มโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครในเรื่อง "การะสุโนคาเมน"

นางสาววิธัณยา มีลักษณะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานิเทศศาสตร์
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2556
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

CONCEPT AND NARRATION OF DRAMATIC ARTS IN "GARASU NO KAMEN"

Miss Vitanya Meelucksana

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts (Communication Arts) Program in Communication Arts
Faculty of Communication Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2013

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	มโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครในเรื่อง "การะสุโนคาเมน"
โดย	นางสาววิธัณยา มีลักษณะ
สาขาวิชา	นิเทศศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	อาจารย์ ดร. จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะนิเทศศาสตร์

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ดวงกมล ชาติประเสริฐ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(อาจารย์ ดร. จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(อาจารย์ ดร. วราภรณ์ ฉัตราติชาต)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิธัณยา มีลักษณะ : มโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครในเรื่อง "การะสุโนคาเมน". (CONCEPT AND NARRATION OF DRAMATIC ARTS IN "GARASU NO KAMEN") อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: อ. ดร. จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์, หน้า.

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครที่ปรากฏในการ์ตูนเรื่องการะสุโนคาเมน จำนวน 49 เล่ม รวมถึงศึกษาเปรียบเทียบมโนทัศน์และการดัดแปลงการเล่าเรื่องศิลปะการละครในการะสุโนคาเมน จากแอนิเมชั่นญี่ปุ่น ละครโทรทัศน์ญี่ปุ่นและไทย ละครเวทีไทย ด้วยวิธีการวิเคราะห์ตัวบทร่วมกับการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการละคร จำนวน 10 ท่าน โดยใช้แนวคิดการเล่าเรื่อง แนวคิดการ์ตูนญี่ปุ่น แนวคิดศิลปะการละคร และแนวคิดการดัดแปลงเนื้อหา ประกอบการวิจัย

ผลการวิจัยพบว่า "การะสุโนคาเมน" มีการนำเสนอมโนทัศน์ศิลปะการละครในสองส่วน ได้แก่ 1) ด้านศิลปะการแสดง พบปรัชญาการแสดงที่เป็นแนวทางหลักของเรื่องคือ Inner Realism : การแสดงออกจากความจริงภายใน โดยใช้ "หน้ากากแก้ว" เป็นสัญลักษณ์แทนการสวมวิญญาณเป็นตัวละคร และ "หน้ากากพันหน้า" แทนการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ต่างจากผู้อื่น ซึ่งจะต้องมีความเชื่อในตัวละคร การสื่อสารระหว่างคู่แสดงหรือปฏิกิริยาโต้ตอบ จนท้ายที่สุดต้องดำรงอยู่ในฐานะตัวละครได้ตลอดเวลาการแสดง และตลอดรอบการแสดง โดยมีกระบวนการฝึกฝนด้วยการฝึกใช้เครื่องมือในการแสดง ได้แก่ ร่างกาย เสียง และอารมณ์ ฝึกบทบาทการแสดง ได้แก่ การศึกษาบทและตีความหมายบทละคร ฝึกการสร้างตัวละครจากร่างกายภายนอก ฝึกการสร้างตัวละครให้รู้ถึงความรู้สึกภายในผ่านประสบการณ์ของตัวละคร การควบคุมพลังในการแสดงให้กลมกลืนมีเอกภาพ แนวทางการเข้าถึงบทบาทการแสดง และองค์ประกอบในการแสดง 2) ด้านการจัดแสดงละครเวที เสนอความหมายของละครที่ดีขึ้นอยู่กับการแสดงของนักแสดงไม่ขึ้นกับขนาดของโรงละคร รวมถึงขั้นตอนการจัดการแสดงละครตั้งแต่เริ่มต้นจนทำการแสดง โดยผู้ที่มีบทบาทสำคัญที่ควบคุมภาพรวมของละครคือผู้กำกับการแสดง

ส่วนการดัดแปลงเป็นแอนิเมชันและละครโทรทัศน์ฉบับญี่ปุ่นคงปรัชญาการแสดงไว้เหมือนต้นฉบับการ์ตูน เน้นที่การอุทิศตนเพื่อการแสดง และการใช้ประสบการณ์ในชีวิตเชื่อมโยงเข้ากับการแสดง การดัดแปลงเป็นละครโทรทัศน์ไทยนำเสนอแนวทางการแสดงจากความจริงภายในแต่นำมาเพียงเรื่องเดียว ทำให้ละครขาดเส่นห์และขาดการถ่ายทอดกระบวนการการเข้าถึงบทบาทตามที่ฉบับการ์ตูนได้นำเสนอไว้ การแก้ไขโดยผู้เขียนเน้นแนวคิดเรื่องความเชื่อในบทบาทการแสดง โดยเพิ่มเหตุการณ์สำคัญจนทำให้เรื่องราวสามารถดำเนินสู่ตอนอวสานได้

สาขาวิชา นิเทศศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2556 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....

5384697028 : MAJOR COMMUNICATION ARTS
KEYWORDS: CONCEPT / NARRATION / DRAMATIC ARTS / GARASU NO KAMEN

VITANYA MEELUCKSANA: CONCEPT AND NARRATION OF DRAMATIC ARTS IN "GARASU NO KAMEN". ADVISOR: JIRAYUDH SINTHUPHAN, Ph.D., pp.

The purpose of this research are to study the concept and narration of dramatic arts in Garasu No Kamen manga 49 issues and to comparative the concept and changing of narration of dramatics art in Garasu No Kamen animation, TV series and drama which produced in Japan and Thailand, by using textual analysis method and interviewing 10 people who specialize in Thai drama and using the concept of narrative, concept of manga, concept of dramatic arts and concept of changing of content for analyzing.

The results of this research are "Garasu No Kamen" presents 2 parts of dramatic arts concept; 1) Dramatic arts are "Inner Realism" which is the major of philosophy in this story, by using "Glass Mask" as a symbolic to transform into other characters and "Thousands of Glass Masks" are the talent that make the main character be different for the others. Moreover, the actors must believe in the character, communion acting partners or reaction and keep the character until the drama finishes and all rounds of the show. They always practice their bodies, voices and emotions, To practice acting is studying the play and interpreting the line, creating the external character and inner feeling from their experiences, controlling the energy harmonious atmosphere, the ways to be the characters and the element of action. 2) The production depends on the good acting of actors and the preparation of the show which is the major's duty of the director.

The adaptation in Japanese animations and TV series still keep the concept of acting from the manga such as the acting is the whole of their life, reminding the everyday life's experiences for their acting. However, the adaptation from Thai manga to TV drama presents only the concept of inner realism, the concept of believing in character and they increase some important scenes for narrating the story into the end but they deleted the major point of the manga. It is the procedure of working on the role which might make this series not succeed as it should be. In addition, the writer edited and increased in the concept of believing in character by adding some important scenes to narrate the story into the end.

Field of Study: Communication Arts Student's Signature .....

Academic Year: 2013 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบพระคุณ อาจารย์ ดร. จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์ ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ให้โอกาสให้ความกรุณาช่วยเหลือ ทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี และขอขอบพระคุณคณาจารย์ทุกท่านที่แนะนำสั่งสอนและให้ความรู้ตลอดระยะเวลาการศึกษา

ขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และ อาจารย์ ดร. วราภรณ์ ฉัตราติชาต ที่ได้ให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์ รวมถึงความอนุเคราะห์จากเจ้าหน้าที่ในศูนย์ข้อมูลกันตนาทุกท่าน ขอขอบคุณผู้ให้สัมภาษณ์ทุกท่าน และสุดท้ายกำลังใจสำคัญจากแม่ พี่สาว และพี่ชายทุกคน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... จ
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญรูป ..... ฌ
บทที่ 1 บทนำ 13
ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 13
ปัญหานำการวิจัย 15
วัตถุประสงค์ของการวิจัย 16
ขอบเขตของการวิจัย 16
คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย 16
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 17
บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 19
1.แนวคิดการ์ตูนญี่ปุ่น 19
2.แนวคิดการเล่าเรื่อง 22
3.แนวคิดศิลปะการละคร 25
4.แนวคิดการดัดแปลงเนื้อหา 38
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 43
ประชากร 43
การเก็บรวบรวมข้อมูล 44
การวิเคราะห์ข้อมูล 46
การนำเสนอข้อมูล 47
บทที่ 4 ผลการวิจัยมโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครในการะสุโนคาเมน 48
ส่วนที่ 1 ข้อมูลเกี่ยวกับการะสุโนคาเมน 48
ส่วนที่ 2 ผลการวิจัยมโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครที่ปรากฏในเรื่องการะสุโนคาเมน . 67
บทที่ 5 ผลการเปรียบเทียบมโนทัศน์และการดัดแปลงการเล่าเรื่องในการะสุโนคาเมน 176
บทที่ 6 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 211

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

รายการอ้างอิง 227
ภาคผนวก 233
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 241

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญรูป

รูปภาพ 1 มายะในบทมิโดริ เรื่อง ทาเกะคุราเบะ 50
รูปภาพ 2 มายะในบทแคทเธอรีนวัยเด็ก เรื่อง หุบเขาพายุ 51
รูปภาพ 3 มายะในบทซาตาโกะ เรื่อง แสงเจิดจ้าของสวรรค์ 52
รูปภาพ 4 อายูมิในบทเจ้าหญิงออลิเกลด์ และ มายะในบทเจ้าหญิงอัลดี๊ส 54
รูปภาพ 5 มายะในบทเจน เรื่อง ทุ่งร้างที่ถูกลืม 54
รูปภาพ 6 มายะหญิงสาวผู้มีหน้ากากเป็นพันหน้า 55
รูปภาพ 7 สึกิคาเงะ จิงุสะ : ผู้เห็นพรสวรรค์ทางการแสดงของมายะ 57
รูปภาพ 8 คิตาจิมะ มายะ เด็กสาวที่เปี่ยมไปด้วยพรสวรรค์ทางการแสดง 58
รูปภาพ 9 ฮิเมกาวะ อายูมิ : ผู้ได้รับการกล่าวขวัญว่ามีพรสวรรค์ทางการแสดง 59
รูปภาพ 10 ฮายามิ มาสึมิ หรือ คุณกุหลาบสีม่วง แฟนละครคนสำคัญของมายะ 60
รูปภาพ 11 โอโนเดระ ฮาจิเมะ ความปรารถนาสูงสุดคือกำกับละครนางฟ้าสีแดง 61
รูปภาพ 12 ซากุระโคจิ ยู เพื่อนนักแสดงที่แอบหลงรักมายะ 61
รูปภาพ 13 อาโออิ เรอิ สาวหล่อ เพื่อนสนิทของมายะ 62
รูปภาพ 14 คุโรนุมะ ริวโซ่ ผู้อำนวยการแสดงฉายาขุนศึกปีศาจ 63
รูปภาพ 15 คิตาจิมะ ฮารุ แม่ของมายะ 64
รูปภาพ 16 ทาคามิยะ ชิโอริ คู่หมั้นของฮายามิ มาสึมิ 64
รูปภาพ 17 มายะกระโดดลงน้ำที่หนาวเหน็บเพื่อเก็บตั๋วละครในทะเล 70
รูปภาพ 18 มายะตั้งคำถาม ถ้าเราเป็นตัวละคร 73
รูปภาพ 19 ฝึกการออกเสียงจากท้อง 77
รูปภาพ 20 มายะและอายูมิโต้ตอบในแบบฝึกหัดบทพูด 4 ประโยค 80
รูปภาพ 21 การกระทำของตัวละครต้องมีความหมาย 83
รูปภาพ 22 มายะแสดงละครเดี่ยวเรื่อง ยาพิษ 84
รูปภาพ 23 สึกิคาเงะกำลังฝึกซ้อมมายะเพื่อสร้างมิโดริอีกคนหนึ่ง 88
รูปภาพ 24 มายะฝึกซ้อมแพนโทไมม์ในชีวิตประจำวัน 92
รูปภาพ 25 อายูมิฝึกซ้อมการเคลื่อนไหวร่างการเพื่อแสดงในบทจูเลียต 93
รูปภาพ 26 มายะฝึกซ้อมหลบลูกเทนนิส 94
รูปภาพ 27 มายะกำลังฝึกซ้อมเป็นคนขาพิการในตัวโน๊ตสีขาว 97
รูปภาพ 28 มายะกำลังทดสอบบทเบส ในเรื่องสี่ดรุณี 99
รูปภาพ 29 อายูมิปลอมตัวเป็นขอทานเพื่อเข้าใจบท 100
รูปภาพ 30 มายะใช้ชีวิตแบบเฮเลนผู้พิการ 3 อย่าง 101

รูปภาพ 31 อายูมิฝึกซ้อมบทเฮเลนที่สถานสงเคราะห์ 102
รูปภาพ 32 มายะกำลังฝึกใช้ชีวิตแบบสาวน้อยหมาป่าเจน ในเรื่องทุ่งร้างที่ถูกลืม 103
รูปภาพ 33 มายะซ้อมเดินด้วยขาข้างเดียว 105
รูปภาพ 34 อายูมิและมายะฝึกซ้อมในห้องแช่แข็งเพื่อเข้าใจจิตใจของตัวละคร 106
รูปภาพ 35 รอยยิ้มแบบเทพธิดาของมายะในบทเจ้าหญิงอัสดี๊ส 108
รูปภาพ 36 อายูมิปลอมตัวเพื่อเข้าถึงบทเจ้าหญิงออลิเกลด์ 108
รูปภาพ 37 ซากุระโคจิสังเกตการแกะพระเพื่อสร้างบุคลิกอิชชิน 110
รูปภาพ 38 อายูมิฝึกประสาทสัมผัส : ความร้อนจากเทียน 112
รูปภาพ 39 อายูมิฝึกประสาทสัมผัส : การรับรู้กลิ่น 113
รูปภาพ 40 อายูมิในบทมิโดริอึดอัดใจที่ไม่สามารถส่งเศษผ้าให้ชินเนียว 116
รูปภาพ 41 มายะในบทมิโดริกัดผ้าผูกสายเกตะระบายความรู้สึกทุกข์ใจ 116
รูปภาพ 42 อายูมิกับมายะทดสอบเล่นในฐานะเฮเลน 118
รูปภาพ 43 แบบทดสอบสุดท้ายรอในฐานะเฮเล 119
รูปภาพ 44 มายะและอายูมิค้นพบความรู้สึกของเฮเลนในนาทีมหัศจรรย์ 121
รูปภาพ 45 อายูมิกับมายะการถ่ายทอดลีลาของลม 124
รูปภาพ 46 อายูมิและมายะถ่ายทอดลีลาของไฟ 124
รูปภาพ 47 อายูมิและมายะการถ่ายทอดลีลาของน้ำ 125
รูปภาพ 48 อายูมิและมายะการถ่ายทอดลีลาของดิน 125
รูปภาพ 49 มายะฝึกซ้อมการเล่นแบบหมาป่ากับเพื่อนคณะละคร 131
รูปภาพ 50 มายะฝึกซ้อมฉากเจนได้รับพิษจนใกล้ตาย 132
รูปภาพ 51 คุโรนุมะใช้เกมสมมติฝึกซ้อมการแสดงนางฟ้าสีแดง 133
รูปภาพ 52 มายะกำลังฝึกซ้อมบทฮิโรมิด้วยแพนโทไมม์ 134
รูปภาพ 53 มายะใช้จินตการแสดงแพนโทไมม์จับนกเข้ากรง 136
รูปภาพ 54 มายะใช้เทคนิคทิ้งจังหวะแสดงความรู้สึกของตัวละครในมุเอนซากุระ 137
รูปภาพ 55 มายะใช้ประสบการณ์ในชีวิตรำลึกอารมณ์ของตัวละคร 138
รูปภาพ 56 อายูมิปรับการแสดงเพื่อให้ผู้ชมยอมรับกับบทขอทาน 140
รูปภาพ 57 มายะสามารถแก้ปัญหาที่เกิดบนเวทีเพื่อให้ละครดำเนินต่อไป 141
รูปภาพ 58 มายะแสดงแพนโทไมม์ เรื่อง ทาสีรั้ว เพื่อให้กรรมการสนุก 142
รูปภาพ 59 มายะถอดหน้ากากในบทตุ๊กตาในเรื่องรอยยิ้มของหิน 144
รูปภาพ 60 มายะถอดหน้ากากอีกครั้งในเรื่องผลไม้สีทอง 144
รูปภาพ 61 การแสดงบทโตกิทำให้สัญชาตญาณการแสดงของมายะถูกปลุกขึ้นอีกครั้ง 145

รูปภาพ 62 มายะในบทเฮเลนที่ผู้ชมรู้สึกได้ถึงความมืดรอบตัวเธอ 146
รูปภาพ 63 มายะเชื่อว่าตัวเองคือนางฟ้าสีแดง 148
รูปภาพ 64 อายูมิใช้เทคนิคการแสดงเพื่อเป็นนางฟ้าสีแดง 149
รูปภาพ 65 การแสดงที่สมจริงของมายะทำให้ผู้แสดงในบทอีสครีฟ 150
รูปภาพ 66 ฉากซาโตโกะฝ่าพายุเพื่อนำจดหมายไปให้ท่านทูต 151
รูปภาพ 67 การแสดงแพนโทไมม์เพื่อสร้างบรรยากาศบ้านในเรื่องฝนห่าเดียว 153
รูปภาพ 68 ฮิราดะผู้เคยแสดงเป็นอัลดี๊สแนะนำให้มายะเชื่อมั่นในตัวเอง 154
รูปภาพ 69 ฉากอัลดี๊สแสดงสีหน้าเมตตาต่อออลิเกลด์ทำให้ผู้ชมนึกถึงพระแม่มาเรีย 155
รูปภาพ 70 มายะน้อมรับน้ำจากสึกิคาเงะในฐานะอาโกยะ 157
รูปภาพ 71 มายะแสดงบทตัวประกอบคนเลี้ยงเด็กที่มีพลังดึงดูดสายตาผู้ชม 158
รูปภาพ 72 ปฏิกิริยาโต้ตอบของมายะในฐานะราชินี 160
รูปภาพ 73 มายะคาบดอกไม้เพื่อแก้ปัญหาการไม่รู้บทพูด 161
รูปภาพ 74 มายะเป็นเด็กชายแอบหลบในภัตตาคาร และเป็นเงาของกัปตัน 162
รูปภาพ 75 คุโรนุมะทดสอบการแสดงของมายะในบทสาวน้อยหมาป่าเจน 163
รูปภาพ 76 ปฏิกิริยาของเจนต่อสจ๊วตหลังจาก 3 เดือน 164
รูปภาพ 77 เบียงก้ากล่าวทักผู้ชมที่เข้ามาใหม่เพื่อทำให้บรรยายกาศของละครกลับคืนมา 165
รูปภาพ 78 มายะในฐานะผู้ออกแบบฉากกำลังวัดระดับสายตาผู้ชม 172
รูปภาพ 79 คิตาจิมะ มายะ ทำสมาธิก่อนการแสดง และ ฮายามิ มาสึมิ 178
รูปภาพ 80 คณะละครอิกกากุจูและคณะสึกิคาเงะร่วมเป็นคอรัสในนางฟ้าสีแดง 180
รูปภาพ 81 มายะกำลังทำสมาธิเพื่อสวมหน้ากากของตัวละคร 180
รูปภาพ 82 ภาพตัวละครที่ดัดแปลงเป็นแอนนิเมชั่น เรื่อง MASK OF GLASS 181
รูปภาพ ภาพตัวละครที่ดัดแป 83ลงเป็นละครโทรทัศน์ 184
รูปภาพ 84 ไตเติ้ลก่อนเข้าเนื้อหาละครโทรทัศน์ไทยหน้ากากแก้ว 188
รูปภาพ ภาพตัวละครที่ดัดแปลงเป็นละครโทรทัศน์ไทย 85 190
รูปภาพ 86 น้ำกำลังทดสอบบททิพย์สุดาในละครเรื่อง สี่อนงค์นาง 194
รูปภาพ 87 น้ำฝึกซ้อมการสีซอกับครูซอ และฉากทิพย์สุดาป่วยหนักและสีซอเพ้อถึงพ่อ 195
รูปภาพ 88 น้ำแสดงละครเดียวเพื่อช่วยคณะละครในการประกวด 195
รูปภาพ 89 น้ำซ้อมการเดินแบบคนพิการ 197
รูปภาพ 90 ราตรีสอนน้ำให้สวมหน้ากากตามอารมณ์ของตัวละคร 197
รูปภาพ 91 สูจิบัตรละครเวทีหน้ากากแก้ว 199
รูปภาพ 92 ภาพกลุ่มนักแสดงหลัก 200

รูปภาพ 93 ภาพกลุ่มนักแสดงหน้ากาก 201
รูปภาพ 94 ภาพการซ้อมฉากเก็บตั๋วละครใช้ลังต่อสูงแทนใจที่ทุ่มเทเพื่อละคร 202
รูปภาพ 95 ฉากแม่สาดใส่น้ำร้อนใส่ครู ผู้แสดงใช้ลังพลาสติกแทนกาน้ำร้อน 202
รูปภาพ 96 ระบำอินเดียกับการเคลื่อนไหวของนางฟ้าสีแดง 209

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ในประเทศญี่ปุ่นมีเรื่องเล่าประเภทสื่อการ์ตูนเรื่องหนึ่งที่ได้รับความนิยมมาอย่างยาวนาน นำเสนอการเข้าถึงองค์ความรู้ศิลปะการละครในด้านต่างๆ โดยเฉพาะศิลปะการแสดง จนได้รับการยอมรับว่าเป็นตำราทางการแสดง (Francesca 2003) การ์ตูนเรื่องนี้มีชื่อภาษาไทยว่า “หน้ากากแก้ว” หรือ “Garasu no Kamen (การะสุโนคาเมน)” ในภาษาญี่ปุ่น หรือ “Glass Mask” ในชื่อภาษาอังกฤษ สร้างสรรค์ภาพและเนื้อเรื่อง โดย สึซึเอะ มิอุจิ (Suzue Miuchi) ซึ่งใช้เวลาการเขียนยาวนานถึง 36 ปี ตั้งแต่ พ.ศ. 2519 ล่วงถึงปัจจุบัน พ.ศ. 2555 โดยใน พ.ศ. 2548 การ์ตูนเรื่องการะสุโนคาเมนชนะเลิศรางวัล Japan Cartoonists Association Award จากสมาคมนักเขียนการ์ตูนญี่ปุ่น (Wikipedia 2013) ผลงานเรื่องนี้เริ่มเขียนใน พ.ศ. 2519 ลงตีพิมพ์เป็นตอน ๆ ในนิตยสารการ์ตูนรายสัปดาห์ “ฮานะโตะยูเมะ” ของสำนักพิมพ์ฮากุเซ็นฉะ ซึ่งเป็นนิตยสารประเภทการ์ตูนสำหรับผู้หญิง (Shojo Manga) ต่อมาใน พ.ศ. 2551 ตีพิมพ์ลงนิตยสาร Bessatsu Hana to Yume ในเครือเดียวกันจนถึงปัจจุบัน พ.ศ. 2557 วางจำหน่ายในรูปแบบการ์ตูนรวมเล่มถึงเล่ม 49

เนื้อเรื่องของการ์ตูนเรื่องนี้เกี่ยวกับ คิตาจิมะ มายะ หญิงสาวผู้ใฝ่ฝันอยากเป็นดารานักแสดง เธอใช้พรสวรรค์ทางการแสดงต่อสู้กับอุปสรรคต่าง ๆ เพื่อมุ่งไปสู่เป้าหมายให้สำเร็จ จุดสูงสุดของเธอคือการแสดงละครเวทีในบท “นางฟ้าสีแดง” ที่โด่งดังในอดีต ซึ่งมายะจะได้ฝึกฝนการแสดงในหลายบทบาท และใช้เทคนิคการแสดงหลายรูปแบบ โดยได้รับคำแนะนำเพื่อแก้ไขปัญหาการแสดงจากครูผู้ฝึกสอน มีโอกาสเข้าร่วมคัดเลือกนักแสดงกับคู่แข่งขันในละครเวทีระดับอาชีพ ท้ายที่สุดมายะได้ขึ้นแสดงความสามารถบนเวทีละครจนเป็นที่ยอมรับของผู้ชม เนื้อเรื่องได้แฝงแนวคิดด้านศิลปะการละครไว้น่าสนใจ กลมกลืน และเป็นจริงเป็นจัง มีการอ้างอิงนักการละคร บทละคร ทั้งญี่ปุ่นและตะวันตก ทำให้ผู้อ่านได้รับความรู้ด้านศิลปะการละครไปในตัว เช่น ในฉากที่ตัวละครสองคนจะเข้าบ้านเพื่อพักผ่อน ครูผู้ฝึกสอนกำหนดให้ทั้งสองแสดงสด (Improvisations) โดยให้โจทย์ตัวละครคนแรกว่ากำลังจะเข้าบ้านผีสิง ผู้แสดงสื่อสีหน้ากังวลหวาดกลัวแล้วเปิดประตูเข้าไป ส่วนตัวละครอีกคนสวมบทเป็นนักเรียนที่รีรอหน้าห้องก่อนเปิดประตูเข้าพบครูใหญ่ ผู้แสดงสื่อสีหน้าขลาดกลัวกลุ้มใจ (สึซึเอะ มิอุจิ 2538) ซึ่งจะเห็นถึงความสามารถในการถ่ายทอดบทบาทการแสดงด้วยภาพการ์ตูนของ สึซึเอะ มิอุจิ ได้เป็นอย่างดี เธอจับจังหวะอารมณ์ของตัวละครได้อย่างเหมาะเจาะ ถ่ายทอดภาพใบหน้าที่เป็นกังวลของตัวละครได้อย่างสมจริงด้วยการใช้เทคนิคแบบภาพยนตร์ (cinematic style) การใช้อักษร

บรรยายเสียงประกอบ การเลือกเขียนลายเส้นหยักที่ขอบกรอบบทสนทนา เพื่อให้รู้สึกได้ถึงระดับเสียงและอารมณ์ของผู้พูด สิ่งเหล่านี้เป็นเทคนิคเฉพาะของการ์ตูนญี่ปุ่น ประกอบกับการพยายามแสวงหาประสบการณ์ และความรู้ เพื่อนำมาใช้เป็นวัตถุดิบในการเขียน เริ่มจากการชมละครเวทีที่จัดแสดงในโตเกียว ชมละครโนซึ่งเป็นละครคลาสสิกของญี่ปุ่น จนเธอหลงใหลในมนต์เสน่ห์ของละคร จากนั้นได้ติดตามชมการแสดงของคณะละครต่างๆ อีกหลายคณะ รวมไปถึงละครของคณะเล็ก ๆ นอกจากนั้นเธอยังอ่านหนังสือค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติมอีกด้วย (Francesca 2003)

สำหรับในประเทศไทยมีสำนักพิมพ์ 3 แห่งนำมาแปลเป็นภาษาไทย โดยเริ่มจากสำนักพิมพ์มิตรไมตรี ใน พ.ศ. 2523 – 2524 ใช้ชื่อเรื่องว่า “หน้ากากแก้ว” ตีพิมพ์จำนวน 4 เล่มเท่านั้น (วิกิพีเดียสารานุกรมเสรี 2555) ต่อมาใน พ.ศ. 2525 สำนักพิมพ์วิบูลย์กิจนำต้นฉบับญี่ปุ่นจากนิตยสารการ์ตูนรายสัปดาห์ “ฮานะโตะยูเมะ” (พิธูร ตรีพัฒนพันธุ์ 2555) มาตีพิมพ์เป็นรายที่สอง โดยผู้แปลตั้งชื่อเรื่องใหม่ว่า “นักรักโลกมายา” (สีซีเอะ มิอุจิ 2526) ซึ่งได้รับความนิยมจากผู้อ่านอย่างมาก ยุติการตีพิมพ์ใน พ.ศ. 2535 จำนวนทั้งหมด 60 เล่ม

หลังจากนั้นวงการการ์ตูนไทยได้รับผลกระทบจากการประกาศใช้พระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ. 2537 สำนักพิมพ์สยามอินเตอร์คอมิกส์ ได้รับลิขสิทธิ์จากสำนักพิมพ์ฮากุเซ็นฉะ ตีพิมพ์การะสุโนคาเมนฉบับลิขสิทธิ์ โดยใช้ต้นฉบับจากการ์ตูนรวมเล่ม ตั้งชื่อเรื่องว่า “หน้ากากแก้ว” ตีพิมพ์ตั้งแต่ พ.ศ. 2538 – พ.ศ. 2540 จำนวน 40 เล่ม หลังจากนั้นเว้นช่วงตีพิมพ์เป็นระยะ ๆ โดยเล่ม 41 วางจำหน่ายใน พ.ศ. 2543 หลังจากนั้น 5 ปี ตีพิมพ์เล่ม 42 ใน พ.ศ. 2548 และในปีเดียวกันนี้ สำนักพิมพ์สยามอินเตอร์คอมิกส์ตีพิมพ์ “หน้ากากแก้ว” ฉบับพิมพ์ครั้งที่ 2 เล่ม 1 – 42 โดยใช้ปกเดียวกันกับต้นฉบับญี่ปุ่น มีการเปลี่ยนคำบรรยายจากเดิมใช้ลายมือเขียนเป็นตัวพิมพ์ เพิ่มการเล่าเรื่องย่อย้อนหลังในเล่ม ส่วนเนื้อหาเหมือนกับฉบับพิมพ์ครั้งที่ 1 ต่อมาใน พ.ศ. 2552 จึงตีพิมพ์เล่ม 43 ถัดมาใน พ.ศ. 2553 ตีพิมพ์เล่ม 44 และใน พ.ศ. 2554 ตีพิมพ์ เล่ม 45 – 46 ต่อมาใน พ.ศ. 2555 ตีพิมพ์เล่ม 47 และใน พ.ศ. 2556 ตีพิมพ์เล่ม 48-49 จนถึงปัจจุบัน พ.ศ.2557 วางจำหน่ายถึงเล่ม 49

สาเหตุการเว้นช่วงตีพิมพ์เป็นระยะๆ นั้น เริ่มต้นจากปัญหาสุขภาพของผู้เขียนที่เป็นโรคปวดหลังจากการทำงาน จึงต้องหยุดพักอย่างไม่มีกำหนด ร่วมกับการพิถีพิถันในการทำงานของเธอ เป็นเหตุให้การะสุโนคาเมนตีพิมพ์ออกมา 2 ฉบับในแบบฉบับพิมพ์เก่า วางจำหน่ายถึงเล่ม 49 และฉบับแก้ไขเนื้อเรื่องคือฉบับที่วางจำหน่ายในปัจจุบัน การแก้ไขเนื้อหาโดยผู้เขียนนั้นเกิดจากปัญหาโครงเรื่อง และการนำเสนอตัวละครสำคัญในบทนางฟ้าสีแดง (กองบรรณาธิการ 2545)

อีกทั้งการะสุโนคาเมนได้ดัดแปลงเป็น แอนิเมชัน ละครเวที ละครโทรทัศน์ ละครโน และละครเพลง โดยเฉพาะการดัดแปลงเป็นแอนิเมชัน 3 ฉบับ ตั้งแต่ พ.ศ. 2527 พ.ศ. 2541 และ พ.ศ.

2548 รวมไปถึงการดัดแปลงเป็นละครโทรทัศน์ 3 ซีซั่น ตั้งแต่ พ.ศ. 2540 – 2542 ซึ่งความนิยมที่เกิดขึ้นนั้นได้ข้ามพรมแดนไปยังประเทศต่าง ๆ ในเอเชียตะวันออก ได้แก่ จีน เกาหลี ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ได้แก่ อินโดนีเซีย เวียดนาม ไทย และในทวีปยุโรป ได้แก่ อิตาลี

ยิ่งไปกว่านั้น ผลพวงความนิยมในการ์ตูนเรื่องนี้ ทำให้มีผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ และละครเวทีของไทย นำเรื่องราวจากการะสุโนคาเมนมาดัดแปลง โดยในช่วง พ.ศ. 2532 บริษัท กันตนา วีดีโอโปรดักชั่น จำกัด (มหาชน) สร้างละครโทรทัศน์เรื่อง “หน้ากากแก้ว” ต่อมาใน พ.ศ. 2535 สถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา) สร้างละครเวทีเรื่อง “หน้ากากแก้ว” เช่นกัน ซึ่งเห็นได้ว่าหน้ากากแก้วมีการดัดแปลงในหลายรูปแบบ และได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่องทั้งที่เรื่องราวในฉบับหนังสือการ์ตูนยังไม่มีทีท่าว่าจะจบลง

ผู้วิจัยเห็นว่ามโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครในการะสุโนคาเมน เป็นบทเรียนที่น่าสนใจศึกษาการเล่าเรื่องที่ผู้เขียนได้นำองค์ความรู้ด้านศิลปะการละครมาผสมผสานผ่านเทคนิคเฉพาะของการ์ตูนญี่ปุ่น ทำให้เรื่องราวสนุกสนานและได้ความรู้ มีการแปลและตีพิมพ์เป็นภาษาอื่นหลายภาษา ในประเทศเกาหลีการะสุโนคาเมนถูกนำไปสร้างเป็นละครเวที (Youngrok LEE 2012) เป็นแรงบันดาลใจให้แก่นักแสดงญี่ปุ่นรวมถึงต่างประเทศมากว่า 30 ปี ทั้งยังดัดแปลงเป็นแอนิเมชัน ละครเวที ละครโทรทัศน์ ละครโน ละครเพลง การดัดแปลงในสื่อบางชนิดผู้เขียนเข้าไปมีส่วนร่วมโดยตรง โดยทำหน้าที่เขียนบทละคร เช่น ละครเวที (Francesca 2003) เป็นส่วนสำคัญทำให้ภาพการ์ตูนและเรื่องราวของเธอสมจริง ในประเทศไทยผู้ผลิตงานละครโทรทัศน์ และละครเวทียังเห็นถึงคุณค่าของเรื่องนี้ จนนำมาดัดแปลงเป็นละครโทรทัศน์ และละครเวที เช่นกัน

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจศึกษามโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครในการะสุโนคาเมน การดัดแปลงเป็นแอนิเมชันและละครโทรทัศน์ของประเทศญี่ปุ่น ดัดแปลงเป็นละครโทรทัศน์และละครเวทีของประเทศไทย รวมไปถึงการแก้ไขเนื้อหาโดยผู้เขียนเองนั้น ส่งผลให้มโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครในการะสุโนคาเมนเปลี่ยนไปจากตัวบทต้นทางหรือไม่ อย่างไร อันจะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนรู้ และสร้างสรรค์เรื่องเล่าที่มีองค์ความรู้ศิลปะการละครแทรกในการเล่าเรื่องอย่างสนุกสนาน และได้ความรู้ในเวลาเดียวกัน

ปัญหานำการวิจัย

1. มโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครที่ปรากฏในการะสุโนคาเมนเป็นอย่างไร
2. การดัดแปลงการะสุโนคาเมนส่งผลให้มโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครเปลี่ยนไปอย่างไร

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษามโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครที่ปรากฏในการะสุโนคาเมน
2. เพื่อศึกษาเปรียบเทียบมโนทัศน์ และการดัดแปลงการเล่าเรื่องศิลปะการละคร ในการะสุโนคาเมน

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้ ศึกษามโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครที่ปรากฏในการะสุโนคาเมน จาก 5 แบบฉบับ ดังนี้

1. หนังสือการ์ตูนเรื่องการะสุโนคาเมนฉบับรวมเล่มภาษาไทย จำนวน 3 ชุด
   1.1. ฉบับพิมพ์โดยสำนักพิมพ์วิบูลย์กิจ ในชื่อ “นักรักโลกมายา” จำนวน 60 เล่ม
   1.2. ฉบับพิมพ์ครั้งที่ 1 โดยสำนักพิมพ์สยามอินเตอร์คอมิกส์ในชื่อ “หน้ากากแก้ว” จำนวน 42 เล่ม
   1.3. ฉบับพิมพ์ครั้งที่ 2 โดยสำนักพิมพ์สยามอินเตอร์คอมิกส์ ในชื่อ “หน้ากากแก้ว” จำนวน 49 เล่ม
2. แอนิเมชันญี่ปุ่นเรื่องการะสุโนคาเมน จำนวน 3 ชุด
   2.1. แอนิเมชัน สำหรับออกอากาศทางโทรทัศน์ พ.ศ. 2527 จำนวน 23 ตอน
   2.2. แอนิเมชัน สำหรับจัดจำหน่าย พ.ศ. 2541 จำนวน 3 ตอน
   2.3. แอนิเมชัน สำหรับออกอากาศทางโทรทัศน์ พ.ศ. 2548 ถึง พ.ศ. 2549 จำนวน 51 ตอน
3. ละครโทรทัศน์ญี่ปุ่นเรื่อง การะสุโนคาเมน ผลิตโดยทีวีอาซาอี จำนวน 3 ซีซั่น
   3.1. ละครโทรทัศน์ซีซั่น 1 พ.ศ. 2540 จำนวน 11 ตอน
   3.2. ละครโทรทัศน์ซีซั่น 2 พ.ศ. 2541 จำนวน 12 ตอน
   3.3. ละครโทรทัศน์ตอนพิเศษ (ตอนจบ) พ.ศ. 2542 จำนวน 1 ตอน
4. ละครโทรทัศน์ไทยเรื่องหน้ากากแก้ว ผลิตโดย บริษัท กันตนาวีดีโอโปรดักชั่น จำกัด (มหาชน) พ.ศ. 2532 จำนวน 62 ตอน
5. ละครเวทีไทยเรื่องหน้ากากแก้ว ผลิตโดยสถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา) พ.ศ. 2535 จำนวน 1 เรื่อง

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

มโนทัศน์เรื่องศิลปะการละคร หมายถึง แนวคิดหรือทฤษฎีการละคร ที่ปรากฏในเรื่องการะสุโนคาเมน

การเล่าเรื่อง หมายถึง การลำดับเรื่องราวที่มีโครงสร้างและองค์ประกอบการเล่าเรื่องโดยจะต้องเป็นโครงสร้างที่มีความเป็นเหตุผลต่อเนื่องกัน เน้นด้านอารมณ์ความรู้สึก

การดัดแปลง หมายถึง การตัด เติม ทวี ทอน ขยาย ยุบ สลับตัวละคร สถานที่ ฉาก และบทสนทนา จากต้นเรื่อง โดยนำมาเรียบเรียงใหม่ให้เกิดความสัมพันธ์กัน มีเหตุมีผล โดยต้องรักษาแก่นหรือหัวใจสำคัญของวรรณกรรมต้นเรื่องเอาไว้ และต้องดัดแปลงให้เหมาะสมกับประเภทของสื่อที่ต้องการ

การะสุโนคาเมน หมายถึง บันเทิงคดีที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับความใฝ่ฝันอยากเป็นดารานักแสดงของ คิตาจิมะ มายะ เขียนภาพและเรื่องโดย สึซึเอะ มิอุจิ ใน พ.ศ. 2519 เริ่มตีพิมพ์ในนิตยสารการ์ตูนรายสัปดาห์ “ฮานะโตะยูเมะ” ของสำนักพิมพ์ฮากุเซ็นฉะ พ.ศ. 2551 เปลี่ยนมาตีพิมพ์ในนิตยสารเครือเดียวกันชื่อ Bessatsu Hana to Yume จนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2557) เป็นเวลารวม 38 ปี ตีพิมพ์ถึงเล่ม 49 ได้รับการดัดแปลงเป็น แอนิเมชั่น ละครเวที ละครโทรทัศน์ ละครโนและละครเพลง อีกทั้งมีการแก้ไขเนื้อหาโดยผู้เขียน ทำให้เนื้อหาในผลงานฉบับเก่ากับฉบับแก้ไขใหม่มีความแตกต่างกันมาก สำหรับประเทศไทยเริ่มเผยแพร่ตั้งแต่ พ.ศ. 2523 – พ.ศ. 2524 โดยสำนักพิมพ์มิตรไมตรี ในชื่อ “หน้ากากแก้ว” จำนวน 4 เล่ม ต่อมาในระหว่าง พ.ศ. 2525 – พ.ศ. 2535 สำนักพิมพ์วิบูลย์กิจนำมาตีพิมพ์ใหม่ในชื่อ “นักรักโลกมายา” จำนวน 60 เล่ม ต่อมาใน พ.ศ. 2538 – ปัจจุบัน (พ.ศ. 2557) สำนักพิมพ์สยามอินเตอร์คอมิกส์ ตีพิมพ์ฉบับลิขสิทธิ์ ในชื่อ “หน้ากากแก้ว” จำนวน 49 เล่ม มีการดัดแปลงเป็นละครโทรทัศน์โดยกันตนาวีดีโอโปรดักชั่น จำกัด (มหาชน) และละครเวทีโดยสถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา) ในชื่อ “หน้ากากแก้ว”

ศิลปะการละคร หมายถึง ศิลปะร่วมในแขนงต่างๆ อันได้แก่ ศิลปะการประพันธ์บทละคร ศิลปะการกำกับการแสดง ศิลปะการแสดง และศิลปะการจัดการแสดง

หนังสือการ์ตูน หมายถึง สื่อการ์ตูนเพื่อความบันเทิง ที่สร้างตัวละครและดำเนินเรื่องราวด้วยการใช้ภาพการ์ตูน พร้อมอักษรบรรยายบทสนทนาในกรอบบอลลูน และมีการบรรยายเสียงประกอบ โดยนำเสนอด้วยเทคนิคภาพยนตร์ ซึ่งในที่นี้หมายถึงการ์ตูนเรื่องการะสุโนคาเมนฉบับภาษาไทยของสำนักพิมพ์วิบูลย์กิจ ในชื่อนักรักโลกมายา จำนวน 60 เล่ม และสำนักพิมพ์สยามอินเตอร์คอมิกส์ ในชื่อหน้ากากแก้ว จำนวน 49 เล่ม

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทำให้ทราบถึงปรัชญาด้านศิลปะการละครที่ปรากฏในการเล่าเรื่องประเภทบันเทิงคดี และวิธีการดัดแปลงปรัชญาด้านศิลปะการละครเพื่อการเล่าเรื่องในสื่อบันเทิงคดี

2. นักวิชาชีพ หรือผู้ที่สนใจด้านศิลปะการละคร สามารถใช้ผลการวิจัยเป็นแนวทางการถ่ายทอดความรู้ หรือการสร้างสรรค์เรื่องเล่าเกี่ยวกับศิลปะการละครด้วยสื่อบันเทิงคดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาเรื่อง “มโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครในหนังสือการ์ตูน ละครโทรทัศน์และแอนิเมชัน เรื่องหน้ากากแก้ว” ได้ใช้แนวคิด ทฤษฎี และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องมาใช้ในการศึกษา ดังนี้

1. แนวคิดการ์ตูนญี่ปุ่น
2. แนวคิดการเล่าเรื่อง
3. แนวคิดศิลปะการละคร
4. แนวคิดการปรับเปลี่ยน

1.แนวคิดการ์ตูนญี่ปุ่น

ประวัติความเป็นมาของการ์ตูนญี่ปุ่นนั้น (พรทิพย์ เอื้ออภัยกุล 2533) และ (Osamu 2010) ได้อธิบายว่า การ์ตูนญี่ปุ่นในยุคโบราณได้รับอิทธิพลจากจีน มีลักษณะเป็นม้วนภาพเล่าเรื่องทางศาสนาที่แฝงไว้ด้วยอารมณ์ขันเสียดสี เรื่องการแย่งชิงอำนาจ เรื่องเกี่ยวกับการทำความชั่ว เรื่องตลก เรื่องเพศ หลังจากนั้นเริ่มมีการเขียนภาพประกอบเรื่องราวซึ่งเป็นต้นทางของการ์ตูนที่เห็นในปัจจุบัน จนมาสมัยเอโดะชนชั้นปกครองเสียอำนาจการเมือง ประชาชนมีอิสระมากขึ้น เริ่มมีความต้องการสิ่งบันเทิงราคาถูก หนังสือที่พิมพ์โดยใช้พิมพ์แกะไม้เริ่มเป็นที่แพร่หลายมากขึ้น คำว่า มังงะ ได้ถูกนำมาใช้เป็นครั้งแรกในช่วงนี้ หลังจากชาวตะวันตกนำเข้ามาด้านเทคโนโลยีการพิมพ์ที่ ทำให้เกิดการเขียนบทสนทนาในกรอบบอลลูน และการเรียงภาพตามลำดับ

ช่วงกลางทศวรรษที่ 1920 มีการพิมพ์การ์ตูนเรื่องยาวลงในหนังสือพิมพ์ ลงในนิตยสารการ์ตูน มีการออกหนังสือการ์ตูนปกแข็งรวมเล่ม การผลิตสินค้าต่าง ๆ จากตัวละครในเรื่อง รวมไปถึงผลิตเป็นละครวิทยุ และภาพยนตร์ เมื่อเข้าสู่ช่วงสงครามโลก รัฐบาลจำกัดการแสดงความคิดเห็นทางการเมือง โดยการ์ตูนที่ปรากฏในช่วงนี้มีเฉพาะแนวการ์ตูนที่มองชีวิตช่วงสงครามในแง่ดี ให้กำลังใจเกี่ยวกับการต่อสู้ชีวิต หลังจากสงครามโลกยุติลง บุคคลหนึ่งที่มีอิทธิพลอย่างมากต่อเทคนิคการเขียนการ์ตูนญี่ปุ่นด้วยการใช้เทคนิคทางภาพยนตร์ คือ เท็ตสึกะ โอซามุ ที่สร้างสรรค์ผลงานให้เป็นที่จดจำ โดย คุณสึซึเอะ มิอุจิ ผู้เขียนเรื่องหน้ากากแก้ว ให้คำนิยมเรื่อง “เจ้าหญิงอัศวิน” ที่เธอเคยอ่านในสมัยเด็กว่า เธอรู้สึกประทับใจ รู้สึกผูกพันกับเรื่องนี้ตั้งแต่แรกเห็น (กองบรรณาธิการ 2545)

ผลงานการวาดภาพการ์ตูนของโอซามุนั้นมีพลังอย่างมากจนทำให้ภาพสามารถเล่าเรื่องราวได้ด้วยตัวเองโดยไม่ต้องพึ่งคำบรรยายหรือบทสนทนา

ต่อมาในทศวรรษที่ 1960 เทคนิคการเล่าเรื่องเน้นไปที่การวาดภาพให้มีความสมจริง เหมือนชีวิต ผสมผสานเข้ากับการเล่าเรื่องที่เร้าอารมณ์เทียบเท่าการชมเรื่องราวในละคร จนกลายเป็นแนวทางการเขียนที่ได้รับความนิยม และต่อมาในช่วง 1970 ได้เกิดแนวทางการเขียนที่เน้นด้านอารมณ์ความรู้สึกจิตใจของตัวละครเป็นแนวคิดหลักที่ปรากฏในกลุ่มการ์ตูนแนวผู้หญิงจนทำให้การ์ตูนผู้หญิงกลายเป็นแนวการ์ตูนที่สำคัญอีกแนวหนึ่ง โดยหนึ่งในนักเขียนผู้หญิงที่มีชื่อเสียงในยุคนั้นคือ คุณสึซึเอะ มิอุจิ ผู้เขียนการ์ตูนเรื่องหน้ากากแก้ว

(Osamu 2010) แบ่งประเภทของการ์ตูนญี่ปุ่นได้ดังนี้

1. การ์ตูนสำหรับเด็กผู้ชาย มีโครงสร้างการเล่าเรื่องเหมือนภาพยนตร์ หรือนวนิยาย การวาดภาพใช้แนวทางความสมจริง
2. การ์ตูนฮีโร่สำหรับเด็ก มีตัวละครเอกที่ต้องเผชิญหน้ากับอุปสรรคต่าง ๆ โดยมีเป้าหมายเพื่อชัยชนะ เช่น การ์ตูนเรื่องดราก้อนบอล โดย โทริยาม่า อากิระ
3. การ์ตูนสำหรับเด็กผู้หญิง เต็มไปด้วยชีวิตชีวา อารมณ์และความรู้สึกภายในจิตใจของวัยสาว พร้อมด้วยเรื่องราวความรักที่ซับซ้อน เช่น การ์ตูนเรื่องหน้ากากแก้ว โดย สึซึเอะ มิอุจิ
4. การ์ตูนแนวชีวิต เป็นเรื่องราวในชีวิตประจำวัน ครอบครัว โรงเรียน โดยเน้นการพัฒนาโครงเรื่องให้ผู้อ่านเข้าใจเรื่องราวในชีวิตของตัวละคร
5. การ์ตูนตลกขำขัน เป็นเรื่องราวที่สนุกสนานเต็มไปด้วยอารมณ์ขัน เรื่องความเข้าใจผิดพลาด และเสียงหัวเราะ
6. การ์ตูนแนวมุกตลก ที่สามารถทำให้ผู้อ่านขำได้กับทุกสิ่ง เริ่มตั้งแต่แนวตลกร้าย มุกตลกไปจนถึงแนวตลกแบบไร้สาระ เช่น การ์ตูนเรื่องชินจังจอมแก่น โดย ยูสุอิ โยชิโตะ

จุดเด่นสำคัญที่ทำให้การ์ตูนญี่ปุ่นแพร่หลายไปทั่วโลก ต้องยกย่องให้กับคุณลักษณะที่สำคัญที่ปรากฏเด่นชัดในการ์ตูนทุกเรื่อง สามารถสรุปได้ดังนี้ (Osamu 2010, เปรม สวนสมุทร 2547, อุมาพร มะโรณีย์ 2551)

1. การผสมผสานศิลปะหลายแขนง เช่น เทคนิคการเขียนภาพที่ร้อยเรียงเหตุการณ์ต่อเนื่องไปตามลำดับ เทคนิคด้านวรรณกรรมนำเหตุการณ์ต่าง ๆ มาเล่าในจำนวนหน้ากระดาษเพียงไม่กี่หน้า เทคนิคการละครโดยใช้บทสนทนาโต้ตอบแสดงลักษณะนิสัย วัตถุประสงค์ แสดงบรรยากาศ แสดงความคิด ให้อารมณ์และน้ำเสียง ของตัวละคร

เทคนิคภาพเคลื่อนไหวภาพยนตร์ ทั้งในด้านขนาดภาพ การตัดต่อ การเปลี่ยนมุมมอง การให้แสง มาใช้เพื่อการเล่าเรื่องจนเป็นที่ติดใจของคนทั่วไป

2. การสื่อความหมายด้วยภาพ จากการแสดงสีหน้าของตัวละครในการ์ตูน ท่าทาง ขนาด สี ลายเส้น หรือสัญลักษณ์พิเศษต่าง ๆ

3. การสื่อความหมายด้วยอักษรที่ทำให้เกิดสัมผัสด้านเสียง มีความพยายามเติมเสียงกิริยาอาการต่าง ๆ ของตัวละครลงไปในการ์ตูน ขณะที่อ่านภาพไปพร้อมกับอักษรแทนเสียงนั้น จะทำให้ผู้อ่านรู้สึกสมจริงเหมือนได้ชมละคร

4. การใช้มุมมองแบบภาพยนตร์ การ์ตูนญี่ปุ่นมีเทคนิคการตัดต่อมุมกล้องแบบภาพยนตร์ เช่น Close up, Extreme Close up, Long shot ซึ่งช่วยในการสื่อความหมาย และสื่ออารมณ์ของเนื้อเรื่องได้ ผู้อ่านสามารถเข้าใจเนื้อหาโดยรวมได้อย่างรวดเร็ว โดยไม่ต้องอ่านคำบรรยายหรือคำพูดของตัวละครในบอลลูน

5. มีระยะเวลาในการเสพสั้น โดยที่ผู้อ่านสามารถกวาดตาอ่านการ์ตูนได้อย่างรวดเร็ว อันเป็นผลมาจากการสื่อความหมายด้วยภาพที่ใช้เทคนิคแบบภาพยนตร์

6. ลักษณะที่เป็นไปไม่ได้หรือเหนือจริง ที่ถ่ายทอดความฝันและจินตนาการของผู้เขียนอย่างไร้ขีดจำกัด

7. ให้ความสำคัญกับการพัฒนาศักยภาพของตัวละคร คนญี่ปุ่นเน้นความสำคัญที่การพัฒนาศักยภาพคน ตัวละครจึงเป็นปัจจัยสำคัญที่กำหนดตัวเรื่อง ในการ์ตูนหลายเรื่องตัวละครจะมีความสามารถพิเศษ แต่จะไม่ใช่ความสามารถสูงสุด อาจมีพลังอำนาจเหนือกว่าทำให้ตัวละครเอกพ่ายแพ้ เขาจะนำเอาผลที่ได้มาเป็นบทเรียนชีวิตเพื่อการเติบโตและพัฒนาต่อไป ตอนจบเรื่องตัวละครเอกอาจสิ้นหวัง หรือสุขสมหวัง สิ่งสำคัญอยู่ที่ผู้อ่านได้ติดตามการเติบโตและการพัฒนาของตัวละคร ทั้งร่างกายและจิตใจพร้อมกับการดำเนินเรื่อง

8. การทำงานของนักเขียนการ์ตูน เป็นงานที่ต้องใช้ผู้ร่วมงานหลายส่วน โดยนักเขียนการ์ตูนจะเป็นผู้แต่งเรื่อง ร่างภาพ ตัดเส้นตัวละครหลัก ตัวประกอบ และฉาก ส่วนการเก็บรายละเอียดและการแต่งภาพจะเป็นหน้าที่ของผู้ช่วย นักวาดการ์ตูนส่วนใหญ่จะมีผู้ช่วย 3-4 คน

9. ธุรกิจการผลิตการ์ตูนรายสัปดาห์ของญี่ปุ่น เป็นธุรกิจที่มีการแข่งขันสูงมาก จึงต้องพยายามสร้างเอกลักษณ์ให้ตัวละครจะส่งผลให้การ์ตูนเรื่องนั้นติดตลาดมีผู้อ่านติดตาม

อย่างต่อเนื่อง จุดไคลแมกซ์ในแต่ละตอนผู้เขียนต้องทิ้งเรื่องราวให้ชวนติดตาม เพื่อผู้อ่านจะได้รอคอยอ่านในเล่มหน้า

ผู้วิจัยนำแนวคิดการ์ตูนญี่ปุ่นมาใช้ทำความเข้าใจลักษณะเฉพาะของการะสุโนคาเมน

2.แนวคิดการเล่าเรื่อง

เรื่องเล่า หรือ จินตคดี หรือ บันเทิงคดี คือ สารที่มุ่งให้ผลในด้านอารมณ์ความรู้สึกเป็นสำคัญ ได้แก่ งานประเภทศิลปะ และบันเทิงคดีต่างๆ ในระดับพื้นฐานที่สุดของงานประเภทนี้ คือ ให้ความเพลิดเพลินในระดับสูงขึ้นไป คือ ให้ความเจริญใจ ในเชิงอุดมคติ จินตคดีทำหน้าที่พัฒนาคุณภาพทางจิตใจของชนชั้นในสังคม ทั้งนี้ จินตคดีดังกล่าวยึดโยงการเล่าเรื่อง (Narrative) ด้วยการสื่อทางอารมณ์ (Emotional) และสร้างความตื่นตาตื่นใจ (Spectacle) เพื่อเสนอหรือกระตุ้นความคิดบางประการ (Intellectual) (ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ และคณะ 2543)

ในการศึกษาเรื่องเล่าด้วยกระบวนทัศน์ใหม่นั้น มองว่าเรื่องเล่าประกอบไปด้วยชุดของสัญญะเพื่อสร้างความหมายอย่างใดอย่างหนึ่งด้วยกันทุกเรื่อง ดังนั้นในการวิเคราะห์เพื่อทราบว่าเรื่องเล่านั้นมีวิธีการเล่าเรื่อง หรือเรื่องเล่านั้นประกอบสร้างขึ้นอย่างไรต้องแยกแยะให้เห็นถึงองค์ประกอบในเรื่องเล่าว่ามีรูปแบบและองค์ประกอบอะไรบ้าง โดย (กาญจนา แก้วเทพ 2553) ให้รายละเอียดองค์ประกอบของการเล่าเรื่องไว้ดังนี้

1. ตัวละคร (Character) การวิเคราะห์ตัวละครสามารถพิจารณาได้ 2 ประการ (กาญจนา แก้วเทพ 2553) คือ

    1.1. ประเภทของตัวละคร โดย V.Propp แบ่งตัวละครเป็น 6 ประเภท พระเอก นางเอก ผู้ร้าย นางร้าย ผู้ให้ ผู้นำสาร ผู้ช่วยเหลือ พระเอกปลอม ซึ่งจะนำมาใช้วิเคราะห์ว่าตัวละครในเรื่องใครสวมบทบาทประเภทไหน สวมบทบาทอะไร

    1.2. วิธีการสร้างตัวละคร โดย J.Boggs (2003) ได้รวบรวมวิธีการสร้างตัวละครไว้ เช่น การสร้างตัวละครจากลักษณะภายนอก การสร้างตัวละครด้วยบทพูด-บทสนทนา การสร้างตัวละครจากผู้เล่าเรื่อง การสร้างตัวละครจากการกระทำภายนอก การสร้างตัวละครจากการกระทำภายใน การสร้างตัวละครผ่านปฏิกิริยาของตัวละครอื่น ๆ การใช้ลักษณะตรงกันข้ามด้วยการเทียบเคียงตัวละครอื่น การสร้างตัวละครโดยใช้ความเกินเลยหรือการกระทำซ้ำ ๆ การสร้างตัวละครการเลือกชื่อตัวละคร

2. โครงเรื่อง (Plot) เป็นการเชื่อมเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาต่าง ๆ ด้วยเหตุผล ซึ่งเมื่อเชื่อมร้อยกันแล้วจะทำให้เกิดความหมายใหม่ขึ้นได้ (กาญจนา แก้วเทพ 2553)

(Freytag 2553) ได้เสนอแนวคิดการพัฒนาตัวเรื่องแบ่งเป็น 5 ขั้นตอน ดังนี้

2.1. การเริ่มเรื่อง (Exposition) เป็นจุดเริ่มต้นเพื่อชักจูงความสนใจของผู้ชมให้ติดตามต่อไป ซึ่งอาจจะใช้กลยุทธ์การเริ่มเรื่องได้หลาย ๆ แบบ เช่น แนะนำตัวละคร แนะนำฉาก เปิดประเด็นขัดแย้ง ฯลฯ

2.2. การพัฒนาเหตุการณ์ (Raising Action) เป็นขั้นตอนที่เรื่องราวเริ่มดำเนินไปมากขึ้น ความขัดแย้งเริ่มทวีความรุนแรง หรือความเข้มข้นขึ้น ตัวละครเริ่มยุ่งยากลำบากใจมากขึ้น

2.3. ขั้นภาวะวิกฤต (Climax) เป็นขั้นตอนที่ความขัดแย้งพุ่งขึ้นสูงสุด และถึงจุดแตกหัก ตัวละครอยู่ในสถานการณ์ที่ต้องตัดสินใจอย่างใดอย่างหนึ่ง

2.4. ขั้นภาวะคลี่คลาย (Falling Action) เป็นขั้นตอนหลังจากที่จุดวิกฤตได้ผ่านพ้นไป อันเนื่องมาจากปัญหาความยุ่งยากหรือเงื่อนงำต่าง ๆ ได้เปิดเผยหรือแก้ไข

2.5. ขั้นยุติเรื่องราว (Ending) เป็นขั้นตอนสุดท้ายที่เรื่องราวได้จบสิ้นลง โดยอาจจะมีจุดจบหลายๆ แบบ เช่น อาจจะจบอย่างมีความสุข อย่างสูญเสีย หรือมีปริศนาคาใจ เป็นต้น

3. แก่นเรื่อง (Theme) คือ ความมุ่งหมายของเรื่องเล่าที่มีลักษณะเป็นนามธรรมไม่ปรากฏตัว แต่แฝงอยู่ในเรื่องโดยที่ไม่สามารถมองเห็นหรือได้ยินได้ ซึ่งสามารถใช้วิธีเพื่อค้นหาวิเคราะห์ได้จากตัวละคร เหตุการณ์ การกระทำ ซึ่งเรียกว่า Motif (กาญจนา แก้วเทพ 2553)

K.Griffith เสนอวิธีการวิเคราะห์แก่นเรื่อง 3 รูปแบบ (กาญจนา แก้วเทพ 2553) ดังนี้

3.1. คู่ตรงกันข้าม มาจากทฤษฎีสัญวิทยาที่กล่าวว่าการสร้างความหมายจะเห็นได้ชัดต่อเมื่อนำคู่ตรงกันข้ามมาเทียบเคียง

3.2. สัญลักษณ์ เป็นสิ่งแทนความหมาย หรือสิ่งที่มีความหมายมากไปกว่าตัวของมันเอง

3.3. การสร้างพัฒนาการของเรื่อง เช่น ดูบทสรุปในตอนจบของเรื่องว่าผู้สร้างให้ข้อสรุปในเรื่องใด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4. ความขัดแย้ง หรือปมขัดแย้ง เป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้เรื่องราวเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเรื่องเล่าพัฒนาไปสู่จุดหมายที่ผู้เขียนต้องการ

ประเภทของความขัดแย้ง (กาญจนา แก้วเทพ 2553) เสนอไว้ดังนี้

4.1. ความขัดแย้งภายในจิตใจ

4.2. ความขัดแย้งระหว่างคนกับคน

4.3. ความขัดแย้งระหว่างคนกับสังคม

4.4. ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับพลังภายนอก ในการวิเคราะห์เพื่อค้นหาความหมายของความขัดแย้งที่ปรากฏในเรื่องเล่านั้น ด้วยการแยกแยะว่ามีความขัดแย้งประเภทใดปรากฏอยู่บ้าง ประเภทประเด็นของความขัดแย้งเป็นเรื่องใด จากนั้นมองในด้านวิธีการแก้ไขปัญหาความขัดแย้งที่เกิดขึ้น และสุดท้ายความขัดแย้งที่เกิดขึ้นนั้นมีการคลี่คลายด้วยบทสรุปแบบใด

แนวทางวิเคราะห์การเล่าเรื่อง (ประชา สุวีรานนท์ 2540) ได้อธิบายดังนี้

1. การวิเคราะห์การเล่าเรื่องในเชิงเนื้อหาที่ถูกนำมาเล่า โดยพิจารณาเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น การกระทำของตัวละคร สถานที่ และเวลาที่เหตุการณ์นั้นเกิดขึ้น ทั้งนี้เพื่อค้นหาความหมายที่ต้องการสื่อออกไป นอกจากนั้นเนื้อหาอาจชักนำให้เราต้องศึกษาถึงบริบททางการเมือง เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมที่ปรากฏอยู่ในนั้นด้วย

2. การวิเคราะห์เรื่องเล่าในเชิงกระบวนการเล่าเรื่อง อันได้แก่ วิธีสร้างพล็อต การใช้มุมมอง การเล่นลำดับเวลา กลวิธีสร้างความสมจริงให้ผู้ชมยอมรับความเป็นไปได้

3. การวิเคราะห์เรื่องเล่าในเชิงโครงสร้าง เป็นการมองทะลุเนื้อหา และกระบวนการเล่าเรื่องลงไปถึงแก่นความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบในเรื่องเล่า เพื่อเปิดเผยบทบาทที่แท้จริงของเนื้อหาที่ถูกนำมาเล่า เช่น การมองว่าตัวละครไม่ใช่คนจริงๆ เป็นเพียงสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นมาในการเล่าเรื่อง ตัวละครอาจเกิดจากการรวมตัวของคุณสมบัติต่าง ๆ อันได้แก่ บุคลิกภาพ อาชีพการงาน ฐานะทางสังคม หรือคุณค่าที่เขายึดถือ คุณสมบัติเหล่านี้เป็นองค์ประกอบที่มีบทบาทหน้าที่ในการสื่อความหมาย และมีความสัมพันธ์กันอย่างแน่นเฟ้นชนิดที่ขาดกันและกันไม่ได้ จากนั้นเราจึงแบ่งมันออกเป็นคู่ ๆ เช่น คน 2 ฝ่าย คุณค่า 2 ชนิด หรืออุดมคติ 2

อย่าง และสังเกตต่อไปว่า ในตอนจบโครงสร้างหรือความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบของเรื่องเล่าที่ถูกเล่าในตอนต้นเปลี่ยนแปลงไปอย่างไร

ผู้วิจัยนำแนวคิดการเล่าเรื่องมาใช้วิเคราะห์มโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครในการะสุโนคาเมนว่ามีองค์ประกอบในการเล่าเรื่องอย่างไร เพื่อสามารถมองเห็นรายละเอียดการดำเนินเรื่องในด้านต่าง ๆ ได้ชัดเจน

3.แนวคิดศิลปะการละคร

มีรายละเอียดดังนี้

3.1. <u>องค์ประกอบพื้นฐานของละคร</u>

(Wilson and Goldfarb 1991) ได้กล่าวถึง องค์ประกอบพื้นฐานของละครที่ประกอบไปด้วย นักแสดง ผู้ชม ผู้กำกับการแสดง พื้นที่ในละคร ภาพที่ปรากฏให้เห็นบนเวที และบทละคร ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

3.1.1. ผู้แสดงหรือนักแสดง (Performers) การแสดงถือเป็นปัจจัยที่สำคัญลำดับแรกของละคร และเป็นหัวใจสำคัญของละคร ซึ่งประกอบไปด้วยการแสดงของนักแสดงบนเวทีละครเพื่อถ่ายทอดบทบาทการแสดง ถ่ายทอดภาพจินตนาการของตัวละครจากบทประพันธ์สู่ผู้ชม ด้วยทักษะการแสดงออกทั้งทางร่างกาย การเปล่งเสียง การเคลื่อนไหว สิ่งที่สำคัญคือทำให้ผู้ชมเชื่อในบทบาทการแสดงตลอดระยะเวลาการแสดง (Wilson and Goldfarb 1991)

ผู้แสดงที่ประสบความสำเร็จในการแสดงอาจจะมีปัจจัยส่งเสริมให้ตนเองสามารถเข้าถึงบทบาทการแสดงได้โดยใช้พรสวรรค์ (Talent) ที่มีมาแต่เดิม ร่วมกับการฝึกฝน (Training) เพื่อพัฒนาขัดเกลาความสามารถให้สูงขึ้น

โดยสามารถแบ่งนักแสดงออกได้เป็น 3 ประเภท (มัทนี รัตนิน 2546) ดังนี้

(ก) นักแสดงมุ่งเทคนิค (Technical Actor) นักแสดงที่แสดงออกภายนอกด้วยกิริยาท่าทาง สี หน้า และอาจมีเทคนิคดี สามารถหัวเราะ แสดงท่าทางโกรธเกรี้ยว ดัดเสียงให้มีสำนวนต่าง ๆ ได้อย่างคล่องแคล่ว จำบทแม่นยำ จำบล็อกกิ้งได้ดี แต่ความรู้สึกภายในอาจจะมีน้อย ถ้ามีก็เกิดขึ้นด้วยการเสแสร้งไม่จริง ซึ่งสามารถทำให้ผู้ชมเชื่อได้ง่าย นักแสดงมุ่งเทคนิคจะใช้เสียงและร่างกาย ถ่ายทอดความรู้สึก นักแสดงจะวิเคราะห์บทโดยมองหาความต้องการของตัวละครจากภายนอก แล้วเน้นการแสดงท่าทางภายนอกด้วยเทคนิคทางร่างกายและเสียง การแสดงชนิดนี้เรียกว่า Objective Acting

(ข) นักแสดงมุ่งอารมณ์ (Emotional Actor) นักแสดงที่สวมจิตใจเข้าไปในตัวละคร จินตนาการถึงสถานการณ์ที่บังคับและมีอิทธิพลต่อตน กระตุ้นความรู้สึกและอารมณ์ภายในของตนให้เกิดปฏิกิริยา เป็นแรงผลักดันไปสู่กิริยาท่าทางและสีหน้าภายนอก ซึ่ง คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี นักแสดง ผู้ฝึกฝนการแสดง และผู้กำกับการแสดงชาวรัสเซียที่เชี่ยวชาญในละครแนวสัจนิยม เขาจะเน้นทักษะในด้านความสัมพันธ์ระหว่างจิตใจและความรู้สึกภายใน กับปฏิกิริยาภายนอกซึ่งจะเกิดขึ้นพร้อม ๆ กัน นอกจากนั้นผู้แสดงยังต้องคำนึงถึงการใช้ความทรงจำต่อความรู้สึกหรือประสบการณ์ที่เคยมีในอดีต เพื่อช่วยกระตุ้นอารมณ์ โดยเรียกการแสดงชนิดนี้ว่า Subjective Acting

(ค) นักแสดงผู้มีความสมดุล (Balanced Actor) เป็นผู้ที่มีความชำนาญทางเทคนิคและสามารถพัฒนาอารมณ์ได้อย่างลึกซึ้ง จริงใจ มีความละเอียดอ่อน และแสดงออกได้ดีทั้งกาย วาจา ใจ

3.1.2. ผู้ชม (Audience) เป็นปัจจัยอีกประการที่สำคัญในละคร เนื่องจากในการนำเสนอละครสู่สาธารณะนั้นจะสมบูรณ์ไม่ได้เลยถ้าขาดผู้มาชมการแสดง หรืออาจจะต้องยกเลิกการแสดงหากไม่มีผู้ชมการแสดง (Wilson and Goldfarb 1991)

3.1.3. ผู้กำกับการแสดง (Director) เป็นผู้ควบคุมคุณภาพการผลิตงานละครทั้งหมด ซึ่งในด้านการแสดงจะมีการทำงานร่วมกับนักแสดง ในด้านการวิเคราะห์และตีความบทละคร รวมไปถึงเป็นผู้ควบคุมการฝึกซ้อมการแสดงให้แก่นักแสดง (Wilson and Goldfarb 1991)

3.1.4. พื้นที่ในละคร (Theater Space) เป็นพื้นที่ที่นักแสดงใช้เพื่อถ่ายทอดบทบาทการแสดงสู่ผู้ชม และเป็นพื้นที่สำหรับให้ผู้ชมร่วมชมการแสดง (Wilson and Goldfarb 1991)

เวทีละครสำหรับใช้ในการแสดงสามารถแบ่งออกได้ 5 แบบ แต่ละแบบจะเหมาะสมกับชนิดของบทละคร ประเภทของการแสดง และสร้างประสบการณ์การชมละครให้กับผู้ชมแตกต่างกัน (Wilson 2005) ดังนี้

(ก) เวทีแบบ Proscenium หรือ Picture-Frame เป็นเวทีที่มีลักษณะเป็นกรอบสี่เหลี่ยม มองเห็นลึกเข้าไปจะเห็นได้ 3 ด้าน สามารถสร้างฉากให้เกิดภาพลวงตาเป็นสามมิติดูลึกเข้าไปในฉาก ผู้ชมเป็นผู้เฝ้าชมการแสดงในพื้นที่ของตนเอง

(ข) เวทีแบบ Arena หรือ Circle หรือ Theater-in-the-round เป็นเวทีที่อยู่กลางโรงละคร มีผู้ชมล้อมรอบและสามารถเห็นผู้แสดงได้จากทุกทิศทาง ส่วนเครื่องประกอบฉากนั้นมีน้อยมาก ผู้ชมจะรู้สึกมีส่วนร่วมในการแสดงเหมือนเป็นส่วนหนึ่งของละคร

(ค) เวทีแบบ Trust เป็นเวทีรูปสี่เหลี่ยมคางหมู สี่เหลี่ยมผืนผ้า จัตุรัส หรือครึ่งวงกลม ที่ยื่นเข้าไปหาผู้ชมทั้ง 3 ด้าน โดยยื่น ส่วนที่ยื่นออกมาอาจเป็น มีทางเข้าออกเป็นอุโมงค์ลอดใต้ที่นั่ง

คนดูจากมุมด้านข้างทั้งสองด้าน หรือมีทางเข้าออกเป็นขั้นบันไดซึ่งนักแสดงสามารถเข้าออกได้รวดเร็ว มีความใกล้ชิดกับคนดูเช่นเดียวกับเวทีแบบอารีน่า

(ง) Created and Found Spaces เริ่มต้นมาจากกลุ่มศิลปินละครแนว Avant-garde ที่ทดลองใช้พื้นที่การแสดงในหลายรูปแบบ โดยมี Antonin Artaud เป็นผู้ริเริ่มแนวคิดนี้ ต่อมาได้มีศิลปินที่ใช้แนวทางนี้นำเสนอละครในสถานที่แตกต่างหลากหลาย เช่น

1. Nontheater Buildings ใช้พื้นที่การแสดงละคร ในสถานที่อื่นที่ไม่ใช่โรงละคร เช่น โรงนา โรงรถ สนามเทนนิส โรงยิม เป็นต้น โดยใช้โครงสร้างของสถานที่นั้นให้เกิดประโยชน์สูงสุด เพื่อสื่อความหมายที่ต้องการสู่ผู้ชม

2. Adapted Spaces เป็นการปรับใช้พื้นที่การแสดงให้เหมาะกับละครเรื่องนั้น ๆ อาจจะใช้อุปกรณ์ประกอบฉากเป็นโต๊ะเพียง 2 ตัว วางกลางเวที แล้วกำหนดตำแหน่งของผู้ชมให้เหมือนนั่งอยู่ในงานเลี้ยง ซึ่งเป็นวิธีที่ Jerzy Grotowski ใช้ในละครเวทีของเขา

3. Street Theater เป็นโรงละครที่จัดขึ้นกลางแจ้งหรือจัดในพื้นที่สาธารณะ การแสดงในสถานที่สาธารณะผู้ชมจะมีอิสระมาก ถ้าผู้ชมไม่สนุกหรือเบื่อพวกเขาจะเดินหนีไปได้ในทันทีดังนั้นการตรึงความสนใจผู้ชมให้อยู่กับละคร จึงเป็นเรื่องที่สำคัญมาก

(จ) เวทีเอนกประสงค์ และเวทีแบบ black box เป็นโรงละครรูปสี่เหลี่ยม ที่สามารถปรับเปลี่ยนการจัดวางอุปกรณ์ต่าง ๆ และสามารถเคลื่อนย้ายได้ตามความเหมาะสม เหมาะสำหรับการเรียนการสอน และคณะละครเล็ก ๆ

3.1.5. ภาพที่ปรากฏให้เห็นบนเวที (Design Elements) ซึ่งรวมสิ่งต่างๆ ที่ปรากฏให้เห็นบนเวที ได้แก่ เครื่องแต่งกาย แสง ฉาก อุปกรณ์ประกอบ และสิ่งที่มองไม่เห็นได้แก่ เสียง ภาพบนเวทีที่ปรากฏเห็นด้วยสัมผัสทางตานั้น มีองค์ประกอบสำคัญ 4 ประการ (ฤทธิ์รงค์ จิวากานนท์ 2550) ซึ่งสรุปได้ดังนี้

(ก) ฉาก (Scenery) เป็นสิ่งแวดล้อมและบรรยากาศของละคร ได้แก่ สถานที่ บรรยากาศ หรือข้อมูลที่ทำให้รู้จักตัวละคร ก่อนเหตุการณ์และเรื่องราวในละครจะเริ่มต้นขึ้น

(ข) เครื่องแต่งกาย (Costume) เป็นการบอกฐานะทางสังคม อาชีพ ตำแหน่ง พื้นเพ รสนิยม แม้แต่ร่างกายที่เปลือยเปล่าก็เป็นลักษณะหนึ่งของเครื่องแต่งกาย ทำให้ผู้ชมเห็นพัฒนาการของตัวละคร และแนวคิดการนำเสนอละครตั้งแต่ต้นจนจบ อีกทั้งยังรวมถึงองค์ประกอบเครื่องตกแต่งอื่น ๆ บนร่างกาย ได้แก่ การแต่งหน้า การเพ้นท์ร่างกาย การทำผม การใส่วิก และการสวมหน้ากาก เป็นต้น

(ค) แสง (Lighting) มีหน้าที่แนะนำผู้ชมได้เห็นอะไร เห็นอย่างไร และจำเป็นต้องเห็นมากแค่ไหน ทำให้ผู้ชมรับรู้ถึงบรรยากาศแวดล้อม สร้างความเป็นธรรมชาติและสมจริง

(ง) เครื่องประกอบการแสดง (Properties หรือ Props) หมายถึง เครื่องประกอบการแสดงที่นักแสดงใช้ในละคร เพื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่างฉากและเหตุการณ์ที่ตัวละครทำกิจธุระบนพื้นที่เวที มีส่วนทำให้โลกของละครเกิดขึ้นจริง ทำให้ผู้ชมเชื่อในสิ่งที่เห็นบนเวที ให้ข้อมูลและสื่อความหมายเกี่ยวกับละคร นอกจากนั้นอาจทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญในละครอีกด้วย ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท ได้แก่

1. เครื่องประกอบฉาก (set props หรือ set dressing) คือเครื่องประกอบฉากที่ยกเคลื่อนย้ายได้ เป็นส่วนหนึ่งของฉาก เช่น โต๊ะ เก้าอี้ ธง รูปติดผนัง เป็นต้น

2. เครื่องประกอบการแต่งกาย (costume props) คือ ส่วนประกอบของเครื่องแต่งกาย เช่น แว่นตา กระเป๋า ผ้าเช็ดหน้า มีด ดาบ (ที่แขวนติดตัวนักแสดง) เป็นต้น

3. เครื่องประกอบการแสดงที่นักแสดงใช้ (hand props) เช่น เหยือกน้ำ กระดิ่ง เป็นต้น

3.1.6. บทละคร เป็นงานของนักเขียนบทละครที่จะสร้างเรื่องราวและตัวละคร โดยเรียงตามลำดับเหตุการณ์การกระทำของตัวละครจากต้นไปจนจบเรื่อง โดยประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ ตามลำดับความสำคัญ 6 ประการ (นพมาส ศิริกายะ 2524, มัทนี รัตนิน 2546, ชุติมา มณีวัฒนา เปล่งขำ 2551) ได้แก่ สรุปได้ดังนี้

(ก) โครงเรื่อง (Plot) คือ ลำดับเหตุการณ์ที่มีความสัมพันธ์เป็นเหตุเป็นผล ประกอบด้วยตอนต้น ตอนกลาง ตอนจบ การวางโครงเรื่องเริ่มจากความขัดแย้งที่จะนำไปสู่จุดวิกฤต ทำให้มีการแก้ปมความขัดแย้งให้เรื่องราวลงเอย

(ข) ตัวละคร (Character) ตัวละครต้องแสดงลักษณะและคุณสมบัติออกมาให้เห็นชัดเจน ได้แก่ 1. ตัวละครหลัก (main character) คือ ตัวละครเอก (protagonist) และตัวละครขัดแย้ง (antagonist) 2. ตัวละครประกอบ (minor character)

(ค) ความคิด (Thought) คือ แก่นเรื่อง ที่แฝงไว้โดยใช้สัญลักษณ์ และผูกเรื่องราวละครเข้าไว้ด้วยกันทำให้ละครมีเอกภาพ

(ง) ภาษา (Diction) เป็นเครื่องมือที่นักเขียนใช้สื่อให้เห็นโครงเรื่อง ลักษณะตัวละคร แก่นเรื่อง แนวละคร ช่วยสร้างจังหวะในการดำเนินเรื่อง ซึ่งจะต้องสื่อความหมายให้ผู้ชมเข้าใจด้วยบทสนทนาที่กระชับ กระจ่างชัด และน่าสนใจ บทพูดที่ดีนักแสดงจะสามารถพูดได้อย่างเป็นธรรมชาติ

(จ) เสียง คือ สิ่งที่คนดูได้ยินทั้งหมดในละคร รวมถึงการออกเสียงของนักแสดง ซึ่งมีส่วนสำคัญต่อการสร้างความหมายให้แก่บทพูดทำให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องได้

(ฉ) ภาพ (Spectacle) หมายถึง ภาพการแสดงที่คนดูมองเห็นในละคร ได้แก่ ฉาก แสง เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า เครื่องประกอบฉาก และท่าทางอากัปกิริยาของนักแสดง

3.2. ศิลปะการแสดงละคร

พัฒนาการแสดงละครสมัยใหม่โดยเน้นการแสดงความจริงจากภายใน มาจากแนวคิดของ คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี จากเทคนิคการสร้างบทบาทการแสดงที่เขาศึกษาค้นคว้าจากการแสดง และการกำกับการแสดง ร่วมกับนักแสดงในยุคสมัยของเขา ด้วยบทละครแนวสัจนิยม ที่นักแสดงต้องใช้การแสดงออกจากความรู้สึกภายในร่วมกับการแสดงจากภายนอกจึงจะสามารถเข้าถึงบทบาทได้ ดังนั้น นักแสดงที่ดีจึงต้องพยายามฝึกฝนการแสดงทั้งจากภายนอกและภายใน โดยเขาศึกษาจนพบองค์ประกอบที่สำคัญในการแสดง

3.2.1. องค์ประกอบที่สำคัญในการแสดง (ภัฏฏารินธ์ อิงคุลานนท์ 2550) ให้รายละเอียดดังนี้

ก. มนต์สมมติ หรือภาวะสมมติ (The Magic If) เพื่อให้นักแสดงสามารถสวมวิญญาณเป็นตัวละครตัวนั้นได้ ควรมีการใช้มนต์สมมติ โดยคิดว่า ถ้า...เรื่องนั้นเกิดกับเรา ถ้าเราต้องเผชิญสถานการณ์ในภาวะเดียวกับตัวละคร เราจะเป็นอย่างไร

ข. สถานการณ์จำลอง (Given Circumstance) เป็นสถานการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในชีวิตของตัวละคร ซึ่งสำหรับตัวละครนั่นคือเหตุการณ์จริง นักแสดงควรเข้าใจและมองสถานการณ์ในฐานะตัวละครที่ตนสวมบทบาทอยู่ โดยสามารถเข้าใจได้ด้วยการศึกษาบทละครอย่างถี่ถ้วน

ค. จินตนาการ (Imagination) นักแสดงควรมีความสามารถสร้างสรรค์จินตนาการ ซึ่งจะได้มาจากการฝึกฝน จากการสังเกตวิถีชีวิตผู้คนและเหตุการณ์รอบตัว โดยนำสิ่งเหล่านี้มาเป็นข้อมูลประกอบกับจินตนาการของนักแสดงเพื่อสร้างชีวิตให้แก่ตัวละคร ซึ่งบางครั้งผู้เขียนบทอาจไม่ได้บรรยายไว้แต่นักแสดงต้องสามารถจินตนาการได้ว่า ในฐานะตัวละครหากต้องเผชิญสถานการณ์เช่นนั้นจะเป็นอย่างไร

ง. การสร้างสมาธิ (Concentration of Attention) นักแสดงควรมีสมาธิจดจ่ออยู่กับการแสดง โดยมีสมาธิกับความเชื่อในบทบาทตัวละคร สถานการณ์ และความต้องการของตัวละคร ต้องรู้สึกอยู่เสมอว่าเป็นเหตุการณ์ที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนต้องรู้จักฟัง สังเกต รู้สึกตามในฐานะตัวละคร หากนักแสดงมีสมาธิไม่ถูกที่จะนำสมาธิไปอยู่ที่การคาดหวังว่าผู้ชมจะต้องชื่นชอบ

จ. ความจริงและความเชื่อ (Truth and Believe) นักแสดงต้องเชื่อในบทละคร เชื่อในสถานการณ์ที่เกิดกับตัวละคร และเชื่อว่าตนคือตัวละครตัวนั้น แล้วนำเสนอความจริงที่เกิดขึ้นออกมาอย่างจริงใจ ไม่เสแสร้งแกล้งทำ การแสดงที่ดีเริ่มจากความเชื่อ และความรู้สึกเชื่อต่อบทละครในฐานะตัวละคร และรู้สึกตามในสถานการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น

ฉ. การสื่อสารร่วมกับผู้อื่น (Communion) นักแสดงเป็นผู้สื่อสารกับคนดูซึ่งเป็นการสื่อสารทางอ้อม และกับผู้แสดงร่วมซึ่งเป็นการสื่อสารทางตรง นักแสดงต้องรู้จักรับและส่งความรู้สึกให้แก่กัน นั่นคือ ต้องสื่อสารให้อีกฝ่ายได้รู้หรือทำให้เกิดความรู้สึกอย่างใดอย่างหนึ่ง และฝ่ายรับต้องส่งความรู้สึกกลับมาอย่างพอดี

ช. การรำลึกอารมณ์ (Emotional Memory) นักแสดงสามารถใช้ประสบการณ์เป็นข้อมูลการสร้างสรรค์การแสดง ได้แก่ ประสบการณ์ที่สั่งสมภายในตัวเองหรือความทรงจำ และการสังเกตสิ่งต่าง ๆ รอบตัว ซึ่งข้อมูลสองประการจะเกิดขึ้นจากภายในตัวนักแสดงแล้วนำออกมาใช้พร้อมๆ กัน แต่หากนักแสดงเลือกใช้เพียงอย่างใดอย่างหนึ่งจะทำให้เกิดข้อจำกัดต่อการสร้างสรรค์

ซ. การปรับเปลี่ยน (Adaptation) ผู้แสดงต้องใช้วิจารณญาณในการปรับเปลี่ยนวิธีแสดง ให้เหมาะสมกับแต่ละบทบาทที่ได้รับ ให้เหมาะกับกาลเทศะที่เผชิญ การประยุกต์ให้ประทับใจคนดูควรเลือกวิธีที่คนดูคาดไม่ถึง เช่น สถานการณ์ที่คนดูคิดว่าจะร้องไห้ฟูมฟาย นักแสดงอาจจะสงบนิ่ง อัดอั้น ซึ่งสร้างความประหลาดใจแก่คนดู

ฌ. ความเร็วและจังหวะ (Tempo and Rhythm) ความเร็วและจังหวะเป็นสภาพของการแสดง ถ้าทำได้ดีจะเป็นเครื่องช่วยรักษาให้ผู้แสดงมีสมาธิ และแสดงไปได้อย่างต่อเนื่องและให้เหมาะเจาะกับบุคลิก และสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในเรื่อง ควรมีการปรับเปลี่ยนความเร็วและจังหวะให้เหมาะสมเพื่อปรับเปลี่ยนอารมณ์คนดูด้วย

3.2.2. หลักการฝึกการแสดงของนักแสดง

นักแสดงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องฝึกทักษะร่างกายและเสียงให้พร้อมในการแสดง ในการฝึกเสียง (มัทนี รัตนิน 2546) ได้แนะนำว่า นักแสดงสามารถฝึกบริหารโดย หายใจเข้าออกยาว ๆ ให้ลมเข้าเต็มปอด กระบังลมขยายกว้างสู่สุด และควบคุมลมหายใจออก ให้พูดได้หลายพยางค์ ในลมหายใจออกเพียงครั้งเดียว การสูดสมกลับเข้าปอด ให้สูดทั้งทางปากและจมูก ขยายกะบังลม ไม่ให้มีเสียงสูดลมฟืดฟาด แต่สามารถหายใจต่อเนื่อง มีการผ่อนคลายกล้ามเนื้อทุกส่วน โดยเฉพาะ ปาก แก้ม ลิ้น ขากรรไกร คอไหล่ หลัง หน้าอก ท้อง เอว สะโพก แขน ขา ควรบริหารให้ผ่อนคลายที่สุด

อีกทั้งยังมีการฝึกฝน โดยนำศิลปะการแสดงของอินเดีย จีน หรือญี่ปุ่นมาใช้เพื่อช่วยส่งเสริมเคลื่อนไหวร่างกายแสดงภาษาท่าทางที่มีความหมาย โดยการแสดงออกจะมีระเบียบท่าเพื่อควบคุมการเคลื่อนไหว มีการผสมผสานทั้งการเต้นรำ การสื่อความหมายจากท่าทาง และการแสดงสัญลักษณ์ เพื่อเล่าเรื่องตามที่ต้องการ รวมไปถึงการฝึกฝนการแสดงในแบบ แพนโทไมม์ ที่เป็นการแสดงโดยปราศจากคำพูดหรืออุปกรณ์ นักแสดงต้องสร้างภาพจินตนาการให้ผู้ชมเห็นด้วยการแสดงออกทางร่างกาย และการใช้เทคนิคแบบคณะละครสัตว์ที่ผู้ฝึกต้องใช้สมาธิจดจ่อกับอุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นต้น (Wilson 2005)

ตามหลักการแสดงของสตานิสลาฟสกีได้ระบุสิ่งที่สำคัญในการแสดงบนเวทีที่นักแสดงควรคำนึงถึง คือ การผ่อนคลายความเครียด การมีสมาธิกับบทบาทการแสดง ความเชื่อในบทบาทการแสดง การเชื่อในสถานการณ์การแสดง การมีสมาธิกับตัวละคร การรู้ความต้องการและเป้าหมายของตัวละคร เป็นต้น

โดยในปัจจุบันแนวคิดทางการแสดงที่นิยมใช้แบ่งออกได้ดังนี้ (ภัฏฏารินธ์ อิงคุลานนท์ 2550)

ก. การแสดงออกจากความจริงภายใน (inside out) การแสดงออกที่เกิดจากความรู้สึกจากภายในจิตใจของนักแสดงในฐานะตัวละคร โดยการตีความจากนิสัยของตัวละคร สถานการณ์ที่เกิดขึ้น ตั้งต้นที่ความต้องการของตัวละครก่อนแล้วอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นในจิตใจจะเกิดขึ้นตามมา เมื่อรู้สึกแค่ไหนก็แสดงออกแค่นั้น

ข. การแสดงออกจากภายนอกเข้าสู่ภายใน (outside in) เป็นการแสดงโดยใช้ร่างกายภายนอกเป็นพาหะนำไปสู่ความรู้สึกที่ต้องการถ่ายทอดสู่ผู้ชม นักแสดงต้องฝึกฝนให้รู้จักร่างกายตัวเองทุกส่วน การฝึกควบคุมลมหายใจ การควบคุมกล้ามเนื้อ โดยต้องสังเกตร่างกายและลมหายใจของตนเองในอารมณ์ต่าง ๆ และนำมาปรับใช้ในการแสดง การใช้เทคนิคได้ประสบความสำเร็จเหมาะกับนักแสดงที่มีประสบการณ์และฝึกฝนร่างกายมาอย่างดี ถึงจะถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างสมจริง

ค. การฝึกฝนที่นำสองวิธีมาผสมกันเพื่อให้เกิดความสมดุล นักแสดงสามารถนำเทคนิคการแสดงไปใช้ได้ทั้งสองแนวทาง

3.2.3. การศึกษาบทละคร

ในการศึกษาบทละคร มัทนี รัตนิน (มัทนี รัตนิน 2546) ได้เสนอว่า นักแสดงและผู้กำกับการแสดงจะต้องทำงานร่วมกันอย่างใกล้ชิด โดยจะต้องศึกษาบุคลิกลักษณะ อุปนิสัยใจคอ พฤติกรรม และบทบาทของตัวละครแต่ละตัว จากสิ่งที่เขาพูดและมีปฏิกิริยาตอบโต้ ต่อเหตุการณ์

ใด ๆ ที่กระทบต่อตัวเขา หรือที่เขามีความเกี่ยวข้องด้วย และรู้จักตัวละครจากความสัมพันธ์ที่มีต่อตัวละครอื่นในเรื่อง วิเคราะห์จากการวางโครงเรื่องของผู้ประพันธ์ที่วางไว้ล่วงหน้าว่า ตัวละครจะเข้ามาเมื่อใด และเข้ามาทำอะไร พูดกับใครในแต่ละฉาก และออกจากฉากไปเมื่อใด การเข้ามามีวัตถุประสงค์อะไร มีความต้องการอะไรสูงสุดในชีวิต มีบทบาทที่จะแสดงอย่างไร มากน้อยเพียงใด และสิ่งที่เขาพูดทำให้เรื่องพัฒนาไปอย่างไร ผู้กำกับและนักแสดงจะต้องหาสิ่งที่เป็นสุดยอดในชีวิตของตัวละครแต่ละตัว ที่สัมพันธ์กับความต้องการสูงสุดในชีวิตของตัวละครเอกและตัวละครอื่น ๆ ตลอดจนความต้องการสูงสุดของละครทั้งเรื่องให้ได้ ดังนั้นการศึกษาบทละครจึงมีความสำคัญต่อการแสดงอย่างมากที่นักแสดงและผู้กำกับการแสดงจะต้องช่างสังเกตบุคคลจริง เพื่อเป็นพื้นฐานในการสร้างตัวละครให้มีความสมจริงต่อไป

3.2.4. แนวทางปฏิบัติเพื่อเข้าถึงบทบาทการแสดง

แนวทางในการปฏิบัติเพื่อแสดงได้อย่างมีความจริงภายในที่นักแสดงต้องให้แก่บทบาทการแสดงนั้น สดใส พันธุมโกมล (สดใส พันธุมโกมล 2538) ได้ให้หลักการปฏิบัติไว้อย่างละเอียด ซึ่งนักแสดงสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการฝึกปฏิบัติอย่างได้ผล สรุปได้ดังนี้

ก. ความจริงใจในบทบาทการแสดง

นักแสดงต้องเริ่มต้นจากความจริงใจในบทบาทการแสดง เพื่อให้การแสดงนั้นเป็นที่ประทับใจแก่ผู้ชม สดใส พันธุมโกมล (สดใส พันธุมโกมล 2538) กล่าวว่า “ความจริงใจที่นักแสดงให้กับบทบาท หมายถึง ความจริงภายใน หรือ Inner realism ที่นักแสดงต้องให้กับทุกบทบาทที่ตนแสดงไม่ว่าการแสดงนั้นจะเป็นแนวใด” โดยนักแสดงต้องฝึกฝนจนเข้าใจความแตกต่างระหว่างการแสดงที่จริงใจกับการแสดงที่จงใจเสนออารมณ์ให้ได้

ความจริงใจในบทบาทจะเกิดขึ้นได้จากการมีสมาธิกับบทบาทการแสดง สดใส พันธุมโกมล (สดใส พันธุมโกมล 2538) แนะนำว่า “การมีสมาธิกับบทบาท เป็นการรวมพลังความคิดความสนใจของนักแสดงอยู่ที่สถานการณ์และบุคคลที่ตัวละครเผชิญอยู่ กำลังต้องการ หรือกำลังต่อสู้อยู่ในขณะนั้น” ซึ่งเรียกว่า การคิดอย่างตัวละครคิด

โดยแนวทางปฏิบัติเพื่อให้นักแสดงคิดอย่างตัวละครคิดอย่างถูกต้องนั้น สดใส พันธุมโกมล (สดใส พันธุมโกมล 2538) แนะนำว่า นักแสดงจะต้องศึกษาวิเคราะห์บทที่จะแสดงอย่างละเอียดถี่ถ้วน ศึกษาอากัปกิริยาภายนอกเพื่อให้รู้การเคลื่อนไหวของตัวละคร ศึกษาให้รู้ถึงความรู้สึกภายในของตัวละคร ทัศนคติที่มีต่อโลกภายนอก ต่อตนเอง และผู้อื่น และต้องทำความรู้จักกับตัวละคร สามารถแยกแยะจนพบลักษณะเฉพาะของตัวละครที่ไม่เหมือนใคร เมื่อสามารถเข้าใจโลกของตัวละคร และรู้ทัศนคติของเขาที่มีต่อโลกอย่างไร นักแสดงจะสามารถสร้างภาพจินตนาการโลก

ภายนอกที่ตัวละครมองเห็น และเชื่อในสิ่งสมมตินั้นให้ได้ว่าเป็นความจริงสำหรับตัวละคร มีความรู้สึกมีการคิดในใจในแบบที่ตัวละครคิด ก็จะสามารถมีปฏิกิริยาตอบโต้ต่อสิ่งต่าง ๆ ได้อย่างมีความจริงใจที่สร้างขึ้นจากการสร้างสรรค์อย่างมีศิลปะของนักแสดง ที่ใช้ความจริงภายในจากความเชื่อ และแนวทางในการตีความหมายบทของแต่ละคน ปฏิกิริยาและการแสดงออกของนักแสดงแต่ละคนจึงมีลักษณะเฉพาะตัวไม่เหมือนการแสดงของผู้อื่นในบทเดียวกัน

นอกจากนั้น สดใส พันธุมโกมล (สดใส พันธุมโกมล 2538) ได้แนะนำแนวการปฏิบัติที่จะทำให้สามารถคิดเป็นตัวละครตลอดระยะเวลาการแสดง คือ ความเชื่อในบทบาทการแสดงที่นักแสดงเชื่อในสถานการณ์แวดล้อม และเชื่อในความต้องการของตัวละครที่เกิดขึ้นรอบตัวนักแสดงว่าเกิดเหตุการณ์อย่างนั้นจริงๆ จนสามารถมีปฏิกิริยาตอบโต้ต่อทุกสิ่งทุกอย่างที่เกิดขึ้นในละครอย่างจริงใจ และเป็นธรรมชาติ ด้วยเทคนิคมนต์สมมติของคอนสแตนติน สตานิสลาฟสกีมาประยุกต์ใช้กับนักแสดง ทำให้นักแสดงเกิดความรู้สึก อารมณ์ หรือปฏิกิริยาตอบโต้จะช่วยให้สามารถแสดงได้อย่างเป็นธรรมชาติและสมจริง

ข. การแสดงให้มีความจริงใจและมีพลัง คือ พลังที่นักแสดงสามารถดึงดูดความสนใจของผู้ชมได้ตลอดระยะเวลาการแสดงนั้นเป็นพลังทางการแสดงที่จะทำให้ผู้ชมเกิดความประทับใจไม่รู้ลืม สดใส พันธุมโกมล (สดใส พันธุมโกมล 2538) ได้แนะนำแนวทางที่นักแสดงสามารถสร้างพลังในการแสดงนั่นคือ นักแสดงจะต้องมีความจริงใจและมีพลัง โดยมีแนวทางดังนี้

กลวิธีหรือเคล็ดลับการสร้างพลังให้การแสดง

1. การใช้แนวคิดด้วยการเอาชนะอุปสรรคที่เกิดขึ้นในเรื่อง นักแสดงต้องศึกษาจากบทให้ลึกซึ้งรู้สิ่งมุ่งหมาย หรือเหตุผล ในการกระทำของตัวละครเพราะในชีวิตจริงไม่ว่าเราจะทำอะไรความตั้งใจ (Intention) หรือเหตุผล (Motivations) ที่อยู่เบื้องหลังการกระทำ ต่างเป็นสิ่งผลักดันให้เกิดการกระทำนั้น ๆ (สดใส พันธุมโกมล 2538)

2. นักแสดงควรพยายามหาวิธีสร้างความเข้มข้นให้แก่ความต้องการของตนให้เป็นความต้องการอย่างสูงสุด จะทำให้บทบาทที่ดูเผินๆ เป็นบทธรรมดา ๆ ไม่น่าสนใจ กลายเป็นบทบาทที่ลึกซึ้ง มีความสำคัญและมีพลังดึงดูดชวนติดตาม (สดใส พันธุมโกมล 2538)

3. การเปลี่ยนความต้องการในทางลบที่อาจพบในบทให้เป็นความต้องการในทางบวก นักแสดงควรสมาธิกับความพยายามที่จะทำความเข้าใจ หรือความพยายามที่จะต้องการความชัดเจน และทำให้ความไม่เข้าใจนั้น ๆ เป็นความจริงที่เป็นอุปสรรคเรียกพลังดึงดูดทางการแสดงจากผู้ชม ซึ่งนักแสดงจะได้มาจากการสังเกตความเป็นจริงในชีวิต และนำมาใช้เพื่อให้การแสดงมีชีวิตจิตใจ น่าเชื่อ และมีพลังดึงดูดในแง่ศิลปะการแสดง (สดใส พันธุมโกมล 2538)

4. เปลี่ยนมุมมองของนักแสดงต่อตัวละคร โดยคิดถึงเหตุผลการกระทำของตัวละครจากหลักเกณฑ์การแสดงในเรื่องหลักของเหตุผล (Motivation) ที่อยู่เบื้องหลังการกระทำ (Action) โดยนักแสดงต้องศึกษาวิเคราะห์บทบาทที่จะต้องแสดงในฐานะที่เราเป็นนักแสดง และพยายามเข้าใจตัวละคร เหมือนจิตแพทย์พยายามเข้าใจคนไข้ (สดใส พันธุมโกมล 2538)

ค. การแสดงคือปฏิกิริยา (Acting is Reacting)

ในชีวิตประจำวันของคนเราย่อมต้องมีปฏิกิริยาโต้ตอบต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ทั้งการโต้ตอบด้วยคำพูด กิริยาท่าทางการแสดงออก การแสดงก็เช่นเดียวกันจะต้องใช้การโต้ตอบรับส่งบทบาทแก่กันระหว่างคู่แสดงในทุกการกระทำและคำพูดตลอดเวลาการแสดง

สดใส พันธุมโกมล (สดใส พันธุมโกมล 2538) อธิบายว่า เป็นการรับส่งปฏิกิริยาระหว่างผู้แสดงที่ต่างจะต้องฟังคู่แสดง มองให้เห็นปฏิกิริยาของคู่แสดง รับความรู้สึกที่อีกฝ่ายส่งมาด้วยท่าทาง น้ำเสียง หรือคำพูด มีการปรับอารมณ์ความรู้สึก การแสดงออก หรือจุดมุ่งหมายในการสื่อสารให้เป็นปฏิกิริยา ซึ่งเป็นหลักความจริงในชีวิตประจำวันที่คนเรามีปฏิกิริยาโต้ตอบต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งด้วยกันทั้งนั้น ปฏิกิริยาของการแสดงมีได้ 2 แบบ ดังนี้

1. การมีปฏิกิริยาต่อเครื่องแวดล้อม นักแสดงที่ดีจะบอกให้ผู้ชมรู้ได้จากการแสดงถึงสถานที่ที่เขาอยู่ คนที่เขาไปพบเป็นใคร มีความสัมพันธ์กันอย่างไร จากปฏิกิริยาที่นักแสดงมีต่อสิ่งแวดล้อม นักแสดงต้องมีความเชื่อในฉากที่สมมติขึ้นในละคร ต้องสามารถใช้จินตนาการและสมาธิมองให้เห็นในความคิดให้ได้ (สดใส พันธุมโกมล 2538)

2. การมีปฏิกิริยาต่อคู่แสดง หมายถึง การสื่อสารสัมพันธ์ระหว่างตัวละครที่จะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อนักแสดงรับส่งปฏิกิริยาให้แก่กันและกัน ในขณะเดียวกันก็ปรับตัวให้ได้รับผลดีที่สุดจากสถานการณ์นั้น ๆ นักแสดงที่แสดงอย่างมีปฏิกิริยาต่อคู่แสดงและปรับตัวรับสถานการณ์ได้อย่างสมจริงนั้น จะต้องมีความสำนึกเกี่ยวกับคู่แสดงอยู่ตลอดเวลาว่า เขาเป็นใคร เกี่ยวข้องกับเราอย่างไร และเราต้องการอะไรจากเขา และต้องพยายามสังเกตให้รู้ให้ได้ว่า เขามีความรู้สึกอย่างไรและต้องการอะไรจากเราด้วย (สดใส พันธุมโกมล 2538)

แนวปฏิบัติที่จะนำไปสู่การมีปฏิกิริยาต่อคู่แสดงและสถานการณ์แวดล้อมในละคร สดใส พันธุมโกมล (สดใส พันธุมโกมล 2538) แนะนำแนวทางไว้ดังนี้

ก. มองให้เห็น ในขณะที่แสดงนักแสดงต้องสังเกตสิ่งต่างๆ รอบตัวได้อย่างชัดเจน พร้อมทั้งใช้สมาธิและความเชื่อในบทบาทการแสดง ใช้จินตนาการ เพื่อมองเห็นตามบท

ได้อย่างจริงใจ แล้วร่างกายก็จะเกิดปฏิกิริยาตอบโต้ตามคำสั่งของสมอง เช่นเดียวกับปฏิกิริยาตอบโต้ที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวัน

ข. ฟังให้ได้ยิน นักแสดงต้องฟังคู่แสดงทั้งคำพูด กิริยาท่าทาง รวมทั้งความหมายที่ซ่อนอยู่ใต้คำพูดนั้น เมื่อฟังแล้วต้องคิดอย่างตัวละครคิดแล้วมองสิ่งที่คู่แสดงพูดถึงให้เป็นมโนภาพ คิดในใจอย่างต่อเนื่อง ในขณะที่ฟังใคร่ครวญไปพร้อมกันด้วยว่าควรตอบโต้ออกไปหรือไม่ หรือจะทำอย่างไร หากนักแสดงฟังแล้วคิดตามบทก็จะสามารถแสดงได้อย่างเป็นธรรมชาติ

ค. พูดให้สื่อความหมาย นักแสดงต้องศึกษาให้เข้าใจคำพูดที่จะสื่อความหมายอย่างถ่องแท้ โดยมองเห็นสิ่งนั้นในมโนภาพและรู้ความต้องการของตัวละคร นักแสดงต้องส่งภาพพจน์ของสิ่งที่พูดไปยังคู่แสดงก่อนและขณะที่กำลังแสดง เพื่อให้คนดูเข้าใจความหมายของคำพูด พร้อมทั้งฝึกฝนการพูดได้อย่างเป็นธรรมชาติชัดเจน โดยแบ่งระดับการศึกษาบทให้เข้าใจคำพูดออกได้ 3 ระดับ คือ ความหมายของคำพูด (text) ความหมายใต้คำพูด (subtext) และความหมายระหว่างคำพูด (between the line) นอกจากนั้นยังมีการใช้ภาษาเงียบเพื่อสื่อความหมาย และยังเป็นการใช้ความคิดต่อเนื่องภายในใจจะช่วยให้นักแสดงโต้ตอบได้อย่างเป็นธรรมชาติตลอดระยะเวลาการแสดง

นักแสดงสามารถทำความเข้าใจหลักการสำคัญสำหรับการแสดง สดใส พันธุมโกมล (สดใส พันธุมโกมล 2538) ได้แนะนำให้นักแสดงเรียนรู้ถึงระดับต่าง ๆ ของการสื่อสาร-สัมพันธ์ ซึ่งจะช่วยให้นักแสดงสามารถเตรียมบทได้อย่างถูกต้อง และทำให้การแสดงมีความลึกซึ้งและสมจริงมากขึ้น แบ่งออกได้เป็น 4 ระดับ ได้แก่

1. ระดับเรื่องราว ผู้แสดงต้องศึกษาบทให้เข้าใจอย่างลึกซึ้ง ศึกษาความหมายใต้คำพูดให้ถ่องแท้ และพูดให้สื่อความหมายได้อย่างเฉพาะเจาะจง (Specific) ในสถานการณ์ที่ตัวละครเผชิญอยู่ เพื่อหลีกเลี่ยงการตีความหมายแบบเผื่อที่ให้ความรู้สึกรวมๆ หรือทั่ว ๆ ไป (In General)

2. ระดับความสัมพันธ์ การสื่อสารในระดับนี้จะเกิดขึ้นควบคู่กับการสื่อสารในระดับเรื่องราว ผู้สื่อสารจะต้องรู้ว่า ตนเองกำลังพูดอยู่กับใคร มีความสัมพันธ์กับผู้นั้นอย่างไร และต้องการกำหนดทิศทางพัฒนาการของความสัมพันธ์อย่างไร อีกทั้งต้องรับรู้ปฏิกิริยาของผู้ที่พูดด้วยว่ามีความรู้สึกอย่างไร ที่ทั้งผู้ส่งและผู้รับต่างต้องปรับวิธีการสื่อสารของตนเพื่อให้ได้รับผลใกล้เคียงกันกับสิ่งที่ตนต้องการ

3. ระดับเป้าหมาย นักแสดงต้องรู้จักแยกแยะและเข้าใจความแตกต่างของกลวิธีทุกชนิดที่มนุษย์ใช้ในการสื่อสาร-สัมพันธ์ ที่มีจุดประสงค์หรือเป้าหมายเพื่อทำให้ผู้อื่นเข้าใจ หรือทำให้เกิดผลดีแก่ตัวเอง (สดใส พันธุมโกมล 2538)

(1) กลวิธีเชิงขู่ หมายถึง วิธีการที่ตัวละครใช้เพื่อพยายามมีอิทธิพลเหนือผู้รับเพื่อบังคับให้สถานการณ์เป็นไปตามความต้องการของตน โดยคำนึงถึงลักษณะนิสัยและความต้องการของตัวละครที่ตนแสดงเป็นหลัก ได้แก่ การออกคำสั่ง การข่ม การตัดบท การจับตามอง การถือไพ่เหนือ การกำความลับ หรือการพกอาวุธ

(2) กลวิธีเชิงปลอบ เป็นการใช้การเอาอกเอาใจ แนะนำให้เปลี่ยนการกระทำด้วยความนุ่มนวล ซึ่งสร้างให้เกิดเสน่ห์ดึงดูดรู้สึกรักใครเอ็นดู โดยมีวิธีการ เช่น การใช้ความเข้าใจ การยอมรับ การเห็นคุณค่า การขอร้อง การยั่วยวน

(3) กลวิธีเชิงลวง เป็นการตบตาผู้อื่นด้วยการกระทำในสิ่งที่ตรงกันข้าม จากความเป็นจริง เช่น การพูดโกหก การตีหน้าเฉย

4. ระดับภาพพจน์ เป็นการแสดงที่ทำให้ผู้อื่นเห็นตัวตนของเราจากความต้องการของตัวเราเอง อาจจะเป็นการรักษาท่าที รักษาภาพลักษณ์เพื่อให้ผู้อื่นมองตนเองในแง่ดี

3.3. ขั้นตอนการเตรียมการจัดแสดงละคร

ในขั้นตอนนี้ผู้ที่ทำหน้าที่หลักคือผู้กำกับการแสดง มัทนี รัตนิน (มัทนี รัตนิน 2546) แนะนำขั้นตอนการทำงานดังนี้

ก. การเลือกบทละคร โดยเลือกเรื่องที่มีเนื้อหาสาระตัวละครน่าสนใจ มีแนวคิดหลักที่เป็นสัจธรรมมีคุณค่า มีความเหมาะสมกับผู้ชม เหมาะสมกับสถานที่แสดง ผู้กำกับมีความถนัดและมีความสนใจ

ข. การคัดเลือกและกำหนดตัวผู้แสดง ผู้กำกับการแสดงจะคัดเลือกผู้แสดงที่มีความเหมาะสมกับบทและตัวละครในด้านคุณลักษณะและคุณสมบัติ รูปร่างหน้าตา เสียง ท่วงท่า บทบาทความสามารถพิเศษ แต่สิ่งที่สำคัญคือ ความสามารถในการแสดง มีศักยภาพ (potentiality) และทรัพยากรที่ซ่อนเร้นอยู่ในตัวที่สามารถพัฒนาได้มาก

ค. การเตรียมงานก่อนเริ่มซ้อมละคร ผู้กำกับการแสดงควรเตรียมบันทึกของผู้กำกับการแสดงก่อนเริ่มซ้อมละคร โดยมีการประสานงานกับทีมงานฝ่ายต่าง ๆ ให้เข้าใจและเห็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพรวมของละครร่วมกัน เช่น ฉาก อุปกรณ์ประกอบฉาก แสง และเครื่องแต่งกาย พร้อมทั้งเตรียมกำหนดเวลางาน และแผนงานสำหรับแต่ละฝ่ายล่วงหน้า

ง. ลำดับขั้นตอนของการซ้อมละคร ตารางการซ้อม แบ่งได้ 5 ช่วง คือ

1. การอ่านและตีความ ผู้กำกับการแสดงจะต้องสามารถตีความบทให้ผู้แสดงเข้าใจ และเห็นภาพออกมาเป็นกิริยาท่าทาง และความรู้สึกนึกคิด อารมณ์ภายในได้ถูกต้อง

2. การกำหนดตำแหน่งและทิศทางการเคลื่อนไหว ทั้งการเคลื่อนไหวของนักแสดงที่จะสื่อสารความหมายสู่ผู้ชม และการจัดภาพบนเวทีให้มีความสมดุล มีศิลปะและสุนทรียภาพ

3. การซ้อมรายละเอียด เพื่อให้งานละครมีความประณีต ต้องขัดเกลาบทบาทการแสดงของนักแสดง กิริยาอาการ การเคลื่อนไหว องค์ประกอบภาพบนเวที และการประสานงานของทีมงานทุกฝ่าย เพื่อให้เกิดเอกภาพและกลมกลืนกันมากยิ่งขึ้น

4. การซ้อมเทคนิค เป็นการซ้อมเพื่อเห็นภาพการแสดงจริง นักแสดงสวมชุดที่ใช้ในการแสดง ทีมงานทุกฝ่ายเข้ามาซ้อมคิวร่วมกัน ซึ่งจะใช้เวลาในการซ้อมมาก

5. การซ้อมใหญ่ อาจมีการซ้อมครั้งเดียวหรือหลายครั้ง และอาจมีผู้ชมเข้าร่วมชมการแสดงด้วย เพื่อดูผลตอบรับ

จ. หน้าที่และบทบาทของผู้กำกับการแสดงในระหว่างการแสดง มีดังนี้

1. การประเมินผลการแสดง โดยดูจากสีหน้า และปฏิกิริยาของผู้ชมในระหว่างการแสดงจริง

2. การวิจารณ์และแสดงข้อคิดเห็นของผู้กำกับการแสดง ให้แก่นักแสดง ควรจะทำไปอย่างสร้างสรรค์เพื่อพัฒนาและด้วยเจตนารมณ์ที่ดีไม่ใช่เพื่อทำลาย

ฉ. ระยะเวลาการแสดง การแสดงแต่ละรอบปฏิกิริยาของผู้ชมจะแตกต่างกันไป อย่างน้อยควรแสดง 3 รอบ เพื่อให้ผู้แสดงได้พัฒนาแก้ไขข้อบกพร่องของตนเอง

ช. ปัญหาผู้แสดงเจ็บป่วยและตัวแทน หากมีปัญหานี้เกิดขึ้นผู้กำกับการแสดงอาจเตรียมนักแสดงอีกชุดศึกษาบทของตัวละครเอก (understudy) ไว้ล่วงหน้า

ซ. การคำนับเมื่อสิ้นสุดการแสดง เป็นประเพณีละครตะวันตก เมื่อจบการแสดงผู้แสดงทั้งคณะจะออกมาคำนับผู้ชม (curtain call)

ผู้วิจัยใช้แนวคิดศิลปะการละคร เป็นแนวทางวิเคราะห์มโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครในการะสุโนคาเมน โดยศึกษาจากองค์ประกอบของละคร ความรู้เกี่ยวศิลปะการแสดง และขั้นตอนการจัดการแสดง เพื่อทำความเข้าใจกลวิธีการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านศิลปะการละครในการะสุโนคาเมน

4.แนวคิดการดัดแปลงเนื้อหา

การ์ตูนเรื่องการะสุโนคาเมนมีอายุยาวนานกว่า 30 ปี โดยเริ่มเขียนตั้งแต่ พ.ศ. 2519 – ปัจจุบัน (พ.ศ. 2557) มีจำนวนทั้งหมด 49 เล่ม ซึ่งตั้งแต่ พ.ศ. 2532 เป็นต้นมาผู้เขียนมีการปรับเปลี่ยนเนื้อหา ทำให้พบความแตกต่างอย่างชัดเจนระหว่างฉบับพิมพ์เก่าและฉบับพิมพ์ใหม่ มีการดัดแปลงเป็น แอนิเมชัน ละครโทรทัศน์ ละครเวที ละครโน และละครเพลง ส่วนในประเทศไทยการ์ตูนเรื่องนี้ได้รับความนิยมตั้งแต่ พ.ศ. 2525 ได้นำมาดัดแปลงเป็นละครโทรทัศน์และละครเวทีเช่นกัน ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดดัดแปลงเนื้อหามาใช้วิเคราะห์การดัดแปลงในการะสุโนคาเมน โดยนำเนื้อหาจากเอกสารต่าง ๆ (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา 2544, วรัทพร ศรีจันทร์ 2551, กาญจนา แก้วเทพ 2553) ซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้

การดัดแปลงเนื้อหาจะเกี่ยวข้องโดยตรงกับองค์ประกอบการเล่าเรื่อง เช่น ตัวละคร โครงเรื่อง ฉาก บทสนทนา โดยจะมีการ ตัด เติม เพิ่ม ลด และสลับ เช่น การเพิ่มตัวละครใหม่ที่มีความสำคัญแต่ไม่เคยมีในตัวบทต้นทาง หรือตัดบทบาทตัวละครออกไป แต่ยังสามารถรักษาบทบาทไว้ได้โดยย้ายไปยังตัวละครอื่น มีการเรียบเรียงให้ทุกฉากมีความสัมพันธ์เป็นเหตุผลแก่กัน โดยต้องเลือกรูปแบบและเวลาในการนำเสนอ ให้เหมาะสมกับตัวบทของการแสดงแต่ละประเภท สิ่งสำคัญต้องสามารถรักษาสาระสำคัญอันเป็นหัวใจของตัวบทต้นทางไว้ไม่เปลี่ยนแปลง โดยการศึกษากลวิธีการดัดแปลงเนื้อหาสามารถทำได้โดยวิเคราะห์เปรียบเทียบตัวบทต้นทางกับตัวบทปลายทาง ว่ามีอะไรเพิ่มเติม หรือตัดทอนไปบ้าง ดังนี้

ก. การขยายความ (Extension) โดยดูจากตัวบทปลายทางมีการเพิ่มเติมเนื้อหาอะไรที่ตัวบทต้นทางไม่มีบ้าง

ข. การตัดทอน (Reduction) โดยดูจากตัวบทปลายทางว่ามีการตัดทอนเนื้อหาอะไรจากตัวบทต้นทางลงไปบ้าง

ค. การปรับเปลี่ยน (Modification) โดยดูว่าตัวบทปลายทางมีการปรับเปลี่ยนเนื้อหาอะไรจนทำให้ตัวบทต้นทางมีรูปลักษณ์ไม่เหมือนเดิม หรือต่างไปจากเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ก. แอนิเมชัน เป็นสื่อภาพยนตร์การ์ตูน ที่ผู้สร้างสรรค์วาดภาพตัวละคร ฉาก รวมไปถึงรายละเอียดต่าง ๆ ให้ปรากฏเป็นภาพเคลื่อนไหว พร้อมเสียงประกอบ เสียงบรรยาย เสียงพากย์ ซึ่งเรื่องราวที่นำมาผลิตนำมาจากหนังสือการ์ตูน นวนิยาย ภาพยนตร์ เกม และอื่น ๆ โดยการผลิตภาพยนตร์การ์ตูนต้องใช้ผู้ร่วมงานหลายฝ่าย และผู้เชี่ยวชาญจำนวนมาก ตั้งแต่การจัดทำบท การเขียนสตอรี่บอร์ด การวาดภาพการ์ตูน การสร้างภาพเคลื่อนไหว จนถึงขั้นตอนของการลงเสียงประกอบ เสียงพากย์ จนงานเสร็จสมบูรณ์

การะสุโนคาเมนได้รับการดัดแปลงเป็นตัวบทอื่นหลายแบบ รวมถึงการดัดแปลงตัวบทโดยผู้เขียน ความเปลี่ยนแปลงตัวบทในห้วงเวลาที่เกิดขึ้นส่งผลให้มโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครในการะสุโนคาเมนเปลี่ยนไปตามรูปแบบสื่อ ประสบการณ์ของผู้เขียน และห้วงเวลาหรือไม่อย่างไร ผู้วิจัยนำแนวคิดการดัดแปลงเนื้อหา มาใช้วิเคราะห์การดัดแปลงนั้นว่ามีการตัด เพิ่ม ยุบ สลับองค์ประกอบการเล่าเรื่องในแง่มุมศิลปะการละครอย่างไร

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาเรื่อง “มโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครในการะสุโนคาเมน” ได้นำผลการศึกษาจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาใช้เป็นแนวทางในการศึกษา ได้แก่ แนวทางการศึกษาด้วยการใช้หลักการฝึกซ้อมการแสดงละครที่นิยมในปัจจุบัน แนวทางการศึกษาการเล่าเรื่องและการดัดแปลง แนวทางการใช้แนวคิดคิดสัมพันธบทที่ได้ศึกษาสื่อการ์ตูนไปเป็นสื่อบันเทิงอื่น และการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับวิชาชีพการฝึกสอนการแสดง ดังนี้

ภัฏฏรินธ์ อิงคุลานนท์ (2551) ได้ศึกษาเรื่อง “สถานภาพวิชาชีพและกระบวนการสื่อสารของผู้ฝึกสอนการแสดงกับนักแสดง ในสื่อละครเวที ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และภาพยนตร์โฆษณา” ผลการศึกษามีดังนี้

การวิจัยนี้ศึกษาเส้นทางการเข้าสู่อาชีพของผู้ฝึกสอนการแสดง กระบวนการสื่อสารในการทำงานของผู้ฝึกสอนกับนักแสดง และวิธีการแก้ปัญหาทางการแสดงให้แก่นักแสดงในสื่อละครเวที ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และภาพยนตร์โฆษณา และศึกษาทัศนคติของผู้ฝึกสอนการแสดงต่อวิชาชีพการแสดง ทัศนคติของบุคคลที่เกี่ยวข้องที่ทำงานร่วมกับผู้ฝึกสอนการแสดง ใช้วิธีการแบบสหวิธีการ โดยการสัมภาษณ์เชิงลึกผู้ฝึกสอนการแสดง จำนวน 20 คน ร่วมกับการสังเกตการณ์ และการสำรวจความคิดเห็นบุคคลผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในการทำงาน จำนวน 100 คน ซึ่งผลการวิจัยแสดงให้เห็นประวัติภูมิหลังของผู้ฝึกสอนที่มีอาชีพเกี่ยวข้องด้านการแสดง เช่น นักแสดง อาจารย์ผู้สอนการแสดง ผู้เขียนบทหรือผู้กำกับการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับ ผู้ช่วยผู้ฝึกสอนการแสดง ฝ่ายคัดเลือกนักแสดง เป็นต้น การเกิดปัญหาทางการแสดงที่เกิดจากปัจจัยต่าง ๆ ได้แก่ ความแตกต่างด้านเพศ อายุ ประสบการณ์

ความแตกต่างในการแสดงสื่อแต่ละประเภท บุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการทำงานให้ทัศนคติว่าผู้ฝึกสอนการแสดงควรมีคุณสมบัติดังนี้ มีทักษะในการสื่อสารระหว่างบุคคล มีทักษะทางการแสดง มีจิตวิทยาที่ดี มีไหวพริบ ปฏิภาณ แก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้ดี มีทักษะความรู้เรื่องเทคนิคการถ่ายทำและมุมกล้อง

ผู้วิจัยจะนำผลการวิจัยเป็นแนวทางการวิเคราะห์มโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครในการะสุโนคาเมน ในขั้นตอนกระบวนทำงานของผู้ฝึกสอนการแสดง ที่เริ่มต้นจากการทำความเข้าใจในบทละคร ตัวละคร และนักแสดงผู้รับบท รวมไปถึงรูปแบบหรือแนวทางที่ผู้กำกับต้องการนำเสนอ เมื่อพร้อมแล้วผู้ฝึกสอนจะมีการปรับพื้นฐานให้แก่นักแสดงก่อนการถ่ายทำโดยใช้แบบฝึกหัดการแสดงและเทคนิคการแสดงเพื่อให้นักแสดงสามารถเข้าถึงบทบาท พร้อมทั้งช่วยแก้ไขปัญหาในการแสดงให้แก่นักแสดง และใช้ผลการวิจัยในทัศนคติต่อคุณสมบัติของนักแสดงที่ผู้ฝึกสอนได้ให้ทัศนะเอาไว้ ได้แก่ นักแสดงที่ดี คือ ต้องรู้จักหน้าที่ มีความกล้าในการแสดงออก เป็นผู้มีสติ และมีวิจารณญาณในการตัดสินใจ ต้องมีความรักและตั้งใจจริงกับการแสดง และนักแสดงที่เก่ง คือ สามารถแสดงได้ทุกบทบาท ไม่เลือกบทตามความยากง่าย มีความตั้งใจและมีพรสวรรค์ประกอบกัน

กนกพันธ์ จินตนาดิลก (2546) ได้ศึกษาเรื่อง “การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498 - 2519)” ผลการศึกษามีดังนี้

ศึกษากระบวนการสื่อสารระหว่างผู้กำกับและนักแสดง หาแนวคิดหลัก และแนวทางการฝึกซ้อมการแสดงในละครเวที และละครโทรทัศน์ในยุคเริ่มต้นที่มีหลักการแสดงในแบบภูมิปัญญาไทย โดยผลการศึกษาพบว่ากระบวนการสื่อสารนักแสดงจะเป็นผู้รับหลักแนวคิด แนวทางการฝึกซ้อมจากผู้กำกับ และคุณลักษณะนี้ถ่ายทอดออกมาสู่การแสดงละครโทรทัศน์ โดยนิยมการใช้การแสดงแบบภายนอกเป็นหลัก ในบทบาทบาทที่ต้องใช้อารมณ์เข้มข้นอาจใช้หลักการแสดงจากภายนอกไปสู่ภายใน

ผู้วิจัยจะนำแนวทางการใช้แนวคิดการเข้าสู่บทบาทการแสดง รวมถึงผลการศึกษากระบวนการสื่อสารระหว่างผู้กำกับและนักแสดง มาเป็นแนวทางวิเคราะห์มโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครในการะสุโนคาเมน

วรัทพร ศรีจันทร์ (2551) ได้ศึกษาเรื่อง “การเล่าเรื่องและการดัดแปลงเดธโน้ตฉบับหนังสือการ์ตูน แอนิเมชัน ภาพยนตร์ และนวนิยาย” ผลการศึกษามีดังนี้

ศึกษากลวิธีเล่าเรื่องและกลวิธีการดัดแปลงการ์ตูนเรื่องเดธโน้ตจากต้นฉบับหนังสือการ์ตูนสู่แอนิเมชัน ภาพยนตร์ และนวนิยาย โดยผลการวิจัยในด้านการเล่าเรื่องพบว่าส่วนใหญ่มีความ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คล้ายคลึงกันทั้งในด้านโครงเรื่อง แก่นเรื่อง ฉาก ตัวละคร มีความแตกต่างชัดเจนในนวนิยายเล่มที่ 2 ผลการวิจัยในด้านการดัดแปลงเนื้อหาสื่อแอนิเมชันมีความใกล้เคียงกับต้นฉบับมากกว่าสื่ออื่น โดยนวนิยายมีการแต่งเรื่องใหม่ซึ่งเปลี่ยนแปลงมากที่สุด

อุมาพร มะโรณีย์ (2551) ได้ศึกษาเรื่อง “สัมพันธบทของการเล่าเรื่องในสื่อการ์ตูน ละครโทรทัศน์ และนวนิยาย” ผลการศึกษามีดังนี้

ศึกษาลักษณะสัมพันธบทของการเล่าเรื่อง ดั่งดวงหฤทัย และเรื่อง สะดุดรักที่พักใจ เพื่อวิเคราะห์ปัจจัยที่มีผลต่อการเชื่อมโยง หรือดัดแปลงเนื้อหาระหว่างสื่อการ์ตูน ละครโทรทัศน์ และนวนิยาย พร้อมทั้งเปรียบเทียบลักษณะสัมพันธบทการ์ตูนสู่ละครโทรทัศน์ และนวนิยาย และลักษณะสัมพันธบทนวนิยายสู่การ์ตูนและละครโทรทัศน์ โดยผลการวิจัยพบว่าองค์ประกอบการเล่าเรื่องส่วนใหญ่คงเดิม ได้แก่ โครงเรื่องหลัก แก่นเรื่องหลัก ความขัดแย้ง ลักษณะเด่นของตัวละคร และลักษณะฉาก มีการเปลี่ยนแปลงรายละเอียดในส่วนองค์ประกอบย่อย ปัจจัยที่มีผลต่อสัมพันธบท ได้แก่ ธรรมชาติของสื่อ ด้านธุรกิจและการตลาด ปัจจัยการผลิต และปัจจัยด้านสังคม โดยลักษณะสัมพันธบทจากการ์ตูนสู่ละครโทรทัศน์และนวนิยายมีการเปลี่ยนแปลงโดยเน้นการตัดทอน และดัดแปลงองค์ประกอบการเล่าเรื่อง ส่วนสัมพันธบท นวนิยายสู่การ์ตูนและละครโทรทัศน์ เน้นการขยายความองค์ประกอบการเล่าเรื่อง

องค์กช วรรณภักตร์ (2552) ได้ศึกษาเรื่อง “การใช้ดนตรีคลาสสิคเพื่อการสื่อสารในละครโทรทัศน์เรื่อง “โนดาเมะ คันทาบิเล่” ผลการศึกษามีดังนี้

ศึกษาบทบาทหน้าที่ของดนตรีคลาสสิคและวิธีการเล่าเรื่องที่เกี่ยวกับดนตรีคลาสสิค ในละครเรื่อง “โนดาเมะ คันทาบิเล่” รวมกับศึกษาทัศนคติและสุนทรียรสของกลุ่มคนที่มีความรู้ทางดนตรีคลาสสิค และผู้ชมทั่วไป โดยพบว่าดนตรีเป็นแก่นหลักของเรื่อง และมีบทบาทหน้าที่เป็นทั้งการสื่อสารบุคลิกตัวละคร เพลงประกอบการกระทำของตัวละคร เพลงประกอบสถานการณ์ในเรื่อง เพลงสร้างโลกในจินตนาการของตัวละคร และเพลงสร้างบรรยากาศและอารมณ์ในเรื่อง ซึ่งในเรื่องนี้มีการเล่าเรื่องที่ร้อยดนตรีคสาสสิคเข้ากับการดำเนินเรื่องไว้อย่างแนบเนียน ประกอบกับวิธีการนำเสนอละครและการแสดงจากนักแสดง ทำให้ผู้ชมมีความซาบซึ้งและเข้าใจศิลปะของดนตรีคลาสสิคพร้อมกับติดตามเรื่องราวในละคร

เอนก รัตนจิตบรรจง (2548) ได้ศึกษาเรื่อง “บทบาทของหนังสือการ์ตูนประเภทกีฬากับการเสริมสร้างคุณธรรมแก่เด็กและเยาวชน” ผลการศึกษามีดังนี้

ศึกษาคุณธรรมที่ถ่ายทอดสู่เด็กและเยาวชนผ่านทางเนื้อหาของหนังสือการ์ตูนญี่ปุ่นประเภทกีฬา และวิธีการสื่อสารของหนังสือการ์ตูนญี่ปุ่นประเภทกีฬาในการเสริมสร้างคุณธรรมแก่เยาวชน

รวมถึงแนวทางการใช้หนังสือการ์ตูนเป็นสื่อการเสริมสร้างคุณธรรม โดยผลการวิจัยพบว่าคุณธรรมที่ปรากฏในหนังสือการ์ตูนที่เลือกศึกษามี 3 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 คุณธรรมที่ปรากฏมาก ประกอบด้วย ความอุตสาหะ ความมีสติสัมปชัญญะ ความสามัคคี และความซื่อสัตย์สุจริต กลุ่มที่ 2 คุณธรรมที่ปรากฏปานกลาง ประกอบด้วย ความเมตตากรุณา ความมีระเบียบวินัย ความรับผิดชอบ และความเสียสละ กลุ่มที่ 3 คุณธรรมที่ปรากฏน้อยคือ ความยุติธรรม ส่วนการสื่อสารด้านคุณธรรมพบว่าใช้ชีวิตประจำวันมาเป็นโครงเรื่อง โดยใช้การสื่อสาร 3 วิธี 1) แสดงให้เห็นผลดีที่ปฏิบัติในสิ่งที่พึงประสงค์ 2) แสดงผลเสียจากการปฏิบัติไม่พึงประสงค์ 3) เปรียบเทียบผลดีและผลเสียของการปฏิบัติทั้งสองแบบในสถานการณ์เดียวกัน ด้านแนวทางการใช้เป็นสื่อเสริมสร้างคุณธรรมสิ่งสำคัญที่สุดคือผู้เกี่ยวข้องต้องเปลี่ยนทัศนคติที่มองการ์ตูนในแง่ลบ โดยเนื้อหาและวิธีการนำเสนอของการ์ตูน และสถาบันทางสังคม ได้แก่ โรงเรียน สื่อมวลชนและสถาบันครอบครัว จะเป็นองค์ประกอบที่ช่วยกระตุ้นให้การ์ตูนถูกนำไปใช้อย่างเต็มที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาเรื่อง มโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครที่ปรากฏในเรื่อง “การะสุโนคาเมน” ในครั้งนี้ มีความประสงค์ศึกษาการ์ตูนญี่ปุ่นเรื่องการะสุโนคาเมน ในประเด็นมโนทัศน์และการเล่าเรื่องด้านศิลปะการละคร และการเปรียบเทียบมโนทัศน์และการดัดแปลงเป็นแอนิเมชันและละครโทรทัศน์ญี่ปุ่น การดัดแปลงเป็นละครโทรทัศน์และละครเวทีไทย รวมถึงการดัดแปลงเนื้อหาโดยผู้เขียน ผู้วิจัยใช้วิธีดำเนินการวิจัยแบบวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) ร่วมกับการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการละคร จำนวนรวม 10 ท่าน ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

ประชากร

ประชากรที่นำมาศึกษาในครั้งนี้มี 5 รูปแบบ ดังนี้

1. หนังสือการ์ตูนเรื่องการะสุโนคาเมนฉบับรวมเล่มภาษาไทย จำนวน 3 ชุด

   1.1. ฉบับพิมพ์โดยสำนักพิมพ์วิบูลย์กิจ ในชื่อ “นักรักโลกมายา” จำนวน 60 เล่ม

   1.2. ฉบับพิมพ์ครั้งที่ 1 โดยสำนักพิมพ์สยามอินเตอร์คอมิกส์ในชื่อ “หน้ากากแก้ว” จำนวน 42 เล่ม

   1.3. ฉบับพิมพ์ครั้งที่ 2 โดยสำนักพิมพ์สยามอินเตอร์คอมิกส์ ในชื่อ “หน้ากากแก้ว” จำนวน 49 เล่ม

2. แอนิเมชันญี่ปุ่นเรื่องการะสุโนคาเมน จำนวน 3 ชุด

   2.1. แอนิเมชันสำหรับออกอากาศทางโทรทัศน์ พ.ศ. 2527 จำนวน 23 ตอน

   2.2. แอนิเมชันสำหรับจัดจำหน่าย พ.ศ. 2541- 2542 จำนวน 3 ตอน

   2.3. แอนิเมชันสำหรับออกอากาศทางโทรทัศน์ พ.ศ. 2548 - พ.ศ. 2549 รวมจำนวน 51 ตอน

3. ละครโทรทัศน์ญี่ปุ่นเรื่องการะสุโนคาเมน ผลิตโดยทีวีอาซาอี จำนวน 3 ซีซั่น

   3.1. ละครโทรทัศน์ซีซั่น 1 พ.ศ. 2540 จำนวน 11 ตอน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2. ละครโทรทัศน์ซีซั่น 2 พ.ศ. 2541 จำนวน 12 ตอน

3.3. ละครโทรทัศน์ตอนพิเศษ (ตอนจบ) พ.ศ. 2542 จำนวน 1 ตอน

4. ละครโทรทัศน์ไทยเรื่องหน้ากากแก้ว ผลิตโดยกันตนาวีดีโอโปรดักชั่น จำกัด (มหาชน) วีดิโอโปรดักชั่น จำกัด (มหาชน) พ.ศ. 2532 จำนวน 62 ตอน โดยตอนที่ 41 – 42 สูญหายไปจากระบบศูนย์ข้อมูลกันตนา

5. ละครเวทีไทยเรื่องหน้ากากแก้ว ผลิตโดย สถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา) พ.ศ. 2535 จำนวน 1 เรื่อง

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. การเก็บข้อมูลด้านประชากร ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวมรวมข้อมูลประชากรที่ใช้ในการศึกษา ดังนี้

1.1. หนังสือการ์ตูนเรื่องการะสุโนคาเมนฉบับรวมเล่มภาษาไทย จำนวน 3 ชุด

1.2. แอนิเมชัน และละครโทรทัศน์ญี่ปุ่น ผู้วิจัยใช้วิธีดาวน์โหลดจากระบบอินเตอร์เน็ต ตั้งแต่ วันที่ 1 - 30 กันยายน 2554 ทุกเรื่องมีคำบรรยายเป็นภาษาอังกฤษ โดยมีแหล่งที่มาดังนี้

1.2.1. แอนิเมชันผลิตใน พ.ศ. 2527 แหล่งที่มา http://www.filecrop.com

1.2.2. แอนิเมชันผลิตใน พ.ศ. 2541 แหล่งที่มา http://www.filecrop.com

1.2.3. แอนิเมชันผลิตใน พ.ศ. 2548 แหล่งที่มา http://www.anime-ds.com/download/glass-mask-2005

1.2.4. ละครโทรทัศน์ ซี่ชั่น 1 ผลิตใน พ.ศ. 2540 แหล่งที่มา http://lets-look.com/index.php?/topic/329-glass-no-kamen-season-1-1997

1.2.5. ละครโทรทัศน์ญี่ปุ่น ซี่ชั่น 2 ผลิตใน พ.ศ. 2541 แหล่งที่มา http://lets-look.com/index.php?/topic/4791-glass-no-kamen-saison-2-1998/

1.2.6. ละครโทรทัศน์ญี่ปุ่น ซี่ชั่น 3 ผลิตใน พ.ศ. 2542 (เว็บลิงค์แหล่งที่มาของไฟล์นี้ระบบลบแล้ว)

1.3. ละครโทรทัศน์ผลิตโดยกันตนาวีดีโอโปรดักชั่น จำกัด (มหาชน) และละครเวทีผลิตโดยสถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา) ผู้วิจัยใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ คุณสมศักดิ์ กัณ

หา ผู้เขียนบทและผู้กำกับการแสดงละคร เนื่องจากไม่มีบันทึกภาพการแสดง และต้นฉบับบทละครสูญหาย

2. การเก็บข้อมูลประเภทเอกสาร

2.1. ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับประวัติผู้เขียน ผู้วิจัยได้ข้อมูลสำคัญจากเว็บเพจ http://www.dreamsaddict.com/garasunokamen/news.php เป็นเว็บแฟนเพจจากประเทศอิตาลี โดยรายงานข้อมูลปัจจุบันที่เกี่ยวข้องกับการ์ตูนหน้ากากแก้ว มีการรวบรวมประวัติการทำงานของผู้เขียน การดัดแปลงผลงาน โดยมีข้อมูลเป็นภาษาอังกฤษ

2.2. บทสัมภาษณ์ผู้แต่งหน้ากากแก้ว มิอุจิ สึซึเอะ ในนิตยสารคอมมิคเควส เล่มที่ 14 พ.ศ. 2545 ให้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติการทำงาน เทคนิคการทำงาน ของผู้เขียนเรื่องหน้ากากแก้ว

2.3. เอกสารข้อมูลอ้างอิงแนวคิดเกี่ยวกับศิลปะการละคร ผู้วิจัยใช้จากตำราภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

3. การเก็บข้อมูลประเภทบุคคล ผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการละคร โดยมีเงื่อนไขในการเลือกผู้ให้สัมภาษณ์คือเป็นผู้ที่เคยอ่านหนังสือการ์ตูนเรื่องการะสุโนคาเมนฉบับรวมเล่มภาษาไทยมาก่อน ซึ่งแนวคำถามจะตรงกับปัญหานำวิจัยที่ต้องการค้นหามโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครในเรื่องการะสุโนคาเมน ลักษณะคำถามเป็นแบบปลายเปิดเพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ให้สัมภาษณ์อธิบายและแสดงความคิดเห็นอย่างอิสระ ซึ่งแนวคำถามมีประเด็นดังต่อไปนี้

- ข้อมูลส่วนตัวของผู้ให้สัมภาษณ์ เช่น ชื่อ การศึกษา อาชีพปัจจุบัน สาเหตุการอ่านและการติดตามอ่านการะสุโนคาเมน

- แนวคิดศิลปะการละครที่แฝงอยู่ในการเล่าเรื่อง ความคิดเห็น ความประทับใจต่อการนำแนวคิดศิลปะการละครมาใช้เล่าเรื่อง

- การนำความรู้จากการะสุโนคาเมนไปใช้ประโยชน์

ผู้ให้สัมภาษณ์มีจำนวนรวม 10 ท่าน ดังนี้

1. คุณสมศักดิ์ กัณหา : ผู้อำนวยการสถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา) สัมภาษณ์วันที่ 25 มีนาคม พ.ศ. 2557
2. คุณกาญจนา นิยมธรรม : นักแสดงในละครเวทีเรื่องหน้ากากแก้ว ละครเวที สัมภาษณ์วันที่ 3 เมษายน พ.ศ. 2557

3. คุณศรัทธา ศรัทธาทิพย์ : นักแสดง ผู้เขียนบทละคร ผู้ฝึกสอนการแสดง สัมภาษณ์วันที่ 3 เมษายน พ.ศ. 2557

4. คุณนิกร แซ่ตั้ง : ผู้กำกับการแสดงคณะละครแปดคูณแปด สัมภาษณ์วันที่ 4 เมษายน พ.ศ. 2557

5. คุณมารุต สาโรวาท : ผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์ สัมภาษณ์วันที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2557

6. คุณสุมณฑา สวนผลรัตน์ : นักแสดงอิสระ ผู้ฝึกสอนการแสดง สัมภาษณ์วันที่ 7 เมษายน พ.ศ. 2557

7. คุณสุวรรณดี จักราวรวุธ : ผู้กำกับการแสดงละครเวที สัมภาษณ์วันที่ 8 เมษายน พ.ศ. 2557

8. คุณประวีร์ แซ่อึ้ง : ผู้ฝึกสอนการแสดง สัมภาษณ์วันที่ 10 เมษายน พ.ศ. 2557

9. คุณยุทธนา ลอพันธ์ไพบูลย์ : ผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์ สัมภาษณ์วันที่ 10 เมษายน พ.ศ. 2557

10. คุณมัลลิกา ตั้งสงบ : ผู้ควบคุมโครงการจากใจถึงใจ สัมภาษณ์วันที่ 11 เมษายน พ.ศ. 2557

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. การวิเคราะห์มโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครที่ปรากฏในการะสุโนคาเมน มีขั้นตอนการวิเคราะห์ 2 ขั้นตอน โดยผู้วิจัยจะจดบันทึกอย่างละเอียด ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 เป็นการแยกแยะองค์ประกอบต่าง ๆ จากแนวคิดการเล่าเรื่อง ได้แก่ แก่นเรื่อง โครงเรื่อง ตัวละครและการกระทำของตัวละคร ความขัดแย้ง สถานที่ วิธีการเล่าเรื่อง แนวคิดเทคนิคการ์ตูนญี่ปุ่นในด้านภาพและเสียง ได้แก่ ขนาดภาพ การจัดกรอบภาพ การเชื่อมต่อระหว่างกรอบภาพ การใช้คำบรรยายบทสนทนาและเสียงประกอบ

ขั้นตอนที่ 2 หลังจากนั้นจะนำมาหาความสัมพันธ์ของรายละเอียดที่ได้แยกไว้ โดยมองที่โครงสร้างของการเล่าเรื่องว่ามีเรียงลำดับอย่างไร การค้นหาแบบแผนคู่ตรงกันข้ามที่ปรากฏในเรื่องจะนำผลที่จากส่วนที่ 1 มาวิเคราะห์ร่วมกันเพื่อมองในแง่แนวคิดศิลปะการละคร ได้แก่ องค์ประกอบ

ของละคร ศิลปะการแสดง ขั้นตอนการจัดการแสดง เพื่อค้นหามโนทัศน์เรื่องศิลปะการละครที่ปรากฏในการะสุโนคาเมน

2. การเปรียบเทียบมโนทัศน์และการดัดแปลงการเล่าเรื่องในแอนิเมชันและละครโทรทัศน์ญี่ปุ่น ละครโทรทัศน์และละครเวทีไทย โดยใช้แนวคิดสัมพันธบทและการดัดแปลงมาประกอบการวิเคราะห์ ได้แก่ การขยายความ การตัดทอน การดัดแปลง ว่ามีความแตกต่างจากฉบับการ์ตูนอย่างไรบ้าง

3. การเปรียบเทียบมโนทัศน์และการดัดแปลงการเล่าเรื่องที่กระทำโดยผู้เขียน โดยนำผลการวิเคราะห์มโนทัศน์และการเล่าเรื่องการะสุโนคาเมนในฉบับ “นักรักโลกมายา” เปรียบเทียบกับฉบับ “หน้ากากแก้ว” ด้วยผลการวิเคราะห์จากข้อ 1 ประกอบกับการศึกษาประวัติและข้อมูลของผู้เขียน จากเว็บแฟนเพจ และบทความสัมภาษณ์ผู้เขียน

4. นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญมาประกอบการวิเคราะห์ ร่วมกับข้อมูลที่ผู้วิจัยวิเคราะห์ไว้ล่วงหน้าทั้งหมด เพื่อช่วยให้ผู้วิจัยมองเห็นมโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครที่ปรากฏในการะสุโนคาเมนได้ชัดเจนขึ้น

การนำเสนอข้อมูล

หลังจากวิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมดแล้วจะนำมาจัดให้เป็นหมวดหมู่ แล้วนำเสนอข้อมูลด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ โดยในบทที่ 4 แสดงผลการวิเคราะห์มโนทัศน์และการเล่าเรื่อง โดยผสมผสานกับถ้อยคำการให้สัมภาษณ์ของผู้เชี่ยวชาญ บทที่ 5 แสดงผลการเปรียบเทียบมโนทัศน์และการดัดแปลงการเล่าเรื่องศิลปะการละครในการะสุโนคาเมน และในบทที่ 6 แสดงการสรุปผลและอภิปรายผล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
ผลการวิจัยมโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครในการะสุโนคาเมน

การวิจัยเรื่อง มโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครในเรื่อง “การะสุโนคาเมน” มีวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 เพื่อศึกษามโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครในเรื่องการะสุโนคาเมน โดยผู้วิจัยแบ่งผลการศึกษาเป็น 2 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1 ข้อมูลเกี่ยวกับการะสุโนคาเมน เป็นการสรุปแก่นเรื่อง แนวทางที่ใช้ในการเล่าเรื่อง เรื่องย่อ พัฒนาการของโครงเรื่อง ตัวละครหลัก

ส่วนที่ 2 ผลการวิจัยมโนทัศน์และการเล่าเรื่องที่พบในเรื่องการะสุโนคาเมน

ส่วนที่ 1 ข้อมูลเกี่ยวกับการะสุโนคาเมน

แก่นเรื่อง

แก่นเรื่องหลัก การะสุโนกาเมนมีแก่นเรื่องอยู่ที่ความใฝ่ฝันอยากเป็นดาราของเด็กสาวคนหนึ่งและเธอพยายามต่อสู้ไปสู่เป้าหมายนั้นให้สำเร็จ

แก่นเรื่องรอง การให้นิยามว่าความรักคือการเข้าใจถึงจิตวิญญาณของกันและกัน แต่มิอาจครองคู่กันได้

แนวทางที่ใช้ในการเล่าเรื่อง

เรื่องนี้ใช้แนวทางของเมโลดราม่าในการพัฒนาการเหตุการณ์ให้มีความตื่นเต้นเร้าอารมณ์ผสมกับแนวโรมานซ์ในประเด็นความรักต้องห้ามระหว่างพระเอกและนางเอก พร้อมทั้งมีการใช้ธรรมเนียมการ์ตูนแนวผู้หญิงในยุคนั้นที่มักจะสร้างความไม่ลงรอยกันระหว่างตัวเอกกับครอบครัวจนต้องออกจากบ้านมาเติบโตด้วยตนเอง ซึ่งตัวละครเอกของเรื่องนี้ก็ออกมาจากบ้านเพื่อทำตามความปรารถนาของตนเองที่สวนทางกับความรู้สึกของสมาชิกครอบครัว

เรื่องย่อ

เป็นเรื่องราวของ คิตาจิมะ มายะ เด็กสาวแสนธรรมดาอายุ 13 ปี ที่ยากจนกำพร้าพ่อ อยู่กับแม่เพียงลำพัง อาศัยในร้านราเม็งซึ่งเป็นร้านที่แม่ทำงานอยู่ เมื่อมายะได้พบสึกิคาเงะ จิงูสะ จึงค้นพบว่าความปรารถนาเพียงอย่างเดียวในชีวิตของเธอนั้นคือ “การแสดงละคร” ซึ่งสึกิคาเงะเป็น

ทั้งครูสอนการแสดง สอนการดำเนินชีวิต รวมถึง ทำให้มายะเข้าใจความรักอันลึกซึ้งจากประสบการณ์ความรักของสึกิคาเงะ เธอมองเห็นว่ามายะมีพรสวรรค์ด้านการแสดงอย่างสูง และเชื่อมั่นว่าสามารถฝึกฝนขัดเกลาให้มายะเป็นนักแสดงที่ดีเลิศได้ โดยมีเป้าหมายให้มายะรับบทนางฟ้าสีแดงซึ่งเป็นประพันธ์อมตะของโอซากิ อิจิเรน ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ประมาณหลัง พ.ศ. 2488 (ค.ศ.1944) เธอเคยรับบทนางฟ้าสีแดง และการแสดงก็ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก เธอใฝ่ฝันมาตลอดว่าอยากนำกลับมาแสดงอีกครั้งหลังจากต้องลาวงการไปนานกว่า 20 ปี เนื่องจากถูกปองร้ายโดยฮายามิ เอสึเกะ ทำให้เธอเสียโฉมออกจากวงการไป แม้ในปัจจุบันแต่ ฮายามิ เอสึกะยังคงต้องการแย่งชิงลิขสิทธิ์นางฟ้าสีแดงจากสึกิคาเงะมาเป็นของตนเอง เขามอบงานนี้ให้ ฮายามิ มาสึมิ ลูกชายบุญธรรมสานต่อความตั้งใจ แต่มาสึมิกลับหลงใหลการแสดงของมายะ จึงให้การสนับสนุนอย่างลับ ๆ ในฐานะกุหลาบสีม่วง อีกทั้งผู้กำกับการแสดงคณะออนดีนอย่าง โอโนเดระ ฮาจิเมะ ก็ต้องการกำกับนางฟ้าสีแดงด้วยตนเอง พวกเขาคอยขัดขวางไม่ให้สึกิคาเงะจัดการแสดงนางฟ้าสีแดงได้โดยง่าย ถึงแม้ว่าเธอจะค้นพบนักแสดงที่มีคุณสมบัติพร้อมปั้นเป็นนางฟ้าสีแดงอย่างมายะแล้วก็ตาม อีกทั้งมายะยังต้องพัฒนาความสามารถเพื่อเอาชนะนักแสดงอีกคนซึ่งเป็นเด็กสาวในวัยเท่ากัน ฮิเมกาวะ อายูมิ ที่มีสิทธิ์รับบทนางฟ้าสีแดงเช่นกัน

<u>โครงเรื่องและพัฒนาการของเรื่องในการะสุโนคาเมน</u>

การเริ่มเรื่อง : เปิดตัวละครคิตาจิมะ มายะ ผู้มีพรสวรรค์ในการแสดงอันซุกซ่อนอยู่ภายใน

คิตาจิมะ มายะเด็กสาวผู้หลงใหลในละคร เธอยอมส่งบะหมี่เพียงคนเดียวและกระโดดลงน้ำทะเลหน้าหนาวเพื่อตั๋วละครเรื่อง **“เจ้าหญิงคามิลเลีย”** สึกิคาเงะ จิงุสะ อดีตนักแสดงและเจ้าของลิขสิทธิ์ละครเรื่องนางฟ้าสีแดงที่เป็นตำนานของวงการละครญี่ปุ่น ผู้กำลังรวบรวมสาวพรสวรรค์เพื่อฝึกฝนทักษะการแสดง ได้พบพรสวรรค์ของมายะที่สามารถจำบทพูดและท่าทางในละครที่ดูเพียงครั้งเดียว เธอแนะนำการแสดงเรื่อง **“เจ้าสาวอันดับหนึ่งของประเทศ”** ให้มายะซ่อนใบหน้าที่แท้จริงเพื่อเป็นตัวละคร จากนั้นมายะสมัครเรียนการแสดงที่ออนดีนและได้พบคู่แข่งฮิเมกาวะ อายูมิ ผู้ที่มีทักษะทางการเรียน การแสดง ศิลปะ ดนตรี เพียบพร้อม ที่นี่มายะทดสอบ**แพนโทไมม์ “จับนกเข้ากรง”** แต่เธอจับนกไม่ได้เพราะนกเกาะบนที่สูง อายูมิกลัวความสามารถของมายะจึงแสดงฝีมือข่มมายะ สึกิคาเงะชวนมายะเข้าคณะละครของเธอ แต่คิตาจิมะ ฮารุ แม่ของมายะไม่อนุญาต มายะจึงตัดสินใจหนีออกจากบ้านเรียนการแสดงกับสึกิคาเงะ

การพัฒนาเหตุการณ์ : หนีออกจากบ้านตามความฝันที่จะเป็นดาราให้ได้ในสักวันหนึ่ง

มายะฝึกแพนโทไมม์ทานอาหารที่ชอบร่วมกับเพื่อนนักเรียนการแสดง เมื่อเข้าชั้นเรียนมายะได้**ฝึกร่างกายและเสียง ฝึกการตีความหมายคำพูด ฝึกใช้คำพูดโต้ตอบ**โดยมายะสามารถใช้**คำพูด 4**

ประโยคโต้ตอบกับอายูมินานเป็นชั่วโมง จากนั้นมายะได้มีโอกาส**ฝึกบทบาทการแสดง**ด้วยการฝึกใช้ชีวิตในแบบตัวละครเบส ในเรื่อง **“สี่ดรุณี”** แต่ถูกฮายามิ มาสึมิ ผู้อำนวยการบริษัทไดโตะ และโอโนะ เดระ ฮาจิเมะ ผู้กำกับการแสดงคณะละครออนดีน ร่วมมือกันทำลายคณะ จนละครเรื่องนี้ถูกวิจารณ์อย่างเสียหาย ทำให้นายทุนเสนอเงื่อนไขให้สึกิคาเงะคว้ารางวัลการประกวดละครระดับประเทศให้ได้ ไม่เช่นนั้นจะยุบคณะ

รูปภาพ 1 มายะในบทมิโดริ เรื่อง ทาเกะคุราเบะ

โอโนะเดระตามกลั่นแกล้งสึกิคาเงะทุกวิถีทางทั้งใช้ละครเรื่อง **“ทาเกะคุราเบะ”** ร่วมประกวดเหมือนคณะสึกิคาเงะ ขัดขวางใช้เวทีเพื่อซ้อมใหญ่ สึกิคาเงะเคี่ยวเข็ญให้มายะสร้างบุคลิกตัวละครมิโดริอย่างมีเอกลักษณ์เพื่อเอาชนะอายูมิ ถึงแม้โอโนะเดระจัดตารางให้คณะสึกิคาเงะแสดงต่อจากออนดีนก็ไม่เป็นผล จนคณะสึกิคาเงะได้เป็นตัวแทนเข้าร่วมประกวดระดับประเทศร่วมกับคณะออนดีน โอโนะเดระยังหลอกใช้นักแสดงประกอบในคณะสึกิคาเงะทำลายฉากละครเรื่อง **“จีน่ากับโลสีฟ้าห้าใบ”** ทั้งถ่วงเวลาให้ทีมละครที่ไปขอยืมฉากกลับมาไม่ทัน จนมายะตัดสินใจขึ้นแสดงบนเวทีเพียงคนเดียวตลอดเวลา 45 นาที ผู้ชมกลับรู้สึกว่ามีนักแสดงคนอื่นอยู่ด้วยจนได้รับการโหวตเป็นอันดับหนึ่ง แต่โอโนเดระคัดค้านจนกรรมการพิจารณาใหม่ โดยไม่มอบรางวัลใดให้คณะสึกิคาเงะจึงทำให้คณะถูกยุบ

นักเรียนการแสดงทุกคนขอติดตามสึกิคาเงะเรียนการแสดง หลังจากที่รู้ว่าเธอมีสิทธิ์ได้แสดงนางฟ้าสีแดง มายะเข้าทดสอบการแสดงภาพยนตร์เรื่อง **“ตัวโน้ตสีขาว”** เพื่อพัฒนาตนเอง มายะฝึกเดินในแบบคนพิการจนถึงวันถ่ายทำทุกคนเชื่อว่ามายะเป็นคนพิการ จากนั้นมายะขอแสดงในชมรมละครโรงเรียนได้ร่วมแสดงแทนในบทราชินีที่มีปฏิกิริยาโต้ตอบบนเวทีในฐานะราชินีโดยอารมณ์ท่าทางเปลี่ยนเป็นคนละคน อายูมิพัฒนาตนเองเพื่อนางฟ้าสีแดงโดยพลิกบทจากหญิงสาวสวยมารับ

บทลูกสมุนในละครเรื่องเจ้าชายอสูร รับบทเจ้าชายขอทาน ในละครเรื่อง **“เจ้าชายขอทาน”** อายูมินั่งขอทานบนถนนเพื่อเข้าใจความรู้สึกของขอทาน ในการแสดงมีการปรับตัวใกล้ชิดกับผู้ชมจนผู้ชมไม่ได้มองที่ความสวยของอายูมิแต่มองที่ตัวละคร ส่วนมายะได้มีโอกาสแสดงละครเรื่อง **“สายธารของหญิง”** ร่วมกับคณะละครเอชินแต่พลังที่ดึงดูดสายตาผู้ชมในการแสดงของมายะ ทำให้ผู้อำนวยการคณะให้ฉายาเธอว่า “ผู้ทำลายเวที”

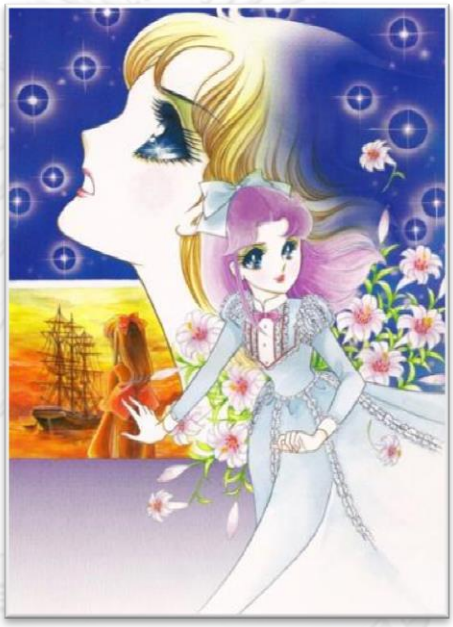
รูปภาพ 2 มายะในบทแคทเธอรีนวัยเด็ก เรื่อง หุบเขาพายุ

ถึงแม้ต่อมามายะได้มีโอกาสฝึกการเข้าถึงบทด้วยการเข้าใจสิ่งแวดล้อมตัวละคร ในละครเรื่อง **“หุบเขาพายุ”** ในบทแคทเธอรีนด้วยการสังเกตคนจริง แล้วนำมาใช้ในการแสดง แต่ปัญหาพลังในการแสดงและความไม่กลมกลืนกับทีม ทำให้สึกิคาเงะมอบบทตุ๊กตา ในเรื่อง **“รอยยิ้มของหิน”** การรับบทนี้มายะได้เรียนรู้การประสานการแสดงเข้ากับทีมละคร ทั้งยังได้บทเรียนเรื่องการมีสมาธิในบทตลอดระยะเวลาการแสดง เพราะในรอบสุดท้ายมายะร้องไห้บนเวทีหลังจากที่ได้ข่าวว่าแม่หายสาบสูญไป จนสึกิคาเงะสั่งให้มายะพักการแสดง ละครเรื่องนี้ได้รับความนิยมอย่างมากจนโรงละครใหญ่ที่อยู่ใกล้ได้รับผลกระทบผู้ชมทั่วไปลดลง

หลังละครจบการแสดงมายะออกตามหาแม่ เธอหลบฝนที่โรงละครไดโตะ มาสึมิขอให้มายะแสดงแทนบทจิเอะ ในเรื่อง **“มุเอนซากุระ”** มายะถูกแกล้งสลับบท อายูมิที่ไม่มีคิวแสดงต้องเข้ามาช่วยแก้ไขสถานการณ์ อายูมิกลัวมายะที่สามารถรับและส่งอารมณ์อย่างมีสมาธิในฐานะจิเอะ

มายะได้รับเชิญร่วมทดสอบบทเฮเลน ในละครเรื่อง **“เฮเลนคนมหัศจรรย์”** แต่เธอกลัวอายูมิจึงปฏิเสธ แต่สึกิคาเงะบังคับให้มายะร่วมทดสอบเพราะมายะขัดคำสั่งพักการแสดง และถ้าไม่สามารถรับบทเฮเลนได้จะต้องถูกไล่ออกจากคณะ ในการฝึกก่อนทดสอบอายูมิและมายะต่างฝึกฝนในแนวทางที่ต่างกัน โดยอายูมิคิดแบบเฮเลนแล้วเธอไม่สนใจว่าเธอจะต้องเจ็บตัวอย่างไร ส่วนมายะอุดหูปิดตาให้ตัวเองเข้าไปสู่โลกของเฮเลนเพื่อเข้าใจจิตใจและความรู้สึกของเฮเลนอย่างสมบูรณ์ ส่งผล

ให้มายะและอายูมิผ่านการทดสอบขั้นสุดท้าย โดยไม่ตอบสนองสัญญาณไฟไหม้เหมือนคู่แข่งคนอื่น ๆ ในการฝึกซ้อมฉากไคล์แมกซ์ที่เฮเลนเข้าใจคำว่า “น้ำ” ทั้งมายะและอายูมิเชื่อมโยงประสบการณ์ของตนต่างกัน โดยอายูมิเชื่อมโยงประสบการณ์ถูกไฟดูดว่าเหมือนถูกน้ำซ็อกร่างกาย ส่วนมายะโดนลูกโป่งกระแทกเข้าหน้าว่าเหมือนลูกโป่งที่บรรจุน้ำจนเต็ม การแสดงบนเวทีอุตาโกะรู้สึกว่ามายะแสดงไม่เหมือนซ้อมเธอจึงขอปรับการแสดง ซึ่งทำให้มายะและอุตาโกะต่างกลายเป็นตัวละครไปจริง ๆ ซึ่งต่างจากการแสดงกับอายูมิที่แสดงเหมือนตอนซ้อม ส่งผลให้มายะได้รับรางวัลนักแสดง และได้ร่วมแสดงละครโทรทัศน์ของไดโตะ ในบท ซาตาโกะ เรื่อง **“แสงเจิดจ้าของสวรรค์”**



รูปภาพ 3 มายะในบทซาตาโกะ เรื่อง แสงเจิดจ้าของสวรรค์

มายะพยายามปรับการแสดงให้เข้ากับเทคนิคละครโทรทัศน์ที่ใช้ฉากเป็นหลักในการถ่ายทำโดยสลับเวลาและอารมณ์ จึงต้องปรับอารมณ์ตามซีนที่ซ้อมอย่างรวดเร็ว ส่วนอายูมิได้รับบทในละครโทรทัศน์เรื่อง **“ความทรงจำสีรุ้ง”** พบว่าเธอมีปัญหาการแสดงออกทางแววตา จึงใช้วิธีเลียนแบบโดยมีความรักเพื่อการแสดง ส่วนมายะถึงแม้จะยังจับจุดบทบาทไม่ได้แต่เธอยังคงใช้สมาธิในบทบาทของตัวละครเพื่อแสดงออกทั้งแววตา สีหน้า

ละครโทรทัศน์ของมายะได้รับความนิยมอย่างมาก รวมถึงได้แสดงเป็นนางเอกภาพยนตร์เรื่อง **“ป่าสีขาว”** แต่กลับมีศัตรูในวงการ เธอถูกกลั่นแกล้งต้องรวบรวมกำลังใจต่อสู้ โดยใช้สมาธิจดจ่อกับบทบาทการแสดง มาสึมิตามหาแม่ของมายะจนพบ เขาขังเธอไว้เพื่อแผนประชาสัมพันธ์ แต่เธอหนีออกมาประกอบกับร่างกายไม่แข็งแรง ตรากตรำจนเสียชีวิต ส่งผลให้มายะสูญเสียจิตวิญญาณในการแสดง โนรินักแสดงที่ปลอมตัวเข้ามาเป็นผู้ช่วยเพื่อรอจังหวะทำลายมายะ เมื่อรู้ว่าแม่ของมายะถูก

มาสึมิกักตัว จึงวางแผนให้มายะขาดแสดงรอบปฐมทัศน์เรื่อง **“แชงกรีล่า”** โดยเธอขอขึ้นแสดงแทนทั้งแย่งบทซาโตโกะไปจากมายะอีก

มาสึมิพยายามยื่นบทให้แก่มายะ แต่มายะไม่มีสมาธิในบทเลย ส่วนอายูมิเมื่อรู้ว่าโนริคือผู้ที่ทำลายมายะเธอสั่งสอนโนริด้วยการแสดงละครเรื่อง **“ภาพวาดของคามิร่า”** โดยเปลี่ยนภาพพจน์ของปีศาจดูดเลือดในเรื่องภาพวาดคามิร่าให้เป็นคนที่น่าสงสารจนกลายเป็นนางเอกของเรื่อง ส่วนมาสึมิยอมแพ้ ให้มายะแสดงบทโตกิในละครเรื่อง **“ตำนานเจ้าหญิงแม่มด”** เป็นเรื่องสุดท้ายเพื่อยกเลิกสัญญา มายะถูกแกล้งสลับขนมในฉากละครให้กลายเป็นดิน แต่เธอยอมกินมันจูดินเพื่อให้ละครดำเนินต่อไป ส่งผลให้สัญชาตญาณในการแสดงของมายะกลับมาอีกครั้ง

มายะกลับมาเรียนชั้นมัธยมปลายเธอได้มีโอกาสจัดการแสดงละครเดี่ยวถึง 2 เรื่อง **“คำสารภาพของเบียงก้า”** และ **“ฝนห่าเดียว”** รวมถึงได้รับเชิญร่วมแสดงกับชมรมละครโรงเรียนบทหุ่นยนต์ ในละครเรื่อง **“No. 707 โอลัมเปียที่รัก”** ซึ่งได้รับการตอบรับจากผู้ชมอย่างดี จนทำให้เธอมั่นใจในความสามารถ ในขณะที่อายูมิแสดงละครเดี่ยวเรื่องจูเลียต ด้วยท่าทางที่ได้รับการฝึกฝนและงดงามจนได้รับการยอมรับจากสมาคมละคร มาสึมิพามายะชมจูเลียตของอายูมิ จากนั้นมายะขอให้เขาพาไปพบสึกิคาเงะที่แอคติ้งสตูดิโอ โรงเรียนการแสดงของไดโตะ ซึ่งสึกิคาเงะให้มายะแสดงบทจูเลียตของอายูมิ มายะแสดงท่าทางที่งดงามแบบอายูมิไม่ได้ แต่เธอสามารถแสดงจิตใจของจูเลียตได้ลึกซึ้งกว่าอายูมิ ทำให้อายูมิที่รอเรียนการแสดงกับสึกิคาเงะกลัวสัญชาตญาณการเข้าถึงบทบาทด้วยหัวใจของมายะอย่างมาก แต่มายะกลับรู้สึกเสียหน้าที่อายูมิเห็นการเคลื่อนไหวร่างกายที่ไม่เอาไหนของเธอ สึกิคาเงะรู้ดีว่ามายะต้องพัฒนาความสามารถอีกมากเพื่อไปให้ถึงนางฟ้าสีแดง

ขั้นภาวะวิกฤต : การไขว่คว้าสิ่งที่จำเป็นเพื่อพัฒนาความสามารถทางการแสดงด้วยแรงของตนเอง

การประกาศรางวัลของสมาพันธ์การละคร อายูมิได้รับรางวัลนักแสดงยอดเยี่ยม จากการถ่ายทอดศิลปะการแสดงจากแสดงเดี่ยวเรื่อง จูเลียต สึกิคาเงะประกาศยกสิทธิ์ให้อายูมิโดยให้เงื่อนไขแก่มายะว่าภายใน 2 ปี ต้องได้รับรางวัลเท่าเทียมกับอายูมิให้ได้ ไม่เช่นนั้นสิทธิ์การแสดงจะตกเป็นของอายูมิ มายะจะต้องหาทางไขว่คว้ารางวัลนั้นมาให้ได้

มายะได้เริ่มต้นเปิดเส้นทางให้ตนเองด้วยการกลับมาร่วมกับคณะละครอิคคาจุกูและสึกิคาเงะที่จะเตรียมจัดแสดงเรื่อง **“ฝันกลางฤดูร้อน”** มายะได้รับบทแพ็ค ซึ่งทำให้เธอได้ฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายจนสัญชาตญาณมีปฏิกริยาโต้ตอบอย่างอัตโนมัติ จากนั้นมายะถูกมาสึมิยุให้ไปทดสอบบทออลิเกลด์ในเรื่อง **“เจ้าหญิงสองพระองค์”** ร่วมกับอายูมิและสึกิคาเงะ โดยที่คณะไดโตะของเขารับสมาชิกคณะสึกิคาเงะและอิคคาจุกูเข้าร่วมงานละคร

รูปภาพ 4 อายูมิในบทเจ้าหญิงออลิเกลด์ และ มายะในบทเจ้าหญิงอัลดี๊ส

ในละครเรื่อง **เจ้าหญิงสองพระองค์** มายะและอายูมิไม่สามารถเข้าถึงบทได้เพราะบทต่างจากตัวเอง มาสึมิช่วยมายะได้พบนักร้องโอเปร่าเพื่อให้เข้าถึงบทอัลดี๊สด้วยความเชื่อมั่นว่าสามารถเป็นเจ้าหญิงได้จากหัวใจ สึกิคาเงะให้ทั้งสองฝึกแสดงสดเพื่อเข้าใจแรงจูงใจของตัวละคร ฝึกสัมผัสกับจิตใจของตัวละครโดยเข้าไปอยู่ในห้องแช่แข็ง ทั้งคู่ฝึกใช้ประสบการณ์และสังเกตในฐานะตัวละครแล้วนำมาเชื่อมโยงกับการแสดง ทำให้ผู้ชมยอมรับในการสลับบทบาทระหว่างนักแสดงทั้งสอง ซึ่งการแสดงในเรื่องนี้ทำให้มายะเข้าถึงบทบาทของตัวละครได้ตลอดระยะเวลาการแสดง ซึ่งต่างจากอายูมิที่รู้สึกว่ามีคนอีกคนคอยค้ำจุนเธออยู่

รูปภาพ 5 มายะในบทเจน เรื่อง ทุ่งร้างที่ถูกลืม

จากนั้นคุโรนุมะเห็นแววตานักแสดงของมายะจากการชมเทปการแสดงเรื่องเจ้าหญิงสองพระองค์ เขาเลือกมายะรับบทเจนในเรื่อง **“ทุ่งร้างที่ถูกลืม”** ซึ่งมายะต้องการแสดงบทที่ท้าทายนี้เช่นกัน ในเรื่องนี้มายะฝึก**ใช้ชีวิตแบบหมาป่าเรียนรู้**ประสาทสัมผัสและการเคลื่อนไหว แต่มายะขาดความดิบเถื่อนจึงเข้าไปฝึกในป่า จนสามารถแสดงความดิบเถื่อนออกมาได้ จากปัญหาความขัดแย้ง

ระหว่างผู้อำนวยการคณะละครกับคุโรนุมะ มาสึมิช่วยมายะด้วยการท้าทายให้เธอแสดงเป็นเจนในงานเลี้ยงรอบปฐมทัศน์ละครเรื่องอิซาโดร่า จนละครของมายะเป็นที่กล่าวขวัญถึงในสื่อมวลชน ทั้งยังช่วยซ่อมโรงละครในฐานะกุหลาบสีม่วง ในรอบปฐมทัศน์มาสึมิเป็นผู้ชมเพียงคนเดียวฝ่าไต้ฝุ่นมาชมละคร และในรอบถัดมาคุโรนุมะปรับการแสดงให้เป็นหลายแนวที่เปลี่ยนจากละครเรื่องเดียวให้เป็นละครหลายแนวจนสร้างความแปลกใหม่ให้กับวงการละคร

ขั้นภาวะคลี่คลาย : การต่อสู้เพื่อชิงบทนางฟ้าสีแดงระหว่างคู่แข่งทั้งสองที่มีการเข้าถึงบทบาทการแสดงที่ต่างกัน

จากปรับแนวการแสดงส่งผลให้เรื่อง ทุ่งร้างที่ถูกลืม ได้รับคัดเลือกร่วมประกวดละครในช่วงเทศกาลละคร และมายะได้รับรางวัลนักแสดงยอดเยี่ยมทัดเทียมอายูมิ จึงมีสิทธิ์ร่วมฝึกนางฟ้าสีแดงกับสึกิคาเงะ อีกทั้งมายะยังรู้ว่ากุหลาบสีม่วงคือมาสึมิเพราะเขามาชมละครในรอบปฐมทัศน์

รูปภาพ 6 มายะหญิงสาวผู้มีหน้ากากเป็นพันหน้า

ในการเตรียมการจัดแสดงนางฟ้าสีแดงสมาคมการละครรับเป็นผู้ดูแลลิขสิทธิ์ให้แก่สึกิคาเงะ โดยแบ่งออกเป็น 2 ทีมระหว่างทีมโอโนะเดระ และทีมคุโรนุมะ ซึ่งซากุระโคจิอยู่ในทีมหลัง ที่หุบเขาอุเมะโนทานิเก็นโซเล่าเรื่องนางฟ้าสีแดงให้อายูมิและมายะฟัง ก่อนที่สึกิคาเงะจะฝึกพื้นฐานธาตุทั้ง 4 ลม ไฟ น้ำ ดิน โดยให้ถ่ายทอดลีลาออกมาให้ได้ เพื่อเป็นพื้นฐานในการสร้างบุคลิกของนางฟ้าสีแดง เอสึเกะพ่อของมาสึมิมาที่หุบเขาแล้วหายสาบสูญไป มาสึมิเข้ามาตามหา ได้พบมายะและมีโอกาสได้อยู่ลำพังจนทำให้มายะรู้ใจตนเองว่ารักมาสึมิ หลังฝึกขั้นพื้นฐานเสร็จสิ้น สึกิคาเงะมอบบทโมโนล๊อกของนางฟ้าสีแดงแก่มายะและอายูมิ เพื่อถ่ายทอดตัวละครนางฟ้าสีแดง ให้ทั้งสองตีความบท การแสดงท่าทาง การเคลื่อนไหว การใช้น้ำเสียง ซึ่งการแสดงจะต้องไม่เป็นแบบมนุษย์ ในระหว่างการซ้อมมายะสามารถเข้าถึงจิตวิญญาณนางฟ้าสีแดง จนอายูมิรู้สึกพ่ายแพ้คิดหนีกลับบ้าน คิดแค้นมายะจนอยากผลักให้ตกสะพาน แต่กลับตัดสินใจช่วยมายะเอาไว้ และได้สลายความหมางใจหมดไป

สามารถมีสมาธิในการแสดงได้ โดยการแสดงนางฟ้าสีแดงของอายูมิที่มีลีลาอ่อนช้อยสวยงาม ส่วนมายะแสดงด้วยการแผ่เสียงสะท้อนของนางฟ้าสีแดงส่งผ่านวงน้ำมาสู่ผู้ชม จากนั้นสึกิคาเงะแสดงนางฟ้าสีแดงในลักษณะของท่าร่ายรำที่สวยงามแบบละครโนผสมผสานกับเทคนิคการแสดงจากความรู้สึกภายในแบบตะวันตก หลังการแสดงเธอกระเทาะหน้ากากเป็น 2 ส่วน ให้เก็นโซนำไปให้มายะและอายูมิเพื่อสร้างนางฟ้าสีแดงในแบบฉบับของตนเอง หลังจากชมการแสดงมาสึมิและมายะสัมผัสถึงดวงวิญญาณของกันและกัน ต่อมาเก็นโซ่เผาสะพานเชื่อมหุบเขาดอกบ๊วยตามคำสั่งของสึกิคาเงะ เพื่อให้มายะและอายูมิแสดงนางฟ้าสีแดงจากความทรงจำของตน

ขั้นการยุติเรื่องราว : การทดสอบเพื่อตัดสินผู้รับบทนางฟ้าสีแดง

หลังการฝึกนางฟ้าสีแดงมายะรู้ข่าวการหมั้นระหว่างมาสึมิกับชิโอริ จึงทำให้เธอขาดสมาธิในการแสดง ซากุระโคจิพามายะไปเที่ยวให้ผ่อนคลายขึ้น มาสึมิขอร้องให้มายะช่วยทำให้ผู้ชมเชื่อในนางฟ้าสีแดง ซึ่งทำให้เธอพยายามสร้างความเชื่อโดยโยงกับการฝึกฝน จนเข้าใจว่าอาโกยะในฐานะร่างจำแลงของนางฟ้าสีแดง ทุกอิริยาบถของการเคลื่อนไหวเกิดขึ้นจากความเคารพในธรรมชาติ จนทำให้ท่าทางของมายะสมจริง ส่วนอายูมิใช้การเคลื่อนไหวร่างกายให้ได้ราวกับนางฟ้า สึกิคาเงะทดสอบทั้งคู่ด้วยการรินน้ำให้ดื่ม เธอพบว่ามายะตั้งใจแสดงเป็นนางฟ้าสีแดงที่สมจริง ส่วนอายูมิเริ่มใช้ความเชื่อเข้าถึงบทจากการเตือนของแฮมิลที่เขาไม่ถ่ายรูปเธอเพราะไม่มีหัวใจของนางฟ้าสีแดง อายูมิประสบอุบัติเหตุระหว่างการซ้อมทำให้ตาพร่าและมีปัญหาเรื่องการซ้อม จนอุตาโกะต้องเข้ามาช่วยฝึกซ้อมพิเศษเพื่อฝึกประสาทการรับรู้ให้สามารถแสดงได้เหมือนคนตาปกติ คุโรนุมะพานักแสดงหลักออกไปนอกสถานที่เพื่อเปลี่ยนมุมมองของนักแสดงให้เชื่อมโยงโลกนางฟ้าสีแดงเข้ากับโลกปัจจุบัน จึงจะสามารถแสดงได้อย่างเป็นธรรมชาติ ซึ่งช่วยให้พวกเขาเข้าถึงบทบาทได้มากขึ้น คุโรนุมะให้นักแสดงฝึกเกมสมมติเพื่อสร้างสรรค์โลกของนางฟ้าสีแดงให้เกิดขึ้นจริงในการแสดงรอบทดสอบกับฉากท้าทายจินตนาการอย่างสถานีรถไฟร้าง

<u>ตัวละครหลัก</u>

1. สึกิคาเงะ จิงุสะ : นางเอกแห่งตำนานของประวัติศาสตร์วงการละครญี่ปุ่นที่เปิดแสดงในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เรื่อง “นางฟ้าสีแดง” ซึ่งเป็นบทที่ตัวละครเอกคือธิดาแห่งเทพที่ถือครองทั้งสวรรค์และมนุษย์ โดยในภาคแห่งสวรรค์เธอคือ “นางฟ้าสีแดง” นางไม้ที่สิงสถิตย์ในต้นบ๊วยแดง คอยปกป้องคุ้มครองมนุษย์โลก อีกด้านหนึ่งเธอคือร่างจำแลงของธิดาแห่งเทพ ผู้เป็นหญิงสาวชาวบ้าน นาม “อาโกยะ” ทำหน้าที่ปรุงยาทิพย์รักษาผู้ป่วยได้ดุจเทวดา จิงุสะแสดงละครเรื่องนี้ได้อย่างติดตราตรึงใจผู้ชม จนสามารถสร้างสถิติเปิดแสดงอย่างต่อเนื่องถึง 200 รอบ ในบทนี้ผู้แสดงต้องมีความสามารถอย่างสูง ต้องลืมให้ได้ว่าตนเองเป็นมนุษย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปภาพ 7 สึกิคาเงะ จิงุสะ : ผู้เห็นพรสวรรค์ทางการแสดงของมายะ

“นางฟ้าสีแดง” คือความผูกพันทางจิตใจอย่างลึกซึ้งกับโอซากิ อิจิเรน ซึ่งเป็นเจ้าของคณะละคร ผู้เขียนบท ผู้กำกับการแสดง ผู้เป็นทั้งพ่อ เพื่อนและครูผู้ฝึกฝนการแสดง อีกทั้งยังเป็นคนที่เธอรักอย่างหมดใจ เขาได้สั่งเสียครั้งสุดท้ายก่อนตายโดยมอบลิขสิทธิ์บทละคร และสิทธิ์จัดการแสดงให้กับเธอ เพื่อสานต่อศิลปะการแสดงที่ทั้งสองได้สร้างขึ้น ไม่ให้ตกอยู่ในเงื้อมมือของผู้หวังแต่ผลประโยชน์จากละครอย่างฮายามิ เอสึเกะ ผู้ที่ทำทุกอย่างเพื่อให้ได้ครอบครองลิขสิทธิ์ละครเรื่องนี้ หลังการเสียชีวิตของอิจิเรน เธอได้เข้าวงการภาพยนตร์ กลายเป็นดาราภาพยนตร์ที่มากความสามารถ ผู้ชมหลงใหลเสน่ห์การแสดงของเธอ และยังคงสืบสานจัดการแสดงเรื่อง “นางฟ้าสีแดง” ต่อไป แต่เอสึเกะยังวางแผนร้ายเพื่อทำลายการแสดงโดยมุ่งหวังบีบให้สึกิคาเงะมอบลิขสิทธิ์ให้ จนทำให้เธอเกิดอุบัติเหตุบนเวทีการแสดงใบหน้าซีกขวาเสียโฉม จำต้องปกปิดใบหน้าที่น่าเกลียดไว้ แล้วอำลาวงการไปตั้งแต่นั้น

หลังจากใบหน้าเสียโฉมเป็นเหตุให้เธอเพียรพยายามค้นหาหญิงสาวที่มีความสามารถ ถึงแม้เธอจะมีโรคหัวใจเป็นโรคประจำตัวที่รุมเร้าอยู่ก็ตาม เพื่อสานฝันตามความตั้งใจของเธอที่จะปั้นนางฟ้าสีแดงคนใหม่ และสร้างละครเวทีเรื่อง “นางฟ้าสีแดง” ขึ้นมาอีกครั้งให้สำเร็จให้ได้ ความฝันอันยาวนานกว่า 20 ปีของเธอเป็นจริง เมื่อเธอได้พบคิตาจิมะ มายะ เด็กสาวที่มีหน้ากากพันหน้า ผู้มีพรสวรรค์อย่างสูง และมีคุณสมบัติที่เหมาะสม เธอได้ตั้งคณะละครสึกิคาเงะขึ้น เพื่อใช้เป็นสถาบันค้นคว้าด้านการละครโดยรวบรวมนักแสดงหญิงที่มีพรสวรรค์จากทั่วประเทศ

จิงุสะจะเข้มงวดกับนักแสดงอย่างมากเพื่อให้การแสดงออกมาสมจริงมากที่สุด โดยแนวทางฝึกฝนการแสดงของจิงุสะมีจุดมุ่งหมายหลักให้นักแสดงเข้าถึงอารมณ์ ความรู้สึก และจิตใจของตัว

ละคร ได้ราวกับการสวมหน้ากากเป็นตัวละครตัวนั้น แล้วซ่อนใบหน้าที่แท้จริงของตนเองไว้ โดยใช้การสังเกตสิ่งต่าง ๆ การเลือกใช้ประสบการณ์ในชีวิตของตนเอง เป็นต้น

ความมุ่งหวังในการสร้างนางฟ้าสีแดงของจิงุสะ ยังต้องพบกับอุปสรรคขัดขวางจากฮายามิ มาสึมิ ว่าที่ผู้อำนวยการบริษัทบันเทิงยักษ์ใหญ่ “ไดโตะ” บุตรชายบุญธรรมของฮายามิ เอสึกะ และโอโนเดระ ฮาจิเมะ ผู้อำนวยการแสดงคณะละครออนดีนซึ่งเป็นบริษัทผลิตดาราในเครือไดโตะ ที่ใช้อำนาจบีบเพื่อแย่งลิขสิทธิ์มาครอบครองให้ได้ จนในท้ายที่สุดลำพังเธอไม่สามารถต่อสู้กับความต้องการของไดโตะได้ เธอจึงขอความร่วมมือกับสมาคมการละคร นายกสมาคมการละครได้รับมอบหมายให้ดูแลลิขสิทธิ์การแสดงรวมไปถึงจัดการแสดงให้แก่เธอ

รูปภาพ 8 คิตาจิมะ มายะ เด็กสาวที่เปี่ยมไปด้วยพรสวรรค์ทางการแสดง

2. คิตาจิมะ มายะ : มายะอาศัยอยู่กับแม่สองคน เป็นคนหน้าตาธรรมดาไม่สวยสะดุดตา เรียนไม่เก่ง ทำอะไรไม่เอาไหนถูกแม่ต่อว่าเสมอ จนเธอเชื่อว่าเธอเป็นคนแบบนั้น เด็กสาวธรรมดาผู้นี้กลับซ่อนพรสวรรค์ด้านการแสดงอย่างสูงไว้ภายใน เมื่อใดที่ได้ชมภาพยนตร์ หรือ ชมละครโทรทัศน์ เธอจะลืมทุกสิ่งทุกอย่างรอบตัวจนหมด รู้สึกเชื่อคล้อยตามเรื่องราวในละคร จนคิดว่ากลายเป็นตัวละครตัวนั้นไปจริง ๆ ทั้งยังสามารถจำเรื่องราวในละครอย่างละเอียดทุกคำพูดทุกตัวละคร รวมถึงท่าทางและอารมณ์ทั้งหมดแม้ดูละครมาเพียงครั้งเดียว เมื่อเธอได้พบกับสึกิคาเงะ จิงุสะ ทำให้ค้นพบว่าความสุขของเธอคือการได้อยู่บนเวทีละคร ได้สวมบทบาทเป็นตัวละคร ซึ่งเป็นเพียงสิ่งเดียวที่ทำให้ชีวิตของเธอมีค่าในความเป็นมนุษย์ ดังนั้นไม่ว่าการแสดงจะมีความยากลำบากเพียงไหนความรักในละครหนุนให้เธอผ่านพ้นอุปสรรคได้เสมอ

มายะตั้งใจพัฒนาตนเองให้เป็นนักแสดงอาชีพที่เข้าถึงศิลปะการแสดงอย่างแท้จริงให้ได้ เพื่อเป้าหมายสูงสุดคือได้รับสิทธิ์แสดงบท “นางฟ้าสีแดง” จากสึกิคาเงะ จิงุสะ ซึ่งนักแสดงต้องมีประสบการณ์การแสดงมากพอ และมีพรสวรรค์อย่างสูงจึงแสดงบทนี้ได้ ดังนั้นเพื่อได้รับบทนี้มายะ

แสวงหาโอกาสให้ตนเองแสดงบทบาทที่แตกต่างหลากหลาย เพื่อพัฒนาความสามารถในการแสดง และยังต้องแข่งขันกับ ฮิเมกาวะ อายูมิ นักแสดงที่เลอโฉมและมีความสามารถ คู่แข่งขันเพื่อชิงชัยในบท “นางฟ้าสีแดง” ที่มายะหวั่นกลัวฝีมือการแสดงของอายูมิมาก ทั้งเธอยังต้องฝ่าฟันอุปสรรคในวงการบันเทิงในฐานะนักแสดงอย่างกล้าหาญ โดยมี ฮายามิ มาสึมิ แอบให้ความช่วยเหลือเธออย่างลับ ๆ โดยสนับสนุนทั้งเรื่องเรียน ชีวิตส่วนตัว และการแสดง ในฐานะ “คุณกุหลาบสีม่วง” แฟนละครคนสำคัญของเธอ แต่ในโลกความเป็นจริงมายะแค้นมาสึมิอย่างมาก จากเรื่องที่เขาทำทุกวิถีทางเพื่อครอบครองลิขสิทธิ์เรื่อง “นางฟ้าสีแดง” จนคณะสึกิคาเงะถูกยุบ รวมไปถึงการที่เขาเป็นสาเหตุสำคัญซึ่งทำให้แม่ของมายะเสียชีวิต

รูปภาพ 9 ฮิเมกาวะ อายูมิ : ผู้ได้รับการกล่าวขวัญว่ามีพรสวรรค์ทางการแสดง

3. ฮิเมกาวะ อายูมิ : อายูมิมีคุณสมบัตินักแสดงเพียบพร้อมทั้งหน้าตา ฐานะ ความรู้ ความเฉลียวฉลาด เธอเชื่อว่าความสำเร็จจะได้มา ต่อเมื่อลงทำอย่างสุดกำลัง จึงทำให้เธอมีจิตใจที่มุ่งมั่นทั้งเรื่องเรียน ดนตรี บัลเล่ต์ รำญี่ปุ่น รวมถึงการแสดง ซึ่งเป็นสิ่งที่เธอรักมากที่สุด และทั้งต้องการหลุดพ้นจากความเข้าใจผิดที่ว่า ความสามารถของเธอได้มาจากการสนับสนุนของพ่อซึ่งเป็นผู้กำกับการแสดงชื่อดัง และจากแม่ ฮิเมกาวะ อุตาโกะ นักแสดงมากฝีมือ เธอจึงมุ่งมั่นพัฒนาตนเอง พลิกบทบาทการแสดง ค้นหาวิธีที่จะเข้าถึงบทบาทการแสดงอย่างสมบูรณ์แบบที่สุด พัฒนาทักษะการเคลื่อนไหวร่างกาย ท้าทายกับความสามารถของตนเอง เพื่อให้เธอได้มีสิทธิ์ร่วมแข่งขันแสดงละครเวทีเรื่อง “นางฟ้าสีแดง” อย่างขาวสะอาด กับคิตาจิมะ มายะ คู่แข่งขันคนสำคัญที่เธอหวาดกลัวและยอมรับฝีมือการแสดงที่มีเสน่ห์และดึงดูดผู้ชม ซึ่งไม่ได้เกิดจากการวางแผนและการฝึกฝนเช่นเธอ แต่เกิดจากสัญชาตญาณซึ่งได้รับการขัดเกลาอย่างถูกต้อง จนทำให้ผู้ชมประทับใจมากกว่าการแสดงแบบของเธอ

4. ฮายามิ มาสึมิ นักธุรกิจหนุ่มหล่อที่จะขึ้นสานต่อธุรกิจบันเทิงบริษัท ไดโตะ ซึ่งเป็นของบิดาบุญธรรม ตลอดมาเขาสนใจแต่เรื่องการทำธุรกิจให้ประสบความสำเร็จ แนวทางการทำธุรกิจของเขาถือผลประโยชน์ของบริษัทเป็นที่ตั้งโดยที่ไม่สนใจวิธีการ หลังมารดาแต่งงานกับฮายามิ เอสึเกะ เขาถูกปลูกฝังจากเอสึเกะให้มุ่งมั่นในเรื่องธุรกิจตั้งแต่เด็ก เอสึเกะ มอบหมายงานชิ้นสำคัญคือการครอบครองลิขสิทธิ์ละครเวทีเรื่อง “นางฟ้าสีแดง” ซึ่งเขาต้องทำทุกวิถีทางเพื่อชิงลิขสิทธิ์จากสึกิคาเงะ จิงูสะ

รูปภาพ 10 ฮายามิ มาสึมิ หรือ คุณกุหลาบสีม่วง แฟนละครคนสำคัญของมายะ

เมื่อเขาชมการแสดงที่มีเสน่ห์ดึงดูดใจของคิตาจิมะ มายะ ซึ่งเป็นนักเรียนการแสดงในคณะสึกิคาเงะ พลังความเร่าร้อนในการแสดงของเธอที่ถ่ายทอดมาให้เขานั้น มันปลุกวิญญาณอิสระ ซึ่งหลับใหลในส่วนลึกของจิตใจตื่นขึ้น เขาทั้งรู้สึกชื่นชมและอิจฉาในเวลาเดียวกัน เป็นครั้งแรกในชีวิตที่เขาชื่นชมฝีมือการแสดงด้วยซ่อกุหลาบสีม่วง แต่เขาปกปิดไว้ และจะไม่เปิดเผย เพื่อให้เรื่องราวละครชีวิตดำเนินต่อไป เขาต้องสวมหน้ากากแสดงละครในชีวิตจริง จึงเป็นแค่เพียงเงาสีม่วงที่คอยสนับสนุนเธออยู่เบื้องหลัง ทั้งที่ในจิตใจร่ำร้องให้มายะยอมอภัยในสิ่งเลวร้ายที่เขาทำต่อเธอ

5. โอโนเดระ ฮาจิเมะ ผู้อำนวยการแสดงคณะละครออนดีน เขาปรารถนากำกับการแสดงเรื่องนางฟ้าสีแดงมาตลอดชีวิต ในวงการเขาได้รับการยอมรับในความสามารถ แต่เมื่อการเจรจาเรื่องลิขสิทธิ์กับสึกิคาเงะล้มเหลว เพราะเธอไม่เห็นว่ามีใครที่เหมาะสม แม้แต่นักแสดงมากฝีมือที่เขาวางตัวไว้อย่าง ฮิเมกาวะ อุตาโกะ ซึ่งเคยเป็นศิษย์ลับ ๆ ของสึกิคาเงะก็ตาม

รูปภาพ 11 โอโนเดระ ฮาจิเมะ ความปรารถนาสูงสุดคือกำกับละครนางฟ้าสีแดง

เมื่อสึกิคาเงะยืนยันจะปั้นนักแสดงและสร้างละครด้วยตัวเองด้วยการตั้งคณะละครสึกิคาเงะ เขารู้สึกผิดหวังอย่างมากจึงได้ร่วมมือกับ ฮายามิ มาสึมิ วางแผนการต่าง ๆ เพื่อทำลายสึกิคาเงะ แล้วสามารถยุบคณะละครสึกิคาเงะได้สำเร็จ ถึงอย่างนั้นไม่สามารถทำลายความมุ่งมั่นต่อการสร้างสรรค์ละครของสึกิคาเงะ และนักเรียนการแสดงของเธอได้เลย หลังจากที่สมาคมการละครได้รับมอบหมายจากสึกิคาเงะให้เข้าจัดการลิขสิทธิ์แทนเธอ เขามีโอกาสชิงตำแหน่งผู้กำกับการแสดงเรื่องนางฟ้าแสดงกับคุโรนุมะ ริวโซ่

รูปภาพ 12 ซากุระโคจิ ยู เพื่อนนักแสดงที่แอบหลงรักมายะ

6. ซากุระโคจิ ยู ซากุระโคจิเป็นคนดี มีน้ำใจ จริงใจ และสุภาพ อยู่ในครอบครัวที่อบอุ่น เขามีใจรักในการแสดงโดยเรียนกับคณะออนดีน ซึ่งทำให้เขาได้พบและได้เห็นความกล้าหาญต่อการ

แสดงออกของคิตาจิมะ มายะทั้งที่ไม่เคยเรียนมาก่อน จากนั้นเขามีโอกาสพูดคุยทำความรู้จัก เขาชอบความตรงไปตรงมาของมายะที่ไม่มีในเด็กผู้หญิงคนไหน หากมีโอกาสเมื่อใดเขาจะคอยช่วยเหลือมายะเสมอ เขาบอกมายะเสมอว่าอยากแสดงละครเรื่องเดียวกัน แต่เขามักเสียใจที่มายะให้ความสำคัญต่อการแสดงมากกว่าความรู้สึกของเขา จนบางครั้งเขาแยกไม่ออกระหว่างการแสดงกับชีวิตจริง ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างเขากับมายะสะดุดกลางคัน ในช่วงที่มายะเข้าวงการบันเทิงเขารู้ว่ามายะมีใจให้คนอื่น จึงจำใจถอยความสัมพันธ์ของเขาไว้เพียงแค่เพื่อน แล้วหันมาให้ความสำคัญกับการพัฒนาความสามารถด้านการแสดงจนได้รับบทนำในคณะละคร และกลายเป็นดาวรุ่งที่น่าจับตามอง มีโอกาสร่วมแสดงบทนำร่วมกับมายะ ซึ่งเป็นบันไดที่ทำให้เขามีโอกาสชิงบทอิชชิน ซึ่งเป็นบทที่สำคัญในละครเวทีเรื่อง “นางฟ้าสีแดง”

รูปภาพ 13 อาโออิ เรอิ สาวหล่อ เพื่อนสนิทของมายะ

7. อาโออิ เรอิ เรอิเป็นหนึ่งในนักแสดงสาวมากพรสวรรค์ที่ฝึกการแสดงในคณะละครที่มีชื่อเสียงประจำจังหวัดตั้งแต่เด็ก การแสดงของเธอเข้าตาสึกิคาเงะ จึงคัดเลือกให้เข้าร่วมคณะตั้งแต่ตั้งคณะใหม่ ๆ จากนั้นเรอิออกมาใช้ชีวิตอย่างอิสระโดยไม่เดินตามทางที่พ่อแม่ขีดไว้ ถ้ามองจากภายนอกเรอิมีเสน่ห์ดึงดูดใจจากรูปร่างหน้าตาที่ดูเหมือนผู้ชาย จนถูกเข้าใจผิดบ่อย ๆ แม้แต่ไปสมัครงานในคาเฟ่ที่เขารับพนักงานเสิร์ฟชายเท่านั้น เรอิก็ยังได้งาน ด้านการแสดงเรอิสามารถแยกแยะความแตกต่างระหว่างตัวละครในบทผู้ชายและหญิงได้อย่างสมบทบาท จนผู้ชมที่เข้าใจว่าเรอิเป็นผู้ชายตกใจว่าเรอิสามารถแสดงเป็นผู้หญิงได้ อีกทั้งยังมีปฏิภาณไหวพริบสามารถแก้ปัญหาเฉพาะหน้าบนเวทีการแสดงได้อย่างใจเย็นและเหมาะสม เธอรู้ว่านักแสดงต้องสวมหน้ากากแก้วที่เปราะบางและแตกง่าย ซึ่งจะเปิดเผยหน้าตาที่แท้จริงได้เสมอ เรอิอยู่บ้านเดียวกับคิตาจิมะ มายะ คอยช่วยเหลือดูแล

ความเป็นอยู่ เป็นกำลังใจ รวมไปถึงช่วยฝึกซ้อมการแสดง แม้บางครั้งเรอิจะรู้สึกกลัวความสามารถที่ซ่อนเร้นของมายะอยู่ลึก ๆ ในใจ เรอิและเพื่อนในคณะสึกิคาเงะร่วมกับคณะอิคคาจุกูเปิดการแสดงแนวใหม่ที่เน้นความสามารถทางการแสดงในโรงละครเล็ก ๆ พวกเขาพิสูจน์ความสามารถจนได้รับการยอมรับให้ขึ้นแสดงในโรงละครใหญ่ ในการชิงบทนางฟ้าสีแดงเรอิ และเพื่อนมาช่วยสึกิคาเงะซ้อมการแสดงที่หุบเขาโคโบ

รูปภาพ 14 คุโรนุมะ ริวโซ่ ผู้อำนวยการแสดงฉายาขุนศึกปีศาจ

8. คุโรนุมะ ริวโซ่ ผู้กำกับการแสดงละครเวทีในสังกัดสำนักการละครโอซาวะ เขาเป็นผู้กำกับมากฝีมือที่อายูมิต้องการร่วมงานด้วย เขาเป็นผู้ที่กระตือลือร้นและมุ่งมั่นจริงจังในการสร้างสรรค์ศิลปะการละคร อีกทั้งยังยึดมั่นในความเห็นส่วนตัว โดยจะไม่ทำละครเพื่อแลกเงิน ชื่อเสียง หรือรางวัล ถึงแม้จะขัดแย้งกับผู้อำนวยการคณะละครจนถูกกลั่นแกล้งทางอ้อม แต่เขาค้นหาวิธีการต่าง ๆ เพื่อจะทำงานในแนวทางของตนเองต่อไป โดยพยายามดึงความสามารถและพลังอันซ่อนเร้นของนักแสดงออกมา ไม่ออมชอมต่อนักแสดงที่ขาดวินัยและคุณสมบัติที่จำเป็นในการแสดง เขาเชื่อว่าผู้กำกับการแสดงเป็นเหมือนหัวหน้าวงดนตรี ส่วนตัวละครคือเครื่องดนตรี ซึ่งการจะบรรเลงให้ไพเราะนั้นเครื่องดนตรีเป็นสิ่งที่สำคัญ หน้าที่ของเขาคือดึงเสียงออกมาจากเครื่องดนตรีนั้น เขากล้าหาญที่จะเลือกใช้นักแสดงหน้าใหม่ที่ขาดประสบการณ์ร่วมแสดงละครเรื่องสำคัญ ซึ่งเขามองเห็นตัวละครในตัวนักแสดง โดยให้นักแสดงเหล่านั้นแสดงออกจากประสบการณ์ของตัวเอง ทั้งเขายังสร้างละครให้มีชีวิตโดยเปลี่ยนละครเรื่องเดิมให้เป็นละครเรื่องใหม่โดยเปลี่ยนแนวการแสดง เพื่อทดสอบศักยภาพของละคร ซึ่งสร้างปรากฏการณ์ใหม่แก่วงการละคร ทำให้เขามีโอกาสร่วมคัดเลือกเป็นหนึ่งในผู้กำกับที่จะรับสิทธิ์กำกับละครเรื่อง “นางฟ้าสีแดง”

รูปภาพ 15 คิตาจิมะ ฮารุ แม่ของมายะ

9. คิตาจิมะ ฮารุ แม่ของมายะที่ไม่ยอมรับในความสามารถทางการแสดงของเธอ แม่ต้องการให้มายะเป็นเหมือนอย่างเด็กปกติทั่วไป ที่เอาใจใส่การเรียน เพื่อทำงานที่มีอนาคต แต่เมื่อมายะเข้าวงการบันเทิงและมีชื่อเสียงโด่งดัง แม่กลับไม่ได้เห็นการแสดงของมายะเพราะอาการป่วย และต้องจบชีวิตลงในขณะที่กำลังฟังมายะแสดง และเธอเพิ่งรู้ถึงความสามารถของมายะเมื่อสายเกินไป

รูปภาพ 16 ทาคามิยะ ชิโอริ คู่หมั้นของฮายามิ มาสึมิ

10.ทาคามิยะ ชิโอริ หญิงสาวสาวฐานะร่ำรวยและเป็นผู้ดีมีตระกูล ถูกเลี้ยงดูอย่างประคบประหงม รักดนตรี ดอกไม้ ร่างกายไม่แข็งแรงนัก เธอเป็นคู่หมั้นของฮายามิจากพิธีดูตัว เพื่อเชื่อมความสัมพันธ์ทางธุรกิจระหว่างสองตระกูล ถึงอย่างนั้นเธอรักมาสึมิจนหมดใจและพยามยามทำสิ่งใดก็ได้ที่จะรั้งมาสึมิไม่ให้กลับไปหามายะ

<u>โครงเรื่องคลุมไว้ด้วยองค์ประกอบของละคร</u>

ผู้เขียนสร้างตัวละครทุกตัวให้มีเป้าหมายร่วมกันในการเดินทางไปให้ถึงการจัดการแสดงละครเวทีในตำนานเรื่องนางฟ้าสีแดง รวมทั้งสร้างความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครไม่ว่าจะเป็นด้านความรัก ด้านการแข่งขัน ด้านมิตรภาพ ด้านครอบครัว ที่ต่างมีผลกระทบต่อกันจนกลายเป็นอุปสรรคในการเดินทางของตัวละครสู่เป้าหมายการแสดงละครเรื่องนางฟ้าสีแดงด้วยกันทั้งสิ้น โดยตั้งแต่เปิดเรื่องในตอนที่ 1 ผู้เขียนใช้แนวคิดในเรื่ององค์ประกอบของละครที่สำคัญ 3 ประการ (สดใส พันธุมโกมล 2537) ได้กล่าวถึงไว้ว่าเป็นสิ่งสำคัญที่จะขาดไม่ได้ ถ้าหากขาดองค์ประกอบใดองค์ประกอบหนึ่งไปจะไม่ถือว่าเป็นการแสดง องค์ประกอบนั้น ได้แก่ บทละคร การแสดงจากนักแสดง และผู้ชม ให้เป็นแกนกลางเพื่อเชื่อมร้อยการกระทำของตัวละครให้เดินทางไปสู่เป้าหมายที่ตั้งเอาไว้ ทั้งยังเป็นการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครแต่ละตัว โดยแกนกลางทั้ง 3 ประการนี้เป็นจักรกลที่สำคัญในการเล่าเรื่องเพื่อแทรกความรู้ในด้านศิลปะการละครให้ปรากฏสู่สายตาผู้อ่านผ่านเทคนิคการเล่าเรื่องแบบมังหงะร้อยเรียงพัฒนาการของตัวละครให้ต่อเนื่องกันไปในแกนหลักที่ตั้งไว้ โดยองค์ประกอบทั้ง 3 ประการจะมีบทบาทหน้าที่ดังนี้

1. บทละคร หน้าที่ของบทละครในการะสุโนคาเมนคือสถานการณ์ที่ตัวละครเอก คิตาจิมะ มายะ มีฐานะเป็นนักแสดงที่มีหน้าที่ต้องเข้าถึงบทบาทของตัวละครในบทละครที่ได้รับมอบหมายให้ได้ อันถือเป็นภารกิจอันยิ่งใหญ่ ซึ่งเป็นบทพิสูจน์ความสามารถของตัวละครเอก อีกทั้งยังเป็นอุปสรรคให้ตัวละครต้องพัฒนาความสามารถให้สูงขึ้นตามบทบาทที่ตนเองนั้นได้รับ ภายใต้แรงกดดันจากคู่แข่งขันในวงการธุรกิจละครที่ต้องการแย่งลิขสิทธิ์นางฟ้าสีแดง และคู่แข่งขันของตัวละครเอกบนเวทีการแสดง

โดยละครที่นำเสนอในการะสุโนคาเมนส่วนใหญ่มีแนวการนำเสนอละครในแนวแนวเหมือนจริงอย่างชีวิต (representational หรือ realistic) เลียนแบบสภาพชีวิตให้เห็นจริง โดยใช้ฉาก เครื่องประกอบฉาก เครื่องแต่งกาย แสง สี เสียง คำพูด ความรู้สึก อารมณ์ ให้ผู้ชมได้รับรู้ในภาพชีวิตจริงที่เกิดขึ้นตรงหน้า เช่น เรื่องสี่ดรุณี เฮเลนเคเลอร์ เจ้าหญิงสองพระองค์ พบแนวไม่เหมือนจริง (presentational หรือ non-realistic) บ้างในบางเรื่อง โดยเป็นการแสดงแนวแบบแผน (stylization) เป็นละครที่ผู้กำกับการแสดงกำหนดท่าทาง การเคลื่อนไหวเป็นรูปแบบตายตัวมีการตีบทด้วยท่วงท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นให้งดงาม เช่น การแสดงเดี่ยวเรื่องจูเลียต

2. การแสดงจากนักแสดง

ในเรื่องการะสุโนคาเมนให้ความสำคัญกับการแสดงของนักแสดงโดยเมื่อนักแสดงได้รับมอบหมายให้แสดงบทบาทใด จะได้รับการฝึกฝนพื้นฐานการแสดงทั้งทางด้านร่างกายและจิตใจ เช่น

การฝึกการออกเสียง การฝึกสมาธิให้จิตใจสงบ การฝึกการเต้นรำ การฝึกการเคลื่อนไหว นอกจากนั้นยังให้นักแสดงฝึกฝนการวิเคราะห์บทละคร ไม่ใช่แต่เพียงการพูดตามบทแต่จะต้องเข้าใจถึงความหมายที่ซ่อนอยู่ในบทละครนั้น ๆ อีกด้วย เพื่อการถ่ายทอดบทบาทการแสดงสู่สายตาผู้ชมอย่างความจริงใจ ไม่เสแสร้งแกล้งทำ และทำให้ผู้ชมเกิดความเชื่อในตัวนักแสดงว่าสามารถเป็นตัวละครตัวนั้นได้ เป็นภาระหน้าที่ของตัวละครเอกที่จะต้องทำให้สำเร็จไม่ว่าจะใช้วิธีการใด

ซึ่งในการะสุโนกาเมนเปรียบการแสดงของนักแสดงว่าเป็นเหมือนการสวมหน้ากาก โดยที่หน้ากากอารมณ์ของมนุษย์นั้นมีอยู่มากมายหลายพันรูปแบบ ดังที่ได้ระบุไว้ในเล่มที่ 1 ตอนที่ 1 ชื่อตอน “หญิงสาวผู้มีหน้ากากพันหน้า” ในฉากสรุปจบตอนหลังจากที่มายะหนีออกจากบ้านมาเข้าคณะละครของครูสึกิคาเงะโดยที่ไม่บอกความจริงกับครู เมื่อแม่มาตามมายะกลับบ้าน ครูเข้ามาเจรจากับแม่ไม่ให้พามายะกลับไป แต่ไม่ได้ทำให้ความเสียใจของแม่คลายลง แม่กลับระบายความโกรธโดยสาดน้ำร้อนเข้าใส่ครู หลังจากแม่กลับไปแล้วครูสึกิคาเงะสอนมายะให้เปรียบเทียบระหว่างหน้ากากซ้อมละคร 3 อารมณ์ ได้แก่ อารมณ์เสียใจ อารมณ์โกรธ อารมณ์หัวเราะ กับประสบการณ์จริงว่า ในขณะที่มายะถูกแม่ดุใบหน้าของมายะจะสวมหน้ากากเสียใจ ส่วนแม่ที่ต้องการให้มายะกลับบ้านจะสวมหน้ากากโกรธ และคนดูที่แอบดูเหตุการณ์นี้อยู่จะสวมหน้ากากหัวเราะ ครูสึกิคาเงะสอนมายะว่าการแสดงละครนอกจากอารมณ์หลัก 3 ประการแล้วยังมีอารมณ์อีกหลายพันแบบที่มนุษย์แสดงออกมาและประสบการณ์ในแต่ละครั้งสามารถนำมาเกี่ยวโยงกับการแสดงได้

นอกจากนั้นตัวละครต้องต่อสู้กับคู่แข่งขันสำคัญของเธอโดยเธอจะต้องพัฒนาทักษะการแสดงให้เข้าขั้นที่จะแสดงบทนางฟ้าสีแดงให้ได้ และในระหว่างการฝึกฝนนั้นตัวละครเอกจะได้รับอุปสรรคนานาประการจากการถูกกลั่นแกล้งโดยผู้ไม่หวังดี ทำให้ตกอยู่ในสถานการณ์คับขัน แต่ในระหว่างการแสดงก็ผ่านพ้นไปได้ด้วยดี

3. ผู้ชม

ในการะสุโนกาเมนผู้ชมจะมีปรากฏทุกที่ ตั้งแต่เพื่อนในห้องเรียน เด็ก ๆ ในสวนสาธารณะ ผู้ชมริมถนน นอกจากนั้นผู้ชมในอีกความหมายหนึ่งคือแฟนละครที่ไม่เคยปรากฏตัวให้มายะรู้ว่าเขาเป็นใคร โดยมีตัวแทนเป็นกุหลาบสีม่วง เขาปรากฏตัวในตอนที่ 2 ชื่อตอนบันไดเพลิง หลังจากที่เข้าเรียนในคณะละครสึกิคาเงะ ตัวละครเอกได้แสดงละครเวทีเรื่องสี่ดรุณี โดยรับบทเบส เธอทำให้เขาประทับใจไม่ลืม เมื่อเขาได้รู้ว่าเธอเข้าถึงอาการไม่สบายของเบสตัวละครในเรื่องนี้ ด้วยการตากฝนทั้งคืนจนไข้ขึ้นเพื่อให้เธอเข้าใจอาการป่วย เหตุการณ์นี้ทำให้เขามอบกุหลาบสีม่วงเพื่อเป็นกำลังใจแก่เธอ และมายะจะได้รับกุหลาบสีม่วงเป็นของขวัญทุกครั้งในการแสดงเรื่องถัด ๆ มา แม้แต่ในวันที่เธอลำบาก คุณกุหลาบสีม่วงก็ช่วยเหลือในด้านกำลังทรัพย์ และทั้งให้การศึกษา โดยที่เธอไม่ได้ล่วงรู้เลย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ว่าเขาคือคนเดียวกับเจ้าพ่อวงการละครผู้ที่มีส่วนร่วมในการช่วงชิงลิขสิทธิ์นางฟ้าสีแดง และเป็นต้นเหตุที่ทำให้แม่ของเธอเสียชีวิต

หากนำตัวละครในเรื่องเข้ามาแทนที่องค์ประกอบของละครทั้งหมด จะพบว่า บทละคร เทียบได้กับ บทละครต่าง ๆ ที่ตัวละครเอกได้รับเพื่อฝึกฝนและพัฒนาจนสามารถรับบทในเรื่องนางฟ้าสีแดงได้ อันเป็นบทละครที่ตัวละครในเรื่องต่างมุ่งหมายปรารถนา โดยมีครูสึกิคาเงะ เป็นผู้ถือครองลิขสิทธิ์ ส่วนนักแสดง เทียบได้กับ คิตาจิมะ มายะ อันเป็นตัวแทนของนักแสดงผู้ที่ต้องเรียนรู้ฝึกฝนการแสดงเพื่อให้พร้อมแสดงในบทนางฟ้าสีแดง ยังรวมไปถึงคู่แข่งในการแสดงของมายะ และเพื่อนร่วมคณะละครที่ต่างต้องการเป็นนักแสดงที่มีความสามารถ ส่วน ผู้ชม นอกจากเทียบได้กับ คุณกุหลาบสีม่วง โดยในหน้าฉากเขาคือฮายามิ มาสึมิ เจ้าพ่อวงการละคร แล้วยังกินความหมายถึงผู้ชมที่ต้องมนต์การแสดงอันเป็นธรรมชาติของตัวละครเอกในเรื่อง รวมไปถึงผู้ชมที่เคยต้องมนต์การแสดงของสึกิคาเงะจากเรื่องนางฟ้าสีแดงที่เธอเคยแสดงไว้ในอดีต จากความประทับใจในครั้งอดีต เป็นแรงจูงใจให้ผู้ชมที่ประทับใจเกิดความรู้สึกอยากครอบครองจนทำให้เกิดความละโมบคิดที่จะแย่งชิงลิขสิทธิ์การแสดงจากสึกิคาเงะ องค์ประกอบทั้ง 3 ประการนั้นได้ถูกนำมาใช้ตลอดการเล่าเรื่องโดย ที่ผู้เขียนให้ความสำคัญกับการสร้างโครงเรื่องและการสร้างตัวละครทุกตัวให้เดินไปสู่จุดหมายเดียวกัน

ส่วนที่ 2 ผลการวิจัยมโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครที่ปรากฏในเรื่องการะสุโนคาเมน

ผลการวิจัยในประเด็นมโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครที่ปรากฏในเรื่องการะสุโนคาเมนมี ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ส่วน ได้แก่ 1) ศิลปะการแสดง และ 2) การจัดแสดงละครเวที โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1. ศิลปะการแสดง

มโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครที่ปรากฏเด่นชัดที่สุดใน “การะสุโนคาเมน” คือ ศิลปะการแสดงของนักแสดงละคร 2 คน คนหนึ่งเป็นตัวเอกของเรื่องแต่ไม่เคยฝึกทักษะด้านการแสดงมาก่อนแต่มีพรสวรรค์ทางการแสดง คือ มายะ และอีกคนหนึ่งเป็นตัวรอง แม้ไม่มีพรสวรรค์ แต่ได้ฝึกฝนตนเองจนทำให้ตัวเองมีคุณลักษณะและคุณสมบัติของนักแสดงอย่างครบถ้วน คือ อายูมิ ซึ่งการเล่าเรื่องของ “การะสุโนคาเมน” ใช้วิธีเดินเรื่องโดยใช้การแสดงละครในแต่ละเรื่องของ มายะ ทำให้เธอเกิดการเรียนรู้และได้ฝึกฝนทักษะทางการแสดงในด้านต่าง ๆ และมีศิลปะการแสดงของอายูมิเป็นตัวเปรียบเทียบ ทำให้เธอพยายามที่จะมีทักษะการแสดงให้เทียบเท่าหรือดีกว่า อายูมิ

พรสวรรค์ของมายะเปรียบเสมือนเพชรที่ยังไม่ได้รับการเจียรนัย เมื่อมายะได้รับคำแนะนำจากสึกิคาเงะ โดยใช้เทคนิคแนวทางการแสดงจากความรู้สึกภายใน ที่ให้นักแสดงฝึกฝนเพื่อให้มีชีวิตจิตใจ อุปนิสัย โดยสวมวิญญาณเป็นตัวละครตัวนั้น ในการแสดงละครโรงเรียนเรื่องแรกนั้น เป็นการปลุกพรสวรรค์ของเธอให้ตื่นขึ้น และเธอใช้เทคนิคนี้ ในการแสดงละครเรื่องต่อ ๆ มา

ส่วนอายูมิซึ่งมีทั้งรูปสมบัติและคุณสมบัติของการเป็นดารามาตั้งแต่เด็ก ๆ มีพ่อเป็นผู้กำกับชื่อดัง มีแม่เป็นดาราใหญ่ชื่อก้อง ได้รับการยอมรับในวงการว่าเป็นคนที่มีพรสวรรค์ทางการแสดงและฝีมือทางการแสดงอย่างหาตัวจับได้ยากคนหนึ่ง กลับยอมรับให้มายะเป็นคู่แข่งที่น่ากลัวเพียงคนเดียวของเธอ

การเดินเรื่องของ “การะสุโนคาเมน” จึงเป็นการเล่าเรื่องราวของการเรียนรู้ศิลปะการแสดงละครในด้านต่าง ๆ จากการแสดงละครเรื่องแล้วเรื่องเล่าของ “มายะ” ซึ่งบางครั้งก็ได้เล่นละครบทเดียวกับ “อายูมิ” บ้าง หรือได้ดูละครที่ “อายูมิ” เล่นบ้าง ซึ่งเป็นการสั่งสมประสบการณ์และเป็นพื้นฐานสำคัญทำให้มายะได้รับการยอมรับในฐานะนักแสดงมืออาชีพ และมีโอกาสเข้ารับคัดเลือกแสดงบทนำในบทละครเรื่องนางฟ้าสีแดงในที่สุด ทั้งยังทำผู้อ่านได้เรียนรู้ทฤษฎีและแนวคิดของศิลปะการแสดงละครผ่านการเข้าถึงบทบาทของตัวละครของทั้ง 2 คน ดังนี้

1.1. **คุณสมบัติของนักแสดงที่ดี**

การเป็นนักแสดงที่ดีไม่ขึ้นกับความสวยงามภายนอก แต่อยู่ที่ความสามารถและพรสวรรค์ที่ซ่อนอยู่ใน “เนื้อใน” (Kernal) ของแต่ละบุคคล คุณสมบัตินั้นมีปรากฏดังนี้

1.1.1. **ความงดงามของจิตใจ** นักแสดงไม่จำเป็นต้องสวยแต่สิ่งที่จำเป็นคือต้องมีใจรักในละคร คิตาจิมะ มายะ เป็นเด็กสาวไม่สวย เรียนไม่เก่ง ไม่มีอะไรโดดเด่น แม่มักว่าเธอว่าไม่เอาไหน แต่เธอมีใจรักในละครและหลงใหลในมนต์เสน่ห์ของละครอย่างมาก เธอดูละครอย่างหลงใหลจนคิดว่าตัวเองเป็นตัวละครในเรื่อง ซึ่งแตกต่างจากนักแสดงที่มีความสวยงามอย่าง ฮิเมกาวะ อายูมิ ที่ผู้ชมชื่นชมในความสวยงามของเธอ แต่เมื่ออายูมิแสดงบท “ขอทาน” ในละครเวทีเรื่อง เจ้าชายกับขอทาน ซึ่งเป็นการรับบทที่แตกต่างออกไปจากเดิมทำให้สึกิคาเงะยอมรับในความสามารถ รับเธอเป็นตัวเก็งนางฟ้าสีแดงอีกคนหนึ่ง ซึ่งทำให้ทั้งมายะและอายูมิต่างพยายามพัฒนาบทบาทการแสดง เพื่อบทบาทนางฟ้าสีแดง

ขณะเดียวกันยังปรากฏให้เห็นถึงผู้แสดงที่คำนึงถึงแต่ความเด่นดัง นักแสดงกลุ่มนี้จะได้รับการลงโทษให้มีสำนึกในการแสดง เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง “ตัวโน้ตสีขาว” ทามูจิ เอมิ นักร้องชื่อดังเธอแสดงโดยไม่สนใจศิลปะแสดง แต่เมื่อได้เห็นมายะฝึกฝนเดินด้วยขาข้างเดียววันละหลายชั่วโมงเพื่อเข้าใจความรู้สึกของคนพิการทั้งที่มีบทพูดแค่ประโยคเดียว ถึงวันที่ถ่ายทำจริงเธอได้เข้าใจถึงคำว่า

การแสดง จากการแสดงบทคนพิการที่สมจริงของมายะ จนเธอเปลี่ยนความคิดต่อการแสดงและบอกกับนักข่าวที่สัมภาษณ์เธอว่าจะศึกษาศิลปะการแสดงให้ถ่องแท้ก่อนรับแสดงเรื่องต่อไป อีกทั้งในละครเวทีเรื่อง “สายธารของหญิง” ยูกิ อาซาเอะ นักแสดงที่สนใจแต่การได้ยืนในตำแหน่งพื้นที่เวทีซึ่งเป็นจุดนำสายตา เพื่อให้ตนเองเด่นเมื่อปรากฏตัวบนเวที โดยไม่ฟังคำแนะนำจากอาจารย์ฮาราดะ คิคุโกะ เธอถูกลงโทษโดยปลดจากบท แล้วมายะที่ได้รับการทดสอบการแสดงจากฮาราดะได้รับบทแทน ในละครโทรทัศน์เรื่อง “แสงเจิดจ้าแห่งสวรรค์” โอบาตะ โนริ เธอทำลายมายะเพื่อได้โอกาสในการแสดงแทน โดยการสวมบทเลียนแบบมายะทุกอย่าง อายูมิแสดงละครร่วมกับโนริเพื่อให้โนริได้สำนึกถึงความสามารถในการแสดงของตน จนผู้ชมกลับรู้สึกว่านางเอกของเรื่องคืออายูมิ ไม่ใช่โนริที่เป็นนางเอกตัวจริง ในละครเวทีเรื่อง “อิซาโดร่า” เอนโยจิ มารุกะ นักเต้นหันมาแสดงละครเวทีแต่เธอไม่สามารถเข้าถึงบทจากจิตใจเมื่อได้ชมการแสดงของมายะ จนเธอรู้สึกว่าจะต้องฝึกบทบาทการแสดงให้มากขึ้น

1.1.2**. มีสมาธิอย่างมาก** ลักษณะนิสัยอีกประการหนึ่งของมายะคือเมื่อได้ดูหนังหรือละครเธอจะลืมหมดทุกสิ่งทุกอย่าง ดูอย่างหลงใหลคิดว่าเป็นนางเอกของเรื่อง จนมักถูกลงโทษเป็นประจำที่มักแอบไปดูหนังระหว่างการส่งของ การแสดงแพนโทไมม์จับนกเข้ากรงเป็นสมาธิที่ซ่อนอยู่ในตัวของมายะ จนอายูมิกลัวความสามารถ มีสมาธิการอ่านบทก่อนการแสดงแม้เสียงโทรศัพท์สายเข้าจะดังแค่ไหนยังคงมีสมาธิการอ่านบทอย่างตั้งใจ

“เวลาที่เขาเล่นแล้วมันดำดิ่ง เป็น Passion ของตัวละคร ที่ต้องทำให้ได้ แล้วเวลาทำก็อยู่ในห้วงพะวังนั้น”

(สุมณฑา สวนผลรัตน์ 7 เมษายน 2557)

1.1.3. **มีความต้องการในการแสดงออก** มายะชอบเล่าเรื่องในละครให้คนอื่นฟังอยู่เสมอเป็นโอกาสให้ สึกิคาเงะ จิงูสะ อดีตดาราละครผู้เป็นนางเอกละครในตำนานเรื่องนางฟ้าสีแดง และต้องการค้นหานักแสดงเพื่อเตรียมการจัดการแสดงละครเรื่องนี้เป็นครั้งสุดท้ายก่อนสิ้นลม ได้เห็นความสามารถในการแสดง จึงติดตามดูความเคลื่อนไหวของมายะอย่างเงียบ ๆ การแสดงแพนโทไมม์จับนกเข้ากรงโดยที่ไม่มีประสบการณ์ และแพนโทไมม์ทานอาหารที่ชอบ การขอขึ้นแสดงกับคณะละครอาชีพจนได้แสดงละครเรื่องสายธารของหญิง การขอแสดงแทนในความรักในเมืองโบราณ การแสดงสดเรื่องสโนไวท์ให้เด็กอนุบาลดูระหว่างรอทีมนักแสดง การต้องการแสดงหลังจากที่ถูกขับออกจากวงการแสดงก่อนที่ได้แสดงละครเดี่ยว การขอร่วมทดสอบละครเรื่องเจ้าหญิงสองพระองค์ทั้งที่ไม่มีคณะละครหนุนหลัง

1.1.4. **การยอมอุทิศตนเพื่อละคร** มายะยอมทำทุกอย่างเพื่อแลกกับตั๋วละครเวทีเรื่อง “เจ้าหญิงคามิลเลีย” การส่งบะหมี่ข้ามปีเพียงคนเดียว และการกระโดดลงไปเก็บตั๋วในทะเลหน้าหนาวแลกตั๋วละคร ไปโตเกียวเพื่อสมัครเข้าคณะละคร หนีออกจากบ้านเพื่อเข้าคณะละคร ตากฝนเพื่อเข้าใจอาการไข้ในละครเรื่อง สี่ดรุณี ซ้อมละครติดต่อกัน 5 คืนในละครเรื่อง ทาเกะคุราเบะ แสดงละครคนเดียวเพื่อไม่ให้คณะถูกยุบในละครเรื่องจีน่ากับโถสีฟ้า 5 ใบ

รูปภาพ 17 มายะกระโดดลงน้ำที่หนาวเหน็บเพื่อเก็บตั๋วละครในทะเล

1.1.5. **ความสามารถในการจดจำ** ความจำเป็นสิ่งมหัศจรรย์ที่ปรากฏในคุณสมบัติของมายะ โดยสามารถจำบทพูดทั้งจากการชมละคร และการอ่านบทละคร ดังปรากฏดังนี้ ละครเรื่อง เจ้าหญิงคามิลเลีย ที่สามารถจำบทพูดได้ในการดูเพียงครั้งเดียว ละครเรื่อง จีน่ากับโถสีฟ้าห้าใบ สามารถปรับการแสดงให้เป็นบทพูดเดี่ยว เป็นผลมาจากการจำบทพูดของตัวละครทุกตัวจึงรู้การดำเนินเรื่องและสามารถปรับการแสดงได้อย่างราบรื่น ละครเรื่อง ความรักในเมืองโบราณ ที่มายะรับบทแสดงแทนโดยมายะจำบทพูดได้ในระหว่างที่ดูการซ้อม ละครเรื่อง มุเอนซากุระ ที่สามารถจำบทพูดพร้อมวิเคราะห์บทได้ในเวลาจำกัด ละครเรื่อง คำสารภาพของเบียงก้า สามารถท่องจำบท 5 เล่มในเวลาคืนเดียว การแสดงท่าทางและบทพูดในละครเรื่องจูเลียตที่ได้ดูเพียงครั้งเดียว การจดจำบทพูดในระหว่างการชมละครนางฟ้าสีแดงที่แสดงโดยสึกิคาเงะ

1.1.6. **ความพร้อมของร่างกายและเสียง** ปรากฏในการฝึกฝนทั้งในการเรียน การฝึกด้วยตนเอง การฝึกซ้อมเพื่อเข้าสู่บทบาทการแสดง เช่น การฝึกการออกเสียงให้มายะโดยสึกิคาเงะ การใช้ภาษาพูดสดในแบบฝึกหัด 4 ประโยค การแสดงสดในเรื่องจีน่า การประชันบทพูดกับอายูมิใน

มุเอนซากุระ การออกกำลังกายวิ่งตอนเช้าพร้อมการฝึกออกเสียง การเตรียมตัวด้านร่างกายและเสียงก่อนการเข้าฝึกซ้อมการแสดง

1.1.7. **วินัย ความตั้งใจจริง ความขยันหมั่นเพียรและรับผิดชอบ** ปรากฏในเหตุการณ์หลังการแสดงเรื่องจีน่ากับโถสีฟ้าห้าใบ นักเรียนการแสดงสึกิคาเงะยืนยันจะฝึกซ้อมการแสดงร่วมกับสึกิคาเงะ ถึงแม้ว่าจะไม่มีคณะละครแล้วก็ตาม ซึ่งได้แสดงถึงคุณสมบัติของนักแสดงที่มีความรักในละคร ความตั้งใจจริง มีความขยันและวินัย ในการฝึกซ้อมร่างกายและเสียงอย่างสม่ำเสมอ แม้ติดขัดด้านสถานที่ซ้อมก็ไม่มีใครท้อถอยจนในที่สุดได้โบสถ์เก่าเป็นสถานที่ซ้อม ซึ่งแสดงถึงความตั้งใจจริงในการแสดงของพวกเธอได้อย่างดี อีกทั้งยังพบความขยันที่มายะตั้งใจอ่านบทเตรียมตัวทุกครั้งก่อนการแสดงถึงแม้ว่าเธอจะเหนื่อยแค่ไหน

“โดยพื้นฐานก็คือนักแสดงต้องเตรียมร่างกายให้พร้อม ใจกว้าง มีจินตนาการ และก็พร้อมจะทำงานหนัก เราเป็นนักแสดงไม่ใช่เป็นดารา ต่างกัน บทหนึ่งบทแม้จะนิดเดียวก็ต้องฝึก จนเกิดความทรงจำ”

(สมศักดิ์ กัณหา 25 มีนาคม 2557)

“เราต้องไม่หยุดซ้อม อันนี้มาจากการ์ตูน งานไม่ได้เกิดเฉพาะตอนซ้อม ที่สองคือการต่อสู้และพยายาม มันไม่มีอะไรง่ายสำหรับมายะเลย หาสิ่งที่เข้าใจว่ามันใช่ ผลกลับออกมาอีกอย่างหนึ่ง”

(ศรัทธา ศรัทธาทิพย์ 3 เมษายน 2557)

“คนเป็นนักแสดงท้อไม่ได้ คุณได้อุทิศตัวเองเพื่อหาทางไปสู่ผลลัพธ์นั้นหรือเปล่า ตัวละครทุ่มเต็มที่เลยนะ ซึ่งพี่ต้อคิดว่าอันนี้เป็นความมานะพยายามอันหนึ่งที่เป็นคุณสมบัติของนักแสดงที่ดี ที่ปรากฏอยู่ในตัวละครตัวนี้ ตัวละครหลักแข็งแรงมาก สำหรับนักแสดงแล้วนี่คือ นักแสดงที่เป็นนักแสดงชั้นยอดคนหนึ่ง ที่ไม่ยอมจบอยู่ในตำราที่ครูสอน ฝึกฝนด้วยตัวเอง”

(มารุต สาโรวาท 6 เมษายน 2557)

“มายะทุ่มทั้งชีวิต แม่ไม่ให้เรียนก็หนีออกจากบ้าน จะดูละครก็ทำงานจนเที่ยงคืน คนแกล้งเอาตั๋วละครโยนลงทะเลก็กระโดดลงไปเอาในน้ำเย็นๆ ก็เลยรู้สึกว่า Passion มันรุนแรงมาก เป็นแรงขับอย่างดี”

(สุมณฑา สวนผลรัตน์ 7 เมษายน 2557)

“อายูมิเป็นตัวแทนของคนที่เพียบพร้อมทางการแสดง คือ ทั้งเรียน ทั้งมีพรสวรรค์ ขณะที่มายะไม่มีเลย มายะต้องค้นคว้าหาได้ด้วยตัวเอง การเล่นละครได้ต้องไม่ใช่แค่อยากดัง ต้องมีความชอบ ความปรารถนา ส่วนตัวเยอะๆ มันถึงจะเล่นได้...ประเด็นสำคัญของเรื่องนี้คือ การทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งมันต้องรักจริง ต่อให้มีพรสวรรค์ก็ต้องรัก ที่จะทำจริงๆ การที่จะเข้ามาเป็นนักแสดงได้ การที่อยู่ในวงการนี้ มันไม่ใช่แค่ว่าเงินทอง หรือชื่อเสียงอย่างเดียว แต่ว่ามันต้องรักที่จะทำอย่างมากถึงจะอยู่ได้”

(ยุทธนา ลอพันธ์ไพบูลย์ 10 เมษายน 2557)

“ความมุ่งมั่นเอาใจใส่ทุ่มเท เพราะบางคนหยุดแล้วพอแล้ว อย่างน้อยก็ทำให้เห็นว่าอย่างน้อยถ้าคนเรามันพยายามถึงที่สุดแล้ว แต่ถ้ามากกว่านั้นมันอาจจะเกิดอะไรขึ้นได้มากกว่านี้”

(ประวีร์ แซ่อึ้ง 10 เมษายน 2557)

1.2. แนวคิดการแสดงจากความจริงภายใน

<u>นิยามการแสดงที่ถูกต้อง</u>

แนวคิดการแสดงหลักในเรื่องการะสุโนคาเมน คือ การแสดงออกจากความรู้สึกภายในที่ไม่ใช่การเลียนแบบ หรือการแสดงจากบุคลิกตัวละคร ผู้แสดงจะต้องเข้าใจนิสัย ความรู้สึก อารมณ์ จิตใจของตัวละคร แล้วแสดงออกมาจากความรู้สึกนึกคิดของตัวละครไม่ใช่แสดงจากความรู้สึกของตัวเอง ทั้งยังต้องแสดงโดยที่ไม่เกี่ยงบท ไม่ว่าเป็นบทบาทอะไรนักแสดงจะต้องค้นหาวิธีเข้าถึงบทบาทการแสดง เพื่อให้ตนเองมีความเชื่อในตัวละคร เมื่อขึ้นแสดงบนเวทีก็สามารถแสดงออกได้ราวกับสวมวิญญาณเป็นตัวละครนั้น ซึ่งนักแสดงได้สวมหน้ากากของตัวละครตัวนั้นอยู่บนเวที ซึ่งนักแสดงอาจจำเป็นต้องใช้เทคนิคในการแสดง เช่น การตั้งคำถามว่าถ้าหากเราเป็นตัวละครตัวนั้นจะรู้สึกอย่างไร หรือ การใช้ประสบการณ์ของตนเองเชื่อมโยงเข้ากับบทบาทการแสดง

สึกิคาเงะ จิงุสะ อดีตนางเอกละครในตำนานเรื่องนางฟ้าสีแดง ผู้ค้นหานักแสดงที่มีความสามารถการแสดงออกจากภายในไม่ใช่การตีหน้าท่าทาง เธอเห็นความสามารถของมายะที่สามารถขัดเกลาให้เป็นนางฟ้าสีแดงได้ สึกิคาเงะมองข้ามนักแสดงชื่อดังอย่าง ฮิเมกาวะ อุตาโกะ หรือสาวพรสวรรค์อย่างฮิเมกาวะ อายูมิ เธอจึงติดตามมายะอย่างเงียบ ๆ และเมื่อมีโอกาสจึงปลูกฝังแนวคิดนี้ให้แก่มายะ ที่ได้รับบทตัวตลก ปีปี้ เป็นหญิงขี้เหร่ ปัญญาอ่อน ในละครเวทีโรงเรียนเรื่อง “เจ้าสาวอันดับหนึ่งของประเทศ” สึกิคาเงะต้องการให้มายะเข้าใจความหมายของการแสดงที่ถูกต้องก่อนที่จะเริ่มแสดง ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญสำหรับผู้ที่เริ่มศึกษาวิชาการแสดง

สึกิคาเงะ : ดีแล้วล่ะ มายะ บทที่ได้น่ะไม่สำคัญหรอก ขอให้เราแสดงบทนั้น ๆ ให้ดีที่สุดก็แล้วกัน ก้าวแรกที่เราก้าวขึ้นเวที ก็ไม่ใช่ตัวเราแล้ว หนูจะใส่หน้ากากของปีปี้นี่ ยืนอยู่บนนั้น หนูต้องสวมหน้ากากของผู้หญิงคนนี้ มีความรู้สึก มีนิสัย และมีจิตใจของผู้หญิงคนนี้ (สึซึเอะ มิอุจิ 2548)

มายะพยายามคิดอย่างจริงจังถึงการสวมหน้ากากเป็นตัวละครปีปี้ให้ได้ โดยสัญชาตญาณการแสดงของมายะที่ถูกกระตุ้นจากภายใน ทำให้เธอพยายามแยกความจริงระหว่างเธอกับตัวละครไม่ใช่คนเดียวกัน ด้วยการอ่านบทอย่างละเอียดก่อนการซ้อมจนรุ่งเช้า อีกทั้งยังเปลี่ยนทัศนคติต่อบทกระจอกที่ได้รับว่า *“ถึงบทปีปี้จะเป็นบทผู้หญิงที่น่าเกลียดชังที่สุดในเรื่อง แต่ละครก็น่าสนุกนะ...”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) จนทำให้การซ้อมอ่านบทร่วมกับเพื่อนนั้น มีการแสดงอารมณ์ที่สมจริงจนเพื่อนรู้สึกว่า มายะกลายเป็นอีกคนหนึ่ง และทำให้เธอรู้สึกได้ว่า *“ละครนี่สนุกจังเลย...เหมือนได้เป็นอีกคนหนึ่ง...”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548)

<u>การเข้าถึงความรู้สึกจากภายในของตัวละครด้วยเทคนิคมนต์สมมติ ซึ่งต่างจากการแสดงแบบจงใจเสนออารมณ์ (Demonstration) หรือการเลียนแบบจากทีวี</u>

การแสดงแบบจงใจเสนออารมณ์ (Demonstration) เป็นแนวคิดที่เสนอให้เห็นบุคลิกของตัวละครในแบบ Type Character เพื่อเรียกเสียงปรบมือผู้ชม หรือแม้แต่การแสดงที่เลียนแบบการแสดงจากทีวี ซึ่งการแสดงทั้งสองแบบนั้นไม่สามารถทำให้นักแสดงมีชีวิตจิตใจอย่างตัวละครได้เลย การ

รูปภาพ 18 มายะตั้งคำถาม ถ้า....เราเป็นตัวละคร

แสดงทั้งสองแบบมีความแตกต่างอย่างมากกับการแสดงที่ออกมาจากความจริงภายใน โดยใช้เทคนิคมนต์สมมติ หรือ magic if ตั้งคำถามว่า *“ถ้าเราเป็นอย่างตัวละครเราจะรู้สึกอย่างไร”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) ซึ่งจะส่งผลให้การแสดงความรู้สึกตัวละครตัวนั้นมีชีวิตจิตใจ มีความน่าเชื่อ และประทับใจผู้ชม

ในระหว่างการซ้อมครูประจำชั้นซึ่งเป็นผู้กำกับการแสดงไม่เห็นด้วยที่มายะแสดงอารมณ์เสียใจ จากการสมมติให้ตนเองอยู่ในสถานการณ์ของตัวละครปีปี้หญิงขี้เหร่ปัญญาอ่อน ที่ถูกปฏิเสธในการเสนอตัวขอนักโทษประหารแต่งงาน เพราะเธอทุเรศขี้เหร่ปัญญาอ่อน แต่เขาต้องการเรียกเสียงหัวเราะจากคนดู จึงบังคับให้มายะแสดงอารมณ์ตลก ทำให้มายะต้องฝืนแสดงบุคลิกตัวละครที่เป็นตัวตลกออกไปอย่างแสแสร้ง จนทำให้เธอรู้สึกว่าการแสดงของเธอฝืนความรู้สึก เธอจึงกลับไปปรึกษาสึกิคาเงะอีกครั้ง ซึ่งได้รับคำตอบว่าหากศึกษาจากการดูทีวี เท่ากับเป็นการเลียนแบบ การสวมหน้ากากเป็นปีปี้จะต้องจับหัวใจของปีปี้ให้ได้

อีกทั้งยังพบการแสดงแบบคลิเช่ ในละครเวทีเรื่อง ภาพวาดของคามิร่า อายูมิรู้ว่า มายะถูกกลั่นแกล้งในขณะถ่ายทำละครจากอุตาโกะ และรู้ว่าผู้แสดงแทนแสดงเหมือนมายะทุกอย่าง เธอจึงเข้ามาที่สถานีโทรทัศน์เพื่อศึกษาการแสดงของโนริ และมองออกว่าโนริมีความสามารถแค่เลียนแบบ *“การจะสวมบทบาทนั้นจะเลียนแบบอย่างเดียวไม่ได้ ถ้าตัวเองไม่ได้แทรกเข้าไปด้วย การใช้เอกลักษณ์ของคนอีกคนหนึ่งขึ้นมานั้น จะทำให้ผู้แสดงมีเสน่ห์ จะแสดงเก่งอย่างเดียวน่ะไม่ได้หรอก”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) ยิ่งไปกว่านั้นเธอยังบอกอีกว่านานเข้าคนก็จะเบื่อบทเลียนแบบของโนริ อายูมิได้รู้แผนการทำลายมายะจากโปรดักชั่นคู่แข่งซึ่งโนริเป็นผู้รู้เห็นด้วย เธอตั้งใจสอนให้โนริรู้จักการแสดงอย่างแท้จริง *“ถึงบทจะเหมือนกัน แต่จากวิธีการแสดงแล้วคนชั่วก็จะกลายเป็นคนน่าสงสารได้”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548)

<u>การเข้าถึงจิตใจของตัวละครด้วยเทคนิครำลึกอารมณ์จากประสบการณ์ของตนเอง และการสังเกตประสบการณ์ในชีวิต</u>

ประสบการณ์ของนักแสดงเป็นเครื่องมือสำคัญ ที่เชื่อมอารมณ์ความรู้สึกของนักแสดงเข้ากับความรู้สึกของตัวละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากเป็นประสบการณ์ที่ใกล้เคียงกัน ก็จะนำมาใช้สวมวิญญาณเป็นตัวละครได้

เมื่อได้เวลาแสดงมายะนึกถึง (Emotional Memory) ความรู้สึกเสียใจ ที่แม่ไม่มาดูละครพร้อมกับคำพูดของแม่ที่ต่อว่าบทกระจอกมาคิดในใจ (Inner Dialogue) ซึ่งเป็นประสบการณ์แบบเดียวกันระหว่างเธอและตัวละคร จนกลายเป็นอีกคนหนึ่ง จนทำให้สัญชาตญาณของมายะสามารถแสดงอารมณ์เสียใจออกมาในฐานะปีปี้ จนทำให้สึกิคาเงะเห็นถึงพรสวรรค์ในการแสดง จนชักชวนมายะร่วมคณะละครสึกิคาเงะที่ตั้งขึ้นเพื่อปั้นผู้แสดงนางฟ้าสีแดง ซึ่งสึกิคาเงะแนะนำให้มายะสังเกตจดจำอารมณ์และประสบการณ์ทุกอย่างในชีวิตที่จะสามารถนำมาใช้ประโยชน์กับการแสดง โดยกล่าวสอนมายะอธิบายถึงเหตุการณ์ที่แม่มาตามมายะกลับบ้าน ซึ่งเกิดอารมณ์ 3 แบบ ได้แก่ แม่โกรธมายะร้องไห้ และคนดูที่กำลังหัวเราะอยู่ สอนให้มายะทำความเข้าใจอารมณ์ที่หลากหลายของมนุษย์แล้วนำมาใช้กับการแสดงได้อย่างเหมาะสม เธอเปรียบเทียบอารมณ์ 1 แบบ กับหน้ากาก 1 ชิ้น ที่

อารมณ์ของมนุษย์ละเอียดอ่อนซับซ้อนอีกนับไม่ถ้วน นักแสดงจะต้องสามารถสวมหน้ากากอารมณ์ที่แตกต่างกันมากมายหลายพันชิ้น เพื่อแสดงอารมณ์ที่ซับซ้อนของตัวละครตัวนั้น ๆ ได้อย่างสมจริง

"มันก็สร้างความเข้าใจกับเราว่า ถ้าหากเวลาที่เราไปเล่นละคร สิ่งที่ถูกต้องที่สุดมันต้องคิดรู้สึกเหมือนตัวละครรู้สึก ไม่ใช่เกิดจากการตีความแล้วคิดว่าควรจะเป็นแบบนี้ พูดแบบนี้ ทำแบบนี้ คือมันต้องเข้าให้ถึงความรู้สึกของตัวละครให้ได้ อันนี้เป็นประเด็นสำคัญ ที่คิดว่าเอามาใช้ประโยชน์ในการแสดงได้อย่างเป็นรูปธรรมนะ...หน้ากากแก้วมันคือการที่เราจะสวมบทบาท เอาหน้ากากเปลี่ยนไปเรื่อย ๆ ตามแต่คาแรกเตอร์ตามความต้องการ มันคือหัวใจ การที่จะเล่นได้ดี คุณต้องเข้าถึงคุณต้องเป็นตัวนั้นอย่างมากที่สุด คิด และรู้สึกอย่างตัวละครทำอยู่""

(ศรัทธา ศรัทธาทิพย์ 3 เมษายน 2557)

"นักแสดงเป็นอาชีพที่มีความสุขและสนุกมาก เพราะว่าเรามีหน้ากากหลายอันสวม แต่จงจำไว้เสมอว่า ท้ายที่สุดแล้วเราต้องถอดหน้ากากนั้นออก เรามีหน้ากากเดียวคือใบหน้าจริงของเราเอง เมื่อจบต้องถอดออกให้ได้ เพื่อพบใบหน้าที่แท้จริงของตัวเรา"

(มารุต สาโรวาท 6 เมษายน 2557)

"อาจารย์คนหนึ่งเคยบอกว่า คนที่เล่นได้ดีคือคนที่เข้าใจมนุษย์มากที่สุด เราก็เลยคิดว่าหน้ากากแก้วเป็นการเชื่อมโยงความเป็นมนุษย์ระหว่างตัวเรากับตัวละคร ไม่ได้หมายถึงว่าเราต้องมีหน้ากากที่ปิดบังซ่อนเร้นตัวเรา แต่เป็นหน้ากากแก้วที่เชื่อมโยงกัน"

(สุมณฑา สวนผลรัตน์ 7 เมษายน 2557)

"เมื่อเราเรียนรู้จนถึงที่สุดแล้วเราจะรู้ว่า การแสดงไม่ใช่การสวมหน้ากาก แต่มันคือการเปลือย มันคือการถอดหน้ากาก หมายถึงเรากล้าที่จะเปลือยบางด้านที่เราไม่คิดว่า เราจะให้ใครเห็นเอาออกมาใช้ด้วยซ้ำไป"

(สุวรรณดี จักราวรวุธ 8 เมษายน 2557)

"หน้ากากแก้วเป็นสัญลักษณ์ของนักแสดงจริง ๆ ที่คุณต้องพร้อมที่จะเอาตัวเองเปลี่ยนไปในรูปแบบต่าง ๆ เหมือนเอาหน้ากากมาใส่ ซึ่งหน้ากากที่ใส่ไม่ได้เป็นหน้ากากที่ทึบ แต่เป็นหน้ากากที่เป็นแก้ว ที่คุณจะต้องเห็นว่ามันสามารถเปลี่ยนแปลงไปในรูปแบบใด ๆ ได้ ถ้าสมมติคุณไม่มีโฟกัส

สมาธิกับหน้ากากที่คุณสวมใส่อยู่มากเพียงพอ คุณก็อาจจะทำให้มันแตก และคุณก็ไม่ได้เป็นตัวละครตัวนั้น เหมือนกับเราต้องมีสมาธิ ฝึกฝนตัวเอง และเชื่อในตัวละครนั้นอย่างสุดหัวใจมากที่สุด เพื่อที่จะทำให้เราสามารถสวมหน้ากากแก้วนั้นไว้ได้ตลอดเวลา เพราะแก้วมันเปราะบางมาก"

(ประวีร์ แซ่อึ้ง 10 เมษายน 2557)

"โดยปกติคนทั่วไปเข้าใจว่าการแสดงคือการแสแสร้งกล้งทำ คิดว่าตรงนี้น่าจะเป็นตัวสำคัญที่ทำให้เราเห็นว่า ถ้าเราจะเข้าใจถึงศิลปะการแสดงมันไม่ใช่แบบนั้น"

(มัลลิกา ตั้งสงบ 11 เมษายน 2557)

1.3. กระบวนการฝึกฝนเพื่อขัดเกลาความสามารถของนักแสดง

การฝึกฝนการแสดงเป็นโอกาสนักแสดงได้พบความสามารถของตนเองที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน ได้เรียนรู้แนวคิดใหม่ ๆ พร้อมที่จะสร้างสรรค์ และฝ่าฟันอุปสรรคโดยไม่ย่อท้อ เมื่อมายะเข้าคณะละครในสังกัดสึกิคาเงะ ได้เข้าเรียนการแสดงที่คณะสึกิคาเงะในระดับชั้นผู้ไม่มีพื้นฐานการแสดง (ห้องซี) โดยพบว่ามีการฝึกฝนเพื่อขัดเกลาความสามารถของนักแสดง ดังนี้

1.3.1. การฝึกพื้นฐานเตรียมเครื่องมือในการแสดง

นักแสดงจำเป็นต้องมีเครื่องมือที่ดีเพื่อนำมาใช้ในการแสดง ซึ่งได้แก่ การฝึกร่างกาย เพื่อฝึกให้กล้ามเนื้อมีความยืดหยุ่นแข็งแรง และสามารถเคลื่อนไหวได้ตามที่บทละครกำหนดไว้ รวมถึงการฝึกเสียง เพื่อฝึกให้มีการหายใจที่ถูกต้อง มีการเปล่งเสียงเสียงที่ดังกังวาน รวมถึงมีความสามารถในการใช้ภาษาได้อย่างถูกต้องเหมาะสม ฝึกความสามารถในการใช้จินตนาการ อารมณ์ ความรู้สึกในการแสดงออกมาเป็นท่าทาง สามารถบังคับความคิดและความเชื่อจากความรู้สึกภายในให้เป็นไปตามที่บทต้องการ

ในขั้นแรกสึกิคาเงะขัดเกลาเครื่องมือในการแสดงทั้งร่างกาย เสียง การแสดงอารมณ์ การเข้าใจความหมายของคำพูด การใช้คำพูดและท่าทาง รวมถึงการฝึกปฏิกิริยาโต้ตอบบนเวทีให้แก่มายะและนักเรียนที่ไม่มีพื้นฐานการแสดง โดยปรากฏดังนี้

1.3.1.1 การฝึกร่างกาย

(1) การฝึกบริหารร่างกาย นักเรียนการแสดงฝึกบริหารร่างกาย บริหารกล้ามเนื้อท้อง

(2) การฝึกเคลื่อนไหวร่างกาย นักเรียนการแสดงฝึกปฏิบัติให้ร่างกายอ่อนช้อยงดงาม ด้วยการเรียนศิลปะการร่ายรำ และนาฏศิลป์ ทั้งแบบญี่ปุ่นและตะวันตก ได้แก่ การฝึกบัลเล่ต์ รำญี่ปุ่น

1.3.1.2. การฝึกเสียง

(1) ฝึกการออกเสียงสระและพยัญชนะให้ชัดเจน นักเรียนฝึกการออกเสียงในภาษาญี่ปุ่น อะอาอิอิอุอู รวมถึงการออกเสียงพยัญชนะ และได้เรียนรู้ว่าการอ้าปากมีส่วนให้เสียงเปล่งออกมามีความชัดเจน

(2) การฝึกพูดให้ดังและชัดเจนเมื่อแสดงอยู่บนเวที หรือ การโปรเจ็คเสียง (Projection) โดยการออกเสียงจากกระบังลมที่ท้องออกมาทางคอ ด้วยการห่อคลายปากไม่ให้เกร็งให้เสียงออกมาเป็นลำเสียงกลมกังวาน และส่งถึงผู้ชมที่อยู่แถวหลังให้ได้ยินชัดเจน

พบการให้ความสำคัญกับการฝึกเสียงของนักแสดงเพื่อให้ผู้ชมแถวหลังได้ยิน โดยในระหว่างการฝึกสึกิคาเงะเข้ามาในชั้นเรียน เพื่อสอนมายะเปล่งเสียงออกมาจากท้องให้ได้ โดยให้มายะหันหลังเข้ากำแพงแล้วเธอใช้มือดันท้องมายะไว้แล้วสั่งให้มายะเปล่งเสียงโดยใช้กำลังจากท้องดันมือของเธอขึ้นมา จนสามารถเปล่งเสียงได้ในระดับมาตรฐาน “อย่าคิดว่าการเปล่งเสียงออกจากคอนะ ต้องเปล่งเสียงจากท้อง” (สึซึเอะ มิอุจิ 2548)

รูปภาพ 19 ฝึกการออกเสียงจากท้อง

ต่อมา เมื่อมายะได้ชมการซ้อมละครเรื่อง “มาดามกุหลาบขาว” ของอายูมิ จึงได้รู้ว่าอายูมิมีการฝึกเสียงมาอย่างดี จึงทำให้เสียงที่เปล่งออกมามีความก้องกังวานไพเราะ ถ่ายทอดความหมายและอารมณ์ของตัวละครได้อย่างชัดเจน อีกทั้งในละครเวทีเรื่อง ทุ่งร้างที่ถูกลืม มีการเน้นให้นักแสดงหน้าใหม่ฝึกพื้นฐานการออกเสียง ให้นักแสดงสามารถพูดให้ดังถึงผู้ชมด้วยเช่นกัน

“ในแง่ของเทคนิคการแสดง ถ้าจะเป็นนักแสดง สิ่งที่จะต้องเตรียมมาก ๆ คือ ต้องเตรียมความพร้อมของร่างกาย ไม่ใช่เรื่องรูปร่างหน้าตานะ ความพร้อมของร่างกายก็คือ ร่างกายที่แคล่วคล่องว่องไว แข็งแรงแข็งแกร่ง แล้วก็ยืดหยุ่นได้ แล้วก็เรื่องเสียงต้องมีพลัง ควบกล้ำชัดเจน พูดแล้วมีภาพพจน์ กระตุ้นจินตนาการความคิดสร้างสรรค์ให้นักแสดง หรือบางทีต้องฝึกเทคนิคการแสดงพิเศษ นี่คือความพร้อมที่ต้องฝึกตลอดเวลา”

(สมศักดิ์ กัณหา 25 มีนาคม 2557)

“มีการเขียนเรื่อง Warm ร่างกาย วิธีฝึกเขียนให้เป็นในเชิงดราม่ามากกว่า ”

(นิกร แซ่ตั้ง 4 เมษายน 2557)

1.3.1.3. การฝึกปฏิบัติทางร่างกาย อารมณ์ และความรู้สึกนึกคิด โดยวิธีการแสดงสด (Improvisation)

(1) การฝึกอารมณ์ความรู้สึกต่อเหตุการณ์ทั่ว ๆ ไป

นักแสดงใช้จินตนาการ สมมติ...ว่า แสดงความรู้สึก และอารมณ์ ได้แก่ ดีใจ ตลก เศร้า จากเหตุการณ์ที่กำหนดให้ เช่น อารมณ์ดีใจเมื่อถูกหวย

(2) การฝึกตีความหมายคำกิริยา (action verb) ให้มีปฏิกิริยาโต้ตอบด้วยท่าทางที่ถูกต้องตามจริง

มายะและเพื่อนนักเรียนห้องซีได้รับโจทย์ฝึกการแสดงท่าทางการเดินในแบบต่าง ๆ โดยเริ่มจากการเดินบนเส้นตรงที่กำหนดให้ เมื่อครูบอกกริยาขึ้นมาหนึ่งคำ นักเรียนต้องมีปฏิกิริยาโต้ตอบในอาการนั้นให้ถูกต้อง โดยเมื่อครูบอกว่า “เหยียบตะปู” นักเรียนส่วนใหญ่แปลความหมายเป็นกริยาท่าทางของความเจ็บปวดที่เหยียบถูกตะปู เว้นแต่มายะคนเดียวแสดงกิริยาท่าทางแค่เอียงเท้าขึ้นดูว่าตนเหยียบอะไร แล้วไม่ได้แสดงอารมณ์เจ็บปวดออกมาให้เห็นเหมือนเพื่อนคนอื่น โดยมายะคิดในใจ (Inner Dialogue) ด้วยว่า *“อุ๊ย...เหยียบตะปูตัวเบ้อเริ่มเข้า...”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) ถ้าในความเป็นจริง ใครที่เดินเหยียบตะปูคงไม่รู้สึกเจ็บ เพราะเป็นแค่การเดินเหยียบ เท่านั้น

ซึ่งการแสดงท่าทางของมายะเป็นการกระทำที่ถูกต้องตามหลักความเป็นจริง แต่กลับถูกครูผู้สอนดุจนขาดความมั่นใจเรื่องความสามารถในการแสดง

(3) ฝึกแสดงอารมณ์จากคำกิริยาที่กำหนดให้

การฝึกขั้นตอนนี้มายะและนักเรียนการแสดงได้รับโจทย์ให้แสดงกิริยา “หัวเราะ” นักเรียนคนอื่นแสดงออกด้วยอาการหัวเราะเต็มที่ ส่วนมายะนั้นแค่ยิ้มนิดเดียว ก็ถือว่าเป็นการหัวเราะเช่นกัน คนเราจะมีท่าทางการแสดงออกต่ออารมณ์เดียวกันแตกต่างกันไป ซึ่งการแสดงของมายะทำให้เข้าใจได้ว่า การแสดงต้องคำนึงถึงการแสดงออกที่มีลักษณะเฉพาะ สามารถตีความหมายของคำ และรู้ถึงจุดมุ่งหมายว่าอารมณ์นั้นเกิดจากอะไร มีความรู้สึกอย่างไร แล้วจึงแสดงออกให้เป็นท่าทางและอารมณ์

1.3.1.4. ฝึกทำความเข้าใจความหมายของคำพูด (text)

คำพูดเป็นหัวใจของการแสดงละคร เพราะเป็นตัวแทนของการสื่อความหมายของเราให้แก่คู่สนทนาได้รับรู้ แต่คำพูดมีข้อจำกัดที่ในบางคำเป็นคำพูดคำเดียวกัน แต่มีเสียงที่แตกต่างกันตามระดับการเน้นเสียง เมื่อเสียงเปลี่ยนความหมายที่ต้องการสื่อสารก็จะเปลี่ยนไป รวมถึงการแสดงท่าทางก็จะเปลี่ยนตามไปด้วย ดังนั้นสิ่งสำคัญของการแสดงคือการทำความเข้าใจความหมายของคำพูด วิเคราะห์คำพูดให้ละเอียดถี่ถ้วน เพื่อที่จะสามารถสื่อสารกับคู่สนทนาได้อย่างถูกต้อง

ภายหลังจากที่สึกิคาเงะรู้ว่ามายะมีความสามารถในการตีความหมายคำเป็นอย่างดี เธอจึงมอบบทละครให้แก่ มายะและเพื่อนนักเรียนห้องซี ซึ่งเป็นบทละครที่มีคำพูดตอบรับ 4 คำ ได้แก่ “ค่ะ” “ไม่ค่ะ” “ขอบคุณค่ะ” “ขอโทษค่ะ” มายะได้รับบทแล้วนำมาวิเคราะห์อย่างละเอียดจนพบว่าคำพูดคำเดียวกันแต่จะมีความหมายต่างกัน ขึ้นอยู่กับการออกเสียง โดยมายะพบความแตกต่างของคำ โดยคำที่ออกเสียงเหมือนกัน แต่เมื่อเน้นเสียงต่างกันจะทำให้ความหมายของคำแตกต่างกัน ส่วนเพื่อนนักเรียนคนอื่น ๆ ต่างคิดว่าเป็นคำพูดสั้น ๆ ง่าย ๆ ไม่จำเป็นต้องวิเคราะห์แต่อย่างใด

“เวลาที่เราพูดบทสั้น ย่อมกำหนดความหมายใต้คำพูด (subtext) ตอนนั้นตัวละครมายะก็เข้าใจในภาษาญี่ปุ่นที่มีคำที่มีความหมายเปลี่ยนเมื่อเสียงเปลี่ยน การที่ระดับเสียงเปลี่ยน การเน้นเสียง มันเป็นสิ่งที่เราเห็นภายนอก แต่ คือความหมายที่อยู่ภายในนั้นมันเปลี่ยน มันก็เลยส่งผลให้เสียงมันเปลี่ยน จะเริ่มตรงนั้นก็ได้ เพราะเสียงกับร่างกาย เป็นเครื่องมือของนักแสดง เพราะการฝึกของเขาเป็นการฝึกท่าทางกับการใช้เสียง”

(สุมณฑา สวนผลรัตน์ 7 เมษายน 2557)

1.3.1.5. ฝึกการใช้คำพูดและท่าทางโต้ตอบกับคู่สนทนา

การแสดงละครเป็นการสื่อสารระหว่างคู่แสดงที่จะต้องใช้คำพูดและท่าทางสื่อสารโต้ตอบกัน ซึ่งนักแสดงต้องมีความสามารถในการเลือกใช้คำพูด (Text) น้ำเสียง (Tone) และอารมณ์ (Emotion) ตอบรับคู่แสดงให้เหมาะสมกับการโต้ตอบในแต่ละครั้ง โดยปฏิกิริยาที่เกิดขึ้นนั้นขึ้นอยู่กับสถานการณ์

รูปภาพ 20 มายะและอายูมิโต้ตอบในแบบฝึกหัดบทพูด 4 ประโยค

ของการสนทนาซึ่งจะมีความหมายแตกต่างกันไป อีกทั้งในกรณีที่นักแสดงคาดคะเนว่าคำพูดตอบรับที่กำหนดให้ไม่สามารถตอบคู่สนทนาได้อย่างเหมาะสม ก็สามารถใช้ภาษาท่าทางหรือใช้เทคนิคแพนโทไมม์แทนการใช้คำพูดเพื่อโต้ตอบคู่สนทนาให้ได้ใจความตามความต้องการ

มายะและอายูมิขึ้นแสดงละครร่วมกันเป็นครั้งแรกระหว่างการฝึกซ้อมแบบฝึกหัดการแสดงในโจทย์ที่บทพูดมีเพียง 4 คำ ได้แก่ “ค่ะ” “ไม่ค่ะ” “ขอบคุณค่ะ” “ขอโทษค่ะ” ซึ่งสึกิคาเงะได้แนะนำความรู้แก่นักเรียนว่า *“การแสดงละครนั้นที่สำคัญมาก จะตอบรับคำพูดของคู่สนทนาอย่างไร เราต้องใช้คำพูดที่เหมือน ๆ กัน ตอบออกไปให้รู้เรื่องเข้าใจกัน”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) ทั้งอายูมิและมายะมีสมาธิในการใช้คำพูดที่เหมาะสมโต้ตอบคู่แสดง แต่ทว่าอายูมิแกล้งลองภูมิมายะเพื่อให้มายะตอบไม่ได้ ด้วยการถามคำถามปลายเปิด แต่มายะใช้สมาธิคิดในใจตลอดเวลาการแสดงไปอยู่ที่การเลือกใช้คำพูดให้เหมาะสม รวมไปถึงการใช้เทคนิคแพนโทไมม์จนสามารถสนทนากันได้อย่างยาวนาน

“การฝึกการแสดงที่ใช้คำ 4 คำ “ใช่” “ไม่ใช่” ที่ใช้คำน้อยมาก เป็นการแสดงออกที่เฉลียวฉลาดของนักแสดง ที่ถูกจำกัดด้วยคำพูดแค่ไม่กี่คำ ด้วยการแสดงให้เห็นว่าตัวภาษาไม่ใช่สิ่งที่สำคัญ แต่ท่าทีต่างหากที่เข้าใจ การตีความเป็นสากล ใช้คำน้อยมาก แต่ว่าการแสดงออกทางร่างกายกับการสื่อสารจำเป็นมากกว่า การแสดงออกทางร่างกายโดยไม่ใช้ภาษาถือว่าเป็นการแสดงที่สุดยอดมาก เป็นสิ่งที่เป็นสากล ใครมาดูก็เข้าใจ ไม่มีกำแพงภาษามาขวาง อันนี้พี่ต้อว่าเป็นสุดยอดของการแสดง”

(มารุต สาโรวาท 6 เมษายน 2557)

1.3.2. ฝึกฝนบทบาทการแสดง: หลักการปฏิบัติเพื่อมีสมาธิในบทบาทอย่างถูกต้อง

การที่นักแสดงจะสามารถแสดงได้อย่างมีความรู้สึกจากภายใน นักแสดงจำเป็นต้องมีสมาธิกับบทบาทการแสดง ซึ่งเป็นการรวมพลังความคิดความสนใจให้อยู่ที่สถานการณ์ บุคคล ที่ตัวละครในเรื่องกำลังประสบอยู่อย่างเต็มกำลัง นักแสดงจะต้องมองทุกสิ่งรอบตัวจากทัศนคติของตัวละคร ไม่ใช่จากสายตาของนักแสดง ต้องทำความรู้จักกับตัวละคร จนพบลักษณะเฉพาะของตัวละครที่ไม่เหมือนใคร จนนักแสดงสามารถรู้สึกว่าตนนั้นได้สวมวิญญาณมีความรู้สึกและจิตใจของตัวละคร สามารถแสดงท่าทางที่ถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดของตัวละครตัวนั้นออกมาได้อย่างสมจริง สามารถคิดและมีปฏิกิริยาโต้ตอบได้ราวกับเป็นตัวละครตัวนั้นจริง ๆ โดยในการะสุโนคาเมนเล่าถึงวิธีการฝึกฝนที่ทำให้นักแสดงได้ค้นพบลักษณะเฉพาะของตัวละครจนสามารถคิดได้อย่างตัวละครคิด ดังนี้

1. ศึกษาบทละครและตีความหมายบทละคร

นักแสดงต้องอ่านบทเพื่อเข้าใจเรื่องราว การดำเนินเรื่อง แนวความคิดหลัก ตัวละคร ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร ความรู้สึกนึกคิดอารมณ์ของตัวละคร โดยเมื่อได้รับบทละครนักแสดง

จะต้องอ่านบททุกตัวอักษรอย่างละเอียด และยังต้องทำการบ้านมาก่อนล่วงหน้าการฝึกซ้อม โดยพบการศึกษาวิเคราะห์บทในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1.1. ฝึกวิเคราะห์เหตุจูงใจในการกระทำของตัวละคร (motivation of Action)

นักแสดงจะต้องวิเคราะห์ให้ละเอียดว่าที่มาของการกระทำของตัวละครนั้นเป็นอย่างไร มีความต้องการเรื่องใดสิ่งใด สถานการณ์นั้นเป็นอย่างไร ความสัมพันธ์กับบุคคลอื่นเป็นอย่างไร พฤติกรรมของตัวละครนั้นเป็นอย่างไร โดยในเรื่องนี้จะพบการวิเคราะห์การกระทำของตัวละครในช่วงการฝึกบทบาทกับคณะละคร ผู้ฝึกสอนการแสดงเป็นผู้สอนให้นักแสดงเรียนรู้วิธีวิเคราะห์ที่ถูกต้อง ทั้งนักแสดงนำประสบการณ์จากการเรียนรู้มาปรับใช้ในการตีความหมายการกระทำของตัวละคร และถ่ายทอดท่าทางการแสดงด้วยตัวเอง ดังปรากฏในละครเรื่องต่อไปนี้

ละครเวทีเรื่อง สี่ดรุณี : ละครเรื่องนี้เป็นละครเรื่องแรกของคณะละครสึกิคาเงะที่ใช้เปิดการแสดง และเปิดตัวนักเรียนการแสดงที่สึกิคาเงะ จิงูสะ ผู้ก่อตั้งคณะ และผู้สอนการแสดงตั้งใจฝึกฝนให้รับบทนางฟ้าสีแดงในอนาคต เธอให้ความสำคัญกับการตีความเหตุจูงใจในการกระทำของตัวละคร (motivation of Action) เพื่อให้นักแสดงสามารถแสดงออกด้วยท่าทางการแสดงที่ถูกต้อง

ในการซ้อมฉากการทานอาหารในเช้าวันคริสต์มาสของละครเวทีเรื่อง “สี่ดรุณี” แม่อยากนำอาหารไปให้เพื่อนบ้านที่หิวโหย จึงขอความเห็นจากลูก ๆ โดยโจเป็นคนที่มีน้ำใจจึงพูดตอบให้แบ่งอาหารให้แก่เด็กเหล่านั้น “ดีแล้วค่ะเราต้องช่วยกัน” แต่เธอไม่ได้แสดงท่าทางที่ถ่ายทอดความรู้สึกผิดหวังและเสียใจ ซึ่งสึกิคาเงะวิเคราะห์ถึงสถานการณ์และความต้องการภายในใจของตัวละครแก่เธอว่า *“ถึงแม้จะพูดคำนี้ แต่ก็ยังต้องแสดงความผิดหวังที่จะให้ของที่ชอบไป กำลังเสียใจที่จะไม่ได้กินอาหารเช้า ต้องถอนหายใจสักครู่ แล้วถึงจะปลงตกและเห็นด้วย”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) จนเธอเข้าใจและแสดงท่าทางของตัวละครโจออกมาได้

นอกจากนั้นยังพบว่าการแสดงของมายะในบท “เบส” ขาดวัตถุประสงค์ในการกระทำ (objective) และขาดประสบการณ์แบบเดียวกับตัวละคร ในฉากแสดงท่าทางการดึงตะกร้าเข้ามาหาตัว และการเดินเข้าไปในบ้านของคนอื่นเพราะต้องการเล่นเปียโน มายะไม่สามารถแสดงท่าทางที่ถ่ายทอดความรู้สึกของเบสได้เลย ซึ่งครูผู้สอนได้วิเคราะห์ความต้องการของตัวละครสถานการณ์ของตัวละคร และความสัมพันธ์ของตัวละครให้แก่มายะว่า *“ก่อนอื่นคือความรู้สึก แล้วความรู้สึกนี่แหละจะแสดงออกทางคำพูดและท่าทาง...ที่จริงบางทีเบสเองอาจมีเรื่องอยากสัญญา แต่เนื่องจากเป็นคนใจอ่อน ถ้าเกิดพูดอะไรออกไปอาจจะร้องไห้เสียงดัง ก็เลยดึงตะกร้าไหมพรมเข้ามา*

เพราะเป็นงานของเธอใกล้ตัวที่สุด และเท่ากับสัญญากับพ่อว่าจะขยันทำงานนี้ให้เสร็จ” (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) พร้อมทั้งชี้แนะให้มายะเข้าใจถึงการแสดงท่าทางจะต้องมีความหมายจากการเข้าใจความต้องการของตัวละครว่า *“การกระทำของตัวละครต้องมีความหมาย จะทำอะไรอย่างเรื่อย ๆ ไม่ได้”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) จนมายะจะถูกปลดจากบทแล้วให้นักแสดงที่มีบุคลิกใกล้เคียงกับตัวละคร และสามารถถ่ายทอดบุคลิกของตัวละครได้ชัดเจนกว่ารับบทแทน โดยหลังจากนี้มายะได้รับการแก้ไขการแสดงโดยฝึกใช้ชีวิตแบบตัวละครทำให้เข้าใจแรงจูงใจของตัวละคร และเข้าใจความรู้สึกในฐานะตัวละครได้

รูปภาพ 21 การกระทำของตัวละครต้องมีความหมาย

ละครเวทีเรื่อง เจ้าหญิงสองพระองค์ (รอบคัดเลือกผู้แสดง) : หลังจากที่มายะถูกขับออกจากวงการบันเทิง ละครเรื่องนี้เป็นบทพิสูจน์ความสามารถในการแสดงเพื่อโอกาสในการกลับเข้าสู่วงการบันเทิง และพิสูจน์ความเชื่อมั่นในความสามารถของตนเองเพื่อเทียบชั้นกับอายูมิ ตัวเก็งนางฟ้าสีแดงอีกคนที่รับบทเจ้าหญิงอัลดี๊ส โดยมายะเข้าร่วมทดสอบบทออลิเกลด์

มายะใช้ทักษะการวิเคราะห์แรงจูงใจในการกระทำของตัวละคร (motivation of Action) มาใช้ในบททดสอบข้อแรกซึ่งเป็นการทดสอบในหัวข้อ “บทพูด” โดยแจกโมโนลอค 1 บทในโจทย์หัวข้อว่า “ยาพิษ” แก่นักแสดงทุกคน เมื่อนักแสดงที่เข้ารับการทดสอบคนอื่น ๆ อ่านบทต่างสบายใจที่บทสามารถแสดงออกได้อย่างง่าย ๆ แค่พูดตามบทแล้วใส่อารมณ์ มีเพียงมายะคนเดียวที่บอกว่ายาก เธอไม่รู้ว่าตัวละครเป็นใคร อยู่ที่ไหน มีความสัมพันธ์อย่างไรกับผู้ที่ต้องการฆ่า เพราะไม่อธิบายไว้เลย มายะหนักใจมาก ส่วนผู้แสดงคนอื่นใส่อารมณ์แล้วพูดตามบท แต่ให้ความรู้สึกแตกต่างกันเพียงเท่านั้น

รูปภาพ 22 มายะแสดงละครเดี่ยวเรื่อง ยาพิษ

แต่สำหรับมายะการแสดงเพียงเท่านั้น ยังไม่สามารถทำให้เธอเข้าใจความรู้สึกจากภายในของตัวละคร เธอพยายามวิเคราะห์ถึงแรงจูงใจในการกระทำของตัวละคร โดยตั้งคำถามว่าตัวละครเป็นใคร มีความสัมพันธ์กันอย่างไร เธอสร้างแรงจูงใจที่ตัวละครแค้นจนต้องการอยากจะฆ่า แล้วคิดวิธีที่จะถ่ายทอดความรู้สึกนั้น เธอเลือกนำประสบการณ์ในการแสดงเดี่ยวแพนโทไมม์ จากเรื่อง “คำสารภาพของเบียงก้า” และ “ฝนห่าเดียว” มาสร้างท่าทางการถือภาชนะสำหรับใส่ยาพิษ จนคิดว่าเธอน่าจะแสดงละครเดี่ยวโดยใช้ห้องครัวเป็นฉากการแสดง

ในขณะแสดงต่อหน้ากรรมการ มายะรวบรวมสมาธิคิดในใจถึงบทพูด เข้าสู่สภาวะของตัวละคร เปลี่ยนบุคลิกจนกรรมการทุกคนเชื่อในการแสดง อีกทั้งมายะยังคิดว่ากรรมการทุกท่านคือคนดู มายะแสดงสถานที่ในครัวด้วยแพนโทไมม์เตรียมอาหาร และคิดในใจในแต่ละท่าที่เธอกระทำการพูดบททำให้รู้สึกถึงความตั้งใจฆ่าที่มีต่อคนที่อยู่อีกห้องหนึ่งใกล้กัน และยังทิ้งปริศนาให้ผู้ชมได้คิดต่ออีกว่าจะลงมือเมื่อไหร่ แต่ด้วยความรู้สึกบาปจึงยังไม่ใช่ลงมือฆ่าวันนี้ ซึ่งการแสดงของมายะนั้นได้รับคำชมว่าเป็นการแสดงที่ทิ้งปริศนาในตอนจบไว้ให้ผู้ชมได้ขบคิด จนรู้สึกได้ว่านี่เป็นละครเรื่องที่ถ่ายทอดความรู้สึกที่สมจริงของตัวละครที่มีแรงจูงใจต้องการฆ่าคนคนหนึ่งได้อย่างสมบูรณ์

ละครเวทีเรื่อง เจ้าหญิงสองพระองค์ (ช่วงซ้อมละคร) : หลังจากมายะได้รับการคัดเลือกแสดงบทออลิเกลด์แบบไร้คู่แข่ง กลับถูกสลับบทโดยสึกิคาเงะให้อายูมิรับบทออลิเกลด์ ส่วนมายะรับบทอัลดี๊ส ซึ่งสึกิคาเงะเห็นว่าทั้งสองมีความสามารถแสดงบทที่ต่างจากตัวเองได้

แม้ว่าทั้งมายะและอายูมิจะพยายามเข้าถึงบทบาทด้วยวิธีเปลี่ยนสภาพแวดล้อมก็ไม่ทำให้จับความรู้สึกภายในของตัวละครได้เลย สึกิคาเงะจึงชี้แนะให้นักแสดงเข้าใจแรงจูงใจในการกระทำของตัวละคร (motivation of Action) ด้วยการฝึกซ้อมพิเศษเพื่อขัดเกลาการแสดง ซึ่งเป็นการแสดงสดโดยไม่มีในบทเพื่อให้เข้าใจแรงจูงใจ และทัศนคติของตัวละคร โดยสึกิคาเงะใช้การตั้งคำถามที่ไม่มีในบทประกอบการแสดงสด เพื่อให้นักแสดงคิดถึงละเอียดเกี่ยวกับตัวละครที่อาจมองข้ามไป ดังนี้

1. การตั้งคำถามแล้วให้นักแสดงแสดงความรู้สึกของตัวละครออกมา ให้อัลดี๊สและออลิเกลด์ผลัดกันคุยกับพระราชินี ในประเด็นดังนี้

1.1. ทัศนคติที่อัลดี๊สและออลิเกลด์มีต่อราชินี : มายะตอบในฐานะอัลดี๊สว่า “รัก” ส่วนอายูมิตอบในฐานะออลิเกลด์ว่า “เคารพ” ซึ่งการตอบของมายะทำให้อายูมิรู้สึกว่ามายะตอบอย่างตรงไปตรงมา และเป็นธรรมชาติ สึกิคาเงะยังถามเหตุผลต่อไปอีกด้วยว่าทำไมออลิเกลด์ถึงรู้สึกเคารพ อายูมิตอบจากเนื้อหาที่บรรยายไว้ในบทละคร

1.2. ตั้งคำถามถึงสัตว์เลี้ยงที่ตัวละครชอบว่าคืออะไร : มายะตอบในฐานะอัลดี๊สว่า “ชอบทุกอย่าง” ส่วนอายูมิตอบในฐานะออลิเกลด์ว่า “นก” ซึ่งก่อนที่อายูมิจะตอบเธอจินตนาการถึงสภาพแวดล้อมในคุกที่ออลิเกลด์ถูกขังอยู่ สัตว์เพียงชนิดเดียวที่เห็นผ่านหน้าต่างที่สูงชันของคุกได้ คือ นก

1.3. ตั้งคำถามถึงทัศนคติของออลิเกลด์ที่มีต่ออัลดี๊ส : การตอบของพวกเธอสึกิคาเงะรู้สึกว่าเป็นความเท็จไม่ได้เป็นอย่างเช่นที่พูด

1.4. ตั้งคำถามที่ไม่มีในบทเพื่อให้นักแสดงคิดคำตอบในฐานะตัวละคร เช่น ทัศนคติของออลิเกลด์ต่อประเทศลาสเนียร์ ทัศนคติของอัลดี๊สต่อเสด็จพ่อในฐานะพระราชา ทัศนคติของออลิเกลด์ต่อการที่เสด็จแม่ถูกประหาร ทัศนคติของอัลดี๊สต่อการล้มล้างกษัตริย์ในฐานะเป็นเจ้าหญิง คำถามที่สึกิคาเงะถามนักแสดงทั้งสอง ส่งผลต่อความรู้สึกของมายะเพราะเธอไม่เคยคิดถึงข้อมูลเหล่านี้มาก่อนเลย *“ความรู้สึกนึกคิดของอัลดี๊สและออลิเกลด์ซึ่งไม่ได้เขียนไว้ในบทเลย...นั่นสิ? แล้วอัลดี๊สเธอมีความคิดอย่างไรบ้างก็ไม่รู้...?”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548)

หลังการฝึกซ้อมเพื่อค้นหาแรงจูงใจและทัศนคติของตัวละคร ทำให้สึกิคาเงะรู้ว่าสาเหตุที่มายะและอายูมิยังจับจุดบทไม่ได้ เพราะพวกเธอมองข้ามแรงจูงใจในการกระทำของตัวละครที่ผู้เขียนไม่ได้เขียนไว้ในบท เป็นสิ่งที่นักแสดงจะต้องค้นหาและดึงมาใช้เพื่อสร้างตัวละครให้ได้ *“เธอทั้งสองยังจับจุดบทไม่ได้ ความรู้สึกที่มีต่อวัถตุ ความคิด ความอ่าน รสนิยม และอุปนิสัย เหตุจูงใจสู่*

การกระทำ” (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) จนทำให้ทั้งมายะและอายูมิรู้ข้อบกพร่องของตนเองที่ขาดการวิเคราะห์ในเรื่องนี้

ในขั้นต่อมาสึกิคาเงะพาเข้าสู่การฝึกซ้อมเพื่อให้ทั้งสองเข้าใจความรู้สึกของตัวละครโดยเข้าไปสัมผัสความหนาวเย็นในห้องแช่แข็ง แบบเดียวกับประเทศลาสเนียร์ซึ่งตั้งอยู่ทางตอนเหนือและมีอุณหภูมิลบ 40 องศาฯ และฝึกซ้อมเพื่อเข้าถึงแรงจูงใจของตัวละครอีกครั้งในหนึ่งอาทิตย์ต่อมา

โดยการทดสอบความสามารถในการเข้าถึงบทบาทของอัลดี๊สและออลิเกลด์ สึกิคาเงะให้โจทย์ว่า “อัลดี๊สอยากได้สร้อยเครื่องรางจากสมเด็จย่า แล้วออลิเกลด์เอาสร้อยเครื่องรางไปจากอัลดี๊ส” สึกิคาเงะแนะนำว่า *“ก่อนที่จะมีการลงมือกระทำนั้น จะต้องมีเหตุจูงใจเกิดขึ้นซะก่อน”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) มายะตอบสึกิคาเงะว่าเหตุจูงใจของอัลดี๊สคือ “สร้อยเครื่องรางสวยมากจึงอยากได้” ส่วนอายูมิตอบว่า “เพราะออลิเกลด์อิจฉา” จากนั้นมายะตั้งสมาธิต่อตัวละครโดยตอบคำถามว่า *“เธอเป็นใคร – เธอคืออัลดี๊ส, คู่แสดงเป็นใคร – คนนั้นคือพระราชินีที่ขาเสียและตาบอด, สถานที่ในการแสดงคือที่ไหน – สถานที่คือพระราชวังที่อยู่แยกออกไปทางเหนือ”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548)

การแสดงของมายะให้ความสนิทสนมเหมือนหลานคุยกับคุณย่า มายะเริ่มต้นด้วยการหอมแก้มราชินี จนสึกิคาเงะตกใจในกิริยาเป็นกันเองของมายะ เมื่อถึงเวลาที่จะขอสร้อยที่มีความสำคัญต่อความรู้สึกราชินี ทำให้มายะรู้สึกว่าทำไม่ได้ การแสดงจึงหยุดชะงักไป สึกิคาเงะเห็นเช่นนั้นเธอรู้ว่ามายะเข้าใจความรู้สึกลำบากใจของอัลดี๊สแล้ว เธอจึงพูดกับมายะว่า เพราะอัลดี๊สเป็นเด็กสาวที่ใจดีจึงไม่สามารถขอของสำคัญมาเป็นของตนได้ ซึ่งจากคำแนะนำของสึกิคาเงะทำให้มายะเชื่อมั่นว่าความรู้สึกที่เกิดขึ้นนั้นคือความรู้สึกที่แท้จริงของอัลดี๊ส สึกิคาเงะให้มายะพูดออกไปตามความรู้สึก มายะจึงพูดออกไปอย่างเกรงใจตามความรู้สึกที่เกิดขึ้นในใจในฐานะอัลดี๊ส ซึ่งอัลดี๊สได้สร้อยไปครอบครองอย่างเป็นธรรมชาติ

อายูมิตั้งสมาธิต่อตัวละครโดยเธอสมาธิกับความรู้สึกในฐานะออลิเกลด์ โดยที่มีการกระทำเพื่อแย่งสร้อยไปจากอัลดี๊ส รวมทั้งเหตุจูงใจก็คือความอิจฉา อายูมิพยายามจูงใจให้มายะมอบสร้อยแก่เธอ พยายามให้อัลดี๊สรู้สึกสงสาร ซึ่งมายะในฐานะอัลดี๊สเกิดรู้สึกสงสารออลิเกลด์ขึ้นมาจริง ๆ ในตอนท้าย อัลดี๊สดีใจที่มอบเครื่องรางให้และคิดว่าเสด็จย่าคงให้อภัย ออลิเกลด์เฉลยว่าแท้จริง แล้วเธอเสแสร้งแย่งสร้อยมาเพราะอิจฉา และจะใช้สร้อยเป็นเครื่องมือหนุนอำนาจให้ตนเอง ซึ่งการทดสอบนี้ทำให้ทั้งมายะและอายูมิเข้าใจแรงจูงใจและทัศนคติของตัวละคร จนทำให้สามารถถ่ายทอดบทบาทการแสดงได้อย่างประทับใจผู้ชม

ละครเวทีเรื่อง นางฟ้าสีแดง (การฝึกซ้อมทีมคุโรนุมะ) : หลังการฝึกพื้นฐานธาตุทั้ง 4 ลมไฟน้ำดิน มายะได้เข้าร่วมฝึกซ้อมบทนางฟ้าสีแดงกับทีมคุโรนุมะ เพื่อแสดงในรอบทดสอบ

มายะไม่สามารถสื่อท่าทางของอาโกยะ ซึ่งเป็นร่างจำแลงภาคมนุษย์ของนางฟ้าสีแดงออกมาได้ เธอจึงขอออกไปฝึกการแสดงนอกสถานที่ คุโรนุมะพาไปสวนสาธารณะ ซึ่งมีแสงแดด สายลม ต้นไม้ น้ำ ตามที่มายะต้องการ เขาให้เธอซ้อมการเก็บสมุนไพร การตักน้ำในลำธาร ซึ่งท่าทางของมายะสื่อออกมาไม่ได้ เขาจึงทดสอบมายะถึงความเข้าใจต่อแรงจูงใจในการกระทำของตัวละคร โดยตั้งคำถามถึงทัศนคติของอาโกยะต่อความหมายของสมุนไพรและน้ำ อีกทั้งเขาให้มายะเชื่อมโยงประสบการณ์การฝึกพื้นฐานนางฟ้าสีแดงในหัวข้อน้ำ แล้วหาคำตอบออกมาให้ได้ คุโรนุมะให้มายะดึงการฝึกซ้อมลม ไฟ น้ำ ดิน มาใช้ และเตือนให้มายะเชื่อมั่นว่านางฟ้าสีแดงอยู่ในตัวแล้วเพื่อถ่ายทอดให้ผู้ชมผ่านการแสดง รวมถึงให้คิดถึงความรู้สึกนึกคิดของนางฟ้าสีแดงเพื่อถ่ายทอดท่าทางออกมาให้ได้ *“บทบาทของเธอในครั้งนี้คือ การถ่ายทอดหัวใจของนางฟ้าสีแดง นางฟ้าแห่งเหล่าภูตจะมีความรู้สึกนึกคิดอย่างไร ทำอะไรบ้างนั้น เธอต้องสื่อให้คนดูรับรู้ผ่านการแสดง”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2552)

จากตัวอย่างที่ปรากฏ การวิเคราะห์แรงจูงใจในการกระทำของตัวละคร เป็นหลักการแสดงที่ทำให้นักแสดงเข้าใจความต้องการ สถานการณ์ ความสัมพันธ์กับผู้อื่น และพฤติกรรมของตัวละคร ที่ครูผู้สอนช่วยชี้แนะให้นักแสดงเข้าใจถึงแรงจูงใจเหล่านั้น รวมถึงการตั้งคำถามต่อทัศนคติตัวละคร โดยให้นักแสดงแสดงสดในฐานะตัวละคร ซึ่งคำถามเหล่านั้นอาจเป็นคำถามที่ไม่มีในบท จนนักแสดงสามารถถ่ายทอดท่าทางการแสดงแบบตัวละครจากความรู้สึกภายในออกมาได้อย่างสมจริง

1.2.ฝึกวิเคราะห์ตัวละครจากความหมายแฝงในพฤติกรรม (subtext of behavior)

ความหมายแฝง เป็นแรงผลักดันที่แท้จริงที่ตัวละครไม่ได้แสดงออกมาเป็นคำพูดหรือการกระทำ ซึ่งเป็นการกระทำที่ซ่อนเร้นอยู่ในจิตใจ ปฏิกิริยา พฤติกรรม ความรู้สึกและอารมณ์ของตัวละคร โดยไม่ปรากฏในบทสนทนาที่ตัวละครพูดออกมาตรง ๆ แต่แฝงอยู่ในใจของตัวละคร ซึ่งถ้าสามารถวิเคราะห์ออกมาได้จะทำให้ตัวละครมีมิติที่น่าสนใจ ซึ่งการแสดงออกนั้นจะแสดงออกด้วยสายตา น้ำเสียง กิริยาเล็ก ๆ น้อย ๆ ท่าทีที่แสดงความรู้สึกที่เก็บกดเอาไว้ โดยในการะสุโนคาเมนปรากฏความหมายแฝงที่ตัวละครในเรื่อง ได้แก่ มายะ นักแสดง และ สึกิคาเงะ ครูผู้สอนการแสดงพยายามค้นหาความหมายใต้คำพูดที่แตกต่างกันในบทพูดประโยคเดียวกัน ดังปรากฏในละครเรื่องต่อไปนี้

รูปภาพ 23 สึกิคาเงะกำลังฝึกซ้อมมายะเพื่อสร้างมิโดริอีกคนหนึ่ง

ละครเวทีเรื่อง ทาเกะคุราเบะ : หลังการแสดงละครเวทีเรื่อง สี่ดรุณี คณะสึกิคาเงะถูกวิจารณ์การแสดงอย่างเสียหาย นายทุนต้องการให้คณะกู้ชื่อเสียงด้วยการประกวดละครเวทีในระดับประเทศให้ได้ตำแหน่งไม่เกินอันดับสาม ซึ่งในขั้นแรกต้องชนะเลิศในรอบระดับจังหวัดโตเกียว สึกิคาเงะใช้เรื่องทาเกคุราเบะเข้าร่วมประกวด คณะออนดีนใช้เรื่องนี้เข้าประกวดเช่นกันเพราะมั่นใจว่าความสามารถของอายูมิเอาชนะเด็กอ่อนหัดอย่างมายะที่แสดงบทเดียวกันได้อย่างแน่นอน แต่พวกเขาเข้าใจผิดเพราะสึกิคาเงะใช้การวิเคราะห์ความหมายแฝง (subtext of behavior) เพื่อสร้างบุคลิกตัวละครให้มีกิริยาท่าทาง อารมณ์ ปฏิกิริยาที่แตกต่างอย่างสิ้นเชิง จนไม่เหมือนกับอายูมิที่แสดงในบทเดียวกัน โดยสึกิคาเงะฝึกให้มายะพยายามค้นหาความหมายใต้คำพูดที่แตกต่างกันในบทพูดประโยคเดียวกัน ซึ่งคำพูดเหล่านั้นจะสามารถถ่ายทอดความหมายได้อย่างแตกต่างหลากหลาย โดยเปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์ที่ผู้พูดหวังผลลัพธ์ที่จะเกิดขึ้นกับคู่สนทนา โดยสึกิคาเงะเป็นผู้คัดเลือกกิริยาอาการที่เหมาะสมให้มายะจดจำเอาไว้ใช้ในการแสดงจริง โดยฝึกซ้อมตั้งแต่ต้นเรื่องจนถึงตอนสุดท้าย ทำให้มายะรู้สึกว่าภายในตัวเธอนั้นมีคนอีกคนหนึ่งเกิดขึ้นในตัวเธอ

จากตัวอย่างที่ปรากฏเป็นผลมาจากการฝึกค้นหาความหมายแฝงเพื่อสร้างเอกลักษณ์ให้แก่ตัวละคร จนสร้างตัวละครให้มีมิติมีความน่าสนใจต่างจากผู้แสดงอื่นที่แสดงในบทเดียวกัน

1.3.ฝึกวิเคราะห์ลักษณะตัวละคร (character analysis)

นักแสดงไม่ว่าจะได้รับบทบาทอะไร ต้องหาวิธีที่จะสร้างตัวละครนั้นให้มีความสมบูรณ์มากที่สุด รวมทั้งส่วนที่ไม่ได้เห็นบนเวทีว่าเขามีชีวิตอย่างไร พฤติกรรม อุปนิสัย เป้าหมายเป็นอย่างไร โดยการตั้งคำถามเกี่ยวกับตัวละคร เช่น เป็นใคร (Who) อยู่ที่ไหน (Where) ทำอะไร (What) อย่างไร (How) ซึ่งจะต้องหาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับชีวิตของตัวละครให้ได้มากที่สุด โดยในการะสุโนคาเมนปรากฏวิธีการวิเคราะห์ลักษณะตัวละครด้วยการตั้งคำถามถึงลักษณะตัวละคร จนสามารถสร้างตัวละครที่มีจิตใจที่สมจริง ถึงแม้บางบทเป็นเพียงบทคนเดินถนนเท่านั้น ดังปรากฏในละครเรื่องต่อไปนี้

ละครเวทีเรื่อง ความรักในเมืองโบราณ : หลังจากที่ไม่สามารถชนะรางวัลในงานประกวดระดับประเทศ จนคณะถูกยุบ มายะพยายามพัฒนาตนเองเพื่อบทนางฟ้าสีแดง จึงไปขอแสดงละครกับชมรมการแสดงของโรงเรียน ในขณะที่พวกเขากำลังซ้อมการแสดงบนเวทีมายะถูกแกล้งให้แสดงบทคนเดินถนนที่ไม่มีบทพูด ถึงแม้จะเป็นบทคนเดินถนนมายะไม่รู้สึกว่าเป็นบทที่น่ารังเกียจ ในทางตรงกันข้ามเธอกลับพยายามตั้งคำถามเพื่อวิเคราะห์ลักษณะตัวละคร (character analysis) โดยถามกลับไปยังหัวหน้าชมรมละครที่บอกให้เธอแสดงเป็นคนเดินถนนว่า ตัวละครเป็นใคร (who) เป็นคนประเภทใด เด็ก คนแก่ คนสาว คนจน คนรวย มีท่าทางเดินอย่างไร (how) เหนื่อยอ่อน รีบร้อน ทอดอารมณ์ หัวหน้าชมรมละครตกใจในคำถามของมายะ ซึ่งเธอเองก็ไม่เคยคิดถึงเรื่องนี้มาก่อน มายะแสดงท่าทางในบทบาทที่ได้รับอย่างสมจริง ส่งผลให้นักแสดงในชมรมต่างเห็นด้วยกับมายะ เพราะพวกเขาไม่เคยคิดเรื่องวิเคราะห์ลักษณะตัวละครในแบบต่าง ๆ ให้กว้างขวางแบบนี้มาก่อน

ละครเวทีเรื่อง สายธารของหญิง : ในช่วงคณะละครถูกยุบ มายะพยายามพัฒนาความสามารถของตนเอง โดยเธอเข้าไปขอแสดงละครกับคณะละครอาชีพ จนได้รับการทดสอบเข้าร่วมแสดงละครเรื่องนี้ ซึ่งมายะได้รับบทคนเลี้ยงเด็กที่มาจากบ้านนอก ด้วยทักษะการแสดงที่มายะสามารถวิเคราะห์ลักษณะตัวละครและตีความบทบาทได้อย่างสมเหตุผล ทำให้ตัวละครที่เป็นเด็กบ้านนอกไม่มีการศึกษาของมายะนั้น มีการแสดงออกทางน้ำเสียง และท่าทางการเดิน โดดเด่นเหมือนกับเป็นเด็กสาวบ้านนอกจริง ๆ

ละครเวทีเรื่อง ฝนห่าเดียว (การฝึกซ้อม) : หลังการแสดงเดี่ยวเรื่องแรก มายะได้รับการเรียกร้องให้แสดงเรื่องใหม่ เธอเลือกเรื่องใกล้ตัวที่ถ่ายทอดสภาพชีวิตของเด็กนักเรียน โดยมายะเริ่มการฝึกซ้อมละครเรื่องฝนห่าเดียว มายะวิเคราะห์ลักษณะตัวละครว่า เป็นคนแบบไหน ลักษณะสภาพแวดล้อมของตัวละครเป็นอย่างไร คิดถึงสิ่งแวดล้อมรอบ ๆ ตัวตัวละคร พร้อมทั้งตั้งคำถามที่ไม่ปรากฏในบท เช่น การเดินทางไปโรงเรียน ชอบวิชาอะไร ไม่ชอบวิชาอะไร เพื่อให้เธอนั้นสามารถจินตนาการถึงตัวละครในเรื่อง และแสดงท่าทางของตัวละครได้ชัดเจนมากที่สุด

การฝึกขั้นพื้นฐานของนางฟ้าสีแดง (ลม ไฟ น้ำ ดิน) : การฝึกซ้อมเรียนรู้พื้นฐานนางฟ้าสีแดง ด้วยการฝึกลีลาของธาตุทั้ง 4 ลมไฟน้ำดิน นักแสดงทั้งสองต้องใช้การสังเกต จินตนาการตั้งคำถามต่าง ๆ เกี่ยวกับธาตุทั้ง 4 เพื่อวิเคราะห์ลักษณะของธาตุทั้ง 4 โดยละเอียด เพื่อเป็นพื้นฐานในการถ่ายทอดตัวตนของนางฟ้าสีแดง ซึ่งการฝึกพื้นฐานทำให้มายะสัมผัสถึงความรู้สึกของนางฟ้าสีแดงที่อยู่ลึก ๆ ภายในใจ เธอโดนฝุ่นเข้าตา จนทำให้สังเกตเห็นเกสรที่ปลิวไปตามลม ตั้งคำถามถึงอะไรเป็นต้นเหตุที่ทำให้เกสรปลิว ซึ่ง คือ ลม ทำไปเพื่ออะไร เพื่อขยายพันธุ์ มายะทบทวนถึงการเป็นน้ำ ลม ไฟ ดิน ที่ต่างก็มีจิตใจ จากการตั้งคำถามทำให้มายะได้เข้าใจว่า ความเคลื่อนไหวในธรรมชาติที่เกิดขึ้นทั้งหมดนั้น ได้แก่ ธาตุทั้ง 4 ลม ไฟ น้ำ ดิน คือจิตใจของนางฟ้าสีแดง ทุกการเคลื่อนไหวของพวกมัน ก็คือการเคลื่อนไหวของนางฟ้าสีแดง ส่วนอายูมิยังไม่เข้าใจนางฟ้าสีแดง สึกิคาเงะซ้อมการแสดงนางฟ้าสีแดงให้อายูมิ สึกิคาเงะตั้งคำถามให้แก่อายูมิ ว่า ทำไม เพราะอะไร คืออะไร โดยเน้นที่ความรู้สึก ทัศนคติของตัวละคร พร้อมทั้งเชื่อมโยงกับการฝึกพื้นฐานธาตุทั้ง 4 ที่อายูมิได้ถ่ายทอดไว้จนอายูมิเข้าใจความรู้สึกของนางฟ้าสีแดง แล้วสามารถถ่ายทอดออกมาให้ผู้ชมรับรู้ได้

จากตัวอย่างที่ปรากฏ การวิเคราะห์ลักษณะตัวละครทำให้นักแสดงสามารถสร้างตัวละครที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่มีรายละเอียดของชีวิตตัวละครทั้งในและนอกเวทีการแสดง โดยไม่ได้ไม่ใช่สร้างตัวละครจากการเลียนแบบซ้ำ ๆ ที่เห็นกันอยู่ทั่วไป ซึ่งถือว่าเป็นงานที่ท้าทายความสามารถของนักแสดงเป็นอย่างยิ่ง

“...เราต้องหาความสัมพันธ์ของตัวละครในฉากว่ามีความสัมพันธ์กับเราอย่างไร มีสิบตัวก็ต้องหาความสัมพันธ์ทั้ง 10 ตัว 10 แบบ เรื่อง Status เป็นใครเจ้านายหรือลูกน้อง เราต้องสร้าง Business ขึ้นมาอย่างตัวละคร ต้องการเป็นเจ้าหญิงอุปสรรคอยู่ตรงไหน Objective ในฉากนี้รวม ๆ กันก็กลายเป็น Superobjective”

(สมศักดิ์ กัณหา 25 มีนาคม 2557)

2. ฝึกสร้างตัวละครจากร่างกายภายนอก

การฝึกด้วยร่างกายภายนอกเป็นการฝึกท่าทางการเคลื่อนไหวของร่างกาย กิริยาท่าทางการเดิน ยืนนั่งในแบบตัวละคร ซึ่งนักแสดงสามารถฝึกฝนเองที่บ้าน หรือในระหว่างการซ้อม จนเกิดความรู้สึกในแบบของตัวละคร โดยในการะสุโนคาเมนพบ การฝึกให้ร่างกายมีความคล่องแคล่วเหมาะสมกับบทบาทที่ได้รับ การฝึกสร้างตัวละครจากร่างกายภายนอกโดยใช้เทคนิคแพนโทไมม์ เทคนิคการฝึกแบบกายกรรม การฝึกโดยใช้หลักชีวกลศาสตร์ (Biomechanics) ดังปรากฏในละครเรื่องต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>การฝึกบุคลิกของตัวละครด้วยท่าทางการเดิน</u>

ละครเวทีเรื่อง สี่ดรุณี : หลังจากที่นักเรียนการแสดงได้รับบทต่างอ่านบทฝึกซ้อมการออกเสียงรวมไปถึงท่าทางการเดิน มายะได้รับบทแล้วคิดกับตัวเองว่าทำอย่างไรจึงสวมหน้ากากเบสได้ เรอิแนะนำมายะถึงลักษณะการเดินที่นักแสดงจะต้องคำนึงถึง *"...ท่าทางการเดินนี่จะบอกถึงอุปนิสัยของแต่ละคน..."* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) ซึ่งทุกคนช่วยกันการซ้อมโดยการค้นหาเสื้อผ้าแบบตัวละครมาใส่พร้อมแสดงท่าทางการเดินแบบตัวละคร โดยอ้างอิงข้อมูลการแต่งกายจากบทละคร รวมทั้งการซ้อมในฉากที่สมมติขึ้น รวมถึงมายะได้ฝึกท่าทางการเล่นเปียโนและศึกษาจากหนังสือคู่มือการเล่นเปียโนร่วมด้วย

<u>ฝึกร่างกายแบบกายกรรม</u>

ละครเวทีเรื่อง ชะตาชีวิตสีฟ้า (คณะอิกกาจุกู) : ในการแข่งขันระดับประเทศคณะนี้ได้รับการยอมรับว่าเป็นตัวเก็งในการประกวด โดยการฝึกซ้อมการแสดงของคณะนี้ใช้การฝึกแบบกายกรรม ด้านการแสดงนักแสดงเป็นวัตถุสิ่งของประกอบฉาก เน้นการใช้ศักยภาพของนักแสดงมากกว่าทุนทรัพย์ นักแสดงหนึ่งคนแสดงหลายบท ซึ่งการแสดงของพวกเขาผู้ชมชื่นชอบเป็นอย่างมากและเรียกร้องให้แสดงซ้ำ

<u>ฝึกร่างกายให้เคลื่อนไหวได้สมจริงโดยไม่มีอุปกรณ์ (แพนโทไมม์)</u>

ละครเดี่ยวเรื่อง ฝนห่าเดียว : ในละครเรื่องนี้เป็นการแสดงละครเมโลดรามาโดยใช้เทคนิคแพนโทไมม์ ซึ่งมายะต้องฝึกฝนการเคลื่อนไหวกล้ามเนื้อทุกส่วน เพื่อถ่ายทอดการเคลื่อนไหวทุกจังหวะให้เหมือนกับกำลังทำกิจกรรมนั้น ถึงแม้เป็นกิจกรรมง่าย ๆ ในชีวิตประจำวัน เมื่อนักแสดงได้ปฏิบัติจริงกลับรู้สึกว่า ต้องสังเกตการเคลื่อนไหวร่างกายใหม่ทั้งหมด โดยมายะฝึกแล้วนำไปใช้ในการแสดงละครจนผู้ชมเชื่อในทุกอิริยาบทที่แสดง ซึ่งปรากฏการฝึกฝนดังนี้

1. การแปรงฟัน : ศึกษาการเคลื่อนไหวของกล้ามเนื้อที่กระพุ้งแก้ม และใบหน้าต้องสัมพันธ์กับการเคลื่อนแปรงสีฟัน ซึ่งมายะต้องเรียนรู้การเคลื่อนไหวที่จะต้องสังเกตใหม่ทั้งหมด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปภาพ 24 มายะฝึกซ้อมแพนโทไมม์ในชีวิตประจำวัน

2. การทานอาหารเช้า : มายะฝึกการทานขนมปัง การวางถ้วยน้ำไม่ให้มือโดนโต๊ะ เรอิเป็นผู้ชมและบังคับให้ฝึก มายะมัวแต่ฝึกจนไม่ได้ทานอาหารเช้า

หลังจากได้รับคำแนะนำจากสึกิคาเงะว่า แพนโทไมม์คือการแสดงจากความทรงจำของร่างกาย ทำให้มายะทดสอบความทรงจำของร่างกายใหม่ทั้งหมด โดยมายะสังเกตการเคลื่อนไหวของมือในท่าทางต่าง ๆ สังเกต จดจำกล้ามเนื้อที่ใช้ในจังหวะนั้น สังเกตการเคลื่อนไหวในเวลาต่าง ๆ ลักษณะของข้อมือ ลักษณะของท่าทาง ลักษณะของสิ่งของ ความรู้สึกขณะปักร้อยของฮิโรมิ มายะได้พบว่า ถึงจะเป็นท่าทางเดียวกัน แต่แตกต่างกันเพราะจิตใจที่ต่างกัน ซึ่งมายะจะแสดงแพนโทไมม์ที่แสดงท่าทางที่สื่อออกมาจากความรู้สึกของจิตใจ

<u>ฝึกศิลปะการเคลื่อนไหวร่างกาย</u>

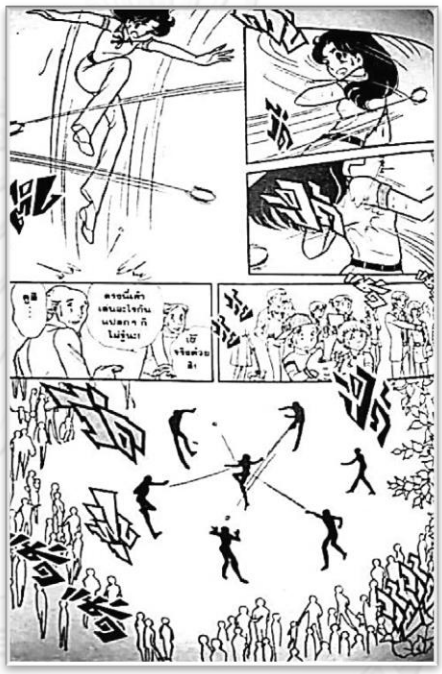
รูปภาพ 25 อายูมิฝึกซ้อมการเคลื่อนไหวร่างการเพื่อแสดงในบทจูเลียต

ละครเดี่ยวเรื่อง จูเลียต : การฝึกซ้อมของอายูมิเพื่อใช้ในการแสดงละครเดี่ยวที่อายูมิต้องการทดสอบศักยภาพของตนเอง โดยใช้จุดเด่นด้านศิลปะการเคลื่อนไหวร่างกาย เธอได้รับการฝึกสอนโดยผู้เชี่ยวชาญ ซ้อมการเคลื่อนไหวร่างกายทุกส่วน ซ้อมการเปลี่ยนท่าทางตามโจทย์ ฝึกแพนโทไมม์ โดยที่อายูมิสามารถแสดงท่าทางได้ทันทีตามคำสั่ง ซึ่งเป็นการฝึกอย่างหนักและใช้เวลายาวนาน ทำให้อายูมิได้รับรางวัลนักแสดงยอดเยี่ยมจากสมาคมศิลปะการละคร

<u>ฝึกร่างกายในแบบชีวกลศาสตร์</u> (Biomechanics) **<u>เพื่อให้ร่างกายเกิดปฏิกิริยาโต้ตอบ</u>**

ชีวกลศาสตร์ เป็นเทคนิคที่ฝึกให้ร่างกายมีจังหวะของเมเยอร์โฮลด์ ซึ่งเปรียบเหมือนการทำงานของร่างกายที่เป็นไปตามจังหวะและกลไกที่ดำเนินการต่อเนื่องกันไปซ้ำ ๆ โดยจะเห็นจังหวะที่ชัดเจน มีความสมดุล มีความมั่นคง มั่นใจ เหมือนอย่างเช่นการทำงานของช่างฝีมือที่มีความชำนาญมาก ๆ โดยที่การะสุโนคาเมนได้นำเทคนิคนี้มาใช้ในการฝึกฝนเพื่อให้การเคลื่อนไหวของนักแสดงมีจังหวะและเกิดปฏิกิริยาโต้ตอบจากความรู้สึกภายใน ดังปรากฏในละครเรื่องต่อไปนี้

ละครเวทีเรื่อง ฝันกลางฤดูร้อน : สึกิคาเงะยินยอมให้มายะเข้าร่วมแสดงกับคณะละคร สึกิคาเงและอิคคาจุกูในบทแพ็ค เพื่อให้มายะแก้ไขข้อบกพร่องในเรื่องการเคลื่อนไหวร่างกายด้วย โดยการนำเทคนิคของชีวกลศาสตร์ (Biomechanics) เป็นการฝึกเพื่อให้มายะเข้าใจว่า การแสดงที่ใช้หัวใจอย่างเดียวแสดงไม่ได้มันเป็นอย่างไร โดยให้มายะเคลื่อนไหวร่างกายหลบลูกเทนนิสพร้อมกับจังหวะดนตรี มายะจะต้องฝึกซ้อมการหลบลูกบอล 3 ลูกในเวลา 1 ชั่วโมง โดยไม่สามารถอยู่นิ่งได้เลยแม้แต่นิดเดียว โดยสึกิคาเงะให้โจทย์ไว้ว่า ถ้าเป็นแพ็คจะต้องหลบได้หมด



รูปภาพ 26 มายะฝึกซ้อมหลบลูกเทนนิส

ซึ่งมายะจะต้องฝึกซ้ำ ๆ เช่นนั้นทุกวัน เธอฝึกอย่างไม่ย่อท้อ จนกระทั่งเรอิเห็นการเคลื่อนไหวของมายะแล้วพูดขึ้นมาว่า *“...การเคลื่อนไหวของเธอเป็นจังหวะตามเสียงดนตรีนะ ในขณะที่หลบลูกบอลทั้งมือ เท้า เอว ไหล่ คอ จะไปตามจังหวะเพลงโดยอัตโนมัติ”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) ซึ่งเป็นผลมาจากการฝึกร่างกายอย่างซ้ำ ๆ ในแบบชีวกลศาสตร์ จนร่างกายแสดงปฏิกิริยาท่าทางออกมาอย่างมีจังหวะ มีความสมดุลและมั่นคง ผลจากการฝึกฝนทำให้ท่าทางของมายะนุ่มนวลขึ้น การเคลื่อนไหวเป็นไปตามจังหวะเสียงดนตรี ถึงแม้ว่ามายะยังไม่เข้าใจว่าการซ้อมนี้ทำเพื่ออะไร เธอรู้สึกว่าการเคลื่อนไหวของเธอควรว่องไวกว่านี้ ยังไม่ใช่การเคลื่อนไหวแบบแพ็ค ในบทพูด *“ทีนี้เห็นรึยังล่ะ เร็วกว่าลูกธนูของนายพรานซะอีก”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) สึกิคาเงะกระตุ้นให้มายะเข้าใจการเคลื่อนไหว แรงจูงใจที่เป็นเหตุผลของการเคลื่อนไหว พร้อมช่วยอธิบายความหมายในบทพูดของแพ็ค ข้างต้นที่แพ็คกำลังอวดว่าตัวเองว่องไว สึกิคาเงะอาศัยจังหวะที่มายะกำลังตั้งสมาธิทำความเข้าใจบท

พูด โยนลูกบอลกระแทกขาตั้งไฟ ก่อนที่ขาตั้งไฟจะล้มลง ความรู้สึกบอกมายะว่า มีอะไรบางอย่างกำลังจะล้มลงมาทับเธอ ส่งผลให้มายะกระโดดหนีพ้นจากมันได้อย่างว่องไว ซึ่งถ้าหากเป็นแพ็คก็คงเกิดปฏิกิริยาแบบนี้เช่นกัน จากเหตุการณ์นี้ทำให้มายะเข้าใจความรู้สึกในแบบของแพ็ค ที่ทุกการเคลื่อนไหวเกิดจากปฏิกิริยาโต้ตอบต่อสิ่งแวดล้อมรอบตัวของเขา สึกิคาเงะให้มายะแต่งตัวแบบแพ็คแล้วซ้อมหลบลูกบอล มายะตั้งสมาธิ จนสามารถหลบลูกบอลได้อย่างเป็นธรรมชาติแบบแพ็ค การแสดงปฏิกิริยาโต้ตอบของมายะเป็นการโต้ตอบที่เกิดจากการฝึกร่างกายให้เคลื่อนไหวจนชำนาญ สามารถรับรู้แบบมีตาหลังจนร่างกายเคลื่อนไหวได้เองสัญชาตญาณที่รู้สึกจากภายใน

<u>การฝึกผสมผสานด้วย ท่าทางการเดิน การเคลื่อนไหวร่างกาย และการใช้เสียง</u>

ละครเวทีเรื่องนางฟ้าสีแดง (ฝึกขั้นพื้นฐาน) : ในละครเรื่องนี้ปรากฏการฝึกฝนที่ผสมผสานกันทั้ง การฝึกท่าทางการเดิน การเคลื่อนไหวร่างกาย และการใช้เสียง ดังนี้

<u>การฝึกท่าทางการเดิน</u> : สึกิคาเงะฝึกท่าทางการเดินของมายะและอายูมิ โดยให้ฝึกเดินในแบบปกติ และเดินในแบบสวมกระดิ่ง ซึ่งเธอให้การชี้แนะว่า *“นางฟ้าสีแดงไม่ใช่มนุษย์...ทุกอิริยาบถจะไม่เหมือนมนุษย์อย่างเรา ๆ ...ข้อสำคัญคือจะสื่อความเป็นนางฟ้าสีแดงบนเวทีได้แค่ไหน คนดูถึงจะดูรู้ปุ๊บเลยว่านั่นคือ นางฟ้าสีแดง”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2549) ซึ่งมายะเดินอย่างไรไม่สวยงามสง่า เหมือนการเดินของอายูมิ จนอายูมิพบว่ามายะมีจุดด้อยอยู่ที่ความสามารถในการเคลื่อนไหวร่างกาย เธอจึงขอสึกิคาเงะซ้อมที่โขดหินริมลำธาร ซึ่งอายูมิสามารถเดินข้ามได้อย่างสวยงาม แม้จะผิดพลาดก็สามารถเดินทรงตัวในท่าที่สวยงาม มายะทำแบบอายูมิไม่ได้ และในประเด็นเดียวกันนี้ยังปรากฏในการซ้อมละครนางฟ้าสีแดงของทีมคุโรนุมะในรอบทดสอบ เพื่อทดสอบท่าทางการเดินในแบบนางฟ้าสีแดง โดยคุโรนุมะเทน้ำลงบนพื้นเพื่อให้มายะเดินในฐานะนางฟ้าสีแดง ถึงแม้มายะจะสามารถจินตนาการได้ว่าอยู่ในหุบเขาอุเมะ แต่มายะไม่สามารถถ่ายทอดท่าทางเดินให้เห็นว่าไม่ใช่มนุษย์ไม่ได้

<u>การฝึกซ้อมการออกเสียง</u> : สึกิคาเงะให้ทั้งสองฝึกพูดบทนางฟ้าสีแดงท่ามกลางหุบเขา ที่เสียงพูดจะสะท้อนก้องไปหมดทั้งหุบเขา เพื่อฟังเสียงของตน แล้วสึกิคาเงะให้ทั้งสองฝึกจนกว่าจะได้ยินเสียงของนางฟ้าสีแดง ไม่ใช่เสียงของนักแสดง ฝึกการฟังแล้วทบทวนการตีความหมายนึกถึงน้ำเสียงของนางฟ้าสีแดงที่ต้องถ่ายทอดออกมาให้ได้

- อายูมิ คิดว่านางฟ้าสีแดงไม่ควรมีเสียงแบบมนุษย์ธรรมดาทั่วไป เธอจึงค้นหาเสียงในแบบของนางฟ้าสีแดง
- มายะ เสียงสะท้อนจากจิตใจของนางฟ้าสีแดงที่แผ่ขยายไปทั่วโลกแห่งธรรมชาติ

การฝึกซ้อมท่าทางการเคลื่อนไหว : สึกิคาเงะพามายะและอายูมิมาที่สระกระจก ซึ่งสามารถสะท้อนภาพทุกสิ่งได้ราวกับของจริง อายูมิเห็นตนเองปรากฏในสระกระจก เธอมองแล้วคิดว่า นางฟ้าสีแดงควรทำท่าอิริยาบถแบบไหน เธอร่ายรำให้เห็นถึงตัวตนของลม ตัวตนของดอกไม้ และเธอพบว่าตัวตนของนางฟ้าสีแดงมีอยู่ในโลกแห่งธรรมชาติ อายูมิฟังเสียงธรรมชาติรอบตัว ก่อนที่จะเปล่งเสียงตามบทนางฟ้าสีแดง เด็ก ๆ แถวนั้นบอกว่า เสียงของอายูมินั้นฟังแล้ว ไม่ใช่เสียงของมนุษย์ ส่วนมายะชื่นชมความงามของธรรมชาติ เห็นภาพทิวทัศน์สั่นไหว ซึ่งมายะเห็นเป็นคลื่นเสียงที่สะท้อนออกมาเป็นระลอกคลื่น มายะตีความว่าธรรมชาติเคลื่อนไหว เพราะเสียงที่สะท้อนจากจิตใจของนางฟ้าสีแดง

รุ่งขึ้นทั้งมายะและอายูมิต่างไปค้นหาการสื่อถึงนางฟ้าสีแดง ทั้งคู่ติดฝนที่สระมรกต สายรุ้งขึ้นสะท้อนในสระ มายะและอายูมิต่างมองรุ้งจากมุมของตัวเอง อายูมิมองเห็นแล้วรู้สึกว่าอยากละลายไปกับธรรมชาติ และเธอเก็บความรู้สึกนี้ไว้เป็นความรู้สึกของนางฟ้าสีแดง ส่วนมายะอยู่บนเขาเห็นพลังการสะท้อนที่ให้เห็นการเคลื่อนไหวของจิตใจนางฟ้าสีแดง

จากตัวอย่างที่ปรากฏ การฝึกสร้างตัวละครจากภายนอกเป็นส่วนสำคัญที่นักแสดงจะต้องฝึกฝนเพื่อร่างกายมีความคล่องตัวในการเคลื่อนไหว และแสดงตามแต่บทบาทที่ได้รับ ทั้งยังช่วยให้นักแสดงวิเคราะห์แยกแยะบุคลิกตัวละครจากท่าทางการเดิน ซึ่งการฝึกฝนสามารถใช้ในหลายเทคนิค เช่น แพนโทไมม์ การฝึกโดยใช้หลักชีวกลศาสตร์ เทคนิคการฝึกแบบกายกรรม

3. ฝึกสร้างตัวละครให้รู้ถึงความรู้สึกภายใน

2.1. ค้นหาความจริงของตัวละคร

จุดเริ่มต้นของการสวมบทบาทเป็นตัวละครจากความรู้สึกภายใน คือ การเข้าใจสภาพความเป็นจริงของตัวละครตัวนั้น เพื่อให้ถ่ายทอดท่าทางได้อย่างสมจริง โดยหาวิธีที่จะทำให้นักแสดงเกิดปฏิกิริยาโต้ตอบในฐานะตัวละคร และในขณะเดียวกันนักแสดงมีสมาธิในขณะที่ซ้อมโดยคิดในฐานะตัวละคร เช่นกัน โดยในการะสุโนคาเมนพบการชี้แนะจากสึกิคาเงะ เพื่อให้มายะเข้าใจถึงสภาพความเป็นจริงของตัวละคร ดังปรากฏในเรื่องต่อไปนี้

ภาพยนตร์เรื่อง ตัวโน้ตสีขาว : สึกิคาเงะผลักมายะจนเกือบตกบันได ซึ่งทำให้มายะตระหนักถึงสภาพความเป็นจริงของคนขาพิการที่ไม่สามารถประคองตัวได้ จนทำให้มายะพยายามคิดวิธีการที่จะทำให้การแสดงของเธอสมจริง “มายะเท้าที่เป็นอัมพาตน่ะพยุงตัวได้เหรอ” (สึซึเอะ มิอุจิ 2548)

รูปภาพ 27 มายะกำลังฝึกซ้อมเป็นคนขาพิการในตัวโน๊ตสีขาว

ละครเวทีเรื่อง รอยยิ้มของหิน : สึกิคาเงะแนะนำให้มายะเข้าใจคุณลักษณะของตุ๊กตาที่ไม่มีชีวิตเมื่อถูกผลักเพียงนิดเดียวย่อมล้มลงไปโดยทันที ซึ่งสึกิคาเงะต้องปรับวิธีการซ้อมเพื่อให้มายะเข้าถึงการเคลื่อนไหวในแบบตุ๊กตาให้ได้ “ฟังนะ เธอไม่ใช่คนแต่เป็นตุ๊กตา...มาดามตบไหล่เบา ๆ ด้วยความโกรธ แต่เบา ๆ ถ้าเป็นคนล่ะก็ แคนี้...ไม่รู้สึกหรอก แต่ตุ๊กตาน่ะผิดกัน จะล้มไปข้างหน้าทันที” (สึซึเอะ มิอุจิ 2548)

“ที่เล่นเป็นตุ๊กตานี่ พี่ต้อสงสารนักแสดงมาก ต้องล้มเจ็บเลยล่ะ คนไทยมักพูดล้อเล่นเกี่ยวกับการแสดงว่า ให้เล่นเป็นก้อนหิน หรือเล่นเป็นตุ๊กตาก็เล่นได้ แต่ความจริงไม่ใช่ จะเล่นเป็นตุ๊กตาให้คนเชื่อว่าเป็นตุ๊กตาน่ะยากมากเลยนะ”

(มารุต สาโรวาท 6 เมษายน 2557)

ละครเวทีเรื่อง เฮเลนคนมหัศจรรย์ : สึกิคาเงะชี้แนะสภาพความจริงนั้นให้แก่มายะในขณะที่กำลังซ้อมการแสดงกับเรอิ สึกิคาเงะทดสอบปฏิกิริยาโต้ตอบในฐานะเฮเลนของมายะโดยเธอทำแก้วแตกจนมายะตกใจหันไปมอง เธอเตือนมายะว่าคนพิการไม่ได้ยินเสียง จากนั้นให้มายะ

หาตุ๊กตาโดยหยิบตุ๊กตาไปวางตรงพื้นที่ตอกตะปูปิดไม่สนิท สัญชาตญาณของมายะเลี่ยงตะปูแล้วหยิบตุ๊กตาขึ้นมากอด เธอเตือนมายะว่าถ้าเป็นเฮเลนไม่เลี่ยงตะปู รวมไปถึงการแสดงเพื่อให้เข้าใจความรู้สึกในแบบเฮเลนโดยให้มายะฝึกท่าทางการกิน การเดินและการเล่น ซึ่งมายะไม่สามารถมีปฏิกิริยาโต้ตอบในฐานะเฮเลนได้เลย จนต้องฝึกฝนด้วยตัวเองโดยการปิดหูปิดตาในแบบตัวละคร

จากตัวอย่างที่ปรากฏ การเข้าใจสภาพความเป็นจริงของตัวละครเป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้นักแสดง คิดถึงสภาวะที่เป็นจริงในฐานะตัวละคร เพื่อให้นักแสดงได้คิดอย่างตัวละครในขณะที่ฝึกซ้อม พร้อมทั้งพยายามค้นหาวิธีที่จะแสดงกิริยาท่าทางในแบบของตัวละครได้อย่างสมจริง

2.2. ฝึกให้มีสมาธิในบทบาทด้วยการใช้ชีวิตแบบตัวละคร (method of physical action)

การฝึกแบบนี้เป็นการฝึกกิริยาท่าทางภายนอก (physical action) ให้นักแสดงคุ้นเคยกับกิจวัตรประจำวันของตัวละครจนจิตสำนึก (conscious) ของนักแสดงสามารถมองเห็นธรรมชาติที่แท้จริงของตัวละครว่าเป็นอย่างไร สามารถแสดงสภาวะภายในของตัวละครออกมาเป็นท่าทางตามธรรมชาติของตัวละครจากจิตใต้สำนึก (subconscious) ของตัวเอง ราวกับว่านักแสดงได้สวมวิญญาณ (incarnation) เป็นตัวละครตัวนั้นได้จริง สามารถคิดได้อย่างตัวละคร จนผู้ชมเชื่อว่านักแสดงได้กลายเป็นตัวละครตัวนั้นไปจริง ๆ โดยที่ท่าทางการแสดงออกทุกอย่างเปลี่ยนเป็นไปตามธรรมชาติของตัวละครไม่ใช่ตามธรรมชาติของนักแสดง เมื่อฝึกฝนเสร็จสิ้นจะมีการทดสอบการแสดงโดยไม่ใช้คำพูด (the silent étude) เพื่อทดสอบว่านักแสดงสามารถเข้าถึงบทบาทการแสดงได้ดีเพียงใด โดยในการะสุโนคาเมนพบการฝึกให้มีสมาธิในบทบาทด้วยการใช้ชีวิตแบบตัวละคร จนนักแสดงสามารถเข้าใจความรู้สึกของตัวละคร มีความเชื่อว่าตนเองเป็นตัวละคร ดังปรากฏในละครเรื่องต่อไปนี้

ละครเวทีเรื่อง สี่ดรุณี : ในการฝึกซ้อมในเรื่องนี้มายะไม่สามารถแสดงท่าทางที่ถ่ายทอดความรู้สึกของเบสได้เลย จนมายะจะถูกปลดจากบทแล้วให้นักแสดงที่มีบุคลิกใกล้เคียงกับตัวละคร และสามารถถ่ายทอดบุคลิกของตัวละครได้ชัดเจนกว่ารับบทแทน

สึกิคาเงะให้โอกาสมายะ 1 อาทิตย์ เธอฝึกให้มายะใช้ชีวิตในแบบตัวละครเพื่อเข้าใจความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร โดยให้มายะใช้ชีวิตแบบเดียวกับเบสเป็นเวลา 1 อาทิตย์ มายะหยุดเรียนอยู่กับบ้าน ทำความสะอาด ซักเสื้อผ้า ทำอาหาร ถักไหมพรม เล่นกับแมว ไม่พูดคุยกับใคร ทำให้มายะมีปฏิกิริยาต่อคนแปลกหน้าในลักษณะเดียวกับเบสที่เป็นคนขี้อาย โดยเธอวิ่งหนีมาหาเรอิและไม่คุยกับเขาแม้แต่น้อย จนเรอิแปลกใจและรู้สึกว่าคนที่แอบอยู่ตรงนี้ไม่ใช่มายะ

รูปภาพ 28 มายะกำลังทดสอบบทเบส ในเรื่องสี่ดรุณี

จากนั้นมีการใช้แบบฝึกหัดการนั่งนิ่งเฉยในแบบตัวละคร “เบส” เพื่อทดสอบว่า มายะสามารถเข้าใจตัวละครได้มากน้อยเพียงใด โดยแข่งขันร่วมกับนักแสดงหลายคน รวมทั้งนักแสดงที่มีบุคลิกคล้ายตัวละครร่วมทดสอบด้วย มายะสามารถแสดงให้เห็นท่าทางแบบเบสที่รักการนั่งเฉย ๆ ซึ่งเธอถ่ายทอดด้วยการถักไหมพรมด้วยเทคนิคแพนโทไมม์ตลอดระยะเวลาการทดสอบ เมื่อถักไหมพรมจนเบื่อเธอมองออก ไปนอกหน้าต่าง เธอแสดงได้ราวกับว่าเป็นเบสจริง ๆ ที่นั่งถักไหมพรมอยู่ตรงนั้นเพียงลำพัง (public isolate) ไม่มีคนอื่นอยู่ด้วย ส่วนนักแสดงอีกคนได้แต่แสดงเป็นตัวเองไม่ได้เป็นตัวละคร จึงได้แต่นั่งเฉย ๆ โดยที่ไม่ได้แสดงท่าทางใดออกมาให้เห็น

ละครเวทีเรื่อง เจ้าชายขอทาน : อายูมิต้องการแสดงบทนางฟ้าสีแดง เธอจึงพลิกบทบาทการแสดงจากหญิงสาวตระกูลสูงมารับบทขอทาน และ บทเจ้าชาย ซึ่งเป็นการแสดงสองบทที่แตกต่างอย่างสิ้นเชิง อายูมิยอมเปลี่ยนแปลงลักษณะภายนอกให้เหมือนกับขอทาน เธอนำยาขัดรองเท้าทาตัวเพื่อให้ดูมอมแมม ตัดผมที่ยาวสลวยจนสั้นเพื่อแสดงเป็นขอทานได้สมบทบาท ในขณะที่ซ้อมกับคู่แสดงทั้ง ๆ ที่เป็นฉากเล็ก ๆ อายูมิรู้สึกว่าการแสดงของเธอยังไม่เข้าถึงบทบาทของขอทาน เธอจึงแก้ไขการแสดงของตนเองที่ไม่เข้าถึงความรู้สึกของขอทาน ด้วยการนั่งขอทานข้างถนนจริง ๆ จนทำให้เมื่อขึ้นแสดงอายูมิกลายเป็นอีกคนหนึ่งที่ไม่เปิดเผยลักษณะที่แท้จริง รวมถึงสามารถแยกความแตกต่างระหว่างขอทานและเจ้าชายได้อย่างชัดเจน ผู้ชมมองที่เจ้าชาย – ขอทาน ไม่ได้มองที่อายูมิ เป็นจุดเริ่มต้นให้สึกิคาเงะเฝ้าดูพัฒนาการทางการแสดงของอายูมิ

รูปภาพ 29 อายูมิปลอมตัวเป็นขอทานเพื่อเข้าใจบท

ละครเวที เรื่องเฮเลน คนมหัศจรรย์ : หลังจากมายะขาดสมาธิในการแสดงโดยร้องไห้ขณะอยู่บนเวทีในฐานะตุ๊กตา สึกิคาเงะห้ามมายะแสดงละคร แต่เธอให้เงื่อนไขแก่มายะโดยต้องได้รับการคัดเลือกร่วมแสดงละครเรื่องนี้ให้ได้ ไม่เช่นนั้นเธอจะไล่มายะออกจากคณะ

ในการฝึกซ้อมเพื่อเตรียมตัวก่อนการทดสอบการแสดงระหว่างมายะและอายูมิเพื่อคัดเลือกผู้ที่มีคุณสมบัติในฐานะเฮเลน ซึ่งเป็นบทเด็กหญิงวัย 6 ขวบที่เป็นคนพิการ 3 อย่าง เพื่อให้เข้าใจตัวละคร ทั้งมายะและอายูมิฝึกใช้ชีวิตประจำวันแบบคนพิการ ซึ่งทำให้ทั้งมายะและอายูมิสามารถเข้าถึงบทบาทคนพิการได้ตามแนวทางของตนเอง ดังนี้

- **วิธีของมายะเป็นการฝึกเรียนรู้ประสบการณ์ตรงโดยใช้ชีวิตประจำวันในแบบของคนพิการที่ไม่ได้ยิน มองไม่เห็น และพูดไม่ได้**

มายะเดินทางมาพักที่บ้านพักตากอากาศของกุหลาบสีม่วง เธอซ้อมเดินเล่นบริเวณป่ารกร้างนอกบ้าน โดยหลับตาใช้มือคลำทางเดิน ในใจคิดถึงสภาพชีวิตแบบเฮเลน ถึงแม้จะล้มเธอไม่ลืมตายังเดินต่อไปในฐานะเฮเลน ในเวลาการกินอาหารมายะหลับตาใช้มือหยิบอาหารกิน การซ้อมเดินลงบันได บังเอิญมีหนังสือวางอยู่ มายะเบี่ยงเท้าหลบ เธอรู้ดีว่า สัญชาตญาณของเธอยังเลี่ยงอันตราย เธอคิดว่าจำเป็นต้องใช้ชีวิตอยู่ในสภาพแบบเดียวกับ เฮเลน โดยเอาดินน้ำมันอุดหู พันผ้าปิดตารอบศีรษะ เพื่ออยู่ในความมืดและเงียบเหงาแบบเฮเลน

รูปภาพ 30 มายะใช้ชีวิตแบบเฮเลนผู้พิการ 3 อย่าง

มายะดำรงชีวิตในฐานะเฮเลน เรียนรู้การใช้ประสาทสัมผัสที่เหลืออยู่ ได้แก่ การสัมผัส มายะถูกสัมผัสจากคนอื่น การสัมผัสเพื่อสื่อสารกับแม่บ้าน การได้เรียนรู้ว่า ถ้าเป็นเฮเลนความหิวไม่ต้องการมารยาท การตกบันไดซ้ำแล้วซ้ำอีก เธอเริ่มรู้สึกเบื่อและอยากเอาผ้าออกกุหลาบสีม่วงมาเยี่ยม ทำให้มายะหันกลับมาสู้อีกครั้ง จนทำให้เธอใช้ชีวิตประจำวันในแบบของเฮเลนด้วยการเล่นดึงด้ายไหมพรมออกจากก้อนไหม เล่นซ้ำไปซ้ำมาอย่างนั้น เมื่อฝนตก มายะก็ไปปิดหน้าต่าง แต่ถูกหน้าต่างทับมือ เธอก็ไม่ร้องให้ใครช่วยได้แต่ส่งเสียงอือ ๆ มือข้างที่เหลือทุบกระจกจนแตก มายะมีปฏิกิริยาแบบนั้นเพราะเธอได้กลายเป็นคนพิการ 3 อย่าง จนทำให้คนดูแลบ้านแปลกใจที่เธอไม่ยอมเรียกใครให้มาช่วย

- **วิธีของอายูมิเป็นการฝึกสังเกตภายใต้สิ่งแวดล้อมของคนพิการ**

อายูมิ อายูมิ สมัครทำงานพิเศษในสถานสงเคราะห์เพื่อศึกษาสภาพชีวิตของคนพิการ และได้รับการดูแลในฐานะผู้พิการ จนแยกไม่ออกว่าเธอไม่ใช่คนพิการ นักข่าวพิสูจน์ปฏิกิริยาโต้ตอบการแสดงโดยการวางผลแอบเปิ้ลไว้ที่บันได ขณะที่เธอกำลังเดินลงบันได ถึงแม้อายูมิจะมองเห็น แต่เธอเหยียบแอบเปิ้ลจนตกบันไดลงมา อายูมิในฐานะเฮเลนเล่นดีดเล็บ มีแมลงเข้ามาในห้อง บินมาใกล้เธอ แต่ไม่หนีเพียงแต่ทำท่าทางไล่แมลงออกไปเมื่อรู้ตัวว่าแมลงชนที่แขน จนทำให้ครูในโรงเรียนเชื่ออย่างสนิทใจว่าเธอคือคนพิการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“ตอนฝึกเป็นเฮเลนเคเลอร์ที่เขาไปศึกษาสถานสงเคราะห์ สำหรับตัวเองคิดว่าที่สุดแล้วมันต้องใช้ทั้งสองอย่างด้วยกัน คิดว่าตัวนักแสดงต้องใช้ต้นทุนทั้งสองอย่างด้วยกัน ไม่ใช่แค่อย่างใดอย่างหนึ่ง ”

(มัลลิกา ตั้งสงบ 11 เมษายน 2557)

รูปภาพ 31 อายูมิฝึกซ้อมบทเฮเลนที่สถานสงเคราะห์

ละครเวทีเรื่อง ทุ่งร้างที่ถูกลืม : คุโรนุมะ ริวโซ่ ผู้กำกับการแสดงละครเรื่อง ทุ่งร้างที่ถูกลืมคัดเลือกมายะรับบท “เจน” สาวน้อยที่ถูกหมาป่านำไปเลี้ยงตั้งแต่เด็ก ๆ เขาให้มายะค้นคว้าความรู้สึกแบบหมาป่าก่อนการซ้อมจริง “*ศึกษาค้นคว้าลีลาการแสดงของหมาป่า เพื่อไม่ให้เป็นภาพการแสดงที่เห็นจนชินจากหนังสือ เป็นภาพพจน์ที่ยอมรับกันแต่เขาให้สร้างอิมเมจของหมาป่าที่มาจากนักแสดงเอง ให้กว้างขวางที่สุดภายใต้อารมณ์ ยินดี โกรธ เศร้า สุข*” (สึชึเอะ มิอุจิ 2546)

มายะฝึกการใช้ชีวิตแบบหมาป่า คลานสี่ขา กินไม่ใช้ช้อน กินกับพื้น เมื่อมายะสังเกตมุมมองจากมุมต่ำมันสร้างความรู้สึกแปลก สังเกตมุมมองในขณะที่เดิน 4 ขา แบบหมาป่าคิดถึงทัศนคติของหมาป่าต่อคน มายะใช้ชีวิตในแบบหมาป่า เกาหู – เกาหัว กินอาหารกินน้ำจากชาม ไม่ใช้ช้อน โดยปรากฏการฝึกดังนี้

1. ฝึกประสาทสัมผัส การดมแยกแยะกลิ่น การฟังฝึกการได้ยินจนเกิดปฏิกิริยาโต้ตอบ วิ่งหนีอย่างเร็ว นักแสดงสรุปจากการสังเกตว่าสัตว์จะไวมากต่อกลิ่นและเสียง

รูปภาพ 32 มายะกำลังฝึกใช้ชีวิตแบบสาวน้อยหมาป่าเจน ในเรื่องทุ่งร้างที่ถูกลืม

2. ฝึกวิธีการกิน ท่าทางการกินแบบหมาป่า นักแสดงรู้สึกว่ากิจกรรมการกินเป็นกิจกรรมหลักในชีวิต

3. ฝึกท่าทางการนอน เวลาเข้านอนจะต้องคอยระวังภัย ท่านอนของมายะที่ไม่ได้นอนหลับแบบเดิมแต่นอนคุดคู้แบบสัตว์ที่ใช้ 4 ขา

4. ฝึกท่าทางแบบหมาป่า กินแบบหมาป่า ใช้ชีวิตโดยไม่พูดใช้ท่าทางและสีหน้าเล่นกับสิ่งของรอบตัว โดยไม่สนใจเสียงจากทีวี แสดงพฤติกรรมแบบนี้ตั้งแต่เช้าจรดเย็นจนถึงเวลาเข้านอน

5. ฝึกท่าทางการเดินนักแสดงคลาน 4 ขา ถึงจะรู้สึกเมื่อย แต่เมื่อคิดว่าตัวละครเดินด้วย 4 ขา เป็นเรื่องปกติที่ผิดปกติคือ เดิน 2 ขา และการมาอยู่ในโลกของมนุษย์เป็นความเจ็บปวดทุกข์ทรมาน

6. ฝึกซ้อมกับเพื่อน ๆ ในคณะ มายะออกเสียงแบบหมาป่าพร้อมเพื่อนคณะที่เปล่งเสียงตามปกติ มายะซ้อมบทหมาป่าโดยไม่ใช้คำพูด เพื่อสัมผัสถึงความรู้สึกหมาป่าที่จะแสดงความรู้สึกในเวลาต่างกัน

การฝึกฝนด้วยการใช้ชีวิตแบบ “เจน” สาวน้อยหมาป่าของมายะ ไม่สามารถถ่ายทอดความรู้สึกที่แตกต่างระหว่างอารมณ์ของหมาป่า ในช่วงก่อนและหลังกลายเป็นมนุษย์ ก่อนเป็นมนุษย์เจนจะมีความดิบเถื่อน ซึ่งคุโรนุมะชี้ให้เห็นว่าการแสดงของมายะยังไม่มีความดิบเถื่อน อีกทั้งมายะยังไม่สามารถแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกัน ระหว่างฉากพี่สาวตายต้องแสดงอารมณ์แบบหมาป่ากับฉากร้องไห้ตอนสจ๊วตใกล้ตายเป็นการแสดงอารมณ์แบบมีหัวใจของมนุษย์ เพื่อค้นหาความดิบเถื่อน มายะเดินทางขึ้นไปบนภูเขา เพื่อไปหาที่ ๆ มีหมาป่าอาศัยอยู่ มายะนอนใต้ชะงอนผาเพราะฝนตก เธอพบกับยามเฝ้าอุทยาน เขาบอกว่าการแสดงของมายะ ไม่มีสีหน้าที่แฝงความป่าเถื่อน มายะพยายามค้นหาความรู้สึกนั้นให้ได้ ท่ามกลางป่ามายะได้สัมผัสถึงกลิ่นใบไม้ เสียงนกร้อง สายลม แสงตะวัน ที่เป็นโลกของเจน ได้เห็นท้องฟ้าที่เต็มไปด้วยดาว รู้สึกถึงความหิว คิดทบทวนถึงสีหน้าของเจนในตอนที่พี่สาวตาย ที่จะต้องแสดงความโศกเศร้า มายะผลัดตกเขา เมื่อเธอฟื้นขึ้นมากินน้ำที่หนองน้ำที่สะท้อนใบหน้าของเธอที่ไร้ความรู้สึก ซึ่งสามารถเป็นสีหน้าที่แสดงความป่าเถื่อน ทั้งยังเป็นสีหน้าของเจนตอนที่พี่สาวตาย มายะจึงลงเขากลับไปฝึกซ้อมกับทีมที่รอเธออย่างเป็นกังวล

จากตัวอย่างที่ปรากฏ การฝึกสมาธิในบทบาทด้วยการใช้ชีวิตแบบตัวละครเป็นการฝึกสร้างตัวละครให้เกิดความรู้สึกภายในที่ช่วยให้นักแสดงเรียนรู้กิริยาท่าทาง อารมณ์ ในแบบของตัวละครด้วยประสบการณ์ตรงของตนเอง ฝึกประจำทำซ้ำ ๆ จนคุ้ยเคยราวกับว่าเป็นกิจวัตรของตน ในที่สุดนักแสดงสามารถเข้าใจความรู้สึกของตัวละคร และสามารถคิดได้อย่างตัวละคร เมื่อขึ้นแสดงบนเวที

2.3. ฝึกประสบการณ์ที่ใกล้เคียงกับตัวละคร

ประสบการณ์ในชีวิตทั้งทางตรงและทางอ้อม เป็นสิ่งสำคัญที่นักแสดงจะต้องเก็บเกี่ยวไว้เป็นเครื่องมือเพื่อที่จะเรียกกลับคืนมาใช้ในเวลาที่ต้องการ โดยในการะสุโนคาเมนปรากฏการฝึกสร้างตัวละครให้เกิดความรู้สึกภายในด้วยเข้าไปสัมผัสประสบการณ์ตรงที่ใกล้เคียงกับตัวละครด้วยตัวเอง ดังปรากฏในเรื่องต่อไปนี้

<u>ประสบการณ์ตรงตามแบบบทประพันธ์</u>

ละครเวทีเรื่อง สี่ดรุณี : การฝึกซ้อมบท “เบส” มายะไม่สามารถเข้าใจอาการไข้ เธอจึงใช้ประสบการณ์ตรงโดยยอมตากฝนจนเป็นไข้สูง เพื่อเข้าใจความรู้สึกคนที่ไข้ขึ้นสูงและใกล้ตายของตัวละครในบทเบส จนเพ้อออกมาเป็นบทพูดของเบส

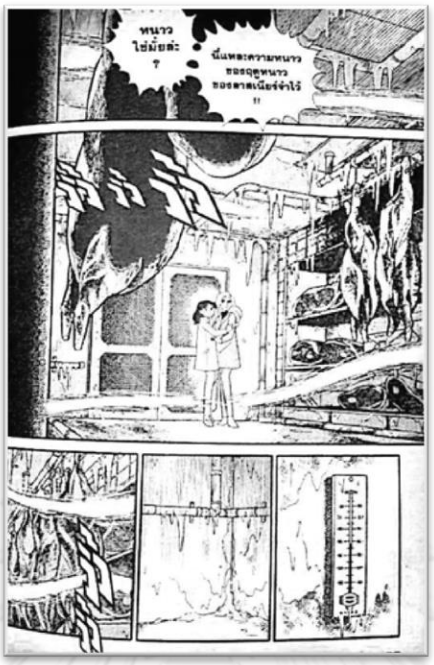
รูปภาพ 33 มายะซ้อมเดินด้วยขาข้างเดียว

ภาพยนตร์เรื่อง ตัวโน้ตสีขาว : การฝึกซ้อมบท “คนไข้ขาพิการ” มายะพยายามฝึกลากขา แต่เธอกลับคิดว่าเป็นการเสแสร้งจึงนำเชือกมามัดขาไว้ แล้วฝึกใช้ขาเดียวตลอดเวลาหลายวัน จนเธอเข้าใจความรู้สึกของคนขาพิการ

การแสดงของมายะทำให้ทุกคนเชื่อ ไม่ว่าจะเป็นพยาบาล ผู้ช่วยผู้กำกับ นักแสดง การแสดงของมายะได้รับการโคลสอัพ ส่งผลให้นางเอกของเรื่อง รู้สึกละอายใจที่ตนเองดูถูกศิลปะการแสดง และได้ให้สัมภาษณ์กับผู้สื่อข่าวถึงการเข้าเรียนศิลปะการแสดงก่อนแสดงเรื่องต่อไป

ละครเวทีเรื่อง เจ้าหญิงสองพระองค์ : การฝึกซ้อมฝึกให้มายะและอายูมิเข้าใจจิตใจของตัวละครของ “อัลดี๊ส” และ “ออลิเกลด์” โดยใช้ประสบการณ์ของตนเองเรียนรู้ความหนาวเย็นและความอบอุ่นที่ฝังอยู่ในจิตใจของตัวละคร โดยสึกิคาเงะพามายะและอายูมิมาที่ห้องแช่แข็งเพื่อให้ทั้งคู่สัมผัสถึงอุณหภูมิที่หนาวเย็นจนถึง -20 และ -30 องศาบางครั้งถึง -40 องศาของลาสเนียร์ เธอชี้แนะให้ทั้งสองรู้สึกถึงความหนาวหรือความอบอุ่น จะส่งผลอย่างไรต่อจิตใจคน การรู้สึกถึงอุณหภูมิจะทำให้ทั้งสองเข้าใจความหนาวและความอบอุ่นที่ทั้งคู่ต่างรอคอย

สึกิคาเงะให้อายูมิพูดบท ในขณะที่พูด เธอรู้สึกถึงความเจ็บในตัวเธอ ด้วยความหนาวเย็นของน้ำแข็ง แต่เมื่อออกมาจากห้องแช่แข็ง มายะรู้สึกว่าข้างนอกอบอุ่นมาก สึกิคาเงะให้มายะพูดบท ซึ่งก่อนการพูดบท เธอได้ถามความรู้สึกของมายะในขณะนี้ ซึ่งมายะตอบว่า *“มันอุ่นจัง และเลือดที่กำลังแข็งตัวอยู่นั้น ก็ละลายลงในพริบตา อากาศข้างนอกมันอุ่น รู้สึกทันทีว่า เลือดมันสูบฉีดไปทั่วร่างกาย”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548)



รูปภาพ 34 อายูมิและมายะฝึกซ้อมในห้องแช่แข็งเพื่อเข้าใจจิตใจของตัวละคร

หลังจากมายะพูดบทของอัลดี๊สแล้ว สึกิคาเงะบอกว่า “บทพูดเมื่อกี้นี้ คือ ของจริง เป็นคำพูดที่มาจากความรู้สึกจริง ๆ ที่อยู่ในห้วงลึก ซึ่งสามารถถ่ายทอดให้ผู้ชมได้อย่างดี” (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) เธอได้ชี้แนะจิตใจของตัวละครให้แก่นักแสดงทั้งสองว่า

“จิตใจของออลิเกลด์ เหมือนอยู่ในห้องแช่แข็ง”

“จิตใจของอัลดี๊ส เหมือนความรู้สึกของเธอที่ออกมาจากห้องแช่แข็งแล้ว”

ซึ่งทำให้ทั้งมายะและอายูมิต่างเข้าใจความรู้สึก ทัศนคติในสภาพแวดล้อมของอัลดี๊ส และออลิเกลด์ที่อยู่ในประเทศอันหนาวเหน็บ โดยที่เธอทั้งคู่ไม่เคยนึกถึงมาก่อน จากวิธีการฝึก ประสบการณ์ตรงในสภาพแวดล้อมของตัวละคร จนทำให้เข้าใจจิตใจของตัวละครได้เช่นนี้

<u>การใช้ความรุนแรงเพื่อให้นักแสดงรู้สึกแบบตัวละคร</u>

ละครเวทีเรื่อง ทาเกะคุราเบะ : การฝึกซ้อมบท “มิโดริ” ในสภาวะอารมณ์โกรธ โดยสึกิคาเงะอธิบายสถานการณ์ในละครที่เป็นเหตุของอารมณ์นั้น แต่มายะไม่สามารถแสดงออกได้ ต้องแก้ไขการแสดงด้วยการตบหน้ามายะอย่างรุนแรงหลายครั้งอย่างไม่มีปี่มีขลุ่ย จนภายในจิตใจของมายะรู้สึกโกรธขึ้นมาจริง ๆ แล้วระเบิดอารมณ์ออกมาได้อย่างเป็นธรรมชาติ

ฝึกจิตใจกับพระวิปัสสนา

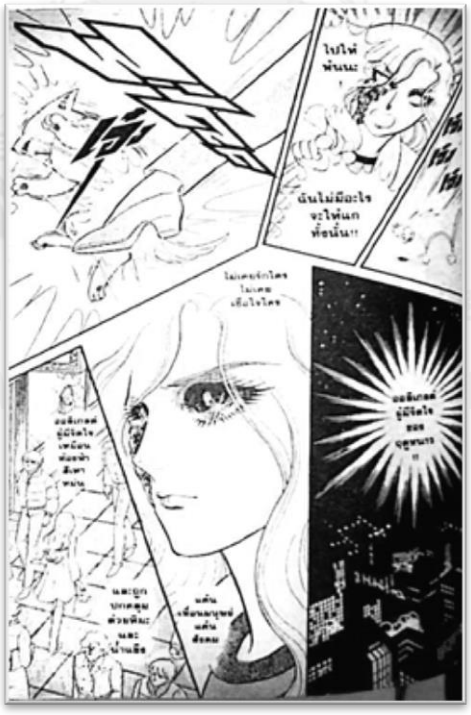
ละครเวทีเรื่อง รอยยิ้มของหิน : การฝึกซ้อมจิตใจในบท “ตุ๊กตา” เพื่อให้ไร้ความรู้สึก ถึงแม้มายะจะจับการเคลื่อนไหวแบบตุ๊กตาได้เป็นอย่างดี แต่ใบหน้าของมายะยังแสดงสีหน้าของมนุษย์ สึกิคาเงะจึงแนะนำให้มายะและเรอิเดินทางไปฝึกสมาธิกับพระวิปัสนา เพื่อฝึกจิตใจให้ว่างเปล่า โดยพระให้มายะคิดและรู้สึกให้ได้แบบก้อนหิน เมื่อนั้นจะสามารถลืมตัวตนได้ มายะฝึกจิตใจโดยตั้งสมาธิเปรียบเทียบตัวเองว่าคือก้อนหิน จนสามารถแสดงได้ราวกับไร้ชีวิตได้จริง

ประสบการณ์จากการสังเกตในสิ่งแวดล้อมแบบตัวละคร

ละครเวทีเรื่อง ฝนห่าเดียว : การฝึกซ้อมบท “ฮิโรมิ” เด็กสาวนักเรียนวัยรุ่น มายะไปกินขนมเค้กกับเพื่อนเห็นบรรยากาศในร้าน แล้วคิดถึงฮิโรมิคงจะต้องแวะกินขนมเค้ก เข้าร้านกิ๊ฟช้อปหลังเลิกเรียนแบบเดียวกัน อีกทั้งมายะสร้างภาพคนที่ฮิโรมิแอบชอบและจะมอบขวัญให้ ซึ่งในเรื่องเขาเป็นนักกีฬา มายะเข้าไปในชมรมรักบี้ขอพบนักกีฬาในชมรม เพื่อวัดระดับสายตาของนักกีฬาตัวจริง ด้วยองศาการมองของเธอ และจดจำองศาของการเงยหน้าเอาไว้ในไปใช้ในละคร

ละครเวทีเรื่อง เจ้าหญิงสองพระองค์ : การฝึกซ้อมบท “เจ้าหญิงอัลดี๊ส” และ “เจ้าหญิงออลิเกลด์” ทั้งมายะและอายูมิต่างสร้างบทบาทเพิ่มเติมให้ตัวละครด้วยการสังเกตสิ่งแวดล้อมแบบตัวละคร ซึ่งมายะได้รับการชี้แนะจากนักร้องโอเปร่าว่า *“ความมีสง่าราศีและอ่อนหวานแบบเจ้าหญิงมาจากการฝึกอบรมด้วยหัวใจ เช่น การฟังดนตรี อัลดี๊สต้องมีใจรักและเข้าใจศิลปะ”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) มายะตั้งต้นขัดเกลาความรู้สึก ด้วยการเปิดเพลงที่ไพเราะที่ฟังแล้วหัวใจสั่นสะเทือน การแสดงให้เห็นหัวใจของอัลดี๊สในเวลาที่กล่าวคำขอบคุณต่อหน้าแขกผู้มาร่วมงานวันเกิดของอัลดี๊ส มายะนำความรู้สึกของตนเองในเวลาที่ได้รับของขวัญจากกุหลาบสีม่วงมาปรับใช้ในการแสดงเป็นอัลดี๊ส ทั้งมายะยังออกไปข้างนอกเพื่อสัมผัสประสบการณ์ต่าง ๆ ที่อาจจะดึงมาใช้ในการสร้างตัวละครเมื่ออยู่บนเวที โดยมายะไปชมนิทรรศการภาพเขียน คิดถึงกลิ่นหอมของเจ้าหญิงอัลดี๊ส ดมน้ำหอมหากลิ่นของอัลดี๊ส ดูเพชรนิลจินดา ดูดอกไม้ ไปโบสถ์ ดูรูปปั้นเทพธิดาเพื่อสัมผัสรอยยิ้มของเทพธิดา รวมถึงการเชื่อมโยงความอ่อนโยนแบบเทพธิดาเข้ากับใบหน้าที่บริสุทธิ์งดงามของพระแม่มาเรีย จนนำมาใช้แแสดงออกถึงใบหน้าของเทพธิดาในฉากให้ที่อัลดี๊ส ยอมให้อภัยออลิเกลด์

รูปภาพ 35 รอยยิ้มแบบเทพธิดาของมายะในบทเจ้าหญิงอัสดี๊ส



รูปภาพ 36 อายูมิปลอมตัวเพื่อเข้าถึงบทเจ้าหญิงออลิเกลด์

ส่วนอายูมิปลอมตัวออกไปข้างนอกเพื่อหาประสบการณ์ความโดดเดี่ยวที่ไม่มีใครรัก โดยแต่งใบหน้าให้น่าเกลียด เพื่อปกปิดตัวตนที่แท้จริง คนอื่นจะสัมผัสได้แต่ความน่าเกลียดน่าชิงชังที่อยู่ในใจของเธอ เมื่อเธอไม่มีใครรัก และเธอก็จะไม่รักใคร ในใจอายูมิคิดถึงแต่เรื่องราวชีวิตที่ตกอับทุกข์ยากของออลิเกลด์ เพื่อนำความรู้สึกอ้างว้างโดดเดี่ยวไปใช้ในการแสดง

ละครเวทีเรื่อง นางฟ้าสีแดง : การฝึกซ้อมบท “นางฟ้าสีแดง” คุโรนุมะฝึกให้นักแสดงคิดถึงมุมมองของนางฟ้าสีแดงในการมองโลกและชีวิต โดยพานักแสดงศึกษาประสบการณ์นอกสถานที่หลายแห่ง ดังนี้

ศาลาว่าการเมืองโตเกียวแห่งใหม่ เขาพาขึ้นไปจุดชมวิวที่ชั้น 45 เป็นวิวที่สามารถมองเห็นได้ทั่วทั้งโตเกียว *“..แค่เปลี่ยนจุดยืนเราก็เปลี่ยนมุมมองต่อสิ่งของหรือชีวิตไปเป็นคนละเรื่อง ...”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2554) มายะไม่เคยคิดถึงเรื่องมุมมองของนางฟ้าสีแดงมาก่อนเลย ทำให้เธอตระหนักถึงความรู้สึกรักและหวงแหนสิ่งมีชีวิตทุกชีวิตในโลกจากนางฟ้าที่มองโลกจากห้วงจักรวาล *“โลกทั้งใบเป็นสิ่งมีชีวิตหนึ่งเดียว...!? รู้สึกรักและหวงแหน...? ไม่เคยคิดถึงมุมมองแบบนั้นมาก่อนเลย ...โลกที่รักยิ่ง...!”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2554)

ศิลปกรรมรูปทรง “น้ำพุ” คุโรนุมะให้พวกเขาสังเกตเพิ่มเติมว่ารูปทรงของศิลปกรรมชุดนี้ประกอบด้วยรูปทรงพื้นฐานที่เรียบง่ายได้แก่ วงกลม สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม จนทำให้รู้สึกเชื่อว่าคือเทพเจ้าที่ศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเมื่ออ้างถึงบทพูดของนางฟ้าสีแดงว่า น้ำคือชีวิตของเรา ส่วนอาโกยะบอกว่า น้ำก็มีหัวใจ และเขาเล่าถึงตอนฝึกหัวข้อน้ำที่มายะแสดงความโกรธของเทพมังกร จนเชื่อได้ว่าเทพมังกรมีอยู่จริง ซึ่งน้ำพุธรรมดานี้อาจกลายเป็นแท่นบูชาเทพเจ้า คำแนะนำของคุโรนุมะทำให้มายะรู้สึกว่ามุมมองของเธอต่อน้ำพุแห่งนี้เปลี่ยนไป

ศิลปกรรมรูปทรงกลมตรงกลางกลวง ศิลปกรรมชิ้นนี้ขอบกลมด้านในมีรูปทรงที่รวมตัวแทนสถานที่สำคัญหลายแห่งในโลกไว้ด้วยกัน ซึ่งเชื่อมโยงระหว่างอดีตปัจจุบันให้อยู่ในวงกลมดวงเดียวกัน และเมื่อมองผ่านช่องกลวงกลางวงกลมออกไปจะเห็น “น้ำพุ” อยู่ตรงกลางวงกลมพอดี ซึ่งคุโรนุมะสัมผัสความเชื่อมโยงอันไม่รู้จบทั้งมิติด้านเวลา ความเป็นนิรันดร์ เทพเจ้า จักรวาล ที่ต่างเชื่อมโยงเป็นหนึ่งเดียวกัน เขาตีความว่าน้ำพุที่อยู่ตรงกลางนั้น คือจุดศูนย์กลางของโลกซึ่งหมายถึงชีวิตของเทพ เหมือนกับบทพูดที่ว่า น้ำคือชีวิตของเรา ...จากนั้นมายะเริ่มพูดบทนางฟ้าสีแดง คุโรนุมะจับมือมายะ ให้เธอจับความรู้สึกมุมมองของนางฟ้าสีแดงที่มีต่อโลก *“จงอย่าลืมว่า เมื่อเธอกางแขนออก ก็จะพบโลกอยู่ภายใน เข้าใจนะ...! นั่นแหละนางฟ้าสีแดงของเธอ ภายในตัวเธอมีห้วงจักรวาล ในอ้อมแขนของเธอมีโลกอยู่...อย่าลืมความรู้สึกนี้เด็ดขาด”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2554)

<u>เรียนรู้ประสบการณ์จากผู้เชี่ยวชาญ</u>

ละครเวทีเรื่อง นางฟ้าสีแดง : การฝึกซ้อมบท “อิชชิน” ซากุระโคจิเรียนรู้จากประสบการณ์ของผู้เชี่ยวชาญ ซึ่งในเรื่องนางฟ้าสีแดง ซากุระโคจิ ได้รับบทเป็น อิชชิน ช่างไม้แกะสลักพระพุทธรูป เขาพยายามทำความเข้าใจและสร้างบุคลิกลักษณะของตัวละครที่ต้องแสดง จึงเดินทางไปพบช่างแกะสลักพระ “เคไค” เพื่อค้นหาข้อมูลลักษณะของช่างแกะพระ โดยเป็นการค้นหาอิชชินในตัวเขา เริ่มจากการฝึกมือด้วยพื้นฐานง่าย ๆ

รูปภาพ 37 ซากุระโคจิสังเกตการแกะพระเพื่อสร้างบุคลิกอิชชิน

เคไคเป็นคนที่รักธรรมชาติ ยินดีมีความสุขที่ได้สัมผัสธรรมชาติ ซึ่งเขาสอนให้ลูกปฏิบัติตามด้วยการเลี้ยงสัตว์และปลูกพืช การทำงานของเคไคจะรอให้เห็นเค้าโครงก่อน ดังนั้นจึงต้องฝึกมือไว้ตลอด เขาจะรอให้เห็นพระ เมื่อเห็นแล้วเขาจะรอให้พระร้องสั่ง เคไคยังทำงานประจำเพื่อเรียนรู้ชีวิตของมนุษย์ ร่วมกับการทำงานแกะพระ เพื่อออกค้นหาให้พบว่า พระหรือพระเจ้าที่แท้จริงคืออะไร ซึ่งคำตอบจะมีอยู่ในวิถีชีวิตของมนุษย์ ในวันที่เคไคแกะสลักพระจะมีข้อปฏิบัติโดยเริ่มจากการอาบน้ำให้สะอาด กลั้วคอด้วยน้ำเกลือ สวมเครื่องแต่งตัว ร่างรูปลงแบบ หยุดพักเมื่อทานอาหาร

ซากุระโคจิ ได้พบบุคลิกของอิชชิน แววตาของอิชชิน ในขณะที่เขาสังเกตการทำงานของเคไค เคไคบอกวิธีการทำงานของเขาว่า *“...แค่สกัดเอาเศษไม้ออกจากรอบๆ องค์พระเพื่อให้เห็นองค์พระชัดเจนด้วยตาเปล่าเท่านั้น”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2549) การได้รู้ถึงปรัชญาชีวิตและแนวทางการทำงานของเคไค ทำให้ซากุระโคจิพบว่า อิชชินมีแนวทางการแกะสลักพระด้วยการมองจากในใจของตนเอง ซึ่งเขาก็ต้องคิดถึงนางฟ้าสีแดงที่อยู่ในใจของตัวเองเช่นกัน จากการทุ่มเทฝึกฝนโดยไม่

ละความพยายามของซากุระโคจิ ทำให้เคไคแนะนำซากุระโคจิก่อนที่เขาจะลากลับว่า *“ตอนที่เห็นคุณทุ่มเทกับการแกะสลักพระพุทธรูป ชนิดลืมแม้กระทั่งเรื่องการแสดงละครน่ะ ผมคิดว่าคุณนั่นแหละครับคือ อิชชิน ...เมื่อเราละทิ้งการยึดติดให้หมดแล้ว เราจะพบความจริงเองแหละครับ”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2549)

จากคำพูดของ “เคไค” ข้างต้นเป็นภาพสะท้อนได้อย่างดี สำหรับนักแสดงที่ต้องเพียรค้นคว้าแสวงหาประสบการณ์ในบทบาทที่ตนได้รับให้มากที่สุด เพื่อให้สามารถเข้าใจตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง

<u>ฝึกประสาทสัมผัสเพื่อทดแทนสายตาที่พร่าเลือน</u>

นักแสดงต้องฝึกฝนด้านการรับรู้ความรู้สึก สภาพแวดล้อม ด้วยประสาทสัมผัสทั้งห้าประการ ได้แก่ การมองเห็น การสัมผัส การได้ยิน การลิ้มรส และกลิ่น โดยในการะสุโนคาเมนปรากฏการฝึกฝนอย่างเข้มข้นจากอายูมิที่โชคชะตาพลิกผัน ทำให้สายตาของเธอพร่าเลือน เธอต้องฝึกตนเองให้ใช้ประสาทสัมผัสที่เหลือเพื่อชดเชยการมองเห็น ดังในละครเรื่องต่อไปนี้

ละครเวทีเรื่อง นางฟ้าสีแดง : ระหว่างการฝึกซ้อมอายูมิประสบอุบัติเหตุ ศีรษะถูกกระแทกอย่างแรงทำให้เลือดคั่งในดวงตา การรักษาด้วยยาแค่ประคองอาการ หากต้องการหายขาดเธอต้องเข้ารับการผ่าตัด ก่อนที่ตาจะบอดสนิท ซึ่งอายูมิเลือกปิดเรื่องนี้เป็นความลับ เพื่อรักษาสิทธิ์การแข่งขันรอบทดสอบ แม้ว่าจะต้องแลกด้วยการตาบอดเธอก็ยอม อุตาโกะ แม่ของอายูมิจึงขอโอโนเดระเป็นผู้ควบคุมการซ้อมให้อายูมิ โดยปรากฏการฝึกประสาทสัมผัสเพื่อทดแทนสายตาดังนี้

1. ฝึกประสาทการรับรู้ โดยใช้อุณหภูมิเป็นตัวควบคุมเพื่อจับความเปลี่ยนแปลงของอุณหภูมิ เสียงกระทบ กระแสอากาศอ่อน ๆ โดยฝึกเดินผ่านเทียนที่จุดไว้รอบห้อง อายูมิจะต้องเดินหาสิ่งของในขณะเดียวกันต้องหลบความร้อนจากเปลวเทียนเหล่านั้นไปพร้อมกัน

2. ฝึกการแสดงท่าทางอย่างเป็นธรรมชาติ หากมีปัญหาใดเกิดขึ้นในระหว่างการแสดงต้องปรับเปลี่ยนท่าทางการแสดงออกให้เหมาะสม เพื่อคงจังหวะในการแสดงของตน และคำนึงถึงการสื่อสารที่ต้องเข้ากันกับคู่แสดง โดยอายูมิไม่สามารถรับของจากมือได้โดยตรงเพราะดวงตาของเธอไม่สามารถกะระยะได้ จึงใช้เคล็ดลับของการแสดงอย่างเป็นธรรมชาติ โดยแบมือรอรับของจากฝ่ายตรงข้ามแทนการยื่นมือรับ ซึ่งให้ผลดีกว่า

3. ฝึกระยะการมองให้ตรงกับวัตถุ อุตาโกะให้อายูมิสมาธิกับเสียงวัตถุที่ได้ยินแล้วใช้สายตามองตามวัตถุนั้น เธอจะโยนสิ่งของไปในทิศทางที่แตกต่างกัน แล้วให้อายูมิหันตามต้นกำเนิดเสียงนั้น ๆ ให้ถูกต้อง

รูปภาพ 38 อายูมิฝึกประสาทสัมผัส : ความร้อนจากเทียน

4. ฝึกให้ใช้ประสาทสัมผัสอื่น ๆ แทนการใช้สายตา เธอบอกให้อายูมิฟังทุกเสียงที่ได้ยิน แยกแยะว่าต้นเสียงมาจากที่ไหน ทั้งต้องบอกได้ว่าเป็นเสียงอะไร นอกจากนั้นยังต้องรับรู้กลิ่นว่าเป็นกลิ่นอะไร โชยมาจากไหน รวมถึงการสัมผัสกระแสอากาศความชื้น ความร้อน ซึ่งสิ่งเหล่านี้คือ สิ่งที่อายูมิจะสามารถสัมผัสได้ เป็นสภาวะที่แท้จริงของโลกสำหรับเธอ การเปิดประสาทสัมผัสทั้งหมดให้ได้เป็นสิ่งเดียวที่เธอจะใช้เพื่อรับบทนางฟ้าสีแดง

4.1. ฝึกประสาทสัมผัสการฟัง โดยฟังสิ่งของที่ตกลงพื้นแล้วระบุว่าคืออะไร อายูมิอธิบายสิ่งที่เธอได้ยินแล้วตอบคำถาม ซึ่งเธอสามารถตอบได้อย่างใกล้เคียง บางชิ้นตอบได้ถูกต้อง

4.2. ฝึกการรับรู้กลิ่น อุตาโกะใช้สิ่งของบางอย่างที่เบามากจนไม่สามารถแยกแยะได้ จนเมื่ออายูมิเปิดประสาทรับกลิ่นจนเธอรับรู้ได้ว่าในกระแสอากาศมีกลิ่นดอกเบญจมาศโชยมาจาง ๆ

4.3. ฝึกมองตามเสียงกิ๊ฟติดผม อุตาโกะปรับบทเรียนให้ยากขึ้นโดยโยนกิ๊ฟติดผมสีดำตัวเล็กเข้าไปที่ผนัง เพื่อให้อายูมิจับทิศทางของเสียงที่ใช้ความทรงจำจากการได้ยิน ยิ่งอายูมิจดจ่อกับเสียงกิ๊ฟตัวเล็ก ๆ และการเคลื่อนตัวที่ต้องคอยระวังไอร้อนจากเทียน หลาย ๆ ครั้งเข้า ทำให้เธอตระหนักถึงการใช้ประสาทการฟังที่เธอไม่เคยใช้มาก่อน

รูปภาพ 39 อายูมิฝึกประสาทสัมผัส : การรับรู้กลิ่น

การฝึกฝนทำให้ประสาทสัมผัสของอายูมิเฉียบคมขึ้น ระหว่างการทานอาหารเช้าอายูมิบอกป้าผู้ดูแลว่าทำผ้าเช็ดปากหล่น และรู้ว่าป้าเปลี่ยนดอกไม้ที่ห้องนั่งเล่นใหม่เนื่องจากกลิ่นที่โชยมาจากห้องนั่งเล่น สามารถรับการเปลี่ยนแปลงของกระแสอากาศ และรับกลิ่นน้ำหอมจึงทักทายแม่ที่เดินเข้ามาในห้องก่อนที่จะเข้ามาในห้องอาหาร

จากตัวอย่างที่ปรากฏ การฝึกประสบการณ์ที่ใกล้เคียงกับตัวละครจะช่วยส่งเสริมให้นักแสดง นำประสบการณ์เหล่านั้น สร้างตัวละครที่มีความรู้สึกมีชีวิตจิตใจ ซึ่งสามารถค้นคว้าได้หลายวิธี เช่น การค้นหาวิธีฝึกประสบการณ์ตามบทประพันธ์ด้วยตัวเอง การเรียนรู้ประสบการณ์จากผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้าน การสังเกตสิ่งแวดล้อมแบบตัวละคร เป็นต้น สิ่งสำคัญคือนักแสดงต้องมุ่งมั่นที่จะค้นคว้าหาประสบการณ์ซึ่งเป็นความจริงของตัวละครให้พบ แล้วฝึกฝนจนเข้าใจถึงสภาวะอารมณ์ความรู้สึก และกิริยาท่าทางของตัวละคร เมื่อนั้นนักแสดงก็จะสามารถสร้างตัวละครที่มีชีวิตจิตใจให้ปรากฏแก่สายตาผู้ชมบนเวที

“สมัยเด็กผมอ่านแล้วรู้สึกทึ่ง มันต้องฝึกขนาดนี้เลยเหรอ มันต้องมีวิธีคิดที่เอาจริงเอาจังกับการแสดงมากขนาดนี้เลยเหรอ”

(ศรัทธา ศรัทธาทิพย์ 3 เมษายน 2557)

“ทุกครั้งที่ตัวละครเจอโจทย์ในการแสดง ตัวละครใช้วิธีการเอาตัวเองเข้าไปทดสอบในรูปแบบต่าง ๆ นานา เพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ตรงตามบทประพันธ์ที่เขียนไว้ แล้วได้เห็นหลากหลายวิธี ซึ่งอันนี้น่าทึ่ง การเข้าไปหาจุดมุ่งหมายมีได้หลายวิธี ไม่ได้มีทางเดียว”

(มารุต สาโรวาท 6 เมษายน 2557)

“พี่ว่ามันเป็นวิธีการเข้าถึงประสบการณ์ต่างๆ ของนักแสดง สำหรับคนที่เรียนมาทางด้านนี้ เราต้องใช้ทุกด้าน เพราะเราไม่รู้หรอกว่าเราจะไปเจอกับประสบการณ์ที่เป็นประสบการณ์จริงที่เราเจอได้หรือเปล่า บางอย่างมันก็ไม่ได้ และบางอย่างก็ต้องใช้จินตนาการและหัดเชื่อมโยงมาให้ Touch เราได้”

(สุวรรณดี จักราวรวุธ 8 เมษายน 2557)

“มายะมีพัฒนาการทางด้านการแสดงของตัวเองขึ้นเรื่อย ๆ เรียนรู้อะไรกับมันมากขึ้นเรื่อยๆ แล้วก็ Adapt จากเรื่องที่หนึ่งไปสู่เรื่องที่สอง ใช้ประสบการณ์ชีวิตตัวเองผสมกับประสบการณ์ของตัวละครต่าง ๆ ที่ตัวเองได้เล่น มา Adapt มา Merge ไปเรื่อย ๆ เรียนรู้ชีวิตตัวเองกับการเป็นนักแสดงไปเรื่อย ๆ เพราะส่วนนี้เป็นจุดที่นักแสดงอาชีพจริง ๆ ควรจะเป็นได้อย่างมายะ แต่ว่ามันอาจจะยาก”

(ประวีร์ แซ่อึ้ง 10 เมษายน 2557)

1.4. มโนทัศน์ในเรื่องหลักการเข้าถึงบทบาทการแสดง

หลักการเข้าถึงบทบาทการแสดงที่สำคัญมี 3 ประการ คือ

1. การแสดงออกจากความจริงภายใน (inside out) การแสดงออกที่เกิดจากความรู้สึกของนักแสดงในฐานะตัวละคร โดยตีความจากนิสัยของตัวละครสถานการณ์ที่เกิดขึ้น ตั้งต้นที่ความต้องการของตัวละครก่อนแล้วอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นในใจจึงตามมา ความรู้สึกที่เกิดขึ้นเท่าไหร่ก็แสดงออกเท่านั้น

2. การแสดงออกจากภายนอกเข้าสู่ภายใน (outside in) เป็นการแสดงโดยใช้ร่างกายภายนอกเป็นพาหะนำไปสู่ความรู้สึกที่ต้องการถ่ายทอดสู่ผู้ชม นักแสดงต้องฝึกฝนให้รู้จักร่างกายตัวเองทุกส่วน การฝึกควบคุมลมหายใจ การควบคุมกล้ามเนื้อ โดยต้องสังเกตร่างกายและลมหายใจของตนเองในอารมณ์ต่าง ๆ และนำมาปรับใช้ในการแสดง การใช้เทคนิคได้ประสบความสำเร็จ เหมาะกับนักแสดงที่มีประสบการณ์และฝึกฝนร่างกายมาอย่างดี ถึงจะถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างสมจริง

3. การฝึกฝนที่นำสองวิธีมาผสมกันเพื่อให้เกิดความสมดุล นักแสดงสามารถนำไปใช้ได้ทั้งสองแนวทาง

โดยในการะสุโนคาเมนปรากฏหลักการเข้าถึงบทบาทการแสดงที่ใช้แนวทางการแสดงแบบความจริงภายในเป็นแก่นเรื่องหลัก ซึ่ง คิตาจิมะ มายะ ที่แสดงจากสัญชาตญาณ ซึ่งมักแสดงให้เห็นว่าเธอเข้าถึงบทบาทด้วยการแสดงจากความจริงภายใน (inside out) โดยเน้นที่การเข้าถึงจิตใจของตัวละคร แต่มีจุดอ่อนอยู่ที่เทคนิคการแสดงออกทางด้านร่างกาย ส่วนฮิเมกาวะ อายูมิ แสดงจากศิลปะการแสดง โดยแสดงให้เห็นว่าอายูมิใช้เทคนิคการแสดงที่เธอได้ฝึกฝน ร่วมกับศิลปะการเคลื่อนไหวร่างกายที่อ่อนช้อยงดงาม จนดูเหมือนว่าเธอล้ำหน้ากว่ามายะเสมอ แต่สิ่งที่อายูมิรู้แก่ใจว่าเธอพ่ายแพ้ต่อมายะ นั่นคือ การเข้าถึงบทบาทด้วยการเข้าใจจิตใจของตัวละคร ซึ่งการเข้าถึงบทบาทของทั้งสองถูกนำมาเปรียบเทียบให้เห็นชัดเจนว่าในการะสุโนคาเมนได้กล่าวถึงหลักการแสดงทั้ง 3 ประการข้างต้น จากพัฒนาการทางการแสดงของทั้งมายะและอายูมิ ตั้งแต่ช่วงแรกจนถึงการชิงชัยในบทนางฟ้าสีแดง ที่เทคนิคการแสดงของทั้งคู่ผลัดกันแพ้ผลัดชนะมาโดยตลอด ดังปรากฏในละครเรื่องต่อไปนี้

ละครเวทีเรื่อง ทาเกะคุราเบะ : ในการฝึกซ้อมเพื่อแสดงละครในบทเดียวกันระหว่าง มายะและอายูมิ สึกิคาเงะให้มายะทำความเข้าใจกับมิโดริด้วยการตีความหมายแฝงในพฤติกรรมของตัวละคร จนมายะสามารถสร้างตัวละครที่มีนิสัยใจคอและบุคลิกแตกต่างไปจากที่บรรยายไว้ในบทประพันธ์ ซึ่งเป็นการแสดงที่ใช้แนวทางการแสดงจากความจริงภายใน (inside out) จนเมื่อขึ้นแสดงต่อจากการแสดงของอายูมิที่เน้นการแสดงท่าทาง น้ำเสียงและอารมณ์ (outside in) โดยที่ไม่ได้ดำรงอยู่ในฐานะของตัวละคร แต่การเข้าถึงบทบาทของอายูมิก็สามารถถ่ายทอดบุคลิกตัวละครตามแบบฉบับของตัวละครได้ตามบทประพันธ์ แต่เมื่อเปรียบเทียบการแสดงระหว่างทั้งคู่แล้ว ผู้ชมจะรู้สึกถึงความแตกต่างอย่างชัดเจน และรู้สึกประทับใจในการแสดงในแบบของมายะมากกว่า ดังปรากฏในฉากต่อไปนี้

ในฉากที่มิโดริถูกรังแกโดยไม่รู้ต้นสายปลายเหตุ มายะสามารถเปลี่ยนอารมณ์เป็นหัวเราะได้ทันทีหลังจากร้องไห้ จนทำให้ผู้ชมรู้สึกว่าตัวละครมีความน่าหลงใหล ซึ่งในฉากนี้อายูมิแสดงอารมณ์ที่เสียใจและเธอร้องไห้เพียงอย่างเดียว

การสื่อความหมายจากท่าทางที่มายะแสดงความรู้สึกภายในจิตใจเพราะถูกชินเนียวปฏิเสธ เธอเสียใจอยู่ลึก ๆ แต่ไม่อาจแสดงออกมาได้อย่างตรงไปตรงมา มายะแสดงออกด้วยท่าทีที่เพียงแค่หันหลังให้ผู้ชม และเอียงศีรษะเพียงเล็กน้อย สามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้ชัดเจนกว่าอายูมิ

รูปภาพ 40 อายูมิในบทมิโดริอึดอัดใจที่ไม่สามารถส่งเศษผ้าให้ชินเนียว

รูปภาพ 41 มายะในบทมิโดริกัดผ้าผูกสายเกตะระบายความรู้สึกทุกข์ใจ

ในฉากกัดเศษผ้าที่ใช้ผูกสายเกตะ หลังจากชินเนียวไม่ยอมรับผ้าผูกสายเกตะที่มิโดริส่งให้ มายะแสดงถึงความทุกข์ที่สุมอกเพราะรักแรกได้อย่างชัดเจน ต่างจากอายูมิที่แสดงถึงอารมณ์อึดอัดใจ

โดยผู้ชมจะรู้สึกว่าการแสดงของอายูมิของคณะละครออนดีนนั้นสามารถถ่ายทอดบุคลิกตัวละครตามแบบฉบับของตัวละคร ส่วนคณะละครสึกิคาเงะกลับสร้างมิโดริที่แตกต่าง มีเสน่ห์อย่างประหลาดทำให้คนดูเกิดความประทับใจ มีพลังในการแสดงที่มีเสน่ห์ดึงดูดผู้ชมจนไม่อาจละสายตา และรู้สึกว่าการแสดงของมายะมีเสน่ห์มากกว่าอายูมิ

“เขาแทนค่าการแสดงออกทางการแสดงผ่านตัวละคร 2 ตัว ซึ่งค่าของมันถูกนำมาใช้ต่างกันนะ ไม่ได้หมายความว่าอันไหนดีกว่ากัน คือมันใช้ได้บนเวทีทั้งคู่ พี่ว่าคนเขียนบทฉลาดที่ให้นักแสดง 2 สาว แข่งขันกันด้วยเทคนิคการแสดงที่เลือกวิธี 2 แบบ แบบด้วยสัญชาตญาณการแสดงออกกับการใช้เทคนิคทางร่างกายแสดงออก”

(มารุต สาโรวาท 6 เมษายน 2557)

ละครเวทีเรื่อง เฮเลน...คนมหัศจรรย์ : มายะและอายูมิได้เข้ารับการทดสอบการแสดงร่วมกับผู้สมัครอีก 3 คน โดยบททดสอบมีวัตถุประสงค์เพื่อวัดการควบคุมประสาทสัมผัสในฐานะคนพิการ 3 อย่าง กิริยาท่าทางการแสดงออก และปฏิกิริยาโต้ตอบที่แสดงออกได้ตามความเป็นจริงในฐานะคนพิการ เพื่อคัดเลือกผู้ที่มีคุณสมบัติในฐานะเฮเลนมากที่สุด ซึ่งนักแสดงทุกคนต่างตระเตรียมบทบาทการแสดงด้วยการค้นคว้าฝึกประสบการณ์ในแบบของตัวละคร มายะฝึกอยู่ในสภาพแวดล้อมเดียวกับตัวละครโดยปิดหู ปิดตา และไม่ใช้คำพูด จนกลายเป็นตัวละครไปจริง ๆ ส่วนอายูมิฝึกใช้ชีวิตในสถานสงเคราะห์คนพิการสามอย่าง จนเจ้าหน้าที่ไม่สามารถแยกเธอออกจากคนพิการคนอื่น ๆ ได้เลย การทดสอบนี้จะเป็นบทพิสูจน์ให้เห็นว่าการเข้าถึงบทบาทการแสดงที่แตกต่างกันของตัวละครทั้งสองจะแสดงออกในฐานะตัวละคร “เฮเลน” คนพิการ 3 อย่าง ได้อย่างสมจริงเพียงใด

<u>บททดสอบถูกกำหนดไว้ 4 ข้อ</u> มีดังนี้

1. แบบทดสอบ “เล่น” ในฐานะเฮเลน เป็นการทดสอบปฏิกิริยาโต้ตอบกับวัตถุในฐานะเฮเลน โดยเตรียมของเล่นหลายชิ้นไว้ให้กลางห้อง

1.1. ผู้สมัครคนแรก และคนที่สองเลือกของเล่นหลายชิ้น

1.2. ผู้สมัครคนที่สามเลือกของเล่นทุกชิ้น แบบที่คิดว่าคนตาบอดน่าจะเล่น

1.3. อายูมิไม่เลือกของเล่น แต่เธออยู่กับตัวเองโดยนั่งดีดเล็บ เธอมีสมาธิในฐานะเฮเลนที่มองไม่เห็นจึงไม่รู้ว่าต้องเล่นอะไร กรรมการเร่งให้นักแสดงมีปฏิกิริยาโต้ตอบโดยโยนบอลเข้ามาหาตัว อายูมิหาบอลที่โดนตัวเอง เมื่อหาไม่เจอนั่งดีดเล็บต่อ ลูกบอลโยนเข้ามาหาเธออีกครั้งแต่คราวนี้เข้าที่หน้า แต่อายูมิไม่ได้หลับตาเลยแม้แต่น้อย เธอรู้สึกเจ็บและแสดงท่าทางโกรธเกรี้ยวที่โดนลูกบอลเข้าหน้า หลังการแสดงจบเธอกลับมาเป็นอายูมิโดยทันที

1.4. มายะตั้งสมาธิคิดในใจในฐานะเฮเลน เธอนั่งเหม่อลอยแล้วล้มตัวลงนอนจนกรรมการเดินเข้ามาเอาบทละครสะกิดที่ตัว เธอจึงลุกขึ้นคว้าบางอย่างที่สะกิดให้ได้ เมื่อเธอจับสิ่งนั้นได้ เธอเอามันมาฉีกเป็นชิ้นเล็ก ๆ อย่างมีความสุขในฐานะเฮเลน

รูปภาพ 42 อายูมิกับมายะทดสอบเล่นในฐานะเฮเลน

2. แบบทดสอบการกินในฐานะเฮเลน การแสดงท่าทางการกินที่นักแสดงจะต้องใช้การดมกลิ่น การสัมผัส การชิม เพื่อพาตัวเองไปกินอาหารที่อยากกิน

2.1. ผู้สมัครคนแรกเลือกกินอาหาร

2.2. ผู้สมัครคนที่สองคิดว่ากินอะไรจึงจะกินได้ง่าย

2.3. ผู้สมัครคนที่สาม ใช้การกินแบบไดนามิค

2.4. มายะ ตั้งสมาธิว่าเป็นเฮเลนที่กำลังรู้สึกหิว โดยเริ่มด้วยการดมกลิ่นอาหาร แล้วเดินตามกลิ่นนั้นไป ก้มหน้าจุ่มลงในชามซุป เลียกินอาหารที่เลือกชามนั้น โดยไม่สนใจใคร กรรมการสะท้อนความรู้สึกว่าการแสดงของเธอนั้นเหมือนสัตว์ป่ากินอาหาร

2.5. อายูมิใช้การดมกลิ่นเดินไปที่อาหารกลิ่นแรงที่สุด ใช้มือสัมผัสอาหารแต่กลับรู้สึกร้อน จึงสะบัดมือ เมื่อชิมอาหารต้องบ้วนทิ้งออกมา กรรมการแปลกใจที่อายูมิมีปฏิกิริยาแบบนั้น เธอตอบพวกเขาว่า เพราะไม่รู้มาก่อนว่าเผ็ด จนทำให้กรรมการเข้าใจถึงกระบวนการคิดในฐานะตัวละครของอายูมิที่เธอคิดในฐานะตัวละคร และแสดงออกในฐานะตัวละคร

3. แบบทดสอบการแสดงบทบาทบนเวที ในหัวข้อ “ตามหาแม่”

3.1. อายูมิ ใช้ร่างกายสื่ออารมณ์ความรู้สึกโดยเหวี่ยงตุ๊กตาทุบกับพื้นหลายครั้งเพื่อแสดงความโกรธที่หาแม่ไม่พบ และหลังจากนั้นกลับนำตุ๊กตากลับขึ้นมากอดเพื่อแสดงความรู้สึกว้าเหว่

3.2. มายะ ใช้ประสาทสัมผัสการดมกลิ่นแยกแยะบุคคล ส่วนในใจคิดถึงแรงจูงใจในการตามหาแม่ของเฮเลน ทำให้เธอใช้เทคนิครำลึกอารมณ์นึกถึงแม่ของเธอเอง จนเซไปชนผนัง แล้วทุบผนังระบายความอึดอัดที่หาแม่ไม่เจอ

4. แบบทดสอบเฮเลนตัวจริง ซึ่งใช้บททดสอบ “รอในฐานะเฮเลน” เป็นการทดสอบความเชื่อในบทบาทการแสดง ซึ่งผู้เข้าร่วมทดสอบได้รับคำสั่งว่า “กรุณารอที่นี่ในฐานะเฮเลน” ผู้เข้ารับคัดเลือกต่างนั่งรอให้กรรมการเข้ามาสัมภาษณ์ จากนั้นเสียงสัญญาณเตือนภัยดังขึ้น ผู้เข้าแข่งขันที่ยังนั่งรออยู่ในฐานะเฮเลน มีแต่มายะที่รอในฐานะ “ตัวละคร” กับอายูมิที่รอในฐานะ “นักแสดง” เพียงสองคน

รูปภาพ 43 แบบทดสอบสุดท้ายรอในฐานะเฮเล

จากการทดสอบข้างต้นพบว่า มายะมีการเข้าถึงบทบาทการแสดงจากความรู้สึกภายใน โดยเริ่มจากการมีสมาธิในฐานะตัวละครคนพิการ 3 อย่าง เมื่อบอกให้ “เล่น” ไม่เลือกเล่นของเล่นชิ้นไหน แต่เธออยู่กับตัวเองโดยล้มตัวลงนอนนิ่ง ๆ จะเกิด ปฏิกิริยาโต้ตอบก็ต่อเมื่อถูกกระทบจาก

ภายนอกเท่านั้น ต่อมาเมื่อบอกให้ “กิน” ก็ใช้การดมกลิ่นไปที่อาหารที่ชอบ แล้วกินแบบสัตว์ป่าที่ไม่ได้รับการอบรม เมื่อให้แสดงในบท “ตามหาแม่” มายะนำความทรงจำของตนเองจากการที่แม่หายสาบสูญเรียกกลับมาใช้ในการแสดงจนส่งความรู้สึกถึงผู้ชมอย่างประทับใจ และเมื่อสั่งให้ “นั่งรอในฐานะเฮเลน” มายะรู้สึกว่าตนเองเป็นเฮเลนเธอจึงนั่งเฉย ๆ โดยที่ไม่ตกใจกับเสียงสัญญาณที่ดังขึ้นแม้แต่น้อย

ส่วนอายูมิมีการเข้าถึงบทบาทการแสดงจากเทคนิคการแสดงที่วางแผนการแสดงมาเป็นอย่างดี โดยเธอรู้จากการสังเกตข้อมูลคนพิการว่า การเล่นของคนพิการแบบเฮเลนคือการอยู่กับตัวเอง เธอจึงแสดงออกโดยการนั่งดีดเล็บ และจะมีปฏิกิริยาโต้ตอบก็ต่อเมื่อถูกกระทบจากภายนอกเท่านั้น ต่อมาเมื่อบอกให้ “กิน” อายูมิวางแผนการแสดงที่จะทำให้เกิดพลังในการแสดง โดยเลือกกินแกงกระหรี่ ซึ่งเป็นอาหารกลิ่นที่แรงที่สุด และเธอไม่รู้ว่าเผ็ดจึงแสดงท่าทางบ้วนอาหารที่เผ็ดออกมา การแสดงในบทตามหาแม่ อายูมิใช้ตุ๊กตาที่เป็นของประกอบฉากเป็นเครื่องระบายอารมณ์ ซึ่งถ่ายทอดความรู้สึกว้าเหว่อย่างดี เมื่อสั่งให้นั่งรอในฐานะเฮเลน อายูมิรู้ว่าเป็นการทดสอบการแสดง เธอจึงแสดงเป็นเฮเลนจนกว่าจะบอกให้เธอเลิกแสดง

ซึ่งผลการทดสอบปรากฏว่าทั้งสองได้คะแนนเท่ากัน และได้รับบทดับเบิ้ลเคส เนื่องจากวิธีการเข้าถึงบทบาทการแสดง และการถ่ายทอดบุคลิกตัวละครที่แตกต่างกันของทั้งคู่นั้น ทำให้อุตาโกะในฐานะตัวละครซารีเบิร์นรู้สึกอยากแสดงร่วมกับวิธีการเข้าถึงบทบาทการแสดงของทั้งคู่

<u>การเข้าถึง “เฮเลน” ในฉากสัมผัสน้ำที่ต่างกันระหว่างมายะและอายูมิ</u>

ในเรื่องเฮเลนคนมหัศจรรย์มีฉากไคล์แมกซ์สำคัญ ซึ่งเป็นนาทีที่เฮเลน เคเลอร์ รับรู้ความหมายของภาษามือที่ครูแอนนี่ ซัลลิแวน สอนทั้งหมด จากการได้สัมผัส “น้ำ” ซึ่งเป็นคำเดียวที่เธอพูดได้ก่อนที่ป่วยเป็นไข้จนติดเชื้อทำให้พิการถึงสามอย่าง

การฝึกซ้อมการแสดงมายะและอายูมิต้องวิเคราะห์ความรู้สึกของเฮเลน ในนาทีที่สัมผัสน้ำแล้วทำให้เธอพบความมหัศจรรย์ โดยที่ทั้งสองต่างเข้าถึงความรู้สึกของเฮเลนในฉากนี้แตกต่างกัน ดังนี้

<u>มายะใช้การเข้าถึงบทบาทจากความรู้สึกภายใน</u> (inside out) โดยคิดแบบความรู้สึกของเฮเลนว่าถ้าเป็นเฮเลนตอนนั้นจะทำอย่างไร ซึ่งมายะได้ประสบการณ์จากการโดนลูกโป่งที่ใส่น้ำจนพองกระเด็นใส่หน้าจนแตกกระจาย มายะรู้สึกว่าสภาวะในตอนนั้นร่างกายภายในของเฮเลนเหมือนกับลูกโป่งที่อัดแน่นจนเต็ม จนระเบิดในนาทีที่ได้สัมผัสกับน้ำ ทำให้มายะนำสภาวะนี้ไปเปรียบเทียบกับช่วงเวลาที่เฮเลนรับรู้ถึงความมหัศจรรย์ จนเข้าใจความรู้สึกของเฮเลนขึ้นมาได้

“การเข้าสู่บทบาทหนึ่ง จะต้องมีการเตรียมตัวเพื่อเข้าสู่บทบาทได้ โดยไปหาประสบการณ์ต่าง ๆ เพื่อสร้างแรงบันดาลใจ เรานำความรู้สึกเหล่านั้น ความเศร้าความดีใจ ความรู้สึกเหล่านั้นมาเป็นตัวตั้งในการแสดง ยกตัวอย่างเช่น ฉากที่จะร้องคำว่า “วอเตอร์” นึกไม่ออกจนกระทั่งเห็นลูกโป่งมันแตก เขาใช้ Moment ของตรงนั้นในการแสดงก็ได้”

(สมศักดิ์ กัณหา 25 มีนาคม 2557)

“ตอนที่ชอบคือตอนที่นางเอกเริ่มค้นหาว่าการแสดงมันคืออะไร คือช่วงนั้นเป็นช่วงที่พี่เคยมีความรู้สึกแบบนี้ เริ่มต้นในการแสดงที่เราเล่นเท่าไหร่ ผู้กำกับก็บอกว่ามันยังไม่ใช่ มันดูเว่อร์เกินไป เหมือนกัน มายะก็หาการแสดงด้วยตัวเอง พี่ก็เคยหาการแสดงด้วยตัวเองแล้วก็เจอ แล้วก็เลยรู้ว่ามันเป็นยังไง คนเขียนเขาเขียนให้เรารู้สึกเหมือนกับสิ่งที่เราคิดเลยนะ Moment ของมายะในการเรียนการแสดงแบบนี้ เธออยากรู้ว่าตัวเปียกน้ำ หรือคนตาบอดที่รู้จักคำว่าน้ำเป็นยังไง มันก็หลับตาแล้วยื่นมือไปหาน้ำแล้วเปิดน้ำเนี่ย มันใช่! คือมันดูเว่อร์ แต่มันคือใช่ ”

(ยุทธนา ลอพันธ์ไพบูลย์ 10 เมษายน 2557)

รูปภาพ 44 มายะและอายูมิค้นพบความรู้สึกของเฮเลนในนาทีมหัศจรรย์

<u>อายูมิใช้การเข้าถึงบทบาทจากภายนอกเข้าสู่ภายใน</u> (outside in) โดยอายูมิคิดว่าจะแสดงยังไงจะใช้ท่าทางยังไง อายูมิได้ประสบการณ์จากการถูกไฟฟ้าดูด ทำให้เธอเข้าใจว่าความรู้สึกของเฮเลนในตอนนั้นเหมือนกับมีกระแสไฟในน้ำไหลผ่าน

ในเรื่องเฮเลน คนมหัศจรรย์ มายะใช้การเข้าถึงบทบาทการแสดงจากความรู้สึกภายในเป็นหลัก โดยที่อายูมิใช้เทคนิคการแสดงและศิลปะการแสดงร่วมกัน เพื่อถ่ายทอดตัวละครออกมาได้อย่างสมจริง

"...อย่างที่เล่นเป็นคนตาบอด เรื่อง Miracle worker ที่ต้องรู้สึกถึงการมีชีวิต ช่วงการโดนน้ำแล้วเกิดไฟฟ้าสถิตย์อันนั้นตื่นเต้นมากนะ อ่านตามแล้วยังรู้สึกสนุก มันได้ Enlight เข้าใจตรงนี้ได้อย่างไร...นี่คือบทบาทที่สุดยอดของนักแสดงผู้หญิงจะต้องผ่าน บทที่หูหนวกตาบอดเป็นใบ้ แต่เพื่อจะบอกว่าตัวเองมีชีวิตรับรู้สื่อสารได้ เรื่องการสื่อสารมันเป็นหัวใจใหญ่ของการแสดง การสื่อสารจะบ่งบอกว่าเรารู้สึกอย่างไร เรายังมีชีวิตอยู่ เรายังเป็นมนุษย์อยู่ อันนี้เป็นปรัชญาที่ยิ่งใหญ่ของการแสดง"

(มารุต สาโรวาท 6 เมษายน 2557)

"หรือแม้แต่การใช้วิธีของอายูมิที่ Outside In ถ้ามันไม่อินสักทีหนึ่ง ก็ต้องกลับมา Inside ให้ได้ นักแสดงจะต้องหาวิธีที่จะรู้สึกจากภายในให้ได้ไม่ว่าวิธีไหนก็ตาม"

(มัลลิกา ตั้งสงบ 11 เมษายน 2557)

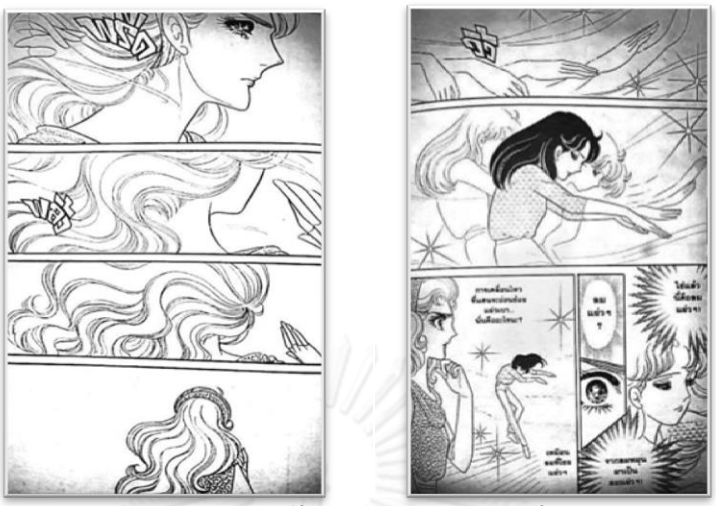
ละครโทรทัศน์เรื่อง ความทรงจำสีรุ้ง : หลังจากที่มายะได้รับรางวัลนักแสดงยอดเยี่ยมในเรื่องเฮเลนคนมหัศจรรย์ และได้ร่วมงานละครโทรทัศน์กับไดโตะ เรื่อง "แสงเจิดจ้าแห่งสวรรค์" อายูมิผู้ที่ไม่เคยรับงานละครโทรทัศน์ได้ร่วมงานกับไดโตะในเรื่อง "ความทรงจำสีรุ้ง" ซึ่งเรื่องนี้เป็นบททดสอบการแสดงของอายูมิอีกเรื่องหนึ่ง ที่เธอพบว่าไม่สามารถแสดงความรู้สึกรักทางแววตาได้ เธอจึงใช้ประสบการณ์จากการเลียนแบบ ที่ใช้การแสดงจากภายนอกเข้าสู่ภายใน (out side in) เธอมีความรักเพื่อการแสดง อายูมิเห็นแววตาที่มีความรักแล้วจึงนำมาใช้ในการแสดง จนสามารถแสดงแววตาหลงรักออกมาได้ และอายูมิยังใช้วิธีนี้ในละครโทรทัศน์เรื่องต่อ ๆ มา จนเธอถูกสึกิคาเงะเตือนเรื่องการมีความรักเพื่อการแสดง ส่วนมายะก็มีปัญหาเรื่องความรักในระหว่างการแสดงละครโทรทัศน์เช่นกัน โดยมีความรักกับเพื่อนนักแสดง แต่มายะมีความรักแล้วนำความรักมาเป็นเครื่องมือเพื่อควบคุมให้ตนเองมีสมาธิในบทละคร ซึ่งมายะยังคงใช้แนวทางการแสดงแบบความรู้สึกภายใน จนสามารถแสดงฉากที่ขาดสมาธิในบทได้อย่างสมจริง

ละครเดี่ยวเรื่อง จูเลียต : ละครเรื่องนี้เป็นการแสดงศิลปะร่างกายที่อายูมิต้องการท้าทายกับศักยภาพของตัวเอง เธอฝึกฝนร่างกายอย่างหนักในการเคลื่อนไหวร่างกายเฉพาะส่วน การฝึกแพนโทไมม์ เพื่อให้ร่างกายทุกส่วนของเธอ ถ่ายทอดความรู้สึกรักจากจิตใจของจูเลียต ด้วยการแสดงออกทางร่างกายที่อ่อนช้อยงดงาม ท่วงท่ากลายเป็นภาพ การเคลื่อนไหวถูกขัดเกลาอย่างหมดจด การเคลื่อนไหวด้วยเทคนิคแบบสโลว์โมชั่น และเทคนิคสต๊อปโมชั่น การแสดงแพนโทไมม์ที่สมจริง การเคลื่อนไหวของปลายนิ้ว จนทำให้ได้รับรางวัลเกียรติยศสูงสุดของนักแสดง และได้รับการมอบหมายให้ได้แสดงบทนางฟ้าสีแดง รวมถึงลิขสิทธิ์การแสดงจากสึกิคาเงะ ถ้าหากมายะตัวเก็งนางฟ้าสีแดงอีกคนไม่ได้รับรางวัลที่เท่าเทียมกันนี้ภายใน 2 ปี บทละครและลิขสิทธิ์การแสดงจะตกเป็นของอายูมิทันที

แต่ทว่าการแสดงของอายูมิเป็นการแสดงออกทางร่างกายแต่เพียงอย่างเดียว โดยที่ไม่เข้าถึงความรู้สึกภายในใจของจูเลียต ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบการตีความการแสดงท่าทาง ในฉากเดียวกันระหว่างมายะและอายูมิ แล้วยังพบเช่นเดิมว่า อายูมิใช้เทคนิคการแสดงมากกว่าการใช้การเข้าถึงบทจากความรู้สึกภายใน ซึ่งแตกต่างจากมายะ ที่ถึงแม้ว่าจะยังมีข้อบกพร่องเรื่องการเคลื่อนไหวร่างกาย ซึ่งสึกิคาเงะให้มายะแสดงสด เพื่อให้มายะตระหนักถึงข้อบกพร่องข้อนี้ต่อหน้าอายูมิ แต่สิ่งที่เธอต่างจากอายูมิ คือ มายะคิดถึงความรู้สึกของจูเลียต ในแบบการเข้าถึงบทบาทจากความรู้สึกภายใน (inside out) ว่าอิจฉานกกระจาบฝน เธอจึงแสดงท่าทางเอามือไผล่หลังแล้วยืนบนปลายเท้าในฉากที่เผลอทำนกกระจาบหลุดมือไป ในขณะที่อายูมิไม่คิดถึงความรู้สึกของจูเลียตเลยแม้แต่น้อย

การฝึกซ้อมพื้นฐานการสร้างตัวละครนางฟ้าสีแดง : การสร้างตัวละครนางฟ้าสีแดงโดยเปรียบเทียบระหว่างมายะและอายูมิ เป็นการฝึกซ้อมเพื่อให้นักแสดงได้เข้าใจพื้นฐานการสร้างตัวละคร “นางฟ้าสีแดง” หรือเทพธิดาผู้ให้กำเนิดสรรพชีวิตบนโลกนี้ ด้วยการศึกษาธาตุพื้นฐานทั้ง 4 ได้แก่ ลม ไฟ น้ำ ดิน สึกิคาเงะได้ใช้แนวทางเดียวกับที่ อิจิเรน ผู้ประพันธ์และผู้อำนวยการแสดงละครนางฟ้าสีแดงในอดีต ได้ฝึกฝนเธอให้เข้าถึงบทบาทนี้ได้อย่างสมบูรณ์แบบ พบในฉากสึกิคาเงะให้มายะและอายูมิฝึกซ้อมเพื่อแสดง เป็น ลม ไฟ น้ำ ดิน ซึ่งทั้ง 2 คน พยายามค้นหาความหมายและตีความธาตุทั้ง 4 ที่แตกต่างกันโดยมายะใช้การเข้าถึงจากความรู้สึกภายใน ส่วนอายูมิใช้เทคนิคในการแสดงและการเคลื่อนไหวร่างกาย ดังนี้

1. ลม : มายะนั้นมองลมในแง่การกำเนิดและการดับสูญของพลังแห่งลม การเกิดดับของลม แล้วนำเสนอการเกิดดับของลมจากท่าทางที่คิดว่าตนเองนั้นคือลม ส่วนอายูมิมองในแง่ของตัวตนที่มองไม่เห็นด้วยตา แสดงออกให้เห็นการเคลื่อนไหวของลมด้วยการยืนนิ่งขยับเพียงไหล่บ่าและคอ



รูปภาพ 45 อายูมิกับมายะการถ่ายทอดลีลาของลม

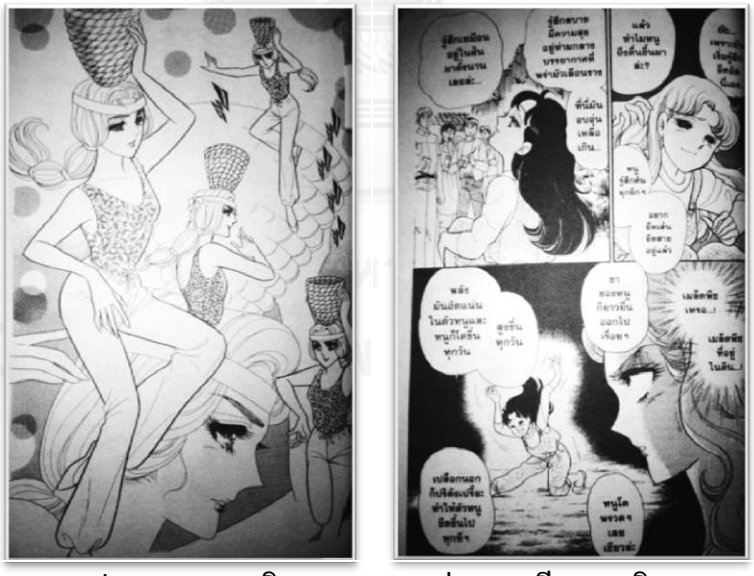
2. ไฟ : มายะมองว่าเป็นพลังอันบ้าคลั่งที่เผาไหม้อยู่ในใจ แสดงออกถึงความบ้ารักที่ลุกไหม้อยู่ภายในใจด้วยละครเดี่ยวเรื่องโอชิจิสาวขายผัก ส่วนอายูมิมองว่าเป็นความงามและจังหวะของเปลวไฟ เธอแสดงออกถึงลีลาของไฟราวกับตัวเธอเป็นเปลวไฟ

รูปภาพ 46 อายูมิและมายะถ่ายทอดลีลาของไฟ

3. น้ำ : มายะมองในแง่จิตใจและพลังของน้ำ ทั้งเธอยังได้รู้ถึงความเชื่อเรื่องเทพมังกรซึ่งเป็นเทพเจ้าแห่งน้ำ จึงแสดงออกถึงจิตใจเทพมังกรที่มีอำนาจในการทำลายล้างมนุษย์ที่ทำลายแหล่งน้ำธรรมชาติ ส่วนอายูมิมองในแง่ความรู้สึกของสิ่งมีชีวิตในน้ำที่ไม่อาจแยกขาดจากกันได้ เธอแสดงเป็นนางเงือกที่กินยาพิษแลกกับการได้เป็นมนุษย์อยู่ร่วมกับคนที่เธอรัก

รูปภาพ 47 อายูมิและมายะการถ่ายทอดลีลาของน้ำ

4. ดิน : มายะมองในแง่ความรู้สึกของเมล็ดพืชซึ่งเติบโตจากดินเปรียบเสมือนแม่ จึงแสดงเป็นเมล็ดพืช โดยเล่าถึงความรู้สึกตื่นเต้นของเมล็ดพืชที่กำลังงอกสู่พื้นดิน ส่วนอายูมิมองในแง่พลังแห่งพื้นดินซึ่งมนุษย์บูชารวมทั้งวัฏจักรการแปรสภาพของดิน เธอแสดงออกถึงท่าทางการร่ายรำพร้อมใช้เชือกเป็นตัวแทนของดินที่แปรรูปร่างได้หลายแบบ



รูปภาพ 48 อายูมิและมายะการถ่ายทอดลีลาของดิน

การฝึกการแสดงในเรื่องนี้ พบการเข้าถึงบทบาทการแสดงที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนระหว่างมายะที่เข้าถึงบทบาทจากความรู้สึกภายใน ส่วนอายูมิใช้ศิลปะการแสดงเคลื่อนไหวร่างกายซึ่งสามารถถ่ายทอดลีลาของพื้นฐานธาตุทั้ง 4 ได้เป็นเอกลักษณ์ ซึ่งสึกิคาเงะได้กล่าวว่า “*จะเป็น*

พื้นฐานที่นักแสดงจะนำไปใช้สร้างบทบาทนางฟ้าสีแดง” (สึชีเอะ มิอุจิ 2549) ซึ่งหมายความว่าไม่ว่าจะใช้วิธีการเข้าถึงบทบาทแบบใดนักแสดงสามารถสร้างเอกลักษณ์ในแบบฉบับของตน

“ประทับใจบทบาทต่างๆ ที่นางเอกเข้าไปร่วมแสดง เล่นเป็นตัวนั้นตัวนี้ ในการเข้าถึงบทบาทนั้นๆ และเขาก็จะได้ประสบการณ์ที่แตกต่างหลากหลาย หรือการพยายามเข้าใจธรรมชาติ ดิน น้ำลมไฟ ฝึกสัมผัสความรู้สึกเหล่านั้น...ตอนเวลาทำงานก็ถูกดึงมาไม่รู้ตัว ไม่ได้ดึงมาโดยตรง หมายถึงเป็นการเชื่อมโยง Moment ของเรา นำมาใช้ตอน workshop บ้าง ฝึกที่จะให้กระโจนออกมา เพราะในบางครั้งการแสดงต้องเป็นใช้หลายทักษะซึ่งบางอย่างเป็น Primary Source บางอย่างที่เป็นสิ่งเบื้องต้นที่เรารู้จักคุ้นเคย และบางอย่างมันก็เป็น Secondary Source และใช้จินตนาการผสม ”

(สุวรรณดี จักราวรวุธ 8 เมษายน 2557)

มายะและอายูมิเตรียมบทบาทนางฟ้าสีแดง : ในการระหว่างการศึกษาและตีความโมโนลอคจากละครเรื่องนางฟ้าสีแดง สึกิคาเงะสอบถามความคืบหน้าในการซ้อม มายะมีการตีความบทโดยคิดถึงความรู้สึกของนางฟ้าสีแดงในฐานะนางฟ้าสีแดง แต่ไม่ได้ตีความหมายบทพูด ส่วนอายูมิตีความบทในฐานะนักแสดง ซึ่งเธอพยายามตีความหมายบทแต่ยังตีความไม่ได้

จากนั้นสึกิคาเงะให้มายะและอายูมิฝึกซ้อมการตื่นจากหลับของนางฟ้าสีแดงที่สิงอยู่ในต้นบ๊วย มายะเข้าถึงบทบาทนางฟ้าสีแดงจากความรู้สึกภายใน จนรู้สึกว่าตัวเธอนั้นกลายเป็นต้นไม้ไปจริง ๆ ทำตัวสบายจนเหม่อลอย ส่วนอายูมิยิ่งเวลาผ่านไปยิ่งยึดติดกับตัวเอง เพราะเธอเอาแต่รอสัญญาณการเคลื่อนไหวจากสึกิคาเงะ โดยไม่ได้คิดและรู้สึกแบบนางฟ้าสีแดง เมื่อสัญญาณครั้งที่ 2 เริ่มขึ้น อายูมิแสดงท่าทางของนางฟ้าสีแดงด้วยเทคนิคการเคลื่อนไหวอย่างงดงามราวกับนางฟ้า ส่วนมายะได้ยินเสียงสัญญาณ แต่เธออยู่ในสภาวะที่จิตใจล่องลอยไปไกล กว่าจะได้สติ เธอถามตัวเองว่าจะต้องทำท่ายังไง เธอร้องเปล่งพลังแห่งเทพออกมา สึกิคาเงะให้มายะพูดบท ซึ่งการแสดงของมายะเหมือนการปรากฏตัวของเทพยดา ในความรู้สึกของมายะเหมือนมีพลังบางอย่างที่แรงกล้าวิ่งผ่านเข้ามา อายูมิเห็นการแสดงราวกับเป็นนางฟ้าสีแดงของมายะ ทำให้เธอรู้สึกท้อแท้ที่ความพยายามของเธอไม่สามารถเอาชนะมายะได้ เธอคิดทิ้งนางฟ้าสีแดงกลับโตเกียว

การฝึกการแสดงในเรื่องนี้ยังคงพบว่ามายะใช้การเข้าถึงบทบาทจากความจริงภายในจนว่าตัวเองกลายเป็นต้นไม้ไปจริง ๆ สามารถรู้สึกถึงพลังแห่งเทพและปล่อยพลังนั้นออกมาจากการควบคุมอารมณ์ของสึกิคาเงะ ส่วนอายูมิใช้ศิลปะการเคลื่อนไหวร่างกายที่สวยงามราวกับเป็นนางฟ้า แต่เมื่อเธอเห็นพลังที่เกิดได้เองจากภายในของมายะ ทำให้เธอรู้สึกพ่ายแพ้

การเข้าถึงบทบาทจากความรู้สึกของตัวเอง

ในการะสุโนคาเมนมีการเข้าถึงบทบาทการแสดงนอกเหนือจากการเข้าถึงบทบาทในแบบความจริงภายใน และการเข้าถึงบทบาทจากภายนอกเข้าสู่ภายใน ที่ให้นักแสดงในเรื่องเข้าถึงบทบาทด้วยความรู้สึกจากประสบการณ์ในชีวิตประจำวันของตัวเอง ดังปรากฏในละครเรื่องต่อไปนี้

ละครเวทีเรื่อง ทุ่งร้างที่ถูกลืม : หลังจากผู้อำนวยการคณะละครโอซาวะตัดงบประมาณในการดำเนินการสร้างละครเรื่องนี้ คุโรนุมะยังเดินหน้าสร้างละครให้สำเร็จ โดยรับสมัครนักแสดงหน้าใหม่ เขาพบคัดเลือกจากความสามารถที่เหมาะสมกับบทบาท แล้วฝึกให้นักแสดงหน้าใหม่เหล่านั้นนำประสบการณ์ในชีวิตประจำวันของตนมาใช้ในการแสดงละคร เช่น นักแสดงที่มีอาชีพนางพยาบาลเธอรับบทผู้ดูแลเจนสาวน้อยหมาป่า คุโรนุมะแนะนำเธอว่า *“คิดซะว่าคุณกำลังทำงานเป็นหัวหน้าพยาบาลอยู่สิ แล้วก็ทำเหมือนกับคุณทำอยู่ทุกวันนะแหละ”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) ส่วนนักแสดงที่มีอาชีพก่อสร้าง *“คิดซะว่าข้างหน้าคุณเป็นสถานที่ก่อสร้างธรรมดา แล้วคุณก็ทำงานไปตามปกติ” เขาบอกนักแสดงว่า “เคยเป็นอยู่อย่างไรก็ขอแสดงออกมาอย่างนั้น”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) จนทำให้การแสดงของนักแสดงหน้าใหม่มีความน่าเชื่อซึ่งมีที่มาจากการเข้าใจตัวละครจากความรู้สึกของตัวเอง

ละครเวทีเรื่อง นางฟ้าสีแดง : ในการซ้อมนางฟ้าสีแดงรอบทดสอบ คุโรนุมะมองเห็นว่านักแสดงหลักทุกคนไม่สามารถเข้าถึงบทบาทการแสดงได้ เพราะพะวงเรื่องที่นางฟ้าสีแดงเป็นละครย้อนยุค เขาจึงใช้การเข้าถึงบทบาทของตัวละครจากความรู้สึกของตนเอง *“จงเข้าถึงความรู้สึกของตัวละครนั้น ๆ ให้ได้ก่อน แล้วค่อยพะวงเรื่องละครย้อนยุค ทุ่มสมาธิให้กับความรู้สึกของตัวเองเข้าไว้ ความโกรธ ความเศร้า ความกลัว ความยินดี...! แสดงมันออกมาอย่างจริงจังไปเลย! แล้วความจริงจังของพวกนาย จะทำให้คนดูรู้สึกว่าสมจริงไปด้วยเอง...! การแสดงที่ไม่แยแสความรู้สึกของคนดู ก็ไม่ต่างจากไม้ดอกไม้ประดับ มีค่าให้มองอย่างเดียว...! แต่ไม่สามารถหลอมรวมเป็นส่วนหนึ่งของเรื่องราวที่สร้างขึ้นโดยการแสดงได้! ปลุกชีวิตให้ตัวละครซะ...! นั่นเป็นวิธีเดียวที่จะถ่ายทอดเรื่องราวออกมาได้...!”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2554) เขาพานักแสดงฝึกพูดบทนอกโรงละครโดยเริ่มจากร้านอาหารที่มีคนพลุกพล่าน สะพานลอยข้ามถนน และสวนสาธารณะ เพื่อให้นักแสดงพูดบทโดยไม่ให้ใครผิดสังเกตจนเป็นเป้าสายตา *“เป็นการทดสอบว่าแสดงได้เป็นธรรมชาติมากแค่ไหน ถ้าพูดเหมือนท่องบทละครคนรอบข้างก็คงแอบมองว่าเป็นพวกประหลาด...”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2554)

ซึ่งทำให้นักแสดงเข้าใจอารมณ์ในบทพูดของตัวละคร คุโรนุมะจึงเสริมว่า *“จงอย่าลืมว่าตัวละครที่พวกเธอรับบทอยู่ ก็อยู่ในยุคปัจจุบันของตัวเอง...การแสดงที่สมจริงใช่ว่าจะดีเสมอไป แต่อย่างน้อยก็ยังดีกว่าแสดงเพียงเปลือกนอก ไม่เข้าใจถึงบทบาทของตัวละคร เพราะการแสดงต้องมีพลังโน้มน้าวให้คนดูคล้อยตามด้วย...อยากให้จำความรู้สึกเมื่อกี้ไว้”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2554)

อีกทั้งในระหว่างการซ้อมนางฟ้าสีแดง พบซากุระโคจิประสบอุบัติเหตุจะต้องใช้เวลารักษาตัว 2 เดือน ซึ่งจะหายไม่ทันการแข่งขันรอบคัดเลือกนางฟ้าสีแดง คุโรนุมะไม่ต้องการเปลี่ยนตัวนักแสดงใหม่ เขาต้องการให้ซากุระโคจิแสดงทั้งที่ยังไม่หายดี เขาคิดว่าอิชชินเป็นโจรป่าอาจจะมีแผลที่รักษาไม่หาย ทำให้เดินผิดธรรมชาติ ทั้งการเกิดอุบัติเหตุกับนักแสดงเป็นเรื่องสุดวิสัย เขาอยากให้ซากุระโคจิสร้างอิชชินในรูปแบบใหม่ และขอให้ซากุระโคจิพยายามทำกายภาพเท่าที่ร่างกายจะฟื้นตัวได้ในเวลา 1 เดือน คุโรนุมะคิดว่าอิชชินของซากุระโคจิจะเป็นอิชชินที่บอบช้ำที่ร่างกายและจิตใจ ซึ่งอาจจะเหนือกว่าคู่แข่งขัน

แนวทางการแสดงที่ผสมผสานสองวิธีจนเกิดความสมดุล

ในช่วงการแสดงนางฟ้าสีแดงของสึกิคาเงะพบได้ชัดเจนว่า มีการใช้ศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ญี่ปุ่น ในรูปแบบละครโน มีการเคลื่อนไหวร่างกาย การร่ายรำ การสวมเครื่องแต่งกาย ทรงเครื่องในชุดนางฟ้าสีแดง โดยมีการผสมการแสดงแบบตะวันตกที่ผู้แสดงเข้าถึงบทบาทการแสดงด้วยความรู้สึกจากภายใน ซึ่งแสดงให้เห็นในฉากการแสดงที่สึกิคาเงะในฐานะนางฟ้าสีแดง ที่รู้สึกว่าตัวเองได้หลุดลอยไปอยู่ในห้วงน้ำลึกที่ไม่ใช่เวทีการแสดง พบการใช้เครื่องดนตรีที่สำคัญในละครโนจากการแสดงของเก็นโซที่เขาใช้กลอง กรับ และขลุ่ย เพื่อใช้ให้จังหวะประกอบการแสดง ซึ่งเป็นการแสดงละครโนผสมแนวทางการเข้าถึงบทบาทการแสดงแบบตะวันตก ด้วยการผสมผสานทั้งร่างกายและจิตใจ ปรากฏดังนี้

การแสดงของสึกิคาเงะในตอนเปิดเรื่องมีแรงดึงดูดให้ผู้ชมก้าวเข้าไปในโลกของละคร โดยมีเก็นโซเป็นผู้บรรยายเรื่อง พร้อมให้จังหวะประกอบ การแสดงของสึกิคาเงะในร่างของนางฟ้าเพียงแค่ยืนเฉย ๆ สามารถสร้างบรรยากาศและทิ้งความประทับใจ เก็นโซเล่าเรื่อง การปรากฏกายของนางฟ้าเริ่มจากเสียงราวกับก้องมาจากพื้นดิน ภาพที่ได้เห็นราวกับเป็นความจริงไม่ใช่การแสดงเหมือนการแสดงในครั้งอดีต การแสดงของเธอมีพลังน่าเกรงขามที่เกิดจากการสวมหน้ากากที่ปิดบังสีหน้าและอารมณ์โดยผ่านจินตนาการของผู้ชม การร่ายรำของนางฟ้าสีแดงที่แผ่ความรู้สึกของนางฟ้าออกมาได้อย่างชัดเจน แม้การแสดงในบทหญิงสาวอาโกยะกับอิชชิน เก็นโซโต้ตอบบทสนทนากับสึกิคาเงะจนผู้ชมจินตนาการภาพของอิชชินขึ้นมาได้ ทั้งยังพูดถึงรักแท้ที่แบ่งวิญญาณของหญิงชายออกเป็น 2 ดวง การแสดงในบทอาโกยะที่ไร้เดียงสาได้อย่างไม่น่าเชื่อ การแสดงในฉากพิธีบวงสรวงสร้างอารมณ์ร่วมให้เกิดกับผู้ชมเหมือนเข้าร่วมพิธี สึกิคาเงะมีอาการกำเริบให้เห็นทุกช่วงพักการแสดง ฉากการแสดงเป็นนางฟ้าสีแดง สึกิคาเงะได้สัมผัสถึงความเงียบเหมือนอยู่ใต้ทะเลลึกเป็นความรู้สึกเดียวกันกับอดีต ในฉากที่อิชชินจะฟื้นความทรงจำจากท่าทีของอาโกยะที่ดูเหมือนนางฟ้า ซึ่งสึกิคาเงะแสดงให้ผู้ชมรู้สึกในเวลาเพียงครู่เดียว รวมถึงความทรมานใจในความรักที่ไม่สมหวังจากกิริยาอาการของต้นไม้ที่มีจิตใจของมนุษย์ส่งผลสะเทือนใจมาให้ผู้ชม เมื่ออาโกยะสูญเสียพลังจนไม่สามารถยืนยันกายไว้ได้ ยังคงแสดงท่าทีของเทพ ท่าทางการร่ายรำที่เคลื่อนไหวไร้น้ำหนักราวกับเดิน

บนปุยเมฆ ท่าทางการร่ายรำที่สื่อออกมา ผู้ชมรับรู้แตกต่างกันไปตามจินตนาการของตนเอง โดยการแสดงเว้นตอนที่อิชชินตัดต้นอุเมะเอาไว้ให้นักแสดงรุ่นใหม่ตีความเอง หลังการแสดง สึกิคาเงะเหนื่อยจนสำลักเลือดออกมา

จากตัวอย่างที่ปรากฏ การเข้าถึงบทบาทการแสดงทั้งสองแบบเป็นเครื่องมือที่นักแสดงนำมาใช้สร้างสรรค์บทบาทการแสดงของตนเองให้เหมาะสมกับบทบาทที่ได้รับ โดยความสำคัญอยู่ที่นักแสดงต้องเข้าใจความรู้สึกของตัวละครจากความจริงภายใน จึงจะสามารถแสดงได้อย่างสมบทบาทจนผู้ชมเชื่อในตัวละคร

“มันต้องเข้าให้ถึงคาแรกเตอร์ของตัวละคร ซึ่งมันไม่ได้เข้าถึงแค่ บุคลิก (Personality) นะ แต่มันต้องเข้าให้ถึงแบบกายวาจาใจเขาเลย เข้าถึงสถานะของเขาเลย รู้รูปลักษณ์เป็นยังไง นิสัยเป็นยังไง อะไรที่เขารัก อะไรที่เขาชอบ อะไรที่เขาอยากทำ อะไรที่เขามีความสุข เขาเป็นลูกคนโตหรือลูกคนเล็ก เขาสนใจการเมืองหรือไม่สนใจ เขาทะเยอทะยานหรือรักสมถะ ตรงนี้มันคือจุดสำคัญที่สุดเลย ในการเข้าถึงบทบาทตัวละครที่เราได้รับ”

(ศรัทธา ศรัทธาทิพย์ 3 เมษายน 2557)

“พี่ต้อชอบวิธีการเข้าถึงบทบาทการแสดง นักแสดงจะรู้สึกสนุกมากที่จะหาวิธีการเข้าถึง การแสดงคือการสื่อสารอย่างหนึ่งพี่ต้อมั่นใจนะ และที่สำคัญคือนักแสดงต้องการสื่อสารอะไรกับคนดู จะบอกอะไร ใช้ร่างกายของนักแสดง ใช้จิตวิญญาณในการถ่ายทอด และใช้ศิลปะการแสดงสื่อสารออกไป”

(มารุต สาโรวาท 6 เมษายน 2557)

“อย่างที่บอกคนเขียนเขาไม่ได้มโนเอง มันก็เป็นเบสิคสำหรับคนที่เรียนด้านนี้ เข้าใจการเข้าถึงบทบาทของตัวละคร เขาก็ใช้แบบฝึกหัดพวกนี้มาสอดแทรกอยู่ในเรื่อง”

(สุวรรณดี จักราวรวุธ 8 เมษายน 2557)

“การที่มายะได้เจอกับอายูมิ ทำให้คนดูได้เห็นว่า มายะมีจุดที่อายูมิไม่มี และอายูมิก็มีจุดที่มายะไม่มี เหมือนมายะเป็นอารมณ์สัญชาตญาณนักแสดงโดยกำเนิด ไม่มี Physical อะไรมากมาย แต่ในขณะที่อายูมิเน้น Outside ข้างนอกท่าทางหรือ Outside In เหมือนคนหนึ่ง Inside Out อีกคนหนึ่ง Outside In แล้วพอเห็นกระบวนการของสองคนที่เข้ามารวมกันตรงกลางเพื่อเติมเต็มส่วนที่ขาดไปของแต่ละคนเลยรู้สึกว่ามันน่าตื่นเต้นน่าสนใจ ที่เห็นชัดเลยก็คือตอนที่จะฝึกเป็นไฟ

จะเห็นได้ชัดเลยว่า มายะมี Physical ด้านไฟไม่ได้เรื่อง แต่อายูมิเป็นเอกมากเลย หรือ ตอนที่เล่นเป็นต้นบ๊วย”

(ประวีร์ แซ่อึ้ง 10 เมษายน 2557)

“การเปรียบเทียบบทบาทระหว่างมายะกับอายูมิรู้สึกชอบ มันทำให้เราเข้าใจการแสดงมากขึ้น ทำให้เราประยุกต์ใช้กับการฝึกฝน เหมือนกับสร้างแรงบันดาลใจให้เราเห็นว่าเวลาที่เข้าสู่บทบาทการแสดงสามารถไปได้ไกลแค่ไหน”

(มัลลิกา ตั้งสงบ 11 เมษายน 2557)

1.5. มโนทัศน์ในเรื่ององค์ประกอบในการแสดง

องค์ประกอบในการแสดงถือเป็นเครื่องมือที่จะทำให้นักแสดงสามารถเข้าใจความรู้สึก จิตใจของตัวละคร

1.5.1. มนต์สมมติ หรือภาวะสมมติ

นักแสดงสามารถใช้มนต์สมมติมาช่วยในการสวมวิญญาณเป็นตัวละคร ด้วยการตั้งคำถามว่า ถ้า...เราเป็นตัวละครในเรื่องจะเป็นอย่างไร หรือถ้าเราอยู่ในสถานการณ์ในเรื่องจะเป็นอย่างไร ซึ่งในการะสุโนคาเมนแสดงให้เห็นถึงการนำมนต์สมมติมาใช้ในการสวมบทบาทเป็นตัวละคร รวมถึงการนำมาใช้จำลองสถานการณ์การฝึกซ้อม ดังปรากฏในละครเรื่องต่อไปนี้

ละครเวทีเรื่อง เจ้าสาวอันดับหนึ่งของประเทศ : การฝึกซ้อมละครมายะรับบท “เบส” โดยมายะนำเทคนิคมนต์สมมติมาใช้ในการสวมบทบาทเป็นตัวละคร จนทำให้เธอเชื่อว่าถ้าเป็นปีปี้เธอจะไม่แสดงออกในแบบตลก ตามที่ผู้กำกับกำหนดให้แสดง เมื่อถึงเวลาแสดงมายะยังคงเชื่อว่าปีปี้ไม่ใช่แบบที่ครูแนะนำ เธอจึงแสดงออกในฐานะปีปี้ในแบบที่เธอคิด

ละครเวทีเรื่อง ทุ่งร้างที่ถูกลืม : มายะซ้อมบทเจนสาวน้อยหมาป่าร่วมกับเพื่อนคณะสึกิคาเงะ และอิคคาจุกู โดยหัวหน้าคณะให้เพื่อนร่วมซ้อมการแสดงบทหมาป่าร่วมกับมายะ โดยสมมติสภาพแวดล้อมจากที่โรงฝึกให้นักแสดงคิดว่าเป็นทุ่งหญ้าแล้วจะฝึกในรูปแบบการเล่นของหมาป่า ซึ่งมายะเล่นกับเพื่อนร่วมทีมจนได้เรียนรู้การสื่อสารภายในกลุ่ม โดยหัวหน้าใช้ขนมปังเป็นวัตถุที่ทำนักแสดงแย่งในแบบหมาป่า ซึ่งนักแสดงทุกคนให้ความสนใจแต่วัตถุที่เคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา จนทำให้มายะเข้าใจถึงความเข้มแข็ง ความอ่อนแอ ความสัมพันธ์ระหว่างพวกพ้อง ที่จะประกอบกันเป็นการเคลื่อนไหวทั้งกายและใจของเจนมนุษย์หมาป่า

รูปภาพ 49 มายะฝึกซ้อมการเล่นแบบหมาป่ากับเพื่อนคณะละคร

1.5.2. จินตนาการ

นักแสดงควรมีความสามารถในการสร้างสรรค์จินตนาการ ซึ่งจะได้มาจากการฝึกฝนจากการสังเกตวิถีชีวิตผู้คนและเหตุการณ์รอบตัว โดยนำสิ่งเหล่านั้นมาเป็นข้อมูลร่วมกับการใช้จินตนาการของนักแสดงเพื่อสร้างชีวิตจิตใจให้เกิดขึ้นกับตัวละคร ซึ่งอาจจะไม่มีอยู่ในบทในฐานะตัวละครนักแสดงจะต้องจินตนาการว่าจะเผชิญกับสถานการณ์นั้นอย่างไร ดังละครเรื่องต่อไปนี้

ละครเวทีเรื่อง ทุ่งร้างที่ถูกลืม : การซ้อมบท “เจน” สาวน้อยหมาป่า ในฉากที่เจนกินยาฆ่าหนูโดยไม่ตั้งใจ คุโรนุมะแก้ไขการแสดงที่ไม่สมจริง ให้มายะใช้การสมมติ และจินตนาการร่วมกับการแสดงสด แบบเดียวกับเจนที่กินยาพิษและกำลังจะตาย เขาตั้งคำถามว่าหากโดนพิษเข้าไปตรงไหนปวดที่สุด มายะแสดงท่าทางปกป้องท้อง เขาให้มายะกลั้นหายใจ เพราะพิษแพร่กระจายไปทั่วหายใจยากลำบาก มายะลองกลั้นหายใจ เขาให้มายะรู้สึกว่าท้องปวดอย่างรุนแรง อึดอัด หัวหนักอึ้ง ภาพที่เห็นพร่ามัว ไม่สามารถยืนหยัดร่างกาย พิษกระจายไปทั่วร่างกาย มือและเท้าเริ่มเป็นเหน็บ ซึ่งมายะอยู่ในสภาพนั้นได้นาน 2 นาที จนทุกคนเชื่อว่ามายะแสดงท่าทางของเจนที่โดนพิษได้อย่างสมจริง

รูปภาพ 50 มายะฝึกซ้อมฉากเจนได้รับพิษจนใกล้ตาย

หลังจบการฝึกพื้นฐานนางฟ้าสีแดง : หลังจากการฝึกพื้นฐานนางฟ้าสีแดงเสร็จสิ้น สึกิคาเงะได้มอบบทเรียนการแสดงที่สำคัญให้แก่มายะและอายูมิ โดยให้พวกเธอใช้จินตนาการของตนสร้างสรรค์นางฟ้าสีแดงจากความทรงจำของตนเองที่มีต่อนางฟ้าสีแดง สึกิคาเงะเผาสะพานที่จะข้ามไปยังหุบเขาโคโบ เธอบอกให้ทั้งสองสร้างนางฟ้าสีแดงจากความทรงจำที่อยู่ในใจของตน *“นับตั้งแต่นี้ไปจะไม่มีใครได้เห็นหุบเขาอุเมะอีก เป็นหน้าที่ของพวกเธอทั้งสองคนที่จะต้องสร้างสะพานเพื่อพาผู้คนทั้งหลายได้รู้จักกับมายาของหุบเขาอุเมะ ศิลปะแห่งการแสดงและการจินตนาการจะสร้างภาพหุบเขาอุเมะขึ้นมาได้อย่างแน่นอน เมื่ออยู่บนเวที ...คำตอบ...มันอยู่ในใจของพวกเธอ... เคล็ดลับหรืออะไรก็ไม่มีทั้งนั้น ต้องรู้ได้ด้วยตัวเองจะว่าอย่างนั้นก็ได้”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2549)

เช่นเดียวกันคุโรนุมะรู้เหตุผลที่สำคัญในการเผาสะพานข้ามหุบเขาอุเมะโนะทานิของสึกิคาเงะ เขาคิดว่าส่วนสำคัญของการแสดงคือจินตนาการที่จะสร้างความเชื่อส่งถึงผู้ชม หากนักแสดงขาดจินตนาการไม่มีทางดึงความสนใจของผู้ชมให้มีความเชื่อในการแสดงได้เลย *“...การแสดงของพวกเธอคือสะพานที่จะเชื่อมผู้ชมไปยังหุบเขาอุเมะโนะทานิอันศักดิ์สิทธิ์ หากแสดงไม่ได้เรื่องผู้ชมก็จะไม่มีวันข้ามไปยังหุบเขาอุเมะโนะทานิได้เลย จะโดนทิ้งอยู่อีกฟากทั้งอย่างนั้น”* เขาเน้นให้นักแสดงที่แสดงเรื่องนางฟ้าสีแดงใช้จินตนาการให้กว้างไกล เพื่อสร้างความเชื่อเรื่องราวในละครโดยที่ไม่ต้องฝืนใจเชื่อ

ละครเรื่อง นางฟ้าสีแดง (การซ้อมของทีมคุโรนุมะ) : การฝึกซ้อมที่สถานีรถไฟเก่าของทีมคุโรนุมะ จินตนาการเพื่อสร้างบทบาท ร่วมกับการใช้เกมสมมติ เขาให้นักแสดงจินตนาการสถานีรถไฟเก่าให้เป็นโลกของนางฟ้าสีแดง การทดสอบเป็นการแสดงแบบด้นสด เขาจึงให้นักแสดงเล่นเกมสมมติเป็นนางฟ้าสีแดง ใช้จินตนาการให้ชานชาลาในสถานีเป็นสถานที่แบบไหนในหุบเขาดอก

ท้อ เป็นป่า เป็นหมู่บ้าน เป็นพระราชวัง ส่วนทางเชื่อมระหว่างชานชาลาควรเป็น ทางเชื่อมสู่โลกแห่งภูติ มีเพียงเทพเจ้าหรือเหล่าภูติเท่านั้นที่ผ่านไปได้ และยังเป็นทางเชื่อมกับโลกมนุษย์เพียงหนึ่งเดียว ซึ่งเป็นการเล่นเกมสมมติร่วมกับจินตนาการ ทำให้นักแสดงรู้สึกว่าเข้าใกล้นางฟ้าสีแดงและสามารถแสดงเป็นนางฟ้าสีแดงที่นี่ได้แน่นอน

รูปภาพ 51 คุโรนุมะใช้เกมสมมติฝึกซ้อมการแสดงนางฟ้าสีแดง

ในการฝึกซ้อมคุโรนุมะฝึกหัดให้นักแสดงมีจินตนาการ โดยนำเกมสมมติมาใช้ฝึกซ้อมร่วมกับการใช้จินตนาการ เขาสมมติลูกบอล เป็นสิ่งต่าง ๆ เช่น คริสตันสมบัติลับของราชวงศ์ นักแสดงถืออย่างระวัง จากนั้นเปลี่ยนเป็นลูกระเบิด นักแสดงต่างรีบส่งต่อให้คนต่อไปอย่างขลาดกลัว เขาอธิบายว่าการเล่นสมมติเป็นการสร้างจินตนาการที่เปลี่ยนให้สิ่งต่างๆ ให้เป็นอะไรก็ได้ เขาต้องการให้ทุกคนใช้จินตนาการเพื่อสร้างบทบาทของตัวเอง สนุกกับการเล่นเกมสมมติ เพื่อสามารถแสดงในสถานีรถไฟเก่าที่ไม่มีอะไรเลย ให้มีทุกสิ่งทุกอย่างด้วยจินตนาการ แล้วสถานที่นั้นก็จะกลายเป็นโลกแห่งนางฟ้าสีแดง *“ละครเวทีก็คือการเล่นสมมติในระดับที่ใหญ่กว่า ทำให้เราสร้างโลกของตัวเองขึ้นมาได้ตามใจชอบ”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2556) การจูงใจให้นักแสดงเกิดจินตนาการด้วยการเล่นเกมสมมติในการแสดงรอบทดสอบ ทำให้นักแสดงเกิดความเชื่อมั่นในการแสดงมากขึ้น

1.5.3. ความจริงและความเชื่อ

นักแสดงต้องเชื่อในบทละคร เชื่อในสถานการณ์ที่เกิดขึ้นกับตัวละคร และเชื่อว่าตนคือตัวละคร แล้วนำเสนอความจริงที่เกิดขึ้นออกมาอย่างจริงใจ ดังปรากฏในละครเรื่องต่อไปนี้

รูปภาพ 52 มายะกำลังฝึกซ้อมบทฮิโรมิด้วยแพนโทไมม์

ละครเดี่ยวเรื่อง ฝนห่าเดียว : ในการซ้อมบท “ฮิโรมิ” มายะวาดฟลอร์เพลนแล้วให้โยชิซาวะ กับฮิโรโกะ เล่นเป็นพ่อแม่ มายะมีความเชื่อในบทบาทสามารถแสดงแพนโทไมม์โดยแยกแยะพื้นที่ว่ามีห้องไหนบ้าง แสดงรายละเอียดให้เห็นแต่ละห้องอย่างชัดเจน ทำท่าทางแสดงให้รู้ว่าส่วนไหนเป็นประตู โดยมีประตูเข้าห้องต่าง ๆ หลายแบบ ประตูเลื่อน ประตูผลัก ประตูกระจกที่หนักฝืด เมื่อเปลี่ยนเข้าห้องนั่งเล่น ก็จะแสดงท่าทางการเปลี่ยนช่องทีวี เมื่อเข้าห้องอาหารก็แสดงท่าทางการเปิดตู้เย็น หรือนั่งอ่านหนังสือพิมพ์ในห้องนั่งเล่น ทั้งยังแสดงนิสัยเล็กๆ น้อย ๆ เช่น การม้วนจับผมเล่นในขณะเขินเมื่อคุยโทรศัพท์กับเพื่อน ในระหว่างที่ซ้อมมายะคิดในใจตลอดเวลาว่าตัวละครจะทำอะไร อย่างไร อย่างต่อเนื่อง ในขณะเดียวกัน บังคับให้ภาพที่เห็นปรากฏตามที่จินตนาการบ่อยครั้งจะแสดงท่าทางของฮิโรมิ ที่มีนิสัยเสียชอบจับผมเล่น จนฮิโรโกะตกใจที่มายะสร้างนิสัยเสียเล็ก ๆ น้อย ๆ เช่น การจับผมเล่น จนเธอเชื่อว่าเป็นคนอื่นไม่ใช่มายะ

> *“การหาบุคลิกให้ตัวละครในฝนห่าเดียว ที่ต้องม้วนผม เป็นบทที่เรียบง่าย นักแสดงต้องหา เราจะรู้สึกอย่างเดียวไม่ได้ มันต้องมีการแสดงออก ให้คนอื่นเห็น และรับรู้ และมีความหมายอย่างมาก เต็มไปด้วยความหมาย การแสดงต้องเต็มไปด้วยความหมาย”*
>
> *(กาญจนา นิยมธรรม 3 เมษายน 2557)*

1.5.4. สถานการณ์จำลอง

นักแสดงต้องเข้าใจสถานการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในชีวิตของตัวละคร และมองสถานการณ์นั้นในฐานะตัวละครที่ตนสวมบทบาทอยู่ ซึ่งนักแสดงจะสามารถเข้าใจได้ด้วยการศึกษาบทละครอย่างถี่ถ้วน

ละครเวทีเรื่อง หุบเขาพายุ : มายะได้ใช้วิธีการฝึกซ้อมจากคำแนะนำของสึกิคาเงะ *“การที่เราจะเข้าใจสภาพแวดล้อมของคนคนหนึ่งได้นั้นก่อนอื่น เราต้องนึกถึงสภาพแวดล้อมของคนคนนั้นซะก่อน...ถ้าทำอย่างนี้จะเข้าใจตัวแคทเธอรีนได้”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) เธอจึงศึกษาบทโดยอ่านอย่างละเอียดจนพบว่าสถานที่รอบตัวของแคทเธอรีนในหุบเขาพายุนั้นทั้งโดดเดี่ยวและเงียบเหงา มีอีสคริฟเป็นเพื่อนเพียงคนเดียวเธอจึงรักและผูกพันกับเขามาก

ละครเวทีเรื่อง มุเอนซากุระ : มายะรับปากมาสึมิแสดงแทนผู้แสดงที่บาดเจ็บจนขึ้นแสดงไม่ได้ เธอรับบท “จิเอะ” ซึ่งมายะสามารถจดจำบทได้ในเวลาจำกัด และถ่ายทอดตัวละครด้วยการใช้จังหวะในการแสดงอย่างสมจริง แต่เธอถูกกลั่นแกล้งสลับบทเก่าให้เธออ่าน มายะรู้ตัวเมื่อจะต้องเข้าฉากในนาทีสุดท้าย อายูมิเห็นว่าการแก้ไขปัญหาบนเวทีของมายะไม่ช่วยให้ละครดำเนินเรื่องต่อไปได้ จึงตัดสินใจเดินเข้าเวที และเล่าสถานการณ์ทั้งหมดในละครให้มายะเข้าใจเรื่องราวที่เกิดขึ้นในฐานะตัวละคร และมายะยึดเป็นแนวทางในการเข้าใจตัวละครและสามารถคิดแบบตัวละครโต้ตอบกับอายูมิในฐานะตัวละคร นำเข้าสู่การดำเนินเรื่องปกติได้

ละครเวทีเรื่อง ทุ่งร้างที่ถูกลืม : การซ้อมบท “เจน” คุโรนุมะเน้นการสร้างสถานการณ์ในการซ้อมให้เหมือนเรื่องจริง โดยเริ่มจากการกำหนดให้นักแสดงสร้างพื้นที่ส่วนตัวในฐานะตัวละคร เขาให้มายะจัดห้องเพื่อฝึกซ้อมเป็นเจน โดยให้มายะสมมติว่าห้องนี้คือทุ่งกว้าง ซึ่งเป็นโลกของเจน เป็นโลกแห่งจิตวิญญาณและจิตใจของเจนสาวน้อยหมาป่า และมายะกำลังเที่ยวเล่น แล้วไปพบเหยื่อ และพบพวกเดียวกัน เพื่อให้นักแสดงสัมผัสถึงโลกที่แท้จริงของตัวละคร แล้วจากนั้นนำนักแสดงเข้าสู่สถานการณ์แวดล้อมที่เป็นจริงในละคร ซึ่งนักแสดงจะเกิดปฏิกิริยาโต้ตอบได้ราวกับเป็นตัวละคร เมื่อมายะเริ่มคุ้นเคยกับห้องสักครู่ เขานำกระจกบานใหญ่มาส่องที่มายะขณะเธอกำลังคลาน 4 ขา มายะเห็นตัวเองในกระจกแล้วรู้สึกอายจนขยับตัวไม่ออก คุโรนุมะแนะนำให้มายะแยกท่าทางการแสดงออกที่แตกต่างกัน ระหว่างการส่องกระจกของมนุษย์กับการส่องกระจกของสัตว์ ถ้าเป็นสัตว์ส่องกระจกจะไม่อายภาพสะท้อนนั้น

1.5.5. การสร้างสมาธิ

นักแสดงควรมีสมาธิจดจ่ออยู่กับการแสดง โดยมีสมาธิกับความเชื่อในบทบาทตัวละคร และมีสมาธิกับความเชื่อในสถานการณ์ที่เกิดขึ้นกับตัวละคร ความต้องการของตัวละคร มีสมาธิ

อยู่กับสิ่งรอบตัวทุกขณะ โดยต้องรู้สึกอยู่เสมอว่า เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเป็นเหตุการณ์ที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนต้องรู้จักฟัง สังเกต รู้สึกตามในฐานะตัวละคร หากนักแสดงมีสมาธิไม่ถูกที่จะนำสมาธิไปอยู่ที่การคาดหวังว่าผู้ชมจะต้องชื่นชอบ ดังปรากฏในละครเรื่องต่อไปนี้

การแสดงแพนโทไมม์จับนกเข้ากรง : การแสดงจากสัญชาตญาณของมายะที่ไม่เคยเรียนแพนโทไมม์มาก่อนโดย ซากุระโคจิบอกมายะถึงความหมายของแพนโทไมม์ว่า *“แพนโทไมม์ หมายถึง การ แสดงท่าทางให้เหมือนจริงทุกอย่างโดยปราศจากคำพูดและอุปกรณ์”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) ซึ่งบังคับให้มายะแสดงสัญชาตญาณด้านการแสดงที่ซ่อนเร้นอยู่ภายในออกมา

รูปภาพ 53 มายะใช้จินตการแสดงแพนโทไมม์จับนกเข้ากรง

เริ่มต้นจากการเตรียมตัวก่อนการแสดง มายะสงบสติอารมณ์ ใช้สมาธิแน่วแน่กับจุดเล็ก ๆ ใกล้ตัว (circle of attention) จากนั้นขยายออกไปจนปรากฏภาพที่เธอจินตนาการขึ้นเต็มพื้นที่ห้องซ้อม เธอสามารถตัดคนที่มุงดูอยู่ออกไปจนสามารถแสดงออกเหมือนอยู่ตามลำพัง (public isolate) เธอสร้างวัตถุในจินตนาการให้ปรากฏบนพื้นที่ว่างเปล่า อ้างอิงตำแหน่งของวัตถุจากความทรงจำในห้องพักที่ตนอาศัยอยู่ (psychological replay) ทำให้การแสดงแพนโทไมม์ของเธอมีความสมจริง ที่มีความเชื่อ จินตนาการ การถ่ายทอดอารมณ์ในการแสดงทางสายตา แต่มายะยังขาดการฝึกฝนเทคนิคการแสดงเธอจึงไม่สามารถจับนกใส่กรง เพื่อปิดโจทย์การแสดงได้

“การที่มายะมีสมาธิที่ลึกซึ้งมาก การดูหนังดูละคร การจดจำช่างสังเกต การใช้ประสบการณ์ที่เห็นมาใช้ในการแสดง”

(สุมณฑา สวนผลรัตน์ 7 เมษายน 2557)

“เราไม่สามารถดึงประสบการณ์เก่า ๆ มาใช้ได้เลยในการแสดง ถ้าเราไม่มีสมาธิพอ”

(กาญจนา นิยมธรรม 3 เมษายน 2557)

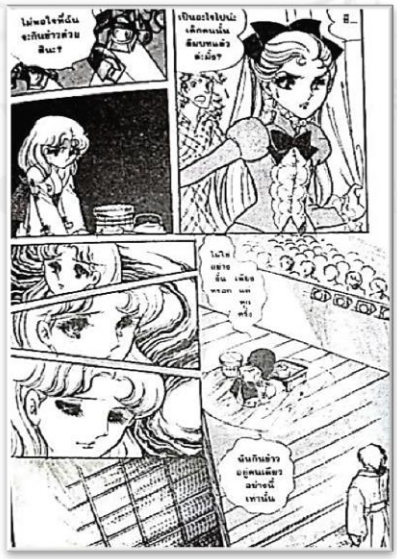
“แบบฝึกหัดที่คล้าย ๆ กันก็เป็นเรื่องจินตนาการ เราอาจไม่ได้เริ่มจากอะไรที่เป็นสิ่งมีชีวิตเหมือนมายะ อาจจะเริ่มจากอะไรที่ใกล้ตัวก่อน อย่างมายะเริ่มจากการเพทไมม์กับนกในกรงเลย รู้สึกว่า โหแอดวานซ์จังเลย”

(ประวีร์ แซ่อึ้ง 10 เมษายน 2557)

1.5.6. การสื่อสารร่วมกับผู้อื่น

นักแสดงเป็นผู้สื่อสารกับคนดู และกับผู้แสดงร่วม นักแสดงต้องรู้จักการรับและส่งความรู้สึกให้แก่กัน ต้องสื่อสารให้เกิดความรู้สึกอย่างใดอย่างหนึ่ง และฝ่ายรับต้องส่งกลับมาอย่างพอดี

ละครเวทีเรื่อง มุเอนซากุระ : การแสดงแทนบท “จิเอะ” มายะใช้เทคนิคทิ้งช่วงการแสดงก่อนพูดประโยคถัดไป (timing of action) เพื่อเน้นความรู้สึกในใจของตัวละคร (subtext) จนผู้แสดงร่วมเสียสมาธิทำให้พูดผิดสำเนียง



รูปภาพ 54 มายะใช้เทคนิคทิ้งจังหวะแสดงความรู้สึกของตัวละครในมุเอนซากุระ

ละครเวทีเรื่อง No.707 โอลัมเปียที่รัก : มายะได้รับเชิญแสดงกับชมรมละครในบทหุ่นยนต์ และเธอคิดว่าสามารถจับบทหุ่นยนต์ได้เพราะเธอเคยรับบทตุ๊กตาที่ไม่กระดุกกระดิกเลย และไม่กะพริบตาด้วย ซึ่งเป็นการนำประสบการณ์การแสดงละครในอดีตมาต่อยอด ทำให้นักแสดงด้วยกันรู้สึกว่า มายะเป็นมืออาชีพ และยังคงให้ความสำคัญกับความกลมกลืนทางการแสดงของนักแสดงทุกคน ซึ่งเธอนึกถึงคำพูดของสึกิคาเงะ *“มายะนักแสดงน่ะ เป็นหินก้อนหนึ่งของกำแพงหิน เราคนเดียวไม่สามารถแสดงละครขึ้นได้ ดูจังหวะของผู้แสดงรอบข้างให้ดี แล้วเข้ากับพวกเขาให้ได้”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548)

1.5.7. การรำลึกอารมณ์

นักแสดงควรนำประสบการณ์ที่สั่งสมไว้ มาใช้ให้เกิดคุณค่าต่อบทบาทขณะที่กำลังแสดง ดังปรากฏในละครเรื่องต่อไปนี้

ละครเวทีเรื่อง เจ้าสาวอันดับหนึ่งของประเทศ : การแสดงในบท “ปีปี้” ในขณะที่แสดงบนเวทีมายะนึกถึงเหตุการณ์ที่แม่ดูถูกการแสดงของตน เธอจึงนำความรู้สึกมาใช้แสดงความรู้สึกเสียใจที่ถูกปฏิเสธการของแต่งงาน

ละครเวทีเรื่อง ทาเกะคุราเบะ : การซ้อมการแสดงบท “มิโดริ” สึกิคาเงะชี้แนะให้มายะนึกถึงคนที่รู้สึกชอบ ซึ่งเป็นการใช้เทคนิครำลึกอารมณ์ จนมายะจินตนาการถึงคนที่ชอบแล้วแสดงอารมณ์รักทางสายตาได้อย่างสมจริง

รูปภาพ 55 มายะใช้ประสบการณ์ในชีวิตรำลึกอารมณ์ของตัวละคร

ละครเวทีเรื่อง หุบเขาพายุ : การแสดงในบท “แคทเธอรีน” มายะใช้เทคนิคนี้โดยอัตโนมัติเพราะเธอได้พบประสบการณ์จากการได้สังเกตชีวิตประจำวันในช่วงเย็นของเด็กชายเคสึโกะที่เขาเข้ากับใครไม่ได้ เพราะถูกแม่ตามใจจึงไม่มีใครอยากเล่นกับเขา มายะพาเขาส่งที่บ้าน และอยู่เป็นเพื่อนจนแม่กลับจากทำงาน เมื่อได้เวลากลับเคสึเกะร้องไห้เสียใจรั้งมายะไม่ให้กลับ จากประสบการณ์นี้ทำให้มายะเข้าใจความโดดเดี่ยวของแคทเธอรีน และนำมาใช้บนเวทีแสดงได้อย่างเหมาะเจาะ

ละครเวทีเรื่อง ทุ่งร้างที่ถูกลืม : การซ้อมบท “เจน” สาวน้อยหมาป่า มายะนำประสบการณ์การสูญเสียแม่มาใช้เชื่อมโยงกับการแสดง ในฉากที่เจนหอนด้วยความรู้สึกโดดเดี่ยวที่ต้องมาอยู่ในเมืองที่ไม่รู้จักเพียงลำพัง มายะแสดงอารมณ์ของเจนไม่ดีพอดังที่คุโรนุมะตั้งใจ มายะคิดถึงความรู้สึกของเจน เธอถูกจับมาอยู่ในสถานที่แตกต่างจากเดิม ถูกพรากจากครอบครัวโดยมนุษย์ ซึ่งจุดนี้ทำให้มายะเชื่อมโยงประสบการณ์ มายะเธอคิดถึงแม่ที่ตายไป ทำให้มายะสามารถหอนได้อย่างที่คุโรนุมะคาดหวัง ซึ่งนักแสดงร่วมรู้สึกว่า *“ยังไงกันนะ เป็นเสียงที่เศร้าเหลือเกิน ทำให้เศร้ามาถึงคนฟังทางนี้ด้วย”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548)

“เวลาไปต่างจังหวัด ... พี่เห็นเขาทอผ้าเห็นการทำไหมก็เลยดึงประสบการณ์นั้น สร้างท่าที่มันสวยงามขึ้นด้วยตัวเอง ... พี่สนุกมากกับการคิดท่าที่มันใหญ่มันอะไรแบบนี้ เราเห็นแล้วเรากะขอบเขตของตัวเครื่องด้วยตัวเอง ทั้ง ๆ ที่จริง อาจมีระโยงระยางมาก แต่พี่สร้างของพี่แค่นี้ ชัดแค่นี้”

(กาญจนา นิยมธรรม 3 เมษายน 2557)

1.5.8. การปรับเปลี่ยน

ผู้แสดงต้องใช้วิจารณญาณในการปรับเปลี่ยนวิธีแสดงให้เหมาะสมกับบทบาทที่ได้รับให้เหมาะกับกาลเทศะที่เผชิญ ปรับให้คนดูประทับใจโดยที่คาดไม่ถึง

การแสดงในโรงละครที่ต่างกันกลุ่มผู้ชมก็จะแตกต่างกันไปด้วย ซึ่งจะช่วยให้นักแสดงทดสอบความสามารถในการปรับการแสดงให้เข้ากับปฏิกิริยาของผู้ชม

รูปภาพ 56 อายูมิปรับการแสดงเพื่อให้ผู้ชมยอมรับกับบทขอทาน

ละครเวทีเรื่อง เจ้าชายขอทาน : การรับบท “ขอทาน” ส่งผลให้ผู้ชมรับไม่ได้กับการเปลี่ยนบทบาทการแสดงของอายูมิ เธอสังเกตปฏิกิริยาของผู้ชมโดยตลอด จึงปรับการแสดงโดยลงจากพื้นที่เวทีเข้าไปในพื้นที่นั่งของผู้ชม ตะโกนขอของกินผู้ชมในฐานะขอทาน เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกใกล้ชิดกับความหิวโหยและความยากจนของตัวละคร สามารถดึงความสนใจของผู้ชมกลับมาสู่บรรยากาศของละครได้อีกครั้ง

<u>เลือกการกระทำที่ถูกต้องตามกาละเทศะ</u>

ละครเวทีเรื่อง สี่ดรุณี : การรับบท “เบส” มายะปรับการแสดงในฐานะเบส ถึงแม้เธอจะมีไข้ถึง 40 องศาฯ เธอมีอาการเวียนหัวเป็นระยะจนเผลอทำเหยือกนมหลุดมือตกแตก เธอแก้ปัญหาบนเวทีด้วยการขอเหยือกนมใบใหม่จากแม่ และขอโทษที่เธอทำซุ่มซ่าม เป็นผลมาจากการฝึกประสบการณ์โดยใช้ชีวิตแบบเบส จนทำให้นักแสดงสามารถปรับการแสดงในฐานะเบส

ละครเวทีเรื่อง สายธารของหญิง : การทดสอบการแสดงของมายะในละครเรื่องสายธารของหญิง มายะรับการทดสอบความสามารถด้านการใช้จินตนาการในการแสดง ด้วยการแสดงอารมณ์ดีใจ เสียใจ สนุก เศร้า โดยมีเก้าอี้เป็นวัตถุที่ใช้ในการแสดงออก นักแสดงต้องสร้างสรรค์สมมติเหตุการณ์ขึ้นมาเอง ทั้งสถานที่เวลา ตัวละคร แล้วแสดงออกด้วยท่าทางและคำพูด จากความรู้สึกที่ผลักดันมาจากภายใน แล้วแสดงออกมาได้อย่างอิสระสมจริงเป็นธรรมชาติ ทั้งมายะยังได้รับการทดสอบสัญชาตญาณการปรับการแสดง (adaptation) การแก้ปัญหาเฉพาะหน้าบนเวทีการ

แสดงด้วยบททดสอบนั่งเก้าอี้ที่ล้มลง ซึ่งมายะเอียงตัวนอนลงกับพื้นในระนาบเดียวกับเก้าอี้ จนเหมือนกับว่าเธอได้นั่งลงบนเก้าอี้อย่างสมจริง

รูปภาพ 57 มายะสามารถแก้ปัญหาที่เกิดบนเวทีเพื่อให้ละครดำเนินต่อไป

ในเรื่องเดียวกันเมื่อมายะขึ้นแสดงบนเวที เกิดเหตุการณ์ไม่คาดฝันที่มายะถูกนักแสดงที่ถูกปลดจากบทแกล้งคลายเกลียวหัวตุ๊กตาประกอบฉากเพื่อทำให้มายะอับอาย แต่มายะมีความกล้ามากพอที่จะปรับการแสดงโดยแก้ปัญหาด้วยการเดินเข้าไปหยิบหัวตุ๊กตาเสียบกลับเข้าที่ พร้อมพูดบทที่เหลือจนจบแล้วเดินเข้าเวที แต่เธอก็กลัวจนตัวสั่นไปหมด

1.5.9. ความเร็วและจังหวะ

การทดสอบหัวข้อที่ 2 ในละครเรื่องเจ้าหญิงสองพระองค์ : การทดสอบหัวข้อ “ ดนตรี” โดยให้เคลื่อนไหวไปกับดนตรีที่กำหนดให้ ผู้เข้าทดสอบสามารถแสดงได้อย่างอิสระ ผู้ร่วมทดสอบทุกคนใช้ดนตรีกับการเต้นรำในสไตล์ต่าง ๆ เช่น แจ๊สแดนซ์ ส่วนมายะฟังเพลงที่กำหนดอยู่นาน เพื่อจับจังหวะและลีลาของดนตรี แล้วนำมาใช้เป็นจังหวะในการเคลื่อนไหวร่างกายด้วยกิจกรรมทาสีรั้ว ด้วยเทคนิคแพนโทไมม์ เธอคิดจังหวะเนื้อเรื่องให้เข้ากับจังหวะของการแสดง เน้นไปที่ความสนุกของผู้ชม ซึ่งกรรมการให้ความเห็นว่า “มันตลกตรงที่ช่างเข้ากับดนตรีได้อย่างประหลาดดีจริง ๆ นะครับ” (สึซึเอะ มิอุจิ 2548)

รูปภาพ 58 มายะแสดงแพนโทไมม์ เรื่อง ทาสีรั้ว เพื่อให้กรรมการสนุก

“พี่ว่าเขาใช้หมดนะ ทั้งในแง่ของ Sensory ในเรื่องการฝึกสัมผัสรูปรสกลิ่นเสียง ตัวนักแสดงจะต้องฝึกกลิ่นรส จินตนาการซึ่งก็มีหลายตอน เพนโทไมม์เรียกนกให้มาอยู่ที่มือ ทุกคนก็จะฮือฮา ซึ่งนั่นก็คือ Belief ของนักแสดง”

(สุวรรณดี จักราวรวุธ 8 เมษายน 2557)

1.6. มโนทัศน์ในเรื่องความเชื่อในบทบาทการแสดง

ความเชื่อในบทบาทการแสดง หมายถึง นักแสดงเชื่อในสถานการณ์แวดล้อมว่าเป็นเช่นนั้นจริง และเชื่อในความต้องการของตัวละครที่ตนแสดง จนสามารถมีปฏิกิริยาตอบโต้ต่อทุกสิ่งที่เกิดขึ้นในละครอย่างจริงใจ และเป็นธรรมชาติ ซึ่งความเชื่อในบทบาทการแสดงนั้นจะต้องเกิดขึ้นตั้งแต่นักแสดงซ้อมบทบาทของตน ในระหว่างการทำสมาธิก่อนเข้าฉากในขณะแต่งหน้าว่าตัวเป็นใครมีความต้องการอะไรในชีวิต และในขณะนั้น จะเข้าไป ทำอะไร พูดอะไร เพราะอะไร สัมพันธ์กับตัวละครอื่นในฉากนั้นอย่างไร ซึ่งผู้แสดงจะค่อย ๆ เข้าไปในตัวละครนั้นทีละน้อย เปลี่ยนแปลงตัวเองให้รู้สึกนึกคิดอย่างตัวละคร มีความต้องการอย่างเขา และละทิ้งความเป็นตัวเองที่เป็นนักแสดงตลอดเวลาที่อยู่บนเวทีอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนจบ ซึ่งความเชื่อจะก่อให้เกิดปฏิกิริยาโต้ตอบอย่างเป็นธรรมชาติ

ในการะสุโนคาเมนแสดงถึงความเชื่อในบทบาทการแสดงที่นักแสดงจะต้องควบคุมความเชื่อของตน ตั้งแต่ช่วงการตระเตรียมบทบาท การฝึกซ้อม และการแสดงบนเวที รวมถึงประเด็นเรื่องการแยกแยะความเชื่อในละครจากเหตุการณ์ในชีวิตจริง ซึ่งทำให้นักแสดงแสดงจากความรู้สึกของตัวเองไม่ใช่ตัวละคร รวมถึงการคงบทบาทการแสดงให้ได้ตลอดระยะเวลาการแสดง ซึ่งการแสดงในแต่ละเรื่องจะมองเห็นพัฒนาการด้านการแสดงที่มายะคงอยู่ในความเชื่อต่อบทบาทการแสดงของตัวละคร ตั้งแต่การเริ่มเข้าสู่บทบาท การสมาธิต่อบทบาทก่อนการแสดง จนค่อย ๆ กลายเป็นตัวละครไปทีละน้อยในระหว่างการแสดง ถึงแม้ว่าละครจบแล้วความรู้สึกของตัวละครก็ยังคงอยู่ในความรู้สึกของมายะ ดังปรากฏในตัวอย่างละครเรื่องต่อไปนี้

1.6.1. <u>ความเชื่อในการแสดง - คิดและกระทำในฐานะตัวละคร</u>

นักแสดงที่มีความเชื่อในบทบาทการแสดงจะสามารถถ่ายทอดความเชื่อให้แก่ผู้ชมเชื่อว่ากำลังเป็นตัวละครตัวนั้นอยู่จริง พร้อมทั้งทำให้เชื่อในสถานการณ์แวดล้อมที่ตัวละครกำลังประสบอยู่ ดังนี้

ละครเวทีเรื่อง จีน่ากับโถสีฟ้าห้าใบ : ในการประกวดระดับประเทศ มายะต้องแสดงเดี่ยว เพราะนักแสดงทุกคนถูกกักตัว จนกลับไม่ทันเวลาแสดง การแสดงในเรื่องนี้มายะต้องแก้ปัญหาด้วยไหวพริบที่ฉับไว ค้นหาวิธีการที่จะทำให้ละครดำเนินเรื่องได้ด้วยผู้แสดงเพียงคนเดียว มายะแสดงให้เห็นถึงความเชื่อในบทบาทการแสดงของตนเอง ทั้งการกระทำ คำพูดจนสามารถถ่ายทอด อารมณ์ ความคิด ความรู้สึกที่ลึกลับไปสู่ผู้ชมในเรื่อง ทำให้กรรมการตัดสินรางวัล และผู้ชมการแสดงต่างเชื่อในบทบาทการแสดงที่ทำให้รู้สึกเหมือนมีตัวละครอื่นแสดงร่วมด้วย

<u>การขาดสมาธิในการแสดง</u>

ในการะสุโนคาเมนพบการขาดสมาธิในการแสดง ที่นักแสดงมีปัญหาส่วนตัวจนหลุดจากบทในขณะที่แสดง ดังปรากฏในละครเรื่องต่อไปนี้

ละครเวทีเรื่อง รอยยิ้มของหิน : การประสบความสำเร็จและความล้มเหลวของละครเรื่องนี้ขึ้นอยู่กับการแสดงของมายะ เพราะถ้ามายะหลุดจากบทละครจะพังพินาศ ซึ่งการแสดงในรอบสุดท้ายมายะได้ข่าวเรื่องแม่หายสาบสูญ จนไม่มีสมาธิในบทเอาแต่สงสารชีวิตที่ลำบากของแม่จนร้องไห้ออกมาขณะอยู่บนเวที

รูปภาพ 59 มายะถอดหน้ากากในบทตุ๊กตาในเรื่องรอยยิ้มของหิน

สึกิคาเงะลงโทษมายะโดยสั่งพักการแสดงเพื่อให้เธอได้ทบทวนตนเอง ถึง *“หน้าที่สำคัญต้องรับผิดชอบบทบาทของตนเองไม่ว่าจะเกิดอะไรขึ้น ซึ่งถือเป็นก้อนหินก้อนหนึ่งในปราสาทละคร หากดึงออกไปปราสาทจะพังในทันที”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) ตามแนวคิดการละครคือศิลปะร่วม (collective art) อีกทั้งเธอให้ความเห็นในเหตุการณ์นี้กับมายะถึงความสำคัญของการมีสมาธิในบท ซึ่งเธอเปรียบเทียบการมีสมาธิในบทบาทเหมือนกับการสวมหน้ากากแก้วว่า *“นักแสดงต้องสวมหน้ากากที่เปราะบางและแตกง่าย ไม่ว่าจะแสดงสุดความสามารถแค่ไหนก็จะกลายเป็นหน้าตาแท้จริงของเราในพริบตา”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548)

รูปภาพ 60 มายะถอดหน้ากากอีกครั้งในเรื่องผลไม้สีทอง

ละครเวทีเรื่อง ผลไม้สีทอง : มาสึมิพยายามให้มายะฟื้นตัวกลับมาโดยมอบบทละครเรื่องนี้ให้ มายะซ้อมการแสดงร่วมกับนักแสดงในคณะมีท่าทีเย็นชาต่อเธอ เธอพยายามอย่าง

เต็มที่เพื่อจะแสดงละครเรื่องนี้ จนถึงวันแสดงจริง โนริส่งคนไปทำลายสมาธิระหว่างการแสดง การแสดงบนเวทีมายะใช้แอบเปิ้ลสร้างจังหวะในการแสดง คนดูพูดถึงมายะในทางเสียหาย แต่เธอยังคงสมาธิไว้ได้ แต่ทันทีที่เธอได้ยินคนดูพูดถึงความตายของแม่ว่าเป็นเพราะเธอ เธอถอดหน้ากากเสียสมาธิในการแสดง จนกลายเป็นการแสดงแบบหุ่นยนต์ไร้ชีวิต คนดูต่อต้าน และเธอไม่สามารถแสดงละครได้อีกแม้แต่เรื่องเดียว

<u>การแก้ไขสมาธิผิดที่</u>

ละครเวทีเรื่อง แชงกรีลา : พบการแก้ไขสมาธิผิดที่ในฉากเล็ก ๆ จากละครเรื่องนี้ เมื่อนักแสดงขาดสมาธิในการแสดง สิ่งที่จะช่วยได้คือ การให้นักแสดงมีสมาธิกับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ซึ่งอาจไม่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวในละคร ในละครเรื่องนี้ มายะเสียใจที่มาสึมิเป็นต้นเหตุทำให้แม่ตาย มายะไม่สามารถควบคุมให้ตนเองสมาธิในการแสดงได้เลย มิสึกิจึงนำอัฐิของแม่มายะวางไว้ที่นั่งผู้ชม เพื่อให้มายะมีสมาธิในการแสดง จนสามารถซ้อมละครเวทีเรื่องแชงกรีล่าได้จนจบ และแสดงได้อย่างดี

<u>สมาธิที่ถูกต้องกับบทบาทการแสดง</u>

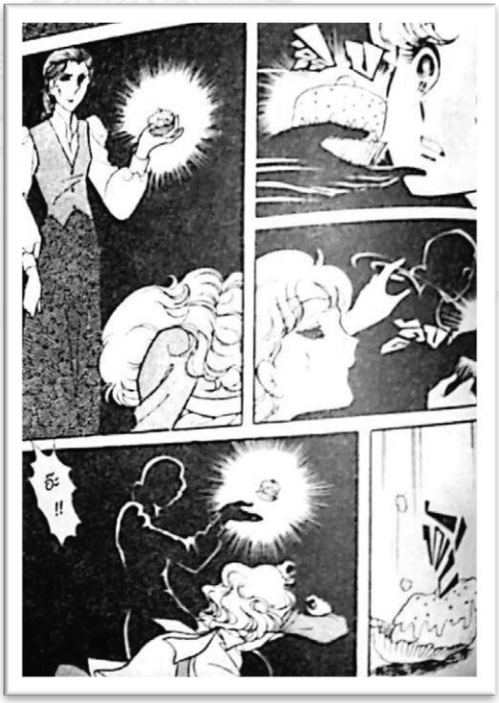
ละครเวทีเรื่อง ตำนานเจ้าหญิงแม่มด : มายะรับแสดงบทตัวประกอบที่เป็นขอทานชื่อ “โตกิ” เพื่อยกเลิกสัญญากับไดโตะ หลังจากที่มายะถูกขับจากวงการเพราะขาดการแสดงละครเวทีจากความเสียใจเรื่องแม่ ในละครเรื่องนี้มายะถูกแกล้งให้กินขนมมันจูที่ทำจากดิน เธอกินขนมมันจูดินด้วยความเชื่อว่าตนเองคือตัวละครในเรื่อง ในสถานการณ์นั้นมายะคิดอย่างตัวละครที่ไม่เคยกินขนมมันจูดินมาก่อน จึงกินขนมอย่างเอร็ดอร่อย ซึ่งทำให้สัญชาตญาณในการแสดงที่เสียไปกลับคืนมาอีกครั้ง

รูปภาพ 61 การแสดงบทโตกิทำให้สัญชาตญาณการแสดงของมายะถูกปลุกขึ้นอีกครั้ง

ละครเวทีเรื่อง เฮเลนคนมหัศจรรย์ : การแสดงบทดับเบิ้ลเคสระหว่างมายะและอายูมิที่มีความแตกต่างจากการเข้าถึงบทบาทการแสดง และมีความเชื่อในบทบาทการแสดงต่างกัน ส่งผลต่อความรู้สึกของผู้ชมแตกต่างกัน ดังนี้

(1) <u>ความเชื่อในบทเฮเลนของอายูมิ</u> : อายูมิแสดงเป็นเฮเลนที่สมจริง จนการต่อสู้ระหว่างซารีเบิร์นกับเฮเลนภายใต้ความเชื่อว่าตนเองนั้นเป็นตัวแสดงในเรื่อง จนทำให้ไม่เหมือนการแสดง และไม่เหมือนเป็นแม่ลูก การต่อสู้ในฉากหัดทานอาหารด้วยช้อน อายูมิล้มชนเก้าอี้จนเลือดกำเดาไหล อายูมิหันหน้าเข้าหาคนดู ซึ่งถือว่าเป็นการปรับการแสดงที่ดีเยี่ยม จนคนดูปรบมือให้เธอลั่น ซึ่งความรู้สึกที่นักแสดงแสดงอย่างสมจริงถ่ายทอดมายังผู้ชมทั่วโรงละคร ในฉากไคลแมกซ์ที่เฮเลนค้นพบความมหัศจรรย์ อายูมิแสดงท่าทางที่เหมือนกับถูกฟ้าผ่า หลังการแสดงจบคนปรบมือกึกก้อง

(2) <u>ความเชื่อบทเฮเลนของมายะ</u> : มายะแสดงเป็นเฮเลนที่ไม่ใช่เฮเลน ซึ่งการแสดงของมายะผิดจากตอนซ้อมอย่างมากมีความเฉียบคมกว่าอายูมิ สามารถรวมความสนใจของคนดูเอาไว้ที่ตัวเองด้วยความรู้สึกตื่นเต้นและคลี่คลาย ทั้งยังทำให้ผู้ชมรู้สึกถึงความมืดที่อยู่รอบตัว การแสดงออกท่าทางของมายะดูไม่เหมือนเฮเลน ความเชื่อในตัวละครของมายะส่งผลต่อการแสดงของอุตาโกะ เธอขอโอโนเดระผู้กำกับการแสดง ปรับการแสดงและจะจัดการแสดงต่อจากนี้เอง มายะแปลกใจมากที่อุตาโกะแสดงออกเหมือนการซ้อม แม้มีการเปลี่ยนแปลงมายะคงเชื่อว่าตนเองคือเฮเลนจึงพยายามต่อสู้กับซารีเบิร์นในฐานะเฮเลน



รูปภาพ 62 มายะในบทเฮเลนที่ผู้ชมรู้สึกได้ถึงความมืดรอบตัวเธอ

ถึงแม้ว่าการแสดงจะเปลี่ยนไป มายะนั้นมีความกล้าบนเวที ด้วยความเชื่อว่าเธอคือเฮเลน จึงไม่กังวลกับการเปลี่ยนแปลง ผู้ชมรู้สึกว่าการแสดงต่างจากเฮเลนในรอบของอายูมิอย่างมาก ผู้กำกับสั่งให้นักแสดงคนอื่นด้านหลังเวทีปรับการแสดงตาม จุดไคล์แมกซ์ในการต่อสู้ของทั้งคู่ ไม่มีใครรู้ว่าฝ่ายหนึ่งจะทำอะไร ซึ่งทำให้ความตื่นเต้นและความเร่าร้อนมีอยู่เต็มที่ทั้งคนดู ผู้แสดง รวมไปถึงกรรมการ นักแสดงทั้งคู่สามารถสวมวิญญาณของตัวละครได้จริง ในระหว่างการแสดงนักแสดงกลายเป็นตัวละครไปโดยไม่รู้ตัว เมื่อจบการแสดง อุตาโกะบอกมายะว่า มายะส่งอารมณ์ให้เธอจนกลายเป็นตัวละครไปจริง ๆ ซึ่งสำหรับอุตาโกะเป็นความรู้สึกที่ห่างหายไปนาน

การแสดงระหว่างมายะและอุตาโกะในแต่ละรอบนั้นมีการแสดงสดนอกบทกันเป็นเรื่องธรรมดา ทำให้ผู้ชมรู้สึกเหมือนกำลังชมเรื่องจริง การแสดงของทั้งคู่เป็นที่กล่าวขวัญ จนจำนวนผู้ชมเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ ส่วนรอบอายูมิจำนวนผู้ชมแน่นทุกรอบไม่มีเพิ่มขึ้น

“มีอยู่ฉากหนึ่งในเฮเลนเคเลอร์ที่เขาเล่นสดๆ กับแม่ของอายูมิที่มีอะไรใหม่ๆ การแสดงที่เปลี่ยนไปทุกวัน อันนั้นบนเวทีน่าสนุก เรารู้สึกถึงความสนุกบนเวที บทไม่เปลี่ยนแต่รายละเอียดเปลี่ยน จนแม่ของอายูมินับถือการแสดงของมายะ พี่ว่าฉากบนเวทีนี้น่าประทับใจ”

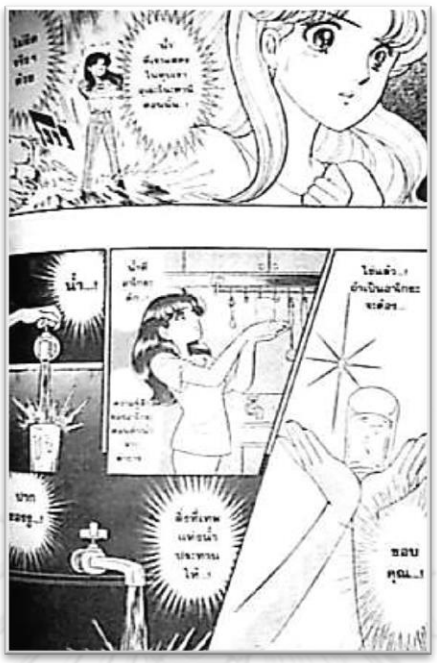
(กาญจนา นิยมธรรม 3 เมษายน 2557)

“ช่วงที่ผสมผสานเหมือนตอนฝึกเป็นเฮเลน เริ่มใช้ชีวิตในฐานะตัวละครมากขึ้น ซึ่งอาจจะเป็นจุดเริ่มต้น คนที่ใช้สัญชาติญาณในการแสดงทุกอย่างจะเป็นอะไรที่เซอร์ไพรส์คนดูตลอดเวลา ไม่ซ้ำซาก ในขณะที่อายูมิอาจจะเป็นตัวละครที่ไม่ได้ Completely ทั้งหมด เพราะฉะนั้นบางอย่างจึงเป็นอายูมิที่คิดว่าตัวละครนี้จะเป็นอย่างไร แต่มายะคิดว่าเป็นตัวละครนั้นอย่างสมบูรณ์”

(ประวีร์ แซ่อึ้ง 10 เมษายน 2557)

ละครเวทีเรื่อง นางฟ้าสีแดง (รอบทดสอบ) : การรับบทบาทเทพธิดาผู้ไม่มีตัวตนส่งผลต่อทั้งมายะและอายูมิในเรื่องความเชื่อในบทบาทการแสดง โดยทั้งคู่ต่างพยายามที่จะค้นหาวิธีให้ตนเองมีความเชื่อในบทบาท ดังนี้

(1) ความเชื่อในบทนางฟ้าสีแดงของมายะ เกิดขึ้นได้เพราะการเตือนโดยผู้ชม ซึ่งมาสึมิขอร้องให้มายะทำให้เขาเชื่อในนางฟ้าสีแดงว่ามีอยู่จริงในโลก *“ช่วยทำให้ฉันสัมผัสถึงนางฟ้าสีแดงที่สมจริง ให้ฉันกับทุกคนที่มาดูการแสดงของเธอ...ได้เชื่อว่า...นางฟ้าสีแดงมีอยู่ในโลกแห่งความจริงนี้”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2552) ซึ่งทำให้มายะตระหนักถึงความรับผิดชอบของตนต่อความเชื่อในบทบาทการแสดง *“หากไม่เชื่อว่านางฟ้าสีแดงมีจริง แล้วจะทำให้คนอื่นเชื่อตามได้เหรอ”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2552)

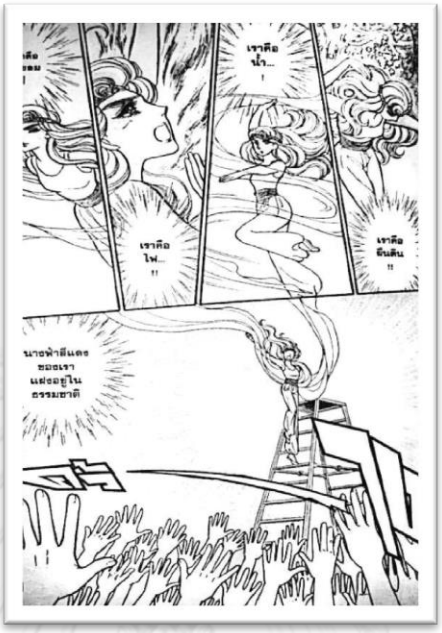


รูปภาพ 63 มายะเชื่อว่าตัวเองคือนางฟ้าสีแดง

มายะไตร่ตรองถึงความรู้สึกต่อธรรมชาติ จึงทำให้คิดได้ว่าทุกอิริยาบถที่อาโกยะทำต่อธรรมชาตินั้นเกิดขึ้นจากความรู้สึกเคารพในธรรมชาติ จนทำให้มายะเปลี่ยนแปลงมุมมอง ท่าทาง และความรู้สึกต่อธาตุทั้ง 4 ทั้งหมด มายะให้ความสำคัญกับสิ่งมีชีวิตทุกชนิด ไม่ว่าจะเป็นต้นไม้ที่เธอเผลอเหยียบ การเดินหลบสัตว์เล็กสัตว์น้อยในดิน ความเคารพในน้ำซึ่งเทพมังกรได้ประทานมาให้ เธอรู้สึกได้ว่าโลกของอาโกยะคือโลกที่อยู่ตรงหน้าที่สามารถสัมผัสได้ใกล้ตัว ลม ไฟ น้ำ ดิน มีอยู่ในชีวิตประจำวัน การกินอาหาร เสื้อผ้า การสร้างบ้าน ล้วนเป็นวัฏจักรที่มนุษย์ช่วงชิงหนึ่งชีวิตเพื่อให้กำเนิดอีกหนึ่งชีวิต ดำเนินแบบนี้เรื่อยไปไม่มีสิ้นสุด ความรู้สึกเจ็บปวดเมื่อผักถูกคมมีดหั่น มายะรู้สึกและเข้าใจถึงความเจ็บปวด เมื่อธรรมชาติถูกทำร้าย รู้สึกคุณค่าของธรรมชาติที่เป็นผู้ฟูมฟักสิ่งมีชีวิต ในแบบที่เธอไม่เคยรู้สึกมาก่อน ซึ่งทำให้มายะมีความเชื่อในบทบาทการแสดงในฐานะอาโกยะ ส่งผลให้ท่าทางการเดินในฉากเก็บสมุนไพรของอาโกยะเปลี่ยนแปลงไป เป็นการเดินอย่างระวังเพื่อหลบสิ่งมีชีวิตในดินซึ่งเป็นการสร้างสรรค์การแสดงที่เกิดจากความเชื่อและสามารถถ่ายทอดออกมาได้อย่างสมจริงในฐานะอาโกยะ

(2) ความเชื่อในบทนางฟ้าสีแดงของอายูมิ อายูมิไม่เชื่อในบทบาทการแสดง ไม่เชื่อว่าเทพธิดามีจริง ไม่เชื่อในเทพมังกร จึงไม่มีหัวใจของตัวละคร อายูมิเน้นเทคนิคการเคลื่อนไหวร่างกาย ที่ทำให้ทุกท่วงท่าเคลื่อนไหวได้อย่างรวดเร็วราวกับไม่ใช่มนุษย์ ซึ่งเธอจะต้องฝึกฝนร่างกายอย่างหนัก หลังการซ้อมแฮมิลได้สะท้อนให้อายูมิเห็นว่าการแสดงของเธอนั้นไร้หัวใจ

พยายามเน้นแต่เปลือกนอกเท่านั้น ซึ่งต่างจากการซ้อมที่หุบเขา *“เพราะผมไม่ถ่ายรูป “ตุ๊กตา” หรือสิ่งที่ไร้หัวใจน่ะสิ ก็เลยไม่สนใจ “เปลือกนอก” ของนางฟ้าสีแดงเลย”* (สึชีเอะ มิอุจิ 2553)



รูปภาพ 64 อายูมิใช้เทคนิคการแสดงเพื่อเป็นนางฟ้าสีแดง

เธอได้ตระหนักว่าเธอไม่เคยเชื่อในนางฟ้าสีแดง *“อารมณ์ท่านเทพ!? ไม่เคยนึกถึงมาก่อนเลย ไม่สิเราไม่เคยเชื่อเลยด้วยซ้ำ ... เราไม่เคยเชื่อในจิตวิญญาณมังกรหรือเสียงกระซิบของผืนดิน ...สิ่งที่เราขาดไปคือพลังในการโน้มน้าว ...จะโน้มน้าวได้เหรอ...จิตใจทุกคนท่ามกลางสายฝนนี้...ในฐานะอาโกยะ”* (สึชีเอะ มิอุจิ 2553) แม้จะพยายามทำอย่างไรอายูมิก็ไม่รู้ว่าจะทำอย่างไรถึงจะจับหัวใจที่แท้จริงของนางฟ้าสีแดงได้

1.6.2. <u>การแยกความเชื่อในละครกับความเชื่อในชีวิตจริง</u>

นักแสดงควรแยกแยะให้ได้ระหว่างความเชื่อในละครกับความเชื่อในชีวิตจริง เพราะไม่เช่นนั้นนักแสดงจะแสดงออกจากความรู้สึกของตัวเอง ไม่ใช่ความรู้สึกของตัวละคร ถ้าเป็นเช่นนั้นนักแสดงจะติดกับอารมณ์ของตนเอง จนไม่อาจถอนตัวจากอารมณ์นั้น ดังปรากฏในละครเรื่องต่อไปนี้

ละครเวทีเรื่อง หุบเขาพายุ : ละครเรื่องนี้มายะแสดงบทวัยเด็ก “แคทเธอรีน” ซึ่งเป็นหญิงสาววัยรุ่นที่แสดงออกต่อความรักด้วยความรู้สึกเร่าร้อนรุนแรง มายะฝึกฝนจนมีความเชื่อในตัวละคร เมื่อถึงเวลาแสดงเธอถ่ายทอดตัวละครด้วยการปกป้องคนรักของเธออย่างเต็มกำลังทั้งในระหว่างการซ้อมและการแสดง ซึ่งในบางฉากมายะกัดคู่แสดงที่ขัดขวางแคทเธอรีนไม่ให้ไปหาอีสครีฟ

จนเขาเจ็บจริง ๆ ซึ่งทำให้นักแสดงผู้รับบทอีสคริฟรับการส่งอารมณ์จากมายะรู้สึกถึงความรักที่รุนแรงนั้น จนเชื่อว่า มายะคือแคทเธอรีนที่รู้สึกรักผู้แสดงคือตัวเขาไม่ใช่รักตัวละครอีสคริฟ

รูปภาพ 65 การแสดงที่สมจริงของมายะทำให้ผู้แสดงในบทอีสครีฟ

แยกมนต์สมมติในละครกับชีวิตจริงไม่ได้

ในระหว่างการแสดงเกิดอุบัติเหตุจนทำให้ผู้แสดงอีสครีฟปากแตก มายะที่ร่วมฉากนั้นแก้ปัญหาในฐานะตัวละคร โดยคิดว่าถ้าเธอเป็นแคทเธอรีนผู้ที่มีความรักรุนแรงจะทำอย่างไร มายะฉีกกระโปรงออกมาซับเลือดให้อีสคริฟ จนทำให้เรียวรู้สึกประทับใจมาก เพราะเขาแสดงบนเวทีจากความรู้สึกของตนเอง ไม่ได้แสดงด้วยความรู้สึกของอีสคริฟ เขาจึงรับอารมณ์ของมายะในฐานะแคทเธอรีน เขาคิดว่าไม่เคยพบเด็กผู้หญิงคนไหนรักเขารุนแรงขนาดนี้มาก่อน และเขาพูดบทตอบกลับจากความรู้สึกของเขาเอง ซึ่งความรู้สึกนั้นได้ส่งถึงผู้ชมจนต่างเข้าใจว่านักแสดงคู่นี้หลงรักกันจริงนอกเวทีละคร ในขณะที่มายะกลับรู้สึกในฐานะตัวละครและแยกตัวเองออกจากตัวละครได้ภายหลังการแสดงทุกรอบ หลังการแสดงสิ้นสุดเรียวไม่สามารถถอนตัวจากภาพมายาของแคทเธอรีนที่ฝังอยู่ในจิตใจได้เลย และติดตามดูการแสดงเรื่องต่อไปของมายะด้วยภาพแคทเธอรีนที่ติดตาเขาอยู่ เขาหลุดจากภาพแคทเธอรีนได้เมื่อคุยกับมายะตัวจริงจนตระหนักถึงตัวจริงของมายะกับภาพแคทเธอรีนที่มายะสร้างขึ้น และสามารถหลุดจากความหลงใหลได้ในที่สุด

1.6.3. <u>ความเชื่อกับการแสดงในสื่อที่เปลี่ยนไป</u>

ความเชื่อในบทบาทการแสดงช่วยให้นักแสดงมีสมาธิในการสวมบทบาทอย่างถูกต้องไม่ว่าจะอยู่ในสถานการณ์ใด หรือแม้แต่การเปลี่ยนสื่อการแสดงจากละครเวทีมาแสดงกับสื่อ

โทรทัศน์ โดยในการะสุโนคาเมนแสดงให้เห็นว่า ถ้าหากนักแสดงใช้การแสดงจากความจริงภายในโดยใช้หลักความเชื่อในบทบาทการแสดง มีสมาธิในบทบาทการแสดง นักแสดงจะสามารถสร้างตัวละครที่สมจริงได้อย่างน่าประทับใจ ดังปรากฏในละครเรื่องต่อไปนี้

ละครโทรทัศน์เรื่อง แสงเจิดจ้าของสวรรค์ : ในการแสดงละครโทรทัศน์เรื่องนี้ มายะสามารถแสดงบท “ซาโตโกะ” ได้อย่างสมบทบาท เมื่อออกอากาศได้รับการตอบรับจากผู้ชมจนดึงความนิยมได้สูงลิ่ว เธอได้โอกาสเพิ่มบทบาทการแสดง แต่กลับต้องเผชิญกับการกลั่นแกล้งจากศัตรูในวงการ แต่มายะยังคงใช้ความเชื่อในการแสดงเพื่อสามารถแสดงบทบาทได้อย่างมีสมาธิ ได้แก่

<u>ความเชื่อในบทซาตาโกะของมายะ</u>

- ฉากการเดินทางฝ่าพายุฝนเพื่อนำจดหมายของบิดามามอบให้ท่านทูต ในระหว่างการซ้อมเพื่อบันทึกเทปการแสดง มีเหตุการณ์ที่ทำให้มายะเสียสมาธิจากการถูกกลั่นแกล้ง ในจังหวะที่ตามบทซาโตโกะลงจากรถลาก แค่เหยียบที่วางเท้ามายะก็เสียหลักล้มคะมำ หวีที่ใช้ประกอบฉากมีคนแอบใส่กาว เมื่อมายะหวีผมมันติดเหนียวจนทำให้เธอกลายเป็นตัวตลก ถัดมาเมื่อหยิบผ้าขนหนูมาเช็ดที่ผ้ามีพริกไทย จนเธอจามออกมา เมื่อเดินเข้าห้องงานเลี้ยงเพื่อพบท่านทูต ก็ถูกกระป๋องน้ำราดใส่ตัวจนเปียกชุ่ม ทีมงานสั่งหยุดการถ่ายทำ มายะขอแสดงต่อ มายะมีสมาธิกับบทบาทในฐานะซาโตโกะ แสดงความรู้สึกและอารมณ์ของซาโตโกะที่รีบร้อนเดินทางฝ่าฝนเพื่อนำจดหมายมาให้ท่านทูต เธอหายใจหอบเหนื่อย จนทำให้การแสดงของมายะที่ปรากฏในกล้องดูโดดเด่นกว่านักแสดงร่วมฉากคนอื่น ๆ

รูปภาพ 66 ฉากซาโตโกะฝ่าพายุเพื่อนำจดหมายไปให้ท่านทูต

- ฉากการโยนถุงผ้าร้องเพลงให้แก่น้องที่ตายไป ในระหว่างการซ้อมเพื่อบันทึกเทปการแสดง ถุงผ้าที่มายะใช้โยนในฉากถูกตัดขาด แต่มายะไม่ยอมแพ้เธอหยิบผลส้ม นำมาใช้โยนแทนถุงผ้า เธอมีสมาธิในฐานะซาโตโกะจนสามารถถ่ายทอดความรู้สึกเสียใจได้อย่างสมจริง

จากสองเหตุการณ์ข้างต้นทำให้มายะได้รับการยอมรับในความสามารถ นักแสดงที่กลั่นแกล้งเข้ามาขอโทษ และยอมพ่ายแพ้ต่อการแสดงของมายะ

1.6.4. <u>ความเชื่อในบทบาทการแสดงตลอดระยะเวลาแสดง</u>

ความเชื่อในบทบาทการแสดงโดยคิดอย่างตัวละครคิด จะเกิดขึ้นได้ต่อเมื่อนักแสดงตระเตรียมบทบาทที่ได้รับมาอย่างดีแล้ว ซึ่งในระหว่างการแสดงนักแสดงต้องมีความเชื่อในบทบาทการแสดง และความเชื่อนั้นจะถูกส่งผ่านถึงผู้ชม ดังปรากฏในละครเรื่องต่อไปนี้

ละครเวทีเรื่อง คำสารภาพของเบียงก้า : การแสดงละครเดี่ยวในห้องเก็บอุปกรณ์กีฬา เป็นการแสดงละครที่ท้าทายความสามารถด้านความเชื่อในการแสดงของมายะ ที่จะสามารถควบคุมให้ผู้ชมติดตามการแสดงของเธอไปจนจบเรื่องได้หรือไม่ เพราะหากผู้ชมเบื่อ จะลุกออกสถานที่แสดงได้ทันที ซึ่งการแสดงของมายะสามารถถ่ายทอดทั้งบุคลิกตัวละครหลายตัวได้แตกต่างกันชัดเจน เช่น บทผู้ชาย บทโจรสลัด บทเบียงก้า รวมถึงแสดงให้เห็นถึงสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนไปในสถานที่ต่าง ๆ เช่น การแสดงในฉากการเดินทางในทะเลกว้างทำให้ผู้ชมรู้สึก *“กว้างจนไร้ขอบเขต ทั้งที่อยู่ในห้องเก็บของ แต่เหมือนมีเธออยู่คนเดียว”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) รวมถึงการใช้อุปกรณ์กีฬาให้เป็นเรือกอนโดลา ถึงแม้เริ่มแรกคนดูจะไม่เข้าใจเมื่อมายะแสดงท่าทางที่เด่นชัดว่ากำลังโดยสารเรือม้ากระโดดที่สมมติว่าเป็นเรือกอนโดลา ด้วยการยืนบนเรือแล้วแสดงท่าทางโคลงเคลงเหมือนกำลังอยู่บนเรือ ทำให้ผู้ชมเชื่อว่าเธอกำลังเดินทางด้วยเรือกอนโดลาจริง ๆ ท่ามกลางบรรยากาศของเมืองเวนิช ไม่ใช่ในห้องเก็บอุปกรณ์กีฬา

ละครเวทีเรื่อง ฝนห่าเดียว : การแสดงเดี่ยวของมายะเรื่องถัดมาเรื่องนี้ ได้รับการเรียกร้องจากผู้ชมให้เปิดการแสดงละครเรื่องใหม่ มายะตัดสินใจแสดงละครที่หลอกคนดูไม่ได้โดยเลือกเรื่องที่ใกล้ตัว โดยรับบท “ฮิโรมิ” เด็กสาววัยรุ่นผู้มีชีวิตที่อบอุ่นกลับต้องรู้ว่าพ่อของเธอมีหญิงอื่น

มายะต้องตระเตรียมบทบาทการแสดงด้วยการฝึกร่างกายอย่างหนัก เมื่อขึ้นเวทีแสดงมายะสามารถแสดงแพนโทไมม์ที่พบได้ปกติในชีวิตประจำวันอย่างสมจริง การเคลื่อนไหวมือเมื่อจับประตูกระจก จากท่าทางของมายะทำให้ผู้ชมมองเห็นอย่างชัดเจนถึงวัตถุที่มายะกำลังจับอยู่ รวมถึงการสร้างสร้างบรรยากาศแวดล้อมให้ผู้ชมเห็นภาพครอบครัวที่มีสมาชิกในบ้านทานอาหารเช้า

ร่วมกันอย่างพร้อมหน้า ทั้งที่ไม่มีเครื่องจัดฉากแต่เวลาแสดงทำให้รู้ว่าอยู่ที่ไหน กำลังทำอะไร ซึ่งผู้ชมสามารถเข้าใจจากกิริยาท่าทางของมายะเท่านั้น

รูปภาพ 67 การแสดงแพนโทไมม์เพื่อสร้างบรรยากาศบ้านในเรื่องฝนห่าเดียว

จนทำให้เพื่อนทั้งสองของมายะได้แก่ โยชิซาว่า และฮิโรโกะ รู้สึกว่ามายะกลายเป็นคนอื่น ผู้ชมเองก็ถูกชักจูงให้คล้อยตาม “ฮิโรมิ” โดยไม่มีใครรู้สึกเบื่อ อีกทั้งยังสามารถถ่ายทอดอารมณ์เศร้าในฉากที่ฮิโรมิพบว่าคุณพ่อคุยกับผู้หญิงและสงสัยว่าเป็นใคร เธอเดินตากฝนกลับบ้านอย่างเหน็บหนาว ทั้งในฉากที่รู้ว่าพ่อนอกใจ มายะสามารถแสดงท่าทางให้คนดูรู้สึกถึงฝนที่เทกระหน่ำใส่ตัวฮิโรมิจนเปียกปอน ในฉากที่ฮิโรมิเข้าไปในห้องของแฟนพ่อตามคำเชิญ ร่างกายมายะกระตุกจนคนดูเห็นชัดถึงความรู้สึกรังเกียจที่เธอมีต่อฝ่ายตรงข้าม เพียงแค่มายะตบกระเป๋าก็ทำให้รู้ได้ว่าน้ำชาที่แฟนพ่อถือมากระฉอกใส่เธอ ซึ่งทำให้ผู้ชมประทับใจชีวิตที่เปลี่ยนแปลงจากคนที่มีความสุขกลายเป็นทุกข์อย่างมาก แต่เรื่องจบลงด้วยความสุขเมื่อแฟนใหม่ของพ่อไปดูตัวที่บ้านเกิด หลังจบการแสดงมายะรู้สึกว่าภาพของครอบครัวแห่งสายรุ้งคงอยู่ในใจของเธอ เป็นเรื่องแรกที่มายะมีความรู้สึกว่าตัวละครยังคงอยู่ภายหลังจบการแสดง ซึ่งทำให้เห็นว่ามายะพัฒนาการเรื่องความเชื่อในบทบาทการแสดงมากกว่าเรื่องก่อนอื่นที่ผ่านมา

ละครเวทีเรื่อง เจ้าหญิงสองพระองค์ : การแสดงละครเรื่องนี้มายะรับบท “อัลดี๊ส” ซึ่งเป็นบทที่เธอไม่สามารถเข้าถึงความรู้สึกของเจ้าหญิงสูงศักดิ์ได้เลย เธอมีโอกาสได้พบกับฮิราดะอดีตผู้แสดงโอเปร่าเรื่อง เจ้าหญิงสองพระองค์ ซึ่งกุหลาบสีม่วงนัดพบให้ ฮิราดะเธอบอกว่า

“ไม่มีอะไรพิเศษ เพียงแต่เชื่อมั่นว่าเป็นอัสดี๊ส” จากนั้นมายะถูกทดสอบการแสดงในแบบแสแสร้งกับการแสดงแบบจริงใจที่การแสดงแบบจริงใจจะทบทวนความรู้สึกที่มีต่อภาพในใจของสิ่งนั้น *“ถ้าเราแสดงความรู้สึกของเราเองออกมาตรงๆ เราก็จะมีพลังในการจูงใจ” “ฉันเชื่อแน่ว่าบนเวทีฉันเป็นเจ้าหญิงจริงๆ... ถ้าเราเคลื่อนไหวโดยมีหัวใจของเจ้าหญิงแล้วล่ะก็ไม่ว่าจะอยู่ในอิริยาบถไหนก็ดูสมจริง”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) จึงทำให้มายะได้เรียนรู้ว่าความเชื่อในการแสดงเป็นสิ่งสำคัญสำหรับการแสดง

รูปภาพ 68 ฮิราดะผู้เคยแสดงเป็นอัลดี๊สแนะนำให้มายะเชื่อมั่นในตัวเอง

อีกทั้งฮาราดะยกตัวอย่างให้มายะเชื่อในความสามารถทางการแสดงมากกว่าเรื่องความสวย ซึ่งไม่ใช่เรื่องสำคัญ โดยยกตัวอย่างละครคาบูกิที่นักแสดงเป็นผู้ชาย แต่การแต่งหน้าทำผมและเครื่องแต่งกายทำให้เขาสวยเหมือนผู้หญิงได้อย่างไม่น่าเชื่อ จนทำให้มายะมั่นใจในตัวเองมากขึ้น

เมื่อขึ้นแสดงมายะสวยในฐานะอัลดี๊สแห่งลาสเนียร์ที่ถ่ายทอดบรรยากาศอบอุ่นมาแทนที่การแสดงของอายูมิถ่ายทอดบรรยากาศความหนาวเหน็บ ระหว่างการรอเข้าฉากมายะดำรงอยู่ในฐานะตัวละครอัลดี๊สตลอดระยะเวลาการแสดงมากกว่าคิดเรื่องแพ้ชนะและความสามารถที่แตกต่างระหว่างเธอกับอายูมิ โดยทุกครั้งที่จะเข้าฉากมายะตั้งสมาธิทบทวนตัวละคร สถานการณ์ ความสัมพันธ์ โดยคิดในใจถามตนเองว่า ฉันคือใคร มีบุคลิกอย่างไร สถานที่ที่จะไปที่ไหน ไปเป็นครั้งที่เท่าไหร่ ไปทำไม ส่วนอายูมินั้นไม่มีสมาธิในบทบาทคิดถึงการพบตัวละครแบบมายะ เห็นได้จากในฉากที่อายูมิพบเสด็จย่าเป็นครั้งแรก เธอคิดว่าได้แสดงคู่กับสึกิคาเงะ ซึ่งทำให้เห็นความแตกต่างเรื่องความเชื่อในบทบาทการแสดงระหว่างมายะและอายูมิ

ในการแสดงมายะเชื่อว่าตนนั้นคืออัลดี๊ส ซึ่งนักวิจารณ์ท่านหนึ่งได้กล่าวถึงการแสดงของมายะว่า *“เธอคงจะเข้าใจอัลดี๊สไปหมดทั่วทั้งร่างกายก็ได้นะครับ”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) เป็นฉากที่อัลดี๊สเห็นขอทานเข้ามาใกล้ อัลดี๊สผู้มีรอยยิ้มเทพธิดาได้แสดงความรู้สึกรังเกียจเป็นครั้งแรก แต่กลับเกิดความรู้สึกบาปในใจซึ่งความรู้สึกนี้เกิดขึ้นแวบเดียว *“สีหน้าของเธอ ทำให้รู้สึกถึงจิตใจที่สับสนของอัลดี๊สอย่างถ่องแท้”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) เมื่อเรื่องราวดำเนินไปอย่างเข้มข้นมากเท่าไหร่ มายะยิ่งรู้สึกรุ่มร้อนเดือดพล่านอยู่เต็มอก ในฉากที่อัลดี๊สออกท้องพระโรงเพื่อคุยกับประชาชนดึงให้ผู้ชมคล้อยตามจนรู้สึกว่าเป็นประชาชนของลาสเนียร์ *“ดูสีหน้าของมายะ นั่นไม่ใช่สีหน้าที่มาจากการแสดงเป็นอารมณ์ที่เกิดขึ้นจริง ๆ”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548)

ในฉากไคลแมซ์ออลิเกลด์เข้ามาหาอัลดี๊สในคุกผู้ชมรู้สึกสงสารคนอย่างออลิเกลด์ที่มีชีวิตอยู่ไม่ได้ ถ้าไม่ทำสิ่งที่เลวร้าย ทำให้อายูมิกลายเป็นนางเอกอย่างเต็มภาคภูมิ สึกิคาเงะเห็นพลังการแสดงของอายูมิแต่เธอบอกว่า *“ไม่ว่าเงาจะดำทะมึนแค่ไหน ถ้าไม่มีแสงสว่างแล้วล่ะก็ไม่มีวันที่จะเกิดเงาขึ้นได้”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) ซึ่งครู่หนึ่งในฉากที่อายูมิปลดปล่อยความอ่อนแอกับอัลดี๊ส มายะแสดงออกในฐานะอัลดี๊สด้วยอารมณ์และท่าทางที่ให้ความเมตตาแก่ออลิเกลด์ ด้วยการแสดงออกที่ทำให้คนดูนึกถึงพระแม่มาเรีย หลังจากนั้นออลิเกลด์ปล่อยอัลดี๊สจากคุก ซึ่งผู้ชมจะได้สัมผัสบรรยากาศความสุขของอัลดี๊สและยูริเจสอบอวลไปทั่วโรงละคร ส่วนออลิเกลด์ราชินีที่ต้องโดดเดี่ยวที่รู้สึกเหน็บหนาวไปทั่วร่างล่องลอยออกทั่วร่างกาย

รูปภาพ 69 ฉากอัลดี๊สแสดงสีหน้าเมตตาต่อออลิเกลด์ทำให้ผู้ชมนึกถึงพระแม่มาเรีย

หลังละครจบอายูมิรู้สึกถึงความเชื่อในบทบาทการแสดงของตนที่มีพลังราวกับว่ามีคนอีกคนคอยค้ำจุนเธออยู่ อายูมิบอกมายะว่าเธอรู้สึกเป็นครั้งแรก ว่าร่างกายและจิตใจกลายเป็นอีกคนหนึ่ง แต่อายูมิต้องตกใจเมื่อได้รู้ว่ามายะสามารถมีความเชื่อในบทบาทการแสดงเช่นนั้นได้ทุกครั้ง และคิดมาตลอดว่าทุกคนก็คงจะเป็นอีกคนหนึ่งเป็นเรื่องธรรมดา จนทำให้อายูมิรู้สึกลดความหลงในความมั่นใจในความสามารถของตัวเอง และพยายามที่จะเอาชนะมายะให้ได้

“เรื่องเจ้าหญิงสองพระองค์กระบวนการฝึกต่าง ๆ ทำให้อายูมิเริ่มที่จะไม่คิดจากภายนอกเป็นภาพแล้ว เริ่มที่จะรู้สึกว่าเอาตัวเองไปเป็นตัวละครนั้นให้ได้ทุกวิถีทาง อาจจะเป็นการเปลี่ยนกระบวนการซ้อมของอายูมิจากก่อน ๆ”

(ประวีร์ แซ่อึ้ง 10 เมษายน 2557)

ละครเวทีเรื่องทุ่งร้างที่ถูกลืม : การแสดงละครเรื่องนี้มายะรับบท “เจน” สาวน้อยหมาป่า เธอได้ตระเตรียมบททั้งการฝึกใช้ชีวิตแบบหมาป่า และการเข้าป่าเพื่อหาความดิบเถื่อน ทั้งในระหว่างการซ้อมเธอสามารถควบคุมการรับประสาทสัมผัสในฐานะสาวน้อยหมาป่า ที่คุโรนุมะทดสอบโดยโยนไฟแช็คลงไปบนพื้น มายะมีปฏิกิริยาโต้ตอบกับเสียงนั้น เธอหมอบในทันทีแล้วหยุดฟังเสียงจนแน่ใจ ซึ่งแสดงให้เห็นว่ามายะเชื่อในบทบาทการแสดง และมีปฏิกิริยาโต้ตอบในฐานะตัวละครในการแสดงรอบแรกมีพายุไต้ฝุ่นเข้าจนไฟฟ้าดับขณะแสดง มายะคงบทบาทในฐานะเจน โดยเธอยืนอยู่ในตำแหน่งเดิมแม้เวทีจะมืดสนิท ในขณะที่ผู้ร่วมแสดงคนอื่น ๆ ต่างหลุดออกจากบทกังวลว่าจะแก้ไขปัญหาได้อย่างไร

การฝึกซ้อมละครเวทีเรื่องนางฟ้าสีแดงรอบทดสอบ : การซ้อมละครเรื่องนางฟ้าสีแดง ในรอบทดสอบ ถูกแบ่งออกเป็นสองทีมระหว่างทีมคุโรนุมะ และทีมโอโนเดระ ซึ่งสึกิคาเงะได้ติดตามชมการซ้อมของนักแสดงทั้งสองว่าสามารถเข้าถึงบทบาทการแสดงได้ดีเพียงใด มีความเชื่อในบทบาทหรือไม่ ด้วยการทดสอบให้ดื่มน้ำโดยเธอเรียกนักแสดงว่าอาโกยะ ซึ่งปฏิกิริยาของนักแสดงทั้งสองแตกต่างกัน ดังนี้

1. มายะรับน้ำจากสึกิคาเงะด้วยความรู้สึกในฐานะอาโกยะที่ยังอยู่ในตัวของเธอหลังซ้อมการแสดง ซึ่งสึกิคาเงะสังเกตว่า ตัวละครอาโกยะยังสิงอยู่ในร่างกายของมายะ จึงทดสอบด้วยการส่งแก้วน้ำให้มายะ พร้อมพูดว่า *“คงเหนื่อยใช่มั๊ย ดื่มน้ำสักแก้วสิ อาโกยะ”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2553) ทั้งคุโรนุมะและเก็นโซต่างตกใจ มายะรับแก้วน้ำเปล่า เมื่อเห็นน้ำค่อย ๆ รินลงแก้วจนเต็ม จิตสำนึกที่เคารพต่อเทพมังกร ทำให้มายะก้มหัวน้อมรับน้ำ พร้อมทั้งคิดในใจว่า *“ขอน้อมรับค่ะ...!”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2553) ซึ่ง สึกิคาเงะบอกว่า *“...การซ้อมจบแล้ว แต่อาโกยะยังอยู่ในตัวเด็กคนนั้นน่ะสิ...*

ระหว่างที่เด็กคนนั้นฝึกซ้อม แกพยายามมีชีวิตในฐานะอาโกยะ ...ไม่นึกเลยว่าสิ่งที่เธอแสวงหาอยู่คือความสมจริงของนางฟ้าสีแดง!” (สึซึเอะ มิอุจิ 2553)

รูปภาพ 70 มายะน้อมรับน้ำจากสึกิคาเงะในฐานะอาโกยะ

2. อายูมิไม่คิดในฐานะตัวละครแม้แต่น้อย เธอคิดแต่ว่าสึกิคาเงะกำลังชมการแสดงของเธอที่ต่างจากมายะ เธอรับน้ำจากสึกิคาเงะด้วยท่าทีของอายูมิไม่ใช่อาโกยะ

1.7. มโนทัศน์ในเรื่องพลังในการแสดง

พลังในการแสดง หมายถึง นักแสดงสามารถส่งคลื่นความคิด อารมณ์ความรู้สึก ภาพพจน์ จิตนาการ ตลอดจนทุกสิ่งทุกอย่างที่เขาต้องการให้ผู้ชมได้รับดีกว่าผู้อื่น สามารถตรึงความสนใจของผู้ชมไว้ได้ ซึ่งนักแสดงต้องมีความสามารถที่จะดึงดูดผู้ชมให้ติดตามการแสดงอย่างมีสมาธิ และนักแสดงต้องมีสมาธิกับบทบาทการแสดงของตนเองเช่นกัน

ในการะสุโนคาเมนพบว่าการแสดงของมายะแทบทุกเรื่องมีเสน่ห์ดึงดูดใจผู้ชม โดยสามารถส่งพลังในการแสดงไปถึงผู้ชมได้ดีกว่านักแสดงคนอื่น ซึ่งเป็นผลมาจากคุณสมบัติเฉพาะตัวของมายะซึ่งคือพรสวรรค์ และการใช้แนวทางการปฏิบัติที่ถูกต้องในการเข้าถึงบทบาทการแสดง ซึ่งพบตั้งแต่การแสดงบนเวทีเรื่อง สี่ดรุณี ที่ผู้ชมต่างรู้สึกว่ามายะมีเสน่ห์ดึงดูดสายตา จากคนที่ไม่สวยกลายเป็นสาวสวยมีเสน่ห์ หลังจากนั้นยังปรากฏพลังที่ดึงดูดผู้ชม ในเหตุการณ์หลังการแสดงละครเวทีเรื่องทาเกะคุราเบะ มายะเกิดหกล้มกลางโรงละคร ระหว่างทางเดินกลับไปห้องแต่งตัว เธอรู้สึกว่า

จะต้องขอโทษผู้ชมที่เธอหกล้ม จึงก้มคำนับ จนทำให้ผู้ชมทั้งโรงละครขบขันในท่าทางของเธอ รวมถึงการแสดงละครเดี่ยวเรื่องจีน่ากับโถสีฟ้าห้าใบ ที่สามารถดึงดูดผู้ชมได้ตลอดระยะเวลา 1 ชั่วโมง 45 นาที โดยไม่รู้สึกเบื่อเลย ในเรื่องต่อมาพลังในการแสดงของมายะ ส่งผลกระทบต่อเอกภาพ และความกลมกลืนในละคร ซึ่งต้องได้รับการขัดเกลาเพื่อควบคุมพลังในการแสดงก่อนกลับขึ้นเวทีอีกครั้ง

<u>การควบคุมพลังในการแสดง</u>

พลังในการแสดงของนักแสดงที่มีมากเกินไป จนทำให้บทของตนนั้นเด่นเกินผู้แสดงร่วมคนอื่น จะกลายเป็นการทำลายความกลมกลืนและภาพรวมของละคร ซึ่งมายะแสดงโดยไม่คำนึงถึงความกลมกลืนกับผู้แสดงคนอื่น จนส่งผลให้ละครขาดเอกภาพ และผู้ชมรู้สึกขัดแย้งในบทบาทการแสดงระหว่างนักแสดงวัยเด็กกับวัยผู้ใหญ่ ดังปรากฏในเรื่องต่อไปนี้

ละครเวทีเรื่อง สายธารของหญิง : มายะได้รับบทคนเลี้ยงเด็กที่มาจากบ้านนอกแทนนักแสดงที่ถูกปลด ทั้งมายะมีทักษะการแสดงที่สามารถตีความบทบาทได้อย่างสมเหตุผล จนทำให้การแสดงของเธอเด่นจากการแสดงที่สมบทบาท เมื่อถึงแสดงบนเวทีการแสดงของมายะไม่ว่าจะเป็นท่าทางการเดินหรือการออกเสียงมีพลังดึงดูด จนทำให้คนดูไม่สนใจจุดศูนย์กลางของเรื่อง สนใจแต่การแสดงของมายะ จนกระทบต่อภาพรวมของละคร ทำให้ฮาราดะเจ้าของโรงละครอิชชินไม่ยอมให้มายะขึ้นแสดงที่โรงละครนี้อีก เธอคิดว่ามายะต้องได้รับการขัดเกลาการแสดงก่อนที่จะขึ้นแสดง ซึ่งเธอตั้งฉายาให้มายะว่า “ผู้ทำลายเวที”

รูปภาพ 71 มายะแสดงบทตัวประกอบคนเลี้ยงเด็กที่มีพลังดึงดูดสายตาผู้ชม

ละครเวทีเรื่อง หุบเขาพายุ : การแสดงในเรื่องนี้มายะไม่รู้เลยว่า การแสดงของเธอทำให้ละครขาดเอกภาพและขาดความสมดุลของผู้แสดงในวัยเด็กกับวัยผู้ใหญ่ จนทำให้ผู้ชมรู้สึกขัดแย้งระหว่างวัยเด็กที่มีความรักรุนแรงมากกว่าวัยผู้ใหญ่ เธอตั้งใจแสดงอย่างเต็มที่ตามบทบาทที่ได้รับ ซึ่งในเรื่องต่อไปสึกิคาเงะเตรียมบทละครที่ฆ่าตัวเองเพื่อให้มายะเข้าใจถึงการควบคุมพลังในการแสดง

ละครเวทีเรื่อง รอยยิ้มของหิน : ขณะที่กำลังแสดงในบท “ตุ๊กตา” มายะรับบทที่ฆ่าตัวเอง เธอมองดูเพื่อนในคณะแสดงอย่างสนุก และเข้ากันได้อย่างดี ภายหลังการแสดงจึงทำให้เธอตระหนักถึงเหตุผลที่สึกิคาเงะให้เธอรับบทนี้ เพราะสึกิคาเงะต้องการขัดเกลาทักษะการแสดงโดยนำคำพูด ท่าทาง และจิตใจออกไป จนเกิดสมาธิสูงสุด เมื่ออยู่ในภาวะจิตนิ่งทำให้มายะได้สังเกตการแสดงของเพื่อนนักแสดงที่แสดงเข้ากันอย่างกลมกลืน จนเธอเข้าใจได้เองถึงความสำคัญของการแสดงของนักแสดงแต่ละคนที่ต้องเข้ากันกับการแสดงของนักแสดงคนอื่น ซึ่งที่ผ่านมาเธอไม่เคยคิดเรื่องการแสดงเข้ากับนักแสดงคนอื่นเลย เธอคิดว่าเธอตั้งใจแสดงอย่างไรก็แสดงไปตามที่คิด จากเรื่องนี้จึงทำให้มายะเข้าใจว่าการแสดงที่เข้ากันเป็นเรื่องสำคัญยิ่ง และที่ผ่านมาเธอไม่เคยคิดถึงเรื่องนี้มาก่อนเลย เธอแสดงเพื่อตัวเองเท่านั้น

ละครเวทีเรื่อง No. 707 โอลัมเบียที่รัก : หลังความสำเร็จในการแสดงละครเดี่ยว มายะได้รับเชิญร่วมแสดงกับชมรมละครในบทหุ่นยนต์ มายะคำนึงถึงการแสดงร่วมกับผู้อื่นที่สึกิคาเงะได้สอนเธอในครั้งที่แสดงละครเรื่อง รอยยิ้มของหิน ซึ่งมายะนำมาใช้ในการแสดงเรื่องนี้

1.8. มโนทัศน์ในเรื่องการแสดงคือปฏิกิริยา

การแสดงคือปฏิกิริยารับส่งระหว่างผู้แสดง ที่ต่างจะต้องฟัง และ มองให้เห็นปฏิกิริยาของคู่แสดง รับความรู้สึกที่อีกฝ่ายส่งมาด้วยท่าทาง น้ำเสียง หรือคำพูด มีการปรับอารมณ์ความรู้สึกการแสดงออก หรือจุดมุ่งหมายในการสื่อสารให้เป็นปฏิกิริยา ซึ่งเป็นหลักความจริงในชีวิตประจำวันที่คนเรามีปฏิกิริยาโต้ตอบต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ในเรื่องนี้มีละครหลายเรื่องที่ประชันการแสดงระหว่างมายะและอายูมิ โดยที่ทั้งสองใช้การรับส่งความรู้สึกในฐานะตัวละครอย่างมีปฏิกิริยาต่อกัน ซึ่งนักแสดงจะต้องมีการฝึกปฏิบัติมาเป็นอย่างดีก่อนที่จะดึงจิตสำนึกในการแสดงเช่นนี้ออกมาใช้ได้ ดังปรากฏในละครเรื่องต่อไปนี้

1.8.1. <u>การมีปฏิกิริยาต่อเครื่องแวดล้อมและต่อผู้แสดงร่วม</u>

ละครเวทีเรื่อง ความรักในเมืองโบราณ : การแสดงแทนบท “ราชินี” มายะมีสมาธิต่อตัวละครจนกลายเป็นราชินีไปจริง ๆ เมื่อเกิดอุบัติเหตุที่หัวหน้าชมรมละครเหยียบชายกระโปรง

ของเธอ จนก้าวขาไม่ออก มายะในฐานะราชินีแสดงปฏิกิริยาโต้ตอบต่อการกระทำของคู่แสดง ข้าราชบริพารที่เหยียบชายกระโปรงโดยไม่ตั้งใจ มายะสั่งให้เธอชักเท้าออกไป จนทำให้หัวหน้าชมรมละครต้องรีบชักเท้าออกไปตามคำสั่งของมายะในฐานะราชินี

รูปภาพ 72 ปฏิกิริยาโต้ตอบของมายะในฐานะราชินี

เล่านิทานให้เด็กฟังในเรื่อง สโนไวท์ : การเล่าเรื่องเพียงคนเดียวที่สามารถแยกความแตกต่างตัวละครได้อย่างชัดเจนให้เด็กอนุบาลฟังฆ่าเวลาระหว่างรอนักแสดงมาถึง การเล่านิทานของมายะใช้ท่าทางและมือประกอบ โดยที่ไม่มีฉาก ผู้ชมจะดูผ่านอารมณ์และท่าทางของนักแสดงที่เป็นตัวละครต่าง ๆ ซึ่งเป็นการแสดงต้องใช้ที่นักแสดงเชื่อในสิ่งที่สมมติขึ้น และใช้จินตนาการจนมองเห็นภาพนั้นในความคิด แล้วส่งผ่านไปยังผู้ชมให้เชื่อในการแสดงนั้นได้

ละครเวทีเรื่อง มุเอนซากุระ : การแสดงแทนในบท “จิเอะ” ในขณะที่มายะกำลังท่องบทนักแสดงในเรื่องแกล้งสลับบท เมื่อถึงคิวแสดงมายะต้องออกไปแสดงทั้งที่ไม่รู้บท เมื่ออยู่หน้าเวทีมายะใช้การคาบดอกไม้ซึ่งเป็นของประกอบฉากแทนการพูดที่ไม่รู้จะพูดอะไร จนฝ่ายตรงข้ามที่ความจริงเป็นคนแกล้งสลับบททำอะไรไม่ถูก ไม่สามารถสื่อท่าทางหรือคำพูดใดส่งกลับมาให้มายะเพื่อดำเนินเรื่องในละครต่อได้

รูปภาพ 73 มายะคาบดอกไม้เพื่อแก้ปัญหาการไม่รู้บทพูด

แต่ด้วยความช่วยเหลือของอายูมิซึ่งแสดงเป็นตัวเอกของเรื่อง ได้เข้ามาคลี่คลายสถานการณ์ทำให้มายะเข้าใจเรื่องราวและเรื่องดำเนินต่อไปได้ ทั้งสองปะทะคารมในฐานะตัวละครอย่างจริงจัง ต่างส่งและรับทั้งท่าทางและคำพูด ซึ่งเป็นการแสดงที่อาศัยจิตใต้สำนึกในการแสดงโดยใช้การสังเกต การมอง การฟังและการคิด อย่างมีสมาธิในฐานะตัวละคร จนเกิดปฏิกิริยาโต้ตอบระหว่างกันที่คู่แสดงต่างส่งและรับให้แก่กันตามความรู้สึกนึกคิดแบบตัวละคร ดังที่ ผู้กำกับการแสดงได้กล่าวว่า *“ผู้แสดงน่ะ จับคำพูดอารมณ์และท่าทางของอีกฝ่ายหนึ่งได้ ฝ่ายหนึ่งแสดงและอีกฝ่ายหนึ่งก็คล้อยตาม อย่างได้จังหวะ ถ้าหากจังหวะผิดกันเพียงช่วงเดียวล่ะก็ หรือแม้แต่การคล้อยตามกันจะสับสนเพียงนิดเดียว ความเอาจริงเอาจังของฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งจะเฉือนฝ่ายตรงข้าม ฉากที่ว่านี่น่ะ พึ่งได้เพียงจิตใต้สำนึกทางด้านการแสดงของตัวเองเท่านั้น”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548)

ละครเรื่อง เจ้าหญิงสองพระองค์ (การทดสอบขั้นที่ 3) : การทดสอบในขั้นนี้มายะสามารถสร้างสรรค์ละครที่ไม่ซ้ำกับถึง 7 เรื่อง จากความสามารถด้านความจำ จินตนาการ ไหวพริบในการสร้างตัวละครและสมมติสถานการณ์ที่มีเหตุมีผลทั้งยังสนุกน่าติดตาม โดยที่มายะต้องคำนึงถึงการเคลื่อนไหวทุกอิริยาบถของคู่แสดง และต้องมีปฏิกิริยาสอดคล้องกับเขาอย่างกลมกลืน โดยสถานการณ์การทดสอบมีรายละเอียดดังนี้ กัปตันของภัตตาคารเดินมาจากเวทีด้านขวา แล้วเดินรอบโต๊ะ ดึงผ้าปูโต๊ะ เรียกเสียงดนตรีเพื่อเปิดร้าน จากนั้นเดินออกข้างเวทีไป โดยที่ผู้เข้าทดสอบต้องใช้เทคนิคการแสดงทำให้เกิดความประทับใจ โดยมีข้อห้ามขีดขวางการแสดงของกัปตันในละคร การแสดงจะไม่เจาะจง ฤดูกาล สถานที่ และเวลา สามารถใช้จินตนาการได้อย่างอิสระ นักแสดงคนอื่นๆ รู้สึกว่ายากมาก แต่มายะสามารถแสดงได้ในทันที และสามารถแสดงได้ไม่ซ้ำกันถึง 7 เรื่อง ดังปรากฏตัวอย่างดังนี้

การแสดงเรื่องที่ 1 : มายะสร้างสถานการณ์โดยให้ตัวละครเป็นเด็กผู้ชายที่มางานแต่งงานญาติในโรงแรม แต่เบื่อจึงมาเล่นซ่อนหาในภัตตาคารที่กำลังจะเปิด แต่ก่อนหน้านั้นเขาชนเข้า

กับคนร้าย 3 คนที่พกปืน และเขาทั้งสองกำลังตามหาเด็กชายคนนี้อยู่ เขาจึงหลบอย่างหวาดกลัว ไปใต้โต๊ะแต่ละโต๊ะ ในจังหวะที่กัปตันหยุดเพื่อดูเวลา มายะออกมาจากใต้โต๊ะ แล้วหยุดเพื่อให้จังหวะกัปตัน ก่อนที่จะหลบเข้าใต้โต๊ะ เมื่อเสียงดนตรีดังขึ้นเด็กผู้ชายรู้ว่าเป็นสัญญาณของภัตตาคารเปิด มีคนเข้ามาแล้วพวกโจรหนีออกไป เขาจะเอาเรื่องไปบอกตำรวจก่อนจบมายะหันกลับมาพูดเหมือนตอนเริ่มต้น เอารึยัง ...ยัง การใช้คำพูด “เอารึยัง ...ยัง” ในตอนจบ มายะตอบว่าเพื่อให้ละครจบสมบูรณ์ กรรมการชมมายะว่า *“เธอรู้ซึ้งถึงคำว่าละครอย่างถ่องแท้”* (สึชิเอะ มิอุจิ 2548)

รูปภาพ 74 มายะเป็นเด็กชายแอบหลบในภัตตาคาร และเป็นเงาของกัปตัน

การแสดงเรื่องที่ 2 : มายะเลียนแบบท่าทางของกัปตันทำท่าเหมือนกันแต่ทำตรงกันข้ามกันกับตัวจริง เป็นการกระทำที่ทำให้คนดูหัวเราะ โดยการเป็นเงาของคน ๆ นึง... ส่วนใหญ่ทำท่าเหมือนกันทุกอย่าง บางครั้งทำตรงข้ามกับตัวจริง การเคลื่อนไหวต้องให้จังหวะไม่ผิดกันเลย ซึ่งเรื่องจังหวะจะทำให้คนดูหัวเราะ สามารถแสดงผสมกันได้เก่งมาก สามารถจดจำท่าทางไว้ได้หมดแล้ว ตอนจบเปลี่ยนจากเงามาเป็นตัวจริง

ซึ่งกรรมการตัดสินให้มายะผ่านการคัดเลือกให้ได้รับบทเป็นเจ้าหญิงอีกคนหนึ่ง

ละครเวทีเรื่อง ทุ่งร้างที่ถูกลืม : นักแสดงที่จะแสดงบทหมาป่าจำเป็นต้องแสดงออกด้วยท่าทาง และต้องเข้าใจถึงปฏิกิริยาโต้ตอบต่อวัตถุและสิ่งแวดล้อมที่แตกต่างจากมนุษย์ คุโรนุมะจึงเน้นการฝึกปฏิกิริยาโต้ตอบให้แก่นักแสดง เขาเริ่มทดสอบมายะโดยให้มายะแย่งผ้าขี้ริ้วที่สมมติว่าเป็นก้อนเนื้อไปจากมือเขาให้ได้ ก่อนเริ่มแสดงมายะตั้งสมาธิว่าเราเป็นใคร ต้องการอะไร มายะแสดงอย่างจริงจัง กระโจนเข้าใส่คุโรนุมะเพื่อแย่งก้อนเนื้อมาให้ได้โดยไม่ห่วงความสวย ทำให้ทั้งคู่ต่างมีปฏิกิริยาโต้ตอบต่อกันอย่างไม่ออมมือ *“ที่ฉันไม่ยั้งมือเป็นเพราะเธอเองก็กระโจนเข้ามาจึงต้องโต้กลับจริง ๆ”* (สึชิเอะ มิอุจิ 2546)

รูปภาพ 75 คุโรนุมะทดสอบการแสดงของมายะในบทสาวน้อยหมาป่าเจน

แบบฝึกหัดต่อมาเป็นการสร้างสถานการณ์ตามบทละครเพื่อให้นักแสดงเกิดปฏิกิริยาโต้ตอบในฐานะตัวละคร โดยคุโรนุมะเริ่มเปิดตัวผู้แสดงชาวบ้านให้เข้ามาในห้องซ้อม ท่าทีที่น่ากลัวของมนุษย์ในการพบกันเป็นครั้งแรกทำให้มายะรู้สึกกลัว จากนั้นเปลี่ยนเป็นชายร้านจำอวดเข้ามา มายะรู้สึกกลัว คนต่อมาคือผู้แสดงสจ๊วต ซึ่งคือซากุระโคจิ เขานำเนื้อมาให้เจน มายะในฐานะเจนมีปฏิกิริยาโต้ตอบด้วยท่าทีและเสียงขู่ เมื่อเขาออกไปแล้วเจนจึงเข้ามาหยิบเศษเนื้อ จากนั้นเจนถูกล้อมด้วยเก้าอี้ทั้ง 4 ด้านแทนการขังกรง มีคนล้อมดูเธอมากมาย จนทำให้มายะในฐานะเจนรู้สึกกลัวมนุษย์จับขั้วหัวใจ ซึ่งเป็นความรู้สึกของเจนต่อมนุษย์ เธอมีปฏิกิริยาด้วยการตัวสั่นขู่มนุษย์ที่ล้อมรอบกรงขังด้วยความกลัว และความรู้สึกนั้นยังคงอยู่หลังการซ้อม ทำให้มายะเข้าใจความรู้สึกที่อยู่ในจิตใต้สำนึกของเจนว่า “กลัวมนุษย์”

คุโรนุมะให้มายะและซากุระโคจิฝึกแสดงสดปฏิกิริยาโต้ตอบและความไว้ใจระหว่างสจ๊วตและเจน โดยให้มายะคิดถึงพฤติกรรมของเจนเมื่อเวลาเปลี่ยนไป ปฏิกิริยาโต้ตอบของเจนจะเปลี่ยนไปอย่างไร เขากำหนดสถานการณ์ว่า สจ๊วตนำอาหารมาส่งให้เจนในห้องทุกวัน โดยปรากฏเหตุการณ์ดังนี้

อาทิตย์ที่ 1 หลังอาหารเจนมีปฏิกิริยาไม่ไว้ใจกระโจนใส่สจ๊วต

1 เดือนผ่านไป สจ๊วตนำอาหารมาให้ในห้อง ซากุระโคจิตกใจที่เห็นว่า มายะในฐานะเจนนั่งรออาหาร แต่เมื่อสจ๊วตนำอาหารมาวางใกล้ เจนไม่ครางมองแต่อาหาร เมื่อสจ๊วตลุกขึ้นเจนรีบแอบหลบไปไกลเพื่อเฝ้าระวังปฏิกิริยาของสจ๊วต 2 เดือนผ่านไป เจนมารออาหาร แต่ยังไม่ไว้ใจ ดึง

เหยื่อออกไปกินไกล ๆ 3 เดือนผ่านไป เมื่อซากุระโคจิเปิดประตู เจนพุ่งเข้ามาหากระโจนใส่เขาอย่างดีใจ สจ๊วตเอาอาหารวางให้ใกล้ ๆ ตัว ขณะที่เจนกิน สจ๊วตพยายามแตะตัว แต่เจนขู่ไม่ไว้ใจ

รูปภาพ 76 ปฏิกิริยาของเจนต่อสจ๊วตหลังจาก 3 เดือน

ผลจากการฝึกปฏิกิริยาให้แก่มายะ ทำให้ทีมละครอิซาโดร่า ซึ่งชมการแสดงรอบพิเศษที่คุโรนุมะสั่งให้นักแสดงซ้อมจริง ได้เห็นการแสดงอารมณ์ของสาวน้อยหมาป่า กิจกรรมการกิน การเล่น รวมถึงประสาทสัมผัสที่ไวของมายะในฐานะเจน คุโรนุมะต้องการให้ทีมอิซาโดราเห็นความสามารถของมายะ เขาตั้งใจทำไฟแช็กตกพื้น เมื่อมายะในฐานะเจนได้ยิน เธอกระโดดหลบและหมอบอยู่นิ่ง เพราะตกใจเสียงนั้น แอนโยจิตกใจ *“อะไรกัน ...ถึงจะแวบเดียวแต่ไม่ใช่การแสดง การตกของไฟแช็กยังทำให้มีปฏิกิริยาตอบโต้เช่นนี้ นี่เธอเป็นสาวน้อยหมาป่าจริง ๆ”* (สึชีเอะ มิอุจิ 2548)

1.8.1. <u>ปรับเปลี่ยนการแสดงตามปฏิกิริยาโต้ตอบของผู้ชม</u>

ละครแสดงเดี่ยวเรื่อง คำสารภาพของเบียงก้า : ในขณะที่มายะกำลังแสดงละครเรื่องคำสารภาพของเบียงก้า ในโรงละครที่ปรับจากห้องเก็บอุปกรณ์กีฬา ผู้ชมเข้ามาในโรงละครเมื่อเริ่มแสดงไปแล้วกลางเรื่อง เขาเปิดประตูกว้างทำให้แสงสว่างส่องเข้ามาในห้องที่กำลังแสดงละคร พร้อมนั่งลงถามผู้ชมคนอื่นเกี่ยวกับฉากการแสดง จนทำลายบรรยากาศของละคร แต่มายะก็สามารถดึงเขากลับมาเป็นส่วนหนึ่งของละคร และทำให้บรรยากาศของละครกลับคืนมา โดยแนะนำตัว *“ยินดีที่ได้รู้จักค่ะ เบียงก้าค่ะ”* (สึชีเอะ มิอุจิ 2548) เธอพูดโต้ตอบกับผู้ชม เหมือนกับเป็นตัวละครในเรื่อง

ซึ่งสึกิคาเงะกล่าวถึงปฏิกิริยาของมายะว่าเป็น “ปฏิกิริยาโต้ตอบทางการละคร” ซึ่งเป็นสัญชาตญาณที่ปล่อยให้บรรยากาศเสียไปไม่ได้

รูปภาพ 77 เบียงก้ากล่าวทักผู้ชมที่เข้ามาใหม่เพื่อทำให้บรรยายกาศของละครกลับคืนมา

1.8.2. <u>การรับส่งระหว่างคู่แสดง</u>

ละครเวทีเรื่อง นางฟ้าสีแดง (รอบทดสอบ) : การซ้อมบทของซากุระโคจิเป็นไปอย่างลำบาก เพราะไม่สามารถเคลื่อนไหวได้ปกติเนื่องจากประสบอุบัติเหตุ แต่เขาพยายามสมาธิกับบุคลิกของตัวละครอิชชินที่คุโรนุมะตีความเพิ่มว่าร่างกายอาจไม่สมบูรณ์ เพราะบาดแผลติดตัวจากอดีต เพื่อให้เหมาะสมกับสภาพร่างกายของของเขา มายะคอยสังเกตและตอบสนองฝ่ายตรงข้ามในฉากที่อาโกยะเข้ามาหาอิชชิน มายะช่วยประคองซากุระโคจิ แต่เขาผลักมายะออก แล้วพูดบทของตัวเอง ทั้งเผลอทำไม้ค้ำแขนหลุดจากมือ จนมายะเข้ามาประคองเพื่อไม้ให้อิชชินล้ม และเธอพูดบทต่อเนื่อง นักแสดงคนอื่นๆ บอกว่าทั้งคู่แสดงเข้ากันได้ดีกว่าเมื่อก่อน มายะตั้งใจว่าเธอจะคอยตอบสนองทั้งนั้นไม่ว่าจะเป็นอิชชินแบบไหน คุโรนุมะเห็นว่าเป็นเรื่องที่ดีที่อาการบาดเจ็บของซากุระโคจิทำให้มายะรู้จักสังเกตและตอบสนองฝ่ายตรงข้าม เนื่องจากตลอดมามายะใช้การเข้าถึงบทบาทแบบสวมวิญญาณให้กับบทมากจนเกินไป ทำให้ฝ่ายตรงข้ามถูกดึงดูดและเสียความเป็นตัวของตัวเอง *“ละครเวทีไม่อาจสำเร็จได้ด้วยคนเดียว สิ่งสำคัญคือต้องรู้จักประสาน เหมือนเล่นรับส่งบอลกับอีกฝ่าย”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2556)

2. การจัดการแสดงละครเวที

ใน “การะสุโนคาเมน” นอกจากเสนอมโนทัศน์ด้านศิลปะการแสดงแล้ว ยังปรากฏภาพรวมของการจัดการแสดงละครเวทีที่มีขั้นตอนเช่นเดียวกับธรรมเนียมการจัดการแสดงโดยทั่วไป ทั้งพบว่ามีการให้ความหมายของละครที่ดีไม่จำเป็นต้องจัดการแสดงในโรงละคร แต่สามารถจัดในสถานที่ใดก็ได้ที่มีผู้ชมเข้าชมการแสดง มีรายละเอียดดังนี้

2.1. ความหมายของละครที่ดี

ละครที่ดีไม่ได้หมายความถึงขนาดของโรงละคร เครื่องแต่งกายที่สวยงาม หรือ อุปกรณ์ทางเทคนิคที่ดึงดูดสายตาของผู้ชม แต่ละครที่ดีหมายถึงการแสดงของนักแสดงสามารถคิดและรู้สึกในบทบาทการแสดงได้ราวกับสวมวิญญาณเป็นตัวละครตัวนั้น (Moore 1984) จนทำให้ผู้ชมเชื่อในการแสดง ซึ่งในการะสุโนคาเมนมีการเปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่างระหว่างโรงละครเล็กที่ใช้ทุนน้อยมีอุปกรณ์จำกัดแต่สามารถดึงดูดผู้ชมได้มากกว่าการแสดงในโรงละครโรงใหญ่ที่มีอุปกรณ์ต่าง ๆ ครบครัน ซึ่งสิ่งเหล่านั้นแท้จริงแล้วเป็นเพียงเครื่องประกอบในการแสดง แก่นแท้ของการแสดงอยู่ที่ความสามารถในการถ่ายทอดบทบาทการแสดงของนักแสดง ดังปรากฏในละครเรื่องต่อไปนี้

2.1.1. การแสดงละครเรื่อง รอยยิ้มของหิน ที่ส่งผลต่อโรงละครออริออน

คณะสึกิคาเงะและอิกกากุจูร่วมกันจัดการแสดงที่โรงละครใต้ดิน ซึ่งปรับปรุงมาจากคาเฟ่เก่า โดยพวกเขาใช้ทุนปรับปรุงเท่าที่จำเป็นสำหรับการแสดง เก้าอี้เป็นเพียงเบาะรองนั่งธรรมดาเมื่อเทียบกับโรงละครออริออนที่อยู่ใกล้กัน เป็นโรงละครใหญ่ที่นั่งกว่าห้าร้อยที่นั่ง พวกเขาถูกดูถูกว่าโรงละครใต้ดินคงไม่มีผู้ชมเข้าชมการแสดง แต่เมื่อเปิดการแสดงไปไม่นานกลับกลายเป็นว่า การแสดงเรื่องรอยยิ้มของหินดึงดูดผู้ชมเข้าชมจนล้นโรงละคร ส่งผลกระทบต่อโรงละครออนริออนทำให้ระดับผู้ที่เข้าชมละครทั่ว ๆ ไปลดลงอย่างเห็นได้ชัด

2.1.2. การแสดงละครเดี่ยวเรื่อง คำสารภาพของเบียงก้า เมื่อเทียบกับชมรมละครโรงเรียน

การแสดงเดี่ยวเรื่องนี้มายะใช้ห้องเก็บอุปกรณ์กีฬาเป็นสถานที่แสดงในงานเทศกาลของโรงเรียน ซึ่งมายะเชื่อว่า ผู้ชมมารวมตัวกันที่ไหนที่นั่นคือโรงละคร *“ห้องเก็บเครื่องกีฬา มีคนมารวมกันก็เป็นโรงละครแล้ว ใช่แล้วที่ ๆ มีคนมารวมกันน่ะ เป็นโรงละครได้ทุกแห่ง”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) เมื่อเปรียบเทียบกับโรงละครของชมรมละครที่เทียบเท่ามาตรฐานระดับอาชีพ มีอุปกรณ์ครบครัน ใช้เสื้อผ้าและฉากที่หรูหราโรงละครที่มายะจัดแสดงเทียบไม่ได้เลย หัวหน้าชมรมละครดูถูกการแสดงของมายะ เธอคิดว่าผู้ชมจะต้องเบื่อ แล้วเดินหนีออกมาเอง ถึงแม้ว่าจะเป็นการแสดงจากนักแสดงอาชีพอย่างมายะก็ตาม แต่ทว่าการแสดงของมายะดึงดูดผู้ชม จนทำให้ห้องนั้นกลายเป็น

สถานที่ตามท้องเรื่อง ไม่มีใครเดินออกมาเลยแม้แต่คนเดียว อีกทั้งยังได้รับการเรียกร้องให้แสดงซ้ำอีกด้วย ซึ่งสร้างความประหลาดใจให้แก่สมาชิกชมรมละครเป็นอย่างยิ่ง

2.1.3. ละครเวทีเรื่อง ฝันกลางฤดูร้อน กับการท้าทายของคณะละครอาเทเนะสะ

การแสดงที่เวทีกลางแจ้งของคณะสึกิคาเงะและอิกกากุจูถูกดูหมิ่นจากคณะละครอาเทเนะสะด้วยความตั้งใจของหัวหน้าคณะที่ต้องการทดสอบฝีมือในการแสดงที่โรงละครกลางแจ้ง จนทำให้คณะละครอาเทเนะสะเผลอท้าว่าถ้ามีคนดู 3 วันรวมกันมากกว่าจะยอมรับฝีมือ การท้าทายครั้งนี้มีมาสึมิเป็นพยาน ซึ่งถ้าคณะฯ ทำได้จะได้แสดงที่อาเทเนะสะ ประกอบกับการช่วยเหลือด้านประชาสัมพันธ์จากมาสึมิ เชิญนักข่าวหนังสือพิมพ์สัมภาษณ์เรื่องราวของพวกเขาลงสกู๊ปพิเศษจนเป็นที่รู้จัก และคณะฯโฆษณาให้แก่ผู้เดินผ่านไปมาบนท้องถนนทราบถึงการจัดการแสดง ซึ่งมายะได้แรงฮึดมาจากคำดูถูกของคณะอาเทเนะสะ จึงต้องการแสดงให้พวกเขาเห็นฝีมือ มายะชวนเพื่อน ๆ แสดงละครข้างถนนที่สมบทบาทและสนุกสนาน ซึ่งสามารถดึงดูดความสนใจให้ผู้คนที่เดินผ่านไปมาหยุดดูการแสดงด้วยความสนใจ และตั้งใจจะมาชมในวันแสดงจริง เมื่อถึงวันแสดงจริงเพียงแค่วันแรก มีผู้รอชมการแสดงอย่างล้นหลามกว่า 1,400 คน ซึ่งทำให้พวกเขาได้ผู้ชมกลุ่มใหม่ที่มากกว่าเดิมหลายเท่าตัวตามต้องการ การแสดงที่ดึงดูดใจของพวกเขาส่งผลให้ละครประสบความสำเร็จอย่างมาก และสามารถเข้าแสดงในโรงละครอาเทเนะสะโดยได้รับการสนับสนุนจากไดโตะที่ต้องการสร้างแนวละครสำหรับลูกค้ากลุ่มใหม่

2.1.4. ความแตกต่างที่บทบาทการแสดงระหว่าง ละครเวทีเรื่อง ทุ่งร้างที่ถูกลืม กับละครเวทีเรื่อง อิซาโดร่า

การแสดงละครเรื่อง ทุ่งร้างที่ถูกลืม คุโรนุมะผู้อำนวยการแสดง พยายามต่อรองกับผู้อำนวยการสำนักการละครโอซาวะ เขาต้องการคัดเลือกผู้แสดงที่เหมาะสมให้กับละครเรื่องใหม่โดยปฏิเสธการใช้ดาราดังเป็นจุดขายอย่างที่ผู้อำนวยการฯ ต้องการ ซึ่งทำให้เขาถูกบีบจากโครงการแสดงของคณะฯ โดยตัดงบประมาณทั้งหมด ตั้งแต่การเปลี่ยนโรงฝึก การเปลี่ยนสถานที่แสดง ดึงตัวนักแสดง แต่ถึงอย่างนั้น คุโรนุมะยังมุ่งมั่นสร้างละครต่อไป ซึ่งคุโรนุมะบอกกับนักแสดงของเขาว่า *“...เพราะถึงจะเปลี่ยนโรงฝึก ก็ไม่ได้หมายความว่าจะทำให้การฝึกซ้อมเปลี่ยนไป”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) โดยที่การซ้อมละครเรื่องอิซาโดร่าได้รับการสนับสนุนทุกสิ่งจากผู้อำนวยการโรงละคร ซึ่งเขาหวังให้ละครเรื่องนี้คว้ารางวัลการแสดงให้ได้เพื่อชื่อเสียงของคณะ ซึ่งขัดกับความตั้งใจของคุโรนุมะเป็นอย่างยิ่ง เขานับหนึ่งในการสร้างละครด้วยการขัดเกลาความสามารถของนักแสดงหน้าใหม่ ที่ถูกคัดเลือกมาว่าเหมาะสมกับบท จนสามารถสร้างละครเรื่องทุ่งร้างที่ถูกลืมเป็นผลสำเร็จ และสร้างสรรค์การแสดงให้มีหลายแนวในเรื่องเดียวกัน รวมถึงการจัดฉากโดยใช้อุปกรณ์ง่าย ๆ ที่สามารถสื่อสารความรู้สึกสู่ผู้ชมได้ โดยใช้ยางรถยนต์และอิฐบล็อคเก่า ๆ มาจัดฉากเท่านั้น จากความสามารถในการ

แสดงและการสร้างสรรค์ละครหลากหลายแนวส่งผลให้ละครเรื่องนี้ได้ร่วมประกวดและได้รับรางวัลที่สำคัญมาครองอย่างงดงาม

จากตัวอย่างละครข้างต้นการะสุโนคาเมนได้นำเสนอให้เห็นถึงความหมายของละครที่ดีอยู่ที่การแสดงและความสามารถของนักแสดงในการดึงดูดผู้ชมให้เชื่อในบทบาทการแสดง มากกว่าการดึงดูดผู้ชมด้วยสถานที่ที่ใช้แสดง เพราะสิ่งเหล่านั้นเป็นแต่เพียงเครื่องเสริมแต่งให้กับละครเท่านั้น

2.2. ขั้นตอนการจัดการแสดงละครเวที

ในการะสุโนคาเมนมีการนำเสนอขั้นตอนการจัดแสดงละครตามลำดับใกล้เคียงกับการจัดแสดงละครเวทีที่ปรากฏในตำราละคร ได้แก่ การเลือกบทละคร การคัดเลือกและกำหนดตัวผู้แสดง การเตรียมงานก่อนเริ่มซ้อมละคร บทบาทของครูผู้สอนการแสดงและผู้กำกับการแสดงในการซ้อมละครและการแสดงบนเวที ปัญหาผู้แสดงเจ็บป่วยและตัวแทน การคำนับเมื่อสิ้นสุดการแสดง (curtain call) ดังมีรายละเอียดดังนี้

2.2.1. <u>การเลือกบทละคร</u> : บทละครเป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญในเรื่องนี้ ซึ่งการคัดเลือกบท ถ้าเป็นการแสดงร่วมกับคณะละคร บทละครถูกคัดเลือกโดยหัวหน้าคณะละคร หรือผู้กำกับการแสดง และหากเป็นการแสดงเดี่ยวนักแสดงต้องเลือกบทละครที่ต้องการด้วยตัวเอง ซึ่งปรากฏให้เห็นวิธีการเลือกบทละคร ไว้ดังนี้

2.2.1.1. เลือกจากบทละครที่ตัวละครเอกมีมิติที่น่าสนใจ ได้แก่ บทนางฟ้าสีแดงซึ่งเป็นบทที่ใช้ทดสอบความสามารถในการแสดงจากความจริงภายในซึ่งเป็นบทที่ไม่ใช่มนุษย์ ซึ่งเป็นแก่นสำคัญของเรื่องนี้ บทมิโดริ ในเรื่องทาเกะคุราเบะ เป็นบทที่ต้องใช้ความสามารถในการสร้างบุคลิกตัวละครที่เป็นเอกลักษณ์ บทตุ๊กตา ในเรื่องรอยยิ้มของหิน บทนี้เป็นบทที่ขัดเกลาพลังการแสดงให้แก่มายะหรือเรียกว่าฆ่าตัวเอง บทฮิโรมิ ในละครเรื่องฝนห่าเดียว มายะประทับใจบทละครเรื่อง ฝนห่าเดียว ตั้งใจแสดงแพนโทไมม์ในชีวิตประจำวันธรรมดา ๆ ให้น่าสนใจ อยากทดสอบการแสดงในแบบที่หลอกคนดูไม่ได้ บทจูเลียต ในละครเดี่ยวเรื่อง จูเลียต เป็นการทดสอบศักยภาพในการแสดงที่อายูมิท้าทายตัวเองในด้านศิลปะการใช้ร่างกาย

2.2.1.2. เนื้อเรื่องมีเนื้อหาน่าสนใจน่าติดตาม ได้แก่ เรื่องเจ้าสาวอันดับหนึ่งของประเทศ ครูเลือกเรื่องที่เด็กนักเรียนชอบ เรื่องจีน่ากับโถสีฟ้าห้าใบ นำมาจากนิทานซึ่งเป็นเรื่องที่ตัวละครในเรื่องต้องใช้ไหวพริบในการแก้ปัญหา และมายะก็ต้องใช้ไหวพริบในการแก้ปัญหาในการแสดงเดี่ยว จนทำให้เห็นถึงพรสวรรค์ทางการแสดงของเธอ

2.2.1.3. มีความเหมาะสมกับสถานที่จัดแสดง ได้แก่ เรื่องฝันกลางฤดูร้อน เรื่องนี้เหมาะกับเวทีกลางแจ้ง และสามารถขยายกลุ่มผู้ชมได้เพิ่มขึ้นอีกทั้งมีความแตกต่างหลากหลาย และทดสอบความสามารถในการแสดงเพราะถ้าจับใจคนดูไม่อยู่ พวกเขาจะเบื่อและหนีไป เรื่องคำสารภาพของเบียงก้า มายะได้แรงบันดาลใจจากเบียงก้า โดยลองใช้อุปกรณ์ในโรงยิม จนทำให้ฉุกคิดว่าสามารถแสดงละครเดี่ยวในห้องเก็บอุปกรณ์กีฬาได้

2.2.1.4. บทละครที่สามารถนำมาจัดแสดงในแนวที่น่าสนใจ ได้แก่ ละครเวทีเรื่องทุ่งร้างที่ถูกลืม มีตัวละครที่น่าสนใจ และสามารถเปลี่ยนแนวการแสดงไปได้หลายแนวเพื่อสร้างละครที่มีชีวิต ดังที่คุโรนุมะพูดว่า

“ฉันต้องการทำละครที่มีชีวิต...แม้จะใช้บทพูดเดียวกันแค่เพียงแต่ใส่อารมณ์ต่างกัน รูปแบบของละครก็จะผิดแผกไปมากแล้ว ยิ่งถ้าจับคู่และสลับคู่ของความแตกต่าง ในการใส่อารมณ์แต่ละแบบเข้าด้วยกันแล้ว เราจะได้รูปแบบของละครที่หลากหลายนับไม่ถ้วน ...และถ้าได้เพิ่มตัวละครเข้าไปอีกเรื่อย ๆ รูปแบบของละครเรื่องเดียวกันนี่แหละ จะแตกแนวไปได้อย่างน่าตกใจทีเดียว จากบทละครเพียงเรื่องเดียวมันมีศักยภาพที่จะกลายเป็นละครไม่รู้ตั้งกี่เรื่อง” (สึซึเอะ มิอุจิ 2549)

แนวการแสดงแบบแรก เน้นการสร้างปฏิกิริยาระหว่างนักแสดงและผู้ชม ต่อมาเปลี่ยนแนวการแสดง เป็นแนวความรักอันบริสุทธิ์ แนวตลก แนวเศร้า แนวเสียดสีสังคม รวมทั้งหมดถึง 5 แบบ โดยแนวการแสดงแบบแรก คุโรนุมะรื้อที่นั่งคนดูออกทั้งหมด แล้วจัดพื้นที่การแสดงให้อยู่กลางห้อง ผู้ชมจะนั่งล้อมรอบพื้นที่การแสดง ส่วนพื้นที่เวทีเดิมใช้เป็นที่นั่งผู้ชม ซึ่งเขาตั้งใจใช้พื้นที่ในห้องนั้นทั้งหมดเป็นเวทีการแสดง คุโรนุมะจะไม่เปลี่ยนเนื้อเรื่องและบทพูด แต่จะเปลี่ยนเฉพาะอารมณ์การแสดง ซึ่งทำให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในละครอย่างแท้จริง จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของละคร *“ดูปฏิกิริยาของคนดูสิ เหมือนกำลังมุงอะไรซักอย่างอยู่ ทั้งเวทีคือโรงละคร ...คนดูทั้งโรงละครกับละครกลายเป็นหนึ่งเดียวกันโดยไม่รู้ตัว”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2539)

2.2.2. <u>การคัดเลือกและกำหนดตัวผู้แสดง</u>

การคัดเลือกนักแสดงในการะสุโนคาเมนส่วนใหญ่ใช้การทดสอบการแสดง (Audition) โดยมีโจทย์ในการแสดงที่สอดคล้องกับบทบาทที่ได้รับ ซึ่งเน้นให้ผู้เข้าทดสอบแสดงออกถึงความเป็นจริงของตัวละครนั้นมากที่สุด อีกทั้งยังพบวิธีการคัดเลือกนักแสดงจากการสังเกตความสามารถของนักแสดง ได้แก่ การชมละคร เช่น ในเรื่องทุ่งร้างที่ถูกลืม ผู้กำกับการแสดงคุโรนุมะขอความร่วมมือจากคณะละครเพื่อเข้าชมในระหว่างการซ้อม ชมการแสดงจากบันทึกการแสดง เป็นต้น ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

2.2.2.1. คัดเลือกนักแสดงที่เหมาะสมกับความสามารถ ได้แก่ ละครเวทีเรื่อง เจ้าสาวอันดับหนึ่งของประเทศ คัดเลือกตามความเหมาะสมกับเงื่อนไขที่ต้องตัดเสื้อผ้าใส่เอง มายะได้ร่วมคัดเลือก เพราะมายะสามารถเลียนแบบการแสดงได้ดี ละครเวทีเรื่อง สี่ดรุณี คัดเลือกจากความสามารถของมายะที่โต้ตอบกับอายูมิอย่างยาวนานด้วยคำพูดที่ถูกจำกัดเพียง 4 ประโยค ละครเวทีเรื่อง ทาเกะคุราเบะ มายะได้รับบทเพราะการทุ่มเทความสามารถเพื่อแสดงบทเบสทั้ง ๆ ที่ป่วยหนัก ทำให้มายะได้รับยอมรับจากเพื่อนในคณะละครให้แสดงบทนำ ส่วนอายูมิได้รับบทเพราะโอโนเดระมั่นใจว่า อายูมิเป็นนักแสดงที่มีประสบการณ์ และผ่านการฝึกฝนสามารถแสดงบทมิโดริได้เข้าถึงบท ประพันธ์มากกว่ามายะนักแสดงสมัครเล่นของคณะสึกิคาเงะ ละครเวทีเรื่อง จีน่ากับโถสีฟ้าห้าใบ มายะได้รับบทเพราะความสามารถในการแสดงจนทำให้สมาชิกในคณะละครอิจฉา ละครเวทีเรื่อง ฝันกลางฤดูร้อน สึกิคาเงะตั้งใจใช้บทแพ็คขัดเกลาความสามารถด้านการเคลื่อนไหวร่างกายให้แก่มายะ จึงยินยอมให้เข้าร่วมแสดงกับคณะหลังจากถูกห้ามแสดง

2.2.2.2. การรับสมัครทดสอบ (try out) ภาพยนตร์เรื่อง ตัวโน้ตสีขาว มายะสมัครทดสอบ การแสดงภาพยนตร์ในบทเพื่อนนางเอกแต่ไม่ผ่าน ได้รับเพียงบทตัวประกอบ ถึงบทที่ได้รับไม่ใช่บทเด่น นักแสดงต้องหาวิธีที่จะทำให้บทที่เราแสดงน่าเชื่อสำหรับฉากนั้นให้ได้

2.2.2.3. การคัดเลือกตัวผู้แสดง (Audition)

(1) การทดสอบการแสดงด้วยวิธีการแสดงสด ได้แก่

ภาพยนตร์เรื่อง : ตัวโน้ตสีขาวแสดงท่าทางและอารมณ์ให้เหมาะสมกับบทพูดคนเดียว ก่อนการแสดงมีการหายใจเพื่อคลายเครียดและทำสมาธิ รวมไปถึงความเชื่อในบทบาทการแสดง การแสดงอารมณ์ในแบบต่าง ๆ จากบทพูดเดียวกัน ซึ่งแฝงเจตนารมณ์ที่แตกต่างกัน

ละครเวทีเรื่อง สายธารของหญิง : นักแสดงรับการทดสอบความสามารถด้านการใช้จินตนาการในการแสดงกับการแสดงอารมณ์ดีใจ เสียใจ สนุก เศร้า โดยมีวัตถุเป็นเก้าอี้ นักแสดงต้องสร้างสรรค์สมมติเหตุการณ์ขึ้นมาเอง ทั้งสถานที่เวลา ตัวละคร แล้วแสดงออกด้วยท่าทางและคำพูด จากความรู้สึกที่ผลักดันมาจากภายใน แล้วแสดงออกมาได้อย่างอิสระสมจริงเป็นธรรมชาติ รวมถึงการทดสอบสัญชาตญาณการปรับการแสดง (adaptation) แก้ปัญหาเฉพาะหน้าบนเวทีการแสดงโดยนั่งเก้าอี้ที่ล้มลง

ละครเวทีเรื่อง หุบเขาพายุ : ทดสอบการเดินในแบบของตัวละคร ทดสอบการแสดงอารมณ์ของตัวละครในบทที่ให้

ละครเวทีเรื่อง เฮเลนคนมหัศจรรย์ : ขั้นตอนทดสอบการแสดงด้วยการแสดงสด เพื่อคัดเลือกตัวผู้แสดงที่สามารถสวมบทเฮเลนได้สมจริงมากที่สุด ซึ่งได้กล่าวไปแล้วในเรื่องการเข้าถึงบทบาทการแสดง

(2) การสัมภาษณ์ แบ่งได้ดังนี้

2.1. การสัมภาษณ์ตัวต่อตัว ได้แก่ **ละครเวทีเรื่อง หุบเขาพายุ** การสัมภาษณ์ผู้เข้าร่วมทดสอบในด้านความเข้าใจตัวละคร โดยให้วิเคราะห์ลักษณะนิสัยตัวละคร และนำเสนอแนวทางการถ่ายทอดบุคลิกตัวละคร มายะไม่ได้อ่านบทละครเรื่องนี้มาก่อน (cold reading) เธอยอมรับไปตรง ๆ และตั้งใจจะแสดงในแบบของเธอ

2.2. การสัมภาษณ์เกี่ยวกับชีวิตส่วนตัว ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง ตัวโน้ตสีขาว มายะไม่ได้รับคัดเลือกเพราะเรียนไม่เก่ง เป็นเด็กธรรมดาที่ไม่น่าสนใจ

(3) กำหนดตัวผู้แสดงสำหรับบทบาทต่างๆ ได้แก่

ภาพยนตร์เรื่อง ตัวโน้ตสีขาว : ผู้ช่วยผู้กำกับเห็นความสามารถจึงให้รับบทตัวประกอบ เป็นคนไข้ในโรงพยาบาล ขาซ้ายเป็นอัมพาต และกำลังฝึกเดิน

ละครเวทีเรื่อง เจ้าหญิงสองพระองค์ : มายะถามเหตุผลจากสึกิคาเงะที่กำหนดบทให้พวกเธอ สึกิคาเงะให้เหตุผลกับมายะว่า ทั้งมายะและอายูมิมีความสามารถในการแสดงบทนั้นได้เหมาะสม ผู้กำกับเสริมว่า จะทำให้ละครสนุกและมีรสชาติกว่า

ละครเวทีเรื่อง ทุ่งร้างที่ถูกลืม : คุโรนุมะคัดเลือกผู้แสดงที่เหมาะสมให้กับละครเรื่องใหม่มากกว่าใช้ดาราดังเป็นจุดขาย ใช้เกณฑ์การคัดเลือกด้วยการมองหานักแสดงที่สามารถลืมได้ว่าตัวเองคือมนุษย์ เขาต้องการนักแสดงที่มีปฏิกิริยาที่เฉียบไว มีความรู้สึกเร็ว ดวงตาฉายแววแห่งความเข้มแข็ง สละได้ทุกอย่าง ทั้งความรู้สึกว่าตัวเองเป็นมนุษย์ ความถือตัวว่า เป็นดารา ความกระดากอายเพื่อรับบทเจน ในละครเวทีเรื่องทุ่งร้างที่ถูกลืม ซึ่งเป็นเด็กสาวที่ถูกหมาป่าเลี้ยงตั้งแต่เกิด อายุ 12 ปี โดยคัดเลือกจากผลงานการแสดง ประวัติ ชมการแสดง ขอดูตัวจากคณะละคร ชมเทปบันทึกการแสดง จนพบการแสดงของมายะในบทอัลดี๊ส จึงเสนอบทเด็กสาวหมาป่าให้มายะ เพราะเขาเห็นลักษณะพิเศษของมายะ *“ตาน่ะสิ เด็กคนนั้นมีตาที่ฉายแววนักแสดงอยู่เต็มตัว ใบหน้าที่ธรรมดาเรียบๆ ของเธอ แต่กลับมีแววของนักแสดงเปล่งประกายอยู่เต็มใบหน้าไปหมด...”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548)

2.2.3. <u>การเตรียมงานก่อนเริ่มซ้อมละคร</u>

การจัดการแสดงจำเป็นต้องมีการประสานงานกับทุกฝ่ายให้ครบถ้วน ซึ่งปรากฏในการแสดงละครเดี่ยวเรื่อง คำสารภาพของเบียงก้า โดยมายะเป็นผู้เตรียมการในเรื่องต่าง ๆ ทั้งหมด เช่น บทละคร ติดต่อเรื่องสถานที่การแสดง จัดฉากการแสดง ประสานงานเรื่องแสง การเตรียมเสื้อผ้า การติดป้ายชื่อละคร เป็นต้น ดังปรากฏในละครเรื่องต่อไปนี้

การเตรียมงานละครเดี่ยวเรื่อง คำสารภาพของเบียงก้า

จุดเริ่มต้นเกิดจาก เรอิ เพื่อนสมาชิกในคณะสึกิคาเงะแนะนำให้มายะคิดถึงปัญหาสำคัญของแสดงละครเดี่ยว คือ ต้องทำทุกอย่างคนเดียว ตั้งแต่ศิลปะบนเวทีจนถึงการจัดการแสดง ทำให้มายะคิดถึงการเตรียมการจัดการแสดง และผู้แนะนำการซ้อมและเรื่องการเขียนบท ซึ่งมายะได้ตั้งใจว่าจะจัดการทุกอย่าง เพื่อแสดงละครคนเดียวให้สำเร็จ โดยปรากฏขั้นตอนที่สำคัญสำหรับการเตรียมการแสดงละครเวทีในการเตรียมการแสดงของมายะ ดังนี้

1. การหาสถานที่แสดงที่เหมาะสม : ห้องเก็บอุปกรณ์โรงยิมซึ่งมีของประกอบฉากที่เหมาะสมมากมาย “ฉันคิดว่าเราอย่าจัดฉากให้มันเด่นชัด เพราะเวลาเปลี่ยนซีนเราต้องเปลี่ยนฉากใหม่” ฮิโรโกะแนะนำ

รูปภาพ 78 มายะในฐานะผู้ออกแบบฉากกำลังวัดระดับสายตาผู้ชม

2. การหาผู้เขียนบท : จากการแนะนำของฮิโรโกะ มายะขอให้โยชิซาวะปรับบทให้เป็นบทที่เหมาะสำหรับพูดคนเดียว เป็นคำสารภาพ เปลี่ยนคำพูดให้เป็นการแสดง มายะขอให้โยชิซาวะเปลี่ยนบทอีกครั้งโดยเปลี่ยนคำพูดเพื่อแสดงได้ง่ายขึ้น เมื่อได้รับบทมายะท่องบทโดยไม่สนใจเรื่องกินข้าว โดยตั้งใจจะอ่านให้จบทั้ง 5 เล่ม

3. การวัดระดับสายตาจากที่นั่งผู้ชม : มายะนั่งนิ่งหน้าตำแหน่งเวที ขยับไปทุกจุดในพื้นที่ของคนดู เพื่อวัดระดับสายตาจากที่นั่งคนดู

4. การซ้อมให้ผู้อื่นดูเพื่อการแก้ไขการแสดง : มายะทดลองแสดงในฉาก เพื่อนๆที่ดูอยู่เดาออกว่ากำลังอยู่ในสถานที่ใด

5. การเตรียมงานจิปาถะอื่นๆ : มายะกับเพื่อนทั้งสองช่วยกันทำป้ายชื่อละครขึ้นที่ประตูโรงยิม และพร้อมทั้งเช่าเสื้อผ้ามาแล้ว

6. การจัดแสง : หลอดไฟเป็นหลอดไฟทาสี

2.2.4. บทบาทของครูผู้สอนการแสดงและผู้กำกับการแสดงในการซ้อมละครและการแสดงบนเวที

การะสุโนคาเมนนำเสนอให้เห็นถึงความผูกพันระหว่างครูสอนการแสดง ผู้กำกับการแสดงและนักแสดง มีความสำคัญที่จะช่วยฝึกซ้อมให้แก่นักแสดง ค้นหาวิธีต่าง ๆ ร่วมกัน เพื่อให้นักแสดงเข้าถึงบทบาทการแสดงให้ได้ตามบทประพันธ์ และจินตนาการของตน โดยบทบาทหน้าที่ของผู้กำกับการแสดงมีปรากฏดังนี้

2.2.4.1. การอ่านและตีความบทละคร

ผู้กำกับการแสดงจะต้องสามารถตีความหมายบทให้ผู้แสดงเข้าใจและสามารถมองกิริยาท่าทาง ความรู้สึก และอารมณ์ที่ในจิตใจได้ โดยพบว่าเป็นงานสำคัญที่นักแสดงและผู้กำกับการแสดงในเรื่องต้องทำ โดยปรากฏการศึกษาบทก่อนการซ้อมละคร มีการอ่านบทร่วมกับผู้กำกับการแสดงที่สอนให้เห็นความต้องการของตัวละคร พบได้จากตัวละครสำคัญ ดังนี้

1. สึกิคาเงะ จิงูสะ - ผู้ฝึกสอนการแสดงและผู้กำกับการแสดงละครเวที

ในการฝึกสอนการเข้าสู่บทบาทการแสดง สึกิคาเงะในฐานะครูและผู้กำกับการแสดง พยายามที่จะตีความบทละครเพื่อให้นักแสดงเข้าใจในบทและสามารถแสดงท่าทางที่สมจริงออกมาได้ เช่น ในซ้อมละครเรื่อง สี่ดรุณี สึกิคาเงะความเหตุจูงใจในการกระทำของตัวละคร (motivation) เพื่อให้นักแสดงสามารถแสดงออกด้วยท่าทางการแสดงที่ถูกต้อง และในการซ้อมละคร

เรื่อง ทาเกะคุราเบะ มายะและสึกิคาเงะพยายามค้นหาความหมายใต้คำพูดที่แตกต่างกันในบทพูดประโยคเดียวกัน เพื่อสร้างบุคลิกตัวละครให้แตกต่างจากผู้แสดงบทเดียวกัน โดยสึกิคาเงะทำหน้าที่ ผู้คัดเลือกความหมายใต้คำพูดที่เหมาะสมให้แก่นักแสดง จนนักแสดงรู้สึกว่ามีคนอีกคนหนึ่งเกิดขึ้นในตัวเธอ

2. คุโรนุมะ ริวโซ่ – ผู้กำกับการแสดงละครเวที

การกำกับการแสดงของคุโรนุมะ ริวโซ่ เป็นผู้กำกับที่สามารถดึงพลังและความสามารถในตัวผู้แสดงให้ออกมาโดยไม่รู้ตัว เขามีวิธีการฝึกซ้อมโดยเน้นการสร้างบรรยากาศของละครให้เกิดขึ้นทุกขณะ เมื่อเขาแจกบทให้นักแสดง เขาขอเรียกชื่อนักแสดงตามบทละคร ซึ่งเขาให้ความเห็นว่า *“ไม่ใช่เฉพาะระหว่างการแสดง เราจะต้องสร้างบรรยากาศของละครเข้าไปด้วยตลอดเวลา”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548)

เขาได้ให้คำนิยามหน้าที่ของผู้กำกับการแสดงไว้ โดยเปรียบเหมือนวาทยกรควบคุมวงดนตรีให้เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นสามารถบรรเลงพร้อมกันได้อย่างไพเราะ หน้าที่ของผู้กำกับในทัศนะของคุโรนุมะ *“ผมคิดว่าผู้กำกับการแสดงนั่นคือหัวหน้าวงดนตรี ตัวละครคือเครื่องดนตรี กับการที่จะบรรเลงให้ไพเราะนั้นเครื่องดนตรีที่ดีเป็นสิ่งสำคัญ หน้าที่ของผมคือดึงเสียงออกมาจากเครื่องดนตรีนั้นเท่านั้น”* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) เขาพยายามฝึกให้นักแสดงเข้าถึงความจริงของตัวละคร มีประสบการณ์ในฐานะตัวละคร สร้างสถานการณ์แวดล้อมให้นักแสดงมีประสบการณ์แบบตัวละคร เกิดปฏิกิริยาโต้ตอบแบบตัวละคร โดยใช้เทคนิคสมมติว่าเพื่อให้นักแสดงจินตนาการ ปฏิกิริยาโต้ตอบต่อคู่แสดง และสิ่งแวดล้อม

2.2.4.2. การประเมินผล

ในระหว่างการแสดงผู้กำกับการแสดงจะสังเกตการแสดงของนักแสดง ปฏิกิริยาของผู้ชม เอกภาพและความสมดุลของละคร เป็นต้น โดยพบเหตการณ์ในการะสุโนคาเมนในการแสดงละครเวทีเรื่อง สายธารของหญิง และ ละครเวทีเรื่องหุบเขาพายุ ที่ผู้กำกับการแสดงของคณะละครทั้งสองแห่ง ต่างเห็นพ้องกันว่าการแสดงของมายะไม่เข้ากับภาพรวมของละคร จนคณะหนึ่งตั้งฉายาให้แก่มายะว่า “ผู้ทำลายเวที” และพวกเขาประเมินว่ามายะจะต้องขัดเกลาความสามารถในการแสดงก่อนที่จะให้ร่วมแสดงละครในเรื่องต่อไป

2.2.4.3. การวิจารณ์การแสดง

การวิจารณ์การแสดงของผู้กำกับการแสดงเป็นคำแนะนำที่มีเจตนาให้นักแสดงนำไปปรับปรุงแก้ไขการแสดงของตนให้ดีขึ้น โดยพบเหตุการณ์ในการะสุโนคาเมน ที่สึกิคาเงะวิจารณ์การ

แสดงให้แก่มายะ หลังการแสดงละครเดี่ยวเรื่องแรก คำสารภาพของเบียงก้า ซึ่งสึกิคาเงะได้แนะนำข้อบกพร่องให้มายะนำไปแก้ไขการแสดงด้วยตัวเอง ซึ่งเธอไม่ต้องการสอนการแสดงให้แก่มายะอย่างที่ต้องการ โดยเธอสึกิคาเงะบอกเจตนาว่า *"นักแสดงเมื่ออยู่บนเวทีย่อมโดดเดี่ยวเสมอ จะพึ่งใครไม่ได้ เธอจะหวังการสอนจากครูไม่ได้ การจะทำให้การแสดงของเธอเจริญต้องอยู่ที่ตัวเองเท่านั้น"* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) มายะได้นำคำวิจารณ์มาใช้แก้ไขการแสดงด้วยตัวเองในการแสดงละครเดี่ยวเรื่อง คำสารภาพของเบียงก้า ในรอบสอง จนได้รับคำชมจากผู้ชมว่าสนุกกว่าการแสดงในรอบแรก ซึ่งทำให้มายะรู้สึกดีใจมาก *"เราแก้ไขในจุดที่ครูติมาจนเป็นผลสำเร็จ แม้ไม่มีใครแนะนำบทบาทการแสดง แต่เราก็ทำได้สำเร็จแล้ว"* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548) จากจุดนี้เป็นกำลังใจให้มายะต้องการแสดงละครเรื่องอื่นตามคำขอของผู้ชม เพื่อพัฒนาตนให้เก่งขึ้น *"ฉันตั้งใจจะทำให้ได้แม้จะตัวคนเดียว ฉันจะพยายามไขว่คว้าสิ่งที่จำเป็นสำหรับตัวเองให้ได้"* (สึซึเอะ มิอุจิ 2548)

2.2.5. ปัญหาผู้แสดงเจ็บป่วยและตัวแทน

ในการแสดงละครจะมีการเตรียมผู้แสดงแทนไว้ในกรณีที่จำเป็นฉุกเฉิน ซึ่งในการะสุโนคาเมนได้ใช้จุดนี้ เป็นโอกาสให้แก่มายะพัฒนาทักษะทางการแสดงในการแสดงแทนตัวละครที่เจ็บป่วย โดยพบจากเหตุการณ์ในละครเรื่อง ความรักในเมืองโบราณ มายะได้แสดงแทนบทราชินีในละครเวทีเรื่องมุเอนซากุระ มายะแสดงแทนในบทจิเอะ อีกทั้งยังพบการเตรียมนักแสดงที่ศึกษาบทของตัวละครเอก (understudy) โดยพบในการซ้อมการแสดงละครเรื่องนางฟ้าสีแดงที่อายูมิมีปัญหาการมองเห็น อุตาโกะจึงให้ลูกศิษย์ซ้อมร่วมกับทีมละคร จากนั้นจึงนำการซ้อมทั้งหมดมาฝึกให้แก่อายูมิ ซึ่งจำเป็นต้องแยกซ้อมเดี่ยว

2.2.6. การคำนับเมื่อสิ้นสุดการแสดง (curtain call)

หลังจบการแสดงละครเวทีจะมีประเพณีให้นักแสดงทุกคนออกมาหน้าเวทีคำนับผู้ชม ซึ่งหลังการแสดงละครเรื่องใหญ่ๆ นักแสดงในเรื่องจะออกมาคำนับเมื่อสิ้นสุดการแสดง ซึ่งจะเป็นภาพของความชื่นชมในการแสดงจากผู้ชมละครต่อการแสดงของนักแสดง

"ถ้าจะมองในมุมศิลปะการละครเรื่องนี้มองได้หลายมุมมากกว่าการที่จะเป็นนักแสดง เรายังรู้ถึงเรื่องของ Production เรื่องของธุรกิจบันเทิงต่าง ๆ ซึ่งรู้สึกว่าถ้าจะมองแค่ศิลปะการละครคือการแสดงอย่างเดียว ผมรู้สึกว่ามันอาจจะแคบไปหน่อย แต่ว่าละครเรื่องนี้เขา Scope ให้เราเห็นมุมมองของการละครกว่าจะมาเป็นละครได้หนึ่งเรื่องต้องผ่านอะไรบ้างนอกเหนือจากการเป็นนักแสดงอย่างเดียว"

(ประวีร์ แซ่อึ้ง 10 เมษายน 2557)

บทที่ 5
ผลการเปรียบเทียบมโนทัศน์และการดัดแปลงการเล่าเรื่องในการะสุโนคาเมน

การวิจัยเรื่อง “มโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครในเรื่องการะสุโนคาเมน” มีวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 เพื่อศึกษาเปรียบเทียบมโนทัศน์และการดัดแปลงการเล่าเรื่องในการะสุโนคาเมน ซึ่งผู้วิจัยได้นำ แอนิเมชันญี่ปุ่น ละครโทรทัศน์ญี่ปุ่น ละครโทรทัศน์ไทย ละครเวทีไทย และการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาโดยผู้เขียน มาศึกษาเปรียบเทียบกับการ์ตูนเล่ม ผลการวิจัยมีดังนี้

1. แอนิเมชัน - ในญี่ปุ่นเริ่มดัดแปลงแอนิเมชันฉบับแรกในปีพ.ศ.2527 ฉบับที่สองและสามในปีพ.ศ.2541 และพ.ศ.2548 ตามลำดับ ดังนี้

<u>โครงเรื่อง</u>

โครงเรื่องในแอนิเมชันทุกเรื่องใช้แนวทางเดียวกับโครงเรื่องในฉบับการ์ตูน โดยมีรายละเอียดดังนี้

เป็นเรื่องของความใฝ่ฝันที่ต้องการแสดงในบทนางฟ้าสีแดงของเด็กสาวคิตาจิมะ มายะ สาวน้อยธรรมดาที่มีพรสวรรค์ และคู่แข่งขันฮิเมกาวะ อายูมิ ที่ต้องการได้แสดงในบทนี้เช่นกันโดยที่สึกิคาเงะ จิงุสะ เห็นความสามารถของทั้งสอง แต่ด้วยความหอมหวานของเรื่องนางฟ้าสีแดงเชิญชวนให้ฮายามิ มาสึมิ เจ้าของธุรกิจบันเทิงไดโตะ และโอโนเดระ ฮาจิเมะผู้อำนวยการคณะออนดีน ใช้แผนการทำลายคณะละคร อันเป็นอุปสรรค์ที่ขัดขวางไม่ให้คณะสึกิคาเงะจัดการแสดงได้ พวกเขาใช้ความสามารถด้านการละครพิสูจน์ให้ฝ่ายตรงข้ามรู้ถึงฝีมือที่แตกต่าง ถึงแม้ในการแข่งขันจะพ่ายแพ้เพราะแผนการร้ายโดยตลอด แต่ทำให้คู่แข่งเกรงกลัวในความสามารถอย่างมาก และยินดีทำทุกอย่างเพื่อทำลายคณะสึกิคาเงะให้ได้

1.1. Glass Mask พ.ศ.2527 มีจำนวน 23 ตอน

แอนิเมชันในตอนนี้เปิดเรื่องที่การส่งบะหมี่ข้ามปีเพียงคนเดียวเพื่อตั๋วละคร และได้แสดงให้สึกิคาเงะรู้ถึงความสามารถในด้านความจำและการแสดงอารมณ์ จนได้เข้าร่วมฝึกฝนบทบาทการแสดงกับคณะละครสึกิคาเงะ และได้รับการขัดเกลาในด้านต่าง ๆ ได้แก่ การใช้สัญชาตญาณฝึกการเข้าสู่บทคนป่วยด้วยการตากฝนจนเป็นไข้ในละครเรื่อง สี่ดรุณี ฝึกการออกเสียง และปฏิกิริยาโต้ตอบกับคู่แข่งขันสำคัญอย่างฮิเมกาวะ อายูมิ เพื่อเข้าใจการเลือกใช้คำพูด กิริยาท่าทางและการใช้เทคนิคแพนโทไมม์ จากนั้นได้เรียนรู้ความหมายแฝงในละครเรื่องทาเกะคุราเบะ ซึ่งทำให้ได้รับการคัดเลือกเข้าประกวดในระดับประเทศ จากนั้นมายะได้ฝึกฝนการแสดงสดจากพรสวรรค์ในการแสดงเดี่ยวเพื่อ

ไม่ให้คณะละครถูกยุบในเรื่อง จีน่ากับโถสีฟ้าห้าใบ แต่เพราะไม่ได้แสดงตามบทที่ส่งประกวดจึงไม่ได้รับรางวัลใด ทำให้คณะถูกยุบ จากนั้นได้ขัดเกลาความสามารถในด้านทักษะการแสดงและการควบคุมพลังในการแสดง โดยที่มายะได้รับการทดสอบจากเจ้าของโรงละครในฐานะตัวเก็งนางฟ้าสีแดงให้แสดงร่วมกับระดับมืออาชีพ และได้รับการขัดเกลาปัญหาพลังในการแสดงจากสึกิคาเงะในละครเรื่องรอยยิ้มของหิน และได้รับบทสำคัญในละครเรื่อง เฮเลน เคเลอร์ ซึ่งมายประชันกับอายูมิซึ่งทำให้มายะได้รับรางวัลในการแสดง และทั้งมายะและอายูมิได้เป็นตัวเก็งนางฟ้าสีแดง

ในแอนิเมชันเรื่องนี้มีผู้บรรยายเรื่องทำหน้าที่แนะนำตัวละครที่ปรากฏตัวเป็นครั้งแรก รวมถึงบรรยายการแสดงในละครบางเรื่องเหมือนฉบับการ์ตูน โดยมีการปรับการเล่าเรื่องด้านความสัมพันธ์ระหว่างมายะและแม่ มายะเขียนจดหมายส่งให้แม่ ขอโทษที่หนีออกจากบ้าน ในเนื้อความต้องการส่งข่าวว่าเธอสุขสบายดีให้แม่สบายใจ โดยตอนต้นเรื่องมีการปรับและสลับการแสดงละครบางเรื่องออกไป เช่น เรื่องเจ้าสาวอันดับหนึ่งของประเทศ เรื่องความรักในเมืองโบราณ ส่วนในเรื่องต่อมายังคงเรียงลำดับละครที่นำเสนอไว้ตามเดิม รวมถึงคงแนวคิดการละครที่นำเสนอไว้ โดยไม่เปลี่ยนวิธีการสร้างโครงเรื่อง เริ่มตั้งแต่นักแสดงได้รับบทละคร ฝึกฝนบทบาทการแสดง การซ้อม การแสดง และการปรับตัวแก้ปัญหาในการแสดงละคร

การดัดแปลงด้านมโนทัศน์ มีดังนี้

1. การตัดแนวคิดการแสดงความจริงภายใน ซึ่งในช่วงต้นแอนิเมชั่นเรื่องนี้ตัดการนำเสนอการแสดงละครเรื่องเจ้าสาวอันดับหนึ่งของประเทศ ซึ่งในเรื่องนี้มีแนวคิดที่สำคัญได้แก่ แนวคิดการแสดงความจริงจากภายใน และเทคนิคที่นักแสดงจะนำมาใช้เพื่อเข้าถึงบทบาทได้นั่นคือ เทคนิคการตั้งคำถามด้วยมนต์สมมติ และการรำลึกอารมณ์จากประสบการณ์ของตนเอง ซึ่งถึงแม้แอนนิเมชั่นเรื่องนี้จะตัดละครเรื่องนี้ออกไป แต่ยังคงเหตุการณ์ที่แม่มาตามมายะกลับบ้าน สึกิคาเงะสอนให้มายะเรียนรู้ว่าแนวคิดการแสดงอารมณ์ที่หลากหลาย และเชื่อมโยงเข้ากับประสบการณ์ชีวิตเอาไว้เป็นแกนหลักของแอนิเมชั่นเรื่องนี้

2. การตัดแนวคิดการฝึกใช้ชีวิตแบบตัวละคร ซึ่งแอนิเมชั่นเรื่องนี้ตัดการฝึกการใช้ชีวิตแบบตัวละคร เบส ในเรื่อง สี่ดรุณี ออกไป โดยคงไว้เฉพาะการเข้าสู่บทจากประสบการณ์ตรงโดยการตากฝนจนเป็นไข้ ซึ่งถึงแม้จะตัดละครเรื่องนี้ออกไปแต่แนวคิดการฝึกใช้ชีวิตในแบบตัวละครก็ยังปรากฏในการแสดงละครเรื่อง ตัวโน้ตสีขาว โดยที่มายะฝึกเดินแบบคนขาพิการ

3. การตัดแนวคิดการวิเคราะห์ลักษณะตัวละคร ซึ่งเป็นแนวคิดที่ให้นักแสดงวิเคราะห์ลักษณะตัวละครในบทที่ต้องแสดงอย่างกว้างขวางด้วยการตั้งคำถามโดยละเอียด ที่ปรากฏในเรื่องความรักในเมืองโบราณซึ่งแอนิเมชันเรื่องนี้ตัดออกไป แต่ยังสามารถใช้การวิเคราะห์ตัวละครจากละครเรื่องอื่นมาเทียบเคียงได้ แต่อาจจะไม่เฉพาะเจาะจงเท่า

การดัดแปลงในแอนนิเมชั่นชุดนี้มีความใกล้เคียงกับต้นฉบับการ์ตูน มีผู้บรรยายทำหน้าที่บรรยายตัวละครและเรื่องราวในละครเหมือนต้นฉบับการ์ตูน และถึงแม้ว่าจะมีการตัดเนื้อหาออกไปบางเรื่อง ยังคงสามารถเข้าใจมโนทัศน์ศิลปะการละครได้จากละครเรื่องอื่นที่นำเสนอในประเด็นเดียวกันดังที่กล่าวไว้ข้างต้น

รูปภาพ 79 คิตาจิมะ มายะ ทำสมาธิก่อนการแสดง และ ฮายามิ มาสึมิ

1.2. “หน้ากากแก้ว เด็กสาวผู้มีหน้ากากพันหน้า” พ.ศ. 2541 จำนวน 3 ตอน

แอนิเมชันชุดนี้จัดจำหน่ายในรูปแบบดีวีดี แอนิเมชันฉบับนี้คงเนื้อหาและเรื่องราวคล้ายคลึงกับต้นฉบับ โดยเปิดเรื่องที่ภาพความทรงจำการแสดงนางฟ้าสีแดงในวันที่สึกิคาเงะประสบอุบัติเหตุบนเวทีแสดง เธอตั้งใจค้นหานักแสดงเพื่อละครนางฟ้าสีแดง ส่วนอายูมิประกาศว่าเธอจะคว้าบทนางฟ้าสีแดง สึกิคาเงะพบมายะที่กำลังพูดบทหนัง หลังมายะออกมาจากโรงหนังระหว่างส่งบะหมี่ สึกิคาเงะต่อบทกับมายะ จากนั้นติดตามสังเกตมายะ เมื่อมายะได้แสดงละครเธอให้คำแนะนำ มายะได้เข้าคณะละครสึกิคาเงะหลังจากที่ไม่มีเงินสมัครเรียนกับออนดีนและได้พบคู่แข่งขันอย่างอายูมิที่นั่น มายะได้ฝึกการแสดงสดบทพูด 4 ประโยค กับอายูมิ จากนั้นได้รับบทเบสในเรื่องสี่ดรุณี คณะสึกิคาเงะถูกกลั่นแกล้งได้รับคำวิจารณ์เสียหาย จนต้องร่วมแข่งขันประกวดละครระดับจังหวัด ในเรื่องทาเกะคุราเบะ เพื่อปกป้องคณะ จนได้รับรางวัลร่วมกันกับคณะละครออนดีนเพื่อแข่งขันในระดับประเทศ

การเล่าเรื่องเน้นการแสดงจากสัญชาตญาณเมื่อขึ้นแสดงบนเวที ทั้งยังเน้นความสัมพันธ์ระหว่างมายะและมาสึมิ ให้เห็นถึงความรู้สึกของมาสึมิเอ็นดูมายะเป็นพิเศษ ซึ่งเป็นฉากที่ไม่ปรากฏในการ์ตูน โดยมีเหตุการณ์ที่ซากายะชวนมายะไปดูหนัง หลังดูจบมาสึมิเห็นมายะจึงชวนขึ้นรถพามาส่งที่คณะ มาสึมิเก็บที่คั่นหนังสือที่มายะทำของตก มายะบอกว่าทำจากกลีบกุหลาบที่เธอได้จากแฟนละคร เขาดีใจที่เธอเห็นคุณค่าของกุหลาบสีม่วง มายะโกธรที่มาสึมิเรียกเธอว่าหนูเปี๊ยก ทำให้เดินหนีไป แต่กลับเหยียบน้ำขังจนกระเซ็นถูกตัว มาสึมิขำไม่หยุด มิสึกิเอ่ยปากกับมาสึมิว่ามายะเป็นเด็กที่ไม่น่าเชื่อว่าจะแสดงบทเบสทั้งที่มีไข้ มาสึมิรู้สึกถึงความแตกต่างระหว่างตัวจริงกับการแสดงบนเวที

การดัดแปลงด้านมโนทัศน์ศิลปะการละคร

การดัดแปลงด้านมโนทัศน์ศิลปะการละครพบว่า ในแอนิเมชั่นชุดนี้ตัดเหตุการณ์การฝึกซ้อมขั้นพื้นฐานเรื่องการออกเสียง และการฝึกร่างกาย การวิเคราะห์ความหมายของคำพูด ซึ่งจะเน้นการแสดงสดจากสัญชาตญาณของมายะ เมื่อเข้าสู่การฝึกฝนบทบาทการแสดงจะปรากฏการวิเคราะห์อารมณ์และความรู้สึกของตัวละครในละครเรื่องสี่ดรุณี ที่ยังคงการฝึกโดยการใช้ชีวิตในแบบตัวละครและการประชันระหว่างมายะกับอายูมิยังคงมโนทัศน์ในเรื่องการใช้ความหมายแฝงเพื่อค้นหาเอกลักษณ์ให้กับตัวละคร

1.3. Mask of Glass ออกอากาศทางโทรทัศน์ พ.ศ. 2548 ถึง พ.ศ. 2549 จำนวน 51 ตอน

แอนิเมชันชุดนี้เล่าเรื่องราวตั้งแต่เริ่มต้นค้นพบว่า ตนเองหลงใหลในละคร เข้าร่วมคณะละครฝึกฝนบทบาทการแสดงกับคณะ และฝึกฝนในระดับอาชีพ จนเข้าวงการละครโทรทัศน์ ทำให้สูญเสียสัญชาตญาณในการแสดงเพราะขาดสมาธิในการแสดงเนื่องจากตายของแม่ กลับมาตั้งต้นฝึกการแสดงด้วยตนเอง จนสามารถได้รางวัลที่เท่าเทียมกันกับคู่แข่ง จึงได้เข้าร่วมการฝึกฝนนางฟ้าสีแดงกับสึกิคาเงะ พร้อมกับอายูมิ

เนื้อหาและเรื่องราวในการ์ตูนเรื่องนี้คล้ายต้นฉบับการ์ตูนมากที่สุด เล่าเรื่องเหมือนกับการ์ตูนเรียงตามลำดับโดยไม่ตัดฉากใดออกไป มีผู้บรรยายทำหน้าที่บอกชื่อตอน และบรรยายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจากตอนที่แล้ว ทั้งยังทำหน้าที่บรรยายบรรยากาศการแสดงในละครบางเรื่อง ซึ่งคล้ายกับการบรรยายการแสดงละครที่ปรากฏในการ์ตูนเล่ม ที่โดดเด่นคือมีการปรับปรุงภาพบรรยากาศ สถานที่ ให้ทันสมัย รวมถึงเครื่องแต่งกายทรงผมตามแฟชั่นในยุคปัจจุบัน

การปรับเปลี่ยนที่เห็นได้ชัดในการเล่าเรื่องจะเป็นด้านความสัมพันธ์ระหว่างมายะและแม่ ในเหตุการณ์ก่อนมายะจะหนีออกจากบ้าน เธอใช้เวลาไตร่ตรองอยู่นานจึงจะตัดสินใจเก็บของเดินทางไปเรียนการแสดงกับสึกิคาเงะที่โตเกียว

ส่วนการปรับเปลี่ยนในเรื่องมโนทัศน์ศิลปะการละครเกือบจะไม่ปรากฏ จะมีเพียงการขยายความเพื่อให้รู้สึกสนุกตื่นเต้นหรือสมเหตุสมผลกับพื้นฐานความสามารถของตัวละครในเรื่อง เช่น การฝึกในบทเฮเลนจากเดิมมายะทุบกระจกจนแตก ปรับให้เป็นมายะพลัดตกจากระเบียงลงไปพื้นด้านล่าง แต่เธอไม่ร้องให้ใครช่วยได้แต่ร้องอือ ๆ ๆ หรือการแสดงนางฟ้าสีแดงของสึกิคาเงะ มีการเพิ่มให้คณะละครอิกกากุจูและคณะสึกิคาเงะร่วมการแสดง โดยทำหน้าที่เป็นคอรัส และผู้บรรยายเรื่อง ส่วนเก็นโซ่แสดงเป็นอิชชินเพียงเท่านั้น ซึ่งต่างจากฉบับเก่าที่เก็นโซ่ทำหน้าที่ทั้ง 2 อย่างด้วยตัวเอง

รูปภาพ 80 คณะละครอิกกากุจูและคณะสึกิคาเงะร่วมเป็นคอรัสในนางฟ้าสีแดง

ส่วนที่โดดเด่นจะเป็นการใช้เทคนิคเพื่อเข้าสู่บทในการเตรียมสมาธิก่อนการแสดง โดยเน้นประเด็นการสวมหน้ากากแก้ว และการกลายเป็นตัวละคร ซึ่งจะปรากฏในช่วงการเข้าสู่บทบาทก่อนการแสดงของมายะ เหมือนเช่นที่ปรากฏในฉบับการ์ตูน

รูปภาพ 81 มายะกำลังทำสมาธิเพื่อสวมหน้ากากของตัวละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

รูปภาพ 82 ภาพตัวละครที่ดัดแปลงเป็นแอนนิเมชั่น เรื่อง Mask of Glass

สึกิคาเงะ จิงูสะ

ฮิเมกาวะ อายูมิ

คิตาจิมะ มายะ

ฮายามิ มาสึมิ

ซากุระ โคจิ ยู

คุโรนุมะ ริวโซ่

โอโนเดระ ฮาจิเมะ

โคบายาชิ เก็นโซ

อาโอกิ เร

ทาคามิยะ ชิโอริ

2.ละครโทรทัศน์ญี่ปุ่น

2.1. ละครโทรทัศน์ญี่ปุ่นเรื่อง การะสุโนคาเมน (Glass Mask) ภาค 1 พ.ศ.2540 จำนวน 11 ตอน

<u>เรื่องย่อ</u>

เรื่องราวการค้นพบความสามารถในการแสดงของคิตาจิมะ มายะ จากได้แสดงละครโรงเรียนเรื่องเจ้าสาวอันดับหนึ่งของประเทศ การยอมส่งบะหมี่แลกตั๋วละคร ทำให้ได้ชมละครเวทีเรื่องเจ้าหญิงคามิลเลีย จนสึกิคาเงะเห็นในพรสวรรค์รับเข้าคณะ แต่แม่ไม่อนุญาตจึงหนีออกจากบ้านเพื่อเรียนการแสดง

มายะได้ฝึกพื้นฐานร่างกายและฝึกการออกเสียง ฝึกแพนโทไมม์จับนกเข้ากรงซึ่งได้พบคู่แข่งสำคัญอย่างฮิเมกาวะ อายูมิ จากนั้นมายะได้แสดงละครเรื่องสี่ดรุณี ถูกฝึกให้เข้าใจความรู้สึกของตัวละครโดยการใช้ชีวิตแบบตัวละคร 1 อาทิตย์ ทั้งยอมตากฝนเพื่อเข้าใจอาการไข้ มายะสามารถแสดงได้อย่างดีทั้งที่อยู่ในอาการไข้ ส่งผลให้อายูมิพัฒนาตนเองแสดงละครเรื่องเจ้าชายขอทาน การแสดงของคณะถูกวิจารณ์อย่างหนักซึ่งมายะรู้ว่ามาจากฝีมือของมาสึมิ มายะได้ไปแสดงละครในบทคนขาพิการแต่ถูกไล่ออกมาเพราะคนในคณะนั้นกลัวมายะ ฮิเมกาวะ อุตาโกะบอกกับสึกิคาเงะว่าการแสดงของมายะเป็นผู้ทำลายเวที สึกิคาเงะจึงให้มายะเรียนรู้การควบคุมพลังการแสดงในบทตุ๊กตาทั้งร่างกายและจิตใจ จากเรื่องรอยยิ้มของหิน แต่เธอเสียใจเมื่อรู้ว่าแม่หายสาบสูญร้องไห้ระหว่างแสดงจึงถูกสึกิคาเงะสั่งพักการแสดง และให้โอกาสแก่มายะอีกครั้งโดยต้องแสดงบทเฮเลนให้ได้ไม่เช่นนั้นจะไล่ออกจากคณะ

มายะฝึกค้นหาการเข้าถึงบทคนพิการจนเข้าใจท่าทางกิริยาในการเล่น กิน เดิน และความรู้สึกของคนพิการสามอย่าง ทำให้ได้แสดงบทดับเบิลเคสร่วมกับอายูมิ โดยมายะต้องค้นหาประสบการณ์ความรู้สึกแบบตัวละครในจังหวะที่พูดว่า “วอเตอร์” ในการแสดงมีความแตกต่างอย่างมากระหว่างการแสดงของมายะที่มีเสน่ห์และการแสดงที่สมบูรณ์แบบของอายูมิ จากนั้นมายะได้แสดงละครโทรทัศน์ซึ่งทำให้เธอได้เป็นดารา ในวงการแต่มีผู้กลั่นแกล้ง และโนริผู้ที่เข้ามาเป็นคนสนิทรอทำลายมายะ เมื่อแม่ของมายะเสียชีวิต มายะขาดสติและถูกโนริปั่นหัวจนขาดการแสดงและถูกขับออกจากวงการ มาสึมิพยายามมอบบทให้แต่เธอไม่สามารถเข้าถึงบทบาทได้ จนสุดท้ายมาสึมิให้มายะแสดงละครเรื่อง ตำนานเจ้าหญิงแม่มดเป็นเรื่องยกเลิกสัญญา มายะถูกแกล้งให้กินขนมมันจูที่ทำจากดิน ด้วยสัญชาตญาณบอกให้เธอกินในฐานะโตกิจนเรียกความรู้สึกในการแสดงกลับมาได้อีกครั้ง

ในภาคแรกมีเนื้อหาส่วนใหญ่คล้ายกับฉบับการ์ตูน โดยเน้นความสำคัญของการฝึกเสียงและร่างกายก่อนการเริ่มอ่านบทละคร การสลับเหตุการณ์ในละครตอนต้นเรื่อง ตัดแบบฝึกหัด 4 ประโยค

การประกวดละครเรื่องทาเกะคุราเบะ และละครเรื่องจีน่ากับโถสีฟ้าห้าใบ ละครเรื่องความรักในเมืองโบราณ ละครเรื่องหุบเขาพายุ และละครเรื่องสายธารของหญิง โดยคงมโนทัศน์เรื่องการมีสมาธิในบทบาทการแสดงและการแสดงอย่างกลมกลืนกันไว้ที่เรื่องรอยยิ้มของหินเพียงเรื่องเดียว ตัวละครหลักส่วนใหญ่เหมือนฉบับการ์ตูน โดยพบว่ามีการเพิ่มบทบาทหน้าที่ของตัวละครคิตาจิมะ ฮารุ เป็นแม่ผู้เสียสละ ซากุระโคจิ ยู เป็นผู้ช่วยมายะในทุกสถานการณ์ ฮิเมกาวะ อายูมิ ช่วยแนะนำการแสดงให้มายะ ฮายามิ มาสึมิ ชี้แนะนำประสบการณ์ให้มายะนำมาเชื่อมโยงกับการแสดง และทาคามิยะ ชิโอริ นักบริหารที่มีความสามารถ ซึ่งเป็นอุปสรรคขัดขวางมายะทั้งด้านความรักและการแสดง

การดัดแปลงด้านมโนทัศน์ศิลปะการละคร ปรากฏดังนี้

1.การขยายความแนวคิดด้านคุณสมบัติของนักแสดง ได้แก่ ความรักในการแสดง ทุ่มเทเพื่อการแสดง ยอมแลกทุกอย่างเพื่อการแสดงละคร ซึ่งปรับเปลี่ยนเหตุการณ์การเล่าเรื่องในตอนต้นเรื่องโดยให้มายะรู้สึกตัวว่า เธอต้องการแสดงละครจากความประทับใจที่ได้แสดงละครเรื่องเจ้าสาวอันดับหนึ่งของประเทศ สึกิคาเงะแนะนำให้เธอดูละครจริงก่อนว่ายังรักการแสดงหรือไม่ จากนั้นมายะยอมส่งบะหมี่เพื่อได้ตั๋วละคร ได้ทุ่มเทกายใจอย่างสุดกำลัง จนทำให้เธอรู้ความต้องการของตนเองว่าต้องการแสดงละคร โดยตลอดเรื่องมีเหตุการณ์ย้ำเตือนมายะอยู่เสมอในเวลาที่มายะเสียสมาธิกับเรื่องต่างๆ ให้ทุ่มเทกับการแสดงละคร

2.การขยายความสำคัญของการฝึกเสียงและร่างกายก่อนการศึกษาบท ในระหว่างการเข้าร่วมคณะละคร มายะไม่ได้รับอนุญาตอ่านบทโดยเธอถูกดุอย่างรุนแรงสึกิคาเงะให้มายะฝึกร่างกายและเสียงก่อนการศึกษาบท ซึ่งทำให้เห็นว่าละครโทรทัศน์เน้นความสำคัญของการให้นักแสดงฝึกร่างกายและเสียงให้พร้อมก่อนการศึกษาบท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปภาพ 83 ภาพตัวละครที่ดัดแปลงเป็นละครโทรทัศน์

คิตาจิมะ มายะ

สึกิคาเงะ จิงูสะ

ฮิเมกาวะ อายูมิ

ซากุระโคจิ ยู

ฮิเมกาวะ อายูมิ (ตอนพิเศษ)

ฮายามิ มาสึมิ

คิตาจิมะ ฮารุ

โคบายาชิ เก็นโซ

โอโนเดระ ฮาจิเมะ

คุโรนุมะ ริวโซ่

คาซุมะ ทาคุยะ (พี่ชายมายะ)

ทาคามิยะ ชิโอริ

3.การขยายความคำอธิบายแนวคิดที่มีอยู่เดิมให้ชัดเจนยิ่งขึ้น โดยปรับให้อายูมิช่วยแนะนำการแสดงให้แก่มายะ เช่น ในฉากที่มายะไม่เข้าใจอาการป่วยของ “เบส” ในฉบับการ์ตูนเรอิให้กำลังใจมายะว่า “คนที่ไม่เคยล้มย่อมไม่เข้าใจคนล้ม” ในละครโทรทัศน์ขยายความในประเด็นนี้โดยปรับให้อายูมิมาเยี่ยมคณะสึกิคาเงะ ช่วยอธิบายให้แก่มายะใช้ประสบการณ์ของตนเองเพื่อเข้าใจตัวละคร

4. การปรับเปลี่ยนวิธีการเข้าถึงบทบาทการแสดงของอายูมิ ในการฝึกซ้อมเรื่องเฮเลน เคเลอร์ ปรับเปลี่ยนสถานที่จากเดิมที่อายูมิไปศึกษาบทที่สถานสงเคราะห์คนพิการ ให้อายูมิซ้อมการแสดงที่โรงซ้อมละคร โดยเธอใช้ประสบการณ์การสังเกตเด็กพิการ แล้วนำไปใช้ในการแสดง

ซึ่งจะพบว่าส่วนใหญ่มีการดัดแปลงโดยการขยายความจากมโนทัศน์เดิมให้มีความชัดเจนมากขึ้น เช่น เรื่องการฝึกเสียงและร่างกายให้พร้อม ก่อนการฝึกบทบาทการแสดง และการอธิบายขยายความแนวคิดที่ไม่ชัดเจนในการ์ตูนให้ชัดเจนขึ้น โดยให้ความสำคัญกับความพยายามความทุ่มเทในการแสดงของนักแสดงที่เอาชนะกับอุปสรรคต่าง ๆ เพื่อการแสดง

2.2. ละครโทรทัศน์ญี่ปุ่นเรื่อง การะสุโนคาเมน (Glass Mask) ภาค 2 พ.ศ.2541 จำนวน 12 ตอน

<u>เรื่องย่อ</u>

เล่าเรื่องราวหลังจากมายะกลับมาเรียนที่โรงเรียนมัธยมปลาย โดยเธอมีความปรารถนาที่จะแสดงละคร แต่สึกิคาเงะห้ามไม่ให้เธอแสดงละครเรื่อง ฝันกลางฤดูร้อนร่วมกับคณะ เพราะขาดคุณสมบัติในการแสดง จึงสมัครเข้าชมรมละคร พวกเขาให้แสดงบทหุ่นยนต์จนทุกคนทึ่งแต่กลับไล่ออกจากห้องชมรม มายะได้รู้จักเรื่องเบียงก้าจากเจ้าหน้าที่ห้องสมุด จากเรื่องนี้เป็นแรงบันดาลใจให้เธอจัดการแสดงละครเดี่ยวขึ้นตามความปรารถนา จนสึกิคาเงะยอมรับมายะกลับเข้าร่วมคณะละครโดยได้รับบทแพ็คในฝันกลางฤดูร้อน มายะต้องฝึกหลบลูกบอลเพื่อให้ตัวเบาแบบแพ็ค หลังการแสดงฝันกลางฤดูร้อนสึกิคาเงะประกาศยุบคณะ เพื่อให้มายะแสวงหาบทด้วยตัวเอง ส่วนอายูมิแสดงละครเดี่ยวเรื่องจูเลียตซึ่งเธอสามารถแสดงได้อย่างงดงามจนได้รับรางวัล สึกิคาเงะมอบลิขสิทธิ์ให้แก่อายูมิโดยให้เงื่อนไขแก่มายะว่าจะต้องได้รางวัลที่เท่ากันภายใน 2 ปี ในระหว่างที่มายะพยายามหาที่แสดงมาสึมิแนะนำให้มายะไปเทสต์ละครเรื่องเจ้าหญิงสองพระองค์ ซึ่งมายะได้บททดสอบหัวข้อยาพิษที่สามารถแสดงได้เหนือคนอื่นๆ ในการแสดงรอบสองชิโอริจ้างพี่ชายของมายะให้ขัดขวางมายะ เพื่อขับมายะออกจากวงการและเขาจะได้ใช้ชีวิตอยู่ด้วยกันกับมายะ แต่เมื่อมายะถูกปล่อยตัว เธอรีบมาออดิชั่นโดยอายูมิช่วยขอร้องให้โอโนเดระอนุญาติให้มายะร่วมทดสอบการแสดง ซึ่งเป็นการทดสอบ

ร่วมกับการแสดงของผู้จัดการร้านโดยไม่ขัดขวางการแสดงของเขา ซึ่งมายะสามารถแสดงเรื่องได้ไม่ซ้ำกันถึง 7 เรื่อง

เมื่อมาแสดงเรื่องเจ้าหญิงสองพระองค์มายะและอายูมิถูกสลับบท จนทั้งสองต้องค้นหาวิธีเข้าถึงบทบาทการแสดงด้วยการเปลี่ยนที่อยู่ มายะได้พบอุตาโกะผู้เคยแสดงเป็นอัลดี๊ส เธอแนะนำมายะให้มีความเชื่อมั่น สึกิคาเงะช่วยแก้ไขการแสดงโดยพาทั้งคู่เข้าไปสัมผัสจิตใจของตัวละครในห้องแช่แข็ง หลังจากนั้นทั้งคู่กลายมาเป็นตัวละคร เมื่อขึ้นแสดงผู้ชมต่างไม่เชื่อสายตาว่ามายะจะสวยได้เมื่ออยู่บนเวที หลังจบการแสดงอายูมิรู้สึกว่ามีอีกคนอยู่ในตัวเธอ และเธอได้บอกมายะแต่กลับต้องตกใจเมื่อรู้ว่ามายะมองว่าเป็นเรื่องธรรมดา จากนั้นมายะได้รับเลือกจากคุโรนุมะให้แสดงบทหมาป่าแต่กลับต้องเสียสมาธิเรื่องพี่ชายเกี่ยวกับคดีกรรโชกทรัพย์ จนเหตุการณ์คลี่คลาย และได้อยู่กับพี่ชาย แต่เขากลับถูกรถยนต์ชนเสียชีวิต ในขณะที่อายูมิเริ่มซ้อมเรื่องเซนโดร่า ส่วนมายะท้อใจที่เข้าถึงบทหมาป่าไม่ได้ แต่เมื่อเธอได้ของขวัญเป็นชุดซ้อมการแสดงจากพี่ชายที่เสียไป จนมีกำลังใจกลับมาอีกครั้ง และนำความรู้สึกสูญเสียมาใช้ในการแสดง มายะยังไม่สามารถจับบทเจนได้เธอจึงเข้าป่าค้นคว้าความรู้สึกของสัตว์ป่า ก่อนการแสดงมาสึมิบอกว่าเขารักมายะแต่มายะไม่เชื่อ ถึงวันแสดงมาสึมิเป็นผู้ชมเพียงคนเดียวที่ฝ่าพายุเข้ามาดูการแสดง และเมื่อมายะได้รับช่อกุหลาบสีม่วงเธอรู้ว่าเขาคือมาสึมิขณะเดียวกันมาสึมิรู้ว่าพลาดเรื่องสีผ้าพันคอที่เปลี่ยนตั้งแต่รอบแรก จึงรู้ว่ามายะรู้ว่าเขาคือใคร

ในละครโทรทัศน์ภาคนี้คล้ายกับฉบับการ์ตูน มีการตัดการแสดงละครเดี่ยวเรื่อง ฝนห่าเดียว แต่ไม่กระทบต่อการเล่าเรื่อง มีการผสมเรื่องเช่นผสมเหตุการณ์ฉากถูกทำลายจากจีน่ากับโถสีฟ้าห้าใบกับเรื่องคำสารภาพของเบียงก้า โดยยังคงขั้นตอนเรื่องการวิเคราะห์บท การฝึกซ้อมการแสดง การแสดงบนเวที โดยเน้นไปที่การแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าบนเวทีแสดง และได้เพิ่มบทบาทตัวละครสำคัญพี่ชายของมายะ เขาเป็นเครื่องมือให้กับทาเคมิยะ ชิโอริ ในการทำลายมายะ

การดัดแปลงด้านมโนทัศน์ศิลปะการละคร ปรากฏดังนี้

1. การขยายความด้านความเชื่อในบทบาทการแสดง พบในการแสดงละครเดี่ยวเรื่องคำสารภาพของเบียงก้า มายะเตรียมการแสดงละครเดี่ยวโดยจัดฉากการแสดงไว้ในห้องเก็บอุปกรณ์กีฬาซึ่งใช้เป็นสถานที่แสดง แต่มีคนร้ายเข้ามาทำลายฉากพังเสียหายก่อนการแสดงเพียงไม่กี่นาที เธอไม่ล้มเลิกการแสดง โดยใช้อุปกรณ์ที่มีในห้องเก็บอุปกรณ์เครื่องกีฬาเป็นฉากการแสดง จากความสามารถในการแสดงทำให้ผู้ชมเชื่อในการแสดงของเธอ

2. การเพิ่มเติมคุณสมบัติของนักแสดงด้านการทุ่มเทเพื่อการแสดง พบในการแสดงละครเวทีเรื่อง ฝันกลางฤดูร้อน ในเรื่องนี้มายะรับบทแพ็ค ภูตน้อยที่เคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว มายะประสบอุบัติเหตุขาแพลง แต่เธอไม่ย่อท้อยังคงแสดงต่อไปเหมือนไม่เกิดอะไรขึ้นจนจบการแสดง ทั้งยังปรากฏ

อุปสรรคขัดขวางในการแสดงจากพี่ชายคนละพ่อในหลายกรณี เช่น เขาตกเป็นเครื่องมือให้แก่ชิโอริในการขัดขวางมายะทุกทาง โดยการทดสอบการแสดงเรื่องเจ้าหญิงสองพระองค์เขารั้งมายะไว้ เพื่อมายะมาไม่ทันทดสอบการแสดง เมื่อถูกปล่อยตัวมายะต้องวิ่งไปให้ทันการทดสอบ ทั้งยังยอมก้มหัวขอเข้าทดสอบ เพื่อให้สามารถแสดงละครได้อย่างที่ต้องการ

3) การขยายความเรื่องการใช้เทคนิคการรำลึกอารมณ์ ซึ่งเป็นผลจากการเพิ่มตัวละครทาคุยะ ซึ่งเขาเป็นพี่ชายมายะ เขาเป็นอุปสรรคขัดขวางมายะหลายเรื่องดังกล่าวข้างต้น และยังเป็นตัวละครช่วยเน้นการนำประสบการณ์ในชีวิตมาใช้ในการแสดงละคร โดยใช้เทคนิคการรำลึกอารมณ์โดยมีเหตุการณ์ที่ทาคุยะ ประสบอุบัติเหตุเสียชีวิตหลังจากที่เขากับมายะคลี่คลายปัญหาต่าง ๆ และได้อยู่ร่วมกับเป็นครอบครัวตามที่ฝันไว้ ซึ่งทำให้มายะไม่สามารถเข้าถึงบทบาทในช่วงการแสดงเป็นเจนได้เลย จนกระทั่งมายะใช้เทคนิคการรำลึกอารมณ์ที่สูญเสียพี่ชายในฉากที่เจนสูญเสียพี่สาว จึงทำให้เธอสามารถกลับมาแสดงได้อีกครั้ง

การดัดแปลงมาเป็นละครโทรทัศน์ในภาคสองถึงแม้จะมีการตัดละครบางเรื่องแต่ไม่มีผลกระทบต่อการดำเนินเรื่อง โดยส่วนใหญ่จะเป็นการขยายความในประเด็นความเชื่อในบทบาทการแสดง และการใช้เทคนิครำลึกอารมณ์มาใช้ในระหว่างการแสดง โดยมีการเพิ่มเติมคุณสมบัติในการแสดงที่นักแสดงไม่ย่อท้อต่ออุปสรรค แม้จะต้องบาดเจ็บในระหว่างการแสดง

2.3. ละครโทรทัศน์ญี่ปุ่นเรื่อง การะสุโรคาเมน (Glass Mask) ตอนพิเศษ พ.ศ.2542 จำนวน 1 ตอน

<u>เรื่องย่อ</u>

การฝึกฝนขั้นสุดท้ายระหว่างมายะและอายูมิ เพื่อชิงชัยในบทนางฟ้าสีแดง โดยฝึกฝนกับสึกิคาเงะที่หุบเขาอุเมะโนทานิ ในพื้นฐานธาตุ ไฟ และน้ำ ในเรื่องไฟมายะแสดงละครเดี่ยวถ่ายทอดไฟในใจ ส่วนอายูมิแสดงลีลาการเคลื่อนไหวของไฟ ส่วนน้ำมายะแสดงเป็นเทพมังกรที่ปกป้องธรรมชาติ อายูมิแสดงเป็นนางเงือกที่ขาดน้ำไม่ได้ มายะแสดงได้เข้าถึงวิญญาณของเทพจนอายูมิรู้สึกท้อ เธอเปิดเผยความรู้สึกแค้นใจที่เธอมีต่อมายะจนทะเลาะกันแล้วกลายเป็นมิตรภาพ ส่วนความสัมพันธ์ระหว่างมาสึมิและมายะเป็นการแลกเปลี่ยนความรู้สึกทางวิญญาณหลังจากได้ชมการแสดงนางฟ้าสีแดงของสึกิคาเงะ ทำให้ทั้งคู่รู้สึกหวงแหนซึ่งกันและกัน เมื่อกลับโตเกียวมายะรู้ว่ามาสึมิหมั้นกับชิโอริ เธอไม่สามารถเข้าถึงบทอาโกยะที่หลงรักอิชชินได้เลย คุโรนุมะแนะนำให้มายะใช้ประสบการณ์นี้ในการแสดง ส่วนอายูมิประสบอุบัติเหตุขาแพลงจนส่งผลต่อการแสดง ซึ่งเธอต้องยอมแลกกับการขาพิการตลอดชีวิต มิสึกิย้ำให้มาสึมิรู้ถึงความในใจของตนเองจนเขากล้าเปิดเผยความรู้สึกต่อมายะว่าเขาคือกุหลาบสีม่วง แต่โชคร้ายที่ชิโอริเข้ามาทำร้ายจนบาดเจ็บถึงขั้นโคม่า

ในขณะที่มายะจะแสดงรอบทดสอบ ซึ่งมายะได้กำลังใจจากมาสึมิที่มาจากจิตใต้สำนึกของเธอ สามารถมีสมาธิแสดงต่อจนจบได้ และกลับมาพยาบาลมาสึมิจนเกิดปฏิหาริย์ที่ทำให้เขาฟื้นขึ้นอีกครั้ง

ในตอนพิเศษเล่าเรื่องการฝึกฝนการเป็นนางฟ้าสีแดงที่หุบเขาอุเมะโนทานิระหว่างอายูมิและมายะ จนถึงการทดสอบนางฟ้าสีแดงระหว่างมายะและอายูมิ โดยยังคงมโนทัศน์ในการฝึกสอนการแสดงด้วยการฝึกจิตใจจากธรรมชาติระหว่างนักแสดงคู่แข่งทั้งสอง ที่มีการเข้าถึงการแสดงที่แตกต่างกัน โดยตัดการแสดงลม และดินออกไป รวมถึงการแสดงนางฟ้าสีแดงของมายะและอายูมิ แต่ยังคงนำเสนอการแสดงของสึกิคาเงะที่เป็นการร่ายรำนางฟ้าสีแดงในรูปแบบการแสดงละครโนประยุกต์โดยใช้การพูดบทละครแบบตะวันตก รวมไปถึงเปลี่ยนเหตุการณ์การตาบอดของอายูมิให้เป็นการบาดเจ็บที่ข้อเท้า การคลี่คลายความลับที่ปกปิดมานานระหว่างมายะและมาสึมิ โดยทั้งคู่เปิดเผยความรู้สึกของตนเองจนนำไปสู่ตอนจบที่มีความสุขในตอนท้ายเรื่อง

การดัดแปลงด้านมโนทัศน์ศิลปะการละคร ปรากฏดังนี้ มีการปรับเปลี่ยนข้อบกพร่องด้านร่างกายที่ส่งผลต่อการแสดง โดยในฉบับการ์ตูนอายูมิมีอาการตาพร่าจนส่งผลต่อการแสดง ในละครโทรทัศน์ญี่ปุ่นให้อายูมิบาดเจ็บอย่างรุนแรงที่ข้อเท้า ซึ่งเน้นไปที่ความทุ่มเทในการแสดงซึ่งเป็นคุณสมบัติของนักแสดงที่สำคัญ

3. ละครโทรทัศน์ไทย “หน้ากากแก้ว”

รูปภาพ 84 ไตเติ้ลก่อนเข้าเนื้อหาละครโทรทัศน์ไทยหน้ากากแก้ว

ละครโทรทัศน์เรื่องนี้ผลิตในปีพ.ศ.2532 โดย บริษัท กันตนาวีดีโอโปรดักชั่น จำกัด (มหาชน) โปรดักชั่น ออกอากาศทุกวันจันทร์ถึงวันศุกร์ เวลา 17.50-18.20 น. ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 มีจำนวนทั้งหมด 62 ตอน โดยตอนที่ 41 – 42 ไม่มีในระบบศูนย์ข้อมูลกันตนา

ประพันธ์และบทโทรทัศน์ : ลูก-กะ-ตา/ลูกน้ำ

กำกับการแสดง : นิรัตติศัย กัลย์จาฤก

<u>เรื่องย่อ</u>

เป็นเรื่องราวความใฝ่ฝันของกลุ่มวัยรุ่นที่ต้องการเป็นนักแสดง พวกเขาพยายามทั้งด้านการเรียนหนังสือ และเรียนการแสดง เพื่อให้ชีวิตประสบความสำเร็จดังที่หวัง โดยหนึ่งฤทัยเด็กสาวกำพร้าและดาววดีนางเอกละครที่มีชื่อเสียงต่างใฝ่ฝันที่จะได้แสดงละครโทรทัศน์เรื่อง หน้ากากแก้ว ซึ่งราตรีครูสอนการแสดงที่บันเทิงจ้างไว้ เป็นผู้ถือลิขสิทธิ์การแสดงและต้องการค้นหานักแสดงที่เหมาะสม เพื่อจัดการแสดงเรื่องนี้ จามรเจ้าของสถานีโทรทัศน์ต้องการสร้างละครเช่นกัน แต่ราตรียังไม่เห็นว่ามีใครสามารถแสดงได้ จามรจึงร่วมมือกับบันเทิงเจ้าของโรงเรียนสอนการแสดงบีบราตรีออกจากโรงเรียน โดยเขาต้องการให้ดาววดีเป็นนางเอก ราตรีตั้งคณะละครโดยดึงน้ำเข้าร่วมคณะ พวกเขากลับใช้อ้อมนักเรียนการแสดงในคณะราตรีเป็นนกต่อสืบข่าว โดยแลกกับการปั้นอ้อมให้เป็นนางเอกของสถานี จนสามารถทำลายคณะละครของราตรีหมดทางสร้างละครด้วยตนเอง ซึ่งน้ำยังต้องฝึกฝนเพื่อพัฒนาตนเอง ด้วยความหวังว่าในสักวันเธอจะมีศักยภาพได้แสดงละครเรื่องหน้ากากแก้ว โดยตลอดมาน้ำมีจิตรกรลูกชายของจามรเป็นผู้ให้การสนับสนุนอย่างลับๆในฐานะแฟนละครจนพัฒนากลายเป็นความรักที่สมหวัง

เมื่อเปรียบเทียบระหว่างฉบับการ์ตูนญี่ปุ่นกับฉบับละครโทรทัศน์ของกันตนาฯ สามารถแบ่งตัวละครออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่

กลุ่มที่ 1 ตัวละครที่ใกล้เคียงกับต้นฉบับการ์ตูนทั้งนิสัย ความใฝ่ฝันในชีวิต ความขัดแย้ง ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครอื่นในเรื่อง ซึ่งเห็นได้ชัดเจนว่าปรับใช้ตัวละครจากฉบับการ์ตูน ดังนี้

1.1. หนึ่งฤทัยหรือน้ำ แสดงโดย อรพรรณ พานทอง ในฉบับการ์ตูนเทียบได้กับ คิตาจิมะ มายะ

หนึ่งฤทัยหรือน้ำ เป็นเด็กกำพร้าที่มีน้ำใจต่อผู้อื่น เธอเติบโตขึ้นมาในบ้านเด็กกำพร้า “อารี” ถ้าเกี่ยวกับละครหรือการแสดงเธอเลียนแบบได้ทั้งหมด เธอตั้งใจฝึกฝนเรียนการแสดงในโรงเรียนสอนการแสดงเพื่อเป็นนักแสดงที่ดี ทั้งยังมีเป้าหมายที่จะได้แสดงละครโทรทัศน์เรื่องหน้ากากแก้ว เธอจึงพยายามพัฒนาตนเองในทุกบทบาท แต่ไม่ทิ้งการเรียนโดยได้รับการสนับสนุนทุนการศึกษาจากผู้มีพระคุณซึ่งต่อมาพัฒนาเป็นความรัก

รูปภาพ 85 ภาพตัวละครที่ดัดแปลงเป็นละครโทรทัศน์ไทย

หนึ่งฤทัย (น้ำ)

จิตรกร (กร)

ครูราตรี

ดาววดี (ดาว) กับแม่

กี๊ฟ กับ เพียว

จามร

บรรยากาศการถ่ายทำ

ละครโทรทัศน์

บันเทิง

1.2. จิตรกร เจริญเกรียงไกร หรือกร แสดงโดย อนันต์ บุญนาค (ตอนที่ 1 - ตอนที่ 14) หลังจากนั้นเปลี่ยนผู้แสดงเป็น อริชัย อรัญนารถ ในฉบับการ์ตูนเทียบได้กับฮายามิ มาสึมิ

ลูกชายของจามร พระเอกละครโทรทัศน์และผู้สืบทอดกิจการของจามร เขาเห็นความสามารถการแสดงของน้ำ และรู้ว่าน้ำเป็นเด็กกำพร้าแต่มีมานะ จึงสนับสนุนทุนให้เรียนต่อ อย่างลับ ๆ ในฐานะผู้มีพระคุณ เขารู้ว่าน้ำมีความตั้งใจจริงในการแสดงและเขาชื่นชอบน้ำตั้งแต่เห็นน้ำแสดงละครให้น้อง ๆ ที่บ้านเด็กกำพร้าได้ดู เมื่อได้ใกล้ชิดจึงเกิดความผูกพันและกลายเป็นความรักในที่สุด

1.3. ครูราตรี แสดงโดย นัยนา คชแสง ในฉบับการ์ตูนเทียบได้กับสึกิคาเงะ จิงูสะ

ครูราตรีเป็นครูสอนการแสดงที่มีความสามารถ ทั้งยังเป็นเจ้าของบทละครโทรทัศน์เรื่องหน้ากากแก้ว เธอมีสุขภาพไม่ดีเข้าโรงพยาบาลบ่อยครั้ง แต่ยังพยายามค้นหานักแสดงที่มีความสามารถเพื่อรับบทในละครเรื่องนี้ เธอเห็นความสามารถของน้ำ จึงดึงตัวน้ำเข้ามาขัดเกลาอย่างใกล้ชิด โดยเน้นให้น้ำแสดงในหลายบทบาทเพื่อพัฒนาทักษะให้เพิ่มมากขึ้น

1.4. กล้าหาญ / กล้า แสดงโดย อธิวัฒน์ สนิทวงศ์ฯ ในฉบับการ์ตูนเทียบได้กับซากุระโคจิ ยู

เด็กบ้านนอกเข้ากรุงมาหางานทำ และได้รู้จักกับการแสดงโดยการชักนำของกอล์ฟลูกชายของบันเทิง เขามาอาศัยอยู่กับเพียวซึ่งมักถูกเอาเปรียบเสมอ กล้าตั้งใจเรียนการแสดงพัฒนาตนเองเพื่อเอาชนะคำสบประมาทของดาววดีให้ได้ และทั้งยังไม่ทิ้งการเรียนหนังสือโดยเขาทำงานพิเศษควบคู่ไปด้วย กล้าได้รับกำลังใจจากน้ำและรู้สึกว่าน้ำเป็นคนดีมีน้ำใจ จนเกิดเป็นความรักที่เขาต้องเก็บไว้ในใจเพราะน้ำมองเขาเป็นเพียงเพื่อน

1.5. ดาววดี แสดงโดย โมนิก้า แม็กดอด ในฉบับการ์ตูนเทียบได้กับฮิเมกาวะ อายูมิ

นางเอกละครโทรทัศน์ที่มีพรสวรรค์ในการแสดง สวย ร่ำรวย แต่ชอบเหยียดหยามคนอื่น แม่ของเธอเป็นอดีตนางเอกละคร ดาววดีมีความต้องการแสดงละครโทรทัศน์เรื่องหน้ากากแก้ว เธอพยายามตีสนิทกับราตรีเพื่อคัดเธอเป็นนางเอก ทั้งยังตามติดจิตรกรโดยไม่ให้คลาดสายตา

1.6. จามร เจริญเกรียงไกร แสดงโดย ประดิษฐ์ กัลย์จาฤก ในฉบับการ์ตูนเทียบได้กับฮายามิ เอสึเกะ

เจ้าของสถานีโทรทัศน์ที่ต้องการครอบครองบทละครโทรทัศน์เรื่องหน้ากากแก้ว จากราตรี เขาให้การสนับสนุนดาววดีเพื่อเป็นนางเอกของเรื่อง เมื่อราตรีปฏิเสธเขาจึงใช้เล่ห์กลเพื่อครอบครองบทละครเรื่องนี้ให้ได้

1.7. บันเทิง แสดงโดย ญาณี ตราโมช ในฉบับการ์ตูนเทียบได้กับโอโนเดระ ฮาจิเมะ

บันเทิงเป็นเจ้าของกิจการโรงเรียนสอนการแสดง “บันเทิงศิลปะการแสดง” เขาสร้างดาราเพื่อป้อนให้แสดงละครที่สถานีโทรทัศน์ โดยมีความสนิทสนมกับจามรเป็นอย่างดี

1.8. ดลฤดี แสดงโดย มาสสุภา กาพย์ประพันธ์ ในฉบับการ์ตูนเทียบได้กับฮิเมกาวะ อุตาโกะ

ดลฤดีเป็นแม่ของดาววดี เธอเป็นอดีตดาราละครที่โด่งดัง ถึงเธอจะไม่ได้เรียนการแสดงแต่ผู้ชมก็ชื่นชอบในการแสดงของเธอ เธอเป็นคนหนึ่งที่ใฝ่ฝันแสดงละครเรื่องหน้ากากแก้ว ทั้งยังมักสอนให้ดาววดีมีวินัยเรื่องการตรงต่อเวลาอยู่เสมอ

1.9. พ่อดาววดี แสดงโดย สรนันท์ ร.เอกวัฒน์ ในฉบับการ์ตูนเทียบได้กับฮิเมกาวะ มิตสึงุ

เขาต้องการให้ลูกสาวพัฒนาความสามารถด้านการแสดง จึงสนับสนุนให้เธอไปเรียนการแสดงกับครูราตรีทั้งที่ดาววดีคิดว่าไม่จำเป็น

1.10. ครูอารีหรือแม่ใหญ่ แสดงโดย มารศรี ณ บางช้าง ในฉบับการ์ตูนเทียบได้กับคิตาจิมะ ฮารุ

ครูอารีเป็นครูใหญ่บ้านเด็กกำพร้าอารี ที่เลี้ยงดูน้ำมาตั้งแต่เล็ก เธอเป็นคนใจดีมีเมตตารู้จักนิสัยน้ำเป็นอย่างดี และให้กำลังใจแก่น้ำในยามที่มีความทุกข์

1.11. นักเรียนการแสดง แสดงโดย วิชาวีร์ รังควร

1.12. นักเรียนการแสดง แสดงโดย อลัน ภูศิลป์

1.13. นักเรียนการแสดง แสดงโดย ศุภลักษณ์ พฤกษา

1.14. ป้าริน เจ้าของร้านอาหาร แสดงโดย น้ำเงิน บุญหนัก

กลุ่มที่ 2 เป็นตัวละครเพิ่มเติมไม่ปรากฏในฉบับการ์ตูนญี่ปุ่น ได้แก่

2.1. พายัพ / เพียว แสดงโดย ศักดิ์สิทธิ์ ทวีกุล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พี่ชายของกี๊ฟเขาเป็นคนจับจดต้องการประสบความสำเร็จโดยไม่ลงแรง เขามักเอาเปรียบกล้าอยู่เสมอ ทั้งยังทำร้ายจิตใจน้องสาวของตนให้เสียใจอยู่บ่อย ๆ เขาเรียนการแสดงเพื่อให้ได้ใบประกาศแต่ขาดความสามารถในการแสดงจนไม่ได้รับการคัดเลือกให้รับบท ในตอนท้ายเรื่องเขาคิดได้เปลี่ยนนิสัยทำตัวให้เป็นที่พึ่งของกี๊ฟและตั้งใจทำมาหากิน

2.2. วิกกี้ แสดงโดย กันตา ดานาว

ลูกสาวของบันเทิง วิกกี้เป็นคนสวย แต่ไม่มีใจรักการแสดงถูกพ่อบังคับให้เรียนการแสดงที่โรงเรียนของเขาเพื่อสานต่อกิจการ วิกกี้เรียนหนังสือห้องเดียวกับน้ำจึงสนิทกัน มักช่วยเหลือให้คำแนะนำแก่น้ำอยู่เสมอ ถึงแม้ว่าจะแอบชอบจิตรกรแต่เมื่อรู้ว่าเขามีใจให้น้ำจึงยอมเสียสละให้

2.3. สโรสินี แสดงโดย เทพยุดา ศรียาภัย

สโรสินีเป็นภรรยาคนที่สองของบันเทิงและเลขานุการส่วนตัว เธอเป็นผู้หญิงเซ็กซี่ขี้อ้อนชอบโปรยเสน่ห์ และสามารถคุมบันเทิงได้อยู่หมัด ซึ่งทำให้ลูกทั้งสองของบันเทิงไม่ชอบเธอ ทั้งเธอยังมีอำนาจสั่งการที่โรงเรียนสอนการแสดงราวกับเจ้าของ แต่ยังเกรงใจวิกกี้บ้างในบางครั้ง

2.4. กอล์ฟ แสดงโดย ด.ช.ปิยะรัฐ กัลย์จาฤก

กอล์ฟลูกชายของบันเทิง เขาเห็นแววคนธรรดาอย่างกล้าว่ามีความสามารถในการแสดง

2.5. กี๊ฟ แสดงโดย ด.ญ.อิศรินทร์ อินทนิล น้องสาวเพียว

<u>โครงเรื่อง</u>

พบได้ชัดเจนว่า ละครโทรทัศน์ “หน้ากากแก้ว” ฉบับกันตนาฯ ใช้โครงเรื่องแบบเดียวกับฉบับการ์ตูน โดยมีโครงเรื่องหลัก โครงเรื่องรอง และโครงเรื่องย่อยๆ ซ้อนกัน โดยแบ่งได้ดังนี้

โครงเรื่องหลัก : ความใฝ่ฝันที่จะได้แสดงละครโทรทัศน์เรื่องหน้ากากแก้ว

โครงเรื่องรอง : ความรักระหว่างตัวละครเอกที่เป็นศัตรูกันแต่ให้การสนับสนุนอย่างลับๆ

โครงเรื่องย่อย : การพัฒนาทักษะการแสดงด้วยละครเรื่องต่าง ๆ ให้ถึงจุดหมายที่ต้องการ

โดยพบว่าโครงเรื่องย่อยในฉบับกันตนาฯ ใช้เหตุการณ์และแนวคิดที่เสนอในฉบับการ์ตูนโดยเลือกมาเป็นส่วนๆ เฉพาะเหตุการณ์และแนวคิดที่ต้องการ จากนั้นนำมาสลับตัดต่อเรียงเข้าด้วยกันใหม่ จนกลายเป็นโครงเรื่องย่อย ๆ ที่มีเหตุการณ์และแนวคิดจากฉบับการ์ตูนถูกวางไว้เป็น

ช่วง ๆ แต่งเนื้อหาเพิ่มเติมด้านมิตรภาพระหว่างเพื่อน การเอาใจใส่บุคคลในครอบครัว เป็นต้น โดยยังคงโครงเรื่องหลักและโครงเรื่องรองไว้ ซึ่งในเรื่องนี้พบการดัดแปลงมโนทัศน์ศิลปะการละคร ดังนี้

กลุ่มที่ 1 ดัดแปลงโดยใช้เหตุการณ์และแนวคิดในการแสดงเหมือนฉบับการ์ตูน ดังนี้

ดัดแปลงแนวคิดการเข้าสู่บทบาทการแสดงด้วยฝึกใช้ชีวิตแบบแบบตัวละคร โดยนำเหตุการณ์มาจากละครเรื่อง “สี่ดรุณี” โดยปรับชื่อเรื่องเป็น “สี่อนงค์นาง” นำเสนอในตอนที่ 35 ถึงตอนที่ 38 เนื้อเรื่องเล่าถึงพี่น้องสี่คน น้องคนสุดท้องชื่อ “ทิพย์สุดา” เป็นคนเรียบร้อย สีซอเก่ง เธอป่วยใกล้ตายแต่กลับเพ้อลุกขึ้นมาสีซอให้แก่พ่อที่เดินทางไปต่างเมือง ทำให้พี่ๆสงสารเธอมาก

โรงเรียนการแสดงจัดแสดงละครเรื่องนี้ ราตรีเป็นผู้คัดเลือกให้น้ำรับบททิพย์สุดา แต่ไม่ว่าจะทำอย่างไร น้ำไม่สามารถแสดงเป็นทิพย์สุดาได้ ราตรีจึงฝึกน้ำโดยให้เธอใช้ชีวิตแบบตัวละครเป็นเวลา 5 วัน ต้องใช้ชีวิตแบบผู้หญิงโบราณ สวมเสื้อผ้าที่ใช้แสดง ทำกับข้าว ทำความสะอาดบ้าน ถักนิตติ้ง เลี้ยงแมว เมื่อราตรีเห็นว่าน้ำกลายเป็นทิพย์สุดา เธอจึงให้น้ำทดสอบการเข้าถึงบทบาทการแสดงด้วยการนั่งเฉยๆ ไม่ทำอะไรเลย แต่น้ำกลับถักนิตติ้งอยู่นาน จนทุกคนเชื่อว่าน้ำคือทิพย์สุดา

รูปภาพ 86 น้ำกำลังทดสอบบททิพย์สุดาในละครเรื่อง สี่อนงค์นาง

รูปภาพ 87 น้ำฝึกซ้อมการสีซอกับครูซอ และฉากทิพย์สุดาป่วยหนักและสีซอเพ้อถึงพ่อ

น้ำยังไม่เก่งเรื่องการสีซอจิตรกรจึงพาเธอไปฝึกเพื่อเลียนแบบท่าทางจากครูซอจนสีได้เหมือนนักซอที่ชำนาญ ก่อนขึ้นแสดงน้ำไม่เข้าใจอาการป่วยเธอจึงตากแดดจนเป็นไข้ ทำให้เธอเข้าใจอาการป่วย และขึ้นแสดงโดยที่ผู้ชมไม่รู้ ในฉากสำคัญที่ต้องร้องไห้สีซอเพราะเพ้อคิดถึงพ่อ น้ำทำให้ผู้ชมประทับใจการแสดงอย่างมาก

ซึ่งพบได้อย่างชัดเจนว่า “หน้ากากแก้ว” ปรับมาจากละครเรื่อง สี่ดรุณี โดยคงเนื้อหาเหมือนกัน เริ่มจากน้ำไม่เข้าใจความต้องการของตัวละคร จากนั้นเธอได้รับการฝึกฝนโดยใช้ชีวิตในแบบตัวละครทุกอย่าง จนกระทั่งเข้าใจความรู้สึกของตัวละครและได้กลายเป็นตัวละครไปจริง ๆ และมีการทดสอบการเข้าถึงบทบาทการแสดงโดยให้นักแสดงนั่งเฉย ๆ โดยไม่มีบทพูดที่น้ำสามารถถ่ายทอดสภาวะของตัวละครออกมาได้อย่างชัดเจน เราจะพบว่าการดัดแปลงของในหน้ากากแก้วละครโทรทัศน์ไทย ยังคงแนวคิดที่นำเสนอในเรื่องสี่ดรุณีไว้ทั้งหมด โดยปรับเปลี่ยนเฉพาะสภาพสังคมให้เป็นแบบสังคมไทยเท่านั้น

กลุ่มที่ 2 ดัดแปลงโดยใช้เหตุการณ์เหมือนกับการ์ตูน

รูปภาพ 88 น้ำแสดงละครเดียวเพื่อช่วยคณะละครในการประกวด

การมีความสามารถด้านไหวพริบและพรสวรรค์ในการแสดง โดยนำมาจากเหตุการณ์การแสดงเดี่ยวเพื่อช่วยคณะละครในละครเรื่อง จีน่ากับโถสีฟ้าห้าใบ ที่หลังการแสดงทำให้ผู้ชมชื่นชอบและไม่ได้รับให้ร่วมตัดสินการแสดงของมายะ โดยปรากฏในตอนที่ 54 ราตรีร่วมประกวดละครกับคณะของบันเทิง โดยมีอ้อมเป็นนกต่อให้คนร้ายกักทีมนักแสดงไว้ จนน้ำต้องแสดงเดี่ยวจากบทละครของราตรีที่เธอเคยอ่าน โดยที่หน้ากากแก้วละครโทรทัศน์นำมาเฉพาะเหตุการณ์การกลั่นแกล้งกักตัวนักแสดงจนมาไม่ทันขึ้นแสดง โดยพบการแสดงของน้ำในเรื่องเป็นเพียงการโชว์แสดงสดเพียงคนเดียวที่นักแสดง 2 บท สลับกันเท่านั้น

กลุ่มที่ 3 เรียงโครงเรื่องใหม่โดยเลือกเฉพาะเหตุการณ์และแนวคิดที่ต้องการ

ละครโทรทัศน์ “หน้ากากแก้ว” นำแนวคิดศิลปะการละครจาก การะสุโนคาเมน มาจัดเรียงใหม่เลือกเฉพาะเหตุการณ์และแนวคิดที่ต้องการในการเล่าเรื่องตอนนั้น โดยไม่เรียงตามเนื้อหาในการ์ตูน มีรายละเอียดดังนี้

3.1. <u>คุณสมบัติของนักแสดงที่ดี</u> ในตอนที่ 3 - 6 ช่วงปูพื้นตัวละครนำเสนอความหลงใหลในการดูละครของน้ำ ทั้งการติดละครโทรทัศน์ การแอบดูการซ้อมขณะส่งอาหารในโรงถ่ายละคร จนทำจานอาหารแตก ทำรายงานให้คู่แข่งทั้งคืนเพื่อแลกกับตั๋วละคร ซึ่งเป็นการอธิบายคุณสมบัติของนักแสดงที่นำมาจากตัวละครคิตาจิมะ มายะ

3.2. <u>แนวคิดการใช้เทคนิคแพนโทไมม์</u> ในตอนที่ 13-14 นำเสนอให้เห็นการใช้เทคนิคแพนโทไมม์ทดสอบคัดเลือกผู้เข้าโรงเรียนการแสดง “บันเทิงศิลปะการแสดง” และนำแบบฝึกหัดบทพูด 4 ประโยคมาใช้ทดสอบการแสดงระหว่างน้ำกับดาววดี ซึ่งคำถามของดาววดีเน้นไปที่การกดดันความรู้สึกให้น้ำเสียใจโดยพูดเสียดแทงน้ำเรื่องการเป็นเด็กกำพร้า มากกว่าคำถามที่ทำให้เกิดจินตนาการและสมาธิในการแสดง

3.3. <u>แนวคิดการไม่เกี่ยงบทบาทเพื่อพัฒนาความสามารถในการแสดง</u> โดยในตอนที่ 16 มีการจัดงานรับน้องใหม่ที่โรงเรียนการแสดง น้ำถูกกลั่นแกล้งให้แสดงเป็นลิงที่กำลังจะออกแสดงละคร จนกลายเป็นตัวตลกให้เพื่อนดู แต่เธอกลับคิดว่าเป็นการพัฒนาความสามารถ ทำให้ดาววดีแต่งหน้าเป็นตัวตลกแสดงให้คนรับใช้ในบ้านดู ซึ่งเป็นการนำแนวคิดการแสดงโดยไม่เกี่ยงบทจากการะสุโนคาเมนมาใช้

3.4. <u>ฝึกออกเสียงให้ชัดเจน</u> โดยในตอนที่ 19 ราตรีฝึกออกเสียงให้น้ำ เพราะการพูดเป็นสิ่งสำคัญ การฝึกออกเสียง เหมือนกับการฝึกออกเสียงที่สึกิคาเงะฝึกให้มายะ

3.5. <u>การฝึกวิเคราะห์ตัวละคร</u> โดยในตอนที่ 20 - 22 น้ำตื้อรุ่นพี่จนพวกเขาแกล้งให้บทตัวประกอบเป็นคนแก่ขาเป๋ เดินร้องไห้ แต่พวกเขาตั้งใจไม่ให้น้ำแสดง น้ำถามลักษณะตัวละครอย่างละเอียด ซึ่งเหมือนกับการวิเคราะห์ตัวละครในเรื่องความรักในเมืองโบราณ จากการที่น้ำได้รับบทคน

พิการ เธอใช้การเข้าถึงบทบาทด้วยการสังเกตการเดินของคนพิการที่แตกต่างจากการะสุโรคาเมน ซึ่งฝึกการเดินแบบคนพิการ ซึ่งมีความใกล้เคียงกับการฝึกซ้อมเพื่อให้รู้สึกได้อย่างตัวละครคนพิการจากเรื่องตัวโน้ตสีขาว

รูปภาพ 89 น้ำซ้อมการเดินแบบคนพิการ

3.6. <u>การปรับการแสดง</u> โดยตอนที่ 58 น้ำร่วมทดสอบการแสดงบทภาพยนตร์ โดยมีโจทย์เพื่อทดสอบการแสดงอารมณ์ และการแสดงสถานการณ์ในอารมณ์ดีใจ เสียใจ เศร้า สนุก กับเก้าอี้ และการนั่งเก้าอี้ที่ล้มลง ซึ่งนำแนวคิดนี้มาจากแบบทดสอบในละครเรื่อง สายธารของหญิง

3.7. <u>การสอนแนวคิดการแสดง</u> ในตอนที่ 40 - 45 น้ำย้ายจากโรงเรียนบันเทิงศิลปะการแสดงไปเรียนการแสดงกับราตรี เพื่อขัดเกลาและคัดเลือกนักแสดงเรื่องหน้ากากแก้วด้วยตัวเอง ราตรีแนะนำน้ำเรื่องหน้ากากในการแสดงต้องแสดงอารมณ์ให้เข้ากับหน้ากากที่สวมอยู่ ซึ่งอารมณ์ของมนุษย์มีมากมายนับไม่ถ้วน และประสบการณ์ในชีวิตสามารถนำมาใช้ในการแสดง โดยนำแนวคิดจากการสอนของสึกิคาเงะในเรื่องหน้ากากอารมณ์มาปรับใช้

รูปภาพ 90 ราตรีสอนน้ำให้สวมหน้ากากตามอารมณ์ของตัวละคร

3.8. <u>การพัฒนาตนเองโดยการแสดงบทที่หลากหลาย</u> อีกทั้งราตรียังแนะนำให้น้ำแสวงหาบทบาทอื่น นอกเหนือบทคนใช้ เพื่อพัฒนาตนเอง สร้างหน้ากากแก้วประจำตัว และจะได้แสดงเรื่องหน้ากากแก้วในอนาคต

การดัดแปลง “การะสุโนคาเมน” มาเป็นละครโทรทัศน์ไทย พบว่ามีความคล้ายกันทั้งด้านการเล่าเรื่องและมโนทัศน์ศิลปะการละคร โดยด้านการเล่าเรื่องพบได้ชัดเจนว่าใช้แก่นเรื่อง โครงเรื่องและตัวละคร แบบเดียวกับการ์ตูน โดยแก่นเรื่อง เป็นการเดินทางตามความฝันที่อยากเป็นดารานักแสดงในวงการบันเทิง ด้านโครงเรื่อง ตัวละครเอกมีความใฝ่ฝันต้องการแสดงละครเรื่องหน้ากากแก้วให้ได้และต้องแข่งขันกับคู่แข่งอีกคนหนึ่ง พยายามฝึกฝนตนเองในบทบาทที่ได้รับในแต่ละบทอย่างตั้งใจ เพื่อสวมหน้ากากเป็นตัวละครตัวนั้นให้ได้มากที่สุด ด้านตัวละครหลักมีบุคลิก นิสัย จิตใจความใฝ่ฝันที่สามารถเทียบเคียงกับฉบับการ์ตูนว่าคือตัวละครใด ซึ่งในภาพรวมละครโทรทัศน์เล่าเรื่องราวชีวิตของน้ำที่มีความหลงใหลในละครแบบเดียวกับการ์ตูน เริ่มตั้งแต่การดูละครอย่างหลงใหลและรู้สึกอยากแสดงละคร จนถึงได้เข้าเรียนการแสดง มีโอกาสแสดงละคร และในที่สุดได้ร่วมทดสอบการแสดงภาพยนตร์และได้เป็นนักแสดงประกอบที่มีฝีมือ โดยนำเหตุการณ์และการแสดงละครจากการ์ตูนมาใช้หลายเรื่อง เช่น ช่วงการฝึกเรียนการแสดงกับคณะละคร, เรื่องจีนากับโถสีฟ้าห้าใบ, เรื่อง สี่ดรุณี, เรื่องขอทานกับเจ้าชาย, เรื่องสายธารของหญิง และภาพยนตร์เรื่องตัวโน้ตสีขาว

ด้านมโนทัศน์และการเล่าเรื่อง ถึงแม้การเล่าเรื่องจะไม่น่าสนใจเท่ากับฉบับการ์ตูน แต่ที่น่าสนใจคือ ยังคงรายละเอียดของมโนทัศน์ไว้โดยไม่เปลี่ยนประเด็น ได้แก่ 1) คุณสมบัติของนักแสดงความหลงใหลในการดูละคร การปรับจากเหตุการณ์ส่งบะหมี่ข้ามปี มาเป็นทำรายงานให้คู่แข่งทางการแสดงทั้งคืน จนได้ตัวละคร 2) การฝึกใช้ชีวิตให้มีประสบการณ์แบบตัวละคร ในเรื่อง สี่ดรุณี โดยละครโทรทัศน์นำเหตุการณ์ที่เข้าสู่บทไม่ได้ต้องฝึกใช้ชีวิตแบบตัวละคร และทดสอบบทโดยนั่งเฉยๆ และต้องตากแดดเพื่อเข้าใจอาการไข้ ต่างจากฉบับการ์ตูนที่เข้าใจอาการไข้ด้วยการตากฝน โดยปรับเนื้อหาให้เป็นสังคมไทยในอดีต การฝึกแสดงบทคนพิการ ในเรื่อง ตัวโน้ตสีขาว มาเป็นส่วนหนึ่งในการฝึกซ้อมการแสดงละครโรงเรียน 3) การแสดงไหวพริบและปฏิภาณของนักแสดง ในเรื่อง จีน่ากับโถสีฟ้าห้าใบ นำเหตุการณ์ที่นักแสดงถูกกักและต้องขึ้นแสดงเดี่ยวเพื่อไม่ให้คณะถูกยุบมาใช้เช่นกัน 4) การฝึกวิเคราะห์ตัวละคร ในเรื่อง ความรักในเมืองโบราณ นำมาใช้ในการทดสอบบทเพื่อแสดงกับชมรมละคร 5) การฝึกฝนการแสดงขั้นพื้นฐาน การออกเสียง การฝึกแพนโทไมม์ เป็นต้น

4. ละครเวทีไทยเรื่องหน้ากากแก้ว ผลิตโดยสถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา) พ.ศ.2535

เนื่องจากละครเวทีเรื่องหน้ากากแก้วไม่ได้บันทึกภาพการแสดงไว้ รวมทั้งบทละครต้นฉบับสูญหาย ผู้วิจัยใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์คุณสมศักดิ์ กัณหา ผู้เขียนบทและผู้กำกับการแสดง ในวันที่ 25 มีนาคม พ.ศ.2557 ณ สถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา) ซึ่งสามารถเห็นภาพจุดเริ่มต้นแรงบันดาลใจในการนำการ์ตูนหน้ากากแก้วมาดัดแปลงเป็นละครเวที ขั้นตอนการเขียนบทดัดแปลง การกำกับนักแสดง การแสดง และการตอบรับจากผู้ชม ดังนี้

“หน้ากากแก้ว ละครเวที” แสดงที่ห้องประชุมชั้น 2 ศูนย์เยาวชนฯ (ไทย-ญี่ปุ่น) ดินแดง ตั้งแต่วันที่ 13 – 16 และ 20 – 23 สิงหาคม พ.ศ.2535 รอบเวลา 13.00 น. และ 19.00 น. เวลาแสดงประมาณ 3 ชั่วโมง ผลิตโดยสถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา)

รูปภาพ 91 สูจิบัตรละครเวทีหน้ากากแก้ว

แก่นเรื่องระบุไว้ในสูจิบัตรดังนี้ “ความเป็นหนุ่มสาว ไม่ได้หมายถึงความกระชุ่มกระชวยทางร่างกายเท่านั้น แต่หากหมายถึงการมีความหวังอย่างไม่รู้จักสิ้นสุด มีความทะเยอทะยาน และมีอุดมการณ์อันคุกรุ่น วัยหนุ่มสาวที่แท้จริงเช่นนี้คือยุคทองของชีวิต”

จุดเริ่มต้นแรงบันดาลใจในการสร้าง “การะสุโนคาเมน” เป็นละครเวที เริ่มจากความคิดด้านการพัฒนาเยาวชนในประเด็นคนหนุ่มสาวกับการแสวงหา การ์ตูนญี่ปุ่นเป็นสื่อที่คนยุคนั้นสนใจ เมื่อค้นคว้าข้อมูลแล้วพบว่า การ์ตูนเรื่องหน้ากากแก้วเป็นเรื่องที่วัยรุ่นชื่นชอบ และมีเนื้อหาเกี่ยวกับการเดินตามความฝัน ซึ่งเป็นประเด็นที่คล้ายคลึงกับแนวคิดที่ต้องการนำเสนอจึงเลือกเรื่องนี้ โดยดัดแปลงเฉพาะเล่ม 1 – 6 จากเรื่อง “นักรักโลกมายา” โดยขอลิขสิทธิ์โดยตรงจากสึชิเอะ มิอุจิ

ในการทำบทจากการ์ตูนมีความแตกต่างด้านภาษาภาพ เช่น แอฟแฟคพิเศษต่างๆ ที่แสดงอารมณ์ การทำบทต้องตีความอารมณ์ความรู้สึกจากภาพ และบทพูดที่ตัวละครพูด โดยนำตัวเนื้อหาทั้งหมดทำเป็นเป็นซีเควนส์ จากนั้นจัดกลุ่มแนวคิดหลักจนกระทั่งพัฒนาเป็นร่างการทดลองเพื่อการฝึกซ้อม มีจำนวนหลายร่าง โดยใช้เนื้อหาเดิมรายละเอียดเดิมทั้งหมดตั้งแต่เล่ม 1 – 6 แบ่งออกเป็น 3 องก์ ดังนี้

<u>เปิดเรื่อง</u> : ในความมืดสึกิคาเงะรำโนะ ไฟตบ ตัดไปฉากแรก

องก์แรก : คิตาจิมะ มายะค้นพบว่าตนเองชอบละคร แล้วเดินตามความฝัน

องก์สอง : เข้าคณะละคร ฝึกฝนร่างกาย เสียง บทบาทการแสดง

องก์สาม : การแข่งขันประกวดละครทั้ง 3 คณะ ได้แก่ คณะอิกกากุจู คณะออนดีน คณะสึกิคาเงะ

วิธีการกำกับการแสดงเนื้อหาที่ดัดแปลงจากการ์ตูน เพราะการ์ตูนเล่าตัดสลับเหตุการณ์เกิดพร้อม ๆ กันหลาย ๆ ฉาก ไม่ได้เล่าแบบเส้นตรง ดังนั้นทำอย่างไรละครจะเล่นได้เป็นแบบนั้น โดยใช้รูปแบบละคร Story Theater (ปาฐนาฏ) เป็นเทคนิคการเล่าเรื่องโดยที่นักแสดงเป็นผู้เล่าเรื่อง เป็นตัวละคร เป็นสิ่งแวดล้อมในเรื่อง สลับการเล่าเรื่องโดยการกลายเป็น (Tranformation) ทดลองการตัดต่อระหว่างเหตุการณ์ โดยแบ่งนักแสดงออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ 1) กลุ่มตัวละครหลัก เป็นคู่ มายะ - อายูมิ โอโนเดระ – สึกิคาเงะ ซากุระโคจิ – มาสึมิ และ 2) กลุ่มนักแสดงหน้ากาก ใช้เพื่อการเล่าเรื่องช่วงเวลาผ่านไป เป็นฉาก การตัดในช่วงต่าง ๆ ซึ่งหน้ากากจะทำหน้าที่กลายเป็นใครก็ได้ เป็นได้ทุกอย่าง เช่น ผู้ชม เพื่อน นักแสดง แม่ นักข่าว เป็นต้น

ผู้นำแสดงประกาศรับสมัคร “ตามหามายะ” มีผู้ให้ความสนใจจำนวนมาก ใช้สถานที่บ้านเซเวียร์เป็นสถานที่คัดเลือก ส่วนอายูมิคัดผู้แสดงที่เหมาะสมไว้แล้ว ดังมีรายนามนักแสดงดังนี้

รูปภาพ 92 ภาพกลุ่มนักแสดงหลัก

รายนามกลุ่มนักแสดงหลัก

คิตาจิมะ มายะ : เมธินี ทอมป์สัน

ฮิเมกาวะ อายูมิ : กาญจนา นิยมธรรม

ฮายามิ มาสึมิ : เอกชาติ จันอุไรรัตน์

ซากุระโคจิ ยู : กานต์ พงษ์ทอง

สึกิคาเงะ จิงูสะ : อรอนงค์ วงศ์อัศวเทพชัย

โอโนเดระ ฮาจิเมะ : วิทิตนันท์ โรจนพานิช

รูปภาพ 93 ภาพกลุ่มนักแสดงหน้ากาก

<u>รายนามกลุ่มนักแสดงหน้ากาก</u>

หน้ากาก 1 : อรุณรัตน์ สวาทยานนท์

หน้ากาก 2 : พงษ์พันธุ์ จิตราวิทย์

หน้ากาก 3 : ฉัตรชัย สันติภราภพ

หน้ากาก 4 : จีรวัชร์ เอื้ออุดมเกียรติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>การฝึกนักแสดง</u>

ตัวละครหลักจะใช้การเข้าถึงความจริง หาวิธีการในการเข้าสู่ตัวละคร ศึกษาตัวละคร ตั้งคำถามตัวละครหารายละเอียด เช่น นักแสดงจะเข้าใจอุปนิสัยของอายูมิ ชีวิตที่หรูหราคืออะไร ฟังเพลงอะไร ชอบดอกไม้อะไร ไปที่ไหน ส่วนตัวละครหน้ากากเป็นผู้เล่าเรื่องจะฝึกฝนร่างกาย ฝึกยิมนาสติก การใช้เสียง ฝึกระบำ การให้จังหวะการเคลื่อนไหวร่างกาย

การทดลองการแสดงและเทคนิคการแสดง

การใช้เทคนิคการแสดงเป็นการผสมผสาน จากประสบการณ์ที่ได้ศึกษาประวัติการละคร รวมถึงความเข้าใจเทคนิคการนำเสนอของนักการละครที่สำคัญ เช่น คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี, เบอร์ทอลท์ เบรชท์, เจอร์ซี โกรโทว์สกี นำมาปรับใช้ในการสร้างผลงาน โดยเลือกว่าในขั้นตอนการฝึกขึ้นอยู่กับเราต้องการอะไร ต้องการฝึกอะไร ค่อยนำเทคนิคแต่ละอันมาใช้ ต้องให้นักแสดงฝึกยิมนาสติกไหมถ้าต้องฝึกก็ต้องฝึกให้เหมาะสมกับสิ่งที่จะนำเสนอ

รูปภาพ 94 ภาพการซ้อมฉากเก็บตั๋วละครใช้ลังต่อสูงแทนใจที่ทุ่มเทเพื่อละคร

รูปภาพ 95 ฉากแม่สาดใส่น้ำร้อนใส่ครู ผู้แสดงใช้ลังพลาสติกแทนกาน้ำร้อน

อีกทั้งได้นำจุดเล็ก ๆ ในการ์ตูนสร้างความมหัศจรรย์ให้กับผู้ชม เช่น ในการ์ตูนมีฉากที่มายะตอบคำถามสมการครูในห้องเรียนไม่ได้ แล้วครูให้เพื่อนนักเรียนช่วยตอบสมการยาวมาก ในละครเวทีมีฉากเล็ก ๆ นี้ปรากฏด้วย โดยให้นักแสดงกลุ่มหน้ากากท่องสมการทั้งหมดที่ปรากฏในการ์ตูน ซึ่งสมการตัวนั้นมีความยาวมาก ท่องกันเป็นหน้า ๆ ซึ่งผู้ชมที่เป็นวัยรุ่นจะสนุกกับฉากนี้ ซึ่งมีฉากทำนองนี้สร้างสีสันให้ผู้ชมตลอดเรื่อง

5. “หน้ากากแก้ว” กับ “นักรักโลกมายา” การเปลี่ยนแปลงเนื้อหาโดยผู้เขียน

เมื่อเปรียบเทียบเนื้อหาระหว่าง “การะสุโรคาเมน” ฉบับพิมพ์เก่า ในชื่อ “นักรักโลกมายา” และฉบับพิมพ์ใหม่ในชื่อ “หน้ากากแก้ว” จะเริ่มพบความแตกต่างตั้งแต่การแสดงเรื่อง “ทุ่งร้างที่ถูกลืม” ความแตกต่างที่พบเป็นการเปลี่ยนแปลงด้านโครงเรื่อง และ ตัวละคร โดย “หน้ากากแก้ว” ยังใช้ตัวเรื่อง (Story) จาก “นักรักโลกมายา” ทั้งหยิบภาพจาก “นักรักโลกมายา” มาใช้ใน “หน้ากากแก้ว” หยิบแบบกรอบภาพเดียวแล้วเขียนขยายความเพิ่ม หยิบทั้งฉากแล้วนำมาพัฒนาโครงเรื่องใหม่ ซึ่งผู้วิจัยได้เปรียบเทียบ พบใน 3 ส่วน ดังนี้

<u>ส่วนที่ 1 ละครเวทีแนวใหม่เรื่อง ทุ่งร้างที่ถูกลืม</u>

<u>เรื่องย่อ</u> คุโระนุมะ ริวโซ่จัดการแสดงแนวใหม่เพื่อทดสอบศักยภาพของละครเพียงเรื่องเดียวให้มีความแตกต่างถึง 5 แนว ส่งผลให้ผู้แสดงนำหญิง มายะ ในบทเจน สาวน้อยหมาป่า ผู้แสดงนำชาย ซากุระโคจิ ในบทสจ๊วต นักวิจัยพฤติกรรม และผู้กำกับแสดง คุโรนุมะ ได้เข้าร่วมประกวดและได้รับรางวัล เป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญที่ทำให้มายะมีโอกาสเดินทางไปหุบเขาอุเมะโนะทานิบ้านเกิดของนางฟ้าสีแดง เพื่อเรียนรู้การเป็นนางฟ้าสีแดงจากสึกิคาเงะร่วมกับคู่แข่งคนสำคัญอย่างอายูมิ ซึ่งพบว่ามีการเพิ่ม และขยายเหตุการณ์ด้านศิลปะการละคร ดังนี้

1.1. การเพิ่มขั้นตอนการเตรียมการจัดการแสดงแนวใหม่ในละครเวทีเรื่อง ทุ่งร้างที่ถูกลืม โดยแสดงให้เห็นภาพการเตรียมตัวนักแสดง และการฝึกซ้อมก่อนการแสดงในการแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกันไปในสถานการณ์ที่ต่างกัน เช่น คนหนึ่งง่วงนอน อีกคนหนึ่งโมโห ทำให้ได้บรรยากาศของละครที่สนุกแตกต่างไปจากเดิม

1.2. การขยายคำอธิบายแนวคิดผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดงละคร ดังนี้

1.2.1. การจัดพื้นที่การแสดง คุโรนุมะรื้อเก้าอี้เตรียมพื้นที่การแสดงโดยจัดเวทีให้อยู่ตรงกลางเพื่อให้ผู้ชมเห็นการแสดงของนักแสดงอย่างเต็มที่

1.2.2. ให้คำอธิบายแนวคิดการมีส่วนร่วมของผู้ชม โดยนายกสมาพันธ์การละครแสดงความรู้สึกในใจระหว่างที่ชมการแสดงในประเด็นเรื่องการมีส่วนร่วมของผู้ชม รวมถึงให้อธิบายว่าทุกพื้นที่ในห้องกลายเป็นเวทีการแสดง

1..3. การเพิ่มบทบาทตัวละครเพื่ออธิบายการแสดงของนักแสดง โดยนายกสมาพันธ์การละคร และ อายูมิ แสดงความรู้สึกในใจระหว่างที่ชมการแสดง พวกเขาเห็นถึงความแตกต่างของเจนก่อนเป็นมนุษย์และหลังเป็นมนุษย์

<u>ส่วนที่ 2 การฝึกนางฟ้าสีแดงที่หุบเขาอุเมะโนทานิ</u>

<u>เรื่องย่อ</u> มายะและอายูมิเรียนรู้การเป็นนางฟ้าสีแดงจากสึกิคาเงะขั้นพื้นฐาน โดยฝึกฝนค้นหาลีลาของธาตุทั้ง 4 ได้แก่ ลม ไฟ น้ำ ดิน แล้วถ่ายทอดออกมาให้ชัดเจน บทฝึกถัดมาคือการฝึกเพื่อเป็นนางฟ้าสีแดง โดยฝึกฝนการออกเสียง และแสดงท่าทางทำอย่างไรไม่ให้เหมือนมนุษย์ โดยเน้นไปที่เรียนรู้จากธรรมชาติ เช่น ความแรงของกระแสน้ำ ทั้งมายะและอายูมิแสดงสดเป็นนางฟ้าสีแดง ซึ่งเป็นการประชันระหว่างนางฟ้าสีแดงของอายูมิที่อ่อนโยน กับนางฟ้าสีแดงของมายะที่โกรธเกรี้ยว จากนั้นสึกิคาเงะแสดงละครเดี่ยวนางฟ้าสีแดงโดยมีเก็นโซเป็นผู้ให้จังหวะเสียงและทำหน้าที่เล่าเรื่อง เมื่อจบการแสดงสึกิคาเงะกระเทาะหน้ากากที่ใช้สวมในการแสดงออกเป็นสองส่วนแบ่งให้นักแสดงทั้งสอง เพื่อสร้างนางฟ้าสีแดงของตนเอง มายะได้เรียนรู้ถึงความรักที่ยิ่งใหญ่ของอาโกยะกับอิชชิน และสึกิคาเงะกับอิจิเรน เธอถามสึกิคาเงะในเรื่องนี้ซึ่งสึกิคาเงะแนะนำให้มายะมีความกล้าจนเธอตั้งใจเปิดเผยความรู้สึกกับมาสึมิ แต่มายะต้องเสียใจที่มาสึมิหมั้นกับชิโอริ

ในช่วงการฝึกการฝึกนางฟ้าสีแดงที่หุบเขาอุเมะโนทานิเมื่อปรับเปลี่ยนเนื้อหาเป็น “หน้ากากแก้ว” พบว่ามีการปรับเนื้อหาจาก “นักรักโลกมายา” ค่อนข้างมากโดยมีการตัดเหตุการณ์ “นักรักโลกมายา” เช่น การแสดงลีลาของดินจากเทพผู้พิทักษ์เปลี่ยนเป็นดิน และขยายเหตุการณ์เพิ่มเติมการฝึกซ้อมธาตุทั้ง 4 การฝึกเพื่อเข้าถึงบทบาทนางฟ้าสีแดง รวมถึงบทบาทการแสดงนางฟ้าสีแดงของสึกิคาเงะโดยละเอียด รวมถึงการเพิ่มเติมประเด็นเรื่องการใช้ความทรงจำและจินตนาการในการสร้างสรรค์การแสดง ดังรายละเอียดต่อไปนี้

2.1. **การเพิ่มเติมขั้นตอนการฝึกซ้อมพื้นฐานธาตุทั้ง 4**

มีการเพิ่มเติมขั้นตอนการฝึกซ้อมพื้นฐานธาตุทั้ง 4 ในช่วงการฝึกธาตุพื้นฐาน ลม ไฟ น้ำ ดิน จนจบการแสดงนางฟ้าสีแดง ได้แก่ การฝึกร่างกาย การสังเกต การฝึกซ้อม การแสดง การวิจารณ์การแสดง อีกทั้งยังเพิ่มเติมให้สึกิคาเงะอธิบายถึงการเข้าถึงบทบาทการแสดงว่า กระบวนการที่มายะและอายูมิฝึกฝนจะเป็นพื้นฐานที่สำคัญในการสร้างตัวละครนางฟ้าสีแดง ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญมากกว่าผลลัพธ์ โดยเหตุการณ์ที่เพิ่มเติมในการฝึกธาตุทั้ง 4 มีดังนี้

2.1.1. การฝึกลม - ด้วยการค้นหานิยามของลมว่าคืออะไร และฝึกฝนเพื่อถ่ายทอดลีลาของลม โดยมายะ ฝึกเคลื่อนไหวโดยทำตัวเป็นลม ส่วนอายูมิฝึกร่างกายเคลื่อนไหวตามจังหวะของกระดิ่งลม

2.1.2. การฝึกไฟ - ฝึกซ้อมเพื่อถ่ายทอดลีลาไฟโดยอายูมิฝึกการเคลื่อนไหวของไฟด้วยริบบิ้น เป็นตัวแทนสื่อถึงไฟ ส่วนมายะฝึกไฟในใจ ใช้ผ้าคลุมตัวที่ปลายชายผ้าติดไฟ ไฟไหม้ลามเกือบถึงตัว

2.1.3. การฝึกน้ำ - การเตรียมตัวก่อนการแสดงที่ในฉบับใหม่รู้ก่อนการแสดงว่าเวทีคือสระน้ำตก ส่วนในฉบับเก่าเป็นการแสดงสดทั้งอายูมิและมายะไม่มีใครรู้มาก่อน และฝึกการค้นหาลีลาน้ำ โดยอายูมิตีความว่าน้ำคือการหล่อเลี้ยงชีวิต ส่วนมายะตีความว่าคือท่วงท่า เสียง การแสดงอารมณ์ และมายะนำการทำลายธรรมชาติมาไตร่ตรองจึงเข้าใจหัวใจของน้ำ

2.1.4. การฝึกดิน – ฝึกค้นหาลีลาดินแบบมายะจนพบว่าชีวิตเกิดจากดิน ดินมีพลังในการเกิดซึ่งดินเปรียบเหมือนแม่ ในช่วงดินนี้มีการเปลี่ยนจากฉบับเก่าที่มายะแสดงเป็นเทพพิทักษ์ไปเป็นเมล็ดพืช โดยในฉบับเก่าการค้นหาลีลาดินของมายะ พูดถึง 2 ประเด็น ดินคือแม่ผู้ให้กำเนิด และความทรงจำของเทพผู้พิทักษ์ทางที่ทำจากดิน ในฉบับใหม่ให้การตีความดินของมายะเหลือเพียงประเด็นดินคือแม่ผู้ให้กำเนิดเพียงประเด็นเดียว

2.2. การตัดและปรับเปลี่ยนการเข้าถึงบทบาทการแสดงในการฝึกนางฟ้าสีแดง

2.2.1 <u>การฝึกขั้นพื้นฐาน</u> การแสดงท่าทางต้นอุเมะเปรียบเทียบระหว่างมายะและอายูมิ โดยมีนายกสมาพันธ์การละครให้ความเห็นเปรียบเทียบการแสดงของทั้งคู่ว่า อายูมิเป็นการแสดงที่สวยงาม ส่วนมายะยิ่งนานยิ่งเหมือนต้นไม้ ซึ่งปรับจากฉบับเก่าเล่มที่ 46 ในช่วงเริ่มฝึกนางฟ้าสีแดง ที่มายะใช้การแสดงจากหัวใจ ส่วนอายูมิใช้เทคนิคการแสดง

2.2.2. <u>การตีความบทโมโนลอคนางฟ้าสีแดง</u> ในฉบับใหม่สึกิคาเงะมอบบทโมโนลอคของนางฟ้าสีแดงให้แก่มายะและอายูมิฝึกซ้อมและตีความ โดยเป็นบทที่ปรับปรุงจากบทพูดเดี่ยวของนางฟ้าสีแดงในการแสดงของสึกิคาเงะ ซึ่งพบว่าเป็นเนื้อความเดียวกันกับฉบับเก่าเล่มที่ 48 ส่วนการฝึกนางฟ้าสีแดงของอายูมิและมายะเป็นการฝึกนางฟ้าสีแดงจากจินตนาการโดยไม่ได้ใช้บทละคร

2.2.3. <u>การซ้อมแบบแสดงสดบทนางฟ้าสีแดงร่วมกับเพื่อนสึกิคาเงะและอิกกากุจู</u>

ในฉบับใหม่เพิ่มเติมการซ้อมการตื่นจากการหลับใหลของนางฟ้าสีแดง โดยเมื่อได้สัญญาณครั้งที่สองอายูมิแสดงท่าทางที่อ่อนช้อย ส่วนมายะไม่สามารถขยับร่างกายได้ เธอรู้สึกหนักทั่วทั้งร่าง จนสามารถเปล่งเสียงดุจพลังแห่งเทพจนอายูมิกลัวการเข้าถึงบทของมายะ ซึ่งปรับจากฉบับเก่าเล่มที่ 47 ทั้งมายะ อายูมิ ค้นหาลีลานางฟ้าสีแดงในแบบของตน โดยที่มายะมีพฤติกรรมที่ทำอะไรผิดปกติไปจากเดิม เช่น มีอาการเหม่อลอย การไปนั่งที่ต้นท้อนานๆ ส่วนอายูมิควบคุมกิจวัตรประจำวันของตนอย่างเคร่งครัดตามเวลา ทั้งมีการสเก็ตช์ภาพเพื่อเห็นการเปลี่ยนแปลงของต้นอุเมะแล้วนำมาปรับเป็นท่าทางการร่ายรำที่เคลื่อนไหวด้วยลีลาของต้นบ๊วย

2.3. การเพิ่มเติมประวัติชีวิตของสึกิคาเงะและเนื้อหาในบทละครนางฟ้าสีแดง

ในฉบับใหม่ขยายความประเด็นเรื่อง “ความรักแท้ที่กำเนิดมาจากวิญญาณดวงเดียวกันถูกแบ่งเป็นสองดวง” ซึ่งปรากฏในประวัติชีวิตของสึกิคาเงะและเนื้อหาในบทละครจากการแสดงนางฟ้าสีแดงของสึกิคาเงะ ซึ่งประเด็นนี้ถูกใช้เป็นพื้นฐานความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครสำคัญได้แก่ สึกิคาเงะ-อิจิเรน และ มายะ-มาสึมิ รวมถึงนำมาใช้ในการเข้าถึงบทบาทการแสดง ดังนี้

2.3.1. เน้นความสัมพันธ์ระหว่างสึกิคาเงะและอิจิเรน ประสบการณ์ความรักที่สึกิคาเงะ ตัวแทนของนักแสดง มีต่ออิจิเรน ตัวแทนของผู้เขียนบท ผู้กำกับการแสดง และนางฟ้าสีแดง ตัวแทนของบทละคร ที่สึกิคาเงะสามารถสวมบทบาทนางฟ้าสีแดงที่อิจิเรนถ่ายทอดจากวิญญาณเธอได้กลืนวิญญาณอิจิเรนเข้าไว้ในตัวเธอเมื่อสึกิคาเงะสวมบทบาทเป็นนางฟ้าสีแดง จนกลายเป็นความสัมพันธ์ที่หลอมรวมกันหนึ่ง เพื่อสร้างตัวละครให้โลดแล่นบนเวที ทั้งยังให้สึกิคาเงะมีประสบการณ์ความรักที่ไม่สมหวังกับอิจิเรนเช่นเดียวกับความรักแท้ของอาโกยะในนางฟ้าสีแดง เธอเป็นได้แค่วิญญาณอีกดวงหนึ่งของอิจิเรนบนเวทีละคร ที่เขารักเธอในฐานะนางเอกละครเท่านั้น ซึ่งในฉบับเก่าเล่มที่ 47 เคยกล่าวถึงความรู้สึกของอิจิเรนหลังการแสดงละครนางฟ้าสีแดงที่เขารู้สึกว่าสึกิคาเงะสามารถสื่อถึงวิญญาณของเขา ซึ่งหมายถึงสามารถเข้าใจบทละครของเขาอย่างลึกซึ้ง และสามารถถ่ายทอดจิตวิญญาณที่แฝงไว้ในบทละครออกมาได้

2.3.2.เน้นความสัมพันธ์ระหว่างมายะและมาสึมิ ฉบับใหม่นำประเด็นนี้มาใช้เป็นความผูกพันในความรักระหว่างระหว่างมายะและมาสึมิ และทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างทั้งคู่มีทางออกสามารถพัฒนาเพื่อดำเนินเรื่องให้ถึงจุดอวสาน ซึ่งปรากฏเหตุการณ์หลังการแสดงนางฟ้าสีแดงของสึกิคาเงะ มาสึมิและมายะสัมผัสวิญญาณของกันและกัน ซึ่งปรับจากฉบับเก่าเล่มที่ 50 ในฉากที่มาสึมิแอบดูมายะขณะที่เธอนึกถึงนางฟ้าสีแดง

2.3.3. การเข้าถึงบทบาทการแสดงของนักแสดง โดยมายะต้องใช้ประสบการณ์ในความรักของตนเพื่อเข้าถึงบทบาทนางฟ้าสีแดง ส่วนซากุระโคจิใช้ทำความเข้าใจความรักของอิชชิน

2.4. การเพิ่มเติมเหตุการณ์เผาสะพานเน้นจินตนาการและความเชื่อในการแสดง

ในส่วนนี้มีการเพิ่มเติมเหตุการณ์สำคัญที่สึกิคาเงะเผาสะพานข้ามไปยังหุบเขาอุเมะโนทานิ ซึ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของจินตนาการ ที่นักแสดงต้องใช้ศิลปะการแสดงและจินตนาการสร้างสะพานเพื่อสื่อภาพมายาถึงผู้ชม ซึ่งเป็นความสามารถในการสร้างสรรค์การแสดงจากจินตนาการและความทรงจำที่ต้องถ่ายทอดประสบการณ์นั้นผู้ชมเชื่อในภาพมายานั้น

2.5. การเพิ่มเติมความเชื่อเรื่องเทพกับความเชื่อเรื่องศาสนาพุทธ ในฉบับใหม่มีการเพิ่มเติมในสองประเด็นคือ

2.5.1. การเล่าเรื่องนางฟ้าสีแดงในตอนท้ายการแสดงของลึกิคาเงะ เก็นโซ่เล่าเรื่องตอนท้ายนางฟ้าสีแดงว่า มีนักบวชในศาสนาพุทธที่ให้การอนุเคราะห์แก่ผู้คนทั่วไป เขามีความสามารถที่คล้ายกับอาโกยะซึ่งเป็นร่างจำแลงของเทพ โดยเขาเดินทางไปทุกที่เพื่อช่วยเหลือเพื่อนมนุษย์

2.5.2. การตีความหมายของคุโรนมะ ที่ตีความให้อาโกยะคือตัวแทนของเทพ ส่วนอิชชินคือตัวแทนของศาสนาพุทธ ซึ่งส่งผลให้การเข้าถึงบทบาทการแสดงมีความสมจริงในการอ้างอิงสิ่งที่ใกล้ตัวของนักแสดงในตอนท้ายเรื่อง

โดยการเพิ่มเติมในประเด็นนี้อาจจะนำมาเพื่อการสรุปความสัมพันธ์ระหว่างนางฟ้าสีแดงในฐานะเทพและอิชชินในฐานะผู้นับถือศาสนาพุทธ และบอกใบ้ตอนจบว่าอิชชินจะตัดต้นอุเมะหรือไม่

<u>ส่วนที่ 3 การฝึกรอบทดสอบระหว่างทีมคุโรนุมะและทีมโอโนะเดระ</u>

<u>เรื่องย่อ</u> ในขั้นซ้อมการแสดงทีมคุโรนุมะเริ่มซ้อมบทร่วมกัน มายะไม่มีสมาธิได้แต่แสดงความรู้สึกของตัวเองออกมา การเดินของนางฟ้าสีแดงยังเดินเหมือนมนุษย์ มายะได้ชมนาฏศิลป์อินเดียกับฮิจิริตัวแทนกุหลาบสีม่วง เธอจึงใช้เทคนิคนี้ฝึกร่างกายให้เคลื่อนไหวเป็นจังหวะที่งดงาม แต่มายะยังไม่สามารถแสดงอารมณ์รักที่ลึกซึ้งได้คุโรนุมะพยายามแก้ไขการแสดงให้แก่มายะ เพื่อให้เธอสามารถเข้าสู่บทบาทนางฟ้าสีแดง เขาสั่งให้ซากุระโคจิรักมายะให้ได้ ซึ่งทำให้เธอบรรเทาความเศร้าได้บ้าง ต่อมาคุโรนุมะรู้ว่ามายะมีปัญหาความรักกับมาสึมิ จึงให้มายะตัดใจโดยให้ขึ้นเรือไปกับมาสึมิ แต่กลายเป็นว่ายิ่งทำให้มายะถลำลึกลงไป เขาให้เธอใช้ประสบการณ์นี้เป็นประโยชน์ในการแสดง มาสึมิตัดสินใจบอกเลิกชิโอริ และนัดมายะเพื่อบอกความในใจ แต่ชิโอริกรีดข้อมือเขาจึงไม่มาตามนัดก่อนที่จะประสบอุบัติเหตุบาดเจ็บสาหัส

ส่วนอายูมินั้นฝึกท่าทางร่างกายให้อ่อนช้อย แต่อายูมิไม่มีความเชื่อเรื่องเทพเจ้าว่ามีอยู่จริง จนกระทั่งเกิดอุบัติเหตุพลิกผันทำให้เธอมีปัญหาด้านการมองเห็น เธอเสี่ยงที่จะมีโอกาสตาบอดตลอดชีวิตโดยไม่ยอมเข้าผ่าตัดแลกกับการฝึกฝนเพื่อแสดงรอบทดสอบให้เสร็จสิ้น หลังจากนั้นจึงจะเข้ารับการผ่าตัด เธอต้องฝึกประสาทสัมผัสให้เฉียบคม โดยอุตาโกะเป็นผู้ช่วยฝึกสอน เมื่อกลับไปร่วมซ้อมกับทีมโอโนเดระ การฝึกฝนของอายูมิทำให้การแสดงของเธอขลังขึ้นกว่าก่อน แฮมิลพบว่าอายูมิมีปัญหาเรื่องสายตา เขาช่วยปกป้องเธอจากนักข่าวที่เริ่มรู้ระแคะระคาย ทำให้อายูมิเริ่มเปิดใจรับความรู้สึกที่แฮมิลมีต่อเธอ

ในช่วงการฝึกรอบทดสอบระหว่างสองทีมเมื่อปรับเปลี่ยนเนื้อหาเป็น “หน้ากากแก้ว” พบว่ามีการปรับเนื้อหาจาก “นักรักโลกมายา” แทบทั้งหมด โดยยังคงสถานการณ์ที่อายูมิฝึกประสาทสัมผัสเพื่อต่อสู้กับอาการตาบอดอย่างหนักด้วยความตั้งใจที่จะแสดงละครให้ได้ ส่วนเหตุการณ์สำคัญที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการละครที่ถูกตัดออกไปนั้นมีความขัดแย้งกับวิธีการเข้าถึงบทบาทของตัวละครที่ปูพื้นไว้แต่ต้นว่า มายะมีความสามารถในการเข้าถึงบทบาทด้วยสัญชาตญาณ ส่วนอายูมินั้นเข้าถึงบทบาทด้วยการฝึกฝนและเทคนิคการแสดง รวมถึงการแก้ปัญหาการแสดงของผู้กำกับฯ โดยให้ความสำคัญกับตัวละครมากกว่าตัวนักแสดง โดยในฉบับใหม่มีการตัดและปรับเปลี่ยนแนวคิดและเหตุการณ์ดังกล่าวข้างต้น ดังรายละเอียดต่อไปนี้

3.1. การตัดและปรับเปลี่ยนการเข้าถึงบทบาทการแสดง

3.1.1. <u>การเข้าถึงบทบาทด้วยจินตนาการขัดกับวิธีแบบอายูมิ</u> ซึ่งในฉบับเก่าเล่มที่ 51 ในระหว่างการฝึกซ้อมเพื่อแข่งขันในรอบทดสอบ อายูมิมีจินตนาการเห็นภาพพจน์ของหุบเขา ป่า และสัตว์ป่า ส่วนในฉบับใหม่ปรับให้อายูมิมีจินตนาการหลังมีอาการตาพร่า เมื่ออายูมิประสบปัญหาอาการตาพร่าเธอต้องฝึกฝนเพื่อใช้ประสาทสัมผัสอื่น เพื่อชดเชยการมองเห็น จนทำให้เธอเปิดการรับรู้ทุกส่วนแทนการมองจนสามารถรู้สึกจากภายใน แล้วมองเห็นภาพหุบเขาได้เองจากจินตนาการ

3.1.2 <u>การเข้าถึงบทบาทด้วยร่างกายขัดกับวิธีแบบมายะ</u> ในฉบับเก่าเล่มที่ 54 มายะได้รับเชิญจากกุหลาบสีม่วงให้มาชมระบำอินเดีย มายะประทับใจการเคลื่อนไหวของนางรำอินเดียมาก เพราะสามารถเคลื่อนไหวทั้ง ๆ ที่สวมกระพรวนทั้งข้อมือและข้อเท้า แต่มีจังหวะการเดินที่นุ่มนวลจนไม่ได้ยินเสียงกระพรวนแม้แต่น้อย จะได้ยินเฉพาะเมื่อเธอขยับร่างกายเพื่อให้เกิดจังหวะตามที่ต้องการเท่านั้น มายะเข้าไปขอประสบการณ์เทคนิคการเคลื่อนไหวนี้จากนางรำ จนได้แรงบันดาลใจเคลื่อนไหวให้เป็นจังหวะด้วยกระพรวน และฝึกฝนสวมกระพรวนในขณะเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อสร้างท่าทางการเคลื่อนไหวของนางฟ้าสีแดง

ส่วนในฉบับใหม่ปรับเปลี่ยนแนวคิดการเคลื่อนไหวอย่างนุ่มนวลราวกับไม่ใช่มนุษย์ด้วยกระพรวนมาใช้กับการฝึกการเคลื่อนไหว ใน 2 ฉาก ดังนี้

(1) ฉากที่สึกิคาเงะฝึกการเดินให้แก่ มายะและอายูมิ โดยให้ทั้งสองเดินในแบบปกติ และเดินในแบบสวมกระพรวน ทำให้เห็นถึงทักษะการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกันระหว่างมายะและอายูมิ ซึ่งอายูมิจับจุดได้ว่า จุดอ่อนของมายะคือขาดเทคนิคการเคลื่อนไหว เธอพยายามใช้ข้อเด่นนี้ต่อสู้กับมายะ

รูปภาพ 96 ระบำอินเดียกับการเคลื่อนไหวของนางฟ้าสีแดง

(2) ฉากที่หัวหน้าคณะอิกกากุจูเก็บกระพรวนที่หล่นบนทางเดิน ซึ่งเขาไม่รู้ว่าเป็นของสึกิคาเงะ เมื่อเขาถามสึกิคาเงะจึงรับว่าเป็นของเธอ มันหลุดเพราะเธอผูกไม่แน่น จากนั้นเธอนำกลับไปผูกไว้ที่ข้อเท้าเหมือนเดิม หัวหน้าคณะตกใจที่เขาไม่ได้ยินเสียงกระพรวนเลยสักนิดเดียว ทั้ง ๆ ที่เขากับสึกิคาเงะก็เดินมาพร้อมกัน จากนั้นเมื่อสึกิคาเงะแสดงเป็นนางฟ้าสีแดงการเคลื่อนไหวของเธอนุ่มนวลราวกับเดินอยู่บนปุยเฆม ซึ่งเป็นผลมาจากการฝึกฝนด้วยการใช้กระพรวนผูกที่ข้อเท้าเพื่อฝึกร่างกายให้เคลื่อนไหวได้อย่างนุ่มนวลก่อนการแสดงนางฟ้าสีแดงรอบสุดท้ายอย่างเคร่งครัดของเธอ

3.2. การปรับเปลี่ยนวิธีการกำกับการแสดง

การให้คำแนะนำในการแสดงที่ให้ความสำคัญกับผู้แสดงมากกว่าตัวละคร ในฉบับเก่าเล่มที่ 51 การฝึกซ้อมเพื่อแสดงแข่งขันรอบทดสอบ มายะไม่สามารถแสดงอารมณ์รักระหว่างอาโกยะกับอิชชินที่ลึกซึ้งได้เลย คุโรนุมะสั่งซากุระโคจิรักมายะได้จริงๆ ส่วนในฉบับใหม่ให้คำแนะนำในการแสดงโดยใช้ความรู้สึกนั้นมาใช้กับการแสดง

ซึ่งในฉบับใหม่ “หน้ากากแก้ว” ได้ปรับเปลี่ยนวิธีการกำกับการแสดงให้โดยผู้กำกับการแสดงต้องการให้นักแสดงใส่ใจหน้าที่ของตนเองในการทำความเข้าใจตัวละครให้ถ่องแท้ โดยทำหน้าที่เป็นสะพานเพื่อเชื่อมผู้ชมเข้าสู่โลกของละคร ซึ่งคุโรนุมะได้แนวคิดนี้มาจาก การตีความการกระทำของสึกิคาเงะในเหตุการณ์เผาสะพานไม้ที่จะข้ามไปยังหุบเขาอุเมะโนทานิ ซึ่งเป็นเหตุการณ์ใหม่ที่เพิ่มเติมเข้ามาในหน้ากากแก้ว

3.3. การเพิ่มประเด็นเรื่องความเชื่อในบทบาทของนักแสดง

ในเรื่องความเชื่อในบทบาทของนักแสดง ในฉบับเก่าเล่มที่ 52 ปรากฏเฉพาะความเชื่อในนางฟ้าสีแดงของอายูมิ ที่เธอไม่เชื่อในบทนางฟ้าสีแดง เธอใส่ใจแต่การเข้าถึงบทบาทด้วยเทคนิคการเคลื่อนไหวร่างกาย จนกระทั่งแฮมิลเตือนให้อายูมิรู้ว่าเธอไม่ควรแสดงเพียงเปลือกนอก ส่วนในฉบับใหม่มีการเพิ่มเติมประเด็นนี้ให้มายะคำนึงถึงความเชื่อในบทบาทการแสดง จากเหตุการณ์ที่มาสึมิในฐานะผู้ชมขอร้องให้มายะแสดงนางฟ้าสีแดงที่สมจริง จนปลุกให้มายะคิดถึงการมีความเชื่อในบทบาทการแสดง ทำให้เธอไตร่ตรองว่าจะทำอย่างไรให้ผู้ชมเชื่อบทบาทการแสดงได้ สิ่งแรกคือนักแสดงต้องเชื่อในบทบาทนั้นก่อนจึงจะทำให้ผู้ชมเชื่อในการแสดง ซึ่งจากจุดนี้ทำให้มายะพยายามค้นหาวิธีการจนสามารถเข้าใจถึงตัวตนที่แท้จริงของอาโกยะที่เป็นร่างจำแลงของนางฟ้าสีแดง ซึ่งต้องเคารพต่อสิ่งมีชีวิตทั้งมวลในธรรมชาติ รวมไปถึงให้การเคารพต่อธาตุทั้ง 4 ลมไฟน้ำดิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 6
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง “มโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครในการะสุโนคาเมน” เป็นการวิจัยแบบวิเคราะห์ตัวบท ร่วมกับการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการละครจำนวน 10 ท่าน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามโนทัศน์และการเล่าเรื่องที่ปรากฏในการะสุโนคาเมน และเปรียบเทียบมโนทัศน์และการดัดแปลงการเล่าเรื่องศิลปะการละครในการะสุโนคาเมน

<u>สรุปผลการวิจัย</u>

จากผลการศึกษาสามารถสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์การศึกษาได้ดังนี้

<u>วัตถุประสงค์ที่ 1</u> เพื่อศึกษามโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละครที่ปรากฏใน “การะสุโนคาเมน”

จากการศึกษาพบว่า “การะสุโนคาเมน” มีการนำเสนอมโนทัศน์ศิลปะการละครที่ชัดเจนในสองส่วน ได้แก่ 1) ด้านศิลปะการแสดง และ 2) ด้านการจัดการแสดงละครเวที ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1) ด้านศิลปะการแสดง ปรากฏดังนี้

1.1) คุณสมบัติของนักแสดงที่ดี พบจากตัวละครเอกได้แก่ คิตาจิมะ มายะ และฮิเมกาวะ อายูมิ ดังนี้ นักแสดงไม่จำเป็นต้องสวยแต่ต้องมีความงดงามของจิตใจที่อุทิศตนให้แก่การแสดงเพื่อความสุขของผู้ชม มีสมาธิอย่างมาก มีความต้องการในการแสดงออก ยอมอุทิศตนเพื่อละคร มีความสามารถในการจดจำ มีความพร้อมของร่างกายและเสียง มีวินัย ความตั้งใจจริง ความขยันหมั่นเพียรและรับผิดชอบ ซึ่งคุณสมบัติเหล่านี้เป็นพื้นฐานสำหรับผู้ที่ต้องการเป็นนักแสดง และต้องการพัฒนาตนเองให้เข้าถึงบทบาทการแสดง ซึ่งปรากฏชัดที่ความต้องการของตัวละครทั้งสอง ที่มีมานะเพียรพยายาม และทุ่มเทฝึกฝนค้นหาวิธีที่จะเข้าถึงบทบาทในละครแต่ละเรื่อง โดยมีเป้าหมายเพื่อสืบทอดบทนางฟ้าสีแดง จากสึกิคาเงะ จิงูสะ อดีตนางเอกละครนางฟ้าสีแดง

1.2) แนวคิดการแสดงจากความจริงภายใน นำเสนอแนวคิดการแสดงที่นักแสดงควรเข้าใจอย่างถูกต้องก่อนที่จะเริ่มแสดงละคร โดยเน้นให้เข้าใจว่าการแสดงคือการสวมวิญญาณเป็นตัวละคร คิด และรู้สึกอย่างตัวละคร ซึ่งคือ นักแสดงต้องมีสมาธิในบทบาท และมีความเชื่อในบทบาทการแสดง ซึ่งนักแสดงในการะสุโรคาเมนใช้แนวทางนี้เป็นหัวใจสำคัญในการพัฒนาบทบาทของตนให้

สามารถแสดงออกจากความรู้สึกภายในจิตใจของตัวละครไม่ใช่จากจิตใจของนักแสดงให้ได้ โดยใช้สัญลักษณ์หน้ากากแก้วเปรียบเทียบการสวมวิญญาณเป็นตัวละคร ที่พร้อมจะแตกได้เสมอหากนักแสดงเสียสมาธิในการแสดง และสัญลักษณ์หน้ากากพันหน้า ซึ่งหมายถึงอารมณ์ของมนุษย์ที่มีหลากหลาย นักแสดงต้องสามารถแสดงออกให้เหมาะสมราวกับมีหน้ากากพันหน้า ซึ่งเป็นการเปรียบเทียบให้เข้าใจแนวคิดนี้ได้อย่างง่ายดาย

1.3) กระบวนการฝึกฝนเพื่อแสดงจากความจริงภายใน พบขั้นตอนการฝึกฝน ดังนี้

1.3.1) ฝึกเครื่องมือในการแสดง ร่างกาย เสียง และอารมณ์ ความสามารถในการเข้าใจความหมายของคำพูด (text) การมีปฏิกิริยาโต้ตอบกับคู่แสดงด้วยการใช้คำพูด ท่าทาง และการเลือกใช้เทคนิคที่เหมาะสม

1.3.2) ฝึกบทบาทการแสดง หรือหลักการปฏิบัติที่จะเข้าถึงบทบาทจากความจริงภายใน พบขั้นตอนการฝึกฝนโดยเริ่มจาก การศึกษาบทละคร ฝึกร่างกายภายนอก และการฝึกเข้าถึงบทบาทในแนวทางการแสดงจากภายในจนสามารถคิดและรู้สึกได้อย่างตัวละคร ดังนี้

(1) ศึกษาบทละครและตีความหมายบทละคร การศึกษาบทละครเป็นงานสำคัญที่ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงใน “การะสุโนคาเมน” ให้ความสำคัญ โดยพบการวิเคราะห์และตีความหมายบทละครในประเด็นสำคัญได้แก่ (1.1) เหตุจูงใจในการกระทำของตัวละคร (motivation of Action) เช่น การตีความหมายท่าทางดึงตะกร้าของมายะในบทเบส จากละครเรื่องสี่ดรุณี (1.2) ความหมายแฝงในพฤติกรรม (subtext of behavior) เช่น การตีความหมายคำพูดและท่าทางของมายะในบทมิโดริ จากละครเรื่อง ทาเกะคุราเบะ (1.3) วิเคราะห์ลักษณะตัวละคร (character analysis) การวิเคราะห์รายละเอียดบทคนเดินถนนของมายะ ในละครเรื่อง ความรักในเมืองโบราณ

(2) ฝึกการสร้างตัวละครจากร่างกายภายนอก เป็นการฝึกฝนเพื่อให้ร่างกายคุ้นชินกับกริยาท่าทางในแบบตัวละคร จนเข้าใจการเคลื่อนไหวในแบบตัวละคร โดยพบการฝึกร่างกายในวิธีการต่าง ๆ ได้แก่ (2.1) ฝึกบุคลิกของตัวละครด้วยท่าทางการเดิน เช่น การฝึกเดินและใส่เสื้อผ้าแบบตัวละคร ในละครเรื่องสี่ดรุณี (2.2) ฝึกร่างกายแบบกายกรรม เช่น การฝึกร่างกายของคณะอิกกากุจูในเรื่องชะตาชีวิตสีฟ้า (2.3) ฝึกร่างกายให้เคลื่อนไหวได้สมจริงโดยไม่มีอุปกรณ์ (เพนโทไมม์) เช่น การฝึกกิจกรรมในชีวิตประจำวันของมายะในบทฮิโรมิ จากละครเรื่อง ฝนห่าเดียว (2.4) ฝึกศิลปะการเคลื่อนไหวร่างกาย เช่น การฝึกศิลปะการเคลื่อนไหวร่างกายของอายูมิในบทจูเลียต จากละครเดี่ยวเรื่อง จูเลียต (2.5) ฝึกร่างกายในแบบชีวกลศาสตร์ (Biomechanics) เพื่อให้ร่างกายเกิดปฏิกิริยาโต้ตอบ เช่น การฝึกหลบลูกบอลของมายะในบทพัค จากละครเรื่องฝันกลางฤดู

ร้อน (2.6) การฝึกผสมผสานด้วย ท่าทางการเดิน การเคลื่อนไหวร่างกาย และการใช้เสียง เช่น การฝึกเป็นนางฟ้าสีแดงของมายะและอายูมิ

(3) ฝึกการสร้างตัวละครให้รู้ถึงความรู้สึกภายใน เป็นการฝึกให้เข้าใจถึงความรู้สึกทัศนคติ อารมณ์ ความรู้สึกของตัวละครจากภายใน ซึ่งปรากฏดังนี้ (3.1) ความจริงของตัวละคร ทำความเข้าใจกับสภาพที่แท้จริงของตัวละครตัวนั้น เช่น สึกิคาเงะผลักมายะตกบันได ระหว่างซ้อมเดินขึ้นบันไดแบบคนขาพิการ เพื่อให้เข้าใจสภาพคนพิการที่แท้จริง (3.2) ฝึกให้มีสมาธิในบทบาทด้วยการใช้ชีวิตแบบตัวละคร (method of physical action) เช่น การใช้ชีวิตตัวละคร 1 อาทิตย์ของมายะในการเข้าถึงบท “เบส” ในละครเรื่อง สี่ดรุณี (3.3) ฝึกประสบการณ์ที่ใกล้เคียงกับตัวละคร เช่น การฝึกประสบการณ์ตรงตามแบบบทประพันธ์, การใช้ความรุนแรงเพื่อให้นักแสดงรู้สึกแบบตัวละคร, ฝึกจิตใจกับพระวิปัสสนา, ประสบการณ์จากการสังเกตในสิ่งแวดล้อมแบบตัวละคร, เรียนรู้ประสบการณ์จากผู้เชี่ยวชาญ และฝึกประสาทสัมผัสเพื่อทดแทนสายตาที่พร่าเลือน เป็นต้น

1.4. หลักการเข้าถึงบทบาทการแสดง จากการเปรียบเทียบการเข้าถึงบทบาทของตัวละครเอก ในการะสุโนคาเมนพบหลักการเข้าถึงบทบาทที่เด่นชัด 2 ประการ ได้แก่ คิตาจิมะ มายะ แสดงจากสัญชาตญาณ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเธอเข้าถึงบทบาทด้วยการแสดงจากความรู้สึกภายในสู่ภายนอก (inside out) โดยเน้นที่การเข้าถึงจิตใจของตัวละคร แต่มีจุดอ่อนอยู่ที่เทคนิคการแสดงออกทางด้านร่างกาย ส่วนฮิเมกาวะ อายูมิ แสดงจากศิลปะการแสดง โดยแสดงให้เห็นว่าอายูมิใช้เทคนิคการแสดงที่เธอได้ฝึกฝน ร่วมกับศิลปะการเคลื่อนไหวร่างกายที่อ่อนช้อยงดงาม ซึ่งเป็นแบบการแสดงจากภายนอกเข้าสู่ภายใน (Inside out) อีกทั้งยังพบการผสมผสานการเข้าถึงบทการแสดงทั้ง 2 ประการเข้าด้วยกัน ในการแสดงนางฟ้าสีแดงของสึกิคาเงะ ที่ผสมผสานทั้งการเคลื่อนไหวร่างกาย และความรู้สึกภายในจิตใจที่แสดงออกได้อย่างลึกซึ้งถึงนางฟ้าสีแดง ซึ่งให้ภาพของการเคลื่อนไหวที่อ่อนช้อยของศิลปะการแสดงแบบตะวันออกอย่างละครโนที่ผสมผสานเทคนิคการแสดงจากความรู้สึกภายในของตะวันตกเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืน

1.5. องค์ประกอบในการแสดง เป็นเครื่องมือที่จะนำมาใช้ในการเข้าถึงบทบาทการแสดงด้วยความรู้สึกภายใน ปรากฏดังนี้ (1) มนต์สมมติ หรือภาวะสมมติ ใช้เพื่อการสวมบทบาทเป็นตัวละคร รวมถึงใช้จำลองสถานการณ์การฝึกซ้อม (2) จินตนาการ จินตนาการความรู้สึกที่เกิดขึ้นกับตัวละคร เชื่อมความรู้สึกของตนกับตัวละครส่งต่อถึงผู้ชม จินตนาการเพื่อสร้างบทบาทด้วยเกมสมมติ (3) ความจริงและความเชื่อ นักแสดงเชื่อในบทบาทการแสดงและส่งความเชื่อนั้นถึงผู้ชม (4) สถานการณ์จำลอง (5) การสร้างสมาธิ การสร้างสมาธิขั้นพื้นฐาน การขาดสมาธิในการแสดง การแก้ไขสมาธิผิดที่ (6) การสื่อสารร่วมกับผู้อื่น การสื่อสารรับส่งอารมณ์ระหว่างคู่แสดง (7) การรำลึก

อารมณ์ จากการฝึกฝนประสบการณ์และประสบการณ์ตรงนำมาใช้รำลึกอารมณ์ (8) การปรับเปลี่ยน การปรับการแสดงให้เข้ากับปฏิกิริยาของผู้ชม มีการเลือกการกระทำที่ถูกต้องตามกาละเทศะ (9) ความเร็วและจังหวะ

1.6. มโนทัศน์ในเรื่องความเชื่อในบทบาทการแสดง การแสดงในแต่ละเรื่องจะมองเห็นพัฒนาการด้านการแสดงที่มายะสามารถรักษาบทบาทการแสดงได้ตลอดระยะเวลาการแสดง โดยเริ่มตั้งแต่การเข้าสู่บทบาท การสมาธิต่อบทบาทก่อนการแสดง จนค่อยๆ กลายเป็นตัวละครไปทีละน้อยในระหว่างการแสดง ถึงแม้ว่าละครจบแล้วความรู้สึกของตัวละครก็ยังคงอยู่ในความรู้สึกของมายะ โดยปรากฏให้เห็นถึง การมีความเชื่อในการแสดง การคิดและกระทำในฐานะตัวละคร การแยกความเชื่อในละครกับความเชื่อในชีวิตจริง ความเชื่อกับสื่อที่เปลี่ยนไปจากละครเวทีเป็นละครโทรทัศน์ยังคงต้องใช้หลักการนี้เพื่อรักษาสมาธิในบทบาทการแสดง และการมีความเชื่อในบทบาทการแสดงตลอดระยะเวลาแสดง

1.7. มโนทัศน์ในเรื่องพลังในการแสดง การแสดงที่มีเสน่ห์อันเกิดจากสัญชาตญาณของมายะ ได้รับการขัดเกลาเพื่อควบคุมพลังในการแสดงที่มีมากจนเกินไป ซึ่งนักแสดงต้องเรียนรู้ควบคุมพลังนั้นเพื่อเอกภาพและความกลมกลืนของละคร

1.8. มโนทัศน์ในเรื่องการแสดงคือปฏิกิริยา ในเรื่องนี้พบการมีปฏิกิริยาโต้ตอบต่อสิ่งแวดล้อมและคู่แสดงอันเกิดจากที่นักแสดงฝึกฝนจนเกิดความเชื่อในตัวละครจนสามารถมีการรับส่งกับคู่แสดงได้อย่างสมจริง รวมถึงการที่นักแสดงมีสมาธิกับการแสดงในฐานะนักแสดงและแสดงในฐานะตัวละคร จนสามารถปรับเปลี่ยนการแสดงตามปฏิกิริยาโต้ตอบของผู้ชม และการรับส่งระหว่างคู่แสดง

2) การจัดแสดงละครเวที

ในการะสุโนคาเมนพบขั้นตอนการจัดแสดงละครและความหมายของละครที่ดี ดังมีรายละเอียดดังนี้

2.1. โรงละครเล็กกับโรงละครใหญ่ ความหมายของละครที่ดี ละครที่ดีหมายถึงการแสดงของนักแสดงสามารถคิดและรู้สึกในบทบาทการแสดงได้ราวกับสวมวิญญาณเป็นตัวละครตัวนั้น ซึ่งไม่จำเป็นต้องแสดงเฉพาะในโรงละครที่ใหญ่โตและมีอุปกรณ์ครบครันเท่านั้น ในการะสุโนคาเมนปรากฏภาพการแสดงในโรงละครเล็ก ๆ เช่น โรงละครใต้ดิน เวทีกลางแจ้ง โรงละครที่ใช้ห้องเก็บอุปกรณ์กีฬาจัดการแสดง รวมถึงการจัดฉากที่เรียบง่าย แต่โรงละครเหล่านี้กลับตรึงผู้ชมได้ด้วยการแสดงจากความจริงภายในของนักแสดง

2.2. ขั้นตอนการจัดแสดงละคร มีปรากฏในการเตรียมการจัดการแสดงของละครทุกเรื่อง ซึ่งมีขั้นตอนตรงกับธรรมเนียมการจัดแสดงละครเวทีโดยทั่วไป ซึ่งเริ่มตั้งแต่ การเลือกบทละครที่ใช้ในการแสดง ส่วนใหญ่เป็นบทที่คัดเลือกเพื่อขัดเกลาศักยภาพของนักแสดง ขั้นต่อไปเป็นการคัดเลือกและกำหนดตัวผู้แสดง พบว่ามีการกำหนดตัวผู้แสดงที่เหมาะสมล่วงหน้า และการทดสอบการแสดงเพื่อทดสอบความสามารถที่เหมาะสมกับบทบาทที่ได้รับ จากนั้นเป็นการซ้อมละครโดยเริ่มจากการอ่านและตีความบทละคร โดยครูผู้สอนหรือผู้กำกับการแสดงจะควบคุมให้นักแสดงตีความบทให้ตรงกับความต้องการ แรงจูงใจของตัวละคร โดยเปรียบเทียบหน้าที่ของผู้กำกับการแสดงว่าเหมือนวาทยกรควบคุมวงดนตรีให้เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นสามารถบรรเลงพร้อมกันได้อย่างไพเราะ ซึ่งจะพบได้อย่างชัดเจนในตัวละคร สึกิคาเงะ จิงูสะ และ คุโรนุมะ ริวโซ่ ทั้งสองเป็นผู้ที่เห็นศักยภาพและสามารถขัดเกลาให้นักแสดงเข้าถึงบทบาทได้อย่างดี นอกจากนั้นยังพบว่าผู้กำกับการแสดงทำหน้าที่ประเมินผลการแสดง รวมถึงวิจารณ์ข้อดีข้อเสียในการแสดงให้แก่นักแสดง และพบขั้นตอนการเตรียมผู้แสดงแทน การคำนับผู้ชมเมื่อสิ้นสุดการแสดงในแต่ละรอบ

<u>วัตถุประสงค์ที่ 2</u> เพื่อเปรียบเทียบมโนทัศน์และการดัดแปลงการเล่าเรื่องศิลปะการละครใน “การะสุโนคาเมน”

การดัดแปลง “การะสุโนคาเมน” มาเป็นแอนิเมชันญี่ปุ่น ละครโทรทัศน์ญี่ปุ่น ละครโทรทัศน์ไทย ละครเวทีไทย และศึกษาการแก้ไขเนื้อหาโดยผู้เขียน สรุปได้ดังนี้

1. แอนิเมชัน - ในญี่ปุ่นเริ่มดัดแปลงแอนิเมชันฉบับแรกในปีพ.ศ.2527 ฉบับที่สอง และสาม ในปีพ.ศ.2541 และพ.ศ.2548 ตามลำดับ ดังนี้

1.1. Glass Mask พ.ศ.2527 มีจำนวน 23 ตอน

การดัดแปลงแอนิเมชันฉบับนี้มีเนื้อหา และเรื่องราวคล้ายคลึงกับต้นฉบับการ์ตูน มีผู้บรรยายทำหน้าที่บรรยายตัวละครและเรื่องราวในละครเหมือนกัน โดยเล่าถึงเหตุการณ์ที่มายะได้รับรางวัลจากบทดับเบิ้ลเคสในเรื่องเฮเลนคนมหัศจรรย์ ถึงแม้ว่าจะมีการตัดเนื้อหารวมถึงมโนทัศน์ที่นำเสนอไว้ในเรื่องนั้นออกไปบางเรื่อง แต่ยังคงสามารถเข้าใจมโนทัศน์ศิลปะการละครได้จากละครเรื่องอื่นที่นำเสนอในประเด็นเดียวกัน

1.2. แอนิเมชัน เรื่อง “หน้ากากแก้ว เด็กสาวผู้มีหน้ากากพันหน้า” พ.ศ. 2541 จำนวน 3 ตอน

การดัดแปลงแอนิเมชันฉบับนี้มีเนื้อหา และเรื่องราวคล้ายคลึงกับต้นฉบับการ์ตูน โดยเล่าถึงเหตุการณ์การแข่งขันประกวดละครระดับจังหวัดในเรื่องทาเกะคุราเบะ ซึ่งพบการตัดมโน

ทัศน์เรื่องการฝึกซ้อมขั้นพื้นฐานเรื่องการออกเสียง และการฝึกร่างกาย การวิเคราะห์ความหมายของคำพูดโดย เน้นนำเสนอที่การแสดงจากสัญชาตญาณของ คิตาจิมะ มายะ ได้แก่ ความสามารถด้านความจำ จินตนาการ ความเชื่อ สมาธิในการแสดง ส่วนการฝึกบทบาทการแสดงยังคงเนื้อหาและแนวคิดไว้โดยไม่เปลี่ยนแปลงมโนทัศน์เรื่องอื่น ๆ

1.3. Mask of Glass ออกอากาศทางโทรทัศน์ พ.ศ.2548 ถึง พ.ศ.2549 จำนวน 51 ตอน

การดัดแปลงแอนิเมชันฉบับนี้มีเนื้อหาและเรื่องราวถอดแบบมาจากต้นฉบับการ์ตูน มีผู้บรรยายทำหน้าที่บรรยายตัวละครและเรื่องราวในละครเหมือนกัน โดยเล่าตั้งแต่ต้นเรื่องจนถึงช่วงการฝึกเป็นนางฟ้าสีแดง โดยไม่ปรากฏการปรับเปลี่ยนมโนทัศน์ศิลปะการละคร จะมีเพียงการขยายความเพื่อให้รู้สึกสนุกตื่นเต้นหรือสมเหตุสมผลกับพื้นฐานความสามารถของตัวละครในเรื่อง ทั้งยังปรากฏการใช้เทคนิคทางภาพเพื่อบรรยายลักษณะเข้าสู่บท ในช่วงการเตรียมสมาธิก่อนการแสดง โดยเน้นประเด็นการสวมหน้ากากแก้ว และการกลายเป็นตัวละครก่อนเข้าสู่บทบาท เหมือนเช่นที่ปรากฏในฉบับการ์ตูน

2. ละครโทรทัศน์ญี่ปุ่น

2.1. ละครโทรทัศน์ญี่ปุ่นเรื่อง การะสุโนคาเมน (Glass Mask) ภาค 1 พ.ศ.2540 จำนวน 11 ตอน

การดัดแปลงละครโทรทัศน์ญี่ปุ่นเรื่อง การะสุโนคาเมน (Glass Mask) ภาค 1 ภาพรวมคล้ายคลึงกับฉบับการ์ตูน โดยมีการตัดและสลับเหตุการณ์ช่วงต้นบางเรื่อง โดยเล่าตั้งแต่การค้นพบความสามารถของตนเองถึงการถูกขับออกจากวงการละครโทรทัศน์ ส่วนของมโนทัศน์ศิลปะการละคร ละครโทรทัศน์ขยายความสำคัญของการฝึกเสียงและร่างกายให้พร้อมก่อนการศึกษาบท รวมถึงการขยายความแนวคิดด้านคุณสมบัติของนักแสดงที่ต้องทุ่มเท เอาชนะอุปสรรคทุกอย่างเพื่อการแสดง โดยมีเหตุการณ์ย้ำในประเด็นนี้เป็นอุปสรรคของตัวละครให้เห็นตลอดเรื่อง

2.2. ละครโทรทัศน์ญี่ปุ่นเรื่อง การะสุโนคาเมน (Glass Mask) ภาค 2 พ.ศ.2541 จำนวน 12 ตอน

การดัดแปลงละครโทรทัศน์ญี่ปุ่นเรื่อง การะสุโนคาเมน (Glass Mask) ภาค 2 เล่าเรื่องต่อเนื่องจากภาคแรกโดยคิตาจิมะ มายะกลับมาเรียนต่อได้แสดงละครเดี่ยวที่โรงเรียน จนถึงการเดินทางไปหุบเขาอุเมะโนทานิเพื่อฝึกนางฟ้าสีแดง ซึ่งเนื้อหาคล้ายกับฉบับการ์ตูน โดยพบว่าตัดการแสดงละครเดี่ยวเรื่อง ฝนห่าเดียว แต่ไม่กระทบต่อการเล่าเรื่อง โดยยังคงขั้นตอนเรื่องการวิเคราะห์บท

การฝึกซ้อมการแสดง การแสดงบนเวที โดยเน้นไปที่การแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าบนเวทีแสดง ส่วนด้านมโนทัศน์ศิลปะการละครมีการขยายความด้านความเชื่อในบทบาทการแสดง ในเรื่อง คำสารภาพของเบียงก้าด้วยการแสดงสด โดยปรับใช้ฉากในห้องเก็บอุปกรณ์กีฬา ทำให้ผู้ชมเชื่อในการแสดงของเธอ ยังพบการเพิ่มเติมคุณสมบัติของนักแสดงด้านการทุ่มเทเพื่อการแสดง แม้บาดเจ็บที่ข้อเท้าก็ไม่ย่อท้อยังคงแสดงต่อไปเหมือนไม่เกิดอะไรขึ้นจนจบการแสดง และต้องเผชิญกับอุปสรรคขัดขวางในการแสดงจากพี่ชายคนละพ่อในหลายกรณี และการขยายความเรื่องการใช้เทคนิคการรำลึกอารมณ์จากการเพิ่มตัวละคร ทาคุยะ พี่ชายมายะ เป็นตัวละครช่วยเน้นการนำประสบการณ์ในชีวิตมาใช้ในการแสดงละคร โดยใช้เทคนิคการรำลึกอารมณ์

2.3. ละครโทรทัศน์ญี่ปุ่นเรื่อง การะสุโรคาเมน (Glass Mask) ตอนพิเศษ พ.ศ. 2542 จำนวน 1 ตอน

การดัดแปลงละครโทรทัศน์ญี่ปุ่นเรื่อง การะสุโนคาเมน (Glass Mask) ตอนพิเศษ เล่าเรื่องการฝึกฝนการเป็นนางฟ้าสีแดงที่หุบเขาอุเมะโนทานิระหว่างอายูมิและมายะ โดยตัดการแสดงลม และดินออกไป รวมถึงการแสดงนางฟ้าสีแดงของมายะและอายูมิ แต่ยังคงนำเสนอการแสดงของสึกิคาเงะที่เป็นการร่ายรำนางฟ้าสีแดงในรูปแบบการแสดงละครโนประยุกต์โดยใช้การพูดบทละครแบบตะวันตก รวมไปถึงเปลี่ยนเหตุการณ์การตาบอดของอายูมิให้เป็นการบาดเจ็บที่ข้อเท้า การคลี่คลายความลับที่ปกปิดมานานระหว่างมายะและมาสึมิ โดยทั้งคู่เปิดเผยความรู้สึกของตนเองจนนำไปสู่ตอนจบที่มีความสุขในตอนท้ายเรื่อง การดัดแปลงด้านมโนทัศน์ศิลปะการละครเน้นไปที่ความทุ่มเทในการแสดงซึ่งเป็นคุณสมบัติของนักแสดงที่สำคัญ จากการเปลี่ยนข้อบกพร่องด้านร่างกายที่ส่งผลต่อการแสดงของอายูมิที่กล่าวในตอนต้น

3. ละครโทรทัศน์ไทย “หน้ากากแก้ว” ผลิตโดย บริษัท กันตนาวีดีโอโปรดักชั่น จำกัด (มหาชน) ในปีพ.ศ.2532

ละครโทรทัศน์เรื่อง “หน้ากากแก้ว” นำเสนอโดยกันตนาพบได้อย่างชัดเจนว่ามีการนำเนื้อเรื่อง ตัวละคร ความขัดแย้งระหว่างตัวละคร การเล่าเรื่องการแสดงในละคร มาปรับใช้ โดยพบว่านำตอนการแสดงละครสี่ดรุณีมาปรับใช้ทั้งหมดโดยให้เป็นการแสดงย้อนยุคแบบไทย และเปลี่ยนชื่อเรื่องเป็นสี่อนงค์นาง ตอนการแสดงละครเรื่องจีน่ากับโถสีฟ้าห้าใบนำมาเฉพาะการแสดงเดี่ยว ตอนการทดสอบการแสดงกับคณะละครเอชินในเรื่องสายธารของหญิง โดยมีเนื้อหาที่กล่าวถึงมโนทัศน์ของการละคร ดังนี้ 1) คุณสมบัติของนักแสดง ความหลงใหลในการดูละคร 2) การฝึกใช้ชีวิตให้มีประสบการณ์แบบตัวละคร 3) การแสดงไหวพริบและปฏิภาณของนักแสดง 4) การฝึกวิเคราะห์ตัวละคร 5) การฝึกฝนการแสดงขั้นพื้นฐาน การออกเสียง การฝึกเพนโทไมม์ เป็นต้น มโนทัศน์ที่เพิ่ม

เข้ามาคือวินัยในการตรงต่อเวลา และนักแสดงควรมีความสามารถในการแสดงมากกว่าการได้ประกาศนียบัตรด้านการแสดง

4. “หน้ากากแก้ว ละครเวที” ผลิตโดย สถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา) ในปีพ.ศ. 2535

การดัดแปลงมีลักษณะเป็นการทำงานเชิงทดลอง เพื่อค้นหาวิธีการเล่าเรื่องที่เหมาะสมกับลักษณะของการ์ตูน โดยดัดแปลงเนื้อหาจากการ์ตูนในเล่ม 1 – 6 จากนักรักโลกมายา และขอลิขสิทธ์อย่างถูกต้อง ใช้เนื้อหาเดิมรายละเอียดเดิมทั้งหมด โดยแบ่งออกเป็น 3 องก์ ดังนี้ องก์ที่ 1 ปักษีเพลิง องก์ที่ 2 ช่างตีดาบ และองก์ที่ 3 นางฟ้าสีแดง

การทำบทใช้การตีความอารมณ์ความรู้สึกจากภาพ และบทพูดของตัวละคร จากนั้นนำตัวเนื้อหาทำเป็นเป็นซีเควนส์ จัดกลุ่มความคิด พัฒนาเป็นร่างเพื่อการฝึกซ้อม โดยแบ่งนักแสดงออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มตัวละครหลัก กลุ่มนักแสดงหน้ากาก ใช้เพื่อการเล่าเรื่อง ช่วงเวลาผ่านไป การเป็นฉาก การตัดในช่วงต่างๆ ซึ่งหน้ากากจะทำหน้าที่กลายเป็น (Tranformation) ใครก็ได้ ส่วนการฝึกฝนการแสดงตัวละครหลักจะใช้การเข้าถึงความจริง หาวิธีการในการเข้าสู่ตัวละคร ศึกษาตัวละคร ตั้งคำถามตัวละครหารายละเอียด ตัวละครหน้ากากเป็นผู้เล่าเรื่องจะฝึกฝนร่างกาย ฝึกยิมนาสติก การใช้เสียง ฝึกระบำ การให้จังหวะการเคลื่อนไหวร่างกาย โดยใช้รูปแบบละคร Story Theater (ปาฐนาฏ)

5. หน้ากากแก้ว กับ นักรักโลกมายา การแก้ไขเนื้อหาโดยตัวผู้เขียน

การแก้ไขเนื้อหาในการะสุโนคาเมนโดยผู้เขียน มีการเปลี่ยนแปลงอย่างมากในช่วงเหตุการณ์การฝึกรอบทดสอบนางฟ้าสีแดง โดยเฉพาะเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับมายะถูกตัดออกไปเกือบทั้งหมด เช่น การเข้าชมระบำอินเดียจนได้แรงบันดาลใจฝึกการเคลื่อนไหว การฝึกซ้อมระหว่างอิชชินกับอาโกยะที่ไม่สามารถเข้าถึงบทบาทได้ จนถูกคุโรนุมะสั่งให้ซากุระโคจิรักมายะได้จริง เป็นต้น โดยมีการแก้ไขเนื้อหาให้สมเหตุสมผลกับวิธีการเข้าถึงบทบาทจากความรู้สึกภายในของมายะที่ได้ปูพื้นไว้ตั้งแต่ต้น รวมถึงแก้ไขวิธีการกำกับการแสดง และแนะนำการแสดงให้แก่นักแสดงของคุโรนุมะ ซึ่งจุดหลักเริ่มต้นของการแก้ไขเนื้อหาอยู่ที่การเพิ่มเติมเหตุการณ์ในฉากสึกิคาเงะเผาสะพานเชื่อมหุบเขาอุเมะโนทานิ จากจุดนี้ได้สร้างแรงบันดาลใจให้แก่นักแสดงและผู้กำกับการแสดง ค้นหาหนทางเพื่อนำพาผู้ชมเข้าสู่โลกจินตนาการของนางฟ้าสีแดงจากความทรงจำของพวกเขา

ซึ่งพบว่าเรื่องราวหลังจากนั้นเปลี่ยนแปลงไปเกือบทั้งหมด รวมถึงมีการเพิ่มแนวคิดเกี่ยวกับความผูกพันในความรักระหว่างดวงวิญญาณดวงเดียวกันแต่ถูกแบ่งเป็นสองดวง และความเชื่อระหว่างเทพกับพุทธศาสนาซึ่งเปรียบเทียบว่าเทพคือนางฟ้าสีแดงและพุทธศาสนาคืออิชชิน การ

เพิ่มเติมเรื่องราวดังกล่าวเพื่อคลายปมความสัมพันธ์ระหว่างมายะและมาสึมิ และคลี่คลายการเล่าเรื่องในละครนางฟ้าสีแดงที่ไม่รู้ว่าจะลงเอยอย่างไร ให้สามารถดำเนินเรื่องสู่ตอนอวสานได้ในที่สุด

3) ความคิดเห็นของผู้อ่านที่มีต่อหน้ากากแก้ว

จากการสัมภาษณ์ผู้อ่านหน้ากากแก้วที่เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการละครจำนวน 10 ท่าน ส่วนใหญ่อ่าน “นักรักโลกมายา” และได้ติดตามอ่าน “หน้ากากแก้ว” อย่างต่อเนื่อง มีความเห็นว่าการ์ตูนเรื่องนี้มีความน่าเชื่อถือในการนำเสนอศิลปะการแสดง มีความประทับใจในการนำเสนอประสบการณ์ของตัวละครเพื่อเข้าถึงบทบาทการแสดง คุณสมบัติของนักแสดงที่มีความเร่าร้อนในการแสดง และความทุ่มเทฝึกฝนบทบาทการแสดงของนักแสดง การให้ความรู้วรรณกรรมการละคร ความรู้การจัดการแสดงละคร ซึ่งต่างกล่าวเป็นเสียงเดียวกันว่าผู้ที่รักการแสดงสามารถอ่านแล้วนำไปต่อยอดปรับใช้ในการแสดงได้

<u>อภิปรายผลการวิจัย</u>

“การะสุโนคาเมน” กล่าวถึง ปรัชญาการแสดงที่ได้รับการยอมรับจากทั่วโลก และมีบทบาทต่อวงการศิลปะการละครอย่างยาวนาน แนวคิดนั้นคือ Inner Realism หรือ การแสดงออกจากความจริงภายใน ซึ่งหมายถึงการแสดงที่นักแสดงสวมวิญญาณเป็นตัวละคร คิด และรู้สึกอย่างตัวละคร จนเกิดปฏิกิริยาโต้ตอบต่อสิ่งแวดล้อมในละคร และคู่แสดงได้อย่างสมเหตุสมผลในฐานะตัวละคร ส่งผลให้ผู้ชมเชื่อว่านักแสดงเป็นตัวละครตัวนั้นจริง ๆ ไม่ใช่ตัวนักแสดง ซึ่งเป็นจุดหมายสำคัญของนักแสดงทุกคนที่ต้องค้นหาวิธีการเพื่อสวมวิญญาณเป็นตัวละครนั้นให้ได้ ทั้งยังต้องสามารถดำรงอยู่ในฐานะตัวละครได้ตลอดเวลาการแสดง และตลอดรอบการแสดง หากทำได้เช่นนั้นจะถือว่าสามารถเข้าถึงศิลปะการแสดงได้อย่างแท้จริง

สัญลักษณ์ “หน้ากาก” กับการแสดงออกจากความจริงภายใน

ใน “การะสุโนคาเมน” ได้เปรียบเทียบ “หน้ากาก” กับการแสดงออกจากความจริงภายในหรือการสวมวิญญาณเป็นตัวละคร ที่นักแสดงจะต้องสวมเพื่อกลายเป็นตัวละครตัวนั้นให้ได้ โดยมีการนำเสนอสัญลักษณ์หน้ากากไว้ใน 2 รูปแบบ ได้แก่ “หน้ากากแก้ว” และ “หน้ากากพันหน้า” ซึ่งหน้ากากแก้วสื่อถึงการสร้างตัวละคร การสวมวิญญาณเป็นตัวละคร การดำรงอยู่ในฐานะตัวละคร การรักษาวิญญาณตัวละครจนสิ้นสุดการแสดง ส่วนหน้ากากพันหน้า สื่อถึงการสร้างตัวละครที่มีชีวิตจิตใจ นักแสดงต้องเรียนรู้การสร้างตัวละครที่แตกต่างหลากหลาย ค้นพบแก่นแท้ของตัวละครตัวนั้นแต่ยังคงสามารถเป็นตัวของตัวเอง ให้ความจริง และมีความจริงใจในการเสนอบทบาทการแสดง ซึ่งเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ที่จะต้องทำร่วมกันไป ทุกคนสามารถฝึกฝนเพื่อเข้าถึงบทบาทการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ไม่ว่านักแสดงท่านนั้นจะมีพรสวรรค์หรือไม่ เพราะเป้าหมายของนักแสดงคือการสวมวิญญาณเป็นตัวละครตัวนั้นให้ได้

ความหมายของนักแสดง

ใน “การะสุโนคาเมน” ให้ความหมายของนักแสดงไว้ว่า นักแสดงที่แท้จริงไม่จำเป็นต้องสวย แต่สิ่งสำคัญคือต้องมีใจรัก และทุ่มเทเพื่อการแสดง เมื่อได้รับบทใดไม่ว่าจะเด่นหรือไม่ต้องค้นหาวิธีการเพื่อเข้าถึงบทบาท จนสามารถสวมวิญญาณเป็นตัวละครนั้นได้

หน้ากากพันหน้า : ความสามารถที่สร้างเอกลักษณ์ให้กับทุกบทบาทราวกับคนละคน

“การะสุโนคาเมน” ใช้สัญลักษณ์ “หน้ากากพันหน้า” เพื่อนำเสนอแนวคิดการแสดงจากความจริงภายใน ที่นักแสดงจะต้องสร้างเอกลักษณ์ให้แก่บทบาทนั้น ๆ ไม่ให้ซ้ำแบบใคร ไม่ใช่การแสดงที่เกิดจากการเลียนแบบการแสดงของผู้อื่น สามารถนำประสบการณ์ในชีวิตที่สะสมไว้ในความทรงจำ คัดเลือกมาใช้กับเชื่อมโยงกับบทบาทที่ตนได้รับอย่างเหมาะสม ซึ่งนักแสดงจะทำเช่นนั้นได้ นักแสดงจะต้องใช้ทักษะในการแสดง โดยจะต้องฝึกฝนโดยไม่เกี่ยงบทบาท เพื่อพัฒนาศักยภาพของตนเอง ยิ่งแสดงมากประสบการณ์ในการแสดงก็จะเพิ่มขึ้นตามไปด้วย

แนวทางการเข้าถึงบทบาทการแสดง

แนวทางการเข้าถึงบทบาทของนักแสดงใน “การะสุโนคาเมน” ให้ความสำคัญกับแนวทางทั้ง 2 แบบ ได้แก่ การเข้าถึงบทบาทจากภายในออกสู่ภายนอก และการแสดงเข้าถึงบทบาทจากภายนอกเข้าสู่ภายใน ดังนี้

1) การเข้าถึงบทบาทจากภายในออกสู่ภายนอก การแสดงแบบใช้ความรู้สึกจิตใจแล้วกลายเป็นตัวละครตัวนั้นจากสัญชาตญาณ การวิเคราะห์บทละครอย่างละเอียด ศึกษากิริยาภายนอกให้รู้การเคลื่อนไหวของตัวละคร.ศึกษาให้รู้ถึงความรู้สึกภายใน ศึกษาความจริงของตัวละคร โดยต้องเข้าใจท่าทางที่เป็นจริงในสภาวะแวดล้อมของตัวละครที่ต้องแสดง อย่างต่อเนื่องการใช้ประสบการณ์ของตนเอง หรือบุคคลที่มีความเกี่ยวข้องกับตัวละคร แล้วใช้จินตนาการประสานประสบการณ์นั้นเข้ากับตัวละคร นักแสดงพบลักษณะเฉพาะที่ไม่เหมือนใครจนรู้สึกว่ามีคนอีกคนเกิดขึ้นในตัว

2) การเข้าถึงบทบาทจากภายนอกเข้าสู่ภายใน ใช้การเข้าถึงบทบาทจากการเลียนแบบ โดยเธอจะมีการเข้าถึงบทบาทในฐานะนักแสดง มีกระบวนการดังนี้อ่านบทวิเคราะห์บท คิดถึงภาพพจน์ของตัวละคร แล้วถ่ายทอดออกมาศึกษาโดยการเลียนแบบท่าทางภายนอกของจากบุคคลจริง ๆ แล้วสร้างบุคลิกที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองออกมา การเข้าไปอยู่ในสภาพแวดล้อมเดียวกับตัว

การเข้าถึงบทบาทการแสดงทั้งสองแบบต่างมีข้อด้อยที่อาจจะเข้าถึงบทบาทไม่ได้ทุกบทบาท นักแสดงจะต้องสลับวิธีการเข้าถึงให้เหมาะสม โดยไม่ยึดติดกับแบบใดแบบหนึ่ง ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่าง 2 แนวทางเข้าด้วยกัน เพื่อให้นักแสดงบรรลุเป้าหมายในการสวมวิญญาณเป็นตัวละครให้ได้

กระบวนการสร้างหน้ากากแก้ว : Characterization (การสร้างตัวละคร)

กระบวนการสร้างตัวละครเป็นกระบวนการฝึกฝนที่ต้องกระทำทั้งจากภายนอก และภายใน ซึ่งภายนอกหมายถึงการฝึกฝนเครื่องมือในการแสดง ได้แก่ ร่างกาย เสียง อารมณ์ความรู้สึก ให้มีความพร้อมสำหรับการสื่อสารบุคลิก นิสัยใจคอ กิริยาท่าทาง ของตัวละคร ส่วนภายในหมายถึงการฝึกฝนเพื่อให้เข้าใจความรู้สึก อารมณ์ของตัวละครแล้วจึงแสดงออกเป็นท่าทาง ซึ่งแนวทางการแสดงจากความจริงภายใน เน้นการทำความเข้าใจในระดับจิตสำนึก ทำจนคุ้นเคย จนเข้าใจความรู้สึกของตัวละครได้ถึงในระดับจิตใต้สำนึก คือ สามารถรู้สึกได้อย่างตัวละคร คิดอย่างตัวละคร เห็นอย่างตัวละคร มีทัศนคติอย่างตัวละคร และยังรู้สึกได้ว่ามีคนอีกคนเกิดขึ้นในตัว ทำให้นักแสดงสามารถมีปฏิกิริยาโต้ตอบต่อสิ่งแวดล้อมและคู่แสดงในแบบของตัวละครไม่ใช่แบบของนักแสดง ซึ่งกระบวนการที่นักแสดงสามารถกลายเป็นอีกคนหนึ่ง หรือตัวละครได้มาจุติที่นักแสดงแล้ว ถือว่านักแสดงสามารถสร้าง“หน้ากากแก้ว” ได้เป็นผลสำเร็จ มีแนวทางการฝึกฝนดังนี้

1) แนวทางการฝึกจากภายนอก ได้แก่ ความสามารถในการเข้าใจความหมายของคำพูด (text) การมีปฏิกิริยาโต้ตอบกับคู่แสดงด้วยการใช้คำพูด ท่าทาง และการเลือกใช้เทคนิคที่เหมาะสมโต้ตอบอย่างอิสระ การฝึกฝนเพื่อให้ร่างกายคุ้นชินกับกริยาท่าทางในแบบตัวละคร จนเข้าใจการเคลื่อนไหวในแบบตัวละคร เช่น การฝึกเดินและใส่เสื้อผ้าแบบตัวละคร ฝึกร่างกายแบบกายกรรมฝึกร่างกายให้เคลื่อนไหวได้สมจริงโดยไม่มีอุปกรณ์ (เพนโทไมม์) ฝึกศิลปะการเคลื่อนไหวร่างกาย ฝึกร่างกายในแบบชีวกลศาสตร์ (Biomechanics)

2) แนวทางฝึกจากภายในเริ่มต้นจากการศึกษาบทละคร ซึ่งนักแสดงจะต้องวิเคราะห์และตีความหมายบทละครในประเด็นสำคัญ ได้แก่ เหตุจูงใจในการกระทำของตัวละคร (motivation of Action) ความหมายแฝงในพฤติกรรม (subtext of behavior) และวิเคราะห์ลักษณะตัวละคร (character analysis) การวิเคราะห์รายละเอียดของตัวละครที่รับบทบาทให้กว้างขวางกว่าที่ปรากฏในบท เพื่อสร้างภาพจินตนาการของตัวละครให้เด่นชัด เมื่อนักแสดงเข้าใจบทละครเป็นอย่างดีรู้จักตัวละครในทุกแง่มุม นักแสดงต้องเรียนรู้กฎธรรมชาติ (Natural Laws) ซึ่งก็คือการเรียนรู้ความจริงของตัวละคร โดยการทำความเข้าใจกับสภาพที่แท้จริงของตัวละครตัวนั้น ฝึกให้มีสมาธิในบทบาทด้วยการใช้ชีวิตแบบตัวละคร (method of physical action)) ฝึกประสบการณ์ที่ใกล้เคียงกับตัวละครซึ่งเป็นการฝึกให้เข้าใจถึงความรู้สึกทัศนคติ อารมณ์ ความรู้สึกของตัวละครจากภายใน โดยนักแสดงจะต้องรู้จักสังเกตผู้คนรอบข้าง รู้จักเลือกสรรหยิบสิ่งที่เห็นว่ามีประโยชน์นำมาใช้ในการแสดง

การสวมหน้ากากแก้ว : ความเชื่อในบทบาทการแสดง ปฏิกิริยาโต้ตอบ และพลังในการแสดง

หลังจากนักแสดงค้นหาวิธีการเฉพาะตน เพื่อเข้าถึงบทบาทตัวละครจนสร้างหน้ากากแก้วได้สำเร็จ รู้สึกได้จากภายในว่ามีคนอีกคนเกิดขึ้นในตัว แต่ทำอย่างไรนักแสดงจึงจะสามารถสวมหน้ากากแก้วเป็นตัวละครได้อย่างสมจริง ทั้งในระหว่างการซ้อม และการแสดงบนเวที ซึ่งเครื่องมือที่จะช่วยให้นักแสดงสวมหน้ากากเป็นตัวละครได้อย่างสมจริงตลอดระยะเวลาการแสดง คือ ความเชื่อในบทบาทการแสดง

<u>การสวมหน้ากากแก้ว : ความเชื่อในบทบาทการแสดง</u>

ความเชื่อในบทบาทการแสดงจะช่วยให้นักแสดงเปลี่ยนเป็นคนละคนเมื่อสวมบทบาทหรือสวมหน้ากากเป็นตัวละคร เนื่องจากนักแสดงเชื่อในสถานการณ์แวดล้อม และเชื่อในความต้องการของตัวละคร โดยเทคนิคที่จะช่วยให้นักแสดงสามารถแสดงได้อย่างเป็นธรรมชาติและสมจริง คือ การเชื่อในมนต์สมมติ เป็นเทคนิคที่จะช่วยให้นักแสดงมีสมาธิกับบทอย่างแน่วแน่ เมื่อนักแสดงเชื่อในบทจะช่วยให้นักแสดงคิดในฐานะตัวละครได้ง่ายขึ้น ซึ่งทำให้เกิดปฏิกิริยาโต้ตอบ เกิดการปรับตัวให้เข้ากับสิ่งแวดล้อม และมีปฏิกิริยาในการรับส่งระหว่างคู่แสดงได้สมจริงยิ่งขึ้น และการที่นักแสดงสามารถนำมนต์สมมติมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทบาทการแสดง นับว่านักแสดงสามารถเข้าถึงศิลปะการแสดงได้อย่างแท้จริง

<u>ปฏิกิริยาหลังการสวมหน้ากากแก้ว : มีความเชื่อในบทบาทแล้วจึงเกิดปฏิกิริยาโต้ตอบ</u>

ความเชื่อในบทบาทการแสดงเป็นเครื่องมือที่ทำให้นักแสดงสวมวิญญาณเป็นตัวละครหรือการสวมหน้ากากแก้วทั้งร่างกายและจิตใจ ซึ่งหลังจากที่นักแสดงเชื่ออย่างสนิทใจว่าตนเองคือตัวละครตัวนั้น นักแสดงจะสามารถสื่อสารกับคู่แสดงได้อย่างสมจริง ด้วยการรับและส่งความรู้สึก รวมถึง ท่าทาง น้ำเสียง หรือคำพูด โดยต่างต้องสังเกตท่าทีกิริยาอาการของอีกฝ่ายอย่างละเอียดถี่ถ้วน จากการฟังคู่แสดงอย่างตั้งใจ มองให้เห็นอย่างชัดเจน และพูดโต้ตอบให้สื่อความหมาย ทั้งยังต้องปรับการแสดงให้เข้ากับความรู้สึกที่อีกฝ่ายส่งมาให้ อันเป็นปฏิกิริยาที่ไม่หยุดนิ่ง ต่างฝ่ายต่างต้องมีสมาธิในบทบาทการแสดงและมีความเชื่อในบทบาทอย่างแน่วแน่ จึงจะทำให้ปฏิกิริยานี้เกิดขึ้นอย่างสมจริงตามบทบาทการแสดง ซึ่งนักแสดงที่สามารถทำเช่นนี้ได้นั้น เขาเหล่านั้นจะต้องเกิดสำนึกภายในจิตใจที่มีต่อความเชื่อในบทบาทการแสดง ร่วมกับการมีสมาธิในฐานะตัวละครอย่างสมบูรณ์ ไม่ว่าในขณะที่แสดงบนเวทีถึงจะเกิดการเปลี่ยนแปลงใด ๆ นักแสดงที่มีสำนึกดังกล่าวนี้ จะสามารถปรับการแสดงได้อย่างสมจริงในฐานะตัวละครโดยไม่กังวลกับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นแม้แต่น้อย

พลังของหน้ากากแก้ว : พลังในการแสดงที่ทำให้ผู้ชมเชื่อว่านักแสดงเป็นตัวละครตัวนั้น

การแสดงที่มีเสน่ห์เป็นพลังทางการแสดง หรือพลังของหน้ากากแก้ว ที่จะทำให้ผู้ชมเกิดความประทับใจไม่รู้ลืม ซึ่งเกิดจากความเชื่อในบทบาทการแสดง มีสมาธิในบทบาทการแสดงอยู่ที่ความต้องการของตัวละคร และถ่ายทอดสู่ผู้ชมอย่างจริงใจ เมื่อผู้ชมได้รับพลังเหล่านั้นจะรู้สึกถึงพลังดึงดูดที่ตรึงความสนใจของผู้ชม จนไม่อาจละสายตาตลอดระยะเวลาการแสดง แต่ในบางครั้งพลังในการแสดงส่งถึงผู้ชมมากเกินไป นักแสดงไม่สามารถควบคุมพลังนั้นได้ ย่อมทำลายภาพรวมของละครและความกลมกลืนในทีมนักแสดง จนทำให้ละครเรื่องนั้นขาดเอกภาพส่งผลเสียต่อละครทั้งเรื่อง นักแสดงจำเป็นต้องเรียนรู้การควบคุมบทบาทการแสดงของตนเอง เพราะละครคือศิลปะร่วมที่จะสำเร็จได้ต้องเกิดจากความร่วมมือของหลายฝ่าย ซึ่งไม่ใช่เป็นละครของนักแสดงเพียงคนเดียว นักแสดงจึงต้องคำนึงถึงหน้าที่ที่จะต้องแสดงให้เข้ากันกับนักแสดงคนอื่นไว้เป็นเรื่องสำคัญ

หน้ากากแก้วเปราะบางและแตกง่าย : การควบคุมความคิดให้อยู่ในบทบาทตลอดการแสดง

หากนักแสดงไม่ควบคุมความคิดให้อยู่ในบทบาทการแสดง หน้ากากแก้วที่นักแสดงสร้างขึ้นจะแตกสลายไปในพริบตา การควบคุมความคิดให้อยู่ในบทบาทตลอดการแสดง หรือการสมาธิกับบทบาทการแสดง ถือเป็นหัวใจของการแสดง เป็นการรวมพลังความคิดความสนใจของนักแสดงไปอยู่ที่ความต้องการของตัวละคร และเหตุการณ์ที่ตัวละครกำลังประสบอยู่ในขณะนั้น หากนักแสดงไม่ควบคุมให้ตนเองมีสมาธิในบทบาท ปล่อยให้ความคิดส่วนตัวมาแทนที่ จะทำให้นักแสดงหลุดจากบทหน้ากากแก้วที่เปราะบางซึ่งนักแสดงสร้างไว้จะแตกสลายไปในทันที ดังนั้นสิ่งสำคัญที่จะควบคุมความคิดของนักแสดงได้คือการมีสมาธิกับความต้องการของตัวละคร

การถอดหน้ากากหลังจบการแสดง : การแยกแยะระหว่างการเชื่อภาพมายากับการเชื่อในชีวิตจริง

ข้อพึงระวังที่สำคัญสำหรับนักแสดงในเรื่องความเชื่อในบทบาทการแสดง คือ การแยกแยะความเชื่อในมนต์สมมติ กับการเชื่อเหตุการณ์ในชีวิตจริง เมื่อนักแสดงเกิดความเชื่อในบทบาทการแสดงหรือเชื่อในมนต์สมมติในฐานะตัวละคร ควรควบคุมอารมณ์รู้สึกของตนเอง ไม่ให้ตกอยู่ภายใต้อารมณ์หรือตกเป็นทาสของอารมณ์ จนทำให้เป็นการแสดงจากความรู้สึกของตนเองไม่ใช่ความรู้สึกของตัวละคร หากไม่สามารถบังคับอารมณ์และความรู้สึกของตนเองได้ การแสดงเช่นนั้นจะไม่เป็นศิลปะการแสดง ถึงแม้จะทำให้ผู้ชมเชื่อในบทบาทการแสดงว่าเป็นความจริงก็ตาม และเมื่อสิ้นสุดการแสดงนักแสดงจะต้องสามารถออกจากบทบาทที่ตนเองได้รับกลับมาเป็นตัวเองให้เร็วที่สุด ซึ่งเหมือนกับการถอดหน้ากากตัวละครให้ได้เมื่อสิ้นสุดการแสดง

ละครที่ดีขึ้นอยู่กับการแสดงของนักแสดงไม่ใช่ที่โรงละคร

สิ่งสำคัญของละครอยู่ที่การแสดงจากนักแสดงไม่ใช่โรงละคร แม้ว่าโรงละครที่ใหญ่โตมีอุปกรณ์ครบครันเทียบไม่ได้กับโรงละครเล็กไม่มีเก้าอี้ให้ผู้ชมนั่ง ที่มีฉากแทบจะว่างเปล่าไม่มีเครื่องตกแต่งใด แต่หากนักแสดงสามารถถ่ายทอดบทบาทจากความจริงภายใน แบบสวมวิญญาณเป็นตัวละคร เชื่อในบทบาทว่าตนเป็นตัวละครตัวนั้น ความเชื่อเหล่านั้นจะส่งมาถึงผู้ชมทำให้เชื่อและจินตนาการไปในสถานที่ต่าง ๆ ตามแต่นักแสดงจะพาให้ผู้ชมร่วมเดินทางไปในบทบาทของตน

การดัดแปลงมโนทัศน์และการเล่าเรื่องฉบับญี่ปุ่น

แนวทางการแสดงออกจากความจริงภายในซึ่งเป็นปรัชญาสำคัญใน “การะสุโนคาเมน” ปรากฏให้เห็นเด่นชัดในฉบับดัดแปลงทั้งแอนิเมชันและละครโทรทัศน์ โดยใช้สัญลักษณ์หน้ากากเปรียบเทียบในความหมายอย่างเดียวกันได้แก่ “หน้ากากแก้ว” และ “หน้ากากพันหน้า” โดยการสร้างหน้ากากดำเนินกระบวนการเหมือนกับฉบับการ์ตูน เริ่มต้นด้วยการสร้างตัวละคร การค้นหาวิธีการเข้าถึงบทบาทการแสดงด้วยประสบการณ์ตรง มีความเชื่อในบทบาทการแสดง จนสามารถกลายเป็นตัวละคร มีปฏิกิริยาโต้ตอบในฐานะตัวละคร ซึ่งความเชื่อนั้นดำรงอยู่ทั้งในขณะซ้อมและแสดงบนเวที การดัดแปลงส่วนใหญ่เน้นที่การขยายความเนื้อหามโนทัศน์ศิลปะการละครให้ชัดเจนขึ้น ทั้งในเรื่องการทุ่มเทร่างกาย และจิตใจให้กับการแสดงไม่ว่าจะมีอุปสรรคใดก็ไม่ย่อท้อ การใช้ประสบการณ์ในชีวิตเชื่อมโยงเข้ากับการแสดง เป็นต้น

การดัดแปลงมโนทัศน์และการเล่าเรื่องฉบับไทย

ผู้วิจัยอภิปรายเฉพาะละครโทรทัศน์ไทย เนื่องจากละครเวทีไทยผู้วิจัยไม่ได้ชมด้วยตนเอง ข้อมูลได้จากสัมภาษณ์ไม่มีบันทึกการแสดงหรือบทละคร ซึ่งเห็นได้ชัดเจนว่าละครโทรทัศน์ไทยนำปรัชญาการแสดงในแนวทางความจริงภายในมานำเสนอโดยเปรียบเทียบกับสัญลักษณ์ “หน้ากากแก้ว” และ “หน้ากากพันหน้า” เช่นเดียวกับฉบับการ์ตูน โดยหน้ากากแก้วสื่อถึงการแสดงจะต้องสวมวิญญาณและมีชีวิตจิตใจแบบตัวละคร ส่วนหน้ากากพันหน้าสื่อถึงการแสวงหาประสบการณ์ในการแสดงที่หลากหลาย โดยมีกระบวนการตั้งแต่การสวมหน้ากากในการแสดงหรือการมีความเชื่อในบทบาทการแสดง การฝึกฝนจากประสบการณ์ตรงทำให้เกิดความเชื่อในระหว่างการซ้อมและการแสดงจนมีปฏิกิริยาโต้ตอบต่อคู่แสดงที่สมจริง และการดำรงอยู่ในบทบาทการแสดงจนทุกคนเชื่อว่ากลายเป็นตัวละคร ซึ่งการนำเสนอกระบวนการสร้างหน้ากากหรือการสร้างตัวละครในฉบับละครโทรทัศน์คล้ายคลึงกับฉบับการ์ตูนเพียงเรื่องเดียวเท่านั้น โดยไม่นำเสนอกระบวนการสร้างหน้ากากจากละครเรื่องอื่น ๆ ในฉบับการ์ตูนอีกเลย จึงเห็นว่าการเลือกนำเสนอเพียงเรื่องเดียว ทำให้ภาพความต่อเนื่องในกระบวนการสร้างตัวละครไม่เด่นชัดเท่ากับฉบับญี่ปุ่น ในฉบับญี่ปุ่นจะนำเสนอเป็น

กระบวนการรูปแบบเดียวกันซ้ำ ๆ จากละครหลายเรื่องและหลายบทบาท จนทำให้เกิดมโนทัศน์ได้อย่างชัดเจนว่าการแสดงในแบบแนวทางการแสดงจากความจริงภายในนั้นมีกระบวนการอย่างไร มีรูปแบบอย่างไร มีจุดเริ่มต้นและสิ้นสุดที่ไหน ซึ่งการเลือกบางเหตุการณ์บางแนวคิดมาใช้ในละครโทรทัศน์ไทยนั้นทำให้ละครขาดเสน่ห์อันเป็นหัวใจสำคัญในเรื่อง และขาดการถ่ายทอดความรู้ในศิลปะการละครที่ฉบับการ์ตูนได้นำเสนอไว้อย่างชัดเจน

กลับสู่ความจริงจากภายใน : การแก้ไขผลงานโดยผู้เขียน

การแก้ไขผลงานโดยตัวผู้เขียนเป็นการเดินทางกลับสู่แนวทางการแสดงจากความจริงภายในหลังจากการเปลี่ยนแนวทางการเขียนให้ตัวละครเอกห่างไกลจากวิธีการเข้าถึงบทบาทจากภายในออกสู่ภายนอก และแนวทางการกำกับการแสดงดังที่ผู้เขียนได้อธิบายไว้ในฉบับเดิม โดยในฉบับแก้ไขผู้เขียนเพิ่มเหตุการณ์การเผาสะพานเชื่อมหุบเขา เพื่อกระตุ้นจินตนาการสร้างสรรค์บทบาทการแสดงและการกำกับการแสดง โดยเน้นแนวคิดเรื่องความเชื่อในบทบาทการแสดง ซึ่งเปรียบเทียบว่าสะพานข้ามสู่หุบเขาคือความเชื่อของนักแสดงที่จะนำพาให้ผู้ชมเข้าสู่โลกของละคร ถ้านักแสดงไม่มีความเชื่อในบทบาทการแสดงของตน ผู้ชมย่อมไม่มีทางที่จะก้าวเข้าสู่โลกของละครได้ จึงเป็นการแก้ไขเนื้อหาที่ผู้เขียนใช้แนวทางการแสดงจากภายใน ด้วยแนวคิดที่นักแสดงจะต้องสวมวิญญาณเป็นตัวละครนั้นโดยที่มีสมาธิในบทบาทการแสดงและมีความเชื่อในบทบาทเพื่อถ่ายทอดให้ผู้ชมเชื่อในการแสดงนั้น การเปลี่ยนแปลงแก้ไขดังกล่าวข้างต้น ทำให้ผู้เขียนสามารถพัฒนาเรื่องราวจนใกล้ถึงตอนอวสานได้ในเร็ว ๆ นี้

นับได้ว่า “การะสุโนคาเมน” เป็นสื่อบันเทิงคดีประเภทการ์ตูนหนึ่งเดียวที่ถ่ายทอดปรัชญาการแสดง โดยได้ย่อยมโนทัศน์เหล่านั้นแฝงอยู่ในการเล่าเรื่องอย่างแนบเนียน เช่น การสร้างตัวละครเอกสองคนประชันบทบาทการแสดงในแนวทางการแสดงที่ต่างกันและมีปฏิกิริยาโต้ตอบรวมถึงการดำรงอยู่ในฐานะตัวละครตลอดการแสดงแตกต่างกัน ใช้โครงเรื่องที่มีความขัดแย้งระหว่างตัวละครโดยมีเป้าหมายเพื่อสร้างละครเวทีเรื่องสำคัญ อีกทั้งยังใช้คำพูดของตัวละครเพื่ออธิบายแนวคิดไว้อย่างชัดเจน รวมถึงการใช้เทคนิคทางภาพที่ถ่ายทอดปรัชญาการแสดงซึ่งเข้าใจยาก ให้เป็นภาพการ์ตูนที่เข้าใจได้ง่าย ด้วยการเสนอมโนทัศน์ศิลปะการแสดงให้ปรากฏซ้ำ ๆ จากการแสดงละครเรื่องต่าง ๆ หลายเรื่องและหลายบทบาท ซึ่งเราเห็นได้ว่าตัวละครเอกมีการกระทำที่ทุ่มเทอย่างมากในการเข้าถึงบทบาทการแสดง จึงสามารถใช้การ์ตูนเรื่องนี้เป็นข้อมูลเบื้องต้นสำหรับผู้ที่สนใจการเข้าถึงบทบาทการแสดง เรียนรู้วิธีการแสดงจากภายใน และเป็นแรงบันดาลใจสำหรับผู้ที่สนใจศิลปะการแสดง ใช้ความทุ่มเทในบทบาทการแสดงของตัวละครเป็นแรงบันดาลใจในการทดลองสร้างสรรค์วิธีการเข้าถึงบทบาทแบบใหม่ ๆ เพื่อพัฒนาความสามารถในการเข้าถึงบทบาทของตนได้กว้างไกลและกว้างขวางโดยไม่มีขีดจำกัด อีกทั้งยังตลอดเวลาที่ผ่านมากว่าสามสิบปีการ์ตูนเรื่องนี้

ได้รับการดัดแปลงในหลายรูปแบบ โดยยังคงมโนทัศน์ที่สำคัญซึ่งเป็นหัวใจของเรื่องไว้โดยไม่เปลี่ยนแปลง

ข้อเสนอแนะ

1. การวิจัยเรื่องนี้ค้นพบว่า การะสุโนคาเมน ได้กล่าวถึง แนวทางการแสดงจากความจริงภายในปรากฏไว้เป็นแนวคิดหลักอย่างชัดเจน อีกทั้งยังได้รับความเชื่อถือจากนักการละคร โดยเฉพาะในเรื่องการเตรียมความพร้อมก่อนการแสดง และการเข้าถึงบทบาทการแสดงที่ยึดถือความจริง และความจริงใจ ผู้วิจัยเห็นว่าเหมาะสมสำหรับใช้เป็นตำราพื้นฐานเบื้องต้นแก่ผู้ที่สนใจหรือผู้ศึกษาด้านศิลปะการละคร ในการค้นหาวิธีการและความหมายแท้จริงของการแสดง และนำไปต่อยอดปรับใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์บทบาทการแสดงตามแนวทางเฉพาะของตน

2. ผู้อยู่ในแวดวงวิชาชีพด้านการผลิตการ์ตูน หรือผลิตรายการละคร ได้ประยุกต์จุดเด่นในผลงานชิ้นนี้ และนำไปปรับใช้อย่างจริงจัง เพื่อเผยแพร่ความหมายความเข้าใจที่ถูกต้องของศิลปะการแสดงให้กว้างขวางในสังคมไทยต่อไป

3. การะสุโนคาเมนมีอิทธิพลต่อนักการละครหลายประเทศในเอเชีย เช่น เกาหลีใต้มีการดัดแปลงการะสุโนคาเมนเป็นละครเวที เช่นกัน จึงเป็นเรื่องที่น่าสนใจในการศึกษาถึงการดัดแปลงการะสุโนคาเมนในประเทศอื่น ๆ ว่าจะมีแนวทางอย่างไร

4. ในประเด็นเรื่องการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาโดยผู้เขียน ควรสืบค้นข้อมูลเพิ่มเติมในภาษาญี่ปุ่น รวมถึงอาจทำการสัมภาษณ์ผู้เขียนโดยตรงถึงการปรับเปลี่ยนเนื้อหาว่ามีอิทธิพลหรือเหตุผลจากเรื่องใด ซึ่งอาจจะเป็นเรื่องของการเติบโตทางความคิดที่ผู้เขียนได้มีโอกาสสะสมประสบการณ์จากการได้ร่วมงานละครเวที และละครโนก่อนหน้านี้

ข้อจำกัดในการวิจัย

การวิจัยในเรื่องนี้ผู้วิจัยขาดการอธิบายเปรียบเทียบการดัดแปลงมโนทัศน์และการเล่าเรื่องศิลปะการละคร ระหว่างฉบับการ์ตูนและฉบับดัดแปลงในประเด็นเรื่องภาพและมุมกล้อง ว่าการนำเสนอในแต่ละเรื่องมีความเหมือนหรือแตกต่างกันหรือไม่ระหว่างฉบับดัดแปลงกับการ์ตูนเล่ม ซึ่งหากมีโอกาสผู้วิจัยจะดำเนินการศึกษาต่อไปในอนาคต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

Boggs, J. and D. Petrie (2003). The Art of Watching Films (6th ed.). New York, McGraw-Hill Companies.

Francesca. (2003). "Maya no Garasu no Kamen." Retrieved 9 January, 2013, from http://www.dreamsaddict.com/garasunokamen/

Francesca. (2003). "Maya no Garasu no Kamen." Retrieved 9 January, 2012, from http://www.dreamsaddict.com/garasunokamen/.

Freytag, G. (2553). Technique of the Drama. Trans. Elias MacDwan. New York: Benjamin Bloom. อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ. แนวพินิจใหม่ในสื่อสารศึกษา. กรุงเทพฯ, ภาพพิมพ์ :290-293.

McGaw, C. (1975). Acting is believing. USA.

Moore, S. (1984). The Stanislavski system. USA Penguin Books: 13.

Osamu, T. (2010). "Manga Evolution." Nippon **4**(March 2010): 12-13.

Osamu, T. (2010). "Manga evolution." Nippon **4**(March 2010): 4-7.

Osamu, T. (2010). "Manga Evolution." Nippon **4**(March 2010): 10-11.

Wikipedia. (2013). "Suzue Miuchi " Retrieved 24 January, 2012, from http://en.wikipedia.org/wiki/Suzue_Miuchi

Wilson, E. (2005). The Theater Experience. USA, McGraw-Hill: 137-141.

Wilson, E. (2005). The Theater Experience. 10th ed. USA, McGraw-Hill: 81-97.

Wilson, E. and A. Goldfarb (1991). Theater: The Lively Art. USA, McGraw-Hill: 9-12.

Wilson, E. and A. Goldfarb (1991). Theater: The Lively Art. USA, McGraw-Hill: 9.

Wilson, E. and A. Goldfarb (1991). Theater: The Lively Art. USA, McGraw-Hill: 10.

Wilson, E. and A. Goldfarb (1991). Theater: The Lively Art. USA McGraw-Hill: 9-10.

Youngrok LEE. (2012). "Glass Mask; On stage in Korea." Retrieved 14 January, 2012, from http://fischer.hosting.paran.com/comics/Miuchi/GMEnglish.htm.

เปรม สวนสมุทร (2547). ผู้เสพกับการดัดแปลงเนื้อหาและตัวละครเรื่องพระอภัยมณีในวัฒนธรรมประชานิยมในช่วงปีพุทธศักราช 2545-2546. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กองบรรณาธิการ (2545). "บทสัมภาษณ์ผู้แต่งหน้ากากแก้ว อ.มิอุจิ สึซึเอะ." Comic Quest **14**(กันยายน 2545): 55-62.

กองบรรณาธิการ (2545). "บทสัมภาษณ์ผู้แต่งหน้ากากแก้ว อ.มิอุจิ สึซึเอะ." Comic Quest **14**(กันยายน 2545): 61.

กาญจนา แก้วเทพ (2553). แนวพินิจใหม่ในสื่อสารศึกษา. กรุงเทพฯ, ภาพพิมพ์ :271-308.

กาญจนา แก้วเทพ (2553). แนวพินิจใหม่ในสื่อสารศึกษา. กรุงเทพฯ, ภาพพิมพ์ :273-275.

กาญจนา แก้วเทพ (2553). แนวพินิจใหม่ในสื่อสารศึกษา. กรุงเทพฯ, ภาพพิมพ์ :279.

กาญจนา แก้วเทพ (2553). แนวพินิจใหม่ในสื่อสารศึกษา. กรุงเทพฯ, ภาพพิมพ์ :286-287.
กาญจนา แก้วเทพ (2553). แนวพินิจใหม่ในสื่อสารศึกษา. กรุงเทพฯ, ภาพพิมพ์ :277.
กาญจนา แก้วเทพ (2553). แนวพินิจใหม่ในสื่อสารศึกษา. กรุงเทพฯ, ภาพพิมพ์ :326-328.
กาญจนา นิยมธรรม (3 เมษายน 2557). นักแสดงในละครเวทีเรื่องหน้ากากแก้ว ละครเวที. สัมภาษณ์.
จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2544). แปล แปลง และแปรรูป บทละคร. กรุงเทพฯ, ศยาม :89-158.
ชุติมา มณีวัฒนา เปล่งขำ. (2551). "การเขียนบทละครเวที." Retrieved 25 มกราคม, 2555, from http://joome3.numplus.com/index.php?option=com_content&view=article&id=103:per3603-&catid=18:e-learning&Itemid=26.
ณัฐพล ปัญญโสภณ (2552). การแสดง)Acting). ปทุมธานี, คณะนิเทศศาสตร์.
ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ และคณะ (2543). นิเทศศาสตร์กับเรื่องเล่าและการเล่าเรื่อง. กรุงเทพฯ, ภาพพิมพ์ :24.
นพมาส ศิริกายะ (2524). หนังสือเรียนศิลปกรรม ศ 033 การวิเคราะห์บทละคร ตามหลักสูตรมัธยมศึกษาตอนปลาย พุทธศักราช 2524. กรุงเทพฯ, องค์การค้าคุรุสภา :10-49.
นิกร แซ่ตั้ง (4 เมษายน 2557). ผู้กำกับการแสดงคณะละครแปดคูณแปด. สัมภาษณ์.
ประชา สุวีรานนท์ (2540). แล่เนื้อเถือหนัง. กรุงเทพฯ, มติชน :2-3.
ประวีร์ แซ่อึ้ง (10 เมษายน 2557). ผู้ฝึกสอนการแสดง. สัมภาษณ์.
พรทิพย์ เอื้ออภัยกุล (2533). การอ่านหนังสือการ์ตูนที่แปลจากภาษาญี่ปุ่นของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษา. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาบรรณารักษ์ศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
พิธูร ตรีพัฒนพันธุ์. (2555). "ขอข้อมูลการ์ตูนเก่าเรื่องนักรักโลกมายา." Retrieved 17 มกราคม, 2555, from E-mail: gajuap@hotmail.com.
ภัฏฎารินธ์ อิงคุลานนท์ (2550). สถานภาพวิชาชีพและกระบวนการสื่อสารของผู้ฝึกสอนการแสดงกับนักแสดงในงานสื่อละครเวที. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
มัทนี รัตนิน (2546). ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดง. กรุงเทพฯ, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ :98-100.
มัทนี รัตนิน (2546). ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดง. กรุงเทพฯ, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ :38-40.
มัทนี รัตนิน (2546). ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดง. กรุงเทพฯ, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ :213.
มัทนี รัตนิน (2546). ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดง. กรุงเทพฯ, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ :149-155.
มัทนี รัตนิน (2546). ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดง. กรุงเทพฯ, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ :57-58.
มัลลิกา ตั้งสงบ (11 เมษายน 2557). ผู้ควบคุมโครงการจากใจถึงใจ. สัมภาษณ์.

มารุต สาโรวาท (6 เมษายน 2557). ผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์. สัมภาษณ์.

ยุทธนา ลอพันธ์ไพบูลย์ (10 เมษายน 2557). ผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์. สัมภาษณ์.

ฤทธิ์รงค์ จิวากานนท์ (2550). ภาพบนเวที. ปริทัศน์ศิลปการละคร. กรุงเทพฯ, อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย :142-145.

วรัทพร ศรีจันทร์ (2551). การเล่าเรื่องและการดัดแปลง เดธโน้ต ฉบับหนังสือการ์ตูน แอนิเมชั่น ภาพยนตร์ และนวนิยาย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิกิพีเดียสารานุกรมเสรี. (2555). "หน้ากากแก้ว." Retrieved 25 January, 2012, from http://th.wikipedia.org/wiki/หน้ากากแก้ว.

ศรัทธา ศรัทธาทิพย์ (3 เมษายน 2557). ผู้ฝึกสอนการแสดงอิสระ. สัมภาษณ์.

สดใส พันธุมโกมล (2537). การวิเคราะห์ปัญหาและวิธีการแก้ปัญหาของนักแสดงในการกำกับการแสดงละครสมัยใหม่แนวต่างๆในประเทศไทย. กรุงเทพฯ, อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย :24.

สดใส พันธุมโกมล (2538). ศิลปะของการแสดง(ละครสมัยใหม่). กรุงเทพฯ, อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย :16-17.

สดใส พันธุมโกมล (2538). ศิลปะของการแสดง(ละครสมัยใหม่). กรุงเทพฯ, อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย :25-49.

สดใส พันธุมโกมล (2538). ศิลปะของการแสดง(ละครสมัยใหม่). กรุงเทพฯ, อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย :25-35.

สดใส พันธุมโกมล (2538). ศิลปะของการแสดง(ละครสมัยใหม่). กรุงเทพฯ, อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย :37-39.

สดใส พันธุมโกมล (2538). ศิลปะของการแสดง(ละครสมัยใหม่). กรุงเทพฯ, อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย: 13-14.

สดใส พันธุมโกมล (2538). ศิลปะของการแสดง(ละครสมัยใหม่). กรุงเทพฯ, อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย :43-46.

สดใส พันธุมโกมล (2538). ศิลปะของการแสดง(ละครสมัยใหม่). กรุงเทพฯ, อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย :54-55.

สดใส พันธุมโกมล (2538). ศิลปะของการแสดงละ)ครสมัยใหม่(. กรุงเทพฯ อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย :57-58.

สดใส พันธุมโกมล (2538). ศิลปะของการแสดง(ละครสมัยใหม่). กรุงเทพฯ, อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย :61-71.

สดใส พันธุมโกมล (2538). ศิลปะของการแสดง(ละครสมัยใหม่). กรุงเทพฯ, อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย :71-97.

สดใส พันธุมโกมล (2538). ศิลปะของการแสดง(ละครสมัยใหม่). กรุงเทพฯ, อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย :78-94.

สดใส พันธุมโกมล (2538). ศิลปะของการแสดง(ละครสมัยใหม่). กรุงเทพฯ, อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย :8.

สดใส พันธุมโกมล (2538). ศิลปะของการแสดง(ละครสมัยใหม่). กรุงเทพฯ อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย :1.

สดใส พันธุมโกมล (2538). ศิลปะของการแสดง(ละครสมัยใหม่). กรุงเทพฯ, อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย :39-42.

สดใส พันธุมโกมล (2538). ศิลปะของการแสดง(ละครสมัยใหม่). กรุงเทพฯ อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมพร ฟูราจ (2554). ไมม์ ศิลปะท่าทางและการเคลื่อนไหว :. กรุงเทพฯ, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สมศักดิ์ กัณหา (25 มีนาคม 2557). ผู้อำนวยการสถาบันเพื่อศิลปะวัฒนธรรมและการพัฒนา (มายา). สัมภาษณ์.

สึซึเอะ มิอุจิ (2526). นักรักโลกมายา. กรุงเทพฯ, วิบูลย์กิจ. **20:** 1.

สึซึเอะ มิอุจิ (2538). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **5:** 161-162.

สึซึเอะ มิอุจิ (2539). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **33:** 63.

สึซึเอะ มิอุจิ (2546). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **28:** 128.

สึซึเอะ มิอุจิ (2546). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **28:** 123.

สึซึเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **16:** 170.

สึซึเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **16:** 189.

สึซึเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **2:** 7.

สึซึเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ สยามอินเตอร์คอมมิค. **2:** 22.

สึซึเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **2:** 48.

สึซึเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **2:** 102.

สึซึเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **2:** 109.

สึซึเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **2:** 110.

สึซึเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **25:** 49.

สึซึเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **25:** 50.

สึซึเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **25:** 112.

สึซึเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **25:** 115.

สึซึเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **2:** 85.

สึซึเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **21:** 50.

สึซึเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **21:** 58.

สึซึเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ สยามอินเตอร์คอมมิค. **6:** 9.

สึซึเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **8:** 86.

สึซึเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **25:** 68.

สึซึเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **25:** 70.

สึซึเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **25:** 86.

สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **30:** 130.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **30:** 132.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **1:** 64.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **7:** 111.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **1:** 127.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **20:** 13.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **29:** 57.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **23:** 51.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **9:** 36.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **9:** 39.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **18:** 117.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **25:** 22.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **26:** 112.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **26:** 118.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **26:** 164.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **27:** 129.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **18:** 157.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **9:** 100.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **23:** 118.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **1:** 74.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **30:** 188.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **18:** 93.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **1:** 76.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **18:** 58.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **30:** 23.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **1:** 83.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **28:** 194.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **29:** 14.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **29:** 92.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **18:** 148.
สีซีเอะ มิอุจิ (2548). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **18:** 154.
สีซีเอะ มิอุจิ (2549). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **41:** 95.
สีซีเอะ มิอุจิ (2549). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **39:** 69.
สีซีเอะ มิอุจิ (2549). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **36:** 100.
สีซีเอะ มิอุจิ (2549). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **37:** 185.
สีซีเอะ มิอุจิ (2549). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **37:** 176.

สึซึเอะ มิอุจิ (2549). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **32:** 56.
สึซึเอะ มิอุจิ (2552). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **43:** 54.
สึซึเอะ มิอุจิ (2552). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **43:** 106.
สึซึเอะ มิอุจิ (2552). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **43:** 108.
สึซึเอะ มิอุจิ (2553). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **44:** 30.
สึซึเอะ มิอุจิ (2553). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **44:** 32-33.
สึซึเอะ มิอุจิ (2553). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **44:** 73.
สึซึเอะ มิอุจิ (2553). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **44:** 76-80.
สึซึเอะ มิอุจิ (2553). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **44:** 31.
สึซึเอะ มิอุจิ (2554). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **45:** 94-95.
สึซึเอะ มิอุจิ (2554). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **45:** 98.
สึซึเอะ มิอุจิ (2554). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **45:** 108.
สึซึเอะ มิอุจิ (2554). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **45:** 115.
สึซึเอะ มิอุจิ (2554). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **45:** 116.
สึซึเอะ มิอุจิ (2556). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **49:** 107.
สึซึเอะ มิอุจิ (2556). หน้ากากแก้ว. กรุงเทพฯ, สยามอินเตอร์คอมมิค. **48:** 20.
สุมณฑา สวนผลรัตน์ (7 เมษายน 2557). นักแสดงอิสระและผู้ฝึกสอนการแสดง. สัมภาษณ์.
สุวรรณดี จักราวรวุธ (8 เมษายน 2557). ผู้กำกับการแสดงละครเวทีคณะละครดรีมบ๊อกซ์. สัมภาษณ์.
อุมาพร มะโรณีย์ (2551). สัมพันธบทของการเล่าเรื่องในสื่อการ์ตูน ละครโทรทัศน์ และนวนิยาย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เรื่องย่อละครที่แสดงในเรื่องการะสุโนคาเมน

<u>กลุ่มบทละครที่นำมาจากวรรณกรรมต่างประเทศ</u>

1. เรื่อง **“เจ้าชายขอทาน”** เล่าถึงความสามารถของอายูมิที่เปลี่ยนบทบาทการแสดงทั้งเพศ และฐานะ ได้อย่างแนบเนียน โดยเรื่องราวกล่าวถึงเจ้าชายเอ็ดเวิร์ด กับ ทอม ขอทานที่หน้าตาเหมือนกันบังเอิญได้พบกัน เจ้าชายเบื่อฐานะของตนเองจึงสลับตัวกับขอทาน จนเกิดเรื่องราวชุลมุนขึ้น ละครเรื่องนี้ดัดแปลงจากวรรณกรรมสำหรับเด็กในชื่อ The Prince and the Pauper แต่งโดย Mark Twain

2. เรื่อง **“สี่ดรุณี (Little Woman)”** เล่าถึงการฝึกพื้นฐานการเข้าถึงบทบาทจากความจริงภายใน โดยด้วยการใช้ชีวิตประจำวันแบบตัวละคร โดยเรื่องราวกล่าวถึง พี่น้อง 4 ได้แก่ เม็ก โจ เบส และเอมี่ คนที่เติบโตในครอบครัวที่ยากจนแต่เต็มไปด้วยความอบอุ่น และโดดเด่นที่การเล่าถึงอุปนิสัยจิตใจของแต่ละคน ในเรื่องนี้มายะรับบทเป็นเบส ซึ่งใช้เหตุการณ์ในอเมริกาช่วงสงครามระหว่างฝ่ายเหนือและฝ่ายใต้เป็นฉากหลังของเรื่อง ละครเรื่องนี้ดัดแปลงจากบทประพันธ์ของ ลุยซา เมย์ อัลคอตต์

3. เรื่อง **“หุบเขาพายุ (Wuthering Heights)”** เล่าถึงการเดินเข้าสู่วงการละครอาชีพ ของมายะหลังคณะละครถูกยุบ ด้วยพลังการแสดงที่โดดเด่น แต่ไม่สามารถแสดงเข้ากับนักแสดงคนอื่นได้ กลายเป็นความขัดแย้งที่ทำให้ละครขาดเอกภาพ ซึ่งในเรื่องนี้มายะรับบท แคทเธอรีนวัยเด็ก โดยเรื่องย่อกล่าวถึงเรื่องราวของครอบครัวแอนโชว์ที่อาศัยอยู่ที่คฤหาสน์แห่งหนึ่งในหุบเขาพายุ วันหนึ่งนายแอนโชว์ได้พาเด็กชายผิวดำชาวยิปซีกลับมาเลี้ยงดูเหมือนลูกและตั้งชื่อให้ว่า อีสครีฟ คนทั้งบ้านไม่มีใครชอบอีสครีฟ มีเพียงคนเดียวที่เป็นเพื่อนกับอีสครีฟคือ แคทธารีน ลูกสาวเพียงคนเดียว ทุกๆ วัน แคททารีนกับอีสครีฟจะออกไปเล่นกันที่หุบเขาไม่เว้นแม้แต่วันอาทิตย์ซึ่งต้องไปโบสถ์ อินดรี พี่ชายของแคทธารีนเกลียดอีสคริฟมากเพราะรังเกียจที่เป็นยิปซี จึงมีเรื่องทะเลาะชกต่อยกันเป็นประจำ ต่อมา พ่อของแคทธารีนเสียชีวิต ฮินดรีมีอำนาจในการปกครองบ้านแทน จึงได้ลดฐานะของอีสครีฟเป็นคนใช้ แต่ทั้งแคทารีนกับอีสครีฟก็ยังคงหนีไปเล่นกันที่หุบเขาทุกวัน เรื่องนี้เป็นบทประพันธ์ของเอมิลี บรอนเต

4. เรื่อง **“เฮเลน คนมหัศจรรย์ (The Miracle Worker)”** เล่าถึงการแข่งขันในบทบาทคนพิการ 3 อย่าง ระหว่างมายะและอายูมิที่มีการเข้าถึงบทบาทการแสดงที่ต่างกัน ท้ายที่สุดมายะคว้ารางวัลนักแสดงสมทบยอดเยี่ยมไปครองได้ โดยเรื่องย่อกล่าวถึงประวัติชีวิตจริงของเฮเลน เคเลอร์ เด็กหญิงวัย 6 ขวบ ตอนที่เกิดเธอมีร่างกายปกติ แต่พออายุได้ 6 เดือน เธอป่วยเป็นไข้สูง ส่งผลให้เธอพิการถึง 3 อย่างได้แก่ หูหนวก ตาบอด และเป็นใบ้ ก่อนการมาของครูแอนนี่ ซัลลิแวน เธอเป็นเด็กเอาแต่ใจตัวเองไม่มีมารยาท หยาบคายเหมือนสัตว์ป่า เมื่อได้รับการสั่งสอนมารยาทการทานอาหาร และฝึกภาษามือเพื่อสื่อสารกับโลกภายนอก ด้วยความพยายามของครูซัลลิแวนทำให้เฮ

เลนได้รับรู้ถึงช่วงเวลามหัศจรรย์ ที่เธอสามารถระลึกถึงคำว่า “น้ำ” ขึ้นมาได้ สามารถสื่อสารด้วยภาษามือกับครูซัลลิแวนได้อย่างน่าอัศจรรย์ จากเหตุการณ์นั้นทำให้เธอใช้ชีวิตกับครอบครัวได้อย่างมีความสุขเหมือนเด็กผู้หญิงทั่วไป

5. เรื่อง **“ภาพวาดของคามิรา (Carmilla)”** เล่าถึงนักแสดงต้องสร้างตัวละครที่เป็นเอกลักษณ์ที่ต่างจากคนอื่นโดยไม่ใช้การเลียนแบบการแสดงของใคร โดยเริ่มเรื่องที่ชีวิตในวัยเด็ก มาเรีย สแตรอช เคยถูกปีศาจดูดเลือดสาว คามิรา ดูดเลือดเธอในคืนหนึ่ง เมื่อมาเรียโตเป็นสาว รถม้าของปีศาจดูดเลือดสาว “คามิรา” ได้ประสบอุบัติเหตุใกล้กับปราสาทของท่านเคาท์สแตนรอชสามีของเธอ ซึ่งคามิรากำลังป่วยจึงไม่สามารถเดินทางต่อได้ แม่ของคามิราจึงฝากให้อาศัยที่ปราสาทแห่งนี้เป็นเวลา 2 เดือนจึงจะมารับกลับ ในระหว่างนั้นคามิราสนิทสนมกับมาเรียภรรยาของท่านเคาท์เป็นอย่างมาก ขณะเดียวกัน คามิร่าได้ดูดเลือดมาเรียจนทำให้มาเรียมีอาการไม่สบาย ต่อมา มีการนำภาพเขียนที่เก็บไว้ไปทำความสะอาด และมีภาพหญิงสาวชื่อ มิรารูคา ซึ่งมีรูปร่างหน้าตา ตำหนิต่างๆ เหมือนคามิราราวกับฝาแฝด จึงสงสัยว่าคามิราจะเป็นปีศาจดูดเลือดที่มีอายุกว่า 200 ปีและพยายามจับตัวมาสอบสวน

6. เรื่อง **“No.707 โอลัมเบียที่รัก”** เล่าถึงการที่มายะได้ร่วมแสดงกับชมรมละครโรงเรียนในฐานะดารารับเชิญ ซึ่งยอมรับความสามารถของมายะหลังการแสดงละครเดี่ยว 2 เรื่องในห้องเก็บอุปกรณ์กีฬา โดยเรื่องราวกล่าวถึง นักวิทยาศาสตร์ชื่อ โยฮัน คอเปริอุส ได้รับคำขอร้องให้ช่วยประดิษฐ์หุ่นยนต์สาวสวยที่มีหน้าตาและนิสัยเหมือนหลานท่านเคาท์ไลน์ฮอลตชื่อ โอลิมเปีย ไลน์ฮอลต์ ซึ่งจมน้ำในทะเลสาบหายไป ทำให้ท่านเคาท์เสียใจมากจนล้มเจ็บจนใกล้จะตาย จึงอยากจะขอให้หลานสาวให้อภัยตัวเองที่บังคับให้แต่งงานกับคนที่ไม่ได้รัก จนต้องโดดน้ำฆ่าตัวตาย โยฮันได้ประดิษฐ์หุ่นยนต์โอลิมเปียจนสำเร็จแต่ลืมใส่ฟันเฟืองไป 1 ตัว เมื่อท่านเคาท์ได้พบกับหลานสาวอีกครั้ง ก็หายป่วยไข้ เรื่องวุ่นวายต่างๆ จึงเกิดขึ้น จึงทำให้โยฮันและรูรูหุ่นยนต์สาวใช้ต้องเข้าไปอาศัยที่คฤหาส์นของท่านเคาท์ เพื่อคอยแก้ไขสถานการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้น

7. เรื่อง **“จูเลียต”** เล่าถึงการพัฒนาความสามารถของอายูมิที่ทดสอบตัวเองด้วยละครเดี่ยวที่ใช้ศิลปะการเคลื่อนไหวที่แสดงความรู้สึกของจิตใจด้วยร่างกาย จนทำให้เธอได้รับรางวัลและได้เป็นตัวเก็งนางฟ้าสีแดงก่อนมายะ โดยเรื่องราวกล่าวถึง ความรักต้องห้ามระหว่างโรมิโอแห่งตระกูลมอนตากิวกับจูเลียตแห่งแคปปิวเล็ต ที่จบลงด้วยโศกนาฏกรรม

8. เรื่อง **“ฝันกลางฤดูร้อน (Midsummer Night Dream)”** เล่าถึงการท้าทายกับความสามารถในการแสดงของคณะละครอิกกากุจูและสึกิคาเงะ รวมถึงการฝึกฝนการเคลื่อนไหวร่างกายให้เกิดปฏิกิริยาโต้ตอบในบทสำคัญ “พัค” ของมายะ โดยเป็นเรื่องของชายหญิงคู่หนึ่ง ไรซันเดอร์และฮาร์เมีย ที่ถูกกีดกันความรักจึงพากันหนีเข้าป่าแอสเซนต์ โดยมี เดเมเทรียส ซึ่งหลงรักฮาร์เมียและเฮเลน่าที่หลงรักเดเมเทรียส ก็ได้ติดตามคนทั้งคู่เข้าป่าไปด้วย ป่าซึ่งเป็นที่อยู่ของ โอเวรอน

และไททาเนียราชาและราชินีแห่งภูต ซึ่งกำลังมีเรื่องทะเลาะกันเพราะไททาเนียไปขโมยลูกมนุษย์มาเลี้ยง โอเวรอนให้แพ็คไปเก็บดอกไม้นอกใจซึ่งถ้าใช้น้ำจากดอกไม้ทาตาใคร เมื่อตื่นขึ้นคนนั้นจะตกหลุมรักคนที่เห็นเป็นคนแรก เพื่อหวังให้จะแยกไททาเนียออกจากเด็กน้อยสักระยะหนึ่ง และโอเวนรอนก็ให้แพ็คเอาดอกไม้ไปทาตาไรซันเดอร์ กลายเป็นว่า เฮเลน่าเป็นคนที่ไรซันเดอร์พบเป็นคนแรก เรื่องราวผิดฝาผิดตัวชุลมุน จนทำให้โอเวนรอนต้องลงมือแก้ไขให้เรื่องราวกลับคืนเหมือนเดิม ซึ่งเรื่องนี้เป็นบทประพันธ์ของเช็คสเปียร์

<u>กลุ่มบทละครที่นำมาจากวรรณกรรมญี่ปุ่นและประวัติศาสตร์ญี่ปุ่น</u>

1. เรื่อง **“ทาเกะคุราเบะ”** เล่าถึงการสร้างเอกลักษณ์ให้กับตัวละครด้วยการฝึกค้นหาความหมายแฝง โดยเป็นเรื่องราวในต้นยุคเมจิของเด็กสาวชื่อมิโดริ เธอเป็นน้องของหญิงงามเมือง ทำให้เธอมีเงินใช้มากมาย กลุ่มเด็กๆในละแวกนี้แยกเป็น 2 กลุ่มที่มักมีเรื่องมีราวกันเสมอ ชินเนียวคนที่มิโดริแอบชอบ ถูกเข้าใจผิดว่าเป็นพวกคู่อริ ซึ่งเขามักเย็นชากับเธอเสมอ ในวันหนึ่งชินเนียวทำสายเกตะหลุด มิโดรินำเศษผ้าไปให้ ชินเนียวทำใจไม่รับอย่างลำบาก ซึ่งทำให้เธอเจ็บปวดมาก มิโดริอำลาวัยเด็กสาวเข้าสู่วัยผู้ใหญ่ เธอได้เห็นดอกไม้ประดิษฐ์เสียบหน้าบ้าน ซึ่งเป็นวันที่ชินเนียวเดินทางไปฝึกเป็นพระ โดยมายะและอายูมิต่างรับบทมิโดริ ในการแข่งขันประกวดละครระดับจังหวัดจนทำให้ได้เป็นตัวแทนโตเกียวร่วมกันประกวดในระดับประเทศต่อไป เรื่องนี้เป็นบทประพันธ์ของฮิกูชิ อิชิโย

2. เรื่อง **“สายธารของหญิง”** เล่าถึงการไขว่คว้าโอกาสในการแสดงหลังคณะถูกยุบโดยมายะสามารถปรับการแสดงกับคณะละครที่มีกลุ่มผู้ชมที่แตกต่างจากเดิมได้ และสามารถแก้ปัญหาบนเวทีได้อย่างสมเหตุสมผล โดยเป็นเรื่องราวในสมัยเมจิกล่าวถึงชิโนะที่แต่งกับครอบครัวชนบทยุคเก่าสามีไม่มีความรักให้ พี่น้องคิดแต่เรื่องชื่อเสียงวงศ์ตระกูล ทำให้เธอตระหนักถึงความเป็นหญิงและความเป็นมนุษย์ เธอรักกับคนใช้ในบ้านหนีตามออกจากบ้าน เพื่อไขว่คว้าหนทางของตนเอง มายะรับบทหญิงเลี้ยงเด็กที่เป็นลูกชาวนายากจนไร้การศึกษา กิริยามารยาทใช้ไม่ได้ บุ่มบ่าม ก้าวร้าว แต่ไร้เดียงสาแสดงความรู้สึกของตนเองตรงไปตรงมา เธอมาเลี้ยงลูกของนางเอกและเป็นคนที่รู้ความสัมพันธ์ของนางเอก โดยบทของมายะอยู่ในช่วงครึ่งแรกของเรื่อง

3. เรื่อง **“แสงเจิดจ้าแห่งสวรรค์”** เล่าถึงการปรับการแสดงจากละครเวทีเป็นละครโทรทัศน์ และการปรับตัวให้อยู่รอดในวงการบันเทิงที่มีแต่การแข่งขัน โดยเรื่องราวเป็นแนวละครอิงประวัติศาสตร์ ซึ่งเล่าถึงการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง สังคมและวัฒนธรรมของญี่ปุ่นในช่วงเปิดประเทศรับอารยธรรมตะวันตกสมัยเมจิผ่านตัวละครในเรื่อง โดยมายะรับบทซาโตโกะ เด็กสาวที่ปรับตัวเข้ากับการเปลี่ยนแปลงได้อย่างดี

บทละครที่ได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณกรรมต่างประเทศ

เรื่อง **“ทุ่งร้างที่ถูกลืม”** เล่าถึงการท้าทายความสามารถการแสดงของมายะในบทเจนสาวน้อยหมาป่า และการจัดการแสดงท่ามกลางการถูกตัดงบประมาณ โดยเป็นเรื่องของ เจน เด็กทารกที่ถูกเลี้ยงดูโดยหมาป่า ต่อมาถูกจับกลับมา แล้วได้รับการสั่งสอนและฝึกฝนจาก สจ๊วต นักมานุษยวิทยา ให้ปรับเปลี่ยนพฤติกรรม ความรู้สึก ความคิดจากสัตว์ป่ากลับมาเป็นมนุษย์ในที่สุด ซึ่งได้แรงบันดาลใจมาจากเรื่อง ดิอมาลาและกมลา ไดอารี่บันทึกจากความทรงจำการสังเกตมนุษย์ที่มีพฤติกรรมแบบหมาป่า ของ Joseph Amrito Lal Singh ในปีค.ศ.1926

บทละครที่ได้รับแรงบันดาลใจจากบุคคลในประวัติศาสตร์

เรื่อง **“เจ้าหญิงสองพระองค์”** เล่าถึงการกลับเข้าสู่วงการของมายะด้วยการคัดเลือกบทออลิเกลด์แต่กลับถูกสลับบทระหว่างเธอกับอายูมิ ซึ่งทำให้ทั้งสองต้องค้นหาการเข้าถึงบทอย่างเข้มข้น โดยเรื่องราวเล่าถึง อัสดี๊สและออลิเกลด์ เป็นเจ้าหญิงของประเทศลาสเนียร์ซึ่งอยู่ที่ยุโรปเหนือ ทั้ง 2 คนเป็นพี่น้องต่างมารดากัน อายุต่างกัน 2 ปี พระมารดาของเจ้าหญิง ออลิเกลด์ถูกใส่ร้ายว่าเป็นกบฏจึงทำให้เจ้าหญิงออลิเกลด์ต้องไปเติบโตอยู่ในคุก ในขณะที่เจ้าหญิงอัสดี๊สมีชีวิตที่สุขสบายในวัง เจ้าหญิงออลิเกลด์มีแต่ความแค้นและต้องการเป็นราชินีแห่งประเทศลาสเนียร์ ซึ่งเธอทำสำเร็จในท้ายที่สุดและต้องอยู่อย่างโดดเดียว ในขณะที่เจ้าหญิงอัลดี๊สหนีไปต่างประเทศกับยูริเจส รันสเปรย์ราชองครักษ์ โดยมายะรับบทอัลดี๊ส เจ้าหญิงที่จิตใจอบอุ่นราวแสงอาทิตย์ ส่วนอายูมิรับบทออลิเกลด์เจ้าหญิงที่มีจิตใจเย็นชาราวกับฤดูหนาวอันหนาวเหน็บ ซึ่งได้แรงบันดาลใจมาจากเรื่องราวระหว่างเจ้าหญิงอลิซาเบธที 1 แห่งอังกฤษ และเจ้าหญิงแมรี่ สจ๊วต แห่งสก๊อตแลนด์

บทละครที่ได้รับแรงบันดาลใจจากละครคาบูกิ

เรื่อง **“โอะชิจิสาวขายผัก”** เล่าถึงการแสดงเพื่อถ่ายทอดไฟในใจของมายะ โดยเธอใช้เรื่องนี้แสดงละครเดี่ยวในบทโอะชิจิ โดยเรื่องราวเล่าถึงโอะชิจิ ลูกสาวร้านขายผัก ในสมัยเอโดะได้หนีไฟไปอาศัยอยู่ที่วัด และเธอได้พบคิจิโซ่เด็กวัดจนเกิดตกหลุมรัก แม้เวลาผ่านไปจนทุกอย่างกลับสู่ปกติ โอะชิจิอยากพบกับคิจิโย่ จนถึงกับวางเพลิงเผาเมือง โดยที่รู้ว่าโทษคือการประหารชีวิตแต่เพราะเธอต้องการพบคนรักอีกสักครั้ง และเธอเสียชีวิตในกองเพลิงนั้นเอง

บทละครที่ได้รับแรงบันดาลใจจากละครโน

เรื่อง **“นางฟ้าสีแดง”** คือละครใช้พิสูจน์ถึงความสามารถของนักแสดง ซึ่งหากใครได้รับบทนี้ถือเป็นเกียรติสูงสุดในอาชีพนักแสดงในบทนางฟ้าสีแดง โดยละครเรื่องนี้ โอซากิ อิจิเร็น ผู้เขียนบทและผู้กำกับการแสดงคณะเหง็กโสะ เขียนขึ้นจากตำนานเทพธิดาจากไม้อุเมะ (ต้นบ๊วย) ที่บ้านเกิด

ที่เล่ากันว่า ในหุบเขาโคไบจะมีดอกอุเมะบานตลอดทั้งปี เป็นที่สิงสถิตย์ของเทพธิดาแสนสวย ซึ่งเป็นทั้งราชินีของปีศาจภูตพรายและเป็นเทพที่ประทานพลังให้สรรพสิ่งบนพื้นดินเจริญเติบโตงอกงาม เป็นดินแดนศักดิ์สิทธิ์ที่คนจิตใจหยาบช้าเข้าไปได้ ในหุบเขาแห่งนี้ มีต้นอุเมะซึ่งเชื่อว่าเป็นภาคหนึ่งของเทพธิดา

อิชชิน ช่างแกะสลักพระพุทธรูปได้รับคำสั่งจากจักรพรรดิให้แกะสลักรูปบูชาของเทพธิดาจากต้นอุเมะ เพื่ออธิษฐานขอความสงบร่มเย็นให้กับแผ่นดินที่กำลังลุกเป็นไฟ ช่างแกะสลักคิดว่า ถ้าใช้ไม้จากต้นอุเมะศักดิ์สิทธิ์มาแกะสลัก น่าจะทำให้รูปสลักมีเทพธิดาสิงสถิตย์อยู่ ช่างแกะสลักจึงออกตามหาต้นอุเมะ จนในที่สุดก็ได้พบกับ อาโกยะ หรือเทพธิดาต้นอุเมะ ซึ่งช่วยรักษาอาการบาดเจ็บจนหาย แต่ อิชชิน กลับความจำเสื่อมและจำไม่ได้ว่าจะมาตัดต้นอุเมะศักดิ์สิทธิ์ แล้วทั้ง 2 คนก็มีความรักต้องห้าม จนทำให้อากิโยสูญเสียความสามารถของเทพธิดาไป อิชชินถูกจับไปขังไว้ที่คฤหาสน์ของขุนนาง อาโกยะเสียใจมากจนผ่ายผอม และพยายามห้ามขุนนางไม่ให้ทำสงครามอีก แต่ก็ไม่สำเร็จ ข้าศึกได้บุกมาทำลายหมู่บ้านและฆ่าชาวบ้านจนหมด อิชชินถูกปล่อยตัวมาพบกับสภาพนั้น ความจำจึงกลับคืนมา จึงตั้งใจจะไปตัดต้นอุเมะเพื่อนำมาแกะสลักรูปนางฟ้าสีแดงให้เป็นที่สถิตย์วิญญาณผู้ตายในสงคราม อิชชินรู้จากแม่เฒ่าของหมู่บ้านว่า อาโกยะคือภาคหนึ่งเทพธิดาต้นอุเมะ อิชชินจึงลังเลที่จะลงมือ...

<u>กลุ่มบทละครที่ได้รับแรงบันดาลใจจากนิทาน</u>

1. เรื่อง **“เจ้าสาวอันดับหนึ่งของประเทศ”** เป็นละครเรื่องแรกที่สร้างแรงบันดาลใจให้แก่มายะรู้ถึงความต้องการที่แท้จริงของตน โดยเป็นเรื่องราวของการเลือกคู่ที่เหมาะสม ซึ่งกล่าวถึงหญิงสาว 3 คนที่มีชาติตระกูล ซึ่งเจ้าชายต้องการเลือกผู้ที่มีจิตใจดี มีความเฉลียวฉลาด มากที่สุด โดยได้รับการทดสอบหลายแบบ เมื่อถึงบททดสอบสุดท้ายต้องตัดสินใจแต่งงานกับนักโทษประหาร ซึ่งแท้ที่จริงนักโทษก็คือเจ้าชายนั่นเอง ในเรื่องนี้มายะรับบทปีปี้ หญิงขี้เหร่ปัญญาอ่อน ตัวตลกประจำเมืองที่อาสาแต่งงานกับนักโทษประหาร

2. เรื่อง **“จีน่ากับโถสีฟ้า 5 ใบ”** เป็นละครที่ใช้ประกวดรางวัลระดับประเทศที่มายะต้องขึ้นแสดงบนเวทีคนเดียวในบทจีน่า โดยเป็นเรื่องราวของเด็กสาวจีน่าผู้รับฝากโถสีฟ้าจากคนแปลกหน้าในขณะที่พ่อของเธอไม่อยู่บ้าน ซึ่งกลายเป็นเรื่องชุลมุน ที่จีนาต้องแก้ปัญหาด้วยไหวพริบ โดยมีเหตุการณ์เรื่องราวตื่นเต้นสนุกตลอดเรื่องด้วยจำนวนตัวละครในเรื่องถึง 14 ตัว

3. เรื่อง **“เงือกน้อย”** เป็นละครที่อายูมิใช้ในการถ่ายทอดลีลาน้ำ ในการฝึกพื้นฐานนางฟ้าสีแดงด้วยบทนางเงือก โดยเป็นเรื่องราวของนางเงือกที่ตกหลุมรักมนุษย์ เธอยอมสละชีวิตของตนโดยยอมแปลงร่างเป็นมนุษย์เพื่อความรัก ดัดแปลงมาจากนิทานของฮันส์ คริสเตียน แอนเดอร์สัน

กลุ่มที่อาจจะมาจากจินตนาการของผู้เขียน

1. เรื่อง **“ตัวโน้ตสีขาว”** เป็นภาพยนตร์เรื่องแรกที่มายะได้แสดงจากการคัดเลือกให้แสดงเป็นตัวประกอบในบทเด็กสาวขาซ้ายพิการ โดยเรื่องราวกล่าวถึง หญิงสาวคนหนึ่งที่ป่วยหนักขาดกำลังใจ เธอต้องต่อสู้กับโรคร้าย วันหนึ่งได้กำลังใจจากคนไข้ในโรงพยาบาลที่กำลังฝึกเดิน ซึ่งเด็กสาวคนนี้จะเก็บไม้เทนนิสมาให้นางเอกของเรื่อง และพูดว่า “นี่ค่ะของที่ทำตก” ซึ่งความพยายามของเด็กสาวคนนี้เป็นกำลังใจให้แก่นางเอกตระหนักถึงความพยายามมีชีวิตต่อสู้โรคร้าย

2. เรื่อง **“รอยยิ้มของหิน”** เป็นละครที่สึกิคาเงะตั้งใจให้มายะรับบทตุ๊กตา ซึ่งเป็นบทที่ฆ่าตัวเอง เธอต้องการให้มายะเรียนรู้ว่าต้องแสดงให้เข้ากันกับเพื่อนนักแสดงคนอื่น ๆ ไม่ใช่แสดงเพื่อตัวเอง โดยเรื่องราวเกิดขึ้นในลอนดอนประเทศอังกฤษศตวรรษที่ 19 ครอบครัวของมหาเศรษฐีทิ้งลูกสาว มาริซา อายุ 12 ปีไว้เพียงคนเดียว เนื่องจากเครื่องบินตก เหตุที่เธอร่างกายอ่อนแอ และสะเทือนใจกับการตายของครอบครัว ก่อนตายเธอยกมรดกทั้งหมดให้แก่ตุ๊กตาที่เธอรักมาก จึงต้องพบกับผู้หาประโยชน์อย่างแม่ม่ายสาว มาดามท่านเคาน์ทนักต้มตุ๋น และรองผู้อำนวยการซึ่งหวังตำแหน่งผู้อำนวยการ จนทำให้เกิดเรื่องราวทั้งทุกข์และสุข

3. เรื่องย่อ **“คำสารภาพของเบียงก้า”** เป็นละครแสดงเดี่ยวเรื่องแรกของมายะที่จัดการแสดงด้วยตนเอง หลังการถูกขับออกจากวงการ โดยเรื่องราวกล่าวถึง เบียงก้า ศาสตาเนีย ธิดาของดยุคฟลิบโปเดอคาสตาเนีย ประมุขของสาธารณรัฐวินิเซีย ซึ่งชื่นชอบการฟันดาบมากกว่างานบ้านงานเรือน ถูกบิดาสั่งให้แต่งงานกับ ลอเรนโซ บุตรชายของออลซีนแห่งประเทศเจนโนเวอร์ ประเทศคู่อริด้วยเหตุผลทางการเมือง โดยนัดดูตัวที่เมืองฟีเร็นเซ ซึ่งตั้งอยู่ระหว่างกลางของทั้ง 2 รัฐ ท่ามกลางข่าวลือว่าประเทศคู่อริของทั้ง 2 ประเทศจะส่งคนมาทำร้ายทั้ง 2 คน เบียงก้าตกหลุมรักลอเรนโซซึ่งขอเวลา 2 ปีจะทำเข้าพิธีแต่งงาน ในระหว่างนั้น ประเทศคู่อริก็พยายามทำให้ทั้ง 2 ประเทศเข้าใจผิดกันด้วยแผนการต่างๆ นาๆ และแผนการก็สำเร็จด้วยการส่ง อัลเบลต์ มาเป็นองค์รักษ์คนใหม่ จนเกิดเสียงรำลือถึงความสัมพันธ์ระหว่างเบียงก้ากับอัลเบลต์ จนในที่สุดประเทศเจนโนเวอร์ส่งท่านหญิงลูเซียพี่สาวของลอเรนโซและท่านทูตมาสืบข่าว และลูเซียถูกฆ่าตาย ดยุคฟลิบเดอคาสตาเนียได้แจ้งข่าวไปว่า เบียงก้าถูกไฟคลอกตายพร้อมลูเซีย หลังจากนั้น เบียงก้าปลอมตัวเป็นชายพร้อมอัลเบลต์หนีไปยังประเทศกรีซ และถูกโจรสลัดจับตัวในระหว่างทาง แล้วกลายเป็นโจรสลัดในที่สุด ซึ่งมายะแสดงในบทเจ้าหญิงเบียงก้า และโจรสลัดหญิงเบียงก้า ที่สามารถแยกความแตกต่างได้อย่างชัดเจน

4. เรื่องย่อ **“ฝนห่าเดียว”** เป็นละครเดี่ยวเรื่องที่สองของมายะ โดยเธอรับบทซาโตมิ ฮิโรมิ ซึ่งเรื่องราวเล่าถึง ซาโตมิ ฮิโรมินักเรียนไฮสคูลปี 2 ที่มีครอบครัวและใช้ชีวิตปกติธรรมดาเหมือนเด็กสาวคนอื่นๆ ทั่วไป แต่แล้ววันหนึ่งเธอแอบไปพบว่า พ่อไปมีความสัมพันธ์กับ อิมูระ ซานาเอะ หญิงสาวซึ่งทำงานที่เดียวกันมา 4 ปีแล้ว เธอพยายามที่จะหยุดความสัมพันธ์ของคนทั้งคู่ด้วยการ

ไปขอร้องให้ซานาเอะเลิกมีความสัมพันธ์กับพ่อของเธอ ซึ่งซานาเอะก็ตัดสินใจที่จะเลิกกับคุณพ่อและไปดูตัวที่บ้านเกิดเช่นกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาววิธัณยา มีลักษณะ เกิดวันที่ 6 ธันวาคม พ.ศ.2515 ที่จังหวัดกรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาสารสนเทศ คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยรังสิต เมื่อปีพ.ศ. 2539 และเข้าศึกษาต่อในหลักสูตรนิเทศศาสตร์มหาบัณฑิต กลุ่มวิชาการสื่อสารเชิงสุนทรียะและสื่อบันเทิงคดี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2553

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University