

การใช้หลักขั้น 5 วิเคราะห์แผนภาพการแสดงที่ถูกดลบันดาล (Inspired Acting) ของ ไมเคิล เชคอฟ

Analyzing Diagrams Using the Five Aggregates: Michael Chekhov's Inspired Acting

วีรภัทร บุญมา^{1*}

Weerabhat Boonma^{1*}

Received: 5 February 2025 Revised: 9 April 2025

Accepted: 23 April 2025

บทคัดย่อ

บทความวิเคราะห์เรื่องการใช้หลักขั้น 5 วิเคราะห์แผนภาพการแสดงที่ถูกดลบันดาล (Inspired Acting) ของ ไมเคิล เชคอฟ มีจุดประสงค์เพื่อวิเคราะห์เปรียบเทียบ (comparative analysis) ของทั้งสองแนวคิดเพื่อให้เห็นว่าแบบฝึกฝนการแสดงของไมเคิล เชคอฟ ให้ความสำคัญกับการฝึกฝนทักษะที่ตั้งอยู่บนขั้นใดมากที่สุด ผลจากการวิเคราะห์พบว่า การฝึกฝนการแสดงทั้ง 18 หัวข้อ สามารถจัดอยู่ในรูปขั้น 5 หัวข้อ ได้แก่ 1) การจัดวาง 2) การรู้สึกถึงรูปร่าง 3) การรู้สึกถึงองค์รวม 4) ร่างกาย (แบบฝึกฝนจิตกาย) 5) อิริยาบถทางจิต เวทนาขั้น 2 หัวข้อ ได้แก่ 1) การรู้สึกถึงความสบาย 2) คุณลักษณะ (ผัสสะ และ ความรู้สึก) สัญญาขั้น 4 หัวข้อ ได้แก่ 1) การรู้สึกถึงแนว 2) การรู้สึกถึงความจริง 3) การรู้สึกถึงความงาม 4) บรรยากาศ สังขารขั้น 5 หัวข้อ ได้แก่ 1) การสร้างตัวละคร 2) จินตนาการ 3) การตัดสินใจ 4) จุดประสงค์ 5) การแผ่และรับ วิญญาณขั้น 2 หัวข้อ ได้แก่ 1) หมุ่มมวล 2) จุดสนใจ จากการวิเคราะห์เปรียบเทียบทำให้เห็นว่าแบบฝึกฝนการแสดงของเชคอฟให้ความสำคัญกับหัวข้อการฝึกฝนด้านรูปขั้นเท่า ๆ กับสังขารขั้น สะท้อนให้เห็นอัจฉริยภาพของไมเคิล เชคอฟ ในการตีความและสื่อสารให้เห็นเป็นภาพ.

คำสำคัญ: ไมเคิล เชคอฟ, ขั้น 5, การแสดง, ละครเวที

Abstract

This analytical article, "Analyzing Inspired Acting through the Five Aggregates: Michael Chekhov's Acting Diagram," aims to conduct a comparative analysis of the two concepts in order to examine which of the Five Aggregates (Khandha) are most emphasized in Chekhov's acting exercises. The results show that all 18 exercise topics can be categorized into the Five

¹ อาจารย์, คณะการสื่อสารมวลชน, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

¹ Lecturer, Faculty of Mass Communication, Chiang Mai University

* Corresponding author: weerabhat.b@cmu.ac.th

Aggregates. Rupa (matter) includes five topics: (1) Composition, (2) Feeling of Form, (3) Feeling of the Whole, (4) Body (psychophysical exercises), and (5) Psychological Gesture. Vedana (feeling) comprises two topics: (1) Feeling of Ease and (2) Quality (sensations and feelings). Sanna (perception) includes four topics: (1) Feeling of Styles, (2) Feeling of Truth, (3) Feeling of Beauty, and (4) Atmosphere. Sankhara (mental formations) consists of five topics: (1) Characterization, (2) Imagination, (3) Improvisation, (4) Objectives, and (5) Radiate and Receive. Vinnana (consciousness) comprises two topics: (1) Ensemble and (2) Focal Point. The comparative analysis reveals that Chekhov's acting exercises place equal emphasis on the training related to Rupa and Sankhara. This demonstrates Michael Chekhov's brilliance in employing physicalization to address performance challenges related to interpreting and visualizing a play.

Keywords: Michael Chekhov, Five Aggregates (Khandha), Acting, Theatre

บทนำ

สตีเฟน พันธุมโกมล (2542) กล่าวว่า “การแสดงละครเป็นศิลปะที่เก่าแก่ที่สุดอย่างหนึ่งที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นจากการเลียนแบบชีวิต เพื่อแสดงออกถึงเรื่องราวความรู้สึนึกคิดของมนุษย์ และแสวงหาความเข้าใจชีวิตที่พึงได้รับการชมละครที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นนั้น” จากคำกล่าวนี้จะเห็นได้ว่า “การเลียนแบบชีวิตมนุษย์” (represent) เป็นเป้าหมายสำคัญของศาสตร์แห่งการแสดง ศาสตร์อื่น ๆ ที่พยายามและส่งเสริมให้เข้าใจมนุษย์ได้ดียิ่งขึ้น เช่น สังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ จิตวิทยา พฤติกรรมศาสตร์ จึงสามารถนำมาประยุกต์ เชื่อมโยง และส่งเสริมให้นักแสดงเข้าใจธรรมชาติของมนุษย์ ได้ละเอียดลึกซึ้งยิ่งขึ้นทั้งทางร่างกายและจิตใจ

พระพุทธศาสนายุคสังคัมไทยมาช้านาน เป็นศาสตร์เก่าแก่ศาสตร์หนึ่งที่พยายามเข้าใจแก่นแท้ในจิตใจหรือสันดานมนุษย์เพื่อแก้ปัญหา ศิลธรรมในสังคัมอันเป็นเรื่องของส่วนรวม และแก้ปัญหาในระดับปัจเจก คือ ความทุกข์ของมนุษย์ หลักหรือองค์ความรู้สำหรับแก้ปัญหาเรียกว่า พระธรรม บรรจุไว้ในพระไตรปิฎก โดยที่มีจำนวนมากถึง 84,000 พระธรรมขันธ์ ในวงวิชาการด้านการ

ละครของไทยตลอดระยะเวลา 10 ปีที่ผ่านมา มีนักวิชาการนำพระพุทธรูปมาใช้เป็นกรอบคิดในการศึกษาวิจัยหลายประเด็น เช่น ชุตินา มณีวัฒนา (2558) ใช้หลักไตรลักษณ์ ทุกขเวทนา สัจจะ 2 และหลักธรรมอื่น ๆ มาวิเคราะห์หาความหมาย และกลวิธีการประพันธ์ในบทละครของแช่มมวล เบกเกตต์ ธนขพร กิตติก้อง (2561) ใช้หลักปฏิบัติ ภาวนาศึกษาสภาวะจิตของตัวละคร นาก ในละครเวทีเรื่อง Land & Skin: The Ballad of Nak Phra Khanong เพียงดาว จริยะพันธุ์ (2564) ศึกษาวิธีฝึกฝนการแสดงของ ม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล ที่ใช้หลักธรรมในพระพุทธศาสนาพัฒนาทักษะแก่นักแสดง และนำไปปรับใช้ในการแสดงเดี่ยวเรื่อง เดอะ ไชริงกา ทรี งานศึกษาวิจัยทั้ง 3 เรื่องดังกล่าวข้างต้นทำให้เห็นว่าหลักธรรมในพระพุทธศาสนาเป็นเครื่องมือที่มีประสิทธิภาพในการบูรณาการกับศิลปะการแสดง

จากโจทย์ของศิลปะการแสดงที่ต้องการจะเลียนแบบชีวิตมนุษย์ ความรู้ต่าง ๆ ที่อธิบายเกี่ยวกับการทำงานของร่างกายและจิตใจมนุษย์ย่อมมีศักยภาพที่จะสามารถนำมาบูรณาการเพื่อพัฒนาต่อยอดศาสตร์แห่งการแสดงได้ บรรดา

ธรรมะซึ่งพระพุทธเจ้าทรงเทศนาไว้จำนวนมาก หลักธรรมว่าด้วย ขั้น 5 คือเรื่องที่กำลังถึงองค์ประกอบของมนุษย์โดยตรง ทำให้ระลึกได้ว่า ผู้เขียนเคยได้อ่านตำรา “คู่มือมนุษย์” ของพระธรรมโกศาจารย์ (เงื่อม อินทปัญโญ) หรือท่านพุทธทาส ที่อธิบายการทำงานของร่างกายและจิตใจมนุษย์ไว้ว่า “เมื่อพิจารณาดูร่างกายทั้งหมดของนาย ก. ก็จะพบว่า นาย ก. นั้น เท่ากับรูป เวทนา สัญญา สังขาร วิญญาณ สัมพันธ์กัน” (พุทธทาสภิกขุ, 2552) และต่อมาก็ได้ค้นคว้าเพิ่มเติมใน “พุทธธรรม” ของ พระพรหมคุณาภรณ์ (สมณศักดิ์ในขณะนั้น) ซึ่งได้อธิบายอย่างสอดคล้องกันไว้ว่า สิ่งมีชีวิตทั้งมนุษย์ และสรรพชีวิต สัตว์ต่าง ๆ เมื่อวิเคราะห์ไปจนถึงที่สุดแล้วก็จะพบแต่ส่วนประกอบที่เรียกว่าขั้น 5 ประการนี้เท่านั้น พ้นจากขั้นแล้ว ไม่มีสิ่งอื่นที่จะมาเป็นตัวตนหรืออัตตาต่างหากได้ (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต), 2553)

ไมเคิล เชคอฟ (Michael Chekhov) หนึ่งในนักการละครที่มีชื่อเสียงของศตวรรษที่ 20 ความสามารถของเขามีความโดดเด่นในการใช้เทคนิคที่คิดค้นขึ้นมาใหม่เพื่อการนำเสนอตัวละคร ยกตัวอย่างเช่น Psychological Gesture, Radiating, Imaginary Center ทำให้นักแสดงไม่จำเป็นต้องยุ่งเกี่ยวกับความรู้สึกในประสบการณ์ส่วนตัวของนักแสดง เป็นการใช้ความรู้สึกที่สร้างสรรค์ขึ้นอย่างเป็นศิลปะแทนการใช้ความทรงจำทางอารมณ์ส่วนบุคคล (affective memory) เพื่อให้เกิดการแสดงออกตามสภาวะอารมณ์ที่คาดหวัง ที่เชคอฟมองว่าเป็นการทำลายตนเอง (self-defeating) และอันตรายต่อสภาพจิตใจของนักแสดง (Backstage, 2024) ในหนังสือ On the Technique of Acting ของเชคอฟ ได้ปรากฏแผนภูมิที่มีชื่อว่า “Chart for Inspired Acting” ในส่วนบทหน้าที่เขียนโดย Mala Power นักเรียนการแสดงคนหนึ่งที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับแผนภาพนี้ว่าเป็นเหมือนการสรุปภาพรวมเทคนิคต่าง ๆ ทั้งหมด

ของเชคอฟ องค์ประกอบต่าง ๆ ที่รายล้อม “การแสดงที่ถูกดลบันดาล” คือสิ่งที่เกิดขึ้นในตัวตนแสดงระหว่างที่เล่นเป็นตัวละครที่เกิดต่อเนื่องเป็นปฏิกิริยาถูกใจ เป็นกระบวนการในอุดมคติที่ควรเกิดขึ้นเมื่อนักแสดงมีสมาธิเพียงพอและมีความพร้อมทั้งร่างกายและจิตใจ ซึ่งเขาได้อธิบายด้วยว่า “ไม่ใช่สิ่งที่สั่งให้เกิดขึ้นตามใจต้องการได้” (“Inspiration cannot be commanded”) หรืออีกนัยหนึ่งคืออยู่นอกเหนือการควบคุมโดยเจตนาของนักแสดง (Chekhov, 1991) ซึ่งสอดคล้องกับคำอธิบายเรื่องอนัตตาในทางพระพุทธศาสนาในบางแง่มุมที่แสดงให้เห็นว่าธรรมชาติของตัวตนมนุษย์นั้นแท้จริงแล้วก็ไม่ได้อยู่ในความควบคุมของใครแต่เป็นไปตามเหตุและปัจจัยที่มาปรุงแต่ง ซึ่งธรรมชาติภายนอกและภายในทั้งหลายของมนุษย์นั้น ความรู้สึก (feeling) หรือแรงบันดาลใจ (inspiration) ก็รวมอยู่ในสิ่งที่นักแสดงเฝ้าหาเพื่อให้เกิดการแสดงที่ทรงพลังและเต็มเปี่ยมด้วยความจริงด้วย

จากความสนใจในคำอธิบายมนุษย์ด้วยหลักขั้น 5 และแผนภาพสรุปกระบวนการที่เกิดขึ้นในตัวตนแสดงของเชคอฟ ผู้เขียนบทความเกิดความสนใจในการวิเคราะห์ว่าการฝึกฝนแต่ละหัวข้อที่เกิดขึ้นกับนักแสดง (หรือตัวละคร) สามารถจัดเข้าเป็นขั้นใดบ้าง เพื่อให้สามารถเข้าใจการทำงานของร่างกายและจิตใจของนักแสดงในระหว่างการสวมบทบาทเป็นตัวละครมากขึ้น ทั้งนี้จุดเริ่มต้นของบทความวิเคราะห์นี้มีสมมติฐานเบื้องต้นคือแต่ละหัวข้อย่อยของแผนภาพการแสดงที่ถูกดลบันดาลจะต้องสามารถจัดเป็นขั้นใดขั้นหนึ่งเนื่องจากสิ่งมีชีวิตทั้งมนุษย์และสัตว์ เมื่อวิเคราะห์ไปจนถึงที่สุดแล้วก็จะพบแต่ส่วนประกอบที่เรียกว่าขั้น 5 ประการนี้ (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต), 2553) และนำมาสู่คำถามต่อมาในการวิเคราะห์คือหากนำกระบวนการฝึกฝนการแสดงทั้งหมดมาแจกแจงวิเคราะห์ด้วยหลักขั้น 5 แล้วขั้นใดจะเป็นขั้นที่ถูกเน้นในกระบวนการฝึกฝนการแสดงของเชคอฟมากที่สุด

ผู้เขียนเห็นว่า การนำความรู้ทางพุทธศาสนาที่มีความใกล้ชิดกับนักแสดงในบริบทวัฒนธรรมและสังคมไทยมาวิเคราะห์แผนภาพการแสดงที่ถูกดลบันดาลของไมเคิล เชคอฟ จะช่วยให้ผู้ที่สนใจฝึกฝนการแสดงสามารถทำความเข้าใจแนวคิดหรือสั่งกับบางอย่างได้ดียิ่งขึ้น

วิธีวิทยา

วิเคราะห์แผนภาพการแสดงที่ถูกดลบันดาลของไมเคิล เชคอฟ ด้วยหลักขั้น 5 ด้วยกลวิธีแบบวิเคราะห์เปรียบเทียบ (comparative analysis)

การอธิบายมนุษย์ด้วยขั้น 5

พระพรหมคุณาภรณ์ ได้สรุปความหมายของขั้น 5 ไว้ในหนังสือพุทธธรรม (ฉบับเดิม) ว่า มนุษย์ประกอบด้วย 1 ส่วนที่เป็นวัตถุคือ “รูป” คือ ร่างกายที่เป็นเซลล์ต่าง ๆ และสสารทั้งหมดมีอวัยวะ 32 ประการเป็นต้น และ นามธรรม 4 ส่วน ได้แก่ เวทนา สัญญา สังขาร และวิญญาณ ซึ่งอธิบายแต่ละส่วน ดังนี้

1) รูป (Corporeality) ได้แก่ ส่วนประกอบฝ่ายรูปธรรมทั้งหมด ร่างกายและพฤติกรรมทั้งหมดของร่างกาย หรือ สสารและพลังงานฝ่าย วัตถุพร้อมทั้งคุณสมบัติ และพฤติกรรมต่าง ๆ ของสสารพลังงานเหล่านั้น

2) เวทนา (Feeling หรือ Sensation) ได้แก่ความรู้สึกสุข ทุกข์ หรือเฉย ๆ ซึ่งเกิดจากผัสสะทางประสาททั้ง 5 และทางใจ

3) สัญญา (Perception) ได้แก่ความกำหนดได้หรือหมายรู้ คือ กำหนดรู้อาการเครื่องหมายลักษณะต่าง ๆ อันเป็นเหตุให้จำอารมณ์ (object) นั้น ๆ ได้

4) สังขาร (Mental Formations หรือ Volitional Activities) ได้แก่องค์ประกอบหรือคุณสมบัติต่าง ๆ ของจิต ที่ปรุงแต่งจิตให้ดีหรือชั่ว หรือเป็นกลาง ๆ โดยมีเจตนาเป็นตัวนำ พุดง่าย ๆ ว่า ความนึกคิดดีชั่วต่าง ๆ เช่น ศรัทธา สติ หิริ โอตตัปปะ เมตตา กรุณา มุทิตา อุเบกขา ปัญญา โมหะ โทสะ โลภะ มานะ ทิฏฐิ อีสสา มัจฉริยะ เป็นต้น

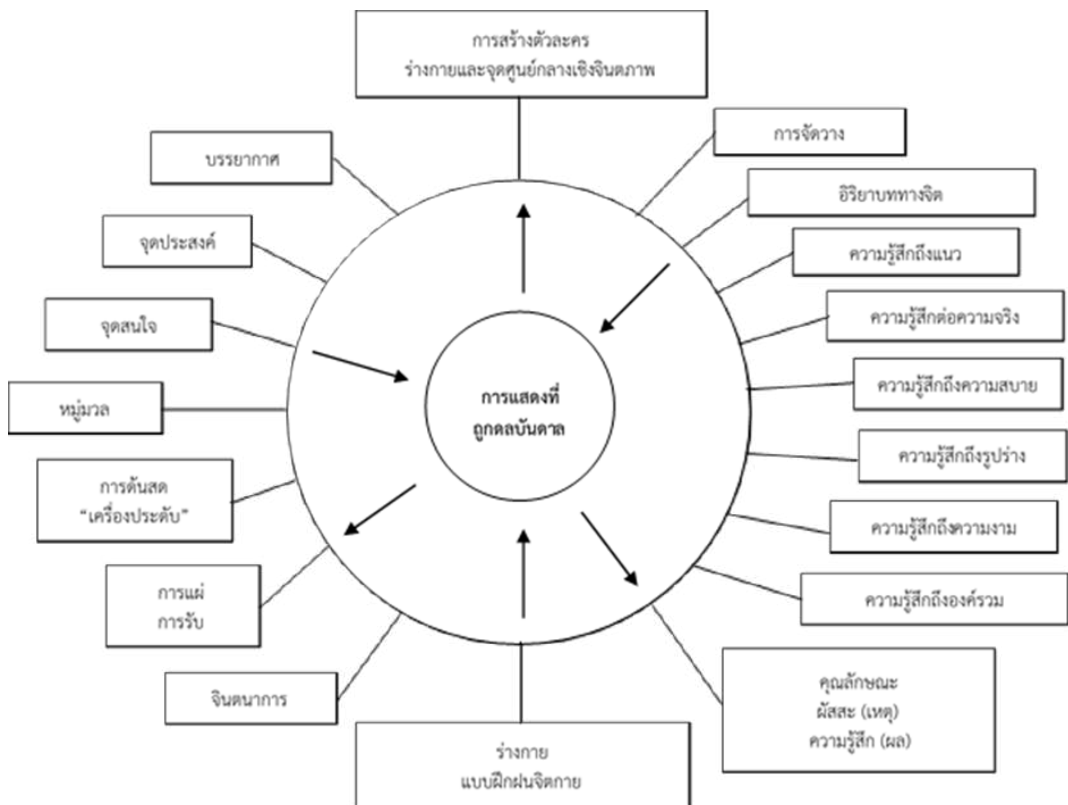
5) วิญญาณ (Consciousness) ได้แก่ความรู้แจ้งอารมณ์ทางประสาททั้ง 5 และทางใจ คือ การเห็น การได้ยิน การได้กลิ่น การรู้รส การรู้สัมผัสทางกาย และการรู้อารมณ์ทางใจ (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต), 2553)

ในความหมายของแต่ละขั้นเท่าที่พระพรหมคุณาภรณ์ ได้สรุปไว้เนี่ยคงจะพอให้เข้าใจโดยคร่าว ๆ ว่าแต่ละขั้นหมายรวมเอารูปธรรมและนามธรรมใดเข้าไว้บ้าง ทั้งนี้จะเห็นได้ว่าความหมายของชื่อแต่ละขั้นเป็นคนละความหมายกับในภาษาไทยที่ใช้กันทั่วไปในชีวิตประจำวัน อย่างเช่น คำว่า “เวทนา” ก็มีได้เป็นกริยาที่หมายถึงว่าผู้พูดรู้สึกสงสารเห็นใจใครคนใดคนหนึ่ง หรือ “สังขาร” ก็มีได้หมายถึงเฉพาะ “ร่างกาย” ดังที่พูดกันเป็นต้นว่าสังขารเริ่มทรุดโทรมแล้ว เพราะหากต้องการจะหมายถึงร่างกายต้องใช้คำว่า “รูป” ส่วน “สัญญา” ก็ไม่ได้หมายถึงข้อตกลงที่บุคคลสองฝ่ายทำร่วมกัน แต่เป็นการรับรู้และกำหนดหมายสิ่งต่าง ๆ และ “วิญญาณ” ก็มีได้หมายถึงกายละเอียดของบุคคลหรือสัตว์แบบที่สามารถล่องลอยไปมาเมื่อตายไปแล้วดังที่รายการเกี่ยวกับเรื่องลี้ลับมักนำเสนอไม่ได้เป็นกลุ่มพลังงานสิ่งที่ตรงกับภาษาอังกฤษว่า “soul” แต่อย่างไร

การแบ่งองค์ประกอบของมนุษย์เป็น 5 ส่วนดังกล่าวพึงสังเกตได้ว่าการแยกส่วนประกอบฝ่ายนามธรรมถึง 4 กอง ส่วนฝ่ายวัตถุมีเพียงกองรูปเท่านั้น สะท้อนให้เห็นการให้ความสำคัญกับความรู้อันเกี่ยวกับองค์ประกอบของมนุษย์ฝ่ายนามของพระพุทธรศาสนาที่มีความละเอียดลึกซึ้งอย่างยิ่งและจักเป็นประโยชน์ในทางการแสดง หากสามารถนำมาใช้ในการวิเคราะห์ทำความเข้าใจจิตใจของตัวละครได้ ซึ่งยังมีหัวข้อธรรมแยกย่อยเกี่ยวกับแต่ละขั้น โดยเฉพาะอีก เช่น จิต 89 (จิต คือ ไหวพจน์ ของ วิญญาณ) สัญญา 10 หรือสังขาร 2 เป็นต้น

คำอธิบายแผนภาพการแสดงที่ถูกดลบันดาลของ ไมเคิล เชคอฟ

แผนภาพการแสดงที่ถูกดลบันดาลของ ไมเคิล เชคอฟ เขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1949 (พ.ศ. 2492) มาลา พาเวอร์ นักเรียนการแสดงคนหนึ่ง ของไมเคิล เชคอฟ ที่เข้าเรียนในชั้นเรียนรายสัปดาห์ที่บ้านในย่านเบเวอร์ลีฮิลล์ แคลิฟอร์เนีย ได้จดบันทึกไว้ซึ่งเชคอฟบอกกับเธอว่าแผนภาพนี้เป็นเสมือนการสรุปรวมเทคนิคของเขา แผนภาพแสดงให้เห็นกระบวนการทั้งภายใน (จิตใจ) และภายนอก (ร่างกาย) ของนักแสดงที่จะเกิดขึ้นต่อเนื่องเสมือนวงจรไฟฟ้าที่ต่อเข้าไปยังหลอดไฟ



ภาพที่ 1 การแสดงที่ถูกดลบันดาลของ ไมเคิล เชคอฟ

ที่มา: Michael Chekhov. On the Technique of Acting. Chekhov (1991): xxxviii

จากภาพที่ 1 ขอบธิบายแต่ละหัวข้อโดยสรุปความจาก On the Technique of Acting เพื่อให้พอเข้าใจแต่ละหน่วยของแผนภาพ

การสร้างตัวละคร ร่างกายและจุดศูนย์กลางเชิงจินตภาพ (Characterization [Imaginary Body and Center])

นักแสดงต้องมี “ร่างกายเชิงจินตภาพ” (imaginary body) เพื่อใช้ในการสร้างตัวละครที่มีลักษณะทางกายภาพแตกต่างจากตัวของนักแสดงที่สามารถเรียนรู้และ “เข้าไปสวม” (inhabit) นักแสดงสามารถดัดแปลงขนาดและรูปร่างของร่างกายเชิงจินตภาพได้ด้วยการฝึกฝนอย่างต่อเนื่อง เช่นเดียวกับ “ศูนย์กลาง (ของร่างกาย) เชิงจินตภาพ” ที่นักแสดงสามารถใช้จินตนาการสร้างพื้นที่ภายในหรือภายนอกร่างกายขึ้นมาจุดหนึ่งซึ่งเป็นแหล่งกำเนิดของ “แรงกระตุ้น” (impulse) ของการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนไหวไปข้างหน้า ถอยหลัง นั่ง เดิน หรือ ยืน ตัวอย่างเช่น ตัวละครที่มีความขี้ขลาด อาจมีศูนย์กลางของร่างกายอยู่ที่คอหรือคอ หรือตัวละครที่มีความสละสลวยอาจมีศูนย์กลางอยู่ที่ปลายจมูก เป็นต้น

การจัดวาง (Composition)

ธรรมชาติและศิลปะมีกฎเกณฑ์และหลักการทางเรขาคณิตที่เป็นพื้นฐานในการวางโครงสร้างและการรักษาสัดส่วนของรูปทรงการจัดวางช่วยสร้างเครื่องมือที่เก็บรักษาและบรรจุนามธรรมต่าง ๆ (ความคิด ความหมาย จินตนาการ อารมณ์ ความรู้สึก) ที่นักแสดงต้องการสื่อสาร เช่น บทสนทนา การเคลื่อนไหว สีสน รูปทรง และเสียง การจัดวางช่วยให้เรื่องราวและเหตุการณ์ต่าง ๆ ไม่ทับถมกัน อย่างแบนราบไร้มิติ มุมมองเชิงการจัดวางช่วยนำศิลปินและผู้ชมเดินทางไปสู่เรื่องราวได้อย่างรอบด้าน เข้าใจ และสร้างสรรค์

อิริยาบถทางจิต (Psychological Gesture)

อิริยาบถทางจิตเป็นการเคลื่อนไหวที่ถูกต้องความออกมาจากสิ่งที่เป็นนามธรรมคือจิตใจและความต้องการของตัวละครให้ออกมาเป็นรูปร่างที่มองเห็นได้โดยใช้ทั้งร่างกายของนักแสดง วิธีการพื้นฐานคือการทดลองทำอากัปกริยาที่ถูกตีความออกมาจากการอ่านบทในระดับที่เข้มข้นที่สุด เข้มข้นในที่นี้หมายถึงขนาดของการแสดงออกที่ใหญ่เป็นท่าทาง รูปทรง ที่ชัดเจน หรือขบขันจนมากกว่าปกติวิสัย (เช่น อ่อนโยนยวบยาบเหมือนหนังยางยืด) ซึ่งสะท้อนเข้าไปยังโครงสร้างพื้นฐานของจิตใจตัวละคร และสามารถนำไปปรับใช้กับการเล่นตัวละครในหลากหลายอรรถาธิบายตามที่บทได้กำหนดไว้

ความรู้สึกถึงแนว (Feeling of Style)

ทุกสิ่งที่ปรากฏในละครเวทีเป็นสิ่งสมมติและมาจากความคิดสร้างสรรค์ นักแสดงจึงควรรู้สึกและเข้าใจถึงแนว (style) ที่บทละครกำลังนำเสนอ ไม่ควรนำเสนอแบบสมจริงเพียงอย่างเดียว เพราะแนวมีหลากหลายไม่ว่าจะเป็น แทรจิดี ดราม่า เมโลดราม่า พาร์ซ คอมมาดี หรือ ตัวตลกแบบคลาวน์ ประเภทของแนวหรือวิธีการนำเสนอต่าง ๆ ต้องการประสบการณ์เฉพาะทางของนักแสดงที่เหมาะสมเพื่อการถ่ายทอดออกมาอย่างเข้าใจ

ความรู้สึกถึงความจริง (Feeling for Truth)

ความรู้สึกต่อความจริงคือการพัฒนาความเชื่อของนักแสดงต่อความจริงในละครซึ่งเชคอฟยกมา 6 ด้าน ได้แก่ 1) ความจริงของตัวละครในฐานะบุคคล ความจริงต่อตัวละครสะท้อนออกมาผ่านการเคลื่อนไหวและสิ่งที่ตัวละครพูดและอีกมิติคือความจริงเชิงจิตวิทยาที่อยู่ภายใน 2) ความจริงของสภาวะแวดล้อมที่อยู่ในบทละคร 3) ความจริงในเชิงประวัติศาสตร์ นักแสดงไม่ควรมองข้ามสภาพแวดล้อมของยุคสมัยเมื่อทำงานกับบทละคร

ย้อนยุค รวมถึงสภาพสังคมของประเทศนั้น 4) ความจริงของแนว เช่น ทราจิดี คอมมาดี ฟาร์ซ ดราม่า และความแตกต่างของแนวอื่น ๆ เช่น เบรคชท์ (Bertolt Brecht) เซกสเปียร์ (William Shakespeare) ฯลฯ 5) ความจริงของตัวละครในแง่ที่มีความจำเพาะแตกต่างจากตัวละครอื่น ๆ เสมือนเป็นชีวิตของคน ๆ หนึ่ง 6) ความจริงด้านความสัมพันธ์ ซึ่งมีต่อตัวละครอื่น ๆ อันมีความละเอียดซับซ้อน มีทัศนคติต่อแต่ละบุคคลที่รายรอบแตกต่างกัน

ความรู้สึกถึงความสบาย (Feeling of Ease)

ความรู้สึกถึงความสบายเป็นสิ่งที่ต่อยอดจากเทคนิค “การผ่อนคลาย” (Relaxation) ของสตานิสลาฟสกี (Constantin Stanislavski) แต่แตกต่างตรงที่บอกนักแสดงตรง ๆ ว่าทำตัวสบาย ๆ ทำให้เกิดการปลดปล่อยความตึงเครียดได้ทันที อีกทั้งยังหลีกเลี่ยงการใช้ความคิดตีความคำสั่งการบอกนักแสดงว่า “นั่งสบาย ๆ” (to sit with a Feeling of Ease) แทนที่จะเป็น “นั่งแบบผ่อนคลาย” (to relax) นักแสดงจะสามารถทำตามคำสั่งแรกได้ทันทีแต่จะต้องใช้เวลาคิดก่อนจะสามารถทำตามแบบที่สอง

ความรู้สึกถึงรูปร่าง (Feeling of Form)

นักแสดงที่ดีควรรับรู้ถึงรูปร่าง (form) ของตนเองเมื่อเคลื่อนไหวผ่านพื้นที่ นักแสดงก็เหมือนกับนักออกแบบท่าทางและประติมากรที่ต้องจัดการร่างกายของตนเองได้ดี เมื่อรับรู้ถึงร่างกายและการเคลื่อนไหวที่ถูกสร้างขึ้นได้จึงสามารถควบคุมและสื่อสารผ่านอวัยวะส่วนต่าง ๆ ได้อย่างชำนาญ

ความรู้สึกถึงความงาม (Feeling of Beauty)

ลึกลงไปในตัวศิลปินทุกคนมีความงามอยู่ในการดำรงชีวิตและท่าทางทำนองของความคิดสร้างสรรค์ การตระหนักถึงการมีอยู่ของสิ่งเหล่านี้

เป็นก้าวแรกที่จะทำให้ความงามได้ซึมซาบออกมาในการแสดง การเคลื่อนไหว และการเป็นตัวละคร แม้ตัวละครจะ “น่าเกลียด” เพียงใดก็ยังเป็นความงามในความหมายนี้ ความงามที่นี้จึงหมายถึงความโดดเด่น ความมีเอกลักษณ์แตกต่าง ซึ่งเป็นสิ่งที่มักพบในงานศิลปะชั้นเลิศ

ความรู้สึกถึงองค์รวม (The Feeling of Entirety [or the Whole])

การสร้างงานของศิลปินจำเป็นต้องมีภาพร่างของทั้งชิ้นงานที่เสร็จสมบูรณ์ เช่นเดียวกับทุกสิ่งที่เกิดขึ้นบนเวทีหรือในจอที่จะต้องนำพาเรื่องราวให้ดำเนินไปอย่างมีสุนทรีย์ภาพ มีเอกภาพเป็นองค์รวม จากจุดเริ่มต้น ไปสู่ท่ามกลาง และจุดจบ ผู้ชมสามารถรับรู้ถึงภาพรวมของละครได้อย่างชัดเจนเช่นเดียวกับนักแสดง หลักการนี้สามารถนำไปปรับใช้ได้ ทั้งในการมองงานทั้งกระบวนการแต่ละฉาก หรือกระทั่งใช้ในการมองเพียงแคบทพูดเดี่ยวแต่ละชั้นก็ได้

คุณลักษณะ (ผัสสะ และ ความรู้สึก) (Qualities [Sensations and Feelings])

เราไม่สามารถบังคับให้จิตใจตนเองรู้สึกอย่างไรได้ตามปรารถนา แต่เราสามารถโน้มน้าวให้ใจรู้สึกอะไรบางอย่างด้วยการระลึกถึง “คุณลักษณะ” (quality) ของบางสิ่ง คุณลักษณะเป็นสิ่งที่เรานึกถึงได้ทันที เช่น คุณลักษณะของการเคลื่อนไหว เราสามารถทดลองขยับแขนและมือด้วยคุณลักษณะของความรู้สึกแบบต่าง ๆ เช่น ขยับแขนอย่างอ่อนโยน อย่างหรรษา อย่างโกรธเกรี้ยว อย่างระแวงสงสัย อย่างเศร้าสร้อย อย่างร้อนรน ฯลฯ แม้ว่าเราจะไม่เคยมีประสบการณ์แบบนั้นมาก่อนก็ตาม เนื่องจากมันสามารถเป็นจินตนาการที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ เช่น ขยับแขนอย่างอ่อนโยนแบบสีน้ำตาลเข้ม เมื่อได้ทดลองเคลื่อนไหวตามคุณลักษณะเหล่านั้น เช่น ความอ่อนโยน ไม่นาน

เราจะสามารถรู้สึกได้ว่ากำลังมีประสบการณ์กับผัสสะของความอ่อนโยน และต่อมาผัสสะจะถึงอารมณ์ (emotion) บางอย่างที่เกี่ยวข้องกับความอ่อนโยนนั่นซึ่งซ่อนอยู่ภายในขึ้นมา

ร่างกาย - แบบฝึกฝนจิตกาย (Body [Psycho-physical exercises])

กายและใจของมนุษย์เป็นสิ่งที่แยกขาดจากกันไม่ได้ ไม่มีการแสดงในกรณีใดที่เกิดขึ้นได้เฉพาะส่วนร่างกาย (นักแสดงไม่ได้คิดหรือรู้สึกอะไรเลย) หรือส่วนจิตใจ (นักแสดงอยู่หนึ่ง ๆ ไม่ต้องขยับร่างกายแต่คิดอย่างเดียว) ร่างกายและจิตใจของนักแสดง (และตัวละคร) จึงมีอิทธิพลต่อกันอยู่เสมอ ด้วยเหตุนี้แบบฝึกหัดต่าง ๆ จึงเป็นลักษณะจิตกาย (psycho-physical) ซึ่งเป็นหน่วยเดียวกัน ไม่ใช่แยกเป็นส่วน ๆ ได้ชัดเจนอย่างกลไกของเครื่องจักร

กฤษณะ พันธุ์เพ็ง (2567) ได้อธิบายเกี่ยวกับ psycho-physical ไว้ใน “การฝึกฝนนักแสดงสำหรับศตวรรษที่ 21 แนวทางไซโคฟิสิกส์” ว่าเป็นการให้ความสำคัญกับการฝึกฝนทางด้านจิตวิทยาและกายภาพของนักแสดงอย่างเท่า ๆ กัน เป็นความรู้ที่สถานีสลอฟสกีต้องการสะท้อนให้เห็นว่าแม้นักแสดงจะมีความรู้ความเข้าใจในเชิงจิตวิทยาเกี่ยวกับบทละครและได้ทำการวิเคราะห์ในกระบวนการ “นั่งโต๊ะ” (table work) มาอย่างดี ก็ไม่ได้ยืนยันว่านักแสดงจะสามารถถ่ายทอดมันออกมาได้เมื่อทำการแสดง

จินตนาการ (Imagination)

การแสดงแทบทั้งหมดคือผลงานจากการสร้างสรรค์ของนักแสดงที่ใช้จินตนาการในการสร้างความเป็นจริงของละครขึ้นมาใหม่บนเวทีหรือในจอ นักแสดงที่สามารถฝึกฝนให้จินตนาการของตนมีสีสันและชีวิตชีวาแล้วพร้อมที่จะสนุกไปกับ

จินตนาการนั้นจึงสามารถแสดงได้อย่างลึกซึ้งและมีความหมาย

การแผ่และการรับ (Radiating - Receiving)

การแผ่คือความสามารถในการส่งต่อนามธรรมที่มองไม่เห็นแต่สัมผัสได้ ซึ่งอาจจะเป็นคุณลักษณะบางอย่าง เช่น อารมณ์ ความรู้สึก หรือความคิดเกี่ยวกับบางสิ่ง (อาจเรียกมันว่า “มวล”) และเนื่องจากเป็นสิ่งที่รับรู้ภายในจึงไม่ได้เป็นรูปธรรมที่มีมวลเข้มข้นให้จับต้องแบบสาระหรือวัตถุ อย่างไรก็ตามการแผ่เป็นทักษะที่สามารถฝึกฝนและทำให้ผู้อื่นรับรู้และสัมผัสได้ในทางกลับกัน เราสามารถเปิดรับสัญญาณที่สิ่งอื่นหรือผู้อื่นแผ่มาสู่เราไม่ว่าจะเป็นจากบรรยากาศรอบตัว จากผู้ชม หรือจากสิ่งของบางอย่าง นักแสดงควรฝึกใคร่ครวญว่าตัวละครใด ๆ ในฉากกำลังแผ่หรือรับมวลอะไรอยู่

การต้นสด และ “เครื่องประดับ” (Improvisation – “Jewelry”)

เชคอฟเสนอว่าการนำการต้นสดมาใช้ในช่วงท้ายของการซ้อมสามารถพัฒนาการเล่นบทบาทได้อย่างดี ตัวอย่างเช่นการให้นักแสดงพูดแบบถ้อยความ (paraphrase) หรือต้นสด “ความในใจ” โดยให้โจทย์เป็นการพูดไปในระหว่างที่ตัวละครกำลังทำกิจกรรมบางอย่างในฉาก โดยนักแสดงควรสมาธิจดจ่อไปที่จะทำอะไรให้ธุรกิจ (business) ที่ทำอยู่สำเร็จเรียบร้อย (แทนที่จะจดจ่อว่าจะปั้นแต่งประโยคในการต้นสดอย่างไร) โดยกำหนดกิจกรรมที่ทำขึ้นมาใหม่โดยไม่จำเป็นต้องยึดจากบท เมื่อจบการต้นสดแล้วลองประมวลผลว่าตัวละครตระหนักถึงสิ่งใด เห็นอะไร หรือตกผลึกความคิดใดบ้าง การซ้อมต้นสดลักษณะนี้จะช่วยให้นักแสดงสามารถพัฒนา “เครื่องประดับ” คือรายละเอียดปลีกย่อยที่มีความแปลกใหม่และน่าสนใจในฉากนั้น

หมู่มวล (Ensemble)

ศิลปการละครเป็นสหศิลป์ การซ้อมกับเพื่อนนักแสดงเป็นสิ่งจำเป็นและเป็นสิ่งที่จะชี้วัดว่าผลงานจะออกมาเช่นใด การเปิดใจและปรับตัวให้เข้ากับผู้อื่นย่อมส่งผลให้ทุกฝ่ายได้รับประสบการณ์ที่ดี เมื่อบรรยากาศในโรงละครดี ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร (ที่ไม่ว่าจะร้ายหรือดี) ก็ย่อมออกมาถูกต้องและมีรายละเอียดที่ดี เมื่อจังหวะของนักแสดงแต่ละคนมาถูกเวลา (timing) ก็จะเกิดทำนองที่สอดคล้องประสานอย่างลื่นไหลและมีชีวิตเสมือนการบรรเลงดนตรีของวงที่มีเครื่องดนตรีหลายชิ้น

จุดสนใจ (Focal Point)

สิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นบนเวทีไม่ได้มีความสำคัญเท่ากัน โดยทั่วไปผู้กำกับจะเป็นผู้เลือกจุดที่ผู้ชมควรสนใจบนเวทีแต่ละขณะ ในอีกด้านหนึ่งนักแสดงก็ต้องตระหนักว่าช่วงเวลาใดคือช่วงเวลาที่สำคัญที่สุดสำหรับตัวละครที่ตนสวมบทบาท การเน้นในช่วงที่ควรเน้นในบทพูดของตัวละครเป็นงานสร้างสรรค์อย่างยิ่งที่นักแสดงสามารถเลือกกลวิธีต่าง ๆ เช่น การหยุดพูดชั่วขณะ การยกไหล่ เป็นต้น

จุดประสงค์ (Objective)

จุดประสงค์คือเป้าหมายที่ตัวละครมุ่งหวังและเพียรพยายามจะได้มา แต่ละตัวละครมีทั้งจุดประสงค์ และ สุดยอดจุดประสงค์ (super objective) ตัวอย่างของสุดยอดจุดประสงค์อาจเป็น “ฉันต้องการจะช่วยเหลือมนุษยชาติ” ส่วนตัวอย่างของจุดประสงค์อาจจะเป็น “ฉันต้องการให้คนกลุ่มนี้ปลอดภัย” โดยทั่วไปจุดประสงค์มักเป็นประโยค เช่น “ฉันต้องการจะ...” ตามด้วยกริยาที่ทำได้จริง

บรรยากาศ (Atmosphere)

บรรยากาศคือตัวกลางระหว่างประสาทสัมผัสกับสิ่งรอบ ๆ เช่น หมอก น้ำ ความมืด ความ

อลหม่าน สิ่งเหล่านี้สามารถแผ่กระจายอยู่ในสภาพแวดล้อมและแผ่มาจากผู้คน (เช่นเดียวกับที่ตัวละครสามารถแผ่และรับมวล) บรรยากาศส่งผลกับความรู้สึกของทั้งนักแสดงและผู้ชม ตัวอย่างของสถานที่ที่บรรยากาศมีเอกลักษณ์เฉพาะ เช่น โบสถ์สถาปัตยกรรมกอทิก โรงพยาบาล หรือสุสาน มนุษย์เองก็สามารถสร้างบรรยากาศต่าง ๆ ให้เกิดขึ้นได้ เช่น บรรยากาศของความตึงเครียด ความเกลียดชัง ความรัก ความกลัว ความโง่เขลา เป็นต้น

การแสดงที่ถูกดัดแปลงของเชคอฟมีหลักการงานที่ได้อธิบายไว้ว่าเปรียบแต่ละหน่วยเป็น “หลอดไฟ” ซึ่งประกอบเป็นการแสดงทั้งหมด หลอดไฟแต่ละหลอดก็คือทักษะแต่ละอย่างของนักแสดงที่ได้ฝึกฝนมา เมื่อเราฝึกทักษะใดจนชำนาญ เราจะสามารถใช้เจตนาเพื่อ “เปิด” ทักษะหัวข้อใด ๆ เมื่ออยู่ในฉาก เสมือนการเปิดสวิตช์ไฟหลอดนั้นให้สว่างขึ้น เช่น เมื่อเราสามารถเปิดหลอด “บรรยากาศ” เมื่อเราต้องการได้แล้วเราก็สามารถเปิดหลอดอื่น ๆ เช่น “การแผ่” ให้ต่อเนื่องกันไป เมื่อนักแสดงฝึกฝนจนคล่องแคล่วในหลาย ๆ ทักษะแล้วก็จะพบว่านักแสดงใช้เจตนาในการเปิดหลอดไฟในช่วงแรกเพียง 2-3 หลอดแล้วหลังจากนั้นก็เกิดปฏิกิริยาลูกโซ่ที่จะส่งผลให้หลอดไฟอื่น ๆ สว่างตามมาโดยที่ไม่ต้องใช้ความพยายามมากนัก เมื่อหลอดไฟสว่างหมุนเวียนไปในวงจรระยะหนึ่ง นักแสดงก็จะถูก “ฟาด” (strike) ด้วยการแสดงที่ถูกดัดแปลง (inspired acting) ขึ้นมาเองได้บ่อยครั้งขึ้น

สภาวะการแสดงที่ถูกดัดแปลงเป็นสิ่งที่นักแสดงผู้มีประสบการณ์ระดับหนึ่งมักเคยประสบบนเวที เป็นสภาวะที่การแสดงพ้นจากตัวตนของนักแสดงและเป็นไปโดยอัตโนมัติ เมื่อเกิดขึ้นนักแสดงจะรู้สึกไร้ความพยายาม ไร้ความกังวล การกระทำต่าง ๆ ของตัวละครที่เกิดขึ้นจะเป็นไปอย่างถูกต้องและปราศจากความลังเลสงสัยใด ๆ เป็นประสบการณ์ที่ทำให้เกิดความปีติ อิ่มใจต่อ

นักแสดง ในภาษาอังกฤษถูกเรียกในหลายนิยาม เช่น Higher Ego (ไมเคิล เชคอฟ) Inner Creative State (คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี) Moment to Moment (แซนด์ฟอร์ด ไมส์เนอร์) "I Am" หรือ Ja esm' (ฌอง เบเนดเดตี) เป็นต้น (Wain, 2005)

การวิเคราะห์แผนภาพด้วยหลักขั้น 5

เมื่อทำการวิเคราะห์แผนภาพการแสดง ที่ถูกดลบันดาลของเชคอฟด้วยวิธีการวิเคราะห์ เปรียบเทียบ (comparative analysis) ตามหลัก ขั้น 5 แล้วพบว่าแต่ละหัวข้อสามารถจัดอยู่ใน ขั้นทั้ง 5 ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 การจัดกลุ่มหัวข้อในการแสดงที่ถูกดลบันดาลของเชคอฟด้วยหลักขั้น 5

รูปขั้น		นามขั้น		
รูป	เวทนา	สัญญา	สังขาร	วิญญาน
1. การจัดวาง	1. การรู้สึกถึงความสบาย	1. การรู้สึกถึงแนว	1. การสร้างตัว	1. หมุ่มมวล
2. การรู้สึกถึงรูปร่าง	2. คุณลักษณะ	2. การรู้สึกถึง	ละคร	2. จุดสนใจ
3. การรู้สึกถึงองค์รวม	(ผัสสะ และ ความรู้สึก)	ความจริง	2. จินตนาการ	
4. ร่างกาย (แบบฝึกฝนจิตกาย)		3. การรู้สึกถึง ความงาม	3. การตัดสินใจ	
5. อิริยาบถทางจิต		4. บรรยากาศ	4. จุดประสงค์	
			5. การแผ่และรับ	

หัวข้อทักษะและการฝึกฝนในแผนภาพ การแสดงที่ถูกดลบันดาลมีทั้งสิ้น 18 หัวข้อ เมื่อวิเคราะห์หลักขั้น 5 แล้วจัดกลุ่มได้ดังนี้

รูปขั้น จำนวน 5 หัวข้อ ได้แก่ 1) การจัดวาง 2) การรู้สึกถึงรูปร่าง 3) การรู้สึกถึงองค์รวม 4) ร่างกาย (แบบฝึกฝนจิตกาย) 5) อิริยาบถทางจิต โดยส่วนมากหัวข้อมีรายละเอียดของการฝึกฝนที่เกี่ยวข้องกับคุณสมบัติของรูปและร่างกายอย่างชัดเจน เว้นเพียง "อิริยาบถทางจิต" (psychological gesture) ซึ่งเป็นเทคนิคที่แปลงนามธรรมคือ อารมณ์ต่าง ๆ ของจิตใจให้มาเป็นสิ่งที่จับต้องสัมผัสได้แบบรูปธรรม *ร่างกายในมุมมองของเชคอฟจึงมีรายละเอียดว่าเป็น "จิตกาย" คือเป็นมุมมองที่เปรียบเสมือนสองด้านของเหรียญที่ไม่อาจแยกขาดออกจากกัน (inseparable) จำต้องพึ่งพาอาศัยกันอยู่* (Chekhov, 1991) ซึ่งอาจเป็นข้อถกเถียงได้ว่าหัวข้อนี้ควรจัดเป็นฝั่งนามขั้น

หรือไม่ ข้อนี้พิจารณาจากนิยามของชื่อในภาษาอังกฤษจะสังเกตได้ว่าคำนี้คือคำว่า Gesture (ท่าทาง อากัปกริยา) ที่เป็นรูปธรรมโดยมี psychological มาขยาย ผู้วิจัยจึงจัดเข้าไว้ในหมวดรูปตามรูปคำที่บ่งบอกว่าสิ่งที่เป็นประธานคือท่าทาง (รูป)

สัญญาขั้น มีทั้งหมด 4 หัวข้อที่จัดเข้าไว้ ได้แก่ 1) การรู้สึกถึงแนว 2) การรู้สึกต่อความจริง 3) การรู้สึกถึงความงาม และ 4) บรรยากาศ โดยทั้ง 4 หัวข้อมีจุดเด่นร่วมกันในแง่ของการหมายรู้ ซึ่งเป็นคุณลักษณะของสัญญาที่ต้องมีการกำหนด *เป็นเรื่องของความจำ หรือ "กิริยาที่จำ"* (มูลนิธิอุทยานธรรม, 2567) จึงครอบคลุมถึงเรื่อง ที่เนื่องด้วยรสนิยม (taste) ด้วย เนื่องจากในการที่คนเราจะมีรสนิยมอย่างไรนั้นย่อมต้องมีการจดจำหรือหมายรู้ไว้เพื่อการค้นหาสาเหตุ เช่น จำได้ว่าสีอะไร สีแดง สีม่วง เสียงของอะไร รายละเอียด วันที่ เวลา ใคร ทำอะไร ที่ไหน หน้าตา

ผิวพรรณอย่างไร รายละเอียดเชิงคุณสมบัติเหล่านี้ประกอบสร้างขึ้นเป็นแบบแผนหรือ “แนว” (style) ในทางศิลปะ ซึ่งเมื่อประกอบกับรายละเอียดที่สลับซับซ้อนและมีการให้คุณค่า (อรรถวิทยา – axiology) ก็สะท้อนถึงกระบวนการในการ “หมาย” ไว้ด้วยสัญญาเช่นกัน

สังขารขั้น มีทั้งหมด 5 หัวข้อที่จัดเข้าไว้ได้แก่ 1) การสร้างตัวละคร 2) จินตนาการ 3) การตัดสินใจ 4) จุดประสงค์ และ 5) การแผ่และการรับ โดยทุกหัวข้อมีลักษณะของการสร้างสรรค์ จินตนาการ คิดปรุงแต่ง อันเป็นความหมายของสังขาร อย่างไรก็ตามคำว่า “สังขาร” นั้นมีความหมายซับซ้อนหลายระดับ หากจะกล่าวถึงความหมายในระดับที่กว้างที่สุด อาจสามารถจัดทุก ๆ ขั้นไว้ในหัวข้อนี้ได้ทั้งหมด เนื่องจากโดยพื้นฐานแล้วทุกสิ่งในสกลจักรวาลมีสภาพของการปรุงแต่งอยู่ทั้งสิ้น (สังขตธรรม) เว้นแต่เพียงสิ่งเดียวคือสภาวะนิพพาน (อสังขตธรรม) การตีความว่าขั้นใดควรจัดไว้หัวข้อนี้จึงพิจารณาให้ละเอียดขึ้นไปในประเด็นการมีลักษณะของ “เจตนา” คือแรงผลักดันให้บุคคลกระทำสิ่งต่าง ๆ ซึ่งเป็นวิธีสำคัญในการวิเคราะห์บทละครในแนวสัญนิยม กล่าวคือในการวิเคราะห์บทละครเรื่องใด ๆ ผู้กำกับหรือนักแสดงจะต้องค้นหา “จุดประสงค์” (objective) หรือความมุ่งหมายของตัวละครเสียก่อนเพื่อเป็นจุดตั้งต้นในการทำงานต่อไป **ซึ่งเมื่อจัดโดยขั้นแล้วเจตนาเป็นสังขารขั้น** (มูลนิธิศึกษาและเผยแพร่พระพุทธศาสนา, 2558) ด้วยเหตุนี้ หัวข้อใดในแผนภาพที่มีเจตนาเป็นองค์ประกอบที่เด่นชัดผู้วิจัยจึงจัดเป็นหมวดสังขาร

ส่วนในหัวข้อ “การแผ่และรับ” อาจถูกจัดเข้าไว้ในรูปขั้นหากพิจารณาคุณลักษณะของการเดินทางจากจุดหนึ่งไปยังจุดหนึ่งอันเป็นคุณลักษณะที่กั้นระยะทางเสมือนรังสีที่ออกจากดวงอาทิตย์มายังโลก อย่างไรก็ตาม จากคำนิยามของแบบฝึกฝนนี้ใน On the Technique of Acting มีการ

ขยายความไว้ว่า “การแผ่เป็นกิจกรรมที่เกิดจากเจตนาของคุณ” (*Radiating is an activity of your “Will”.*) (Chekhov, 1991) เมื่อเป็นการนิยามที่เชื่อมโยงไปยังนามธรรมคือเจตนาเป็นสำคัญจึงจัดเข้าไว้ในสังขารขั้น

เวทนาขั้น มี 2 หัวข้อที่ถูกจัดเข้าไว้คือ

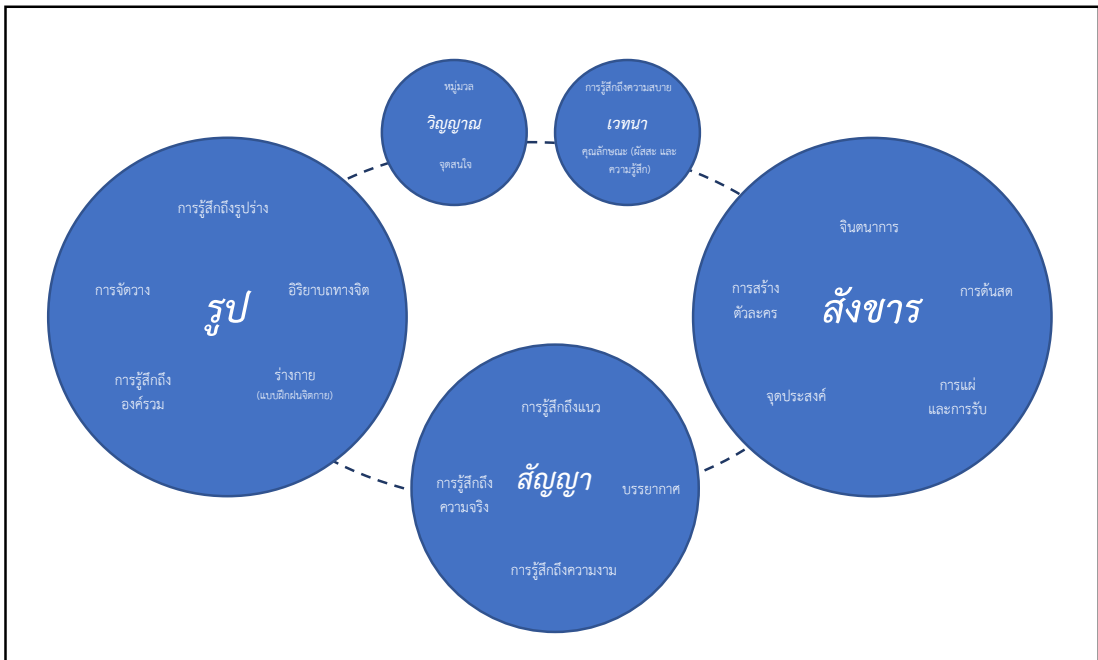
1) การรู้สึกถึงความสบาย และ 2) คุณลักษณะ (ผัสสะ และ ความรู้สึก) ซึ่งตรงกับความหมายของเวทนาที่มักจัดแบ่งไว้เป็น 3 แบบเพื่อให้ง่ายต่อการศึกษา คือความรู้สึก สุข ทุกข์ หรือ เฉย ๆ เมื่อนักแสดงรู้สึกถึงความสบายสามารถเชื่อมโยงอย่างชัดเจนกับสุขเวทนาที่เป็นสภาวะที่ผ่อนคลายไม่เดือดร้อน ไม่ต้องดิ้นรนหลีกเลี่ยง ความชื่นชอบทางประสาทสัมผัสที่ต้องการแสวงหามาเสพอีก เช่น ความอร่อยของอาหาร ความหอมของดอกไม้ ความไม่มีโทษทางกาย เช่น ไม่เจ็บปวด ไม่เหนียวตัว ไม่อึดอัด หรือ สบายใจ เช่น ความสนุกสนาน เพลิดเพลินเมื่อได้อยู่กับคนที่รักใคร่ชอบพอกัน ซึ่งตรงข้ามกับความทุกข์ ที่มีลักษณะบีบคั้น ทำให้ทนอยู่ได้ยาก ต้องรีบหาทางหลุดออกจากสภาวะนั้น สะท้อนถึงสิ่งที่มีคู่ตรงข้ามคือด้านบวก (สุขเวทนา) และลบ (ทุกข์เวทนา) และไม่บวกหรือลบ (อทุกขมสุขเวทนา) เช่น ความอ่อนโยน ความสนุก ความโกรธ ความสาก ความนุ่ม จึงนำมาจัดไว้ในขั้นเวทนา

วิญญาณขั้น มีทั้งหมด 2 หัวข้อที่ถูกจัดไว้ได้แก่ 1) หมุ่มมว และ 2) จุดสนใจ ซึ่งตรงกับความหมายของวิญญาณในแง่ที่เป็นการรับรู้ที่เกิดขึ้นเมื่ออายตนะภายในและอายตนะภายนอกกระทบกัน ตรงกับภาษาอังกฤษคือ consciousness หรือ sense-awareness (พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์, ออนไลน์) การมีสติรับรู้ หรือ รู้สึกตัว ตื่นตัวและตอบสนองอย่างเป็นปัจจุบันจึงเป็นประเด็นสำคัญของขั้นวิญญาณ ซึ่งความเป็นหมุ่มมว (ensemble) จะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อนักแสดงมีความตื่นตัวต่อข้อมูลจากประสาทตา

(จักขุวิญญาณ) และ หู (โสตวิญญาณ) เป็นเครื่องมือสำคัญ มีเช่นนั้นการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ด้วยความพร้อมเพรียง เป็นจังหวะสอดคล้องประสานกันคงไม่อาจเกิดขึ้นได้ เช่นเดียวกับ จุดสนใจ (focal point) ที่ถูกจัดไว้ในวิญญาณชั้นหนึ่งเช่นกันในฐานะที่เป็นทั้งเครื่องมือและผลลัพธ์ของการเลือกเปิดจุดสนใจไป

ยังประสาทสัมผัสใด ๆ ในช่วงต่าง ๆ ของการแสดง

เมื่อวิเคราะห์ด้วยกระบวนการวิเคราะห์ที่เปรียบเทียบแล้วจึงนำผลจากการวิเคราะห์มาจัดทำเป็นแผนภาพเพื่อสะดวกแก่การทำความเข้าใจดังแผนภาพที่ 2



ภาพที่ 2 การจัดกลุ่มการแสดงที่ถูกดลบันดาลของ ไมเคิล เชคอฟ ด้วยหลักขั้น 5
ที่มา: วีรภัทร บุญมา

การจัดทำภาพที่ 2 กำหนดให้ขนาดของวงกลมสะท้อนจำนวนหัวข้อแบบฝึกฝนที่ถูกจัดเข้าไว้ ภาพที่ 2 รูปขั้นและสังขารขั้นมีขนาดเท่ากันคือเส้นผ่านศูนย์กลาง 5 หน่วยเพราะมีฝ่ายละ 5 หัวข้อที่ถูกจัดเข้าไว้ สัญญาขั้นมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 4 หน่วย ส่วนวิญญาณขั้นและเวทนาขั้นมีขนาดเท่ากันคือ 2 หน่วย

อภิปรายผล

ในการวิเคราะห์แผนภาพการแสดงที่ถูกดลบันดาลของ ไมเคิล เชคอฟ ด้วยหลักขั้น 5 มีข้อค้นพบที่พึงสังเกต 3 ประการดังนี้ :

1. รูปและสังขารคือขั้นที่ถูกเน้นในแบบฝึกฝนการแสดงของเชคอฟ

จากคำกล่าวที่ว่าสิ่งมีชีวิตทั้งมนุษย์และสัตว์ต่าง ๆ เมื่อวิเคราะห์ไปจนถึงที่สุดแล้วก็จะพบแต่ส่วนประกอบที่เรียกว่าขั้น 5 ประการนี้ไม่มีสิ่งอื่นเหลืออยู่ที่จะมาเป็นตัวตนต่างหากได้

อีกทั้งแต่ละขั้นเองก็ต้องอาศัยสัมพันธ์กับสิ่งอื่นไม่ได้เป็นอิสระโดยตัวของมันเอง (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต), 2553) นำมาสู่สมมติฐานก่อนการวิเคราะห์ว่าทุก ๆ หัวข้อของแบบฝึกฝนในแผนภาพการแสดงที่ถูกดัดแปลงของ ไมเคิล เซคอฟ จะต้องสามารถจัดเข้าไว้ในขั้นใดขั้นหนึ่งได้ ผลการวิเคราะห์ปรากฏว่าทุก ๆ หัวข้อสามารถจัดเข้าไว้ในขั้นใดขั้นหนึ่งได้ทั้งหมด หัวข้อที่มีคุณลักษณะที่ระบุเชื่อมโยงไปยังคำนิยามของขั้นนั้นอย่างชัดเจน เช่น การรู้สึกถึงรูปร่าง (รูป) การรู้สึกถึงความสบาย (เวทนา) การรู้สึกถึงแนว (สัญญา) จินตนาการ (สังขาร) จุดสนใจ (วิญญาน) อย่างไรก็ตามบางหัวข้อมีลักษณะที่กำกวมระหว่างสองขั้น เช่น การแผ่และการรับที่อาจจะจัดไว้ในรูปขั้นนี้ได้เช่นกัน แต่ก็พิจารณาจากลักษณะของการประกอบด้วยเจตนาจึงจัดเข้าไว้ในสังขารขั้น หรือหัวข้อคุณลักษณะ (qualities) ที่อาจจัดเข้าไว้ในสังขารขั้นเพราะมีลักษณะของการปรุงแต่งแต่อย่างไรก็ตามหากพิจารณาจากรายละเอียดที่อธิบายไว้ในหัวข้อเพิ่มเติมว่าเป็นเรื่องของ *ผัสสะ* และ *ความรู้สึก* จุดประสงค์ของหัวข้อจึงเล็งไปจนถึงตัวเวทนาคือความรู้สึกที่เป็นผลของการได้รับผัสสะด้วย

เมื่อพิจารณาผลการวิเคราะห์แผนภาพด้วยหลักขั้นที่ 5 ที่รูปขั้นและสังขารขั้นเป็นขั้นที่ปรากฏมากที่สุด คืออย่างละ 5 หัวข้อเท่ากัน ซึ่งสัมพันธ์กับขอบเขตงานของนักแสดงที่มีจินตนาการเป็นเครื่องมือ ตามความหมายโดยทั่วไปสังขารคือสภาพการปรุงแต่ง สะท้อนถึงการนำเอาสิ่งต่าง ๆ เข้ามาไว้ด้วยกัน ผสมผสาน ปะติดปะต่อสอดคล้องกับการทำงานของนักแสดงจำเป็นต้องพยายามคิดจากมองจากมุมมองตัวละครเห็นเรื่องราว ค้นหาเหตุผลเบื้องหลังการกระทำ และถกทอโลกสมมติของตัวละครจากรายละเอียดต่าง ๆ ที่บทละครให้ (given circumstances) อันเป็นกิริยาของการปรุงแต่งตามความหมายสังขาร

บทที่ 4 ของหนังสือ An actor prepares มีการยกคำพูดของตัวละคร Tortsov ซึ่งสื่อถึงความสำคัญของจินตนาการกับการแสดงไว้ว่า “ทุกขณะที่นักแสดงใช้บนเวที ทุกคำที่คุณพูดออกมา เป็นผลลัพธ์ของการจินตนาการถึงชีวิตของตัวละครอย่างเหมาะสม” (Stanislavski, 1988) เน้นย้ำให้เห็นว่างานของนักแสดงโดยหลักแล้วคือการปรุงแต่งนามธรรมคือจินตนาการ (สังขาร) ให้สอดคล้องต่อจิตใจของตัวละคร ในกระบวนการที่ส่งต่อมาจากรับรู้ทางผัสสะต่าง ๆ ให้เหมาะสมกับสถานการณ์ส่วนสิ่งที่เป็นสภาวะที่ตรงกันข้ามกันคือ “วิสังขาร” นั้นเป็นชื่อหนึ่งของการหลุดพ้นจากความทุกข์ เป็นการหยุดการปรุงแต่งด้วยกำลังปัญญาและการฝึกสติในมุมของพระพุทธศาสนา ผลจากการพ้นไปจากความปรุงแต่งก็คือความหลุดพ้นจากการเป็นตัวละครในเรื่องราวสมมติและอัตลักษณ์ระดับต่าง ๆ อย่างไรก็ตามหากการฝึกฝนการแสดงเน้นหนักไปที่สังขารเพียงอย่างเดียวอาจทำให้เกิดความเครียดในตัวนักแสดงเซคอฟใช้เทคนิคในการแปลงนามธรรม คือ ความหมาย ความรู้สึก อารมณ์ที่อยู่ในรูปของนาม (verbal) ให้ออกมาเป็นรูปธรรมคือ รูปร่าง ท่าทางแทน นับเป็น อัจฉริยภาพของเซคอฟที่มองเห็นว่าความคิดนึกซึ่งอาจมีภาวะต่อสมองเป็นความเครียดนั้นสามารถเปลี่ยนเป็นข้อมูลเชิงภาพ (visual) ที่ทำให้รับรู้และทำงานได้อย่างรวดเร็วมากขึ้น

2. แต่ละหัวข้อไม่ได้แยกขาดจากกัน
ข้อสังเกตจากการจัดกลุ่มหัวข้อคือบางหัวข้อจากแผนภาพอาจจัดไว้ในหลาย ๆ ขั้น (หรือบางหัวข้ออาจเข้าได้ทุกขั้น) จึงขอชี้แจงว่าเป็นการจัดโดยเลือกจุดเด่นของหัวข้อนั้น ๆ เท่านั้น ซึ่งมีหลักพิจารณาจากประเด็นสำคัญของหัวข้อ เช่น การรู้สึกถึงรูป (Feeling of Form) ตัวกิริยาในการรู้สึกถึงนั้นแม้จะเป็น “ความรู้สึก” แต่หากจุดเน้นก็เพื่อให้เข้าถึง “รูปร่าง” ทั้งนี้การจัดกลุ่มในบทความนี้เป็นสิ่งที่ถกเถียงกันได้ (arguable) ซึ่งโดยแท้จริง

การตีความและวิเคราะห์การแสดงที่ถูกดลบันดาลของเซคอฟด้วยหลักขั้น 5 นี้สามารถตีความได้หลากหลาย

ทั้งนี้คุณสมบัติของนามขั้นเป็นคุณสมบัติที่บ่งบอกคุณสมบัติเชิงอาการ แตกต่างจากคุณสมบัติของรูปขั้น ยกตัวอย่างเช่น การบอกว่า “น้ำ” ซึ่งเป็นสารนั้นสามารถเปลี่ยนแปลงไปเป็นสถานะต่าง ๆ (ของแข็ง ของเหลว ก๊าซ) แต่ไม่ว่าจะเป็นสถานะใดก็อยู่ในกรอบ “รูปขั้น” ทั้งสิ้น ส่วนตัวนามนั้นหากในกรณีของน้ำอาจเปรียบเป็น “อาการ” เปรียบเทียบได้กับการไหล การซึม หรือเดือด เป็นต้น ผู้เขียนจึงเกิดความตระหนักว่าการมองหลักขั้น 5 ควรมองข้ามกรอบทวิภาวะ (dualism) ในลักษณะแบ่งระหว่างสิ่งที่ เป็นวัตถุและไม่ใช่วัตถุ (material & non-material) ซึ่งมีความหยุดนิ่งตายตัว (static) แต่ใช้กรอบการมองสิ่งต่าง ๆ อย่างเลื่อนไหลเป็นกระแส เป็นปัจจัยของกันและกัน ซึ่งสอดคล้องกับหลักธรรมอีกข้อหนึ่งซึ่งมีความสำคัญในพระพุทธศาสนาคือหลัก “อิทัปปัจจยตา” ที่ทุกสิ่งคือการเลื่อนไหลไปของกระแสเหตุและปัจจัยต่อเนื่องกันไปไม่สิ้นสุด เช่นเดียวกับไม่มีทักษะใดหรือองค์ประกอบใดในการแสดงที่เป็นตัวตนเอกเทศโดยแท้จริง เป็นเพียง “สภาพ” (state) เมื่อมองเข้าไป ณ ขณะใดขณะหนึ่ง

เช่นเดียวกับหัวข้อทักษะที่ถูกจัดเข้าไว้ในขั้นใดขั้นหนึ่งเป็นเพียงการมองไปยังจุดใดจุดหนึ่งของกระบวนการทั้งหมดที่เป็นเส้นสายต่อเนื่องกัน ตัวอย่างเช่น “การสร้างตัวละคร” ที่จัดไว้ใน *สังขารขั้น* นั้นก็เนื่องด้วยเล็งไปที่ “กิริยาที่ปรุ้ง” (สร้าง) เป็นหลัก หากมองจากมุมมองวิญญานขั้นก็ย่อมมีการอาศัยวิญญานรับรู้และทำงานเข้ามาเกี่ยวข้อง วิญญานย่อมตั้งอยู่ไม่ได้หากไม่มีรูปขั้นเป็นฐาน และการระลึกได้ว่าฉันเป็นตัวตนบุคคลขึ้นมาก็มีสัญญาเป็นอาการประกอบอย่างแน่นอน ทั้งสื่อการที่กล่าวมาเป็นเหตุให้เวทนา

คือความทุกข์ของตัวละครเกิดขึ้น เป็นพื้นฐานให้ความขัดแย้งภายใน (internal conflict) ตามองค์ประกอบของเรื่องเล่าได้เกิดขึ้น

3. สัญญาคอยกำกับ

สัญญาคือความจำได้หมายรู้ เป็นขั้นที่มีบทบาทสำคัญคือเป็นเสมือนผู้กำกับที่ยืนเคียงนักแสดงในยามที่ไม่ได้เป็นตัวละคร คอยบอกแนะนำว่าควรทำอย่างไรในฐานะนักแสดงที่อยู่ในโลกความจริง และอีกระดับหนึ่งคือสัญญาของตัวละครที่สำนึกรู้ว่าตนเองเป็นใครเมื่อกลับไปในเรื่องราวควร “สำคัญมั่นหมาย” ต่อสิ่งต่าง ๆ อย่งไรในฐานะ ดอน กีโฮเต้ (ผู้ฝันอันยิ่งใหญ่) หรือ วิลลีโลแมน (อวสานเชลล์แมน)

ในรายละเอียดของการแสดงอันเกี่ยวกับบริบททางสังคม ธรรมเนียม ยุคสมัย สังคมแวดล้อม มีลักษณะของการให้คุณค่าที่จำเป็นต้องเรียนรู้และสั่งสมผ่านกรอบวัฒนธรรม โดยเฉพาะเรื่องแนวของศิลปะ (style) ด้วยเหตุนี้หัวข้อที่สัมพันธ์กับรูปแบบเฉพาะดังกล่าว (การรู้สึกถึงแนว) จึงจัดไว้ในสัญญาขั้นซึ่งมีหลาย ๆ ชั้นซ้อนกันไปเรื่อย ๆ เปรียบเสมือนชั้นของกากบถ้วย ในชั้นภายนอกที่สุดนักแสดงสัญญาว่าทั้งหมดนี้คือละคร เป็นเรื่องสมมติ เป็นการ “เล่น” ก่อนจะค่อย ๆ สร้างเงื่อนไขของการสมมติติดเข้าไปเป็นรายละเอียด เช่น ในแนวโรแมนติกคอมมาดี้ เป็นเรื่องราวที่เบาสมองชวนหัว ไม่จริงจังแบบแนวชาดกรรมหรือดราม่า

นอกจากการมีสติระลึกได้ว่าสิ่งใดเป็นสมมติในเรื่องราวละคร สิ่งใดสมมติในโลกรอบตัว สัญญายังมีความสำคัญในทางคุณค่าของศิลปะการละครเมื่อสติและสมาธิในระหว่างการเล่นมีความพร้อมและเป็นปัจจัยให้ทั้งนักแสดงและผู้ชมได้เข้าถึง *การรู้สึกถึงความจริง* ที่เป็นพร้อมทั้งผลและเหตุให้ *การรู้สึกถึงความงาม* ที่ศิลปะทุก ๆ แขนงที่มนุษย์ปฏิบัติเพียรพยายามจะนำเสนอได้ดำรงอยู่ในชั่วขณะของการแสดง.

กิตติกรรมประกาศ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ในหลักสูตรอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชา
ศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

- กฤษณะ พันธุ์เพ็ง. (2567). *การฝึกนักแสดงสำหรับศตวรรษที่ 21: แนวทางไซโคฟิซิคัล*. โครงการตำรา
และเอกสารทางวิชาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ชุตินา มณีวัฒนา. (2558). ความหมายและกลวิธีการประพันธ์บทละครของแฮมมิลตัน เบกเกตต์กับหลัก
ธรรมในพุทธศาสนา. *Journal of Fine and Applied Arts Khon Kaen University*, 2(1), 89–109.
- ชนัษพร กิตติก้อง. (2561). การขยายประสบการณ์ภายในของตัวละครด้วยวิธีปฏิบัติภาวนาทางพุทธ
ศาสนา: กรณีศึกษาตัวละครนาจาก Land & Skin: The Ballad of Nak Phra Khanong.
วารสารวิจิตรศิลป์, 9(1), 345–392.
- พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต). (2553). *พุทธธรรม (ฉบับเดิม)* (พิมพ์ครั้งที่ 24). มูลนิธิการศึกษา
เพื่อสันติภาพ.
- พุทธทาสภิกขุ. (2552). *คู่มือมนุษย์*. โรงพิมพ์ชุมนุมชนสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.
- เพียงดาว จริยะพันธุ์. (2564). *การพัฒนาทักษะของนักแสดงในการแสดงเดี่ยวเรื่อง เดอะ ไซริงกา ทรี
ตามหลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล* [วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD). [https://
digital.car.chula.ac.th/chulaetd/2764](https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd/2764)
- มูลนิธิศึกษาและเผยแพร่พระพุทธศาสนา. (2558). *เจตนาเจตสิกเป็นขั้นอะไร*. [https://www.dham-
mahome.com/audio/topic/5531](https://www.dhammahome.com/audio/topic/5531)
- มูลนิธิอุทกวิทยานธรรม. (2567). *สัญญา*. <https://uttayarndham.org/ธรรมานุกรม/1081/ส-สัญญา>
- สไตส์ พันธุมโกมล. (2542). *ศิลปะของการแสดง (ละครสมัยใหม่)* (พิมพ์ครั้งที่ 2). สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย.
- Backstage Staff. (2024, April 3). *What is the Chekhov technique? Acting explained*. Backstage.
[https://www.backstage.com/magazine/article/what-is-chekhov-technique-acting-ex-
plained-74762/](https://www.backstage.com/magazine/article/what-is-chekhov-technique-acting-explained-74762/)
- Chekhov, M. (1991). *On the technique of acting*. HarperCollins.
- Stanislavski, K. (1988). *An actor prepares* (E. R. Hapgood, Trans.). Methuen Drama.
- Wain, A. (2005). *Acting and essence: Experiencing essence, presence and archetype in the
acting traditions of Stanislavski and Copeau* [Doctoral dissertation, University of
Western Sydney].