

การพัฒนาทักษะของนักแสดงในการแสดงเดี่ยวเรื่อง *เดอะ ไซริงกา ทรี*  
ตามหลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล

น.ส.เพียงดาว จริยะพันธุ์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต  
สาขาวิชาศิลปการละคร ภาควิชาศิลปการละคร  
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
ปีการศึกษา 2561  
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)  
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย

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 Graduate School.



3633890225

CU Thesais 5880352122 thesais / recv: 19072562 04:49:42 / seq: 12

ACTING SKILL DEVELOPMENT IN THE SOLO PERFORMANCE OF *THE SYRINGA TREE*  
BY M.L. PUNDHEVANOP DHEWAKUL'S ACTING METHOD

Miss Peangdao Jariyapun

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements  
for the Degree of Master of Arts in Dramatic Arts  
Department of Dramatic Arts  
Faculty of Arts  
Chulalongkorn University  
Academic Year 2018  
Copyright of Chulalongkorn University



3633890225

CU ThesIs 5880352122 thesis / recv: 19072562 04:49:42 / seq: 12



เพียงดาว จริยะพันธุ์ : การพัฒนาทักษะของนักแสดงในการแสดงเดี่ยวเรื่อง *เดอะ ไซริงกา ทรี* ตามหลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล. ( ACTING SKILL DEVELOPMENT IN THE SOLO PERFORMANCE OF *THE SYRINGA TREE* BY M.L. PUNDHEVANOP DHEWAKUL'S ACTING METHOD) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ผศ. ดร.ปริดา มโนมัยพิบูลย์

ม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุลมีความเชื่อว่าหากนักแสดงที่มีจิตอิสระ รู้จักวางอัตตา มีสมาธิตั้งมั่นเป็นหนึ่งเดียวทั้งกายและใจก็จะเป็นตัวละครได้โดยง่าย จึงออกแบบแบบฝึกหัดอันฝึกฝนให้กายและจิตของนักแสดงทำงานประสานกันด้วยแนวทางของการเจริญสติ/สมาธิของศาสนาพุทธ ผู้วิจัยทดลองนำหลักการแสดงนี้มาใช้ในการแสดงเดี่ยวเรื่อง *เดอะ ไซริงกา ทรี* โดยมีสมมติฐานว่าเมื่อนักแสดงใช้หลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุลนี้แล้วจะสามารถเข้าถึงบทบาทและสามารถสื่อสารสารหลักของเรื่องได้ดีขึ้น ผู้วิจัยทดลองใช้หลักการแสดงฯ 3 ลักษณะ ได้แก่ 1) ค้นหาสถานะภายในของตัวละคร 2) เตรียมพร้อมนักแสดงก่อนการแสดง 3) พัฒนาทักษะโดยรวม ด้วยงานวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยแบบปฏิบัติการ ผู้วิจัยจึงเลือกวิธีการเก็บข้อมูลหลากหลายรูปแบบที่นอกเหนือหนังสือและตำรา อันได้แก่ บันทึกการทำงานของผู้วิจัย, บันทึกคำสอน, การสังเกตการณ์, การสัมภาษณ์, แบบสอบถามผู้ชม และวิดีโอบันทึกการแสดงจริง ผลการศึกษาพบว่า การฝึกปฏิบัติด้วยแนวทางดังกล่าวอย่างต่อเนื่องช่วยเสริมความรู้สึกไว้วางใจในศักยภาพของตนเอง ทำให้นักแสดงรู้สึกอิสระที่จะเป็น ทำ หรือรู้สึกโดยไม่กลัวการถูกตัดสิน ทั้งจากผู้อื่นและตนเอง เมื่อนักแสดงค้นพบอิสระภาพบนเวทีแล้วการเข้าถึงบทบาทและสื่อสารสารหลักของเรื่องก็เกิดขึ้นได้โดยง่าย

สาขาวิชา ศิลปการละคร  
ปีการศึกษา 2561

ลายมือชื่อนิสิต .....  
ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

# # 5880352122 : MAJOR DRAMATIC ARTS

KEYWORD: Acting Method Buddhism Solo performance

Peangdao Jariyapun : ACTING SKILL DEVELOPMENT IN THE SOLO PERFORMANCE OF *THE SYRINGA TREE* BY M.L. PUNDHEVANOP DHEWAKUL'S ACTING METHOD. Advisor: Asst. Prof. PARIDA MANOMAIPHIBUL, Ph.D.

M.L. Pundhevanop Dhewakul believes that an actor who can be free from his/her ego, with an empty mind, unwavering focus, and unity of body and mind will easily become a character. With this doctrine, he created exercises to train the body and mind of an actor to work in unity, under Buddhist guiding principles on mindfulness and meditation. The researcher adopted this acting method in a solo performance *The Syringa Tree* with the assumption that M.L. Pundhevanop Dhewakul's acting method could enhance the ability to become the characters and convey the message of the play genuinely and effectively. The researcher employed the acting method in three different ways; 1) to explore the inner experience of the characters, 2) to prepare body-mind for a performance, and 3) to improve overall skills of an actor. This study is Practice as Research. The researcher opted to collect data in several other ways in addition to literature reviews such as journals, lecture notes, observation, interviews, questionnaires, and a video recording of the performance. The finding of the study is continued practices of the acting method foster trust in one's self and empty an actor's mind, enabling them to be, do, feel without fear of judgment from others or one's self. Once an actor discovers freedom on stage, becoming a character and conveying a message of a play become spontaneous.

Field of Study: Dramatic Arts

Student's Signature .....

Academic Year: 2018

Advisor's Signature .....

## กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยฉบับนี้จะสำเร็จลงไม่ได้หากปราศจากความกรุณาจากครูผู้ใหญ่หลายท่าน ผู้วิจัยกราบ  
ขอบพระคุณศาสตราจารย์พิเศษ ดร.ประพิณ มโนมัยวิบูลย์ ผู้เมตตาให้การสนับสนุนทุนการศึกษาแก่  
ผู้วิจัยในระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต อันเปิดประตูสู่อโอกาสการศึกษาชั้นสูงและมอบประสบการณ์อันมีค่า  
แก่ชีวิตของผู้วิจัย ม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล ผู้มอบองค์ความรู้ด้านการแสดงและอนุญาตให้ผู้วิจัยได้เข้า  
ไปศึกษาแนวทางการสอนการแสดงอย่างใกล้ชิด ศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุง ผู้เป็นแรงบันดาลใจใน  
เส้นทางการศึกษาและการใช้ชีวิตอย่างมีสุนทรียะ

ผู้วิจัยขอขอบคุณการสนับสนุนจากอ. ที่ปรึกษาของผู้วิจัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปริดา  
มโนมัยวิบูลย์ ผู้คอยให้กำลังใจ สร้างบรรยากาศที่สร้างสรรค์ และชี้แนะทางการจัดทำเล่มวิทยานิพนธ์  
จนสำเร็จจุล่ง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พันพิสสา ฐุภเทียน ผู้ให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ตลอด  
กระบวนการซ้อมการแสดงและยังเป็นผู้ที่เชื่อมั่น คอยผลักดันให้ผู้วิจัยพัฒนาทักษะของตนอย่างเต็ม  
ศักยภาพ

ขอขอบคุณศิลปินและทีมงานละครเรื่อง ไชริงกา ทรี ทุกท่านที่สละเวลามาร่วมสร้างสรรค์  
ผลงานร่วมกัน ขอคุณไมตรีจิตจากกัลยาณมิตรที่คอยให้กำลังใจและมอบความช่วยเหลือในทุกครั้งที่  
ร้องขอ เพื่อนปริญญาโททุกท่านที่ทำให้เส้นทางการจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ไม่โดดเดี่ยวเกินไปนัก

ท้ายสุดนี้ ผู้วิจัยขออุทิศความสำเร็จทั้งหมดนี้ให้แก่พ่อแม่และผู้วิจัยที่ทำงานหนักเพื่อ  
ส่งเสริมให้ผู้วิจัยได้รับโอกาสทางการศึกษาที่ดีเรื่อยมา

เพียงดาว จริยะพันธุ์

## สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ค
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	ง
กิตติกรรมประกาศ.....	จ
สารบัญ.....	ฉ
สารบัญตาราง.....	ฅ
สารบัญภาพ .....	ญ
บทที่ 1 บทนำ.....	1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา .....	1
1.2 วัตถุประสงค์ของงานวิจัย.....	3
1.3 สมมติฐานในงานวิจัย .....	3
1.4 ขอบเขตงานวิจัย.....	3
1.5 ระเบียบวิธีวิจัย .....	4
1.6 ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย .....	4
1.7 นิยามศัพท์.....	5
1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	6
บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	7
2.1 เดอะ ชิสมเตม: การพัฒนาทักษะของนักแสดงด้วยแนวทางไฮโคพิสคัลของสตานิสลาฟสกี.....	9
2.2 แนวทางไฮโคพิสคัลในสมัยหลังสตานิสลาฟสกี.....	12
2.3 ไฮโคพิสคัลของสไตน์ พันธุมโกมล .....	16
2.4 พุทธศาสนากับการฝึกทักษะของนักแสดง .....	19
2.5 งานวิจัยการแสดงที่ผนวกแนวคิดของศาสนาพุทธ .....	23



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

2.6 การแสดงเดี่ยวและทักษะของนักแสดง.....	27
2.7 งานวิจัยเกี่ยวกับการแสดงเดี่ยว(ละครพูด) ในประเทศไทย.....	30
บทที่ 3 หลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล.....	35
3.1 ทักษะต่อศิลปะการแสดงและการเป็นนักแสดง.....	36
3.2 “สติ” ที่ไม่มี “ฉันท” ณ “ปัจจุบันขณะ”.....	37
3.3 คลื่น.....	40
3.4 แบบฝึกหัดเพื่อพัฒนากายและจิต(bodymind).....	41
3.5 การทำงานกับตัวบทและตัวละคร.....	53
3.6 แนวทางการนำหลักการแสดงไปใช้งาน.....	54
บทที่ 4 คั่นคว่ำ วิเคราะห์บทและตัวละคร.....	58
4.1 เชื่อมโยงตัวบท.....	59
4.2 ประวัติศาสตร์โดยย่อของประเทศแอฟริกาใต้.....	61
4.3 นโยบายแบ่งแยกเชื้อชาติ/สีผิวของประเทศแอฟริกาใต้ (Apartheid).....	62
4.4 สรุปความเข้าใจจากการศึกษาประวัติศาสตร์.....	66
4.5 แก่นเรื่อง.....	72
4.7 วิเคราะห์ตัวละคร.....	76
4.8 กำหนดรูปแบบนำเสนอของผู้กำกับ.....	90
บทที่ 5 กระบวนการซ้อม.....	92
5.1 ระยะเวลาที่ 1 สร้างสรรค์ตัวละคร สร้างภาพบนเวที.....	94
5.2 ระยะเวลาที่ 2 ซ้อมเรียงฉากแบ่งตามช่วงของการแสดง(unit).....	118
5.3 ระยะเวลาที่ 3. ซ้อมเสมือนจริง.....	124
5.4 การฝึกเสียงในการแสดงเดี่ยว.....	128
5.5 การทำงานในรอบการแสดงจริง.....	137
5.6 ประเมินผลหลังจัดแสดงผลผลิตจากการวิจัย.....	143



บทที่ 6 อภิปรายผล .....	146
6.1 กระบวนการทำงานของนักแสดงในการแสดงเดี่ยว .....	147
6.2 กระบวนการของหม่อมน้อย .....	153
6.3 ทักษะของนักแสดงที่ได้รับการพัฒนา .....	157
บทที่ 7 สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ .....	162
บรรณานุกรม.....	167
ภาคผนวก.....	171
ประวัติผู้เขียน.....	211



3633890225

## สารบัญตาราง

	หน้า
ตาราง 1 ระยะเวลาของเหตุการณ์จริงเปรียบเทียบกับช่วงเหตุการณ์ในเรื่อง .....	63
ตาราง 2 ชาติพันธุ์ที่ปรากฏในบทละคร .....	67
ตาราง 3 เส้นเรื่องของตัวละครหลัก.....	73
ตาราง 4 วิเคราะห์ตัวละครสนับสนุน(supporting character).....	86
ตาราง 5 วางแผนการซ้อม.....	93
ตาราง 6 ผลการใช้แบบฝึกหัดค้นหาสภาวะภายในของตัวละคร(1).....	96
ตาราง 7 ผลการใช้แบบฝึกหัดค้นหาสภาวะภายในของตัวละคร(2).....	98
ตาราง 8 ผลการใช้แบบฝึกหัดค้นหาสภาวะภายในของตัวละคร(3).....	102
ตาราง 9 เวลาการเตรียมตัวก่อนซ้อมเสมือนจริง .....	124
ตาราง 10 แบบฝึกหัดการฝึกเสียง .....	130
ตาราง 11 สรุปการใช้เสียงของแต่ละตัวละคร .....	132
ตาราง 12 ตารางการทำงานของนักแสดงในรอบการแสดงจริง.....	137



3633890225

CD IThesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

## สารบัญภาพ

	หน้า
ภาพ 1 แผนภูมิภาพแสดงกรอบแนวคิดของงานวิจัย .....	8
ภาพ 2 ปฏิสัมพันธ์ของนักแสดงและตัวละคร .....	19
ภาพ 3 แบบฝึกหัดเพื่อพัฒนากายและจิต(bodymind).....	53
ภาพ 4 ภาพเหตุการณ์ Apartheid.....	66
ภาพ 5 งานออกแบบฉาก .....	91
ภาพ 6 งานออกแบบไฟ.....	91
ภาพ 7 การเปลี่ยนสลับตัวละคร (1).....	110
ภาพ 8 การเปลี่ยนสลับตัวละคร (2).....	110
ภาพ 9 การเปลี่ยนสลับตัวละคร (3).....	111
ภาพ 10 การเปลี่ยนสลับตัวละคร (4).....	112
ภาพ 11 ตัวอย่างการแสดง (1).....	120
ภาพ 12 ตัวอย่างการแสดง (2).....	121
ภาพ 13 ตัวอย่างการแสดง (3).....	141



3633890225

CD IThesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

# บทที่ 1

## บทนำ

### 1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

“นักแสดงคือผู้รับบทบาทเป็นตัวละครเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวและความรู้สึกนึกคิดมาสู่ผู้ชม รวมถึงเป็นผู้ถ่ายทอดงานของฝ่ายสร้างสรรค์อื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นบท กำกับการแสดง และฝ่ายออกแบบการแสดง นักแสดงควรต้องขวนขวายหาความรู้ความชำนาญฝึกฝนตนเองเพื่อที่จะทำหน้าที่นักแสดงได้อย่างดีที่สุด(สไตล ปันธุมโกมล, 2542) เป้าหมายของนักแสดงจึงหมายถึงการรับใช้ตัวละครและบทละคร สื่อสารเรื่องราวอันเป็นศิลปะดังกล่าวให้ได้อย่างจริงใจที่สุดด้วยเครื่องมือของนักแสดง ได้แก่ ร่างกาย จิตใจ ความ คิดและความรู้สึก หน้าที่ของนักแสดงคือการขวนขวายพัฒนาทักษะทั้งหมดนี้ให้ทำงานได้เต็มสมรรถภาพอย่างสอดคล้องประสาน ให้เป็นผู้มีความพร้อมทางร่างกาย เสียง ประสาทสัมผัส และอารมณ์ความรู้สึก เพื่อที่จะบรรลุเป้าหมายให้ได้ ผู้วิจัยเข้าศึกษาการแสดงในระดับปริญญาโทด้วยความมุ่งหวังจะค้นหาแนวทางพัฒนาใช้งานเครื่องมือของนักแสดงที่หลากหลายและได้ทำทฤษฎีจำกัดของตนในฐานะนักแสดง

ต้นศตวรรษที่ 20 คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี(Constantin Stanislavski) ซึ่งเป็นผู้ริเริ่มคิดวิเคราะห์การทำงานของนักแสดงในการแสดงแบบเรียลลิสติก(Realistic) จนกลายเป็นระบบการแสดงของสตานิสลาฟสกี หรือ เดอะ ซิสเต็ม(The System) ระบบการแสดงนี้มีใช้กันแต่เป็นหลักอธิบายการทำงานจากภายในสู่ภายนอก หรือ ไฮโคฟิสิคัล(Psycho-physical) เดอะ ซิสเต็มกลายเป็นคัมภีร์ของนักแสดงทั่วโลก รองศาสตราจารย์สไตล ปันธุมโกมลผู้บุกเบิกการแสดงสมัยใหม่ในประเทศไทยได้ยึดหลักการดังกล่าว มาถ่ายทอดแก่ลูกศิษย์รุ่นต่อรุ่น จนกลายเป็นกระแสการฝึกสอนการแสดงที่นิยมในประเทศไทยจนถึงปัจจุบัน หลังจากสตานิสลาฟสกีได้เปิดกรอบคิดไฮโคฟิสิคัลสู่วงการศิลปะการแสดง ก็มีนักปฏิบัติอีกหลายท่านค้นหาวิธีพัฒนาหลักคิดนี้ด้วยกรอบคิดหรือหลักปฏิบัติอื่นๆ วิธีการพัฒนาทักษะของนักแสดงจึงเคลื่อนไหวไปตามกระแสสังคมในยุคสมัย

กลางศตวรรษที่ 20 ฟิลลิป ซาริลลี(Phillip Zarilli)(P. Zarilli, 2009) ได้ศึกษาศิลปะการป้องกันตัวอินเดียและจีนผ่านแนวคิดไฮโคฟิสิคัลของสตานิสลาฟสกีเพื่อค้นหาการทำงานร่วมกันระหว่างกายและจิต หลังจากนั้นได้พัฒนาเป็นการฝึกฝนสำหรับนักแสดงให้เพื่อให้นักแสดงเข้าใจว่าพื้นฐานของนักแสดงไม่ใช่ แสดงออกอย่างตัวละคร เท่านั้นแต่เป็น ผู้ที่พร้อมสำหรับการแสดง อันมาจากแนวคิด ฟรี-เอกเพรสซิฟ(Pre-expressive) ของยูจีนีโอ บาร์บา(Eugenio Barba) อันหมายถึง



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / revv: 19072562 04:49:42 / seq: 12

สภาวะก่อนการแสดงออก(*expressive state*) แบบฝึกหัดไซโคฟิสิกส์ของซาริลลีใช้ศิลปะการป้องกันตัวและโยคะเพื่อปรับกาย-จิตให้สมดุล กระตุ้นพลังงานภายใน อาจกล่าวได้ว่าเป็นการใช้ฐานกายเพื่อเตรียมร่างกาย ความคิด ผัสสะและพลังงานของนักแสดงให้พร้อมไปกับพรี-เอกเพรสซีฟ ต่างจากแนวคิดของสตานิสลาฟสกีที่ใช้หลักจิตวิทยาและความรู้สึกอันเป็นฐานใจ/คิด แท้จริงแล้ว แนวคิดจากโลกตะวันออกนั้นเป็นแรงบันดาลใจให้แก่นักปฏิบัติด้านการแสดงแห่งโลกตะวันตกเสมอมา นอกเหนือจากศิลปะการป้องกันตัวแล้ว ยังมีการนำเอาพลังกิ(Ki) ของญี่ปุ่น ตลอดจนหลักสมาธิแบบเซน(Zen) หรืออานาปานสติ(breathing meditation) ไปฝึกฝนพัฒนาศักยภาพการรับรู้ของนักแสดงเพื่อยกระดับการแสดง

ผู้วิจัยได้เข้าศึกษาในชั้นเรียนการแสดงขั้นสูงจำนวน 16 ครั้งกับม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุลหรือในงานวิจัยฉบับนี้จะเรียกว่า “หม่อมน้อย” แนวทางของหม่อมน้อยเป็นแนวทางที่คิดค้นขึ้นมาใหม่โดยสกัดจากประสบการณ์ชีวิต อันประกอบด้วยการแสดงบัลเลต์(ballet) หลักการแสดงของสตานิสลาฟสกีที่สอนโดยรองศาสตราจารย์สไตส์ พันธุมโกมล และที่สำคัญคือหลักปรัชญาและการเจริญสติ/สมาธิของพุทธศาสนาที่หม่อมน้อยได้ศึกษาและปฏิบัติมาเป็นระยะเวลาหลายปี หม่อมน้อยเห็นว่าหลักธรรมและหลักปฏิบัติของศาสนาพุทธมีประโยชน์ สามารถนำมาใช้กับการแสดงได้ จึงออกแบบชุดแบบฝึกหัดเพื่อพัฒนาความสัมพันธ์ของกายและจิต แล้วนำมาฝึกฝนกับนักแสดงอาชีพซึ่งก็ได้รับผลตอบรับที่ดี จากประสบการณ์ของผู้วิจัย หลักการนี้ไม่เพียงดึงเอาหลักพุทธศาสนามาฝึกฝนร่วมแต่ให้ผู้เรียนมองการแสดงผ่านกรอบคิดของพุทธศาสนา นับว่าเป็นการเชื่อมโยงข้ามศาสตร์ทำให้ผู้เรียนได้รับความรู้แบบองค์รวม อย่งไรก็ดี ด้วยวิธีการสอนของหม่อมน้อยที่ยึดการค้นพบด้วยตนเองทำให้ผู้วิจัยมีข้อสงสัยเกี่ยวกับองค์ความรู้ชุดนี้อยู่มาก

หลังจากนั้นไม่นาน ผู้วิจัยได้มีโอกาสแสดงละครเวทีเรื่อง *หลายชีวิต* บทประพันธ์ดั้งเดิมของหม่อมราชวงศ์ ศักดิ์ทิพย์ ปราโมชย์ รับบทเป็น *ละม่อม* ละม่อมเป็นตัวละครที่เก็บกด มีภาวะทางอารมณ์ที่ซับซ้อนและมีความขัดแย้งภายในสูง ยิ่งไปกว่านั้น ละครเรื่องนี้ยังนำเสนอแบบตัดสลับไม่ได้เรียงตามลำดับเวลาทำให้ผู้วิจัยต้องรักษาสมาธิเป็นระยะเวลานาน ผู้วิจัยได้ทดลองเลือกแบบฝึกหัดบางส่วนของหม่อมน้อยเพื่อเตรียมตัวก่อนเข้าแสดง ในครั้งนั้น ผู้วิจัยพบว่าแนวทางนี้ทำให้ผู้วิจัยเชื่อมโยงกับสภาวะความรู้สึกของตัวละครได้เร็วและลุ่มลึกขึ้น ทักษะจินตนาการและการเปิดรับสัมผัสต่างๆ มีสมรรถภาพที่ดีขึ้น มีสมาธิด้านานและเข้าสมาธิได้เร็ว รวมทั้งสามารถผ่อนคลายก่อนการแสดงได้ง่ายและเร็วขึ้น ผลจากการนำไปใช้อย่างไม่เป็นทางการในละครเวทีเรื่องดังกล่าว ทำให้ผู้วิจัยเรียนรู้ว่าทักษะการแสดงของตนได้รับการพัฒนาขึ้นจริง จึงจุดประกายให้ผู้วิจัยประสงค์จะศึกษาหลักการดังกล่าวครอบคลุมตลอดกระบวนการทำงานของนักแสดงเมื่อต้องแสดงละคร 1 เรื่อง

งานวิจัยฉบับนี้จึงมิได้ศึกษาว่าแนวทางของหม่อมน้อยช่วยพัฒนาทักษะนักแสดงได้หรือไม่ ได้อย่างไรเพียงเท่านั้น ผู้วิจัยต้องการท้าทายขีดจำกัดของตนในฐานะนักแสดงด้วยเช่นกันจึงเลือกบท

ละครของพามาเลา กีน(Pamela Gien) นักเขียนผิวขาวชาวแอฟริกาใต้ เรื่อง *เดอะ ไซริงกา ทรี(The Syringa Tree)* อันเป็นบทละครสำหรับแสดงเดี่ยวเป็นกรณีศึกษา บทละครเรื่องนี้ประกอบไปด้วยตัวละครทั้งหมด 24 ตัว หลากเพศหลายวัย เล่าถึงความอยู่ดีธรรมในสังคมและการกีดกันทางวัฒนธรรมอย่างรุนแรง ด้วยบริบทที่ไกลตัวผู้แสดงและต้องสลับตัวละครเป็นจำนวนมาก จึงจำเป็นต้องใช้ทักษะการแสดงที่ซับซ้อนและผู้วิจัยยังไม่เคยได้ทดลองทำมาก่อน ผู้วิจัยมีทัศนะว่าผู้วิจัยจะสามารถนำเอาหลักการแสดงของม.ล.พันธุ์เทวนพ เทวกุลมาใช้ในกรณีศึกษานี้ได้เต็มศักยภาพที่สุด งานวิจัยฉบับนี้จึงมุ่งศึกษาว่าหลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล สามารถพัฒนาทักษะของนักแสดงและกลวิธีการแสดงในการแสดงเดี่ยวได้อย่างไร รวมถึงได้สังเคราะห์องค์ความรู้ต่างๆ ออกมาอย่างเป็นระบบ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อบุคลากรในแวดวงศิลปะการแสดงที่สนใจศึกษาประเด็นดังกล่าว

ท้ายสุดนี้ ในฐานะนักแสดง ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าแนวคิดหรือหลักปฏิบัติต่างๆ ที่ครูการแสดงในประเทศไทยได้คิดค้นขึ้นมามักถูกสอนแบบตัวต่อตัวหรือส่งผ่านกันแบบมุขปาฐะ ทำให้นักแสดงรุ่นใหม่บ้างก็เข้าถึงความรู้ได้ยาก บ้างก็ได้รับความรู้ที่คลาดเคลื่อน ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าภูมิรู้ด้านการแสดงของครูผู้ใหญ่ที่สกัดมาจากระบบการณชีวิตควรได้รับการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรอย่างมีนัยยะสำคัญ

## 1.2 วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

- 1.2.1 ศึกษากระบวนการและกลวิธีการแสดงในรูปแบบการแสดงเดี่ยวในบทละครเรื่อง *เดอะ ไซริงกา ทรี* ด้วยหลักการแสดงของ ม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล
- 1.2.2 สังเคราะห์การนำหลักการแสดงของ ม.ล.พันธุ์เทวนพ เทวกุล มาใช้พัฒนาทักษะการแสดงเดี่ยวอย่างเป็นระบบ

## 1.3 สมมติฐานในงานวิจัย

เมื่อนำหลักการแสดงของ ม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล มาทดลองใช้ในการแสดงเดี่ยวเรื่อง *เดอะ ไซริงกา ทรี* ทำให้นักแสดงสามารถเข้าถึงบทบาทและสามารถสื่อสารสารหลัก(message) ของเรื่องได้ดีขึ้น

## 1.4 ขอบเขตงานวิจัย

- 1.4.1 ศึกษาผลลัพธ์จากการฝึกฝนตามชุดแบบฝึกหัดพื้นฐานของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / revv: 19072562 04:49:42 / seq: 12

เทวกุล

- 1.4.2 มุ่งเน้นพัฒนาตัวละครหลัก 5 ตัวละคร ได้แก่ อลิซาเบธ, ซลามิน่า, ยูจีนี, โมลิแชนง และหมอไอแซค
- 1.4.3 ประเมินผลจากรอบแสดงจริงจำนวน 3 รอบการแสดง ณ ศูนย์ศิลปการละครสดใสปันธุมโกมล

## 1.5 ระเบียบวิธีวิจัย

- 1.5.1 ทบทวน รวบรวม ศึกษาความรู้อันมีขอบข่ายเกี่ยวข้องกับหลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล และองค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงเดี่ยว เพื่อนำมาสังเคราะห์เป็นแนวทางฝึกทักษะนักแสดงในการแสดงเดี่ยว
- 1.5.2 แพลบท ศึกษาบทละคร วิเคราะห์ตัวบทและตัวละคร
- 1.5.3 กระบวนการวิจัยซ้อมการแสดงโดยใช้หลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล
- 1.5.4 จัดแสดงผลผลิตจากการทดลอง
- 1.5.5 สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง ผู้กำกับการแสดง นำมาประเมินผลและวิเคราะห์ผลร่วมกับแบบสอบถามจากผู้ชมทั่วไป
- 1.5.6 สรุปผลงานวิจัยพร้อมข้อเสนอแนะ

## 1.6 ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย

ลำดับ	ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย	ระยะเวลา
1	ทบทวน รวบรวม ศึกษาความรู้อันมีขอบข่ายเกี่ยวข้องกับหลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล และองค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงเดี่ยว เพื่อนำมาสังเคราะห์เป็นแนวทางฝึกทักษะนักแสดงในการแสดงเดี่ยว	สิงหาคม 2560 - ธันวาคม 2560
2	แพลบท ศึกษาบทละคร วิเคราะห์ตัวบทและตัวละคร	มกราคม 2561 - มีนาคม 2561
3	กระบวนการวิจัย ประกอบด้วย การวิเคราะห์ตัวบทและตัวละครและซ้อมเพื่อเข้าถึงตัวละครโดยใช้หลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล	เมษายน 2561 - พฤษภาคม 2561

4	จัดแสดงผลผลิตจากการทดลอง	มิถุนายน 2561
5	สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงและผู้กำกับการแสดง นำมาประเมินผลและวิเคราะห์ผลร่วมกับแบบสอบถามจากผู้ชมทั่วไป	กรกฎาคม - กันยายน 2561
6	สรุปผลงานวิจัยพร้อมข้อเสนอแนะ	ตุลาคม 2561 - พฤษภาคม 2562

## 1.7 นิยามศัพท์

### 1.7.1 ทักษะของนักแสดง

ตรีดาว อภัยวงศ์ได้เรียบเรียงคำกล่าวของสตีเฟน ฟันธูมโกมลินในตำราปริทัศน์ศิลปการละคร(ปริทัศน์ศิลปการละคร, 2556, น.102-106) ไว้ว่านักแสดงที่ดีควรมีคุณสมบัติดังต่อไปนี้ 1) ความงดงามของจิตใจ 2) ความพร้อมของร่างกายและเสียง 3) ความพร้อมของอารมณ์ความรู้สึก 4) ความพร้อมของประสาทสัมผัส 5) สมาธิ 6) ความสามารถในการสังเกต 7) ความจำ 8) ความเข้าใจ 9) ความเชื่อ 10) วินัย ความตั้งใจจริง และความขยันหมั่นเพียร 11) รสนิยมที่ดี 12) พรสวรรค์ คุณสมบัติทั้ง 12 ข้อมาจากการฝึกฝนเครื่องมือทั้ง 3 ส่วน ได้แก่ ร่างกาย เสียง และจิตใจหรือความคิด เพื่อให้สามารถใช้งานได้อย่างเต็มศักยภาพ นักแสดงเป็นผู้ที่ใช้ร่างกายและจิตใจของตนเป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ แต่ด้วยลักษณะของการนำเสนอผลงานละครเวทีที่มีรูปแบบที่หลากหลายมากขึ้น ผู้วิจัยมีทัศนะว่าทักษะของนักแสดงจึงขึ้นอยู่กับความต้องการของการแสดงนั้นๆ

ในกรณีศึกษาการแสดงเดี่ยวเรื่อง เดอะ ไชริงกา ทรี นี้เป็นละครเวทีแบบมีบทบาทที่ใช้ร่างกายและเสียงที่หลากหลายแตกต่างกัน นักแสดงต้องเป็นตัวละครหลากหลายเพศและวัย ผู้วิจัยจึงนิยามทักษะการแสดงว่า ทักษะที่ทำให้นักแสดงสามารถนำเสนอตัวละครได้อย่างสมจริงน่าเชื่อ มีความหลากหลายของร่างกายและเสียง นักแสดงสามารถเปลี่ยนตัวละครได้อย่างลื่นไหล มีพลังในการแสดงที่คงที่ มีสมาธิ สร้างความเชื่อและใช้จินตนาการนำเสนอภาพบนเวทีผ่านการแสดงออกได้ และท้ายที่สุดคือ นักแสดงต้องสื่อสารสารหลักของเรื่องได้



### 1.7.2 การแสดงเดี่ยว

หากนิยามว่าการแสดงเดี่ยวว่าเป็นลักษณะการแสดงที่มีนักแสดงอยู่บนคนเดียวบนเวที ขอบเขตของการแสดงเดี่ยวนั้นจะกว้างขวางและครอบคลุมลักษณะของการแสดงหลายรูปแบบตั้งแต่ การเดี่ยวไมโครโฟน, การเต้นเดี่ยว, ขับร้อง, การอ่านบทกวี, การเล่าเรื่อง, ขับลำนำ ฯลฯ ดังนั้น การแสดงเดี่ยวในงานวิจัยฉบับชิ้นนี้ จึงหมายถึง การแสดงในรูปแบบละครเวทีสมัยใหม่แบบมีบทพูดที่ใช้นักเพียงคนเดียว อาจจะเป็นลักษณะบทพูดเดี่ยว(monologue) หรือบทสนทนาแบบหลายตัวละครก็ได้

### 1.7.3 หลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล

หลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล หรือในงานวิจัยฉบับนี้จะเรียกว่า หม่อมน้อย เป็นหลักการแสดงแบบสหวิทยาการ(Interdisciplinary) แนวคิดดังกล่าวสกัดมาจากประสบการณ์ชีวิต ประกอบไปด้วยแบบฝึกหัดที่หลากหลาย อันได้แก่ หลักปรัชญาและการฝึกปฏิบัติของศาสนาพุทธ แนวคิดเรื่องพลังงานภายในแบบตะวันออก องค์ความรู้ด้านบัลเล่ต์ และแนวคิดเกี่ยวกับการแสดงตามแนวทางโซโคฟิสิกส์ของสตานิสลาฟสกีซึ่งถ่ายทอดโดยสตีเฟ่น ฟันธุมโกมล รายละเอียดเกี่ยวกับหลักการแสดงของหม่อมน้อยที่บันทึกไว้ในงานวิจัยฉบับนี้เป็นหลักการชุดพื้นฐานเพียงเท่านั้น นักเรียนการแสดงที่เรียนในระดับชั้นสูงจะมีรายละเอียดปลีกย่อยที่ขยายเพิ่มเติมจากชุดดังกล่าว

## 1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

- 1.8.1 ได้รับองค์ความรู้ที่ช่วยพัฒนาทักษะการแสดงเดี่ยว
- 1.8.2 ได้รวบรวมองค์ความรู้ด้านการแสดงที่มีรูปแบบเฉพาะตัวของ ม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล ให้เป็นระบบ
- 1.8.3 เป็นแนวทางพัฒนาทักษะการแสดงแก่นักแสดง นักวิชาการ และผู้ที่สนใจศาสตร์การแสดงโดยเฉพาะการแสดงเดี่ยว



3633890225

CT :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

## บทที่ 2

### แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

หลักการแสดงของหม่อมน้อยสกัดจากประสบการณ์การฝึกฝนมาตลอดชีวิตจนกลายเป็นหลักการเฉพาะตัวของครูสอนการแสดง หลักการนี้ประกอบไปด้วยหลักปรัชญา หลักสมาธิ การฝึกปฏิบัติของศาสนาพุทธ แนวคิดพลังงานชีวิตของอินเดีย ความรู้ด้านบัลเล่ต์ที่หม่อมน้อยเรียนรู้มาในวัยเด็ก ทั้งหมดนี้ครอบไว้ด้วยองค์ความรู้ด้านการแสดงที่หม่อมน้อยได้ศึกษามาจากสตีลสัน พันธุมโกมล เมื่อครั้งเรียนในระดับปริญญาตรีที่ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งแนวทางการแสดงดังกล่าวเป็นการแสดงแบบสมจริงที่เริ่มจากความจริงภายใน(inner truth) ตามหลักคิดของสตานิสลาฟสกี หม่อมน้อยมีความเชื่อหลักว่าปรัชญาของศาสนาพุทธและการแสดงมีจุดหมายสูงสุดเหมือนกันนั่นก็คือ สภาวะที่เป็นธรรมชาติ พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์ของสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์(ป.อ.ปยุตฺโต)(2561, น.159) ให้ความหมายของธรรมชาติไว้ว่า สิ่งที่เกิด มี เป็น อยู่ เป็นไปตามธรรมดา ในที่นี้ผู้วิจัยอนุมานว่าเป็น ธรรมชาติมนุษย์ในการใช้ชีวิต

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ศึกษาหลักการแสดงของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุลในชั้นเรียนการแสดงชั้นสูง พบว่าแนวทางของม.ล.พันธุ์เทวนพ เทวกุลอาจพิจารณาได้ว่าเข้ากรอบแนวทางระหว่างวัฒนธรรม(Intercultural Approach) เพราะเป็นการนำเสนอวัฒนธรรมตะวันตกและตะวันออกในงานชิ้นเดียวกัน แนวคิดระหว่างวัฒนธรรมหมายถึงการนำวัฒนธรรมอื่นมาผนวกเข้ากับวัฒนธรรมศูนย์กลาง อันเป็นแนวคิดที่เกิดขึ้นมาจากกลุ่มผู้กำกับและนักวิชาการในทศวรรษที่ 70 ได้แก่ เจอร์ซี โกรโทวสกี(Jerzy Grotowski), ยูจีนีโอ บาร์บา(Eugenio Barba), ปีเตอร์ บรูค(Peter Brook) และริชาร์ด เชคเนอร์(Richard Schechner) อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาตามแนวคิดของแพทริซ ปาวิส(Patrice Pavis)(Pavis, 2010, pp. 5-15) นักวิชาการด้านแนวคิดระหว่างวัฒนธรรมได้โต้กลับทฤษฎีดั้งเดิมว่าในโลกยุคโลกาภิวัตน์วัฒนธรรมถูกถ่ายโอนอย่างรวดเร็วและง่ายดาย คำว่าวัฒนธรรมจึงไม่ได้เป็นของเฉพาะที่ใดที่หนึ่ง แต่มีความหมายกว้างขวางครอบคลุมมากกว่าที่จะหมายความแค่นาฏศิลป์ของแต่ละชาติดังที่แนวคิดดั้งเดิมมักเท่านั้น เช่น การนำวัฒนธรรมแรพมารวมกับคลาสสิคบัลเล่ต์ ปาวิสจึงตั้งคำถามว่าการผสมผสานในลักษณะนี้นับอยู่ใต้แนวคิดนี้หรือไม่ ปาวิสเสนอว่าแนวคิดผสมผสานวัฒนธรรมที่จริงแล้วก็คือการผสมผสานงานศิลปะจากหลากหลายรูปแบบจนกลายเป็นงานสร้างสรรค์ใหม่ เป็นงานสหวิทยาการ(interdisciplinary) ที่ประกอบรวมหลากหลายวัฒนธรรมและวัฒนธรรมในมิติที่นอกเหนือจากเอกลักษณ์ของชาติแต่เพียงเท่านั้น



3633890225

CD 1Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

ผู้วิจัยมีทัศนะว่าองค์ความรู้การพัฒนาทักษะของหม่อมน้อยมีลักษณะเป็นสหวิทยาการตามแนวคิดของพาวิส ด้วยเป็นองค์ความรู้ที่ผสมผสานศาสตร์หลายแขนงอันมาจากประสบการณ์ชีวิตที่หม่อมน้อยได้รับมาโดยตรง พุทธศาสนาที่ปรากฏในหลักการแสดงของหม่อมน้อยเป็นลักษณะเดียวกับนั้กับนำปรัชญาตะวันออกอื่นๆ มาใช้เพื่อฝึกฝนทักษะของนักแสดง เช่นเดียวกับแนวคิดพัฒนาฝึกฝนนักแสดงของทาดาชิ ซูซูกิ(Tadashi Suzuki) ศิลปินและนักการละครที่มีชื่อเสียงในระดับสากลที่พัฒนามาจากการฝึกฝนนักแสดงในละครโน(Noh) ของญี่ปุ่น

เมื่อผู้วิจัยได้สืบค้นย้อนไปก็พบว่าการนำปรัชญาตะวันออกมาใช้เพื่อฝึกทักษะของนักแสดงมีมายาวนาน แม้แต่สถานิสลาฟสกีบิดาแห่งการแสดงสมัยใหม่เองก็ได้รับอิทธิพลมาจากการฝึกโยคะซึ่งนำมาสู่แบบ ฝึกหัดลมหายใจอันนำมาสู่การสร้างสมาธิและรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันเช่นกัน เพื่อให้เข้าใจหลักการแสดงของหม่อมน้อยมากขึ้นผู้วิจัยจึงทบทวนแนวคิด ทฤษฎีการแสดงอันเป็นต้นทางและ/หรือรำล่อมองค์ความรู้ของหม่อมน้อยโดยไม่ได้มีเป้าหมายเพื่อวิเคราะห์ตัวเององค์ความรู้ แต่เพื่อให้ผู้วิจัยมองเห็นตำแหน่งแห่งที่ของชุดความรู้ี้ในภาพสากลนำไปสู่การสังเคราะห์ผลของงานวิจัยได้ชัดเจนขึ้น นอกจากองค์ความรู้ทางหลักการแสดงแล้วยังมีองค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงเดี่ยวที่ผู้วิจัยได้ทบทวนไว้ด้วยในบทนี้ด้วย ผู้วิจัยสรุปกรอบแนวคิดและขอบเขตการการสืบค้นของงานวิจัยฉบับนี้ ดังแสดงไว้ด้านล่าง



ภาพ 1 แผนภูมิภาพแสดงกรอบแนวคิดของงานวิจัย

## 2.1 เดอะ ซิสเต็ม: การพัฒนาทักษะของนักแสดงด้วยแนวทางไซโคฟิสิกส์ของสตานิสลาฟสกี

แนวความคิดไซโคฟิสิกส์(Psycho-physical) หรือการแสดงออกจากความรู้สึกภายใน เป็นคำสมาสระหว่าง Psychology ที่เป็นคำนามแปลว่า จิตวิทยา และ Physical ที่เป็นคำคุณศัพท์อันแปลว่า เกี่ยวกับร่างกาย เริ่มใช้ครั้งแรกสำหรับวงการการแสดงโดยคอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี (Constantin Stanislavsky) นักแสดง ผู้กำกับ และนักทฤษฎีชาวรัสเซีย(ค.ศ. 1888-1938) สตานิสลาฟสกีวิเคราะห์กระบวนการแสดงของนักแสดงในการแสดงแบบเรียลิสติก(Realistic) แล้วสังเคราะห์ออกมาเป็น ระบบการแสดงของสตานิสลาฟสกี หรือ เดอะ ซิสเต็ม(The System) ซึ่งมีไซโคฟิสิกส์เป็นฐานราก แม้จะวิเคราะห์กระบวนการแสดงแต่สตานิสลาฟสกีก็ไม่ได้สอนเชิงเทคนิค ในหนังสือ *Actors on Acting* โทบี้ โคล(Toby Cole) และเฮเลน คริช ซินอย(Helen Krish Chinoy)(*Actors on acting*, 1970, p. 385) กล่าวไว้ว่า “เดอะ ซิสเต็มเป็นหลักการที่ไม่ได้สอนว่านักแสดงควรแสดงอย่างไร แต่สอนว่านักแสดงจะสื่อสารอย่างจริงจังได้อย่างไร” และการสื่อสารนี้มีฐานมาจากการวิเคราะห์ตัวละครและตัวบท

การพัฒนาทักษะของนักแสดงด้วยไซโคฟิสิกส์ของสตานิสลาฟสกี BELLA MERLIN(Bella Merlin)(2014, pp. 37-39) กล่าวไว้ว่า ทักษะประการแรกที่นักแสดงต้องพัฒนาคือทักษะการฟัง เพื่อให้เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างความรู้สึกภายในและการแสดงออกของร่างกาย ประการที่สองนักแสดงต้องฝึกให้ร่างกายปรับตัวได้อย่างหลากหลายตามแรงกระตุ้นจากภายในและสิ่งกระทบภายนอก นักแสดงมักคุ้นชินกับการให้แสดงออกตามคำสั่ง เช่น เดินไปทางไหน พูดอะไร ทำให้[ผู้ส่ง]ร้องไห้ ทำให้[ผู้ส่ง]หัวเราะ ฯลฯ สตานิสลาฟสกีเชื่อว่าเหล่านี้เป็นการออกคำสั่งที่ทำลายธรรมชาติของมนุษย์ เขามีแนวคิดว่าร่ายกายเชื่อฟังความรู้สึกซึ่งความรู้สึกเป็นสิ่งที่ผันผวนเอาแน่เอานอนไม่ได้ ฉะนั้น นักแสดงจึงต้องฝึกให้ร่างกายปฏิบัติไปตามแรงกระตุ้นทั้งจากภายในและภายนอกด้วยการพัฒนาเครื่องมือพื้นฐาน 4 อย่าง ได้แก่ “การผ่อนคลายร่างกาย, ฝึกจิ้งหะลมหายใจที่ส่งผลความรู้สึก, สมาธิและสติอันเป็นพื้นฐานของจินตนาการ”(Ibid , p. 63) การศึกษาปฏิสัมพันธ์ของกายและใจจึงไม่ต่างจากการศึกษาธรรมชาติของมนุษย์ ไม่ว่าจะเป็่วิธีการที่มนุษย์มีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งต่างๆ รอบตัว แรงผลักดันอันมาจากความต้องการภายใน การแสดงจึงเป็นการสร้างธรรมชาติของมนุษย์ขึ้นมาอีกครั้ง หรือที่สตานิสลาฟสกีเรียกว่า *ธรรมชาติที่สอง*

โรส วายแมน(Rose Whyman)(2008, pp. 11-12) กล่าวว่า ในทัศนะของสตานิสลาฟสกี ศาสตร์การแสดงก็คือการศึกษาวิทยาศาสตร์เกี่ยวกับมนุษย์และธรรมชาติ สตานิสลาฟสกีได้รับแรงบันดาลใจมาจากการหลักมหายใจของการฝึกโยคะและหลักจิตวิเคราะห์ของนักจิตวิทยาชาวฝรั่งเศสเฮอร์โ

คูร์-อาร์มอง ริโบ(Theodule-Armand Ribot)<sup>1</sup> สตานิสลาฟสกีมีมุมมองอย่างวิทยาศาสตร์ว่า ธรรมชาติที่สองนี้เป็นทักษะที่พัฒนาฝึกฝนได้ นักแสดงต้องฝึกเป็นตัวละครจนเป็นธรรมชาติที่สอง อันหมายถึง กระทำอย่างตัวละครโดยปราศจากความคิดหรือการไตร่ตรองก่อน แม้ธรรมชาติของมนุษย์ นั้นซับซ้อนเราไม่สามารถเข้าถึงหรือเข้าใจสิ่งต่างๆ ได้อย่างตรงไปตรงมา แต่สตานิสลาฟสกีเชื่อว่า ด้วยการฝึกฝนแบบไซโคฟิสิกส์จะเป็นรากฐานให้นักแสดงสามารถสร้างสรรค์และแสดงออกมาจาก ภายในหรือมาจากจิตใต้สำนึก

“กระแสไฟฟ้า, ลม, น้ำ และพลังงานจากธรรมชาติใดก็ตามต้องการนักวิศวกรที่ฉลาดเฉลียวควบคุมมันเพื่อที่มนุษย์จะได้นำไปใช้งานได้...คุณไม่สามารถสร้างงานโดยหวังใช้จิตใต้สำนึกหรือแรงบันดาลใจ<sup>2</sup> ได้ตลอดเวลา คนอัจฉริยะแบบนั้นไม่มีอยู่จริง เพราะฉะนั้นนักแสดงจึงต้องบำรุงดินให้กับการสร้างสรรค์แห่งจิตใต้สำนึกที่แท้...คุณต้องสร้างสรรค์ด้วยสติ ให้นำเชื่อ นั่นจึงจะเป็นการเตรียมดินสำหรับจิตใต้สำนึกและแรงบันดาลใจให้ผลิดอกออกผล”

(Stanislavski, 2008, p. 12)

สตานิสลาฟสกี (cited in J. Benedetti, 2005, p. 75) สรุปความไว้ในหนังสือ My Life in Art ว่า เดอะ ซิสเต็มแบ่งได้เป็น 2 ส่วน ส่วนแรกคือการพัฒนาทักษะของนักแสดงทั้งภายในและภายนอกของตน(work on self) ส่วนที่สองคือการพัฒนาภายในและภายนอกอย่างเป็นตัวละคร(work on a role) นักแสดงจะเข้าถึงตัวละครได้ก็ต่อเมื่อฝึกเทคนิคไซโคฟิสิกส์จนเชี่ยวชาญแล้ว จนกระทั่งกายและใจสามารถตอบสนองความต้องการต่างๆ ของตัวละครได้ทันที จะเข้าสู่ภาวะนี้ได้ นักแสดงต้องอยู่ภายใต้สภาวะที่พร้อมต่อการสร้างสรรค์(creative state) กล่าวคือ สภาวะที่นักแสดงผ่อนคลายกล้ามเนื้อและจิตใจ มีสมาธิสูง ทักษะการสังเกตและจินตนาการได้ถูกเตรียมให้พร้อมใช้งาน ส่วนภายนอกของตัวละครก็คือ นักแสดงต้องค้นหาเชื่อมโยงสิ่งที่กระทบใจของเรื่องและตัวละคร

กระบวนการสร้างสรรค์เพื่อเป็นตัวละครเริ่มจากนักแสดงต้องทำความเข้าใจบริบทแวดล้อมของตัวบทและสถานการณ์ที่ถูกกำหนดให้(given circumstance) ในละครเรื่องนั้น “สถานการณ์ที่

<sup>1</sup> เธโอดูร์-อาร์มอง ริโบอธิบายเกี่ยวกับอารมณ์ไว้ว่า “ระบบประสาทนั้นก็เก็บความทรงจำต่างๆ ไว้ แต่จะไม่สามารถปรากฏขึ้นได้ตลอดเวลา หากแต่ต้องมีตัวกระตุ้นไม่ว่าจะเป็นสัมผัส, เสียง, กลิ่น...” (J. Benedetti, 2005, p. 46) จึงเป็นที่มาของแบบฝึกหัดความทรงจำของอารมณ์(emotional memory) ของสตานิสลาฟสกี

<sup>2</sup> แรงบันดาลใจ หรือภาษาอังกฤษใช้คำว่า Inspiration ตามที่คณะของสตานิสลาฟสกีมีความหมายครอบคลุมกว่าความหมายปกติ ในที่นี้แรงบันดาลใจหมายถึง สภาวะที่นักแสดงอยู่กับปัจจุบันขณะ สร้างสรรค์โดยไม่รู้ตัว กระทำไปตามแรงบันดาลใจ แต่ไม่ออกนอกเส้นทางที่บทและผู้กำกับวางไว้

ถูกกำหนดให้มันสำคัญต่อจินตนาการของนักแสดงที่จะนำพาไปยังการใช้มนต์สมมติ (Magic IF)” (Merlin, 2014, p. 89) หรือมนต์แห่ง “ถ้า” แน่ใจว่าการแสดงไม่ใช่ความจริง นักแสดงไม่สามารถจุดไฟได้จริงบนเวที ไม่มีฝนตก ไม่มีหิมะ แต่นักแสดงต้องทำให้สิ่งเหล่านี้สมจริงน่าเชื่อ นั่นคือความหมายของมนต์สมมติ นอกจากนี้ มนต์สมมดียังช่วยกระตุ้นความรู้สึกจากภายในโดยใช้คำว่า “ถ้า” เช่น ถ้า[นักแสดง]เป็นตัวละครตัวนี้ในสถานการณ์นี้จะทำอะไร คำว่า “ถ้า” จึงเป็นชนวนของการสร้างสรรค์ “นักแสดงที่ทำให้ผู้ชมเชื่ออย่างที่เขาต้องการจะให้เชื่อ ถือว่านักแสดงผู้นั้นประสบความสำเร็จในการนำเสนอความจริงในโลกสมมติ...และสิ่งนี้คือศิลปะบนเวที”(Sawoski, (n.d.): p. 7)

แม้ความเชื่อและจินตนาการเป็นปัจจัยสำคัญในสื่อสาร แต่ก็ยังมีด้านอื่นๆ ที่นักแสดงต้องฝึกฝนเพื่อเข้าสู่บทบาทให้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ ไม่ว่าจะเป็นการออกเสียง การพูด แรงผลักดันให้ตัวละครกระทำสิ่งต่างๆ จากภายใน ความทรงจำของอารมณ์ ฯลฯ

ตัวบทละครนั้นเต็มไปด้วยบทสนทนา แต่บทสนทนาไม่ใช่เพียงแค่คำพูดโต้ตอบกัน บทพูดในละครเป็นเรื่องราวอันดำเนินไปตามความต้องการของตัวละคร(objective) เพื่อให้บรรลุเป้าหมายสูงสุด(super objective) ของตัวละครในเรื่องราวนั้น ดังนั้น นักแสดงจึงมีหน้าที่แตกย่อยเส้นทางของตัวละครนั้นออกมาเป็นไปช่วงเล็กๆ(bits)<sup>3</sup> ตามแต่ความรู้สึกนึกคิดหรือความต้องการของตัวละคร สถานิสภาพสักก็เชื่อว่าเมื่อนักแสดงจำแนกรายละเอียดการกระทำของตัวละครออกมานักแสดงจะมองเห็นภาพตัวละครนั้นชัดเจน เห็นงานที่ตนต้องเตรียมพร้อมละเอียดขึ้น ไม่เพียงเท่านั้นยังทำให้นักแสดงได้ค้นหาว่าในคำพูดเหล่านั้นมีความรู้สึกนึกคิดหรือความหมายอื่นใดซ่อนอยู่<sup>4</sup> เมื่อนักแสดงค้นหารายละเอียดเหล่านั้นเรียบร้อยแล้วจึงจะประกอบรวมอีกครั้งเป็น “ชิ้นงานที่เรียบเรียงขึ้น”(score) นักแสดงจะเป็นผู้ดำเนินชิ้นงานที่เรียบเรียงขึ้นนี้ในฐานะตัวละคร

จอห์น กิลเล็ท(John Gillett)(2012, p. 92) กล่าวว่าการวิเคราะห์ที่ควบคู่ด้วยการติดตามว่าตัวละครต้องการอะไรมีแนวโน้มทำให้นักแสดงใช้หัวคิดแต่ไม่สามารถแสดงออกมาได้ นักแสดงมุ่งเน้นทำงานกับการกระทำในเรื่องมากกว่าอยู่ในสภาวะอย่างเป็นธรรมชาติ นักแสดงจึงต้องทำงานโดยใช้สมอง 2 ส่วน ส่วนการวิเคราะห์ และส่วนที่ควบคุมจินตนาการและสัญชาตญาณการรับรู้ กล่าวคือความต้องการไม่ได้มาจากความคิดที่ว่าตัวละครต้องการอะไร แต่มาจาก “การรับรู้ผ่านร่างกายและจิตใจ”<sup>5</sup> “นักแสดงไม่สามารถสร้างและสัมผัสจิตวิญญาณผ่านสมองได้ สิ่งสำคัญคือต้องเริ่มด้วย

<sup>3</sup> บางเล่มแปลว่า unit

<sup>4</sup> ภาษาอังกฤษใช้ว่า subtext หรือแปลตรงตัวว่า “ความหมายใต้บท” กล่าวคือ บางครั้งตัวละครไม่ได้พูดหรือแสดงออกอย่างที่คิด นักแสดงต้องมองหาความหมายที่ซ่อนอยู่โดยพ้องไปกับลักษณะและความต้องการของตัวละคร

<sup>5</sup> ผู้วิจัยแปลมาจากคำว่าภาษาอังกฤษว่า experience ซึ่งถอดมาจากภาษารัสเซียว่า perezhivanie ซึ่งเดิมทีได้แปลเป็นภาษาอังกฤษว่า re-live หรือ live through หรือ live the part ผู้วิจัยจึงใช้คำว่า “การรับรู้ด้วยกายและใจ” อันหมายถึงภาวะที่นักแสดงรับรู้สิ่งต่างๆ รอบตัวด้วยกายและใจอันนำไปสู่ความคิดความรู้สึกทั้งหมด

ความรู้สึกก่อน จิตวิญญาณของตัวนักแสดงเองเป็นผู้สร้างและสัมผัสมัน”(Stanislavski, 2008, p. xxiv) “การรับรู้ด้วยกายและใจนี้ช่วยเติมเต็มจุดมุ่งหมายพื้นฐานของงานสร้างสรรค์ซึ่งก็คือการให้กำเนิด “ชีวิตแก่จิตใจของมนุษย์”<sup>6</sup> และให้ชีวิตนั้นได้สื่อสารบนเวทีการแสดงอย่างเป็นศิลปะ”(Ibid, p. 19)

กระบวนการสร้างตัวละครนั้นไม่ใช่การลบล้างตัวตนหรือทำให้ตัวตนของนักแสดงจางลงแต่เป็นการแปรสภาพจากการรับรู้ในฐานะตัวตนของนักแสดงเป็นตัวตนของตัวละคร สตานิสลาฟสกีเรียกตัวตนของตัวละครว่า ตัวตนที่ 3(the third being) อันหมายถึงการหลอมรวมกันของตัวละครที่ผู้ประพันธ์สร้างขึ้นกับตัวตนของนักแสดง ปฏิเสธไม่ได้ว่าตัวตนของนักแสดงเป็นแหล่งวัตถุดิบของการเข้าถึงตัวละครต่างๆ หากไม่ใช้งานวัตถุดิบเหล่านี้แล้วก็เปล่าประโยชน์ที่จะสร้างมนุษย์อีกคนขึ้นมา(J. Benedetti, 2005, p. 95)

แม้องค์ความรู้นี้จะถูกเรียกว่าเดอะ ซิสเต็ม หรือระบบการแสดงของสตานิสลาฟสกี แต่สตานิสลาฟสกีเองก็ปฏิเสธว่าเนื้อหาที่ตนสังเคราะห์ขึ้นมาไม่ใช่ระบบหรือวิธีการอะไร เป็นเพียงแนวทางการเข้าถึงธรรมชาติการสร้างสรรค์ของนักแสดง “You cannot act the ‘system’. There is no ‘system’. There is nature”(Stanislavski, 2008, p. 612) กล่าวคือ **นักแสดงไม่สามารถแสดง เดอะ ซิสเต็ม ได้ เดอะ ซิสเต็ม นั้นไม่มี มีแต่ธรรมชาติ** ธรรมชาติที่ว่านี้ก็คือ **ธรรมชาติของชีวิต** ที่นักแสดงหลงลืมไปเมื่อก้าวขึ้นไปบนเวที เมื่ออยู่บนเวทีกลับกลายเป็นว่านักแสดงได้แต่ทำท่าเลียนแบบหรือปลอมแปลงธรรมชาตินั้นขึ้นมา แทนที่จะปล่อยให้เกิดขึ้นตามความเป็นจริง นอกจากนี้สตานิสลาฟสกียังกล่าวอีกว่า “เดอะ ซิสเต็มทำให้นักแสดงเชื่อสิ่งที่ไม่ได้อยู่จริงได้ ที่ใดมีความเชื่อและความจริง ณ ที่นั้นย่อมมีความจริงใจ มีประสิทธิภาพ มีการกระทำที่เฉพาเจาะจง มีการรับรู้ด้วยกายและใจ มีจิตใต้สำนึก มีความคิดสร้างสรรค์ และมีศิลปะ”(Ibid, p. 611)

## 2.2 แนวทางไซโคฟิสิกส์ในสมัยหลังสตานิสลาฟสกี

มรดกทางความคิดที่สตานิสลาฟสกีทิ้งไว้ให้กับวงการการแสดงในสมัยต่อมาก็คือ การฝึกฝนนักแสดงให้กายและใจทำงานอย่างสอดประสานเพื่อเป็นตัวละครอย่างจริงจัง ถ่ายทอดเรื่องราวอย่างสมจริงและน่าเชื่อบนเวที โดยใช้หลักจิตวิทยาวิเคราะห์กระบวนการทำงานเหล่านั้น แนวความคิดไซโคฟิสิกส์ของสตานิสลาฟสกีถูกนำไปต่อยอดและเติบโตที่ประเทศสหรัฐอเมริกาในช่วงปีค.ศ. 1923-24 ผ่านการสอนของริชาร์ด โบลีสลาฟสกี(Richard Boleslavsky) และมาเรีย อูสปนสกายา(Maria Ouspenskaya) ทั้ง 2 เป็นลูกศิษย์ของสตานิสลาฟสกี สิ่งทั้งที่สองถ่ายทอดคือ บทเรียน 6 ข้อของ

<sup>6</sup> แปลจากคำว่า life of human spirit

นักแสดง อันได้แก่ สมาธิ, ความทรงจำของอารมณ์, การกระทำในละคร, กระบวนการสร้างตัวละคร, การสังเกต และจังหวะ หลังจากนั้น นักแสดง ผู้กำกับและครูสอนการแสดงชาวอเมริกันจึงรวมตัวกัน ก่อตั้งกลุ่ม เดอะ กรุป เธียเตอร์(The Group Theatre) นำโดย ฮาร์โรล เคลอร์แมน(Harold Clurman), เชอรีล ครอฟอร์ด(Cheryl Crawford) และลี สตราเบอร์ก(Lee Strasberg) เพื่อฝึกสอน และนำเสนอการแสดงในรูปแบบดังกล่าว

ในสมัยต่อมา นักวิชาการและนักการละครมีความคิดว่าแนวความคิดการแสดงของสตานิสลาฟสกีที่ถ่ายทอดในประเทศสหรัฐอเมริกา นั้นมีจุดบกพร่อง อันมาจากหลายสาเหตุ ทั้งการแปลความรู้จากภาษาสเปนสู่ภาษาอังกฤษที่เพี้ยน เนื้อหาการสอนที่เจาะจงแค่บางประเด็น รวมถึงผู้เรียนไม่ได้รับการถ่ายทอดจากต้นฉบับโดยตรง ทั้งหมดนี้ทำให้การเข้าใจองค์ความรู้คลาดเคลื่อนและไม่เข้าถึงประเด็นสำคัญของหลักการดังกล่าว(P. Zarilli, 2009, pp. 31-32) อีกปัญหาหนึ่งคือ หลักการแสดงของสตานิสลาฟสกีได้รับความนิยมและถูกนำไปต่อยอด เสมือนต้นไม้ใหญ่ที่แตกแขนงออกไป แต่เป้าหมายสูงสุดของสตานิสลาฟสกีที่กล่าวว่า เดอะ ซิสเต็ม คือ ธรรมชาติของชีวิตมนุษย์นั้นค่อยๆ กลับถูกลดทอนความสำคัญลง นักแสดงส่วนมากหมกมุ่นอยู่กับการแสดงอารมณ์ความรู้สึกหรือ บางครั้งก็ติดอยู่กับการวิเคราะห์มากเกินไป นักวิชาการและนักการละครในสมัยหลังจึงเริ่มแปลหนังสือสตานิสลาฟสกีใหม่และนำเสนอแนวทางการแสดงอื่นๆ ที่คิดค้นขึ้นมาอย่างกว้างขวาง

ผู้วิจัยสืบค้นเนื้อหาเกี่ยวกับการพัฒนาทักษะของนักแสดงด้วยแนวทางไซโคฟิสิกส์ในสมัยหลังสตานิสลาฟสกีตามแนวทางของฟิลิป บี. ซาริลลี(Phillip B. Zarilli) จากหนังสือเรื่อง *Acting: Psychophysical Phenomenon and process*(2013) และ *Psychophysical Acting An intercultural approach after Stanislavski*(2009) รวมถึงหนังสือเรื่อง *A Dictionary of Theatre Anthropology the Secret Art of the Performer*(1991) ของยูจีนีโอ บาร์บา(Eugenio Barba) ประกอบกับบทความวิชาการที่เกี่ยวข้องกับความคิดดังกล่าวอีกจำนวนหนึ่ง

ผู้วิจัยพบว่าแนวทางการฝึกฝนนักแสดงในสมัยหลังสตานิสลาฟสกีพ้องไปกับกระแสสังคมของโลก กลางศตวรรษที่ 20 โลกตะวันตกได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันออกอย่างมาก ความคิดตะวันออกกลายเป็นความนิยม นักการละครในสมัยหลังจึงได้ใช้แนวทางของการฝึกฝนศิลปะแบบเอเชียที่เน้นรวมกายและจิตให้เป็นหนึ่งเดียว มาใช้อธิบายชุดความรู้ของสตานิสลาฟสกี ราวทศวรรษที่ 70 ได้เกิดแนวคิดระหว่างวัฒนธรรม(Interculturalism) ขึ้น โกรโทวสกี ศิลปินแห่งยุคท่านหนึ่งได้ใช้แนวทางการทรงเจ้า(trance) มานำเสนอเป็นการแสดงรูปแบบใหม่ ปีเตอร์ บรูคได้รังสรรค์การแสดงเรื่อง *มหาภารตะ* นาฏกรรมเรื่องยิ่งใหญ่ของอินเดียขึ้น ซึ่งการแสดงเรื่องนี้ได้รับการตอบโต้อย่างเผ็ดร้อนจากนักวิชาการคนสำคัญของอินเดีย รุสตอม ภารูชา(Rustom Bharucha) ถึงการบิดเบือนวัฒนธรรมด้วยแนวคิดแบบตะวันตกเป็นศูนย์กลาง(Eurocentric) การตอบโต้กันนี้ได้สร้างปรากฏการณ์โลกตะวันออกปะทะโลกตะวันตกอย่างมาก แต่นับว่าอิทธิพลจากกลุ่มผู้กำกับและนักคิดรุ่นนี้



สร้างกระแสความคิดลูกใหญ่ส่งผลให้นักวิชาการจำนวนมากเดินทางไปแสวงหาองค์ความรู้เพิ่มเติมจากซีกโลกตะวันออก แนวคิดหลังสตานิสลาฟสกีไม่ได้มีจุดมุ่งหมายเพื่อโต้แย้งหรือต่อต้านแนวคิดไซโคฟิสิกส์ที่ใช้หลักจิตวิทยาเป็นฐานของสตานิสลาฟสกี เพียงแต่ขยายความคิดความเข้าใจเพิ่มออกไปในมิติอื่นหลังจากองค์ความรู้ได้ถ่ายทอดผ่านวัฒนธรรมกันมา

ฟิลลิป ซาริลลี(Phillip Zarilli) นักการละครชาวอเมริกันได้รับอิทธิพลจากแบบฝึกหัดคัททากาลิ(Kathakali) นาฏศิลป์อินเดียที่ฝึกฝนผ่านเจอร์ซี โกรทวอสกี หลังจากนั้นเขาได้เดินทางไปศึกษาและเก็บข้อมูล ผ่านการเรียนรู้จริงเกี่ยวกับศิลปะการป้องกันตัวโบราณที่เก่าแก่ของอินเดียเรียกว่า คาลา ริปัตตุ(Kalarippayattu) ที่เมืองเกรละ(Kerela) ประเทศอินเดีย อันเป็นต้นทางของนาฏศิลป์ดังกล่าว การฝึกฝนศิลปะการป้องกันตัวชนิดนี้ ผู้เรียนจะต้องเรียนอายุรเวทหรือการแพทย์แผนอินเดียด้วย ผู้เรียนจะเริ่มต้นด้วยการนวดร่างกายด้วยน้ำมันจนกว่าร่างกายจะยืดหยุ่นและกระฉับกระฉ่ง จากนั้นจะฝึกความสามารถต่างๆ เช่น กระโดด วิ่ง ตีลังกา และการใช้อาวุธ เป้าหมายของการฝึกเพื่อประสานร่างกายและจิตใจเข้าด้วยกัน("ศิลปะการต่อสู้ที่เก่าแก่ของอินเดีย," พฤษภาคม 2562) หลังจากการฝึกฝนระยะหนึ่งซาริลลีค้นพบว่าตนสามารถควบคุมและจัดการพลังงานภายในร่างกายได้

ซาริลลีให้สัมภาษณ์กับเควิน เพจ(Page, 2018, pp. 47-49) ว่า การฝึกฝนจะเริ่มด้วยการใช้ลมหายใจเพื่อรวมกายและใจเข้าด้วยกัน การเจริญสติด้วยลมหายใจเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างภาวะตื่นรู้ของกายและใจให้ตื่นตัว ซาริลลีใช้คำว่า "body is all eyes" ในที่นี้ผู้วิจัยขอแปลว่า "กายรับรู้" ผู้เรียนจะใช้ "ตานอก" มองเพ่งไปยังจุดข้างหน้า ในขณะที่ "ตาใน" ติดตามลมหายใจเข้าออกเพื่อให้เข้าสู่สมาธิ เป้าหมายสูงสุดคือผู้ฝึกปฏิบัติจะต้องไม่นึกถึงว่ากำลังทำแบบฝึกหัดอยู่ เพียงแต่มีสมาธิกับลมหายใจเท่านั้น กายและใจจึงผู้ฝึกจึงค่อยๆ รวมกันเป็นหนึ่งเดียว เข้าสู่ภาวะตื่นรู้ที่เข้มข้น ในขณะเดียวกันก็มีสติและสมาธิเปิดสู่การรับรู้สิ่งแวดล้อมรอบข้าง

นอกจากนี้ ซาริลลียังได้ศึกษาแนวทางของอดอล์ฟ คลาเรนซ์ สก็อตต์(Adolphe Clarence Scott หรือ A.C. Scott)(ค.ศ. 1909-1985) นักวิชาการและนักการละครผู้เชี่ยวชาญด้านเอเชียศึกษา เอ.ซี. สก็อตต์นำไทจิ(Tai'chi) หรือไทจี้เฉวียน(Taijiquan) หรือในประเทศไทยนิยมเรียกว่าไทเก๊ก มาใช้ในโปรดักชั่นหนึ่ง แทนที่หลักจิตเคราะห์และคำศัพท์ทางการแสดงของสตานิสลาฟสกี เพื่อให้นักแสดงเรียนรู้ที่จะอยู่กับปัจจุบันขณะแสดงแม้ไม่ได้มีบทบาทหรือต้องแสดงออก ณ ขณะนั้น ไทเก๊กเป็นศิลปะยุทธ์ที่ช่วยจัดสมดุลพลังงานภายในร่างกายหรือในภาษาจีนเรียกว่าพลังงานชี(Qi) ด้วยการเคลื่อนไหวแบบต่อเนื่อง นุ่มนวล โอนอ่อนและผ่อนคลาย ใช้ลมหายใจเป็นตัวสอดประสานการเคลื่อนไหว ไทเก๊กเป็นพื้นฐานของศาสตร์หลายแขนงของจีน สามารถต่อยอดไปเป็นศิลปะการป้องกันตัวและเป็นพื้นฐานของการแสดงอุปรากรจีนหรือจิวจิน(สำนักพิมพ์มังกรธรรม, พฤษภาคม 2560)



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / revv: 19072562 04:49:42 / seq: 12

พลังงานชี้หมายถึง ลม หรือพลังงานชีวิต/จักรวาล เหมือนกับหลักปราณะ(prana) ของฮินดูและพลังงานกิ(Ki) ของญี่ปุ่น ทั้ง 3 พลังงานภายในนี้ถูกใช้เป็นแกนหลักของการฝึกฝนการแสดงและศิลปะการป้องกันตัวของตามแต่วัฒนธรรมเอเชีย ซึ่งมักผูกโยงกับแนวคิดทางศาสนาและความเชื่อในแต่ละพื้นที่ด้วย ก่อนที่จะเกิดศาสตร์จิตวิทยา(psychology) อันเป็นที่มาของ psychophysical ในการแสดงสมัยใหม่นั้น คำว่า psycho อันมีรากมาจากคำว่า psyche ซึ่งเป็นภาษากรีกหมายความว่า “หลักของชีวิต” psycheing จึงเป็นคำกริยาที่หมายความว่า “หายใจ(to breathe)” เพราะลมหายใจเป็นจุดกำเนิดของชีวิต ต้นทางของคำนี้จึงให้ความหมายที่ใกล้เคียงกับแนวคิดพลังชีวิตในวัฒนธรรมตะวันออก การฝึกฝนของละครเอเชียซึ่งไม่ได้มีกรอบคิดตามศาสตร์จิตวิทยาจึงผูกพันกับลมในทุกๆ วัฒนธรรม(P. Zarilli, 2009, pp. 34-35)

การแสดงเอเชียไม่ได้เริ่มฝึกการแสดงจากหลักจิตวิเคราะห์และความรู้สึกอันเป็นฐานใจ แต่เริ่มจากฐานกายโดยผนวกกับลมหายใจจนเกิดสมดุลทั่วพร้อม ซาริลลีได้เชื่อมโยงแนวคิดการจัดสมดุลด้วยกายและใจตามแบบการฝึกฝนแบบละครเอเชียเข้ากับแนวคิดของยูจินีโอ บาร์บา นักทฤษฎีและนักมานุษยวิทยา บาร์บากล่าวว่าผู้ชมมักเชื่อว่าการแสดงเกิดขึ้นเมื่อนักแสดงแสดงออกและยังเชื่ออีกว่าการแสดงออกเหล่านั้นมาจากความตั้งใจของผู้แสดง แต่เหตุใดผู้ชมจึงเกิดความรู้สึกคล้อยตามหรือติดตามนักแสดงที่ไม่เคลื่อนไหวบนเวทีได้ บาร์บาสรุปรว่ากระบวนการของนักแสดงจึงไม่ใช่ *แสดงเป็นตัวละคร* เท่านั้นแต่เป็นนักแสดงต้องเป็น *ผู้ที่พร้อมสำหรับการแสดง* (Barba, 1991, pp. 186-187) แบบฝึกหัดไซโคฟิสิกส์ของซาริลลีใช้ศิลปะการป้องกันตัวและโยคะเพื่อปรับกายใจให้สมดุลและกระตุ้นพลังงานภายใน เพื่อเตรียมกาย ความคิด ผัสสะ และพลังงานของนักแสดงให้พร้อมในภาวะ *พรี-เอกเพรสซิฟ(Pre-expressive)* อันหมายถึง *สภาวะก่อนการแสดงออก*

การแสดงของตะวันตก(ยุคหลังสตานิสลาฟสกี) นักแสดงมีแนวโน้มจะเริ่มด้วยการอ่านวิเคราะห์ตัวบทเพื่อทำความเข้าใจลักษณะนิสัยของตัวละครและแรงกระตุ้น/ผลกดันตัวละคร ต่างจากการแสดงแบบตะวันออกที่เริ่มจากสร้างให้กายและใจทำงานสัมพันธ์กันผ่านกระบวนการต่างๆ จนเชี่ยวชาญจากนั้นจึงเข้าสู่กระบวนการเล่าเรื่องหรือทำงานกับตัวบทและตัวละคร นักการละครในสมัยหลังจึงมองว่าแนวทางแบบสตานิสลาฟสกีทำให้นักแสดงมีแนวโน้มมุ่งเน้นไปที่ “การกระทำ” ของตัวละครมากกว่าทำตนให้เป็นเครื่องรับ<sup>7</sup> ที่พร้อมในช่วงขณะนั้นๆ ตามแนวคิดของการแสดงเอเชียคำว่านักแสดงที่แอคทีฟ(active) หรือนักแสดงเป็นผู้กระทำ(doer) จึงมีความสำคัญเท่ากับ นักแสดงที่แพสซิฟ(passive) หรือนักแสดงผู้เป็นเครื่องรับที่พร้อมเพื่อถูกรู้สึกหรือรับสิ่งที่ปะทะเข้ามา หว่อง หยั่น ลู่ (Yen Lu Wong) นักแสดงอุปรากรจีนได้อธิบายว่าในขณะที่แสดงตนจะพุ่งสมาธิไปที่ภาพที่ปรากฏขึ้นในจิตได้สำนึกแล้วเชื่อตามสิ่งเหล่านั้น แต่ในระหว่างฝึกฝนและฝึกซ้อมตนจะอยู่ในภาวะสงบ เอ.ซี

<sup>7</sup> เครื่องรับ ในความหมายของผู้วิจัยหมายถึงสภาวะที่ประสาทสัมผัสเปิดออก กายและใจถูกรับรู้ทั้งหมด

สก็อตต์ได้อธิบายภาวะสงบของนักแสดงโดนอ้างถึงหลักการแสดงของจินอันกล่าวไว้ว่า“การแสดงคือ ศาสตร์ของความนิ่งขณะเคลื่อนไหว”<sup>8</sup> (R. Benedetti, 1973, p. 70) ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเป็น ความหมายเดียวกันแต่เป็นในทางตรงกันข้ามกับคำว่า *ไม่เคลื่อนไหวแต่แอคทีฟ* ของยูจีนีโอ บาร์บา

### 2.3 ไซโคฟิสิกส์ของสไตน์ พันธุมโกมล

สไตน์ พันธุมโกมลนักแสดง ครูสอนการแสดง และผู้ริเริ่มการละครสมัยใหม่ในประเทศไทย ขึ้นราว 45 ปีก่อนพร้อมกับการก่อตั้งภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย เป็นผู้นำแนวคิดไซโคฟิสิกส์ของสตานิสลาฟสกีมาถ่ายทอดให้แก่วงการศิลปะการแสดง ของประเทศไทยสไตน์ พันธุมโกมลเป็นครูของศิลปินและผู้ที่ทำงานในแวดวงบันเทิงไทย รวมถึงหม่อม น้อยด้วย การทบทวนองค์ความรู้ของสไตน์ พันธุมโกมลจึงสำคัญกับการทำความเข้าใจองค์ความรู้ของ หม่อมน้อยในบทต่อไป สไตน์ พันธุมโกมลไม่ได้นำองค์ความรู้ของสตานิสลาฟสกีมาถ่ายทอดอย่าง ตรงไปตรงมา ทว่า ได้ค้นคว้าทดลองและเลือกรับปรับใช้ให้เข้ากับผู้เรียนการแสดงในประเทศไทย ผู้วิจัยศึกษาจากงานวิจัยเรื่อง *การวิเคราะห์ปัญหาและวิธีการแก้ปัญหาของนักแสดงในการกำกับ การแสดงละครสมัยใหม่แนวต่างๆ ในประเทศไทย(สไตน์ พันธุมโกมล, 2537)* และตำราเรื่อง *ศิลปะของ การแสดง(ละครสมัยใหม่)(สไตน์ พันธุมโกมล, 2542)* โดยจะอภิปรายสรุปไว้ดังต่อไปนี้

ปัญหาสำคัญที่ส่งผลให้นักแสดงในประเทศไทยเกิดความเข้าใจผิดต่อการแสดงสมัยใหม่<sup>9</sup> มา จากคำว่า “แสดง” หรือ “เล่นละคร” มักผูกโยงกับความบันเทิง การแสดงเป็นการเสแสร้งปั้นแต่ง กิริยาต่างๆ ขึ้น มักมีคำพูดว่า คนคนนี้เป็นคนไม่จริงใจ เล่นละครตลอดเวลาแปลว่าคนคนนี้เป็นคนไม่จริงใจ จนทำให้ เข้าใจไปว่าการแสดงนั้นไม่เหมือนกับความจริงหรือต้องต่างจากความจริงเสียด้วยซ้ำ ก่อนหน้าที่จะ เกิดแนวคิดการแสดงแบบสมจริงนี้ การแสดงในประเทศไทยไม่ว่าจะผ่านเป็นโทรทัศน์หรือภาพยนตร์ มักนำเสนอตัวละครโพล (typed character)<sup>10</sup> กล่าวคือ คนดีต้องเล่นแบบคนดี คนชั่วต้องดูชั่ว หาก ตัวละครน่าสงสารก็ต้องแค้นน้ำตา มีพระเอก นางเอก มีตัวโกง ทำให้ไม่จำเป็นต้องทำให้การแสดงนั้น เป็นไปตามธรรมชาติของมนุษย์จริงๆ

สไตน์ พันธุมโกมลเสนอว่า การแสดง ไม่ใช่ perform(แสดง) แต่การแสดงคือ express(แสดงออก) อีกทั้ง ยังมุ่งเน้นให้นักแสดงเข้าใจจุดมุ่งหมาย(objective) ของตัวละคร เพื่อให้ ไม่ทำแต่ท่าทางหรือแสร้งเป็นว่าแต่ทำจริงๆ หมายความว่าอย่างนั้นจริงๆ ยกตัวอย่างกรณีหนึ่งใน งานวิจัย นักแสดงได้รับโจทย์ว่าต้องแสดงว่า “ร้อน” นักแสดงส่วนมากจะทำกิริยาต่างๆ เช่น แหงน

<sup>8</sup> แปลมาจาก “acting is the art of stand still while not stand still”

<sup>9</sup> การแสดงสมัยใหม่ ในที่นี้หมายถึง การแสดงแบบสมจริง นักแสดงเป็นตัวละครอย่างซื่อสัตย์และจริงใจ

<sup>10</sup> แปลโดยสไตน์ พันธุมโกมล

หน้าดูพระอาทิตย์ เอามือป้อนหน้า เขย่าเสื่อไปมา หรือเอามือปาดเหงื่อ การแสดงลักษณะนี้เป็นการแสดงแบบอธิบายความ(indicate) เพราะปราศจากความจริงภายใน วิธีแก้คือนักแสดงต้องใช้ความทรงจำที่มีเกี่ยวกับความร้อน ให้เชื่อว่าร้อนจริงๆ และมีความต้องการจะดับร้อน จึงเขย่าเสื่อ เอามือพัดในเกิดลมเย็น หรือด้วยวิธีการอื่นๆ

เมื่อเริ่มนำลักษณะการแสดงแบบสมจริงมาใช้กับนักแสดง ก็เกิดความเข้าใจผิดอีกประการหนึ่งว่าต้องเป็นธรรมชาติ นักแสดงจึงตั้งใจแสดงความเป็นธรรมชาติออกมา เช่น นั่งเก้าอี้แล้วหยิบหมอนอิงเล่น ยืนเขี่ยผมไปมา ฯลฯ จนไม่ได้อยู่กับความต้องการว่าตัวละครจะเอาอะไรหรือจะทำอะไรในเหตุการณ์นั้นๆ ไม่ได้มีสมาธิกับเรื่องราวหรือคู่แสดงแต่กลับมีสมาธิอยู่กับพฤติกรรมเล็กๆ น้อยๆ เพื่อนำเสนอความเป็นธรรมชาติ ปัญหานี้สะท้อนกลับไปที่ว่าอย่างไรเสียนักแสดงจำเป็นต้องให้ความจริงภายในเป็นแรงขับเพื่อแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติ การจงใจนำเสนอเช่นนี้ทำให้การแสดงนั้นขาดพลังและความจริงใจในบทบาทที่ตนได้รับ

การลอกเลียนแบบธรรมชาติอย่างละเอียด แม้อาจดูเหมือนจริงแต่ก็ไม่ใช่ว่าความจริงเช่นกัน ละครเป็นศิลปะที่มาจากการเลียนแบบชีวิตแต่ละครก็ไม่ใช่วิจิตจริง สิ่งที่ทำให้ละครเป็นศิลปะคือ ศิลปินเลือกเฟ้นส่วนประกอบหลากหลายเพื่อนำเสนอประเด็นหนึ่งๆ ความจริงในละคร(scenic truth) จึงเป็นความจริงอันมาจากการประกอบสร้าง การแสดงอย่างสมจริงในละครเวทีจึงน่าจะตรงกับคำกล่าวของแซนฟอร์ด ไมส์เนอร์(Sanford Meisner) ครูสอนการแสดงซึ่งเป็นสมาชิก The Group Theater มากที่สุด ไมส์เนอร์กล่าวว่าการแสดงคือ “...truthfully under imaginary circumstances” หรือการอยู่จริงๆ ในโลกจินตนาการที่บทกำหนดให้(อ้างถึงใน พันพัสสา รูปเทียน, 2558, น. 173)

การวิจัยของสไตส์พบว่านักแสดงไทยมีข้อกังวลเกี่ยวกับการเข้าถึงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร นักแสดงมักพะวงว่าจะไม่สามารถสร้างอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างที่ผู้กำกับต้องการจึงพยายามมากเกินไปจนทำให้การแสดงไม่เป็นธรรมชาติ เกร็งและเครียด กับอีกลักษณะคือนักแสดงมีอารมณ์อ่อนไหวมากเกินไปจนทำให้หมกมุ่นอยู่กับอารมณ์นั้นๆ จนไม่อยู่สิ่งที่ตัวละครกำลังจะทำหรือไม่สามารถหลุดออกจากอารมณ์ความรู้สึกนั้นได้ สไตส์จึงนำเสนอวิธีแก้ไขว่านักแสดงต้องฝึกฝนเครื่องมือของตนให้พร้อมเสียก่อนเพื่อจะสามารถถ่ายทอดได้อย่างที่ตนต้องการ

เมื่อเตรียมเครื่องมือพร้อมแล้ว นักแสดงจึงเริ่มศึกษาบทละครและเข้าใจ “จุดยืน” ของตัวละครตัวนั้นว่าตัวละครตัวนั้นคิดอย่างไร มองโลกอย่างไร และต้องการอะไร อันจะนำไปสู่ตัวละครมีลักษณะนิสัยอย่างไร จะทำหรือไม่ทำอะไร การคิดอย่างนี้ที่ตัวละครคิดหรือมีสมาธิอยู่กับบทช่วยให้การแสดงนั้นๆ มีชีวิตจิตใจ เกิดความจริงภายใน ไม่ใช่เสแสร้งแกล้งทำ ในการทดลองสไตส์ พันธุมโกมลได้ให้นักแสดงเล่นเป็นคนบ้าและคนเมา ผลปรากฏว่านักแสดงตั้งใจทำทำให้เหมือนคนบ้าและคนเมา เช่น

ทำหน้าที่ตาซึ่งขัง เลื่อนลอย ส่วนคนเมาก็เดินโซเซ แต่ไม่ได้เข้าถึงว่าแท้จริงแล้วคนบ้าและคนเมามี ภาวะทางความคิดอย่างไร

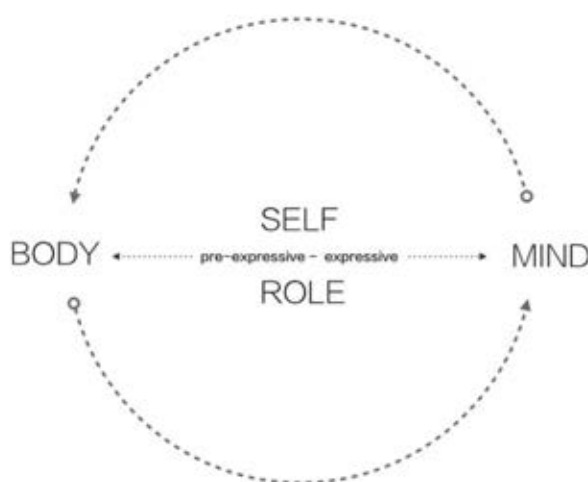
นอกจากการแสดงต้องสมจริงแล้ว การแสดงนั้นต้องมีพลัง ยิ่งตัวละครต้องการมากเท่าไรก็ ยิ่งทำให้ความต้องการนั้นเข้มข้นและมีพลัง หรือหากมีอุปสรรคที่ขวางกั้นสิ่งที่ตัวละครต้องการยิ่งมาก การแสดงออกก็ยิ่งมีพลังมาก นักแสดงต้องเข้าใจเหตุผลที่ผลักดัน(psychological drive) หรือจูงใจ (motivation) ให้ตัวละครกระทำสิ่งนั้นๆ ซึ่งเกิดขึ้นเมื่อนักแสดงทำการบ้านวิเคราะห์บทบาท ต้องค้นหา ที่มาที่ไปของการกระทำแล้ว นักแสดงจึงจะทราบว่าตัวละครมีเหตุผลอะไรที่ทำการนี้และทำไปเพื่อ อะไร พลังทำให้การแสดงนั้นไม่น่าเบื่อ ดึงดูดผู้ชมให้ติดตาม

ส่วนประกอบสุดท้ายที่นักแสดงต้องเรียนรู้คือปฏิสัมพันธ์บนเวที อันได้แก่ ปฏิสัมพันธ์กับ สิ่งแวดล้อม การรับส่งกับคู่แสดง คำสำคัญที่สุดใ สันธุมโกลสอนนักแสดงให้เข้าใจหลักการแสดงนี้ ได้โดยง่ายคือ *มองให้เห็น ฟังให้ได้ยิน พูดให้สื่อความหมาย* ในการที่จะทำเช่นนั้นได้นักแสดงต้อง เป็นผู้ที่มีอิสระบนเวที เป็นเครื่องรับและเครื่องส่งที่มีประสิทธิภาพ กล่าวคือ มีปฏิกริยาตอบรับอย่าง สมเหตุสมผลต่อสิ่งที่มากระทบ สื่อสารส่งออกไปจากความเข้าใจและความต้องการอันสอดคล้องกับ ความคิดของตัวละคร มีความเชื่อในสถานการณ์สมมติอย่างจริงจัง การแสดงเป็นสิ่งที่เคลื่อนไหว ไม่ หยุดนิ่งอยู่กับที่ การเปิดรับและส่งออกความคิดความรู้สึกอย่างต่อเนื่องและจริงใจทำให้เกิดความสัม- พันธ์อย่างสมบูรณ์บนเวที

เมื่อได้ทบทวนองค์ความรู้เกี่ยวกับไซโคฟิสิกส์จากข้อมูลทั้ง 3 แหล่งที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดของ หม่อมน้อย กล่าวโดยสรุปได้ว่า ในขณะที่แนวคิดแรกเริ่มของสถานีสลาฟสกีมุ่งให้นักแสดงเข้าใจภาวะ สร้างสรรค์ตามธรรมชาตินั้น สดใส พันธุมโกลมุ่งให้นักแสดงแก้ไขความเชื่อที่ผิดเสียก่อน เนื่องด้วย ปัญหาของนักแสดงที่เกิดขึ้นเป็นเรื่องเฉพาะที่ ในประเทศไทยนักแสดงก็มีปัญหาที่ต่างออกไป นอกจากการแสดงออกอย่างสมจริง สดใสยังให้ความสำคัญกับการทำงานกับตัวบทให้ละเอียด วิเคราะห์ตัวละครและบทบาทหน้าที่ของตัวละครในเรื่องให้สมเหตุสมผล เข้าใจเรื่องเป้าหมายของการ กระทำ ส่วนฟิลลิป ซาริลลีได้ให้ความหมายไซโคฟิสิกส์ว่าเป็นการทำให้นักแสดงสัมพันธ์กันทั้งกาย และใจ ทุกอย่างล้วนรวมกันเป็นหนึ่ง ซึ่งได้รับอิทธิพลจากหลักฝึกฝนของตะวันออก นักแสดงเป็นผู้ พร้อมตั้งแต่สภาวะก่อนแสดงออกเพื่อที่จะแสดงออกได้อย่างอิสระในการแสดงลักษณะใดก็ได้

ผู้วิจัยเข้าใจว่าแก่นของการฝึกฝนการแสดงแบบไซโคฟิสิกส์นั้นคือการทำให้กายและใจสอด ประสานกัน พร้อมทั้งจะรับเข้าและส่งออกอย่างเป็นอิสระตามสิ่งกระตุ้นทั้งจากภายในและภายนอก เป็นไปตามสัญชาตญาณธรรมชาติจึงเรียกว่าสมจริง ไม่ใช่เพียงทำท่าทางขึ้นมาโดยปราศจากความเชื่อ ภายใน ตัวละครจึงเป็นตัวตนอีกตัวตนหนึ่ง เป็นมนุษย์ไม่ต่างจากชีวิตของนักแสดงเอง ดังนั้นภายใน และภายนอกที่ทำงานสอดประสานจึงไม่ได้หมายถึงเฉพาะตัวนักแสดงเท่านั้น แต่หมายถึงตัวตนของ

ตัวละครอีกด้วย กายและใจของนักแสดงกับกายและใจของตัวละครนั้นสัมพันธ์กันอย่างแยกออกจากกันไม่ได้ ปฏิสัมพันธ์ที่สำคัญที่สุดของนักแสดงในทัศนะของผู้วิจัยคือ ปฏิสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงกับตัวละครทั้งภายในและภายนอก ทั้งกายและใจ เป็นความสัมพันธ์ในลักษณะเกี่ยวโยง ในที่นี้ผู้วิจัยไม่ได้หมายถึงว่า นักแสดงกับตัวละครแยกออกจากกันไม่ได้ แต่นักแสดงกับตัวละครให้ประโยชน์และส่งผลซึ่งกันและกัน



ภาพ 2 ปฏิสัมพันธ์ของนักแสดงและตัวละคร

#### 2.4 พุทธศาสนากับการฝึกทักษะของนักแสดง

เมื่อใช้คำว่าพุทธศาสนาในความรู้สึกพุทธศาสนิกชนชาวไทยจะพบกับพุทธศาสนานิกายเถรวาทโดยทันที แต่พุทธศาสนาที่เดินทางไปยังโลกตะวันตกมีทั้งพุทธศาสนานิกายเซนและพุทธศาสนานิกายมหายาน(ทิเบต) ในงานวิจัยฉบับนี้เมื่อกล่าวถึงศาสนาพุทธจึงหมายถึงแนวคิดของศาสนาพุทธที่มีอยู่ร่วมกันของทุกนิกายคือ อัตตา-อนัตตา ความว่าง การอยู่กับปัจจุบันขณะ หรือ state of being เหล่านี้เป็นหลักสำคัญของนักแสดงด้วยเช่นกัน ในช่วงทศวรรษที่ 60 การนำหลักสมาธิมาใช้ร่วมกับศาสตร์ต่างๆ ได้รับความนิยมนมากขึ้น มีผู้ฝึกสอนการแสดงจำนวนมากที่ใช้การฝึกสติและสมาธิเพื่อพัฒนาการรับรู้ให้เข้มข้นขึ้นและเพื่อให้นักแสดงจดจ่อกับห้วงการซ้อมและการแสดงทุกรูปแบบได้เข้มข้นและยาวนานมากขึ้น

เควิน เพจ(Kevin Page) ผู้เขียนหนังสือ *Advanced Consciousness Training for Actors : Meditation Techniques for the Performing Artist*(2018) แบ่งประเภทการทำสมาธิเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ แบบจดจ่อกับ(Focused Attention Meditation : FAM) และแบบเปิด(Open

Monitoring Meditation : OMM) การทำสมาธิแบบจดจ่อ คือการจดจ่อตั้งมั่นอยู่กับสิ่งใดสิ่งหนึ่งจนเกิดสมาธิ ลมหายใจและมนตรา<sup>11</sup> ก็จัดรวมอยู่ในการประเภทนี้ด้วย ส่วนการทำสมาธิแบบเปิดก็คือการพิจารณาโดยไม่มีสิ่งใดให้จดจ่อตั้งมั่น เป็นการกำหนดรู้โดยไม่ปรุงแต่ง(bare attention) เพจเปรียบเทียบการพัฒนาการรับรู้ให้เข้มข้นขึ้นโดยเปรียบเทียบกับภาพถ่ายภาพยนตร์ เพจเปรียบเทียบจิตสำนึกเปรียบเสมือนกล้องบันทึกภาพ การตระหนักรู้คือ การบันทึก/รับรู้ภาพต่างๆ ส่วนการจดจ่อเปรียบเหมือนเลนส์ถ่ายภาพ กล้องบันทึกเช่นไร จิตสำนึกก็ทำงานเช่นนั้น

แนวทางการฝึกสติและสมาธิที่เพจได้นำเสนอไว้ในหนังสือมีหลายรูปแบบไม่ว่าจะเป็นมีสติรับรู้กาย ติดตามลมหายใจ เดินจงกรม การสั่นไหลของร่างกาย นอกจากนี้ เพจยังแนะนำให้นักแสดงฝึกสติในกิจกรรมอื่นๆ ในชีวิตประจำวันเช่น การกินข้าว การอาบน้ำ แนวทางฝึกฝนดังกล่าวไม่ได้สอนว่านักแสดงควรแสดงอย่างไรแต่มุ่งหวังให้นักแสดงพัฒนาเครื่องรับให้ตอบสนองได้ทันที หรืออีกนัยหนึ่งก็คือการพัฒนาศักยภาพของนักแสดงในช่วงฟรี-เอกเพรสซีฟตามหลักคิดของบาร์บารันเอง

แจ๊ค กรีนแมน(Jack Greenman)(cited in Page, 2018, pp. 53-65) ครูสอนการแสดงที่ Meadows School of Arts จะมอบหมายให้นักเรียนอ่านหนังสือเรื่อง Wherever you go, There you are: Mindfulness Meditation in Everyday Life ของจอห์น คาบัท-ซินน์(Jon Kabat-Zinn) ก่อนเข้าเรียนในชั้นเรียนพัฒนาการตระหนักรู้ กรีนแมนจะให้นักเรียนทำแบบฝึกหัดนั่งเป็นวงกลมและอยู่ในความเงียบเป็นระยะเวลาหนึ่ง กรีนแมนกล่าวว่า การกระทำเป็นแค่ครั้งหนึ่งของสมการแต่ความสามารถที่จะรับรู้ในทุกชั่วขณะและอยู่กับภาวะนั้นก็มีความสำคัญไม่แพ้กัน ส่วนเอริกา เฟ(Erica Fae) ครูสอนการแสดงที่ Yale School of Drama ได้นำหลักวิปัสสนาสมาธิของโกเอนกา(Goenka)<sup>12</sup> มาใช้ร่วมกับหลักการแสดงอื่นๆ ใจความสำคัญของการแสดงที่เฟสอนไม่ต่างกับหลักการแสดงอื่นๆ ที่มีเป้าหมายให้นักเรียนอยู่กับปัจจุบันขณะและมีพลัง(get presence) แต่นักเรียนของเฟมักติดกับกับคำว่าปัจจุบัน เฟจึงสอนคำว่า “มันเกิดไปแล้ว” (the already) กล่าวคือ เมื่อนักเรียนทุกคนรู้สึกว่ายู่กับปัจจุบันแล้ว นักเรียนก็จะหยุดอยู่ตรงนั้นและรู้สึกว่าย่างสำเร็จแล้ว คำว่า “มันเกิดไปแล้ว” นั้นพ้องกับแนวคิดการเกิดและดับของทางพุทธ การเกิดดับเป็นธรรมชาติอันความคิดที่เกิดขึ้นเมื่อครู่ ฌ ในเสี้ยววินาทีก็เป็นอดีตไปแล้ว ภาษาอังกฤษเรียก the flow of existence หรือการเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง เฟกล่าวว่าผู้เรียนต้องหยุดคิดว่าตนรู้แล้วและฟังให้เหมือนเป็นครั้งแรกอีกครั้ง ภาวะการรับรู้ flow นี้ เป็นภาวะที่นักแสดงควรมีไม่ว่าจะอยู่ในห้องซ้อมหรือการแสดงไม่ว่าจะลักษณะใดก็ตาม

<sup>11</sup> การสวดมนต์เพื่อกระตุ้นพลังงานภายในพบในวัฒนธรรมอินเดียและพุทธศาสนานิกายมหายาน

<sup>12</sup> สัตยา นารายัน โกอเอนกา เป็นพุทธศาสนิกชน นักวิปัสสนาเชื้อสายอินเดีย เกิดและเติบโตในประเทศพม่า ได้เผยแพร่การวิปัสสนาตามหลักธรรมของพระพุทธเจ้าโดยไม่แบ่งเป็นลัทธิใดไปทั่วโลก

เนด บล็อก(Ned Block)(cited in P. Zarilli, Daboo, J. & Loukes, R., 2013, p. 45) กล่าวว่านักแสดงไม่ควรคิดหรือจ้องมองตนเองขณะแสดง(self-awareness/consciousness) แต่แน่นอนว่านักแสดงก็ไม่ได้สูญเสียการรับรู้ไป การรับรู้ในภาวะเป็นตัวละครของนักแสดงเป็นการรับรู้สองชั้น(double consciousness) หรือบางครั้งอาจจะหลายชั้น(Multiple consciousness) กล่าวคือนักแสดงรับรู้ว่าคุณทำอะไรอยู่แต่ในขณะนั้นก็รับรู้ภายใต้ความรู้สึกของการทำ(feeling of doing it) อีกทอดหนึ่ง เพราะประสบการณ์การแสดงคล้ายกับภาวะถูกบางสิ่งบางอย่างครอบงำแต่ไม่สูญเสียการรับรู้ เคลาส์ คินสกี(Klaus Kinski)(cited in Klein, 1995, pp. 103-104) นักแสดงชาวเยอรมันกล่าวว่า “การแสดงคือการเป็นสิ่งที่นั่น ผมถูกบังคับให้ร้องไห้ ร้องเพลง เดิน กลิ้ง ถูกดึงไปในทิศทางต่างๆ แต่ตัวผมไม่เคยหายไป ผมรู้เสมอว่าผมทำหรือพูดอะไรอยู่”

ครูสอนการแสดงจำนวนหนึ่งหลีกเลี่ยงการใช้ศัพท์ที่เชื่อมโยงถึงศาสนาเพื่อป้องกันความรู้สึกต่อต้านหรือปฏิเสธการเข้าถึงองค์ความรู้ แต่ไม่มีใครปฏิเสธหลักการหรือแนวทางการฝึกฝนของหลักศาสนาพุทธอันสนับสนุนการฝึกสติและสมาธิมาใช้ในการฝึกทักษะของนักแสดงเพื่อให้ผู้ฝึกอยู่ในภาวะมีสติรับรู้อันเข้มข้น เरिक มอร์ริส(Eric Morris)(2011, pp. 26-27) กล่าวไว้ในหนังสือเรื่อง *Freeing the Actor* ว่าตนคิดค้นแบบฝึกหัดเพื่อพัฒนาให้นักแสดงเป็นเครื่องรับที่มีประสิทธิภาพโดยสังเกตว่านักแสดงส่วนมากมักพบปัญหาอะไร โดยทั่วไปแล้วปัญหาการแสดงที่เกิดขึ้นมาจากนักแสดงขาดความเชื่อมั่นในตนเองหรือมีความเชื่อมั่นในระดับที่ต่ำ ความกลัวจึงกลายเป็นอุปสรรคสำคัญที่ทำให้นักแสดงไม่เป็นอิสระอย่างที่สุดบนเวทีและทำให้นักแสดงอยู่ในภาวะจ้องมองตนเองขณะแสดง มอร์ริสเชื่อว่านักแสดงจะเป็นผู้มีอิสระบนเวทีได้หากพัฒนาสติความตระหนักรู้ให้เข้มข้นขึ้นและผ่อนคลายกายและใจ แต่เหนือสิ่งอื่นใดนักแสดงต้องเรียนรู้และยอมรับว่าตนมีภาวะจ้องมองตนเองเสียก่อน

มาร์ก โอลเซน(Mark Olsen)(cited in Klein, 1995, pp. 283-287) ครูสอนการแสดงชาวอเมริกันผู้ฝึกฝนศาสตร์ตะวันออกทั้งสมาธิแบบเซน โยคะ และศิลปะการป้องกันตัวต่างๆ ได้ออกแบบแบบฝึกหัดชื่อ Child's eyes(สายตาของเด็ก) ซึ่งได้รับอิทธิพลจากแนวคิดเรื่อง Beginner's Mind(จิตแรกเริ่ม)ของเซน ผู้ฝึกฝนจะอยู่ในภาวะที่สงบนิ่งและเชื่อมต่อกับสิ่งแวดล้อมรอบๆ ข้างอย่างมีพลัง โอลเซนยังกล่าวอีกว่าการฝึกฝนนักแสดงนั้นเป็นการฝึกจิตวิญญาณอย่างหนึ่ง การฝึกสมาธิของศาสนาพุทธทำให้ระบบประสาทละเอียดอ่อนมากขึ้น ทำให้เข้าใจการปลดปล่อยพลังงานในร่างกาย นักแสดงที่มีสมาธิที่ดีจะสามารถควบคุมและบังคับสติสัมปชัญญะของตนได้บนเวทีตามที่ตนต้องการ นั่นคือความเชื่อของโอลเซน

ยังมีนักแสดงผู้มีชื่อเสียงระดับสากลอีกหลายท่านตอบรับการฝึกปฏิบัติตามหลักพุทธศาสนา ตัวอย่างเช่น เบนดิก คัมเบอร์แบทช์(Benedict Cumberbatch) นักแสดงชาวอังกฤษ เริ่มฝึกสมาธิภาวนาหลังจากไปศึกษาหลักธรรมกับพระชาวทิเบต คัมเบอร์แบทช์พบว่าสมาธิภาวนาสนับสนุนการพัฒนาทักษะการแสดงของตน เขาได้ให้สัมภาษณ์กับสำนักข่าวออนไลน์ Huffpost ว่า(Kuruville,



2016) “เมื่อคุณอยู่ในภาวะสงบนิ่ง ได้พิจารณาไตร่ตรอง ประสาทสัมผัสของคุณจะเปิดรับสิ่งต่างๆ มากขึ้น มีสมาธิจดจ่อ มองเห็นได้คมชัด ความสงบนิ่งที่ส่วนสำคัญของการแสดง นักแสดงจะแสวงหาความสมบูรณ์ที่ไม่สิ้นสุด ถ้าคุณยึดความสงบนิ่งเอาไว้ จดจำความรู้สึกนั้นเมื่อต้องอยู่ท่ามกลางความวุ่นวาย ความสงบนิ่งจะเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวและมอบความสว่างอันเบาสบายให้คุณ”

อลัน อาร์กิน(Alan Arkin)(cited in Klein, 1995, pp. 185-187) ผู้ฝึกสมาธิผ่านการปฏิบัติโยคะได้กล่าวไว้ในหนังสือเรื่อง Halfway Trough the Door: An Actor’s Journey Towards the Self ว่าศิลปะของการแสดงคือการสังสมประสบการณ์ข้ามผ่าน(transcendental experience) มาต่อเนื่องหลายปี การได้อยู่บนเวทีแล้วปล่อยในตัวละครนำไปเป็นความรู้สึกราวกับอยู่บนจุดสูงสุดของคลื่นทะเลลูกใหญ่ ไม่มีกาลเวลา ไม่ต้องการการยอมรับ ปราศจากความกลัวว่าจะล้มเหลวและกลัวการตัดสินใจ จิตแพทย์ของอาร์กินเรียกภาวะนี้ว่า “การอยากกลับไปสู่อัตตา” แต่อาร์กินได้ว่า มันคือ “การทำลายอัตตาเพื่อจิตวิญญาณ” อาร์กินเสริมต่อว่าเมื่อนักแสดงปราศจากอัตตา ตัวเรานั้นก็จะพ้องกับการแสดง ไม่มีคำถามว่าเราคือใคร เรากำลังจะทำอะไร แต่เรารวมเป็นหนึ่งในเหตุการณ์นั้นๆ อย่างสมบูรณ์ เราต้องไม่ยึดติดในโลกที่อาศัยอยู่ การละทิ้งอัตตา ไม่ยึดติดสิ่งที่มี สิ่งที่เป็น หรือกระทั่งตัวตนนั้นถือเป็นหลักสำคัญของศาสนาพุทธ

เมื่อได้สำรวจความรู้เหล่านี้ผู้วิจัยพบว่า ครูสอนการแสดงและนักแสดงไม่ได้รับเอาพุทธศาสนาไปใช้กับการแสดงในฐานะศาสนา แต่นำเอาปรัชญาหลักคิดและแนวทางการปฏิบัติไปใช้เพื่อฝึกทักษะ การฝึกสมาธิในที่นี้ไม่ใช่แค่เพื่อผ่อนคลายและทำจิตใจให้สงบแต่คือการฝึกให้นักแสดงมีจิตอยู่ในภาวะที่เป็นสมาธิอย่างเข้มข้น เพื่อให้ทั้งจิตสำนึกและใต้สำนึกได้รับการพัฒนา สร้างความสัมพันธ์ระหว่างสติสัมปชัญญะและภาวะภายใน ปฏิเสธไม่ได้เลยว่าการพัฒนาสติรับรู้ให้เข้มข้นเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้นักแสดงอยู่ในภาวะเป็นอยู่(being) ตามที่เอริค มอร์ริส(2000, p. 19)ได้เขียนไว้ซึ่งผู้วิจัยสรุปว่าเป็นภาวะที่นักแสดงเปิดรับกับทุกสิ่งที่มีกระทบในทุกขณะอย่างต่อเนื่อง ในภาวะนั้นกายและใจของนักแสดงจะรับรู้ถึงแรงกระตุ้นด้วยใจจริงไม่ปรุงแต่ง ทำให้เป็นอิสระในการแสดงออก ภาวะนี้จะนำไปสู่ภาวะสร้างสรรค์หรือ creative state ซึ่งเป็นสิ่งจำเป็นตามมุมมองของสตานิสลาฟ สกีเช่นกัน

ภาวะเป็นอยู่ตามคำอธิบายของมอร์ริส หรือที่สตานิสลาฟสกีใช้คำว่า ศิลปะของการรับรู้ด้วยกายและใจ(the Art of Experiencing) หรือที่สไตล ปันธุมโกมลได้แปลงให้นักเรียนไทยเข้าใจได้ง่ายว่า มองให้เห็น ฟังให้ได้ยิน พูตให้สื่อความหมาย จึงไม่ใช่สิ่งอื่นใดนอกจากกายและใจที่พร้อม เป็นอิสระและแสดงออกได้อย่างสมจริงเที่ยงตัวละคร และเพื่อให้ไปสู่เป้าหมายนั้นได้สำเร็จนักการละครและครูสอนการแสดงทั้งหลายต่างคิดค้นวิธีการต่างๆ ไม่ว่าจะพัฒนาต่อยอดของเดิมหรือต่อเติมจากอิทธิพลใหม่ๆ เหล่านี้ในฐานะผู้จัดทำงานวิจัยฉบับนี้มีทัศนะว่า แนวทางการฝึกฝนพัฒนาทักษะของนักแสดงที่ปรากฏขึ้นมาล้วนเป็นไปตามกระแสนิยมและการเคลื่อนไหวต่างๆ บนโลก ไม่ว่าจะเป็นการ

เคลื่อนไหวทางศิลปะ การเคลื่อนไหวของสังคม ประกอบกับความนิยมในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน นิยามคำว่าทักษะของนักแสดงและแนวทางการฝึกฝนทักษะเหล่านั้นก็ย่อมเปลี่ยนแปลงไปเช่นกัน

หลักการแสดงของหม่อมน้อยเป็นหลักการหนึ่งที่มีลักษณะเป็นสหวิทยาการ คือการผสมผสานแนวคิดต่างๆ เข้าด้วยกัน หม่อมน้อยไม่เพียงใช้แนวทางของศาสนาพุทธตามที่คุณวิจัยได้ศึกษาจากองค์ความรู้ทางตะวันตก แต่นำหลักธรรมของพระพุทธเจ้ามาใช้เพื่อให้นักแสดงเข้าใจความเป็นไปของธรรมชาติและความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ ไม่ว่าจะ เป็นหลักกอนัตตา อนิจจัง เบญจขันธ์ ฯลฯ เหล่านี้เป็นแนวทางพุทธศาสนาที่เป็นที่นิยมในประเทศไทย ในการค้นคว้าขั้นต่อไปผู้วิจัยจึงศึกษาองค์ความรู้ที่เจาะจงมากขึ้น

## 2.5 งานวิจัยการแสดงที่ผนวกแนวคิดของศาสนาพุทธ

ขณะที่ศาสนาพุทธในโลกตะวันตกมักถูกศึกษาในลักษณะปรัชญาแนวคิดมากกว่าศรัทธาแบบศาสนา แต่สำหรับสังคมไทยศาสนาพุทธมีส่วนร่วมกับคนไทยตั้งแต่เกิดจนตาย ปรัชญาความคิดได้หลอมรวมเป็นความเชื่อ ความศรัทธาและก่อเกิดเป็นพิธีกรรม คนไทยอาจจะเข้าใจศาสนาพุทธได้ง่ายกว่าชาวตะวันตกเพราะเป็นศาสนาหลักของชาติ แต่ในทัศนะของผู้วิจัยศาสนาพุทธไม่ได้นำมาใช้ประโยชน์ตามแก่นสารที่แท้จริง จากประสบการณ์ของผู้วิจัยสติและสมาธิเป็นเรื่องที่คนไทยเข้าใจมาตั้งแต่วัยเด็ก ไม่ว่าจะเป็นการเข้าแถวสวดมนต์ตอนเช้า การยืนทำสมาธิสงบนิ่ง การบรรจุชั้นเรียนจริยธรรมที่นักเรียนจะได้เริ่มเรียนหลักธรรมของศาสนาพุทธและการทำอาณานิปาสนะ หรือการเข้าค่ายธรรมะเยาวชน ฯลฯ ผู้วิจัยได้เรียนรู้ว่าการทำสมาธินั้นมีประโยชน์แต่ด้วยเหตุว่าเป็นแนวคิดที่ผูกโยงกับศาสนาที่เน้นพิธีกรรมจนเกินไปทำให้คนรุ่นใหม่หรือแม้แต่ผู้วิจัยเองเกิดความรู้สึกอึดอัดทำไม่ได้ฝึกฝนและพัฒนาอย่างต่อเนื่อง

หลังจากได้ทบทวนความรู้จากความคิดทางตะวันตกแล้วพบว่าแนวปฏิบัติของตะวันออกมีส่วนช่วยพัฒนาด้านนักแสดงเป็นอย่างมาก หัวข้อนี้ผู้วิจัยจึงต้องการค้นคว้าให้ครบลงโดยมุ่งค้นคว้าเฉพาะหลักพุทธศาสนาที่ปรากฏกับการแสดงในประเทศไทย ผู้วิจัยพบว่าเมื่อนักวิจัยหลายท่านได้นำองค์ความรู้ดังกล่าวมาปฏิบัติใช้กับการแสดงในหลายลักษณะ ทั้งเป็นแนวทางพัฒนาทักษะ แนวทางเข้าถึงตัวละคร ไปจนถึงสร้างสรรค์ผลงานการแสดง

ธนัชชา กิตติก้อง ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำสาขาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น เป็นนักวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดงด้วยแนวคิดของพุทธศาสนา ในวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทเรื่อง *Noting the Self : From Embodying Buddhist Vipassaná Meditation to*



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

*Meditation-based Performance*(2014) ธนัชชาใช้แนวทางวิปัสสนาสมาธิ<sup>13</sup> และแนวคิดไม่มีตัวตน หรืออนัตตามาสำสร้างสรรค์เป็นการแสดง งานวิจัยนี้ต้องการค้นหาว่าศิลปินสามารถจัดแสดงการ วิปัสสนาสมาธิผ่านการเคลื่อนไหวได้อย่างไร ผลการวิจัยพบว่าการวิปัสสนาทำให้เกิดช่องว่างภายในใจ ของผู้เฝ้าดูและสิ่งที่ถูกเฝ้าดูหรือตัวละครนั่นเอง

นอกจากนี้ ธนัชชายังขยายความสนใจเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาไปสู่การนำหลักธรรมมาใช้ใน การเข้าถึงตัวละคร ในบทความวิจัยเรื่อง “การขยายประสบการณ์ภายในของตัวละครด้วยวิธีปฏิบัติ ภาวนาทางพระพุทธศาสนา: กรณีศึกษาตัวละครจาก *Land & Skin: The Ballad of Nak Phra Khanong*”(2561) ธนัชชานำหลักปฏิบัติภาวนาของพุทธศาสนานิกายเถรวาท รวมถึงสติสมาธิ พิจารณาลักษณะของจิตหรือเจตสิกและเบญจขันธ์หรือขันธ์ 5 มาใช้กับตัวละครตั้งแต่กระบวนการ สร้างตัวละครจนถึงการแสดง ธนัชชารายงานผลว่าการตีความสภาวะจิตของนาทโดยใช้หลักสภาวะ ของจิตและเบญจขันธ์ของพุทธเถรวาททำให้นักแสดง “เข้าใจการเดินทางของจิตและขยายพื้นที่ ภายในของจิตใจให้กว้างและละเอียดถี่ถ้วนขึ้น โดยมีความสัมพันธ์ระหว่างภายใน(ประสบการณ์ ภายใน)และภายนอก(การกระทำหรือการเคลื่อนไหวร่างกาย) อย่างชัดเจนทำให้นักแสดงสามารถ รวบรวมสมาธิและมีสติตระหนักรู้การเป็นตัวละครด้วยประสบการณ์ที่เกิดขึ้น ณ ปัจจุบันขณะ ได้ อย่างแท้จริง และส่งผลต่ออารมณ์และตั้งอยู่ของพลังนักแสดงอีกด้วย” (ธนัชชา กิตติก้อง, 2561, น. 386)

ธนัชชายังตั้งข้อสังเกตว่าการใช้แนวทางเข้าถึงตัวละครโดยใช้ฐานสมาธิ(meditation based approach) เหมาะกับการแสดงที่เน้นนำเสนอประสบการณ์ภายในของตัวละครมากกว่าการเล่าเรื่อง ผ่านเหตุการณ์ แม้วิธีการดังกล่าวช่วยให้นักแสดงรักษาความเป็นธรรมชาติไว้และถ่ายทอดความรู้สึก ของตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง แต่ทำให้นักแสดงไม่สามารถคุมจังหวะตามลำดับขั้นในการแสดงหรือคิว (cue) อันเป็นปัจจัยภายนอกได้ นักแสดงจึงต้องจำกัด หด ขยาย ประสบการณ์ภายในของตนและ สร้างสมดุลให้พ้องไปกับคิวการแสดง แนวทางสร้างผลงานลักษณะนี้จึงส่งเสริมกับงานศิลปะที่มี เงื่อนไขของความเป็นนามธรรมสูง จากผลการวิจัยนี้ ผู้วิจัยพบว่าแนวคิดของพุทธศาสนาสามารถ นำมาช่วยในกระบวนการเข้าถึงตัวละครได้ลึกซึ้งและละเอียดมากขึ้น แต่ก็มีข้อควรระวังในการ นำไปใช้งาน

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยเห็นแย้งกับข้อสรุปที่กล่าวว่าวิธีดังกล่าวเหมาะกับการแสดงที่มีเงื่อนไข นามธรรมสูง เพราะผู้วิจัยมีทัศนะว่านักแสดงไม่ควรปล่อยให้ตัวละครเป็นไปตามสิ่งกระตุ้นอย่างเต็มที่

<sup>13</sup> การเจริญปัญญาให้รู้แจ้ง

ตลอดระยะเวลาเสียจนไม่ได้จัดการ “ชิ้นงานที่เรียบเรียงขึ้น” ของตัวละคร การใช้วิธีการดังกล่าวกับการแสดงไม่ว่าจะเป็นรูปแบบใด นักแสดงซุ่มค้นหากจนสามารถจัดการตนตามจังหวะของการแสดงให้ได้ แน่แน่นอนว่าแนวทางลักษณะนี้ส่งเสริมงานศิลปะที่เป็นนามธรรมมากกว่าเพราะความเจาะจงของการกระทำและความรู้สึกมีน้อยกว่าการแสดงแบบเล่าหลายเหตุการณ์ แต่ผู้วิจัยเชื่อว่าแนวทาง meditational based ตามที่ธัญชาเสนอไว้ในบทความวิจัยฉบับนี้สามารถนำไปใช้กับงานรูปแบบอื่นได้เช่นกัน หากนักแสดงฝึกควบคุมและใช้การตระหนักรู้ความเป็นไปในระดับที่เหมาะสมและเป็นตัวละครโดยสมบูรณ์

นอกเหนือจากงานวิจัยของธัญชา กิตติก้อง ผู้วิจัยได้ศึกษางานวิจัยของกฤษณะ พันธุ์เพ็ง ผู้จัดทำวิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิตเรื่อง *Meditation in motion to mindfulness in performance: a psychophysical approach to actor training for Thai undergraduate drama programmes*(2012) งานวิจัยฉบับนี้ต้องการทดลองค้นหาวีธีการอื่นๆ เพื่อเพิ่มพูนทักษะของนักเรียนการละครระดับชั้นปริญญาตรีโดยตั้งสมมติฐานว่าการทำสมาธิภาวนาให้มีสติช่วยให้นักแสดงอยู่บนเวทีได้อย่างตื่นรู้และมีพลัง กฤษณะนำแบบฝึกหัดอันเกี่ยวกับพลังภายในและการเจริญสติมาปรับใช้โดยทดลองกับกลุ่มตัวอย่างชาวต่างชาติและกลุ่มตัวอย่างนักเรียนไทย แบบฝึกหัดที่กฤษณะนำมาทดลองใช้ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดไฮโคฟิสิคัลของซาริลลี ประกอบด้วยมีทั้งการปฏิบัติโยคะของซาริลลี แนวคิดของยาสุโอะ ยูโอะสะ นักการละครชาวญี่ปุ่น การเดินจงกรมตามธาตุต่างๆ ได้แก่ ลม, ไฟ, ดิน และฟองสบู่ แบบฝึกหัดลมของคัตสึระ คาน นักเต้นบูโต<sup>14</sup> แบบฝึกหัดช่องทางเดิน(Lane)และตารางกริด(Grid) จากวิวพอยท์ เทคนิค ของแอน โบการ์ต

ในงานวิจัยระบุว่านักเรียนที่เข้าร่วมกับการทดลองมีความเห็นว่าสติและสมาธิเป็นเรื่องปกติธรรมดาไม่จำเป็นต้องมีแบบฝึกหัดมาช่วยเสริม ชั้นเรียนการแสดงน่าจะเป็นฝึกการเข้าถึงบทบาทต่างๆ และวิเคราะห์บทบาทมากกว่า นักเรียนกลุ่มนี้ยังสะท้อนอีกว่าการอธิบายที่ไปที่มาของตัวละครหรือเรื่องราว การเปรียบเทียบกับชีวิตจริง และจินตนาการภาพต่างๆ ไม่ช่วยให้เป็นตัวละครได้เท่าที่ควร กฤษณะให้นักเรียนฝึกโยคะเป็นประจำก่อนเริ่มทำกิจกรรมอื่นๆ ในชั้นเรียน 3 ชั่วโมง 3 วันต่อสัปดาห์ หลังจากนั้นได้ให้นักเรียนทำอานาปานสติในหลายลักษณะทั้งยืน นั่ง เดิน และเคลื่อนไหวเป็นเวลา 2 สัปดาห์ หลังจากนั้น กฤษณะได้ผนวกกลมกลืนใจกับการจัดสมดุลพลังงานภายในโดยให้จินตนาการถึงลูกบอลที่มีพลังงานกระจายไปทั่วร่างกาย คล้ายกับการทำงานของพลังงานกิ(Ki) จากนั้นใช้จินตนาการว่าได้แผ่พลังนี้ไปทั่วห้องในรูปแบบลักษณะต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นแสง น้ำ ลม หรืออากาศ ภาพพลังของแต่ละคนนั้นจะไม่เหมือนกันตามแต่ที่เกิดขึ้นตามจินตนาการของตน เป้าหมายของการทำ

<sup>14</sup> บูโต(Butoh) คือศิลปะการเต้นร่วมสมัยอย่างหนึ่งของญี่ปุ่น ผู้เต้นมักทาตัวด้วยสีขาว บูโตแปลว่าการเต้นของความมืด

แบบฝึกหัดนี้คือให้นักเรียนมีสติและสมาธิรักษาพลังให้คมชัดและตื่นตัว หลังจากนั้น นักเรียนจะเคลื่อนไหวโดยกำหนดจิตถึงธาตุต่างๆ เพื่อปลดปล่อยร่างกายให้เป็นอิสระจากสิ่งที่ยึดติดอยู่ ลักษณะแบบฝึกหัดที่กฤษณะนำมาใช้กับนักเรียนเป็นการฝึกให้นักแสดงเป็นผู้พร้อมก่อนเริ่มเข้าสู่การแสดง และมีความคล้ายคลึงกับแบบฝึกหัดของหม่อมน้อยซึ่งเป็นหัวข้องานวิจัยฉบับนี้

ในช่วงท้าย นักเรียนทุกคนได้ฝึกเป็นตัวละคร กฤษณะพบว่านักแสดงใหม่ยังมีปัญหาเรื่องการตอบสนองตามสัญชาตญาณ(responsiveness) เมื่อทำงานกับคู่แสดง *สติและสมาธิ* มักจะมีถูกว่าเป็นสิ่งที่มีอยู่แล้วมากกว่าทักษะที่ต้องได้รับการพัฒนา แต่การเข้าร่วมงานวิจัยดังกล่าวทำให้ได้สังเกตเห็นแล้วว่าสติและสมาธิจำเป็นต้องฝึกฝน นักเรียนพบว่าตนมีความจดจ่อกับบทและตัวละครมากขึ้นและยังสามารถนำไปใช้ในชีวิตประจำวันอีกด้วย นักแสดงจึงควรฝึกสติและสมาธิให้กลายเป็น *ธรรมชาติที่สอง* เมื่อถึงเวลาที่ต้องเริ่มทำงานสิ่งเหล่านี้ก็จะมีความพร้อมและพร้อมทำงานได้ทันที อยากรู้ก็ดี กฤษณะเสริมว่าการฝึกในลักษณะนี้ควรเลือกสรรตามกลุ่มผู้เรียนว่าควรใช้แค่ไหนอย่างไร

กล่าวโดยสรุป งานวิจัยของกฤษณะพบว่าการพัฒนาสติและสมาธิของนักแสดงเป็นประโยชน์และช่วยพัฒนาทักษะอย่างแน่นอน แต่ก็พบปัญหาเรื่องการสื่อสารระหว่างคู่แสดงเมื่อเริ่มซ้อมจึงจำเป็นต้องเสริมด้วยแบบฝึกหัดอื่นๆ สะท้อนให้ผู้วิจัยเข้าใจว่าการฝึกฝนกายและจิตให้พร้อมอาจไม่เพียงพอกับนักแสดงที่ยังอ่อนประสบการณ์ หรือต้องการการฝึกอย่างต่อเนื่องเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุด ในกรณีนี้ผู้วิจัยอนุมานว่านักแสดงยังขาดความเชื่อมั่นในตัวเองที่เป็นตัวละคร ทำให้ไม่กล้านำตัวเองเข้าไปอยู่ในสถานการณ์นั้นๆ เพื่อสื่อสารอย่างสมจริงและจริงใจ ความเชื่อและความรู้สึกยินยอมต่อบทหรือข้อกำหนดต่างๆ เป็นสิ่งสำคัญสำหรับนักแสดงไม่แพ้ความสมบูรณ์ของกายและใจ

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ศึกษางานวิจัยทั้งหมดผู้วิจัยสามารถกล่าวโดยสรุปได้ว่า แนวคิดเรื่องการเจริญสติและสมาธิสามารถใช้ได้ทั้งพัฒนาทักษะ ค้นหาตัวละคร และสร้างสรรค์การแสดงได้ ผู้วิจัยประจักษ์ว่าการฝึกฝนสติและสมาธิจะช่วยให้นักแสดงผนึกรวมเครื่องมือและวัตถุดิบทุกอย่างของนักแสดงให้รวมเป็นหนึ่งเดียว สามารถจดจ่อกับคู่แสดงได้นานขึ้น อีกทั้ง การวิเคราะห์ตัวละครด้วยหลักธรรมพุทธศาสนาเรื่องธรรมชาติจิตและเบญจขันธ์ช่วยขยายประสบการณ์ภายในของตัวละคร นักแสดงสามารถสัมผัสได้ลึกซึ้งและละเอียดถี่ถ้วนมากขึ้นอีกด้วย งานวิจัยทั้งหมดนี้ได้พิสูจน์ทราบคำกล่าวของพระญาณโพนิกเถระ(cited in Punpeng, 2012, p. 163) ว่าเป็นจริง กล่าวคือ “การกำหนดรู้โดยไม่ปรุงแต่งช่วยให้ประสาทการรับรู้ของมนุษย์ไวต่อสิ่งกระทบ ความคิดความรู้สึกของมนุษย์ผู้นั้นจะละเอียดและลึกซึ้งมากกว่าเดิม”

จากการทบทวนองค์ความรู้ทั้งหมด ผู้วิจัยพบว่าแบบฝึกหัดของหม่อมน้อยสามารถนำมาใช้ศึกษาได้ 2 แนวทาง ได้แก่ ฝึกฝนพัฒนาทักษะของนักแสดงให้เป็นนักแสดงที่พร้อมสำหรับการทำงานทุกรูปแบบไม่ว่าจะเป็นห้องซ้อมหรือเวทีการแสดงหรือพร้อมในช่วงฟรี-เอกเพรสซีฟ อีกส่วนหนึ่งคือนำไปใช้กับการเข้าถึงตัวละครต่างๆ เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนั้นๆ หรือพร้อมในช่วงเอกเพรสซีฟ โดยแนวทางวิเคราะห์ตัวบทและตัวละครเป็นส่วนประกอบที่จำเป็นเช่นกันตามแนวทางของสถานิสลาฟสกี กรณีศึกษาในงานวิจัยฉบับนี้เป็นการแสดงเดี่ยวที่ผู้วิจัยแสดงเป็นหลายตัวละครซึ่งต่างจากงานวิจัยของธรัชชาและกฤษณะ ผู้วิจัยจึงสนใจว่าเมื่อนำหลักการของหม่อมน้อยมาใช้จะให้ผลลัพธ์ไปในทิศทางใด

นอกเหนือจากองค์ความรู้ด้านหลักการแสดงต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา ผู้วิจัยได้สืบค้นองค์ความรู้ด้านการแสดงเดี่ยวเพิ่มเติมซึ่งอภิปรายสรุปไว้ในหัวข้อต่อไป

## 2.6 การแสดงเดี่ยวและทักษะของนักแสดง

หากนิยามว่าการแสดงเดี่ยวว่าเป็นลักษณะการแสดงที่มีนักแสดงอยู่บนคนเดียวบนเวทีขอบเขตของการแสดงเดี่ยวนั้นจะกว้างขวางและครอบคลุมลักษณะของการแสดงหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นการแสดงตลกเดี่ยวไมโครโฟน, การเต้นเดี่ยว, การขับร้องหรือขับลำนำ, การอ่านบทกวี, การเล่านิทาน ฯลฯ การแสดงเดี่ยวในงานวิจัยฉบับชิ้นนี้จึงหมายถึง การนำเสนอในรูปแบบละครเวทีแบบพูดสมัยใหม่ที่ใช้นักเพียงคนเดียว ในประวัติศาสตร์การแสดงเดี่ยวของอเมริกาได้นับการแสดงเดี่ยวเรื่อง Emlyn Williams as Charles Dickens เป็นหมุดหมายของวงการ ผลงานเรื่องนี้ได้รับความนิยมอย่างล้นหลามและสร้างชื่อเสียงให้แก่เอมลิน วิลเลียมส์ ผู้เป็นนักแสดง แต่ก่อนที่จะจริงแล้วจอห์น แซมมวล เจนไทล์(John Samuel Gentile) ระบุว่าจุดเริ่มต้นของการแสดงเดี่ยวในรูปแบบละครเวทีที่ผู้คนเข้าใจกันสามารถสืบย้อนไปได้ถึงตั้งแต่สมัยวิกตอเรียน เจนไทล์จัดทำงานวิจัยเกี่ยวกับประวัติศาสตร์การแสดงเดี่ยวของอเมริกาเรื่อง *The One-Person Show in America: From the Victorian Platform to the Contemporary Stage*(1984) สะท้อนให้ว่าความเปลี่ยนแปลงของกระแสสังคมในแต่ละช่วงเวลาส่งผลต่อรูปแบบการนำเสนอการแสดงเดี่ยวและความนิยมของผู้ชม

ตั้งแต่สมัยวิกตอเรียนการละครยังถูกมองว่าเป็นความบันเทิงให้แหล่งมั่วสุม การแสดงเดี่ยวเกิดขึ้นเพื่อต่อต้านแนวคิดเหล่านั้น ในระยะแรกการแสดงเดี่ยวในอเมริกาเป็นลักษณะของการอ่านวรรณกรรม มีนักเขียนชาวอังกฤษชื่อดังหลายท่านเดินทางมาอ่านวรรณกรรมของตน ในสมัยต่อมาแบบการอ่านไม่ว่าจะเป็นวรรณกรรม วรรณกรรมละคร และบทกวียังเป็นที่ยอมรับโดยนักแสดงหรือผู้อ่านได้พัฒนารูปแบบการนำเสนอให้เข้มข้นมีการนำเสนอใกล้เคียงกับละครเวทีมากขึ้น ทั้งการ

เปลี่ยนเสียงเป็นตัวละครต่างๆ เริ่มจัดหาเสื้อผ้าและสร้างฉาก ฯลฯ นอกเหนือจากรูปแบบการอ่าน การแสดงเลียนแบบบุคคลหรือตัวละครต่างๆ ก็เป็นที่นิยมเช่นกัน แต่ด้วยเทคโนโลยีการพิมพ์และการเดินทางที่ยังไม่ก้าวหน้ากระแสดความนิยมจึงดำเนินไปอย่างเชื่องช้า การแสดงเดี่ยวยังคงอยู่ในร่มขององค์กรทางการศึกษาที่ให้ความรู้สู่สาธารณะมากกว่าอยู่ในร่มของวิจิตรศิลป์และพาณิชย์ศิลป์

เมื่อเข้าสู่ต้นศตวรรษที่ 20 การแสดงเดี่ยวได้พัฒนาจนเป็นกับละครแสดงเดี่ยว(Solo Theatre) ไร่แสดงไปยังเมืองต่างๆ ผู้จัดได้คัดสรรละครที่น่าสนใจมาแสดงร่วมกันแล้วเปิดขายบัตรเข้าชม เกิดผู้เขียนบทเพื่อการแสดงเดี่ยวอย่างจริงจัง กระทั่งหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 อดติจากยุควิคตอเรียนที่ว่าละครเป็นเรื่องไม่ดีก็ถูกทำลายไป การละครถือเป็นศิลปะรูปแบบหนึ่ง นักแสดงเดี่ยวในยุคแรกต้องพยายามผลักดันตนเองเพื่อให้เป็นที่ยอมรับในวงการ นักแสดงเดี่ยวที่ประสบความสำเร็จในยุคบุกเบิก ได้แก่ รูธ เดรเปอร์(Ruth Draper), คอร์เนเลีย โอทิส สกินเนอร์(Cornelia Otis Skinner) ฯลฯ กระแสการแสดงเดี่ยวเปลี่ยนแปลงอีกครั้งหลังปีค.ศ. 1950 อันเป็นผลจากการแสดงเต็มรูปแบบของเอมลิน วิลเลียมส์ที่แสดงเป็นชาร์ล ดิกเกนส์ การแสดงเรื่องดังกล่าวประสบความสำเร็จจนเกิดเป็นกระแสการแสดงเดี่ยวแบบชีวประวัติ(BIOGRAPHICAL ONE-PERSON SHOW) มีนักแสดงมากฝีมือได้สร้างสรรค์การแสดงจากบุคคลสำคัญมากมาย ไม่ว่าจะเป็น ฮาล ฮอลบรูค(Hal Holbrook) แสดงเป็นมาร์ก ทเวน(Mark Twain) จากเรื่อง Mark Twain Tonight!; An Actor's Portrait(1954), มิเชล แมคเลียมมัวร์(Micheal MacLiammoir) จากเรื่อง The Importance of Being Oscar(1961) รับบทเป็นออสการ์ ไวลด์ (Oscar Wilde)

หนังสือเรื่อง *Extreme Exposure : an Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century*(2000) ของโจ บอนนี่(Jo Bonney) ผู้เป็นบรรณาธิการ กล่าวว่าการแสดงเดี่ยวเป็นรูปแบบของการแสดงที่เปลือยตัวตนของผู้แสดงมากที่สุด ซึ่งตอบสนองกระแสดความเชื่อของทศวรรษ 80 ซึ่งเป็นทศวรรษแห่งตัวฉัน(ME Decade) ที่นิยมพูดถึงการเป็นปัจเจกบุคคล การแสดงเดี่ยวประเภทชีวประวัติหรือการค้นหาตัวตนได้รับความนิยม ต่อมาในทศวรรษ 90 อันเป็นทศวรรษของคนชายขอบ การเรียกร้องสิทธิและเสรีภาพ ความเท่าเทียมของกลุ่มต่างๆ เนื้อหาของการแสดงเดี่ยวจึงมุ่งตอบโจทย์ดังกล่าว

จอร์จ สโปตา(Goerge Spota)(cited in Young, 1989) เชื่อว่า 95 เปอร์เซ็นต์ของนักแสดงอาชีพก็สามารถเดินหนิการแสดงเดี่ยวไปได้ในวินาทีสุดท้าย คำกล่าวนี้สะท้อนให้เข้าใจว่าการแสดงเดี่ยวเป็นการแสดงวัดใจนักแสดง ละครเวทีรูปแบบอื่นๆ มีจำนวนนักแสดงหลายท่านที่ช่วยกันผลักดันเรื่องราวและการกระทำต่างๆ ให้เกิดขึ้น แต่การแสดงเดี่ยวภาระหน้าที่นั้นอยู่ที่นักแสดงเพียงคนเดียว พลังกำลังทั้งหมดล้วนมาจากคนเพียงคนเดียว นักแสดงต้องใช้ทั้งกาย ใจ และจิตวิญญาณ การแสดง

รูปแบบดังกล่าวต้องการผู้ชมที่ชมอย่างมีส่วนร่วม หรือที่เรียกว่า active audience เพราะเป็นการสื่อสารทางตรงระหว่างนักแสดงและผู้ชม โจ บอนนี่ผู้กำกับการแสดงเดี่ยวมักสังเกตปฏิกิริยาของผู้ชมไม่แพ้กับนักแสดง หากนักแสดงต้องการให้ผู้ชมขึ้นไปมีส่วนร่วมบนเวที ผู้ชมคือกลุ่มคนที่มอบอำนาจแห่งจินตนาการและพลังการสร้างสรรค์ในการแสดงนั้นๆ ด้วยเช่นกัน มีผู้เขียนลงหนังสือพิมพ์ New York Post ว่า “อย่างแย่มากที่สุด(ซึ่งเกิดขึ้นอยู่บ่อยครั้ง) การแสดงเดี่ยวสนุกพอๆ กับนั่งรอสีที่ทาไว้แห้ง... แต่ถ้าดีมาก การแสดงนั้นจะเป็นสิ่งที่วิเศษมาก นักแสดงอยู่ตรงนั้น ผู้ชมอยู่ตรงนี้ ไม่มีอะไรมาขวางกั้นเมื่อทั้งสองฝั่งเชื่อมโยงกันนั้นจึงกลายเป็นละครที่บริสุทธิ์”(cited in Gentile, 1984, p. viii)

เจมส์ เดล ไรอันผู้จัดทำงานวิจัยเรื่อง *Alone on stage : A critical analysis of acting considerations, concerns, problems, techniques inherent to the performance of one-person shows* (1992) ได้สัมภาษณ์นักแสดงเดี่ยวในสหรัฐอเมริกาผู้มีชื่อเสียงและผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดง ผู้วิจัยขออภิปรายโดยจำแนกประเด็นสำคัญออกมาเป็นข้อๆ ดังรายละเอียดด้านล่างนี้

1. *ปฏิสัมพันธ์กับเรื่องราว, ตัวละคร, สิ่งของและอื่นๆ* ฮาล ฮอลบรูค(Hal holbrook) มีทัศนะว่านักแสดงเดี่ยวควรมีส่วนร่วมในกระบวนการสร้างสรรค์ ร่วมพัฒนาเรื่องราว ผู้สร้างควรเปิดโอกาสให้นักแสดงได้ปรับแก้และแสดงความคิดเห็นเพื่อให้งานชิ้นนั้นๆ มาจากตัวตนของนักแสดงและมีความเหมาะสมกับนักแสดงคนนั้น โดยมากการแสดงเดี่ยวมักถูกนำเสนอแบบไม่มีกำแพงที่สี่ที่กั้นระหว่างโลกการแสดงกับผู้ชม การสื่อสารของนักแสดงจึงเป็นการสื่อสารสองทาง(talking to) มากกว่าสื่อสารทางเดียว(talking at) ผู้ชมนับเป็นตัวละครตัวละครหนึ่งได้เช่นกัน นักแสดงต้องทราบว่าพูดสิ่งนี้กับใครเพื่ออะไร ความต้องการต้องชัดเจนไม่คลุมเครือ ส่วนตัวละครอื่นๆ ที่ไม่มีอยู่จริงนักแสดงต้องทำให้เขามีชีวิตและละเอียดที่สุด ต้องจัดวางตำแหน่งบนเวทีให้ไม่สับสน การวาดภาพ ใช้ภาพถ่ายหรือทดลองซ้อมกับนักแสดงท่านอื่นเพื่อสำรวจปฏิกิริยาโต้ตอบกันก็สามารถนำมาใช้เพื่อช่วยให้ภาพนั้นคมชัดขึ้น เหนือสิ่งอื่นใดนักแสดงผู้นั้นต้องเชื่อในเครื่องมือของตนเอง จึงจะสามารถใช้งานอย่างเต็มความสามารถได้

2. *การรักษาพลังกำลังและคงสมาธิให้เข้มข้น* แพท แครร์รอล(Pat Carrol)เสนอว่าการหายใจที่ถูกต้องเป็นต้นกำเนิดพลังงานทั้งหมด นักแสดงเดี่ยวต้องประเมินศักยภาพของตนก่อนแสดง เมื่อเรื่องดำเนินไป นักแสดงต้องประเมินอัตราความเร็ว ความหนักหน่วงด้านอารมณ์ในแต่ละช่วงการแสดง เพื่อจัดการพลังกำลังของตนให้เหมาะสม อยู่ได้ตลอดทั้งเรื่อง นอกจากนี้ ร่างกายต้องแข็งแรง นักแสดงต้องได้รับโภชนาการที่ดี พักผ่อนให้เพียงพอ และวางแผนการทำงานอย่างรัดกุมเพื่อป้องกันความเหนื่อยล้าสะสม อย่างไรก็ตาม หากนักแสดงมีแรงผลักดัน/แรงบันดาลใจอย่างมากที่จะเล่าเรื่องใดเรื่องหนึ่งแล้ว ความต้องการจะสื่อสารเรื่องราวย่อมสร้างพลังให้แก่นักแสดงผู้นั้น นักแสดงเดี่ยวจึงควรสร้างความผูกพันกับเรื่องราวที่ตนต้องเล่าต้องแสดงให้ลึกซึ้งเสียก่อน



3. *ความหลากหลาย* ความหลากหลายไม่ว่าจะเป็นตัวละคร กลวิธีการเล่าเรื่อง และ การใช้เสียง เป็นสิ่งจำเป็นเพื่อให้ผู้ชมไม่เบื่อหน่ายและชวนให้ติดตามเรื่องราวได้จนจบ อย่างไรก็ตามนักแสดงไม่ควรพะวงจนใช้เทคนิคมากเกินไป ความหลากหลายควรมาตามธรรมชาติของตัวละครหรือ การแสดงนั้นๆ ดังนั้น การสร้างบทที่ดีจึงเป็นต้นทางแรกก่อนมาถึงมือนักแสดง เสียงจะช่วยสร้างไดนามิก จังหวะ และความแตกต่างในการแสดง นักแสดงเดี่ยวควรฝึกเสียงอย่างจริงจัง นักแสดงบางท่าน ใช้ปากกาเน้นคำหลากสีแทนบทพูดของแต่ละตัวละครเพื่อสร้างความแตกต่างและให้จดจำง่าย บาง ท่านใช้วิธีสร้างตัวละครหลัก 1 ตัวแล้วให้ตัวละครดังกล่าวเล่นเป็นตัวละครที่เหลือในเรื่อง

4. *ความกลัว* ความกลัวเป็นอุปสรรคสำคัญของนักแสดง โดยเฉพาะการแสดง เดี่ยว นักแสดงที่แสดงเดี่ยวเป็นระยะเวลาจนถึงขั้นต้องเข้ารับการบำบัดอย่างจริงจังก็มี โดยมากแล้ว นักแสดงมักกลัวว่าจะล้มเหลว เพราะการแสดงเดียวนั้นไม่มีคู่แสดงคอยช่วยเหลือได้ ชาร์ล เนลสัน ไรลีย์ (Charles Nelson Reilly) กล่าวว่าตนมักกลัวว่าจะข้ามช่วงการแสดงหรือสลับกัน หลายครั้งต้อง แก้ปัญหาด้วยการวางบทไว้ในจุดที่ผู้ชมมองไม่เห็นเพื่อคลี่คลายความกลัวของตน คอลลีน ดิวเฮิร์ส (Colleen Dewhurst) กล่าวว่าความต้องการสลับตัวละครบ่อยๆ ก็เป็นเหตุให้เกิดความวิตกกังวลเช่นกัน ความหวาดกลัวอีกรูปแบบหนึ่งคือกลัวว่าผู้ชมจะเบื่อการแสดงของตน นักแสดงเดี่ยวเห็นพ้องว่าจะ กำจัดความกลัวได้ นักแสดงต้องมีสมาธิ สมาธิเป็นทักษะที่สำคัญที่สุด โรเบิร์ต เบนเนดetti (Robert Benedetti) กล่าวว่านักแสดงต้องกำจัดการจ้องมองตนเองหรือความคิดของตนเองเพื่อคลี่คลายความ กลัวและความรู้สึกไม่มั่นคง ปล่อยให้ร่างกายทำงานตามสัญชาตญาณ

5. *การรับรู้ตนเองขณะแสดง* หรือในงานวิจัยใช้คำว่า ตาที่สาม(third eye) นักแสดง กล่าวว่า การรับรู้ตนเองขณะแสดงทำให้ไม่สามารถปล่อยให้ไปเป็นไปตามสัญชาตญาณได้ แต่นักวิชาการ ด้านการแสดงโรเบิร์ต โคเฮน(Robert Cohen) กล่าวว่านักแสดงเดี่ยวไม่สามารถเป็นตัวละครใดตัว ละครหนึ่งได้สมบูรณ์เต็มร้อย นักแสดงต้องเฝ้าสังเกต(monitor)การแสดงของตนอยู่แล้ว เพียงแต่การ เฝ้ามองนั้นมีหลายระดับ

## 2.7 งานวิจัยเกี่ยวกับการแสดงเดี่ยว(ละครพูด) ในประเทศไทย

### 2.7.1 ขวัญนุช สุวรรณรัชตมณี

สารนิพนธ์ระดับปริญญาโทหาบัณฑิตเรื่อง “การใช้เทคนิคละครใบ้เพื่อการสร้างและ สลับเปลี่ยนตัวละครในการแสดงเดี่ยวละครเวทีเรื่อง *The Search for Signs of Intelligent Life in The Universe*”(2560) ขวัญนุชทดลองใช้เทคนิคละครใบ้เพื่อค้นหาแนวทางการสลับสับเปลี่ยนตัว ละคร การแสดงเรื่องดังกล่าวประกอบด้วยตัวละครจำนวน 13 ตัวละคร มีลักษณะทั้งเป็นบทพูดเดี่ยว

(monologue) และบทสนทนา(dialogue) เมื่อนำเทคนิคละครใบ้มาใช้เพื่อพัฒนาทักษะการแสดง เดี่ยว ขวัญนุชพบว่าแม้นักแสดงจะสามารถสร้างตัวละครหรือบุคลิกภายนอกได้แตกต่างกัน แต่หากขาดความเชื่อและความจริงภายในการแสดงนั้นก็ไร้ความรู้สึก ไม่มีความหมายถ่ายทอดสู่ผู้ชม เทคนิคละครใบ้ช่วยเสริมภาพบนเวทีให้ผู้ชมเห็นได้ชัดเจนขึ้นแต่ไม่สามารถถ่ายทอดความหมายของเรื่องราวได้หากใช้เพียงลำพัง นักแสดงต้องให้ความสำคัญความเข้าใจบทละครและตัวละครด้วย การสลับตัวละครด้วยวิธีการหมุนตัวแบบละครใบ้ทำให้บทพูดซาลงและบทสนทนาไม่ต่อเนื่อง ขวัญนุชจึงลองซ้อมแบบจังหวะสนทนาจริงเสียก่อนแล้วจึงค้นหาวิธีการเปลี่ยนตัวละครที่เหมาะสม

ปัญหาที่พบอีกประการหนึ่งคือตัวละครในเรื่องยังต่างกันไม่มากพอ ขวัญนุชแก้ปัญหาด้วยการควบคุมพลังงานจากภายในด้วยลมหายใจ เช่น หายใจเข้าเร็วออกช้า หายใจสั้นถี่ เป็นต้น แม้การใช้เทคนิคควบคุมลมหายใจจะไม่ส่งผลบุคลิกภายนอกมากนักแต่เปลี่ยนความรู้สึกภายในของนักแสดงที่เปลี่ยนไปส่งผลต่อทัศนคติของตัวละคร นอกจากนี้ ปัญหาสำคัญของขวัญนุชคือความกลัวและไม่เชื่อมั่นในเครื่องมือของตนทำให้ปิดกั้นความเชื่อมโยงภายในใจและตัวนักแสดงกับผู้ชม อย่างไรก็ตาม ขวัญนุชเชื่อว่าส่วนหนึ่งมาจากนักแสดงยังไม่เชี่ยวชาญละครใบ้มากเพียงพอทำให้เกิดความพะวงหลายส่วน เชื่อว่าหากนักแสดงมั่นใจในทุกๆ ส่วนนี้แล้วนำมาปรับใช้กับการเข้าถึงตัวละครในละครเรื่องนี้จะได้ผลลัพธ์ที่มีประสิทธิภาพมากขึ้น

## 2.7.2 สุชาญวุฒิ กิ่งแก้ว

งานวิจัยเรื่อง “การทดลองสร้างละครเวทีแสดงเดี่ยว(Solo Performance) เรื่อง พระเทวทัต”(2556) สุชาญวุฒิตดลองสร้างการแสดงเดี่ยวเรื่อง พระเทวทัต โดยใช้ทฤษฎีการละครของแบร์โธลท์ เบรคซ์ (Bertolt Brecht) เรื่อง “การทำให้แปลก”(Alienation) มาใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง พระเทวทัต ในรูปแบบการแสดงเดี่ยวเพื่อมุ่งนำเสนอสารเรื่องกฎแห่งกรรม สุชาญวุฒิเลือกใช้วิธีการเล่าเรื่องโดยลัทธิรูปแบบกลวิธีการเทศน์ในศาสนาพุทธ มีคอรัสเป็นผู้เล่าเรื่อง ช่วยตั้งคำถาม และเป็นลูกคู่ คอยรับส่งเหตุการณ์ในละคร อันเป็นวิธีการของเบรคซ์ที่ไม่ต้องการให้ผู้ชมตีความกับอารมณ์ความรู้สึก ต้องการให้ผู้ชมเป็นผู้ชมที่ใช้ความคิดกับการชมการแสดงนั้นๆ ผู้วิจัยตั้งใจเล่าเรื่องพระเทวทัตด้วยรูปแบบการแสดงเดี่ยวแบบชีวประวัติ แต่ด้วยเรื่องราวของพระเทวทัตที่มีเนื้อหาค่อนข้างซับซ้อนมีการเรียนรู้ข้ามภพข้ามชาติ ทำให้รูปแบบการแสดงเดี่ยวไม่ตอบสนองการนำเสนอตัวเรื่องดังกล่าว สุชาญวุฒิจึงได้เปลี่ยนจากรูปแบบการแสดงเดี่ยวมาใช้นักแสดงหลายคน สุชาญวุฒิสรุปลว่าการกำหนดรูปแบบ(form)การนำเสนอก่อนสำรวจวิเคราะห์เนื้อหาทำให้รูปแบบที่เลือกเป็นตัวปิดกั้นและสร้างความขัดแย้งไปในทางลบ สุชาญวุฒิควรศึกษาเนื้อหาก่อนแล้วจึงกำหนดรูปแบบที่จะสนับสนุนสารของเรื่องภายหลัง อีกทั้ง แม้จะใช้วิธีการทำให้แปลกอันเป็นเอกลักษณ์ของเบรคซ์แต่สุ

ชาญวุฒิตั้งข้อสังเกตว่าผู้ชมจะไม่เกิดกระบวนการคิด ตั้งคำถาม หากไม่มีอารมณ์ร่วมกับเรื่องราวหรือ สิ่งที่น่าเสนอเสียก่อน

### 2.7.3 สรุปสัมภาษณ์นักแสดงเดี่ยวในประเทศไทย

หลังจากได้สืบค้นองค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงเดี่ยวในประเทศไทย ผู้วิจัยพบว่าองค์ความรู้ด้านการแสดงเดี่ยวผ่านมุมมองของนักแสดงในประเทศไทยที่ได้บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรมีจำกัด ผู้วิจัยจึงสัมภาษณ์นักแสดงหญิงชาวไทย 2 ท่านที่เคยมีผลงานการแสดงเดี่ยวแบบมีบทพูด เกี่ยวกับวิธีการเข้าถึงตัวละครและกระบวนการทำงาน เพื่อเสริมจากองค์ความรู้ที่ได้ทบทวนไปแล้ว นักแสดงทั้ง 2 ท่าน ได้แก่ สุমনษา สวนผลรัตน์(จุ่ม) และจรรยา ธนาสว่างกุล(หย่า)

สุমনษา สวนผลรัตน์ ผ่านการแสดงเดี่ยวมาทั้งหมด 3 เรื่อง เรื่องที่เป็นโจทย์ยากที่สุดของสุมนษาคือ *ชีวิตดีดี*(2559) กำกับการแสดงโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ปวีตร มหาสารินันท์ แพลและปรับมาจากบทละครเรื่อง *Every Brilliant Thing* ของดันแคน แมคมิลเลียน(Duncan MacMillan) การแสดงเรื่องดังกล่าวต้องเล่นกับผู้ชมแบบไม่มีกำแพงที่สื่อกลายกับการแสดงตลกเดี่ยว ไมค์โครโฟน แต่ไม่ได้ปล่อยให้ให้นักแสดงด้นสด(improvise) ทั้งหมดการปฏิสัมพันธ์กับคนดูถูกกำหนดไว้ในบท สุมนษาคงรู้สึกเกิดความกังวลเพราะนักแสดงต้องจดจำหลายอย่าง ทั้งบทพูด, วันที่และตัวเลขในบท, ช่วงการแสดงว่าต้องเล่นอะไรกับใคร อีกทั้ง ต้องละลายพฤติกรรมผู้ชมด้วย ความกังวลของสุมนษามีทั้งกังวลว่าผู้ชมจะให้ความร่วมมือหรือไม่ กลัวว่าตนจะลืมบทและจำช่วงการแสดงสลับกัน ในครั้งนั้นผู้กำกับได้แนะนำนักแสดงว่าด้วยลักษณะการแสดงที่คล้ายการแสดงตลกเดี่ยว ไมค์โครโฟน ผู้ชมยอมรับกับความผิดพลาดได้มากกว่าละครเวทีตามชนบ นักแสดงสามารถรู้สึกว่าผู้ชมคือเพื่อนและสามารถขอความช่วยเหลือจากผู้ชมในยามผิดพลาดได้ ทักษะคิดที่นักแสดงมีต่อผู้ชมเป็นสิ่งสำคัญกับการแสดงลักษณะนี้ อีกทั้ง นักแสดงต้องยินยอมให้การแสดงเป็นไปตามสถานการณ์ตรงหน้าและต้องมีไหวพริบในการแสดง

ส่วนจรรยา ธนาสว่างกุลให้ความเห็นว่าส่วนที่ยากที่สุดในการแสดงเดี่ยวของเธอคือการสร้างตัวละครที่มีลักษณะตรงข้ามกับเธอในการแสดงเรื่อง *Hi5 อีอี*(2551) ของคณะละครเสาสสูง กำกับโดย ณัฐ นवलแพง เนื้อหาของละครเล่าถึงสาวใหญ่ขี้เหงาที่ใช้แพลตฟอร์มสังคมออนไลน์ Hi5(ไฮไฟว์) เป็นที่แสดงออกของตัวตนที่สองที่สาวคนนี้สร้างขึ้นมา เป็นสาวหวาน *แอ๊บแอ๊บ* ซึ่งมีตรงข้ามกับตัวเธอและตรงข้ามกับจรรยาเช่นกัน ในการนั้นจรรยาใช้เวลาฝึกซ้อมค้นหาเสียงที่เหมาะสมกับตัวละคร เธอทดลองหลากหลายรูปแบบจนกระทั่งเธอเข้าใจว่าตัวละครมีวิถีคิด(attitude) อย่างไรก็ทำให้เธอค้นพบเสียงที่เหมาะสมได้ การแสดงเรื่องนี้สร้างมาจากเรื่องราวส่วนตัวของเธอด้วย

กระบวนการทำงานกับผู้กำกับและความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงกับผู้กำกับเป็นสิ่งที่จรรยาเน้นว่าสำคัญมาก นักแสดงเดี่ยวควรมีความสัมพันธ์อันดีและมีวิธีการทำงานที่เข้ากัน สามารถแลกเปลี่ยนความคิดเห็นได้อย่างอิสระ เพราะท้ายสุดแล้วผู้กำกับคือคนที่ใกล้ชิดนักแสดงที่สุดและมอบพลังในการแสดงให้กับนักแสดง

วิธีการเข้าถึงตัวละครต่างๆ ทั้งสองท่านใช้วิธีวิเคราะห์จากบทละครเป็นหลักแล้วทดลองเป็นตัวละคร จากนั้นจึงค่อยๆ ขัดเกลาและปรับปรุงผ่านกระบวนการซ้อม จรรยากล่าวว่านักแสดงต้องซ้อมจนเชื่ออย่างแรงกล้า ซ้อมให้เป็นธรรมชาติที่สอง ถึงจะเป็นจุดหมายว่าพร้อมสำหรับการจัดแสดงแล้ว นอกจากนี้ จรรยายังใช้การสังเกตบุคคลและสิ่งรอบตัวเพื่อนำมาปรับใช้กับละครหรือเพื่อให้เข้าใจตัวละครมากขึ้น การฝึกเสียงนับเป็นเรื่องที่ยากสำหรับทั้งสองท่านเช่นกัน สุมนทากล่าวว่าในระยะแรกจะยังไม่คุ้นชินกับเสียงที่แปลกแต่เมื่อซ้อมอย่างต่อเนื่องนักแสดงจะคุ้นชินและมีความเชื่อมากขึ้น เสียงที่ต่างจากเสียงปกติของตนก็จะเป็นอุปสรรคอีกต่อไป ทั้งยังเสริมอีกว่าแม้นักแสดงจะเริ่มด้วยเทคนิคแต่ท้ายที่สุดแล้ว นักแสดงต้องทำให้เป็นธรรมชาติค้นหาความสมดุลระหว่างความจริงและเทคนิคที่นำมาใช้เช่นเดียวกับที่เจมส์ ไรอัน เดลส์ได้สัมภาษณ์ไว้

วิธีการเตรียมตัวก่อนแสดงของทั้ง 2 ท่านใช้วิธีที่ต่างกัน สุมนทาใช้แนวทางโยคะ ภาวนา กำหนดรู้ขณะเคลื่อนไหว สำรวมกายและใจของตน เปิดจินตนาการแล้วเคลื่อนไหวตามแรงกระตุ้น มีใช้เพลงประกอบการผ่อนคลายหรือเพื่อสร้างบรรยากาศตามแต่ต้องการบ้าง ส่วนจรรยาจะเน้นว่านักแสดงต้องซ้อมจนเชื่อในตัวละคร เชื่อในเครื่องมือของตัวเองอย่างมาก ก่อนการแสดงจรรยาจะวอร์มร่างกายและเสียงให้ตื่นตัว ผ่อนคลายและให้เวลาตัวเองกำหนดใจให้เป็นตัวละครประมาณ 5-10 นาทีก่อนการแสดงเท่านั้น จรรยามีทัศนะว่าเหนือทักษะอื่นใด นักแสดงเดี่ยวต้องเตรียมตนเองให้ดีหมั่นบำรุงร่างกายและเสียง นอกจากสุขภาพกายสุขภาพใจก็สำคัญ นักแสดงต้องหมั่นดูแลสภาพจิตใจและสำรวจความคิดของตนเอง สุมนทาให้ข้อคิดว่าสมาธิและจินตนาการเป็นทักษะสิ่งสำคัญของการแสดงเดี่ยว นักแสดงต้องชัดเจนว่าพูดอะไรกับใคร นอกจากนี้ นักแสดงเดี่ยวต้องมีความจำที่ดีเพราะในการแสดงนักแสดงต้องการจัดการด้วยตัวเองทั้งหมดบนเวที ซึ่งบางครั้งอาจรวมไปถึงคิวการแสดงด้วย และท้ายสุดคือทัศนคติการรู้จักปล่อยวาง

เมื่อได้สำรวจองค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงเดี่ยวทั้งจากไทยและตะวันตกผ่านมุมมองของนักแสดง ผู้วิจัยพบว่าสิ่งที่นักแสดงเห็นพ้องต้องกันคือ

1. นักแสดงต้องไม่มั่งใจใช้เทคนิคมากเกินไป ต้องพัฒนาความเชื่อในตัวละครและเรื่องให้สอดคล้อง ให้การแสดงเป็นไปตามธรรมชาติของมนุษย์และรูปแบบการแสดงนั้นๆ เทคนิคต่างๆ

เป็นเพียงตัวช่วยเสริมและค้นหามากกว่า

2. ควรจัดการการซ้อมให้เหมาะสมกับตนเอง หมั่นดูแลสุขภาพกาย เสียงและจิตใจ
3. ความกลัวคืออุปสรรคใหญ่ที่สุดของนักแสดงเดี่ยว ไม่ว่าจะป็นกลัวลิ้มบท กลัวผู้ชม กลัวไม่ประสบความสำเร็จ วิธีที่จะเอาชนะความกลัวได้ก็คือความเชื่อมั่น
4. ความเชื่อเป็นแรงผลักดันสำคัญที่นักแสดงต้องมี กลัวคือ เชื่อในตนเองและเชื่อในการแสดงเรื่องนั้นๆ
5. นักแสดงต้องมีแรงบันดาลใจที่จะสื่อสารเรื่องราวดังกล่าว แรงบันดาลใจนี้เป็นแรงผลักดันสำคัญที่ทำให้นักแสดงทำงานได้ตลอดกระบวนการ

ในด้านการพัฒนากายและจิตให้สัมพันธ์กันเพื่อให้นักแสดงเป็นผู้พร้อมและตื่นรู้ทั้งกายใจ ผู้วิจัยได้มองเห็นองค์ความรู้ที่เปลี่ยนผ่านตามอิทธิพลจากความนิยมของศิลปะและกระแสสังคม แนวทางสมาธิภาวนาเป็นแนวทางที่นิยมอย่างแพร่หลาย แนวทางของหม่อมน้อยมีความใกล้เคียงกับแนวทางไฮโคฟิสิกส์ในสมัยหลังสถานิสลาฟสกีที่เน้นทำงานกับนักแสดงในภาวะฟรี-เอกเพรสซิฟและเอกเพรสซิฟ โดยใช้หลักสมาธิรวมกายใจเป็นหนึ่ง แน่นนอนว่าหลักปฏิบัติของศาสนาพุทธช่วยพัฒนาทักษะของนักแสดงอย่างแน่อน ไม่ว่าจะป็นเรื่องสติและสมาธิ เรื่องผัสสะและความรู้สึกที่ละเอียดอ่อนมากขึ้น ในบทต่อไปผู้วิจัยจะเรียบเรียงหลักการของหม่อมน้อยเพื่อออกแบบกระบวนการฝึกฝนและการนำไปใช้การแสดงเดี่ยวเรื่อง เดอะ ไชริงกา ทรี ต่อไป

## บทที่ 3

### หลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล

ม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล หรือ “หม่อมน้อย” เป็นผู้ฝึกสอนการแสดงและผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในวงกว้าง หม่อมน้อยให้ความสำคัญกับการฝึกซ้อมและทำความเข้าใจก่อนการถ่ายทำเป็นอย่างมาก นักแสดงในภาพยนตร์ของหม่อมน้อยทุกเรื่องล้วนผ่านการฝึกทักษะพื้นฐานของนักแสดงและซ้อมเพื่อค้นหารายละเอียดของตัวละครในภาพยนตร์แต่ละเรื่องก่อนถ่ายทำประมาณ 3-4 เดือน นอกจากนี้ หม่อมน้อยยังฝึกสอนการแสดงให้แก่นักแสดง ผู้กำกับ นักเขียนบทอีกหลายท่านในอุตสาหกรรมบันเทิงของประเทศไทย

หม่อมน้อยมีภูมิหลังเป็นนักแสดงตั้งแต่เด็กโดยเริ่มจากการเป็นเรียนบัลเลต์(ballet) ก่อนจะเริ่มเรียนการแสดงสมัยใหม่ที่ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นหนึ่งในลูกศิษย์รุ่นแรกๆ ของรองศาสตราจารย์สตีเฟน พันธุมโกมล ผู้บุกเบิกการแสดงแบบตะวันตกในประเทศไทยและเป็นผู้ก่อตั้งภาควิชาศิลปการละคร ซึ่งสอนโดยยึดแนวทางการแสดงแบบสมจริงของสตานิสลาฟสกี หลังจากนั้น หม่อมน้อยได้เดินทางไปหาประสบการณ์ด้านการแสดงและการกำกับภาพยนตร์เพิ่มเติมที่ประเทศสหรัฐอเมริกา ก่อนจะกลับมาสร้างผลงานภาพยนตร์ที่เป็นที่รู้จักมากมาย

ระยะแรกที่สอนการแสดงหม่อมน้อยยังไม่ได้ใช้แนวทางพุทธศาสนาในทันที หม่อมน้อยยึดการสอนตามแนวทางของอาจารย์สตีเฟน พันธุมโกมล และใช้เกมการแสดงต่างๆ เพื่อฝึกฝนทักษะของนักแสดง กระทั่งเมื่อท่านได้เริ่มปฏิบัติและศึกษาหลักธรรมก็พบว่าแนวคิดของศาสนาพุทธกับหลักการแสดงมีความคล้ายคลึงกัน และการทำสมาธิภาวนาสามารถช่วยพัฒนาทักษะของนักแสดงได้ จึงทดลองนำแบบฝึกหัดต่างๆ มาทดลองสอน โดยเริ่มใช้ครั้งแรกกับสุกฤษฎี วิเศษแก้ว(บี้ เดอะ สตาร์) เพื่อเตรียมแสดงละครเวทีมิวสิคัลเรื่อง *ข้างหลังภาพ* เมื่อปีพ.ศ. 2550 ก็ปรากฏว่าแบบฝึกหัดเหล่านั้นให้ผลลัพธ์ที่มีประสิทธิภาพ และยังค้นพบอีกว่าแนวทางดังกล่าวสามารถใช้กับนักแสดงที่มีประสบการณ์มาแล้วหรือนักแสดงใหม่ที่ยังไม่มีประสบการณ์การแสดงมาก่อนก็ได้ จึงยึดแนวทางดังกล่าวสอนการแสดงเรื่อยมา

การจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์ศึกษาหลักการแสดงของหม่อมน้อยเพื่อนำมาสังเคราะห์ใช้กับการแสดงเดี่ยว เนื่องจากยังไม่มีผู้รวบรวมแนวคิดของหม่อมน้อยไว้เป็นลายลักษณ์อักษรผู้วิจัยจึงต้องอาศัยข้อมูลจากหลายแหล่งที่มา อันได้แก่ บันทึกการฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง, บันทึก

การเรียนในชั้นเรียนปีพ.ศ. 2560, บันทึกการสังเกตการณ์ชั้นเรียนปีพ.ศ. 2561, บทสัมภาษณ์นักเรียนในชั้นเรียนปีพ.ศ. 2560, บทสัมภาษณ์นักแสดงอาชีพที่เรียนกับหม่อมน้อย, การแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับหม่อมน้อย รวมถึงหนังสือพุทธศาสนาอื่นๆ เพื่ออธิบายองค์ความรู้ด้านการแสดงของหม่อมน้อยและเสริมความเข้าใจเกี่ยวกับศาสนาพุทธให้กระจ่างมากยิ่งขึ้น ทั้งหมดนี้ผู้วิจัยจะนำมาสังเคราะห์เพื่อค้นหาแนวทางการนำไปใช้กับการแสดงเดี่ยวอย่างเป็นรูปธรรมตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยต่อไป

### 3.1 ทศนะต่อศิลปะการแสดงและการเป็นนักแสดง

“...ศาสตร์ตรงนี้ไม่ใช่แค่ศิลปะ แต่เป็นจริยธรรมด้วย และไม่ใช่สิ่งที่ทำกันเล่นๆ เพื่อการค้าการขาย”(Super User, 2555)

หม่อมน้อยไม่เน้นสอนเพียงเรื่องมือการแสดงแต่ปลูกฝังผู้เรียนและผู้ร่วมงานให้มีความเคารพศรัทธาต่อศิลปะแขนงนี้อยู่เสมอ จากบทสัมภาษณ์ข้างต้นแสดงให้เห็นว่าหม่อมน้อยให้ความสำคัญกับศาสตร์ศิลปะการแสดงว่ามีความสำคัญไม่ใช่แค่ศาสตร์ที่มอบความบันเทิงเพียงเท่านั้น หม่อมน้อยจะให้ความรู้เกี่ยวกับที่มาที่ไปว่าละครเวทีนั้นเกิดขึ้นมาได้อย่างไร ในยุคกรีกโบราณการละครเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมสำคัญที่มีเป้าหมายเพื่อชำระล้างจิตใจของมนุษย์ เริ่มต้นเมื่อนักการละครชื่อ เธสปิส(Thespis) ได้ปรับปรุงการขับร้องเพลงที่เรียกว่า ดิธีแรมบ์(dithyramb) เพื่อบูชาเทพเจ้าไดโอนิซุส(Dionysus) อันเป็นเทพเจ้าแห่งความอุดมสมบูรณ์ของชาวกรีก ให้มีบทเจรจาโต้ตอบระหว่างนักแสดงกับกลุ่มคอรัสจนกลายเป็นบทละครประเภทแทรกจิตี(tragidy) อริสโตเติล (Aristotle) ได้ให้คุณค่าของละครประเภทนี้ไว้ว่าผู้ชมจะรู้สึกสงสารตัวละครและในขณะเดียวกันก็กลัวชะตากรรมว่าจะเป็นอย่างตัวละคร ความรู้สึกเช่นนี้นำไปสู่การชำระล้างจิตใจให้บริสุทธิ์(cartharsis)(ปริทัศน์ศิลปการละคร, 2556, น. 15-18) ละครจึงไม่ใช่เพียงสร้างความบันเทิงแต่ควรสอนสั่งหรือตีแผ่เรื่องราวอันเป็นจริยธรรมกลับคืนแก่ผู้ชมและสังคมตั้งเช่นในยุคโบราณ

ละครเป็นเครื่องมือที่จะช่วยขัดเกลาความคิดของคนในสังคมได้ ด้วยเหตุนี้ นักแสดงหรือผู้ถ่ายทอดเรื่องราวเหล่านั้นจึงไม่ใช่แค่แสดงกันแค่ภายนอกแต่สะท้อนมาจากจิตวิญญาณภายใน ควรเสนอให้เห็นชีวิตของตัวละครตัวหนึ่งอย่างรอบด้าน ทำให้ผู้ชมได้เห็นเนื้อของมนุษย์ เห็นว่ามนุษย์คนนั้นมีทั้งส่วนที่ดีงามและกิเลสภายใน เห็นอารมณ์ที่หลากหลายอันซับซ้อนของจิตใจมนุษย์ ศาสตร์การแสดงจึงเป็นศาสตร์การเรียนรู้ชีวิตและวิชาการแสดงจึงเป็นวิชาที่ว่าด้วยมนุษย์ การกระทำ และชะตากรรม



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

การกระทำ(action) เป็นคำสำคัญในศิลปะการแสดง “เพราะละครไม่ใช่การนำเสนอภาพของสถานการณ์ที่เป็นอยู่ แต่เป็นการนำเสนอเรื่องราวของ “มนุษย์ซึ่งกระทำการอยู่(man in action)” (เรื่องเดียวกัน, 2556, น.5) การกระทำจึงหมายถึงการกระทำอันมีเป้าหมาย ไม่เป็นไปในเชิงปฏิเสธ เช่น ไม่อยากได้ ไม่ต้องการ ไม่อยากทำ และไม่ใช้พฤติกรรม เช่น กิน นั่ง ยืน เดิน ต้องเป็นการกระทำเชิงแอคทีฟหรือทำอะไรเพื่อให้ได้สิ่งใดกลับมา ทางพุทธศาสนาการกระทำคือ กรรม (kamma) หมายถึงการกระทำที่ประกอบด้วยเจตนา ทำด้วยความตั้งใจ ไม่ว่าจะดีก็ตามชั่วก็ตาม จำแนกได้เป็นกายกรรม-การกระทำทางกาย วาจากรรม-การกระทำทางคำพูด และมโนกรรม-การกระทำทางความคิด(สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์(ป.อ. ปยุตฺโต), 2561)

เมื่อการแสดงคือการกระทำ นักแสดงต้องพร้อมที่จะทำในทันที ต้องไม่คิดวิเคราะห์ขณะแสดง ต้องพร้อมรับทุกอย่าง นักแสดงคือผู้ที่ถ่ายทอดชีวิตของมนุษย์คนหนึ่งและเพื่อให้เข้าถึงตัวละครนั้นจึงจำเป็นต้องวาง “อัตตา” ของตนเองลงเพื่อสวมอัตตาของตัวละคร “คนที่มีอัตตามาก สลัดความเป็นตัวตนของตนเองไม่ได้ จะไม่สามารถเป็นนักแสดงที่ดีได้”(Super User, 2555) การเรียนการแสดงจึงเป็นการเรียนเพื่อฝึกให้นักแสดงวางอัตตาของตนเองแล้วปล่อยกายใจให้เป็นไปตามสัญชาตญาณของอัตตาตัวละคร กล่าวโดยสรุปว่า นักแสดงที่ดีในทัศนะของหม่อมน้อยคือ ต้องเป็นผู้ที่ไม่มีอัตตาของตนเหนือตัวละครหรือเหนืองานที่ทำ เคารพและศรัทธาต่อศิลปะแขนงดังกล่าวจึงจะเรียกได้ว่าผู้นั้นว่าเป็นนักแสดงอาชีพมิใช่มีอาชีพเป็นนักแสดง

### 3.2 “สติ” ที่ไม่มี “ฉันท” ณ “ปัจจุบันขณะ”

อาจกล่าวได้ว่าแบบฝึกหัดและการสอนของหม่อมน้อยนั้นมีฐานมาจากหลักคิดพุทธศาสนา นิกายเถรวาท แก่นของพุทธศาสนาเรื่องอนิจจังและอนัตตาย่อมเป็นแกนหลักของหม่อมน้อย เช่นเดียวกัน ศาสนาพุทธนั้นสอนว่าจิตเป็นอนิจจังและอนัตตา กล่าวคือ ไม่เที่ยงแท้และไม่มีตัวตน หากไม่มีตัวตนแล้วนักแสดงจะยึดอะไรไว้ขณะแสดง หม่อมน้อยกล่าวว่า “สิ่งเดียวที่ยึดได้จริงๆ คือลมหายใจกับสติที่เป็นปัจจุบัน สิ่งที่ทำให้เรามีชีวิตมีเพียงเท่านั้น” (สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2562) การฝึกฝนให้นักแสดงอยู่ให้มี “สติ” วาง “ฉันท” ลง และอยู่กับปัจจุบันจึงเป็นแก่นความคิดของการพัฒนาทักษะของนักแสดงตามแนวทางของหม่อมน้อย เมื่อได้วิเคราะห์ข้อมูลทั้งปฏิบัติเองและสังเกตการณ์ ผู้วิจัยพบว่าแบบฝึกหัดมุ่งเน้นเจริญสติปัญญาและเจริญสมาธิเป็นข้อสำคัญ

สติ มีความหมายในเชิงปฏิเสธว่าไม่เผลอ ไม่เลินเล่อ ไม่เลือนลอย ความหมายในเชิงหนุน หมายถึงความระมัดระวัง ความตื่นตัวต่อหน้าที่ ภาวะที่พร้อมอยู่เสมอในอาการคอยรับรู้ต่อสิ่งต่างๆ และตระหนักว่าควรปฏิบัติต่อสิ่งนั้นๆ อย่างไร สติมักถูกเปรียบเทียบกับนายประตู คอยเฝ้าดูคนเข้า



ออก คอยกำกับการปล่อยคนและกันคน เป็นธรรมสำคัญในทางจริยธรรมอย่างมา เพราะเป็นตัวควบคุมเร้าเตือนการปฏิบัติหน้าที่ และเป็นตัวคอยป้องกันยับยั้งตนเองไม่ให้หลงเพลินหรือไม่ให้ความชั่วเล็ดลอดเข้ามา กล่าวได้ว่า สติทำหน้าที่ทั้งป้องกันและตรวจตรากระแสนการรับรู้(สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์(ป.อ. ปยุตฺโต), 2559) หม่อมน้อยได้กล่าวถึง สติ ไว้ว่าแม้ตัวละครที่ไม่รับรู้ความเป็นจริงในโลกปกติ เช่น คนบ้า ก็มีสติ เมื่อเกิดเหตุการณ์ที่ต้องเอาตัวรอดหรือกลัวสุดขีด เช่น บ้านไฟไหม้ทำไมยกของหนักได้ ไม่ใช่ที่เรา นั้นขาดสติ แต่จิตรวมเป็นจุดเดียวคืออยากเอาตัวรอด กลัวตาย จึงมีพลังมากสามารถทำในสิ่งที่ยามปกติเราทำไม่ได้ เมื่อตัวละครกระทำการบางอย่างที่ขาดสติ แต่ในฐานะนักแสดงย่อมต้องมีสติรู้ในการกระทำนั้นๆ

*สติปัญญา* คือการตั้งสติกำหนดพิจารณาสิ่งทั้งหลายรู้ว่ามีและตามรู้ดูทันให้เห็นตามความเป็นจริง มี 4 หัวข้อ ได้แก่ กาย เวทนา จิต และธรรม การเจริญสติจึงเป็นการรู้(know)และรับรู้(experience) ในเวลาเดียวกัน มักใช้คู่กับ *สัมปชัญญะ* อันหมายถึง ปัญญาที่รู้ชัดต่อสิ่งต่างๆ ได้เข้าใจว่าสิ่งเหล่านั้นว่าเป็นปรากฏการณ์เป็นอนิจจังและอนัตตา ได้เข้าใจว่าสิ่งนั้นมีอยู่ นั่นถือว่าเป็นความรู้ อันเพียงพอแล้วสำหรับการเจริญสติปัญญา การเจริญสติปัญญานี้ทำได้หลายวิธี อาณาปานสติหรือการทำสมาธิแบบกำหนดลมหายใจก็เป็นวิธีหนึ่ง ในชุดแบบฝึกหัดของหม่อมน้อยก็ได้สอดแทรกการเจริญสติปัญญาไว้ในหลายแบบฝึกหัด อันจะกล่าวในหัวข้อต่อไป

การเจริญสติย่อมเกิดสมาธิคู่กันไปด้วย *สมาธิ* หมายถึงความตั้งมั่นของจิต ภาวะที่จิตแน่วแน่ต่อสิ่งที่กำหนด ไม่ฟุ้งซ่านหรือส่ายไป(สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์(ป.อ. ปยุตฺโต), 2561) การเจริญสมาธิก็คือการฝึกจิตนั่นเอง ฝึกเพื่อให้จิตแน่วแน่ สงบสุข และมีสติสัมปชัญญะสมบูรณ์ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่าฝึกเพื่อให้มีสติเร็ว เพียงพอ และให้จิตพร้อมใช้งานหรือที่เรียกว่า *กัมมนิโย(active)* การทำสมาธิที่ถูกต้องทำให้ “ตัวกู” “ของกู” จะหายไปชั่วขณะหนึ่ง(พุทธทาสภิกขุ, 2551) ตัวกูของกู เป็นคำจำกัดความของ “ฉัน” ตามทางของท่านพุทธทาสภิกขุ เมื่อพิจารณาเช่นนี้พบว่าทั้งผลของการฝึกสมาธิและเจริญสติช่วยให้ผู้ปฏิบัติปล่อยวาง *ฉัน* ลงได้

พระวรศักดิ์ วรธัมโม(2559)กล่าวว่าการมี *ฉัน* เป็นมิจฉาภิภูริ หรือความเห็นผิดอันใหญ่หลวงของสัตว์โลกทั้งปวง ตามทัศนะของหม่อมน้อย *ฉัน* หมายถึงตัวตนและความคิดของผู้แสดง ตัวตนนี้จะเป็นผู้ตัดสินใจ รู้สึก นำพาความคิด ในที่นี้จะเรียกว่านำพา *จิต* ไปยังที่ต่างๆ นักแสดงจึงควรถอด *ฉัน* ของตัวเองแล้วสวม *ฉัน* ของตัวละครขณะแสดง ซึ่งตรงกับที่สไตล ปันธุมโกมล(2542, น. 5)กล่าวไว้ในหนังสือ ศิลปะของการแสดง(ละครสมัยใหม่) ว่าจุดสำคัญที่สุดที่จะทำให้นักแสดงผู้นั้นแสดงบทบาทของตนได้อย่างสมจริง น่าเชื่อ คือการมีสมาธิอยู่กับสิ่งที่ตัวละครคิด ตัวละครกำลังเผชิญอยู่ในขณะนั้นหาใช่ความคิดส่วนตัวของนักแสดงไม่

การทำความเข้าใจ “ฉัน” หม่อมน้อยได้สอดแทรกองค์ความรู้หลักเบญจขันธ์หรือขันธ์ 5 หมายถึง ส่วนประกอบ 5 อย่างที่รวมเข้าเป็นชีวิตเพื่อต้นทางในการวิเคราะห์และฝึกปฏิบัติในแบบฝึกหัดต่างๆ *รูป* คือสิ่งที่ปรากฏเป็นรูปต่างๆ มากกระทบกับอายตนะทั้ง 6 อันประกอบด้วย กาย หู จมูก ลิ้น ตา และใจ จะเกิดรู้สึกที่เรียกว่า *วิญญาน* คือสิ่งสะท้อนของผัสสะในมันสมองเป็นมโนภาพ (inner image) จากนั้นวิญญานจะแสดงอาการ 3 ประการ 1) ความทรงจำหรือระลึกความทรงจำ เรียกว่า *สัญญา* 2) การปรุงแต่งมโนภาพขึ้นทางจิตให้ดีขึ้นหรือกลางๆ เรียกว่า *สังขาร* 3) *เวทนา* คือ การรู้สึกชอบหรือชัง เป็นส่วนที่เสวยอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ (สมัคร บุราเวศ, 2561, น. 128-129)

การเจริญสติและสมาธินั้นก็เพื่อพิจารณาคุณสมบัติของ “ฉัน” เหล่านี้ว่ามีสภาวะเป็นธรรมชาติ กล่าวคือ เกิดขึ้น ตั้งอยู่ ดับไป ให้เข้าใจว่าเป็นตัวตนนั้นเป็นอวิชชาหรือภาวะที่ปราศจากความรู้(ignorance) เมื่อผู้ปฏิบัติเข้าใจว่าสิ่งทั้งหลายทั้งปวงในลักษณะที่เป็นของว่างเป็นสูญญตาหรือความว่าง ความยึดถือหรืออุปาทานย่อมไม่มีทางเกิดขึ้นได้ จึงเป็นความว่างจากการยึดถือว่าตัวตนจนสิ้น(พุทธทาสภิกขุ, 2554) หม่อมน้อยได้เปรียบเทียบให้เข้าใจได้ง่ายว่า เบญจขันธ์เปรียบเหมือนสายสัญญาณ เสวยคือการรับเข้ามา อัตตาเปรียบเหมือนตัวแปลงสัญญาณปรุงแต่งสิ่งต่างๆ โดยมีสติกำกับดูแลอยู่ “สติ” จะคอยกำกับดูแลติดตามจิตมิให้วอกแวกหรือหลุดไปอยู่ในเส้นทางที่ไม่มีใจความพอเหมาะพอดีหรือเส้นทางของตัวละคร

**“สติ” ที่ไม่มี “ฉัน” ณ “ปัจจุบันขณะ”** จึงหมายถึงจิตที่ว่างและเป็นสมาธิ เมื่อว่างแล้วก็พร้อมที่เปิดรับความคิดและความรู้สึกอื่นๆ เข้ามา การรับเข้ามานี้หม่อมน้อยเรียกว่า “เสวย” หรือ “เสวยอารมณ์” หรือในพจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรมของพระพรหมคุณาภรณ์ (2559)แปลเป็นภาษาอังกฤษว่า experience ในพจนานุกรม merriam-webster(online, 8 May 2019)ได้ให้ความหมายไว้ว่า “state of having been affected by or gained knowledge through direct observation or participation” กล่าวคือ “ภาวะการได้รับรู้/รับความรู้ผ่านการสังเกตโดยตรงหรือเข้าร่วม” ในทัศนะของผู้วิจัย คำว่า “เสวย” ที่หม่อมน้อยใช้ให้ความรู้สึกมากกว่าการรับเข้ามา แต่เป็นการรับเข้ามาแบบปราศจากเงื่อนไข ผู้ปฏิบัติท่านอื่นก็เห็นพ้องกับความคิดนี้เช่นกัน คุณอนันดา เอเวอร์ริงแฮม(สัมภาษณ์, 9 เมษายน 2561) กล่าวว่า “เสวยในบริบทของหม่อมมันมีความหมกมุ่นอยู่ในนั้น อาจจะไม่ค่อยดี คำว่าดูดกลิ่นหรือชิมซั่มมัน เป็นคำที่เราใช้บ่อยมากเลย” อย่างไรก็ตาม ภาวะจิตว่างนี้ไม่ได้หมายถึงการไม่มีจิต แต่หมายถึง จิตอันเกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไปตามเหตุที่บังคับอยู่(สมัคร บุราเวศ, 2561, น. 147) จิตที่เป็นสมาธิจะมีพลังมาก หม่อมน้อยจึงมักจะย้ำเตือนเสมอว่าขณะแสดงการเสวยหรือรับเข้ามาต้องไม่รับด้วยฉันของนักแสดง นักแสดงต้อง *เป็นตัวละคร* เสียก่อนแล้วจึงค่อยรับเข้ามา

คุณภัสสรสุภาวงศ์ คงบำรุง(สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2561) หนึ่งในผู้ปฏิบัติในชั้นเรียนเดียวกันกับผู้วิจัยมีความเห็นว่า แนวคิดเรื่อง *ไม่มีฉัน* ไม่ใช่แค่เพียงทำให้จิตว่าง แต่ยังหมายถึงการ *ปล่อยวางความคิด* ทำให้นักแสดงไม่ยึดติดกับกรอบตัวเอง อยู่ในภาวะที่พร้อมจะเชื่อในทันที ปล่อยวางความกลัว กล้าทดลองสิ่งต่างๆ ซึ่งตรงกับที่หม่อมน้อย(บันทึกการเรียน, 2560) ได้แสดงทัศนะไว้ว่าการไม่มีฉัน คือเชื่อแล้ว เชื่อเลย ไม่มีข้อสงสัย ไม่ตั้งคำถาม miracle จะเกิดในทันที เช่น เด็กที่เล่นละคร เด็กมีการปรุงแต่งน้อย ไม่สงสัย ไม่มีตัวตน ตัวกูของกู ไม่รู้ดี รู้ไม่ดี ไม่มีผิดถูก ไม่กลัว เข้าใจเพียงโจทย์คืออย่างนี้ จึงทำอย่างนี้ เท่านั้น นั่นเพียงพอแล้วสำหรับนักแสดง แค่เชื่อและจริงใจกับบทบาทที่ได้รับ

หม่อมน้อยได้นำแก่นของพุทธศาสนาเรื่องอนิจจังและอนัตตมาใช้ในการฝึกนักแสดงให้นักแสดงดำรงอยู่ ณ ปัจจุบันขณะของตัวละครหรือ being เฉกเช่นเดียวกับหลักการแสดงสากลอื่นๆ ที่ล้วนคิดค้นแบบฝึกหัดที่นำไปสู่ปลายทางเดียวกัน การดำรงอยู่ ณ ปัจจุบันขณะ(being present) คือไม่ให้จิตนำไปอยู่ในอดีตหรืออนาคต เช่น เตรียมอะไรก่อนเข้ามา เมื่อวานเล่นอะไรไป ความอยากให้มันดี อยากให้สำเร็จ ดังที่สดใส พันธุมโกมล(2542, น. 9-10) ได้กล่าวไว้ว่าการที่นักแสดงมีแต่พะวงถึงตนเอง สมารถกับความพยายามที่จะแสดงให้ดี เกรงไปว่าจะไม่ประสบผลสำเร็จนั้น วิญญาณของตัวละครที่นักแสดงผู้นั้นต้องการจะแสดงให้เห็นจึงไม่มีโอกาสที่จะได้พูดได้เกิดในตัวนักแสดงผู้นั้นเลย แม้แต่น้อย

### 3.3 คลื่น

*คลื่น* เป็นคำที่หม่อมน้อยใช้เรียก *พลังงาน หรือ พลัง(energy)* ที่ออกมาจากตัวบุคคล สดใส พันธุมโกมล(2542, น. 22) ได้อธิบายความหมายของคำว่าพลังไว้ว่า พลังในการแสดงคือ คลื่น ความคิดความรู้สึกที่นักแสดงส่งต่อไปถึงผู้ชม ดังนั้น นักแสดงที่มีพลังก็คือ นักแสดงที่สามารถส่งคลื่นความคิดอารมณ์ความรู้สึก ภาพพจน์ จินตนาการ ตลอดจนทุกสิ่งทุกอย่างที่เขาต้องการให้ผู้ชมได้รับ มาสู่ผู้ชมได้ดีกว่าผู้อื่น บางครั้งคำว่าพลังหรือพลังงานมักชวนให้นักเรียนเข้าใจผิดไปว่าเป็น พลังกำลัง ต้องส่งออกมาเยอะขึ้น เล่นใหญ่ ทำแรงขึ้น พูดดังมากขึ้น จนกลายเป็นว่าการแสดงนั้นไม่สอดคล้องกับความรู้สึกภายใน หรือบางคนกลัวว่าจะแสดงใหญ่โตเกินจริงจึงเล่นใช้พลังน้อยๆ ให้ดูธรรมชาติ สมจริง นี่ก็ไม่ใช่ความหมายของพลังในการแสดง เช่นนั้นแล้วพลังในการแสดงหรือในที่นี้เราเรียกว่า คลื่นคืออะไรและมาจากที่ใด

คลื่นอยู่ในทุกๆ การกระทำที่ผ่านร่างกาย ความคิด เสียงก็มีคลื่น คลื่นเสียงเป็นคลื่นที่จับต้องได้ง่ายที่สุดและติดตามได้ง่าย จิตก็เป็นคลื่น คุณเขมนิจ จามิกรณ์(สัมภาษณ์, 12 เมษายน 2561) กล่าวว่า “รู้สึกเหมือนเราหลุดเข้าไปอยู่กับเขา...เขามีคลื่น หมายถึงว่าเล่นแล้วเราเชื่อไปกับเขาด้วย...

แต่นั้นแปลว่าเราต้องมีสมาธิจริงๆ เพราะแพนเคยเล่นแล้ว...พอมันมีคลื่นมามันก็เหมือนเราหลุดไปอยู่ตรงนั้น...” เมื่อพิจารณาจากความรู้สึกของคุณเขมนิจ จามิกรณ์อนุমানได้ว่าคลื่นนั้นมาจากความเชื่อในบทบาทของนักแสดงจนสามารถตรึงให้อีกฝ่ายหรือผู้ชมอยู่กับเรื่องราวมันได้ หม่อมน้อยได้ให้ความกระจ่างว่านักแสดงที่เล่นแต่เสียงหรือท่าทาง ไม่ได้สร้างความรู้สึกภายในให้สอดคล้องกันจะไม่มีคลื่นคลื่นมีทั้งหยาบและละเอียด คลื่นหยาบจะรุนแรงให้ผลไปในทางเลวร้าย เจอภาพที่น่ากลัวเป็นความรู้สึกในแง่ลบ เมื่อทำแบบฝึกหัดในชั้นเรียนที่มีคนจำนวนมากก็มีผลต่อการรับส่งคลื่นไปมาระหว่างกัน นักแสดงที่ฝึกมามากคลื่นก็จะละเอียดกว่าและส่งได้แรงกว่า

แม้จะใช้คลื่นแทนที่คำว่าพลังทางการแสดง ผู้วิจัยเห็นว่าคลื่นมีความหมายที่กว้างและลึกซึ้งกว่า คุณศิริเมศร์ อัครภากุลเศรษฐ์(สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2561)ได้เสริมว่า “คลื่นให้ความรู้สึกลึกเข้าไปข้างใน อยู่กับความรู้สึกภายในมากกว่าปล่อยออกมาข้างนอก สำหรับตนเองหลังจากฝึกแล้วก็รู้สึกว่าคำนี้มันทำให้ยอมรับความรู้สึกหรือภาวะได้หลากหลายมากขึ้น” คุณอาณัตพล ศิริชุมแสง (สัมภาษณ์, 10 เมษายน 2561) ได้แสดงความคิดเห็นว่า “คลื่นไม่ใช่แค่มาจากเราฝ่ายเดียว บางครั้งนักแสดง 2 คนที่เก่งมากทั้ง 2 คนเล่นด้วยกันได้ไม่มีคลื่นพลังงานให้กัน อาจส่งผลให้ผู้ชมไม่เชื่อในการแสดงของคุณเราก็มี” คุณประวี แซ่ซึ้ง(สัมภาษณ์, 29 มีนาคม 2561) กล่าวว่า “คำว่าคลื่นมันให้ความรู้สึก แผลอกไปมากกว่าส่งออกไป เมื่อได้ทำแบบฝึกหัดของหม่อมไประยะหนึ่งโดยใช้แนวคิดเรื่องคลื่นช่วยจับความรู้สึกก็พบว่าสามารถจับความรู้สึกได้ละเอียดมากขึ้น” การฝึกจิตก็คือการฝึกให้คลื่นของเราละเอียดยิ่งขึ้นไปนั่นเอง

### 3.4 แบบฝึกหัดเพื่อพัฒนากายและจิต(bodymind)

หม่อมน้อยได้พัฒนาความคิดความเชื่อเรื่องความสัมพันธ์กายและจิตมาสู่แบบฝึกหัดพื้นฐานสำหรับฝึกฝนนักแสดงจำนวน 6 แบบฝึกหัด ดังรายละเอียดต่อไปนี้

#### 3.4.1 ชุดเตรียมร่างกาย<sup>15</sup>

หม่อมน้อยฝึกการแสดงบัลเลต์มาตั้งแต่เด็กทำให้ได้เข้าใจถึงประโยชน์ของการฝึกร่างกายแบบมีรูปแบบหรือแพทเทิร์น(pattern)และการใช้การนับเป็นตัวกำหนดจังหวะ ว่าช่วยให้กายและจิตของนักแสดงรวมกันเป็นหนึ่งเดียวในเวลาอันรวดเร็ว ชุดท่าทางที่หม่อมคัดเลือกมามีได้มีเพียงลักษณะของการเต้นบัลเลต์เท่านั้นแต่ผสมรวมกับการแยกส่วนร่างกาย(body isolation) ตั้งแต่

<sup>15</sup> คุรรายละเอียดเพิ่มเติมในภาคผนวก ก

ร่างกายส่วนบน-กลาง-ล่าง ข้อต่างๆ ที่เชื่อมไปถึงเรื่องแนวคิดแกนกลางภายใน(internal center) หรือจักระ(Chakra)<sup>16</sup> ของอินเดียซึ่งหมายถึงจุดศูนย์กลางของพลังงานภายใน อีกทั้งยังผสมรวมกับทำโยคะอีกด้วย ตลอดการทำกระบวนการทำนี้นักแสดงจะใช้ลมหายใจเป็นตัวประสาน มีสติรับรู้ดูตามทุกขณะไปตามจังหวะนับ ข้อสำคัญที่ต้องทำให้ต่อเนื่องและสิ้นไหลในอัตราจังหวะเร็ว หากทำเป็นกลุ่มผู้ปฏิบัติพึงต้องไปตามจังหวะของกลุ่ม ไม่รู้ล่วงหน้า ไม่เป็นผู้นำหรือผู้ตาม เมื่อร่างกายตื่นตัวเต็มที่แล้วในแบบฝึกหัดต่อไปจะเน้นการทำงานระบบภายในของผู้ปฏิบัติ

### 3.4.2 ธาตุทั้ง 4

แบบฝึกหัดนี้หม่อมน้อยปรับมาจากการเพ่งกลีณ หรือวัตถุนิ่งใจให้เป็นสมาธิ อันเป็นการเจริญสมาธิรูปแบบหนึ่ง กลีณคือการเพ่งให้จิตรวมเป็นหนึ่งโดยใช้วัตถุภายนอกเข้าช่วย ธาตุทั้ง 4 เป็นส่วนหนึ่งในนั้น การพิจารณาธาตุทั้ง 4 คือการพิจารณาว่ากายของเราเป็นอนิจจังและอนัตตา ประกอบขึ้นมาจากธาตุ 4 อย่าง ได้แก่ 1) ดิน(ปฐวีธาตุ) หมายถึง ธาตุที่มีลักษณะแข็ง ชันแข็ง ทั้งภายในตัวเราและนอกตัวเราก็มี เช่น ผม ขน เล็บ อวัยวะภายใน กระดูก ฯลฯ 2) น้ำ(อาโปธาตุ) หมายถึง ธาตุที่มีลักษณะเอิบอาบ เช่น เสรด หนอง เลือด น้ำตา น้ำมูก เหงื่อ ฯลฯ 3) ลม(วาโยธาตุ) หมายถึง ธาตุที่มีลักษณะพัดผ่น เช่น ลมในท้อง ลมหายใจ ลมชาน ฯลฯ 4) ไฟ(เตโชธาตุ) หมายถึง ธาตุที่มีลักษณะร้อน เช่น ไฟที่ทำให้ร่างกายอบอุ่น ทรวดโทรม รู้สึกกระวนกระวาย ไฟช่วยย่อยอาหาร ฯลฯ(พระพรหมคุณาภรณ์ (ป. อ. ปยุตฺโต), 2559)

ธาตุทั้ง 4 อย่างนี้ต้องอยู่ด้วยกัน แยกออกจากกันไม่ได้ มนุษย์รวมกันมีชีวิตด้วยธาตุทั้ง 4 เป็นสิ่งที่เป็ธรรมชาติ เป็นพลังงานภายในร่างกายของมนุษย์ เมื่อเราแยก 4 ส่วนนี้ออกมาใช้งานก็เหมือนเราได้เข้าถึงธรรมชาติของตัวเราและสรรพสิ่งบนโลก หม่อมน้อยนำแนวคิดธาตุทั้ง 4 มาเป็นจุดเริ่มต้นของแบบฝึกหัด แต่ปรับเปลี่ยนเป็นพลังงานธรรมชาติ 4 แบบ ได้แก่ แรงดึงดูด(gravity), น้ำ(water), ลม(wind) และอุณหภูมิ(temperature)

<sup>16</sup> จักระ(chakra) หมายถึง จุดศูนย์กลางของพลังงานภายในร่างกายตามหลักพลังชีวิตหรือ ปรานะ(prana) ของอินเดีย ร่างกายประกอบด้วยจักระ(chakra) ทั้งหมด 7 จุด ได้แก่ บริเวณก้นบ, บริเวณสะดือ, ตรงกลางระหว่างลิ้นปี่กับสะดือ, กลางทรวงอก, กลางลำคอ, กลางหน้าผาก และกลางกระหม่อม จักระจะได้รับพลังชีวิตแล้วกระจายพลังดังกล่าวไปในระบบต่างๆ ทั่วร่างกาย

### ขั้นตอนการทำแบบฝึกหัด

หลังจากทำแบบฝึกหัดที่ 1. แล้ว ร่างกายจะพร้อมใช้งาน คำว่าพร้อมใช้งานในที่นี้ หมายถึงร่างกายตื่นตัว ไม่เป็นฉันทันจิตว่าง อยู่ในสมาธิ ผู้ปฏิบัติจะยืนตรง ขากางออกพอดี ชูมือขึ้นแบบแบ่มือเหนือศีรษะ ให้เป็นท่าที่ผ่อนคลาย ไม่ตึงเครียด จากนั้น ค่อยๆ รู้สึกราวกับว่าข้อแต่ละข้อ เส้นเอ็นแต่ละเส้นเอ็นถูกตัดออก โดยเริ่มจากปลายนิ้วมือไปจนถึงปลายนิ้วเท้า เมื่อลงไปสัมผัสพื้นก็ค่อยๆ กลับขึ้นมาโดยรู้สึกราวกับว่ามีลาวมาต่อข้อแต่ละข้อด้วยกัน จนกลับมายืนชูมือในท่าเริ่มต้น ข้อสำคัญของการทำแบบฝึกหัดนี้คือ **ต้องหลับตาตลอดกระบวนการ** ครั้งที่ 1 ให้กำหนดจิตถึง **แรงดึงดูด** เมื่อทำจบ ให้ต่อเนื่องไปที่ **น้ำ** ตามด้วย **ลม** และสุดท้ายที่ **อุณภูมิ** เมื่อทำครบแล้วให้สูบทวารมณ์หรือสูบทวนประสบการณ์ที่เกิดขึ้นโดยละเอียด หลังจากแบบฝึกหัดนี้ ผู้ปฏิบัติสามารถพักได้ 10-15 นาที ก่อนทำแบบฝึกหัดต่อไป

“**ต้องไม่มีฉันทัน**” เป็นสิ่งสำคัญที่ควรระวังในการทำแบบฝึกหัดนี้ ผู้ปฏิบัติต้องปล่อยและเปิดให้กายและจิตถูกรู้สึกหรือพร้อมส่ายไม่ว่าอะไรก็ตามที่เข้ามากระทบโดยมีธาตุในธรรมชาติเป็นตัวขับ หรือ ตัวนำ หลายครั้งผู้ปฏิบัติกังวลว่าจะไม่รู้สึกรู้สึกหรือขณะปฏิบัติอยู่แล้วไม่รู้สึกรู้สึกจึงเกิดความฟุ้งซ่านสงสัย หรือเผลอสร้างความรู้สึกละเอียดจนจินตนาการขึ้นมาเอง หม่อมน้อยย้ำเสมอว่าให้ผู้ปฏิบัติมีสติรู้และรับรู้ตลอดกระบวนการ แบบฝึกหัดนี้เป็นแบบฝึกหัดที่ต่างคนต่างใช้เวลาของตัวเอง บ้างช้าบ้างเร็ว เวลาไม่ใช่ตัวกำหนด จากประสบการณ์ของผู้วิจัยและบทสัมภาษณ์เพื่อนร่วมชั้นพบว่าในระยะแรกของการฝึกฝน ผู้ปฏิบัติจะสัมผัสสิ่งกระทบได้น้อย แต่เมื่อฝึกไประยะหนึ่งเมื่อกายว่างมากขึ้น สมาธิแข็งแรงขึ้นก็จะสัมผัสสิ่งกระทบได้มากขึ้นตามลำดับ

แบบฝึกหัดนี้จึงช่วยกระตุ้นการทำงานของสัญชาตญาณและจิตใต้สำนึกของผู้ปฏิบัติ เมื่อหลับตาผู้ปฏิบัติจะแยกตนออกมาจากพื้นที่และเวลาปัจจุบัน ขณะเคลื่อนไหวปลดปล่อยร่างกายพร้อมกำหนดจิตไปที่ธาตุทั้ง 4 ด้วยกายและจิตที่เปิดพร้อมเต็มที่จะได้รับประสบการณ์ ไม่ว่าจะเป็ ความรู้สึกและมโนภาพปรากฏขึ้น ความรู้สึกและมโนภาพนี้มาจากจิตใต้สำนึกที่ซ่อนอยู่ บางครั้งก็ไม่มีที่มาที่ไปชัดเจน บ้างมาเป็เหตุการณ์ เรื่องราวในความทรงจำ บ้างเป็แสงสี หรือเรื่องราวที่เหนือจริงก็มี เพราะในขณะที่เราหลับตาเราได้ปล่อยให้จิตเดินทางอย่างไม่มีข้อจำกัด อีกทั้ง ยังเป็นการเดินทางไปโดยอิสระ ไม่ได้เกิดจากความตั้งใจหรือตั้งใจเป้าหมายจะไป เพียงปล่อยให้ธาตุต่างๆ เป็นตัวนำพาไปเท่านั้น จากการสัมภาษณ์ผู้ปฏิบัติในชั้นเรียนมีประเด็นที่เห็นร่วมกัน คือ ได้ฝึกให้นักแสดงได้ยอมจำนนต่อสิ่งกระทบ เชื่ออย่างไม่มีเงื่อนไข ลดความคิดที่เป็นเหตุเป็นผลลงเมื่อลดลงแล้ว กายและใจก็จะอนุญาตให้ตัวเองมีประสบการณ์ที่เหนือกฎเกณฑ์ กรอบ หรือสิ่งที่จินตนาการถึงได้ได้มากขึ้น

อย่างไรก็ตาม เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาหนังสือหลักธรรมเล่มอื่นควบคู่ด้วยพบว่าแบบฝึกหัดนี้อาจจะผิดหลักการเจริญสมาธิอยู่บ้างเพราะมันเป็นภาวะจิตปรุงแต่งในระดับลึกซึ่งต่างจากการเจริญสมาธิที่ต้องไม่เสวยจิตที่ปรุงแต่ง หม่อมน้อยจึงใจให้ผู้ปฏิบัติได้เสวยอารมณ์อย่างเต็มที่ในขณะที่ทำแบบฝึกนี้ ยกตัวอย่าง ประสบการณ์ที่ผู้วิจัยได้สังเกตการณ์ ผู้ปฏิบัติเห็นภาพตนเองถูกมัดตราสังข์นอนตาย รู้สึกร้อนเหมือนอยู่ในเตาเผา ผู้ปฏิบัติรู้สึกตกใจและเศร้า หรือผู้ปฏิบัติรู้สึกว่าตนกำลังจมน้ำหายใจไม่ออกรู้สึกกลัวสุดขีด หรืออยู่ในเหตุการณ์ตึกถล่ม โลกหลังความตาย เป็นต้น แบบฝึกหัดนี้ช่วยให้เราได้เดินทางไปยังแห่งที่ที่เราไม่มีทางได้ไป ได้เผชิญกับความรู้สึกที่ในชีวิตนี้เราอาจไม่เคยรู้สึก หม่อมน้อยอธิบายว่าจิตคนเราสร้างความเท็จและความหลอกลวงตัวเองขึ้นได้มากมาย เพราะฉะนั้นจึงสำคัญมากที่ผู้ปฏิบัติต้องเจริญสติให้เห็นธรรมชาติของจิต

เมื่อทำแบบฝึกหัดเสร็จแล้วเป็นเรื่องจำเป็นมากที่ต้องสอบอารมณ์ทุกๆ ครั้ง คำว่าสอบอารมณ์เป็นภาษาในทางพระหมายถึงการสอบทวนสิ่งที่ถูกรู้หรือถูกรับรู้ หากปราศจากการเจริญสติหรือการสอบอารมณ์นี้ ผู้ปฏิบัติอาจติดค้างกับความรู้สึกไม่ว่าจะดีหรือร้ายจนกลายเป็นความเข้าใจผิดบางประการ ในหนังสือหลักธรรมที่ผู้วิจัยได้ศึกษาควบคู่จะเรียกว่าเพลนเวทนาหรือเพลิตเพลนให้จิตที่ปรุงแต่งจมนองไม่เห็นตามความเป็นจริง ซึ่งเวทนาเหล่านี้เป็นสาเหตุแห่งทุกข์ กระบวนการสอบทวนจะช่วยให้ผู้ปฏิบัติได้คลี่คลายประสบการณ์เป็นคำพูดและกลับมาสู่พื้นที่และเวลาที่ปัจจุบันอีกครั้ง ประกอบกับความเข้าใจเรื่องหลักเบญจขันธ์ที่ช่วยให้ผู้ปฏิบัติมองเห็นว่าสิ่งเหล่านี้เป็นจิตปรุงแต่งอย่างไรบ้าง บ้างเป็นเวทนา บ้างเป็นสังขาร นับว่าเป็นการย้อนทบทวนประสบการณ์ตามหลักพุทธศาสนา ผู้วิจัยมีทัศนะว่ากระบวนการสอบทวนนี้เป็นกระบวนการที่ช่วยนักแสดงที่สำคัญอีกประการหนึ่ง กล่าวคือ เมื่อเข้าไปนักแสดงก็ต้องยินยอมพร้อมใจอย่างไม่มีเงื่อนไข เมื่อสิ้นสุดกระบวนการก็พร้อมที่จะปล่อยวางและถอยออกมาวิเคราะห์ได้ ไม่หลงไปจิตที่ปรุงแต่ง ณ ขณะปฏิบัติ ใจจดตามหลักอนิจจังและอนัตตา ใจไว้วางใจเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับไป

ระยะแรกผู้ปฏิบัติหลายท่านจะเผชิญปัญหาหลังเลสงสัยว่าปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นภายในจิตได้สำนึกนี้ให้ยึดถือว่าจริงหรือไม่จริง เพราะมันเป็นภาวะที่เหนือจินตนาการ บ้างก็เกินจริงจนน่าเหลือเชื่อ ทำให้ผู้ปฏิบัติไม่กล้าลงไปสัมผัส มีสติยังตนไว้ ไม่สามารถสลาย “ฉัน” ไปได้ หม่อมน้อยได้ให้มุมมองว่าสำหรับนักแสดงจริงหรือไม่จริงไม่ใช่เรื่องใหญ่เท่ากับเชื่อหรือไม่เชื่อ สิ่งที่เราสัมผัสไม่ได้ทำไมถึงจะไม่จริง หากเชื่อว่าจริงสิ่งนั้นก็จะจริงสำหรับผู้ปฏิบัติ ข้อนี้สำคัญกับการเป็นนักแสดง กล่าวคือ ตัวละครอยู่ในโลกสมมติ แต่ในโลกสมมติเรื่องราวที่เกิดขึ้นเป็นเรื่องจริงของตัวละครนั้นๆ อันที่จริงแล้ว

ปรากฏการณ์ที่จิตได้สำนึกนำพาให้ไปอยู่ในสภาวะเหนือจริงนี้ไม่ใช่การเพ้อฝันหรือคิดไปเอง หากย้อนไปที่ย่อหน้าอันกล่าวถึงการทำงานของชั้น 5 จะพบว่ามันคือสภาวะที่จิตปรุงแต่งจากสิ่งที่มีอยู่เดิม กล่าวคือ วิญญาณคือสิ่งสะท้อนของผัสสะในมันสมองเป็นมโนภาพ จากนั้นวิญญาณจะแสดงอาการ 3 ประการ ได้แก่ ความทรงจำหรือระลึกความทรงจำที่เรียกว่าสัญญา, การปรุงแต่งมโนภาพขึ้นทางจิตให้ดีขึ้นหรือกลางๆ เรียกว่าสังขาร และเวทนาคือการรู้สึกชอบหรือชัง ผู้ปฏิบัติไม่ได้สร้างสรรค์อะไรใหม่เพียงแต่ทวนระลึกข้อเท็จจริงความทรงจำที่เคยรับมาทางประสาทสัมผัสต่างๆ มาผูกรวมเข้าด้วยกัน

### 3.4.3 มंत्रา

มंत्रา(mantra) เป็นภาษาสันสกฤต มंत्र แปลว่า จิตวิญญาณ ตรา แปลว่า การปลดปล่อยหรือเป็นภาษาไทยว่า มนต์ ที่แปลว่า คำศักดิ์สิทธิ์ การสวดมนต์หรือมนตรานี้เป็นการสั่นสะเทือนของเสียง(speech vibration) ทางจิตวิญญาณที่สามารถปลดปล่อยมลพิษออกจากร่างกายและความคิดได้(ทอสการ์ ซี. และ เอ., 2559, น.85) การสั่นสะเทือนของเสียงที่เปล่งจากการสวดมนต์จะทำให้จักระได้รับการกระตุ้น ทำงานสอดประสาน เกิดพลังงานภายในไหลเวียนไปทั่วร่างกาย แนวคิดพลังบำบัดด้วยเสียงหรือมนต์นี้เป็นหลักคิดเรื่อง ปรานะ(prana) อันหมายถึงลม ของอินเดียซึ่งเรียกสิ่งนี้ว่าพลังชีวิต ร่างกายประกอบด้วยจักระทั้งหมด 7 จุด ได้แก่ บริเวณก้นกบ, บริเวณสะดือ, ตรงกลางระหว่างลิ้นปี่กับสะดือ, กลางทรวงอก, กลางลำคอ, กลางหน้าผาก และกลางกระหม่อม จักระจะได้รับพลังชีวิตแล้วกระจายพลังดังกล่าวไปในระบบต่างๆ ทั่วร่างกาย ท่านพุทธทาสภิกขุ(พุทธทาสภิกขุ, 2551, น. 140-141) เรียกสิ่งนี้ว่า “อานาปานสตินอกพุทธศาสนา ท่านได้กล่าวถึงปรานะไว้ว่าการหายใจที่ดีที่ถูกต้องนี้ มันสุดเอาสิ่งที่เรียกว่าปรานะ ปรานะหรือชีวิตจากข้างนอกนี้ เข้าไปข้างใน ไปหล่อเลี้ยงร่างกาย เขาถือว่าในอากาศนี้มีปรานะ เราต้องหายใจวิธีนี้ เราจึงจะสุดเอาปรานะข้างนอกเข้าไปเพิ่มให้ข้างในแล้วเราก็สบายดี” หลักมหายใจของอินเดียเป็นหลักฝึกจิตที่สำคัญไม่ต่างกับการเจริญสติปัญญาของพุทธศาสนา หลักปรานะเป็นแก่นของการฝึกโยคะด้วยเช่นกัน

พระอาจารย์สิงห์ทน นราสโร ผู้ที่หม่อมน้อยนับถือเป็นเกจิอาจารย์ผู้ริเริ่มการสวดมนต์รักษาโรคมะเร็ง “การสวดมนต์ช่วยให้ร่างกายทำงานอย่างมีระบบยิ่งขึ้น หายใจได้ยาวและลึก ร่างกายได้รับออกซิเจนมากขึ้น ระบบไหลเวียนของโลหิตดีขึ้น กล่าวได้ว่าเป็นการจัดสมดุลภายใน”(อำนาจ เจริญศิลป์, 2557, น. 22) บทสวดมนต์ของพระอาจารย์สิงห์ทนเป็นบทสวดมนต์ของพุทธศาสนาแต่ท่านได้นำมาผสมรวมกับเสียงดนตรีจนกลายเป็นเสียงมนต์แห่งการบำบัด



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12



### ขั้นตอนการทำแบบฝึกหัด

นั่งในท่าขัดสมาธิวางมือไว้บนตักทั้ง 2 ข้าง หัวแม่มือประกบกับปลายนิ้วกลางเบาๆ หลังตา รู้สึกผ่อนคลาย เปล่งเสียงคำว่า โอม ฮัม ยัม รัม วม ลัม เรียงลำดับ แล้ววนกลับจนจบที่คำว่า โอม ให้เปล่งเสียงอย่างแผ่วเบา ยาวจนหมดลมหายใจ แผ่ความรู้สึกที่ดี เบา และสว่างออกไป รอบที่ 2 ให้เปล่งคำว่า **นัม(7 ครั้ง) อัน ฮัน ยัน รัน วัน ลัน** แล้ววนกลับจนจบที่คำว่า **นัม(7 ครั้ง) ลัมตา** สอบทวนหลังจบกิจกรรม

โดยมากหลังจากทำแบบฝึกหัดนี้เสร็จ ผู้ปฏิบัติจะรู้สึกเบาสบาย ปลอดภัย บ้างรู้สึกอบอุ่น หากเกิดมโนภาพจะเห็นเป็นสีสว่าง อีกทั้ง ยังเป็นแบบฝึกหัดที่ทำให้ผู้ปฏิบัติได้เข้าใจเรื่องคลื่นชัดเจนที่สุด เพราะขณะเปล่งเสียงมักจะรู้สึกถึงคลื่นสั่นสะเทือนแผ่ซ่านไปทั่วร่างกาย ผู้ปฏิบัติในชั้นเรียนเดียวกันกับผู้วิจัยได้สะท้อนว่าแบบฝึกหัดนี้ช่วยให้เห็นอย่างเป็นรูปธรรมว่า ร่างกายเป็นจุดกำเนิดของสิ่งต่างๆ เสียงช่วยเปิดผัสสะในร่างกาย รู้สึกถึงคลื่นที่วิ่งไปไหลเวียนไปทั่วร่างกายอยากเป็นรูปธรรม เหมือนได้ชำระร่างกายให้สะอาด เป็นการเตรียมพร้อมร่างกายที่ผ่อนคลาย อีกทั้งยังเสียงของตัวเองยังเชื่อมโยงกับเสียงของเพื่อนที่ปฏิบัติด้วยกัน ทำให้เข้าใจเรื่องคลื่นที่ผสานเข้าเป็นเนื้อเดียวกันอย่างลุ่มลึกไม่ใช่แค่ส่งออกไปแต่เพียงเท่านั้น

#### 3.4.4 อานาปานสติ

“ไกร สิ่งแรกที่เจ้าต้องให้ความสำคัญในการฝึกฝนเหล่าทหารรุ่นใหม่ ไม่ใช่ทักษะยุทธวิธีแต่เป็นการฝึกฝนอานาปานสติให้สมาธิแก่กล้าเสียก่อน การฝึกในกระบวนยุทธ์จึงจะง่ายขึ้น และได้ผลอย่างรวดเร็ว ลูกต้องใจเย็นๆ อย่าเร่งด่วน ในการสอนยุทธ์วิธีใดๆ เลย” ศรีอโยธยา ตอนที่ 21

สมาธิ เป็นเครื่องมือของนักแสดงที่สำคัญ นักแสดงที่ดีจะต้องมีสมาธิสูงมากจนสามารถรวบรวมความคิด อารมณ์ ความรู้สึกไปสู่จุดใดจุดหนึ่งตามความต้องการของบทบาทอย่างมีประสิทธิภาพและจุดหมายที่แน่นอน(ปริทัศน์ศิลปการละคร, 2556, น. 104) หม่อมน้อยให้ความสำคัญกับการฝึกสมาธิมากและเชื่อว่าสมาธิเป็นทักษะพื้นฐานลำดับแรกๆ ที่นักแสดงควรได้รับการพัฒนา ดังเช่นบทพูดของตัวละครหนึ่งในภาพยนตร์ซีรีส์เรื่อง ศรีอโยธยา ที่ผู้วิจัยคัดตัดตอนมาไว้ข้างต้น บทพูดดังกล่าวสะท้อนความคิดความเชื่อของหม่อมน้อย กล่าวคือ นักแสดงไม่ควรมุ่งฝึกแต่เทคนิคการแสดงหรือที่มักจะได้ยินคำถามจากนักแสดงที่เพิ่งเริ่มฝึกว่า จะร้องให้ได้อย่างไร ตรงนี้จะให้แสดงอย่างไร ทำ

อย่างไรจะเล่นบหนี่ได้ดี ฯลฯ คำถามเหล่านี้เป็นคำถามจากนักแสดงที่มุ่งจะเอาผลลัพธ์โดยที่ยังไม่รู้ฝึกฝนทักษะหรือความเข้าใจพื้นฐาน คำว่า *ยุทธวิธี* ก็คือการเป็นตัวละครต่างๆ จากประโยคข้างต้นยังสะท้อนความเชื่ออีกประการหนึ่งว่า เมื่อมีสมาธิที่เข้มแข็งแล้วการเข้าถึงตัวละครต่างๆ ก็จะง่ายขึ้น

แบบฝึกหัดก่อนหน้าผู้ปฏิบัติก็ได้รับสมาธิเป็นผลพลอยได้ แต่อานาปานสติเป็นแบบฝึกหัดสมาธิทางตรงที่สุด อานาปานสติคือการเจริญสติปัฏฐานโดยการตั้งสติแล้วกำหนดลมหายใจเข้าออกจนเกิดเป็นสมาธิอันหมายถึงความตั้งมั่นของจิตหรือภาวะที่จิตแน่วแน่ต่อสิ่งที่กำหนดไม่ฟุ้งซ่านหรือส่ายไป การฝึกสมาธิไม่ใช่ทำให้จิตเจียบนิ่งหรือผ่อนคลาย แต่ทำให้จิตสงบพร้อมที่จะรู้หรือเป็นกัมมณีโย(active)

### ขั้นตอนการฝึกอานาปานสติ

ขั้นที่ 1 นั่งในท่าขัดสมาธิ หลังตรง มือประกบซ้อนกันหรือปล่อยวางไว้บนตักยกย้อมได้ สติจับอยู่ที่ลมหายใจเข้าออก หายใจให้เข้าออกให้ยาวที่สุด ลึกที่สุด หม่อมน้อยนับจังหวะเข้า 8 ออก 8 แล้วค่อยๆ ผ่อนเหลือเข้า 4 ออก 4 จิตวิ่งตามตุลมหายใจเมื่อเข้าและออก

ขั้นที่ 2 ทำอย่างต่อเนื่องกับขั้นแรก ให้สังเกตว่าผู้ปฏิบัติสงบนิ่งแล้ว โดยให้สติตกอยู่เหมือนประตูคอยกั้นลมหายใจเข้าและออก บริเวณพื้นที่สามเหลี่ยมระหว่างปลายจมูกและปากบนสามารถหายใจได้ตามปกติ ทำให้ร่างกายอยู่ในสภาพผ่อนคลายปกติ เหมาะจะกำหนดเป็นภาพนิมิตของการทำอานาปานสติ

2 ขั้นแรกคือการบังคับให้จิตอยู่ในอำนาจหรือเป็นสมณะ(calm) ส่วนขั้นต่อไปคือการพิจารณารับรู้ดูตาม “จิตเป็นของที่เบามาก เร็วมาก การกลีบกลอกจึงเร็วมาก มีหน้าซ้ำการกลีบกลอกนั้น ยังเป็นการกลีบกลอกชนิดกลิ้งไปฝ่ายต่ำ”(พุทธทาสภิกขุ, 2551, น. 83) หม่อมน้อยให้เปรียบว่าจิตเหมือนสุนัขชอบเที่ยวเล่นให้สติเป็นเสมือนหลักที่ผูกจิตไว้หลวมๆ ในระหว่างนั้นให้พิจารณาดูชั้นๆ ทั้ง รูป เวทนา สังขาร สัญญา วิญญาณ เมื่อเห็นให้รับรู้ว่ามีอยู่ เมื่อไม่มีอยู่หรือหายไปก็ให้รับรู้ว่ามีหายไป กล่าวคือเห็นการเกิดและการดับ



3633890225

CD 1Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

ขั้นที่ 3 เปลี่ยนลมหายใจให้เป็นมโนภาพ บ้างใช้หยดน้ำ บ้างใช้ลมเย็น ขั้นนี้มีเป้าหมายเพื่อให้จิตปราณีตขึ้น จากนั้นถึงสามเหลี่ยมนี้ออกจากตัว ปรากฏเป็นสามเหลี่ยมสีทองอยู่เบื้องหน้า ค่อยๆ แยกออกตรงกลางเปิดทางให้แสงสว่างสีทองนั้นเข้าสู่ภายใน รู้สึกสว่างและสงบภายใน

ขั้นที่ 4 หม่อมน้อยให้นึกถึงสิ่งที่ทำให้เรามีความสุข ให้แผ่เมตตาหรือส่งความรู้สึกดีดีไปยังบุคคลต่างๆ ที่ผู้ปฏิบัติมีความศรัทธา ระยะนี้ลมหายใจจะละเอียดยิ่งขึ้นผู้ปฏิบัติไม่จดจ่ออยู่ที่การหายใจแล้ว การหายใจกลายเป็นธรรมชาติ เปลี่ยนให้เป็นความรู้สึกปิดหรืออาการอึดใจที่เกิดซาบซ่าน ในขณะที่เริ่มรู้สึกว่าร่างกายได้เบาสบายไปทั่วตัว รู้สึกปลอดโปร่งใจ ให้คงรักษาสภาวะจิตนิ่งนี้ไว้ก็จะถือว่าทำสมาธิสำเร็จไปแล้วขั้นหนึ่ง

ตามปกติในชั้นเรียนจะใช้เวลาทำอาณานาสนิตประมาณ 20 - 30 นาที จากนั้นหม่อมน้อยจะสอบถามว่าผู้ปฏิบัติรับรู้สิ่งใดได้บ้างขณะปฏิบัติ แบบฝึกหัดนี้ผู้ปฏิบัติจะเข้าใจการทำงานจิตมากขึ้น โดยมากผู้ปฏิบัติจะเผชิญกับความคิดที่ฟุ้งซ่าน ความง่วงหงาวหาวนอน อาการเจ็บปวด อาการคัน หูแว่ว หม่อมน้อยจะให้ผู้ปฏิบัติแยกแยะว่าจริงหรือไม่ที่เกิดอาการเหล่านั้นบางครั้งอาการเจ็บ อาการคันก็ไม่ได้มีอยู่จริง หม่อมน้อยเรียกภาวะนี้ว่า จิตหลอก หลอกให้เราหลุดจากสมาธิ ดังเช่นท่านพุทธทาสภิกขุได้กล่าวไว้ว่าจิตมีแต่จะมุ่งไปฝ่ายต่ำ แยกแยะว่าสิ่งใดคือเวทนา สิ่งใดคือสังขาร เมื่อจิตไม่ผูกอยู่กับสิ่งปรุงแต่งการพิจารณาให้เห็นธรรมชาติของสิ่งนั้นก็ทำได้ง่ายขึ้น ผู้ปฏิบัติจะเห็นภาวะการเกิดและการดับอยู่ตลอดทั้งกระบวนการ ผู้วิจัยมีทัศนะว่าแบบฝึกหัดนี้ช่วยส่งเสริมกับแบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 กล่าวคือ ธาตุทั้ง 4 ผู้ปฏิบัติจะทำงานกับจิตใต้สำนึกและจินตนาการเป็นสำคัญ ในขณะที่แบบฝึกหัดนี้จะช่วยให้มองสภาวะจิตทั้งหมดอย่างเข้าใจ รู้และรับรู้ มีสติสัมปชัญญะ อยู่กับความเป็นจริง

### 3.4.5 พลังงานพื้นโลก(ground energy)

พื้นโลก(mother earth) เป็นพลังตามธรรมชาติ เช่นเดียวกับ พลังน้ำ แสงแดด และลม พื้นโลกเป็นธรรมชาติบำบัดรูปแบบหนึ่ง การให้ร่างกายได้สัมผัสกับพื้นโลกด้วยเท้าเปล่า ด้วยการเดิน การกระที่บพื้นก็เพื่อให้มนุษย์ได้ปล่อยให้พลังจากพื้นโลกนั้นไหลผ่านฝ่าเท้าขึ้นมา

### ขั้นตอนการฝึกแบบฝึกหัด

ผู้ปฏิบัตินอนราบไปกับพื้นมีอวัยวะสบายๆ ไขว่ห้างตัว หลังตา รู้สึกร่างกายทุกส่วนราบไปกับพื้น จากนั้น จะให้สำรวจความตึงเครียดของร่างกายทุกส่วน ข้อต่อ เส้นเอ็น ผ่อนคลายออกไป รวมไปถึงอวัยวะภายใน เช่น เลือด ลำไส้ ปอด ตับ เซลล์ทุกเซลล์ หัวใจ ฯลฯ หรือ body scan ให้กล่าวขอบคุณในใจอวัยวะทุกส่วนที่ทำงานหนักมาทั้งชีวิต ให้ใช้โอกาสนี้ผ่อนคลายทั้งร่างกายและความคิด จากนั้น ให้เปิดผัสสะทุกส่วนรับพลังจากพื้นโลกเข้ามาหาตัว ระหว่างนี้ให้หายใจเข้าออกลึกที่สุด ยาวที่สุด รู้สึกถึงลมที่วิ่งไหลเวียนไปทั่วร่างกาย เมื่อผ่อนคลายและรู้สึกเป็นสมาธิแล้ว ให้หายใจเข้าอีกครั้ง แล้วเปล่งเสียง โอม รู้สึกถึงคลื่นที่แผ่ซ่านไปทั่วร่างกายขณะเปล่งเสียง ปล่อยช้าๆ จนหมดลมหายใจ ทำซ้ำอีกครั้ง ครั้งต่อไปในขณะที่เปล่งเสียงโอมให้ค่อยๆ ลุกขึ้นยืนตรง ช้าๆ โดยเริ่มจากเท้าแล้วยืดตัวขึ้นเรื่อยๆ อย่างช้าที่สุด มือปล่อยสบายอยู่ข้างลำตัว ใบหน้าตรง หลังตา หายใจเข้าแล้วเปล่งเสียงโอมอีกครั้งหรือสองครั้งตามแต่ต้องการ เปิดการรับรู้ ลืมตา สอบทวนหลังจบกิจกรรม

ตามทักษะของผู้วิจัยแบบฝึกหัดที่ 3. และ 4. เปรียบเสมือนการจัดสมดุลและพิจารณาภายในของตัวเอง แต่แบบฝึกหัดนี้เสมือนการเชื่อมประสานตัวเราเข้ากับพลังงานภายนอก และเมื่อเปล่งเสียงโอม ทั้งคลื่นเสียงและพลังงานที่รับเข้ามาทำให้ร่างกายและจิตใจตื่นตัว หลังทำแบบฝึกหัดนี้โดยส่วนใหญ่ผู้ปฏิบัติจะรู้สึกกระปรี้กระเปร่า ปลอดภัย และมั่นคง มากกว่าแบบฝึกหัดอื่นๆ

ฝ่ามือและฝ่าเท้าก็เป็นอีกจุดหนึ่งที่สำคัญของจักระ นอกเหนือจาก 7 จุดที่ได้กล่าวไว้แล้วนั้น พลังงานในร่างกายจะส่งออกไปทางฝ่ามือและฝ่าเท้า นอกจากนี้ ฝ่าเท้ายังเป็นศูนย์รวมเส้นประสาทต่างๆ แม้แต่การนวดแผนโบราณก็มีการนวดเท้าเพื่อรักษาโรคและกระตุ้นการไหลเวียนของเลือด ในแบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 เมื่อปฏิบัติบางครั้งจะรู้สึกได้ว่ามีคลื่นความร้อนไหลเวียนอยู่บริเวณฝ่ามือและฝ่าเท้าชัดเจนกว่าจุดอื่นๆ ฉะนั้นแล้ว ในขณะที่ยืนแล้วเปล่งเสียงโอมเป็นช่วงที่ทำให้ผู้ปฏิบัติได้สัมผัสกับพลังที่ไหลขึ้นมาจากเท้าแล้วกระจายแผ่ซ่านออกไปอย่างชัดเจน บ้างครั้งแบบฝึกหัดนี้ก็ทำให้เกิดมโนภาพ เช่น รู้สึกว่าตัวใหญ่หรือรู้สึกสั่นที่ฝ่าเท้าอย่างมาก หรือบางคนก็เกิดมโนภาพที่เหนือจินตนาการมากขึ้นอีกก็เป็นได้ ซึ่งเป็นอีกครั้งที่ผู้ปฏิบัติต้องปล่อยให้ทุกอย่างเกิดขึ้นแบบไม่ปิดกั้น แล้วสบทวนในตอนท้ายเช่นเดียวกับกิจกรรมก่อนหน้า

หลังจากการทำแบบฝึกหัดได้เรียงจากเตรียมร่างกายมาจนกระทั่งจบที่พลังงานพื้นโลก ผู้ปฏิบัติรู้สึกผ่อนคลายกายและจิต เกิดสมดุลภายใน พร้อมด้วยสมาธิและจิตที่บริสุทธิ์ผ่องใสเป็นอิสระ

อันเป็นผลมาจากการเจริญสติปัญญาและการบำบัดด้วยพลังงานเสียงและธรรมชาติ กล่าวได้ว่า ผู้ปฏิบัติผู้นั้นมีฟันเฟืองที่มีคุณภาพพร้อมใช้งาน สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์(ป.อ. ปยุตโต) (2559, น. 71-72)ได้กล่าวถึงภาวะที่จิตเช่นนี้ไว้ว่า

“...ไม่ขึ้นต่อสิ่งอื่น ไม่ต้องพึ่งพา ภาวะจิตมีความสุขอย่างนี้อาจบรรยายลักษณะได้ว่าเป็นความสะอาด เพราะไม่มีความรู้สึกที่เป็นกิเลสต่างๆ เข้าไปปะปนขุ่นมัว สว่าง เพราะประกอบด้วยปัญญา มองเห็นสิ่งทั้งหลายตามที่มันเป็น เห็นกว้างขวาง ไม่มีขีดจำกัด มีความเข้าอกเข้าใจ และพร้อมที่จะรับรู้พิจารณาสิ่งทั้งหลายตามสภาวะวิสัยสงบ เพราะไม่มีสิ่งรบกวน ปลอดจากสิ่งกังวลใจ ไม่ว่าจะวุ่นวันไหน ผ่อนคลาย ราบเรียบ เสรี เพราะเป็นอิสระ ไม่มีสิ่งที่จำกัด ความนึกคิด และสมบุรณ์ เพราะไม่มีความรู้สึกขาดแคลน บกพร่อง ว่าเหว มีแต่ความเข้มแข็งเบิกบาน ในภาวะจิตเช่นนี้ คุณธรรมที่เป็นส่วนประกอบสำคัญก็คือ ความเป็นอิสระ ไม่เกี่ยวเกาะผูกพันเป็นทาส และปัญญา ความรู้ความเข้าใจตามความเป็นจริง คุณธรรมสองอย่างนี้แสดงออกในภาวะของจิตที่เรียกว่า อุเบกขา คือ ภาวะจิตที่ราบเรียบ เป็นกลาง พร้อมทั้งจะเข้าเกี่ยวข้องจัดการกับสิ่งทั้งหลายตามสภาวะวิสัยตามที่ควรจะเป็นด้วยเหตุผลบริสุทธิ์”

จิตที่เป็นกลางนั้นก็คือ **จิตอิสระ** เมื่อนักแสดงอยู่ในภาวะที่พร้อมแล้ว นักแสดงจึงจะซุ่มเข้าบทเป็นลำดับต่อไป แต่ในชั้นเรียนการแสดงที่ไม่มีการเข้าบทบาท หม่อมน้อยมีจะกิจกรรมสุดท้ายอันเป็นบทสรุปของชั้นเรียนนั้นๆ ให้นักเรียนได้ทดลองและค้นหาตัวละคร นั่นก็คือกิจกรรม **ดอกบัว**

### 3.4.6 กิจกรรมดอกบัว

กิจกรรมนี้จะทำไปพร้อมกับบทเพลงสวด *ดุริยมন্ত্রา* ของพระอาจารย์สิงห์หน นราส โภ ผู้ใช้บทเพลงและบทสวดเพื่อบำบัดรักษาโรค มีความคล้ายคลึงกับแบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 เพราะผู้ปฏิบัติต้องละทิ้ง “ฉัน” ให้หมดสิ้นและระงับการสร้างความรู้สึกหรือภาพขึ้นมาเองโดยไม่ได้เกิดจากอภยตนะถูกระทบถูกรู้สึก ในกรณีนี้บทเพลงนับเป็นตัวกระตุ้นภายนอกที่สำคัญและทำให้ผลของการปฏิบัติแตกต่างจากแบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 ผู้ปฏิบัติจะทดลองเป็นตัวละคร **ดอกบัว** เดินทางไปสำรวจตลอดชีวิตตั้งแต่เกิดจนดับ ในระยะแรกหม่อมน้อยจะพุดนำกิจกรรมขึ้นเรื่องราวบ้าง แต่ไม่ขึ้นนำจนเกินไป เมื่อผู้ปฏิบัติเข้าใจและทำได้เองแล้ว หม่อมน้อยก็จะปล่อยให้เป็นผู้อิสระ

### ขั้นตอนการฝึกแบบฝึกหัด

ผู้ปฏิบัตินอนขดตัวรากับเมล็ดบัวซ่อนอยู่ใต้ลม หลับตา ปล่อยกายและใจไปตามลิ่งภายนอก จากนั้นบัวค่อยๆ เจริญเติบโตขึ้น จนไหล่พันน้ำพบกับแสงสว่างเบื้องบน แดกร้อนและแรงมาก ดอกบัวค่อยๆ เทียวเฉาจนกลับสู่พื้นดิน ลืมตา และสอบทวนกิจกรรม

นิศาชล ประสาธน์สุวรรณ(สัมภาษณ์, 30 มีนาคม 2561) ผู้ปฏิบัติในชั้นเรียนเดียวกันกับผู้วิจัยเห็นว่ากิจกรรมนี้เสมือนให้ผู้ปฏิบัติได้ด้นสด(improvise) ไปตามโครงเรื่องและตัวละคร (ดอกบัว) บทเพลงเป็นตัวกระตุ้นสำคัญอันพาให้ไปสู่มนภาพและ/หรือความรู้สึกที่แปลกพิศดารกว่าแบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 ประกอบกับเมื่อมีเรื่องราว มีสถานที่เข้ามาเกี่ยวข้อง และบทเพลงเป็นเพลงสวด ทำให้ได้ความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ มโนภาพที่ปรากฏหรือความรู้สึกจึงมักขึ้นไปในทางดี-ชั่ว ด้านสว่าง-ด้านน้าเกลียด และอย่างไม่น่าเชื่อว่าหลายครั้งจิตใต้สำนึกจะผลัดด้านน้าเกลียดออกมามากกว่าด้านดี ส่วนชนัตถ์ พงษ์พานิช(สัมภาษณ์, 29 มีนาคม 2561) เห็นว่ากิจกรรมนี้คล้ายการทำ authentic movement หรือการเคลื่อนไหวอิสระที่ใช้ในทางการบำบัดด้วยการเคลื่อนไหว เป็นช่วงที่กายและจิตประสานกันโดยไม่ปิดกัน ผู้ปฏิบัติรู้สึกราวกับว่าได้รับการปลดปล่อยทางจิตวิญญาณ

ผู้วิจัยเห็นว่าทั้งแบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 และกิจกรรมดอกบัวนี้ได้ทำให้ผู้ปฏิบัติเข้าสู่สภาวะกึ่งเข้าทรงหรือคล้ายเข้าทรง(shamanic-like) กล่าวคือ ผู้ปฏิบัติไม่ได้สูญเสียการรับรู้สภาวะปัจจุบันไปเสียทั้งหมดแต่มีอยู่น้อยเสียนจิตใต้สำนึกได้ทำงานอย่างเต็มที่ ชนัตถ์มีความเห็นคล้ายกับผู้วิจัยในประเด็นดังกล่าว ชนัตถ์กล่าวว่า“...ได้พร้อมที่จะ explore ไปกับ subconscious ในระดับที่เราไม่รู้ตัว เราไม่ควบคุม เราไม่ตีไซน์ มันไม่ต้องเป็นจริงในโลกนี้ก็ได้ ไปเหนือความคิดพื้นฐาน เหมือนมันมีตะกร้ามีดๆ ในใจเราที่เราไม่รู้จึกว่ามันคืออะไร ทำให้เจอภาวะที่ปล่อยตัวเอง เหมือนกับเรา trance”

ผู้วิจัยสังเกตว่ากว่าครึ่งของแบบฝึกหัดของหม่อมน้อยเป็นกิจกรรมที่ผู้ปฏิบัติต้องหลับตาขณะทำและสอบทวนหลังจบกิจกรรม เหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น? ด้วยลักษณะการสอนของหม่อมน้อย จะไม่บอกที่มาที่ไปและผลลัพธ์ที่จะเกิดขึ้นหรือกระทั่งสรุปกิจกรรม ทำให้ในระยะแรกผู้ปฏิบัติจะทำไปด้วยใจสงสัยสับสน แต่เมื่อทำซ้ำจนกระทั่งผัสสะเปิดมากขึ้น กายและใจได้รับการพัฒนาให้สอดประสาน ผู้วิจัยพบว่าการหลับตาทำให้ผู้ปฏิบัติได้เกิดการตระหนักรู้ภายใน เป็นการเรียนรู้ที่มีเพียงตนเอง

เท่านั้นที่จะรับรู้ได้ การเชื่อมต่อระหว่างจิตสำนึก-จิตใต้สำนึก กาย-ใจ ภายใน-ภายนอก จึงเป็น ภาวะอัตวิสัย(subjective) ผลลัพธ์ของแต่ละคนจึงต่างกัน ทั้งๆ ที่ทำกิจกรรมแบบเดียวกัน

เมื่อผู้วิจัยได้ทบทวนความรู้เกี่ยวกับกระบวนการการรับรู้(cognitive process) เพิ่มเติมพบว่า มนุษย์มีการรับรู้ 3 ระดับ ได้แก่ สัญชาตญาณ(instinct), เซาว์ปัญญา(intellect) และญาณปัญญา(intuition) ญาณปัญญาเป็นปัญญาประเภทที่ไม่ได้เกิดจากการคิดและจะไม่เกิดขึ้นพร้อมกับเซาว์ปัญญาหรือปัญญาอันเกิดจากการคิดพิจารณาด้วยหลักเหตุและผล เช่น การค้นพบครั้งสำคัญต่างๆ ในทางวิทยาศาสตร์ รวมทั้งการเข้าถึงธรรม ญาณปัญญาต้องอาศัยการบ่มเพาะในจิตใต้สำนึกก่อนจะปรากฏขึ้นสู่จิตสำนึกอย่างฉับพลัน การหยุดคิดและปล่อยให้รู้สึกตัวอย่างต่อเนื่องเป็นลูกโซ่จะทำให้ ญาณปัญญาปรากฏขึ้น(พื้นที่ชีวิต, 2561)

ญาณปัญญาจึงเป็นความรู้ที่เกิดขึ้นในกระบวนการฝึกฝนของหม่อมน้อยซึ่งรับมาจากการ ปฏิบัติธรรม เฉากเช่นกับลักษณะของการปฏิบัติธรรมและการสอนนาฏศิลป์ที่ผู้เรียนจะต้องหมั่น ทำซ้ำๆ และค้นหาสิ่งที่เรียกว่า “ใช่” ด้วยตนเอง การหลับตาทำให้ผู้ปฏิบัติได้ตัดการรับรู้ในพื้นที่จริงที่ มองเห็นด้วยสายตา แล้วเริ่มเข้าสู่กระบวนการตระหนักรู้ภายใน

ส่วนการสอบทวนนั้นชัดเจนตามคำกล่าวของหม่อมน้อยที่ว่าจิตสามารถหลอกเราได้ต่างๆ นานา หากเราหลงเพลินอยู่ในเวทนานั้น เข้าใจไปว่าได้เห็นสิ่งอัศจรรย์ ก็จะทำให้ผู้ปฏิบัติในฐานะ นักแสดงไม่ได้รับประโยชน์ซึ่งควรได้จากการทำแบบฝึกหัด นอกจากนี้ ผู้วิจัยมีทัศนะว่าการสอบทวน นั้นเป็นส่วนสำคัญกับกระบวนการแสดง ได้เรียนรู้ที่จะอยู่กับภาวะนั้นโดยไม่ปิดกั้นและถอยออกมา มองย้อนตัวเองได้ ในกระบวนการซ้อมการแสดง นักแสดงต้องสามารถย้อนทบทวนการซ้อมของ ตนเองเพื่อให้เข้าใจปัญหามาไปสู่การพัฒนาการซ้อมครั้งต่อไป อีกทั้ง ยังช่วยให้นักแสดงปล่อยวาง ตนเองออกจากตัวละครได้ ไม่หลงเพลินเวทนาเช่นเดียวกับขณะที่ทำแบบฝึกหัด ไม่เกิดความเข้าใจผิด หรือมีฉันทิภูมิจนกลายเป็นว่าหลงในอารมณ์หรือความคิดของตัวละครไม่ว่าจะเป็นแง่ดีหรือร้าย จน กลายเป็นการแสดงที่ลุ่มหลงหรือที่มักได้ยินกันบ่อยครั้งว่าหลุดออกมาไม่ได้ ซึ่งนั่นทำให้การแสดงใน ฐานะศิลปะผิวดนุประสงค์ดั้งเดิมไป ที่ว่า “ละครช่วยขัดเกลาจิตใจ”



3633890225

CD :Thesiss 5880352122 thesiss / recv: 19072562 04:49:42 / seq: 12



ภาพ 3 แบบฝึกหัดเพื่อพัฒนากายและจิต(bodymind)

### 3.5 การทำงานกับตัวบทและตัวละคร

นักแสดงทำงานกับตัวบทเพื่อให้ “เข้าใจ” แก่นของเรื่อง นักแสดงทำงานกับตัวละครเพื่อให้ “เข้าใจ” ตัวเขา คำว่าเข้าใจอันที่จริงก็หมายความว่าตามตัว แต่ที่ต้องเน้นย้ำเพราะหม่อมน้อยยกกล่าวว่า นักแสดงมักเข้าใจแบบผิวเผิน แต่ไม่ได้เข้าไปข้างในจิต เข้าไปในใจ หรือ *เอาใจเขามาใส่เรา* นั่นคือ ความหมายของคำว่าเข้าใจ นักแสดงต้องเข้าใจอะไรบ้าง? เข้าใจความต้องการของตัวละครให้ไปใน ทิศทางเดียวกับเรื่อง เข้าใจว่าตัวละครตัวนี้ทำหน้าที่อะไร เข้าใจว่าเขาทำเช่นนี้ไปเพื่ออะไร เข้าใจว่า เขาเป็นมนุษย์แบบใด เมื่อเข้าไปในใจแล้วจิตใจนั้นจะสร้างการกระทำต่อๆ มาเอง นักแสดงต้องมอง ตัวละครในแง่บวก ไม่ใช่ว่าบวกคือด้านดี ลบคือด้านชั่ว แง่บวกหมายถึง มองตัวละครตามความเป็น จริงเป็นเหตุเป็นผล เพราะหากมองตัวละครในแง่ลบ เช่น คนนี้เป็นคนไม่ดี คนนี้ขี้ฉ้อ นักแสดงจะ เกิดความรู้สึกต่อต้านตัวละครที่ตัวเองต้องเป็น เพราะไม่มีใครอยากแสดงเป็นคนไม่ดี และนักแสดงเอง ไม่ได้เข้าใจความรู้สึกของตัวละคร

หากไม่จำเป็นหม่อมน้อยจะไม่ให้เชื่อมโยงเข้ากับตัวนักแสดงเลย เพราะอาจเกิดความเสียหายที่ นักแสดงจะใช้ตัวตนของตนเป็นผู้ตัดสิน ให้ดูตามการกระทำในตัวบทกับมองตัวละครเป็นมนุษย์อีกคน หนึ่งที่อาจมีส่วนคล้ายและส่วนต่างกับเราเพียงเท่านั้น หม่อมน้อยใช้คำว่านักแสดงต้องเข้าใจวิถีคิด ของเขา ผู้วิจัยอนุมานว่าเป็นการค้นหาทัศนคติของตัวละครที่มีต่อตนเอง ผู้อื่น และสังคมโลก หรือที่ อาจารย์สตีลใช้คำว่า “จุดยืน” ของตัวละคร หากต้องการเชื่อมโยงหรือค้นหาตัวละครให้มากขึ้นให้



หาว่าเราเหมือนหรือต่างกับเขาอย่างไร ไม่ใช่ว่าเขาเหมือนหรือต่างกับเราอย่างไร แม้เป็นความต่างเพียงเล็กน้อยแต่ก็สำคัญ เพราะนักแสดงจะไม่เอาความคิดของตนเองเป็นที่ตั้งแต่ใช้ความคิดของตัวเองละครเป็นที่ตั้ง จากนั้นจึงค้นหาความต้องการในแต่ละฉากของตัวละครและค้นหาความหมายใต้บท

ชีวิตคนคือครูที่ดีที่สุดของนักแสดง นักแสดงจึงต้องไม่ด่วนสรุปตัวละครว่าเขาเป็นคนแบบใดในเวลาอันรวดเร็ว ชีวิตของคนๆ หนึ่งไม่ใช่เพียง 1 ปีที่เราเห็นจากบท แต่ตัวละครมีชีวิตทั้งก่อนและหลังจากที่บทกำหนด การสร้างภูมิหลังตัวละครและจินตนาการเกินที่ปรากฏอยู่ในเรื่องจะช่วยให้หนึ่งชีวิตมีความสมบูรณ์มากที่สุด หากนักแสดงไม่สนใจค้นคว้า ค้นหาตัวละคร นักแสดงผู้นั้นจะมีแนวโน้มกลับมาใช้วิธีการแสดงแบบเดิม แสดงเป็นคนแบบเดิม กลับมาสู่พื้นที่ปลอดภัยของตนเอง ไม่ได้ทดลองสิ่งใหม่ ท้ายสุดนี้ นักแสดงควรเป็นผู้ที่รักในตัวละครของตนเองและรักตัวละครอื่นๆ ด้วย

### 3.6 แนวทางการนำหลักการแสดงไปใช้งาน

ในชั้นเรียนการแสดง หม่อมน้อยจะให้นักแสดงแบบฝึกหัดเหล่านี้เข้าไปเรื่อยๆ เพื่อฝึกฝนพัฒนาจิตตนเองให้เป็นว่างและเป็นสมาธิ ฝึกจิตได้สำนึกให้ทำงานได้อย่างรวดเร็ว สอดคล้องกับการมีสติอยู่ตลอดเวลา แต่จะค่อยเป็นค่อยไปโดยพิจารณาจากความพร้อมของชั้นเรียน หลังจากผู้วิจัยได้เข้าศึกษาโดยตรงกับหม่อมน้อยเมื่อปีพ.ศ. 2561 จำนวน 30 ครั้ง ครั้งละ 4-5 ชั่วโมง ผลลัพธ์ที่ประจักษ์ต่อผู้วิจัยในฐานะนักแสดง ได้แก่

- 1) ผู้วิจัยสามารถใช้จินตนาการได้ดีขึ้น เห็นภาพต่างๆ ได้ชัดและเร็ว
- 2) ผู้วิจัยเชื่อในความไม่น่าเป็นไปได้ได้มากขึ้น ถ้าทดลองมากขึ้น คิดน้อยลง
- 3) ผู้วิจัยสัมผัสได้ว่าประสาทการรับรู้ต่างๆ ทำงานได้ดีขึ้น สามารถแยกแยะใช้งานประสาทสัมผัส(sensory) ได้ไวและละเอียดขึ้น
- 4) ผู้วิจัยสามารถผ่อนคลายร่างกายและจิตใจได้อย่างรวดเร็วซึ่งจะสอดคล้องกับข้อต่อไป คือ
- 5) ผู้วิจัยเข้าถึงสมาธิได้เร็วและนานมากขึ้น

กล่าวโดยสรุปได้ว่าแนวทางฝึกฝนของหม่อมน้อยช่วยพัฒนาทักษะที่สำคัญของนักแสดง 3 ด้าน ดังนี้

- 1) สมาธิและผ่อนคลาย (concentration/relaxation)
- 2) ความเชื่อและจินตนาการ (belief/imagination)

### 3) การรับรู้และประสาทสัมผัส (perception/sensory)

อย่างไรก็ตาม หม่อมน้อยจะไม่นำผู้เรียนเข้าบทละครหรือ scene work ดังเช่นจะพบได้ในชั้นเรียนการแสดง จากบทสัมภาษณ์ผู้เรียนในชั้นเรียนเดียวกับผู้วิจัยต่างมีความเห็นว่าแบบฝึกหัดช่วยพัฒนาทักษะอันจำเป็นของนักแสดงแน่นอน แต่ยังไม่เข้าใจว่าจะสามารถนำไปใช้อย่างไรกับตัวบทหรือมีกระบวนการช่วยให้เข้าถึงตัวละครอย่างไร ซึ่งต่างกับบทสัมภาษณ์ของนักแสดงอาชีพที่ได้ร่วมงานแสดงในภาพยนตร์ของหม่อมน้อยที่ไม่สงสัยในประเด็นเดียวกันหรือนัยหนึ่งไม่มีข้อสงสัยเกี่ยวกับแบบฝึกหัดเลย อนุমানได้ว่ากระบวนการเข้าถึงตัวละครเป็นอีกขั้นตอนหนึ่งที่ผู้วิจัยยังไม่ได้เรียนรู้จากแบบฝึกหัดดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเข้าสู่เหตุการณ์ในห้องซ้อมและที่กองถ่ายทำภาพยนตร์ซีรีส์เรื่อง *ศรีอโยธยา* เพื่อค้นหาคำตอบเพิ่มเติม

หม่อมน้อยให้ความสำคัญกับการซ้อมก่อนถ่ายทำจริงเป็นอย่างมาก เพื่อให้นักแสดงได้มีเวลาทำงานกับตัวละครที่ตนจะแสดง คุณเขมนิจ จามิกรณ์(สัมภาษณ์, 12 เมษายน 2561) เล่าถึงประสบการณ์ก่อนเริ่มถ่ายทำว่า “...คุยก่อนว่าเราจะทำอะไรกันบ้างและคาแรกเตอร์ของตัวละครจะเป็นยังไง แล้วก็ปูเรื่องมาก่อนเลยว่าในเรื่องนั้นมันคืออยุธยาตอนปลายเป็น family tree มาเลยว่า ใครเป็นยังไงต่อ เราจะมาจากสายไหน...จากนั้นจึงค่อยเริ่มทำ exercise” นอกจากภูมิหลังตัวละครซึ่งเป็นสิ่งที่หม่อมน้อยให้ความสำคัญมากแล้ว

ลักษณะการซ้อมในแต่ละฉาก หม่อมน้อยจะอธิบายความหมายที่ซ่อนอยู่ใต้บท(subtext) และความต้องการ(objective) ของตัวละครดังกล่าวว่าทำไปเพื่ออะไร แล้วจึงเริ่มซ้อมเสมือนจริง จากนั้น หม่อมน้อยจะสอบถามเช่นเดียวกับทำแบบฝึกหัด ว่าแต่ละคนได้อะไร ในช่วงนี้จะเปิดโอกาสให้นักแสดงได้ไขข้อสงสัยเกี่ยวกับตัวละครของตัวเอง บางครั้งหม่อมน้อยจะใช้วิธีชี้แจงหรือถามนำเพื่อให้นักแสดงลองคิดเข้าใจด้วยตัวเอง หากบางฉากที่นักแสดงไม่สามารถมีเวลามาซ้อมได้ หม่อมน้อยจะหาเวลาในวันถ่ายพุดคุยและให้ได้ซักซ้อมกันก่อนเสมอ

ผู้วิจัยพบว่าการแก้ไขขณะถ่ายทำจริงน้อยมาก ผู้วิจัยสังเกตว่าหม่อมน้อยจะไม่ได้กำหนดสีหน้า ท่าทาง ลักษณะภายนอก หรือความรู้สึก แต่จะให้นักแสดงเข้าใจความต้องการและที่มาที่ไปของตัวละครมากกว่า อาจมีบ้างที่จะชี้แจงในมุมมองที่ผู้กำกับต้องการ เช่น อยากให้นิ่งหรืออยากให้แสดงออกทางสีหน้าให้น้อยที่สุด แต่ก็มักจะตามด้วยเหตุเสมอเช่น ที่นิ่งเพราะไม่อยากให้ทุกคนตื่นตระหนก เป็นต้น

ก่อนซ้อมบท หม่อมน้อยจะให้นักแสดงทำแบบฝึกหัดก่อนหากนักแสดงมีเวลาเพียงพอ เพราะโดยมากนักแสดงของหม่อมน้อยเป็นศิลปินผู้มีชื่อเสียง ตารางการทำงานมักแน่นเสมอ หม่อมน้อยจะ



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

ใช้ชุดแบบฝึกหัดเหล่านี้ทำงานกับตัวละคร โดยจะให้นักแสดงทำแบบฝึกหัดตามขั้นตอนปกติแต่ทำในฐานที่ตนเป็นตัวละคร เท่ากับว่านักแสดงจะได้ฝึกจิตสำนึกและจิตใต้สำนึกในฐานะตัวละครไปด้วย จากการสังเกตการณ์ผู้วิจัยพบว่าขณะทำแบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 นักแสดงจะเกิดมโนภาพหรือความรู้สึก เป็นเรื่องราวของตัวละครที่ตนต้องสวมบทบาท หม่อมน้อยกล่าวว่านี้เป็นกระบวนการที่ทำให้ สัตยชาติญาณของเราเข้าใกล้ตัวละครมากขึ้นเรื่อยๆ

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังพบว่าหม่อมน้อยนำคุณสมบัติของธาตุทั้ง 4 ไปใช้เป็นตัวขับในกระบวนการซ้อมเพื่อค้นหาความรู้สึกนึกคิดของตัวละครและใช้เพื่อเป็นธาตุนำก่อนเข้าฉาก กล่าวคือ ให้รู้สึกถึงธาตุบางธาตุ เช่น รู้สึกถึงน้ำ แล้วอ่านบทช่วงดังกล่าวหรือบางครั้งก็ให้นักถึงน้ำารวมกับไฟ เป็นต้น อีกลักษณะหนึ่งหม่อมน้อยจะชี้แนะว่าให้นักถึงธาตุต่างๆ เช่น ไฟ หรือ ลม ก่อนเข้าฉาก ไม่ต้องคิดอย่างอื่นเลย ให้ธาตุเป็นตัวนำสัตยชาติญาณภายในให้ปรากฏออกมา แทนที่จะอธิบายว่าตัวละครคิดอย่างไร การใช้ธาตุในลักษณะนี้จะช่วยให้นักแสดงไม่คิดล่วงหน้า ลดความคิด เพิ่มความรู้สึก ให้อยู่กับปัจจุบัน จีรวิชญ์ พงษ์ไพจิตร หนึ่งในนักแสดงนำเรื่อง ศรีอโยธยา กล่าวว่ามีบ้างที่กำหนดจิตถึงธาตุเหล่านั้นแต่ไม่ปรากฏก็ต้องให้เวลากับตัวเองทำสมาธิก่อนเข้าฉากเพิ่มมากขึ้น

ด้านละครเวที หม่อมน้อยได้นำแบบฝึกหัดให้แก่นักแสดงละครเวทีหลายเรื่องของค่ายชินนารี โอ(Scenario) เพื่อเตรียมกายและจิตให้พร้อมก่อนขึ้นแสดง อาณัติพล ศิริชุมแสง หนึ่งในนักแสดงนำ ละครเวทีเรื่อง *สี่แผ่นดิน* ได้นำแบบฝึกหัดเตรียมร่างกายและอานาปานสติไปใช้ก่อนเริ่มแสดงและระหว่างรอเข้าฉากต่อๆ ไป เพราะละครเวทีมักจะมีเวลารอหลังฉากซึ่งนักแสดงก็ต้องรักษาตัวละคร และสมาธิไว้ ในละครเวทีเรื่อง *พระร่วง เดอะมิวสิคัล* ตนได้นั่งสมาธิแล้วเกิดมโนภาพเป็นสัตว์ที่ตรงกับตัวละครก็ได้ดึงเอาความรู้สึกที่ได้จากตรงนั้นมาช่วยเข้าถึงตัวละคร อีกทั้ง ในบางวันที่กายและจิตอาจไม่พร้อม สมาธิฟุ้งซ่านก็จะนำแนวคิดธาตุมาใช้เชิงเทคนิคบ้าง เช่น ฉากที่ตัวละครต้องเข้าไปแล้ว ร้องให้อย่างหนักก่อนเข้าก็จะทำสมาธิ กำหนดจิตถึงธาตุน้ำก็ช่วยได้ อย่างไรก็ตาม หม่อมน้อยกำชับนักแสดงเสมอว่าหลักสำคัญไม่ได้อยู่ที่การนำไปใช้เชิงเทคนิค เราจะใช้เทคนิคมาช่วยก็ต่อเมื่อเกิด ปัญหาที่จำเป็นต้องแก้ไขเร่งด่วน การเข้าถึงตัวละครนักแสดงควรเตรียมกายและจิตของตนให้พร้อม ลดอัตตาของตน เชื่อและกระโจนไปเป็นตัวละครให้มาก หมั่นฝึกซ้อมเพื่อค้นหารายละเอียด ยิ่งซ้อม มากนักแสดงก็จะยิ่งค้นเจอมาก

หลังจากผู้วิจัยได้ถอดองค์ความรู้อันมาจากบทบันทึกการเรียนรู้ การฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง การสัมภาษณ์ สังเกตจากการทำงานและการซ้อม ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่าแนวทางการทำงานด้วยหลักการ แสดงของหม่อมหลวงพันธ์เทวนพ เทวกุลมุ่งเน้นให้นักแสดง *ลดอัตตาของตน มีจิตว่าง มีสติตื่นรู้ อยู่กับปัจจุบัน มีสมาธิแข็งแรง กายและใจสมดุล เชื่อในตัวละคร และพร้อมที่จะเข้าใจธรรมชาติของ*

**สรรพสิ่งว่ามีเกิดขึ้น ตั้งอยู่ ดับไป** โดยมีลักษณะการนำไปใช้กับตัวละครในรูปแบบที่หลากหลาย ซึ่งหม่อมน้อยไม่ได้มีข้อกำหนดกฎเกณฑ์ที่แน่ชัด ขึ้นอยู่กับว่านักแสดงจะเชื่อมต่อกับอะไรแล้วสามารถนำไปใช้ได้กับตัวละครนั้นๆ ทั้งนี้ ก็อยู่บนพื้นฐานที่ว่านักแสดงต้องทำความเข้าใจตัวละครเสียก่อน ผู้วิจัยจึงสรุปขั้นตอนการนำกระบวนการของหม่อมน้อยดังที่ได้รวบรวมมา ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. ผู้แสดงมักมุ่งไปค้นหาความรู้สึกและวิธีการแสดงมากกว่าเริ่มจากการอ่านทำความเข้าใจบทและตัวละครให้รู้จักแก่นของเรื่องและตัวละครในเรื่องราวกับมนุษย์หนึ่งคน โดยไม่ใช่ตัวตนของผู้แสดงเป็นคนตัดสิน เข้าใจความต้องการ วิธีคิด และอย่าละเลยความหมายใต้บท

2. ก่อนซ้อมทุกครั้งนักแสดงต้องเตรียมกายและจิตให้พร้อมก่อนซ้อมและก่อนแสดงจริง ภาวะจิตว่างและมีสมาธิอยู่กับปัจจุบันคือภาวะที่นักแสดงควรยึดถือ เพราะผัสสะจะทำงานอย่างเต็มที่พร้อมจะกระโจนไปสู่ตัวละคร นักแสดงต้องเป็นผู้ที่มีความสมบูรณ์พร้อมทั้งกายและใจ มีสติตื่นรู้ตัวทั่วพร้อม นั่นจึงถือว่าพร้อมจะเป็นตัวละคร

3. ในกระบวนการซ้อมสำหรับหม่อมน้อยคือการค้นหา ยิ่งซ้อมเยอะก็จะได้ผลดี วิธีการค้นหาตัวละครนอกจากการพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็น หม่อมน้อยได้ใช้แบบฝึกหัดเข้าช่วยด้วย เช่น แบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 เพื่อให้นักแสดงได้ทำงานกับความคิดความทรงจำของตัวละคร และยังนำคุณลักษณะของธาตุทั้ง 4 มาใช้เพื่อค้นหาความเป็นไปได้อื่นๆ ในการแสดงอีกด้วย

4. ในทุกครั้งซ้อมหม่อมน้อยจะให้นักแสดงทำงานกับตัวละครอย่างเต็มที่ทุกครั้ง ไม่ขีดระหว่างบทสนทนาเพื่อให้นักแสดงได้ทำงานกับตัวละครได้มากที่สุด การเข้าไปแสดงในแต่ละฉากหม่อมน้อยจะย้ำว่าตัวละครต้องมีที่มาที่ไปและความต้องการในฉากนั้น นักแสดงควรอยู่กับภาวะนั้น ไม่ใช่คำนึงถึงอนาคตหรือมี “ฉัน” นั่นเอง

5. นักแสดงต้องไม่คิดวิเคราะห์ขณะนักแสดงหรือมีฉันทคอยกำกับดูแลอยู่ ระหว่างซ้อมนักแสดงควรลัดตัดตาตัวเองให้ได้มากที่สุดและสวมอึดตาของตัวละคร หากนักแสดงมีแนวโน้มใช้ความคิดเยอะเกินไป หม่อมน้อยจะให้พักสัปดาห์ต่างๆ ที่เหมาะสมกับสถานการณ์แล้วให้ธาตุเป็นขบวนการนำความรู้สึกไป นักแสดงต้องเชื่อมโยงตัวละครให้ได้ในระดับจิตใต้สำนึก ซึ่งก็มาจากการทำความเข้าใจเขา เพื่อให้คิดเหมือนเขา รู้สึกอย่างเขา เชื่อว่าตนเป็นตัวละคร

6. เมื่อเสร็จสิ้นการซ้อมหรือการแสดง นักแสดงควรจะต้องปล่อยวางตัวละครนั้นลงได้กลับมาสวมอึดตาของตนอีกครั้ง ภาวะที่นักแสดงรู้สึกท่วมท้นไปด้วยความรู้สึกของตัวละครนั้นไม่สมควรเกิดขึ้น ด้วยเหตุนี้การเจริญสติและสอภทวนตนเองทุกครั้งจึงเป็นสิ่งสำคัญ

7. การมีสติรู้ว่าทุกอย่างเป็นอนิจจังและอนัตตา มีเกิดขึ้น ตั้งอยู่ ดับไป เป็นข้อสำคัญของการฝึกฝนด้วยแนวพุทธศาสนานี้ นักแสดงควรยึดหลักนี้ในการแสดงเช่นกัน

## บทที่ 4

### ค้นคว้า วิเคราะห์บทและตัวละคร

เดอะ ไชริงกา ทรี เป็นบทละครที่ยากและท้าทายศักยภาพของผู้วิจัย ด้วยสาเหตุดังต่อไปนี้

- 1) เป็นการแสดงเดี่ยว ใช้นักแสดงเพียง 1 คนเล่นเป็นตัวละครจำนวน 18 ตัว<sup>17</sup>
- 2) บริบททางสังคม วัฒนธรรมที่ไกลตัวและเป็นวัฒนธรรมที่ผู้วิจัยไม่คุ้นชิน

เดิมทีผู้เขียนมิได้ตั้งใจเขียนเพื่อเป็นบทละครสำหรับการแสดงเดี่ยว แต่ในการจัดแสดงครั้งแรกซึ่งผู้เขียนบทรับหน้าที่เป็นนักแสดงเอง ผู้กำกับการแสดง แลร์รี่ มอส(Larry Moss) ได้เลือกนำเสนอในรูปแบบการแสดงเดี่ยว กลุ่มละครอื่นที่นำไปจัดแสดงต่อในภายหลังจึงเลือกนำเสนอในแบบเดียวกัน อย่างไรก็ตาม อย่างไรก็ดี บทละครเรื่องนี้สามารถใช้นักแสดงกี่คนก็ได้ ตัวบทมิได้กำหนดไว้

ผู้วิจัยเลือกที่จะจัดแสดงเป็นการแสดงเดี่ยวในการจัดแสดงครั้งนี้ ด้วยเหตุผล 3 ประการ กล่าวคือ

- 1) ลดตัวแปรที่อาจเกิดจากนักแสดงร่วมเพื่อวิเคราะห์ผลเกี่ยวกับทักษะการแสดงเดี่ยวได้มากขึ้น
- 2) เพื่อฝึกให้ผู้วิจัยได้ใช้ศักยภาพสูงสุดในฐานะนักแสดง
- 3) การแสดงเดี่ยวเป็นรูปแบบการแสดงที่ผู้วิจัยยังไม่เคยฝึกมาก่อน

โดยเลือกเก็บข้อมูลด้วยเครื่องมือที่หลากหลาย ได้แก่ บันทึกการซ้อมของนักแสดง, การแลกเปลี่ยนกับผู้กำกับและทีมงาน และวิดีโอบันทึกการซ้อมและการแสดงจริง ก่อนนำข้อมูลทั้งหมดมาประเมินผล

บทละครเรื่อง เดอะ ไชริงกา ทรี นั้นเขียนโดยพามาเลลา กีน นักเขียนชาวอังกฤษ-แอฟริกาใต้ เรื่องราวในเรื่องได้รับแรงบันดาลใจมาจากเหตุการณ์บางส่วนในชีวิตจริงของเธอ เรื่องนี้เกิดขึ้นที่ประเทศแอฟริกาใต้เกี่ยวกับความรัก ความผูกพัน และการพลัดพรากของครอบครัวผิวขาวกับคนรับใช้ผิวดำ ท่ามกลางนโยบายกีดกันเชื้อชาติและสีผิว(Apartheid) ปีค.ศ. 1948 - 1994 ที่ส่งผลไปถึงความขัดแย้งทางการเมืองและการต่อสู้เพื่ออิสรภาพในเวลาต่อมา เหตุการณ์ Apartheid นี้เป็นเหตุการณ์ใหญ่ที่ร้อยเรียงทั้งเรื่องไว้ รวมทั้งเป็นเหตุการณ์ที่ส่งผลกระทบต่อผู้คนในเรื่องราว

หลังจากได้ทบทวนองค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงเดี่ยว ผู้วิจัยพบว่านักแสดงเดี่ยวโดยมากจะให้ความสำคัญกับความเชื่อมโยงตัวเรื่องราว ดังที่ฮอล ฮาลบรูกได้เสนอไว้ว่านักแสดงเดี่ยวควรมีส่วน

<sup>17</sup> เดิมประกอบไปด้วยตัวละคร 24 ตัวแต่หลังจากได้แปลและตัดบทออกบางส่วนเนื่องจากระยะเวลาแสดงยาวเกินไป ตัวละครจึงเหลือเพียง 18 ตัว



ร่วมในกระบวนการสร้างสรรค์ ร่วมพัฒนาเรื่องราว ผู้สร้างควรเปิดโอกาสให้นักแสดงได้ปรับแก้และแสดงความคิดเห็นเพื่อให้งานชิ้นนั้นๆ มาจากตัวตนของนักแสดงและมีความเหมาะสมกับนักแสดงคนนั้น

ผู้วิจัยมีส่วนร่วมเกี่ยวกับบทเรื่องนี้ในหลายขั้นตอน อย่างไรก็ตาม การเชื่อมโยงกับบทในทัศนะของผู้วิจัยหมายความว่าเรื่องราวที่กำลังจะถ่ายทอดนั้นมีความหมายกับนักแสดงอย่างไรและมีความสำคัญมากพอที่จะสื่อสารออกไปหรือไม่ เพราะการแสดง 1 เรื่องนักแสดงหรือผู้ปฏิบัติงานทุกส่วน ใช้เวลาขัดเกลา ชักซ้อมเป็นระยะเวลาอันยาวนาน ดังนั้น หากปราศจากแรงบันดาลใจหรือความรู้สึกที่อยากถ่ายทอด ศิลปินก็จะไม่สามารถสร้างสรรค์งานนั้นได้อย่างเต็มศักยภาพ อาจจะไม่ใช้เรื่องเดียวกันกับตัวละครที่ยอมรับได้ แต่ก็ควรสอดคล้องไปในทิศทางเดียวกัน หากนักแสดงไม่สามารถเชื่อมโยงกับตัวละครที่ต้องแสดงหรือเรื่องราวที่จะถูกนำเสนอ ก็อาจจะเป็นอุปสรรคต่อการทำงานตลอดกระบวนการ

ในหัวข้อแรกที่ผู้วิจัยจะกล่าวถึงคือ กระบวนการที่ผู้วิจัยใช้เพื่อทำความเข้าใจและเชื่อมโยงตัวบทก่อนที่จะเริ่มซ้อมหรือค้นหาตัวละคร

#### 4.1 เชื่อมโยงตัวบท

##### 4.1.1 สร้างแรงบันดาลใจ

สำหรับการทำงานกับบทละครเรื่องไซริงกา ทรี ครั้งนี้เนื่องจากบริบทของเรื่องนั้นไกลตัวผู้วิจัย จึงเริ่มจากสอบถามตนเองเพื่อหาจุดเชื่อมโยงของเรื่องกับชีวิตของผู้วิจัยและค้นหาเป้าหมายในการสื่อสารเรื่องดังกล่าวด้วยคำถามดังต่อไปนี้

1. ทำไมต้องจัดแสดงเรื่องนี้ที่นี่ เวลาี่ เหมาะสมกับความเข้าใจของผู้ชมในปัจจุบันหรือไม่

คำตอบ เหตุการณ์ apartheid เป็นเหตุการณ์ที่คนบางกลุ่มไม่ทราบรายละเอียดมากนัก ทั้งๆ ที่เป็นเหตุการณ์ที่สำคัญมากเหตุการณ์หนึ่งในประวัติศาสตร์โลก แม้คนไทยจะไม่ได้มีการเหยียดผิวอย่างเห็นได้ชัด แต่ในสังคมไทยปัจจุบันเต็มไปด้วยการแบ่งแยก(discrimination) สิ่งปรากฏในบทละครแล้วผู้วิจัยสามารถเชื่อมโยงได้ และอนุมานว่าผู้ชมจะสามารถเชื่อมโยงได้เช่นกัน ได้แก่ อคติ(bias) การมองแบบเหมารวม(stereotype)และชนชั้นในหลายระดับ ไม่ว่าจะเป็นทางเศรษฐกิจ ตามภูมิภาค ชนชั้นของชาติพันธุ์ที่หลากหลาย ฯลฯ รวมถึงความขัดแย้งทางศาสนา ความอ

ยุติธรรมและความไม่เท่าเทียมที่เกิดขึ้นและสร้างความเจ็บปวดให้แก่คนในสังคมนี้ เหล่านี้สามารถเทียบได้ในสังคมไทยเช่นกัน นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้พูดคุยกับคนรอบตัวและพบว่าในยุคปัจจุบันการถูกเลี้ยงดูโดยพี่เลี้ยง โดยเฉพาะพี่เลี้ยงต่างชาติและการต้องจากกันเมื่อเติบโต เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นในหลายครอบครัว ก็นับว่าเป็นสิ่งที่เข้าใจได้ไม่ยากนัก

2. อะไรในเรื่องนี้ที่กระทบใจผู้วิจัยมากที่สุด

คำตอบ ชะตากรรมของตัวละครในเรื่องที่บอบช้ำจากสังคมที่ไม่ยุติธรรม ประเทศที่ไม่ได้เป็นของตน การถูกกดขี่ ไม่มีสิทธิมีเสียงและเสรีภาพ

3. มีประเด็นอะไรบ้างที่เห็นด้วยและเห็นต่างกับการกระทำของตัวละครต่างๆ หรือตัวบท

คำตอบ ผู้วิจัยเข้าใจและมีความรู้สึกร่วมกับคำพูดของตัวละครที่เกี่ยวกับการต่อสู้กับความไม่เท่าเทียมและแนวคิดเชื่อมโยงกับจิตวิญญาณธรรมชาติ แต่ผู้วิจัยเกิดความรู้สึกขัดแย้งกับตัวบทเกี่ยวกับการแบ่งภาพตัวละครผิวขาวที่ดี ครอบครัวยุโรปดำอันโศคร้าย คนแอฟริกันที่เป็นศัตรูของคนดำ ในมุมมองตัวละครเรื่องนี้เสมือนว่าได้ล้างความผิดในคนขาวและทำให้คนขาวอยู่ในสถานะเหนือกว่า

4. การได้ถ่ายทอดเรื่องนี้ช่วยตอบคำถามหรือตอบโจทย์อะไรภายในจิตใจของผู้วิจัยหรืออะไรในเรื่องที่สะท้อนว่างานชิ้นนี้สำคัญกับชีวิต และเราจะได้รับประโยชน์จากการแสดงเป็นตัวละครนี้

คำตอบ ตัวละครโมลิแซงเป็นพลังใจในการลุกขึ้นมาต่อสู้กับความไม่เท่าเทียมที่มีอยู่ภายในของผู้วิจัย ตัวละครอลิซาเบธสะท้อนความกลัว ความซื่อสัตย์ของผู้วิจัยเอง พลังแห่งการต่อสู้เป็นสิ่งที่จำเป็นโดยเฉพาะเมื่อเราจะก้าวข้ามเรื่องยากๆ ในชีวิต

5. ใครคือกลุ่มผู้ชมที่ต้องการให้ได้รับสารของเรื่อง

คำตอบ คนไทยทุกช่วงวัยในยุคปัจจุบัน

เมื่อผู้วิจัยตอบคำถามเหล่านี้แล้วได้ช่วยให้ผู้วิจัยเชื่อมโยงเรื่องราวที่เกิดขึ้นในดินแดนที่ห่างไกลเข้ากับความรู้สึกส่วนตัวและเข้าใจตัวเองมากขึ้น ไม่ได้รู้สึกว่าการแสดงกำลังถ่ายทอดตัวละครจากที่อื่นหรือตัวละครที่ไม่มีทางเกิดขึ้นจริง ช่วยให้มีแรงผลักดันให้อยากเล่าเรื่องราวนี้มากขึ้น

การแยกความคิดที่ไม่เห็นด้วยออกมาช่วยให้ผู้วิจัยเข้าใจว่าตนเองมีอคติกับตัวละครและ/หรือเรื่องราวอย่างไรบ้าง และจำเป็นต้องแก้ปัญหานี้หรือไหมอย่างไร

#### 4.1.2 อ่านบทดั้งเดิมและแปลบท

การอ่านบทดั้งเดิมช่วยให้นักแสดงเข้าใจน้ำเสียงของผู้เขียนได้ดีมากกว่าอ่านบทที่ผ่านการแปลมาแล้ว เพราะในกระบวนการแปลนั้นมีทั้งกระบวนการตีความและกระบวนการปรับมาแล้วส่วนหนึ่ง ยกตัวอย่างเช่น ตัวละครชลามิน่า มักส่งเสียงอุทาน เช่น Jhe(yeah), Jho(yo) ซึ่งต่างจากคนไทยที่มักไม่ออกเสียงในลักษณะนั้น เมื่อแปลเป็นภาษาไทย เช่น เย่, โย่ ก็ไม่สามารถเข้าใจความรู้สึกได้เหมือนอ่านภาษาอังกฤษ ผู้วิจัยจึงสามารถจินตนาการถึงลักษณะของตัวละครและวิธีการแสดงออกของตัวละครผ่านบทดั้งเดิมได้มากกว่า หรืออีกหนึ่งตัวอย่าง คือ บทกล่าววาทะชลามิน่าเต้นเฉลิมฉลอง โดยภาษาอังกฤษใช้ว่า Celebration dance โดยเน้นให้ตัว C(ซี) เป็นตัวพิมพ์ใหญ่ก็ทำให้ผู้วิจัยเข้าใจได้ว่าเป็นรูปแบบการเต้นเฉพาะตัวของวัฒนธรรมแอฟริกัน ผู้วิจัยจึงได้นำคำนี้ไปค้นคว้าต่อแล้วนำมาเลือกใช้ในกระบวนการซ้อม เป็นต้น

ผู้วิจัยทราบในภายหลังที่แปลบทเรียบร้อยแล้ว การอ่านบทดั้งเดิมและแปลบทด้วยตัวเองเป็นกระบวนการที่ช่วยผู้วิจัยอย่างมาก กล่าวคือ ผู้วิจัยได้สืบค้นบริบททางวัฒนธรรมและสังคมไปพร้อมกับกระบวนการแปลบท อีกทั้ง ผู้วิจัยผ่านกระบวนการทำความเข้าใจตัวละครและเลือกวิธีการสื่อสารเมื่อต้องแปลบทพูดเป็นภาษาไทย รวมถึงเข้าใจน้ำเสียงที่ใช้สื่อสารไปในตัว อีกด้วย นอกจากนี้ กระบวนการแปลบทด้วยตัวเองทำให้ผู้วิจัยลดทอนขั้นตอนการจำบทลงไปได้มาก

เพื่อจะเข้าใจตัวบทที่มีการกล่าวถึงเหตุการณ์อย่างเฉพาะเจาะจง ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับประเทศแอฟริกาใต้โดยเฉพาะอย่างยิ่งเหตุการณ์ Apartheid เพิ่มเติมผ่านเว็บไซต์ทางการและจากคู่มือศึกษาบทละคร เพื่อให้เข้าใจสภาพสังคมที่ตัวละครต่างๆ เผชิญอยู่ เป็นคู่มือควบคู่กับการวิเคราะห์ตัวบท ผู้วิจัยได้ประมวลสรุปตั้งรายละเอียดด้านล่างนี้

#### 4.2 ประวัติศาสตร์โดยย่อของประเทศแอฟริกาใต้

ประเทศแอฟริกาใต้เป็นประเทศใต้สุดของทวีปแอฟริกา มีประชากรประมาณ 57 ล้านคน มีภาษาทางการถึง 11 ภาษา เช่น ซูลู โคซา แอฟริกัน อังกฤษ เป็นต้น ภูมิประเทศมีลักษณะที่หลากหลายทั้งทุ่งหญ้า ชายฝั่งทะเล และทะเลทราย ผู้คนนับถือศาสนาคริสต์เป็นส่วนใหญ่ ดินแดนแห่งนี้มีผู้คนอาศัยอยู่มายาวนานเรียกว่าคนพื้นเมืองคอยซาน(Khoisan) เมื่อ 3,500 ปีก่อน



โดยประมาณกลุ่มคนพูดภาษาบันตู(Bantu-Speaking) ได้ขยายถิ่นฐานจากสามเหลี่ยมไนเจอร์ลงมาทางใต้และตะวันออกของทวีปแอฟริกา อาศัยอยู่ในบริเวณประเทศซิมบับเว(ชื่อเดิมโรดีเชีย) และประเทศแอฟริกาใต้ในปัจจุบัน ประวัติศาสตร์ระหว่างนั้นไม่ได้มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร จนกระทั่งปีค.ศ. 1652 เมื่อนักสำรวจชาวดัตช์เข้ามาเริ่มสร้างอาณานิคมบนคาบสมุทรกู๊ดโฮป หลายร้อยปีที่ชาวดัตช์อาศัยอยู่ที่นั่น จนเกิดการแต่งงานข้ามเชื้อชาติระหว่างชาวดัตช์และคนพื้นเมืองหรือทาสที่มาจากมาดากัสการ์และอินโดนีเซีย พวกเขาเรียกตนเองว่า “ชาวแอฟริกัน” (Afrikaner) ใช้ภาษาที่สร้างขึ้นใหม่คือ ภาษาแอฟริกัน(Afrikaans) อันเกิดจากการผสมระหว่างหลายภาษาทั้งดัตช์ ฝรั่งเศส เยอรมัน ภาษาถิ่น และอินโดนีเซีย

ประมาณปีค.ศ. 1770 สหราชอาณาจักรเข้ามาถืออาณานิคมร่วมกับประเทศเนเธอร์แลนด์ อาณานิคมขณะนั้นประกอบด้วยเจ้าอาณานิคมผิวขาว 20,000 คน ทาสจากประเทศอื่น 25,000 คนและทาสพื้นเมืองอีกกว่า 15,000 คน มีคนขาวระดับบนถือกรรมสิทธิ์ในพื้นที่และควบคุมดูแลความเป็นไปทางสังคมและเศรษฐกิจ การแบ่งแยกเชื้อชาติและสีผิวอย่างไม่เป็นทางการจึงเกิดขึ้นนับแต่บัดนั้น ความขัดแย้งที่รุนแรงที่สุดเกิดขึ้นระหว่างชาวโบเออร์(กลุ่มเกษตรกรชาวดัตช์และแอฟริกัน) กับอาณาจักรซูลูซึ่งเป็นเผ่าที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในกลุ่มบันตู นำโดยผู้ปกครองนามว่า ชาก้า (Shaka) ในปีค.ศ. 1838 สงครามกลางเมืองครั้งนี้ในประวัติศาสตร์มีชื่อเรียกว่า “สงครามแม่น้ำเลือด”(the Battle of Blood River) กล่าวกันว่า ชาวโบเออร์ฆ่าชาวซูลูหลายพันชีวิตจนทำให้แม่น้ำทั้งสายกลายเป็นสีเลือด ความขัดแย้งและการแบ่งแยกนั้นมีมาโดยตลอดก่อนจะทวีความรุนแรงด้วยการบังคับใช้เป็นกฎหมายว่าด้วยนโยบายแบ่งแยกสีผิว(Apartheid) คำว่า Apartheid มาจากภาษาแอฟริกันแปลว่า *การแบ่งแยก(Apartness)* เริ่มต้นอย่างเป็นทางการตั้งแต่ปีค.ศ. 1948 และสิ้นสุดลงเมื่อปีค.ศ. 1994

#### 4.3 นโยบายแบ่งแยกเชื้อชาติ/สีผิวของประเทศแอฟริกาใต้ (Apartheid)

ก่อนจะเข้าสู่ยุค Apartheid ในปีค.ศ. 1948 กลุ่มอาณานิคมชาวอังกฤษได้ก่อตั้ง “สหพันธ์แอฟริกาใต้” อันประกอบด้วยรัฐเคป โคลอนี (Cape Colony), นาทาล (Natal), ทรานส์วาล (Transvaal) และออเรนจ์ ฟรี สเตท (Orange Free State) ซึ่งเป็นรัฐที่ผู้ปกครองเป็นชาผิวขาว การแบ่งแยกโดยบังคับใช้กฎหมายเกิดขึ้นในปีค.ศ. 1909 จากการตราบัญญัติแอฟริกาใต้(South Africa Act) เพื่อต้องการให้สหพันธ์แอฟริกาใต้ถืออำนาจอธิปไตยของประเทศ ส่วนรัฐอื่นๆ เป็นรัฐใต้บังคับบัญชา

ปีค.ศ. 1948 พรรค National Party ได้รับชัยชนะจากการเลือกตั้งทั่วไปโดยชูนโยบายหลักคือ การแบ่งแยกสีผิวแบบเบ็ดเสร็จถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นของเหตุการณ์ Apartheid อย่างเป็นทางการ

สภาได้ผลักดันนโยบายและตรากฎหมายแบ่งแยกขึ้นมาหลายฉบับในระยะเวลาที่พรรคได้รับการรับเลือกที่ผูกโยงความเป็นอยู่ตลอดชีวิต รวมถึงในชีวิตประจำวัน ทั้งการแบ่งแยกที่อยู่อาศัย การแต่งงาน การศึกษา อาชีพ การเข้าถึงสาธารณูปโภคต่างๆ แม้กระทั่งการใช้สิทธิ์เลือกตั้ง คนที่ไม่ใช่คนผิวขาว (non-white) ต้องถือใบอนุญาต(pass/passbook) ติดตัวและใช้แสดงเวลาต้องเข้าไปในเขตต่างๆ ที่ไม่ใช่เขตของตน กฎหมายใบอนุญาตนี้เกิดขึ้นมาตั้งแต่ปีค.ศ 1800 ในกลุ่มทาสของชาวดัทช์เพื่อใช้รายงานตัวเวลาต้องเข้าไปในเขตของคนขาว

ผู้วิจัยได้เรียบเรียงเหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ ผนวกกับเหตุการณ์ในเรื่องเพื่อทำความเข้าใจตัวละคร ซึ่งแสดงไว้ตามตารางด้านล่างนี้

**ตาราง 1 ระยะเวลาของเหตุการณ์จริงเปรียบเทียบกับช่วงเหตุการณ์ในเรื่อง**

ปีค.ศ.	เหตุการณ์สำคัญ	เหตุการณ์ในเรื่อง
1948	พรรค National Party (NP) ได้รับชัยชนะจากการเลือกตั้งทั่วไปด้วยนโยบายแบ่งแยกสีผิวเบ็ดเสร็จ เป็นจุดเริ่มต้น เหตุการณ์ Apartheid อย่างเป็นทางการ	
1949	กฎหมายห้ามแต่งงานข้ามเชื้อชาติ	
1950	บัญญัติขึ้นทะเบียนราษฎรเพื่อคัดแยกเชื้อชาติ โดยแบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม ขาว, ดำ, ลูกผสม และเอเชีย	
1952	เกิดแคมเปญประท้วงเจียบนำโดยกลุ่ม African National Congress (ANC) เช่น คนดำจะไปนั่งเจียบๆ อยู่ที่เก้าอี้สำหรับคนขาว หลังจากนั้นกลุ่ม ANC ถูกสั่งห้ามเคลื่อนไหวทางการเมือง	
1953	บัญญัติการศึกษาบันตู(Bantu) แยกระบบการศึกษา เน้นฝึกวิชาชีพให้คนดำเพื่อไป	

	ทำงานแรงงาน	
1956	เนลสัน แมนเดลา(Nelson Mandela) ผู้นำกลุ่ม African National Congress (ANC) ถูกจับในข้อหาทรราชย์ ก่อนได้รับการปล่อยตัวในอีก 4 ปีต่อมา	
1959	ออกกฎหมายเขตที่อยู่ระหว่างคนขาวและคนบันดู	
1960	สังหารหมู่ชาร์ปวิลล์ เนื่องจากคนดำต้องมีใบอนุญาต (passbook) เพื่อเข้าเขตคนขาวตามเวลาที่กำหนด ผู้ต่อต้านกฎหมายนี้ได้ไปประท้วงไร้อาวุธที่สถานีตำรวจชาร์ปวิลล์ มีผู้เสียชีวิต 69 คน นับเป็นชนวนให้เกิดการคว่ำบาตรในระดับนานาชาติ	
1961	ประเทศแอฟริกาใต้ออกจากการปกครองของสหราชอาณาจักร	
1962	เนลสัน แมนเดลาถูกจับอีกครั้งในข้อหาเดิมและได้รับการตัดสินจำคุกตลอดชีวิต	
1963		อลิซาเบธอายุ 6 ปี เริ่มเหตุการณ์ในเรื่อง โมลิแซงเกิด ครอบครัวเกรซซ็อน โมลิแซงไว้ที่บ้าน(เป็นการกระทำที่ผิดกฎหมาย)
1966		อลิซาเบธอายุ 9 ปี โมลิแซงอายุ 3 ปีอลิซาเบธเริ่มเข้าใจความขัดแย้งภายในประเทศมากขึ้น เกิดเหตุฆาตกรรมทำให้คุณตาของอลิซาเบธเสียชีวิต ซลามิน่ารู้สึกผิดกับการ



3633890225

CT :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

		กระทำดังกล่าว จึงพาโมลิแซงหนีออกจากบ้านครอบครัวเกรซ
1970-79	คนต่ำกว่า 3 ล้านคนถูกบังคับให้กลับไปถิ่นกำเนิด ห้ามอาศัยในพื้นที่คนขาว	
1971		อลิซาเบธอายุ 14 ปี คุณยายของอลิซาเบธเสียชีวิต(ไม่ปรากฏในบท เป็น การตีความของผู้วิจัย)
1974	ประเทศแอฟริกาใต้ถูกขับไล่ออกจากสหประชาชาติ	
1976	การสังหารหมู่ที่โซเวโท นักเรียนในโซเวโทประท้วงระบบการศึกษาที่ไม่เท่าเทียม ตำรวจสลายการประท้วงด้วยกระสุนและแก๊สน้ำตา มีนักเรียนตาย 600 คน	อลิซาเบธอายุ 19 ปี โมลิแซงอายุ 14 ปี ถูกยิงเสียชีวิตในเหตุการณ์ประท้วงของนักเรียนที่โซเวโท
1977	สตีฟ บิโก (Steve Biko) ผู้นำการประท้วงที่โซเวโท ถูกจับและเสียชีวิตในความดูแลของตำรวจ คาดว่าถูกทรมาน	อลิซาเบธย้ายมาอเมริกา ไม่ปรากฏ ช่วงเวลาที่ชัดเจน
1980-84	เกิดจลาจลในเขตอาศัยคนดำ(Township) ประเทศแอฟริกาใต้อยู่ภายใต้กฎสถานการณ์ฉุกเฉิน	
1990	ประธานาธิบดีเฟรเดอริก วิลเลม เดอ เคลิร์ก (Frederik Willem de Klerk) ยกเลิกคำสั่งห้ามกลุ่ม ANC เนลสัน แมนเดลาได้รับการปล่อยตัวหลังจากติดคุกกว่า 27 ปี	
1994	ANC ได้รับชัยชนะจากการเลือกตั้งทั่วไปที่ทุกคนได้รับสิทธิโหวตเท่าเทียมกัน สิ้นสุด Apartheid	อลิซาเบธอายุ 36 ปี แต่งงาน มีลูกชาย 1 คน หมอไอแซค เกรซ พ่อของอลิซาเบธอายุ 70 ปีตามให้อลิซาเบธกลับ



3633890225

CT :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

	บ้าน อลิซาเบธกลับมาได้พบเจอชา มิน่าอีกครั้ง
--	--



กลุ่มนักสถาปนิกวางผังเมืองแบ่งเขตที่อยู่ระหว่าง  
ชาวผิวขาวกับ ชาวพื้นเมือง(Plaut, 2012)



ใบอนุญาต(passbook) ที่คนพื้นเมืองต้องทำสำหรับ  
ผ่านเข้าออกเขตคนขาว(MASHABA, 2017)



การลุกฮือของนักเรียนประท้วงพระราชบัญญัติกีดกันทางการศึกษาที่โศวโท ปี 1976 ("The June 16 Soweto Youth Uprising,"  
2018; Shaban, 2016)

#### ภาพ 4 ภาพเหตุการณ์ Apartheid

### 4.4 สรุปความเข้าใจจากการศึกษาประวัติศาสตร์

#### 4.4.1 ความหลากหลายทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรม

ประเทศแอฟริกาใต้เป็นประเทศที่ถูกกดขี่ผ่านลัทธิล่าอาณานิคมเป็นระยะเวลานานนับแต่ชาวดัตช์ที่เข้ามาค้าขายและค้าทาส ก่อนที่จะตกอยู่ภายใต้อาณานิคมอังกฤษ จากการศึกษาทำให้ผู้วิจัยได้มองเห็นภาพรวมของชนเผ่าพื้นเมืองที่ได้รับการปฏิบัติอย่างไม่ยุติธรรมและไม่เท่าเทียม จนก่อให้เกิดการนองเลือดหลายต่อหลายครั้ง ชนเผ่าซูลูเป็นชนเผ่าสุดท้ายที่มีกษัตริย์ปกครองเป็น

อาณาจักรก่อนที่จะหายไปในสงครามแม่น้ำเลือด สงครามระหว่างชนเผ่าซูลูกับชาวโบเออร์ ทำให้ชนเผ่าซูลูเป็นผู้สืบชายเลือดนักรบและในบทละครก็ได้สะท้อนออกมาผ่านตัวละคร คนสวน ซีไฟร์

ผู้ประพันธ์เลือกให้มีตัวละครหลากหลายชาติพันธุ์และชนเผ่า เพื่อสะท้อนให้เห็นว่าแอฟริกาใต้คือประเทศที่มีความหลากหลาย ทั้งชาวอังกฤษ-แอฟริกาใต้, คนแอฟริกัน, เผ่าโคซา, ซูลู และซุฑู

ตาราง 2 ชาติพันธุ์ที่ปรากฏในบทละคร

ชาวพูดภาษาบันตู	กลุ่มพูดภาษาอังกฤษ	กลุ่มพูดภาษาแอฟริกัน
ชลามิน่า มัชโลฟ (โคซา)	อลิซาเบธ เกรซ (อังกฤษ-ไอร์แลนด์)	ลูสกา แฮตตัง (แอฟริกัน)
โมลิแซง เอลเลสซีเบธ มัชโลฟ (โคซา)	ยูจินี เกรซ (อังกฤษ)	ศาสตราจารย์แฮตตัง (แอฟริกัน)
ไอริส โทเบน (ซุฑู)	หมอไอแซค เกรซ (ไอร์แลนด์)	พยาบาลแลนนิ่ง (แอฟริกัน)
ปีเตอร์ โมมบาดี (ไม่ระบุ)	จอห์น เกรซ (อังกฤษ-ไอร์แลนด์)	คุณหมอนุ่ม (แอฟริกัน)
ซีไฟร์ (ซูลู)	คุณยายของอลิซาเบธ (อังกฤษ)	เจ้าหน้าที่ตำรวจโพทิตีเดียร์ (แอฟริกัน)
เป็ยตรอส (ซุฑู)	คุณนายบีคัส (อังกฤษ)	
ดูไบก์ (โคซา)		

การวางตัวละครทำให้เราเห็นลำดับชนชั้นและความเป็นอยู่ในสังคม สังเกตได้ว่าคนพื้นเมืองจะทำงานในชนชั้นล่าง ทำงานเป็นคนรับใช้ในบ้านขาวผิวขาว ในขณะที่คนผิวขาวไม่ว่าจะเป็นคนแอฟริกันหรืออังกฤษจะได้ทำงานที่ดีกว่าและมีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีกว่า ในฉากที่ 10. ฉากร้อง

เพลงชาติ ผู้ประพันธ์สะท้อนความหลากหลายและการกดขี่ทางเชื้อชาติได้ โดยการนำเสนอเพลงชาติ ทั้ง 3 ภาษา ลูสกา์กล่าวอย่างภาคภูมิใจว่าเพลงชาตินั้นแต่งโดยกวีชาวแอฟริกัน ส่วนอลิซาเบธไม่สามารถร้องภาษาแอฟริกันได้ จึงร้องในฉบับภาษาอังกฤษ ในฉากนี้ผู้ชมจะได้ยินเพลงดั้งเดิมของชนพื้นเมืองด้วย ชื่อว่าเพลงสวด ซึ่งร้องโดยซีไฟร์ ในขณะนั้นทางการออกคำสั่งว่าเป็นเพลงต้องห้าม ทำให้ผู้วิจัยได้เข้าใจถึงความขัดแย้งภายในของชนพื้นเมืองที่ต้องการปลดแอกตัวเอง ต่อมาเมื่อเหตุการณ์สิ้นสุดลงเพลงสวดจึงได้กลายเป็นเพลงชาติของประเทศแอฟริกาได้ในปัจจุบัน

#### 4.4.2 ความหลากหลายทางความเชื่อและความขัดแย้งทางศาสนา

บทละครไม่ได้นำเสนอเพียงความขัดแย้งด้านเชื้อชาติ แต่ผู้ประพันธ์นำเสนอความขัดแย้งทางศาสนาไว้ด้วยเช่นกัน ดังตัวละครศาสนาจารย์หรือพ่อของลูสกา์ที่นับถือศาสนาคริสต์โดยรับมาจากประเทศเนเธอร์แลนด์ ซึ่งมักจะมาเผยแพร่ศาสนาที่บ้านของอลิซาเบธซึ่งพ่อเป็นชาวไอริชที่ไม่ได้นับถือศาสนาใด โดยสังเกตจากบทพูดของยูจินีในฉากที่ 16 กล่าวว่า “คุณรู้ไหมว่าเขาเรียกฉันว่าอะไร ตัวอันตราย ขนาดคนที่เลิกนับถือคาทอลิกไปแล้วที่เลยยังโดนว่าเลย แล้วคุณยิวที่ไม่เชื่อในพระเจ้า จะเหลืออะไร ได้โดนว่าอีกยาว”

นอกจากนี้ บทละครยังสะท้อนความเชื่อของตัวละครพื้นเมืองเกี่ยวกับวิญญาณยกตัวอย่าง เหตุการณ์ที่ชลามิน่าที่หวาดกลัวโดโกลอซหรือผีร้ายที่มาจากพื้นดินมาเอาชีวิตคน จนต้องวางเตียงนอนให้บนก้อนอิฐเพื่อให้ไม่สัมผัสดิน หรือจากบทพูดของอลิซาเบธที่กล่าวว่า “ซีไฟร์พูดว่าเมื่อบรรพบุรุษของเราตาย จิตวิญญาณของพวกเขาก็จะไปอยู่ในต้นไม้ ในใบไม้ ในผลของมัน และเสียงต้นไม้คำราม เพราะฉะนั้นเวลาคุณแกะหน้าจากจากต้นไม้ คุณเลือกหน้าตาไม่ได้ หน้ามันอยู่ของมันอยู่แล้ว คุณแค่เปิดออกมา ออกมาสู่โลกนี้ ดูว่าหน้าตาเป็นอย่างไร เหมือนเวลาคนเราก็อำเนิด” (ฉากที่ 30) ทำให้เราเข้าใจว่าชนพื้นเมืองนั้นมีความเชื่อที่ผูกติดกับธรรมชาติอยู่มาก

#### 4.4.3 ความอยุติธรรมและการกดขี่

ผู้ประพันธ์ได้สะท้อนสภาพสังคมในยุคสมัยนั้นผ่านสายตานิรันดร์ของอลิซาเบธ อลิซาเบธซึมซับความไม่เข้าใจต่างๆ จนกลายเป็นความโกรธแค้นสิ้นหวังในเหตุการณ์ขัดแย้งสำคัญของเรื่อง ตัวบทได้สะท้อนกฎที่สร้างความไม่เท่าเทียมและกดขี่ผ่านหลายเหตุการณ์



3633890225

CT :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

#### 4.4.3.1 การแบ่งพื้นที่ของคนผิวขาวและผิวดำ

คนผิวดำจะห้ามเข้าเขตขาวผิวขาวหากไม่ได้รับอนุญาต และต้องแสดงใบอนุญาตหรือ passbook หรือหนังสือเดินทางในปัจจุบันเพื่อแสดงตัวตนในการเข้าและออกเขตคนผิวขาว ดังนั้น การที่หมอไอแซคอนุญาตให้ซลามิน่าคลอดลูกและเลี้ยงดูโมลิแชนงในบ้านของตนเป็นความท้าทายต่อกฎเกณฑ์นี้อย่างหนึ่ง ผู้อ่านจะเห็นได้ว่าอลิซาเบธรับรู้ว่าจะต้องไม่บอกใครเรื่องโมลิแชนง เพราะกลัวต้องพลัดพรากจากน้องเล็ก ในขณะที่ยูจินีและซลามิน่าก็ต้องคอยดูแลให้โมลิแชนงปลอดภัยตัวอย่างเช่น

ฉากที่ 4. ซลามิน่าคลอดโมลิแชนง อลิซาเบธได้บรรยายไว้ว่า “เขาไม่เปิดไฟในห้อง มีแค่แสงจากเทียนเล่มเล็กนิดเดียวเอง” สะท้อนได้ว่าเหตุการณ์นี้ไม่ควรเกิดขึ้นที่นี่และต้องเก็บเป็นความลับ ช่วยทำให้ผู้วิจัยเข้าใจความหวาดหวั่นในใจของตัวละครทุกตัวที่ต้องเก็บความลับมากยิ่งขึ้น

ฉากที่ 11. คนรับใช้นั่งล้อมวงรอบกองไฟ รอบกอง แต่แล้วเมื่อรถตำรวจมาทุกคนต้องไปแอบซ่อน อลิซาเบธบรรยายว่า “แล้วตอนไหนก็ไม่รู้ ทุกคนก็หายวับอย่างกับโดนเสก... เข้าไปในพุ่มไม้ ขึ้นไปบนต้นไม้ไชริงกา ซ่อนใต้เตียงซลามิน่า ตามหาคนที่ไม่มีเอกสาร ตามหาคนที่อยู่ที่นี่ไม่ได้” เพราะอันที่จริงแล้วคนผิวดำที่ไม่ได้รับอนุญาตจะไม่สามารถอยู่ในเขตคนผิวขาวได้หลังเวลา 21.00 น. ตามกฎที่ชื่อว่า white by night แม้คนรับใช้เหล่านี้จะได้รับอนุญาตแต่การหนีไปซ่อนสะท้อนให้เห็นว่าพวกเขาหวาดกลัวต่ออำนาจรัฐ

อีกฉากหนึ่ง คือฉากที่ 12. หมอไอแซคเล่าเรื่องที่ถูกแม่ชาวแอฟริกันต่อว่าที่ตนช่วยรักษาเด็กชนเผ่าซูลูคนหนึ่ง อลิซาเบธพูดว่า “แล้วตำรวจมาจับไหมคะ แล้วตำรวจจะมาจับโมลิแชนงด้วยไหม” สะท้อนให้เห็นว่าอลิซาเบธปฏิบัติในหน้าที่เก็บความลับนี้อย่างเคร่งครัดและหวาดกลัวที่จะต้องพรากจากน้องไป

ฉากที่ 16. อลิซาเบธบรรยายภาพที่เห็นตรงว่า “เกิดอะไรไม่รู้ข้างนอก มีช่องระหว่างมู่ลี่กับขอบหน้าต่าง ถ้ามองออกไปจะเห็นรถตำรวจวิ่งผ่านมาอีกแล้ว ตำรวจจับคนได้ ตะโกนใส่เขาว่า “Fokking Kaffir”<sup>18</sup> เขาไม่ทันคิด เวลานี้เขาควรจะอยู่ที่บ้านเขาแล้วถ้าคุณไม่มีใบอนุญาตแล้วดันโดนจับได้ หนีขึ้นต้นไม้ไชริงกา หรือหนีไปซ่อนใต้เตียงซลามิน่าไม่ทัน ตำรวจก็จะกดลงนอนบนถนน แล้วก็ตีอย่างแรง” สะท้อนให้เห็นถึงการใช้อำนาจที่รุนแรงของรัฐต่อชนพื้นเมือง

เป็นต้น

<sup>18</sup> เป็นคำสบถภาษาแอฟริกันแปลว่า “you fucking black” หรือ “มึง! ไอ้ดำ!”



#### 4.4.3.2 ความไม่เท่าเทียม

สืบเนื่องมาจากการแบ่งเขตตามเชื้อชาติ ทำให้คนพื้นเมืองมีความเป็นอยู่ที่แร้นแค้น ไม่สามารถเข้าถึงสวัสดิการต่างๆ ได้ สังเกตได้จากเหตุการณ์ที่โมลิแซงหายตัวไป ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างไว้ดังต่อไปนี้

ฉากที่ 28. บทพูดของหมอเกรซทำให้ผู้อ่านเข้าใจว่า โรงพยาบาลชนพื้นเมืองนั้นแยกจากคนขาวและมีจำนวนน้อย ทำให้ไม่ได้รับการบริการที่ดี “ซวิกเกอร์เจอเด็กคนหนึ่งที่ระบุไม่ได้ว่าเป็นใครที่เต็มปีซา...โรงพยาบาลคนดำที่เพิ่งสร้างใหม่ อยู่เลยอีเดนเวลไป” กับ “ผมบอกออลิซาเบธแต่ห้ามบอกซลามิน่า ซวิกเกอร์บอกว่ามีเด็กน้อยตายไปสามคนที่บารา<sup>19</sup> คืนวันพฤหัสบดี สองคนตายเพราะขาดน้ำ คุณก็รู้พ่อแม่จะไม่ยอมพาลูกมาโรงพยาบาลถ้าไม่ป่วยหนักแล้ว ผมไม่อยากจะให้มีหวังขึ้นมา” บทพูดหลังสะท้อนให้เห็นอีกว่าคนพื้นเมืองเข้าถึงการรักษาได้ยาก

เมื่ออ่านประกอบกับฉากที่ 22 ที่คูโบกเข้ามาบอกข่าวโมลิแซงหายตัวไป ด้วยความรู้สึกโกรธแค้น จากคำพูดว่า “เราเดินทั้งวัน เดินไกลมากเพื่อไปที่นั่น แล้วโมลิแซงก็ไม่อยู่ ยัยหนูไม่อยู่” ก็สอดคล้องกันทั้งหมด

#### 4.4.3.3 การต่อต้านของคนพื้นเมือง

นอกจากบทละครสะท้อนการกดขี่แล้ว ก็ยังได้นำเสนอการต่อต้านจากคนพื้นเมืองในช่วงของเรื่องราว แสดงให้เห็นว่าแม้คนขาวจะมีอิทธิพลเหนือกว่าก็ไม่ได้รับประกันความปลอดภัยจากกลุ่มหัวรุนแรง สะท้อนออกมาในฉากต่างๆ ดังตัวอย่างด้านล่างนี้

ฉากที่ 17. ยูจินีรู้สึกโดนคุกคามจากคนรับใช้ชื่อ เปียตรอส ผ่านบทสนทนาว่า

“เปียตรอส	เมื่อไหร่คุณจะกลับไปประเทศของคุณครับ
ยูจินี	ที่นี่คือประเทศของฉันจะ
เปียตรอส	ไม่ใช่ครับ คุณมีประเทศของคุณ ไกลจากนี้
ยูจินี	ไม่จ้ะ นี่คือนิประเทศที่ฉันอยู่ ฉันเกิดที่นี่ แม่ฉันก็เกิดที่นี่
	ลิซซี จอห์น

<sup>19</sup> โรงพยาบาลคนดำที่ใหญ่ที่สุดในย่านไฮเวโท ชื่อว่า โรงพยาบาลบาราวันท์

เป็ยตรอส      ไม่ใช่ครับ นี่ประเทศของผม คุณต้องกลับไปประเทศของ  
ตัวเองที่อยู่ไกลจากนี้

ยูจีนี          อลิซาเบธ บอกซลามิน่าให้โทรหาพ่อที ไป!”

บนสนทนาข้างต้นสะท้อนให้ผู้วิจัยเข้าใจในหลายประเด็น นอกจากความ  
โกรธแค้นของจนพื้นเมืองแต่ยังสะท้อนให้เห็นอีกว่ายูจีนีมีปมขัดแย้งทางอัตลักษณ์ ยูจีนีเป็นคนอังกฤษ  
แต่เกิดและเติบโตในแอฟริกาใต้เป็นรุ่นที่ 2 ทำให้รู้สึกว่ที่นี้คือบ้านของตนไม่ต่างจากคนพื้นเมืองคน  
อื่นๆ แต่ในสายตาคนพื้นเมืองยูจีนีก็เป็นผู้รุกรานอยู่ดี คำพูดที่ว่า “บอกซลามิน่าให้โทรหาพ่อที” จึง  
เป็นคำพูดกลายๆ เพื่อแสดงว่าตนรู้สึกไม่ปลอดภัยและต้องการความคุ้มครองจากสามี

ฉากที่ 24. เมื่อยูจีนีไปต้องเข้าไปตามหาโมลิแซงในเขตคนพื้นเมืองตอน  
กลางคืน จากคำพูดของอลิซาเบธที่เล่าว่า “ลูสกาบอกว่าถ้าเราเข้าไปในเขตนั้นเราจะถูกฆ่า เขาไม่  
อยากให้เราเข้าไป” แสดงให้เห็นถึงความโกรธแค้นและต้องการเอาคืนของคนพื้นเมือง ยูจีนีพูดกับ  
คนขับรถว่า “ปีเตอร์เธอช่วยจอดรถที่หน้าโรงพยาบาลเลยนะ ฉันว่าเธอรออยู่ในรถที่หน้าทางเข้าเลย  
ดีกว่า” แสดงให้เห็นว่ายูจีนีก็หวาดกลัวเช่นกัน ในฉากมาต่อก็จะเห็นว่าหมอไอแซครู้สึกโกรธยูจีนีอย่าง  
มากที่ตัดสินใจแบบนั้นจากคำพูดที่ว่า “มันเป็นการตัดสินใจที่โง่มาก คุณเอาชีวิตลูกและชีวิตตัวเองไป  
เสี่ยง”

ฉากขัดแย้งที่รุนแรงกลายเป็นปมในใจของอลิซาเบธก็คือ คุณตาโดน  
ฆาตกรรมในบ้านของตน คำพูดของเจ้าหน้าที่ตำรวจที่กล่าวว่า “เราเชื่อว่าคนร้ายน่าจะเป็นผู้เรียกร้อง  
อิสรภาพที่ข้ามชายแดนทางโรดิเซียเข้ามา ตอนนี่คิดว่าน่าจะมีการสู้มทำร้าย” ทำให้เข้าใจได้ว่ามีกลุ่ม  
คนพื้นเมืองจำนวนหนึ่งที่เป็นกลุ่มต่อต้านและใช้ความรุนแรง ฆ่าคนขาวโดยไม่ได้มีการวางแผนไว้ก่อน  
ในบทพูดต่อมาของตำรวจที่กล่าวว่า “โชคดีว่าตำรวจมีสายพวงกับบ้านฟาร์มละแวกนี้” ก็สะท้อนถึง  
เอกสิทธิ์ที่คนขาวมีเหนือคนทั่วไป

ความขัดแย้งจนกลายเป็นความรุนแรงนั้นที่ปรากฏในเรื่องมีหลายระดับ ทำให้ผู้วิจัย  
สามารถเข้าใจความรู้สึกภายในของตัวละครแต่ละตัว และจะสังเกตได้อีกว่าผู้ประพันธ์ค่อยๆ เติมระดับ  
ความรุนแรงเข้าไป หลังจากเหตุการณ์ฆาตกรรมแล้ว อลิซาเบธจึงได้เผชิญความอยุติธรรมที่สุด ก็คือ  
เหตุการณ์สังหารหมู่ที่ไซเวโทซึ่งเป็นเหตุการณ์จริงในประวัติศาสตร์ นักเรียนในไซเวโทได้รวมตัวกัน  
ประท้วงทางการต่อพระราชบัญญัติการศึกษาที่กำหนดว่าชนพื้นเมืองจะได้เรียนเฉพาะองค์ความรู้สาย

อาชีพเท่านั้น ซึ่งเป็นความไม่เท่าเทียมอย่างที่สุดในด้านเสรีภาพทางการศึกษา โมลิแซงเสียชีวิตในเหตุการณ์ประท้วงดังกล่าว ซึ่งเปรียบเสมือนฟางเส้นสุดท้ายของอลิซาเบธที่มีต่อความอยุติธรรมในประเทศนี้ เธอจึงหนีบาดแผลและความเจ็บปวดด้วยการย้ายไปอยู่อเมริกา

#### 4.5 แก่นเรื่อง

นอกจากการทำความเข้าใจประวัติศาสตร์และตัวบทภาษาอังกฤษที่ผู้วิจัยใช้ศึกษาเป็นหลัก ผู้วิจัยยังศึกษาละครเรื่องดังกล่าวจากคู่มือศึกษา(study guide) และบทสัมภาษณ์ของผู้เขียน พาเมลา กีน ใช้เส้นเรื่องความรักระหว่างสีผิว เชื้อชาติ ชนชั้นที่ถูกแบ่งแยกกีดกันและพลัดพรากกันของคนในครอบครัวเป็นเส้นเรื่องหลัก โดยมีการต่อสู้ของประชาชน ความขัดแย้งระหว่างเชื้อชาติและสีผิว ความยุติธรรมและความชอบธรรมของการเมืองในประเทศเป็นพื้นหลัง เรื่องราวทั้งหมดถูกถ่ายทอดผ่านสายตาของอลิซาเบธซึ่งเป็นตัวละครหลักตั้งแต่อายุ 6 ขวบจบจนเธอโตขึ้นมา พาเมลา กีน(Delaware Theatre Company) ได้ให้สัมภาษณ์ว่า “เด็กๆ ที่เสียชีวิตเพื่อเรียกร้องอิสรภาพเป็นเหตุการณ์ที่ลอกหลอนมาทั้งชีวิต ในตอนท้ายของเดอะ ไชริงกา ทรี เขียนเพื่ออุทิศให้กับเด็กเหล่านั้น” ซึ่งตรงกับฉากสำคัญฉากหนึ่งที่โมลิแซงซึ่งเป็นคนที่อลิซาเบธรักที่สุดถูกยิงตายโดยรัฐบาลจากการต่อสู้เพื่อเรียกร้องอิสรภาพ ฉากนี้เป็นฉากที่แตกต่างจากฉากอื่นๆ อย่างเห็นได้ชัด ตัวบทใช้อลิซาเบธเป็นผู้สื่อสารกับผู้ชมเพื่อบรรยายเหตุการณ์ บอกความรู้สึกหรือความคิดเห็นให้ผู้ชมรับรู้ แต่ฉากนี้ตัวละครกลับเปลี่ยนเป็นโมลิแซงกล่าวปราศรัยอยู่กับกลุ่มเด็กผู้ประท้วง กระทั่งในขณะที่อ่าน ผู้วิจัยก็สัมผัสได้ถึงน้ำเสียงที่ดูตัน แข็งกร้าว ซึ่งเป็นน้ำเสียงที่จะไม่ปรากฏจากตัวละครอลิซาเบธ

ยิ่งไปกว่านั้น เธอยังกล่าวอีกว่า “ฉันทนเหตุการณ์เหล่านั้นไม่ได้จึงจากมา เก็บซ่อนความทรงจำอันแสนเจ็บปวดของสถานที่ที่ฉันรักมากไว้อย่างเงียบๆ ฉันไม่รู้ว่าจะสักๆ แล้วฉันอยากหนี ฉันเข้าใจว่าฉันอยากเห็นโลกกว้างตามประสาเด็ก” (Ibid.) จากข้อความนี้สะท้อนว่าผู้เขียนเลือกที่จะหนีจากปัญหาที่เกิดขึ้นในประเทศบ้านเกิดอย่างไร้ตัว เมื่อเริ่มเขียนเรื่องนี้ทำให้ผู้เขียนได้กลับไปเผชิญหน้ากับปมปัญหาในใจนั้นอีกครั้ง และพยายามข้ามผ่านความรู้สึกเจ็บปวดนั้นมา บทละครเรื่องดังกล่าวจึงต้องการนำเสนอความอยุติธรรมในสังคมและเรียกร้องความเท่าเทียมในระดับชาติพันธุ์

ผู้วิจัยพบว่าข้อมูลที่ได้จากการอ่านคู่มือศึกษานั้นสอดคล้องกับเหตุการณ์ในตัวบท แม้ผู้เขียนจะเล่าถึงความรักพลัดพรากของคนในครอบครัว แต่การกระทำของอลิซาเบธกลับตรงกันข้าม เธอเลือกหนีจากความเจ็บปวด หนีจากปัญหาที่เปรียบเสมือนผีร้ายที่คอยตามมาลอกหลอนเช่นเดียวกับตัวผู้เขียนเอง ในขณะที่ผู้เขียนใช้การเขียนบทละครเรื่องนี้เป็นการเยียวยาปมขัดแย้งในใจ

เช่นเดียวกันอลิซาเบธก็ต้องเผชิญหน้ากับปัญหาของตนด้วยการเดินทางกลับไปพบกับซาลามิน่า ผู้เป็นตัวแทนแห่งผีร้ายในใจเธอ

เมื่อหารื้อกับผู้กำกับการแสดงก็เห็นพ้องกันว่าจะเล่าเรื่องนี้โดยเน้นเส้นการกระทำหลัก(main action) คือ การเผชิญหน้ากับความกลัวเพื่อยอมรับและเข้าใจ เพื่อนำเสนอสารหลัก(message) ที่ว่า เมื่อเรากล้าเผชิญหน้ากับความกลัวเราจะยอมรับตัวเราได้ ความกล้าเป็นความรู้สึกหลักที่ต้องการให้ผู้ชมรู้สึกหลังชมจบ รองลงมาคือ ความรู้สึกเป็นอิสระและความรักโดยไม่มีเงื่อนไข ตามลำดับ

#### 4.6 ตัวละครหลักและการกระทำในละคร

บทละครเรื่องดังกล่าว ใช้ตัวละครอลิซาเบธเป็นผู้เล่าเรื่อง(narrator) ซึ่งผู้วิจัยมีทัศนะว่าตัวละครหลักก็คือน้ำเสียงของผู้เขียนนั่นเอง หากพิจารณาจากตัวบทจะเห็นได้ว่าเรื่องราวเล่าชีวิตอลิซาเบธโดยแบ่งเป็น 5 ช่วงอายุ ได้แก่ อายุ 6 ปี, 9 ปี, 14 ปี, 20 ปี และ 36 ปี เมื่อพิจารณาจากตัวบท ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การเดินทางของตัวละครหลักในแต่ละช่วงวัยออกมาได้ดังตารางด้านล่าง

ตาราง 3 เส้นเรื่องของตัวละครหลัก

ช่วงวัย	เหตุการณ์	ความรู้สึกภายใน
ช่วงที่ 1 อลิซาเบธอายุ 6 ปี	- โมลิแซงเกิดและได้รับการเลี้ยงดูในบ้านของตระกูลเกรซ - อลิซาเบธเข้าใจว่าต้องซ่อนน้องเพื่อความปลอดภัย	- อลิซาเบธได้สัมผัสความไม่เท่าเทียมเป็นครั้งแรก ด้วยความรักน้องมาก อลิซาเบธจึงต้องการปกป้องน้องให้ปลอดภัย - อลิซาเบธในวัยเด็กเริ่มสงสัยกับความไม่ยุติธรรมในสังคมที่เธออาศัยอยู่
ช่วงที่ 2 อลิซาเบธอายุ 9 ปี	- อลิซาเบธเริ่มเข้าใจความอันตรายของกฎหมายแบ่งแยกมากขึ้น ผ่านเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในบ้าน	- เรื่องต้องการนำเสนอความรัก ความผูกพันของตัวละครทั้ง 3 ตัว ได้แก่ อลิซาเบธ, ซาลามิน่าและอลิ

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- จากเหตุการณ์โมลิแซงหายตัวไปทำให้อลิซาเบธต้องการตามหาตัวน้องสะท่อนให้เห็นว่าความรักของเธอนั้นไม่มีการแบ่งแยก</li> <li>- เหตุการณ์ฆาตกรรมคุณตาทำให้เธอรู้สึกหวาดกลัวในความขัดแย้งนี้</li> <li>- จากเหตุการณ์ดังกล่าวซลามิน่าจึงพาโมลิแซงหนีออกจากบ้านเพราะเกรงว่าอาจจะสร้างปัญหาให้ครอบครัวเกรซ</li> </ul>	<p>ซาเบธ</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- จากความสงสัยอลิซาเบธรู้สึกหวาดกลัวความสูญเสียและการพรากจาก</li> <li>- อลิซาเบธเผชิญกับความเจ็บปวดจากการถูกปลักพรากคนที่เธอรัก ทั้งซลามิน่า, โมลิแซง และคุณตา ทำให้เธอเริ่มมีความรู้สึกเจ็บปวด</li> <li>- นอกจากความเจ็บปวดอลิซาเบธยังรู้สึกโกรธแค้นในชะตากรรมและการหายตัวไปของซลามิน่า ซึ่งเป็นความรู้สึกทุกข์ที่ซ่อนอยู่ภายในใจ (ในภายหลังเรื่องเล่าว่าครอบครัวพยายามตามหาซลามิน่า แต่ด้วยความยากลำบากในการข้ามเขตผิวดำ-ผิวขาว จึงหาไม่เจอ)</li> <li>- จะเห็นได้ว่าทั้งหมดนี้ อลิซาเบธต้องการเพียงให้ครอบครัวเธอมีความสุข เธอได้อยู่กับคนที่เธอรัก แต่ไม่สามารถทำได้ด้วยกติกากของ</li> </ul>
<p>ช่วงที่ 3 อลิซาเบธอายุ 14 ปี</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- คุณยายย้ายมาอยู่บ้านของอลิซาเบธ</li> <li>- คุณยายเสียชีวิตจากอาการป่วย</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- อลิซาเบธเก็บความเจ็บปวดจากคนรักหลายคนในชีวิตเธอที่พลัดพรากจากไป ค่อยๆ สะสมความรู้สึกจนกลายเป็นโกรธแค้น</li> </ul>



<p>ช่วงที่ 4 อลิซาเบธอายุ 20 ปี</p>	<p>- อลิซาเบธได้ทราบว่าโมลิแซงเสียชีวิตจากเหตุการณ์ประท้วง เธอเลือกที่จะไม่บอกเรื่องนี้กับพ่อแม่ นอกจากน้องชายจอห์น</p>	<p>- เหตุการณ์ทำให้อลิซาเบธรู้สึกทั้งเสียใจ โกรธแค้น ขบถ และสิ้นหวัง</p> <p>- เธอหมดความอดทนกับความไม่ยุติธรรมนี้ จึงเลือกที่จะเดินทางหนีไป</p>
<p>ช่วงที่ 5 อลิซาเบธอายุ 36 ปี</p>	<p>- อลิซาเบธย้ายไปใช้ชีวิตใหม่ที่อเมริกา และไม่เคยกลับมาที่แอฟริกาได้อีกเลย แม้กระทั่งเหตุการณ์ apartheid สิ้นสุดแล้ว</p> <p>- พ่อพบซลามิน่าในท้ายที่สุด อลิซาเบธจึงเดินทางกลับมาอีกครั้ง</p>	<p>- อลิซาเบธไม่เดินทางกลับมาเพราะเธอไม่สามารถทนได้กับความเจ็บปวดที่โมลิแซงเสียชีวิตในเหตุการณ์ประท้วง</p> <p>- นับแต่อลิซาเบธย้ายไปอยู่ที่อเมริกาเธอเลือกจะหนีปัญหาด้วยการลืมและไม่รู้สึก</p> <p>- แต่ความขัดแย้งในใจของเธอก็คือความรักที่เธอมีต่อคนที่บ้านเกิด ในความรักนั้นก็มีความรู้สึกผิดที่เธอไม่สามารถปกป้องคนที่เธอรักได้</p> <p>- อีกทั้ง ความรู้สึกผิดจากการที่เธอไม่ทำอะไรดีขึ้น นอกจากหนีมาใช้ชีวิตใหม่ที่ดีกว่า</p>
		<p>- การกลับไปหาซลามิน่าคือการกลับไปเผชิญหน้ากับบาดแผลของความกลัวที่สุดในชีวิตของเธอ นั่นก็คือ การยอมรับกับซลามิน่าว่าเธอ</p>

เมื่อแตกเหตุการณ์ของตัวละครออกมาแล้ว ผู้วิจัยพบว่าตัวละครหลักมีความต้องการที่เรียบง่ายคือ ต้องการคลี่คลายความรู้สึกเจ็บปวด ความโกรธแค้น และความรู้สึกผิดของตนที่เกิดขึ้นจากปัจจัยภายนอก นั่นก็คือ ความไม่ยุติธรรมในสังคม โดยมีเป้าหมายสูงสุดเพียงแค่ว่า ต้องการให้ครอบครัวและคนที่เธอรักอยู่ด้วยกันอย่างมีความสุข ความขัดแย้งในใจของอลิซาเบธ เป็นความกลัว กลัวที่จะเผชิญหน้ากับบาดแผลของตัวเอง จากบทท่ายเรื่องที่ซลามิน่าพูดว่า “โมลิแชนซ์ ยังอยู่กับเรา เวลาที่ลมพัด เวลาที่ต้นไม้โต เวลาที่ใบไม้ร่วง ตอนที่เราเดินอยู่ใต้ต้นไม้ ... โมลิแชนซ์ อยู่กับเราไปตลอดคุณลิซซี่” ทำให้อลิซาเบธได้กลับมายอมรับตัวเองได้อีกครั้ง กลับมาสัมผัสกับความกล้าและอิสรภาพในใจได้อีกครั้ง ผู้วิจัยและผู้กำกับจึงเลือกนำเสนอฉากเป็นอลิซาเบธทาบอกเบาๆ ซึ่งย้อนท่าเดิมในฉาก 19. จากคำพูดของหมอไอแซคที่กล่าวว่า “อิสรภาพ อิสรภาพและความกล้าหาญอยู่ข้างในใจ ถ้าลองฟัง ฟังจริงๆ ก็จะได้ยิน”

นอกจากนี้ ผู้วิจัยสังเกตว่าได้ตอนท้ายเรื่องได้สะท้อนความคิดที่ซ่อนอยู่ของผู้เขียน ที่เขียนเรื่องนี้ขึ้นมาเพื่อสรรเสริญเด็กและเยาวชนที่เสียชีวิตในเหตุการณ์ประท้วงเรียกร้องเสรีภาพที่โซเวโท

#### 4.7 วิเคราะห์ตัวละคร

ผู้วิจัยวิเคราะห์ตัวละครตาม 3 หัวข้อ ดังต่อไปนี้

- 1) ลักษณะภายนอก บุคลิก และอุปนิสัยของตัวละคร
- 2) ค้นหาความต้องการ(objective) ปมขัดแย้ง(conflict) และเป้าหมายสูงสุด(super objective/goal)
- 3) ภูมิหลังตัวละครที่ส่งผลถึงปัจจุบัน

การแสดงเรื่องนี้ประกอบไปด้วยตัวละครทั้งหมด 24 ตัว แต่เมื่อผู้วิจัยได้ทดลองอ่านบทแปลไทย พบว่ามีความยาวเกินไป หลังจากประเมินศักยภาพของนักแสดง ผู้วิจัยจึงตัดทอนบทลงให้เหลือเพียง 2 ชั่วโมง ตัวละครจึงลดลงเหลือ 18 ตัว ใน 18 ตัวนี้ สามารถแบ่งได้เป็น 4 ประเภท คือ

- 1) *ตัวละครหลัก* คือ อลิซาเบธ
- 2) *ตัวละครปะทะ/สนับสนุน* ที่ปรากฏตัวหลายครั้ง ผู้ชมติดตาม ได้แก่ หมอไอแซค, ยูจีนี, โมลิแซง และซลามิน่า
- 3) *ตัวละครสมทบ* บ้างปรากฏตัว 1 ฉากบ้างปรากฏตัวหลายฉาก แต่ทำหน้าที่สนับสนุนเรื่องเล่า ได้แก่ ซีไฟร์, ลูสกา, เปียตรอส, ดูไบก์, คุณยาย, ศาสตราจารย์แฮตติง
- 4) *ตัวละครรายล้อม* ปรากฏตัวเพียงเล็กน้อยเพื่อเสริมเรื่องเล่าให้สมบูรณ์ คือ ปีเตอร์ โมมบาดี, ไอร์ริส, จอห์น, เจ้าหน้าที่โททเคิเตอร์, คุณหมอ, นางพยาบาล, คุณนายบีกส์

ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตการศึกษาเพื่อการประเมินผลไว้ที่ 5 ตัวละคร ได้แก่ อลิซาเบธ (ญ.) ซลามิน่า (ญ.) โมลิแซง (ญ.) ยูจีนี (ญ.) และหมอไอแซค (ช.) เพราะเป็นตัวละครสำคัญ ทำหน้าที่ผลักดันเรื่องราว และปรากฏตัวบ่อยที่สุด แม้จะศึกษาเพียง 5 ตัวละครแต่ในฐานะนักแสดงย่อมต้องศึกษาและถ่ายทอดทุกๆ ตัวละครออกมาให้ได้อย่างที่บทละครต้องการสื่อสาร หัวข้อนี้จึงขอสรุป 5 ตัวละครอย่างละเอียด ส่วนตัวละครที่เหลือจะนำเสนอเฉพาะส่วนที่จำเป็นในรูปแบบตาราง *โดยมี* เป้าหมายเพื่อให้ผู้วิจัยเข้าใจวิถีชีวิตของตัวละครมากที่สุด

#### 4.7.1 อลิซาเบธ เกรซ

ความต้องการ	คลี่คลายปัญหาในใจ ยอมรับตัวตนของตัวเองได้อีกครั้ง
ปมขัดแย้ง	ความกลัว ความไม่กล้าเผชิญหน้า
เป้าหมายสูงสุด	อยากมีครอบครัวที่อบอุ่น
อายุ	6, 9, 14, 20, 36 ปี
ลักษณะนิสัย	ซุกซน ชอบการผจญภัย ชอบอ่านหนังสือ กล้าแสดงออก จิตใจดี เป็นคนคล่องแคล่ว มุ่งมั่น มีมนุษยสัมพันธ์ดี
ลักษณะภายนอก	ผิวขาว ผอม บาง สูงประมาณ 165 เซนติเมตร(ตอนโต)

อลิซาเบธ เกรซเป็นตัวละครหลักของเรื่อง ปฏิเสธไม่ได้ว่าตัวละครนี้ผู้เขียนสร้างขึ้นมาจากตัวเอง น้ำเสียงของอลิซาเบธจึงมีความคาบเกี่ยวกับน้ำเสียงของผู้เขียน สัญชาตญาณของผู้วิจัยเห็นว่าการเป็นตัวละครดังกล่าว ไม่ใช่จะมุ่งเป็นตัวละครให้ได้อย่างสมจริงเพียงอย่างเดียว ผู้วิจัยควรต้องหาน้ำเสียงของผู้เขียนด้วย อาจกล่าวได้ว่า การเข้าถึงตัวละครดังกล่าวต้องคำนึง 2 หน้าที



กล่าวคือ เป็นตัวละคร(character) และเสมือนเป็นน้ำเสียงของผู้เขียน(author) ตัวละครมีเป้าหมายสูงสุดคืออยากมีครอบครัวที่อบอุ่นเหมือนในอดีต และการจะได้มาซึ่งสิ่งนั้น เธอต้องก้าวข้ามความกลัว เหตุการณ์ที่ฝังใจ ยอมรับและเข้าใจตัวเองให้ได้ แต่ในขณะที่ผู้เขียนต้องการให้ละครเรื่องดังกล่าว เป็นกระบอกเสียงของผู้กล้าหาญที่ต่อสู้กับความอยุติธรรม ความไม่ชอบธรรมในสังคม ตัวผู้วิจัย จำเป็นต้องเชื่อมโยงทั้ง 2 สิ่งนี้เข้าด้วยกัน หากมองทั้ง 2 หน้าที่นี้เป็นตัวละคร 2 ตัวจะเห็นว่าตัวละครทั้งสองนี้มีความเชื่อมโยงกันอยู่คือความต้องการพูดเรื่อง “ความกล้าหาญ” อันเป็นสาระหลักของเรื่อง ที่ต้องการนำเสนอ ผู้วิจัยจึงใช้ “ความกล้าหาญ” เป็นคำสำคัญ(keyword) ใช้เป็นแรงบันดาลใจเพื่อ เชื่อมโยงนักแสดงเข้ากับเรื่องราวทั้งหมดให้ยอมรับและซึมซับความต้องการ ความรู้สึกนึกคิดเข้ามาในใจ ทำให้เรื่องราวในละครเป็นเรื่องของผู้วิจัยเอง

### ภูมิหลังของตัวละคร

“ในวัยเด็กอลิซาเบธเป็นเด็กช่างคิด ช่างฝัน ช่างสงสัย มีจินตนาการสูง มองโลกสวย มีพลัง ชอบกระโดดโลดเต้น เล่นสนุก ไม่อยู่นิ่ง อลิซาเบธเป็นลูกสาวคนโตของหมอเกษผู้เป็นพ่อ และ ยูจินีผู้เป็นแม่ มีน้องชายอีกคนชื่อจอห์น ด้วยความที่จอห์นเกิดช้ากว่าหลายปี อลิซาเบธจึงมีเพื่อนเล่น เป็นพี่เลี้ยงชื่อ ซลามิน่า ภายหลังซลามิน่ามีลูกสาวชื่อ โมลิแซง เธอก็รักโมลิแซงเหมือนน้องสาวแท้ๆ อลิซาเบธเผชิญหน้ากับความขัดแย้งมาตั้งแต่เด็ก เธอเรียนรู้ว่ามีกฎบางอย่างที่จะแยกเธอกับโมลิแซง ออกจากกัน จากความสงสัยและตั้งคำถามค่อยๆ แปรเปลี่ยนไปเป็นความโกรธ ไม่เข้าใจกับความอยุติธรรมเมื่อเธอโตขึ้น

โลกของอลิซาเบธในวัยเด็กจะเล่นสนุกอยู่ที่ต้นไซริงกาใหญ่ในสวนหลังบ้านที่มีชิงช้าแขวนอยู่ เป็นจุดที่เธอมานั่งชิงช้า วิ่งเล่น ปีนต้นไม้ ต้นไซริงกายังเป็นจุดเชื่อมระหว่างบ้านของเธอกับฝั่งของคนรับใช้ที่เป็นผิวสี ด้วยความชอบผจญภัย แหกกฎ ในเวลากลางคืน เธอชอบแอบย่องออกมาตามเสียงกลองที่เหล่าคนใช้ร้องบรรเลงกันรอบกองไฟ และมาร่วมร้องเต้น ฟังเรื่องราวของชาวแอฟริกันผิวสี อลิซาเบธเห็นแบบอย่างจากพ่อและแม่ของเธอ ที่มีอุดมการณ์ไม่กีดกัน อลิซาเบธได้รับความคิดเรื่องไม่แบ่งแยกมาจากการเลี้ยงดูของที่บ้าน

เมื่อซลามิน่าพาโมลิแซงหนีออกจากบ้านไปหลังจากเหตุการณ์ฆาตกรรมคุณตาของเธอ เพราะละอายใจที่คนผิวสีทำร้ายคนในครอบครัวของอลิซาเบธ นับเป็นความคิดเรื่องการพลัดพรากอันเกิดจากความไม่ยุติธรรม เป็นบาดแผลในใจของอลิซาเบธ เธอเริ่มเข้าใจแล้วว่าการแบ่งสีผิวส่งผลต่อชีวิตของเธอแม้เธอไม่ได้เป็นผู้กระทำด้วยตัวเอง อลิซาเบธและพ่อพยายามตามตัวซลามิน่ากลับมาแต่ด้วยกฎที่เคร่งครัดทำให้เธอไม่ได้รับอนุญาตเข้าไปในเขตคนดำ เรื่องราวผ่านไปจากแผลสดกลายเป็นแผลเป็น ความโกรธเกรี้ยวอัดอั้นถูกกดทับไว้ ในวันหนึ่งเธอพบว่า โมลิแซงถูกฆ่าตายในการปะทะกันของเหตุการณ์นักเรียนประท้วงใหญ่ นั่นคือจุดแตกหักที่อลิซาเบธไม่อาจรับความจริงเหล่านี้ได้



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

จึงตัดสินใจหนีออกจากประเทศ หนีไปจากสิ่งที่เธอแก้ไขไม่ได้ เธอไปอยู่อาศัยที่ลอสแอนเจลิส ทำงาน  
 อยู่เป็นนักเขียน เธอไม่เคยกลับมาบ้านที่ประเทศแอฟริกาได้อีกเลย โดยเก็บความเจ็บปวดนี้ไว้ในใจใช้  
 ชีวิตอย่างปกติต่อไป

อลิซาเบธเคยได้รับอิสระและมีความกล้ามากในวัยเด็ก แต่เธอลบความกล้านั้น  
 ออกไปจากใจ เมื่อประสบกับเหตุการณ์ยิวติธรรมที่ทำร้ายจิตใจครั้งแล้วครั้งเล่า เมื่อเธอเติบโตขึ้น  
 ภายใต้ความกลัวการเผชิญหน้ากับความจริงก็มีความโกรธ ไม่เข้าใจ และโทษตัวเองอยู่

#### 4.7.2 ซลามิน่า มัชโลฟ

ความต้องการ	ใช้ชีวิตให้รอดในสังคมนี้โดยไม่มีปัญหากับใคร
ปมขัดแย้ง	กฎข้อบังคับของสังคม ความรู้สึกผิดที่เธอมีต่อผู้มีพระคุณ
เป้าหมายสูงสุด	อยากมีชีวิตที่สงบสุข มีอิสระ
อายุ	39, 42, 69 ปี
ลักษณะนิสัย	ใจดี ใจเย็น มีความอดทน อารมณ์ดี ไม่ชอบความขัดแย้ง มองโลกตามความเป็นจริง
ลักษณะภายนอก	ชาวโคซา ผิวดำ อ้วน คล่องแคล่ว สูงประมาณ 165 เซน ติเมตร

ซลามิน่า มัชโลฟเป็นคนรับใช้บ้านเกรซและเป็นพี่เลี้ยงประจำตัวของอลิซาเบธ บ้าน  
 เกรซดูแลซลามิน่าเหมือนเป็นคนในครอบครัว ช่วยปิดบังเรื่องที่เธอคลอเคลียและอนุญาตให้เธอเลี้ยง  
 ลูกไว้ในบ้านต่างๆ ที่ผิดกฎหมาย เธอจึงรักครอบครัวเกรซมาก เหตุการณ์ในฉากที่ 42. ซลามิน่ารู้สึกผิด  
 ที่พี่น้องเชื้อชาติเดียวกับเธอเป็นผู้ร้ายฆ่าคุณตาของอลิซาเบธอย่างโหดร้าย ซลามิน่าจึงชดเชย  
 ความรู้สึกนั้นด้วยการพาโมลิแซงหนีออกจากบ้านตระกูลเกรซ อีกครั้งในฉากที่ 48. แสดงให้เห็น  
 ว่าอลิซาเบธรู้สึกเจ็บปวดที่พยายามตามหาซลามิน่า แต่ก็ตามหาไม่เจอเพราะกฎหมาย Apartheid  
 ซลามิน่าได้สร้างบาดแผลในใจให้กับอลิซาเบธในวัยเด็ก ต่อมาเมื่ออลิซาเบธโตขึ้นเธอเลือกที่ลบซลา  
 มิน่าออกจากความทรงจำ แต่ได้ในฉากที่ 53. ได้ทราบว่าซลามิน่าคือคนที่อลิซาเบธอยากเจอที่สุด  
 และในท้ายเรื่องซลามิน่าก็คือผู้ช่วยเยียวยาบาดแผลในใจของอลิซาเบธ ในมุมมองของผู้วิจัย อลิซาเบธ  
 ไม่ได้มีปมขัดแย้งกับสังคมเท่ากับซลามิน่า เพราะในฉากที่ 50. พ่อของอลิซาเบธหรือหมอไอแซคได้  
 โทรมาบอกให้อลิซาเบธกลับบ้านเพราะตอนนี้ประเทศกำลังเข้าสู่ยุคใหม่แล้ว แต่อลิซาเบธก็ยังไม่กลับ  
 เพราะแท้จริงแล้วเธอมีความกลัวที่จะกลับไปที่บ้านแล้วต้องคิดถึงบาดแผลทั้งหมด แต่เมื่อพ่อโทร



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

กลับมาอีกครั้งในฉากที่ 52. ว่าเจอตัวซลามิน่าแล้ว อลิซาเบธถึงได้ยอมรับกับตัวเองว่าสิ่งที่ตามหลอกหลอนเธอก็คือคนคนนี้ ดังนั้น ซลามิน่าคือตัวละครปะทะหลักของอลิซาเบธ อลิซาเบธควรรู้สึกยึดโยงทั้งทางกายและใจกับซลามิน่าอย่างเข้มข้น

### ภูมิหลังของตัวละคร

เธอเป็นพี่เลี้ยงของอลิซาเบธ และเป็นคนทำงานรับใช้ในบ้านตระกูลเกรซ ซลามิน่าเป็นสาวร่างใหญ่ เสียงดัง อารมณ์ดี ขี้ตกใจ และขี้กลัว เชื่อภูตผี วิญญาณตามความเชื่อของชาวแอฟริกาใต้ ซลามิน่าเป็นผู้หญิงหาเลี้ยงครอบครัว ที่บ้านของเธอในโซเวโทหรือเขตคนดำ อยู่กันเป็นครอบครัวใหญ่ เธอไม่ได้มีสามี โมลิแชนงเกิดขึ้นมาจากผู้ชายที่เธอไม่ได้รัก เขาทำร้ายทุบตีเธอและเข้าร่วมกับกลุ่มหัวรุนแรง

เธอรักอลิซาเบธและครอบครัวเกรซมากเพราะพวกเขาดูแลเธออย่างดี ยอมทำผิดกฎหมายเพื่อให้เธออยู่กับลูก ซลามิน่าไม่เอาลูกให้ที่บ้านเลี้ยงเพราะเธอกลัวว่าอดีตสามีเธอจะมาเอาตัวโมลิแชนงไป บุญคุณอันใหญ่หลวงนี้เองที่ทำให้เธอรู้สึกผิดมากเมื่อครั้งที่คุณตาของบ้านเกรซถูกฆาตกรรม ซลามิน่าไม่ยอมให้ครอบครัวเกรซต้องมาลำบากเพราะเธอ การเก็บโมลิแชนงไว้ในบ้านคนขาวที่เธอรักและเคารพเหมือนกับเป็นระเบิดเวลา เธอเป็นมุ่งมั่น เด็ดเดี่ยวในมุมมองของเธอ เป้าหมายของเธอการดูแลลูกและครอบครัว การเป็น single mom และหาเลี้ยงครอบครัวใหญ่ทำให้เธอกลายเป็นคนเข้มแข็งมาก หรือยามที่ลูกเธอเสียชีวิตจากเหตุการณ์ประท้วง ซลามิน่าผู้ผูกพันกับธรรมชาติก็สามารถเยียวยาตัวเองผ่านธรรมชาติที่อยู่รอบตัว เธอเคยมีความคิดที่จะกลับมาหาครอบครัวเกรซ แต่เธารู้ดีว่าไม่สามารถสมานรอยร้าวที่เกิดขึ้นในใจเธอได้ อยากรักดี เธอมีความหวังเล็กๆ ที่จะได้เห็นหน้าทุกคนอีกครั้งก่อนตาย แต่ซลามิน่าเป็นคนมองโลกตามความเป็นจริง แม้เธอจะไม่ชอบความอยุติธรรม แต่เธอมองว่ามันเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงได้ยาก และมันอาจจะไม่ได้เปลี่ยนได้ในช่วงชีวิตของเธอ ในมุมมองหนึ่งอาจจะมองได้ว่าเธอเป็นคนยินยอม โอนอ่อนผ่อนตาม แต่อย่างน้อยเธอก็ไม่เคยห้ามโมลิแชนงสู้ การที่เธอไม่กลับไปหาครอบครัวเกรซนั้นว่าเป็นความเด็ดเดี่ยวรูปแบบหนึ่ง ภาพในความฝันของซลามิน่ามีเพียงเธอ คุณหนูเกรซ และโมลิแชนงวิ่งเล่นในสวน เธอได้นั่งดูเด็กทั้งสองค่อยๆ เติบโตไปด้วยกัน

## 4.7.3 โมลิแซง เอลเลสซีเบธ มัชโลฟ

ความต้องการ	ได้รับอิสรภาพจากการถูกกดขี่อย่างไม่เป็นธรรม
ปมขัดแย้ง	ข้อบังคับของสังคม
เป้าหมายสูงสุด	มีอนาคตที่ดีกว่าเดิม
อายุ	3, 14 ปี
ลักษณะนิสัย	ซุกซน ไม่กลัวใคร เป็นผู้นำ ไม่ชอบถูกเอาเปรียบ ยอมหัก ไม่ยอมงอ
ลักษณะภายนอก	ชาวโคซา ผิวดำ ผอม บาง สูงประมาณ 157 เซนติเมตร

โมลิแซงเป็นลูกสาวของซลามิน่า เธอเกิดมาท่ามกลางกฎบังคับ ทำให้เธอต้องหลบซ่อนอยู่ในบ้านเกรซ เธอเรียนรู้ตั้งแต่เด็กว่าต้องซ่อนตัว ไม่ให้ใครเห็น แต่ไม่ได้เข้าใจที่มาที่ไป ด้วยว่าถูกเลี้ยงมากับคนขาวทำให้เธอเรียนรู้ว่าคนขาวไม่ได้มีทัศนคติด้านลบกับเธอ และเธอเองก็ไม่ได้มีทัศนคติด้านลบกับคนขาว ไม่มีความจำเป็นที่ต้องแบ่งแยกกัน เมื่อเติบโตขึ้น เธอจึงเรียนรู้ว่ากฎของสังคมปฏิบัติกับเธออย่างไม่ยุติธรรม จึงเข้าร่วมการประท้วงนักเรียนเมื่อเธอโตขึ้น และถูกยิงเสียชีวิตในการประท้วง ความตายของโมลิแซงเป็นฟางเส้นสุดท้ายที่ทำให้โอลิซาเบธเลือกหนีออกมาจากปัญหาความขัดแย้งที่บ้านเกิด ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าตัวละครโมลิแซงไม่ได้เป็นตัวละครปะทะของโอลิซาเบธ แต่ทำหน้าที่เป็นตัวกระตุ้นความขัดแย้งนั้นในซัดซัน ความรักที่โอลิซาเบธมีต่อโมลิแซงจะค่อยๆ แปรเปลี่ยนเป็นความโกรธแค้นต่อความอยุติธรรม เจ็บปวด เพิกเฉย จนกลายเป็นการปฏิเสธความเป็นจริง ผู้เขียนสร้างตัวละครโมลิแซงโดยให้ผู้ชมติดตามชีวิตเธอตั้งแต่เกิดจนตาย ค่อยๆ สร้างเหตุการณ์ให้ผู้ชมผูกพันกับตัวละครนี้ จนกระทั่งเลือกที่จะฆ่าตัวละครนี้ในท้ายที่สุด สะท้อนสภาพของผู้บริสุทธิ์ที่เป็นเหยื่อของเหตุการณ์ apartheid ซึ่งเป็นน้ำเสียงแฝงของบทละครเรื่องนี้ หากวิเคราะห์ตามหน้าที่ของตัวละครดังกล่าว ผู้วิจัยมีทัศนะว่าควรทำให้ผู้ชมรักและเอ็นดูตัวละครตัวนี้ แต่ติดตามเส้นเรื่องของโอลิซาเบธที่เป็นการกระทำหลัก มองชะตากรรมของโมลิแซงอย่างตั้งคำถามกับสังคม

ภูมิหลังของตัวละคร

โมลิแซงเติบโตมาในบ้านตระกูลเกรซได้รับความรักจากโอลิซาเบธและพ่อแม่ของเธอ เธอรักบ้านตระกูลเกรซมากโดยเฉพาะอย่างยิ่งโอลิซาเบธ ที่มาเล่นกับเธอ กอด หอมแก้ม แบ่งขนมให้เธอกินและแบ่งตุ๊กตาให้เธอเล่น แม้ในวัยเด็กจะมีความสุขแต่ตั้งแต่จำความได้โมลิแซงได้ยินมาตลอดแต่คำว่า ต้องหลบซ่อน ห้ามออกมา ห้ามทำโน่น ห้ามทำนี่ นานวันเข้าเธอก็ยิ่งรู้สึกตั้งคำถามว่าทำไม



3633890225

CT :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

และยิ่งเมื่อเธอต้องออกมาจากบ้านของอลิซาเบธเพราะแม่บอกว่าคนผิวสีจะอยู่บ้านคนผิวขาวไม่ได้ อีกทั้งเธอและแม่ต้องรับผิดชอบต่อการกระทำของคนผิวสีที่ทำกับตาของอลิซาเบธ โมลิแซงรู้สึกไม่พอใจกับสิ่งที่เกิดขึ้น ทำไมคนผิวสีจึงโดนรีดรอน ทำไมเธอถึงต้องรับผิดชอบในสิ่งที่เธอไม่ควรถูกต้องรับ สิ่งเหล่านี้เติบโตอยู่ในใจของโมลิแซง นับว่าโมลิแซงเป็นเด็กในยุคที่ความอึดอันที่ถูกกดทับเพื่อรอวันปะทุนั้นสูงงอม การที่เธอต้องถูกพลัดพรากจากบ้านคนขาวอย่างไม่เต็มใจ แต่เป็นไปด้วยความจำเป็น ทำให้เธอต้องการแสดงตลอดเวลา เธอปะทะกับที่บ้าน ปะทะกับแม่ของเธอ มีความมุกทะลุ ไม่กลัวใคร แม้เธอจะทะเลาะกับแม่เป็นประจำ แต่แม่ของเธอก็ไม่เคยห้ามเธอแสดงออกอย่างที่เธอต้องการ จนเมื่อเธอเข้าเรียนที่เมืองโซเวโท ก็เห็นอีกว่าคนผิวสีถูกกีดกัน โดนปิดโอกาสในการเรียน โดนบังคับให้เรียนเฉพาะวิชาที่ทางการสั่ง ห้ามขัดขืน โดนปิดบังข่าวสาร เวลาไปเรียนก็ต้องมีทหารมายืนคุมเหมือนนักโทษ เธอจึงเริ่มเข้าร่วมในกลุ่มต่อต้านการแบ่งแยกสีผิวกับเพื่อนและรุ่นพี่ในการเดินขบวนประท้วงอย่างไม่กลัวตายเพื่อทวงคืนผืนแผ่นดินของเธอ

#### 4.7.4 ยูจีนี เกรซ

ความต้องการ	ปฏิบัติหน้าที่ในครอบครัวอย่างดีที่สุด
ปมขัดแย้ง	ครอบครัวทำผิดกฎหมาย
เป้าหมายสูงสุด	ใช้ชีวิตอย่างสงบสุขในสังคมที่ดีกว่าเดิม
อายุ	33 ปี
ลักษณะนิสัย	มีระเบียบ ชอบจัดการ อ่อนนอกแข็งใน ไม่ชอบความขัดแย้ง รักความยุติธรรม เป็นคนน่าเคารพ น่าเกรงขาม แต่อ่อนโยน เป็นผู้ตาม
ลักษณะภายนอก	ชาวอังกฤษ-แอฟริกาใต้ ผิวขาว ผอม บาง สูงประมาณ 168 เซนติเมตร

ยูจีนี เกรซเกิดและเติบโตในประเทศแอฟริกาใต้ แต่เธอมีเชื้อสายอังกฤษ เนื่องจากพ่อและแม่ของเธอย้ายถิ่นมาตั้งรกรากที่นี่ ยูจีนีเติบโตมาในครอบครัวที่ดี ถูกสอนมารยาททางสังคมตามแบบอย่างชาวอังกฤษ มีความฝันที่จะเป็นแม่บ้าน ดูแลสามีและลูกๆ ของเธออย่างดี หากพิจารณาจากบท ตัวบทได้วางให้ยูจีนีประสบกับภาวะตึงเครียดหลายครั้งจากการที่แอบซุกซ่อนเด็กผิวดำไว้ในบ้านอย่างผิดกฎหมาย แต่เราก็จะเห็นว่ายูจีนีพยายามต่อสู้กับความกลัวของตนเอง เห็นได้จากฉากที่ทะเลาะกับสามีอย่างรุนแรง โดยตัดพ้อว่าสามีไม่เคยอยู่ที่บ้านเมื่อเกิดปัญหาต่างๆ ในทางตรงกันข้าม เธอก็ไม่ได้มีภาวะผู้นำ ในฉากที่โมลิแซงหายไป เราจะเห็นว่ายูจีนีหลีกเลี่ยงปัญหาและจมอยู่

กับความโศกเศร้า ตัวละครตัวนี้ไม่ได้ส่งผลทางตรงกับความขัดแย้งหลักของเรื่อง เป็นเพียงตัวละครสนับสนุนเรื่องราวได้ดำเนินไป อย่างไรก็ตาม ตัวละครนี้สะท้อนให้ผู้ชมเห็นความขัดแย้ง ความรุนแรงของเหตุการณ์ apartheid หลายครั้ง เช่น เมื่อเธอต้องเดินทางเข้าไปในเขตคนดำตอนกลางคืนซึ่งอันตรายมากที่คนขาวจะเข้าไปได้ ในฉากที่ 24. หรือฉากที่ 17. เมื่อเธอต้องโต้เถียงกับคนรับใช้ผิวดำเรื่องชาติพันธุ์ของเธอ ตัวละครตัวนี้ยังสะท้อนในแง่มุมของคนขาวที่ไม่เข้าพวก ไม่ได้เกิดและเติบโตที่บ้านเกิดแต่ก็ไม่จำเป็นว่าเป็นคนของประเทศใหม่ ดังเห็นได้จากฉากที่ 10. ลูสกาเพื่อนข้างบ้านอริซาเบทพูดจากระทือกระเทียบ แสดงให้เห็นความไม่เท่าเทียมกันแม้ในหมู่คนขาวด้วยกันเอง กระนั้น ตัวบทก็ยังนำเสนอตัวละครดังกล่าวในสถานะสังคมที่สูงกว่า

### ภูมิหลังของตัวละคร

ยูจินีอายุ 33 เป็นคนมีรสนิยมดี ชอบฟังเพลงคลาสสิก ชอบชมภาพยนตร์ ถูกเลี้ยงมาในครอบครัวคนขาวที่มีฐานะ รายได้ของบ้านเธอมาจากผลผลิตการทำไร่ และเช่าพื้นที่ทำเกษตรกรรมและปศุสัตว์ เธอได้รับการศึกษาที่ดี ได้เรียนรู้มารยาทและการเข้าสังคม เธอพบรักกับหมอเกรซ ตอนหมอเกรซออกตรวจกับหน่วยแพทย์เคลื่อนที่และไปรักษาคนงานในไร่ของพ่อเธอ หมอเกรซเป็นบุคคลที่เปลี่ยนแปลงการมองโลกของยูจินี ทำให้เธอยอมรับว่าสังคมมีความไม่ยุติธรรมนี้เกิดขึ้น เธอไปช่วยเหลือการออกไปรักษาในพื้นที่ของหมอเกรซอยู่บ่อยๆ รวมถึงบริจาคเงินช่วยเหลือโรงพยาบาลและศูนย์รักษาต่างๆ เมื่อแต่งงานกันเธอย้ายมาอยู่กับหมอเกรซที่โยฮันเนสเบิร์ก เมื่อมีลูกสาวยูจินีเลิกทำงานและเป็นแม่บ้านเต็มตัว ยูจินีพยายามทำทุกอย่างให้ดีทั้งเป็นนายหญิงของบ้าน ดูแลทุกคนให้ดี เป็นภรรยาที่ดี เป็นแม่ที่ดี เป็นนายหญิงของบ้านที่ดี ตามธรรมชาติของยูจินีเธอไม่ได้เป็นผู้นำ เธอเชื่อในการแต่งงานและหน้าที่ของสามีภรรยา เธอไม่ใช่คนใจกล้า แต่โดนบังคับให้เป็นด้วยสามีที่ชอบทำอะไรตามอำเภอใจ เธอไม่เคยพอใจสังคมโดยเฉพาะเรื่องความขัดแย้งของสีผิวที่มักจะมากวนใจเธอและครอบครัวให้เธอต้องคอยรับมืออยู่เนืองๆ เมื่อเจอปัญหามันก็ยากมากที่เธอแก้ปัญหาที่นั่น สาเหตุที่เธอรักโมลิแซงมากเป็นเพราะเป็นครั้งแรกที่เธอรู้สึกว่าการต่อสู้ของเธอมีความหมาย แม้ว่าเธอพยายามจะสู้กับสังคมที่แบ่งสีผิวไปพร้อมๆ กับสามีของเธอ แต่สุดท้ายเธอก็ตกเป็นเหยื่อของความขัดแย้งนี้อยู่ดี เธอไม่สามารถเปลี่ยนแปลงความจริงที่ว่าสังคมไม่ได้ยุติธรรมอยู่แล้วตั้งแต่ต้น ช่วงบั้นปลายของชีวิตยูจินีป่วยเป็นโรคมองเสื่อม อาศัยอยู่ในสถานบริบาลแห่งหนึ่ง

## 4.7.5 ไอแซค เกรซ

ความต้องการ	ช่วยเหลือผู้คนที่ขาดแคลน
ปมขัดแย้ง	สังคมไม่ยุติธรรม
เป้าหมายสูงสุด	ทำให้โลกนี้ดีขึ้น
อายุ	36, 70 ปี
ลักษณะนิสัย	กล้าหาญ ทำสิ่งที่ถูกต้องมากกว่าสิ่งที่ต้องทำ อบอวน อดทน ทำงานหนัก คล่องแคล่ว แน่วแน่
ลักษณะภายนอก	ชาวไอริช-แอฟริกาใต้ ผิวขาว เจ้าเนื้อ ร่างใหญ่ สูงประมาณ 175 เซนติเมตร

ตัวบทนำเสนอตัวละครหมอเกรซว่าเป็นคนที่ทำงานหนัก แทบไม่ได้กลับบ้าน ต้องออกไปปฏิบัติภารกิจแทบทุกวัน ทำให้ภรรยาต้องรับภาระดูแลความเป็นไปที่เกิดขึ้นในบ้านทั้งหมด กระทั่งเกิดเป็นความขัดแย้งรุนแรงในครอบครัว หมอเกรซเป็นคนมีอุดมการณ์ ทำทนายกฎหมายที่ไม่ถูกต้อง เป็นผู้นำของครอบครัว ตัวละครนี้เป็นอีกหนึ่งตัวละครที่สนับสนุนเรื่องราว แม้จะปรากฏตัวไม่บ่อยครั้งเท่ากับยูจีนีหรือแม่ของอลิซาเบธ แต่ก็เป็นตัวละครที่ส่งผลกระทบต่อเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ การกระทำของหมอเกรซทำให้เราเห็นปมขัดแย้ง นอกจากด้านชาติพันธุ์ ยังมีเรื่องศาสนาอีกด้วย ตระกูลเกรซไม่ได้นับถือศาสนาโปรเตสแตนต์ นิกายปฏิรูปเนเธอร์แลนด์ อันเป็นนิกายที่นิยมในกลุ่มคนแอฟริกันที่ได้รับอิทธิพลมาจากมิชชันนารีชาวดัตช์ที่เคยอาศัยอยู่แต่เดิม พ่อของลูสกาที่เป็นศาสนาจารย์ประจำศาสนานี้ หมอไอแซคเป็นชาวยิวที่ยากจนจึงถูกล้อเลียนมาตั้งแต่เด็ก ดังเห็นได้จากฉากที่ 18. ฉะนั้น การเป็นหมอของไอแซคจึงมีเหตุผลมาจากความต้องการทำให้โลกเปลี่ยนแปลงไปสู่สิ่งที่ดีกว่า ทำให้เขามีแรงบันดาลใจออกไปช่วยเหลือผู้คนที่ยากไร้ ขาดแคลน แต่เขาเองก็ไม่ใช้คนที่ไม่อยู่กับความเป็นจริง ในฉากที่ 12. หมอไอแซคทิ้งท้ายกลับอลิซาเบธว่า “อย่าคิดว่านี่เป็นบ้านเราเลย” สะท้อนให้เห็นว่า หมอไอแซคมีความเข้าใจว่าจริงๆ แล้วแผ่นดินนี้ไม่ได้เป็นของตนในฐานะเจ้าอาณานิคมมาตั้งแต่ต้น ต่างกับยูจีนีที่ตอบคนรับใช้ว่า “นี่คือประเทศของฉัน” ในฉากที่ 17. หลังจากที่อลิซาเบธจากบ้านมาอยู่อเมริกา หมอไอแซคทำหน้าที่เป็นผู้ที่ส่งข่าวเหตุการณ์ที่ประเทศแอฟริกาใต้ และกล่อมให้อลิซาเบธกลับมาบ้าน จนในท้ายที่สุดที่ เขาตามหาซลามิน่าจนพบ อลิซาเบธจึงกลับมา หมอเกรซเป็นตัวละครที่สะท้อนให้เห็นถึงผู้มีอุดมการณ์ที่อาศัยในโลกที่ไม่ยุติธรรม



### ภูมิหลังของตัวละคร

ไอแซค เกรชเป็นหมอผู้มีอุดมการณ์มุ่งทำงานเพื่อช่วยเหลือคนทุกชนชั้น ทุกสีผิว เกิดในครอบครัวไม่ได้ร่ำรวยมาก ด้วยเชื้อสายเดิมเป็นชาวไอริช ผมแดง จึงถูกล้อเลียนมาตั้งแต่เด็ก เขาเข้าใจความรู้สึกไม่เท่าเทียมนี้ มุมานะเรียนให้เก่ง ฝึกงานเป็นหมอชุมชนด้วยแรงบันดาลใจแรงกล้าว่าจะช่วยเหลือผู้คนในแบบของเขา เขากลับทำงานโดยไม่สนว่าสภาพสังคมและคนรอบข้างจะมองอย่างไร แม้บางอย่างจะนำมาซึ่งความเสี่ยงแต่เขาก็กล้าเผชิญมัน จนเมื่อเขามีภรรยาและลูกๆ รวมทั้งเหล่าคนรับใช้สีผิวในบ้าน อุดมการณ์ที่เขาแบกไว้เริ่มสั่นคลอนเพราะเกี่ยวข้องกับความเป็นความตาย เขาพยายามสอนให้อลิซาเบธ มีความกล้าและเชื่อมั่น อย่างไม่รู้ตัว เขาก็เป็นคนมองโลกด้วยความเป็นจริง ความเป็นความตายเป็นเรื่องธรรมดาสำหรับหมออย่างเขา แต่บาดแผลทางใจคือปมขัดแย้งภายในที่หมอเกรชไม่สามารถแก้ไขปัญหาได้ เมื่อครั้งที่อลิซาเบธหนีออกจากบ้านไปโดยที่ไม่หันหลังกลับมาโดยที่เขาไม่รู้สาเหตุที่แท้จริง เป็นความขุ่นข้องหมองใจ และเขารู้สึกผิดและโทษตัวเองลึกๆ เขาพยายามต่อสู้กับความยุติธรรม ช่วยเหลือผู้คน แต่เขาไม่สามารถเข้าใจความเจ็บปวดของลูกสาวของเขาได้เลย หมอเกรชเลือกที่จะอยู่ที่แอฟริกาใต้ต่อไปจนเกษียณ โดยมีปณิธานว่าตนจะตามหาซลามิน่าให้พบเพื่อให้อลิซาเบธกลับมาที่บ้านเกิด ตลอดระยะเวลากว่า 30 ปีที่เขาอาศัยกับภรรยาและลูกชาย โดยปราศจากลูกสาว หมอเกรชยังเดินทางรักษาคนโดยไม่แบ่งแยกตามกำลังที่มี พยายามรักษาคนดำให้ได้มากที่สุดเพื่อจะได้รู้ว่าซลามิน่าอยู่ที่ไหน แต่ก็ไม่มีใครบอกข้อมูลเกี่ยวกับเธอได้เลย ท้ายสุดแล้ว คนสุดท้ายที่เขาอยากช่วยเหลือมากที่สุดก็คือ อลิซาเบธ ลูกสาวของเขา ภาพฝันในใจลึกๆ ของเขาก็คือครอบครัวกลับมาอยู่พร้อมหน้ากันอีกครั้งหนึ่ง แต่ก็เป็นการเศร้าใจที่ภรรยาของเขาไม่สามารถจำใครได้อีกแล้ว แม้กระทั่ง ตัวเขา

#### 4.7.6 ตัวละครอื่นๆ

ตัวละครสนับสนุนอื่นๆ ผู้วิจัยสรุปการวิเคราะห์ไว้ดังตารางในหน้าถัดไป



ตาราง 4 วิเคราะห์ตัวละครสนับสนุน(supporting character)

ตัวละครหลัก	อายุ	บุคลิกเฉพาะ/ตลกขบขัน	ลักษณะนิสัย	ลักษณะภายนอก
ลูซี่	8 ปี	องอาจ กล้าหาญ รักเพื่อนฝูง รักการผจญภัย ชอบช่วยเหลือผู้อื่น มีความซื่อสัตย์และซื่อตรง	เอาใจใส่เพื่อน การช่างใจ	ตัวสูงกว่าเด็กคนอื่นเล็กน้อย แต่ไม่ถึงกับอ้วนเกินไป
ศาสตราจารย์แฮตตี	52 ปี	เป็นคนที่มีไหวพริบดีและเฉลียวฉลาด ชอบช่วยเหลือผู้อื่น มีความซื่อสัตย์และซื่อตรง	เชื่อมั่นในตนเอง ภูมิใจในตนเอง มีความรักใคร่ต่อผู้อื่น	ตัวสูงใหญ่ ไม่สูงมากนัก ภายนอกเป็นคนน่าเชื่อถือ น่าเกรงขาม ชอบบทความสมบูรณแบบ
ซีพี	89 ปี	คนสรวลเยาะเย้ย ชอบล้อเล่น ชอบพูดตลกขบขัน มีความซื่อสัตย์และซื่อตรง	มีความเชื่อมั่น มีศรัทธาอันแรงกล้า แต่ถูกทรยศโดยเพื่อน	ตัวดำ ดูแก่กว่าอายุจริงไปมาก สูง ร่าเริง แววตาอ่อนโยน แต่มุ่งมั่น



3633890225

<p>วิชาเอกอนุ มศว เล็ก</p>	<p>ขอปรึกษา กับอาจารย์ คนอื่นได้ไหม เรื่อง งานเขียน</p>	<p>ขอบคุณมากครับ เรียนอาจารย์ ผมอยากถาม เรื่องงานเขียน ของผมครับ ผมอยากถาม เรื่องงานเขียน ของผมครับ ผมอยากถาม เรื่องงานเขียน ของผมครับ</p>	<p>ปี 70</p>	<p>สอน ภาษาไทย</p>
<p>วิชาเอก มศว มอช</p>	<p>ใจดี ไม่ คุย กับ คนอื่น</p>	<p>ดีใจที่ได้คุย กับคุณครับ เรียนคุณ ผมอยากถาม เรื่องงานเขียน ของผมครับ ผมอยากถาม เรื่องงานเขียน ของผมครับ</p>	<p>ปี 55</p>	<p>สอน ภาษาไทย</p>
<p>วิชาเอก มศว</p>	<p>ใจดี ไม่ คุย กับ คนอื่น</p>	<p>ดีใจที่ได้คุย กับคุณครับ เรียนคุณ ผมอยากถาม เรื่องงานเขียน ของผมครับ ผมอยากถาม เรื่องงานเขียน ของผมครับ</p>	<p>ปี 83</p>	<p>สอน ภาษาไทย</p>





3633890225

CU Thesisis 5880352122 thesisis / recv: 19072562 04:49:42 / seq: 12

ไอริส โบทัน	19 ปี	อยู่ จนกระทั่งไปเจอเจอเรียนชีวิตที่อยู่อายุอยู่ เป็นคนซุซุ ที่เสียงจอนนั้น นอนของของอลิชา เบธ เป็นเด็กสาวอยู่อยู่แวกบ้านเดียวกับชลา มีน่า หลังจากที่หยุดเรียน เพราะต้องหาเงินช่วย ครอบครัว เธอตามติดชลาเข้ามาทำงานที่บ้าน เกอร์ช ในตัวทไอริสไม่ได้มีบทบาทมากนัก เป็น ตัวละครบอกข่าวสารเท่านั้น	ทำงานหนัก รักผิดชอบ ชี เกรงใจ ซื่อสัตย์	ผิวดำ ตัวเล็ก รูปร่างท้วม
ปีเตอร์ มอม บาตี	40 ปี	คนขี้บรถของบ้านเกอร์ช รับใช้บ้านนี้มาประมาณ 5 ปี ปีเตอร์ไม่ใช่คนโกล้ง เมื่อนี้ มาทำงานที่ บ้านหลังนี้ตามคำแนะนำ ตั้งใจทำงานเพื่อเก็บ เงินส่งให้ทางบ้าน มีบทบาทน้อยมากในเรื่อง	เรียบร้อย สุภาพ ไม่สร้าง ความขัดแย้ง	ผิวดำ ดูสะอาด เรียบร้อย อ่อนโยน
เจ้าหน้าที่ ตำรวจโพทคิ เตียร์	45 ปี	คนแอฟริกัน เป็นตำรวจที่รับผิดชอบคดี ฆาตกรรมคุณตาของอลิชาเบธ มีอคติต่อกุ่มหัว รุนแรงเรียกร้องอัยการ ตั้งใจปฏิบัติหน้าที่	เอาจริงเอาจัง มีความเป็น ผู้นำ ชัดเจน	ผิวดขาว ร่างใหญ่ ไม่อ้วนมาก ไร่ หนวด
หมอหนุ่มที่ โรงพยาบาล	24 ปี	หมอผิวดขาว คนแอฟริกัน เพิ่งเข้ามาทำงานที่ โรงพยาบาลนี้ได้ไม่นานมาก	จิตใจดี ชอบช่วยเหลือผู้คน มีอุดมการณ์ ทำงานหนัก	ผิวดขาว ผอม สูงปานกลาง ดูอ่อน ล้า
พยาบาลแลน	45 ปี	เจ้าหน้าที่ช่วยเหลือคนไข้ที่โรงพยาบาล ทำงาน	มุ่งมั่น ทำงานหนัก	ผิวดขาว ตัวใหญ่ อวบ ว่องไว



แกนกลางที่ร่วมกันคือ *เป็นผู้สูญเสีย เจ็บปวดจากการพลัดพราก ไม่ว่าจะแยกจากกันโดยธรรมชาติหรือโดยบังคับ* อันนำมาสู่ความรู้สึกผิด ความเจ็บปวดที่มีต่อกัน ดังนั้น ในเหตุการณ์ช่วงท้ายที่อลิซาเบธกลับมาสู่ประเทศบ้านเกิด จึงไม่เพียงแค่อธิบายบาดแผลของตน แต่การกลับมาของอลิซาเบธก็ได้เติมเต็มและเยียวยาบาดแผลในใจของตัวละครตัวอื่นๆ ด้วย ถึงแม้เราจะมองโลกตามเป็นจริงอย่างไรก็ตาม ก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าใจที่บอบช้ำและเหนื่อยล้าก็ทำร้ายเราทุกคนจนไม่อาจค้นหาความสุขสงบที่แท้จริงได้

#### 4.8 กำหนดรูปแบบนำเสนอของผู้กำกับ

ตัวบทนำเสนอแบบผสมผสาน ประกอบด้วยบทสนทาระหว่างตัวละครเป็นส่วนมาก และบทพูดเดี่ยวของตัวละครอลิซาเบธที่พูดกับผู้ชม แม้จะสื่อสารทางตรงกับผู้ชมแต่การนำเสนอจะยังคงสถานะบริบทแวดล้อมเป็นสถานการณ์สมมติ(imaginary circumstances) ไว้ ละครเรื่องนี้จึงนำเสนอแบบละครเวทีแบบที่มีกำแพงที่สี่(fourth wall) อันหมายถึงกำแพงสมมติเพื่อแบ่งระหว่างโลกบนเวทีและโลกในละคร แต่เบาบางลง ตัวละครสามารถรับรู้ผู้ชมเสมือนเป็นผู้ฟังของตน ในการนี้ผู้วิจัยไม่ได้แทนผู้ชมเป็นเสมือนเพื่อนคนหนึ่งที่อยู่คนละซีกโลก ไม่เคยได้รับรู้เหตุการณ์เหล่านี้มาก่อน ส่วนในฉากที่เป็นบทสนทาก็จะนำเสนอแบบละครเวทีตามปกติ ด้วยตัวบทไม่ได้ต้องการให้ตัวละครออกไปปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมเหมือนกับการแสดงแบบมีส่วนร่วม(participatory performance) ซึ่งเป็นลักษณะที่พบโดยมากของการแสดงเดี่ยว ตามที่ผู้วิจัยได้พบทวนไว้

ผู้กำกับเสนอว่าจุดเด่นของการแสดงเรื่องนี้คือ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นมากมายในชีวิตของอลิซาเบธที่ส่งผลต่อการเลือกกระทำของเขา ผู้กำกับจึงอยากเน้นช่วงเปลี่ยนแปลงของชีวิตของอลิซาเบธ นั่นก็คือ ช่วงหนีจากประเทศบ้านเกิดไปอเมริกา ดินแดนแห่งอิสระและความกล้าหาญ ตัวละครเดินทางไปนั้น แต่กลับพบว่าอิสระและกล้าหาญอยู่ในตัวเรา คือการเผชิญหน้ากับตัวเอง เพื่อเน้นย้ำประเด็นดังกล่าว ผู้กำกับจึงใช้วิธีอำภพบนเวทีตอนที่อลิซาเบธย้ายไปอยู่อเมริกามาไว้ตอนต้นเรื่อง แล้วใช้เทคนิคแสงและเพลง ย้อนกลับไปเล่าเรื่องในวัยเด็กอีกครั้ง เสมือนว่าฉายภาพย้อนหลัง (flashback) ขนาดยาวแก่ผู้ชม จนกลับมาจบที่เดิมอีกครั้ง

ด้านงานออกแบบ ผู้กำกับยึดโยงกับโปรดักชั่นต้นฉบับที่นำเสนอแบบเวทีเปล่า มีชิงช้าเพียง 1 ตัว โดยเสริมบรรยากาศด้วยฉากหลังที่เป็นผ้าขนาดใหญ่ เย็บขอบให้เป็นเส้นขอบฟ้าและภูเขา ทาสีแต่กระแงในโทนร้อนแรง ให้บรรยากาศทุ่งสะวันนา นอกจากนี้ ผู้กำกับต้องการให้เรื่องถูกเล่าอย่างลื่นไหล จึงปรากฏการดับไฟมืด(blackout)เพื่อเปลี่ยนฉากเพียงไม่กี่ครั้ง ใช้ไฟและการกำหนด

ตำแหน่งบนเวทีเชื่อมกันในทุกๆ ฉาก อีกทั้ง ยังส่งผลให้นักแสดงต้องออกแบบท่าทางและสลับตัวละครอย่างต่อเนื่อง ไม่สะดวกอีกด้วย



ภาพ 5 งานออกแบบฉาก



ภาพ 6 งานออกแบบไฟ



3633890225

CU\_Thesis\_5880352122\_Thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

## บทที่ 5

### กระบวนการซ้อม

หลังจากผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงหลักการแสดงของหม่อมน้อย ผู้วิจัยพบว่าหลักการลักษณะนี้เน้นการพัฒนานักแสดงแบบองค์รวม เป็นหลักการใหญ่ที่พัฒนาเสริมนักแสดงมีทักษะดีขึ้นในทุกๆ ด้านด้วยการฝึกทำแบบฝึกหัดอย่างต่อเนื่อง มีเป้าหมายสูงสุดเพื่อให้นักแสดง *ลดอดีตตาของตน มีจิตว่าง มีสติตื่นรู้ อยู่กับปัจจุบัน มีสมาธิแข็งแรง กายและใจสมดุล เชื่อในตัวละคร และพร้อมที่จะเข้าใจธรรมชาติของสรรพสิ่งว่ามีเกิดขึ้น ตั้งอยู่ ดับไป* ผู้วิจัยได้ทดลองนำแบบฝึกหัดของหม่อมน้อยมาใช้ในหลายลักษณะ อันได้แก่ 1) ฝึกพัฒนาทักษะโดยรวมของนักแสดง 2) ค้นหาสภาวะภายในและเข้าถึงตัวละคร 3) เพื่อเตรียมร่างกาย-จิตใจก่อนซ้อม 4) เพื่อแก้ไขปัญหาการแสดง โดยแบ่งการอธิบายขั้นตอนการทำงานเป็น 3 ช่วงเวลาหลัก ได้แก่

**5.1 ระยะเวลาที่ 1 สร้างสรรค์ตัวละคร สร้างภาพบนเวที** เป้าหมายสำคัญของระยะนี้คือค้นหาความรู้สึกภายใน วิธีการใช้เสียงของตัวละคร วิธีการนำเสนอของนักแสดง ตลอดจนทำงานกับผู้กำกับเพื่อออกแบบการใช้พื้นที่และตำแหน่งของตัวละครบนเวที ลักษณะการซ้อมจะทำแบบค่อยเป็นค่อยไป

**5.2 ระยะเวลาที่ 2 ซ้อมเรียงฉากแบ่งตามช่วงของการแสดง(unit)** เป็นการซ้อมในระยะเวลาที่ผู้ปฏิบัติต้องสามารถจดจำบทและการเคลื่อนไหวทั้งหมดได้ เพื่อค้นหาความต่อเนื่องการเชื่อมโยงทั้งภายนอกและภายใน การสลับเปลี่ยนตัวละครได้อย่างลื่นไหล ตลอดจนทดลองค้นหากระบวนการเตรียมตัวก่อนเริ่มซ้อมและแสดงที่เหมาะสม ลักษณะการซ้อมจะซ้อมต่อเนื่องแบบเรียงฉากแต่ไม่จบทั้งเรื่อง ชัดเกล้าไปที่ละช่วงให้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

**5.3 ระยะเวลาที่ 3 การซ้อมเสมือนจริง** เป็นระยะที่ผู้วิจัยซ้อมในพื้นที่การแสดงจริงและเริ่มทำงานกับส่วนงานเทคนิคอื่นๆ ลักษณะการซ้อมจะเป็นการซ้อมตั้งแต่ต้นจนจบ โดยไม่หยุดพักการแสดง เพื่อสร้างความเชื่อมั่นต่อตัวเอง ทดลองกระบวนการของนักแสดงตั้งแต่ขั้นตอนการเตรียมตัวไปกระทั่งการแสดงเสร็จสิ้น รวมถึงทดสอบพละกำลังของนักแสดงด้วย

ในแต่ละช่วงผู้วิจัยได้กำหนดจุดประสงค์การนำไปใช้และเป้าหมายในแต่ละช่วงขึ้นเพื่อให้กระบวนการเป็นไปอย่างแน่ชัด ติดตามผลได้ง่าย ดังตารางที่แสดงในหน้าถัดไป



3633890225

CD :Thesiss 5880352122 thesiss / revv: 19072562 04:49:42 / seq: 12

## ตาราง 5 วางแผนการซ้อม

ระยะ	รายละเอียดการซ้อม	จุดประสงค์การนำแบบฝึกหัดไปปฏิบัติ	เป้าหมายของผู้วิจัย
ระยะที่ 1	<ul style="list-style-type: none"> <li>- ค้นหาตัวละครหลัก 5 ตัวละคร</li> <li>- ออกแบบตำแหน่ง (blocking) บนเวทีโดยทำงานร่วมกับผู้กำกับ</li> <li>- การเคลื่อนไหว สร้างภาพบนเวที</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- เพื่อฝึกพัฒนาทักษะโดยรวมของนักแสดง</li> <li>- เพื่อค้นหาสภาวะภายในและเข้าถึงตัวละคร</li> <li>- เพื่อเตรียมร่างกาย-จิตใจก่อนซ้อม</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- ผู้วิจัยเข้าใจตัวละคร</li> <li>- ผู้วิจัยสามารถนำแบบฝึกหัดของหม่อมน้อยมาค้นหาเสียงของร่างกายของตัวละครได้ โดยตัวละครแยกออกจากกันได้ อย่างชัดเจน</li> </ul>
ระยะที่ 2	<p>ซ้อมเรียงฉากโดยตามช่วงของการแสดง(unit) เพื่อค้นหาวิธีการแสดงในการแสดงเดี่ยว ดูความต่อเนื่องของเรื่องราวและปรับแก้ไขในจุดที่เป็นปัญหา</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- เพื่อเตรียมร่างกายและจิตใจก่อนซ้อม</li> <li>- เพื่อแก้ไขปัญหาการแสดง (หากมี)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- ผู้วิจัยสามารถสลับเปลี่ยนตัวละครได้อย่างไหลลื่นทั้งร่างกายและเสียง</li> <li>- ผู้วิจัยสื่อสารความรู้สึกภายในของตัวละครได้อย่างน่าเชื่อถือ</li> <li>- ผู้วิจัยสามารถแก้ไขปัญหานักแสดงได้ด้วยหลักของหม่อมน้อย</li> </ul>
ระยะที่ 3	<p>ซ้อมแบบเสมือนจริง</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- เพื่อเตรียมร่างกายและจิตใจก่อนซ้อม</li> <li>- เพื่อแก้ไขปัญหาการแสดง (หากมี)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- ผู้วิจัยมีสมาธิ มีพลังกำลังอยู่กับเรื่องได้ตั้งแต่ต้นจนจบ</li> <li>- ผู้วิจัยสามารถสื่อสารสารหลักของเรื่องได้</li> </ul>



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12



## 5.1 ระยะเวลาที่ 1 สร้างสรรค์ตัวละคร สร้างภาพบนเวที

ระยะนี้เป็นระยะเริ่มแรกของการทำงาน เป้าหมายสำคัญของระยะนี้คือค้นหาความรู้สึกภายใน วิธีการใช้เสียงของตัวละคร วิธีการนำเสนอของนักแสดง ตลอดจนทำงานกับผู้กำกับเพื่อออกแบบการใช้พื้นที่และตำแหน่งของตัวละครบนเวที ลักษณะการซ้อมจะทำแบบค่อยเป็นค่อยไป

### 5.1.1 อ่านบทครั้งแรก(first reading)

เมื่อผู้วิจัยทำงานส่วนการวิเคราะห์ที่ตัวบทและตัวละครเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยจึงเริ่มทำงานในฐานะนักแสดงที่จะเป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราวดังกล่าว ขั้นตอนแรกของการค้นหาตัวละคร ผู้วิจัยเริ่มจากการอ่านบททั้งเรื่องแบบยังไม่ลุกเดิน โดยมีเป้าหมายเพื่อสำรวจภาพรวมของเรื่องราวและตัวละครทั้งหมด ก่อนหน้านี้ผู้วิจัยแปลบทแต่ยังไม่มีการอ่านแบบส่งเสียงออกมา การอ่านบททั้ง 2 รอบมีผู้กำกับเวทีเป็นผู้อ่านคำอธิบายฉากและการเคลื่อนที่ของตัวละคร(stage direction) ก่อนการอ่านบทผู้วิจัยยังไม่ใช้เตรียมร่างกายตามแบบฝึกหัดของหม่อมน้อย เพียงแต่ผ่อนคลายร่างกายในสบาย อยู่ในความสบาย ให้มีสมาธิกับปัจจุบันขณะ แต่ใช้ **หลักการปล่อยกายและจิตให้ว่าง พิจารณาตามจิต** หากมีสิ่งใดปรากฏขึ้นไม่ว่าจะเป็นมโนภาพหรือความรู้สึกผ่านอายตนะทั้ง 6 ก็ปล่อยให้สิ่งเหล่านั้นเกิดขึ้น คล้ายกับการทำแบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 และอานาปานสติ

**รอบที่ 1** ผู้วิจัยทดลองไม่มุ่งสู่ความรู้สึกตัวละครใดตัวละครหนึ่ง ผลปรากฏว่าผู้วิจัยสามารถเชื่อมโยงความคิดความรู้สึกกับตัวละครทุกๆ ตัวได้มากกว่าที่ผู้วิจัยคาดการณ์ไว้ ผู้วิจัยอนุมานว่าด้วยผู้วิจัยเป็นผู้แปลบทด้วยตัวเองและใช้เวลาค้นคว้าข้อมูลจำนวนมากสำหรับแปลบทเพราะบทละครเรื่องนี้เต็มไปด้วยวัฒนธรรมที่ไกลตัว ทำให้ผู้วิจัยเข้าใจที่มาที่ไปและเหตุผลของตัวละครอยู่แล้ว จึงไม่ต้องเสียเวลาวิเคราะห์ความหมายใต้บทเพิ่มเติมอีก ความต้องการของตัวละครก็ไปในทิศทางที่ผู้วิจัยได้ทำงานไว้ตั้งแต่ช่วงแปลบท สรุปได้ว่า การแปลบทด้วยตัวเองช่วยย่นระยะเวลาการเข้าใจและเข้าถึงตัวละครลงไปมาก อย่างไรก็ตาม ความรู้สึกหรือความคิดยังไม่ได้เข้มข้นเพียงพอ ด้วยมีเหตุมาจากผู้วิจัยยังไม่ได้ทำงานกับตัวละครมากนัก

**รอบที่ 2** ผู้วิจัยตั้งเป้าว่าจะทดลองเข้าใจตัวละครหลัก(อลิซาเบธ) มากขึ้น ก่อนเริ่มอ่านบทครั้งที่ 2 ผู้วิจัย กำหนดจิตถึงอูมหมุมิ(ร้อน) อันเป็นบรรยากาศของประเทศแอฟริกาใต้ บ้านของอลิซาเบธ เมื่อรู้สึกถึงอากาศร้อนรอบตัว จึงเกิดมโนภาพเป็นภาพแรกที่ปรากฏในเรื่อง ก็คือ ภาพ



3633890225

CD :Thesiss 5880352122 thesiss / revv: 19072562 04:49:42 / seq: 12

พอลิซาเบธนั่งชิงช้า จากนั้น ผู้วิจัยบังคับความคิดให้รู้สึกว่าเป็นตัวละครตัวดังกล่าวนั่งชิงช้าอยู่ แล้วค่อยสัมผัสถึงบรรยากาศรอบตัว อลิซาเบธในฉากแรกกำลังเล่นอย่างมีความสุขไม่มีความกังวล ผู้วิจัยค่อยๆ รู้สึกไปกับจังหวะของชิงช้าที่แกว่งเร็วๆ อากาศเริ่มสบายขึ้น ไม่ร้อนเหมือนตอนแรกที่เริ่มนึกถึง เมื่อพร้อมแล้วจึงเริ่มอ่านโดยมีสติรับรู้ดูตามเช่นเดิม หลังจกรอบที่ 2 พบว่าผู้วิจัยพูดช้ากว่ารอบแรก เป็นเพราะได้ปล่อยให้ตัวเองไปตามจังหวะของตัวบทมากขึ้น ความรู้สึก/ความคิดเข้มข้นมากขึ้น อย่างไรก็ตาม เมื่อเริ่มเข้าใจตัวละครมากขึ้น มองเหตุการณ์ต่างๆ ผ่านมุมมองของอลิซาเบธจึงเกิดความไม่เข้าใจหรือเห็นความเป็นไปได้มากขึ้น ทำให้ผู้วิจัยค้นพบความรู้สึก/ความคิดใหม่ๆ เกิดความคิดอันเป็นของผู้วิจัยเองที่ไม่ใช่ความคิดของตัวละครปรากฏขึ้น ในลักษณะซ้อนทับกัน ซึ่งไม่ได้ทำให้ผู้วิจัยรู้สึกว่าเสียสมาธิหรือฟุ้งซ่าน เพราะเป้าหมายของการอ่านไม่ใช่การเล่นให้สมจริงอยู่แล้ว

ในรอบนี้ผู้วิจัยค้นพบว่า การใช้จินตนาการหรือมโนภาพด้วยการนึกให้เกิดขึ้นมีแนวโน้มทำให้ผู้วิจัยตั้งเครียดกว่าเวลาทำแบบฝึกหัดหากไม่ได้ผ่อนคลายร่างกายให้ดีกว่า การมีสติรับรู้ดูตามของผู้วิจัยในรอบนี้มีตัวผู้วิจัยมากจนกลายเป็นผู้วิจัยมีความคิดของตนปะปนอยู่ในเรื่อง แต่ตัวตนของผู้วิจัยไม่ได้ควบคุมหรือบังคับให้ความรู้สึกเป็นไปในทางใดทางหนึ่ง ผู้วิจัยยังคงปล่อยให้ความคิดของตัวละครดำเนินไปได้ตามสัญชาตญาณของตัวละคร อาจสรุปได้ว่า **ตัวตนนี้มีอยู่แต่ไม่ได้ถืออำนาจบังคับให้ทำอะไรอย่างใดอย่างหนึ่ง สัญชาตญาณหรือจิตใต้สำนึกอยู่ด้วยกันในลักษณะแบ่งปันกันแต่ไม่ได้บังคับปิดเบือนความคิดกัน** กระนั้น หากมองด้วยกรอบคิดที่ว่านักแสดงมีตาที่สาม ก็อาจกล่าวได้ว่าการอ่านรอบนี้มีตาที่สามที่ทำงานอย่างเห็นชัดเจน

หลังจากจบการอ่านบท ผู้กำกับได้ให้ความคิดเห็นว่า “บรรยากาศโดยรวมของเรื่องเป็นไปในทิศทางที่ได้ดีแล้ว คิดว่านักแสดงไม่ได้มีปัญหาเรื่องการเชื่อมโยงหรือถ่ายทอดความคิด ความรู้สึกของตัวละคร แต่เนื่องจากเรานำเสนอแบบไม่มีอุปกรณ์ประกอบการแสดงและเสื้อผ้าช่วยนักแสดงอาจจะต้องทำงานกับภาพให้ชัด และขยายภาพเหล่านั้นเมื่อผู้ชมด้วย” (สัมภาษณ์ 1 พ.ค. 61) เมื่อผู้วิจัยได้สอบถามกับตัวเองพบว่า บทเจรจาของละครเรื่องนี้ค่อนข้างตรงไปตรงมา ตัวละครพูดในสิ่งที่คิด และเป็นธรรมชาติ เหตุการณ์แต่ละเหตุการณ์จำลองภาพครอบครัวในสังคมหนึ่งที่เชื่อมโยงได้ ทว่า ก็มีตัวละครหลายตัวต้องอยู่ในสถานการณ์ที่ยากลำบากอันมาจากสังคมที่ไม่ยุติธรรม ภาวะตัวละครที่โดนกดขี่มาเป็นเวลานาน ไม่ว่าจะเป็นคนพื้นถิ่น เช่น ซลามิน่า ซีไฟร์ เปียตรอส ฯลฯ อลิซาเบธเองที่อยู่กับบาดแผลมาอย่างยาวนานก็เป็นลักษณะหนึ่งของการกดขี่ หมอไอแซคและยูจีนีก็อยู่ในสถานะผู้โดนกดขี่จากกลุ่มคนขาวด้วยกัน ฉะนั้น สิ่งที่ตัวละครพูดออกมาจึงมีความหมายและความรู้สึกที่ซับซ้อนกว่าความหมายของมันเอง ภาวะนี้ภาวะที่ผู้วิจัยต้องทำให้เข้มข้นขึ้น

### 5.1.2 สร้างสรรค์ตัวละครอลิซาเบธ

ผู้วิจัยทำแบบฝึกหัดพร้อมกับซ้อมเข้าบทกับผู้กำกับเพื่อค้นหาวิธีการแสดงเดี่ยวไป ด้วยเพราะจะได้ประเมินได้ว่าแบบฝึกหัดช่วยให้ผู้วิจัยพัฒนาขึ้นได้จริง ผู้วิจัยเลือกใช้ 2 แบบฝึกหัด ชาติทั้ง 4 ในระยะแรกผู้วิจัยเริ่มทำแบบฝึกหัดชาติทั้ง 4 กับอลิซาเบธก่อนเนื่องจากเป็นตัวละครหลัก จากนั้น จะประเมินว่าควรใช้แบบฝึกใดกับตัวละครไหนอีกบ้าง ผู้วิจัยใช้แบบฝึกหัดนี้โดยมีเป้าหมาย เพื่อค้นหาสภาวะภายในของตัวละคร แต่ก่อนจะใช้งานผู้วิจัยจะทำแบบฝึกหัดเตรียมร่างกาย เสียก่อน เพื่อ **ให้กายและใจว่าง มีสมาธิ สามารถดำรงสติให้รับรู้ตาม พิจารณาร่างกายและจิต ด้วยหลักเบญจขันธ์** ตามเป้าหมายเดิมของแบบฝึกหัดได้ โดยวิธีการทำเหมือนกับการฝึกฝนปกติแต่ ในขณะที่จะเริ่มทำ ให้กำหนดใจเชื่อว่าตนเป็นตัวละครเสียก่อน การสำรวจค้นหาสภาวะภายในจึงต้อง ทำซ้ำหลายครั้งเพื่อให้ได้ประสบการณ์ที่หลากหลาย ตารางด้านล่างนี้ ผู้วิจัยสรุปผลการนำแบบฝึกหัด ไปใช้กับตัวละครอลิซาเบธอันมาจากการทำแบบฝึกหัดชาติทั้ง 4 จำนวน 5 ครั้งแต่ทั้ง 5 ครั้งนี้ไม่ได้ เกิดขึ้นในคราวเดียวกัน ผู้วิจัยวันละ 1 ครั้งพร้อมกับทำแบบฝึกหัดทั้งหมดก่อนซ้อมการแสดง

ตาราง 6 ผลการใช้แบบฝึกหัดค้นหาสภาวะภายในของตัวละคร(1)

ชาติ	ข้อค้นพบ	เชื่อมโยงกับประสบการณ์ภายในของตัวละคร(inner experience)
แรงดึงดูด	(เด็ก) ฝุ่น แห้ง แข็งของดิน มือสัมผัส เห็นภาพปีศาจร้ายปรากฏขึ้นมา หวาดกลัวกับบางอย่างแบบกลัวผี ไม่กล้าเปิดตัว	อลิซาเบธหวาดกลัวอันตราย สัมผัสถึงสถานที่ บ้าน พื้นที่ ความรู้สึกไม่สบายใจ นำความรู้สึกไปใช้กับชลามิน่าตอนกลัวโกลอซ
	(โต) อุ่มลูก ได้กลิ่นฝน คิดถึงชลามิน่ามาก อึดอัด ลมฝุ่น โคลน	เข้าใจความคิดถึงของตัวละครมากขึ้น เห็นภาพลูกชัต ไม่สบายใจ-ตัว
น้ำ	(เด็ก) sloppy ง่วงนอน ชี้เกียจ โยเย เมื่อนอนลงไป เจอโคลนตม แฉะที่พื้น แต่ยังไม่รู้สึกกับ	นำไปใช้กับหลายเหตุการณ์ของอลิซาเบธได้ ความหลากหลายทาง

	ตัว เห็นภาพมากกว่า ปวกเปียก ไม่บวมไม่ลบ สบาย ชี้เกียด รู้สึกว่าตัวเองเป็นน้ำไหล รู้สึกถึง โคลน น้ำที่รดลงมา	อารมณ์ เอาแต่ใจของเด็ก ความสุข ความรู้สึกสบายที่ได้เล่นอยู่ในบ้าน เห็นภาพบริเวณบ้าน
	(โต) แล้ง บาง หิวกระหาย	เทียบเคียงได้กับความรู้สึก เพราะบาง ใจหิว เหนื่อยล้า
ลม	(เด็ก) ซุกซน ไปเร็วมาก ต้องเคลื่อนไหว หยุด ไม่ได้ alert quick ภาพลมแรงแบบฝุ่น เร็ว มากเลยเกิดความรู้สึกกลัว เห็นชลามิน่ามาช่วย ดีใจ รู้สึกถึงพายุ เรากลับ ตัวเปียกปอน ฉากนั่ง ชิงช้า	เทียบสภาวะใจและกายของเด็กได้ ดี รู้สึกสนุก ไม่มีอันตราย และเมื่อ กลัวก็กลัวมาก เกิดความรู้สึก ผูกพันกับชลามิน่า ร้องหา ต้องการ ให้มาอยู่ด้วย ชิงช้ามีความหมาย สำคัญกับเรา
	(โต) ภาพพระอาทิตย์ตก เมืองปาซาเตน่า และ เห็นภาพสามีกับลูกยืนดูพระอาทิตย์ตกด้วยกัน	มีมุมที่มีความสุขของตัวละครอลิ ซาเบรเมื่อโตขึ้น เข้าใจความ หลากหลายทางอารมณ์ เห็นภาพ สามี
อุณภูมิ	(เด็ก) ร้อน เย็นไม่ได้มีอะไรเด่นชัดมาก รู้สึกถึง ร่างกายตัวเอง ทุ่งหญ้าในบ้าน ได้ยินเสียงลม เย็นๆ มีแดดแรง เห็นโมลิแซง ยิ้ม หัวเราะ อิ่ม ใจ	วัยเด็กที่มีความสุข เล่นกับโมลิแซง รู้สึกรัก เป็นห่วง
	(โต) ไม่ปรากฏสูงต่ำชัดเจน	-

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้ทดลองใช้เพลงกับตัวละครเหมือนกับกิจกรรมดอกบัว สังเกตดู  
ผลที่ได้รับ โดยเลือกเพลงที่เข้ากับตัวละคร ไม่ได้ใช้เพลง ดุริยมนตรา เหมือนในกิจกรรม สำหรับตัว  
ละครอลิซาเบร ผู้วิจัยเลือกใช้เพลง “thula baba” อันเป็นเพลงกล่อมเด็กที่ ชลามิน่า พี่เลี้ยงของอลิ

ซาเบธใช้ร้องเพื่อกลุ่มอลิซาเบธวัยเด็ก โดยกำหนดร่างกายให้เริ่มจากนอนขดที่พื้นลุกขึ้นแล้วกลับลงมาเช่นเดียวกับกิจกรรมดอกบัว เพียงแต่ไม่ได้เป็นตัวละครดอกบัวดังที่ได้ทำในชั้นเรียน ผลลัพธ์ที่ได้แสดงไว้ดังตารางด้านล่าง

ตาราง 7 ผลการใช้แบบฝึกหัดค้นหาสภาวะภายในของตัวละคร(2)

ตัวละครต้น	ข้อค้นพบ	เชื่อมโยงกับประสบการณ์ภายในของตัวละคร(inner experience)
เพลง	แดดจ้า แห้งผาก ขากลับลงมันสั้นเหมือนต้นไม้ที่โดนลอกเปลือกออก รู้สึกเจ็บแสบ แล้วจู่ๆ จากอลิซาเบธก็รู้สึกเป็นชลามิน่าล้มลงนอน	รู้สึกทรมาน ถูกทำร้าย สามารถนำไปใช้ได้กับหลายตัวละคร

เมื่อวิเคราะห์จากการทำแบบฝึกหัดครั้งนี้ ผู้วิจัยพบเพลงเป็นองค์ประกอบที่ช่วยกระตุ้นเร้าความรู้สึกได้เข้มข้นมาก แม้เพลงที่ใช้จำเป็นทำนองกลุ่มเด็ก แต่ผลลัพธ์ที่ปรากฏนั้นได้หลายมิติ ตามที่ตัวละครมีปฏิสัมพันธ์กับเพลงดังกล่าว ชื่อน่าสนใจซึ่งปกติผู้วิจัยไม่เคยพบกับการทำแบบฝึกหัดนี้คือเมื่อความรู้สึกบางอย่างใกล้เคียงกับตัวละครตัวอื่น จิตใต้สำนึกก็ดึงเอาความทรงจำของอีกตัวละครหนึ่งให้ปรากฏชัดขึ้นมา กล่าวคือ ผู้วิจัยอนุมานว่าอาการที่ตัวสั้นขณะห่อตัวลงร่างกายไปพ้องกับลักษณะภายนอก ผู้วิจัยรู้ถึงแรงที่หนักขึ้น แรงที่หนักจะปรากฏให้ชลามิน่าค่อนข้างมาก ความรู้สึกจึงรู้สึกเป็นชลามิน่าที่เจ็บปวด แทนที่จะเป็นอลิซาเบธ

#### ข้อค้นพบ ปัญหาและแนวทางแก้ไขของตัวละครอลิซาเบธ

ด้านจิตใจ จากการใช้แบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 ผู้วิจัยพบว่าประสบการณ์ที่เกิดขึ้นภายในส่งผลต่อความคิด ความทรงจำ ความรู้สึก ทำให้ผู้วิจัยรู้สึกใกล้ชิดกับตัวละครมากขึ้นในการทำแบบฝึกหัดเพียงไม่กี่ครั้ง แรงขับอันมาจากภายในเหล่านี้ส่งผลต่อการใช้ร่างกายอย่างเป็นธรรมชาติ (organic movement) โดยที่ผู้วิจัยไม่ต้องออกแบบเพิ่มเติม เมื่อร่างกายและความคิดผนึกไปใน

ทิศทางเดียวกัน วิธีการใช้เสียงก็ตามมา กล่าวคือ ร่างกายและเสียงของตัวละครนี้ไม่ได้มาจากการออกแบบแต่มาจากการค้นหาความรู้สึกภายในก่อน

*ด้านร่างกาย* ผู้วิจัยประสบปัญหาว่ายังไม่เหมือนร่างกายของเด็ก ผู้วิจัยจึงทดลองใช้ทำแบบฝึกหัดการเตรียมร่างกายแต่ทำอย่างตัวละครอลิซาเบธ ได้ผลว่าการเคลื่อนไหวของตัวละครเบาสบายขึ้น มีการใช้ร่างกายในทิศทางที่ไม่ชัดเจน เร็ว ไม่คมชัด มีความวอกแวกสูง ผู้วิจัยจึงนำลักษณะดังกล่าวมาทดลองซ้อมในเรื่องพบว่าวิธีการใช้ร่างกายแบบใหม่ทำให้ตัวละครสดใสขึ้น มองโลกในแง่ดี อย่างไรก็ตาม ด้วยลักษณะของการแสดงที่สลับไปมาทำให้ผู้วิจัยต้องควบคุมการเคลื่อนไหวของตนให้เป็นไปตามที่ผู้กำกับได้เลือกออกแบบไว้ จึงต้องหาสมดุลของการใช้ร่างกายต่อไป

อีกปัญหาหนึ่งของการใช้ร่างกาย คือ ร่างกายของอลิซาเบธวัย 6 ขวบและ 9 ขวบของอลิซาเบธไม่ต่างกัน เป็นลักษณะเชิงกายภาพและจิตวิทยาเด็กที่เติบโตในแต่ละวัย ผู้วิจัยทดลองจึงใช้วิธีการอื่นที่ได้ผลเร็ว นั่นก็คือ *การสังเกต(observation)* ซึ่งไม่มีในแบบฝึกหัดของหม่อมน้อย พบว่าเด็กวัย 6 ขวบมีความว่องไว เบา ใช้เสียงโน้ตก่อนข้างสูง ใส ซึ่งเป็นโน้ตที่ใช้อยู่แล้ว เป็นตัวของตัวเอง เป็นวัยที่ช่างพูด พูดความรู้สึกของตัวเองออกมาได้ทันที ตัวเองเป็นจุดศูนย์กลาง สามารถเปลี่ยนกิจกรรมหรือการเล่นได้หลากหลาย สนุกกับเรื่องเล็กๆ น้อยๆ ได้ มีจินตนาการ เล่นคนเดียวได้ ทำกิจกรรมใช้กำลังได้เยอะ ใช้กล้ามเนื้อใหญ่ได้ดี แต่ยังไม่ให้ความรู้สึกเบาและสว่าง ในขณะที่เด็ก 9 ขวบนั้นโตกว่าภาพในความคิดของผู้วิจัยมาก สามารถรับผิดชอบตัวเองได้เยอะ เริ่มเข้าใจความเป็นไปของสังคมรอบข้าง คนรอบข้างมีอิทธิพลต่อความคิดของตัวเอง ร่างกายใช้ได้อย่างแข็งแรงแล้ว หลังจากการสังเกตผู้วิจัยได้ทดลองเลียนแบบแล้วนำมาปรับใช้กับตัวละคร

*ด้านเสียง* เสียงพูดของตัวละครอลิซาเบธยังใกล้เคียงกับตัวละครเด็กอีกตัว คือ ลูสกา ผู้วิจัยเลือกไม่แก้ไขเสียงของอลิซาเบธ แต่ปรับให้ระดับเสียงลูสกาสูงขึ้น ผู้วิจัยจะทำงานกับเสียงของอลิซาเบธซึ่งเป็นแกนหลักของเรื่องมากกว่า หลังจากการซ้อมหลายครั้งผู้วิจัยพบว่าหากเสียงของอลิซาเบธใช้ถูกต้องและมั่นคง เสียงตัวละครตัวอื่นจะปรับตามได้เอง ฉะนั้น สมาชิกก่อนเริ่มเรื่องจึงเป็นสิ่งสำคัญ

*การนำแบบฝึกหัดมาใช้งานกับตัวละคร* ระยะแรกๆ ที่เริ่มทำภาพและความรู้สึกที่ปรากฏค่อนข้างนามธรรม ไร้รูปร่าง บางครั้งก็เป็นสี ความมืดหรือแสงสว่าง ยังไม่ปรากฏเป็นเรื่องราวหรือเหตุการณ์ หน้าที่ผู้วิจัยเคยประสบมา แต่ในระยะหลังที่ผู้วิจัยเริ่มซ้อมแบบเข้าบท และได้อ่านทำความเข้าใจบทมากขึ้น มโนภาพหรือความรู้สึกที่ปรากฏจึงเริ่มเป็นเหตุการณ์ต่างๆ

ผู้วิจัยค้นพบว่าแบบฝึกหัดนี้จะทำงานความทรงจำ หรือ *สัญญา* เป็นอย่างมากจึงค้นคว้าภาพที่เกี่ยวกับข้องกับความทรงจำของตัวละครหลายๆ ตัวเพิ่มมากขึ้น ประกอบกับศึกษา

ภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ Apartheid เพื่อให้ผู้วิจัยได้จดจำไว้ในจิตใจได้สำนึก ภาพยนตร์ที่ผู้วิจัยใช้ศึกษา ได้แก่ แคช ไฟร์ (Catch a Fire)(2006), อินวิคตัส (Invictus) (2009) และ เดอะแบงแบง คลับ (the bang bang club)(2010) เหล่านี้ล้วนเป็นวัตถุดิบที่สันนิษฐานว่าส่งผลต่อความทรงจำของตัวละครได้ เมื่อกลับมาทำแบบฝึกหัดเดิมซ้ำอีกครั้งผลลัพธ์ที่ได้ก็เข้มข้นขึ้น บางครั้งมีโนภานำพานักแสดงไปไกลเกินกว่าเหตุการณ์ที่อยู่ในบทละคร

นอกจากนี้ การฝึกฝนพัฒนาทักษะของนักแสดงตามหลักการของหม่อมนี้ ช่วยให้ผู้วิจัยสังเกตสิ่งต่างๆ รอบตัวได้คมชัดและละเอียดมากยิ่งขึ้น ด้วยแบบฝึกหัดบังคับให้ผู้ปฏิบัติเปิดใช้งานอภยตนะทั้ง 6 ตลอดเวลา แม้หม่อมน้อยจะไม่ได้มีแบบฝึกหัดที่เกี่ยวกับการสังเกตโดยตรงก็ตาม ยกตัวอย่างเช่น ขณะที่สังเกตเด็กอายุ 6 ขวบและ 9 ขวบ ผู้วิจัยจะไม่ได้จดจ่อจ้องมอง แต่ผ่อนคลายร่างกายและจิตใจ ทำให้ว่างเพื่อรับความรู้สึก/ความคิดต่างๆ ให้ได้มากที่สุด เมื่อกายและใจว่างแล้วผู้วิจัยจึงสามารถรับ **คลื่น** ของเด็กๆ ได้มากขึ้นว่าเป็นคลื่นที่สบายและให้ความรู้สึกที่ดี

ผู้วิจัยมีทัศนคติที่จริงแล้ว การสังเกตกับการพิจารณาจิตทำงานไม่ต่างกัน เพียงแต่การสังเกตเราทำเมื่อสติมาจึงมีผัสสะร่วมด้วย ภาพจึงมาจากข้างนอกเข้าสู่ความคิด เก็บไว้ในรูปความทรงจำ การพิจารณาจิตเราทำโดยหลับตาการเห็นของผู้ปฏิบัติจึงปรากฏเป็นมโนภาพในจิตใจได้สำนึก เปรียบอย่างง่ายเป็นการทำงานภายนอก(outward)กับภายใน(inward) แต่มีจุดร่วมคือ กายว่าง จิตว่าง เปิดผัสสะ รับรู้โดยไม่มีฉันท

### 5.1.3 สร้างสรรค์ตัวละครชลามิน่า ยูจีนี โมลิแซง และหมอไอแซค

สาเหตุที่ผู้วิจัยรวมตัวละครเหล่านี้ในหัวข้อเดียวกันเพราะว่าผู้วิจัยได้เวลามากเพื่อทำงานกับตัวละครอลิซาเบธอย่างเข้มข้นกอบปรักบารุงฝึกซ้อมที่ต้องทำงานร่วมกับผู้กำกับกระชั้นเข้ามา ทำให้ผู้วิจัยได้ทดลองเข้าถึงตัวละครอื่นๆ ไปโดยปริยายในขณะที่ซ้อมพร้อมผู้กำกับ การค้นหาตัวละครทั้ง 4 ตัวนี้จึงเป็นไปตามปัญหาที่พบหลังการซ้อมกับผู้กำกับแล้ว ไม่ได้เกิดจากการตั้งต้นไว้ก่อนซ้อมเข้าบท ดังนั้น วัตถุดิบที่ผู้วิจัยมีอยู่แล้วของทั้ง 4 ตัวละครนี้ คือ การวิเคราะห์และทำความเข้าใจตัวละครในบทก่อนหน้า อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยได้นำแบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 และกิจกรรมดอกบัวมาใช้เพิ่มเติมในบางตัวละคร ผู้วิจัยอธิบายสรุปข้อค้นพบ ปัญหาและแนวทางแก้ไข โดยแบ่งอภิปรายแยกเป็นแต่ละตัวละคร ดังรายละเอียดด้านล่างนี้

### 5.1.3.1 โมลิแซง

ลักษณะการเคลื่อนไหวของโมลิแซง ผู้วิจัยหยาบยืมมาจากความรู้สึกเมื่อทำแบบฝึกหัดกับตัวละครอลิซาเบธ โดยผู้กำกับเลือกจัดวางตัวละครเด็กให้อยู่ในระดับต่ำที่สุด เมื่อต้องเข้าฉากกับตัวละครอื่นๆ เพื่อช่วยแยกความแตกต่าง โมลิแซงจึงมักจะนั่งที่พื้น หรือใช้คุกเข่าคุยกับตัวละครตัวอื่น หากต้องยืนผู้กำกับจะให้กำหนดระดับสายตารมมองเห็นให้ตามความสูงจริง เช่น โมลิแซงมองแม่กับมองอลิซาเบธเป็นคนละระดับ อลิซาเบธมองโมลิแซงกับมองซาลามิหน้าคนละระดับ รวมถึงใช้วิธีการพายมือหรือชี้หากฉากนั้นมีตัวละครหลายตัว ผู้วิจัยจึงไม่ได้ทำงานกับลักษณะภายนอกมากเพราะผู้กำกับช่วยเหลือด้วยเทคนิคการนำเสนอ

ตัวละครตัวนี้ปรากฏ 2 ช่วงวัยคือ 3 ปีกับ 14 ปี ซึ่งเป็นวัยที่ห่างกัน ฉากตอนอายุ 14 ปีเป็นฉากที่ประท้วงตำรวจ ผู้วิจัยจึงไม่ได้ให้ความสำคัญกับร่างกาย เพียงแค่คำนึงถึงความต้องการและนิสัยของตัวละคร ผู้กำกับสะท้อนว่าฉากนั้นก็น่าเชื่อเพียงพอ จึงไม่ได้ทำงานกับตัวละครนี้เพิ่ม อย่างไรก็ตาม อีกประการหนึ่ง บทพูดหรือความคิดความเชื่อของโมลิแซงเป็นสิ่งที่สอดคล้องและคล้ายคลึงกับผู้วิจัยจึงสามารถเชื่อมโยงความรู้สึกภายในได้เร็ว

ปัญหาที่พบกับตัวละครดังกล่าวเป็นปัญหาด้านเสียงทั้ง 2 ช่วงวัย กล่าวคือ โมลิแซงในวัย 3 ขวบ มีวิธีการพูดที่ชัดเจนไปกว่าตัวละครในวัยดังกล่าว ผู้วิจัยจึงศึกษาเพิ่มเติมโดยดูจากวิดีโอเด็กวัย 2-3 ขวบพูดแล้วทดลองเลียนแบบวิธีการพูดและใช้เสียงจากในวิดีโอ แต่ผู้กำกับก็ได้เลือกให้เป็นเฉพาะบางคำบางจังหวะเพราะต้องคำนึงว่าผู้ชมต้องได้ยินสารที่ตัวละครต้องการสื่อด้วย

### 5.1.3.2 หมอไอแซค

ตัวละครนี้เป็นตัวละครที่ผู้วิจัยทำได้ดีตั้งแต่ครั้งแรกๆ ที่ซ้อม ผู้กำกับได้ให้โจทย์ว่า “ขอให้นึกว่าตัวละครตัวนี้หน้าตาดี active เบาๆ” (สัมภาษณ์, 1 พ.ค. 61) จากโจทย์นี้และทัศนคติของตัวละครที่ทำไว้ เมื่อต้องสลับมาเล่นเป็นตัวละครดังกล่าว ผู้วิจัยจะกำหนดจิตนึกถึงอากาศของหน้าหนาวที่มีแดดอ่อนๆ อุณหภูมิจะสร้างความอบอุ่นภายในร่างกาย เมื่อผนึกรวมกับทัศนคติที่เป็นคนมุ่งมั่นในอุดมการณ์ ต้องการช่วยเหลือผู้คน เป็นคนชัดเจนกับสิ่งที่ตัวเองเลือก ผู้วิจัยพบว่าโทนเสียงที่เลือกและวิธีใช้ร่างกายจึงเป็นไปตามความคิดและความต้องการ ตัวละครตัวนี้จึงเป็นตัวละครที่ผู้วิจัยไม่ได้ใช้แบบฝึกหัดใดมาช่วย อย่างไรก็ตาม ตัวละครหมอไอแซคเป็นตัวละครที่หายไปจากเรื่องช่วงระยะหนึ่งแล้วกลับมาอีกครั้งตอนอายุราว 70 ปี ผู้วิจัยคงตัวละครไว้อย่างเดิมแต่เพิ่มคุณลักษณะ



ของแรงดึงดูตเข้าไปช่วย โดยใช้แรงดึงดูตไม่มากนัก ทำให้ตัวละครพูดเสียงหนักลงและเคลื่อนไหวช้าลง แต่ยังคงเคลื่อนไหวได้อย่างคล่องแคล่ว

วิธีการนำคุณลักษณะ(quality) ของธาตุมาใช้ ผู้วิจัยจะใช้วิธีเดียวกันกับตอนทำแบบฝึกหัด กล่าวคือ หลับตา กำหนดจิตให้เป็นตัวละครและนึกถึงธาตุดังกล่าว จากนั้นทดลองเคลื่อนไหวร่างกาย เปิดผัสสะ เมื่อทำจบก็สอบถามตนเองแล้วเลือกนำมาใช้เฉพาะสิ่งที่เป็นประโยชน์กับตัวละคร ซึ่งส่วนนี้เป็นการบ้านส่วนตัวของผู้วิจัยไม่ได้ทำขณะซ้อมการแสดงกับผู้กำกับ

### 5.1.3.3 ซลามิน่า

ซลามิน่าเป็นตัวละครที่ผู้วิจัยคาดว่าจะเป็นไปได้โดยง่ายเพราะผู้วิจัยมีบุคคลใกล้เคียงที่มีบุคลิกและอุปนิสัยใกล้เคียงกับตัวละครซลามิน่าเป็นคนต้นแบบ โดยผู้วิจัยดึงเอาบุคลิกลักษณะการเคลื่อนไหวมารวมกับลักษณะภายนอกที่กำหนดไว้ กล่าวได้ว่า ตัวละครตัวนี้ผู้วิจัยเริ่มจากการจัดทำทางวิธีการเดิน ยืน นั่ง ของตัวละครก่อนเพื่อให้ร่างกายสร้างความรู้สึกภายใน แต่ก็ไม่เพียงพอกับตัวละคร ผู้วิจัยจึงทดลองใช้แบบฝึกหัดดอกบัวเพิ่ม ครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกเพลงที่เป็นเสียงกลองของแอฟริกาใต้ด้วยต้องการเพิ่มการเชื่อมโยงทางจิตวิญญาณกับพื้นที่นี้ให้แก่ตัวละคร

### ตาราง 8 ผลการใช้แบบฝึกหัดค้นหาสภาวะภายในของตัวละคร(3)

ตัวกระตุ้น	ข้อค้นพบ	เชื่อมโยงกับประสบการณ์ภายในของตัวละคร(inner experience)
เพลง	ร่างกายทำงานได้อิสระ เต็ม ดีใจ ตื่นเต้น อบอุ่น เห็นภาพกองไฟ มีน้ำหนักรหนักแน่น มั่นคง อัดแน่นข้างในอยากเปล่งเสียง	เข้าใจจิตวิญญาณของตัวละครมากขึ้น ว่าข้างในตัวละครมีสิ่งใดเป็นตัวจุดประกาย ปลอ่ยให้ร่างกายได้ทำงานอย่างเต็มที่ เจอน้ำหนักวิธีการเคลื่อนไหวของตัวละครแบบใหม่

หลังจากใช้แบบฝึกหัดเข้าช่วย ผู้วิจัยพบว่าก่อนหน้านี้ที่รู้สึกทำได้ไม่ดี เป็นเพราะร่างกายของชลามิน่าใช้งานเกินขอบเขตความถนัดของผู้วิจัย จึงรู้สึกประตักประเดิดไม่เข้าที่ แต่เมื่อได้ทดลองปล่อยร่างกายให้เป็นอิสระแล้วไปกับเสียงเพลง ผู้วิจัยรู้สึกถึงเข้าใจว่าสิ่งขาดคือความหนักแน่น ความมั่นคงจากภาพใน เปรียบได้กับการกระเทียบเท้าลงพื้นดินซึ่งเป็นท่าเด่นของหนึ่งของคนพื้นถิ่น และเป็นวิธีแสดงออกเมื่อรู้สึกดีใจ การทำแบบฝึกหัดครั้งนี้ช่วยปลดปล่อยเรื่องเสียงของตัวละครด้วย โทนเสียงต่ำเป็นย่านเสียงที่ไม่แข็งแรง หลังจากทำแบบฝึกหัดนี้ผู้วิจัยได้ปลดปล่อยเสียงออกจากความรู้สึกอยากอัดแน่นข้างใน รู้สึกราวกับว่าเสียงมาจากพื้นดิน ทำให้ได้เรียนรู้ว่าวิธีการใช้เสียงปกติของแต่ละคนมาจากลักษณะทางวัฒนธรรมด้วยของแต่ละพื้นที่ด้วย การค้นพบความรู้สึกนี้ผู้วิจัยได้นำไปปรับใช้กับตัวละครซีไฟร์ที่ต้องร้องเพลงอีกด้วย

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังทดลองดึงเอาคุณลักษณะของแรงดึงดูมาใช้เพิ่มเติมเพื่อให้ร่างกายเคลื่อนไหวมีน้ำหนักขึ้น ไม่รู้สึกเบา เพราะตัวละครก่อนหน้านี้มักจะเคลื่อนไหวด้วยแรงเบาสบาย แต่กลับกลายเป็นว่าความหนักทำให้จังหวะของตัวละครหวังลง ดูว่าตัวละครอายุมาก ผู้กำกับจึงขอให้ปรับให้ตัวละครคล่องแคล่วขึ้น ผู้วิจัยใช้เวลาในการซ้อมปรับจนรู้สึกสมดูลดีแล้ว จุดสมดูลดีแล้วผู้วิจัยจะรู้สึกจากภายในว่าร่างกาย เสียง และความรู้สึกขณะแสดงนั้นสัมพันธ์กัน ไม่ได้รู้สึกสร้างอยู่หรือบังคับอยู่ หากเช่นนั้นก็นับว่าเป็นตัวผู้วิจัยที่ออกแบบและทำขึ้นมา ไม่ใช่เป็นไปโดยตัวละคร ชลามิน่าปรากฏตัวอีกครั้งในวัยที่แก่แล้วและอลิซาเบธโตอยู่ในวัย 30 กว่าปี ผู้วิจัยจึงนำแรงหนักที่เคยค้นพบไว้กลับมาใช้อีกครั้ง ผู้วิจัยไม่ได้ทดลองใช้แบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 กับชลามิน่าด้วยเวลาที่มียูไม่เพียงพอ

#### 5.1.3.4 ยูจินี

ผู้วิจัยเริ่มทำงานกับตัวละครนี้จากการวางท่าทางเช่นเดียวกับชลามิน่า ด้วยว่าเป็นวิธีที่เร็วที่สุดที่จะใช้ค้นหาตัวละครได้ ด้วยข้อจำกัดทางด้านเวลา อย่างไรก็ตาม ตัวละครนี้มีลักษณะตรงข้ามกับอุปนิสัยของผู้วิจัยการจัดวางท่าทางและเข้าใจลักษณะนิสัย วิธีคิดของตัวละคร ก็ไม่เพียงพอ กล่าวคือ เมื่อถึงฉากที่ยูจินีต้องตกอยู่ในภาวะที่มีความตึงเครียดหรือความขัดแย้งภายในสูง ผู้วิจัยมีแนวโน้มจะใช้วิธีการแสดงแบบที่ผู้วิจัยคุ้นเคยหรือมีลักษณะการแสดงออกแบบตัวฉันทัน หลุดเข้ามาอยู่ในตัวละครบ่อยครั้ง ตัวละครจึงดูเกรี้ยวกราดมากกว่าที่ตัวละครจะเป็น บางครั้งตัวละครก็เข้มแข็งเกินไป หรือมั่นใจเกินไป ผู้กำกับต้องการให้ผู้วิจัยเพิ่มให้ตัวละครดูหุหุราขึ้น เพิ่มความอ่อนไหว และไม่ได้มีภาวะผู้นำมากนัก ผู้วิจัยได้ทดลองทำแบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 กับตัวละครยูจินีแล้วพบว่า ธาตุลม เป็นธาตุที่เชื่อมโยงกับตัวละครมาก ทำให้ผู้วิจัยเข้าใจการเคลื่อนไหวล่องลอยและได้รับ

ความรู้สึกโหวงในใจตลอดเวลา จึงนำความรู้สึกนี้กลับมาใช้ แต่ฮาตู่อื่นๆ ไม่ปรากฏสิ่งใดชัดเจน ผู้วิจัยสันนิษฐานว่ามาจากการที่ผู้วิจัยเตรียมวัตถุดิบอันจะเป็นสารให้กับตัวละครตัวนี้ไม่เพียงพอรวมถึงให้เวลาเตรียมตัวละครตัวนี้ค่อนข้างน้อยเมื่อเทียบกับตัวละครตัวอื่นๆ สาเหตุที่มีเวลาไม่เพียงพอนี้มาจากจำนวนตัวละครที่เยอะมาก ผู้วิจัยจึงต้องแบ่งเวลาไปทำงานกับตัวละครอื่นด้วยเพื่อให้การสื่อสารออกมาสมบูรณ์ที่สุด แม้จะเน้นศึกษาจากตัวละคร 5 ตัวนี้เป็นหลักก็ตาม

#### 5.1.4 ค้นหาตัวละครอื่นๆ

นอกจากตัวละครหลัก 5 ตัวนี้แล้ว ยังมีตัวละครสนับสนุนที่ผู้วิจัยต้องทำงานเพิ่มเติมด้วยแบบฝึกหัดของหม่อมหม่อมน้อย ได้แก่

##### 5.1.4.1 ซีไฟร์

ตัวละครตัวนี้มีประสบการณ์ชีวิตมามาก แต่พูดน้อย ผู้วิจัยจึงทดลองทำแบบฝึกหัดดอกรับกับตัวละครตัวนี้ โดยเลือกใช้เพลงที่มีเสียงกลองแบบพื้นถิ่น แต่จังหวะแตกต่างกับซลามิน่า ได้ผลค่อนข้างน่าพอใจเพราะในขณะที่ทำได้ปรากฏภาพสงครามนักรบซูลู ร้องไห้ เกรี้ยวกราดราวกับว่าตนเป็นนักรบในสงครามนั้น ได้ความรู้สึกโดนกดขี่มากขึ้น ซึ่งภาพสงคราม นักรบซูลูนี้มาจากภาพยนตร์เรื่อง the bang bang club ที่ผู้วิจัยเคยดูเพื่อค้นคว้าก่อนหน้านี้ สองสิ่งนี้จึงมาประกอบกันโดยมิได้คาดหมาย ความรู้สึกโดนกดขี่ กดทับ เกรี้ยวกราดในช่วงเวลาที่ทำแบบฝึกหัดผู้วิจัยไม่รู้ว่าเป็นซีไฟร์ตัวละครเดี่ยวแต่รู้สึกโดยรวมกับตัวละครชาวแอฟริกันพื้นถิ่นอีกหลายตัว อาจสรุปได้ว่าการทำงานกับจิตใต้สำนึกตัวละครใดตัวละครหนึ่งสามารถใช้ได้กับตัวละครอื่นด้วย ดังที่ปรากฏขณะทำแบบฝึกหัดดอกรับของอลิซาเบธ นอกจากนี้ ผู้วิจัยไปสังเกต สิ่งโต ในสวนสัตว์ ได้รับ คลื่น ของสิ่งโตจากการสังเกต เป็นคลื่นที่นิ่ง หนัก ทรงพลัง รู้สึกว่าตัวใหญ่ เมื่อซีไฟร์ต้องลุกยืนขึ้นผู้วิจัยจึงใช้คลื่นเดียวกันกับสิ่งโตเมื่อลุกขึ้น

##### 5.1.4.2 คุณยายของอลิซาเบธ

ปรากฏกายเพียง 1 ครั้งในฉากที่ 43. ซึ่งเป็นฉากที่คุณยายกำลังป่วยและแก่มากแล้ว ผู้วิจัยทดลองใช้แรงดึงดูดกับตัวละครดังกล่าว โดยใช้จินตนาการนึกถึงแรงดึงดูดที่พื้นส่งผลให้ร่างกายมีความเชื่องช้า หนัก และสั้น รวมทั้งส่งผลต่อเสียงทำให้เสียงขาดๆ วินๆ รู้สึกเหนื่อยมากขึ้น



3633890225

CD : IThesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

### 5.1.4.3 ดูไบก์

ตัวละครปรากฏขึ้นเพียงครั้งเดียวเช่นกัน ในฉากที่ 22. เป็นฉากที่ค่อนข้างถูกฉีกหลังจากผู้วิจัยได้ทดลองใช้ไฟ หรือ อุณหภูมิร้อน เข้าฉากมาพร้อมกับความรู้สึกร้อน ได้ผลลัพธ์ว่าตัวละครไปในทิศทางโกรธ ฟุ้งชน ทำให้ตัวละครอยู่ไม่นิ่ง อยากรีบตัวตลอดเวลา ฉากนี้ค่อนข้างนำมาใช้ได้ลำบากเพราะมีตัวละครหลายตัว บทสนทนาค่อนข้างสั้นและเร็ว และทุกๆ ตัวละครค่อนข้างท่วมทับไปด้วยความรู้สึก ผู้วิจัยจึงต้องมีสมาธิจัดการกับหลายประเด็นในคราวเดียวกัน อีกทั้งไฟเป็นธาตุที่ผู้วิจัยจินตนาการได้ไม่ค่อยเข้มข้นจึงใช้งานกับตัวละครได้ไม่ค่อยดีตัวละครอีกกลุ่มหนึ่งซึ่งไม่ได้อยู่ในขอบเขตการทำงานของผู้วิจัยแต่ยังต้องพัฒนาต่อ

### 5.1.5 สรุปการนำแบบฝึกหัดมาใช้เพื่อสร้างสรรค์ตัวละคร

ผู้วิจัยนำแบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 มาใช้ใน 2 ลักษณะคือ ใช้ตลอดทั้งแบบฝึกหัด กับ ใช้คุณสมบัติของบางธาตุ จุดร่วมของทั้ง 2 แบบฝึกหัด ธาตุทั้ง 4 และดอกบัวนี้คือ **ให้นักแสดงเป็นอิสระทั้งกายและใจ ทั้งจิตสำนึกและจิตใต้สำนึก แล้วปล่อยให้ปัจจัยภายนอกมากระทบ เป็นตัวกระตุ้นนำพาให้เกิดความคิดและความรู้สึกโดยไม่ปิดกั้น** ข้อสำคัญของการใช้แบบฝึกหัดนี้ คือ ผู้ปฏิบัติต้องไม่ปรุงแต่งหรือสร้างสรรค์ขึ้นมาอย่างมี “ฉันทน์”

อย่างไรก็ตาม เป็นเรื่องน่าประหลาดหากนักแสดงมุ่งหวังว่าจะเจอเรื่องราวอะไร ก็อาจจะไม่เจออย่างที่ตั้งใจไว้ ลักษณะของแบบฝึกหัดนี้จึงค่อนข้างต้องการให้นักแสดง **มีสมาธิ ความเชื่อ มีอิสระทั้งกายใจ และปล่อยให้ตัวเรายินยอมต่อสิ่งต่างๆ** โดยไม่ตั้งเป้า ไม่คาดหวัง ไม่จดจ่อจนเกินไป ในบางตัวละครการกำหนดธาตุแบบเดียวกันอาจไม่ได้ผลลัพธ์เหมือนเดิมเสมอไป

การนำแบบฝึกหัดทั้งสองมาใช้ช่วยให้ผู้วิจัย**เข้าใจตัวละครได้ลึกซึ้งขึ้น**ในเชิงความรู้สึกที่ไม่ได้มาจากการวิเคราะห์ **เกิดความรู้สึกผูกพันกับตัวละครและระหว่างตัวละครแต่ละตัว**ได้ในเวลาอันรวดเร็ว บางตัวละครที่ชีวิตผ่านประสบการณ์มามากผู้วิจัยก็พบว่าเมื่อทำแบบฝึกหัดเสร็จเราเหมือนได้เดินทางผ่านประสบการณ์เหล่านั้นมาทั้งหมดแล้ว ช่วยปลดปล่อยจินตนาการของผู้วิจัยให้ไปทั้งดินแดนที่จับต้องได้และจับต้องไม่ได้ บ้างก็อยู่ในขอบเขตของบท บ้างก็ออกไปยังเรื่องราวอื่นๆ ของตัวละครอีกด้วย แบบฝึกหัดยังช่วยให้ผู้วิจัย **รับรู้ เห็นภาพ แล้วเชื่อมโยงไปยังความรู้สึกได้ไวขึ้น** เปิดรับสัมผัสต่างๆ ได้มากกว่าที่เคย ภาพ เสียง สิ่งอื่นมีคมชัดและละเอียดในความคิดมากขึ้น



ทว่า ปรากฏการณ์ขณะทำแบบฝึกหัดเป็นประสบการณ์ที่คาดเดาและคาดการณ์ไม่ได้ บางครั้งก็มีความคลุมเครือ ต้องทำซ้ำหลายครั้งจึงจะเห็นผลที่พัฒนาขึ้น จึงไม่เหมาะสมกับการทำงานกับตัวละครหลายๆ ตัว เพราะจำนวนครั้งที่ใช้งานมีผลกับความเข้มข้นประสบการณ์ภายในของตัวละคร แต่การจะสรุปว่าจำนวนครั้งมีผลก็อาจจะไม่ถูกต้องเสียทั้งหมด เพราะทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับว่าตัวละครต้องการจากนักแสดงมากหรือน้อย วัตถุดิบเดิมมีอยู่เท่าไร นักแสดงเชื่อมโยงวัตถุดิบนั้นได้หรือไม่ และนักแสดงสามารถเชื่อมโยงเพิ่มเติมหลังจากทำแบบฝึกหัดได้มากน้อยเพียงใดด้วยเช่นกัน

#### 5.1.6 ผลจากการฝึกด้วยแบบฝึกหัดของหม่อมน้อย

ผู้วิจัยพบว่าสามารถใช้จินตนาการสร้างภาพบนเวทีได้ในอย่างรวดเร็วและคมชัดขึ้น โดยไม่ต้องใช้ความพยายามมาก อนุมาณได้ว่าแบบฝึกหัดเหล่านั้นก็ช่วยเสริมทักษะด้านนี้เป็นอย่างดี ไม่เพียงแต่การเห็นตัวละครที่อยู่ฉากเดียวกัน แต่รวมไปถึงภาพที่ตัวละครเห็นแล้วเล่าให้ผู้ชมฟัง ยกตัวอย่างเช่น

ฉากที่ 1. ตัวละครยืนมองชิงช้านี้กถึงบาดแผลในอดีต ฉากนี้ผู้กำกับเลือกนำเหตุการณ์ท้ายเรื่องขึ้นมาเล่าตอนต้นเรื่อง ผู้วิจัยสามารถใช้จินตนาการเห็นภาพเหตุการณ์ทั้งหลายเหมือนภาพหนังตัดสลับได้อย่างรวดเร็ว

ฉากที่ 16. อลิซาเบธมองเห็นรถตำรวจจับคนดำที่ถูกตำรวจทำร้าย ผู้วิจัยสามารถมองเห็นภาพเหตุการณ์ได้อย่างรวดเร็ว แม้จะไม่ได้เห็นอย่างละเอียดแต่จากการทำแบบฝึกหัดก็ช่วยให้เกิดความเชื่อและความรู้สึกจริงกับภาพที่อยู่ตรงหน้า

ฉากที่ 24. อลิซาเบธดิตรถแม่ไปตามหาโมลิแซงในตอนกลางคืน ฉากนี้ผู้วิจัยต้องอยู่ในสถานการณ์อันล่อแหลมและอันตราย การเข้าไปในย่านโดนห้าม อาจเกิดอันตรายขึ้นได้ ให้ฉากผู้วิจัยแสดงแค่นั่งอยู่ในรถแล้วเคลื่อนที่ไปรอบๆ เวที ภาพและบรรยากาศซึ่งได้จากการทำแบบฝึกหัดนี้ช่วยขับเคลื่อนความรู้สึกให้เข้มข้นขึ้น

ข้อดีของแบบฝึกหัดนี้คือ ไม่จำเป็นต้องมีคู่ซ้อม นักแสดงสามารถทำได้ด้วยตัวเอง ทำได้หลายครั้งเพราะไม่เหนื่อย แม้การแสดงจะเริ่มไปแล้ว ก็ยังทำแบบฝึกหัดเหล่านั้นได้เพื่อช่วยให้นักแสดงรู้สึกใกล้ชิดกับตัวละครอยู่เสมอๆ ไม่จำเป็นต้องทำเฉพาะในระยะเวลาการค้นหาตัวละคร แต่ใช้ได้ในทุกๆ ระยะเวลา ในกรณีศึกษาการแสดงเดี่ยวครั้งนี้ ผู้วิจัยต้องทำงานกับหลายตัวละครไม่ใช่ตัวใดตัวหนึ่ง



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

จึงมีอุปสรรคเรื่องระยะเวลาการทำงาน จำนวนที่ใช้กับตัวละครแต่ละตัวจึงต้องเฉลี่ยตามความเหมาะสมและความสำคัญของปัญหาที่ต้องแก้ไข ณ ขณะนั้น

#### 5.1.7 แบบฝึกหัดอื่นที่ใช้เสริมเพื่อสร้างสรรค์ตัวละคร

แม้ว่าผู้วิจัยทดลองใช้งานหลักการแสดงของหม่อมน้อยเป็นหลัก แต่ด้วยกรอบเงื่อนไขเรื่องเวลาการทำงาน ทำให้ผู้วิจัยไม่สามารถทดลองใช้แบบฝึกหัดเดิมซ้ำๆ ได้ ผู้วิจัยจึงเลือกใช้แบบฝึกหัดอื่นมาผสม ซึ่งอาจมีพูดไปบ้างแล้วในหัวข้อการสร้างสรรค์ตัวละครแต่ละตัว ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจึงจะอธิบายให้ละเอียดขึ้นว่าผู้วิจัยมีขั้นตอนอย่างไร แบบฝึกหัดที่นำมาใช้เป็นแบบฝึกหัดที่มาจากภูมิรู้ของผู้วิจัย ผู้วิจัยใช้งานด้วยความคุ้นเคยอยู่ก่อนแล้ว มีดังต่อไปนี้ สังเกต(observation) การเทียบเคียง(substitution)

##### 5.1.7.1 การสังเกต (observation)

บางครั้งนักแสดงจะมีภาพตัวละครในจินตนาการ แต่ไม่สามารถแสดงมันออกมาได้ การทำความเข้าใจตัวบท/ตัวละครก็เป็นส่วนหนึ่ง แต่อีกส่วนหนึ่งคือการรับรู้ผ่านผัสสะและใจ หากเป็นตัวละครที่ผู้วิจัยสามารถเชื่อมโยงได้เร็ว การแสดงออกเป็นตัวละครนั้นๆ ก็ทำได้ไม่ยาก แต่ในบางตัวละครที่เชื่อมต่อได้ยาก ไม่ก็จำเป็นที่ต้องหาแบบฝึกหัดเสริม

กรณีตัวอย่าง ที่ 1 ผู้วิจัยยังได้ทดลองสังเกตเด็กวัย 6-7 ขวบเท่ากับอลิซาเบธวัยเด็ก โดยใช้เวลาเล่นกับเด็กในวัยดังกล่าวจำนวน 2 คน เป็นเวลา 1 ชั่วโมง พบว่าเด็กวัยดังกล่าวมีความว่องไว เบา ใช้เสียงในโทนค่อนข้างสูง ใส เป็นตัวของตัวเอง เป็นวัยที่ช่างพูด พูดความรู้สึกของตัวเองออกมาได้ทันที ตัวเองเป็นจุดศูนย์กลาง สามารถเปลี่ยนกิจกรรมหรือการละเล่นได้หลากหลาย สนุกกับเรื่องเล็กๆ น้อยๆ ได้ มีจินตนาการ เล่นคนเดียวได้ ทำกิจกรรมใช้กำลังได้เยอะ ใช้กล้ามเนื้อมัดใหญ่ได้ดี แต่ยังให้ความรู้สึกเบาและสว่าง ส่วนโมลิแซงในวัย 3 ขวบที่ผู้กำกับเห็นว่านักแสดงจัดการตัวเองได้ดีเกินกว่าวัยนั้น ผู้วิจัยใช้การสังเกตจากคลิปภาพเคลื่อนไหวเด็กวัย 2-3 ขวบที่ผู้วิจัยรู้จัก แล้วทดลองเลียนแบบวิธีการพูด ใช้เสียง และเคลื่อนไหว ผู้วิจัยได้ความคิดเห็นจากผู้ชมที่มีชมรอบล้อมในห้องซ้อมว่า “น้ำเสียงวิธีการพูดทำให้เชื่อได้ แต่การใช้ร่างกายรู้สึกว่ายังจัดการได้ดีกว่าเด็กวัย 3 ขวบ แต่ก็นับว่าเป็นเรื่องเล็กน้อยไม่ได้ส่งผลกระทบต่อความเข้าใจของเรื่อง” (สัมภาษณ์ 8 มิถุนายน 2561)

กรณีตัวอย่าง ที่ 2 ผู้วิจัยเลือกสังเกตสัตว์เพราะสัตว์มีลักษณะเฉพาะตัวที่ชัดเจน ทั้งนิสัย การเคลื่อนไหว การเข้าสังคม ที่เกิดขึ้นตามสัญชาตญาณมากกว่าคน การสังเกตคนบางครั้งหากไม่ได้พูดคุยหรือใช้เวลาด้วยระยะหนึ่ง ก็ไม่สามารถเข้าถึงความรู้สึกภายในของคนนั้นๆ ได้

ผู้วิจัยใช้เวลาเสียบๆ มีสมาธิอยู่กับสัตว์แต่ละชนิดประมาณ 10-15 นาที โดยสังเกตการเคลื่อนไหว ปฏิกริยาต่อสิ่งรอบข้าง พลังงานที่ส่งออกมา ผู้วิจัยรับรู้ถึงพลังงานที่เชื้อง้ำเข้าหาว่าหนักแน่นน่าเกรงขามจากสิ่งโตซึ่งสามารถนำมาใช้กับตัวละคร ซีไฟร์ เมื่อซีไฟร์ต้องลุกยืนขึ้นผู้วิจัยจึงใช้คลื่นเดียวกันกับสิ่งโตเมื่อลุกขึ้น และพลังงานที่รวดเร็วว่องไว หลุกหลิก วุ่นวายแต่น่ารักจากลิงตัวเล็ก ซึ่งผู้วิจัยเลือกสังเกตลิงกระรอก ผู้วิจัยนำความหลุกหลิก อยู่ไม่สุขนี้มาใช้กับโมลิแซง

#### 5.1.7.2 การเทียบเคียง (substitution)

การเทียบเคียงเป็นอีกรูปแบบหนึ่งของการใช้จินตนาการเพื่อดึงเอาความรู้สึกจากประสบการณ์ส่วนตัวของนักแสดงอันเกิดขึ้นมาแล้ว ไม่ว่าจะ เป็นบรรยากาศ คน สิ่งของ เหตุการณ์ ฯลฯ ซึ่งมีความใกล้เคียง สอดคล้อง สามารถแทนค่ากับบทบาทหรือสถานการณ์ในละครนั้นได้ เพื่อให้นักแสดงเข้าใจบทบาทหรือสถานการณ์ ไม่รู้สึกว่าเป็นเรื่องหรือความรู้สึกของตัวละครห่างไกลตัวเอง เข้าอกเข้าใจความรู้สึกของตัวละครหรือแก่นเรื่องนั้นๆ ได้มากขึ้น ส่งผลให้นักแสดงแสดงได้อย่างสมจริงมากขึ้น

ผู้วิจัยใช้วิธีการเทียบเคียงกับตัวละครชลามิน่า ผู้วิจัยได้ทดลองใช้แบบฝึกหัดนี้กับตัวละครชลามิน่าตั้งแต่แรกเริ่มเพราะผู้วิจัยมีบุคคลใกล้เคียงตัวที่มีบุคลิกและอุปนิสัยใกล้เคียงกับตัวละครชลามิน่ามาก แต่ผลลัพธ์กลับออกมาไม่ดึ้นัก กล่าวคือ ผู้วิจัยมีภาพชลามิน่าที่ชัดเจนในความคิด แต่ยังไม่เกิดความรู้สึกเข้าอกเข้าใจ หลังจากนั้น ผู้วิจัยพยายามแก้ไขด้วยแบบฝึกหัดของหม่อมน้อยเพิ่มมากขึ้นซึ่งช่วยในเรื่องของประสบการณ์ชีวิตของตัวละคร แต่ก็ยังไม่สามารถแสดงออกมาได้อย่างน่าพอใจ

ผู้วิจัยใช้เวลาระหว่างการซ้อมค้นหาความรู้สึกภายในของชลามิน่า จนกระทั่งได้พบ สิ่งที่ผู้วิจัยไม่เข้าใจ คือ *ความเป็นแม่* จึงทดลองทำแบบฝึกหัดเทียบเคียงอีกครั้ง โดยเลือกตัวบุคคลและเหตุการณ์ที่กระทบใจในอดีตซึ่งสะท้อน *ความเป็นแม่* ทั้งแม่ตัวจริงของผู้วิจัยหรือลักษณะความเป็นแม่ที่สัมผัสจากญาติท่านอื่นๆ โดยเลือกเหตุการณ์ที่เฉพาะเจาะจง หลังการทำแบบฝึกหัด ผู้วิจัยพบว่า ในการซ้อมครั้งถัดไปก็ติดขัดน้อยลงและพัฒนาในขั้นต่อไปได้มากขึ้น

### 5.1.8 การสลับ-เชื่อมตัวละคร

หากเป็นการซ้อมการแสดงตามปกติผู้วิจัยจะพยายามท่องจำบทให้ได้แม่นยำด้วยเชื่อว่าเมื่อจำบทได้แล้วจะทำให้การกระโดดไปเป็นตัวละครจะทำให้มีสมาธิกับเหตุการณ์ตรงหน้า สำหรับครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการเดียวกัน ผู้วิจัยเข้าใจว่าเมื่อมีสมาธิกับตัวละครและจดจำเรื่องราวได้แล้ว การเคลื่อนไหวจะเป็นไปตามธรรมชาติ แต่เมื่อเริ่มซ้อมเพียงครั้งแรก ผู้วิจัยพบว่าสำหรับการแสดงเดี่ยวที่ต้องเล่นเป็นหลายตัวละคร สลับกันตลอดทั้งเรื่องโดยที่ยังไม่ได้ออกแบบการเคลื่อนไหวนั้นเป็นไปได้ยาก การแสดงเดี่ยวในลักษณะนี้ต้องการการออกแบบในรอยต่อต่างๆ บ้างอาจเป็นไปตามธรรมชาติ บ้างต้องกำหนดให้ชัดเจน ซึ่งต้องทำไปพร้อมกับการกำหนดตำแหน่งบนเวที(blocking)

ผู้กำกับต้องการให้การเปลี่ยนสลับตัวละครเป็นไปอย่างต่อเนื่องเป็นการเคลื่อนไหวแบบไร้รอยต่อ(seamless movement) ไม่มีการหยุดแล้วเปลี่ยนจากตัวละครหนึ่งไปสู่ตัวละครหนึ่งให้ฉากหนึ่งไปสู่ฉากหนึ่งอย่างลื่นไหล ตัวละครสามารถเปลี่ยนได้ทันที แต่ในระยะแรกผู้วิจัยต้องเลิกคำนึงถึงเรื่องบทและตัวละคร ซ้อมเจาะไปที่ละเล็กละน้อยเชื่อมรอยต่อทั้งหมดให้เรียบร้อยเสียก่อน

หลังจากทำงานร่วมกับผู้กำกับจนจบทั้งเรื่อง ผู้วิจัยสามารถสรุปแนวทางการสลับสับเปลี่ยนตัวละครได้ทั้งสิ้น 4 แนวทาง ดังต่อไปนี้

#### 5.1.8.1 เปลี่ยนสลับจาก A ไป B หลังพูดจบ

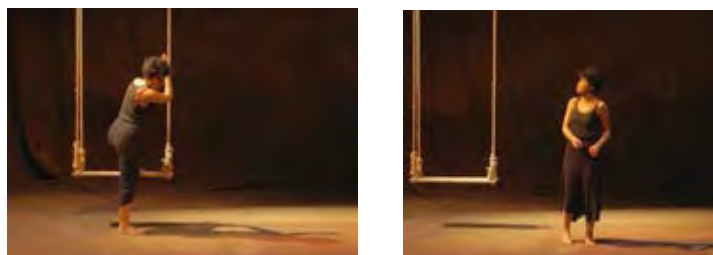
กำหนดด้วยท่าทางหรือตำแหน่งบนเวที นักแสดงเปลี่ยนเป็นอีกตัวละครหนึ่งหลังพูดจบ ด้วยการเปลี่ยนท่าทางหรือตำแหน่งยืนแบบทันทีด้วยจังหวะช้าหรือเร็วตามแต่จังหวะที่บทต้องการ เช่น ฉากเปียตรอสกับยูจีนี ฉากนี้ค่อนข้างตึงเครียด จึงเลือกใช้จังหวะเปลี่ยนที่เร็ว ตัวละครจะมีตำแหน่งบนเวทีที่ชัดเจน แล้วนักแสดงจะหมุนตัวไปมาเพื่อเข้าตำแหน่งก่อนเริ่มบทพูด จะเป็นจังหวะสั้นๆ ตลอดทั้งฉาก (ตัวละคร A พูดจบ-เปลี่ยน-เข้าตำแหน่ง-ตัวละคร B พูด-พูดจบ) รูปแบบนี้ใช้น้อย เพราะทำให้เรื่องเกิดจังหวะหยุด เหมาะสำหรับฉากที่ตัวละครอยู่ตำแหน่งบนเวทีไม่ห่างกันมาก มิฉะนั้นการเปลี่ยนสลับจะใช้หลายจังหวะจนเกิดไป หรือฉากสั้นๆ ที่เปลี่ยนเป็นหลายตัวละคร เช่น ช่วงอลิซาเบธเดินทางกลับบ้านคุณตาแล้วพบว่าคุณตาเสียชีวิตไปแล้ว



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12





เป็ยตรอล (A) กำลังเช็ดกระจกบนบันได อยู่ในตำแหน่งที่สูงกว่ามองลงมา  
เปลี่ยนสลับมาเป็นยูจินี (B) ที่กำลังทำครัว อยู่ในตำแหน่งที่ต่ำกว่ามองขึ้นไป

### ภาพ 7 การเปลี่ยนสลับตัวละคร (1)

#### 5.1.8.2 เปลี่ยนเชื่อมจาก A ไป B ระหว่างพูดบท

นักแสดงเปลี่ยนตัวละครระหว่างที่พูดบทไปด้วยโดยเชื่อมท่าทางและตำแหน่งของตัวละครทั้งสองตัวเข้าด้วยกันด้วยจังหวะช้าหรือเร็วตามแต่จังหวะที่บทต้องการ ข้อนี้มักจะเชื่อมความรู้สึกของทั้ง 2 ตัวเข้าด้วยกัน เช่น ฉากร้องเพลงของซีไฟร์ อลิซาเบธจะเล่าในขณะที่ผู้วิจัยเคลื่อนตัวเข้าตำแหน่งของซีไฟร์ เมื่อจบพูดจบก็จะเป็นตัวละครซีไฟร์เชื่อมบทพูดต่อไปหรือกิจกรรมต่อไปทันที (ตัวละคร A พูด-เชื่อมเปลี่ยน-A พูดจบ-ตัวละคร B พูด/ทำ)



อลิซาเบธ(A) เคลื่อนตัวขณะพูดบทเข้าประจำตำแหน่งยืนร้องเพลงของ ซีไฟร์(B)

### ภาพ 8 การเปลี่ยนสลับตัวละคร (2)

### 5.1.8.3 เปลี่ยนสลับจาก A ไป B ด้วยการเคลื่อนไหวที่เชื่อมกัน

นักแสดงเปลี่ยนแบบสลับเหมือนข้อ 1. แต่ใช้การเคลื่อนไหวรูปแบบอื่นเข้ามาช่วยขณะเดินทางไป เช่น กลิ้ง หมุนตัว คลาน วิ่งหรือเดินแล้วเปลี่ยน เปลี่ยนระดับสูง-ต่ำ ฯลฯ แต่เน้นให้ต่อเนื่องทั้งการเคลื่อนไหวและบทพูด ไม่เน้นท่าทางที่ชัดเจนเหมือนข้อ 1. รูปแบบนี้เป็นรูปแบบที่ใช้มากที่สุดของเรื่องเพราะทำให้เรื่องไหลลื่นตามที่ถูกกำหนดต้องการ และสามารถใช้ในกรณีที่ตำแหน่งตัวละครอยู่ห่างกันบนเวที ในบางครั้งบทพูดท่าทางและการใช้เสียงไม่ได้เปลี่ยนขาดในทันทีบ้างบทพูดไปก่อนท่าทาง แต่เมื่อผู้ชมเข้าใจทิศทางของเรื่องแล้วก็ไม่มีปัญหาในการรับชม



หมอไอแซค(A) ขณะกำลังวิ่งหนีออกจากบ้านหมุนสลับเป็นยูจินี (B) เข้ามาขวางไว้

### ภาพ 9 การเปลี่ยนสลับตัวละคร (3)

### 5.1.8.4 เล่นเป็น 2 ตัวละครซ้อนกัน

ผู้วิจัยใช้วิธีการนี้เพียง 1 ฉากเท่านั้น คือฉากที่อลิซาเบธมองเห็นซลามิน่านั่งระทมทุกข์ใต้ต้นไซริงกาเพราะคิดว่าโมลิแซงจากไปแล้ว อลิซาเบธเปลี่ยนเชื่อมสู่ซลามิน่าด้วยการเปลี่ยนแบบที่ 3. เมื่อเข้ามาทาบในท่าทางและตำแหน่งของซลามิน่าแล้ว อลิซาเบธ-ซลามิน่าค่อยๆ ลุกขึ้นมองเห็นหมอไอแซคอุ้มโมลิแซงเข้ามา ผู้วิจัยใช้บทพูดด้วยเสียงของอลิซาเบธแต่ท่าทางและความรู้สึกที่ปนกันของทั้ง 2 ตัวละคร ก่อนเปลี่ยนสลับแบบที่ 1. เข้าสู่ช่วงถัดไปของเรื่องเป็นซลามิน่าเพียงลำพัง



อลิซาเบธ(A) เชื่อมตำแหน่งซลามิน่า(B) อลิซาเบธ-ซลามิน่าเห็นเหตุการณ์พร้อมกัน แล้วเปลี่ยนสลับเป็นซลามิน่า

#### ภาพ 10 การเปลี่ยนสลับตัวละคร (4)

วิธีการเลือกใช้การเปลี่ยนสลับโดยมาก ผู้วิจัย-นักแสดงจะทำงานด้วยตัวเองก่อน โดยเลือกตามความลื่นไหลและสัญชาตญาณที่ปรากฏ ณ ขณะนั้น จากนั้น ผู้กำกับจะมาร่วมออกแบบท่าทางและกำหนดจังหวะเร็ว-ช้า หรือการเชื่อมกันในแต่ละจุดอีกครั้งตามจังหวะการเล่าเรื่องที่ต้องการ ยกตัวอย่างเช่น ฉากเปียโตรอสและยูจีนี ด้วยกังวลว่าเรื่องจะเล่าช้าผู้วิจัยจึงเร่งให้เร็ว แต่ผู้กำกับได้เลือกให้เล่าเป็นจังหวะแบบตัดต่อเพราะช่วยเสริมความเคร่งเครียดในฉากนั้นได้ดีกว่า

##### 5.1.8.5 ปรากฏการณ์ขณะเชื่อมตัวละคร

ผู้วิจัยพบว่าขณะที่ผู้วิจัยต้องเปลี่ยนตัวละครแต่ละตัวขณะที่ซ้อมการแสดง ในระยะแรก การเปลี่ยนสลับและเชื่อมตัวละครทำให้เกิดความรู้สึกประดักประเดิดอยู่บ้าง เพราะนักแสดงรู้สึกว่าคุณคนเดียวสลับไปสลับมา การผสานตัวละครเข้าด้วยกัน ณ ขณะที่ซ้อมผู้วิจัยมักปล่อยให้สัญชาตญาณทำงานให้ได้มากที่สุด ลดการใช้ความคิดวิเคราะห์เพื่อป้องกันการปิดกั้นความเชื่อและสัญชาตญาณของตนเอง อย่างไรก็ตาม ปฏิเสธไม่ได้ว่านักแสดงย่อมออกแบบการเคลื่อนไหวท่าทางบางอย่างไปในขณะที่ค้นหาวิธีการนำเสนอ

หัวข้อนี้ ผู้วิจัยเรียบเรียงจากการชมวิดีโอบันทึกการแสดงแล้ววิเคราะห์ออกมา ผู้วิจัยพบว่าสิ่งที่ทำให้ผู้วิจัยพัฒนาการซ้อมได้ดีขึ้นในครั้งต่อไป ก็คือ ความเชื่อที่นักแสดงมี

ต่อสถานการณ์นั้นและมีต่อตัวละครที่ตัวเองแสดง ไม่ว่าจะก็ตัวก็ตามอีกประการหนึ่งคือ ความเข้าใจที่มีต่อตัวละครแต่ละตัว กล่าวคือ ผู้วิจัยต้องเข้าใจในมิติดังต่อไปนี้ 1) ทักษะคิดและวิธีคิดของตัวละครซึ่งส่งผลต่อการใช้เสียงและร่างกาย 2) ความต้องการของตัวละครแต่ละตัวในฉากนั้นๆ 3) สถานการณ์ที่เกิดขึ้น/ก่อนหน้าที่ส่งผลต่อการแสดงออกของตัวละครแต่ละตัว 4) การใช้เสียงและร่างกายของตัวละครที่แตกต่างกัน 5) อากัปกริยา/ท่าทาง ของตัวละครที่กำลังสื่อสารกันอยู่

อย่างง่ายที่สุด เมื่อผู้วิจัยเป็นตัวละครหนึ่งอยู่ ผู้วิจัยต้องเห็นตัวละครที่ต้องแสดงด้วยอย่างละเอียดและชัดเจน เมื่อต้องเปลี่ยนไปเล่นอีกตัวหนึ่ง ผู้วิจัยเปลี่ยนสวมทับเข้ากับที่ๆ ตัวละครตัวนั้นอยู่ และท่าทางที่ตัวละครตัวนั้นกำลังทำอยู่ ซึ่งท่าทางนี้ก็จะส่งผลต่อความรู้สึกและความคิดภายใน ในด้านเสียงเป็นสิ่งที่ต้องจดจำช่องเสียงที่ตัวละครแต่ละตัวใช้ให้ได้ ซึ่งสามารถทำงานแยกก่อนเริ่มแสดงได้ หากมีตัวละครที่ช่องเสียงคล้ายกันและต้องโต้ตอบในฉากเดียวกัน ผู้วิจัยจะซ้อมย้ำๆ โดยเฉพาะบทพูดขึ้นต้นและตอนจบที่ต้องเปลี่ยนช่องเสียง

ด้านความรู้สึกภายใน ผู้วิจัยพบว่าในขณะที่เป็นตัวละคร A แล้วมองเห็นตัวละคร B ตรงหน้า ความคิดของผู้วิจัยเป็นความคิดของตัวละคร A ณ ขณะที่สลับเป็นตัวละคร B ก็คือสลับความคิดไปก่อน ความคิดเป็นสิ่งที่เดินทางเร็วกว่าร่างกายเสียด้วยซ้ำ ฉะนั้น นักแสดงต้องชัดเจนว่าตัวละครในแต่ละขณะของสถานการณ์นั้นๆ รู้สึกอย่างไรและคิดอะไรบ้าง จุดนี้เป็นข้อสำคัญ ที่นักแสดงต้องค้นหา ซึ่งผู้วิจัยค้นหาทั้งจากการอ่านบท วิเคราะห์บท และค้นหาจากการลงมือซ้อม หากความรู้สึกหรือความคิดบางอย่างไม่ชัดเจน ผู้วิจัยต้องกำหนดความคิดเป็นตัวละครตัวนั้นตัวเดียว แล้วทดลองอ่านเพื่อไล่เรียงความคิดและความรู้สึก

เมื่อตัวละครแต่ละตัวชัดเจนมากขึ้นในความคิดและในใจของผู้วิจัยแล้ว ผู้วิจัยพบว่าพลังงานหรือ *คลื่น* ของแต่ละตัวละครนั้นต่างกัน เมื่อต้องเปลี่ยนจากตัวหนึ่งไปเป็นอีกตัวหนึ่ง การสังเกตพลังงานที่เปลี่ยนไปทั้งที่อยู่ภายในใจและภายนอกก็ทำให้นักแสดงเปลี่ยนไปรวดเร็วและละเอียดมากยิ่งขึ้น พลังงานนี้เป็นสิ่งที่สัมพันธ์ไปกับความต้องการ ทักษะคิด และการใช้ร่างกายและเสียง นักแสดงสามารถทำงานกับพลังงานก่อนก็ได้ แต่ในงานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยทำงานกับความคิด ความต้องการ ประสบการณ์ภายใน และเสียงของแต่ละตัวละครก่อน

ผู้วิจัยพบว่าหากแสดงแบบมีคู่แสดงสื่อสารด้วย คู่แสดงจะเป็นตัวกระตุ้นให้นักแสดงกระทำการสิ่งต่างๆ ตอบโต้กลับไป แต่การแสดงเดี่ยวในลักษณะนี้ตัวกระตุ้นมาจากประสบการณ์ภายในและการทำซ้ำๆ จนกายและใจจดจำความรู้สึกความคิดต่างๆ ได้ แน่ใจว่าสิ่งที่

แสดงออกไปไม่ได้สดใหม่หรือละเอียดเท่ากับแสดงแบบมีคู่แสดง แต่ต้องอยู่บนพื้นฐานที่สมเหตุสมผลของสถานการณ์ เรื่องราว และลักษณะของตัวละคร

### 5.1.9 ข้อค้นพบและข้อควรระวังของการเปลี่ยนสลับตัวละคร

#### 5.1.9.1 ลักษณะการฝึกซ้อม

ผู้วิจัยพบว่าสำหรับการแสดงเรื่องนี้ไม่สามารถซ้อมแบบแยกส่วนได้ เพราะเมื่อใดที่ซ้อมเฉพาะร่างกายก่อนแล้วนำความรู้สึกมาใส่ภายหลัง ร่างกายจะแสดงออกไม่สอดคล้องไปกับการรู้สึกนั้น บางครั้งผู้วิจัยเกิดภาวะตกใจกับความรู้สึกที่ไม่เคยเจอมาก่อน จนทำให้ไม่สามารถจัดการกับร่างกายได้ ในทางกลับกันเมื่อซ้อมบทโดยที่ไม่ไปพร้อมการเคลื่อนไหวก็จะติดขัด ผู้วิจัยจึงต้องซ้อมทั้ง 2 ส่วนไปพร้อมๆ กัน

ในระยะแรกผู้วิจัยยังไม่สามารถเป็นตัวละครได้อย่างเต็มที่เพราะต้องพิจารณากายและใจไปด้วยในขณะที่ซ้อม เมื่อเกิดข้อผิดพลาดหรือต้องการปรับแก้ ผู้วิจัยได้ทดลองและพิสูจน์ทราบว่าควรหยุดและแก้ไขทันทีเพื่อให้จดจำได้ เพราะในรายละเอียดของการเคลื่อนไหวที่เยอะมาก ผู้วิจัยไม่สามารถจำข้อบกพร่องนั้นได้หมดเมื่อรอให้ซ้อมจบ เมื่อซ้อมลักษณะนี้ไปเรื่อยๆ ผู้วิจัยพบว่านักแสดงได้สร้างสรรค์การเคลื่อนไหวที่ร้อยเรียงตั้งแต่ต้นจนจบ เป็นชิ้นงานอีกชิ้นที่ถอดแยกออกมาได้ เป็นแพทเทิร์น(pattern) ของการเต้น

เมื่อผู้วิจัยจดจำการเคลื่อนไหวได้มากขึ้น ตัวละครก็จะเพิ่มบทบาทมากกว่าความคิดของผู้วิจัยไปโดยอัตโนมัติ เสมือนว่ายิ่งทำซ้ำจนแน่ใจและไม่กังวลระหว่างความสัมพันธ์และท่าทางการเคลื่อนไหวมากเท่าไร ผู้วิจัย-นักแสดงก็จะยิ่งพร้อมที่จะเป็นตัวละครมากเท่านั้น ผู้วิจัยใช้เวลาในช่วงการค้นหารายละเอียดท่าทางในการซ้อมจำนวน 5 ครั้งก็จำได้ หลังจากนั้น จึงใช้เวลาขัดเกลามากขึ้นในระยะการซ้อมต่อไป ในระยะที่ต้องซ้อมเพื่อขัดเกลาและประสานทั้งหมดเข้าด้วยกัน จำเป็นที่ต้องเป็นตัวละครให้มากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยและผู้กำกับจะตกลงกันในแต่ละวันว่าจะซ้อมช่วงใดบ้าง และจะซ้อมโดยที่ไม่หยุดค้นเพื่อแก้ไข แต่ผู้กำกับจะใช้วิธีจดโน้ตไว้แทน

ผู้วิจัยสังเกตว่ารูปแบบการแสดงนักแสดงต้องอดทนและใจเย็น การฝึกซ้อมใช้วิธีการปั้นแต่ง เติมเสริมส่วนต่างๆ ทีละเล็กทีละน้อย ก่อนจะไปถึงกระบวนการเข้าถึงตัวละครได้ กล่าวอย่างง่าย ๆ ได้ว่า ในการซ้อมระยะแรกไปจนถึงระยะสุดท้ายเสมือนทำงานตั้งแต่ 1 ถึง 100



เป็นไปได้เลยที่จะเข้าถึงตัวละครได้ในเวลารวดเร็ว ตัวละครจะทำงานเต็มที่ก็ต่อเมื่อตัวตนของนักแสดงวางใจในการนำเสนอและกลวิธีต่างๆ แล้ว

#### 5.1.9.2 ทำงานร่วมกับผู้กำกับ

กระบวนการคัดสรรการเชื่อมต่อทางนั้นสอดคล้องไปกับจังหวะการเล่าเรื่องเป็นอย่างมาก ผู้วิจัยค้นพบว่าในการแสดงลักษณะนี้อัตราความเร็ว-ช้า เร่ง-ผ่อน การยืดขยายท่าทาง ความรู้สึกในแต่ละช่วงขณะ และวิธีการเลือกใช้ตำแหน่งบนเวที ความชัดเจนในการเล่าเรื่อง และการเน้นย้ำภาพหรือช่วงขณะต่างๆ ต้องอาศัยสายตาจากบุคคลที่ 3 มาก นักแสดงเองอาจมีสัญชาตญาณที่ดีแต่ไม่มีรู้สึกได้เหมือนผู้ชม หลายครั้งที่ตัวละครอยู่ในภาวะฉุกเฉินผู้วิจัยพลอสองเรื่องจึงหวั่นไหวทำให้ผู้ชมพลาดสารสำคัญหรือจังหวะเรื่องเสีย จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่การแสดงเดี่ยวในลักษณะดังกล่าวต้องทำงานร่วมกับผู้กำกับอย่างใกล้ชิด นักแสดงต้องไวใจผู้กำกับ

#### 5.1.9.3 ระดับ

ปัจจัยที่ผู้กำกับเสริมเข้ามาเพื่อป้องกันความสับสน ได้แก่ 1) ระดับสูง-ต่ำของร่างกายนักแสดงเพื่อแบ่งตัวละคร 2) ตัวให้ชัดขึ้น 2) ระดับสายตาสูง-ต่ำเพื่อบอกความสูงของตัวละคร เมื่อผู้ใหญ่คุยกับเด็ก และยังช่วยบอกสถานที่ที่ต่างความสูงในเรื่อง เช่น อลิซาเบธอยู่บนต้นไม้คุยกับคนด้านล่าง เปียตรอสอยู่บนบันไดคุยกับแม่ แม่คุยกับอลิซาเบธที่นั่งอยู่ที่พื้น 3) ใช้การชี้ หมายมือ หรือมอง เพื่อบอกตำแหน่งของตัวละครแต่ละตัวในฉากที่มีจำนวนตัวละครหลายตัว

ระดับสายตาเป็นปัญหาหนึ่งที่ผู้วิจัยต้องฝึกฝนมากเป็นพิเศษในช่วงแรกๆ เริ่มซ้อม เพราะเมื่อสลับตัวละครแล้วระดับสายตาคลาดเคลื่อน เวลาซ้อมต้องกำหนดจุดที่จะมองในพื้นที่จริง อดสับสน-งงใจให้แน่ใจก่อน เมื่อซ้อมหลายครั้งร่างกาย ความรู้สึก จดจำได้จึงไม่ผิดพลาด

#### 5.1.9.4 ผลจากการฝึกด้วยแบบฝึกหัดของหม่อมน้อย

ผู้วิจัยค้นพบว่าแบบฝึกหัดการเตรียมร่างกายของหม่อมน้อยที่เน้นให้เคลื่อนไหวให้ไหลไปตามจังหวะ(flow) ของการหายใจและจังหวะนับของผู้นำและกลุ่ม มีส่วนช่วยให้ผู้วิจัยจัดการกับการเคลื่อนไหวในเรื่องนี้ได้โดยไม่น่าเชื่อ ดังที่ได้ทราบแล้วว่าแบบฝึกหัดดังกล่าวหม่อมน้อยผสมลักษณะของการฝึกแบบบัลเล่ต์ เพราะเชื่อว่าการทำให้เป็นแพทเทิร์นจะทำให้ผู้ปฏิบัติ

รวมกายและใจเป็นหนึ่งเดียว ขณะปฏิบัติห้ามซ้ำ ยึด หรือเร็วกว่าจังหวะการนับและจังหวะหายใจก็ ต้องสอดคล้องกัน การที่ห้ามหยุดคิดแล้วปล่อยร่างกายให้เป็นไป ช่วยให้ผู้วิจัยเชื่อมั่นสัญญาตญาณ ของตนมากขึ้น นั่นหมายความว่าเราลื่นไหลไปกับสถานการณ์ตรงหน้าได้มากขึ้น เมื่อผิดพลาดก็ รู้จักปล่อยเข้าไป ไม่หันกลับมาหยุดคิดทบทวน เมื่อทำไประยะหนึ่งการเคลื่อนไหวของร่างกายแบบ จะเป็นไปโดยอัตโนมัติ แต่ห้ามไปก่อนผู้นำ *ห้ามรู้ล่วงหน้า* เป็นเป้าหมายหลักของแบบฝึกหัด คือ **หยุด ความคิดปล่อยแล้วร่างกายไปตามปัจจุบันขณะ**

แนวคิดที่ได้จากการฝึกฝนแบบฝึกหัดเตรียมร่างกายนี้ ส่งผลดีต่อการกร การทำงานของผู้วิจัย กล่าวคือ ช่วยลดความคิดของตัวเอง ปล่อยกายและใจให้เป็นอิสระตามสิ่งกระทบ มากขึ้น การทำงานกับการสลับเปลี่ยนตัวละครจำนวนมากในเรื่องนี้แม้จะเป็นงานหนัก แต่ผู้วิจัย สามารถจดจำได้ ไม่ตื่นตระหนก และไม่กลัวการค้นหาและทดลอง ทำให้งานคืบหน้าไปอย่างรวดเร็ว ผู้วิจัยทำงานกับผู้กำกับเพียง 5 ครั้งเท่านั้น ก็สามารถสร้างภาพบนเวทีและการเคลื่อนไหวของตัว ละครได้จบทั้งเรื่อง ทำให้มีระยะเวลาชดเชยผลงานได้มากขึ้น นอกจากนี้ ผู้วิจัยพบว่าผู้วิจัยใช้ จินตนาการมองเห็นภาพและเสียงได้ชัดและเร็วขึ้น จากการทำแบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 และดอกบัวใน ระยะการทำงานก่อนหน้า เมื่อต้องปรับเปลี่ยนระยะหรือระดับการมองก็สามารถทำได้ทันที ทักษะ ของผู้วิจัยได้รับการพัฒนาอย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้น

#### 5.1.10 การใช้แบบฝึกหัดเพื่อเตรียมตัวก่อนซ้อม

เนื่องจากเป็นระยะเริ่มแรกผู้วิจัยจึงใช้แบบฝึกหัดเพื่อเตรียมตัวก่อนซ้อมทั้งหมดใช้ เวลาประมาณ 1.30 - 1.45 ชั่วโมงก็จะเสร็จสิ้นตลอดทั้งกระบวนการ โดยตั้งใจเพื่อที่จะพัฒนาทักษะ โดยรวม ส่วนแบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 กับดอกบัวทำงานกับตัวละครต่างๆ นั้นได้กล่าวอย่างละเอียดไว้ใน หัวข้อก่อนหน้านี้อแล้ว

งานวิจัยครั้งนี้เป็นครั้งแรกที่ผู้วิจัยได้ทดลองทำแบบฝึกหัดของหม่อมเพียงผู้เดียว เพราะตามปกติจะมีหม่อมน้อยเป็นผู้นำปฏิบัติและมีเพื่อนร่วมชั้นเรียนปฏิบัติไปพร้อมกัน ผู้วิจัย ค้นพบว่าการปฏิบัติตัวคนเดียวแตกต่างกับการมีผู้อื่นทำร่วมด้วยหรือการปฏิบัติแบบมีเสียงผู้นำโดย เราเป็นผู้ตามอย่างเดียวนั้นมีก็เช่นเดียว กล่าวคือ ผู้วิจัยได้ค้นพบความมหัศจรรย์ของความเงียบ ความ มืด และการอยู่เพียงลำพัง ผู้วิจัยจดลงในบันทึกการซ้อมสรุปได้ว่า “พอไม่มีคนอื่น ได้ยินเสียงตัวเอง ชัด มีความเสียดินดินนิ่ง ความกลัว คิดอย่างผู้วิจัยมากเกินไป ไม่ปล่อยจริงๆ วอกแวกว่าทำไมไม่รู้สึก focus ผิดจุด อยากู้สึก กลัวไม่รู้สึก ปล่อยไม่ได้ ไม่เชื่อใจตัวเอง ต้องคอยบอกตัวเองว่าอย่าเซ็นเซอร์ ตัวเอง ก็ยิ่งเสียมาริไปกันใหญ่” (17 เมษายน 2561 และ 22 เมษายน 2561)

“เสียงตัวเอง” หมายถึง ความคิดของผู้วิจัยที่ฟุ้งซ่าน เพราะได้ตั้งต้นว่าจะทำการวิจัยแล้ว ผู้วิจัยจึงมุ่งที่จะเก็บข้อมูลจึงจดจ่ออยู่กับสิ่งที่เกิดขึ้นตลอดเวลา เมื่อไม่มีอะไรเกิดขึ้น ก็เกิดความไม่พอใจ ในทางกลับกันเมื่อมีอะไรเกิดขึ้นก็มุ่งจะจดจำ ในห้องซ้อมที่เงียบนั้น ความคิดเหล่านี้ส่งเสียงดังกว่าปกติจึงยิ่งทำให้จิตไม่สงบนี้ “ความกลัว” ในการฝึกผู้วิจัยเกิดความกลัวหลายประการ 1) กลัวว่าจะไม่รู้สีก จึงจดจ่อเกินควร ทำให้ความคิด ความรู้สึกฟุ้งซ่าน เกิดเป็นทุกข์เมื่อไม่รู้สีก 2) กลัวเมื่อต้องหลับตา ในความมืด เงียบ ที่มีแค่ตัวเรา จิตได้สร้างภาพและความรู้สึกที่น่ากลัว ทำให้เสียสมาธิหลายครั้ง ทำแบบฝึกหัดได้เพียงสั้นๆ ก็ต้องล้มตาคืนมา

อาจกล่าวได้ว่าการทำชุดฝึกหัดระยะเริ่มแรกไม่ได้ผลลัพธ์ที่มีประสิทธิภาพเท่าที่ควร แต่เมื่อทำซ้ำผู้วิจัยก็สามารถพัฒนาขึ้นตามลำดับ กล่าวคือ มีสมาธิมากขึ้น ฟุ้งซ่านน้อยลง รู้สีกวางได้ และอยู่กับความเงียบได้ดีขึ้น นั่งสมาธิได้นานขึ้น ผู้วิจัยเรียกการค้นพบนี้ว่าความมหัศจรรย์นั้นเพราะในช่วงเวลาที่สงบนี้ ผู้วิจัยได้สำรวจพิจารณาตามจิตของตนเองอย่างจริงจังในทุกๆ ด้าน เกิดสิ่งที่ผู้วิจัยเรียกว่า “บทสนทนาภายใน”(internal dialogue) หรือ “การพูดคุยกับตนเอง”(self-talk) ได้บอกกับตัวเองว่าไม่เป็นไรและรู้จักปล่อยวางความคิดของตนเอง

ข้อค้นพบที่สำคัญอีกข้อหนึ่ง คือ เมื่อมาฝึกฟังผู้วิจัยกลับแทบไม่รู้สีกถึงคลื่นหรือพลังงานที่มากกระทบเลย ผู้วิจัยจึงเข้าใจมิติของคำว่า “คลื่น” ของหม่อมน้อยเพิ่มมากขึ้น เพราะประสบการณ์ในชั้นเรียน ผู้วิจัยจะสัมผัสได้ถึงคลื่นพลังงานรอบตัวตลอดเวลาเพราะมีเพื่อนร่วมชั้นทำกิจกรรมไปด้วย ซึ่งคลื่นนั้นก็ส่งผลต่อความรู้สึกนึกคิดภายในของเรา ผู้วิจัยจึงประจักษ์ว่าแม้ไม่รู้ตัวแต่มีคลื่น แต่คลื่นเหล่านี้ส่งออกไปอย่างแน่นอน ตรงกับที่หม่อมน้อยกล่าวว่า “ในการฝึกต้องฝึกคนเดียว แล้วจะเห็นความแตกต่าง จะละเอียดมากขึ้น อย่างที่เคยมีคนที่เขาทำคนเดียวมาตลอดแล้วมาเจอพวกเราในชั้น เขาก็ตกใจมากกว่าคลื่นมันแรง”(สัมภาษณ์, 3 พฤษภาคม 2561) กระนั้น ก็ยังไม่ชัดเจนกับตัวผู้วิจัยเองว่าคลื่นนี้จะพัฒนาขึ้นได้อย่างไรและ/หรือส่งผลได้อย่างไรบ้าง

อาณาปานสติ หรือการทำสมาธิด้วยการกำหนดลมหายใจ เป็นกิจกรรมในชุดฝึกหัดของหม่อมน้อยที่ผู้วิจัยทำได้ยากที่สุด ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเกิดมาจาก 2 สาเหตุ ประการแรกในชั้นเรียนแบบกลุ่มหม่อมน้อยจะเป็นผู้นำทำสมาธิ จะพูดเพื่อแนะแนวทางเพื่อฝึกฝนจิตให้ตามดูตามหลักขั้น 5 ผู้ปฏิบัติจึงเข้าสู่สมาธิได้ง่ายกว่า เพราะเมื่อเริ่มปฏิบัติเองจะไม่มีตัวช่วยยึดเหนี่ยวจิตใจ ประการที่สองเมื่อผู้ปฏิบัติเป็นเจ้าของวิทยานิพนธ์จะมีภาวะฟุ้งซ่านสูงกับงานที่ตนกำลังทำอยู่ จึงทำให้เข้าสู่สมาธิยากกว่าปกติที่เคยได้ทำมาในชั้นเรียนของหม่อมน้อย กิจกรรมนี้ผู้วิจัยปฏิบัติได้จริงเพียงแค่ 5-10 นาทีเท่านั้น จากที่เคยทำได้ถึง 20-30 นาที แต่ประโยชน์ของการทำอาณาปานสติคือฝึกให้เรารับรู้ดูตามจิตได้แน่วแน่มั่นคงมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจึงทำต่อเนื่องให้ได้มากที่สุด



### 5.1.11 ปัญหาอื่นๆ ที่พบ

ปัญหาสำคัญในระยณะนี้ เป็นปัญหาด้านความแข็งแรงของร่างกาย ผู้วิจัยทำงานได้ระยะเวลาจำกัดเพราะร่างกายไม่แข็งแรง เหนื่อยง่าย ลักษณะของการแสดงเรื่องนี้ต้องการให้นักแสดงเคลื่อนที่ตลอดเวลาทั้งกระโดด ลูก นิ่ง กลิ้ง เมื่อการเคลื่อนไหวที่เชื่อมต่อร้อยเรียงบวกรวมกับบทพูด จึงใช้พลังกำลังของนักแสดงมาก บางครั้งซ้อมได้เพียง 1 ชั่วโมงก็ไม่สามารถซ้อมต่อได้แล้ว จึงจำเป็นต้องเสริมการออกกำลังกายทั้งแบบเน้นการกระตุ้นหัวใจ(cardio exercise) และเพิ่มความแข็งแรงให้กล้ามเนื้อ เพื่อยืดระยะเวลาการซ้อมให้นานมากขึ้น ในแบบฝึกหัดพื้นฐานของหม่อมน้อย มีบางท่วงท่าที่ช่วยเรื่องความแข็งแรง ในที่ขณะของผู้วิจัยยังมีไม่มากพอและขาดการออกกำลังกายแบบกระตุ้นหัวใจ ผู้วิจัยเลือกการเดินแอโรบิคและท่าแพลงก์(plank) ซึ่งเป็นท่าที่ช่วยให้กล้ามเนื้อลำตัวแกนกลางแข็งแรง

### 5.2 ระยะเวลาที่ 2 ซ้อมเรียงฉากแบ่งตามช่วงของการแสดง(unit)

ตลอดช่วงการซ้อมเพื่อค้นหาและสร้างตัวละคร ผู้วิจัยและผู้กำกับได้กำหนดการเคลื่อนไหวร่างกายและการเคลื่อนที่บนเวทีไปพร้อมกันจนจบทั้งเรื่อง หลังจากนั้นจึงเริ่มซ้อมแบบเรียงฉาก หมายถึง ซ้อมอย่างมีสมาธิเต็มที่ไปที่ละช่วงของการแสดง(Unit) เป้าหมายของผู้วิจัยที่ตั้งไว้คือสามารถสลับเปลี่ยนตัวละครได้อย่างไหลลื่นทั้งร่างกายและเสียง เชื่อมโยงกายและใจได้และสามารถสื่อสารความรู้สึกภายในของตัวละครได้อย่างน่าเชื่อ

ในระยณะนี้ ผู้วิจัยจำเป็นต้องทำการบ้านส่วนตัวก่อนมาพบผู้กำกับแต่ละครั้ง เพื่อให้แน่ใจว่าจดจำบทพูดและการเคลื่อนไหวที่กำหนดไม่ผิดพลาด พร้อมให้ผู้กำกับแก้ไขตามแต่ต้องการ การซ้อมระยณะนี้เป็นระยณะที่ผู้วิจัยทำงานกับตัวละครในเชิงลึก กล่าวคือ ค้นหาแนวทางการนำเสนอให้หลากหลาย ฝึกฝนการเข้าถึงตัวละครให้ลึกซึ้ง อยู่กับปัจจุบันของตัวละคร ฝึกสัญชาตญาณตอบโต้กับคู่แสดงหรือการรับ-ส่ง ในกรณีนี้หมายถึง ทำงานแบบสลับตัวละคร ซ้อมความต่อเนื่องของความคิด ความรู้สึก การเคลื่อนไหว และเสียง ค่อยๆ ขัดเกลาตัวละครและการนำเสนอเรื่องราวให้สมบูรณ์ อีกทั้ง ควรฝึกจัดสมดุลกาย-ใจ-ความคิดในแต่ละช่วงให้ได้ตามที่ผู้กำกับต้องการ

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้ซ้อมพลังกำลังของนักแสดงไปเรื่อยๆ เสมือนนกวิ่งมาราธอนก่อนลงสู่สนามจริง ผู้วิจัยได้ตกลงกับผู้กำกับว่าจะซ้อมเรียงตามบทโดยทำให้แต่ละช่วงสมบูรณ์แล้วขยายการซ้อมออกไปเรื่อยๆ

ผู้วิจัยแบ่งการซ้อมเป็น 5 ช่วง ดังนี้

- 1) เริ่มเรื่องจนกระทั่งถึงฉากที่ 11. เพราะจบอลิซาเบธอายุ 6 ขวบ
- 2) ฉากที่ 12. - 19. อลิซาเบธอายุ 9 ขวบ เป็นฉากที่ตัวละครต่างๆ เริ่มมีความขัดแย้งภายใน และหวาดกลัวเพื่อนบ้าน กลัวถูกจับได้
- 3) ฉากที่ 20. - 31. ช่วงที่โมลิแชนงหายตัวไปซึ่งเป็นช่วงเหตุการณ์ที่ทำให้ทั้งบ้านเกรงขาม
- 4) ฉากที่ 32. - 42. คุณตาเสียชีวิตและซลามิน่าหนีออกจากบ้านเป็นบาดแผลและปมในใจหนึ่งของอลิซาเบธ
- 5) ฉากที่ 43. - จบเรื่อง อลิซาเบธพบว่าโมลิแชนงตายในการประท้วง หนีออกจากประเทศ และกลับไปคลีคลายบาดแผลครั้งสุดท้าย

### 5.2.1 ปัญหาและการแก้ไขเกี่ยวกับการสลับตัวละคร

การทำงานอุปสรรคที่พบแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ 1) ฉากที่ตัวละครมีภาวะอารมณ์ที่ลึกซึ้ง เข้มข้น ฉากโต้คารม หรือฉากที่อยู่ในสถานการณ์ฉุกเฉิน 2) มีตัวละครมากกว่า 3 ตัว

**ลักษณะที่ 1** ในฉากที่ตัวละครอยู่ในภาวะอารมณ์ที่ลึกซึ้ง เข้มข้น หรือฉากโต้คารม ผู้วิจัยพบปัญหาว่าสามารถเปลี่ยนสลับความรู้สึกตัวละครได้ทันที ยกตัวอย่างเช่น

ฉากที่ 26. ยูจีนีทะเลาะกับหมอเกรซ

ฉากที่ 42. อลิซาเบธคร่ำครวญกับซีไฟร์ที่ซลามิน่าหนีจากเธอไป

ฉากที่ 48. อลิซาเบธเจ็บปวดและโกรธแค้นที่โมลิแชนงตายในการปะทะ

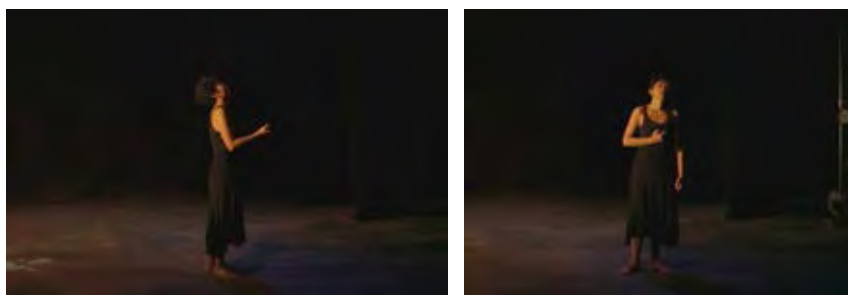
ระหว่างนักเรียนกับตำราจกับพ่อที่พยายามชี้ให้อลิซาเบธมองโลกตามความเป็นจริง

ฉากที่ 42. ที่อลิซาเบธกำลังเสียใจอแง แต่ซีไฟร์อยู่ในอารมณ์ที่นิ่งสงบและปลอบใจอลิซาเบธ

ปัญหานี้ได้นี้ผู้วิจัยได้ปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษาและได้รับคำแนะนำว่าเป็นที่การปรับตัว เมื่อซ้อมไปเรื่อยๆ ร่างกายและความรู้สึกจะจัดการไปได้เอง ไม่จำเป็นต้องลดให้ผู้รู้สึกน้อยลง แต่ใช้การเรียนรู้จากการซ้อมแต่ละครั้งปรับไปที่ละเล็กละน้อย นอกจากนี้ ยังได้ใช้วิธีอื่นๆ เช่น

ฉากที่ 48. อลิซาเบธอยู่ในความรู้สึกเจ็บปวดและโกรธแค้น ค่อนข้างควบคุมตัวเองไม่ได้ ตามบทต้องเปลี่ยนเป็นพ่อ แต่ผู้กำกับใช้วิธีปรับการเล่าเรื่องให้ไม่ต้องเปลี่ยนทั้งตัวละคร เป็นอลิซาเบธที่เล่าถึงพ่อตัวเองอยู่ เป็นตัวละครพ่อในภวังค์ความคิดของอลิซาเบธ

ฉากที่ 26. หมอเกรซที่กำลังเดือดดาลด้วยความเป็นห่วงที่ภรรยาพาลูกเข้าไปในเขตคนดำ กับภรรยาที่กำลังเสียใจและโมโหสามีที่ต่อว่าตน ผู้กำกับใช้วิธีเชื่อมโยงความรู้สึกของทั้ง 2 ตัวละครเข้าด้วยกัน กล่าวคือ ทั้งสองคนต่างมีความรู้สึกโมโห หวาดกลัว ผิดหวัง และเป็นห่วงแต่อยู่คนละมุม ดังนั้นไม่มีความจำเป็นที่ต้องตัดสลับให้ขาด แต่ให้ผสานความรู้สึกของทั้งสองคนเข้าด้วยกัน ใช้ให้เป็นประโยชน์



อลิซาเบธ(A) เสียใจที่ซลามิน่าพาโมลิแซงหนีออกจากบ้าน ซีไฟร์(B) ปลอดภัยด้วยอารมณ์สงบ

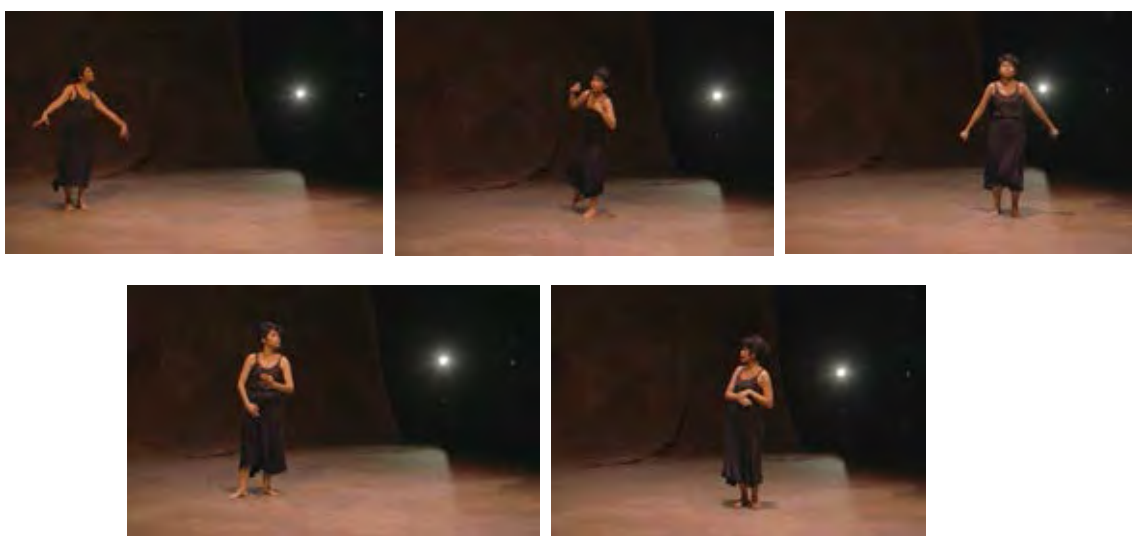
### ภาพ 11 ตัวอย่างการแสดง (1)

#### ลักษณะที่ 2 ฉากที่ต้องเป็นมากกว่า 3 ตัวละคร ได้แก่

ฉากที่ 15. ศาสนาจารย์แฮทตั้งมาที่บ้านแล้วพบกับโมลิแซงเป็นครั้งแรก ฉากนี้มีตัวละครทั้งหมด 5 ตัว ปัญหาที่พบคือ นักแสดงเร่งจังหวะเพราะตัวละครอยู่ในเหตุการณ์ ถูกเงินจนดูไม่ออกกว่านี่เป็นตัวละครอะไรอยู่และตัวละครกำลังทำอะไรอยู่ ผู้กำกับจึงแก้ปัญหาด้วยการคิดกำหนดทิศทางของแต่ละตัวละครให้ชัดเจน กำหนดจังหวะให้มีช่วงที่เร่ง ผ่อน และหยุด และขยายท่าทางอากัปกริยาของตัวละครแต่ละตัวให้ชัดเจน ประกอบกับกำหนดตำแหน่งของตัวละครให้ชัดเจน ใช้วิธีการสลับตัวละครแบบที่ไม่เชื่อมกันมากเพื่อขบเน้นความเข้มข้นและจังหวะตกลงในฉาก อีกทั้งกำหนดระดับสายตาของนักแสดง เมื่อตัวละครมองกันและกัน ต้องให้ชัดเจนว่ามองใครอยู่ นักแสดงต้องซ้อมแบบซ้ำก่อนเพื่อจดจำรายละเอียดทั้งร่างกายและความรู้สึกที่เกิดขึ้น ก่อนจะกลับมาเล่นในจังหวะที่ผู้กำกับได้วางไว้

ฉากที่ 21.-22. ฉากต่อเนื่องนี้ประกอบด้วยตัวละครทั้งหมด 5 ตัวเช่นกัน แต่พบปัญหาที่ต่างจากฉากที่ 15. ฉากนี้เป็นฉากที่ค่อนข้างฉุกเฉินตัวละครดูไบก็ได้เข้ามาบอกข่าวว่า โมลิแซงหายตัวไป ซลามิน่าใจสลาย ยูจีนีทั้งตั้งเครียด กังวล และกลัวในเวลาเดียวกัน นักแสดงไม่สามารถอยู่ในภาวะอารมณ์ของตัวละครได้ทั้งหมดในระยะเวลาอันสั้นที่ต้องสลับตัวละคร เพราะตัวละครมีความรู้สึกแตกต่างกันมาก ประกอบทั้งตัวละครดูไบก็เป็นตัวละครที่นักแสดงมีปัญหาหนักที่สุด กล่าวคือ เป็นตัวละครที่ปรากฏขึ้นแค่ 1 ฉากแต่มีความเข้มข้นสูงและมีเวลาเตรียมตัวน้อยเมื่อสลับแล้วต้องเล่นเลย นักแสดงใช้เทคนิคอื่นๆ เข้ามาช่วยหลายประการ กล่าวคือ ใช้แบบฝึกหัดของหม่อมน้อยเรื่องกำหนดใจนึกถึงพลังงานความร้อน(อุณหภูมิ) ความหนัก(แรงดึงดูด) มาช่วยเสริมให้เป็นตัวละครในระยะเวลาอันสั้น กำหนดเป้าหมายของตัวละครให้ชัดเจน และทดลองอ่านบทกับคนอื่นโดยสลับอ่านเป็นตัวละครต่างๆ เพื่อตรวจสอบความคิดความรู้สึกของตัวละครอีกครั้ง

ผลลัพธ์จากการฝึกกายใจด้วยแบบฝึกหัดของหม่อมน้อยที่ช่วยให้ผู้วิจัยมีจิตใจที่สงบ มีสมาธิ ความเชื่อ มีอิสระทั้งกายใจ และปล่อยให้ตัวเรายินยอมต่อสิ่งต่างๆ หยุดความคิดปล่อยแล้วร่างกายไปตามปัจจุบันขณะ การปรับแก้ในช่วงดังกล่าวจึงเป็นไปได้โดยสะดวกและรวดเร็ว



ฉากศาสนาจารย์แอสต์ตั้งมาที่บ้านแล้วพบกับโมลิแซง ตัวละครตามลำดับภาพ ลูสกา, โมลิแซง, อลิซาเบธ, ศาสนาจารย์ และยูจีนี

ภาพ 12 ตัวอย่างการแสดง (2)

## 5.2.2 อุปสรรคและข้อค้นพบอื่นๆ

### 5.2.2.1 ลดความเหนื่อยล้า

การซ้อมแบบเรียงฉากโดยแบ่งตามช่วงของเรื่องนี้ ช่วยลดความเหนื่อยล้าของร่างกายได้มาก อีกทั้งยังสามารถมีเวลาแก้ไขชิ้นงานแต่ละช่วงได้มากขึ้น ผู้วิจัยมักเริ่มกระบวนการซ้อมจากการเจาะแก้ไขรายละเอียดตามที่ได้รับคำแนะนำจากผู้กำกับ ทบพทวนทิศทาง ท่าทางและเสียงของตัวละคร ก่อนแล้วจึงเล่นโดยไม่ผู้กำกับไม่หยุด 1 รอบ หากช่วงดังกล่าวไม่เกิดปัญหาที่น่าเป็นห่วง ในครั้งต่อไปนักแสดงจะทำงานด้วยขั้นตอนเดียวกัน โดยเมื่อถึงเวลาแสดงจะเริ่มจากจุดเริ่มต้นแล้วขยายยาวไปถึงช่วงต่อไปจนจบทั้งเรื่อง ด้วยวิธีการนี้ทำให้ร่างกายและจิตใจได้มีเวลาปรับตัวแบบค่อยเป็นค่อยไป ทำให้รู้สึกไม่เหนื่อยจนท้อเกินไปนัก

### 5.2.2.2 ระวังความเคยชิน

เมื่อเข้าสู่ระยะซ้อมเรียงฉากทิศทางการแก้ไขจากผู้กำกับจะเป็นปฏิกริยาตอบโต้และความคิดความรู้สึกของตัวละครในเหตุการณ์ต่างๆ การคงเสียงและลักษณะของตัวละครให้คงเดิมตลอดทั้งเรื่อง แยกตัวละครได้ชัดเจน นับว่าเป็นการเก็บรายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ เพื่อขัดเกลางานได้ดีขึ้น กระนั้น ผู้วิจัยต้องคอยระวังไม่ให้ตัวเองคุ้นชินกับตัวเลือกที่เลือกไว้แล้ว ทดลองค้นหาวิธีการแสดงออกแบบอื่น ความเป็นไปได้อื่น

### 5.2.2.3 ความกลัวและกังวล

ผู้วิจัยค้นพบว่าเมื่อเป็นการแสดงเดี่ยวแบบที่ต้องสลับตัวละครไปเรื่อยๆ นักแสดงมีความกังวลสูงว่าจะเปลี่ยนไม่ทัน ซ้ำ กลัวว่าผู้ชมต้องรอ บ่อยครั้งที่ผู้วิจัยเมื่อเล่นเป็นอีกตัวละครตัวหนึ่งจบก็จะสลับและพูดบททันที ในการซ้อมแบบเรียงฉากครั้งแรกผู้วิจัยรู้สึกเหนื่อยมาก จนต้องยกเลิกการซ้อมในวันถัดไป เมื่อมาทบทวนก็พบว่าผู้วิจัยไม่ปล่อยให้ตัวละครได้อยู่ในสถานการณ์นั้นจริงๆ รีบเร่งเล่นให้ต่อเนื่องจนเกินไป สำหรับประเด็นนี้ผู้วิจัยได้พูดคุยกับผู้กำกับเชื่อว่านักแสดงจะจัดสมดุลให้ดีขึ้นเองเมื่อซ้อมบ่อยครั้ง ซึ่งก็เป็นเช่นนั้นจริง เมื่อนักแสดงไม่กังวลกับความวิตกกังวลของตัวละคร ไร้กังวลใจในการเล่าเรื่องราวของตัวเอง



3633890225

CT :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

หากพิจารณาตามกรอบคิดของหลักการแสดงของหม่อมน้อย การที่ผู้วิจัยไม่สามารถวางใจกับเรื่องราวได้ เป็นเพราะผู้วิจัยยังคงมีความคิดในฐานะนักแสดง **มีความกลัวอย่าง ฉับ** **ในฐานะนักแสดง** ที่ว่า “จะเปลี่ยนไม่ทัน ช้า กลัวว่าผู้ชมต้องรอ” หรือความคิดว่า “กลัวว่าเรื่องจะน่าเบื่อ” ไม่ยินยอมต่อภาวะของตัวละครที่ดำเนินไปในเรื่องอย่างแท้จริง เมื่อค้นพบว่าปัญหาที่แท้จริงมาจาก “ความกลัว” ของผู้วิจัยเอง ผู้วิจัยก็จัดความคิดความรู้สึกไปได้ง่ายขึ้น ผู้วิจัยแก้ไขเสริมด้วยการให้เวลาตัวเองได้มีสมาธิอยู่กับลมหายใจ(อานาปานสติ) ก่อนเริ่มซ้อมนานขึ้น แต่ยังทำใช้วิธีการเตรียมตัวก่อนแสดงด้วยแบบฝึกหัดของหม่อมน้อยตามเดิม ทั้งนี้ เมื่อซ้อมบ่อยขึ้นเรื่อยๆ จนผู้วิจัยมั่นใจในวัตถุดิบและเครื่องมือของตนทั้งในฐานะนักแสดงและในฐานะตัวละคร ความกลัวนี้ก็ค่อยๆ หายไป

### 5.2.3 การใช้แบบฝึกหัดหม่อมน้อยเพื่อเตรียมตัวซ้อม

ในขณะนี้เนื่องจากผู้วิจัยไม่ได้ทำงานเข้มข้นกับการค้นหาตัวละครแล้ว ผู้วิจัยจึงใช้แบบฝึกหัดของหม่อมน้อยไม่ครบทั้งหมดเพื่อนระยะเวลาการเตรียมความพร้อมก่อนซ้อมและแสดง ผู้วิจัยต้องใช้พลังกำลังในการซ้อมมากขึ้นจึงลดระยะเวลาการเตรียมตัวให้พอดีและเพียงพอกับความ ต้องการ ผู้วิจัยจึงเริ่มจากถอดแบบฝึกหัดที่ทำงานกับภาพจินตนาการและจิตปรุงแต่งออกไปก่อน ได้แก่ ธาตุทั้ง 4 และดอกบัว เนื่องจากเกรงว่าภาพหรือความรู้สึกที่ปรากฏจะกระทบกับการเตรียมตัวเข้าสู่ตัวละคร

จากประสบการณ์แสดงของผู้วิจัย นักแสดงไม่สามารถยึดหลักใดหลักหนึ่งหรือวิธีการใดวิธีการหนึ่งกับทุกเรื่องได้ การเตรียมตัวก่อนแสดงขึ้นอยู่กับลักษณะของการแสดงและตัวละคร บางต้องการความสันโดษ บางต้องการพลังงานกลุ่ม นอกจากนี้ ยังขึ้นอยู่กับธรรมชาตินักแสดงแต่ละคนด้วย จึงเป็นเรื่องสำคัญที่นักแสดงต้องรู้จักเครื่องมือของตน ทดลองและเลือกใช้อย่างเหมาะสม การเตรียมตัวก่อนซ้อมและแสดงมักจำแนกออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่

- 1) อบอุ่นร่างกายและเสียงเพื่อให้ตื่นตัวและความพร้อม(warm-up)
- 2) ผ่อนคลายความตึงเครียดของกล้ามเนื้อและจิตใจ(relaxation)
- 3) กระบวนการเข้าสู่ตัวละคร(Tune-in)

เริ่มแรกผู้วิจัยได้เลือกใช้ 1) แบบฝึกหัดเตรียมร่างกาย 2) อานาปานสติ 3) มंत्रา และ 4) ground energy เมื่อทำครบก็ทำตามด้วยการเตรียมเสียงด้วย 5) แบบฝึกหัดเสียงของคุณธานี<sup>20</sup>

<sup>20</sup> ผู้วิจัยจะกล่าวถึงรายละเอียดการฝึกเสียงในหัวข้อ 5.4

ต่อด้วยการผ่อนคลายกล้ามเนื้อที่ปากและใบหน้า ฝึกการออกอักษระต่างๆ เมื่อได้ทดลองตามลำดับนี้แล้ว ผู้วิจัยพบว่าสมาธิค่อนข้างกระจัดกระจายหลังจากฝึกเสียงเสร็จแล้ว อีกทั้งไม่สามารถทำอาณานสติแบบไม่มีผู้นำได้อย่างมีประสิทธิภาพเพราะฟุ้งซ่านเกินไป จึงจดจ่อไปที่เหตุการณ์ในอนาคตไม่ว่าจะเป็นแบบฝึกหัดต่อไป การเตรียมเสียง กว่าจะเวลาจะไม่ทัน กลัวใช้เวลาเกิน ไม่สามารถปล่อยให้จิตเป็นว่างอยู่กับปัจจุบันได้ จึงปรับเป็นแบบที่ต่อมา

ครั้งที่ 2 โดยเริ่มจาก 1) แบบฝึกหัดเตรียมร่างกายเช่นเดิม ต่อด้วย 2) แบบฝึกหัดเสียงของคุณธานี ฝึกการออกเสียงตามอักษระต่างๆ แล้วปิดท้ายด้วย 3) มंत्रา และ 4) ground energy เมื่อเรื่องลำดับตามนี้ผู้วิจัยพบว่าใช้เวลาเพียง 1 ชั่วโมงโดยประมาณซึ่งเป็นเวลาที่พอเหมาะ ผู้วิจัยมีเวลาเหลือเพื่อจัดการธุระส่วนตัวของนักแสดงก่อนเริ่มซ้อม

ผู้วิจัยจึงใช้ลำดับการเตรียมตัวนี้ตลอดระยะเวลาที่ซ้อม หากวันนั้นเวลาน้อย ผู้วิจัยจะตัดมंत्रาออก เหลือเพียงร่างกาย เสียง และ ground energy หรือหากวันใดเวลาเหลือมากผู้วิจัยจะเพิ่มอาณานสติเข้าไปโดยเอาไว้ท้ายสุดก่อนเริ่มซ้อมผู้วิจัยใช้ลักษณะนี้ยาวไปจนกระทั่งเข้าโรงละคร

### 5.3 ระยะที่ 3. ซ้อมเสมือนจริง

ผู้วิจัยซ้อมเสมือนจริงในห้องซ้อมทั้งหมด 6 ครั้ง และซ้อมแบบเสมือนจริงในพื้นที่จริงแบ่งเป็นการเจาะกับเทคนิค 2 ครั้ง ซ้อมเสมือนจริง 4 ครั้งก่อนเปิดให้ผู้ชมได้ชม รวมทั้งหมด 12 ครั้ง ในการซ้อมแบบเสมือนจริงนี้ ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการดูแลรักษาสุขภาพกาย ใจ และเสียง เพื่อรักษาตัวให้แข็งแรงและมีพลังงานซ้อม โดยจัดตารางการเตรียมตัวซึ่งแสดงไว้ด้านล่าง

ตาราง 9 เวลาการเตรียมตัวก่อนซ้อมเสมือนจริง

ระยะเวลา	กิจกรรม
-	รับประทานอาหาร (ไม่อิ่มจนเกินไป)
40 นาที - 1 ชั่วโมง	วอร์มร่างกายด้วยแบบฝึกหัดของหม่อมน้อย

30 นาที	วอร์มเสียง
10 นาที	รับประทานอาหาร(ของว่าง) / พักใช้เสียง
20 - 30 นาที	พูดคุยกับผู้กำกับก่อนเริ่มซ้อม (แก้ไขหากจำเป็น)
5 - 10 นาที	ทำสมาธิ อยู่กับลมหายใจ สงบ
120 นาที(โดยประมาณ)	ซ้อมเสมือนจริง
30 นาที	พูดคุยกับผู้กำกับ, ทีมงาน, นักร้อง

เมื่อเข้าไปซ้อมในโรงละคร ผู้วิจัยพบว่าผู้วิจัยต้องรอข้างเวทีเป็นระยะเวลาที่ไม่แน่นอน อาจจะเป็น 10 - 30 นาทีแล้วแต่กิจกรรมในแต่ละวัน การนั่งรอนิ่งๆ ไม่มีจุดมุ่งหมาย จิตจะฟุ้งซ่านได้ง่าย ผู้วิจัยจึงนำแบบฝึกหัดมันตรามาใช้ขณะรอข้างเวที แบบฝึกหัดนี้ช่วยให้สมาธิรวมศูนย์ เกิดความรู้สึกสว่าง อบอุ่นภายใน ผู้วิจัยพบว่าเหมาะกับผู้วิจัยมากกว่าทำอาณานิยามสติ ลำดับการเตรียมตัวการเข้าแสดงในระยษะนี้จึงเรียงลำดับว่า 1) แบบฝึกหัดเตรียมร่างกายเช่นเดิม 2)แบบฝึกหัดเสียงของคุณธานี ฝึกการออกเสียงตามอักขระต่างๆ แล้วปิดท้ายด้วย 3) ground energy เมื่อทำมันตราขณะรอเข้าฉาก

แบบฝึกหัดของหม่อมน้อยช่วยได้ทั้งการอบอุ่นร่างกายและผ่อนคลาย ผู้วิจัยจึงไม่จำเป็นต้องทำ cardio exercise เพิ่มอีกในช่วงซ้อมก่อนหน้านี้ ด้วยผู้วิจัยไม่ได้เป็นนักแสดงที่แข็งแรงมาก ประกอบกับการแสดงมีความยาวมากและใช้พลังงานสูง ผู้มีความกังวลว่าหากออกกำลังเยอะในช่วงเตรียมตัวเมื่อแสดงจริงแล้วจะหมดแรง จึงทำเท่าที่ร่างกายได้ยืดหยุ่นและตื่นตัวไม่เหนื่อยจนเกินไป แบบฝึกหัดนี้ช่วยให้ผู้วิจัยผ่อนคลายได้อย่างรวดเร็ว มีสมาธิอยู่กับปัจจุบันได้มากกว่าที่เคยอย่างรู้สึกได้ชัด อีกข้อหนึ่งที่สำคัญคือ “ลดความกลัว” ความกลัวนี้ไม่ใช่เพียงแค่กลัวล้มบทรท กลัวความผิดพลาดบนเวที แต่รวมไปถึงกลัวแสดงไม่ดี กลัวผู้ชมไม่ชอบ และกลัวผลงานไม่ประสบความสำเร็จ ผู้วิจัยใช้การเตรียมตัวลักษณะนี้ตลอดจนวันแสดงจริง



การซ้อมระยะนี้ ผู้วิจัยมีเป้าหมายเพื่อจะสื่อสารสารหลักของเรื่องให้ได้ จึงพบอุปสรรคเกี่ยวกับเส้นเรื่องหลักของอลิซาเบธ ปัญหาที่นั่นคือความขัดแย้งภายใน(inner conflict) ตัวละครอลิซาเบธช่วงท้ายเรื่องไม่เข้มข้นพอ กล่าวคือ อลิซาเบธต้องเผชิญหน้ากับความจริง(การกลับไปเผชิญหน้ากับซลามิน่า) อันเป็นบาดแผลของตนที่ทำให้ตัวละครหนีมา ความจริงนี้ทำให้ภายในใจของตัวละครอลิซาเบธสั่นคลอนความหนักอึ้ง ความโกรธเกรี้ยว การปฏิเสธตัวเอง และหลอกตัวเอง เมื่อต้องเปลี่ยนสลับตัวละครตลอดเวลา ทำให้ผู้วิจัยไม่ได้ยึดตัวละครอลิซาเบธไว้มัน ส่งผลให้เข้าถึงตัวละครช่วงท้ายเรื่องไม่เข้มข้นพอ ผู้วิจัยจึงเริ่มจากกลับมาทบทวนบทอีกครั้งโดยทบทวนใช้วิธีทบทวนเฉพาะเส้นเรื่องของอลิซาเบธแล้วทำเครื่องหมายไว้ในใจว่าช่วงไหนของเรื่องบ้างที่ตัวละครได้รับผลกระทบทางจิตใจ แล้วนำไปสู่การตัดสินใจที่เปลี่ยนไป ตัวละครมีทัศนคติต่อสังคมเหมือนหรือต่างจากก่อนหน้านี้อย่างไรบ้าง กล่าวโดยสรุป คือทำให้ทัศนคติของตัวละครหลักชัดเจนขึ้นภายในใจของผู้วิจัย

อย่างไรก็ดี ช่วงท้ายของเรื่องเป็นช่วงที่ผู้วิจัยค่อนข้างประสบปัญหามากที่สุดกับตัวละครอลิซาเบธตอนโตมากที่สุด ผู้วิจัยมีความรู้สึกว่ายังเป็นไม่ได้อย่างที่ตัวละครควรจะเป็น กล่าวคือระยะเวลาที่ผ่านไปกับบาดแผลดังกล่าว ความรู้สึกของการหนีมาจากที่ที่ตัวละครกลัวแล้วต้องกลับไปเจออีกครั้ง ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าสาเหตุมาจาก 1) ผู้วิจัยรู้สึกเหนื่อยอ่อน 2) การเล่นแบบสลับเปลี่ยนตัวละครหลายตัวทำให้ผู้วิจัยไม่ได้มีสมาธิอยู่กับตัวละครหลักอย่างแน่วแน่มั่นคง อย่างไรก็ตาม ผู้กำกับมีความเห็นที่ต่างออกไปว่าความรู้สึกที่ผู้วิจัยแสดงออกมาสอดคล้องไปกับตัวบทและน่าเชื่อเพียงพอแล้ว ซึ่งด้วยเวลาวันแสดงจริงที่เริ่มใกล้เข้ามา ผู้วิจัยไม่จำเป็นต้องกังวลกับประเด็นนี้เลย แม้จะมีความคิดที่ไม่พอใจกับการทำงานของตนเอง แต่ผู้วิจัยก็เรียนรู้ที่จะปล่อยวางความรู้สึกขณะแสดงได้แล้วใช้วิธีสอบทวนและแลกเปลี่ยนกับผู้กำกับเมื่อซ้อมจบแต่ละรอบแทน

อีกประการหนึ่งคือ ความกังวลก่อนเริ่มแสดง แม้จะเป็นเรื่องปกติที่นักแสดงทุกคนจะมีความกังวลก่อนแสดง แต่กับการแสดงความยาว 120 นาทีไม่มีหยุดพักและเล่นคนเดียววัน ก็ค่อนข้างส่งผลให้ผู้วิจัยกังวลมากกว่าการแสดงเรื่องอื่นๆ ที่ผ่านมา ผู้วิจัยมักมีความคิดว่าหากลืมนบทหรือทำท่าผิดหรือจำตำแหน่งบนเวทีผิดจะเป็นอย่างไร แม้สิ่งนี้จะไม่เคยเกิดขึ้นเลยในขณะที่ซ้อมแม้แต่ครั้งเดียวก็ตาม อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยพบว่าการฝึกสมาธิอย่างต่อเนื่องในช่วงฝึกฝน ช่วยให้ผู้วิจัยมีสมาธิดีขึ้นเรียนรู้ที่จะปล่อยวาง ว่างใจตัวเอง ได้เข้าใจว่าเป็นเรื่องที่สำคัญมากที่นักแสดงจะต้องมีช่วงเวลาเงียบสงบก่อนทำการแสดง นอกจากนี้ ผู้วิจัยค้นพบว่าช่วงเวลาที่เราที่มืดแล้วนักแสดงเดินเข้าสู่ตำแหน่งเริ่มการแสดง เป็นช่วงเวลาที่เราสร้างความปั่นป่วนในใจมาก ผู้วิจัยจึงได้พูดคุยร้องขอเพื่อยืดหยุ่นระยะเวลาที่เหมาะสมกับผู้กำกับและทีมงาน

การเตรียมตัวข้างฉากก่อนเริ่มแสดง ผู้วิจัยจะไม่เข้าสู่ตัวละครเลย เพราะตัวละครมีจำนวนหลายตัว แม้อลิซาเบธจะเป็นตัวละครหลักของเรื่องก็ตาม แต่เพราะอลิซาเบธในแต่ละช่วงวัยก็มีความคิดความต้องการต่างกัน ตัวละครเริ่มเรื่องคืออลิซาเบธเมื่อเป็นผู้ใหญ่ แล้วหลังจากนั้นอีกกว่าก่อนเรื่องเป็นอลิซาเบธวัยเด็ก ผู้วิจัยจึงรู้สึกค้ำกับตัวละครหากต้องเตรียมตัวเพื่อเข้าถึงตัวใดตัวหนึ่งอย่างเฉพาะเจาะจง ผู้วิจัยจึงเพียงใช้วิธีทำสมาธิขณะเดินเข้าไป อยู่กับลมหายใจและปัจจุบันขณะ ความรู้สึกเป็นตัวเองที่สงบ ว่างเปล่า ไม่บวมหรือลบ จิตมีสมาธิอยู่กับสารที่ต้องการพูดกับผู้ชมเพื่อเป็นแรงผลักดันให้เกิดการแสดงและเมื่อถึงตำแหน่งเริ่มต้นในห้วงเวลาอันสั้นที่ผู้วิจัยยืนอยู่บนเวทีในความมืดก่อนที่ไฟจะเปิดขึ้นมาผู้วิจัยนึกถึงภาพเหตุการณ์ต่างๆ ที่เคยเกิดขึ้นมาในชีวิตของตัวละคร ซึมซับความรู้สึกที่ได้จากเพลงที่ตั้งขึ้นเพื่อค่อยๆ ก้าวข้าม(transcend)จากปัจจุบันของนักแสดงไปสู่ความรู้สึกปัจจุบันของตัวละครจึงปล่อยให้ภาพความคิดของตัวละครเข้ามา ซึ่งเมื่อทดลองทำวิธีนี้แล้วก็พบว่าได้ผลดี

อย่างไรก็ตาม วิธีนี้ก็สร้างความกังวลเล็กน้อย เช่น กลัวจะไม่รู้สึก กลัวภาพไม่เกิดขึ้น ซึ่งผู้วิจัยได้เรียนรู้จากการฝึกซ้อมและทำแบบฝึกหัดของหม่อมมาอย่างยาวนานว่า ความกลัวเหล่านี้ไม่มีอยู่จริง เป็นสังขารจิตปรุงแต่ง ของผู้วิจัย การฝึกปฏิบัติด้วยแนวทางการหม่อมน้อยทำให้ผู้วิจัยรู้สึก **เชื่อมั่นในตนเอง** **เชื่อมั่นกับกระบวนการที่ทำมา** และ**เชื่อมั่นในวัตถุดิบที่มีทั้งจิตสำนึกและจิตใต้สำนึก** เมื่อเกิดความเชื่อมั่นแล้วจึงทำให้ผู้วิจัย **วางใจในตนเอง** ทำให้เป็นอิสระขณะอยู่บนเวที อนาคตของผู้วิจัยเป็นเพียงสตริบรูดูตามตัวละคร เท่านั้น กระบวนการซ้อมในระยะนี้ทำให้ผู้วิจัยได้เรียนรู้สิ่งสำคัญตามแนวทางของหม่อมน้อยที่ว่า **นักแสดงจะปล่อยวางกายและใจได้ต้องมาจากจิตที่ไม่ตัวฉัน** หากมีตัวฉันคอยกำกับดูแลความกลัว ความวิตกกังวล ข้อสงสัย การตั้งคำถามและอีกมากมาย ก็จะเกิดขึ้นได้ง่ายและคอยมารบกวนใจ ให้ใจหลุดจากสมาธิและมุ่งสู่ฝ่ายต่ำอยู่เสมอ จึงเป็นเหตุผลที่ว่า **การเจริญสติและมีสมาธิที่เข้มแข็งคือด่านป้องกันและรักษาให้นักแสดงมีจิตที่เป็นอิสระ** กายและใจเป็นสมดุลงู รู้ตัวทั่วพร้อม ตื่นรู้และอยู่กับปัจจุบันขณะ เพื่อมิให้จิตของฉันเข้ามาปรุงแต่งรบกวนการแสดง

ประเด็นสุดท้ายที่เป็นอุปสรรคสำคัญต่อการแสดงของผู้วิจัยคือ **การทำงานกับเสียงในโรงละครและการใช้เสียงของผู้วิจัยซึ่งจะอธิบายโดยละเอียดไว้ในหัวข้อถัดไป**

เมื่อซ้อมจบใน 3 ระยะเวลา ผู้วิจัยพบปัญหาและเรียนรู้แนวทางแก้ไขปัญหาใน 3 ระยะเวลาที่หลากหลาย นอกเหนือจากรูปแบบการทำงานที่ผ่านมา สำหรับการแสดงเดี่ยวการพยายามเข้าถึงตัวละครกลับไม่ใช่สิ่งสำคัญเพียงอย่างเดียว แต่การวางแผนและจัดสมดุลภายใน-ภายนอกของตัวเองและการเรียนรู้ที่ใช้งานเครื่องมืออย่างเหมาะสมก็เป็นสิ่งสำคัญไม่แพ้กัน ในหัวข้อต่อไปผู้วิจัยจะขออธิบายกระบวนการทำงานเกี่ยวกับเสียง ซึ่งรวบรวมมาไว้ในหัวข้อเดียวกันเพราะเสียงมีรูปแบบการทำงานที่แตกต่างจากขั้นตอนการฝึกซ้อมการแสดง ไม่สามารถจัดเข้าหมวดหมู่ตามระยะเวลาการซ้อมได้

## 5.4 การฝึกเสียงในการแสดงเดี่ยว

### 5.4.1 ประสบการณ์การฝึกเสียงที่ผ่านมาของผู้วิจัย

ผู้วิจัยเริ่มเรียนรู้การฝึกเสียงสำหรับการแสดงมาจากรศ. จารุณี หงส์จาร์ เน้นเรื่องการฝึกลมหายใจและกระบังลมให้แข็งแรง เรียนรู้ใช้เสียงจากกระบังลมหรือช่วงท้อง ฝึกสังเกตความแตกต่างของเสียงที่มาจากลำคอซึ่งจะทำให้นักแสดงเจ็บป่วยได้ง่าย อีกทั้งยังฝึกการใช้เสียงที่เสียงต่อการแสดง เช่น เสียงกรีด เสียงตะโกน นอกจากนี้ หลักการของรศ. จารุณี ยังได้สอนค้นหาเสียงที่แท้จริงของตนเอง และฝึกการออกเสียงอักษรไทย คำควบกล้ำ เตรียมกล้ำมเนื้อปาก ใบหน้า ผ่อนคลายกล้ามเนื้อกราม ผลจากการเรียนกับรศ. จารุณี หงส์จาร์ ผู้วิจัยสามารถใช้เสียงตัวเองบนเวทีได้อย่างถูกต้อง ชัดเจน เป็นเสียงแข็งแรงมีพลัง ไม่เคยเกิดความบาดเจ็บต่อเสียง ไม่ว่าสถานที่แสดงจะกว้างขนาดไหนก็ตาม ผู้วิจัยสามารถจัดการกับเครื่องมือนี้ได้ด้วยตนเอง

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังเคยได้เข้าอบรมการผ่อนคลายเสียงตามหลักการ Method Acting จากศศิธร พานิชนุก และการปลดปล่อยเสียงให้เข้าถึงธรรมชาติที่แท้จริงของ Kristin Linklater ถ่ายทอดโดยคณินันท์ กฤตากร การอบรมทั้ง 2 นี้ ช่วยให้ผู้วิจัยฝึกสังเกตตัวเองมากขึ้นว่า บางครั้งเสียงของเราก็เกิดความตึงเครียดได้ทั้งก่อนแสดงและระหว่างแสดง เสียงที่มีความตึงเครียดจะไม่ปลดปล่อยออกไปตามสัญชาตญาณ เสียงจะกักไม่ให้นักแสดงส่งความรู้สึกนึกคิดออกไปอย่างตัวละครได้อย่างอิสระ ก่อนแสดงนอกจากต้องวอร์มเสียงให้พร้อมและมีพลัง ก็ต้องผ่อนคลายกล้ามเนื้อกรามและตัวเสียงด้วยเช่นกัน นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้เครื่องมือสำหรับสังเกตเสียงธรรมชาติและไม่เป็นธรรมชาติของตัวเองในยามต่างๆ ทำให้วิเคราะห์ที่มาที่ไปของความต้องการของตนเองและนำไปสู่การวิเคราะห์และเลือกใช้เสียงของตัวเองละครอื่นๆ ได้

คณินันท์ได้ให้ความเห็นในชั้นเรียนว่า ในประเทศไทยมีศัพท์คำว่า “เสียงที่สอง” อันหมายถึงเสียงที่ไม่ใช่เสียงที่แท้จริงของตนเอง แต่คำนี้ให้ความหมายในแง่ลบ แสดงว่าผู้พูดพูดด้วย



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

ความไม่จริงใจ ยกตัวอย่างเช่น เวลาจับโทรศัพท์กับลูกค้าหรือผู้ใหญ่ที่เคารพ ผู้พูดมักจะใช้อีกเสียงหนึ่งทีดูเรียบร้อยกว่า ใสกว่า สูงกว่าปกติ ผู้พูดอาจจะถูกค่อนข้างว่าทำเสียงสอง ไม่จริงใจ ทั้งๆ ที่แท้จริงแล้ว ผู้พูดเพียงต้องการให้ผู้ฟังฟังแล้วรู้สึกเอ็นดู ไม่รังเกียจ สร้างบรรยากาศการสนทนาที่ดี คนนี้นั้นจึงไม่เห็นด้วยกับคำกล่าวนี้นี้ เพราะเชื่อว่าเสียงเป็นสิ่งที่นักแสดงสามารถปรับแต่งให้เข้ากับตัวละครได้ นักแสดงต้องไม่เข้าใจผิดว่าการใช้เสียงที่ต่างกับเสียงธรรมชาติของตนเองคือการแสดงที่ไม่จริงใจหรือ fake(ปลอม) นักแสดงสามารถมีเสียงที่สอง สาม หรือสี่ได้หากต้องการทราบใดที่นักแสดงสื่อสารด้วยความจริงใจ ชั้นเรียนครั้งนี้ทำให้ผู้วิจัยไม่กลัวที่จะใช้เสียงที่ไม่คุ้นเคย

กล่าวโดยสรุป จากประสบการณ์การฝึกเสียงที่ผ่านมา ผู้วิจัยมีองค์ความรู้ว่าเสียงเป็นเครื่องมือของนักแสดงที่ต้องฝึกฝนและเตรียมพร้อมก่อนขึ้นแสดง แต่ผู้วิจัยประเมินว่าเครื่องมือที่มีอยู่ยังไม่หลากหลายพอ รวมถึง ผู้วิจัยยังไม่รู้จักเครื่องมือด้านนี้จนมั่นใจที่จะเลือกใช้อย่างอิสระ เมื่อเทียบกับการทำงานด้านความรู้สึกร่างกาย การแสดงเดี่ยวครั้งนี้ผู้วิจัยต้องแสดงเป็นผู้หญิง-ผู้ชาย วัยเด็ก-คนแก่ หลายเชื้อชาติ เสียงมีส่วนสำคัญในการสร้างความแตกต่างและความหลากหลาย ผู้วิจัยจึงทำงานกับผู้ฝึกเสียงอย่างจริงจังเพื่อพัฒนาทักษะเพิ่มศักยภาพ

ธานี พูนสุวรรณเป็นผู้ฝึกสอนร้องเพลงสำหรับนักร้องและนักแสดงในละครเพลงมาหลาย 10 ปี แนวทางของธานีเป็นแนวทางสำหรับนักร้องและนักแสดงละครเพลง ประกอบกับธานีเป็นนักแสดงละครเวทีและนักร้องด้วยเช่นกัน จึงมีความเข้าใจศาสตร์ละครเวทีเป็นทุนเดิม ในการนี้ผู้วิจัยจึงเชิญธานีมาเป็นผู้ฝึกเสียงและที่ปรึกษาด้านการใช้เสียงในวิทยานิพนธ์เรื่องนี้

#### 5.4.2 แนวทางการฝึกเสียง

แรกเริ่มผู้วิจัยได้พูดคุยปัญหาและความต้องการว่า ผู้วิจัยรู้สึกว่าตนมีเครื่องมือไม่หลากหลายพอสำหรับการทำงานครั้งนี้ เนื่องจากการแสดงเรื่องนี้ตัวละครหลากหลายมากทั้งเพศ วัย และเชื้อชาติ หากแสดงเป็นภาษาอังกฤษสำเนียงของตัวละครจะช่วยให้ได้มาก แต่พอแปลเป็นภาษาไทยแล้ว ผู้วิจัยมุ่งหวังว่าจะชดเชยสำเนียงด้วยแนวทางอื่น เช่น ความหนัก-เบา หูม-ต่ำ เร็ว-ช้าของเสียง เป็นต้น อีกทั้ง ผู้วิจัยต้องการชุดแบบฝึกหัดสำหรับเตรียมเสียงก่อนแสดงอีกด้วย คุณธานีกล่าวว่า ผู้วิจัยไม่มีปัญหาเรื่องพลังเสียงและการใช้เสียงจากที่ได้เคยเห็นการแสดงเรื่องอื่นๆ ที่ผ่านมาของผู้วิจัย แต่ตั้งที่ผู้วิจัยประเมินการแสดงเรื่องนี้จำเป็นต้องใช้เสียงในช่วงที่กว้างขึ้น หลังจากทดสอบเสียงพบว่า ผู้วิจัยสามารถใช้เสียงโทนสูงได้ดี แต่เสียงโทนต่ำหรือ chest tone ไม่ค่อยแข็งแรง ฉะนั้น หากจะเพิ่มสมรรถนะของเสียงต้องใช้แบบฝึกหัดที่ทำให้เสียงโทนต่ำแข็งแรง เมื่อแข็งแรงก็จะดึงมาใช้งานได้มากขึ้น หากเสียงโทนต่ำแข็งแรง เสียงโทนสูงก็จะแข็งแรงตามไปด้วย นั่นคือ ข้อวิเคราะห์ของผู้ฝึกเสียง

แบบฝึกหัดเหล่านี้สร้างความแข็งแรงให้แก่เส้นเสียง ทำให้ใช้เสียงได้หลากหลายและมีประสิทธิภาพมากขึ้น ผู้ฝึกเสียงกำชับว่าผู้วิจัยต้องระมัดระวังอย่างมุ่งไปสู่ความดังของเสียง ให้สังเกตการใช้เสียงของตัวเองด้วยว่าตอนนี้เราใช้เสียงอย่างไร สบายหรือเป็นอุปสรรค อย่าให้เสียงบางเวลาข้ามลงไปช่วงเสียงต่ำ ในระยะแรกผู้วิจัยยังไม่สามารถลงไปใช้เสียงต่ำได้มาก เสียงยังบางอยู่ แต่เมื่อฝึกมาระยะหนึ่งด้วยตนเอง เมื่อผู้ฝึกสอนกลับมาอีกครั้งก็พบว่าผู้วิจัยใช้เสียงต่ำได้ในโน้ตที่ต่ำลงกว่าครั้งแรกที่ทดสอบเสียงกัน จึงได้มีการปรับเปลี่ยนแบบฝึกหัดอีกครั้งให้ใช้เสียงต่ำได้แน่นมากขึ้น ผู้วิจัยพบกับผู้ฝึกเสียงก่อนเข้าโรงละครทั้งหมด 3 ครั้ง มีการปรับเปลี่ยนแบบฝึกหัดตามศักยภาพของผู้วิจัย

ผู้วิจัยพบว่าการฝึกเสียงด้วยแนวทางนี้ทำให้ผู้วิจัยมีความมั่นใจกับการใช้งานเสียงของตัวเองมากขึ้น และสามารถเลือกใช้โทนเสียงที่หลากหลายสำหรับตัวละครแต่ละตัว การเตรียมเสียงก่อนซ้อมเป็นเรื่องที่สำคัญจำเป็น ต้องทำอย่างจริงจังและห้ามละเลย ผู้ฝึกสอนกล่าวว่าแบบฝึกหัดที่ทำให้เป็นการฝึกฝนเหมือนกับการออกกำลังกาย เสียงจะถูกบังคับให้ใช้งานอย่างหนัก เพราะฉะนั้นเสียงจะมีความอ่อนล้า ในวันแรกๆ ของการใช้แบบฝึกหัด ผู้วิจัยรู้สึกกระคายคอและเจ็บคอ มีเสียงแหบบ้าง กระทบต่อความรู้สึกของผู้วิจัยในฐานะนักแสดง รู้สึกไม่มั่นใจ เกิดความกังวล ไม่กล้าใช้เสียงเต็มที่ ในขณะที่ซ้อม แต่เมื่อได้นอนพักข้ามวัน ก็พบว่าเสียงกลับมาใช้งานได้เหมือนเดิม การผ่อนคลายเสียงให้เสียงได้พักผ่อนจึงเป็นเรื่องที่ผู้วิจัยต้องใส่ใจไม่แพ้กัน

### ตาราง 10 แบบฝึกหัดการฝึกเสียง

ครั้งที่ 1	ครั้งที่ 2	ครั้งที่ 3
<u>แบบฝึกหัดจากธานี พูนสุวรรณ</u>	<u>แบบฝึกหัดจากธานี พูนสุวรรณ</u>	<u>แบบฝึกหัดจากธานี พูนสุวรรณ</u>
1. แบบฝึกหัดเป่าปาก(lips trill)	1. แบบฝึกหัดเป่าปาก(lips trill)	1. แบบฝึกหัดเป่าปาก(lips trill)
2. แบบฝึกหัดเสียงกู(Goo)	2. แบบฝึกหัดเสียงวี(wee)	2. แบบฝึกหัดเสียงวี(wee)
3. แบบฝึกหัดเสียง nasty <sup>21</sup>	3. แบบฝึกหัดเสียงตาย(death)	3. แบบฝึกหัดเสียงแอมี่

<sup>21</sup> เสียง nasty หรือเสียงแบน เสียงน่าเกลียด เป็นแบบฝึกหัดที่ช่วยเพิ่มความแข็งแรงให้กับเส้นเสียง

แน 4. แบบฝึกหัดเสียง nasty เน- ย(nay) 5. แบบฝึกหัดเสียง มัม (mum)	sound) 4. แบบฝึกหัดเสียงแน(มี น้ำหนักร) 5. แบบฝึกหัดเสียง nasty เสียงเน-ย(nay) 6. นำแบบฝึกหัด 4 และ 5 รวมกัน 7. แบบฝึกหัดเสียงนา(nah)	น้ำหนักร) 4. แบบฝึกหัดเสียงแน(มี น้ำหนักร) 5. แบบฝึกหัดเสียง nasty เสียงเน-ย(nay) 6. แบบฝึกหัดเสียง มัม (mum) 7. แบบฝึกหัดเสียงอา,นา(มี น้ำหนักร) 8. แบบฝึกหัดเสียง nasty เสียงแน
ผ่อนคลายกล้ามเนื้อและเสียง	ผ่อนคลายกล้ามเนื้อและเสียง	ผ่อนคลายกล้ามเนื้อและเสียง
ฝึกออกเสียงอักขระ	ฝึกออกเสียงอักขระ	ฝึกออกเสียงอักขระ
พักใช้เสียงก่อนซ้อมหรือ แสดง <sup>22</sup>	พักใช้เสียงก่อนซ้อมหรือแสดง	พักใช้เสียงก่อนซ้อมหรือแสดง

#### 5.4.3 การใช้เสียงกับตัวละคร

ด้านการค้นหาเสียงของแต่ละตัวละคร โดยมากเมื่อกำหนดบุคลิกลักษณะและนิสัย  
ของตัวละครแต่ละตัว ทดลองเคลื่อนไหว พูดบท เสียงมักจะเป็นสิ่งที่ตามมาจากความรู้สึกภายในว่า  
ตัวละครจะเสียงสูงแหลม ทุ้มต่ำ อบอุน เบาสบาย หรือหนักแน่น นักแสดงจะทดลองพูดอย่างอิสระ  
จากนั้นจึงค่อยๆ ปรับให้เหมาะสม

<sup>22</sup> โดยคำแนะนำควรพักประมาณ 1 ชั่วโมง กระนั้น ผู้วิจัยไม่สามารถทำได้ตามระยะเวลาดังกล่าวได้ทุกครั้ง

วิจัยพบว่าเสียงพูดนอกจากเป็นเชื่อมโยงกับลักษณะทางกายภาพของคนแล้วยังเชื่อมโยงกับทัศนคติการมองโลก เสียงสามารถสามารถบอกความรู้สึกภายใน รวมถึงความต้องการให้คนอื่นรู้สึกกับตัวเราอย่างไร การค้นพบเสียงของตัวละครจึงมาจากหลากหลายช่องทาง ได้แก่

1) วิธีเคลื่อนไหว เช่น ยูจินี เคลื่อนไหวแบบเบาสบาย, ลูสกา จะชอบเดินหน้าเซิดและมือกรีดกราย เป็นต้น

2) วิธีคิดและทัศนคติของตัวละคร โดยมากเสียงของตัวละครมักจะมาจากวิธีการนี้ กล่าวคือเมื่อผู้วิจัยวิเคราะห์ตัวละครได้แล้ว ร่างกายและเสียงก็ตามมา ได้แก่ หมอไอแซค อลิซาเบธ โมลิแซง

3) ค้นพบจากการประสบการณ์ภายในขณะทำแบบฝึกหัดของหม่อมน้อย ได้แก่ เสียงของซลามิน่าและซีไฟร์ กล่าวคือ ในขณะที่ผู้วิจัยทำแบบฝึกหัดผู้วิจัยเชื่อมโยงได้กับจิตวิญญาณของธรรมชาติจากการใช้เสียงกลองเป็นตัวกระตุ้น จึงส่งผลให้เสียงสามารถเปล่งออกมาได้ตั้งใจ

สิ่งเหล่านี้สะท้อนว่าร่างกาย เสียง และความคิดจิตใจสัมพันธ์เป็นหนึ่งเดียว หากนักแสดงสามารถปลดปล่อยตัวตนของตนเองและพร้อมเดินทางไปกับสถานะของจิตใต้สำนึกหรือสัญชาตญาณอย่างอิสระ โดยปราศจากความกลัวการออกนอกพื้นที่ปลอดภัย ก็จะช่วยในค้นพบแนวทางใหม่ๆ ได้

แม้ผู้วิจัยจะปล่อยให้เสียงเกิดขึ้นโดยอิสระในระยะแรก แต่ในระยะต่อมาผู้วิจัยต้องมีการบวนการคัดสรรเพื่อให้เสียงช่วยสร้างความต่างและหลากหลายของตัวละครได้ โดยพิจารณาจากลักษณะตัวละคร ได้แก่ ช่วงวัย บุคลิกนิสัยเป็นหลัก ดังจะอภิปรายไว้ในตารางด้านล่างนี้

### ตาราง 11 สรุปการใช้เสียงของแต่ละตัวละคร

กลุ่มที่ 1 เด็กหญิง		
ตัวละคร	ลักษณะเสียง	รายละเอียด
อลิซาเบธ	กลาง-สูง ไส กังวาน ไม่แหลม	เป็นตัวละครที่ผู้วิจัยทำงานด้วยเป็นตัวแรก ก่อนจะเริ่มทำงานกับตัวละครอื่นๆ ผู้วิจัยเลือกโทนสูงเพื่อแสดงวัยเด็ก แต่ไม่ยากเกิน

		ช่วงเสียงของผู้วิจัย เพราะผู้วิจัยต้องใช้เสียงดังกล่าวเป็นระยะเวลาานาน
ลูสกา	สูงกว่าอลิซาเบธ แหลม แสบหู	เป็นตัวละครเด็กที่เข้าฉากเดียวกับอลิซาเบธ จึงเลือกให้ใช้ช่องเสียงที่สูงกว่า ให้เสียงออกมาในโทนแหลมและรู้สึกรำคาญ เพราะลูสกาเป็นตัวละครที่เป็นพี่ใหญ่ ชอบแสดงอำนาจเหนืออลิซาเบธ ผู้วิจัยพบปัญหาการสลับเสียงของตัวละครตัวนี้กับอลิซาเบธอยู่บ้าง ต้องซ้อมย้ำๆ จนจำช่องเสียงได้
โมลิแซง(เด็ก)	สูง เล็ก พุดไม่ชัด	เสียงของโมลิแซงมาจากการสังเกตเลียนแบบ และออกแบบให้พุดไม่ชัดบางคำ เพราะเป็นเด็กเล็กมาก จึงเป็นเสียงที่แยกออกจากตัวละครอื่นได้ชัดเจน
โมลิแซง(อายุ 14 ปี)	โทนเสียงจริงของผู้วิจัย	เนื่องจากเป็นฉากที่โผล่มาเพียง 1 ฉากไม่เชื่อมต่อกับฉากใด ผู้วิจัยจึงมุ่งไปที่ความต้องการมากกว่าไม่ได้ออกแบบเสียงเป็นพิเศษ เสียงโมลิแซงในการประท้วงมีปัญหาในเชิงการใช้งานของเสียงมากกว่าลักษณะของเสียง(กล่าวเพิ่มเติมในหัวข้อ 4.4.4)
<b>กลุ่มที่ 2 ผู้หญิงสาว-แก่</b>		
อลิซาเบธ (14,20,36)	กลาง ไส นุ่ม	ด้วยผู้วิจัยเลือกโทนเสียงของอลิซาเบธใกล้เคียงกับเสียงจริงของผู้วิจัยอยู่แล้ว ในวัยที่ค่อยๆ โตขึ้น จึงเข้าใกล้เสียงจริงของ



		ผู้วิจัยมากขึ้น ฉากที่อายุ 14 และ 20 เป็นฉากที่โผล่มาเพียง 1 ครั้ง รวมถึงฉากตอนอายุ 36 เป็นฉากที่ไม่ต้องเข้าคู่กับตัวละครที่ใช้เสียงใกล้เคียงกัน ผู้วิจัยจึงไม่ได้เลือกใช้เสียงที่พิเศษขึ้นมา ใช้เสียงของผู้วิจัยที่เป็นตัวละคร
ยูจินี	สูง บาง หวาน พุดกระซิบ	เสียงในช่วงนี้เป็นช่วงที่ไม่เหมือนตัวละครอื่น จึงไม่สับสน จำได้ง่าย ปัญหาของตัวละครนี้คือ เมื่อตัวละครต้องอยู่ในภาวะทางอารมณ์ที่เข้มข้นหรือกดดัน ผู้วิจัยมักไม่สามารถคุมเสียงให้อยู่ในโทนของตัวละครได้ ซึ่งส่งผลมาจากการเข้าถึงตัวละครยูจินีที่ผู้วิจัยไม่สามารถให้ลักษณะของตัวละครคงที่ได้
ซลามิน่า(กลางคน)	ต่ำ มีน้ำหนัก กระฉับกระเฉง	แม้จะเป็น chest tone แต่ผู้วิจัยค้นพบว่าการจะเชื่อมโยงการกำเนิดเสียงของตัวละครตัวนี้ต้องเชื่อมโยงผ่านจิตวิญญาณ เมื่อเข้าใจว่าตัวละครรู้สึกอย่างไรกับสรรพสิ่งเสียงจึงตามมาในภายหลัง
ซลามิน่า(แก่)	ต่ำกว่าตอนสาว ทุ้ม ซ้ำ แหบ	ผู้วิจัยเชื่อมโยงจากความรู้สึกที่ตัวละครทำงานหนักมาทั้งชีวิต
คุณนายบีกส์	ต่ำเท่าซลามิน่า คล่องแคล่ว มีเสียงตวัดขึ้นสูงบาง จีบปาก จีบคอ	เนื่องจากเป็นตัวละครที่เข้าคู่กับซลามิน่า ผู้วิจัยจึงเลือกให้ตัวละครมีลักษณะที่ต่างกัน อย่างชัดเจน
กลุ่มที่ 3 ผู้ชายหนุ่ม-แก่		



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

หมอไอแซค(หนุ่ม)	เสียงต่ำ ค่อนมากกลาง เบา สว่าง นุ่ม สุขุม	สอดคล้องไปกับบุคลิกของตัวละคร
หมอไอแซค(แก่)	ต่ำ ค่อนมากกลาง ทุ้มลง กว่าเดิม	สอดคล้องไปกับบุคลิกของตัวละคร
ศาสนาจารย์แฮทตั้ง	ต่ำ ค่อนมากกลาง เปิดกว้าง กังวาน ฟุ้งไปข้างหน้า	สอดคล้องไปกับบุคลิกของตัวละคร ลักษณะ ของเสียงจะคล้ายกับเจ้าหน้าที่โพทิดีเตอร์ แต่เนื่องจากอยู่คนละฉากจึงไม่สับสนตัว ละคร อีกทั้ง เจ้าหน้าที่ตำรวจผู้วิจัยเลือกให้ จังหวะพูดเร็วกว่าตามสถานการณ์
ซีไฟร์	ซ้ำ หนัก ต่ำ กังวาน นุ่มลึก	ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการสังเกตสิ่งโต ประกอบกับทำแบบฝึกหัดของหม่อมน้อย ช่วยให้เชื่อมโยงภายในได้
เป็ยตรอส	หนัก ต่ำ ห้วน ฟุ้งไปข้างหน้า	สอดคล้องไปกับบุคลิกและสถานการณ์
คูไบก์	หนัก ต่ำ เสียงสั้น ลนลาน	สอดคล้องไปกับบุคลิกและสถานการณ์ เนื่องจากคูไบก์และเป็ยตรอส ไม่ได้อยู่ใน ฉากใกล้กัน ผู้วิจัยจึงฟังความสนใจไปที่ สถานการณ์ที่ตัวละครประสบมากกว่าเรื่อง เสียง

สำหรับตัวละครรายล้อมอื่นๆ เนื่องจากบางตัวปรากฏมาเพียง 1 ประโยคหรืออยู่ในฉากสั้นๆ ผู้วิจัยจึงเลือกใช้เสียงที่สอดคล้องไปกับตัวละครที่กำหนดไว้และสถานการณ์มากกว่า โดยมีข้อคำนึงคือ ไม่ซ้ำกับตัวละครที่มีอยู่แล้วในฉาก บางตัวเนื้อเสียงอาจคล้ายกันหรือเหมือนกัน แต่ปรับที่จังหวะการพูด วิธีการแบ่งคำแบ่งประโยค การทอดเสียง การวัดเสียง ก็ช่วยให้เกิดความหลากหลาย ซึ่งทั้งหมดนี้

ส่วนหนึ่งมาจากการที่ผู้วิจัยเก็บเล็กผสมน้อยในการค้นหาในห้องซ้อม และสังเกตวิธีการพูดของคนรอบตัว

#### 5.4.4 ปัญหาและการแก้ไขด้านการใช้เสียงในกระบวนการแสดง

*ปัญหาแรก คือ การใช้เสียงที่เกินความคุ้นชิน* เมื่อต้องเปลี่ยนไปใช้เสียงที่ไม่คุ้นเคย เช่น เสียงต่ำมา เสียงสูงมาก เสียงผู้ชาย ระยะเวลาจะรู้สึกติดขัด ไม่เชื่อในสิ่งที่ทำ แต่หลังจากผ่านการฝึกฝนผู้วิจัยมั่นใจในเครื่องมือของตนมากขึ้น ความกังวลนี้ก็ลดน้อยลง อีกทั้งเมื่อผู้วิจัยเชื่อในตัวละครอย่างมากก็รู้สึกว่เสียงนั้นสอดคล้องไปโดยอัตโนมัติ ทำให้ได้เรียนรู้ว่าในระยะแรกนักแสดงที่ต้องแสดงเป็นตัวละครที่ไกลจากตัวเอง อาจจะรู้สึกขัดและไม่เชื่อได้

*ปัญหาที่สอง คือ เครื่องมือยังหลากหลายไม่พอ* ผู้วิจัยพบว่าหลังจากการฝึกฝนผู้วิจัยสามารถใช้เสียงได้มากขึ้น กระนั้น โทเนเสียงต่ำก็ยังใช้งานได้ไม่หลากหลาย ในเรื่องนี้ตัวละครที่ใช้โทนต่ำทั้งชายและหญิง นุ่มและแก่ ผู้วิจัยยังไม่สามารถจัดการเครื่องมือในส่วนนี้ให้มีประสิทธิภาพเท่าที่ต้องการ

*ปัญหาที่สาม คือ การใช้เสียงที่เกินศักยภาพ* โดยทั่วไป ผู้วิจัยไม่เคยมีปัญหาเรื่องการใช้เสียงในการแสดงมาก่อนและค่อนข้างใช้เสียงของตนได้อย่างมีประสิทธิภาพ เพื่ออธิบายให้เข้าใจสภาพการณ์ดังกล่าว ผู้วิจัยต้องเล่าย้อนไปตั้งแต่การทำงานในระยะที่ 2 ตัวละครของโมลิแซงอายุ 14 ปี ฉากนี้เป็นสถานการณ์ที่ค่อนข้างอันตรายสำหรับนักแสดง เพราะตัวละครอยู่ระหว่างการชุมนุม บทพูดสะท้อนถึงความโกรธแค้นในจิตใจ ตัวละครแสดงออกอย่างเกรี้ยวกราด ใช้เสียงตะโกนสอดคล้องกับความรู้สึกนั้น สู้กับเสียงที่วุ่นวาย และเพื่อปลุกกระตมผู้ประท้วงคนอื่นๆ ผู้วิจัยค่อนข้างกังวลกับตัวละครในห้วงเวลาดังกล่าว จึงได้ปรึกษากับผู้ฝึกเสียงธานี พูนสุวรรณในเบื้องต้น ธานีกล่าวให้กำลังใจผู้วิจัยว่าไม่จำเป็นต้องมีกังวล เสียงจะทำงานสอดคล้องกับร่างกายและความคิดอยู่แล้ว ในชีวิตจริงเวลาคนเราจะกรีดหรือตะโกนเราก็สามารถใช้เสียงได้อย่างอิสระ หากสิ่งนั้นสอดคล้องกับความต้องการภายใน จึงให้ผู้วิจัยลองเปล่งเสียงไปตามที่ใจต้องการไปก่อน

เมื่อผู้ฝึกเสียงได้มาชมการซ้อมอีกครั้งและพบแนวโน้มที่จะทำให้เกิดเสียงเกิดปัญหา ซึ่งได้อธิบายไว้ว่าเมื่อผู้วิจัยเกิดความกังวลว่าจะไม่สื่อสารหรือความรู้สึกภายในไม่พอ หรือในขณะนั้นร่างกายอ่อนล้า (ฉากนี้เกิดขึ้นช่วงท้ายของเรื่องที่ผู้วิจัยเริ่มอ่อนแรงลง) ผู้วิจัยมีแนวโน้มจะตะเบ็งเสียงและใช้งานเกินกว่าขอบเขตที่เสียงจะรับได้ สิ่งนี้อาจจะไม่ส่งผลทันทีแต่จะสะสมจนกลายเป็นปัญหาในอนาคตเพราะเสียงกับร่างกายนั้นสัมพันธ์กัน มีหลายสาเหตุที่จะทำให้เสียงหายหรือได้รับบาดเจ็บ ไม่ว่าจะเป็นการพักผ่อนไม่เพียงพอ หักโหมใช้เสียงและร่างกายมากเกินไป ใช้เสียงที่เสียดสีเส้นเสียงมาก

เกินไป ในกรณีนี้ ผู้ฝึกเสียงนิชฐานว่ามาจากร่างกายอ่อนล้าและการใช้เสียงเสียดสีเส้นเสียงมากเกินไป จึงให้ผู้วิจัยและผู้กำกับเลือกเสียงสำหรับการแสดงช่วงนี้ที่สบายขึ้นและเปลี่ยนวิธีการแสดงออกของตัวละครแทนที่ให้พูดโดยพุ่งแรงไปข้างหน้าท่ามกลางการประท้วงที่กว้างและไกล แต่เลือกให้พูดผู้ชมในปริมาณที่อยู่โรงละครก็เพียงพอแล้ว

นอกจากนี้ ในวันที่เข้าไปซ้อมในพื้นที่จริงซึ่งเป็นวันที่ยังไม่ได้ย้ายตำแหน่งที่ตั้งลำโพง ทำให้ลำโพงอยู่หน้าพื้นที่การแสดง ผู้วิจัยไม่ได้ยินเสียงตนเองจึงใช้เสียงเกินกว่าขอบเขตในฉากดังกล่าว ทำให้หลังจากการซ้อมจึงรู้สึกกระคายคอ แต่ด้วยผู้วิจัยไม่เคยประสบปัญหาเรื่องเสียงมาก่อน จึงไม่ได้สังเกตว่าเป็นอาการผิดปกติของเสียง หลังจากนั้นอาการไม่ได้ปรากฏชัดเจนกระทั่งวันแสดงจริง

ผู้วิจัยได้เรียนรู้ว่าเสียงเป็นเรื่องละเอียดอ่อน นอกจากนี้นักแสดงมีหน้าที่ถ่ายทอดการแสดงอย่างเต็มที่ นักแสดงก็มีหน้าที่ประทับประกอบและดูแลรักษาเครื่องมือของตัวเองด้วย เพื่อให้กระบวนการทำงานนั้นมีคุณภาพตลอดกระบวนการ

## 5.5 การทำงานในรอบการแสดงจริง

การแสดงเรื่อง ไชริงกา ทรี จัดแสดงทั้งหมด 3 รอบ วันที่ 30 มิถุนายน 2561 เวลา 19.30 วันที่ 1 กรกฎาคม 2561 เวลา 13.30 และ 19.30 น. ณ ศูนย์ศิลปการละครสดใส พันธุมโกมล เป็นโรงละครขนาดกลางความจุประมาณ 150 คน ผู้วิจัยเคยทำการแสดงในโรงละครดังกล่าวมาหลายครั้ง จึงคุ้นชินกับพื้นที่และการจัดการกับผู้ชมในโรงละครค่อนข้างดี ปัจจัยเรื่องการจัดการตัวเองกับพื้นที่ จึงไม่ทำให้เกิดความกังวล ผู้วิจัยสรุปการเตรียมตัวและข้อค้นพบไว้ดังต่อไปนี้

### ตาราง 12 ตารางการทำงานของนักแสดงในรอบการแสดงจริง

เวลา	ระยะเวลา	กิจกรรม
วันที่ 31 กรกฎาคม 2562 รอบการแสดง 19.30		
15.00 - 16.00	60 นาที	รับประทานอาหาร

16.00 - 17.30	90 นาที	เตรียมร่างกายและเสียง
17.30 - 18.00	30 นาที	แต่งตัว, แต่งหน้า-ทำผม
18.00 - 18.30	30 นาที	ซ้อมแก้ไขกับเทคนิคบางช่วง
18.30 - 19.10	40 นาที	พักผ่อน, รับประทานอาหาร (เบา), ใช้เวลาส่วนตัว
19.10 - 19.45	35 นาที	เตรียมสมาธิหลังเวที (อยู่คนเดียว)
19.45 - 21.45	120 นาที	เวลาแสดง
21.45 - 22.15	30 นาที	เสวนาหลังจบการแสดง
<i>วันที่ 1 มิถุนายน 2562 รอบการแสดง 13.30</i>		
11.00 - 12.10	70 นาที	วอร์มร่างกายและเสียง
12.10 - 12.25	15 นาที	แต่งตัว, แต่งหน้า-ทำผม
12.25 - 13.10	45 นาที	รับประทานอาหาร, พักผ่อน
13.10 - 13.35	25 นาที	เตรียมสมาธิหลังเวที (อยู่คนเดียว)
13.35 - 15.35	120 นาที	เวลาแสดง
15.35 - 16.10	35 นาที	เสวนาหลังจบการแสดง
<i>วันที่ 1 มิถุนายน 2562 รอบการแสดง 19.30</i>		

16.10 - 18.30	140 นาที	พักผ่อน, รับประทานอาหาร
18.30 - 19.10	40 นาที	ผ่อนคลายร่างกาย, แต่งตัว, แต่งหน้า-ทำผม
19.10 - 19.30	20 นาที	เตรียมสมาธิหลังเวที (อยู่คนเดียว)
19.30 - 21.30	120 นาที	เวลาแสดง

### ปัญหาและการแก้ไข

#### รอบการแสดงที่ 1

ในรอบแรกด้วยความตื่นเต้นผู้วิจัยจึงวอร์มเสียงมากเกินไปจนเกิดอาการสั่นไหวในวันที่สองของการแสดง จุดเชื่อมเสียง(vocal bridge)<sup>23</sup>เกิดการระคายเคืองอย่างรุนแรง ทำให้เวลาเปลี่ยนช่องเสียงสูงหรือลงต่ำเสียงจะแหดหรือ flip แต่จะไม่มีปัญหาเมื่อใช้ช่องเสียงเดิมไปเรื่อยๆ โดยเสียงต่ำจะมีปัญหา มากกว่าเสียงสูง เห็นได้ชัดมากขึ้นในรอบสุดท้ายของการแสดง จากแบบสอบถามผู้ชมส่วนใหญ่ก็ เล็งเห็นปัญหาเรื่องเสียงของผู้วิจัยเช่นกัน

ด้วยปัญหาเรื่องเสียงที่นี้เองทำให้สมาธิส่วนหนึ่งของผู้วิจัยได้แบ่งไปอยู่กับการควบคุมการ เปล่งเสียงให้ถูกต้อง เกิดความกังวลในขณะที่แสดง แต่ก็ไม่ได้ทำให้การแสดงติดขัดจนไปต่อไม่ได้เหมือน ที่ความกลัวก่อนเริ่มแสดง การแสดงช่วงแรกเป็นไปด้วยดี แม้จะมีความตื่นเต้นอยู่บ้าง ผู้วิจัยพบว่า อะไรก็ตามที่ซ้อมมาทั้งร่างกายและจิตใจได้จดจำความรู้สึกเหล่านั้น การเคลื่อนไหว บทพูด ความคิด และความรู้สึกเป็นไปตามที่ผู้วิจัยได้ฝึกซ้อมมา แม้มีความกังวลผู้วิจัยสามารถปล่อยตัวเองให้อยู่กับ ความกังวลนั้นโดยไม่ได้ยึดติดจนกลายเป็นตระหนกตกใจ เมื่อแสดงจบผู้วิจัยได้พูดคุยกับผู้กำกับ ผู้ กำกับสะท้อนว่าไม่เห็นว่ามีอาการผิดปกติเรื่องเสียง คิดว่าเป็นรอบแรกที่ดำเนินไปได้ด้วยดี นักแสดง จัดการกับตัวเองได้

<sup>23</sup> รอยต่อระหว่างการใช้เสียงต่ำกับเสียงสูง เมื่อเกิดการเสียดสีหรือเสียงอ่อนแอบริเวณนี้จะเกิดการเจ็บป่วยได้ง่าย

### รอบการแสดงที่ 2 และ 3

ผู้วิจัยรู้สึกเจ็บคอเพิ่มมากขึ้นจึงปรึกษาปัญหาเรื่องเสียงกับผู้ฝึกสอน ผู้ฝึกสอนได้ให้คำแนะนำว่าให้เตรียมแบบเบาๆ ไม่ต้องวอร์มแบบไล่สเกลและงดใช้เสียงระยะหนึ่งก่อนการแสดงอย่างจริงจัง ผู้วิจัยจึงเน้นที่อบอุ่นร่างกายเพราะในวันนี้ต้องเล่น 2 รอบ รอบนี้ปัญหาเรื่องเสียงยังคงมีอยู่แต่พบว่าผู้วิจัยสามารถอยู่ร่วมกับปัญหานี้ได้ดีขึ้น แม้ผู้กำกับจะสะท้อนว่าผู้ชมไม่รู้สึกรู้สึกรู้สึกก็ตาม ผู้ฝึกสอนด้านเสียงแนะนำให้เตรียมเสียงเพียงแค่ 1 ครั้งต่อวัน ในรอบการแสดงที่ 3 ผู้วิจัยจึงไม่ต้องมีช่วงเตรียมเสียงอีกแล้ว เช่นเดียวกับการเตรียมร่างกายในรอบสุดท้ายผู้วิจัยเน้นสมาธิและผ่อนคลายมากกว่าการอบอุ่นร่างกายให้ตื่นตัว หลังจบการแสดงในรอบที่ 2 นี้ ผู้วิจัยพบว่าช่วงกลางของเรื่องนักแสดงคอแห้งและเหนื่อยมาก ในรอบที่ 3 จึงตกลงกับทีมงานกำกับเวทีว่าให้เตรียมน้ำเปล่าไว้ข้างที่ออกไปหยิบดื่มได้ในเวลาที่ไฟมืด ก็พบว่าช่วยได้มาก

ภาวะเหนื่อยเกินกว่าปกตินี้ผู้วิจัยประเมินว่ามาจากการที่นักแสดงต้องสื่อสารกับผู้ชมปริมาณที่มากขึ้นจากขณะซ้อมเพราะผู้วิจัยไม่เคยทดลองแสดงแบบมีผู้ชมจำนวนมากมาก่อน สะท้อนให้เห็นว่าผู้ชมก็มีพลังงานหรือคลื่นที่ถ่ายเทกับผู้แสดง ซึ่งส่งผลต่อการใช้พลังงานของนักแสดงที่ไม่เหมือนกับช่วงซ้อม ผู้วิจัยพบว่าการแสดงที่ไม่ใช่การแสดงเดี่ยวนักแสดงสามารถพึ่งพาพลังงานจากเพื่อนร่วมแสดงได้ แต่สำหรับการแสดงเดี่ยวพลังงานที่ส่งไปมาจากนักแสดงเพียงคนเดียวและการได้รับพลังงานจากผู้ชมก็รับมาที่นักแสดงเพียงคนเดียวเช่นกัน จึงเป็นมิติการถ่ายเทพลังงานที่ผู้วิจัยไม่เคยรู้สึกมาก่อน

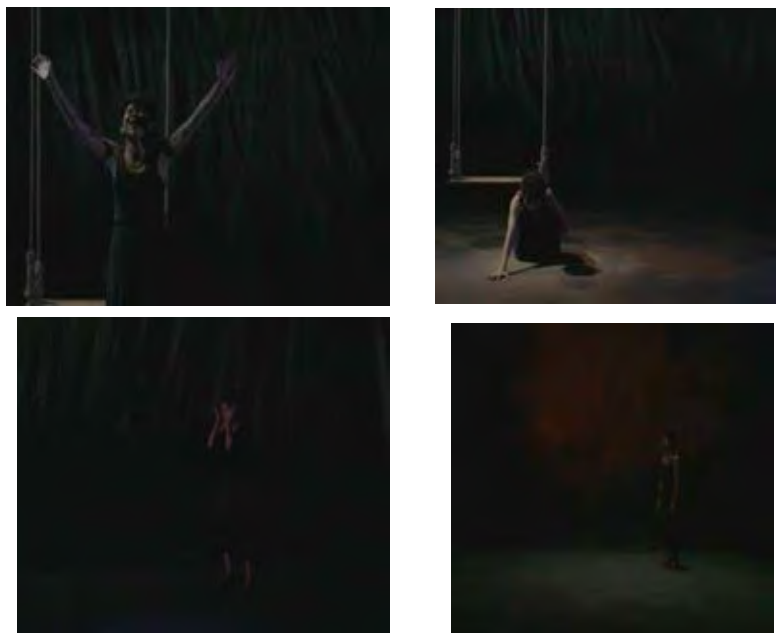
### ข้อค้นพบจากรอบแสดงจริง

ภาวะที่นักแสดงกับผู้ชมถ่ายเทพลังงานให้กันและกันนี้เป็นภาวะที่ผู้วิจัยค่อนข้างสนใจ และทำให้ผู้วิจัยเข้าใจคำว่า “คลื่น” ของหม่อมม่น้อยมากยิ่งขึ้น เหตุการณ์ที่ทำให้ผู้วิจัยเกิดการค้นพบดังกล่าว คือระหว่างแสดงฉากที่ 48 เชื่อมมา 49 ซึ่งเป็นฉาก climax ของเรื่อง ตัวละครอลิซาเบธอายุ 20 ปีได้เห็นโมลิแซงถูกยิงตายในการประท้วง เธอเจ็บปวดจนเลือกจะหนีมาอยู่ที่อเมริกา จากนั้นเรื่องจะเล่าแบบไม่เรียลลิสติกโดยให้ตัวละครผ่านช่วงเวลามาสู่อลิซาเบธตอนโตที่ปาซาดีนามองย้อนเหตุการณ์ทั้งหมดนั้น ช่วงเวลาดังกล่าวเป็นเวลาที่ผู้วิจัยต้องข้ามผ่าน(transcend) จากความรู้สึกเจ็บปวด โกรธแค้น แล้วผ่านช่วงเวลาไปอีก 10 ปี จากคลื่นที่รุนแรง วุ่นวาย กลายเป็นคลื่นที่สงบ หนึ่งไม่มีการเคลื่อนไหว



3633890225

CT :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12



ฉากที่ 48 เชื่อมไป ฉากที่ 49

### ภาพ 13 ตัวอย่างการแสดง (3)

ช่วงนี้ของเรื่องเป็นช่วงที่ผู้วิจัยรู้สึกว่ก่าแพงที่สั้นบางลงอย่างมาก นักแสดงสามารถถ่ายทอดพลังงานอย่างอิสระกับผู้ชม ผู้วิจัยค้นพบการทำงานของจิตในลักษณะที่เป็นคลื่นไหลเวียน ในความคิดของผู้แสดงมีทั้งความคิดตัวละครและสติสัมปชัญญะของผู้วิจัยไหลเวียนเป็นคลื่นเดียวกันรอบโรงละครและแบ่งปันไปหาผู้ชมด้วย ทูกรอบที่เล่นฉากนี้ผู้วิจัยจะรู้สึก เต็ม(wholeness) หรือเป็นความนิ่งที่มีพลัง ประสาทสัมผัสเปิดอย่างเต็มที่ เป็นความรู้สึกตื่นรู้ที่เกิดจากทั้งสองฝ่ายรับรู้กันและกัน ผู้วิจัยจึงเข้าใจภาวะปิติที่หอมมันน้อยใช้ขณะที่ฝึกอาณานิสิตมากขึ้น ปิติอันเป็นความสุขที่เบาสบาย สว่าง ไร้กาลเวลา อันเกิดมาจากจิตอันมีพลังเป็นสมาธิอย่างมาก เป็นภาวะที่สามารถอยู่ในห้วงเวลานั้นไปได้อย่างไม่มีจุดจบ

ภาวะนี้ทำให้ผู้วิจัยเข้าใจผลลัพธ์ของการฝึกฝนการเจริญสติและสมาธิอย่างเป็นรูปธรรมและจับต้องได้มากที่สุดทำให้ผู้วิจัยเข้าใจคำว่า การเป็นอันหนึ่งอันเดียว ในที่นี้ผู้วิจัยสัมผัสถึงคลื่นที่ถ่ายทอดในพื้นที่ที่เป็นหนึ่งเดียวไม่ว่าจะเป็นโลกสมมติหรือโลกจริง พื้นที่การแสดง-พื้นที่ผู้ชม หรือตัวละคร-นักแสดง ไม่ได้อะไรหายไปแต่ทุกอย่างซ้อนทับกันอยู่โดยมีโจทย์บังคับคือความเชื่อในสถานการณ์สมมติ นั้น ซึ่งภาวะนี้เป็นภาวะที่ไม่เคยประสบขณะที่ซ้อม เกิดขึ้นเฉพาะในรอบแสดงจริงที่มีผู้ชมแล้ว



ผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่ามาจากผู้วิจัยอยู่สลับสับเปลี่ยนจากคลื่นที่เกรี้ยวกราดมาสู่คลื่นที่สงบนิ่ง พลังอันนั้นจึงแผ่ออกไปและได้รับกลับมาจากผู้ชมซึ่งถือเป็นตัวกระตุ้นหนึ่งในเกิดภาวะนี้เช่นกัน

ทั้งสามรอบเป็นการแสดงที่ทำได้เป็นที่น่าพอใจ ผู้กำกับสะท้อนว่าผู้วิจัยคงคุณภาพไว้ได้เท่ากันทุกรอบ ไม่มีรอบไหนที่รู้สึกว่ายากกว่า แต่หากให้พิจารณาอย่างละเอียด ผู้กำกับรู้สึกว่ารอบสุดท้ายเป็นรอบที่ดีที่สุด เนื่องจากผู้วิจัยค่อนข้างเหนื่อยจึงเห็นแรงฮึดสู้ซึ่งส่งผลดีทางอ้อมแก่ตัวละครที่สู้กับความขัดแย้งมากกว่ารอบอื่นๆ ผู้วิจัยกลับเห็นตรงกันข้าม หากวัดจากความรู้สึกภายในของผู้วิจัยเองรอบที่ 2 เป็นรอบที่ดีที่สุด กล่าวคือ รอบแรกผู้วิจัยต้องจัดการปัญหาเรื่องเสียง ทั้งยังเกิดความกลัวก่อนการแสดง ส่วนรอบสุดท้ายเป็นรอบที่ผู้วิจัยเหนื่อยล้าจากรอบก่อนหน้ามากจึงเกิดความรู้สึกราวกับว่าได้ใช้แรงฮึดสุดท้ายไปกับรอบนี้และผู้วิจัยเกิดความคิดเหมือนกำลังนับถอยหลังการเดินทางที่ผ่านมาไปพร้อมๆ กับเส้นทางของตัวละคร รอบสุดท้ายเป็นรอบที่ค่อนข้างว่าุ่นใจพอสมควร แม้ไม่ได้ทำให้เสียสมาธิ แต่ผู้วิจัยกลับรู้สึกว่ารอบที่สองเป็นรอบที่ผู้วิจัยมีสมาธิกับเรื่องมากที่สุด แสดงแล้วรู้สึกสบายตัว

ผู้วิจัยพบว่าการซ้อมแบบเสมือนจริงก่อนหน้าหลายๆ รอบช่วยให้ผู้วิจัยได้สำรวจวิธีการเตรียมตัว พละกำลัง และการจัดการกับตัวเองได้มาก ในวันแสดงจริงผู้วิจัยจึงได้ใช้ศักยภาพอย่างเต็มที่ควบคุมคุณภาพของงานได้เท่าเดิมทุกรอบ สามารถสื่อสารกับผู้ชมได้มีประสิทธิภาพ อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยพบว่าผู้วิจัยเกิดความเหนื่อยล้าสะสมมาวนานนับแต่วันที่เข้าโรงละคร เริ่มทำงานกับฝ่ายเทคนิคจนถึงวันแสดงจริง หากการแสดงเรื่องนี้ต้องเล่นหลายรอบ(long run) ผู้วิจัยจะไม่สามารถใช้งานร่างกาย เสียง และพลังงานได้อย่างที่ทำอยู่ จึงจำเป็นมากที่ต้องทบทวนการวิธีการเตรียมเสียง-ร่างกาย การประเมินพลังของการแสดงในแต่ละรอบ แนวทางการผ่อนคลายกล้ามเนื้อและเสียง แนวทางการหยุดพักใช้งานร่างกายและเสียงเสียใหม่ รวมถึงการวางแผนการซ้อมอย่างรัดกุมเพื่อให้นักแสดงใช้งานกายและใจอย่างมีประสิทธิภาพมากที่สุด

การทำงานในละครเรื่องนี้ผู้วิจัยรู้สึกผ่อนคลายมาก ไม่มีความกังวลเลยว่าผู้ชมจะชื่นชอบหรือไม่ชื่นชอบ ทุกการซ้อมและแสดงเต็มไปดด้วยใจที่อยากค้นหาและกล้าเผชิญหน้ากับปัญหาที่เกิดขึ้น ผู้วิจัยไม่สามารถพิสูจน์ทราบได้แน่ชัดว่าความรู้สึกนี้เป็นผลมาจากการฝึกฝนแบบฝึกหัดของหม่อมน้อยโดยตรง หรืออาจเป็นกุศลของผู้วิจัยที่มีทีมงานคุณภาพทำงานส่งเสริมกันและกันก็เป็นไปได้ แต่ผู้วิจัยเชื่อมั่นว่าการศึกษาปรัชญาพุทธและการเจริญสติปัญญาหลากหลายรูปแบบช่วยหลอมความคิดความเชื่อให้ผู้วิจัยปล่อยวางได้อย่างแท้จริง การฝึกจิตและสมาธิไม่ว่าจะด้วยสมาธิแบบเคลื่อนไหว การภาวนาด้วยเสียง หรือการรับพลังจากสิ่งรอบข้าง ทำให้ผู้วิจัยลดทอน *อัตตา* ของตนเอง

ความสำคัญคือผู้วิจัยมีแรงบันดาลใจเชิงสร้างสรรค์ที่อยากถ่ายทอดเรื่องราวในบทละครเรื่องนี้ อันเป็นแรงขับเคลื่อนสำคัญในการทำงานมากกว่าความรู้สึกอยากพิสูจน์ทักษะตัวเอง

## 5.6 ประเมินผลหลังจัดแสดงผลผลิตจากการวิจัย

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อมูลข้อคิดเห็นที่ได้รับจากผู้ชมที่ได้จากการสัมภาษณ์และแบบสอบถาม ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง ผู้ฝึกเสียง และผู้กำกับการแสดงจากการสัมภาษณ์อันเป็นผลประเมินจากบุคคลภายนอก จากนั้น จึงจะอภิปรายสรุปข้อสังเกต ข้อค้นพบ และปัญหาเพื่อนำไปสู่การวิเคราะห์และสังเคราะห์ผลตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยในบทถัดไป

### 5.6.1 ข้อคิดเห็นจากผู้ชมทั่วไป

ผู้วิจัยรวบรวมข้อคิดเห็นจากแบบสอบถามและข้อเขียนในสื่อออนไลน์ ผู้ชมส่วนมากมีทัศนคติไปในทิศทางเดียวกันว่านักแสดงสามารถเปลี่ยนสลับตัวละครได้อย่างเชื่อ เมื่อเปลี่ยนสลับแล้วก็เป็นตัวละครได้ในทันทีโดยที่มีปฏิสัมพันธ์กับตัวละครอื่นๆ ด้วย มีบ้างที่ไม่แน่ใจว่านี่คือตัวละครตัวใดจากร่างกายและการใช้เสียงแต่สามารถติดตามเรื่องได้ไม่สับสน ผู้ชมรู้สึกผูกพันกับตัวละครทุกตัว การเคลื่อนไหวทำได้ลื่นไหล มีข้อคิดเห็นหนึ่งที่น่าสนใจว่าตัวละครที่เป็นชาวแอฟริกันหากเพิ่มน้ำหนักการเคลื่อนไหวอีกจะทำให้ดูแตกต่างมากขึ้น โดยมากจะรู้สึกว่าการวิจัยมีพลังดีแล้วแต่ในรอบการแสดงสุดท้ายผู้ชมส่วนใหญ่ให้ข้อคิดเห็นว่าการแสดงน้อยลงรวมถึงเรื่องเสียงที่เป็นปัญหามาโดยตลอดก็ปรากฏชัดในรอบนี้ ผู้ชมส่วนใหญ่ได้รับสารว่า “เมื่อตัวละครยอมรับและปล่อยวาง ตัวละครก็มีอิสรภาพในใจ” แต่ก็ยังมีอีกจำนวนมากที่เข้าใจเป็นอย่างอื่น ซึ่งก็เป็นสารที่ปรากฏอยู่รองลงมา แต่ไม่ใช่เส้นเรื่องหลักที่ผู้วิจัยนำเสนอ

### 5.6.2 ข้อคิดเห็นจากผู้กำกับ ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง

ผู้วิจัยรวบรวมข้อคิดเห็นจากการสัมภาษณ์แลกเปลี่ยนความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง ได้แก่ ม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พนัสนิศา ฐุปะเทียน และ อภิรักษ์ ชัยปัญหา สรุปได้ดังนี้ ผู้วิจัยเป็นนักแสดงที่มีประสบการณ์จึงมีความสามารถในการวิเคราะห์ชิ้นงานที่ตนรับผิดชอบและทราบโดยภูมิรู้ว่าในฐานะนักแสดงต้องเตรียมวัตถุดิบได้อย่างไรบ้าง เตรียมการซ้อมได้อย่างเป็นระบบ รวมถึงสามารถคาดการณ์ปัญหาที่อาจเกิดขึ้น นักแสดงสามารถ

แก้ปัญหาด้วยสติและปฏิภาณเมื่อสิ่งนั้นเกิดขึ้นบนเวที ตามปกติแล้ว ผู้วิจัยเป็นนักแสดงที่เล่นได้สมจริงและนำเสนอตัวละครได้อย่างลึกซึ้งเป็นทุนเดิม ผลงานครั้งนี้จึงได้เห็นว่านักแสดงนำเสนอผลงานในมิติที่กว้างได้มากขึ้น กล่าวคือ สามารถใช้เครื่องมือของนักแสดงได้หลากหลาย ทั้งร่างกายและเสียง สร้างและนำเสนอตัวละครได้หลากหลายรูปแบบ สามารถปลดปล่อยตัวเองได้อย่างอิสระบนเวที เข้าถึงทุกๆ บทบาทได้อย่างน่าเชื่อถือ ในด้านที่ยังพบว่าควรแก้ไขคือตัวละครหลักช่วงท้ายของเรื่องที่สามารถนำเสนอได้ลึกซึ้งกว่านี้ได้ เพราะตัวละครมีบาดแผลมายาวนาน ผู้วิจัยยังนำเสนอความรู้สึกของการทนอยู่กับบาดแผลของตัวละครนั้นไม่เพียงพอ ตัวละครนั้นจัดการกับสิ่งนี้อย่างไร และปัญหาเข้มข้นขนาดไหน ซึ่งความขัดแย้งภายในนี้ส่งผลให้ในฉากคลี่คลายผู้ชมไม่ได้ติดตามตัวละครหลัก-อลิซาเบธ เพราะผู้วิจัยนำเสนอตัวละครปะทะ-ซลามิน่าได้ดีกว่า แต่ผู้วิจัยก็ทำได้อยู่ในมาตรฐานที่น่าชื่นชม ซึ่งหากได้ซ่อมค้นหาภาวะช่วงท้ายมากขึ้นก็น่าจะช่วยแก้ปัญหานี้ได้

ด้านเทพธนะ ปาลกวงค์ ณ ออยุธยา ผู้กำกับการแสดงเห็นด้วยเรื่องความหลากหลายที่ผู้วิจัยพัฒนาขึ้นมากรวมถึงเรื่องเสียงที่พัฒนาขึ้นมาเช่นกัน ทั้งหมดนี้ เทพธนะเห็นว่ามาจากการที่ผู้วิจัยมีระเบียบวินัยและมุ่งมั่นขอมจนสำเร็จ อีกประการหนึ่งผู้กำกับเห็นว่าผู้วิจัยเป็นนักแสดงที่มีประสบการณ์และมีเครื่องมือของนักแสดงที่มีประสิทธิภาพอยู่แล้ว ทำให้ทำงานด้วยได้อย่างมีประสิทธิภาพ ส่วนปัญหาเรื่องเสียงที่เกิดขึ้นคิดว่าเป็นปัญหาที่เกินขอบเขตการจัดการได้ของผู้วิจัย ณ ขณะนี้ เพราะผู้วิจัยไม่เชี่ยวชาญด้านนี้ กระนั้น ก็ไม่กระทบกับความรู้สึกของผู้ชมเลย ซึ่งสะท้อนว่าผู้วิจัยใช้ไหวพริบจัดการตัวเองได้ดี สำหรับตัวละครที่ผู้กำกับเห็นว่าน่าจะได้พัฒนาได้อีกคือ ซีไฟร์ ทั้งในด้านการเคลื่อนไหวและเสียง

### 5.6.3 ข้อคิดเห็นจากผู้ฝึกเสียง

ธานี พูนสุวรรณกล่าวว่าการเล่นเรื่องนี้ต้องการความหลากหลายของเสียงมาก ต้องฝึกให้นักแสดงยืดขยายขอบเขตการใช้เสียงของนักแสดงออกไปให้กว้างขึ้น อีกทั้งต้องเตรียมอวัยวะของเสียงให้ยืดหยุ่นเพื่อรองรับการใช้งานประเภทนี้ ผู้วิจัยมีปัญหาเกี่ยวกับการใช้เสียงต่ำจึงต้องเพิ่มเทคนิคให้ใช้เสียงได้ลึกซึ้ง เมื่อทำแบบฝึกหัดไปเรื่อยๆ ประกอบการความเข้าใจตัวละครนักแสดงก็พัฒนาตนเองได้ดีตามลำดับ ในทศนะของผู้ฝึกเสียงการแสดงลักษณะนี้ไม่จำเป็นต้องเปลี่ยนเสียงให้เหมือนอย่างสมบูรณ์เต็มร้อย เพียงแต่เสียงช่วยสร้างความเชื่อมั่นนี้อาจเพียงพอแล้ว ลักษณะของการใช้เสียงที่การแสดงเรื่องนี้ต้องการจากนักแสดงเป็นความสับสนเสียงที่จะก่อให้เกิดการบาดเจ็บโดยตัวมันเองอยู่

แล้ว เพราะนักแสดงจำเป็นต้องใช้เสียงที่อยู่นอกศูนย์กลางของเสียงซึ่งเป็นพื้นที่ที่ตัวนักแสดงคุ้นชิน เรื่องเสียงเป็นประเด็นละเอียดอ่อนและต้องดูแลเป็นกรณีไป หากได้ซ้อมกับพื้นที่จริงมากขึ้นก็จะทำให้นักแสดงปรับและจัดสมดุลการใช้เสียงได้อย่างมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น หากต้องการแสดงเป็นระยะเวลาที่ยาวก็ต้องมาทำงานร่วมกันว่าจุดไหนควรใช้เสียงแค่ไหนอย่างไร อีกทั้งนักแสดงต้องเรียนรู้ว่าความเครียดส่งผลกระทบต่อเสียง ควรพักเสียงอยู่เสมอ และรักษาร่างกายให้แข็งแรง



3633890225

CU Thesais 5880352122 thesais / recv: 19072562 04:49:42 / seq: 12

## บทที่ 6

### อภิปรายผล

การแสดงเดี่ยวเป็นการแสดงที่ต้องใช้พลังกำลังทั้งทางกาย ใจ และจิตวิญญาณดังที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 2 ตลอดกระบวนการที่เริ่มเข้าสู่บทละครร่วม 3 เดือนจนถึงวันแสดงผลผลิต ผู้วิจัยค้นพบว่าแม้จะได้ทบทวนองค์ความรู้และจัดการกระบวนการอย่างรัดกุม ก็ไม่สามารถควบคุมกระบวนการให้เป็นไปได้อย่างที่คาดไว้ การแสดงเป็นศาสตร์อันเป็นญาณปัญญา(intuition) กล่าวคือเราสามารถเรียนรู้พัฒนาเครื่องมือและแนวทางได้แต่พลังของความคิดสร้างสรรค์จะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อ ผู้ปฏิบัติหยุดคิดวิเคราะห์และปล่อยให้จิตใจได้ทำงาน บางครั้งการแก้ไขระหว่างการซ้อมมาจากการสร้างสรรค์อันเกิดขึ้นโดยฉับพลันเป็นปรากฏการณ์อันเกิดขึ้นโดยไม่สามารถคาดเดา โดยมากทำไปตามภูมิรู้ที่ฝังอยู่กับนักแสดง การแสดงเป็นศาสตร์ที่ใช้วัตถุดิบคือ ตัวเรา ทั้งหมดของตัวเราไม่ว่าจะภายนอกหรือภายใน ไม่ว่าจะจับต้องได้หรือไม่ได้ การแสดงเป็นอวัยวะทั้งกับนักแสดงและความคิดเห็นของผู้ชมด้วย

งานวิจัย “การพัฒนาทักษะของนักแสดงในการแสดงเดี่ยวเรื่อง เดอะ ไซริงกา ทรี ตามหลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล” มุ่งค้นหาว่าหลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล นำมาปรับใช้กับการแสดงเดี่ยวได้ในมิติใดบ้างและใช้งานอย่างไร ตามที่ได้เสนอไว้ในบทก่อนหน้า กล่าวคือ นำหลักการแสดงมาพัฒนาทักษะโดยรวมของนักแสดง, มาใช้เพื่อค้นหาสภาวะภายใน, เตรียมร่างกายและจิตใจก่อนซ้อมและเพื่อแก้ปัญหาการแสดง ตลอดทั้งกระบวนการตั้งแต่วิเคราะห์บทและตัวละคร, ซ้อมการแสดง ไปจนถึงวันแสดงผลผลิตจริง หลังจากได้นำเสนอผลผลิตจากการวิจัย ผู้วิจัยจึงได้รวบรวมผลการประเมินจากแหล่งต่างๆ ทั้งแบบสอบถามและการสัมภาษณ์ รวมถึงบันทึกตลอดกระบวนการของผู้วิจัย ประกอบกับการย้อนชมวิดีโอการแสดงของตนเองอันจะนำมาวิเคราะห์รายงานไว้ในบทนี้

อนึ่ง ความคิดเห็นของบุคคลภายนอกล้วนเป็นความคิดเห็นอันมาจากรสนิยม ความเชื่อ โลกทัศน์ และอคติส่วนบุคคล แบบสอบถามปรนัยที่ให้ระบุเกณฑ์น้อยหรือมากเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยรู้สึกว่าจะไม่ตอบโจทย์กับงานวิจัยฉบับนี้ ส่วนการตอบแบบอัตนัยก็ให้เนื้อหาที่ซ้ำไปมา ผู้วิจัยเห็นว่าการสัมภาษณ์

เชิงลึกให้ประโยชน์กับผู้วิจัยในฐานะนักแสดงมากกว่า แต่เหนือสิ่งอื่นใดผู้วิจัยเชื่อมั่นกระบวนการและการเรียนรู้ด้วยตนเอง

## 6.1 กระบวนการทำงานของนักแสดงในการแสดงเดี่ยว

งานวิจัยฉบับนี้เป็นการทำงานในลักษณะที่ผู้วิจัยไม่คุ้นเคย ผู้วิจัยไม่เคยแสดงเดี่ยวมาก่อน ปัญหาและการแก้ไขระหว่างกระบวนการซ้อมจึงเป็นบทเรียนสำคัญของนักวิจัยมือใหม่ อันที่จริงแล้ว ขั้นตอนการทำงานของนักแสดงในเงื่อนไขของละครเวทีนั้นไม่ได้ต่างกัน ประกอบไปด้วยขั้นตอนการ ค้นหาประกอบสร้างตัวละคร ชัดเกล้าตัวละคร สร้างปฏิสัมพันธ์กับสิ่งรอบตัว ทำงานร่วมกับการ นำเสนอของผู้กำกับและทำงานกับฝ่ายออกแบบ รวมถึงคิวการแสดงต่างๆ แต่ผู้วิจัยก็พบรายละเอียด ที่ต่างออกไปในขั้นตอนปกตินั้น กล่าวคือ

โดยทั่วไป กระบวนการที่แสดงเป็นตัวละคร 1 ตัวในละครพูดแต่ละเรื่อง นักแสดงมีเป้าหมาย คือ ทำเข้าใจและเข้าถึงบทบาทที่ตนได้รับ นักแสดงพุ่งความสนใจไปที่ตัวละคร 1 ตัวในเวลานั้น มุ่งทำความเข้าใจตัวละคร เข้าใจตัวละคร และค้นหาวิธีการในการแสดงบทบาทดังกล่าวให้ตอบโจทย์ โจทย์ก็คือบทละครและความต้องการของผู้กำกับ ในทัศนะของผู้วิจัยการทำงานลักษณะนี้เป็นการทำงานเชิง ลึกและแคบ

ต่างจากกระบวนการการแสดงเดี่ยวนี้ที่ผู้วิจัยในฐานะนักแสดงต้องปรับมุมมองการทำงาน เป็นเชิงกว้างและหลากหลาย กล่าวคือ นักแสดงมีเป้าหมายที่การสื่อสารแก่นเรื่องและสารของเรื่อง โดยสร้างสรรค์ตัวละคร เข้าถึงบทบาทหลายๆ ตัวในคราวเดียวกัน ค้นหาวิธีการนำเสนอตัวละคร พร้อมกับคำนึงถึงการนำเสนอของเรื่องราว ทำให้ผู้วิจัยมองการทำงานกับตัวละครเป็นภาพกว้าง มากกว่าเชิงลึก

ผู้วิจัยขออภิปรายสรุปข้อค้นพบจากกระบวนการทำงานของนักแสดงเดี่ยวในการแสดงเดี่ยวแบบ เปลี่ยนสลับตัวละคร ดังหัวข้อต่อไปนี้

### 6.1.1 ประเมินตน ประเมินงาน

ผู้วิจัยขอยกให้เป็นข้อสำคัญเพราะการแสดงเดี่ยวเป็นการแสดงประเภทที่นักแสดงต้องใช้พลังกำลังทั้งกาย ใจ และจิตวิญญาณ ก่อนอื่นต้องประเมินก่อนว่าตนเหมาะสมจะแสดงบทบาทดังกล่าวหรือไม่ นักแสดงสามารถเชื่อมโยงกับบทบาทได้มากน้อยเพียงใด และนักแสดงต้องการสื่อสารสารหลักของเรื่อง เช่นเดียวกับที่บทบาทไว้หรือไม่ การมีความต้องการ/แรงบันดาลใจที่จะสื่อสารเป็นเรื่องสำคัญที่จะช่วยเป็นแรงผลักดันในนักแสดงทำงานได้ตั้งแต่ต้นจนจบ หากขาดข้อแรกข้อนี้ไป นักแสดงเดี่ยวท่านนั้นอาจจะยังไม่เหมาะสมกับเรื่องดังกล่าว การเชื่อมโยงกับบทบาทได้หลายวิธี ในกรณีของผู้วิจัยผู้วิจัยเชื่อมโยงกับแก่นเรื่อง ส่วนในบทสัมภาษณ์จรรยาจะเห็นได้ว่าผู้กำกับและนักแสดงสร้างบทร่วมกันและเนื้อหาในเรื่องมาจากเรื่องราวจากตัวนักแสดงเอง

หลังจากนั้น นักแสดงต้องประเมินทักษะที่ตนมีอยู่เพื่อสำรวจว่าตนต้องพัฒนาทักษะใดเพิ่มเติม ในกรณีของผู้วิจัย ผู้วิจัยประเมินว่าทักษะด้านการใช้เสียงให้หลากหลายเป็นทักษะที่อ่อนที่สุด จำต้องเสริมให้แข็งแรงขึ้น นักแสดงต้องรู้จักจัดลำดับความสำคัญของการทำงาน คัดแยกประเภทงาน ประเมินปริมาณงานที่ต้องทำอย่างเหมาะสม ควบคุมระยะเวลาการทำงาน เพื่อให้ทำงานได้ในเป็นระยะเวลานาน เพราะการซ้อมการแสดงอาจใช้เวลาตั้งแต่ถึง 3 เดือนหรือ 1 ปี คงเป็นการทำงานที่ไม่มีประสิทธิภาพ หากนักแสดงเครียด กังวล สุขภาพกายและใจแย่

การประเมินตนเองและงานเบื้องต้นนี้จะช่วยให้นักแสดงเดี่ยวไม่เกิดภาวะวิตกกังวล สะสมจนกลายเป็นความเครียด ซึ่งส่งผลเสียต่อร่างกายและจิตใจ การแสดงเดี่ยวนั้น ก็อาจจะเป็นการทำงานที่ไม่มีความสุขและไม่เต็มศักยภาพของตน ในมุมมองของผู้วิจัย การแสดงแบบปกตินักแสดงก็ควรประเมินตนประเมินงานก่อนเช่นกันเพื่อที่จะได้ทำงานไปในทิศทางที่ถูกต้อง แต่การแสดงเดี่ยวความต้องการจากตัวนักแสดงนั้นสูงกว่าการแสดงแบบแสดงหลายคนที่มีนักแสดงท่านอื่นช่วยแบ่งเบาภาระเหล่านั้น บางครั้งนักแสดงสามารถหวังพึ่งการเข้ากับคู่แสดงเพื่อค้นหาความรู้สึกต่างๆ ในกระบวนการซ้อม แต่การแสดงเดี่ยวทั้งหมดนั้นต้องเกิดขึ้นผ่านความคิดความเชื่อของนักแสดงแต่เพียงผู้เดียว

### 6.1.2 การหมั่นฝึกฝนทักษะ

งานครั้งนี้ทำให้ผู้วิจัยได้ใช้ทักษะอย่างเต็มศักยภาพทำให้ได้เรียนรู้ว่าจุดอ่อนของตนเองนั้นมีอะไรบ้างและสามารถพัฒนาได้อย่างไรบ้าง กระนั้น ผู้วิจัยก็ยังพบว่าแม้ฝึกฝนอย่างหนักแล้ว แต่การซ้อมที่หนักหน่วงก็ทำให้เกิดปัญหาสุขภาพตามมาในภายหลัง นั่นก็คือ ร่างกายและเสียงที่อ่อนล้า ผู้วิจัยพบว่า การฝึกฝนทักษะเป็นสิ่งที่ต้องทำอย่างต่อเนื่อง ไม่สามารถเกิดขึ้นในระยะสั้น จึงจำเป็นมากที่นักแสดงควรฝึกฝนตนเองอย่างต่อเนื่อง เพื่อให้แต่ละครั้งที่ต้องเข้าสู่กระบวนการการแสดงสามารถใช้ศักยภาพได้เต็มที่

นอกจากทักษะภายนอก ทักษะภายใน อันได้แก่ จินตนาการ ปฏิภาณไหวพริบ แรงกระตุ้น การแสดงออกตามสัญชาตญาณ ความเชื่อ ประสาทสัมผัส สมาธิ ฯลฯ ล้วนสำคัญไม่แพ้กัน ทักษะเหล่านี้ก็เกิดผลดีเมื่อได้รับการฝึกฝนอย่างต่อเนื่อง ไม่สามารถใช้งานได้เพียงการฝึกแค่ไม่กี่ครั้ง ผู้วิจัยพบว่าแบบฝึกหัดของหม่อมม่น้อยเป็นสิ่งที่ช่วยพัฒนาทักษะดังกล่าวได้รอบด้านและสามารถทำได้เพียงคนเดียวโดยไม่ต้องมีอุปกรณ์ช่วย แม้ไม่ได้อยู่ในกระบวนการเข้าสู่ตัวละครก็สามารถทำได้นับเป็นข้อดีอย่างหนึ่ง

### 6.1.3 การทำความเข้าใจตัวบทและบริบทรายล้อม

คงไม่มีใครปฏิเสธว่าการทำความเข้าใจเป็นสิ่งไม่สำคัญ แม้จะเป็นการแสดงแบบมีคู่แสดงก็ตาม แต่ในการทำงานครั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่าตัวบทนั้นช่วยให้นักแสดงทำงานกับการปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครได้ละเอียดยิ่งขึ้น กล่าวคือ เมื่อไม่มีคู่แสดงที่รับและส่งเป็นตัวละครต้นแล้ว นักแสดงเดี่ยวต้องใช้ความเข้าใจจากบททำงานกับตัวเองและค้นหาปฏิริยาตอบโต้ดังกล่าว อีกทั้ง การทำให้ตัวละครและวิธีการนำเสนอหลากหลาย อันเป็นข้อสำคัญของการสร้างงานแสดงเดี่ยว นักแสดงยิ่งต้องอาศัยตัวบทเป็นเครื่องมือสำคัญ

### 6.1.4 การเคลื่อนไหวและตำแหน่งบนเวที

เดิมทีผู้วิจัยมักจะให้การเคลื่อนไหวออกมาโดยธรรมชาติตามสัญชาตญาณเมื่อนักแสดงเป็นตัวละครแล้ว แต่สำหรับการทำงานครั้งนี้การออกแบบการเคลื่อนไหวและตำแหน่งบนเวทีจำเป็นต้องเกิดขึ้นก่อนเข้าสู่ตัวละคร เพราะเมื่อต้องสลบตัวละครบ่อยๆ ผู้วิจัยไม่สามารถรักษาสมาธิให้ เป็นตัวละครได้หากยังไม่มั่นใจกับการเคลื่อนไหวและตำแหน่งได้ การออกแบบทั้ง 2 ประเด็น



รวมไปถึงระดับสายตาสูง-ต่ำ, ไกล-ใกล้, กำหนดรูปร่างสิ่งของต่างๆ ล้วนส่งผลต่อนักแสดง ผู้วิจัยพบว่านักแสดงเดี่ยวในการแสดงลักษณะนี้ ต้องผ่านกระบวนการออกแบบสร้างสรรค์เหมือนก่อนที่จะรำได้สื่อสารก็ต้องเรียนรู้ท่ารำต่างๆ เสียก่อน และเมื่อผู้วิจัยจดจำการเคลื่อนไหวและตำแหน่งบนเวทีได้ทั้งหมดจึงจะสามารถเป็นตัวละครได้ลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น การด้นสดไม่สามารถเกิดขึ้นในการแสดงประเภทนี้ นักแสดงต้องทำซ้ำและเรียนรู้ที่จะสร้างสรรค์อย่างสดใหม่ในกระบวนการซ้ำๆ นั้น

#### 6.1.5 เชื่อมโยงตัวบท-การเคลื่อนไหว-ตัวละคร เข้าด้วยกัน

กระบวนการนี้จะเกิดขึ้นเมื่อนักแสดงเรียนรู้รูปแบบภาพ การเคลื่อนไหว ตำแหน่งบนเวทีเสร็จเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยค่อยๆ เข้าถึงตัวละครมากขึ้น ผู้วิจัยเรียนรู้ว่านักแสดงไม่สามารถใช้เวลาเป็นตัวละครได้อย่างรวดเร็ว ต้องให้ออกกำลังกายและจิตใจทำงานอย่างสอดคล้องประสานแบบค่อยเป็นค่อยไป นักแสดงต้องเชื่อใจตนเองและไว้ใจกระบวนการ ไม่รีบร้อน เพราะในระยะแรกจะเกิดความประตักประเดีดยุ่่มาก ไม่ว่าจะเป็นการสลัตัวละครไปมา กังวลเรื่องการเคลื่อนไหว เชื่อมโยงการมองเห็น ใช้จินตนาการถึงสิ่งของและคน และเสียงที่ต้องเปลี่ยน แต่เมื่อผู้วิจัยทำซ้ำไปเรื่อยๆ ทักษะต่างๆ จึงเริ่มเข้าที่และสอดคล้องกัน นักแสดงต้องไม่สงสัยในตนเอง เชื่อให้ได้มากที่สุด และปล่อยให้ร่างกาย ความคิด และความรู้สึกเป็นไปตามสัญชาตญาณและแรงกระตุ้น

#### 6.1.6 เอาชนะความกลัว

อุปสรรคใหญ่ที่สุดของการแสดงเดี่ยวนั้นคือ ตัวนักแสดง ผู้วิจัยพบว่าความกลัวและความไม่เชื่อมั่นในตนเอง คือปัญหาที่เด่นชัด ความเชื่อมั่นและลดความกลัวหรือวิตกกังวล สิ่งเหล่านี้มาจากไหนและแก้ได้อย่างไร? ในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยพบว่าการเชื่อมโยงและมีแรงบันดาลใจในการสื่อสารเรื่องราวเป็นสิ่งสำคัญและช่วยผลักดันให้นักแสดงก้าวผ่านความกลัวได้ รวมถึงแนวความคิดการปล่อยวาง ลดอัตตา ไม่มี “ฉัน” ของหม่อมน้อยช่วยให้ผู้วิจัยเกิดความสมดุลภายในมากขึ้น เมื่อความกลัวลดลงความเชื่อมั่นก็เพิ่มมากขึ้นได้อีกด้วย

ผู้วิจัยได้ย่นดูข้อเขียนในสุจิตร์ ณ วันที่จัดแสดงละครพบว่า ผู้วิจัยได้แสดงความคิดเห็นในประเด็นนี้ไว้อย่างน่าสนใจระบุไว้ว่า

“หลายครั้งที่ “ตัวฉัน” ก็ออกมาบีบบาทบาทเกินตัวละคร หลายครั้ง “ตัวฉัน” ก็มุ่งแสวงหาสิ่งที่ใช่ พะว้าพะวงกับการรู้สึกหรือไม่รู้สึก อยู่กับความกลัวว่าสิ่งต่างๆ จะไม่เป็นไปตามนั้น เสียจนลืมไปว่า “ตัวฉัน” นั้นแลคือวัตถุขบ จงเชื่อในตัวเอง ตัวฉันที่หมายถึงร่างกายของฉัน จิตใจของฉัน ความคิดของฉัน และตัวตนของฉัน ไม่ว่าจะอะไรก็ตามที่เกิดขึ้นมาแล้ว มันอยู่ในนั้นและมันจะอยู่ในนั้นตลอดไป เมื่อเชื่อใจตัวเองก็เกิดความรู้สึก “ไว้วางใจ” ความไว้วางใจในตัวเองนี้ ไม่เพียงทำให้เราผ่อนคลาย แต่ทำให้เราในฐานะนักแสดง ได้พบเจอความรู้สึกที่มหัศจรรย์บนเวทีอีกอย่างหนึ่ง นั่นก็คือ “อิสรภาพ” อิสรภาพที่จะเป็นใครก็ได้ทำอะไรก็ได้ ไม่กลัวถูกตัดสิน”

คำว่า “ไว้วางใจ” ในสูจิบัตรดูเหมือนจะเป็นคำหนึ่งคำ แต่ในทัศนะของผู้วิจัยเมื่อ ว่างใจ ได้แล้วจึงจะ ว่างใจ ได้ กระบวนการฝึกฝนตามหลักการแสดงของหม่อมม่อนน้อยมีส่วนช่วยให้ผู้วิจัย ว่างใจ ได้ เมื่อวางใจแล้วจึงเกิดความเชื่อมั่นและเอาชนะความกลัวได้ในท้ายที่สุด

#### 6.1.7 การเข้าสู่ตัวละคร(Tune-In)

โดยปกติแล้วนักแสดงจะเข้าสู่ตัวละครด้วยการนำพาตัวเองเข้าสู่ภาวะใดภาวะหนึ่งที่เอื้อต่อเป็นตัวละครง่ายขึ้น กล่าวอย่างง่ายก็คือ การค้นหาตัวกระตุ้นอันนำพาให้นักแสดงข้ามผ่านไปเป็นตัวละคร แต่การทำงานครั้งนี้ต่างออกไป เนื่องจากผู้วิจัยต้องแสดงเป็นหลายตัวละครการนำพาตนเองเข้าสู่ตัวละครใดตัวละครหนึ่งจึงไม่ใช่สิ่งที่เอื้อต่อการแสดง ผู้วิจัยอาศัยการทำสมาธิ สร้างสมดุลภายใน ผ่อนคลายกายและใจให้ว่าง และใช้ภาพจินตนาการในฉากเปิดเป็นตัวกระตุ้นนำพาให้นักแสดงเข้าสู่ “ซึ้นงานดังกล่าว”

ในกระบวนการผู้วิจัยเลือกใช้วิธีการนี้จากการทดลองแล้วได้ผล ซึ่งเมื่อได้ทดลองไตร่ตรองย้อนคิดในภายหลัง ผู้วิจัยพบว่าส่วนหนึ่งที่วิธีการนั้นได้ผล เพราะผู้วิจัยเชื่อมั่นในตนเองมากแล้ว ผู้วิจัยมีทัศนะว่านักแสดงแต่ละคนต้องค้นหาแนวทางด้วยตนเอง สิ่งที่เหมาะสมกับเรื่องใดหนึ่งอาจจะไม่เหมาะสมกับอีกเรื่อง ดังนั้น การทดลองและสังเกตในกระบวนการซ้อมจึงสำคัญ

### 6.1.8 รักษาสุขภาพและมีระเบียบวินัย

สุขภาพเป็นสิ่งนักแสดงเดี่ยวควรคำนึงถึงเป็นลำดับต้นๆ ควรจัดการซ้อมให้รัดกุม แบ่งเวลาพักผ่อน และทานอาหารให้มีประโยชน์ตามที่นักแสดงเดี่ยวทั้งหลายได้เสนอแนะไว้แล้ว ครั้งนี้เป็นครั้งแรกที่ผู้วิจัยทำงานเพียงลำพัง ผู้วิจัยพบว่าความรู้สึกโดดเดี่ยวระหว่างกระบวนการเป็นความรู้สึกที่ปรากฏเด่นชัด สิ่งที่ช่วยทั้งด้านกำลังใจแก่ผู้วิจัยได้ก็คือ นักแสดงต้องมีระเบียบวินัย รู้จักวางแผนและจัดลำดับความสำคัญ รายละเอียดด้านล่างเป็นวิธีการที่ผู้วิจัยใช้งานจริงและพบว่ามีประโยชน์

#### 6.1.8.1 วางแผนการซ้อมให้รัดกุม

ในแต่ละวันต้องทำอะไรบ้าง จัดตารางซ้อมให้พอเหมาะไม่เกินไป จัดลำดับความสำคัญว่าอะไรควรเสร็จเมื่อไหร่และควรทำอะไรก่อนหลัง เช่น มีกำหนดนำเสนองานต่อกลุ่มนักออกแบบ หมายความว่า การเคลื่อนไหวและการใช้พื้นที่ต้องทำให้เสร็จเรียบร้อยทั้งหมดหรือใกล้เคียงความจริงมากที่สุด แต่นักแสดงอาจจะยังไม่ต้องจำบทได้ทั้งหมด เป็นต้น การทำเช่นนี้ทำให้ผู้วิจัยผ่อนคลาย ไม่สับสนปนเป และลดความวิตกกังวล

#### 6.1.8.2 สร้างกิจวัตร

นักแสดงอาจเข้าใจว่าเนื้องานของนักแสดงคือการเตรียมตัวก่อนเริ่มซ้อมซ้อมการแสดง และรับฟังการแก้ไขจากผู้กำกับ แต่อันที่จริงแล้วงานของนักแสดงมีมากกว่านั้น โดยเฉพาะเมื่อเป็นนักแสดง-ผู้วิจัย เริ่มจากตื่นนอน, ออกกำลังกาย, รับประทานอาหารกลางวัน, แก้ไขปัญหาอื่นๆ ของโปรดักชันหรือธุระส่วนตัว, ทำแบบฝึกหัดเสริมหรือค้นคว้าเพิ่มเติม(หากมี), เตรียมร่างกายและเสียง, ทบทวนบท ปัญหา และแนวทางแก้ไข, พร้อมซ้อมการแสดง, พูดคุยกับผู้กำกับหรือทีมงาน, จัดบันทึกประเมินตนเอง, เวลาผ่อนคลาย กิจกรรมทั้งหมดนี้ไม่ได้เกิดขึ้นเช่นเดิมทุกวัน บางหัวข้ออาจจะใช้เวลาอย่างน้อยต่างกันตามวาระ ผู้วิจัยมีหน้าที่จัดลำดับความสำคัญดังกล่าว แต่สิ่งหนึ่งต้องแน่ใจคือตนกำลังทำอะไรอยู่และกำลังเดินไปในทิศทางใด มิฉะนั้น นักแสดง-ผู้วิจัยจะไม่สามารถทำงานผ่านหมวกหลายใบได้



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / revv: 19072562 04:49:42 / seq: 12

## 6.2 กระบวนการของหม่อมน้อย

### 6.2.1 กายและใจรวมเป็นหนึ่ง

ภาวะสงบนิ่ง พร้อม ตื่นตัวเป็นภาวะที่สำคัญมากกับการแสดงเดี่ยว เพราะนักแสดงต้องแน่ใจว่าเครื่องมือทุกส่วนนั้นสามารถใช้ได้อย่างเต็มสมรรถนะ การฝึกฝนให้กายและใจรวมกันเป็นหนึ่งเป็นหนทางที่จะนำไปสู่ภาวะดังกล่าว และหลักการของหม่อมน้อยตอบสนองสิ่งนั้น แบบฝึกหัดของหม่อมประกอบด้วยแนวทางการฝึกสมาธิหลากหลายรูปแบบ ทั้งแนวทางการพิจารณาจิต หรือสร้างสมดุภายในใจด้วยแนวทางพลังงานชีวิตด้วยมนตราและคลื่นเสียง ดังที่ผู้วิจัยได้ทบทวนไว้ในบทที่ 2. ว่าการเจริญสติและสมาธิเป็นทักษะพื้นฐานที่เป็นฐานรากของนักแสดงเพื่อพัฒนาทักษะอื่นๆ ต่อไป ผู้วิจัยจึงได้เรียนรู้เมื่อฝึกตามหลักการของหม่อมน้อย คือ การฝึกให้สมาธิเข้มข้น เป็นสมาธิที่มีพลังเมื่อนักแสดงต้องใช้งานต่อไปเช่น ใช้จินตนาการ เปิดประสาทสัมผัส รับผิดชอบต่อสิ่งกระทบก็ทำได้ง่ายขึ้น ดังนั้น อาจจะพูดได้ว่าหลักการของหม่อมน้อยไม่ใช่เทคนิคการแสดงที่จะบอกว่าให้นักแสดงแสดงอย่างไร แต่ทำให้นักแสดงเป็นเครื่องรับและเครื่องส่งที่พร้อมใช้งาน ดังที่ อาณัติพล ศิริชุมแสง ผู้ฝึกฝนกับหม่อมน้อยมาอย่างยาวนานกล่าวไว้ว่า “สมมติเทียบเป็นรถคันหนึ่ง ผู้กำกับอาจใจหิวให้แรง แรงสุดสิ หลักของหม่อม คือ เครื่องยนต์ที่จะผลักเราไป การฝึกของหม่อมมันเหมือนการทำให้เครื่องยนต์ทำงานได้ดีตลอดเวลา” (สัมภาษณ์, 10 เมษายน 2561)

### 6.2.2 ไม่มี “ฉัน”

ผู้วิจัยเข้าใจคำว่า “ฉัน” มากขึ้นหลังจากผ่านกระบวนการวิจัยดังกล่าว “ฉัน” ในความหมายของหม่อมน้อยนั้นมีหลายความหมาย ในความหมายแรกก็คือ ความคิดของนักแสดงอันไม่ใช่ความคิดของตัวเองที่เข้ามาขณะแสดงหรือระหว่างกระบวนการซ้อม ความคิดในที่นี้หมายถึงความคิดอันทำให้การกระทำ ความคิดความรู้สึกของตัวเองผิดเพี้ยนไป เช่น ความคิดว่าจะทำให้ได้ดี ต้องทำให้สำเร็จ ความไม่เชื่อมั่น ความลังเลในตนเอง หรือแม้กระทั่งความคิดที่เชื่อว่าตัวละครต้องเป็นอย่างนั้นอย่างนี้โดยไม่พิจารณาตามบริบทจริงของตัวบท เป็นต้น ความคิดเช่นนี้เป็นความคิดที่ล่องลอยนักแสดงและไม่เป็นประโยชน์ แต่ก็เป็ความคิดของ “ฉัน” ที่พบมากที่สุด ความคิดเช่นนี้ มักมาจากนักแสดงที่ใช้ตนเองเป็นที่ตั้งมากกว่าใช้ตัวละครเป็นที่ตั้ง



3633890225

CT :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

ประการที่สองคือความคิดของตนเองที่ปิดกั้นไม่ให้กายและใจเป็นไปตามสัญชาตญาณ หรือ self-censorship เช่น การไปสู่ภาวะทางอารมณ์ที่เสี่ยง การกระทำหรือการแสดงออกของตัวละครที่อาจต่างจากตัวนักแสดงจนทำให้นักแสดงไม่กล้าที่จะแสดงออก และเลือกแสดงออกเฉพาะในวงกลมที่ปลอดภัยของตน ความคิดของ “ฉัน” ในลักษณะนี้ทำให้นักแสดงไม่กล้าพาตนเองไปสู่สิ่งใหม่ เป็นอุปสรรคที่ขัดขวางการพัฒนาของนักแสดง

ความคิดแบบสุดท้ายคือ การจ้องมองตนเองขณะแสดง หรือ self-awareness คำว่านี้มี ความคล้ายคลึงกับคำว่า รับรู้ตนเองขณะแสดง แน่นนอนว่านักแสดงไม่ใช่คนบ้าที่จะไม่รู้ว่าการกำลังทำอะไรอยู่ แต่การรับรู้ตนเองกับการจ้องมองตนเองนั้นต่างกันอย่างไร การรับรู้คือการที่นักแสดงมีสติสัมปชัญญะโดยที่ตัวละครเป็นผู้คิดและกระทำ ความคิดของนักแสดงไม่ได้ส่งผลต่อความคิดของตัวละคร ณ ขณะนั้น ดังที่ได้กล่าวไปในบทที่ 2. ปรัชญาการณขณะแสดงของนักแสดงเป็นลักษณะการรับรู้หลายชั้น อีกทั้ง ตัวผู้วิจัยเองก็ได้ได้ประสบสภาวะดังกล่าว ดังได้อธิบายไว้ในหัวข้อ 5.5 แต่การจ้องมองตนเองนั้น คือ นักแสดงรู้ตัวเสมอและไม่ปล่อยให้สิ่งต่างๆ เกิดขึ้นตามสัญชาตญาณ ทำให้ความคิดของตนเข้ามาขัดขวางความคิดและความรู้สึกของตัวละคร ส่งผลต่อมาคือทำให้ผู้สละต่างๆ ทั้งกายและใจไม่ทำงานอย่างสอดประสานสัมพันธ์ นักแสดงจึงต้องบีบเค้น สร้างความรู้สึกต่างๆ ขึ้นมาจนกลายเป็นการแสดงที่ตึงเครียด ไม่สมจริง การแสดงอาจจะดูน่าเชื่อถือแต่ขาดพลัง

### 6.2.3 สร้างสรรค์ตัวละคร

หม่อมน้อยปฏิเสธการใช้คำว่า *สร้าง* กับการแสดง ด้วยความเชื่อว่านักแสดงไม่ได้สร้างสิ่งใดขึ้นมาใหม่ นักแสดงมีหน้าที่อ่านบทให้แตกและเข้าใจตัวละคร สิ่งที่เกิดขึ้นมานั้นเป็นผลมาจากสิ่งกระทบ นักแสดงไม่ใช่ผู้สร้างขึ้นมา แนวคิดนี้อาจช่วยให้นักแสดงลดการใช้ความคิดของตนและอยู่กับสิ่งแวดล้อมมากขึ้น แต่หลังจากการทำงานครั้งนี้ทำให้ผู้วิจัยเข้าใจว่า ในบางกรณีการสร้างขึ้นนั้นก็จำเป็น คำว่า *สร้าง* จึงไม่ได้หมายความว่า build หรือสร้างจากสิ่งที่ไม่ได้อยู่ แต่ในที่นี้ *สร้าง* หมายถึง *สร้างสรรค์* บางกรณีนักแสดงต้องการการออกแบบ คัดสรร เพื่อให้นำเสนอการแสดงเรื่องต่างๆ

ในการแสดงเดี่ยวเรื่อง *เดอะ ไชริงกา* ตรีนี้ มีตัวละครจำนวนมาก ดังนั้น การค้นหาวิธีการเพื่อให้ตัวละครแตกต่างกันทั้งบุคลิกภาพและเสียงจะช่วยให้ผู้ชมแยกแยะตัวละครออกจากกันได้ ซึ่งเป็นโจทย์ที่ผู้วิจัยตกลงกับผู้กำกับ ประกอบกับในบทละครไม่ได้ให้ลักษณะของตัวละครมาอย่างละเอียด บางตัวละครไม่มีบทบรรยายระบุไว้ ดังนั้น จึงเป็นหน้าที่นักแสดงที่ต้องสร้างสรรค์ขึ้นมา

ผู้วิจัยค้นพบว่าแบบฝึกหัดของหม่อมน้อยไม่เหมาะกับการทำงานหลายตัวละครในครั้ง นี้เพราะใช้เวลาต่อหนึ่งตัวละครค่อนข้างมาก ซึ่งอาจจะได้ผลลัพธ์ที่ดีมากขึ้นหากผู้วิจัยมีเวลามากขึ้น อย่างไรก็ตามผู้วิจัยพบว่าแบบฝึกหัดของหม่อมน้อยช่วยให้เข้าถึงตัวละครได้ในเชิงลึกและสามารถใช้กับ การแสดงตัวละครเพียงหนึ่งตัวที่มีความซับซ้อนสูงได้เป็นอย่างดี

การแสดงเดี่ยวเรื่องนี้ไม่ใช่การแสดงที่ต้องการนำเสนอการเป็นตัวละครที่สมบูรณ์แบบ แต่เป้าหมายคือสร้างความน่าเชื่อถือให้เหตุการณ์และนำเสนอสารของเรื่องมากกว่า เมื่อผู้วิจัยได้ย้อนดู วิดีโอการแสดง ผู้วิจัยพบว่าผู้วิจัยไม่ได้สลายกลายเป็นตัวละครใดตัวหนึ่งทุกๆ ครั้งที่มีการสลับตัว ละคร รวมถึงเสียงก็บางตัวละครก็คล้ายกัน อาจสรุปได้ว่าความเชื่อจากภายในนั้นสำคัญ ไม่ว่าจะเริ่ม ด้วยฐานกายหรือฐานใจ ต้องเชื่อและเป็นตัวละครให้สมจริง นักแสดงต้องทำให้สองส่วนผสานกันอย่าง เป็นเหตุเป็นผล

#### 6.2.4 ยอมรับเงื่อนไข เข้าถึงบทบาท

ผู้วิจัยใช้แบบฝึกหัด ชาติทั้ง 4 และแบบฝึกหัดเคลื่อนไหวร่างกายกับเพลงเป็นหลักใน การเข้าถึงตัวละครและแก้ไขปัญหาต่างๆ การกำหนดจิตด้วยธาตุหรือให้ธาตุ/เพลง เป็นตัวกระตุ้น/ ตัวนำ จิตใต้สำนึกให้ทำงานอย่างอิสระ โดยความคิดและร่างกายเป็นผู้ตอบสนองสิ่งที่เกิดขึ้นโดย ปราศจากการปิดกั้นส่งผลให้ผู้วิจัยเข้าถึงตัวละครได้ในสภาวะที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น สร้างประสบการณ์ของตัว ละครให้กับจิตใต้สำนึกของผู้วิจัย สิ่งที่ปรากฏไม่ว่าจะเป็นภาพอย่างเป็นรูปธรรมหรือนามธรรม ความคิด ความรู้สึก ล้วนเพิ่มความสัมพันธ์ที่นักแสดงมีต่อตัวละคร อีกทั้ง ยังเกิดขึ้นระหว่างตัวละคร อีกด้วย ภาวะ self-censorship ที่ลดน้อยลงทำให้นักแสดงผู้นั้นฝึกยินยอมต่อสถานการณ์ที่กำหนด ได้มากขึ้น การยินยอมภายใต้โจทย์ทำให้นักแสดงเป็นฟองน้ำที่ดูดซึมสิ่งต่างๆ รอบตัวได้มากขึ้น และ ช่วยให้นักแสดงยินยอมภายใต้เงื่อนไขต่างๆ ของการแสดงเช่นกัน

ทั้งนี้ แบบฝึกหัดจะได้ผลมากขึ้นหากนักแสดงมีวัตถุดิบของตัวละคร ยิ่งมากยิ่งขึ้นได้ผลดี สักเกตจากผลการทดลองในระยะแรกภาพจะค่อนข้างนามธรรม อิงจากเหตุการณ์ในบทละคร แต่ครั้ง ต่อๆ มา ภาพจะเป็นรูปธรรมและไปไกลเกินกว่าที่บทได้ให้ข้อมูลไว้ ซึ่งหากทำซ้ำมากขึ้นเรื่อยๆ ก็ได้ ทำให้นักแสดงเชื่อมโยงตัวละครได้มากขึ้น การทำงานกับภาพที่ปรากฏในใจหรือ inner image นี้ช่วย พัฒนาทักษะจินตนาการของผู้วิจัยมาก ส่งผลให้การสร้างภาพตัวละครบนเวทีและ/หรืออุปกรณ์ต่างๆ ชัดเจนขึ้น อีกทั้ง เสริมความเชื่อให้เข้มข้น

ผู้วิจัยสังเกตจากวิดีโอการแสดงว่า ผู้วิจัยไม่ได้สร้างพื้นที่ อุปกรณ์ประกอบการแสดง หรือตำแหน่งคน ได้ชัดเจนเหมือนขบวนการที่ใช้เทคนิคละครใบ้กับการแสดงเดี่ยว แต่ก็อยู่ในระดับที่สร้างความน่าเชื่อถือให้แก่ผู้ชมได้ การเห็นภาพคมชัดก็เป็นเรื่องสำคัญแต่ถึงจะไม่ได้เห็นก็ไม่ได้แปลว่าจะไม่เชื่อ บางครั้งหลังจากทดลองผู้วิจัยพบว่าภาพก็ไม่ได้ปรากฏขึ้นตรงหน้าแต่ปรากฏอยู่ในใจ ซึ่งก็สร้างความเชื่อภายในได้ ผู้วิจัยมีทัศนะว่าความเชื่อนี้เป็นผลมาจากการฝึกจิตใจสำนึกแบบหลับตามาเป็นระยะเวลาหนึ่งทำให้ภาพในใจเป็นสิ่งที่กระตุ้นนักแสดงได้เช่นกันนอกจากนี้ เป็นที่น่าเสียดายว่าผู้วิจัยเริ่มใช้เพลงในระยะหลังของการทดลองแล้ว ผู้วิจัยพบว่าเพลงเป็นตัวกระตุ้นที่รวดเร็วและเข้มข้นมากกว่าธาตุ กระนั้นจังหวะ ทำนอง รูปแบบของเพลงเป็นเสมือนไม้บรรทัดขีดและชี้้นำความคิดมากกว่าธาตุ นักแสดงควรทดลองและประเมินดูตามความเหมาะสม

ผู้วิจัยยังนำธาตุทั้ง 4 มาใช้แก้ปัญหาของตัวละครในลักษณะเทคนิคแก้ไขปัญหา “นักแสดงไม่รู้สีก” หรือ “รู้สึกละเอียด” โดยใช้คุณสมบัติของธาตุต่างๆ มาช่วยให้เข้าถึงสภาวะทางอารมณ์ในช่วงเวลา แต่ผู้วิจัยพบว่าไม่ค่อยได้ผลลัพธ์ที่ดีกับตัวผู้วิจัย เมื่อได้ตกตะกอน ทบทวน และแลกเปลี่ยนความคิดเห็น ผู้วิจัยมีทัศนะว่า ผู้วิจัยมีเวลาใช้แบบฝึกหัดไม่นานมากส่งผลให้ได้สำรวจธาตุต่างๆ ไม่เพียงพอ เมื่อต้องดึงนำความรู้สึกหรือความคิดกลับมาใช้ ณ ขณะนั้นก็ทำได้ยาก ท้ายที่สุดแล้วผู้วิจัยใช้งานแบบฝึกหัดของหม่อมน้อยในเชิงเทคนิคการแก้ปัญหา “นักแสดงไม่รู้สีก” ค่อนข้างน้อย บางครั้ง ผู้วิจัยก็เลือกใช้แบบฝึกหัดที่ตนถนัดตามสัญชาตญาณ

### 6.2.5 ปล่อยวาง

ท้ายที่สุดแล้ว เมื่อเสร็จสิ้นกระบวนการนักแสดงต้องปล่อยวางตนออกจากโลก สมมติดังกล่าว แบบฝึกหัดของหม่อมน้อย โดยเฉพาะการฝึกอาณาปานสติช่วยให้ผู้วิจัยสังเกตตนเองได้ละเอียดขึ้น แนวคิดที่ผู้ปฏิบัติต้องเข้าใจว่าสรรพสิ่งนั้นมีเกิด-ดับเป็นธรรมดา นี้ ช่วยให้ผู้วิจัยปล่อยวางจากความคิด ความรู้สึกที่ไม่เป็นประโยชน์กับการทำงาน อีกทั้ง สามารถถอยกลับย้อนมองการสร้างสรรค์ของตนและปรับแก้ได้อย่างละเอียดมากขึ้นอีกด้วย

### 6.3 ทักษะของนักแสดงที่ได้รับการพัฒนา

จากแบบสอบถามพบว่า ผู้ชมกลุ่มหนึ่งลงที่เคยได้รับชมจากการแสดงเรื่องอื่น ระบุทักษะของนักแสดงพัฒนาขึ้นมากโดยให้เหตุผลกว่า ลักษณะของการแสดงเอื้อให้ผู้วิจัยได้ใช้ศักยภาพอย่างเต็มที่ และไม่เคยได้ชมผู้วิจัยแสดงการแสดงเดี่ยวมาก่อน ในขณะที่เดียวกันอีกกลุ่มหนึ่งก็ตอบว่าพัฒนาขึ้นน้อยด้วยเชื่อว่าผู้วิจัยมีทักษะที่ดีอยู่แล้วเพียงแต่ไม่เคยแสดงในลักษณะนี้มาก่อนเท่านั้นเอง จากคำตอบทั้ง 2 มุมมองทำให้ผู้วิจัยเข้าใจว่า ลักษณะของการแสดงเดี่ยวแบบหลายตัวละครที่ผู้วิจัยเลือกมาเป็นปัจจัยในการตอบคำถาม เพราะการที่ผู้ชมได้เห็นนักแสดง-ผู้วิจัยเล่นเป็นหลายตัวละครช่วยสร้างบรรยากาศอันน่าตื่นตื้นตันให้กับผู้ชม บ้างก็ตอบว่ามีทักษะที่ดีแต่การแสดงในเรื่องอื่นที่ชมประทับใจกว่าด้วยตัวละครที่เล่นมีความซับซ้อนกว่า แบบสอบถามจึงไม่สามารถวัดได้อย่างเป็นรูปธรรมว่าผู้วิจัยมีทักษะที่พัฒนาขึ้นหรือไม่ ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจึงใช้การประเมินผลด้วยตัวเองเป็นตัวชี้วัด

ปฏิเสธไม่ได้ว่าประสบการณ์การแสดงและประสบการณ์ชีวิตมีผลให้ผู้วิจัยสร้างงานชิ้นนี้ได้มีประสิทธิภาพดี ผู้สามารถประเมินงานและประเมินตนเองได้ในระดับที่ใกล้เคียงความเป็นจริง ดังนั้นเกณฑ์ที่ผู้วิจัยใช้วัดผลจึงมาจากพัฒนาการหลังชั้นเรียนที่ผู้วิจัยได้สรุปไว้ในบทที่ 3 ว่าแนวทางฝึกฝนของหม่อมน้อยช่วยพัฒนาทักษะที่สำคัญของนักแสดง 3 ด้าน ดังนี้ 1) สมาธิและผ่อนคลาย 2) ความเชื่อและจินตนาการ 3) การรับรู้และประสาทสัมผัส สำหรับการแสดงเดี่ยวครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ค้นพบว่าผู้วิจัยคลี่คลายความสงสัยเกี่ยวกับหลักการแสดงของหม่อมน้อยมากขึ้น ทั้งในกระบวนการฝึกฝนเครื่องมือและการเข้าถึงตัวละคร เช่น เรื่องคลื่นของนักแสดง เรื่องการมีสติโดยไม่มีฉันท ได้ทดลองนำหลักการแสดงมาใช้ในกระบวนการเข้าถึงตัวละคร เป็นต้น ผู้วิจัยจำแนกทักษะต่างๆ โดยอภิปรายสรุปไว้ด้านล่างนี้

#### 6.3.1 ความเชื่อ

แบบฝึกหัดของหม่อมน้อยทำงานกับจิตใต้สำนึกเป็นจำนวนมาก นักแสดงทำงานกับความรู้สึกหรือความคิดที่ไม่เป็นรูปธรรม ในระยะแรกผู้วิจัยค่อนข้างต่อต้านด้วยไม่เข้าใจว่าภาพความคิดหรือความรู้สึกที่ปรากฏขึ้นจะนำไปใช้ในการแสดงหรือกับตัวละครได้อย่างไร หม่อมน้อยกล่าวในชั้นเรียนว่า สิ่งที่ไม่ได้เกิดขึ้นจริง ทำไม่ถึงจะไม่จริง ถ้านักแสดงเชื่อว่ามันจริง มันก็จะเป็นจริง หลังจากได้ทำแบบฝึกหัดมาอย่างต่อเนื่องและนำมาใช้จริงในการทดลองครั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่า ผู้วิจัยไม่มี



ข้อสงสัยกับความเชื่อของตัวละคร บางครั้งแม้มองไม่เห็นแต่ไม่ได้แปลมันไม่มีอยู่ บางครั้งความเชื่อ กระตุ้นความรู้สึกหรือความคิดในระดับจิตใต้สำนึกมากกว่าสิ่งที่ปรากฏต่อจิตสำนึก

ผู้วิจัยมีทัศนะว่าความเชื่อมีหลายรูปแบบ ในการทดลองครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เข้าใจความเชื่อ อันเป็นจินตนาการที่มีกับภาพที่ตรงหน้า ไม่ว่าจะเกิดเหตุการณ์ ภาพคน ภาพสถานที่สิ่งของ สิ่งแวดล้อมรายรอบตัว กล่าวคือ ความเชื่อสร้างสิ่งที่ไม่อยู่ในเกิดขึ้นจริง ความเชื่อต่อมาคือ เชื่อในความรูสึกนึกคิดที่ปรากฏ แม้คำพูดดังกล่าวจะมาจากนักแสดงคนเดียวกัน ในระยะแรกผู้วิจัยเชื่อว่านักแสดงเดี่ยวทุกท่านจะรู้สึกประดักประเดิดกับสิ่งนี้ ไม่ว่าจะเป็นการสลับตัวละครไปมา การสลับเสียง การต้องเล่นเป็นตัวละครหรือใช้เสียงที่ไม่คุ้นเคย ความเชื่อและการซ้อมจนคุ้นเคยจะช่วยลดทอนความรู้สึกนี้ ความเชื่อสุดท้ายคือเชื่อมั่นในเครื่องมือของตนเองและเชื่อในวัตถุดิบที่มีในตนเอง ข้อนี้เป็นข้อที่สำคัญ ผู้วิจัยคิดว่าเป็นข้อที่สำคัญของการเป็นนักแสดงเดี่ยว

### 6.3.2 สมานธิและความไวต่อสิ่งกระตุ้น

แบบฝึกหัดของหม่อมน้อยได้นำการทำสมาธิหลายรูปแบบมาใช้เพื่อฝึกให้นักแสดงเป็นผู้มีจิตว่างและเป็นสมาธิ ในบทที่ 3 ผู้วิจัยได้อธิบายเรื่องจิตที่มีพลังไว้ ซึ่งเมื่อได้ทดลองในการแสดงเดี่ยวแล้ว ผู้วิจัยพบว่าจิตที่มีพลังทำให้ผู้วิจัยมีสมาธิอย่างเข้มข้นได้ในระยะเวลาที่นาน และสามารถเข้าถึงสมาธิและผ่อนคลายตนเองได้เร็ว ได้พิสูจน์ทราบค่ากล่าวของพระญาณโพนิกเถระที่ได้ผู้วิจัยได้ ทบทวนไว้ในบทที่ 2 กล่าวคือ “การกำหนดรู้โดยไม่ปรุงแต่ง (*Bare Attention*) ช่วยให้ประสาทการรับรู้ของมนุษย์ไวต่อสิ่งกระทบ ความคิดความรู้สึกของมนุษย์ผู้นั้นจะละเอียดและลึกซึ้งมากกว่าเดิม” ว่าเป็นจริงเช่นกัน เมื่อผู้วิจัยเครื่องมือของนักแสดงมีประสิทธิภาพก็ทำให้ทำงานได้เต็มศักยภาพ ผู้วิจัยเรียนรู้ว่านักแสดงไม่ควรมุ่งเข้าถึงตัวละครโดยแสวงหาเทคนิคอันจะช่วยให้ไปถึงจุดนั้นโดยปราศจากการพัฒนาของเครื่องมือตนเอง พ่อครัวที่ต้องหมั่นลับมีดให้คมฉับใด นักแสดงก็ฉับนั้น ต้องหมั่นฝึกกายและใจให้สอดประสานรวมกันเป็นหนึ่งเดียว

### 6.3.3 รู้ตัวทั่วพร้อม

ก่อนหน้าที่จะเริ่มนำหลักการแสดงของหม่อมน้อยมาใช้ทดลอง ผู้วิจัยมีข้อสงสัยเกี่ยวกับเรื่องคลื่น แต่เมื่อได้ทดลองแล้วผู้วิจัยเข้าใจคลื่นมากขึ้น คลื่นเสียงเป็นสิ่งที่จับต้องง่ายที่สุด คลื่นที่เรามักจะไม่ว่ามีอยู่ คือคลื่นที่สื่อสารระหว่างบุคคล คลื่นนี้มาจากเมื่อนักแสดงเปิดประสาทสัมผัสรับทุกอย่างที่มากกระทบโดยไม่ปิดกั้น อยู่ในปัจจุบันขณะของเรื่องราวและของตัวละคร มีความเชื่อในเหตุการณ์ที่ปรากฏอยู่ตรงหน้า ในกรณีของนักแสดงเดี่ยวคลื่นที่สื่อสารไม่ได้เกิดขึ้นระหว่างตัว

ละครกับตัวละคร แต่เกิดระหว่างตัวละครกับผู้ชม แม้ไม่ใช่การพูดโดยตรงกับผู้ชม แต่นักแสดงเดี่ยวควรแน่ใจว่ามีผู้ชมอยู่ในพื้นที่เดียวกัน รับรู้เหตุการณ์ที่กำลังจะเล่าออกไป เป็นการสื่อสารที่จริงและทั้งฝ่ายอยู่ด้วยกัน มีแบบฝึกหัดมากมายที่พยายามพัฒนาให้นักแสดงแผ่คลื่นออกไป ในที่ขณะของผู้วิจัยอ้างอิงจากการทดลองครั้งนี้ คลื่นจะแผ่ออกไปเมื่อนักแสดงผู้นั้นเป็นเครื่องรับและเครื่องส่งที่มีประสิทธิภาพแล้ว เป็นนักแสดงที่รู้ตัวทั่วพร้อม กายและใจรวมกันเป็นหนึ่งเดียว มีสมาธิ จิตว่างและมีพลัง

#### 6.3.4 ลดอดีตตา

แบบฝึกหัดหม่อมน้อยตั้งแต่เริ่มต้นจนกระทั่งถึงแบบฝึกหัดสุดท้าย ไม่มีทางเป็นอื่นใดนอกเสียจากเป็น “กระบวนการสลายตัวตน” ปลายทางของการทำแบบฝึกหัดคือ เป็นผู้มึสติที่ไม่มีฉันทและอยู่กับปัจจุบันขณะ ในการทำงานครั้งนี้ ผู้วิจัยมีความรู้สึกผ่อนคลาย ไม่ยึดติดผลงานตนเอง เมื่อลดอดีตตาได้แล้วผู้วิจัยพบว่านักแสดงสามารถเปลี่ยนผ่านเข้าสู่โลกของตัวละครได้ง่ายขึ้น อาจจะต้องกล่าวถึงความแตกต่างในมุมมองของผู้วิจัยเกี่ยวกับคำว่า *ลดอดีตตา* กับ *สลบล้างตัวเอง* ดังปรากฏในสถานีสลอฟสกีหัวข้อ 2.1 ลดอดีตตา หากยึดตามที่หม่อมน้อยอธิบายไว้ดังระบุไว้ในบทที่ 3 ว่า “ตัวตนหรือ ฉันท หมายถึงตัวตนและความคิดของผู้แสดง ตัวตนนี้จะเป็นผู้ตัดสินใจ รู้สึก นำพาความคิด ในที่นี้จะเรียกว่านำพา จิต ไปยังที่ต่างๆ นักแสดงจึงควรถอด ฉันท ของตัวเองแล้วสวม ฉันท ของตัวละครขณะแสดง” จึงหมายถึงความรู้สึกนึกคิดอันจะทำให้นักแสดงอยู่ในภาวะ self-awareness หรือภาษาการแสดงเรียกว่า คอมเมนต์(comment)ตนเองขณะแสดง ควบคุมความคิดและจิตใจขณะแสดง ไม่ปล่อยให้ไปไปตามธรรมชาติ ณ ขณะนั้น หรือสดใส พันธุมโกมล(2537, น.148) ใช้คำว่า *สมาธิผิตที่*

ส่วนสลบล้างตัวเอง ในความหมายของสถานีสลอฟสกีหมายถึง นักแสดงจึงไม่จำเป็นต้องสลบล้างตัวเองออกไป นักแสดงตัวละครคือตัวตนที่ 3 อันเป็นส่วนผสมระหว่างวัตถุในตัวนักแสดงและตัวละคร คำว่า *ลดอดีตตา* จึงไม่ใช่การสลบล้างตัวเอง เพียงแต่ลดความคิดความรู้สึกที่เป็นต้องตนเองให้ไม่รบกวนตัวละคร สดใส พันธุมโกมล(เรื่องเดียวกัน, น. 149) ยังกล่าวอีกว่า “ศิลปินที่แท้จริงจะต้องมีความเป็นตัวของตัวเองโดยปราศจากตัวกู-ของกู คือ มีความเป็นตัวของตัวเองที่สูงมาก แต่ไม่พัวกับการอวดอ้างโฆษณาตัวเอง หรือพะวง(conscious) กับตนเอง เพียงแต่เสนอ(present) หรือแสดงออก(express) อย่างจริงใจในสิ่งที่ตนเองเชื่อว่าเป็นจริงด้วยศิลปะของการแสดงที่ได้ฝึกฝนมาเป็นอย่างดีแล้ว”

### 6.3.5 ขจัดความกลัว

สืบเนื่องจากข้อ 4. ตัวฉันหรืออิตตา เป็นที่มาทำให้นักแสดงเกิดความกลัว ความกลัว เป็นความคิดหนึ่งที่เป็นของนักแสดงไม่ใช่ของตัวละคร ในการแสดงเรื่องนี้ผู้วิจัยก็เผชิญกับภวะนั้นอยู่บ้าง แต่ก็ผ่านไปได้ด้วยการทำอาณานิบัติและเชื่อมั่นในตนเอง ความกลัวที่ผู้วิจัยเผชิญในการแสดงเรื่องนี้ มีเพียงกลัวล้มบทร้องและกลัวสลับช่วงการแสดง เพราะด้วยการแสดงมีความต่อเนื่องกันตลอดเวลา หากจำสลับกระโดดข้ามไปก็กลัวว่าจะกลับมาแก้ไขไม่ได้ ทว่า ความกลัวของนักแสดงเดี่ยวนั้นมีมากมายกว่านี้ตามที่ได้ทบทวนไว้ในบทที่ 2 กระบวนการของหม่อมน้อยช่วยให้ผู้วิจัยขจัดความกลัวอื่นๆ เช่น กลัวผลงานไม่ประสบความสำเร็จ กลัวการวิจารณ์ในเชิงลบ เป็นต้น ผู้วิจัยไม่รู้สึกลัวในข้อนี้เลย เมื่อลัดอิตตาและความคิดถึงแต่ตัวเองลง ผู้วิจัยค้นพบสิ่งที่พื้นฐานที่สุดของการเป็นนักแสดง ว่านักแสดงคือผู้เล่าเรื่องที่ถ่ายทอดและสื่อสารเรื่องราวเหล่านั้นออกไป

### 6.3.6 ตาที่สาม

มักมีคำกล่าวว่า “นักแสดงเป็นตัวละคร 80 เปอร์เซ็นต์เป็นตัวเอง 20 เปอร์เซ็นต์” แต่หม่อมน้อยจะกล่าวว่า “นักแสดงเป็นตัวละครร้อยเปอร์เซ็นต์ ส่วนที่เหลือคือสติที่ไม่มีฉันทน์” ตาที่สาม หรือ self-monitoring นั้นต่างจากภาวะการรับรู้ตนเองหรือ self-awareness หม่อมน้อยย้ำเตือนนักแสดงเสมอให้ไม่มีฉันทน์ เพื่อป้องกันนักแสดงให้ปราศจากภาวะดังกล่าว แต่สำหรับการแสดงเรื่องนี้ผู้วิจัยต้องสลับเปลี่ยนตัวละครไปมา ผู้วิจัยไม่ได้เป็นตัวละครใดตัวละครหนึ่งเป็นระยะเวลาอันยาวนานจึงแน่นอนว่าจิตสำนึกของผู้วิจัยย่อมต้องมีอยู่เพื่อควบคุมความเป็นดังกล่าว แต่การฝึกตามแนวทางของหม่อมน้อย ช่วยให้จิตนั้นเป็นจิตว่าง หรือสติที่ไม่มีฉันทน์นั่นเอง จากการทดลองผู้วิจัยพบว่าจิตสำนึกและจิตใต้สำนึกของนักแสดงสามารถอยู่ร่วมกับจิตสำนึกและจิตใต้สำนึกของตัวละครได้ แต่ไม่ได้ส่งผลกระทบต่อตัวละครในเรื่องราว เป็นเพียงจิตที่รับรู้ดูตาม ไม่มีอำนาจบังคับให้ทำอย่างใดอย่างหนึ่ง

### 6.3.7 อิศระบนเวที

จากทักษะในทั้งหมดที่กล่าวมา ส่งผลมาถึงทักษะสุดท้ายที่ในทัศนะของผู้วิจัยเป็นทักษะที่มีคุณค่ามากที่สุด อิศระในที่นี้คือ อิศระที่จะคิด รู้สึก และลงมือปฏิบัติ โดยปราศจากการวิพากษ์วิจารณ์ทั้งจากตนเองและผู้อื่น ปราศจากความกลัวผิด กลัวล้มเหลว ปราศจากความคาดหวัง เมื่อ

ได้ไตร่ตรองย้อนคิดผู้พบว่าอิสระบนเวที ไม่ได้มาจากการเจริญสติและสมาธิเพียงอย่างเดียว แต่เกิดจากการเข้าใจในบทละครและตัวละคร ต้องมีแรงบันดาลใจ มีความคิดสร้างสรรค์ที่อยากจะสื่อสาร มั่นใจกับสารที่ตนต้องการจะสื่อออกไป เช่นนี้การซ้อมและแสดงจึงจะเต็มไปด้วยใจที่อยากค้นหาและกล้าเผชิญหน้ากับปัญหาที่เกิดขึ้น



3633890225

CT IThesis 5880352122 thesis / recv: 19072562 04:49:42 / seq: 12

## บทที่ 7

### สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ

ผู้วิจัยเข้าศึกษาการแสดงในระดับปริญญาโทด้วยความมุ่งหวังจะค้นหาแนวทางพัฒนาใช้งานเครื่องมือของนักแสดงที่หลากหลายและได้ท้าทายขีดจำกัดของตนในฐานะนักแสดง ตลอดระยะเวลาที่ผู้วิจัยศึกษาในหลักสูตรศิลปการละคร(การแสดง) อันเป็นหลักสูตรที่เน้นการเรียนรู้ผ่านการปฏิบัติลงมือทำ ผู้วิจัยได้พาตนเองไปทดลองสิ่งใหม่และเก็บเกี่ยวประสบการณ์หลายรูปแบบ การได้เข้าศึกษาของหลักการแสดงของหม่อมน้อยมอบประสบการณ์ที่วิเศษ ผู้วิจัยค้นพบความเป็นไปได้ในการพัฒนาเครื่องมือของตนหลายข้อ ในขณะที่เดียวกันก็มีข้อสงสัย มีความไม่เข้าใจทั้งหมดกับแนวทางแบบพุทธศาสนาของหม่อมน้อย งานวิจัยฉบับนี้จึงตั้งต้นจากคำถามเหล่านั้นประกอบเข้ากับการแสดงเดี่ยว อันเป็นรูปแบบการแสดงที่ผู้วิจัยคิดว่าท้าทายนักแสดงมากที่สุดหลายมิติ

องค์ความรู้ของหม่อมน้อยเป็นองค์ความรู้แบบสหวิชาอันสกัดมาจากประสบการณ์ชีวิตของหม่อมน้อย เป็นทั้งความรู้ ทั้งความเชื่อ และศรัทธาในอาชีพและศิลปะการแสดง หม่อมน้อยนำพุทธศาสนาและศาสตร์อื่น มาใช้ในเชิงปรัชญาความคิดมากกว่าพิธีกรรม หรือความเชื่อทางศาสนา ผู้วิจัยมีทัศนะว่าแม้บุคคลที่ไม่ได้นับถือศาสนาพุทธก็สามารถนำไปใช้ได้โดยไม่ขัดหลักใด เพราะหลักที่หม่อมน้อยเชื่อมโยงก็คือ หลักของการแสดง จุดมุ่งหมายของหม่อมน้อยที่ได้ออกแบบแบบฝึกหัดทั้งหมดนี้มาก็เพื่อลดอัตตาของนักแสดง ให้นักแสดงเป็นผู้ที่มีจิตว่าง มีสติตื่นรู้ อยู่กับปัจจุบัน มีสมาธิแข็งแรง กายและใจสมดุลง เชื่อในตัวละคร และพร้อมที่จะเข้าใจธรรมชาติของสรรพสิ่งว่ามีเกิดขึ้น ตั้งอยู่และดับไป การแสดงไม่ใช่ชีวิตแต่เป็นศิลปะที่เล่าเรื่องราวของชีวิตมนุษย์ นักแสดงจึงไม่ได้เป็นคนอื่น แต่เป็นผู้ถ่ายทอดศิลปะนั้น แนวคิดของหม่อมน้อยจึงเป็นแนวคิดที่ไม่ต่างจากหลักไฮโคฟิสิกส์ของสตานิสลาฟ สกี เพียงแต่หม่อมน้อยใช้อีกแนวทางหนึ่งเพื่อเป้าหมายเดียวกัน

เมื่อพิจารณาจากรูปแบบการฝึกฝน ผู้วิจัยพบว่าแนวคิดของหม่อมน้อยเป็นไปในทิศทางเดียวกันกับหลักไฮโคฟิสิกส์ที่ฟิลิป ซาริลลีได้นำเสนอไว้ นักแสดงต้องฝึกกายและใจให้รวมเป็นหนึ่งเดียวกัน และเป็นผู้พร้อมสำหรับการแสดง หรือเป็นการฝึกในภาวะฟรี-เอกเพรสซิฟ นั่นเอง นักแสดงที่เป็นผู้พร้อมแล้วจึงจะสามารถแสดงออก หรือทำงานในภาวะเอกเพรสซิฟ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ หลังนำเสนอผลผลิตที่ได้ทดลองพบว่าการแสดงของผู้วิจัยได้รับผลตอบรับในเชิงบวกทั้งจากผู้ชมทั่วไป

ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงและจากการประเมินตนเอง อันพิสูจน์ทราบได้ว่าหลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุลนำมาใช้พัฒนาทักษะของนักแสดงในการแสดงเดี่ยวได้ผลดี

จากเดิมที่ผู้วิจัยมีข้อคำถามว่าเราจะสามารถนำหลักการฯ ดังกล่าวมาใช้เพื่อเข้าสู่บทบาทได้อย่างไร ผู้วิจัยค้นพบคำตอบว่าเมื่อกายและใจรวมกันเป็นหนึ่งเดียว ประสาทสัมผัสทั้งหมดจะได้รับการกระตุ้นอย่างเต็มที่ กายและใจของนักแสดงที่เต็มไปด้วยพลังเพียงแค่นักแสดงเข้าใจตัวละครอย่างถ่องแท้ ปล่องวางอดีตของตน เปิดรับความรู้สึกนึกคิดไปในทิศทางของตัวละคร การเข้าถึงบทบาทนั้นทำได้โดยง่าย จากการศึกษาพบว่าแบบฝึกหัดของหม่อมน้อยสามารถนำมาใช้ได้ 3 ลักษณะ ได้แก่

1) *ค้นหาสภาวะภายในของตัวละคร* เมื่อนักแสดงนักแสดงที่ปล่อยกายและจิตไปตามสิ่งกระทบและกระทำตามสัญชาตญาณได้มากขึ้น แบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 และดอกบัวของหม่อมน้อยช่วยเปิดการทำงานภายในไม่ว่าจะเป็นด้านความรู้สึก มโนภาพ อันส่งผลต่อการแสดงออกทางกาย นักแสดงสามารถเชื่อมโยงกับตัวละครในระดับที่ลึกซึ้งและสามารถใช้ค้นหาประสบการณ์ภายในของตัวละครได้อย่างหลากหลาย นอกจากนี้ ด้วยแบบฝึกหัดเดียวกัน ยามนักแสดงเกิดปัญหาและต้องการตัวช่วยกระตุ้นเสริมก็สามารถเป็นใช้ได้เช่นกัน แบบฝึกหัดนี้ยังช่วยพัฒนาทักษะจินตนาการและประสาทสัมผัสการรับรู้ของผู้วิจัยให้ละเอียด คมชัดขึ้น และใช้เวลาไม่นาน โดยเฉพาะเมื่อต้องแสดงในการแสดงที่ปราศจากคู่แสดง ฉาก และอุปกรณ์ประกอบฉาก ภาพช่วยให้นักแสดงเชื่อได้มากขึ้น

2) *เตรียมพร้อมนักแสดงก่อนการแสดง* ส่วนนี้ถือว่าเป็นส่วนที่สำคัญที่สุดในหลักการแสดงของหม่อมน้อย อันเป็นฐานรากของการแสดงทั้งหมด ผู้วิจัยค้นพบคำตอบว่าแบบฝึกหัดช่วยรวมกายและจิตให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ประสาทสัมผัสทั้งหมดได้รับการกระตุ้นอย่างเต็มที่ กายและจิตของนักแสดงเต็มไปด้วยพลัง เพียงแค่นักแสดงเข้าใจตัวละครอย่างถ่องแท้ ปล่องวางอดีตของตน เปิดรับความรู้สึกนึกคิดไปในทิศทางของตัวละครนักแสดงจะเป็นเสมือนน้ำที่เปลี่ยนรูปร่างไปตามภาชนะ การเข้าถึงบทบาทนั้นทำได้โดยง่าย

3) *พัฒนาทักษะของนักแสดงโดยรวม* ลักษณะเด่นของแบบฝึกหัดเพื่อพัฒนากายและจิตของหม่อมน้อยคือ ทำตามรูปแบบเฉพาะซ้ำๆ สิ่งนี้สะท้อนว่าหากเราต้องการพัฒนาทักษะไม่ว่าจะเป็นสิ่งใดก็ตาม ต้องหมั่นฝึกฝน ฝึกซ้อม ทำงานเป็นสัญชาตญาณหรือธรรมชาติที่สอง นักแสดงอาจเข้าใจว่าการพัฒนาทักษะของนักแสดงต้องมาจากการได้เป็นตัวละครเพียงอย่างเดียว แต่ด้วยแบบฝึกหัดของหม่อมน้อยที่เรียกร้องให้นักแสดงฝึกเฉพาะเครื่องมือโดยไม่ต้องคำนึงถึงเทคนิคการนำไปใช้แต่เพียงเท่านั้นทำให้ผู้วิจัยค้นพบว่าการที่นักแสดงเป็นหนึ่งเดียวกับเครื่องมือของตนนั้นสำคัญ

เพียงไร และเครื่องมือที่สำคัญที่สุดของนักแสดงหรืออันที่จริงอาจกล่าวได้ว่าของมนุษย์ทุกคนก็คือการฝึกจิตให้ว่างและเป็นสมาธิ

อย่างไรก็ตาม ผลลัพธ์นี้จะได้มาจากการซ้อมค้นหา เลือกสรร และทดลองเป็นระยะเวลาานาน จนกระทั่งความรู้สึกนึกคิดนี้ได้ฝังเข้าไปอยู่ราวกับเป็นธรรมชาติที่สองของนักแสดง และเมื่อถึงเวลานั้นนักแสดงสามารถเลือกใช้ตัวละครต้นหรืออาจจะเรียกตัวนำสิ่งใดสิ่งหนึ่งเป็นชนวนเพื่อนำนักแสดงให้ก้าวข้ามเข้าสู่สภาวะทั้งหมดของตัวละครและเรื่องราวนั้นได้ แต่หากปราศจากความเข้าใจตัวละครและแก่นเรื่องกายและจิตที่พร้อมก็จะไม่ช่วยให้การแสดงออกนั้นสมจริงแต่อย่างใด นักแสดงจึงต้องหมั่นค้นคว้า ฝึกการอ่านบท วิเคราะห์บท และทำความเข้าใจตัวละครให้แตกฉาน นี่ก็เป็นทักษะที่สำคัญเช่นกัน

ผู้วิจัยพบว่านักแสดงเดี่ยวต้องประเมินศักยภาพของตนเอง เลือกบทละครที่เหมาะสมกับตน ทั้งความสามารถและความเข้าใจ มีใจสร้างสรรค์ มีใจอยากถ่ายทอดในเรื่องดังกล่าวเป็นข้อสำคัญที่สุด นอกจากนี้ ต้องเชื่อมั่นในเครื่องมือของตนเอง เพราะการแสดงเดี่ยวเป็นการแสดงที่เรียกร้องทั้งหมดที่นักแสดงมีเพื่อนำเสนองานกลุ่มด้วยตัวคนเดียว ความรู้สึกท้อแท้ หวาดกลัวเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยพบเจอระหว่างกระบวนการแต่ด้วยการฝึกปฏิบัติด้วยแนวทางเจริญสติ/สมาธิอย่างต่อเนื่องช่วยให้ผู้วิจัยรู้จักปล่อยวาง เสริมความเชื่อมั่น ไว้วางใจและวางใจ วางความกลัว วางความคิด วางภาระ เมื่อวางแล้วจึงว่าง จึงจะมีอิสระที่จะเป็น ทำ หรือรู้สึกโดยไม่กลัวการถูกตัดสินทั้งจากสายตาของผู้อื่นและตนเอง

เส้นทางการวิจัยครั้งนี้ทำให้ผู้วิจัยค้นพบผลลัพธ์ของงานวิจัยซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยเชื่อว่านักแสดงทุกท่านค้นหาโดยตลอด นั่นก็คือ อิสรภาพของนักแสดงเมื่ออยู่บนเวที นอกจากนี้ ยังต้องเป็นผู้มีระเบียบวินัย ไม่หนีปัญหา เตรียมร่างกายให้แข็งแรงเพื่อพร้อมเผชิญกับการทำงานที่ทรหด ควรวางแผนการซ้อมอย่างรัดกุม กำหนดจำนวนชั่วโมงซ้อมที่เหมาะสม จัดสรรเวลาพักผ่อนรับประทานอาหารที่มีประโยชน์และจำเป็นมากที่ต้องคำนึงถึงการผ่อนคลายร่างกาย จิตใจ และเสียง

บทเรียนและการค้นพบที่สำคัญที่สุดของผู้วิจัยในงานวิจัยครั้งนี้ไม่ใช่วิธีการเข้าบทบาทให้ได้ อย่างสมจริงที่สุด แต่กลับเป็นนักแสดงได้ทำความรู้จักและพัฒนาทักษะเครื่องมือของตนเองในมิติที่ไม่เคยได้สัมผัสมาก่อน เรียนรู้ที่จะนำมาใช้อย่างเหมาะสม สามารถเลือกใช้ได้อย่างอิสระและเต็มศักยภาพ การเข้าถึงตัวละครให้ได้อย่างแนบเนียนนั้นจึงไม่สำคัญเท่ากับการจัดสมดุลกายและใจ ในการแสดงเดี่ยวที่มีหลายตัวละคร นักแสดงไม่สามารถหมกมุ่นเป็นตัวละครทั้ง 18 ตัวได้ในเวลาเดียวกัน การคัดเลือกวิธีการนำเสนออย่างเหมาะสม การรู้จักประเมินว่าอะไรสำคัญในการทำงานเพื่อนำเสนอแก่นเรื่องและสารที่นักแสดงต้องการสื่อกับผู้ชม จึงเป็นทักษะที่จำเป็นของนักแสดงเดี่ยว

หลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล มุ่งให้นักแสดงพร้อมด้วยกายและใจก่อนเข้าบทบาท ไม่ใช่แบบฝึกหัดที่เป็นเทคนิคเพื่อแก้ไขปัญหาการแสดง ลักษณะของแบบฝึกหัดมีระเบียบเป็นขั้นตอน เป็นแบบฝึกหัดที่เรียกร่องการลงมือทำอย่างจริงจัง การที่ผู้วิจัยได้รับการฝึกฝนโดยตรงกับหม่อมน้อยนับว่าเป็นข้อได้เปรียบหนึ่ง กล่าวคือ ด้วยหม่อมน้อยเป็นครูที่เคร่งครัดระเบียบวินัยมาก ส่งผลให้ผู้ปฏิบัติไม่สามารถนอกกลุ่มนอกทางหรือทำแบบขอไปทีได้ ผู้ปฏิบัติต้องเอาจริงเอาจังและทุ่มเทสูง ซึ่งส่งผลดีกับการขัดเกลาระเบียบวินัยของนักแสดง นักแสดงควรระเบียบวินัยกับการฝึกฝนไม่ใช่ฝึกแค่เมื่อต้องซ้อมการแสดงเท่านั้น แต่ควรฝึกอย่างต่อเนื่อง เพื่อให้นักแสดงได้ขัดเกลาเครื่องมือของตนอย่างสม่ำเสมอ เมื่อต้องซ้อมการแสดงนักแสดงจึงจะสามารถหยิบยกแบบฝึกหัดไปใช้ได้ในทุกขณะ การนำแบบฝึกหัดของหม่อมน้อยไปใช้ไม่จำเป็นต้องเฉพาะการเตรียมตัวสำหรับบทบาทใดบทบาทหนึ่งเพียงเท่านั้น แต่สามารถใช้เพื่อฝึกฝนทักษะของตัวนักแสดงเองก็ย่อมได้ โดยนักแสดงสามารถคัดเลือกแบบฝึกหัดที่เหมาะสมกับตน อีกจุดเด่นหนึ่งของแบบฝึกหัดคือนักแสดงสามารถทำได้ด้วยตนเองเพียงลำพัง ไม่ต้องใช้เครื่องมือมาก

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยได้ศึกษากับเจ้าขององค์ความรู้โดยตรงซึ่งอาจนับว่าเป็นตัวแปรหนึ่ง อีกตัวแปรหนึ่งคือ ผู้วิจัยได้ศึกษามาเป็นระยะเวลาานและได้มีการนำไปทดลองใช้บ้างแล้ว หลักการดังกล่าวจึงกลายเป็นภูมิรู้ติดตัวผู้วิจัย การนำมาปรับใช้กับการแสดงเต็มเรื่องนี่จึงใช้เวลาหรือพื้นไม่นาน ผลลัพธ์ที่ได้จึงต้องนับว่ามาจากภูมิรู้ส่วนหนึ่งและจากห้องทดลองส่วนหนึ่ง ด้วยลักษณะของการฝึกฝนแบบหม่อมน้อยที่เป็นอัตวิสัย ทำให้การเชื่อมต่ออันเกิดขึ้นภายในของนักแสดงแต่ละคนนั้นต่างกัน ในระยะเวลาเท่ากันผู้ปฏิบัติอาจได้ผลลัพธ์ไม่เท่ากัน ด้วยประสบการณ์ชีวิต ความเข้าใจในสังคม ความเข้าใจธรรมชาติของมนุษย์ ฯลฯ ผู้วิจัยจึงไม่สามารถพิสูจน์ทราบได้ว่าหากนักแสดงท่านอื่นนำกระบวนการของผู้วิจัยไปใช้จะได้ค้นพบสิ่งเดียวกัน จึงกล่าวได้ว่าผลงานของผู้วิจัยฉบับนี้เป็นเพียงกรณีศึกษาหนึ่งเท่านั้น

การนำหลักการหรือแนวทางของหลักศาสนาพุทธอันสนับสนุนการฝึกสติและสมาธิมาใช้กับการแสดงเป็นหลักการที่พิสูจน์ทราบในสากลว่าเป็นสิ่งมีประโยชน์และครูสอนการแสดงนำมาใช้ทั่วโลก ในประเทศไทยผู้วิจัยพบว่าแนวคิดพุทธศาสนายังไม่ถูกนำมาพูดถึงในชั้นเรียนการแสดงตะวันตกมากนัก ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเมื่อเชื่อมโยงกับศาสนามากเกินไปผู้เรียนอาจเกิดความรู้สึกถอยห่าง ซึ่งก็นับว่าเป็นจุดอ่อนอย่างหนึ่งของหลักการแสดงฯ ดังกล่าว การฝึกทักษะของนักแสดงด้วยการเจริญสติ/สมาธิในที่นี้ไม่ใช่แค่การผ่อนคลายแต่คือการฝึกให้นักแสดงมีจิตที่นิ่งสงบหรืออยู่ในภาวะที่เป็นสมาธิอย่างเข้มข้น ให้จิตใต้สำนึกได้รับการพัฒนา สร้างความสัมพันธ์ระหว่างสติสัมปชัญญะและภาวะภายใน เพื่อให้นักแสดงอยู่ในภาวะที่เปิดรับด้วยใจไม่ปรุงแต่งและสามารถแสดงออกได้อย่างสมจริงเยี่ยงตัวละครหรือตอบโจทย์การแสดงรูปแบบต่างๆ



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12



แนวทางนี้เป็นเพียงแนวทางหนึ่งในกระแสการฝึกฝนนักแสดงทั่วโลก จากที่ผู้วิจัยได้ทบทวนองค์ความรู้รายล้อมชุดความรู้ดังกล่าว ผู้วิจัยมีทัศนะว่าหลักการแสดงต่างๆ ล้วนถือกำเนิดขึ้นมาตามกระแสนิยมและการเคลื่อนไหวบนโลก ไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนไหวทางศิลปะ การเคลื่อนไหวของแนวคิดต่างๆ แม้แต่การเคลื่อนไหวทางสังคม ประกอบกับความนิยมในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน นิยามคำว่าทักษะที่จำเป็นของนักแสดงและแนวทางการฝึกฝนนักแสดงก็ย่อมเปลี่ยนไปเช่นกัน เช่นนั้นแล้ว ในงานวิจัยฉบับเองก็เช่นกัน ผู้วิจัยไม่ยึดติดอยู่กับหลักการเดียวเท่านั้น ผู้วิจัยก็ได้นำแบบฝึกหัดอื่นๆ มาใช้ประกอบด้วย การยึดมั่นถือมั่นแนวทางใดแนวทางหนึ่งเป็นสิ่งที่ตึงให้นักแสดงถอยหลังกลับมากกว่าพัฒนาไปข้างหน้า นักแสดงจึงควรเป็นผู้เปิดกว้างและทดลองค้นหาอยู่เสมอ



3633890225

CD IThesis 5880352122 thesis / recv: 19072562 04:49:42 / seq: 12

## บรรณานุกรม

- Actors on acting.* (1970). (T. C. Cole, H. K. Ed. 4 ed.). New York: Crown Publisher.
- Barba, E., & Savarese, N.,. (1991). *A Dictionary of Theatre Anthropology the Secret Art of the Performer* (F. R, Trans.). London: Taylor and Francis.
- Benedetti, J. (2005). *Stanislavski : an introduction*: Taylor and Francis.
- Benedetti, R. (1973). What We Need to Learn from the Asian Actor. *Educational Theatre Journal*, 25(4), 463-467. doi:10.2307/3205600
- Dale, J. R. (1992). *Alone on stage: A critical analysis of acting considerations, concerns, problems, techniques inherent to the performance of one-person shows.* (Doctoral dissertation). Michigan State University, Delaware Theatre Company. Insights DTC's Teacher Resorce. Retrieved from <http://davidstradley.com/edportfolio/SYRINGA%20TREE.pdf>
- Extreme Exposure: an Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century.* (2000). (J. Bonney Ed.). USA: Consortium Book.
- Gentile, J. S. ( 1984). *The One-Person Show in America: From the Victorian Platform to the Contemporary Stage.* (Doctoral dissertation). Northwestern University,
- John, G. Д. Д. (2012). Experiencing or pretending—are we getting to the core of Stanislavski's approach? *Stanislavski Studies*, 1(1), 87-120. doi:<http://dx.doi.org/10.1080/20567790.2012.11428584>
- The June 16 Soweto Youth Uprising. (2018). Retrieved from <http://www.ngopulse.org/article/2018/06/13/%E2%80%8B-june-16-soweto-youth-uprising>
- Kittikong, T. (2014). *Noting the Self: From Embodying Buddhist Vipassaná Meditation to Meditation-based Performance.* (Doctoral dissertation). Western Australian Academy of Performing Arts, Edith Cowan University,
- Klein, D. M. (1995). *Trance and Acting: A Theoretical Comparative Study of Acting and Altered State of Consciousness and a Survey of the Implications in Current Actor Training and Craft.* ( Doctoral dissertation). School of Theatre Florida State University,

- Kuruvilla, C. (2016). Benedict Cumberbatch Reveals The Secret Behind His 'Grace And Ease'. Retrieved from [https://www.huffpost.com/entry/Benedict-cumberbatch-on-how-buddhism-influences-his-acting\\_n\\_56f56b6be4B0a3721819d29e](https://www.huffpost.com/entry/Benedict-cumberbatch-on-how-buddhism-influences-his-acting_n_56f56b6be4B0a3721819d29e)
- MASHABA, S. (2017). Dompas proves SA family's link to exile in Germany. Retrieved from <https://www.timeslive.co.za/news/south-africa/2017-06-19-dompas-proves-sa-familys-link-to-exile-in-germany/>
- Merlin, B. (2014). *The Complete Stanislavsky Toolkit* (Revised ed.). London: Nick Hern Books.
- Morris, E. (2000). *Acting from the Ultimate Consciousness*. CA: Ermor Enterprises.
- Morris, E. (2011). *Freeing the Actors*. CA: Ermor Enterprises.
- Page, K. (2018). *Advanced Consciousness Training for Actors: meditation techniques for the performing artist*. New York: Routledge.
- Pavis, P. (2010). Intercultural Theatre today. Retrieved from <http://www.jstr.org/project/images/02%20Pavis.pdf>
- Plaut, M. (2012). Who Rules South Africa? Retrieved from <https://www.historytoday.com/blog/2012/07/who-rules-south-africa>
- Punpeng, G. (2012). *Meditation in motion to mindfulness in performance: a psychophysical approach to actor training for Thai undergraduate drama Programmes*. (2012). University of Exeter,
- Sawoski, P. The Stanislavski system Growth and Methodology. Retrieved from [http://homepage.smc.edu/sawoski\\_perviz/Stanslavski.pdf](http://homepage.smc.edu/sawoski_perviz/Stanslavski.pdf)
- Shaban, A. R. A. (2016). The 1967 Soweto Uprising [4] vis-à-vis contemporary policing in Africa. Retrieved from <https://www.africanews.com/2016/06/18/the-1967-soweto-uprising-4-vis-a-vis-contemporary-policing-in-africa/>
- Stanislavski, K. (2008). *An Actor's Work: A Student's Diary* (J. Benedetti, Trans.). New York: Routledge.
- Super User. (2555). Retrieved from <http://www.kad-performingarts.com/index.php/component/content/article/30-article/56-2012-07-18-02-32-34>
- Whyman, R. (2008). *The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance*. UK: Cambridge University Press.

- Young, J. R. (1989). *Acting Solo : the art of one-man shows*. CA: Moonstone press.
- Zarilli, P. (2009). *Psychophysical Acting An intercultural approach after Stanislavski*. New York: Routledge.
- Zarilli, P., Daboo, J. & Loukes, R. (2013). *Acting: Psychophysical Phenomenon and process*. UK: Palgrave Macmillian.
- ขวัญนุช สุวรรณรัชตมณี. (2560). การใช้เทคนิคละครใบ้เพื่อการสร้างและสลับเปลี่ยนตัวละครในการแสดงเดี่ยวละครเวทีเรื่อง “*The Search for Sign of an Intelligent Life In the Universe*”. (ปริญญา มหาบัณฑิต สารนิพนธ์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,
- ทอสการ์ ซี. และ เอ. (2559). *แค่รู้จัก 3 หลักสมดุลชีวิต สุขภาพกายและจิตดีขึ้นชั่วพริบตา* (พ. วีระประเสริฐ, Trans.). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ดีเอ็มจี.
- ธัชชา กิตติก้อง. (2561). การขยายประสบการณ์ภายในของตัวละครด้วยวิธีปฏิบัติภาวนาทางพระพุทธศาสนา: กรณีศึกษา ตัวละครจาก Land&Skin: The Ballad of Nak Phra Kanong. วารสารวิจัยศิลป์, 9(1), 345-392.
- ปริทัศน์ศิลปการละคร. (2556). (นพมาศ แวหวงส์ บรรณาธิการ. พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ.
- พระพรหมคุณาภรณ์ (ป. อ. ปยุตโต). (2559). พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม (พิมพ์ครั้งที่ 34).
- พระวรศักดิ์ วรธัมโม. (2559). คุณ-ค่าพุทธศาสนา (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: กรุงเทพฯ.
- พันพิสา ฐุเทียน. (2558). หนังสือร่วมสมัยวัดบ้านดอน: อัตลักษณ์ที่ภาคภูมิและยั่งยืน. วารสารอักษรศาสตร์, 44(1), 135-136.
- พื้นที่ชีวิต. (2561). ทำไมจึงไม่สามารถบรรลุธรรมด้วยการคิด ? [รายการโทรทัศน์] เข้าถึงได้จาก <http://program.thaipbs.or.th/watch/j0XWu3>
- พุทธทาสภิกขุ. (2551). วิธีฝึกสมาธิวิปัสสนา ฉบับสมบูรณ์ (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: เจ. ดี. พีเพรส.
- พุทธทาสภิกขุ. (2554). คู่มือมนุษย์ ฉบับสมบูรณ์. กรุงเทพฯ:ธรรมสภา (ฉลอง 105 ปีชาตกาล พุทธทาสภิกขุ).
- ศิลปะการต่อสู้ที่เก่าแก่ของอินเดีย. เข้าถึงได้จาก <https://rapeeporn1995.wordpress.com/%E0%B8%9B%E0%B8%A3%E0%B8%B0%E0%B8%A7%E0%B8%B1%E0%B8%95%E0%B8%B4%E0%B8%A8%E0%B8%B2%E0%B8%AA%E0%B8%95%E0%B8%A3%E0%B9%8C%E0%B8%A8%E0%B8%B4%E0%B8%A5%E0%B8%9B%E0%B8%B0%E0%B8%AD%E0%B8%B4%E0%B8%99%E0%B9%80/57-2/>
- สไตส์ พันธุมโกมล. (2537). การวิเคราะห์ปัญหาและวิธีแก้ปัญหาของนักแสดงในการกำกับการแสดงละครสมัยใหม่แนวต่างๆ ในประเทศไทย.
- สไตส์ พันธุมโกมล. (2542). ศิลปะของการแสดง(ละครสมัยใหม่) (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์(ป.อ. ปยุตฺโต). (2559). พุทธธรรม(ฉบับเดิม) (พิมพ์ครั้งที่ 31). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์  
พระพุทธศาสนาของธรรมสภา.

สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์(ป.อ. ปยุตฺโต). (2561). พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์ (พิมพ์ครั้งที่ 31).

สมัคร บุราเวศ. (2561). พุทธปรัชญา: มองพุทธศาสนาด้วยทฤษฎีทางวิทยาศาสตร์ (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: สยาม  
ปริทัศน์.

สำนักพิมพ์มังกรธรรม. มวยไท่จี๋สายเจิ้งมันซิง. เข้าถึงได้จาก [https://www.dragon-](https://www.dragon-press.com/content/5309/%E0%B8%A1%E0%B8%A7%E0%B8%A2%E0%B9%84%E0%B8%97%E0%B9%88%E0%B8%88%E0%B8%B5%E0%B9%8B%E0%B8%AA%E0%B8%B2%E0%B8%A2%E0%B9%80%E0%B8%88%E0%B8%B4%E0%B9%89%E0%B8%87%E0%B8%A1%E0%B8%B1%E0%B9%88%E0%B8%99%E0%B8%8A%E0%B8%B4%E0%B8%87)

[press.com/content/5309/%E0%B8%A1%E0%B8%A7%E0%B8%A2%E0%B9%84%E0%B8%97%E0%B9%88%E0%B8%88%E0%B8%B5%E0%B9%8B%E0%B8%AA%E0%B8%B2%E0%B8%A2%E0%B9%80%E0%B8%88%E0%B8%B4%E0%B9%89%E0%B8%87%E0%B8%A1%E0%B8%B1%E0%B9%88%E0%B8%99%E0%B8%8A%E0%B8%B4%E0%B8%87](https://www.dragon-press.com/content/5309/%E0%B8%A1%E0%B8%A7%E0%B8%A2%E0%B9%84%E0%B8%97%E0%B9%88%E0%B8%88%E0%B8%B5%E0%B9%8B%E0%B8%AA%E0%B8%B2%E0%B8%A2%E0%B9%80%E0%B8%88%E0%B8%B4%E0%B9%89%E0%B8%87%E0%B8%A1%E0%B8%B1%E0%B9%88%E0%B8%99%E0%B8%8A%E0%B8%B4%E0%B8%87)

สุชาญวุฒิ กิ่งแก้ว. (2558). การทดลองสร้างละครเวทีแสดงเดี่ยว(Solo Performance) เรื่อง พระเทวทัต. เข้าถึงได้  
จาก <http://www.ubon.ssru.ac.th/download/z8.pdf>

อำนาจ เจริญศิลป์. (2557). พลังบำบัด ศาสตร์ลึกลับมหัศจรรย์. กรุงเทพฯ: ศรีอนันต์การพิมพ์.

## ภาคผนวก



3633890225

CU ThesIs 5880352122 thesis / rcv: 19072562 04:49:42 / seq: 12

ภาคผนวก ก.

ท่าทางในชุดเตรียมร่างกาย



3633890225

CU ThesIs 5880352122 thesis / rcv: 19072562 04:49:42 / seq: 12

1. ทำยืนเตรียมพร้อม เปิดประสาทสัมผัส สิ่งของข้างหน้าถูกเห็น
2. ทำเตรียมพร้อม รับรู้-รู้สึกเฉพาะศีรษะ มองลง-กลาง-บน มองซ้าย-กลาง-ขวา สิ่งของด้านหน้าถูกเห็น move ละ 1 จังหวะ
3. ทำเตรียมพร้อม รับรู้-รู้สึกเฉพาะหัวไหล่
 

นับ 1-2	หัวไหล่ถูกดึงขึ้น-กลาง(move ละ 1 จังหวะ)
นับ 1-2	หัวไหล่ถูกดึงลง-กลาง(move ละ 1 จังหวะ)
นับ 1-4	หัวไหล่ถูกดึงลง-หลัง-ขึ้น-กลาง move ต่อเนื่อง
นับ 1-4	หัวไหล่ถูกดึงขึ้น-หน้า-ลง-หลัง-กลาง move ต่อเนื่อง
4. กางแขนออกด้านข้าง ความสูงเท่ากับหัวไหล่ กางขาออกให้กว้างขนานเท่ากับหัวไหล่ รับรู้-รู้สึก ลำตัวช่วงบน
 

นับ 1-2	เหยียดตัวไปทางซ้าย ย่อขาซ้ายได้เล็กน้อย กลับมาทำเริ่มต้น
นับ 3-4	เหยียดตัวไปทางขวา ย่อขาขวาได้เล็กน้อย กลับมาทำเริ่มต้น
สลับข้าง	
นับ 1-2	ก้มตัวจากสะโพกและศีรษะลงไปด้านหน้า ข้อมือคว่ำ กลับมาทำเริ่มต้น (ทำ 8 นับ)
นับ 1-2	แอ่นตัวจากสะโพกไปด้านหลัง เหยียดศีรษะขึ้น ข้อมือหงาย กลับมาทำเริ่มต้น (ทำ 8 นับ)
นับ 1-4	หมุนวนลำตัวท่อนบน ตัวเริ่มจากก้มไปด้านหน้าทางขวา แล้วแอ่นไปด้านหลัง move ต่อเนื่อง
นับ 5-8	หมุนวนกลับด้าน ตัวเริ่มจากก้มไปด้านหน้าทางซ้าย แล้วแอ่นไปด้านหลัง move ต่อเนื่อง
5. (ต่อเนื่อง) ชูแขนขึ้นเหยียดตรง รับรู้-รู้สึกบริเวณลำตัว
 

นับ 1	ก้มตัวลง ชูมือไปข้างหน้า หลังทำมุม 90 องศากับพื้น ขาตั้งไม่งอ
นับ 2	ก้มตัวลงสุด ปลายนิ้วแตะพื้น ระหว่างเท้าทั้งสองข้าง
นับ 3	ดันปลายนิ้วไปข้างหลัง ระหว่างส้นเท้า(หรือไกลกว่านั้นหากทำได้)
นับ 4	กลับมาทำเริ่มต้น



(X2)

นับ 1-4 เหยียดแขนขวาให้สุดด้านซ้ายเลยลำตัวและศรีษะ หน้ามองตรง

นับ 1-4 สลับข้าง

6. วางแขนข้างลำตัว กางขาออกให้กว้างขนานเท่ากับหัวไหล่ รับรู้-รู้สึกเฉพาะสะโพก

นับ 1-2 ยกเฉพาะสะโพกด้านขวา เขย่งเท้าขวาขึ้นได้เล็กน้อย กลับมาท่าเริ่มต้น(X2)

นับ 1-2 ยกเฉพาะสะโพกด้านซ้าย เขย่งเท้าขวาขึ้นได้เล็กน้อย กลับมาท่าเริ่มต้น(X2)

นับ 1-2 ยกเฉพาะสะโพกด้านขวา เขย่งเท้าขวาขึ้นได้เล็กน้อย กลับมาท่าเริ่มต้น

นับ 3-4 สลับข้าง (X2)

วนสะโพกเป็นวงกลม ตามเข็มนาฬิกา ด้านหลัง-ซ้าย-หน้า-ขวา กลับมาท่าเริ่มต้น

7. วางแขนข้างลำตัว กางขาออกให้กว้างขนานเท่ากับหัวไหล่ รับรู้-รู้สึกฝ่าเท้า

นับ 1-2 เขย่งเฉพาะเท้าขวาขึ้น กลับมาท่าเริ่มต้น(X4)

นับ 1-2 เขย่งเฉพาะเท้าซ้ายขึ้น กลับมาท่าเริ่มต้น(X4)

นับ 1-2/2-2 เขย่งเท้าขวา กลับมาท่าเริ่มต้น

นับ 3-4/3-4 สลับกับเท้าซ้าย

นับ 1-2 เขย่งเท้าซ้ายและขวาขึ้นพร้อมกัน กลับมาท่าเริ่มต้น(X3)

8. (ต่อเนื่อง) รับรู้-รู้สึกฝ่าเท้าและเข่า

นับ 1 เขย่งขวาขึ้น

Up ยกหัวเข่าขวาขึ้น ปลายเท้า point ลงพื้น

แตะ ปลายนิ้วเท้าแตะพื้นเบาๆ

Down สัมผัสพื้นทั้งฝ่าเท้า

(ทำซ้ำครบ 8 จังหวะ)

นับ 1-4 สลับเป็นข้างซ้าย

(ทำซ้ำครบ 8 จังหวะ)

นับ 1-4 ทำข้างขวา จังหวะเดิม

นับ 5-8 สลับทำข้างซ้าย จังหวะเดิม

(ทำซ้ำครบ 8 จังหวะ)

9. (ต่อเนื่อง) รับรู้-รู้สึกทั้งขา

นับ 1-2 ยกขาขวา - วางขาขวาลงฝ่าเท้าแนบกับพื้น(X4)

นับ 1-2 ยกขาซ้าย - วางขาซ้ายลงฝ่าเท้าแนบกับพื้น(X4)



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

- นับ 1-2/2-2 ยกขาขวา - วางขาขวาลงฝ่าเท้าแนบกับพื้น  
 นับ 3-4/3-4 สลับ ยกขาซ้าย - วางขาซ้ายลงฝ่าเท้าแนบกับพื้น

#### 10. Shake สะบัดอวัยวะทุกส่วนในร่างกาย

#### 11. ยืนท่าเตรียม รับรู้-รู้สึกถูกดึงตามข้อต่างๆ ของร่างกาย ส่วนที่ไม่เกี่ยวข้องให้ปล่อยอิสระ

- นับ 1-2/2-2 ไหล่ขวาถูกดึงขึ้นข้างบน กลับมาท่าเตรียม  
 นับ 3-4/3-4 ไหล่ซ้ายถูกดึงขึ้นข้างบน กลับมาท่าเตรียม  
 นับ 1-2/2-2 ข้อศอกขวาถูกดึงขึ้นข้างบน กลับมาท่าเตรียม  
 นับ 3-4/3-4 ข้อศอกซ้ายถูกดึงขึ้นข้างบน กลับมาท่าเตรียม  
 นับ 1-2/2-2 ข้อมือขวาถูกดึงขึ้นข้างบน กลับมาท่าเตรียม  
 นับ 3-4/3-4 ข้อมือซ้ายถูกดึงขึ้นข้างบน กลับมาท่าเตรียม  
 นับ 1-2/2-2 เข่าขวาถูกดึงขึ้นข้างบน กลับมาท่าเตรียม  
 นับ 3-4/3-4 เข่าซ้ายถูกดึงขึ้นข้างบน กลับมาท่าเตรียม  
 นับ 1-2 ไหล่ทั้งสองข้างถูกดึงขึ้นข้างบน กลับมาท่าเตรียม(X4)  
 นับ 1-2 ข้อศอกทั้งสองข้างถูกดึงขึ้นข้างบน กลับมาท่าเตรียม(X4)  
 นับ 1-2 ข้อมือทั้งสองข้างถูกดึงขึ้นข้างบน กลับมาท่าเตรียม(X4)  
 นับ 1-2/2-2 เข่าขวาถูกดึงขึ้นข้างบน กลับมาท่าเตรียม  
 นับ 3-4/3-4 เข่าซ้ายถูกดึงขึ้นข้างบน กลับมาท่าเตรียม

#### 12. Shake สะบัดอวัยวะทุกส่วนในร่างกาย

#### 13. กางขาสองข้างเท่าหัวไหล่ ก้มตัวลง ทิ้งแขนแล้วก้มศีรษะลงให้สุด ผ่อนคลายไม่เกร็ง

กระโดดโดยถูกดึงขึ้นที่บริเวณข้อศอกและหัวเข่าทั้งสองข้าง ขึ้นสุดและลง กำหนดจิตว่า เบาทำจำนวน 10 ครั้ง แล้วผ่อนคลายก้มตัวในท่าตั้งต้น

#### 14. (ต่อเนื่อง) เหวี่ยงลูกตุ้ม

แกว่งแขนอย่างอิสระไปมาซ้ายขวา ในนับที่ 4 เหวี่ยงแขนอ้อมข้ามตัวไปทางด้านขวากลับลงมาท่าเตรียม เยกหน้า ทำอีกครั้งในนับที่ เหวี่ยงหมุนรอบตัว เยกหน้า ไปทางด้านซ้ายแล้วกลับลงมาท่าเตรียม ทำข้างละ 1 รอบ

15. วัคซีน้ำ - ยืนท่าเตรียม กางขาสองข้างเท่าหัวไหล่ กางแขนออกด้านข้าง ความสูงเท่ากับหัวไหล่  
 หลังตา ฟังเสียงรอบข้างผ่านประสาทสัมผัสหู (\*หากทำกับกลุ่มต้องไปพร้อมกัน)  
 (IN-หายใจเข้าให้มีเสียงเป็นสัญญาณทั้งห้อง) โยกมือจากด้านข้างเข้าสู่กลางตัว ย่อเข่า  
 เล็กน้อย พร้อมสูดหายใจเข้า วิกมือเข้าหาตัว ค่อยๆ ยืนขึ้น เหยียดมือสุดเหนือศีรษะ  
 (OUT-หายใจออกทางปากเป็นเสียง ช.) (ต่อเนื่อง) ผายมือออกทางด้านข้าง พร้อม  
 ปล่อยลมหายใจออก วนกลับไป (IN)  
 ทำจนครบ 10 ครั้ง หรือจนกว่าทั้งห้องจะเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน
16. เปิดกระบังลม - ยืนตัวตรง ขาชิด แขนแนบลำตัว กระโดดขึ้นลง พร้อมส่งเสียง Ha สั้นๆ ให้  
 ออกจากกระบังลมอย่างอิสระ shake อวัยวะบนใบหน้า เพื่อผ่อนคลายกล้ามเนื้อบนใบหน้า เป่าริม  
 ฝีปาก(lip trill)
17. ถูกเห็น-ถูกรู้สึก แยกร่างกายส่วนบน-กลาง-ล่าง  
 นับ 1-4 หันซ้ายเฉพาะร่างกายส่วนศีรษะ (ถูกเห็น) เคลื่อนทีละ 1 move จนครบ 90 องศา  
 ที่นับที่ 4  
 นับ 1-4 หันลำตัวส่วนกลาง(ต่อจากศีรษะจนถึงบั้นเอว)(ถูกรู้สึก) เคลื่อนทีละ 1 move จน  
 ครบ 90 องศาที่นับที่ 4  
 นับ 1-4 หันลำตัวช่วงล่าง(จากบั้นเอวลงมาที่เท้า) เคลื่อนทีละ 1 move จนครบ 90 องศาที่  
 นับที่ 4  
 ทำตามจังหวะนี้จนครบ 1 รอบ แล้วทำซ้ำไปแบบสลับข้าง
18. บริหารกล้ามเนื้อใบหน้า  
 อ้าปากให้สุดความกว้างของกรามทั้งสองข้าง กลับมาทำเดิม (X2)  
 อ้าเฉพาะกรามด้านขวา(X2) ด้านซ้าย(X2)  
 อ้าให้สุดจากกรามด้านซ้ายวนมาทางด้านขวา แล้วขวาไปซ้าย  
 ฟันสบกัน รู้สึกกรามถูกลงด้านล่าง(X2) ถูกดึงขึ้นด้านบน(X2) ถูกดึงไปด้านข้าง ซ้าย-ขวา  
 (ครั้งละ 1 ครั้ง)  
 ถูกดึงให้กล้ามเนื้อปากเล็กมากๆ รวมอยู่ตรงกัน

19. Center IN-OUT หน้า มือ และเท้า - ทางแขนออกข้างลำตัวเล็กน้อย หันฝ่ามือไปด้านหน้า ทางขาออกให้กว้างขนานเท่ากับหัวไหล่ คล้ายท่าปลาตาวแบบยืน \*กิจกรรม session นี้จะทำเข้าสู่-ออกสุด ตามลมหายใจ

(IN-สูดลมหายใจเข้าอย่างรวดเร็ว) กำหนด Center สมมติ 5 จุด ได้แก่ กลางใบหน้า, กลางฝ่ามือสองข้าง และกลางฝ่าเท้าสองข้าง ถูกดูดเข้าสู่ศูนย์กลาง

(OUT-ปล่อยลมหายใจออกอย่างรวดเร็ว) รู้สึกเหมือนแรงดันจากภายในจาก Center ทั้ง 5 ให้ขยายออกจนสุด

(IN-OUT) Center กลางใบหน้าที่ย้ายไปอยู่ด้านซ้าย บริเวณโหนกแก้ม

(IN-OUT) Center กลางใบหน้าที่ย้ายไปอยู่ด้านขวา บริเวณโหนกแก้ม

(IN-OUT) Center ร่างกายครึ่งบน(ศีรษะถึงช่วงอกรวมแขน) อยู่บริเวณอกข้างใดข้างหนึ่งใกล้รักแร้ ทำสลับที่ละข้าง(X2) แล้วย้าย Center ทำทั้ง 2 ข้างเข้าสู่ Center กลางของร่างกายตอนกลาง บริเวณกลางหน้าอก

(IN-OUT) Center ร่างกายครึ่งล่าง(ขึ้นเอวลงไปถึงเท้า) อยู่บริเวณขาหนีบข้างใดข้างหนึ่ง ทำสลับที่ละข้าง(X2) แล้วย้าย Center ทำทั้ง 2 ข้างเข้าสู่ Center กลางช่วงล่างบริเวณท้องน้อย

(IN-OUT) ทุกส่วนของร่างกายรวมเข้าสู่ศูนย์กลางสมมติบริเวณหน้าท้อง แล้วแผ่ออกจนสุดตอนปล่อยลมหายใจออก(X2)

ทำกระบวนการทั้งหมดแบบนอนราบลงกับพื้น

จากนั้น ให้ทำแบบช้า แบ่งจังหวะ (IN) ทุกส่วนของร่างกาย นับ 8 จังหวะ ให้มากที่สุดตอนนับ 8 เล็กที่สุดตอนนับ 1 จังหวะ (OUT) จะเช่นเดียวกัน

20. ดวงตาเป็นเลนส์ บันทึกภาพ - นั่งขัดสมาธิกับพื้น วางมือทั้งสองข้างไว้บนเข่า หน้ามองตรง ผ่อนคลาย จินตนาการว่าใบหน้าคือกล้องถ่ายภาพ ดวงตาเป็นเลนส์ ภาพที่ปรากฏขึ้นตรงหน้าถูกบันทึกไว้อย่างคมชัด หายใจเข้าออกตามหมุนของกล้อง ทำอย่างต่อเนื่อง ไม่ช้าเกินไปไม่เร็วเกินไป

1) หายใจเข้า ค่อยๆก้มศีรษะลง หายใจออก กลับสู่ท่าเริ่มต้น

2) หายใจเข้า เงยศีรษะขึ้น(กล้อง tilt) หายใจออก กลับสู่ท่าเริ่มต้น

3) หายใจเข้า ค่อยๆ หันหน้าไปด้านขวา(กล้อง pan) หายใจออก กลับสู่ท่าเริ่มต้น

4) หายใจเข้า ค่อยๆ หันหน้าไปด้านซ้าย หายใจออก กลับสู่ท่าเริ่มต้น

5) หายใจเข้า เอียงศีรษะไปทางขวา หน้าตรง หายใจออก กลับสู่ท่าเริ่มต้น



6) หายใจเข้า เอียงศีรษะไปทางซ้าย หน้าตรง หายใจออก กลับสู่ท่าเริ่มต้น หายใจเข้า จบ  
กระบวนการ

7) (ทำต่อเนื่องกัน) หายใจออก ค่อยๆ ก้มศีรษะลง หายใจเข้า หมุนศีรษะเงยไปทางด้านซ้าย  
หายใจออก หมุนศีรษะก้มลงไปทางด้านขวา หายใจเข้า (สลับด้าน) หมุนศีรษะเงยไปทางด้านขวา  
หายใจออก หมุนศีรษะก้มลงไปทางด้านซ้าย กลับสู่ท่าเริ่มต้น

21. นั่งขัดสมาธิกับพื้น กางแขนสองข้างขนานกับหัวไหล่ งอฝ่ามือขึ้นตั้งฉาก

นับ 1-4 หมุนแขนและมือวนเป็นวงกลมไปด้านหลัง(X2)

นับ 1-4 หมุนแขนและมือวนเป็นวงกลมไปด้านหน้า(X2)

นับ 1-2 หมุนแขนและมือวนเป็นวงกลมไปด้านหลัง

นับ 3-4 หมุนแขนและมือวนเป็นวงกลมไปด้านหน้า

22. กวาดแขนและมือมาด้านหน้าทั้งสองข้าง รับรู้-รู้สึกที่ปลายนิ้ว

1) หงายฝ่ามือ นิ้วเรียงชิด งอนิ้วที่ละนิ้วทั้งสองแตะฝ่าเข้าหาฝ่ามือ เริ่มจากนิ้วก้อย-  
นิ้วหัวแม่มือ แล้วกลับมาที่นิ้วก้อยอีกครั้ง

2) งอข้อศอกตั้งฉาก ให้แขนท่อนล่างและฝ่ามือขนานกับลำตัว ฝ่ามือหงายหันเข้าระดับ  
ใบหน้า ถ่างนิ้วที่ละนิ้วออกจากกัน เริ่มจากนิ้วหัวแม่มือไปสู่นิ้วก้อย แล้วกลับมาที่นิ้วหัวแม่มืออีกครั้ง  
ขณะที่ถ่างนิ้วใด นิ้วอื่นพยายามให้ชิดไว้เช่นเดิม

3) วางฝ่ามือหงายลงบนเข่าทั้งสองข้าง ใช้นิ้วหัวแม่มือแตะบนปลายนิ้วทุกนิ้ว เริ่มจากนิ้วก้อย  
ไล่ไปจนถึงนิ้วชี้ เมื่อครบแล้วให้คว่ำฝ่ามือลง ย้ำที่นิ้วชี้ ไกลกลับไปทีมนิ้วก้อย (X2 แบบเร็วขึ้นกว่ารอบ  
แรก)

23. Shake สะบัดมือทั้งสองข้าง ยังคงนั่งขัดสมาธิอยู่กับพื้น

24. นั่งขัดสมาธิ หายใจสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวร่างกายท่อนบน ชูมือทั้งสองข้างขึ้นเหนือศีรษะฝ่า  
มือหงายออก

1) หายใจเข้า ฝ่ามือและแขนเคลื่อนลงด้านล่าง หายใจออก วาดฝ่ามือไขว้กันที่หน้าอก ดัน  
พลังขยายออกไปสู่แขนทั้งสองข้าง วาดฝ่ามือและแขนออกด้านข้าง

2) หายใจเข้า ฝ่ามือและแขนเคลื่อนลงด้านล่างที่ข้างลำตัว หายใจออก ดึงพลังจากด้านล่าง  
ดันแขนและฝ่ามือขึ้น กลับมาสู่ท่าเตรียม

ทำซ้ำ ทั้ง set 4 รอบ ทั้งหมดทำต่อเนื่องกัน ให้ flow ไม่มีขัดจังหวะ

## 25. (ต่อเนื่อง)นั่งขัดสมาธิ ทำท่าหมอบ-ท่าแอ่น

- 1) หายใจเข้า ก้มตัวลงกับพื้น เหยียดแขนให้สุดแนบกับพื้น หายใจออก กลับมาท่าเริ่มต้น
- 2) หายใจเข้า ใช้แขนยันด้านหลัง แอ่นแผ่นหลังขึ้น เยกศีรษะ หายใจออก กลับมาท่าเริ่มต้น ทำซ้ำ 2 รอบ

## 26. ขาและเท้า

นั่งอยู่กับพื้น เหยียดขาสองข้างไปด้านหน้า

- 1) หายใจเข้า point ปลายเท้าทั้งสองข้าง - หายใจออก flex ฝ่าเท้าทั้งสองข้าง(X3)
- 2) (สลับกัน) หายใจเข้า-ออก ข้างหนึ่ง point ข้างหนึ่ง flex (4 ลมหายใจเข้า-ออก)

ใช้แขนดึงขาข้างใดข้างหนึ่งขึ้นให้เข้าชิดลำตัว เข่างอ น่องระนาบทำมุมขนานกับพื้น

- 1) หายใจเข้า point ปลายเท้าทั้งสองข้าง - หายใจออก flex ฝ่าเท้าทั้งสองข้าง(X3)

- 2) หายใจเข้า หมุนข้อเท้าเข้าหากัน หายใจออก หมุนออก ทำอีกครั้งสลับด้าน

- 3) ยืดขาข้างที่ยกชิดตัว ชี้นิ้ว ศีรษะแนบขา ยืดพอประมาณแล้ววางขาลงที่พื้น

คลายกล้ามเนื้อขาทั้งสองข้าง ด้วยการเหยียดตัวไปและกลับให้กล้ามเนื้อช่วงล่างตึง

และคลาย

เบาๆ ทำซ้ำครบรอบทำนี้แต่สลับอีกข้างหนึ่ง

กางขาทั้งสองข้างออกข้างลำตัว หลังตรง วางมือไว้บนหน้าตัก

- 1) หายใจเข้า point ปลายเท้าทั้งสองข้าง - หายใจออก flex ฝ่าเท้าทั้งสองข้าง(X4)

กางแขนทั้งสองข้างออกด้านข้าง เปิดตัว

1) หายใจเข้า งอขาข้างใดข้างหนึ่งเข้าหาลำตัว ให้สันเท้าจับกับ center หายใจออก เหยียดขาออก พุ่งลมไปที่ปลายเท้า สลับข้าง ทำ 4 ครั้ง

2) หายใจเข้า งอขาทั้งสองข้างเข้าหาลำตัว ให้สันเท้าจับกับ center หายใจออก เหยียดขาออก พุ่งลมไปที่ปลายเท้า(X4)

## 27. บริหารกล้ามเนื้อขาด้านใน - นำฝ่าเท้าทั้งสองข้างเข้ามาชิดกัน มือจับฝ่าเท้าไว้ หายใจเข้า ก้มตัวลงกับพื้น หายใจออก หายหน้าและลำตัวออก(X3)

## 28. กล้ามเนื้อขา ท่อนอน - นอนตะแคงไปด้านใดด้านหนึ่ง ใช้แขนยันลำตัวขึ้นเล็กน้อย ขาข้างที่ราบกับพื้นในพับงอ อีกข้างเหยียดตรง ปลายเท้า point

นับ 1-3 ตีขาขึ้นและลง(จังหวะละ 1 ครั้ง)

นับ 4 ทีขาขึ้นและลงให้สุดแรง

(X2) สลับข้าง

29. ทำนั่งบิดตัว - นั่งหลังตรง พบขาข้างใดข้างหนึ่งได้สะโพก อีกข้างพาดคร่อมขาข้างนั้นมา วางฝ่าเท้าราบกับพื้น มือข้างหนึ่งวางราบกับพื้นข้างลำตัว

หายใจเข้า ใช้มืออีกข้างดึงพลังจากพื้นเข้าหาลำตัว บริเวณหัวไหล่

หายใจออกพร้อมบิดฝ่ามือ แล้วเหยียดแขนออกไป รู้สึกเหมือนกับสเปร์ยฉีดพ่นน้ำ

สลับใช้แขนคนละข้าง ทำทั้งหมด 5 ครั้ง แล้วสลับขา ทำอีก 5 ครั้ง

30. กล้ามเนื้อขา ทำนอน - นอนตะแคงไปด้านใดด้านหนึ่ง ใช้แขนยันลำตัวขึ้นเล็กน้อย ขาข้างที่ราบกับพื้นในพับงอ ใช้มือข้างที่ว่างจับข้อเท้า(หรือน่องหากยืดหยุ่นไม่พอ)

หายใจเข้า ดึงขาเข้าศูนย์กลาง หายใจออก เหยียดขาขึ้นด้านบน(X3)

สลับข้าง

31. นอนตะแคงด้านใดด้านหนึ่ง ใช้ศอกยันศีรษะให้ตั้งขึ้น ขาเหยียดตรง ปลายเท้า point

หายใจเข้า ดึงปลายเท้าเข้าชิดลำตัว

Stretch ขาขึ้นท่ามุม 90 องศา กับพื้น เท้า flex

หายใจออกกวาดสันเท้าลงจนแนบกับขาอีกข้าง

(X8) แล้วสลับข้าง

32. บริหารความแข็งแรงกล้ามเนื้อท้อง - นอนหงายราบกับพื้น ฝ่ามือวางข้างลำตัว

หายใจเข้า ยกขาทั้งสองข้างผลึกแรงตั้งฉากกับพื้น สะโพกลอยได้เล็กน้อย

หายใจออก วางขาสองข้างลง แต่ไม่ให้แตะพื้น

(X8)

33. นอนหงายราบกับพื้น คลายกล้ามเนื้อแผ่นหลัง bounce ลำตัว หายใจเข้าออกยาว ลึก

ใช้มือทั้งสองข้างดึงหัวเข้าข้างใดข้างหนึ่งขึ้นชิดกับลำตัว ยืด bounce ผ่อนคลาย แล้วสลับข้างใช้มือทั้งสองข้างดึงเข้าทั้งสองข้าง ยืด bounce ผ่อนคลาย

34. สะพานโค้ง - นอนหงายราบกับพื้น ชันเข้าทั้งสองข้าง ฝ่าเท้าแนบพื้น

หายใจเข้า ท้องพอง หายใจออก ท้องยุบ(X3)



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

หายใจเข้า ท้องพอง พร้อมยกตัวขึ้นเป็นสะพานโค้ง ฝ่ามือแนบพื้นช่วยพยุงแรง หายใจออก  
กลับมาท่าเริ่มต้น (X8)

หายใจเข้า ใช้แขนทั้งสองข้างงอยันพื้นทางด้านหลัง ยกตัวขึ้นทำสะพานโค้ง  
หายใจออก กลับมาท่าเริ่มต้น

35. (ต่อเนื่อง) sit up

หายใจเข้า ดึงลำตัวลุกขึ้น ฟุงตัว และเหยียดแขนไปด้านหน้า หายใจออก กลับมาท่าเริ่มต้น  
(X8)

36. ท่าเครื่องบิน - นอนคว่ำ คว่ำมือทั้งสองข้างไว้รองคาง เป็นท่าเริ่มต้น

หายใจเข้า ยกอกและขาขึ้นเล็กน้อย เป็นท่าแอ่น เหยียดแขนไปข้างหน้าพร้อมกับเหยียดขา  
สุดไปด้านหลัง

หายใจออก กลับมาท่าเริ่มต้น  
(X4)

หายใจเข้า ยกอกและขาขึ้นเล็กน้อย เป็นท่าแอ่น กางแขนไปด้านข้างเหมือนนกบิน พร้อมกับ  
เหยียดขาสุดไปด้านหลัง

หายใจออก กลับมาท่าเริ่มต้น  
(X4)

37. ท่าธนู - นอนคว่ำ งอหัวสองข้างเข้าพับไปด้านหลัง ใช้มือทั้งสองข้างจับข้อเท้า หายใจเข้า ดัน  
ลำตัว ขา และศรีษะขึ้น หายใจออก คลายท่า (X4)

38. ท่าปลาโลมา - นอนคว่ำ เหยียดขาทั้งสองข้าง เกร็งเล็กน้อย ฝ่ามือไว้ด้านหลัง โยกหน้าท้อง ใช้  
มือช่วยดึงแรง ศรีษะเงยขึ้นขณะที่กตขาขึ้นลง เมื่อกตศรีษะลงขาจะลอยขึ้นตามแรง ทำ 10 ครั้ง

39. (ต่อเนื่อง) Stretch series

หายใจเข้า ยกหลังคุกเข่าเป็นสี่เหลี่ยม

หายใจออก กดสะโพกลงแนบสันเท้า แขนเหยียดไปข้างหน้า

หายใจเข้า ใช้กำลังแขนเคลื่อนแผ่นหลังไป ยึดตัวไปข้างหน้า

หายใจออก แอ่นอกขึ้น คล้ายท่างู หน้ามองขึ้นบน

(X4)



3633890225

CU Thesisis 5880352122 thesisis / revv: 19072562 04:49:42 / seq: 12



40. (ต่อเนื่อง) ฝ่าเท้าและฝ่ามือแนบกับพื้น ยกสะโพกขึ้น เป็นสามเหลี่ยม

หายใจเข้า งอเข่าขวาเข้าหา center หายใจออก ยกและเหยียดเข่าขวาขึ้นด้านบนให้สุด

หายใจเข้า ดึงเข่ากลับมาที่ center หายใจออก วางลงสู่ท่าเตรียม สลับข้าง(x2)



3633890225

CU Theslis 5880352122 thesli / rcv: 19072562 04:49:42 / seq: 12

ภาคผนวก ข.  
บทละครเรื่อง เดอะ ไซริงกา ทรี

## บทละครเรื่อง เดอะ ไฮริงกา ทรี (The Syringa Tree)

### บทดั้งเดิม

พามেলা กีน

### แปลและดัดแปลงเพื่อการแสดง

เพ็ญดาว จริยะพันธุ์

### ตรวจทาน

นาทาทา พลอยไพลิน นุท

### ตัวละคร

อลิซาเบธ เกรซ	อายุ 6 ปีจนถึงตอนโต, ผิวขาว, ชาวอังกฤษ-แอฟริกาใต้
ลูสกา(ลูเซีย) แสตติง	อายุ 8 ปี เพื่อนข้างบ้านของอลิซาเบธ ชาวแอฟริกาใต้
ซลามิน่า มัชโลฟ	อายุ 39 ปี, ชาวโคซา, สาวใช้ตระกูลเกรซ, พี่เลี้ยงของอลิซาเบธ
ยูจินี เกรซ	อายุ 30 ต้นๆ, แม่ของอลิซาเบธ
หมอไอแซค เกรซ	อายุ 30 ปลาย ถึงอายุ 70 พ่อของอลิซาเบธ
โมลิแซง เอลเลสซีเบธ มัชโลฟ	แรกเกิดถึง 14 ปี ลูกของซลามิน่า
ไอริส โกเบน	อายุ 19 ปี, ชาวซุฑู, พี่เลี้ยงจอห์น น้องชายอลิซาเบธ
ปีเตอร์ มอมบาดี	อายุราว 40 ปี คนขับรถตระกูลเกรซ
ซีไฟร์	อายุ 60 ปลาย, ชาวซุฑู, คนสวนตระกูลแสตติง
จอห์น เกรซ	แรกเกิดจนโต, น้องชายอลิซาเบธ
ศาสตราจารย์แสตติง	อายุ 52 ปี, นิกายโปรเตสแตนต์(ปฏิรูปเนเธอร์แลนด์), พ่อของลูสกา
เปียตรอส	ชาวซุฑู, คนรับใช้ตระกูลเกรซ
ดูไบก์	ญาติของซลามิน่าที่แก่มากแล้ว
ผู้ช่วยแลนนิ่ง	ผู้ช่วยพยาบาลของโรงพยาบาลบาราวานท์
แพทย์ฝึกหัด(หมอ)	
คุณยาย	อายุ 70 ปีต้นๆ
เจ้าหน้าที่โพทเคิเดียร์	ตำรวจ
คุณนายบิกส์	อายุราว 70 ปี กระดับกระฉวง



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

บทละครเรื่อง เดอะ ไชริงกา ทรี (The Syringa Tree)

1. ชิงช้าบ้านที่เมืองปาซาดีน่า สหรัฐอเมริกา ฟ้าครีมี

2. สวนหลังบ้านของตระกูลเกรซ เมืองโยฮันเนสเบิร์ก ปีค.ศ. 1963 เวลาบ่ายแก่ ต้นไชริงกายืนต้นตัดกับท้องฟ้าสีฟ้าใส จิ้งหรีดร้องดังเอื่อยๆ อลิซาเบธอายุ 6 ขวบ ใช้ขาเกี่ยวชิงช้า ห้อยหัวลงมา

อลิซาเบธ      คุณไม่ได้รับอนุญาตให้เข้าไปข้างใน คุณต้องมีเอกสารพิเศษถึงจะเข้าไปได้ รู้ไหม ว่าเราจะรู้ว่าเราโชคดีขนาดไหน ให้ดูจากจุดขาวๆ บนเล็บ ถ้าเกิดว่ามีจุดขาวบนเล็บที่นิ้วโป้งแปลว่ากำลังจะไต่ของขวัญ ถ้าจุดเล็กก็จะได้ชิ้นเล็ก ถ้าจุดใหญ่แปลว่าเราโชคดีมากๆ มากๆ เพราะเราจะได้ของขวัญชิ้นใหญ่ ของขวัญ, เพื่อนพ้อง, ศัตรู, จะได้มีคนรัก...ได้ออกเดินทาง\* ต่อมาที่นิ้วชี้ ถ้ามีจุดหมายความว่า เราจะมีเพื่อนอาจจะเป็นเพื่อน...รีเปล่า? หนูว่าอันนี้น่าจะหมายถึงลูสก้า เพื่อนข้างบ้านหนุเอง ลูสก้า...ลูสก้า! ถัดมากก็นิวกลาง ถ้ามีจุดที่นิ้วนี้แปลว่าจะมีศัตรู คุณตาจอร์จของหนูเคยบอกว่าศัตรู คือคนที่ไม่ชอบเรา อยากทำร้ายเรา โดยที่ไม่มีเหตุผลว่าทำไม หนูโชคดีมากๆ มากๆ ที่ไม่มีจุดที่นิ้วนี้ ของขวัญ, เพื่อนพ้อง, ศัตรู, ลูสก้ากระที่บเท้าแล้ว ตะโกนว่า ราห์ ราห์ ราห์! ก่อนจะเริ่มร้องเพลง

“Ag, please Daddy won’t you take us to the drive-in  
All six, seven of us, eight, nine, ten!  
We wanna see a flick about Tarzan and the Ape-men  
And when the show is over you can take us home again!”

แล้วเขาให้หนูร้องท่อนหลัง

“Popcorn, Chewing gum, peanuts and bubble gum,  
Ice-cream, candy floss and Eskimo Pie,  
Ag, Daddy how we miss tiggerballs and liquorice,  
pepsi Cola, Ginger Beer and Canada Dry!”  
“Popcorn, Chewing gum.....”

ซลามิน่า      Botho ba Modimo นี่คุณลิซซี่ ทำอะไรคะเนี่ย เบาๆ หน่อย เบาหน่อย นี่! คุณผู้หญิงหลับอยู่นะคะ ถ้าทำเสียงดังแล้วคุณผู้หญิงตื่นล่ะก็ คุณผู้ชายต้องตีแน่ๆ เลย มาเถอะคะ ไปรีดผ้ากัน

อลิซาเบธ      “Popcorn, Chewing gum.....” นี่ซลามิน่า เราแบกน้องไว้บนหลัง

ซลามิน่า      โอ เยี่ยมมากเลยคะ คุณลิซซี่ เยี่ยมมากเลย

อลิซาเบธ      ดูนี่ เราเรียนอันนี้มาจากที่โรงเรียนวันนี้ ระเบิดาบ ทันดูเร!

ซลามิน่า      คุณกระโดดเหมือนลิงเลย

อลิซาเบธ      ปาส์ เดอ ชาร์ป ปาส์ เดอ ชาร์ป แล้วเปลี่ยน แล้วเปลี่ยน แล้วเปลี่ยน อันนี้คือบัลเลต์ ซลามิน่า ลูสก้าทำให้เราดู เราสองคนทำท่าหมุนแล้วก็ไม่เวียนหัวด้วย จ้างให้ก็ทำไม่ได้หรอก

ชลามิน่า ท้องใหญ่ขนาดนี้ทำไมได้แน่นๆ  
 อลิซาเบธ เมื่อไหร่ท้องจะเกิดอะ ชลามิน่า  
 ชลามิน่า ไกลแล้วค่ะ คุณผู้ชายบอกว่าท้องจะเกิดเร็วๆ นี้  
 อลิซาเบธ เราจะพุดกับน้อง เราจะพุดว่า Dumela Dumela Aghel!  
 ชลามิน่า สวัสตี สบายดีไหม ไอ้ ลิซซี่ เด็กน้อยเอ๊ย  
 อลิซาเบธ เราไม่เด็กแล้ว เราโตแล้ว  
 ชลามิน่า ลิซซี่ คุณอย่าไปบอกเรื่องน้องกับใครเข้าล่ะ น้องไม่ควรจะเกิดที่นี่ ไม่มีบัตรผ่าน ไม่ได้รับ  
 อนุญาต  
 ห้ามบอกคุณลูสกาเข้าใจใหม่ ไม่อย่างนั้นลูสกาจะเอาไปบอกพ่อเขา ตำรวจก็จะมาจับน้องไปอยู่  
 นอกเมือง ไกลจากนี้มากๆ ไปอยู่กับแม่ฉัน เขาแก่มากแล้ว  
 อลิซาเบธ แล้วทำไมน้องไม่อยู่กับพ่อล่ะ  
 ชลามิน่า เมเทียสน่ะเธอ เมเทียสเป็นคนไม่ดี ไม่ดีเลย ฮึ่มม ดังนั้น ห้ามบอกใครเรื่องเด็กคนนี้นะคะ ไม่  
 อย่างนั้นพ่อคุณต้องจ่ายค่าปรับให้ตำรวจเยอะมากเลยล่ะ แล้วคุณจะได้โดนตีด้วย  
 อลิซาเบธ เราไม่โดนหรอก เพราะเราเป็นโตไกลอช มาเอาตัวเธอไป  
 ชลามิน่า ลิซซี่ อย่าพุดถึงโตไกลอช โตไกลอชเป็นวิญญาณชั่ว ร้ายกาจมาก  
 อลิซาเบธ ก็ชลามิน่ากลัวก็เลยเอาที่นอนไว้บนอิฐ เจ้าปีศาจจะได้ไม่มาเอาวิญญาณไปตอนกลางคืน  
 ชลามิน่า ลิซซี่ นี่แหละจริงๆ เลย

### 3. ห้องของอลิซาเบธ ตอนกลางคืน เวลาตีสาม

อลิซาเบธ แม่ แม่คะ?  
 ยูจีนี่ นี่แม่เอง ตื่นแล้วลุกไปด้วยกันเร็ว รองเท้าอยู่ไหน ชลามิน่าอยากให้หนูไปหา ไกล่คลอดแล้ว  
 อลิซาเบธ น้อง!?  
 ยูจีนี่ ชูวาวว เร็วเข้า เจียบด้วยนะ

### 4. ผังคนใช้ ห้องของชลามิน่า กลางดึก

*อลิซาเบธยืนที่ประตู มีแสงเทียนไหวในความมืด คุณหมอมกรซกำลังทำคลอดให้ชลามิน่า*

อลิซาเบธ เขาไม่เปิดไฟในห้อง มีแค่แสงจากเทียนเล่มเล็กนิดเดียวเอง ชลามิน่ากางขาออก มีเลือดแล้วก็  
 อะไรไม่รู้ แหะๆ เปื้อนเต็มเตียง เหงื่อเต็มตัวเลย แม่ประคองหน้าไว้บนหมอนแบบนี้ แล้วเขาก็  
 เกาะแขนแม่ไว้แบบนี้ ส่วนพอกก็จับเอาไว้แบบนี้ พ่อพุดว่า...  
 หมอมกรซ ชลามิน่า เบ่ง เบ่งหน่อย อย่าเพิ่งเหนื่อย ตอนนี้เลย แชลลี่ เบ่ง  
 ยูจีนี่ อีกนิดนะ ชลามิน่า เข้มแข็งไว้ นิดเดียว . . . หัวออกมาแล้ว อีกที  
 ชลามิน่า (กรี๊ดร้องตอนเบ่งครั้งสุดท้าย)  
 อลิซาเบธ แล้วเด็กก็ออกมา อี ตัวน้องเคลือบอะไรแหะๆ เต็มไปหมดเลย แล้วพอกก็ยกอลยขึ้นแบบนี้

หมอเกรซ            โธ่ พระเจ้า พระเจ้า ออกมาแล้ว ยูจีนี  
 ยูจีนี                ไอแซค เด็กผู้หญิง  
 หมอเกรซ            เด็กผู้หญิง ซลามิน่า เด็กผู้หญิง เธอกับเมเทียสได้ลูกสาว  
 ซลามิน่า            งใจจะ ว่าไงเอ่ย

#### 5. เวลากลางวัน อลิซาเบธอยู่ที่สนามหญ้า

อลิซาเบธ            ซลามิน่าตั้งชื่อน้องตามหนูด้วย คือ จริงๆ ตั้งชื่อกลางตามชื่อหนู แต่ชื่อแรก ชื่อว่า โมลิแซง โมลิ  
 แซง เอลเลสเซเบธ นี่ไง เหมือนอลิซาเบธ มัชโลฟ โมลิแซง เอลเลสเซเบธ! มัชโลฟ!  
 ซลามิน่า            โมลิแซง โมลิแซง มาเต้นด้วยกันค่ะ โมลิแซง โมลิแซง

#### 6. กลางคืน ซลามิน่า หลบคู้หลังกำแพงสวน เสียงหมาเห่า แสงจากไฟฉาย รถตำรวจขับไปตามถนน

ซลามิน่า            “Thula baba เจียบก่อนน้ำ ชูวว ชูววว ไม่ร้องนะ ไม่ร้อง ชูวว

#### 7. ห้องอลิซาเบธ เวลากลางคืน อลิซาเบธนอนลึ้มตาบนที่นอนสีขาวสะอาด

อลิซาเบธ            บนเตียงขาวสะอาดที่ซลามิน่ารีด หลังอาบน้ำตอน 5 โมงเย็น ผมหวีเรียบสลวย หอมสบู่ไวโนเลีย  
 แชนแดลวู้ด ลูสก้าบอกว่าประเทศเราไม่ได้อยู่ใต้อำนาจของควีนอีกต่อไปแล้ว ควีนน่าจะพาคน  
 ดำไปอยู่อังกฤษด้วย ควีนควรจะสนแต่งงานของตัวเอง แล้วก็อยู่แต่ในประเทศของตัวเอง หนูหวัง  
 ว่าควีนจะไม่เอาซลามิน่าไปอยู่ที่อังกฤษ มีกิลิตเตอร์วิเศษอยู่ในห้องนี้ ไม่มีใครเชื่อหนูเลย พอ  
 นางฟ้าตื่นนอนตอนเช้า ก็แจประงพัน แปรงผม และนางฟ้าก็จะทาตัวเองด้วยกิลิตเตอร์วิเศษ  
 ซลามิน่าบอกว่าเธอคิดว่าเธอเห็นกิลิตเตอร์วิเศษ เด็กน้อยควรรนอนบนเตียงอย่างปลอดภัยตอน  
 กลางคืน แต่เสียงกลอง, เสียงกลอง, เสียงกลอง แล้วเด็กน้อยก็ลึ้มตาแทบไม่ขึ้น

#### 8. กลางคืน ทางเดินไปไร่เสาวรส

อลิซาเบธรู้สึกตื่นกลัว เธอมองไม่เห็นทางข้างหน้า เดินตามเสียงกลองเหมือนโดนล่อลวง

อลิซาเบธ            ผ่านบันไดห้องครัว...มานอกบ้าน ช่างนอกมีตสนิท มีเสียงกลอง เสียงกลอง เสียงกลอง เสียง  
 กลอง เสียงกลอง ตรงกองไฟ พวกเขาขึ้นล้อมกองไฟ ได้ต้นไม้ไซริงกา มีไอริส ไอริสที่เลี้ยงจอห์น  
 น้องชายหนู และนั่น ปีเตอร์ มอมบาตี คนขับรถ และซีไฟร์ คนสวนบ้านลูสก้า เขาแก่มากแล้ว มี  
 คนตัดนิ้วเขาไป

#### 9. ที่กองไฟ ด้านนอกของส่วนคนรับใช้ ไม่มีแสงอื่นนอกจากกองไฟ

อลิซาเบธซ่อนอยู่ ตาเปล่งประกายขณะแอบมองอยู่หลังเสาवार

ซีไฟร์ ชลามิน่า ฉันว่าเรามีแขกละ ซ่อนอยู่หลังพุ่มไม้  
 ชลามิน่า โอ ซีไฟร์ หรือจะเป็นคุณลิขี่อีกแล้ว ชนจริงๆ โอ อยู่ไหน เจ้าลิงน้อย ... โอะ ลิงน้อย มานั่ง  
 ตรงนี้ มา คุณลิขี่ มาเถอะน่า เจินเหรอ  
 อลิซาเบธ ให้ซีไฟร์ร้องเพลง Shoshaloza ให้ฟังหน่อยสิ  
 ชลามิน่า Shoshaloza เหรอ ใจ ซีไฟร์ Shoshaloza?  
 อลิซาเบธ ใช้เพลงนี้แหละ เราก็ได้ยินเสียงคนซุดถนนร้องเพลงนี้ เขายืนเรียง กันเป็นแถวยาว ส่วนคน  
 ข้างหลัง ...  
 ซีไฟร์ ฮา! คนข้างหลังก็ร้องว่า “Stimela, siphum eRhodesia ...”  
 อลิซาเบธ แล้วก็คนข้างหน้า  
 ซีไฟร์ Shoshaloza  
 อลิซาเบธ แล้วทุกคนก็ร้องพร้อมกัน  
 ซีไฟร์ “Shoshaloza kule zontaba stimela siphum eRhodesia ... Shoshaloza”  
 อลิซาเบธ ซีไฟร์บอกว่า ... เมื่อไหร่ที่ต้องทำงานยากๆ จำไว้ว่าให้ร้องเพลงนี้  
 ซีไฟร์ ฮา! เราไม่ได้กำลังทำงาน คุณลิขี่ เรากินอยู่ มานี้  
 อลิซาเบธ ข้าวต้มเปรี้ยว ทำมาจากนมเปรี้ยว ต้มในหม้อใบใหญ่ ต้องต้มไว้นอกห้องคนรับใช้ เพราะไม่อย่าง  
 นั้น กลิ่นจะเหม็นเปรี้ยวไปทั่วห้อง มีน้ำเกรวี่ที่แม่ให้มาจากบ้านใหญ่ ที่เหลือจาก...อาหารเย็น  
 ของหนู...! ซีไฟร์ใช้มีดช่วยข้าวต้มแบบนี้ แล้วก็ทำแบบนี้ คนน้ำเกรวี่ ไปรอบๆ รอบๆ ถ้าวัน  
 ไหนโชคดี ซีไฟร์จะร้องเพลงสวดหลังอาหารเย็น เพลงต้องห้าม ลูสกาบอกว่าห้ามร้องเด็ดขาด

10. สวนบ้านลูสกา ติดกับบ้านอลิซาเบธ กลางวัน

ลูสกา เธอได้มีเรื่องแน่ เรื่องใหญ่เลยแหละ ถ้าร้องเพลงนั้นนะ  
 อลิซาเบธ ลูสกาเอาดอกบักโนเนีย เซอเรเรสีแดง เอามาใส่เล็บ ดูเป็นคุณป้าเล็บแดงยาว  
 ลูสกา เธอจะเจอกับเรื่องยุ่งแน่ ถ้าเธอร้องเพลงนี้ พ่อบอกว่า เธอ! คนอังกฤษ เธอเกิดที่นี่เหมือนเรา คน  
 แอฟริกัน แต่เธอไม่เคารพตัวเองเลย พ่อรู้หมด พระเจ้า บอกพ่อทุกอย่าง และเธอก็คือสาเหตุที่  
 ทำให้ผมจนถึงไม่ตกที่นี่ เพราะว่าคนของเธอมาก่อเรื่องกับคนดำ พวกเขาจะตามมาฆ่าเธอละ!  
 อลิซาเบธ พ่อลูสกาเป็นนักเทศน์ที่โบสถ์ดัทซ์แถวบ้าน เราไม่ไปโบสถ์นั่นเพราะว่า...เรายุ่ง!  
 ลูสกา นั่นไม่ใช่เพลงชาติเราสักหน่อย เพลงชาติเราเขียนโดยกวีผู้ยิ่งใหญ่ คนแอฟริกัน เซีย. เอ. ลังกิน  
 ไฮเฟิน! ... แล้วถ้าเธอจะร้องด้วยกันก็ต้องยืนตรง! ”Uit die blou van onse Hemel, uit die  
 Diepte vans ons see ...” ฟ้าม ฟ้าม ฟ้าม  
 อลิซาเบธ “ringing out from our blue heaven, from our deep sea breaking round... we will  
 live, we will die we for you ... we for you South Africa”

11. กองไฟ

ซีไฟร์ เป็นชายผิวดำ ร่างใหญ่ แก่มากแล้ว นี๊เขาหายไปหลายนั๊ว สวมรองเท้าขาดรุ่งริ่ง  
ยื่นชิ้นซ้าๆ ดูเป็นทางการ เอาผ้าห่มคลุมไหล่

อลิซาเบธ ซีไฟร์บอกว่าเพลงสวดนี้จะนำพาพรจากพระเจ้ามาสู่แอฟริกา  
ซีไฟร์ “Nkosi sikelel iAfrika. Maluphakamis’u phondo lwayo. Yizwa imithandazo yethu.  
Nkosi sikelela Thina lusapho lwayo”  
อลิซาเบธ แล้วตอนไหนก็ไม่รู้ ทุกคนก็หายวับอย่างกับโดนเสก... เข้าไปในพุ่มไม้ ขึ้นไปบนต้นไม้จริงกา ซ่อน  
ได้เพียงซลามิน่า ตามหาคนที่ไม่มีเอกสาร ตามหาคนที่อยู่ที่นั่นไม่ได้

### 12. สวนหลังบ้าน ตระกูลเกรซ

บ๊ายแก่อลิซาเบธยื่นบนชิงช้าหันหน้าไปทาง upstage เอี้ยวมองข้ามไหล่

อลิซาเบธ บางอย่างได้รับอนุญาต บางอย่างก็ไม่  
ซลามิน่า คุณลิขี่ คุณลิขี่จอมซน ลิงน้อยลงมาข้างล่าง คุณพ่อเรียกนะคะ คุณหนูจอมซนเข้าไปอยู่ใน  
ต้นไม้ล่ะคะ  
อลิซาเบธ ขา พ่อเรียกหนูเหรอกะ  
หมอเกรซ จ๊ะ ลิซซี่ พ่ออยากคุยกับหนูมากๆ เลย มานี่ อยากรู้อะไรไหม  
อลิซาเบธ มากๆ เลยคะ  
หมอเกรซ วันนี้พ่อนึกถึงหนูขึ้นมา  
อลิซาเบธ เหรอกะ เรื่องอะไรคะ  
หมอเกรซ พ่อตรวจน้องคนนึง เลยนึกถึงหนู เขาตาโต หูเล็กๆ นิ่มๆ แล้วก็เท้ายาวเหมือนหนูเลย  
อลิซาเบธ เท้ายาวเหมือนหนูเลยเหรอกะ ชื่ออะไรคะ  
หมอเกรซ เออ อ้อ มาตานชี แม่เขาแบกขึ้นหลังเดินมาตั้งไกลเพื่อมาหาพ่อ คุณเบไซตินท์เห็นน้องอยู่ใน  
ห้องเดียวกับลูกชายเขาเลยโกรธเป็นฟืนเป็นไฟกลายเป็นเรื่องราวใหญ่โต ชูว่าจะแจ้งตำรวจ  
อลิซาเบธ แล้วตำรวจมาจับไหมคะ แล้วตำรวจจะมาจับโมลิแซงด้วยไหม  
หมอเกรซ ไม่ลูก โมลิแซงจะปลอดภัยถ้าอยู่กับเรา เราจะไม่ยอมให้ใครมาจับโมลิแซงไป... อย่าคิดว่าที่นี้เป็น  
บ้านเราเลย

### 13. สวนหลังบ้านตระกูลเกรซ

ซลามิน่า รีบวิ่งออกมาจากครัว ตามหาอลิซาเบธ มีโมลิแซงที่อายุใกล้จะ 3 ขวบเกาะเกาะอยู่ที่ขา

ซลามิน่า คุณลิขี่ คุณลิขี่คะ  
ซลามิน่า เจ้าตัวยุ่ง โมลิแซงนี่สิคะ เอาตุ๊กตาคุณไปเล่น น้องถอดเสื้อผ้าตุ๊กตาออกไปซักแล้วมันก็หดหมด  
เลย  
อลิซาเบธ ไม่จริงนะ หนูชอบตัวนี้ที่สุดเลย  
ซลามิน่า ขอโทษจริงๆ นะคะ เต๊ยวเราเย็บชุดใหม่คืนให้ นะคะ



อลิชาเบธ หนูจะฟ้องแม่!  
 ซลามิน่า เราขอโทษจริงๆค่ะ  
 โมลิแชนง สะอาดแล้ว ลิซซี่ สะอาดแล้ว ลิงน้อยลิซซี่ช่วยโมลิแชนงรีดชุด  
 ซลามิน่า น้อยยังเด็ก ไม่รู้เรื่องหรอกค่ะ  
 อลิชาเบธ โมลลี่ ทำไมชนยังง้อะ ถ้าตัดชุดใหม่ เราเอาแบบมีกระโปรงข้างในได้ไหม  
 ซลามิน่า ได้ค่ะ คุณลิซซี่  
 อลิชาเบธ โมลลี่! ยังจะมาซ้ำอีก โมลิแชนง มานี่เลยนะ เด็กดี๊ เด็กชน โอ๊ย! น้องดิงผมหนู โอ๊ย ปล่อยนะ อี  
 อย่างมาจูบ โมลิแชนง ปล่อย เราจะจี้จี้ซี้ให้เข็ดเลย นี่แหงๆๆ เตรียมวิ่งหนีเลยนะ นี่แหงๆๆ  
 หนีเลย หนีเร็ว โมลิแชนง อย่าไปใกล้รั้ว  
 ซลามิน่า โมลิแชนง มานี่  
 โมลิแชนง โมลิแชนง ไปซ่อน โมลิแชนง ไปซ่อน ไปซ่อน!  
 อลิชาเบธ ไซ้ โมลลี่ ต้องซ่อน ไม่งั้นตำรวจจะมาจับเอาตัวเองไปอยู่ที่อื่น  
 โมลิแชนง ตำรวจ? ลิงน้อยลิซซี่ เอาโมลิแชนง ไปซ่อน  
 อลิชาเบธ ไซ้ เขามีกฎหมายนะ ตัวออกไปไม่ได้ ตัวไม่มีใบอนุญาต  
 โมลิแชนง ไม่มีใบอนุญาต!  
 อลิชาเบธ แม่ตัวอะมี แต่ตัวอะไม่มี รีบไปซ่อนเร็ว ไป!

#### 14. ห้องนั่งเล่น ตระกูลเกรซ

บ่ายวันอาทิตย์ คุณหมอมอเกรซรีบวิ่งออกไปพร้อมถือกระเป๋าใส่ตำ ยูจินีมองอย่างประหลาดใจ

ยูจินี ไอแซค? ไปไหนเหอ  
 หมอมอเกรซ อุกเขิน  
 ยูจินี ไม่เห็นได้ยืนโทรศัพท์  
 หมอมอเกรซ ไม่มีจ๊ะ โอ๊ย แย่แล้วๆๆ ยูจินี บอกเขาที่ว่า บ้านลาบูซังกำมีคนถูกงูกัด  
 ยูจินี ไม่เอาค่ะคุณ ฉันจะไม่โกหกท่านอีกแล้ว  
 หมอมอเกรซ ขอโทษนะที่รัก ระวังตัวด้วย ปีสากกำลังมา ไปล่ะ  
 อลิชาเบธ พ่อพูดว่าอะไรอะคะ  
 ยูจินี พ่อว่าปีศาจกำลังมาเอาตัวเราไป โอ๊ย ตายแล้ว ดูลูกซิ เป็อนไปหมดทั้งตัวเลย ไปให้ไอริสล้างตัว  
 ให้ออกคร้ว แล้วรีบกลับมาเนี่ย เขาจะถึงแล้ว  
 อลิชาเบธ ไอริสบอกว่าตอนหนูเป็อนโคลน หนูจะเหมือนเด็กตัวดำ  
 อลิชาเบธ เรื่องต่วน เรื่องต่วน ไอริสซี่ มาล้างตัวหนูหน่อย เกิดเรื่องแล้ว หนูโชคดีมากๆ เพราะหนูมีน้ำที่  
 บ้าน ไม่ต้องแบกมา แต่ว่าก็ต้องใช้ระวังๆ เพราะที่นี้แล้งมาก แต่เนี่ยเรื่องอุกเขิน เพราะว่าตัวหนู  
 เป็อนโคลนไปหมด ไอริสก็เลยได้รับอนุญาตให้ใช้น้ำตอนนี้ได้ เตรียมพร้อมที่จะเจอกับอาจารย์  
 แสตตัง โคลนสีน้ำตาล ไหลลงไปเป็นสายน้ำสู่พื้นดิน ตัวเรากลับมาเป็นสีขาวสะอาดอีกครั้ง

## 15. ห้องนั่งเล่น

เสียงเคาะหนักๆ ต่อเนื่อง ยูจินีรีบไปที่หน้าบ้าน

- ยูจินี อลิซาเบธ โมลิแซงอยู่ไหน บอกให้เขาไปซ่อน ซ่อนดีดี โอ พระเจ้า พระเจ้า ช่วยลูกด้วย สวัสตี  
 ค่ะท่าน รูลิน เอลซาเบ งามะ ลูสกา เชิญเลยคะ
- ศาสนาจารย์ ขอบคุณครับ คุณนายเกรซ วันนี้คุณหมอยูรีเปล่า
- ยูจินี ตายแล้ว คุณหมอเพิ่งออกไปเมื่อตะกี้นี้เองคะ
- ศานาจารย์ อิกแล้วหรือ น่าสงสาร เป็นหมอนี้ไม่ได้พักเลยนะครับ แต่เด็กจะเกิดมันก็ห้ามไม่ได้ วันนี้ใคร  
 ละครับ
- ยูจินี จริงๆ ตอนวิ่งออกไป เหมือนได้ยินเขาพูดอะไรเกี่ยวกับงูกัดนี่ละคะ ลาบูซังก้า คิดว่านะคะ
- ศาสนาจารย์ ลาบูซังก้า ลาบูซังก้าหรือ ตายจริง ลาบูซังก้า ที่อยู่บ้านฟาร์มตรงแยกใหญ่จะหรือ ไม่น่าเลย คง  
 ให้แมรีเอาลูกฟักไปเยี่ยมซักหน่อย ลูกคนไหนหรือครับ
- ยูจินี เอ่อ จริงๆ ฉันได้ยินว่าแก่แล้วนะคะ ผู้ชาย
- ศานาจารย์ พระเจ้า ไม่ ไม่ใช่หรือ คนนั้นหัวใจวายเสียเมื่อปีที่แล้ว เราต้องระวังพวกงูนี้ให้มากๆ เรารู้ว่า  
 เกิดอะไรขึ้นกับอีฟ ไซ้ไหมครับคุณนายเกรซ
- อลิซาเบธ ทุกคนมีใบเบิลเป็นของตัวเอง คั้นด้วยริบบิ้นขาว คุณไม่ต้องดูแลรับรองอะไรเขาเลย ทุกคนมา  
 สวดขอฝนแค่นั้น... “แอฟริกา...โคตรแห้งแล้ง”
- ยูจินี อลิซาเบธ โอ๊ย ตายแล้ว ตายจริง รับซาซักหน่อยไหมคะ
- ศาสนาจารย์ เราขอสวดภาวนาให้
- อลิซาเบธ เฮ้ย โมลิแซง เข้ามาทำไม
- โมลิแซง “Imithi goba kahle, ithi ithi Imithi goba kahle”
- ศาสนาจารย์ นี่ลูกใครหรือครับ คุณนายเกรซ
- ยูจินี ลูกของ เอ่อ เขาเพิ่งมาเยี่ยมเราวันนี้ละคะ แค่วันนี้วันเดียว
- ศาสนาจารย์ อ่า อย่างนั้นหรือ แค่วันนี้วันเดียว เราขอสวดภาวนาให้ เม็ดฝนชะโลมจิตวิญญาณเราให้บริสุทธิ์  
 ทำให้จิตใจเบิกบาน ชะดินให้ชะอุ่มน้ำ ด้วยพรอันประเสริฐจากพระองค์ผู้ยิ่งใหญ่ เม็ดฝนที่ช่วย  
 คลายกังวลของโปรยลงมาตามเสียงสวดภาวนาของเรา ขอให้ผู้ที่ล่องลงงูพิษในลิปสติก ใน  
 กระโปรงสั้น ต้องประสบกับภัยแล้งที่พวกเขาผ่านมาสู่เราอย่างผิดบาป
- อลิซาเบธ ทุกครั้งเขาสวดขอฝนจะเป็นตอนเดียวกับชลามีนากับไอริสเอาพรมห้องหุ้มาสะบัดข้างนอก ทุก  
 คนหันไปมองพรมเปียกผืนใหญ่ ต้องมีแดดถึงจะแห้ง

## 16. ทางเดิน

อลิซาเบธนอนลึ้มตามเตียงสีขาว ในความมืด ฟังเสียงพ่อกับแม่ถกเถียงกันหน้าประตูห้องเธอ

- ยูจินี ฉันจะไม่ให้เขาเข้าบ้านอีก
- หมอเกรซ ก็อย่าเปิดประตูให้เขาเข้ามาสิ

- ยูจินี ไม่ตกลงนะ เขาเห็นโมลิแซงแล้ว คราวนี้เรารู้ล่ะว่าเขาจะทำอะไรต่อ โทรแจ้งตำรวจไง
- หมอเกรซ ไม่หอรอกน่า เขาไม่ทำอย่างนั้นหอรอกคุณ
- ยูจินี ทำไมคุณต้องทำอย่างนั้น ทุกวันอาทิตย์แบกกระเป๋าใส่ดำแล้วก็หายตัวไป ทำไมไม่นั่งอยู่บ้านเฉยๆ แล้วก็สวดขอฝนไป คุณรู้ไหมว่าเขาเรียกฉันว่าอะไร ตัวอันตราย ขนาดคนที่เล็กนับถือคาทอลิกไปแล้วที่เลยยังโดนว่าเลย แล้วคุณยิวที่ไม่เชื่อในพระเจ้า จะเหลืออะไร ได้โดนว่าอีกยาว
- หมอเกรซ อดทนหน่อยสิคุณ เราต้องสู้
- ยูจินี แต่คุณคะ ถ้าคุณอยู่เจอเขา อย่างน้อยฉันก็จะพอขยับตัวไปทำอย่างอื่นได้ แบบว่าแอบไปชงชาหรือว่า
- หมอเกรซ เข้าใจ ผมขอโทษที่หายตัวไป ผมโดนตำว่าไอ้ยิวตั้งแต่วันแรกที่ไปโรงเรียน ทุกคนใส่รองเท้าขัดมัน
- อลิซาเบธ ถีบไบเบิ้ลคนละเล่ม แล้วผมเดินเท้าเปล่า จะให้ผมนั่งโดนดูถูกแบบนั้นอีก ผมก็ไม่ไหวนะ เกิดอะไรไม่รู้ข้างนอก มีช่องระหว่างมูลี่กับขอบหน้าต่าง ถ้ามองออกไปจะเห็นรถตำรวจวิ่งผ่าน มาอีกแล้ว ตำรวจจับคนได้ ตะโกนใส่เขาว่า “Fokking Kaffir” (Pass! Pass! Jou Fokken Kaffir) เขาไม่ทันคิด เวลานี้เขาควรจะอยู่บ้านเขาแล้วถ้าคุณไม่มีใบอนุญาตแล้วดันโดนจับได้ หนีขึ้นต้นไม้ไซริงกา หรือหนีไปซ่อนใต้เตียงซลามิน่าไม่ทัน ตำรวจก็จะกดลงนอนบนถนน แล้วก็ตีอย่างแรง
17. ห้องครัว
- อลิซาเบธนั่งบนพื้นห้องครัวสีขาว แดง และน้ำเงิน ห้องสว่างด้วยแสงตอนเช้า นอกหน้าต่างติดกับซิงค์น้ำ เปียตรอสปีนบันไดเช็ดหน้าต่าง มองตรงมาทางยูจินี*
- อลิซาเบธ ทุกวันพุธ หนูจะได้นั่งเลียคราบนมข้นในกระป๋องพื้นห้องครัวจนเกลี้ยง เปียตรอสปีนบันไดเช็ดหน้าต่างอยู่ข้างนอก เปียตรอสผิวดำกว่าไอริส แต่ไม่ดำเท่าซลามิน่า ไอริสบอกว่าเพราะเปียตรอส เป็นคนซุกๆ เอ๊ะ แต่ไอริสก็เป็นคนซุกๆนะ ส่วนซลามิน่าเป็นคนโคซซา ตอนนี้อ่ามพูดอะไรกับแม่เลย เพราะแม่กำลังนับว่าต้องใส่แปรงและน้ำตาลก็กลัว
- เปียตรอส คุณครับ สวัสดีครับ
- ยูจินี โทษทีจะ ตกใจหมดเลย ว่าไงจะ
- เปียตรอส คุณสบายดีไหมครับ
- ยูจินี อ้อ สบายดีจะ ขอขอบคุณมาก
- เปียตรอส คุณครับ เมื่อไหร่คุณจะกลับประเทศคุณครับ
- ยูจินี อะไรนะ
- เปียตรอส เมื่อไหร่คุณจะกลับไปประเทศของคุณครับ
- ยูจินี ที่นี่คือประเทศของฉันจ๊ะ
- เปียตรอส ไม่ใช่ครับ คุณมีประเทศของคุณ ไกลจากนี้
- ยูจินี ไม่ใช่ นี่คือนี่ประเทศที่ฉันอยู่ ฉันเกิดที่นี่ แม่ฉันก็เกิดที่นี่ ลิซซี่ จอห์น

เป็ยตรอส                    ไม่ใช่ครับ นี่ประเทศของผม คุณต้องกลับไปประเทศของตัวเองที่อยู่ไกลจากนี้  
 ยูจีนี่                      อลิซาเบธ บอกชลามิน่าให้โทรหาพ่อที ไป!

### 18. ที่สวน

อลิซาเบธ                    ชลามิน่า ชลามิน่า  
 ชลามิน่า                    จี๊ว! ลิงจี๊ว!! อยู่ไหน โมลิแซง นี่แหนะ โมลิแซง เข้าบ้านเดี๋ยวนี้  
 โมลิแซง                    โมลิแซงจะเล่นนอกบ้าน  
 ชลามิน่า                    ถ้าคนนั้นเขาเจอตัว เขาจะโทรบอกตำรวจให้มาจับ  
 อลิซาเบธ                    เขาเจอแล้ว  
 ชลามิน่า                    อะไรนะคะ  
 อลิซาเบธ                    เมื่อวันอาทิตย์แล้วก็ตอนเช้าวันนี้เอง หนูขี้จี้กรยานของลูสก็้า แล้วโมลิแซงไม่ทันคิดก็วิ่ง  
 ออกมา  
    แต่หนูบอกไปว่า เขามาเยี่ยมเราแค่วันนี้วันเดียว  
 โมลิแซง                    แค่วันนี้วันเดียว!  
 ชลามิน่า                    ชู่วว! ไม่ร้องๆ ชู่ววๆๆ แล้วเขาพูดอะไรหรือเปล่านั้น  
 อลิซาเบธ                    ไม่ได้พูดอะไรเลย เขาบอกให้ลูสก็้าเอาจักรยานเข้าบ้าน  
 ชลามิน่า                    โอ ลิงจี๊ว! ขอขอบคุณค่ะ ไปกันเถอะโมลิแซง  
 อลิซาเบธ                    บางทีพ่อก็จะทำงานตึกมากๆ แต่ถ้าวันนี้เป็นวันศุกร์ หนูจะได้ไปโรงหนัง drive in กับแม่ เรา  
    ต้องรอให้มีตสนิทะก่อน

### 19. โรงหนัง drive in

*กลางคืน มีเสียงกบและจิ้งหรีด อลิซาเบธจ้องจอหนังด้วยความตะลึง*

อลิซาเบธ                    ฉากที่ชอบมากๆ ในหนังโปรดของหนูเรื่อง โพลีอานนา คือตอนที่ร้องเพลง “from sea to  
 shining sea” หนูอยากรู้ว่าที่อเมริกาเกิดเกิดเตอริรีป่าว พ่อบอกว่าอเมริกาคือบ้านของความกล้า  
 หาญและอิสราภาพ อิสราภาพและความกล้าหาญอยู่ข้างในใจ ถ้าลองฟัง ฟังจริงๆ ก็จะได้ยิน  
 อิสระ ความกล้า อิสระ และก็ความกล้า เหมือนเสียงกลองที่ตีตอนกลางคืน อิสระและกล้าหาญ  
 ตุ่ม ตุ่ม ตุ่ม ราช ราช ราช ตุ่ม ตุ่ม ตุ่ม ราช ราช ราช

### 20. สวนหลังบ้าน

*อลิซาเบธรีบไปที่รั้ว มองหาลูสก็้า*

อลิซาเบธ                    ลูสก็้า แม่หลับอยู่ แม่บอกแม่เหนื่อย ลูสก็้า! ลูสก็้ามาเล่นด้วยไม่ได้ แล้วพ่อแม่ห้ามไม่ให้มา  
 ของขวัญ...เพื่อน... เพื่อน? เพื่อนอยู่ไหน อะ เราไปเล่นกับมาบาเลลได้นี่หน้า มาบาเลล อยู่ในห้อง  
 ตรวจข้างโต๊ะ คอยอยู่เป็นเพื่อนพ่อตอนทำงาน มาบาเลลเป็นโมเดลกระตุกจริงๆ มาบาเลล เธอ

ไม่มีแก้ม กระตักขึ้นนี้ เลยไม่ติดกับขึ้นนี้ ต้องมีตะขอเกี่ยวไว้ อ้าาาาาา ฐึ่ม! ฐึ่ม ฐึ่ม ฐึ่ม

## 21. อลิซาเบธอยู่ในห้องตรวจของพ่อ

ยูจินี ตามหาซะทั่วเลย ไม่ได้ยินแม่เรียกหรือ ซลามิน่าเตรียมอาหารเย็นเสร็จแล้ว แล้วหนูก็ยังไม่ได้อาบน้ำ ถ้าแม่ไม่ทำให้ก็คงไม่มีอะไรเสร็จทุกทีสินะ

ซลามิน่า คุณคะ คุณคะ

ยูจินี มีเรื่องอะไร เกิดอะไรขึ้น แล้วจอร์จล่ะ อย่าบอกนะว่าเธอทิ้งเขาไว้ที่สระน้ำ

ซลามิน่า คุณจอร์จไม่เป็นไรค่ะ อยู่กับไอริส คือ คือ ดูไบก์ ญาติของดิฉัน เขาอยู่หน้าบ้าน เขาบอกว่า โอคุณนายคะ โมลิแซง โมลิแซง หายไป

ยูจินี หมายความว่ายังไง โมลิแซงหายไป ก็เขาอยู่ที่นี่

ซลามิน่า ไม่ค่ะ ไม่อยู่ ดิฉันพาลูกไปด้วย ตอนกลับบ้านวันพฤหัสบดี แล้วก็หายไป หายไปแล้วค่ะคุณ เขาบอกว่าลูก หายไปแล้ว

ยูจินี แซลลี่ นี่ไม่ได้ทำให้ฉันเข้าใจขึ้นนะ ฉันจะช่วยเธอได้ยังไงถ้าฉันไม่รู้เกิดอะไรขึ้น

อลิซาเบธ แล้วไอริสก็วิ่งเข้ามา แบน้องจอร์จไว้บนหลัง

ยูจินี อลิซาเบธ ไปเรียกญาติซลามิน่าเข้ามาเร็ว ไอริสว่ายังไง

ไอริส ซลามิน่าทิ้งโมลิแซงไว้กับแม่แล้วตอนนี้ลูกเธอก็หายไปค่ะ

ยูจินี แม่เขาอยู่ที่ไหนล่ะ

ไอริส แม่เขาอยู่ที่บ้าน

ยูจินี งั้นโมลิแซงก็ต้องอยู่ที่นั่นด้วย

ไอริส ไม่มีค่ะ ไม่มีใครหาโมลิแซงเจอเลยซักคนเดียว แม่เธอไม่รู้เลยว่าโมลิแซงหายไปได้อย่างไร

ยูจินี มันจะเป็นไปได้ยังไง

## 22. ที่ประตูหน้าบ้าน

อลิซาเบธรีบวิ่งมาตามดูไบก์ที่หน้าประตูบ้าน เขาอายุประมาณ 50 ปีแต่ดูแก่กว่านั้น ผอมบาง สวมเสื้อสูทปอนๆ ที่ยืมมาจากใครซักคนที่ตัวใหญ่กว่าเขามาก ในมือถือหมวกเฟลท์ฝุ่นจับ ไค้งหัวอย่างอ่อนน้อมพร้อมกับพูด

อลิซาเบธ ดูไบก์ ดูเมล่า แม่อยากให้เข้าไปคุยในบ้านนะค่ะ ดูไบก์ต้องถกจากกางเกงขึ้นเพราะว่ามันยาวเกิน ตอนเขาถอดหมวกทักหนู ฝุ่นร่วงลงมาเต็มเลย แขนเสื้อก็ยาวเกินแขนมาอีก

ยูจินี สวัสดีจ๊ะ

ดูไบก์ สวัสดีครับ

ยูจินี ดูไบก์คะ ช่วยบอกทีว่าเกิดอะไรขึ้น

ดูไบก์ โมลิแซงหายตัวไปครับ ยัยหนูไม่สบาย ป่วยหนัก แล้วตอนนี้ก็หายไปแล้ว

ยูจินี เมื่อไหร่จ๊ะ เมื่อวาน วันพฤหัสบดี

ดูไบก์ อ่ะ วันพฤหัสบดีครับ เราพาไปโรงพยาบาล แล้วหมอก็บอกให้เรากลับบ้าน

ยูจินี อ้อ งั้นเขาก็อยู่โรงพยาบาลนะซลามิน่า ดูไบก์เขาก็อยู่ที่โรงพยาบาลไง

คูโบก ไม่อยู่ครับ เรากลับไปที่นั่นอีกที ก็ไม่เห็นโมลิแซงแล้ว ยัยหนูหายไปแล้ว  
 ยูจินี แล้วโรงพยาบาลบอกว่าอะไร เขาบอกเธอว่าไงบ้าง  
 คูโบก ไม่บอกเลยครับ เราเดินทั้งวัน เดินไกลมากเพื่อไปที่นั่น แล้วโมลิแซงก็ไม่อยู่ ยัยหนูไม่อยู่  
 ยูจินี พระเจ้าช่วย! โรงพยาบาลอะไร บาราวานท์เทอ  
 คูโบก ใช่ครับ ที่บาราวานท์  
 ยูจินี พระเจ้า ไอริส พาจอห์นไปนอนที่เตียง แล้วช่วยไปบอกให้ปีเตอร์สตาร์ทรถรอ ฉันทไม่อยากให้เขา  
 ใส่เครื่องแบบ ที่นี้เธอช่วย เดียว ไอริส เธอช่วยลือคบ้าน ให้จอห์นกับออลิซาเบธกินข้าวเย็น และ  
 จะขอรบกวนเธออีกหน่อย ช่วยอยู่เป็นเพื่อนเด็กๆ ที่ คุณผู้ชายคงกลับดึก เขามีงาน แชลลี่ ไป  
 นอนพักเถอะ ไอริสซึ่งจะเอาข้าวเย็นไปให้ที่ห้อง  
 ออลิซาเบธ หนูจะไปกับแม่  
 ยูจินี ไม่ได้จ๊ะ อยู่กับไอริสและทำตัวดีด้วยนะ  
 ออลิซาเบธ ก็ตำรวจจะมาจับถ้าแม่เข้าไปในนั้น ต้องมีใบอนุญาตถึงเข้าไปได้  
 ยูจินี ออลิซาเบธ แม่อยากให้หนูเข้มแข็งนะ อยู่บ้านกับไอริสซึ่งไปได้แล้ว ไป  
 ออลิซาเบธ ไม่ได้รับอนุญาตให้เข้าไป

### 23. ทางออกจากบ้าน

*ตอนกลางคืน กลางทุ่งหญ้า อากาศเย็น ปีเตอร์ โมมบาดี หันหน้ารถเมอซิเดสเตรียมออกจากโรงรถ*

ออลิซาเบธ ปีเตอร์ โมมบาดีเตรียมรถเพื่อออกไปข้างนอก แม่รีบออกมา สวมเสื้อคลุมขณะวิ่งจะได้ไม่หนาว  
 แล้วพอแม่ขึ้นรถปุ๊บก็จะเจอหนูซ่อนอยู่เบาะหลัง นี่เอาเสื้อหนาวมาแล้ว ใส่ไว้จะได้ไม่เป็นหวัด  
 แล้วนี่ก็ผ้าห่มกับขนมหวาน เพื่อให้โมลิแซง  
 ยูจินี ออลิซาเบธ ออกไปจากรถเดี๋ยวนี้เลยนะ ไม่เข้าใจรีไรง เข้าไปในบ้าน แม่บอกให้ไป ลง ออลิซาเบธ  
 ออลิซาเบธ ถ้าหนูเข้าบ้านหนูจะโทรบอกพ่อ เพราะว่าแม่ต้องมีใบอนุญาตถึงจะเข้าไปได้  
 ยูจินี โอ้ยๆ จริงๆ เลย ปีเตอร์ ออกรถเถอะ  
 ปีเตอร์ ครับ

### 24. เวลาหนึ่งทุ่ม บนถนนในโยฮันเนสเบิร์ก มืดแล้ว

*รถขับเลยบริเวณที่อยู่อาศัยมาแล้วอากาศเลยเย็นขึ้น*

ออลิซาเบธ ตอนนี่เพิ่งทุ่มครึ่ง เราขับรถออกมาผ่านประตูหน้าบ้านที่เป็นประตูไฟฟ้า มาถึงถนนยาน สมุทส์  
 จากนั้น ก็จะวิ่งเข้าถนนเอลอฟ เป็นถนนใหญ่ แล้วก็ตรงไปทางไปสนามบิน พอผ่านสนามบินก็  
 เลี้ยวเข้าถนนลูกรัง สายเล็กๆ ไม่มีไฟถนน ทางนั้นแหละ เป็นทางไปไซเวโท ซลามิน่ากับซีไฟริโซ  
 กลับบ้านตอนวันหยุด ปกติเราจะไม่วิ่งเส้นนี้เลย หัวใจหนูเต้น บวม พุทตี้ พุ่ม พุทตี้พุ่ม พุทตี้ บวม  
 พุ่ม  
 ยูจินี ทางนี้ไปไหนนะปีเตอร์  
 ปีเตอร์ ไปเส้นหลักครับ

ยูจินี ดิฉันว่าเราวิ่งเส้นหลักดีกว่า อย่าวิ่งเส้นเล็กๆ เลย น้ำมันเหลือพอใช้ไหม  
 ปีเตอร์ พอครับ  
 อลิซาเบธ ลูสก็บอกว่าถ้าเราเข้าไปในเขตนั่นเราจะถูกฆ่า เขาไม่อยากให้เราเข้าไป พวกเขาฆ่าทุกคนที่ยื่น  
 มือเข้าไปช่วย แต่หนูเคยเข้าไปนะ ไปกับกลุ่มร้องเพลงประสานเสียงกับซิสเตอร์โยเซฟา  
 แต่ลูสก็  
 ก็บอกอีกว่า “นั่นมันตอนกลางวันแล้วเธอก็ไม่ได้เข้าไปที่นั่นจริงๆ ซะหน่อย ตำรวจไม่อนุญาต  
 หรอก” ยิ่งพูดอีกว่าแม่ชีบางคนอะ งี้เง่า เข้าไปแล้วก็ถูกจัดการ ไม่ยอมเชื่อตำรวจ บา... รา..  
 บารา บาราวานท์ ถึงโรงพยาบาลแล้วคะแม่  
 ยูจินี ปีเตอร์เธอช่วยจอตรดที่หน้าโรงพยาบาลเลยนะ ฉันว่าเธอรออยู่ในรถที่หน้าทางเข้าเลยดีกว่า

### 25. โรงพยาบาลบาราวานท์

ยูจินีกับอลิซาเบธ ถือผ้าห่มกับขนมหวานจะเอามาให้โมลิแซง ที่โซนผู้ป่วยหนัก  
 ผู้ช่วยพยาบาลผิวขาวและนักเรียนแพทย์มองอลิซาเบธกับแม่ด้วยความตกใจที่เห็นทั้งสองเข้ามา

อลิซาเบธ พอไปถึงเราก็เจอผู้ช่วยหมอตัวอ้วน  
 ผู้ช่วยแลนนิ่ง พระเจ้าช่วย คุณนายเกรซมาทำอะไรที่นี้กลางดึกอย่างนี้คะ  
 อลิซาเบธ แล้วเธอก็พาเราสองคนเดินไปตามทาง ที่นี้กลิ่นแปลกๆ ไปที่ห้องทำงานของคุณหมอ เขาบอกว่า  
 จะเปิดคู่มือสารทั้งหมดให้ โมลิแซง โมลิแซง เอลเลซาเบธ ส่วนนี้อลิซาเบธ มัชโลฟ เราหาทุก  
 ห้อง ทุกเตียง ทุกห้อง ทุกเตียง จนมาถึงเตียงสุดท้าย...ไม่ใช่โมลิแซง  
 หมอ เราอาจจะลืมบันทึกไว้ก็ได้ คุณนายเกรซครับ ไปครับ ลอง...อืม ลองหากันอีกรอบ

### 26. ที่บ้าน ทางเดินมีตสนิท ช่วงใกล้รุ่ง

หมอเกรซ มันเป็นการตัดสินใจที่โง่มาก คุณเอาชีวิตลูกและชีวิตตัวเองไปเสี่ยง  
 ยูจินี ฟังก่อนสักวินาทีได้ไหม  
 หมอเกรซ ยูจินี ผมเข้าใจคุณจริงๆ นะ ว่าคุณเป็นห่วงลูกชลามิน่า แต่ตัดสินใจทำแบบนี้มันโง่มาก มัน  
 อันตรายจะตาย ทำไปได้ยังไง คุณขับรถไปในโซนนั้นกลางดึก พาลูกไปด้วย ทำไม่โทรหาผม  
 ยูจินี ก็คุณทำงานอยู่ ไม่มีทางติดต่อคุณได้หรอก  
 หมอเกรซ แล้วทำไมไม่โทรไปถามที่โรงพยาบาล  
 ยูจินี ฉันว่าคุณรู้ว่าทำไมฉันไม่โทร ทำไม่ฉันต้องไปด้วยตัวเอง แล้วถ้าถึงขนาดว่าดูไปกับแม่ชลา  
 มิน่า บอกว่าหาเด็กไม่เจอ โทรไปจะช่วยอะไรได้ เขาหายตัวไปแค่นั้นเลย!  
 หมอเกรซ แต่ทำแบบนี้มันโง่แล้วก็เสี่ยง ยูจินี!  
 ยูจินี ก็ได้ มันโง่ ฉันโง่ อยากได้อินอย่างนี้ใช่ไหม ฉันโง่ โง่ โง่ ที่นี้โคตรโง่เลย ฉันทำ ฉันทำทุกอย่างเท่า  
 ที่จะทำให้ได้แล้ว แล้วยังหาไม่เจอ หายไปกับอากาศ มาค่าฉันว่าโง่ ก็ไม่ได้ทำให้หาเขาเจอหรอกนะ  
 ...เขาหายไปแล้ว  
 หมอเกรซ พอเข้าแล้วผมจะโทรหาจอนสตัน

ยูจินี เราดูบันทึกของจอนสตันแล้ว ไอแซค ไม่มี ไม่มีเลย มันจะเป็นไปได้ยังไง มันเกิดสิ่งนี้ขึ้นได้อย่างไร  
 หมอเกรซ พระเจ้าเท่านั้นแหละที่รู้

### 27. เข้าดู สวนหลังบ้าน

ลูกโซริงการ่วงกระจายบนพื้นหญ้า อลิซาเบธเห็นชลามิน่านั่งนิ่งอยู่ใต้ต้นไม้  
 โยกไปมาเรื่อยๆ แสดงออกถึงความเสียใจแบบแต่ก่อน อลิซาเบธป็นขึ้นไปบนชิงช้าอย่างช้าๆ

อลิซาเบธ แม่เอาแต่นอนเฉยๆ บนเตียงมาสองวันแล้ว นอนละก็นอน บ้านเงียบลงมากพอชลามิน่าไม่เข้า  
 มา  
 เขานั่งใต้ต้นไม้โซริงกาโยกไปโยกมา เหมือนเวลากล่อมโมลิแซง หนูลองกล่อมเธอดู thula baba  
 Thula baba ...แต่หนูว่าเธอไม่ได้ยินหรอก อ้อ นั่นฟักทองนี่กับเนยแล้วก็ซาร์รอนที่ไอริสวางไว้  
 ให้ แต่หนูว่าเธอไม่รู้ตัวหรอก เธอไม่เลิกโยกไปมาเลย ขนาดลูกโซริงกาหล่นมาโดนก็ไม่มีรู้สึก ผ่าน  
 ไปสองวัน มีผู้ชายโทรมาหาหนู ชูว! แม่หลับอยู่ค่ะ เขาขอฝากข้อความให้พ่อบอกว่าเป็นเรื่อง  
 ด่วน  
 เกี่ยวกับเด็กที่เป็นลูกของคนรับใช้เรา หนูโทรหาพ่อเบอร์ 46-7620 พยาบาลชื่อรีเบคก้า รี  
 เบคก้า  
 เป็นคนคำแต่พูดอังกฤษสำเนียงแบบควีน ชอบพูดตลกๆ “ฉันนี่ขาวยิ่งกว่าคนขาวอีก” รีเบค  
 ก้าบอกว่า ถ้าหนูโทรมาติดต่อสายเข้าไปหาพ่อได้เลย หนูบอกพ่อว่ามีคนชื่อหมอซวิกเกอร์โทร  
 มาหา พ่อตอบว่า “ขอบคุณลูกนะพ่อจะถึง บ้านอีก 10 นาที หนูอย่าเพิ่งบอกชลามิน่านะ” ต้อง  
 ไม่บอกชลามิน่า

### 28. หน้าประตูห้องนอน สี่โมงเย็น

เพลงบิโธเฟนเพลงเดิมเปิดเบาๆ ขณะที่อลิซาเบธเดินขึ้นไปหาแม่ เธอเดินอย่างแผ่วเบาที่สุด

อลิซาเบธ ห้องแม่มีตสนิท เพราะแม่ปิดม่านไว้ พอพ่อมาถึง พ่อดึงม่านขึ้น เงาดำจากต้นอัลมอนต์ทะลุเข้า  
 มากลิตเตอร์วิเศษ...  
 หมอเกรซ ยูจินี ยูจินี ตื่นเร็ว ลูกไปแต่งตัวเถอะ ซวิกเกอร์เจอเด็กคนหนึ่งที่ระบุไม่ได้ว่าเป็นใครที่เต็มบิซา  
 ยูจินี ตายจริงไอแซค นี่ก็โหมงแล้ว แล้วเต็มบิซาอยู่ไหน  
 หมอเกรซ โรงพยาบาลคนดำที่เพิ่งสร้างใหม่ อยู่เลยอีเดนเวล ไป  
 ยูจินี ไอแซค ไม่ใช่หรอก บอกเขาไปรีเปลว่าบาราวานท์  
 หมอเกรซ เสื่อคลุมคุณอยู่ไหน ซวิกเกอร์บอกว่าเด็กคนนี้อายุไม่ถึงสามขวบ คือนั่นคนไข้นั้นมากเลยแบ่ง  
 มาที่นี่ แล้วทำเรื่องส่งตัวตามมา ผมบอกอลิซาเบธแต่ห้ามบอกชลามิน่า ซวิกเกอร์บอกว่ามีเด็ก  
 น้อยตายไปสามคนที่บาราควินวันพฤหัสบดี สองคนตายเพราะขาดน้ำ คุณก็รู้พ่อแม่จะไม่ยอมพาลูก  
 มาโรงพยาบาลถ้าไม่ป่วยหนักแล้ว ผมไม่อยากให้เธอมีหวังขึ้นมา ติดกระดุมบนเองนะคุณ ข้าง  
 นอกมันหนาว



## 29. ประตูห้องครัว

แดดตอนบ่ายส่องเข้ามา อลิซาเบธวิ่งไปที่ประตู รถขับออกไปแล้ว

อลิซาเบธ หนูหยิบผ้าห่มกับขนมหวาน พอวิ่งถึงประตูครัว รถก็ออกไปแล้ว ไฟท้ายรถไกลออกไป ออกไป  
ออกไป แล้วประตูก็ปิด ขอให้พ่อบีบอนุญาตด้วยเถอะ

## 30. ข้างนอก บ้านไคท์ห้องครัว หนาว มีดสนิท เสี่ยงกบกับจิ้งหรีดร้องระงม

อลิซาเบธ หนูมานอนรอข้างนอกตรงบันไดห้องครัว หนูจำไม่ได้ว่าเกิดอะไรขึ้น แต่รอบตัวหนูมีกระดาดห่อ  
ขนมหวานร่วนอยู่ นั่นแหละ มีคนกินขนมของโมลิแชนง ต้องมีคนละเมอกินแน่ๆ พอไอริสคุกเข่า

ลง

มาอุ้มหนูกลับไปนอน ทันใดนั้นเองเขาก็สว่างวาบขึ้นมา เหมือนเทียนสว่างตอนกลางคืน แสงไฟ  
แสงไฟรถที่ประตู รถคันใหญ่สีดำ รอให้ประตูเปิด ขับขึ้นมาตามทาง แล้วก็ดับไฟ

ไอริส เตี่ยวคะ คุณรออยู่ตรงนี้กับไอริสซี นะคะ

อลิซาเบธ ได้ยินแค่เสี่ยงกบกับจิ้งหรีด นั่นเสียงร้องเท้าพ่อ ได้ยินเสียงรองเท้าขัดมันสีน้ำตาลของพ่อเดินไป  
ที่ท้ายรถ เปิดประตูหลัง แสงส่องผมของแม่ สองคนเดินตรงมาช้าๆ เดินผ่านดอกกลั่นทมสี  
ขาว มาทางต้นไซริงกา นั่นชลามิน่าหลับอยู่ตรงนั้นเหมือนหนูเลย นอนห่มผ้าห่มของซี  
ไฟร์อยู่ ผืนที่เขาชอบห่มตอนนั่งฟังไฟ ร้องเพลงสวด ซีไฟร์พูดว่าเมื่อบรรพบุรุษของเราตาย จิต  
วิญญาณของพวกเขา จะบินไปอยู่ในต้นไม้ ใบไม้ ในผลของมัน และเสียงต้นไม้คำราม  
เพราะฉะนั้นเวลาคุณแกะหน้าจากจากต้นไม้ คุณเลือกหน้าตาไม่ได้ หน้ามันอยู่ของมันอยู่แล้ว  
คุณแค่เปิดออกมา ออกมาสู่โลกนี้ ดูว่าหน้าตาเป็นอย่างไร เหมือนเวลาคนเราถือกำเนิด หนูว่าช  
ลามิน่าคงอยากรู้ว่าโมลิแชนงอยู่ในต้นไม้รีเปล่า ตอนนี้เราแทบมองไม่เห็นหน้าชลามิน่าเลย ลูกไซ  
ริงการ่วงคลุมหน้าหมด พอชลามิน่าลืมตาขึ้นมาก็เห็นโมลิแชนง ตากลมโตจ้องอยู่อย่างนั้น อย่าง  
กับว่าเป็นความฝัน แล้วจู่ๆ กองไซริงกาก็ลอยขึ้น แล้วก็ระเบิดออก

ชลามิน่า โอ้ โอ้ โอ้ โมลิแชนง โมลิแชนง โมลิแชนง

อลิซาเบธ ดูเมล่า โมลิแชนง ดูเมล่า

ชลามิน่า เย้! ดูเมล่า โมลิแชนง ดูเมล่า

## 31. ที่กองไฟ ด้านนอกส่วนคนรับใช้

ชลามิน่า ไอริส เปียตรอสเต็นรำแสดงความยินดี ซีไฟร์ตักกองอย่างหึกเฮิม

โมลิแชนงนั่งห่มผ้าอยู่รอบกองไฟ อลิซาเบธแอบอยู่ในเสาเสาวรส

ชลามิน่า โมลิแชนง โมลิแชนง มาเต้นกับแม่ โมลิแชนง มาไหม โอ๊ะ ฮีบ ขึ้นมา โมลิแชนง

อลิซาเบธ หนูเต้นด้วย อุ้มหน่อย อุ้มหน่อย

ชลามิน่า เอ้า อุ้มเลยเธอ เจ้าลิงจิว โอเค มา ขึ้นมาบนนี้ โอ้ๆ เจ้าลิงจิวนี้ซึกจะหนักใหญ่แล้ว เย้! เย้! โมลิ  
แชนง! โมลิแชนง เอลเลซาเบธ มัชโลฟ!

## 32. ห้องนั่งเล่น ป้ายวันอาทิตย์

อลิซาเบธเล่นอยู่กับโมลิแซงที่ใกล้จะหายป่วยแล้ว

อลิซาเบธ พี่ไม่ได้อ่าน ตัวนั้นแหละอ่าน  
 โมลิแซง พี่ลิ่งนั่นแหละอ่าน ลิ่งอ่าน  
 อลิซาเบธ น้องว่าหนูอ่าน เราดีใจมากเพราะวันนี้พ่ออยู่บ้าน ปกติพ่อจะออกไปช่วยคนเสมอ ต้องไปช่วยคน  
 เตี่ยวันนี้! ต้องไปทำคลอดเตี่ยวันนี้! ต้องไปรักษาคนถูกงูกัดเตี่ยวันนี้! เอาแอสไพรินไปแล้วกินนอนพัก  
 ชะ พักอย่างเงียบสงบ เงียบสงบ เงียบสงบ  
 หมอเกรซ ชูๆ เฮ้อ จริงๆเลย ฮัลโหล ครับ หมอเกรซพูดครับ  
 อลิซาเบธ แล้วพ่อก็เอามือขึ้นมาทาหน้าแบบนี้  
 หมอเกรซ โอ้ พระเจ้า พระเจ้าช่วยด้วย

## 33. ห้องอลิซาเบธ มีด เจียบ

ชลามิน่านั่งข้างๆ อลิซาเบธที่นอนลืมตาอยู่บนเตียง

อลิซาเบธ ชลามิน่าพาหนูเข้านอน มีอะไรเหรอ แซลลี่ เกิดอะไรขึ้น  
 ชลามิน่า นอนเถอะค่ะ คุณลิซซี่ ชลามิน่าอยู่ตรงนี้แหละ...คุณนอนเถอะ  
 อลิซาเบธ แต่ว่ามีอะไร มีอะไรเหรอ แซลลี่  
 ชลามิน่า เกิดเรื่องไม่ดีค่ะ คุณลิซซี่ เรื่องร้ายแรง “Thula baba, thula...”  
 อลิซาเบธ ทั้งคืนหนูได้ยินเสียงแม่วิ่งเข้าวังออกบ้านหากูญแจรถ หนูว่ากุญแจอยู่ที่พ่อ แล้วก็ถามหาปิ่น...แม่  
 จะเอาปิ่นไปทำอะไร

## 34. บนถนน ฝุ่นคลุ้ง ร้อนระอุ ที่ทรานส์วัลเหนือ

แสงแรกยามเช้า รถยนต์สี่ล้อขับด้วยความเร็ว อลิซาเบธหน้าแบบกระຈก

มองผู้หญิงคลุมหน้าเดินบนถนน หอบลูกไว้ด้านหลัง ส่วนใหญ่จะเดินด้วยเท้าเปล่า มีถังใส่อาหารหรือน้ำเทินหัวไว้  
 เต็กๆ ตุกระเซอะกระเซิง วิ่งตามยางรถเก่า หรือคอยตึงไม้บนทรายที่ร้อนออกตามทาง

อลิซาเบธ เข้าตรู เราเอารถสี่ล้อออก ขับกันสี่ชั่วโมงไปที่ภูเขาเมกาทิสเบิร์ก เรารีบมาก ไม่หยุดแวะว่ายนน้ำ  
 เล่นที่วอร์มบาส บนถนนทรายสีแดงว่าง โลงจกกระต่ายกระโดดข้ามได้ตอนกลางคืนอย่าง  
 ปลอดภัย เราก็มาถึงที่โคลฟเวอร์ โคลฟเวอร์คือฟาร์มของตาหนูเอง ที่มันเรียกว่าโคลฟเวอร์  
 เพราะว่ามัน...เขียวมาก

## 35. ฟาร์มโคลฟเวอร์

อลิซาเบธวิ่งเล่นเท้าเปล่าอย่างกับลิงในป่าในฟาร์ม

อลิซาเบธ ร้านที่ฟาร์มของตารักมาก เป็นร้านหลังคาคลุมฟาง มีกลิ่นหอมไหม้ชนิดๆ พื้นทำจากโคลน คือ

เป็นโคลนแต่สะอาดแล้วก็เรียบ ทุกคนชอบร้านนี้เพราะทุกอย่างพร้อม ดาเก็บเงินไม่ได้เพราะว่าที่คิดเงินเสีย มีที่ปั๊มน้ำมันใส่ในกระป๋องเอาไว้จุดไฟตอนกลางคืนทั่วฟาร์ม แล้วก็เสื่อกับชุดชั้นในของเด็ก ดาจะนำดาไหลเพราะที่นี้แดดแรง ดาอายุ 82 แล้วก็จะไม่ค่อยได้ยิน แต่ยายพูดว่า “ไม่มีคนหุนหวากคนไหน ไม่ได้ยินเท่ากับคนที่ไม่ยอมฟัง”

### 36. โคลฟเวอร์

รถยนต์จอดหน้าประตูบ้าน เป็นวันที่ฝุ่นเยอะและร้อนมาก

อลิซาเบธ ถึงแล้ว! คุณดาคะ เปิดประตูหน่อยค่ะ หนูอยากไปเปิดประตู ตำรวจอยู่ที่นี่...

เจ้าหน้าที่โพทเคิเตอร์ มากันแค่สี่คนใช่ไหมครับ

ยูจินนี่ ค่ะ คุณตำรวจ เราสี่คน

เจ้าหน้าที่โพทเคิเตอร์ เชิญเข้าไปนั่งก่อนครับ เราต้องขอแสดงความเสียใจนะครับที่ตอนนี้ เรายังจับคนร้ายไม่ได้

ได้ แต่เราเชื่อว่าคนร้ายน่าจะเป็นผู้เรียกร้องอิสรภาพที่ข้ามชายแดนทางโรติเซียเข้ามา ตอนนี่คิดว่าน่าจะมีการสู้มทำร้าย คุณคงพอทราบอยู่แล้วนะครับว่าประตูบ้านหลังนี้ไม่ได้ล็อกเลยซักบาน

### 37. ห้องน้ำในบ้านฟาร์ม แสงสว่างมาจากตะเกียง

ยายของอลิซาเบธ อายุประมาณ 60 ปี ยังดูสวยและเจ้าเนื้อ กำลังเปิดน้ำลงไปในอ่าง

อลิซาเบธ ยายอยู่ในห้องน้ำกำลังเปิดน้ำลงอ่าง ได้ยินเสียงดังในห้องนอน เลยหยิบตะเกียงเดินไปดู พอถึงประตูก็เห็นผู้ชายคนหนึ่ง ตัวใหญ่ เสื้อเปื้อนเลือด ถือมีด ยายตกใจเลยโยนตะเกียงใส่ ผู้ชายคนนั้นผล็ถกลับมา ตะเกียงแตก เศษแก้วบาดโดนตาตรงนี้ แล้วน้ำมันจากตะเกียงลวกขาตายตรงนี้ ยายมีตาสีฟ้า เวลาคนชมว่าดาตายมีสีฟ้าสวยเหมือนตาลีซาเบธ เทย์เลอร์ ยายจะเงิน แล้วคุณรู้ไหมคะว่ายายของหนูก็ชื่ออลิซาเบธ

### 38. ในห้องรถตรวจที่เบนเดอไลคอป เมืองใกล้ๆ เมืองที่บ้านแค่ 8 หลัง

มีร้านขายของ ปั๊มน้ำมัน โรงแรมเล็กๆ คุณยายเย็บแผลที่ตา ปิดผ้าที่ตาและแผลไฟไหม้เรียบร้อยแล้ว

คุณยาย พวกเขาต้องการอะไรคะหมอวินสตัน สามี่ฉันทาทำไรทำสวน อะไรมีค่าก็ให้คนอื่นไปหมดแล้ว หมอรู้ไหมพวกเขาเอาเหรียญเขาไป เหรียญกัล้าหาญตอนไปร่วมรบ อยู่ในหีบใต้เตียงเรา เหรียญของความกล้าหาญก็เอาไป...

### 39. ด้านนอกบ้านที่โคลฟเวอร์ ยูจินี่กับไอแซคกำลังกรอกรายงานของตำรวจ

เจ้าหน้าที่โพทเคิเตอร์ ช่างนอกจะต้องมีมาตรการที่มีเหรียญกัล้าหาญอยู่ในกระเป่าอยู่ที่ไหนซักแห่งแน่นอนครับ

นั่งก่อนเถอะครับ คุณยูจินี เรื่องเกิดตอนพลบค่ำ คนร้ายเดินเข้ามาบริเวณบ้านจากประตูบ้านที่เปิดอยู่ เจ้าหน้าที่พบคุณพ่อคุณคุณเข้าพาดอยู่บนเตียง มีรอยมีดแทงด้านหลัง 22 แผล ส่วนแม่คุณคลานหนีไปโทรศัพท์ โชคดีว่าตำรวจมีสายพ่วงกับบ้านฟาร์มละแวกนี้

40. ที่สุสานเล็กของกลางทุ่งหญ้าใกล้กับเมืองรามากูป่า  
ลมพัดเอาฝุ่นมาอยู่เหนือสุสานที่เพิ่งขุดใหม่ เป็นวันที่ร้อนแห้ง

อลิซาเบธ ตอนที่เราฝังศพตา ยายนั่งนิ่งและเงียบ คนงานจากฟาร์มข้างๆ มากันหมด พาลูกๆ มาด้วย ทุกคนสวมเสื้อสีขาวที่ได้จากร้านของตา ตาถูกหย่อนลงไป ลีกลงไปได้ดิน ลงไป ลงไป ลงไป ไป  
ช่อน  
ช่อนดีดี

41. ที่สวนหลังบ้าน อลิซาเบธนั่งเงียบใต้ต้นไม้ไชริงกา มองจุดขาวที่นิ้วกลาง “ศัตรู”  
เธอพยายามเอากระป๋องเช็ดจุดขาวให้ออกไปจากเล็บ หันหน้าไปทางอื่น

อลิซาเบธ หลังเสร็จจากงานศพ เรากลับมาที่บ้านแล้วพบว่าซลามิน่าทิ้งพวกเราไปแล้ว แต่ก็ไม่เป็นไร  
หรือ  
เพราะว่าเขาไม่อยากมองหน้าหนูแล้ว เขาหันหน้าหนีหนูแบบนี้เลย เราก็คิดว่าเขาไม่สบาย เราจึงไปดูที่ห้องของหายไพบหมด เหลือแค่เตียงเปล่าที่อยู่บนอิฐ

42. สวนหลังบ้าน  
อลิซาเบธตะโกนข้ามรั้วหาซีไฟร์ที่กำลังทำสวนบ้านศาสตราจารย์อยู่

อลิซาเบธ ซีไฟร์ ซีไฟร์ ซีไฟร์ ซลามิน่าไม่อยู่แล้ว  
ซีไฟร์ ครับคุณลิซซี ไม่อยู่แล้ว  
อลิซาเบธ เขาไปไหน ฮา! เขาซ่อนอยู่ตรงไหน  
ซีไฟร์ เราจะหาคนใหม่ให้ครับ คุณลิซซี  
อลิซาเบธ เราไม่ได้อยากได้คนใหม่นี้ เราอยากได้ซลามิน่า แซลลี่คนเดียว ไปตามให้เธอกลับมาบ้าน  
ซีไฟร์ เขาไม่อยู่แล้วครับ คุณลิซซี  
อลิซาเบธ ทำไมล่ะซีไฟร์ ทำไม  
ซีไฟร์ เรื่องของคุณตาคุณนะครับ เขารู้สึกผิด เราทุกคนรู้สึกผิด เราแบกรับบาปที่เพื่อนเราก่อไว้ เขาละอายใจ  
อลิซาเบธ ทำไมล่ะซีไฟร์ ทำไม ทำไม ทำไม  
ซีไฟร์ ไม่มีคำตอบให้แผ่นดินนี้หรอกครับ อย่าร้องไห้เลยครับ ไม่ต้องร้องไห้ มานี่สิครับ

43. ห้องนอนของอลิซาเบธ หัวปีต่อมา อลิซาเบธกึ่งวิ่งกึ่งกระโดดเข้ามา

คุณยายนั่งมองออกไปนอกหน้าต่างตรงสวน

- อลิซาเบธ ยายคะ ยายมานั่งทำอะไรในท้องหนูคะ มองอะไรอยู่หรือคะ ยายคะ?
- คุณยาย อ้อ อลิซาเบธ โทษทีจ๊ะ โอ ดูหนูสิ ใส่ชุดนักเรียนม.ปลายแล้ววันนี้ ยายก็นั่งมองต้นโลควอท ต้น  
แก๊ๆ ต้นนั้นไง ยายว่าใกล้สักพอจะเก็บได้แล้ว ยายนึกภาพตาออกเลย เดินฝ่าแดดไปเก็บลูกโล  
ควอทที่เพิ่งสุกนี้รู้ไหมว่าถึงจะหลายปีผ่านไปแล้วยายก็ยังคิดถึงเขานะ คิดถึงเอามากๆซะด้วย  
โอะ ไม่ต้องปลูกแม่หรือคะ แม่เขานะเป็นลูกรักเลยแหละ
- อลิซาเบธ จะได้เจอคนรัก...ได้ออกเดินทาง

44. มหาวิทยาลัยวิทส์วอเตอร์รันด์ ปี 1976

อลิซาเบธใช้โทรศัพท์สาธารณะโทรจอห์น เธอต้องตะโกนแข่งกับเสียงเดินขบวนประท้วงการแบ่งแยกสีผิว  
ของนักศึกษา

- อลิซาเบธ จอห์น จอห์น ได้ยินไหม นี่อลิซาเบธนะ อยู่มหาวิทยาลัย แม่หลับอยู่รีเปลา ฟอสละ นี่เธอต้อง  
สัญญากับพี่ว่าจะไม่เอาไปบอกใคร ห้ามบอกพ่อกับแม่ สัญญา ก่อน พี่เห็นประกาศติดอยู่ข้างๆ  
รายชื่อเพื่อนรุ่นเดียวกับพี่ สหภาพนักศึกษาเอามาติดไว้ ชาวพี่จะไม่ปรากฏบนหนังสือพิมพ์ราย  
วันของคุณ ผู้เสียชีวิตได้ยินไหมเสียชีวิต คริสโตเฟอร์ ชูม่า 16 ปี เฟ็กก็ ดีทเว 18 ปี เปียตรอส ม  
เซตตี 24 ปี โดรา มทวิ 14 ปี โมลิแซง มัชโลฟ 14 ปี โมลิแซง พี่ไม่รู้ ไม่รู้ว่าใช้องรีเปลา มาหา  
พี่ที่นี้ได้ไหม ไม่! ห้ามบอกพ่อกับแม่ มาที่นี่พอ เดี่ยวตำรวจจะปิดถนนทางไปโซเวโท เราจะเข้าไป  
ได้ถ้าเธอมารีบมา พี่ไม่รู้เขากันว่าเด็กๆ ลูกชื่อกันหมดแล้ว เค้าโรงเรียน รถบัส เค้าทุกอย่างที่  
เค้าได้ โอเค ฉันจะรอตรงโทรศัพท์นะระวังตัวด้วย ที่โทรศัพท์... พวกเขาคูณแน่ถ้าคุณเข้าไป  
เขาไม่ยอมให้คุณเข้าไป

45. สวนหลังบ้าน ปี 1963

อลิซาเบธอายุ 7 ขวบอยู่บนต้นไม้ไชรังกา ซลามิน่าจุงโมลิแซงมามองหาอลิซาเบธที่อยู่บนต้นไม้

- โมลิแซง “Imithi goba kahle...ithi...ithi”
- ซลามิน่า คุณลิซซี่ ลิซซี่จอมซน ลงมาหน่อยคะ โมลิแซงมาลาคุณลิซซี่คะ
- อลิซาเบธ อ้าว นี่ไม่ใช่วันศุกร์ซะหน่อย
- ซลามิน่า วันนี้วันศุกร์คะ คุณลิซซี่ มาลาคุณลิซซี่จอมซนเร็ว
- โมลิแซง บ้ายบายคะ โมลิแซงจะไปเรียนที่โรงเรียนใหญ่ที่โซเวโท
- อลิซาเบธ ฮยา! โรงเรียนใหญ่ที่โซเวโทหรือ โมลลี่ อีม เดียวก่อน เดียวก่อน
- ซลามิน่า ไม่ได้คะ เราสายแล้ว แม่ฉันทรอโมลิแซงอยู่ที่รถไฟ มาลาคุณลิซซี่เร็ว
- โมลิแซง ไปก่อนนะ หนูรักคุณลิซซี่จอมซนนะคะ หอมแก้มหนูหน่อย
- อลิซาเบธ บาย โมลลี่ บ้ายบาย ห้ามไปดึงผมเพื่อนที่โรงเรียนนะ บ้ายบาย!

## 46. รั้วกันของตำรวจนอกเมืองโยฮันเนสเบิร์ก ปี 1976

อลิซาเบธอายุ 20 ปีกับจอห์นพยายามหาทางเข้าไปในโซเวโท

อลิซาเบธ โมลิแชนอายุ 14 กำลังวิ่ง คิดอะไรถึงพาเพื่อนไปประท้วงกับตำรวจ ทำไมถึงได้กล้าทำแบบนั้น  
 ใน หันหลัง ไปสิโมลิแชน เอาตัวรอด วิ่งหนีขึ้นต้นไม้ไชรริงกา ไปซ่อนใต้เตียงชลามิน่า ไปซ่อน มีแค่อิฐ  
 มือ จะทำอะไรได้

## 47. โซเวโท แดดจ้า

โมลิแชน อายุ 14 ปี ในชุดนักเรียนปอนๆ วิ่งมาประจันหน้ากับตำรวจอย่างไม่กลัวตาย เธอเป็นผู้นำกลุ่ม  
 เด็กคุมอมแมม ในมือถือไม้ถืออิฐเป็นอาวุธ เธอยังเด็ก เปี่ยมไปด้วยแรงปรารถนาและความมุ่งมั่น

โมลิแชน กระสุนก็ฆ่าเราไม่ตาย ฉันชื่อโมลิแชน โมลิแชน เอลเสซาเบธ มัชโลฟ! ฉันยืนบนถนนนี้กับทุกคน  
 นี้คือถนนของฉัน บ้านของฉัน ประเทศของฉัน ที่ของฉัน ฉันอยู่ในที่ของฉัน ฉันจะไม่ยอมก้มหัว  
 แล้วทำเหมือนไม่มีตัวตน ฉันจะยืนขึ้นต่อสู้ กระสุนก็ฆ่าเราไม่ตาย พวกเขาจะอยู่ในความฝัน วิ่ง  
 อยู่ในกองไฟแห่งอิสรภาพ พวกคุณจะนอนไม่หลับเพราะได้ยินเสียงหัวใจเราเต้นแรง เรายังอยู่  
 เรายังอยู่ พูดภาษาของเรา...อมันดลา

อลิซาเบธ ไปซ่อน! โมลิแชน ไปซ่อน! โมลิแชน เป็นอิสระและกล้าหาญ อิสระและกล้าหาญเหมือนเสียง  
 กลองที่ตั้งตอนกลางคืน อิสระและกล้าหาญ และตาย ตายตอนอายุ 14

โมลิแชน หอมแก้มหนูหน่อย

## 48. ต้นไชรริงกา

อลิซาเบธอายุ 20 ปี นิ่งนิ่งเงียบใต้ต้นไม้ ลูกไชรริงกาหล่นลงมา

อลิซาเบธ จะไม่บอกใคร จะไม่บอกใครทั้งนั้น พ่อกับแม่ให้โมลิแชนเกิดขึ้นมาในโลกนี้ อุ้มเธอไว้ด้วยมือ สอง  
 ข้าง หนูจะไม่กลับมาที่นี่อีก หนูสาบานว่าจะไม่ยอมได้อะไรจากที่นี่อีก คิดว่า... จะไปอยู่ที่อื่น  
 เพราะ...เพราะว่าที่นี่ไม่มีอะไรเปลี่ยนแปลงไปเลย แล้ว พ่อ พ่อที่ตอนนี้แก่ลงมาก พ่อก็พูดว่า...

หมอเกรซ แต่เราทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงได้ลิซซี่ ในแบบของเราเอง เราเปลี่ยนแปลงอย่าง

อลิซาเบธ ไม่ เราไม่ได้เปลี่ยนอะไรเลย เราพยายามตามหาชลามิน่า แต่ตอนนั้นทุกอย่างยังวุ่นวาย พ่อไม่ได้  
 รับอนุญาตให้เข้าไป และตอนนั้นมันก็ผ่านมานานตั้งแต่ที่เขาจากพวกเราไป แปดปี เก้าปี ไป

พร้อม

โมลิแชน ฉันไม่รู้จะพูดอะไร ฉันจะนั่งใต้ต้นไม้ไชรริงกา สัญญากับตัวเองว่าจะไม่บอกอะไรกับใคร ลูก  
 ไชรริงการ่วงลงมา โมลิแชนอาจจะอยู่ในนี้ ไม่มีคำพูด ไม่มีน้ำ ไม่มีพิธีศัลยกรรม ไม่มีไอริสซี่ค้อยล้างตัว  
 ให้ ไม่มีน้ำอุ่นๆ ชะล้างความอับอายจากตัวเราให้ไหลกลับสู่พื้นดิน เสียงวิ่ง... เสียงวิ่ง...จะไปจาก  
 ที่นี่ หนูไปแล้ว

## 49. อเมริกา ปัจจุบัน

อลิชาเบธ แล้วเราก็อยู่ที่นี้ อเมริกาประเทศแห่งอิสรภาพ บ้านแห่งอิสรภาพ อิสรและ ความกล้าหาญ อิสร...และความกล้าหาญ... ฉันไม่มีเหรียญกล้าหาญแปะไว้บนเสื้อ ไม่ว่าจะได้มาจริงๆ หรือ ขโมยมาก็ไม่มี ไม่มีอะไรเปลี่ยนไป ไม่ว่าเราจะฝันอยากให้มีมันขนาดไหน ก็ได้ยินแต่เสียงวิ่ง เสียง วิ่ง แล้วพ่อก็เขียนจดหมายมา

## 50. เคป, เซอร์ แอฟริกา, ปัจจุบัน

หมอเกรซอายุราว 70 ปี อาศัยอยู่หลังเกษียณ

หมอเกรซ อลิชาเบธลูกรัก คุณนี่สิ มันมีการเปลี่ยนแปลงนะ...หน้าหนึ่งลงว่า “โหวตให้กับประเทศของเรา” ลิซซี่ หนูคิดว่าวันนี้จะมาถึงไหม วันที่เราทุกคนได้สิทธิ์โหวตเท่ากัน ตอนนี้อะไรๆ ก็ดีขึ้น ไม่เหมือนที่หนูรู้จักแล้วนะ กลับบ้านเราเถอะ อลิชาเบธ ผাগความรักให้จ้อหันด้วยถ้าหนูได้ข่าว จาก น้อง คิดถึงลูกทั้งสองคน พ่อ

## 51. ปาซาเดน่า

ฝนตกแล้ว อลิชาเบธเปียกโชก เธอแกว่งชิงช้าให้สูงขึ้นสูงขึ้น

อลิชาเบธ ฉันคิดถึง คิดถึงจริงๆ คิดถึงกลิ่นที่นั่น พายุพัดมาทำให้โลกทั้งใบมีตสนิทอนสีโม่ง ฟ้าผ่ากับเสียง ฟ้าร้องดังเหมือนกลองซึกสีลั่นใบ ฝนตกหนัก ทุกๆ หยดมีค่ากับเรามาก แอฟริกาโคตรแห้ง แล้ง แล้วกลิ่นหอมอ่อนๆ ของโคลนหลังฝนตก ที่นั่นทำให้คุณรู้สึกเหมือนกับว่าคุณเป็นส่วนหนึ่งของ โลกใบนี้ เหมือนกับว่าทุกคนเป็นส่วนหนึ่งของคุณ ฉันจำได้ว่าเสียงรถไฟที่โคลฟเวอร์ทำให้รู้สึก เหมือนกับว่าฉันอยู่ที่ไหนไม่รู้ แต่ถึงอย่างนั้นฉันก็รู้ว่าฉันอยู่ที่ไหน ฉันรู้ว่าฉันอยู่ที่ไหน แล้วพ่อก็ เขียนจดหมายมาหา หมอเกรซ ทุกที่เป็นส่วนหนึ่งของตัวเรา ลิซซี่ ลูกเองเป็นส่วนหนึ่งอยู่ในทุกๆ ที่ เราเป็นเสี้ยวหนึ่งในโลกใบนี้ ไม่ว่าเราจะไปที่ไหน เราจะพาใครซักคนไปด้วยเสมอ อลิชาเบธ ฉันก็มีลูกน้อยของตัวเอง จอร์จ ยืนอยู่ใต้ ต้นไม้ที่ปาซาเดน่า ฉันตกหลุมรักต้นไม้ต้นนี้ ไม่สนเลยว่าบ้านเป็นยังไง บ้านนี้มีต้นไม้ ต้นไม้ที่มีลูกเล็กๆ เราแขวนชิงช้าได้ พ่อแขวนชิงช้าให้หนูด้วยนะ กำลังกลับเข้าไป! คุณตาโทรมาหาหาหนะ อยู่กับพ่อก่อนนะ ค่ะพ่อ

## 52. ชานบ้านเก่าๆ, ไนส์น่า, เซอร์ แอฟริกา

หมอเกรซนั่งดื่มชาอยู่ที่โต๊ะเก่าๆ ที่นี้เป็นที่ที่สวยมาก มีต้นไม้ใหญ่

ไร่ร่อนกว่างหลายไมล์ มีกลิ่นดอกลาเวนเดอร์ในอากาศ



3633890225

CD :Thesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

หมอเกรซ      อลิซาเบธ ลิซซี่ พ่อรู้เรื่องแล้วนะ จอห์นกลับบ้าน จอห์นเล่าเรื่องที่โมลิแซง...จากเราไปแล้ว ให้พ่อฟัง พ่อรู้แล้ว พ่อขอบคุณเขาซะ น้องเขารอจนแม่ไม่ได้ยิน อย่าโกรธน้องเลยนะ อลิซาเบธ ลิซซี่ ฟังพ่อก่อน พ่อมีเรื่องจะบอก มันแปลก แปลกมากอลิซาเบธ ตอนนั้นพ่อมองข้างมาบาล พ่อคิดว่าเราคงไม่ได้เจอซลามิน่าอีกแล้ว พ่อแทบไม่เชื่อหูตัวเอง คาเรล      ถามผู้หญิงคนหนึ่งว่าคนรับใช้เธอดีขึ้นรึยัง เขาตอบว่า “ดีขึ้นแล้ว ชอบคุณนะคะ ยังไม่ทันได้พามาหาหมอเลย ตอนนี้ซลามิน่าดีขึ้นแล้ว” ซลามิน่า พ่อคิดว่าว่าหุฟาดรีเปล่า คิดไปเองรีเปล่า แต่เปล่าเลย! พ่อหาเขาเหนือจรดได้จากตะวันออกไปตะวันตก ทัวโยฮันเนสเบิร์กแล้วจู่ๆ ซลามิน่าก็โผล่มา พ่อถามหาแต่กับพวกคนยากคนจน กลายเป็นว่าคุณนายบิกส์ชวนซลามิน่าไปอยู่ที่โนส่น่าด้วยตอนเกษียณแล้ว ซลามิน่าก็อยู่ที่พาร์กมอร์ตั้งแต่ตอนนั้น พ่ออยากให้หนูมาเจอเขาซะ

### 53. ปาซาติน่า

อลิซาเบธกับแอนดรูว์

อลิซาเบธ      บางทีฉันก็ฝันถึงที่นั่น ฝันว่ากำลังปีนต้นไม้โมซ่า ต้นทอร์น ต้นไซริงกา มองหาใครซักคน ทุกครั้งที่ฝันจะต้องมองหาใครซักคน ในฝันฉันได้ไปที่นั่น ฉันว่าฉันไปที่นั่นไม่ได้ ซลามิน่า ซลามิน่า...?

เสียงเครื่องยนต์เจ็ท

อลิซาเบธ แอนดรูว์ และจอร์จกำลังเดินทางกลับบ้าน

### 54. เทอร์มินัล

ทุกคนทักทายด้วยน้ำตาแห่งความยินดี จอร์จถูกชูขึ้นให้ทุกๆ คนมองเห็น

อลิซาเบธ      จริงๆ รออยู่ที่โนส่น่าก็ได้ ไม่ต้องมารับเลย  
 หมอเกรซ      ไกลนิดเดียวเอง อลิซาเบธ พ่ออยากเห็นกับตาว่าโยฮันเนสเบิร์กเปลี่ยนไปขนาดไหน แล้วดูสิ ไอ้ลิซซี่ ลิซซี่ตัวป่วน  
 อลิซาเบธ      แม่เป็นไงบ้างคะ  
 หมอเกรซ      แม่สบายดี ที่เจอกันเมื่อวันอาทิตย์พ่อหอมแก้มเผื่อให้แล้ว พุดแม่ใกล้ๆ หนูว่าหนูจะกลับบ้าน แม่จำลูกไม่ได้แล้วนะ แม่จำใครไม่ได้เลย แต่ที่ที่เขายู่สะดวกสบายดีนะ มีคนช่วยดูแลอย่างดี เดียวลูกก็ให้เห็น ทำแบบนี้ดีแล้ว  
 อลิซาเบธ      หนูเข้าใจค่ะพ่อ นี่จอร์จตัวจิว  
 หมอเกรซ      โอ อลิซาเบธ ว่าไง จอร์จ เขาได้ตายมานานะเนี่ย ฟ้าใสเชียว ดีใจที่ได้เจอหนูนะ ดีใจที่ได้เจอ

### 55. ไนส์น่า, บ้านฟาร์มแบบดัทช์

คุณนายบิกส์ อายุ 70 ต้นๆ สวมเสื้อแคชเมียร์สีฟ้าอ่อนเข้าคู่กับไข่มุก เดินออกมาที่ชานบ้าน มีทุ่งดอกไม้บานสะพรั่ง เธอเรียกคนในบ้านด้วยเสียงตื้นตันและรีบร้อน



3633890225

CD iThesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12



- คุณนายบีกส์ ซลามิน่า? ซลามิน่า! เขามากันแล้ว ฉันเห็นฝุ่นคลุ้งตรงไกลๆ นั่นไง นั่นไง เขากำลังขับรถเข้ามา  
มาเร็ว ออกมานี้ มากันแล้ว เธอคูตีแล้วน่า มาเถอะมา มากันแล้ว!
- อลิซาเบธ สวัสดีค่ะ คุณนายบีกส์ใช้ไหมคะ ฉันอลิซาเบธค่ะ และนี่น้องฉันชื่อจอห์น และก็ลูกฉันเอง จอร์จ  
ขอบคุณมากนะค่ะที่ให้เรามาหาที่นี่ ไร่สวยมากๆ เลยค่ะ ขอโทษค่ะ ฉันค่อนข้างตื่นเต้น เขาอยู่  
นี่ใช้ไหมคะ
- ซลามิน่า คุณลิขี่ คุณลิขี่ เจ้าลิงจิวจอมชน?
- อลิซาเบธ แชล แชล...ดูไม่เปลี่ยนไปเลย
- ซลามิน่า ไม่จริงหรือคะ ฉันแก่ลงตั้งเยอะ ไ้อ้ คุณแต่งงานแล้ว
- อลิซาเบธ ใช่ๆ แต่งแล้ว เกือบสิบปีได้แล้ว แชล อ้อ สามีหนูชื่อแอนดรูว์ ส่วนนี้ จำไม่ได้แน่ๆ นี่จอห์นไง
- ซลามิน่า คุณจอห์น ไ้อ้ จริงหรือเนี่ย คุณจอห์น สูงใหญ่ขึ้นมากเลย
- จอห์น เป็นยังไงบ้าง แชล ใส่ชุดอะไรเนี่ย อย่างกับผู้บริหารใหญ่
- ซลามิน่า เปล่าค่ะ ชุดทำงานฉันเอง
- ซลามิน่า ไ้อ้ คุณจอห์น แล้วนี่ลูกคุณเธอคะ
- จอห์น ก็หวังว่าฉันนะ แต่ไม่ใช่หรือ เจ้าตัวอ้วนนี่ของอลิซาเบธ ใช้ไหม ใช้แล้ว! อะไปหา ซลามิน่า
- ซลามิน่า ไม่ดีกว่าค่ะ คุณจอห์น
- คุณนายบีกส์ ตอนเข้าฉันกับซลามิน่าทำสโคนหน้าตาน่ากินอันนี้ไว้ให้คุณ สนุกกันใหญ่เลยคะในครัว ทุกๆ  
ท่าน น่าจะอยากได้ซำกันไหมคะ ทางนี้เลยคะ เข้าไปในบ้านกันเถอะ ดีกว่าค่ะ มาเถอะๆ เข้าไปข้างใน  
กัน
- จอห์น บ้านสวยมากเลยนะครับ จอร์จี่ดูชอบที่นี่ อลิซาเบธ อลิซาเบธ

#### 56. ใต้ต้นไม้คืออายุกว่าร้อยปี

อลิซาเบธเดินหาซลามิน่า เจอเธอยืนอยู่คนเดียว มือปิดปากไว้ ซลามิน่ามองอลิซาเบธ ทั้งสองยืนอยู่ใน  
ความเงียบ

- อลิซาเบธ หนูมีของมาฝากจากอเมริกาค่ะ อยู่ในรถ แล้วก็อันนี้... มาจากบ้านหนูเองที่ อเมริกา ลูก  
ของต้นไม้ที่บ้าน แชลลี้...โมลิแชนง...
- ซลามิน่า โอๆ เอเลสซาเบธ
- ไม่ต้องร้องไห้ให้โมลิแชนงหรือคะ เอลเลสซาเบธ
- โมลิแชนง ยังอยู่กับเรา เวลาที่ลมพัด เวลาที่ต้นไม้โต เวลาที่ใบไม้ร่วง  
ตอนที่เรารับได้อยู่ใต้ต้นไม้
- โมลิแชนงยังอยู่กับเรา
- คุยกับเราผ่านสายลม
- ให้เรารู้สึกภูมิใจ

เปิดใจรับความสุข เราเป็นอิสระ เราเป็นอิสระ

โมลิแซงอยู่กับเราไปตลอดคุณลิขี่

ตลอดไป

ไง เจ้าลิงจิว ไม่เป็นไรนะ เจ้าลิงน้อย จอมชน ลูกขึ้นมาเถอะ ฮีบ

ตลอดไป

ใจใหม่ โมลิแซง

อีม อีม



3633890225

CU Theses 5880352122 thesis / recv: 19072562 04:49:42 / seq: 12

ภาคผนวก ค.

ภาพกระบวนการทำงานและการแสดง



3633890225

CU ThesIs 5880352122 thesis / rcv: 19072562 04:49:42 / seq: 12

ภาพการทำงาน



3633890225

CU Thesisis 5880352122 thesisis / revc: 19072562 04:49:42 / seq: 12

ภาพสื่อสิ่งพิมพ์(โปสเตอร์การแสดง)



3633890225

CU IThesis 5880352122 thesis / rev: 19072562 04:49:42 / seq: 12

## ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	เพ็ญดาว จริยะพันธุ์
วัน เดือน ปี เกิด	12 กันยายน 2531
สถานที่เกิด	นครราชสีมา
วุฒิการศึกษา	อักษรศาสตรบัณฑิต
ที่อยู่ปัจจุบัน	99 หมู่ 9 ต.โตนด อ.โนนสูง จ. นครราชสีมา 30160



3633890225

CD Thesais 5880352122 thesais / recv: 19072562 04:49:42 / seq: 12