

การใช้เทคนิคของ อุทา ฮาเกิน และ รูดอล์ฟ ฟอน ลาบานในการพัฒนาทักษะการแสดงละคร
สุขนาฏกรรม : กรณีศึกษาตัวละครผู้หญิงในเรื่อง
ลาฟฟิง ไวลด์ ของ คริสโตเฟอร์ ดูแรนต์ (1987)

THE USE OF UTA HAGEN'S AND RUDOLF VON LABAN'S TECHNIQUES IN
DEVELOPING COMEDY ACTING SKILLS: A CASE STUDY OF FEMALE CHARACTERS
IN CHRISTOPHER DURANG'S *LAUGHING WILD* (1987)

ชญาณี วรพงศ์พิณีจ

Chayanee Vorapongpinij

ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Dramatic Arts Faculty of Arts, Chulalongkorn University

E-mail : 6488002722@student.chula.ac.th

วันที่รับบทความ 16 มิถุนายน 2566 , วันที่แก้ไขบทความ : 29 ตุลาคม 2566 , วันที่ตอบรับการตีพิมพ์ 23 พฤศจิกายน 2566

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและสังเคราะห์เทคนิคของ อุทา ฮาเกิน และ รูดอล์ฟ ฟอน ลาบาน เพื่อนำมาใช้พัฒนาทักษะการแสดงละครสุขนาฏกรรมผ่านตัวละครผู้หญิง ในบทละครเรื่อง ลาฟฟิง ไวลด์ (Laughing Wild) เนื่องจากผู้วิจัยยังมีประสบการณ์ด้านการแสดงละครสุขนาฏกรรมไม่มาก ทำให้ประสบปัญหาในการแสดง 2 ประการ คือ 1) มีความเชื่อในแบบตัวละครที่ไม่มากพอ และ 2) มักใช้ร่างกายในรูปแบบเดิม ทำให้ไม่สามารถสวมบทบาทเป็นตัวละครและถ่ายทอดออกมาได้อย่างเต็มที่ โดยมีสมมติฐานว่าเมื่อนำเทคนิคการแสดงของอุทา ฮาเกิน และรูดอล์ฟ ฟอน ลาบาน มาใช้ในการแสดงละครสุขนาฏกรรมเรื่อง ลาฟฟิง ไวลด์ ผ่านตัวละครผู้หญิงจะทำให้นักแสดงมีความเชื่อในแบบตัวละครมากพอจนสามารถถ่ายทอดตัวละครผ่านร่างกายและสามารถหาพฤติกรรมของตัวละครได้ ผู้วิจัยทดลองนำ 2 เทคนิคนี้มาใช้ในงานวิจัยแบ่งเป็น 3 กระบวนการ คือ 1) วิเคราะห์บทละครและตัวละคร 2) กระบวนการซ้อม และ 3) นำเสนอผลวิจัยผ่านการจัดแสดง โดยเลือกวิธีเก็บผลวิจัย ดังนี้ จดบันทึกการทำงานของผู้วิจัย บันทึกวิดีโอฝึกซ้อมบางช่วง บันทึกวิดีโอวันแสดงจริง แบบสอบถามผู้ชม การประเมินจากผู้กำกับและผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง ผลการวิจัยพบว่าเทคนิคของฮาเกินและลาบานเป็นเทคนิคที่ทำงานร่วมกันได้อย่างมีประสิทธิภาพเมื่อนักแสดงสามารถผ่อนคลายและปล่อยวางอันเป็นพื้นฐานของนักแสดงได้แล้ว การฝึกฝนเทคนิคของฮาเกิน

จะช่วยทำให้นักแสดงมีความเชื่อในแบบตัวละครที่แข็งแกร่งมากพอจนนำไปสู่ความต้องการของตัวละครได้ และการฝึกฝนเทคนิคของลาบานจะช่วยให้นักแสดงสามารถเชื่อมโยงความรู้สึกภายในของตัวละครกับการเคลื่อนไหวร่างกายภายนอกให้เป็นหนึ่งเดียวกันจนสามารถถ่ายทอดพฤติกรรมของตัวละครได้

คำสำคัญ : การแสดง , ละครสุขนาฏกรรม , การพัฒนาทักษะการแสดง , ลาฟฟิง ไวลด์

Abstract

This research aims to study and synthesize Uta Hagen and Rudolf von Laban's techniques to develop the acting skill for comedy plays, done specifically through the exploration "Woman" in "Laughing Wild". Due to the researcher's lack of experience with acting in comedy plays, two problems emerged: 1) Not fully believing in the character's beliefs 2) Often using the body in the according to the actor's own habits, resulting in the inability to fully embody and express the character. (physical block) The researcher's hypothesis is that utilizing Uta Hagen and Rudolf von Laban's techniques in the comedy play "Laughing Wild" for the role of "Woman" will allow the actor to believe enough in what the character believes to express the character through the body and discover the character's behavior. The researcher's utilization of these two techniques is divided into three processes: 1) The analysis of the playscript and characters 2) The rehearsal 3) The presentation of research results through a performance. The chosen methods of collecting research results includes taking notes throughout the processes, recording videos for some of the rehearsals, recording the actual performance, audience survey, and taking feedback from the director and acting experts. The results show that Hagen and Laban's techniques works together effectively. After the actor is able to relax and let go, which is the foundation of being an actor, training with Hagen's techniques will help the actor believe strongly in the character's beliefs, and align with the character's objective, as a result. On the other hand, training with Laban's techniques helps the actor connect internal feelings with outer body movements in unity, thus successfully expressing the character's behavior.

Keywords : Acting , Comedy play , Acting Skills Improvement , Laughing Wild

บทนำ

นักแสดงเป็นองค์ประกอบสำคัญของละคร เป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราวและสารของเรื่อง แต่หากจะถ่ายทอดสารได้ตรงตามเจตนาของเจ้าของวรรณกรรม นักแสดงต้องสามารถเข้าถึงตัวละครเสียก่อน โดยหลักการแสดงตามทฤษฎีการแสดงของสแตนนิสลาฟสกี (Stanislavski) นักการละครชาวรัสเซีย ได้กล่าวถึงการแสดงว่านักแสดงต้องให้ความสำคัญกับการฝึกฝนพัฒนาทักษะของตนทั้งด้านจิตใจ ความรู้สึกนึกคิดภายใน และการใช้ร่างกายภายนอกให้สามารถควบคุมและใช้งานได้อย่างชำนาญ เพราะทั้ง 2 ส่วนนี้ถือเป็นเครื่องมือสำคัญของนักแสดง (Benedetti, 2007, p.121) ละครสุขนาฏกรรม (comedy) เป็นละครที่นักแสดงต้องใช้พลังงานในการแสดง และความเชื่ออย่างมากเพื่อให้เข้าถึงตัวละครจนสามารถถ่ายทอดออกมาผ่านร่างกายได้อย่างเป็นธรรมชาติ มักมีจังหวะในการขมุกและตบมุก (setup and punch) ที่ต้องเป็นไปอย่างธรรมชาติไม่ดูตั้งใจมากเกินไปจนดูเป็นการยัดเยียดให้ผู้ชมต้องหัวเราะ ในขณะที่เดียวกันนักแสดงก็ต้องไม่คาดหวังเสียงหัวเราะจากผู้ชมแต่ต้องอยู่กับความต้องการของตัวละคร ดังนั้นหากมีความเชื่อ ความคิด ทักษะคติแบบตัวละครที่ไม่มากพออาจทำให้นักแสดงหลุดโฟกัสจากความต้องการของตัวละครไปคิดว่าต้องแสดงอย่างไรให้ตลกแทน ซึ่งสิ่งนี้คืออีกสิ่งหนึ่งที่ทำทนายผู้วิจัยอย่างมาก นักแสดงต้องมีความเชื่อในความจริงของตัวละครที่อยู่ในบทละคร ไม่มุ่งเน้นที่การตบมุกให้ตลกอย่างเดียว “believe the truth of the setup, not the punch” (Olsen, 2016, p.139) รวมไปถึงนักแสดงต้องทำให้มุกตลกที่บทละครเขียนมีความขบขันและสดใหม่ทุกครั้งที่แสดงแม้ต้องพูดบทซ้ำเดิมทุกครั้งก็ตาม เพราะว่าการแสดงละครตลกไม่เหมือน สแตนอัปคอมเมดี้เดี่ยวไมโครโฟน หรือรายการวาไรตี้ที่สามารถเล่นใหญ่พูดนอกบทพูดทำให้ผู้ชมรู้สึกตลกได้ หากแต่นักแสดงต้องแสดงไปตามบทละครที่ได้รับ จึงเป็นเรื่องท้าทายของนักแสดงที่ต้องหาวิธีว่าต้องทำอย่างไรจึงจะทำให้เวลาพูดบทละครที่เป็นมุกตลก หรือแสดงพฤติกรรมของตัวละครออกไปแล้ว นักแสดงต้องทำให้ผู้ชมไม่รู้สึว่าตนเองกำลังชมการแสดงอยู่แต่กำลังชมคนที่พูดนอกบทและมีความสดใหม่ของมุกตลกทุกครั้งที่แสดง (Olsen, 2016, p.143) ดังนั้นเพื่อที่จะให้นักแสดงสามารถแสดงละครตลกได้อย่างธรรมชาติไม่พะวงกับตนเองและเกิดความคาดหวังว่าผู้ชมต้องหัวเราะ นักแสดงจึงจำเป็นต้องฝึกฝนและทำให้ตนเองมีความเชื่อ ความคิด ทักษะคติแบบตัวละครที่แข็งแกร่งมากและมีการใช้ร่างกายที่พร้อมถ่ายทอดตัวละครออกมาได้อย่างคล่องแคล่วไม่ติดขัดเพื่อทำให้นักแสดงสามารถแสดงเป็นตัวละครนั้น ๆ ออกมาได้มากที่สุด

อุทา ฮาเกิน (1919-2004) นักแสดงและครูสอนการแสดงชาวเยอรมัน ในปีค.ศ.1947 ฮาเกินได้เข้าสอนการแสดงที่สถาบัน เดอะ เฮร์เบิร์ต แบคโฮป สตูดิโอ (The Herbert Berghof Studio) หรือ เฮซปี สตูดิโอ (HB Studio) ที่ก่อตั้งโดยเฮร์เบิร์ต แบคโฮป (Herbert Berghof) ฮาเกินได้เขียนหนังสือขึ้นมา 2 เล่มคือ เรสเปคต์ ฟอว์ แอคติ้ง (Respect for Acting) (1973) และ อะ ชาเลนจ์ ฟอว์ ดี แอคเตอร์ (A Challenge For The Actor) (1991) ฮาเกินเขียนหนังสือขึ้นด้วยวัตถุประสงค์ว่า ผู้คนส่วนมากมักมองว่าการแสดงเป็นพรสวรรค์ที่ได้มาแต่กำเนิดไม่จำเป็นต้องฝึกฝน แต่ฮาเกินมองว่าแท้จริงแล้วการแสดงเป็นศาสตร์ที่สำคัญมากที่ต้องฝึกฝนและให้เวลากับมันไม่ต่างจากศาสตร์อื่น ให้นักแสดงเข้าใจหลักการแสดงและสามารถฝึกฝน

แบบฝึกหัดต่าง ๆ เพื่อนำมาใช้พัฒนาการแสดงต่อไปได้ ฮาเก้นให้ความเห็นว่านักแสดงต้องค้นหาตัวตนหรือลักษณะบางอย่างของตนเองที่มีอยู่ในตัวละครเพื่อที่จะทำให้นักแสดงใช้สิ่งที่ตนเองมีมาพัฒนาตัวละคร “I must find myself in the role” (Hagen, 1991, p.53) ดังนั้นฮาเก้นจึงให้ความสำคัญกับการให้นักแสดงสังเกตพฤติกรรมของตนเองเพื่อนำมาปรับใช้กับตัวละครได้ “training in self-observation” (Hagen, 1991, p.57) เมื่อฝึกแบบฝึกหัดของฮาเก้นที่มุ่งเน้นให้นักแสดงฝึกสังเกตพฤติกรรมของตนเองและ นำพฤติกรรมนั้นมาใช้กับตัวละครทำให้แม้จะต้องแสดงเป็นตัวละครที่ไกลตัวแต่การนำพฤติกรรมบางอย่างในตัวเรามาใช้พัฒนาตัวละครจะทำให้นักแสดงและตัวละครเกิดลักษณะหรือพฤติกรรมบางอย่างที่มีความเชื่อมโยงกันทำให้นักแสดงมีความเชื่อ ความคิด ทักษะคติแบบที่ตัวละครมีได้มากขึ้นจนนำไปสู่การมีความต้องการแบบตัวละครได้

รูดอล์ฟ ฟอน ลาบาน (1879-1958) นักเต้น ครู นักทฤษฎีชาวฮังการี ลาบานสนใจเกี่ยวกับความสัมพันธ์เกี่ยวกับการเคลื่อนไหวร่างกายของมนุษย์กับพื้นที่โดยรอบและได้มีโอกาสศึกษาทั้งศาสตร์ของสถาปัตยกรรม ศิลปะ และดนตรี จึงนำศาสตร์เหล่านี้มาผสมผสานเข้ากับการเคลื่อนไหวของมนุษย์จนเกิดเป็นทฤษฎีของลาบานขึ้นมา ลาบานได้ให้ความเห็นไว้ว่า ความเปลือยเปลีนในงานศิลปะมักมาจากการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของนักแสดงว่าการเคลื่อนไหวดังกล่าวเกิดขึ้นเพราะตัวละครกำลังรู้สึกนึกคิดอะไร มาจากจิตใต้สำนึกแบบใด เพราะมองว่าการเคลื่อนไหวต่าง ๆ เหล่านั้นสามารถสื่อสารออกมาได้และผู้ชมจะได้รับประสบการณ์ต่าง ๆ เมื่อชมการแสดงผ่านการเคลื่อนไหวของศิลปิน “The spectator derives his experiences from the artist’s movements. ... meaning is conveyed” by movement. (Laban 1950: 97 as cited in Bloom et al, 2018, p.50) ในฐานะนักแสดงจึงเป็นเรื่องที่สำคัญอย่างมากที่ต้องฝึกร่างกายให้พร้อมใช้สวมบทบาทและถ่ายทอดตัวละครออกมาอย่างไม่ขัดเขินและสามารถสื่อสารถึงความต้องการ พฤติกรรม ความเชื่อ ความรู้สึกนึกคิดของตัวละครออกไปสู่ผู้ชมได้ โดยการฝึกร่างกายของลาบานจะเริ่มทำความเข้าใจร่างกายของนักแสดงตั้งแต่พื้นฐานอย่างการหายใจ ศึกษาส่วนต่าง ๆ ของร่างกายอย่างละเอียด จนไปสู่การนำเทคนิคต่าง ๆ มาปรับใช้ในการแสดงเป็นตัวละครนั้น ๆ จนสามารถเชื่อมโยงร่างกายกับความรู้สึก จิตใต้สำนึกบางอย่างของตัวละครได้

ผู้วิจัยยังมีประสบการณ์ด้านการแสดงละครสุนาฏกรรมไม่มากจึงทำให้ไม่สามารถถ่ายทอดตัวละครสุนาฏกรรมได้อย่างเต็มที่ อันมีปัญหาหลักในฐานะนักแสดง 2 ประการ ได้แก่ 1) มีความเชื่อในแบบตัวละครที่ไม่มากพอ กล่าวคือเมื่อต้องแสดงเป็นตัวละครที่ไกลตัวมาก มักไม่สามารถมีความเชื่อ ความคิด ทักษะคติต่อเรื่องราว หรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ได้เหมือนตัวละคร เช่น ผู้วิจัยที่เป็นคนไทยในวัย 24 ปี ในยุค พ.ศ.2566 ต้องแสดงเป็นมนุษย์ป่าชาวอเมริกัน ในวัย 35 ปี ในยุค ค.ศ.1987 การสวมบทบาทของผู้วิจัยนอกจากการค้นคว้าหาข้อมูลจึงต้องค้นหาวิธีฝึกฝนให้ตนเองสามารถมีความเชื่อ มุมมองในการมองโลกแบบตัวละครที่มีอายุ ยุคสมัย สัญชาติ สภาพสังคมที่ต่างจากผู้วิจัยให้ได้ ไม่เช่นนั้นจะกลายเป็นมุมมองของผู้วิจัยที่มีต่อเหตุการณ์ภายในเรื่องแทนที่จะเป็นมุมมองของตัวละคร ในฐานะนักแสดงจึงต้องทำให้ตนเองมีความเชื่อแบบตัวละครเพื่อถ่ายทอดลักษณะ พฤติกรรมต่าง ๆ ของตัวละครออกมาให้ได้ และปัญหาประการที่ 2) มักใช้ร่างกายในรูป

แบบเดิม (physical block) ปัญหาในข้อนี้ทำให้เมื่อผู้วิจัยต้องแสดงเป็นตัวละครใดมักไม่สามารถถ่ายทอดตัวละครออกมาได้อย่างเต็มที่ มักใช้ร่างกายในรูปแบบซ้ำเดิมอยู่บ่อยครั้งแม้จะเป็นตัวละครที่ต่างบุคลิกกัน อีกทั้งยังเคลื่อนไหวร่างกายขณะแสดงได้อย่างไม่คล่องแคล่วมากนัก ผู้วิจัยจึงทดลองทำงานภายใต้สมมติฐานว่าเมื่อนำเทคนิคการแสดงของอุทา ฮาเกิน และรูตอล์ฟ ฟอน ลาบาน มาใช้ในการแสดงละคร สุขนาฏกรรม เรื่อง ลาฟฟิง ไวลด์ ผ่านตัวละครผู้หญิง จะทำให้ผู้วิจัยมีความเชื่อที่มากพอจนสามารถถ่ายทอดตัวละครผ่านร่างกายและสามารถหาพฤติกรรมของตัวละครได้

ผู้วิจัยเลือกกรณีศึกษาตัวละครผู้หญิง จากบทละครเรื่อง ลาฟฟิง ไวลด์ ด้วยเป็นบทละครที่มีตัวละครเพียง 2 ตัว คือ ตัวละครผู้หญิงและตัวละครผู้ชายที่ไม่มีชื่อเรียกทั้งคู่ ตัวละครผู้หญิงมีพฤติกรรมก้าวร้าวรุนแรงอย่างบ้าคลั่ง บริบทในเรื่องอยู่ในประเทศสหรัฐอเมริกา ปี ค.ศ.1987 ซึ่งไกลตัวผู้วิจัยอย่างมาก โดยในช่วงแรกเป็นบทพูดคนเดียว (monologue) ความยาวประมาณ 30-40 นาที และบทช่วงท้ายที่ตัวละครทั้งคู่มาพบกัน จะเป็นความผันที่ตัดสลับไปมาอย่างโกลาหล จึงเป็นเรื่องท้าทายที่ผู้วิจัยจะสร้างความเชื่อแบบตัวละครให้แข็งแรงพอจนสามารถใช้ร่างกายถ่ายทอดพฤติกรรมของตัวละครออกมาได้อย่างเป็นธรรมชาติ ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษากรณีตัวละครผู้หญิง จากบทละครเรื่อง ลาฟฟิง ไวลด์ ดังกล่าว โดยนำเทคนิคของฮาเกินมาใช้พัฒนาด้านความเชื่อและเทคนิคของลาบานมาใช้พัฒนาด้านการเคลื่อนไหวร่างกาย งานวิจัยนี้จึงมุ่งศึกษาเทคนิคการแสดงของอุทา ฮาเกิน และ รูตอล์ฟ ฟอน ลาบาน ว่าสามารถพัฒนาทักษะการแสดงละครสุขนาฏกรรมของนักแสดงในด้านความเชื่อและการใช้ร่างกายได้อย่างไรโดยมุ่งสังเคราะห์หลักการต่าง ๆ ออกมาอย่างเป็นระบบเพื่อประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจแสดงต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาเทคนิคด้านความเชื่อของอุทา ฮาเกิน และการใช้ร่างกายของรูตอล์ฟ ฟอน ลาบาน
2. ศึกษาและวิเคราะห์ตัวละคร “ผู้หญิง” จากบทละคร เรื่อง ลาฟฟิง ไวลด์
3. สังเคราะห์เทคนิคของ อุทา ฮาเกิน และรูตอล์ฟ ฟอน ลาบาน มาใช้ในการแสดงละครสุขนาฏกรรมผ่านตัวละคร “ผู้หญิง” จากบทละคร เรื่อง ลาฟฟิง ไวลด์

การทบทวนวรรณกรรม และแนวคิด

ละครสุขนาฏกรรม หรือละครตลก (comedy) เป็นละครที่ทำให้ผู้ชมเกิดความขบขันกับความอ่อนแอหรือความบกพร่องบางอย่างในตัวมนุษย์ มักแสดงความบ้าคลั่ง ไร้สาระในตัวมนุษย์ออกมา บางครั้งมีการแสดงออกด้วยท่าทางที่มากเกินไปจนเกินชีวิตจริง โดยในตอนท้ายของเรื่องตัวละครมักค้นพบบทเรียนชีวิตที่ทำให้ตนเองมีชีวิตที่ดีขึ้น (มัทนี รัตน์, 2565, น.12) โดยความรู้สึกลึกที่ให้ผู้ชมหัวเราะมักเกิดขึ้นเมื่อสิ่งที่เกิดขึ้นภายในละครเกิดขึ้นเหนือความคาดหมายของผู้ชมหรือเป็นสิ่งที่ผิดแปลกไปจากสิ่งที่ควรจะเป็นในชีวิตจริง (นพมาส แวหวงส์, 2565, น.21) ‘an unexpected event might provoke laughter’ (Robinson,

1999, pp.11-12) การแสดงละครตลกเป็นประเภทการแสดงที่นับได้ว่าท้าทายผู้วิจัยเป็นอย่างมาก เพราะมีหลายเรื่องที่ต้องคำนึงถึงทั้ง การมีสมาธิ จังหวะการแสดง การทำงานกับพื้นที่ การเข้าถึงบทบาทแต่ก็ต้องตามคู่แสดงและผู้ชม (Olsen, 2016, p.2) ซึ่งชี้ให้เห็นว่าการแสดงละครตลกต้องใช้พลังงาน สมาธิ และทักษะการแสดงที่สูง เพราะตัวละครในละครตลกมักมีคาแรคเตอร์ที่ชัดเจน มีลักษณะอยู่ไม่นิ่ง ทำให้ต้องมีการเตรียมร่างกายที่พร้อม และต้องมีความเชื่อที่แข็งแกร่งพอที่จะคงความเป็นตัวละครได้จนจบเรื่อง พร้อมรับทุกสถานการณ์ที่เกิดขึ้นภายในเรื่องอย่างไม่กังวล

เทคนิคของอุทา ฮาเกิน กับความเชื่อ

ความเชื่อ ทำให้นักแสดงกลายเป็นตัวละครนั้น ๆ นักแสดงต้องมีความเชื่อในเหตุการณ์ สิ่งตัวละครประสบในเรื่องและต้องรู้สึกร่วมไปกับมัน โดยอาจเรียนรู้ผ่านการสังเกตและจดจำเหตุการณ์บางอย่างในชีวิตจริงของเรา รวมไปถึงการสังเกตพฤติกรรมของตัวเราเองจนสามารถนำสิ่งเหล่านั้นมาประยุกต์ใช้ให้มีความเชื่อแบบตัวละครจนสามารถถ่ายทอดตัวละครนั้น ๆ สู่อู่อผู้ชมได้ (มัทนี รัตนิม, 2565, น.113)

นักแสดงต้องมีความเชื่อในตัวละครที่ตนเองแสดง เพื่อที่จะสามารถถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดทัศนคติต่าง ๆ ของตัวละครและถ่ายทอดออกมาสู่ผู้ชมได้อย่างจริงจัง (นพมาส แวหงส์, 2565, น.105)

อุทา ฮาเกิน นักแสดงและครูสอนการแสดงชาวเยอรมัน ฮาเกินพัฒนาเทคนิคการแสดงมาจากระบบการแสดงของสถานีสถาปนาที่สอนวิธีให้นักแสดงจริงจังกับการแสดงให้ได้มากที่สุด เทคนิคการแสดงของฮาเกินมุ่งฝึกฝนให้นักแสดงหลีกเลี่ยงการคิดที่มากเกินไปแต่นำให้นักแสดงสังเกตตนเองในชีวิตประจำวันเพื่อนำสิ่งเหล่านั้นมาใช้ในการแสดง (Ates, 2023) โดยเน้นสังเกตพฤติกรรมของนักแสดงและนำพฤติกรรมประสบการณ์ของนักแสดงไปใช้กับตัวละคร ส่งผลให้นักแสดงมีความเชื่อ และจินตนาการที่แข็งแกร่งขึ้น เมื่อนำความเชื่อและจินตนาการมาเชื่อมโยงกับความต้องการ (objective) ของตัวละครแล้ว นักแสดงจะสามารถเข้าถึงบทบาทตัวละครได้มากขึ้น เพราะการแสดงเป็นการนำการกระทำที่ทำในชีวิตประจำวันมาใช้บนเวทีและรู้ตัวว่าตนกำลังทำอะไรอยู่ (นพมาส แวหงส์, 2565, น.100)

โดยผู้วิจัยได้นำแบบฝึกหัดบางส่วนของฮาเกินจากหนังสือเรสเปคท์ ฟอว์ แอคติ้ง (Respect for Acting) และ อะ ชาเลนจ์ ฟอว์ ดี แอคเตอร์ (A Challenge For The Actor) มาใช้ในงานวิจัย ดังนี้

1. 6 ขั้นตอน (The six steps) (Hagen, 1991, p.134)

หลักการฝึก 6 ขั้นตอนของฮาเกินได้กำหนดวิธีการฝึกฝนโดยก่อนการเริ่มทำแบบฝึกหัดของฮาเกินทุกครั้งต้องตอบคำถามทั้ง 6 ข้อเกี่ยวกับตัวละครอย่างละเอียดเพื่อให้นักแสดงทำความเข้าใจเกี่ยวกับตัวละครได้มากขึ้น โดยอาจเป็นเนื้อหาจากที่ตัวละครให้มาหรือหากบทละครไม่ได้ให้ข้อมูลต่าง ๆ เกี่ยวกับตัวละครทั้งหมดอาจตอบคำถามทั้ง 6 ข้อโดยการสร้างภูมิหลัง (background) ของตัวละครเพิ่มมาจากบทละคร คือ

1. ฉันเป็นใคร (Who am I?)
2. สถานการณ์ในเรื่องเป็นอย่างไร (What are the circumstances?)
 - ตอนนี้เวลาอะไร (What time is it?)
 - ฉันอยู่ที่ไหน (Where am I?)
 - สภาพแวดล้อมรอบตัวฉันมีอะไร (What surrounds me?)
 - สถานการณ์ตรงหน้าก่อนเข้าฉากแสดงคืออะไร (What are the immediate circumstances?)
3. ความสัมพันธ์ของฉันกับสิ่งต่าง ๆ (What are my relationships?)
 - สถานการณ์ (circumstances) สถานที่ (place) และ เป้าหมาย (object)
4. ฉันต้องการอะไร (What do I want?)
 - เป้าหมายหลัก (main objective)
5. อุปสรรคของฉันคืออะไร (What is my obstacle?)
6. ฉันจะอย่างไรเพื่อให้ได้สิ่งที่ต้องการ (What do I do to get what I want?)

2. 3 ทางเข้า (Three entrances) (Hagen, 1973, pp.95-101)

ให้นักแสดงใช้เพื่อเตรียมตัวเข้าฉากอย่างมีเป้าหมาย ประกอบไปด้วยการตอบคำถาม 3 ข้อ ได้แก่

1. ฉันเพิ่งทำอะไรมา (What did I just do?)

ให้นักแสดงนึกถึงเหตุการณ์ที่ตัวละครประสบก่อนหน้าก่อนจะถึงฉากที่เข้าไปแสดง

2. ตอนนี้ฉันกำลังทำอะไร (What am I doing right now?)

ให้นักแสดงดูว่าในปัจจุบันก่อนเข้าฉากตัวละครทำอะไรอยู่

3. สิ่งแรกที่ฉันต้องการคืออะไร (What's the first thing I want?)

ให้นักแสดงนึกว่าหากเข้าไปในฉากสิ่งแรกที่ตัวละครต้องการจะทำคืออะไร

การตอบคำถาม 3 ข้อนี้ ทำให้นักแสดงสามารถเตรียมตัวเบื้องต้นได้ว่าเมื่อเข้าไปแสดงในฉากแล้วจะต้องทำอะไรต่อไป เพราะ ได้รู้เหตุการณ์ สถานการณ์ก่อนหน้าที่ตัวละครประสบแล้ว แต่หากนักแสดงคิดมากเกินไปก่อนเข้าฉาก เช่น กำลังจะไปพบใคร มีความสัมพันธ์อย่างไรกับตัวละครอื่น ฉันเป็นใคร อายุเท่าไร ฯลฯ การคิดมากเกินไปก่อนเข้าฉากไม่ส่งผลดี เพราะจะทำให้นักแสดงคิดมากเกินไปจนไม่สามารถแสดงออกมาได้ แต่หากไม่เตรียมตัวอะไรเลยก็อาจทำให้นักแสดงเกิดข้อผิดพลาดอันเกิดจากความตื่นเต้น

กังวล ได้เช่นกัน ในขณะที่ซ้อมฮาเกินให้ลองเปลี่ยนการตอบคำถามข้อ 1 และ 2 เพื่อดูว่าความต้องการ การกระทำและพฤติกรรมในข้อ 3 จะเปลี่ยนไปอย่างไร

3. แบบฝึกหัดที่ 3 การเปลี่ยนแปลงของตนเอง (Changes of self) (Hagen, 1991, pp.160-163)

แบบฝึกหัดนี้จะฝึกให้นักแสดงหาพฤติกรรมของคนที่มาต่อบุคคลต่าง ๆ ในชีวิต ผ่านการสำรวจ พฤติกรรมของนักแสดงที่เปลี่ยนไปจากความสัมพันธ์ของคนที่เราเลือกคุยโทรศัพท์ด้วย ว่านักแสดงคุยกับใคร และมีความสัมพันธ์อย่างไรกับบุคคลนั้นเพื่อนำไปใช้กับตัวละครในแง่มุมที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น โดยให้นักแสดงสร้างสถานการณ์ที่กำลังจะโทรศัพท์หาใครสักคน หรือกำลังรอรับสายใครสักคน อย่างน้อย 3 คน โดยความสัมพันธ์ของทั้ง 3 คนที่เลือกมาจะต้องแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง เช่น คนที่ 1 คุณแม่ คนที่ 2 แฟน และคนที่ 3 คนที่ไม่ชอบ ฯลฯ จะเป็นคนที่อยู่ในสายเดียวกัน แยกสาย หรือสายซ้อนก็ได้ แล้วแต่ออกแบบแต่ต้องชัดเจนกับสถานการณ์ที่ตนเองกำหนดขึ้นมา เพื่อหลีกเลี่ยงการแสดงแบบตายตัวหรือสร้างที่จะเป็นตัวละคร

4. แบบฝึกหัดที่ 8 พูดกับตนเอง (Talking to yourself) (Hagen, 1991, pp.194-202)

แบบฝึกหัดนี้ช่วยฝึกให้นักแสดงสังเกตพฤติกรรมของตนเองเพื่อดูว่าแรงขับใด ที่ทำให้นักแสดงอุทาน หรือพูดกับตนเองและนำมาใช้เมื่อตัวละครต้องพูดคนเดียว หรือพูดกับตนเอง โดยให้นักแสดงสร้างสถานการณ์ สมมติ หรือสังเกตพฤติกรรมของตนเอง เช่น ขณะกำลังรีบเดินเพื่อไปให้ทันนัด ความเร่งรีบนั้นทำให้นักแสดง อุทานหรือพูดคำอะไรออกมา มีน้ำเสียงแบบใด ความรู้สึกขณะพูดเป็นอย่างไร เมื่อถึงฉากที่ตัวละครต้องพูดคนเดียวหรือพูดกับตนเอง นักแสดงสามารถดึงพฤติกรรมเหล่านั้นของตนมาใช้ในฉากได้

5. แบบฝึกหัดที่ 9 พูดกับผู้ชม (Talking to the audience) (Hagen, 1991, pp.203-210)

เป็นแบบฝึกหัดที่ช่วยให้นักแสดงไม่หลุดจากคาแรคเตอร์เมื่อต้องคุยกับผู้ชม คือให้มองผู้ชมเป็นเหมือน คู่แสดงของตนและเล่าเรื่องให้เขาฟัง อาจมองเป็นคนที่เดินผ่านไปมาในเมืองนั้น ๆ วิธีฝึก คือ ให้นักแสดงเลือก เรื่องที่ต้องการจะเล่าโดยเริ่มเล่าให้กับ 1 คนฟังก่อน จากนั้นค่อย ๆ เพิ่มจำนวนผู้ฟังให้มากขึ้น เรื่องที่เล่าต้อง เป็นเรื่องที่คุณฟังไม่สามารถโต้ตอบได้และสังเกตพฤติกรรม น้ำเสียง ความคิด ทำทางของตนเองขณะเล่าเรื่อง และนำมาใช้กับตัวละคร

6. แบบฝึกหัดที่ 10 จินตนาการที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ (Historical Imagination) (Hagen, 1991, pp.211-229)

มักใช้กับตัวละครที่อยู่ในยุคอดีต เพื่อช่วยให้นักแสดงสามารถเข้าใจความเป็นมาของพฤติกรรม ตัวละครในบทบาทที่ได้รับ แบบฝึกหัดนี้เน้นเรื่องของการค้นคว้าหาข้อมูลของตัวละครที่เราจะแสดงทั้งสภาพ สังคม ความเป็นอยู่ ทัศนคติ ความเชื่อ อุปกรณ์เครื่องใช้ต่าง ๆ ในยุคนั้นเป็นอย่างไร รวมถึงสร้างสถานการณ์

ให้นักแสดงลองใช้ชีวิตแบบคนในสังคมนั้นและลองสังเกตพฤติกรรม ความรู้สึก ความคิดของตนเองเพื่อนำมาใช้ในการแสดง

7. ความจำในประสาทสัมผัส (sense memory) (Hagen, 1973, pp.52-59)

นักแสดงควรเรียนรู้ ผีฝนการใช้ ความจำในประสาทสัมผัส ทั้งการมองเห็น การได้ยิน การได้กลิ่น การรับรสชาติ และการสัมผัส เพื่อให้นักแสดงสังเกตว่าตนเองมีปฏิริยาตอบสนองต่อสิ่งของและสิ่งต่าง ๆ รอบตัวอย่างไร เพื่อนำมาใช้ในบทละครที่ต้องแสดง

เทคนิคของรูดอล์ฟ ฟอน ลาบาน กับ การเคลื่อนไหวร่างกาย

มนุษย์มักแสดงท่าทาง การเคลื่อนไหวทางร่างกายเพื่อสะท้อนถึงความรู้สึกนึกคิด ทัศนคติ อารมณ์ ความรู้สึกภายในอยู่เสมอ นักแสดงจึงต้องทำความเข้าใจและค้นหาว่าลักษณะการใช้ร่างกาย การเคลื่อนไหว บุคลิกท่าทางของแต่ละคนเป็นอย่างไร (มัทนี รัตนิม, 2565, น.95) ดังนั้นหากนักแสดงฝึกฝนการผ่อนคลายร่างกายและเข้าใจร่างกายของตนเองจนสามารถควบคุมการเคลื่อนไหวของตนเองได้มากเท่าไร ก็ยิ่งเป็นประโยชน์ต่อการถ่ายทอตัวละครนั้น ๆ ได้มากขึ้นเท่านั้น (ณัฐพล ปัญญาโสภณ, 2552, น.16)

เสฏฐวุฒิ จันทร์เพ็ญสุข ได้ให้ข้อคิดเห็นไว้ว่า สิ่งสำคัญที่ตนค้นพบในงานวิจัยไม่แพ้การค้นหาคำความจริงภายในในการแสดงก็คือการนำความรู้สึกภายในส่งออกมาสู่ร่างกายภายนอกได้ (เสฏฐวุฒิ จันทร์เพ็ญสุข, 2560, น.43)

รูดอล์ฟ ฟอน ลาบาน นักเต้น ครู นักทฤษฎีชาวฮังการี ลาบานได้สังเกตการเคลื่อนไหวของมนุษย์จดบันทึก และสร้างภาษาการเคลื่อนไหวที่มีลักษณะคล้ายกับโน้ตดนตรีเรียกว่า ลาบานโนเทชัน (labanotation) หรือ ไคเนโทกราฟี (kinetography) และต่อมาได้พัฒนาไปจนถึงขั้นสามารถใช้การเคลื่อนไหวเข้าใจไปถึงความรู้สึกนึกคิด สภาวะจิตใจภายในของมนุษย์ได้ จนเกิดเป็นทฤษฎีวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของลาบาน (Laban movement analysis / LMA) ที่นำการเคลื่อนไหวร่างกายมาปรับใช้กับศาสตร์ต่าง ๆ ทั้ง การเต้น การละคร กายภาพบำบัด จิตวิทยา ฯลฯ กล่าวคือการฝึกเทคนิคของลาบานในเชิงการแสดงเป็นหนึ่งในวิธีที่ทำให้นักแสดงสามารถวิเคราะห์และเข้าใจการเคลื่อนไหวของตนเองและตัวละคร จนทำให้สามารถเข้าใจสภาวะจิตใจของตัวละครและมีการใช้ร่างกายและเคลื่อนไหวตามลักษณะของตัวละครได้มากยิ่งขึ้น โดยค้นหาว่าปัจจัยใดที่ทำให้มนุษย์มีรูปแบบการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกัน และการเคลื่อนไหวนั้นส่งผลให้เกิดความรู้สึกแบบใด ทำให้นักแสดงสามารถเข้าใจและเคลื่อนไหวในแบบตัวละครได้อย่างมีเอกลักษณ์ตรงตามลักษณะของตัวละครนั้น โดยในทฤษฎีวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของลาบาน ผู้วิจัยเลือกศึกษาเกี่ยวกับแรงทางกายภาพ (effort) ซึ่งเป็นเทคนิคของลาบานที่นำมาใช้กันอย่างแพร่หลายในการแสดง

แรงทางกายภาพ คือ คุณภาพการเคลื่อนไหว (movement quality) ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวที่สามารถอธิบายสภาวะทางจิตใจของมนุษย์ขณะเคลื่อนไหวได้ โดยการทำความเข้าใจกับพลังงาน (energy) แรงผลัก

(dynamics) ทักษะคติภายใน (inner attitude) และ แรงขับเคลื่อน (motivations) จากภายใน ที่มีผลต่อการเคลื่อนไหวของมนุษย์ โดยค่านึงถึง 4 ปัจจัย ได้แก่ 1.เวลา (time) ได้แก่ เร็ว (quick) ช้า (sustain) 2.น้ำหนัก (weight) ได้แก่ หนัก (strong) เบา (light) 3.พื้นที่ (space) ได้แก่ พุ่งตรง (direct) ไม่มีทิศทาง (indirect) และ 4.การไหล (flow) ได้แก่ ควบคุม (bound) อิสระ (free) (Bloom et al, 2018, p.61)

โดยแบ่งการเคลื่อนไหวเป็น 2 ลักษณะ คือ

1. แรงทางกายภาพ (effort) มี 8 ประเภท ได้แก่ หนัก (strong) เบา (light) พุ่งตรง (direct) ไม่มีทิศทาง (indirect) เร็ว (quick) ช้า (sustain) ควบคุม (bound) และ อิสระ (free) (Adrian, 2008, p.115)
2. แรงขับเคลื่อนทางกายภาพ (effort action drive) เป็นการเคลื่อนไหวเชิงคุณภาพของมนุษย์ ในหนึ่งแรงขับเคลื่อนทางกายภาพ จะประกอบไปด้วยองค์ประกอบของแรงทางกายภาพ 3 ด้าน คือ ด้านเวลา (time) พื้นที่ (space) และ น้ำหนัก (weight) มี 8 ลักษณะ ได้แก่ ล่องลอย (float) ต่อย (punch) การร่อนขึ้นไป (glide) เฉือน (slash) ตะแคง (dab) บิด (wring) สะบัด (flick) และ กด (press) (Adrian, 2008, p.149)

ในเชิงการแสดงสามารถประยุกต์ใช้แรงทางกายภาพ โดยลองทำท่าต่าง ๆ เพื่อสำรวจว่าท่าต่าง ๆ เหล่านี้ทำให้นักแสดงค้นพบความรู้สึก หรือภาวะภายในของตัวละครอย่างไร หรือในทางกลับกันหากระหว่างเป็นตัวละครและพบลักษณะการใช้ร่างกายแบบต่าง ๆ ก็สามารถบอกได้ว่าการที่ตัวละครทำท่าแบบนี้กำลังมีภาวะภายในใจอย่างไร ซึ่งทำให้การเคลื่อนไหวจากร่างกายภายนอกและความรู้สึกภายในมีความสัมพันธ์กัน

วิธีการดำเนินการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยทางศิลปการละคร โดยเก็บผลวิจัยจากประสบการณ์ของผู้วิจัยในการลงมือปฏิบัติการฝึกซ้อมการแสดง และเผยแพร่ผลงานวิจัยผ่านการจัดแสดง ซึ่งเป็นรูปแบบของ “การวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Practice as Research)” กล่าวคือ เป็นงานวิจัยที่มีกระบวนการวิจัยและผลลัพธ์มาจากการปฏิบัติ (พรรัตน์ ดำรุง, 2564, น.94) และงานวิจัยนั้นต้องมีโจทย์วิจัยที่ต้องการค้นคว้าอย่างชัดเจน (Candy, อ้างถึงใน พรรัตน์ ดำรุง, 2564, น.95) มีกระบวนการวิจัยเป็นการปฏิบัติการ การฝึกซ้อม เมื่อเกิดผลลัพธ์หรืองานสร้างสรรค์ออกมาแล้วสามารถสกัดสิ่งที่ได้เรียนรู้ออกมาได้ (Smith and Dean, 2009, p.5, อ้างถึงใน พรรัตน์ ดำรุง, 2564, น.96) โดยงานวิจัยนี้ผู้วิจัยแบ่งเป็น 3 กระบวนการ คือ 1) วิเคราะห์บทละครและตัวละคร 2) กระบวนการซ้อม และ 3) นำเสนอผลวิจัยผ่านการจัดแสดง โดยเลือกวิธีเก็บผลวิจัย ดังนี้ จัดบันทึกการทำงานของผู้วิจัย บันทึกวิดีโอฝึกซ้อมบางช่วง บันทึกวิดีโอวันแสดงจริง แบบสอบถามผู้ชม การประเมินจากผู้กำกับและผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง โดยมีวิธีการดำเนินงานวิจัย ดังนี้

1. ศึกษาเทคนิคของ อุทา ฮาเก็น และรูดอล์ฟ ฟอน ลาบาน เพื่อนำมาสังเคราะห์ ฝึกฝน และใช้พัฒนาทักษะการแสดงละครสุนาฏกรรม
2. ศึกษา วิเคราะห์ และตีความ บทละคร เรื่อง ลาฟฟิง ไวลด์ และตัวละครผู้หญิง เพื่อให้เข้าใจสถานการณ์ภายในเรื่อง บริบทในยุค 1987 เหตุการณ์ต่าง ๆ ที่ตัวละครต้องประสบภายในเรื่อง

3. ฝึกซ้อมการแสดงด้วยตนเองและทำงานกับผู้กำกับร่วมกับการใช้เทคนิคของอุทา ฮาเกิน และรูดอล์ฟ ฟอน ลาบาน ในการฝึกซ้อม โดยแบ่งเป็นการซ้อมเดี่ยวในช่วงบทพูดคนเดียว (monologue) และซ้อมกับคู่แสดง ในช่วงเดือนกุมภาพันธ์ - เมษายน พ.ศ.2566 เป็นระยะเวลารวมทั้งสิ้น 3 เดือน
4. นำเสนอผลวิจัยผ่านการจัดแสดง ณ ศูนย์ศิลปการละครสดใส พันธุมโกมล ในระหว่างวันที่ 20-22 เมษายน พ.ศ.2566 ในเวลา 19.30 น. ทั้ง 3 รอบการแสดง โดยมีผู้ชมต่อรอบประมาณ 100 คน
5. ประเมินผลจากแบบสอบถามผู้ชมทั่วไปโดยใช้การกรอกแบบสอบถามในกูเกิลฟอร์ม (Google forms) มีผู้ชมตอบแบบสอบถามจำนวน 23 คน สัมภาษณ์ผู้ชมเพิ่มเติมอีกประมาณ 10 คน รวมเป็น 33 คน และประเมินผลจากการสอบถามผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง
6. สรุปและอภิปรายผลการวิจัยพร้อมข้อเสนอแนะ และนำเสนอในรูปแบบเล่มวิทยานิพนธ์

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยพบว่าเทคนิคของฮาเกินและลาบานเป็นเทคนิคที่ทำงานร่วมกันได้อย่างมีประสิทธิภาพ เนื่องด้วยการฝึกฝนเทคนิคของฮาเกินช่วยให้ผู้วิจัยรู้จักตัวละครมากขึ้นผ่านการสังเกตและนำพฤติกรรมของตนเองมาใช้กับตัวละคร รวมไปถึงการใช้แบบฝึกหัดของฮาเกินในการช่วยตีความ และประกอบสร้างตัวละครขึ้นมา จนทำให้ผู้วิจัยสามารถมีความเชื่อ ความคิด ทักษะคิดแบบตัวละครและเชื่อมโยงกับความต้องการของตัวละครได้ ส่วนการฝึกฝนเทคนิคร่างกายของลาบานช่วยให้ผู้วิจัยสามารถเชื่อมโยงความรู้สึกภายในของตัวละครกับการเคลื่อนไหวร่างกายภายนอกให้เป็นหนึ่งเดียวกันจนสามารถถ่ายทอดพฤติกรรมของตัวละครได้

ผู้วิจัยได้ศึกษาตัวละครผู้หญิง ในบทละครเรื่อง ลาฟฟิง ไวลด์ โดยใช้เทคนิคของอุทา ฮาเกินเพื่อพัฒนาการใช้ทักษะด้านความเชื่อเป็นหลักเพื่อให้เข้าใจและเห็นภาพตัวละครผู้หญิงมากขึ้น ควบคู่ไปกับการใช้เทคนิคของรูดอล์ฟ ฟอน ลาบานในการฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาทักษะด้านการใช้ร่างกายเพื่อถ่ายทอดพฤติกรรมของตัวละครออกมาได้อย่างเป็นธรรมชาติ มีกระบวนการทำงานวิจัยและผลวิจัย ดังนี้

1. วิเคราะห์บทละครและตัวละคร

1.1 วิเคราะห์บทละครเรื่อง ลาฟฟิง ไวลด์

บทละครเรื่อง ลาฟฟิง ไวลด์ เป็นบทประพันธ์ของ คริสโตเฟอร์ ดูแรนต์ นักเขียนบทละครและนักแสดงชาวอเมริกัน เขียนขึ้นในปี.ศ.1987 งานของดูแรนต์มักเป็นเรื่องราวตลกร้ายที่วุ่นวาย และอลหม่านที่ทำให้สัมผัสได้ถึงความขมขื่นของชีวิตตัวละคร และเป็นงานที่มักอ้างอิงบุคคล เหตุการณ์ต่าง ๆ ในช่วงเวลานั้น บทละครเรื่อง ลาฟฟิง ไวลด์ กล่าวถึงชีวิตของคนเมืองในประเทศสหรัฐอเมริกา เมืองนิวยอร์ก ปี.ศ.1987 ซึ่งนับว่าเป็นชีวิตที่วุ่นวายในทุกด้าน ผ่านเรื่องราวของ 2 ตัวละครที่ไม่มีชื่อเรียก คือ ตัวละครผู้หญิงหัวรุนแรงกับตัวละครผู้ชายที่พยายามมองโลกในแง่บวก ทั้งคู่บังเอิญพบกันที่โซนปลาทูน่าในซูเปอร์มาร์เก็ต นำไปสู่

การทบทวนเรื่องราวแสนเจ็บปวด ขำขัน บ้าคลั่ง และความโกลาหลในชีวิต ทั้งต้องดิ้นรนเอาตัวรอดในระบบทุนนิยม ตกงาน ปัญหาการเมืองที่ผู้นำบริหารได้ไม่ดี อิทธิพลของคริสต์ศาสนาที่ลดลงจนทำให้คนจำนวนหนึ่งหันมาพึ่งลัทธินิวเอจที่ใช้ความเชื่อทางจิตวิญญาณนำทาง และเชื่อว่าสิ่งเหล่านี้จะปัดเป่าความยากจน การเหยียดเชื้อชาติ สงคราม โรคภัยอย่างเอ็ดส์ ฯลฯ ให้หมดไปได้

แบ่งการเล่าเรื่องออกเป็น 2 องค์กรที่ 1 เป็นบทพูดคนเดียวแบ่งเป็น 2 ช่วง คือ 1) หัวเราะอย่างบ้าคลั่ง (Laughing Wild) เล่าเกี่ยวกับชีวิตตลกร้ายของตัวละครผู้หญิงพร้อมวิพากษ์วิจารณ์อเมริกาช่วงปีค.ศ.1987 อย่างรุนแรงและหยาบคาย 2) แสวงหาอย่างบ้าคลั่ง (Seeking Wild) เล่าเกี่ยวกับตัวละครผู้ชายที่พยายามแสวงหาทางออกที่ดีให้กับชีวิตตัวเองและปัญหาในอเมริกาโดยหนึ่งในวิธีของเขาคือการเข้าร่วมลัทธินิวเอจ และองค์กรที่ 2 ผันอย่างบ้าคลั่ง (Dreaming Wild) ตัวละครทั้ง 2 ตัวมาแบ่งปันความฝันร่วมกัน

จากการศึกษาบทละครเรื่อง ลาฟฟิง ไวลด์ ซึ่งเป็นบทละครยุค ค.ศ.1987 โดยมีถิ่นฐานของตัวละครอยู่ในนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา ซึ่งเป็นตัวละครที่ไกลตัวจากผู้วิจัยที่อาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานคร ประเทศไทย ในปี พ.ศ.2566 เป็นอย่างมาก ผู้วิจัยใช้แบบฝึกหัดที่ 10 จินตนาการที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ของฮาเก็น (Hagen, 1991, pp.211-229) คือเน้นการสืบค้นข้อมูลทางประวัติศาสตร์ในช่วงคริสต์ทศวรรษ 80 (80s) ผ่านการอ่านข้อมูล และการเสฟสื่อต่าง ๆ ในยุคนั้น เช่น ดุคลิปสารคดีชีวิตผู้คนและเหตุการณ์ต่าง ๆ ในยุคนั้น ดุราการทอร์กโซว์ ดุหนัง ดุภาพเหตุการณ์ต่าง ๆ ภาพบรรยากาศ ผู้คน สไตล์การแต่งตัว ฟังเพลง ฯลฯ และเมื่อวิเคราะห์บทละครและทำความเข้าใจบริบทอเมริกาช่วง 80s และปีค.ศ.1987 ในระดับหนึ่งก็เห็นตรงกับผู้กำกับว่าบทละครเรื่องนี้เล่าถึงสังคมเมืองที่มีความวุ่นวายและโกลาหลมาก ตัวละครทั้ง 2 ตัวดิ้นรนหาทางให้ตนเองอยู่รอดในสังคมนี้ให้ได้ พบว่าตัวละครผู้หญิงใช้พฤติกรรมบ้าคลั่ง ก้าวร้าวรุนแรง ป้องกันตนเองจากโลกที่โหดร้าย มองความเจ็บปวดในชีวิตเป็นเรื่องตลกร้ายและ “หัวเราะอย่างบ้าคลั่งท่ามกลางความทุกข์ตรมระทมสุด” ไปกับมัน ส่วนตัวละครผู้ชายพยายามมองโลกในแง่บวก เพื่อบรรเทาความผิดหวังในชีวิตจนสุดท้ายเมื่อทั้งคู่มาแบ่งปันความฝันร่วมกันจึงพบว่า ในวันที่ชีวิตพบแต่เรื่องแย่ ๆ อย่างน้อยที่สุดแค่พัก ‘หายใจ’ บ้าง ก็อาจทำให้ชีวิตที่เจอเรื่องหนักมาทั้งวันได้พักเพื่อกลับไปสู้ใหม่

1.2 วิเคราะห์ตัวละคร “ผู้หญิง”

ในกระบวนการนี้แบ่งการทำงานกับผู้กำกับเป็น 2 ช่วง คือ 1) พูดคุยเพื่อวิเคราะห์ตัวละครผู้หญิง 2) หาแกนของตัวละครผู้หญิง ซึ่งสอดคล้องกับที่ฮาเก็นให้ความสำคัญกับการเตรียมตัวก่อนแสดงอย่างมาก และการวิเคราะห์ตัวละครเป็นหนึ่งในการเตรียมตัวที่สำคัญมาก เพราะเมื่อนักแสดงรู้จักตัวละครมากพอจึงจะพัฒนาไปสู่การมีความเชื่อ ความคิด ทักษะคติแบบตัวละครได้

ช่วง 1) พูดคุยเพื่อวิเคราะห์ตัวละครผู้หญิง ผู้วิจัยใช้ 6 ขั้นตอน (Hagen, 1991, p.134) ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญของฮาเก็นในการวิเคราะห์ตัวละครเพื่อให้เข้าใจตัวละครโดยให้นักแสดงตอบคำถามเกี่ยวกับตัวละครทั้ง 6 ข้ออย่างละเอียดที่สุดเพื่อให้นักแสดงทำความเข้าใจกับตัวละครได้มากขึ้นโดยอาจเป็นเนื้อหา

จากที่บทให้มาหรือหากบทละครไม่ได้ให้ข้อมูลต่าง ๆ เกี่ยวกับตัวละครมาทั้งหมด อาจตอบคำถามทั้ง 6 ข้อ โดยการสร้างภูมิหลังของตัวละครเพิ่มมาจากบทละคร เช่น ภายในบทละครเรื่อง ลาฟฟิง ไวลด์ ไม่ได้ระบุชื่ออายุ หรือรายละเอียดของตัวละครไว้มากนัก ผู้วิจัยจึงต้องตอบคำถามโดยการสร้างภูมิหลังของตัวละครขึ้นมาให้สอดคล้องกับบทละครอย่างละเอียดเพื่อให้ผู้วิจัยจึกมักคุ้นกับตัวละครมากขึ้น จนนำไปสู่การมีความเชื่อที่จะแสดงเป็นตัวละครนั้น ๆ ได้ ผู้วิจัยได้ตอบคำถามเกี่ยวกับตัวละครผู้หญิงผ่านการตีความ สร้างภูมิหลังตัวละครไว้ ดังนี้

1. ฉันเป็นใคร (Who am I?)

ตอบ ฉันชื่อแอน (Anne) เกิดวันที่ 19 เมษายน ค.ศ.1952 อายุ 35 ปี เป็นคนอเมริกาที่ตกงาน เคยเข้าโรงพยาบาลบ้า ฉันเกลียดคน!! เกลียดทุกอย่าง!! เกลียดโลกใบนี้!!

2. สถานการณ์ในเรื่องเป็นอย่างไร (What are the circumstances?)

- ตอนนี้เวลาอะไร (What time is it?)

ตอบ ปี ค.ศ.1987, ฤดูใบไม้ผลิ, วันศุกร์ที่ 17 เม.ย.ปี ค.ศ.1987

- ฉันอยู่ที่ไหน (Where am I?)

ตอบ นิวยอร์ก มีเพื่อนบ้านที่น่ารักแต่ก็น่าเบื่อและมักไม่เข้าใจฉัน ฉันเช่าอพาร์ทเมนต์เล็ก ๆ อยู่ มักรกและไม่ค่อยสะอาด

- สภาพแวดล้อมรอบตัวฉันมีอะไร (What surrounds me?)

ตอบ อากาศเย็นสบาย ไม่มีภัยพิบัติทางธรรมชาติแต่มีมลภาวะในอากาศเป็นพิษ ผู้คนไม่เข้าใจที่ฉันเป็น “สังคมเมืองที่เร่งรีบ ไม่มีเวลาแม้แต่จะมองฟ้า มองนก มองธรรมชาติ มองต้นไม้ มองใครสักคน”

- สถานการณ์ตรงหน้าก่อนเข้าฉากแสดงคืออะไร (What are the immediate circumstances?)

ตอบ ทูบหัวผู้ชายที่โชนปลาทูน่า ทะเลาะกับคนขับแท็กซี่ ตกท่อระบายน้ำ เจอนักดนตรีข้างถนน เครียดกับชีวิตมากจนต้องเดินออกมาหาที่ระบายแล้วก็มาโผล่ที่ห้องนี้

(ตัวละครเตรียมมาจัดทอร์โกโซว์ หรือหมอล้อกลิ้งคนไข้ให้ทำทอร์โกโซว์ หรือเป็นห้องบำบัดในฝันของตัวละคร)

3. ความสัมพันธ์ของฉันกับสิ่งต่าง ๆ (What are my relationships?)

- สถานการณ์ (circumstances)

ตอบ หลายเรื่องพันกันยุ่งเหยิง เป็น “ผู้ป่วยที่ต้องเข้ารับการบำบัด”

- สถานที่ (place)

ตอบ เกิดที่ไอโฮโอ ย้ายมาทำงานที่นิวยอร์ก

- เป้าหมาย (object)

ตอบ มีชีวิตที่ปกติ

4. ฉันต้องการอะไร (What do I want?)

- เป้าหมายหลัก (main objective)

ตอบ ได้ระบายความทุกข์ และมีความสุขให้ได้บนชีวิตเฮงชวย

5. อุปสรรคของฉันคืออะไร (What is my obstacle?)

ตอบ ผู้คนที่พบเจอในแต่ละวัน ตัวเอง ทศนคติในการมองโลกของตัวเอง และสังคมที่อาศัยอยู่

6. ฉันจะทำอย่างไรเพื่อให้ได้สิ่งที่ต้องการ (What do I do to get what I want?)

ตอบ เล่าเรื่องให้คนอื่นฟัง

เมื่อแชร์คำตอบจาก 6 ขั้นตอนกับผู้กำกับแล้ว ผู้กำกับได้พัฒนาจากการพูดคุยกันให้ผู้วิจัยไปหา ทศนคติ การมองโลกแบบตัวละครในทุกมิติ ทั้งการเมือง สังคม ผู้คน สภาพแวดล้อมทั้งหมด ในยุค 1987 ที่กล่าวถึงในบทละครทั้งหมดอย่างละเอียด จากการที่ผู้วิจัยนำเทคนิคตอบคำถามทั้ง 6 ขั้นตอนของฮาเกินมาใช้ วิเคราะห์ ติความตัวละครผู้หญิง ทำให้ผู้วิจัยรู้จักตัวละครผู้หญิงอย่างละเอียดมากขึ้น หลายแง่มุมเป็นสิ่งที่ไม่ได้ปรากฏในบทละคร ผู้วิจัยจึงต้องวิเคราะห์และตีความตัวละครเพื่อสร้างภูมิหลังเพิ่มเติมเข้ามา ทำให้ผู้วิจัยสามารถ ประกอบสร้างตัวละครขึ้นมาเป็นมนุษย์คนหนึ่งได้มากขึ้น เช่น ตัวละครผู้หญิงไม่มีชื่อเรียกปรากฏในบท ไม่มี ระบุบรรยากาศของสถานที่พักอาศัย และผู้คนที่อยู่แวดล้อมตัวละครอย่างแน่ชัด แต่การตอบคำถามในชุด คำถามที่ตรงประเด็นของฮาเกินทำให้ผู้วิจัยสามารถสร้างคำตอบขึ้นมาเพื่อให้อยู่กับบทละคร ทำให้เห็น ภาพและรู้จักตัวละครที่ต้องแสดงมากขึ้น เมื่อผู้วิจัยเริ่มเห็นแง่มุม วิธีการมองโลก ทศนคติแบบตัวละครใน ระดับของการวิเคราะห์ ติความมากขึ้น ค้นพบว่าการทำงานกับคำถามของฮาเกินทำให้ผู้วิจัยรู้จักตัวละคร ผู้หญิงมากขึ้น กล่าวคือ รู้จักว่าตัวละครผู้หญิงคนนี้มีชื่อแอน อายุ 35 ปี เป็นมนุษย์ป้าอเมริกัน หัวร้อนกับทุกสิ่ง บนโลก

จากนั้นเข้าสู่กระบวนการที่ 2) หาแกนของตัวละครผู้หญิง แกนในที่นี้คือตัวตนที่แท้จริงของตัวละครที่ นำไปสู่การมีพฤติกรรมแบบที่เห็นในบทละคร โดยใช้วิธีต้นสด (improvise) ฮาเกินมองว่าการต้นสดเป็น วิธีที่ทำให้นักแสดงเข้าใจถึงความเป็นจริงของตัวละคร ‘Improvisations, which serve for a better understanding of the reality of character’ ทำให้นักแสดงสามารถเข้าใจและมีประสบการณ์ร่วมในแบบ ตัวละครได้มากขึ้น (Hagen, 1973, p.72) โดยได้ทำการต้นสดควบคู่ไปกับการสัมภาษณ์ (interview) ตัวละคร ภายใต้อาณัติ 2 สถานการณ์ คือ สถานการณ์แรก ตัวละครผู้หญิงเพิ่งเลิกงานกลับมาพักผ่อนในอะพาร์ตเมนต์ของตน และมีเสียงสัมภาษณ์ลอยเข้ามาให้ตอบเกี่ยวกับประวัติ ชีวิตความเป็นอยู่ของตัวละคร ส่วนนี้ผู้วิจัยพบว่าแกน ของตัวละครคือ ตัวละครเป็นมนุษย์ธรรมดาในสังคมเมืองที่มี ‘ความเหงา’ ‘ความน้อยใจ’ ‘ความเศร้า’ ‘ความแปลกแยก’ ‘ความโดดเดี่ยว’ ในชีวิตและความรู้สึกนี้เกิดขึ้นซ้ำ ๆ ทุกวันเป็นระยะเวลาหลายปี จนนำไปสู่การเคลือบความรู้สึกเหงา น้อยใจชีวิต ไร้ด้วยความโกรธ ก้าวร้าวรุนแรง และพัฒนาเป็นการพยายาม ขำขันให้กับเรื่องเลวร้ายในชีวิตเพื่อหลีกเลี่ยงการเผชิญหน้ากับความรู้สึกอ่อนแอในจิตใจ

ในสถานการณ์ที่ 2 ให้คิดว่าห่างจากสถานการณ์แรกมาประมาณ 2-3 ปี เป็นช่วงที่ตัวละครจะไม่ยอมกลับไปเผชิญกับความรู้สึกอ่อนแอในตนเอง เริ่มด่าเพื่อนร่วมงาน เริ่มมีพฤติกรรมก้าวร้าวรุนแรง ในสถานการณ์นี้เป็นครั้งแรกที่กลุ่มเพื่อนร่วมงานชวนไปกินเลี้ยงหลังจากที่ตัวละครถูกเมินมาตลอด ตัวละครดีใจมาก ไปเข้าชุดราตรีมาอย่างดี แต่เพื่อนร่วมงานกลับเปลี่ยนร้านแล้วไม่ยอมบอก ตัวละครผู้หญิงกลับมาในอะพาร์ตเมนต์ของตน ผู้วิจัยลองค้นสดในสถานการณ์ดังกล่าว ในรอบนี้ผู้วิจัยเริ่มพบพฤติกรรมก้าวร้าวรุนแรงที่เคลือบบุคลิกภายนอกของตัวละครไว้เป็นครั้งแรก มีการสบถถึงเพื่อนร่วมงานด้วยถ้อยคำหยาบคาย ทำลายข้าวของ ด่าคนในอะพาร์ตเมนต์ที่มาเคาะประตูตึกเดือนเพราะเสียงดัง ในรอบนี้มีการประยุกต์ใช้แบบฝึกหัดที่ 3 การเปลี่ยนแปลงของตนเอง ของฮาเกิน (Hagen, 1991, pp.160-163) โดยให้ตัวละครที่อยู่ในภาวะก้าวร้าวรุนแรงคุยโทรศัพท์กับบุคคลอื่นในจินตนาการเพื่อคิดว่าตัวละครมีพฤติกรรมเปลี่ยนไปอย่างไร พบว่าตัวละครโดดเดี่ยวมาก เพราะมีภาวะไม่รู้จะโทรหาใครแม้กระทั่งคนในครอบครัว จนสุดท้ายเลือกโทรหาเพื่อนวัยมัธยมที่ไม่ได้คุยกันนาน และพบว่าตัวละครมีภาวะไม่สนิทใจกับเพื่อน เพราะตัวละครเลือกระบายถึงเรื่องที่เกิดขึ้นแต่ก็เกิดความรู้สึกห่างเหินไม่คิดว่าเพื่อนจะเข้าใจร่วมด้วย อีกทั้งยังมีภาวะก้าวร้าวรุนแรงหลุดใช้ถ้อยคำหยาบคายกับเพื่อนเป็นระยะ ๆ จนในที่สุดก็ด่าเพื่อนพร้อมวางสายไป

เมื่อใช้เทคนิคของฮาเกินกับการวิเคราะห์ตัวละครผู้หญิงในทั้ง 2 กระบวนการนี้ ทำให้ผู้วิจัยรู้จักตัวละครมากขึ้น เมื่อประยุกต์ใช้แบบฝึกหัดของฮาเกินกับการค้นสดทำให้ผู้วิจัยมีประสบการณ์ร่วมแบบตัวละครและได้สังเกตพฤติกรรมที่เปลี่ยนไปของตัวละครต่อบุคคล สถานการณ์ต่าง ๆ และสิ่งแวดล้อมรอบข้าง นอกจากนี้ผู้กำกับยังให้ผู้วิจัยสังเกตพฤติกรรมของตัวละครโดยการให้ผู้วิจัยเขียนสมุดบันทึกประจำวัน (diary) ถึงเหตุการณ์ ความน้อยใจ ความเศร้า เล็ก ๆ น้อย ๆ ที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวันในฐานะตัวละคร เพื่อดูว่าสิ่งเล็กน้อยเหล่านี้ สุดท้ายเมื่อประกอบรวมกันมันพัฒนาไปเป็นความรู้สึกโกรธ ก้าวร้าวรุนแรง และหัวเราะให้กับชีวิตที่ย่ำแย่นี้ได้อย่างไร ซึ่งการสังเกตพฤติกรรมนั้นเป็นหลักคิดที่สำคัญของฮาเกินที่ทำให้สามารถเข้าใจพฤติกรรมของตัวละคร จนนำไปสู่การมีความเชื่อแบบตัวละครได้

2. กระบวนการซ่อม

2.1 ซ่อมบทพูดคนเดียว

ด้านการใช้ร่างกาย

เมื่อซ่อมบทพูดคนเดียวที่มีความยาวประมาณ 30-40 นาที จึงเป็นเรื่องท้าทายผู้วิจัยอย่างมาก ทุกครั้งที่ซ่อมจะค่อย ๆ สืบถามแต่ละประโยคที่ตัวละครพูดว่า รู้สึกอะไร ขณะพูดเห็นภาพอะไร มีการเชื่อมโยงความรู้สึกจากเรื่องหนึ่งไปสู่อีกเรื่องหนึ่งอย่างไร แต่ละประโยคกระตุ้นให้ตัวละครรู้สึกอย่างไร ฯลฯ เมื่อเริ่มจำบทได้แล้ว ผู้วิจัยได้นำเทคนิคแรงขับเคลื่อนทางกายภาพของลาบานมาช่วยสำรวจการใช้ร่างกายของตัวละครโดยยึดแกนตัวละครที่มีความรู้สึกโดดเดี่ยว แยกแยกจากสังคม และเคลือบความรู้สึกเหล่านั้นด้วยตัวตนภายนอกที่มีพฤติกรรมก้าวร้าวรุนแรง โดยในช่วงแรกของการฝึกซ่อมพบว่า ผู้วิจัยใช้คุณภาพ

การเคลื่อนไหวแบบสะบัด (flick) และเนียน (slash) ลักษณะการใช้ร่างกายแบบดังกล่าวเมื่อแสดงเป็นตัวละคร พบว่าเมื่อถึงช่วงที่ต้องสนุกกับภาพความรุนแรงที่เกิดขึ้นในความคิดของตัวละคร ผู้วิจัยสามารถทำได้ดี และสามารถเชื่อมโยงเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่ตัวละครพูดได้อย่างเห็นภาพ ทั้งยังคงคาแรคเตอร์ความก้าวร้าวรุนแรงและแกนตัวละครได้ดี แต่พบว่าตัวละครขาดอารมณ์ขันของมนุษย์ (sense of humor) ทำให้ผู้ชมรู้สึกกลัว ถอยห่าง ไม่นำผู้ชมไปสู่การพยายามทำความเข้าใจตัวละครและหัวเราะไปกับความตลกร้าย (dark comedy) อย่างที่ละครเรื่องนี้ต้องการจะสื่อ ผู้วิจัยจึงได้ปรับการใช้ร่างกายให้มีคุณภาพที่เบา (light) มากขึ้น โดยผสมคุณภาพการเคลื่อนไหวแบบล่องลอย (float) และการร่อนขึ้นไป (glide) เพื่อให้มีการเคลื่อนไหวร่างกายที่เบาขึ้น เพิ่มความรู้สึกเป็นมิตรของตัวละครขึ้นมา ผลคือตัวละครเป็นมิตรขึ้นจริงแต่จากคาแรคเตอร์ก้าวร้าวรุนแรงกลายเป็นคนที่อยู่เหนือปัญหามากเกินไป แม้จะมีความรู้สึก น้อยใจ โกรธ ทำงานอยู่ภายในแต่ลักษณะภายนอกจะกลายเป็นคนใจเย็นซึ่งผิดคาแรคเตอร์ของตัวละครผู้หญิง

ต่อมาผู้วิจัยจึงได้หาจุดสมดุลโดยใช้วิธีถอดรหัสภาวะในจิตใจของตัวละครผ่านการตีความตัวละครด้วยแบบฝึกหัดของฮาเกินที่ช่วยในการค้นหาแกนของตัวละครและประกอบสร้างตัวละครในช่วงแรก นำมาใช้งานร่วมกับเทคนิคแรงขับเคลื่อนทางกายภาพของลาบาน ซึ่งช่วยให้เข้าถึงภาวะนั้นของตัวละครและเริ่มทำงานกับการเคลื่อนไหวของตัวละครจากภาวะภายในแทน กล่าวคือเมื่อซ้อมไปสักพักผู้วิจัยเริ่มจับจุดได้ว่าขณะที่ตัวละครผู้หญิงพูดจะมีกลไกการป้องกันตนเอง และมีกลไกความขัดแย้งกันระหว่างขั้วของความรู้สึกน้อยใจ เศร้า โดดเดี่ยว แยกแยะ กับขั้วของความก้าวร้าวรุนแรงตลอดเวลาจนเกิดเป็น ‘ภาวะคับข้องใจ’ ที่ต่อสู้อยู่ภายในตัวละครตลอดทั้งเรื่องโดยเฉพาะตอนบทพูดคนเดียว เมื่อถอดรหัสภาวะคับข้องใจนี้ออกมาได้แล้ว ผู้วิจัยจึงลองค้นหาการเคลื่อนไหวในแรงขับเคลื่อนทางกายภาพ ที่เมื่อทำท่านั้นซ้ำ ๆ จะทำให้เกิดภาวะคับข้องใจดังกล่าวได้ พบว่าเมื่อลองใช้คุณภาพการเคลื่อนไหวแบบบิด (wring) ผสมกับคุณภาพการเคลื่อนไหวแบบกด (press) ทำ 2 ทำนี้วนไปเรื่อย ๆ ซ้ำ ๆ ในระยะเวลาหนึ่งสามารถทำให้ผู้วิจัยรู้สึกถึงภาวะคับข้องใจแบบตัวละครได้ ผู้วิจัยนำความรู้สึกดังกล่าวเข้าไปในฉากผสมกับเทคนิค 3 ทางเข้าของฮาเกินที่ให้นึกถึงเหตุการณ์ก่อนหน้าว่าก่อนเข้าฉากเกิดอะไรขึ้นบ้าง พบว่าการทำงานกับเทคนิคลาบานในลักษณะที่ไม่ได้มุ่งเน้นที่การเคลื่อนไหวร่างกายภายนอกของตัวละครเพียงอย่างเดียว แต่ใช้คุณภาพการเคลื่อนไหวของลาบานช่วยให้พบภาวะความรู้สึกภายในของตัวละครที่ถอดรหัสได้จากการตีความตัวละครผ่านแบบฝึกหัดของฮาเกิน และเริ่มทำงานจากภาวะความรู้สึกภายในนั้นสู่การใช้ร่างกายภายนอก ทำให้สามารถหาจุดสมดุลของการเคลื่อนไหวในภาวะคับข้องใจของตัวละครได้อย่างเป็นธรรมชาติและสามารถใช้ร่างกายถ่ายทอดพฤติกรรมก้าวร้าวรุนแรง ที่มีอารมณ์ขันกับเรื่องตลกร้ายในชีวิต และยังคงความเป็นมิตรเล็กน้อยของตัวละครออกมาได้ละเอียดมากขึ้น

ด้านความเชื่อและการถ่ายทอดพฤติกรรมแบบตัวละคร

ในกระบวนการซ้อมผู้วิจัยได้ใช้แบบฝึกหัดของฮาเกินนำมาเก็บรายละเอียดของตัวละครให้ผู้วิจัยมีความเชื่อและสามารถถ่ายทอดพฤติกรรมแบบตัวละครออกไปได้ เช่น แบบฝึกหัดที่ 8 พุดกับตนเอง (Hagen,

1991, pp.194-202) เพื่อสังเกตพฤติกรรมว่าเมื่อใดที่ผู้วิจัยพูดกับตนเองและนำมาปรับใช้กับตัวละครในช่วงรอยต่อที่ตัวละครมักสลับพูดกับผู้ชมและมาพูดกับตนเอง เนื่องด้วยในระหว่างการฝึกซ้อมผู้วิจัยมักพูดและแสดงตามบทอย่างไร้ลึกลับคล้ายพิธีกรที่แมนบวมมากกว่าเป็นมนุษย์ป่าอเมริกันที่ต้องการมาระบายความคับข้องใจในชีวิต ทั้งที่ในชีวิตจริงขณะที่มนุษย์พูดเล่าเรื่องให้ใครสักคนหรือสักกลุ่มคนฟังเป็นระยะเวลาไม่นาน เมื่อมีบางช่วงที่ต้องกลับมาพูดกับตนเองมักมีภาวะนึกคำพูดเกิดขึ้นได้ จากการทำแบบฝึกหัดพูดกับตนเองของฮาเก้น ผู้วิจัยได้สังเกตพฤติกรรมตนเองและค้นพบว่า ผู้วิจัยมักพูดคนเดียวเมื่อต้องการ ‘ปลอบใจตนเองให้ใจเย็น’ และ ‘มีสติ’ จากสถานการณ์ที่เร่งรีบหรือกำลังเดือดร้อนมาก ๆ เช่น ใกล้จะสายแล้ว หาของสำคัญมากไม่พบ แต่ต้องรีบออกไปทำธุระแล้ว เป็นต้น จึงนำความรู้ที่พูดเพื่อปลอบใจและเรียกสติตนเองมาใช้ตอนที่ตัวละครต้องพูดกับตนเอง เมื่อผู้วิจัยสังเกตและสามารถเทียบเคียงพฤติกรรมของตนเองกับตัวละครได้อย่างสอดคล้องกัน ส่งผลให้ผู้วิจัยสามารถเก็บรายละเอียดเล็ก ๆ น้อย ๆ ตรงรอยต่อที่ตัวละครสลับจากพูดกับผู้ชมมาพูดกับตนเองได้ดีขึ้น ทำให้ผู้วิจัยสามารถแสดงพฤติกรรมความขัดแย้งในตนเองของตัวละครออกมาได้ชัดเจนขึ้น

ในกระบวนการซ้อมช่วงแรกผู้วิจัยสร้างกำแพงที่ 4 (fourth wall) คือ กำแพงสมมติที่นักแสดงสร้างขึ้นเพื่อกั้นระหว่างโลกของตัวละครและโลกของผู้ชมขึ้นมาขณะเล่าเรื่องตลอดบทพูดคนเดียว เพราะกลัวหลุดคาแรคเตอร์ เมื่อใช้กำแพงที่ 4 พบว่าช่วยให้ผู้วิจัยไม่หลุดคาแรคเตอร์และอยู่ในโลกของตัวละครได้จริง แต่สิ่งที่หายไปคือความต้องการของตัวละครที่พยายามเล่าเรื่องในชีวิตให้คนในสังคมเข้าใจ แต่กลายเป็นพูดเล่าเรื่องไปเฉย ๆ แทน ผู้กำกับให้ทีมงานมาช่วยเป็นผู้ชมนั่งฟัง และให้ผู้วิจัยสลายกำแพงที่ 4 ออกไปให้อยู่กับผู้ชมมากขึ้น เพื่อทำให้ความต้องการอยากเล่าเรื่อง อยากระบายเรื่องราวในชีวิตของตัวละครชัดขึ้น ดังนั้นปฏิกริยาของผู้ชมจึงส่งผลต่อผู้วิจัยอย่างมากเมื่อผู้ชมแสดงสีหน้าเหมือนไม่เข้าใจสิ่งที่ตัวละครพูด ผู้วิจัยจึงต้องหาสมดุลระหว่างการรับส่งปฏิกริยาของผู้ชมกับตัวละคร และการดำเนินเรื่องไปตามบท จึงยังต้องมีสมาธิและความเชื่อที่สูงมากเพื่อให้ไม่หลุดออกไปจากเรื่องและตัวละคร ปฏิกริยาผู้ชมช่วยให้ความต้องการเล่าเรื่องของตัวละครชัดขึ้นมาก แต่ความเสี่ยงที่ตามมาคือมักมีบางช่วงของการฝึกซ้อมที่ผู้วิจัยหลุดจากความเป็นตัวละคร หลุดจากเรื่องที่เล่า เพราะนำผู้ชมเข้ามาในโลกของตัวละครมากเกินไปอย่างเลี่ยงไม่ได้ กลายเป็นว่าไม่ได้อยากเล่าเรื่องระบายความคับข้องใจในชีวิตแต่กลายเป็นการเล่นกับผู้ชมแทน ผู้วิจัยจึงใช้แบบฝึกหัดที่ 9 พูดกับผู้ชมของฮาเก้น (Hagen, 1991, pp.203-210) มาช่วยเก็บรายละเอียดและหาสมดุลระหว่างโลกของตัวละครและการรับปฏิกริยาจากผู้ชมในฐานะตัวละคร นับเป็นอีกเทคนิคที่สำคัญและเหมาะสมกับเรื่องนี้ในช่วงบทพูดคนเดียวมาก จากเดิมผู้วิจัยมองเห็นว่าผู้ชมเป็นผู้ชมที่มาฟังทอล์กโชว์ของตัวละคร ผู้วิจัยได้เปลี่ยนเป็นมองเห็นผู้ชมเป็นผู้คนในเมืองนิวยอร์กที่เดินผ่านไปมา และในบางช่วงมองเห็นผู้ชมเป็นบุคคลภายในเรื่องที่เฉพาะเจาะจงกว่านั้น คือเห็นเป็นบุคคลที่ตัวละครมีความขัดแย้งในชีวิตด้วย เช่น ผู้ชายที่โซนปลาทונה คนขับรถแท็กซี่ คนที่ไม่จ้างงานเธอ ฯลฯ สิ่งที่เปลี่ยนไปเมื่อใช้เทคนิคของฮาเก้นทำให้ผู้วิจัยเห็นความต้องการของตัวละครชัดขึ้นว่าพูดเพื่ออะไร พูดให้ใครฟัง ทำให้การกระทำของตัวละครสมเหตุสมผลมากยิ่งขึ้น โดยไม่หลุดคิดว่าผู้ชมเป็นเพียงผู้ชมเฉย ๆ ดังนั้นการตีความปฏิกริยาของผู้ชมจะเปลี่ยนไปแม้เป็นปฏิกริยาเดียวกัน

เช่น เมื่อผู้ชมหัวเราะ ก่อนใช้เทคนิคของฮาเกิน ผู้วิจัยมักเผลอคิดในฐานะนักแสดงว่า ผู้ชมชื่นชอบการแสดงของผู้วิจัยซึ่งหากคิดเช่นนี้มากไปผู้วิจัยจะไม่ได้อยู่กับความต้องการของตัวละครแต่จะอยู่กับความคาดหวังในฐานะนักแสดงแทน ซึ่งหลุดออกมาจากโลกของตัวละคร แต่เมื่อใช้เทคนิคของฮาเกิน ทำให้ผู้วิจัยตีความเสียงหัวเราะของผู้ชมเปลี่ยนไปในฐานะตัวละครที่กำลังถูกเยาะเย้ยจากคนเมืองในนิวยอร์กที่ไม่เข้าใจเรื่องของตนกำลังเล่าจึงยิ่งกระตุ้นความรู้สึกคับข้องใจ โกรธ เศร้า ของตัวละคร ทำให้ยังมีพฤติกรรมก้าวร้าวรุนแรงมากขึ้น และทำให้เรื่องดำเนินต่อไปได้ เทคนิคของฮาเกินทำให้ผู้วิจัยมีความเชื่อแบบตัวละครที่แข็งแกร่งขึ้นจนสามารถหาจุดสมดุลระหว่างการรับปฏิกริยาของผู้ชมกับการอยู่ในโลกของตัวละครได้ นำไปสู่การแสดงออกทางพฤติกรรมของตัวละครที่สอดคล้องไปกับความต้องการของตัวละครที่ชัดเจนขึ้น

2.2 ซ้อมกับคู่แสดง

เมื่อนักแสดงทำงานกับตัวละครของตนเองในช่วงบทพูดคนเดียวตั้งแต่เดือนกุมภาพันธ์-มีนาคม พ.ศ.2566 เป็นเวลา 2 เดือน เมื่อมาซ้อมร่วมกันกับคู่แสดง ผู้วิจัยได้ใช้การต้นสดเก็บรายละเอียดในฉากที่ตัวละครทั้งคู่พบกันและช่วยกันเก็บรายละเอียดฉากของแต่ละคนเล็กน้อยเพื่อให้นักแสดงสัมผัสประสบการณ์แบบตัวละครได้ชัดเจนขึ้น และนำความรู้สึกที่พบมาใช้ในฉากได้เห็นภาพมากขึ้นขณะตัวละครเล่าเรื่องของตนเอง เช่น ฉากผู้หญิงทุบศีรษะผู้ชายที่โซนปลาหูน้ำ ฉากผู้หญิงทะเลาะกับคนขับรถแท็กซี่และตกท่อระบายน้ำ เป็นต้น

ช่วงที่ทั้ง 2 ตัวละครแบ่งปันความฝันร่วมกัน ช่วงที่แต่ละตัวละครเล่าความฝันของตนเอง แม้ไม่สามารถสื่อสารกันได้โดยตรงแต่ทั้ง 2 ตัวละครต้องรู้สึกเชื่อมโยงกัน ผู้กำกับจึงให้นักแสดงลองทำงานกับพื้นที่ร่วมกันโดยให้สื่อสารความต้องการของตัวละครออกมาให้ได้โดยไม่พูดกัน ผู้กำกับให้นักแสดงนำสิ่งของอะไรก็ได้มาล้อมรอบตัวไว้แล้วให้กลับตานั้นให้จินตนาการว่าเสียงผู้คนที่เปิดอยู่เป็นเสียงบุคคลที่ทำร้าย ต่อว่า ทำตัวอวดดีจองหงอนใส่ตัวละคร จากนั้นให้ตัวละครพยายามออกมาจากพื้นที่ปลอดภัยที่ตนเองสร้างไว้โดยจินตนาการว่าสิ่งของที่ล้อมรอบตัวอยู่นั้นคือผู้คนที่ทำร้าย ต่อว่าตัวละคร พอทั้ง 2 ตัวละครเริ่มลุกออกมาจากวงได้แล้วให้ลืมหัดเดินไปตามหาเสียงในพิธีฮาร์โมนิกคอนเวอร์เจนท์ โดยมีเสียงลม เสียงกระดิ่ง เสียงธรรมชาติต่าง ๆ ทำให้ผู้วิจัยในฐานะตัวละครรู้สึกสงบ จากนั้นให้ค่อย ๆ เดินช้า ๆ ไปที่เก้าอี้ โดยตั้งความต้องการของตัวละครว่าสื่อสารกับคู่อย่างไรก็ได้ให้ตนได้เก้าอี้มาโดยห้ามพูดกัน สามารถสื่อสารกันได้เพียงการเปล่งเสียง โดยให้ผู้วิจัยทำเสียง ‘สัญญาณกันขโมย’ แบบตัวละครผู้หญิง และคู่แสดงชายทำเสียง ‘โอมมม’ แบบตัวละครผู้ชายเท่านั้นจากการทดลองดังกล่าว ผู้วิจัยพบว่าตอนเดินช้า ๆ รู้สึกเหมือนมีดินเหนียวรั้งอยู่ ทำให้ผู้วิจัยรู้สึกหงุดหงิดที่เดินไปไม่ถึงเก้าอี้สักที ผู้วิจัยค้นพบว่าคุณภาพการเคลื่อนไหวบางอย่างของลาบานที่ทำให้รู้สึกถึง ‘ความหนืด’ ‘ความตะเกียกตะกาย’ เป็นสิ่งที่กระตุ้นให้ตัวละครรู้สึกดิ้นรนกับชีวิตจนต้องระบายความคับข้องใจออกมา และนำไปใช้กับการกระตุ้นความรู้สึกของตัวละครในตอนท้ายเรื่องได้ พบอีกว่าจุดที่ความต้องการแย้งเก้าอี้ของตัวละครหญิงและชายค่อย ๆ เปลี่ยนไปเป็นร่วมมือกันยกเก้าอี้ขึ้นมา คือ จุดที่

ตัวละครผู้หญิงรู้สึกได้ว่าตัวละครผู้ชายกำลังเห็นอกเห็นใจตน รู้สึกเป็นพวกเดียวกัน ตัวละครผู้หญิงจึงยอมร่วมมือด้วยและค้นพบความรู้สึกสบายใจและตกตะกอนกับชีวิตได้จนท้ายที่สุดก็ ‘หายใจ’ ร่วมกันไปกับตัวละครผู้ชาย

อีกทั้งช่วงที่ตัวละครผู้หญิงและผู้ชายมาพบกันนั้นเป็นช่วงที่ฉากตัดสลับไปมาอย่างโกลาหลมาก ผู้วิจัยจึงไม่สามารถมีเวลากับแต่ละช่วงได้มากนักทำให้เมื่อถึงฉากใดต้องสามารถเชื่อได้ทันที เห็นแล้วรู้สึกได้ทันที จึงใช้เทคนิคความจำในประสาทสัมผัสของฮาเก็น (Hagen, 1973, pp.52-59) เก็บรายละเอียดในบางจุด เช่น ตอนท้ายตัวละครทั้งคู่ฝันว่าเข้าร่วมพิธีฮาร์โมนิกคอนเวอร์เจนท์ ซึ่งเป็นการรวมตัวกันของผู้คนเพื่อมานั่งสมาธิให้โลกพบกับสันติภาพ และเผ่ารอชมการเรียงตัวกันของดวงดาว ผู้วิจัยจึงใช้ประสาทสัมผัสทางตาเห็นเป็นผู้คนที่อยู่ในพิธี และเนื่องจากเป็นพิธีที่จัดในเซ็นทรัลพาร์ค ซึ่งเป็นสวนสาธารณะในอเมริกา ผู้วิจัยจึงเห็นทุ่งหญ้าสีเขียว และสัมผัสได้ถึงสายลมอ่อน ๆ ที่พัดกระทบผิวหนังอยู่เป็นระยะ การใช้ประสาทสัมผัสจึงทำให้สามารถเก็บรายละเอียดทำให้มีความเชื่อในสิ่งที่ตัวละครพบได้มากขึ้น

3. นำเสนอผลวิจัยผ่านการจัดแสดง

เมื่อผู้วิจัยฝึกซ้อมการแสดงควบคู่ไปกับการใช้เทคนิคของฮาเก็นและลาบาน ผู้วิจัยได้นำเสนอผลผลิตจากการวิจัยโดยจัดแสดงละครเรื่อง ลาฟฟิง ไวลด์ ทั้งหมด 3 รอบในวันที่ 20, 21 และ 22 เมษายน พ.ศ.2566 เวลา 19.30 น. ทั้ง 3 รอบ ก่อนเริ่มการแสดงผู้วิจัยผ่อนคลายตนเอง (relaxation) ปล่อยวางตนเองจากทุกเรื่อง (let go) และนำตนเองเข้าไปเป็นตัวละครด้วยเทคนิคของลาบานโดยใช้คุณภาพการเคลื่อนไหวแบบบิด (wring) ผสมกับท่าคุณภาพการเคลื่อนไหวแบบกด (press) ทำให้เกิดภาวะคับข้องใจแบบตัวละคร การแสดงจริงวันแรกเมื่อพบผู้ชมจริง ทำให้ผู้วิจัยตื่นเต้นเล็กน้อยแต่ก็รู้สึกสนุก อยู่กับปัจจุบันขณะภายใต้สถานการณ์ที่เกิดขึ้นภายในเรื่อง และรู้สึกว่าตนเองกำลังสื่อสารกับผู้ชมที่เป็นประชากรในเมืองนิวยอร์ก โดยไม่หลุดคาแรคเตอร์และความต้องการของตัวละครผู้หญิง และเชื่อว่าตนเองคือ แอน มนุษย์ป่าอเมริกัน ที่ไม่พอใจกับทุกสิ่งทุกอย่าง เนื่องจากการฝึกฝนเทคนิคแบบฝึกหัดต่าง ๆ ของฮาเก็นตลอดการฝึกซ้อมทำให้ผู้วิจัยมีความเชื่อในการเป็นตัวละครผู้หญิงอย่างแข็งแกร่งมาก อีกทั้งผู้วิจัยยังเข้าใจและรู้สึกมีประสบการณ์ร่วมกับทุกเรื่องที่เล่าในแบบที่ตัวละครเชื่อ ทำให้มีความเชื่อในเรื่องที่พูดอย่างมากแม้ผู้วิจัยจะไม่เคยประสบเหตุการณ์แบบตัวละครมาก่อน แม้ในวันแสดงจริงจะมีปัจจัยภายนอกเป็นอุปสรรคทางการแสดงอยู่บ้าง คือ มีสถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อโควิด 19 กลับมาอีกครั้งหลังช่วงเทศกาลสงกรานต์ ทำให้ผู้วิจัยและผู้ร่วมแสดงต้องสวมหน้ากากอนามัยขณะแสดง จึงทำให้ผู้วิจัยที่ไม่เคยซ้อมแบบสวมหน้ากากอนามัยมาก่อนเกิดความกังวลเล็กน้อย เนื่องจากไม่คุ้นชินและทำให้ต้องใช้พลังงานในการแสดงมากขึ้นกว่าเดิม อย่างไรก็ตามแม้จะมีอุปสรรคทางการแสดงอยู่บ้างแต่การฝึกฝนเทคนิคของฮาเก็นก็ทำให้ผู้วิจัยมีความเชื่อที่แข็งแกร่งพอทำให้ตนเองไม่หลุดคาแรคเตอร์และความต้องการของตัวละครผู้หญิงขณะเล่าเรื่อง และทำให้ผู้วิจัยเชื่อในสิ่งที่ตัวละครพูด และรู้สึกว่าทุกเรื่องที่พูดเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยประสบมาด้วยตนเองจริง ๆ เมื่อผู้วิจัยเชื่อในสิ่งที่ตนเองพูด

มากจนมันขัดกับภาวะความคับข้องใจภายในใจของตัวละคร ความขัดแย้งกันในเรื่องที่พักและการตีกันในความคิดจนผ่านออกมาเป็นความขัดแย้งทางกายของตัวละครจึงเกิดเป็นภาวะขบขันที่ทำให้ผู้ชมหัวเราะบ้างเป็นช่วง ๆ แต่อาจจะมีบ้างที่ผู้ชมไม่ได้หัวเราะเนื่องจากไม่เข้าใจสิ่งที่ตัวละครกล่าวถึงภายในบทอยู่บ้าง เนื่องจากเป็นยุคสมัยที่แตกต่างกัน

อีกทั้งยังค้นพบว่า การฝึกฝนลาบานทำให้ผู้วิจัยมีการใช้ร่างกายที่คล่องแคล่วมากขึ้น เมื่อต้องเล่าเรื่อง ที่ตัวละครประสบก็ไม่ต้องมาพะวงคิดว่าต้องทำท่าไหนท่านี้ หรือมีภาวะขัดเขินว่าใช้ร่างกายแบบนี้จะเป็น การเล่นใหญ่เกินตัวละครไหม หรือติดอยู่กับท่าทางเดิม ๆ แต่การฝึกฝนลาบานทำให้ผู้วิจัยมีการใช้ร่างกายที่คม และมั่นคง เมื่อมีการเคลื่อนไหวที่สอดคล้องกับภาวะสับสนภายในตนเองของตัวละคร เช่น บางครั้งจะโมโหแต่ ก็กลับมาพยายามพูดด้วยอารมณ์ปกติ หรือจู่ ๆ ก็อยากร้องเพลงแต่จู่ ๆ ก็เศร้าขึ้นมา การมีความรู้สึกที่ ฉวัดเฉวียนไปมา ไม่นั่นคงเช่นนี้ ต้องอาศัยการใช้ร่างกายที่มั่นคง สามารถเปลี่ยนไปมาได้อย่างลื่นไหลตาม ความรู้สึกที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของตัวละครได้ การฝึกฝนลาบานทำให้ผู้วิจัยพบสภาวะที่ร่างกายเปลี่ยนไปมา และถูกแสดงออกมาอย่างสอดคล้องกับความรู้สึกภายในของตัวละครได้อย่างเท่าทันกัน ความขัดแย้งทาง อารมณ์ที่ส่งผ่านออกมาทางร่างกายอย่างเท่าทันกันจึงเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ทำให้ผู้ชมหัวเราะและเกิดความขบขัน กับความขัดแย้ง สับสนในชีวิต ในเรื่องที่เล่า และสับสนทางความรู้สึกของตัวละคร ในฝั่งของผู้วิจัยในขณะที่ เป็นตัวละครจะไม่ได้พบภาวะความขบขันในละครเหมือนผู้ชม แต่จะพบความตลกร้ายในชีวิตที่หน้าเศร้าแทน

ในการแสดงรอบ 2 พบว่าผู้วิจัยสามารถหาสมดุลระหว่างผู้ชมและตัวละครได้ดีขึ้นและปล่อยวาง ความกังวลได้แต่เนื่องจากผู้ชมในรอบนี้นั่งชมค่อนข้างเงียบ เมื่อผู้วิจัยไม่มีกำแพงที่ 4 ขณะแสดงทำให้พลังงาน ของผู้ชมที่ส่งมามีผลกับผู้วิจัยอย่างมากจึงทำให้ผู้วิจัยรู้สึกไม่ค่อยได้รับแรงส่งจากผู้ชมในรอบนี้บวกกับ ความเหนื่อยล้าที่สะสมมาตลอดกระบวนการวิจัย ส่งผลให้พลังงานการแสดงลดลงจากในรอบแรก ในรอบนี้ ผู้วิจัยพบว่าแม้จะมีความเชื่อในการสวมบทบาทเป็นตัวละครแต่พลังงานจากความเงียบของผู้ชมที่ส่งมามีผลต่อ ผู้วิจัยอย่างมากจึงทำให้ผู้วิจัยมีภาวะที่ถอยห่างออกมาจากตัวละครเล็กน้อยและเกิดเป็นความคาดหวัง เสียงหัวเราะจากผู้ชมในฐานะนักแสดงแทนแต่ด้วยความที่มีความเชื่อและอยู่กับความต้องการของตัวละคร ที่มากพอจึงสามารถกลับมาอยู่กับตัวละครต่อได้

รอบสุดท้ายเป็นรอบที่ผู้วิจัยสามารถนำข้อเด่นของทั้ง 2 รอบก่อนหน้ามาใช้ได้อย่างสมดุล คือ พบสมดุลระหว่างการรับปฏิกริยาของผู้ชมที่ส่งมาและสามารถส่งกลับไปได้อย่างยังคงความต้องการ พฤติกรรมของตัวละคร และเส้นเรื่องไว้ได้ อีกทั้งยังสามารถจัดการพลังงานของผู้วิจัยในฐานะนักแสดงได้ ตลอดจนจบการแสดง ในการแสดงรอบนี้ นอกจากมีการเข้าไปเป็นตัวละครด้วยเทคนิคของลาบานในภาวะคับ ข้องใจโดยใช้คุณภาพการเคลื่อนไหวแบบบิด (wring) ผสมกับท่าคุณภาพการเคลื่อนไหวแบบกด (press) แล้ว ในรอบนี้ผู้วิจัยลองเพิ่มคุณภาพการเคลื่อนไหวแบบต่อย (punch) โดยใช้วิธีการพูดบทของตัวละครซ้ำ ๆ ว่า “โอ ทุกอย่างละเหะไปหมดเลยดูความทุเรศทุรังนี้สิ ผมฉันทึ่ละเสื้อผ่าก็ละ” แล้วก็ทำท่าต่อย (punch) ทำให้ ในรอบนี้ตัวละครมีลักษณะการเคลื่อนไหวที่มั่นคงมากยิ่งขึ้น เวลาก้าวเดินตอนเข้าฉากตอนแรกมี

การเคลื่อนไหวจากผีเท้าที่เป็นจังหวะเท่า ๆ กันอย่างมั่นคง ในจังหวะที่คงที่ และมีลักษณะการใช้ร่างกายแบบพุ่งตรง ทำให้ผู้วิจัยรู้สึกถึงความมั่นใจ ไม่ยอมคน ทำให้พฤติกรรมก้าวร้าวรุนแรงของตัวละครผู้หญิงชัดเจนยิ่งขึ้น ช่วงองก์ 2 ในรอบนี้ผู้วิจัยใช้คุณภาพการเคลื่อนไหวแบบต้อย (punch) และทำให้ตัวเองกระตือรือร้นพอกับฉากที่ต้องไปเป็นพิธีกรแทนในรายการแชลลี เจสซี ราฟาเอล โซว์ ทำให้รู้สึกมีพลังงานในการแสดงมากยิ่งขึ้น และตอนท้ายของเรื่องในการแสดงรอบนี้ ผู้วิจัยได้นำสิ่งที่ตนเองรู้สึกมาเทียบเคียง คือละครเวทีศิลปะป็นของตนเองดำเนินมาถึงรอบสุดท้ายแล้ว สิ่งที่ตนเองจัดการมาตลอดในแง่โปรดักชันส์กำลังจะจบลงแล้ว จะได้พักแล้ว เมื่อนำภาวะความรู้สึกจากเหตุการณ์ดังกล่าวมาใช้ ทำให้การแสดงในรอบสุดท้ายนี้รู้สึกจริงและรู้สึกเชื่อเป็นพิเศษทำให้บทพูดตอนสุดท้ายที่ตัวละครผู้หญิงชวนผู้ชมหายใจร่วมกันพร้อมกับตัวละครผู้ชายตอนท้ายเรื่องมีความหมายและหมายความกับสิ่งที่พูดมาก ซึ่งสอดคล้องกับหลักการของฮาเกินท์ให้นักแสดงสังเกต ค้นหา และนำประสบการณ์ของตนเองมาเทียบเคียงใช้กับตัวละคร เพื่อให้มีความเชื่อแบบตัวละครให้ได้มากที่สุด

สรุปผลวิจัย

จากการนำเสนอผลวิจัยผ่านการจัดแสดงทั้ง 3 รอบ ผู้วิจัยพบว่าการศึกษาเทคนิคของฮาเกินท์และลาบานควบคู่กัน ทำให้ผู้วิจัยสามารถแสดงเป็นตัวละครผู้หญิงในเรื่อง ลาฟฟิง ไวลด์ ได้ เพราะผู้วิจัยสามารถเชื่อได้จริง ๆ ว่าตนเองเป็นตัวละคร มีความคิด ความเชื่อ มีประสบการณ์แบบตัวละคร อีกทั้งยังสามารถใช้การเคลื่อนไหวร่างกายขณะแสดงได้อย่างคล่องแคล่วและสอดคล้องกับความเชื่อ ความรู้สึกนึกคิดภายในของตัวละครจนสามารถถ่ายทอดพฤติกรรมของตัวละคร และสามารถทำให้ผู้ชมเกิดความขบขันได้

ผู้วิจัยรวบรวมข้อคิดเห็นจากแบบสอบถามของผู้ชมทั่วไปโดยใช้การกรอกแบบสอบถามในกูเกิลฟอร์ม มีผู้ชมตอบแบบสอบถามจำนวน 23 คน และสัมภาษณ์ผู้ชมเพิ่มเติมอีกประมาณ 10 คน รวมเป็น 33 คน พบว่าผู้ชมส่วนมากมองว่านักแสดงมีความเชื่อที่แข็งแรงมาก ซึ่งสอดคล้องกับสิ่งที่ผู้วิจัยรู้สึกเชื่อว่าเป็นตัวละครขณะแสดง ในช่วงบทพูดคนเดียวสามารถเล่าเรื่องได้เหมือนเป็นประสบการณ์ของตนเอง ทำให้ผู้ชมเห็นภาพตามได้ ผู้ชมรู้สึกเห็นใจ เอาใจช่วยไปกับตัวละคร และร่วมหัวเราะไปกับชีวิตตลกร้ายของตัวละคร เมื่อต้องเข้าคู่กับนักแสดงชายก็สามารถถ่ายทอดตัวละครออกมาได้ดี มีจังหวะรับส่งกันดี ในส่วนการใช้ร่างกายผู้ชมมองว่าผู้วิจัยสามารถใช้ร่างกายถ่ายทอดพฤติกรรมของตัวละครได้อย่างคล่องแคล่ว ทำให้ผู้ชมเชื่อได้ว่าผู้วิจัยคือ มนุษย์ป่าอเมริกัน ที่มีพฤติกรรมก้าวร้าวรุนแรง แต่ก็มีบางช่วงที่ผู้ชมมองว่า แม้ผู้วิจัยจะสามารถถ่ายทอดตัวละครออกมาได้ดี แต่ด้วยบริบทภายในเรื่องที่กำลังถึงบุคคลและเหตุการณ์ในอเมริกา ยุค ค.ศ.1987 ทำให้ผู้ชมในบริบทกรุงเทพฯ ยุค พ.ศ.2566 ไม่เข้าใจว่าตัวละครพูดถึงอะไร ล้อเลียนเสียดสีใคร จึงไม่มีอารมณ์ขันในส่วนนั้น ส่วนในด้านของผู้เชี่ยวชาญการแสดงและผู้กำกับมองว่าผู้วิจัยสามารถอยู่กับสถานการณ์ตรงหน้าแบบตัวละครได้ชัดมาก มองว่าผู้วิจัยมีความเชื่อ สมาธิ สติที่แข็งแรง จัดการแก้ไขปัญหา

เฉพาะหน้าได้ดี สามารถถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด และประสบการณ์ของตัวละครออกมาได้อย่างดี ทั้งยังมีการใช้ร่างกายที่อ่อนคลายเป็นฐานะนักแสดงและใช้ร่างกายสื่อสารได้ดีในฐานะตัวละคร

ผู้วิจัยค้นพบว่าเทคนิคของอุทา ฮาเก็น และรูดอล์ฟ ฟอน ลาบาน สามารถทำงานร่วมกันได้อย่างสอดคล้องและมีประสิทธิภาพมากสำหรับการพัฒนาทักษะการแสดงละครสุนาฏกรรม ด้วยเพราะเทคนิคของฮาเก็นเป็นการฝึกให้นักแสดงรู้จักตนเองผ่านการสังเกตพฤติกรรมของตนเองในชีวิตประจำวันในสถานการณ์ต่าง ๆ เพื่อนำมาปรับใช้และสร้างลักษณะภายในของตัวละครทั้งความเชื่อ ความรู้สึกนึกคิด ทักษะของตัวละครให้แข็งแรงมากพอจนนำไปสู่การขับเคลื่อนความต้องการของตัวละครได้ ส่วนเทคนิคแรงขับเคลื่อนกายภาพของลาบานเป็นเทคนิคการเคลื่อนไหวที่ไม่ได้ให้ความสำคัญเพียงการเคลื่อนไหวภายนอกเท่านั้นแต่เชื่อมโยงไปถึงการทำงานเชิงจิตวิทยา (psychological) กับสภาวะจิตใจ ความรู้สึกนึกคิดภายในของตัวละคร เมื่อนำเทคนิคของฮาเก็นและลาบานมาทำงานร่วมกันทำให้นักแสดงสามารถพบจุดเชื่อมโยงระหว่างความเชื่อภายในกับการแสดงออกภายนอกจนสามารถถ่ายทอดพฤติกรรมของตัวละครออกมาผ่านการเคลื่อนไหวแบบตัวละครได้อย่างเป็นธรรมชาติและสมเหตุสมผลกับคาแรคเตอร์

อภิปรายผล

สิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบจากการวิจัยในครั้งนี้ คือ การที่นักแสดงจะสามารถถ่ายทอดตัวละครตัวหนึ่งออกมาได้นั้นต้องสามารถเชื่อมโยงความรู้สึก ความเชื่อภายในกับการเคลื่อนไหวภายนอกได้ และเมื่อยังเป็นละครสุนาฏกรรมที่ตัวละครมีความขัดแย้งในตนเองสูงอย่างตัวละครผู้หญิงในบทละครเรื่อง ลาฟฟิง ไวลด์ การทำงานอย่างสอดรับและเท่าทันกันของความเชื่อ ความรู้สึกภายในของตัวละครที่กลับไปกลับมา เดียวดี เดียวร้าย เดียวโมโหเดียวหัวเราะ เดียวร้องไห้เดียวร้องเพลง การมีภาวะภายในที่กลับไปมาเช่นนี้หากนักแสดงมีเพียงความเชื่อ ความรู้สึกแบบตัวละครแต่ไม่สามารถแสดงออกมาทางการเคลื่อนไหวได้อย่างเท่าทันกัน จังหวะที่ควรจะขบขันก็อาจทำให้จังหวะนั้นดูแปลกไป ผู้วิจัยสามารถบรรลุการแสดงละครสุนาฏกรรมได้ด้วยเพราะตัวละครในละครสุนาฏกรรมก็มีพฤติกรรมที่ไม่ต่างจากมนุษย์ในชีวิตจริง ดังนั้นการสังเกตพฤติกรรมของตนเองเพื่อนำมาปรับใช้ในบทละครแบบเทคนิคของฮาเก็นจึงยิ่งทำให้นักแสดงสามารถเชื่อแบบตัวละครได้ อีกทั้งเมื่อเชื่อแล้วยังต้องมีจังหวะที่คมในการขัดแย้งในตนเอง ขัดแย้งต่อตัวละครที่แสดงคู่ หากนักแสดงไม่ได้ฝึกฝนให้มีการใช้ร่างกายที่คล่องแคล่ว มันคงแบบเทคนิคของลาบาน อาจส่งผลให้จังหวะตลกนั้นเหลื่อมไปได้ และอาจทำให้ความตลกของตัวละครภายในเรื่องลดน้อยลง

ทั้งนี้ผู้วิจัยไม่ได้หมายความว่าให้นักแสดงมุ่งเน้นที่จังหวะการแสดงเพราะนั่นจะเป็นการมุ่งเน้นผิดจุด หากแต่ต้องการชี้ให้เห็นว่าหากนักแสดงมีความเชื่อแบบตัวละครนั้น ๆ ที่แข็งแรงพอจนนำไปสู่ความต้องการของตัวละครและสามารถแสดงออกผ่านทางร่างกายโดยเป็นพฤติกรรมของตัวละครนั้น กลไกการทำงานของ ความขบขันจะถูกทำงานไปตามบทละคร และผู้ชมก็จะให้เสียงหัวเราะตอบกลับมาเอง โดยที่นักแสดงต้องฝึกฝนตนเองไม่ให้ไปคาดหวังกับเสียงหัวเราะเหล่านั้นมากเกินไปจนกลายเป็นการคาดหวังในฐานะนักแสดง

แผนการอยู่กับความต้องการของตัวละคร นอกจากนี้สิ่งที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของนักแสดง คือ การหาสมดุลทางการแสดง อย่างไรก็ตามการแสดงละครสุนาฏกรรมมีหลักสำคัญที่ทำให้ผู้ชมหัวเราะคือ ผู้ชมสัมผัสได้ถึงความเชื่อในบทบาทของนักแสดงจนสามารถถ่ายทอดตัวละครออกมาได้อย่างจริงใจ โดยความผิดพลาดจากความผิดพลาดของตัวละครต้องไม่เป็นความทุกข์ทรมานจนเกินไป ไม่เช่นนั้นผู้ชมจะถอยห่างจากความตลกมาเป็นความรู้สึกอื่น ๆ แทน เช่น เห็นอกเห็นใจ สงสาร เป็นต้น (นพมาส แวหงส์, 2565, น.22) หากนักแสดงไม่สามารถจัดการสมดุลตรงนี้ได้ จากความขบขันอาจกลายเป็นความรู้สึกอื่นเข้ามาแทรกแทน ซึ่งอาจจะผิดวิสัยของการแสดงละครสุนาฏกรรมไปได้

อย่างไรก็ตามไม่ว่าจะแสดงบทบาทใด หรือแสดงละครเรื่องใดก็ตามการเตรียมความพร้อมทางร่างกายและจิตใจของนักแสดงนั้นเป็นเรื่องที่สำคัญที่สุด ดังนั้นนักแสดงจึงควรรักษาสมดุลทางร่างกาย จิตใจ ความคิดของตนเองให้พร้อมใช้งานอยู่เสมอ และหมั่นฝึกฝนตนให้พร้อมสำหรับบทบาทที่ได้รับ ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าการวิจัยนี้จะเป็นประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจการแสดงละครสุนาฏกรรมรวมถึงผู้ที่สนใจฝึกฝนพัฒนาทักษะการแสดงทั้งด้านความเชื่อและการใช้ร่างกายให้สอดคล้องกันต่อไปได้

ข้อเสนอแนะ

1. เทคนิคของ อุทา ฮาเกิน และรูตอล์ฟ ฟอน ลาบาน เป็น 2 เทคนิคที่ผู้วิจัยค้นพบว่าหากนักแสดงหมั่นฝึกฝน และเลือกใช้เทคนิคให้ตรงจุดกับตัวละครและบทละครที่แสดง นับเป็นเทคนิคที่มีประสิทธิภาพมากสำหรับพัฒนาทักษะการแสดงของนักแสดง ซึ่งนักแสดงหรือผู้สนใจศาสตร์การแสดงสามารถนำ 2 เทคนิคดังกล่าวไปใช้กับการแสดงรูปแบบอื่นนอกเหนือละครสุนาฏกรรมได้
2. ปัจจัยในการแสดงละครสุนาฏกรรมยังมีปัจจัยด้านอื่นนอกจากการฝึกฝนด้านความเชื่อ และการใช้ร่างกายที่สอดคล้องกัน แต่การแสดงละครสุนาฏกรรมยังมีปัจจัยที่ส่งผลต่อความขบขันภายในเรื่อง เช่น จังหวะการรับส่งของคู่แสดง การจัดการพลังงานของนักแสดง ฯลฯ ผู้วิจัยจึงเห็นว่าการฝึกฝนและทำความเข้าใจปัจจัยต่าง ๆ เหล่านี้เป็นเรื่องสำคัญและจำเป็นกับการแสดงละครสุนาฏกรรมเช่นกัน นักแสดงหรือผู้ที่สนใจการแสดงละครสุนาฏกรรมจึงควรหมั่นฝึกฝนทักษะเหล่านี้ที่เป็นตัวส่งเสริมละครสุนาฏกรรมด้วยเช่นกัน
3. ผู้วิจัยได้เรียนรู้ข้อสำคัญข้อหนึ่งคือแม้จะฝึกฝนทั้ง 2 เทคนิคนี้มาอย่างดีแต่สิ่งสำคัญที่เป็นพื้นฐานสำคัญของนักแสดงอย่างการผ่อนคลาย (relaxation) และการปล่อยวาง (let go) เป็นสิ่งสำคัญอย่างมาก ผู้วิจัยพบว่า 2 สิ่งนี้เป็นพื้นฐานที่นักแสดงไม่ควรละเลย เพราะเป็นพื้นฐานสำคัญที่ทำให้นักแสดงพร้อมกับการสวมบทบาทเป็นตัวละครได้

เอกสารอ้างอิง

- ณัฐพล ปัญญาโสภณ. (2552). *การแสดง = Acting* (พิมพ์ครั้งที่ 3). ปทุมธานี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ.
- นพมาส แวหงส์. (บ.ก.). (2565). *ปริทัศน์ศิลปการละคร* (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พรรัตน์ ดำรุง. (2564). *วิจัยการแสดง : สร้างความรู้ใหม่ด้วยการทำละคร*. นนทบุรี : บริษัท ภาพพิมพ์ จำกัด.
- มัทนี รัตน์. (2565). *ศิลปะการแสดงละคร (Acting): หลักเบื้องต้นและการฝึกซ้อม* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- เสถียรวุฒิ จันทรเพ็ญสุข. (2560). *กระบวนการฝึกซ้อมนักแสดงละครใบ้เพื่อแก้ไขปัญหานักแสดงขาดความจริงภายใน* (สารนิพนธ์มหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- Adrian, B. (2008). *Actor training the Laban way: an integrated approach to voice, speech, and movement*. New York: Allworth Press.
- Alex Ates. (2023). *The Definitive Guide to Uta Hagen's Acting Technique*. สืบค้นเมื่อวันที่ 12 มิถุนายน 2566, <https://www.backstage.com/magazine/article/the-definitive-guide-to-uta-hagens-acting-technique-68922/>
- Benedetti, J. (2007). *The Art of the Actor*. New York: Taylor & Francis Group.
- Bloom, K., Adrian, B., Casciero, T., Mizenko, J., & Porter, C. (2018). *The Laban workbook for actors: A practical training guide with video*. Bloomsbury Publishing Plc.
- Hagen, U. (1973). *Respect for Acting*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- Hagen, U. (1991). *Challenge for the Actor*. New York: Macmillan Publishing Company.
- Olsen, C. (Ed.). (2016). *Acting comedy*. Abingdon: Routledge.
- Robinson, Davis R. (1999). *The physical comedy handbook*. Portsmouth: Heinemann.