Chulalongkorn University
Chula Digital Collections

Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD)

2022

นาฏยวิถีของภัทราวดี มีชูธน

นภัสรัญชน์ มิตรธีรโรจน์
คณะศิลปกรรมศาสตร์

Follow this and additional works at: https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd

Part of the Dance Commons

Recommended Citation
มิตรธีรโรจน์, นภัสรัญชน์, "นาฏยวิถีของภัทราวดี มีชูธน" (2022). *Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD)*. 6308.
https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd/6308

This Thesis is brought to you for free and open access by Chula Digital Collections. It has been accepted for inclusion in Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD) by an authorized administrator of Chula Digital Collections. For more information, please contact ChulaDC@car.chula.ac.th.

นาฏยวิถีของภัทราวดี มีชูธน

นายนภัสรัญชน์ มิตรธีรโรจน์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DRAMATIZATION OF PATRAVADI MEJUDHON

Mr. Napasranch Mittiraroch

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy in Thai Theater and Dance
Department of Dance
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2022
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	นาฏยวิถีของภัทราวดี มีชูธน
โดย	นายนภัสรัญชน์ มิตรธีรโรจน์
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต

.... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.... ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์)

.... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)

.... กรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์)

.... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)

.... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นภัสรัญชน์ มิตรธีรโรจน์ : นาฏยวิถีของภัทราวดี มีชูธน. (DRAMATIZATION OF PATRAVADI MEJUDHON) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ.กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์

วิทยานิพนธ์เรื่อง นาฏยวิถีของภัทราวดี มีชูธน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานของภัทราวดี มีชูธน ศิลปินแห่งชาติ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยระเบียบวิธีวิจัยเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม ผลวิจัยพบว่า ชีวิตและผลงานของภัทราวดีแบ่งได้เป็น 7 ช่วงคือ (1)สั่งสมศิลปวัฒนธรรมและนาฏยศิลป์ไทยจากการเรียนและประสบการณ์ในครอบครัว (2)จากการเรียนและการแสดงในต่างประเทศ (3)การซึมซับและแสวงหาความแปลกใหม่จากการมองต่างมุมในวงการแฟชั่น (4)การสร้างความชำนาญด้วยการเข้าสู่วงการแสดงอาชีพ (5)การสร้างอาชีพการแสดงของตนเอง (6)การสร้างนักแสดงรุ่นใหม่กับแนวคิดใหม่ๆด้วยโรงเรียนการแสดงและโรงละครซึ่งเป็นพื้นที่ทดลองสร้างสรรค์ (7)สร้างแนวคิดและวิธีแสดงใหม่ด้วยการนำคุณค่าของเนื้อหารูปแบบและจารีตเดิมมาศึกษาพัฒนาจนเกิดเป็นมิติใหม่ในวงการนาฏกรรมไทย จากการวิเคราะห์ผลงานตัวอย่าง 8 เรื่องพบว่า นาฏยวิถีของภัทราวดี มีชูธน มี 10 ประการดังนี้ (1)การสร้างสรรค์โดยทำให้แตกต่างจากการแสดงจารีตเดิม (2)การใช้ปัจจัยสากลมาผสมผสานกับ"รากไทย" (3)การสร้างเนื้อหาจากวรรณกรรม เหตุการณ์ในชีวิตจริงและปัญหาสังคมรวมถึงธรรมะมาพัฒนาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ (4)การดำเนินเรื่องโดยนำสารเดิมมาตีความใหม่ด้วยมุมมองใหม่อย่างมีเหตุผล (5)การยึดหลักความสมจริงตามธรรมชาติของมนุษย์สอดคล้องกับความเป็นจริงตามธรรมชาติของโลก (6)การทำงานด้วยประชุมแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างผู้เชี่ยวชาญและผู้ร่วมงานทำให้เกิดคุณภาพในการสร้างงาน (7)การคำนึงถึงความประหยัดแต่ทรงคุณค่าทางศิลปกรรม (8)การประยุกต์ใช้พหุวัฒนธรรมโดยดำรงคุณค่าเดิมไว้ในผลงานใหม่ (9)การสร้างงานที่คำนึงถึงภูมิธรรมของคนดูเป็นหลัก (10)การสร้างงานที่สอดคล้องกับพุทธธรรมที่ว่าด้วยปรโตโฆสะและโยนิโสมนสิการ ผลวิจัยนี้สามารถนำไปพัฒนาเพื่อศึกษาชีวิตและผลงานของศิลปินผู้บุกเบิกแนวทางใหม่ ๆ ในวงการนาฏกรรมต่อไป

สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย	ลายมือชื่อนิสิต	....
ปีการศึกษา	2565	ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก	....

6281014235 : MAJOR THAI THEATER AND DANCE

KEYWORD: Dramatization, Patravadi Mejudhon

Napasranch Mittiraroch : DRAMATIZATION OF PATRAVADI MEJUDHON. Advisor: Prof. Emeritus Surapone Virulrak, Ph.D.

The thesis on "Dramatization of Patravadi Mejudhon" is the qualitative research aims at studying the performance concept of Patravadi Mejudhon, a national artist. The research method is based on documentary, interviews, participatory and non-participatory observations covering the period from 1957-2020. The research finds that her life and work has 7 stage of development as follows: 1)gaining Thai dance in her early age from schools and family, 2)adding international skill from studying abroad, 3)absorbed and searched to create something different from fashion world, 4)developed entrepreneurship in performing arts industry, 5)started her own performing arts business, 6)nurtured new generation in performing arts through schooling and her own theatre as their creative space, 7)maintained cost consciousness in all production aspects, 8)applying multicultural elements yet maintain their value in her new productions, 9)producing her performance based upon audience background, 10)her dramatization is coincide with Buddhist Dharma on acquiring knowledge ingeniously.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study:	Thai Theater and Dance	Student's Signature ....
Academic Year:	2022	Advisor's Signature ....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์นี้เสร็จได้ด้วยความกรุณาของศาสตราจารย์ กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และรองศาสาตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจน์สุขสมบูรณ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รวมถึงประธานและกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ทุกท่าน ที่ได้แนะนำเตือนสติและให้ข้อคิดเห็นในการทำวิจัยด้วยดีตลอดมา

ประการสำคัญผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ คุณภัทราวดี มีชูธน (ครูเล็ก) ผู้ปลูกรากความรู้วิชาการแสดงให้กับผู้วิจัยและยังคอยห่วงใยให้การสนับสนุนข้อมูลสัมภาษณ์และอนุญาตให้ที่พำนักระหว่างการค้นคว้าที่วิกหัวหินตลอดมา ขอขอบคุณ คุณสมพร ฟูราจ คุณมานพ มีจำรัส คุณประวีณา ชนยุทธ คุณสุพัตรา เครือครองสุข ผู้ให้ข้อมูลที่เกี่ยวกับประสบการณ์การทำงานที่ภัทราวดีเธียเตอร์ คุณกิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิณ คุณธีราพร วิรุฬห์รักษ์ คุณมยุรี อิศรเสนา ณ อยุธยา คุณพีรมณฑ์ ชมธวัช คุณปวิตร มหาสารินันทน์ ดร.สิริธร ศรีชลาคม ดร.ดาริณี ชำนาญหมอ คุณกฤษฎ์ ชัยศิลบุญ คุณวรรณศักดิ์ ศิริหล้า คุณวรายุฑ มิลินทจินดา คุณอมตา ปิยวานิช คุณกรวิภา เลาศรีรัตนชัย คุณจิรัช เอี่ยมสะอาด ว่าที่ร้อยเอกอัครินทร์ พงษ์พันธ์เดชา ว่าที่เรือตรี ธนพงษ์ ผลาขจรศักดิ์ ผู้ที่ให้การสนับสนุนการจัดเก็บข้อมูล

ขอขอบคุณคณะนิสิตศิษย์ในรุ่นเดียวกันทุกท่านที่ชี้แนะและให้กำลังใจ ขอกราบแสดงความเคารพต่อครูศิลปินทุกคนที่ได้สั่งสอนผ่านการแสดงในชีวิตทุกท่าน ครูคัทสุระ คัง ครูเภตรา ศรีวรานนท์ ครูจุลชาติ อรัญยะนาค ครูจรัญ พูลลาภ ครูสิงหล สังจุ้ย ครูบุญเลิศ นาจพินิจ ครูวิโรจน์ วีระวัฒนานนท์

กราบรำลึกครูธีรยุทธ ยวงศรี ครูคำ กาไวย์ ครูมานพ ยาระณะ ครูเวนิช เชียรวงศ์ ครูราฆพ โพธิเวส ที่มอบประสบการณ์สูงค่าในชีวิต

สุดท้ายผู้วิจัยขอกราบรำลึกถึงคุณบิดามารดา ปู่ย่าตายาย พี่น้องญาติสนิทมิตรสหาย โดยเฉพาะพระน้องดุลยวรรธที่ช่วยส่งบุญกุศลให้มีสติทำงานได้ตลอดรอดฝั่ง และที่ต้องขอบคุณมากที่สุดกับการเฝ้าดูเป็นกำลังใจเสมอจากภรรยาคุณปิยธิดา มิตรธีรโรจน์ ในท้ายที่สุดผู้วิจัยขอจดจำรำลึกถึงพระคุณของทุกท่านที่ช่วยให้ผู้วิจัยได้สร้างผลงานนี้ทดแทนคุณ ครูเล็ก ภัทราวดี มีชูธน

นภัสรัญชน์ มิตรธีรโรจน์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ซ

สารบัญภาพ ..... ฌ

บทที่ 1 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 2

1.3 ขอบเขตของการวิจัย 2

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย 2

1.5 กรอบแนวคิดของการวิจัย 3

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 3

1.7 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย 3

บทที่ 2 4

2.1 แนวทางการศึกษาประวัติชีวิตและผลงานของบุคคล (Life History) 4

2.2 แนวพระดำริเรื่องคนร้องรำทำเพลง 3 จำพวก และการดัดแปลงการแสดงนาฏศิลป์ไทย 5

2.3 ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ 6

2.4 แนวคิดองค์ประกอบของการเต้นรำ 17

2.5 โพเอติกา (Poetica) 28

2.6 เดอะเมดธอด (The Method) 30

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.7 A Primer for Playgoers 32
2.8 แนวคิดทางด้านศิลปะแบบ Avant-Garde 36
2.9 แนวคิด “อิทธิพลทางด้านศิลปะ” ของ วิทย์ พิณคันเงิน 38
2.10 อิคิไก 38
2.11 ทฤษฎีรูปแบบการอบรมเลี้ยงดูตามบริบทของสังคมไทย 39
2.12 หลักพุทธธรรม “ปรโตโฆสะ” “โยนิโสมนสิการ” และ “อานาปานสติ” 40
2.13 ความสัมพันธ์ของสตรีที่มีบทบาทต่อนาฏยศิลป์ไทย 42
2.14 นาฏยศิลปินสตรีไทยในบทบาทต่าง ๆ ในนาฏกรรมไทย 50
2.15 นาฏยศิลปินที่มีความโดดเด่นด้านการผสมผสานวัฒนธรรมหลากสัญชาติในการแสดง 58
2.16 งานวิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้อง 69
บทที่ 3 71
3.1 วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล 71
3.2 แหล่งข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย 71
บทที่ 4 81
4.1 ประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน 81
4.2 วิธีการสร้างนาฏกรรมการแสดงของภัทราวดี มีชูธน 171
บทที่ 5 238
บรรณานุกรม 241
ภาคผนวก 253
แบบตอบรับตีพิมพ์บทความ 254
ตารางจำแนกและวิเคราะห์ผลงานและบทบาทของภัทราวดี มีชูธน ตั้งแต่ 2500 - ปัจจุบัน 256
Qrcode เพื่อใช้เข้าสู่คลิปบันทึกการแสดงตัวอย่างที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล 268
ประวัติผู้เขียน 270

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 : การแสดงเป็นกลุ่มแบบพร้อมเพียง (Unison) และเป็นลำดับ (Canon) 25

ตารางที่ 2 : วิธีเกิดจุดที่สำคัญที่สุด (Climax) หรือจุดเด่น (Highlight) ในการเคลื่อนไหว 27

ตารางที่ 3 : รายการเอกสารและสื่อต่าง ๆ ที่ภัทราวดี มีชูธน เป็นผู้แต่ง 72

ตารางที่ 4 : บทละคร สูจิบัตร และสื่อต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับนาฏกรรมการแสดงของภัทราวดี มีชูธน 72

ตารางที่ 5 : เอกสารและสื่อต่าง ๆ ที่ผู้อื่นแต่งเกี่ยวกับประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน 74

ตารางที่ 6 : รายการบันทึกการสัมภาษณ์ภัทราวดี มีชูธน (ตัวอย่าง) 75

ตารางที่ 7 : รายนามบุคคลที่เคยร่วมงานกับภัทราวดี มีชูธน 76

ตารางที่ 8 : รายละเลียดสถานภาพและประสบการณ์ร่วมงานกับภัทราวดี มีชูธนของผู้วิจัย 78

ตารางที่ 9 : รายการบันทึกการสัมภาษณผู้ร่วมงาน (ตัวอย่าง) 79

ตารางที่ 10 : การใช้นาฏยจารีตที่เป็นนาฏยศิลป์ไทยด้านต่าง ๆ ในแต่ละเรื่อง 152

ตารางที่ 11 : ประเภทการแต่งกายสำหรับการแสดงของภัทราวดี กับกรมศิลปากร 197

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 : กรอบแนวคิดของการวิจัย 3

ภาพที่ 2 : แนวคิดในการดำรงชีวิต "Ikigai" 39

ภาพที่ 3 : Michael Fokine (Mikhail Mikhaylovich Fokine) 59

ภาพที่ 4 : Vaslava Nijinsky 61

ภาพที่ 5 : Martha Graham 63

ภาพที่ 6: Pina Bausch 64

ภาพที่ 7 : Steve Paxton 66

ภาพที่ 8 : ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง 67

ภาพที่ 9: สิริธร ศรีชลาคม 68

ภาพที่ 10: มหาเสวกตรี พระยาราชมนตรี (สง่า สิงหลกะ) และ คุณหญิงบุญปั๋น สิงหลกะ 82

ภาพที่ 11: ศาสตราจารย์สอาด มีชูธน 83

ภาพที่ 12: คุณหญิง สุภัทรา สิงหลกะ อายุ 16 ปี 83

ภาพที่ 13 : พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอาทรทิพยนิภา 84

ภาพที่ 14 : คุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ เมื่อสำเร็จการศึกษาเนติบัณฑิต 85

ภาพที่ 15 : ศ.สอาด มีชูธนและคุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะบนเรือข้ามฟาก 85

ภาพที่ 16 : คุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ 86

ภาพที่ 17: ครอบครัว “มีชูธน” 86

ภาพที่ 18: ภาพภัทราวดีและลูก ๆ 87

ภาพที่ 19 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน ช่วง พ.ศ.2491 - พ.ศ.2503 87

ภาพที่ 20: ภัทราวดีนั่งรอเพื่อน ที่จะมาเล่นด้วยตอนเย็น ๆ ใส่ชฎาใบลาน 88

ภาพที่ 21 : ภัทราวดี มีชูธน แสดงรำสู่ขวัญ เมื่อเรียนที่โรงเรียนราชินี 89

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 22 : ภัทราวดี มีชูธน รำชุดระบำดาวดึงส์ 90
ภาพที่ 23 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2503 - พ.ศ.2509 91
ภาพที่ 24 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2511 - พ.ศ.2513 92
ภาพที่ 25 : ภัทราวดี มารดาและบิดา เมื่อจะเดินทางไปศึกษาต่อยังประเทศสหราชอาณาจักร 92
ภาพที่ 26 : ภัทราวดี มีชูธน เมื่อศึกษาอยู่ที่ โรงเรียน Micklefield สหราชอาณาจักร 93
ภาพที่ 27 : การแสดงบัลเลต์เรื่องมโนห์รา 2505 94
ภาพที่ 28 : นักแสดงระบำเห็ด ในการแสดงบัลเลต์เรื่องมโนห์รา 2505 95
ภาพที่ 29 : นักแสดงระบำใบบัว ในการแสดงละครเรื่อง ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ 96
ภาพที่ 30 : กฤตภาคบทสัมภาษณ์ ภัทราวดี มีชูธน คอลัมภ์ The Voice of The Nation 98
ภาพที่ 31 : พัฒศรี บุนนาค 99
ภาพที่ 32 : ภัทราวดี ต้อนรับแขกที่มาลงเรือ Lex’s Show Boat 100
ภาพที่ 33 : ภัทราวดี มีชูธนกับการแต่งหน้าจากละครเวทีเรื่อง สามัคคีเภทคำฉันท์ 102
ภาพที่ 34 : ภัทราวดีโพสต์ท่าแบบเปิดเผยกับการเรียนวิชาออกแบบแฟชั่น 104
ภาพที่ 35 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2513 - พ.ศ.2516 105
ภาพที่ 36 : ผลงานแฟชั่นของภัทราวดี 108
ภาพที่ 37 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2516 - พ.ศ.2519 109
ภาพที่ 38 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2520 - พ.ศ.2525 110
ภาพที่ 39 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2526 - พ.ศ.2529 116
ภาพที่ 40 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2530 - พ.ศ.2534 117
ภาพที่ 41 : ปกหน้าสูจิบัตรการแสดงคอนเสิร์ต “คืนหนึ่งกับ ภัทราวดี” 119
ภาพที่ 42 : ภัทราวดี มีชูธน นักแสดงนำ คอนเสิร์ต “คืนหนึ่งกับภัทราวดี” 121
ภาพที่ 43 : ภัทราวดี มีชูธน ร่วมเต้นกับนักเต้น คอนเสิร์ต “คืนหนึ่งกับภัทราวดี” 123
ภาพที่ 44 : ภัทราวดี กับพัดยักษ์ ที่ใช้เป็นฉากช่วยเปลี่ยนชุด ในคอนเสิร์ต “คืนหนึ่งกับภัทราวดี” 124
ภาพที่ 45 : ภัทราวดี ในชุดไทยประยุกต์ ในคอนเสิร์ต “คืนหนึ่งกับภัทราวดี” 125

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 46 : ภัทราวดี รำคู่กับ Arthur Faria ในคอนเสิร์ต “คืนหนึ่งกับภัทราวดี” 126
ภาพที่ 47 : ภัทราวดี กับ มานพ ในการแสดงชุด “ผ้าขาวม้า” 137
ภาพที่ 48 : ภัทราวดี กับ วรรณศักดิ์ ในการแสดงชุด “ผ้าขาวม้า”.. 137
ภาพที่ 49 : ภัทราวดี กับนักเต้น Jazz Dance ในรายการธรรมดาที่ไม่ธรรมดา............................ 139
ภาพที่ 50 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2535 - 2537 141
ภาพที่ 51 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2538 - 2541 142
ภาพที่ 52 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2542 - 2544 143
ภาพที่ 53 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2544 - 2547 144
ภาพที่ 54 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2547 - 2552 145
ภาพที่ 55 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2552 - 2554 146
ภาพที่ 56 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ. 2554 - 2556............... 154
ภาพที่ 57 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ. 2557- 2561 155
ภาพที่ 58 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ. 2563 - 2565............... 156
ภาพที่ 59 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ. 2563 - 2565............... 157
ภาพที่ 60 : แผนภาพอิคิไกของภัทราวดี... 170
ภาพที่ 61 : ฉากในถ้ำค้างคาว (บุษบาเสี่ยงเทียน) จาก “อิเหนา - จรกา Rock Opera” (2537) .. 192
ภาพที่ 62 : ฉากเปิดตัวอิเหนา จาก “อิเหนา - จรกา Rock Opera” (2537) 194
ภาพที่ 63 : ภาพบันทึกการแสดงลีลาการเคลื่อนไหวแบบนีโอล้านนา.. 214
ภาพที่ 64 : ภาพบันทึกการแสดงละครเรื่อง ร่ายพระไตรปิฎก (2539) 216
ภาพที่ 65 : ภาพบันทึกการแสดงเทคนิคหุ่นเชิด ใน จินตกรรมรามเกียรติ์ (2540)......................... 222
ภาพที่ 66 : ภาพบันทึกการแสดงเทคนิคหุ่นเชิด ใน จินตกรรมรามเกียรติ์ (2540)......................... 223
ภาพที่ 67 : การใช้เทคนิค Video mapping ในลิเกพันธุ์ใหม่ ชาละวัน (2549)............................ 224
ภาพที่ 68 : ภาพการแสดงการใช้ไฟกระพริบสองดวงแทนดวงตาของเสือ จาก เงาะป่า (2539)..... 226
ภาพที่ 69 : ภาพการแสดงฉากโยกเยื้องอัศจรรย์ จาก ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ (2552)............... 227

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 70 : "บางบรรทัด จาก Artistic Director" จากสูจิบัตรจินตกรรมรามเกียรติ์ (2540)............228

ภาพที่ 71 : Madonna กับยกทรงแบบ Cone Bra ออกแบบโดย Jean Paul Gaultier...............229

ภาพที่ 72 : ฉลองพระถันชั้นในทรงกรวย จาก "อิเหนา - จรกา Rock Opera" (2536)...............229

ภาพที่ 73 : การแสดงของภัทราวดีในละครโทรทัศน์เรื่อง "บัลลังก์เมฆ" (2536) 232

ภาพที่ 74 : ภาพบันทึกการแสดงฉากลมหายใจสุดท้าย จาก ละครเรื่อง เงาะป่า (2538)...............235

ภาพที่ 75 : ลมหายใจกับการสร้างนาฏกรรมของภัทราวดี มีชูธน 237

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

ภัทราวดี มีชูธน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครเวทีแลธรรมดางะภาพยนตร์) ปี 2557 เป็นนาฏยศิลปินสตรีไทย ผู้มีบทบาททำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่ส่งผลกระทบทำให้เกิดพัฒนาการต่อการสร้างนาฏกรรมของไทยหลายสาขา อาทิ วงการแฟชั่น ภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ ละครเวที โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานละครเวทีที่ปรากฏในโรงละคร *"ภัทราวดีเธียเตอร์"*

กล่าวกันว่า แนวคิด (approach) ในการสร้างนาฏกรรมของ ภัทราวดี มักจะอยู่เหนือความคาดหมายของสังคมและวงการอยู่เสมอ มักจะถูกนำเสนอเป็นครั้งแรกในแต่ละวงการ และในแต่ละยุคสมัยที่ผลงานนั้น ๆ ปรากฏขึ้นในประเทศไทย อันแสดงให้เห็นถึงความกล้าที่ตั้งอยู่บนรากฐานของภูมิความรู้ในการลงมือสร้างผลงานอย่างมีเอกลักษณ์

ด้วยประสบการณ์และความผูกพันในช่วงเวลา 12 ปี ตั้งแต่ พ.ศ. 2536 ถึง พ.ศ. 2549 ที่ได้รับการศึกษาและทำงานร่วมทีมนักแสดงภัทราวดีเธียเตอร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งนาฏยศิลปินสตรีคนสำคัญภัทราวดี มีชูธน ทำให้ผู้วิจัยเกิดแรงบันดาลใจที่จะศึกษาในแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงของ "ภัทราวดี มีชูธน" นาฏยศิลปินสตรีที่ผู้วิจัยเคารพและเรียกท่านว่า "ครูเล็ก"

ภัทราวดีสร้างสรรค์ผลงานในหลายรูปแบบ ทำให้เกิดองค์ประกอบที่หลากหลาย เช่น เนื้อเรื่อง ดนตรีประกอบการแสดง การเต้นการเคลื่อนไหว เครื่องแต่งกาย และฉากที่ใช้ในการแสดง ฯลฯ ซึ่งนำเสนอ "ความเป็นไทย" ให้โดดเด่นในวิถีทางเฉพาะตน ส่งผลทำให้เกิด

1) "พัฒนาการ" รูปแบบการแสดงแบบผสมผสานนาฏยศิลป์หลากหลายสกุล ที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนในวงการศิลปะการแสดงของไทย และ

2) การแสดงที่มีความโดดเด่น และ "แปลกใหม่" จากจารีตเดิมในการแสดงละครไทย ซึ่งสามารถสื่อให้ผู้ชมทั้งชาวไทยและต่างชาติเข้าใจ และเกิดอรรถรสในการชมการแสดงนั้นได้

ภัทราวดี มีชูธน ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็น ศิลปินแห่งชาติ สาขา ศิลปะการแสดง (ละครเวทีและภาพยนตร์) ในปี พ.ศ. 2557 จากความสำเร็จในฐานะ นาฏยศิลปินสตรีผู้นำด้านนาฏยศิลป์ไทยแบบร่วมสมัยผู้สร้างสรรค์ผลงานนาฏกรรมในรูปแบบผสมผสานวัฒนธรรมข้ามสัญชาติ โดยให้ความสำคัญกับ "รากไทย" ผลงานที่ผสมผสานรากไทยกับนาฏยศิลป์ที่หลากหลาย อาทิ อิเหนา-จรกา ร็อคโอเปรา เงาะป่า จินตกรรมรามเกียรติ์และโขนหาร 2 ตอนสหัสสเดชะ ชาละวัน ลิเกพันธุ์ใหม่ และร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ ซึ่งล้วนเป็นผลงานที่มีรูปแบบการแสดงที่โดดเด่นแตกต่างจากจารีตนาฏยศิลป์ไทยที่มีมาแต่เดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภัทราวดี ใช้ความเป็นไทยเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการสร้างนาฏกรรมการแสดง โดยนำเอาในวัฒนธรรมต่างสัญชาติมาผสมผสานให้เป็นนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้ผู้วิจัยเกิดข้อสงสัย และความสนใจที่จะศึกษาประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน ผู้เป็นครูต้นแบบ เพื่อให้ทราบถึงแนวคิดที่เรียกได้ว่าเป็น “นาฏยวิถี” (Dramatization) ของภัทราวดี มีชูธน ว่ามีวิธีการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงที่สามารถสะท้อนถึงแนวคิดอย่างไร

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานของ ภัทราวดี มีชูธน

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

ขอบเขตของการศึกษาในครั้งนี้ ผู้ศึกษาขออธิบายแบ่งเป็นขอบเขตย่อย ดังนี้

1.3.1 ศึกษาประวัติชีวิตของภัทราวดี มีชูธน

1.3.2 ศึกษาผลงานนาฏกรรมการแสดงของภัทราวดี มีชูธน ตั้งแต่ พ.ศ. 2500 - 2563 ที่จัดแสดงผลงานในประเทศไทย

1.3.3 ศึกษารูปแบบโดยเลือกวิเคราะห์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาเรื่องนี้มีลักษณะเป็น “การศึกษาเฉพาะบุคคล” เป็นการศึกษาด้วย “ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ” ผ่านวิธีวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ โดยใช้พรรณนาข้อมูลที่เป็นข้อมูลขั้นปฐมภูมิ เป็นหลัก กล่าวคือ ข้อมูลที่ได้รับจากการสัมภาษณ์ภัทราวดี มีชูธน และเอกสารต่าง ๆ ที่ภัทราวดีเป็นผู้แต่งหรือให้สัมภาษณ์ ได้แก่ การบอกเล่าและหนังสืออัตชีวประวัติที่ภัทราวดีเป็นผู้แต่ง รวมถึงบทสัมภาษณ์ที่ตีพิมพ์เผยแพร่ทางสื่อต่าง ๆ และสัมภาษณ์บุคคลผู้ที่เคยร่วมงานที่จัดแสดงผลงานในประเทศไทยกับภัทราวดี รวมถึงสัมภาษณ์ผู้ที่ได้เข้ารับการศึกษาและผู้ร่วมงานกับภัทราวดี มีชูธน ตั้งแต่ พ.ศ. 2500 - 2563

แต่เนื่องจากการศึกษาครั้งนี้ ในส่วนที่เกี่ยวกับผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ของภัทราวดี มีชูธน จากการสำรวจเบื้องต้นพบว่า เอกสารหลักฐานส่วนหนึ่งเสียหายจากเหตุการณ์มหาอุทกภัยเมื่อปี 2554 ดังนั้นข้อมูลที่ได้มา ส่วนใหญ่มาจากการสัมภาษณ์ที่ดำเนินไปตามหลักวิชาประวัติศาสตร์จากการบอกเล่า (Oral History) โดยอาศัยสัมภาษณ์ภัทราวดี มีชูธนและผู้ร่วมงานท่านอื่น ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในกระบวนการสร้างสรรค์ของภัทราวดี ตลอดจนหลักฐานอื่น ๆ ได้มาจากหลายแหล่ง ทั้งที่เป็นสื่อวีดิทัศน์บันทึกการแสดง ผลงานวิชาการของภัทราวดี มีชูธน และจากเอกสาร สิ่งพิมพ์ต่าง ๆ

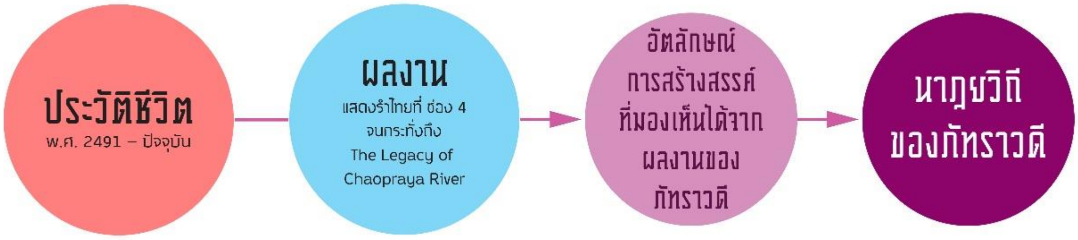
จากนั้น ผู้วิจัยจะได้นำข้อมูลที่เก็บรวบรวมได้ทั้งหมด มาจำแนกข้อมูลและจัดหมวดหมู่ ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย จากนั้นจึงกำหนดเป็นหัวข้อย่อยและวิเคราะห์ข้อมูล ก่อนสรุปผลการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิเคราะห์ โดยดำเนินการภายใต้คำปรึกษาจาก อาจารย์ที่ปรึกษาและภัทราวดี มีชูธน เพื่อวิเคราะห์และประมวลผลให้ทราบถึงองค์ประกอบ รูปแบบ และแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานกระทั่งเกิด “นาฏยวิถีของภัทราวดี มีชูธน” ต่อไป

1.5 กรอบแนวคิดของการวิจัย

การศึกษาเรื่อง “นาฏยวิถีของภัทราวดี มีชูธน : Dramatization of Patravadi Mejudhon” ผู้ศึกษากำหนดกรอบแนวคิดของการศึกษาไว้ ดังนี้



ภาพที่ 1 : กรอบแนวคิดของการวิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย (2563)

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

องค์ความรู้ต้นแบบแนวคิดของศิลปินผู้ให้แรงบันดาลใจ และการปลูกฝังจิตสำนึกให้บุคคลในสังคมได้มีความเป็นเอกลักษณ์

1.7 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

นาฏยวิถีของภัทราวดี มีชูธน หมายถึง แนวทางในการริเริ่มสร้างสรรค์ความแปลกใหม่ในการแสดง อันกลายเป็นปรากฏการณ์ทางการแสดง โดยใช้ปรัชญาและพุทธิปัญญาจากประสบการณ์ การทำงานและชีวิตส่วนตัวของภัทราวดี มีชูธน

CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 2

ทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาเรื่อง "นาฏยวิถีของภัทราวดี มีชูธน : Dramatization of Patravadi Mejudhon" ผู้วิจัยได้เลือกทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องอย่างมีนัยสำคัญมาศึกษา ดังนี้

2.1 แนวทางการศึกษาประวัติชีวิตและผลงานของบุคคล (Life History)

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ กล่าวว่า แนวทางการศึกษาประวัติบุคคล จำแนกสาขาการศึกษาประวัติศาสตร์ไว้อย่างกว้าง ๆ โดยแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ ประวัติศาสตร์ทั่วไป และประวัติศาสตร์เฉพาะเรื่อง ซึ่งตั้งข้อสังเกตไว้ว่าประวัติศาสตร์ทั้งสองประเภทนี้ ยังไม่สามารถแยกออกจากกันได้อย่างชัดเจน

ประวัติศาสตร์ทั่วไป หมายถึง ประวัติศาสตร์ซึ่งครอบคลุมเรื่องราวของอดีตอย่างกว้างขวางเป็นการศึกษาประวัติศาสตร์ในลักษณะที่จะต้องพิจารณาครอบคลุมทั้งหมดโดยแบ่งตามลักษณะต่าง ๆ ดังนี้ 1) ประวัติศาสตร์ทั่วไปตามแนวภูมิภาค 2) ประวัติศาสตร์ทั่วไปตามแนวเชื้อชาติ 3) ประวัติศาสตร์ทั่วไปตามแนวอารยธรรม และ 4) ประวัติศาสตร์ตามแนวของปรัชญาและภูมิปัญญา

ประวัติศาสตร์เฉพาะเรื่อง หมายถึง ประวัติศาสตร์ที่จำกัดเรื่องราวไว้เฉพาะเรื่อง มีขอบเขต และอาณาบริเวณของการศึกษาแคบกว่าประวัติศาสตร์ทั่วไป เช่น ประวัติกระทรวงมหาดไทย ประวัติการทูตไทย ประวัติวรรณคดีไทย หรือแม้นแต่คำว่า "ชีวประวัติ" หรืออัตชีวประวัติก็ตาม ประวัติศาสตร์เฉพาะเรื่องอาจแบ่งเป็นลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1) ประวัติสถาบัน
2) ประวัติของวิชาการแต่ละแขนง
3) ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น
4) ประวัติศาสตร์วัฒนธรรม
5) ชีวประวัติและอัตชีวประวัติ (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2524)

ดังนั้น เบญจา ยอดดำเนิน-แอ็ตติกจ์ และคณะ อธิบายว่า การบันทึกประวัติชีวิตบุคคล (Life History) คือ การบันทึกเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของบุคคลใดบุคคลหนึ่ง มีจุดประสงค์เพื่อก่อให้เกิดความเข้าใจต่อสถานการณ์และเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เป็นประสบการณ์ของบุคคลแต่ละคนนั่นเอง การวิเคราะห์เหตุการณ์เหล่านี้ มักจะเน้นหรือย้ำให้เห็นถึงความสำคัญของปัจจัยทางด้านสภาพแวดล้อมที่มีความสำคัญต่อเหตุการณ์ต่าง ๆ ในชีวิตของคนเราหรือของบุคคลนั้น ๆ รวมทั้งความเป็นมาหรือพัฒนาการของปัจจัยเหล่านั้นด้วย

การศึกษาประวัติศาสตร์บุคคล คือ การศึกษาจุดเชื่อมต่อของชีวิต (Life Passage Studies) หรือที่เรียกว่าการศึกษาวงจรชีวิต (Life Cycle Studies) เช่น ช่วงแรกเกิด ช่วงวัยรุ่น ช่วงต้นและช่วงกลางของวัยผู้ใหญ่ ช่วงสูงอายุ และช่วงของการตาย เช่นนี้แล้ว การเก็บรวบรวมข้อมูล จึงต้องอาศัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลักฐานประวัติศาสตร์จากการบอกเล่า (Oral history) ที่ได้มาจากการบอกเล่าเป็น "คำพูด" มาใช้เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ การบอกเล่านี้ต้องได้มาโดยการสัมภาษณ์ที่ดำเนินไปตามหลักวิชาประวัติศาสตร์ จากการบอกเล่า ซึ่งต่างกับการสัมภาษณ์ทั่วไป คือ ต้องกระทำอย่างมีระบบในการรวบรวม เรียบเรียง เก็บรักษา เผยแพร่คำบอกเล่า และความเห็นที่ถูกบันทึกไว้คำต่อคำของผู้เห็นเหตุการณ์ หรือมีส่วนร่วมในเหตุการณ์ ซึ่งจะเป็นที่สนใจของนักวิชาการในวันข้างหน้า โดยใช้เทคนิคการเก็บรวบรวมข้อมูล ซึ่งผลที่ได้อาจจะเป็นแถบบันทึกเสียง หรือเป็นตัวพิมพ์รวบรวมเป็นตัวเรื่องเดียวกันเป็นชุด ๆ หรือใช้เป็นข้อมูลสำหรับที่สื่อสารช่องทางอื่น ๆ ต่อไป (เบญจา ยอดดำเนิน-แอ๊ตติกจ์ และคณะ, 2552)

ผู้วิจัยเลือกประวัติศาสตร์การบอกเล่ามาเป็นเครื่องมือหลักในการวิจัย ประวัติศาสตร์บอกเล่าเป็นพื้นฐาน จึงนำข้อมูลที่ได้จากการบอกเล่าไปสอบเทียบกับหลักฐานเอกสารที่มีอยู่ของภัทราวดีปรากฏในกาลานุกรม (Timeline) ของศิลปินต้นแบบ แล้วนำไปถอดบทเรียนเพื่อให้ได้มาซึ่งองค์ความรู้เรื่องแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยแบบผสมผสานวัฒนธรรมหลากสัญชาติของภัทราวดี มีชูธน

2.2 แนวพระดำริเรื่องคนร้องรำทำเพลง 3 จำพวก และการดัดแปลงการแสดงนาฏศิลป์ไทย

สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงมีพระวิจารณ์ เรื่องประเภทของศิลปินด้านการแสดงของไทย และการดัดแปลงแก้ไขการแสดงในสมัยของพระองค์ประทานแก่พระยาอนุมานราชธน ว่า

> *"...คนเล่นร้องรำทำเพลงนั้น เห็นว่ามีอยู่* ***สามจำพวก*** *จะตั้งชื่อเล่นว่า นักเรียนพวกหนึ่ง ครูพวกหนึ่ง กับบ้าอีกพวกหนึ่ง*
>
> *อันพวก* ***นักเรียน*** *นั้นเรียนได้มาอย่างไรก็ทำไปอย่างนั้น การหวงวิชาเกิดแต่พวกนี้ เพราะถ้าให้วิชาที่เรียนได้มาแก่ใครไปหากินตัวก็อด*
>
> *พวก* ***ครู*** *นั้นรู้วิชามากขึ้นไปอีกหลายสถาน และมี ปัญญาที่จะเลือกเฟ้นใช้แต่วิชาที่ดีตามแบบแผน*
>
> *ส่วนพวก* ***บ้า*** *นั้นแม้จะรู้วิชาก็ละทิ้ง ทำเอาแต่ ตาม ชอบใจตัว นายผู้อำนวยการเล่นเหล่านั้น*
>
> *สิ่งที่จะพึงแก้ไขไปตามกรณีนั้นมีมากสุดพรรณา หากว่า เปลี่ยนแปลงไปด้วยความรู้สึกดี เข้าใจว่า มีแต่จะดีขึ้น หรือแปลกพาให้คนตื่นใจ* ***เป็นความเห็นพวกบ้า จะผิดถูกฉันใดก็ขออภัยโทษ*** *แต่ความเห็นอันนี้เป็นความเห็นที่ได้สังเกตเห็นเขาทำได้ผลมาแล้ว"*

(พูนพิศ อมาตยกุล และเสถียร ดวงจันทร์ทิพย์, 2552)

จากที่พูนพิศ อมาตยกุล และเสถียร ดวงจันทร์ทิพย์ ยกคำกล่าวในพระดำริสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เรื่อง คนร้องรำทำเพลง 3 จำพวกฯ ผู้วิจัยเห็นว่าแนวพระดำรินี้สามารถนำมาใช้วิเคราะห์ประเภทความเป็นศิลปินของภัทราวดี มีชูธน ตลอดจนเจตน์จำนงค์ในการผสมผสานหลายนาฏยจารีตโดยไม่ยึดติดกับจารีตเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้กล่าวถึงทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ไว้ในหนังสือ “นาฏยศิลป์ปริทรรศน์” ไว้ดังต่อไปนี้ คือ

> *“ ...นาฏยประดิษฐ์” หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้ รวมถึงการปรับปรุง ผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์ จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุมปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบ นาฏยศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อม หรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำ แต่ในที่นี้ขอเสนอคำใหม่ว่า นักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Choreographer”*
>
> (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547b)

นาฏยประดิษฐ์ ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ มีทั้งสิ้น 7 ขั้นตอน ดังนี้

2.3.1 การคิดให้มีนาฏยศิลป์

ดังได้กล่าวมาแล้วในคำนำว่า “นาฏยศิลป์มีบทบาทมากมายในสังคมมนุษย์” เพราะฉะนั้นความต้องการให้มีการฟ้อนรำขึ้นในโอกาสใดนั้นย่อมมีเหตุผลมากมาย แต่พอสรุปได้เป็นเหตุผลใหญ่ 5 ประการ คือ

1) พิธีกรรม พิธีการ

กิจกรรมนั้นต้องมีนาฏยศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม พิธีการ หรือปรับปรุงนาฏยศิลป์ชุดเดิมที่เคยใช้มาก่อนให้เหมาะกับโอกาสนั้น เนื่องจากมีข้อกำหนดใหม่ที่ต้องการปรับปรุง เช่น ขนาดของเวที เวลาของการแสดง และงบประมาณ เป็นต้น หรือในกิจการครั้งนั้นต้องมีการคิดนาฏยศิลป์ชุดใหม่ขึ้น การปรับปรุงชุดเดิมให้เหมาะสมมักเกิดขึ้นกับพิธีกรรม

2) ส่งเสริมกิจกรรมหลัก (การแสดงหลัก)

กิจกรรมที่ต้องการให้มีนาฏยศิลป์เพื่อเป็นส่วนประกอบสร้างความหรูหรา หรือสีสันให้แก่กิจกรรมหลัก เช่น พิธีกรรม หรือนาฏยศิลป์ของหลวง ที่ถือเป็นของที่ไม่ควรขาดหรือไม่สามารถตัดออกไปได้เพราะเป็นจารีตนิยม ดังนั้น ส่วนส่งเสริมนี้จึงเป็นเรื่องของนาฏยศิลป์ในฐานะเป็นสิ่งประดับที่ไม่มีก็ได้แต่มีก็ดี

3) สร้างเสริมเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม

การกระตุ้นให้สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ท้องถิ่นที่สะท้อนเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของถิ่นนั้นเพื่อนำมาเป็นเครื่องบันเทิงแก่นักท่องเที่ยวด้วยวิธีการ 2 อย่าง คือ a) นำนาฏยศิลป์พื้นบ้านที่มีอยู่เดิม

ที่แสดงในชุมชนเพื่อชุมชน มาปรับเป็นนาฏยศิลป์เพื่อนักท่องเที่ยว และ b) สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดใหม่ โดยนำแนวคิดกิจกรรมในการประกอบอาชีพของท้องถิ่นมาทำเป็นนาฏยศิลป์

4) ความคิดสร้างสรรค์ใหม่ทางนาฏยศิลป์

กิจกรรมที่คิดให้มีนาฏยศิลป์ชุดใหม่ ๆ ขึ้นเพื่อความก้าวหน้าของศิลปะสาขานั้น ๆ เช่น ระบำชุดต่าง ๆ ที่สร้างสรรค์ ซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งในการจบการศึกษาปริญญาตรี ทางนาฏยศิลป์ของสถาบันการศึกษานาฏยศิลป์ระดับอุดมศึกษา

5) พัฒนาอาชีพกิจกรรมที่สร้างสรรค์

นาฏยศิลป์ใหม่ ๆ เพื่อแสดงเป็นอาชีพโดยคิดระบำชุดใหม่เพิ่มขึ้นในโปรแกรมของคณะของตนอยู่เสมอ และหากนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ ชุดใดงดงาม และคนดูนิยมชมชอบก็จะมีการถ่ายทอดให้กับนาฏยศิลปินคณะอื่น ๆ ให้แพร่หลายออกไป

2.3.2 การกำหนดความคิดหลัก

เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลักมี 2 ระดับ คือ ระดับเป้าหมาย และระดับวัตถุประสงค์

1) ระดับเป้าหมาย หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏยศิลป์ชุดที่คิดขึ้นนี้ เพื่ออะไรหรือเพื่อใคร

2) ระดับวัตถุประสงค์ หมายถึง การนำเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะให้เกิดขึ้นในรูปแบบของกิจกรรมต่าง ๆ

2.3.3 การประมวลข้อมูล

เพื่อให้ได้ผลลัพธ์ใหม่ตามวัตถุประสงค์การประมวลจึงมีข้อมูลสองลักษณะ คือ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง กับข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1) ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง คือ ความรู้ต่าง ๆ ที่สืบค้นได้ และนำมาพินิจพิจารณา

2) ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ คือ ผลงานศิลปะสาขาต่าง ๆ เมื่อนักประดิษฐ์ได้สัมผัสอย่างจริงจัง ข้อมูลแรงบันดาลใจนี้ จะช่วยให้นักนาฏยประดิษฐ์นึกภาพนาฏยศิลป์ชุดที่ตนต้องการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในจินตนาการได้ง่ายขึ้น

2.3.4 การกำหนดขอบเขต

การกำหนดของเขต หมายถึง การกำหนดว่านาฏยศิลป์ชุดนั้นจะครอบคลุมเนื้อหาสาระอย่างไร แบ่งออกเป็น

1) ขอบเขตเนื้อหาสาระ

2) ขอบเขตเวลาในการแสดง

3) ขอบเขตด้านงบประมาณ

4) ขอบเขตด้านองค์ประกอบในการแสดง เช่น ขนาดเวที จำนวนนักแสดง

การกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์ จะช่วยนักนาฏยประดิษฐ์ไม่ให้คิดอะไรเกินกว่าที่จะทำได้จริง

2.3.5 การกำหนดรูปแบบ

การกำหนดรูปแบบของนาฏยศิลป์ชุดใหม่ นักนาฏยประดิษฐ์มีวิธีกำหนดได้มากมายหลายแนวทาง แต่อาจสรุปเป็นแนวทางหลัก ๆ ได้ 4 แนว คือ

1) หนึ่งนาฏยจารีต

คือ การสร้างสรรค์ผลงานที่มีกฎเกณฑ์ หรือข้อกำหนดในลักษณะของไวยากรณ์ หรือฉันทลักษณ์ทางนาฏยศิลป์ให้ใช้ในการสร้างสรรค์ได้อย่างเป็นระบบระเบียบ

2) ผสมหลายนาฏยจารีต

คือ การสร้างสรรค์ผลงานที่มุ่งแหวกแนวออกไปจากจารีตเดิม โดยการนำเอานาฏยจารีตตั้งแต่สองชนิดขึ้นไปมาผสมกันให้เกิดเป็นการแสดงที่มีการผสมผสานกัน เช่น การผสมการรำไทยกับบัลเล่ต์มีเป็นตัวอย่างเด่นชัด คือ บัลเล่ต์ เรื่องมโนราห์ ของในหลวงรัชกาลที่ 9 ซึ่งคุณหญิง เจนีเวียฟ เดมอน เป็นนักนาฏยประดิษฐ์

3) ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม

การคิดสร้างสรรค์นี้อาศัยเพียงเอกลักษณ์ เช่น โครงสร้าง หรือท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลักแม้จะมีการนำท่าใหม่ ๆ เข้ามาใช้ปรับให้ดูกลมกลืนเข้ากับนาฏยจารีตเดิมก็จะเพื่อความมีเอกภาพ ผลงานใหม่มีความต่อเนื่องกับอดีต

4) นอกนาฏยจารีต

นักนาฏยประดิษฐ์ในปัจจุบันได้พยายามค้นคว้าหารูปแบบนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ ที่จะสะท้อนวิถีชีวิตของมนุษย์ในปัจจุบันโดยไม่นำเอาอดีตมาปะปน การรำตามแบบพันทางซึ่งเป็นแบบที่ทดลองคิดขึ้นในสมัยปลายรัชกาลที่4 เช่น การรำออกภาษามอญ เสมอลาวฯ ในที่สุดการรำแบบพันทางดังกล่าวก็กลายเป็นรูปแบบมาตรฐานตายตัวไม่พัฒนาต่อไป แล้วกลายเป็นนาฏยจารีตอีกอย่างหนึ่งในที่สุด ดังนั้น นักนาฏยประดิษฐ์จึงมีบทบาทสำคัญที่ทำให้รูปแบบนาฏยศิลป์เคลื่อนไปข้างหน้าตลอดเวลา การรำตามแบบพันทางซึ่งเป็นแบบที่ทดลองคิดขึ้นในสมัยปลายรัชกาลที่ 4 เพื่อให้การรำดูเป็นออกภาษาต่างชาติทำนองเดียวกันกับดนตรีที่ใช้รำ เช่น การรำออกภาษามอญ เสมอลาวฯ ในที่สุดการรำแบบพันทางดังกล่าวก็กลายเป็นรูปแบบมาตรฐานตายตัวไม่พัฒนาต่อไปแล้วกลายเป็นนาฏยจารีตอีกอย่างหนึ่งในที่สุด ดังนั้น นักนาฏยประดิษฐ์จึงมีบทบาทสำคัญที่ทำให้รูปแบบนาฏยศิลป์เคลื่อนไปข้างหน้าตลอดเวลา

2.3.6 การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ

นักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนดแนวคิด หรือรูปแบบขององค์ประกอบอื่น ๆ เพื่อให้การทำงานมีอุปสรรคขัดขวางการสร้างสรรค์น้อยที่สุด เพื่องานจะมีเอกภาพจากผลงานของหลายฝ่ายที่เกิดจากการเข้าใจร่วมกันในรูปแบบเป็นอย่างดี

2.3.7 การออกแบบนาฏยศิลป์

การออกแบบนาฏยศิลป์ คล้ายคลึงกับการออกแบบทัศนศิลป์ โดยกำหนดให้ผู้แสดงออกท่าทาง ทิศทางการเคลื่อนไหว การจับกลุ่ม ฯลฯ จำเป็นต้องคำนึงถึงทฤษฎีทางทัศนศิลป์และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่จะนำมาปรับใช้ร่วมกันในการออกแบบของตน ดังนี้

1) ทฤษฎีทัศนศิลป์

คือ องค์ประกอบต่าง ๆ และวิธีนำองค์ประกอบเหล่านั้นมาบรรจุไว้ในภาพทำให้เกิดความงาม และมีความหมายนาฏยศิลป์ทฤษฎีทัศนศิลป์แบ่งได้ ดังนี้

ส่วนแรก คือ องค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ได้แก่ จุด เส้น รูปทรง สี พื้นผิว

จุด คือ หน่วยเล็กที่สุดที่ปรากฏบนพื้นผิว จุดที่ใกล้ ๆ กันจะให้ความรู้สึกว่า ดึงดูดกัน ดั่งขั้วแม่เหล็กหากจุดอยู่ห่างกันความรู้สึกดึงดูดกัน หรือความผูกพันจะลดลงเป็นลำดับผู้แสดงนับเป็นจุด ๆ หนึ่งบนเวที หากผู้แสดงอยู่ห่างกันเกินไปทำให้เกิดความรู้สึกว่า ผู้แสดงไม่มีสิ่งหนึ่งสิ่งใดเกี่ยวข้องผูกพันกันทำให้ขาดเอกภาพ

เส้น คือ ทางเดินของจุดที่มีจุดเริ่มต้นและจุดจบ เส้นมีสองชนิด คือ เส้นตรง และเส้นโค้ง เส้นตรงให้ความรู้สึกที่จริงจัง เฉียบขาด แน่วแน่ ส่วนเส้นโค้งให้ความรู้สึกที่อ่อนไหว ไม่แน่นอน เส้นฟันปลา คือ การนำเส้นตรงมาต่อกันในทิศทางที่หักเหให้ความรู้สึกสับสน เส้นลูกคลื่น คือ การต่อเส้นโค้งและเส้นเว้าเข้าเป็นลูกคลื่น เส้นลูกคลื่นให้ความรู้สึกกังวล หลีกเลี่ยง ทิศทางที่ผู้แสดงเคลื่อนที่ไปในอารมณ์ต่าง ๆ เส้นตั้งจะให้ความรู้สึกสูงสง่า เส้นนอนให้ความรู้สึกสงบ เส้นทแยงให้ความรู้สึกน้อมรับและเปลี่ยนแปลง ผู้แสดงที่ยืนตรงชูมือขึ้นสูง ย่อมแสดงความสง่า จริงจัง ร่าเริง เป็นผู้นำ ผู้แสดงที่โน้มตัวลงหรือเอนตัวตามผู้อื่นย่อมแสดงความเป็นผู้ตามความอ่อนน้อมถ่อมตน ตลอดจนถึงแสดงความโศกเศร้า

รูปทรง คือ อาณาบริเวณที่เส้นมาบรรจบกันเกิดเป็นรูปทรงขึ้น รูปทรงมีทั้ง 2 มิติ และ 3 มิติ รูปทรงแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ รูปทรงเลขาคณิต และรูปทรงธรรมชาติ

รูปทรงเรขาคณิต

คือ รูปทรงที่เกิดจากการประกอบกันของเส้นตรงและเส้นโค้ง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการนำเส้นตรงและเส้นโค้งมาประกอบกัน รูปสามเหลี่ยมด้านเท่า สี่เหลี่ยมจตุรัส และวงกลม ให้ความรู้สึกหนักแน่น เข้มแข็ง ไม่เปลี่ยนแปลง นอกจากนี้รูปวงกลมยังให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวและเข้ากับสภาพแวดล้อมอื่น ๆ หรือผสมผสานกับรูปทรงอื่นได้ง่าย รูปทรงเหล่านี้มักใช้ในการออกแบบ การแปรแถว หรือการตั้งซุ้ม ให้เกิดความงดงามและความหมายต่าง ๆ

รูปทรงธรรมชาติ

คือ รูปทรงที่เกิดจากการคดเคี้ยวของเส้นที่เป็นไปตามธรรมชาติทำนองเดียวกันกับเส้นโค้งเส้นเว้าของชายหาด ทะเลสาป ลำธาร เป็นต้น การแปรแถว และการตั้งซุ้มโดยอาศัย

รูปทรงธรรมชาติ มักใช้กับการออกแบบที่ต้องการความรู้สึกที่ไม่เป็นทางการ ความรู้สึกที่ไม่ต้องการความมีระเบียบ หรือความรู้สึกเป็นอิสระ

สี เป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติของวัตถุธาตุ ที่จะมีสีเฉพาะตัวและเมื่อผสมผสานกันจะเกิดเป็นสีใหม่ขึ้น สีทั้งหมดนี้ เกิดจากแม่สีเพียง 3 สี คือ สีน้ำเงิน สีเหลือง สีแดง จากนั้นเมื่อต้องการสีอื่น ๆ ก็ผสมสีแม่สีเข้าด้วยกัน

การเลือกใช้สี มีวิธีหลัก ๆ คือ

สีเดียว คือ การใช้สีใดสีหนึ่งแล้วกำหนดให้มีความเข้ม และเจือจางต่างกัน เช่น สีแดงเข้มไปจนถึงสีแดงเจือจาง หรือสีชมพูอ่อน เป็นต้น

สีตรงข้าม คือ การใช้สีที่อยู่ตรงข้ามกันในการผสมสี เช่น สีแดงจะอยู่ตรงข้ามกับสีเขียว เป็นต้น

สีข้างเคียง คือ การใช้สีที่อยู่ถัดไปในการผสมสี เช่น ใช้ตั้งแต่สีน้ำเงินไปถึงสีเขียว หรือสีเขียวไปถึงสีเหลือง เป็นต้น การจัดกลุ่มสีเช่นนี้จะทำให้เกิดระบบที่เป็นระเบียบในการออกแบบ หากใช้สีแตกกลุ่มโดยปราศจากการพินิจพิเคราะห์สีที่แปลกปลอมก็จะโดดเด่นออกมา ทำให้เสียเอกภาพของการจัดกลุ่มสี

ความหมายของสีในทางจิตวิทยา

สีมีคุณสมบัติทางจิตวิทยาต่อความรู้ของมนุษย์โดยทั่วไป สีที่สดจะให้ความรู้สึกเร้าใจ สดใส กระปรี้กระเปร่า สีที่ทึบจะให้ความรู้สึกหนักและขรึม และความหมายของสีต่าง ๆ ดังนี้

สีขาว หมายถึง ความบริสุทธิ์

สีเขียว หมายถึง ความสดชื่น

สีฟ้า หมายถึง ความเปิดเผย

สีแดง หมายถึง ความกล้าหาญ

สีดำ หมายถึง ความเสียสละ

สีน้ำเงิน หมายถึง ความสง่างาม

สีเหลือง หมายถึง ความร่าเริง

สีน้ำตาล หมายถึง ความสุขุม

สีชมพูหมายถึง ความสดใส

สีส้ม หมายถึง ความเจิดจ้า

ความหมายของสีในทางวัฒนธรรม

ในสังคมเก่าแก่มักมีการจัดระบบสีแทนสัญลักษณ์บางอย่าง เช่น การกำหนดสีเครื่องแต่งกายให้ใช้บ่งบอกลำดับยศขุนนาง การกำหนดสีเครื่องแต่งกายในพิธีการต่าง ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การผสมสีแสง

มีข้อควรระวังก็คือ สีของแสง ไปกระทบวัตถุที่มีสีเดิมอยู่ สีวัตถุนั้นอาจเปลี่ยนไป เช่น ผ้าต่วนสีเขียวโดนกับไฟสีแดง จะเป็นสีน้ำตาล เป็นต้น ดังนั้นการออกแบบเครื่องแต่งกาย ฉาก และแสง ควรจะต้องปรึกษาหารือกันอย่างใกล้ชิด

พื้นผิว วัตถุทุกชนิดจะมีพื้นผิวภายนอกที่แตกต่างกันเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ ผิวเรียบหรือผิวละเอียด และผิวหยาบหรือผิวขรุขระ ผิวเรียบให้ความรู้สึก นุ่มนวล น่าสัมผัส เบาสบาย ส่วนผิวขรุขระจะให้ความรู้สึกกระด้าง แข็งกร้าว น่าเกรงขาม คำว่าพื้นผิวในทางนาฏยศิลป์หมายถึงลักษณะการเคลื่อนไหวของผู้แสดงว่าราบเรียบ เบา ต่อเนื่อง หรือกระตุก รุกร้น โครมคราม ขรุขระเพียงใด และอาจครอบคลุมไปถึงผิวพื้นของวัสดุที่นำมาทำฉาก และเครื่องแต่งกายที่ทำให้เกิดความรู้สึกนุ่มนวล หรือหยาบกระด้าง ตามอารมณ์ของการแสดงนาฏยศิลป์ชุดนั้น ๆ

การจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์

การจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์มีหลัก 4 ประการ คือ 1) ความมีเอกภาพ 2) ความสมดุล 3) ความกลมกลืน 4) ความแตกต่าง แต่ละประเภทจะมีเกณฑ์มาตรฐานดังรายละเอียดต่อไปนี้

ความมีเอกภาพ

ผู้สร้างสรรค์ต้องคำนึงถึงความเชื่อมโยงกันในการนำองค์ประกอบต่าง ๆ มารวมกันขึ้นเป็นภาพโดยไม่มีอะไรขาด อะไรเกิน หรือไม่มีอะไรแปลกปลอมในผลงาน คือ องค์ประกอบที่มีความคล้ายคลึงกันเป็นปริมาณมากพอ เพื่อสร้างพลังของความกลมกลืน ซึ่งเป็นการนำไปสู่เอกภาพ และให้อิสระแก่ส่วนที่เหลือ มีความแปลกแตกต่างไปบ้างแต่ไม่มากเชื่อมประสานกันไว้เกิดเอกภาพ

ตัวอย่างที่อาจยกมาขยายความตรงนี้ ได้แก่ การขึ้นปลายเท้าของบัลเล่ต์กับการตั้งจีบและวงของรำไทย เข้าเป็นหนึ่งเดียวกันได้ดี หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า เป็นตัวเชื่อมเอกลักษณ์เฉพาะความหลากหลายในนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ ให้มีเอกภาพได้

ความสมดุล

เป็นความรู้สึกโดยปกติของมนุษย์จากการจัดองค์ประกอบที่อยู่สองข้างของแกนกลางของลำตัว เป็นหลักการพิจารณ และพิพากษาว่า สิ่งใดสมดุลหรือไม่เพียงใด ความสมดุลนี้เป็นความรู้สึกที่ว่า สองข้างของแกนมีองค์ประกอบต่าง ๆ จัดวางไว้มีน้ำหนักที่ดึงดูดความสนใจพอ ๆ กัน การจัดองค์ประกอบเพื่อความสมดุล มี 2 ชนิด คือ

ชนิดสองข้างเหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบทั้ง 2 ข้างของแกนให้เหมือนกันทุกประการแบบเดียวกับร่างกาย ของมนุษย์ปกติ

ชนิดสองข้างไม่เหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบ 2 ข้างของแกนแตกต่างกัน แต่เมื่อดูแล้วมีแรงดึงดูดความสนใจของผู้ดูเท่ากันทั้งสองด้าน เมื่อนำหลักแห่งความสมดุลมาใช้ใน

นาฏยศิลป์ก็จะใช้แนวกลางเวทีเป็นแกนแบ่งสองข้างซ้ายและขวา ผู้แสดงที่อยู่ในตำแหน่งต่าง ๆ บนเวทีจะถูกแบ่งด้วยแกนสมมุตินี้ ดังนั้น การวางตำแหน่งผู้แสดงในแต่ละช่วงควรพิจารณา มิให้ผู้แสดงไปรวมตัวอยู่ข้างใดข้างหนึ่งของเวทีมากเกินไปดูไม่สมดุล และในส่วนของการตั้งซุ้มหรือการที่ผู้แสดงมารวมตัวกัน เพื่อจัดเป็นกลุ่มในช่วงใดช่วงหนึ่งของระบำ หรือตอนจบของละครก็ต้องคำนึงถึงการจัดผู้แสดงทุกคนให้เกิดภาพรวมที่สมดุล โดยนิยมถือเอาแนวที่ตัวละครตัวเอกเป็นแกนหลักมีตัวละครอื่น ๆ ประกอบเข้ามาเป็นภาพหมู่ที่ดูสมดุล แม้ว่าจะทำท่าทางต่าง ๆ กัน

ความกลมกลืน

ในที่นี้ไม่ใช่ความเหมือนแต่เป็นความคล้ายคลึงขององค์ประกอบที่นำมาใช้ เช่น การใช้สีกลุ่มเดียวกัน หรือการใช้รูปทรงคล้ายกัน หรือการใช้เส้นโค้งเป็นหลัก เป็นต้น ความกลมกลืนเช่นนี้จะช่วยให้การสร้างเอกภาพเป็นไปได้โดยง่าย ความกลมกลืนเป็นการสร้างพลังแห่งความน่าสนใจจากการมีลักษณะความเป็นกลุ่มก้อน มีข้อควรระวัง คือ 1) หากใช้มากเกินไปอาจทำให้ขาดจุดเด่น และ 2) หากเข้ากับคนอื่นไม่ได้ แต่ถ้าให้ผู้แสดงนำแปลกไปจากกลุ่มมากนัก ผู้แสดงนำนั้นก็อาจเหมือนตัวละครหลงโรง คือ เข้ากับคนอื่นมิได้

ความแตกต่าง

คือ เจตนาในการนำองค์ประกอบที่แตกต่างกันมาประมวลเข้าให้เป็นหนึ่งเดียว ก็เพื่อให้เกิดความหลากหลายอันเป็นมูลเหตุแห่งความตื่นเต้น เร้าใจ ชวนติดตาม ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์จักต้องกำหนดว่า เมื่อใดควรจะให้เกิดความแตกต่างขึ้น ด้วยองค์ประกอบหน่วยใด เวลาใด มากหรือน้อยเพียงใด การกำหนดนี้มาจากประสบการณ์และวิสัยทัศน์ ซึ่งในที่สุดจะปรากฏเป็นรูปแบบเฉพาะตัวของผู้สร้างสรรค์คนนั้น เมื่อจะขยายความหลักการนี้ไปในทาง นาฏยศิลป์ก็เปรียบได้ว่า ผู้แสดงเป็นองค์ประกอบหน่วยหนึ่งในการสร้างสรรค์ ผู้แสดงแต่ละคน ย่อมมีความสามารถที่แตกต่างแฝงอยู่ในตัวเอง นักนาฏยประดิษฐ์อาจกำหนดให้ทุกคนฟ้อนรำเหมือนกันหมดตั้งแต่ต้นจนจบก็ได้ แต่ผลงานจะหรูหราหรือออกลวดลายได้มากขึ้น หากนัก นาฏยประดิษฐ์ได้กำหนดให้ผู้แสดงแสดงความแตกต่างกันบ้างหรือนำความสามารถพิเศษเฉพาะตัว มาใช้เสริมอย่างเหมาะสมเพื่อให้เกิดความแตกต่างกันบ้าง การแสดงก็จะตื่นตาตื่นใจมากขึ้นและชวนดูมากขึ้น

ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว (Kenetology) คือ หลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบทต่าง ๆ และขณะที่เกิดการเคลื่อนไหวนั้นมีองค์ประกอบสำคัญอะไรบ้าง และการเคลื่อนไหวเหล่านั้นสื่อความหมายในเชิงความรู้สึกหรืออารมณ์อย่างไรได้บ้าง หัวข้อสำคัญของทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่ใช้เป็นพื้นฐานในนาฏยประดิษฐ์ คือ

การใช้พลัง (Energy)

มนุษย์ต้องใช้พลังในการเคลื่อนไหวร่างกายต้านกับแรงโน้มถ่วงของโลก การใช้พลังเพื่อการแสดงนาฏยศิลป์มี 3 ประเภท คือ ความแรงของพลัง การเน้นพลัง และลักษณะของการใช้พลัง

ความแรงของพลัง

คือ ในขณะที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวมีการใช้พลังเกิดขึ้น ปริมาณของพลังที่ใช้มีตั้งแต่น้อยจนแทบสัมผัสไม่ได้ ไปจนถึงรุนแรงประหนึ่งเป็นร่างกายจะระเบิด การฟ้อนรำด้วยพลังแรงมาก ๆ ย่อมทำให้เห็นอาการที่กระปรี้กระเปร่า แข็งแรง รุกร้น ในทางตรงข้ามการเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อย ให้ความรู้สึกที่นุ่มนวล อ่อนโยน เชื่องช้า หนักแน่น เป็นความรู้สึกลึก ๆ ที่แฝงเร้นอยู่ภายใน

การเน้นพลัง

คือ การเร่งหรือการลดความแรงของการใช้พลังเพื่อการเคลื่อนไหว ในขณะใดขณะหนึ่งอย่างกระทันหัน ซึ่งเป็นการกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งต่างไปจากสิ่งที่กำลังกระทำอยู่ขณะนั้น การเน้นพลังเป็นศิลปะในการเรียกร้องความสนใจจากคนดู การเน้นพลังเป็นวิธีจำแนกให้เห็นรูปลักษณะของการฟ้อนรำอย่างชัดเจน โดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะการที่ ผู้แสดงเน้นด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอ ทำให้เกิดความรู้สึกสมดุลคงที่และหนักแน่น การเน้นที่ไม่สม่ำเสมอด้วยพลังที่มีความแรงต่างกัน ทำให้เกิดความรู้สึกที่ไม่คงที่ตื่นเต้น สับสน การเน้นพลังของนาฏยศิลป์ไทย อาจหมายถึง การกระทบ จังหวะ การเดาะแขน การข่มเข่า และการย่ำเท้า

ลักษณะของการใช้พลัง

หมายถึง ลักษณะของการใช้พลังในการเคลื่อนไหว ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 5 ประเภท คือ 1) การแกว่งไกว คือ การที่ผู้แสดงใช้พลังแกว่งลำตัว แขน ขา ไปมาคล้ายการแกว่งชิงช้า 2) การระเบิด คือการที่ผู้แสดงระเบิดพลังออกมาอย่างกระทันหัน เห็นจุดเริ่มต้นและจุดจบชัดเจนคล้ายการตีกลอง 3) การสืบเนื่อง คือ การที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวต่อเนื่องโดยไม่ปรากฏจุดเริ่มต้นและจุดจบชัดเจน โดยไม่มีการเน้นพลังเป็นการเคลื่อนไหวที่ราบเรียบ 4) การสั่นพลิ้วคือ การเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องของการระเบิด เมื่อการเคลื่อนไหวแบบระเบิดเกิดซ้ำ ๆ อย่างรวดเร็วก็เกิดเป็นการสั่นพลิ้วเหมือนการรัวกลองนั่นเอง 5) การลอยตัว คือจะเกิดขึ้นเมื่อผู้แสดงกระโดดลอยตัวขึ้นไปในอากาศ โดยอาศัยพลังส่งตัวให้ลอยไปในอากาศ และมีแรงโน้มถ่วงดึงดูดผู้แสดงให้ตกลงมายังพื้น

การใช้พลังทั้ง 5 ประเภทนี้ มิได้แยกออกจากกันอย่างเด็ดขาด เพียงแต่ผู้แสดง และนักนาฏยประดิษฐ์ประสงค์จะใช้พลังแบบใดเมื่อใด หรือผสมผสานกันต่อเนื่อง เป็นรูปแบบของนาฏยศิลป์ขึ้นมาได้

การใช้ที่ว่าง

ถือเป็นอันดับถัดมาที่ต้องคำนึงถึง เพราะการเคลื่อนไหวใด ๆ ต้องอาศัยที่ว่างเป็นปริมาตร คือ มีทั้งความกว้าง ความยาว และความสูง และที่ว่าง มีความสำคัญในการกำหนด ตำแหน่งขนาดและทิศทาง

ตำแหน่ง

คือ การจัดที่ให้ผู้แสดงหยุดอยู่บนเวทีในขณะใดขณะหนึ่ง ก่อนที่จะเคลื่อนที่ไป ณ จุดนั้น ผู้แสดงอาจทำท่านิ่ง หรือเคลื่อนไหวเป็นท่าทางต่าง ๆ อย่างต่อเนื่องก็ได้ แต่ไม่เคลื่อนเท้าไปจากจุดยืนของตน นักนาฏยประดิษฐ์สามารถออกแบบให้ผู้แสดงหยุด ณ ที่ใดที่หนึ่งเป็นระยะเพื่อเป็นจุดเปลี่ยนกระบวนท่าหรือแสดงการจบท่อนหนึ่งของกระบวนฟ้อนรำ ผู้แสดงหยุดอยู่ ณ จุดนั้น ๆ นานเพียงใดขึ้นอยู่กับการออกแบบนาฏยประดิษฐ์

ขนาด (ท่าทาง)

หมายถึง การที่ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายโดยการออกท่าทางให้กว้างหรือแคบ และเคลื่อนที่ไปยังจุดอื่น ๆ บนเวทีได้กว้างและไกลเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับที่ว่างที่อำนวยให้ หากมีที่ว่างมาก ผู้แสดงก็ออกท่าและเคลื่อนที่ไปมาได้มาก แต่เมื่อเพิ่มจำนวนผู้แสดงเข้าไปมาก ที่ว่างต่อผู้แสดงคนหนึ่งก็ย่อมลดลงเพราะผู้อื่นแบ่งไป และหากผู้แสดงอื่นหยุดอยู่กับที่ก็จะทำให้ผู้แสดงที่เคลื่อนไหวไปมาอยู่คนเดียวมีที่ว่างมากขึ้น

ทิศทาง

หมายถึง แนวที่ผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เช่น การแปรแถว ผู้แสดงสามารถเคลื่อนที่ไปบนเวทีได้ใน 8 ทิศทาง ซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดู คือ 1) การเข้าหาคนดู เป็นการเรียกร้องความสนใจ การสร้างความน่าเกรงขาม การแสดงความยิ่งใหญ่ 2) การถอยออกจากคนดูเพื่อสื่อถึงความอ้างว้าง สูญเสีย หวาดกลัว ลังเล 3) การขนานกับคนดู เป็นการเน้นให้คนดูในจุดต่าง ๆ ได้มีโอกาสเห็นผู้แสดงในระยะเท่า ๆ กัน และเป็นการนำสายตาคนดูจากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่ง 4) การทแยงมุมกับคนดู เป็นการแสดงให้เห็นความลึกของการเรียงแถวได้ดีกว่าการซ้อนกันแบบแถวตอน และทำให้เห็นผู้แสดงเป็นสามมิติมากขึ้น ขณะเดียวกัน ก็ไม่ให้ความรู้สึกแรงเท่าการเดินเข้าหาตรง ๆ แบบตั้งฉาก 5) การวนเป็นวงหน้าคนดู เป็นการแสดงความผูกพัน อ่อนโยน ความสามัคคี 6) การฉวัดเฉวียนหรือเลี้ยวไปมาแบบฟันปลา ความปราดเปรียว หากเคลื่อนไหวเร็วมากไปในทิศทางต่างกันที่แสดงความสับสนวุ่นวาย 7) การยกสูง แสดงความเบา ความสง่างาม ความยิ่งใหญ่ และ 8) การกดต่ำแสดงความหวาดกลัว ความอ่อนน้อม ความด้อยค่า

ขั้นตอนในการออกแบบนาฏยศิลป์ นักนาฏยศิลป์มีวิธีทำงานการออกแบบนาฏยศิลป์แตกต่างกันเป็นการเฉพาะของตนในที่นี้ได้กำหนดขั้นตอนไว้ คือ 1) กำหนดโครงร่างโดยรวม 2) การแบ่งช่วงอารมณ์ 3) ท่าทางและทิศทาง และ 4) การลงรายละเอียด

การทำงานทั้ง 4 ขั้นตอนนี้กระทำเป็น 2 ภาค ภาคแรกเป็นการเขียนลงบนกระดาษในลักษณะแบบร่าง เพื่อให้เห็นหน้าตาของนาฏยศิลป์ชุดนั้นคร่าว ๆ ภาคหลังเป็นการนำแบบร่างไปปฏิบัติโดยผู้แสดง และมีการเขียนแบบร่างเพิ่มเติมเพื่อความเข้าใจร่วมกันในหมู่ผู้ร่วมงานอยู่ตลอดเวลา

กำหนดโครงร่างโดยรวม

ก็คล้ายคลึงกับการวาดภาพจิตรกรรมลงบนพื้นผ้าใบที่ต้องมีการร่างภาพ ให้เห็นองค์ประกอบต่าง ๆ ของภาพตามจินตนาการของนักนาฏยประดิษฐ์ แต่ภาพจิตรกรรมเป็นภาพนิ่ง

แบ่งช่วงอารมณ์

โดยปกติการแสดงนาฏยศิลป์จะมีกระบวนท่าแบ่งเป็นช่วง ๆ สั้นบ้างยาวบ้าง แต่ละช่วงจะแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกันเพื่อความหลากรส ดังนั้นการออกแบบในแต่ละช่วงอาจใช้จำนวนผู้แสดง และการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกัน เพื่อสะท้อนอารมณ์ที่ต้องการในช่วงนั้น ๆ

กำหนดท่าทางและทิศทาง

การแสดงนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ มักมีท่าทางหลักปรากฏอยู่เป็นระยะ ๆ ตลอดเวลาของการแสดงเพื่อเชื่อมหรือแสดงความเป็นเอกภาพของการแสดงชุดนั้น และมีท่าทางอื่น ๆ กำหนดให้เป็นไปเฉพาะในแต่ละช่วง

ลงรายละเอียด

เมื่อการฝึกซ้อมเข้ารูปเข้ารอยพอสมควรตามกำหนดแล้ว นักนาฏยประดิษฐ์จึงเริ่มพิถีพิถันกับรายละเอียด ในที่นี้มิได้หมายความว่า นักนาฏยประดิษฐ์ละเลยเรื่องรายละเอียดมาตั้งแต่ต้นเพียงแต่ให้การเอาใจใส่เป็นพิเศษในช่วงนี้ เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

อนึ่งในการออกแบบนาฏยศิลป์ แม้จะดำเนินตามขั้นตอนดังกล่าว แต่บางครั้ง ความคิดของนักนาฏยประดิษฐ์ไม่แจ่มใสไม่โลดแล่น จึงไม่สามารถเรียบเรียงออกมาให้เห็นเป็นภาพได้ ในกรณีเช่นนั้นนักนาฏยประดิษฐ์ต้องขอความร่วมมือจากผู้แสดง และผู้เกี่ยวข้องให้ช่วยทดลองปฏิบัติ เช่น ลองตั้งซุ้มลองเกาะเกี่ยวกัน ลองแสดงท่าทางกับอุปกรณ์การแสดงให้เกิดความแปลกใหม่เหล่านี้เป็นต้น เมื่อได้ข้อยุติอันพึงพอใจแล้วก็บันทึกเอาไว้ด้วยความจำด้วยภาพวาด หรือภาพถ่าย หรือวีดิทัศน์ก็ได้

ในส่วนของทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์นี้ ผู้วิจัยนำมาใช้วิเคราะห์ในการสร้างนาฏกรรมการแสดงของภัทราวดี (1) การสร้างเพื่อพัฒนาอาชีพกิจกรรมที่สร้างสรรค์ (2) การกำหนดความคิดหลัก ทั้งในระดับเป้าหมายที่ภัทราวดีต้องการสร้างสรรค์ผลงานด้วยการผสมผสาน และวัตถุประสงค์ที่ต้องการให้ผลงานนั้นเป็นต้นแบบให้ความรู้และสร้างบุคลากร (3) ประมวลข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์ และแรงบันดาลใจที่มาจากวรรณกรรม เพื่อกำหนดแรงบันดาลใจในการเคลื่อนไหว (4) ขอบเขตของเนื้อหาสาระที่นำมากำหนดเป็นบทการแสดง (5) รูปแบบการแสดงที่ผสมหลายนาฏยจารีตทั้งดนตรีและภาษา (6) การใช้องค์ประกอบการแสดงที่สามารถสื่ออารมณ์ฉาก เครื่องแต่งกาย แสงสี และอุปกรณ์การแสดง (7) การออกแบบนาฏยศิลป์ในเรื่องการจัดองค์ประกอบทัศนศิลป์ ได้แก่ ความมีเอกภาพในการเคลื่อนไหว ความสมดุลของตำแหน่ง ความกลมกลืนของเครื่องแต่งกาย และความแตกต่างจากการเคลื่อนไหวของการใช้พลัง จากทฤษฎีของการเคลื่อนไหวในเรื่องความแรงของพลัง การเน้นพลัง และลักษณะการใช้พลังที่ต้องคำนึงถึง พื้นที่ ขนาด และทิศทาง

2.3.8 นาฏยประดิษฐ์ของไทย

นาฏยประดิษฐ์ของไทยมีจารีตมาช้านาน และมีลักษณะสำคัญสามประการ คือ 1) ท่ารำ 2) การแปรแถว และ 3) การตั้งซุ้ม

1) ท่ารำ ท่ารำของไทย แบ่งออกได้เป็นสามแบบ คือ ท่าระบำ ท่าละคร และท่าเต้น

ท่าระบำ

เป็นการรำทำท่างาม ๆ ให้คนดูพอเป็นเค้าของความหมายตามคำร้อง

ท่าละคร

เป็นท่ารำที่กำหนดไว้ให้แต่ละท่ามีความหมายเฉพาะ แบ่งได้เป็นสามประเภท คือ ท่าแสดงอารมณ์ และท่าแสดงปรากฏการณ์ธรรมชาติ ท่าละคร หรือท่ารำตีบทนี้ มีคุณลักษณะเป็นท่าเลียนแบบธรรมชาติ คือ ทำท่าปกติของมนุษย์ให้มีท่าทีมากขึ้น

ท่าเต้น

นาฏยศิลป์ไทยมีท่าเต้นเป็นจำนวนไม่น้อย และมีวิธีการเคลื่อนไหวของขาและเท้าทั้งชนิดที่ใช้ได้โดยทั่วไปหรือกำหนดไว้เป็นการเฉพาะ

2) การแปรแถว การแปรแถวในนาฏยประดิษฐ์ของไทยค่อนข้างจำกัด เป็นการแปรแถวที่ไม่สลับซับซ้อนมากนัก อาจเป็นไปได้ว่านักนาฏยประดิษฐ์ไทยเน้นการประดิษฐ์ท่ารำเดี่ยวมากกว่าการแปรแถว การแปรแถวแบบหลัก ๆ ในนาฏยประดิษฐ์ของไทย ได้แก่ แถวหน้ากระดานขนาน แถวหน้ากระดานทแยงมุม แถวตอนเดี่ยว แถวตอนคู่ แถวยืนปากผาย ยืนปากพนัง วงกลมชั้นเดียว วงกลมซ้อน สำหรับการแปรขบวนในแถวนั้น ได้แก่ การเดินหน้าถอยหลัง การเดินตามกัน การเดินสวนกัน การเดินสลับกัน และการเดินเข้าออกศูนย์กลาง

3) การตั้งซุ้ม การตั้งซุ้มของนาฏยประดิษฐ์ของไทย นิยมจัดให้ผู้แสดงจับกลุ่มเป็นซุ้มรูปสามเหลี่ยม โดยทำท่าให้สองข้างของแกนกลางเหมือนกันทั้งซ้ายขวา หากมีหลายกลุ่มก็จะจัดกลุ่มกลางให้ใหญ่เป็นกลุ่มหลัก และกลุ่มย่อยสองข้างมีจำนวนเท่ากัน และทำท่าเหมือนกันอย่างดี

การตั้งซุ้มของโขน ที่เรียกว่า “ขึ้นลอย” มีลักษณะสองข้างของแกนกลางไม่เหมือนกัน แต่ดูสมดุลกันนับเป็นการตั้งซุ้มในนาฏยประดิษฐ์ของไทยที่งดงามและมีเอกลักษณ์โดดเด่น และเริ่มมีนักนาฏยประดิษฐ์รุ่นใหม่นำความคิดไปพัฒนาเพื่อใช้ในผลงานของตน

นาฏยประดิษฐ์ของไทยในอดีต มีความร่ำรวยในจารีตและภูมิปัญญา ซึ่งสามารถอำนวยประโยชน์ให้นักนาฏยประดิษฐ์ของไทย สามารถนำไปปรับใช้ให้เหมาะสมกับปัจจุบันสมัยได้อย่างไม่มีข้อจำกัด นับว่านาฏยประดิษฐ์ของไทยเป็นแนวทางหนึ่งในโลกมีคุณค่ามาก ที่ผู้วิจัยนำไปใช้วิเคราะห์การเคลื่อนไหวที่เป็นปกติและท่าที่มากขึ้นกว่าปกติธรรมชาติของมนุษย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.4 แนวคิดองค์ประกอบของการเต้นรำ

สุพรรณี บุญเพ็ง กล่าวถึง แนวคิดองค์ประกอบของการเต้นรำ ของแจคเกอลีน สมิธ ซึ่งอธิบายในหนังสือ Dance Composition ดังนี้

Jacqueline M. Smith บรรยายไว้ว่า การเคลื่อนไหวสามารถสื่อสารได้ในองค์ประกอบของการเต้นรำ นั่นคือ สิ่งที่บอกได้ว่าเกิดอะไร และได้อย่างไรมีหลายคำพูดที่อธิบาย อารมณ์หรือความคิด แต่ในความหมายของการเคลื่อนไหว ไม่ว่าจะเป็น กระโดดเพื่อความสนุกสนาน, ยกแขนขึ้นในความหวาดกลัว หรือตัวสั่นด้วยความตื่นเต้น เหล่านี้ล้วนเป็นภาษาเคลื่อนไหวธรรมชาติ ซึ่งประกอบกันเป็นคำศัพท์ในองค์ประกอบของการเต้นรำ ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นต้องคำนึงถึงการเลือกสิ่งที่จะแสดงความหมายอย่างชัดเจนเป็นหลักและยังต้องรับผิดชอบต่อการทำให้เนื้อหาของการเคลื่อนไหวเหมือนต้นเรื่องและน่าสนใจที่สุด ซึ่งสามารถใช้การวิเคราะห์ของลาบาน ในหนังสือ Modern Educational Dance and mastery of Movement ว่าการวิเคราะห์การเคลื่อนไหว (movement analysis) และความเข้าใจ (understanding) เป็นกรอบแนวทางและความพยายามที่จะผสมผสานการสร้างสรรค์การแสดง โดยใช้ความพยายามในการใช้พื้นที่สัมพันธ์กับหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบความเคลื่อนไหวที่มีรูปแบบตามธรรมชาติของมนุษย์ ซึ่งผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นต้องคำนึงถึงการเลือกสิ่งที่จะแสดงความหมายอย่างชัดเจนเป็นหลักโดยต้องรับผิดชอบต่อการทำให้เนื้อหาของการเคลื่อนไหวเหมือนต้นเรื่องและน่าสนใจที่สุด (Jacqueline M. Smith (n.d.) อ้างถึงใน สุพรรณี บุญเพ็ง, ม.ป.ป)

โดย ลำดับแรก เป็นวิธีที่ใช้ในการสังเกตและระบุธรรมชาติของการเคลื่อนไหว เหมือนกับว่าเป็นการสื่อสารในชีวิตประจำวัน

ลำดับที่สอง ใช้เป็นวิธีที่จะปรุงแต่งธรรมชาติของการเคลื่อนไหวเข้าไปสู่เนื้อหา ของการเต้นรำ ซึ่งจะได้การเคลื่อนไหวที่ทั้งมีความหมายและน่าสนใจ สิ่งที่ต้องระมัดระวังเป็นพิเศษก็คือต้องไม่ปรุงแต่งการเคลื่อนไหว ทำให้สูญเสียความหมายการเคลื่อนไหวของต้นแบบที่เป็นต้นกำเนิด แต่ก็ต้องระวังไม่แสดงออกมาในรูปแบบที่ซ้ำซากทำให้งานออกมาน่าเบื่อไม่น่าสนใจ

นอกจากนี้ผู้ประดิษฐ์การเคลื่อนไหวทางการเต้นรำต้องสำรวจและทำการเข้าใจกับการเคลื่อนไหว ความรู้สึก ความหมายอย่างถ่องแท้ของเนื้อหาการแสดงที่ต้องมีองค์ประกอบ (composition) เพื่อส่งความรู้สึกถึงผู้เต้นเพื่อนำไปใช้แสดง

การเคลื่อนไหว เวลา และพื้นที่ ทั้ง 3 สิ่งนี้ไม่สามารถจับต้องได้ แต่ต้องนำมาใช้ประมวลในการสร้างสรรค์ถ่ายทอดการเคลื่อนไหว ให้เป็นมโนภาพที่มีความหมายสู่สายตาผู้ชม โดยการจัดเป็น 3 องค์ประกอบ (composition) หลักดังนี้

1) การแสดงที่มีรูปแบบของการนำเสนอ (Mode of Presentation)

2) การแสดงด้วยความรู้สึกภายใน (Improvisation)

3) การพัฒนาแรงบันดาลใจ (Motif)

2.4.1 การแสดงที่มีรูปแบบของการนำเสนอ (Mode of Presentation)

เป็นการอธิบายวิธีการนำเสนอเนื้อหาของการเคลื่อนไหวโดยผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นรำแทนที่จะนำเอาการเคลื่อนไหวของมนุษย์มาใช้ตรง ๆ

1) ตัวแทน (Representational) เป็นแบบสื่อเนื้อหาความหมายแบบละครใบ้

2) สัญลักษณ์ (Symbols) โดยมีการนำเสนอความเป็นสัญลักษณ์

2.4.2 การแสดงด้วยความรู้สึกภายใน (Improvisation)

การแสดงโดยความรู้สึกภายใน ซึ่งเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้เอง เป็นการสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นชั่ววูบ ไม่มีข้อจำกัด ไม่มีรูปแบบตายตัว แต่มีจังหวะและใช้ความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวนั้นว่าถูกต้อง และเข้ากันได้กับมโนภาพของผู้ประดิษฐ์ท่าเต้น เมื่อเกิดความรู้สึกในกระบวนการนี้ก็จะสามารถแสดงช่วงนั้นซ้ำได้อีก ทำให้เกิดส่วนประกอบพื้นฐานที่สามารถใช้เป็นองค์ประกอบการแสดงที่เหมาะสมในจุดเริ่มต้น ซึ่งกระบวนการประเมินความเหมาะสมขององค์ประกอบ การแสดงนี้ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นอาจใช้ข้อกำหนด ข้อใดข้อหนึ่งหรือทั้งหมดเป็น เกณฑ์ได้ ดังนี้

1) ความหมายและความสัมพันธ์ของการเคลื่อนไหวที่มีต่อแนวคิด (Idea) ของการเต้นรำ

2) การแสดงออกมีพลังและมีรูปแบบในอากาศ ทำให้การเคลื่อนไหวน่าสนใจ

3) การเคลื่อนไหวที่มีศักยภาพสำหรับการพัฒนารูปแบบ

สรุปได้ว่า

1) ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นต้องมีความคิดตั้งต้นอยู่ก่อนที่จะเริ่มเคลื่อนที่ และต้องมีสิ่งที่กระตุ้นในใจที่จะเป็นตัวกำหนดเพิ่มนั่น คือ ประเภทของการเต้นรำที่ต้องการแสดง อาทิ ตลก (Comic) รูปแบบที่มุ่งแสดงความหมาย (Abstract) ละคร (Dramatic)

โดยต้องคิดถึงรูปแบบของการนำเสนอว่าจะใช้แบบสัญลักษณ์ (Symbols) หรือแบบใช้ตัวแทน (Representational)

2) ในการเริ่มต้นนักเต้นเริ่มทดลองเคลื่อนไหวด้วยความรู้สึกภายใน (Improvisation) จากนั้นก็ประเมินด้วยความรู้เบื้องต้นที่มีต่อทั้งวัตถุและรูปแบบเป็นสิ่งที่ต้องอาศัยประสบการณ์ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้น ดังนั้นการเริ่มจากความรู้สึกไม่ใช่ความรู้หมายความว่าอาจเลือกการเคลื่อนไหวเบื้องต้นจากสัญชาตญาณ แต่กระนั้นก็ไม่ควรเชื่อในสัญชาตญาณ แต่เพียงอย่างเดียวนานเกินไปก็จะทำให้ความสำเร็จมีข้อจำกัดในทางตรงข้ามหากมีแต่ความรู้ ไม่มีความรู้สึกก็สร้างแต่การเต้นรำที่ไม่น่าสนใจ และเป็นทางการเกินไป สรุปคือ ความรู้สึกและความรู้ควรจะสัมพันธ์กัน

2.4.3 การพัฒนาแรงบันดาลใจ (Motif) เป็นองค์ประกอบ (Composition) ของการเต้นรำ

แรงบันดาลใจ (Motif) คือ ความคิดที่เป็นจุดสำคัญของการเต้นรำ เป็นแรงกระตุ้นเบื้องต้นของความรู้สึกภายในของการเต้นรำพัฒนา เปลี่ยนแปลง เสริมแต่ง และค้นพบแรงบันดาลใจ (Motif) ใหม่ ๆ ให้กลายเป็นการเต้นรำที่เกิดขึ้นตามมา ซึ่งกระบวนการภายในตัวผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นนั้น เป็นดังนี้

การเริ่มต้นขององค์ประกอบ (The Beginning of Composition)

แรงกระตุ้น (Stimulus)

↓

ตัดสินใจเลือกประเภทของการเต้นรำ (Decision on type of dance)

↓

ตัดสินใจเลือกรูปแบบของการนำเสนอ (Decision on mode of presentation)

↓

แบบใช้ตัวแทน หรือ แบบสัญลักษณ์ (Representational or Symbolic)

↓

การแสดงโดยความรู้สึกภายใน (Improvision)

↓

ประเมินการแสดงโดยความรู้สึกภายใน (Evaluation of Improvision)

↓

การเลือกและปรับปรุงให้สวยงาม (Selection and Refinement)

↓

แรงบันดาลใจ (Motif)

จากนั้นจึงนำเข้าสู่การพัฒนา (Development) และการเปลี่ยนแปลง (Variation) โดยใช้

1) ลักษณะทางการกระทำ (Action) กล่าวคือ นักเต้นแสดงแรงบันดาลใจ (Motif) ซ้ำเหมือนเดิมทุกประการหรือเปลี่ยน โดยเน้นให้ขาตึงจากงอหรือบิดเน้นท่าของขา เพิ่มการเล่นระดับของการเคลื่อนที่ ให้เน้นการแสดงในหัวข้อที่มีความสำคัญการแสดงโดยใช้ความสมมาตรของร่างกายหรือการเน้นด้านเดียวของการแสดงที่ทำให้ภาพรวมไม่สมมาตร ความหลากหลายอื่น ๆ สามารถทำได้โดยใช้การไหลของร่างกาย หรือส่วนของร่างกายเคลื่อนที่อย่างต่อเนื่องไปพร้อม ๆ กัน

2) ลักษณะด้านความพยายาม (Effort) กล่าวคือ เนื้อหาของ แรงบันดาลใจ (Motif) ในส่วนของคุณภาพ สามารถพัฒนา (Development) และการเปลี่ยนแปลง (Variation) ในเวลาเดียวกันหรือแยกออกจากการพัฒนา กล่าวคืออาจแสดงแรงบันดาลใจ (Motif) ซ้ำเร็วหรือช้า เพิ่มหรือลดความเร่ง จากแข็งแรงไปสู่อ่อนโยนใช้แรงน้อย ๆ หรือในทางกลับกัน การเน้นการใช้เส้นตรงในแต่ละก้าว สามารถทำให้การเคลื่อนที่รวมเป็นเส้นตรงหรือโค้งก็ได้

3) การใช้พื้นที่ในอากาศ (Spatial) กล่าวคือ การใช้ที่ว่างที่อยู่รอบ ๆ ใช้ระดับต่ำ-กลาง-สูงและใช้ทิศทางที่ต่างกัน ในขณะเดียวกันสามารถใช้การหมุนและสร้างรูปแบบที่พื้นผสมผสานเข้าไปด้วยได้

จากนั้นก็นำมาเข้าสู่ขั้นตอนของการแสดงซ้ำ (Repetition) หมายความว่าทำสิ่งที่เหมือนกันทุกประการซ้ำอีกครั้งเพื่อให้ได้ความหมายในเชิงศิลปะ เพื่อนำมาใช้ในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

Restate - ทำ หรือ กล่าวซ้ำเหมือนเดิม ผู้เคลื่อนไหวสามารถแสดงเหมือนเดิมทุกประการโดยใช้ร่างกายอีกด้านหนึ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Reinforce - เพิ่มแรง ทำให้ส่วนใดส่วนหนึ่ง หรือการเคลื่อนไหวที่ทั้งหมดที่เกิดจากแรงบันดาลใจ (Motif) มีพลังมากขึ้น อาจใช้การเคลื่อนที่มากขึ้น, เพิ่มแรงดึง หรือเคลื่อนที่โดยหยุดการเคลื่อนไหวชั่วขณะหนึ่ง

Re-echo - การสะท้อน เป็นนำเรื่องที่ได้ผ่านมาแล้วกลับเข้ามาใช้ในหัวเรื่องใหม่

Recapitulate - การกล่าวซ้ำอีกครั้งโดยย่อ หรือดึงเนื้อหาบางส่วนออกมา

Revise - การปรับปรุง เป็นการพิจารณาใหม่ ในรายละเอียดเพื่อทำให้บางส่วนชัดเจนขึ้น

Recall - การนึกขึ้นได้ หมายถึง การกลับเข้าไปในความทรงจำให้ผู้ชมนึกขึ้นได้ว่ามีบางสิ่งได้เกิดขึ้นแล้ว เนื้อหาไม่เหมือนกันแต่ดูเหมือนว่าจะเกี่ยวข้องกัน

Reiterate-stresses หมายถึง การเน้นข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นซ้ำ เรื่องที่เกิดขึ้นซ้ำอย่างต่อเนื่องหลาย ๆ ครั้ง หลาย ๆ เรื่องและอาจค่อย ๆ หายไป

ในขณะที่ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นใช้การกระทำซ้ำ ๆ เพื่อขยายความรู้สึกช่วงของการพัฒนาความแตกต่างในแรงบันดาลใจ (Motif) จะเกิดขึ้นมาเองโดยอัตโนมัติและเนื้อหาของการแสดงจะเป็นที่น่าสนใจและมีผู้จดจำเรื่องราวได้

2.4.4 ประเภทของแรงบันดาลใจ (Motif)

การเต้นรำแต่ละครั้งมี แรงบันดาลใจ (Motif) ที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวที่ไม่เหมือนกันจึงไม่สามารถแบ่งประเภทของแรงบันดาลใจของผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นทั้งหมดได้ แต่สามารถจัดกลุ่ม

1) ตามความยาว (Length)

แรงบันดาลใจอาจเกิดในช่วงเวลาที่ค่อนข้างนาน ประกอบด้วยการแสดง 7 หรือ 8 การเคลื่อนไหวใน 2 ถึง 3 ช่วงการแสดง ซึ่งช่วงเวลาเหล่านี้จำเป็นต้องกล่าวถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือหลายสิ่งถ้าเป็นการเต้นรำที่เป็นเรื่องของบทเพลงหรือบทกวี

2) เนื้อหา (Content)

พบว่า แรงบันดาลใจเป็นการแสดงเรื่องราวทั้งหมด ถ้อยคำในบทเพลง หรือบทกวีมักถูกจัดเรียงไว้ด้วยช่วงความยาวของบทกลอน แล้วใช้การเคลื่อนไหวทำหน้าที่สะท้อนสิ่งเหล่านี้ออกมา ผู้ชมจะสามารถจดจำเนื้อหาเหล่านี้ได้ง่ายเนื่องจากคำในบทเพลง หรือบทกวีจะเป็นตัวบอกถึงส่วนที่เป็นแรงบันดาลใจ (Motif) การแสดงแรงบันดาลใจที่ยาวมาก ๆ โดยที่ทั้งหมด แต่ถ้าไม่มีส่วนประกอบอย่างอื่นมาช่วยเสริม มีแนวโน้มที่จะทำให้ผู้ชมติดตามได้ยาก

3) การเน้นองค์ประกอบ

ธรรมชาติของ แรงบันดาลใจ (Motif) สามารถอธิบายได้ด้วยการเน้นในเนื้อหาที่บรรจุอยู่ อาจเน้นการแสดง (Action) ความพยายาม (Effort) หรือการใช้พื้นที่ในอากาศ (Spatial) แล้วติดตามสิ่งเหล่านี้เพื่อเป็นแรงกระตุ้นที่ผลักดันการแสดงออกมา

ความพยายาม (Effort) ของการเคลื่อนไหวอาจเกิดเป็นแรงบันดาลใจ ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นอาจเลือกการเคลื่อนไหวแบบช้า ๆ เบา และเป็นแนวตรง เพื่อก่อให้เกิด ความรู้สึกเงียบ ในระหว่างนั้น

หรือจะใช้การแสดงแบบต่าง ๆ ในช่วงการพัฒนารูปแบบหรือแสดงซ้ำเพื่อเน้นการชี้บ่งของเนื้อหาการแสดง ประเด็นคือถ้าไม่มีการแสดงก็ไม่สามารถจะเกิดความพยายามขึ้นมาได้ 2 สิ่งนี้ไม่สามารถแยกออกจากกัน แต่สามารถเน้นความหลากหลายเช่น ความช้า ความเบา และความตรง มากกว่าการก้าว การเคลื่อนที่ การหมุน และท่าทางที่ปรากฏออกมาได้ คือ ความตั้งใจของนักเต้นมีอิทธิพลอย่างสูงต่อการเต้นรำในมุมมองของผู้ชม ถ้านักเต้นมีความตั้งใจที่จะสื่อถึงคุณภาพภายในแรงบันดาลใจ เนื้อหาการแสดงก็จะกลายเป็น สิ่งที่มีความสำคัญเป็นอันดับรองลงไปทันที พื้นฐานจากการแสดง (Action) การเน้น อาจเป็นแนวทางที่จะจัดการได้ง่ายที่สุด Action-Motifs สามารถแบ่งและนำมารวมกันได้เนื่องจากแต่ละส่วนมีลักษณะเฉพาะของตัวเองและแยกออกจากส่วนอื่น ๆ อาทิ การหมุน เคลื่อนที่ ตกลง ม้วน ขึ้น กระโดด การแสดงเหล่านี้มีความหมายในตัวเอง และการเน้นเนื้อหาการแสดงสามารถทำให้ ความพยายาม (Effort) และการใช้พื้นที่ในอากาศ (Spatial) ปรากฏออกมาน้อยลงได้ เนื่องจากความพยายามและการใช้พื้นที่ในอากาศได้ถูกรวมอยู่ในอาการของการแสดงที่มีลักษณะเฉพาะในแต่ละครั้งอยู่แล้ว

การเต้นรำที่เน้นการใช้พื้นที่ในอากาศ (Spatial) ในการแสดงบางชุดเส้นทางและรูปร่างโค้งที่นักเต้นแสดงอาจเป็น แรงบันดาลใจ (Motif) ในมุมมองของผู้ชม แทนที่จะเห็นว่าแรงบันดาลใจ (Motif) จะเป็นเนื้อหาในส่วนการแสดงหรือความพยายามที่แสดงออกมา ในกรณีนี้นักเต้นรำจะเน้นรูปร่างการแสดงในอากาศที่ปรากฏออกสู่สิ่งแวดล้อมแล้วใช้เป็นพื้นฐานของการเต้นรำ ส่วนที่เหลือรูปแบบในอากาศจะได้รับการพัฒนา เปลี่ยนแปลงและเกิดรูปแบบที่แตกต่างนำไปสู่การแสดงการเต้นรำที่สมบูรณ์แบบ ถ้าผู้ชมสามารถติดตามรูปแบบเหล่านี้ได้ ก็จะนับได้ว่าเป็นการแสดงที่ประสบความสำเร็จ

การเคลื่อนไหวเป็นการแสดงที่มีความสัมพันธ์ระหว่างการแสดง ความพยายามและการใช้พื้นที่ ไม่มีหัวข้อใดหัวข้อหนึ่งสามารถปรากฏอยู่โดยปราศจากหัวข้อที่เหลือได้ แต่สามารถเน้นเพียงหนึ่งหรือสองหัวข้อได้ ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นควรตั้งเป้าหมายที่จะเน้นทั้ง 3 หัวข้อเท่า ๆ กัน แล้วทำให้การเคลื่อนไหวสัมพันธ์กับวัตถุหรือบุคคล ในช่วงแรกของการเต้นรำอาจประกอบไปด้วย แรงบันดาลใจ (Motif) แรกที่เกิดขึ้นจากการเน้นส่วนของการเต้นรำนั้น ซึ่งอาจมีส่วนประกอบอยู่มากในช่วงแรกแล้วเริ่มชัดเจน และง่ายขึ้นเมื่อการเต้นรำดำเนินไปเรื่อย ๆ หรืออาจแสดงในทางกลับกัน สำหรับการเต้นรำส่วนใหญ่ช่วงของเนื้อหาการเคลื่อนไหวทั้งหมดได้มากจากผู้ประดิษฐ์ท่าเต้น

2.4.5 การออกแบบการเต้นรำทางด้านเวลา

1) ช่วงเวลาที่เกิดการเคลื่อนไหว

ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นที่ประสบความสำเร็จต้องตัดสินใจว่าหัวข้อของการเคลื่อนไหวใดควรแสดงอย่างรวดเร็ว ปานกลาง หรือ ช้า สร้างรูปแบบเวลาที่สัมพันธ์กับความคิดให้น่าสนใจ

2) ความยาวของการเต้นรำ

การเต้นรำที่ยาวเกินไปจะสูญเสียความกระชับของเนื้อหา และถ้าสั้นเกินไปก็จะทำให้ผู้ชมประหลาดใจ ช่วงต้นอาจค่อนข้างยาว เนื้อหาไม่ซับซ้อนหรือค่อนข้างกระชับ ช่วงท้ายอาจค่อย ๆ ดำเนินไปสู่ตอนจบ หรือเป็นจุด Climax ไม่มีข้อบ่งชี้สำหรับความสำเร็จในเรื่องนี้

3) การออกแบบการเต้นรำในพื้นที่ในอากาศ

a) ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นต้องตัดสินใจว่าจะใช้เนื้อหาเท่าไร ในการสื่อแนวความคิดในพื้นที่ที่มีอยู่ และ

b) ถ้าไม่ใช่พื้นที่ของเวที ต้องตัดสินใจว่าจะเว้นพื้นที่ด้านหน้าการแสดงหรือจะให้ผู้ชมการแสดงโดยใช้มุมเท่าไร จึงจะเป็นประโยชน์มากที่สุด หลังจากนั้น ต้องพิจารณาในเรื่อง

ก) รูปร่างของนักเต้นรำในพื้นที่

ข) เส้นทางที่จะสร้างสรรค์ขึ้นบนพื้น

ค) เส้นทางที่จะสร้างสรรค์ขึ้นในอากาศ

4) รูปร่างของนักเต้นรำ (The Dancer's Shape)

ในพื้นที่ สร้างภาพความคิดการเคลื่อนไหว โดยความรู้สึกของนักเต้นที่บอกผ่านความรู้สึกของการเคลื่อนไหวของร่างกายนักเต้นรำเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุด

2.4.6 ความรู้สึกภายใน (Feeling)

ก่อให้เกิดความรู้สึกของการเคลื่อนไหว (Sensation) การหยุดหรือลังเล ชั่วขณะหนึ่ง ความรู้สึกเหยียดตึง หดตัว หรือหมุนอย่างต่อเนื่องในอากาศ หรือภายใน หรือรอบ ๆ ควบคุมการเคลื่อนไหวของนักเต้นรำนับเป็นความจำเป็นทางด้านเทคนิคที่สำคัญ

คุณภาพความงาม (Aesthetic Quality) ของรูปร่างในพื้นที่ว่าง

การเคลื่อนไหวในรูปร่างของร่างกายของนักเต้นรำ ด้านหน้าเวทีร่างกายที่หันหน้าออกทางด้านหน้า และแขนขาอยู่ในระนาบหน้าหลัง รูปร่างและลายเส้น สำหรับผู้ชม ดังนั้นควรพิจารณาใช้มุมที่มีความสัมพันธ์ของการใช้พื้นที่ในทิศทางสื่อแนวความคิดเป็นมโนภาพที่ปรากฏ สร้างความบันเทิงให้กับผู้ชมได้ต่อผู้ชม

การจัดเรียงแนวของเส้นทาง (Pathways) ที่เกิดขึ้นบนพื้นและในอากาศ โครงสร้างของเส้นโค้งและเส้นตรง

ลักษณะของการเคลื่อนไหวในอากาศ ระดับ ขนาด และการขยายของทิศทางเป็นเกณฑ์

การนำแรงบันดาลใจ (Motif) การจัดการนำความคิดที่จะแสดงผ่านเนื้อหาของการเคลื่อนไหวเข้ามาใน แรงบันดาลใจที่มีพัฒนาการและความเปลี่ยนแปลง มาเป็นส่วนประกอบของการแสดงไม่ว่าจะเต้นเป็นกลุ่มหรือเดี่ยว การใช้พื้นที่ต้องน่าสนใจมีความหลากหลายและช่วยเพิ่มความหมายของการแสดง

การนำแรงบันดาลใจ ของการแสดงกลุ่ม สามารถเปรียบเสมือนวงดนตรีออเคสตร้า นักเต้นแต่ละคนในกลุ่มเป็นส่วนที่เล่นอย่างไพเราะในแต่ละเส้นเสียง ประสานกันทำให้ทั้งหมดดำรงอยู่ได้

2.4.7 การพิจารณาเรื่องจำนวน

ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้น ต้องพิจารณาจำนวนผู้เต้นที่ต้องการ โดยสัมพันธ์กับความหมาย อาทิ ถ้าใช้ 3 คน ก็จะมีความสัมพันธ์แบบ 2-1 กลุ่มนักเต้นที่มีจำนวนผู้เต้นเป็นเลขคี่ สามารถคาดได้ว่า จะมีผู้แสดงเดี่ยวที่นำเสนอถึงความขัดแย้งบางประเภท ในขณะที่จำนวนผู้เต้นที่เป็นเลขคู่สามารถแสดงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ความสมมาตร และความสม่ำเสมอ ไม่ว่าผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นจะตั้งใจจะนำเสนออย่างไร ก็ต้องคำนึงถึงความหมายที่ซ่อนอยู่ภายในเหล่านี้ แต่ก็อาจมีข้อยกเว้นได้ อาทิ การใช้ผู้เต้น 3 คน (Trio) อาจแสดงความสัมพันธ์อย่างกลมเกลียวได้ตลอดการแสดงการเต้นรำเป็นอย่างดี

2.4.8 การจัดวาง (Placement) และรูปร่าง (Shape)

มีอิทธิพล ต่อความหมายของการเคลื่อนไหว เช่น

รูปวงกลมที่หันเข้าข้างใน มีวัตถุประสงค์ในการสื่อ ความหมายของความกลมเกลียวกันเป็นหนึ่งเดียวโดยไม่สนใจต่อโลกภายนอก ในขณะเดียวกัน

วงกลมเหมือนกัน แต่หันหน้าออกข้างนอกโดยไม่สัมผัสกัน หมายความว่า ไม่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน สนใจแต่เรื่องภายนอก หรือถ้ามีส่วนที่สัมผัสกันก็แสดงว่ามีความสนใจ ทั้งภายนอกและภายในผสมกันอยู่เส้นแนวด้านข้าง

สี่เหลี่ยมจตุรัส เทียบกับด้านหน้าเวที หมายความถึง ความเป็นปึกแผ่น ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน การเรียงเป็นแถวแสดงถึงการมีลำดับขั้นตอน

2.4.9 การแสดงเป็นกลุ่ม

สามารถใช้การแสดงซ้ำผ่านทางการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงได้ เหมือนกับการแสดงเดี่ยว มีการนำเสนอการประสานการแสดงของกลุ่มที่น่าสนใจ สามารถทำได้ด้วยวิธีดังต่อไปนี้

1) การแสดงอย่างพร้อมเพียงกัน (Unison)

In Unison หมายความว่า การเคลื่อนไหวของการเต้นรำที่เกิดขึ้นในกลุ่มในเวลาเดียวกัน สามารถนำเสนอการแสดงอย่างพร้อมเพียงกัน (Unison) ได้ 4 วิธี ได้แก่

a) แสดงความพร้อมเพียงในเวลาเดียวกัน (Simultaneous unison) คือ ทุกคนในกลุ่มก็ทำสิ่งเดียวกันในเวลาเดียวกัน เป็นการเสริมแรงบันดาลใจ (Motif) เนื่องจากจำนวนการใช้นักเต้นรำประมาณ 12 คน ย่อมให้การสื่อสารที่มีพลังมากกว่า 2 หรือ 3 คน ความพร้อมเพรียง (Unison) แบบนี้เป็นประโยชน์โดยใช้ในการเริ่มแสดงแรงบันดาลใจ (Motif) สู่ผู้ชมสามารถเข้าใจได้อย่างรวดเร็ว แล้วค่อยเพิ่มพัฒนาการของการแสดงในกลุ่ม โดยทั่วไปผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นอาจใช้นักเต้นรำทั้งหมดในการสร้างจุดที่เด่นที่สุด (Climax) ของการแสดง

b) แสดงการประกอบการในเวลาเดียวกัน (Simultaneous complementary) คือ การเคลื่อนไหวของกลุ่มเกิดขึ้นพร้อม ๆ กันแต่ใช้ส่วนของร่างกายในการเคลื่อนไหวไม่เหมือนกัน หมายความว่าสามารถเน้นส่วนต่าง ๆ กันของร่างกาย แสดงต่างระดับแสดงต่างทิศทางการใช้พื้นที่ต่างกัน หรือโดยการเปลี่ยนองค์ประกอบของแรงบันดาลใจ (Motif) เล็กน้อยซึ่งจะทำให้เกิดการแสดงซ้ำอย่างพร้อมเพียงที่น่าพอใจ สร้างภาพการสื่อสารของการใช้วิธีเน้นที่ซ้ำ ๆ กัน

c) แสดงความขัดแย้งในเวลาเดียวกัน (Simultaneous contrast) คือ ทุกการเคลื่อนไหวของกลุ่มเกิดขึ้นพร้อม ๆ กัน โดยมีกลุ่มเล็ก ๆ ภายใน แสดงรูปแบบ การเคลื่อนไหวที่ต่างไป อาทิ นักเต้นรำกลุ่มเล็ก ๆ แสดงท่าทางของแขนอย่างช้า ๆ ในขณะที่ส่วนที่เหลือแสดงรูปแบบท่าที่ใช้เท้าอย่างหนักแน่นรวดเร็ว อาจใช้ใน การนำเสนอแรงบันดาลใจ (Motif) ใหม่ที่ขัดกับของเดิม เข้าไปในการแสดง ในขณะที่การแสดงช่วงแรก ยังคง ปรากฏอยู่การเคลื่อนไหวที่แตกต่างในกลุ่มอาจใช้เป็นจุดเด่นสำหรับเนื้อหาในเชิงการละครตัวอย่างนี้ใช้ได้ดีในการนำเสนอเนื้อหาที่ขัดแย้งแต่ ไม่สามารถใช้ได้นานเนื่องจากเป็นการทำให้ผู้ชมรับ2เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นพร้อม ๆ กัน

d) แสดงภาพด้านหลังและภาพด้านหน้าเวลาเดียวกัน (Simultaneous background and foreground) ได้แก่ ลักษณะที่ส่วนหนึ่งในกลุ่มแสดงบทหลักในขณะที่ส่วนที่เหลือในกลุ่มเคลื่อนไหวเสมือนภาพด้านหลัง (background) ที่คอยสนับสนุนส่วนที่สำคัญหลัก นักเต้นรำที่แสดงอยู่ในส่วนที่เป็นภาพด้านหลังจะต้องแสดง Motif บางส่วนซ้ำกันอย่างสม่ำเสมอและส่วนที่อยู่ด้านหน้า (foreground) แสดงแรงบันดาลใจทั้งหมดหรือส่วนที่แสดงเป็นภาพด้านหลังอาจเคลื่อนไหวช้ามาก ๆ เพื่อให้ความรู้สึกเหมือนกับเป็นผืนผ้าด้านหลังที่เคลื่อนไหวได้คอยช่วยเสริมแรงบันดาลใจหลัก

2) การแสดงอย่างเป็นลำดับ (Canon)

In Canon หมายความว่า ในช่วงเวลาหนึ่งมีส่วนหนึ่งแสดงตามอีกส่วนหนึ่ง เวลาที่ส่วนหนึ่งของกลุ่มใช้นำหน้าอีกส่วนหนึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงได้ อาทิ กลุ่มหนึ่งเริ่มเคลื่อนไหวแล้วอีกกลุ่มหนึ่งเคลื่อนไหวเหมือนกันหลังจากที่กลุ่มแรกแสดงไปแล้วช่วงเวลาหนึ่ง หรือหลังจากที่กลุ่มแรกแสดงการเคลื่อนไหวนั้นจบแล้ว กลุ่มต่อ ๆ มาสามารถเข้ามาแสดงในช่วงเวลาใดในระหว่างหรือหลังการแสดงช่วงแรกเสร็จสิ้นแล้ว

ลำดับของการแสดงอย่างเป็นลำดับ (Canon) สามารถเริ่มจากการแสดงโดยบุคคลเดียวแล้วเพิ่มจำนวนขึ้นหรือเริ่มการแสดงโดยใช้คนมาก ๆ แล้วลดจำนวนลง การแสดงอย่างเป็นลำดับ (Canon) อย่างต่อเนื่องทำให้เกิดผลกระทบเป็นลำดับ ซึ่งเป็นลักษณะที่ดีของกลุ่มเต้นรำเมื่อนักเต้นรำนำมาใช้ในการแสดง การใช้การแสดงอย่างเป็นลำดับของการเคลื่อนไหวอย่างเดียว ตามด้วยการแสดงอย่างเป็นลำดับของการเคลื่อนไหวเป็นชุด ก็สามารถเพิ่มความน่าสนใจทางด้านการใช้เวลาของการเต้นรำแบบเป็นกลุ่ม

a) แสดงความพร้อมเพรียงอย่างเป็นลำดับ (Successive unison)

คือ การที่กลุ่มแสดงการเคลื่อนไหวเหมือนกันแต่แสดงต่อกันเป็นลำดับ (in canon) ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้น อาจใช้การกล่าวแรงบันดาลใจ (Motif) ซ้ำโดยการให้กลุ่มเล็ก ๆ ส่วนหนึ่งแสดงซ้ำทันทีหลังจากที่กลุ่มนักเต้นรำทั้งหมดแสดงจบ หรืออาจจะให้แสดงแรงบันดาลใจ (Motif) สั้น ๆ ซ้ำเป็นวงรอบเหมือนการเดินแฟชั่น นักเต้นรำแต่ละคนในกลุ่มแสดงเนื้อหาการเคลื่อนไหวเหมือนกันและหมุนต่อกันเป็นช่วง ๆ

b) แสดงประกอบการอย่างเป็นลำดับ (Successive complimentary)

เป็นลักษณะการแสดงที่การเคลื่อนไหวของกลุ่มเปรียบเสมือนคำถามและคำตอบ เมื่อมีส่วนหนึ่งของกลุ่มแสดงบางสิ่งออกมา ก็จะมีส่วนอื่นในกลุ่มการเคลื่อนไหวที่ประกอบขึ้นเป็นการตอบรับ การตอบนี้ควรอยู่ในช่วงเวลาที่คาบเกี่ยว หรือหลังจากการแสดงของชุดแรก

c) แสดงความขัดแย้งอย่างเป็นลำดับ (Successive contrast)

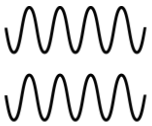
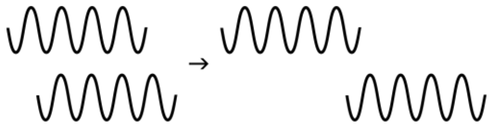
คือ การแสดงที่กลุ่มแสดงการเคลื่อนไหวที่ขัดแย้งกันทีละคน หรือในช่วงเวลาที่คาบเกี่ยวกันผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นอาจให้นักเต้นรำ 2 กลุ่มแสดงทีละกลุ่ม และใช้รูปแบบการเคลื่อนที่ที่จากกันเพื่อเน้นความแตกต่างของแต่ละกลุ่ม

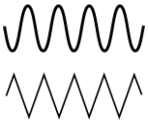
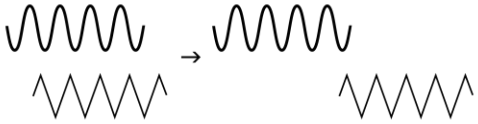
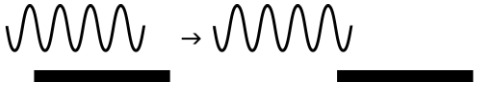
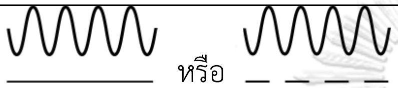
d) แสดงภาพด้านหลังและภาพด้านหน้าอย่างเป็นลำดับ (Successive background and foreground)

ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นสามารถให้แสดงโดยใช้การแสดงเสมือนภาพด้านหลัง (background) เปรียบเสมือนกับการนำด้วยเสียงเบสในดนตรี แล้วทำให้เกิดการแสดงด้านหน้า (foreground) ซึ่งเปรียบเสมือนเมโลดี้ ในขณะที่ background กำลังเคลื่อนไหวอยู่ หรือหลังจากหนาวทันทีที่การแสดง background สิ้นสุดลงทันที

ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นควรพยายามใช้ความแตกต่างในเรื่องของเวลา (time aspect) นำมาสัมพันธ์กับแนวความคิด ซึ่งจะเป็นสิ่งที่ช่วยนำเสนอผ่านพัฒนาหรือการเปลี่ยนแปลง ในช่วงเวลาเดียวกันหรือเป็นลำดับขั้นตอนด้วยวิธีที่น่าสนใจ ต้องพิจารณาถึงการออกแบบเวลาทั้งหมดที่ใช้ในการแสดงและจัดแบ่งเวลาสำหรับช่วงต้น ช่วงกลาง และตอนจบ

ตารางที่ 1 : การแสดงเป็นกลุ่มแบบพร้อมเพียง (Unison) และเป็นลำดับ (Canon)

การแสดงอย่างพร้อมเพียงกัน (Unison)	**การแสดงอย่างเป็นลำดับ (Canon)**
 1) แสดงความพร้อมเพียงในเวลาเดียวกัน (Simultaneous unison)	 1) แสดงความพร้อมเพรียงอย่างเป็นลำดับ (Successive unison)

การแสดงอย่างพร้อมเพียงกัน (Unison)	**การแสดงอย่างเป็นลำดับ (Canon)**
 2) แสดงการประกอบการในเวลาเดียวกัน (Simultaneous complementary)	 2) แสดงประกอบการอย่างเป็นลำดับ (Successive complimentary)
3) แสดงความขัดแย้งในเวลาเดียวกัน (Simultaneous contrast)	 3) แสดงความขัดแย้งอย่างเป็นลำดับ (Successive contrast)
 4) แสดงภาพด้านหลังและภาพด้านหน้าเวลาเดียวกัน (Simultaneous background and foreground)	4) แสดงภาพด้านหลังและภาพด้านหน้าอย่างเป็นลำดับ (Successive background and foreground)

การแสดงตามแรงบันดาลใจ (A Movement Motif)

การแสดงประกอบ (Complementary Material)

การแสดงขัดแย้ง (Contrast Material)

การแสดงเสมือนภาพด้านหลังแบบต่อเนื่อง (Continuous Background)

การแสดงเสมือนภาพด้านหลังแบบแบบเว้นจังหวะ (Intermittent Background)

ที่มา : (Jacqueline M. Smith-Autard, 2010, น.60)

การนำเสนอในหัวข้อทางด้านพื้นที่ในอากาศ แบ่งเป็น การดัดแปลง (Orchestration) การเคลื่อนที่ของกลุ่มในอากาศ ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นต้องคำนึงถึงการใช้พื้นที่ เพื่อให้เกิดความสัมพันธ์ของกลุ่มตลอดการแสดงเต้นรำ เมื่อหยุดการเคลื่อนไหวเพียงชั่วขณะหนึ่งระหว่างการเต้นรำ ความสัมพันธ์ของนักเต้นที่ต้องปรากฏเสมือนภาพนิ่ง การเต้นรำคือทัศนศิลป์ ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นเป็นผู้สร้างภาพจากความรู้สึกในธรรมชาติสู่การหยุดนิ่งชั่วขณะหนึ่ง

2.4.10 จุดที่สำคัญที่สุด (Climax) หรือ จุดเด่น (Highlight)

หลายคนคิดว่าการเต้นรำควรมีจุดที่สำคัญที่สุด (Climax) เพียงจุดเดียว เนื้อหาส่วนที่เหลือทำหน้าที่เพียงแค่สนับสนุน ที่จริงแล้วการเต้นรำสามารถมีจุดเด่น (Highlight) ได้หลายจุดซึ่งอาจจะใช่หรือไม่ใช่จุดที่สำคัญที่สุดก็ได้ สิ่งที่ผู้ชมจดจำได้คือ จุดเด่น (Highlight) และส่วนที่สำคัญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ของการเต้นรำ ผู้ชมมักมีความแตกต่างกันในการชมงานศิลปะ จุดเด่น (Highlight) ของแต่ละคนอาจไม่เหมือนกัน แต่ในจุดที่ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นตั้งใจให้เป็นจุดที่สำคัญที่สุด (Climax) นั้น ผู้ชมทุกคนควรเห็นว่าเป็นจุดที่สำคัญที่สุด (Climax) ด้วยเช่นกัน

วิธีเกิดจุดที่สำคัญที่สุด (Climax) หรือจุดเด่น (Highlight) ในการเคลื่อนไหวบางส่วน ดังนี้

ตารางที่ 2 : วิธีเกิดจุดที่สำคัญที่สุด (Climax) หรือจุดเด่น (Highlight) ในการเคลื่อนไหว

การแสดง (Action)	**ความพยายาม (Effort)**
1. เน้นการแสดงในแรงบันดาลใจเป็นพิเศษโดย 1. การแสดงซ้ำ 2. การขยายความหมายของการพัฒนา 3. การหยุดนิ่งก่อนหรือหลังการแสดง	1. เปลี่ยนเนื้อหาความพยายามอย่างรวดเร็วหรือลึกซึ้ง
2. เปลี่ยนแปลงเนื้อหาการแสดง	2.สร้างแรงหรือเวลาหรือทั้งสองอย่าง แล้วเน้นอย่างรวดเร็วหรือตัดช่วงการแสดงที่กำลังต่อเนื่อง
3. เพิ่มเนื้อหาการแสดงให้มีพัฒนาการและความหลากหลายที่น่าสนใจ	3. แสดงรูปแบบของจังหวะซ้ำหรือเปลี่ยนรูปแบบของจังหวะ
	4. ทำให้เกิดความขัดแย้งในการใช้พื้นที่
Climax หรือ Highlight เกิดจาก	
การใช้พื้นที่ (Space)	**ความสัมพันธ์ (Relationship)**
1. เปลี่ยนแปลง ตัด ทำให้เกิดความขัดแย้งใน 1. จำนวนพื้นที่ที่ใช้ 2. การจัดวางในพื้นที่ 3. จุดที่เป็นศูนย์รวมในพื้นที่ 4. รูปแบบพื้นที่-ขนาด-ระดับ-ทิศทางของเส้นทาง	1. ทำให้เกิดความหลากหลายหรือแตกต่างในความสัมพันธ์ 2. เพิ่มหรือลดจำนวนการเคลื่อนไหว 3. เน้นการเคลื่อนไหวภายใน แรงบันดาลใจ ช่วงหรือตอน

ผู้วิจัยนำแนวคิดองค์ประกอบการเคลื่อนไหวในการเต้นรำนี้ ใช้วิเคราะห์ในส่วนของ กรอบแนวทางและความพยายามที่จะผสมผสานการสร้างสรรค์การแสดงใน 2 รูปแบบ ได้แก่ วิธีการสังเกต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

และระบุธรรมชาติของการเคลื่อนไหวเหมือนกับว่าเป็นการสื่อสารในชีวิตประจำวัน และวิธีที่จะปรุงแต่งการเคลื่อนไหวที่มาจากธรรมชาติของวรรณกรรมเข้าไปสู่เนื้อหาของการเต้นรำซึ่งจะได้การเคลื่อนไหวในรูปแบบที่ไม่ซ้ำซากทำให้งานออกมาไม่น่าเบื่อทั้งมีความหมายและน่าสนใจ และยังจะนำมาวิเคราะห์วิธีการพัฒนาแรงบันดาลใจหรือต้นแบบ (Motif) ที่เป็นองค์ประกอบ (Composition) ของการเต้นรำและการเคลื่อนไหวที่ภัทราวดี นำมาใช้ในการแสดง และวิเคราะห์การใช้การแสดงการเคลื่อนไหวและการเต้นรำที่เกิดขึ้นในกลุ่มในเวลาเดียวกัน เพื่อนำเสนอการแสดงอย่างพร้อมเพรียงกัน (Unison) ในการสร้างจุดที่เด่นที่สุด (Climax) ของการแสดง

2.5 โพเอติกา (Poetica)

อริสโตเติล (Aristotle) ได้กล่าวถึง โพเอติกา (Poetica) ซึ่งปรากฏในหนังสือ “นาฏยศิลป์ปริทรรศน์” ของ สุรพล วิรุฬหรักษ์ ว่าเป็นทฤษฎีรากฐานหนึ่งของนาฏยศิลป์โลก เป็นการบรรยายถึงคุณลักษณะและองค์ประกอบของนาฏยศิลป์กรีก มีใจความโดยสรุปดังนี้

2.5.1 Immitation การเลียนแบบ มีการเลียนแบบ การพูด การเขียน แสดงท่าทาง ดนตรีใช้จังหวะกับการผสมผสานของเสียง การเต้นการฟ้อนใช้จังหวะและการเลียนแบบมีส่วนประกอบ 3 ประเภท คือ

1) สื่อ (Medium)ได้แก่ บท คำร้อง มหากาพย์ สุขนาฏกรรม โศกนาฏกรรม โคลง กลอน ดนตรีมีธรรมชาติเหมือนกัน คือ ผลของการเลียนแบบ

2) สิ่งที่เป็นต้นแบบ (Object) ผู้แสดงควรแสดงภาพลักษณ์ดีกว่าหรือด้อยกว่าต้นแบบในสุขนาฏกรรมเป็นต่ำต้อยกว่าธรรมดา โศกนาฏกรรมเป็นสูงส่งกว่าธรรมดา

3) วิธีการนำเสนอ (Manner) พรรณนาเล่าเรื่อง แสดงเป็นตัวเองหรือเป็นตัวอื่น หรือหลายตัวก็ได้ Drama ชาวดอเรียน อ้างเป็นผู้ริเริ่มคิด โศกนาฏกรรมและสุขนาฏกรรมในกรีก

2.5.2 Poetry กวีนิพนธ์ หรือเรื่องราวที่ถูกเขียนขึ้นจากการเลียนแบบในระบบที่สื่อสารได้

1) Comedy กวีนิพนธ์ บทประพันธ์เรื่อง มุ่งเลียนแบบเพื่อให้เกิดความสนุกสนานต้นแบบมาจากมนุษย์ต่ำต้อย กิริยาหยาบ ความคิดโง่เขลา อาจมีการลงไม้ลงมือ แต่ไม่จริงจังเพราะไม่อยากทำให้คนดูรู้สึกเจ็บปวดจริง ๆ ไปด้วยเพราะทำให้ไม่ตลกในลิเก ละครชาตรี ละครตลก จำอวดหน้าม่านยังคงเห็นมีการใช้ถาด พัด ไม้ตะขาบ ตีหัวกันเพื่อเรียกเสียงหัวเราะเรียกว่าสุขนาฏกรรม

2) Epic คือ กวีพนธ์ใช้เล่าเรื่องด้วยบทพรรณนาร้อยกรองที่มีขนาดยาวจึงไม่จำเป็นต้องจำกัดเวลาในเนื้อเรื่อง อย่างเช่น มหากาพย์รามเกียรติ์และมหาภารตะ

3) Tragedy คือ กวีนิพนธ์เลียนแบบเพื่อให้เกิดความเศร้า เกิดความเห็นใจในตัวละครและชะตากรรมของตัวละคร และในที่สุดหวั่นใจว่าจะเกิดกับตน เรียกว่า โศกนาฏกรรม

2.5.3 องค์ประกอบโศกนาฏกรรม เป็นที่นิยมและมีปัจจัยสำคัญ ดังนี้

1) Plot โครงเรื่องคือการลำดับความคิดและเหตุการณ์สำคัญของเรื่อง ประกอบด้วย

a) Unity of Plot เอกภาพของโครงเรื่องคิดของเรื่องที่สามารถสื่อด้วยคำพูดและท่าทางทั้งทางตรงและทางอ้อม

b) คือ ต้องมีที่น่าเชื่อถือได้มีที่มาที่ไป

c) Simple and complex plot การดำเนินเรื่องมีสองแบบคือแบบตรงไม่มีอะไรซับซ้อนและแบบยอกย้อนของชะตากรรมของตัวละคร

d) Peripeteia เปอริเปอติเอ้ การหักมุมหรือกำชะตากรรมของตัวละครไปในทางตรงข้ามอย่างกระทันหัน เช่น การสรรเสริญบูชาม้าไม้โทรจันซึ่งมีข้าศึกแอบแฝงอยู่และเป็นเหตุให้เมืองทรอยต้องพินาศในที่สุด

e) Recognition เป็นสัญญาบางอย่างให้กับชะตากรรมของตัวละคร เช่น การเห็นรอยสักทำให้รู้ได้ว่าเป็นบุคคลสำคัญในอดีต หรือการเห็นแผลเป็นที่หน้าผากย้ำเตือนร่องรอยประวัติศาสตร์ชีวิตของแฮรี่พอตเตอร์

f) Complication and Unraveling การเปิดเผยความลับทีละนิดชวนให้ติดตามความซับซ้อนซ่อนเงื่อน เช่น นักสืบโคนันค่อยค่อยคลายปัญหาฆาตกรรมหรือปริศนานิทานเวตาล

g) Plot Structure ลำดับขั้นของโครงเรื่องถูกแบ่งเป็น 5 ส่วน คือเริ่มเรื่องและปูพื้นเรื่อง exposition ต่อมาเกิดความขัดแย้งและดำเนินเรื่องเข้มคนขึ้นตามลำดับ Rising action และเจอเหตุการณ์ที่ทำให้วิถีชีวิตของตัวละครเริ่มเปลี่ยนไป turning point และเมื่อเหตุการณ์ดำเนินต่อมาทำให้ทุกอย่างคลี่คลาย falling action จนในที่สุดจุดแตกหักระหว่างสองฝ่าย และทุกอย่างถูกเปิดเผยถือเป็นสุดของเรื่อง climax ในท้ายที่สุดบทสรุปของเรื่องจบลงอย่างสมบูรณ์ Conclusion

2) Character นักกวีผู้สร้างตัวละครต้องสร้างอย่างสมเหตุสมผลตามความจริงที่ไม่ได้มีปาฏิหาริย์ตัวละครในโศกนาฏกรรมคือมนุษย์ที่ยิ่งใหญ่จุดสำคัญคือมีอุดมการมีความมุ่งมั่นความกล้าหาญมีความเสมอต้นเสมอปลายเหมือนโรมิโอกับจูเลียตที่ความรักเป็นสิ่งที่ยิ่งใหญ่ มีความมุ่งมั่นในความรักมีความกล้าหาญที่จะแสดงออกซึ่งกันและกันในความรักแต่สุดท้ายก็จบลงด้วยความตาย

3) Thought กวีผู้แต่ง ต้องสร้างตัวละครที่มีความคิด

4) Diction คำพูดถูกแต่งขึ้น ต้องเหมาะสมกับตัวละครนั้น เป็นของตัวละคร ทั้งทางตรงและทางอ้อม เช่น การพูดเปรียบเปรยของกระจกวิเศษที่มีต่อแม่มด

5) Song การพูด อย่างมีลีลาการขับลำนำ การขับร้องและการบรรเลงดนตรี มีส่วนสำคัญที่เพิ่มรสชาติในการแสดงฉันทลักษณ์ที่ใช้อย่างเหมาะสม ทั้งถ้อยคำและกาลเทศะ เช่น บทร้องลิเกของนายหอมหวลตอนแนะนำตัว

6) Spectacle คือ ฉาก เครื่องแต่งกาย และองค์ประกอบด้านภาพอื่น ๆ อันสร้างความตระการตา **(สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547b, น.94 - 102)**

ซึ่งผู้วิจัยใช้ นาฏยศาสตร์ทฤษฎี โพเอติกา (Poetica) ของ อริสโตเติล (Aristotle) ในการวิเคราะห์การสร้างนาฏกรรมการแสดงของภัทราวดี ตั้งแต่เริ่ม (1) เลียนแบบ (2) การใช้สื่อ (3) การสร้างจากต้นแบบ (4) การนำเสนอ รวมถึงประเภทการแสดงและบทละคร

2.6 เดอะเมดธอด (The Method)

คอนสแตนติน เซอเกเยวิช สตานิสลาฟสกี้ (Konstantin Sergeyevich Stanislavski) กล่าวถึงใน ทฤษฎีเดอะเมดธอด (The Method) ซึ่งเป็นเทคนิคในการแสดงหรือสอนการแสดง ที่ปัจจุบันมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับทั่วโลก และยังคงถูกนำไปใช้ในการแสดง ในอย่างแพร่หลายว่า การละคร เป็นสถาบันที่ให้การศึกษาด้าน “วัฒนธรรม” และ “ศีลธรรม” ซึ่ง นอกจากจะให้ความบันเทิงแล้ว ยังจะต้องพัฒนารสนิยมของคนดูและยกระดับทางวัฒนธรรมของคนดูอีกด้วย ดังนั้นเขาจึงแบ่งผู้แสดงออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

(1) ผู้แสดงเพื่อศิลปะ หมายถึง ผู้ที่แสดงเพื่อสุนทรียและความจริง มีความรักในการละครและมีชีวิตอยู่เพื่อการละคร

(2) ผู้แสดงเพื่อตนเอง หมายถึง ผู้ที่แสดงเพราะ รักการแสดงในฐานะอาชีพ ถวิลหาความสำเร็จ ชื่อเสียง ความชื่นชมบูชา และการสรรเสริญจากผู้ชม

ดังนั้น Stanislavski จึงบัญญัติข้อกำหนดของนักแสดงของเขาไว้ว่า จะต้องเป็นผู้ที่มีคุณสมบัติ 3 ประการคือ มี “จรรยาบรรณ” คือความมีวินัย มีกิริยามารยาท “ความรู้ที่แท้จริง” และ “ศิลปะในการแสดงอันสูงส่ง” เพื่อพัฒนารสนิยมและวัฒนธรรม เพื่อให้เกิดประโยชน์เป็นผลงานร่วมกันสู่ผู้ชม

สำหรับเทคนิคในการแสดงที่มีชื่อเสียงของเขานั้น มีชื่อเรียกว่า The Method ซึ่งย่อมาจาก Stanislavski’s Method of Physical Actors ซึ่งสุรพลแปลว่า “วิธีการแสดงออกทางกายภาพ ของสตานิสลาฟสกี้” และอาจขยายความได้ว่า เป็นวิธีแสดงที่ Stanislavski คิดค้นขึ้น เพื่อนักแสดงสามารถแสดงบทบาทที่ได้รับออกมาทางกายภาพ ซึ่ง Stanislavski อธิบายว่า ไม่ใช่ระบบของเขา แต่เป็นระบบ “ธรรมชาติ” ซึ่งสุรพล สรุปนาฏยทฤษฎี The Method ของ Stanilavski ว่า เป็นวิธีแสดงออกกิริยาทางกายของมนุษย์ อันเป็นปัจจัยส่งออก (output) ภายนอกที่เกิดจาก “อารมณ์” เป็นปัจจัยนำเข้า (input) ภายในทุก ๆ อย่างที่มนุษย์แสดงออกทางกิริยา ล้วนมีสาเหตุอันก่อให้เกิดเจตนาที่จะแสดงออกมาเช่นนั้น เช่น ลุกออกจากที่นั่งไป เพราะไม่อยากฟังหรือในบางครั้งกิริยาภายนอกก็ขัดแย้งกับสิ่งที่คิดอยู่ภายใน เช่น จิตใจว้าวุ่นแต่กลับนั่งนิ่งเฉยก็ได้ ฑั้งนี้ผู้แสดงไม่ควรหมกมุ่นที่จะมุ่งแต่ “บีบ” อารมณ์ เพียงเพื่อจะได้แสดงอารมณ์นั้นออกมาให้ผู้ชมเห็นชัดเจนสุรพล วิรุฬห์รักษ์ แต่ควรที่จะทำความเข้าใจต่อสาเหตุ และเหตุผลที่แท้จริงของตัวละคร และแสดงบทบาทนั้นออกมาในสถานการณ์นั้นตามเหตุและผลที่ตัวละครนั้นมี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทั้งนี้ สุรพล วิรุฬหรักษ์ ได้อธิบายองค์ประกอบของการแสดงละครตามทฤษฎี The Method ดังต่อไปนี้

2.6.1 The Magic "IF" โดยผู้แสดง "สมมุติ" ตนว่า ถ้าเป็นตัวละครที่เขาแสดงอยู่ใน สถานการณ์ที่ถูกกำหนดขึ้น เขาจะแสดงออกมาเช่นไร

2.6.2 Given circumstances เหตุการณ์เงื่อนไขของสถานการณ์ที่บอกเรื่องราวซึ่งผู้แสดงจะต้องเข้าใจ เช่น ฉากสู้รบในประวัติศาสตร์ ในสถานการณ์สงครามยุทธหัตถีหรือกำลังร่วมอยู่ในประเพณีแข่งเรือจังหวัดน่านในฉากแข่งเรือ เป็นต้น

2.6.3 Imagination นอกจากความเข้าใจในเหตุการณ์เรื่องราวผู้แสดงจะต้องมีจินตนาการอย่างมากในการสร้างความสมจริงเพื่อให้ผู้ชมได้สร้างจินตนาการร่วมกันกับที่กำลังแสดงอยู่

2.6.4 Concentration of attention การสร้างสมาธิก่อนการแสดงเพื่อไม่ให้ฟุ้งซ่านไม่วอกแวกจดจ่ออยู่กับบท และตัวละครที่กำลังแสดงเข้าสู่ภวังค์และเป็นหนึ่งเดียวกับตัวละคร

2.6.5 Truth and Belief ความจริงและความเชื่อต้องเข้าใจให้ชัดเจนว่าความจริงขณะแสดงละครไม่ใช่ความจริงในธรรมชาติเป็นเพียงความจริงที่จำลองขึ้น (virtual reality) ดังนั้นผู้แสดงต้องระวังถ้าจริงมากไปก็อาจจะ ควบคุมไม่ได้ทำให้เกิดอันตรายขึ้นในการแสดงได้ เช่น การแสดงบททำร้ายร่างกายกัน แต่เกิดการแสดงผิดคิว ทำให้เป็นการทำร้ายร่างกายกันจริง เป็นต้น

2.6.6 Communion การสื่อสารกับผู้อื่นต้องรู้เรื่องภาวะและรส วัฒนธรรมเพื่อให้ได้รู้ว่าจะใช้กลวิธีอะไรในการสื่อสารความในใจความรู้สึกของตัวละครอย่างแนบเนียนการบอกคุณดูตรงตรงจะทำให้ มายาการของละครหมดไป

2.6.7 Adaptation ต้องรู้จักปรับเปลี่ยนการแสดงให้เหมาะสมกับผู้ชมว่า ในขณะนั้น เป็นใคร อายุเท่าไหร่ สังคมเป็นอย่างไร เพื่อให้การแสดงสดใหม่ทุกครั้งเป็นการสร้างความประทับใจให้กับผู้ชม

2.6.8 Tempo and Rhythm ความเร็วและจังหวะในการแสดงเป็นเงื่อนไขของเวลา ที่ทำให้คนดูเกิดรู้สึกได้ว่า การแสดงนั้นมีจังหวะจะโคนที่สอดคล้อง ไม่ช้าไม่เร็วเกินไป

2.6.9 Emotional memory เป็นการรำลึกอารมณ์ อาจใช้ได้ในกรณีที่ไม่มีประสบการณ์ในอารมณ์บางอย่าง เช่น ผู้แสดงไม่เคยสูญเสียญาติผู้ใหญ่ แต่ต้องรู้สึกดังนั้นผู้แสดงต้องเทียบเคียงอารมณ์ ที่เคยสูญเสียของรักอื่นมาศึกษา (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547b, น.124 -134)

ซึ่งผู้วิจัยใช้ ทฤษฎี เดอะเมดธอด โดย คอนสแตนติน เซอเกเยวิช สตานิสลาฟสกี้ ในการวิเคราะห์ผลงานการสร้างสรรค์นาฏกรรมการแสดงของภัทราวดี มีชูธน เพื่อหาแนวคิดการสร้างนาฏยวิถีของภัทราวดี มีชูธน

2.7 A Primer for Playgoers

Edward A. Wright ได้ประมวลทฤษฎีหลักวิชาการวิชานาฏกรรม ในบทความ “A Primer for Playgoers” เป็นตำราที่ อันเป็นประโยชน์ต่อวิชาการนาฏกรรมในปัจจุบัน ซึ่งปรากฏในบทความ “นาฏยทฤษฎี” ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ดังนี้

2.7.1 หลัก 3 ประการของ Johann Wolfgang Von Goethe เป็นการให้ผู้ชมตั้งประเด็นคำถามต่อศิลปินนักแสดง ที่เขาได้ชมการแสดงอยู่ว่า

1) ศิลปินตั้งใจทำอะไร

2) ศิลปินนั้นทำได้ดีเพียงไร

3) ศิลปินสมควรทำสิ่งนั้นหรือไม่

2.7.2 หน้าที่ของละคร

1) สร้างให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วม

2) ให้ประสบการณ์ชีวิตมากกว่าที่ผู้ชมจะได้รับ

3) สร้างมายาการให้สมจริง

4) ทำให้ผู้ชมเชื่อในสิ่งที่เห็น

5) ให้ภาพความเป็นจริงของชีวิตแก่ผู้ชมด้วยปัจจัยที่เลือกสรรค์ และกลวิธีการละคร

2.7.3 หน้าที่ของผู้ชม

1) เข้าไปดูละครด้วยความมีจินตนาการ

2) รู้จักความมีอคติของตน สังเกตุและประเมินผลงานของผู้ผลิตทุกคนที่ช่วยกันทำให้ละครนี้เกิดขึ้นได้

3) ให้สิทธิ์แก่ศิลปินทุกคนแสดงออกตามที่ตนปรารถนา

4) ใช้หลัก (3 ประการ ข้างต้น) ของ Goethe ในการพิจารณา

2.7.4 จิตวิทยาของผู้ชม

1) เพลิดเพลินจนลืมเหตุผล และความฉลาดของตน

2) มีอารมณ์มากกว่าปัญญา

3) มีเหตุผล และหลักการน้อยลง

4) ต้องการความเร้าใจจากวีรกรรม ความดุเดือด ฯลฯ

5) ต้องการเข้าข้างตัวละครบางตัว

6) นิยมชมชอบเฉพาะเรื่อง เช่น บทรัก เครื่องแต่งกาย ความตระการตา

7) สนใจเรื่องเฉพาะประเภท เช่น เรื่องรัก เรื่องรบ เรื่องลึกลับ เรื่องประวัติศาสตร์ ฯลฯ

8) อนุรักษ์นิยม

9) ไม่ค่อยใส่ใจ ในเนื้อหาสาระ

10) คาดการณ์ไม่ได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.7.5 ประเภทของละคร

1) โศกนาฏกรรม (Tragedy)

a. ทุกสิ่งเกิดจากพรหมลิขิต

b. ต้องแสดงผลของบาป ที่เกิดจากความหยิ่งยะโส

c. ต้องแสดงความไม่สมดุลของมนุษย์

d. ต้องมีการลงโทษในอกุศลกรรม ที่ได้ทำลงไป

ปัจจัยในการนำเสนอโศกนาฏกรรม

ก) ต้องเป็นเรื่องจริงจัง

ข) ตัวละครเอกต้องเป็นวีรบุรุษ ที่มีภาพลักษณ์ใหญ่กว่าคนธรรมดา

ค) เหตุการณ์ในท้องเรื่อง ต้องเป็นจริง อะไรควรเกิด ก็ต้องเกิด

ง) อารมณ์หลักของเรื่อง คือความเห็นใจในชะตากรรมของตัวเอก และความกลัวว่าชะตากรรมเช่นนั้น อาจเกิดกับเราได้

จ) ในที่สุด ตัวละครเอกต้องพ่ายแพ้ชะตากรรม แต่ก็เกิดคติที่นำไปใช้ดำรงชีวิต

2) ละครประโลมโลก (Melodrama)

มีลักษณะคล้ายโศกนาฏรรม แต่ไม่เข้มข้นจริงจังเท่าและมีเหตุการณ์บังเอิญที่สอดแทรกเข้ามา เพื่อเพิ่มให้เรื่องมีรสชาติมากขึ้นและตัวละครเอกมักชนะ และมีชีวิตต่อไปด้วยดี

3) สุขนาฏกรรม (Comedy)

เป็นละครที่เนื้อหาสมจริง เช่น โศกนาฏกรรมและนาฏกรรมประโลก แต่เน้นความสนุกสนาน และจบลงด้วยความสุขของตัวเอกเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นได้จริงมีเหตุการณ์บังเอิญที่ทำให้การดำเนินเรื่องสนุกสนาน ซึ่งมีแนวการสร้างสรรค์เป็น 6 ลำดับ จากต่อไปหาสูง ได้แก่ 1) ตลกลามก 2) ตลกสังขาร 3) ตลกโครงเรื่อง 4) ตลกคำพูด 5) ตลกบุคลิกตัวละคร และ 6) ตลกความคิดและการเสียดสี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4) ละครตลก (Farce)

เป็นละครแนวตลกที่เหตุการณ์ในท้องเรื่องแทบเป็นไปไม่ได้ แต่เหตุการณ์เหล่านั้น กลับสร้างความตลกขบขันให้คนดูอย่างดีเน้นบุคลิกของตัวละครเป็นเครื่องแสดงความตลกขบขัน เป็นเรื่องเหลือเชื่อที่ชวนขบคิด มีการลงไม้ลงมือกันระหว่างตัวละครให้ดูสมจริง แต่ต้องไม่ให้คนดูรู้สึกเจ็บปวด

2.7.6 โครงสร้างของบทละคร หรือ การดำเนินเหตุการณ์ของเรื่อง (Dramatic Structure of a Play)

1) ฉากเกริ่นเรื่อง (Introduction) เป็นการแนะนำความเป็นมาของเรื่อง หากเป็นเรื่องราวที่คนดูคุ้นเคยก็ไม่ต้องใช้เวลาในส่วนนี้นาน นอกจากนี้อาจมีการกล่าวนำเป็นปมปัญหาหาให้ผู้ชมฉงนใจใคร่ติดตาม (Prologue)

2) การเกิดเรื่อง (Inciting Movement) เป็นเหตุการณ์ขัดแย้งผลประโยชน์ของ 2 ฝ่าย

3) การเดินเรื่อง (Rising Action) เห็นลำดับเหตุการณ์ที่ 2 ฝ่ายต่างหาทางเอาชนะกัน โดยที่ฝ่ายพระเอกเสียเปรียบมากเข้าทุกที เพื่อให้ผู้ชมติดตามเอาใจช่วยพระเอก

4) การหักมุมเรื่อง (Turning Point) เป็นเหตุการณ์ที่ทำให้ฝ่ายพระเอกพบหนทางเอาชนะได้

5) การคลี่คลายเรื่อง (Following Action) เป็นลำดับเหตุการณ์ที่ฝ่ายพระเอกได้เปรียบมากขึ้นทีละน้อย ด้วยความกล้าหาญและความพยายามอย่างมาก เพื่อให้ผู้ชมติดตามเอาใจช่วยพระเอกอย่างใกล้ชิด

6) การตัดสินเรื่อง (Climactic Scene) เป็นเหตุการณ์ประทะขั้นสุดท้ายด้วยกำลังกาย กำลังใจ กำลังปัญญาของทั้ง 2 ฝ่าย พระเอกเป็นฝ่ายต่อสู้อย่างสุดฤทธิ์และชนะอย่างเด็ดขาด

7) การสรุปเรื่อง (Conclusion) เป็นเหตุการณ์แสดงความสุข ความสันติ ความสมหวังของฝ่ายชนะ แต่อาจมีสัญลักษณ์บางอย่างที่แสดงว่ายังไม่หมดศัตรูเพื่อให้ผู้ชมติดตามตอนต่อไป

2.7.7 คุณภาพของบทละคร "อมตะ" หรือ "วาระ" (Universalism or Journalism)

บทละคร อาจแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ

1) บทละครแบบชี้นำ เป็นบทละคร ที่มีเรื่องราว "ชี้นำ" หรือ "ชี้แนะ" หรือให้บทเรียนชีวิตแก่ผู้ชมได้ดีมาทุกยุคสมัยจึงมีความเป็นอมตะ

2) บทละครแบบสร้างความประทับใจเป็นบทละครประเภทที่มีเรื่องราวประทับใจ และเร้าใจผู้ชมในยุคหนึ่งสมัยหนึ่ง แต่เมื่อพ้นยุคไปแล้วก็ไม่อาจสร้างความประทับใจให้ผู้ชมต่างยุคต่างสมัยได้อีกเป็นบทละครที่นิยมตามวาระ

3) คุณภาพของผู้ประพันธ์บทละคร ประกอบด้วย

a. ทำให้ตัวละครมีบุคลิกลักษณะสมจริง

b. ให้ตัวละครผู้ทำดีได้รับผลกรรมที่ดีไม่ใช่ตรงกันข้าม

c. ทำให้ผู้ชมสามารถสำนึกในความดีและความชั่วได้อย่างชัดเจน

2.7.8 การแสดงละคร แบ่งเป็น

1) แสดงออกด้วยเทคนิคและกายภาพ

2) แสดงออกด้วยความคิดและสติปัญญา

3) แสดงออกด้วยอารมณ์และจิตวิญญาณ

2.7.9 การประเมินคุณภาพการแสดง ของนักแสดง โดยพิจารณาว่าการแสดงนั้นเป็น

1) แสดงได้อย่างเข้าถึงบุคลิก นิสัย กิริยา ของตัวละครได้เป็นอย่างดี

2) แสดงได้สด และใหม่เสมอ (ในทุกรอบการแสดง)

3) แสดงโดยไม่ดูแข็งกระด้าง

4) แสดงได้อย่างราบรื่น

5) แสดงแล้วดูน่าเชื่อ

6) แสดงได้จนเป็นส่วนหนึ่งของละคร อย่างแยกออกจากกันไม่ได้

2.7.10 งานออกแบบและเทคนิค ได้แก่ การออกแบบฉาก การออกแบบการแสดง และการออกแบบเครื่องแต่งกาย

1) รูปแบบฉาก

a. ฉากสมจริง (Realism Scenery) เป็นฉากที่ออกแบบและสร้างให้ดูเหมือนสถานที่จริงให้มากที่สุด

b. ฉากแบบอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism Scenery) เป็นฉากที่ออกแบบและสร้างให้แต่ละชิ้นส่วนให้ความรู้สึกถึงอารมณ์ส่วนลึกของการแสดง

c. ฉากแบบคิวบิสม์ (Cubism Scenery) เป็นฉากที่ออกแบบ และสร้างให้มีรูปทรงโปร่งและเป็นเหลี่ยมแบบเรขาคณิต ทำให้ตัวละครโดดเด่น

d. ฉากแบบเอกซเพรสชันนิสม์ (Expressionism Scenery) เป็นฉากที่ออกแบบและสร้างให้องค์ประกอบต่าง ๆ แสดงออกซึ่งอารมณ์ของการแสดงอย่างโจ่งแจ้ง

e. ฉากแบบซักเจสทิวิสม์ (Suggestivism Scenery) เป็นฉากที่ออกแบบและสร้างโดยใช้ชิ้นส่วนที่สำคัญของสถานที่ในท้องเรื่องมาติดตั้งให้ดูพอเข้าใจว่า เป็นสถานที่นั้น ๆ เป็นการประหยัดค่าใช้จ่าย

2) รูปแบบเครื่องแต่งกาย อาจแบ่งได้เป็น 3 ประเภทหลัก คือ แบบสมจริง แบบจารีตนิยม และแบบสร้างสรรค์

a. เครื่องแต่งกายแบบสมจริง (Period Costume) ต้องคำนึงถึงยุคสมัย ฐานะ รสนิยม การงานอาชีพของตัวละคร

b. เครื่องแต่งกายแบบจารีตนิยม (Theatre Costume)

เป็นเครื่องแต่งกายที่ออกแบบมาเพื่อการแสดง (แบบจารีต) รูปแบบหนึ่งโดยเฉพาะ เช่น เครื่องแต่งกายในการแสดงอุปรากรจีน (Chinese Opera)

c. เครื่องแต่งกายแบบสร้างสรรค์ หรือออกแบบโดยเฉพาะ (Special Designed Costume) เป็นเครื่องแต่งกายที่ออกแบบอย่างสร้างสรรค์ และโดยเฉพาะ ให้สอดคล้องกับแนวคิดและรูปแบบที่พึงประสงค์ในการแสดงของละครเรื่องนั้น (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2557, น.125-132)

จากการศึกษา A Primer for Playgoers เป็นตำราที่ Edward A. Wright ผู้วิจัยนำไปใช้ประโยชน์ในการวิเคราะห์นาฏกรรมการแสดงของภัทราวดี มีชูธน เพื่อวิเคราะห์ดูว่าได้รับความรู้ใดบ้างจากการศึกษา “ศิลปะการแสดงตะวันตก”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.8 แนวคิดทางด้านศิลปะแบบ Avant-Garde

มีผู้รวบรวมและนำเสนอแนวคิดทางศิลปะแนว Avant - Garde (อาวองท์ - การ์ด) ในเว็บไซต์ วิกิพีเดีย ไว้ว่า ศิลปะแนวอาวองท์ – การ์ด เป็นแนวคิดที่กล่าวถึงความเคลื่อนไหวในวงการศิลปะ ตะวันตก ซึ่งเกิดการขับเคลื่อน โดยกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าเป็นผู้คิดค้น ริเริ่ม สร้างสรรค์ และผลักดัน ปรัชญาแนวคิดและวิธีทางศิลปะใหม่ ที่ผิดแปลกแตกต่างไปจากสุนทรียศาสตร์ และทฤษฎีทางศิลปะ ที่ในห้วงเวลาหนึ่งกำลังเป็นกระแสความเชื่อ และเป็นที่นิยมในสังคมเชื่อกันว่าแนวคิดนี้เริ่มขึ้นเมื่อ เกือบ 150 ปีล่วงมาแล้ว และถือเป็นการแสดงออกถึงลัทธิสมัยใหม่ (Modernism) กระแสสำคัญหนึ่ง ในสมัยนั้น โดยมีกลุ่มศิลปินหลากหลายแขนงเป็นผู้ผลักดันผ่านการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่แหวก แนวจากขนบธรรมเนียม วิถีเคลื่อนไหวปฏิบัติแบบเดิม ๆ จนเป็นที่มาของชื่อ Avant - Garde ซึ่งมา จากชื่อหน่วยทหารแนวหน้า เหล่าลาดตระเวน ในภาษาฝรั่งเศส ที่ต้องอยู่แนวหน้าคอยสอดแนม นำหน้ากองกำลังหลัก สอดคล้องกับที่ ฮองรี เดอ แซ็งต์-ซิม็อง (Henri de Saint-Simon) นักเขียนเชิง การเมืองของฝรั่งเศส กล่าวว่า “ศิลปิน คือ กองหน้าในขบวนการก้าวหน้าของสังคม ยิ่งกว่า นักวิทยาศาสตร์ และผู้คนในชนชั้นอื่น ๆ และเชื่อว่าศิลปะ เป็นเครื่องมือให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทาง สังคม” (Tonkit360, 2561; วิกิพีเดีย, 2565a)

ตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 ถึงต้นศตวรรษที่ 20 ศิลปินอาวองท์-การ์ด ขยายตัวทั้งในกลุ่ม ปัญญาชน, นักเขียน, ศิลปิน, นักแสดง, นักดนตรี รวมทั้งกลุ่มสถาปนิกผู้แสดงออกถึงความคิดและงาน ทดลองที่ท้าทายคุณค่าทางวัฒนธรรมแบบเดิม มีรูปแบบหลากหลาย และหลายคนถูกรวมเข้าไว้ใน ฐานะมีความคิดคาบเกี่ยวหรือมีงานที่แปลกใหม่ ซึ่งแน่นอนว่าย่อมเกิดกระแสต่อต้าน และเสียง วิจารณ์ว่าไม่เหมาะไม่ควร แต่ในเวลาต่อมา ปรากฏการณ์นี้ กลับกลายเป็นจุดเปลี่ยนของศิลปะ ให้ ศิลปินรุ่นต่อมา กล้าทำสิ่งที่ออกจากกรอบประเพณีเดิม และสร้างผลงานทางศิลปะ ที่ออกจากความ เป็นจริง และทำให้ลัทธิทางศิลปะพัฒนาไปได้อย่างคาดไม่ถึง (Z-Books, 2563)

ตัวอย่างศิลปินด้านทัศนศิลป์ ที่เป็นไอคอน แนว Avant - garde ได้แก่ ผลงานแนว Dadaism ของ มาร์แซล ดูชองป์ (Marcel Duchamp) ชื่อ Fountain (1917) หรือก็คือ "โถฉี่" ซึ่งดูชองป์ นำมา จัดแสดงในนิทรรศการศิลปะที่อ้างว่า รับแสดงผลงานแบบไหนก็ได้ไม่จำกัด แต่ผลที่สุด กลับถูก คณะกรรมการปฏิเสธไม่ให้จัดแสดง ดูชองป์จึงต้องแสดงตัวและยืนยันว่านี่คือผลงานของเขาเอง ตลอดจนลาออกจากการเป็นคณะกรรมการ ในที่สุดผลงานชิ้นนี้ ก็กลายเป็นผลงานที่โด่งดังที่สุดของ เขา ซึ่งถูกโหวตให้เป็นงานศิลปะสมัยใหม่ที่ทรงอิทธิพลที่สุดในศตวรรษที่ 20 และกลายเป็นหนึ่งใน สัญลักษณ์ทางศิลปะที่ถูกจดจำมากที่สุดในโลก รวมถึงเป็นที่หมายปองของนักสะสม หอศิลป์และ พิพิธภัณฑ์ชั้นนำทั่วโลก จากปรากฏการณ์นี้ ทำให้เกิดบัญญัติศัพท์ คำว่า “Ready Made” (สำเร็จรูป) อันหมายถึง การนำของที่สร้างขึ้นสำเร็จอยู่แล้วมาทำเป็นผลงานศิลปะ อันนำไปสู่การเกิดการ วิพากษ์วิจารณ์ ถกเถียง การตั้งคำถามในแวดวงศิลปะ สอดคล้องกับความมุ่งหมายของ ดูชองป์ ที่

ต้องการจะตั้งคำถามกับสังคมและวงการศิลปะว่า สุดท้ายแล้ว ศิลปะคืออะไร มีคุณค่าขนาดนั้นจริง ๆ หรือไม่ หรือสามารถเป็นสิ่งใดก็ได้อย่าง “โถฉี่” หรือไม่ ซึ่งในที่สุดก็ชี้ให้เห็นว่า ศิลปะไม่ใช่จำกัด แค่ตัวศิลปกรรม ชิ้นงานอย่างภาพวาดเท่านั้น แต่ยังสามารถอยู่ในรูปแบบของแนวความคิด (concept) ได้ด้วย จนเป็นจุดเปลี่ยนที่ทำให้ศิลปินและสังคมสนใจ และให้ความสำคัญ ต่อ "Concept (แนวความคิด) ของงานศิลปะ" นอกจากโฟกัสแค่ชิ้นงานอย่างที่ผ่านมาก อันเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินคิดทำผลงานด้านศิลปะที่มีรูปแบบแตกต่างจากเดิม นอกจากนี้ยังทำให้เกิด Installation Art หรือการนำของมาจัดวางเป็นงานศิลปะอีกด้วย (Tonkit360, 2561)

ดังนั้นความคิดแบบ Avant - garde จึงเป็นการรวมประเด็นทางสังคมเอาไว้ บ่อยครั้งที่ผลงานด้านศิลปะของศิลปิน คือ การดูดซับประสบการณ์ และความรู้สึกมาจากสังคมที่พวกเขาเผชิญอยู่ คนหรือลัทธิที่ทำสิ่งล้ำสมัยในขณะนั้น จึงเป็นกลุ่มคนหัวรุนแรง ซึ่งสะท้อนภาพว่า แท้จริงแล้วกระแสนิยมหลักในสังคมจากอดีตนั่นเอง ที่เป็นปัจจัยหลักในการสร้างแนวทาง ให้กับกลุ่มความคิดหัวรุนแรงรุ่นใหม่ ปฏิวัติทางความคิด เพื่อนำไปสู่อิสรภาพทางความคิดอย่างเต็มที่ อย่างไร้ข้อจำกัด โดยไม่ยอมถูกตีกรอบโดยอดีต เพื่อมุ่งหวังที่จะทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงทางสังคม ด้วยการริเริ่มสร้างสรรค์ผลงานแบบก้าวหน้า และท้าทายกรอบคิดแบบเดิม ก่อให้เกิดการพัฒนาแบบพลวัตร (dynamicism) อันไม่รู้จบ เป็นความแปลกใหม่เฉพาะ ตัวไม่ซ้ำแบบใคร ของใครก็ได้ที่มีความคิดกล้าที่จะแตกต่าง ส่งผลให้สังคมเกิดการเปลี่ยนแปลง (Z-Books, 2563)

สุดท้ายแล้วจึงอาจกล่าวได้ว่า "เพราะมีอาวองท์ - การ์ด โลก (ศิลปะ) ถึงก้าวหน้า" ในขณะที่คนส่วนใหญ่อาจจะรับไม่ได้กับความเปลี่ยนแปลง แตกต่าง และแหวกแนว ในช่วงแรกเริ่มซึ่งนำไปสู่การวิพากษ์วิจารณ์ศิลปะแนวนี้ในทางลบ แต่ในที่สุด สิ่งที่ผิดแผกแตกต่างนี้เป็นตัวแปรสำคัญในการสร้าง “ความกล้า” ให้กลับคนรุ่นหลัง ที่จะแตกต่างและออกนอกกรอบ เพื่อตั้งคำถามให้สังคมว่า สิ่งแปลกที่พวกเขาสร้างขึ้นใหม่นี้ คือ งานศิลปะหรือไม่ ดีหรือไม่ดี ถูกต้องหรือไม่ อย่างเช่น โถฉี่ของดูชองป์ ซึ่งจะนำไปสู่การเกิดการพัฒนาในที่สุด โดยไม่จำเป็นต้องประณาม (denounce) ศิลปะซึ่งมีรูปแบบมาตรฐานเดิมตามจารีตวัฒนธรรมอันเป็นประเพณีสืบทอดกันมา หากแต่เป็นการประนีประนอม (compromise) และอยู่ร่วมกัน (coexist) ระหว่างการอนุรักษ์ศิลปกรรมของเดิมและพัฒนาศิลปกรรมรูปแบบใหม่ ไปพร้อมกัน (Tonkit360, 2561)

ผู้วิจัยนำไปใช้ในการวิเคราะห์แนวคิดเรื่อง “การตีความใหม่” ในผลงานนาฏกรรมการแสดงของภัทราวดี มีชูธน ไม่ยึดติดอยู่กับกรอบรูปแบบเดิมเพื่อนำไปสู่อิสรภาพทางความคิดอย่างไร้ข้อจำกัดในการริเริ่มสร้างสรรค์ผลงานแบบก้าวหน้า และท้าทายกรอบคิดแบบเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.9 แนวคิด “อิทธิพลทางด้านศิลปะ” ของ วิทย์ พิณคันเงิน

วิทย์ พิณคันเงิน อธิบายในบทความ “อิทธิพลสำคัญต่อการสร้างสรรค์ศิลปะ” ว่า พลังอำนาจทางศิลปะของฝ่ายหนึ่ง ซึ่งมีผลให้อีกฝ่ายหนึ่ง ยอมรับและนำลักษณะรูปแบบทางศิลปะของฝ่ายแรกมาใช้ปรับแก้ ประยุกต์ ผสมผสาน ให้เข้ากันกับของศิลปะตน ทำให้ลักษณะรูปแบบศิลปะในอิทธิพลศิลปะที่รับมาเหล่านั้นปรากฏให้เห็นอยู่ในผลงานศิลปะของตน โดยไม่จำเป็นต้องตกอยู่ใน **“อิทธิพลด้านความคิด”** ปรากฏได้ 2 รูปแบบ ได้แก่

1. **“อิทธิพลที่มองไม่เห็น"** หมายถึง ความสามารถในการสร้างสรรค์งานศิลปะ โดยไม่ปรากฏให้เห็นอิทธิพลทางความคิดที่ได้รับมาอย่างชัดเจน เพราะงานศิลปะนั้นกลมกลืนไปกับรูปแบบศิลปะดั้งเดิม สามารถรักษา “เอกลักษณ์แห่งศิลปะ” ของตนไว้ได้

2. **“อิทธิพลที่มองเห็น”** หมายถึง งานศิลปะที่ได้รับอิทธิพลทางความคิดมาแล้ว แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลทางความคิดที่ได้รับมาใช้อย่างตรงไปตรงมา โดยไม่จำเป็นต้องรักษาเอกลักษณ์ทางลักษณะและรูปแบบศิลปกรรมดั้งเดิมไว้

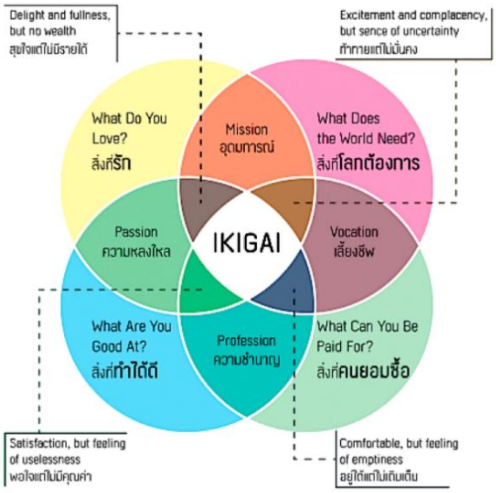
หรือกล่าวโดยสรุป อิทธิพลสำคัญต่อการสร้างสรรค์ศิลปะว่า “อิทธิพลต่าง ๆ ที่มีส่วนบันดาลให้ศิลปะมีการสร้างสรรค์ ในลักษณะรูปแบบ แตกต่างกันออกไปนี้ เป็นแนวทางที่ช่วยให้การสร้างสรรค์งานศิลปะดำเนินไปตามยุคสมัยและกาลเวลาได้ แต่สิ่งที่ศิลปินหรือผู้สร้างสรรค์งานศิลปะไม่ควรลืม คือ การไม่ลอกเลียนแบบ จนปรากฏรูปลักษณะตามแบบอิทธิพลนั้น ๆ อย่างชัดเจน จนไม่มีอะไรแสดงว่าเป็นตัวของตัวเอง เพราะแสดงให้เห็นว่า ขาดสติปัญญา ที่จะสร้างสรรค์งานเอง (วิทย์ พิณคันเงิน, 2557, น.1-7)

ในการศึกษานี้ ผู้วิจัยใช้แนวคิดอิทธิพลในทางศิลปะ ประกอบการวิเคราะห์อิทธิพลทางศิลปะในแต่ละช่วงชีวิตที่มี “อิทธิพลที่มองไม่เห็น" และ “อิทธิพลที่มองเห็น” ที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานนาฏกรรมการแสดงของภัทราวดี มีชูธน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.10 อิคิไก

Blog ของ ทรูปลูกปัญญา อธิบายในบทความชื่อ “Ikigai คืออะไร? มาทำความเข้าใจแนวคิดการใช้ชีวิตอย่างมีความสุขจากญี่ปุ่น” ว่า "อิคิไก" เป็นแนวคิดของชาวญี่ปุ่น ซึ่งมาจากการผสมของตัวอักษรจีน 2 ตัว ได้แก่ "อิคิ" （生き）แปลว่า "ชีวิต" และ "ไก/ กาอิ" （甲斐） แปลว่า "ผลลัพธ์" เมื่อนำสองคำมารวมกัน จึงมีความหมายว่า "คุณค่าของการมีชีวิตอยู่" ประกอบด้วยส่วนผสม 4 ส่วน คือ “สิ่งที่เรารัก” (What we love) ได้แก่ “สิ่งที่เราเก่ง” (What we are good at) “สิ่งที่สร้างรายได้ให้เรา” (What are we paid for?) และ “สิ่งที่โลกต้องการ” (What the World needs) (Plook Blog, 2564) ซึ่งถูกนำเสนอออกมาเป็นแผ่นภาพแบบ Venn Diagram ที่แสดงถึงการซ้อนทับระหว่างสิ่งที่เรารัก เราถนัด สร้างรายได้ให้เราและสร้างประโยชน์ต่อสังคม ดังนี้



ภาพที่ 2 : แนวคิดในการดำรงชีวิต "Ikigai"

ที่มา: https://www.trueplookpanya.com/tcas/article/detail/88232

อย่างไรก็ตาม Yukari Mitsuhashi เสนอในบทความชื่อ “Ikigai: A Japanese concept to improve work and life” ว่า Ikigai ไม่สามารถแปลเป็นภาษาอังกฤษโดยตรงได้ แต่เป็นบัญญัติศัพท์ที่สื่อถึงความคิดเกี่ยวกับความสุขในชีวิต ที่อาจจะไม่ได้เกี่ยวกับรายได้เลยก็ได้ ยกตัวอย่างเช่น คุณค่าในชีวิตของคนบางคนอาจจะอยู่ที่ความสุขในงานที่เขาทำ มากกว่าแค่รายได้ที่เขาได้รับ (Yukari Mitsuhashi, 2560)

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงนำแนวคิด อิคิไก มาใช้วิเคราะห์ในงานวิจัยนี้ เพื่อค้นหาว่า ความมุ่งหมายการมีชีวิตอยู่ ประกอบด้วย (1) สิ่งที่รัก (2) สิ่งที่เก่ง (3) สิ่งที่สร้างรายได้ และ (4) สิ่งที่เป็นประโยชน์ต่อผู้อื่น มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างนาฏกรรมของภัทราวดี มีชูธนอย่างไร

2.11 ทฤษฎีรูปแบบการอบรมเลี้ยงดูตามบริบทของสังคมไทย

ดวงเดือน พันธุมนาวิน กล่าวถึง การอบรมเลี้ยงดูตามบริบทของสังคมไทย ในหนังสือ “จิตวิทยาการปลูกฝังวินัยแห่งตน” สามารถจำแนกออกเป็น 5 แบบ ดังนี้

2.11.1 การอบรมเลี้ยงดูแบบรักสนับสนุน หมายถึง การที่บิดามารดาปฏิบัติต่อลูกของตนโดยการแสดงความรักใคร่ เอาใจใส่สนใจทุกข์สุขของลูก มีความใกล้ชิดกับลูก โดยการกระทำกิจกรรมต่าง ๆ ร่วมกับลูกและให้ความสนิทสนม ให้การสนับสนุนช่วยเหลือ ให้ความสำคัญแก่ลูก ซึ่งเป็นลักษณะการอบรมเลี้ยงดูที่ลูกต้องการ ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญของการที่บิดามารดาจะสามารถถ่ายทอดลักษณะต่าง ๆ ไปสู่ลูก ทำให้ลูกมีสุขภาพจิตดี มีการปรับตัวได้ดี มีความวิตกกังวลน้อย มีคุณธรรมและจริยธรรมสูง

2.11.2 การอบรมเลี้ยงดูแบบใช้เหตุผล หมายถึง การที่บิดามารดาอธิบายเหตุผลและชี้แจงถึงพฤติกรรมที่ดีและไม่ดี รวมทั้งอธิบาย ผลดีและผลเสียที่เกิดจากการกระทำของลูกซึ่งจะส่งผลกระทบ

ถึงผู้อื่น นอกจากนั้นบิดามารดายังให้รางวัลและลงโทษลูกตามวิธีที่เหมาะสม ซึ่งทำให้ลูกเกิดการเรียนรู้และรับทราบว่า สิ่งใดควรที่จะกระทำและสิ่งใดไม่ควรกระทำ

2.11.3 การอบรมเลี้ยงดูแบบลงโทษทางจิตมากกว่าทางกาย หมายถึง การที่บิดามารดาใช้การลงโทษลูกทางจิตใจเพื่อปรับพฤติกรรมอย่างจงใจ การลงโทษทางจิต เช่น การใช้วาจาว่ากล่าวดุด่า การตัดสิทธิ์ต่าง ๆ

2.11.4 การอบรมเลี้ยงดูแบบควบคุม หมายถึง การที่บิดามารออกคำสั่งให้เด็กปฏิบัติตาม แล้วมีผู้ใหญ่ตรวจตราอย่างใกล้ชิดว่าเด็กทำตามคำสั่งหรือไม่ ถ้าเด็กทำตามก็จะมีรางวัลให้ แต่ถ้าเด็กไม่ทำตามก็จะถูกลงโทษ

2.11.5 การอบรมเลี้ยงดูแบบให้พึ่งตนเองเร็ว หมายถึง วิธีการเลี้ยงดูที่บิดามารดาเปิดโอกาสให้ลูกได้ทำกิจกรรมต่าง ๆ ในชีวิตประจำวันด้วยตนเอง ภายใต้การแนะนำและการฝึกฝนจากบิดาและมารดาหรือผู้ปกครอง (ดวงเดือน พันธุมนาวิน, 2523, น.3-15)

ผู้วิจัยนำทฤษฎีรูปแบบการอบรมเลี้ยงดูตามบริบทของสังคมไทย ไปใช้ในการวิเคราะห์ การเลี้ยงดู อบรมบ่มเพาะจากครอบครัว 1) การเลี้ยงดูแบบรักสนับสนุน 2) การอบรมเลี้ยงดูแบบใช้เหตุผล และ 3) การอบรมเลี้ยงดูแบบให้พึ่งตัวเองเร็ว นี้เอง ที่ส่งผลให้ภัทราวดี มีพัฒนาการในความเป็นตัวตนส่งผลถึง นาฏกรรมการแสดง อันโดดเด่นทั้งความกล้า ความใส่ใจสังเกตจดจำและความคิดสร้างสรรค์ และกว้างไกล อันเป็นพื้นฐานสู่แนวคิดที่ในที่สุดปรากฏเป็น นาฏยวิถีของภัทราวดี มีชูธน

2.12 หลักพุทธธรรม “ปรโตโฆสะ” “โยนิโสมนสิการ” และ “อานาปานสติ”

2.12.1 ปรโตโฆสะ

พระธรรมกิตติวงศ์(ทองดี สุรเตโช) ได้อธิบายคำว่า “ปรโตโฆสะ” ใน พจนานุกรมเพื่อการศึกษาพุทธศาสน์ ชุดคำวัด โดยแปลว่า “เสียงจากผู้อื่น” หรือก็คือ คำพูด,คำแนะนำ, คำชี้แจง, คำโฆษณา,กระแสข่าว ข้อเขียนบทความจากบุคคล หรือแหล่งข่าวต่าง ๆ ซึ่งมีทั้ง 1) ที่เป็นจริง มีเหตุผลเป็นประโยชน์ ประกอบด้วยความหวังดีต่อกัน และ 2) ที่เป็นเท็จ ไม่มีเหตุผล ไม่เป็นประโยชน์ มุ่งร้ายหมายทำลายกัน (วิกิพีเดีย, 2564)

2.12.2 โยนิโสมนสิการ

ดังนั้นในวิถีทางแห่งปัญญาทางพระพุทธศาสนานั้น จึงต้องมี “โยนิโสมนสิการ” หลักธรรมแห่งการรู้คิดรู้จักพิจารณา คอยกำกับเป็นปัจจัยภายในมาวิเคราะห์สำรวจตรวจสอบปรโตโฆสะ จนสามารถแยกแยะและคัดสรรเฉพาะปรโตโฆสะฝ่ายดีได้ มองเห็นความจริงตามระบบ และกระบวนการปัจจัยสัมพันธ์ปรโตโฆสะที่ปราศจากโยนิโสมนสิการจะนำให้เกิดความงมงาย หูเบา เชื่อง่าย ไร้เหตุผลและมิจฉาทิฐิได้ (วิกิพีเดีย, 2566)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตโต) ได้อธิบายความหมาย “โยนิโสมนสิการ” ในพจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม มีใจความสำคัญกล่าวถึง การทำใจให้ดีละเอียดถี่ถ้วน กล่าวคือเป็นการพิจารณาอมูล (ปรโตโฆสะ) เหล่านั้น อย่างรอบคอบ 10 วิธี ได้แก่

1) วิธีคิดแบบสืบสาวเหตุปัจจัย

2) วิธีคิดแบบแยกแยะองค์ประกอบ

3) วิธีคิดแบบศึกษาปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ

4) วิธีคิดแบบแก้ปัญหา

5) วิธีคิดศึกษาเป้าหมายและวิธีการเพื่อให้เข้าใจว่าวิธีการถูกต้องต่อการที่จะทำให้เป้าหมายบรรลุผลหรือไม่

6) วิธีคิดแบบพิจารณาคุณโทษและทางออกและอุบายการใช้ประโยชน์จากข้อดี ข้อเสียนั้น

7) วิธีคิดแบบคุณค่าแท้คุณค่าเทียม คือการพิจารณาว่าอะไรคือ
แก่น อะไรคือเปลือก อะไรคือสิ่งประดับ อะไรคือกาฝาก

8) วิธีคิดแบบเร้าคุณธรรม แปลว่าการคิดอย่างสร้างสรรค์

9) วิธีคิดแบบปัจจุบันเป็นกระบวนการคิดที่จะค้นหาความจริงจากประสบการณ์ตรงผ่านประสาทสัมผัสทั้ง 6 คือ ตา หู จมูก ลิ้น กาย และใจ ผ่านการมีสติในปัจจุบันจนเกิดความรู้จริงขึ้น

10) วิธีคิดแบบแยกแยะเทียบเคียงประเด็น คือการคิดแบบองค์รวมโดยไม่เหมารวม คือ การพิจารณาสิ่งต่าง ๆ เป็นกรณี ๆ ไป หรือการคิดแบบเทียบเคียงความจริงเฉพาะหน้า คือการพิจารณาถึงความเป็นไปได้และ เป็นไปไม่ได้นั่นเอง เป็นการพิจารณาความเข้ากันได้หรือเข้ากันไม่ได้ของข้อมูล (ปรโตโฆสะ) เหล่านั้น (วิกิพีเดีย, 2566)

2.12.3 อานาปานสติ

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตโต) ได้อธิบายความหมาย อานาปานสติ ว่าหมายถึง การมีความระลึกรู้ตัวในลมหายใจเข้าออก เป็นเครื่องบ่งบอกความมีชีวิตของมนุษย์ มนุษย์เรียนรู้ที่จะใช้ประโยชน์จากลมหายใจและสั่งสมประสบการณ์มาตั้งแต่ในอดีต วิธีปฏิบัติเบื้องต้นโดยควบคุมการหายใจเข้า - ออกและการกลั้นลมหายใจ แล้วให้จิตสังเกตหรือเรียนรู้การเปลี่ยนแปลงของลมหายใจหรือกายและจิตตามความเป็นจริง สามารถช่วยยกระดับจิตใจให้สงบได้จนถึงขั้นสูงสุด มี 16 ขั้นโดยเป็นกายานุปัสสนา 4 ขั้น (1) หายใจออก-เข้ายาวรู้ (2) หายใจออก-เข้าสั้นรู้ (3) หายใจออก-เข้ากำหนดกองลมที่กระทบในกายทั้งปวง (4) หายใจออก-เข้า เห็นกองลมทั้งปวงสงบก็รู้ เป็นเวทนานุปัสสนา 4 ขั้น (5) หายใจออก-เข้า กำหนดรู้ในความรู้สึกปีติ เกิดขึ้นเมื่อบรรลุทุติยฌาน (6) หายใจออก-เข้า กำหนดรู้ในความรู้สึกสุข เกิดขึ้นเมื่อบรรลุตติยฌาน (7) หายใจออก-เข้า กำหนดรู้ในจิตสังขารทั้งปวง (8) หายใจออก-เข้า กำหนดระงับจิตตสังขารทั้งปวง เป็นจิตตานุปัสสนา 4 ขั้น (9) หายใจออก-เข้า พิจารณาจิต (10) หายใจออก-เข้า จิตบันเทิงร่าเริงก็รู้ (11) หายใจออก-เข้า จิตตั้งมั่นก็รู้ (12) หายใจออก-เข้า จักเปลื้องจิตก็รู้ และเป็นธัมมานุปัสสนา 4 ขั้น (13) หายใจออก - เข้า

พิจารณาเห็นความไม่เที่ยงในขันธ์ทั้ง 5 มีลมหายใจเป็นตัวแทนรูปขันธ์ จะพบเห็นความเกิดขึ้น ตั้งอยู่ ดับไป ในขันธ์ทั้ง 5 (14) หายใจออก - เข้า พิจารณาโดยความคลายกำหนัดในรูปนาม เห็นรูปนามเป็นสิ่งไร้ค่า (15) หายใจออก - เข้า พิจารณาโดยไม่ยึดติดถือมั่นในรูปนามขันธ์ 5 ว่าไม่ใช่ตัวตน เพราะเห็นความดับไปปฏิจจสมุปบาท (16) หายใจออก - เข้า พิจารณาสละคืนขันธ์ (ตีรณ พงศ์มฆพัฒน์, 2561; วิกิพีเดีย, 2565c)

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตโต) ได้อธิบายเพิ่มเติมอีกว่า การเจริญอานาปานสติหรือสติปัฏฐานทั้งสี่ ทำให้ผู้ปฏิบัติเป็นผู้ที่มีสติและสัมปชัญญะ ทำงานคู่กัน โดย สติเป็นตัวจับสิ่งนั้นไว้ให้ปัญญาดูทุกอย่างที่เกิดขึ้นในกาย ทั้งความเคลื่อนไหว การยืน การนั่ง การนอน การกิน การดื่ม การรับประทานอาหาร ฯลฯ และในจิตใจ เช่น ความรู้สึกสุขทุกข์ และความคิดอะไรต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในชีวิตจิตใจของเราทุกอย่าง สติจับทันหมด ไม่ให้พลาดไป ปัญญาจึงได้ดูได้รู้ความเปลี่ยนแปลงทั้งกายและจิตใจตามเป็นจริงที่เกิดขึ้น ณ ปัจจุบันได้ (สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ป.อ.ปยุตฺโต), 2562)

ผู้วิจัยนำหลักธรรม เรื่อง “ปรโตโฆสะ” “โยนิโสมนสิการ” และ “อานาปานสติ” มาใช้วิเคราะห์ สังเคราะห์วิธีคิดและวิธีสร้างสรรค์นาฏกรรมการแสดง เพื่อหาลักษณะเฉพาะอันเป็น “นาฏยวิถีของภัทราวดี มีชูธน”

ต่อไปนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อมูลที่เกี่ยวกับบทบาทของนาฏยศิลปินทั้งไทยและสากลในนาฏกรรมโลกและนาฏกรรมไทยมาศึกษาเพื่อให้แนวคิดของนาฏยศิลปินเหล่านั้น ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์บทบาทของภัทราวดี มีชูธน ต่อไป

2.13 ความสัมพันธ์ของสตรีที่มีบทบาทต่อนาฏยศิลป์ไทย

ผู้วิจัยขออธิบายภาพรวมนาฏยศิลป์ของไทย ซึ่งผู้วิจัยพบความสัมพันธ์ของสตรีที่มีบทบาทต่อนาฏยศิลป์ไทย จากการศึกษาทำความเข้าใจถึงที่มาของนาฏยวิถีของภัทราวดี มีชูธน พบความสัมพันธ์มีการรักษา สืบสาน และต่อยอด จารีตและกระบวนการแสดง ไม่ว่าจะเป็นแบบละครหลวงแบบจารีต ละครพื้นบ้าน หรือละครแบบร่วมสมัย อันเป็นนาฏยประดิษฐ์ในแต่ละยุคก็ตาม ล้วนได้รับการรักษา สืบสาน และต่อยอด ผ่านนาฏยศิลปิน ทั้งที่เป็นบุรุษและสตรี บนพื้นฐาน ความผูกพันธ์ระหว่าง ครูและศิษย์ ประหนึ่งครูบาอาจารย์ คือ บิดามารดาบังเกิดเกล้าที่แท้จริงของผู้เป็นศิษย์

ส่วนหนึ่งบทบาทในการสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมอันจับต้องไม่ได้อย่าง “นาฏยศิลป์” นี้ กลับมีนาฏยศิลปินสตรีเป็น “ห่วงโซ่” สำคัญที่เชื่อมองค์ความรู้และทักษะทางนาฏยศิลป์ไทยจากรุ่นสู่รุ่นมาถึงในปัจจุบัน ทั้งในฐานะนาฏยศิลปิน นักนาฏยประดิษฐ์ ผู้กำกับ นายโรง หรือเจ้าของคณะ และ ครูบาอาจารย์ ด้านนาฏยศิลป์ ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงวิเคราะห์ไว้ว่า ในขณะที่ การแสดง "โขน" เป็นเรื่องของผู้ชาย เน้นความแข็งแรงและระเบียบวินัยของเหล่าทหาร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

และมหาดเล็กฝึกการแสดง แต่การแสดงประเภทละครหลวงอันอ่อนช้อยนั้น เป็นบทบาทของนาฏยศิลปินสตรี แทบทั้งสิ้น (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.308)

ดังนั้น นาฏยศิลปินสตรีเหล่านี้ในกาลต่อมา จึงเป็นผู้ถ่ายทอดการแสดง แบบละครหลวง ให้กับทั้งนางละครหลวงซึ่งอยู่ในวังและตัวละครผู้ชาย ซึ่งแสดงอยู่นอกวังหลวง นับตั้งแต่ยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นต้นมา และต่อมาราวในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งมีการรวมนาฏยศิลปินโขน เข้ากับนาฏยศิลปินละคร ผลที่ได้ก็คือ นาฏยศิลปินสตรี ก็ได้มีโอกาสได้เรียนโขน ไปพร้อมกันกับละคร ทำให้นาฏยศิลปินสตรีหลายท่าน ได้กลายเป็นกำลังสำคัญในการเป็นผู้รักษา และสืบสานด้วยการถ่ายทอดศาสตร์ด้านการแสดงโขน ซึ่งเป็นนาฏยศิลป์ของบุรุษและเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติที่สำคัญ ซึ่งปัจจุบัน ได้รับการยกย่องจากองค์การยูเนสโกให้เป็นมรดกโลกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ มาสู่ศิลปินโขนในปัจจุบันนี้ด้วยเช่นกัน

ทั้งนี้ ผู้วิจัยขอจำกัดความคำว่า “นาฏยศิลป์ไทย” ให้เจาะจงหมายถึงเฉพาะ "การละครฟ้อน ระบำ รำ เต้น" ของไทย ที่มีประวัติศาสตร์การสืบสานมาเป็นเวลายาวนาน เท่านั้น ซึ่งข้อมูลที่มีอยู่ ในปัจจุบัน ทำให้เราสามารถย้อนกลับไปศึกษาประวัติบุคคลากาการ ด้านนาฏยศิลป์การ ละครของไทย ที่มีตัวตน และได้รับการอ้างชื่อในประวัติศาสตร์ ขึ้นไปได้ถึงสมัยปลายกรุงศรีอยุธยา นับแต่รัชกาล สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ เป็นต้นมา จนสืบเนื่องลงมาถึงปัจจุบัน

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.325-328) ทรงสันนิษฐานว่าละครผู้หญิง น่าจะเกิดขึ้น ตั้งแต่รัชสมัยสมเด็จพระเพทราชา ถึงรัชสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ พ.ศ. 2231 - 2301 ซึ่งนางในเหล่านั้น น่าจะมีความปรารถนา ที่จะแสดงละครที่จับเป็นเรื่องราวบ้าง จึงได้เกิดการยืม เอาเครื่องแต่งกายและศิราภรณ์อย่างโขน และนำเรื่องราวจากรามเกียรติ์ และ อุณรุท มาใช้แสดงเรื่อยมา จนถึงรัชสมัยของสมเด็จพระที่นั่งสุริยาสน์อมรินทร์ พระเจ้าเอกทัศน์ จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เกี่ยวกับ "ละครใน" ซึ่งเป็นละครผู้หญิงของหลวง ใน ปุณโณวาทคำฉันท์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547a) ในราวรัชสมัยของพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (พ.ศ. 2275 - พ.ศ. 2301) นั้น นอกจากสตรีจะทำหน้าที่เป็นนักแสดงละครหลวงแล้ว ปรากฏพระนามราชนารี อีก 2 พระองค์ ที่ทรงเป็น นาฏยศิลปินสตรี ผู้รังสรรค์บทละครที่สำคัญ เรื่อง อิเหนา ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 สำนวน ตามพระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าหญิง 2 พระองค์ (วิกิพีเดีย, 2562f) ได้แก่ ตัวบทเรื่อง “อิเหนาเล็ก” พระนิพนธ์ใน เจ้าฟ้ามงกุฎ (วิกิพีเดีย, 2562d) และ ดาหลัง (หรือ อิเหนาใหญ่) พระนิพนธ์ใน เจ้าฟ้ากุณฑล (วิกิพีเดีย, 2562b) ซึ่งมีต้นเค้าของเรื่องราวมาจาก นิทานปันหยี จากปากของ “นางข้าหลวง” ชาวปัตตานี และกลายมาเป็น 1 ใน 3 วรรณกรรมสำหรับแสดงละครหลวง นอกจาก รามเกียรติ์ และ อุณรุท ซึ่งได้ถูกนำมาพัฒนา และใช้เป็นตัวบทสำหรับการแสดงละครหลวง และละครประเภทอื่น และสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.308)

หลังสงครามกอบกู้เอกราชของสยามประเทศ สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงรวบรวมผู้คน ซึ่งมีความรู้ความสามารถที่ยังคงเหลือรอดจากสงคราม เพื่อฟื้นฟูชาติ และราชธรรมเนียม ทรงได้บุคลากรที่สำคัญพระองค์หนึ่งมาช่วย ได้แก่ "เจ้าฟ้าพินทวดี" (พ.ศ. 2250 - พ.ศ. 2344) (วิกิพีเดีย, 2562c) ซึ่งทรงเป็น พระราชธิดาพระองค์หนึ่ง ในสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ เช่นเดียวกับ 2 เจ้าฟ้าหญิง ผู้ทรงนิพนธ์เรื่อง อิเหนา และทรงมีส่วนร่วม ในพระกรณียกิจสำคัญ ในฐานะเป็น ผู้ถ่ายทอดราชประเพณีในราชสำนักที่สำคัญต่าง ๆ ตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาสู่ราชสำนักกรุงธนบุรี และยังสืบเนื่องไปถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น อีกด้วย อาทิ พระราชพิธีโสกันต์ เป็นต้น ด้วยเหตุนี้ จึงอาจกล่าวได้ว่า แม้เจ้าฟ้าพินทวดี จะไม่ได้เป็นนาฏยศิลปิน โดยตรง แต่องค์ความรู้ของพระองค์ในด้านพระราชพิธี และธรรมเนียมในราชสำนัก ก็ปรากฏอยู่ในวรรณกรรมการละคร และนาฏกรรมของชาติ ในฐานะองค์ประกอบของการแสดง โดยเฉพาะหากเราจัดให้พระราชพิธีเป็นนาฏกรรมประเภทหนึ่ง

ด้วยเหตุนี้ จึงถือได้ว่า เจ้าฟ้าหญิงทั้ง 3 พระองค์ในพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ที่ได้อ้างพระนาม มาข้างต้น ทรงมีคุณูปการ ในฐานะ ครูและผู้อำนวยการสร้าง (Producer) ด้านนาฏกรรม ในประวัติศาสตร์ไทย แต่สำหรับในด้านของ นางละครหลวงครั้งกรุงเก่า ที่ยังเหลือรอดมามีบทบาทในฐานะ ผู้แสดง (Actor) สมัยกรุงธนบุรีนั้น ผู้วิจัยพบว่า นาฏยศิลปินสตรี ที่มีชื่ออ้างถึงเก่าแก่ที่สุด ในประวัติศาสตร์ การละครของไทย ได้แก่ คุณจัน (อุษา) ครูละครกรุงเก่า นอกจากนี้ยังมีครูละครหลวงครั้งกรุงเก่าอีกหลายท่าน คุณชุ่ม คุณปราง และคุณฉิม กลุ่มนางละครของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช (หนู) ที่เดิมได้ลี้ภัยสงครามไปยังนครศรีธรรมราช ได้กลับเข้ามาสู่ราชสำนักกรุงธนบุรี ในฐานะนางละครหลวง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547a) และได้เริ่ม ฟื้นฟูละครหลวง ขึ้นใหม่ โดยทำหน้าที่เป็นผู้ถ่ายทอด และฝึกหัดนาฏยศิลป์ไทย

หลังการสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์โดยในปี พ.ศ.2325 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พระปฐมบรมกษัตริย์ แห่งราชวงศ์จักรี ก็ทรงสืบสานพระราชกรณียกิจ ของสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ในการรวบรวม และ ฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมของชาติ ให้กลับคืนสู่ พระราชอาณาจักรที่ทรงเพิ่งสถาปนาขึ้นใหม่ ให้รุ่งเรือง ดั่งครั้งกรุงเก่า โดยทรงมีพระราชดำริ ให้รวบรวมวรรณกรรมเรื่องดั้งเดิม จากสมัยกรุงศรีอยุธยา อาทิ รามเกียรติ์ ดาหลัง และอิเหนาเล็ก มาทรงพระราชนิพนธ์ ขึ้นใหม่ให้สมบูรณ์ ในขณะเดียวกัน ก็ทรงโปรดให้มีการฝึกหัดละคร ดังเช่นครั้งสมัยกรุงธนบุรีเช่นกัน ดังปรากฏนามนาฏยศิลปินสตรีที่สำคัญ ในยุคนี้ ได้แก่ บุนนาก (สีดา) ภู่ (สีดา) ศรี (สีดา) อิ่ม (อิเหนา) และภู่ (อิเหนา) มาเป็นนางละครหลวงในราชสำนักของพระองค์ ซึ่งนาฏยศิลปินเหล่านี้ ต่อมา ก็ได้ถวายตัวเป็นเจ้าจอมและเป็นหม่อมละคร ในของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547a, น.70-72)

เมื่อเข้าสู่รัชกาล พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 พระองค์ทรงเป็นผู้นำกลุ่มนักปราชญ์ ราชบัณฑิต และศิลปินทุกแขนง ร่วมกันการสร้างสรรค์ ต่อยอด โดยนำ เอาพระ

ราชนิพนธ์บทละครในรัชกาลก่อน เช่น เรื่องรามเกียรติ์ และอุณรุท มาปรับปรุงใหม่ เพื่อให้เหมาะสมกับการแสดงละคร และยังมีพระราชประสงค์ ให้มีการกำหนดแบบแผนกระบวนท่ารำ ให้เป็นมาตรฐาน โดยทรงพระกรุณา โปรดเกล้าให้ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี (ต้นราชสกุล มนตรีกุล) (วิกิพีเดีย, 2562e) ผู้ซึ่งมีบทบาทสำคัญโดดเด่น ในฐานะครูละครใน (ผู้ชาย) ซึ่งสันนิษฐานว่าทรงได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ จากครูละครหลวงที่เป็นสตรี จากในสมัย กรุงธนบุรีนั่นเอง เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ (Choreographer) โดยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงเป็นองค์ ผู้ตรวจสอบกระบวน การเล่นและการรำ ซึ่งหลังจากได้ข้อยุติการปรับแก้กระบวนท่ารำ จนเป็นที่พอพระทัยแล้ว เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ก็จะทรงถ่ายทอดให้นายทองอยู่ (พระ) และนายรุ่ง (นาง) นำไปหัดละครให้คนอื่น ๆ ต่อไป โดยมีสถานที่ฝึกคือ โรงละครต้นสน (หน้าประตู พรหมศรีสวัสดิ์) ในพระบรมมหาราชวังณ โรงละครต้นสน ในพระบรมมหาราชวัง ซึ่งถือว่าเป็นโรงละครและโรงเรียนนาฏยศิลป์ไทยแห่งแรก ในกรุงรัตนโกสินทร์ จากจุดนี้จึงเกิด “นางละคร”หรือ “หม่อมละคร” ขึ้นในราชสำนักกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 2 และขยายบทบาท ครู (Instructor) ผู้ถ่ายทอดนาฏยศิลป์อันสำคัญต่อเนื่องในรัชกาลต่อ ๆ มา (รจนา สุนทรานนท์, 2549, น.241)

นอกจากนี้ ในยุคเดียวกันนี้ ยังมีนายบุญยัง (พระ) ผู้เป็นนายโรงเจ้าของคณะละครนอกร่วมกับนายบุญมี (นาง) ที่มีฝีมือมีชื่อเสียงคนนิยมมาก จนสามารถนำรายได้ส่วนหนึ่งไปสร้างวัดชื่อ "วัดลครทำ" มาร่วม ถ่ายทอดกระบวนการรำละครนอกให้กับคณะละครหลวง ดังนั้น จึงกล่าวได้ว่า บุคคลสำคัญทั้ง 5 อันได้แก่ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี นายทองอยู่ (พระ) นายรุ่ง (นาง) นายบุญยัง ละครนอก (พระ) นายบุญมี ละครนอก (นาง) เป็นผู้เริ่มต้นแบบแผนละครรำ อันเป็นแบบมาตรฐาน ของกรุง รัตนโกสินทร์ นั่นเอง

ต่อมาในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายว่า พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงรังเกียจ การเล่นโขนละครเป็นส่วนพระองค์ และไม่ทรงโปรดให้ผู้มีบรรดาศักดิ์หัดละคร แต่ก็ยังทรงยอมรับว่า การเล่นละครเป็นโบราณราชประเพณี จึงมิได้ทรงห้ามให้มีการหัดละคร แต่อย่างใด แม้จะเป็นละครผู้หญิง อันเป็นข้อห้ามตามกฎมณเฑียรบาลก็ตาม ทำให้การละครไทย เกิดความเฟื่องฟู และแพร่หลายออกไป นอกพระบรมมหารราชวังเป็นอย่างมาก ดังจะเห็นได้ว่า ยังมีคณะละคร ที่ยังฝึกหัดผู้หญิง และแสดงตามแบบแผนของละครหลวงในรัชกาลที่ 2 แบบเงียบ ๆ ดังนี้คือ ละครสมเด็จกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ หรือละครวังหน้า ละครเจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี) และละครเจ้าพระยานครศรีธรรมราช (น้อย) ดังนั้นคณะละครที่ตัวละครเป็นผู้หญิงในรัชสมัยนี้ จึงเหลือแค่เพียง 3 คณะ (รจนา สุนทรานนท์, 2549, น.252)

ต่อมา ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 (พ.ศ. 2394 - พ.ศ. 2411) สมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี บรมราชินี พระองค์แรกใน รัชกาลนี้ ทรงโปรดให้มี การ

ฝึกหัดคณะละครเด็กผู้หญิงส่วนพระองค์ขึ้น และถึงแม้จะไม่ได้ทันได้ทำการแสดงในช่วงแรก ด้วยสาเหตุเพราะพระองค์สิ้นพระชนม์เสียก่อนในปี พ.ศ. 2395 แต่คณะละครของพระองค์ ก็ได้มีโอกาสแสดงในงานพระราชพิธีสมโภช พระวิสุทธรัตนกิริณี ช้างเผือก คู่บารมีในรัชกาลที่ 4 ในปี พ.ศ. 2397 (วิกิพีเดีย, 2563) และเป็นจุดเริ่มต้นของการกลับมา ของคณะละครหลวง จนปรากฏนาฏยศิลปินสตรีซึ่งเป็นนางละครหลวง คนสำคัญ ได้แก่ เจ้าจอมมารดาเขียน และเจ้าจอมมารดาวาด ในรัชกาลที่ 4 เหตุการณ์สำคัญอย่างยิ่งอีกเหตุการณ์หนึ่ง ในประวัติศาสตร์การละครและนาฏยศิลป์ไทย ที่เกิดขึ้นในรัชกาลนี้ ที่ทำให้เกิดการขับเคลื่อนองคาพยพครั้งใหญ่ของวงการนาฏกรรมไทย และยังถือเป็นจุดเปลี่ยนอันสำคัญของวงการนาฏยศิลป์การละครไทย คือ เหตุการณ์ที่ พระบาทสมเด็จ พระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดเกล้าฯ ให้ตราประกาศว่าด้วยละครผู้หญิง ในปี พ.ศ.2398

โดยมีเนื้อหาหลักกล่าวถึง การเปิดโอกาสให้ประชาราษฎร์ คนทั้งหลาย สามารถมีละครผู้หญิงได้ โดยเสรี เว้นเสียแต่ทรงขอความร่วมมือ ให้ยกเว้นการใช้เครื่องประดับ เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ ประกอบการแสดง ไว้ 4 ข้อ ดังนี้ คือ

1) ขอยกเว้นการใช้รัดเกล้ายอด

2) ขอยกเว้นการใช้เครื่องแต่งตัวลงยา

3) ขอยกเว้นการใช้เครื่องยศพานทองหีบทอง

4) เมื่อบททำขวัญ ขอยกแต่การใช้แตรสังข์

ประกาศดังกล่าว ทำให้ในพระนครเกิดคณะละครของเจ้านาย ขึ้นหลายคณะ ทั้งที่เป็นพระบรมวงศานุวงศ์ ขุนนาง และชาวบ้าน อาทิ

1) ละครพระองค์เจ้าปัทมราช พระราชธิดา ในกรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท

2) ละครพระองค์เจ้าดวงประภา (พระองค์ตุ้ย) และพระองค์เจ้าสุดาสวรรค์ (พระองค์ปุก) 2 พระราชธิดาใน พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว

3) ละครเจ้าคุณจอมมารดาเอม พระสนมเอกในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว

4) ละครเจ้าจอมมารดาจัน ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

ด้วยเหตุนี้ บทบาทการละครที่ผู้ชายเคยเล่นมาแต่ก่อน ได้กลายเป็นของผู้หญิง เล่นแทบทั่วทั้งพระนครและหัวเมืองสำคัญ เช่น เมืองนครศรีธรรมราชและภูเก็ต ที่ทำให้ บทบาทของนาฏยศิลปินชาย ลดลง และทำให้บรรดาเจ้าจอมและหม่อมละคร ที่ได้รับถ่ายทอด กระบวนท่ารำ ตั้งแต่รัชสมัยพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รวมถึงกลุ่มสตรีที่ได้ฝึกหัดกันมาครั้งรัชกาลที่ 3 กลับขึ้นมามีบทบาทอย่างมาก ดังปรากฏรายพระนาม และรายนามนาฏยศิลปินสตรี ที่ต่อมาได้มี คุณูปการต่อวงการนาฏยศิลป์ไทยมากมายอาทิ เจ้าจอมมารดาแย้ม (โตแย้ม อิเหนา) ในรัชกาลที่ 2 อยู่ถึงรัชกาลที่ 5 เป็นครูสอนอิเหนา มีลูกศิษย์มาก อาทิ เจ้าจอมมารดาเขียน (อิเหนา) ในรัชกาลที่ 4 ผู้เป็นพระมารดาของพระองค์เจ้าวรวรรณากร กรมพระยานราธิปประพันธ์พงศ์ โดยมี หม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ ผู้

สืบสายสกุล มนตรีกุล มาจากเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี เป็นคู่สมรส ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ โดยเป็นทั้งลูกสะใภ้ และลูกศิษย์รำละคร ของเจ้าจอมมารดาเขียน (อิเหนา) นั่นเอง เจ้าจอมมารดาวาด (อิเหนา) ในรัชกาลที่ 4 (ต่อมา ได้เป็นท้าววรจันทร์ ในรัชกาลที่ 5) หม่อมแย้ม (อิเหนา)

หม่อมละคร ในเจ้าพระยามหาศรีสุริยวงศ์ ซึ่งเรียนรุ่นเดียวกับ เจ้าจอมมารดาสุ่น (วิหยาสะกำ) ซึ่งหม่อมแย้ม สามารถรำได้เหมือนเจ้าจอมมารดาแย้ม ผู้เป็นครูมาก กระทั่งเจ้าจอมมารดาแย้ม จึงยกชื่อของท่านให้ใช้ว่า แย้มอิเหนา ท้าวชื่น (ประสันตา) และ คุณสาย (ยืนเครื่อง) (ต่อมาเป็นเจ้าจอมมารดาสายในรัชกาลที่ 5 และเป็นครูพิเศษละครวังสวนกุหลาบ) คุณกุหลาบ (ทศกัณฐ์ตัวนั่งเมือง) ธิดาเจ้าพระยาวิเชียรคิรี (เม่น ณ สงขลา) เจ้าจอมมารดาเอม (นางมะเดหวี) คุณทับทิม (นางแมว) (ต่อมาเป็นเจ้าจอมมารดาทับทิมในรัชกาลที่ 5 และเป็นครูพิเศษละครวังสวนกุหลาบ) ละม้าย (นาง) (ต่อมาเป็นเจ้าจอมมารดาละม้ายในรัชกาลที่ 5 สอนละครวังสวนกุหลาบถึงรัชกาลที่ 7 และเป็นครูละครหลวง มีลูกศิษย์คือ จำเรียง พุธประดับ) ท้าววัน (นางประเสหรัน) สังกัดเป็นครูในคณะละครหลวง

ละครคณะสมเด็จช่วง บุนนาค มี หม่อมแสง (จินตหรา) บุตรีเจ้ากรับ หม่อมหุ่น (นาง) คุณน้อยงอก (ไกรทอง) มีชื่อเสียงมากตั้งแต่รัชกาลที่2 เป็นครูละครคณะเจ้าพระยานครศรีธรรมราช และวังหน้ารัชกาลที่ 3 ซึ่งในรัชกาลที่ 4 มาเป็นครูในคณะละครสมเด็จช่วง บุนนาค และได้เป็นครูของเจ้าจอมมารดาเอม ในวังหน้าสมัย รัชกาลที่ 5 (สมเด็จกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ) ได้ชื่อท้าวศรีสุนทรนาฏ โดยมีลูกศิษย์ คือ หม่อมแก้ว (ไกรทอง) ได้เป็นครูละครท้าวราชกิจจวรภัตร และต่อมารัชกาลที่ 4 ทรงตั้งให้เป็นท้าวศรีสุนทรนาฏ เช่นเดียวกันกับ ครูหม่อมวัน (นางเอก) ครูละครเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) คุณกลีบ (นายโรง) ภรรยาเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง คุณทิม (นางเอก) ครูพระยาวิชิตสงคราม จางวางเมืองภูเก็ต คุณลิ้นจี่ (ทศกัณฐ) มีชื่อเสียงมากในรัชกาลที่ 4 เป็นครูละครเจ้าจอมมารดาจัน คุณลำไย (บาหยัน) ครูละครเจ้าจอมมารดาจัน ซึ่งเจ้าจอมมารดาจันในรัชกาลที่ 4 นี้ ได้หัดละคร จากในพระบรมมหาราชวัง และเป็นครูละครหลายคณะ

ในส่วนของคณะละครที่มีชื่อเสียงได้แก่ ละครกรมหมื่นมเหศวรศิววิลาศ มีจุดเด่นคือรำก้นงอนผิดละครโรงอื่น ละครพระยาสีหราชฤทธิไกร (เสือ) ละครพระยามณเฑียรบาล (บัว) ละครขุนยี่สาน (เสมียนตราวังหน้า) ละครจางวางเผือก (ปากคลอง ตลาด) ละครเจ้ากรับ (ปากคลองบางบำหรุ) และเปลี่ยนเป็นละครนายล้วน หลังเจ้ากรับเสียชีวิต พ.ศ.2409 ละครนายเนตร-นายต่าย ละครนายทับ ล่าสำ มีตัวละครคือ นายเกษ พระราม ซึ่งต่อมาได้เป็นผู้ประกอบพิธีครอบครูในรัชกาลที่ 4 ละครชาตรีนายหนู ละครชาตรีหลวง (พระองค์เจ้าปัทมราช พระราชธิดาในกรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท วังหน้า ในรัชกาลที่ 1) ถวายพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นละครชาตรีหลวง นอกจากนี้ ยังมีกลุ่มนาฏยศิลปิน สตรีที่ได้ปรากฏบทบาทเป็นครูละครต่างบ้านต่างเมือง อาทิทับทิม (มงกุฎ) กับ จัน (พระสังข์) คุณอิ้ว (บุษบา) คณะสิงห์ สิงหเสนี ต่อมาไปสอนที่พระตะบอง

คณะเจ้าพระยาธรรมธรณินทร์ คุณเรือง (ศุภลักษณ์) คณะสิงห์ สิงหเสนี ถึงรัชกาลที่ 4 ไปสอนคณะละครสมเด็จพระนโรดมฯ ที่กัมพูชา เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีคณะละคร เจ้าคุณจอมมารดาเอม และ พระองค์เจ้าดวงประภา กับ พระองค์เจ้าสุดาสวรรค์ (พระองค์ตุ้ย กับ พระองค์ปุก) พระราชธิดาในพระบาทสมเด็จ พระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่ง ต่อมาได้ส่ง หม่อมครูอึ่ง และ หม่อมครูนุ่ม มาเป็นครูคนสำคัญ สอนประจำที่วังสวนกุหลาบ อันเป็นเสมือนมหาวิทยาลัยแห่งนาฏยศิลป์ไทย ที่สร้างนาฏยศิลปินสตรี คนสำคัญ หลายคนต่อมาถึงปัจจุบันอีกมากมาย

สำหรับในยุคละครวังสวนกุหลาบ พ.ศ. 2453 ถึง พ.ศ. 2466 ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 นั้น (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2543) อาจกล่าวได้ว่า เป็นยุคที่บทบาทในการละครหลวง ของนาฏยศิลปินสตรี มีความโดดเด่น และสำคัญต่อวงการนาฏยศิลป์ไทยยิ่งนัก เพราะถือเป็นยุคสำคัญ ที่มีการรวบรวมนาฏยศิลปินสตรี ที่มีบทบาทสำคัญ ต่อการวางรากฐานนาฏยศิลป์ของไทยในเวลาต่อมา เข้ามารวมอยู่ในคณะ อาทิ หม่อมครูนุ่ม หม่อมครูอึ่ง ผู้เป็นลูกศิษย์ละคร ในคณะของเจ้าคุณจอมมารดาเอม และยังมีเจ้าจอมมารดาสาย เจ้าจอมมารดาละม้าย หม่อมแย้ม อิเหนา (ศิษย์หม่อม (โต) แย้ม อิเหนา ในรัชกาลที่ 2) เจ้าจอมมารดาวาด (คุณท้าววรจันทร์) มาร่วมคณะอีก เป็นต้น โดยนาฏยศิลปินเหล่านี้ ล้วนเป็นผู้สร้างสรรค์ ผลงานนาฏยศิลป์ ไทยแบบจารีต อีกทั้งยังได้ถ่ายทอดความรู้ และมาถึงศิลปินรุ่นลูกศิษย์ ที่มีความรู้ความสามารถ และมีชื่อเสียงระดับปรมาจารย์ในรุ่นถัดมา เช่น ลมุล ยมะคุปต์ หม่อมต่วน ภัทรนาวิก เฉลย ศุขะวณิช และท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นต้น

ส่วนในดินแดนล้านนา ซึ่งเป็นมลฑลพายัพ ในภาคเหนือของประเทศสยาม ซึ่งมีเมืองเชียงใหม่เป็นศูนย์กลาง ก็มีราชนารี ที่มีบทบาทสำคัญในการทำนุบำรุง นาฏยศิลป์ไทย คือ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 (วิกิพีเดีย, 2562a) ผู้ทรงริเริ่มฟื้นฟูนาฏยศิลป์ล้านนา ขึ้นใหม่ โดยทรงมีพระดำริให้มีการ ฟื้นฟูนาฏยศิลป์ไทย แบบล้านนาแบบดั้งเดิมและแบบนาฏยประดิษฐ์ที่ผสมผสานนาฏยศิลป์ข้ามสัญชาติขึ้น (สายสวรรค์ ขยันยิ่ง, 2543)

ต่อมาในปี พ.ศ. 2477 หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง รัฐบาลที่ทำหน้าที่บริหารประเทศอยู่ในสมัยนั้น ได้ดำเนินการให้จัดตั้ง โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ขึ้น โดยมีสตรีคนสำคัญ ได้แก่ คุณหญิงประภาพรรณ วิจิตรวาทการ เป็นผู้อำนวยการโรงเรียนคนแรก ที่ทำหน้าที่บริหารจัดการ (Administrator) รวบรวมนาฏยศิลปินและครูละคร ที่กระจัดกระจายเมื่อครั้งยุบกรมมหรสพ หลายท่าน ด้วยการเชิญมาสอนจากหลายแห่ง เช่น กรมมหรสพ วังสวนกุหลาบ วังบ้านหม้อ วัง พระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ (เจ้าขาว) คณะละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ และอื่น ๆ ให้มาร่วมกันวางรากฐาน หลักสูตรการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ไทย ที่ยังใช้อยู่จนถึงปัจจุบัน (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2543, น.32-38)

สำหรับโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ซึ่งต่อมากลายเป็นวิทยาลัยนาฏศิลป นั้น เปิดดำเนินการสอนครั้งแรก เมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ.2477 กระทั่งเปลี่ยนมาเป็น วิทยาลัยนาฏศิลป เมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ.2515 ซึ่งในระยะเริ่มแรก ปรากฏนามครูละคร ผู้ซึ่งมีบทบาทสำคัญ ทางนาฏยศิลป์ไทยหลายท่าน จากคณะละครหลายสาย อาทิ หม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก จากวังบ้านหม้อ คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) จากวังบ้านหม้อ และกรมมหรสพ ลมุล ยมะคุปต์ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เฉลย ศุขะวาณิช จากวังสวนกุหลาบ มัลลี (หมัน) คงประภัศร์ จากวังพระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ ผัน โมรากุล สอาด แสงสว่าง และ เจริญจิต ภัทรเสวี จากคณะละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ เป็นต้น ซึ่ง ณ โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์นี้ ยังได้ถ่ายทอดและสร้างนาฏยศิลปินสตรีและครูนาฏยศิลป์ที่มีความสามารถรุ่นต่อมาอีกมากมายหลายท่าน อาทิ จำเรียง พุธประดับ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ สัมพันธ์ พันธ์มณี เวณิกา บุนนาค ศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ นพรัตน์ หวังในธรรม กฤษณา ภักดีเทวา พิศมัย วิไลศักดิ์ นฤมัย ไตรทองอยู่ และ รัจนา พวงประยงค์ เป็นต้น ซึ่งหลายท่านได้เป็นศิลปินแห่งชาติในเวลาต่อมา

จากประวัติศาสตร์นาฏยศิลป์ไทยโดยสังเขปข้างต้นนี้ จะเห็นได้ว่า นาฏยศิลปินสตรีไทยเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการเชื่อมโยงองค์ความรู้ ด้วยการรักษา สืบสาน ถ่ายทอด ต่อยอดกันมา โดยตลอดอย่างไม่ขาดสาย ซึ่งผู้วิจัยสามารถกล่าวถึงได้เพียงสังเขปตามห้วงเวลาในประวัติศาสตร์ ที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นเท่านั้น

นาฏยศิลปินสตรีไทยมีความรู้ ความสามารถในบทบาท ศิลปินผู้สร้างนาฏกรรม ตั้งแต่การแสดงไปจนถึงการกำกับและอำนวยการสร้าง เป็นที่ยอมรับของวงการนาฏยศิลป์ไทย ทั้งจารีตและร่วมสมัย ซึ่งเป็นไปไม่ได้ที่จะหลีกเลี่ยงไม่กล่าวถึงนาฏยศิลป์สตรีไทย ในประวัติศาสตร์ด้านนาฏยศิลป์และการละครของไทยคนสำคัญอีกหลายท่าน ซึ่งมีบทบาททั้งในการสืบสานและเป็นกุญแจที่ไขไปสู่ความเข้าใจต่อ “สายโซ่” สำคัญที่เชื่อมองค์ความรู้ และทักษะทางนาฏยศิลป์ไทย ทั้งในด้านการอนุรักษ์และพัฒนามาตั้งแต่อดีต ไม่ว่าท่านเหล่านั้น จะเป็นนักแสดง นาฏยศิลปิน หรือ นักนาฏยวรรณกรรม นักนาฏยประดิษฐ์ นักนาฏดนตรี ผู้กำกับหรือแม้กระทั่ง นายโรง หรือเจ้าของคณะละคร ซึ่งปัจจุบัน รู้จักกันในตำแหน่ง ผู้สร้าง หรือผู้อำนวยการสร้าง ตลอดจนครูผู้ถ่ายทอดวิชาด้านนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดงให้แก่ผู้ร่วมงานได้สืบสาน และสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งกระจายอยู่ในแทบจะทุกห้วงเวลาในประวัติศาสตร์การละครของไทย ทั้งที่ได้รังสรรค์ขึ้นในกรอบนาฏยจารีตเดิมหรือไม่ก็ตาม แต่เราก็ยังสามารถเห็นได้ถึง “องค์ความรู้เดิม” ที่ยังรักษา สืบสานและต่อยอด ผ่านการแสดงที่ยังคงสะท้อนให้เห็น "ราก" ความเป็นนาฏยศิลป์ไทย อย่างที่เคยมีมาในอดีตอยู่เสมอ (นภัสรัญชน์ มิตรธีรโรจน์ และสุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2022a)

2.14 นาฏยศิลปินสตรีไทยในบทบาทต่าง ๆ ในนาฏกรรมไทย

2.14.1 บทบาทนาฏยศิลปิน

1) หม่อมแย้ม (อิเหนา)

ประเมษฐ์ บุณยะชัย กล่าวถึงหม่อมแย้ม (อิเหนา) ในหนังสือ “ละครวังสวนกุหลาบ” ว่า หม่อมละครในเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ลูกศิษย์ของเจ้าจอมมารดาโตแย้ม (อิเหนา) ในรัชกาลที่ 2 มีฝีไม้ลายมือในการรำตัวอิเหนาได้เสมอเหมือนเจ้าจอมมารดาโตแย้มผู้เป็นครู คือรำได้งามเท่ากับครู ครูจึงได้เปลี่ยนชื่อให้เป็น “แย้ม” เหมือนครู ต่อมาได้เป็น “หม่อมละคร” ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ นอกจากนี้ยังเป็นตัวละครในคณะพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ซึ่งถือเป็นคณะละครพันทางที่รับอิทธิพลจากละครนอกจากหม่อมครูเป้า (เงาะ) หลานเจ้ากรับ จึงนับว่าเป็นนาฏยศิลปินคนสำคัญผู้หนึ่งที่มีความรอบรู้ และความสามารถ ในการรักษาต้นแบบทางรำละครหลากหลายรูปแบบ จากบรรดานาฏยศิลปินรุ่นครูจากหลายสำนัก โดยเป็นครูประจำคณะละครวังสวนกุหลาบ ครูละครคณะท้าวราชกิจจรภัทร (แพ) และคณะละครผสมสามัคคี ของ มรว.เลื่อนฤทธิ์ เทพหัสดิน จนได้นำถ่ายทอดวิชาในกาลต่อมาจนถึงปัจจุบัน (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2543, น.32-38)

2) เจ้าจอมมารดาเขียน (อิเหนา) ในรัชกาลที่ 4

มณิศา วศินารมณ์ และรจนา สุนทรานนท์ กล่าวถึง เจ้าจอมมารดาเขียน (อิเหนา) ใน “นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน” และ “นามานุกรมนาฏยศิลปิน : การศึกษาการสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากร” ว่า ท่านเป็นนาฏยศิลปินสตรีอีกผู้หนึ่งที่ ได้รับการถ่ายทอด กระบวน ท่ารำจาก เจ้าจอมมารดาโตแย้ม (อิเหนา) ครูละครหลวง (มณิศา วศินารมณ์, 2549, น.15) โดยเป็นศิลปินร่วมรุ่นกับ เจ้าจอมมารดาวาด (อิเหนา) จากครูคนเดียวเดียวกัน ได้รับสมญานามว่า “คุณเขียน สังคามาระตา” และ “คุณเขียน อิเหนา” จนเมื่อ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ประสูติ รัชกาลที่ 4 ทรงพระราชทานพระแสงกฤช พร้อมกับมีพระราชดำรัสเชิงล้อว่า “เป็นลูกอิเหนา” (รจนา สุนทรานนท์, 2549, น.15) เจ้าจอมมารดาเขียน (อิเหนา) เป็นผู้สร้างสรรค์ “ละครร้อง” และ "ละครพันทางแบบหลวง" (มณิศา วศินารมณ์, 2549, น.137) ที่มีการรำหรือระบำในช่วงดนตรี เพื่อแทนความรู้สึกตัวละคร โดยใช้องค์ประกอบท่าของเดิม แต่นำมาเพิ่มรายละเอียดเพื่อเชื่อมท่าให้ตัวละครแสดงอารมณ์ตามบทร้อง และขยายเรื่องราวภูมิหลังของตัวละคร ทำให้เกิดละครพันทางแบบหลวงขึ้นมา

3) ม.ล.ต่วนศรี วรวรรณ ณ อยุธยา

วิมล อังสุนันทวิวัฒน์ กล่าวถึง หม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ ณ อยุธยา ใน "ตำนาน ปรีดาลัย" ว่า หม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ ณ อยุธยา เป็นชายา ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวรวรรณากร กรมพระยานราธิปประพันธ์พงศ์ และเป็นธิดาของ ม.ร.ว.ตาบ มนตรีกุล มีทวด คือ

เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ครูละครหลวงในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ด้วยเหตุที่เป็นผู้สืบสายทั้งสายตระกูล และสายวิชาทางด้านนาฏยศิลป์ไทยจากเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี นอกจากนี้ยังเป็นทั้งลูกศิษย์และลูกสะใภ้ของเจ้าจอมมารดาเขียน (อิเหนา) จึงทำให้หม่อมหลวงต่วนศรีเป็นนางละครและนักแสดงผู้มีความรู้ความสามารถเชี่ยวชาญทั้งกระบวนการแสดงและดนตรี จนต่อมาได้ทำหน้าที่เป็นนักบริหารการแสดงร่วมกับเจ้าจอมมารดาเขียน (อิเหนา) ริเริ่มก่อตั้งคณะละคร "วิมานนฤมิตร" ซึ่งมีโรงละครเป็นของตนเองในนาม โรงละคร "ปรีดาลัย" โดยมีการจัดแสดงละครเพื่อเก็บเงินค่าเข้าชมจากคนดูเป็นแห่งแรกของประเทศไทย และโด่งดังตลอดถึง 3 แผ่นดิน จนปิดตัวลงในปี พ.ศ. 2489 แต่ก็ได้กลายเป็นต้นแบบของกิจการคณะละครที่เกิดขึ้นในเวลาต่อมา ซึ่งจัดแสดง ณ โรงมหรสพหลวง ศาลาเฉลิมกรุง ตั้งแต่พ.ศ. 2476 เป็นต้นมา เช่น คณะละครเฉลิมกรุง วิไลกรุง จันทรโรภาส ปราโมทัย นครบันเทิง เป็นต้น (วิมล อังสุนันทวิวัฒน์, 2552, น.152-157)

4) หม่อมต่วน (ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก

ในหนังสือ "ประวัติผู้ทรงคุณวุฒิทางศิลปะ" โดยกองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร กล่าวถึง หม่อมต่วน (ศุภลักษณ์) สกุลเดิมท่านคือ ภัทรนาวิก เป็นเป็นนาฏยศิลปินหญิงที่สืบสายทางรำละครสายตรงจากละครหลวงในรัชกาลที่ 2 ต่อมาได้เป็นหม่อมในเจ้าพระยาเทเวศน์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) เจ้ากรมมหรสพในรัชกาลที่ 5 สำหรับสาเหตุที่มีชื่อสร้อยว่า "ศุภลักษณ์" ก็เพราะว่าเป็นผู้ที่มีความ ชำนาญในการแสดงเป็นตัวละครตัวนี้จากเรื่องอุณรุทนั่นเอง หม่อมต่วนมีความเชี่ยวชาญในเรื่อง "ละครดึกดำบรรพ์" ซึ่งเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ผู้เป็นสามีร่วมกับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ร่วมกันคิดค้น สร้างขึ้น โดยมีส่วนร่วมในการสร้างและฝึกหัดผู้แสดงเพื่อให้คณะละครวังบ้านหม้อ และเป็นผู้ที่ได้รับการยกย่องว่า มีความจำบทละครอย่างแม่นยำทั้งบทร้องและบทเจรจาของละครทุกตัวในละครดึกดำบรรพ์ทุกเรื่องโดยไม่ต้องดูหนังสือบอกบท ดังนั้นจึงถือเป็นครูละครคนสำคัญของวังบ้านหม้อ นอกจากนี้ ยังเป็นครูคนสำคัญอีกคนหนึ่ง ที่มีส่วนร่วมในการวางรากฐานหลักสูตรการสอนละครตัวนาง ให้กับโรงเรียนนาฏดุริยางค์ศาสตร์ในปี 2477 จากการเชิญของ คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) ซึ่งเป็นลูกศิษย์และนางละครสำนักวังบ้านหม้อด้วยเช่นกัน (กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, 2529, น.111)

5) คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต)

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ กล่าวไว้ใน อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ ว่า คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) เป็นตัวละครที่มากฝีมือคนสำคัญคนหนึ่งจากคณะละครวังบ้านหม้อ ของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) เป็นนาฏยศิลปินคนสำคัญของประเทศ ที่มีบทบาทสืบเนื่องมาถึง 4 แผ่นดิน ด้วยความเป็นผู้มีความสามารถในการรำได้ทุกตัวละคร ทั้ง พระ นาง ยักษ์ ลิง ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6

ทรงโปรดเกล้าฯ ให้คุณหญิงเทศช่วยราชการพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) เจ้ากรมมหรสพผู้เป็นสามี ในการควบคุมดูแลทั้งโขนหลวงและละครหลวงจนได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ตราจตุตถจุลจอมเกล้า ให้เป็นคุณหญิง กระทั่งมีการยุบกรมมหรสพในปี พ.ศ. 2469 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 แต่เมื่อทรงตั้งกรมมหรสพขึ้นใหม่อีกครั้ง ก็ทรงมีพระบรมราชโองการให้ทั้งคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ และพระยานัฏกานุรักษ์ กลับเข้ารับราชการในตำแหน่งผู้ฝึกละครหลวงอีกครั้ง (บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2511, น.ฉ)

นอกจากนี้ อัครินทร์ พงษ์พันธ์เดชา กล่าวว่า ธาดา วิทยาพูล, ศิลปินโขน สมาชิกชุมนุมโขนธรรมศาสตร์ รุ่นแรก ให้สัมภาษณ์ว่า หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ ได้ทำหน้าที่เป็นผู้วางรากฐานหลักสูตรการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ไทยของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ กรมศิลปากร ร่วมกับบรมครูอีกหลายท่าน และยังเป็นนาฏยศิลปินสตรีผู้เดียวในประวัติศาสตร์นาฏยศิลป์ไทย ที่ได้มีโอกาสเป็นผู้ทำพิธีไหว้ครูโขนละครในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ถึงสองครั้งแทนพระยานัฏกานุรักษ์ ซึ่งถึงแก่อนิจกรรมไปในเวลานั้น (อัครินทร์ พงษ์พันธ์เดชา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 กุมภาพันธ์ 2564)

ผู้วิจัยยังได้พบ วรธาร กล่าวถึงในบทความ "ศิลปนาฏดุริยางค์ไทย ในรัชกาลที่ ๙" ว่าต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศร์ มหาภูมิพลอดุยลเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ได้รับการไว้วางพระราชหฤทัยให้ คุณหญิงนัฏกานุรักษ์เป็นผู้สอบทานการถ่ายทอดท่ารำ “องค์พระพิราพ” โดยมีนายรงภักดี (เจียร จรุจรณ) เป็นผู้ถ่ายทอด เมื่อวันที่ 24 มกราคม พ.ศ. 2506 (วรธาร, 2560)

6) ลมุล ยมะคุปต์

รจนา สุนทรานนท์ ผู้รวบรวม "นามานุกรมนาฏยศิลปิน : การศึกษาการสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากร" ได้กล่าวถึง ลมุล ยมะคุปต์ ว่าท่านเป็นนางละครตัวพระ ของวังสวนกุหลาบ ใน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ โดยได้รับการถ่ายทอดวิชานาฏยศิลป์จากครูหลายท่าน อาทิ "หม่อมครูอึ่ง" หม่อมในสมเด็จกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ ในรัชกาลที่ 5 "หม่อมครูแย้ม (อิเหนา)" "ครูหงิม" นอกจากนี้ยังได้เรียนกระบวนท่ารำพิเศษจากครูพิเศษอีกหลายท่าน เช่น "เจ้าจอมมารดาวาด" "เจ้าจอมมารดาเขียน" "เจ้าจอมมารดาสาย" "เจ้าจอมมารดาละม้าย" "เจ้าจอมมารดาทับทิม" ในรัชกาลที่ 5 อีกด้วย ด้วยเหตุนี้ ลมุล ยมะคุปต์ จึงเป็นนาฏยศิลปินผู้ได้รับการถ่ายทอดการกระบวนท่ารำ และกระบวนการเล่นละครทุกรูปแบบ ที่สอนอยู่ในคณะละครวังสวนกุหลาบ อาทิ ละครนอก ละครใน ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง การร้องคอนเสิร์ตและร้องสักวา ภายหลังได้โอนย้ายมาอยู่คณะละครวังเพชรบูรณ์ ในเจ้าฟ้ากรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย กระทั่งท่านเจ้าของวังสิ้นพระชนม์ในปี พ.ศ. 2466 ต่อมาถูกเรียกตัวพร้อมกับสามี คือ นายสงัด ยมะคุปต์ ขึ้นไปทำหน้าที่เป็นครูสอนฟ้อนรำในคณะละครคุ้มเจ้าแก้วนวรัตน์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ และคุ้มพระราชชายาเจ้าดารารัศมีตามลำดับในกาลต่อมา ในปี พ.ศ. 2477 หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองแล้ว ได้เป็นครูละครอีกผู้หนึ่งที่ได้ร่วม

เป็นผู้วางหลักสูตรการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ ให้กับโรงเรียนนาฏยดุริยางคศาสตร์ กรมศิลปากร ร่วมกับหม่อมต่วน ภัทรนาวิก ลมุล ยมะคุปต์ มีผลงานประดิษฐ์ที่สำคัญมากมาย เช่น ในปี พ.ศ. 2478 ได้ประดิษฐ์ท่ารำ "แม่บทใหญ่" ร่วมกับ มัลลี คงประภัทร์ ระบำชุด "โบราณคดี" ชุดทวารวดี ศรีวิชัย เชียงแสน ลพบุรี ร่วมกับเฉลย ศุขะวณิช (รจนา สุนทรานนท์, 2549, น.110 - 112)

7) เฉลย ศุขะวณิช

รจนา สุนทรานนท์ ยังกล่าวถึง เฉลย ศุขะวณิช ไว้ว่า เฉลย ศุขะวณิช เป็นศิษย์ละครวังสวนกุหลาบ เช่นเดียวกับ ลมุล ยมะคุปต์ โดยฝึกฝนเป็นตัวนางจาก "หม่อมครูนุ่ม" หม่อมใน พระองค์เจ้าเนาวรัตน์ กรมหมื่นสถิตธำรงสวัสดิ์ และครูละครอีกหลายท่าน เคยได้รับรางวัลเป็นจี้ทับทิมรูปหยดน้ำ จากคุณท้าวนารีวรคณารักษ์ (เจ้าจอมแจ่ม ไกรฤกษ์ ในรัชกาลที่ 5) จากการรำ 4 บท ประกอบการแสดงชุด เมขลา-รามสูร หลังจากยุคละครวังสวนกุหลาบสิ้นสุดลง เฉลยได้ร่วมแสดงอยู่คณะละครที่มีชื่อว่า“ดรุณีชั้นสูง/ราตรีพัฒนา” ซึ่งหม่อมครูอึ่ง และหม่อมครูนุ่ม ได้เป็นผู้จัดการ กระทั่งในปี พ.ศ. 2499 เมื่อ หม่อมต่วน ภัทรนาวิก ถึงแก่กรรม ต่อมาในปี พ.ศ. 2500 เฉลย ศุขวณิช จึงได้รับการชักชวนจาก ลมุล ยมะคุปต์ เพื่อนสนิทละครวังสวนกุหลาบให้มาร่วมสอนที่โรงเรียนนาฏดุริยางคศิลป์ และได้ถ่ายทอดความรู้ท่ารำแบบโบราณที่ศิลปินหวงแหนให้กับศิษย์จำนวนมาก เช่น ท่ารำเชิดฉิ่ง ศุภลักษณ์แบบเต็ม ฉบับหม่อมครูนุ่ม ท่ารำชุดศุภลักษณ์อุ้มสม ฉบับหม่อมครูนุ่ม และหม่อมครูอึ่ง ท่ารำฉุยฉายวันทองแบบเต็ม ฉบับบทประพันธ์ ของหลวงพัฒนพงศ์ภักดี (ทิม สุขยางค์) และ ท่ารำฉุยฉาย ศูรปนขา ฉบับหม่อมครูนุ่ม เป็นต้น รวมถึงเป็นผู้ฝึกหัดศิลปินและนักเรียน ทั้งละครนอก ละครพันทาง ละครร้อง เช่น เรื่องสาวเครือฟ้า เป็นต้น (รจนา สุนทรานนท์, 2549, น.38)

นอกจากนี้มีข้อมูลในอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นางเฉลย ศุขะวณิช ปรากฏข้อมูลว่า นาฏยประดิษฐ์ที่สำคัญ คือ ออกแบบท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ ตระโปรยข้าวตอก ซึ่งบรรจุไว้ในตอนท้ายของเพลง “ถวายพระพร” ซึ่งกลายเป็นที่นิยมใช้ในการรำและระบำ ในพิธีการศักดิ์สิทธิ์สืบเนื่องมาตั้งแต่ปี 2538 (เฉลย ศุขะวณิช, 2544, น.178)

8) ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

รจนา สุนทรานนท์ ยังกล่าวถึง ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ว่า หม่อมแผ้ว ณ นครราชสีมา หม่อมละคร และอดีตพระชายาใน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ได้ฝึกหัดละครในวังสวนกุหลาบมาตั้งแต่อายุ 8 ขวบกับบรมครูด้านละครหลายท่าน เช่น ฝึกรำในบทบาทอิเหนา จากเจ้าจอมมารดาเขียน และยังเป็นผู้ที่ได้รับการกล่าวขานว่ามีความสามารถทางการรำเพลงอาวุธ ทั้งในละครในอย่างชำนาญ หลังสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธฯ เสด็จทิวงคตได้ 3 ปี หม่อมแผ้วขอถวายบังคมลาออกจากตำแหน่งพระชายา และได้สมรสใหม่กับพลตรี หม่อมสนิทวงศ์เสนี (หม่อมราชวงศ์ ตัน สนิทวงศ์) ซึ่งมีตำแหน่งเป็นเอกอัครราชทูต ทำให้มีโอกาสได้เดินทางไป

ตามสามี ซึ่งไปประจำการอยู่ในหลายประเทศ เช่น ฝรั่งเศส อังกฤษ อิตาลี และโปรตุเกส (รจนา สุนทรานนท์, 2549, น.71)

นอกจากนี้ สวภา เวชสุรักษ์ กล่าวไว้ใน “หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี” ว่า เมื่อท่านกลับมาประเทศไทย ธนิต อยู่โพธิ์ หัวหน้ากองการสังคีต กรมศิลปากร ในขณะนั้น จึงได้เชิญให้มาดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย เพื่อช่วยปรับปรุงฟื้นฟู และวางรากฐานด้านการละครการรำของนาฏยศิลปินกรมศิลปากร ซึ่งท่านผู้หญิงแผ้วได้นำเอาความรู้ด้านนาฏยศิลป์ ที่จดจำได้จากการชมการแสดงในต่างประเทศมาประยุกต์ใช้เพื่อพัฒนาการแสดงนาฏยศิลป์ไทยของกองการสังคีต โดยสร้างเป็นนาฏยประดิษฐ์ปรับปรุงจากท่ารำพื้นฐานให้กะทัดรัด แต่ยังคงงดงามตามแบบแผน เช่น ระบำอัศวลีลา ซึ่งนำท่ามาจากระบำม้า (Horse Dance) ของโปรตุเกส มาปรุงท่ารำให้เป็นแบบไทย เป็นต้น คุณหญิงแผ้ว ได้ปฏิบัติหน้าที่มากมาย อาทิ เป็นผู้คัดเลือกเรื่องและชุดการแสดง อำนวยการแสดง ทำบท อำนวยการฝึกซ้อม คัดเลือกผู้แสดง ให้เหมาะสม กับบทบาท ทั้ง โขนและละคร ถือเป็นนักนาฏยประดิษฐ์คนสำคัญแห่งยุค ซึ่งมีผลงานนาฏยประดิษฐ์มากมาย ทั้งประเภทระบำอย่างระบำวิชนี ประเภทรำ เช่น รำมโนราห์บูชายัญ ประเภทฟ้อน เช่น ฟ้อนมาลัย และประเภทละครอย่างละครพันทางเรื่อง พญาผานอง และยังเป็น ผู้เรียบเรียง ตลอดจนจัดทำบทโขนละครอีกหลายชุด เช่น บทละครเรื่อง อิเหนา ตอนตัดดอกไม้ ฉายกริช และบทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดปราบบรรลัยกัลป์ เป็นต้น (สวภา เวชสุรักษ์, 2547)

9) สัมพันธ์ พันธุ์มณี

ความจาก “อนุสรณ์เนื่องในโอกาสสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินไปในการพระราชทานเพลิงศพนางสัมพันธ์ พันธุ์มณี จ.ภ. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒” กล่าวว่า สัมพันธ์ พันธุ์มณี เป็นนักเรียนรุ่นแรกของโรงเรียนนาฏยดุริยางคศาสตร์ ซึ่งเปิดดำเนินการ ในปี พ.ศ. 2477 ได้รับการถ่ายทอดศาสตร์การรำละครจากครูละครระดับปรมาจารย์หลายท่าน เช่น หม่อมต่วน (ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ มัลลี คงประภัศร์ ลมุล ยมะคุปต์ เป็นต้น หลังจากจบการศึกษานาฏศิลป์ ชั้นกลางปีที่ 3 ได้มีโอกาสแสดงเวทีกับคณะวิจิตรศิลป์ ตามคำเชิญชวนของ พณฯ พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ และคุณหญิงประภาพรรณ วิจิตรวาทการ จากนั้น ได้แสดงละครกับคณะผกาวลี อีก 5 ปี จึงได้ผันตัวไปเป็นครูที่โรงเรียนเนติศึกษา 2 ปี กระทั่งในปี พ.ศ. 2498 จึงได้รับการเชื้อเชิญจาก นายจำนง รังสิกุล ให้ร่วมงานกับบริษัท ไทยโทรทัศน์ จำกัด (ช่อง 4 บางขุนพรหม) ในหน้าที่หัวหน้าคณะนาฏศิลป์สัมพันธ์ จัดรายการแสดงป้อนยังสถานี ทั้งละครหลากหลายประเภท ไปถึงการแสดงงิ้ว สร้างศิลปินหน้าใหม่ให้เป็นที่รู้จักในยุคนั้น เช่น กำธร สุวรรณปิยะศิริ นันทวัน เมฆใหญ่ และ อารีย์ นักดนตรี เป็นต้น นอกจากนี้ ยังชักนำนาฏยศิลป์ไทย เช่น พิสมัย วิไลศักดิ์, ทรงศรี เทวคุปต์ ฯลฯ ให้มาร่วมงานด้วย ที่สำคัญส่งเสริมให้เยาวชนเรียนนาฏยศิลป์ไทยและแสดงในรายการโทรทัศน์ เช่น "บทเรียนฟ้อนรำ" ซึ่งมี ลมุล ยมะคุปต์

เป็นผู้วางรากฐานหลักสูตรการเรียนการสอนของรายการ จนมีศิษย์ของรายการหลายคนได้กลายเป็นผู้มีชื่อเสียงในวงการนาฏกรรมของไทยในเวลาต่อมา เช่น กรรณิกา ธรรมเกษร ภัทราวดี มีชูธน และคุณหญิง ม.ร.ว.อรฉัตร ซองทอง เป็นต้น จนนำไปสู่การก่อตั้ง “โรงเรียนนาฏศิลปสัมพันธ์” ขึ้น ในปี พ.ศ.2507 สัมพันธ์ พันธ์มณี เป็นครูนาฏยศิลป์คนสำคัญที่มอบโอกาสให้ภัทราวดี ได้แสดงรำไทยออกอากาศผ่านทางโทรทัศน์เป็นครั้งแรก อันเป็นแรงบันดาลใจที่สำคัญแรงหนึ่งที่ทำให้ภัทราวดีได้ก้าวเข้าสู่โลกแห่งศิลปะการแสดงด้วยความ มั่นใจ ในเวลาต่อมา (เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ, 2553, น.55, 90)

10) พนอ กำเนิดกาญจน์

พีรพงศ์ เสนไสย ได้ศึกษา "นาฏยประดิษฐ์ของพนอ กำเนิดกาญจน์" สรุปว่า พนอ กำเนิดกาญจน์ เป็นครูนาฏยศิลป์และนักนาฏยประดิษฐ์ ในด้านนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสานคนสำคัญแห่งวิทยาลัยครูอุดรธานี โดยมีผลงานนาฏยประดิษฐ์แบบนาฏศิลป์พื้นถิ่นอีสาน มายาวนานกว่า 50 ปี (ตั้งแต่ปี 2486 -2536) จนเป็นที่ไว้วางพระราชหฤทัยจากสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระราชชนนีพันปีหลวง ทรงโปรดเกล้าฯ ให้อาจารย์พนอถวายงานเป็น “ครูฟ้อนอีสานคนแรก” ที่ร่วมพัฒนาการของฟ้อนอีสานไม่ห่างพระเนตรพระกรรณมานานถึง 18 ปี ตั้งแต่ พ.ศ. 2498 เป็นต้นมาผลงานทางด้านนาฏยศิลป์อีสานของอาจารย์พนอแบ่งเป็น 5 ประเภทดังนี้ 1. พิธีกรรมและความเชื่อ 2. สะท้อนวัฒนธรรม 3. แสดงถึงชนเผ่าหรือชนกลุ่มน้อย 4. เลียนแบบกิริยาสัตว์ และ5. นาฏยบริสุทธิ์ โดยมีผลงานสร้างชื่อ 4 ชุด ได้แก่ เซิ้งบายศรี, เซิ้งกระติบ, เซิ้งหมี่ขิด และเซิ้งสระแอ (พีรพงศ์ เสนไสย, 2539)

11) ศ.ดร. มัทนี รัตนิน

ในบทความ "ศิลปกรรมศาสตร์ เรียนไปได้อะไร" สมพร ฟูราจ กล่าวว่าศ.ดร. มัทนี รัตนิน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครเวที) ประจำปี 2560 เป็นผู้ก่อตั้งภาควิชาศิลปะการละคอน คณะศิลปศาสตร์ และคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (สมพร ฟูราจ, 2553, น.77-88) นอกจากนี้บทความที่เผยในเฟสบุ๊คแฟนเพจ “Theatre Studies and News” ท่านมีผลงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ทั้งในและต่างประเทศ เช่น งานเขียนเรื่อง พัฒนาการและละครสมัยใหม่กับสังคมไทย Dance, Drama and Theatre in Thailand : Process of Development and Modernization พิมพ์ที่ญี่ปุ่น โดย The Centre for East Asian Cultural Studies และยังได้เขียนตำราสำคัญ ทางด้านการกำกับการแสดง งานแปลและแปลงบทละครเวที ของต่างประเทศ ให้เข้ากับบริบทของไทย เช่น อันตราคนี (Antigone), อวสานของเซลส์แมน (Death of a Salesman) รถรางคันนั้นชื่อปรารถนา (A Streetcar Named Desire) บุษบาริมทางอีสาน (My Fair Lady) และแม่เบี้ย เป็นต้น นอกจากนี้ ยังเป็นผู้เขียนบทละครเวทีเรื่อง "กระเรียนหิมะใน สุริยะคิมหันต์” เกี่ยวกับความสัมพันธ์ไทยกับญี่ปุ่นให้กับมูลนิธิญี่ปุ่นอีกด้วย (Theatre Studies and News, 2561)

12) ร.ศ.สดใส พันธุมโกมล

ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กล่าวว่า ร.ศ.สดใส พันธุมโกมล ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครเวทีและโทรทัศน์) ประจำปี 2554 นับว่าเป็นผู้ก่อตั้งภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และโรงเรียนสอนการแสดงให้กับสถานีโทรทัศน์ ไทยทีวีสี ช่อง 3 นอกจากนี้ ยังเป็นผู้เขียนตำราที่เกี่ยวกับศิลปการละครเล่มสำคัญให้แก่นักศึกษาวิชาศิลปการละคร อาทิ การวิเคราะห์ปัญหาและวิธีแก้ปัญหาของนักแสดงในการกำกับการแสดงละครสมัยใหม่แนวต่าง ๆ ในประเทศไทย (An Analysis of the Problems and Solutions to the Problems of Acting in Directing Different Styles of Modern Plays in Thailand) และศิลปะของการแสดง (ละครสมัยใหม่) (ภาควิชาศิลปการละคร, ม.ป.ป)

2.14.2 บทบาทผู้ให้การอุปถัมภ์นาฏยศิลป์

1) พระราชชายาเจ้าดารารัศมี

สายสวรรค์ ขยันยิ่ง กล่าวไว้ในรายงานการศึกษาเรื่อง “พระราชชายา เจ้าดารารัศมี กับนาฏยศิลป์ล้านนา” ว่า พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทรงเป็นเจ้านายฝ่ายเหนือซึ่งสืบสายพระโลหิตมาจากพระเจ้ากาวิละ พระเจ้าเชียงใหม่พระองค์แรกของราชวงศ์ทิพยจักร พระองค์ทรงอุปถัมภก์การฟื้นฟูและสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ล้านนาซึ่งเป็นมรดกตกทอดทางวัฒนธรรมหลายชุดทั้งแบบดั้งเดิม เช่น ระบำซอ ฟ้อนกำเบ้อ และฟ้อนเมือง และแบบที่ผสมผสานแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองล้านนากับราชสำนักสยาม อาทิ ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน และชุดที่ได้ผสมผสานเพลงที่ทรงได้จากพม่าอย่าง ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา นอกจากนั้น ยังทรงเป็นผู้กำกับดูแลและส่งเสริมให้นาฏยศิลป์ล้านนา ได้รับความสนใจ แพร่หลายไปทั้งประเทศ จนได้รับการอนุรักษ์และสืบทอดต่อมาจนถึงปัจจุบัน (สายสวรรค์ ขยันยิ่ง, 2543)

2) พระนางเธอ ลักษมีลาวัณ ในรัชกาลที่ 6

จากบทความเรื่อง ตำนานปรีดาลัย โดย วิมล อังสุนันทวิวัฒน์ กล่าวว่า พระนางเธอ ลักษมีลาวัณ ในรัชกาลที่ 6 ราชนารีอีกพระองค์หนึ่ง ในราชสกุล “วรวรรณ” อันได้แก่ พระธิดาในพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระนราธิป ประพันธ์พงศ์ กับหม่อมหลวงตาด วรวรรณ ซึ่งมีพระนามเดิมว่า หม่อมเจ้าวรรณพิมล วรวรรณ ทรงเป็นผู้รื้อฟื้นชื่อ ละครปรีดาลัยของพระบิดาขึ้นมาอีกครั้งในปี 2476 เป็นคณะละครเอกชนคณะแรกที่ใช้นักแสดงเป็นชายจริงหญิงแท้ ดำเนินเรื่องด้วยการพูด-เจรจา นักแสดงออกท่าทางตามธรรมชาติ ไม่มีการตีบท ละครแต่ละเรื่องมีระบำเสริมเรื่องที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่องโดยประยุกต์ท่าเต้นแบบตะวันตกมาผสมผสานกับดนตรีสากล ใช้เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดงแบบสมจริงเป็นหลัก ฉากที่ใช้เป็นฉากสำเร็จรูป ทำให้เปลี่ยนฉากสะดวกทำให้สามารถดำเนินเรื่องได้อย่างรวดเร็ว และไม่ต้องใช้การแสดงคั่นระหว่างเปลี่ยนฉาก

ผลงานการแสดงละครของคณะปรีดาลัยในช่วงนี้ ถือเป็นต้นแบบการแสดงละครเวทีให้กับคณะละคร รุ่นหลังสืบมา (มาลินี อาชายุทธการ, 2547)

3) สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

ในบทความเรื่อง “โขนพระราชทาน : ทรงฟื้นฟูสืบศาสตร์ศิลป์แผ่นดิน” วลัญช์ สุภากร กล่าวว่า ระหว่าง พ.ศ. 2550 ถึง 2563 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ได้ทรงพระกรุณา โปรดเกล้าฯ รับเป็นองค์ผู้อำนวยการใหญ่ (Executive Producer) ในการจัดแสดง "โขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ" (วลัญช์ สุภากร, 2561) โดยจัดแสดงทั้งหมด 8 ตอน 12 ครั้ง รวมรอบในการจัดการแสดงกว่า 310 รอบ ในตลอดระยะเวลา 14 ปี ส่งผลต่อวงการนาฏยศิลป์ไทย โดยกระตุ้นให้เกิดกระบวนการศึกษาวิจัย อนุรักษ์ และพัฒนาการแสดงโขน ตลอดจนศิลปกรรมแขนงอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง เช่น การอนุรักษ์ผ้า และใช้ผ้าไทย การรื้อฟื้นภูมิปัญญาในการปักสะดึงกลึงไหมแบบหลวงในการสร้างเครื่องแต่งกายโขน การทำหัวโขน การแต่งหน้าโขน ไปจนถึงศิลปกรรมในการทำฉาก แสง สี เสียง อันตระการตาอย่างนาฏยอลังการ พระองค์ท่านทรงสนับสนุน ให้โขนกลับมาอยู่ในความนิยมอีกครั้งหนึ่ง ดังจะเห็นได้จากพระราชเสาวนีย์ที่ปรากฏในบทความ “พระเมตตา'แม่แห่งแผ่นดิน' ต่อลมหายใจ'โขน'คู่คนไทย” โดยทีมข่าวสตรี หนังสือพิมพ์เดลินิวส์ ว่า “เมื่อไม่มีคนดูโขน ฉันจะดูเอง” (ทีมข่าวสตรี หนังสือพิมพ์เดลินิวส์, 2558)

4) คุณหญิง กรองแก้ว ปทุมานนท์

การรายงานการศึกษาเรื่อง "ละครสวนสุนันทาสมัยคุณหญิงกรองแก้ว ปทุมานนท์" โดย ศิริวัฒน์ ขำเกิด กล่าวว่า นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2477 อันเป็นปีที่ โรงเรียนนาฏดุริยางคศิลป์ ถือกำเนิดขึ้นเป็นต้นมา จึงนับเป็นยุคแห่งการศึกษาด้านนาฏยศิลป์ไทยอย่างเป็นทางการในสถาบันการศึกษา (ชมนาด โศภน, 2531) มีการพัฒนาหลักสูตร ให้ก้าวหน้ายิ่งขึ้นตลอดเวลา ดังปรากฏบทบาทของ สตรีผู้ที่จุดประกาย ให้เกิดการศึกษานาฏยศิลป์ไทย จนถึงระดับปริญญาเอกในปัจจุบัน ได้แก่ คุณหญิงกรองแก้ว ปทุมานนท์ ผู้วางรากฐานการศึกษาหลักสูตรวิชาเอกนาฏศิลป์ไทย ระดับปริญญาตรี ในสถาบันอุดมศึกษาแห่งแรกของประเทศไทย ในวิทยาลัยครูสวนสุนันทา เมื่อปี พ.ศ. 2493 (มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา, 2561) นอกจากนี้ คุณหญิงกรองแก้ว ยังใช้นาฏยศิลป์ และการละครของไทย ในการพัฒนาวิทยาลัยครูสวนสุนันทา (ต่อมาเป็นมหาวิทยาลัยราชภัฏ สวนสุนันทา ในปัจจุบัน) ให้ก้าวหน้า โดยเป็นผู้ริเริ่ม และเป็นผู้อำนวยการจัดการแสดงละครประจำปี ขึ้นในสถาบันกว่า 17 เรื่อง ตลอดเวลาที่คุณหญิงดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการของวิทยาลัย ยาวนานถึง 23 ปี โดยมีบรรเลง ศิลปบรรเลง เป็นผู้ช่วยคนสำคัญ จากบทบาทดังกล่าวทำให้วิทยาลัยครูสวนสุนันทา ในช่วงที่คุณหญิงกรองแก้ว ดำรงตำแหน่ง ผู้อำนวยการนั้น เป็นที่รู้จัก และได้รับความไว้วางใจจากรัฐบาลให้

เป็นผู้จัดการแสดงประกอบพิธีเปิด กีฬาแหลมทอง (ต่อมาเป็นกีฬาซีเกมส์) ถึง 2 ครั้ง ติดต่อกัน ในปี พ.ศ. 2512 และ 2513 (ศิริวัฒน์ ขำเกิด, 2558)

5) ม.ร.ว.อรฉัตร ซองทอง

จากข้อมูลใน วิกิพีเดีย เกี่ยวกับประวัติและผลงานของ คุณหญิง ม.ร.ว.อรฉัตร ซองทอง กล่าวว่า ท่านเกิดในราชสกุล "ศุขสวัสดิ์" ทางฝ่ายบิดา และ ราชสกุล "ฉัตรชัย" ทางฝ่ายมารดา เป็นผู้มีความสามารถอย่างยิ่งทางด้านวรรณศิลป์ ในฐานะกวี และนักกลอน ได้รับการยกย่องให้เป็นกวี ในตำนานกวีคคนสำคัญของประเทศคู่กับประยอม ซองทอง ผู้เป็นสามี (วิกิพีเดีย, 2562f) นอกจากความสามารถทางด้านวรรณศิลป์แล้ว คุณหญิง ม.ร.ว. อรฉัตร ยังมีความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์อันสำคัญ โดยเป็นหนึ่งในนาฏยศิลปินสตรีที่ได้รับการถ่ายทอดการฟ้อนรำในแบบฉบับของพระราชชายาดารารัศมีจากท่านผู้หญิง ฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี ซึ่งเป็นการถ่ายทอดให้กับลูกหลานในราชสกุลฉัตรชัย ปัจจุบันคุณหญิง ม.ร.ว.อรฉัตร ดำรงตำแหน่งเป็น ผู้อำนวยการศูนย์วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์ ที่มีแนวทางการสอนนาฏยศิลป์ไทย ตามรูปแบบของครูนาฏยศิลป์คนสำคัญที่เคารพของตน คือ สัมพันธ์ พันธุ์มณี ดังที่ เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ เรียบเรียงไว้ใน "อนุสรณ์เนื่องในโอกาสสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินไปในการพระราชทานเพลิงศพนางสัมพันธ์ พันธุ์มณี จ.ภ. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒ ว่า คุณหญิง ม.ร.ว.อรฉัตร ก็ได้ใช้รูปแบบบทเรียนสามขั้น ของ สัมพันธ์ พันธุ์มณี ในการสอนนักศึกษาเรื่อยมา (เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ, 2553, น.55)

จากการค้นคว้าเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของ “รากไทย”กับบทบาทของสตรีไทย ทำให้เห็นการสืบสานเชื่อมโยงรากเดิมของนาฏยศิลป์ไทยที่ส่งอิทธิพลถึงรูปแบบการถ่ายทอดในสถาบันการศึกษาและรูปแบบการแสดงจากรุ่นสู่รุ่น จนกระทั่งถึง ภัทราวดี มีชูธน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.15 นาฏยศิลปินที่มีความโดดเด่นด้านการผสมผสานวัฒนธรรมหลากสัญชาติในการแสดง

สำหรับนาฏยศิลปินที่มีชื่อเสียงจากการสร้างสรรค์ งานโดยการผสมผสานวัฒนธรรมหลากสัญชาติ ทำให้เกิดผลงานที่โดดเด่นอันส่งอิทธิพลต่อการสร้างนาฏกรรมของศิลปินรุ่นต่อมา ในช่วงเวลาต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยจะได้เลือกนำมายกตัวอย่างในบทนี้ ได้แก่

2.14.1 Michael Fokine (Mikhail Mikhaylovich Fokine) (1880 - 1940)

Michael Fokine หรือ Mikhail Mikhaylovich Fokine ในภาษารัสเซีย เป็นนักบัลเลต์และนักนาฏยประดิษฐ์ ชาวรัสเซียที่มีชื่อเสียงเป็นอย่างมาก เขาเริ่มเรียนบัลเล่ต์ ตั้งแต่อายุ 9 ปี โดยเข้าเรียนกับ คณะบัลเล่ต์แห่งจักรวรรดิรัสเซีย (Imperial Russian Ballet) และได้แสดงครั้งแรกในปีเดียวกัน และได้แสดงเปิดตัวครั้งแรกเมื่ออายุ 18 ปี (Wikipedia, 2565c)

ภาพที่ 3 : Michael Fokine (Mikhail Mikhaylovich Fokine)

ที่มา: https://www.pinterest.com/pin/1125968636719511/

นอกเหนือจากการเต้นบัลเล่ต์แล้ว Fokine ยังมีความสามารถด้านการวาดภาพในระดับฝีมือดี และยังมีความสามารถในการเล่นเครื่องดนตรีอีกหลายชนิดและเคยแสดงออกงานกับวงออร์เคสตร้าอีกด้วย ต่อมาเขาเริ่มเบื่อหน่ายอาชีพนักเต้นบัลเล่ต์ โดยเริ่มหันไปสนใจการวาดภาพ อย่างไรก็ตาม ในขณะนั้นเอง เขาได้รับการทาบทามให้ไปทำงานเป็นอาจารย์ใน โรงเรียนบัลเล่ต์หลวง (Imperial Ballet School) ที่ซึ่งเขาได้มีโอกาสแสดงความสามารถในฐานะนักนาฏยประดิษฐ์ และมีโอกาสสร้างผลงานอีกหลายชิ้น

จนกระทั่งในปี 1907 เขาได้สร้างการแสดง เรื่อง Dying Swan ขึ้น ซึ่งเป็นเวทีเดียวที่เขาได้พบกับร่วมงานกับ Vaslav Nijinski นักบัลเล่ต์ชาวรัสเซียที่ต่อมากลายเป็นนาฏยศิลปินมีชื่อเสียงโด่งดังอีกผู้หนึ่ง และร่วมงานกันต่อมาอีกหลายครั้งในคณะ Ballets Russes ของ Seigei Diaghilev ที่ซึ่ง Diaghilev เชิญ Fokine ให้มาทำหน้าที่นักนาฏยประดิษฐ์ประจำคณะอีกเป็นเวลา 3 ปี โดยงานในฤดูกาลแสดงแรกที่ Fokine ประดิษฐ์ท่าเต้นให้คือ บัลเล่ต์ เรื่อง Scheherazade ของ Nikolai Rimsky-Korsakov ซึ่งประพันธ์บทขึ้นจากเรื่อง 1001 Nights โดยมีฉากที่ออกแบบโดย Leon Bakst เพื่อให้เข้ากับท่าเต้นที่สื่อถึงการแสดงออกทางเพศ ซึ่งการแสดงชุดนี้ แม้จะไม่ถูกต้องตามเรื่องราวในประวัติศาสตร์ก็ตาม แต่ก็ได้รับความนิยม ประสบความสำเร็จ ด้วยองค์ประกอบสีที่ฉูดฉาด ความตื่นเต้นเร้าใจแปลกใหม่ และการเน้นการแทรกเรื่องกามารมณ์ ซึ่ง Nijinsky รับบทเป็น the Golden Slave (ทาสสีทอง)

Fokine เป็นนักนาฏยประดิษฐ์ที่มีพรสวรรค์ จากจินตนาการกว้างไกล และความคิดสร้างสรรค์ รู้จักหยิบสิ่งต่าง ๆ ที่เขาเห็นและพบปะ มาผสมผสาน ใช้ในการแสดงที่เขามีส่วนร่วมอยู่เสมอ ยกตัวอย่างเช่น การแสดงชุด Petrushka ในปี 1912 ที่เข้าได้รับแรงบันดาลใจมาจาก การแสดง

เชิดหุ่นของรัสเซีย ซึ่งในการแสดงนี้เขาได้ใส่ตัวละครอย่าง นักเต้นข้างถนน พ่อค้าหาบเร่ พี่เลี้ยงเด็ก และหมีแสดงโชว์ ตลอดจนตัวละครอื่น ๆ อีกมากมาย เพื่อเสริมเนื้อหาที่วางไว้ ในการแสดงเรื่องนี้ Nijinsky ได้รับมอบหมายให้แสดงเป็นหนึ่งในหุ่นเชิดหลัก 3 ตัว นอกจากนี้ ในการแสดงชุด La Spectrd de La Rose ในปี 1911 Fokine ออกแบบให้ Nijinski ซึ่งแสดงเป็นวิญญาณแห่งดอกกุหลาบ เหาะออกจากหน้าต่างห้องนอนของเด็กผู้หญิง และผู้ชมจะได้เห็น Nijinski ห้อยอยู่ในอากาศ เป็นภาพสุดท้ายของการแสดง

สำหรับในการสอนการแสดงนั้น Fokine เน้นให้ลูกศิษย์ออกนอกกรอบ บัลเล่ต์แบบอนุรักษ์ ตามแนวคิดในการใช้ บัลเล่ต์เพื่อสื่อสารต่อความดีและความงามตามธรรมชาติของมนุษย์ เขาเชื่อในพลังของการสื่อสารของมนุษย์ และความคิดสร้างสรรค์ที่ขัดกับจารีต เนื่องจากเขาคิดว่า จารีตมักจะขัดแย้ง กับความจริง และไม่สามารถจับความรู้สึกอันหลากหลายของมนุษย์ที่ได้ทั้งหมด และถ้าการเคลื่อนไหวในการแสดงไม่สามารถแสดงออกถึงอารมณ์ของมนุษย์ได้เป็นประจักษ์ การแสดงชุดนั้นย่อมปราศจากความสมเหตุสมผล ไม่น่าชื่นชม และไม่สมควรที่จะทนดูได้

นอกจากนี้ Fokine ยังมีชื่อเสียงในการนำการลอกคราบเทคนิคในการแสดงที่ดูปลอม ตลอดจนเครื่องแต่งกายตัวละครที่ตกยุคไปแล้ว ในการแสดงบัลเล่ต์คลาสสิค ซึ่งในยุคของเขา ไม่ตอบสนองต่อเนื้อเรื่อง และแก่นเรื่องในการแสดงออก เนื่องจาก Fokine เป็นผู้ศึกษาศิลปะกรีกและอียิปต์ (โบราณ) ซึ่งรวมทั้งภาพวาดบนแจกัน และประติมากรรม ดังนั้น เขาจึงนำเอาองค์ประกอบศิลป์จากศิลปะเหล่านี้มาประกอบใช้ในการแสดงของเขาด้วย

และนวัตกรรมใหม่อีกประการในการเต้นบัลเล่ต์ของเขาคือการเปลี่ยนจุดโฟกัสในการเคลื่อนไหวจากท่อนล่างของล่างกาย มาสู่ทั้งร่างกาย โดยให้อิสระต่อการใช้แขน และแสดงออกถึงกล้ามเนื้อแต่ละส่วนอย่างชัดเจน โดยมีจุดมุ่งหมายในการผสานการเคลื่อนไหว (motion) ให้เข้ากับอารมณ์ (emotion) และร่างกายเข้ากับวิญญาณ อันเป็นกำเนิดของการแสดงบัลเล่ต์สมัยใหม่ ทั้งในเชิงศิลปะ และภาษา (บัลเล่ต์) ซึ่งผู้วิจัยจะได้อภิปรายแนวทางในการผสมผสานวัฒนธรรมหลากสัญชาติในการแสดงของ Fokine ในส่วนของ ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับ Nijinski และ Danse Siamoise ที่มีความสัมพันธ์กับนาฏยศิลป์ไทยต่อไป

2.14.2 Vaslav Nijinsky (1889 - 1950)

Vaslava Nijinsky (วาสลาฟ นิจินสกี้) เป็นนักบัลเลต์ชาวรัสเซีย เชื้อชาติโปแลนด์ที่มีชื่อเสียง ซึ่งมีชีวิตอยู่ ระหว่างปี 1889 ถึง 1950 และเป็นศิลปิน และนักออกแบบท่าเต้นบัลเล่ต์ ซึ่งได้รับการยกย่องว่า สวยและ สง่างามเป็นอย่างยิ่ง ไม่ว่าจะเป็นการแสดงบัลเลต์แบบคลาสสิค หรือแบบสมัยใหม่ (Modern ballet) ดังที่ภรรยาชาวฮังกาเรียนของเขา Ramona Nijinsky (De Palzky) ได้เขียนบรรยายถึงครั้งแรกที่ได้เห็นการแสดงของเขาว่า “An electric shock passed through the entire audience, intoxicated, entranced, gasping for breath, we followed this superhuman being... the power, the featherweight lightness, the steel-like strength, the suppleness of his

movements...” (ดังกระแสไฟดูดผ่านเหล่าผู้ชม, เกิดความปิติ, นำพาไปสู่สถานที่แห่งใหม่ จนแทบจะลืมหายใจ, เราติดตามคนผู้ที่เหนือมนุษย์ผู้นี้ไป... พลัง, ความเบาดังขนนก, ความแข็งแรงดั่งเหล็กกล้า, ความอ่อนช้อยของการเคลื่อนไหวของเขา...) (Wikipedia, 2565g)

ภาพที่ 4 : Vaslava Nijinsky

ถ่ายภาพนิ่ง ท่าเต้นบัลเล่ต์ จากการแสดงชุด Danse Siamoise ซึ่ง Mikhail Fokine เป็นผู้ประดิษฐ์ท่าเต้น

ที่มา: https://www.pinterest.fr/pin/561401909769331345/

Nijinsky เป็นศิลปิน ที่มีพื้นฐานทางครอบครัวมาจากนักเต้น ทั้งบิดาและมารดา ตลอดจนพี่น้อง ล้วนเป็นศิลปินนักเต้น และนักออกแบบท่าเต้น จึงทำให้ Nijinsky ได้รับอิทธิพลและใช้ชีวิตของเขาทั้งชีวิตอยู่กับการเต้น จนได้ประสบความสำเร็จ มีชื่อเสียงได้รับการยกย่องว่า เป็น ศิลปินนักเต้นผู้ยิ่งใหญ่ที่สุดแห่ง ศตวรรษที่ 20 ซึ่งนอกจากบัลเลต์แล้ว Nijinsky ก็ยังมีพื้นฐานด้านการแสดงละครใบ้ในช่วงแรกของการเรียนการแสดง ซึ่งเป็นเทคนิคที่ปรากฏชัดในงานของเขา ในการสื่อสารกับคนดูผ่านท่าทาง ที่สอดคล้องกับจารีตในการแสดงบัลเลต์

อย่างไรก็ตามแม้ว่า Nijinsky จะเริ่มอาชีพนักบัลเลต์ ที่ประสบความสำเร็จ จากบัลเลต์แบบหลวง ของราชสำนักรัสเซีย (Imperial Russian Ballet) แต่ความสำเร็จในระดับสากลของเขา มาจากโอกาสในการแสดง ที่เขาได้รับจากคณะบัลเลต์ Bullets Russes ของ Sergei Diaghilev ซึ่งเป็นคณะบัลเลต์ที่มีชื่อเสียง คู่กับ Imperial Russian Bullet อันเป็นที่ซึ่งเขาสามารถนำเอาความสามารถของเขา ในการสร้างสรรค์ ผลงานด้านการแสดง และออกแบบท่าเต้น ได้อย่างอิสระ เนื่องจากคณะ Bullets Russes นี้ มีแนวทางในการจัดการแสดงที่เน้นความคิดก้าวหน้า แปลกใหม่ ฉีกขนบออกไปจากการแสดงบัลเลต์แบบดั้งเดิมหลายประการ เช่น เนื้อเรื่องที่นำมาใช้แสดง ดนตรี เครื่องแต่งกาย

ตลอดจนถึงท่าเต้น จนทำให้เกิดการวิพากย์โต้เถียงอย่างรุนแรงถึงการออกนอกขนบ บัลเลต์ ในการแสดงของคณะนี้หลายครั้ง

ตลอดการทำงานของ Nijinsky กับ Diaghilev ทั้งในฐานะผู้ร่วมงาน และหุ้นส่วนชีวิต (จนกระทั่ง Nijinsky ตัดสินใจแต่งงาน) ทำให้ Nijinsky มีอิทธิพลต่อการสร้างงานของคณะ Ballet Russes เป็นอย่างมาก อย่างเช่นงานที่สะท้อนความสัมพันธ์แบบรักร่วมเพศ ไปตลอดจนถึงแสดงออกถึงกามารณ์ อย่างเช่นในการแสดงบัลเล่ต์ เรื่อง L'après-midi d'un faune ซึ่ง Nijinsky แสดงท่าเลียนแบบการสำเร็จความใคร่ อย่างละครใบ้ ที่โรงละคร the Théâtre de Champs-Élysées จนกลายเป็นเรื่องโจษจัน หลังจากแสดงในรอบปฐมทัศน์ และสร้างปฏิกิริยา ซึ่งนำไปสู่แนวทางการแสดงรูปแบบใหม่ของวงการบัลเลต์ หรืออย่างเช่นการแสดงเรื่อง The Rite of Spring ซึ่ง Nijinsky เป็นผู้ออกแบบท่าเต้น ประกอบเพลงที่ Igor Stravinsky เป็นผู้ประพันธ์ โดยใช้เส้นเรื่อง (Theme) ของเรื่อง จากเรื่องเล่าโบราณจากยุคนับถือวิญญาณธรรมชาติ (Paganism) อันเป็นสิ่งต้องห้ามในศาสนาหลักของยุโรป โดยในการแสดงชุดนี้ Stravinsky ได้ประพันธ์เพลงที่ออกแนวสุดโต่ง และ Nijinski ก็ได้ออกแบบท่าเต้นให้สอดคล้องกัน โดยใช้เหลี่ยมมุม องศา ที่แสดงความสุดโต่ง อย่างทำนองสมัยใหม่ของผู้ประพันธ์เพลง ซึ่งเมื่อการแสดงจบด้วยฉากการตายของหญิงสาวที่บูชายัญตนเองด้วยการเต้นจนตาย ซึ่งก็เกิดเหตุการณ์วุ่นวายในกลุ่มผู้ชม ที่ไม่พอใจกับการแสดงสุดโต่ง จนเกิดการชกต่อยกันเองในโรงละคร ส่งผลให้การแสดงชุดนี้โด่งดัง เป็นที่พอใจของเจ้าของคณะอย่าง Diaghilev เป็นอย่างยิ่ง

บัญชา สุวรรณานนท์ เขียนไว้ใน เว็บไซต์ Blogspot ของตนเอง เกี่ยวกับ ประวัติบัลเลต์และโมเดิร์นด๊านซ์ว่า จากการศึกษาของเขา การแสดงชุด Danse Simoise นี้ ได้รับอิทธิพลจากการแสดงนาฏยศิลป์ไทย ของคณะนายบุศย์ มหินทร์ บุตรชายของ เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง เมื่อเดินทางตระเวนแสดงในยุโรป เมื่อ ปี 1900 ถึง 1901 อย่างไรก็ตาม บัญชาเสนอว่า ในการแสดงชุดนี้ Nijinsky ไม่ได้รับอิทธิพลโดยตรงจาก การแสดงนาฏยศิลป์ไทยคณะนี้ แต่ได้รับการถ่ายทอดมาอีกทอดหนึ่งจาก Mikhail Fokine (1880 - 1942) นักบัลเลต์ ครูสอนบัลเลต์ และคนออกแบบท่าเต้น ของโรงเรียนบัลเลต์หลวงของรัสเซีย (Imperial Russian Bullet) ซึ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ให้กำเนิด บัลเลต์สมัยใหม่ (Modern Ballet) โดยเป็นผู้ปฏิรูปทั้งเครื่องแต่งกายให้ตรงกับเนื้อเรื่อง เช่นแต่งกายตามเชื้อชาติของตัวละครในเรื่อง คล้ายละครพันทาง ตลอดจนการปรับปรุงการเคลื่อนไหว ที่ใช้ "แขน" ในการสื่อความหมายมากขึ้นกว่าบัลเลต์แบบคลาสสิค ซึ่ง แนวคิดในการใช้แขนนี้เอง ที่บัญชาเชื่อว่า ได้รับอิทธิพลจากนาฏยศิลป์ไทย ที่ Fokine ได้รับชม และนำไปประยุกต์ใช้ในการแสดง ชุด Dying Swan ในปี 1904 ซึ่ง Nijinsky ที่ยังเป็นนักเรียนของโรงเรียนบัลเลต์หลวง ได้มีโอกาสแสดงด้วย

บัญชาสันนิษฐานว่า Fokine น่าจะได้รับชมการแสดงคณะนายบุศย์มหินทร์มากกว่าหนึ่งครั้ง และอาจจะถึงกับได้เคยพบกับนายบุศย์มหินทร์ เพื่อขอให้สาธิตท่ารำ เนื่องจากท่าเต้นในการแสดงชุด Danse Siamoise นี้มีความสอดคล้องกับท่ารำในนาฏยศิลป์ไทยหลายท่า ซึ่งต่อมาในการแสดงชุด

Danse Siamoise นี้ Fokine จึงเป็นผู้คิดท่าเต้นขึ้นทั้งหมด แต่ให้อิสระแก่นักแสดง ซึ่งหมายถึง Nijinski เป็นผู้ตีความบทบาทตัวละคร และถ่ายทอดอารมณ์ออกมาเอง (บัญชา สุวรรณานนท์, 2561) สอดคล้องกับความเห็นของ Alex De Lavin นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ชาวออสเตรเลีย ว่า Nijinsky ไม่ได้เป็นผู้คิดท่าเต้นในชุดนี้ขึ้นเอง ตามที่ Boris Kochno ผู้เขียนหนังสือ “Diaghilev and the Ballets Russes” เสนอว่า Nijinsky เป็นผู้ออกแบบท่าเต้นชุดนี้ (Alex de Ravin, 2559) อย่างไรก็ตาม Nijinsky ย่อมมีส่วนร่วมในการออกแบบการแสดงชุดนี้ ในส่วนที่เป็นการตีความตัวละคร อย่างปฏิเสธไม่ได้

กล่าวโดยสรุปคือ Nijinsky เป็นนักบัลเล่ต์ และผู้ออกแบบท่าเต้น ที่มีความสามารถในการแสดงบัลเล่ต์ ทั้งแบบคลาสสิค และแบบโมเดิร์น และมีความกล้าที่จะแสดงในสิ่งที่แปลกใหม่สำหรับยุคของตน โดยอิสระ ด้วยการสนับสนุนของเจ้าของคณะ Ballets Russes ซึ่งมีแนวคิดในการผลิตงานแบบหัวก้าวหน้าด้วยเช่นกัน และแม้การแสดงของเขา จะเป็นประเด็นที่สุ่มเสี่ยง และท้าทายต่อค่านิยมด้านศีลธรรมในยุคของตน Nijinsky ก็ยังยืนหยัดที่จะแสดงสิ่งที่แตกต่างจากบัลเล่ต์คลาสสิค ซึ่งแสดงตามขนบราชสำนัก ที่ตนร่ำเรียนมา จนเป็นบุคคลสำคัญผู้หนึ่ง ที่มีส่วนในการสร้างบัลเล่ต์สมัยใหม่ (Modern Ballet) ท่ามกลางสภาวะสงครามโลก

2.14.3 Martha Graham (1894 - 1991)

Martha Graham (มาร์ธา เกรแฮม) เป็นศิลปินนักเต้น โมเดิร์นแดนซ์ ที่มีชื่อเสียงชาวอเมริกัน ซึ่งเป็นเจ้าของ เทคนิคการเต้น ซึ่งถูกเรียกตามชื่อศิลปินว่า The Graham Technique (เดอะเกรแฮมเทคนิค) และได้ชื่อว่าเป็นศิลปินผู้ปฏิวัติการเต้นของ สหรัฐอเมริกา ผู้หนึ่ง

ภาพที่ 5 : Martha Graham

ที่มา: https://alchetron.com/Martha-Graham

สำหรับ The Graham Technique นั้น เป็นเทคนิคการแสดงซึ่งถูกคิดค้นขึ้น บนแนวคิดในการใช้วิธี “Contract & Release” (การหดตัวและการผ่อนคลาย) ในการเต้นโมเดิร์นแดนซ์ ซึ่งมีรากฐานมาจาก การสร้างแนวคิดจากรูปแบบของ "ลมหายใจ" ซึ่ง Grahamได้รับแรงบันดาลใจมาจากความคิดของเธอเองที่ต้องการจะสร้างความชัดเจนของอารมณ์ของผู้เต้นในฐานะมนุษย์ ในขณะเต้น โดยใช้การเคลื่อนไหวทั้งหดตัวและผ่อนคลาย ในการสื่อสารความรู้สึกทั้งในเชิงบวกและลบของผู้แสดง โดยพุ่งเป้าไปยังการกำหนดตำแหน่งของศีรษะ อันเป็นพื้นฐานในวิธีการแสดงออกถึงการ“แบกน้ำหนัก และติดตรึงกับพื้น” (Weighted and grounded) ในการเต้นของเธอ ซึ่งกระทบความรับรู้อย่างตรงไปตรงมาของคนดู ต่อการเคลื่อนไหวของศิลปินนักเต้น อันเป็นแนวทางที่ตรงข้ามการแสดงคลาสสิคอย่างบัลเลต์ ที่เน้นการเคลื่อนไหวอันอ่อนนุ่มพริ้วไหว ดังไร้น้ำหนักต่อแรงโน้มถ่วง

นอกจากการหดตัว และการผ่อนคลายแล้ว ในภายหลัง เกรแฮม ยังได้เพิ่มเทคนิค “รูปทรงหมุนเกลียว” (spiral shape) ที่ใช้สำหรับสื่อสารการเคลื่อนไหวอย่างไหลลื่นประหนึ่งของเหลว อีกด้วย (Wikipedia, 2565b)

2.14.4 Pina Bausch (1940 - 2009)

Pina Bausch (พีน่า บ๊าวซ์) มีชื่อเต็มว่า Philippine Pina Bausch เป็นนักเต้น และเจ้าของคณะ Tanzetheatre Wuppertal Pina Bausch นักประดิษฐ์ท่าเต้น ชาวเยอรมัน ที่มีชื่อเสียง ในฐานะที่เป็นศิลปินผู้หนึ่ง ซึ่งมีบทบาทในการทำให้การเต้นแบบ Neo - Expressionist Dance หรือมีชื่อเรียกอีกชื่อว่า Tanzetheatre เป็นที่รู้จักโด่งดังไปทั่วโลก

ภาพที่ 6: Pina Bausch

ที่มา: http://spenceralley.blogspot.com/2011/07/pina-bausch.html

สำหรับการเต้นชนิดนี้ มีต้นทางจาก การเต้นแบบ Expressionist Dance ซึ่งเป็นหนึ่งในการเต้นที่ เป็นขั้วตรงข้ามของการเต้นบัลเล่ต์ เช่นเดียวกับ Modern Dance โดยมีแนวคิดในการเต้นตามรูปแบบศิลป์ และเน้นความอิสระในการเต้นแบบคิดเองฉับพลัน(improvisation) เน้นความรู้สึกด้านจิต

วิญญาณสร้างความตื่นรู้ให้คนดู และบางครั้งเน้นความเปล่าเปลือยเพื่อแสดงความหลุดพ้นจาก เปลือก คือเสื้อผ้าหรือรองเท้า อันเป็นองค์ประกอบในการแสดงที่สำคัญของการแสดงคลาสสิคอย่างบัลเล่ต์

Bausch เป็นผู้ที่รักการเต้นมาตั้งแต่เยาว์วัย อาศัยที่บิดามารดาของเธอ เป็นเจ้าของภัตตาคารที่มีที่พัก ทำให้เธอใช้โอกาสนี้ ในการตระเวนเต้นตามห้องพักของแขกที่มาพัก จนทำให้ผู้ปกครองของเธอมองเห็นแววที่จะส่งเสริมเธอในด้านนี้

ในด้านการศึกษานั้น Bausch เริ่มศึกษาการเต้น Ballet ก่อน โดยได้มีโอกาสเข้าเรียนที่ Folkwangschule (Folkwang University of the Arts) ซึ่งเป็นมหาวิทยาลัยด้านการดนตรี และนาฏศิลป์การละคร ของ Kurt Joose นักบัลเล่ต์ ผู้มีชื่อเสียงชาวเยอรมัน ที่มีแนวทางในการแสดงผสมผสานระหว่างการเต้นบัลเล่ต์และละคร และยังเป็นผู้ให้กำเนิดการแสดงแบบ Tanzetheatre หรือ Neo - Expressionist Dance นั่นเอง

ต่อมาในปี 1960 Bausch ได้มีโอกาสรับทุนไปเรียนด้านการแสดงต่อยังสหรัฐอเมริกา ที่โรงเรียนสอนการแสดง Juilliard School ในมหานครนิวยอร์ค และได้มีโอกาสเรียนการแสดงกับครูที่มีชื่อเสียงหลายคน เช่น Antony Tudor, Jose Limon, Alfredo Corvino และ Paul Taylor เป็นต้น และในปี 1963 เธอได้มีโอกาสเข้าร่วมแสดงกับคณะบัลเล่ต์ Folkwang Ballet ของ Joose ในฐานะนักเต้นเดี่ยว และได้ช่วยงานแสดงของครูเก่าของเธอคนนี้ เรื่อยมาจนถึงปี 1968 จึงได้มีโอกาสออกแบบท่าเต้นเป็นครั้งแรก ซึ่งในปีต่อมานั้นเอง ก็ได้รับหน้าที่ผู้อำนวยการของคณะแทน Joose จนในปี 1973 จึงได้ตั้งคณะการแสดงอิสระ Wuppertal Opera ballet ขึ้น ซึ่งภายหลังได้กลายมาเป็น Tanzetheatre Wuppertal Pina Bausch

แนวคิดของ Bausch ในการสร้างงาน จะเน้นที่ การผสมผสานท่าเต้นและการเคลื่อนไหวที่มีความโดดเด่น เข้ากับการออกแบบเสียง และเวที โดยพยายามดึงให้ผู้แสดงทุกคน มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ผลงาน ด้วยการดึงเอาประสบการณ์ส่วนตัวในชีวิตของนักแสดงมาใช้ในการสร้างงานแสดง

สิ่งที่สำคัญคือเห็นได้ชัดว่า Bausch เป็นนักเต้นที่มีพื้นฐานมาจากการเต้นบัลเล่ต์ แต่ก็ได้ศึกษาด้านการละคร แล้วนำมาผสมผสาน ใช้ในการแสดงของเธอซึ่งเปลี่ยนจากการเต้นบัลเล่ต์ มาเป็นการเต้นแบบ Neo - Expressionist ผสมผสานการใช้เทคนิค จากการสร้างองค์ประกอบการแสดงบนเวที แบบต่าง ๆ เพื่อสื่อสารในเชิงสัญลักษณ์กับผู้ชม โดยให้นักแสดงแสดงอย่างอิสระ ตามความรู้สึกของตนไปยังคนดู อันเป็นแนวคิดที่ท้าทายเป็นอย่างมาก (Wikipedia, 2565d)

2.14.5 Steve Paxton (1939 - ปัจจุบัน)

Steve Paxton (สตีฟ แพ๊กซตัน) เป็นศิลปินประเภทการเต้นแบบทดลอง (Experimental Dancer) และนักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งมีพื้นฐานความรู้มาจากยิมนาสติก และต่อมาได้มีโอกาสเรียนการเต้นจาก Merce Cunningham และ Jose Lemon ซึ่งต่อมาเขาได้มีโอกาสเป็นผู้ร่วมก่อตั้งคณะเต้นแบบทดลอง อีกหลายคณะ Paxton เป็นผู้ให้กำเนิดเทคนิคการเต้นที่เรียกว่า ‘Contact Improvisation’ ซึ่งสร้างอยู่บนกฎฟิสิกส์ เช่น กฎแห่งการเสียดสีของวัตถุ (friction) กฎแห่งการ

ผลักดัน (momentum) กฎแห่งแรงโน้มถ่วง (gravity) แรงกฎแห่งแรงเฉื่อย (inertia) เพื่อใช้สร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างนักเต้น

ภาพที่ 7 : Steve Paxton

ที่มา: https://www.pinterest.com/pin/112378953172034712/

ด้วยเขาเชื่อว่า แม้กระทั่งคนที่เต้นไม่เป็น ก็ยังสามารถแสดงท่าเต้นได้โดยการใช้เทคนิคเหล่านี้ ดังนั้นเขาจึงให้ความสนใจต่อผู้คนที่เคลื่อนที่อยู่ตามทางเดินข้างถนน และมองว่าถ้าหากสำรวจร่างกายของมนุษย์ให้ดี เราสามารถนำร่างกายมาใช้เปรียบดั่งสนามเด็กเล่นได้ โดย Paxton ได้อธิบายว่า ร่างกายก็คือเครื่องจักรทางกายภาพ ที่สามารถแสดงภาพออกมาได้ผ่าน ธรรมชาติ และวัฒนธรรมรอบตัว ดังนั้น เทคนิค Contact Improvisation จึงมักใช้ผู้เต้นเป็นคู่ และยืมเอาเทคนิคในศิลปะป้องกันตัว การเต้นรำคู่ (social dance) กีฬา และการละเล่นของเด็กมาผนวกใช้ ซึ่งเมื่อคู่เต้น ได้สร้างโครงสร้างในการเต้นอย่างอิสระโดยไม่ได้คิดท่ามาก่อน ทั้งสองฝ่ายจะต้องร่วมกันสร้างจุดสัมผัสขึ้น เช่น แผ่นหลังสัมผัสกับข้อมือ ไหล่สัมผัสกับน่อง ศีรษะสัมผัสกับเท้า หลังชนหลัง และอีกคณานับโดยเฉลี่ยน้ำหนักสองข้างให้เท่า ๆ กัน และสร้างการสนทนาด้วยการเคลื่อนไหว ไปสักระยะโดยไม่ต้องกำหนดเวลา ตราบใดที่ร่างกายของทั้งคู่ยังประสานกันอยู่

สำหรับเทคนิคนี้ Paxton กล่าวว่า ใครก็สามารถปฏิบัติได้ เพราะท่วงท่าจะเกิดขึ้นตามจุดที่สัมผัสกันแต่ละจุดอันนำไปสู่การโอนถ่ายน้ำหนักแลกกันกับคู่เต้น ปัจจุบันเทคนิค Contact Improvisation ถูกนำไปใช้สอนและเต้นกันอย่างแพร่หลายทั่วโลกโดยเขาได้ขจัดอิทธิพลต่างๆภายนอกการแสดงที่จะทำให้การแสดงชิ้นนั้นไม่ได้รับการยอมรับในตัวตนที่แท้จริง เพื่อลดช่องว่างความแตกต่างระหว่างผู้แสดงกับคนดู นอกจากเทคนิคในการเคลื่อนไหวและโครงสร้างร่างกายของมนุษย์ในการเต้นแล้ว Paxton ยังใช้สิ่งของต่าง ๆ เพื่อเน้นให้เห็นว่า ร่างกายของมนุษย์สามารถกระตุ้นตัวเองให้ทำอะไรได้บ้าง รอบ ๆ สิ่งของรูปแบบต่าง ๆ ที่เข้ามากระทบ โดยเขาให้ความสำคัญกับ พื้นผิว รูปร่าง ขนาด ของวัตถุ และในบางโอกาส ก็ใช้กระทั่งการนำเอาสัตว์ประเภทต่าง ๆ เข้ามา

เป็นอิทธิพลต่อการสร้างงานของเขา อย่างเช่นในงาน Jag Ville Gorna (1964) ที่เขานำเอาไก่ 3 ตัว เก้าอี้ขนาดใหญ่ที่ทำจาก เค้ก และสายไหมสีเหลือง ผ้าที่ติดซิป ที่สามารถถอดเข้าออก หลาย ๆ รูปแบบ มาใช้ในการแสดง นอกจากนี้ เขายังมีความคิดท้าทายต่อแนวคิดเรื่องเพศ และกามารมณ์ในการเต้นอีกด้วย

Paxton จึงไม่ได้เป็นเพียงนักปฏิวัติในโลกแห่งการเต้นเท่านั้น การทดลองเรื่องการเคลื่อนไหวและโครงสร้างของร่างกายมนุษย์ได้สร้างนิยามใหม่แห่งความเป็นนักเต้นซึ่งท้าทายต่อการเต้นโมเดิร์นแบบดั้งเดิม ในปัจจุบันนักเต้นนักแสดงนักนาฏยประดิษฐ์ และครูสอนการแสดงทั่วโลกต่างก็นำเทคนิคการสอน Contact Improvisation ของ Paxton ไปแทรกไว้ในการสอน ไม่ทางใด ก็ทางหนึ่ง เทคนิคที่สำคัญต่าง ๆ เช่นเทคนิคการสอน Contact Improvisation ของ Paxton การโอนถ่ายน้ำหนักแลกกันกับคู่เต้น รวมถึงการมีปฏิสัมพันธ์กับธรรมชาติรอบตัว (Wikipedia, 2565e)

2.14.6 ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง

ศิลปินร่วมสมัย ที่ได้รับการยอมรับในด้านฝีมือในการสร้างผลงานที่มี รูปแบบร่วมสมัยซึ่งถือว่าเป็นศิลปินในรุ่นเดียว ยุคเดียวกัน กับภัทราวดี มีชูธน อีกคนหนึ่ง ได้แก่ ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง ซึ่งรู้จักกันในนาม "ครูช่าง"

ภาพที่ 8 : ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง

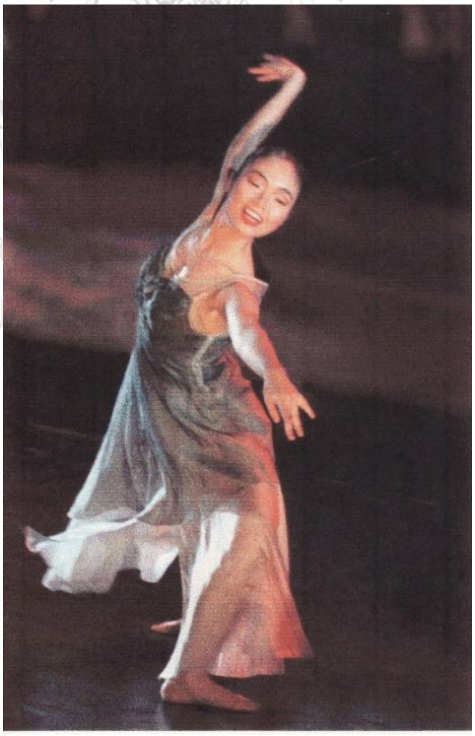
ที่มา: https://i.ytimg.com/vi/r85bK0O7EGo/maxresdefault.jpg

ชนประคัลภ์ จบสาขาการละคร ด้านการเขียนบทละคร จากมหาวิทยาลัย Montana ประเทศสหรัฐอเมริกา ประกอบอาชีพเป็นทั้งนักแสดง ผู้กำกับ นักเขียนบทละครเวที และละครโทรทัศน์ (วิกิพีเดีย, 2565b) ตลอดจนเป็นผู้ประพันธ์บทละคร ที่ได้รับการยอมรับในด้านแนวคิดแบบ

ก้าวหน้า / (Avante-guard) ผู้หนึ่ง เช่นเดียวกับภัทราวดี โดยใช้เทคนิคผสมผสาน ระหว่างตะวันตกและตะวันออก มีเทคนิคเฉพาะตัว อันเป็นอัตลักษณ์ในการเขียนบทอย่างหนึ่ง คือ ให้ตัวละครพูดกับคนเขียนบท ซึ่งเป็นแนวทางเพื่อให้เกิด ความสมจริง ตามทฤษฎี the Method ของ Stanislavski ที่ได้รับการศึกษา มาจากประเทศสหรัฐอเมริกา เช่นเดียวกับภัทราวดีนั่นเองซึ่ง ชนประคัลภ์ ได้ให้แนวคิดของการละครขั้นพื้นฐานที่ใช้ในการกำกับและการแสดงนั่นคือ การกำหนดในแต่ละฉากเป็นหนึ่งหน่วย (Unit) ที่มีช่วง หัว กลาง ท้าย ที่หมายถึง เริ่มต้นคือหัวเป็นปมเรื่องที่เป็นสาเหตุ นำไปสู่ช่วงกลางคือเรื่องราวที่ดำเนินจากสาเหตุนั้นและ ไปสู่ผลบทสรุปท้าย ซึ่งไม่ใช่แค่ฉาก แต่สามารถนำมาใช้กับการโต้ตอบของตัวละครเช่นกัน คือ มีเหตุ (หัว) มากระทบเกิดกระบวนความคิด (กลาง) และเป็นผลถ่ายทอดเป็นการแสดงอารมณ์หรือการเคลื่อนไหวรูปแบบต่าง ๆ (ท้าย)

นอกจากในฐานะศิลปินนักแสดงและนักสร้างนาฏกรรมแล้ว ชนประคัลภ์ยังเป็นครูสอนการแสดง โดยปัจจุบัน ได้ก่อตั้ง โรงเรียนสอนการแสดงชื่อ โรงเรียนมรดกใหม่ ซึ่งตั้งอยู่ ณ คลอง 6 รังสิต โดยได้รับการเชิดชูเกียรติ ให้เป็น ศิลปินศิลปาธร สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2552 ซึ่งเป็นรางวัลที่มอบให้แก่ ศิลปินในแนวศิลปะร่วมสมัย และต่อมา ได้รับการคัดเลือกให้เป็น ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ภาพยนตร์และละคร) พ.ศ. 2562

2.14.7 สิริธร ศรีชลาคม



ภาพที่ 9: สิริธร ศรีชลาคม

ที่มา: https://www.facebook.com/photo/?fbid=734173040007874&set=a.539981476093699

มีความสนใจในการเต้น ทั้งคลาสสิคเกิลบัลเลต์และโมเดิร์นดานซ์ ซึ่งความสนใจนี้ทำให้สิริธรได้เข้าไปศึกษาค้นคว้าเพื่อทำการวิจัยที่โรงละครภัทราวดีเธียเตอร์ เกี่ยวกับการแสดงที่เป็นนาฏยศิลป์ร่วมสมัยซึ่งในยุคนั้นยังไม่มีข้อสรุปที่แน่ชัดและนำไปสู่การทำให้ได้ข้อสรุปคำจำกัดความของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่หมายถึง การแสดงนาฏยศิลป์รูปแบบหนึ่งที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยการผสมผสานการฟ้อนรำระบำเต้นแบบนาฏยศิลป์ไทยเข้ากับท่าทักษะของนาฏยศิลป์สกุลอื่น ๆ ตามกระบวนการนาฏยประดิษฐ์

2.16 งานวิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้อง

2.15.1 ภัทราวดีเธียเตอร์: ชุมชนละครเวทีสมัยใหม่

ยุทธชัย อุทยานินทร์ (2544) พบว่าภัทราวดีเธียเตอร์ และที่นำศิลปวัฒนธรรมที่โดดเด่นในสังคมไทยมาสร้างเป็นละครของคณะละครในขณะที่ภัทราวดีเธียเตอร์นอกจากนี้ยัง เป็นพื้นที่แห่งการเรียนรู้ของสมาชิกในภัทราวดีเธียเตอร์ ผ่านกิจกรรมการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดง เช่น การเรียนรู้ผ่านการฝึกซ้อมการแสดง การสร้างฉากและอุปกรณ์การแสดง การพูดคุยแลกเปลี่ยนทัศนคติที่เกิดขึ้นในพื้นที่ภัทราวดีเธียเตอร์ กิจกรรมการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นทำให้สมาชิกใหม่จะเริ่มต้นการเรียนรู้จากวงนอกสุดเช่นการเป็นลูกมือช่วยทำฉาก ยกของ ทำความสะอาดอุปกรณ์ต่าง ๆ และขยับเข้าสู่การทำงานที่สำคัญขึ้น เช่น ปฏิบัติหน้าที่ผู้กำกับเวที ไปจนถึงได้โอกาสร่วมเป็นนักแสดง ทำให้สมาชิกฯ ได้เรียนรู้มากขึ้นทีละน้อย

และอีกหนึ่งสถานะของภัทราวดีเธียเตอร์ คือ การเป็นตัวกลางในการประสานกับกลุ่มละครอื่น ๆ ภายใต้สถานการณ์เทศกาลละครที่จัดขึ้น ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นทำให้เห็นการให้โอกาสกับศิลปินและนักแสดงหน้าใหม่ที่ต้องการเป็นส่วนหนึ่งของแวดวงละครเวที นอกจากนี้ เทศกาลละคร ได้สร้างโอกาสพิเศษในการรวมตัวของกลุ่มศิลปิน นักแสดงที่มีฝีมือและได้ก่อให้เกิดวัฒนธรรมการวิจารณ์ ในการแลกเปลี่ยนเทคนิควิธีในการแสดง เพื่อเป็นแนวทางในการทำงานในอนาคตต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.16.2 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย: การสร้างสรรค์โดยผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์สกุลอื่น ระหว่างปี พ.ศ.2510 – 2542

โดย สิริธร ศรีชลาคม (2543) ได้ศึกษาเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย พบว่าศิลปินผู้สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนั้นมีที่มาจาก 3 แรงผลักดัน คือ

1) ส่วนหนึ่งต้องการแสวงหา แนวทางสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง

2) คิดสร้างสรรค์ เพื่อตอบสนองนโยบายของหน่วยงานทางวัฒนธรรมระดับประเทศ

3) เป็นผลจากการเรียนการสอน สาขาวิชานาฏยศิลป์ และศิลปะการแสดงในระดับอุดมศึกษา

รูปแบบของการผสมผสานในช่วงเริ่มต้นของการสร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนั้น เป็นการผสมผสานท่าการเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์ไทยกับการเต้นบัลเล่ต์ ตัวอย่างอันโดดเด่นในช่วงแรกนี้ คือ การจัดแสดง "มโนห์รา" ในปี 2505 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ทรงพระราช

นิพนธ์บทเพลงชุด มโนห์รา และเป็นองค์อุปถัมภ์การแสดงในงานกาชาดครั้งที่ 4 ณ เวทีลีลาศ สวนอัมพร กำกับลีลาออกแบบท่าเต้นโดย คุณหญิง เจเนเวียฟ เลสปันยอล เดมอน เป็นการแสดงรูปแบบ

บัลเล่ต์ผสมผสานนาฏยศิลป์ไทย มีการใช้มือจีบ มีการใช้เทียนประกอบการแสดงคล้ายฟ้อนเทียนของไทย รวมถึงชุดคล้ายสไบมีการจับจีบบนกระโปรงบัลเล่ต์ แต่การแสดงครั้งนี้ก็ยังไม่ถือว่าเป็นนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเพราะวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ เพื่อนำเสนอบัลเล่ต์เป็นหลักองค์ประกอบอื่นเป็นนำมาผสมเพื่อเป็นเครื่องบ่งชี้สัญชาติของการแสดงบัลเลต์ชุดนี้เท่านั้น (สิริธร ศรีชลาคม, 2543, น.22) ในขณะที่ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีย์ ได้นำเอาลักษณะแรงบันดาลใจ (motif) ของระบำตะวันตกมาผสมผสานการเคลื่อนไหว อาทิ การก้าวเท้าแบบวิ่งซอยเท้า หรือวิ่งเขย่งปลายเท้า ในระบำหงส์เหิร ในปี 2498 ซึ่งเลียนแบบการเต้นบัลเล่ต์ โดยที่ร่างกายท่อนบนยังคงลักษณะความเป็นนาฏยศิลป์ไทย ซึ่งครูละมุล ยมะคุปต์ ก็ได้ใช้การเคลื่อนไหวลักษณะนี้ในการแสดง เช่น ระบำชุด มโนห์รา (สิริธร ศรีชลาคม, 2543, น.26)

ต่อมาในช่วงปี 2526 เป็นการผสมผสานการเต้นแนว Jazz Danceการเต้นแจ๊สถือเป็นงานร่วมสมัยที่มีอิทธิพลถึงผลงานของนาฏยศิลปินรุ่นใหม่ปี 2530 (ลูกศิษย์ของนาฏยศิลปินจากช่วงที่ผ่าน ๆ มา) จากสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษา และสถาบันการสอนการเต้นรำต่าง ๆ อาทิ พีรมณฑ์ ชมธวัช

ช่วงที่สามเป็นช่วงที่นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเริ่มมีความชัดเจนตั้งแต่การผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยเข้ากับModern Dance และแนว Contemporary Dance ซึ่งสามารถพบในกลุ่มผลงานจากภัทราวดีเธียเตอร์ อาทิผลงานการสร้างสรรค์การกำกับลีลาการเต้นของ มานพ มีจำรัส ในเพลงลาวดวงเดือน และยังมี พิเชษฐ กลั่นชื่น และผลงานจากภัทราวดีเธียเตอร์ จุดที่น่าสังเกตของพัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยช่วงนี้ คือ มีหน่วยงานทางหน่วยงานของรัฐ และหน่วยงานทางวัฒนธรรมระดับอาทิ การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย สำนักงานคณะกรรมการ นโยบายพลังงานแห่งชาติ และThe Japan Foundation Asia Centre เป็นต้น และพบว่านอกจากบัลเล่ต์ และ Contemporary Dance ในช่วงนี้มีการนำแนวการเคลื่อนไหว นาฏยศิลป์ประจำชาติต่าง ๆ อาทิ การเคลื่อนไหวแนว "บูโต" จากญี่ปุ่น การเต้นพื้นบ้านแอฟริกัน และนาฏยศิลป์อินโดนีเซีย

สรุปบทที่ 2

เรื่องราวประวัติชีวิตและผลงานในชีวิตของคนโดยทั่วไป จะเติบโตไปมีความโดดเด่นได้ในวงการจะต้องมีการพัฒนาที่มีการสั่งสมความรู้เรื่องของการศึกษา และประสบการณ์มีการทดลองเรียนรู้ในการใช้วิชาที่ได้มานั้นด้วยความอดทนมุ่งมั่น กระทั่งวันหนึ่งสิ่งที่สั่งสมมามากอย่างยาวนานพอจะทำให้เกิดความสามารถที่โดดเด่นที่ในที่สุดนั่นก็คือการค้นหาวิถีทางของตนเองได้ นอกจากนี้ยังมีบทบาทของสตรีในประเทศไทยที่ผู้วิจัยพบว่า มีคุณูปการอย่างโดดเด่นต่อพัฒนาการนาฏกรรมไทย ซึ่งชีวิตและผลงานของบุคคลเหล่านี้รวมกับความรู้ที่ได้ดังที่กล่าวยกมานี้ผู้วิจัยจะนำไปใช้วิเคราะห์และอภิปรายในบทที่ 4 ต่อไป

บทที่ 3

การดำเนินการวิจัย

3.1 วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยออกแบบการเก็บรวบรวมข้อมูลไว้ ทั้ง 2 ประเภท คือ (1) ประเภทที่นักวิจัยต้องเข้าถึงตัวผู้ให้ข้อมูลโดยตรงในเวลาเก็บข้อมูล (Obtrusive Methods) ได้แก่ การสัมภาษณ์ การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม การประชุมกลุ่มย่อย และการร่วมปฏิบัติการแสดง และ (2) ประเภทที่นักวิจัยไม่จำเป็นต้องเข้าถึงตัวผู้ให้ข้อมูลโดยตรงในเวลาเก็บข้อมูล (Unobtrusive Methods) ได้แก่ การค้นคว้าข้อมูลเอกสาร การใช้แบบสอบถาม การดูวีดิทัศน์บันทึกการแสดง และสำหรับการศึกษาในครั้งนี้ มีวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล 4 วิธี คือ

3.1.1 ค้นคว้าหรือสำเนาเอกสาร ถ่ายทำหรือสำเนาภาพนิ่งและวีดิทัศน์ ทั้งในรูปแบบเอกสารและสื่ออิเล็กทรอนิกส์ จากแหล่งข้อมูล ทั้งแบบ Onsite และ Online เช่น ห้องสมุดวิกหัวหิน หอสมุดแห่งชาติ คลังปัญญาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คลังข้อมูลดิจิทัล หอสมุดแห่งมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เว็บไซต์และสื่อสังคมออนไลน์

3.1.2 นัดสัมภาษณ์ ทั้งแบบตัวต่อตัว ในกรณีที่ไม่สามารถสัมภาษณ์ในสถานที่ได้ ผู้วิจัยจะสัมภาษณ์แบบออนไลน์ทดแทน โดยขออนุญาติบันทึกเสียงการสัมภาษณ์ และถอดคำสัมภาษณ์ จากแหล่งข้อมูลบุคคล

3.1.3 การสังเกตแบบมีส่วนร่วม ผู้วิจัยพยายามขอร่วมงานกับภัทราวดี มีชูธน จนมีโอกาสได้ร่วมงาน ดังนี้ (1) ร่วมเป็น “นักแสดง” ในการแสดง The Legacy of Chao Phraya River (2563) ฉลองครอบ 100 ปี บริษัท สุภัทรา จำกัด (2) ร่วมเป็น “วิทยากร” ถ่ายทอดลีลาการแสดงกระบี่กระบองและง้าวให้นักเรียนเพื่อแสดงตอนหนึ่งใน Concert in School 4 (2564) และ (3)เป็น “นักแสดง” ในละครออนไลน์ "เสน่ห์รอยรั่ว" (2565) แล้วบันทึกไว้ในบันทึกภาคสนามหลังจากที่ได้ร่วมงานเพื่อประกอบการวิเคราะห์ข้อมูลต่อไป

3.1.4 การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม ระหว่างที่ได้ร่วมงาน หากผู้วิจัยพบข้อมูลหรือพบเหตุการณ์ใดที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยจะขออนุญาตถ่ายภาพ ทำสำเนา ถ่ายวีดิทัศน์ หรือวิธีที่เหมาะสมเพื่อได้ซึ่งข้อมูลนั้นมาเพื่อประกอบการวิเคราะห์ข้อมูลต่อไปได้

เพื่อให้ครอบคลุมประเด็นและเนื้อหาของการศึกษา โดยจะสอบทานและตรวจสอบข้อมูลกับภัทราวดี มีชูธน เป็นระยะ เพื่อให้มั่นใจว่าข้อมูลที่ได้ศึกษามีความถูกต้อง เที่ยงตรง ตามวัตถุประสงค์การวิจัย

3.2 แหล่งข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย

แหล่งข้อมูลที่ผู้วิจัยใช้ในการศึกษาครั้งนี้ แบ่งออกเป็น 2 แหล่งสำคัญ คือ

3.2.1 แหล่งข้อมูลเอกสาร ได้แก่ บทละคร ภาพถ่าย ภาพยนตร์ วีดิทัศน์บันทึกการแสดง ตำรา หนังสือ บทความ วิทยานิพนธ์ รายงาน การวิจัย และเอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วย

1) หนังสือและสื่อต่าง ๆ ที่ภัทราวดี มีชูธน เป็นผู้แต่ง

ตารางที่ 3 : รายการเอกสารและสื่อต่าง ๆ ที่ภัทราวดี มีชูธน เป็นผู้แต่ง

ประเภท	รายการ	แหล่งข้อมูล
1) หนังสือ	หนังสือปาก(กา)ไม่ว่าง (2540)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	หนังสือปาก(กา)ไม่ว่าง 2 (2541)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	ภัทราวดี (2562)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
2) สื่อออนไลน์	FB Fanpage: Patravadi Mejudhon (2553)	www.facebook.com
	FB Fanpage: บางบรรทัดจาก ภัทราวดี (2557)	www.facebook.com
	Youtube: รายการ "คุยกับครู(เล็ก)" (2563)	www.Youtube.com

2) บทละคร สูจิบัตร และสื่อต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับนาฏกรรมการแสดงของภัทราวดี มีชูธน

ตารางที่ 4 : บทละคร สูจิบัตร และสื่อต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับนาฏกรรมการแสดงของภัทราวดี มีชูธน

ประเภท	รายการ	แหล่งข้อมูล
1) บทละคร	นิทานข้างวัด สิงหไกรภพ (2535)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ (2540)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	โขนรวมพลังหาร 2 เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสหัสสเดชะ (2541)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	บทละครของครูเฒ่า (2542)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	เติมรักให้เต็มรุ้ง (2544)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	พจมาร...รร (2545)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	ปฏิจจสมุปบาท (ร่ายพระไตรปิฎก 2) (2545)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	มันอยู่ที่คิด (ร่ายพระไตรปิฎก 3) (2546)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	ลิเกพันธุ์ใหม่ ชาละวัน (2549)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ (2552)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
2) สูจิบัตร	คืนหนึ่งกับภัทราวดี (2526)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	นิทานข้างวัด สิงหไกรภพ (2535)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	ร่าย (2536)	ห้องสมุดวิกหัวหิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประเภท	รายการ	แหล่งข้อมูล
	อิเหนา-จรกา Rock Opera (2536)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	เงาะป่า (2538)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	ทิ้งจักรมารักกันเถอะ (2539)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ (2540)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	เติมรักให้เต็มรุ้ง (2544)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	ปฏิจจสมุปบาท (ร่ายพระไตรปิฎก 2) (2545)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	มันอยู่ที่คิด (ร่ายพระไตรปิฎก 3) (2546)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	Ecilpse (ร่ายพระไตรปิฎก 5) (2547)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	ลิเกพันธุ์ใหม่ ชาละวัน (2549)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ (2552)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
3) วีดิทัศน์	คืนหนึ่งกับภัทราวดี (2526)	www.Youtube.com
	นิทานข้างวัด สิงหไกรภพ (2535)	www.Youtube.com
	อิเหนา-จรกา Rock Opera (2536)	www.Youtube.com
	เงาะป่า (2538)	www.Youtube.com
	ร่ายพระไตรปิฎก (2539)	www.Youtube.com
	ทิ้งจักรมารักกันเถอะ (2539)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ (2540)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	โขนรวมพลังหาร 2 เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสหัสสเดชะ (2541)	www.Youtube.com
	บทละครของครูเฒ่า (2542)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	รุ้งหลังฝน (2543)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	เติมรักให้เต็มรุ้ง (2544)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	พจมาร...รร (2545)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	ปฏิจจสมุปบาท (ร่ายพระไตรปิฎก 2) (2545)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	มันอยู่ที่คิด (ร่ายพระไตรปิฎก 3) (2546)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	Eclipse (ร่ายพระไตรปิฎก 5) (2547)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	ลิเกพันธุ์ใหม่ ชาละวัน (2549)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ (2552)	ห้องสมุดวิกหัวหิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย CHULALONGKORN UNIVERSITY

3) เอกสารและสื่อต่าง ๆ ที่ผู้อื่นแต่งเกี่ยวกับประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน

ตารางที่ 5 : เอกสารและสื่อต่าง ๆ ที่ผู้อื่นแต่งเกี่ยวกับประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน

ประเภท	รายการ	แหล่งข้อมูล
1) หนังสือ	อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายสอาด มีชูธน (2515)	www.digital.library.tu.ac.th
	ชีวิตคือการต่อสู้ (2537)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	บันทึกชีวิตของคุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	WOMEN OF THE RIVER (2564)	ห้องสมุดวิกหัวหิน
2) หนังสือพิมพ์	เดอะเนชั่น 30 มิถุนายน 2518	หอสมุดแห่งชาติ
3) กฤตภาค*	กฤตภาค ข่าวและบทความ งานแฟชั่น-	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	กฤตภาค ข่าวและบทความ งานดนตรี	ห้องสมุดวิกหัวหิน
	กฤตภาค ข่าวและบทความ งานภาพยนตร์	ห้องสมุดวิกหัวหิน
4) นิตยสาร	ศิลปบันเทิง, สกุลไทย รายสัปดาห์ ฉบับ 2516 (2546)	หอสมุดแห่งชาติ
	คุณหญิง (2540)	หอสมุดแห่งชาติ
	life and family (2540)	หอสมุดแห่งชาติ
5) วิทยานิพนธ์	นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย การสร้างสรรค์โดยผสมผสานนาฏยศิลป์ไทย กับนาฏยศิลป์สกุลอื่นๆ ระหว่าง พ.ศ. 2510-2542 (2543)	www.cuir.car.chula.ac.th
	ภัทราวดีเธียเตอร์: ชุมชนละครเวทีสมัยใหม่ (2544)	www.digital.library.tu.ac.th
	ผู้ทรงอิทธิพลแฟชั่นไทยร่วมสมัย (2554)	สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
6) เว็บไซต์	เว็บไซต์: โรงเรียนภัทราวดี หัวหิน (2553)	www.patravadischool.com
7) สื่อสังคมออนไลน์	FB Fanpage: Patravadi Theatre (2552)	www.facebook.com
	FB Fanpage: VicHuahin (2553)	www.facebook.com
	Youtube Channel: Patravadi Channel (2557)	www.Youtube.com

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.2 แหล่งข้อมูลบุคคล ผู้วิจัยเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ภัทราวดี มีชูธน และผู้ที่เคยร่วมงานกับภัทราวดี ตั้งแต่ พ.ศ. 2500 - 2563 ที่จัดแสดงผลงานในประเทศไทย ซึ่งผู้วิจัยใช้ทั้งการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) โดยผู้วิจัยได้บันทึกข้อมูลคำให้สัมภาษณ์ลงเครื่องบันทึกเสียง พร้อมทั้งจดบันทึกภาคสนาม จากผู้ให้สัมภาษณ์ ดังนี้

1) ภัทราวดี มีชูธน

การสัมภาษณ์ ภัทราวดี ผู้วิจัยเริ่มการสัมภาษณ์ตั้งแต่ปี 2563 ใช้เวลาเดินทางร่วมสามชั่วโมงในการเดินทางไปโรงเรียนภัทราวดีหัวหิน กำหนดการสัมภาษณ์ที่แตกต่างไปขึ้นกับความสะดวกของภัทราวดีผู้ให้สัมภาษณ์ และเวลาที่คลาดเคลื่อนจากการเดินทาง และในการสัมภาษณ์บางครั้งโอกาสมีการสังเกตการณ์การซ้อมสำหรับการแสดงที่ใช้บทเรียนของนักเรียนเองหรือหัวข้อที่นักเรียนชอบนำมาพัฒนาเป็นการแสดงด้วยตัวนักเรียนเองเช่นกัน

การสัมภาษณ์ในแต่ละครั้งมีการตั้งประเด็นเป็นคำถามปลายเปิดแบบไม่มีโครงสร้าง ซึ่งคำตอบที่ได้อาจนำกลับมาสู่ประเด็นเก่าที่ถามไปแล้วหรือประเด็นใหม่ ซึ่งผู้วิจัยใช้ในการวิเคราะห์เพื่อความแน่ชัดและถูกต้องของข้อมูล

ตารางที่ 6 : รายการบันทึกการสัมภาษณ์ภัทราวดี มีชูธน (ตัวอย่าง)

รายละเอียด	ข้อมูลที่ได้รับ
7 ม.ค.64 วิกหัวหิน 2 ช.ม.	1. ประวัติชีวิตตั้งแต่สมัยเรียนรู้นาฏศิลป์ไทย มีความรู้ และได้เห็นบัลเล่ต์ของรัชกาลที่ 9 2. การศึกษาที่อังกฤษและอเมริกา ทำให้ได้รับการศึกษาวิชาการแสดงและวิชาออกแบบแฟชั่น 3. การก้าวเข้าสู่วงการการแสดงทั้งภาพยนตร์และละครโทรทัศน์การทำรายการโทรทัศน์และการทำละครเพลง 4. การใช้พระไตรปิฏกเป็นจุดเริ่มต้นการสร้างละคร 5. สรุปเรื่องของประสบการณ์จากการเรียนรู้ปลูกฝังที่ไม่ใช่แค่อ่านแต่ต้องมาจากสังคม มาจากคนรอบข้าง การดู การฟัง การปฏิบัติ และการปรับตัว และการใช้หลักธรรมคำสอนมาใช้ในการสร้างละคร
5 มิ.ย.64 วิกหัวหิน 2 ช.ม.	การฝึกและสมัครแสดงละครในโรงละครที่ต่างประเทศ สู่ประเด็นการฝึกคนในโรงละครภัทราวดีเธียเตอร์
10 ก.ค.2564 วิกหัวหิน 2 ช.ม.	การฝึกการแสดงละครเพลง “คืนหนึ่งกับภัทราวดี” สรุปวิธีการการจัดการแสดงรูปแบบละครเพลงมิวสิเกิลของบรอดเวย์

2) กลุ่มบุคคลที่เคยร่วมงานกับภัทราวดี มีชูธน ดังรายนามต่อไปนี้

ตารางที่ 7 : รายนามบุคคลที่เคยร่วมงานกับภัทราวดี มีชูธน

งาน	ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์	สถานภาพ
1) ครอบครัว	สุภาพรรณ พิชัยรณรงค์สงคราม แวววดี ศรีไตรรัตน์ ภัทรกร ภัทรนาวิก	พี่ ลูก/ผู้ร่วมงาน หลาน/ผู้ร่วมงาน
2) งานด้านแฟชั่น	อนันต์โรจน์ ทังสุพานิช	สื่อมวลชน
3) งานดนตรี	อนันต์โรจน์ ทังสุพานิช ถาวร โสภีอมร เกรียงไกร อุณหะนันทน์ วรายุฑ มิลินทจินดา นวรัตน์ (โขมพัตร) กิติยากร ณ อยุธยา	สื่อมวลชน ผู้ร่วมงาน ผู้ร่วมงาน ผู้ร่วมงาน ผู้ร่วมงาน
4) งานนาฏกรรมภาพยนตร์	ศ.ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน อนันต์โรจน์ ทังสุพานิช	ผู้ร่วมงาน / นักวิชาการ สื่อมวลชน / นักวิชาการ สื่อมวลชน
5) งานนาฏกรรมทางโทรทัศน์	ศ.ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ วรายุฑ มิลินทจินดา ศานติ สันติเวชกุล อัจฉราพรรณ ไพบูลย์สุวรรณ มยุรี อิศรเสนา ณ อยุธยา	ผู้ร่วมงาน / นักวิชาการ ผู้ร่วมงาน ผู้ร่วมงาน ผู้ร่วมงาน รุ่นพี่ / ผู้ร่วมงาน
6) ผลงานนาฏกรรมละครเวที	ศ.ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ธีราพร วิรุฬห์รักษ์ รศ.ดร.เสาวณิต วิงวอน นวรัตน์ (โขมพัตร) กิติยากร ณ อยุธยา มยุรี อิศรเสนา ณ อยุธยา ผศ.ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค จรัญ พูลลาภ สุธี ปิวรบุตร พีรมณฑ์ ชมธวัช มานพ มีจำรัส	ผู้ร่วมงาน / นักวิชาการ นักวิชาการ นักวิชาการ ผู้ร่วมงาน รุ่นพี่ / ผู้ร่วมงาน ผู้ร่วมงาน ผู้ร่วมงาน ผู้ร่วมงาน ผู้ร่วมงาน ผู้ร่วมงาน / ครู

งาน	ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์	สถานภาพ
	ประวีณา ชนยุทธ สิงหล สังจุ้ย ผศ.ปวิตร มหาสารินันทน์ ผศ.สมพร โถปัญญา ฟูราจ สุพัตรา เครือครองสุข ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง **ผู้วิจัย** วรรณศักดิ์ ศิริหล้า กฤษฏิ์ ชัยศิลบุญ พิณทิพย์ สัตย์เพริศพราย ดร.ดาริณี ชำนาญหมอ ดร.สิริธร ศรีชลาคม อมตา ปิยะวานิชย์ ปิยธิดา มิตรธีรโรจน์ ราชนิกร แก้วดี อานันท์ นาคคง กวินพร เจริญศรี จิรัช เอี่ยมสอาด ดร.อัครินทร์ พงษ์พันธ์เดชา ธนพงษ์ ผลาขจรศักดิ์ ภัทรกร ภัทรนาวิก	ผู้ร่วมงาน / ครู ผู้ร่วมงาน ผู้ร่วมงาน / นักวิชาการ ผู้ร่วมงาน / นักวิชาการ ผู้ร่วมงาน นักวิชาการ ผู้ร่วมงาน ผู้ร่วมงาน / ครู ผู้ร่วมงาน / ครู ผู้ร่วมงาน ผู้ร่วมงาน ผู้ร่วมงาน / ครู ผู้ร่วมงาน ผู้ร่วมงาน ผู้ร่วมงาน ผู้ร่วมงาน ผู้ร่วมงาน ผู้ร่วมงาน นักวิชาการ ผู้ร่วมงาน หลาน / ผู้ร่วมงาน
7) งานด้านการศึกษา	วรรณศักดิ์ ศิริหล้า สุชาดา ช่องสว่าง อภิชญา ตรีชั้น นิชาภา ศรีบุตรตา	ผู้ร่วมงาน / ครู นักเรียน / ผู้ร่วมงาน นักเรียน / ผู้ร่วมงาน นักเรียน / ผู้ร่วมงาน

นอกจากนี้ ผู้วิจัยก็เป็น “ผู้ร่วมงาน” กับภัทราวดี มีชูธน มาตั้งแต่ปี 2536 เริ่มต้นจากเป็นนักศึกษาในรายวิชา Acting 1 ที่ทางมหาวิทยาลัยมหิดล ได้เปิดเป็นวิชาเลือกเสรี โดยที่ผู้วิจัยต้องมาเรียนที่ภัทราวดี เธียเตอร์ ผู้วิจัยยังได้เรียนวิชา Acting 2 Dance 1-2 อีกด้วย และจากที่ได้เข้าเรียนการแสดงและการเต้นกับภัทราวดี มีชูธน ผู้วิจัยจึงได้ “ร่วมงาน” กับภัทราวดี มีชูธน มาจนกระทั่งปัจจุบัน ดังจะขอแสดงในตารางต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 8 : รายละเอียดสถานภาพและประสบการณ์ร่วมงานกับภัทราวดี มีชูธนของผู้วิจัย

สถานภาพ	รายละเอียด	
นักแสดง	ละครเวที	อิเหนา-จรกา Rock Opera (2536)
		เงาะป่า (2538)
		ก่องข้าวน้อย (2539)
		โขนรวมพลังหาร 2 เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสหัสสเดชะ (2541)
		รุ้งหลังฝน (2543)
		ปฏิจจสมุปบาท (ร่ายพระไตรปิฎก 2) (2545)
		Eclipse (ร่ายพระไตรปิฎก 5) (2547)
		ลิเกพันธุ์ใหม่ ชาละวัน (2549)
	อื่น ๆ	งานอีเวนต์ต่าง ๆ อาทิ พิธีเปิดศูนย์ประชุมแห่งชาติสิริกิติ์ (2534) พิธีเปิดศูนย์นิทรรศการและการประชุมไบเทค (2540) และงานแสดงดนตรีและวัฒนธรรมสายสัมพันธ์สองแผ่นดิน ครั้งที่ 6 (2556) เป็นต้น
		ละครโทรทัศน์ เรื่อง ตม (2547) ช่อง 3
		ละครออนไลน์ เรื่อง เสน่ห์รอยรั่ว (2565) Youtube Channel: Patravadi Channel
ครูผู้ช่วย	โรงเรียนสอนการแสดง ภัทราวดี เธียเตอร์	
Acting Coach	ละครโทรทัศน์ เรื่อง ใกล้ไกลหัวใจเดียวกัน (2542)	
Backstage	ทิ้งจักรมารักกันเถอะ (2539)	
	โขนรวมพลังหาร 2 เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสหัสสเดชะ (2541)	
	เติมรักให้เต็มรุ้ง (2544)	

ผู้วิจัยทบทวนตนเองว่าจะประสบการณ์ต่าง ๆ ที่ร่วมงานกับภัทราวดี มีชูธนที่ผ่านมา ผู้วิจัยได้เรียน ได้คิด ได้ฝึก ได้ทำ ได้แลกเปลี่ยนตลอดมานั้น ผู้วิจัยได้รับความรู้และประสบการณ์ใดที่เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาในครั้งนี้ ร่วมกับข้อมูลจากแหล่งอื่น ๆ เพื่อใช้ในการศึกษาครั้งนี้

และสำหรับการสัมภาษณ์ผู้ร่วมงาน ดังรายนามจากตารางที่ 7 ผู้วิจัยใช้สัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างเป็นคำถามปลายเปิด ที่ใช้เวลาสอบถามนำไปสู่ข้อสรุปการทำงานที่เกี่ยวข้องกับแสงสีและเกร็ดเรื่องราวในการสื่อสารของภัทราวดีในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏกรรมการแสดงละครเวที

ตารางที่ 9 : รายการบันทึกการสัมภาษณ์ผู้ร่วมงาน (ตัวอย่าง)

รายละเอียด	ข้อมูลที่ได้รับ
ดาริณี ชำนาญหมอ 📅 18 ม.ค.64 📱 ทางโทรศัพท์ ⌛ 1 ช.ม.	การเรียนในโรงละครภัทราวดีเธียเตอร์กับการเต้นสไตล์ต่าง ๆ เช่น Jazz Dance 2535 และContemporary Dance2538 สู่การสรุปเรื่องเทคนิคการเต้นและการเคลื่อนไหวที่เปลี่ยนไปตามการสื่อสารของภัทราวดี
มานพ มีจำรัส 📅 12 ก.ค.64 📱 ทางโทรศัพท์ ⌛ 1 ช.ม.30 นาที	การสร้างคน โดยให้ความรู้การให้สถานที่ เป็นการให้โอกาส จากการทำworkshop โดยใช้ผู้รู้ มาเป็นต้นแบบ และสร้างทีมจากต้นแบบนั้น
สิริธร ศรีชลาคม 📅 8 มิ.ย.64 ทางโทรศัพท์ ⌛ 2 ช.ม.	1. บรรยากาศของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยปี 42 มีการเต้นและลีลาการเคลื่อนไหวในรูปแบบต่าง ที่ภัทราวดีนำมาใช้ 2. ในการworkshopโดยมี ต้นแบบที่เชิญมาและต้นแบบประจำโรงละคร นอกจากนี้คือเรื่องการใช้สูจิบัตรมีลักษณะไม่ใช้ดาราแต่ให้สื่อถึงคติละครนั่น หรือลักษณะของการแสดงนั้น 3. ในเทคนิคแสงเสียงเช่นกันเน้นที่การสื่อถึงอารมณ์มากกว่าการนำเสนอความเหมือนจริงจนเกินไป
ประวีณา ชนยุทธ 📅 4 ก.ค.64 📱 ทางโทรศัพท์ ⌛ 1 ช.ม.	นักแสดง สังกัดภัทราวดี เธียเตอร์ในแต่ละรุ่น มีใครบ้าง ผ่านการสร้างงานอีเว้นท์รวมถึงการใช้การเต้น และลีลาการเคลื่อนไหวในการแสดง จากการสื่อสารภัทราวดีในฐานะผู้กำกับ และยังกล่าวถึง การสร้างเครื่องแต่งกาย และการสร้างอุปกรณ์การแสดง การฝึกซ้อมการกำกับทั้งจากภัทราวดี และการสร้างต้นแบบจากมานพ มีจำรัส
กฤษฎิ์ ชัยศิลบุญ 📅 7 มิ.ย.64 📱 ทางโทรศัพท์ ⌛ 2 ช.ม.	ความรอบรู้ในศิลปการแสดงไทยและการสร้างสรรค์ในนาฏกรรม การเคลื่อนไหวของภัทราวดีที่ใช้ลมหายใจ การแสดงแบบอิงจารีตอย่าง นีโอล้านนา ของทางเหนือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายละเอียด	ข้อมูลที่ได้รับ
อมตา ปิยวานิชย์ 📅 4 ส.ค.64 📱 ทางโทรศัพท์ ⌛ 1 ช.ม.	การฝึกเป็นนักแสดง ที่โรงละครภัทราวดีเธียเตอร์ภายใต้วิธีการฝึกภัทราวดี ไปสู่สรุปเรื่องพื้นฐานการใช้ร่างกาย กับลทหายใจและเทคนิคการเคลื่อนไหวต่าง ๆ
สมพร โถปัญญา 📅 9 ส.ค.64 📱 ทางโทรศัพท์ ⌛ 1 ช.ม.	การทำงานรายการธรรมดาที่ไม่ธรรมดา และการทำงานในละครโทรทัศน์และละครเวทีแบบไม่มีโครงสร้างเป็นคำถามปลายเปิดไปสู่การสรุปเรื่องแนวคิดการสร้างสรรค์การแสดง
สุพัตรา เครือครองสุข 📅 12 มี.ค.64 📱 ทางโทรศัพท์ ⌛ 1 ช.ม.	การสื่อสารของภัทราวดีที่มีในการสร้างสรรค์แสงสีของการแสดง เช่น ในทุกฉากการแสดงต้องมีมิติครบทั้งบรรยากาศ สถานที่ ตัวละคร มีจุดให้แสงรับกับตัวละครตามเนื้อเรื่องและวิธีการกำกับของภัทราวดีที่เป็นผู้เห็นภาพรวมทั้งหมดรวมถึงวินัยที่ใช้ในการจัดการอุปกรณ์ ให้มีระบบระเบียบ

สรุปบทที่ 3

จากการศึกษาตามวิธีดำเนินการวิจัย ดังที่กล่าวมา ผู้วิจัยเห็นได้ชัดเจนว่า ชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน สามารถแบ่งศึกษาได้เป็น 7 ช่วงวัยซึ่งจะได้นำไปใช้เป็นโครงสร้างในการวิเคราะห์ชีวิตและผลงานของภัทราวดี ในบทที่ 4 ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4

ประวัติชีวิตและผลงานนาฏกรรมของภัทราวดี มีชูธน

ในบทที่ 4 นี้ผู้วิจัยจะได้จัดเรียบเรียงความรู้ว่าภัทราวดี มีชูธน มีพัฒนาการชีวิต และองค์ความรู้เกี่ยวกับผลงานที่นำมาแสดงอย่างเป็นลำดับอย่างไร เพื่อจะได้ติดตามพัฒนาการของภัทราวดีได้ต่อเนื่องตั้งแต่เยาว์วัย (พ.ศ 2491) ถึงปี 2563

4.1 ประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน

ผู้วิจัย ได้แบ่งการศึกษาช่วงชีวิตของภัทราวดี ออกเป็น 7 ช่วง ดังต่อไปนี้ คือ

ช่วงที่ 1 (พ.ศ.2491 - 2503) การเรียนรู้หลักการและประสบการณ์ศิลปวัฒนธรรมโดยเฉพาะอย่างยิ่งนาฏยศิลป์ไทย

1) พื้นฐานทางครอบครัว และ ประวัติส่วนตัว

2) อิทธิพลของครอบครัวต่อศิลปะการแสดง และพื้นฐานวิชานาฏยศิลป์ คีตศิลป์ไทย

ช่วงที่ 2 (พ.ศ.2503 - 2513) การเรียนรู้หลักการและปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์สากลในต่างประเทศ

ช่วงที่ 3 (พ.ศ.2513 - 2516) การเริ่มเข้าสู่วงการแฟชั่นที่มีแนวใหม่อยู่เสมอกับมุมมอง Something Different

1) อาชีพนางแบบถ่ายแบบแฟชั่นและเดินแบบแฟชั่น

2) เปิดกิจการ ร้านขายเสื้อผ้าแฟชั่นสำเร็จรูป

ช่วงที่ 4 (พ.ศ. 2516 - 2525) การเริ่มเข้าสู่การแสดงอาชีพ

ช่วงที่ 5 (พ.ศ. 2526 - 2535) การเริ่มประกอบอาชีพการแสดง

ช่วงที่ 6 (พ.ศ.2535 - 2554) การเริ่มสร้างคนรุ่นใหม่ด้วยโรงเรียนและโรงละครซึ่งเป็นพื้นที่สำหรับการแสดงมิติใหม่ ๆ

ช่วงที่ 7 (พ.ศ. 2553 - 2563) การเริ่มนำเรื่องที่มีคุณค่าในอดีตมาตีความนำเสนอในรูปแบบใหม่ที่เป็นนาฏยวิถีของภัทราวดี มีชูธน

ช่วงที่ 1 (พ.ศ.2491 - 2503) การเรียนรู้หลักการและประสบการณ์ศิลปวัฒนธรรมโดยเฉพาะอย่างยิ่งนาฏยศิลป์ไทย

1) พื้นฐานทางครอบครัว และการได้รับการปลูกฝังในปฐมวัย

ภัทราวดี มีชูธน มีชื่อเล่นว่า "เล็ก" เกิดเมื่อวันที่ 27 พฤษภาคม 2491 ที่บ้านริมน้ำ ซอยวัดระฆัง จังหวัดธนบุรี ในครอบครัวมีชูธน ในตระกูลขุนนางมาอย่างยาวนาน โดยเฉพาะข้างมารดา สืบเชื้อสายขุนนางตระกูล “สิงหลกะ” ซึ่งมีต้นทางบรรพบุรุษจากประเทศศรีลังกา และมีความใกล้ชิดกับสถาบันพระมหากษัตริย์ ตั้งแต่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 นับตั้งแต่

รุ่นทวดต่อเนื่องมาจนรัชกาลต่อ ๆ มา โดยภัทราวดี เป็นหลานตาของมหาเสวกตรี พระยาราชมนตรี (สง่า สิงหลกะ) และหลานยายของ คุณหญิงบุญปั๋น สิงหลกะ (นามสกุลสามี) ซึ่งเป็นบุตรีในตระกูลขุนนางล้านนา เชียงใหม่ ข้าราชบริพาร ในในราชสำนักของ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี พระราชชายาในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า เจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เมื่อคราวเสด็จมาจากมลฑลพายัพ เพื่อประทับยังกรุงเทพฯ ต่อมาทั้งคู่ ได้ ถวายบังคมลาออกจากราชการ มาสร้างบ้านพักอาศัย อยู่ริมแม่น้ำเจ้าพระยาย่านวัดระฆัง ในพระนคร ฝั่งธนบุรี ซึ่งคุณหญิงบุญปั๋นได้ริเริ่มกิจการเรือแจว และเรือสำปั้นข้ามฟากแม่น้ำเจ้าพระยา ให้บริการ ประชาชน ข้ามฝั่งจากท่าเรือพรานนก ข้ามไปยัง ฝั่งท่ามหาราช มาตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ. 2463 (สุภาพรรณ พิชัยรณรงค์สงคราม และคณะ, 2563)

ภาพที่ 10: มหาเสวกตรี พระยาราชมนตรี (สง่า สิงหลกะ) และ คุณหญิงบุญปั๋น สิงหลกะ ตาและยายของภัทราวดี มีชูธน

ที่มา: http://www.apcbpi.com/upload/ebook/190130DVN/files/basic-html/page22.html

ช่วงเวลาที่ ภัทราวดี กำเนิดนั้น เป็นห้วงเวลาหลังจากมีการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ไปแล้วประมาณ 16 ปี โดย บิดาชื่อ ศาสตราจารย์ สอาด มีชูธน อดีตมหาดเล็ก ในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 และเป็นนักเรียนทุนหลวง ที่ได้รับพระราชทานทุน การ ศึกษาหลวง ในรัชกาลที่ 7 ให้ไปศึกษาต่อที่ Purdue University (มหาวิทยาลัยเพอร์ดู) ในมลรัฐอินเดียน่า ประเทศสหรัฐอเมริกา จนศึกษาจบสาขาวิศวกรรมเครื่องกล และกลับมารับ ราชการ ยังการรถไฟแห่งประเทศไทยเมื่อพ.ศ.2454 และเติบโตในอาชีพราชการ มาจนกระทั่ง ได้รับการเลื่อนตำแหน่งสูงสุด ตำแหน่งสุดท้าย เป็นอธิบดีกรมโรงงานอุตสาหกรรม ก่อนเกษียณอายุ ราชการ นอกจากนี้ ยังได้รับตำแหน่งอาจารย์ใหญ่คนแรกของโรงเรียนวิศวกรรมรถไฟ, อดีตกรรมการ สมาคมจัดการธุรกิจแห่งประเทศไทย, อดีตกรรมการสภาพัฒนาการเศรษฐกิจแห่งชาติ และอดีต กรรมการ บริษัทไทยโทรทัศน์ จำกัด (ช่อง 4 บางขุนพรหม) (สอาด มีชูธน, 2515) ตลอดจน ตำแหน่งศาสตราจารย์ (พิเศษ) มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จากการได้รับเชิญ เป็นอาจารย์พิเศษ สอนที่คณะพาณิชยศาสตร์และการบัญชี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ อีกด้วย (ภัทราวดี มีชูธน, 2561, น.10-11)

ภาพที่ 11: ศาสตราจารย์สอาด มีชูธน
บิดาของภัทราวดี มีชูธน
ที่มา: ห้องสมุดวิกหัวหิน

ส่วนมารดา ได้แก่ คุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ อดีตนางกำนัล ข้าราชบริพารในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งปฏิบัติหน้าที่ถวายงาน ในสมเด็จพระนางเจ้า อินทรศักดิ์ศจี และสมเด็จพระนางเจ้าสุวัฒนาพระวรราชเทวี ในรัชกาลที่ 6 ได้หัดสีไวโอลินตั้งแต่อายุ 9 ปี และยังได้รับการฝึกซ้อมให้เล่นจะเข้ จนได้ร่วมวงกับ พระองค์เจ้าอาทรทิพยนิภา พ.ศ. 2462 นอกจากนี้ยังเป็นนางละครหลวง เคยได้ร่วมแสดงละคร เมื่อ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงละคร โดยหัดละครกับครูยิ่ง (ครูละครกรมมหรสพ ในสมัยรัชกาลที่6 (สุภัทรา สิงหลกะ, 2537, น. 14-23) ได้รับ เครื่องราช อิศริยาภรณ์เหรียญรัตนาภรณ์ชั้นที่ 4 และได้รับพระราชทานคำนำหน้าว่า “คุณ” เมื่ออายุได้ 14 ปี

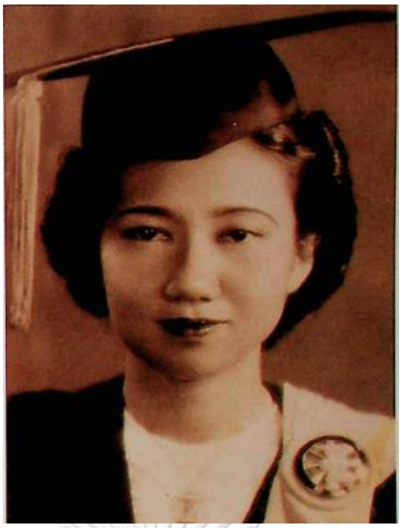
ภาพที่ 12: คุณหญิง สุภัทรา สิงหลกะ อายุ 16 ปี
เมื่อยังรับราชการ เป็นนางข้าหลวง
ที่มา: ห้องสมุดวิกหัวหิน

ภาพที่ 13 : พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอาทรทิพยนิภา
และรายนามนักดนตรีในวงศ์มโหรีหญิงล้วน ซึ่งคุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ *เป็นหนึ่งในสมาชิกประจำวง ตำแหน่งสีไวโอลินและซอด้วง*
ที่มา: สำนักศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

คุณหญิงสุภัทรา เป็นนักศึกษารุ่นแรกของคณะนิติศาสตร์ ลูกศิษย์ ศาสตราจารย์ปรีดี พนมยงค์ อดีตนายกรัฐมนตรี และผู้สำเร็จราชการ จาก มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และการเมือง ที่ก่อตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2477 โดยรับปริญญานิติศาสตร์บัณฑิตเมื่อ พ.ศ.2482 และเป็นหนึ่งในสตรีไทยรุ่นแรก ที่ได้สำเร็จการศึกษาสูงสุด นิติศาสตร์บัณฑิตจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จนได้เป็นนิติศาสตร์ บัณฑิตหญิงคนแรกของประเทศไทย และจากความรู้ ประสบการณ์ และความสามารถนี้เอง จึงได้รับเชิญให้ดำรงตำแหน่งสำคัญต่าง ๆ ดังนี้ (ภัทราวดี มีชูธน, 2561; มูลนิธิสุภัทรา สิงหลกะ, 2537)

ประธานกรรมการคณะเนติบัณฑิตและธรรมศาสตร์บัณฑิตหญิง ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็นสมาคม บัณฑิต สตรี ทางกฎหมายแห่งประเทศไทย ในพระบรมราชินูปถัมภ์ ซึ่งคุณหญิงสุภัทรา ก็ดำรงตำแหน่งนายกสมาคม และที่ปรึกษาสมาคมในเวลาต่อมา

- อดีตผู้พิพากษาสมทบศาลคดีเด็กและเยาวชนกลาง
- อดีตนายกสมาคมและที่ปรึกษาสมาคมสตรีนักธุรกิจและวิชาชีพแห่งประเทศไทย ในพระบรมราชินูปถัมภ์
- อดีตกรรมการสภาพัฒนาการเศรษฐกิจแห่งชาติ
- อดีตประธานสภาและที่ปรึกษา สภาสตรีแห่งชาติในพระบรมราชินูปถัมภ์
- อดีตสมาชิกวุฒิสภา
- ประธานมูลนิธิ "สุภัทรา สิงหลกะ"
- ผู้เขียนหนังสือ สิทธิสตรี: ประวัติและวิวัฒนาการของการเรียกร้องสิทธิสตรีไทย



ภาพที่ 14 : คุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ เมื่อสำเร็จการศึกษาเนติบัณฑิต รุ่นแรกของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และรุ่นแรกของประเทศไทยด้วยเช่นกัน

ที่มา: ห้องสมุดวิกหัวหิน

ธุรกิจส่วนตัวนั้น คุณหญิงสุภัทรา เป็นเจ้าของกิจการเรือข้ามฝากรุ่นที่ 2 โดยสืบทอดการดำเนินธุรกิจต่อจากคุณหญิงบุญปั๋น ผู้เป็นมารดา และต่อมา ได้ก่อตั้ง บริษัท สุภัทรา จำกัด เมื่อ พ.ศ. 2506 และบริษัท เรือด่วนเจ้าพระยา จำกัด เมื่อ พ.ศ. 2514 โดยดำรงตำแหน่งประธานบริษัทเรือด่วนเจ้าพระยาจำกัดนอกจากนี้ ยังเป็นเจ้าของและผู้อำนวยการโรงเรียนสุภัทรา ซึ่งยังดำเนินกิจการอยู่ในปัจจุบัน

ภาพที่ 15 : ศ.สอาด มีชูธนและคุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะบนเรือข้ามฟาก

ที่มา: ห้องสมุดวิกหัวหิน

ต่อมา ได้รับโปรดเกล้าฯ พระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์จุลจอมเกล้า ให้ใช้คำนำหน้าชื่อว่า “คุณหญิง” จากพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 เมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม 2512 (วันฉัตรมงคล ในรัชกาลที่ 9) (ราชกิจจานุเบกษา, 2512)

ภาพที่ 16 : คุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ

ที่มา: ห้องสมุดวิกหัวหิน

ภัทราวดี มีชูธน มีพี่สาวเพียงคนเดียว คือ สุภาพรรณ พิชัยรณรงค์สงคราม ปัจจุบัน ดำรงตำแหน่งประธานกรรมการ กลุ่มบริษัท สุภัทรา จำกัด แทนคุณหญิงสุภัทรา

ภาพที่ 17: ครอบครัว "มีชูธน"

ที่มา: ห้องสมุดวิกหัวหิน

ในด้านชีวิตสมรสนั้น ภัทราวดี มีชูธน ผ่านการสมรส 3 ครั้ง มีบุตรธิดารวม 4 คน

1) ประสิทธิชัย ศรีไตรรัตน์ พนักงานบริษัทการบินไทย จำกัด มีบุตร 1 คน และ บุตรี 1 คน คือ (1) นางสาว แวววดี ศรีไตรรัตน์ ผู้บริหาร ตลาดวังหลัง Theatre Residence และโรงเรียนอนุบาลสุภัทรา และ (2) นาย ฟาน ศรีไตรรัตน์ ผู้บริหารบริษัท สุภัทรา กรุ๊ป จำกัด และเรือด่วนเจ้าพระยา

2) ครรชิต ทิมกุล นักธุรกิจ มีบุตร 1 คน และ บุตรี 1 คน คือ (1) นาย มังกร ทิมกุล คลับดีเจ (2) นางสาว ภัทรวรินทร์ ทิมกุล เชฟและครูสอนทำอาหาร ประจำโรงเรียน ภัทราวดีหัวหิน

3) Sean Brady นักการทูตชาวแคนาดา ไม่มีบุตร (ภัทราวดี มีชูธน, 2561)

ภาพที่ 18: ภาพภัทราวดีและลูก ๆ

ที่มา: https://www.facebook.com/photo/fbid=10156448916302157&set=a.10150642856377157

2) อิทธิพลของครอบครัวต่อศิลปะการแสดง และพื้นฐานวิชานาฏยศิลป์ คีตศิลป์ไทย

ภาพที่ 19 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน ช่วง พ.ศ.2491 - พ.ศ.2503

ที่มา: ผู้วิจัย

เมื่อผู้วิจัยศึกษาประวัติของภัทราวดี พบว่า ภัทราวดีได้รับอิทธิพลด้านนาฏยศิลป์ไทยตั้งแต่ในวัยเด็ก โดยได้รับแรงสนับสนุนจากคนสำคัญโดยเฉพาะอย่างยิ่ง คุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะผู้เป็นมารดาซึ่งเป็นอดีตนางข้าหลวงและนางละครในคณะละครหลวงกรมมหรสพในรัชกาลที่ 6 ซึ่งมักจะมอบหมายให้ ไสว ผู้เป็นพี่เลี้ยงคนสนิทพาภัทราวดีไปชมมหรสพเล็ก ๆ เช่นคณะลิเกที่มาเปิดวิกแสดงให้ได้ชมอยู่บ่อยครั้งในซอยวัดระฆังละแวกบ้านที่อยู่ริมแม่น้ำเจ้าพระยา นอกจากนี้ภัทราวดียังได้ความคุ้นเคยกับศิลปวัฒนธรรมไทยจากไสว พี่เลี้ยงคนสนิทที่มีความสามารถในเชิงช่างไทยหลายวิชา

เช่น การตอกขันเงิน ร้อยดอกไม้ ทำอาหาร และยังผู้ชื่นชอบการอ่านหนังสือให้ภัทราวดีฟัง อีกทั้งยังร้องเพลงไทยเดิมรวมไปถึงมีฝีมือเย็บปักถักร้อยได้ เนื่องจากได้มีโอกาส ติดตามคุณหญิงสุภัทรามาแต่ครั้งที่ได้ถวายงานในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 ดังนั้นชุดเครื่องละครรำที่ภัทราวดีใส่สำหรับแสดงในวัยเยาว์นั้นจึงเป็นฝีมือของไสว ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า ภัทราวดีได้ซึมซับศิลปวิทยาเหล่านี้จากสภาพแวดล้อมและโดยเฉพาะอย่างยิ่งจากบุคคลต่าง ๆ ด้วยเช่นกัน ด้วยเหตุนี้จึงปรากฏว่าภัทราวดีมีความชอบในการแสดงคือชอบเล่นลิเกให้เพื่อน ๆ ชม ครั้งเป็นเด็กนักเรียนประจำที่โรงเรียนราชินี รวมถึงกลับมาบ้านในซอยวัดระฆังตอนสุดสัปดาห์ ก็ยังมีลักษณะนิสัยที่ชอบสอนเพื่อน ๆ ซึ่งก็คือเด็ก ๆ ในซอยเดียวกันให้เล่นลิเกและรำละคร และชอบตั้งตนเป็นผู้กำกับ สร้างเรื่องและสร้าง บทละครเอง ถึงจะไม่ชัดเจนนักในเวลานั้น ดังที่ภัทราวดีให้สัมภาษณ์ว่า “เป็นเด็กนักเรียนประจำในโรงเรียนราชินีชอบเล่นลิเกให้เพื่อน ๆ ดู” ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความรักความชอบในการแสดงที่ติดอยู่ในตัวตนของภัทราวดี แม้จะยังไม่มีความรู้สึกซึ้งในสิ่งเหล่านี้ (ภัทราวดี มีชูธน, 2561, น.41) นอกจากมหรสพที่จัดแสดงในละแวกบ้านแล้วภัทราวดียังได้มีโอกาส ไปชมการแสดงที่โรงละครแห่งชาติอันเป็นเวที ที่ทำให้ภัทราวดีเกิดความประทับใจต่อเทคนิคการสร้างฉากของกรมศิลป์เช่นฉากไฟไหม้ที่ทำได้เหมือนจริง ซึ่งจรัญ พูลลาภ กล่าวว่า ในช่วงพ.ศ. 2500 กรมศิลปากรมักนิยมจัดการแสดงละครเรื่องอิเหนา ตอนอิเหนาเผาเมือง โดยมีโหมด ว่องสวัสดิ์ศิลปินด้านทัศนศิลป์ไทยผู้มีชื่อเสียงเป็นผู้สร้างฉากโขนละครให้กับกรมศิลปากรในเวลานั้น (จรัญ พูลลาภ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 พฤศจิกายน 2564) นอกจากนี้ ภัทราวดียังมีความประทับใจเป็นพิเศษ ต่อการแสดงรำมโนราห์บูชายัญที่งดงามของบุนนาค ทรรทรานนท์ ลูกศิษย์คนสำคัญของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีย์ ซึ่งถือเป็นศิลปินคนโปรดหรือไอดอลคนหนึ่งของภัทราวดีในด้านนาฏยศิลป์ไทยอีกด้วย (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มกราคม 2564)

ภาพที่ 20: ภัทราวดีนั่งรอเพื่อน ที่จะมาเล่นด้วยตอนเย็น ๆ ใส่ชฎาใบลาน
จากวีดิทัศน์เปิดตัวภัทราวดีในงานแสดงเชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาติ ประจำปี 2557
ที่มา: ห้องสมุดวิกหัวหิน

ภัทราวดี มีชูธน กล่าวกับผู้วิจัยว่า ได้รับการปลูกฝังนาฏยศิลป์ไทยจากหลายแหล่งความรู้ ทั้งการเรียนในโรงเรียนการแสดงในงานสมาคมและการโชว์ในโทรทัศน์ รวมถึงการได้ชมนาฏยศิลป์ไทยมาอย่างหลากหลาย (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 22 เมษายน 2565) โดยหลักสูตรของโรงเรียนราชินีจะบังคับให้นักเรียนหัดรำรำเพลงช้า - เพลงเร็ว และรำแม่บทใหญ่ นอกจากนี้นักเรียนทุกคนจะต้องเล่นดนตรีไทยได้ 1 คนต่อ 1 เครื่องดนตรี ซึ่งถือเป็นหัวใจสำคัญของการวางพื้นฐานด้านนาฏยดุริยางคศิลป์ไทยให้แก่นักเรียน สอดคล้องกับเสาวณิต วิงวอน ซึ่งให้ข้อมูลเพิ่มเติมว่า เมื่อทราบว่าภัทราวดีเป็นรุ่นพี่ที่ราชินีหลายปี จึงเข้าใจว่าเหตุใด ภัทราวดีจึงมีพื้นฐานด้านนาฏยศิลป์ไทยแน่นด้วยเพราะว่า โรงเรียนราชินีบังคับให้นักเรียนสามารถรำละครไทย ขับร้องเพลงไทยเดิม และต้องสามารถเล่นเครื่องดนตรีไทยได้ 1 ชิ้น เป็นพื้นฐานสำคัญในการเรียน โดยไม่จำเป็นต้องเก่ง แต่ต้องเข้าใจ ดังนั้นพื้นฐานด้านนาฏยศิลป์ไทยของภัทราวดีจึงแน่นมาก (เสาวณิต วิงวอน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 เมษายน 2566) ณ โรงเรียนราชินีนี้เองที่ภัทราวดีได้มีโอกาสเรียนนาฏยศิลป์ไทยเป็นครั้งแรก โดยมีครูคนแรกคือ จรูญศรี ภักดี (จรูญ ภาสะลักษณ์) ครูละครสอนตัวพระจากวังสวนกุหลาบรุ่นเดียวกันกับ ลมุล ยมะคุปต์ และเฉลย ศุขวะณิช ผู้มีส่วนสำคัญในการวางรากฐานการเรียนการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร โดยฝึกหัดรำเป็นตัวพระ และยังสามารถเล่นเครื่องดนตรีจะเข้ได้ และต่อมาก็ได้มีโอกาสเรียนรำไทยเพิ่มเติมเป็นพิเศษที่โรงเรียนนาฏศิลป์วังบ้านหม้อกับม.ล.เล็ก กุญชร ซึ่งเป็นครูทำหน้าที่สอนตัวพระประจำทั้งที่โรงเรียนราชินีและโรงเรียนนาฏศิลป์วังบ้านหม้อ โดยได้หัดรำเชิญพระขวัญ รำฉุยฉาย รำกริชอิเหนา และรำดาวดึงส์ ซึ่งถือเป็นกระบวนการรำประเภทสร้างสรรค์ที่เป็นทั้งระบำและรำเดี่ยว นอกจากนี้ยังได้เรียนขับร้องเพลงไทยเดิมกับสุรางค์ ดุริยพันธุ์ และสุดจิตต์ ดุริยประณีต (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 2 พฤษภาคม 2564)

ภาพที่ 21 : ภัทราวดี มีชูธน แสดงรำสู่ขวัญ เมื่อเรียนที่โรงเรียนราชินี

ที่มา: หนังสือ ภัทราวดี มีชูธน

คุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ เป็นผู้ส่งเสริม ให้มีประสบการณ์การแสดงโดยให้ภัทราวดีได้มีโอกาสแสดงตามงานเลี้ยงต่าง ๆ ในฐานะนางรำประจำตัวของมารดา (ภาณิศา ภูวภิรมย์ขวัญ, 2551, น. 88) เช่น ในงานสังสรรค์วันเกิดของบุคคลสำคัญระดับประเทศอย่างหลวงวิจิตรวาทการ อดีตอธิบดีกรมศิลปากรคนแรก ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ภัทราวดี ไม่เป็นผู้ประหม่าในการแสดงตั้งแต่ยังเด็ก คุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ ได้กล่าวถึงภัทราวดีว่า ได้ไปแสดงตามการกุศลต่างที่คุญหญิงเป็นสมาชิกและได้แสดงต่อหน้าคนหมู่มาก “โก้เชียวล่ะ ไม่ตื่นเต้นขาสั่นจนเสียงาน” (มูลนิธิสุภัทรา สิงหลกะ, 2537, น.50)

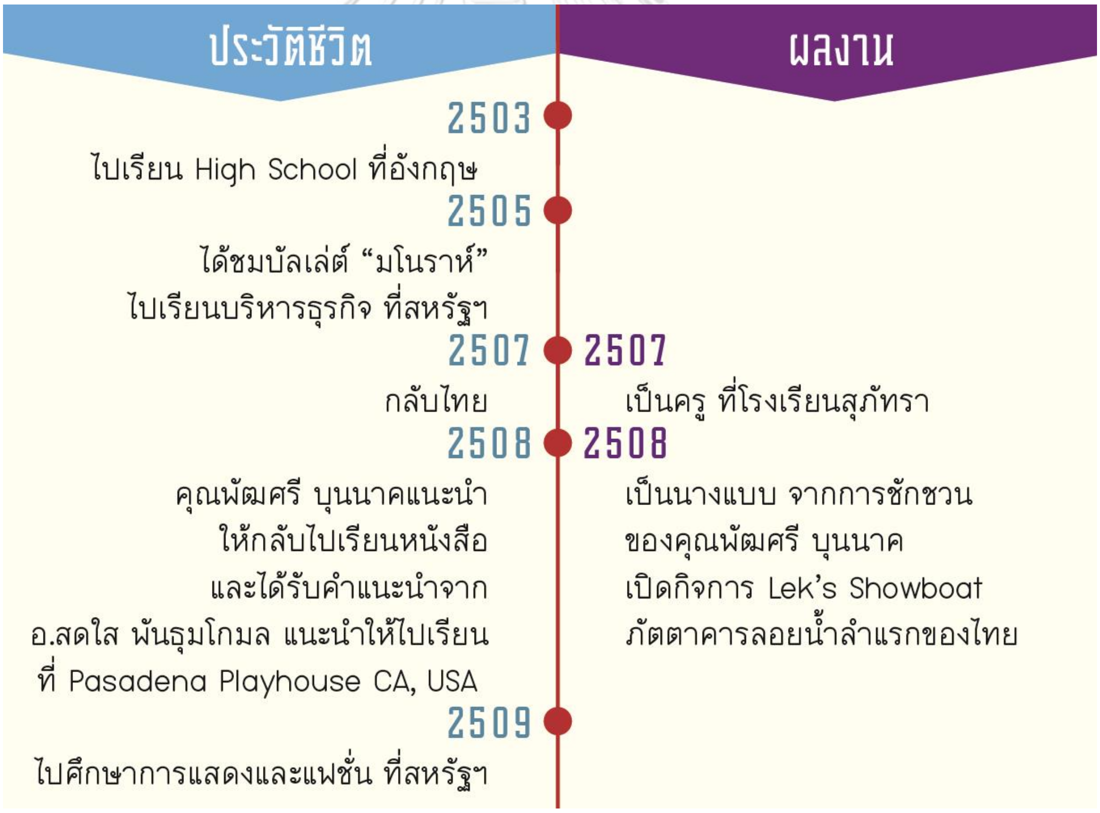
นอกจากนี้ระหว่างพ.ศ.2498 - 2500 ยังได้มีโอกาสแสดงสถานีโทรทัศน์ช่อง4บางขุนพรหม ในรายการการสอนนาฏศิลป์ไทยผ่านสถานีในรายการ “บทเรียนฟ้อนรำ” ร่วมแสดงออกอากาศกับเพื่อนนักเรียนในรายการโดยได้รับการคัดเลือก ให้เป็นคนรำอยู่ด้านหน้า ในชุดระบำดาวดึงส์ (เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ, 2553, น.90) โดยมี สัมพันธ์ พันธ์มณี เป็นทั้งครูสอนและผู้จัดรายการ ซึ่งเป็นยุคของการสอนรำไทยผ่านรายการทางสถานีโทรทัศน์ (มูลนิธิสุภัทรา สิงหลกะ, 2537, น.50) ครั้งนี้เอง ภัทราวดี ก็ได้มีโอกาสพบปะ กับบุคคลที่ภัทราวดีถือว่าเป็น ศิลปินต้นแบบหลายคน เช่น กำธร สุวรรณปิยะศิริ เย็นจิตต์ สัมมาพันธ์ และอารีย์ นักดนตรี ผู้มีความสามารถ และทักษะหลากหลาย เช่น มีเสียงดี มีความสวยแบบเย็น ๆ ร้องเพลงเพราะ หรือแม้แต่ ชูศรี มีสมมนต์ นักแสดงตลกที่เต้นระบำเก่งและร้องเพลงเพราะ มีการเคลื่อนไหวหรือ Movement ที่สวยงามที่สำคัญภัทราวดียังได้มีโอกาสพบกับบุคคล ที่ถือว่าเป็นศิลปินต้นแบบเรื่องการพูดไทยให้ชัดทั้งควบกล้ำคำภาษาไทย ซึ่งได้แก่ สุพรรณ บูรณะพิมพ์ ศิลปินนักแสดงผู้ที่มีความสามารถในการแสดงละครหลายรูปแบบโดยพูดออกเสียงอักขระได้ชัดเจนและร้องเพลงได้ไพเราะ

ภาพที่ 22 : ภัทราวดี มีชูธน รำชุดระบำดาวดึงส์
ในรายการของ สัมพันธ์ พันธุ์มณี ออกอากาศทางช่อง 4 บางขุนพรหม
ที่มา: ห้องสมุดวิกหัวหิน

สรุปช่วงชีวิตที่ 1

ศิลปวัฒนธรรมไทยมีความเชื่อมโยงกับชีวิตของภัทราวดีมาอย่างยาวนานในวัยเยาว์ซึ่งภัทราวดีได้รับการปลูกฝังจากการได้ชมการแสดงทั้งมหรสพขนาดเล็กเช่นวิกลิเกและขนาดใหญ่อย่างโรงละครแห่งชาติได้ใช้ชีวิตและการศึกษาที่หล่อหลอมด้านนาฏยศิลป์ไทยที่มีการสืบสานเชื่อมโยงสืบขึ้นไปได้ถึงบุคคลสำคัญอย่างกรมหลวงพิทักษ์มนตรีในสมัยรัชกาลที่ 2 และส่งผ่านนาฏยศิลปินสตรีคนสำคัญหลายคน (นภัสรัญชน์ มิตรธีรโรจน์ และสุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2022a) ผ่านสถานศึกษาวังบ้านหม้อและวังสวนกุหลาบมาถึงโรงเรียนราชินีมีมาตราฐานในการศึกษาถ่ายทอดกระทั่งมาถึงภัทราวดีทั้งวิชารำและขับร้องของไทย ที่ภัทราวดีมีความใส่ใจจดจำคุณลักษณะนาฏยศิลปินไทยที่ตนเองชื่นชม ทั้งในด้านการพูดที่ชัดเจนการแสดงที่มีพลังทั้งการใช้ลีลาการรำการเต้นการเคลื่อนไหวและการขับร้องเป็นความทรงจำแรกที่เป็นต้นแบบทางด้านความรู้ในความเป็นไทยขั้นพื้นฐานของภัทราวดีที่ผู้วิจัยขอใช้คำว่า “รากไทย”ซึ่งภัทราวดีไม่เคยทิ้งรากนี้ไปเลย

ช่วงที่ 2 (พ.ศ.2503 - 2513) การเรียนรู้หลักการและปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์สากลในต่างประเทศ



ภาพที่ 23 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2503 - พ.ศ.2509

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 24 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2511 - พ.ศ.2513

ที่มา: ผู้วิจัย

1) การศึกษาต่อในระดับมัธยมปลายที่ประเทศอังกฤษ (พ.ศ.2503 – 2507)

พ.ศ.2503 คุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ ตัดสินใจส่งภัทราวดี ไปศึกษาต่อในระดับมัธยมปลายที่โรงเรียน Micklefield School, Seaford, Sussex สหราชอาณาจักร ด้วยมีความคิดว่าการที่ให้อยู่เมืองไทย จะมีแต่คนเอาใจโดยเฉพาะพี่เลี้ยงที่ไม่รู้ว่าจะพูดหรือสอนอะไรและที่สำคัญไม่รู้จักช่วยตัวเอง (มูลนิธิสุภัทรา สิงหลกะ, 2537) นอกจากนี้ภัทราวดีกล่าวว่ามารดารับปากจะให้รางวัลด้วยการให้กลับมาบ้านได้ถ้าสอบได้ที่หนึ่ง (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 23 สิงหาคม 2563)

ภาพที่ 25 : ภัทราวดี มารดาและบิดา เมื่อจะเดินทางไปศึกษาต่อยังประเทศสหราชอาณาจักร

ที่มา: ภัทราวดี มีชูธน

โรงเรียน Micklefield School ที่ภัทราวดีกล่าวว่าต้องเรียนประวัติศาสตร์และวรรณกรรมตะวันตก ซึ่งมีการเน้นภาษาและท่าทางคือการใช้สุ้มเสียงประกอบท่าทางในการสอน แม้ในวิชาวิชาคณิตศาสตร์ที่ถึงแม้จะดูไม่เกี่ยวกับศิลปะ แต่ก็ทำให้ภัทราวดีสามารถเข้าใจในบทเรียนและสอบได้คะแนนดี โดยในระหว่างนั้น ได้ฝึกฝนศิลปะเพิ่มเติมอีกหลายอย่าง เช่น การร้องเพลง CHORUS การอ่านกลอนวรรณกรรม และยังได้ทำละครจากวรรณกรรมของ Shakespeare โดยโรงเรียนจะจัดให้มีการประกวดละครรวมทั้งหมดทุกชั้น ไม่สำคัญว่าใครจะเรียนอยู่ชั้นโตกว่าใครแต่ให้ความสำคัญต่อ

ความคิดสร้างสรรค์ ความสนุก ความน่าเอ็นดู ความชัดของคาแรคเตอร์และการแสดงบทบาทของผู้แสดง ซึ่งต้องให้ความสุข และประโยชน์แก่คนดู โดยไม่เครียด หรือ serious ที่สำคัญละครจะต้องมี Sense of humor (อารมณ์ขัน) สอดแทรกเป็นเสน่ห์ของการแสดง โดยเลือกกันเองว่าใครจะเล่นเป็นอะไร อันแสดงให้เห็นความเป็นประชาธิปไตยในระบบการศึกษาของอังกฤษ แต่ภัทราวดีเองไม่อยากเล่นเพราะคิดว่าหน้าตาตัวเองไม่เข้ากับเรื่องฝรั่ง เป็น(casting)การคัดเลือกตัวเองออกก็เลยเลือกที่จะทำหน้าที่ทำฉากและเครื่องแต่งกาย แต่แม้จะไม่ได้แสดงภัทราวดีก็ได้เพิ่มพูนแนวคิด ประสบการณ์และความรู้ของการทำเครื่องแต่งกาย ซึ่งโรงเรียน Micklefield สอนให้นักเรียนเป็นminimalist รู้จักความรู้ในการปรับใช้วัสดุอุปกรณ์ที่มีอยู่อย่างประหยัดเช่น การใช้เครื่องแบบนักเรียนที่มีอยู่มาสร้างเครื่องแต่งกายละคร โดยใช้ทั้งกระดาษ ผ้า และเศษผ้า มาตกแต่งและเย็บให้ออกมาเป็นชุดละครตามเนื้อเรื่อง อาทิ การใช้กระดาษมายัดต้นแขนเสื้อ แล้วถลกกลับทำเป็นเสื้อแขนพอง ทรงหมูแฮมในละคร Shakespeare เป็นต้น

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตให้เห็นประเด็นเรื่องการปลูกฝังในเรื่องการสร้างสรรค์จากวัสดุที่มีจำกัดต้นทุนต่ำแต่สามารถสื่อสารมีความหมายอย่างดีซึ่งมีอิทธิพลต่อผลงานของภัทราวดีเป็นอย่างมาก

นอกจากนี้ภัทราวดีไม่ได้ใช้เงินมากในขณะที่เรียน จึงสามารถออมเงิน โดยมารับประทานอาหารจีนในราคาประหยัด เพื่อซื้อตั๋วดูละครเวทีที่อังกฤษ อย่างเช่น ละครเรื่อง Sea Gull ตามอุปนิสัยการชมละครของภัทราวดี ซึ่งสอดคล้องกับอุปนิสัยของชาวอังกฤษ ที่ชอบคุยเรื่องวรรณคดี ละคร กลอน หนังสือ ในขณะที่เด็กไทยไม่ใคร่ที่จะคุยเรื่องประเภทนี้

ข้อสังเกตของผู้วิจัยจากชีวิตของภัทราวดีในช่วงที่ศึกษาอยู่ในประเทศอังกฤษ การมีส่วนร่วมในการทำละครโรงเรียน Micklefield ทำให้เห็นเรื่องของการปูพื้นฐานทางศิลปะว่ามีความแตกต่างในการเรียนรู้ทางศิลปะ คือ “ครูฝรั่งจะให้นักเรียนทำเองอย่างอิสระ แต่ถ้าเป็นครูไทยก็จะสั่งให้นักเรียนทำ หรือช่วยนักเรียนหมด” ดังนั้น นี่คือจุดเริ่มต้นของภัทราวดีในการเดินทางออกนอกกรอบคำว่า “อนุรักษ์” ซึ่งถือว่าเป็นกรอบเดิมของนาฏยศิลป์ไทย

ภาพที่ 26 : ภัทราวดี มีชูธน เมื่อศึกษาอยู่ที่ โรงเรียน Micklefield สหราชอาณาจักร
ที่มา: ห้องสมุดวิกหัวหิน

2) การได้ชมการแสดงบัลเลต์ชุด“มโนห์รา” (2505)

จากการศึกษาที่อังกฤษผู้วิจัยพบว่าภัทราวดีมีความชื่นชมกับกลวิธีในการถ่ายทอดบทเรียนด้วยการใช้น้ำเสียงผสมผสานกับท่าทาง เพื่อสื่อให้เกิด “ภาพจำ” ซึ่งภาพจำจากบทเรียนก็ทำให้ภัทราวดีสอบได้และได้รางวัลจากคุณหญิงสุภัทราสิงหลกะให้กลับมาประเทศไทยและได้พบกับการแสดงที่เป็นแรงบันดาลใจแรกในชีวิต

บัลเลต์เรื่องมโนราห์ประกอบบทเพลงพระราชนิพนธ์ชุด “The Kinari Suite” ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตรรัชกาลที่ 9 ซึ่งจัดแสดงในงานกาชาด ณ เวทีลีลาศ สวนอัมพร มีการผสมผสานการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทย เข้ากับบัลเล่ต์ เช่น ใส่ชุดบัลเล่ต์ แต่สวมรัดเกล้าแบบไทย การใช้มือ ในท่าจีบ แบบรำไทย ในขณะที่เท้าและขายังคงชี้เหยียดตรงอย่างบัลเล่ต์มีคำอธิบายการเต้นรำนี้เป็นแบบ “มือไทย เท้าฝรั่ง”

“ภาพจำ” ของภัทราวดีเกี่ยวกับบัลเลต์มโนราห์ของรัชกาลที่ 9 ภัทราวดีกล่าวว่าจดจำรายละเอียดขององค์ประกอบการแสดงชุดนี้ได้ เช่น เครื่องประดับรัดเกล้าและกรรเจียกจอนของตัวนางในนาฏยศิลป์ไทย ที่นำมาประดับผมของนักเต้นบัลเล่ต์และการใช้ถุงน่องตาข่ายติดเพชรเม็ดเล็กแพรวพราวจนทั่วให้ดูเหมือนลวดลายขานก หรือแม้แต่การใช้เครื่องแต่งกายที่ทอจากผ้าฝ้ายหรือผ้าสำลีวาดสีปะผ้ากระทั่งกลายเป็นหมวกรูปร่างเห็ดนำมาสวมใส่บนศีรษะ แล้วทำการเคลื่อนไหวโดยขยับจากพื้นขึ้นมาเป็นระบำเห็ด แม้ในสมัยนั้นยังไม่รู้จักบัลเล่ต์และไม่เข้าใจมากถึงองค์ประกอบ เช่น ดนตรี แสงสีเสียง เสื้อผ้า แต่สิ่งเหล่านี้ก็ทำให้เกิดความรู้สึกตื่นตาตื่นใจ ประทับใจและเกิดอุทานในใจว่า “ทำอย่างนี้ได้ด้วยหรือ?!” “สักวันอยากทำแบบนี้บ้าง” (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มกราคม 2564)

ภาพที่ 27 : การแสดงบัลเลต์เรื่องมโนห์รา 2505

ที่มา https://www.vogue.co.th/article/the-royal-ballet-of-king-bhumibol

เป็นที่น่าสังเกตว่าการแสดงบัลเลต์ชุดมโนห์ราเป็นนาฏยอลังการที่ใช้วง Symphony Orchestra บรรเลงเพลงพระราชนิพนธ์ “The Kinari Suite” รัชกาลที่ 9 มีการสอดแทรกท่ามือจีบแบบนาฏยศิลป์ไทยเพื่อเป็นการบ่งชี้สัญชาติตามภูมิศาสตร์อันเป็นแหล่งกำเนิดของวรรณกรรมที่นำมาใช้แสดงว่าเป็นเรื่องไทยและจัดแสดงขึ้นในประเทศไทยเท่านั้น ดังนั้นการแสดงชุดนี้จึงไม่จัดว่านาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (สิริธร ศรีชลาคม, 2543, น.22) แต่นับได้ว่าเป็นการได้รับชมการแสดงแบบร่วมสมัยเรื่องแรกในชีวิตของภัทราวดีซึ่งต่างจากที่เคยเห็นการแสดงละครมโนห์รารูปแบบจารีตการแสดงไทยที่บุนนาค ทรรทรานนท์เป็นผู้รำ

อย่างไรก็ตามสิ่งที่ผู้วิจัยมองเห็นได้ คือ อิทธิพลจากรูปแบบการแสดงบัลเลต์”มโนห์รา”นี้คือความกระตือรือร้นที่จดจำรายละเอียดทุกองค์ประกอบการแสดงที่พอเข้าใจได้ตามความรู้ที่ตนมีในขณะนั้นส่งอิทธิพลถึง ผลงานของภัทราวดีที่มีปรากฏอยู่ในหลายชุดการแสดง ยกตัวอย่างเช่น เครื่องแต่งกายสร้างสรรค์ชุดระบำเห็ดจากการแสดงบัลเล่ต์ “มโนห์รา” ได้กลายเป็นแรงบันดาลใจให้กับระบำใบบัวในผลงานละครเรื่อง “ร รัก ล ลิลิต ลิลิตพระลอ” ใน พ.ศ. 2552 ถึงแม้เวลาจะห่างกัน 50 ปี”

กล่าวได้ว่าด้วยรากฐานความรู้ในนาฏยศิลป์ไทยที่มีอยู่เดิม ทำให้ภัทราวดีได้เห็นความแตกต่างในการแสดงบัลเลต์ “มโนห์รา” และทำให้เกิดแรงบันดาลใจที่เกิดเป็นคำพูดว่า “ทำอย่างนี้ได้ด้วยหรือ?!” “สักวันอยากทำแบบนี้บ้าง” ดังปรากฏอยู่ในบทสัมภาษณ์ของภัทราวดี ที่ได้ให้ไว้กับภาณิศา ภูวภิรมย์ขวัญ (ภาณิศา ภูวภิรมย์ขวัญ, 2551, น.76) ซึ่งผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตได้ว่า ภัทราวดีบอกความตั้งใจของตนตั้งแต่วันนั้น ว่าในอนาคตจะเป็น “ผู้ริเริ่ม” โดยเป็นเจ้าของผลงานที่แตกต่าง “ไม่ซ้ำ” ในฐานะ “ผู้สร้างหรือผู้กำกับการแสดง”

หลังจากได้ชมบัลเล่ต์มโนห์ราชุดนี้แล้ว ภัทราวดีได้เดินทางกลับไปศึกษาต่อยังสหราชอาณาจักรอีกเป็นเวลา 2 ปี กระทั่งจบชั้นมัธยมปลาย ใน พ.ศ. 2507

ภาพที่ 28 : นักแสดงระบำเห็ด ในการแสดงบัลเลต์เรื่องมโนห์รา 2505

ที่มา: https://www.vogue.co.th/article/the-royal-ballet-of-king-bhumibol

ภาพที่ 29 : นักแสดงระบำใบบัว ในการแสดงละครเรื่อง ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ

ที่มา : ห้องสมุดวิกหัวหิน

3) การศึกษาด้านบริหารธุรกิจ ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา (พ.ศ.2507 - 2509)

หลังจากจบการศึกษา ณ สหราชอาณาจักรแล้ว คุณหญิงสุภัทรา ได้วางแนวทางการศึกษาต่อในชั้นอุดมศึกษาไว้ให้ภัทราวดีโดยให้ไปศึกษาต่อ ณ University of North Carolina

ภัทราวดีกล่าวว่าวัฒนธรรมของวัยรุ่นอเมริกันไม่เหมือนวัยรุ่นอังกฤษโดยเฉพาะผู้หญิงวัยรุ่นอเมริกันมักจะให้ความสำคัญและชอบคุยกันแต่เรื่องผู้ชายที่เล่นกีฬาฟุตบอล (อเมริกันฟุตบอล) และเรื่องแต่งหน้าทาเล็บ ที่ภัทราวดีถือว่าเป็นเรื่องไร้สาระ นอกจากนี้สังคมอเมริกันในยุคนั้น ยังมีการเหยียดผิวอยู่ค่อนข้างมากทำให้เป็นคนละเรื่องคนละสังคม กับอังกฤษที่สงบและรุ่มรวยทางวัฒนธรรมมากกว่า นอกจากนี้ด้วยความที่ภัทราวดีคิดว่าบริหารธุรกิจไม่ใช่สิ่งที่ตัวเองชอบและตัดสินใจ "กบฏ" ต่อพ่อแม่ด้วยการยกเลิกการเรียนและเดินทางกลับประเทศไทย ซึ่งไม่ตรงตามความต้องการของมารดาที่หวังจะให้กลับมาช่วยบริหารธุรกิจ

ซึ่งความคิดกบฏนี้ปรากฏอยู่ในบทสัมภาษณ์ ที่ภัทราวดีได้ให้ไว้กับหนังสือพิมพ์ The Voice of the Nation ก่อนหน้าที่จะตีพิมพ์ลงฉบับวันที่ 30 มิถุนายน 1975 (พ.ศ.2518) พาดหัวข่าวว่า “Women’s lib(eral) must start at home for career girl” ซึ่งแปลว่า “สิทธิเสรีภาพของสตรีสำหรับผู้หญิงทำงาน จะต้องเริ่มจากที่บ้าน”

มีย่อหน้าขยายพาดหัว ซึ่งสรุปจากบทสัมภาษณ์ภัทราวดี ว่า “The stairway that launches Patravadi Sritrairatana to show biz is laden with parental resentment, kinship disapproval and gossip. But close your ears and eyes against this discouragement and you will find in the first place that women’s lib should start at home.” (บันไดที่ส่งให้ภัทราวดี ศรีไตรรัตน์ไปสู่วงการบันเทิง ถูกปูลาดไปด้วยการปฏิเสธ จากผู้ปกครอง ความไม่เห็นด้วยของญาติพี่น้อง และคำนินทา แต่จงปิดหูปิดตาของคุณ ต่อสิ่งที่บั่นทอนจิตใจเหล่านี้ แล้วคุณจะพบว่า สิทธิ

เสรีภาพของสตรี ควรจะต้องเริ่มที่บ้าน) ในงานปาฐกถา/เสวนา “Career Girl” (พบสตรีหลายอาชีพ) ซึ่งจัดโดยหอสมุดแห่งชาติ เมื่อวันที่ 26 มิถุนายน พ.ศ. 2518

ภัทราวดีให้สัมภาษณ์กับ The Voice of the Nation ซึ่งตีพิมพ์เป็นภาษาอังกฤษว่า

“Be yourself, know what you want and rebel if necessary” Pataravadee, better known as Lex Sritriaratana, told the Thai youth over the weekend in a talk on “Career Girl”, in the National Library during a discussion programme to celebrate International Women’s Year.

Now at the peak of her show biz career, she is both an award-winning movie star and first-class nightclub singer. Lex said that now she is absolutely happy for having achieved what she had wanted in life.

“I was none of the grade A nor B student during my school years,” said the 28-year-old personality. “Dad wanted me to go into physics, Mom wanted me to take business administration,” Lex said, referring to her society parents, Mr Sa-aad Meejdhon, the late Director General of the Science Department, Ministry of Industry, and her businesswoman mother, Khunying Supatra Singhalaka Meejudhon, of whom she is their second and younger heiress.

“Fine, they wanted it that way, so they sent me to england with the hope that I took either o their desirable pursuits of studies,” she paused in reminisces of the past conflicts.

“They were all wrong, for I made up my mind in England that I like something nicer than business administration of physics, something that did not require your intellect but something you know that you are for it,” she continued.

Lex said that she took fashion design and later drama against her parents’ wishes, who just frowned upon her a little bit but later let “the bygones be bygones.”

ซึ่งแปลเป็นภาษาไทยได้ว่า

“จงเป็นตัวของตัวเอง รู้ตัวว่าต้องการอะไร และ "ขบถ" หากจำเป็น” ภัทราวดี หรือ เล็ก ศรีไตรรัตน์ บอกกับเยาวชน ในสุดสัปดาห์ที่ผ่านมา ในการ

ปาฐกถาเรื่อง “ผู้หญิงทำงาน” ที่หอสมุดแห่งชาติ ระหว่างช่วงเสวนา เพื่อเฉลิมฉลองปีสตรีสากล

ภัทราวดีในจุดสูงสุดของอาชีพธุรกิจบันเทิง เป็นทั้งดาราภาพยนตร์เจ้าของรางวัล และนักร้องชั้นหนึ่งของไนท์คลับ กล่าวว่า ในปัจจุบันเธอมีความสุขเป็นอย่างยิ่งกับการได้มา ซึ่งความสำเร็จในสิ่งที่เธอต้องการในชีวิตตลอดมา

“ฉันไม่ใช่ทั้ง นักเรียนเกรดเอ หรือเกรดบี ในระหว่างที่เรียนหนังสือในโรงเรียน” เล็กในวัย 28 กล่าว

“พ่อต้องการให้ฉันเรียนด้านฟิสิกส์ ส่วนแม่ก็ต้องการให้ฉันเรียนด้านบริหารธุรกิจ” เล็กพูดถึง บุพการีที่มีชื่อเสียงในสังคมทั้งสองคน คือ นายสะอาด มีชูธน อดีตผู้อำนวยการกรมวิทยาศาสตร์ กระทรวงอุตสาหกรรม และคุณแม่นักธุรกิจของเธอ คุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ มีชูธน ซึ่งภัทราวดีเป็นทายาทคนเล็ก

“ได้ ถ้าพวกท่านต้องการเช่นนั้น ดังนั้น พวกท่านจึงส่งฉันไปอังกฤษ โดยหวังว่า ฉันจะเลือกเรียนสายใดสายหนึ่ง ตามสิ่งที่พวกท่านต้องการให้เรียน” เธอหยุดเพื่อระลึกถึงความขัดแย้งในอดีต

“พวกท่านคิดผิด เพราะฉันได้ตัดสินใจในขณะที่อยู่อังกฤษ ว่าฉันต้องการบางสิ่งที่ดีกว่าบริหารธุรกิจ หรือฟิสิกส์ บางสิ่งที่ไม่ต้องการความรู้ความสามารถเชิงวิชาการ แต่บางสิ่งที่คุณรู้ว่า คุณเกิดมาเพื่อสิ่งนั้น”

เธอเล่าต่อเล็กบอกว่า เธอเลือกเรียนวิชาออกแบบแฟชั่น และต่อมาเรียนด้านการแสดง ซึ่งตรงกันข้ามกับความหวังของพ่อและแม่ ซึ่งรู้สึกผิดหวังในตัวเธอเล็กน้อย แต่ภายหลังก็ปลงใจว่า “อะไรที่ผ่านไปแล้ว ก็ให้ผ่านไป”

THE VOICE OF THE NATION, Bangkok Monday, June 30, 1975

Lex tells all.....

Women's lib must start at home for career girl

The stairway that launches Pataravadee Sritrairatana to show biz is laden with parental resentment, kinship disapproval and gossip. But close your ears and eyes against these discouragements and you will find in the first place that women's lib should start at home.

"Be yourself, know what you want and rebel if necessarily" Pataravadee — better known as Lex Sritriaratana — told the Thai youth over the week-end in a talk on "Career Girl, in the National Library during a discussion programme to celebrate International Women's Year.

Now at the peak of her show biz career — she is both an award winning movie star and first class nightclub singer — Lex said that now she is absolutely happy for having achieved what she had wanted in life.

"I was none of the grade A nor B student during my school years," said the 28 year-old personality. "Dad wanted me to go into physics, Mom wanted me to take business administration," Lex said, referring to her society parents, Mr Sa-aad Meejudhon, the late Director General of the Science Department, Ministry of Industry and her businesswoman mother, Khunying Supatra Singabalaka Meejudhon, of whom she is their second and youngest heiress.

"Fine, they wanted it that way, so they sent me to England with the hope that I took either of their desirable pursuits of studies," she paused in reminisces of the past conflicts.

"They were all wrong, for I made up my mind in England that I like something nicer than business administration or physcis — something that did not require your intellect but something you know that you are for it," she continued.

Lex said that she took fashion design and later drama against her parents' wishes, who just frowned upon her a little bit but later let "the bygones be bygones."

"I got back home and

ภาพที่ 30 : กฤตภาคบทสัมภาษณ์ ภัทราวดี มีชูธน คอลัมภ์ The Voice of The Nation

ที่มา: ห้องสมุดวิกหัวหิน

ภัทราวดีกลับมาประเทศไทยและมีโอกาสได้รู้จักกับเพื่อนรุ่นพี่ คือ พัฒศรี บุนนาค นางแบบผู้มีชื่อเสียงคนสำคัญ และเป็นต้นแบบของวงการนางแบบไทยรุ่นแรกของ มจ.ไกรสิงห์ วุฒิชัย

ซึ่งเปิดโรงเรียนสอนตัดเสื้อ (ซึ่งมารดาของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ เป็นครูใหญ่ของโรงเรียนในขณะนั้น) โดย พัฒศรี เป็นบรรณาธิการหน้าแฟชั่นของหนังสือพิมพ์บางกอกโพสต์ โดยได้พบกับภัทราวดีเป็นครั้งแรกที่ห้องเสื้อวรชาติ ชาตะโสภณ ร้านตัดเสื้อมีชื่อเสียงซึ่งคุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ นิยมไปใช้บริการ และในครั้งนั้นภัทราวดีก็ได้รับการชักชวนจากพัฒศรีให้ลองไปเป็นนางแบบถ่ายรูปลงหนังสือพิมพ์บางกอกโพสต์ประกอบกับภัทราวดีมีความสนใจ จึงได้ตอบตกลง

ภาพที่ 31 : พัฒศรี บุนนาค
นางแบบรุ่นพี่ที่ภัทราวดีสนิทที่สุด
ที่มา: https://th.hellomagazine.com/fashion/celebrity-style/patsri-bunnag-frist-thai-style-icon/

ภัทราวดีเริ่มต้นผลงานนาฏกรรมสร้างสรรค์ครั้งแรกด้วยการเปิดตัวธุรกิจ Lex’s Show Boat โดยดัดแปลงเรือรับจ้างข้ามฟากที่มีชื่อว่า “ภัทราวดี” ของ คุณหญิงสุภัทราให้เป็นเรือสำราญที่ภัทราวดีเรียกว่า ภัตาคารลอยน้ำ

Chulalongkorn University

ภัทราวดีกล่าวว่า ใช้วิธีจ้างพนักงานล่วงเวลา ให้เป็นพนักงานขับเรือ 1 คน และนายท่า 1 คน ซึ่งเป็นผู้หญิง ซึ่งทำหน้าที่ผู้ช่วยเสริฟน้ำและอาหารพร้อมกับตนเองไปด้วย ส่วนคนทำอาหารได้แก่พี่เลี้ยงไสว และนักไวโอลิน 1 คน ให้บริการลูกค้าต่างชาติที่พักอยู่โรงแรมโอเรียนเต็ลประมาณ 10 คน โดยมีเส้นทางล่องเรือเริ่มจากโรงแรมโอเรียนเต็ล มุ่งหน้าขึ้นเหนือไปถึงวัดอรุณราชวรารามราชวรมหาวิหารแล้ววนกลับ แขกต่างชาติสำราญกับการชมความงามของบรรยากาศวิวสองฟากฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยายามพระอาทิตย์ตกดิน โดยให้บริการเฉพาะเสาร์และอาทิตย์ (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 23 สิงหาคม 2563) สุภาพรรณ พิชัยรณรงค์สงคราม เรียกเรือประเภทนี้ว่า Cocktail cruise ซึ่งไม่เคยมีเรือให้บริการลักษณะนี้มาก่อนในแม่น้ำเจ้าพระยา กระทั่งปี 2514 บริษัทเรือด่วนเจ้าพระยาจำกัดจึงตกลงทำ Joint Venture กับโรงแรมโอเรียนเต็ลในธุรกิจนี้ (สุภาพรรณ พิชัยรณรงค์สงคราม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 กรกฎาคม 2564)

ภาพที่ 32 : ภัทราวดี ต้อนรับแขกที่มาลงเรือ Lex's Show Boat
ที่มา: ภัทราวดี มีชูธน

ธุรกิจ Lex's Show Boat นี้ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อคุณหญิงสุภัทราเป็นผู้ให้การสับสนุนในการทำธุรกิจนี้ อย่างไรก็ตามภัทราวดีก็ทิ้งธุรกิจนี้โดยกล่าวถึงสาเหตุสองประการคือ

ความเห็นของกุศะ ปันยารชุน ผู้จัดการบริษัทท่องเที่ยว World Travel Service และเป็นเพื่อนของมารดาให้ความเห็นว่า ด้วยวัยเพียง 16 ปีความคิดและสภาวะอารมณ์ยังไม่นิ่งเกิดเบื่อและอยากเลิก ใครจะรับผิดชอบกิจการต่อ ทำให้ภัทราวดีไม่พอใจและไม่เห็นด้วยกับกุศะ ในช่วงเวลาเดียวกันนี้เองก็มีสาเหตุที่ 2 เกิดขึ้น คือภัทราวดีเกิดผิดหวังในความรักและไม่อยากอยู่ในประเทศไทยอีกต่อไป และเมื่อนึกถึงคำพูดของกุสะก็ทำให้ภัทราวดีเข้าใจคำพูดของผู้ใหญ่ที่แสดงให้เห็นวุฒิภาวะแบบวัยรุ่นของตนที่ขาดการจดจ่อต่อเนื่องในขณะนั้น ด้วยเหตุนี้ ภัทราวดี จึงตัดสินใจมุ่งหน้ากลับไปศึกษาต่อ ที่สหรัฐอเมริกา (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 23 สิงหาคม 2563) มีข้อสังเกตที่ชี้ให้เห็นได้ว่า ภัทราวดีในช่วงนั้นยังถือได้ว่าเป็นมือใหม่ ไม่มีประสบการณ์ทางธุรกิจ โครงการจึงต้องล้มเลิกไปในที่สุด

อย่างไรก็ตาม ในช่วงเวลาสั้น ๆ กับการสร้างนาฏกรรมผ่านบนธุรกิจเรือ Lex's Show Boat นี้ ก็ถือเป็นการเปิดตัวภัทราวดี มีชูธนในสังคมชั้นสูง ซึ่งในมุมมองของผู้วิจัยเรื่องเรือสำราญนี้สะท้อนให้เห็นว่าภัทราวดีมีแนวคิดที่จะเป็น “ผู้ริเริ่ม” ทำในสิ่งที่ยังไม่มีใครทำมาก่อน

4) การศึกษาต่อสหรัฐอเมริกา (พ.ศ.2509 - 2513) ด้านการแสดง และ แฟชั่น

การที่ภัทราวดีเดินทางไปศึกษาต่อด้านการแสดงและแฟชั่นยังสหรัฐอเมริกาในยังครั้งนี้ ภัทราวดีได้รับการชี้แนะและสนับสนุนจากบุคคลสำคัญ 2 คน คือ พัฒศรี บุนนาค และสดใส พันธุมโกมล พัฒศรี บุนนาคให้แนวคิดในการเรียนต่อกับภัทราวดีว่า “มีพรสวรรค์อย่างเดียวไม่ได้ ต้องมีความรู้ในวิชาชีพด้วย" และที่สำคัญประเทศไทยยังขาดบุคลากรด้านนี้ ดังนั้นถ้าไปเรียนด้านนี้กลับมาจะมีงานทำแน่นอน” ในขณะที่สดใส พันธุมโกมล แนะนำแรกของสดใสแนะนำให้ภัทราวดีไปเรียนระดับปริญญาด้านการแสดงที่ UCLA (University of California, Los Angeles) พัฒศรี บุนนาคจึงแนะนำให้ไปเรียนวิชาการออกแบบแฟชั่น ที่ Jocelyn Ryan Studio ที่ตั้งอยู่ ณ นครลอสแองเจลลิสเช่นเดียวกัน แต่ด้วยภัทราวดีประสงค์ต้องการเรียนสายอาชีพเพื่อจะได้ทำงานได้ทันที สดใสจึงแนะนำให้ไปเรียนที่ Pasadena Playhouse แทน ด้วยเพราะสถาบันแห่งนี้เป็นทั้งโรงละครและโรงเรียนสอนการแสดง เปิดสอนหลักสูตรระยะสั้น สอนคล้องกับความต้องการตนที่จะกลับมาเป็น “ผู้ริเริ่ม” ได้ (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มกราคม 2564)

จากความทรงจำ ภัทราวดีได้เล่าเรื่องราวประสบการณ์การเรียนการฝึกวิชานาฏกรรมการละครจากตะวันตกที่ Pasadena Playhouse เป็นหลักสูตร 2 ปี โดย 1 ปีมี 2 เทอม โดยในเทอม 1 จะต้องทำละคร 1 ฉากในทุกอาทิตย์จากวรรณกรรม ประวัติศาสตร์หรือเรื่องอะไรก็ได้ที่เป็นที่รู้จัก ซึ่งโดยมากจะเป็นวรรณกรรมอเมริกัน เช่น วรรณกรรมของ Tennessee William เรื่อง “Streetcar Named Desire”ของKen Kesey เรื่อง “One Flew Over the cuckoo's nest” และ Edward Lear เรื่อง “The Owl and the Pussycat”

โดยสอนให้ทำแค่ฉากเดียวแต่ต้องอ่านบททั้งเรื่องเพื่อที่จะได้รู้ที่มา (background) และจุดมุ่งหมาย (objectives) อันเป็นเนื้อหา (content) และบริบท (context) ของตัวละคร อันเป็นสภาพแวดล้อมของตัวละคร โดยไม่เน้นองค์ประกอบในการแสดง แต่ให้ความสำคัญไปที่การแสดง (acting)

ในเทอม 2 จึงฝึกหัดทำละครทั้งเรื่องกับรุ่นพี่ โดยหน้าที่ส่วนใหญ่ของ ภัทราวดีคือทาสีฉาก ความรู้พื้นฐานด้านการแสดง เช่น การอบอุ่นร่างกายก่อนการแสดง การฝึกสมมุติตัวเล็ก-ตัวใหญ่ การใช้เสียงกับการแสดง (Voice) การฝึกภาษากายในการเล่นละครใบ้ และการฝึกทำฉากเบื้องหลัง (Backstage)

วิชาแต่งหน้า (make up) ได้การแต่งหน้าเป็นบุคคลในประวัติศาสตร์ อย่าง พระนางวิคตอเรียของอังกฤษหรือแต่งเป็นตัวละครเหนือธรรมชาติ เช่น ภูติผีปีศาจโดยให้รู้จักแสงเงาที่ใบหน้าของคนรู้จักการเน้นเงา (shading) - การสอนเทคนิคการแต่งหน้าด้วยการนำดินน้ำมันมาให้ปั้นเป็นโครงกะโหลกมนุษย์ตามแต่ละชาติพันธุ์ ทั้งคนผิวขาว ผิวดำและคนผิวเหลือง ซึ่งเมื่อปั้นเสร็จแล้ว ก็ให้ลงสีเพื่อที่จะได้เข้าใจการแต่งหน้าทั้งส่วนคิ้วตาและปาก

การแต่งหน้า effect เช่น ใบหน้ามีแผล หน้าผี และหน้าคนแก่โดยใช้วัสดุต้นทุนต่ำ ซึ่งพอถึงเวลาสอบแต่งหน้าในปี 1 ภัทราวดีเลือกสอบแต่งหน้าเป็น Michael Jackson โดยทดลองแต่งให้เป็นผิวขาว ซึ่งในยุคนั้น Michael ยังคงมีผิวดำ และไม่ได้เปลี่ยนสีผิวให้ขาว ซึ่งเทคนิคเหล่านี้ปรากฏอยู่ในการแสดงยุคต่อมาของภัทราวดี เช่น ในละครเวทีเรื่องสามัคคีเภทคำฉันท์ (2558) ซึ่งภัทราวดีแสดงเป็นวัสสการพราหมณ์ โดยใช้ต้นแบบจาก Albert Einstien

ภาพที่ 33 : ภัทราวดี มีชูธนกับการแต่งหน้าจากละครเวทีเรื่อง สามัคคีเภทคำฉันท์

ที่มา: ห้องสมุดวิกหัวหิน

ในปีที่ 2 เป็นการเรียนเกี่ยวกับการแสดง โดยต้องเรียนรู้การสร้างละครด้วยตัวเอง ซึ่งเป็นการสอนทีละนิดเพื่อทำให้เกิดความแม่นยำและมั่นใจ โดยเริ่มสอนตั้งแต่

การสร้างสมาธิ โดยเริ่มจากการนอนนิ่ง ๆ แล้วให้สร้างเรื่องเองกับการกระดิกนิ้วไปถึงข้อมือ แขน ฝึกให้สมองคิดสร้างเรื่องที่แสดงอารมณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การฝึกเรื่องเหตุและผล (Cause-Effect) ในการสร้างเรื่องว่ามีเหตุและผลเชื่อมโยงกันอย่างไร โดยเริ่มจากการฝึกขยับร่างกายให้เกิดความรู้สึกตั้งแต่การกระดิกนิ้ว ส่งไปถึงข้อมือแขนไปจนถึงการฝึกให้สมองคิดและสร้างเรื่องที่ส่งถึงการแสดงอารมณ์ซึ่งจะเป็นอารมณ์โกรธหรืออารมณ์อะไรก็ได้ตามจินตนาการโดยฝึกปฏิบัติเป็นลำดับซึ่งจะนำไปสู่ความเข้าใจพื้นฐานชีวิตจริงว่าเราจะทำเช่นนั้นหรือไม่เพราะเหตุใด เช่น หากต้องแสดงลักษณะการพูดของเชื้อพระวงศ์ก็ต้องคุมเสียงมาก ไม่ปล่อยเต็มเสียงคือต้องมีความรู้ในทุกอย่างในตัวละครที่แสดง เพื่อให้มีความกลมกลืน (harmony) บนความหลากหลายลักษณะในธรรมชาติ เช่น เมื่อแสดงความฉลาดก็มีความฉลาดหลากหลาย หรือเมื่อแสดงความโง่ก็มีโง่หลายแบบ แม้แต่บทนางเอก ก็มีนางเอกแบบที่มีสติปัญญาฉลาดเฉลียว และนางเอกแบบโง่แถมแก้ปัญหาไม่เป็น ทั้งนี้ให้ดูจากพื้นฐาน (background) ตัวละคร เช่น การศึกษาหรือใครเลี้ยงดูมาเป็นต้น

การฝึกโยนรับส่งลูกบอลพร้อมคำพูดที่บอกอารมณ์ เช่น ในการพูดประโยคว่าฉันรักเธอ โดยครูจะคอยดูการโยนการรับส่งบอลทั้งท่าทางที่ส่งไปและส่งกลับหรือส่งต่อว่ามีปฏิกิริยาใดในการโต้ตอบทั้งคล้อยตามและขัดแย้ง ซึ่งการส่งลูกบอลเปรียบได้กับการกระทบและกระเทือนของอารมณ์ โดยจะต้องมีจุดโฟกัสที่สำคัญคือนัยน์ตาซึ่งแสดงถึงสมาธิที่จดจ่อและจับจ้องดังนั้นความสนุกจึงอยู่ที่นักเรียนต้องฝึกไปหาคาแรคเตอร์ เมื่อได้รับบทบาทในการแสดงว่าแสดงเป็นตัวละครอะไร แล้วก็ต้องแต่งหน้าเองตามบทบาทที่ได้รับ (นี่คือการเรียนรู้พื้นฐาน)สำหรับเรื่องการฝึกผลิตละคร ภัทราวดีกล่าวว่า มีการกำหนดให้เข้ากลุ่มฝึกกับนักเรียนรุ่นพี่ โดยนำเรื่องที่มีอยู่แล้วมาแสดงเพราะเป็นการฝึกให้ลอกเลียนแบบ (Copy) ให้เก่ง และแสดงให้ได้ดีก่อน หลังจากนั้นพอไม่มีเรื่องที่จะแสดงแล้วหรือเบื่อแล้ว ค่อยสร้างเรื่องมาแสดงเอง เช่น เลือกเรื่องในตำนานหรือประวัติศาสตร์มาแสดงเป็นต้น นำมาสร้างเป็นละครแนวอะไรก็ได้โดยให้ฝึกทำบทเอง เช่น แนวละครเพลงมิวสิเกิล (musical) ที่สำคัญที่สุดคือ ต้องนำมาทำในสไตล์ที่คนอื่นยังไม่ได้ทำ (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มกราคม 2564)

ข้อสังเกตที่สำคัญของผู้วิจัยต่อการเรียนที่ Pasedena Playhouse ของภัทราวดีนี้ คือการสอนให้ผลิตละคร โดยเริ่มต้นที่เลือกเรื่องที่เป็นที่รู้จักมาแสดง และสร้างในรูปแบบที่ไม่ซ้ำใคร

ในด้าน Fashion นั้น ภัทราวดีกล่าวว่าเรียนเพิ่มเติมนอกเวลาเอง โดยเรียนวิชาชีพนางแบบ (Modelling) การเดินแบบ Fashion Show บน Catwalk การแต่งหน้า (Makeup) แบบนางแบบตลอดจนการออกแบบแฟชั่น (Fashion Design) ที่ "Jocelyn Ryan Studio" ที่เมืองลอสแองเจลลิส ซึ่งเป็นหลักสูตร 6 เดือน ที่นอกจากได้เรียนการเดินแบบแล้ว ยังได้ประสบการณ์ในการเน้นนำเสนอการขาย (Sale) ทำให้ได้เรียนรู้แบบปฏิบัติไปด้วยว่าต้องแต่งตัวอย่างไรและเดินแบบอย่างไรให้สวยเข้ากับเสื้อผ้าที่สวมใส่ซึ่งยังต้องสามารถอธิบายข้อดีของตัวผ้าและดีไซน์ที่น่าสนใจให้ลูกค้าฟังได้เข้าใจอีกด้วย (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 สิงหาคม 2563)

ภัทราวดีกล่าวเสริมเรื่องบุคลิกของตนในการเดินแบบว่า ครูฝรั่งวิจารณ์ว่าภัทราวดีเป็นคนที่มีรูปร่างไม่สวยแต่เดินสวย ซึ่งภัทราวดีสันนิษฐานว่า น่าจะเป็นเพราะตนเองมีพื้นฐานรำไทยมาก่อน จึงทำให้มีลักษณะของการใช้แขนขามือที่ไม่ขัดเขิน และลำตัวตั้งตรงดูสง่า (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มกราคม 2564) ซึ่งในความเห็นของผู้วิจัย ภัทราวดีมักให้ความสำคัญกับ center (แกนกลาง) ของลำตัว ซึ่งภัทราวดีก็เป็นตัวพระในละครรำประกอบกับการสอนเรื่องการเคลื่อนไหว นอกจากการการทิ้งน้ำหนักกดลงก็จะสอนให้ลูกศิษย์คิดว่ามีเชือกหรือเอ็นที่ผูกอยู่แกนกลางตัวเราผ่านศีรษะแล้วดึงตรงขึ้นไปก็จะทำให้รู้สึกว่าตัวตรงได้ตลอดเวลา เพราะแกนนี้ ซึ่งภัทราวดีสามารถนำมาปรับใช้กับการสร้างบุคลิกการเดินแบบของตน

ภาพที่ 34 : ภัทราวดีโพสต์ท่าแบบเปิดเผยกับการเรียนวิชาออกแบบแฟชั่น

ที่มา: ภัทราวดี มีชูธน

ข้อสังเกตในชีวิตช่วงนี้ ผู้วิจัยพบว่า มีเหตุการณ์ต่าง ๆ มากมายที่ส่งผลต่อพัฒนาการทั้งความคิดและทักษะความรู้ในการสร้างนาฏกรรมการแสดงของภัทราวดี ดังนี้ (1) ความประทับใจในการจดจำเป็นภาพทำให้สนุกเหมือนกับดูการแสดงสำหรับการเรียนการสอนศิลปศาสตร์ผ่านการแสดงที่โรงเรียนในประเทศอังกฤษที่เน้นภาษาและท่าทาง (2) ความรู้จากรากไทยทำให้มีความรู้ในสิ่งที่แตกต่างระหว่างนาฏยศิลป์ของเดิมและของใหม่ (3) แรงบันดาลใจแรกในชีวิตจุดประกายปรารถนาที่วันหนึ่งจะเป็นผู้สร้างและกำกับการแสดงจากการได้ชมความตื่นตาตื่นใจในรูปแบบการแสดงและองค์ประกอบการแสดงจากการชมบัลเลต์ “มโนห์รา”ของรัชกาลที่ 9 (4) แนวคิดของความเป็นผู้ริเริ่มสร้างในสิ่งที่ไม่มีใครทำกับการสร้างนาฏกรรมการเปิดตัวเรือ Lex’s Show Boat (5) การสนับสนุนของมารดาในการศึกษาและการส่งเสริมให้ลูกรู้จักพึ่งตนเองและให้เลือกสิ่งที่ชอบที่รักในแบบตนเองกับการเรียนการสอนลักษณะปฏิบัติด้วยตนเองเพื่อเรียนรู้ (Learning By Doing) อันเป็นวิธีที่ภัทราวดีชื่นชอบในการเรียนรู้มากที่สุด และต่างกับการนั่งเรียนในห้องเรียนอย่างวิชาธุรกิจ (6) การใช้ชีวิตในต่างประเทศที่ได้ประสบการณ์จากฝึกการทำงานและการได้รับอิทธิพลทางศิลปวัฒนธรรม

สรุปช่วงชีวิตที่ 2

ภัทราวดีได้ไปเรียนเรียนศิลปะการแสดงจากต่างประเทศทำให้ได้รับความรู้ทั้งทางด้านเนื้อหาสาระวิชาการจัดการแสดงละครต้องมีความรู้ในด้านต่าง ๆ เช่น (1) ประเภทของละครไม่ว่าจะเป็นโศกนาฏกรรม (Tragedy) ละครประโลมโลก (Melodrama) สุขนาฏกรรม (Comedy) ละครตลก (Farce) (2) เนื้อหาในการวางโครงสร้างของบทละครหรือ การดำเนินเหตุการณ์ของเรื่อง (Dramatic Structure of a Play) (3) คุณภาพของบทละครแบบให้คติและแบบสร้างความประทับใจ คุณภาพของผู้ประพันธ์บทละคร (4) การแสดงละครแสดงออกด้วยเทคนิคและกายภาพแสดงออกด้วยความคิดและสติปัญญาแสดงออกอารมณ์และจิตวิญญาณ (5) ฉากแบบต่างๆเช่นแบบเสมือนจริง (Realism Scenery)

หรือลดความสมจริง (Suggestivism Scenery) (6)เครื่องแต่งกายแบบต่างๆเช่นการสร้างสรรค์หรือออกแบบโดยเฉพาะ (Special Designed Costume) นอกจากนี้ยังมีข้อคิดที่เกี่ยวข้องในการสร้างผลงาน เช่น (1) ศิลปินในฐานะผู้สร้างงาน (2) ศิลปินในฐานะที่คำนึงถึงผู้ชม (3) ผลงานที่ศิลปินสร้างขึ้นและส่งผลถึงผู้ชม(Primer for Playgoer by Edward Wright) นอกจากนี้ภัทราวดียังได้เรียนการออกแบบแฟชั่นและนำไปสู่การเริ่มอาชีพแฟชั่นในช่วงชีวิตที่ 3

ดังนั้นเมื่อประมวลองค์ความรู้และประสบการณ์ที่เพิ่มพูนเหล่านี้จึงเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้ภัทราวดีมีมุมมองของตนเองและทำให้มีความมั่นใจมากพอที่จะใช้ **“ความกล้า”** ในการริเริ่มเป็นผู้สร้างผลงานนาฏกรรมต่าง ๆ ในแบบของตนเอง ตั้งแต่กลับมาถึงประเทศไทย

ช่วงที่ 3 (พ.ศ.2513 - 2516)การเริ่มเข้าสู่วงการแฟชั่นที่มีแนวใหม่อยู่เสมอกับมุมมอง Something Different

ภาพที่ 35 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2513 - พ.ศ.2516

ที่มา: ผู้วิจัย

1) อาชีพนางแบบถ่ายแบบแฟชั่นและเดินแบบแฟชั่น

ปี 2513 ภัทราวดีอธิบายถึงชีวิตเริ่มต้นงานแรกทำงานโดยได้รับการชักชวน จาก ลำยงค์ บุณยรัตพันธุ์ (บุคคลผู้ได้รับการยกย่องให้เป็นราชินี ชุดไทย คอลัมน์ “ดารณีสุนทรนนท์”) โดยผ่าน อารีย์ สามีของ ลำยงค์ ซึ่งในเวลานั้นเป็นสถาปนิกให้กับคุณหญิงสุภัทราและด้วยคอนเนคชั่น (connection) ความเป็นคนคุ้นเคยในทางธุรกิจกับมารดาทำให้ภัทราวดีไปมีโอกาสไปเดินแบบแฟชั่น

ให้กับร้านระพีร้านตัดเสื้อที่มีชื่อเสียงของเมืองไทยในยุคนั้นและงานแสดงแฟชั่นโชว์ของห้องเสื้อระพีที่ภัทราวดีได้ไปร่วมเดินแบบ ในงานวันประเทศไทย ซึ่งจัดที่ Plaza Stadium นครโอซากา ประเทศญี่ปุ่นปี 2513 ซึ่งได้ร่วมเดินแบบกับนางสาวไทยคนดังหลายคนอย่างเช่น อาภัสรา หงสกุล นางสาวไทย 2507 และนางงามจักรวาล 2508 (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 30 มิถุนายน 2564)

หากจะกล่าวถึงความเป็นนางแบบของภัทราวดีผู้วิจัยได้ข้อมูลจากนักเขียนและนักวิจารณ์ในเครือหนังสือพิมพ์ผู้จัดการ อย่างอนันต์โรจน์ ทังสุพานิช จากคอลัมน์ กรุงเทพเมื่อวันวาน นิตยสาร Metro life ปี2550 นักเขียนหนึ่งในผู้ติดตามผลงานภัทราวดีในช่วงที่ภัทราวดีเดินทางกลับจากอเมริกามาเป็นนางแบบของหม่อมเจ้าไกรสิงห์ วุฒิชัย โดยได้กล่าวว่า

ภัทราวดีมีลักษณะความเป็นรุ่นใหม่แนวใหม่เริ่มด้วยลักษณะของสรีระและการเดินแบบที่แตกต่างไม่เหมือนนางแบบรุ่นพี่รุ่นใหญ่อย่าง พัฒศรีบุนนาค กล่าวคือ มีสรีระร่างกายที่ผอมแขนขายาวสูง ซึ่งไม่ใช่ลักษณะทั่วไปของนางแบบไทย

นอกจากนี้ลักษณะการเดินแบบในยุคนั้นจะเหมือนประกวดนางงามอย่างนางสาวไทย แต่ภัทราวดีมีพื้นฐานการเดินแบบ และการเต้นมาบ้างจากการไปศึกษาด้านแฟชั่นและด้านการละครที่อเมริกาจึงทำให้มีลักษณะการเดินแบบแนวใหม่ที่ระบุว่า เน้นที่บุคลิกเวลาเดิน เช่น การเดินกางแขนแบบผีเสื้อ ถ้าใส่เสื้อแขนยาว การหมุนตัวครบวง แบบ full-tern บน catwalk และยังมีการฉีกยิ้มอย่างเปิดเผย (อนันต์โรจน์ ทังสุพานิช, การสื่อสารส่วนบุคคล, 30 มิถุนายน 2564) ซึ่งตรงนี้ภัทราวดีได้ให้เหตุผลว่าการใช้full-ternหมุนเต็มรอบ และหลายรอบในขณะที่การเดินแบบของนางแบบรุ่นนั้นมักมีแค่ half-ternหรือการหมุนครึ่งรอบก็เพราะต้องการจะแสดงให้เห็นความสวยงามของเสื้อผ้าที่มีลักษณะแขนยาวพริ้วไหว ถือเป็นบุคลิกลักษณะการเดินแบบที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งคนในวงการนางแบบมักเรียก ภัทราวดีว่า เจ้าแม่ full-tern (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 30 มิถุนายน 2564)

ภัทราวดีได้ให้มุมมองต่อวงการแฟชั่นของไทยในสมัยนั้นที่ชี้ให้เห็นความรู้และมุมมองในการออกแบบเสื้อผ้าแฟชั่น จาก ข้อมูล คอลัมน์ข่าว จากหนังสือพิมพ์ไทยรัฐ ฉบับวันที่ 30 มิถุนายน พ.ศ.2518 ที่พาดหัวข่าวว่าภัทราวดีติแฟชั่นไทยใช้นางงาม-แบบเสื้อผมไปคนละทางซึ่งมีบรรทัดขยายความต่อมาว่า “เมืองไทยยังขาดนักออกแบบที่ดี ทำให้แฟชั่นออกมาแบบเชย ๆ และส่วนใหญ่มักนิยมใช้นางงามเดินแบบ”

2) เปิดกิจการร้านขายเสื้อ Factory และ Something Different และ OG

หลังจากที่เก็บเกี่ยวประสบการณ์ด้านการออกแบบเสื้อผ้าแฟชั่นในฐานะลูกจ้างสักพักหนึ่งแล้วในที่สุดภัทราวดีเปิดร้านผลิต และจำหน่ายเสื้อผ้าแฟชันสำเร็จรูปครั้งแรกในประเทศไทยชื่อร้าน Factory (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มกราคม 2564) เป็นร้าน Brand Name ของคนไทยซึ่งต่อมาเป็นแรงบันดาลใจให้อีกหลาย ๆ แบรนด์เช่น ไข่บูติค โดยสมชาย แก้วทอง กล่าวว่า ภัทราวดีเป็นปรมาจารย์ด้านแฟชั่นในยุคแฟชั่นไทยร่วมสมัยที่ได้รับอิทธิพลจากอเมริกาซึ่งเป็นยุคต่อจากหม่อมเจ้าไกรสิงห์ วุฒิชัย และวรชาติ ชาตะโสภณ ที่สำคัญภัทราวดีประกาศใช้แนวคิด"Something Different"

"บางสิ่งที่แตกต่าง" ในการออกแบบเสื้อผ้า ซึ่งในยุคนั้นให้เป็นตามแนวคิด "Ready Made" (สำเร็จรูป) ที่สามารถแก้ไขตัดเย็บให้เข้ารูปตามรูปร่างของลูกค้า จากเดิมที่การตัดเสื้อผ้า ใช้วิธีการเปิด catalogue แบบเสื้อของต่างประเทศ และให้ห้องเสื้อตัดตามแบบที่เลือก (รวิเทพ มุสิกะปาน, 2554) ภายในสามปี (2514-2516) ภัทราวดีก็ได้เปิดร้านแฟชั่นเสื้อผ้าสามร้านดังนี้ (1) ร้าน "Factory" ที่สยามแสควร์ (ปัจจุบันคือบริเวณลิโดคอนเนค) ซึ่งคุณหญิงสุภัทราให้การสนับสนุนด้วยการให้เงินลงทุน 300,000บาท (2) ร้าน "Something Different"ที่เพลินจิตอาเขตร้านที่เซ้งต่อจากพัฒศรี บุนนาค นางแบบรุ่นพี่ที่เคารพ และ(3) ร้าน "OG" ที่เฉลิมโลก เชิงสะพานประตูน้ำ (ภัทราวดี มีชูธน, 2561, น.64)

การประกาศตัวตนว่าจะเป็นอะไรที่แตกต่าง "Something Different"คือการที่ภัทราวดีประกาศตัวเป็นผู้ที่มีความคิดตีความใหม่ให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในกระแสนิยมของเครื่องกายที่เรียกว่าแฟชั่น นอกจากจะขายเสื้อผ้าแล้วภัทราวดียังเปิดเป็นโรงเรียนสอนแต่งหน้าและเดินแฟชั่นโชว์นำการเดินแบบยุคใหม่จากต่างประเทศเข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทยผ่านการฝึกอบรมบุคลิกและการเดินแบบของนางแบบยุคใหม่ ภัทราวดีมีผลงานอยู่ในวงการแฟชั่น 4 ปี คือ พ.ศ. 2513 ถึง 2516 และจากวงการแฟชั่นนี้เอง ลาวัลย์ฉวี สิริสิงห์ ได้ชักนำให้ภัทราวดีให้ก้าวเข้าสู่วงการบันเทิงในช่วงชีวิตต่อมา

ข้อสังเกตสำหรับช่วงชีวิตที่ 3 ของภัทราวดีเกี่ยวกับด้านแฟชั่น ผู้วิจัยเห็นว่า นอกจากจะเห็นเค้าลางของการแสดงละคร จากการจัดแสดงแฟชั่นที่มีลักษณะการแสดงละครเป็นฉาก ๆ และโดยมีบุคลิกลักษณะในการออกแบบเสื้อผ้าที่ "สะท้อนวิถีชีวิตและสังคม" เช่น ชุดเริงลมว่าว ที่ใส่ช่วงฤดูร้อนให้นายแบบถือว่าววิ่งเล่นในโชว์เดินแบบซึ่งนอกจากเสื้อผ้ายังเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์องค์ประกอบที่ใช้ในการแสดงที่สำคัญเช่น ว่าว สำหรับแนวคิด "Avant-garde" และ "สำเร็จรูป" (Readymade) ซึ่งสำหรับภัทราวดีแล้ว "ตีความใหม่" คือการที่นำเอาภูมิปัญญาเดิมของบรรพบุรุษที่มีในสังคมซึ่งถือเป็นงาน "สำเร็จรูป"อยู่แล้วนำมาเปลี่ยนมุมมองหรือจัดวางองค์ประกอบให้เกิดเป็นงานที่สื่อถึงภูมิปัญญาใหม่ นอกจากนี้ยังสอดแทรกแนวคิดเรื่อง Minimalism คือ ทำน้อยแต่ได้มากด้วยการใช้วัสดุต้นทุนต่ำสร้างเครื่องแต่งกายด้วยการผสมผสานเทคนิคจากภูมิปัญญาเดิม เพื่อทดแทนหรือลดทอนจำนวนที่สิ้นเปลือง แต่ยังคงทำให้เกิดผลงานที่มีคุณค่าและดำรงความหมายที่ยิ่งใหญ่เอาไว้ได้ ซึ่งแสดงให้เห็นความเชื่อมโยงระหว่างแนวคิดของภัทราวดีไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงของตนในช่วงต่อมา

ภาพที่ 36 : ผลงานแฟชั่นของภัทราวดี
ที่มา: ห้องสมุดวิกหัวหิน

สรุปช่วงชีวิตที่ 3

การไปเรียนแฟชั่นของภัทราวดีเป็นการเรียนรู้การสร้างหรือออกแบบสินค้าอนาคต เป็นสินค้า Futuristic หรือสินค้าพยากรณ์ ที่หมายความว่าเป็นสินค้าที่ต้องมีการใช้ความคิดสร้างขึ้นเพื่อให้ใช้ในอนาคตซึ่งอาจจะใช้เวลาข้ามปีกว่าจะได้ผลิตออกตลาด จึงเป็นสินค้าที่ต้องคาดการณ์จากเหตุปัจจัยหลายด้านซึ่งจะต้องนำปัจจัยหลายด้านนั้นมาเป็นวัตถุดิบในเลือกการปรุงแต่งจากหลายแหล่งเพื่อทำให้มีสุนทรียเชิงอารมณ์และ "ตีความใหม่" ด้วยการ นำเอาภูมิปัญญาเดิม "Ready Made" ของบรรพบุรุษมาเปลี่ยนมุมมอง สื่อถึงภูมิปัญญาใหม่สอดแทรกแนวคิดเรื่อง Minimalism การใช้วัสดุต้นทุนต่ำผสมผสานเทคนิคจากภูมิปัญญาเดิมเพื่อทดแทนหรือลดทอนการสิ้นเปลืองคือทำน้อยแต่ได้มากด้วยที่มีคุณค่าและที่สำคัญทำให้มีความทันสมัยในความแตกต่าง (Something Different) เพื่อให้สินค้าที่สำเร็จรูป เป็นที่ต้องการ ซึ่งในความแตกต่างนี้ก็เป็น Avant - Garde ความล้ำสมัย

ในช่วงชีวิตที่1-3 ภัทราวดี ได้สะสมความรู้และประสบการณ์ 3 แนวทางใหญ่ คือ (1) รากไทย (2) วัฒนธรรมการแสดงละครและดานซ์อย่างตะวันตก และ (3) ความเป็นอนาคต การคิดให้แตกต่าง (Something Different)ในแฟชั่นนับเป็นช่วงที่เทียบได้กับการศึกษาเรียนรู้และฝึกฝนอย่างนักเรียนที่จะเป็นรากฐานใหญ่ในการที่จะเจริญงอกงามต่อไปในอนาคต

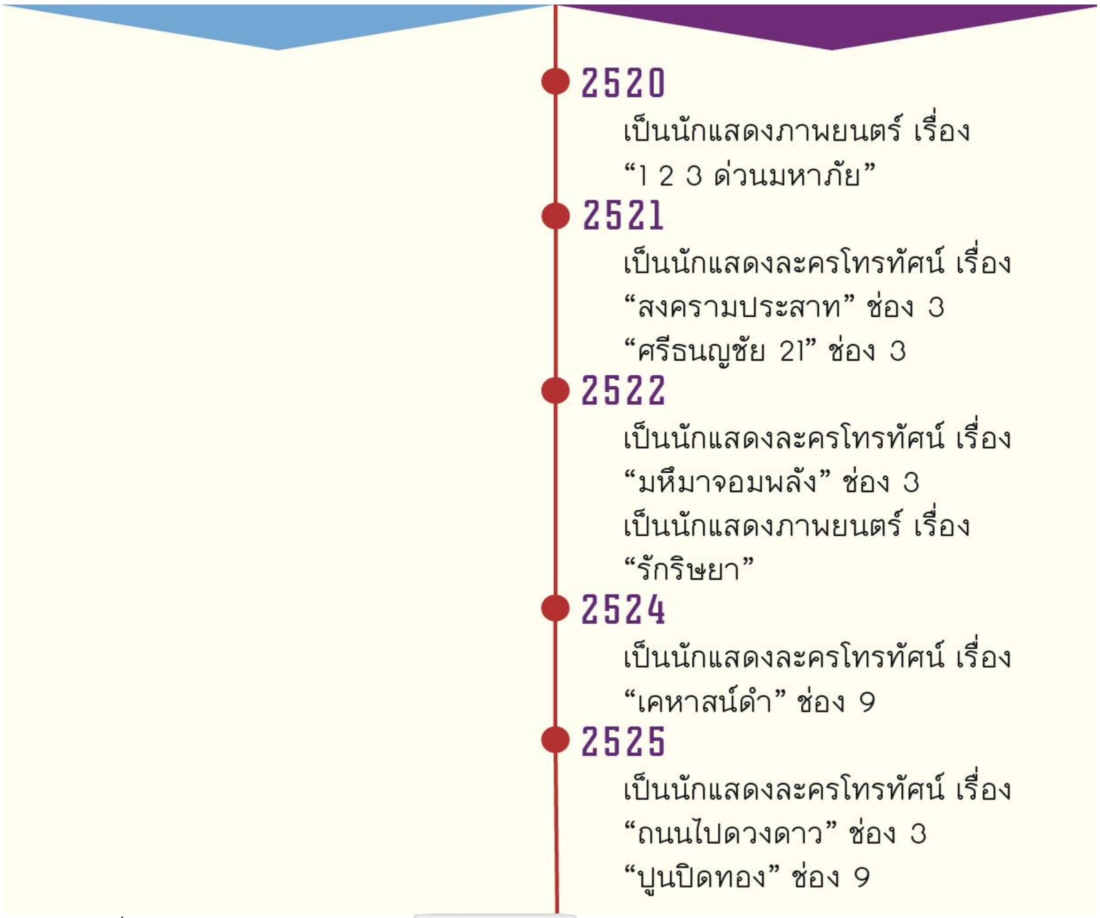
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ช่วงที่ 4 ช่วง (2516 - 2525) การเริ่มเข้าสู่การแสดงอาชีพ

ประวัติชีวิต	ผลงาน
2516 ได้รับรางวัลตุ๊กตาทอง ดารานำหญิง	**2516** เป็นนักแสดงภาพยนตร์ เรื่อง "ไม่มีสวรรค์สำหรับคุณ"
	2517 เป็นนักแสดงภาพยนตร์ เรื่อง "น้ำผึ้งขม"
	2518 เป็นนักแสดงภาพยนตร์ เรื่อง "ความรักครั้งสุดท้าย" "นางสาวมะลิวัลย์" "นางเอก" "ตะวันตกดิน" "ไม่มีใครรักฉันจริง"
2519 แต่งงานกับคุณ Sean Brady ย้ายตามสามีไป New York จนพบกับ Authur Faria ผู้กำกับลีลา ละครบรอดเวย์ และได้รับการชักชวนให้ทำการแสดง One-Woman Show ที่เมืองไทย	**2519** เป็นนักแสดงละครโทรทัศน์ เรื่อง "ไฟพ่าย" ช่อง 3 "จิตไม่ว่าง" ช่อง 3 "ตุ๊กตาเสียกบาล" ช่อง 3 "ศรีธนญชัย" ช่อง 3 เป็นนักแสดงและผู้อำนวยการสร้าง ภาพยนตร์ เรื่อง "เกมส์" เป็นนักแสดงภาพยนตร์ เรื่อง "ตามล่า อ.ต.ล." "นางแบบมหาภัย" เป็นนักร้อง ที่โรงแรมมณเฑียร เปิดไนท์คลับ The Garage ที่หัวหิน เป็นนักแสดงละครโทรทัศน์ เรื่อง "บนถนนสายเดียวกัน" ช่อง 3 เป็นนักแสดงละครเวที เรื่อง "King and I" ณ Broadway, USA

ภาพที่ 37 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2516 - พ.ศ.2519

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 38 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2520 - พ.ศ.2525

ที่มา: ผู้วิจัย

เส้นทางสู่นาฏกรรมการแสดงภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ ภัทราวดีเริ่มต้นจากการชักชวนของผู้จัดละคร ลาวัลย์ฉวี สิริสิงห์ ซึ่งเป็นลูกค้าประจำคนหนึ่งของร้านตัดเสื้อของภัทราวดี ที่ทำให้มีโอกาสแสดง“ละครสด”ซึ่งคำนี้ใช้กันเฉพาะกับคณะละครของ เทิ่ง สติเฟื่อง นักแสดงและพิธีกร ละครสดหมายถึง ละครที่มีความคล้ายคลึงกับการเล่นละครเวทีอย่างที่ภัทราวดีเคยเรียนมา คือซ้อมกันก่อนแสดงแต่จะต่างกันตรงที่มีการซ้อมแค่ครั้งเดียว แล้วก็รอเวลาแสดง เมื่อถึงเวลา ก็จะแสดงเลยกระทั่งถึงเวลาพัก (break) ซึ่งมีโฆษณาคั่นระหว่างพักละครโดย เทิ่ง สติเฟื่อง เป็นนักพูดโฆษณาขายของซึ่งสามารถพูดได้อย่างคล่องแคล่วทั้งตลก และสนุกเป็นโต้โผ

ในการเล่นละครสดนี้ทุกคนจะมีเวลาเตรียมบท ซึ่งไม่ได้หมายถึงการท่องบทแต่ใช้วิธีเขียนหรือพิมพ์ไว้แล้วเอาไปแปะตามมุมต่าง ๆ ในฉากที่บทของตัวละครตัวนั้นต้องเดินไปแสดงเช่นหลังเก้าอี้หรือแม้แต่ที่พื้นในขณะที่ภัทราวดีจะใช้วิธีท่องบทจนจำได้ก่อนแสดงเสมอ

ภัทราวดีได้มีโอกาสแสดงละครที่ช่อง 5 ซึ่งเปิดโอกาสให้รู้จักกับนักเขียนบทภาพยนตร์ที่ชื่อ เบญจมินทร์ และผู้กำกับชื่อ ปริญญา ลีละศร ได้รู้จักและเชิญภัทราวดีมาแสดงภาพยนตร์ที่มีชื่อว่า “ไม่มีสวรรค์สำหรับคุณ” ในปี 2516 อันเป็นภาพยนตร์เรื่องแรกในชีวิตของภัทราวดี มีชูธน โดยแสดง

ร่วมกับ นาท ภูวนัย และสร้างชื่อเสียงอย่างมาก โดยภัทราวดี รับบทเป็นผู้หญิงอายุ 40 ปี ที่เป็นคนเรียบร้อยแต่ดวิลหารักมีบุคลิก ไม่พูดมาก มีความเก็บกดลึก ๆ เพราะภาระหน้าที่และความรักที่ต้องดูแลน้องสาวที่ยังศึกษาอยู่ในมหาวิทยาลัยซึ่งรับบทโดย ภาวนา ชนะจิต ในขณะที่นาท ภูวนัยรับบทบาทหนุ่มนักศึกษาที่อายุน้อยกว่าซึ่งมาชอบพอกับพี่สาวโดยหลอกให้ตกหลุมรักแต่ต่อมากลับไปหลอกและได้เสียกับน้องสาวที่เป็นนักศึกษา เรื่องจึงจบด้วยโศกนาฏกรรมที่ตัวละครที่ภาวนา ชนะจิต แสดง ยิงตัวละครของนาท ภูวนัย เสียชีวิต ในขณะที่ภัทราวดีแสดงในบทนางเอกที่มีบทบาทที่ไกลตัว ภาวนา ชนะจิต ซึ่งอายุมากกว่าภัทราวดีในขณะนั้น กลับแสดงเป็นน้องสาวในวัยนักศึกษา ซึ่งเป็นปกติของ ภาวนา จะแสดงเป็นนางเอกวัยสาวเสมอ และแม้ว่าในตอนแรก ภัทราวดีจะไม่ค่อยเต็มใจรับแสดงนัก เพราะในขณะนั้นมีอายุเพียง 23 ปี ซึ่งตัวละครที่ภัทราวดีจะต้องแสดงเป็นผู้หญิงที่มีอายุราว ๆ 40 ปี ซึ่งในยุคนั้นไม่มีนักแสดงรุ่นหนุ่มสาวคนใดอยากจะแสดงเป็นคนอายุมากกว่าตัวจริง (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มกราคม 2564) ภัทราวดีได้เรียนรู้เรื่องระบบดารา (Stardom System) ในวงการภาพยนตร์คือพระเอกนางเอกอายุเท่าไหร่ไม่สำคัญแต่ต้องได้แสดงเป็นตัวเอกเสมอ แม้เป็นบทเยาว์วัย

ภัทราวดีได้เล่าเสริมให้ผู้วิจัยฟังว่านักแสดงไทยในสมัยนั้นต้องถือว่าเก่งมากเพราะสามารถแสดงได้โดยไม่มีพื้นฐานความรู้ด้านการแสดงละครมาก่อนเลยซึ่งตนเองที่กลายเป็นคนที่ไม่เก่งจึงต้องใช้วิชาความรู้ด้านการละครที่ได้เรียนมาจาก Pasadena นั่นคือการแสดงแบบ Realistic โดยใช้วิธี Copy ลอกแบบบุคลิกของคนใกล้ตัวคือพี่สาวซึ่งเป็นคนนิ่งสุขุมและมีความมุ่งมั่นและแบกรับความรับผิดชอบต่อธุรกิจที่บ้านการเลียนแบบนี้นำมาปรับใช้ทำให้การแสดงเกิดความเป็นธรรมชาติในการแสดงภาพยนตร์เรื่องนี้

ภัทราวดีไม่เคยแสดงภาพยนตร์แต่มีความเข้าใจในระบบการถ่ายทำภาพยนตร์ที่มีลักษณะคล้ายละครเวทีแต่ภัทราวดีไม่รู้ทางกล้อง เช่นในขณะที่ถ่ายทำนั้นมีทีมงานวิ่งไปมาเพื่อเก็บกระป๋องโค้กและคอยวิ่งห้ามไม่ให้หมาเข้ามาในฉากยิ่งทำให้ภัทราวดีในตอนนั้นหงุดหงิดถึงกับตะโกนสั่งขึ้นมาว่า “หยุด” ทำให้ได้มีโอกาสทำความรู้จักกับ สุพรรณ บูรณพิมพ์ ซึ่งเป็น idol และ role modelของตนในด้านการแสดงและได้รับการสอนวิธีการแสดงภาพยนตร์กับกล้อง ที่คอยกระซิบสอนตลอดเวลา เช่น ให้หันอย่างนี้ทำอย่างนั้น หรือไม่ทำแบบนั้นแบบนี้ สุพรรณ บูรณะพิมพ์ จึงเปรียบเสมือนครู และโค้ชการแสดง (acting coach) ที่แม้แต่การออกเสียงที่ชัดเจนที่ฟังไพเราะซึ่งการเน้นภาษาพูดให้ชัดตรงนี้ภัทราวดีก็นำมาเป็นหนึ่งในเอกลักษณ์ในการแสดงอย่างหนึ่งของตนและยังสอนลูกศิษย์ต่อมาถึงปัจจุบัน

จากข้อมูลนี้ ข้อสังเกตที่ผู้วิจัยพบคือการสร้างภาพยนตร์ในยุคนี้ ยังไม่มี “ระบบของการจัดแสดง” โดยเบื้องต้นที่เห็นคือภัทราวดี “ท่องบท” ก่อนการแสดงในขณะที่นักแสดงอื่นใช้วิธีบอกบท

นอกจากนี้ยังมีปัญหาที่ภัทราวดีได้บรรยายว่าวันแรกที่ถ่ายทำ ณ อำเภอบ้านไร่ จังหวัดสระบุรี กองถ่ายนัดเวลา 09:00 น จึงขับรถเบนซ์ของคุณพ่อ ซึ่งเสียไปแล้วโดยขับไปด้วยตนเองเมื่อไป

ถึงตามเวลาก็ยังไม่มีใครมาถึงกองถ่าย กระทั่งมีรถอาหารมาจอดแล้วก็เริ่มมีนักแสดงตัวประกอบค่อย ๆ ทยอยมานั่งรอโดยไม่มีใครรู้ว่าใครเล่นเป็นอะไรในตอนนั้นที่สำคัญคือภัทราวดีคิดว่า คงจะเริ่มถ่ายทำไล่ลำดับตามตอนไปแต่ปรากฏว่า ผู้กำกับสั่งว่าเป็นการถ่ายทำตอนสุดท้ายคือตอนจบก่อนเลย ซึ่งนั่นเป็นประเด็นสำคัญ เพราะภัทราวดียังไม่ได้อ่านบทตอนจบมา ดังนั้นภัทราวดีจึงยืนยันว่าจะไม่ยอมถ่ายและยืนยันจะต้องท่องบทก่อนเพราะไม่รู้ว่าตัวละครจะไปลงเอยอย่างไรกับใครไม่รู้เรื่อง ซึ่งภัทราวดีใช้คำว่า“ประกอบกับความรักตัวกลัวตาย”จึงรีบอ่านแล้วท่องให้จบ ซึ่งผู้วิจัยมีคำอธิบายประโยคที่ภัทราวดีพูดคือ ความรักตัวกลัวตายคือหมายถึงแสดงไม่ได้เพราะไม่มีอะไรในหัวแม้กระทั่งบทจะพูดเพราะภัทราวดีมักกล่าวถึงการที่นักแสดงเตรียมตัวมาพร้อมสำหรับการแสดงว่าพวก “รักตัวกลัวตาย” (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มกราคม 2564)

จากข้อมูลที่ปรากฏข้างต้นทำให้ภัทราวดีมองเห็นปัญหาในการจัดแสดงในช่วงเวลานั้นไม่ว่าจะเป็น (1) การไม่ตรงต่อเวลา (2) การไม่ท่องบทก่อนการแสดง (3) การคัดเลือกดารา (4) ระบบเทคนิคการถ่ายทำ ซึ่งทำให้ช่วงชีวิตนี้เองที่ภัทราวดีมีความคิดที่ต้องการจะปรับปรุงการจัดแสดงให้ได้มาตรฐาน อย่างไรก็ดีภาพยนตร์เรื่อง“ไม่มีสวรรค์สำหรับคุณ” ได้รับการชื่นชมในการแสดงและนำมาซึ่งการที่ภัทราวดีได้รับรางวัลพระราชทานพระสุรัสวดีในฐานะนักแสดงนำหญิงยอดเยี่ยม จากพระหัตถ์ พระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศร บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 (ภัทราวดี มีชูธน, 2561, น.101)

จากผลงานแรกทำให้เห็นความสำเร็จในวิชาการแสดงของภัทราวดีซึ่งส่งผลให้ภัทราวดีมีอิทธิพลต่อการวางโครงเรื่องและร่วมมีส่วนในการประพันธ์บทในภาพยนตร์เรื่องต่อมาซึ่งภัทราวดีเล่าว่าเป็นการแสดงในแนวสมจริงเช่นเดิมแต่ฉีกบทบาทไปจากเรื่องแรกจากผู้หญิงวัยกลางคนที่เรียบร้อยเก็บกดไปเป็นผู้หญิงสาวที่มีความเปรี้ยว นำสมัย ซึ่งเป็นความท้าทายอีกครั้ง หลังจาก "ไม่มีสวรรค์สำหรับคุณ" ในภาพยนตร์เรื่อง “นางสาวมะลิวัลย์” ในปี 2517 โดยเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับนางเอกที่เป็นหญิงสาวในแวดวงสังคม รุ่นเดียวกันกับภัทราวดี ที่มีความแตกต่างกับหญิงสาวในสังคมรุ่นก่อน ซึ่งจะต้องดูเรียบร้อย สวย และไม่มีปากเสียง โดยนำมาจากเรื่องราวและบุคลิกลักษณะของคนที่เคยใกล้ชิด และเห็นในวงสังคม มาดัดแปลง เป็น ตัวละคร มะลิวัลย์ โดย ดึงเอาคาแรคเตอร์ ของสาวเปรี้ยวในสังคมชั้นสูงในยุคนั้นมาปรับใช้ แล้วดัดแปลงเขียนบท เพื่อแสดงในแบบของตนเอง การสร้าง character ของนางสาวมะลิวัลย์ ภัทราวดี ยังคงใช้วิธี Copy บุคลิก จากเพื่อนรุ่นพี่ที่เป็นสาวเปรี้ยวนำสมัยในยุคนั้นมาใช้แสดง ซึ่งประสบความสำเร็จเป็นอย่างมากเช่นกัน (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มกราคม 2564)

จากภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องนี้ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตถึงความต้องการที่ปรับปรุงและสร้างมาตรฐานการแสดงหลังจากที่ภัทราวดีเห็นปัญหาในการจัดแสดงที่เป็นเรื่องน่ารบกวนใจของภัทราวดีจึงนำไปสู่การเริ่มต้นลงทุนสร้างภาพยนตร์เรื่องแรกของตนเองเรื่อง “เกมส์” โดยมีแนวคิด ดังนี้

(1) จากเดิมที่ไม่มีการท่องบทเปลี่ยนเป็นให้มีการท่องบท

(2) การเปลี่ยนมุมมองนำเสนอเรื่องราวประโลมโลกชิงชู้ชิงชาย เป็นเรื่องราวสะท้อนปัญหาสังคม

(3) ความสามารถในการแสดงของนักแสดงสำคัญที่สุด คือไม่เน้น ดารา แต่เน้นนักแสดง

ภาพยนตร์ เรื่อง "เกมส์" (2519) เป็นภาพยนตร์ซึ่งภัทราวดี อำนวยการสร้างและกำกับการแสดงเอง เป็นภาพยนตร์เกี่ยวกับเพศที่สาม เรื่องแรกของประเทศไทย ซึ่ง สุรพล วิรุฬห์รักษ์ กล่าวว่าตนได้ร่วมแสดงเป็นชายวัยทำงานซึ่งเลี้ยงดูส่งเสียนักศึกษาชายคู่รัก (นิรุตต์ ศิริจรรยา) แต่ต่อมาคู่รักไปมีผู้ชายคนใหม่ แล้วทะเลาะกันถึงขั้นยิงผู้ที่เลี้ยงดูเสียชีวิต และมีอัตลักษณ์ทางเพศแตกต่างจากกลุ่มที่แต่งตัวเป็นผู้หญิง โดยยังคงแต่งตัวเป็นผู้ชายซึ่งในยุคนั้นก็นุ่งกางเกงตามแฟชั่นแบบขาบานอย่างผู้ชายทั่วไป นอกจากนี้ในเทคนิคการถ่ายทำภัทราวดียังมีความใส่ใจในองค์ประกอบการแสดง เช่น เสียงในการแสดงควรจะเป็นเสียงจริงของนักแสดง เพื่อความสมจริงซึ่งเทคโนโลยีในปี 2519 ยังทำได้ไม่ประสบผลสำเร็จจึงยังคงเป็นการพากย์เสียงทับลงในการแสดงภาพยนตร์ที่ทำให้อรรถรสในการชมไม่สมบูรณ์ดังที่สุรพล กล่าวว่า เสียงของตัวละครที่ตนแสดงควรเป็นสำเนียงแบบผู้ชายธรรมดา แต่เมื่อนำไปพากย์กลับเป็นการดัดเสียงให้เหมือนกะเทยมากกว่าเกย์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 18 มิถุนายน 2564) อย่างไรก็ตามภาพยนตร์เรื่อง “เกมส์”ได้รับการเสนอเข้าชิงตุ๊กตาทอง แต่ก็ไม่ประสบผลสำเร็จจากการองค์ประกอบการแสดงอย่างเช่นเทคโนโลยีไม่สมบูรณ์

จากนั้น ภัทราวดีก็เข้าสู่งานด้านละครโทรทัศน์ซึ่งความสำคัญอยู่ตรงที่ภัทราวดีได้เปลี่ยนโฉมหน้าการจัดการแสดงของภาพยนตร์มาก่อนหน้า และก็เช่นเดียวกันกับที่ภัทราวดีปฏิวัติต่อวงการแสดงละครโทรทัศน์ทั้งสามประเด็นนั่นคือทุกคนต้องท่องบทก่อนแสดง เรื่องที่นำเสนอเป็นแนวสะท้อนปัญหาสังคมและยังคงเน้นที่ตัวนักแสดง ไม่เน้น ดารา ดังตัวอย่างที่ผู้วิจัยยกมาดังต่อไปนี้

ละครโทรทัศน์เรื่องแรกที่ภัทราวดีกำกับและแสดงคือเรื่อง "ไฟพ่าย" (2519) ซึ่งนอกจากนี้ภัทราวดี ยังทำหน้าที่ ในฐานะผู้สร้าง หรือผู้จัดละครโทรทัศน์คนแรกทางไทยทีวีสีช่อง 3 โดยภัทราวดีอธิบายว่าหลังจากการพูดคุยกับผู้จัดการฝ่ายประชาสัมพันธ์ของสถานี บริสุทธ์ บูรณะสัมฤทธิ ในขณะนั้นแล้ว ภัทราวดีตัดสินใจเลือกเอาวรรณกรรมนวนิยาย เรื่อง “ไฟพ่าย” ของ กฤษณา อโศกสิน (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มกราคม 2564) มีแรงบันดาลใจจากการเห็นลักษณะบุคลิกและวิถีชีวิตของภัทราวดีเป็นที่ประทับใจผู้ประพันธ์ โดยอนันต์โรจน์ ทังสุพานิชมีความสนิทสนมเป็นส่วนตัวกับ กฤษณา อโศกสิน และมีโอกาสเล่าให้ฟังถึงความเป็นคนรุ่นใหม่แนวคิดใหม่ แต่งตัวสวยงามนำแฟชั่น มีความเก๋ บุคลิกลักษณะไม่เหมือนใครในยุคนั้นของภัทราวดี จากการไปนั่งชม ภัทราวดี นั่งไขว่ห้างร้องเพลงบนเก้าอี้ (stool chair) ตัวเดียว มือหนึ่งถือแก้ว อีกมือถือไมโครโฟน โดยมีแกรนด์เปียโนบรรเลงในห้องมณเฑียรทอง โรงแรมมณเฑียร กระทั่งพูดออกมาว่า “ขนาดไฟยังแพ้”จึงได้นำเอาชีวิต และบุคลิกของภัทราวดีมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์นวนิยายเรื่องนี้ (อนันต์

โรจน์ ทังสุพานิช, การสื่อสารส่วนบุคคล, 30 มิถุนายน 2564) ละครเรื่อง"ขบวนการคนใช้" (2520) ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 3 ก็ยังคงเป็นละครตลกในแนว Situation comedy โดยมีพื้นเรื่องที่ตีแผ่ชีวิตคนธรรมดา โดยเฉพาะ ชนชั้นแรงงาน ซึ่งต่างจากละครโทรทัศน์ แบบเดิม ที่เน้น พระเอกหล่อ นางเอกสาว ตัวแสดงนำ เป็น ผู้สูงศักดิ์ เช่นกัน โดยละครเรื่องนี้ มีโจทย์ หรือแรงบันดาลใจอันเป็นต้นเรื่องมาจากปัญหาทั้งหลาย ซึ่งเกิดกับคนรับใช้ที่บ้านของภัทราวดีเองซึ่งในละครเรื่องนี้ ภัทราวดีปฏิวัติวงการการแสดงอีกครั้ง ด้วยการนำเอาตัวละคร "คนใช้" ขึ้นมาเป็นนางเอก โดยมี นำแสดงโดย อัจฉราพรรณ (จิ๊) ไพบูลย์สุวรรณ ซึ่งเป็นนักแสดงละครเวทีจากรั้วจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยคณะอักษรศาสตร์มารับบทเป็น“อีเอี้ยง”นางเอกของเรื่องที่มีอาชีพเป็นคนรับใช้ซึ่งไม่มีคุณสมบัติเด่นเรื่องความสวยแต่กลับมีคุณสมบัติเด่นด้านฝีมือในการแสดงละครมาเป็นนักแสดงนำกระทั่งได้รับความนิยมจากผู้ชมเพราะเป็นเรื่องใกล้ตัวของผู้ชมส่วนมากของประเทศ

ละคร Sit - Com อีกเรื่องของภัทราวดี ที่ประสบความสำเร็จ ได้แก่ ละครโทรทัศน์ ชุด "ประชาชนชาวแฟลต" (2522) ที่ยังคงเป็นละครสะท้อนสังคม ซึ่งภัทราวดี นำเอาชีวิตจริงของผู้คน ที่อาศัยอยู่ใน"แฟลต"อันเป็นห้องชุดในอาคารที่เพิ่งมีการนิยมสร้างขึ้นตั้งแต่ปี 2506 แล้วเสร็จในปี 2516 โดยรัฐบาล มีแนวคิดที่จะเคลื่อนย้ายคนในพื้นที่ชุมชนแออัดแนวราบขึ้นไปอยู่บน แนวตั้งบนตึกสูงโดยละครเรื่องนี้ภัทราวดี ได้รับแรงบันดาลใจจากการเล่าเรื่องของเพื่อน คือ สมชาย นิลวรรณ ที่ในขณะนั้นอาศัยอยู่บนแฟลตโดยบรรยายถึงเรื่องที่ได้ประสบมา จากสังคมชาวแฟลตที่มีทั้งสุขและทุกข์ ภัทราวดีให้สมชายเป็นผู้เขียนบท โดยภัทราวดี มีส่วนร่วมช่วยเขียนและแก้ไขเพิ่มเติม

ละครเรื่องนี้เห็นได้ชัดเจนว่าภัทราวดีความตั้งใจนำเสนอในแนว situation-comedy โดยนำเอาชีวิตที่เคยมีมุมมองกับสังคมชาวแฟลตว่า เป็นสังคมชุมชนแออัดและเป็นชนชั้นล่างมีชีวิตที่ลำบาก มาสร้างให้สนุกสนานที่มีความสุขแฝงด้วยอารมณ์ขัน อันเป็นแง่บวกของชาวแฟลต โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะปรับเปลี่ยนทัศนคติของผู้ชมในสังคมมานำเสนอ ละครเรื่องนี้ได้รับความนิยมมากเป็นอย่างมากเพราะเป็นเรื่องใกล้ตัวของผู้ชมโทรทัศน์ซึ่งส่วนมากที่เป็นคนหาเช้ากินค่ำ และเริ่มสนใจกับการอาศัยอยู่ในแฟลต

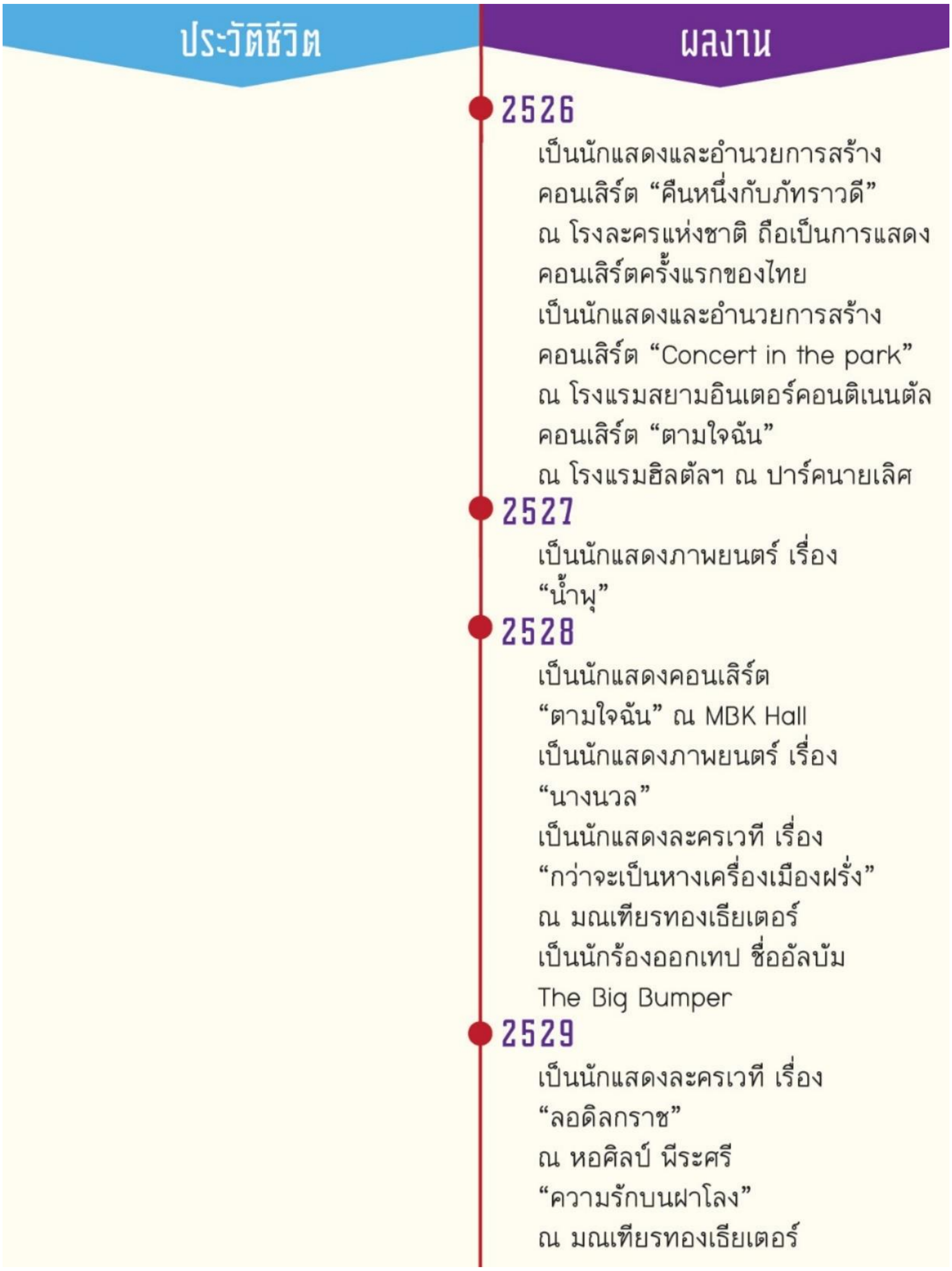
จากตัวอย่างผลงานของภัทราวดีที่ผู้วิจัยยกตัวอย่างมานี้ชี้ให้เห็นความสามารถในการมองหาแล้วจับประเด็นข้อมูลจากสังคมในมุมที่ต่างกันเหล่านั้นมาเล่าผ่านการสร้างนาฏกรรมการแสดงละครโทรทัศน์ในมุมมองใหม่สอดคล้องกับที่สุรพล วิรุฬห์รักษ์กล่าวไว้ว่า ภัทราวดีมักจะนำเสนอเหตุการณ์ และตัวละครที่อยู่ในกลุ่มคนจนซึ่งมีลักษณะร่วมในด้านชีวิตประจำวันทั่วไปที่คล้ายคลึงกันมาตีแผ่ทำให้มีความแตกต่างจากละครประเภทชิงชู้ชิงชายแบบเดิม ๆ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 มิถุนายน 2564)

อย่างไรก็ตามชีวิตของมนุษย์มีช่วงเวลาที่สุขและทุกข์ ชีวิตของภัทราวดีก็เป็นเช่นนั้น กล่าวคือในช่วงปี 2522 ในขณะที่กำลังทำละครเรื่องประชาชนชาวแฟลตอยู่นั้น ภัทราวดีได้กล่าวยอมรับว่า มีช่วงเวลาที่เรียกว่า ตื้อตัน ไอเดียหมด กำกับละครต่อไม่ได้อยู่ดี ๆ ก็เกิดอาการ Loss (หลงทาง)เขียนบทไม่ออกถึงขนาดที่ เริงศิริ กล่าวว่า “เล็กไม่มีน้ำยาแล้ว” ซึ่งภัทราวดีก็ยอมรับว่า ในขณะนั้นจุดประสงค์และความมุ่งหมาย ของบทละครที่คิดไว้ที่เคยมีอยู่ก็หายไปแม้กระทั่งแนวคิดของการทำ ละครเรื่องประชาชนชาวแฟลตนี้ก็ไม่มีเหลืออยู่ ซึ่งสาเหตุหนึ่ง มาจากการที่ภัทราวดีพบกับมรสุมชีวิตเป็นช่วงที่รู้สึกว่าตนไม่มีค่า อยู่ในภาวะซึมเศร้า ทำให้เป็นห้วงเวลา รู้สึกว่าอิ่มตัวกับละครโทรทัศน์ กระทั่งถึงขั้นอยากจะถอนตัวออกจากวงการละครโทรทัศน์ ด้วยสภาพจิตใจย่ำแย่เหตุการณ์ครั้งนี้จึงถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นที่ภัทราวดี เริ่มรู้จักการนั่งสมาธิและเข้าสู่การศึกษาการใช้ลมหายใจตามหลักธรรมทางพุทธศาสนาเรียนรู้การใช้สมาธิในการพิจารณาเหตุที่เป็นต้นเหตุแห่งความทุกข์ในจิตใจของตนและผลที่ได้ตามมาจากการฝึกพิจารณาที่ได้ฝึกนั้นคือการใช้สมาธิเพื่อเรียกสติซึ่งภัทราวดีนำมาปรับใช้ในการพัฒนาการแสดงในกาลต่อมา

สรุปช่วงชีวิตที่ 4

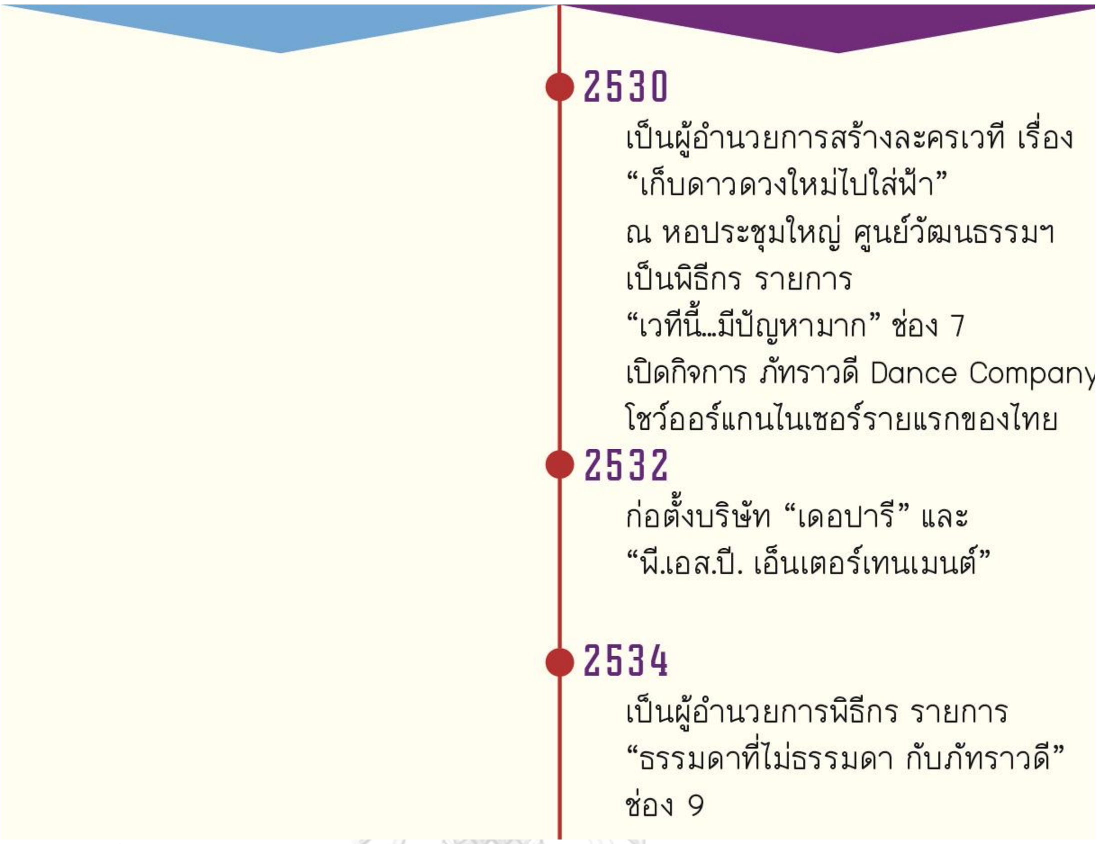
ภัทราวดีก้าวเข้าสู่วงการภาพยนตร์และละครโทรทัศน์แล้วเกิดความรู้สึกต้องการที่ทำเองที่นำไปสู่การทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงโฉมการนำเสนอเรื่องราวจากเดิมแบบชิงชู้ชิงชายมาเป็นเรื่องที่ตีความสะท้อนสังคมให้เป็นเรื่องราวที่มีแง่คิดในวิถีชีวิตคนทุกระดับเพื่อให้สอดคล้องกับบริบทของสภาพแวดล้อมสังคมโดยการดัดแปลงเรื่องที่ใกล้ตัวชีวิตผู้คนในสังคมที่มีรายได้น้อยมาตีแผ่และนำเสนอมุมมองที่คนทั่วไปไม่พูดถึงหรือถูกมองข้ามเพื่อให้ความรู้กับผู้ชมซึ่งก็เปลี่ยนรูปแบบจากเรื่องราวที่หนัก มานำเสนอในลักษณะชีวิตที่ดูวุ่นวายในสังคมด้วยอารมณ์ขันและมีความสุข (Situation Comedy) หรือตลกสถานการณ์โดยเน้นการนำเสนอจากความสามารถของนักแสดงที่ต้องแสดงได้ทุกอารมณ์ทุกบทบาทที่มีเหตุมีผล (Round Character) เหมือนมนุษย์ธรรมดาทุกอารมณ์ทุกสถานะไม่ใช่ลักษณะแบบตัวละครตลก ตัวอิจฉาที่มีลักษณะกำหนดไว้ (Type Character) ดังนั้นนักแสดงของภัทราวดีจึงต้องเล่นได้ทุกบทบาททุกตัวละคร

ช่วงที่ 5 (2526 - 2535) การเริ่มประกอบอาชีพการแสดง



ภาพที่ 39 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2526 - พ.ศ.2529

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 40 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2530 - พ.ศ.2534

ที่มา: ผู้วิจัย

พ.ศ. 2525 ในฐานะภริยาของ Sean Brady นักการทูตชาวแคนาดา ภัทราวดีจึงต้องย้ายตามสามีไปอยู่ยังNew York ทำให้ได้พบกับการแสดงเวที ที่เรียกว่า ละครเพลงมิวสิเกิลBroadway ซึ่งภัทราวดีอธิบายว่าก่อนหน้านั้นมีโอกาสสมัครเข้าไปแสดง เป็นนักแสดงงานละครทั้งใหญ่ และเล็กหลายเรื่อง แม้จะไม่ได้รับบทเด่น แต่ก็ได้เก็บเกี่ยวประสบการณ์ได้ฝึกปรือฝีมือในการแสดงและได้ชมการแสดงที่หลากหลายอาทิ“ละครนอกบรอดเวย์ (Off- Broadway) ที่เป็นละครขนาดเล็กซึ่งนักแสดงเวทีใหญ่อย่างบรอดเวย์ ใช้เวลาว่างจากการแสดงเวทีใหญ่หรือนักแสดงที่ต้องการฝึกฝีมือก็สามารถมาแสดงได้ (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มกราคม 2564) กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิณจดจำที่ได้พูดคุยกับภัทราวดีว่า ภัทราวดีไปแสดงเพื่อหาประสบการณ์และเสริมสร้างความชำนาญโดยในครั้งนี้ภัทราวดีได้เข้าร่วมการคัดเลือกตัวแสดงในละครเพลง(Musical) เรื่อง The King and I ในการคัดเลือกภัทราวดีใช้บทร้องเพลง “China Night”ด้วยบทร้องเป็นภาษาไทยผสมภาษาอังกฤษคือแต่งเองเป็นไทยบ้างผสมภาษาอังกฤษบ้างในการคัดเลือกและต่อมาได้มีโอกาสร่วมแสดงบนเวที (กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 24 พฤศจิกายน 2563)

ซึ่งนอกจากนี้ยังมีเรื่องที่ภัทราวดีเสริมว่าต้องฝึกอยู่นานกว่าจะได้เข้าร่วมแสดงในคณะละครที่แคนาดาเรื่อง “บานั่ม” ที่ต้องฝึกทักษะการโยนลูกบอลสลับไปมาที่เรียกว่า“จั๊กกลิ้ง”และนำ

ประสบการณ์การได้ร่วมแสดงมาสร้างการแสดงเรื่อง“กว่าจะเป็นหางเครื่องเมืองฝรั่ง” โดยแต่งเรื่องอ้างอิงจากประสบการณ์ของตนเมื่อครั้งใช้ชีวิตในประเทศแคนาดาโดยเรื่องเริ่มที่ตัวละครที่เป็นแม่บ้านมีลูกแต่ต้องการเป็นศิลปินแต่ในฐานะแม่บ้านของศิลปินใหญ่จึงโดนดูถูกแต่ก็ด้วยความมุ่งมั่นฝึกเพื่อเป็นหางเครื่องเมืองฝรั่งจึงประสบความสำเร็จในที่สุด (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มกราคม 2564)

ธีราพร ผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงที่มณเฑียรทองกล่าวว่าเป็นยุคที่นิสิตนักศึกษาที่จบด้านการละครรุ่นแรก ๆ ของเมืองไทยให้ความสนใจละครเวทีมากขึ้นและสำหรับเรื่องนี้ ภัทราวดีแสดงเป็นเรื่องที่ 8 ของละครเวทีที่โรงละครมณเฑียรทองเธียเตอร์โรงแรมมณเฑียรกรุงเทพฯ (ธีราพร วิรุฬห์รักษ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 มีนาคม 2565)

ข้อสังเกตของผู้วิจัยคือ ความกระตือรือร้นในการค้นหาความรู้ใหม่ ๆ ของภัทราวดีคือการนำความรู้ใหม่ ๆ เรื่องราวใหม่ๆเหล่านั้นมาเป็นแรงบันดาลใจหนึ่งที่สำคัญในการสร้างซึ่งจะมีเทคนิคใหม่ ๆ มานำเสนอผ่านการแสดงเพื่อให้สังคมร่วมรับรู้ ประเด็นที่สำคัญคือ เรื่องในชีวิตประจำวันที่เกิดขึ้น ภัทราวดีสามารถนำมาสร้างเป็นเรื่องได้ทั้งสิ้น

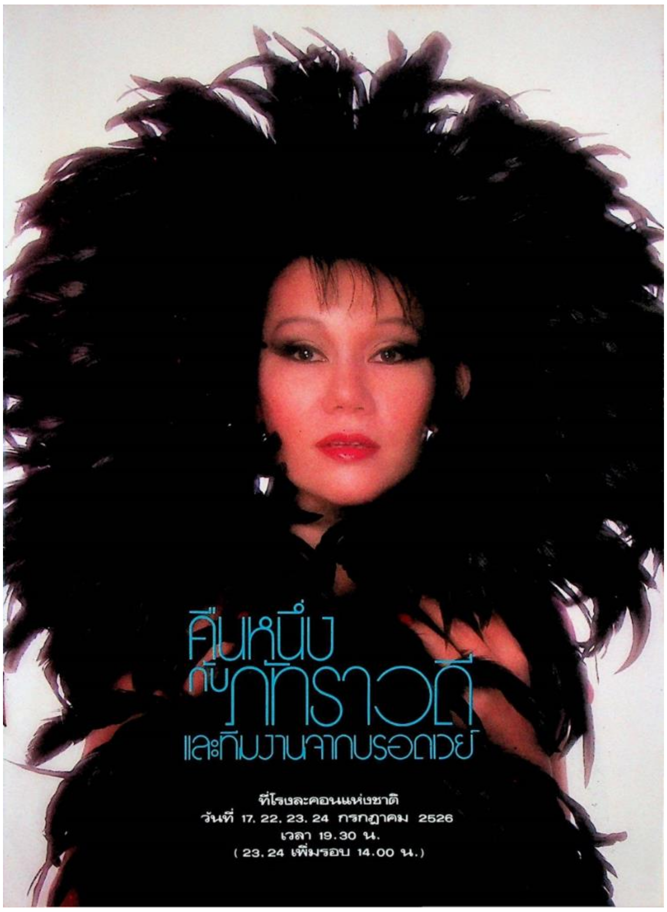
ในพ.ศ. 2526 การแสดงรูปแบบ One-Women-Show กับการสร้างผลงานการแสดงเวทีที่เรียกว่า “คอนเสิร์ตคืนหนึ่งกับภัทราวดี” ละครเพลงมิวสิเกิล Broadway จึงเป็นอีกหนึ่งความรู้ที่ภัทราวดีสนใจ

ภัทราวดีเล่าว่าเกิดจากการแนะนำของสุวัฒน์ ชานนท์ เพื่อนที่นิวยอร์คซึ่งเป็นผู้แนะนำให้ภัทราวดีรู้จักกับผู้กำกับลีลาละครบรอดเวย์ ชื่อ Authur Faria ซึ่งเคยมาเรียนนาฏยศิลป์ไทยที่เมืองไทย Authur Faria ได้ให้แรงบันดาลใจกับภัทราวดีว่า สามารถจัดแสดง Concert ได้เองและเสนอว่าถ้าภัทราวดีสนใจ ก็จะช่วยทำ production ให้ในเวลาเพียง 3 เดือนที่พอมีเวลาอยู่ซึ่งภัทราวดีก็ได้ตอบตกลงในทันที (ภัทราวดี มีชูธน, 2561, น.127)

ในยุคที่คนไทยไม่ดูคนไทยในเวลาจำกัดภัทราวดี จึงได้ให้ วรายุฑ มิลินทจินดา และนวรัตน์ (โชมพัตร) กิติยากร ณ อยุธยาซึ่งเป็นฝ่ายประชาสัมพันธ์ของโรงแรม Central Hyatt ในการประสานงาน จัดสถานที่ และโฆษณาแทน เพราะตนต้องซ้อมอยู่ที่ New York โดนในตอนแรก ภัทราวดี ขอให้นวรัตน์ประสานกับโรงแรม Central Hyatt เพื่อติดต่อขอใช้สถานที่ ห้อง Grand Ballroom ของโรงแรมในการจัด concert แต่ในยุคสมัยที่คนนิยมชมภาพยนตร์ ดูลิเกนับเป็นความลำบากในการเสาะหาสถานที่สำหรับแสดง ถึงขนาดมีวลีโต้ตอบกลับมาว่า “หากจะให้ภัทราวดีมาแสดง Concert ที่คนไทยไม่รู้จักสู้จ้าง Rod Stewart มาแสดงConcert แทนดีกว่า เพราะไม่มีคนไทยคนไหนที่จะสนใจดู Concert ของคนไทย”ซึ่งหมายความว่าไม่มีใครซื้อไอเดียการจัดคอนเสิร์ตของภัทราวดีเพราะมีความคิดว่าคนไทยไม่สนใจศิลปินไทยและจะไม่มีคนไทยคนไหนมาซื้อตั๋วดูซึ่งประโยคนี้กลายเป็นวลีสำคัญที่ภัทราวดีนำขึ้นเวทีไปถามผู้ชมที่สามารถเรียกเสียงปรบมือกึกก้องโดยภัทราวดีมี

คำถามต่อท้ายกับผู้ชมที่อยู่แน่นโรงละครแห่งชาติว่า“แล้วไม่ทราบว่า ที่นั่งชมกันอยู่นี่เป็นคนชาติใดคะ” (นวรัตน์ (โขมพัตร) กิติยากร ณ อยุธยา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 กรกฎาคม,2564)

จากการสนับสนุนจากคุณหญิงสุภัทราผู้เป็นมารดาให้ ช่วยเหลือในการจัดconcertซึ่งคุณหญิงสุภัทรา ก็ได้ช่วยเหลือผ่านสมาคมสตรีแห่งประเทศไทยทั้งเรื่องงบประมาณ และประสานงานขอให้สถานที่โรงละครแห่งชาติในการจัดแสดง โดยรายได้ทั้งหมดที่ได้จากการแสดงก็นำไปทูลเกล้าฯถวายแด่สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตต์ บรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนี พันปีหลวงโดยเสด็จพระราชกุศลทั้งหมดและงานลุล่วงไปด้วยดี สามารถสร้างการแสดงที่กลายเป็นการแสดงคอนเสิร์ตครั้งแรกของศิลปินไทย ในประเทศไทย ที่ประสบความสำเร็จอย่างมาก



ภาพที่ 41 : ปกหน้าสูจิบัตรการแสดงคอนเสิร์ต “คืนหนึ่งกับ ภัทราวดี”
ที่มา: ห้องสมุดวิกหัวหิน

ในการทำข่าว กำหนดให้มีความหลากหลายไม่ลอกข่าว นวรัตน์ (โขมพัตร) กิติยากร ณ อยุธยาอธิบายว่าแทบเป็นไปไม่ได้เลย กับการเตรียมตัวสร้างงานการแสดงระดับ Broadway โดยมีเวลาที่จำกัด 21 วันหรือ 3 อาทิตย์ กับทีมงานไทย 2 คนเท่านั้น

วิธีการทำข่าวให้มีความหลากหลายไม่ลอกข่าว ไม่ลงให้เหมือนกันทุกฉบับ ไม่ว่าจะเป็น Bangkok Post, Bangkok World, Nation, Lively Look ทั้งหนังสือพิมพ์ และนิตยสารระดับแถว

หน้าของเมืองไทย หรือแม้แต่ข่าวซุบซิบ รวมทั้งลงรูปถ่ายขณะซ้อมที่ New York ที่ภัทราวดีส่งมาทั้งหมด โดยสร้างเรื่องสร้างเนื้อข่าวให้น่าสนใจในทุกเรื่อง เช่น ข่าวของผู้กำกับการแสดงครั้งนี้ Arthur Faria เขารักเมืองไทย มีเชื้อสายโปรตุเกส เป็นต้น เนื้อข่าวที่หนังสือพิมพ์ชอบ ไม่ใช่ฝรั่งจ๋า และที่สำคัญ คือ ภัทราวดีเป็นนักแสดง และเป็นลูกสาวคุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ สำหรับสปอนเซอร์ที่จะมาสนับสนุน หาได้เพียง S&P ของ ภัทรา ศิลาอ่อน เรื่องอาหารของนักแสดง และทีมงานและ Shell สนับสนุนการทำสูจิบัตร ส่วนที่เหลือทั้งหมดได้การสนับสนุนจากคุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ โดยได้ขอร้อง จรรย์สมร วัธนเวคิน นายกสมาคมสตรีนักธุรกิจและวิชาชีพแห่งประเทศไทยกรุงเทพ ซึ่งในที่สุดก็ได้ช่วยสนับสนุนการจัดการแสดงครั้งนี้ ในขณะที่ ไก่ (วรายุฑ มิลินทจินดา) เป็นฝ่ายจัดการสถานที่ ดูแลการแสดงตั้งแต่เตรียมตัวซ้อม ร่วมซ้อม และร่วมการแสดงในส่วนของ Backstage ที่ต้องมีการเปลี่ยนเครื่องแต่งกายบนเวทีให้กับภัทราวดี ซึ่งไม่เคยปรากฏมาก่อนในเมืองไทย (นวรัตน์ (โขมพัตร) กิติยากร ณ อยุธยา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 กรกฎาคม,2564)

ในที่สุดการแสดงคอนเสิร์ตครั้งนี้ได้จัดที่โรงละครแห่งชาติ ซึ่งเป็นความต้องการของภัทราวดีได้มีการประกาศขายบัตรชมการแสดง เวลา 18:00 น.ปรากฏว่าในตอนเช้าเวลา 09:00 น. มีคนมารอเข้าแถวยาวจากหน้าโรงละครแห่งชาติข้ามฟากถึงสนามหลวง ในวันนั้น มีรถพังไป 1 คันคือรถยนตร์ของ ม.ร.ว.สมลาภ กิติยากร ด้วยเหตุที่รถยนตร์ได้นำบัตรชมการแสดงมาแต่ยังไม่ยอมจำหน่ายตามความต้องการของฝูงชนในเวลานั้นกระทั่งถึงเวลา และในครั้งนี้มีบัตรปลอมเกิดขึ้นในวงการการแสดงที่เรียกกันว่า ตั๋วผี

“คอนเสิร์ตคืนหนึ่งกับภัทราวดี” แสดงที่โรงละครแห่งชาติ กลายเป็นการแสดงคอนเสิร์ตครั้งแรกของศิลปินสตรีไทย ในประเทศไทย ที่ประสบความสำเร็จต้องเพิ่มรอบการแสดงจากเดิมวางกำหนดการไว้จากเดิม 3 รอบ ได้ขยายเป็น 14 รอบ และเป็นการแสดงคอนเสิร์ตที่มี Standing Ovation ซึ่งก็คือการที่ผู้ชมลุกขึ้นยืนปรบมือให้เกียรตินักแสดงจากการแสดงนั้น ซึ่งปกติจะเกิดขึ้นในต่างประเทศเท่านั้น (นวรัตน์ (โขมพัตร) กิติยากร ณ อยุธยา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 กรกฎาคม,2564)

จำนวนรอบการแสดงที่ต้องเพิ่มเป็นการแสดงผลการตอบรับของผู้ชมเป็นอย่างดีแต่ผู้วิจัยมีข้อสงสัยที่นำไปสู่คำถามว่าเพราะเหตุใด รูปแบบใดหรือองค์ประกอบใดที่ทำให้ผู้ชมประทับใจได้ถึงเพียงนั้น

ด้วยเหตุผล ว่าในยุคนั้นผู้คนนิยมฟังเพลงฝรั่งต่างชาติ และอาจกล่าวได้ว่าผลงานนี้เกิดขึ้นบนพื้นฐานของความเป็นไปไม่ได้เลย POSSIBLE IN IMPOSSIBLE

ภัทราวดี ได้เล่าถึงการปล่อยตัวออกไปเริ่มต้นแสดง รอบแรกของการแสดง คอนเสิร์ต ถึงจะคล่องแล้วแต่ตื่นเต้น เอาเพลงหลังขึ้นร้องก่อน การแสดงตกอยู่ในสถานการณ์ที่เกือบล่ม นักดนตรีถึงกับร้องโอดครวญ เพราะก็มือใหม่ และก็รอบแรกเหมือนกัน ถึงแม้จะร้องเพลงหลังขึ้นก่อน ผิดไม่รู้ตัว แต่ประเด็นคือ ต้องไม่กลัวอะไร ผิดเป็นผิดช่างหัวมัน ถ้ายังมัวห่วงสวยอยู่ จะทำเต็มที่ไม่ได้ จึงได้อีกประสบการณ์ นับแต่นั้นจึงเข้าใจว่า สุดฤทธิ์สุดเดชคืออะไร และที่สำคัญนี่คือ รายละเอียดของ

การแสดง Broadway Style ต้นแบบที่ภัทราวดีนำมาใช้ในการสร้างผลงานละครเพลงในรูปแบบต่าง ๆ ต่อมา (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 กรกฎาคม 2564) มุมมองที่เป็นข้อสังเกตในเรื่องของการแสดงที่ภัทราวดีกล่าวถึงนี้ผู้วิจัยมีข้อคิดที่ภัทราวดีใช้สอนลูกศิษย์เสมอ ว่าในเวลาแสดงอย่ามัวแต่คิดห่วงว่าแสดงเป็นอะไรเหมือนที่นักแสดงบางคนชอบพูดว่าต้องเชื่อ ซึ่งจริง ๆ ในความหมายของการแสดงนั้น ความเชื่อก็ไม่พอ เพราะยังต้องคิดว่าเชื่อ ดังนั้น “Donot play ,but be it” “อย่าแสดงแต่จงเป็น” ซึ่งก็คล้ายกับการแสดง คืนหนึ่งกับภัทราวดี ที่ปล่อยอารมณ์ความรู้สึกและพลังให้เต็มโดยไม่ต้องคิดว่าต้องทำอะไรบ้างในฐานะนักร้องนักเต้นหรือใครใด ๆ นอกจาก“เป็น”ตนเองอย่างธรรมชาติที่สุด

ภาพที่ 42 : ภัทราวดี มีชูธน นักแสดงนำ คอนเสิร์ต “คืนหนึ่งกับภัทราวดี”

ที่มา: ห้องสมุดวิกหัวหิน

การฝึกฝนเพื่อการแสดงดนตรี “คอนเสิร์ตคืนหนึ่งกับภัทราวดี” ในความทรงจำของภัทราวดีได้อธิบายไว้เป็นข้อมูล ดังนี้

การฝึกร่างกายให้พร้อมสำหรับแสดง

ตารางเวลาฝึกซ้อมและวินัยปฏิบัติตนเริ่ม 9 โมงเช้าถึง 5 โมงเย็นทุกวัน จันทร์ถึงศุกร์ วันเสาร์อาทิตย์หยุด มีกฎห้ามเที่ยวปาร์ตี้ สี่ทุ่มต้องนอนทุกวัน ห้ามกินเหล้าห้ามสูบบุหรี่

ต้องรู้จักความอดทนกับการให้ความสำคัญกับการใช้อุปกรณ์การแสดง(Props)อย่างเช่น รองเท้า ถ้ารองเท้ากัดก็ต้องให้กัด ห้ามถอด ติดพลาสเตอร์ ได้แต่ห้ามถอด ยกเว้นเวลากินข้าว โดยผู้กำกับ Arthur Faria สอนว่า อย่าให้เท้ามาสำคัญกว่าใจ

ตารางการซ้อมการแสดงจะมีทั้งกับ (1) วงดนตรีและผู้กำกับเพลงเพื่อปรับแต่งบทเพลง (arrange) (2) การใส่ท่าเต้นโดยมีผู้กำกับลีลา (Musical Director) อยู่ตลอดเช้าถึงเย็นทุกวัน

กำหนดตารางลำดับการทำงาน

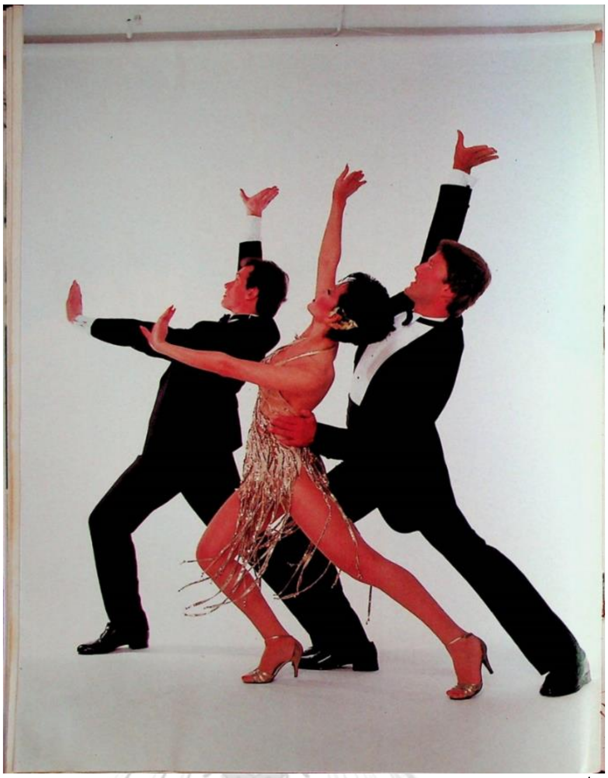
เริ่มแรกการทำบท (Script) พูดคุยให้รายละเอียดของตนเองเช่นเป็นใคร ทำอะไร มาจากไหน ชอบอะไร ได้ไปไหน พบอะไร เป็นต้น การซ้อมพร้อมการเคลื่อนไหวยังไม่ต้องใส่รองเท้าส้นสูง จะร้องเพลงอะไรมีผู้กำกับดนตรี ผู้กำกับและภัทราวดี รวม 3 คน

การเลือกเพลง คือ เอาเทปเพลงไทยที่ชอบและอยากร้อง โดยเปิดให้ผู้กำกับฟังถ้าไม่มีก็ร้องให้เขาฟังแล้วอธิบายด้วยว่าทำไม เพื่อจะดูว่าเราควรจัดเรียงเป็นกลุ่มอย่างไรเช่นอันดับแรก ควรมีเนื้อหากล่าวถึงการแนะนำตัวว่าเป็นใคร (Who you are) มาจากไหน (Where you are from) คนรู้จักในฐานะนักแสดงหญิง (Actress) ตัวอย่างเนื่องจากไปอยู่นิวยอร์ค ไม่มีเพลงไทย ผู้กำกับจึงเลือกให้ เพลง If u Can see me now จากละครบรอดเวย์ ในเพลงพูดถึง ความสบายของชีวิตฉันตอนนี้แล้วภัทราวดีก็ขอแปลงมาใส่เพลง ด้วยตนเองเช่น“มองดูชีวิตฉันได้ผันแปรเปลี่ยนย้าย from ท่าเตียนไปอยู่ 5th Avenue”

ข้อสังเกตภัทราวดียึดแนวคนไทยสมัยนั้นที่เจ้าบทเจ้ากลอนดังนั้นเพลงจะเป็นกลอนซึ่งพอมองเห็นได้จากไอเดียจากนักร้องในรุ่นนั้นอย่าง มีศักดิ์ นาครัตน์ ที่นำเพลงฝรั่งมาร้องเป็นไทย เช่น เพลง แดดออก คำร้องโดยสุรพล โทณวนิก มาจากทำนอง เพลง Day-O (The Banana Boat Song) ภัทราวดีก็มีความชอบแต่งและแปลงเนื้อเพลงที่ได้ฟังเช่น กะปี๋ลี้จ๋องกระป๋องลิ้นจี่ร้องเป็นสำเนียงฝรั่งเศส

การคัดตัวนักแสดงร่วมหรือแดนเซอร์ ผู้กำกับการแสดงเป็นคนเลือก เช่นในเพลง Manhunt ให้เต้นกับฝรั่งสองคน และด้วยสาเหตุว่าในช่วงนั้น ไม่มีนักเต้นแบบที่เรียกว่าแดนเซอร์(Dancer) เมืองไทย จึงมีการคัดเลือกตัวแสดงที่เป็นนักเต้นโดยการคัดตัว (Audition) จาก 3000 คนเลือกเอาไว้เพียงสองคน วิธีคือมองรูปร่างหน้าตาก่อนเดินเข้ามา เห็นแวบเดียวถ้าไม่ชอบเขาก็ขอบคุณเลย สะท้อนให้เห็นความแม่นยำว่า เพียงแค่หน้าไม่ใช่ขนาดตัวสรีระไม่ใช่ถ้าใช่ก็เลือกไว้ แล้วก็ทดลองให้มาเต้นให้มายืนข้างเราว่าข่มกันมั้ย นักเต้นสองคนถ้าคนนึงดูสะอาดเด็กอีกคนก็จะเป็นแบบผู้ใหญ่นิดนึง ให้คาแรคเตอร์แตกต่างแล้วถ้าได้ตามต้องการ สุดท้ายจึงถามว่าไปเมืองไทยได้มั้ย (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 กรกฎาคม 2564)

ข้อสังเกตการคัดเลือกผู้แสดงจะไม่ใช่การเลือกคู่เต้นที่ดูเหมือนกันแต่ต้องให้ต่างกันเวลาเต้นก็จะได้ความรู้สึกที่มีมิติหลากหลายกว่าการเต้นแล้วคนรูปร่างเหมือนกัน



ภาพที่ 43 : ภัทราวดี มีชูธน ร่วมเต้นกับนักเต้น คอนเสิร์ต “คืนหนึ่งกับภัทราวดี”
ที่มา: ห้องสมุดวิกหัวหิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การมีวินัยของภัทราวดีการซ้อมเต้นที่นิวยอร์กซ้อมนักเต้น Dancer อาทิตย์เดียว แต่ภัทราวดีต้องใช้เวลาซ้อม 3 อาทิตย์เพราะ พวกนักเต้นเหล่านั้นเป็นมืออาชีพ การใช้เวลาซ้อมทั้งร้องทั้งเต้น 7 วัน ถือว่าใช้เวลามากไป วินัย Discipline เป็นนักแสดงคุณภาพ ถึงจะรับรางวัลดาราตุ๊กตาทองก็จริง แต่ไม่มีประโยชน์ Arthur Faria ผู้กำกับการแสดง ต้องสอนภัทราวดีใหม่ตั้งแต่ต้นเพราะถือว่า ภัทราวดียังไม่เป็นอะไรเลย จึงทำให้ภัทราวดีเริ่มเข้าใจว่า เหตุใดศิลปการแสดงประเทศเราไม่ไปไหนไกลได้เลย เพราะคุณภาพของการฝึก และถ้าจะเปรียบเทียบการฝึกที่ Pasadena Playhouse คือยังน้อยกว่าของ Broadway สิบเท่าของวินัยในการฝึก จากที่เคยฝึกเพื่อความเป็นมืออาชีพ ในสมัยก่อนหน้าคือถ้าสายเกิน 3 นาทีก็ปิดประตู แต่ที่นี่ Broadway คนละโลกคือไม่ได้เลยนี่คือความแม่นยำที่เป็นภาษาพูดของภัทราวดีว่า “เป๊ะ” (ภัทราวดี มีชูธน, 2561, น.127)

สิ่งภัทราวดีได้เรียนรู้จากการแสดงครั้งนี้ได้มีอิทธิพลต่อแนวคิดในการที่จะนำเทคนิค และเกร็ดความรู้ ในการสร้างสรรค์องค์ประกอบต่างๆมาปรับใช้ในผลงานตามแนวทางของตนเองซึ่งความรู้ดังกล่าวมีตัวอย่างดังต่อไปนี้

เทคนิคการผสมเพลงแบบเมดเล่ย์ Arthur Faria ผู้กำกับมีโจทย์ให้ภัทราวดีเลือกเพลงแสดงความคิดถึงบ้าน ภัทราวดีนึกถึงเพลงที่เคยร้องให้ครูพยงค์ มุกดา นั่นคือเพลง Sayonara แล้วนำมาเมดเล่ย์ คือ ร้องต่อเนื่องในช่วงเพลงแบบเอเชีย Oriental section

เทคนิคเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์

การใช้เสื้อผ้าที่ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวเช่นชุดกิโมโนแล้วเหวี่ยงไปมาให้ดูสนุก

เกร็ดเล็ก ๆ คือการใส่ใจในรายละเอียด เช่น ต้องใช้หลอดดูดน้ำเพราะสีปากไม่หลุด อุปกรณ์สำคัญประกอบการแสดงชิ้นสำคัญคือพัดยักษ์ ซื้อพัดยักษ์จากนิวยอร์ค ไว้ใช้คลี่ออก ให้อ้อมไปเกาะด้านหลังพัด แล้วโผล่หน้าคุยกับผู้ชมในขณะที่ แดนเซอร์ ถอดชุดเพื่อเปลี่ยนให้ มีบอดี้สูท นี่คือเทคนิคเปลี่ยนเสื้อผ้าหลังพัดสองครั้ง ซึ่งเทคนิคนี้การเปลี่ยนเสื้อผ้าเร็วด้วยตีนตุ๊กแกแบบนี้ก็ไม่เคยปรากฏในประเทศไทยก่อนหน้านี้

ภาพที่ 44 : ภัทราวดี กับพัดยักษ์ ที่ใช้เป็นฉากช่วยเปลี่ยนชุด ในคอนเสิร์ต “คืนหนึ่งกับภัทราวดี”

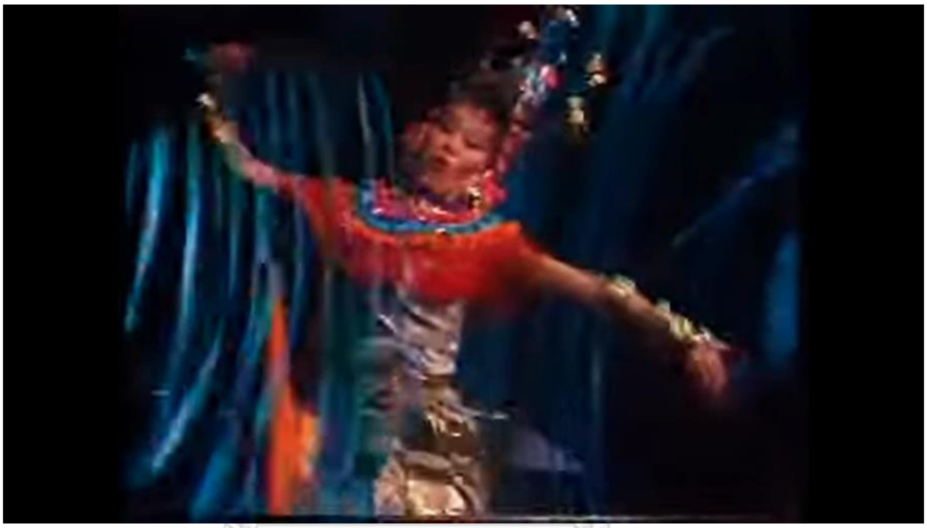
ที่มา: https://youtu.be/_7uV8s4oGTk

การเปลี่ยนเสื้อผ้าบนเวที (Quick change) ในเพลง Man hunt ร้องนิดเดียว จะให้เข้าไปเปลี่ยนเสื้อ ระหว่างนั้น แดนเซอร์จะเต้นโชว์ Solo โชว์กล้ามเนื้อและลวดลายการเต้นและภัทราวดีจะออกท้ายเพลง ในตอนที่เข้าหลังฉากเพื่อเปลี่ยนชุด คือมีคนยืนรอ นั่นคือ ไก่ วรายุฑ มิลินทจินดา เป็นคนดึงเวลโครหรือตีนตุ๊กแก เพื่อถอดและเปลี่ยนให้เสร็จในจังหวะเวลาที่กำหนดพอดี ซ้อม 3 วัน จับเวลาต้องต่ำกว่า 1 นาทีซ้อมจนชำนาญต้องออกมาพอดีกันกับช่วงนักเต้น ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตสำคัญคือแนวคิดไม่มีฉากปิดเปิดม่านแต่มีฉากที่มีลักษณะเหมือนเป็นฉาก (Partition) ที่สามารถเคลื่อนย้ายได้ง่ายเบา และการเปลี่ยนเสื้อผ้าเร็วเป็นเทคนิคที่ภัทราวดีนำมาใช้ในการแสดงตลอดมา เช่น ในฉากพระลอ (ร รัก ล ลิลิต ลิลิตพระลอ)

การมีแขกรับเชิญหรือนักร้องรับเชิญ (Guest singer) กับตอนที่คุยกันก็มีไอเดียถามถึงมีใครบ้างจึงบอกไปว่ามีเต๋อ เรวัติ จึงทำการร้องอัดเสียงแล้วส่งไปให้ เรวัติ ที่เมืองไทย ซึ่งเพลงที่อยากร้องคือเพลงเจ้าทุย ที่ถูกปรับให้ร้องเป็นภาษาอังกฤษตามเนื้อร้องที่บรมครูด้านการแสดงที่ทุกคนเรียกท่านว่าครูใหญ่หรือร.ศ.สดใส พันธุมโกมล ท่านเคยแต่งไว้ตอนประกวดนางงามจักรวาล ปี 2502 (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 กรกฎาคม 2564) ผู้กำกับก็ฟัง “เจ้าทุย” แล้วก็ถามว่า

แปลว่าอะไร ภัทราวดีก็พูดถึง Buffalo, it's about farm- country Buffalo ผู้กำกับก็เลยใช้ดนตรีสไตล์คันทรี่เวสเทิร์น โดยใช้เครื่องดนตรี แบนโจ (Banjo) ใช้จังหวะสนุกในแบบ คันทรีไทยก็ใช้ลูกทุ่ง เพลงนี้แล้วก็ร้องเป็นแจสร้องเป็นบลูส์ ภัทราวดีร้องประสานเสียงคู่กับศิลปินนักร้องชาย เรวัต พุทธินันท์ และร่วมทำงานกับทีมงานมืออาชีพของบรอดเวย์ผู้กำกับการแสดงละครบรอดเวย์ Arthur Faria นักเต้นชื่อดังจาก Broadway คือ Joel Whittaker และ Randy Kirk ผู้กำกับดนตรี David Prouty และ ผู้กำกับแสงเสียง Barry Arnold

การเล่าเรื่องใช้การลำดับเหตุการณ์จากประสบการณ์เพื่อนำมาใช้สร้างเรื่องเป็นเนื้อหาในคอนเสิร์ต เช่นในช่วงท้ายคือไฮไลท์มีพูดถึง King and I กล่าวถึงการร่วมแสดงละครเวทีที่อเมริกา



ภาพที่ 45 : ภัทราวดี ในชุดไทยประยุกต์ ในคอนเสิร์ต "คืนหนึ่งกับภัทราวดี"

ที่มา: https://youtu.be/_7uV8s4oGTk

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แก่น อันหมายถึง วิชาความรู้ที่ติดอยู่ในตัวบุคคล คำพูดนี้ มาจาก Arthur Faria ผู้กำกับบรอดเวย์ที่เคยมาเรียนวิชานาฏศิลป์การรำไทย ที่กรมศิลปากร ได้เอ่ยถามภัทราวดีว่า ทำไมภัทราวดีไม่รำในคอนเสิร์ต ภัทราวดีตอบว่า อยู่ในชุดแบบเต้นสากลใส่ส้นสูงแบบนี้จะไปรำอะไรได้

ผู้กำกับอธิบายให้ฟังว่า ให้รำทั้งส้นสูงคู่นั้น ในชุดนี่ ภัทราวดีได้ท้วงติงไม่เห็นด้วยและเชื่อว่า กรมศิลปากร จะไม่เล่นด้วย และการแสดงนี้ก็เริ่มที่โรงละครแห่งชาติด้วย แต่ ผู้กำกับ Arthur Faria อธิบายว่า ถ้าเรารู้จริง รำสวยจริง แล้วก็เข้าใจสิ่งที่ทำอยู่แล้ว ใครก็ต่อว่าไม่ได้ ในขณะที่ภัทราวดีใส่ชุดสลิงกี้ สวมส้นสูง ผู้กำกับอธิบายว่าเราใส่อะไรก็ตามมันเป็นเปลือกนอก สำคัญที่แก่นวิชาแล้ว Arthur ก็เลือกเพลงของวง Pointer Sisters เพลง Slow Hand ให้ภัทราวดีร้องแล้วก็รำเป็นการเต้นคู่ไปพร้อมกับผู้กำกับ Arthur Faria ซึ่งก็รำทำท่าด้วย เพราะเขาก็เรียนมาจากกรมศิลป์เหมือนกัน และที่น่าสนใจคือการแสดงในรูปแบบการผสมผสานรำไทยเข้ากับ การเต้นและดนตรีแจ๊สนี้ถือการนำศิลปะนาฏยศิลป์ไทยผสมผสานกับศิลปะสากลอันเป็นแนวคิดสอดคล้องกับการที่เรียกว่าเป็น นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (สิริธร ศรีชลาคม, 2543, น.39) ที่ภัทราวดียังใช้ถึงปัจจุบัน

ภัทราวดีเคยบอกกับ Arthur Faria ว่า คนไทยเขาไม่นิยมปรบมือกัน ผู้กำกับArthur Faria อธิบายกลับว่า อย่าประเมินประชาชนของคุณเพียงเพราะเขาไม่เคยเห็น และถึงเขาไม่เคยอยาก ปรบมือให้ใครแต่ก็ไม่มีใครบังคับเขา ซึ่งในที่สุดการแสดงตรงเพลงนี้ฉากนี้ก็เรียกเสียงปรบมือโดยผู้ชม ลุกขึ้นยืนปรบมือ Standing Ovation และ Arthur Faria กล่าวต่อว่า ตอนนี้เขาลืมตัวยืนปรบมือ เพราะไม่เคยเห็นและนี่คือผลตอบรับที่ได้จากผู้ชมในที่นั้น

ภาพที่ 46 : ภัทราวดี รำคู่กับ Arthur Faria ในคอนเสิร์ต “คืนหนึ่งกับภัทราวดี”

ที่มา: https://youtu.be/_7uV8s4oGTk

ในบางส่วนของการซ้อมก่อนการแสดง ภัทราวดีได้แสดงความต้องการจะขอฝึกเพิ่มเติม อีกเพื่อความสมบูรณ์ แต่ได้รับคำตอบว่า ช้าไป Too Late เพราะ คุณกำลังซ้อมแบบมืออาชีพ As a Professional Not a Class ซึ่งหมายถึง การที่กำลังซ้อมเพื่อแสดงอย่าทำอะไรที่ต้องพยายาม ต้องทำ อะไรง่าย ๆ Easy ที่คุณทำได้ หมายถึง การทำเท่าที่ทำได้ ถ้าทำไม่ได้เปลี่ยนทันทีเลย บางท่า ทำไม่ได้ เปลี่ยนเลย นั่นหมายความว่าไม่มีเวลาซ้อม แปลว่าต้องเก่งมีวิชาติดตัวมา

ถึงตรงนี้ ผู้วิจัยตั้งข้อสันนิษฐานว่าด้วยเหตุนี้ภัทราวดีจึงมีความคิดต้องการให้มีการฝึกหรือ เรียนให้มีวิชาพร้อมเสมอไม่ว่าจะมีการแสดงหรือไม่และในช่วงเวลาต่อมาของการทำงานในภัทราวดี เธียเตอร์จะเน้นที่การทำคลาส ที่เรียกว่า เวิร์คช็อป (Workshops) หรือ การอบรมเชิงปฏิบัติการเพื่อให้ “พร้อมใช้”

มารยาทในการแสดง เป็นอีกสิ่งที่ภัทราวดีกล่าวถึง เมื่อ ภัทราวดีถูกบังคับให้ฝึก รำพัด ซึ่ง ต้องทำเร็วมาก สะบัดข้อมือ ในที่สุดเกิดอารมณ์ โมโห โยนพัด แต่ผู้กำกับต่างชาติคนนี้ บอกให้ไปกราบ พร้อมกล่าวว่าประเทศของคุณสอนไม่ใช่เหรอ ทุกอย่างที่ใช้ หรือสวมใส่ เช่น ชฎา หรือ หนังสือ คุณต้อง กราบ ภัทราวดีตอบว่าใช่ แต่นี่แค่ พัด ผู้กำกับอธิบายต่อว่า ทุกอย่างในโลกนี้ ถ้าใช้ทำมาหากิน ใช้แล้ว ดูดี เขามีพระคุณทั้งนั้น ไปกราบขอโทษ เขาทำอะไรผิด คุณต่างหากที่ทำไม่ได้ ต้องไปขอโทษไปวางดี ๆ ฝรั่งทำแบบนี้ ภัทราวดีชี้ประเด็นว่าประเทศเราสอนทุกอย่าง แต่เรา ไม่ได้สอนทุกอย่าง หมายความว่า

ครูของเราสอนให้ทำแต่ไม่บอกว่าทำไมถึงต้องทำ แต่ต่างชาติสอนเหตุผล เพื่อให้เราเอาใจใส่ทุกสิ่งทุกอย่างTake good care of everything นั่นคือ สิ่งที่ภัทราวดี เรียกว่า “contact”

การเลือกซื้อด้วยตนเองเป็นการเรียนรู้การเอาใจใส่ในรายละเอียดในองค์ประกอบการแสดง เช่น รองเท้า ต้องใช้รองเท้าคู่เดียวไม่เปลี่ยน ผู้กำกับพาไปซื้อรองเท้า ยี่ห้อ Brooming Del ที่หมู่บ้านที่ขายรองเท้าต้องเดินหารองเท้า ด้วยตนเอง เดินเป็นวัน มีร้านเล็ก ๆ เจอคู่ที่ชอบ ต้องซื้อ 3 คู่ ซ้อม ใส่จริง และสำรอง ทั้งหมดเอาไปทำพื้นกันลื่น ส้นต้องมีเหล็กกันส้นหักในแกนส้นกันลื่น ในระหว่างเดินก็เจอพัดยักษ์เอาไว้เปลี่ยนเสื้อแล้วได้เจอเครื่องดนตรี Wind Bellเพื่อนำมาใช้ในคอนเสิร์ตในช่วงSound of Asia และยังใช้เป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดงต่อมาทั้งที่ ภัทราวดีเธียเตอร์ กระทั่งมาถึง วิกหัวหิน ในปัจจุบัน

การตัดผมที่ 5th Avenue ของคุณต้อย กิจจา บุรานนท์ มีช่างเป็น Japanese Designer ผู้กำกับ Arthur สั่งให้ช่างตัดผมเปิดหู เปิดหน้าทั้ง ๆ ที่ ภัทราวดี หูกาง แต่การตัดอย่างมีความรู้ ให้เห็นหูกางแต่ดูไม่กาง เพราะทำให้ทรงผมมีบอดี้ เมื่อลงตัวก็ให้มาดูภาพรวมทั้งหมดที่ห้องแต่งตัว จากนั้นจึงเริ่มซ้อมเต้น

การซ้อม

ซ้อมกับองค์ประกอบจริงทุกเรื่องแม้กระทั่งแต่งหน้าทำผม โดยนัดวัดตัวที่โกดัง Warehouseกลางเมืองนิวยอร์คเป็นสตูดิโอใหญ่มากมีหุ่น (Mannequin) ของดาราดังเรียงเป็นห้อง ๆ ถัดกันไป เช่น ไลซ่า มิเนรี่ ดาราของบรอดเวย์ที่มีชื่อเสียงมากในขณะนั้น และที่เดียวกันนี้ ภัทราวดี ได้ตัดชุดสำหรับการแสดงคอนเสิร์ตใช้เวลา 2 อาทิตย์จึงได้ลองชุดในห้องลองเสื้อ - ขนาดแปดคูณสิบเมตร ต้องเปิดไฟแล้วจัดแสง มี Stage พื้นไม้อย่างดีมีดีไซเนอร์สี่ห้าคนนั่งดูต้องใส่ชุดเหมือนจริงและต้องเต้นให้ดูแต่งหน้าทำผมรองเท้ามีกี่เพลงทำท่าอะไรทำให้หมดช่างตัดเย็บทั้งหมดจะบันทึกหาข้อบกพร่องเช่นชุดนี้หมุนเยอะเส้นเครื่องประดับที่ใส่มาอาจทำให้ขาเขาเป็นรอย หรือสต๊อกกิ้ง (ถุงน่อง) อาจขาด ต้องแก้หรือทำใหม่

ปรับแก้ปัญหาเครื่องแต่งกายที่ใส่หมุนไม่สวยซึ่งถึงจะเปลี่ยนผ้า แต่ราคาไม่เปลี่ยนเมื่อหมุนไปมาหางของชุดยาวและพันขาต้องทำปาติโคท (Petticoat) ถ่วงทรายที่ปลายจากนั้นก็ ไม่มีมาพันขาเลย ต้องมี Trunk หรือที่เก็บเสื้อ เป็นเหมือนตู้ไม้ใหญ่และสูงพอที่จะเปิดมาแขวนได้เลย โดยไม่พับชุด เมื่อเสร็จแล้วให้ใส่ซ้อม ชุดต้องเยิน เพราะต้องซ้อม อยู่กับมันเป็นชีวิต

การให้ความสำคัญกับการใช้อุปกรณ์การแสดง (props) อย่างเช่นรองเท้ากัด ห้อเลือด เจ็บก็ต้องเจ็บ ข้อคิดคือ เท้ากับใจ อะไรสำคัญกว่า “Concentrate on your work not your feet. If you feel your feet, you are not concentrating with your dance” ติดพลาสเตอร์ได้ แต่ห้ามถอด ยกเว้นเวลากินข้าว โดยผู้กำกับ Arthur Faria สอนว่า อย่าให้เท้ามาสำคัญกว่าใจ

กระบวนการซ้อมกับดนตรีให้ลงจังหวะกับทุกสิ่ง หมายความว่า การเอาเสื้อมาซ้อม มารถเมล์ ซ้อมวันละชุด ค่าเช่าห้องแพงมาก คิดเป็นชั่วโมง ตอนซ้อมผู้กำกับ Arthur Faria บอก เดวิท

ผู้กำกับดนตรีว่า ให้เล่นดนตรีสี่บาร์ (4 Bars) เพื่อให้ภัทราวดีโค้ง สะบัดชายผ้า เตะขากับจังหวะดนตรี ต้องเป๊ะ นักเต้นต้องเป๊ะ ดนตรีเตือนเรา เราเตือนดนตรีมีดีไซน์ท่าทางด้วยการกำหนดทุกบาร์ของดนตรีทุกอย่างต้องเป๊ะ (ความแม่นยำ)มี ความเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างจังหวะของนักดนตรีกับนักแสดง เช่น แวมพ์ (Vamp) คือ ผลลัพธ์ที่ได้คือเข้าใจละครเพลง (Musical Play)

คิวของดนตรีที่บรรเลงโดยปล่อยให้นักแสดงพูดต้องมีสคริปต์ กระทั่งถึงคิวของคำ เพื่อส่งจังหวะ เช่น คำว่า ที่นี่ พอถึงคำว่า “นี่” ก็ส่งคิว

มีการกำหนดรอบซ้อมใหญ่ก่อนการแสดงจริง ก่อนรอบซ้อมใหญ่ให้หยุด7วัน เพื่อซ้อมในส่วนของนักเต้นอย่างเดียว แล้วจึงนัดซ้อมพร้อมกัน 2-3 ครั้งก่อนซ้อมใหญ่ ที่ต้องให้หยุดและนัดวันให้แม่นยำเพราะค่าใช้จ่ายคิดเป็นวัน ทั้งนักร้องทั้งนักเต้นและบุคลากรที่เกี่ยวข้องทุกองค์ประกอบเช่น Barry Arnold ซึ่งเป็นผู้กำกับแสงเสียงอยู่ในโปรดักชั่นใหญ่มาก่อนอย่างเช่น Ain’t miss beheaven และ Technical Dreamcode มีประสบการณ์มากมายหลายเรื่องมาทำหน้าที่ออกแบบแสงและคุมเทคนิคเสียงต้องมาดูการซ้อมจริงเพื่อจะดูทิศทางของผู้แสดงกับแสงไฟเป็นผู้มีความสามารถคือเก่งมากในช่วงเวลานั้นนักออกแบบแสงเพื่อการแสดง เมืองไทยยังไม่มี เมื่อมาดูซ้อมแล้วส่งรายการค่าใช้จ่ายเช่น บิลค่าที่จอดรถ แม้แต่ค่ายางลบนี่คือละเอียดทุกคนทุกเรื่อง (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 กรกฎาคม 2564)

ที่โรงละครแห่งชาติฉากและระบบเครื่องเสียงสำหรับการเล่นคอนเสิร์ตสมัยนั้นในเมืองไทยไม่มีต้องใช้ทาวเวอร์มีล้อติดแสงไฟใช้เป็นฉากหลังอย่างเดียว (สุธี ปิวรบุตร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 สิงหาคม 2564)

แม้ว่าจะเป็นการแสดงที่แปลกใหม่สำหรับประเทศไทย ในช่วงเวลานั้นแต่ก็ไม่มีสิ่งใดที่จะยืนยันว่าผลงานนาฏกรรมการแสดงครั้งสำคัญครั้งนี้ของภัทราวดีจะประสบความสำเร็จ แต่กระนั้นภัทราวดีก็ยังกล้าด้วยความมุ่งมั่นจะสร้างขึ้นโดยมีปัจจัยสำคัญอย่างยิ่ง ให้การแสดงครั้งนี้ประสบความสำเร็จในเริ่มต้นด้วยการที่มารดาคุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะยังคงสนับสนุนส่งเสริมภัทราวดีเหมือนที่ผ่านมาในอดีต ซึ่งการส่งเสริมของมารดานี้เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ภัทราวดี เป็นคนกล้าที่จะทดลองสร้างผลงานต่าง ๆ อย่างเต็มความสามารถอย่างไม่ต้องห่วงพื้นที่ปลอดภัย(No safe zone) สำหรับความสำเร็จ

หลังจากเสร็จสิ้นคอนเสิร์ตคืนหนึ่งกับภัทราวดีแล้ว ภัทราวดี ก็ได้มีส่วนร่วมที่สำคัญ ในการสร้างโรงละครมณเฑียรทองเธียเตอร์ โดย ถาวร โสภีอมร กล่าวว่า ก่อนที่จะเป็นโรงละครมณเฑียรเธียเตอร์นั้น นั้น เคยเป็นห้อง มณเฑียรทอง ในสมัยที่ยังไม่มีคำว่า NIght Club หรือ Lounge ที่คนมาพบปะดื่มกินกัน ซึ่งภัทราวดีเคยใช้ชีวิตในฐานะนักร้องประจำให้ความสำราญกับแขก ในช่วงหนึ่งของชีวิต ภัทราวดีกล่าวว่า ได้ทำงานพิเศษ คือเป็นนักร้องที่ห้องมณเฑียรทอง โรงแรมมณเฑียร ถนนสุริยวงศ์ ซึ่งในสมัยนั้นยังไม่มีคำว่า ไนท์คลับ แต่เป็นที่ฟังเพลงแห่งใหม่ของคนเมือง จึงเป็นลักษณะไม่ธรรมดา เพื่อหารายได้ช่วยในการเลี้ยงชีพตัวเอง เนื่องจากไม่ได้พึ่งเงินรายได้จากมารดา ทั้งที่สามารถ

กลับไปทำธุรกิจการเดินเรือ ของมารดาก็ได้ (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 20 มิถุนายน 2564)

ในฐานะที่เป็นนักแสดงชื่อดังไม่ใช่ในฐานะนักร้องอาชีพแต่ใช้วิธีคุยกับแขกที่มาฟังเรื่องเพลงหรือเล่าเรื่องตัวเอง แล้วก็แปลงเนื้อเพลงหรือไม่ก็วิธีและสไตล์ในการร้องใหม่ จึงทำให้กลายเป็นการแสดงการร้องเพลงในแนว Entertain

ซึ่งถาวร โสภิอมร ฝ่ายบริหารของโรงแรมมณเฑียร ได้ยืนยันว่าเป็นความจริงที่ได้ตกลงจ้างภัทราวดีเพียงเดือนละ 6,000 บาท เพราะโรงแรมไม่มีงบประมาณมากนัก แต่ก็มีความต้องการได้ตัวภัทราวดี มาช่วยในการประชาสัมพันธ์ เพราะภัทราวดีมีชื่อเสียงมากจากการแสดง และก็ไม่ผิดหวังเพราะมีคนมาฟังภัทราวดีร้องเพลงเต็มห้องมณเฑียรทองทุกครั้ง เพราะในการร้องเพลงของภัทราวดีจะเป็นในรูปแบบที่ ถาวร อธิบายว่ามีลักษณะการเล่าเรื่องอยู่มากมีลักษณะเป็น entertainer ในปัจจุบันคือไม่เน้นการร้องแบบนักร้องที่เน้นร้องเพลงเต็มที่อย่างเดียว แต่มักจะมีเรื่องมาเล่าสนุก ๆ ให้คนฟังจากประสบการณ์ต่างแดน ร้องเพลงสองเพลงก็ชวนคุยทำให้แขกมีส่วนร่วมดีมาก และการแสดงมีเสน่ห์มากแม้จะแสดงคนเดียว ก็สามารถทำให้แขกติดจนขายดีในช่วงตลอดสามเดือน (ถาวร โสภิอมร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 21 กุมภาพันธ์ 2565)

ภัทราวดีอธิบายเพิ่มเติมสำหรับเพลงที่ใช้ร้องโดยมากก็จะมีลูกเล่น เป็นการนำเพลงนั้นมาบวกกับเพลงนี้โดยเชื่อมกัน โดยจำเอาเพลงที่คุณหญิงสุภัทราผู้เป็นมารดาชอบร้องมาร้อง ซึ่งภัทราวดีเล่าว่าสมัยนั้นตนร้องเพลงได้แค่ห้าโน๊ต แต่ก็ชอบใส่อารมณ์ขันของตนเองเป็นการเล่าเรื่องที่ไปต่างประเทศที่คนสนใจ เพลงที่ชอบร้องเช่น ดวงจันทร์ ของหลวงวิจิตรวาทการ กับ จันทร์เจ้าขา ของพรานบูรพ์ (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 20 มิถุนายน 2564) เพลงฝรั่งที่ภัทราวดีชอบร้องเช่น He Ain’t Heavy, He’s My Brother ของ The Hollies (อนันต์โรจน์ ทังสุพานิช, การสื่อสารส่วนบุคคล, 30 มิถุนายน 2564)

ผู้วิจัยมีข้อคิดเห็นที่น่าสนใจตรงจุดนี้คือ การเป็นนักร้องที่มณเฑียรทองของภัทราวดีก็เป็นรูปแบบแสดงเดี่ยวที่ระบุได้ถึงความเป็นศิลปินของภัทราวดีที่เป็นนักร้องที่เป็นนักแสดงที่ลักษณะชอบเพลงเก่าและชอบการดัดแปลงเพลงเช่นการนำสองเพลงมาผสมผสานเป็นเพลงเดียวที่เรียกว่าเมดเลย์ทำให้เกิดแนวเพลงใหม่

นอกจากนี้การนำเรื่องที่เป็นประสบการณ์หรือเหตุการณ์ที่มีความรู้หรือมุมมองที่น่าสนใจในชีวิตมาทำเป็นเรื่องสำหรับแสดงถือว่าเป็นลักษณะเด่นในการสร้างการแสดงของภัทราวดีเช่นผลงานแสดงละครเวที 2526 “กว่าจะเป็นหางเครื่องเมืองฝรั่ง” เรื่องได้รับแรงบันดาลใจมาจากการที่ภัทราวดี ไปสมัครเล่นละครตามคณะต่าง ๆ ที่แคนาดา เช่น คณะ “บานั่ม” ซึ่งต้องแต่งตัวเป็นตัวตลกและหัดเล่น juggling

ผลงานนี้เป็นผลงานละครอันดับที่แปดของโรงละครมณเฑียรทองเธียเตอร์ (ธีราพร วิรุฬห์รักษ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 มีนาคม 2565) เนื้อเรื่องการแสดงเรื่องนี้ เกรียงไกร อุณหนันท์ กล่าว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ว่า แสดงเป็น ดารามีอีโก้สูง หยิ่งยโส แสดงคู่กับภัทราวดีรับบทเป็น ผู้หญิงแม่บ้านมาใหม่ที่โดนดูถูกจากการไปสมัครเป็นหางเครื่อง หรือนักแสดงร่วม (เกรียงไกร อุณหะนันทน์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 13 มกราคม 2565)

ซึ่งในละครเรื่องนี้มีตัวละครแค่สองคน องค์ประกอบคือนักเปียโนหนึ่งคน ส่วนเสียง ลูกสาว ที่เป็นเสียงโต้ตอบ เลียนเสียงโดย ธงไชย แมคอินไตย์ ซึ่งภัทราวดีกล่าวว่า การแสดงชุดนี้ เป็นรูปแบบของละคร (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 มกราคม 2565)

หากแต่ กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน ซึ่งติดตามผลงานของภัทราวดีมาโดยตลอดแสดงความคิดเห็นว่าการแสดงชุดนี้ควรจัดให้เป็นทอคโชว์ (Talk show) ครั้งแรกของเมืองไทยมากกว่า เพราะเป็นการแสดงที่ภัทราวดีเล่าเรื่องของตนอยู่คนเดียว โดยมีแขกรับเชิญคนอื่น ๆ มาช่วยเสริมให้สนุกเท่านั้นเช่น ธงไชย แมคอินไตย์ ที่เลียนแบบเสียงที่ลอยมาของ แวววดี ศรีไตรรัตน์ ลูกสาวคนโตของภัทราวดี เพื่อเป็นการสร้างสีสันให้กับการแสดง (กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 24 พฤศจิกายน 2563)

อย่างไรก็ตามความสำคัญของผลงานละครเรื่อง กว่าจะเป็นหางเครื่องเมืองฝรั่ง ที่มณเฑียรทองเธียเตอร์ นี้ ถือเป็นละครเรื่องแรก ๆ ที่ได้รับอิทธิพลจากงานคอนเสิร์ต “คืนหนึ่งกับภัทราวดี” นั่นคือการแสดงเดี่ยว

นอกจากนี้อิทธิพลของ“คืนหนึ่งกับภัทราวดี” ยังมีคอนเสิร์ตต่อมาที่น่าสนใจของภัทราวดี คือ ตามใจฉัน ในปี 2528 ที่ MBK Hall เป็น เวทีแจ้งเกิดของ เบิร์ด ธงไชย แมคอินไตย์ เพราะหลังจากจบคอนเสริต์ เต๋อ เรวัต ได้รวมทีมตั้งบริษัทแกรมมี่ โดยเซ็นสัญญากับเบิร์ด-ธงไชย (นภัสรัญชน์ มิตรธีรโรจน์ และสุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2022b)

ปี 2530 ภัทราวดีมาถึงช่วงเวลาเริ่มต้นทดลองการสร้างสรรค์ผลงานละครเพลงมิวสิเกิล โดยที่จัดแสดงละครเพลงเรื่อง“เก็บดาวดวงใหม่ไปใส่ฟ้า”ในงานเปิดศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศ ไทย (Patravadi Hua Hin Channel, 2563)

ซึ่งภัทราวดี เป็นคนเขียนบทเอง แล้วมอบให้ มัทนี รัตนิน กำกับการแสดง ใช้ผู้กำกับเวทีชื่อ Ronnie Mcnew จาก New York ภายใต้ การกำกับเวที (Stage direction) ของภัทราวดี โดยมีรูปแบบการสร้างเวที ที่ใช้ Tower ไฟ 4 เสา ประกอบฉาก

รูปแบบของละครเพลงเรื่องนี้คือการแสดงที่ผสมผสาน การเคลื่อนไหว การกำหนดจุด (blocking) โดยใช้เพลง ซึ่งภัทราวดี นำ รอนนี่ แมกนิว (Ronnie McNew) จาก New York มาเป็นผู้กำกับท่าเต้นละครเพลงและสอนเหล่าบรรดานักเต้นไทย และการแสดงนี้สร้างเป็นแรงบันดาลใจให้เกิดมีศิลปินนักเต้นที่มีชื่อเสียงต่อมาเช่น พีรมณฑ์ ชมธวัช โดยพีรมณฑ์เล่าว่าแสดงเป็นตัวละครมีบทพูดไลน์เดียว เป็น Ensemble ละครแนว Melodrama ซึ่งมีแนวเรื่องเป็นแบบ Typical Plot คือเกี่ยวกับ ดาราซุปเปอร์สตาร์ขาลง ต้องการหาเด็กมา Featuring ให้เกิดสีสัน จึงไปคว้าเด็กเต้นดิสโก้เธคมาปั้นแล้วดังพอดังแล้วหลงตัวเอง จึงชิ่งหนีไปแล้วในที่สุดก็กลับมาขอโทษแล้วจบลงแบบมี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความสุขแฮปปี้เอนดิ้ง ซึ่งในระหว่างการซ้อมและแสดงนั้นเกิดการโต้เถียงหลายครั้งระหว่างผู้กำกับการแสดงและผู้กำกับเวทีแต่สุดท้ายภัทราวดีก็ตัดสินใจให้ Ronnie McNew เป็นผู้กำหนด (พีรมณฑ์ ชมธวัช, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 ธันวาคม 2564)

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตชี้ให้เห็นว่าการใช้การกำหนดตำแหน่ง Blocking กับช่วงเวลา Timing ให้ลงจังหวะดนตรีและจังหวะการแสดงที่ประกอบไปด้วยการเต้นรำและการเคลื่อนไหวของผู้แสดงเป็นลักษณะสำคัญของการแสดงละครเพลงมิวสิเกิลที่ภัทราวดีนำมาใช้ในการสร้างผลงานตลอดมา

การสร้างทีมนักแสดงก่อนที่ภัทราวดีจะเปิดเป็นโรงละครของตนเองพบว่าในการแสดงเรื่อง“เก็บดาวดวงใหม่ไปใส่ฟ้า”มีเหตุการณ์สำคัญเกิดขึ้นคือมีรอบการแสดงรอบหนึ่งเกิดอุบัติเหตุจากทาวเวอร์ที่มีความสูงและติดอุปกรณ์แสงไฟตามการออกแบบฉากให้เคลื่อนที่ได้เกิดการเสียหลักล้มลงฟาดกลางเวทีมีผู้บาดเจ็บสาหัส ถึงแม้ว่าการออกแบบจาก Barry Arnold จะดีแต่ในทางปฏิบัติพบว่ามีปัญหาเรื่องคุณลักษณะที่กำหนด (Specification) ตัวล้อที่ฐานของทาวเวอร์ซึ่งภัทราวดีได้วินิจฉัยว่ามีข้อผิดพลาดในตัวเทคนิคนั้นน่าจะมีปัญหาส่วนหนึ่ง และอีกส่วนหนึ่งภัทราวดีให้ความเห็นว่าเชื่อว่าน่าจะมามาจากความไม่เข้าใจในการเคลื่อนไหวกับการใช้อุปกรณ์การแสดงละครของคนเบื้องหลัง (Backstage) ซึ่งหมายความว่า ถ้าทีมงานทุกคนเข้าใจเรื่องเทคนิคการทำงานของตัวเองที่ใช้กับอุปกรณ์ทั้งฝ่ายฉากและฝ่ายแสงเสียงจะทำทำให้ไม่เกิดอุบัติเหตุร้ายแรงถึงเพียงนี้ (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 มกราคม 2565)

กล่าวได้ว่าภัทราวดีจึงเหตุผลในความพยายามที่เริ่มจะสร้างหรือพัฒนาบุคลากรที่มีความรู้รอบด้านเกี่ยวกับการแสดงเพื่อวันหนึ่งจะนำมารวมเป็นทีมสำหรับสร้างผลงานที่มาจากแนวคิดของตนเองแต่ที่สำคัญคือ ความแตกต่างในการสร้างการแสดงเวทีและละครโทรทัศน์นั่นคือ การคัดเลือกคนในการแสดงละครทีวีจะต้องใช้นักแสดงที่มีความสามารถพร้อมแสดงเนื่องด้วยธุรกิจกำหนดให้เร่งรีบไม่มีเวลาสำหรับซ้อม

ในขณะที่ละครเวทีต้องใช้เวลามากสำหรับการซ้อมเพื่อให้พร้อมสำหรับการแสดง ดังนั้นภัทราวดีจะต้องมีความรักความมุ่งมั่นที่แท้จริงในความต้องการที่จะสร้างทีมเพื่อจะสร้างละครเวที

การสร้างทีมภัทราวดี

ตั้งแต่ปี 2530 และภัทราวดีเริ่มพัฒนาบุคลกรทางการแสดงที่มีความรู้ความเข้าใจในสิ่งที่ตนคิดที่มีทักษะเป็นทีมเดียวกันได้อาทิ มานพ มีจำรัส (ศิลปินศิลปาธร2548) ปวีณา ชนยุทธ(นักเต้นบัลเล่ต์จบจากกรมศิลปากร) ดาริณีชำนาญหมอที่กล่าวว่าเริ่มต้นจากการมาเรียนเต้นJazzกับภัทราวดีเพราะมารดาเป็นแฟนคลับของภัทราวดีตั้งแต่สมัยแสดงคอนเสิร์ต “คืนหนึ่งกับภัทราวดี”ที่ต่อมาเป็นนักแสดงที่ได้รับบท บุษบา นางเอกจากเรื่อง อิเหนา-จรกา ร็อคโอเปร่า ที่ภัทราวดีสร้างขึ้น และจัดแสดงในปี 2537 ณ โรงละคร ภัทราวดีเธียเตอร์ โรงละครกลางแจ้งที่ถูกสร้างขึ้นในปี 2535 (ดาริณี ชำนาญหมอ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 18 มกราคม 2564)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุดเริ่มต้นของการแสดงของโรงละครนี้ที่ภัทราวดีนิยามละครของตนที่ภัทราวดีเธียเตอร์ว่า Physical Theatre การละครที่ใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวต่างสืบเนื่องมาจากนักแสดงของภัทราวดีล้วนเป็นนักเต้นที่มีความรู้ในหลากหลายเทคนิคการเคลื่อนไหวที่นำมาผสมผสานกับการเล่นละครที่มีเพลงกำหนดจังหวะการเคลื่อนไหวและการแสดงอันเป็นsignature หรือลายเซ็นที่หมายถึงลักษณะเฉพาะที่สำคัญของการแสดงของภัทราวดี

Jazz Dance ตามความรู้และประสบการณ์ของ ภัทราวดี ที่ได้ฝึกปรือมาจาก Broadway ในการแสดงคอนเสิร์ต "คืนหนึ่งกับภัทราวดี" กระทั่งมีการพัฒนาไปเป็นการเต้นรูปแบบอื่น ๆ และนำไปสู่อีกหนึ่งปรากฏการณ์การสร้างผลงานใหม่คือการรับจัดงานแสดงในโอกาสงานเปิดตัวขององค์กรต่าง ๆ ที่รู้จักกันในปัจจุบันว่า งาน “Event” โดยรับงานในนาม “ภัทราวดีแอนดานซ์คอมพานี” และ “บริษัท บุญภัทร จำกัด” ที่มาจากคำว่า บุญ บวกกับพยางค์แรกของชื่อ ภัทราวดี

ภัทราวดีอธิบายถึงการจัดงานอีเว้นท์ (Event) ในช่วงแรกที่จัดขึ้นอย่างง่าย ๆ คือมีการเชิญดารานักแสดงไปโชว์ตัวร้องเพลงหรือมีการแสดงเป็นชุด ๆ โดยไม่ได้มีแนวคิดว่ามีจุดมุ่งหมายในการจัดงานอย่างไรให้ชัดเจนแล้วจึงค่อย ๆ มีการพัฒนาไปสู่การกำหนดลักษณะการแสดงในงานอีเว้นท์ โดยใช้จุดมุ่งหมายของงานและหาองค์ประกอบที่สื่อความหมายในการจัดงานเป็นโจทย์มาจากเจ้าภาพ

ในการสร้างการแสดงโดยเริ่มที่การตั้งเรื่องการแสดงในแบบละคร โดยมีการเคลื่อนไหวดำเนินเรื่องประกอบเพลงซึ่งภัทราวดี ได้ตัดเอาเพลงและการเต้นตอนต่าง ๆ ที่ได้แสดงไว้ในละครเรื่องเก็บดาวดวงใหม่ไปใส่ฟ้า มาทำเป็นการแสดงชุดย่อย เพื่อทำเป็น mini concert สำหรับการแสดง event ต่าง ๆ ที่มีนักกำกับลีลา หรือ choreographerซึ่งเป็นคำที่ภัทราวดีและนักแสดงในภัทราวดีเธียเตอร์ใช้เรียกผู้กำกับลีลา หรือนักออกแบบท่าเต้นในความหมายทั่วไป มาร่วมออกแบบท่าเต้น โดยมี “รอนนี่ แมกนิว”ซึ่งเป็น Residential Artist ของภัทราวดี ในช่วงนั้นมาช่วยกำกับลีลาด้วย

โดยงานอีเว้นท์แรกที่ภัทราวดีรับจัดการแสดงให้คือ งานฉลองครบรอบปีของการบินไทย ซึ่งภัทราวดีจัดอย่างยิ่งใหญ่ด้วยการนำดนตรี นักร้องพร้อมกับนักเต้น ไปแสดง ส่วนใหญ่แล้วอีเว้นท์ในช่วงนั้น ผู้จัดการแสดงจะมีอิสระในการคิดธีมหรือความคิดหลักของงานบนพื้นฐานของการแสดงคอนเสิร์ตคือการไปออกงานร้องเพลง และดึงเอารูปแบบการแสดงมาจากคอนเสิร์ตที่เคยทำมา

นอกจากนี้ยังมีตัวอย่างแนวการทำงานอีเว้นท์ของภัทราวดีคือ ลูกค้าขายอะไรก็เอาของที่ขายมาเล่นเช่นงานอเมริกันสแตนดาร์ด ที่ขายเครื่องสุขภัณฑ์อย่างโถส้วมภัทราวดีก็นำมาสร้างสรรค์ดัดแปลงเป็นที่ใส่องุ่นในงานปาร์ตี้ที่จัดในสวนแต่ภัทราวดี ก็ได้รับบทเรียนจากความผิดพลาดในครั้งนี้คือเพราะมัวคิดแต่ว่า ไอเดียของตนในการนำโถส้วมมาทำเป็นที่ใส่ผลไม้เป็นไอเดียเก๋ ไม่ซ้ำใคร จึงมีผู้สงสัยตั้งคำถามว่าทำเช่นนี้ไม่น่าชวนอาเจียนหรือซึ่ง ภัทราวดียอมรับและกล่าวว่าเป็นสิ่งที่ลืมคิดไปและเป็นข้อผิดพลาดที่จะต้องจำไว้แก้ไข (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 มกราคม 2565) ภัทราวดีใช้ลักษณะของการร้องเพลงมีเต้นรำแบบงานแสดงเดี่ยว คืนหนึ่งกับภัทราวดี ในงานอีเว้นหลายหลากรูปแบบการเต้นทำให้เกิดความรู้ใหม่ ๆ และบุคลากรก็พัฒนาไปพร้อม ๆ กัน

สำหรับการฝึกซ้อมเพื่อแสดงในงานอีเว้นท์ของภัทราวดี

ประวีณากล่าวว่ามีลักษณะแบบละครคือมีเรื่องราวที่ไม่มีบทเพียงแค่สื่อถึงเรื่องราวที่มีอารมณ์ความรู้สึกนั้นผ่าน Dance ซึ่งการฝึกซ้อมเป็นคลาสเต้น (Dance class) ตั้งแต่เวลา 16:00 น. ถึง 22:00 น. และเมื่อฝึกซ้อมกันเสร็จก็จะทำเป็นโชว์แยกเป็นชุด ๆ เพื่อให้พร้อมสำหรับการรับงาน

ดังนั้นตั้งแต่ปี 2532 การสร้างทีมภัทราวดีจึงค่อย ๆ เริ่มก่อร่างสร้างตนขึ้นโดยมีนักแสดงรุ่นต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

นักเต้นรุ่นแรก ภัทราวดีสร้างขึ้นมี มานพ มีจำรัส และประวีณา ชนยุทธ นักเต้นทั้งคู่ที่ถือเป็นรุ่นแรกของภัทราวดีเธียเตอร์ ที่เต้นได้ทั้งในสไตล์ แจ๊สดานซ์ และ บัลเล่ต์ ร่วมกับ จิรกานต์ นิลธำรงค์ สาธิดา เขียวชะอุ่ม ฝน (อรรัตน์) รักพงษ์ ฑิฆัมพรอนันต์ ธีรยุทธ ปรัชญาบำรุง โดย ภัทราวดีฟอร์มทีมตอนนั้นเพื่อทำงานอีเว้นท์ ที่เน้นการเต้นแบบประกอบเพลงอย่างในคอนเสิร์ต “คืนหนึ่งกับภัทราวดี”

นักเต้นรุ่นที่ 2 ได้แก่ พิมล พืชหงษ์ทอง ปุ้ม ครูหนุน ลูกปลา (สุวัฒนา) อภัยรัตน์

นักเต้นรุ่นที่ 3 ใน ปี 2534 ก่อนสร้างภัทราวดีเธียเตอร์ ได้แก่ ดาริณี ชำนาญหมอ นักเรียนจากโรงเรียนราชินี ซึ่งมาเป็นลูกศิษย์ของ ประวีณา ชนยุทธ และต่อมา ดาริณี ได้ร่วมแสดงเป็น บุษบาในเรื่องอิเหนา - จรกา ร็อคโอเปรา ของภัทราวดีเธียเตอร์ด้วย นอกจากเรียนเต้นบัลเล่ต์ กับประวีณาแล้ว ยังเรียนการเต้น Jazz กับสุวัฒนา อภัยรัตน์ และมานพ มีจำรัส และเรียน Modern Dance กับประวีณา และมานพ สำหรับเพื่อนร่วมรุ่นของ ดาริณี ได้แก่ ปณิตาและธนิสรา (ลีน่า) และอีกหลายคน โดยปณิตาเป็นลูกศิษย์ของ มานพ และ ลีน่าเป็นลูกศิษย์ของประวีณา

ต่อมาพ.ศ.2536 นักแสดงรุ่นที่ 4 มีการเปิด Class นักเรียนการแสดงที่มาจากมหาวิทยาลัยมหิดล โดยประวีณา เป็นผู้สอนเต้นครั้งแรกในคลาส Dance 1 และ Dance 2 สลับกับมานพ มีจำรัส ส่วนภัทราวดี สอนวิชา Acting 1 และ Acting 2 ซึ่งผู้วิจัยได้มาเป็นศิษย์การแสดงของภัทราวดีและเต้นของมานพจากมหาวิทยาลัยมหิดลโดยมีรุ่นก่อนหน้าแล้ว คือ พ.ศ. 2535 ซึ่งต่อมาในปี 2537 ผู้วิจัยจึงได้เข้าร่วมแสดงกับภัทราวดีเธียเตอร์เป็นครั้งแรกในละคร เรื่อง อิเหนา - จรกา Rock Opera โดยรับบท เป็น สังคามาระตา

โดยมีรุ่นต่อ ๆ มา ราวในปี พ.ศ. 2540 ซึ่งมาจากหลายแห่ง ได้แก่ สิริธร ศรีชลาคม วรรณศักดิ์ ศิริหล้า กฤษฎิ์ ชัยศิลบุญ พิศาล พัฒนพีรเดช โดยมีรุ่นที่มาพร้อมกับการแสดงละครร่วมกับภัทราวดีเธียเตอร์ ด้วย อาทิ เรื่อง ร่ายพระไตรปิฎก 3 มันอยู่ที่คิด และ มีนักแสดงมากมาย เช่น อมตา ปิยะวานิชย์ นัฐพงศ์ วงศ์กวีไพโรจน์

ย้อนไปในปี 2534 เป็นช่วงที่ภัทราวดี ทำรายการโทรทัศน์ ธรรมดาที่ไม่ธรรมดา ประจวบกับในปี 2535 เปิดโรงละครภัทราวดีเธียเตอร์ โดยรับงาน Event ตามสเกล ถ้าเป็นดานซ์ชุดเล็ก สองสามชุดก็จะส่งให้ไปทำกันเองแต่ถ้าเป็นการแสดงชุดใหญ่ ภัทราวดีก็จะดูแลเองตั้งแต่ธีม หรือแนวคิดหลัก

รายละเอียดทั้งชุดและฉาก การเริ่มรับงานอีเว้นท์ โดยประวีณา ชนยุทธได้อธิบายเรื่องการรับงาน Event ของภัทราวดีเธียเตอร์ ดังนี้

งานแรกที่ประวีณาพอจำได้คืองานเกี่ยวกับหมอน โดยที่ภัทราวดีนำเด็กที่เรียนคลาส Acting มาร่วมแสดงด้วย โดยให้นอนบนเตียงหน้างานมีประวีณาเป็นแดนเซอร์ข้างหลัง เต้นเป็นแนวแจ๊สดานซ์ซึ่งแนวคิดในสมัยนั้นก็ยังไม่ชัดเจนนัก (ประวีณา ชนยุทธ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 5 กรกฎาคม 2564) ภัทราวดีกล่าวเสริมว่าดังนั้นการแสดงหรือเต้นจึงไม่เข้ากับแนวคิดอะไรก็ได้อยากเต้นอะไรก็ได้เพราะคนสมัยนั้นไม่รู้ว่าจะทำอะไรและจะทำอย่างไร และส่วนใหญ่เป็นงานจัดที่โรงแรมช่วงกลางวัน เนื่องจากสมัยนั้น นิยมจัดงานอีเว้นท์ตอนกลางวันไม่นิยมจัดกลางคืน (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 มกราคม 2565) ซึ่งหลังจากนั้นภัทราวดี เล็งเห็นความจำเป็นของการเต้น (Dance)สำหรับการทำงานอีเว้นท์มากขึ้น จึงนำเข้าความรู้ใหม่ โดยจ้างครูจากต่างประเทศชื่อ Jeffry Logland มาสอน บัลเลต์สมัยใหม่ เพราะในสมัยนั้น Modern Dance ยังไม่มีให้เห็นในโชว์ทั่วไปที่ยังคงใช้พื้นฐานการเต้นบัลเล่ต์ กับแจ๊ส

โดยนำ Moderndance มาใช้กับการเต้นในเพลง “Time of My Life” ซึ่งเพลงนี้ใช้ในการเต้นหลายรอบการแสดงมากประมาณ 76 รอบการแสดงโดยหมายถึงหนึ่งรอบการแสดงต่อหนึ่งงานอีเว้นท์ ซึ่งประวีณา ได้เขียนบันทึกส่วนตัวเอาไว้ว่า ไม่ต้องการเต้นเพลงนี้แล้ว เพราะเต้นซ้ำอยู่บ่อยมาก การเต้นท่าเดิมในทุกงานนี้รู้สึกว่ามากเกินไป

นั่นหมายความว่าโชว์แต่ละชุดมีการซ้อมเก็บไว้เปรียบเหมือนสินค้าที่เก็บไว้ในStoreรอพร้อมใช้งานที่สำคัญคือมีการนำเข้าต้นแบบของการเต้นรำ Jeffry Logland มาสอน บัลเลต์สมัยใหม่ (Modern Ballet) และการเต้นรูปแบบนี้เป็นของใหม่เป็นที่นิยมจึงสามารถแสดงได้จำนวนรอบงานมาก

ในส่วนของขั้นตอนในการรับงาน เวลามีลูกค้าสนใจให้ไปโชว์ในการเปิดตัวสินค้าประวีณาจะเป็นคนไปติดต่อพูดคุยโดยจะเริ่มที่ Concept ของงาน โดยดูที่ความต้องการลูกค้าเช่น อยากได้ Opening show ก็จะไปแจ้ง มานพ มีจำรัส ซึ่งเป็นผู้กำกับลีลา และเก็บรายละเอียดอื่นมาประกอบการสร้างงานด้วยเช่น โทนสีของงาน โลโก้ของงาน Theme (ความคิดหลัก) ของงาน ซึ่งมานพก็จะทำการสร้างสรรค์การแสดงให้นอกจากนี้ ประวีณายังต้องสอบถามลูกค้าถึงระดับของความอลังการตระการตา (Spectacle) ที่ลูกค้าอยากได้ซึ่งในสมัยนั้นก็จะมีการนำเสนอพอร์ตงาน (Portfolio) ผู้วิจัยเคยได้เห็นเป็นบันทึกภาพถ่ายที่เคยถ่ายเก็บไว้บางส่วนซึ่งมีน้อยมากและระยะต่อมาจะเป็นโชว์ที่ตัดรูปแบบการแสดงมาจากละครจึงมีภาพเป็นละครให้ลูกค้าดูเป็นส่วนใหญ่ซึ่งในงานอีเว้นท์ของภัทราวดีน้อยมาก ซึ่งความอลังการในสมัยนั้นเช่นการใช้เปเปอร์ชู้ต (Papershoot) ซึ่งในปี 2537 เปเปอร์ชู้ตยังถือเป็นของใหม่ตระการตาต่อผู้ชมซึ่งในละครเรื่อง อิเหนา-จรกา Rock Opera ยังใช้ในฉากนางฟ้าเหาะซึ่งเรียกเสียงฮือฮาจากผู้ชมได้

ตัวอย่างโอกาสที่จัดแสดงเช่นเมื่อลูกค้าจัดงานที่เป็นช่วงรับประทานอาหารก็จะมีด๊านซ์ประกอบเพลง“Time of My Liife”ซึ่งมีจุดขายคือการเต้นคู่ให้ความรู้สึกในแนวคู่รัก ที่มีเทคนิคการเต้น

ที่ทำให้คนดูตื่นตาตื่นใจ คือ การที่ประวีณานั่งอยู่ที่พื้น แล้วถูกดึงขึ้นไปนั่งอยู่บนไหล่ของ มานพ มีจำรัส ได้ในครั้งเดียวจากนั้น มานพ ก็พาหมุนซึ่งในสมัยนั้นคนไทยไม่เคยเห็นและถือว่า เป็นภาพตื่นตาตื่นใจมาก หรือเช่น ชุดการแสดงเต้นแจ๊สที่มีชื่อว่า “Tie up” โดยได้ครูมาจากนิวยอร์ค ชื่อ Fredman มาสอนการเต้นแนว Jazz Dance โดยภายหลังได้บรรจุชุดการแสดงการเต้นนี้ ในการแสดงคอนเสิร์ตของ จุรีโอศิริ ระบำ Under the Sea จากเรื่อง The Little Mermaid ระบำคนป่าแนว Modern Ballet ที่เป็นผลงานกำกับของ Jeffry Logland โดยเต้นเป็นคู่ (พาเดอเดอซ์) ในฉากรักระบำคู่ในชุดขนนก ซึ่งในสมัยนั้นถือว่าเป็นของใหม่ ระบำว่าว จากเพลง “เย็นลมว่าว” ของสุนทราภรณ์ ในสไตล์แจ๊ส ซึ่งมานพออกแบบท่าเต้น โดยมีการสมมติตนเองว่าเป็น ว่าวจุฬา ประวีณา เป็นว่าวปักเป้า

ในยุคปี 2535 - 2537 นั้น ภัทราวดีมักเลือกเอาเพลงแนว Jazz หรือแนว Modern Ballet มาเต้น โดยให้เต้นคู่ และยังไม่ใช่เทคนิค “คอนแทค อิมโพรไวเซชั่น”(Contact Improvisation) ซึ่งประวีณา อธิบายเพิ่มเติมว่าเทคนิคนี้ต้องปล่อยร่างกายมากแต่ตัวเธอแข็งจึงไม่ค่อยถนัดเพราะมาจากสายบัลเลต์ ยังติด Ballet Pattern เดิม ลักษณะตัวจึงเกร็งแต่ต่อมาเทคนิค Contact Improvisation ถูกนำมาเริ่มใช้ในการแสดงเรื่อง “เงาะป่า” ประมาณปี พ.ศ. 2538 - 2539

อย่างไรก็ตามสำหรับงานอีเว้นท์นั้นเทคนิคนี้ไม่ค่อยปรากฏให้เห็นชัดนักมีปรากฏเพียงครั้งเดียวในงานอีเว้นท์ครั้งหนึ่งที่เป็นงานเลี้ยง กาล่าดินเน่อร์ ที่แสดงซึ่งภัทราวดีขึ้นแสดงด้วย ใน Theme “ตัวโน๊ตดนตรี” ประวีณาซึ่งใส่ชุดเรียวทาร์ดบอดีสูทสีขาวกระโปรงขาวสั้นกุด ปักลายรูปแป้นเปียโน เต้นคู่กับ มานพ ที่ใส่บอดี้สูทสีดำหลวมเล็กน้อย ได้ใช้เทคนิค Contact improvisation ในการเต้นคู่

นอกจากนี้ ประวีณากล่าวว่า ภัทราวดียังเคยนำเอาการเต้นแบบระบำ “แคนแคน” ที่ได้แนวคิดจากการเต้นของ “ผู้หญิงหากิน” ในฝรั่งเศส มาเต้นโชว์ด้วย โดยให้ใส่กระโปรงยาว ข้างในเป็นกระโปรงระบาย 10 ถึง 20 ชั้นแล้วใส่บูทเตะยกขา ทำให้คนดูสนุกและชอบใจมากถึงกับเตะยกขาตาม

งานอีเว้นท์ของภัทราวดีนั้นมีข้อมูลไม่มากนัก เพราะแทบไม่มีการบันทึกรายละเอียด แต่กระนั้น ภัทราวดีก็อธิบายว่า การทำอีเว้นท์ก็คล้ายละคร คือ มักเน้นที่เรื่องราวมีการเขียนบท มีการซ้อมที่มีลักษณะเหมือนการซ้อมละคร และเกิดจากการสร้างสรรค์ของภัทราวดี โดยมีโจทย์คือความต้องการของลูกค้าว่าต้องการโปรโมทอะไร แทนที่จะมาโชว์เดินไปมาเท่านั้น ก็นำมาใส่คุณค่าใส่ความสนุกหรือตลกลงไป ผ่านเรื่องราวว่าสิ่งที่ลูกค้าขาย มีประโยชน์อะไร เป็น soft sale เพื่อให้คนจำสินค้าหรือบริการนั้นได้ (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 มกราคม 2565)

สุพัตรา เครือครองสุข กล่าวถึงงานอีเว้นท์ที่มีเรื่องราวอย่างเช่น โชว์ผ้าขาวม้าของภัทราวดี ที่ Siam Intercontinental งานที่ได้รับมาคืองานฉลองก่อนวันเกิดจริง ๆ ของเจ้าชายของประเทศเดนมาร์ก ภัทราวดีมีความคิดจะขายความเป็นไทยโดยทำผ้าขาวม้าเป็นของชำร่วยให้แขกที่มางานแล้วจึงเกิดความคิดที่จะทำโชว์ชุดผ้าขาวม้าขึ้นโดยใช้วิธีเล่าถึงประโยชน์ของผ้าขาวม้าผ่านการแสดงว่ามีอะไรบ้าง การแสดงครั้งนั้น มีการซ้อมเพื่อแสดงประมาณหนึ่งอาทิตย์ โดยซ้อม ณ สถานที่จริงล่วงหน้าสามวัน โดยภัทราวดีแสดงทั้งกับ มานพ มีจำรัส และ วรรณศักดิ์ ศิริหล้า คนละรอบแสดง

เนื่องจาก วรรณศักดิ์ เป็นคนจังหวัดเลย มีความรู้ความชำนาญคุ้นเคยกับการใช้ผ้าขาวม้า อันเป็นของใช้ประจำถิ่นที่บ้าน ประกอบกับคุณสมบัติของวรรณศักดิ์ ในความเป็นนักแสดงเดี่ยวที่สามารถเรียกเสียงหัวเราะได้ จึงให้ วรรณศักดิ์ เล่าเรื่องจากความทรงจำของตน โดยเริ่มที่การเปิดตัวคือ ตั้งแต่เด็กเกิดก็ใช้ผ้าขาวม้า ผู้ชายใส่แบบหนึ่ง ผู้หญิงใส่แบบหนึ่ง ใช้ตีโป่งว่ายน้ำ ไปตลาด ไปปิคนิค โดยทำเป็นแบบ mime (ละครใบ้) ประกอบคำพูดเป็นจังหวะ (สุพัตรา เครือครองสุข, การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 มีนาคม 2564)

วรรณศักดิ์ เล่าว่า การทำงานกับภัทราวดี ในการแสดงชุดนี้ ต้องเรียนรู้เรื่องลมหายใจในการทำงานจากภัทราวดี เช่น จะโบกผ้า ต้องหายใจเข้า หรือออก โดยต้องกำหนดเป็นโคดและเป็นคิวการไปปิคนิค เอาผ้าขาวม้าเช็ดปาก ถ้ามีแมลงวันก็ใช้ปัดได้ ใช้พันเป็นหมวก เป็น Scarf (ผ้าพันคอ) เมื่อหนาวใช้ห่อตัว หรือใช้ห่อคลุมศพ เป็นผีชุดฮาโลวีน เป็นเปล เวลาแสดงเป็นคิวลมหายใจ 1-2 1-2 ซึ่งต้องซ้อมเยอะมาก จึงเป็นการฝึกเรื่องจังหวะการเล่นละคร ด้วยลมหายใจ

โชว์ชุด ผ้าขาวม้า นี้ได้รับการตอบรับเป็นที่ประทับใจอย่างดีจากผู้ชม อย่างไรก็ตามวรรณศักดิ์ เคยนำไปแสดงคนเดียว จนมีผู้ประทับใจ แต่ก็พลาดที่ไม่ได้ขออนุญาตภัทราวดีในการนำเรื่องไปแสดง ซึ่งเมื่อเรื่องนี้ทราบไปถึงภัทราวดี จึงมีข้อพิพาทกัน วรรณศักดิ์ เล่าว่า จึงเข้าไปกราบขอโทษ โดยถือพวงมาลัยเข้าไป แล้วแจ้งว่าไม่เคยทราบว่า ภัทราวดีซีเรียสเรื่องนี้ ซึ่งเมื่อถึงตรงนี้ ตนจึงถามต่อว่าแล้วต้องทำอย่างไร ภัทราวดีจึงตอบว่า “ก็ขอโทษสิคะ” จากนั้นทุกอย่าง ก็กลับเป็นปกติ (วรรณศักดิ์ ศิริหล้า, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 กุมภาพันธ์ 2565)

ภัทราวดีเคยกล่าวกับผู้วิจัยว่า “สิ่งที่ครูไม่เหมือนลูกศิษย์ของครู ซึ่งตั๊ก(ผู้วิจัย)ก็ต้องเป็นคือต้องไม่ซ้ำซากการไม่ซ้ำซากไม่ได้แปลว่าไม่เอาครูบาอาจารย์แต่การจะนำท่านไปได้ยังไงไม่ให้ท่านเชยไม่ให้ท่านเสีย ถ้าเอามาแล้วทำท่านเสียมาทำไมเราต้องเอาท่านมาแล้วท่านต้องดูดี” (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 สิงหาคม 2564)

สิ่งที่เป็นข้อสังเกตในการสร้างงานอีเว้นท์ของภัทราวดี คือ การสร้างละครเรื่องสั้นโดยไม่ต้องมีบทพูดมีแต่การเต้นรำการเคลื่อนไหวในรูปแบบต่าง ๆ เริ่มที่การตั้งโจทย์ก็คือการตั้งเรื่อง แล้วดำเนินโครงสร้างของเรื่องเหมือนละครเพลง “คอนเสิร์ตคืนหนึ่งกับภัทราวดี” who where what why how คุณเป็นใคร มาจากไหน ทำอะไร มาทำไม แล้วทำอย่างไร เป็นต้น

รวมถึงการใช้ลมหายใจในการแสดงที่ผู้วิจัยเห็นความเชื่อมโยงกับการเคลื่อนไหวในทุกมิติของการแสดงของภัทราวดี ในขณะที่ข้อความนี้สะท้อนแนวคิดการถ่ายทอดในความเป็นครูของภัทราวดีที่ต้องการที่จะให้ทุกคนมีความรู้อย่างแท้จริงมีความเข้าใจและสามารถพัฒนาตัวตนเป็นผลงานของตนเองโดยไม่ต้องเลียนแบบใครแม้แต่งานครูที่เป็นผู้สอนสั่งมาและถือเป็นการให้เกียรติด้วยการไม่ทำซ้ำและที่สำคัญที่สุดคือทั้งหมดนี่คือเรื่องราวของการสร้างทีมนักแสดงของภัทราวดีเธียเตอร์ที่มีนักเต้นที่กล่าวได้ว่ามีการใช้นาฏยศิลป์หลากสัญชาติมารวมกัน

ภาพที่ 47 : ภัทราวดี กับ มานพ ในการแสดงชุด "ผ้าขาวม้า"

ที่มา: ห้องสมุดวิกหัวหิน

ภาพที่ 48 : ภัทราวดี กับ วรรณศักดิ์ ในการแสดงชุด "ผ้าขาวม้า"

ที่มา: ห้องสมุดวิกหัวหิน

นอกจากละครทางโทรทัศน์และงานevent ที่ภัทราวดีเคยทำมาก่อนหน้านี้ ภัทราวดียังเป็นผู้ผลิตรายการวาไรตี้โชว์ก่อนจะเป็นโรงละครภัทราวดีเธียเตอร์

โดยออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์กับรายการที่มีชื่อว่า ธรรมดาที่ไม่ธรรมดา ซึ่ง ชรัส เฟื่องอารมณ์ เป็นผู้ตั้งชื่อให้ (ภัทราวดี มีชูธน, 2561, น.127) สมพร โถปัญญากล่าวว่าได้ร่วมงานกับภัทราวดีกับการสร้างรายการนี้ที่ ออกอากาศทางช่อง 9 อ.ส.ม.ท. พ.ศ. 2535 เป็นรายการที่เชิญทั้งนักแสดง นักร้องนักแหล่ ลิเก ผู้กำกับ นักธุรกิจ นักเต้น แม้กระทั่งนักออกแบบแสง คนดังรวมคนมีฝีมือที่น่าสนใจในวงการแสดงเปิดรายการโดยภัทราวดีเป็นพิธีกรที่แสดงความสามารถทั้งร้องทั้งเต้นและสามารถเป็นพิธีกรที่นำเสนอหลากหลายรูปแบบในเนื้อหาสาระความรู้ ช่วงแรกของรายการมีการ

สัมภาษณ์และมีการแสดงจากแขกรับเชิญช่วงสองคือการแสดงจากตัวภัทราวดีเองซึ่งเป็นการแสดงผลงานสร้างสรรค์จากการเรียนรู้ที่ได้จากสัมภาษณ์แขกรับเชิญนั้นในรูปแบบของการผสมผสานเป็นการแสดง เช่น การเชิญหวังเต๊ะ ศิลปินลำตัดมาแสดงลำตัดในรายการ หลังจากนั้นภัทราวดีก็นำรูปแบบการร้องลำตัดของหวังเต๊ะไปผสมผสานกับแนวเพลงแบบ Hip Hop หรืออีกตัวอย่างรายการธรรมดาที่ไม่ธรรมดา ปี 2534 ตามความทรงจำของประวีณาชนยุทธที่อธิบายว่าช่วงที่หนึ่งเริ่มรายการมีการแสดงเปิดเป็นเรื่องของการร้องและเต้นเป็นตัวชูโรง เช่น โชว์เพลง time of My Life คือ เต้นคู่แล้วก็ระบำคนป่าแล้วยังมีเพลงระบำว่าว ซึ่งภัทราวดีเป็นคนเลือกเพลงเองและใช้นักแสดงที่เป็น Patravadi and dance Company ภัทราวดีแอนดานซ์คอมพานี

นอกจากการเต้นยังมีส่วนของการเล่นละครด้วย เช่น ละครของสมพร โถปัญญา ละครจากธรรมศาสตร์ มีการเชิญศิลปินคนมีฝีมืออย่างเช่น ลำตัด หวังเต๊ะ เป็นเรื่องเกี่ยวกับลำตัด ซึ่ง ก็จะมีการสัมภาษณ์ หวังเต๊ะ แล้วก็จะมีโชว์ลำตัดของหวังเต๊ะที่เป็นภูมิความรู้ มาถ่ายทอดให้ผู้ชมฟังผ่านการสัมภาษณ์ของภัทราวดีซึ่งในช่วงสุดท้าย ก็จะเป็นโชว์ของภัทราวดีเองที่เป็นลำตัดจากภูมิความรู้หวังเต๊ะ แล้วมาสร้างใหม่ผสมเป็นลำตัดฮิบฮอบในแบบของภัทราวดี

บางเทปการแสดงก็เป็น เอ ไชยา มิตรชัย ลิเกเด็ก 10 ขวบชื่อดังในสมัยนั้นมีสุรพล วิรุฬห์รักษ์ มาร่วมให้ความรู้เรื่องลิเก (ประวีณา ชนยุทธ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 กรกฎาคม 2564)

สมพร โถปัญญา กล่าวเสริมว่า ภัทราวดีสามารถนำไอเดียความคิดของตนมาผสมผสานเข้ากับทักษะความสามารถของผู้ร่วมงานที่แตกต่างกันโดยสามารถดึงเอาส่วนที่เป็นวิชาสาระสำคัญดีที่สุดของทุกศิลปินทุกคนออกมาสร้างความบันเทิงและความพึงพอใจให้ผู้ชมในรูปแบบผสมผสานของตน (สมพร โถปัญญา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 สิงหาคม 2564) ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่าการทำรายการ“ธรรมดาที่ไม่ธรรมดา” คือนาฏกรรมการแสดงที่ภัทราวดีต้องการนำแนวคิดที่ใช้รากแห่งศิลปะไทยมาผสมผสานกับศิลปะต่างสัญชาติโดยใช้การเชิญผู้รู้ (Master) ของไทยมาผสมความหลากหลายที่ภัทราวดีสร้างสรรค์เป็นผลงานในรูปแบบที่แตกต่าง Something Different ซึ่งมีแนวทางเหมือนการทำ Workshop เพื่อหาความรู้มาปรับใช้ในการแสดงของภัทราวดีในกาลต่อมา

ซึ่งภัทราวดีกล่าวยอมรับว่าหลังจากวิเคราะห์trendแล้วเห็นว่ารายการ Variety Show แบบนี้ยังเป็นของใหม่และน่าสนใจจึงเกิดความคิดที่จะทดลองการผสมผสานอย่างที่ตนได้รับมาจากการแสดงละคร Broadway มาปรับใช้ (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 21 กันยายน 2564)

ภาพที่ 49 : ภัทราวดี กับนักเต้น Jazz Dance ในรายการธรรมดาที่ไม่ธรรมดา

ที่มา: ห้องสมุดวิกหัวหิน

สมพร โถปัญญา ได้กล่าวถึง ภัทราวดีในรายการ ธรรมดาที่ไม่ธรรมดา ว่าการที่ภัทราวดี สามารถนำไอเดียของตนผนวกเข้ากับทักษะความสามารถของผู้ร่วมงานทั้งหมด โดยดึงเอาส่วนที่ดีที่สุดของทุกคน ออกมาใช้เพื่อสร้างความบันเทิง และความพึงพอใจให้ผู้ชมรายการธรรมดาที่ไม่ธรรมดา ภัทราวดีสามารถสร้างสรรค์ให้ลึกซึ้งลงไปในศิลปะ โดยศิลปิน และองค์ความรู้ต่าง ๆ หลากหลายด้านที่มีความซับซ้อนในอดีตที่มีความเฉพาะตัวซึ่งภัทราวดีสามารถนำเสนอถ่ายทอดเรียบเรียงให้ชมอย่างเพลิดเพลิน (สมพร โถปัญญา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 สิงหาคม 2564)

ถึงตรงนี้ผู้วิจัยตั้งข้อสงสัยในการสร้างผลงานอันหลากหลายทั้งงานEventsรวมถึงการสร้างรายการ“ธรรมดาที่ไม่ธรรมดา”ของภัทราวดี ถึงจุดนี้ปี2534สามารถสร้างรายได้ให้กับภัทราวดีมากน้อยเพียงใด แววดี ศรีไตรรัตน์ซึ่งเป็นลูกสาวคนโตของภัทราวดีซึ่งในปี2534ที่เพิ่งจบการศึกษามาจากต่างประเทศด้านการบัญชีมารับหน้าที่ดูแลด้านบัญชีให้กับภัทราวดีโดยตรงกล่าวถึงงานกับรายการธรรมดาที่ไม่ธรรมดาซึ่งภัทราวดี อำนวยการสร้างร่วมกับบริษัท Nite Spot Entertainment ผ่านการสัมภาษณ์กับผู้วิจัยว่า“ในตอนนั้น แม่มีเงินติดบัญชีอยู่แค่หนึ่งแสนบาท”ซึ่งยังทำให้ตนรู้สึกขำอยู่ในใจ ที่แม่ให้มาบริหารเงินจำนวนเพียงหนึ่งแสนบาท (แวววดี ศรีไตรรัตน์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 17 กรกฎาคม 2565) ซึ่งในจุดนี้เองที่ชี้ให้เห็นว่า ภัทราวดีมิได้มีเงินจำนวนมากในการสร้างงานต่าง ๆ อย่างที่หลายคนเข้าใจแต่ผลงานทั้งหลายของภัทราวดีล้วนเกิดจากการขับเคลื่อนไปด้วยความต้องการที่จะสร้างผลงานนาฏกรรมการแสดงที่หลากหลายที่ส่งผลต่อความรู้เพื่อพัฒนา ด้านศิลปการแสดง มากกว่าหวังผลกำไร

ในท้ายที่สุดจากการศึกษาข้อมูลช่วงที่ 5 การแสดงเดี่ยวในรูปแบบละครเพลงมิวสิเกิล (Musical) แบบ Broadway ในประเทศไทยผู้วิจัยพบว่ามีความสำคัญที่ส่งผลถึงการสร้าง นาฏกรรมการแสดงของภัทราวดีในช่วงชีวิตลำดับต่อไปอย่างมาก เริ่มจากพัฒนาการของแนวคิดจากช่วงชีวิตที่ 4 ที่ภัทราวดีเป็นสร้างปรากฏการณ์ด้านนาฏกรรมภาพยนตร์อย่างเป็นระบบโดยมีกระบวนการ

สร้างที่มีพัฒนาการ ตั้งแต่ขั้นตอนแรกคือการเตรียมตัวก่อนการแสดง Preproduction ภัทราวดีได้นำองค์ความรู้นี้มาสู่ช่วงที่ 5 ของชีวิต อันได้แก่การสร้างนาฏกรรมการแสดงเวทีประเภท "Musical play" (ละครเพลง) โดยเป็นการจัดระบบการสร้างใหม่ทั้งหมดที่มีทั้งความเหมือนและแตกต่างจาก "ละครร้องไทย" จากการที่ฝึกซ้อมอย่างหนักและเก็บรายละเอียดขั้นตอนการทำงานด้วยตนเองเพื่อแสดงผลงานการแสดงชุดนี้เป็นการที่ภัทราวดีได้ใช้วิธี "Learning-by-Doing" ทำให้ภัทราวดีได้เรียนรู้ศาสตร์ในการทำละครเพลงมิวสิเกิลแนว Broadway ที่มีการแสดงการขับร้องเพลงผ่านบทร้องผสมบทพูด ร่วมกับการใช้ลีลาการเต้นซึ่งในงานใช้แนวดนตรี Jazz ซึ่งต้องใช้ท่าทางที่สอดคล้องกับอารมณ์และที่สำคัญต้องลงรับกับจังหวะอย่างเข้มข้นโดย Arthur Faria ซึ่งภัทราวดีได้เชิญให้มาเป็นผู้กำกับและนักออกแบบลีลาท่าเต้นสำหรับการแสดงเวทีครั้งนี้และที่สำคัญไปกว่าคือ ภัทราวดีได้ค้นพบ "ตัวตน" ที่เป็นแนวคิดจะนำไปใช้ในการสร้างงานนาฏกรรมการแสดงที่มีรูปแบบของตนเองจากการแสดงที่ใช้รำวงของไทยบรรจุเป็นการเต้นรำในเพลงสากลชื่อ Slow-hand

ในช่วงเริ่มต้นซ้อมแม้แต่ภัทราวดีก็ยังไม่มั่นใจด้วยเพราะเติบโตมาในการแสดงแบบไทยแนวอนุรักษ์อย่างเข้มข้นที่แม้ในปัจจุบันก็ยังคงอนุรักษ์กันไว้ในกรมศิลปากร หากแต่ด้วยการ "ตีความ" ที่ทำให้เกิด"มุมมองใหม่" ที่เป็นจุดเปลี่ยนแต่ที่เปลี่ยนได้ก็เพราะ "ความเคารพในวิชา" ซึ่งในที่นี้หมายถึง "รากแห่งนาฏยศิลป์ไทย" ที่มีอยู่ในตัวนับเป็น "แก่น"ที่สำคัญกว่าเปลือกหรือเสื้อผ้า ที่ทำให้ภัทราวดีมี "ความกล้า" ทำให้เกิด "การผสมผสาน" นี้บนเวทีอย่างเป็นรูปธรรมประกอบกับผลตอบรับคือเสียงปรบมือกับอากัปกิริยาของผู้ชมที่แสดงออกด้วยท่าทางการยืนที่เรียกว่าปรบมือแบบ Standing-Ovation ซึ่งไม่ใช่นิสัยคนไทยในยุคนั้นและถือเป็นปรากฏการณ์ครั้งแรกในประวัติศาสตร์การแสดงของไทยที่จุดประกายความคิดที่ทำให้ภัทราวดีค้นพบว่า คนไทยก็ชื่นชอบการแสดงแบบผสมผสานหลายนาฏยจารีตด้วยเช่นกันและนี่คือการย้ำถึงอิทธิพลทางความคิดที่ได้รับมาจากการแสดงต้นแบบแนวคิดในช่วงชีวิตที่ 2 ของภัทราวดีนั่นคือบัลเลต์ "มโนห์รา" ของรัชกาลที่ 9 และจากความกล้าที่มีพื้นฐานมาจากความรักและมุ่งมั่นในการสร้างการแสดง ประกอบกับความรู้ในวิชาการแสดงเวทีรูปแบบใหม่ ภัทราวดีจึงเริ่ม "ทดลอง" สร้างละครไทยสมัยใหม่ในรูปแบบ "ละครเพลงมิวสิเกิล (Musical)" โดยเริ่มต้นจากสร้างละครเพลงเรื่อง "เก็บดาวดวงใหม่ไปใส่ฟ้า" พ.ศ.2530 เต็มรูปแบบเรื่องแรกของประเทศไทยที่ใช้เป็นละครเบิกโรงแสดงเปิดศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ซึ่งในการแสดงครั้งนี้ ยังนำไปสู่ "การสร้างทีม" นักแสดงที่มีความสามารถในนาฏยศิลป์ที่หลากหลายเพื่อให้พร้อมใช้ในการสร้างการแสดงในแบบของตน

สรุปช่วงชีวิตที่ 5

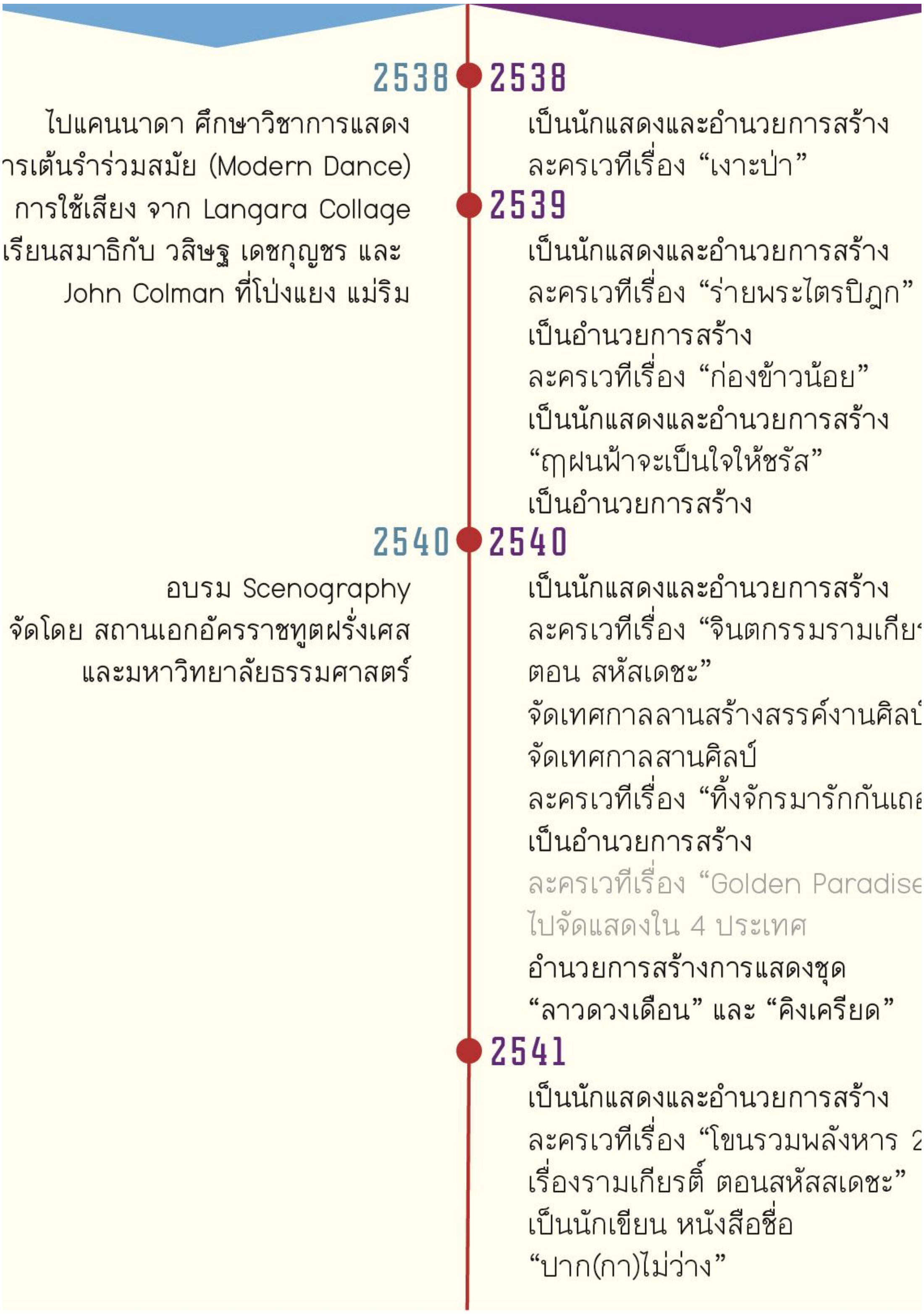
ภัทราวดีสร้างทีมให้ พร้อมใช้ คือ สร้างคน ได้วางแนวการจัดแสดงตั้งแต่ช่วงชีวิตที่ 4 และได้ทำการทดลองแล้วมาถึงตรงที่ภัทราวดีมีบารมีมากขึ้นและมากพอที่จะพัฒนาตัวเป็นผู้สร้างผลงานแนวใหม่ของตน แต่การที่จะสร้างผลงานแนวใหม่ภัทราวดีต้องสร้าง ทีมงานที่มีความรู้และมีความเข้าใจในวิธีปฏิบัติตามแนวใหม่ที่ภัทราวดีคิดพัฒนาขึ้น

ช่วงที่ 6 (พ.ศ.2535 - 2554) การเริ่มสร้างคนรุ่นใหม่ด้วยโรงเรียนและโรงละครซึ่งเป็นพื้นที่สำหรับแสดงมิติใหม่ ๆ

ปี	ประวัติชีวิต	ผลงาน
2535	สถานการณ์ “พฤษภาทมิฬ”	เปิดโรงละคร ภัทราวดีเธียเตอร์ โรงละครเอกชนแห่งแรกของไทย เป็นครูสอนการแสดง ที่ ภัทราวดีเธียเตอร์ เปิดกิจการ ภัทราวดี Theatre and Dance Company โชว์ออร์แกนไนเซอร์รายแรกของไทย รับช่วงบริหารโรงเรียนอนุบาลสุภัทรา เป็นอาจารย์พิเศษ ให้ มหาวิทยาลัยมหิดล เป็นอาจารย์พิเศษ ให้ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นกำกับการแสดงและอำนวยการสร้าง ละครเวทีเรื่อง “นิทานข้างวัด” เป็นนักแสดงและอำนวยการสร้าง ละครเวทีเรื่อง “แม่เสียงหวานกบาลเหน่ง” เป็นนักแสดงและอำนวยการสร้าง ละครเวทีเรื่อง “ตะลิดติ๊ดตี่”
2536	คุณสุภัทรา สิงหลกะ ถึงแก่กรรม	เป็นนักแสดงและอำนวยการสร้าง ละครเวทีเรื่อง “ร่าย(รำทำเพลง)” เป็นอำนวยการสร้าง “จุรี อินคอนเสิร์ต” เป็นนักแสดงละครโทรทัศน์ เรื่อง “บัลลังก์เมฆ” ช่อง 5
2537	ไปอินโดนีเซีย ศึกษาวิชาศิลปะชวา และศิลปะบาหลี จากสถาบัน STSI	เป็นอำนวยการสร้าง ละครเวทีเรื่อง “อิเหนา-จรกา Rock Opera”

ภาพที่ 50 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2535 - 2537

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 51 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2538 - 2541

ที่มา: ผู้วิจัย

2542

จัดเทศกาล
“Bangkok Fringe Festival 1999”
เป็นนักแสดงและอำนวยการสร้าง
ละครเวทีเรื่อง “บทละครของครูเฒ่า”
เป็นนักแสดงและอำนวยการสร้าง
ละครเวทีเรื่อง “Interview with
ท้าวศรีสุดาจันทร์”
เป็นผู้ฝึกสอนการแสดงและนักแสดง
ละครโทรทัศน์ เรื่อง “เงาอโศก” ช่อง 7
อำนวยการสร้างการแสดงโชว์
“ค้างคาวกินกล้วย”

2543

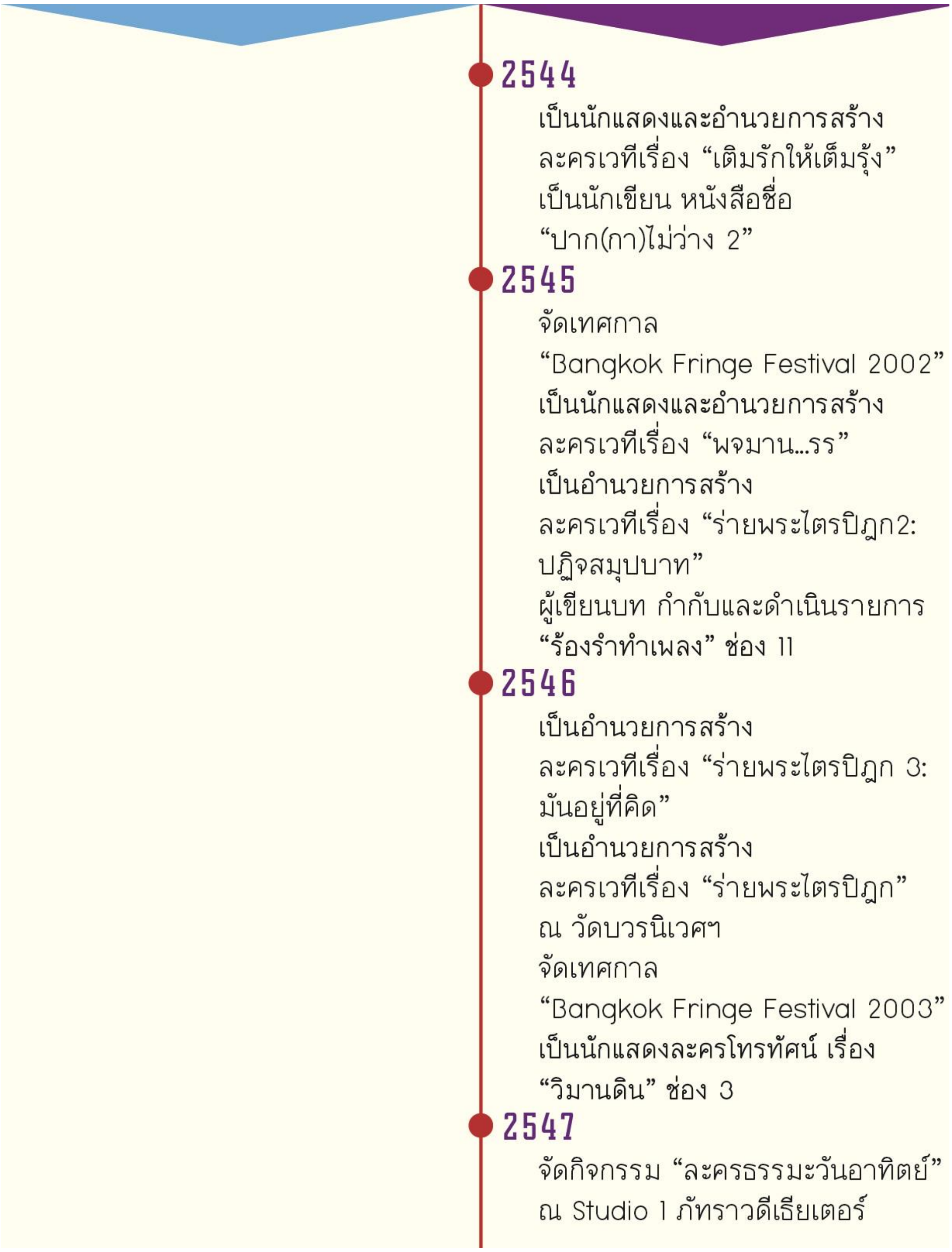
จัดเทศกาล
“Bangkok Fringe Festival 2000”
เป็นผู้อำนวยการสร้าง
ละครเวทีเรื่อง “เฮเลนเนี่ยม”
ณ ภัทราวดีเธียเตอร์
เป็นนักแสดงและอำนวยการสร้าง
ละครเวทีเรื่อง “รุ้งหลังฝน”
ณ โรงละครแห่งชาติ
เป็นผู้กำกับการแสดงร่วม
ละครนอกฉบับร่วมสมัย
เรื่อง “แก้วหน้าม้า”
ณ หอประชุมเล็ก ศูนย์วัฒนธรรมฯ
และภัทราวดีเธียเตอร์
อำนวยการสร้างการแสดงโชว์
“ผ้าขาวม้า”

2544

จัดเทศกาล
“Bangkok Fringe Festival 2001”
จัดเทศกาล “เทศกาลละครกลุ่มใหม่”

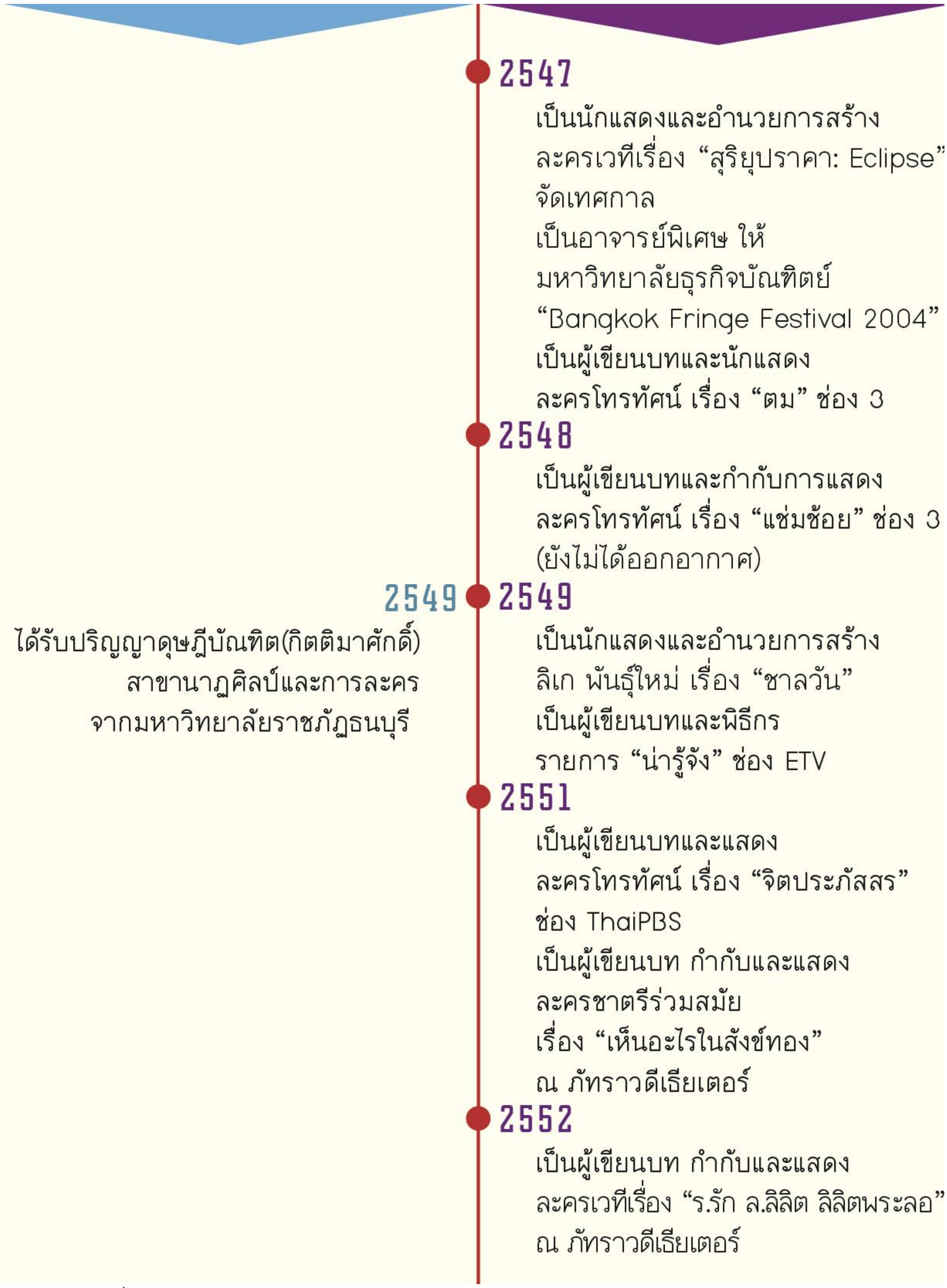
ภาพที่ 52 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2542 - 2544

ที่มา: ผู้วิจัย



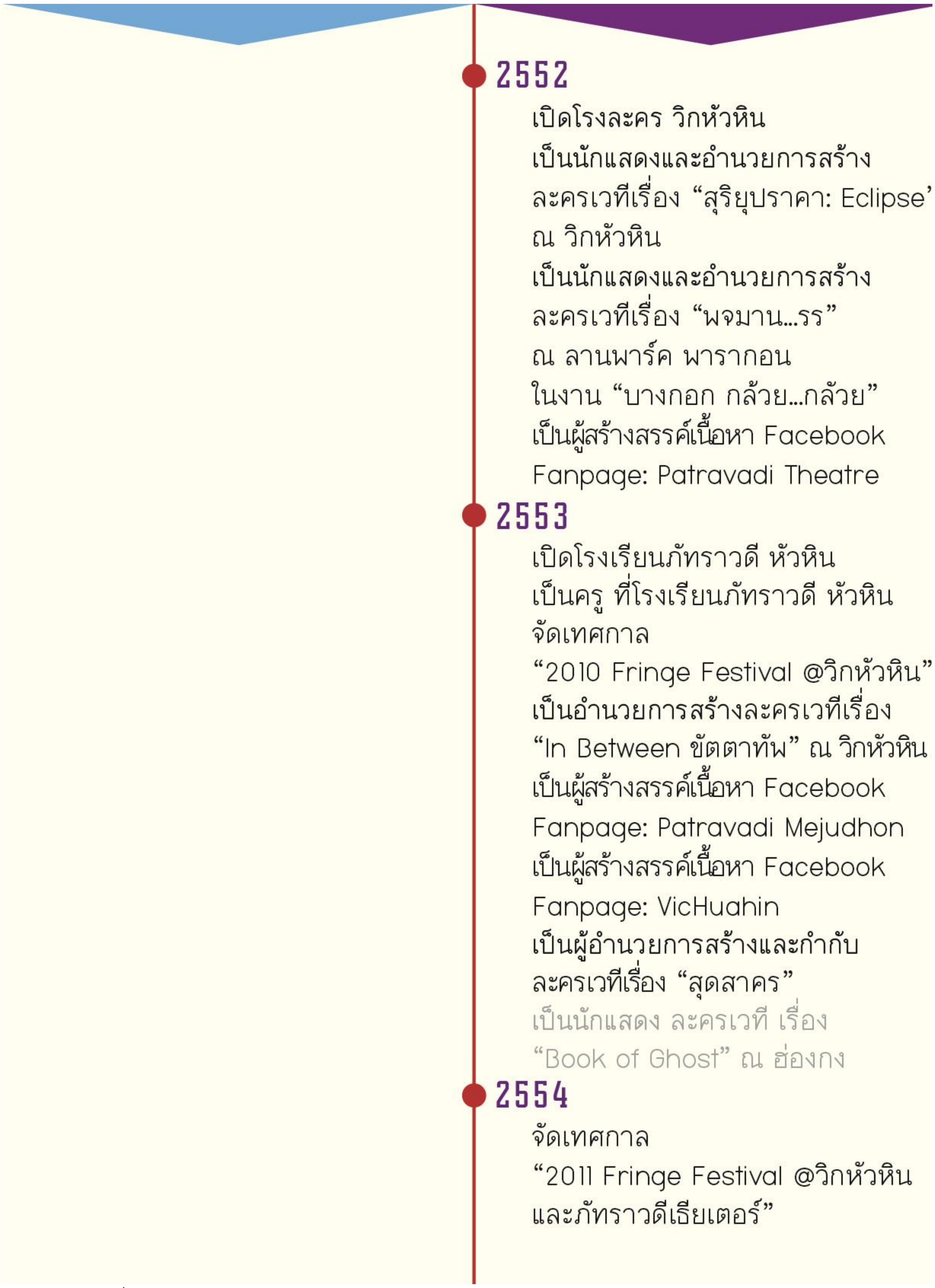
ภาพที่ 53 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2544 - 2547

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 54 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2547 - 2552

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 55 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ.2552 - 2554

ที่มา: ผู้วิจัย

ภัทราวดีริเริ่มแนวทาง “การแสดงมิวสิเกิลไทย” จากการศึกษารวบรวมผลงานที่เกิดขึ้นที่โรงละคร “ภัทราวดีเธียเตอร์” พบว่ามีความแตกต่างในประเภทของผลงานดังนี้ 1) ละครเพลงมิวสิเกิล

14 ผลงาน 2) ละครพูด 7 ผลงาน 3) คอนเสิร์ต 3 ผลงาน 4) การแสดงโชว์ 5 ผลงาน 5) เทศกาลละคร 10 ผลงาน และ 6) โรงเรียนสอนการแสดง 1 ผลงาน

พบประเด็นสำคัญที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับละครเพลงมิวสิเกิลไทย ของภัทราวดี ได้แก่ การสร้างผลงานการแสดงที่ไม่ซ้ำกับกับการสร้างละครไทยสมัยใหม่แบบตะวันตกในยุคเดียวกันด้วยการสร้างละครเวทีที่ใช้วรรณกรรมและศิลปวัฒนธรรมไทยผสมผสานกับการละครตะวันตก ที่ใช้เทคนิคที่เป็นนาฏยศิลป์การเคลื่อนไหวที่หลากหลาย อาทิ contact, contact improvisation , contraction and release, นาฏยศิลป์ชวา, บูโตะ, การเยื้องย่างแบบ Neo ล้านนา ในรูปแบบของกฤษฏิ์ ชัยสินบุญ, Jazz dance , contemporary dance, ballet และนาฏยศิลป์ไทยที่รวมถึงการดนตรีและขับร้อง

การเชิญครูหรือผู้รู้ระดับต้นแบบด้านการเคลื่อนไหว (Master) เช่น ธีรยุทธ ยวงศรี ราฆพ โพธิเวส ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ คำ กาไวร์ จุลชาติ อรัญยะนาค พัชรา บัวทอง เภตรา ศรีวรานนท์ และ Katsura Kan

นอกจากนี้ยังมี master ด้านการออกแบบแสงเทคนิคอย่าง สมพร โฉปัญญา ด้านฉากอย่าง Pam Johnson ที่ได้รับรางวัลจาก Vancouver Playhouse Theatre ด้านกำกับดนตรีอย่าง Jeff Corness จากแคนาดา ด้านเสื้อผ้าอย่าง สุพจน์ ฉิมสุข ซึ่งมีประสบการณ์การออกแบบเสื้อผ้าในฝรั่งเศสเกินสิบปีเพื่อออกแบบเสื้อผ้าทุกชุดในละครเงาะป่า ตลอดจนนักสีไวโอลินอย่าง Kyle Dillingham และที่สำคัญคือ

ภัทราวดีได้รับปรัชญาการหล่อหลอมความรู้ของคน จาก ธีรยุทธ ยวงศรี คำถามซึ่งธีรยุทธถามภัทราวดีในการสอนโดยเปรียบเทียบความรู้เป็นเทียนขี้ผึ้งและเทียนไขธรรมดา พ.ศ. 2542 ว่า “จะให้สอนภัทราวดีแบบไหน” โดยธีรยุทธอธิบายเปรียบเทียบ “การหล่อหลอมความรู้ของคนแบบเทียนขี้ผึ้งที่ใช้ในการทำพิธีไหว้ครู ว่าถ้าเป็นเทียนขี้ผึ้งเมื่อละลายหยดลงไปในขันน้ำมนต์ยังสามารถนำกลับมาหลอมรวมได้ไม่แข็งกรอบแตกเหมือนเทียนทั่วไปแต่ยังนุ่มนวลนำมาปั้นขึ้นเป็นรูปใหม่ได้ตามที่ใจต้องการ” คำสอนนี้มีอิทธิพลส่งผลถึงการเปิดสถานที่สร้างคนแห่งใหม่ของภัทราวดี โรงเรียนภัทราวดีหัวหินกับหลักการสอนเน้นที่ภาษาและท่าทาง โดยผ่านศิลปศาสตร์การแสดงใน “โครงการ วรรณคดี ดนตรี และภาษา”

จุดเริ่มต้นของละครเรื่องแรกมีข้อสงสัยประการหนึ่งของผู้วิจัยว่าสาเหตุใดภัทราวดีจึงเลือกที่จะใช้วรรณกรรมไทยเป็นการตั้งต้นเรื่องสำหรับสร้างสรรค์ผลงานในแบบของตนทั้ง ๆ ที่ก่อนหน้านี้ภัทราวดีสร้างเรื่อง “เก็บดาวดวงใหม่ไปใส่ฟ้า” ซึ่งก็เป็นละครไทยสมัยใหม่

จากการศึกษาพบว่าละครเวทีในยุค 2530 เป็นต้นมามีความนิยมสร้างละครไทยที่แต่งบทขึ้นใหม่เช่นเรื่อง “คือผู้อภิวัฒน์”ของคณะละคร พระจันทร์เสี้ยว ละครประวัติศาสตร์การเมืองไทย “ทึนทึก”ละครสะท้อนสังคมคนชั้นกลาง และ“มือปราบอวกาศ” (2535) ละครแนวคอมเมดี้ และ “แม่ยายไม่เคยยุ่ง” (2536) ของแดสเอนเตอร์เทนเมนท์หรือดรีมบ๊อก (ยุทธชัย อุทยานินทร์, 2544)

ละครเหล่านี้ล้วนเป็นละครที่แต่งขึ้นใหม่ในรูปแบบละครสมัยใหม่ ถึงแม้จะไม่ใช่ละครเพลงแต่ก็ไม่ต่างกันมากนักในเนื้อความและรูปแบบที่เป็นละครสมัยใหม่ที่นิยมจับเรื่องจากประวัติศาสตร์บ้าง วิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนบ้างซึ่งภัทราวดีก็เคยทำแบบนี้มาในช่วงก่อนหน้านี้ดังนั้นคำถามคือในความเป็นภัทราวดีละครแนวใดที่ภัทราวดีจะเลือกมานำเสนอในแบบ "Something Different" ซึ่งเมื่อวิเคราะห์จากข้อมูลจากกลุ่มละครในยุคเดียวกันที่มีแต่ละครแต่งใหม่และถ้าพิจารณาที่ตัวตนของภัทราวดีเรื่องที่มีความคุ้นเคยบวกกับแรงบันดาลใจแรกของภัทราวดีตั้งแต่วัยเยาว์ เรื่องที่ในยุคเดียวกันนี้ยังไม่มีใครคิดหรือยังไม่มีใครกล้า ก็คือเรื่องที่เกี่ยวกับวรรณกรรมไทยในรูปแบบละครสมัยใหม่

ภัทราวดีจึงตัดสินใจสร้างละครเพลงมิวสิเกิลโดยอิงเรื่องจากวรรณกรรมไทยโดยเลือก เรื่อง "สิงหไกรภพ"นิทานคำกลอนสุนทรภู่ เป็นเรื่องแรกเรื่องที่คนรู้จักซึ่งนำมาสร้างเป็นละครจักร ๆ วงศ์ ๆ ทางช่อง 7 สอดคล้องกับที่ภัทราวดีกล่าวไว้ว่าตนถูกสอนมาตั้งแต่สมัยเรียนที่ต่างประเทศว่าจะทำอะไรก็ต้องทำสิ่งที่คนรู้จัก ดังนั้นจึงเริ่มต้นด้วยการใช้เรื่องในวรรณคดีไทยซึ่งตนคุ้นเคย และเป็นที่รู้จักของคนไทยอยู่แล้ว (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มกราคม 2564)

การสร้างโรงละครนี้ซึ่งแต่เดิมสร้างเวทีแรกปี 2535 บริเวณลานจอดรถหน้าโรงเรียนสุภัทราและหน้าบ้านของคุณหญิงสุภัราและเปลี่ยนตำแหน่งมาเป็นแห่งที่สองคือเวทีใหญ่ปี 2536 ซึ่งทั้งสองแห่งล้วนอยู่ในบริเวณบ้านของภัทราวดีที่ถูกสร้างขึ้นมีชื่อเรียกว่า โรงละครอุทยานกลางแจ้ง "ภัทราวดีเธียเตอร์" ซึ่งเป็นพื้นที่ที่กล่าวได้ว่านับจากนี้ไปผลงานที่เกิดขึ้นที่โรงละครแห่งนี้เป็นผลงานของภัทราวดี มีชูธน อย่างแท้จริงไม่ว่าจะในฐานะ ผู้อำนวยการสร้าง ผู้กำกับ นักแสดง นักประพันธ์

ซึ่งผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่าเรื่องนี้เป็นจุดเริ่มต้น ดังนั้นไม่มีอะไรมารับรองความสำเร็จ ดังนั้นการปรับสถานที่จากลานจอดรถหน้าบริษัทถือเป็นการทดลองสร้างและดูผลตอบรับไปด้วย

และเมื่อปรากฏผลว่าผู้ชมให้การตอบรับไปได้ถึง 76 รอบไม่นับเดินทางไปนอกสถานที่ทำให้ภัทราวดีเปลี่ยนสถานที่รองรับเข้าไปสร้างเป็นโรงละครที่ใหญ่กว้างขวางบรรจุผู้ชมได้ถึง 400 ที่นั่ง จากเดิม 100 ที่นั่ง

พ.ศ. 2535 การสร้างสรรค์ผลงานของภัทราวดีก็มาถึงรูปแบบการแสดงบนเวทีในโรงละครเป็นของตนเอง โดยมีสาเหตุมาจากเหตุการณ์ พฤษภาทมิฬที่ทำให้ทุกอย่างในวงการบันเทิงหยุดชะงักไม่ว่าจะเป็นงานคอนเสิร์ต หรืออีเว้นท์ รายการโทรทัศน์ งานแสดงสินค้าต่าง ๆ ฯลฯ ทำให้ภัทราวดีตัดสินใจไม่ออกไปไหน และถือเป็นช่วงเวลาสำคัญที่นำไปสู่การตัดสินใจของภัทราวดี ที่จะสร้างโรงละครขึ้น โดยแผนเดิม จะใช้วิธีเช่าพื้นที่ ใกล้สามแยกไฟฉาย สร้างโรงละคร ถึงมีผู้แย้งว่า อาจจะไม่สะดวกต่อผู้ที่จะเข้ามาชมละคร แต่ภัทราวดีก็เชื่อว่า ถ้าการแสดงดี เวทีอยู่ที่ใด คนก็จะไปชมกัน ภัทราวดี จึงตัดสินใจขอใช้พื้นที่บริเวณลานจอดรถหน้าออฟฟิศที่บ้านของตนเองในซอยวัดระฆัง พื้นที่โรงเรียนสุภัทราของมารดา ลองจัดแสดงก่อน และใช้ชื่อว่า อุทยานละครเวทีกลางแจ้ง "ภัทราวดี

เธียเตอร์” อันเป็น สำหรับแสดงงานสร้างสรรค์ด้านการแสดงที่ประกอบไปด้วยองค์ความรู้ด้านนาฏกรรมหลากหลายศาสตร์หลายสัญชาติ ซึ่งถูกนำมาผสมผสานกับนาฏยศิลป์ไทย

ซึ่งต่อมาปี 2536 เมื่อคุณหญิงสุภัทราได้เห็นความมุ่งมั่นของภัทราวดีจึงตัดสินใจสนับสนุนให้ใช้ทั้งอาคารโรงเรียนสุภัทราระดับมัธยมทำเป็นตึกสำนักงานของภัทราวดีเธียเตอร์โดยปรับอาคารเรียนและให้เป็นพื้นที่โรงละคร และห้องซ้อมห้องกระจกขนาดแปดคูณสิบเมตรที่ชั้น 2 ของตึกเรียน 3 ชั้น และด้วยความที่พื้นของห้องซ้อมเดิมเป็นโรงอาหารเป็นพื้นข้างใต้เป็นคอนกรีตปูทับด้วยพื้นยาง ซึ่งเป็นพื้นแข็งจึงทำให้มีปัญหากับข้อเท้า และข้อเข่าของผู้ฝึกเต้นเพราะพื้นที่ดีสำหรับเต้นควรเป็นพื้นไม้ดังนั้นภัทราวดีจึงได้ปรับชั้น 2 ของอีกตึกให้เป็น Studio 2 ด้วยการปูพื้นไม้อย่างดี อันเป็นนวัตกรรมที่เหมาะกับการเต้นและที่ต้องใช้แรงเพื่อการกระโดดเน้นที่หัวเข่าซึ่งสถานที่เหล่านี้ก็ได้ใช้ประโยชน์ในงานต่าง ๆ ทั้งงานละครที่จะต้องมีการเต้นการร้องการใช้ซ้อมละครรวมไปถึงการอบรมเชิงปฏิบัติการ Workshop เพื่องานละครในเวลาต่อมา (ประวีณา ชนยุทธ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 5 กรกฎาคม 2564) คงเหลือแต่ในส่วนของโรงเรียนอนุบาลสุภัทรา ที่ยังคงดำเนินกิจการอยู่ถึงปัจจุบัน (แววดี ศรีไตรรัตน์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 17 กรกฎาคม 2564)

สำหรับผลงานนาฏกรรมการแสดง ที่ถูกสร้างสรรค์โดยภัทราวดี ณ ภัทราวดีเธียเตอร์ เริ่มจากการแสดงละครเวที ในปี 2535 เรื่อง นิทานข้างวัด (สิงหไกรภพ) ซึ่งเป็นการแสดงแนวละครเพลงที่ภัทราวดีชอบ โดยได้รับคำแนะนำจาก สมพร โฉปัญญา ให้ได้รู้จักกับบทละครดัดแปลงจากละครวิทยานิพนธ์ (thesis) มหาวิทยาลัยศิลปากรของ มาริสา แสนกุลศิริศักดิ์ ซึ่งประสบความสำเร็จมาก่อนแล้วเมื่อจัดแสดงที่มหาวิทยาลัยศิลปากร แต่ภัทราวดีนำมาตีความและปรับปรุงการแสดงใหม่ให้ต่างจากของเดิม โดยเริ่มจากการประพันธ์เพลง ภัทราวดีได้เชิญ เทวัญ ทรัพย์แสนยากร นักดนตรีแนว Jazz ที่มีชื่อเสียงมาทำเพลงประกอบการแสดงให้ โดยในยุคนั้น ใช้วิธีอัดเพลงใส่เทปบันทึกเสียง กว่า 40 เพลงสำหรับซ้อม และจัดแสดงบนเวทีที่สร้างบนพื้นที่ “ลานจอดรถ”ของสำนักงาน หน้าบ้านของภัทราวดีเอง

ละครเรื่อง“สิงหไกรภพ”นี้ มีการนำไปแสดงสัญจร ทั้งในกรุงเทพและ ต่างจังหวัดหลายแห่งกว่า100รอบโดยแสดงที่วังบางขุนพรหม ต่อหน้าพระพักตร์สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา ฯ แสดงที่สนามหลวงศูนย์วัฒนธรรม ซึ่งส่วนใหญ่แสดงกลางแจ้ง (Outdoor) ส่วนต่างจังหวัด อาทิ แสดงกลางแจ้งที่โคราชในมหาวิทยาลัยสุรนารี ตาก เชียงใหม่ และลำปาง เป็นต้น (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 21 กันยายน 2564)

สิงหไกรภพเป็นบทเดียวที่ใช้บทดัดแปลงมาเป็นสารตั้งต้นในการเริ่มเรื่อง เป็นเพราะนี่คือเรื่องแรกที่ภัทราวดีทดลองสร้างละครเพลงโดยอิงบทวรรณกรรมไทย แล้วยังเป็นครั้งแรกที่ภัทราวดีประกาศลักษณะตัวตนของละคร “ภัทราวดีเธียเตอร์”ของโรงละครภัทราวดีเธียเตอร์ว่าเป็น “Physical theatre” โดยให้เหตุผลว่า เพราะนักแสดงส่วนใหญ่ของโรงละคร เช่น มานพ มีจำรัส

และ ประวีณา ชนยุทธ เป็นนักเต้น ที่ไม่มีใครเคยเล่นละครมาก่อนหน้านี้เพราะก่อนหน้านั้นเป็นงานแสดงคอนเสิร์ต“คืนหนึ่งกับภัทราวดีเธียเตอร์”ต่อด้วยงานอีเว้นท์”ซึ่งเน้นการเต้นผสมกับการร้องเพลง (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 21 กันยายน 2564) ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตที่สำคัญคือ ภัทราวดีให้ความสำคัญกับการเต้นและการเคลื่อนไหวอย่างมากจึงมีโรงฝึกที่มีมาตราฐานสำหรับการเต้นโดยเฉพาะดังนั้นการใช้ลีลาการเต้นการเคลื่อนไหวถือเป็นลักษณะเฉพาะที่สำคัญหนึ่งที่ต้องปรากฏในผลงานของภัทราวดี เรื่องสิงหไกรภพเป็นเรื่องแรกที่ภัทราวดีมีความตั้งใจที่สร้างเป็นละครเพลงที่อิงวรรณกรรมไทยที่ผสมผสานกับการใช้นาฏยศิลป์ที่ตนมีในสังกัด ซึ่งแนวดนตรีที่ใช้เนื้อเพลงทั้งหมดในการแสดงเป็นการแต่งใหม่ทั้งหมดจากเนื้อหาที่มีในวรรณกรรมดัดแปลงนี้ดังนั้นเรื่องนี้จึงกล่าวได้ว่าเป็นการดัดแปลงทั้งตัวบทและแต่งเนื้อเพลงใหม่และดนตรีใหม่แนวเพลง Jazz และการเต้นและลีลาเคลื่อนไหวแบบ Modern Dance Jazz Dance กับท่าทางธรรมชาติของตัวละคร

จากการสัมภาษณ์ สิงหล สังจุ้ย หนึ่งในผู้ที่เคยมาบรรเลงดนตรีไทยประกอบในเรื่องนี้เพื่ออัดเสียงประกอบ ได้กล่าวว่า จับตามแนวเพลงไทยที่เคยบรรเลงไม่ได้เลยเหมือนให้ตีแบบไม่เป็นเพลงผสมไปด้วย ซึ่งก็หมายถึง มีด้นให้เข้ากับดนตรีแบบตะวันตกซึ่งก็ไม่เข้าใจนัก (สิงหล สังจุ้ย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 พฤษภาคม 2566)

แต่อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยพบว่าละครของภัทราวดีมีพัฒนาการในการสร้างสรรค์องค์ประกอบที่เป็นนาฏยศิลป์ไทยเหล่านี้อย่างน่าสนใจ เป็นลำดับ

ละครเรื่อง อิเหนา-จรกา Rock Opera ซึ่งเป็นผลงานที่ภัทราวดีนำวรรณกรรมพระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยรัชกาลที่2 มาดัดแปลงเป็นตัวบทในการสร้างสรรค์ที่ผสมผสานนาฏยศิลป์อินโดนิเซีย ที่ภัทราวดีและทีมงานได้เดินทางไปศึกษาถึงประเทศอินโดนีเซียเพื่อเตรียมการแสดงเป็นละครเพลง ในชื่อเรื่อง อิเหนา - จรกา Rock Opera นำแสดงโดย อัษฎาวุธ เหลืองสุนทร มีการใช้ท่าทางการเต้น และ ดนตรีประกอบการแสดง โดยมี บรูซ แกสตัน (Bruce Gaston) แห่งวงฟองน้ำศิลปินนักดนตรีและผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยแบบร่วมสมัยมาร่วมงาน จึงเป็นการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยและดนตรีสากล

ในส่วนของเนื้อเรื่องภัทราวดีดำเนินเรื่องตามท้องเรื่องเดิมในวรรณกรรมไทยตั้งแต่กำเนิดอิเหนาถึงตอน ลมหอบนางบุษบา (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มกราคม 2564)

ในการแสดงชุดนี้ ที่ต้องกล่าวถึง คือ เทคนิคด้านฉากเทคนิคใหม่ ๆ ในการแสดงละครเวทีที่เป็นเรื่องตื่นตาตื่นใจมีการนำเทคนิคการใช้สลิง เกี่ยวตัวผู้แสดงเป็นนางฟ้า (ประวีณา ชนยุทธ) เหาะลงมามอบกริช ให้ท้าวดาหา นอกจากนี้ยังมีเทคนิคการทำสายฟ้า ผ่าลงมาเป็นสายฟ้าเรียกเสียงปรบมือ สองสิ่งนี้อาจกล่าวได้ว่าเป็น ตัวอย่างการสร้างฉากนวัตกรรมที่เป็นเทคโนโลยีที่เกิดขึ้นในการแสดงละครเวทีของภัทราวดีที่มีพัฒนาการเป็นลำดับเช่นกัน

ผลงานเรื่องอิเหนา-จรกา ร็อคโอเปรานี้ ผู้วิจัยพบว่าผลงานของภัทราวดีเริ่มมีพัฒนาการการใช้นวัตกรรมเพื่อเสริมให้เกิดความตระการตาเป็นลำดับต่อ ๆ มาซึ่งปรากฏความเป็นนาฏยศิลป์ไทยแนวผสมผสานที่เริ่มเห็นรูปแบบชัดเจนมากขึ้นด้วย เช่นมีการใช้ดนตรีที่อ้างอิงดนตรีชวาอย่างเช่น กามิลันที่นำมาบรรเลงในเพลงที่แต่งใหม่ มีการใช้เครื่องแต่งกายที่อิงชวา อินโดนีเซียและการเคลื่อนไหวในนาฏญศิลป์อินโดนีเซียที่บ่งบอกความเป็นชวาและบาหลีนอกจากนี้ยังปรากฏวรรณกรรมเป็นบทละคร

ปลายปี 2538 ภัทราวดีได้นำบทละครพระราชนิพนธ์เรื่อง “เงาะป่า” ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่5 มาดัดแปลงเป็นละครเพลง และให้ อัษฎาวุธ เหลืองสุนทรแสดงนำอีกครั้ง (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 สิงหาคม 2563) และเช่นเดียวกับทุกครั้งก่อนจัดการแสดงภัทราวดีได้นำคณะนักแสดงและทีมงาน เดินทางไปเก็บข้อมูลศึกษาวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของชาว “ซาไก”ที่อำเภอธารโตจังหวัดยะลาซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ต้นเรื่องของเรื่อง เงาะป่า ก่อนจะกลับมาสร้างสรรค์นาฏกรรมการแสดง

เรื่อง เงาะป่า ถือเป็นเรื่องแรกที่ผู้วิจัยพบว่า มีการใช้บทเพลงและการขับร้องรวมถึงดนตรีจากวรรณกรรมเต็มรูปแบบไม่มีการแต่งเนื้อใหม่และทำนองใหม่แต่พบว่ามีการสร้างสรรค์ใหม่อย่างมีนัยยะสำคัญที่นำไปสู่แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานของภัทราวดี

แต่อย่างไรก็ตามเงาะป่ามีบางรอบเท่านั้นที่ใช้นาฏยศิลป์ไทยในการเคลื่อนไหว หากแต่ยังคงปรากฏวรรณกรรมทั้งบทโต้ตอบบทร้องและเพลง

และนอกจากนี้ยังมีเรื่องรามเกียรต์ ตอน สหัสสเดชะที่ต้องใช้กระบวนการเล่น ทั้งบทพากย์เจรจา กระบวนรบ และองค์ประกอบมากมาย ในช่วงปี พ.ศ. 2540 - 2541 เป็นช่วงเวลาที่ภัทราวดีได้ผลิตผลงานชิ้นสำคัญ เนื่องจากตัวบทที่นำมาสร้างสรรค์การแสดงนำมาจากพระราชนิพนธ์บทละคร ”รามเกียรติ์” ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ในตอน “ศึกสหัสสเดชะ” โดยนำมาผสมผสานเทคนิค แสง สี เสียง และการแสดงหุ่นเงาและให้ชื่อการแสดงว่า “จินตกรรม รามเกียรติ์ ตอนสหัสสเดชะ”และเมื่อนำไปผนวกกับแนวคิดในการสร้างสรรค์ที่มุ่งรณรงค์การลดการใช้พลังงานผ่านศิลปวัฒนธรรมไทยจึงได้พัฒนาเป็นการแสดง “โขนรวมพลังหาร 2 เรื่อง รามเกียรติ์ ตอนสหัสสเดชะ” ซึ่งไปจัดแสดงทั่วประเทศ

การแสดงชุดนี้นับว่าเป็นเรื่องแรกที่เชิญนาฏยศิลปินไทย ผู้เชี่ยวชาญจากกรมศิลปากรมาสอนโขนให้กับนักแสดงในสังกัด (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 สิงหาคม 2563) และจากการศึกษาพบว่าเป็นครั้งแรก ที่ภัทราวดีสร้างนาฏกรรมที่ลงไปสู่ “ราก”ของนาฏยศิลป์ไทย ซึ่งหมายถึงการแสดงโขนอันเป็นนาฏกรรมชั้นสูงสุดของไทย ที่มีทั้งการใช้ทั้งวรรณกรรมตัวบทและรูปแบบการแสดงแบบจารีต หากแต่ยังมีการนำองค์ประกอบในการแสดงมาปรับมาสร้างสรรค์ ให้กระชับ ให้เกิดความสนุกขึ้นและสื่อความหมายในการสร้างสร้างสรรค์ใหม่ไปยังผู้ชมทำให้เข้าใจง่ายขึ้น

ในขณะที่เรื่องสุดท้ายของภัทราวดีเธียเตอร์ก่อนที่จะถูกภัยธรรมชาติและปิดตัวลงในปี 2554 มีผลงานที่ผู้วิจัยพบว่าเป็นการพัฒนาการสร้างสรรค์ละครเพลงอิงวรรณกรรมไทยที่มีความสลับซับซ้อนทั้งเรื่องภาษาและท่าทางรวมถึงดนตรีและการขับร้องนั่นคือ เรื่อง “ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ” ซึ่งเป็นการแสดงในรูปแบบละครซ้อนละครกล่าวคือ ภัทราวดีใช้บทสนทนาของตัวละครในการแสดงละครสมัยใหม่ ที่สนทนากันเพื่ออธิบายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในการแสดงละครเรื่องลิลิตพระลอ โดยตัวละครสมัยคือกลุ่มที่กำลังซ้อมเพื่อการแสดงกันอยู่ อธิบายเรื่องคู่ขนานไปกับการแสดงที่เป็นตัวละครพระลอตามวรรณกรรมโดยนำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์ที่หลากหลายผสมผสานกัน ไม่ว่าจะเป็นเทคนิคนีโอล้านนา ชั้นเชิงการเยื้องย่างแบบกฤษฎิ์ ชัยศิลบุญ ประกอบการบรรเลงเพลงไทยเดิมด้วยไวโอลิน

อย่างไรก็ตามจากการศึกษาพบว่ามีองค์ประกอบที่มีการใช้ “นาฏยจารีตนาฏยศิลป์ไทย” ด้านต่าง ๆ ที่นำมาผสมผสานปรากฏในผลงานดังต่อไปนี้

ตารางที่ 10 : การใช้นาฏยจารีตที่เป็นนาฏยศิลป์ไทยด้านต่าง ๆ ในแต่ละเรื่อง

องค์ประกอบ / เรื่อง	วรรณกรรมบทกวี	ดนตรี / เพลง	การขับร้อง	การรำ เบ็ดเตล็ด/การเคลื่อนไหว
สิงหไกรภพ (2535)	√			
อิเหนา-จรกา ร๊อคโอเปรา (2537)	√			
เงาะป่า(2538)	√	√	√	
จิตกรรมรามเกียรติ์ ตอนสหัสสเดชะ (2540)	√	√	√	√
ชาละวัน (2549)	√	√	√	√
ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ (2552)	√	√	√	√

ข้อมูลจากตารางระบุให้เห็นพัฒนาการในสร้างสรรค์ผลงานที่การปรับเปลี่ยนกระทั่งในที่สุดภัทราวดีสามารถนำนาฏยจารีตนาฏยศิลป์ไทยด้านต่าง ๆ ของไทยมาสร้างสรรค์ด้วยการผสมผสานปรากฏเป็นผลงานของตน เรื่องที่ยกมากล่าวถึงเป็นตัวอย่างมานี้คือการทดลองสร้างจากแนวคิดพัฒนาของภัทราวดีในโรงละครภัทราวดีเธียเตอร์แห่งนี้ นอกจากการอิงวรรณกรรมไทยภัทราวดียังใช้แนวคิดการตั้งเรื่องจากมุมมองสะท้อนสังคมในด้านความเชื่อในวิถีชีวิตชาวพุทธอย่างเช่น การแสดงเรื่องร่ายพระไตรปิฎก

ผลงานลำดับต่อมาในปี 2539 ได้แก่ การแสดงเรื่อง “ร่ายพระไตรปิฎก ”ซึ่งถือเป็นครั้งแรกที่ผู้วิจัยพบว่า ภัทราวดีนำเนื้อหาทางพระพุทธศาสนามาสร้างสรรค์เป็นการแสดง จากการศึกษายังไม่เคยพบว่าเคยมีใครสร้างละครเวทีเรื่องที่เกี่ยวกับพระไตรปิฎกที่ว่าด้วยหลักธรรมและข้อปฏิบัติต่าง ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ของสงฆ์ ถือจุดเปลี่ยนสำคัญในการนำ “แนวคิดทางพระพุทธศาสนา” มาใช้เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง

นอกจากนี้ผู้วิจัยสังเกตพบว่าการแสดงทุกเรื่องมีการพัฒนาจากการทดลองสร้างโดย “ใช้ศิลปวัฒนธรรมไทย” ทั้งวรรณกรรม เพลง ดนตรี การขับร้อง รวมถึงความศรัทธาความเชื่อนำมา “จับประเด็น” ให้เป็นเรื่องเพื่อสร้างการแสดงโดยใช้องค์ประกอบในการแสดงซึ่งต้องมีการ “ผสมผสานทุกองค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดงอย่างสร้างสรรค์” ให้เป็นไปตามที่ภัทราวดีจินตนาการไว้อันเป็น “หัวใจสำคัญ” ที่นำไปสู่แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงของภัทราวดีทั้งนี้เครื่องมือที่สำคัญในการขับเคลื่อนการแสดงให้ไปถึงภาพตามที่ผู้ประพันธ์บทจินตนาการไว้คือ “นักแสดง” ซึ่งนักแสดงของภัทราวดีต้องถูกฝึกให้พร้อมใช้ด้วยการเชิญ “ผู้รู้ผู้เชี่ยวชาญ” (Master) มาทำ “Workshop” การเคลื่อนไหวไม่ว่าจะเป็นนาฏยศิลป์สัญชาติใด ๆ นอกจากนี้ยังมีการใช้ทั้งตัวบทกวี วรรณกรรมรวมถึงดนตรีและเพลง ซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นปัจจัยสำคัญที่นำไปสร้างเป็นองค์ประกอบการแสดงที่ภัทราวดีนำมาสร้างสรรรค์ให้เกิดเป็นละครเพลงมิวสิเกิลในแบบของตนที่ทำให้สรุปได้ว่าแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงของภัทราวดี คือ การนำศิลปวัฒนธรรมไทยทั้งทางด้านวรรณกรรมบทกวีดนตรีและภาษา ทั้งที่เป็นการพูดการบรรยายการขับร้อง และภาษาท่าทางลีลาการเคลื่อนไหวหรือการรำระบำเต้นที่ล้วนเป็นองค์ประกอบหลักสำคัญ ในการแสดงมาสร้างสรรค์ด้วยการผสมผสานผ่านการแสดงในรูปแบบ “ละครเพลงมิวสิเกิล” ซึ่งการสร้างสรรค์ในแต่ละองค์ประกอบการแสดงนั้นทำอย่างไร ผู้วิจัยจะยกไปกล่าวถึงรายละเอียดในบทต่อไป ในหัวข้อเรื่องวิธีการสร้างนาฏกรรมการแสดงของภัทราวดี มีชูธน

สรุปช่วงที่ 6

ภัทราวดีได้แนวคิดที่พัฒนาขึ้นในช่วงที่ 5 มาทำให้ตกผลึกเพื่อผลิตผลงานแนวใหม่ที่มี “รากไทย” กับปัจจัยปรุงแต่งที่นำมาจากนาฏกรรมประเภทอื่น ๆ ทั่วโลกโดยพิจารณาจากความเหมาะสมที่จะทำให้เกิดเอกภาพในผลงานที่สร้างไว้ ทั้งนี้ภัทราวดีได้เชิญผู้รู้ทั้งนักวิชาการและศิลปินรวมถึงปราชญ์ท้องถิ่นมาเป็นที่ปรึกษา เพื่อให้การผลิตผลงานแนวใหม่ไม่กระทบกระเทือนจารีตของโบราณจารย์ ซึ่งการเป็นเจ้าของโรงละครก็เรียบได้ดั่งเป็นเจ้าของห้องทดลอง เพื่อสร้างผลงานเป็นพัฒนาการของตนทำให้ภัทราวดีเปรียบได้กับเจ้าของวิกที่เป็นผู้ดีในยุคโบราณที่จะต้องมีโรงละครมีผู้เล่น โดยมีองค์ประกอบต่าง ๆ ของตนเอง เฉกเช่นที่ผู้วิจัยขอยกตัวอย่าง เจ้าของวังบ้านหม้อเจ้าพระยาเทเวศร์ที่มีโรงละครดึกดำบรรพ์หรือเจ้าพระยามหินทร์มีโรงละคร Prince Theatre ซึ่งการมีโรงละครเป็นพื้นที่ที่ทำให้เกิดความถึงพร้อมในการทดลองสร้างดังกล่าวจากทั้งงบประมาณรวมถึงโรงเรียนสำหรับฝึกและบุคลากรต่าง ๆ แม้กระทั่งการสร้างผู้ชมส่งผลให้ทุกอย่างมีคุณภาพด้วยความรู้และทำให้ภัทราวดีกลายเป็น

ผู้ประกอบการ Producer ที่เป็นทั้งครูและศิลปินในเวลาเดียวกัน ดังนั้นการสร้างโรงละครและโรงเรียนจึงเป็นการสร้างสถานที่ที่สามารถทำผลงานเหล่านี้ตามที่ตนต้องการโดยไม่มีเงื่อนไขของคนอื่น

ช่วงที่ 7 (2553 - 2563) การเริ่มนำเรื่องที่มีคุณค่าในอดีตมาตีความนำเสนอในรูปแบบใหม่ที่เป็นนาฏยวิถีของภัทราวดี มีชูธน

ภาพที่ 56 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ. 2554 - 2556

ที่มา: ผู้วิจัย

2557

ได้รับการเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ
สาขาละครเวทีและภาพยนตร์
จากกระทรวงวัฒนธรรม
ได้รับเครื่องราชอิสริยาภรณ์
Chevalier des Arts et des Lettres
จาก French Minister of Culture

2557

เป็นผู้อำนวยการสร้างและกำกับ
ละครเวทีเรื่อง "นิทานเวตาล"
ณ วิกหัวหิน
เป็นผู้สร้างสรรค์เนื้อหา FB Fanpage
"บางบรรทัดจากภัทราวดี"
เป็นผู้สร้างสรรค์เนื้อหา Youtube
Channel: Patravadi Channel

2558

เป็นผู้อำนวยการสร้างและกำกับ
ละครเวทีเรื่อง "สามัคคีเภทคำฉันท์"
ณ วิกหัวหิน

2559

พระบาทสมเด็จพระปรมินทร
มหาภูมิพลอดุลยเดช
มหิตลาธิเบศรรามาธิบดี
จักรีนฤบดินทร สยามินทราธิราช
บรมนาถบพิตร สวรรคต

2559

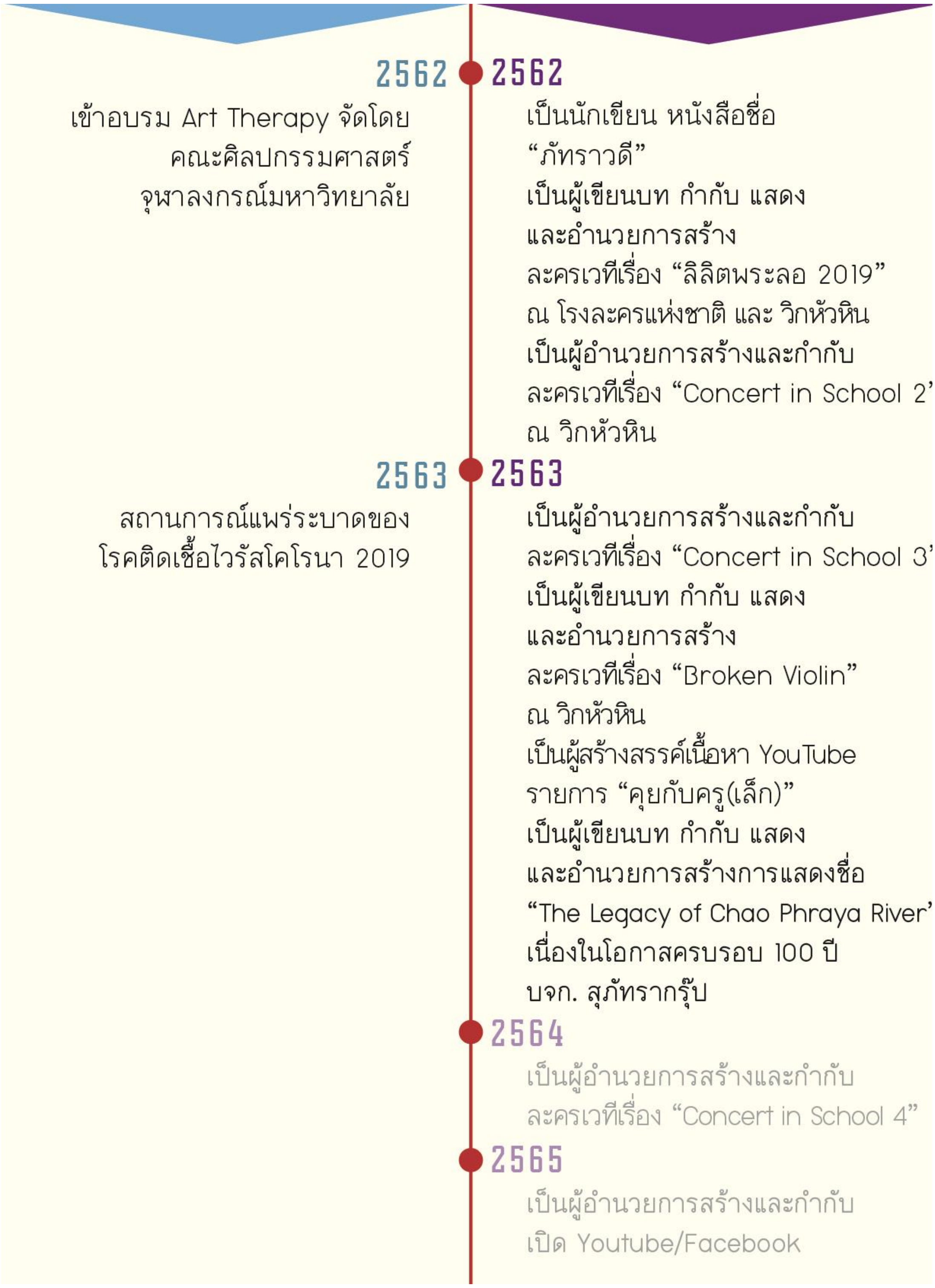
จัดเทศกาล "Vic Huahin Theatre
Season 2016"
เป็นผู้อำนวยการสร้างและกำกับ
ละครเวทีเรื่อง "เงาะป่า"
เป็นผู้อำนวยการสร้างและกำกับ
ละครเพื่อการศึกษา เรื่อง
"A Midsummer Night's Dream"
ณ วิกหัวหิน

2561

เป็นผู้อำนวยการสร้างและกำกับ
ละครเวทีเรื่อง "เวนิส วานิช"
เป็นผู้อำนวยการสร้างและกำกับ
ละครเวทีเรื่อง "Concert in School"
ณ วิกหัวหิน
เป็นนักแสดงละครโทรทัศน์ เรื่อง
"เลือดข้นคนจาง" ช่อง One 31

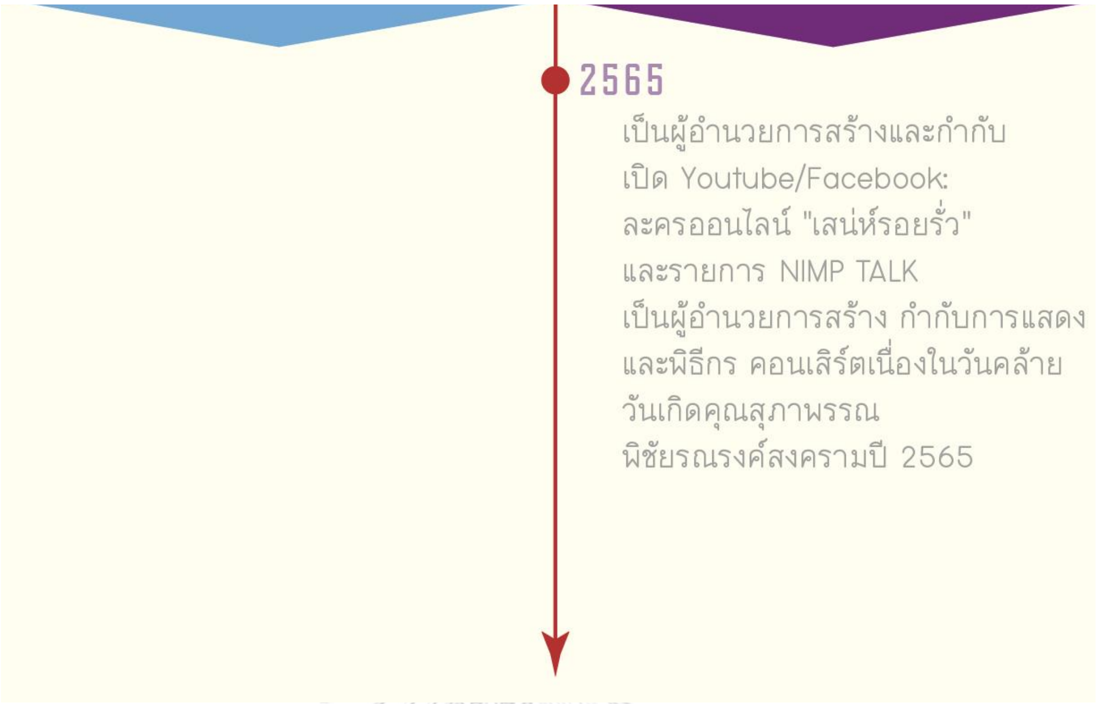
ภาพที่ 57 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ. 2557- 2561

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 58 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ. 2563 - 2565

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 59 : กาลานุกรมประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน พ.ศ. 2563 - 2565

ที่มา: ผู้วิจัย

ภัทราวดีเริ่มทดลองนำวรรณกรรมการละครในอดีตมาพัฒนาซึ่งในที่สุดก็มาถึงจุดเปลี่ยนสำคัญ นั่นคือการรวมเอาสาระจากพระไตรปิฎกมาร่วมเป็นแก่น ในการสร้างสรรค์นาฏกรรมเชิงปรัชญา

ปี 2539 มีการศึกษาแลกเปลี่ยนศาสตร์ในการแสดงระหว่าง ภัทราวดีกับศิลปินชาวญี่ปุ่น Katsura Kan ในเทคนิคการเคลื่อนไหวในการแสดงที่มีชื่อว่า บูโตะ (Butoh) Spiritual Danceซึ่งมีการฝึกสอนเทคนิคในการเคลื่อนไหวโดยใช้สมาธิแบบบูโตะ ให้กับนักแสดงของภัทราวดีเธียเตอร์ โดยภัทราวดีได้นำมาผสมผสานกับเรื่องราวที่เป็น“ตำนาน”ของไทยและพัฒนาเป็นการแสดงเรื่อง “ก่องข้าวน้อย”ที่ใช้เทคนิคการเคลื่อนไหว บูโตะ (Butoh) Spiritual Dance ซึ่งเป็นปีเดียวกับที่ผู้วิจัยลาสิกขากลับมาร่วมงานกับภัทราวดีในเรื่องนี้ทำให้ได้มีโอกาสสนทนาเรื่องการนั่งสมาธิและจริตของมนุษย์โดยผู้วิจัยวิเคราะห์การค้นคว้าหาความรู้ของภัทราวดีที่จะเริ่มต้นความไม่เคยรู้และมีความสงสัยในเรื่องต่าง ๆ แล้วหลังจากนั้นจะใช้วิธีหาเหตุคือที่มาและทดลองในการค้นคว้าด้วยการปฏิบัติเพื่อหาผลคำตอบนั้น ซึ่งถือได้ว่าเป็นนิสัยของผู้ที่มีพุทธิจริตมากกว่าจริตอื่นในขณะที่ภัทราวดีให้ข้อคิดของตนเรื่องการนั่งสมาธิเป็นใจความสำคัญว่า“สมาธิสามารถเปลี่ยนคนได้”ซึ่งภัทราวดีได้แสดงวิธีหาคำตอบจากข้อสงสัยในพระไตรปิฎกผ่านการแสดงดังตัวอย่างในเรื่อง ร่ายพระไตรปิฎก (2539) ที่มีการสร้างประเด็นของเรื่องจากหลักธรรมข้อปฏิบัติ และสร้างลักษณะตัวละครจากสมาธิ

จากแนวคิดการนำปรัชญาจากหลักธรรมได้ส่งผลให้การสร้างผลงานของผลงานของภัทราวดี หลังจากเรื่อง สิงหไกรภพ อิเหนาจรกา Rock Opera และ เงาะป่า ภัทราวดีมีประเด็นการตีความที่เน้นนำไปสู่ข้อคิดคติธรรมในทุกเรื่องของการแสดงนับลำดับตั้งแต่เรื่องร่ายพระไตรปิฎก โขนหารสองส

หัสสเดชะ ร่ายพระไตรปิฎก 2 ปฏิจสมุปปบาท ร่ายพระไตรปิฎก 3 มันอยู่ที่คิด และร่ายพระไตรปิฎก 5 สุริยุปราคา ชาละวันลิเกพันธ์ใหม่ ร รัก ล ลิลิต ลิลิตพระลอ ที่เป็นเรื่องสุดท้ายที่โรงละครภัทราว ดีเธียเตอร์ ในปี 2554

ในพ.ศ. 2554 เกิดเหตุการณ์ภัยพิบัติ มหาอุทกภัย ซึ่งไม่ได้คาดคิดมาก่อนก่อให้เกิดความเสียหายอย่างรุนแรงต่อภัทราวดีเธียเตอร์ซึ่งตั้งอยู่ใกล้แม่น้ำเจ้าพระยาจนในที่สุดต้องปิดโรงละครภัทราวดีเธียเตอร์ในปี 2554

หากแต่ก่อนหน้าเหตุการณ์นี้ พ.ศ.2552 ภัทราวดีได้เริ่มต้นก่อตั้งโรงละครใหม่ขึ้น ณ อ.หัวหิน จ.ประจวบคีรีขันธ์ และให้ชื่อว่าโรงละคร “วิกหัวหิน” โดยมีการนำการแสดงเรื่อง “Eclipse สุริยุปราคา (ร่ายพระไตรปิฎก 5)” มาใช้เป็นการแสดงเบิกโรงโรงละครวิกหัวหิน ซึ่งต่อมาพ.ศ. 2553 โรงเรียนภัทราวดีหัวหิน จึงได้รับการก่อตั้งขึ้น (โรงเรียนภัทราวดี หัวหิน, ม.ป.ป)

ภัทราวดีมาถึงจุดเปลี่ยนในชีวิตโดยเริ่มมีแนวคิดที่จะใช้ “ศิลปศาสตร์การแสดง” ในการให้การศึกษาและพัฒนาคน โดยยังคงมีเจตนารมณ์ในการใช้แนวคิดการสร้างสรรค์องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ไทย สำหรับสร้างสรรค์การแสดงร่วมสมัยในรูปแบบของตน

การดำเนินกิจการของโรงละครวิกหัวหินและโรงเรียนภัทราวดีหัวหินนั้นแสดงให้เห็นถึงวิสัยทัศน์ในการสร้างโรงเรียนคู่กับโรงละครของภัทราวดี การสอนในโรงเรียนที่มีโรงละครในตัวเป็นบูรณาการต่อกัน ก่อให้เกิดการเรียนรู้ ศิลปศาสตร์ผ่านการแสดงในรูปแบบการละครเพื่อการศึกษา ในหัวข้อสำคัญที่ปรากฏในชื่อ “โครงการ วรรณคดี ดนตรี และภาษา” ของโรงเรียนภัทราวดีหัวหิน

การศึกษาวิชาการแสดงของโรงเรียนภัทราวดีหัวหินและวิกหัวหิน ภัทราวดีมีความตั้งใจจะสร้างความรู้ให้นักเรียนในวิชาต่าง ๆ โดยใช้ศิลปการแสดงที่ใช้ทั้งน้ำเสียงและท่าทางในการสอน นอกจากนี้ยังมีการให้ฝึกทำละคร และให้นักเรียนเริ่มจากการอ่านวรรณกรรมตีความจับประเด็นมาเล่าเรื่องด้วยตนเอง วางเนื้อเรื่องที่จะเล่าพร้อมสร้างองค์ประกอบการแสดงต่างด้วยตนเอง ซึ่งความรู้ทางวิชาการแสดงเหล่านี้ไม่ได้วัดผลที่ผลงานการแสดงสำหรับนักเรียนที่โรงเรียนภัทราวดีหัวหิน หากแต่ต้องการให้นักเรียนนำความรู้เหล่านี้ไปปรับใช้ในชีวิตจริงอย่างมีประสิทธิภาพ และนั่นคือบทสรุปที่สอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ศิษย์เก่าที่จบจากโรงเรียนภัทราวดีหัวหินหลายที่ผู้วิจัยเลือกจากสามรุ่นที่มีความห่างกันมากกว่า 5 – 10 ปี เพื่อศึกษาสิ่งที่เป็นแกนหลักสำคัญของความรู้ที่ภัทราวดีได้ถ่ายทอดกับนักเรียนทั้งสามคนที่ยืนยันถึงความรู้และแนวคิดที่ได้รับจากการเรียนกับภัทราวดี

นิชาภา ศรีบุตรตา นักเรียนรุ่นที่ 11 (2559) กล่าวว่า การใช้เทคนิค contact ที่ใช้ในการเต้นและการแสดงมีผลทำให้กล้าเผชิญหน้าการพูดต่อหน้าคนจำนวนมาก กล้าเข้าหาผู้ใหญ่เพื่อพูดคุยหาความรู้ สุดท้ายคือเรื่องเวลาและความรับผิดชอบต่อหน้าที่เหมือนการทำละครที่ทุกคนต้องมีหน้าที่ ปัจจุบันนิชาภาศึกษาต่อที่สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง คณะบริหารธุรกิจ สาขาการเป็นผู้ประกอบการระดับโลก (นิชาภา ศรีบุตรตา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 13 มีนาคม 2566)

อภิชญา ตรีชั้น นักเรียนรุ่นแรกปีการศึกษา 2553 กล่าวว่าวิชาการละครของโรงเรียนภัทราวดีหัวหิน คือการนำวิชาต่าง ๆ มาทำเป็นละครเพื่อให้นักเรียนเข้าใจบทเรียนอย่างถ่องแท้ และทำให้ผู้ชมเข้าใจอย่างสนุกสนานไปด้วย เช่นการนำสูตรคูณวิชาคณิตศาสตร์มาทำเพลงโดยใช้ดนตรีไทยในการบรรเลง และเมื่อมีเพลงก็มีท่าเต้นมีระบำที่มาจากวิชาพละ ในส่วนฉากมาจากวิชาการงานอาชีพโดยมีเทคนิคแสงเสียงมาจากวิชาวิทยาศาสตร์ เมื่อทำงานเป็นทีม คือวิชาสังคมและในยามที่มีปัญหาต้องใช้หลักธรรมทางพุทธศาสนาเข้าช่วย ดังนั้นถ้าถามว่าครูภัทราวดีสอนอะไรบ้างคำตอบ คือสอนให้เรารู้จักตัวเองว่า เรากำลังทำอะไรอยู่ทำเพื่อใครได้ประโยชน์อะไรที่สำคัญ ครูให้เลือกสิ่งที่ชอบมากที่สุดหาสิ่งที่ชอบมากที่สุดเพื่อให้เป็นตัวเอง

ปัจจุบันอภิชญาจบการศึกษาปริญญาตรีคณะศิลปกรรมศาสตร์ สาขาศิลปการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) และได้เป็นครูสอนศิลปการแสดงหลายแขนงหลายสถาบันอาทิ สอน ballet (วิชาบัลเลต์ถ่ายทอดจาก สิริธร ศรีชลาคม) / dance technique สถาบัน Cala Dance Studio นอกจากนี้ยังสอนรำไทย / dance for performance/dance for syllabus สถาบันสอนศิลปะการแสดงเชิงบวก (Personality Plus Stuidio) (อภิชญา ตรีชั้น, การสื่อสารส่วนบุคคล, 13 มีนาคม 2566)

สุชาดา ช่องสว่าง นักเรียนทุนของภัทราวดีที่โรงละครภัทราวดี เธียร์เตอร์ รุ่นห่างจากอภิชญา ตรีชั้น ประมาณ 10 ปี กล่าวว่า วิธีการฝึกของภัทราวดีที่ภัทราวดีเธียเตอร์คือ ให้เลือกสิ่งที่ชอบมากที่สุดเพื่อให้เป็นตัวเองเข้าคลาสเรียน และได้ฝึกแสดงที่ร้านอาหาร Studio9 ซึ่งถือว่าอยู่ในเครือของภัราวดีเธียเตอร์ เพื่อทดลองเอาสิ่งที่คิดและเรียนมา มาต่อยอดให้เป็นตัวเรามากที่สุด

นอกจากนี้ความรู้ที่ได้จากคลาสคอนแทค contact ยังสอนให้รู้จักการช่วยเหลือคนรอบข้างอย่างอ่อนโยนในคลาสถึงแม้จะเป็น การเลื่อนไหวหรือการเต้น แต่ในการเคลื่อนไหว ฐ้นสอนให้เรารู้จักคิด รู้จักซัพพอร์ตเพื่อน รู้จักการรับเพื่อนเมื่อเพื่อนล้ม ต้องทำยังไง การเล่นเจ็บ ๆ กับเพื่อนในคลาส เพื่อนรู้สึกยังไง ล้มไม่ให้เจ็บ ล้มให้เป็น ลุกให้เป็น กระดูกก้นไม่กระแทก อยู่ได้อีกนาน ๆ และรักร่างกายตัวเอง เป็นยังไง คนรูปร่างใหญ่ก็สามารถกลิ้งได้ ไม่ต้องกลัวและอายเพื่อน อันนี้คือให้นักเรียนเข้าใจกับศิลปะและการใช้ชีวิตปัจจุบันตัวเรานำไปใช้ประโยชน์อะไรได้บ้างในชีวิต สุดท้ายก็เลยคิดเอาการแสดงสิ่งที่ครูสอนมา ไปสอนต่อ และเพราะคิดว่าทุกครั้ง ได้ความรู้มาแบบฟรี ๆ แถมบางครั้ง ครูให้ไปเรียนแล้วครูก็ให้เงินกลับมาด้วย

สิ่งที่จะช่วยต่อยอดให้ครูได้ คือ ให้ความรู้กับคนอื่นในสิ่งที่เรารู้ ปัจจุบันเรียนด้านการโรงแรมและศึกษาต่อที่บ้าน (สุชาดา ช่องสว่าง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 13 มีนาคม 2566)

สรุปช่วงที่7

ภัทราวดีได้ก้าวมาถึงจุดที่สามารถสร้างผลงานในทุกประเภทตามที่ตนต้องการโดยมีแนวคิดในแบบของตนและมีผู้ชมติดตามผลงานซึ่งเมื่อรวมสิ่งเหล่านี้จึงทำให้สามารถกล่าวได้ว่าภัทราวดีได้ก้าวมาถึงระดับความเป็นนักคิดThinker

บทวิเคราะห์ช่วงชีวิตทั้ง 7 ของภัทราวดี มีชูธน

"การกล่าวว่าระหว่าง ละครและชีวิตมีจุดเชื่อมโยงกันอยู่ ซึ่งหมายถึงสิ่งที่ยึดความเป็นตัวตนอันแท้จริงของนักแสดงและการแสดงบทบาทสมมุติ ให้สมจริงมากที่สุดเท่าที่จะมากได้...ชีวิตของนักแสดงสตรีผู้ที่เป็นที่รู้จักมากที่สุดคนหนึ่งของประเทศไทย "ภัทราวดี มีชูธน" มีความเป็นละครทั้งบนและนอกเวที..." เป็นบางส่วนของคำโปรยจาก บทสัมภาษณ์ภาษาอังกฤษ ของภัทราวดี มีชูธน โดย Pattara Danuta (2539, น.27,39) ในคอลัมน์ Outlook ของหนังสือพิมพ์ Bangkok Post ฉบับวันพุธที่ 26 มิถุนายน พ.ศ. 2538 หน้า 27 และ 34

คำโปรยนี้ ไม่ได้เป็นข้อความที่มีสิ่งใดเขียนเกินจากความเป็นจริงเลย ไม่ว่าจะเป็นเรื่อง ความเชื่อมโยงระหว่าง "ละครและชีวิตจริง" ความยึดโยงกันของ "ตัวตนอันแท้จริงกับบทบาทสมมุติของนักแสดง" และหน้าที่ของนักแสดงที่จะถ่ายทอดบทบาทสมมุติให้สมจริงมากเท่าที่จะมากได้" และที่สำคัญ ข้อความนี้ แทบที่จะเป็นคำจำกัดความของชีวิตของ "นักแสดงสตรี ผู้ที่เป็นที่รู้จักมากที่สุดคนหนึ่งของประเทศไทย" (One of the best known Thailand's actresses) ภัทราวดี มีชูธน ผู้ซึ่งมี "ความเป็นละครทั้งบนและนอกเวที"

อันปรากฏให้เห็นเป็นประจักษ์แก่สาธารณชน ผ่านแนวทางการสร้างนาฏกรรมอันผสมผสานวัฒนธรรมหลากหลายสัญชาติ ที่มาจากการสั่งสมการทำงานหลากหลายบทบาทหน้าที่ ในหลากหลายสาขาศิลปาชีพ จนปรากฏเป็นผลงานนาฏกรรมหลากหลายรูปแบบ ที่สะท้อนความเป็น "Something Difference" บางสิ่งที่แตกต่าง บางอย่างที่ไม่เหมือนใคร ซึ่งเมื่อวิเคราะห์จากชีวิตและผลงานของท่าน ทำให้ได้พบ

"รากไทย" แห่งการอบรมบ่มเพาะ

เมื่อวิเคราะห์ด้วย ทฤษฎี "รูปแบบการอบรมเลี้ยงดูตามบริบทของสังคมไทย ของ ดวงเดือน พันธุมนาวิน" มาวิเคราะห์ พื้นฐานการอบรมเลี้ยงดูของครอบครัวของภัทราวดี ซึ่งดวงเดือน พันธุมนาวิน (2523, น.3-15) แล้ว พบว่าชีวิตในช่วงแรกของภัทราวดี โดยตั้งแต่ถือกำเนิดมาจนถึงวัยเรียน ภัทราวดีได้รับการเลี้ยงดู และอบรมบ่มเพาะจากครอบครัว โดยเฉพาะมารดา แบบผสมผสาน 3 แบบ คือ

"การอบรมเลี้ยงดูแบบรักสนับสนุน" เพราะคุณหญิงสุภัทรา ผู้เป็นมารดา ปฏิบัติต่อลูกของตน โดยการแสดงความรักใคร่ เอาใจใส่สนใจ ทุกข์สุขของลูก มีความใกล้ชิด ให้ความสนิทสนม ให้การสนับสนุนช่วยเหลือ ให้ความสำคัญแก่ลูก อบรมเลี้ยงดูตามที่ลูกต้องการ ดังจะเห็นได้จากการที่ ให้การสนับสนุนแก่ภัทราวดี ในสิ่งที่ภัทราวดีรักและชอบที่จะทำ อย่างการแสดง จากการที่พาภัทราวดีไปสมัครเรียนนาฏยศิลป์ไทย เพิ่มเติมยังวังบ้านหม้อ และรายการของสัมพันธ์ พันธุ์มณี และยังพาไปทำกิจกรรมต่าง ๆ ร่วมกัน อย่างเช่น การไปรำในงานวันเกิดของมิตรสหาย จึงเป็นเหตุให้ คุณลักษณะ แนวคิด ตลอดจนลักษณะนิสัยบางประการของคุณหญิงสุภัทรา ถ่ายทอด ไปสู่ภัทราวดี ทำให้ภัทราวดีเป็นสตรีที่มีจิตใจเข้มแข็ง กล้าหาญ กล้าพูด กล้าทำ หัวก้าวหน้าทันสมัย มีความเป็นผู้นำ มีความสามารถปรับตัวได้ดี ในสภาพแวดล้อมต่าง ๆ โดยเฉพาะความเป็นสากล ในขณะเดียวกัน ก็มี

ความเป็นอนุรักษ์นิยมอย่างมีเหตุมีผล มีความวิตกกังวล ยึดมั่นถือมั่นน้อย แต่เป็นผู้มีคุณธรรมและจริยธรรมสูง เป็นผู้มีรสนิยม และเสพสุนทรียะ อย่างธรรมชาติของศิลปิน แต่ก็มีความเป็นครูอยู่ในจิตวิญญาณ นอกจากนี้ ยัง “อบรมเลี้ยงดูแบบใช้เหตุผล” คุณหญิงสุภัทรา เป็นมารดาที่อธิบายเหตุผลและชี้แจงถึงพฤติกรรมที่ดีและไม่ดี รวมทั้งอธิบาย ผลดีและผลเสียที่เกิดจากการกระทำของลูกผลกระทบถึงผู้อื่น มีการให้รางวัลและลงโทษลูกตามวิธีที่เหมาะสม เช่น เมื่อภัทราวดีอยากจะกลับบ้านมาเยี่ยมบ้าน ในระหว่างปิดเทอม หลังจากไปเรียนที่ประเทศอังกฤษ คุณหญิงสุภัทรา ก็ตั้งเงื่อนไขว่า จะต้องเรียนได้ผลเรียนดีกว่าเดิม จึงจะให้กลับ ทำให้ภัทราวดีขวนขวายที่จะตั้งใจเรียน เพื่อให้ได้คะแนนดี และกลับมาบ้านได้ตามเงื่อนไขที่มารดาตั้งไว้ หรือเมื่อภัทราวดี ดื้อที่จะไม่ศึกษาต่อในวิชาด้านธุรกิจตามที่คุณหญิงส่งเสียให้เดินทางไปเรียนต่อยังสหรัฐอเมริกาโดยพลการ และหันไปเรียนด้านการละคร คุณหญิงสุภัทรา ก็ไม่ได้ลงโทษลูกแต่อย่างใด แต่ให้บทเรียนโดยจำกัดเงินค่าเล่าเรียนเพื่อให้ภัทราวดี ดิ้นรนจุนเจือตัวเองมากขึ้น ซึ่งถือได้ว่าเป็น “การอบรมเลี้ยงดูแบบให้พึ่งตนเองเร็ว” อย่างที่คุณหญิงสุภัทรา ได้กระทำมาตั้งแต่ภัทราวดียังเป็นเด็ก คือเป็นผู้ที่เปิดโอกาสให้ลูกได้ทำกิจกรรมต่าง ๆ ในชีวิตประจำวันด้วยตนเอง ภายใต้การแนะนำและการฝึกฝนของตน โดยเริ่มจากส่งไปอยู่โรงเรียนประจำ ทั้งในประเทศไทย และสหราชอาณาจักร เป็นต้นมา

ด้วยเหตุผลนี้ จึงทำให้ภัทราวดี เป็นผู้ที่มีความกระตือรือร้นในการเรียนรู้ มีความมั่นใจในตนเอง มาตั้งแต่ยังเด็ก แม้จะผ่านช่วงชีวิตที่เป็นวัยรุ่น ที่มีอุปสรรค ในการค้นหาตัวตน เช่นเดียวกับวัยรุ่น ทั่วไป แต่ในภาพรวม ก็เป็นผู้ที่ทราบว่า สิ่งใดควรที่กระทำ และไม่ควรกระทำ รู้กาละและเทศะ มีเหตุผล และตรรกะ และด้วยการเลี้ยงดูเช่นนี้เอง ที่ส่งผลให้ภัทราวดีเติบโตจากวัยเด็กสู่วัยรุ่น และเป็นผู้ใหญ่อย่างมีพัฒนาการด้านความคิด อารมณ์ มีความกล้าและมั่นใจ

เมื่อวิเคราะห์ด้วยแนวคิด “อิทธิพลทางด้านศิลปะ” ของวิทย์ พิณคันเงิน (วิทย์ พิณคันเงิน, 2557, น.1-7) แล้วผู้วิจัยเชื่อว่า อิทธิพลทางความคิดอันเป็นอิทธิพลหลักและแรงบันดาลใจทั้งในการใช้ชีวิตและด้านศิลปะของภัทราวดีนั้น เกิดมาจากการอบรมเลี้ยงดูและการสนับสนุนของคุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ ผู้เป็นมารดา ซึ่งนอกจากคุณหญิงสุภัทรา จะเป็นนักเรียกร้องสิทธิสตรีและนักธุรกิจหญิงผู้ประสบความสำเร็จในแนวหน้าของประเทศ และเจ้าของธุรกิจเรือโดยสารสาธารณะบนแม่น้ำเจ้าพระยาแล้ว ยังเป็นผู้มีความเป็นศิลปินทั้งด้านดนตรีและการแสดงมาแต่เยาว์วัยอีกด้วย ซึ่งคุณหญิงสุภัทรานี้เองที่เป็นผู้แนะนำให้ภัทราวดี ได้รู้จักกับโลกแห่งการแสดง โดยเริ่มจากการให้พี่เลี้ยงพาไปชมการแสดงพื้นบ้านอย่างลิเกที่จัดแสดงในวัดระฆังที่อยู่ข้างบ้าน การให้หัดนาฏยศิลป์ไทยตั้งแต่อายุ 6 ขวบ โดยได้เรียนนาฏยศิลป์ไทยอย่างรำแม่บท และเรียนคีตศิลป์ไทยจากโรงเรียนราชินี การเรียนรำเดี่ยวอวดฝีมือจากสำนักวังบ้านหม้อ อีกทั้งยังพาไปชมการแสดงในโรงละครแห่งชาติ หลายครั้ง เช่น ละครอิงประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการ ละครในแบบจารีต โขน และอื่น ๆ ที่จัดแสดงโดยกรมศิลปากรกระทั่งกลายเป็นแรงบันดาลใจ ให้ภัทราวดีมีความชอบการแสดงรูปแบบต่าง ๆ ทั้งที่ยังไม่เข้าใจถึงวิชาแสดงว่าเป็นอย่างไร มักเล่นแสดงลิเกกับเพื่อนแถวบ้าน และเพื่อนร่วมหอพักที่

โรงเรียนราชินี นอกจากนี้ คุณหญิงสุภัทรา ก็มักจะพาภัทราวดี ไปแสดงออกงานในโอกาสทางสังคมต่าง ๆ ตลอดจนยังพาไปฝากเรียนรำ และออกงาน กับรายการนาฏศิลป์สัมพันธ์ ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม อีกด้วย

"แรงบันดาลใจแรกสู่จินตนาการ"

ภัทราวดี ก็ถูกส่งไปเรียนต่อในชั้นมัธยมปลาย ในประเทศอังกฤษได้เก็บเกี่ยวประสบการณ์ในการทำละคร จากการมีส่วนร่วมในงานละครของโรงเรียน ในระหว่างที่อยู่ในประเทศอังกฤษ ก็ ซึ่ง ในระหว่างที่กำลังศึกษาอยู่ในประเทศอังกฤษนี้ เหตุการณ์ที่สำคัญในชีวิตของภัทราวดี อีกเหตุการณ์หนึ่งที่ส่งอิทธิพลเป็นอย่างมากต่อภัทราวดี โดยปรากฏร่องรอยอยู่ใน นาฏยวิถีของภัทราวดี ตลอดมา คือการที่ได้ชมการแสดงบัลเลต์ "มโนห์รา" ปี 2505 ของในหลวงรัชการที่ 9 ในระหว่างปิดเทอม และกลับมาประเทศไทย ซึ่งการแสดงชุดนี้ เป็นนาฏกรรมชิ้นสำคัญ เปิดโลกทัศน์ให้แก่ภัทราวดี โดยชี้ให้เห็นรูปแบบการแสดงที่แตกต่างจากมโนราห์ของกรมศิลปากร มีการตัดเนื้อเรื่องให้กระชับมีดนตรีที่แต่งขึ้นใหม่และผสมผสานการแต่งกายใส่ "ทูทู่" เต้นแบบบัลเลต์แต่ผสมผสานลีลานาฏยศิลป์ไทยโดยการยืนปลายเท้าเขย่งแต่มือจีบเป็นศิลปะการแสดงแบบผสมผสานวัฒนธรรมข้ามสัญชาติโดยเฉพาะ เป็นการแสดงนาฏยศิลป์แบบตะวันตก อันได้แก่ ศิลปะการแสดงบัลเลต์ บนรากไทยซึ่งหมายถึง วรรณคดีไทยเรื่อง พระสุธน - มโนห์รา และอิทธิพลจากการแสดงโนรา จนทำให้ภัทราวดีถึงกับรำพึงในใจว่า "ทำอย่างนี้ได้ด้วยหรือ"

และหลังจากจบการศึกษาระดับมัธยมปลายกลับมาประเทศไทยแล้ว ด้วยการแนะนำจาก สดใส พันธุมโกมล ในปี พ.ศ. 2509 ภัทราวดี ก็เดินทางไปยังประเทศสหรัฐอเมริกา เพื่อที่จะเข้าเรียนในหลักสูตรการละคร 2 ปี ณ โรงละคร Pasadena Play House" ซึ่งในระหว่างนั้น ก็ได้ศึกษาด้านการออกแบบเสื้อผ้าแฟชั่น และการเดินแบบ แบบนางแบบมืออาชีพไปด้วย

"แก่นในกาย" สู่ผู้สร้าง "ปรากฏการณ์แฟชั่น"

ภัทราวดีได้สำเร็จการศึกษาจากประเทศสหรัฐอเมริกา ด้านการละคร และการออกแบบแฟชั่น (fashion design) แล้วกลับมาประเทศไทย ในปี พ.ศ. 2513 ซึ่งเป็นปีที่กระแสความนิยมต่างชาติอย่างอเมริกากำลังแรงและหลั่งไหลเข้าไทย ภัทราวดี ประกาศจะสร้าง "Something Different" "บางสิ่งที่แตกต่าง บางอย่างที่ไม่เหมือนใคร" ให้กับสังคมไทยในแวดวงศิลปะ โดยเริ่มตั้งแต่การสร้างปรากฏการณ์ (phenomenon) ด้านแฟชั่น ด้วยการปฏิวัติแฟชั่นวงการตัดเย็บเสื้อผ้าจากเสื้อผ้าสั่งตัด (order to made) ให้เป็นเสื้อผ้าสำเร็จรูป (readymade) ที่มีขนาดต่าง ๆ แขวนขายในร้าน ที่ลูกค้าสามารถลองใส่ แล้วซื้อใส่ถุงกลับบ้าน หรือเปลี่ยนเสื้อผ้าในร้าน แล้วเอาเสื้อผ้าเดิมที่ใส่มา ใส่ถุงกลับบ้านแทน แม้แต่ รวิเทพ มุสิกปาน หรือ ไข่ เจ้าของห้องเสื้อ และนักออกแบบเสื้อผ้าแห่งร้าน "ไข่บูติค" ยกย่องว่า ภัทราวดี เป็นไอดอลคนสำคัญของนักออกแบบแฟชั่น ในรุ่นต่อจากพัฒศรี บุนนาค (รวิเทพ มุสิกะปาน, 2554, น.25)

นอกจากนี้ ภัทราวดีได้ปฏิวัติรูปแบบการเดินแบบของไทย จากเดิม เดินแบบนางงาม ให้เป็นการเดินแบบ นางแบบอาชีพ แบบตะวันตก จากความรู้ และประสบการณ์ด้านเดินแบบ ผสมผสานการละคร ที่ได้เรียนมาจากสหรัฐอเมริกา โดยได้เพิ่มการแสดง (acting) ลงไปในการเดินแบบ ด้วยวิธีการ ใช้ชุดที่ ผู้แสดงแบบสวมใส่ ทั้งรูปแบบ และการใช้งาน เป็นตัวกำหนด theme (บรรยากาศ) อารมณ์ (mood) และ characteristic (บุคลิก) ตลอดจน action (การแสดงออก) ทางกายภาพของนางแบบ และนายแบบ ในการเดินแบบ ให้เป็นแบบที่มีชีวิตชีวา เข้ากับเสื้อผ้าที่สวมแสดงแบบ

"ปรากฏการณ์แห่งการแสดง"

วิชาการแสดง (acting) ที่ได้ศึกษา ร่ำเรียนจาก สหรัฐอเมริกา ประกอบกับประสบการณ์ในการทำละครที่ได้เก็บเกี่ยวมาจากสหราชอาณาจักร ในช่วงที่ยังเรียนชั้นมัธยม ก็ได้กลายเป็น ปัจจัยสำคัญ ที่นำภัทราวดี ก้าวจากวงการแฟชั่น ไปสู่วงการการแสดง เริ่มจากการแสดงเป็นนักแสดงสมทบในละครโทรทัศน์ ทางช่อง 5 ในช่วงปี พ.ศ. 2515 และก้าวไปสู่การแสดงภาพยนตร์ ด้วยการแสดงบทบาทแบบสมจริงเป็นครั้งแรกของภาพยนตร์ไทย และได้สร้างปรากฏการณ์ใหม่ ให้กับวงการภาพยนตร์ของไทยประกอบการ "ท่องบท" แทนการ "บอกบท" แบบการแสดงภาพยนตร์ยุคก่อนหน้านั้น อันส่งผลให้ภัทราวดีได้รับพระราชทานรางวัลตุ๊กตาทอง พระสุรัสวดี นักแสดงหญิงยอดเยี่ยม และเครื่องแต่งกายดีเด่น จากการแสดงของเธอ และเครื่องแต่งกายซึ่งภัทราวดี และนักแสดงคนอื่นเตรียมไปเอง ในปี พ.ศ. 2516 จากบทบาทของ ในภาพยนตร์โศกนาฏกรรมความรัก เรื่อง "ไม่มีสวรรค์สำหรับคุณ"

นับจากนั้นเป็นต้นมา ผลงานนาฏกรรมการแสดงภาพยนตร์ ของ นักแสดงหญิงผู้นี้ก็หลั่งไหลเข้ามา ไม่เพียงแต่ด้านการแสดง แต่รวมไปถึง การรับหน้าที่เป็นผู้ร่วมเขียนบทและแสดงนำ จนกระทั่งประสบความสำเร็จ ได้รับความนิยมจากผู้ชม อย่างภาพยนตร์สะท้อนสังคม เรื่อง "นางสาวมะลิวัลย์" อันเป็นเรื่องชีวิตที่เหลวแหลกของสาววัยรุ่นสังคมชั้นสูง หรือเรื่องราวของชายรักชาย ในเรื่อง "เกมส์" ที่ไม่ประสบความสำเร็จด้านธุรกิจ ซึ่งต่อมา ภัทราวดี ก็ได้รับโอกาส ให้ขยายขอบเขตการสร้างผลงานไปถึงงานละครโทรทัศน์ ทางไทยทีวีสีช่อง 3 แล้วก็ยังคงสร้างปรากฏการณ์ใหม่ จากผลงานการสร้างละครแนวใหม่ ที่ไม่เหมือนละครที่เคยมีมา ด้วยการนำเสนอละครในแนว Sit-Com สะท้อนสังคมในประเทศไทย เป็นครั้งแรก อันบอกเล่าเรื่องราวที่เสมือนจริงอย่างชัดเจน เพราะมีรากฐานจากเรื่องที่ ค้นคว้าจากชีวิตจริงของคนในสังคม โดยสามารถนำเอาชีวิต และความรู้สึกนึกคิด ของคนที่มีอาการพิการทางประสาท ในละครโทรทัศน์ ชุด "ตุ๊กตาเสียกบาล" หรือ ชีวิตคนชนชั้นกรรมาชีพ หาเช้ากินค่ำ ที่ต้องมาอยู่ร่วมกัน ในละครโทรทัศน์ ชุด "ประชาชนชาวแฟลต" หรือ แม้แต่ละครสะท้อนชีวิตคนใกล้ตัวของผู้มีอันจะกิน อย่าง "ขบวนการคนใช้" และ "ผู้พิทักษ์ความสะอาด" มาตีให้ผู้ชมซึ่งเป็นคนธรรมดาทั่วไปได้สัมผัสรับรู้ผ่านการแสดงที่มีลักษณะความมีอารมณ์ขันที่แสดงอย่างสมจริงที่มาจากธรรมชาติ

ซึ่งต่างจากงานละครอื่น ๆ ในช่วงเวลานั้นที่มักจะเป็นนิยายประโลมโลกที่ดัดแปลงจากวรรณกรรมซึ่งมีโครงเรื่องส่วนใหญ่ วนเวียนอยู่กับความสัมพันธ์ของคนในวงสังคมชั้นสูง

นอกจากวงการภาพยนตร์ ภัทราวดีคือผู้สร้างปรากฏการณ์ให้แก่วงการละครโทรทัศน์ ด้วยการปฏิวัติวงการให้นักแสดงต้อง "ท่องบท" แทนการ บอกบท เป็นผู้สร้างมาตรฐานพื้นฐานในการแสดงรูปแบบใหม่ที่ให้ทุกคนต้องท่องบทอย่างทะลุปรุโปร่งก่อนการถ่ายทำ

ในที่สุดแล้ว จากการริเริ่มของภัทราวดีนี้เอง การท่องจำบท จึงได้กลายมาเป็น ธรรมเนียมปฏิบัติ (norm) ใหม่ สำหรับวงการภาพยนตร์และละครของไทยโดยถาวร

ปรากฏการณ์ของโลกแห่งละครเพลง สไตล์ Broadway ที่มาจาก คอนเสิร์ต

ในปี 2526 ภัทราวดี ได้พบกับศาสตร์การแสดงใหม่ นอกเหนือจากวิชาการละครที่ได้จากสหรัฐอเมริกา และประสบการณ์ด้านการแสดงใด ๆ ที่มีมาก่อนหน้านี้ ซึ่งภัทราวดี ได้มีโอกาสฝึกฝนและซ้อมการแสดงในศาสตร์นี้อย่างหนักและเข้มข้นสามเดือน ก่อนที่จะนำความรู้ที่ได้อันเป็นศาสตร์ในการทำละครเพลง (musical) แนว Broadway กลับมาเปิดเป็นการแสดง ในรูปแบบ "Concert" นำเสนอบนเวที โรงละครแห่งชาติ ในชื่อว่า คอนเสิร์ต "คืนหนึ่งกับภัทราวดี" ซึ่งเป็นการสร้าง อีกปรากฏการณ์ใหม่ กับสำหรับวงการธุรกิจบันเทิง (showbiz) ของประเทศไทย เพราะเป็น การแสดงในรูปแบบ "คอนเสิร์ต" เป็นครั้งแรกของประเทศไทย "โดยศิลปินไทย" และที่สำคัญ คือเป็น "ศิลปินสตรีไทย" ที่ปฏิวัติการแสดงบนเวทีของไทย จากรูปแบบ โชว์ตัวร้องเพลง ไปสู่รูปแบบการแสดงในสไตล์ Broadway ที่มีการแสดงบทเพลง ผ่านบทร้อง ผสมบทพูด ร่วมกับการใช้ลีลาการเต้น Jazz กับท่าทาง ที่สอดคล้องกับอารมณ์ และลงพร้อมกับจังหวะ

และที่พิเศษ แปลกใหม่ไปกว่านั้น คือ มีการแสดงรำวงของไทย ในเพลงฝรั่ง อย่าง Slow hand ที่ได้รับเสียงปรบมือแบบ Standing Ovation จากคนไทยเป็นเวลานานหลายนาที เป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์การแสดงของไทย อันเป็นเครื่องบอกเหตุ หรือกุญแจ ที่ทำให้ภัทราวดีประจักษ์ว่า นี่คือสิ่งที่คนไทยชอบ ทำให้ภัทราวดีค้นพบแนวทางของตัวเอง ดังที่ภัทราวดีเล่าให้ผู้วิจัยฟังว่า "ไปรำมากี่งานกับแม่ ไม่มีคนปรบมือให้ เท่าที่ รำไทยในเพลง Slow hand" (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 กรกฎาคม 2564)

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ซึ่งคอนเสิร์ต "คืนหนึ่งกับภัทราวดี" นี้เอง ที่กลายเป็นการจุดประกาย เริ่มต้นในการสร้างละครเพลง ในรูปแบบ Broadway ซึ่งกลายมาเป็น รูปแบบเฉพาะของการแสดงนาฏกรรมแบบภัทราวดี โดยเริ่มต้นจากการสร้างละครเพลง เรื่อง "เก็บดาวดวงใหม่ไปใส่ฟ้า" พ.ศ. 2530 ซึ่งเป็นละครเพลง (musical) เรื่องแรกของประเทศไทย ที่แต่งเรื่องขึ้นใหม่ นอกจากนี้ ยังเป็นละครเบิกโรงแสดงเปิดศูนย์วัฒนธรรม (ไทย-ญี่ปุ่น) อีกด้วย

จากนั้นเป็นต้นมา ภัทราวดี ยังคงรักษาแนวคิดในการสร้างนาฏกรรม ในรูปแบบละครเพลงแบบ Broadway โดยหลังจากที่ย้ายกลับมาประเทศไทยอย่างถาวรในปี 2531 ภัทราวดี ก็ตั้งบริษัทรับงานด้านบันเทิง ชื่อ PSB เพื่อนำเสนองานแสดงบนเวที อันมีพื้นฐานมาจาก การแสดงละคร Broadway อันเป็นการสร้างปรากฏการณ์ ด้านอาชีพการรับจัดงานแสดง ในงาน (event) ต่าง ๆ โดยขณะเดียวกัน ก็รับจัดละครเวที ณ โรงละคร มณเฑียรทองเธียเตอร์

“ภัทราวดีเธียเตอร์”

ในขณะที่ ประสบการณ์จากปรากฏการ์ต่าง ๆ เป็นแรงบันดาลใจและสร้างความมั่นใจให้กับภัทราวดี ในการสร้างรูปแบบการละครสมัยใหม่

จากการตระเวนรับจัดงานแสดงทั่วประเทศนี้เอง ทำให้สมาชิกในคณะของภัทราวดีบางคน ที่ได้รับการฝึกฝนแล้วเป็นอย่างดี มักจะถูกชิงตัวไปโดยคณะผู้ผลิตการแสดงอื่น ดังนั้น ภัทราวดี จึงตัดสินใจที่จะผลิตคณะนักแสดงชุดใหม่ โดยนำเข้าศิลปินผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงศาสตร์ต่าง ๆ จากทั้งในประเทศ และจากทั่วโลก มาฝึกนักแสดงของตนหรือมิฉะนั้น ก็ส่งบางคน ไปฝึกฝนยังต่างประเทศ โดยยอดทนใช้เวลากว่า 7 ปี ในการบ่มเพาะนักแสดง ให้พร้อม ซึ่งหลังจากเหตุการณ์ พฤษภาทมิฬ ในปี พ.. 2535 อันเป็นห้วงเวลาที่งานแสดงบนเวทีทั้งหมดถูกยกเลิก ภัทราวดี จึงได้เกิดความคิดที่จะทำละคร โดยการปรับเปลี่ยนพื้นที่ในสำนักงานของตนเอง บนภูมิสถานดั้งเดิมของครอบครัว ในซอยวัดระฆัง ให้เป็นโรงละครชั่วคราวกลางแจ้ง โดยมีผลงานเรื่องแรกคือเรื่อง “นิทานข้างวัด สิงหไกรภพ" ซึ่งดัดแปลงมาจากบทละครวิทยานิพนธ์ ของมาริสา แสนกุลสิริศักดิ์ อันนับเป็นจุดเริ่มต้นของการแสดง ที่นำเอาวรรณกรรมไทย มาตีความใหม่ เพื่อปรับบท และปรุงการแสดง ด้วยองค์ประกอบที่เป็นเทคนิคใหม่ ๆ ซึ่งนำเข้าจากวัฒนธรรมการแสดงหลากหลายสัญชาติ เพื่อให้เกิดประสบการณ์ใหม่ และให้อรรถรสที่แตกต่างไปจากการแสดงละครแบบเดิมที่มาจากวรรณกรรมไทย

ในที่สุด ความสำเร็จของละครเรื่อง “นิทานข้างวัด สิงหไกรภพ” นำไปสู่ การลงทุนสร้างโรงละครถาวรกลางแจ้ง “ภัทราวดีเธียเตอร์” บนพื้นที่เดิม ในซอยวัดระฆัง ให้เป็นแหล่งเรียนรู้แลกเปลี่ยนผลงานศิลปะผลิตผลงานด้านละครเวที ที่สร้างปรากฏการณ์ ปฏิวัติวงการละครไทย ด้วยการเป็นโรงละคร สำหรับแสดงละครเวทีสมัยใหม่ของเอกชนโรงแรก ที่มีคณะละคร (troupe) ที่ใช้ฝึกนักแสดงมืออาชีพ เป็นนักแสดงประจำ รับเงินเดือนประจำมีการสร้างฉากที่อลังการด้วย แสง สี ไมค์ลอย และเพลงที่มีแนวผสมผสานกับการแสดงประเภทต่าง ๆ

นอกจากนี้ คุณสมบัติอันโดดเด่นอีกประการของคณะการแสดงนี้ คือ เป็นโรงละครประเภท Physical theatre (โรงละครที่เน้นการแสดงการเคลื่อนไหวทางกายภาพ) ที่แสดงละคร ซึ่งนำเสนอจากบทละครที่เป็นบทละครจารีต หรือวรรณกรรมของไทย และวรรณกรรมท้องถิ่นหลายเรื่อง ยกตัวอย่างเช่น สิงหไกรภพ อิเหนา และเงาะป่ารวมถึงความเชื่อทางพุทธศาสนามาเป็นสารตั้งต้นก่อนดัดแปลงในการนำเสนอในรูปแบบสมัยใหม่ร่วมสมัยกับคนและเหตุการณ์ในแต่ละช่วงเวลา โดยมีองค์ประกอบการแสดงที่นำมาจากเทคนิคการแสดงหลากหลายสัญชาติ มาผสมผสานให้เกิดเป็นนาฏกรรมละครไทยรูปแบบใหม่ ให้ผู้ชมชาวไทยทั่วไป ได้เสพสุนทรียะ จากประสบการณ์ใหม่ผ่านเรื่องราวที่คุ้นเคยของไทย เช่นละครเรื่อง “นิทานข้างวัด สิงหไกรภพ” “อิเหนา - จรกา Rock Opera” “เงาะป่า”“ร่ายพระไตรปิฎก” ละครเพลงลูกทุ่ง เรื่อง “ทิ้งจักรมารักกันเถอะ” การแสดง “จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอนศึกสหัสสเดชะ/โขนรวมพลังหารสอง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสหัสสเดชะ” “พจมารร” “ร่ายพระไตรปิฎก 5 Eclipse สุริยุปราคา”“ลิเกพันธุ์ใหม่ ชาละวัน” และ “ร รัก ล ลิลิต

ลิลิตพระลอ” เป็นต้น โดยมียุทธวิธีในการนำเสนอการแสดงต่อผู้ชมตั้งเริ่มแรกคือ คือ สะสมผู้ชมไปทีละก้าว จนกว่าเหล่าผู้ชมจะเข้าใจแนวทางในการแสดง ซึ่งปรัชญาการสร้างงานของภัทราวดี คือ แผนที่จะนำผู้ชมไปสู่ศาสตร์การแสดงในระดับที่สูงกว่าและแตกต่างไปจากเดิม

นอกจากโรงละครภัทราวดีเธียเตอร์จะเป็นสถานที่ผลิตผลงานนาฏกรรมละครรูปแบบต่าง ๆ ทั้งแบบผสมผสานจารีตข้ามสัญชาติ แบบประยุกต์จากจารีตเดิม หรือแบบนอกจารีต ที่เน้นเทคนิคการเต้นและเคลื่อนไหว อันเป็นอัตลักษณ์ ของภัทราวดีแล้ว ยังเป็นที่แลกเปลี่ยนแนวคิดใหม่ ๆ ผ่านการแสดงและยังเป็นสถาบันด้านการศึกษาวิชาการด้านนาฏยศิลป์การละครสมัยใหม่ ในที่มุ่งการผลิตบุคลากรด้านศิลปะการแสดงที่มีฝีมือใน ศิลปศาสตร์ ที่เกี่ยวกับศิลปะการละคร (Theatrical Arts) สาขาต่าง ๆ มากมาย ที่ศิลปินหลายคน ได้นำความรู้ความสามารถ และประสบการณ์ ที่ได้รับจากการเป็นนักแสดงของ สำนักภัทราวดีเธียเตอร์ ไปต่อยอดในการสร้างผลงานด้านนาฏกรรมของตนเอง จนมีชื่อเสียงไปในระดับนานาชาติ และยังได้ถ่ายทอดความรู้ไปยังศิลปินรุ่นใหม่ โดยเฉพาะเยาวชนในปัจจุบัน นอกจากนี้ ยังนำไปสู่การวางรากฐาน ของโรงเรียนภัทราวดี หัวหิน ซึ่งภัทราวดี นำเอาความรู้และประสบการณ์ที่ได้จากดำเนินงาน ของภัทราวดีเธียเตอร์ มาทุ่มเทให้กับ งานด้านการศึกษาแบบทางเลือกอย่างเต็มตัว โดยใช้การละครเป็นสื่อในการเรียนการสอน และขัดเกลาความคิด และอารมณ์ให้แก่เยาวชนรุ่นใหม่ จนจบการศึกษา และประสบความสำเร็จไปแล้ว หลายรุ่น อันเป็นคุณูปการมิเพียงแค่เฉพาะ ต่อวงการศิลปะการแสดงของไทยเท่านั้น แต่ยังเป็นคุณประโยชน์ต่อสังคมและประเทศชาติ ในภาพใหญ่ จนนำไปสู่การที่ภัทราวดี มีชูธน ได้รับการคัดเลือกและเชิดชูเกียรติให้ เป็นศิลปินแห่งชาติ ประจำปี พ.ศ.2557 สาขาศิลปะการแสดง (ละครเวทีและภาพยนตร์)

สำหรับ “อิทธิพลสำคัญต่อการสร้างสรรค์ศิลปะ” ในช่วง การสร้างนาฏกรรมของภัทราวดี ณ ภัทราวดีเธียเตอร์ ตามการจำแนกของวิทย์ พิณคันเงิน (2557, น.1-7) วิเคราะห์ โดยสังเขป ได้ดังนี้ คือ

อิทธิพลทางสภาพภูมิศาสตร์ ได้แก่ การสร้างโรงละครกลางแจ้ง โดยใช้ท้องฟ้า เป็นฉาก และใช้สระน้ำ ประกอบฉาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อิทธิพลจากสภาพดินฟ้าอากาศ เนื่องจากเป็นโรงละครกลางแจ้ง จึงจัดแสดงเฉพาะเวลาพระอาทิตย์ตกดินไปแล้ว เพื่อใช้ความมืด ให้เป็นประโยชน์ต่อการจัดฉาก และไฟ

อิทธิพลทางการเมืองและการปกครอง ภัทราวดี ได้รับแนวความคิดแบบ Feminist และการได้จบการศึกษาจากทั้งประเทศอังกฤษ และสหรัฐอเมริกา จึงทำให้เป็นผู้หญิงสมัยใหม่ หัวก้าวหน้า (Avantgarde) ในการสร้างนาฏกรรม ที่ท้าท้ายต่อทั้งตัวเอง คนดู และ สังคม นอกจากนี้ เหตุการณ์ทางการเมือง อย่าง พฤษภาทมิฬ ก็เป็นสาเหตุหลัก ที่ทำให้เกิดภัทราวดีเธียเตอร์

อิทธิพลทางความเชื่อและศาสนา เช่น การแสดงเดี่ยว ชุด ร่ายพระไตรปิฎก ที่ภัทราวดี อธิบายว่า “ การแสดงชุดนี้ คือผลผลิตที่ได้จากการศึกษาพุทธศาสนาอย่างจริงจัง โดยเฉพาะการฝึกสมาธิวิปัสสนา ฉันเขียนบทเพื่อที่จะทำเนื้อหาที่เข้าใจยากของพระไตรปิฎกให้เข้าใจง่ายขึ้น" (Pattara Danuta, 2539, น.27,39)

อิทธิพลทางสังคมและวัฒนธรรม พื้นฐานทางครอบครัว ซึ่งเป็นครอบครัวขุนนางเก่า ย้อนกลับไปได้ถึงรัชกาลที่4 อาศัยอยู่ในชุมชนโบราณของกรุงเทพ และมีความใกล้ชิดกับราชสำนัก ทำให้ภัทราวดีซึมซับอย่างเป็นธรรมชาติในตัวตนจนสามารถสร้างผลงานนาฏกรรม ด้วยการผสมผสานความเป็นไทยให้มีความโดดเด่นโดยใช้นาฏยศิลป์สากล

อิทธิพลทางวัสดุอุปกรณ์ เช่น ในการแสดงชุด จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอนศึกสหัสสเดชะ / โขนรวมพลังหารสอง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกสหัสสเดชะ ภัทราวดีเลือกใช้ ผ้าพื้นเมือง และให้ตัวโขนบางตัวไม่สวมเสื้อเพื่อลดต้นทุนด้านวัสดุตามโจทย์ที่บังคับหรือการใช้ลูกปัดแทนการปักดิ้นของเสื้อโขน การแต่งกายของเจ้าย่าที่ดูสูงศักดิ์มาจากการผสมผสานของเครื่องแต่งกายชาวเขาชาติพันธ์ต่าง ๆ การใช้ตัวหุ่นแทนคนจำนวนมากในฉากยกรบ และสามารถสื่อความรู้สึกถึงฉากที่คนเล่นเองไม่ได้เช่น อินทรชิตเศียรขาด เป็นการทดแทนจำนวนแต่ได้ความรู้สึกถึงอารมณ์แบบ minimalism คือทำน้อยแต่ได้ผลมาก

อิทธิพลของศิลปะจากแหล่งอื่น จากละคร 8 เรื่องที่นำมาศึกษาในครั้งนี้ จะเห็นได้ว่า ภัทราวดี มีการนำเข้าศาสตร์การแสดง เทคนิคการแสดง contact และแนวดนตรีจากหลายแหล่งเช่น การเต้นและเคลื่อนไหวต่าง ๆ การเต้น Jazz และ Modern Dance จาก อเมริกา และแคนาดา นาฏยศิลป์ชวา นาฏยศิลป์พื้นบ้านแบบนีโอล้านนา การแสดงบูโตะ จากญี่ปุ่น ฯลฯ ซึ่งทั้งหมดนี้ก็เพื่อดึงเข้าสู่ความสมจริงในการรับรู้ทั้งเหตุการณ์ อารมณ์ ความรู้สึกของ การแสดงทั้งสิ้น

นอกจากนี้ “ปรากฏการณ์” ต่าง ๆ ที่ได้กล่าวถึงมาก่อนหน้านี้ ในงานนาฏกรรมของภัทราวดี ยังถือว่า เป็นการสร้างสรรค์งานศิลปะ (ด้านการแสดง) ตาม แนวคิดทางด้านศิลปะ แบบ Avant-Garde (อาวองท์-การ์ด) ซึ่งหมายถึงแนวคิดที่กล่าวถึง ความเคลื่อนไหวในวงการศิลปะ ในการ คิดค้น ริเริ่ม สร้างสรรค์ และผลักดัน ปรัชญาแนวคิด และวิธีทางศิลปะใหม่ ที่ผิดแปลกแตกต่างไปจาก สุนทรียศาสตร์ และทฤษฎีทางศิลปะ ที่ในห้วงเวลาหนึ่ง โดยกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้า ผ่านการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ที่แหวกแนว จากขนบ ธรรมเนียม วิถีเคลื่อนไหวปฏิบัติแบบเดิม ๆ ทดลองที่ท้าทายคุณค่าทางวัฒนธรรมแบบเดิม มีรูปแบบหลากหลาย เกิดกระแสต่อต้าน และเสียงวิจารณ์ว่าไม่เหมาะไม่ควร แต่ในเวลาต่อมา กลับกลายเป็นจุดเปลี่ยนของศิลปะ ให้ศิลปินรุ่นต่อมา กล้าทำสิ่งที่ออกจากกรอบประเพณีเดิม และสร้างผลงานทางศิลปะ ที่ออกจากความเป็นจริง และทำให้ลัทธิทางศิลปะพัฒนาไปได้อย่างคาดไม่ถึง (Z-Books, 2563)

จะเห็นได้ว่า ผลงานด้านนาฏกรรม ของภัทราวดี ไม่ว่าจะอยู่ในสาขาอาชีพใดเช่นนางแบบหรือนักแสดง ผู้กำกับ ครู ไม่ว่าบทบาทในการทำงานจะเป็นหน้าที่ใด ล้วนแต่สร้างแรงปะทะ (impact) กระเพื่อมต่อสังคม และวงการสาขาอาชีพนั้น ๆ ตามแนวคิดแบบ Avant - Garde ดังนั้นจึงถือได้ว่า ภัทราวดี ควรถูกจัดให้เป็นศิลปินประเภทแนว “Avant - Garde” (แนวหน้า) หรือศิลปะหัวก้าวหน้า ซึ่งมีความเป็น “กบฏ” (Rebellious) ต่อศิลปะขนบเดิม มีความล้ำยุคไปกว่าศิลปะการแสดงของไทยทุกแขนงที่มีอยู่ในยุคนั้น สอดคล้องกับการเป็นศิลปินแบบ “คนบ้า” ตามแนว

พระดำริในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ว่า เป็นผู้ที่เรียนรู้ได้อย่างศิลปินประเภท “ครู” แต่เลือกที่จะทำงานเอาตามอำเภอใจ แต่กระนั้น ก็เป็นศิลปินประเภท ที่ทำให้ศิลปะเจริญงอกงามแตกกิ่งก้านสาขาออกไปอีก (พูนพิศ อมาตยกุล และเสถียร ดวงจันทร์ทิพย์, 2552)

สำหรับโลกภายนอกในวงสังคมแล้ว ภัทราวดี คือ ลูกคุณหญิง สุภัทรา สิงหลกะ สตรีนักธุรกิจชั้นแนวหน้าในวงสังคมของประเทศไทย จนมักมีคำกล่าวว่า ภัทราวดี โชคดี ที่ได้มีโอกาส มีแม่สนับสนุน ให้ทุนรอนมาสร้างผลงานด้านนาฏกรรม เพื่อให้ได้มาซึ่งชื่อเสียง และเงินทอง ซึ่ง ในข้อนี้ภัทราวดีเองก็ยอมรับ ว่าแม่เป็นผู้ให้การสนับสนุนเกือบทุกอย่างในชีวิต จนประสบความสำเร็จ

ดังนั้น จึงมีหลายคนในวงการมักพูดว่าภัทราวดี ทำงานเป็นพาณิชย์ศิลป์ อันหมายถึง เพื่อเงินและชื่อเสียง แต่กระนั้น สิ่งที่คนภายนอกมองภัทราวดี กลับ ไม่ใช่สิ่งที่ภัทราวดีเป็น จากการที่ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ภัทราวดี ภัทราวดีเคยเปรยกับผู้วิจัยว่าเนื่องจากตนไม่สนใจธุรกิจเลย แม่จึงไม่วางใจมอบสมบัติใดๆ ให้ เท่ากับพี่สาว

ในช่วงชีวิตก่อนที่จะได้สร้างโรงละคร ภัทราวดีเธียเตอร์ ภัทราวดี ทำงานกับ หน่วยงานต่าง ๆ มากมายเช่น สถานีโทรทัศน์ ช่องสาม ช่องเก้า ไม่ว่าจะในฐานะ ผู้จัดละคร ผู้กำกับ นักแสดง เจ้าของรายการ ภัทราวดี สามารถ แสดงบทบาทในทุกฐานะ ด้วยทุน ที่มีจำกัด มิได้ใช้ทุนของครอบครัวหรือจากมารดา คุณหญิง สุภัทรา สิงหลกะ ซึ่งสอดคล้องกับคำให้สัมภาษณ์ของ แววดี ศรีไตรรัตน์ ลูกสาวคนโตของภัทราวดี ผู้เป็นนักบัญชีส่วนตัวของมารดาที่หล่อเลี้ยง เหล่านักแสดงของภัทราวดี โดยดูแลการเงินทั้งหมดของภัทราวดีตั้งแต่ปี 2534 ถึงปัจจุบัน เกี่ยวกับการเงินของการทำงานของภัทราวดี (แววดี ศรีไตรรัตน์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 17 กรกฎาคม 2565) แววดีกล่าวว่า คุณยาย หรือคุณหญิงสุภัทรา ไม่ได้ให้เงินแม่ง่าย ๆ ในการใช้จ่าย เพราะภัทราวดีไม่เลือกเดินในเส้นทางธุรกิจของครอบครัว นั่นคือ เรือด่วนเจ้าพระยา และเรือข้ามฝาก อย่าง สุภาพรรณ พิชัยรณรงค์สงคราม ผู้เป็นพี่สาว ดังนั้น การเงินทั้งหมดของภัทราวดี ต้องหามาใช้จ่ายเอง แม้แต่ค่าเช่าบ้าน ดังนั้น ภัทราวดี จึงมีทุนในบัญชีเพียง น้อยนิดเมื่อเทียบกับสิ่งที่ทำอยู่ หลายหน้าที่ คือจำนวน แสนกว่าบาท ในขณะที่มีทีมนักแสดง และพนักงานทั่วไปไม่ต่ำกว่า 10 คน

แต่ด้วยความมุ่งมั่น ที่จะอยู่ในการสร้าง นาฏกรรมการแสดงนี่เอง ที่ทำให้ คุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ ยอมยกโรงเรียนสุภัทรา ให้กับภัทราวดี เพื่อสร้างโรงละคร ภัทราวดี เธียเตอร์ แล้วยังเป็นเงินทุนให้ใช้สอนคน ให้ได้มีโอกาสสร้างผลงานอันเป็นต้นแบบต่อไปยังคนรุ่นต่อ ๆ ไปได้ ดังปณิธานที่ให้ไว้กับคุณหญิงสุภัทรา โดยในปัจจุบัน กองทุนนี้ ได้แปรสภาพมาเป็น มูลนิธิคุณหญิงสุภัทรา

ดังนั้น ภัทราวดีจึงเป็นศิลปินที่ทุ่มเททำงานเพื่อศิลปะโดยแท้จริงผ่านความตั้งใจ การสร้างสรรค์ที่ต้องมีการค้นคว้า ทดลอง ฝึกซ้อม อดทน และมีวินัยในการประกอบสร้างนาฏกรรม ด้วยแนวคิดที่มีความกล้า ที่จะนำวัฒนธรรม จารีต เทคนิค องค์ประกอบ และการแสดงที่หลากหลายจากต่างสัญชาติมาร่วมใช้ สร้างนาฏกรรมการแสดงที่มีเรื่องเริ่มต้นที่ความเป็นไทย ทำให้สามารถสร้าง

ความต่างจากศิลปะการแสดงไทยแต่เดิม ให้ออกหน่อ-แตกกอ จากกรอบการแสดงแบบจารีตเดิมก่อเกิดเป็นต้นแบบใหม่บนรากการแสดงไทยแบบจารีต ซึ่งคุณลักษณะของผลงานเช่นนี้มีอิทธิพลที่ส่งผ่านแนวคิดแนวปฏิบัติไปสู่ศิลปินที่เคยได้ร่วมงานกับภัทราวดีในรุ่นต่างต่อ ๆ มาทำให้ผู้วิจัยนึกถึงนาฏยศิลปินคนสำคัญอย่าง Dame Margot Fonteyn และ Dame Ninette de Valois นาฏยศิลปินตะวันตกที่มีความเป็นคลาสสิค และส่งอิทธิพลถึงนาฏยศิลปินรุ่นต่อ ๆ มาทั้ง Martha Graham หรือ Pena Bausch ที่เป็น “ร่วมสมัย” หรือบูรพาจารย์ทางนาฏยศิลป์ไทยในยุคที่ผ่านมา เช่น ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีย์ ละมุล ยมะคุปต์ หม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ ซึ่งผลงานของท่านเหล่านี้ล้วนมีอิทธิพลส่งถึงการใช้ความกล้าในการสร้างผลงานลักษณะผสมผสานนี้เช่นเดียวกัน

ประเด็นสำคัญ คือ ศิลปินเหล่านี้ล้วนมีวัตถุประสงค์เพื่อการทำงานศิลปะโดยมิได้หวังผลตอบแทนทางเศรษฐกิจของตนเป็นที่ตั้งแต่อย่างใด สอดคล้องกับชนประคัลภ์ จันทร์เรือง (ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 พฤษภาคม 2565) กล่าวว่า เดิม ในช่วงเวลาหนึ่งความคิดส่วนตัวก็เชื่อว่าภัทราวดีเป็นศิลปินแบบพาณิชย์ศิลป์ จนกระทั่งเมื่อมีการแสดงละครเรื่องร่ายพระไตรปิฎก 1 ในปี 2539 จึงได้สังเกตเห็นความเปลี่ยนแปลงบางอย่างเกิดขึ้น ที่อธิบายได้ว่างานของภัทราวดี ได้เปลี่ยนไปในทิศทางของ งานศิลปะเพื่อศิลปะแล้ว ผู้วิจัยจึงเห็นว่า การนำแนวคิดแบบ ikigai มาใช้ในการวิเคราะห์ ชีวิตของภัทราวดี "อิคิไก"เป็นแนวคิดของชาวญี่ปุ่น ซึ่งหมายถึงการรู้จุดประสงค์หรือหรือเหตุผลในการมีชีวิตอยู่ ประกอบด้วยส่วนผสม 4 ส่วนคือ (1) สิ่งที่เรารัก ทำแล้วรู้สึกสบายใจ (2) สิ่งที่เราเก่ง ถนัด เชี่ยวชาญ ทำได้ดี คล่องแคล่ว ไม่ฝืนความรู้สึก (3) สิ่งที่สร้างรายได้ให้เรา ทำแล้วได้รับผลตอบแทนในการดำรงชีพ และ (4) สิ่งที่โลกต้องการ ทำแล้วเกิดประโยชน์ต่อผู้อื่น และสังคม ในทุกระดับ (Wikipedia, 2565a) (Plook Blog, 2564)

ซึ่งสำหรับภัทราวดีเรื่องรายได้จึงไม่ใช่ประเด็นแต่กลับเป็นการนำมาใช้ในค้นคว้าหาข้อมูลในส่วนต่าง ๆ ในโลกมาใช้ในการสร้างงานทดลองสร้างสรรค์สิ่งที่ตนชอบและกลายเป็นต้นแบบให้ผู้ที่สนใจสามารถหยิบยกไปศึกษาเป็นตัวอย่างได้โดยไม่ต้องเปลืองเวลาและทรัพยากร อิคิไกของภัทราวดีจึงมีเพียง 3 ส่วนผสม นั่นคือ (1) สิ่งที่รักทำแล้วสบายใจนั่นคือการสร้างสรรค์การแสดง (2) สิ่งที่ถนัดเชี่ยวชาญคือศิลปศาสตร์การแสดง (3) สิ่งที่โลกต้องการเป็นประโยชน์ต่อคนอื่นนั่นคือผลงานที่ต้องอาศัยปัจจัยทั้งการปลูกฝังอบรมเลี้ยงดูและประสบการณ์ในแต่ละช่วงชีวิตที่ส่งผลถึงแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานที่มีทั้งความรู้ความกล้าความคิดสร้างสรรค์ที่เป็นอิสระแต่ยังมีความเคารพในจารีตในผู้รู้ครูอาจารย์ซึ่งสะท้อนถึงความเป็นรากของตน

ภาพที่ 60 : แผนภาพอิคิไกของภัทราวดี

ที่มา: ผู้วิจัย

สรุปทั้ง 7 ช่วงชีวิต

ผู้วิจัยพบว่าภัทราวดีมีพัฒนาการในแต่ละช่วงชีวิตดังนี้ ช่วงชีวิตที่ 1 ได้รับการศึกษาอบรมเลี้ยงดูทำให้ได้ รากไทย ซึ่งช่วงชีวิตที่ 2 และ 3 ภัทราวดียังได้รากของความเป็นตะวันตกในวิชาศิลปะการแสดงนอกจากนี้ยังมีแฟชั่นซึ่งเป็นแนวคิดอนาคต Futuristic ที่เป็น Something Different ความแตกต่างที่ต้องใช้การ จับคู่และผสมผสาน Mix and Match จากนานาชาติเพื่อให้ลงตัวร่วมสมัยเป็นแบบไม่ซ้ำแบบใครซึ่งเป็นอิทธิพลจากแฟชั่น ซึ่งถือว่าเป็นช่วงสะสมนำเข้าในชีวิตของภัทราวดีในความเป็นนักเรียนรู้สู่ช่วงชีวิตที่ 4 คือ การฝึกงานที่ต้องเอาความรู้ที่คุ้นเคยทั้งไทยและฝรั่งตะวันตกเข้ามาสู่วงการภาพยนตร์ตั้งแต่เรื่อง ไม่มีสวรรค์สำหรับคุณ ในฐานะนักแสดงและได้รับรางวัลได้เห็นปัญหาการจัดการสู่การทดลองสร้างเพื่อเปลี่ยนโฉมวงการแสดงทั้งภาพยนตร์อย่าง เกมส์ ที่เปลี่ยนจากเรื่องประโลมโลกเป็นสะท้อนปัญหาสังคมและการคัดเลือกนักแสดงจากแบบ Type Cast พระเอก นางเอก ตัวโกง นางร้าย เป็นแบบ Round Character ที่เป็นแบบมีเหตุผลและนักแสดงแสดงได้ทุกบทบาททุกชนชั้นโดยไม่มีระบบ ดารา (Stardom) มีแต่นักแสดง ซึ่งเรื่อง “เกมส์” ประสบความสำเร็จในระดับหนึ่งคือได้เข้าเสนอชิงรางวัลตุ๊กตาทอง แต่กระนั้นก็ไม่สำเร็จถึงจุดสูงสุดด้วยเทคโนโลยีในการอัดเสียงสู่รูปแบบการจัดการแสดงเต็มรูปแบบในช่วงชีวิตที่ 5 ที่มีแนวคิดของการลงทุนสร้างเองที่เป็นแรงผลักดันที่จะเป็นผู้ผลิตที่ต้องสร้างทีมและเข้าสู่ช่วงชีวิตที่ 6 กับการเป็นเจ้าสำนักหรือผู้ประกอบการละครเวทีเต็มตัวคือ มีโรงเรียนสร้างคนตามแนวคิดของตนเองและมีโรงละครที่สามารถสำแดงเดชานุภาพแนวคิด

แบบของตนนี้ด้วยผลงานแนวนี้ที่ไม่ต้องคำนึงเรื่องไม่ทำรายได้หรือที่อื่นเขารับไม่ได้ซึ่งในที่สุดก็กลับไปเหมือนเช่นโบราณที่มีเจ้าของบ้านหรือเจ้าของวังที่มีคณะละครของตนเอง โรงละครของตนเองจึงได้เกิดสไตล์ใหม่ของตนเองและในที่สุดภัทราวดีพร้อมด้วยศักยภาพบารมีของตนที่สั่งสมมาจึงทำให้ภัทราวดีสามารถจับระดับปรัชญาจับคุณค่าของดั้งเดิมมาเป็นประเด็นในการสร้างผลงานในช่วงชีวิตที่ 7 เป็นผู้รู้ที่เป็นนักคิดที่ต้องการให้คนรุ่นใหม่เข้าใจง่ายขึ้น Philosophize ใหม่ทำให้ร่วมสมัยทำให้มีมุมมองใหม่โดยใช้ปัจจัยปรุงแต่งให้แปลกใหม่ตลอดเวลารวมถึงการทำให้มีส่วนร่วมของผู้ชม

4.2 วิธีการสร้างนาฏกรรมการแสดงของภัทราวดี มีชูธน

จากผลงานของภัทราวดี มีชูธน ที่มีความโดดเด่นในเรื่องการผสมผสานศิลปวัฒธรรมที่หลากหลาย ในรูปแบบการแสดงละครเพลงมิวสิเกิล ผู้วิจัยได้ศึกษา ค้นคว้า ข้อมูลต่าง ๆ ที่นำมาใช้วิเคราะห์ในครั้งนี้ประกอบด้วยข้อมูลที่หลากหลายรูปแบบ ทั้งหนังสือ วิทยานิพนธ์ สูจิบัตร สื่อประชาสัมพันธ์ ภาพถ่าย วีดิทัศน์ เสียงบันทึกคำให้สัมภาษณ์ ข้อมูลหน้าเว็บไซต์ และสื่อสังคมออนไลน์ ผู้วิจัยจึงได้เลือกที่จะนำเสนอข้อมูล ตามที่ได้รับอนุญาตจากภัทราวดี มีชูธน ผู้เป็นศิลปินต้นแบบ มาเผยแพร่ อันเป็นไปตามหลักจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ และ พระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ โดยในงานวิจัยเล่มนี้ ผู้วิจัย ได้คัดเลือกนาฏกรรมการแสดง ละครเวทีแบบผสมผสานวัฒนธรรม มาใช้วิเคราะห์เพื่อให้ได้แนวคิดในการสร้างสร้างสรรค์ผลงานการแสดงของภัทราวดี มีชูธน โดยเลือกผลงานที่มีความโดดเด่น ตามหลักเกณฑ์

1. ต้องเป็นผลงานที่ภัทราวดีมีบทบาทเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานนั้น

2. ต้องเป็นผลงานที่การสร้างสรรค์ตัวบทและรูปแบบการแสดงที่มีศิลปวัฒนธรรมไทยเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญในการ สร้างสรรค์นาฏกรรม

ผลงานการแสดงตามขอบเขตการวิเคราะห์ข้อมูล ทำให้ได้การแสดงที่น่าสนใจโดดเด่นเข้าเกณฑ์ จำนวน 8 เรื่อง ดังนี้

1. "นิทานข้างวัด (สิงหไกรภพ)" (2535) นาฏกรรมละครเพลง อิงบทละครไทยร่วมสมัย จากวรรณกรรมนิทานคำกลอนของสุนทรภู่ เรื่อง "สิงหไกรภพ"

2. "อิเหนา - จรกา Rock Opera" (2536) นาฏกรรมละครเพลง อิงบทละครไทยแบบจารีตจากวรรณกรรมบทละครไทย เรื่อง "อิเหนา"

3. "เงาะป่า" (2538) นาฏกรรมละครเพลง อิงบทละครจารีต จากวรรณกรรมบทละครไทยเรื่อง "เงาะป่า"

4. "ร่ายพระไตรปิฎก" (2539) นาฏกรรมละครประเภท One Man Show โดยเป็น ละครพูดแสดงเดี่ยว อิงหลักธรรม ในพระพุทธศาสนา ประกอบการเคลื่อนไหวแบบ บูโตะ (Butoh) ของญี่ปุ่น

5. "จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ (2540) / โขนรวมพลังหาร 2 เรื่อง รามเกียรติ์ตอน สหัสสเดชะ" (2541) นาฏกรรมละครเพลง อิงจารีตการแสดงโขนละคร จากวรรณกรรมบทละครไทย เรื่อง "รามเกียรติ์"

6. “ร่ายพระไตรปิฎก 5 Eclipse สุริยุปราคา” (2547) เป็นนาฏกรรมละครเพลง อิงดนตรีไทยจารีต โดยการตีกลองเพลแบบในวัด และกลองทัด ทั้งในจังหวะไทยและสากล ประกอบการเคลื่อนไหวและการเต้นผสาน 3 วัฒนธรรม (โขน Ballet และ Contemporary Dance) จากความเชื่อปรัมปราของไทยและชาติตะวันออก

7. “ลิเกพันธุ์ใหม่ ชาละวัน” (2549) นาฏกรรมละครเพลง อิงจารีตการแสดงลิเก จากวรรณกรรมบทละครไทย เรื่อง “ไกรทอง”

8. “ร รัก ล ลิลิต ลิลิตพระลอ” (2552) เป็นนาฏกรรมละครเพลง อิงจารีต “การฟ้อนล้านนาร่วมสมัย” หรือ “นีโอล้านนา” แบบ กฤษฎิ์ ชัยศิลบุญ จากวรรณกรรมไทย เรื่อง “พระลอ”

โดยจะแสดงโครงสร้างในการสร้างนาฏกรรมของภัทราวดี มีชูธน ตามโครงสร้าง ดังต่อไปนี้

4.2.1 บทวิเคราะห์/วิธีการสร้างนาฏกรรมการแสดงตามหลักนาฏยประดิษฐ์

1) การกำหนดให้มีนาฏยศิลป์

2) การกำหนดความคิดหลัก

3) การประมวลข้อมูล

4) การกำหนดขอบเขต

5) รูปแบบการแสดง

6) การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ

7) การออกแบบนาฏยศิลป์

4.2.2 บทวิเคราะห์/วิธีการสร้างนาฏกรรมการแสดงตามหลักทฤษฎีโพเอติกา

4.2.3 บทวิเคราะห์/วิธีการสร้างนาฏกรรมการแสดงตามหลักทฤษฎีเดอะเมดธอด

4.2.4 “ลมหายใจ” (Breathing) และพลังในการขับเคลื่อนการสร้างนาฏกรรมของภัทราวดี มีชูธน ตามหลัก อานาปานสติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.1 บทวิเคราะห์ / วิธีการสร้างนาฏกรรมการแสดงตามหลักนาฏยประดิษฐ์

จากการศึกษาผลงานการแสดง พบว่าเป็นการแสดงรูปแบบละครเพลงมิวสิเกิล จึงมีการใช้เพลง ดนตรี ที่มีจังหวะเป็นสิ่งสำคัญ เพื่อมากำกับลีลาการเคลื่อนไหวและการเต้นในสไตล์ต่าง ๆ ดังนั้นทุกเรื่องจึงมีการเคลื่อนไหวเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดง ผู้วิจัยจึงใช้หลักนาฏยประดิษฐ์ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ เพื่อวิเคราะห์วิธีการสร้างและวเคราะห์องค์ประกอบที่อยู่ในนาฏกรรมการแสดง เพื่อให้ได้แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานของภัทราวดี มีชูธน ดังนี้

1) การกำหนดให้มีนาฏยศิลป์

แรงบันดาลใจที่นำให้ภัทราวดีไปสู่จินตนาการการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ที่ผู้วิจัยพบว่า มีจากหลากหลายต้นทาง ดังจะกล่าวถึงต่อไปนี้

"สิงหไกรภพ" (2535)

จากแรงบันดาลใจที่ภัทราวดีต้องการ สร้างละครเวทีที่มีเรื่องแบบละครไทยร่วมสมัย เป็นละครเปิดโรงละครภัทราวดีเธียเตอร์ ประกอบกับภัทราวดีมีทีมนักเต้นที่ไม่เคยแสดงละคร ดังนั้นเรื่องจึงเต็มไปด้วยเพลงร้องและการเต้นในแบบ Jazz dance และmodern dance "สิงหไกรภพ" ซึ่งเป็นวรรณกรรมไทยดัดแปลงจากนิทานคำกลอน ของสุนทรภู่

"อิเหนา-จรกา Rock Opera" (2537)

แรงบันดาลใจจากความประทับใจในหน้าตา ผิวพรรณ รูปร่าง และบุคลิกทางกายภาพ ของนักแสดง คือ อัษฎาวุธ เหลืองสุนทร ซึ่งแสดงละครโทรทัศน์ เรื่อง "บัลลังก์เมฆ" ด้วยกัน ทางสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 ซึ่งมีผิวขาว หล่อเหลา ดูเจ้าชู้ คมคาย และแฝงไปด้วยความเจ้าเล่ห์ ทำให้นึกถึงตัวละครในวรรณคดีไทย อย่างอิเหนา

"เงาะป่า" (2538)

มีแรงบันดาลใจ หลังจากการที่ภัทราวดี และมานพ มีจำรัส ได้ศึกษาเทคนิคการเคลื่อนไหวแบบ Contact Improvisation และContemporary danceที่มีลักษณะการย่อ ยืดไม่เหยียดตรงเหมือน บัลเลต์ ซึ่งกำลังได้รับความนิยมในขณะนั้น ณ Langala College ประเทศแคนาดา ประจวบกับการได้รับฟังเรื่อง ชาวพื้นเมืองชาติพันธุ์ ซาไก ที่อำเภอธารโต จังหวัดยะลา จาก พล.ต.อ วสิษฐ์ เดชกุญชร อดีตองคมนตรี ซึ่งได้ไปอบรมหลักสูตรการทำสมาธิด้วยกัน เมื่อทราบว่าชาวซาไก คือกลุ่มชาติพันธุ์ซึ่งอยู่ในพระราชนิพนธ์บทละคร เรื่อง เงาะป่า ในรัชกาลที่ 5 จึงคิดว่าการเคลื่อนไหวของชาวเงาะป่า ชาวซาไก น่าจะเข้ากันได้กับเทคนิคการเคลื่อนไหวที่กำลังศึกษาอยู่ในแคนนาดา

"ร่ายพระไตรปิฎก" (2539)

มีแรงบันดาลใจเกิดจากการที่ภัทราวดี ได้เริ่มหันไปศึกษาพุทธธรรมในปี2536 อย่างจริงจัง เพื่อบรรเทาความเศร้าโศกหลังจากการถึงแก่กรรมของ คุณหญิงสุภัทรา ผู้เป็นมารดา ประจวบกับลูกสาวคนโต แวววดี ศรีไตรรัตน์ ซื้อหนังสือพระไตรปิฎกฉบับประชาชนมาให้ แล้วถามว่า "พระไตรปิฎกบอกเรื่องราวอะไร" ทำให้ภัทราวดี มีความต้องการที่จะอธิบาย พระวินัยปิฎกผ่านศิลปะการแสดง

"จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ (2540) / โขนรวมพลังหาร 2 เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ" (2541)

มีแรงบันดาลใจจากการที่ภัทราวดีดูการแสดงโขนที่กรมศิลปากรโรงละครแห่งชาติ แล้วยังไม่เข้าใจแม้ มยุรี อิศรเสนา เพื่อนสนิทรุ่นพี่ของภัทราวดี ซึ่งเป็นนักดูผู้เสพงานนาฏยศิลป์ไทยอย่างจริงจังและยังเป็นผู้ที่มีอิทธิพลด้านแรงบันดาลใจต่อการแสดงเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ไทย ในงานของภัทราวดี หลายเรื่อง อย่าง เงาะป่า พจมารร...ร และ ชาละวันลิเก ได้ชักชวนให้ภัทราวดี ไปชมการแสดงและแนะนำให้มองเห็นความงดงามของการแสดงโขน โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากนาฏยศิลปิน โขนอย่าง เภตรา ศรีวรานนท์ ซึ่งแสดงเป็นตัวยักษ์ที่แสดงโขนได้อย่างงดงาม แต่ด้วย

ความไม่เข้าใจในเนื้อเรื่องกลับเป็นแรงบันดาลใจ ที่จะนำมาสร้างใหม่ในแนวทางของตน ซึ่งมุ่งสู่การนำเสนอในลักษณะแบบการ์ตูน

"ร่ายพระไตรปิฎก 5 Eclipse สุริยุปราคา" (2547)

มีแรงบันดาลใจจาก ภัทราวดีเลือกเรื่องปรากฏการณ์ธรรมชาติ คือ สุริยคราส ที่ได้แนวคิดเปรียบเทียบจากการฟังธรรม ของ ท่าน ว วชิรเมธี มาอธิบายเกี่ยวกับ "อวิชชา" หรือ ความไม่รู้ของมนุษย์ เป็นอันดับแรกบนความไม่รู้ ใน ปฏิจจสมุปบาท โดยนำความไม่รู้ มาเปรียบเทียบกับ "ความมืด" ที่ทำให้มนุษย์กลัว กระทั่งต้องตีเกราะเคาะไม้ไล่ ตอนราหูบังพระอาทิตย์ โดยคิดโจทย์ ให้เข้ากับการแสดงกลองที่ใช้กลองไทย จังหวะกลองไทยและจังหวะสากล

"ชาละวัน" (2549)

เรื่องนี้มีแรงบันดาลใจ จากความคุ้นเคยในวัยเด็กทำให้นึกถึงความประทับใจการแสดงลิเกที่ ทำให้รักในศิลปะการละคร ในขณะที่กรมศิลปากรแสดงเรื่องไกรทอง ภัทราวดีจึงมีความต้องการจะสร้างลิเกพันธุ์ใหม่ในแบบของตน

"ร รัก ล ลิลิต ลิลิตพระลอ" (2552)

มีแรงกระตุ้นมาจาก อยากเห็นหนุ่มหล่อสีไวโอลินอย่าง เป้ ทวีเวท ศรีณรงค์ วงวีทรีโอ Vietrio เป็นพระลอ แทนการขับซอ ตามแบบวรรณกรรม ลิลิตพระลอ แต่ถูกปฏิเสธ กระทั่งได้พบนักดนตรีมีฝีมือการเล่นไวโอลินอย่าง Kyle Dillingham นักไวโอลินจากโอกลาโฮมา อเมริกา ได้รับแนะนำจากแม่ชีศันสนีย์ ด้วยความบังเอิญ

จากแรงบันดาลใจสู่การสร้างสรรค์ที่ผู้วิจัยจะนำตัวอย่าง 8 เรื่องมาวิเคราะห์ตามหัวข้อต่าง ๆ ต่อไปนี้

2) การกำหนดความคิดหลัก มี 2 ระดับ คือ 1) ระดับเป้าหมาย และ 2) ระดับวัตถุประสงค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยพบว่าภัทราวดี ใช้แรงบันดาลใจเพื่อกำหนดเรื่องที่ใช้ในการสร้างการแสดง เพื่อตอบสนองความต้องการของตนเอง ดังต่อไปนี้

a) ความต้องการสร้างละครเวทีในรูปแบบละครไทยร่วมสมัย เช่น สิงหไกรภพ "อิเหนา-จรกา Rock Opera"

b) ความต้องการสร้างละครที่มีการผสมผสานนาฏยศิลป์หลากหลายรูปแบบ เช่น เงาะป่า ในการเคลื่อนไหวแบบ Contemporary dance "ร รัก ล ลิลิต ลิลิตพระลอ" ในการใช้ไวโอลิน ในการบรรเลงแทนเครื่องดนตรีไทย "จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ / โขนรวมพลังหารสอง เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ" ใช้การเชิดหุ่นแบบการ์ตูน

c) ความต้องการให้ความรู้แก่สังคม เช่น ร่ายพระไตรปิฎก ในเรื่องของข้อปฏิบัติของสงฆ์

d) ความต้องการส่งเสริมให้ผู้ชมได้มีพัฒนาการการชมการแสดงในรูปแบบที่ตนสร้างขึ้น

สรุปได้ว่า ภัทราวดีสร้างผลงานโดยมีการกำหนดความคิดหลักที่มี 2 ระดับทั้งระดับเป้าหมาย และระดับวัตถุประสงค์ (1) ระดับเป้าหมาย คือโจทย์ที่ภัทราวดี มีความต้องการส่งเสริมให้คนมีความรู้ และมีพัฒนาการในการชมการแสดงในรูปแบบที่หลากหลาย ซึ่งหมายถึงการพัฒนานักแสดงและการสร้างการแสดงไปด้วย (2).ระดับวัตถุประสงค์ คือความต้องการที่จะสร้างการแสดงที่มีการผสมผสานหลากหลายนาฏยศิลป์ ตามความตั้งใจของตนเองที่ทำให้เกิดแนวคิดที่แตกต่างบางอย่างที่ไม่เหมือนใคร Something Different เพื่อตอบโจทย์ในระดับเป้าหมาย

3) การประมวลข้อมูล

ในการประมวลข้อมูลของภัทราวดี เริ่มต้นจากการวิเคราะห์กระแสการสร้างละคร (Trend) เพื่อหา “ความไม่ซ้ำ” คือการสำรวจข้อมูลเพื่อดูว่ามีคณะกลุ่มหรือบุคคลใดสร้างละครเรื่องเดียวกันกับที่ตนกำหนดไว้หรือไม่ เมื่อได้ผลลัพธ์การวิเคราะห์ว่าไม่ซ้ำแล้วจึงเริ่มเข้าสู่ “การประมวลข้อมูล” ที่หมายถึง “การตีความ” ข้อมูลจากวรรณกรรม ซึ่งแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ (1) ตีความข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์ (2) ตีความข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่มาจากธรรมชาติของวรรณกรรม ดังปรากฏต่อไปนี้

“สิงหไกรภพ” (2535)

a) ตีความข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์

เรื่องของการเลี้ยงดูบุตรที่ไม่ใช่ลูกตนและพฤติกรรมของมนุษย์ที่จะดีหรือไม่อยู่ที่สายเลือดหรือพันธุกรรม

b) ตีความข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่มาจากธรรมชาติของวรรณกรรม

สิงหไกรภพเป็นนิทานพื้นบ้านเรื่องของลูกโจรที่อกตัญญูและลูกกษัตริย์ที่ต้องพลัดพรากจากพ่อแม่ที่มีความกตัญญูคิดถึงพ่อแม่แต่ก็เสียใจที่ต้องจากพ่อเลี้ยงที่แม้จะเป็นยักษ์ที่คนกลัวที่สุดท้ายก็ได้กลับคืนสู่บ้านเมืองและปราบศัตรูได้สำเร็จ

“อิเหนา-จรกา Rock Opera” (2537)

a) ตีความข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่มาจากธรรมชาติของมนุษย

เด็กหนุ่มวัย15ปีวัยรุ่น มีความเอาแต่ใจตนเอง มุทะลุ ไม่คิดหน้าคิดหลัง ที่ลุ่มหลงในความรัก สุดท้ายก็ต้องรับผลกรรมจากสิ่งที่ตนเองทำ

b) ตีความข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่มาจากธรรมชาติของวรรณกรรม

เจ้าชายชาวชวาอายุ15รูปงามหลงใหลอิสตรีเพศและทำตามอำเภอใจตนเองสุดท้ายก็ถูกลงโทษจากพระเจ้า

"เงาะป่า" (2538)

a) ตีความข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์

ความรักสามเศร้าของวัยรุ่นสามคน ที่มีฐานะไม่เท่าเทียมกัน ที่มีความจริงใจและมีความละอาย อยู่ในสังคมที่อยู่ในป่า กับการคลุมถุงชน

b) ตีความข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่มาจากธรรมชาติของวรรณกรรม

ชาวเงาะป่ากับรักสามเศร้ากับลัทธิความเชื่อในสังคมเงาะป่าที่ชายคนแรกพบรักกับหญิงสาวด้วยการเสียผีถูกเนื้อต้องตัวและด้วยความเก่งของชายคนแรก ในขณะที่ชายคนที่สองรักหญิงสาวแต่เพราะไม่ได้ถูกเนื้อต้องตัวเสียผีกันแต่แรก และการคลุมถุงชน

"ร่ายพระไตรปิฎก" (2539)

a) ตีความข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์

การตั้งกระทู้ถาม-ตอบ ปุจฉา-วิสัชนา หัวข้อธรรมในเรื่องนิวรณ์ 5 และการบอกเล่าแบบเทศนาของภิกษุสงฆ์

b) ตีความข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่มาจากธรรมชาติของวรรณกรรม

จิตวิญญาณกับสังขารในตัวเรา โต้ตอบปุจฉาวิสัชนาและการเป็นบรรยายธรรมถึงข้อปฏิบัติของสงฆ์

"จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ (2540) / โขนรวมพลังหาร 2 เรื่องรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ" (2541)

a) ตีความข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์

ความรักของแม่ที่มีต่อลูกความอยากได้ของพ่อนำไปสู่ความสูญเสียของครอบครัวและความสูญเสียคนรอบข้างซึ่งไร้ปัญญาที่ไม่ว่าจะเป็นใครจะยิ่งใหญ่แค่ไหนถ้าขาดปัญญาชีวิตก็ตกอยู่มุมอับถึงแก่ชีวิตเข้าทำนองขาดศีลขาดปัญญาชีวิตก็หมดค่าหมดชีวิต

b) ตีความข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่มาจากธรรมชาติของวรรณกรรม

สหัสสเดชะยักษ์มีฤทธิ์ที่แม้แต่ทศกัณฐ์ยังต้องก้มหัวให้ไปไหนมีแต่ความน่าเกรงขามเพียงแค่เห็นก็ทำให้กลัวหวาดผวามีถึงพันเศียรสองพันตาแต่มาแพ้อุบายลิง

"ร่ายพระไตรปิฎก 5 Eclipse สุริยุปราคา" (2547)

a) ตีความข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์

ความกลัวในปรากฏการณ์การธรรมชาติขาดปัญญาหาความเป็นจริง

b) ตีความข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่มาจากธรรมชาติของวรรณกรรม

การให้เกิดวงโคจรของทั้งพระอาทิตย์และพระจันทร์และโลกที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์คราสที่ทำให้เกิดความมืดจากอำนาจของพระจันทร์และทำให้คนหวาดกลัวเพราะความไม่รู้เป็นอวิชชา

"ชาละวัน" (2549)

a) ตีความข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์

คนที่ว่าดีถ้าทำแบบเดียวกับคนไม่ดีก็กลายเป็นคนเลวได้เข้าทำนองสำนวนโบราณที่ว่าแต่เขาอิเหนาเป็นเอง

b) ตีความข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่มาจากธรรมชาติของวรรณกรรม

สัตว์เดรัจฉานจระเข้ ที่มีฤทธิ์กลายร่างเป็นคน มีคู่อยู่แล้วแต่อยากได้คนมาเป็นภรรยา จึงไปฉุดลูกสาวเขามา สุดท้ายมีคนมาช่วย จึงถูกฆ่าตาย คนที่มาช่วยฉุดเมียของสัตว์เดรัจฉานไปเป็นภรรยาตนเองแทน

"ร รัก ล ลิลิต ลิลิตพระลอ" (2552)

a) ตีความข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์

ความมัวเมาในสื่อความอยากได้อยากมีและความมีทิฐิความโกรธแค้นพยาบาทล้วนทำให้เกิดความสูญเสียมหาศาล

b) ตีความข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่มาจากธรรมชาติของวรรณกรรม

กษัตริย์หนุ่มเมืองเหนือเกิดความลุ่มหลงในสองสาวพี่น้องต่างเมืองตามความล่ำลือ ทั้งสองฝ่ายทำตามใจตนเองโดยไม่สนใจความโกรธแค้นของเจ้าย่า ผู้สูญเสียพระสวามีในสนามรบ

จากการตีความข้อมูลทั้งสองลักษณะทำให้พบว่า ภัทราวดีนำข้อมูลที่ได้จากการตีความทั้งสองลักษณะนี้ ไปใช้ในการกำหนดกรอบเรื่องที่มี "ประเด็น" ทางสังคม

4) การกำหนดขอบเขต

a) การกำหนดกรอบเรื่องในการแสดง

เนื่องมาจากการค้นพบที่ว่า ภัทราวดีใช้ข้อเท็จจริงที่ตีความมาจากธรรมชาติของมนุษย์มาเป็นข้อคิดหลักเพื่อใช้ในการจับเรื่อง ดังนั้นเพื่อให้ตอบโจทย์ข้อคิดหลักจึงต้องกำหนดกรอบเรื่องโดยใช้เนื้อหาที่มาจากธรรมชาติของวรรณกรรม

ในละครตะวันตก มีการวางโครงสร้างของเรื่องที่เริ่มตั้งแต่ปมเรื่อง การดำเนินเรื่อง การหักมุมของเรื่อง การคลี่คลายของเรื่อง จุดสูงสุดของอารมณ์ของเรื่อง (Climax) และบทสรุปเรื่อง ซึ่งการวางโครงสร้างของเรื่องลักษณะเช่นนี้ ภัทราวดีก็นำมาใช้เพื่อวางกรอบเรื่องเช่นเดียวกัน และแม้จะนำเอาวรรณกรรมประเภทใด สัญชาติใดมาใช้เป็นต้นเรื่องในการแสดง การวางโครงเรื่องและการดำเนินเนื้อเรื่อง ยังคงมีลักษณะแบบ"ละครตะวันตก" อย่างไรก็ตามกรอบเรื่องในการแสดงจะต้องกำหนดตามประเด็น ซึ่งประเด็นขึ้นอยู่กับการตีความ

ดังนั้น ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างการวางกรอบเรื่องที่เป็น ประเด็นมาจาก"ตีความ" ที่สามารถอธิบายเปรียบเทียบประเด็นและกรอบเรื่องในการแสดง ระหว่างเรื่องของกรมศิลปากร กับเรื่องของภัทราวดี โดยเลือกเรื่องที่มีต้นเรื่องเดียวกันนำมาอธิบายดังต่อไปนี้

"สิงหไกรภพ" (2535)

กรมศิลปากรเรื่อง "สิงหไกรภพ" ตอน นาริน เทพกินรา ละครนอก เน้นประเด็นเรื่องความน้อยใจของ ตัวนางเทพกินราต่อสิงหไกรภพ ที่ไม่ใยดี กระทั่งนำไปสู่การทำมนต์เสน่ห์ให้สิงหไกรภพ ผู้เป็นสวามีหลงรัก หมกมุ่นในเสน่หา และนำไปสู่การขาดสติ เกิดการหึงหวงกันตบตีกันกับนางสร้อยสุดาผู้เป็นพระมเหสี ทั้งนี้ทั้งนั้น การแสดงมุ่งเน้นที่ความสนุกสนานในการปะทะคารมและลงไม้ลงมือทำร้ายกันระหว่างนางทั้งหลายซึ่งแสดงโดยผู้ชายล้วนอันนำมาซึ่งความตลกขบขันสนุกสนาน

ภัทราวดีเรื่อง "สิงหไกรภพ" มีการเปลี่ยนเนื้อหาของเรื่องที่เป็นนามธรรมให้เป็นรูปธรรม เช่น เปรียบเทียบหยดน้ำกับตลิ่ง โดยให้ตัวละคร คงคาประลัย อยู่คนละตลิ่ง กับสิงหไกรภพ ในขณะที่คงคาประลัย ซึ่งเป็นตัวแทนแห่งความอกตัญญู หมายที่จะฆ่าท้าวอินณุมาศ พ่อบุญธรรมผู้มีพระคุณ เพื่อชิงราชสมบัติ ในขณะที่ สิงหไกรภพ ซึ่งอยู่คนละตลิ่ง ก็เป็นตัวแทนความกตัญญู ในตอนท้าย ก็แทรกคติธรรม เรื่อง กรรมใดใครก่อกรรมนั้นคืนสนอง นอกจากนี้ ยังมีการใช้เพลง "ห่อสมบัติ" ซึ่งสื่อความหมายถึง สมบัติผลัดกันชม ซึ่งไม่มีใครยึดครองได้ตลอดไป สมบัติ "ห่อสรรพยา" ของ อินณุมาศ ตกเป็นของคงคาประลัย สักครู่ แล้วก็กลับเป็นของพินทุมาน สุดท้ายก็ตกมาถึงมือของสิงหไกรภพ

สำหรับ "กรอบเรื่องในการแสดง" นั้น จากบทละครเดิมของมาริสา ได้กำหนดไว้ 3 กรอบ คือ

กรอบที่ 1 จับเรื่อง ตั้งแต่ ท้าวอินณุมาศ พ่อของสิงหไกรภพ รับลูกโจรสลัดมาเลี้ยง แล้วตั้งชื่อว่า คงคาประลัย ต่อมาถูกลูกเลี้ยงชิงราชสมบัติ แต่ก็ได้ราชสมบัติคืน ในขณะเดียวกัน ลูกแท้ ๆ ของอินณุมาศ คือ สิงหไกรภพ กลับถูกลักพาตัวไป

กรอบที่ 2 จับเรื่อง เมื่อสิงหไกรภพ ถูกพรากจากพ่อมา มี ท้าวพินทุมานยักษ์เลี้ยงดูเสมือนบุตรกระทั่งทราบว่า ไม่ใช่พ่อ จึงหนีไปตามหาพ่อแม่ที่แท้จริงและได้พบในที่สุด

กรอบที่ 3 เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในระหว่างกรอบที่สอง คือเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นระหว่างที่สิงหไกรภพ หนีพ่อเลี้ยง ก็ไปพบนางสร้อยสุดา ธิดาบุญธรรมของท้าวจตุรพักตร์ผู้เป็นยักษ์และลอบได้เสียกันกระทั่งนางสร้อยสุดาตั้งครรภ์ จึงพานางหนีไป แต่ท้าวจตุพักตร์ ออกติดตามแล้วสามารถพาลูกสาวกลับไปได้ ในขณะที่ สิงหไกรภพ ยอมตัดใจตามหาพ่อแม่ก่อนแล้วส่งทูตไปขอขมาขอนางสร้อยสุดาจากท้าวจตุรพักตร์ แต่ท้าวจตุรพักตร์ไม่ยอม กลับยกทัพมาท้ารบเป็นเหตุให้ สิงหไกรภพ ต้องรบกับท้าวจตุพักตร์ แล้วฆ่าพ่อตาตาย จบที่สิงหไกรภพชนะ(ของกรมศิลปากร)

ในขณะที่ภัทราวดี จับเรื่องสิงหไกรภพ มาเล่าเหลือเพียง 2 กรอบแรก ไม่มีกรอบ3 โดยตั้งประเด็นไปที่ การเลี้ยงลูก กล่าวคือเป็นเรื่องของลูกเลี้ยงเหมือนกัน แต่สันดานติดตัวคนมาจากโคตรเหง้าเป็นกรรมพันธุ์ ดังนั้น ลูกโจร ถึงกษัตริย์เลี้ยงก็ยังเลวได้ แต่ลูกกษัตริย์ถึงยักษ์เลี้ยงก็ดี

ได้ มีข้อสังเกตเพื่อชี้ให้เห็นว่าภัทราวดีตั้ง “ประเด็น” ที่การเลี้ยงดู ซึ่งแตกต่างกับกรมศิลปากรที่เน้นเรื่องความสนุกสนาน ตลกขบขัน ตามกระบวนการแสดงที่เป็นจารีตซึ่งจะปรากฎลักษณะการตั้งประเด็นเช่นนี้ในทุกเรื่องของภัทราวดี นั้นคือประเด็นที่สะท้อนชีวิตของมนุษย์หรือสะท้อนสังคม

“อิเหนา-จรกา Rock Opera” (2537)

กรมศิลปากร เรื่อง “อิเหนา” ตอน ฤทธิ์เทวปะตาระกาหลา ไม่ได้จับประเด็นใดประเด็นหนึ่ง จากเรื่องอิเหนามาเล่า แต่อาศัยตัวละคร เทพปะตาระกาหลา เป็นผู้ดำเนินเรื่องหลัก โดยเป็นผู้ท้าวความ เรื่องความผิดของอิเหนา และการลงทัณฑ์อิเหนา ตั้งแต่ต้นจนจบด้วยการยกโทษให้ และตัวละครทุกตัว มีความสุขสมหวังในความรัก โดยสามารถแบ่งตามฉากได้ดังนี้

ฉากที่ 1 ทิพย์วิมานสรวงสวรรค์ ตั้ง ท้าวปะตาระกาหลา รำพึง และโกรธอิเหนา ที่ไปทำเรื่องทิ้งบุษบาคู่หมั้นตั้งแต่เด็ก ไปรักจินตะหรา แล้วยังฆ่า วิหยาสะกำ และ กะหมังกุหนิง สองพ่อลูก ไปจนถึงเผาเมืองดาหา ปกปิดความผิด จึงคิดไปลงโทษอิเหนา

ฉากที่ 2 เชิงผาสะตาหมัน (ด้านซ้ายมีเนินผาสูงขึ้นไปยืนได้) ปะตาระกาหลาบันดาลลมหอบบุษบาไป จนถึงแปลงบุษบาเป็นชายชื่ออุณากรรณ

ฉากที่ 3 ป่า (เห็นพลับพลาไกล ๆ) อิเหนาทราบเรื่องบุษบาลมหอบ แปลงตนเป็นชาวป่าชื่อปันหยี แล้วยกทัพไปตามหาบุษบา ท้ายฉาก ปะตาระกาหลา ออกรำพึงว่าสงสารหลาน ๆ แล้วจึงเหาะไปหาอุณากรรณ

ฉากที่ 4 ห้องบรรทมอุณากรรณ ในเมืองประมอตัน ปะตาระกาหลา บอกข่าวเรื่องปันหยี แล้วบอกทางให้อุณากรรณไปตามหาในป่า ทิศบูรพา (ตะวันออก) บุษบาลาท้าวประมอตันไปตามหาปันหยี สียะตราออกหน้าฉากว่าจะไปตามหาบุษบาผู้พี่สาว โดยปลอมเป็นชาวป่าชื่อย่าหรัน ยกทัพไปตามหาบุษบาในป่า

ฉากที่ 5 ทิพย์วิมานสรวงสวรรค์ (ซ้ำฉากที่ 1) ปะตาระกาหลา ทราบเรื่องย่าหรันตามหาบุษบา จึงแปลงร่างเป็นนกยูงเพื่อไปล่อให้ย่าหรันตามไปที่บุษบาอยู่ มีระบำนกยูงแทรก

ฉากที่ 6 ป่าลึก (มีเนินเขา) ย่าหรันตามนกยูงไปถึงเมืองกาหลัง

ฉากที่ 7 ท้องฟ้าหรือทิพย์วิมานสรวงสวรรค์ (ซ้ำฉากที่ 1) ตั้งปะตาระกาหลารำพึงสงสารหลาน ๆ ทั้งหมด จึงดลบันดาลให้ อิเหนามาพบบุษบา สียะตรามาพบวิยะดา ได้ครองคู่กัน โดยทั้งหมดออกมายืนจับท่าคู่เป็นภาพนิ่ง

ภัทราวดี เรื่อง “อิเหนา - จรกา Rock Opera” สามารถแบ่งกรอบการแสดงออกได้ดังนี้

กรอบที่ 1 เปิดตัวกุเรปัน อิเหนาจนถึง เข้าหาจินตหรา เพื่อแสดงความรักระหว่าง 2 คน

กรอบที่ 2 ความโกรธของท้าวดาหาที่อิเหนาไม่สนใจลูกสาว ท้าวดาหาประกาศยกบุษบาให้ใครก็ได้ที่มาขอก่อน

กรอบที่ 3 เกิดศึกชิงนาง ระหว่าง วิหยาสะกำ (ลูกชายกะหมังกุหนิง) กับจรกา ศึกระหว่างอิเหนา กับกะหมังกุหนิง การตายของ กะหมังกุหนิง และวิหยาสะกำ (กะมังกุหนิงรบกับอิเหนา วิหยาสะกำรบกับสังคามาระตา) อิเหนา เผาเมืองดาหา แล้วชิงนางบุษบาไป จบที่อิเหนาจะไปแก้ตัวที่เมืองดาหา เทวดาโกรธอิเหนา ให้ลมหอบนางบุษบา ทำให้ทั้งสองต้องพลัดพรากจากกันเป็นการลงโทษอิเหนาที่ต้องออกตามหาบุษบา

ประเด็น เน้นที่ตัว อิเหนา จากการตีความว่าอิเหนา ซึ่งเป็นเด็กวัยรุ่น ทำอะไรไม่ปรึกษาผู้ใหญ่ บุ่มบ่ามทำตามอำเภอใจเป็นเหตุให้เกิดความวุ่นวายผู้คนเดือดร้อนและความกะล่อนในเรื่องความรักที่ทำให้เกิดเรื่องร้อนใจที่สุดท้ายตนต้องรับกรรมด้วยการถูกลงโทษ ชี้ให้เห็นคติข้อคิดจากการชมการแสดง ทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว

“เงาะป่า” (2538)

กรมศิลปากร เรื่อง “เงาะป่า” การแสดงละครรำ แบบละครนอกของเน้นประเด็นรักสามเส้าของตัวละคร ในกรอบประเพณีดั้งเดิมอันเคร่งครัด อันนำไปสู่โศกนาฏกรรม โดยเปิดเรื่องด้วย การกล่าวถึงประเด็นปัญหาความว้าวุ่นใจของซมพลา และเปิดปมสาเหตุของการต่อสู้กันเพื่อแย่งชิงนางลำหับ ไปถึง การปิดเรื่องแบบโศกนาฏกรรม โดยมีรายละเอียดการนำเสนอเนื้อหาจากบทการแสดง โดยแบ่งออกเป็น “องก์” ในการแสดงดังนี้ คือ

องก์ที่ 1 การพบรักกันของซมพลา และลำหับ

เริ่มด้วยภาพของซมพลาที่กำลังครุ่นคิดว้าวุ่นใจ นอนไม่หลับอยู่ที่ทับของตนเนื่องจากเฝ้ารอเวลาใกล้รุ่งเพื่อจะไปพบกับนางลำหับ หญิงสาวที่ตนหลงรักตามที่นัดไว้กับคนัง โดยมีไม้ไผ่ เป็นผู้ออกอุบายให้ซมพลาได้พบกับลำหับ โดยชวนลำหับไปเที่ยวชม และเก็บดอกไม้ในป่า โดยที่คนังเป็นผู้พาซมพลาไปคอยดักพบนาง ขณะที่ลำหับกำลังเพลิดเพลินกับการเก็บดอกไม้อยู่นั้น ก็ถูกงูกระหวัดแขนทำให้ตกใจจนสลบไป ซมพลาเข้าไปช่วยเหลือ และลำหับฟื้นขึ้นเอง ซมพลาจึงได้สารภาพรัก ซึ่งลำหับก็รับรักซมพลาเพราะลำหับเป็นหญิงสาวที่รักษาประเพณีอย่างเคร่งครัด ถือว่าชายใดที่ถูกเนื้อต้องตัวแล้วนับว่าเหมือนสามี ทั้งสองจึงผูกสมัครรักใคร่กัน ซมพลาได้มอบพวงนาคพตสำหรับป้องกันงู และขอกำไลมะกล่ำของลำหับไป

องก์ที่ 2 ปมปัญหาที่นำมาซึ่งการต่อสู้แย่งชิงนางลำหับ

เล่าถึงประเด็นปัญหาต้นเรื่องของรักสามเส้า เมื่อลำหับถูกจับคลุมถุงชนแต่งงานกับคนที่ตนไม่ได้รัก แต่ต้องจำใจเข้าพิธีแต่งงานกับฮเนาเพราะไม่อาจปฏิเสธผู้เป็นพ่อแม่ได้

พ่อแม่ของฮเนา และลำหับ เตรียมจัดพิธีแต่งงานให้กับทั้งสองที่ลานใต้ต้นตะเคียนป่า ตามประเพณีแต่โบราณ ฮเนา เงาะหนุ่มเตรียมตัวเข้าพิธีแต่งงานอย่างมีความสุขกับหญิง

สาวที่ตนรัก ส่วนลำหับมีแต่ความโศกเศร้า กระวนกระวายใจอีกทั้งยังรู้สึกสงสารฮเนา ซึ่งเป็นคนดี คนซื่อ แต่ตนเองก็ไม่สามารถรับรักฮเนาได้ ท่ามกลางญาติมิตรเพื่อนพ้องมาร่วมพิธีแต่งงานมากมาย พ่อแม่ของเจ้าบ่าวเจ้าสาวอบรมสั่งสอนถึงการปฏิบัติตนในการเป็นสามีภรรยาที่ดีต่อกัน และอวยพรให้ทั้งสองมีความสุขตลอดไป

หลังจากเสร็จพิธี ฮเนา และลำหับก็อยู่กันตามลำพัง เป็นโอกาสให้ซมพลาได้ดำเนินการตามแผนการที่วางไว้ โดยให้เงาะแคขว้างก้อนหินเข้าไป เพื่อหลอกล่อให้ฮเนาออกมา แล้วซมพลาก็พาลำหับหนีไปอยู่ในถ้ำที่เตรียมไว้

องก์ที่ 3 ปิดเรื่องแบบโศกนาฏกรรม

เล่าถึงการต่อสู้ของเงาะหนุ่ม ซมพลา และฮเนา เนื่องจากต่างหมายปองหญิงสาวคนเดียวกัน กระทั่งซมพลาถูกลูกดอก ถึงแก่ความตาย ทำให้ลำหับฆ่าตัวตายตามซมพลาไปเพื่อพิสูจน์ในความรักที่ตนมีให้ อันนำไปสู่สาเหตุ ความตายของฮเนา ซึ่งฆ่าตัวตายตามลำหับไปอีกคน เมื่อรู้ว่าตนเป็นหนึ่งในสาเหตุที่ทำให้ลำหับต้องฆ่าตัวตายในที่สุด ทิ้งไว้แต่ความเศร้าสะเทือนใจ ให้ผู้ชมมีอารมณ์ร่วมกับตัวละคร

ภัทราวดีเรื่อง “เงาะป่า” เล่าเรื่องตามกรอบดังนี้

กรอบ1 การตายในหมู่บ้าน ทำให้เกิดการย้ายถิ่นฐาน กรอบ 2 ความรักของตัวละคร ระหว่าง ซมพลา กับลำหับ

กรอบ 3 อุปสรรคของความรักที่เกิดจากฮเนาขอลำหับแต่งงานโดยมีการรับรู้ของคนทั้งหมู่บ้าน ทั้ง ๆ ที่ลำหับรักกับซมพลา เป็นความกดดัน และเกิดการชิงรักหักสวาท จนนำไปสู่ความตาย

ประเด็นเน้นที่ ความรัก กับ ความละอาย กับการใช้ชีวิตในสังคม ชาวเงาะป่าถ้าต้องทำผิดต่อสังคมแล้วเหลือตัวคนเดียวในป่าก็ตายเสียดีกว่า และถือความละอายเป็นเรื่องใหญ่จึงทำให้ เกิดโศกนาฏกรรมสามเศร้าตามกันเป็นข้อคิดคติธรรม นอกจากนี้มีความพิเศษที่ผู้วิจัยมีข้อสังเกตเกี่ยวกับการวางกรอบเรื่องสำหรับเงาะป่าของภัทราวดีนั่นคือการให้ความแตกต่างในการลำดับเรื่องใหม่โดยนำตอนสุดท้ายของเรื่องมาตั้งต้นเพื่อสร้างปมเรื่องให้ผู้ชมเกิดคำถาม ชวนสงสัยหรือน่าติดตามว่าทำไมต้องย้ายถิ่นฐานเพราะมีคนตายเรื่องเป็นอย่างไรและใครคือคนที่จากไปการวางกรอบเรื่องที่ทำให้เห็นบริบททั้งความเชื่อและการใช้ชีวิตจริงที่สะท้อนสังคมชาวเงาะป่า

“จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ (2540) / โขนรวมพลังหาร 2 เรื่องรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ” (2541)

กรมศิลปากรเรื่องรามเกียรติ์ ตอน “สงครามสามอสุรา” มูลพลัม ทศกัณฐ์ สหัสสเดชะ การแสดงโขน ดำเนินเนื้อเรื่องตามวรรณกรรมต้นฉบับ ซึ่งเป็นเรื่องของ ท้าวสหัสสเดชะ และมูลพลัม ผู้เป็นน้องชาย ยกทัพมาช่วยทศกัณฐ์รบกับกองทัพพระราม แต่ก็ต้องพ่ายแพ้ไปในที่สุด

แต่จับประเด็น ความเจ้ายศเจ้าอย่างของสหัสสเดชะ มาขยายให้เห็น ว่าเป็นผู้มีร่างกายใหญ่โต แต่ใจน้อย และแม้มีเศียรถึงพัน ก็ขาดสติปัญญา ในการทำสงคราม เนื่องจากอัตตาความหยิ่งในตนเอง จึงต้องเสียรู้แก่ข้าศึก โดยสามารถแบ่งองก์ หรือกรอบในการแสดงได้ดังนี้คือ

องก์ที่ 1 มูลพลัมและสหัสสเดชะทราบข่าวศึกลงกา และยกทัพออกจากกรุงปางตาลไปช่วยทศกัณฐ์ ไปจนถึงฉากแสดงการเคลื่อนพลยักษ์ เมื่อ มูลพลัม สหัสสเดชะ และทศกัณฐ์ ยกทัพออกจากกรุงลงกา จะไปรบกับพระราม แต่เกิดลางร้ายแก่ทศกัณฐ์ สหัสสเดชะ จึงให้ทศกัณฐ์กลับเข้าเมือง

องก์ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ฝ่ายพระราม ทราบข่าวศึก และจัดทัพออกมารบกับทัพยักษ์ การปะทะทัพระหว่างฝ่ายกรุงปางตาล และฝ่ายพระราม การแตกพ่ายของพลลิง การปะทะกันระหว่างทัพพระลักษมณ์และมูลพลัม ทำให้มูลพลัมถึงแก่ความตาย ไปจนถึงหนุมานใช้อุบายแปลงกายเป็นสังขวานร ลิงเล็ก ไปหลอกสังหารท้าวสหัสสเดชะ

ภัทราวดีกับการแสดงชุด “จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ / โขนรวมพลังหาร 2 เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ” ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตชี้ให้เห็นประเด็นสำคัญในการตั้งต้นเรื่องของภัทราวดี คือความผูกพันของครอบครัว โดย เล่าเรื่องย้อนไปเริ่มที่สาเหตุความเศร้าของนางมณโฑผู้เป็นแม่ที่ต้องสูญเสียลูกอย่างอินทรชิตที่ถูกศรพระลักษณ์ปักอก ถอนไม่ออกต้องดื่มน้ำนมจากถันมารดาแสดงให้เห็นความผูกพันของแม่กับลูก ในทางตรงข้ามก็แสดงให้เห็นนิสัยดื้อดึงเห็นแก่ตัวและความไร้เมตตาต่อลูกอย่างทศกัณฐ์ผู้เป็นพ่อที่มุ่งแต่จะเอาชนะโดยส่งลูกไปตายหมด นอกจากนี้ความเศร้าของนางมณโฑยังเป็นประเด็นของเรื่องที่ส่งผลทำให้สหัสสเดชะ แสดงความเจ้ายศเจ้าอย่าง น้อยอกน้อยใจ เพราะเข้าใจผิดว่านางไม่เคารพนับถือตน เพราะมัวแต่ร้องห่มร้องไห้ ไม่มีความยินดี ไม่ความเคารพตนที่ยกทัพมาช่วย ซึ่งสะท้อนอุปนิสัยสหัสสเดชะ ยักษ์ใหญ่ที่ดูมีฤทธิ์มากยิ่งใหญ่มีพร้อมทุกอย่างยกเว้นปัญญานั้นเอง ที่สุดท้ายความตายมาสู่ตนเอง สอนให้คนมีปัญญาเป็นข้อคิด

ภัทราวดี แบ่งกรอบในการแสดงชุดนี้ออกเป็นดังนี้

กรอบที่ 1 แนะนำตัวโขน และหุ่นแต่ละตัว ให้ผู้ชมทราบว่าใครเป็นใคร

กรอบที่ 2 แสดงตอน อินทรชิตถูกศรพระลักษมณ์ ไปขอกินน้ำนมวิเศษของนางมณโฑ จนหายดี นางมณโฑ โกรธทศกัณฐ์ ที่หลงนางสีดา จนจะต้องส่งลูกของทั้งสองไปตาย จึงขึ้นต่อว่าทศกัณฐ์ ทำให้ทศกัณฐ์โกรธ โต้เถียงกันรุนแรง ทำให้สุดท้ายอินทรชิต ต้องยอมออกไปทำศึกจนเสียชีวิตในที่สุด ทำให้นางมณโฑเสียใจเป็นอย่างยิ่ง

กรอบที่ 3 การเปิดตัวในการร่วมสงครามของสหัสสเดชะและมูลพลัม เพื่อช่วยทศกัณฐ์

กรอบที่ 4 การรบระหว่างมูลพลัมกับพระลักษมณ์จนมูลพลัมตาย

กรอบที่ 5 ศึกสหัสสเดชะ จบที่สหัสสเดชะตายเพราะเสียรู้ให้หนุมาน

“ร รัก ล ลิลิต ลิลิตพระลอ” (2552)

กรมศิลปากรการแสดงละครพันทางเรื่อง “พระลอ” ตอน เข้าสวน - เข้าห้องพระเพื่อน พระแพง

การแสดงของชุดนี้ เป็นการแสดงที่บรรยายความตามลำดับเนื้อเรื่องในวรรณกรรม มิได้มีการเน้นประเด็นใดเป็นพิเศษ โดยสามารถแบ่งออกเป็น 2 องก์การแสดงคือ

องก์ 1 เล่าถึงเหตุการณ์การพบกันของตัวละครอันเป็นเหตุที่สุดแห่งปัญหา

โดยกล่าวถึงพระลอ ซึ่งปลอมตนเป็นพราหมณ์ผู้ทรงศีล เดินทางมาพร้อมกับนายแก้วและนายขวัญ ผู้เป็นพี่เลี้ยง ซึ่งเปลี่ยนชื่อใหม่ เป็นนายราม กับนายรัต โดยให้มัคคุเทศก์นำทาง เข้ามาจนถึงอุทยานหลวงของเมืองสรอง นายแก้วและนายขวัญได้พบกับนางโรยและนางรื่น พี่เลี้ยงของพระเพื่อน และพระแพง ซึ่งมาคอยดักพบอยู่ก่อนแล้ว ต่างต้องอัธยาศัยกันและกันจนเกิดความรัก ซึ่ง เมื่อสองพี่เลี้ยงของพระเพื่อน พระแพงได้เฝ้าพระลอแล้ว จึงทูลเชิญเสด็จเข้าวังเพื่อพบกับสองพระธิดา

องก์ที่ 2 ฉากไคลแมกซ์ Climax ของการแสดงเรื่องนี้

คือ เมื่อพระลอ ได้พบกับพระเพื่อน และพระแพง ทั้งสองฝ่ายต่างก็มีใจปฏิพัทธ์ต่อกัน ด้วยความเสน่หา ประกอบกับแรงพิศวาส สุดที่จะยับยั้งชั่งพระทัย ดังนั้น ทั้งพระลอพระเพื่อนพระแพง สองพี่น้อง จึงได้ร่วมอภิรมย์สมรัก สมความปรารถนาในที่สุด อันเป็นฉากจบของการแสดงชุดนี้ของกรมศิลปากร

ภัทราวดีการแสดงละคร ชุด “ร รัก ล ลิลิต ลิลิตพระลอ” ของนั้น ทั้งนี้ มีกรอบในการแสดง ดังต่อไปนี้ คือ

กรอบที่ 1 การแสดงพิธีกรรมร้องไหว้ครูแบบล้านนา บนเวที

กรอบที่ 2 การแสดงในรูปแบบละครซ้อนละคร โดยสมมุติว่า การแสดง เล่าถึง การทำละครเวทีเรื่องลิลิตพระลอ โดยผู้กำกับ เป็นหัวหน้าคณะละคร และมีเด็กสาวที่สมัครมาเล่นละครเรื่องนี้ ทำให้เกิดการโต้ตอบภูมิความรู้เรื่องวรรณกรรมที่น่าสนใจที่ปรากฏในเรื่องพระลอ ในขณะเดียวกัน ก็เกิดมีความสัมพันธ์ทางใจระหว่าง ผู้กำกับ ซึ่งมีภรรยาแล้ว และ เด็กสาวเป็นการสะท้อนเรื่องกลับไปยังเรื่องพระลอที่เป็นวรรณกรรม

กรอบที่ 3 สงครามระหว่างเมืองสรอง กับเมืองแมนสรวงซึ่งเป็นเมืองของพระลอ และความแค้นของเจ้าย่าของพระเพื่อนพระแพงที่มีพระสวามีคือเจ้าเมืองสรองสิ้นพระชนม์ในสงครามให้เห็นความขัดแย้งระหว่างสองเมือง

กรอบที่ 4 การโหยหาที่จะพบกันระหว่าง พระลอ และพระเพื่อน พระแพง โดยผ่านการประชาสัมพันธ์ ทำให้พระเพื่อน พระแพง อยากพบพระลอ

กรอบที่ 5 ปู่เจ้าสมิงพราย ทำเสน่ห์พระลอ ทำให้พระลอคุ้มคลั่ง เดินทางไปหาพระเพื่อน พระแพง และเสกไก่แก้ว พระลอ พระเพื่อน พระแพง พบกัน แอบได้สมรักกัน เป็นเหตุให้เจ้าย่าบันดาลโทสะ ขาดสติ สั่งให้ทหารยิงธนูสังหารทั้งหมดพร้อมกัน โดยมีบทสรุปเรื่องที่ สุดท้ายผู้กำกับการแสดง และเด็กสาว ก็หักห้ามใจไม่สานสัมพันธ์ต้องห้ามกันต่อไป

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตเพื่อชี้ให้เห็นว่าภัทราวดี ตั้งใจชูประเด็นหลัก 3 ประเด็น

ก) การนำเสนอหลักคิดทางพุทธธรรม เรื่อง กิเลส 3 ตัว ได้แก่ ราคะ (ตัณหาของพระลอ พระเพื่อน และพระแพง) โมหะ (ความหมกมุ่นในความคิดแค้นของเจ้าย่า) และโทสะ (ความโกรธแค้นมุ่งทำลายของเจ้าย่า) อันนำไปสู่โศกนาฏกรรม

ข) การทำให้คนดูเข้าใจ วรรณกรรม ที่ไพเราะแต่มีภาษายากที่จะเข้าใจด้วยการสร้างละครซ้อนละครที่แสดงถึงชีวิตจริงของคนในปัจจุบันที่มีกิเลส เหมือนตัวละครทั้ง3 ตัวในพระลอ เป็นข้อคิดคติธรรม

ค) การดำเนินเรื่อง ให้กระชับ ตามเส้นเรื่อง ตั้งแต่ต้นกระทั่งจบ ผ่าน ดนตรี ลีลา และ เสียงร้อง

สรุปได้ว่า การวางกรอบเรื่องในการแสดงของภัทราวดี ในทุกเรื่องเป็นการวางกรอบที่มีการตีความเป็นประเด็นมาจากธรรมชาติของมนุษย์จึงมีรายละเอียดที่มาจากความจริงของมนุษย์ในทุก ๆ ด้าน ในขณะที่ยังร่วมกับการใช้การตีความที่มาจากธรรมชาติของวรรณกรรมที่มุ่งให้ตัวละครมีชีวิตตามเรื่องราวของวรรณกรรมได้อย่างเป็นธรรมชาติของมนุษย์

จากการวางกรอบเวลาของเรื่องในการแสดง พบว่า ภัทราวดี กำหนดกรอบเวลาในการแสดง โดยให้ละครทั้งหมด อยู่ภายในเวลา 1 ชั่วโมงครึ่ง ถึง 2 ชั่วโมง โดยจากละครทั้ง 8 เรื่อง แต่ละเรื่องใช้เวลาดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

"สิงหไกรภพ" ใช้เวลา 1 ชั่วโมง30นาที

"อิเหนา" ใช้เวลา 2 ชั่วโมง

"เงาะป่า" ใช้เวลา 1 ชั่วโมง 40 นาที

"จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ / โขนรวมพลังหาร 2 เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ" ใช้เวลา 1 ชั่วโมง 40 นาที

"ร่าย พระไตรปิฎก 1" ใช้เวลา 1ชั่วโมง

"ชาละวัน" ใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง30 นาที

"ร รัก ล ลิลิต ลิลิตพระลอ" ใช้เวลา 1 ชั่วโมง30นาที

"ร่ายพระไตรปิฎก 5 Eclipse สุริยุปราคา" ใช้เวลา 50 นาที

ขอบเขตของการแสดงของภัทราวดี คือ การสร้างบทสำหรับใช้ในการแสดง ซึ่งภัทราวดี อธิบายว่าไม่ต้องสร้างใหม่ ซึ่งภัทราวดีอธิบายว่า "ไม่ต้องสร้างใหม่ แต่ให้ก๊อป (ลอกแบบ)

ให้เก่งเสียก่อนและทำเรื่องที่คนรู้จักอยู่แล้ว”อย่างเช่น การที่ตนเคยเรียนทำละคร โดยใช้เรื่องของ William Shakespear ซึ่งคนอังกฤษรู้จักอยู่แล้ว เมื่อเรียนอยู่ประเทศอังกฤษ และทำละครของ Tennessee William ซึ่งคนอเมริกันรู้จักอยู่แล้วตอนที่ศึกษาอยู่อเมริกา ดังนั้น ขั้นตอน “การสร้างบท” ของภัทราวดี จึงเริ่มที่การเลือกเรื่องที่อิงวรรณกรรมไทยซึ่งเป็นเรื่องของไทยที่คนรู้จักอยู่แล้ว เพราะง่ายต่อการสื่อถึงผู้ดูตามแนวทางตามที่เคยได้ร่ำเรียนมาจากโรงเรียน Micklefield ในประเทศอังกฤษ โรงเรียนสอนการละคร Pasadena Playhouse ในประเทศสหรัฐอเมริกา อีกทั้งที่ได้รับการฝึกฝนจาก Arthur Faria ผู้กำกับ “คอนเสิร์ตคืนหนึ่งกับภัทราวดี” ซึ่งสอนว่าให้เล่นละครตามเรื่องที่คนในสังคมรู้จักกันดีอยู่แล้ว สรุปได้ว่าเมื่อเลือกเรื่องได้ จึง“จับประเด็นตีความ”จากวรรณกรรมนั้น เพื่อกำหนดและเชื่อมโยงกรอบต่าง ๆ ที่สำคัญในแต่ละฉาก ตามประเด็นที่ถือเป็นหัวใจของการดำเนินเรื่อง และเป็นหัวใจของความคิดที่เป็นจินตนาการของผู้ประพันธ์ที่บรรจุไว้ในบทละครที่ถือเป็นการกำหนดขอบเขตในทุกองค์ประกอบของการแสดง

b) 5 บทละครสำหรับการแสดงของภัทราวดี

ผู้วิจัย พบว่า ตั้งแต่เริ่มต้นที่ได้รับแรงบันดาลใจ ภัทราวดี ต้องใช้ทั้งความรู้และประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงที่หลากหลายที่สั่งสมมา เพื่อพิจารณาให้เห็นภาพรวมของการแสดงที่ตนเองตั้งใจแล้ใช้จินตนาการของตนสร้างเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบซึ่งนั่นหมายถึงการรวบรวมการตีความทุกข้อมูลแล้วบรรจุไว้ในบทละคร ที่ถือเป็นการกำหนดขอบเขตในทุกองค์ประกอบของการแสดง ที่นำไปสู่การค้นคว้าหาวิชาความรู้ในเทคนิคต่าง ๆ มาทดลองเพื่อทำให้จินตนาการนั้นสมบูรณ์ที่สุด ซึ่งหมายความว่าบทและองค์ประกอบทั้งหมดเป็นเพียงแนวทางที่สามารถมีการเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลาตามสถานการณ์และบริบท กระทั่งไปถึงรอบสุดท้ายของการแสดงดังนั้นบทของภัทราวดีจึงมีระบุทุกเรื่องอย่างละเอียดแม้แต่ชื่อจริงของผู้แสดงและทีมงานว่าใครอยู่ตรงไหนในเวลาใดทำหน้าที่ใดแต่สิ่งเดียวที่ไม่เคยมีระบุถึงคือรูปแบบการสร้างสรรค์หรือแนวการเคลื่อนไหว ดังนั้นบทจึงเป็นแนวทางการแสดงที่เปิดกว้างสู่การสร้างสรรค์การแสดง

ก) รูปแบบของการทำบทละครสำหรับการแสดง

จากนาฏกรรมละครเวทีทั้ง 8 เรื่อง ผู้วิจัยพบว่า การทำบทเพื่อการแสดงของภัทราวดี มี 2 ลักษณะ คือ

(1) “บทที่เขียนขึ้นโดยอิงจากบทเดิมที่มีอยู่” คือ จากบทละคร หรือวรรณกรรมที่มีผู้แต่งขึ้นมาก่อนและเป็นที่รู้จัก มี 6 เรื่อง ได้แก่ “นิทานข้างวัด (สิงหไกรภพ)” “อิเหนา - จรกา Rock Opera” “เงาะป่า” “จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ/ โขนรวมพลังหาร 2 เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ” “ลิเกพันธุ์ใหม่ชาละวัน” และ “ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ”

(2) “บทที่เขียนขึ้นใหม่” เพื่อการแสดงของภัทราวดี คือ อิงงานเขียน (พระไตรปิฎก) อิงความคิดบุคคล (คติธรรม) อิงวรรณกรรมที่มีผู้แต่งขึ้นมาก่อน มี 2 เรื่อง ได้แก่ “ร่ายพระไตรปิฎก” และ “ร่ายพระไตรปิฎก 5 Eclipse สุริยุปราคา”

และเมื่อนำเปรียบเทียบกับ บทการแสดงของภัทราวดีกับบทที่กรมศิลปากรที่บทมีจารีตการแสดง นำออกจัดแสดงแล้วพบว่า มีเรื่องที่ตรงกับละครของภัทราวดีจำนวน 6 เรื่อง กล่าวคือการแสดงของกรมศิลปากรนั้น เป็นบทที่เรียบเรียงขึ้นใหม่ โดยอิงจากบทเดิมที่มีอยู่ทั้งสิ้น อันมีรายละเอียดโดยสังเขปดังนี้

การแสดงละครนอก เรื่อง “สิงหไกรภพ”

ใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนบทละคร ที่นำมาจากนิทานคำกลอนของสุนทรภู่ กวีเอกของโลก และเป็นที่รู้จักกันทั่วไป เนื้อเรื่องก็เหมือนวรรณคดีหรือนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ทั่วไป แต่สิ่งที่แปลกไปจากวรรณคดีเรื่องอื่น ๆ คือที่มาที่ไปของตัวละครแต่ละตัวในเรื่อง แต่เมื่อนำมาจัดเป็นการแสดงมหรสพประเภทละคร จึงสนุกสนานได้อรรถรสไปอีกแบบหนึ่ง โดยการนำบทประพันธ์มาเรียบเรียงใหม่ให้เป็นบทที่ใช้สำหรับการแสดง มีการตัดทอนเนื้อหาและเปลี่ยนคำกลอนในบางจุดเพื่อให้ความงามของสัมผัสและคำกลอนยังคงอยู่ อีกทั้งยังมีการแทรกบทเจรจาและมุกตลกตามแบบฉบับของละคร นอกเข้าไป เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจง่าย เกิดความสนุกสนาน น่าติดตาม

การแสดงละครนอก สิงหไกรภพ ตอนนาริน เทพกินรา เป็นเรื่องราวในช่วงท้ายของเรื่อง โดยกล่าวถึงตัวละครนาง ในเรื่องสิงหไกรภพ ตัวละครหนึ่ง ชื่อ “นางเทพกินรา” ซึ่งตกเป็นเมียของสิงหไกรภพคนหนึ่ง ด้วยความไม่เต็มใจนัก แต่เพราะความไม่เอาใจใส่ดูแลของสิงหไกรภพที่มีต่อนางเทพกินรา จึงทำให้เกิดเรื่องราววุ่นวายในตำหนัก โดยมีกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ จัดทำบท ชวลิต สุนทรานนท์ เป็นผู้ตรวจและแก้ไข กรมศิลปากรจัดแสดงเนื่องในรายการศรีสุขนาฏกรรม ปีที่ 33 ครั้งที่ 4 เมื่อ วันศุกร์ที่ 29 เมษายน 2554 เวลา 17.00 น. ณ โรงละครแห่งชาติ

การแสดงละครใน เรื่อง “อิเหนา”

เป็นบทการแสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอน “ฤทธิ์เทวาปะตาระ กาหลา” โดยใช้ฉันทลักษณ์รูปแบบกลอนบทละคร ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เรียบเรียงและตัดต่อบท โดยนางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้ชาญการด้านศิลปะการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เพื่อออกแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ ในปี 2561

สำหรับเนื้อเรื่องในการแสดงชุดนี้ จับความตั้งแต่ ระหว่างที่อิเหนาไปแก้สงสัยในเมืองดาหา นางบุษบาก็มีแต่ความโศกเศร้า พี่เลี้ยงทั้ง 4 จึงพานางออกจากถ้ำ มาเที่ยวชมอุทยาน องค์เทพเจ้าปะตาระกาหลา เห็นเป็นโอกาสที่จะลงโทษอิเหนา ให้สาสมกับความผิด จึงบันดาลให้บังเกิดลมพายุพัดหอบเอาบุษบา และบาหยัน ประเสหรัน สองนางพี่เลี้ยงมาตกในป่าลึก

จากนั้นก็ทรงปรากฏพระวรกายให้นางทั้งสามเห็น แล้วตรัสบอกว่าจะให้พลัดพรากจากอิเหนา จากนั้นก็ทรงแปลงบุษบาให้เป็นชายและประทาน กริชจารึกชื่อว่าอุณากรรณ พร้อมทั้งประสาทพรให้แก่นาง

ส่วนอิเหนา เมื่อกลับจากแก้สงสัยแล้ว จึงไปรับวิยะดาขนิษฐามา เพื่อจะให้ได้พบกับบุษบา แต่แล้วก็ได้ทราบจากพี่เลี้ยงกะระตาหลาและประสันตาว่าบุษบาหาย ขณะไปประพาสอุทยาน ทำให้อิเหนาโศกเศร้าเสียใจ สังคามาระตาจึงปลอบ และทูลให้อิเหนาออกตามหานาง อิเหนาจึงสั่งไพร่พลให้เตรียมพร้อมที่จะปลอมเป็นพวกชาวป่า โดยพระองค์จะใช้ชื่อว่า ปันหยี สังคามาระตาเปลี่ยนชื่อเป็น สุหรังวิลังกา ส่วนวิยะดาเปลี่ยนชื่อเป็นเกนหลง เที่ยวติดตามหานางจนกว่าจะพบ

ครั้นองค์ปะตาระกาหลา ได้เห็นความโศกเศร้าเสียใจของอิเหนาและบุษบาหลานรักทั้งสองแล้ว ก็อดสงสารไม่ได้ จึงไปปรากฏวรกายและแจ้งข่าวอิเหนาแก่อุณากรรณยังเมืองประมอตัน ทั้งยังบอกทิศทางให้นางไปตามอิเหนา

ฝ่ายสียะตราอนุชาของนางบุษบา ให้รู้สึกคิดถึงพี่นาง อิเหนาและวิยะดา ด้วยทราบข่าวว่าต้องพลัดพรากกัน จึงปลอมเป็นชาวป่าชื่อว่าย่าหรัน แล้วยกไพร่พลติดตามมา โดยตั้งจิตอธิษฐานขอให้องค์ปะตาระกาหลามาช่วยนำทาง องค์ปะตาระกาหลารู้ว่าสียะตาจะตามหาพี่น้องสามกษัตริย์ จึงนิมิตองค์เป็นนกยูง บินลงมาล่อย่าหรันให้ติดตามจนเข้าไปในเขตเมืองกาหลัง

องค์ปะตาระกาหลาเทพเจ้า ได้เห็นอิเหนา บุษบา สียะตราและวิยะดา ต้องทุกข์ทรมานด้วยการพลัดพรากจากกันมาช้านาน เพราะฤทธิ์แห่งตนแล้ว ก็เกิดความสงสาร จึงบันดาลให้ทั้งสี่กษัตริย์ได้กลับมาพบ ครองรักครองสุขอยู่ด้วยกันชั่วกัลป์

การแสดงละครรำ เรื่อง “เงาะป่า”

มีการใช้ฉันทลักษณ์กลอนบทละคร ดำเนินเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบตาม พระราชนิพนธ์บทละคร ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรียบเรียงบท จากบทของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี และปัญญา นิตยสุวรรณ โดยอัมไพวรรณ เดชะชาติ นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการพิเศษ จัดแสดงเมื่อ วันเสาร์ที่ 23 ตุลาคม 2553 เวลา 14.00 น. และ วันอังคารที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2553 เวลา 10.00 น. และ 14.00 น. ณ โรงละครแห่งชาติ จับความตั้งแต่ ไม้ไผ่ออกอุบายให้ซมพลาได้พบกับลำหับ และตกหลุมรักกัน ไปจนถึงซมพลาลักพาตัวลำหับจากวันที่เข้าห้องหอวิวาห์กับฮเนา ไปจนถึงการต่อสู้ระหว่าง ซมพลาและฮเนา จนนำไปสู่ความตายของ ซมพลา ลำหับ และฮเนา โดยในการแสดงชุดนี้ มีการจัดทำบทได้แทรกให้มีชุดระบำไว้ เพื่อเป็น “รำ/ระบำสลับฉาก” ที่เรียกว่า “การเล่นหน้าม่าน” ระหว่างที่ด้านหลังกำลังจัดฉาก เพื่อไม่ให้เวทีว่างระหว่างที่ปิดม่าน ขณะเปลี่ยนฉากถัดไป อีกทั้งยังเป็นการช่วยเสริมให้การแสดงสมบูรณ์ตามเนื้อเรื่อง เพื่อเพิ่มอรรถรสในการชมการแสดง และคงอารมณ์ของผู้ชมให้มีความต่อเนื่องขณะดูละคร ยกตัวอย่างเช่นเช่น การรำเดี่ยว ในชุด “รำฉุยฉายฮเนา”และการรำกลุ่ม ในชุด “ระบำกราวเงาะ” และ “ระบำนางกอย” ในการแสดงละครรำเรื่อง “เงาะป่า”

การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด “สงครามสามอสุรา”

สำหรับการทำบทโขนของกรมศิลปากรนั้น กรมศิลปากร ได้อธิบายเรื่องบทโขนของกรมศิลปากร ไว้ในหนังสือ โขน : อัจฉริยนาฏกรรมสยาม ประกอบไปด้วย บทพากย์ บทเจรจา และบทขับร้อง มีลักษณะรูปแบบของการแสดงที่แบ่งเป็นองก์ แบ่งเป็นฉาก มีการเปลี่ยน ฉากตามท้องเรื่องตามแนวทางการจัดทำบทแบบบทโขนพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว อย่างไรก็ตาม ในการจัดทำบทโขนของกรมศิลปากรนั้น ยังได้นำบทวรรณกรรม บทคอนเสิร์ต และบทพากย์โขน เรื่องรามเกียรติ์สำนวนต่าง ๆ ที่เจ้านายพระองค์ต่าง ๆ ได้ทรงพระราชนิพนธ์ หรือพระนิพนธ์เอาไว้ มาจัดทำเรียบเรียง ปรับปรุง ตามสมควร เพื่อใช้เป็นบทสำหรับประกอบการแสดงโขนตามวาระ ต่าง ๆ โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้ คือ

“คัดเลือกตอน” ที่จะนำมาแสดง

“นำเสนอเหตุการณ์” และเรื่องราวของตัวละคร

“จัดทำบท” ตามแบบอย่าง พระราชนิพนธ์บทโขน อันเป็นพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยการจัดทำบทโขนแต่ละครั้งจะมีการรวบรวม เรียบเรียงและปรับปรุง

“แต่งเติมเนื้อหา” ของเรื่องบางส่วน ให้มีทั้ง บทขับร้องตามแบบละครในและบทพากย์ เป็นคำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง และกาพย์ยานี 11 ตามแบบแผนการแสดงโขน

บทเจรจา เป็นคำประพันธ์แบบร่ายยาว ตามแบบแผนการแสดงโขน

“ดำเนินเรื่องเหมาะสมกับเวลา” ที่ทำการแสดง

“สอดคล้องไปกับฉาก” ที่เปลี่ยนไปตามท้องเรื่อง

“มีตัวตลกโขน” เป็นองค์ประกอบสำคัญในการช่วย

คอยทำหน้าที่เล่าเรื่องเชื่อมโยงที่มาที่ไปของเรื่องในตอนนั้น ๆ

“เปิดเรื่องด้วยเพลงวา” ด้วยการบรรเลงของวงปี่พาทย์

“เริ่มที่ตัวละครฝ่ายยักษ์” เป็นส่วนใหญ่

ในปัจจุบันกรมศิลปากร ได้มีผู้จัดทำบทโขนอยู่หลายคน จึงทำให้แนวทางในการจัดทำบท มีความหลากหลายและแตกต่างกันไป สำหรับบทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดสงครามสามอสุรา จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ วันเสาร์ที่ 3 และวันอาทิตย์ที่ 4 กันยายน 2559 เวลา 14.00 น. นี้ มีจรัญ พูลลาภ เป็นผู้จัดทำบท

การแสดงละครนอกเรื่อง “ไกรทอง” ตอน ไกรทองอาสา - ปราบชาละวัน

ลักษณะคำประพันธ์ที่ใช้ในการแสดงละครนอก เรื่องไกรทองของกรมศิลปากร เป็นคำประพันธ์ประเภทกลอนบทละคร จัดทำบทละครตามบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ตาม

ตอนที่แสดง โดยการแสดงครั้งนี้ ดำเนินความตามพระนิพนธ์ บทละคร ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งดำเนินความตั้งแต่ชาละวัน พญาจระเข้ กับตะเภาทองอยู่ด้วยกันในถ้ำทิพย์ จนถึงไกรทองรับอาสาตามเข้าไปปราบชาละวันสำเร็จ แล้วพานางตะเภาทองขี่หลังชาละวันกลับขึ้นบก

เมื่อคัดเลือกตอนที่จะนำมาแสดงแล้ว ในการจัดทำบทจะนำบทละครที่มีอยู่เดิมมาเรียบเรียงใหม่ เพื่อให้การดำเนินเรื่องเหมาะสมกับเวลาและโอกาสที่ใช้ในการแสดง รวมถึงมีการสอดแทรกความตลกขบขันตามแบบฉบับของละครนอก ให้สอดคล้องไปตามยุคสมัยและความนิยมในช่วงนั้น โดยมีชวลิต สุนทรานนท์ เป็นผู้เรียบเรียงบท และกรมศิลปากรจัดแสดงเผยแพร่ให้ประชาชนชม เมื่อ วันที่ 1, 8 กรกฎาคม และ 5 สิงหาคม 2555 ณ โรงละครแห่งชาติ

การแสดงละครพันทาง เรื่อง “พระลอ” ตอนเข้าสวน - เข้าห้องพระเพื่อน - พระแพง

กรมศิลปากร นำบทละครที่ได้ปรับปรุงจากบทพระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ มาจัดแสดง โดย กล่าวถึงพระลอ ซึ่งปลอมตนเป็นพราหมณ์ผู้ทรงศีล และนายแก้วและนายขวัญ ผู้เป็นพี่เลี้ยง ซึ่งเปลี่ยนชื่อใหม่ เป็นนายรามกับนายรัต ให้มัคคุเทศก์นำทาง เข้ามาจนถึงอุทยานหลวงของเมืองสรอง นายแก้วและนายขวัญได้พบกับนางโรยและนางรื่น ซึ่งมาคอยดักพบอยู่ก่อนต่างต้องอัธยาศัยกันและกันจนเกิดความรัก เมื่อสองพี่เลี้ยงได้เข้าเฝ้าพระลอแล้ว จึงทูลเชิญเสด็จเข้าวังเพื่อพบกับสองพระธิดา เมื่อทั้งสองฝ่าย ได้พบกันต่างก็มีใจปฏิพัทธ์ ด้วยความเสน่หาสุดที่จะยับยั้งชั่งพระทัยของพระลอ ประกอบกับแรงพิศวาสของพระเพื่อนพระแพง สองพี่น้อง จึงทำให้ทั้งสามกษัตริย์ สมความปรารถนาในที่สุด

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าบทละครของกรมศิลปากรมีลักษณะสำคัญ ดังนี้

(1) ความงามของสัมผัสและคำกลอนยังคงอยู่ โดย ใช้ฉันทลักษณ์รูปแบบกลอนบทละครตลอดเรื่อง

(2) มีบทแทรกให้มีชุดระบำไว้ “รำ/ระบำสลับฉาก” ที่เรียกว่า “การเล่นหน้าม่าน” ในระหว่างที่ด้านหลังกำลังจัดฉาก เพื่อไม่ให้เวทีว่างระหว่างที่ปิดม่านและช่วยเสริมให้การแสดงสมบูรณ์ตามเนื้อเรื่องเพื่อเพิ่มอรรถรสในการชมการแสดงให้มีความต่อเนื่องขณะชมละคร

(3) การแทรกบทเจรจาและมุกตลกตามแบบจารีตของละครนอก

บทของภัทราวดี พบว่ามีลักษณะ

(1) ความงามและสัมผัสและคำกลอนยังคงอยู่ โดยใช้ฉันทลักษณ์รูปแบบกลอนบทละครแต่ไม่ตลอดเรื่อง กล่าวคือการเลือกใช้บางส่วน (Copy Paste) ที่สำคัญและน่าสนใจของเนื้อเรื่องตามบทละครเดิมแล้วเชื่อมด้วยภาษาธรรมชาติของมนุษย์ดังนั้น จึงเป็นการผสมผสานภาษาที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์และภาษาที่มาจากธรรมชาติของวรรณกรรม

(2) ไม่มีระบุ ชุดระบำไว้ "รำ/ระบำสลับฉาก" และ "การเล่นหน้าม่าน" ในระหว่างที่ด้านหลังกำลังจัดฉาก

การปิดม่านและเปิดม่านเพราะการเต้นรำ การระบำ หรือการเคลื่อนไหวต่าง ๆ นั้นมีความหลากหลาย สามารถปรับเปลี่ยนได้ตลอดเวลา ดังนั้น ภัทราวดี จึงไม่เคยกำหนดองค์ประกอบที่เป็นการเคลื่อนไหวต่าง ๆ เหล่านี้อยู่ในบท ซึ่งหมายความว่า การเต้นรำ การระบำ และการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญหนึ่งในนาฏยที่ภัทราวดีสร้างสรรค์ให้เกิดความแตกต่างที่หลากหลายในแบบของตน โดยไม่มีการปิดม่านระหว่างการแสดง คือไม่มีการขั้นระหว่างการแสดงในแต่ละฉาก เพื่อช่วยเสริมให้การแสดงสมบูรณ์ตามเนื้อเรื่องเพื่อเพิ่มอรรถรสในการชมการแสดงให้มีความต่อเนื่องขณะชมละคร

(3) มีการแทรกมุกตลก อารมณ์ขันแต่ไม่ตามแบบจารีตของละคร

ด้วยเหตุนี้ บทละครของภัทราวดี มีการจับเรื่องที่เหมือนและไม่เหมือนกัน ตัวอย่างเช่นภัทราวดีสามารถเล่าได้ตั้งแต่ต้นกระทั่งจบเรื่องพระลอ ด้วยการใช้เทคนิคแสง สี เสียงช่วย ให้กระชับในการเล่าเรื่อง ในขณะที่การแสดงของกรมศิลปากร เลือกที่จะแสดงเป็นตอน ๆ จากวรรณกรรมทั้งเรื่อง อย่างตอน พระลอเข้าสวน เท่านั้น

บทของภัทราวดี ยังไม่มีการระบุใช้ตัวตลก เล่าเรื่อง เชื่อมเรื่อง ไม่ให้เวทีว่างอย่างกรมศิลปากร แต่ ใช้เทคนิคในการแสดง รูปแบบต่าง ๆ เชื่อมเรื่องแทน

ถ้าเป็นบทละครที่อิงจารีต อย่างเช่นการแสดงโขน การจัดทำบทโขนของกรมศิลปากรนั้น ยังได้นำบทวรรณกรรม บทคอนเสิร์ต และบทพากย์โขน เรื่องรามเกียรติ์สำนวนต่าง ๆ มาจัดทำเรียบเรียง ปรับปรุง ตามสมควร แต่ก็เป็นลักษณะบทโขนที่เล่นเฉพาะของภัทราวดีเท่านั้น โดยไม่ยึดจารีตในการดำเนินเรื่อง แต่ยึดจารีตของการแสดงที่เป็นตัวละครในเรื่อง รวมถึงบทร้องบทพากษ์ดนตรี และเพลง เช่น ในการแสดงชุด "จินตกรรม รามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ / โขนรวมพลังหารสองเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสหัสสเดชะ" แม้จะมีการบรรเลงเพลงวา ตามธรรมเนียมการแสดงโขน แต่ก็ไม่เริ่มการแสดงด้วย การ "นั่งเมือง" ของตัวละครเอกฝ่ายยักษ์ ตาม กระบวนการแสดงโขนแบบจารีต

และสิ่งที่ไม่เหมือนกันอย่างชัดเจน คือการสร้างสรรค์แต่ละองค์ประกอบสำคัญต่าง ๆ สิ่งที่เหมือนกัน คือ นำบทละครที่มีอยู่เดิมมาเรียบเรียงใหม่ เพื่อให้การดำเนินเรื่องเหมาะสมกับเวลาและโอกาสที่ใช้ในการแสดง รวมถึงมีการสอดแทรกความตลกขบขัน

จะระบุบท ลักษณะโดยมากจะเป็นบทร้อง ประกอบกระบวนการรำ โดยนักร้องเป็นผู้ร้องแทนตัวละคร แต่ตัวละครจะเจรจาด้วยตนเอง ยกเว้นการแสดงโขน ซึ่งมีคนพากย์ เจรจาแทน ด้วยเหตุเพราะภัทราวดี เน้นการดำเนินเรื่องบทละคร ตามประเด็นที่ตนต้องการเล่าให้คนดูทราบ ดังนั้น บทละครของภัทราวดี ซึ่งบางเรื่องอาจจะมีความคล้ายคลึง ในการจับเรื่อง กับบทละครเดิม อย่างเช่นบทละครพระราชนิพนธ์ หรือ บทละครของกรมศิลปากร ฯลฯ แต่ก็เป็นเพียงแค่การยกประเด็นบางประเด็นจากบทละครเดิม มาจับเรื่องแสดงเท่านั้น ทั้งนี้ แม้บทละครของภัทราวดีอาจจะ

มีเพลงร้อง โดยทั้งนักร้อง และ/หรือ ผู้แสดง แต่ก็ไม่เน้นกระบวนรำ และร้องแบบไทย และถึงจะมีกระบวนรำ ก็มีเป็นเฉพาะที่ อย่างเช่น ในการแสดงชุด “จินตกรรม รามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ / โขนรวมพลังหารสอง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสหัสสเดชะ” แม้จะมีการบรรเลงเพลงวา ตามธรรมเนียมการแสดงโขน แต่ก็ไม่เริ่มการแสดงด้วย การ “นั่งเมือง” ของตัวละครเอกที่มีศักดิ์สูงสุดอย่างเรื่องนี้คือฝ่ายยักษ์ใหญ่ ตาม กระบวนการแสดงโขนแบบจารีต ที่กรมศิลปากร ยึดถือ แต่จับเรื่องย้อนไปถึงศึกอินทรชิตรบกับพระลักษณ์ ต้องศรพระลักษณ์ และหนีไปกินน้ำนมวิเศษของนางมณโฑเพื่อรักษาอาการบาดเจ็บ แล้วในที่สุด ก็ต้องออกมารบจนเสียชีวิต โดยนำเอากระบวนการเล่นหุ่นเงา กับเทคนิคแสงไฟ มาวางไว้เฉพาะที่ ให้เป็นการเชื่อมฉากแทน ในฉากยกรบ ด้วยการเชิดหุ่นเงาสี ให้ได้ภาพแบบภาพการ์ตูน โดยสลับเชิดทั้งหน้าจอ และหลังจอหนัง ให้เห็นภาพอินทรชิต ถูกศรพระลักษมณ์ตัดเศียรกลางอากาศ

มีลักษณะรูปแบบของการแสดงที่แบ่งเป็นองก์ แบ่งเป็นฉาก มีการเปลี่ยน ฉากตามท้องเรื่องตามแนวทางการจัดทำบทแบบบทโขนพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว อย่างไรก็ตาม ใน เพื่อใช้เป็นบทสำหรับประกอบการแสดงโขน

สรุป “คัดเลือกตอน” ที่จะนำมาแสดง

“นำเสนอเหตุการณ์” และเรื่องราวของตัวละคร

“จัดทำบท” ตามแบบอย่าง พระราชนิพนธ์บทโขน อันเป็นพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยการจัดทำบทโขนแต่ละครั้งจะมีการรวบรวม เรียบเรียงและปรับปรุง

“แต่งเติมเนื้อหา” ของเรื่องบางส่วน ให้มีทั้งบทขับร้องตามแบบละครใน และบทพากย์ เป็นคำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง และกาพย์ยานี 11 ตามแบบแผนการแสดงโขน บทเจรจา เป็นคำประพันธ์แบบร่ายยาว ตามแบบแผนการแสดงโขน

“ดำเนินเรื่องเหมาะสมกับเวลา” ที่ทำการแสดง

“สอดคล้องไปกับฉาก” ที่เปลี่ยนไปตามท้องเรื่อง

“มีตัวตลกโขน” เป็นองค์ประกอบสำคัญในการช่วยคอยทำหน้าที่เล่าเรื่องเชื่อมโยงที่มาที่ไปของเรื่องในตอนนั้น ๆ

“เปิดเรื่องด้วยเพลงวา” ด้วยการบรรเลงของวงปี่พาทย์

“เริ่มที่ตัวละครฝ่ายยักษ์” เป็นส่วนใหญ่

สรุปในเรื่องของบทที่สร้างมาจากการอิงวรรณกรรม พบว่ามีปรากฏคำกลอนจากวรรณกรรมทั้งภัทราวดีและกรมศิลปากร แต่ไม่เหมือนกันตรงที่ลักษณะการนำจารีตมาสร้างสรรค์เพื่อใช้ในการแสดง

ในการศึกษาพบว่าบทของภัทราวดีมี 3 จุดมุ่งหมาย

(1) เพื่อสร้างบทสนทนา โดยใช้การคัดเลือกวรรคตอนที่เป็นคำพูดของตัวละครนั้นในวรรณกรรม เช่น “อิเหนา - จรกา Rock Opera” (2536)

เมื่อนั้น	พรจึงตอบวาจาไปพลันะสุริย์
ได้ฟังมธุรสพจนา	วงศ์พงศ์อสัญแดหวา
อันนางบุษบานงเยาว์	จะได้แก่อิเหนาเป็นแม่นมั่น
จรการใช่วงศ์เทวัญ	แม้นได้ครองกันจะอันตรายฯ

ฯ ๔ คำ ฯ เจรจาบทที่ ๔๔

ที่มา : https://vajirayana.org/บทละคร-เรื่อง-อิเหนา/เล่มที่-๑๓

จากเรื่องอิเหนา-จรกา รอคโอเปรา บทโต้ตอบระหว่าง มะเดหวีกับอิเหนาตอนที่อิเหนาทำเสียงหลอกว่าเป็น พระพุทธ ตอบ หลังจากคำอธิษฐานของบุษบา(เสี่ยงเทียน) ในถ้ำค้างคาวท่อนที่ตัดจากวรรณกรรมคือ

ประโยคของอิเหนา “อันบุษบานงเยาว์จะได้แก่อิเหนาเป็นแม่นมั่น จรกาใช่วงศ์เทวัญแม้นได้ครองกันจะอันตราย”

มะเดหวีจึงมีวาจา	ตอบพระปฏิมาไปทันใด
ซึ่งพระองค์ตรัสมาทั้งนี้	ข้าบาทยังมีความสงสัย
ด้วยอิเหนามิได้ชอบใจ	จึงเกิดเหตุเภทภัยดังนี้

ในขณะที่ภัทราวดีแสดงเป็นมะเดหวีร้องตอบ “ซึ่งพระองค์ตัดมาครั้งนี้ข้าบาทยังมีความสงสัยด้วยอิเหนามิได้ชอบใจ จึงเกิดเหตุเภทภัยครั้งนี้”

บทนี้ภัทราวดีนำมาทำเป็นบทร้อง โต้ตอบที่เรียก sung through ซึ่งจะปรากฏลักษณะการใช้บทเช่นนี้ทุกเรื่อง การตัดต่อบทโต้ตอบแล้วเชื่อมด้วยคำพูดแบบธรรมชาติเป็นเพลงว่า “จะได้กับบุษบาอย่างไร จะได้กับบุษบาอย่างไร”

ภาพที่ 61 : ฉากในถ้ำค้างคาว (บุษบาเสี่ยงเทียน) จาก “อิเหนา - จรกา Rock Opera” (2537)

ที่มา https://youtu.be/El9KkCGUnuE

(2) เพื่อบอก Character ตัวละคร นอกจากการโต้ตอบจะเป็นการนำบทมาจับใจความสำคัญแล้วนำไปแต่งเพลงหรือสร้างฉาก

เพลง อิสตรีมีไว้เชยชม

อยากเพียงแค่คิดลอง อยากลองชิมรสดู
อยากลองอยากรู้อยากดูอยากลิ้มชิมรสสตรี
ว่าเป็นเช่นฉันใด หรือแค่ดอกไม้งาม
ชมเล่นในยามที่ตัวเราเหงาใจ
อันดอกไม้ไว้ดอมดม ไว้เพียงเชยชม หมดกลิ่นหอมก็โยนทิ้งไป
ฤา หมดความหมายสิ้นลงทุกอย่าง จางหาย
อิสตรีงามนั้น ไว้ให้เชยชมชิดใกล้ ให้สมดังใจที่ไขว่คว้า
อิสตรีงามนั้น ไว้ให้เชยชมชิดใกล้ แค่สมดังใจปรารถนา

เป็นการจับใจความจากวรรณกรรมแล้วนำมาแต่งใหม่บอกบุคลิกลักษณะอิเหนาว่าเจ้าชู้ ดังตัวอย่างประโยคในเพลงอิสตรีมีไว้เชยชม แต่งโดย บรูซ แกสตัน “อิสตรีงามนั้นไว้ให้เชยชมชิดใกล้ ให้สมดังใจที่ไขว่คว้าอิสตรีงามนันัไว้ให้เชยชมชิดใกล้ให้สมดั่งใจปราถนา”

3) เพื่อบรรยายเหตุการณ์ ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างดังต่อไปนี้

เมื่อนั้น	ฝ่ายอิเหนากุเรปันโอรสา
ปรีด์เปรมเกษมสุขทุกทิวา	จนจำเริญชนมาสิบห้าปี
งามรับสรรพสิ้นสรรพางค์	ยิ่งอย่างเทวาในราศี
ทรงโฉมประโลมใจนารี	เป็นที่ประดิพัทธ์ผูกพัน
เนาในติกาหรังวังสถาน	ดังวิมานเมืองฟ้ากระยาหงัน
พร้อมด้วยสุรางค์นางกำนัล	ที่เลี้ยงกิดาหยันโยธา
อันศิลปศาสตร์สำหรับกษัตริย์	ทุกสิ่งสารพัดหัดหา
รำกริชรำกระบี่ขี่อาชา	ศึกษาซ้อมเล่นไม่เว้นวัน ฯ

ฯ ๘ คำ ฯ

ที่มา : https://vajirayana.org/บทละคร-เรื่อง-อิเหนา/เล่มที่-๑

เป็นการบอกเหตุการณ์เพื่อกระชับเวลาในการเล่าเรื่อง ตัวอย่างนี้คือเวลาผ่านไป 15ปีอิเหนาโตเป็นหนุ่ม มีความเก่งกาจศาสตราวุธ วิชากษัตริย์และซ้อมรำกริชบอกพัฒนาการความเปลี่ยนแปลงตัวละครตามกาลเวลา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 62 : ฉากเปิดตัวอิเหนา จาก "อิเหนา - จรกา Rock Opera" (2537)

ที่มา : https://youtu.be/El9KkCGUnuE

สรุป ประเด็นสำคัญที่ผู้วิจัยพบ คือการสร้างสรรค์จารีตที่เป็นบท คือการคัดเลือกและคัดลอกเอาวรรณกรรมมาเป็นคำพูดโต้ตอบเป็นบทละครพูดหรือร้อง เป็นแนวคิดของการให้ตัวละครได้พูดบทเป็นธรรมชาติที่มาจากวรรณกรรมนั่นเอง

5) รูปแบบการแสดง

สำหรับในด้านรูปแบบนั้น ตามทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ เรื่องของ การกำหนดรูปแบบ ที่สามารถแบ่งออกเป็น 4 รูปแบบ ได้แก่

1) หนึ่งนาฏยจารีต

2) ผสมหลายนาฏยจารีต

3) ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม

4) นอกนาฏยจารีตเดิม

รูปแบบของการแสดงของภัทราวดี

จากการศึกษาพบว่าไม่ว่าจะเป็นละครพูดและละครเพลงของภัทราวดีมีรูปแบบการแสดงเดียว คือ "การผสมหลายนาฏยจารีต"

แต่ประเด็นที่สำคัญที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญนั่นคือรูปแบบการแสดงของภัทราวดีไม่มีเรื่องใดที่ปรากฏว่าใช้จารีตไทยเพียงจารีตเดียวในการดำเนินเรื่องทั้งหมด แม้แต่เรื่องรามเกียรต์ตอนสหัสสเดชะ ที่ภัทราวดีใช้การเปิดตัวด้วยการให้ตัวโขนออกรำทาบกับจอเชิดเพื่อแนะนำตัวหุ่นเชิดกับตัวโขนให้ผู้ชมรู้จักก่อน แล้วบรรเลงเพลงวาเพื่อเริ่ม ที่ตัวหุ่นรบแทนการยกรบ แล้วการออกของตัวละครก็ไม่ต้องเจาะจงว่าจะต้องออกซ้ายหรือขวาเวที แต่ให้ออกตามธรรมชาติของละครที่กำหนดฝั่งว่าทิศไหนเป็นเมืองของใครห้องของใครเป็นต้น และเปิดตัวละครด้วยนางมณโฑ ที่นั่งรอลูกชายอินทรชิตที่ถูกศรพระลักษณ์ปักอกถอนไม่ออกเดินโซซัดโซเซเข้ามา ไม่มีการนั่งเมืองของยักษ์ที่ฐานันดรสูงสุดตามจารีตเช่น มูลพลัม ทศกัณฐ์

นอกจากนี้ยังมีที่เรื่องอื่น ๆ ที่ระบุถึงรูปแบบของนาฏยจารีตที่ใช้ในการแสดงเช่นของกรมศิลปากร

"สิงหไกรภพ" ในขณะที่การแสดงของกรมศิลปากร เป็น "ละครนอก" ภัทราวดีเริ่มเรื่องที่ขบวนแห่ไหว้เทพเจ้า เพื่อวางปมเรื่องของความต้องการมีบุตรของท้าวอินณุมาศ แต่ได้ลูกโจรสลัดมาเป็นลูกบุญธรรม ซึ่งมีรูปแบบเน้นการเล่าเรื่องแบบละครตะวันตก(ละครเพลง) โดยใช้การขับร้อง ดนตรี และเพลงสากลและทำนองเพลงไทยบางส่วน

"อิเหนา" การแสดงของกรมศิลปากร เป็นรูปแบบ "ละครใน" ในขณะที่ภัทราวดีเริ่มเรื่องที่ขบวนแห่ไหว้เทพเจ้า เพื่อวางปมเรื่องความต้องการมีบุตรของท้าวกุเรปัน กลายเป็นจุดกำเนิดของอิเหนา ซึ่งมีรูปแบบการเล่าเรื่องละครตะวันตก(ละครเพลง) โดยใช้การขับร้อง ดนตรี และเพลงสากลและทำนองเพลงไทยสากล

"เงาะป่า" กรมศิลปากรนิยามประเภทของละครที่นำมาแสดงว่า เป็น "ละครรำ" เนื่องจากมีการใช้เพลงจากทั้งละครนอก และละครใน ภัทราวดี เริ่มเรื่องที่งานศพของตัวละครเอกทั้ง 3 คน เป็นปมเรื่อง ซึ่งมีรูปแบบการเล่าเรื่องแบบละครตะวันตก(ละครเพลง) โดยใช้การขับร้อง ดนตรี และเพลงไทยในแบบสากล

ผู้วิจัยพบว่า ภัทราวดีนำมาสร้างเป็นเป็นนาฏกรรมการแสดง "ละครเพลงมิวสิเกิล"ที่ไม่ยึดติดจารีตการดำเนินเรื่องทั้งแบบละครนอก และละครใน ถึงแม้ไม่มีการเดินเรื่องตามกรอบจารีตของการดำเนินเรื่อง แต่พบว่าในความเป็นละครเพลงอิงวรรณกรรมไทยของภัทราวดี มีปรากฏการนำนาฏยจารีตของไทยในส่วนขององค์ประกอบการแสดงอื่น ๆ มาสร้างสรรค์ ทั้งตัวละคร การร้อง การรำ นอกจากนี้ยังมีดนตรีและเพลง

ดังนั้น คำว่า "รูปแบบ" ที่ภัทราวดีใช้ในการแสดง หมายถึง "การสร้างสรรค์ผลงานโดยการผสมผสานหลากหลายปัจจัยนาฏยจารีต" โดยเน้นการสร้างสรรค์ที่องค์ประกอบการแสดงให้เกิดความหลากหลาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6) การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ ผู้วิจัยพบว่า ภัทราวดีสร้าง "องค์ประกอบการแสดง" ดังนี้

a) เครื่องแต่งกาย

ในส่วนของเครื่องแต่งกาย นั้น ตำรา "A Primer for Playgoers" (ข้อควรรู้ก่อนดูละคร สำหรับผู้ชมละคร) ของ Edward A. Wright ระบุว่า รูปแบบเครื่องแต่งกายละคร อาจแบ่งได้เป็น 3 ประเภทหลัก คือ แบบสมจริง แบบจารีตนิยม และแบบสร้างสรรค์

ในส่วนของการแสดงแบบจารีตของกรมศิลปากรนั้น เครื่องแต่งกาย ก็จะเป็นไปตามจารีตของละครจารีตประเภทนั้น ๆ เช่น เรื่องสิงหไกรภพ ไกรทอง ก็จะแต่งกายอย่างละครนอก ตามฐานันดรศักดิ์ และเผ่าพันธุ์ของตัวละคร ส่วนเรื่อง อิเหนา สามารถแต่งกายได้ 2 ลักษณะ คือแบบละครใน หรือแบบชวา เมื่อมีการร่ายรำที่ผสมผสานนาฏยศิลป์ชวา ในยุคของกรมศิลปากร ส่วนเรื่อง

พระลอ ก็จะแต่งกายอย่างละครพันทาง ตามเชื้อชาติของตัวแสดง และเรื่อง เงาะป่า ในยุคของกรมศิลปากร ก็พยายามแต่งกายตามชาติพันธุ์ เงาะป่า

มีอยู่ 6 เรื่องที่ภัทราวดี สร้างสรรค์ผลงานวรรณกรรมที่มีอยู่ สำหรับองค์ประกอบที่เป็นเครื่องแต่งกาย พบว่า มีการสร้างสรรค์ใหม่ในทุก ๆ เรื่อง แต่ประเด็นสำคัญคือในบางเรื่องที่มีจารีตการแต่งกาย ภัทราวดีจะนำจารีตนั้น ๆ มาสร้างสรรค์ด้วย

โดยคำนึงถึงการเคลื่อนไหว ทั้งทิศทาง และพื้นที่ ที่นักแสดงต้องใช้เป็นหลัก ว่าต้องแสดงบทที่มีการเต้น หรือไม่มีเต้น ซึ่งแม้ว่าเครื่องแต่งกายจะรุ่มร่าม กรุยกราย ในการแสดงบางชุด แต่ต้องไม่เกะกะ ต่อการแสดงและทำให้เสีย ความงดงาม ของการแสดงแต่อย่างใด ด้วยถือว่าเครื่องแต่งกายตัวละคร เป็น “ความตระการตา” (spectacle) หรือ “นาฏยอลังการ” ที่สำคัญของการแสดงด้วยเช่นกัน

ในส่วนของเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงละครเพลงที่อิงวรรณกรรมไทย 6 เรื่องของภัทราวดี ผู้วิจัยพบว่า

“นิทานข้างวัด (สิงหไกรภพ)” มีการใช้หน้ากาก ซึ่งในยุคเดียวกันมีละครเพลงที่มีชื่อเสียงที่ตัวละครเอกใช้หน้ากากอย่างเช่นละครเพลงเรื่อง “Phantom of the Opera” ที่แสดงในย่าน Soho ในกรุงลอนดอน ในขณะนั้นภัทราวดีได้ตีความบทประพันธ์เป็นละครกรีกโบราณที่นิยมใช้หน้ากากกับการนุ่งห่มด้วยผ้า โดยกำหนดให้ตัวละครใช้หน้ากากแทนใบไม้ในการแปลงร่าง เพื่อบอกว่า คนเรามีหลายหน้า เช่น ทั้งหน้าเงิน หน้าโง่ หน้าบูด หน้าบาก ผ่านหน้ากากหลายสี แล้วส่งให้ รักษ์พงษ์ ทิฆัมพรอนันต์ ซึ่งเป็นลูกศิษย์ ไปเรียนทำหน้ากาก ที่กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ซึ่งในส่วนของสีใบไม้ ภัทราวดีตีความตามบทประพันธ์ให้เป็นสีของหน้ากากว่า

สีขาว หมายถึงลิงลม มีสัญญะคือ ความรักแบบหนุ่มสาว ความรักบริสุทธิ์ของชีวิตสัตว์โลก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สีเขียว มีสัญลักษณ์คือ นกแก้ว มีสัญญะ คือความอิสระ

สีเหลืองทอง หมายถึงผู้มีกายสีทอง มีสัญญะคือ ความมั่งคั่ง ร่ำรวย งามสง่าจุดเด่นในสังคม

สีแดง หมายถึง นาคราช มีฤทธิ์ อำนาจ ความดุร้าย มีสัญญะคือ สัญชาติญาณความต่อสู้ ช่วงชิงความเป็นใหญ่

“อิเหนา - จรกา Rock Opera” เครื่องแต่งกายของอิเหนา และตัวละครเอกอื่น ๆ เช่น จรกาเป็นชาวบาหลีมีฐานันดรต่างกับอิเหนาที่เป็นชวา ซื้อจากอินโดนีเซีย ทั้งสิ้น รวมทั้งศิราภรณ์ ผ้านุ่ง เสื้อ แต่ภัทราวดีให้อิเหนาใส่รองเท้าบู๊ท เพื่อแสดงความเป็นชาวร็อค

“เงาะป่า” ตีความเป็นชาวป่า เครื่องแต่งกายจึงเน้นความสมจริงของความเป็นคนป่า ซึ่งมีการผสมผสานความเป็นคนป่าแอฟริกา จึงใช้ชุดหนัง ที่สามารถยืดหยุ่นได้ และสวมวิกผมหยิกยาว โดยผู้แสดงชายถอดเสื้อ ในขณะที่นักแสดงทุกคนทั้งชายและหญิง ย้อมสีตัวเป็นสีน้ำตาลเข้ม

"จินตกรรมรามเกียรติ์ / โขนรวมพลังหารสอง เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ"การออกแบบเสื้อผ้าตามแบบจารีตการแต่งกาย โขน แต่รายละเอียดมีการสร้างสรรค์ดัดแปลง โดยเป็นผ้าทอ ใช้ปักตามลายผ้ามีลายในตัว น้ำหนักเบา ไม่ใช้การปักดิ้น แต่ใช้ลูกปัดหลายขนาดและรูปทรง สามารถซักได้บ่อย ตัด เย็บ ตามรูปร่าง สัดส่วน ของผู้แสดง เพื่อให้สามารถเคลื่อนไหวได้เต็มที่ และยัง สะท้อนกับไฟ ให้สวยงามได้ ไม่แพ้ชุดโขนมาตรฐานกรมศิลปากร แต่เป็นการลดต้นทุนการผลิต และง่ายต่อการดูแล และเป็นครั้งแรกในการแสดงโขนในยุคปัจจุบัน ที่ให้ผู้แสดงถอดเสื้อเช่นเดียวกับการแสดงโขนในสมัยอยุธยา โดยตัวละครบางตัว ที่เป็นวานร หรือเสนายักษ์ และพระยายักษ์ชั้นรอง อย่างมูลพลัม ถอดเสื้อ แล้วทาสีกายตามสีหัวโขน ซึ่งตรงตามสีกายตัวละครที่ระบุไว้ในพงศ์รามเกียรติ์

"ลิเกพันธุ์ใหม่ ชาละวัน" ใช้การออกแบบเครื่องแต่งกาย ที่ทำให้ดูคล้ายจระเข้ โดยเป็นการออกแบบสมัยใหม่ ให้ตัวละครฝ่ายชาละวัน แต่งกายสไตล์ร็อค ทศวรรษ 50 - 60 เครื่องแต่งกายทำจากผ้าลูกฟูก ให้มีพื้นผิว มันเงา คล้ายหนังจระเข้ ในขณะที่ฝ่ายไกรทองแต่งกายเป็นละครพื้นบ้าน เฉพาะตัวพระพิจิตรที่เป็นเจ้าเมืองแต่งกายตามจารีตลิเก แบบลิเกทรงเครื่อง ตีความตามฐานันดรศักดิ์ของมนุษย์ที่ต้องมีเครื่องแบบเฉพาะข้าราชการ

"ร รัก ล ลิลิต ลิลิตพระลอ" มีการใช้หน้ากากแบบฝรั่งแทนตัวละครพระลอที่ต้องมีความงดงามเกินมนุษย์ตามวรรณกรรม โดยมีผู้แสดงเป็นพระลอ 3 คนสมมุติให้เป็นพระลอ ใน 3 บุคลิก พระเพื่อน และพระแพง ในส่วนของเครื่องแต่งกาย มีความวิจิตร สวยงาม และส่วนผสมที่สื่อถึงของความเป็นชาติพันธุ์ล้านนา เช่นนำกระโปรงม้งมาดัดแปลงเป็นชุดเจ้าย่า ที่ยังใช้สีแดงสื่อถึงพลัง ชุดของพระเพื่อนพระแพง แต่งกายแบบผ้าแถบสีขาวพันอก นุ่งผ้าซิ่นอย่างล้านนา ในขณะที่พระลอแต่งกายใส่กางเกงผูกเอว เสื้อป้ายอย่างไทลื้อ ส่วนผีปู่เจ้าสมิงพรายและบริวาร ใช้คนแสดงใส่ชุดขาว สวมงอบคลุมด้วยผ้ามุ้ง

สามารถสรุปลักษณะประเภทการแต่งกายของภัทราวดีกับกรมศิลปากร ดังนี้

ตารางที่ 11 : ประเภทการแต่งกายสำหรับการแสดงของภัทราวดี กับกรมศิลปากร

เรื่อง	ภัทราวดี มีชูธน	กรมศิลปากร
สิงหไกรภพ	สร้างสรรค์	ละครนอก
อิเหนา	จารีตชวา+บาหลี/สร้างสรรค์	ละครใน
เงาะป่า	สร้างสรรค์	ละครพันทาง
รามเกียรติ์ (สหัสสเดชะ)	จารีตโขน/สร้างสรรค์	โขน
ไกรทอง (ชาละวัน)	จารีตลิเก/สร้างสรรค์	ละครนอก
พระลอ	สร้างสรรค์	ละครพันทาง

b) การแต่งหน้า

สำหรับเรื่อง การแต่งหน้า นั้น ในการแสดงนาฏยศิลป์แบบจารีตของกรมศิลปากร ตามละคร 6 เรื่อง ที่ตรงกับเรื่องซึ่งภัทราวดีนำมาสร้างเป็นละครใน มีเรื่องที่นำมาศึกษาในครั้งนี้ ได้แก่

"สิงหไกรภพ" ตอน นาริน เทพกินรา

"อิเหนา" ตอน ฤทธิ์เทวา ปะตาระกาหลา

"เงาะป่า"

"สงครามสามอสุรา"

"ไกรทอง" ตอน ไกรทองอาสา - ปราบชาละวัน

"พระลอ" ตอน เข้าสวน – เข้าห้องพระเพื่อนพระแพง

สามารถอธิบายโดยคร่าวในภาพรวม ได้ว่า การแต่งหน้าในการแสดงโขน ละครของกรมศิลปากร จะเป็นแบบตามสมัยนิยม เนื่องจากเป็นการแสดงบนเวทีใหญ่ มีแสงไฟส่องมาบนเวทีค่อนข้างสว่าง ซึ่งทำให้สีที่แต่งบนหน้าจางลงไป ดังนั้น จึงต้องเน้นสีให้เด่นชัดกว่าการแต่งหน้าปกติ โดย ผู้แสดงที่ได้รับบทบาทตัวพระ และตัวนาง จากการแสดงละครของกรมศิลปากรนั้น จะแต่งหน้าตามรูปแบบที่กรมศิลปากรปรับปรุงขึ้นใหม่ กล่าวคือ

1) ลงรองพื้นสีธรรมชาติให้กับกับสีของใบหน้า

2) เขียนคิ้วด้วยดินสอเขียนคิ้วสีดำ

3) ตั้งโครงและวาดให้เข้ากับรูปหน้ารวมถึงศิราภรณ์ที่ต้องสวมใส่

4) ลงสีที่เปลือกตาด้วยผงสีน้ำตาลและสีดำ

5) ปัดแก้มสีแดงระเรื่อ

6) ทาปาสีแดงระเรื่อ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เรื่อง "สิงหไกรภพ" เนื่องจากการแสดงละครนอกไม่มีการพากย์-เจรจา เหมือนการแสดงโขน ผู้แสดงจะต้องเป็นผู้เจรจาโต้ตอบกันเอง ดังนั้น นอกเหนือจากตัวพระและตัวนาง ตัวละครยักษ์ขินี ซึ่งเป็นตัวละครยักษ์ตัวเดียวในเรื่อง จะสวมศีรษะยักษ์ ระหว่างทำการแสดงเหมือนการแสดงโขน แต่จะสวมศีรษะเพียงแค่ครึ่งหน้า และเขียนพรายคิ้ว พรายปากยักษ์ แทนการแต่งหน้า เพื่อจะได้เจรจาได้ อันเป็นรูปแบบหนึ่งของการแสดงละครนอก ด้านภัทราวดี แต่งตามลักษณะของตัวละครในเรื่อง แต่การใช้โทนสีของการแต่งหน้าภัทราวดีเป็นผู้กำหนด และรูปแบบการแต่งขึ้นอยู่กับจินตนาการของผู้แสดงผู้แสดงเป็น ตาและยาย จะแต่งหน้าให้ดูสูงอายุ โดยการทาแป้งสีขาว ย้อมผม และเขียนหนวด

เรื่อง "เงาะป่า" ผู้แสดงยังคงแต่งหน้าเพื่อความงามตามสมัยนิยมแต่สีเข้มแบบสีผิวชาวเงาะ ตามหลักของการแสดงบนเวที ในการแสดงทางนาฏศิลป์ยังต้องคงไว้ซึ่งรูปแบบความงามทางสุนทรียะ แม้จะแต่งกายอย่างชาวป่า ด้านภัทราวดี แต่งตามลักษณะของตัวละครในเรื่อง โดยการทางสีผิวกายและหน้าให้มีสีเข้มทุกตัวละคร แต่มีเพียงตัวละที่เป็นผู้หญิงแต่งหน้าสวยงามเท่านั้น

การแสดงโขน ผู้แสดงที่เป็นตัวยักษ์และลิง จะสวมหัวโขนตามตัวละคร ในขณะที่ผู้แสดงตัวพระ และตัวนางจะใช้การแต่งหน้าแทนการสวมหัวโขน การแต่งหน้าของผู้แสดงโขนตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบันนั้น มีวิวัฒนาการและมีความแตกต่างกันในแต่ละยุค สำหรับโขนชุด “สงครามสามอสุรา” นั้น ลักษณะของการแต่งหน้า ใช้หลักการแต่งหน้าสำหรับการแสดงบนเวที เน้นความงามตามสมัยนิยม ทั้งนี้ พหลยุทธ กนิษฐบุตร ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการเขียนหน้าและการแต่งหน้าโขน และอธิบายถึงลักษณะการแต่งหน้าโขนในช่วงรัชกาลที่ 9 ถึง ปัจจุบันว่า มีรูปแบบการแต่งหน้าที่หลากหลายมากขึ้น (พหลยุทธ กนิษฐบุตร, 2564, น.102-124) ดังนี้ การแต่งหน้าโขน รูปแบบงามตามสมัยนิยม มีลักษณะงามแบบรำไทย ชมพู - ฟ้า แต่ในยุคนี้ การแต่งหน้าโขนเป็นไปตามความนิยมของนิยมของแต่ละบุคคล ไม่มีลักษณะเป็นเอกภาพ หรือไม่มีแนวทางหนึ่งทางใดโดยชัดเจน แต่มีลักษณะร่วมกันอยู่อย่างหนึ่งคือ แต่งให้มีดวงตาหวานซึ้ง นักแสดงคำนึงถึงการแต่งหน้าเพื่อความงามมากขึ้น

ด้านภัทราวดี แต่งตามลักษณะของตัวละครในเรื่อง (สมัยนิยม) อิงการแต่งหน้ายักษ์คล้ายกรมศิลปากร เพื่อให้ผู้ชมเห็นว่าเป็นยักษ์

c) ออกแบบฉาก อุปกรณ์ประกอบการแสดง และเทคนิคแสง เสียง

ก) รูปแบบฉาก

การแสดงของกรมศิลปากรนั้น โดยมาก จะใช้ฉากแบบสมจริงประกอบการเนื้อเรื่องที่แสดง

ด้านภัทราวดีจะให้อิสระแก่ผู้ออกแบบเวที เป็นผู้ออกแบบ และสร้างฉากใหม่ จากการดัดแปลงเวที และอาคารสถานที่ ที่มีอยู่ในบริเวณ ภัทราวดีเธียเตอร์ ตามจินตนาการของตนที่ให้โจทย์ เพื่อให้เกิดจินตนาการเป็นภาพตามบทละคร โดยมี “นาฏยอลังการ” ในฉากเสมอขึ้นอยู่กับว่า จะใส่ความตระการตาไว้ตรงไหนบ้างในการแสดงแต่ละชุด

การสร้างฉากโดยฝีมือผู้สร้างฉากคนสำคัญ คือ ครูปาน (สุธี ปิวรบุตร) ลูกศิษย์ ของ ครูโหมด ว่องสวัสดิ์ ภัทราวดีถึงกับออกปากว่า “ฝันอะไรบอกให้ครูปานทำ ครูปานก็ทำได้” (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 สิงหาคม 2564)

จากการแสดง 8 เรื่องของภัทราวดีนี้ มีการใช้ฉาก ประเภท “ฉากแบบซักเจสทิวิสม์ (Suggestivism Scenery)” ซึ่งเป็นการลดทอนองค์ประกอบความสมจริง แต่ยังคงสื่อความหมายให้ทราบถึงสถานที่ ที่เหตุการณ์เกิดขึ้นในการแสดง โผู้วิจัยขอยกตัวอย่างได้ดังต่อไปนี้

กรมศิลปากร ละครนอก เรื่อง “สิงหไกรภพ” ตอน นาริน เทพกินรามี ฉากที่ใช้ในการแสดงอยู่ 2 ฉาก คือ

ฉากที่ 1 ห้องบรรทมนางเทพกินรา และ

ฉากที่ 2 ห้องบรรทมพระสิงหไกรภพ

ซึ่งทั้ง 2 ฉากนี้จะมีความคล้ายคลึงกัน แต่ผู้จัดทำฉากจะต้องมีการออกแบบฉากให้มีความแตกต่างกัน เพื่อให้ผู้ชมสามารถแยกได้ว่าฉากนี้อยู่ที่ใด รวมทั้งอาจมีการจัดวางอุปกรณ์ประกอบฉากให้มีความแตกต่างกัน เช่น เตียง หมอน เครื่องราชูปโภค

ภัทราวดี เรื่อง“นิทานข้างวัด (สิงหไกรภพ)” ดัดแปลงจากอาคาร สถานที่และอุปกรณ์รอบตัวที่มีอยู่ มีการสร้างประตูทางเข้าเมืองยักษ์ โดยใช้ประตูออฟฟิศเก่า ซึ่งเป็นประตูไม้แกะสลักมาจากพม่า ใช้หลังคาและกำแพงห้องน้ำเป็นทางเข้าทางออกของเมืองยักษ์ โดยให้ “ครูมืด” (ประสาท ทองอร่าม) ศิลปินกรมศิลปากร แสดงเป็นพ่อยักษ์ โดยมีการทำหุ่นโฟมยักษ์ตัวใหญ่ มีแค่หัวกับมือ เป็นตัวครึ่งบน อยู่ด้านหลัง ซึ่งเมื่อแปลงตัวลงมาแล้ว ก็กลายเป็นปราสาทเมืองยักษ์ เดินออกมาจากประตูห้องน้ำ เป็นการนำเสนอให้เห็นเพียงบางส่วน ที่เหลือคือจินตนาการของผู้ชม

กรมศิลปากร ละครรำ เรื่อง “เงาะป่า”

ผู้ออกแบบฉากประกอบการแสดงละคร เรื่องเงาะป่า ของกรมศิลปากร เมื่อปี 2553 ได้แก่ นายนพ นพปิยะ โดยออกแบบที่อิงตามท้องเรื่องและเรื่องราวของบทพระราชนิพนธ์ ให้มีลักษณะบรรยากาศของฉากที่บ่งบอกถึงเชื้อชาติ และเอกลักษณ์กลุ่มชาติพันธุ์ เงาะป่า การเป็นอยู่ วิถีชีวิต ประเพณีของชาวป่า ซึ่งลักษณะของฉากจะมีความแตกต่างกับฉากที่ใช้ประกอบการแสดงโขนหรือละครใน การแสดงในครั้งนี้ แบ่งออกเป็น 3 องก์ 7 ตอน ดังนี้

องก์ 1 พบนาง

ตอนที่ 1 ซมพลารำพึง

ตอนที่ 2 พบนาง

องก์ 2 พิธีแต่งงาน

ตอนที่ 1 เจ้าบ่าว

ตอนที่ 2 เจ้าสาว

ตอนที่ 3 แต่งงาน

องก์ 3 ตายเพราะรัก

ตอนที่ 1 จากนาง

ตอนที่ 2 ชิงรัก

ทั้งนี้ ฉากที่ปรากฏในการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เนื่องในงาน 100 ปี แห่งการสวรรคตของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีทั้งหมด 5 ฉาก โดยจะเปลี่ยนฉากไปตามเนื้อเรื่อง ประกอบด้วย

ฉาก 1 ทับของซมพลา

ฉาก 2 ทับของนางลำหับ

ฉาก 3 ลานตะเคียน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฉาก 4 ในถ้ำ

ฉาก 5 ดงดอกไม้

ภัทราวดี เรื่อง“เงาะป่า” มีการกำหนดบรรยากาศของฉากให้เป็นไปตามท้องเรื่อง คือสร้างเป็นส่วนหนึ่งของป่า เอาสระน้ำเป็นบ่อน้ำ มีดอกไม้ประดิษฐ์ จำลองทุกอย่างเป็นป่า มีกระท่อมเงาะ เอาหัวไว้ข้างนอก เอาเท้าไว้ข้างใน สามารถยกไปไหนมาไหนได้ ทำจากใบจาก มีภูเขา มีกระต๊อบข้างบน ในฉากใช้ได้หลายส่วน มีไอน้ำพ่น มีเสือออก ไม่มีเสือจริง ใช้ไฟซ่อนอยู่ในป่า เป็นตาเสือ ไม่เห็นตัวเสือ ฉากผีเสื้อออก ใช้กระดาษ กระสอบพ่นสี เป็นฐูนลดหลั่น ใช้กระดาษทิชชู่ เป็นผีเสื้อตัวเล็ก ๆ โดยใช้ทิชชู่ออกหนึ่งชั้น แล้วใช้พัดลมเป่าผีเสื้อออกไป พัดลมซ่อนข้างหลัง ใช้ต้นไม้ใหญ่ตรงกลาง สระอยู่ขวาของคนดู มีบันได ขึ้นด้านบน เดิมใช้ในฉาก พลอดรักบุษบา เปลี่ยนเป็น ซมพลา พลอดรักลำหับ ในกระท่อมข้างบน แต่เงาะป่า ไม่เน้นนาฏยอลังการของฉากมาก เน้นการเต้น modern dance ที่เป็นของใหม่ขณะนั้น ดังนั้น ฉากเงาะป่า จะออกแบบให้เหมาะกับการเข้าออกของการเต้นของนักแสดง ฉากงูเหลือมรัด ซมพลา ใช้ริบบิ้น แล้วให้ซมพลาเล่นกับริบบิ้น ฉากป่า จะเป็นที่ซ่อนของหลาย ๆ สิ่ง ทั้งเสือ งู ผีเสื้อ แม้กระทั่งฉาก ที่มีความสัมพันธุ์แบบคู่รัก ก็ใช้ฉากตั้งต้นไม้ต้นเดียว ทำให้สั่น ๆ เหมือนคนพลอดรักกัน เป็น symbolic

“จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ / โขนรวมพลังหาร 2 เรื่องรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ” ที่จัดแสดงระหว่าง ปี พ.ศ. 2541 - 42 จำลองฉากของการเล่นทุกอย่างที่เกี่ยวกับโขน เช่นโขนมาจากหนังใหญ่ ภัทราวดีจึงตั้งหนังใหญ่ แล้วใช้หุ่นที่ทำจากกระดาษ ทำเป็นรูปตัวละครต่าง ๆ แล้วใช้กระดาษเจลสีปะ ให้เกิดสีตามตัว แล้วใช้เทคนิคเชิดหุ่นญี่ปุ่น หุ่นญี่ปุ่นเชิดหนังตะลุง และใช้ตัวคนเชิดแบบหนังใหญ่ มาผสมกัน เอามาใส่องค์ประกอบในการแสดง โดยให้หุ่นแสดงฉากที่คนเล่นไม่ได้ เช่น ฉากเหาะเหินเดินอากาศ และอินทรชิตตาย ใช้ฉากตอบสนองจินตนาการที่คนทำไม่ได้เป็นอลังการ ใช้เงาขยับเข้าออกฉาก เพื่อแสดงตัวเล็กใหญ่แบบหนังตะลุง อยู่ใกล้ไฟตัวใหญ่ ใกล้จอตัวเล็ก ใช้ฉากผ้าดิบ ไม่ลงทุนมาก ด้านหลังใช้ไฟสี จากโปรเจคเตอร์ 2 เครื่อง เป็นเทคนิคญี่ปุ่นล้วน ๆ ทั้งไฟหมุนเป็นรูปต่าง ๆ เช่นก้อนเมฆ ฉากลูกธนูยิงศรปักอกอินทรชิต จากสไลด์โปรเจคเตอร์ มีไฟดวงใหญ่ 1 ดวงทำพายุ มีไฟข้างหลังสี่ดวง

โขนหารสอง ลดไฟจาก 200 ดวงจากจินตกรรมรามเกียรติ์ เหลือแค่ 20 ด้วงเข้าคอนเสปต์ มีฉากติดล้อเลื่อน เป็นแท่น เล็กบ้างใหญ่บ้าง ซึ่งจะปรากฏต่อมาในการแสดงอื่น ๆ หลังจากนี้ ไฟข้างหน้า สุพัตรา เครือครองสุข เป็นคนทำ มีแค่ไฟ 25 ดวง เป็นการจำลองโรงโขน ใช้สลับหุ่นเล่น คล้ายหนังติดตัวโขน แต่ใช้หุ่นแทนหนังเลย เพราะแสดงท่า แสดงอารมณ์ได้ หุ่นสหัสสเดชะ สามารถถอดกระบองได้ คุยกับลิงน้อยได้ ซึ่งเป็นหุ่นเหมือนกัน ตั้งใจให้เป็นการ์ตูน โดยตัวลิงเป็นหุ่นตัวเล็ก ๆ ภัทราวดี จำลองการ์ตูน เหมือนอนิเมชั่น หุ่นพระลักษมณ์ บนราชรถยิ่งศรได้เหมือนดูโขน ที่กลายเป็นการ์ตูน เหมือนหลุดเข้าไปเป็นการ์ตูน จำลองโขนให้เป็นการ์ตูน ให้ถอดเสื้อ

ตีความว่า ลดพลังงาน ภัทราวดีกล้าที่จะให้คนแสดงโขนถอดเสื้อ เป็นการประหยัดพลังงาน แล้วใช้สีกาย ตีความตามหัวโขน ให้ถอดเฉพาะตัวยักษ์โล้น และลิง 18 มงกุฎ ถอด เสนายักษ์ เสนาลิง ถอด และมูลพลัม สมัยก่อนถูกวิพากษ์วิจารณ์เรื่องถอดเสื้อ 1 ตีความตามที่คิดว่าถอดได้เพราะหาร 2 ถือว่าแก่นอยู่ที่ตัว ทุกอย่างเปลี่ยนได้ เสื้อผ้าเปลี่ยนได้ เหมือนเมื่อภัทราวดี ใส่เสื้อผ้าแบบฝรั่งรองเท้าสั้นสูง รำเพลง slow hand ดังนั้นอะไรที่เป็นแก่นเก็บไว้ ไม่ใช่แก่น ตัดออก ไม่เล่า การถอดเสื้อคือรักษาแก่นในการรำไว้ แต่ตัดเสื้อผ้าออก

"ร่ายพระไตรปิฏก 5 Eclipse สุริยุปราคา" ซึ่งจัดแสดงเมื่อปี พ.ศ. 2546 สุธี ปิวรบุตร ลูกศิษย์ ของ ครูโหมด ว่องสวัสดิ์ เป็นผู้ออกแบบฉากให้เป็นวงแหวน 2 ชั้น เป็นเส้นทางเดินดวงดาว ทาง slope โค้งขึ้นบน เป็นวงโคจรของโลก โลกอยู่ข้างล่าง พระจันทร์อยู่ตรงกลาง พระอาทิตย์อยู่ข้างบนสุด ฉากหลัง ทำเป็นผิวขรุขระ เหมือนผิวดาวเคราะห์ ใช้คนทำแสดงจากต่างประเทศ (สุพัตราออกไปแล้ว ตั้งแต่สหัสสเดชะ) ฉาก eclipse ไม่ซับซ้อน เน้นการเคลื่อนไหวนักแสดง และเครื่องดนตรี ใช้กลองแทน ดาวเคราะห์น้อย นักดนตรี นักเต้น เป็นคนเดียวกัน ยกเว้นม่ำ กลองทัดเป็นตัวแทนพระอาทิตย์ ใช้สีย้อมแดง ชุดออกแดงดำ พระจันทร์สีเหลือง พีนายเป็น earth tone น้ำตาล น้ำเงิน สีเทา

ข) เทคนิคพิเศษของฉาก

สำหรับภัทราวดี แนวทางในการออกแบบฉาก ที่เกิดจากประสบการณ์จากการที่เคยได้เห็นงานศิลปะประเภทต่าง ๆ ไม่ว่าในประเทศไทย หรือต่างประเทศ จากการแสดงศิลปะที่หอศิลป์ หรือพิพิธภัณฑ์ ต่าง ๆ มามาก และได้ดูงานแสดงมามาก เพื่อให้เกิดจินตนาการไม่ซ้ำใคร "Something Different" เช่น ฉากเอียงสไลด์เรื่องชาละวัน แทนน้ำ ฉากแท่นกระจก ที่ใช้ฟิลม์ปรอท กับผ้ามุ้ง คนละด้าน และฉากในสไตล์ลิมโบ้คือลาดเอียง คือไม่เห็นเส้นขอบฟ้ามุมล่างเวที ทำให้ไม่รู้สึกเวทีแคบและไม่ลึก เป็นต้น

ค) การเชื่อมฉากในการแสดง

เล่าเรื่องอย่างต่อเนื่อง โดยจะเน้นการเชื่อมฉากต่อฉาก ซึ่งมีพัฒนาการด้วยการใช้ทั้งเทคนิค แสง เสียง และการเคลื่อนไหวทั้งของตัวละครสัมพันธ์กับฉาก เป็นตัวเชื่อมฉาก โดยสามารถอธิบายโดยสังเขปได้ดังนี้

"อิเหนา - จรกา Rock Opera" เชื่อมฉากด้วยเทคนิคแสง เสียง และการเคลื่อนไหว การเปิดตัว กับการเดินขบวนบวงสรวง การร้องเพลงบูชาเทพเจ้า แสดงถึงผู้มีบุญญาธิการกำลังมาเกิด เชื่อมดนตรี มีสลิงพานางฟ้า ประทานกริชจากปะตาระกาหลาให้อิเหนาตอนเกิด โดยให้นางฟ้าใส่หน้ากาก เพื่อให้ต่างจากมนุษย์ ถือกริชเหาะลงมาเวที โดยใช้สลิงเป็นตัวส่งลงมา อันเป็นนวัตกรรมในละครเวทีไทยขณะนั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย Chulalongkorn University

มีการใช้หลอดนีออน ที่สั่งทำโดยดัดเป็นรูปสายฟ้าฟาดเพื่อใช้ในฉากฟ้าผ่าแสดงอิทธิฤิทธิ์ของกริช และในฉากสังหาร ท้าวกะหมังกุหนิง นอกจากเป็นการเชื่อมฉากต่อสู้ยังแสดงให้เห็นฉากนาฏยอลังการ ในฉากสระบัวในห้องนอนจินตหราที่ค่อยเปิดให้เห็นสระบัวที่กำลังมีบัวเบ่งบานขึ้นจากน้ำด้วยการทำดอกบัวจากวัสดุลอยน้ำแล้วใช้สลิงผูกลอกให้ดึงให้จมนฏไว้ดดยผูกสลิงจากข้างหลังเวทีเมื่อเปิดฉากจึงค่อย ๆ ผ่อนสลิงปล่อยให้ลอยขึ้นพ้นน้ำในสระบัวเป็นภูมิปัญญาในฉาก อิเหนาเข้าหาจินตหรา โดยมีดนตรีบรรเลง พร้อมกับฉากบานประตูกรอบผ้าสาลูบาง ๆ ที่แสดงถึงประตูห้องของจินตหรา สามบานที่คอยวิ่งสลับ ไปมาแสดงถึงการเดินทางเข้ามาในสถานชั้นในอันซับซ้อนถึงห้องจินตรา ดนตรีแบบชวาที่มีเสียงกีต้าร์แบบดนตรีร๊อค

มีเวทีหมุนวงกลม ในการเชื่อมฉาก เช่นตอนบุษบาเข้าถ้ำค้างคาว มีพระองค์ใหญ่ อิเหนาอยู่ด้านหลัง เวทีหมุนให้พระหันหน้าเข้าหาคนดู แล้วให้คนดูรู้ว่าอิเหนาซ่อนอยู่ข้างหลัง ใช้ความมืดของท้องฟ้า เป็นเพดานถ้ำ ให้คนดูมี "มายาการ" (Illusion)

การเชื่อมฉากรบด้วยรูปแบบการเล่นหนังตะลุงทางภาคใต้ ตั้งฉากผ้าขาวสองข้างเวที แล้วใช้คนเล่นเงาแทนหุ่น ทำยักคอ เป็นฉากท้ารบเชื่อมฉากก่อนเข้ารบจริง ที่วิหยาสะกำกับสังคามะระตา ออกจากหลังฉาก มารบกันข้างหน้า

เชื่อมฉากตาย กะหมังกุหนิง กับวิหยาสะกำ (พ่อลูก) ในฉากเชื่อมการเปลี่ยนฉากด้วยการสวดส่งวิญญาณแบบชวา

เชื่อมฉากด้วยการใช้เพลง ร้อง เต้น ซ้อนในฉาก เพื่อแสดงอินเนอร์หรือความรู้สึกภายในตนเอง เป็น โดยแยกออกจากสถานการณ์ปัจจุบันที่ตัวละครกำลังสนทนากัน เช่น ฉาก อิเหนาพบจินตะหราครั้งแรก ก็กระโจนออกไป จากเหตุการณ์ตรงนั้น ไปร้องเพลง สรรเสริญความงาม ของจินตหรา บอกความรู้สึกถึงพลังของชายหนุ่ม ที่พบหญิงสาว ทำให้จิตใจร้อนรนไม่รู้จะทำยังไงให้ได้ในสิ่งที่ต้องการ ประหนึ่งไม่มีใครอยู่ตรงนั้น ร้องเพลงในสไตล์ร็อค ยักคอ มีเหลี่ยมแบบชวา กางศอกตั้งแล้วมีท่าโพสคล้าย ท่าเต้นแจส เป็นการเชื่อมฉากซ้อนฉาก เมื่อจบเพลงจึงกลับมา นั่งสนทนาตามบท ดำเนินเรื่องต่อไป

ใช้ไฟหมุนวนแทนสัญลักษณ์ของลมพายุ ประกอบกับเสียงลม และกระบวนเต้นเล่นกับผ้าหมุนโบกแทนหอบเอาบุษบาหายไป

“เงาะป่า” เชื่อมฉากด้วยเพลงและดนตรีที่มีเสียงแบบเอฟเฟค หรือ เสียงแบบเทคนิคพิเศษ

ตอนเปิดตัวซมพลาด้วยการใช้การเต้นคู่ของนกในป่า ค่อย ๆ เริ่มช้า จากต่างมุม ค่อย ๆ เร่งดนตรีและสนุกขึ้นเพื่อดึงสายตาผู้ดู ในที่สุดไปหยุดเต้นตรงกลางเวทีเห็นซมพลายืน สง่าเป็นนักล่า ที่กำลังล่านกทั้งสองนี้ แล้วนกก็บินหนีไป เปิดตัวซมพลาทำให้ซมพลาดูเป็นตัวเอกที่บึกบึน เก่ง ฉลาด ในการล่าสัตว์

ตอนจับเสือ เพลงเปิดตัวมาก่อน ไฟบอกอารมณ์ตัวละคร ดวงไฟ 1 คู่ที่สว่างเข้าหาผู้ดูแทนตาเสือ ทำให้ตื่นเต้น เปลี่ยนอารมณ์ของฉากป่าที่กำลังมีความสนุกเป็นน่าสะพรึงกลัว ดนตรีเร่งเร้าแล้วใช้การเต้น เพื่อเชื่อมฉาก

มีการใช้ Prop เชื่อมบรรยากาศ ใช้ทิชชู่ ลอกชั้นบาง ๆ แล้วใช้พัดลมเป่าออกไปในฉากเป็นผีเสื้อตัวน้อย ๆ บินไปมาเปิดตัวลำหับ เชื่อมบรรยากาศป่า ด้วยแสงไฟช่วย

ใช้ผ้ายาวเหมือนริบบิ้นผืนใหญ่ ให้ซมพลา เล่นกับริบบิ้น เหมือนสู้กับงูช่วยลำหับ ให้นักแสดงเชื่อมฉากเอง เปลี่ยนอารมณ์ของฉาก ผ่านการเคลื่อนไหว

“จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ / โขนรวมพลังหาร 2 ตอนสหัสสเดชะ” การเล่าเรื่อง เชื่อมด้วยเทคนิคทั้งสิ้น คือ เชิดหุ่น หนังตะลุง หนังใหญ่ หุ่นญี่ปุ่นมือเดียวคล้ายหุ่นกระบอก ให้แสง จากสไลด์โปรเจคเตอร์ การใช้ slide projector 2 ตัว ตัวหนึ่งนิ่ง ตัวหนึ่งขยับ ทำให้เกิดภาพเคลื่อนไหวของลูกธนูและฝน แบบการ์ตูน ด้วยเหตุผลเพราะภัทราวดีจินตนาการเรื่องนี้ เป็นการ์ตูน แสงจากไฟพาร์ธรรมดา สำหรับทาบจอ เป็นเทคนิคญี่ปุ่น

ใช้เทคนิคเสียงแบบเบสิค ซึ่งมีชาวตะวันตกให้ความรู้เป็นภูมิปัญญาเช่นการกรอกข้าวสารใส่ขวดพลาสติค เป็นเสียงฝน เสียงสังกะสีเป็นฟ้าร้อง เสียงตีก้นถังพลาสติก เป็นเสียงยิงธนู ตัวหุ่นหนังจึงใช้กระดาษฉลุลาย กรุด้วยกระดาษเจลสีไฟเก่า ทำกลไกเคลื่อนไหว ด้วยใช้แกนพลาสติก แกนแขน ซ้าย ขวา เช่นหุ่นอินทรชิต ขยับได้ 2 แขน สามารถทำท่ายิงธนูได้

ดังนั้น การเชื่อมฉาก โดยไม่มีการ blackout (การดับไฟเพื่อเปลียนฉาก) แต่จะเชื่อมฉากด้วยเทคนิคในการแสดงต่าง ๆ ทั้งการใช้ตัวละคร ไฟ เพลง การบรรยาย ไปจนถึงการใช้เจ้าหน้าที่เวที (Backstage) ในการปรับเปลี่ยนฉากบนเวที หรือแม้กระทั่งให้ผู้แสดงทำหน้าที่เป็นเจ้าหน้าที่เวที ในการหยิบจับปรับเปลี่ยนอุปกรณ์ประกอบฉากเองก็ตาม จึงกลายเป็นลักษณะสำคัญในการเชื่อมฉากของภัทราวดีอย่างหนึ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ง) การเชื่อมฉากโดยใช้การแสดง

“นิทานข้างวัด (สิงหไกรภพ)” เช่นฉากที่คงคาประลัย ไล่พ่อแม่บุญธรรมของตนมาถึงภูเขาลูกหนึ่ง แต่เทวดาออกมาช่วย ภัทราวดีใช้เทคนิคไฟกระพริบมาแสดงแทนอิทธิฤทธิ์ของเทวดา ทำให้คงคาประลัยกระเด็นไป ซึ่งหมายถึงคงคาประลัยล้มเลิกที่จะติดตาม เมื่อท้าวอินนุมาศ และมเหสี กลับลงมาจากภูเขามายืนที่เดิม ก็สมมุติว่า ได้ไปถึงหมู่บ้านชนบท โดยมีนักแสดงเป็นชาวบ้านเดินเข้ามาพบ แล้วพื้นที่ตรงนั้นก็กลายเป็นตลาดในที่สุด โดยทั้งหมดเกิดขึ้นอยู่ในฉากเดียวโดยไม่มีการ black out หรือปิดไฟมืดเพื่อเปลี่ยนฉาก

“อิเหนา - จรกา Rock Opera” หลังจากฉากอิเหนาเกิด ท้าวกุเรปันอุ้มลูก มีนางฟ้ามาประทานกริช ภัทราวดีเชื่อมฉากด้วยการให้แสงสว่างเฉพาะจุดส่วนที่ท้าวกุเรปันอยู่กับ

ลูกและนางฟ้า แล้วเชื่อมด้วยระบำของนางกำนัลในวังของท้าวกุเรปัน เป็นการสมมุติว่าเวลาผ่านไป 15 ปี แล้วเปิดตัวอิเหนาในวัยรุ่นอายุ 15 ปี

"เงาะป่า" เนื่องจากเนื้อเรื่องในการแสดง กล่าวถึงห้วงเวลาที่ใกล้เคียงกันมาก การเล่าเรื่องจึงเป็นเรื่องของการเชื่อมสถานที่ต่าง ๆ เข้าด้วยกันมากกว่าเชื่อมเวลา หรือเนื้อเรื่อง เช่น จากฉากแรกที่มีสามศพนอนเรียงกัน และคนที่แบกข้าวของอพยพออกจากหมู่บ้าน แล้วย้ายเข้าไปในป่าดงดิบ ใช้ฉากป่าเดียวกันเป็นฉากป่าที่ซมพลาอยู่ โดยให้การแสดงระหว่างหัวหน้าหมู่บ้านและตัวละคร คนัง คุยกัน เล่าเรื่องว่าหัวหน้าหมู่บ้านให้คนัง ย้ายไปอยู่กับเจ้าเมือง จากนั้นหรี่ไฟทั้งหมด แล้วใช้ไฟส่องส่วนเฉพาะที่คนังนั่ง เพื่อสื่อถึงการเริ่มต้นเล่าเรื่อง โดยให้มีการเต้นระบำนกออกมาก่อน ในฉากเปิดตัวซมพลา

"จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ / โขนรวมพลังหาร 2 เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ" ใช้การเชื่อมเรื่อง ด้วยการใช้เทคนิคการเชิดหุ่น แบบหนังตะลุง หนังใหญ่ และแบบญี่ปุ่น เชื่อมกับการแสดงตัวโขนที่ใช้คนเล่น โดยมีการเชื่อมเรื่องเพื่อให้สื่อถึงอารมณ์ความรู้สึก ของตัวโขน เช่น ในฉากที่อินทรชิตลานางมณโฑผู้เป็นแม่ด้วยความเศร้าเพื่อไปรบ มีการเชิดหุ่นอินทรชิตขึ้นนั่งราชรถทันที่อินทรชิต(ตัวโขน)เป็นผู้แสดงเข้าฉากไป ทำให้เสมือนว่านางมณโฑนั่งมองลูกชายที่กำลังเคลื่อนทัพไป จากหน้าต่างในห้อง ทำให้ได้เห็นเหตุการณ์รบที่ใช้หุ่นอินทรชิต ลอยในอากาศแล้วถูกศรพระลักษณ์ตัดหัวตายกลางโรง ที่สำคัญเหตุการณ์นี้ นางมณโฑ นั่งร้องไห้บนตั่งอยู่กลางโรงตลอด ตั้งแต่อินทรชิตมาลา จนสหัสสเดชะเดินเข้ามาในฉาก

จ) เทคนิคไฟประกอบการแสดง

ภัทราวดีเธียเตอร์ ใช้เทคนิคไฟประกอบการแสดง เป็นเทคนิคสมัยใหม่แบบตะวันตก ทั้งหมด โดยออกแบบบนพื้นฐานจากการตีความตามละครในบทนั้น ๆ โดยหลายเทคนิคเป็น การคิดค้นขึ้นมาใหม่สำหรับการแสดงในประเทศไทยในขณะนั้น เช่น การใช้ไฟจาก slide projector และ video projector เป็นครั้งแรกในการแสดงละครในประเทศไทย (ในส่วนการทำ event เคยมีมาก่อนแล้ว) หรือ การใช้ Projection Mapping เป็นต้นกำเนิดแสง เพื่อให้อารมณ์ แต่ก็ไม่ได้ใช้ฉายเป็นภาพชัดเจน ตรง ๆ แต่จะทำตัวภาพให้ไม่ชัดมาก เน้นพื้นผิว (texture) พอสื่อความหมาย ความรู้สึก เช่น ฉากในน้ำ ในเรื่อง "ชาละวัน" ก็ฉายเป็นลายเลื่อมสีเขียว หรือในลิลิตพระลอ ก็ใช้ video mapping เป็นภาพคนรบกันไกล ๆ ด้านหลัง ไม่เห็นชัด โดยใช้เจ้าหน้าที่ ที่เป็นชาวตะวันตกทำทั้งหมด นอกจากนี้ ยังไม่มีการ Black out คือการดับไฟเพื่อเปลี่ยนฉาก แต่จะใช้การเปลี่ยน mood และ tone ของไฟในการเชื่อมฉาก ด้วยการสลับตำแหน่งไฟตามผู้แสดงบนเวที โดยจะ "ไม่ใช้ไฟ Follow จับบนตัวตามการเคลื่อนไหวของนักแสดงโดยเด็ดขาด" เพื่อให้ตัวแสดงเคลื่อนไหวเสมือนอยู่ในสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติ

ฉ) เทคนิคเสียงประกอบการแสดง

ในส่วนของ “เสียง” ภัทราวดี ก็ใช้เทคนิค modern แบบตะวันตกเช่นกัน โดยใช้ทั้ง “เพลงประกอบบรรยากาศ” (score) เสียง “sound effect อย่างเช่นในการแสดงเรื่อง “จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ / โขนรวมพลังหารสองเรื่องรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ” ซึ่งจะมีการใช้เสียงค่อนข้างมาก

นอกจากนี้ภัทราวดี นิยมใช้นักประพันธ์และเรียบเรียงเพลงที่เป็นชาวต่างชาติ หรือมีความต่างสัญชาติในสไตล์ดนตรี ซึ่งเมื่อนำมาทำงานร่วมกัน ในการอบรมเชิงปฏิบัติการ Workshop กับผู้รู้หรือบรมครูด้านดนตรีไทยจะทำให้การตีความทางดนตรีของนักดนตรีหรือนักประพันธ์และเรียบเรียงเพลงผู้นั้นเกิดการเรียนรู้ในดนตรีไทยแบบผสมผสานกับสไตล์ของตนเองอย่างเป็นธรรมชาติ

เมื่อเรียบเรียงเพลงไทยก็ทำให้สามารถหลุดออกจากกรอบเพลงไทยแบบเดิมและเกิดสไตล์ใหม่ที่สามารถนำไปใช้บรรเลงในการเล่าเรื่อง ในอารมณ์ที่มีความเป็นมาเป็นไปของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเรื่อง นอกจากนี้ยังใช้เป็นเสียงในการเชื่อมฉากต่อฉาก แม้แสงไฟจะเปลี่ยนจากมืดจุดหนึ่งไปสว่างอีกจุดตามการปรากฏตัวละครเพราะภัทราวดีไม่มีการเปลี่ยนฉาก ด้วยวิธีให้ไฟมืด Fade out หรือ black out ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

พบว่า ภัทราวดี นำมาสร้างเป็นเป็นนาฏกรรมการแสดง “ละครเพลง” รูปแบบ “ผสมหลายนาฏยจารีต” การบรรเลงแบบไทยและแบบสากลใช้เครื่องดนตรีไทยและดนตรีสากล มีทั้งแต่งเนื้อร้องขึ้นใหม่ทำนองใหม่ และใช้เนื้อร้องและทำนองเดิม มีร้องเพลงแบบไทยเดิมและแบบสากล

เรื่อง“เงาะป่า” ในรัชกาลที่5 การขับร้องเพลงแบบไทยเดิมซึ่งถือเป็นจารีตหนึ่งแต่ภัทราวดีใส่การสร้างสรรค์เข้าไปในการขับร้องด้วยการใช้การร้องแบบประสานเสียงเช่นเพลงจีนรำพัดผสมกับการใช้เทคนิคเสียงแบบเลียนเสียงธรรมชาติเช่นเสียงนก จากเครื่องดนตรีอิเลคโทรนิคและที่สำคัญคือบรรเลงเพลงไทยแบบสากล นอกจากนี้ยังใช้เครื่องดนตรีสากลแทนเครื่องดนตรีไทยเช่นการใช้ Xylophone แทนระนาดไทยทำให้ได้เสียงที่แตกต่างและสามารถผสมวงสากลได้ พบว่าเรื่องเงาะป่าเป็นเรื่องแรกที่เริ่มมีการสร้างสรรค์รูปแบบนี้ในดนตรี เพลงและการขับร้องรวมถึงการใช้เทคนิคเสียง

เรื่อง ร รัก ลลิต ลิลิตพระลอ “พระลอ” ซึ่งกรมศิลปากร จัดแสดงในรูปแบบ “ละครพันทาง” นั้น ภัทราวดี ได้สร้างเป็นละครเรื่อง “ร รัก ล ลิลิต ลิลิตพระลอ” อันเป็นนาฏกรรมการแสดง “ละครเพลง” โดยภัทราวดียังใส่การสร้างสรรค์ลงในการขับร้องเพลงไทยเดิมเช่นการขับร้องเพลงลาวจ้อยโดยการใช้นักร้องโอเปรา นอกจากนี้ยังมีการใช้การร้องโอเปราแบบด้นทำนองอิสระImprovisationในเพลงลาวจ้อยนี้อีกด้วย

นอกจากนี้มีการใช้เครื่องดนตรีสากลแทนเครื่องดนตรีไทยนั่นคือการใช้ไวโอลินของตัวละครเอก พระลอ ที่แสดงโดย Kyle Dhellingham ศิลปินต่างชาติโดยการสีไวโอลินในเพลงลาวแพนที่ถือเป็นเพลงที่ภัทราวดีสร้างสรรค์ให้เป็นเพลงประจำตัวของพระลอเป็นบุคลิกที่มีทั้งเศร้าโดนมนตร์ตอนคิดถึงพระเพื่อนพระแพง สนุก ตื่นเต้นผจญภัย ตอนออกเดินทาง ไปติดน้ำวนในแม่น้ำกาหลง เป็นต้น

เรื่อง“จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ / โขนรวมพลังหารสอง เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ

เรื่องนี้ภัทราวดีฝึกการขับร้องเพลงไทยเดิมจากครูสุดจิตต์ ดุริยประณีต เพื่อใส่การสร้างสรรค์ในการร้องและการพากย์ด้วยตนเองนั่นคือการใส่อารมณ์ความรู้สึกเช่นการร้องและพากย์เป็นมณโฑผู้รักและสงสารลูกตอนอินทรชิตอายที่ต้องกินนมจากถันมารดาและพากย์เสียงเป็นลิงเล็กหรือลิงแปลงร่างของหนุมานเพื่อวางอุบายนั่งท้ายรถสหัสสเดชะ เป็นการใส่อารมณ์ที่ฟังแล้วเหมือนฟังการพูดของตัวการ์ตูน

การเล่นดนตรี ถึงแม้เรื่องนี้จะใช้ดนตรีปี่พาทย์มาตราฐานเครื่อง5แต่กระนั้น อัตราจังหวะก็สามารถใส่การสร้างสรรค์ให้เร่งให้เบาตามอารมณ์ของตัวละครและของเรื่องซึ่งครั้งหนึ่งผู้วิจัยในฐานะคนเชิดหุ่นตัวอินทรชิตและตัวท้าวสหัสสเดชะในขณะพักซ้อมก่อนแสดงได้ชมการซ้อมฉากรบของมูลพลัมกับสามลิงมีการขอให้เร่งอัตราจังหวะเกินกว่าปกติ ทำให้การรบในฉากครั้งนี้ดูดุดันรุนแรงแข็งแรงกระชับขึ้น

แต่ก็ต้องบอกว่าเป็นอัตราที่เร็วเกินปกติที่จารีตดนตรีไทยจะบรรเลงเพลงเชิดให้นักแสดงเร็วเช่นนี้ เพราะนักแสดงจะต้องมีพลังมากพอเช่นกัน

ในส่วนเทคนิคเสียงพิเศษใช้ทาบกับภาพบนจอเชิดหุ่นสีโดยการสร้างสรรค์จากภูมิปัญญาคือการกรอกข้าวสารใส่ขวดพลาสติคที่ต่อยาวเป็นชั้น ๆ ไขว้ไปมาให้ยาวแล้วเทข้าวสารเป็นเสียงฝนตกต่อเนื่องตอนพระลักษณ์แผลงศรเพื่อดับไฟ เสียงสังกะสีสะบัดเป็นเสียงฟ้าร้องก่อนจะเกิดฟ้าผ่าพาดไปบนราชรถของทศกัณฐ์ทำให้เกิดเป็นลางร้าย เสียงตีก้นถังพลาสติกเป็นเสียงยิงธนู ของทุกตัวละครเป็นต้น

ผู้วิจัยวินิจฉัยได้ว่าการสร้างสรรค์ในการขับร้องเพลงไทยสามารถเสริมอารมณ์ของตัวละครในขณะที่กำลังรำตีบททั้งของนางมณโฑ และอินทรชิต รวมถึงสหัสสเดชะและทุกตัวละคร และแม้การเร่งจังหวะกับการเคลื่อนไหวและการใช้เสียงประกอบ เสียงเหล่าให้กับภาพเคลื่อนไหวทั้งหมดนี้ส่งเสริมและมีอิทธพลต่ออารมณ์ความรู้สึกช่วยให้เกิดจินตนาการในหลายมิติทั้งการเห็นและได้ยิน

“ร่ายพระไตรปิฎก 5 Eclipse สุริยุปราคา” เป็นนาฏกรรมการแสดง “ละครพูดบรรยาย” รูปแบบ “ผสมหลายนาฏยจารีต” เนื่องจากเป็นละครพูดลักษณะพากย์เพื่อ

บรรยาย ประกอบการแสดงดนตรีไทยแบบจารีต คือการตีกลองเพล และกลองทัด ทั้งในจังหวะไทย เช่น หน้าทับเพลงเชิด เพลงรัว ผสมผสานจังหวะสากล เช่น จังหวะสามพยางค์ ซึ่งรวมถึงการแสดงกลองไทโกะของญี่ปุ่น ประกอบการเคลื่อนไหวและการเต้นผสมผสานวัฒนธรรม คือ โขนตัวยักษ์ Ballet และ Contemporary Dance

ดังนั้น การเคลื่อนไหวนี้จึงต้องขึ้นอยู่กับ ซึ่งดนตรีและเพลงเลือกจากการพิจารณาจากวรรณกรรมมาใช้โดยตรง หรือแต่งใหม่/เรียบเรียงใหม่ โดยนำเนื้อหาจากวรรณกรรมเป็นข้อมูลพื้นฐาน หรือคัดสรรจากดนตรี/เพลง สำเร็จรูปที่เหมาะสมมาใช้ โดยการบรรเลงอย่างสากล และ/หรือ ใช้เครื่องดนตรีอื่นแทน และ/หรือเปลี่ยนวิธีการขับร้อง จากนั้นจึงนำดนตรีและเพลงที่เลือกได้แล้วไปกำหนดการเคลื่อนไหวเป็นลำดับถัดไป

อย่างไรก็ตาม จากการแสดงละคร ภัทราวดี ไม่ได้เป็นผู้ออกแบบฉาก แสง และ เสียง โดยตรง แต่เป็นผู้ให้แนวคิด และตรวจสอบรูปแบบ โดยกล่าวไว้เพียงว่า

“ให้เป็นหน้าที่ของผู้ออกแบบ ตามหน้าที่ของฉาก แสง และเสียง เราไม่แตะ” แต่จะต้องเล่าเรื่องโดยทำให้คนดูเห็น 4 สิ่งจากเนื้อเรื่องของละครที่แสดง ดังนี้ คือ

ทำให้ “รู้เวลา”

ทำให้ “รู้สถานที่”

ทำให้ “มองเห็น” ตัวละคร และสถานการณ์

ทำให้ “รู้อารมณ์ ความรู้สึก”

(ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 มกราคม 2564)

7) การออกแบบนาฏยศิลป์

ในการออกแบบนาฏยศิลป์ ของภัทราวดี ผู้วิจัยพบว่า

a) การออกแบบท่าเต้นและการเคลื่อนไหวจากการตีความ

กล่าวคือ ภัทราวดีใช้การ “ตีความ” เพื่อหารูปแบบหรือการเคลื่อนไหว ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ Laban ที่ Jacqueline M.Smith (n.d.) นำมาใช้ อันมี 2 ลักษณะ ได้แก่

ก) ตีความการเคลื่อนไหวของตัวละครที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์

ข) ตีความการเคลื่อนไหวของตัวละครที่มาจากธรรมชาติของวรรณกรรม

ซึ่งการตีความนี้เหมือนกับวิธีการประมวลข้อมูลเป็นประเด็นเพื่อการแสดงตามหลักนาฏยประดิษฐ์ของภัทราวดีเมื่อได้ข้อมูลที่ได้จากการตีความแล้วจึงนำไปเลือก “ต้นแบบ” (Motif) ในการเคลื่อนไหว เป็น Master หรือศิลปินต้นแบบที่มาถ่ายทอด ให้กับบุคคลที่ได้รับการถ่ายทอด โดยการนำเข้ากระบวนการ“workshop”(อบรมเชิงปฏิบัติการ) เพื่อให้เกิดความเข้าใจเป็นรายบุคคลและเป็นรายกลุ่ม เพื่อให้เป็นลีลาของการเต้นและเคลื่อนไหวเป็นลวดลายสอดคล้องกันเป็นทีม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

b) การ Workshop คือการอบรมเชิงปฏิบัติการ เกี่ยวข้องกับนักแสดงที่จะเป็นผู้เข้าอบรมฯ และพบว่าภัทราวดีมีเกณฑ์การคัดเลือกนักแสดง ดังนี้

ก) บุคลากรในการแสดง องค์ประกอบที่สำคัญอันดับแรกคือนักแสดง พบว่ามีเกณฑ์การคัดเลือกดังนี้

(1) Master

“คัดเลือกจากคนที่มีความเชี่ยวชาญในการแสดงเฉพาะเหมาะสมกับเรื่องนั้น ๆ” และมีบุคลิกตรงกับตัวละครที่อยู่ในเนื้อเรื่อง ที่เป็น มาสเตอร์ คือเก่งในสายนั้นอยู่แล้ว เพื่อเป็นประสบการณ์ และเป็น idol (ผู้สร้างแรงบันดาลใจ) ให้กับศิลปินรุ่นใหม่ ทีได้ร่วมแสดง

(2) นักแสดง คัดเลือกจาก

- “คัดเลือกตัวแสดงตามความสามารถ” โดยไม่เน้นผู้แสดงที่มีหน้าตา รูปร่างดี แต่เน้นที่ผู้แสดงที่มีความสามารถ มีบุคลิกเหมาะสมกับการแสดง เนื่องจากภัทราวดีเป็นผู้ชื่นชอบความสามารถของนักแสดง มากกกว่าหน้าตา ทำให้ในบางครั้ง การคัดเลือกนักแสดง ก็เสร็จสิ้นไปพร้อม ๆ กับกระบวนการรวบรวมปัจจัยที่หมายถึงบุคลากรด้านต่าง ๆ ที่นำเข้าแล้วเพราะส่วนใหญ่ภัทราวดีได้เลือกผู้แสดงตามความสามารถ และความถนัดในการแสดงของผู้แสดงมาตั้งแต่ต้นแล้ว

- “คัดตัวแสดงตามความเหมาะสมทางกายภาพ” โดยดูจากบุคลิก รูปร่าง หน้าตา (look) เช่น อัษฎาวุธ เหลืองสุนทร(บทอิเหนา) สราวุฒิ มาตรทอง (บทพระลอในละครซ้อนละคร) เป็นต้น

- “คัดตัวแสดงตามชื่อเสียงและมากความสามารถ” โดยมุ่งที่จะดึงดูดกลุ่มผู้ติดตามผลงาน (fan club) มาเป็นผู้ชม และยังได้ชมฝีมือของนักแสดงที่มีชื่อเสียงด้วยในขณะเดียวกัน

CHULALONGKORN UNIVERSITY

“นิทานข้างวัด (สิงหไกรภพ)” ญาณี ตราโมท ประสาท ทองอร่าม ทัศนีย์ เสนีย์วรรณ

“อิเหนา - จรกา Rock Opera” อัษฎาวุธ เหลืองสุนทร

“เงาะป่า” สมพงษ์ พงษ์มิตร สินีนาฏ โพธิเวส ภัทวรินทร์ ทิมกุล อัษฎาวุธ เหลืองสุนทร มานพ มีจำรัส รอบพิเศษ พัชรา บัวทอง จุลชาติ อรัณยะนาค

“ร่ายพระไตรปิฎก” ภัทราวดี มีชูธน

“จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ / โขนรวมพลังหาร 2 เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ” พัชรา บัวทอง จุลชาติ อรัณยะนาค เภตรา ศรีวรานนท์ มานพ มีจำรัส พิเชษฐ์ กลั่นชื่น

"ร่ายพระไตรปิฎก 5 Eclipse สุริยุปราคา" มานพ มีจำรัส นภัสกร มิตรเอม

ลิเกพันธุ์ใหม่ ชาละวัน" มีภัทราวดี มีชูธน บุญเลิศ นาจพินิจ เชิญมาถ่ายทอดวิชาลิเก การทำบททั้งเรื่อง และสุดท้ายร่วมแสดงนำ เภตรา ศรีวรานนท์ ศิลปินโขนยักษ์และ นภัสกร มิตรเอม แสดงนำ เป็นต้น

"ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ" ภัทราวดี มีชูธน กฤษฎ์ชัยศิลบุญ

- "คัดเลือกคนที่ไม่มีพื้นฐานในด้านการแสดง" แบบที่ยังเด็กประสบการณ์น้อย หรือไม่มีวิชาแต่อาจ จะมีบุคลิกตรงกับตัวละครที่อยู่ในเนื้อเรื่อง และมีบทร่วมแสดงกับนักแสดงคนอื่นในแต่ละช่วงการแสดง โดยต้องนำมาฝึกฝนและซ้อมแสดง ทั้งนี้ ภัทราวดี จะไม่ทำสิ่งใดที่เกินความสามารถของผู้แสดง และหากการแสดงชุดใด เกินความสามารถของผู้แสดงในขั้นตอนการคิดให้มีนาฏยศิลป์ ภัทราวดีจะเสริมสร้างความสามารถของผู้แสดง ด้วยการจัดให้มีการฝึกปรือผ่านการทำWorkshop ซึ่งหมายรวมถึงทุกคนไม่ว่านักแสดงคนไหนมีความสามารถมาก่อนหรือไม่ มีชื่อเสียงมาหรือไม่มีชื่อเสียง มีพื้นฐานหรือไม่มีพื้นฐาน กายภาพเป็นอย่างไร ไม่สำคัญ ทุกคนสามารถเข้าWorkshop ด้วยกันเพื่อให้เกิด ความเข้าใจในทิศทางเดียวกันเหมือนทำให้เกิดมาจากต้นแบบเดียวกัน เป็น DNA เดียวกัน

ข) การอบรมเชิงปฏิบัติการ (Workshop) กับการเต้นและลีลาการเคลื่อนไหว

การทำ "Workshop" คือการอบรมเชิงปฏิบัติการ การถ่ายทอดความรู้จากผู้รู้(Master) เพื่อให้เกิดทักษะและความเข้าใจ ให้กลายเป็นต้นแบบเพื่อนำไปสร้างสรรค์ในองค์ประกอบการแสดง ซึ่งภัทราวดี นำกระบวนการนี้ไปใช้ในด้านนาฏยศิลป์ และดุริยางคศิลป์

ด้านนาฏยศิลป์ ผลงานของภัทราวดี มีสัดส่วนของการผสมผสานท่าเต้นการเคลื่อนไหวและท่ารำ เป็นส่วนประกอบหลักในนาฏกรรมการแสดงค่อนข้างมาก ดังที่ภัทราวดีกล่าวว่าการใช้เทคนิคต่าง ๆ ในศิลปะการแสดงไม่มีกรอบ สามารถจับมาใส่รวมกันได้หมดโดยแต่มีข้อแม้ว่าต้องให้เข้ากันได้อย่างกลมกลืน

ด้วยเหตุนี้จึงสามารถนำรูปแบบการแสดงใด ๆ ที่ต้องการนำเสนอมาผสมผสานอย่างสร้างสรรค์ด้วยเทคนิคการเคลื่อนไหวและเทคนิคอุปกรณ์การแสดงใดในโลกก็ได้เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่และน่าสนใจ โดยมีข้อแม้ว่าจะต้องใช้เรื่องไทยเป็นตัวตั้งแล้วผสมผสานเทคนิคต่างสัญชาติ จึงจะทำให้เกิดความแตกต่าง เพราะศิลปินไทยโดยทั่วไป โดยเฉพาะการแสดงจารีต ไม่นิยมให้ผสมผสาน (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 มกราคม 2564)

ด้วยเหตุนี้เองภัทราวดีจึงนำศิลปินที่เป็นผู้รู้ (Master) ในด้านต่าง ๆ สัญชาติต่างกันมาร่วมในการอบรมเชิงปฏิบัติการ (Work Shop) เพื่อทำให้เกิดความรู้ใหม่ที่เป็นต้นแบบนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างไรก็ตาม นาฏกรรมการแสดงของภัทราวดี ทุกเรื่อง ผู้วิจัยพบว่า ใช้วิธีตามขั้นตอนอย่าง Smith อันมีองค์ประกอบหลัก 3 ส่วนตามลำดับ คือ

1. รูปแบบของการนำเสนอ (Mode of Presentation) หมายถึงการเลือกต้นแบบ (Master) การเต้นและลีลาการเคลื่อนไหวที่นำมาใช้ในการแสดง

2. การแสดงอย่างอิสระ จากความรู้สึกภายใน (Improvisation) หมายถึง การเข้าใจด้วยตนเองจากการเข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการ (Work shop) เพื่อให้เกิดความชำนาญเฉพาะตนที่เป็นลวดลายเดียวกันทั้งหมด

3. การบัญญัติลวดลาย (Motiff) หมายถึงการออกแบบการเต้นและลีลาการเคลื่อนไหวที่ถือเป็นต้นแบบที่ใช้ในการแสดงของตัวละคร

จากการศึกษาพบว่า เทคนิคการเต้นและลีลาการเคลื่อนไหวที่ภัทราวดีใช้เป็นพื้นฐานสำหรับการแสดงทุกเรื่อง คือ เทคนิค Contact หรือ Contact Improvisation คือเทคนิคที่เป็นการปฏิสัมพันธ์กับบุคคลและกับสรรพสิ่งรอบตัว โดยใช้แนวคิดการเปลี่ยนทิศทางของแรงกระทำไม่ให้เกิดการปะทะ นอกจากนี้ การเต้น Contemporary Dance แคนาดา ที่มานพ มีจำรัส และภัทราวดี มีชูธน เดินทางไปเรียนซึ่งการเต้นประเภทนี้ มีเทคนิคสำคัญที่เรียกว่า Contraction and Release(การหดเกร็งและการปล่อยวาง) โดยมี “ลมหายใจ” กำกับการเคลื่อนไหวให้มีพลัง

ซึ่งภัทราวดีนำเทคนิค “Contact” และเทคนิค “ลมหายใจ” มาปรับใช้ในการแสดงการเต้นและลีลาการเคลื่อนไหว รวมถึงการแสดงอารมณ์ของตัวละครด้วย เช่น เรื่องเงาะป่า ที่ใช้Contemporary Dance มาเป็นตัวกำหนดการเต้นและการเคลื่อนไหว แบบคนป่า และในการแสดงอารมณ์ของตัวละครซมพลาใช้เทคนิคการหดเกร็งตัวเพื่อลุกขึ้นนั่งพร้อมกับการกำหนดลมหายใจเข้าแสดงถึงเฮือกสุดท้ายก่อนตายพร้อมกับลำหับ แล้วใช้เทคนิคปล่อยวางตัวกับลมหายใจออกเพื่อนอนราบแสดงอาการสิ้นชีวิต

ด้านดุริยางคศิลป์ ในการอบรมเชิงปฏิบัติการ Workshop กับผู้รู้หรือบรมครูด้านดนตรีไทยอย่าง สุดจิตต์ ดุริยประณีต ถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับดนตรี เพลง และการขับร้องเพลงไทยให้กับ Jeff Corness นักประพันธ์ดนตรีจากแคนาดามาเรียนรู้ในการ WorkShop เป็นเวลากว่าหนึ่งเดือนในประเทศไทยจะทำให้เกิดความรู้และการฝึกซ้อมให้ชำนาญและเข้าใจด้วยตนเองแล้วภัทราวดีจึงให้อิสระในการตีความทางดนตรีของ Jeff Corness มาประพันธ์และเรียบเรียงเพลงดนตรีไทยในแบบสไตล์ของตนเองถือเป็นการผสมผสานที่มาจากธรรมชาติของศิลปิน เช่น เรื่องเงาะป่าที่ Jeff Corness นำเพลงจีนรำพัดมาร้องในแบบประสานเสียง และยังใช้เครื่องดนตรีสากล เช่น Xylophone แทนระนาด

ผลงานที่ออกมาจึงสามารถหลุดออกจากกรอบเพลงไทยแบบเดิมและเกิดสไตล์ใหม่ที่สามารถนำไปใช้ในการขับร้องและบรรเลงเพลง เพื่อให้สอดคล้องกับการเต้นและลีลาการเคลื่อนไหวของตัวละคร ที่ต้องใช้นาฏยศิลป์สากล ในอารมณ์ที่มีความหลากหลายตามเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเรื่อง นอกจากนี้ยังสามารถนำไปใช้ในเทคนิคในการสร้างองค์ประกอบเป็นเสียงในการเชื่อมฉากต่อฉาก หรือสร้างอารมณ์อื่น ๆ ต่อไป

ดังนั้น สรุปได้ว่า การทำ Workshop ของภัทราวดี คือ การสร้างพื้นฐานความรู้ให้กับผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดเพื่อไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์ทั้งในแบบที่เป็นธรรมชาติของตนเองและสร้างสรรค์ภายใต้การกำกับลีลาจากผู้ออกแบบลีลาหรือท่าเต้น ซึ่งประกอบด้วยองค์ประกอบสำคัญ 4 ส่วน กล่าวคือ (1) Master ผู้รู้ผู้เชี่ยวชาญ มา (2) ถ่ายทอด ฝึกฝนตามแนวทางของตนสู่นักแสดง เพื่อให้ (3) นักแสดงสามารถแสดงการเคลื่อนไหวที่มาจากความเข้าใจจากต้นแบบนั้น จนทำให้ (4) ผู้ชมสามารถเห็นแนวคิดของการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงในรูปแบบที่แตกต่างจากความรู้เดิม

c) การออกแบบหรือการกำกับลีลา

จากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า ภัทราวดี “ตีความ”การเต้นและลีลาการเคลื่อนไหวมาจากธรรมชาติของวรรณกรรม และมาจากธรรมชาติของมนุษย์ โดบคัดเลือกนาฏยศิลป์ที่มีความหลากหลาย เพื่อมาปรับใช้ในการแสดงที่ไม่ใช่เพียงเพื่อการเต้นเพียงอย่างเดียว แต่หมายถึงการนำมาปรับใช้เป็นการเคลื่อนไหวที่เป็นบุคลิกลักษณะของตัวละคร ที่ภัทราวดี เรียกว่า “ลีลา”

ดังนั้น คำว่า “Choreography” ของภัทราวดี จึงหมายถึง “การออกแบบหรือการกำกับลีลา” และ “Choreographer” ของภัทราวดี หมายถึง“ผู้กำกับลีลา” ซึ่งทั้งสองสิ่งนี้เป็นสิ่งสำคัญในการแสดงของภัทราวดี

การออกแบบหรือการกำกับลีลา พบว่าภัทราวดีใช้ความหลากหลายในการใช้พื้นที่ (Space) กับการใช้เวลา (Time) เช่นเดียวกับ Jacqueline M. Smith นอกจากนี้ยังมีความรู้สึกภายใน (Feeling) เรื่องของการหดเกร็ง การเหยียดตึง ส่วนการเต้นกลุ่ม ใช้การ“เต้นอย่างพร้อมเพรียงกัน” (Unison) อันเป็นการเน้น “รูปแบบลวดลาย” (Motif) ในการเต้น เน้นการเต้นให้ทรงพลังยิ่งขึ้นนั้น ภัทราวดี จะใช้การเต้นหมู่สำหรับการเปิดฉากที่มีความสำคัญเช่น ในเรื่อง “อิเหนา - จรกา Rock Opera” มีการเต้นหมู่เบิกโรงเปิดละคร เพื่อให้เห็นความอลังการของเรื่อง ก่อนเข้าฉากเมืองท้าวกุเรปัน และ การเต้นหมู่ใน เพลง “กราวเงาะ” ในฉากงานรื่นเริงเฉลิมฉลองการแต่งงานระหว่างฮเนากับลำหับ ไปจนถึง การเต้นระบำของนกสองตัว ในฉากเปิดตัวซมพลา ในเรื่อง “เงาะป่า”

“เต้นประกอบกันในเวลาเดียวกัน” (Simultaneous complementary) ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวพร้อมกันแต่เคลื่อนไหวอวัยวะไม่เหมือนกัน แต่ท่าทางยังคงส่งเสริมกัน ปรากฏในการแสดง เช่น ในละครเรื่อง “นิทานข้างวัด (สิงหไกรภพ)” ในฉากเปลี่ยนหน้ากากสี่หน้ากากของ คงคาประลัย มีการรับส่งรับหน้ากาก ต่อเนื่องกัน สลับไปมา

ในเรื่อง “เงาะป่า” ตอนที่เต้นเข้าเพลงกราวเงาะในหนึ่งช่วง ซึ่งแต่ละคนเต้นเดี่ยวของตัวเอง ในช่วงเวลาเดียวกัน ที่มีทิศทางการเต้น ไปตามออารมณ์ของเพลงที่รื่นเริงและในการแสดงชุด “ร่ายพระไตรปิฎก 5 Eclipse สุริยุปราคา” เป็นฉากการตีกลองร่วมกัน ในฉากที่กำลังจะเกิดสุริยคราส ผู้แสดงเป็นสัญลักษณ์ พระอาทิตย์ พระจันทร์ และโลกมนุษย์ ต่างเต้นรำ และตีกลอง โดยกลองเพลขนาดใหญ่ เป็นสัญลักษณ์แทนพระอาทิตย์ และกลองตุ๊บสัญลักษณ์ตัวแทนโลกมนุษย์ และเกราะไม้ไผ่ ในจังหวะเดียวกัน ในเวลาเดียวกัน ในท่าตีกลองที่ต่างกัน แต๋ให้ความรู้สึกส่งเสริมกัน

“เต้นเพื่อแสดงความขัดแย้งในเวลาเดียวกัน” (Simultaneous contrast) คือ เคลื่อนไหวพร้อมกัน แต่รูปแบบการเคลื่อนไหวขัดแย้งกัน หรือสามารถ ที่ชัดเจนคือ เรื่อง“จินตกรรม รามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ/ โขนรวมพลังหารสอง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสหัสสเดชะ” ตอนยกรบของมูลพลัม ในลักษณะการเคลื่อนไหวที่เป็นธรรมชาติของตัวละครที่แตกต่างกัน ระหว่าง ลิงกับยักษ์ ต่อสู้กันในจังหวะเพลงเดียวกัน

“เต้นแสดงอยู่ด้านหลังและด้านหน้าในเวลาเดียวกัน” (Simultaneous background and foreground) ได้แก่ กลุ่มเป็นกลุ่มเต้นหลักอยู่ข้างหน้า ส่วนอีกกลุ่มเต้นอยู่ด้านหลังเป็นฉากหลัง (background) เพื่อสนับสนุนกลุ่มหลักข้างหน้า ภัทราวดีใช้ความลึกระหว่างพื้นที่ข้างหน้าและ ข้างหลังในการแสดงทุกเรื่อง เช่น เรื่องอิเหนา-จรกา Rock Opera ในฉากเตรียมรบของท้าวกะหมังกุหนิง มีการตั้งขบวนทหารหน้ากระดานส่วนกลางหน้าของเวที ด้านขวาของเวทีมีท้าวกะหมังกุหนิงกับวิหยาสะกำ(ลูกชาย) เต้นกระโดดเป็นวงกลม พร้อมกับมุมสูงด้านหลังมีหญิงสาวเต้นปอม ปอม เชียร์ให้ออกรบ

“แสดงอย่างเป็นลำดับ” (Canon) คือกลุ่มหรือบุคคลที่หนึ่งเริ่มเคลื่อนไหวก่อน แล้วมีอีกกลุ่มหรือบุคคลที่สอง เคลื่อนไหวในท่าทางเหมือนกัน หลังจากที่กลุ่มแรกเคลื่อนไหวไปแล้วช่วงเวลาหนึ่ง ซึ่งมีปรากฏในเรื่อง “เงาะป่า” ในฉากเกี้ยวกันซึ่งเป็นการเต้นคู่กันระหว่าง ซมพลา กับลำหับ โดยซมพลา เต้นก่อนแล้วลำหับเต้นตามท่าเดียวกัน ในเพลงจีนรำพัด และ ในเรื่อง “ร่ายพระไตรปิฎก 5 Eclipse สุริยุปราคา” มีการใช้การเคลื่อนไหวของผู้แสดง ประกอบการตีกลอง ไล่ตามกัน เป็นลำดับ เพื่อเป็นสัญลักษณ์การแสดงพลังของการกระจายรัศมีของพระอาทิตย์ ซึ่งการเคลื่อนไหวในลักษณะแสดงอย่างเป็นลำดับ ยังสามารถแสดงให้ถึงจุดสูงสุดทางอารมณ์ (Climax) ร รัก ล ลิลิต ลิลิตพระลอ ในฉากโยกเยื้องอัศจรรย์ โดยเริ่มต้นด้วยพระลอใช้ลีลาการเคลื่อนไหวแบบนีโอล้านนา เป็นการเชิญชวนให้พระเพื่อนพระแพงมองตน หลังจากนั้นก็เริ่มลีลาการเยื้องย่างให้พระเพื่อนพระแพงทำตาม จนในที่สุดทั้งสามคนเคลื่อนไหวในท่วงท่าเดียวกัน เป็นการบอกให้ทราบถึงอารมณ์รักร่วมกัน

ภาพที่ 63 : ภาพบันทึกการแสดงลีลาการเคลื่อนไหวแบบนีโอล้านนา

ที่มา: https://youtu.be/uxCZt36T8dI

ดังนั้น การออกแบบหรือการกำกับลีลา ที่มีความหลากหลายลักษณะของภัทราวดีนั้น เพื่อเป็นการสื่ออารมณ์ ความรู้สึกของตัวละครและการดำเนินเรื่องเพื่อให้เกิดความน่าสนใจจากความงามของการเต้นและลีลาการเคลื่อนไหว เพื่อทำให้ผู้ชมเกิดจินตนาการเหนือกว่าธรรมชาติจริง ๆ ของมนุษย์

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า การวิเคราะห์วิธีการสร้างนาฏกรรมการแสดงของภัทราวดี มีชูธน เริ่มต้นจากแรงบันดาลใจ จากหลากหลายต้นทาง เช่น บทวรรณกรรม การบอกเล่า ความชอบส่วนตัว เป็นต้นทางสู่การเลือกเรื่องที่จะเล่า จึงศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องที่สนใจ จึงเริ่มเข้าสู่กระบวนการตีความวรรณกรรม หรือต้นเรื่องนั้น ใน 2 ประเด็นหลัก 1) ตีความให้เกิดความสมจริงที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์ (ในข้อคิดคติธรรม) 2) ตีความให้เกิดความสมจริงที่มาจากธรรมชาติของวรรณกรรม (บุคลิกลักษณะของตัวละคร) ซึ่งนำไปสู่จินตนาการ แล้วจึงจัดทำบทสำหรับการแสดงเพื่อสร้างขอบเขตในการแสดง และการค้นหาการผสมผสานนาฏยศิลป์ที่หลากหลายรวมถึงองค์ประกอบการแสดง โดยไม่ยึดติดกับกรอบของจารีต เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์ตามจินตนาการ โดยนำบางส่วนของจารีตมาสร้างสรรค์ด้วยการใช้เทคนิคต่าง ๆ ทั้งในส่วนของวรรณกรรม ดนตรี เพลง การขับร้อง การเต้นและการเคลื่อนไหว ที่ต้องหาความรู้จากหลายแหล่งที่มี

โดยการเชิญผู้รู้ระดับ Master ถ่ายทอดให้เกิดต้นแบบ Motif ให้นักแสดงมีลวดลายของการเคลื่อนไหวที่เป็นธรรมชาติเดียวกันของการแสดงเรื่องนั้น ๆ มีการสร้างสรรค์ “เครื่องแต่งกาย” ที่มีมุมมองใหม่ โดยยังคงสื่อความหมายตามธรรมชาติของเรื่องนั้น ด้านการสร้างสรรค์ “ฉาก+props+แสง+เทคนิคพิเศษ” แนว Suggestivism ลดความสมจริงเพื่อสื่อให้เกิดจินตนาการ เพื่อบอก เวลา สถานที่ อารมณ์ของตัวละคร และสร้างความตระการตา ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความน่าสนใจที่เป็นความงามและที่สำคัญคือการทำให้จารีตที่นำมาสร้างสรรค์นั้น ให้เป็นบุคลิกลักษณะที่มีอารมณ์ความรู้สึกอย่าง

เป็นธรรมชาติ ตามวรรณกรรม ซึ่งทั้งหมดตามหลักนาฏยประดิษฐ์นี้คือวิธีการสร้างนาฏกรรมการแสดงของภัทราวดี มีชูธน

4.2.2 บทวิเคราะห์/วิธีการสร้างนาฏกรรมการแสดงตามหลักทฤษฎีโพเอติกา

จากแรงบันดาลใจสู่จินตนาการที่ถูกเขียนออกมาเป็นบทของภัทราวดี มีหลักสำคัญที่สุดคือการตีความ เป็นประเด็นข้อคิดคติธรรม ที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์และธรรมชาติของวรรณกรรมที่เป็นบุคลิกลักษณะอุปนิสัยใจคอของตัวละคร ทุกสิ่งทุกอย่างในโลกถือเป็นธรรมชาติทั้งสิ้นขึ้นอยู่กับการตีความ ซึ่งการสร้างนาฏกรรมการแสดงต้องอาศัยการเลียนแบบธรรมชาติที่สอดคล้องกับทฤษฎีโพเอติกา Poetics พ.ศ.208 ของ Aristotle (อริสโตเติล) ที่กล่าวถึงจุดเริ่มต้นของการสร้างการแสดงคือ 1) การเลียนแบบ (Imitation) ด้วยวิธีการต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น 2) สื่อ (Medium) สิ่งที่เป็นประเภทการเขียนบันทึก บท คำร้อง การทำเป็นบทละครประเภทต่าง ๆ หรือวรรณกรรม รวมถึงบทเพลง ซึ่งจะต้องศึกษา 3) ต้นแบบ (object) 4) วิธีการนำเสนอ (manner) เช่น การพรรณนา และการแสดงละคร

ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่าผลงานของภัทราวดีมีทั้งแบบอิงวรรณกรรมที่สามารถนำมาเป็นสารตั้งต้นในการสร้างสรรค์ตัวบทที่ทำให้มองเห็นหลักการได้ แต่มีบางเรื่องที่ไม่มีบทละครให้อ้างอิงแต่มีหลักการหรือหลักปฏิบัติอันเป็นหัวข้อธรรมอย่างละครเรื่อง “ร่ายพระไตรปิฎก” โดยเริ่มต้นที่การอ่านพระไตรปิฎกแล้วตนเองไม่รู้เรื่องถึงได้ถามตนเองว่า 1) ทำไมคนถึงไม่เข้าใจธรรมะ 2) อาบัติปาราชิกมีข้อปฏิบัติของสงฆ์คืออะไร องก์แรกหัวข้อธรรมที่ภัทราวดีตั้งคำถามว่าทำไมคนถึงไม่เข้าใจถึงธรรมจึงเกิดเป็นประเด็นสิ่งที่ทำให้คนไม่เข้าถึงธรรม คำตอบที่ได้คือ นิวรณ์ 5 เครื่องปิดกั้น หรือขัดขวางไม่ให้บรรลุธรรม

โดยภัทราวดีนำเสนอจาก นิวรณ์ ที่แปลว่าเครื่องปิดกั้น อันมีร่างกายเป็นหลักกับความรู้สึก ๆ ต่าง ๆ ทั้งความอยาก ความโกรธ กระสับกระส่าย ซึมเศร้า ความลังเลสงสัย ดังนั้นการตีความจับประเด็นคือที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์คือร่างกาย หรือสังขาร และการตีความมาจากธรรมชาติของวรรณกรรมคือความคิดที่เป็นคำถามว่าทำไมไม่เข้าใจธรรมซึ่งมีการโต้ตอบเป็นคำถามคำตอบหรือปุจฉา วิสัชนา ระหว่างร่างกายคือสังขารกับภายในคือวิญญาณ ภัทราวดีตั้งตัวละครสองตัวนี้ ในองค์แรก จิตวิญญาณกับสังขาร

ในขณะที่องค์ที่ 2 ว่าด้วยเรื่องข้อฏิบัติที่เป็นของสงฆ์ มีการตีความสองประเด็นเช่นกัน ประเด็นแรกข้อปฏิบัติของสงฆ์ตีความสมจริงมาจากธรรมชาติความเป็นมนุษย์ก็จะได้ข้อคิดข้อปฏิบัติและคติธรรม ในขณะที่ตีความสมจริงมาจากธรรมชาติวรรณกรรมคือ ข้อปฏิบัติของพระ ดังนั้นพระควรปฏิบัติควรเป็นผู้ให้ความรู้นี้ เมื่อตีความได้ตัวละครก็สามารถเริ่มต้นศึกษาที่ต้นแบบ ในการแสดงองก์หนึ่ง เรื่องระหว่าง จิตกับสังขาร เป็นปุจฉา วิสัชนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การจำลอง Immitation ตัวละครเป็นสังขาร ภัทราวดีใช้การจินตนาการว่า (object) ต้นแบบเป็นวิญญาณต้องทาหน้าขาวโพลนแต่งชุดขาว ไม่มีการแต่งแต้มสีใด ๆ แล้วให้จัดฉาก มีผ้าแขวนไขว้ไปมาพร้อมกับให้แสงไฟเป็นจุด ๆ ดูแล้วเหมือนป่าช้าที่มีวิญญาณล่องลอยอยู่เป็นต้น

และในองก์สองจากการตีความเป็นการเทศน์โดยมีต้นแบบ (object) คือ พระที่อยู่ในวัดที่มีเทียนเล่มใหญ่กับคัมภีร์ใบลาน ภัทราวดีสร้างสรรค์ให้ตนเองเปลี่ยนเครื่องแต่งกายจากสีขาวที่มีการทาหน้าขาวจากองก์ที่แล้วมาใส่สีออกสีกลักโดยมีผ้าพริ้วมัดเป็นท่อน ๆ สวมแว่นดำกลมเล็กที่ดูแล้วให้อารมณขันส่งต่อมาถึงผู้ชม เพื่อบอกให้รู้ว่า ไม่ใช่พระ แต่กระนั้นก็ยังทำให้คนรู้สึกว่ากำลังฟังธรรม

ภัทราวดีเลือกวิธีในการแสดง (manner) เรื่อง ร่ายพระไตรปิฎก นี้พบว่า เป็นการแสดงละครในรูปแบบการแสดงเดี่ยว ภัทราวดีใช้วิธีการบันทึกเสียงเป็นจิตวิญญาณ จึงทำให้เกิดเป็นตัวละครสองตัวโต้ตอบกัน ระหว่างตัวละครตัวแรกคือสังขาร และตัวละครตัวที่สองคือ จิตวิญญาณ การแสดงเดียวซึ่งภัทราวดีเคยใช้การแสดงคนเดียวในแบบมีบท Monoloque มาสอนนักเรียนในการตีความที่แสดงถึงการนำประสบการณ์ที่มีมาจากธรรมชาติในชีวิตจริงกับธรรมชาติที่อยู่ในบทมาปรับใช้ให้เกิดความสมจริงที่มาจากธรรมชาติที่ตนมี

ภาพที่ 64 : ภาพบันทึกการแสดงละครเรื่อง ร่ายพระไตรปิฎก (2539)

ที่มา: https://youtu.be/PYeY9d8YtDU

ซึ่งถ้าเปรียบเทียบบทต้นแบบก็ต้องเป็นพระไตรปิฎก ที่มีหัวข้อธรรมเรื่อง นิวรณ์ 5 และ ข้อปฏิบัติของสงฆ์เรื่อง มหาวิภังค์ ผู้วิจัยพบว่าเทคนิคสำคัญการแสดงเดี่ยวของภัทราวดีนี้มีกลวิธีของการใช้บทที่เรียกว่า“บทรำพึง” (Soliloquy) ซึ่งเป็นกลวิธีที่ตัวแสดงสามารถแสดงออกถึงความคิดหรือความรู้สึกของตนดัง ๆ ในขณะที่อยู่คนเดียวหรือกับผู้แสดงคนอื่นที่นิ่งเงียบ (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2020) ซึ่งภัทราวดีนำมาใช้ในบทรำพึงถึงแม่ “แม่ตายแล้ว”ขณะที่แสดงเป็นสังขาร ปุจฉา วิสัชนาหัวข้อธรรม ความโกรธ ความอยาก ความซึมเศร้า ความง่วงเหงาหาวนอน

ความลังเลสงสัย กับตัวจิตวิญญาณที่คอยให้ข้อคิดกับการลดนิวรณ์อันเป็นเครื่องปิดกั้นไม่ให้บรรลุธรรมกับเรื่องการมีคนมาขโมยมะม่วงที่แม่หวง เรื่องการขโมยมะม่วงริมรั้วถือเป็นเรื่องใกล้ตัวคนในสังคมไทยมาอย่างยาวนานซึ่งภัทราวดีได้หยิบยกประเด็นที่ใกล้ตัวคนที่บางครั้งอาจถูกหลงลืมไปในช่วงเวลาที่สังคมมีการเปลี่ยนแปลง อย่างเช่นเรื่องขโมยมะม่วงนี้

ซึ่งในช่วงปี 2539 ยังมีคนได้มีประสบการณ์เหล่านี้อยู่มากในชีวิตแม้แต่ผู้วิจัยเองซึ่งถ้ามาเป็นในปัจจุบันก็น่าที่จะต้องเปลี่ยนประเด็นเรื่อง เพราะสังคมสมัยใหม่ไม่นิยมปลูกมะม่วงหรือไม่มีพื้นที่มากเหมือนสมัยก่อน เรื่องนี้จึงถือเป็นประเด็นสะท้อนสังคมของภัทราวดีที่ถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์สำคัญอย่างหนึ่งนอกจากเรื่องร่ายพระไตรปิฎกที่มีลักษณะบทรำพึง “Soliloquy” ในผลงานของภัทราวดีก็มีเรื่อง อิเหนา จรกา Rock Opera ที่มีการดึงความรู้สึกของตัวละครแยกออกมาลักษณะเดียวกันนี้เพื่อบอกความรู้สึกของตัวละครให้ผู้ชมได้รับรู้ในขณะที่ตัวละครอื่นอยู่นิ่งบนเวทีเดียวกันเป็น บทรำพึง ที่ภัทราวดีทำให้รู้สึกว่าเป็น การสื่อสารเฉพาะ ผู้แสดงตัวละครตัวนั้นกับผู้ชมได้รู้กันเพียงสองฝ่าย (Two -way communication) ในขณะที่อีกฝ่ายที่เป็นกลุ่มอยู่บนเวทีกลับไม่รู้ไม่เห็นด้วย ทำให้ผู้ชม รู้สึกเป็นพวกเดียวกันกับตัวละครนั้น เช่น ในเรื่องอิเหนา-จรกา Rock Opera ในฉากที่อิเหนาพบจินตหราครั้งแรก แล้วทรุดตัวหงายหลังทำตาโต หายใจแรงแล้วร้องเป็นเพลงอุทานว่า “งามนักหนา ดั่งนางฟ้า”

แล้วกลิ้งม้วนตัววิ่งออกไปจากตรงที่นั่งเดิมไปอีกมุมของเวที ไปร้องเพลงต่อว่า “โอยจะผ่อนผันฉันใด” ซึ่งหมายถึงตัวเองถูกจับคู่อยู่แล้วกับบุษบาตั้งแต่เกิด แต่ตอนนี้ กำลังบอกคนดู ว่าทำอย่างไรจะได้ชิดสนิทสนม โดยในขณะร้องแล้วมีอาการดิ้นทุรนทุรายเหมือนเด็กอยากได้ของเล่นแล้วงอแงอยากได้อีก แต่ทุกตัวละครอยู่บนเวทีกลับมีอาการปกติเหมือนไม่เห็น นี่คือการใช้บทรำพึงในฉากใหญ่ที่เมื่ออิเหนาร้องจบก็กลับมานั่งเหมือนตอนก่อนหน้าเหมือนว่าไม่มีอะไรเกิดขึ้น

ภัทราวดีใช้บทรำพึงเป็นอีกหนึ่งกลวิธีในการเล่าบนรากฐานของความเป็นจริงโดยที่ไม่ยึดติดว่าจะต้องเป็นละครรูปแบบหนึ่งรูปแบบใดโดยเฉพาะ และประเด็นสำคัญก็คือเป็นการบอกให้ผู้ชมรู้ถึงนิสัยใจคอของตัวละครเพื่อให้เกิดความสมจริงที่มาจากธรรมชาติของวรรณกรรมได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ภัทราวดีเน้นการนำเสนอผลงานด้วยการตีความเพื่อความสมจริงที่มาจากธรรมชาติสอดคล้องกับระบบธรรมชาติของทฤษฎี เดอะเมดธอด

4.2.3 บทวิเคราะห์/วิธีการสร้างนาฏกรรมการแสดงตามหลักทฤษฎีเดอะเมดธอด

ก่อนเริ่มวิเคราะห์ผู้วิจัยขออธิบายถึงระบบ “ธรรมชาติ” ใน ทฤษฎี The Method ของ Stanislavski เพื่อเป็นกรอบในการวิเคราะห์วิธีในการแสดงที่ Stanislavski คิดค้นขึ้น เพื่อนักแสดงสามารถแสดงบทบาทที่ได้รับ ออกมาทางกายภาพเป็น วิธีแสดงออกกิริยาทางกายของมนุษย์ ซึ่งภัทราวดีเธียเตอร์ก็เป็น โรงละครที่แสดงออกทางกายภาพเช่นเดียวกัน “Physical Theatre”

ซึ่ง ธรรมชาติ ที่ใช้ในการละครของ The Method คือ ความมีเหตุ มีผล ของมนุษย์ ในขณะที่ภัทราวดีใช้การมีเหตุผลของมนุษย์กับการมีบุคลิกลักษณะและอุปนิสัยใจคอที่หมายรวมถึงการเต้นและลีลาการเคลื่อนไหวตามเหตุผลของวรรณกรรม ว่า “สาเหตุ” ก่อให้เกิด “เจตนา” (ความคิด) คือ ที่ส่งเข้าสู่ภายในตัวตนของมนุษย์ ทำให้เกิด “อารมณ์” ที่นำไปสู่ “ผล” ที่จะ “แสดงออก” (หรือไม่แสดงออก) ภายนอก ดังนั้นทุก ๆ อย่างที่มนุษย์แสดงออกทางกิริยาล้วนมีสาเหตุที่มาจาก “ธรรมชาติ” ที่มีอยู่แล้วบนโลกนี้ทั้งสิ้น ดั้งนั้น ผู้แสดงจึงไม่ควรหมกมุ่นที่จะมุ่งแต่ “บีบ” อารมณ์ เพียงเพื่อจะได้แสดงอารมณ์นั้นออกมา ให้ผู้ชมเห็นชัดเจน แต่ควรที่จะ “ทำความเข้าใจต่อสาเหตุ” และ ”เหตุผลที่แท้จริง” ของตัวละคร เพื่อที่จะสามารถแสดงบทบาทนั้นออกมา ในสถานการณ์นั้น ตามเหตุและผลที่ตัวละครนั้นมี (และพึงกระทำ)

มยุรี อิศรเสนา ได้ให้สัมภาษณ์ผู้วิจัยในเรื่องการให้ความสำคัญของ “ความเป็นธรรมชาติ” ในการแสดงของภัทราวดี ว่า ภัทราวดี เน้น “ความเป็นธรรมชาติ” ในการแสดงละครเป็นอย่างมาก โดยภัทราวดี โดยให้ความสำคัญกับการแสดงออก 3 ประการคือ

ทางวาจา “ภาษา” คือ บทพูด ต้องเป็นภาษาพูด ไม่ใช่ภาษาเขียน ดังนั้นบทจึงมักจะไม่ยาว แต่ถึงกระนั้น การพูด ร้อง น้ำเสียง สำเนียง คำควบกล้ำ ต้องมีความคมชัด ไม่เป็นภาษาวิบัติ

ทางกาย “ท่าทาง” คือ การแสดงออกทางกายภาพ ต้องแสดงจังหวะ หนักและเบา สมเหตุผล ตามความเป็นจริงในธรรมชาติ

ทางใจ “สายตา” คือ สื่อสะท้อนอารมณ์ จะต้องแสดงความรู้สึก ที่ออกมาจากภายในของตัวละครได้

ยกตัวอย่างเช่น ในการแสดงต้องมีความจริงจัง สมจริง อย่างในฉากสถานการณ์คับขันเมื่อตัวละครต้องตะโกนขอความช่วยเหลือ ด้วยการเปล่งคำว่า “ช่วยด้วย” นักแสดงก็จะต้องมีความรู้สึกว่าต้องการความช่วยเหลือจริง ๆ หรือในส่วนของภาษาพูด แม้กระทั่งในฉากหนึ่งของละครตลก ที่มีการเล่นคำ แบบสองแง่ สองง่าม ซึ่งมีการพูดรับส่งกันระหว่างตัวละคร ผู้แสดง ก็ต้องเน้นพูดให้ชัดเจน จริงจัง แต่ไม่เน้นจนเกินไป เช่น เมื่อตัวละครที่เป็นลูกจ้าง ชื่อ “หว่าง” เมื่อถูกตัวละครที่เป็นเจ้านาย เรียกชื่อ ผู้แสดงเป็นเจ้านาย ก็ต้องเน้นเรียกให้เสียงดังชัดเจน เพื่อให้ตัวลูกจ้างขานรับดังว่า “ขา” แต่ไม่ต้องลากเสียงเกินความเป็นจริง ประหนึ่งให้เป็นการร้องเรียกใช้งานตามปกติ แล้วปล่อยให้การเล่นคำตามบท เป็นตัวสร้างความขำขันเอง (มยุรี อิศรเสนา ณ อยุธยา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 มกราคม 2566)

สอดคล้องกับการให้สัมภาษณ์ของ อัจฉราพรรณ ไพบูลย์สุวรรณ ซึ่งเคยร่วมงานกับภัทราวดี ในฐานะ producer และผู้ช่วยผู้กำกับ ตลอดจนนักแสดง ในยุคทีภัทราวดี ทำหน้าที่เป็นผู้จัดละคร ทางไทยทีวีสีช่อง 3 ว่า ภัทราวดี เน้น “ความเป็นธรรมชาติ” ในการแสดง (อัจฉราพรรณ ไพบูลย์สุวรรณ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 17 มกราคม 2566)

ธนพงษ์ ผลาขจรศักดิ์ ซึ่งเป็นลูกศิษย์คนหนึ่ง ของภัทราวดี และเป็นผู้เคยร่วมทำงานด้านการแสดง ที่ภัทราวดีเธียเตอร์ ได้ให้ข้อมูลกับผู้วิจัยว่า ครั้งหนึ่ง ที่ภัทราวดีสอนการแสดงให้นักแสดงเพื่องานละครเรื่องหนึ่ง เมื่อถึงบทที่ตัวละครจะต้องแสดงความโกรธออกมา ปรากฏว่า ผู้แสดงบทนั้น แสดงออกมาด้วยการทำหน้านิ่วคิ้วขมวด ขบเขี้ยวเคี้ยวฟัน และหายใจฟึดฟาด เมื่อภัทราวดีเห็นดังนั้น จึงสั่งให้หยุดแสดง แล้วถามคำถามกับนักแสดงคนนั้นว่า ปกติตอนที่โกรธเวลาอยู่บ้านทำอย่างนี้หรือเปล่า นักแสดงตอบว่า ไม่ ภัทราวดี จึงบอกนักแสดงคนนั้นว่า ถ้าเช่นนั้น บนเวทีของฉันก็อย่าทำอย่างนี้ (ธนพงษ์ ผลาขจรศักดิ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 สิงหาคม 2564)

ดังนั้นความสมจริงที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์จึงสำคัญไม่แพ้ความสมจริงที่มาจากธรรมชาติของวรรณกรรม ต้องนำมาใช้ให้ได้อย่างสอดคล้องที่ทำให้เกิดความกลมกลืน (Harmony) ซึ่งจะต้องสังเกตและจดจำสิ่งเหล่านี้ที่มีอยู่รอบตัวไปปรับใช้ ทั้งในการสร้างและการแสดง

สำหรับนาฏกรรมการแสดงของภัทราวดีนั้น ในระดับแนวคิดมีการตีความธรรมชาติอยู่สองลักษณะ คือ “ธรรมชาติของมนุษย์” (ในสังคมไทย) และ “ธรรมชาติของวรรณกรรม” (วิชาไทย) ซึ่งเมื่อนำการตีความธรรมชาติทั้งสองลักษณะนี้มารวมกันแล้ว ก็จะได้มาซึ่งแนวคิดที่เป็น “รากไทย” และเมื่อนำรากไทยมาสร้างสรรค์ผสมผสานด้วยเทคนิคนาฏยศิลป์สากลในสาขาต่าง ๆ แล้ว ก็จะออกมาเป็นผลงาน ที่แปลกตาแตกต่างไปจากเดิมสร้างความน่าสนใจ ซึ่งเมื่อนาฏกรรมการแสดงชิ้นนั้น มีความงามทั้งทางภาษา ดนตรี เพลง การขับร้อง การรำระบำเต้น ที่รวมอยู่ในรากไทยนี้ ก็จะยิ่งทำให้ “รากไทย” ที่มีความเป็นเอกลักษณ์ที่ชัดเจนอยู่แล้วโดดเด่นยิ่งขึ้นเพราะเป็นความแตกต่างที่นำมาผสมผสานแต่ยังคงความกลมกลืน เปรียบรากไทย เป็นแก่น แล้วทุกอย่างที่สร้างสรรค์เป็นเปลือกหุ้ม หรือเป็นตู้โชว์ (Showcase) สมัยใหม่ที่มีรากไทยภายในนั้นนับเป็นชิ้นงานอันโดดเด่นวางอยู่ท่ามกลางเปลือกที่มีสีสันเหล่านั้น ซึ่งเป็นการแนะนำรากไทยสู่สากลแต่ในทางกลับกันก็เป็นการนำสากลมาสู่รากไทยและยังเป็นต้นแบบ (role model) ให้กับผู้สนใจต่อไป

ซึ่งผู้วิจัยนำเอาแนวคิดนี้มาวิเคราะห์ควบคู่กับการใช้ทฤษฎีทั้งโพเอติกาและเดอะเมดธอด ในการวิเคราะห์การแสดงเพื่อให้เห็นกระบวนการหรือขั้นตอนความคิดที่ชัดเจนในการสร้างการแสดงของภัทราวดีในเดอะเมดธอดตามหัวข้อมีดังต่อไปนี้

1) The Magic “IF”

ซึ่ง If แปลได้ว่า “ถ้า” โดยผู้แสดงจะต้อง “สมมุติ” ตนว่า ถ้าเขาเป็นตัวละครที่เขาแสดง และอยู่ในสถานการณ์ที่ถูกกำหนดขึ้นนั้น เขาจะแสดงออกมาเช่นไร

สำหรับภัทราวดีแล้วผู้วิจัยพบว่า “The Magic If” ไม่ได้จำกัดแค่ การสมมุติตนว่าถ้าเป็นตัวละครนั้น จะต้องแสดงออกมาอย่างไรเท่านั้น แต่ได้ ขยาย “ถ้า” (If) นี้ออกไปเป็นอีกสาม if’s

- If ของผู้กำกับ เพื่อใช้ในการกำกับการแสดง นั่นคือ ในฐานะผู้กำกับที่ต้องมีจินตนาการ และทำอย่างไรให้การดำเนินเรื่องของตนมีองค์ประกอบที่ต้องการเพื่อทำให้ภาพรวมไปให้ถึงจินตนาการและทำให้เกิดรูปธรรมในความสมจริงให้มากที่สุด

- Ifของผู้แสดงแสดงในฐานะผู้กำกับก็ต้องบอกผู้แสดงได้ว่าสิ่งที่ตนต้องการทำอย่างไรแก้ปัญหาให้ผู้แสดงได้จึงเป็นการสอนในฐานะเป็นผู้แสดงว่าต้องทำอย่างไร และกลายเป็นครูสอนการแสดงไปด้วย คือการบอกได้ว่าต้องการแบบไหนและทำให้ดูได้ว่าทำอย่างไรในฐานะผู้กำกับ

- If ของผู้ชม คือดูในกระบวนการสุดท้ายของการแสดง ในฐานะผู้ชมที่ไม่เคยดูแล้วนำกลับไปแก้ไขปรับปรุงที่จุดเริ่มต้นกระบวนคือการกำกับ

โดยสามารถอธิบายในการสร้างดังนี้

a) “The Magic IF ของผู้กำกับ” ภัทราวดีจะสมมุติตนว่า “ถ้าฉันจะเล่าเรื่อง ฉันจะเล่าอย่างไร” (If I am a storyteller, how do I convey?) จะมีความแตกต่าง (something different) จากการเล่าเรื่องในวรรณกรรม หรือบทละครต้นฉบับ อย่าง บทละครของกรมศิลปากร หรือไม่ ด้วยเหตุนี้ ภัทราวดี จึงใช้การ “เน้นประเด็น” ของเรื่อง ซึ่งถือว่าเป็นการ “ตีความบทละคร” ไปในตัว อันเป็นตัวสร้างผลกระทบอย่างมีประสิทธิภาพ ต่อการนำเสนอการแสดงนาฏกรรมละครของภัทราวดี โดย ภัทราวดีจะ focus (มุ่งเน้น) เล่าเรื่อง ให้เป็นไปตามประเด็น ที่ตนกำหนด และตีความ เป็นหลัก โดยจะไม่เล่าเรื่อง ซ้ำตามกระบวนการแสดงแบบจารีต (ไทย) เดิมที่มีอยู่ก่อนหน้า อย่างที่กรมศิลปากรยังคงอนุรักษ์รูปแบบการแสดงเอาไว้ ด้วยเหตุนี้ จึงทำให้ “การจับเรื่อง” ในการนำเสนอการแสดงของภัทราวดี มีความกระชับ แตกต่างจากการแสดงจารีต นอกจากนี้ประเด็นที่ภัทราวีนำเสนอนั้น ยังสอดแทรกไว้ด้วยแนวคิด คติธรรม ซึ่งสะท้อนสังคม ตลอดจนอำนวยให้การสร้างการแสดงในแต่ละฉาก มีกรอบเรื่องที่ชัดเจนเชื่อมโยงกันตลอดการแสดง

b) “The Magic If ของนักแสดง” สำหรับภัทราวดีแล้ว ในที่นี้ คือกระบวนการทำ “first reading” (การอ่านบทครั้งแรก) เพื่อให้สักแสดง สามารถทำความเข้าใจกับตัวละครในเบื้องต้น ว่าตัวละครตัวนั้น มีพื้นฐานชีวิตอย่างไร (“Who you are and where are you from?”) อยู่ในบริบท (context) ท่ามกลางเหตุการณ์ (incident) และมีสถานการณ์ (situation) เป็นอย่างไร มีอารมณ์เป็นอย่างไร นำไปสู่การกระทำ (action) อย่างไร และสุดท้าย มีจุดจบอย่างไร โดยภัทราวดีจะให้นักแสดงทุกคนมานั่งล้อมวงอ่านบท โดยมีภัทราวดี ในฐานะผู้กำกับ/ ครูสอนการแสดง นำเสนอแนวทางในการแสดงของตัวละครแต่ละตัว ตามที่ภัทราวดีตีความเองมาก่อนหน้านี้แล้วให้ผู้แสดงรับฟัง จากนั้นจึงให้นักแสดงตีความตัวละครเองในเบื้องต้น แล้วจึงพูดถกกัน ให้นักแสดงแต่ละคนเสนอความคิดเห็น เกี่ยวกับตัวละคร ตามประสบการณ์ของตนเอง ที่อาจจะนำมาเทียบเคียงได้ เช่น เคยอยู่ในสถานการณ์เดียวกันกับตัวละคร หรือเคยพบบุคคลที่มีลักษณะคล้ายตัวละครนั้น เป็นต้น เพื่อนำมาใช้เป็นวัตถุดิบนำเข้า (input) ในการแสดงของนักแสดง

c) “The Magic If ของ ผู้ชม” ในส่วนนี้ ภัทราวดีถามกับตนเองว่า If I were the audience (What will I want to see?)” ซึ่งแปลว่า “ถ้าฉันเป็นคนดู (แล้วฉันจะอยากดูอะไร)” ซึ่งความยากในขั้นตอนนี้คือ ภัทราวดีจะต้องสมมุติตัวเองด้วยว่า หลังจากที่จับประเด็นที่อยากเล่าแล้ว และมีการตีความตัวละครกับนักแสดงแล้ว ภัทราวดี จะต้องสมมุติตน ให้เป็นคนดูซึ่งไม่เคยได้รับรู้ถึงเรื่องราวที่จะแสดง ตลอดจน ประเด็นของเรื่อง ที่ภัทราวดีต้องการจะเล่าผ่านนาฏกรรมที่จะจัดแสดงชุดนั้น ๆ มาก่อน อีกทั้งยังต้อง คำนึงถึงห้วงเวลา อันหมายถึงยุคสมัยของคนดู ที่จัดการแสดงชุดนั้น ๆ (ไม่ใช่ยุคสมัยสมมุติในเนื้อเรื่อง) ด้วย โดยการแสดงที่ผู้ชมจะได้รับชม จะต้องสามารถสัมฤทธิผล ในการส่งสารที่ภัทราวดีสามารถจะเล่าไปถึงได้ “อย่างเป็นธรรมชาติ” ในขณะเดียวกัน ก็ยังต้องเป็น “บางสิ่งที่แตกต่าง บางอย่างที่ไม่เหมือนใคร” หรือ “Something Different” ที่มีความ “Wow” หรือ “spectacular” (ตื่นตาตื่นใจ) ที่ไม่เคยเกิดหรือซ้ำรูปแบบกับงานใคร รวมทั้งงานก่อนหน้าของตัวเอง ในประเทศไทย อีกด้วย

ยกตัวอย่างเช่น ในการแสดงชุด “จินตกรรมรามเกียรติ์ / โขนรวมพลังหารสอง เรื่องรามเกียรติ์ ตอน ศึกสหัสสเดชะ” ในขณะที่การแสดงชุด “สงครามสามอสุรา” (จรัญ พูลลาภ, 2564การสื่อสารส่วนบุคคล วันที่ 11 กรกฎาคม พ.ศ.2565) ของกรมศิลปากร เน้นการนำเสนอ ความเจ้ายศเจ้าอย่างของสหัสสเดชะ The Magic If ของภัทราวดี ในฐานะผู้กำกับการแสดง กลับต้องการเน้น ประเด็น “๓ นางมณโฑนั่งเศร้า” ด้วยต้องการเล่า ถึงความสูญเสียของ “นางมณโฑ” ผู้เป็นแม่ซึ่งเป็นตัวละครเอกในการแสดงตอนนี้ ที่ต้องสูญเสีย “อินทรชิต” ลูกผู้เป็นดั่งดวงใจ ไปในการรบ จากความใจร้ายของทศกัณฐ์ สามีของตน ที่ส่งลูกตัวเองไปตายในสงคราม อันเป็นการแสดง เหตุ และ ผล ตอบโจทย์ ว่า เหตุใด นางมณโฑจึงต้องนั่งเศร้า กระทั่งเป็นเหตุให้สหัสสเดชะ ผู้เป็นสหายของทศกัณฐ์เข้าใจผิด ว่าไม่ยินดีกับการมาช่วยทำสงครามของตน แสดงความใจน้อย เจ้ายศเจ้าอย่างออกมา อย่างไม่สมความเป็นยักษ์ใหญ่ ซึ่งเป็นประเด็นที่แตกต่างจากการแสดงโขนแบบจารีต ของกรมศิลปากร

ดังนั้นในส่วนของ The Magic If ในฐานะนักแสดง ภัทราวดีจึงกำหนดแนวทางในการแสดงให้ พัชรา บัวทอง นาฏยศิลปินของกรมศิลปากร ผู้แสดงเป็นนางมณโฑ ถ่ายทอดอารมณ์ความเสียใจ ด้วยการร้องไห้อย่างมนุษย์ที่สูญเสียลูกตลอดช่วง ซึ่งแตกต่างจากการแสดงแบบเดิมแต่ยังคงความงดงามของท่าทางการตีบทและรำของนางละครรำแบบโขน ซึ่งเป็นจารีตซึ่งการแสดงแต่เดิมจะเน้นกระบวนรำของตัวละครที่เป็นการรำเฉพาะหน้าบทที่พากย์เจรจา ที่สามารถตีสีหน้าได้เพียงน้อยนิด และเมื่อจบหรือหมดบทหมดฉากก็เปลี่ยนไปไม่มีอารมณ์ต่อเนื่อง ในขณะที่ ภัทราวดีนำเสนอรูปแบบการแสดงโขนผสมผสานกับละครแบบตะวันตกที่เน้นการเล่าเรื่องเพื่อสื่ออารมณ์ของตัวละครที่ต่อเนื่องและเป็นเหตุที่ส่งถึงเหตุการณ์อื่น ๆ อันเป็นผลที่ตามมา

ด้วยประเด็นการเล่าเรื่อง และการแสดงเช่นนี้ จึงทำให้ภัทราวดี สามารถตอบโจทย์ The Magic If ของผู้ชม ว่าสามารถได้รับชม การแสดงที่อิงจารีตโขน ในมิติใหม่ ที่เห็นความเป็น

ธรรมชาติของตัวละคร อย่างนางมณโฑ และแม้กระทั่งตัวละครตัวอื่น ที่สวมหัวโขน สามารถเข้าใจที่มาที่ไป ของเหตุการณ์ในเนื้อเรื่อง แม้กระทั่งเข้าใจคติธรรม เรื่อง อัตตาและทิฐิของมนุษย์ ที่นำไปสู่การสูญเสีย โดยมีสตรีคนหนึ่ง เป็นผู้ได้รับผลกระทบโดยตรง

ในฐานะผู้ชม ซึ่งผู้วิจัยขอยกตัวอย่างเรื่อง โขนหารสอง สหัสสเดชะที่ภัทราวดีในฐานะผู้ชมตอนหนึ่งที่มองหาจุดเชื่อมโยงตัวโขนกับตัวหุ่นเชิดให้ผู้ชมเข้าใจจึงมีการใช้หุ่นเชิดทาบกับจอแทนตัวโขนที่มีคนเป็นตัวแสดง ในบางฉาก เช่น ฉากรบ ฉากแปลงร่างของหนุมาน ฉากแผลงศร ซึ่งจากการชมในครั้งแรก ประสบปัญหา เพราะไม่รู้ว่าหุ่นตัวไหนเป็นตัวโขนอะไร จึงต้องมีการปรับให้เพิ่มการแนะนำตัวหุ่นทาบกับตัวโขนที่เป็นคนแสดงก่อนเป็นอันดับแรกเพื่อแนะนำผู้ชม

ภาพที่ 65 : ภาพบันทึกการแสดงเทคนิคหุ่นเชิด ใน จินตกรรมรามเกียรติ์ (2540)

ที่มา: https://youtu.be/HlDjzanGER8

2) Given circumstances

หมายถึง การแสดงเหตุการณ์ และเงื่อนไขของสถานการณ์ ที่ปรากฏอยู่ในเนื้อเรื่อง เพื่อบอกเรื่องราวซึ่งผู้แสดงจะต้องเข้าใจ เพื่อที่จะได้นำเสนอการแสดงได้สมบทบาทของตัวละครที่ตกอยู่ในสถานการณ์นั้น

ทั้งนี้ เพื่อให้นักแสดงทำความเข้าใจกับสถานการณ์ของตัวละครได้มากขึ้น ภัทราวดีก็จะชี้นำหรือให้อิสระแก่นักแสดง ในการนำสถานการณ์ของตัวละครที่ได้รับ ไปเชื่อมโยงกับสถานการณ์ หรือเหตุการณ์ที่ตนเคยผ่าน หรือมีประสบการณ์ร่วมกับมาก่อน

Given Circumstances นี้ มีความสำคัญในการสร้างนาฏกรรมการแสดงของภัทราวดีเป็นอย่างมาก ยกตัวอย่างเช่น ในการแสดง“จินตกรรมรามเกียรติ์ / โขนรวมพลังหารสองเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ศึกสหัสสเดชะ” นั้น หากดำเนินการแสดง ไปตามจารีตของการแสดงโขน ซึ่งจะต้องเริ่มจากฉาก “นั่งเมือง” ของ ท้าวสหัสสเดชะ หรือ ทศกัณฐ์ ปรารภถึงสงคราม อันเป็นสถานการณ์ซึ่งเกิดขึ้นหลังจากที่สูญเสีย อินทรชิต ผู้เป็นลูกชายในการรบไปแล้ว ก็จะไม่สามารถทำให้คนดู ตลอดจนนักแสดง เชื่อถึงความสูญเสียของตัวละครอย่างมณโฑ และที่มาที่ไปของ การน้อยใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หยิ่งในยศศักดิ์ของสหัสสเดชะได้ ดังนั้น ภัทราวดี จึงต้องวางกรอบเรื่องใหม่ โดยให้กรอบแรกย้อนกลับไปเล่าเรื่องสถานการณ์สงคราม การบาดเจ็บ การถกเถียงดื้อรั้นของทศกัณฐ์ไปถึงการตายของอินทรชิต ผู้เป็นลูกของนางมณโฑเสียก่อนในตอนต้นของการแสดง เพื่อให้ทั้งผู้แสดงเป็นตัวละครทุกตัว และคนดูเข้าใจถึงพัฒนาการของตัวละคร ตามสถานการณ์ที่เปลี่ยนไปก่อนเข้ากรอบเรื่องของศึกสหัสสเดชะ อันเป็นการสร้างความสมเหตุ สมผล ต่อการแสดงออกของตัวละครแต่ละตัว และเนื้อเรื่องที่ดำเนินไปให้มีความสมจริง (Scenography) ที่สำคัญคือการสร้างเหตุการณ์ที่มนุษย์ทำไม่ได้เช่นในฉากรบของอินทรชิตที่ต้องถูกศรพระลักษณ์ กระทั่งเศียรขาดต้องมีองคตเอาพานมารองรับ หรือฉากยกรบต้องใช้คนจำนวนมาก ซึ่งการใช้หุ่นเชิดที่เป็นสีทาบจอแบบการเชิดหุ่นวัดขนอนกับหนังตะลุงผสมการเชิดแบบหุ่นกระบอกญี่ปุ่นเป็นการแสดงที่ส่งให้ถึงจินตนาการถึงผู้ชมได้ร่วมในเหตุการณ์พร้อมนางมณโฑ

ภาพที่ 66 : ภาพบันทึกการแสดงเทคนิคหุ่นเชิด ใน จินตกรรมรามเกียรติ์ (2540)

ที่มา: https://youtu.be/HlDjzanGER8

CHULALONGKORN UNIVERSITY

3) Imagination

นอกจากความเข้าใจในเหตุการณ์เรื่องราวแล้ว ผู้แสดงจะต้องมีจินตนาการอย่างมาก ในการสร้างความสมจริงเพื่อให้ผู้ชมได้สร้างจินตนาการร่วมกันกับที่กำลังแสดงอยู่ ด้วยประสบการณ์ที่ได้เป็นผู้เรียนรู้มาก เห็นมาก ทดลองมาก และปฏิบัติมามาก ในฐานะนักแสดง ผู้กำกับครูสอนการแสดง ผู้อำนวยการสร้างการแสดง ตลอดจนเป็นเจ้าของโรงละคร ภัทราวดีจึงเป็นผู้ที่จินตนาการ (imagination) ที่สามารถนำเสนอการแสดงให้เกิดความสมจริง ตามจินตนาการที่ตนเองมีผ่านการใช้เทคนิคต่าง ๆ ในการแสดงได้ ทั้งเทคนิคในด้านการแสดง ทั้งละคร และการเต้นรำ และเทคนิคในด้านองค์ประกอบของการแสดง เช่น ฉาก แสง สี เสียง สำหรับในส่วนของการแสดงนั้น ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นว่า ภัทราวดีเน้นความเป็น “ธรรมชาติ” ของมนุษย์และธรรมชาติมาจากวรรณกรรมเป็นหัวใจสำคัญ ในการแสดง อย่างมีเหตุ มีผล ดังนั้น นักแสดงของภัทราวดี จึงถ่ายทอดการแสดงออกมา อย่างปุถุชน ที่มีชีวิต และตัวตนจริง แม้ว่า ตัวละครที่แสดง จะมีหรือไม่มีตัวตนจริงใน

วรรณกรรมอิงประวัติศาสตร์ อย่างในเรื่อง “อิเหนา” “เงาะป่า” หรือ “พระลอ” เป็นตัวละครในนิทานหรือเทพนิยาย อย่างเรื่อง “สิงหไกรภพ” “ไกรทอง” “พจมาร” หรือเป็นตัวละครที่สร้างขึ้น อย่าง “ทิ้งจักรมารักกันเถิด” หรือ “บทละครครูเฒ่า” หรือเป็นตัวละครเชิงสัญลักษณ์ และสัญญะ อย่าง “ร่ายพระไตรปิฎก” ทั้งสองภาค ก็ตาม ยกตัวอย่างเช่น ในการแสดงชุด “จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอน ศึกสหัสสเดชะ/ โขนรวมพลังหารสอง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกสหัสสเดชะ” ซึ่งตัวละครเกือบทุกตัวสวมหัวโขน ประหนึ่ง คนที่ไม่ได้อยู่ในโลกนี้ ภัทราวดี ก็กำกับให้ ผู้แสดง เน้นการถ่ายทอดอารมณ์ของตัวละคร ในขณะที่ยังเน้นกระบวนท่ารำที่งดงาม เห็นพัชรา บัวทอง ผู้ซึ่งแสดงเป็นนางมณโฑ ร้องไห้ น้ำตาไหล จนสีที่เขียนขอบตา (Mascara) ไหลเป็นทาง ทำให้ผู้ชม ไม่ต้องจินตนาการมาก ถึงอารมณ์ความรู้สึกเศร้าโศกของตัวละคร อันเป็นไปตามภาพในจินตนาการของภัทราวดี

นอกจากนี้ ภัทราวดียังใช้เทคนิคในการแสดงบนเวที Technical stage หลายเทคนิค เช่น ในการแสดงเรื่องเดียวกันนี้ ภัทราวดีใช้หุ่นเงา และฉากหนังตะลุง ในการเล่าเรื่องการรบแทนนักแสดงตัวประกอบ ที่การแสดงแบบจารีตต้องใช้เป็นจำนวนมาก และแสดงการตายของอินทรชิต บนเวที ซึ่งในการแสดงแบบจารีตไม่สามารถทำได้เพราะติดเรื่องความเชื่อด้านโชคลาง ตลอดจนเป็นการย่นย่อเวลาในการเล่าสถานการณ์ ให้กระชับรวดเร็ว ซึ่งเทคนิคการใช้หนังตะลุงในการเล่าเรื่องนี้ ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า ภัทราวดีได้รับแรงบันดาลใจ มาจากฉากการรบ ในบัลเล่ต์เรื่องมโนห์รา ที่เคยได้รับชมในวัยเยาว์ แล้วยังคงจดจำมาใช้นั่นเอง ซึ่งต่อมา ในการแสดงของภัทราวดีก็มีการพัฒนาด้านการฉายภาพ โดยใช้เทคนิค Projector mapping ฉายลวดลายสีเขียว ลงไปบนเวที เพื่อแสดงฉากใต้น้ำ ในการแสดงเรื่อง “ลิเกพันธุ์ใหม่ แสงและลวดลายเปลวไฟ ฉายผ่าน Video mapping ทาบลงไปเวที เพื่อสื่อถึงสงครามในเรื่อง “ร รัก ล ลิลิต ลิลิต พระลอ”

ภาพที่ 67 : การใช้เทคนิค Video mapping ในลิเกพันธุ์ใหม่ ชาละวัน (2549)

ที่มา: ห้องสมุดวิกหัวหิน

นอกจากนี้พบว่าข้อห้ามอย่างหนึ่ง สำหรับการเล่าเรื่องตามจินตนาการในละครของภัทราวดีคือ ภัทราวดีจะไม่ใช้ไฟ follow ส่องไปยังตัวละครเด็ดขาด เพราะ ภัทราวดี เห็นว่า ไฟ

follow ไม่เล่าเรื่อง และไม่ส่งเสริมตัวละคร ไม่ว่าจะเป็น การแสดงอารมณ์ บุคลิก ของตัวละคร ตลอดจน สถานการณ์/ เวลา (time) และ สถานที่ (space) ตามเนื้อเรื่องที่กำลังแสดง และเหมาะสำหรับการใช้ส่องศิลปิน ในการแสดงมหกรรมดนตรีอย่างเช่นงานคอนเสิร์ต มากกว่า

4) Concentration of attention

การสร้างสมาธิก่อนการแสดงเพื่อไม่ให้ฟุ้งซ่าน ไม่วอกแวกจดจ่ออยู่กับบท และตัวละครที่กำลังแสดงเข้าสู่ภวังค์ และเป็นหนึ่งเดียวกับตัวละคร

การสร้างสมาธิก่อนการแสดงของภัทราวดีนั้น เริ่มตั้งแต่ในขั้นตอนการซ้อมการแสดงแล้ว โดยนักแสดงทุกคนจะต้องดำรงตนให้อยู่กับบทละครตั้งแต่เริ่มซ้อม ไม่พูดเล่น และคุยอะไรนอกเรื่อง นอกจากเรื่องของการแสดง ซึ่งมีการซ้อม blogging

ก่อนการแสดงจริง ทุกคนต้องมาซ้อม และเช็คเสียง แสง blogging บนเวที หรืออาจจะมีการซ้อมเป็นฉาก เพื่อความแม่นยำในการแสดงบนเวที ทำการอุ่นเครื่องให้ในร่างกาย (warmup) ยืดเส้นยืดสาย (stretching) ตลอดจน ทำสมาธิ (meditation) และฝึกฝนการหายใจ (Breathing exercise) ที่จะนำไปใช้กำหนด queue ในการแสดง โดยแบ่งคิวในการหายใจ เป็นหน่วย ๆ (unit by unit) ตามการเคลื่อนไหว (movement) และกิริยา (action) ของตัวละคร เพื่อเตรียมทั้งร่ายกาย และสติให้เกิดการจดจ่อกับบท ตัวละคร และการแสดงทั้งในส่วนของตนเอง การแสดงร่วมกับผู้อื่น และการแสดงทั้งหมดในองค์รวม

นอกจากนี้ ในระหว่างการแสดง ภัทราวดียังเน้น ให้นักแสดงทุกคน ยังคง "ดำรงความเป็นตัวละคร" (In chracter) ทั้งด้านหน้า ด้านหลัง และรอบฉาก (Surrounding of front and back of house) อันหมายถึง "การตระหนักของนักแสดงต่อวงจรในการแสดง" (Performers' Awareness of Circulation of Performance) โดยที่ภัทราวดีกำหนดให้ นักแสดงทุกคน ไม่ว่าจะอยู่หน้าฉาก หรือรอเข้าฉากอยู่หลังฉาก จะต้องมีความตระหนักถึงเนื้อเรื่องที่กำลังดำเนินไปด้วยกันทั้งหมดตลอดเวลา เพื่อไม่ให้หลุด focus (การจดจ่อ) ออกจากเรื่องที่กำลังแสดงอยู่ อีกทั้งยังดำรงความเชื่อมต่อ (Contact) ระหว่างกัน ผ่าน ภาษาพูด (Language) ภาษากาย (Body language) รูปแบบการเคลื่อนไหว (Body movements style) การสื่อความหมายด้วยสายตา (Eye contact)

5) Truth and Belief

ความจริงและความเชื่อ ต้องเข้าใจให้ชัดเจนว่าความจริงขณะแสดงละครไม่ใช่ความจริงในธรรมชาติเป็นเพียงความจริงที่จำลองขึ้น (virtual reality) ดังนั้นผู้แสดงต้องระวังถ้าจริงมากไปก็อาจจะ ควบคุมไม่ได้ทำให้เกิดอันตรายขึ้นในการแสดงได้ เช่น การแสดงบททำร้ายร่างกายกันแต่เกิดการแสดงผิดคิว ทำให้เป็นการทำร้ายร่างกายกันจริง เป็นต้น

ภัทราวดี นิยามละครของภัทราวดีเธียเตอร์ ว่าเป็น "Physical Theatre" หรือคณะละครที่เน้นการใช้ร่างกายของนักแสดง ในการนำเสนอการแสดงเป็นหลัก ดังนั้นภัทราวดี จึง

นำเอา “เทคนิค Contact” ซึ่งเป็นชื่อเทคนิคเฉพาะที่ใช้สำหรับการแสดงด้านกายภาพ (body contact technique) มาให้นักแสดง ฝึกฝน และใช้ สื่อสารเป็นภาษากายา (body language) ทั้งประเภทที่มีการออกแบบเอาไว้ก่อน (choreographed body contact) และ การสัมผัสแบบลื่นไหลไปตามจินตนาการของผู้แสดง (Contact Improvisation) แบบ Steve Paxton/ Jose Lemon มาใช้ เพื่อให้เกิดความสมจริงโดยไม่บาดเจ็บ ในขณะเดียวกัน ก็ยังคงสื่อถึงความหมายที่นักแสดงต้องการแสดงความมุ่งหมายของตัวละคร ให้ผู้ชมเชื่อได้อย่างชัดเจน ยกตัวอย่างเช่น ในละครเรื่อง “เงาะป่า” ฉาก ซมพลาต่อสู้กับเสือและฆ่าเสือตาย ภัทราวดีก็ให้ มานพ มีจำรัส นักแสดงซึ่งรับบท ซมพลา แสดงการเคลื่อนไหวแทนทั้งตัวซมพลา และเสือโดยแสดงให้เห็นเสือที่กำลังถูกพิษ “อีโป๊ะ” (ยางน่อง) ของซมพลาจนทุรนทุรายก่อนตายแทนที่จะใช้ผู้แสดงเป็นเสือมาต่อสู้กัน ทั้งนี้เพื่อช่วยให้ผู้ชมเห็นภาพและเชื่อในการแสดงมากยิ่งขึ้น ภัทราวดีจึงให้ใช้ไฟกระพริบสองดวง แทนดวงตาของเสือส่องมายังคนดู อันเป็นเทคนิคทางทัศนศิลป์เชิงสัญลักษณ์ (Symbolic visual arts)

ภาพที่ 68 : ภาพการแสดงการใช้ไฟกระพริบสองดวงแทนดวงตาของเสือ จาก เงาะป่า (2539)

ที่มา: https://youtu.be/k8QLqeLikJY

CHULALONGKORN UNIVERSITY

6) Communion

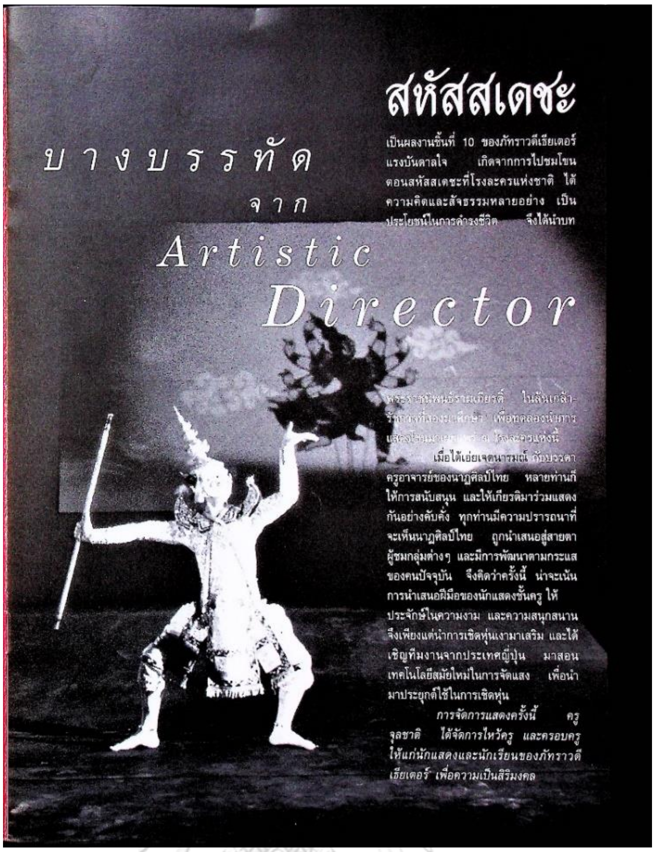
หมายถึงการที่นักแสดง สามารถสื่อสารกับผู้อื่น ซึ่งในที่นี้ หมายถึงคนดู จะต้องรู้เรื่องภาวะ (status) และรสวัฒนธรรม (cultural taste) เพื่อให้ได้รู้ว่า จะใช้กลวิธีอะไรในการสื่อสารความในใจความรู้สึกของตัวละครอย่างแนบเนียนแทนการบอกคนดูตรงตรง ซึ่งจะทำให้มายาการของละครหมดไป ดังตัวอย่างจาก ฉากการใช้รูปดอกบัวบาน ฉายทาบลงไปบนผ้ามุ้งที่คลุมเตียงพระลอและพระเพื่อนพระแพงในฉากโยกเยื้องอัศจรรย์ ในเทคนิค Projection Mapping เพื่อสื่อความหมายการเสพสม ระหว่าง พระลอ พระเพื่อน และพระแพง ในการแสดงเรื่อง “ร รัก ล ลิลิต ลิลิต พระลอ” ที่สื่อถึงจุดสูงสุดทางอารมณ์การมีเพศสัมพันธ์

ภาพที่ 69 : ภาพการแสดงฉากโยกเยื้องอัศจรรย์ จาก ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ (2552)

ที่มา: https://youtu.be/uxCZt36T8dI

สืบเนื่องจากในข้อ Concentration of Attention ซึ่งได้กล่าวถึง "การดำรงความเป็นตัวละคร" (In chracter) ทั้งด้านหน้า ด้านหลัง และรอบฉาก ซึ่งภัทราวดีกำหนดให้ นักแสดงทุกคน ไม่ว่าจะอยู่หน้าฉาก หรือรอเข้าฉากอยู่หลังฉาก ตระหนักถึงเนื้อเรื่องที่กำลังดำเนินไปด้วยกันตลอดเวลา เพื่อไม่ให้หลุด Focus (การจดจ่อ) ออกจากเรื่องที่กำลังแสดงอยู่ ด้วยเหตุนี้ จึงทำให้ในการแสดงนาฏกรรมที่ภัทราวดีสร้างนั้น นักแสดงจะต้องรู้คิวของตนเองที่จะเข้าสู่หน้าฉาก โดยที่ไม่ต้องมี เจ้าหน้าที่หลังเวที คอยบอกคิว เรียกเข้าฉาก (Enter the scene) เนื่องจากนักแสดง กำลังสวมบทบาทตัวละคร ที่อยู่ในการแสดงตลอดเวลาอยู่แล้ว ไม่ว่าจะอยู่หน้าฉาก หรือหลังฉาก ดังนั้นในการแสดงนาฏกรรมของภัทราวดี Circulation (วงจร) ในการแสดง สอดคล้องกับที่ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง พูดถึงนั้น จึงหมายถึง "การเชื่อม" คิวในการแสดง ด้วยการแสดง อย่างไร้รอยต่อ (Seamless) เพื่อไม่ให้การสื่อสารกับคนดูสะดุด อันเป็นลักษณะสำคัญในการสื่อสารของภัทราวดี

นอกจากนี้ เครื่องมือในการสื่อสารถึงเนื้อเรื่อง และประเด็นที่ภัทราวดีต้องการนำเสนอให้การแสดงอีกเครื่องมือหนึ่ง ได้แก่ สื่อสิ่งพิมพ์ เช่น โปสเตอร์ และสูจิบัตร อันเป็นการปูพื้นเรื่อง ให้คนดูทราบก่อนชมละคร โดยทำหน้าที่เป็นบทนำ (Prologue) ในการ "เกริ่นเรื่อง" อธิบายถึงที่มาที่ไปในการสร้างนาฏกรรมชิ้นนั้น ๆ ซึ่งภัทราวดี มักเขียนไว้ในหัวข้อ "บางบรรทัด" ในสูจิบัตร



ภาพที่ 70 : “บางบรรทัด จาก Artistic Director” จากสูจิบัตรจินตกรรมรามเกียรติ์ (2540)

ที่มา: ห้องสมุดวิกหัวหิน

7) Adaptation

การรู้จัก “ปรับเปลี่ยน” การแสดงให้เหมาะสมกับผู้ชมว่า ในขณะนั้น เป็นใคร อายุเท่าไหร่ สังคมเป็นอย่างไร เพื่อให้การแสดงสดใหม่ทุกครั้ง เป็นการสร้างความประทับใจให้กับผู้ชม

ทั้งนี้ในการตัดสินใจ แทรกสิ่งที่คาดว่าจะเป็นที่ถูกใจต่อคนดู กลุ่มต่าง ๆ นั้น ภัทราวดีจะต้องทำการศึกษา (Research) และวิเคราะห์แนวโน้มความนิยมของสังคม (Social Trend Analysis) ก่อนที่จะตัดสินใจนำมาใช้ทุกครั้ง เช่น ในการแสดงชุด “อิเหนา - จรกา Rock Opera” เมื่ออิเหนา ส่งเครื่องราชบรรณาการมาถวายพระบิดา และพระมารดาของ จินตหรา ในฉากนี้ภัทราวดี ให้ทำเป็น ยกทรงสตรีรูปกรวย (Cone bra) สีทอง อย่างที่ Madonna นักร้องชื่อดังของโลก ในขณะนั้นสวมในการแสดงคอนเสิร์ต จากการออกแบบของ Jean Paul Gaultier โดยเรียกว่า “ฉลองพระถันชั้นใน” อันเป็น gimmick (เกร็ดเล็กเกร็ดน้อย) ในการแสดง ที่ประทับใจต่อผู้ชมในช่วงเวลานั้นซึ่งในความเป็นจริงนี่คือการที่ภัทราวดีใช้เรื่องราวในสังคมที่คนรู้จักที่ถือเป็นจุดร่วมที่เชื่อมโยงความรู้สึกของผู้ชมกับเรื่องราวการแสดงและยังสื่อเป็นความนัยเพื่อบอก อุปนิสัยใจคอของตัวละคร เช่น อิเหนาที่เป็นเด็กวัยรุ่นทะลึ่งตึงตังไม่ฟังใคร มั่นใจตน ดังนั้นการนำโคนบราไปให้ผู้ใหญ่แบบนั้นก็ดูผิดมารยาทไม่น้อยถ้าเป็นชีวิตจริงแต่ประเด็นคือเมืองดาหานั้นก็ยินดีรับก็เป็นการบอกนิสัยใจคอได้ทั้งผู้ให้และผู้รับ

ภาพที่ 71 : Madonna กับยกทรงแบบ Cone Bra ออกแบบโดย Jean Paul Gaultier

ที่มา : https://www.vogue.com/article/madonna-blonde-ambition-jean-paul-gaultier-cone-bra

ภาพที่ 72 : ฉลองพระถันชั้นในทรงกรวย จาก "อิเหนา - จรกา Rock Opera" (2536)

ที่มา https://youtu.be/El9KkCGUnuE

CHULALONGKORN UNIVERSITY

8) Tempo and Rhythm

หมายถึง "อัตราความเร็วและจังหวะ" ในการแสดงเป็นเงื่อนไขของเวลา ที่ทำให้คนดูเกิดรู้สึกได้ว่า การแสดงนั้นมีจังหวะจะโคนที่สอดคล้อง ไม่ช้าไม่เร็วเกินไป

ในการฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการณ์ (Workshop Training) และการซ้อม (Rehearsal) ของภัทราวดีนั้น เทคนิคหลักในการการซ้อมการแสดง ที่ภัทราวดีใช้เป็นพื้นฐานและมาตรฐานในการฝึกนักแสดงของตน คือ "เทคนิคการเคลื่อนไหว 8 ประการ" อันได้แก่

(1) Space (การใช้พื้นที่)

(2) Speed (ความเร็ว)

(3) Level (ระดับ)

(4) Rhythm (จังหวะ)
(5) Dynamic (พลัง)
(6) Direction (ทิศทางเคลื่อนไหว)
(7) Balance (ความสมดุล)
(8) Harmony (ความกลมกลืน)

ทั้งนี้ ภัทราวดี กำหนด ความเร็ว และจังหวะในการแสดง ทั้งอารมณ์ คำพูด และกายภาพ ให้สอดคล้องกับกาละ (timing) และ เทศะ (blogging) เพื่อให้จังหวะของการแสดงอารมณ์ของนักแสดงที่ส่งออกมา ผ่าน คำพูด ท่าทาง การกระทำ มีพลัง เกิดความ “คม” และ “ชัด” ในขณะที่ มีทิศทางในการเคลื่อนไหวที่ชัดเจน สมดุล และกลมกลืน กับพื้นที่และการแสดงในภาพรวม ภายใต้การออกแบบ กำหนด “ลมหายใจ” ของนักแสดง และผู้มีส่วนร่วมในการแสดงทั้งหมด ให้สอดคล้องกัน ซึ่งเป็นไปได้ทั้งในรูปแบบ “Unison” (เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน) และ “Syncopation” (ความต่างกันภายใน Beat เดียวกัน เพื่อสร้างความโดดเด่นในการแสดง) ตามคำอธิบายของ สิริรักษ์ (อมรา) ศิริพงษ์ อดีตนักร้องและนักแสดง ในสังกัด Gmm (สิริรักษ์ ศิริพงษ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 6 มีนาคม 2565) ซึ่งตรงตามรูปแบบการเคลื่อนไหว ในนาฏยทฤษฎี ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ว่าด้วยการเคลื่อนไหว (ดูทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ใน บทที่ 2 และ บทที่ 4.4) ทั้งนี้ ภัทราวดี มักจะเน้นใช้คำว่า “Sync” ในการกำกับการแสดง โดย กำชับ ให้นักแสดง และสมาชิก ทีมงานทุกคน จะต้อง “Sync กัน” ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นว่า คำว่า Sync นี้ มีความหมายทั้ง Synchronisation ที่หมายถึงการดำเนินไปกับจังหวะ ในขณะที่ผู้วิจัยพบว่าภัทราวดียังมีอีกหนึ่ง “Sync”นั่นคือ“Syncopation”ที่ดำริ บรรณวิทยกิจ อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากรได้อธิบายว่า หมายถึงการลัดจังหวะแยกจากจังหวะปกติที่ดำเนินท่วงทำนองอยู่เพื่อเร่งและมีผลต่อการฟัง (Wikipedia, 2565f) ซึ่งภัทราวดีนำวิธีการเช่นนี้ในการสร้างการเร้าอารมณ์ในการแสดงโดยใช้จังหวะที่มีทั้ง Synchronisation และSyncopation

ซึ่งการลัดจังหวะนี้ทำให้เกิดการสร้างอารมณ์ที่เร้าถึงจุดสูงสุดของอารมณ์ได้ ยกตัวอย่างในฉาก การตายของซมพลาและลำหับ ในขณะที่ซมพลากำลังร้องเพลงในจังหวะที่เนิบช้าเศร้าโศกอาลัย เป็นการใช้จังหวะที่เรียกว่า Synchronisation คือสอดคล้องกับอารมณ์และทำให้คนสามารถจับอารมณนั้นไปกับจังหวะได้ด้วยกัน แต่ ทันใดนั้นที่ลำหับก็คว้ามีดด้วยความรวดเร็วกว่าจังหวะที่กำลังเนิบช้ากินใจ ปาดคอตนเองทำให้ผู้ชม ตกใจในจังหวะนั้น ส่งผลให้เกิดการสะเทือนอารมณ์ของการเสียชีวิตครั้งนี้

หรือตัวอย่างการใช้จังหวะในฉากโยกเยื้องอัศจรรย์ที่มีการร้องโอเปราบรรยายถึงท่วงทำนองรัก ของพระลอและพระเพื่อนพระแพง ทันใดนั้นก็มีเสียงร้องที่ลัดจังหวะเร่งขึ้นขณะที่การร้องโอเปรานั้นยังคงดำเนินในจังหวะเดิมทำให้เกิดความปั่นป่วนทางอารมณ์ขณะรับฟังพร้อมกับภาพ

การเคลื่อนไหวของพระลอและพระเพื่อนพระแพงในมุ้งขาวในแบบนีโอล้านนาการร้องลัดจังหวะเร่งและเร้าเป็นการทำให้ผู้ชมที่จับจังหวะเดิมรู้สึกปั่นป่วนกับการลัดจังหวะนี้ ไปกระทั่งถึงคำว่าโยกเยื้องอัศจรรย์ เป็นจุดสูงสุดของอารมณ์กับการลงจังหวะดนตรีทั้งหมดพร้อมกัน

ถือเป็นความสามัคคีร่วมกันทำให้เกิดพลังถึงจุดสูงสุดของอารมณ์ (Climax) สอดคล้องกับแนวพระราชดำริเรื่อง “สามัคคีรส” ในสมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ที่ทรงวิเคราะห์ว่า การแสดงใด ๆ ไม่ว่าจะเป็นนาฏยศิลป์ หรือดุริยางคศิลป์ จะประสบความสำเร็จได้ นักแสดงทุกคนจะต้อง แสดงอย่างมีความสามัคคี กลมเกลียว ส่งเสริมซึ่งกันและกัน มิใช่แย่งกันแข่งดีอวดฝีมือ เพราะแม้ว่าจะเป็นศิลปินที่มีฝีมือ ก็มีอันแต่จะนำไปสู่ความล้มเหลวของการแสดงโดยรวม

9) Emotional memory

เป็น “การรำลึกอารมณ์” Stanislavski กล่าวว่า ระบบ (ในการแสดงออกของมนุษย์) นี้ ไม่ใช่ระบบที่ Stanislavski คิดขึ้นเอง แต่เป็นระบบของ “ธรรมชาติ” (ของมนุษย์) ที่มีอยู่แล้วบนโลกนี้ ดังนั้น ผู้แสดงจึงไม่ควรหมกมุ่นที่จะมุ่งแต่ “บีบ” อารมณ์ เพียงเพื่อจะได้แสดงอารมณ์นั้นออกมา ให้ผู้ชมเห็นชัดเจน แต่ควรที่จะ “ทำความเข้าใจต่อสาเหตุ” และ ”เหตุผลที่แท้จริง” ของตัวละคร)ภัทราวดีจึงอธิบายว่า “ธรรมชาติของตัวละคร ก็เป็นเช่นเดียวกับ ธรรมชาติของมนุษย์ คือยังไม่หลุดพ้น” โดยธรรมชาติของมนุษย์ มนุษย์ทุกคนต้องการมีความสุข (to be happy is the key to be normal human) ดังนั้น การหัวเราะ จึงแสดงถึงความสุข ซึ่งอาจใช้ได้ ในกรณีที่ผู้แสดงไม่มีประสบการณ์ในอารมณ์บางอย่าง เช่น ผู้แสดงไม่เคยสูญเสียญาติผู้ใหญ่ แต่ในการแสดง จำต้องสร้างความรู้สึกนั้น ดังนั้นผู้แสดงจึงต้องเทียบเคียงอารมณ์ เช่น ประสบการณ์ที่เคยสูญเสียของรักอื่นมาศึกษาแทน เพื่อที่จะสามารถแสดงบทบาทนั้นออกมา ในสถานการณ์นั้น ตามเหตุและผลที่ตัวละครนั้นมี (และพึงกระทำ)

ในแนวทางการแสดงของเป็นภัทราวดีนั้น การรำลึกอารมณ์ของภัทราวดี จึงหมายถึง การเทียบเคียงกับ “ธรรมชาติของมนุษย์” (Nature of humanity) เพื่อจะได้ “เป็น” ตัวละคร ไม่ใช่ “แสดง” เป็นตัวละคร (Do not play the character, but be the character) ซึ่งเมื่อภัทราวดีต้องการ “เน้นประเด็น” ในแต่ละจุดของการแสดงให้เห็น ธรรมชาติของมนุษย์ โดยที่ยังอยู่บนพื้นฐานของการแสดง ภัทราวดีจึงอธิบายว่า “ธรรมชาติของตัวละคร ก็เป็นเช่นเดียวกับ ธรรมชาติของมนุษย์ คือยังไม่หลุดพ้น” โดยธรรมชาติของมนุษย์ มนุษย์ทุกคนต้องการมีความสุข (to be happy is the key to be normal human) ดังนั้น การหัวเราะ จึงแสดงถึงความสุข เพราะเป็นการที่เราได้ปลดปล่อยความรู้สึกแห่งความสุขนั้น ผ่านการเปล่งเสียงหัวเราะ แต่ในทางกลับกัน ในอารมณ์เศร้าของมนุษย์ การที่เราร้องไห้ ก็เพราะเรากำลังมีความทุกข์ จากการสูญเสียความสุข ไม่อยากปล่อยความสุขนั้นให้ผ่านไป ดังนั้น เราจึงกำลังแสดงการดิ้นรน ที่จะหนีออกจากความทุกข์ กลับไปหาความสุขนั้น และการแสดงการดิ้นรนนั้น ก็คือการแสดงออกซึ่งความทุกข์อย่างแท้จริง ดั่งเช่นที่

พระพุทธเจ้า ก่อนจะทรงตรัสรู้ ก็ได้ทรงบำเพ็ญทุกกรกิริยา เพื่อดิ้นรนหาทางดำรงความสุขในการที่ไม่ทรงต้องเวียนว่ายตายเกิดอีก ซึ่งเทคนิคในการแสดงนี้ ผู้วิจัยขอกล่าวถึงภัทราวดีในการแสดงละคร Tragedy เรื่อง “บัลลังก์เมฆ” ในฉากที่ลูกชายตาย โดยภัทราวดีแทนค่าตัวละครที่ตายเป็นลูกชายของตนเอง จึงสามารถดึงเอาความรู้สึกโศกเศร้าออกมาได้อย่างสมจริงที่สุด และเสริมโดยคิดปฏิเสธหนีความจริงเพื่อ ให้ความเจ็บปวดมันหาย ทำอย่างไรให้ลูกกลับมา จึงมีคำพูดว่า “ทำไมเลือดยังไหล ทำไมเลือดไม่หยุดไหล” ด้วยความ ความพยายามหนีจาก ความทุกข์

ภาพที่ 73 : การแสดงของภัทราวดีในละครโทรทัศน์เรื่อง “บัลลังก์เมฆ” (2536)

ที่มา https://youtu.be/TnGjJAOsDbY

แนวคิดหนีทุกข์นี้ปรากฏให้เห็น เมื่อภัทราวดีกำกับละคร เรื่อง “เงาะป่า” ซึ่งเป็นละครโศกนาฏกรรม ก็ได้นำเอาวิธีนี้มาถ่ายทอดต่อให้กับนักแสดง ในฉากที่ ซมพลา กำลังจะตายเพราะโดนลูกดอก ประเด็นคือความสุขที่อยากจะมอบให้ลำหับ เพื่อให้ลำหับไม่ต้องทุกข์เพราะการตายของตน เป็นการหนีทุกข์ให้ผู้อื่น ซึ่งมีผลทำให้ลำหับตกอยู่ภาวะที่เศร้ากว่าเดิมเพราะความสุขที่ซมพลาให้แม้แต่ช่วงสุดท้ายแห่งชีวิตกำลังจะจากไปและลำหับตัดสินใจไปพร้อมกับซมพลาเพราะต้องการหนีทุกข์จากความไม่มีสุขกับซมพลา นอกจากนี้ในละครเรื่อง “ร รัก ล ลิลิต ลิลิต พระลอ” พระเพื่อน พระแพง ยอมให้ถูกฆ่าเพราะหนีต้องการจะหนีจากความทุกข์จากการที่ถูกเจ้าย่าจับได้ว่าเสียตัวให้พระลอ แล้ว ประกอบกับความทุกข์จากการที่จะต้องแยกจากพระลอ เลยยอมตายดีกว่า แสดงถึงความไม่ต้องการที่มีชีวิตที่มีความสุขกับผู้อื่นอีกต่อไป ซึ่งการแสดงนี้จะสื่อถึงผู้ชมในความเห็นใจในความรักของเรื่องนี้

โดยวิธีคิดเช่นนี้ เมื่อนำมาใช้กลับกัน เพื่อแสดงบทที่มีความสุข นักแสดงก็สามารถจะนำมาประยุกต์ใช้ โดยแทนที่จะคิดถึงความสุข เพื่อแสดงให้คนดูเห็นว่าตัวละครกำลังมีความสุข แต่

ให้คิดถึง สภาวะที่เคยต้องทนทุกข์หรือยากลำบากเพื่อให้เกิดความรู้สึกถึงความสุขในขณะนั้น สื่อไปยังผู้ชมได้อย่างแท้จริง ก็ได้

4.2.4 "ลมหายใจ" (Breathing) และพลังในการขับเคลื่อนการสร้างนาฏกรรมของภัทราวดี มีชูธน ตามหลัก อานาปานสติ

นอกจากเทคนิคทั้ง 9 ตามทฤษฎี The Method แล้ว ผู้วิจัยมีข้อค้นพบว่าภัทราวดีมีอีกหนึ่งเครื่องมือเพื่อให้นักแสดงสร้างการแสดงที่มีความสมจริงมาจากธรรมชาติยิ่งขึ้น คือ เทคนิค "ลมหายใจ" กล่าวคือ

"ลมหายใจ" (Breath) และพลังในการขับเคลื่อนการสร้างนาฏกรรมของภัทราวดีมีชูธนนั้น เริ่มต้นการฝึกที่ "ลมหายใจ"ภัทราวดีสอนว่า"ลมหายใจเป็นที่มาของทุกอย่าง เมื่อมีสิ่งกระทบใจ ผ่าน ตา หู จมูก ลิ้น กาย ใจ ก็จะทำให้คนที่ (หายใจ) ต้องสัญจร เช่น การเกิดลมหายใจเข้า - (ก็จะทำให้เกิด) สติ หายใจออก - (ก็จะทำให้เกิด) control (การควบคุม) การเคลื่อนไหว และอารมณ์ (และการเปล่ง) ของเสียง action (การกระทำ) (จึง) ขึ้นอยู่กับลมหายใจ (ว่าหายใจ) เข้า (คือมีสติ) ว่าน้อยมากอย่างไร ถ้าควบคุมลมหายใจ ได้ ก็ควบคุม action (การกระทำ) ได้ ถ้าควบคุมลมหายใจไม่ได้ ก็สติแตก (ซึ่งสามารถ) เอา (การควบคุมลมหายใจนี้) ไปใช้ได้ในการดำรงชีวิต และสร้างการแสดงตามอารมณ์ที่ต้องการ" (ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 1 มีนาคม 2566)

ความเป็นนักแสดงที่ดีนั้นคือความสามารถในการสื่อสาร เรื่องราวที่มีการตีความที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์และวรรณกรรมไว้ให้ชัดเจน เพื่อให้ตัวละครมีชีวิตที่สมจริงที่ตั้งใจ ดังนั้น นักแสดงของภัทราวดี จึงต้องฝึก "ลมหายใจ"กับพื้นฐานในการสื่อสาร คือ

1) ภาษาพูด ต้องฝึกการออกเสียงภาษา ที่ต้องมีอักขระควบกล้ำ ซึ่งสื่อความหมายบอกเรื่องราว และอารมณ์ โดย มีขั้นตอนในการฝึก คือ ฝึกการใช้ "ลมหายใจ" กำหนดสั้น ยาว กับการออกเสียง ในลักษณะต่าง ๆ โดยต้องฝึกออกเสียงจากธรรมดาไปถึงการพูดออกเสียงพยัญชนะตัวสะกดตัวสุดท้าย ให้ชัดและฝึกพูดเป็นประโยค ไปพร้อม ๆ กับการใช้ลม หนึ่งลมหายใจเพื่อให้ชินกับการใช้ลมหายใจ กับการออกเสียง

2) ภาษากาย แบ่งออกเป็น ลมหายใจกับการเคลื่อนไหว "ฝึกให้ร่างกายสัมพันธ์กับลมหายใจ"(coordination)ในอิริยาบถต่าง ๆ โดยให้ลมหายใจออก เป็นตัวขับเคลื่อนของร่างกายทั้งหมด และจะต้องสอดคล้องกับการเคลื่อนไหวของร่างกาย โดยฝึกพร้อมไปกับการฝึกทิศทาง (direction) ระดับความเร็ว (Speed) ฝึกจุดเพ่ง (Focus) ฝึกระดับความเร็ว" (Speed)

ฝึกปฏิบัติการใช้ภาษาพูด และภาษากาย รวมกัน ฝึกทบทวนให้คุ้นชิน

โดยฝึกออกเสียง และเคลื่อนไหวพร้อมกันให้เป็นธรรมชาติ ภายใต้การกำหนดลมหายใจ ซึ่งการฝึกนี้เป็นการนำไปสู่พื้นฐานในการแสดงเบื้องต้นของร่างกาย ที่พร้อมจะพัฒนาไปสู่การฝึกเทคนิคการร้อง การเต้น และการใช้ลีลาการเคลื่อนไหวอื่น ๆ สอดคล้องกับการหายใจ ต่อไป

3) ฝึกการตีความจากบท หมายถึงการที่สามารถนำทุกคำในบทการแสดง มาตีความได้หลากหลาย ซึ่งทั้งนี้ ก็ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ชีวิต ที่จะช่วยให้สามารถจินตนาการ ถึงบทที่อ่านอยู่ตรงหน้า ว่าแต่ละคำมีความหมายตรง ๆ หรือซับซ้อนอย่างไร นำไปสู่จินตนาการว่าถ้าเป็นตนเอง จะมีปฏิกิริยาโต้ตอบอย่างไร ที่สำคัญคือการมี "คำพูดในใจ"หรือ "Dialogue ในใจ" จากการตีความ เพราะแม้ในหนึ่งประโยค ก็อาจมีได้หลายจุดกระทบ ที่สร้างความรู้สึกแตกต่างกันออกไป

แต่กระนั้น ในบางกรณี นักแสดงก็อาจจะต้องหาข้อมูล หรือใส่ข้อมูลที่บางครั้ง ไม่มีอยู่ในบทเลย เพื่อเติมเต็มอารมณ์ของตนเอง เช่นในกรณีที่ไม่มีบทพูดเลย แต่นักแสดงยังต้องแสดงอารมณ์ หรือที่ภัทราวดีเรียกว่า Dialogue (บทพูด) ในใจ ซึ่งตรงกับนักแสดงหลาย ๆ คนที่มีชื่อเสียงอย่าง Christian Bale นักแสดงผู้มีชื่อเสียง ชาวอังกฤษ ของ Hollywood ได้บรรยายการแสดงของตนไว้ว่า แม้ในการแสดงที่ไม่มีบทพูดเลย ก็ยังต้องแสดงบทพูดในใจ ซึ่งในการแสดงของเขานั้น เขาจะเขียน Dialogue ของตัวละครขึ้นเอง สำหรับพูดในใจ โดยที่ไม่ต้องพูดออกมาจริง ๆ แต่ให้บทพูดเหล่านั้น แสดงผ่านออกมาทางสายตา สีหน้า อารมณ์ และอากัปกิริยาแทน (Les Chantery Studio, 2566)

เมื่อเข้าใจการตีความแล้วจึงนำเทคนิคลมหายใจทั้งหมดมารวมกันฝึกให้คุ้นเคยกลายเป็นธรรมชาติการแสดงของตนได้ นอกเหนือจากภัทราวดีจะใช้การเทียบเคียงอารมณ์ ถือเป็นสิ่งที่ใกล้ตัวมนุษย์ ซึ่งในแต่ละคนก็จะมีไม่เหมือนกันแล้วแต่ประสบการณ์และการสังเกต

หากแต่สิ่งที่สำคัญที่ผู้วิจัยพบ นอกเหนือไปจากแนวคิดการตีความวรรณกรรมของภัทราวดีที่ทำให้เกิดความสมจริง นั่นคือ "ลมหายใจ" ที่ภัทราวดีใช้สำหรับการพูดการร้องเพลง การเต้นและลีลาการเคลื่อนไหวในให้มีพลัง ภัทราวดียังใช้ลมหายใจมาจำลองให้เกิด "สติ" อันเป็นต้นเหตุแห่งความคิดใน เหตุและผลของตัวแสดง"ลมหายใจ" เข้า คือ IN ออก คือ OUT ถือเป็นภาวะธรรมชาติที่สุดที่มนุษย์ใช้เพื่อการมีชีวิตอยู่ นอกเหนือจากภัทราวดีจะใช้การเทียบเคียงอารมณ์แล้ว ภัทราวดียังใช้ "การจำลองลมหายใจ" เพื่อสร้างสตินำไปสู่กระบวนความคิดของตัวละครให้เกิดความสมจริงที่เข้าถึงความรู้สึกที่เป็นธรรมชาติของมนุษย์ในแต่ละตัวละคร

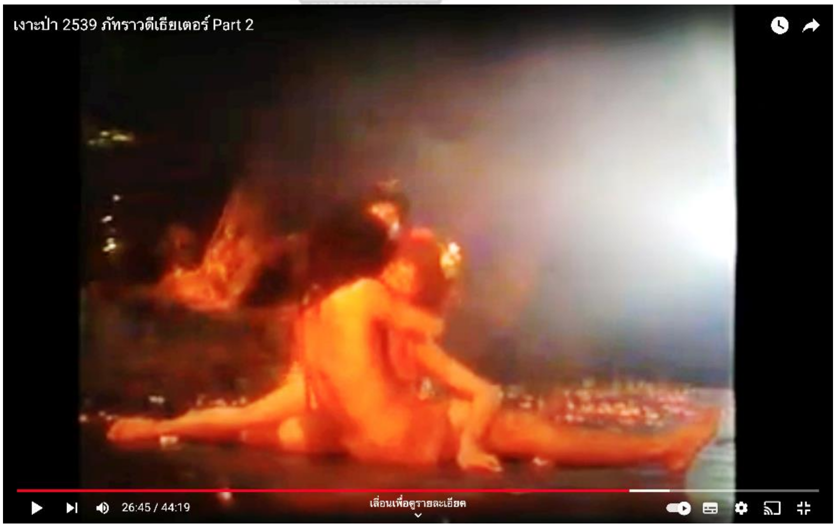
ถือว่าเป็นหัวใจ หรือกุญแจที่สำคัญ ของภัทราวดี ในการสร้างนาฏกรรมการแสดง และสำคัญในการควบคุมการแสดงให้เป็นไปตามต้องการได้ดีที่สุดผู้วิจัยพบว่า สิ่งนั้นคือ เทคนิค การใช้ "ลมหายใจ"

ตั้งแต่การฝึกนักแสดง และการกำกับการแสดงการแสดง คือ การฝึกการใช้ และควบคุม "ลมหายใจ" ในฐานะที่ เป็นตัวขับเคลื่อนทุกสรรพสิ่ง ให้ "แกน" แห่งนาฏยวิถีของภัทราวดีหมุนไปอยู่ภายใต้ "ลมหายใจเดียวกัน" ดังนั้น การทำความเข้าใจต่อเทคนิคการควบคุมลมหายใจ จึงเป็นสิ่งสำคัญที่สุดในการทำความเข้าใจต่อ นาฏยวิถีของภัทราวดี

ภัทราวดี เชื่อว่า ลมหายใจ เป็น ร่มคันใหญ่ และเป็นแรงขับเคลื่อนให้แกนหมุนของ "นาฏยวิถีของภัทราวดี" หมุนไป เช่นเดียวกับทุกสรรพสิ่งที่มีชีวิตในโลก ที่มีลมหายใจหล่อเลี้ยง

ดังนั้น ลมหายใจ จึงเป็นตัวชักนำให้ทุกสรรพสิ่งในโลก มา “กระทบ” ต่อ จิตใจ ร่างกาย ความคิด และสติปัญญาของมนุษย์ ซึ่งสร้างความ “กระเทือน” อันเป็นกระบวนการสังเคราะห์ทางความคิดของมนุษย์ แล้วจึง “กระแทก” ออกมาเป็น การแสดงออกผ่านทางการแสดงออกทาง คำพูด ร่างกาย และและอารมณ์ (จิตใจ)

นอกจากนี้ ลมหายใจ ยังเป็นพลังในการขับเคลื่อนการแสดง และยังสามารถนำมาใช้จำลองกับการเคลื่อนไหวในเหตุการณ์เป็นเครื่องมือที่ช่วยให้นักแสดงเข้าใจสภาวะ อารมณ์ และความรู้สึกของตัวละครที่เขาแสดงได้อย่างเป็นธรรมชาติ และสามารถส่งสารที่ตัวละครอยากจะบอก เฉพาะในฉากนั้น และ/หรือ ตลอดทั้งเรื่องผ่านการแสดงของผู้แสดง ไปยังคนดูให้เข้าใจได้ อย่างแหลมคม และชัดเจน ด้วยเช่นกัน ดังตัวอย่างจากเรื่อง เงาะป่า ในฉากที่ ทำให้ผู้ชมตกใจกับจังหวะที่สังหารตนเองด้วยการใช้มีดปาดคอซึ่งก็เป็นจังหวะเดียวกับที่ซมพลาต้องเด้งตัวขึ้นรับ ซึ่งในการแสดงฉากนี้ต้องใช้เทคนิค Contract ในการเกร็งตัวของซมพลาในจังหวะหายใจเข้าแล้วกอดรับลำหับ และค่อยๆใช้เทคนิค Release การปล่อยวางตัวไปพร้อมกับลมหายใจออกของทั้งซมพลาและลำหับ เป็นการแสดงถึงการหมดลมหายใจ ถึงตรงนี้ผู้วิจัยขยายความว่า นี่คือการใช้ลมหายใจในการแสดงซึ่ง ลมหายใจ ถือเป็นที่ตั้งของชีวิต ดังนั้นการฝึกลมหายใจจึงสามารถนำไปสู่การฝึกสมาธิที่ทำให้เราเข้าถึงความมีสติ ที่สามารถนำมาปรับเป็นการจำลองสติของตัวละครในการแสดง และยังสามารถทำให้เข้าใจชีวิตที่เป็นธรรมชาติจริง ๆ ในชีวิตประจำวันของมนุษย์



ภาพที่ 74 : ภาพบันทึกการแสดงฉากลมหายใจสุดท้าย จาก ละครเรื่อง เงาะป่า (2538)

ที่มา : https://youtu.be/zCmgU_WWWrU

สรุปได้ว่าหัวใจแห่งวิธีการสร้างนาฏกรรมการแสดงของ ภัทราวดี มีชูธน คือ การใช้ลมหายใจที่เป็นพลังขับเคลื่อนศาสตร์การแสดงด้วยสมาธิที่สร้างสติของตัวละครให้แสดงไปตาม

บทบาทการแสดงสมจริงที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์และวรรณกรรม และกระบวนการในการสร้างนาฏกรรมการแสดงของภัทราวดี มีชูธน ผู้วิจัยพบว่ามี 10 ขั้นตอน ดังนี้

(1) คัดเลือกเรื่องที่ต้องการเล่าจากวรรณกรรม หรือเรื่องที่คนไทยรู้จักคุ้นเคย

(2) คัดเลือกประเด็นที่ต้องการเล่าว่าเริ่มจากไหนจบที่ใด มีข้อคิดคติธรรมอะไร

(3) “ตีความ” หาความเป็นจริงที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์ และธรรมชาติในวรรณกรรมของเรื่อง เพื่อ “จำลองเหตุการณ์” อย่างสมจริง

(4) เลือกรูปแบบของดนตรี

(5) กำหนดสไตล์รูปแบบลีลาในการเคลื่อนไหว หรือการเต้น แบบ โดยเชิญ “มาสเตอร์” หรือผู้เชี่ยวชาญในศาสตร์การแสดงที่กำหนด มาเป็นต้นแบบถ่ายทอดวิชา ผ่าน Workshop สร้างต้นแบบ (Motif) ในการเต้น และลีลาเคลื่อนไหว จากการเชิญศิลปินที่เชี่ยวชาญ (Master)ในแต่ละศาสตร์การแสดงมาถ่ายทอดวิชาความรู้ผ่านการทำ WorkShop ให้ทีมนักแสดง เพื่อผลิตนักแสดงที่พร้อมใช้เพิ่มขึ้น ตามที่ภัทราวดีต้องการ

(6) กล้าที่จะทดลอง“ผสมผสาน”เทคนิคใหม่โดยหาวิธีเชื่อมโยงเทคนิคอันหลากหลายนั้นด้วยเทคนิคหรือด้วยองค์ประกอบต่างๆโดยคำนึงถึงกาละเทศะนั่นคือยังมีกรอบวิชาของจารีตสำคัญในองค์ประกอบการแสดงทั้งบทกวีเพลงและดนตรีการขับร้องการเต้นและลีลาการเคลื่อนไหวต่างๆที่นำมาสร้างสรรค์เกิดความแตกต่างโดยที่มีบางส่วนที่ยังอยู่ในกรอบวิชา

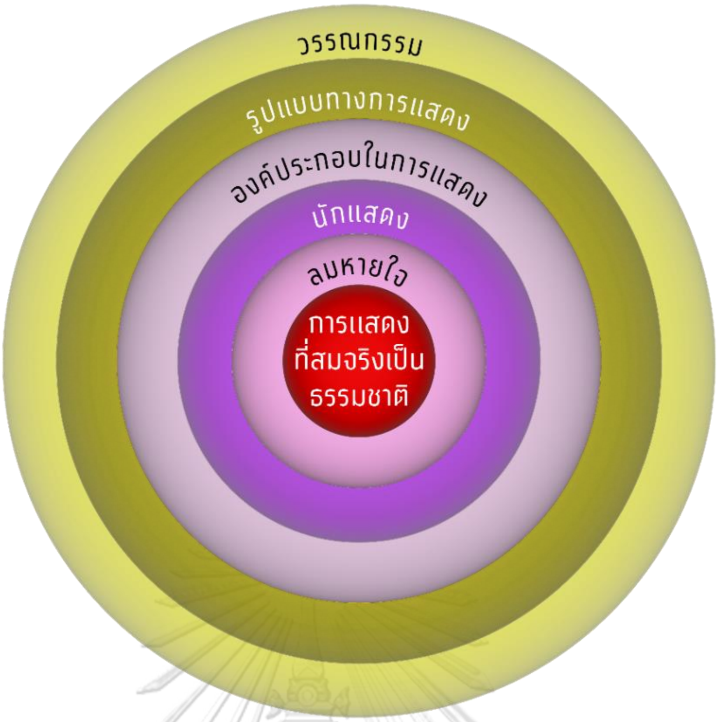
(7) มุ่งมั่นจดจ่ออยู่กับการฝึกซ้อม โดยซ้อมหนัก และซ้อมอย่างจริงจัง อย่างมีวินัยในทุกศาสตร์และเทคนิคกับ“ลมหายใจ”ถือเป็นเป็นหัวใจสำคัญที่นำพาขับเคลื่อนองค์ประกอบทุกอย่างในการแสดงให้มี พลัง พลังในการแสดงออกของมนุษย์ที่สะท้อนความคิด ภาษา อารมณ์ ความรู้สึกและการเคลื่อนไหว ให้มีความชัดเจน

(8) ยืดหยุ่นปรับเปลี่ยนการแสดงได้ตลอดเวลาแม้ในช่วงเวลาก่อนการแสดงจริงไม่นาน ตามกาละและเทศะ ต้องไม่ยึดติดกับแบบซ้อม

(9) แสวงหาความรู้ใหม่ในทุกมิติอย่างสม่ำเสมอทั้งในและนอกประเทศ อย่ายึดติดอยู่กับผลงานที่ทำไปแล้วซึ่งจะทำให้เราได้เรียนรู้และสามารถนำกลับมาสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่ได้อีกอย่างไม่รู้จบ

(10) เมื่อเข้าใจแล้วต้องถ่ายทอดความเข้าใจนี้ต่อไปต่อไปทั้งผู้แสดงผู้ชมจึงจะบรรลุเป้าหมายตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 75 : ลมหายใจกับการสร้างนาฏกรรมของภัทราวดี มีชูธน

ที่มา : ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 5

นาฏยวิถีของภัทราวดี มีชูธน

ในการศึกษาแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานของภัทราวดี มีชูธน จากข้อมูลแบบต่าง ๆ ที่นำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ทำให้ผู้วิจัยแบ่งประวัติและผลงานของภัทราวดีเป็น 7 ช่วงชีวิต ที่สอด คล้องกับเหตุปัจจัยที่เป็นจุดเปลี่ยนในช่วงชีวิตที่ 1-3 การศึกษาเป็นนักเรียนรู้ ช่วงชีวิตที่ 4 การฝึกฝนฝึกงาน ช่วงชีวิตที่ 5 สั่งสมความรู้และสร้างทีม ช่วงชีวิตที่ 6 การสร้างโรงละคร สร้างโรงเรียนการแสดงเพื่อการทดลอง และการสร้างสรรค์ผลงานในสถานที่ที่เป็นโรงฝึกในพื้นที่แสดงของตน และช่วงชีวิตที่ 7 ผู้รู้ที่เป็นนักคิดที่ต้องการถ่ายทอด

ภัทราวดี มีชูธน เติบโตในครอบครัวที่มีมารดาเป็นสตรีที่มีความสามารถ ทั้งทางด้านการศึกษา การบำเพ็ญประโยชน์เพื่อสังคม การดำเนินธุรกิจ ที่ล้วนประสบความสำเร็จจากความพยายาม และอดทนมุ่งมั่นเป็นตัวตนของตนเอง ที่ไม่เว้นแม้กระทั่งศิลปศาสตร์ทางด้านคีตศิลป์ที่ถือได้ว่าเป็นสตรีที่ทรงอิทธิพลในการอบรมเลี้ยงดูปลูกฝัง และสนับสนุนให้ภัทราวดีได้มีความเป็นอยู่ท่ามกลางวิถีชีวิตที่มีทั้งการศึกษา และสังคมรวมถึงประสบการณ์ในแนวอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทยที่เป็น “รากไทย” ที่ปลูกฝังอยู่ในความเป็นตัวตนของภัทราวดี ที่ภัทราวดีให้ความเคารพ และไม่เคยทอดทิ้งรากนี้ไป แม้จะต้องเดินทางไปศึกษาเรียนรู้ในต่างประเทศในวิชาศิลปศาสตร์การแสดงที่ได้ความรู้ และการนำเสนอในประเภทการแสดงละครแบบตะวันตกที่เน้นความสมจริง และการออกแบบแฟชั่นที่ทำให้ภัทราวดีได้แนวคิดการตีความการสร้างสรรค์นาฏกรรมที่ไม่ยึดอยู่ในกรอบ และทั้งหมดนี้คือ ชีวิตช่วงที่1 – 3 ของภัทราวดีในความเป็นนักเรียนรู้

จากนักเรียนรู้สู่การใช้ความรู้ที่นำความสำเร็จในก้าวแรกที่เข้าสู่วงการภาพยนตร์ตั้งแต่เรื่องแรก และความรู้นี้นำไปสู่ความต้องการที่จะสร้างจุดเปลี่ยนให้กับวงการการแสดงตั้งแต่ภาพยนตร์ด้วยการเปลี่ยนโฉมการจัดการแสดงในสามประเด็นสำคัญที่ไม่เคยมี นั่นคือ (1) การที่ต้องท่องจำบทก่อนการแสดง (2) การนำเสนอเรื่องราวปัญหาสะท้อนสังคม (3) การแสดงที่เน้นความเป็นนักแสดงไม่ใช่ดารา ซึ่งส่งผลถึงการจัดแสดงในวงการการแสดงภาพยนตร์ และต่อเนื่องถึงการแสดงละครโทรทัศน์ แต่ถึงแม้ความพยายามจะส่งผลแต่ก็ไม่ถึงกับประสบความสำเร็จตามที่ตั้งใจด้วยปัญหาทางเทคโนโลยี ซึ่งนับเป็นช่วงชีวิตที่ 4 ภัทราวดีใช้ความรู้ที่เรียนมาฝึกงานของตนก่อนจะเข้าสู่ช่วงชีวิตที่ 5 ที่ได้รู้จักการจัดการแสดงละครเพลงมิวสิเกิลเต็มรูปแบบ ที่ทำให้เกิดการสะสมบารมีด้วยการสร้างคนเพื่อให้พร้อมใช้ในการแสดงในแบบของตนที่ต้องใช้รากความรู้ของไทย และความรู้ต่างสัญชาติ เป็นพหุลักษณะที่นำมาใช้ในการทดลองปรุงแต่งที่ผู้วิจัยคัดเลือกมาศึกษาทั้ง 8 เรื่อง ทั้งเรื่องที่มีจารีตการแสดงตามแนวทางการแสดงของกรมศิลป์ ที่อิงเรื่องเดิมจากวรรณกรรมไทย 6 เรื่อง (1) สิงหไกรภพ (2) อิเหนา จรกา รอคโอเปรา (3) เงาะป่า (4) จินตกรรมรามเกียรติ์/โขนหารสองตอนสหัสสเดชะ (5)

ลิเกพันธุ์ใหม่ ชาละวัน (6) ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ และอีกสองเรื่องที่ใช้หลักพุทธธรรมเรื่อง (1) ร่ายพระไตรปิฎก (2) ร่ายพระไตรปิฎก 5 สุริยุปราคา โดยใช้วิธีสร้างสรรค์ในจารีตที่เป็นองค์ประกอบด้านวรรณกรรมด้านบทเพลงดนตรี การขับร้อง ด้านการเต้นและลีลาการเคลื่อนไหว ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย ด้านการสร้างฉากในรูปแบบผสมผสานหลายนาฏจารีต ทำให้เกิดเอกภาพโดยพิจารณาจากความเหมาะสม อีกทั้งยังเชิญผู้รู้ทั้งนักวิชาการ และศิลปินรวมถึงปราชญ์ท้องถิ่นมาเป็นที่ปรึกษาเพื่อให้การผลิตผลงานแนวใหม่ในโรงละคร และโรงเรียนการแสดงที่สร้างขึ้น เพื่อการทดลองสร้างสรรค์ตามแนวทางของตนนี้ จะไม่กระทบกระเทือนจารีตของบูรพาจารย์ ซึ่งนับได้ว่าภัทราวดีเป็นผู้ประกอบการ Producer ในช่วงชีวิตที่ 6 นี้ และต่อจากตรงนี้มีการนำหลักพุทธธรรมมาสร้างเป็นการแสดงละครในเรื่องร่ายพระไตรปิฎก ที่ถือได้ว่าเป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญจากเดิมที่มีการตีความในสองลักษณะ คือการแสดงสมจริงที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์ และมาจากธรรมชาติของวรรณกรรรมโดยมีประเด็นของการสะท้อนปัญหาสังคมทั่วไปแต่หลังจากมีแนวคิดจากธรรมะจึงมีสิ่งที่เพิ่มตามมา คือการตั้งประเด็นเรื่องให้มีข้อคิดคติธรรม

ภัทราวดีมีแนวคิดการสร้างสรรค์องค์ประกอบทั้งที่เป็นจารีตหรือไม่เป็น เพื่อทำให้เกิดความแปลกใหม่ตามการวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ และทฤษฎีการสร้างการแสดงของทั้งอริสโตเติลในทฤษฎีโพเอติกา และเดอะเมดธอดของสตานิสลาฟสกี้ และนอกจากนี้ยังมีข้อค้นพบสำคัญเพื่อให้ละครเกิดความสมจริงยิ่งขึ้นไป คือการที่ภัทราวดีใช้เทคนิค “อานาปานสติ” มาประยุกต์ใช้ในการฝึกสติของตัวละครด้วยลมหายใจ ซึ่งภัทราวดีนำแนวคิดทั้งหมดนี้มาใช้สร้างสรรค์เป็นผลงานที่ได้รับผลตอบรับจากการมีส่วนร่วมของผู้ชมมาถ่ายทอดให้ผู้ร่วมงานทุกคน รวมถึงนักเรียนซึ่งทำให้กล่าวได้ว่าในฐานะความเป็นศิลปิน เป็นผู้กำกับ และเป็นครูในช่วงชีวิตที่ 7 ภัทราวดีคือผู้รู้ที่อยู่ในระดับนักคิด (Thinker) ในท้ายที่สุดชีวิตทั้ง 7 ช่วงของภัทราวดีล้วนสะท้อนความเป็นภัทราวดีในความเป็นนักเดินทาง ที่แสวงหาองค์ความรู้ใหม่ ๆ ที่เป็นวัตถุดิบที่เมื่อได้แล้ว ก็กลั่นกรองนำมาผลิตผลงานเพื่อทดสอบกับผู้เสพ ซึ่งประสบการณ์ชีวิตของภัทราวดีผ่านมาแล้ว ทั้งวงการนาฏยศิลป์ ภาพยนตร์ โทรทัศน์ ดนตรี และละครเวที ที่ถึงแม้จะมีการนำเอาองค์ประกอบต่างประเทศมาเป็นปัจจัยสร้างสรรค์แต่ก็ยังเคารพในจารีตประเพณี และยังเคารพในบุคคลที่เป็นผู้รู้ นอกจากนี้เมื่อถึงวาระที่ตนได้เป็นผู้รู้เป็นนักคิดแล้วก็ยังได้ถ่ายทอดต่อเพื่อสร้างคนต่อไป

จากการที่ผู้วิจัยศึกษาชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน มานั้นผ่านการวิเคราะห์และสังเคราะห์มาอย่างยาวนาน รวมทั้งมีความใกล้ชิดในการร่วมงานกับภัทราวดีมาโดยตลอด ผู้วิจัยพบว่า

ภัทราวดี มีชูธน มีแนวคิดและวิธีสร้างสรรค์นาฏกรรมการแสดง ที่มีลักษณะเฉพาะตนซึ่งผู้วิจัย ใช้คำว่า นาฏยวิถีของภัทราวดี มีชูธน เพื่อให้เป็นที่ประจักษ์ต่อวงการศึกษาสร้างสรรค์นาฏกรรมในอนาคตดังนี้

1. ภัทราวดี สร้างสรรค์ละครและศิลปะการแสดงรูปแบบต่าง ๆ มาเป็นสื่อที่มีรูปแบบและเนื้อหาให้แตกต่างไปจากจารีตเดิมอย่างมีนัยสำคัญเพื่อชี้แนะชี้นำคนดูให้ตระหนักถึงการพัฒนาคุณภาพชีวิตของตนและของสังคม

2. ภัทราวดี นำศิลปวัฒนธรรมไทยได้สะสมมาแต่เยาว์วัย ทั้งจากครอบครัวและจากโรงเรียนมาเป็น "รากไทย" แล้วนำไปปรับปรุงให้มีความเป็นร่วมสมัยด้วยการนำปัจจัยอื่น ๆ ที่เหมาะสมมาผสมผสานให้ผลงานมีเอกภาพ พร้อมความหลากหลายเพื่อให้คนดูรุ่นใหม่รู้จักเข้าใจและซาบซึ้งได้

3. ภัทราวดี นำวรรณคดี วรรณกรรม เหตุการณ์ในชีวิตจริง ปัญหาสังคม และธรรมะมาเป็นต้นทางแห่งการสร้างแรงบันดาลใจ ก่อนจะพัฒนาไปเป็นจินตนาการ และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานเพื่ออรรถประโยชน์ของคนดู

4. ภัทราวดี นำสาระเด่น ๆ ที่ได้มาจากต้นทางของความคิดมาเป็นแก่นในการดำเนินเรื่องโดยมิได้ลอกเลียนแบบมาในเชิงอนุรักษ์แต่เป็นการต่อยอดไปสู่มิติใหม่ โดยยกประเด็นที่เป็นต้นเหตุของเรื่องมาเป็นแกนในการดำเนินเรื่อง แล้วตีความใหม่ด้วยการมองต่างมุมอย่างมีเหตุผล เพื่อให้เกิดเนื้อหาและรสชาติที่แปลกใหม่ชวนคิดชวนติดตาม

5. ภัทราวดี สร้างสรรค์ผลงานด้วยการยึดหลักของความเป็นไปได้จริง ที่มาจากธรรมชาติของโลกและของมนุษย์ปุถุชนให้สอดคล้องกับธรรมชาติของเรื่องหรือเนื้อหาที่นำเสนอทำให้ผลงานดูสมจริงน่าเชื่อถืออะไรจะเกิดก็ต้องเกิดไม่มีเหตุบังเอิญมาเสริมแต่งให้ด้อยคุณค่า

6. ภัทราวดี ปรึกษาผู้รู้ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ร่วมงานด้วยการประชุมแลกเปลี่ยนเรียนรู้ด้านวิชาการด้านปฏิบัติการ และด้านการแก้ปัญหาอยู่เสมอ ทำให้เกิดสามัคคีธรรมในการสร้างงานที่มีคุณภาพ เพราะผู้ร่วมงานทุกคนตระหนักว่าผลงานที่ตนร่วมทำอยู่นั้นเป็นของตน และตนต้องทำอย่างดีที่สุดเพื่อชื่อเสียงของตน

7. ภัทราวดี ผลิตผลงานบนพื้นฐานของความเป็นไปได้ในด้านการบริหารจัดการเรื่องงบประมาณ บุคลากร การจัดการ วัสดุอุปกรณ์ กระทั่งกลวิธีในการดำเนินงาน และการเผชิญปัญหาอุปสรรคนานาอย่างประหยัดแต่ทรงคุณค่า

8. ภัทราวดี สร้างสรรค์ผลงานที่มีลักษณะเด่นเป็นพหุวัฒนธรรม โดยการนำองค์ประกอบการแสดงของนาฏกรรมต่าง ๆ ทั้งคลาสสิค พื้นบ้าน และชาติพันธุ์จากทุกมุมโลกมาศึกษาความเป็นไปได้ในการนำมาประยุกต์ใช้อย่างเหมาะสม และดำรงไว้ซึ่งคุณค่าเดิมในการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ ๆ

9. ภัทราวดี สร้างสรรค์ผลงานโดยการคิดถึงภูมิธรรมของคนดูเป็นเป้าหมาย อันเป็นคุณธรรมของศิลปินผู้ประสบความสำเร็จในวิชาชีพนาฏกรรม นาฏยศิลปินในฐานะผู้สร้างต้องสร้างสรรค์นาฏกรรมที่งดงาม ทั้งรูปแบบ และเนื้อหาเพื่อพัฒนาภูมิธรรมในการดำรงชีวิตของชุมชนและคนดูในฐานะผู้เสพอยู่เสมอ

10. สุดท้ายผู้วิจัยพบว่า แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานของ ภัทราวดี สอดคล้องกับพุทธธรรม คือ ปรโตโฆสะ และโยนิโสมนสิการ (ดังรายละเอียดในข้อ 2.12 ในบทที่ 2)

บรรณานุกรม

Alex de Ravin. (6 มีนาคม 2559). *Vaslav Nijinsky - Danse Simoise' from the suite of dances 'Les Orientales*. สืบค้นเมื่อ 16 พฤษภาคม 2565 จาก https://alexderavin.blogspot.com/2016/03/vaslav-nijinsky-danse-siamoise-from.html

Patravadi Hua Hin Channel. (5 มิถุนายน 2563). คุยกับครู(เล็ก) *EP21* คุยเรื่อง แสง สี เสียง ของ "คืนหนึ่งกับภัทราวดี" และ "เก็บดาวดวงใหม่ไปใส่ฟ้า" [วีดิโอ]. youtube. https://youtu.be/izES3HySJIY

Jacqueline M. Smith-Autard. (2010). *Dance Composition* (6th ed.). Methuen Drama.

Les Chantery Studio. (6 มีนาคม 2566). *"You can convey almost everything without saying anything"* [Instagram Reels]. https://www.instagram.com/reel/Cpa_JW8h5Xd/

Pattara Danuta. (2539, 26 มิถุนายน). A Life of Drama. *Bangkok Post,*.

Plook Blog. (15 มีนาคม 2564). *Ikigai* คืออะไร *?* มาทำความเข้าใจแนวคิดการใช้ชีวิตอย่างมีความสุขจากญี่ปุ่น. สืบค้นเมื่อ 25 กันยายน 2565 จาก https://www.trueplookpanya.com/tcas/article/detail/88232

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2020). *soliloquy*. สืบค้นเมื่อ 25 เมษายน 2566 จาก https://www.britannica.com/art/soliloquy

Theatre Studies and News. (4 มกราคม 2561). ศาสตราจารย์ ดร. มัทนี รัตนิน [Facebook Post]. https://www.facebook.com/theatrestudiesandnews/posts/1983688841851035/

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Tonkit360. (14 ธันวาคม 2561). *Avant-Garde (อาวองการ์ด) : ความล้ำยุค ความก้าวหน้า ที่วงการศิลปะ (และสังคม) ควรมีเยอะๆ*. สืบค้นเมื่อ 30 มีนาคม 2565 จาก https://tonkit360.com/36126

Wikipedia. (11 กันยายน 2565a). *Ikigai*. สืบค้นเมื่อ 24 กันยายน 2565 จาก https://en.wikipedia.org/wiki/Ikigai

Wikipedia. (3 พฤษภาคม 2565b). *Martha Graham*. สืบค้นเมื่อ 9 พฤษภาคม 2565 จาก https://en.wikipedia.org/wiki/Martha_Graham

Wikipedia. (3 พฤษภาคม 2565c). *Michel Fokine*. สืบค้นเมื่อ 22 พฤษภาคม 2565 จาก https://en.wikipedia.org/wiki/Michel_Fokine

Wikipedia. (18 เมษายน 2565d). *Pina Bausch*. สืบค้นเมื่อ 16 พฤษภาคม 2565 จาก https://en.wikipedia.org/wiki/Pina_Bausch

Wikipedia. (16 มีนาคม 2565e). *Steve Paxton*. สืบค้นเมื่อ 22 พฤษภาคม 2565 จาก https://en.wikipedia.org/wiki/Steve_Paxton

Wikipedia. (8 สิงหาคม 2565f). *Syncopation*. สืบค้นเมื่อ 6 มีนาคม 2565 จาก https://en.wikipedia.org/wiki/Experimental_theatre

Wikipedia. (6 พฤษภาคม 2565g). *Vaslav Nijinsky*. สืบค้นเมื่อ 16 พฤษภาคม 2565 จาก https://en.wikipedia.org/wiki/Vaslav_Nijinsky

Yukari Mitsuhashi. (8 สิงหาคม 2560). *Ikigai: A Japanese concept to improve work and life*. สืบค้นเมื่อ 24 กันยายน 2565 จาก https://www.bbc.com/worklife/article/20170807-ikigai-a-japanese-concept-to-improve-work-and-life

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Z-Books. (22 เมษายน 2563). ชั้นหนังสือของ *Zombie C* ตอน *Avant-garde* [Facebook Post]. https://www.facebook.com/z.books.rca/photos/a.1057408487941619/1178488029166997/

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2546). ตำราฟ้อนรำ. มติชน.

กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. (2529). ประวัติผู้ทรงคุณวุฒิทางศิลปะ. กรมศิลปากร.

กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน, การสื่อสารส่วนบุคคล, (24 พฤศจิกายน 2563).

เกรียงไกร อุณหะนันทน์, การสื่อสารส่วนบุคคล, (13 มกราคม 2565).

จรัญ พูลลาภ, การสื่อสารส่วนบุคคล, (10 พฤศจิกายน 2564).

เฉลย ศุขะวณิช. (2544). อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นางเฉลย ศุขะวณิช ท.ม.,ต.ช.ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์). บพิธการพิมพ์.

เฉลิมชาตรี ยุคล. (27 กุมภาพันธ์ 2566). ใบปิดโรงเรียนสอนการแสดงของอัศวินศิลปะการแสดง. สืบค้นเมื่อ 16 มิถุนายน 2566 จาก https://www.facebook.com/photo/?fbid=10151595946569981&set=a.10150313197874981

เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ. (2553). อนุสรณ์เนื่องในโอกาสสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินไปในการพระราชทานเพลิงศพนางสัมพันธ์ พันธุ์มณี จ.ภ. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒ ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส ราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร วันพฤหัสบดีที่ ๑๐ กันยายน ๒๕๕๒ (Vol. ww). จตุพรดีไซน์. https://dl.parliament.go.th/handle/lirt/575810

ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง, การสื่อสารส่วนบุคคล, (10 พฤษภาคม 2565).

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชมนาด โศภน. (2531). พัฒนาการการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR). http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/37136

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. (2524). หนังสือเรียนสังคมศึกษา *ส.605*. สำนักพิมพ์คุรุสภา.

ดวงเดือน พันธุมนาวิน. (2523). จิตวิทยาการปลูกฝังวินัยแห่งตน. สถาบันวิจัยพฤติกรรมศาสตร์ มศว ประสานมิตร.

ดาริณี ชำนาญหมอ, การสื่อสารส่วนบุคคล, (18 มกราคม 2564).

ตีรณ พงศ์มฆพัฒน์. (1 มิถุนายน 2561). ดุลยภาพดุลยพินิจ : ลมหายใจของชาวพุทธ อานาปานสติและอานาปานสติสมาธิ. สืบค้นเมื่อ 16 มิถุนายน 2566 จาก https://www.matichon.co.th/article/news_977217

ถาวร โสภีอมร, การสื่อสารส่วนบุคคล, (21 กุมภาพันธ์ 2565).

ธนพงษ์ ผลาขจรศักดิ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, (14 สิงหาคม 2564).

ธีราพร วิรุฬห์รักษ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, (12 มีนาคม 2565).

นวรัตน์ (โขมพัตร) กิติยากร ณ อยุธยา, การสื่อสารส่วนบุคคล, (12 กรกฎาคม 2564).

นิชาภา ศรีบุตรตา, การสื่อสารส่วนบุคคล, (13 มีนาคม 2566).

บัญชา สุวรรณานนท์. (3 เมษายน 2561). อิทธิพลบางประการของนาฏศิลป์สยามที่มีต่อบัลเลต์สมัยใหม่. สืบค้นเมื่อ 16 พฤษภาคม 2565 จาก https://ballet-history.blogspot.com/2018/04/danse-siamoise_3.html

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. (2511). อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ ณ ฌาปนสถาน วัดธาตุทอง วันอาทิตย์ที่ *25* กุมภาพันธ์ พุทธศักราช *2511*. โรงพิมพ์สถาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สงเคราะห์หญิงปากเกร็ด. http://digital.library.tu.ac.th/tu_dc/digital/api/DownloadDigitalFile/dowload/3645

เบญจา ยอดดำเนิน-แอ๊ตติกจ์, บุปผา ศิริรัศมี, และ วาทินี บุญชะลักษี. (2552). การศึกษาเชิงคุณภาพ : เทคนิคการวิจัยภาคสนาม (พิมพ์ครั้งที่ 8). โครงการเผยแพร่ข่าวสารและการศึกษาด้านประชากร สถาบันวิจัยประชากรและสังคม มหาวิทยาลัยมหิดล.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (2543). ละครวังสวนกุหลาบ. กรมศิลปากร.

ประวีณา ชนยุทธ, การสื่อสารส่วนบุคคล, (5 กรกฎาคม 2564).

พหลยุทธ กนิษฐบุตร. (2564). การเขียนหน้าและการแต่งหน้าโขน. วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี, ปีที่ *12* ฉบับที่ *2* (ก.ค.-ธ.ค.), 102 - 124. https://so01.tci-thaijo.org/index.php/humanjubru/article/view/247797

พีรพงศ์ เสนไสย. (2539). นาฏยประดิษฐ์ของพนอ กำเนิดกาญจน์. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR). http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/38770

พีรมณฑ์ ชมธวัช, การสื่อสารส่วนบุคคล, (27 ธันวาคม 2564).

พูนพิศ อมาตยกุล, และ เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์. (2552). เพลงดนตรี จากสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ถึง พระยาอนุมานราชธน. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ภัทราวดี มีชูธน. (2561). ภัทราวดี มีชูธน. อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.

ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, (23 สิงหาคม 2563).

ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, (16 สิงหาคม 2564).

ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, (14 มกราคม 2565).

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภัทราวดี มีชูธน, การสื่อสารส่วนบุคคล, (1 มีนาคม 2566).

ภาควิชาศิลปการละคร. (ม.ป.ป). รองศาสตราจารย์สดใส พันธุมโกมล. สืบค้นเมื่อ 12 พฤษภาคม 2563 จาก https://www.dramaartschula.com/รองศาสตราจารย์สดใส-พันธ/

ภาณิศา ภูวภิรมย์ขวัญ. (2551). ความคิด ชีวิต ตัวตน ภัทราวดี ตอน เด็กหญิง ณ ริมน้ำ. ฟรีมายด์.

มณิศา วศินารมณ์. (2549). นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR). http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/8552

มติชน. (2547, 20 เมษายน). ม.ธุรกิจฯ จับมือภัทราวดีเธียเตอร์สร้างนักสื่อสารการแสดงยุคใหม่. มติชน.

มยุรี อิศรเสนา ณ อยุธยา, การสื่อสารส่วนบุคคล, (10 มกราคม 2566).

มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา. (26 ตุลาคม 2561). บุคคลเกียรติยศ สวนสุนันทา – คุณหญิงกรองแก้ว ปทุมานนท์. สืบค้นเมื่อ 10 พฤษภาคม 2563 จาก http://80halloffame.ssru.ac.th/history/h2

มาลินี อาชายุทธการ. (2547). ละครคณะปรีดาลัยของพระนางเธอลักษมีลาวัณ. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR). http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/66256

นภัสรัญชน์ มิตรธีรโรจน์, และ สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2022a). บทบาทของสตรีที่มีต่อนาฏยศิลป์ไทย. วารสารสหวิทยาการสังคมศาสตร์และการสื่อสาร, *5* (1), 171-179. https://so02.tci-thaijo.org/index.php/ISSC/article/view/249176

นภัสรัญชน์ มิตรธีรโรจน์, และ สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2022b). ภัทราวดี มีชูธน กับนาฏกรรมไทย. *Journal of Community Development Research (Humanities and Social Sciences)* (3),

120-142. https://www.journal.nu.ac.th/JCDR/article/view/Vol-15-No-3-2022-120-142

มูลนิธิสุภัทรา สิงหลกะ. (2537). ชีวิตคือการต่อสู้: ประวัติและผลงานของคุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ. เปเปอร์ฮิลกรุ๊ป.

ยุทธชัย อุทยานินทร์. (2544). ภัทราวดีเธียเตอร์ : ชุมชนละครเวทีสมัยใหม่. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์]. Thammasat University Digital Collections. http://digital.library.tu.ac.th/tu_dc/frontend/Info/item/dc:117039

รจนา สุนทรานนท์. (2549). นามานุกรมนาฏยศิลปิน : การศึกษาการสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากร. [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR). http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/14697

รวิเทพ มุสิกะปาน. (2554). ผู้ทรงอิทธิพลแฟชั่นไทยร่วมสมัย. [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ].

แจ้งความสำนักงานนายกรัฐมนตรี เรื่อง พระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณจุลจอมเกล้า, (27 พฤษภาคม 2512). เล่ม 86 ตอนที่ 46 หน้า 1836-1846. https://stang.sc.mahidol.ac.th/stangmuseum/pdf/2512_ตติยจุลจอมเกล้า.PDF

โรงเรียนภัทราวดี หัวหิน. (ม.ป.ป). วิสัยทัศน์. สืบค้นเมื่อ 21 เมษายน 2563 จาก https://www.patravadischool.com/vision

วรธาร. (19 มกราคม 2560). ศิลปนาฏดุริยางค์ไทย ในรัชกาลที่ ๙. สืบค้นเมื่อ 20 เมษายน 2563 จาก https://www.posttoday.com/life/healthy/476458

วรรณศักดิ์ ศิริหล้า, การสื่อสารส่วนบุคคล, (8 กุมภาพันธ์ 2565).

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิกิพีเดีย. (15 เมษายน 2562a). เจ้าดารารัศมี พระราชชายา. สืบค้นเมื่อ 18 เมษายน 2563 จาก https://th.wikipedia.org/wiki/เจ้าดารารัศมี_พระราชชายา

วิกิพีเดีย. (22 มิถุนายน 2562b). เจ้าฟ้ากุณฑล. สืบค้นเมื่อ 15 ธันวาคม 2562 จาก https://th.wikipedia.org/wiki/เจ้าฟ้ากุณฑล

วิกิพีเดีย. (22 มิถุนายน 2562c). เจ้าฟ้าพินทวดี. สืบค้นเมื่อ 15 ธันวาคม 2562 จาก https://th.wikipedia.org/wiki/เจ้าฟ้าพินทวดี

วิกิพีเดีย. (22 มิถุนายน 2562d). เจ้าฟ้ามงกุฎ (พระราชธิดาในสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ). สืบค้นเมื่อ 15 ธันวาคม 2562 จาก https://th.wikipedia.org/wiki/เจ้าฟ้ามงกุฎ_(พระราชธิดาในสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ)

วิกิพีเดีย. (25 สิงหาคม 2562e). สมเด็จพระสัมพันธวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรี. สืบค้นเมื่อ 15 ธันวาคม 2562 จาก https://th.wikipedia.org/wiki/สมเด็จพระสัมพันธวงศ์เธอ_เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรี

วิกิพีเดีย. (11 ตุลาคม 2562f). อิเหนา. สืบค้นเมื่อ 15 ธันวาคม 2562 จาก https://th.wikipedia.org/wiki/อิเหนา

วิกิพีเดีย. (25 กุมภาพันธ์ 2563). สมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี. สืบค้นเมื่อ 15 ธันวาคม 2564 จาก https://th.wikipedia.org/wiki/สมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี

วิกิพีเดีย. (19 มิถุนายน 2564). ปรโตโฆสะ. สืบค้นเมื่อ 15 เมษายน 2566 จาก https://th.wikipedia.org/wiki/ปรโตโฆสะ

วิกิพีเดีย. (25 มีนาคม 2565a). *Avant-garde*. สืบค้นเมื่อ 30 มีนาคม 2565 จาก https://en.wikipedia.org/wiki/Avant-garde

วิกิพีเดีย. (20 เมษายน 2565b). ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง. สืบค้นเมื่อ 21 พฤษภาคม 2565 จาก https://th.wikipedia.org/wiki/ชนประคัลภ์_จันทร์เรือง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิกิพีเดีย. (25 พฤศจิกายน 2565c). อานาปานสติ. สืบค้นเมื่อ 15 เมษายน 2566 จาก https://th.wikipedia.org/wiki/อานาปานสติ

วิกิพีเดีย. (26 กุมภาพันธ์ 2566). โยนิโสมนสิการ. สืบค้นเมื่อ 15 เมษายน 2566 จาก https://th.wikipedia.org/wiki/โยนิโสมนสิการ

วิทย์ พิณคันเงิน. (2557). อิทธิพลสำคัญต่อการสร้างสรรค์ศิลปะ. วารสารราชบัณฑิตยสถาน, *ปีที่ 39,* ฉบับ *3* (ก.ค. - ก.ย.), 1 - 7. http://legacy.orst.go.th/wp-content/uploads/2018/09/เล่ม-วารสารปี-39-ฉบับที่-3resize.pdf

วิมล อังสุนันทวิวัฒน์. (กรกฎาคม 2552). ตำนาน ปรีดาลัย. ผู้จัดการ *360* องศา, *1*(8) น.152-157.

แววดี ศรีไตรรัตน์, การสื่อสารส่วนบุคคล, (17 กรกฎาคม 2565).

ศิริวัฒน์ ขำเกิด. (2558). ละครสวนสุนันทาสมัยคุณหญิงกรองแก้ว ปทุมานนท์ [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ป.อ.ปยุตฺโต). (31 พฤษภาคม 2562). สติปัฏฐาน. สืบค้นเมื่อ 16 มิถุนายน 2566 จาก https://www.bangkokbiznews.com/lifestyle/625

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สมพร โถปัญญา, การสื่อสารส่วนบุคคล, (9 สิงหาคม 2564).

สมพร ฟูราจ. (2553). ศิลปกรรมศาสตร์ เรียนไปได้อะไร. ศิลปกรรมสาร, *ปีที่ 5* ฉบับที่ *1* (ม.ค.-มิ.ย.), 77-88. https://so05.tci-thaijo.org/index.php/fineartstujournal/article/view/235299/161713

สวภา เวชสุรักษ์. (2547). หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี. [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR). http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/7211

สอาด มีชูธน. (2515). อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายสอาด มีชูธน. โรงพิมพ์กระดาษไทย.

สายสวรรค์ ขยันยิ่ง. (2543). พระราชชายา เจ้าดารารัศมี กับนาฏยศิลป์ล้านนา. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR). http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/8957

สิงหล สังจุ้ย, การสื่อสารส่วนบุคคล, (10 พฤษภาคม 2566).

สิริธร ศรีชลาคม. (2543). นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย: การสร้างสรรค์โดยผสมผสานนาฏยศิลป์ไทย กับนาฏยศิลป์สกุลอื่นๆ ระหว่าง พ.ศ. *2510-2542.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR). http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/72273

สิริรักษ์ ศิริพงษ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, (6 มีนาคม 2566).

สุชาดา ช่องสว่าง, การสื่อสารส่วนบุคคล, (13 มีนาคม 2566).

สุธี ปิวรบุตร, การสื่อสารส่วนบุคคล, (16 สิงหาคม 2564).

สุพรรณี บุญเพ็ง. (ม.ป.ป). เอกสารประกอบการสอนวิชานาฏยประดิษฐ์ *2 :* องค์ประกอบของการเต้นรำ [เอกสารประกอบการสอน]. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุพัตรา เครือครองสุข, การสื่อสารส่วนบุคคล, (12 มีนาคม 2564).

สุภัทรา สิงหลกะ. (2537). บันทึกชีวิตของคุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ. ม.ป.ท.

วลัญช์ สุภากร. (12 สิงหาคม 2561). โขนพระราชทาน : ทรงฟื้นฟูสืบศาสตร์ศิลป์แผ่นดิน. สืบค้นเมื่อ 10 พฤษภาคม 2563 จาก https://www.bangkokbiznews.com/lifestyle/625

สุภาพรรณ พิชัยรณรงค์สงคราม, การสื่อสารส่วนบุคคล, (15 กรกฎาคม 2564).

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สุภาพรรณ พิชัยรณรงค์สงคราม, ภัทราวดี มีชูธน, และ ฟาน ศรีไตรรัตน์. (2563). *Women of the river The supatra story through the century: 100* ปีแห่งความเจริญบนสายน้ำ. อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547a). วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. *2325-2477* (พิมพ์ครั้งที่ 2.). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547b). หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2557). นาฏยทฤษฎี. วารสารราชบัณฑิตยสถาน, ปีที่ *39,* ฉบับ *3* (ก.ค. - ก.ย.). http://legacy.orst.go.th/wp-content/uploads/2018/09/เล่ม-วารสารปี-39-ฉบับที่-3resize.pdf

สุรพล วิรุฬห์รักษ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, (10 มิถุนายน 2564).

เสาวณิต วิงวอน, การสื่อสารส่วนบุคคล, (25 เมษายน 2566).

ทีมข่าวสตรี หนังสือพิมพ์เดลินิวส์. (12 สิงหาคม 2558). พระเมตตา'แม่แห่งแผ่นดิน' ต่อลมหายใจโขน'คู่คนไทย. สืบค้นเมื่อ 10 พฤษภาคม 2563 จาก https://www.dailynews.co.th/women/340936/

อนันต์โรจน์ ทังสุพานิช, การสื่อสารส่วนบุคคล, (30 มิถุนายน 2564).

อภิชญา ตรีชั้น, การสื่อสารส่วนบุคคล, (13 มีนาคม 2566).

อัครินทร์ พงษ์พันธ์เดชา, การสื่อสารส่วนบุคคล, (8 กุมภาพันธ์ 2564).

อัจฉราพรรณ ไพบูลย์สุวรรณ, การสื่อสารส่วนบุคคล, (17 มกราคม 2566).

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก.

แบบตอบรับตีพิมพ์บทความ

1. วารสารการวิจัยเพื่อพัฒนาชุมชน ปีที่ 15 ฉบับที่ 3 (ก.ค. - ก.ย. 2565)

ที่ อว ๐๖๐๓.๐๒/๓๒๒๐

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยนเรศวร
อำเภอเมืองฯ จังหวัดพิษณุโลก ๖๕๐๐๐

๓ พฤศจิกายน ๒๕๖๔

เรื่อง ตอบรับการตีพิมพ์บทความ

เรียน คุณนภัสรัญชน์ มิตรธีรโรจน์

ตามที่ท่านได้ส่งผลงานนิพนธ์ เรื่อง "ภัทรราวดี มีชูธน กับนาฏกรรมไทย (Patravadi Mejudhon in Thai Performing Arts)" กลุ่มสาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ เพื่อขอลงตีพิมพ์ในวารสารการวิจัยเพื่อพัฒนาชุมชน (มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์) Journal of Community Development Research (Humanities and Social Sciences) นั้น

ผลงานนิพนธ์ของท่านได้ผ่านการพิจารณาโดยผู้ประเมินเรียบร้อยแล้ว และได้รับการพิจารณาให้ลงตีพิมพ์ในวารสารการวิจัยเพื่อพัฒนาชุมชน (มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์) ปีที่ ๑๕ ฉบับที่ ๓ ประจำเดือนกรกฎาคม – กันยายน ๒๕๖๕ ประเภทบทความวิชาการ ทั้งนี้ ทางวารสารจะดำเนินการจัดทำวารสารอิเล็กทรอนิกส์ เพื่อตอบสนองความต้องการของผู้นิพนธ์และเพื่อประโยชน์ในการนำไปใช้ได้อย่างรวดเร็ว ซึ่งท่านสามารถดาวน์โหลดบทความต้นฉบับของท่านได้ทาง www.journal.nu.ac.th

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อุษา พัดเกตุ)
รองคณบดีฝ่ายพัฒนานิสิต ปฏิบัติราชการแทน
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยนเรศวร

งานวิจัยและวิเทศสัมพันธ์
โทร. ๐-๕๕๙๖-๘๘๔๔
โทรสาร ๐-๕๕๙๖-๘๘๒๖

บทความวิชาการ เรื่อง ภัทราวดี มีชูธน กับนาฏกรรมไทย ข้อมูลของบทความนี้ผู้วิจัยนำไปใช้ในบทที่ 4 ในส่วน 4.1 ประวัติชีวิตและผลงานของภัทราวดี มีชูธน

2. วารสารสหวิทยาการสังคมศาสตร์และการสื่อสาร ปีที่ 5 ฉบับที่ 1 (ม.ค. - เม.ย. 2565)

ที่ อว ๐๖๓๑.๑๒/ว ๑๑๓

วารสารสหวิทยาการสังคมศาสตร์และการสื่อสาร
คณะนิเทศศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี
๔๑ หมู่ ๕ ตำบลท่าช้าง
อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี ๒๒๐๐๐

๑๐ มิถุนายน ๒๕๖๕

เรื่อง ตอบรับการตีพิมพ์บทความ

เรียน คุณนภัสรัญชน์ มิตรธีรโรจน์ และ คุณสุรพล วิรุฬห์รักษ์

ตามที่ท่านได้ส่งบทความวิจัยเรื่อง **“บทบาทของสตรีที่มีต่อนาฏยศิลป์ไทย ”** เพื่อตีพิมพ์ในวารสารสหวิทยาการสังคมศาสตร์และการสื่อสาร นั้น

ในการนี้ กองบรรณาธิการวารสารและผู้ทรงคุณวุฒิประเมินแล้วและผลการประเมินผ่านเกณฑ์อยู่ในระดับที่สามารถตีพิมพ์ได้ โดยกองบรรณาธิการวารสารยินดีรับตีพิมพ์บทความของท่านลงในวารสารสหวิทยาการสังคมศาสตร์และการสื่อสาร ปีที่ ๕ ฉบับที่ ๑ (มกราคม - เมษายน ๒๕๖๕)

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ

ขอแสดงความนับถือ

(อาจารย์ ดร.สันดุสิทธิ์ บริวงษ์ตระกูล)
บรรณาธิการวารสารสหวิทยาการสังคมศาสตร์และการสื่อสาร

งานวารสารสหวิทยาการสังคมศาสตร์และการสื่อสาร
ISSN (Print) ๒๗๓๐-๐๔๗๘ โทรศัพท์/โทรสาร ๐๘๑-๓๗๔-๓๑๐๐, ๐๓๙-๔๗๑-๐๖๓
https://so02.tci-thaijo.org/index.php/ISSC
E-mail: journalofcommarts@rbru.ac.th

บทความวิชาการ เรื่อง บทบาทของสตรีที่มีต่อนาฏยศิลป์ไทยภัทราวดี ข้อมูลของบทความนี้ผู้วิจัยนำไปใช้ในบทที่ 2 ทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ในส่วน 2.13 และ 2.14 เพื่อเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของสตรีที่มีบทบาทต่อนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลปินสตรีไทยในบทบาทต่าง ๆ ในนาฏกรรมไทย

ภาคผนวก ข.

ตารางจำแนกและวิเคราะห์ผลงานและบทบาทของภัทราวดี มีชูธน ตั้งแต่ 2500 - ปัจจุบัน

ผลงานแฟชั่น (9 ผลงาน)

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง (ปี)	นาฏกรรม	บทบาท
1	นางแบบสมัครเล่น ตามคำชวนของคุณพัฒศรี บุนนาค (2507)		นางแบบสมัครเล่น
2	Jocelyn Ryan Studio (2511)		นางแบบ
			ผู้ช่วยสอนเดินแบบ
3	ห้องเสื้อรพี (2513)		นางแบบ
4	ท่านชายไกรสิงห์ วุฒิชัย (2513)		นางแบบ
5	ร้าน รินทร์ สยามสแควร์ (2513)		นักออกแบบ
6	ร้าน “Factory” สยามสแควร์ (2513 - 2516)	นาฏยองค์กร	นักออกแบบ
			เจ้าของกิจการ
7	ร้าน Something Different เพลินจิตอาเขต (2513 - 2516)	นาฏยองค์กร	นักออกแบบ
			เจ้าของกิจการ
8	แฟชั่นโชว์แนวใหม่ผสมผสานการแสดง (Something Different)	นาฏยประดิษฐ์	ผู้จัดงาน
9	ร้าน O.G. ศูนย์การค้าเฉลิมโลก (2513 - 2516)	นาฏยองค์กร	นักออกแบบ
			เจ้าของกิจการ

ผลงานภาพยนตร์ (15 ผลงาน)

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง (ปี)	นาฏกรรม	บทบาท
1	ไม่มีสวรรค์สำหรับคุณ* (2516)		นักแสดง
2	นางแบบมหาภัย (2516)		นักแสดง
3	ความรักครั้งสุดท้าย (2517)		นักแสดง
4	น้ำผึ้งขม (2517)		นักแสดง
5	ความรักครั้งสุดท้าย (2518)		นักแสดง
6	นางสาวมะลิวัลย์ (2518)		ผู้เขียนบท
			นักแสดง
7	นางเอก (2518)		นักแสดง
8	ตะวันตกดิน (2518)		นักแสดง
9	ไม่มีใครรักฉันจริง (2518)		นักแสดง
10	ตามล่า อ.ต.ล. (2519)		นักแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง (ปี)	นาฏกรรม	บทบาท
11	เกมส์ (2519)		เจ้าของกิจการ
			ผู้กำกับ
			นักแสดง
12	1.2.3 ด่วนมหาภัย (2520)		นักแสดง
13	รักริษยา (2521)		ผู้กำกับ
14	น้ำพุ (2527)		นักแสดง
15	นางนวล (2528)		นักแสดง

ผลงานดนตรี (3 ผลงาน)

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง (ปี)	นาฏกรรม	บทบาท
1	เดอะ การ์ราจ หัวหิน (2513 – 2514)	สถานบันเทิง	เจ้าของกิจการ
2	โรงแรมมณเฑียร (2519)	ร้องเพลง	นักร้องในรูปแบบ นักแสดง
3	The Big Bumper (25XX)	อัลบั้ม	นักร้อง

ผลงานทางโทรทัศน์ (25 ผลงาน)

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง (ปี)	นาฏกรรม	บทบาท
1	ระบำดาวดึงส์ ช่อง 4 บางขุนพรหม (2500)	นาฏยศิลป์ไทย	นักแสดง
2	ละครสด ที่ลำปาง (2515)	ละครโทรทัศน์	นักแสดง
3	ตุ๊กตาเสียกบาล ช่อง 3 (2519)	ละครโทรทัศน์	นักแสดง
			ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ
			ผู้สร้าง
4	จิตไม่ว่าง ช่อง 3 (2519)	ละครโทรทัศน์	นักแสดง
5	บนถนนสายเดียวกัน ช่อง 9 (2519)	ละครโทรทัศน์	นักแสดง
6	ไฟพ่าย ช่อง 3 (2519)	ละครโทรทัศน์	นักแสดง
			ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ
			ผู้สร้าง
7	สงครามประสาท ช่อง 3 (2520)	ละครโทรทัศน์	นักแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง (ปี)	นาฏกรรม	บทบาท
8	ขบวนการคนใช้ ช่อง 3 (2520)	ละครโทรทัศน์	ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ
			ผู้สร้าง
9	ศรีธนญชัย ช่อง 3 (2521)	ละครโทรทัศน์	ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ
			ผู้สร้าง
10	ประชาชนชาวแฟลต ช่อง 3 (2522)	ละครโทรทัศน์	ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ
			ผู้สร้าง
11	คฤหาสน์ดำ ช่อง 9 (2524)	ละครโทรทัศน์	นักแสดง
12	ถนนไปดวงดาว ช่อง 3 (2525)	ละครโทรทัศน์	นักแสดง
13	ปูนปิดทอง ช่อง 9 (2525)	ละครโทรทัศน์	นักแสดง
14	บนถนนสายเดียวกัน ช่อง 9* ตอน ผู้พิทักษ์ความสะอาด (2526)	ละครโทรทัศน์	ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ
			ผู้สร้าง
15	เวทีนี้...มีปัญหา(มาก) ช่อง 7 (2530)	รายการโทรทัศน์	พิธีกร
			นักแสดง
16	ธรรมดาที่ไม่ธรรมดา กับภัทราวดี ช่อง 9 (2534)	รายการโทรทัศน์	พิธีกร
			นักแสดง
			ผู้กำกับ
			ผู้สร้าง
17	เงาอโศก ช่อง 7 (2542)	ละครโทรทัศน์	นักแสดง
			ผู้ฝึกสอนการแสดง
18	ร้องรำทำเพลง ช่อง 11 (2545)	รายการโทรทัศน์	พิธีกร
			ผู้กำกับ
			ผู้สร้าง
19	วิมานดิน ช่อง 3 (2546)	ละครโทรทัศน์	นักแสดง
20	บัลลังก์เมฆ ช่อง 5 (2536)	ละครโทรทัศน์	นักแสดง
21	ตม ช่อง 3 (2547)	ละครโทรทัศน์	นักแสดง
			ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง (ปี)	นาฏกรรม	บทบาท
22	น่ารูจัง ช่อง ETV (2549)	รายการโทรทัศน์	พิธีกร
			ผู้กำกับ
			ผู้สร้าง
23	จิตรประภัสสร ช่อง ThaiPBS (2551)	ละครโทรทัศน์	นักแสดง
			ผู้เขียนบท
24	ทรู อะคาเดมี่ แฟนเทเซีย ซีซั่นที่ 8 (2554)	รายการโทรทัศน์	ผู้ฝึกสอนการแสดง
25	เลือดข้นคนจาง ช่อง One31 (2561)	ละครโทรทัศน์	นักแสดง

ผลงานละครเวที (74 ผลงาน)

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง (ปี)	นาฏกรรม	บทบาท
1	Lex's Showboat (2509)	นาฏยองค์กร	เจ้าของกิจการ
2	Tea and Sympathy AUA (2516)	ละครพูด	นักแสดง
3	คืนหนึ่งกับภัทราวดี (2526)	คอนเสิร์ตสไตล์บรอดเวย์	ผู้สร้าง
			นักร้องในรูปแบบนักแสดง
			ผู้เขียนบท
4	Concert in the park (2526)	คอนเสิร์ตสไตล์บรอดเวย์	ผู้สร้าง
			นักร้องในรูปแบบนักแสดง
			ผู้เขียนบท
5	ตามใจฉัน โรงแรมฮิลต้น (2526)	คอนเสิร์ตสไตล์บรอดเวย์	ผู้สร้าง
			นักร้องในรูปแบบนักแสดง
			ผู้เขียนบท
6	ตามใจฉัน MBK Hall (2528)	คอนเสิร์ตสไตล์บรอดเวย์	ผู้สร้าง
			นักร้องในรูปแบบนักแสดง
			ผู้เขียนบท
7	กว่าจะเป็นหางเครื่องเมืองฝรั่ง มณเฑียรทองเธียเตอร์ (2528)	ละครพูด	นักแสดง
			ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง (ปี)	นาฏกรรม	บทบาท
8	ลอดิลกราช (2529)	ละครพูด	นักแสดง
			ผู้กำกับ
9	ความรักบนฝาโลง มณเฑียรทอง เธียเตอร์ (2529)	นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย	นักแสดง
			ผู้กำกับ
10	เก็บดาวดวงใหม่ไปใส่ฟ้า (2530)	คอนเสิร์ตสไตล์บรอดเวย์	นักแสดง
			ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ
11	บริษัท พี เอส บี เอนเตอร์เทนเม็นท์ จำกัด (2532)	นาฏยองค์กร	เจ้าของกิจการ
12	บริษัท เดอ ปารี จำกัด (2532)	นาฏยองค์กร	เจ้าของกิจการ
13	ภัทราวดีเธียเตอร์ (2535)	นาฏยองค์กร	เจ้าของกิจการ
14	สิงหไกรภพ[1] (2535)	ละครเพลงสไตล์บรอดเวย์	ผู้สร้าง
			นักแสดง
			ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ
15	แม่เสียงหวานกบาลเหน่ง (2535)	ละครพูด	ผู้สร้าง
			นักแสดง
16	ตะลิดติ๊ดตี่ (2535)	ละครเพลงสำหรับเด็ก	ผู้สร้าง
17	ร่าย (2536)	คอนเสิร์ตไทยผสมแจ๊ส	ผู้สร้าง
			นักแสดง
			ผู้เขียนบท
18	จุรี อิน คอนเสิร์ต (2536)	คอนเสิร์ตสไตล์บรอดเวย์	นักแสดง
			ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ
19	อิเหนา-จรกา Rock Opera[2] (2536)	ละครเพลงไทยร่วมสมัย	ผู้สร้าง
			นักแสดง
			ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ
20	เงาะป่า[3] (2538)	ละครเพลงไทยร่วมสมัย	ผู้สร้าง
			ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง (ปี)	นาฏกรรม	บทบาท
21	ร่ายพระไตรปิฎก[4] (2539)	นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยใช้พุทธปรัชญา	ผู้สร้าง ผู้เขียนบท นักแสดง
22	ก่องข้าวน้อย (2539)	ละครไทยร่วมสมัยเน้นการเคลื่อนไหว-บูโตะ	ผู้สร้าง
23	ฤาฝนฟ้าจะเป็นใจให้ชรัส (2539)	คอนเสิร์ตสไตล์บรอดเวย์ผสม Comtempory Dance	ผู้สร้าง ผู้เขียนบท ผู้กำกับ
24	ทิ้งจักรมารักกันเถอะ (2539)	ละครเพลงลูกทุ่ง	ผู้สร้าง ผู้กำกับ
25	จินตกรรมรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ[5] (2540)	นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย	ผู้สร้าง นักแสดง ผู้เขียนบท ผู้กำกับ
26	เทศกาลลานสร้างสรรค์งานศิลป์ (2540)	เทศกาลละคร	ผู้สร้าง
27	เทศกาลสานศิลป์ (2540)	เทศกาลละคร	ผู้สร้าง
28	โขนรวมพลังหาร 2 เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสหัสสเดชะ[5] (2541)	นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย	ผู้สร้าง นักแสดง ผู้เขียนบท ผู้กำกับ
29	Bangkok Fringe Festival 1999 (2542)	เทศกาลละคร	ผู้สร้าง
30	บทละครของครูเฒ่า (2542)	ละครวาไรตี้โชว์ความสามารถนักแสดง	ผู้เขียนบท ผู้กำกับ นักแสดง
31	Bangkok Fringe Festival 2000 (2543)	เทศกาลละคร	ผู้สร้าง
32	Interview with ท้าวศรีสุดาจันทร์ (2543)	ละครพูด	ผู้สร้าง นักแสดง

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง (ปี)	นาฏกรรม	บทบาท
33	รุ้งหลังฝน (2543)	ละครเพลง	ผู้เขียนบท ผู้กำกับ
33	เฮเลนเนียม (2543)	ละครพูด	ผู้สร้าง
34	แก้วหน้าม้า (2543)	ละครนอกฉบับร่วมสมัย	ผู้สร้าง ผู้เขียนบท ผู้กำกับ
35	เติมรักให้เต็มรุ้ง (2544)	ละครเพลง	ผู้เขียนบท ผู้กำกับ นักแสดง
36	Bangkok Fringe Festival 2001 (2544)	เทศกาลละคร	ผู้สร้าง
37	เทศกาลละครกลุ่มใหม่ (2544)	เทศกาลละคร	ผู้สร้าง
38	Bangkok Fringe Festival 2002 (2545)	เทศกาลละคร	ผู้สร้าง
39	พจมาร...รร (2545)	ละครชาตรีร่วมสมัย	ผู้สร้าง นักแสดง
40	ปฏิจจสมุปบาท (ร่ายพระไตรปิฎก 2) (2545)	นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยใช้พุทธปรัชญา	ผู้สร้าง ผู้เขียนบท ผู้กำกับ นักแสดง พิธีกร
41	มันอยู่ที่คิด (ร่ายพระไตรปิฎก 3) (2546)	นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยใช้พุทธปรัชญา	ผู้สร้าง ผู้เขียนบท ผู้กำกับ พิธีกร
42	ร่ายพระไตรปิฎก 1 โรงละครธรรมะ ณ วัดบวร (2546)	นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยใช้พุทธปรัชญา	ผู้สร้าง ผู้เขียนบท นักแสดง
43	Bangkok Fringe Festival 2003 (2546)	เทศกาลละคร	ผู้สร้าง
44	ละครธรรมะวันอาทิตย์ (2547)	เทศกาลละคร	ผู้สร้าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง (ปี)	นาฏกรรม	บทบาท
45	Ecilpse (ร่ายพระไตรปิฎก 5)[6] (2547)	นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยใช้พุทธปรัชญา การเคลื่อนไหว และดนตรี	ผู้สร้าง ผู้เขียนบท ผู้กำกับ นักแสดง
46	Bangkok Fringe Festival 2004 (2547)	เทศกาลละคร	ผู้สร้าง
47	ลิเกพันธุ์ใหม่ ชาละวัน[7] (2549)	นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย	ผู้สร้าง ผู้เขียนบท ผู้กำกับ นักแสดง
48	ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ[8] (2552) ที่ภัทราวดีเธียเตอร์	นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย	ผู้สร้าง นักเขียนบท ผู้กำกับ นักแสดง
49	วิกหัวหิน (2552)	นาฏยองค์กร	เจ้าของกิจการ
50	Ecilpse (ร่ายพระไตรปิฎก 5) (2552) ณ วิกหัวหิน	นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยใช้พุทธปรัชญา การเคลื่อนไหว และดนตรี	ผู้สร้าง ผู้เขียนบท ผู้กำกับ พิธีกร
51	พจมาร..รร ในเทศกาลบางกอกกล้วย..กล้วย	ละครชาตรีร่วมสมัย	ผู้สร้าง นักแสดง
52	2010 Fringe Festival ณ วิกหัวหิน	เทศกาลละคร	ผู้สร้าง
53	ภาระกิจ-วิกหัวหิน	ละครพูด	ผู้สร้าง ผู้เขียนบท ผู้กำกับ นักแสดง
54	In Between ละครขัดตาทัพ ณ วิกหัวหิน	ละครวาไรตี้โชว์ความสามารถของลูกศิษย์แต่ละคน	ผู้สร้าง นักแสดง

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง (ปี)	นาฏกรรม	บทบาท
55	ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ (2553) ที่วิกหัวหิน	นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย	ผู้สร้าง
			นักเขียนบท
			ผู้กำกับ
			นักแสดง
56	ลิเกร่วมสมัย สุดสาคร (2553)	ลิเกร่วมสมัย	ผู้สร้าง
57	2011 Fringe Festival ณ วิกหัวหิน (2554)	เทศกาลละคร	ผู้สร้าง
58	2011-2012 Fringe Festival ณ วิกหัวหิน (2554)	เทศกาลละคร	ผู้สร้าง
59	วิวาหพระสมุท (2555)	ละครเพื่อการศึกษา	ผู้สร้าง
			ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ
			ครู
60	Rocking Rama (2556)	ละครเพื่อการศึกษา	ผู้สร้าง
			ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ
			ครู
61	Women of Asia (2556)	ละครพูด	นักแสดง
62	นิทานเวตาล (2557)	ละครเพื่อการศึกษา	ผู้สร้าง
			ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ
			นักแสดง
			ครู
63	สามัคคีเภทคำฉันท์ (2558)	ละครเพื่อการศึกษา	ผู้สร้าง
			ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ
			นักแสดง
			ครู
64	Vic Huahin Theatre Season 2016 (2559)	เทศกาลละคร	ผู้สร้าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง (ปี)	นาฏกรรม	บทบาท
65	เงาะป่า ณ วิกหัวหิน (2559)	ละครเพื่อการศึกษา	ผู้สร้าง
			ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ
			ครู
66	เวนิส วานิช (2561)	ละครเพื่อการศึกษา	ผู้สร้าง
			ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ
			นักแสดง
			ครู
67	Concert in School 1 (2561)	การแสดงวาไรตี้โชว์	ผู้สร้าง
			ผู้กำกับ
			ครู
			พิธีกร
68	ลิลิตพระลอ 2019 (2562) ที่ โรงละครแห่งชาติ และ วิกหัวหิน	นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย	ผู้สร้าง
			ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ
			นักแสดง
			พิธีกร
69	Concert in School 2 (2562)	การแสดงวาไรตี้โชว์	ผู้สร้าง
			ผู้กำกับ
			ครู
			พิธีกร
70	Concert in School 3 (2563)	การแสดงวาไรตี้โชว์	ผู้สร้าง
			ผู้กำกับ
			ครู
			พิธีกร
71	Broken Violin เสน่ห์รอยร้าว (2563)	ละครเพลงเพื่อการศึกษา	ผู้สร้าง
			ผู้เขียนบท
			ผู้กำกับ
			นักแสดง
			ครู
			พิธีกร

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง (ปี)	นาฏกรรม	บทบาท
72	The Legacy of Chao Phraya River (2563)	การแสดงวาไรตี้โชว์	ผู้สร้าง ผู้เขียนบท ผู้กำกับ นักแสดง พิธีกร
73	Concert in School 4 (2564)	การแสดงวาไรตี้โชว์	ผู้สร้าง ผู้กำกับ ครู พิธีกร
74	งานแสดงในวันคล้ายวันเกิดคุณสุภาพรรณ พิชัยรณรงค์สงคราม (2565)	การแสดงวาไรตี้โชว์	ผู้สร้าง ผู้เขียนบท ผู้กำกับ นักแสดง พิธีกร

ผลงานหนังสือ (3 ผลงาน)

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง (ปี)	บทบาท
1	หนังสือปาก(กา)ไม่ว่าง (2541)	ผู้เขียน
2	หนังสือปาก(กา)ไม่ว่าง 2 (2544)	ผู้เขียน
3	ภัทราวดี มีชูธน (2561)	ผู้เขียน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผลงานด้านการศึกษา (9 ผลงาน)

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง (ปี)	บทบาท
1	สอนภาษาอังกฤษ@โรงเรียนสุภัทรา (2508)	ครู
2	โรงเรียนสอนเดินแบบ Something Different	เจ้าของกิจการ ครู
3	โรงเรียนอัศวินศิลปะการแสดง (25XX) (เฉลิมชาตรี ยุคล, 2566)	ครู
4	โรงเรียนการแสดงภัทราวดีเธียเตอร์ (2535)	เจ้าของกิจการ ครู
5	โรงเรียนอนุบาลสุภัทรา (2535)	เจ้าของกิจการ
6	อาจารย์พิเศษ สอนการแสดงให้มหาวิทยาลัยมหิดล (2535)	ครู
7	อาจารย์พิเศษ สอนการแสดงให้จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2535)	ครู

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง (ปี)	บทบาท
8	อาจารย์พิเศษ สอนการแสดงให้มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์ (2547) (มติชน, 2547)	ครู
9	โรงเรียนภัทราวดี หัวหิน (2553)	เจ้าของกิจการ
		ครู

ผลงานออนไลน์ (10 ผลงาน)

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง (ปี)	บทบาท
1	FB Fanpage: Patravadi Theatre (2552)	ผู้เขียน
2	FB Fanpage: Patravadi Mejudhon (2553)	ผู้เขียน
3	FB Fanpage: VicHuahin (2553)	ผู้เขียน
4	FB Fanpage: บางบรรทัดจาก ภัทราวดี (2557)	ผู้เขียน
5	Youtube Channel: Patravadi Channel (2557)	พิธีกร
6	Youtube: รายการ คุยกับครู(เล็ก) (2563)	พิธีกร
7	Youtube: ละครออนไลน์ "เสน่ห์รอยรั่ว" (2565)	ผู้เขียนบท
		นักแสดง
8	Youtube: รายการออนไลน์ “NIMP TALK” (2565)	พิธีกร
9	FB Fanpage: Hub of Education HuaHin (2566)	ผู้เขียน
10	Website: Hub of Education HuaHin (2566)	ผู้เขียน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาคผนวก ค.

Qrcode เพื่อใช้เข้าสู่คลิปบันทึกการแสดงตัวอย่างที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

คืนหนึ่งกับภัทราวดี (2526)

สิงหไกรภพ[1] (2535)

อิเหนา-จรกา Rock Opera[2] (2536)

เงาะป่า[3] (2538) ครึ่งแรก

เงาะป่า[3] (2538) ครึ่งหลัง

โขนรวมพลังหาร 2 ตอนสหัสสเดชะ[5] (2541)

Eclipse (ร่ายพระไตรปิฎก 5)[6] (2547)

ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ[8] (2552)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นภัสรัญชน์ มิตรธีรโรจน์
วัน เดือน ปี เกิด	1 มกราคม พ.ศ. 2515
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2539 ศิลปศาสตร์บัณฑิต (Bachelor of Business Administration) Travel Industry Management Mahidol University International College มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ. 2562 ศิลปมหาบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทย บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ที่อยู่ปัจจุบัน	94/33 พหลโยธิน ซอย 5 ถนนพหลโยธิน แขวงพญาไท เขตพญาไท กรุงเทพมหานคร 10400

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University