หยูจีแดนซ์ : นาฏยประดิษฐ์ของ หยาง ลี่ ผิง ในบริบทการเต้นรำสมัยใหม่

วิทยานิพนธ์

ของ

Kai Zhang

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง

เมษายน 2566

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

หยูจีแดนซ์ : นาฏยประดิษฐ์ของ หยาง ลี่ ผิง ในบริบทการเต้นรำสมัยใหม่

วิทยานิพนธ์
ของ
Kai Zhang

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง
เมษายน 2566
ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Yuji Dance: Yang Li Ping's Artifical Dance in the Context of Modern Dance

Kai Zhang

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Master of Fine and Applied Arts (Performing Arts)

April 2023

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของMr.Kai Zhang แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ผศ. ดร. ทินกร อัตไพบูลย์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รศ. ดร. ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ)

.....กรรมการ
(รศ. ดร. สิทธิศักดิ์ จำปาแดง)

.....กรรมการ
(ผศ. ดร. สุชาติ สุขนา)

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

.....
(ผศ. ดร. พีระ พันลูกท้าว)
คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์

.....
(รศ. ดร. กริสน์ ชัยมูล)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

ชื่อเรื่อง หยูจีแดนซ์ : นาฏยประดิษฐ์ของ หยาง ลี่ ผิง ในบริบทการเต้นรำสมัยใหม่
ผู้วิจัย Kai Zhang
อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ ดร. ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ
ปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** ศิลปะการแสดง
มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีที่พิมพ์** 2566

บทคัดย่อ

การวิจัย หยูจี : นาฏยประดิษฐ์ของหยาง ลี่ ผิง ในบริบทการเต้นรำสมัยใหม่ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาความเป็นมาของละครเต้นรำ ฉือ เมี่ยน หมาย ฝู 2) เพื่อศึกษาองค์ประกอบของการแสดงหยูจี 3) เพื่อศึกษานาฏยประดิษฐ์และการสร้างตัวละครหยูจีของหยาง ลี่ ผิง ศิลปินแห่งชาติจีน โดยศึกษาข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยและข้อมูลภาคสนาม โดยใช้วิธีสุ่มเลือกแบบไม่ เจาะจง กลุ่มตัวอย่าง คือ กลุ่มผู้รู้ จำนวน 3 คน กลุ่มผู้ปฏิบัติ จำนวน 5 คน และกลุ่มประชาชนทั่วไป จำนวน 20 คน โดยใช้วิธีสัมภาษณ์เชิงลึกเครื่องมือที่ใช้คือ แบบสำรวจ แบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม แบบสัมภาษณ์ แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง แล้วนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

ผลการศึกษาพบว่า นาฏยประดิษฐ์ของ หยาง ลี่ ผิง ในบริบทการเต้นรำสมัยใหม่ จากหลักฐานทางด้านเอกสาร ในการสร้างละครเต้นรำเรื่อง “ฉือ เมี่ยน หมายฝู” Yang Liping ได้อ้างถึง องค์ประกอบศิลปะอุปรากรจีนแบบดั้งเดิม อุปรากรจีนมีต้นกำเนิดมาจากศิลปะของ Kunqu Opera และการ แสดง “ร่าง” ใน Peking Opera ก็เป็นส่วนขยายของศิลปะ Kunqu Opera การใช้องค์ประกอบโอเปร่าใน ละครเต้นรำส่วนใหญ่สะท้อนให้เห็นในการออกแบบตัวละครและดนตรีประกอบ และการประยุกต์ใช้ องค์ประกอบแบบดั้งเดิมนี้มีความโดดเด่นเป็นพิเศษในภาพลักษณ์ตัวละครของ Yu Ji ในละครเต้นรำ นอกจากนี้ยังเป็นตัวแทนทั่วไปของละครเต้นรำ “ฉือ เมี่ยน หมายฝู” ตามประเพณีและการกลับไปสู่ประเพณี ในการศึกษาเรื่อง Yu Ji ในละครเต้นรำเรื่อง “ฉือ เมี่ยน หมายฝู” ในกระบวนการสร้างสรรค์ของ Yang Liping ได้เพิ่มองค์ประกอบที่ทันสมัยมากมาย มันเป็นการปะทะกัน ของประเพณีและความทันสมัยและยังเป็นการหลอมรวมของโบราณและความแปลกใหม่ ละครเต้นรำเรื่อง “ฉือ เมี่ยน หมายฝู” นวัตกรรมทางศิลปะทั้งหมดเป็นผลมาจากการพัฒนาของเวลา สร้างสภาพแวดล้อม "ประวัติศาสตร์ใหม่" สำหรับนวัตกรรมทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม

อีกทั้งพัฒนาการของสังคมในยุคต่าง ๆ ก็ส่งผลต่อความคิดสร้างสรรค์ของนักเต้น อิทธิพลนี้ส่งผลโดยตรงต่อบุคลิกภาพที่เป็นเอกลักษณ์และคุณค่า ทางวัฒนธรรมของผลงาน

คำสำคัญ : หยูจี, นาฏยประดิษฐ์, หยาง ลี่ ผิง

TITLE Yuji Dance: Yang Li Ping's Artifical Dance in the Context of Modern Dance
AUTHOR Kai Zhang
ADVISORS Associate Professor Pattamawadee Chansuwan , Ph.D.
DEGREE Master of Fine and Applied Arts **MAJOR** Performing Arts
UNIVERSITY Mahasarakham University **YEAR** 2023

ABSTRACT

Research of Yu Ji : An Invention of Yang Liping's Dance in the Context of Modern Dance It is a qualitative research. The objectives were 1) to study the history of Shi Mien Mai Fu dance drama, 2) to study elements of Yu Ji performance, and 3) to study the artifacts and Yu Ji character creation by artist Yang Li Ping. chinese national by studying the information from the document Research and field data using random selection method without specificity The sample group consisted of 3 experts, 5 practitioners, and 20 general people by in- depth interviews. The tools used were surveys, non- participant observations. structured and unstructured interview forms Then present the data analysis results by descriptive analysis method.

The study found that An invention of Yang Liping's dance in the context of modern dance. from documentary evidence In creating the dance drama Shi Mian Mai Fu, Yang Liping referred to elements of traditional Chinese opera art. Chinese opera originated from the art of Kunqu Opera, and the "figure" performance in Peking Opera is an extension of the Kunqu Opera art. Much of the dance drama is reflected in the character design and background music. and application This traditional element is particularly prominent in Yu Ji's character image in dance dramas. It is also a typical representation of traditional “shi mian mai fu” dance dramas and a return to tradition. In the study of Yu Ji in the dance drama "Shi Mian Maifu", Yang Liping's creative process added many modern elements. it's a collision of tradition and modernity, and also a

fusion of antiquity and novelty. In the dance drama "Shi Mien Mai Fu", all artistic innovations are the result of the development of the times. build environment "New history" for historical and cultural innovations In addition, the development of society in different eras has affected the creativity of the dancers. This influence directly affects the unique personality and values. the cultural aspect of the work

Keyword : Yuji, Artificial Dance, Yang Li Ping's

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ประสบความสำเร็จได้ด้วยดีจากความช่วยเหลือจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ ที่ให้คำปรึกษา ดูแลและพยายามทำความเข้าใจในในทุกเรื่องของผู้วิจัยด้วยความรัก รองศาสตราจารย์ ดร.อุรารมย์ จันทมาลา ที่มอบความอบอุ่นเหมือนมารดาตลอดเวลาที่ศึกษาในมหาวิทยาลัย

ขอบคุณอาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ทุกท่านที่ให้ความรู้และเพิ่มเติมวิธีคิด ตลอดจนประสบการณ์ที่ดี

ขอบคุณความช่วยเหลือจาก นายศุภกร ฉลองภาค ที่ให้คำแนะนำในการทำวิจัยทุกขั้นตอนด้วยความเอาใจใส่

ขอบคุณเพื่อ ป.โท ศิลปะการแสดง รุ่นที่ 3 ทั้ง 8 คน ที่ช่วยเหลือทั้งเอกสารและการแปลภาษาให้ผู้วิจัยได้เข้าใจในการเรียนมากขึ้น

ขอบคุณบิดามารดาที่ไว้ใจสนับสนุนให้ผู้วิจัยได้มาศึกษาที่ประเทศไทย ขอบคุณมหาวิทยาลัยมหาสารคามที่ทำให้ผู้วิจัยรักประเทศไทยและรู้จักประเทศไทยมากขึ้น

Kai Zhang

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ

กิตติกรรมประกาศ ..... ซ

สารบัญ ..... ฌ

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญภาพ ..... ฏ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายของการวิจัย 4

ความสำคัญของการวิจัย 4

คำถามการวิจัย 4

ขอบเขตการวิจัย 4

วิธีดำเนินการวิจัย 5

นิยามศัพท์ 6

กรอบแนวคิดในการวิจัย 7

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 8

1.องค์ความรู้ที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์จีน 9

2. องค์ความรู้เรื่องปักกิ่งโอเปร่า 12

3. องค์ความรู้เกี่ยวกับ หยาง ลี่ ผิง 25

4. องค์ความรู้เกี่ยวกับ หยูจี แดนซ์ 27

5.บริบทพื้นที่ 30

6.แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 32
7.งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 45
บทที่ 3 วิธีการดำเนินวิจัย 49
1.ขอบเขตของการวิจัย 49
2. วิธีการดำเนินวิจัย 51
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 53
1. ความเป็นมาของละครเต้นรำ ฉือ เมี่ยน หมายฝู 53
2. องค์ประกอบของการแสดง หยูจี(Yu Ji) 64
3. นาฏยประดิษฐ์การสร้างตัวละคร หยูจี ของ หยางลี่ผิง ศิลปินแห่งชาติ 80
บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 96
สรุป96
อภิปรายผล 103
ข้อเสนอแนะ 105
บรรณานุกรม 107
ภาคผนวก 113
ภาคผนวก ก รายนามผู้ให้สัมภาษณ์ 114
ภาคผนวก ข เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 116
ภาคผนวก ค ภาพประกอบ 121
ประวัติผู้เขียน 125

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 ตารางองค์ประกอบการแสดง 72

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 กรอบแนวติดในการวิจัย 7

ภาพประกอบ 2 นักแสดงชาย ในบทบาทสตรีของการแสดงอุปรากรปักกิ่ง 14

ภาพประกอบ 3 อุปรากรปักกิ่งสมัยใหม่ 17

ภาพประกอบ 4 Beijing Huangmei Opera Hall 24

ภาพประกอบ 5 หยาง ลี่ ผิง ศิลปินแห่งชาติของมณฑลยูนาน 25

ภาพประกอบ 6 หยาง ลี่ ผิง แสดงการใช้วงแขนให้เสมือนนกกำลังกางปีก 26

ภาพประกอบ 7 การแสดงหยูจี ของ หยาง ลี่ ผิง 28

ภาพประกอบ 8 ตราสัญลักษณ์ 31

ภาพประกอบ 9 มหาวิทยาลัยครูหนานหนิง 31

ภาพประกอบ 10 รูปแบบของสงครามฉู่ฮั่น 55

ภาพประกอบ 11 หยูจีฆ่าตัวตาย 58

ภาพประกอบ 12 Yu Ji Sword Dance 60

ภาพประกอบ 13 การกระทำของตัวละคร 61

ภาพประกอบ 14 กรรไกรนับพันแขวนอยู่เหนือเวที 62

ภาพประกอบ 15 ภาพถ่ายตัวละครในละครรำเรื่อง ฉือ เมี่ยน หมายฝู 63

ภาพประกอบ 16 ความเป็นมาของละครเต้นรำ ฉือ เมี่ยน หมายฝู สรุป 64

ภาพประกอบ 17 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " Yu Ji 65

ภาพประกอบ 18 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " Yu Ji 66

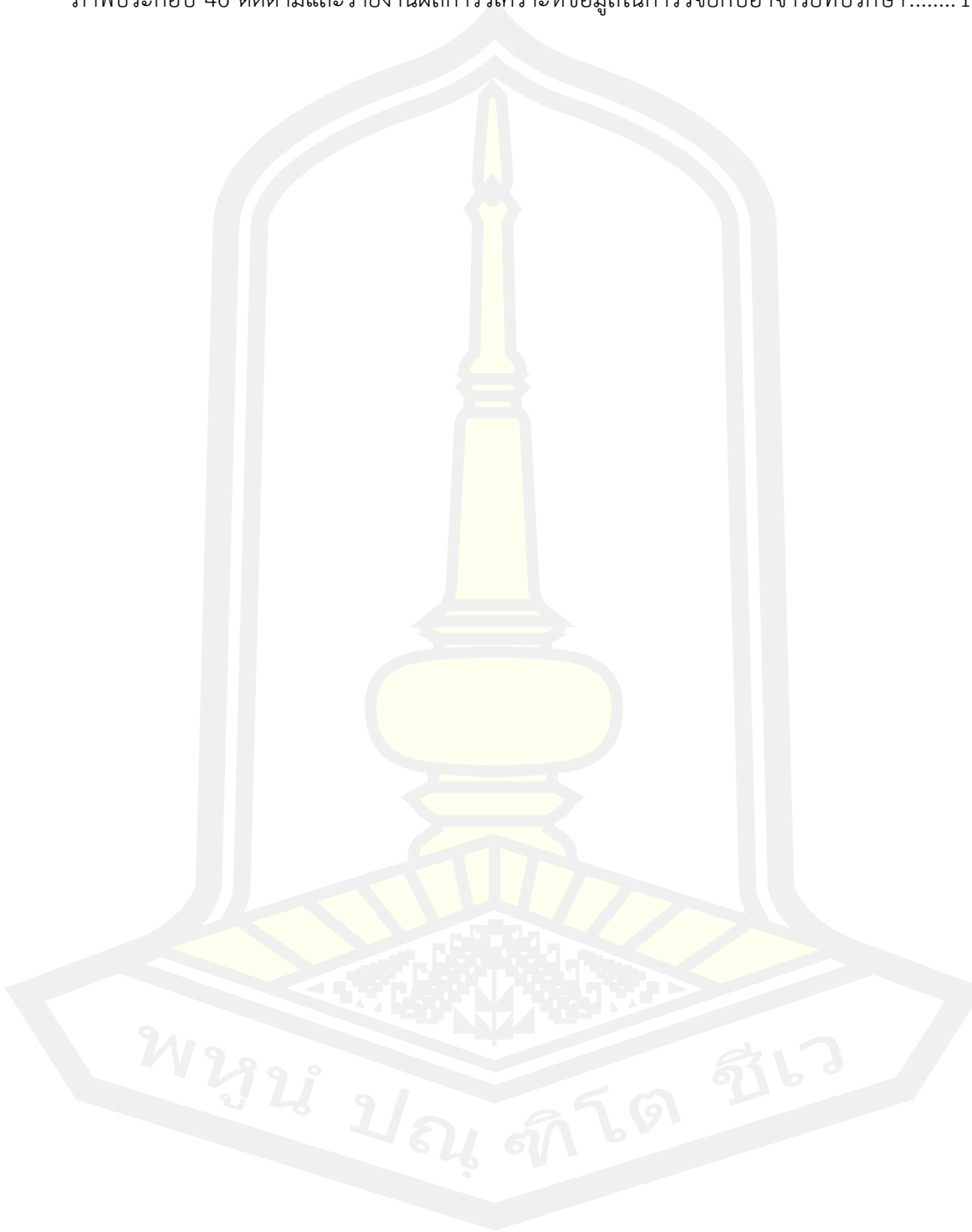
ภาพประกอบ 19 Yu Jiสวมชุดในละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " 67

ภาพประกอบ 20 องค์ประกอบของการแสดงโอเปร่าของ Yu Ji ในละครเต้นรำ เรื่องฉือเมี่ยนหมายฝู 68

ภาพประกอบ 21 ละครเต้นรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" Yu Ji และ Xiang Yu เต้นรำคู่กัน 70
ภาพประกอบ 22 เครื่องดนตรีคลาสสิกของจีน Pipa..... 71
ภาพประกอบ 23 เครื่องดนตรีคลาสสิกของจีน Guzheng..... 71
ภาพประกอบ 24 มนุษย์ตัดกระดาษ 73
ภาพประกอบ 25 กางเกงในสีเนื้อของ Yu Ji 75
ภาพประกอบ 26 ภาพระยะใกล้ของเครื่องแต่งกายของ Yu Ji 76
ภาพประกอบ 27 สรุป องค์ประกอบของการแสดง หยูจี (Yu Ji)..... 79
ภาพประกอบ 28 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " Yu Ji 80
ภาพประกอบ 29 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "Xian Yu 82
ภาพประกอบ 30 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "Xiao He..... 84
ภาพประกอบ 31 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "Liu Bang..... 85
ภาพประกอบ 32 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "Han Xin..... 87
ภาพประกอบ 33 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "Xian Yu 88
ภาพประกอบ 34 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "Han Xin..... 89
ภาพประกอบ 35 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " Xiang Yu และ Liu Bang 90
ภาพประกอบ 36 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " Han Xin และ Liu Bang..... 91
ภาพประกอบ 37 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " Xiao He 92
ภาพประกอบ 38 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " ตัวเอกหลายคน 93
ภาพประกอบ 39 สรุปนาฏยประดิษฐ์การสร้างตัวละคร หยูจี ของ หยางลี่ผิง ศิลปินแห่งชาติ 95
ภาพประกอบ 40 สรุปผล สรุปเนื้อหา 102
ภาพประกอบ 41 หยูจีแดนซ์ แสดงโดย ผู้วิจัย..... 122
ภาพประกอบ 42 หยูจีแดนซ์ แสดงโดย ผู้วิจัย..... 122
ภาพประกอบ 43 ถ่ายภาพกับอาจารย์ที่ปรึกษา 123
ภาพประกอบ 44 ฝึกซ้อมการแสดงหยูจีแดนซ์ ณ Lingnan Normal University 123

ภาพประกอบ 45 ลงภาคสนามกับอาจารย์ที่ปรึกษา..... 124

ภาพประกอบ 46 ติดตามและรายงานผลการวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัยกับอาจารย์ที่ปรึกษา..... 124



บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ประเทศจีนเป็นประเทศที่มีอารยธรรมยาวนานที่สุดประเทศหนึ่ง โดยหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สามารถค้นคว้าได้บ่งชี้ว่าอารยธรรมจีนมีอายุถึง 5,000 ปี ซึ่งแบ่งเป็น 1) ยุคก่อนประวัติศาสตร์ ได้แก่ ยุคหินเก่า ยุคหินกลาง ยุคหินใหม่ ยุคโลหะ 2) ยุคโบราณ ได้แก่ ราชวงศ์เซี่ย ราชวงศ์ซาง ราชวงศ์โจว ราชวงศ์ชิว ยุคเลียดก๊ก 3) สมัยราชวงศ์และจักรวรรดิ ได้แก่ ยุคราชวงศ์ฉิน ยุคราชวงศ์ฮั่นตะวันตก ยุคราชวงศ์ซิน ยุคราชวงศ์ฮั่นตะวันออก ยุคสามก๊ก ยุคราชวงศ์จิ้นตะวันตก ยุคราชวงศ์จิ้นตะวันออก ยุคราชวงศ์เหนือใต้ ยุคราชวงศ์สุย ราชวงศ์ถัง ยุคห้าราชวงศ์สิบอาณาจักร ราชวงศ์ซ่ง ราชวงศ์หยวน ราชวงศ์หมิง ราชวงศ์ชิง 4) จีนยุคใหม่ ได้แก่ ยุคสาธารณรัฐจีน ยุคสาธารณรัฐประชาชนจีน (ปัจจุบัน) (เมชฌ สอดส่องกฤษ และฉวีวรรณ ล่องเจริญกุล, 2564)

เมื่อปี 206 ปีก่อนค.ศ. – ค.ศ.9 หลิวปัง สถาปนาเป็นกษัตริย์พระองค์แรกของราชวงศ์ฮั่น นามว่า ฮั่นเกาจู มีเมืองหลวงอยู่ที่เมือง - ฉางอาน ในยุคของฮั่นเกาจู เป็นยุคฟื้นฟูบ้านเมือง ส่งเสริมการเกษตร และเก็บภาษีเพียง 1 ใน 30 ส่วน ต่อมาในสมัยของกษัตริย์ (ฮ่องเต้) องค์ที่ 5 คือ พระเจ้าฮั่นอู่ตี้ มีการบุกเบิกเส้นทางสายไหม (Silk Road) ค้าขายกับอาณาจักรที่อยู่ทางตะวันตกของจีน เช่น อินเดีย อาหรับ โรมัน ในสมัยนี้มีนักประวัติศาสตร์คนสำคัญของจีนชื่อ “ซือหม่าเซียน” ซึ่งเขียนหนังสือประวัติศาสตร์ชื่อว่า “สื่อจี้” มีการฟื้นฟูลัทธิขงจื้อ ใช้เป็นหลักในการปกครอง มีการสอบคัดเลือกคนเข้ารับราชการเรียกว่า สอบจอหงวน นักประวัติศาสตร์เรียกช่วงเวลานี้ว่า “ฮั่นตะวันตก” (วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี, 2564) ยุคราชวงศ์ฮั่นตะวันตก มีเป็นรูปแบบการปกครอง ภาษาอักษร การศึกษาวัฒนธรรม ขนบประเพณีที่กลืนกลายเป็นหนึ่งเดียว เกิดเป็นวัฒนธรรมร่วมกันที่เรียกว่า “วัฒนธรรมของชนชาติฮั่น” นับแต่นั้นมาชนชาติฮั่นมีความเจริญรุ่งเรือง จึงมักได้รับการยอมรับให้เป็นกลุ่มผู้นำในดินแดนแถบนี้ ถือเป็นผลแห่งวิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์และการหลอมกลืนโดยธรรมชาติ ในภายหลังยุคสมัยฮั่นต่อมา แม้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงผู้ปกครองหรือราชวงศ์อีกมากมาย แต่กลุ่มผู้นำยังคงเป็นชาวฮั่นตลอดมา นอกจากนี้ในยุคของราชวงศ์ฮั่นได้ถูกจารึกเป็นวรรณกรรมที่เล่าขานสืบต่อกันมาหลายยุคสมัย โดยเฉพาะ ตำนานขุนศึกผู้ยิ่งใหญ่ "ฌ้อปาอ๋อง" หรือ ซีฉู่ป้าหวาง ถูกเล่าขานสืบต่อกันมายาวนานบนแผ่นดินจีน มีบันทึกไว้ในวรรณคดีเรื่องสำคัญแห่งการสถาปนาราชวงศ์ฮั่น (คือ “ไซฮั่น”) และ ความขัดแย้งของจู่ฮั่น (The Chu Han Contention)

การตีความสมัยใหม่ของมหากาพย์โบราณสร้างจากเรื่องราวจากประวัติศาสตร์โบราณของจีน ความขัดแย้งของจู่ฮั่น (The Chu Han Contention) สงครามระหว่างสองรัฐที่แย่งชิงอำนาจเรื่องราว

ความรักรอบข้างของสงครามระหว่างผู้นำของ เซี่ยงยวี่ และนางสนม หยูจี เป็นละครที่มีชื่อเสียงในปักกิ่ง ซึ่งเป็นศิลปะดั้งเดิมมีพื้นฐานมาจากโอเปร่าและละครเป็นหลัก หลังจากพัฒนามาอย่างยาวนาน ละครจีนดั้งเดิมได้ก่อกำเนิดอุปรากรจีนหลายร้อยเรื่อง โดยมีอุปรากรหลักห้าประเภท ได้แก่ "โอเปร่าปักกิ่ง เป็นแกนหลัก ละครเกิดขึ้นจากการนำละครตะวันตกเข้ามาในศตวรรษที่ 20 อุปรากรจีนเป็นส่วนสำคัญของวัฒนธรรมประจำชาติจีน เรียกว่าเป็นแก่นสารของชาติจีน รูปแบบหลักของการแสดงคือการแสดงออกทางศิลปะที่หลากหลาย เป็นที่ชื่นชอบของสาธารณชนและยังครองตำแหน่งสำคัญในโรงละครโลก ละครโบราณสามเรื่องในโลก (Bang Xiao, 2022)

สนมหยูจีสนมรักของเซี่ยงอวี่ ยอดนักรบในประวัติศาสตร์จีน ช่วงสงครามฉู่ฮั่น กล่าวกันว่าหยูจีเป็นสตรีที่มีรูปโฉมสะสวยสมญานาม (สนมหยูผู้งดงาม) แม้ร่างกายของนางจะบอบบางแต่จิตใจกลับเข้มแข็งเด็ดเดี่ยวไม่แพ้บุรุษ พื้นเพหยูจี เป็นชาวมณฑลเจียงซู ไม่ปรากฏชื่อจริงและวันเดือนปีเกิด พี่ชายของนางเป็นขุนพลอยู่ในกองทัพของเซี่ยงอวี่ ตั้งแต่ช่วงเริ่มก่อกบฏต่อราชวงศ์ฉิน หยูจีกับเซี่ยงอวี่ต่างตกหลุมรักและใช้ชีวิตกัน นางปฏิเสธที่จะรอคอยสามีอยู่ด้านหลังจึงติดตามกองทัพของเซี่ยงอวี่ไปในทุกสนามรบ ในยุทธการเมื่อ 202 ปีก่อนคริสตกาล เซี่ยงอวี่ ถูกกองทัพผสมของหลิวปังอบล้อมเหล่าทหารฮั่นร้องเพลงพื้นเมืองของฉู่ทำให้ทัพเซี่ยงอวี่เสียขวัญ เซี่ยงอวี่รู้ดีว่าไม่มีทางหนีอีกต่อไป จึงร่ำลาหยูจีพร้อมลั่นกลองและร้องเพลงที่เรียกว่า เพลงแห่งไก่เซี่ย เพื่อแสดงความโศกเศร้า หยูจียังคงอยู่กับเซี่ยงอวี่ตราบจนวาระสุดท้าย นางร่ายระบำดาบและร้องเพลงตอบแทนเพื่อให้เซี่ยงอวี่หายฟุ้งซ่าน ภายหลังเซี่ยงอวี่ฆ่าตัวตาย หยูจีจึงใช้ดาบจบชีวิตตัวเองตามไป

นาฏกรรมเรื่องซุ่มโจมตี เป็นนาฏกรรมที่กำกับโดยหยางลี่ผิง ในปี 2015 นาฏกรรมเรื่องนี้เป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมของชาวจีน ซึ่งได้ถอดแบบตัวละครในประวัติศาสตร์ของสตรีชาวจีนออกมาโดยใช้แนวทางการพัฒนาเรื่องราวเพื่อเป็นบริบทของการพัฒนาทางด้านทางการแสดงนาฏกรรมพื้นบ้านในอดีตของ หยาง ลี่ ผิง ได้รับการผสมผสานองค์ประกอบที่ทันสมัยเข้าไว้ด้วยกัน ทั้งในด้านการออกแบบตัวละคร และผสมผสานความสมัยใหม่ให้เกิดความสมจริงแก่ผู้ชม และนำความคิดที่สมจริงมาเสนอให้ผู้ชมในแง่ของการออกแบบละคร

ละครการซุ่มโจมตี (ฉือ เมี่ยน หมาย ฝู) ของ หยาง ลี่ ผิง ได้สร้างภาพลักษณ์ของตัวละครที่แตกต่างกันและแต่ละภาพมีความทันสมัย Yu Ji เป็นตัวละครหญิงเพียงคนเดียวในโรงละครเต้นรำหยางลี่ผิง ฉือ เมี่ยน หมาย ฝู นักแสดงหลักของละครเรื่องนี้ดำเนินการแสดงโดยผู้ชายและ หยูจี ก็แสดงโดยผู้ชาย เช่นกัน หยาง ลี่ ผิง ยังคงอ้างถึงการใช้นักแสดงชาย ในโอเปร่าเธอย้ำซ้ำ ๆ ว่า กำลังมองหาผู้ชายที่จะสามารถแสดงเป็นผู้หญิงได้อย่างสมจริง นี่คือต้นกำเนิดและเลือดของวัฒนธรรมจีนโบราณที่เธอได้รับการสั่งสมมาจากชนกลุ่มน้อยในมณฑลยูนนาน มีคำพูดเดิม ๆ ว่า “สวรรค์และโลกหยินและหยางคือความสมดุลที่ดีที่สุด” การออกแบบการเต้นรำ Ye Jintian ใช้สีแดง เพียงอย่างเดียว

ให้กับบทบาทของ หยูจี ผู้มีความสามารถเท่าเทียมกันการเต้นรำที่สวยงามและตัวละครที่แข็งแกร่ง สีแดงเป็นตัวแทนของผู้หญิงและตัวแทนของตัวละคร

ในสายตาของ หยาง ลี่ ผิง เรื่องราวที่มีอายุกว่า 2,000 ปีก็มีความเกี่ยวข้องในปัจจุบันเช่นเดียวกัน “แม้ว่าสงครามครั้งนี้จะเกิดขึ้นเมื่อ 2,000 ปีที่แล้ว แต่ก็ยังมีร่องรอยสงครามเกิดขึ้น ผู้ลี้ภัยจำนวนมากยากจนและไม่มีที่อยู่อาศัย นั่นคือเหตุผลที่เธอนำเรื่องนี้ขึ้นแสดงบนเวที โดยต้องการแสดงด้านมืดของความเป็นจริงของเรา” ในการบรรลุวิสัยทัศน์ของหยางลี่ผิง ได้คัดเลือกผู้กำกับศิลป์เจ้าของรางวัลออสการ์มาทำงานด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย เช่นเดียวกับ Liu Beili ศิลปินออกแบบฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก และ Tian Qinxin ผู้กำกับละครระดับแนวหน้าเป็นที่ปรึกษาสำหรับยูจินั้น หูเสินหยวน มีความคิดเห็นที่ไม่เหมือนใคร หยูจีไม่ได้เป็นแค่ผู้หญิงข้างกายของกษัตริย์เซี่ยงอวี่ที่กอดไว้ข้างกายเหมือนที่ทุกคนจินตนาการไว้เธอยังมีพลังที่แข็งแกร่ง ในใจของเธอนั้นกล้ำกลืนฝืนทนและทุกอย่างที่เธอมองล้วนแล้วแต่ยิ่งใหญ่ เธอเป็นบุคคลที่ยิ่งใหญ่คนหนึ่ง หยาง ลี่ ผิง ก็เคยแสดงความชื่นชมยินดีกับเขาหลายครั้งราวกับว่าเค้าได้รับบทบาทนี้มาทั้งชีวิต

หยูจี เป็นเหมือนแสงเทียนที่จุดประกายในค่ำคืนที่มืดมิดสวยงาม และเปราะบาง ในด้านของเครื่องแต่งกายนั้น จะสื่อถึงตัวละครอื่น ๆ ส่วนใหญ่เน้นความสวยงามของสีแดงเป็นหลักตัวละครหยูจีได้ผสมผสานแก่นแท้ของงิ้วจีนเข้าไปกับบทบาทของ ผู้ชายที่แสดงเป็นบทผู้หญิง และการแสดงออกถึงความแข็งแกร่งของผู้ชายในความนุ่มนวลของผู้หญิง เช่นเดียวกับ Yu jie bing qing qi ruo hong เธอเป็นตัวละครเดียวที่ไม่มีอะไรเกี่ยวข้องกับสงคราม ความอ่อนโยนของเธอได้มอบให้กับกษัตริย์ของแคว้น และยังนำความสบายใจและความหวังมาในใจของผู้คน

นาฏยประดิษฐ์หยูจี ของ หยาง ลี่ ผิง เป็นศิลปะการแสดงสร้างสรรค์สมัยใหม่ของจีนที่นำเอาความเป็นปักกิ่งโอเปร่าเข้ามาผสมผสาน โดยใช้การแต่งหน้าแบบปักกิ่งโอเปร่าสื่อความร่วมกับแนวคิดของการแสดง เพื่อเป็นการแสดงการพัฒนาเรื่องราวในช่วงเวลาที่กำหนด ที่เป็นการเปิดโลกทัศน์นาฏกรรมสมัยใหม่ของจีน ผู้วิจัยต้องการที่จะศึกษาความเป็นมา องค์ประกอบนาฏยประดิษฐ์หยูจี รวมถึงการสร้างตัวตัวละครหยูจี ในแบบของ หยาง ลี่ ผิง ศิลปินแห่งชาติจีน มาผ่านกระบวนการวิเคราะห์ข้อมูล โดยใช้แนวคิดและทฤษฎีทางด้านมนุษยวิทยาและนาฏยศิลป์มาร่วมอธิบาย ผลการศึกษาจะทำให้เกิดองค์ความรู้ทางด้านศิลปะการแสดง และยังเป็นการยกระดับงานวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์ ซึ่งจะเป็นข้อมูลที่เป็นประโยชน์ทางวิชาการที่เป็นมาตรฐานระหว่างประเทศในระดับสากล

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาของละครเต้นรำ ฉือ เมี่ยน หมาย ฝู
2. เพื่อศึกษาองค์ประกอบของการแสดงหยูจี
3. เพื่อศึกษานาฏยประดิษฐ์และการสร้างตัวละครหยูจีของ หยาง ลี่ ผิง ศิลปินแห่งชาติจีน

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงความเป็นมาของละครเต้นรำ ฉือ เมี่ยน หมาย ฝู
2. ทำให้ทราบถึงองค์ประกอบของการแสดงหยูจี
3. ทำให้ทราบถึงกระบวนการออกแบบและการสร้างตัวละครหยูจี ของ หยาง ลี่ ผิง ศิลปินแห่งชาติจีน

คำถามการวิจัย

1. ละครเต้นฉือ เมี่ยน หมาย ฝู มีความเป็นมาอย่างไร
2. หยูจีแดนซ์ มีองค์ประกอบทางการแสดงอะไรบ้าง
3. นาฏยประดิษฐ์และสร้างตัวละครหยูจีของศิลปินแห่งชาติจีนเป็นอย่างไร

ขอบเขตการวิจัย

หยูจี : นาฏยประดิษฐ์ของหยาง ลี่ ผิง ในบริบทการเต้นรำสมัยใหม่ กำหนดขอบเขตพื้นที่ดังต่อไปนี้

1. ขอบเขตข้อมูลวิจัย

ขอบเขตของข้อมูล ประกอบไปด้วยข้อมูลด้านผู้รู้ ประชากร และผู้ชมการแสดง ซึ่งมีรายละเอียดของขอบเขตข้อมูลด้านบุคคล ดังนี้

1. กลุ่มผู้รู้ (Key Informant) ได้แก่ กลุ่มบุคคลที่ให้ข้อมูลเชิงลึกและสำคัญเกี่ยวกับนาฏศิลป์ประเทศจีน และสามารถที่จะให้ข้อมูลได้เที่ยงตรง โดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง จำนวน 5 ท่านได้แก่

1) ผศ.ดร.พีระ พันลูกท้าว	ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ตะวันตก
2) Mr. Wu Baoping	อาจารย์มหาวิทยาลัยจ้านเจียมณฑลกวางตุ้ง ประเทศจีน
3) Mr. Wang Tao	ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์จีน

2. กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informant) ประกอบด้วย กลุ่มอาจารย์ผู้สอนนาฏศิลป์จีนในมหาวิทยาลัย และนิสิตในสถาบันการศึกษา โดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและแบบไม่มีโครงสร้าง ดังนี้ จำนวน 3 ท่าน ได้แก่

1) Mr. Zhang Kanghui	อาจารย์มหาวิทยาลัยเสินเจิ้น มณฑลกวางตุ้ง ประเทศจีน
2) Mr. Gao Liang	อาจารย์มหาวิทยาลัยเสินเจิ้น มณฑลกวางตุ้ง ประเทศจีน
3) Mr. Zhu Peike	อาจารย์มหาวิทยาลัยจ้านเจีย มณฑลกวางตุ้ง ประเทศจีน
4) Miss Wang Xiaodang	อาจารย์มหาวิทยาลัยจ้านเจีย มณฑลกวางตุ้ง ประเทศจีน
5) Mr. Pan Yanhe	นิสิตต่างชาติ ภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

3. กลุ่มบุคคลทั่วไป (General Informants) ประกอบด้วย นิสิตนักศึกษากลุ่มผู้ชมการแสดง โดยใช้วิธีสุ่มแบบก้อนหิมะ (Snowball Sampling) จำนวน 20 คน

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุนภาพเป็นเครื่องมือในการศึกษาใช้กระบวนการ ดังนี้

1. ศึกษาเอกสาร (documentary study) ผู้วิจัยศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้องกับสังคมวัฒนธรรม นาฏศิลป์จีน รวมถึงแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ซึ่งเป็นแนวทางในการศึกษาการวิจัยทำให้ผู้วิจัยเข้าใจในนาฏยประดิษฐ์ที่เป็นการประกอบสร้าง หยูจี ที่มาจากตำนาน จนกลายมาเป็นนาฏยประดิษฐ์ในบริบทสมัยใหม่ ได้แก่

1.1. เอกสารข้อมูลจากนักวิชาการท้องถิ่นที่เกี่ยวกับสังคมวัฒนธรรมและนาฏกรรมจีน

1.2 เอกสารทางวิชาการ ได้แก่ งานวิจัยและวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้องนาฏศิลป์จีน

1.3 หนังสือที่เกี่ยวกับแนวคิดทฤษฎีของนักวิชาการทางด้านมานุษยวิทยาและสังคมวิทยาทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ

2. การเก็บข้อมูลภาคสนามในพื้นที่ เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ในเนื้อหา โดยวิธีการดังนี้

2.1 การสัมภาษณ์ การสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลที่สำคัญที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงร่วมสมัยของ หยาง ลี่ ผิง

2.2 การสังเกต ผู้วิจัยใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (participant observation) และแบบไม่มีส่วนร่วม (non- participant observation) ในกระบวนการได้มาซึ่งข้อมูลด้านการสร้างนาฏยประดิษฐ์หยูจี ของ หยางลี่ ผิง ศิลปินแห่งชาติจีน

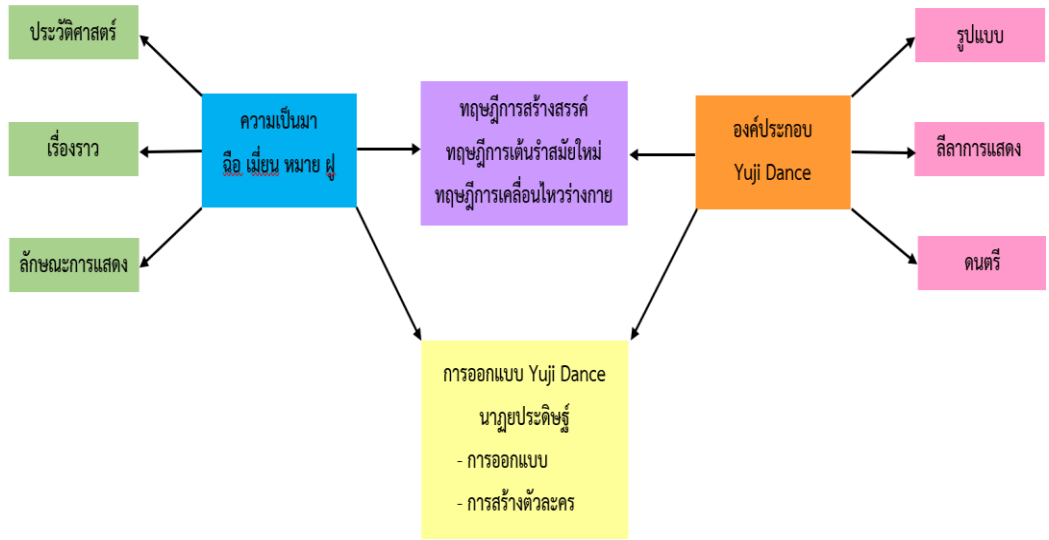
3. นำข้อมูลจากการวิจัย สรุป ดำเนินการจัดกลุ่มวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อให้ได้ทราบถึงความเป็นมา องค์ประกอบของการแสดงหยูจี รวมถึงการสร้างตัวละคร ในรูปแบบของหยาง ลี่ ผิง นำเสนอในแบบพรรณนาวิเคราะห์ที่เป็นเอกสารทางวิชาการ

นิยามศัพท์

ฉือ เมี่ยน หมาย ฝู	หมายถึง	ตำนานโศกนาฏกรรมที่ถูกบันทึกในประวัติศาสตร์ยุคราชวงศ์ฉินตอนปลาย ฮั่นตอนต้น
หยูจีแดนซ์	หมายถึง	การเต้นรำของตัวละครชื่อ หยูจี (Yuji) จากวรรณกรรมจีน เรื่อง ซุ่มโจมตี (Ten Face) เป็นการผสมผสานการเต้นระหว่างอุปรากร (Opera) และการเต้นรำสมัยใหม่ (Modern Dance)
นาฏยประดิษฐ์	หมายถึง	การออกแบบหรือสร้างสรรค์การแสดงขึ้นใหม่ผ่านกระบวนการคิด วิเคราะห์ โดยผ่านแนวคิดและ ทฤษฎีต่าง ๆ
หยาง ลี่ ผิง	หมายถึง	นักเต้นและนักออกแบบท่าเต้นชาวจีนเชื้อสายไป๋ มีชื่อเสียงในด้านการออกแบบท่าเต้นและการแสดงเป็นผู้ที่ปรับปรุงการแสดง หยูจีแดนซ์
บริบท	หมายถึง	พื้นที่ หรือรูปแบบของการเต้นรำที่ถูกพัฒนาขึ้นใหม่
การเต้นรำสมัยใหม่	หมายถึง	การเต้นที่ไม่มีกฎเกณฑ์ที่ตายตัว ใช้ความรู้สึกของการสวมบทบาทตัวละคร ตามเสียงเพลงและเนื้อเรื่อง ถ่ายทอดออกมาเป็นท่าเต้นในรูปแบบใหม่

กรอบแนวคิดในการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษา หยูจีแดนซ์ : นาฏยประดิษฐ์ของหยาง ลี่ ผิง ในบริบทการเต้นรำสมัยใหม่ โดยมีแนวคิดและทฤษฎีดังภาพประกอบกรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพประกอบ 1 กรอบแนวติดในการวิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย , 2565

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง หยูจีแดนซ์ : นาฏยประดิษฐ์ของ หยาง ลี่ ผิง ในบริบทการเต้นรำสมัยใหม่ ผู้วิจัยได้ศึกษางานวิจัยและเอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องเพื่อให้สอดคล้องตามความมุ่งหมายของงานวิจัย ดังต่อไปนี้

1.องค์ความรู้ที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์จีน

2.องค์ความรู้ที่เกี่ยวกับปักกิ่งโอเปร่า

3.องค์ความรู้เกี่ยวกับ หยาง ลี่ ผิง

4.องค์ความรู้ที่เกี่ยวกับหยูจีแดนซ์

5. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

5.1 แนวคิด

- แนวคิดการออกแบบและการสร้างตัวละคร
- แนวคิดนาฏยประดิษฐ์

5.2 ทฤษฎี

- ทฤษฎีสัญญะวิทยา
- ทฤษฎีการสร้างสรรค์
- ทฤษฎีการเต้นรำสมัยใหม่
- ทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกาย

6. งานวิจัยเกี่ยวข้อง

- งานวิจัยในประเทศ
- งานวิจัยต่างประเทศ

1.องค์ความรู้ที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์จีน

อารยธรรมจีนโบราณ ซึ่งถือว่าเป็นหนึ่งอารยธรรมยุคแรกเริ่มของโลก เจริญรุ่งเรืองในลุ่มแม่น้ำเหลืองอันอุดมสมบูรณ์ ซึ่งไหลผ่านที่ราบลุ่มจีนเหนือจีนยึดระบบการเมืองแบบราชาธิปไตยหลายสหัสวรรษ จีนรวมกันเป็นปึกแผ่นครั้งแรกในสมัยราชวงศ์ฉินเมื่อ 221 ปีก่อนคริสตกาล ส่วนราชวงศ์สุดท้าย ราชวงศ์ชิง สิ้นสุดลงในปี ค.ศ. 1912 ด้วยการสละราชสมบัติของจักรพรรดิ ผู่อี๋ พร้อมกันกับการสถาปนาสาธารณรัฐจีนโดยพรรคก๊กมินตั๋ง พรรคชาตินิยมจีน ในวันที่ 1 มกราคม ค.ศ. 1912 ครึ่งแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 20 นั้น เป็นยุคสมัยแห่งความแตกแยกและสงครามกลางเมืองซึ่งแบ่งประเทศออกเป็นค่ายการเมืองสองค่ายหลักคือ ก๊กมินตั๋งและคอมมิวนิสต์ ความเป็นปฏิปักษ์ส่วนใหญ่สิ้นสุดลงในปี ค.ศ. 1949 เมื่อฝ่ายคอมมิวนิสต์ชนะสงครามกลางเมือง และสถาปนาสาธารณรัฐประชาชนจีนขึ้นในจีนแผ่นดินใหญ่ ส่วนสาธารณรัฐจีน ซึ่งอยู่ภายใต้การนำของก๊กมินตั๋งนั้น ได้ย้ายเมืองหลวงไปยังไทเปบนเกาะไต้หวัน นับแต่นั้นมา สาธารณรัฐประชาชนจีนได้เข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้องในความขัดแย้งทางการเมือง กับสาธารณรัฐจีนเหนือปัญหาอธิปไตยและสถานะทางการเมืองของไต้หวัน (Lakes Rivers and, 2022)

รากฐานที่สำคัญของอารยธรรมจีน คือ การสร้างระบบภาษาเขียน ในยุคราชวงศ์ฉิน (ศตวรรษที่ 58 ก่อน ค.ศ.) ให้เป็นภาษากลางใช้ได้ทั่วประเทศ เป็นครั้งแรกในโลก (ไม่ว่าชนเผ่าใด ๆ จะพูดสำเนียงต่างกัน แต่ใช้ตัวเขียนเหมือนกัน) และการพัฒนาแนวคิดลัทธิขงจื๊อ เมื่อประมาณศตวรรษที่ 2 ก่อน ค.ศ. ประวัติศาสตร์จีนมีทั้งช่วงที่เป็นปึกแผ่นและแตกเป็นหลายอาณาจักรสลับกันไป ในบางครั้งก็ถูกปกครองโดยชนชาติอื่น เช่น มองโกล แมนจู ญี่ปุ่น วัฒนธรรมของจีนมีอิทธิพลอย่างสูงต่อชาติอื่น ๆ ในทวีปเอเชีย และในสังคมโล ซึ่งยุคก่อนประวัติศาสตร์นั้นไม่มีหลักฐานแน่ชัดนักว่าเริ่มต้นเมื่อไร แต่จากการขุดพบวัตถุโบราณตามลุ่มแม่น้ำฉางเจียงและแม่น้ำหวง แบ่งช่วงเวลานี้ออกได้เป็นสังคมสองแบบ แบบแรกเป็นช่วงที่ผู้หญิงเป็นใหญ่เรียกว่าช่วงวัฒนธรรมหย่างเฉา และช่วงที่ผู้ชายเป็นใหญ่เรียกว่าวัฒนธรรมหลงชาน ตำนานเล่ากันว่าบรรพบุรุษจีนมีชื่อเรียกว่า หวางตี้ และ เหยียนตี้ (วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี, 2564) ในการศึกษาเรื่อง หยูจี ที่เป็นนาฏยประดิษฐ์ของ หยางลี่ผิง โดยเชื่อมโยงมาจากประวัติศาสตร์ยุคโบราณ ปรากฏเรื่องเล่าตำนานในยุคราชวงศ์ฉินตอนปลายและฮั่นตอนต้น จึงมีนักวิชาการได้ให้ข้อมูลในยุคประวัติศาสตร์ของราชวงศ์ฉิน และราชวงศ์ฮั่น ดังนี้

Tanner, (2010) กล่าวว่าราชวงศ์ฉิน หรือ ราชวงศ์จิ๋น เป็นราชวงศ์แรกของจักรวรรดิจีน ปกครองแผ่นดินในช่วง 221 – 206 ก่อน ค.ศ. ชื่อมาจากรัฐฉิน (ปัจจุบันคือมณฑลกานซู่และมณฑลฉ่านซีของจีน) ราชวงศ์ฉินก่อตั้งโดยจักรพรรดิฉินฉื่อ (จิ๋นซีฮ่องเต้) จักรพรรดิพระองค์แรกของราชวงศ์ จากการปฏิรูปกฎหมายของชาง ยาง ช่วงศตวรรษที่ 4 ก่อน ค.ศ. ในยุครณรัฐ ส่งผลให้รัฐฉินแข็งแกร่งเพิ่มขึ้นอย่างมาก ในช่วงกลางและปลายศตวรรษที่ 3 ก่อน ค.ศ. รัฐฉินได้ดำเนินการพิชิตอย่างรวดเร็ว อันดับแรกได้ยุติอำนาจของราชวงศ์โจว และพิชิต 6 รัฐในเจ็ดรณรัฐ ช่วงระยะเวลา 15

ปีถือเป็นเวลาที่สั้นมากสำหรับราชวงศ์ที่สำคัญในประวัติศาสตร์จีนมีจักรพรรดิเพียง 2 พระองค์ แต่ได้สร้างระบบจักรวรรดิของจีนที่เริ่มตั้งแต่ 221 ก่อน ค.ศ. ราชวงศ์ฉินพยายามสร้างรัฐที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันโดยการรวมศูนย์อำนาจการเมืองและกองทัพขนาดใหญ่สนับสนุนโดยเศรษฐกิจที่มั่นคง

Beck B Black L Krager S and faculty, (2003) กล่าวว่า ราชสำนักได้ปลดชนชั้นสูงและเจ้าของที่ดินเพื่อควบคุมการบริหารชาวบ้านได้โดยตรงผู้ซึ่งเป็นประชากรส่วนใหญ่และเป็นกำลังแรงงาน โครงการที่มีความทะเยอทะยานนี้เกี่ยวข้องกับชาวบ้านและนักโทษสามแสนคน เช่นการเชื่อมต่อกำแพงชายแดนทางด้านเหนือในตอนท้ายได้กลายเป็นกำแพงเมืองจีน การสร้างระบบถนนใหม่ ตลอดไปจนการสร้างสุสานจิ๋นซีฮ่องเต้ที่รายล้อมไปด้วยกองทัพดินเผาขนาดเท่าคนจริง ราชวงศ์ฉินได้นำสู่การปฏิรูป เช่น มาตรฐานของเงินตรา การชั่งตวง วัดขนาด และระบบมาตรฐานการเขียน ซึ่งมีวัตถุประสงค์เพื่อการรวมชาติและส่งเสริมการค้า นอกจากนี้ด้านการทหารได้ใช้อาวุธ การขนส่งและยุทธวิธีที่ทันสมัยที่สุดแม้ว่าราชสำนักมีระบบที่เข้มงวด ชาวฮั่นที่นับถือลัทธิขงจื๊อกล่าวถึงการยึดถือกฎระเบียบของราชวงศ์ฉินไว้ว่าเป็นเผด็จการแบบเบ็ดเสร็จโดยอ้างเหตุการณ์ที่เป็นที่รู้จักกันคือการเผาตำรา ฝังบัณฑิต ทว่านักวิชาการสมัยใหม่บางคนจะโต้แย้งความจริงของเรื่องราวนี้

ขณะที่จิ๋นซีฮ่องเต้สิ้นพระชนม์ไปเมื่อ 210 ปีก่อน ค.ศ. ขุนนางสองคนของพระองค์ได้กำหนดรัชทายาทใหม่ในความพยายามที่จะมีอิทธิพลและควบคุมการปกครองของราชวงศ์ ต่อมาขุนนางทั้งสองกลับผิดใจกันจนทำให้จักรพรรดิฉินที่ 2 สวรรคต การก่อจลาจลได้เกิดไปทั่วและจักรวรรดิอ่อนแอลงในไม่ช้าก็พ่ายต่อเซี่ยงอวี่ ขุนพลรัฐฉู่ซึ่งสถาปนาตนเองเป็นกษัตริย์ผู้เป็นใหญ่แห่งฉู่ตะวันตก (ชีฉู่ป้าหวางหรือที่รู้จักในชื่อฌ้อปาอ๋อง) และหลิว ปัง ผู้สถาปนาราชวงศ์ฮั่นในภายหลัง แม้จะมีการปกครองในระยะสั้น แต่ราชวงศ์มีอิทธิพลอย่างมากต่ออนาคตของจีนโดยเฉพาะราชวงศ์ฮั่น และชื่อของจักรวรรดิเป็นจุดกำเนิดชื่อในยุโรปว่า China

วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี, (2564) ราชวงศ์ฮั่น (202 ปีก่อนคริสตกาล–ค.ศ. 9, ค.ศ. 25 – 220) เป็นราชวงศ์จีนที่ปกครองต่อจากราชวงศ์ฉิน แบ่งออกเป็น 2 ช่วงสมัย ดังนี้

1. ยุคราชวงศ์ฮั่นตะวันตก (206 ปีก่อนคริสต์ศักราช–ค.ศ. 9) ราชวงศ์ฮั่นสถาปนาโดยหลิวปังหรือจักรพรรดิฮั่นเกาจู่ ซึ่งถือเป็นจักรพรรดิผู้ยิ่งใหญ่องค์ที่ 2 ของชนชาติจีนที่สามารถรวมประเทศจีนเป็นปึกแผ่นอีกครั้งหนึ่ง ราชวงศ์ฮั่นแบ่งเป็น 2 ช่วง ราชวงศ์ฮั่นตอนต้นมีเมืองหลวงตั้งอยู่ที่นครฉางอันจึงได้รับการขนานนามว่าฮั่นตะวันตก เมื่อถึงสมัยราชวงศ์ฮั่นตอนปลายได้ย้ายเมืองหลวงมายังนครลั่วหยังเรียกว่าฮั่นตะวันออก สมัยฮั่นตะวันตก ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบการปกครอง ภาษาอักษร การศึกษา วัฒนธรรม ขนบประเพณีต่างก็ได้รับการกลืนกลายเป็นหนึ่งเดียว เกิดเป็นวัฒนธรรมร่วมกันที่เรียกว่า ‘วัฒนธรรมของชนชาติฮั่น’นับแต่นั้นมา ชนชาติฮั่นซึ่งมีความเจริญมากกว่า จึงมักได้รับการยอมรับให้เป็นกลุ่มผู้นำในดินแดนแถบนี้ และนี่คือผลแห่งวิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์และการหลอมกลืนโดย

ธรรมชาติ ในภายหลังยุคสมัยฮั่นต่อมา แม้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงผู้ปกครองหรือราชวงศ์อีกมากมาย แต่กลุ่มผู้นำยังคงเป็นชาวฮั่นตลอดมา

2.ยุคราชวงศ์ฮั่นตะวันออก (ค.ศ. 25–220) นับแต่ "หวังหมั่ง" ถอดถอน "หยูจื่ออิง" ยุวกษัตริย์องค์สุดท้ายในราชวงศ์ฮั่นตะวันตก เพื่อตั้งตนเป็นใหญ่ โดยจัดระเบียบการปกครองใหม่ และก่อตั้งราชวงศ์ซิน ขึ้น แต่ความล้มเหลวของระเบียบใหม่ได้สร้างกระแสต่อต้านจากประชาชน เกิดเป็นกบฏชาวนาในพื้นที่ต่าง ๆ อาทิ กองกำลังคิ้วแดง ที่นำโดยฝานฉงจากแถบซานตง และกองกำลังลิ่วหลิน ซึ่งนำโดยหลิวซิ่ว จากหูเป่ย เป็นต้น โดยในบรรดากองกำลังเหล่านี้ ถือว่ากองทัพของหลิวซิ่วมีกำลังกล้าแข็งที่สุด ภายหลังการศึกที่คุนหยัง ชัยชนะอย่างเด็ดขาดของกองกำลังลิ่วหลินต่อกองทัพราชวงศ์ใหม่ ทำให้หลิวซิ่วถือเป็นโอกาสเข้ากลืนขุมกำลังติดอาวุธขนาดเล็กทางตอนเหนือ ขยายฐานกำลังไปยังเหอเป่ย ซึ่งเป็นดินแดนทางภาคเหนือของจีนในปัจจุบัน

ความเจริญก้าวหน้าในด้านวัฒนธรรมและวิทยาการในสมัยฮั่นตะวันออก ในช่วงกลางของฮั่นตะวันออก ยังมีนักปราชญ์ที่มีชื่อเสียงอย่าง จางเหิง ซึ่งเป็นทั้งนักคิด นักกวี และนักวิชาการ โดยเขาได้คิดประดิษฐ์เครื่องวัดตำแหน่งดวงดาวและเครื่องวัดแผ่นดินไหวที่สามารถใช้ในทางวิทยาศาสตร์ได้อีกด้วย (เครื่องตรวจวัดแผ่นดินไหว จากการคิดค้นของจางเหิง สร้างขึ้นในคริสต์ศักราช 132 ถือเป็นเครื่องวัดแผ่นดินไหวเครื่องแรกของโลก) ในรัชสมัยเหอตี้ ก็ยังมีไช่หลุน ผู้ซึ่งได้ปรับปรุงกรรมวิธีการผลิตกระดาษจากพืช ซึ่งทำให้ราคากระดาษถูกลง และนิยมใช้กันอย่างแพร่หลาย อันเป็นการสร้างคุณูปการต่อชาวโลกครั้งยิ่งใหญ่ นอกจากนี้ องค์ความรู้ต่าง ๆ ในด้านการเกษตร การคำนวณและการแพทย์ ต่างก็ประสบความก้าวหน้าใหญ่ ศาสนาพุทธและเต๋าที่ทรงอิทธิพลล้ำลึกทางความคิดวัฒนธรรมและวิถีชีวิตในสังคมจีน ก็ล้วนเจริญรุ่งเรืองขึ้นในยุคนี้เอง

การขยายอำนาจของอาณาจักรฮั่น พระองค์ทรงขยายดินแดนจีนออกไปกว้างขวางจนถึงเอเชียกลางและทำสงครามขับไล่พวกซุงหนูออกไปจากภาคเหนือของจีนได้สำเร็จ ยึดครองดินแดนแมนจูเรีย เกาหลีทางตอนเหนือ ยึดครองดินแดน หนานเยียะ (กวางตุ้งและกวางสี) และเวียดนามตอนเหนือ

Sima Qian, (1959) ได้บันทึกประวัติศาสตร์เรื่องของ Yu Ji ว่าเกิดขึ้นในยุคปลายราชวงศ์ฉิน มีบันทึกเกี่ยวกับหยูจีอยู่ไม่กี่แห่งในหนังสือประวัติศาสตร์ แม้แต่ชื่อจริง เชื้อชาติ สถานที่เกิด เวลาเกิดและตาย เวลาที่เธอพบเชียงหยู่ และผลลัพธ์สุดท้ายของกระบวนการพบกับเชียงหยู Sima Qian นักประวัติศาสตร์ผู้ยิ่งใหญ่แห่งราชวงศ์ฮั่นตะวันตก บันทึกไว้ใน "Historical Records: Xiang Yu's Chronicle มีคนสวยคนหนึ่งชื่อ “หยู” บางคนคาดเดาว่า “หยู” เป็นชื่อหญิงงาม อีกชื่อหนึ่งคือ “หยู” เป็นชื่อหญิงงาม เป็นนามสกุลของหญิงงาม ฉีหยวนกล่าว และ “หยูจี” เป็นชื่อที่คนรุ่นหลัง ๆ ตั้งให้ นอกจากนี้ยังมีความคิดเห็นบางอย่างเกี่ยวกับคำว่า “จี” ซึ่งมีสองความหมาย หนึ่งคือ “จี” เป็น

นามสกุลของเธอ อีกนัยหนึ่งคือ “จี” เป็นชื่อโบราณของผู้หญิง ชื่อของ Yu Ji สามารถจำแนกได้เป็นความหมายที่สองนั่นคือชื่อที่ดี โดยรวมแล้ว ผู้คนรู้ได้เพียงว่าชื่อของ หยูจี ที่เกี่ยวข้องกับตัวละคร “หยู” แต่ชื่อจริงของเธอได้กลายเป็นปริศนาไปแล้ว

ในช่วงท้ายของความขัดแย้งระหว่าง Chu และ Han Xiang Yu มักจะแพ้ ในปี 202 ปีก่อนคริสตกาล เขาถูกกองทัพ Han ล้อมที่ Gaixia เขาหมดอาหารและทหาร เขาได้ยินความอับอายในทุกทิศทางในเวลากลางคืน . ภูเขาไม่มีที่เปรียบในโลก เวลาไม่เอื้ออำนวย และเวลาไม่เอื้ออำนวย แต่ฉันจะทำอย่างไรและจะทำอย่างไร " เนื้อเพลงรกร้างและโศกนาฏกรรมและความรู้สึกเต็มไปด้วยความโศกเศร้าซึ่งก็คือ เรียกว่า "Gaixia Song" ในประวัติศาสตร์ในเวลานี้ บุคคลผู้ทรงพลังนี้ยังเผยให้เห็นถึงการคร่ำครวญถึงความรักของเด็ก ๆ และความกล้าหาญที่สั้นนัก นางสนมหยูที่อยู่ด้านข้าง ชักดาบออกมาแล้วเต้นรำ และร้องเพลงให้เขาฟังว่า "ทหารฮั่นได้ยึดครองดินแดนแล้ว และบทเพลงของฉู่ก็ขับขานไปทั่ว "เพลงเหอไกเซียะ" บทกวีนี้ "บันทึกประวัติศาสตร์" และ "ฮันซู" ยังไม่ถูกรวมไว้ "บันทึกประวัติศาสตร์แห่งความยุติธรรม" ของ Tang Zhang Shoujie ได้รับการอ้างอิงและบันทึกจาก "Chu Han Chunqiu" และได้สืบทอดมาจนถึงทุกวันนี้ "ช่วงฤดูใบไม้ผลิและฤดูใบไม้ร่วงของราชวงศ์ Chu Han" เขียนโดย Lu Jia ในสมัยราชวงศ์ฮั่นตอนต้น

อารยธรรมจีนโบราณ เกิดขึ้นตั้งแต่ก่อนประวัติศาสตร์ โดยเรื่องราวได้ถูกบันทึกและจารึกโดยนักประวัติศาสตร์จากรุ่นตำนานถ่ายโอนมายังปัจจุบันตามยุคสมัย ผู้วิจัยได้นำเอาองค์ความรู้ในด้านสังคมวัฒนธรรมที่เป็นประวัติศาสตร์ ยุคราชวงศ์ของจีน มาอธิบายให้ทราบถึงความเป็นมาของ หยูจี ที่เป็นตำนาน ประวัติศาสตร์จีน ที่ หยาง ลี่ ผิง ได้นำมาประกอบสร้างให้เป็นนาฏศิลป์จีนสมัยใหม่

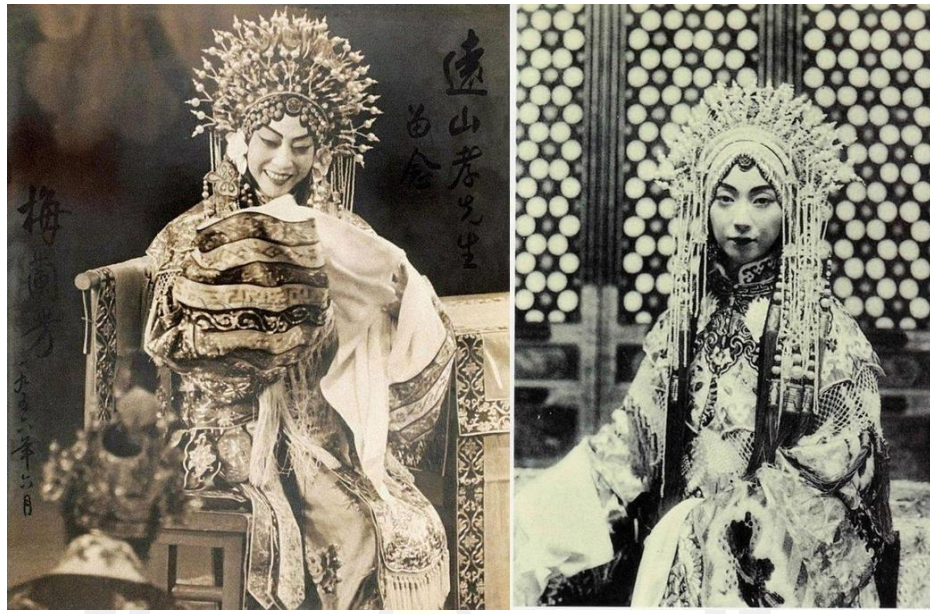
2. องค์ความรู้เรื่องปักกิ่งโอเปร่า

ปักกิ่งโอเปร่า หรือ อุปรากรปักกิ่ง เป็นรูปแบบที่โดดเด่นที่สุดของอุปรากรจีนซึ่งผสมผสานดนตรี การแสดงเสียง ละครใบ้ การเต้นรำ และกายกรรม เกิดขึ้นในกรุงปักกิ่งในราชวงศ์ชิงกลาง (1644–1912) และได้รับการพัฒนาอย่างเต็มที่และเป็นที่ยอมรับในช่วงกลางศตวรรษที่ 19 แบบฟอร์มนี้ได้รับความนิยมอย่างมากในราชสำนักชิงและได้รับการยกย่องว่าเป็นหนึ่งในสมบัติทางวัฒนธรรมของจีน เมเจอร์เร่ร่อนประสิทธิภาพการทำงานที่มีอยู่ในกรุงปักกิ่งเทียนจินและเซี่ยงไฮ้ รูปแบบศิลปะยังได้รับการอนุรักษ์ในไต้หวัน นอกจากนี้ยังมีการแพร่กระจายไปยังภูมิภาคอื่น ๆ เช่นสหรัฐอเมริกาและญี่ปุ่น

Lu Xing, (2004) อุปรากรปักกิ่งมีบทบาทหลักสี่ประเภท ได้แก่ เซิง (สุภาพบุรุษ) แดน (หญิง) จิง (ชายฉกรรจ์) และโจว (ตัวตลก) คณะนักแสดงมักมีหลายแบบ

รวมทั้งนักแสดงระดับมัธยมศึกษาและอุดมศึกษาจำนวนมาก ด้วยเครื่องแต่งกายที่วิจิตรบรรจงและมีสีสัน นักแสดงจึงเป็นเพียงจุดโฟกัสเพียงจุดเดียวในเวทีที่มีลักษณะเฉพาะของปักกิ่งโอเปร่า พวกเขาใช้ทักษะในการพูด ร้องเพลง เต้นรำ และการต่อสู้ในการเคลื่อนไหวที่เป็นสัญลักษณ์และชี้นำ มากกว่าความเป็นจริง เหนือสิ่งอื่นใดทักษะของนักแสดงจะถูกประเมินตามความสวยงามของการเคลื่อนไหวของพวกเขา นักแสดงยังยึดถือแนวปฏิบัติเกี่ยวกับโวหารต่างๆ ที่ช่วยให้ผู้ชมสามารถนำทางไปยังโครงเรื่องของการผลิตได้ ชั้นของความหมายในแต่ละการเคลื่อนไหวจะต้องแสดงออกในเวลากับดนตรี ดนตรีของปักกิ่งโอเปร่าสามารถแบ่งออกเป็นรูปแบบ xīpí (西皮) และ èrhuáng (二黄) ท่วงทำนองรวมถึง arias ท่วงทำนองที่ปรับแต่งได้และรูปแบบการกระทบ ละครโอเปร่าของปักกิ่งรวมกว่า 1,400 ผลงานซึ่งจะขึ้นอยู่กับประวัติศาสตร์จีน , ชาวบ้านและเพิ่มมากขึ้นในชีวิตร่วมสมัย ปักกิ่งโอเปร่าแบบดั้งเดิมถูกประณามว่าเป็น "ศักดินา" และ "ชนชั้นนายทุน" ระหว่างการปฏิวัติวัฒนธรรม (พ.ศ. 2509-2519) และแทนที่ส่วนใหญ่ด้วยโอเปร่าปฏิวัติจนถึงสิ้นยุค หลังจากการปฏิวัติทางวัฒนธรรม การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ส่วนใหญ่ถูกยกเลิกในช่วงไม่กี่ปีที่ผ่านมา ปักกิ่งโอเปร่าได้ตอบสนองต่อจำนวนผู้ชมที่ลดลงโดยพยายามปฏิรูป ซึ่งรวมถึงการปรับปรุงคุณภาพการแสดง การปรับองค์ประกอบการแสดงใหม่ การย่องาน และการแสดงละครใหม่และต้นฉบับ

รูปแบบศิลปะเป็นที่รู้จักในหลายชื่อในเวลาและสถานที่ต่างกัน ชื่อภาษาจีน Pihuang เป็นการรวมกันของ xipi และ erhuang ท่วงทำนอง เมื่อความนิยมเพิ่มขึ้น ชื่อของมันจึงกลายเป็น Jingju หรือ Jingxi ซึ่งสะท้อนถึงการเริ่มต้นในเมืองหลวง (จีน : pin ; pinyin : J**ī**ng) ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2470 ถึง พ.ศ. 2492 เมื่อปักกิ่งเป็นที่รู้จักในชื่อ Beiping ปักกิ่งโอเปร่าเป็นที่รู้จักในชื่อ Pingxi หรือ Pingju เพื่อสะท้อนถึงการเปลี่ยนแปลงนี้ สุดท้ายกับสถานประกอบการของสาธารณรัฐประชาชนของจีนในปี 1949 ชื่อของเมืองหลวงได้หวนกลับไปยังกรุงปักกิ่งและชื่ออย่างเป็นทางการของละครเรื่องนี้ในจีนแผ่นดินใหญ่ได้ก่อตั้งขึ้นเป็น Jingju ไต้หวันชื่อสำหรับประเภทของโอเปร่านี้ Guoju หรือ "ละครแห่งชาติ" สะท้อนให้เห็นถึงข้อพิพาทเหนือที่นั่งที่แท้จริงของรัฐบาลจีน



ภาพประกอบ 2 นักแสดงชาย ในบทบาทสตรีของการแสดงอุปรากรปักกิ่ง
ที่มา : Mei Lanfang (1894-1961)

2.1 ต้นกำเนิด

Huang Jinpei, (1989) กล่าวว่า อุปรากรปักกิ่งถือกำเนิดขึ้นเมื่อ “คณะสี่ผู้ยิ่งใหญ่แห่งมณฑลอานฮุย” นำละคร “ฮุ่ย” หรือสิ่งที่เรียกว่า “ฮุ่ยจู” ไปปักกิ่งในปี พ.ศ. 2333 ในวันเกิดปีที่แปดสิบของจักรพรรดิเฉียนหลง เมื่อวันที่ 25 กันยายน เดิมทีถูกจัดฉากขึ้นสำหรับศาลและเปิดให้สาธารณชนเข้าชมเท่านั้น ในภายหลัง ปี พ.ศ. 2371 คณะหูเป่ยที่มีชื่อเสียงหลายคนมาถึงปักกิ่ง และแสดงร่วมกับคณะมณฑลอานฮุย การผสมผสานค่อยๆ ก่อกำเนิดท่วงทำนองของปักกิ่งโอเปร่า อุปรากรปักกิ่งโดยทั่วไปถือว่าก่อตัวขึ้นอย่างสมบูรณ์ในปี พ.ศ. 2388 แม้ว่าจะเรียกว่าปักกิ่งโอเปร่า (รูปแบบโรงละครปักกิ่ง) ต้นกำเนิดอยู่ในมณฑลอานฮุยตอนใต้และหูเป่ยตะวันออก ซึ่งมีภาษาถิ่นเดียวกับภาษาจีนกลางเซียะเจียง (ภาษาจีนกลางแม่น้ำแยงซีตอนล่าง) ปักกิ่งโอเปร่าสองหลักท่วงทำนอง Xipi และ Erhuang ได้มาจากฮันโอเปร่าหลังจากนั้นประมาณ 1750 ปรับแต่งของปักกิ่งโอเปร่าเป็นอย่างมากที่คล้ายกับที่ของฮันโอเปร่า ฮันโอเปร่าจึงเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางว่าเป็นแม่ของปักกิ่งโอเปร่า Xipi แท้จริงหมายถึง ผิว Puppet Show หมายถึงการแสดงหุ่นเชิดที่เกิดขึ้นในมณฑลส่านซี การแสดงหุ่นกระบอกจีนมักเกี่ยวข้องกับการร้องเพลง บทสนทนาส่วนใหญ่ดำเนินการในรูปแบบเก่าแก่ของภาษาจีนกลาง ซึ่งภาษาถิ่นจงหยวนของเหอหนานและส่านซีนั้นใกล้เคียงที่สุด รูปแบบของโรงแรมแมนดารินนี้จะถูกบันทึกไว้ในหนังสือเล่มนี้ Zhongyuan Yinyun นอกจากนี้

ยังซึมซับดนตรีจากโอเปร่าอื่นๆ และรูปแบบศิลปะดนตรี Zhili ในท้องถิ่นอีกด้วย นักวิชาการบางคนเชื่อว่ารูปแบบดนตรี Xipi นั้นมาจาก Qinqiang ในประวัติศาสตร์ ในขณะที่การจัดวางองค์ประกอบการแสดงและหลักสุนทรียะหลายๆ แบบ ยังคงมาจาก Kunqu ซึ่งเป็นรูปแบบที่นำหน้าเป็นศิลปะในศาล

ดังนั้น ปักกิ่งโอเปร่าจึงไม่ใช่รูปแบบเสาหิน แต่เป็นการรวมตัวของรูปแบบที่เก่ากว่ามากมาย อย่างไรก็ตาม รูปแบบใหม่ยังสร้างนวัตกรรมของตัวเองอีกด้วย ข้อกำหนดด้านเสียงสำหรับบทบาทสำคัญทั้งหมดลดลงอย่างมากสำหรับปักกิ่งโอเปร่า โดยเฉพาะอย่างยิ่ง Chou แทบไม่มีส่วนในการร้องเพลงในโอเปร่าปักกิ่ง ซึ่งแตกต่างจากบทบาทที่เทียบเท่ากันในสไตล์ Kunqu ท่วงทำนองที่มาพร้อมกับการเล่นแต่ละทำนอง นอกจากนี้ยังได้ง่ายและมีการเล่นกับเครื่องมือแบบดั้งเดิมที่แตกต่างในรูปแบบก่อนหน้านี้ บางทีสิ่งที่เห็นได้ชัดที่สุดคือองค์ประกอบกายกรรมที่แท้จริงถูกนำมาใช้กับปักกิ่งโอเปร่า รูปแบบนี้ได้รับความนิยมตลอดศตวรรษที่ 19 มณฑลอานฮุยถึงจุดสูงสุดของพวกเขาของความเป็นเลิศในช่วงกลางของศตวรรษ และได้รับเชิญที่จะดำเนินการในศาลของไทปิงอาณาจักรสวรรค์ที่ได้รับการยอมรับในช่วงที่กบฏไทปิง เริ่มในปี พ.ศ. 2427 จักรพรรดินี Dowager Cixi กลายเป็นผู้อุปถัมภ์ของปักกิ่งโอเปร่าโดยยึดสถานะไว้เหนือรูปแบบก่อนหน้านี้เช่น Kunqu ความนิยมของปักกิ่งโอเปร่านั้นมาจากความเรียบง่ายของรูปแบบ โดยมีเสียงและรูปแบบการร้องเพียงไม่กี่เสียง สิ่งนี้ทำให้ทุกคนสามารถร้องเพลงอาเรียสได้เอง

Jiang Jin, (2009) กล่าวถึงโอเปร่าในขั้นต้นไว้ว่า เป็นการแสวงหาชายโดยเฉพาะ มีข้อห้ามสำหรับนักแสดงหญิงและข้อจำกัดที่สำคัญสำหรับผู้ชมที่เป็นผู้หญิง ดังนั้นรูปแบบศิลปะจึงตอบสนองรสนิยมของผู้ชมที่เป็นผู้ชายเป็นหลัก จักรพรรดิแห่งราชวงศ์ชิงสั่งห้ามนักแสดงหญิง โดยเริ่มจากจักรพรรดิคังซีในปี 1671 การห้ามครั้งสุดท้ายคือจักรพรรดิเฉียนหลงที่สั่งห้ามนักแสดงหญิงทั้งหมดในปักกิ่ง ในปี พ.ศ. 2315 การปรากฏตัวของผู้หญิงบนเวทีเริ่มขึ้นอย่างไม่เป็นทางการในช่วงทศวรรษที่ 1870 นักแสดงหญิงเริ่มสวมบทบาทชายและประกาศความเท่าเทียมกับผู้ชาย พวกเขาได้รับตำแหน่งสำหรับความสามารถของพวกเขาเมื่อ Li Maoer ซึ่งเป็นอดีตนักแสดงปักกิ่งโอเปร่าก่อตั้งคณะละครปักกิ่งโอเปร่าหญิงคนแรกในเซี่ยงไฮ้ ภายในปี พ.ศ. 2437 สถานที่เชิงพาณิชย์แห่งแรกที่จัดแสดงคณะละครหญิงได้ปรากฏตัวขึ้นในเซี่ยงไฮ้ สิ่งนี้สนับสนุนให้คณะละครหญิงคนอื่นๆ ก่อตัวขึ้น ซึ่งค่อยๆ ได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ เป็นผลให้ศิลปินโรงละคร Yu Zhenting ได้ยื่นคำร้องให้ยกเลิกการแบนหลังจากการก่อตั้งสาธารณรัฐจีนในปี 2454 สิ่งนี้ได้รับการยอมรับและการห้ามถูกยกเลิกในปี 2455 แม้ว่าชาย Dan ยังคงได้รับความนิยมหลังจากช่วงเวลานี้

หลังสงครามกลางเมืองจีน ปักกิ่งโอเปร่ากลายเป็นจุดศูนย์กลางของอัตลักษณ์สำหรับทั้งสองฝ่ายที่เกี่ยวข้อง เมื่อพรรคคอมมิวนิสต์จีนเข้าสู่อำนาจในจีนแผ่นดินใหญ่ในปี พ.ศ. 2492 รัฐบาลที่

จัดตั้งขึ้นใหม่ได้ย้ายมาเพื่อให้ศิลปะสอดคล้องกับอุดมการณ์คอมมิวนิสต์ และ เพื่อให้ศิลปะและวรรณคดีเป็นส่วนหนึ่งของกลไกปฏิวัติทั้งหมด เหตุนี้การแสดงละครที่ไม่มีสาระสำคัญของคอมมิวนิสต์จึงถูกพิจารณาว่าถูกโค่นล้ม และท้ายที่สุดก็ถูกห้ามในระหว่างการปฏิวัติวัฒนธรรม การใช้งานของโอเปร่าเป็นเครื่องมือในการส่งอุดมการณ์คอมมิวนิสต์ถึงจุดสุดยอดในการปฏิวัติทางวัฒนธรรม ภายใต้บทบัญญัติของเจียงชิงภรรยาของเหมาเจ๋อตง “อุปรากรต้นแบบ” ถือเป็นหนึ่งในความสำเร็จอันยิ่งใหญ่ของการปฏิวัติวัฒนธรรม และมีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงทัศนะว่า "ศิลปะต้องสนองผลประโยชน์ของคนงาน ชาวนา และทหาร และต้องสอดคล้องกับอุดมการณ์ของชนชั้นกรรมาชีพ"

2.2 โอเปร่าปักกิ่งสมัยใหม่

Elizabeth Wichmann, (1991) กล่าวว่าในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 ปักกิ่งโอเปร่ามีจำนวนผู้ชมลดลงอย่างต่อเนื่อง สาเหตุนี้มีสาเหตุมาจากคุณภาพการแสดงที่ลดลงและการที่รูปแบบโอเปร่าแบบดั้งเดิมไม่สามารถจับภาพชีวิตสมัยใหม่ได้ นอกจากนี้ภาษาโบราณของปักกิ่งโอเปร่ายังต้องการให้โปรดักชั่นใช้คำบรรยายอิเล็กทรอนิกส์ ซึ่งเป็นอุปสรรคต่อการพัฒนารูปแบบ อิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตกทำให้คนรุ่นหลังหมดความอดทนกับการแสดงปักกิ่งโอเปร่าอย่างช้า ๆ ในการตอบสนองปักกิ่งโอเปร่าเริ่มเห็นการปฏิรูปเริ่มต้นในทศวรรษ 1980 การปฏิรูปดังกล่าวได้ใช้รูปแบบของการสร้างโรงเรียนทฤษฎีประสิทธิภาพเพื่อเพิ่มคุณภาพการแสดง ใช้องค์ประกอบที่ทันสมัยเพื่อดึงดูดผู้ชมใหม่ๆ และแสดงบทละครใหม่นอกหลักการดั้งเดิม อย่างไรก็ตามการปฏิรูปเหล่านี้ถูกขัดขวางจากการขาดเงินทุนและบรรยากาศทางการเมืองที่ไม่เอื้ออำนวยซึ่งทำให้การแสดงละครใหม่ยากขึ้น

Joshua Goldstein, (2007) คณะละครปักกิ่งโอเปร่าในช่วงทศวรรษ 1980 ยังนำการเปลี่ยนแปลงที่ไม่เป็นทางการมาใช้อีกด้วย บางส่วนที่เห็นในงานดั้งเดิมเรียกว่า "เทคนิคเพื่อประโยชน์ของเทคนิค" ซึ่งรวมถึงการใช้ซีเควนซ์เสียงสูงแบบขยายโดย Dan หญิง และการเพิ่มส่วนการเคลื่อนไหวที่ยาวขึ้นและลำดับการเคาะจังหวะให้กับงานดั้งเดิม การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมักพบกับการดูถูกเหยียดหยามจากนักแสดงปักกิ่งโอเปร่า ซึ่งมองว่าเป็นอุบายที่จะดึงดูดผู้ชมได้ทันที การเล่นที่มีลำดับซ้ำ ๆ ก็ถูกย่อให้สั้นลงเพื่อให้ผู้ชมสนใจ งานใหม่มีอิสระในการทดลองมากขึ้นโดยธรรมชาติ มีการใช้เทคนิคระดับภูมิภาค ยอดนิยมและต่างประเทศ รวมถึงการแต่งหน้าและเคราสไตล์ตะวันตก และการออกแบบการเพ้นท์หน้าใหม่สำหรับตัวละคร Jing จิตวิญญาณของการปฏิรูปยังคงดำเนินต่อไปในช่วงทศวรรษ 1990 เพื่อความอยู่รอดในตลาดที่เปิดกว้างมากขึ้น คณะละครเช่น Shanghai Peking Opera Company จำเป็นต้องนำโอเปร่าปักกิ่งแบบดั้งเดิมมาสู่ผู้ชมกลุ่มใหม่ ในการทำเช่นนี้พวกเขาได้เสนอการแสดงฟรีจำนวนมากขึ้นในพื้นที่ส่วนกลาง

ภาพประกอบ 3 อุปรากรปักกิ่งสมัยใหม่

ที่มา : https://www.blockdit.com/posts/5d1733323df8f93643a13903,2565

นอกจากนี้ยังมีความรู้สึกทั่วไปของการเปลี่ยนแปลงในการแสดงที่มาที่สร้างสรรค์ของงานปักกิ่งโอเปร่า ตามธรรมเนียมแล้ว นักแสดงมีบทบาทอย่างมากในการเขียนบทและการแสดงละครปักกิ่งโอเปร่า อย่างไรก็ตาม ภายหลังการนำของตะวันตก ปักกิ่งโอเปร่าในช่วงไม่กี่ทศวรรษที่ผ่านมาได้เปลี่ยนมาเป็นผู้กำกับและนักเขียนบทละครที่มีรูปแบบเป็นศูนย์กลางมากขึ้น นักแสดงพยายามที่จะแนะนำนวัตกรรมในงานของพวกเขาในขณะที่รับฟังการเรียกร้องให้มีการปฏิรูปจากผู้ผลิตโอเปร่าปักกิ่งระดับบนใหม่นี้

2.3 การแสดงละครและเครื่องแต่งกาย

Elizabeth Wichmann, (1991) กล่าวว่า ละครโอเปร่าปักกิ่งเดิมเป็นเวทีสี่เหลี่ยม การกระทำบนเวทีมักจะมองเห็นได้จากอย่างน้อยสามด้าน เวทีแบ่งออกเป็นสองส่วนด้วยผ้าม่านปักที่เรียกว่าโชจิว นักดนตรีจะมองเห็นผู้ชมที่ส่วนหน้าของเวที ละครโอเปร่าปักกิ่งแบบดั้งเดิมถูกสร้างขึ้นเหนือแนวสายตาของผู้ชม แต่บางเวทีสมัยใหม่ถูกสร้างขึ้นด้วยที่นั่งสำหรับผู้ชมที่สูงขึ้น ผู้ชมมักจะนั่งอยู่ทางทิศใต้ของเวที ดังนั้นทิศเหนือจึงเป็นทิศที่สำคัญที่สุดในโอเปร่าปักกิ่ง และนักแสดงจะย้ายไปที่ "ทิศเหนือตอนกลาง" ทันทีเมื่อเข้าสู่เวที อักขระทั้งหมดเข้าจากทิศตะวันออกและออกจากทิศตะวันตก เพื่อให้สอดคล้องกับลักษณะเชิงสัญลักษณ์ของโอเปร่าปักกิ่ง แบบฟอร์มนี้ใช้อุปกรณ์ประกอบฉากน้อยมาก ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงประเพณีการแสดงของจีนเจ็ดศตวรรษ การมีอยู่ของวัตถุขนาดใหญ่มักถูกระบุผ่านอนุสัญญา เวทีนี้มักจะมีโต๊ะและเก้าอี้อย่างน้อยหนึ่งตัว ซึ่งสามารถเปลี่ยน

ผ่านการประชุมให้เป็นวัตถุต่าง ๆ ได้ เช่น กำแพงเมือง ภูเขา หรือเตียง วัตถุรอบข้างมักจะถูกใช้เพื่อแสดงการมีอยู่ของวัตถุหลักที่มีขนาดใหญ่กว่า ตัวอย่างเช่น ใช้แส้เพื่อระบุม้าและไม้พายเป็นสัญลักษณ์ของเรือ

ความยาวและโครงสร้างภายในของละครโอเปร่าปักกิ่งมีความแปรปรวนอย่างมาก ก่อนปี พ.ศ. 2492 มักมีการแสดงเจ๋อซีซี ละครสั้นหรือบทละครที่ประกอบขึ้นจากฉากสั้น ๆ จากบทละครที่ยาวกว่า บทละครเหล่านี้มักจะเน้นที่สถานการณ์ง่ายๆ เพียงสถานการณ์เดียว หรือนำเสนอฉากที่คัดสรรมาเพื่อรวมทักษะโอเปร่าปักกิ่งทั้งสี่หลัก และแสดงความสามารถพิเศษของนักแสดง รูปแบบนี้แพร่หลายน้อยลงในช่วงไม่กี่ครั้งที่ผ่านมา แต่การเล่นองก์เดียวยังคงแสดงอยู่ งานสั้นเหล่านี้เช่นเดียวกับฉากแต่ละฉากในผลงานที่ยาวกว่า มีพัฒนาการทางอารมณ์ตั้งแต่ต้นจนจบ ตัวอย่างเช่น นางสนมในองก์เดียวเล่นนางสนมคนโปรดกลายเป็นคนมึนเมาเริ่มต้นในสภาวะแห่งความสุข จากนั้นจึงเคลื่อนไปสู่ความโกรธและความริษยา ขี้เล่นขี้เมา และในที่สุดก็รู้สึกพ่ายแพ้และลาออก การเล่นแบบเต็มความยาวมักมีตั้งแต่หกถึงสิบห้าฉากขึ้นไป เรื่องราวโดยรวมในผลงานที่ยาวกว่านี้เล่าผ่านฉากที่ตัดกัน บทละครจะสลับไปมาระหว่างฉากพลเรือนและการต่อสู้ หรือฉากที่เกี่ยวข้องกับตัวเอกและศัตรู มีฉากสำคัญหลายฉากในงานที่เป็นไปตามรูปแบบของความก้าวหน้าทางอารมณ์ เป็นฉากเหล่านี้ที่มักจะตัดตอนมาสำหรับโปรดักชั่นzhezixi ในภายหลัง บทละครที่ซับซ้อนที่สุดบางเรื่องอาจมีความก้าวหน้าทางอารมณ์จากฉากหนึ่งไปอีกฉากหนึ่ง

เนื่องจากอุปกรณ์ประกอบฉากในโอเปร่าปักกิ่งขาดแคลน เครื่องแต่งกายจึงมีความสำคัญมากขึ้น เครื่องแต่งกายทำงานก่อนเพื่อแยกแยะอันดับของตัวละครที่กำลังเล่น จักรพรรดิและครอบครัวของพวกเขาสวมเสื้อคลุมสีเหลืองและเจ้าหน้าที่ระดับสูงจะสวมชุดสีม่วง เสื้อคลุมที่สวมใส่โดยสองคลาสนี้เรียกว่า mang หรือ python robe เป็นเครื่องแต่งกายที่เหมาะสมกับตำแหน่งระดับสูงของตัวละคร โดดเด่นด้วยสีสันสดใสและการเย็บปักถักร้อยที่เข้มข้น ซึ่งมักใช้ในการออกแบบมังกร บุคคลที่มียศหรือคุณธรรมสูงจะสวมชุดสีแดง ข้าราชการระดับล่างจะแต่งกายด้วยสีน้ำเงิน อักขระเยาวชนสวมชุดสีขาว คนชราสวมชุดสีขาว สีน้ำตาล หรือสีมะกอก และผู้ชายคนอื่นๆ ล้วนสวมชุดดำ ในโอกาสที่เป็นทางการ เจ้าหน้าที่ระดับล่างอาจสวมชุดควนยี่ซึ่งเป็นชุดเรียบง่ายที่มีลายปักทั้งด้านหน้าและด้านหลัง ตัวละครอื่น ๆ และเจ้าหน้าที่ในโอกาสที่ไม่เป็นทางการ สวมชุดเชซี ชุดพื้นฐานที่มีการปักหลายระดับ และไม่มีสายคาดหยกเพื่อแสดงถึงยศ เสื้อคลุมทั้งสามประเภทมีแขนเสื้อ แขนระบายยาวที่สามารถสะบัดและโบกไปมาเหมือนน้ำ ติดเพื่อให้แสดงท่าทางแสดงอารมณ์ได้ง่ายขึ้น ตัวละครระดับตติยภูมิไม่มียศสวมเสื้อผ้าเรียบง่ายไม่มีงานปัก หมวกมีจุดประสงค์เพื่อให้กลมกลืนกับส่วนอื่น ๆ ของเครื่องแต่งกาย และมักจะมีระดับการปักที่เข้ากัน

2.4 องค์ประกอบประสิทธิภาพเสียง

การผลิตเสียงร้องในโอเปร่าปักกิ่งมีแนวคิดว่าประกอบด้วย "เพลงสี่ระดับ" ได้แก่ เพลงที่มีดนตรี บทร้อยกรอง บทสนทนาร้อยแก้ว และการเปล่งเสียงที่ไม่ใช่คำพูด แนวความคิดเกี่ยวกับมาตราส่วนการเปล่งเสียงแบบเลื่อนจะทำให้รู้สึกถึงความต่อเนื่องที่ราบรื่นระหว่างเพลงและคำพูด เทคนิคการผลิตเสียงร้องพื้นฐานสามประเภท ได้แก่ การใช้ลมหายใจ (หย่งฉี) การออกเสียง (ฟายิน) และการออกเสียงโอเปร่าปักกิ่งพิเศษ (ซ่างโข่วซี)

Elizabeth Wichmann, (1991) กล่าวว่าในละครจีน การหายใจขึ้นอยู่กับบริเวณหัวเหน่าและกล้ามเนื้อหน้าท้องรองรับ นักแสดงปฏิบัติตามหลักการพื้นฐานที่ว่า “ลมหายใจที่รวมศูนย์ที่แข็งแกร่งจะเคลื่อนบทเพลงอันไพเราะ” (zhong qi xing xiang) การหายใจถูกวาดขึ้นผ่านช่องหายใจส่วนกลางที่ขยายจากบริเวณหัวเหน่าไปจนถึงส่วนบนของศีรษะ "โพรง" นี้ต้องอยู่ภายใต้การควบคุมของนักแสดงตลอดเวลา และเขาหรือเธอได้พัฒนาเทคนิคพิเศษเพื่อควบคุมทั้งอากาศเข้าและออก วิธีการหลักสองวิธีในการหายใจเข้าเรียกว่า "การแลกเปลี่ยนลมหายใจ” (หวนฉี) และ “การขโมยลมหายใจ” (โถวฉี) “การหายใจเข้าออก” เป็นกระบวนการหายใจเอาอากาศเก่าไปสูดอากาศใหม่อย่างช้า ๆ ไม่เร่งรีบ ใช้ในช่วงเวลาที่นักแสดงไม่ได้อยู่ภายใต้ข้อจำกัดด้านเวลา เช่น ระหว่างท่อนดนตรีที่มีบรรเลงล้วน ๆ หรือเมื่อตัวละครอื่นกำลังพูด "ลมหายใจที่ขโมยมา" เป็นการสูดอากาศเข้าอย่างฉับพลันโดยไม่ต้องหายใจออกก่อน และใช้ในระหว่างการร้อยแก้วหรือบทเพลงยาวๆ เมื่อการหยุดชั่วคราวไม่เป็นที่พึงปรารถนา เทคนิคทั้งสองไม่ควรปรากฏให้ผู้ชมเห็นและรับเฉพาะปริมาณอากาศที่จำเป็นสำหรับการเปล่งเสียงที่ต้องการเท่านั้น หลักการที่สำคัญที่สุดในการหายใจออกคือ “การช่วยหายใจ” (cun qi) ไม่ควรใช้ลมหายใจทั้งหมดในคราวเดียวในช่วงเริ่มต้นของข้อความที่พูดหรือร้อง แต่ควรขับออกอย่างช้า ๆ และสม่ำเสมอตลอดความยาว เพลงส่วนใหญ่และร้อยแก้วบางเพลงมีช่วงที่เขียนอย่างแม่นยำว่าเมื่อใดควร "แลกเปลี่ยน" หรือ “ขโมย” ลมหายใจ ช่วงเวลาเหล่านี้มักถูกทำเครื่องหมายด้วยกะรัต

การออกเสียงมีแนวคิดในการสร้างคอและปากให้มีรูปร่างที่จำเป็นต่อการสร้างเสียงสระที่ต้องการ และออกเสียงพยัญชนะต้นอย่างชัดเจน ลำคอและปากมีรูปร่างพื้นฐานสี่แบบ ซึ่งสอดคล้องกับเสียงสระสี่ประเภท และการออกเสียงพยัญชนะห้าวิธี วิธีหนึ่งสำหรับพยัญชนะแต่ละประเภท รูปร่างของลำคอและปากทั้งสี่คือ "อ้าปาก" (kaikou) " ฟันระดับ " (ชี่จิ) " ปิดปาก " (hekou หรือ huokou) และ " ตัก-ริมฝีปาก " (cuochun) พยัญชนะห้าประเภทแสดงโดยส่วนของปากที่สำคัญที่สุดในการผลิตของแต่ละประเภท: คอหอยหรือกล่องเสียง (hou) ลิ้น (เธอ) ฟันกรามหรือขากรรไกรและเพดานปาก (chi) ฟันหน้า (ยา) และริมฝีปาก (ชุน)

บางพยางค์ (เขียนอักษรจีน) มีการออกเสียงพิเศษในโอเปร่าปักกิ่ง ทั้งนี้เนื่องมาจากความร่วมมือกับรูปแบบภูมิภาคและ Kunqu ที่เกิดขึ้นระหว่างการพัฒนาโอเปร่าปักกิ่ง ยกตัวอย่างเช่น 你 หมายถึง "คุณ" อาจจะเด่นชัดliตามที่มันเป็นในภาษามณฑลอานฮุยมากกว่าจีนมาตรฐานพรรณี 我 ความหมาย "ฉัน" และออกเสียง woมาตรฐานในจีนกลายเป็นองค์กรพัฒนาเอกชนขณะที่มันจะออกเสียงในภาษาของซูโจว นอกจากความแตกต่างในการออกเสียงที่เกิดจากอิทธิพลของรูปแบบภูมิภาคแล้ว การอ่านอักขระบางตัวยังได้รับการเปลี่ยนแปลงเพื่อส่งเสริมความง่ายในการแสดงหรือความหลากหลายของเสียงร้อง ตัวอย่างเช่น เสียง zhi , chi , shi , และ ri นั้นส่งเสียงได้ไม่ดีและยากที่จะรักษาไว้ได้ เพราะมันถูกสร้างขึ้นจากด้านหลังในปาก ดังนั้นพวกเขาจะดำเนินการเพิ่มเติมกับฉันเสียงเช่นเดียวกับใน zhii เทคนิคและแบบแผนของการผลิตเสียงร้องเหล่านี้ใช้เพื่อสร้างสองประเภทหลักของการเปล่งเสียงในโอเปร่าปักกิ่ง คำพูดบนเวทีและเพลง

โอเปร่าปักกิ่งดำเนินการโดยใช้ทั้งภาษาจีนคลาสสิกและภาษาจีนมาตรฐานสมัยใหม่โดยมีคำสแลงเพิ่มสำหรับสี ตำแหน่งทางสังคมของตัวละครที่กำลังเล่นเป็นตัวกำหนดประเภทของภาษาที่เขาหรือเธอใช้ โอเปร่าปักกิ่งมีการแสดงบนเวทีสามประเภทหลัก (เนียนไป่) บทพูดและบทสนทนาซึ่งประกอบขึ้นเป็นละครส่วนใหญ่ประกอบด้วยสุนทรพจน์ร้อยแก้ว จุดประสงค์ของการพูดร้อยแก้วคือเพื่อเพิ่มโครงเรื่องของละครหรือใส่อารมณ์ขันลงในฉาก โดยปกติแล้วจะสั้นและดำเนินการโดยใช้ภาษาพื้นถิ่นเป็นส่วนใหญ่ อย่างไรก็ตาม ตามที่เอลิซาเบธ วิชมันน์ ชี้ให้เห็น พวกเขายังมีองค์ประกอบที่เป็นจังหวะและดนตรี ซึ่งทำได้โดย "การเปล่งเสียงที่มีสไตล์ของหน่วยเสียงพยางค์เดียว" และ "การออกเสียงโทนเสียงพูดที่มีสไตล์" ตามลำดับ สุนทรพจน์ร้อยแก้วมักเกิดขึ้นในช่วงแรกๆ ของการพัฒนาโอเปร่าปักกิ่ง และนักแสดงโจวก็สานต่อประเพณีดังกล่าวมาจนถึงทุกวันนี้

ประเภทที่สองของการพูดบนเวทีประกอบด้วยคำพูดที่ดึงมาจากกวีนิพนธ์จีนคลาสสิก ประเภทนี้ไม่ค่อยได้ใช้ในโอเปร่าปักกิ่ง บทละครมีคำพูดดังกล่าวมากที่สุดหนึ่งหรือสองข้อและมักไม่มีเลย ในกรณีส่วนใหญ่ การใช้กวีนิพนธ์คลาสสิกมีจุดมุ่งหมายเพื่อเพิ่มผลกระทบของฉาก อย่างไรก็ตาม Chou และตัวละคร Dan ที่แปลกกว่านั้นอาจอ้างอิงผิดหรือตีความแนวคลาสสิกผิด ๆ ทำให้เกิดความตลกขบขัน

หมวดหมู่สุดท้ายของการพูดบนเวทีคือการกล่าวสุนทรพจน์บนเวทีทั่วไป (chengshi nianbai) เหล่านี้เป็นสูตรที่เข้มงวดซึ่งทำเครื่องหมายจุดเปลี่ยนที่สำคัญ เมื่อตัวละครเข้ามาเป็นครั้งแรกจะมี "สุนทรพจน์ทางเข้า" (shangchang) หรือ "คำพูดแนะนำตัวเอง" (zi bao jiamen) ซึ่งรวมถึงบทนำ บทกวีฉาก และชุดร้อยแก้ว สุนทรพจน์ในลำดับนั้น รูปแบบและโครงสร้างของแต่ละคำพูดทางเข้าจะรับมาจากก่อนหน้านี้สมัยราชวงศ์หยวน , ราชวงศ์หมิง , พื้นบ้านและรูปแบบในระดับภูมิภาคของอุปรากรจีน สุนทรพจน์บนเวทีตามแบบแผนอีกประการหนึ่งคือสุนทรพจน์ทางออกซึ่งอาจ

อยู่ในรูปแบบของบทกวีตามด้วยบรรทัดพูดเพียงบรรทัดเดียว คำพูดนี้มักจะส่งโดยตัวละครสนับสนุนและอธิบายสถานการณ์ปัจจุบันและสภาพจิตใจของเขาหรือเธอ ในที่สุดก็มีบทบรรยายสรุป ซึ่งตัวละครจะใช้ร้อยแก้วเล่าเรื่องราวจนถึงจุดนั้น สุนทรพจน์เหล่านี้เกิดขึ้นจากประเพณีของเจ๋อซีซีในการแสดงเพียงส่วนเดียวของบทละครที่ใหญ่ขึ้น

2.5 เพลงในปักกิ่งโอเปร่า

Hsun, (1966) กล่าวว่า เนื้อเพลงมี 6 ประเภทหลักในโอเปร่าปักกิ่ง: อารมณ์ ประณาม บรรยาย พรรณนา โต้แย้ง และเนื้อเพลง "พื้นที่แบ่งแยกความรู้สึก" แต่ละประเภทใช้โครงสร้างโคลงสั้น ๆ พื้นฐานเดียวกัน แตกต่างกันเฉพาะในประเภทและระดับอารมณ์ที่แสดง เนื้อเพลงเขียนเป็นคู่ (lian) ประกอบด้วยสองบรรทัด (ju) โคลงกลอนประกอบด้วยอักขระสองบรรทัดสิบบรรทัด หรืออักขระเจ็ดบรรทัดสองบรรทัด เส้นแบ่งย่อยเพิ่มเติมเป็นสาม dou (จุด "หยุดชั่วคราว") โดยทั่วไปจะอยู่ในรูปแบบ 3-3-4 หรือ 2-2-3 บรรทัดอาจ "เสริม" ด้วยอักขระพิเศษเพื่อวัตถุประสงค์ในการชี้แจงความหมาย Rhyme เป็นอุปกรณ์ที่สำคัญอย่างยิ่งใน Peking opera โดยมีสิบสามประเภทที่ระบุ เนื้อเพลงยังใช้เสียงพูดของภาษาจีนกลางในลักษณะที่ฟังสบายหูและสื่อความหมายและอารมณ์ที่เหมาะสม เสียงที่หนึ่งและสองของเสียงสี่เสียงของจีนมักเรียกว่าเสียง "ระดับ" (ปิง) ในโอเปร่าปักกิ่ง ในขณะที่เสียงที่สามและสี่เรียกว่า "เฉียง" (ze) บรรทัดปิดของทุกคู่ในเพลงจบลงด้วยโทนเสียงที่ราบเรียบ

เพลงในอุปรากรปักกิ่ง โดยค่านิยมด้านสุนทรียภาพทั่วไป เพลงส่วนใหญ่อยู่ในช่วงระดับเสียงของอ็อกเทฟและหนึ่งในห้าระดับเสียงสูงเป็นคุณค่าด้านสุนทรียภาพในเชิงบวก ดังนั้นนักแสดงจะนำเสนอเพลงที่ระดับบนสุดของช่วงเสียงของเขาหรือเธอ ด้วยเหตุนี้ แนวคิดเรื่องคีย์ของเพลงจึงมีคุณค่าในโอเปร่าปักกิ่งในฐานะเครื่องมือทางเทคนิคสำหรับนักแสดงเท่านั้น นักแสดงที่แตกต่างกันในการแสดงเดียวกันอาจร้องเพลงในคีย์ที่ต่างกัน โดยต้องการให้นักดนตรีที่ร่วมเล่นปรับเครื่องดนตรีใหม่อย่างต่อเนื่องหรือสลับกับผู้เล่นคนอื่น เอลิซาเบธ วิชมันน์อธิบายเสียงต่ำพื้นฐานในอุดมคติสำหรับเพลงโอเปร่าปักกิ่งว่าเป็น "เสียงควบคุมจมูก" นักแสดงใช้การสั่นของเสียงอย่างกว้างขวางในระหว่างเพลง ในลักษณะที่ "ช้ากว่า" และ "กว้างกว่า" กว่าไวบราโตที่ใช้ในการแสดงของตะวันตก สุนทรียะของโอเปร่าปักกิ่งสำหรับเพลงนั้นสรุปโดยสำนวน zi zheng qiang yuan ซึ่งหมายความว่าตัวอักษรที่เขียนควรได้รับการถ่ายทอดอย่างถูกต้องและแม่นยำ การบรรเลงประกอบการแสดงอุปรากรปักกิ่งมักจะประกอบด้วยวงดนตรีเล็ก ๆ ที่ไพเราะและเครื่องดนตรีประเภทเพอร์คัชชันแบบดั้งเดิม เครื่องดนตรีไพเราะนำคือจิงหูซอสั้นสองสายที่มีเสียงแหลมสูง jinghu เป็นคลอหลักสำหรับนักแสดงในช่วงเพลง การบรรเลงประกอบไม่เท่ากัน – เครื่องเล่น jinghu ทำตามโครงร่างพื้นฐานของทำนองเพลง แต่จะแตกต่างกันในระดับเสียงและองค์ประกอบอื่นๆ jinghu มักจะเล่นโน้ตมากขึ้นต่อวัดกว่า

นักแสดงร้องเพลงและไม่ให้คู่ลด ในระหว่างการซ้อมผู้เล่น jinghu จะนำเมโลดี้ของเพลงในเวอร์ชันที่เป็นซิกเนเจอร์ของตัวเองมาใช้ แต่ยังต้องปรับตัวให้เข้ากับการแสดงด้นสดที่เกิดขึ้นเองในส่วนของนักแสดงด้วยเนื่องจากสภาพการแสดงที่เปลี่ยนไป ดังนั้นผู้เล่น jinghu ต้องมีสัญชาตญาณในการเปลี่ยนแปลงการแสดงของตนโดยไม่มีการเตือนเพื่อติดตามนักแสดงอย่างเหมาะสม

ประการที่สองคือวงกลมพิณดีงฉกรรจ์ที่ yueqin (โย่วฉิน วงเครื่องสาย) เครื่องมือเครื่องเคาะรวม Daluo , xiaoluo และnaobo ผู้เล่นของ gu and ban กลองและลูกตุ้มเสียงสูงขนาดเล็กเป็นวาทยกรของทั้งมวล สองรูปแบบดนตรีหลักของโอเปร่าปักกิ่ง Xipi และ Erhuang แต่เดิมมีความแตกต่างกันเล็กน้อย ในสไตล์ Xipi สตริงของ jinghu ได้รับการปรับให้เข้ากับคีย์ของ A และ D ท่วงทำนองในสไตล์นี้มีความไม่ปะติดปะต่อกันมาก อาจสะท้อนถึงที่มาของสไตล์จากท่วงทำนองที่สูงและดังของโอเปร่า Qinqiang ทางตะวันตกเฉียงเหนือของจีน นิยมใช้เล่าเรื่องราวสนุกสนาน ในทางกลับกันใน Erhuang สตริงได้รับการปรับให้เข้ากับคีย์ของ C และ G ซึ่งสะท้อนถึงเพลงพื้นบ้านที่ต่ำนุ่มนวล และน่าหดหู่ของมณฑลหูเป่ย์ทางตอนใต้ตอนกลางซึ่งเป็นแหล่งกำเนิดของรูปแบบ เป็นผลให้มันถูกใช้สำหรับเรื่องราวโคลงสั้น ๆ แนวดนตรีทั้งสองมีเมตรมาตรฐานสองจังหวะต่อบาร์ ทั้งสองรูปแบบดนตรีร่วมกันหกจังหวะที่แตกต่างกันรวมทั้ง manban (จังหวะช้า) yuanban (มาตรฐานจังหวะกลางอย่างรวดเร็ว) Kuai sanyan ("จังหวะชั้นนำ") daoban ("นำจังหวะ") sanban ("จังหวะ Rubato ") และ yaoban ("จังหวะเขย่า") xipi สไตล์ยังใช้จังหวะที่ไม่ซ้ำกันหลายแห่งรวมถึง erliu ("2-6") และ kuaiban (จังหวะเร็ว) จากจังหวะเหล่านี้ yuanban , manban และ kuaiban มักพบเห็นได้บ่อยที่สุด จังหวะในเวลาใดก็ตามจะถูกควบคุมโดยผู้เล่นเครื่องเคาะจังหวะซึ่งทำหน้าที่เป็นผู้กำกับ Erhuang ถูกมองว่าเป็นปฏิภาณไหวพริบมากกว่า และ Xipi นั้นสงบกว่า การขาดมาตรฐานที่กำหนดไว้ในหมู่คณะแสดงและกาลเวลาอาจทำให้ทั้งสองรูปแบบมีความคล้ายคลึงกันมากขึ้นในปัจจุบัน

ท่วงทำนองที่บรรเลงโดยดนตรีคลอส่วนใหญ่แบ่งออกเป็นสามประเภทกว้างๆ ที่แรกก็คืออาเรียเรียสของปักกิ่งโอเปร่าสามารถแบ่งออกเป็นพวก Erhuang และ Xipi พันธุ์ตัวอย่างของ aria คือ wawa diao ซึ่งเป็นเพลงในสไตล์ Xipi ที่ร้องโดยหนุ่ม Sheng เพื่อบ่งบอกถึงอารมณ์ที่เพิ่มขึ้น ประเภทที่สองของทำนองเพลงได้ยินในปักกิ่งโอเปร่าเป็นทำนองคงแต่งหรือ qupai เหล่านี้เป็นเพลงบรรเลงที่ตอบสนองวัตถุประสงค์ได้กว้างกว่าเพลงอาเรียส ตัวอย่าง ได้แก่ "Water Dragon Tune" (shui long yin) ซึ่งโดยทั่วไปหมายถึงการมาถึงของบุคคลสำคัญ และ "Triple Thrust" (ji san qiang) ซึ่งอาจบ่งบอกถึงงานเลี้ยงหรืองานเลี้ยง ประเภทสุดท้ายของดนตรีคลอคือรูปแบบการกระทบ รูปแบบดังกล่าวให้บริบทของดนตรีในลักษณะที่คล้ายกับท่วงทำนองที่ปรับแบบ

ตายตัว ตัวอย่างเช่น มีรูปแบบการเคาะที่แตกต่างกันมากถึง 48 รูปแบบที่มาพร้อมกับทางเข้าเวที แต่ละคนระบุตัวละครที่ป้อนตามอันดับและบุคลิกภาพของเขาหรือเธอ

2.6 ละครโอเปร่าปักกิ่ง

Li Wenrui, (2017) ละครโอเปร่าปักกิ่งมีผลงานเกือบ 1,400 ชิ้น บทละครส่วนใหญ่นำมาจากนวนิยายอิงประวัติศาสตร์หรือเรื่องราวดั้งเดิมเกี่ยวกับการต่อสู้ทางแพ่ง การเมือง และการทหาร ละครยุคแรกมักจะดัดแปลงมาจากละครจีนยุคก่อน ๆ เช่น คุนฉู่ เกือบครึ่งหนึ่งของบทละคร 272 รายการในปี 1824 มาจากรูปแบบก่อนหน้า มีการใช้ระบบการจัดหมวดหมู่จำนวนมากเพื่อจัดเรียงบทละคร มีวิธีการดั้งเดิมอยู่สองวิธีตั้งแต่โอเปร่าปักกิ่งปรากฏตัวครั้งแรกในประเทศจีน ระบบที่เก่าแก่และใช้กันมากที่สุดคือการจัดเรียงบทละครออกเป็นประเภทพลเรือนและการต่อสู้ บทละคร มุ่งเน้นไปที่ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร และนำเสนอสถานการณ์ส่วนตัว ในบ้านและโรแมนติก องค์ประกอบของการร้องเพลงมักใช้เพื่อแสดงอารมณ์ในการเล่นประเภทนี้ การเล่นแบบป้องกันตัวจะเน้นไปที่ทักษะการต่อสู้และการต่อสู้ การเล่นทั้งสองประเภทยังมีอารมณ์องนักแสดงที่แตกต่างกัน บทละครต่อสู้เน้นเรื่องเชิง จิง และโจว ในขณะที่บทละครพลเรือนต้องการบทบาทและแดนที่เก่ากว่า นอกเหนือจากการเป็นพลเรือนหรือการต่อสู้แล้ว บทละครยังจัดประเภทเป็นต้าซี (จริงจัง) หรือเซียวซี (เบา) องค์ประกอบของการแสดงและนักแสดงที่ใช้ในบทละครที่จริงจังและเบาคล้ายกับที่ใช้ในการต่อสู้อย่างมาก ตามลำดับ แน่นอน หลักการด้านสุนทรียศาสตร์ของการสังเคราะห์มักนำไปสู่การใช้องค์ประกอบที่ตัดกันเหล่านี้ร่วมกัน การแสดงละครที่ท้าทายการจำแนกแบบสองขั้วดังกล่าว

ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2492 ได้มีการนำระบบการจัดหมวดหมู่ที่มีรายละเอียดมากขึ้นมาใช้โดยอิงตามเนื้อหาเฉพาะเรื่องและช่วงเวลาทางประวัติศาสตร์ของการสร้างละคร ประเภทแรกในระบบนี้คือ chuantongxi ละครดั้งเดิมที่แสดงก่อนปี 1949 ประเภทที่สองคือ xinbian de lishixi ละครประวัติศาสตร์ที่เขียนหลังปี 1949 ละครประเภทนี้ไม่มีการผลิตเลยในช่วงปฏิวัติวัฒนธรรม แต่เป็นละครใหญ่ โฟกัสวันนี้ ประเภทสุดท้ายคือ xiandaixiละครร่วมสมัย เนื้อเรื่องของบทละครเหล่านี้นำมาจากศตวรรษที่ 20 และหลังจากนั้น ผลงานร่วมสมัยมักเป็นการทดลองในธรรมชาติ และอาจรวมเอาอิทธิพลตะวันตกเข้าไว้ด้วยกัน ในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 งานตะวันตกได้รับการดัดแปลงสำหรับโอเปร่าปักกิ่งมากขึ้น ผลงานของเช็คสเปียร์ได้รับความนิยมเป็นพิเศษ การเคลื่อนไหวเพื่อปรับเชคสเปียร์ให้เข้ากับเวทีได้ครอบคลุมทุกรูปแบบของโรงละครจีน ปักกิ่งโอเปร่าโดยเฉพาะอย่างยิ่งได้เห็นรุ่นกลางฤดูร้อนคืนฝันและ King Learอื่น ๆ ในกลุ่ม ในปี 2560 Li Wenrui เขียนใน China Daily ว่า 10 ผลงานชิ้นเอกของละครโอเปร่าปักกิ่งดั้งเดิม ได้แก่ The Drunken

Concubine , Monkey King , Farewell My Concubine , A River All Red , Wen Ouhong's Unicorn Trapping Purse ("ผลงานตัวแทนของปักกิ่ง ต้นแบบ Opera เฉิน Yanqiu "), งูขาวตำนาน , อุบายของว่างชิตี้ (จากสามก๊ก) ดูหมิงกกิน หญิงของนายพลหยางครอบครัว , หมูป่าป่าและนกฟีนิกซ์กลับบ้าน

2.7 โรงละครอุปรากรปักกิ่งในปักกิ่ง

ภาพประกอบ 4 Beijing Huangmei Opera Hall

ที่มา : https://th.tripadvisor.com/,2565

Sawadee, (2022 : online) กล่าวว่า พื้นฐานของการแสดงและบรรยากาศโดยรวมของโอเปร่าปักกิ่งแบบดั้งเดิมคือสถานที่ที่ได้รับการบูรณะหลายแห่งในกรุงปักกิ่งตั้งแต่ช่วงปลายศตวรรษที่ 17 เป็นต้นไป โรงละครโอเปร่าที่คฤหาสน์ Prince Gong , Zhengyici-xi-lou และ Huguang Guild Hall เป็นหนึ่งในนั้น อย่างไรก็ตามสถานที่ที่ทันสมัยสำหรับการแสดงโอเปร่าและโรงละครทั่วไปก็เป็นเรื่องธรรมดาเช่นกัน เช่นศูนย์ศิลปะการแสดงแห่งชาติและโรงละครใหญ่ Chang'an ที่ตั้งอยู่บนถนน Chang'an ตะวันออกเป็นตัวอย่างของโรงละครโอเปร่าปักกิ่งสมัยใหม่

อุปรากรจีน เรียกเป็นภาษาพูดกันว่า “ละครงิ้ว” เป็นศิลปะการแสดงที่โดดเด่นและมีชื่อเสียงมาก นิยมเล่นกันในปักกิ่งซึ่งเป็นเมืองหลวงของจีน โดยสืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยกลางยุคสมัยราชวงศ์ชิง (ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19) ซึ่งในการศึกษา หยูจีแดนว์ : นาฏยประดิษฐ์ของ หยาง ลี่ ผิง ในบริบท

การเต้นรำสมัยใหม่ ผู้วิจัยจะนำเอาองค์ความรู้ของอุปรากรจีน ที่เป็นแรงบันดาลในต้นเค้าในการประกอบสร้าง หยูจีแดนซ์ เพื่อให้ได้มาซึ่งคำตอบของการวิจัย

3. องค์ความรู้เกี่ยวกับ หยาง ลี่ ผิง

หยาง ลี่ ผิง ศิลปินแห่งชาติจีน เกิดเมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน ค.ศ.1958 ที่เมืองต้าหลี่ มณฑลยูนานทางตอนใต้ของประเทศจีน เนื่องจากพ่อแม่ของเธอหย่าขาดกัน และเธอมีพี่น้องหลายคน ฉะนั้นภาระหนักทั้งหมดก็ตกมาอยู่ที่เธอคนเดียว ด้วยเธอเกิดมาในฐานะของชนกลุ่มน้อย แต่สนใจการเต้นรำตั้งแต่อายุยังน้อย เมื่ออายุเก้าขวบได้ย้ายไปอยู่กับครอบครัวที่สิบสองปันนา ด้วยพรสวรรค์ของเธอ เธอจึงได้รับคัดเลือกให้เข้าร่วมวงสิบสองปันนา และคณะนาฏศิลป์เมื่อเธออายุ 13 ปี ทุกลมหายใจข้าวของเธอเต็มไปด้วยพรสวรรค์ด้านการเป็นนักเต้น เธอไม่เคยได้เข้าเรียนการเต้นรำ อาศัยการศึกษาเรียนรู้ และพัฒนาฝึกฝนด้วยตนเอง ทำให้เธอสามารถเข้าสู่คณะร้องเพลง และการเต้นรำแห่งชาติได้ เมื่อเข้าไปไม่นาน เธอก็กลายเป็นเสาหลักของคณะ และต่อมาเธอก็มีชื่อเสียงในการเต้นรำที่มีชื่อว่า “ นกยูง ”

ภาพประกอบ 5 หยาง ลี่ ผิง ศิลปินแห่งชาติของมณฑลยูนาน
ที่มา : http://www.liekr.com/,2564

ต่อมาเธอกลายเป็นนักเต้นอันดับหนึ่งบนเวทีของ “ ชวนหวั่น ” ของช่อง CCTV แม้ว่าการเต้นของเธอทำให้หลายคนชื่นชม แต่เธอต้องเสียสละตนเอง เพื่ออาชีพการเต้นเป็นอย่างมาก เพื่อให้

การเต้นที่งดงามและสมจริง เธอต้องอดทนไว้เล็บมานานกว่า 20 ปี หมั่นบำรุงรักษาอย่างระมัดระวัง แต่เล็บยาวดังกล่าวทำให้ชีวิตปกติของ หยาง ลี่ ผิง ไม่สะดวกมาก แม้แต่การรับประทานอาหารและอาบน้ำในห้องน้ำก็ต้องมีผู้ช่วยตลอดเวลา

ปัจจุบัน หยาง ลี่ ผิง อายุ 63 ปี แต่ดูเหมือนว่าเธอจะยังอ่อนเยาว์ แต่เพราะการบำรุงรักษาร่างกายทำให้เธอต้องเสียสละหลายๆอย่างในชีวิต และเพราะอาชีพการแสดงของเธอทำให้เธอต้องล้มเหลวกับชีวิตการแต่งงานถึง 2 ครั้ง เพราะไม่ว่าสามีจะเจรจาอย่างไรก็ตาม เธอก็ยืนยันที่จะไม่มีลูกเด็ดขาด เพื่อไม่ให้ทำลายความฝัน และรูปร่างของตนเองทำให้สุดท้ายเส้นทางชีวิตรักของเธอจบลง

เธออุทิศทั้งชีวิตให้กับการเต้นรำ ดังที่ ผ่ง เสี่ยว ถัง ผู้กำกับภาพยนตร์จีนกล่าวไว้ว่า “ เธอไม่ใช่คน แต่เธอเป็นพระเจ้า ” นอกจากนี้สื่อทั้งประเทศรายงานว่า หญิงชาวจีน หยาง ลี่ ผิง ได้รับขนานนามว่า “ เจ้าหญิงนกยูง ” ในคืนหนึ่งช่วงฤดูใบไม้ผลิเธอขึ้นแสดงการเต้นรำบนเวที หลังจากนั้นเป็นต้นมาเธอได้รับการยอมรับจากผู้ชมหลายร้อยล้านคน ซึ่งมีเพียงไม่กี่คนที่สามารถบรรลุความสำเร็จในการเต้นเหมือนเธอได้ (August, 2019)

ภาพประกอบ 6 หยาง ลี่ ผิง แสดงการใช้วงแขนให้เสมือนนกกำลังกางปีก
ที่มา : CCTV

หยาง ลี่ ผิง เป็นทั้งศิลปินการเต้นรำของจีน เป็นรองประธานคณะกรรมการนักเต้นรำ ชุดที่ 10 ของจีน เป็นนักแสดงชั้นนำระดับประเทศจีนได้รับเบี้ยเลี้ยงรัฐบาลพิเศษ จากคณะรัฐมนตรีของประเทศจีน และเป็นสมาชิกคณะกรรมการผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบมาตรฐานด้านการเต้นรำพื้นเมืองจีน

การเต้นรำของ หยาง ลี่ ผิง จะแสดงออกถึงความรักที่มีต่อธรรมชาติ และสร้างจินตนาการให้ผู้ชมผ่านภาษากายที่แสดงออกทางอารมณ์ และการแสดงที่สื่อสารกับผู้ชม หยาง ลี่ ผิง หรือเรียกว่า “ เจ้าหญิงนกยูง ” ซึ่งเป็นศิลปินชาวไป๋ที่มีชื่อเสียงเป็นต้นแบบของการเต้น “ ระบำนกยูง ” เอกลักษณ์ของชาวยูนนานตอนใต้อันเลื่องชื่อ เอกลักษณ์ของระบำนกยูงนั้นอยู่ที่ท่าเต้นอันอ่อนช้อย โดยใช้วงแขนและนิ้วอันเรียวยาว ส่วนใหญ่นักเต้นระบำนกยูงต้องใส่นิ้วปลอม แต่ หยาง ลี่ ผิง ไว้เล็บยาวมาเกือบ 30 ปี เธอคิดว่าความสวยงามของระบำนกยูงครึ่งหนึ่งอยู่ที่นิ้ว และความสวยงามของนิ้วมีครึ่งหนึ่งขึ้นอยู่กับเล็บ ซึ่งเล็บเป็นส่วนหนึ่งของร่างกาย จึงสามารถใช้สื่อความรู้สึกของนักเต้นได้อย่างดี (วิกรม กรมดิษฐ์, 2556)

4. องค์ความรู้เกี่ยวกับ หยูจี แดนซ์

Wang Songyang, (2016) ได้กล่าวว่า "House of Flying Daggers" ช่วยให้ประวัติศาสตร์และประเพณีสามารถดำเนินต่อไปและสืบทอดในการเต้นรำ ประกอบด้วยองค์ประกอบทางศิลปะชาติพันธุ์ดั้งเดิม เช่น ศิลปะการจัดวาง ศิลปะการแสดง เพลงคลาสสิกที่มีชื่อเสียง โอเปร่าปักกิ่ง และการตัดกระดาษ นักแสดงของ Yu Ji ใช้งิ้วและการเต้นรำพื้นบ้านแบบจีนเป็นนักแสดงชาย Yang Liping กล่าวว่านี่เป็นแรงบันดาลใจที่มอบให้เธอโดยคำพูดเก่าของชนกลุ่มน้อยในยูนนานว่า "ความสมดุลที่ดีที่สุดคือการปฏิสัมพันธ์ของสวรรค์และโลก " ภาพลักษณ์ของ Yu Ji ละทิ้งความน่าเบื่อหน่ายของโอเปร่าปักกิ่งแบบดั้งเดิม และคงไว้แต่สัญลักษณ์ที่สำคัญที่สุดบนตัวละคร โดยเน้นที่ภาษากายของตัวละคร Yu Ji เป็นแสงสว่างเล็กน้อยในสภาพแวดล้อมสงคราม แม้แต่ช่วงเวลาแห่งความงามจะทำให้ผู้คนเต็มไปด้วยความหวัง ประหยัดเวลาที่กำลังจะถูกทำลาย และทำให้ผู้คนรู้สึกสบายใจและมีความหวังเล็กน้อย การปรากฏตัวของเขาเป็นสีแดงเล็กน้อยในโลกขาวดำของผู้ชาย และเป็นไฮไลท์ของการเล่นทั้งหมด เวทีการเต้นที่แทบจะเปลือยเปล่าของเขานั้นช่างน่าทึ่ง ลายเส้นและช่องเปิดที่นุ่มนวลของแขนขาแสดงถึงความอ่อนโยนและเสน่ห์ของนางสนมหยูในทุกวิถีทางที่เป็นไปได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อ Xiang Yu พ่ายแพ้เพลงและการเต้นรำคู่น้ำตาได้กระตุ้นหัวใจของผู้คน Yu Ji หยิบด้ายสีแดงออกจากปากของ Xiang Yu และด้ายสีแดงค่อยๆพันรอบคอของ Yu Ji จนกระทั่งเธอแขวนคอตัวเอง Xiang Yu ลังเลที่จะให้ ที่สดใสและสดใสราวกับอกหักครั้งสุดท้ายของความรัก ในสภาพแวดล้อมที่โหดร้ายของสงคราม Chu-Han แม้ว่า Yu Ji จะถูกแยกออกจากความสำเร็จหรือความล้มเหลวในอาชีพการงานของเธอและโหยหาความรักที่ภักดี แต่เธอก็เป็นผู้เสียสละในสงครามอย่างไร้เดียงสาและชีวิตของเธอหมดสิ้นไปด้วยความสิ้นหวัง สัมผัสสีแดงของ Yu Ji น่าทึ่งแต่ไม่เสแสร้ง เธอใช้ภาษากายของนักแสดงอย่างเต็มที่เพื่อแสดงความงามและความหลงใหลใน Yu Ji

Yang Liping's, (2017) ได้กล่าวว่า Under Siege สร้างจากเรื่องราวจากประวัติศาสตร์โบราณของจีน: The Chu-Han Contention — สงครามระหว่างสองรัฐที่แย่งชิงอำนาจเรื่องราวความรักรอบข้างของสงครามระหว่างผู้นำของ Chu Xiang Yu และนางสนม Yu Ji ของเขาได้รับการแสดงเป็นละครที่มีชื่อเสียงในละครปักกิ่ง Farewell My Concubine ในสายตาของคุณหยาง ลี่ ผิง เรื่องราวที่มีอายุกว่า 2,000 ปีก็มีความเกี่ยวข้องในปัจจุบันเช่นเดียวกัน

"แม้ว่าสงครามครั้งนี้จะเกิดขึ้นเมื่อ 2,000 ปีที่แล้ว แต่ก็ยังมีสงครามเกิดขึ้น ผู้ลี้ภัยจำนวนมากยากจนและไม่มีที่อยู่อาศัย นั่นคือเหตุผลที่เรานำเรื่องนี้ขึ้นแสดงบนเวที ฉันต้องการแสดงด้านมืดของความเป็นจริงของเรา"

ในการบรรลุวิสัยทัศน์ของคุณ Yang ได้คัดเลือก Tim Yip ผู้กำกับศิลป์เจ้าของรางวัลออสการ์มาทำงานด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย เช่นเดียวกับ Liu Beili ศิลปินติดตั้งเพื่อออกแบบฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก และ Tian Qinxin ผู้กำกับละครระดับแนวหน้าเป็นที่ปรึกษา

พื้นเพทางชาติพันธุ์ของ หยาง ลี่ ผิง ทำให้ทราบถึงความหลากหลายของทีมที่เธอนำมารวมกันเพื่อ Under Siege ซึ่งรวมถึงนักแสดงจากหลากหลายเชื้อชาติ นอกจากนี้ เธอยังท้าทายบรรทัดฐานทางเพศ โดยยืนกรานให้นักแสดงชายสวมบทบาทเป็นนางสนม Yu Ji และสนับสนุนศิลปินจัดวาง Liu Beili ให้สร้างสรรค์ผลงานที่รุนแรงและทรงพลังเพื่อประดับเวที รวมถึงกรรไกรนับหมื่นที่ห้อยอยู่บนเวที และขนนกสีแดงเพื่อ ใช้เป็นเลือด "งานศิลปะของผู้หญิงก็โหดเหี้ยมและแข็งแกร่งได้เช่นกัน"

ภาพประกอบ 7 การแสดงหยูจี ของ หยาง ลี่ ผิง

ที่มา : http://en.chncpa.org/,2022

Chen Hui, (2016) ได้กล่าวว่า Yu Ji เวอร์ชั่นผู้ชายไม่ใช่แบบอย่าง "Yu Ji" เวอร์ชันของ Leslie Cheung ได้เข้าสู่อาณาจักรแห่งความสมบูรณ์แบบแล้วและกลายเป็นจุดสูงสุดที่ผ่านไม่ได้ หยาง หลีผิง แสดงความคิดเห็นกับเขาว่า “ด้วยภาษากาย บ่งบอกถึงความนุ่มนวลอย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน ไม่ว่าจะอยู่บนเวทีหรือในที่ส่วนตัว เขามีเสน่ห์แบบหนึ่งที่ทำให้คนนึกถึงเลสลี่ เฉิง เมื่อเห็นเขา” ถึงแม้ว่าจะเป็น ร่างกายของผู้ชาย แต่ร่างกายของ Yu Ji เป็นผู้หญิง และการเคลื่อนไหวของร่างกายที่มีเสน่ห์และเป็นผู้หญิงแสดงให้เห็นถึงตัวละครของ Yu Ji และทำให้ตัวละครของ Yu Ji มีชีวิตใหม่ ในประวัติศาสตร์ Yu Ji เป็นที่รู้จักในนาม "สาวงามหยู" เพราะรูปลักษณ์ที่สวยงามของเธอ เน้นความสามารถที่เท่าเทียมกัน และการเต้นที่สวยงาม Yu Ji ใน "House of Flying Daggers" ได้แสดงคุณลักษณะนี้ ในภาษากายหมายเลข 7 ส่วนใหญ่เป็นการควบคุมปัจจัยอำนาจ ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างความเป็นผู้หญิงและความเป็นชาย ซึ่งกำหนดลักษณะที่เป็นผู้หญิงและแข็งแกร่งของตัวละครของ Yu Ji Liangchenguan, Jingyu และ Hetian ฮีโร่ที่ปลายถนนความงามและความแค้น นอกจากนี้เขายังถือดาบเหล็กบาง ๆ ของ Wuyue และวิญญาณที่หอมกรุ่นและเลือดที่กระเซ็นบนฝั่งของแม่น้ำ Wujiang” ตัวละครที่ภักดีของ Yu Ji ถูกตีความอย่างแจ่มชัด

นาฏกรรมเรื่องซุ่มโจมตีสิบทิศ เป็นนาฏกรรมที่กำกับโดยหยางลี่ผิง ในปี 2015 นาฏกรรมเรื่องนี้เป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมของชาวจีน ซึ่งได้ถอดแบบตัวละครทั่วไปในประวัติศาสตร์ของสตรีชาวจีนออกมาโดยใช้แนวทางการพัฒนาเรื่องราวเพื่อเป็นบริบทของการพัฒนาทางด้านทางการแสดง นาฏกรรมพื้นบ้านในอดีตของหยางลี่ผิง ได้รับการผสมผสานองค์ประกอบที่ทันสมัยเข้าไว้ด้วยกัน ทั้งในด้านการออกแบบตัวละคร และการออกแบบโรงละครการสืบทอด และผสมผสานความสมัยใหม่ให้เกิดความสมจริงแก่ผู้ชม และนำความคิดที่สมจริงมาส่งให้ผู้ชมในแง่ของการออกแบบละคร

นาฏกรรมของหยางลี่ผิง เรื่องซุ่มโจมตีสิบทิศ มีพื้นฐานมาจากการต่อสู้ที่เต็มไปด้วยความอันตรายของแคว้นฉู่ และแคว้นฮั่น มีการออกแบบการใช้โรงละครสำหรับการเต้นรำที่มีสีสัน และความทันสมัยคือ โรงละครฮั่นเพิงฉู่ยู่ นาฏกรรมนี้ได้รวมเอานาฏกรรมสมัยใหม่มาผสมผสานกับองค์ประกอบของงิ้วจีนที่เป็นสัญลักษณ์ดั้งเดิมของประเทศจีนไว้ภายในการแสดง นาฏกรรมบอกเล่าความรู้สึกของประวัติศาสตร์อย่างทันสมัย และนี่ไม่ใช่แค่การซุ่มโจมตีสิบทิศ ในสนามรบของแคว้นฉู่และแคว้นฮั่นเท่านั้น แต่ยังเป็นการซุ่มโจมตีของแต่ละชนชาติในสมัยนั้นอีกด้วย

ซุ่มโจมตีสิบทิศ เรื่องราวของภาพยนตร์โทรทัศน์ และตัวละครของเรื่องนี้ถูกตีความไว้หลายครั้ง ยูจิ เป็นเพียงตัวละครหนึ่งในเรื่องนี้ และในเวอร์ชั่นนี้ตัวละครยูจิที่เป็นชายนั้นไม่ใช่แบบอย่างในภาพยนตร์ ในเรื่องนี้ ลาก่อนสนมของฉันที่พวกเรารู้จักยูจิในเวอร์ชั่นของจังกั๋วซ่ง จัดอยู่ในรูปแบบที่สมบูรณ์ และกลายเป็นจุดสูงส่งที่ยากเกินกำหนด

สำหรับหยูจี (Yuji) นั้น หู เสินหยวน มีความคิดเห็นที่ไม่เหมือนใครยูจิไม่ได้เป็นแค่ผู้หญิงข้างกายของกษัตริย์เซี้ยงอยู่ ที่กอดไว้ข้างกายเหมือนที่ทุกคนจินตนาการไว้เธอยังมีพลังที่แข็งแกร่งในใจของเธอนั้นกล้ำกลืนฝืนทนและทุกอย่างที่เธอมองล้วนแล้วแต่ไม่เล็กเธอเป็นบุคคลที่ยิ่งใหญ่คนหนึ่ง หยางลี่ผิงก็เคยแสดงความชื่นชมยินดีกับเขาหลายครั้งราวกับว่าเค้าได้รับบทบาทนี้มาทั้งชีวิต

หยูจี (Yuji) เป็นเหมือนแสงเทียนที่จุดประกายในค่ำคืนที่มืดมิดสวยงาม และเปราะบางในด้านของเครื่องแต่งกายนั้น จะสื่อถึงตัวละครอื่นๆส่วนใหญ่เน้นความสวยงามของสีแดงเป็นหลักตัวละครยูจิได้ผสมผสานแก่นแท้ของงิ้วจีนเข้าไปกับบทบาทของ ผู้ชายที่แสดงเป็นบทผู้หญิง และการแสดงออกถึงความดื้อรั้นของผู้ชายในความนุ่มนวลของผู้หญิง เช่นเดียวกับ Yu jie bing qing qi ruo hong เธอเป็นตัวละครเดียวที่ไม่มีอะไรเกี่ยวข้องกับสงครามความอ่อนโยนของเธอได้มอบให้กับกษัตริย์ของแคว้น และยังนำความสบายใจและความหวังมาในใจของผู้คน

นาฏกรรมมีพื้นมาจากการต่อสู้ที่คุ้นเคยระหว่างแคว้นฉู่ และแคว้นฮั่น โดยใช้การแต่งหน้าแบบงิ้ว มาเป็นที่มาของการแต่งหน้านักแสดงร่วมกับแนวคิดของการอกกแบบโรงละครที่มีความสมัยใหม่ เพื่อเป็นการแสดงการพัฒนาเรื่องราวในช่วงเวลาที่กำหนด ซึ่งเป็นความพยายามอย่างกล้าหาญของนาฏกรรมสมัยใหม่ของจีน ในนาฏกรรมเรื่องนี้มีแรงบันดาลใจใหม่ สำหรับการค้นหาการสืบทอด และรูปแบบการแลกเปลี่ยนในอนาคตของประเทศของฉัน (ประเทศจีน)

5.บริบทพื้นที่

มหาวิทยาลัยครูหนิงหนาน (Lingnan Normal University) หรือที่เรียกกันว่า "Lingnan Normal University" ตั้งอยู่ในเมือง Zhanjiang มณฑลกวางตุ้ง เป็นสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษาทั่วไปแบบเต็มเวลาแบบเต็มเวลา เป็นมหาวิทยาลัยนำร่องเพื่อการปฏิรูปจังหวัด และมหาวิทยาลัยร่วมก่อสร้างในเขตเทศบาล สถาบันก่อสร้าง "Hundred Schools Project" ของจีน หน่วยงานผู้อำนวยการของ Guangdong Special Education Teacher Development Alliance และฐานฝึกอบรมชุดแรกสำหรับผู้เชี่ยวชาญด้านสังคมสงเคราะห์ของกระทรวงกิจการพลเรือน

ภาพประกอบ 8 ตราสัญลักษณ์

ที่มา : www.baidu.com,2022

ประวัติของวิทยาลัยครูหลิงหนานสามารถสืบย้อนไปถึงสถาบันเล่ยหยางซึ่งก่อตั้งขึ้นในปี 1636 ในปี พ.ศ. 2446 โรงเรียนได้ถูกสร้างขึ้นใหม่เป็นโรงเรียนมัธยมศึกษาตอนต้นของเหลยหยาง ในปี พ.ศ. 2447 ได้มีการก่อตั้งการศึกษาของครู ในปี พ.ศ. 2478 ได้เปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนสามัญเล่ยโจวของมณฑลกวางตุ้ง . Leizhou Teachers College อัปเกรดและเปลี่ยนชื่อเป็น Zhanjiang Teachers College ในปี 1991 และ Lingnan Teachers College ในปี 2014 (Baidu, 2022)

ภาพประกอบ 9 มหาวิทยาลัยครูหนานหนิง

ที่มา : www.baidu.com,2022

ณ เดือนเมษายน 2022 วิทยาเขตของโรงเรียนครอบคลุมพื้นที่ 2,569 เอเคอร์ (1,009 เอเคอร์สำหรับวิทยาเขต Cunjin และ 1,560 เอเคอร์สำหรับวิทยาเขต Huguang) โดยมีพื้นที่ก่อสร้าง 680,000 ตารางเมตร และมูลค่ารวม 260 ล้านหยวนสำหรับอุปกรณ์การสอนและการวิจัยทางวิทยาศาสตร์ มีหนังสือกระดาษ 2.523 ล้านเล่ม วารสารภาษาจีนและต่างประเทศ 1,395 ฉบับ ฐานข้อมูลวรรณคดีอิเล็กทรอนิกส์ต่าง ๆ 60 แห่ง หนังสืออิเล็กทรอนิกส์ 3.1094 ล้านเล่ม วารสารอิเล็กทรอนิกส์ 50,700 ฉบับ และสำเนา 1.3014 ล้านเล่ม มี 32 แห่ง (รวมบริษัทในเครือ 8 แห่ง) วิทยาลัยระดับมัธยมศึกษาที่เปิดสอนวิชาเอกระดับปริญญาตรี 73 สาขา (รวมถึงสาขาวิชาฝึกอบรมครู 32 สาขา) โดยมีคณาจารย์มากกว่า 1,700 คน และนักศึกษาระดับปริญญาตรีเต็มเวลามากกว่า 27,000 คน

6.แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

6.1 แนวคิด

6.1.1 แนวคิดการออกแบบและการสร้างตัวละคร

(Bryan Tillman, 2011) ได้กล่าวว่า นอกเหนือจากเรื่องราวและต้นแบบตัวละคร การคิดถึงความเป็นตัวละครจากภายในสู่ภายนอกทำให้นักออกแบบเข้าใจตัวละครได้ลึกซึ้ง การออกแบบตัวละครไม่ใช่เพียงแค่เน้นว่าตัวละครนั้นคือ อะไร แต่ควรเข้าถึงความเป็นตัวละครให้คนดูเข้าใจว่าตัวละครนั้นเป็นใคร ผลวิจัยชัดเจนว่าการมีเรื่องราวกำกับในการสร้างตัว ละครจะช่วยสร้างอารมณ์(Mood and Tone) ให้กับตัวละครภาพประกอบได้สำหรับด้านการแสดงออกของตัวละคร ผลวิจัย เพิ่มเติมจากงานวิจัยของมิเคติก Colman Warren, (2010)

Miketic N. Pintier I. & Lilic A, (2018) กล่าวว่า การเลือกมุมมองภาพมีความสำคัญต่อแสดงออกของตัวละคร เช่นกัน ดังนั้นการแสดงออกของตัวละครไม่ควรคำนึงแต่ปัจจัยด้านตัวละคร เช่น การแสดงออกทางท่าทาง สีหน้า เท่านั้น แต่ ยังต้องคำนึงถึงปัจจัยภายนอก เช่น พื้นที่ความสัมพันธ์ระหว่างท่าทางตัวละครกับพื้นที่ส่งผลต่อมุมมองและความลึกของ ท่าทางตัวละคร

พันทิพย์ ฟูเดช, (2548) ได้อธิบายเกี่ยวกับแนวการสร้างตัวละคร ไว้ว่า1) สร้างให้สมจริง (Realistic) เป็นตัวละครที่ผู้เขียนจะต้องสร้างให้มีความสมจริง เช่น ถ้าตัว ละครเป็นคน ก็ต้องมีความเป็นคนจริง ๆ คือ ต้องมีอารมณ์ความรู้สึก ทัศนคติความนึกคิด ต้องมี ลักษณะและธรรมชาติเป็นคน และแสดงธรรมชาติของปุถุชน 2) สร้างตามอุดมคติ (Idealistic) คือการสร้างตัวละครขึ้นในลักษณะที่ควรจะเปนหมายความ ว่าไม่ได้ถือความสมจริง หรือความเหนือจริงเป็นหลัก หากแต่มีความปรารถนา หรือความต้องการ สิ่งที่ดีกว่าที่เป็นอยู่ที่มีอยู่ ที่ปรากฏอยู่ในตัวละครตามแนวนี้ ยอมขาดความสมจริง คือจะดีงาม ผิด ธรรมดาแต่การสร้างตัวละครตามอุดมคติก็เป็นการให้บทเรียนตาม

จริยธรรมแก่ผู้อ่านได้ 3) สร้างตามแบบเหนือจริง (Surrealistic) การสร้างตัวละครแบบนี้ทำให้เกิดความตื่นเต้น ผู้สร้างจะสร้างตัวละครขึ้นมาให้มีพฤติกรรมต่าง ๆ เหนือมนุษย์เช่น ตัวละครไทยในวรรณคดีอย่าง ขุนแผน ที่มีวิทยาคมปลุกผี แต่ถึงแม้ว่าขุนแผนจะเป็นตัวละครที่เป็นคน แต่ผู้สร้างก็สร้างใหม่ ลักษณะเหนือจริงในพฤติกรรม ความเหนือจริงนี้อาจปรากฏได้ในกายภาพของตัวละคร เช่น นาง เงือกเป็นต้น 4) สร้างแบบบุคลาธิษฐาน (Personification) ตัวละครแบบนี้จะเป็นสรรพสิ่งต่าง ๆ ที่ไม่ใช่มนุษย์ แต่ผู้เขียนกำหนดบทบาทและพฤติกรรมไว้ราวกับว่าเป็นมนุษย์ ตัวละครประเภทนี้ แม้มีลักษณะไม่สมจริง เราก็ไม่เรียกว่าแบบเหนือจริง เพราะการที่สร้างให้สัตว์หรือพืชพูดได้นั้น ถือว่าไม่ใช่การสร้างความตื่นเต้นให้แก่ผู้อ่าน เหตุผลที่สร้างตัวละครตามแนวนี้ คือเพื่อให้ผู้อ่าน ซึ่งรวมถึงเด็กหรือผู้ที่ยังไม่บรรลุนิติภาวะได้เข้าใจในเรื่องนั้นง่ายขึ้น โดยเฉพาะเรื่องเกี่ยวกับพืชและสัตว์ ซึ่งที่แท้จริงเป็นการถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด และจินตนาการของคนจริง ๆ นั่นเอง 5) สร้างโดยใช้ตัวละครแบบฉบับ (Type) ตัวละครแบบฉบับจะมีลักษณะคงที่ เช่น ถ้าเป็นคน ไม่ว่าเวลาไหน และในสถานที่อย่างไร ก็มีลักษณะนิสัยและพฤตกรรมเช่นเดิมไม่เปลี่ยน ผู้อ่านสามารถจะเดาเหตุการณ์ล่วงหน้าได้ว่า เมื่อมีปัญหาตัวละครตัวนั้นจะปฏิบัติอย่างไร

หัฐณัฐ นาคไพจิตร, (2557) ได้ศึกษาและวิเคราะห์องค์ประกอบการออกแบบคาแร็คเตอร์ ดีไซน์เพื่อกลุ่มเป้าหมาย ไวว่า นักออกแบบจะสามารถประยุกต์หรือสร้างแรงบันดาลใจ เพื่อนำไปประกอบในงานที่มีงานสร้างสรรค์คาแร็คเตอร์เพื่อสร้างความน่าสนใจให้กับสื่ออีกหลายประเภท ไม่ว่าจะเป็นการ์ตูน เกม งานแอนิเมชัน งานประเภทสื่อสิ่งพิมพ์หรืองานโฆษณา ที่สามารถสร้างมูลค่าได้มหาศาล

Siriporn Chaimana, (2012 : Online) ได้อธิบายเกี่ยวกับแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ตัวละคร ไว้ว่า แรงบันดาลใจในการสร้างตัวละครสำหรับพวกเขาแล้วมันมาจากทุกที่ ทุกเวลา ทุกสิ่งแวดล้อม ทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่รอบตัวของพวกเขาในขณะที่เป็นโอกาสน้อยที่แรงบันดาลใจจะเกิดจากการคิดขึ้นได้เองหรือ จู่ ๆ ไอเดียก็ผุดโผล่ขึ้นมา ณ ช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง ในขณะที่นักออกแบบ สร้างตัวละครบางคนก็ยอมรับว่าในการสร้างตัวละครนั้นพวกเขาต้องแสวงหาแรงบันดาลใจด้วยวิธีการต่าง ๆ นานารวมไปถึงการหาแรงบันดาลใจหนึ่งเฉพาะชิ้นงานนั้น ๆ คือหมายความว่าเมื่อจะสร้างงานสักชิ้นก็หาแรงบันดาลใจเฉพาะงานนั้น ๆ ในทางตรงกันข้ามแรงบันดาลใจทั่วไปมักเกิดจากประสบการณ์ที่สะสมมา ความชอบและความสนใจเฉพาะด้านสิ่งแวดล้อมรอบตัวผู้คนใกล้ชิด คำพูดสนทนา การอ่านหนังสือที่เกี่ยวกับการออกแบบการใช้เวลาว่างในร้านหนังสือ แรงบันดาลใจมาจากทุกสิ่งทุกอย่าง

6.1.2 แนวคิดนาฏยประดิษฐ์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์, (2543 : 216) ได้กล่าวรายละเอียดแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ในการกำหนดรูปแบบของนาฏยประดิษฐ์ชุดใหม่ได้ 4แนวดังนี้ คือ

1. ให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต นักนาฏยประประดิษฐ์ทั่วไปนิยมสร้างสรรค์ผลงานแนวนี้ เพราะ มีกฎเกณฑ์เน้นการนำท่ารำฉบับทดลองมาใช้ประดิษฐ์นาฏยศิลป์ซึ่งมีให้เห็นทั่วไปในงานต่างเช่น การราอวยพร เป็นต้น

2. กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต นักนาฏยประดิษฐ์ที่มุ่งแหวกแนวออกไปจากจารีตเดิมโดนการนำเอานาฏยจารีตตั้งแต่สองชนิดขึ้นไปมาผสมกันให้เกิดเป็นพันธุ์ผสมคล้ายการผสมพันธุ์กล้วยไม้ ตัวอย่าง เช่น การผสมการรำไทยกับบัลเล่ต์ การรำไทยกับ คอนเทมปอรารี่ด้านซ์ การฟ้อนอีสานกับการรำของญี่ปุ่น เป็นต้น การผสมการรำไทยกับบัลเล่ต์ มีเป็นตัวอย่างเด่นชัด คือ บัลเล่ต์ เรื่อง มโนราห์ เป็นนักนาฏยประดิษฐ์บัลเล่ต์ เป็นนาฏยจารีตหลัก แล้วสอดแทรกการรำไทยลงไปในที่ ๆ เหมาะสม เช่น การตั้งวง การจีบ การกระดกหลัง ผลก็คือ ประเทศไทยมีบัลเล่ต์ที่มีลักษณะเฉพาะตัวเกิดขึ้น

3. กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้มักอาศัยเพียงเอกลักษณ์ หรือลักษณะเด่นเช่น โครงสร้าง หรือท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก นอกนั้น นักนาฏยประดิษฐ์ก็พยายาม บุกเบิกแสวงหาท่าทางใหม่ๆ มาใช้ในการออกแบบ ตัวอย่างเช่น โมเดิร์นบัลเล่ต์ ซึ่งนักนาฏยประดิษฐ์จะใช้หลักของบัลเล่ต์ อาทิ การขึ้นปลายเท้า การเตะสูง การเต้นคู่ชายหญิงที่เกาะเกี่ยวกัน และการยกลอย การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้แม้จะมีนาท่าใหม่ๆเข้ามาใช้ แต่นักนาฏยประดิษฐ์ก็จะปรับให้ดูกลมกลืนกับนาฏยจารีตเดิมเพื่อความมีเอกภาพ โดยที่ผลงานใหม่มีความต่อเนื่องกับอดีต

4. กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีตเดิม นักนาฏยประดิษฐ์ในปัจจุบันได้พยายามค้นคว้าหารูปแบบนาฏยศิลป์ใหม่ๆที่จะสะท้อน วิถีชีวิตของมนุษย์ในปัจจุบัน โดยไม่นาเอาอดีตมาปะปน เพราะเห็นว่าการนำปัจจัยต่างๆ เช่น ดนตรีท่าราของนาฏยจารีตใดก็ตาม ซึ่งเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมของอดีตมาใช้ ผลงานอาจไม่สะท้อนความเป็นศิลปะปัจจุบันได้ดีพอตัวอย่างเช่น บูโต ซึ่งเป็นนาฏยศิลป์สมัยใหม่ของ ญี่ปุ่นที่แพร่หลายไปในสหรัฐอเมริกาและยุโรป ก็เป็นมิติใหม่ทาง

นาฏยศิลป์ ที่นักนาฏยประดิษฐ์และ นาฏยศิลปินของญี่ปุ่นพยายามคิดค้นขึ้นใหม่ โดยไม่อาศัยรูปแบบนาฏยศิลป์ทั้งหลายที่มีอยู่ก่อนนี้ แต่อย่างใด

โดยสรุปได้ว่าทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ในการกำหนดรูปแบบนาฏยประดิษฐ์ในการออกแบบการเต้น หยูจี ของ หยาง ลี่ ผิง นั้น รูปแบบการสร้างสรรค์ที่เป็นนาฏยประดิษฐ์นั้นเป็นตัวกำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีตเดิมได้ แต่อาศัยเพียงเอกลักษณ์ หรือลักษณะ ท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลักมาใช้ในการออกแบบให้ดูกลมกลืนกับนาฏยจารีตเดิมเพื่อความมีเอกภาพให้เกิดผลงานในการสร้างสรรค์ที่ใหม่และมีความต่อเนื่องกับอดีต ผู้วิจัยจึงได้นำทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์มาร่วมวิเคราะห์และอธิบายองค์ประกอบของ หยูจี แดนซ์ ในครั้งนี้

6.2 ทฤษฎี

6.2.1 ทฤษฎีสัญญะวิทยา

สัญญะวิทยา หรือ ศาสตร์แห่งสัญญะ คือศาสตร์ที่ว่าด้วยเรื่องของความหมาย ความสัมพันธ์ของสัญญ และการอ้างอิงกับความเป็นจริงทางสังคม ซึ่งมีนักวิชาทางด้านทฤษฎีสัญญะวิทยาได้กล่าวไว้ดังนี้

มริสสา ล่ามกิจจา, (2550 : 9) ได้กล่าวถึงความสำคัญของสัญญะวิทยาไว้ว่า การศึกษาในเชิงสัญญะวิทยาให้ความสำคัญกับการหาความสัมพันธ์ระหว่าง ตัวหมาย (Signifier) กับตัวหมายถึง (Signified) เพื่อดูว่าความหมายถูกสร้างขึ้นและถูกถ่ายทอดออกมาอย่างไร โดยนำเอาตัวบทมาวิเคราะห์ เพื่อดูว่าตัวหมายนั้นสร้างความหมายอย่างไร ในการสื่อสารของคนเรานั้นจะมีความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมายกับตัวหมายถึงเกิดขึ้นตลอดเวลา การวิเคราะห์ทางสัญญะวิทยานั้นเราจะไม่คำนึงถึงเนื้อหา เพราะเนื้อหาไม่ได้สร้างความหมายของตัวบท แต่ความสัมพันธ์ของตัวหมายและตัวหมายถึงเป็นตัวสร้างความหมาย

Barthes, (1967 : 126-127) ได้กล่าวไว้ในงานเขียนเรื่อง Elements of Semiology ว่า กระบวนการสร้างความหมายประกอบด้วย ระดับของคำพูดหรือตัวหมาย (the plane of expression or signifier) และระดับของเนื้อหาหรือตัวหมายถึง (the plane of content or signified) องค์ประกอบของทั้งสองนั้น มีความสัมพันธ์ในการสร้างความหมายด้วยเช่นกัน โดย Barthes ได้กล่าวเพิ่มเติมว่า ในกระบวนการสร้างความหมาย ความหมายระดับแรกที่มักพบโดยทั่วไป คือ ความหมายโดยอรรถ (Denotation)

กาญจนา แก้วเทพ, (2542) ได้อธิบายว่า สัญญะ (Sign) หมายถึงสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้มีความหมาย (Meaning) แทนของจริง/ตัวจริง (Object) ในตัวบท (Text) และในปริบท (Context) หนึ่งๆ สิ่งที่นำมาใช้เป็นสัญญะนั้น อาจจะเป็นวัตถุสิ่งของ หรืออาจจะเป็นรูปภาพ

และสัญญะที่เรารู้จักกันมากที่สุดก็คือ ภาษา ถึงแม้ว่า “สัญญะ” จะเป็นเพียงตัวแทนความหมายของความเป็นจริง แต่นั่นก็มิได้ทำให้สัญญะมีความสำคัญลดน้อยลงเลย

นพพร ประชากุล, (2552) ได้กล่าวว่า สัญศาสตร์ (Semiotics) หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า สัญวิทยา (Semiology) ศึกษากระบวนการต่างๆ ที่มนุษย์ในสังคมใช้ในการสื่อความหมายสู่กัน วิชานี้พัฒนาขึ้นภายใต้อิทธิพลความคิดของ แฟร์ดินองด์ เดอ โซซูร์ บิดาแห่งวิชาภาษาศาสตร์ นั่นคือสัญศาสตร์แนวโครงสร้าง (Structural Semiotics) สัญศาสตร์แนวนี้เน้นย้ำหลักการเรื่องโครงสร้าง ที่ว่าคำสื่อความหมายของสัญญะแต่ละตัวเกิดจาก ความสัมพันธ์ ที่สัญญะตัวนั้นๆ มีกับสัญญะตัวอื่นๆ ที่อยู่ร่วมในระบบเดียวกัน มิใช่ว่าสัญญะแต่ละตัวจะสื่อความหมายได้ด้วยตัวของมันเองโดดๆ

โดยสรุปและรหัส สัญญะซึ่งเป็นผลิตกรรมของมนุษย์ จึงถือเป็นผลิตกรรมของวัฒนธรรมด้วยเช่นกันสัญญะและรหัสนั้นถูกสร้างและใช้งานอยู่ภายใต้บริบททางวัฒนธรรมหนึ่งเท่านั้น หากเปลี่ยนบริบทไป ความหมายก็จะเปลี่ยนไปเช่นกัน ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีสัญญะวิทยามาร่วมการอธิบายและวิเคราะห์ตามความมุ่งหมายของงานวิจัยเพื่อให้ทราบถึงวิธีการใช้สัญญะในการแสดงหยูจี แดนซ์ ที่เป็นนาฏยประดิษฐ์ร่วมสมัยของ หยาง ลี่ ผิง

6.2.2 ทฤษฎีกระบวนการสร้างสรรค์

นิวเวลล์ ชอว์ และซิมป์สัน (Newell Allen J.C. Shaw and H.A. Simon., 1963) ได้อธิบายถึงการสร้างสรรค์ (Creative Product)ว่าลักษณะของผลผลิตนั้น โดยเนื้อแท้เป็นโครงสร้างหรือรูปแบบของความคิดที่ได้แสดงกลุ่มความหมายใหม่ออกมาเป็นอิสระต่อความคิดหรือสิ่งของที่ผลิตขึ้น ซึ่งเป็นไปได้ทั้งรูปธรรมและนามธรรม นิวเวลล์ชอว์ และซิมป์สัน ได้พิจารณาผลผลิตอันใดอันหนึ่งที่จัดเป็นผลผลิตของความคิดสร้างสรรค์ โดยอาศัยหลักเกณฑ์ต่อไปนี้

1. เป็นผลผลิตที่แปลงใหม่และมีค่าต่อผู้คิดสังคมและวัฒนธรรม
2. เป็นผลผลิตที่ไม่เป็นไปตามปรากฏการณ์นิยมในเชิงที่ว่ามีการคิดดัดแปลงหรือยกเลิกผลผลิตหรือความคิดที่เคยยอมรับกันมาก่อน
3. เป็นผลผลิตซึ่งได้รับจากการกระตุ้นอย่างสูงและมั่นคง ด้วยระยะยาวหรือความพยายามอย่างสูง
4. เป็นผลผลิตที่ได้จากการประมวลปัญหา ซึ่งค่อนข้างจะคลุมเครือและไม่แจ่มชัด

เวสคอทและสมิท (Wesott M.S. and D.W. Smith, 1963) อธิบายความคิดสร้างสรรค์เป็น กระบวนการทางสมองที่รวมถึงประสบการณ์เดิมของแต่ละคนออกมา แล้วนำมาจัดให้อยู่รูปใหม่ของ ความคิดนี้เป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละคน ไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งใหม่ในระดับโลกก็ได้

ทอรานซ์ (Torrance E.P, 1969) ได้กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์จะมีลักษณะเป็นผลงานดังนี้

1. ผลงานที่เริ่มโดยไม่มีตัวแบบหรือหุ่นให้ เช่น การวาดภาพของจิตรกร การแต่งเพลงหรือคำประพันธ์

2. งานที่แสดงออกอย่างมีกฎเกณฑ์ทั้งทางวิททยาศาสตร์และศิลปะ

3. งานที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่โดยอาศัยสิ่งประกอบพื้นฐานที่มีอยู่

4. งานที่นำเอาความคิดของผู้อื่นมาดัดแปลง หรือปรับปรุงให้ดีขึ้นโดยชี้ให้เห็นความแตกต่างอย่างชัดเจน

5. งานใหม่ที่ยังไม่มีผู้ใดคิดหรือค้นพบมาก่อนเลย เช่น การส่งยานอวกาศ

จากลักษณะความคิดสร้างสรรค์ ผู้วิจัยสรุปได้ว่านักนาฏยประดิษฐ์จัดว่าเป็นบุคคลที่ต้องมีความคิดสร้างสรรค์เหมือนกับนักนาฏยประดิษฐ์สาขาอื่น ๆ ดังนี้

1.มีความคิดอย่างเป็นระบบ

2.คิดประยุกต์จากงานเดิมได้หลายทาง

3.มีความคิดริเริ่มสิ่งใหม่ ๆ ให้แปลกไปจากเดิม

6.2.3 ทฤษฎีการเต้นรำสมัยใหม่

การเต้นรำสมัยใหม่เป็นการแสดงคอนเสิร์ตหรือการแสดงละครประเภทกว้างๆซึ่งรวมถึงรูปแบบการเต้น เช่น บัลเล่ต์ พื้นบ้าน ชาติพันธุ์ ศาสนา และการเต้นรำทางสังคม และส่วนใหญ่เกิดขึ้นจากยุโรปและสหรัฐอเมริกาในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 และต้นศตวรรษที่ 20 ได้รับการพิจารณาว่าได้รับการพัฒนาขึ้นเพื่อเป็นการปฏิเสธหรือต่อต้านบัลเลต์คลาสสิกและยังเป็นวิธีแสดงความกังวลทางสังคม เช่น ปัจจัยทางเศรษฐกิจและสังคมและวัฒนธรรม

Foulkes P, (1997) กล่าวว่า ในศตวรรษที่ 19 ปลายศิลปินเต้นที่ทันสมัยเช่น อิซาดอร่าดันแคน , ม็อดอัลลัน และลอยฟุลเลอร์ ได้รับการบุกเบิกรูปแบบใหม่และวิธีปฏิบัติในสิ่งที่เรียกว่าตอนนี้ความงามหรือเต้นรำฟรี นักเต้นเหล่านี้ไม่สนใจคำศัพท์การเคลื่อนไหวที่เข้มงวดของบัลเล่ต์ (เฉพาะชุดการเคลื่อนไหวที่จำกัดซึ่งถือว่าเหมาะสมกับบัลเล่ต์) และหยุดสวมชุดรัดตัวและรองเท้าปวงต์เพื่อค้นหาอิสระในการเคลื่อนไหวที่มากขึ้น

ตลอดศตวรรษที่ 20 ความกังวลทางสังคมการเมือง เหตุการณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์ และการพัฒนารูปแบบศิลปะอื่น ๆ มีส่วนสนับสนุนการพัฒนาการเต้นรำสมัยใหม่อย่างต่อเนื่องในสหรัฐอเมริกาและยุโรป ในยุค 60 ความคิดใหม่เกี่ยวกับการเต้นเริ่มปรากฏขึ้นเพื่อตอบสนองต่อรูปแบบการเต้นก่อนหน้านี้และต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ในที่สุดการเต้นหลังสมัยใหม่ศิลปินจะปฏิเสธแบบของการเต้นรำสมัยใหม่และรวมถึงองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น ศิลปะการแสดง , การติดต่อปฏิภาณโวหาร , เทคนิคการเปิดตัวและการปรับตัว

Joshua Goldstein, (2007) ได้กล่าวถึงการแบ่งประเภทการเต้นรำสมัยใหม่ ไว้ว่า การเต้นรำสมัยใหม่แบบอเมริกันสามารถแบ่งออกได้ (โดยประมาณ) เป็นสามช่วงหรือยุค ในยุคสมัยใหม่ตอนต้น (ค.ศ. 1880– ค.ศ. 1923) โดดเด่นด้วยงานของ Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis , Ted ShawnและEleanor Kingการปฏิบัติทางศิลปะเปลี่ยนไปอย่างสิ้นเชิง แต่เทคนิคการเต้นสมัยใหม่ที่ชัดเจนยังไม่ชัดเจน โผล่ออกมา ในยุคสมัยกลาง (ค.ศ. 1923–1946) นักออกแบบท่าเต้น Martha Graham , Doris Humphrey , Katherine Dunham , Charles WeidmanและLester Hortonพยายามพัฒนารูปแบบการเคลื่อนไหวและคำศัพท์ของชาวอเมริกันอย่างชัดเจน และพัฒนาระบบการฝึกเต้นที่ชัดเจนและจดจำได้ ในยุคปลายสมัยใหม่ (ค. 1946–1957) José Limón , Pearl Primus , Merce Cunningham , Talley Beatty , Erick Hawkins , Anna Sokolow , Anna HalprinและPaul Taylor ได้นำเสนอแนวนามธรรมที่ชัดเจนและการเคลื่อนไหวแบบเปรี้ยวจี๊ดและปูทางให้ สำหรับการเต้นหลังสมัยใหม่

Emily E. Wilcox, (2016) ได้อธิบายเกี่ยวกับรูปแบบศิลปะที่เกิดขึ้นใหม่นี้ในช่วงเวลาดังกล่าวว่า “ดนตรีและการเคลื่อนไหวร่างกายเป็นจังหวะเป็นพี่น้องกันของศิลปะ เพราะพวกเขาเกิดขึ้นพร้อม ๆ กัน...วันนี้เราเห็นในงานศิลปะของ Isadora Duncan, Maud Allan และคนอื่นๆ เกี่ยวกับการใช้รูปแบบการเต้นที่พยายามแสดงให้เห็นใน การเคลื่อนไหวที่ปรมาจารย์ดนตรีแสดงออกในการเรียบเรียงของเขา—การเต้นแบบแปลความหมาย”

Treva Bedinghaus, (2008 : Online) กล่าวว่า "นักเต้นสมัยใหม่ใช้การเต้นรำเพื่อแสดงอารมณ์ที่อยู่ภายในสุดของพวกเขา มักจะเข้าใกล้ตัวตนภายในของพวกเขา ก่อนที่จะพยายามออกแบบท่าเต้นตามปกติ นักเต้นสมัยใหม่จะตัดสินใจว่าอารมณ์ใดที่จะพยายามถ่ายทอดให้ผู้ชมได้เห็น นักเต้นสมัยใหม่หลายคน เลือกเรื่องใกล้ตัวและรักในใจ เช่น รักหมดใจ หรือ ความล้มเหลวส่วนตัว นักเต้นจะเลือกเพลงที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่อยากเล่า หรือไม่ก็ ไม่ใช้ดนตรีเลย แล้วเลือกชุดที่ใส่สะท้อนอารมณ์ที่ตนเลือก"

Martha Graham (อ้างใน Treva Bedinghaus (2008 : Online) ได้กล่าวเกี่ยวกับการสร้างเทคนิคการเคลื่อนไหวของเธอว่า เธอสร้างเทคนิคการเต้นแบบใหม่ที่คล้ายกับบัลเล่ต์คลาสสิก แต่มีความแตกต่างหลายประการ เธอจดจ่ออยู่กับการเคลื่อนไหวขั้นพื้นฐานของมนุษย์ โดยมุ่งเน้นที่การเคลื่อนไหวของการหดตัวและการปลดปล่อย แทนที่จะดิ้นรนเพื่อการเคลื่อนไหวที่ลื่นไหลเป็นเวลานาน การเคลื่อนไหวของเกรแฮมกลับเฉียบขาดและเฉียบขาด การเต้นของเธอมีจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงอารมณ์พื้นฐานของมนุษย์ผ่านการเคลื่อนไหว วิสัยทัศน์ที่กล้าหาญของ Graham สำหรับการเต้นรำสมัยใหม่ทำให้เธอได้รับรางวัลและเกียรติยศมากมาย

6.2.4 ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว (Kenetology)

ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว คือ หลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบถต่าง ๆ และขณะที่เกิดการเคลื่อนไหวนั้นมีองค์ประกอบสำคัญคืออะไรบ้าง และการเคลื่อนไหวต่าง ๆ เหล่านั้น ได้สื่อความหมายในเชิงความรู้สึกหรืออารมณ์อย่างไรได้บ้าง และหัวข้อสำคัญของทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่ผู้สร้างสรรค์ใช้เป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ คือการใช้พลัง (Energy) และการใช้ที่ว่าง (Space)

1.การใช้พลัง (Energy) มนุษย์ต้องใช้พลังในการเคลื่อนไหวร่างกายต้านกับแรงโน้มถ่วงของโลก การใช้พลังเพื่อการแสดงนาฏยศิลป์ มี 3 ประเภท คือ ความแรงของพลัง การเน้นพลัง และลักษณะของการใช้พลัง

1.1 ความแรงของพลัง ในขณะผู้แสดงเคลื่อนไหว มีการใช้พลังเกิดขึ้น ปริมาณพลังเกิดขึ้นของพลังมีปริมาณที่ใช้ตั้งแต่น้อยจนแทบสัมผัสมิได้ จนไปถึงรุนแรงประหนึ่งเป็นร่างกายจะระเบิดออก การฟ้อนรำด้วยพลังแรงมาก ๆ ย่อมทำให้เห็นอาการที่กระปรี้กระเปร่าแข็งแรงรุกรัน ในทางตรงกันข้ามการเคลื่อนไหวด้วยพลังงานน้อยย่อมเป็นตัวเปรียบต่างให้การเคลื่อนไหวด้วยพลังมากมีความหมายมากขึ้นชัดเจนขึ้น และการเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยให้ความรู้สึกที่นุ่มนวลอ่อนโยน เชื่องช้า เป็นความรู้สึกลึก ๆ ที่แฝงอยู่ภายในอย่างไรก็ตามมีข้อเตือนใจว่าการเคลื่อนไหวที่ใช้พลังมากไม่จำเป็นต้องใช้เนื้อที่มากไปกว่าการเคลื่อนไหวที่ใช้พลังน้อยแต่อย่างใด

1.2 การเน้นพลัง หมายถึงการเร่งหรือการลดความแรงของการใช้พลัง เพื่อการ เคลื่อนไหวในขณะใดขณะหนึ่งอย่างกะทันหัน ซึ่งเป็นการกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งต่างไปจากสิ่งที่กำลัง กระทำอยู่ขณะนั้น การเน้นพลังเป็นศิลปะในการเรียกร้องความสนใจจากคนดู การเน้นพลังเป็นวิธีการ จำแนกให้เห็นรูปลักษณะของการฟ้อนรำอย่างชัดเจน โดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะการที่ผู้แสดงเน้น ด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอ ทำให้เกิดความรู้สึกสมดุล คงที่ และหนักแน่น การ

เน้นที่ไม่สม่ำเสมอด้วยพลังที่มี ความแรงแตกต่างกันทำให้เกิดความรู้สึกที่ไม่คงที่ตื่นเต้น สับสน การเน้นพลังของนาฏศิลป์ไทยอาจ หมายถึงการกระทบจังหวะ การเดาะแขน การข่มเข่า และการย่ำเท้า

1.3 ลักษณะของการใช้พลังหมายถึง ลักษณะของการใช้พลังในการเคลื่อนไหว ซึ่ง แบ่งออกได้เป็น 5 ประเภท คือ 1) การแกว่งไกว 2) การระเบิด 3) การสืบเนื่อง 4) การสั่นพริ้วและ 5) การลอยตัว

1) การแกว่งไกว คือการที่ผู้แสดงใช้พลังแกว่งลำตัว แขนขาไปมาคล้ายการ แกว่งชิงช้า

2) การระเบิด คือ การที่ผู้แสดงระเบิดพลงออกมาอย่างกะทันหัน เห็นจุดเริ่มต้น และจุดจบชัดเจนคล้ายการตีกลอง

3) การสืบเนื่อง คือการที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องโดยไม่ปรากฏ จุดเริ่มต้น และจุดจบที่ชัดเจน โดยไม่มีการเน้นพลังเป็นการเคลื่อนไหวที่ราบเรียบ

4) การสั่นพริ้ว คือ การเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องของการระเบิด เมื่อเคลื่อนไหว แบบระเบิดเกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว ก็เกิดเป็นการสั่นพริ้วเหมือนการรัวกลองนั่นเอง

5) การลอยตัว เกิดขึ้นเมื่อผู้แสดงกระโดดลอยตัวขึ้นไปในอากาศ โดยอาศัยพลัง ส่งตัวให้ลอยไปในอากาศ และมีแงโน้มถ่วงดึงดูด ตัวผู้แสดงให้ตกลงมายังพื้น

การใช้พลัง 5 ประเภทนี้ มิได้แยกออกจากกันอย่างเด็ดขาด เพียงแต่ผู้แสดงและ การประดิษฐ์จากนักนาฏยประดิษฐ์ประสงค์จะใช้พลังแบบใด เมื่อใด หรือผสมผสานกันต่อเนื่องเป็น รูปแบบของนาฏยศิลป์ขึ้นมาได้

2. การใช้ที่ว่าง (Space) การเคลื่อนไหวใด ๆ ต้องอาศัยที่ว่างเป็นปริมาตร คือมีทั้งความ กว้าง ความยาวและความสูง ที่ว่างมีความสำคัญในการกำหนด 1) ตำแหน่ง 2) ขนาดและ3) ทิศทาง

2.1 ตำแหน่ง คือ การจัดที่ผู้แสดงหยุดอยู่บนเวทีในขณะใดขณะหนึ่งก่อนที่จะ เคลื่อนที่ไป ณ จุดนั้น ผู้แสดงอาจทำท่านิ่ง หรือเคลื่อนไหวเป็นท่าทางต่าง ๆ อย่างต่อเนื่องก็ได้แต่ไม่ เคลื่อนเท้าไปจากจุดยืนของตน นักนาฏยประดิษฐ์มักออกแบบให้ผู้แสดงหยุด ณ ที่ใดที่หนึ่งเป็นระยะ เพื่อเป็นจุดเปลี่ยนกระบวนท่า หรือแสดงการจบท่อนหนึ่งของกระบวนฟ้อนรำ ผู้แสดงหยุดอยู่จุดนั้น ๆ นานเพียงใดขึ้นอยู่กับการออกแบบนาฏยประดิษฐ์

2.2 ขนาด หมายถึง การที่ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายโดย การออกท่าทาง ให้กว้างหรือแคบ และเคลื่อนที่ไปยังจุดอื่น ๆ บนเวทีได้กว้างและไกลเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับที่ว่างหรือที่ อำนวยให้ หากมีที่ว่างมากผู้แสดงก็ออกท่าและเคลื่อนที่ไปได้มาก แต่เมื่อเพิ่มจำนวนผู้

แสดงเข้าไปมาก ที่ว่างผู้แสดงคนหนึ่งก็ย่อมลดลงเพราะผู้อื่นแบ่งไป และหากผู้แสดงอื่นหยุดอยู่กับที่ก็จะทำให้ผู้แสดงที่ เคลื่อนไหวไปมาอยู่คนเดียวมีที่วางมากขึ้น

2.3 ทิศทาง หมายถึงแนวที่ผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เช่นการ แปรแถว ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไปบนเวทีได้ใน 8 ทิศทางซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดูคือ 1) การเข้า หาคนดู 2) การถอยออกจากคนดู 3) การขนานกับคนดู 4) การทแยงมุมกับคนดู 5) การวนเป็นวงหน้า คนดู และ 6) การกดต่ำ การเคลื่อนไหวไปในทิศทางดังกล่าวอาจผสมผสานกันให้ดูซับซ้อนขึ้นก็ได้ เช่น การถอยหลงแบบทแยงมุม หรือการวนเป็นวงกลมสลับฟันปลา การเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่าง ๆ กัน ย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกันด้วย โดยอาศัยมุมมองคนดูเป็นแกนทิศทางที่แตกต่างของผู้แสดง ย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกตางกัน ดังนี้

1) การเดินหาคนดูเป็นการเรียกร้องความสนใจการสร้างความน่าเกรงขาม การ แสดงความยิ่งใหญ่

2) การถอยหนีคนดูเป็นการแสดงความอ้างว้าง สูญเสียหวาดกลัวลังเล

3) การเคลื่อนที่ขนานคนดูเป็นการเน้นให้คนดูในจุดต่าง ๆ ได้มีโอกาสเห็นผู้แสดง ในระยะเท่าๆกัน และเป็นการนำสายตาคนดูไปสู่อีกจุดหนึ่ง

4) การเคลื่อนที่ทแยงมุม เป็นการแสดงให้เห็นความลึกของการเรียงแถวได้ดีกว่า 2 เท่า การเดินเข้าหาตรงๆ แบบตั้งฉาก

5) การวนเป็นการแสดงความผูกพัน ความอ่อนโยน ความสามัคคี

6) การฉวัดเฉวียน แสดงถึงความปราดเปรียว หากเคลื่อนไหวเร็วมากเกินไป ใน ทิศทางต่างกันจะแสดงความสับสนวุ่นวาย

7) การยกสูง แสดงความเบา ความสง่างาม ความยิ่งใหญ่

8) การกดต่ำแสดงความหวาดกลัว ความอ่อนน้อม ความด้อยค่าซึ่งเนื้อหาการ วิเคราะห์ หลักการเคลื่อนไหวร่างกายนี้ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547)

จารุณี หงส์จารุ, (2558) ได้ศึกษาและอธิบายการเคลื่อนไหวในมิติต่าง ๆ ทั้งการ เคลื่อนไหวในละคร และการเต้นรำ ดังนั้นการศึกษาการเคลื่อนไหวในละครและการเต้นรำจึงมี องค์ประกอบที่สำคัญหลายส่วนประกอบกัน ซึ่งจะอธิบายตามลำดับ ดังนี้

1. การเคลื่อนไหวบนเวที

Meyerhold ได้สังเกตว่าในการกระทำทุกอย่างประกอบด้วย 3 ส่วน ดังนี้ ก่อนการ กระทำ การกระทำ และจุดจบของการกระทำ การเคลื่อนไหวสามารถดึงดูดสายตาผู้ชม การ

เคลื่อนไหว อย่างไร้จุดหมายของนักแสดงบนเวที ทำให้ผู้ชมหลุดจากการติดตามเรื่องราวในละครได้ สังเกตได้จาก การเล่าเรื่องให้เพื่อนฟังโดยใช้ท่าทางประกอบมากมายเกินไป จะทำให้เพื่อนที่ฟังอยู่ไม่สนใจในสิ่ง เหล่านั้นเท่าใดนัก

นักแสดงที่มีพรสวรรค์หรือมีความสามารถ จะมีความนิ่ง ความนิ่งมิได้หมายถึง ความ เชื่องซึม แต่เป็นความสามารถในการควบคุมจิตใจ อารมณ์และอาจพูดไปไกลถึงวิญญาณจิตได้ เช่นกัน ถ้า มีความนิ่งมากเกินไปอาจน่าเบื่อได้ ดังนั้น การเคลื่อนไหวในจำนวนที่พอเหมาะพอดีจึงเป็น สิ่งที่สำคัญ แม้ในตัวละครที่เต็มไปด้วยความกระวนกระวายก็ตาม การเคลื่อนไหวไม่จำเป็นต้องมีอยู่ อย่างต่อเนื่อง ตลอดเวลา เพื่อจะให้เห็นถึงความกระวานกระวายใจนั้น ในขณะพูดบทสำคัญ นักแสดง จะหยุดนิ่ง ไม่มี การเคลื่อนไหว เพื่อดึงดูดความสรใจให้ทุกคนได้ยิน ถ้านักแสดงจะต้องเดินข้ามจาก ฟากหนึ่งของเวทีไป ยังอีกฟากหนึ่ง บทที่พูดในขณะที่เดินอยู่นั้นมักไม่ได้มีความสำคัญมาก

นอกจากนี้ยังมีเรื่องของการนั่ง การยืน การเดิน การมอง การหมุนตัวเหล่านี้ล้วน แต่ เป็นการเคลื่อนไหวบนเวทีทั้งสิ้น นักแสดงอาชีพมักต้องมีสิ่งนี้ติดตัวและแสดงอย่างเป็นธรรมชาติ โดยไม่ ต้องระวังตัวหรือไม่ทราบว่าจะวางมือวางเท้าไว้ที่ใด (Muriel Steinbeck, (1969)

แม้ว่าการกำหนดตำแหน่งของนักแสดงบนเวที (Blocking) มาจากผู้กำกับการ แสดง แต่นักแสดงจำเป็นต้องใส่รายละเอียดเอง เช่น การเดิน การยืน ท่าทางของนักแสดง นักแสดง จำเป็นต้อง มั่นใจในทิศทางที่ตนเองจะเคลื่อนที่ไป การเคลื่อนไหวตามลักษณะพิเศษของตัวละคร (Characteristic Movement) มาจากตัวละคร และนักแสดงต้องไม่คิดว่าการเคลื่อนไหวเป็นสิ่งที่เพิ่ม ขึ้นมาหรือต้องวาง ท่าทางที่ไม่เกี่ยวข้องกับตัวละคร สิ่งสำคัญคือนักแสดงต้องสังเกตการเคลื่อนไหว ของผู้อื่น มนุษย์มีการ เคลื่อนไหวที่เป็นแบบรูป (Pattern) ซึ่งมาจากจิตใจ ดังนั้นการเคลื่อนไหวของ แต่ละบุคคลจึงแตกต่างกัน

1.1 ลักษณะการเคลื่อนไหวบนเวที มี 3 ลักษณะ คือ

1.1.1 จากที่หนึ่งสู่อีกที่หนึ่ง เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายจากจุดหนึ่งบน เวทีไปยัง อีกจุดหนึ่ง

1.1.2 ท่าทาง เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นอากัปกิริยา หรือท่าทาง เช่น ไหว้โบกมือลา ยิ้ม เป็นต้น

1.1.3 กิจกรรมบนเวที เป็นการเคลื่อนไหวที่มีกิจกรรมเป็นแกนหลัก เช่น ซักผ้า ทำอาหาร เป็นต้น

1.2 รูปแบบการเคลื่อนไหว การเคลื่อนไหวบนเวทีที่มีลีลาหลากหลายในลักษณะ ที่ เป็นไปตามลักษณะนิสัยของตัวละคร (Characterized) ยุค (period) และตามสไตล์ (stylised) นอกจากนี้ยังมีการเคลื่อนไหวแบบกลุ่มคน (crowd)

1.2.1 การเคลื่อนไหวแบบลักษณะนิสัยตัวละคร (Characterized movement) การเคลื่อนไหวแบบลักษณะนิสัยตัวละคร ขึ้นอยู่กับลักษณะนิสัยของตัวละครนั้นๆ ตัวละครบางตัว อาจ เป็นคนพิการหรือมีนิสัยบางอย่างที่ทำให้ต้องขึ้นไหวไม่เป็นปกติ หรือเป็นลักษณะเฉพาะตัวบุคคล เช่น คนขี้ระแวงจะเหลียวหน้าเหลียวหลังโดยไม่รู้ตัว ตัวละครบางตัวชอบกัดเล็บ หรือตัวละครบางตัวอาจเป็น คนพิการ ตัวอย่างในเรื่องอามาห์ลเป็นเด็กชายขาพิการข้างหนึ่ง ดังนั้นการเคลื่อนไหวของตัวละครตัวนี้ ต้องถือไม้เท้า

1.2.2 การเคลื่อนไหวแบบยุคสมัย (period movement) เพื่อการเคลื่อนไหว แบบยุคสมัย มีลีลาการเคลื่อนไหวที่สัมพันธ์กับเครื่องแต่งกาย ที่แตกต่างไปจากเครื่องแต่งกายในสมัย ปัจจุบันซึ่งต้องคำนึงถึงสิ่งที่ห่อหุ้มร่างกาย สิ่งที่อยู่บนศีรษะ และสิ่งที่สวมที่เท้า สิ่งเหล่านี้มีส่วนทำให้ การเคลื่อนไหวเปลี่ยนไปไม่ว่าจะเป็นการเดินการโครงการจับสิ่งของต่างๆล้วนมีลักษณะที่แตกต่างไป จากการแต่งตัวในสมัยปัจจุบัน เช่นการเคลื่อนไหวแบบยุคสมัยในสมัยบาโรค ตัวละครหญิงใส่ชุด กระโปรงสุ่มตัวละครไม่สามารถเคลื่อนไหวได้รวดเร็วคล่องแคล่วเท่าใดนักการเดินการนั่งจึงมีลักษณะที่ แตกต่างไปจากการแต่งกายในยุคปัจจุบันเป็นต้น

1.2.3 การเคลื่อนไหวแบบสไตล์ (stylised movement) การเคลื่อนไหวแบบ สไตล์ ขึ้นอยู่กับรูปแบบที่ผู้ผลิตหรือผู้กำกับการแสดงต้องการ ซึ่งหมายถึงการจัดจังหวะที่ชัดเจนของการ เคลื่อนไหวโดยมากจะมีดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้อง และมักจะมีจังหวะความเร็วที่แตกต่างจากการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน ตัวอย่างเช่นการเคลื่อนไหวแบบสมจริง (realistic) มีหญิงชรา 2 คนนั่งที่เก้าอี้โดยนั่ง หันหน้าเข้าหากัน และพูดคุยกันในการเคลื่อนไหวแบบสไตล์นั้นอาจทำได้โดยให้หญิงทั้งสองคนนั่งหัน หลังเข้าหากันกลางเวที ทั้งสองอาจกำลังถักผ้าอยู่ คนนึงพูดอีกคนนึงก้มหน้าลงถักผ้าโดยในขณะพูดให้ หันหน้าไปทางผู้ชม เมื่อพูดจบอีกคนพูดต่อทำเช่นเดียวกันทำสลับกันไป การเคลื่อนไหวแบบสไตล์นี้ ผู้แสดงสามารถหันหลังให้ผู้ชมได้มาก และบ่อยกว่าการเคลื่อนไหวแบบสมจริง

การเคลื่อนไหวแบบตามยุคสมัยและแบบสไตล์สามารถนำมาผสมกันได้เช่น สมัย เช็คสเปียร์ที่มีการเคลื่อนไหวแบบยุคสมัยโดยนักแสดง 1 คนจากนั้นมีการเคลื่อนไหวซ้ำเลียนแบบกันไป หรือการเคลื่อนไหวใหญ่ขึ้นเกินจริงนับได้ว่าเป็นสไตล์เช่นกัน

1.2.4 การเคลื่อนไหวแบบกลุ่มคน (Crowd movement) กลุ่มคนนั้นหมายถึง บุคคลตั้งแต่ 2 คนขึ้นไปที่มีความสัมพันธ์ทางสังคมด้วยการกระทำต่อกันคือมีปฏิกิริยาโต้ตอบกันและ เข้าใจกัน ด้วยจำนวนของคนบนเวทีกลุ่มคนจึงมีน้ำหนักของภาพบนเวที และมีพลังมากการเคลื่อนไหว ของกลุ่มคนจึงสามารถดึงความสนใจจากผู้ชมได้สูง หรือในอีกมุมหนึ่งคืออาจทำให้ผู้ชมเกิดความรำคาญ ได้เช่นกัน การจัดวางตำแหน่งและการเคลื่อนที่ของกลุ่มคุณจึงมีผลต่อภาพบนเวทีเป็นอย่างยิ่ง การ เคลื่อนไหวของกลุ่มคนบนเวทีที่ต้องมีการออกแบบอย่างระมัดระวัง ต้องคำนึงถึงจำนวนของผู้คนในกลุ่ม ขนาดของเวที และประเภทของบทละคร การแปรแถวโดยการจัดวาง

ตำแหน่งบนพื้นที่นั้น สามารถจัด ตำแหน่งได้ในลักษณะต่างๆ ทั้งแบบวงกลม สี่เหลี่ยม สามเหลี่ยม ครึ่งวงกลมเส้นทแยงมุม ฟันปลา เส้นตรง แนวนอน แนวตั้ง หรือแม้แต่รูปดาวหรืออื่น ๆ

1.3 การฝึกการเคลื่อนไหวในละคร การฝึกการเคลื่อนไหวในละคร ส่วนมากมุ่งเน้น ในเรื่องผ่อนคลายอาการเกร็งและตึงเครียดเพื่อให้ร่างกายสามารถ เปิดตัวกล้าแสดงออกและมีปฏิกิริยา โต้ตอบได้ดีขึ้นการฝึกการเคลื่อนไหวในปัจจุบันแม้ไม่กำหนดให้นักแสดงใช้การเคลื่อนไหวแบบ ตายตัวซึ่งผิดกับการฝึกฝนการเคลื่อนไหวในสมัยก่อนมักกำหนดให้นักแสดงต้องเคลื่อนไหวตามนักแสดง นำแต่การฝึกการเคลื่อนไหวในปัจจุบันเปิดโอกาสให้นักแสดงต้องได้ทดลองค้นหาความเป็นไปได้ของการ เคลื่อนไหวอันหลากหลายของมนุษย์เพื่อสามารถถ่ายทอดบทบาทและความต้องการของตัวละครนั้นๆได้ อย่างชัดเจน

ปัจจุบันการฝึกการเคลื่อนไหวโดยเฉพาะในประเทศสหรัฐอเมริกาได้เกิดกระบวนการเปลี่ยนแปลงขึ้นเป็นสองสายได้แก่

1. อิทธิพลทางด้านจิตวิทยาที่มีผลต่อความรู้สึกนึกคิดต่อ ของนักแสดงและความรู้สึกนึกคิดนี้ส่งผลต่อการเคลื่อนไหวของร่างกาย

2. วิธีการเคลื่อนไหวที่มาจากความหลากหลายของกลุ่มคนในชั้นเรียนหรือโรงละครที่ครูผู้สอนการเคลื่อนไหวในละครได้ใช้การสอนอย่างผสมกลมกลืน ทั้งเทคนิคของศิลปะป้องกันตัว กายกรรมโยคะศิลปะการต่อสู้และการใช้หน้ากากไปจนถึงเทคนิคของเฟดเดอเลอไรซ์ (Feldenlerais) และเทคนิคของอเล็กซานเดอร์ (Alexander Technique)

การเคลื่อนไหวพัฒนาจากความรู้สึกที่อยากจะเคลื่อนไหวไปสู่การเคลื่อนไหวที่ได้แสดงออกซึ่งอารมณ์ได้อย่างชัดเจน โดยที่ก่อนหน้านั้นยังถูกซ่อนอยู่และไม่สามารถแสดงออกมาได้ ร่างกายเป็นอุปกรณ์สำคัญของนักแสดง นักแสดงต้องสามารถควบคุมและสามารถใช้อุปกรณ์นี้ได้อย่างดี เยี่ยมโดยการฝึกฝนการเคลื่อนไหว เริ่มด้วยความต้องการจากภายในของตัวละครนั้นก่อน เมื่อความ ต้องการเป็นที่เข้าใจอย่างแท้จริงแล้วนั้น มักจะตามมาด้วยการสร้างสรรค์ด้วยความสมจริงของการ เคลื่อนไหวนักแสดงต้องสามารถนำเอาทัศนคติ และความต้องการของตัวละครนั้นๆมาแสดงออกผ่าน การเคลื่อนไหว

ในการศึกษาเกี่ยวกับความงามไม่ว่าจะเป็นจิตวิสัยหรือ วัตถุวิสัยก็ยังเป็นเรื่องที่ให้ความเห็นไม่ตรงกันอยู่ นั้นเองและทัศนะที่แตกต่างกันของสุนทรีศาสตร์เหล่านั้น ก็เกิดทฤษฎีความงามขึ้นหลายทฤษฎี ดังนี้

1. ความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุ ผู้เชื่อในทฤษฎีนี้เชื่อว่าวัตถุต่าง ๆ ล้วนแต่มีความงามในตัวของวัตถุเอง เช่น สวยเพราะสีสัน ทรวดทรง พื้นผิว ไม่ว่าเราจะสนใจวัตถุนั้นหรือไม่การ ที่เราเริ่มให้ความสนใจในวัตถุนั้นก็เป็นเพราะความงามของวัตถุนั้นเอง

บุคคลที่ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับทฤษฎีนี้ท่านหนึ่ง ก็คือ Aristotle ท่านได้ให้ทัศนะ เกี่ยวกับความงามที่เป็นวัตถุวิสัยนี้ว่า สุนทรียธาตุนั้นมีจริง โดยไม่ขึ้นกับความคิดของมนุษย์ สุนทรียธาตุ มีมาตรการตายตัวในตัวเอง ดังนั้นความงามทางวัตถุจึงเป็นความสมบูรณ์อันเกิดจากรูปร่าง รูปทรง สีสัน สัดส่วนที่ประกอบกันอย่างกลมกลืน มีความสมดุล จึงถือว่าความงามที่เป็นวัตถุวิสัยหรือสุนทรียาตุนั้น เป็นความงามที่สมบูรณ์แบบ

2. ความงามคือความรู้สึกเพลิดเพลิน แนวคิดตามทฤษฎีนี้กล่าวคือ การที่เราจะมองเห็นคุณค่าของความงามในสิ่งใดจิตจะเป็นตัวกำหนดความงาม Plato ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับเรื่องของ ความงามว่า ความงามที่แท้จริงนั้นอยู่ที่ห้วงแห่งจินตนาการที่อยู่นอกเหนือไปจากโลกนี้ กล่าวคือ ต้นแบบแห่งความงามขึ้นอยู่กับสิ่งใดที่มีลักษณะใกล้เคียงกับจินตนาการในต้นแบบมากเพียงใดย่อมถือว่าเป็นความงามเพียงนั้น ความชอบความเพลิดเพลินเป็นสิ่งแสดงถึงคุณค่าตามมา

3. ความงามเป็นสภาวะสัมพันธ์ นั้นคิดบางคนเชื่อว่าความงาม ไม่ใช่เป็นจิตวิสัยอย่างสิ้นเชิงเช่นกัน แต่เป็นสภาวะสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับบุคคล ทัศนะนี้ก็นับว่ามีส่วนถูกต้องอยู่ที่การยอมรับว่าสัมพันธ์ระหว่างสิ่งสองสิ่งดังกล่าวมาแล้วนั้นเอง ที่เป็นรากฐานรองรับคุณค่าของสุนทรียะอย่าง แน่นอน เพราะฉะนั้นการที่จะอธิบายว่าความงามคือ สภาวะสัมพันธ์ระหว่างบุคคล (ทวีเกียรติ ไชยยงยศ, 2538)

7.งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

7.1 งานวิจัยในประเทศ

ธรรมรัตน์ โถวสกุล, (2534) ได้ศึกษานาฏยประดิษฐ์ในงานโครงการนาฏยศิลป์ของภาควิชานาฏศิลป์คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยพ.ศ. 2534 ถึง พ.ศ. 2541 มุ่งศึกษาเกี่ยวกับรูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทยประยุกต์จากการศึกษาพบว่านาฏยะประดิษฐ์ในงานโครงการปริญญานิพนธ์มีรูปแบบเป็นงานนาฏศิลป์ไทยประยุกต์เป็นส่วนมากโดยการนำถ้ารำจากนาฏศิลป์ไทยมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงานยังมีการนำเอาท่าเต้นเลยนาฏศิลป์ตะวันตกท่าทางธรรมชาติคุณที่เลียนแบบพฤติกรรมของสัตว์มาผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทยในการสร้างสรรค์ผลผลงานเริ่มจากการกำหนดหัวข้อจากนั้นจึงดำเนินการหาข้อมูลหาเพลงคัดเลือกนักแสดงและนำประดิษฐ์ถ้ารำออกแบบเครื่องแต่งกายจนถึงขั้นตอนฝึกซ้อมพร้อมนำเสนอผลงานสู่สาธารณะชนผลงานวิจัยดังกล่าวสะท้อนถึงแนวโน้มในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยของนิสิต

พีระ พันลูกท้าว, (2546) ได้กล่าวถึง Modern Dance. ว่าเป็นทางเลือกอีกทางหนึ่งที่ผู้ชมได้เลือกเสนอความงามในการเคลื่อนไหวร่างกายของมนุษย์โดยมีเรื่องราวในการนำเสนอของ Modern Dance อยู่ในแนว Abstraet (นามธรรม) นำเสนอภาพฝันหรือความเลวร้ายของชีวิตอาจ

นำเสนอในเชิงการเมือง ล้อเลียนหรือแม้แต่การนำเสนอความงามในทางคณิตศาสตร์ เช่นความงามแห่งรูปทรง ซึ่งอยู่ในลักษณะเหลี่ยมมุมและลายเส้นที่นำมาประกอบจัดสรรขึ้นใหม่ โดยอาศัยร่างกายเป็นปัจจัยในการนำเสนอ เรียกตามศัพท์ทางนาฏศิลป์ว่า การจัด Composition.

ธรรมจักร พรหมพ้วย, (2553) ได้อธิบายถึงนักสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Dhoreographer) มักเป็นนักออกแบบที่มีทักษะและความสามารถทางนาฏยศิลป์ตะวันตก เช่น บัลเล่ต์ แจ้ส หรือแม้กระทั่งนักการละครเวที ซึ่งมีความเป็นต่อในความรู้เรื่องการใช้พื้นที่ พลัง ทิศทาง จังหวะ การเคลื่อนไหว แสง เงา สี การวาง องค์ประกอบศิลป์และที่สำคัญคือ “การตีความ”แนวคิดหรือเรื่องราวที่ต้องนำเสนอ ซึ่งล้วนเป็นปัจจัยพื้นฐาน ในการออกแบบงานนาฏยศิลป์นอกจากนั้นยังต้องรู้จักเทคนิคของการเต้นหรือรำที่จะนำไปผสมผสานหรือผลิตใหม่ (Reprodace)ซึ่งไม่เป็นการง่ายที่นักสร้างสรรค์จำเป็นต้องมีความเชี่ยวชาญในองค์ประกอบต่าง ๆ เป็นอย่างดีซึ่งขัดกับรูปแบบอันแท้จริงของนาฏยศิลป์ไทย ที่นิยมรูปแบบของความซ้ำ การใช้พลังจากภายใน(Inner Power) การบอกอารมณ์ ซึ่งล้วนแต่มีพื้นฐานมาจากอุปนิสัยรักสงบ ไม่นิยมความผาดโผนดังนั้น เมื่อจะนำเทคนิควิธีการทางนาฏยศิลป์ไทยไปสร้างใหม่ จึงเกิดสภาพขัดกัน (Paradox)

สุขสันติ แวงวรรณ, (2554) นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ คือ การแสดงที่สร้างขึ้นใหม่ เพื่อการสื่อความจากผู้สร้างงานผ่านนักแสดงไปยังผู้ชม โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้ชมตระหนักถึงเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่อยู่ในบริบททางสังคมวัฒนธรรมนั้น ๆ ซึ่งอาจมีเนื้อหาเกี่ยวกับปัญหาสังคม สิ่งแวดล้อม การเมือง รวมถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในด้านอื่น ๆ ด้วย

พัฒราภรณ์ เจริญรัตน์, (2559) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่สะท้อนด้านมืดจากดอกกุหลาบ พบว่า การสร้างงานศิลปในทุกแขนงยอมให้ความรู้ทางด้านศิลปะและความคิดสร้างสรรค์ในการสร้างสรรค์ผลงานการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ร่วมสมัยที่สะท้อนด้านมืดจากดอกกุหลาบได้คำนึงถึงแนวทฤษฎีศิลปะสมัยใหม่มาประกอบการสร้างสรรค์ผลงานทั้งในเรื่องของการออกแบบลีลาและการเคลื่อนไหวตลอดจนองค์ประกอบศิลป์ต่าง ๆ ในการแสดง

วราพร แก้วใส, (2559) อธิบายว่า การสร้างสรรค์ คือ การทำให้เกิดบางสิ่งบางอย่างขึ้นมา ซึ่งบางสิ่งบางอย่างไม่เคยมีอยู่มาก่อน ทั้งผลผลิตอันหนึ่ง หรือกระบวนการอันหนึ่ง หรือความคิด ไอเดียอันหนึ่ง อะไรบ้างที่จัดอยู่ในข่ายของการสร้างสรรค์ ประดิษฐ์คิดค้นสิ่งที่ไม่เคยมีอยู่มาก่อนให้มีขึ้นมา การประดิษฐ์สิ่งซึ่งมีอยู่ใน ณ ที่ไหน ที่ใดสักแห่งหนึ่งแต่เราไม่รู้ว่ามีมันอยู่แล้ว การคิดค้นกระบวนการใหม่อันหนึ่งขึ้นมาเพื่อกระทำบางสิ่งบางอย่าง การประยุกต์กระบวนการที่มีอยู่ การนำมาซึ่งไอเดียหรือความคิดใหม่ทำให้มันดำรงอยู่ หรือมีอยู่ขึ้นมาเปลี่ยนแปลงวิธีการมองของใคร

คนใดคนหนึ่งที่มองบางสิ่งบางอย่างไปพวกเราทั้งหลายต่างก็สร้างสรรค์กันทุกวัน โลกก็จะเปลี่ยนแปลงไปพร้อมกันกับเรา ทั้งการที่โลกได้รับผลกระทบโดยการกระทำที่เป็นการเปลี่ยนแปลงของเรา และในวิถีแห่งการเปลี่ยนแปลงที่เราได้มีประสบการณ์กับโลก ความคิดสร้างสรรค์จึงมีความหมายที่ค่อนข้างกว้าง และสามารถนำไปใช้ประโยชน์กับการผลิตสินค้า การสร้างสรรค์สิ่งประดิษฐ์ใหม่ ๆ กระบวนการที่คิดขึ้นมา และการบริการที่ดีขึ้น

หวัง เต๋า, (2564) ได้ทำการศึกษาเรื่อง ระบำนกยูงร่วมสมัยของ หยาง ลี่ ผิง ศิลปินแห่งชาติมณฑลยูนนาน อธิบายว่า หยาง ลี่ ผิง ใช้การเต้นรำพื้นบ้านของชนชาติไต (Dai) เป็นต้นแบบของการออกแบบท่าทางของนกยูง ซึ่งไม่เพียงแต่เลียนแบบลักษณะท่าทางภายนอกของนกยูงมาทำเป็นท่าทางทีปรากฏมาอย่างสวยงาม แล้วยังมีการออกแบบท่าทางให้เห็นภาพการดำรงชีวิตของนกยูงได้ปรากฏผ่านท่าเต้นและการเคลื่อนไหว ผ่านการใช้นิ้วมือ ข้อมือ แขน อก เอว และข้อต่ออื่น ๆ ในลอกเลียนแบบอิริยาบถของนกยูงโดยเฉพาะท่าเต้นที่ใช้แขนอันเรียวยาวและนิ้วที่ยืดหยุ่นได้เพื่อแสดงให้เห็นถึงความละเอียดอ่อนและความอ่อนช้อยของคอและศีรษะของนกยูงอย่างเต็มที่ และแสดงให้เห็นถึงพลังของชีวิตและจิตวิญญาณที่เข้มแข็งของนกยูงอีกด้วย

7.2 งานวิจัยต่างประเทศ

Clark Mary and Crisp, (1997) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่องเกี่ยวกับการรำตามวรรณคดี อินเดียทางทิศเหนือ ในลักษณะการรำที่ เรียกว่า Hindi และการวิเคราะห์การรำใน Hindi ตาม ประวัติศาสตร์อิทธิพลของการรำบนบทบาทของผู้หญิง ซึ่งมีการรำไปตามเพลง และคำพรรณนาโดยการวิจัยเจาะลึกไปยังข้อมูลปฐมภูมิและการสัมภาษณ์ถึงลักษณะบุคคลิกผู้รำ

Chan C. Chang, (1999) ได้ศึกษาหลักสูตรการเรียนการสอนเต้นรำ การเต้นพื้นเมืองได้เปลี่ยนแปลงไปโดยเฉพาะลักษณะเด่นของผู้เต้น เกิดจากบุคลิกภาพของผู้เต้น ผู้ศึกษาต้องการรักษารูปแบบการเต้นพื้นเมือง และพัฒนายุทธศาสตร์การเต้นรำพื้นเมือง จึงศึกษาการเคลื่อนไหวของมนุษย์การการเต้นในมหาวิทยาลัยเซยอง การศึกษาปรากฏว่าการพัฒนาร่างกายมีส่วนต่อการเต้นรำ

Hyman Randolph-Daltion., (2000) ได้ศึกษาผลงานของมาร์ธา เกรแฮม ผู้บุกเบิกการเต้นรำ ร่วมสมัยใหม่ และผลงานของแซม ผู้บุกเบิกการเต้นรำร่วมสมัย ในประเทศแคนาดา มีจุดประสงค์เพื่อระบุ การเต้นรำโลก ว่ามีลักษณะประสมประสานกัน เพื่อเสนอแนะความสัมพันธ์ต่อกัน เพื่อการศึกษาที่มีความเป็นหนึ่งเดียว การเต้นรำจำเป็นต้องรวมการเต้นแบบแอฟริกาและการเต้นรำที่ไม่ใช่รูปแบบตะวันตกเข้าด้วยกัน เพื่อการศึกษาร่วมสมัย การละครยุคก่อนมีศิลปะ

ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม ซึ่งเปรียบเสมือนวัตถุกับสัญลักษณ์ ในการศึกษาวัฒนธรรมของโลกมีความเกี่ยวพันโดยตรงกับพิพิธภัณฑ์ทางศิลปะ สถานศึกษาและสื่อโดยเฉพาะ

Zheng Hongyan and Ma Huaxiang, (2016) ได้ทำการศึกษางมรดกและการพัฒนาของ ลี่หยวน โอเปร่า ในประเทศจีนใหม่ศึกษา ประวัติศาสตร์ การพัฒนา ละครดั้งเดิม นวัตกรรมละคร สถานการณ์ปัจจุบัน และปัญหาของ ลี่หยวน โอเปร่า อย่างละเอียด มันช่วยฉันได้มากในการเขียน ลี่หยวน โอเปร่า

Wang Yibo, (2019) อธิบายว่า แรงบันดาลใจให้เกิดความเข้าใจในละครจีน ในฐานะที่เป็นส่วนสำคัญของวรรณคดีจักรวรรดิจีน ในฐานะตัวแทนของวรรณคดีหมิงและชิง โอเปร่าจึงเป็นประเด็นร้อนในโลกวรรณกรรมมาโดยตลอด ในช่วงไม่กี่ปีที่ผ่านมา มีการเปลี่ยนแปลงในการศึกษาวรรณคดีจีน มีนักวิชาการให้ความสนใจละครแห่งชาติมากขึ้นเรื่อย ๆ และในการศึกษาทั้งหมดถือเป็นการวิจัยละครพื้นถิ่นที่เติบโตเร็วที่สุด มีอะไรเปลี่ยนแปลงบ้าง? ทำไมการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้จึงเกิดขึ้น มีการตรัสรู้ในบทความนี้ Liyuan Opera Lizhiji: วัสดุใหม่ เรื่องราว และข้อมูลเชิงลึก

สรุปจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทำให้สามารถวิเคราะห์ถึง นาฏยประดิษฐ์หยูจีที่ศิลปะการแสดงของจีนสมัยใหม่ ตลอดจนรูปแบบการสร้างงานศิลปะการแสดงของจีน ตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งมีผลต่อการเชื่อมโยงทำให้เกิดการพัฒนากระบวนการสร้างตัวละครตามแนวคิดของหยาง ลี่ ผิงศิลปะการแสดงเชิงสร้างสรรค์ตามบริบทของสังคมสมัยใหม่จีน ซึ่งข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยใช้เป็นฐานข้อมูลเบื้องต้นในการวิเคราะห์ตามแนวคิด เพื่อนำไปสู่คำตอบของงานวิจัย โดยใช้ทฤษฎีประกอบกับข้อมูลหลักจากการศึกษาเอกสาร วีดีทัศน์ ข้อมูลภาคสนาม อันจะนำไปสู่เป้าหมายแห่งผลสำเร็จในการศึกษา

บทที่ 3
วิธีการดำเนินวิจัย

หยูจี แดนซ์ : นาฏยประดิษฐ์ของ หยาง ลี่ ผิง ในบริบทของการเต้นรำสมัยใหม่ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาในลักษณะของวิจัยเชิงคุณภาพ การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องอีกทั้งจัดเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามโดยกำหนดกรอบและขั้นตอนของระเบียบวิธีวิจัยดังนี้

1.ขอบเขตของการวิจัย
- 1.1 ขอบเขตเนื้อหา
- 1.2 วิธีการวิจัย
- 1.3 ระยะเวลาในการวิจัย
- 1.4 พื้นที่ทำการวิจัย
- 1.5 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

2.วิธีดำเนินวิจัย
- 2.1 เครื่องมือที่ใช้เก็บรวบรวมข้อมูล
- 2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล
- 2.3 การจัดกระทำข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล
- 2.4 การวิเคราะห์ข้อมูล
- 2.5 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

1.ขอบเขตของการวิจัย

1.1 ขอบเขตเนื้อหา

การวิจัยครั้งนี้ได้กำหนดขอบเขตด้านเนื้อหาในการศึกษา หยูจี แดนซ์ : นาฏยประดิษฐ์ของ หยาง ลี่ ผิง ในบริบทของการเต้นรำสมัยใหม่ ดังนี้

1.1 เพื่อศึกษาความเป็นมาของละครเต้นรำ ฉือ เมี่ยน หมาย ฝู

1.2 เพื่อศึกษาองค์ปรกอบของการแสดง หยูจี แดนซ์

1.3 เพื่อศึกษานาฏยประดิษฐ์และการสร้างตัวละคร หยูจี ของ หยาง ลี่ ผิง ศิลปินแห่งชาติจีน

1.2 วิธีการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพโดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร เก็บรวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม โดยการสำรวจ สัมภาษณ์ สังเกต การสนทนากลุ่มแล้วนำข้อมูลมาวิเคราะห์

1.3 ระยะเวลาการวิจัย

ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยตั้งแต่เดือน สิงหาคม 2565 เป็นต้นไป

1.**4 พื้นที่ทำการวิจัย**

พื้นที่ในการศึกษาวิจัยเรื่อง หยูจี แดนซ์ : นาฏยประดิษฐ์ของ หยาง ลี่ ผิง ในบริบทของการเต้นรำสมัยใหม่ ซึ่งผู้วิจัยได้เจาะเลือก มหาวิทยาลัยครูหนิงหนาน ประเทศจีน เนื่องจากหน่วยงานเหล่านี้ได้เป็นส่วนที่เกี่ยวข้องกับการเรียนการสอนนาฏศิลป์จีนทุกแขนง ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้นำเอามหาวิทยาลัยครูหนิงหนาน ประเทศจีน มาเป็นพื้นที่ทำการศึกษาวิจัยในครั้งนี้

1.5.ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

1.5.1 ประชากร

1. ประชากรที่ศึกษาได้แก่ กลุ่มที่มีความเกี่ยวข้องกับ หยูจี แดนซ์
2. กลุ่มผู้ให้ข้อมูล โดยมีกลุ่มเป้าหมายดังนี้

1. กลุ่มผู้รู้ (Key Informant) ได้แก่ กลุ่มบุคคลที่ให้ข้อมูลเชิงลึกและสำคัญเกี่ยวกับนาฏศิลป์ประเทศจีน และสามารถที่จะให้ข้อมูลได้เที่ยงตรง โดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง จำนวน 5 ท่านได้แก่

1) ผศ.ดร.พีระ พันลูกท้าว	ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ตะวันตก
2) Mr. Wu Baoping	อาจารย์มหาวิทยาลัยจ้านเจียมณฑลกวางตุ้ง ประเทศจีน
3) Mr. Wang Tao	ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์จีน

2. กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informant) ประกอบด้วย กลุ่มอาจารย์ผู้สอนนาฏศิลป์จีนในมหาวิทยาลัย และนิสิตในสถาบันการศึกษา โดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและแบบไม่มีโครงสร้าง ดังนี้ จำนวน 3 ท่าน ได้แก่

1) Mr. Zhang Kanghui	อาจารย์มหาวิทยาลัยเสินเจิ้น

	มณฑลกวางตุ้ง ประเทศจีน
2) Mr. Gao Liang	อาจารย์มหาวิทยาลัยเสินเจิ้น มณฑลกวางตุ้ง ประเทศจีน
3) Mr. Zhu Peike	อาจารย์มหาวิทยาลัยจ้านเจีย มณฑลกวางตุ้ง ประเทศจีน
4) Miss Wang Xiaodang	อาจารย์มหาวิทยาลัยจ้านเจีย มณฑลกวางตุ้ง ประเทศจีน
5) Mr. Pan Yanhe	นิสิตต่างชาติ ภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

3. กลุ่มบุคคลทั่วไป (General Informants) ประกอบด้วย นิสิตนักศึกษา กลุ่มผู้ชมการแสดง โดยใช้วิธีสุ่มแบบก้อนหิมะ (Snowball Sampling) จำนวน 20 คน

2. วิธีการดำเนินวิจัย

2.1 เครื่องมือที่ใช้เก็บรวบรวมข้อมูล

การรวบรวมข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ ได้สร้างเครื่องมือ 4 ประเภท ประกอบด้วยแบบสำรวจ แบบสัมภาษณ์ แบบสังเกต แบบสนทนากลุ่ม

2.1.1 แบบสำรวจ ใช้สำรวจข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับ หยูจี แดนซ์ และจำนวนผู้ที่สนใจเข้าร่วมโครงการวิจัย

2.1.2 แบบสัมภาษณ์ กลุ่มผู้รู้กลุ่มผู้นำทางการกลุ่มผู้ปฏิบัติ และกลุ่ม บุคคลทั่วไป

2.1.3 แบบสังเกต ประกอบด้วย แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม และแบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม

2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

1.เอกสารที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูล ได้แก่ สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยมหาสารคาม และฐานข้อมูลวิจัยทางอินเตอร์เน็ต

2.การเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่ข้อมูลภาคสนาม มหาวิทยาลัยครูหนิงหนาน ประเทศจีน

2.3 การจัดทำข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลทั้งเอกสารที่เกี่ยวข้องและการเก็บข้อมูลภาคสนามมาแยกแยะจัดหมวดหมู่และวิเคราะห์ข้อมูล

2.4 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายของงานวิจัย โดยการนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและจากข้อมูลภาคสนามที่ได้จากการสังเกต สัมภาษณ์ การสนทนามาทำการวิเคราะห์ มีขั้นตอนดังนี้

1. ตรวจสอบข้อมูลที่สัมภาษณ์จากกลุ่มประชากร
2. นำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่
3. สรุปและวิเคราะห์ข้อมูลแต่ละกลุ่มจากเครื่องมือ
4. นำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียงตามความมุ่งหมาย

2.5 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยทำการสรุปผลข้อมูลการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์การวิจัยและอภิปรายผลโดยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยเรื่อง หยูจีแดนซ์ : นาฏยประดิษฐ์ของ หยาง ลี่ ผิง ในบริบทการเต้นรำสมัยใหม่ ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ และการสังเกต เพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์ของการวิจัยจึงได้นำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลตามลำดับดังนี้

1. ความเป็นมาของละครเต้นรำ ฉือ เมี่ยน หมายฝู

2. องค์ประกอบของการแสดง หยูจี

3.นาฏยประดิษฐ์การสร้างตัวละคร หยูจี ของ หยางลี่ผิง ศิลปินแห่งชาติ

1. ความเป็นมาของละครเต้นรำ ฉือ เมี่ยน หมายฝู

ฉือ เมี่ยน หมายฝู สำนวนจีน แปลว่า ตั้งกองซุ่มสิบด้านล้อมกวาดล้างข้าศึก นี่คือเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นจริงในช่วงสงคราม Chu-Han ตั้งแต่เดือนสิงหาคมปีที่หนึ่งของราชวงศ์ฮั่นถึงเดือนธันวาคมปีที่ห้าของราชวงศ์ฮั่น มีการนำเรื่องราวของ ฉือ เมี่ยน หมายฝู มาสร้างอุปรากร ดนตรี และการเต้นรำ และสืบทอดมาจนถึงทุกวันนี้ ละครเต้นรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" เป็นผลงานละครเวทีทดลองที่สร้างและกำกับโดยศิลปินนักเต้น Yang Liping ในปี 2015 มีการแสดงอย่างเป็นทางการเป็นครั้งแรกในหอประชุมเทียนจินเมื่อวันที่ 5 ตุลาคม 2020

1.1 เรื่องราวทางประวัติศาสตร์

การโต้เถียง Chu-Han หรือที่เรียกว่าสงคราม Chu-Han, Chu-Han Struggle for Hegemony, Chu-Han Struggle และ Chu-Han War คือตั้งแต่เดือนสิงหาคมของปีแรกของราชวงศ์ฮั่น (206 ปีก่อนคริสตกาล) ถึงเดือนธันวาคม ในปีที่ห้าของราชวงศ์ฮั่น (202 ปีก่อนคริสตกาล) สงครามขนาดใหญ่ระหว่างแม่ทัพฉู่ตะวันตก Xiang Yu และกษัตริย์ฮั่น Liu Bang ต่อสู้เพื่อแย่งชิงอำนาจ ข้อพิพาทระหว่าง Chu และ Han จบลงด้วยความพ่ายแพ้ของ Xiang Yu และการก่อตั้งราชวงศ์ฮั่นตะวันตกโดย Liu (Youwen, 2014)

ในเดือนพฤษภาคม 206 ปีก่อนคริสตกาล Xiang Yu ไปโจมตี Tian Rong หลิวปังฉวยโอกาสส่งกองกำลังเข้ายึดครองกวนจงทั้งหมดภายในหนึ่งเดือน จากนั้นมุ่งหน้าไปทางตะวันออกชนเผิงเฉิง รังเก่าของเซียงหยู สงคราม Chu-Han เริ่มขึ้น

ตั้งแต่ 206 ปีก่อนคริสตกาล ถึง 202 ปีก่อนคริสตกาล หลิวปังและเซียงหยูต่อสู้อย่างหนักเป็นเวลา 5 ปี โดยมีศึกใหญ่มากกว่า 70 ครั้ง และศึกย่อยอีกกว่า 40 ครั้ง หลังจากล้มเหลวซ้ำแล้วซ้ำเล่า หลิวปังก็ค่อยๆ กลายเป็นฝ่ายได้เปรียบ

Xiang Yu เคยเสนอให้ "แบ่งโลก" กับ Liu Bang โดยมี Honggou (ปัจจุบันคือแม่น้ำ Jialu ในเหอหนาน) เป็นเขตแดน ทางตะวันออกของแม่น้ำเป็นของ Chu และทางตะวันตกของแม่น้ำเป็นของ Han ในตอนท้ายของ 203 ปีก่อนคริสตกาล Liu Bang ได้รวบรวมนายพลของเขาและเข้าร่วมกองกำลังเพื่อปิดล้อมและปราบปราม Xiang Yu ใน Gaixia (ทางตะวันออกเฉียงใต้ของ Lingbi County, Anhui ในปัจจุบัน) Xiang Yu หมดอาหารและตัดกำลังเสริม คืนหนึ่งในฤดูหนาว Xiang Yu ถูกปิดล้อมบนยอดเขา และเห็นสนามรบเต็มไปด้วยธง เสียงกลองและแตร

เมื่อถูกปิดล้อมทุกด้าน Xiang Yu รู้ว่าขวัญกำลังใจของกองทัพกระจัดกระจายและสถานการณ์ทั่วไปสิ้นสุดลง ดังนั้นเขาจึงต้องบอกลา Yu Ji คนรักของเขาและฝ่าการปิดล้อมในชั่วข้ามคืน พอรุ่งเช้า หลิวปังทราบข่าวจึงส่งทหารม้า 5,000 นายออกติดตามทันที Xiang Yu ข้ามแม่น้ำ Huai และเหลือเพียง 100 คนเท่านั้น กองทัพฮั่นตามทันและฆ่า Xiang Yu โดยเหลือเพียง 28 คนเท่านั้น Xiang Yu วิ่งไปที่ริมแม่น้ำ Wu เห็นแม่น้ำ Wu อันกว้างใหญ่อยู่ข้างหน้าเขา และทหารที่ไล่ตามอยู่ข้างหลังเขาหมดหวัง ชักดาบออกมาและฆ่าตัวตาย

ภาพประกอบ 10 รูปแบบของสงครามฉู่ฮั่น

ที่มา : https://image.baidu.com/search/index?ct

แบ่งตามประเพณีตามเวลาและสถานที่:

กองทัพฮั่นสงบราชวงศ์สามฉิน, ช่วงเวลาที่กองทัพฮั่นเดินทัพไปทางตะวันออกเพื่อโจมตีฉู่, การต่อสู้ที่เผิงเฉิงและการเผชิญหน้าระหว่างซิงหยางและเฉิงเกา (ในเวลาเดียวกันก็มี แนวรบด้านเหนือของ Hanxin แนวรบหลังของ Pengyue และแนวรบด้านใต้ของ Yingbu) การรบชี้ขาดของ Gaixia

1.1.1 รำดาบเซียงจวง (งานเลี้ยงหงเหมิน)

ในปี 208 ปีก่อนคริสตกาล Xiang Yu นำกองทัพ 400,000 นายไปยัง Xianyang แต่ถูกขัดขวางโดยผู้พิทักษ์ของ Liu Bang Xiang Bo เชิญ Liu Bang ไปงานเลี้ยงที่ Hongmen หลังจากที่หลิวปังมาถึงหงเหมินแล้ว เซียงหยูก็ออกแบบให้เซียงจวงร่ายรำดาบเพื่อความสนุก โดยตั้งใจจะใช้โอกาสนี้ฆ่าหลิวปัง Xiang Bo ยังรำดาบของเขาเพื่อความสนุกและปกป้อง Liu Bang ในทุกวิถีทาง Fan Kui ผู้ใต้บังคับบัญชาของ Liu Bang รีบเข้าไปในค่ายเพื่อปกป้อง Liu Bang และ Liu Bang ฉวยโอกาสหลบหนี

1.1.2 ปิดล้อมทุกด้าน (ล้อมไกเซีย)

กองทัพของ Xiang Yu ตั้งค่ายอยู่ที่ Gaixia โดยมีทหารน้อยลงเรื่อยๆ และไม่มีอาหาร กองทัพ Han ของ Liu Bang, Han Xin และกองทัพของ Peng Yue ล้อมพวกเขาอีกครั้ง ในตอนกลางคืน เมื่อเขาได้ยินเพลงของแผ่นดินฉู่ที่ร้องโดยกองทัพฮั่นไปทั่ว เซียงหยูก็ตกใจและพูดว่า: "กองทัพฮั่นยึดครองดินแดนฉู่หรือไม่ มิฉะนั้น เหตุใดจึงมีชาวฉู่จำนวนมากในกองทัพฮั่น? " Xiang Yu พักค้างคืน ลุกขึ้นและไปที่เต็นท์กองทัพเพื่อดื่ม เมื่อมองย้อนกลับไปในอดีต มีสนมหยูผู้งดงามซึ่งเป็นที่รักและอยู่เคียงข้างเธอเสมอ และมี BMW Zou ที่มักจะขี่อยู่บนหว่างขาของเธอ ตอนนี้... Xiang Yu ร้องเพลงโศกนาฏกรรมอย่างใจกว้าง และเขียนบทกวีด้วยตัวเอง: "ความแข็งแกร่งสามารถดึงภูเขา และความเย่อหยิ่งครอบงำทั้งชีวิต สภาพอากาศไม่เอื้ออำนวย และม้าที่กำลังจะตายก็ไม่ควบม้า สิ่งที่กำลังจะตายควรเป็นอย่างไร ม้าทำ คุณจะทำอย่างไร สนมหยู สนมหยู!” ร้องเพลงซ้ำแล้วซ้ำอีก หยูจีก็ร้องเพลงกับเขาด้วย Xiang Yu หลั่งน้ำตาและยามที่อยู่รอบ ๆ เขาก็ร้องไห้เช่นกัน

1.1.3 ลาก่อนนางสนมของฉัน (ล้อมไกเซีย)

Xiang Yu เจ้าเหนือหัวแห่ง Western Chu และ Liu Bang ต่อสู้เพื่อบัลลังก์มานานกว่าสิบปี ในท้ายที่สุด Xiang Yu ก็พ่ายแพ้ใน Wujiang โดยรู้ว่าสถานการณ์จบลงแล้ว เขาต้องบอกลา Yu Ji และฆ่าตัวตายในที่สุด

1.2 การสร้างงิ้ว (งิ้วปักกิ่ง)

เรื่องราวทางประวัติศาสตร์ของ ฉือ เมี่ยน หมายฝู หลังจาก 2,200 ปีแห่งการล้างบาปศิลปินใช้ดนตรี การประดิษฐ์ตัวอักษรและการวาดภาพ การเต้นรำ โอเปร่า และวิธีการอื่นๆ เพื่อบอกเล่าเรื่องราวที่ไม่ธรรมดานี้ ทิ้งผลงานที่โดดเด่นมากมายไว้บนเส้นทางแห่งการพัฒนาทางศิลปะ อุปรากรปักกิ่งเรื่อง“ลาก่อนนางสนมของฉัน”แสดงโดยศิลปินอุปรากรปักกิ่ง Mr. Mei Lanfang ผลักดันภาพลักษณ์ของ Yu Ji ไปสู่จุดสูงสุดและกลายเป็นงานตัวแทนที่สำคัญในการแลกเปลี่ยนศิลปะบนเวทีในต่างประเทศซึ่งได้รับการต้อนรับอย่างกว้างขวาง

1.2.1 อุปรากรปักกิ่ง เรื่อง ลาก่อนนางสนมของฉัน

การเกิดขึ้นและวิวัฒนาการของ "บาวังซี" ได้ผ่านไปแล้วห้าขั้นตอน ต้นกำเนิดมาจาก "บันทึกประวัติศาสตร์: Benji of Xiang Yu" และตำนานเหนือธรรมชาติของ Six Dynasties และการแสดงละครเริ่มปรากฏในราชวงศ์ถัง ราชวงศ์หยวนเป็นช่วงที่อุปรากร Bawang เติบโตเต็มที่ และมี

สคริปต์เหลืออยู่ "A Thousand Golds" ในสมัยราชวงศ์หมิงมีบทบาทเชื่อมโยงในวิวัฒนาการของอุปรากร Bawang และมีอิทธิพลอย่างลึกซึ้งต่ออุปรากรปักกิ่งเรื่อง”ลาก่อนนางสนมของฉัน”ในเวลาต่อมา อุปรากรปักกิ่ง”ลาก่อนนางสนมของฉัน”เป็นสุดยอดของอุปรากร Bawang และเป็นจุดสูงสุดของสุนทรียศาสตร์ มีบทบาทอย่างมากในการส่งเสริมการเผยแพร่อุปรากรบาวัง (Ren R, 2009)

การสร้าง”ลาก่อนนางสนมของฉัน”เริ่มขึ้นในปี พ.ศ. 2461 และการแก้ไขเสร็จสิ้นในปี พ.ศ. 2462 ช่วงเวลานี้เป็นช่วงก่อนการปะทุของ "ขบวนการ 4 พฤษภา" "ขบวนการ 4 พฤษภาคม" เป็นเหตุการณ์สำคัญในประวัติศาสตร์วรรณกรรมและความคิดของจีน เจตนารมณ์ของ "ขบวนการ 4 พฤษภา" คือการสลายอุดมการณ์ศักดินา และ”ลาก่อนนางสนมของฉัน”ก็สอดคล้องกับกระแสความคิดนี้อย่างไม่ต้องสงสัย ผู้เขียน Qi Rushan ได้รวมเอากระแสนิยมของยุคสมัยไว้ในงานของเขาโดย "ไม่ได้ตั้งใจ" เมื่อเขาสร้าง”ลาก่อนนางสนมของฉัน”ดังนั้นใน“ลาก่อนนางสนมของฉัน”เราจึงเห็นภาพของ "นางเอกที่เกลียดสงครามและมีวิสัยทัศน์" - Yu Ji (Ren R, 2009)

"ลาก่อนนางสนมของฉัน"เป็นหนึ่งในละครคลาสสิกของโรงเรียน Mei ที่แสดงโดย Mei Lanfang ปรมาจารย์อุปรากรปักกิ่ง ตัวเอกคือ Yu Ji นางสนมที่รักของ Xiang Yu เจ้าเหนือหัวของ Western Chu เมื่อวันที่ 15 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2465 Yang Xiaolou และ Mei Lanfang แสดงร่วมกันบทละครส่วนใหญ่เล่าเกี่ยวกับการสิ้นสุดของราชวงศ์ Qin ความขัดแย้งระหว่าง Chu และ Han Han Xin สั่งให้ Li Zuoche แสร้งทำเป็นยอมจำนนต่อ Xiang Yu และหลอก Xiang Yu เข้ากองทัพ ซุ่มโจมตีทุกด้านของภูเขา Jiuli ดัก Xiang Yu ใน Gaixia (ปัจจุบันอยู่ทางตะวันออกเฉียงใต้ของ Lingbi County, Anhui Province) Xiang Yu ไม่สามารถแยกออกจากการปิดล้อมได้และเขาได้ยินเสียงเพลงที่ปิดล้อมจากทุกด้าน สงสัยว่ากอง Chu ทั้งหมดได้ล้มลงไปที่ Han เขาจึงดื่มอำลากับ Yu Ji ในค่าย Yu Ji สังหารตัวเอง Xiang Yu หลุดออกจากการปิดล้อม หลงทาง และมาถึง Wujiang โดยไม่รู้สึกเสียหน้าที่เห็นผู้เฒ่าของ Jiangdong และฆ่าตัวตายริมแม่น้ำ

ภาพประกอบ 11 หยูจีฆ่าตัวตาย
ที่มา : อุปรากรปักกิ่ง เรื่อง ลาก่อนนางสนมของฉัน

1.2.2 Yuji ภาพลักษณ์ของงิ้ว

ในรุ่นแรกสุดของ Golden Academy of Opera Art นางสนมหยูเปิดตัว ในละครและตำนานของหยวนและหมิง นางสนมหยูมักจะปรากฏตัวเป็นสัญลักษณ์ทางศีลธรรมเสมอ ขาดภาพลักษณ์ทางศิลปะที่สมบูรณ์ ในตำนาน "Chisong Ji" ในสมัยราชวงศ์ชิง นางสนมหยูเริ่มเปลี่ยนจากสัญลักษณ์ทางศีลธรรมเป็นอารมณ์ความรู้สึก ในอุปรากรปักกิ่งเรื่อง”ลาก่อนนางสนมของฉัน”นางสนมหยูได้แปลงร่างเป็นบุคคลทางอารมณ์อย่างสมบูรณ์และกลายเป็นหนึ่งในภาพลักษณ์ของผู้หญิงที่สวยงามบนเวที

จากมุมมองที่สร้างสรรค์ Yu Ji คนก่อนได้รับการถ่ายทอดจากมุมมองของผู้ชาย แต่” ลาก่อนนางสนมของฉัน”แสดงภาพ Yu Ji จากมุมมองของผู้หญิงอย่างแท้จริง ในแง่ของคำอธิบายตัวละคร ความแน่วแน่และความแน่วแน่ในละครเหนือหัวของราชวงศ์หยวนและราชวงศ์หมิงจะยังคงอยู่และวางไว้ในธีมของความรัก โดยเน้นความภักดีของหยูจี๋ในความรัก นอกจากนี้ในละครยังเพิ่มภาพลักษณ์ของ Yu Ji ด้วยความอ่อนโยนและความใจดีของผู้หญิง การสร้างตัวละครแบบนี้ทำให้ความเป็นผู้หญิงของ Yu Ji แข็งแกร่งขึ้นและเคลื่อนไหวมากขึ้น ในการจัดการกับตัวตนของ Yu Ji

นอกจากจะแสดงให้เห็นว่าเธอเป็นคู่ชีวิตในชีวิตของ Xiang Yu แล้ว เธอยังแสดงเป็นที่ปรึกษาด้านอาชีพอีกด้วย (Ren R, 2009)

ในฉากที่แปดของอุปรากรปักกิ่งเรื่อง”ลาก่อนนางสนมของฉัน”เมื่อกองทัพฮั่นถูกปิดล้อมและ Xiang Yu ไม่สามารถกลับมาได้หลังจากพยายามหลายครั้ง Yu Ji กล่าวว่า "ชัยชนะหรือความพ่ายแพ้ของนักยุทธศาสตร์การทหารเป็นเรื่องปกติ ดังนั้นจึงไม่มี ต้องกังวลเกี่ยวกับเรื่องนี้ จงเตรียมเหล้าองุ่นและด้วย ให้พระราชาดื่มกันสองสามจอกเพื่อคลายความเบื่อหน่าย" ในเวลานี้ หยูจียังเข้าใจด้วยว่าสงครามมาถึงจุดที่ไม่หวนกลับและชัยชนะ หรือความพ่ายแพ้ได้ถูกตัดสินไปแล้ว ยูจิทำอะไรได้อีก เธอทำได้เพียงยิ้มอย่างไม่เต็มใจและพูดว่า: "เตรียมไวน์และดื่มกับกษัตริย์อีกสองสามแก้ว" "จะรอให้นางสนมของฉันร้องเพลงและเต้นรำและพูดคุยให้คลายความกังวลได้อย่างไร" ยูจิหยิบดาบขึ้นมา และร่ายรำให้ได้อารมณ์ที่สุด ระบำดาบที่ซึ้งกินใจที่สุด

การรำดาบนี้ไม่เพียงแต่แสดงถึงความรักที่ซื่อสัตย์ระหว่าง Xiang Yu และ Yu Ji เท่านั้น แต่ยังแสดงถึงบุคลิกที่สวยงามและภาพลักษณ์อันสูงส่งของ Yu Ji การรำดาบของ Yu Ji เป็นการผสมผสานระหว่าง "ความเงียบสงบของแม่น้ำและทะเล" และ "ความโกรธเกรี้ยวของฟ้าร้อง" ซึ่งนำความรู้สึกที่สง่างามมาสู่ผู้คน เนื่องจากเป็นการคลายความกังวลของ Xiang Yu จึงมีความรู้สึกสงบสุขในการรำดาบ แต่สถานการณ์ทั่วไปได้หายไปแล้ว และ Yu Ji ก็คาดเดาชะตากรรมของเธอเองได้แล้ว ดังนั้นจึงเกิดความไม่สงบอีกแบบหนึ่งในการเต้นรำ ท่ามกลางแสงอันเย็นชาของดาบทั้งสอง เธอบอกความทะเยอทะยานของเธอกับ Xiang Yu นี่คือการแสดงออกของความตาย การรำดาบเป็นการแสดงออกถึงความรักที่เธอมีต่อ Xiang Yu และยังแสดงถึงความมุ่งมั่นของเธอที่จะไม่ทำให้ผู้อื่นอับอายขายหน้า

ภาพประกอบ 12 Yu Ji Sword Dance
ที่มา : ภาพนิ่งของ”ลาก่อนนางสนมของฉัน”ของ Mei Lanfang

หากแบ่งลักษณะนิสัยและอารมณ์ที่ Sword Dance แสดงออกออกเป็นระดับหนึ่ง ดังนั้น "การเกลี้ยกล่อมกษัตริย์ให้ดื่มและฟังเพลงของ Yu และเต้นรำเพื่อคลายความเศร้าโศกของกษัตริย์" คือระดับแรก ซึ่งก็คือความรักที่เธอมีต่อสามีของเธอ เธอเต็มใจที่จะตายเพื่อแสดงความภักดีและแสดงความรักที่เธอมีต่อตัวเอง เธอไม่ยอมให้ผู้อื่นทำให้ร่างกายของเธอแปดเปื้อน นี่คืออารมณ์ระดับที่สอง ระดับที่สามคือความรักต่อสรรพสัตว์ รักความสงบ นี่คืออารมณ์ระดับสูงสุด ด้วยการปรับปรุงในระดับที่สามนี้ ภาพลักษณ์ของ Yu Ji ได้แยกออกจากหมวดหมู่ของนักวิชาการที่มีพรสวรรค์และผู้หญิงที่สวยงาม และเธอก็มีส่วนสูงของภาพที่สูงขึ้น ภาพศิลปะหญิงรุ่นก่อน ๆ ไม่ถึงความสูงนี้ นี่คือภาพสะท้อนของเทรนด์ความงามในยุคใหม่ และยังเป็นเสน่ห์ทางศิลปะของภาพลักษณ์ของ Yu Ji

\

1.3 ละครรำเรื่อง ฉือ เมี่ยน หมายฝู

ละครเต้นรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" นำเหตุการณ์ประวัติศาสตร์จีนแบบดั้งเดิมของข้อพิพาทระหว่าง Chu และ Han มาเป็นประเด็นหลัก และเป็นการคืนค่าตัวละครและภาพในเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์อย่างแท้จริงและสมบูรณ์ ขึ้นอยู่กับการเคารพประวัติศาสตร์ ความเป็นจริง และจารีต ตีความความขัดแย้ง บุคลิกภาพ และอารมณ์ของตัวละครต่าง ๆ ในเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์

ภาพประกอบ 13 การกระทำของตัวละคร
ที่มา : ภาพโปรโมทละครรำเรื่อง ฉือ เมี่ยน หมายฝู

ในละครเต้นรำเรื่อง "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" ผู้กำกับไม่ได้ใช้โหมดการเล่าเรื่องแบบดั้งเดิมในการพัฒนาละครเต้นรำ แต่ใช้ "วิธีการแปลกแยก" และ "วิธีการแปลกประหลาด" ในระบบของ Brecht เพื่อแยกตัวละครทั่วไปในประวัติศาสตร์ และย่อเรื่องราวแต่ละเรื่องลักษณะทั่วไปของตัวละครโดยใช้ภาษากายของนักเต้นเพื่อตีความลักษณะของตัวละครและในขณะเดียวกันก็ใช้บริบทของพัฒนาการทางประวัติศาสตร์เพื่อเชื่อมโยงตัวละครทั้งหมดเข้าด้วยกันโดยใช้ ลักษณะของการร่ายรำที่

เก่งในการแต่งเนื้อร้องและเงอะงะในการเล่าเรื่องนำเสนอเรื่องราวที่คุ้นเคยของการต่อสู้ระหว่าง Chu และ Han ในรูปแบบใหม่ วิธีแสดง ในละครเต้นรำ นักเต้นแต่ละคนมีบทบาทที่มีบุคลิกโดดเด่น ในขณะที่ติดตามความสมบูรณ์ของละครเต้นรำ นักออกแบบท่าเต้นจะเปลี่ยนลักษณะของตัวละคร เป็นลักษณะสัญลักษณ์ของร่างกาย ทำให้ตัวละครแต่ละตัวมีภาษากายที่เป็นตัวแทน และมุ่งมั่นที่จะผสมผสานประเพณีและ ความทันสมัยโดยใช้โรงละครเต้นรำเพื่อนำเสนอ "Han Feng Chu Yu" ใหม่ล่าสุด

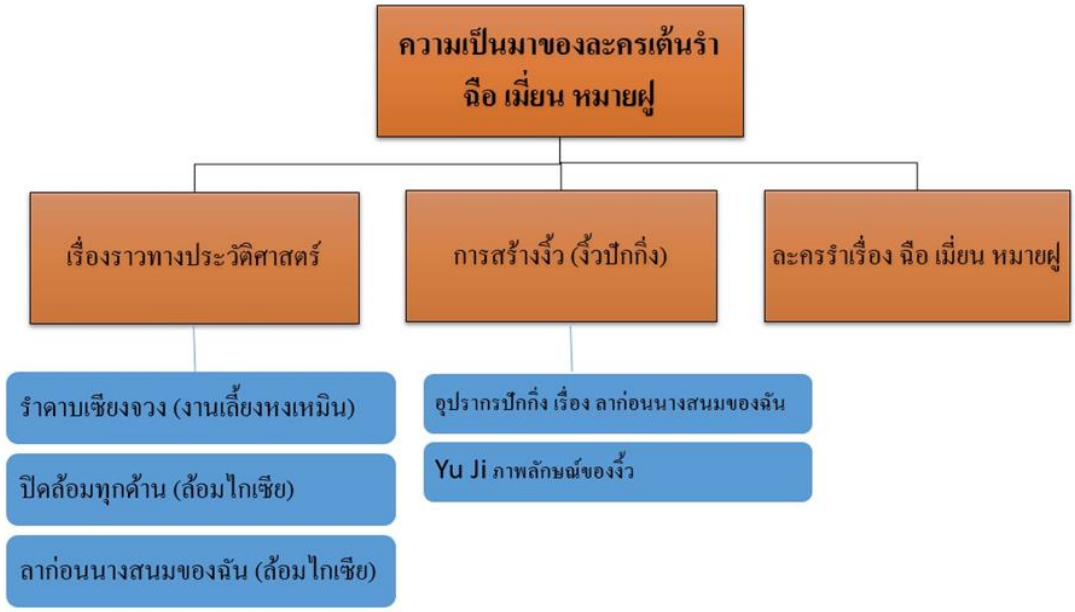
ภาพประกอบ 14 กรรไกรนับพันแขวนอยู่เหนือเวที
ที่มา : ภาพนิ่งละครรำเรื่อง ฉือ เมี่ยน หมายฝู(หลี่ ยี่เจียน/การถ่ายภาพ)

ภาพประกอบ 15 ภาพถ่ายตัวละครในละครรำเรื่อง ฉือ เมี่ยน หมายฝู

ที่มา : https://m.sohu.com/a/423270307_267106

บทละครทั้งหมดใช้ Xiao He เป็นตัวละครหลัก และเขาเป็นผู้นำความขัดแย้งและความขัดแย้งในเรื่องราว ดังนั้นจึงกลายเป็นรูปแบบการพัฒนาของบทละครภายในบทละคร เพื่อฟื้นฟูบุคลิกของ Xiang Yu และ Liu Bang ในประวัติศาสตร์อย่างแท้จริง พวกเขาจึงได้รับการหล่อหลอมร่วมกันจากศิลปะแขนงต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการเต้นรำ เช่น ท่วงท่าการร่ายรำและดนตรี ความกล้าหาญ ความมั่นใจในตนเอง ความไม่แน่ใจ และธรรมชาติที่น่าสงสัยของ Xiang Yu ตลอดจนการจัดการที่ราบรื่น การมองการณ์ไกล และความอุตสาหะของ Liu Bang ถูกนำเสนออย่างแท้จริงในละครเต้นรำ ตัวละครพิเศษของ Yu Ji ส่วนใหญ่ได้รับการอธิบายไว้ในบันทึกทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับรูปร่างหน้าตาที่สมบูรณ์แบบ ท่วงท่าการร่ายรำที่งดงามและสง่างาม มิตรภาพที่ภักดีและความรักของเธอที่มีต่อ Xiang Yu ผู้เป็นเจ้าเหนือหัวของ Western Chu เป็นที่น่าสังเกตว่า Yu Ji ในละครเต้นรำแสดงโดยนักแสดงชาย วิธีการแสดงออกนี้สามารถย้อนไปถึงการตีความของ Danjue ในอุปรากรจีนแบบดั้งเดิม ซึ่งตั้งชื่อตามผู้ชายที่เล่นเป็นผู้หญิง ผู้กำกับแสวงหาแรงบันดาลใจจากการสร้างตัวละครในละครโอเปร่าแบบดั้งเดิม เคารพแก่นแท้ของวัฒนธรรมจีนแบบดั้งเดิม และใช้ร่างกายของผู้ชายแสดงบทบาทผู้หญิง ตัวละครนี้เป็นการผสมผสานระหว่างหยินและหยาง ซึ่งไม่เพียงแต่ร่างกายที่เด็ดเดี่ยว

ของผู้ชายและหัวใจที่บอบบางของผู้หญิงเท่านั้น แต่ยังรวมถึงร่างกายที่อ่อนนุ่มของผู้หญิงและหัวใจที่เด็ดเดี่ยวของผู้ชายด้วย แสดงทักษะการร่ายรำที่อ่อนช้อย อ่อนช้อย และสื่อถึงความภักดีต่อความรักและสามี ในบทละคร ตัวละคร Han Xin ยังแสดงออกถึงจิตวิญญาณแห่งความกล้าหาญของเขาที่สามารถงอและยืดได้ และเก่งเรื่องกลยุทธ์ในบันทึกประวัติศาสตร์



ภาพประกอบ 16 ความเป็นมาของละครเต้นรำ ฉือ เมี่ยน หมายฝู สรุป

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

2. องค์ประกอบของการแสดง หยูจี(Yu Ji)

2.1 แนวคิดในการแสดง

สนมหยูเป็นตัวละครหญิงคนเดียวในละครเต้นรำเรื่อง "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" ผู้ออกแบบฉากยิป จินเทียน กำหนดให้ตัวละครนี้มีสีแดงเพียงตัวเดียว นางสนมหยูทั้งเก่งและมีความสามารถร่ายรำอย่างสง่างามและบุคลิกแข็งแกร่ง สีแดงไม่ได้เป็นเพียงตัวแทนของผู้หญิงเท่านั้น แต่ยังเป็นตัวแทนของตัวละครอีกด้วย

ความรักเป็นเรื่องนิรันดร์ แม้ว่าความรักใน "Besieged on All Sides" จะเกิดในความมืดมน ลักษณะทางสังคมของสัญลักษณ์ Yuji เป็นสัญลักษณ์ของความงามและความโหยหาในสังคม อุบายพวกเขาสามารถเอาชนะความกลัวและนำความแข็งแกร่งมาให้ได้ ในแง่นี้ ยูจีใน "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" จึงไม่ใช่ตัวอย่างทั่วไปของความแน่วแน่และเสียสละเพื่อความรักมากนัก แต่เป็นตัวแทนของการแสวงหาความเรียบง่ายซึ่งตรงข้ามกับโลกของผู้ชาย

ภาพประกอบ 17 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " Yu Ji
ที่มา : https://www.meipian.cn/3h1l7dfx

การแสดงของ Yu Ji ไม่เพียงแต่เป็นการฟื้นฟูประเพณีเท่านั้น แต่ยังมีความสำคัญทางสังคมที่สมจริง ไหลลื่นด้วยความงามของการผสมผสานระหว่างความคลาสสิกและความทันสมัย ตัวละครทุกตัวในโรงละครเต้นรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" มีทั้งเก่าและใหม่ พวกเขาไม่ได้เป็นเพียงภาพบนเวทีเท่านั้น แต่ยังเป็นภาพเงาของปรากฏการณ์ทางสังคมในสมัยโบราณและสมัยใหม่อีกด้วย Yang Liping ตีความเรื่องราวโบราณในรูปแบบใหม่เพื่อสื่อสารกับสาธารณะชนสมัยใหม่ ผู้อำนวยการ Yang Liping ทดลองอย่างกล้าหาญในโรงละครเต้นรำ

2.2 รูปแบบการแสดง

สไตล์การแสดงของ "Yu Ji" ส่วนใหญ่สะท้อนให้เห็นจากการใช้ภาษากายของนักแสดงและภาพลักษณ์ของตัวละคร รูปแบบของภาษากายที่นักแสดงนำเสนอมีลักษณะเฉพาะคือความหลากหลายและเปิดกว้างมันไม่ได้ประกอบด้วยองค์ประกอบการเต้นเพียงองค์ประกอบเดียวแต่เป็นความซับซ้อนของโครงสร้างแบบดั้งเดิมและสมัยใหม่ตะวันออกและตะวันตก สร้างตามประเพณีและกลับสู่ประเพณีในการสร้าง การแสดงส่วนใหญ่ประกอบด้วยสื่อภาษากายสองแบบ ได้แก่ การเต้นรำโอเปร่าและการเต้นรำสมัยใหม่

ภาพลักษณ์ของ Yu Ji ในละครเต้นรำเรื่อง "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" เป็นการแสดงออกทางร่างกายของผู้หญิงโดยทั่วไป Yu Ji เดิมเป็นตัวละครผู้หญิง แต่ผู้กำกับใช้ร่างกายผู้ชายเพื่อตีความความเป็นผู้หญิงในละครเรื่องนี้ การกำหนดบทบาทนี้มาจากวิธีการเล่นบทนางรำในละครโอเปร่า และยังสร้างความแตกต่างอย่างมากกับลักษณะเฉพาะในละครเต้นรำแบบดั้งเดิม ในละครเต้นรำรูปลักษณ์ที่เกือบเปลือยเปล่าของ "Yu Ji" ทำให้ทุกคนตกตะลึง และการเคลื่อนไหวที่นุ่มนวลและนุ่มนวลของ "เธอ" ได้ปกปิดลักษณะทางกายภาพของผู้ชายของตัวนักแสดงเอง

ภาพประกอบ 18 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " Yu Ji
ที่มา : https://www.sohu.com/a/422834078_123753

ภาพตัวละครของ "Yu Ji" ใช้องค์ประกอบศิลปะอุปรากรจีนแบบดั้งเดิม และนักเต้นชายสวมบทบาทเป็น Huadan ในทางกลับกัน การเคลื่อนไหวร่างกายของนักเต้นมีการเปลี่ยนแปลงเชิงคุณภาพจากการสวมเครื่องแต่งกายสีแดงอันเป็นสัญลักษณ์ โอเปร่าใช้การเต้นรำแบบ "ร่าง" เป็นพื้นฐานของภาษากาย และท่าทางมือที่โดดเด่นของ Huadan "นิ้วหลานหัว" การเกี่ยวเท้า เน่ยเหว่ย และการเคลื่อนไหวอื่น ๆ ล้วนแสดงเป็นสตรีคลาสสิกในโอเปร่า ในเวลานี้ การเคลื่อนไหวของร่างกาย ของมือและเท้าเพิ่มขึ้นตามลำดับ จากร่างกายที่ทันสมัยและดั้งเดิมเป็นการผสมผสานระหว่างร่างกายสมัยใหม่และคลาสสิก จากแรงที่ไม่โต้ตอบของมือและเท้าไปจนถึงแรงที่ใช้งาน มันมีขนาดเล็กลง และความเร็วในการก้าวยังมาพร้อมกับอารมณ์ที่ขึ้นๆ ลงๆ การเคลื่อนไหวร่างกายเป็นไปอย่างอ้อมค้อมสง่างาม และท่าทางการร่ายรำก็สง่างาม

ภาพประกอบ 19 Yu Jiสวมชุดในละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "

ที่มา : https://www.meipian.cn/3h1l7dfx

ภาพประกอบ 20 องค์ประกอบของการแสดงโอเปร่าของ Yu Ji ในละครเต้นรำ เรื่องฉือเมี่ยนหมายฝู
ที่มา : https://www.163.com/dy/article/FOBOTHJP05370R11.html

2.3 ฉากอารมณ์

Yu Ji เป็นบทบาทหญิงที่แสดงโดยผู้ชายในละครเต้นรำทั้งเรื่อง บทบาทของ Yu Ji รวมเอาสาระสำคัญของบทบาท "Dan" ใน Peking Opera บทบาทของ Yu Ji กลับกันโดยผู้ชายเพื่อแสดงความเป็นผู้หญิงของผู้หญิง ผสมผสานหยินและหยางและแสดงออกถึงความเป็นชายในความนุ่มนวลของผู้หญิง ความดื้อรั้นของมันเหมือนกับ "Yujie ใสราวกับน้ำแข็งและอากาศก็เหมือนสายรุ้ง" นางสนมหยูเป็นเหมือนแสงเทียนดวงน้อยในคืนที่มืดมิด สวยงามและเปราะบาง ลักษณะที่เกือบจะเปลือยเปล่าของเขานั้นน่าทึ่งมาก แสดงให้เห็นถึงความอ่อนโยนและเสน่ห์ของ Yu Ji ด้วยเส้นสายและการเปิดร่างกายที่นุ่มนวลของเขา

เมื่อ Xiang Yu พ่ายแพ้ ในมหากาพย์ความรักระหว่าง Yu Ji และ Xiang Yu Yu Ji มีความยืดหยุ่นและมีเสน่ห์มาก แพรวพราวและเร่าร้อน รักอย่างอ่อนโยนและหลงใหล Yu Ji ดึงด้ายสีแดง

ออกจากปากของ Xiang Yu และ ด้ายสีแดงเส้นนี้พันรอบคอของหยูจีอย่างช้าๆ จนกระทั่งเธอแขวนคอตาย เส้นสีแดงนี้แสดงออกอย่างชัดเจนถึงความเศร้าโศกและความลังเลใจที่มีต่อเซียงหยู ราวกับหัวใจแห่งความรักที่เสียดแทงหัวใจดวงสุดท้าย เพื่อไม่ให้ผูกมัด Overlord of Western Chu เธอจึงหลั่งเลือดในแม่สีเสื้อผ้าถูกนำมาใช้อย่างชาญฉลาดใน "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" ซึ่งแตกต่างจากการใช้สีเสื้อผ้าในละครเต้นรำแบบดั้งเดิมในอดีต ละครรำจีนแบบดั้งเดิมส่วนใหญ่ใช้เอฟเฟกต์สีที่เข้มข้น สดใส และละเอียดอ่อน ละครนาฏศิลป์ได้รับอิทธิพลจาก "ศิลปะแบบเรียบง่าย" ของตะวันตก มีโครงสร้างสีเดียว และโทนสีเดียวแสดงถึงภาพลักษณ์ของตัวละคร เช่นเดียวกับชื่อ ซึ่งเอื้อต่อความแตกต่างของตัวละครและบุคลิก ละครรำทั้งหมดใช้สีดำ สีขาว และสีแดงเป็นสีหลัก และใช้สีทองเป็นสีเสริม แบ่งอารมณ์ของตัวละครด้วยสีหลัก ได้แก่ สีตามอารมณ์ สีที่มีเหตุผล และสีที่เป็นกลาง

สีที่ละเอียดอ่อน: สีแดง ซึ่งเป็นตัวแทนของตัวละคร Yu Ji สีแดงแสดงถึงความกระตือรือร้น และเธอเป็นตัวละครเดียวที่ไม่เกี่ยวข้องโดยตรงกับ "การโต้เถียงของ Chu-Han" นี้ การใช้สีแดงเป็นสีตัวแทนของเธอแสดงถึงความอุดมสมบูรณ์ของพลังงานด้านบวกและความมีชีวิตชีวา นอกจากนี้เธอยังเป็นสัญลักษณ์ของความรักที่ร้อนแรงและต่อเนื่อง สนมหยูไม่เคยทิ้งสามีของเธอจนกว่าเธอจะเสียชีวิต แต่สุดท้าย เพราะเธอไม่ต้องการเป็นภาระและเป็นภาระของสามี เธอจึงลงเอยด้วยการฆ่าตัวตาย

สีที่มีเหตุผล: ขาวดำ และตัวแทนของสีคือ Xiang Yu, Xiao He, Liu Bang สีดำ หมายถึงความหม่นหมอง ความมืดมิด และความเศร้าโศก สูงส่งและน่าเกรงขาม มีความลึกลับเล็กน้อย นอกจากนี้สีดำยังมีความเกี่ยวข้องกับ "รอยสัก" ของจีนโบราณอีกด้วย "การสัก" เป็นการลงโทษด้วยหมึกชนิดหนึ่ง ในสมัยราชวงศ์ Zhou และ Qin เจ้าหน้าที่มักจะสลักคำหรือภาพวาดที่แสดงถึงตัวตนของอาชญากรบนใบหน้าหรือหน้าผากของนักโทษและวาดด้วยหมึกสีดำ ด้วยวิธีนี้ความอัปยศของชีวิตสามารถถูกตีตราบนนักโทษที่ไม่มีวันลบออกได้ ดังนั้นในระดับหนึ่งสีดำจึงมีความหมายเชิงลบบางอย่าง ในละคร สีหลักของเสื้อผ้าของ Xiang Yu คือสีดำ มีขอบสีทองที่กระโปรงด้านซ้ายและขวา และขอบสีทองเล็กน้อยจะยืนยันภาพลักษณ์ของผู้ปกครอง Chu สีหลักของเสื้อผ้าของ Liu Bang คือสีดำและสีทองซึ่งเป็นอุปมาอุปมัยของจักรพรรดิ สีตัวแทนของเซียวเหอคือสีขาว ซึ่งเป็นตัวแทนของความศักดิ์สิทธิ์และความสูงส่ง ความสงบเยือกเย็นในการติดต่อกับผู้คนสะท้อนถึงเสื้อผ้าสีขาว

สีที่เป็นกลาง: สลับขาวดำ เป็นตัวแทนของตัวละคร Han Xin สีที่เป็นกลางสอดคล้องกับความคิดที่เป็นกลางในปัจจุบันและยังบ่งบอกถึงปรากฏการณ์ทางสังคมในปัจจุบัน ฮันซินเล่นสองบทบาทในละคร แต่งกายด้วยชุดขาวดำ โดยสีดำแทนด้านมืด และสีขาวแทนด้านสว่าง ในตอนต้นของ

ละครเต้นรำ Bai Hanxin ปรากฏตัว เขาเป็นคนเรียบง่ายและบริสุทธิ์ แต่เขากลับถูกเยาะเย้ยและขายหน้า หลังจากนั้นบุคลิกของเขาก็เริ่มเปลี่ยนไป ฮันซินอีกคนในชุดดำปรากฏตัวขึ้น ฮันซินสองคนดำและขาว ทุบตี ปล้ำ ทุบ และเขมือบซึ่งกันและกัน ทีละน้อยและอีกราย Han Xin สีขาวต่อสู้อย่างเจ็บปวด แต่ Han Xin สีดำยังคงอยู่ในท้ายที่สุด และความชั่วร้ายก็เอาชนะคนดี การต่อสู้ร่วมกันนี้ยังเป็นการต่อสู้ระหว่างความรู้สึกและเหตุผลซึ่งเข้ากับสีของตัวละครได้เป็นอย่างดี ในความเป็นจริง ในชีวิตจริง สีของเสื้อผ้าเป็นเพียงการแบ่งสีต่าง ๆ ซึ่งแต่เดิมไม่ได้มีความหมายเชิงสัญลักษณ์เฉพาะเจาะจง แต่เมื่อผู้คนเชื่อมโยงสีสันเข้ากับประสบการณ์ชีวิตและประสบการณ์ทางวัฒนธรรมของตนเอง กิจกรรมภายในที่ซับซ้อนก็จะเกิดขึ้น ซึ่งจะกระตุ้นจินตนาการของผู้คนและทำให้เกิดความเข้าใจและความรู้สึกที่แตกต่างกัน ในละครเต้นรำ ตัวละครจะถูกแบ่งตามสี ซึ่งไม่เพียงแต่ทำให้ตัวละครต่าง ๆ แตกต่างกัน แต่ยังทำให้ตัวละครมีสีสันที่เป็นเอกลักษณ์อีกด้วย นี่คือการแสดงออกที่ทันสมัยของนักออกแบบ

น้ำ Wujiang! เธอเป็นตัวละครตัวเดียวที่ไม่เกี่ยวข้องกับสงคราม ความอ่อนโยนของเธอมอบให้แก่ Overlord of Western Chu ทั้งหมด และยังนำความสบายใจและความหวังมาสู่หัวใจของผู้คนอีกด้วย

ภาพประกอบ 21 ละครเต้นรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" Yu Ji และ Xiang Yu เต้นรำคู่กัน

ที่มา : https://www.meipian.cn/3h1l7dfx

2.4 ดนตรี

องค์ประกอบดนตรีของ Yu Ji ในละครเต้นรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" รวมเพลงเต้นรำสมัยใหม่ บทอุปรากรปักกิ่ง เครื่องดนตรี pipa และ guzheng แบบดั้งเดิม การผสมผสานระหว่างองค์ประกอบดนตรีแบบดั้งเดิมและองค์ประกอบเพลงเต้นรำสมัยใหม่ยังสะท้อนถึงแนวคิดดั้งเดิมของความทันสมัย ใน " ฉือ เมี่ยน หมายฝู"

ภาพประกอบ 22 เครื่องดนตรีคลาสสิกของจีน Pipa
ที่มา : https://www.51yuansu.com/sc/lslnyxmtbt.html

ภาพประกอบ 23 เครื่องดนตรีคลาสสิกของจีน Guzheng
ที่มา : https://www.bilibili.com/video/av79140494/

ตาราง 1 ตารางองค์ประกอบการแสดง

สื่อมัลติมีเดีย			แบบฟอร์มมีความหมาย	เนื้อหาอ้างถึง
ภาษา	ด้วยภาษา	ภาษาดนตรี	คลอด้วยดนตรีสมัยใหม่ของปักกิ่งโอเปร่า(pipa, guzheng)	เสียง"pipa":อธิบายบรรยากาศที่ตึงเครียดของ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" ดนตรีแห่งความทันสมัย:การนำเสนอความทันสมัย
	ภาษาบริสุทธิ์	คำ	บทอุปรากรปักกิ่งตัวละครที่ตัดด้วยเครื่องตัดกระดาษ	บทละคร: คำสารภาพ ตัวละคร ประวัติ ความเป็นมา มนุษย์ตัดกระดาษ: "ตัวละคร" ของชายตัดกระดาษดำเนินไปทั่วทั้งฉาก อธิบายเบื้องหลัง

ภาพประกอบ 24 มนุษย์ตัดกระดาษ
ที่มา : ภาพนิ่งละครรำเรื่อง ฉือ เมี่ยน หมายฝู (หลี่ ยี่เจียน/การถ่ายภาพ)

การตัดกระดาษเป็นศิลปะพื้นบ้านดั้งเดิมของจีน ในชีวิตชาวบ้านสมัยก่อนมักจะใช้กรรไกรหรือมีดแกะสลักตัดลวดลายและลวดลายบางอย่างที่คิดขึ้นในใจแล้วแปะกระดาษที่ตัดไว้ตามประตูหน้าต่างซึ่งมีความหมายถึงการคุ้มกัน วิญญาณชั่วร้ายและอธิษฐานขอให้โชคดี เทศกาลและงานรื่นเริงตามปกติมีให้เห็นอยู่บ่อยครั้ง

ตั้งแต่ต้นจนจบการแสดงละครเต้นรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" มีตัวละคร "คนตัดกระดาษ" เขาไม่ใช่คนตัดกระดาษในความหมายดั้งเดิม นักออกแบบท่าเต้น Yang Liping นำเสนอ ตัวละครนามธรรมที่คุ้นเคย แต่ไม่คุ้นเคยในตอนท้ายของขั้นตอน เครื่องตัดกระดาษได้เข้าสู่โลกของตัวเองตั้งแต่ผู้ชมเข้ามาในเวที และตัดกระดาษสีขาวรอบตัวพวกเขาตามกฎของพวกเขาเอง อย่างไรก็ตามสิ่งที่ถูกตัดออกจากแต่ละองก์นั้นสอดคล้องกับธีมขององก์ถัดไป คนตัดกระดาษทำซ้ำการกระทำ "ตัด" และ "ขว้าง" จนกว่าเขาจะฝังตัวเองใน "หลุมฝังศพ" สีขาวที่ตัดด้วยตัวเอง ผู้ชายที่ตัดกระดาษดูเหมือนจะมีอยู่จริงในละคร และยังดูเหมือนจะเป็นร่างโปร่งแสงและผู้ยืนดูโดยไม่ขึ้นกับเวทีในการพัวพันของเวลาและพื้นที่

การตั้งค่าของภาพนี้ประกอบด้วยอุปลักษณ์สามชั้น: ชั้นแรกของอุปมาคือแนวคิดของเวลาที่กำหนดโดยมนุษย์ ตัวเลขที่ตัดกระดาษดูเหมือนจะแสดงถึงเวลาที่ปกติแล้วเราไม่สามารถมองเห็นหรือจับต้องได้ เฉพาะ การอ้างอิงที่ตายตัวเท่านั้นที่จะทำให้เราตระหนักถึงการมีอยู่และการเปลี่ยนแปลงของเวลา ตัวมันเองเป็นปัจเจกบุคคลหรือรัฐที่เลื่อนไหลและเปลี่ยนแปลง ดูเหมือนว่าไม่มีขีดจำกัดในขอบเขตของชีวิต และปรากฏการณ์ของวัฏจักรอันไม่สิ้นสุดของการเติบโต การเกิดขึ้น และการตายตามธรรมชาตินั้นดำเนินไปอย่างต่อเนื่องอย่างเป็นกลางและมีเหตุผล

ชั้นที่สองเป็นพยาน เครื่องตัดกระดาษไม่เพียงแต่สามารถตัดกราฟิกที่เป็นนามธรรมเท่านั้น แต่ยัง "ตัดแต่ง" โครงเรื่องได้อีกด้วย กรรไกรในมือของ "คนตัดกระดาษ" เปรียบเสมือนปากกาในมือของพิพิธภัณฑ์ประวัติศาสตร์ในสมัยก่อน กรรไกรแต่ละเล่มเปรียบเสมือนการบันทึกช่วงเวลาหนึ่งของโลกไว้บนกระดาษขาว ช่องเจาะแสดงถึงเหตุการณ์จริงที่สำคัญ มันไม่ได้เป็นเพียงพยานวัตถุของชีวิตและความตายความรักและความเกลียดชังในโลก แต่ยังเป็นคำเตือนลึกลับของเหตุการณ์ในอนาคต ในละคร เมื่อ Xiang Yu และ Yu Ji แสดงความรัก เครื่องตัดกระดาษยังคงใช้กรรไกรอยู่ในมือ และคลี่ร่างมนุษย์ของ Xiang Yu และ Yu Ji ที่เขาตัดไว้ในมือ แต่ทันใดนั้น ใช้กรรไกรตัด Xiang Yu และ Yu Ji ด้วยกัน แยกออกเป็นสองส่วนกับ Yu Ji และโยนกระดาษฝอยขึ้นไปบนท้องฟ้า "คนตัดกระดาษ" ไม่ได้อยู่ในพื้นที่และเวลาเดียวกับผู้ชมในละคร แต่ดูเหมือนว่าจะยืนอยู่ในโลกที่เป็นอิสระจากเวลาและพื้นที่ เป็นพยานทุกสิ่งที่เกิดขึ้น ดูเหมือนว่าตอนจบของเรื่องราวที่ลึกซึ้งและคดเคี้ยวนี้ได้ถูกกำหนดไว้แล้ว และมันถูกบันทึกทีละขั้นตอนด้วยกรรไกรและการตัดกระดาษตามการบิดและเปลี่ยนดั้งเดิมของเรื่องราว "คนตัดกระดาษ" ไม่ได้แยกตัวเอง พฤติกรรมของการตัดกระดาษ และเนื้อหาที่คนตัดกระดาษต้องการจะเล่า ศิลปะการแสดงกลายเป็นกระบวนการของการบรรยายร่างกาย

ชั้นที่สามคือจุดจบของชีวิต นักออกแบบท่าเต้นใช้เอฟเฟ็กต์แบบสะสมและรูปแบบที่ก้าวหน้าโดยปกติจะเป็นการกระทำเล็ก ๆ น้อย ๆ ธรรมดา ๆ แต่ด้วยการสะสมอย่างต่อเนื่อง ในที่สุดจะทำให้เกิดปฏิกิริยาทางจิตวิทยาครั้งใหญ่ "คนตัดกระดาษ" ตัดกระดาษซ้ำตั้งแต่ต้นจนจบในละครเต้นรำซึ่งดูเหมือนไม่มีที่สิ้นสุด แต่ท้ายที่สุด "คนตัดกระดาษ" ก็โยนกระดาษที่เขาตัดขึ้นไปในอากาศ ซึ่งดูเหมือนจะเป็นนัยว่าเขาจะจบชีวิตลง ทุกที่ในชีวิตบ่งบอกถึงวิกฤตและบางครั้งก็สูญเสียชีวิตไปกับการต่อสู้กับตนเอง เป็นอุปมาว่า "คนตัดกระดาษ" ฝังชีวิตตัวเองด้วยมือของเขาเอง แล้วเวลาก็หยุดลง ยังเป็นการเปรียบเปรยถึงบั้นปลายชีวิตของตัวละครในละครรำและอวสานของเรื่องอีกด้วย

แม้ว่า "คนตัดกระดาษ" จะใช้ทักษะพื้นบ้านของจีน แต่ภาพลักษณ์บทบาทก็มีความหมายสมัยใหม่และความหมายแฝงทางวัฒนธรรม ภาพลักษณ์ของ "คนตัดกระดาษ" ไม่เพียงแต่นำเสนอวัฒนธรรมจีนแบบดั้งเดิมเท่านั้น แต่ที่สำคัญกว่านั้นคือการแสดงออกถึงธรรมชาติของมนุษย์ที่ผู้กำกับถ่ายทอดออกมา ยืนหยัดอยู่ในจารีตและนอกจารีต แสดงออกถึงปรัชญาชีวิตที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้นในวิถีดั้งเดิม

2.5 เครื่องแต่งกาย

ในละครเต้นรำ ยูจีเดินช้า ๆ จากเวทีด้านข้างไปยังกลางเวที โดยสวมกางเกงชั้นในสีเนื้อเพียงคู่เดียวเพื่อปกปิดอวัยวะเพศของเธอ และตัวละครผู้หญิงที่เป็นตัวแทนของร่างกายผู้ชายก็เริ่ม "พูด" ในเวลานี้ นางสนมหยูไม่สามารถถูกแบ่งแยกตามเพศได้อีกต่อไป เช่นเดียวกับทารกแรกเกิดที่เปลือยเปล่า สะอาดและบริสุทธิ์ ปราศจากสิ่งรบกวนของโลก ซึ่งเป็นตัวแทนของสภาพธรรมชาติของมนุษย์ที่แท้จริงที่สุด

ภาพประกอบ 25 กางเกงในสีเนื้อของ Yu Ji
ที่มา : https://www.meipian.cn/3h1l7dfx

จากนั้น Yu Ji ก็สวมชุดสีแดงอันเป็นสัญลักษณ์ รูปลักษณ์ของ Yu Ji จะเป็นสีแดงเล็กน้อยในโลกของผู้ชายที่ขาวดำ ชุดนี้มีภาพความงามที่สง่างาม ลึกลับ คลาสสิก และปรัชญาของเครื่องแต่งกายแบบตะวันออกดั้งเดิม ทันสมัยโดยไม่ละสายตาจากประเพณี

ภาพประกอบ 26 ภาพระยะใกล้ของเครื่องแต่งกายของ Yu Ji
ที่มา : https://www.sohu.com/a/425560150_299906

2.5.1 วัสดุเสื้อผ้าที่อ่อนนุ่ม

ในละครเต้นรำ ยูจีแต่งกายด้วยผ้าโปร่งเนื้อนุ่ม ผ้าชนิดนี้มีคุณลักษณะเดียวกับอักขระ Yu Ji ที่เรียบ ละเอียดอ่อน และนุ่มนวล เนื้อผ้าเบาและบาง ผ้าม่านให้ความรู้สึกดี และเส้นสายการจัดแต่งทรงเรียบและเข้ารูป รูปทรงของเสื้อผ้าเป็นแบบยืดตามธรรมชาติทำให้สามารถแสดงรูปร่างของผู้สวมใส่ได้อย่างคล่องตัว นอกจากนี้ การเคลื่อนไหวของภาษากายของ Yu Ji ยังขับเคลื่อนการเคลื่อนไหวของเส้นด้าย ทำให้ผู้ชมรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวและเวลาอย่างต่อเนื่อง และสามารถเน้นรูปร่างที่สง่างามและต่อเนื่องของ Yu Ji ได้ดียิ่งขึ้น ผ้าทอเส้นด้ายเนื้อนุ่มติดอยู่กับตัวของนักแสดง ทำให้ผู้คนมองเห็นความรู้สึกที่คลุมเครือ เน้นบุคลิกที่มีเสน่ห์ นุ่มนวล และเคลื่อนไหวของตัวละคร

2.5.2 การออกแบบเสื้อผ้าแบบดั้งเดิมและเรียบง่าย

การออกแบบเครื่องแต่งกายของ Yu Ji ในละครเต้นรำดึงองค์ประกอบของโอเปร่าแบบดั้งเดิมออกมา และทำให้ง่ายขึ้นโดยอิงจากการฟื้นฟูภาพประวัติศาสตร์ เพื่อให้นักแสดงสามารถแสดงการเคลื่อนไหวของร่างกายที่บริสุทธิ์ได้ สไตล์เสื้อผ้าของ Yu Ji ยืมรูปแบบการสวมใส่ของ "เสื้อและกางเกง" จากบุคคลในประวัติศาสตร์ เพื่อที่จะแสดงรูปร่าง ท่าทางการเต้น และการพกพาของ Yu Concubine ได้ดียิ่งขึ้น นักออกแบบจึงรวม "เสื้อและกางเกง" เป็นหนึ่งเดียว เพื่อให้ Yu Ji สวมใส่ ในครั้งเดียวเมื่อสวมใส่ในโรงละครเต้นรำ งานปักสีสันสดใสบนเสื้อผ้าของเธอยังช่วยเพิ่มความเป็นผู้หญิงและออร่าให้กับเธออีกด้วย

2.5.3 ข้อจำกัดของสีเดียว

ละครรำทั้งหมดใช้สีดำ สีขาว และสีแดงเป็นสีหลัก และใช้สีทองเป็นสีเสริม แบ่งอารมณ์ของตัวละครด้วยสีหลัก ได้แก่ สีตามอารมณ์ สีที่มีเหตุผล และสีที่เป็นกลาง

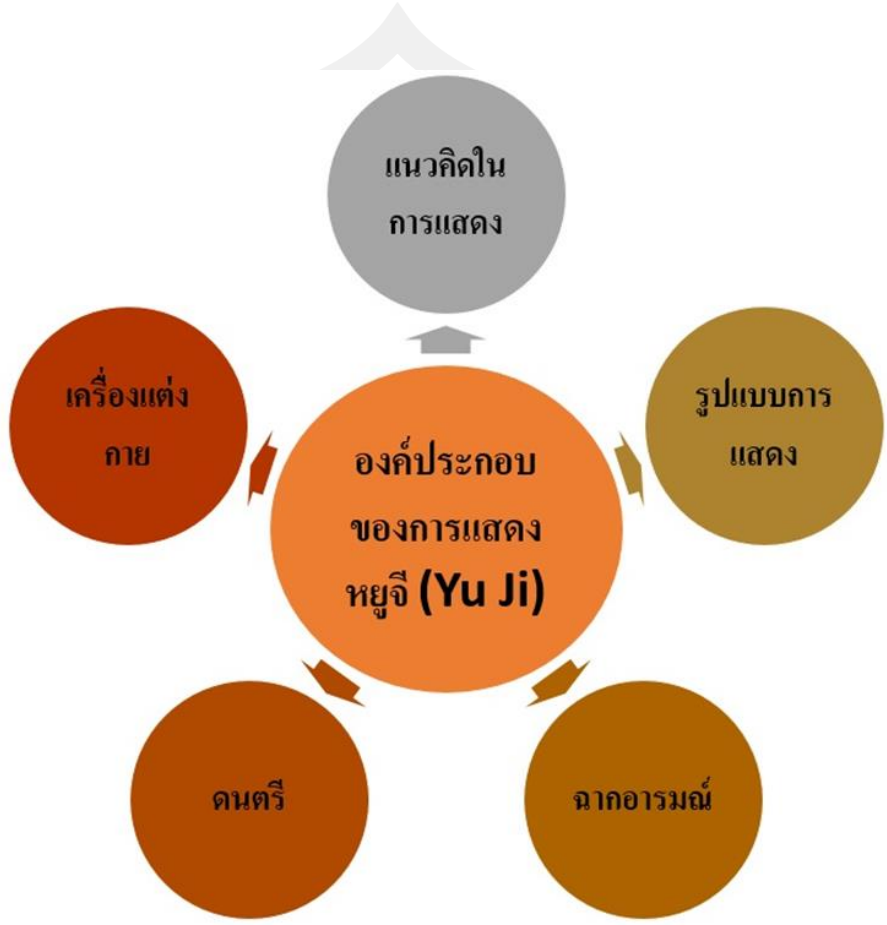
สีที่ละเอียดอ่อน: สีแดง และตัวละครที่เป็นตัวแทนของมันคือ Yu Ji สีแดงแสดงถึงความกระตือรือร้น และเธอเป็นตัวละครเดียวที่ไม่เกี่ยวข้องโดยตรงกับ "การโต้เถียงของ Chu-Han" นี้

การใช้สีแดงเป็นสีตัวแทนของเธอแสดงถึงความอุดมสมบูรณ์ของพลังงานด้านบวกและความมีชีวิตชีวา นอกจากนี้เธอยังเป็นสัญลักษณ์ของความรักที่ร้อนแรงและต่อเนื่อง สนมหยูไม่เคยทิ้งสามีของเธอจนกว่าเธอจะเสียชีวิต แต่สุดท้าย เพราะเธอไม่ต้องการเป็นภาระและเป็นภาระของสามี เธอจึงลงเอยด้วยการฆ่าตัวตาย

สีเสื้อผ้าถูกใช้อย่างชาญฉลาดใน "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" แตกต่างจากการใช้สีเสื้อผ้าในละครนาฏศิลป์ในสมัยก่อน ละครรำจีนแบบดั้งเดิมส่วนใหญ่ใช้เอฟเฟกต์สีที่เข้มข้น สดใส และละเอียดอ่อน ละครนาฏศิลป์ได้รับอิทธิพลจาก "ศิลปะแบบเรียบง่าย" ตะวันตก มีโครงสร้างสีเดียวและสีเดียวแทนภาพลักษณ์ของตัวละคร เหมือนกับชื่อ ซึ่งเอื้อต่อความแตกต่างของตัวละครและบุคลิก

การออกแบบเครื่องแต่งกายของนักออกแบบท่าเต้นแตกต่างจากฉากในละครเต้นรำแบบดั้งเดิม ศิลปะจัดวางบนเวทีในละครเรื่องนี้ใช้ "เอฟเฟกต์สะสม" ของความเรียบง่ายและซ้ำซากแบบสากล และปรับให้เข้ากับท้องถิ่นตามแนวคิดสุนทรียะของชาติ เป็นรูปแบบใหม่สำหรับการวางรากฐานสำหรับโครงเรื่องและการแสดงบรรยากาศบนเวที ไม่เพียงฟื้นฟูเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์อย่างแท้จริง แต่ยังดึงเอาประสบการณ์ชีวิตส่วนตัวของผู้กำกับออกมาอย่างลึกซึ้ง ด้วยการออกแบบผ้า รูปทรง และสีที่เป็นเอกลักษณ์ การออกแบบเครื่องแต่งกายในละครเต้นรำช่วยให้ผู้กำกับกำหนดรูปร่างตัวละครให้สดใสยิ่งขึ้น และทำให้ตัวละครมีชีวิตชีวาและสมจริงยิ่งขึ้น

นอกเหนือจากตัวละครดั้งเดิมในสคริปต์ของเรื่องราวทางประวัติศาสตร์แล้ว ละครเต้นรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" ได้เพิ่มกลุ่มชายสวมชุดดำในการนำเสนอบนเวที ชายชุดดำไม่ใช่ตัวละครเฉพาะและภาษากายของพวกเขา เป็นลักษณะของการเคลื่อนไหวร่างกายและการเคลื่อนไหวง่าย ๆ ความรุนแรงและความเร็วมักจะเปลี่ยนไปตามการเปลี่ยนแปลงทางจิตวิทยาของตัวละครหลัก หน้าที่หลักของการแสดงออกทางภาษากายคือการเน้นลักษณะบุคลิกภาพของตัวละครหลัก ขยายลักษณะเฉพาะของมนุษย์ และสะท้อนถึงวิกฤตและการซุ่มโจมตีที่แฝงตัวอยู่ในโลกแห่งความเป็นจริง



ภาพประกอบ 27 สรุป องค์ประกอบของการแสดง หยูจี (Yu Ji)

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

3. นาฏยประดิษฐ์การสร้างตัวละคร หยูจี ของ หยางลี่ผิง ศิลปินแห่งชาติ

3.1 ตัวละครในการแสดงหยูจี

ภาพประกอบ 28 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " Yu Ji

ที่มา : ภาพนิ่งจากละครรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "

3.1.1Yu Ji ฉันไม่อิจฉาการเดินทางของฉางเอ๋อไปยังดวงจันทร์ที่สว่างไสว แต่ติดตามชูจืออย่างภาคภูมิบนท้องฟ้า

Yu Ji เป็นบทบาทหญิงที่เล่นโดยผู้ชายในละครเต้นรำทั้งเรื่อง นางสนมหยูเป็นเหมือนแสงเทียนดวงน้อยในคืนที่มืดมิด สวยงามและเปราะบาง ในแง่ของเครื่องแต่งกาย Yu Ji ตรงกันข้ามกับความลึกของตัวละครอื่น ๆ ส่วนใหญ่ใช้สีแดงสดที่สวยงาม บทบาทของนางสนมหยูผสมผสานแก่นแท้ของบทบาท "แดน" ในอุปรากรปักกิ่ง และใช้ผู้ชายพลิกบทบาทเพื่อแสดงความเป็นผู้หญิงของผู้หญิง รวมหยินและหยางเป็นหนึ่งเดียว และแสดงออกถึงความดื้อรั้นของผู้ชายในความนุ่มนวลของผู้หญิง เช่นเดียวกับ “หยกใสสะอาดดุจรุ้งกินน้ำ”. เธอเป็นตัวละครตัวเดียวที่ไม่เกี่ยวข้องกับสงครามความอ่อนโยนของเธอมอบให้แก่ Overlord of Western Chu ทั้งหมด และยังนำความสบายใจและความหวังมาสู่หัวใจของผู้คนอีกด้วย

ระหว่างหยูจีกับเซียงหยูนั้น หยูจีมีความยืดหยุ่นและมีเสน่ห์อย่างมาก ความรักที่เธอมีต่อเซียงหยูนั้นเปล่งประกายและอบอุ่นพอๆ กับเสื้อผ้าของเธอ นุ่มนวลพอๆ กับการเคลื่อนไหวของเธอและแข็งแกร่งมาก รักอย่างอ่อนโยนและเร่าร้อนตามลำดับ ไม่กลายเป็น Xi Chu ทรราชของ Overlord หลั่งเลือดในแม่น้ำ Wujiang! เมื่อนักแสดงกัดผ้าไหมสีแดงจากด้านข้างคอของ Xiang Yu ดวงตาและร่างกายของเขาเต็มไปด้วยความสิ้นหวัง แต่ก็เด็ดเดี่ยวมาก ผู้กำกับใช้บทบาทนี้เพื่อถ่ายทอดความงามใต้เงาดาบและดาบให้กลายเป็นจินตนาการที่เหมือนฝัน แต่สุดท้ายเขาก็ดับแสงนี้ลงอย่างโหดเหี้ยม กระทบความนุ่มนวลในหัวใจของผู้ชมโดยตรง และกระตุ้นการสะท้อนและเสียงสะท้อนของผู้ชมต่อมนุษย์อย่างรุนแรง ธรรมชาติ.3.1.1 นางสนมหยูฉันไม่อิจฉาการเดินทางของฉางเอ๋อไปยังดวงจันทร์ที่สว่างไสว แต่ติดตามชูจืออย่างภาคภูมิบนท้องฟ้า

Yu Ji เป็นบทบาทหญิงที่เล่นโดยผู้ชายในละครเต้นรำทั้งเรื่อง นางสนมหยูเป็นเหมือนแสงเทียนดวงน้อยในคืนที่มืดมิด สวยงามและเปราะบาง ในแง่ของเครื่องแต่งกาย Yu Ji ตรงกันข้ามกับความลึกของตัวละครอื่น ๆ ส่วนใหญ่ใช้สีแดงสดที่สวยงาม บทบาทของนางสนมหยูผสมผสานแก่นแท้ของบทบาท "แดน" ในอุปรากรปักกิ่ง และใช้ผู้ชายพลิกบทบาทเพื่อแสดงความเป็นผู้หญิงของผู้หญิง รวมหยินและหยางเป็นหนึ่งเดียว และแสดงออกถึงความดื้อรั้นของผู้ชายในความนุ่มนวลของผู้หญิง เช่นเดียวกับ “หยกใสสะอาดดุจรุ้งกินน้ำ”. เธอเป็นตัวละครตัวเดียวที่ไม่เกี่ยวข้องกับสงคราม

ความอ่อนโยนของเธอมอบให้แก่ Overlord of Western Chu ทั้งหมด และยังนำความสบายใจและความหวังมาสู่หัวใจของผู้คนอีกด้วย

ระหว่างหยูจีกับเซียงหยูนั้น หยูจีมีความยืดหยุ่นและมีเสน่ห์อย่างมาก ความรักที่เธอมีต่อเซียงหยูนั้นเปล่งประกายและอบอุ่นพอๆ กับเสื้อผ้าของเธอ นุ่มนวลพอๆ กับการเคลื่อนไหวของเธอและแข็งแกร่งมาก รักอย่างอ่อนโยนและเร่าร้อนตามลำดับ ไม่กลายเป็น Xi Chu ทรราชของ Overlord หลั่งเลือดในแม่น้ำ Wujiang! เมื่อนักแสดงกัดผ้าไหมสีแดงจากด้านข้างคอของ Xiang Yu ดวงตาและร่างกายของเขาเต็มไปด้วยความสิ้นหวัง แต่ก็เด็ดเดี่ยวมาก ผู้กำกับใช้บทบาทนี้เพื่อถ่ายทอดความงามใต้เงาดาบและดาบให้กลายเป็นจินตนาการที่เหมือนฝัน แต่สุดท้ายเขาก็ดับแสงนี้ลงอย่างโหดเหี้ยม กระทบความนุ่มนวลในหัวใจของผู้ชมโดยตรง และกระตุ้นการสะท้อนและเสียงสะท้อนของผู้ชมต่อมนุษย์อย่างรุนแรง ธรรมชาติ

ภาพประกอบ 29 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "Xian Yu

ที่มา : ภาพนิ่งจากละครรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "

3.1.2 Xiang Yu เสริมความแข็งแกร่งให้ภูเขาและเหนือกว่าโลก แต่เวลาไม่ดีและเวลาจะไม่มีวันตาย

Xiang Yu คือตัวแทนของวีรบุรุษผู้หลงใหลในประวัติศาสตร์ และภาพลักษณ์ที่กล้าหาญของเขาในการ "สร้างความแข็งแกร่งให้กับภูเขาและครอบงำโลก" เป็นเรื่องราวที่รู้จักกันดีซึ่งจะคงอยู่ตลอดไป ในละครเต้นรำ นักออกแบบท่าเต้นได้รวมบทบาทของ Xiang Yu เข้ากับภาพลักษณ์ของ Wusheng ใน Peking Opera เมื่อ Xiang Yu ปรากฏตัวบนเวที Yi Weiya ได้ใส่ชุดเครื่องแต่งกายที่อาศัย Wusheng อยู่ด้านหลังเวทีซึ่งเป็นอุปมาอุปไมย สำหรับสไตล์ทั่วไปของ Xiang Yu ในละครเต้นรำ การแต่งหน้า ธง และการเคลื่อนไหวของ Wusheng ยังใช้เพื่อแสดงลักษณะเฉพาะของตัวละครของ Xiang Yu การออกแบบเครื่องแต่งกายของเขาส่วนใหญ่เป็นสีดำโดยมีขอบทองเล็กน้อยที่มุมซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความสูงส่งและความมั่นคงและผสมผสานกับ Wusheng มั่นคง สงบ ร่างเดียว มีลักษณะแม่ทัพ

บนพื้นฐานนี้ นักออกแบบท่าเต้นจึงใช้การเคลื่อนไหวของ Wusheng เป็นองค์ประกอบพื้นฐาน และสร้างชุดท่ารำสมัยใหม่ที่เหมาะกับภาพลักษณ์ของ Xiang Yu ตามการเคลื่อนไหวของ Wusheng ตลอดทั้งละครเต้นรำ การเคลื่อนไหวของ Xiang Yu นั้นทรงพลัง สงบและมั่นคง และพลังของการเคลื่อนไหวทั้งหมดส่วนใหญ่แผ่ออกไปทางด้านนอกเป็นเส้นตรง ทำให้ผู้คนได้สัมผัสกับความเที่ยงตรง แสดงให้เห็นถึงท่าทางทั่วไปที่ทรงพลังและตรงไปตรงมาของ Kong Wu ในฐานะฮีโร่ผู้ตั้งตรงในละครเต้นรำ นักออกแบบท่าเต้นออกแบบให้เขาเป็นคนเดียวที่ยืนขึ้นตายในตอนท้าย ดูดถูกใช้เพื่อทำให้นักเต้นหมุนและเอียงเมื่อเขาตาย แม้ว่าเวลาจะเปลี่ยนไป ภาพลักษณ์ของฮีโร่ก็จะเปลี่ยนไป ไม่เคยเปลี่ยน ไม่จางหาย และเน้นย้ำภาพลักษณ์ผู้ชายแกร่งของ Xiang Yu อย่างชัดเจน

ภาพประกอบ 30 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "Xiao He
ที่มา : สารานุกรมไป่ตู้

3.1.3 Xiao He ความสำเร็จก็คือXiao Heเช่นกัน ความล้มเหลวของXiao Heก็คือ Xiao He

Xiao Heดำเนินไปตลอดทั้งละครเต้นรำ ในฐานะบทบาทของเจ้าหน้าที่ในเรื่อง แม้ว่าเขาจะไม่ได้มีส่วนร่วมโดยตรงในสงครามในประวัติศาสตร์ แต่เขาก็เป็นผู้บงการอยู่เบื้องหลังของสงคราม ผู้กำกับยังคงมีบทบาททางประวัติศาสตร์ตลอดทั้งละครเต้นรำ บางครั้งก็กระโดดออกจากเรื่องเพื่อเป็นผู้ดู และบางครั้งก็มีส่วนร่วมในเรื่องราว ในช่วงเปลี่ยนผ่านระหว่างภายในและภายนอกละคร Xiao Heคือจิตวิญญาณของการเล่าเรื่องเชิงจิตวิทยาของ เรื่องละครรำ.

นักออกแบบท่าเต้นใช้วิธีการเล่าเรื่องเชิงจิตวิทยาของ Xiao He เพื่อเชื่อมโยงเรื่องเล่าทางอารมณ์ของตัวละครหลายตัวในละครเต้นรำทั้งหมด ทำลายกิจวัตรของเรื่องเล่าในละครเต้นรำแบบดั้งเดิม ในกระบวนการที่ Xiao He เดินเข้าและออกจากละคร ความรู้สึกของเวลา และอวกาศก่อตัวขึ้นทำให้เกิดการก้องกังวาลของเวลาและอวกาศ ผลกระทบ ในเวลาเดียวกัน นักออกแบบท่าเต้นได้ผสมผสานการร้องเพลงและเคราของอุปรากรปักกิ่งเข้ากับบทบาทของเซียว เหอ ผสมผสานจิตวิญญาณและร่างกาย ความมีเหตุผล และความรู้สึกของตัวละคร ในความสับสน เขายังรู้สึกว่านักเต้นของ Qiu Jirong เองผสมผสานกับ บทบาทของXiao Heเต้นรำบนเวทีอย่างต่อเนื่อง การแปลง "ตัวตนแรก" และ "ตัวตนที่สอง" ดึงดูดผู้ชมให้ตกอยู่ในการไตร่ตรองประวัติศาสตร์และความเป็นจริงระหว่างความทันสมัยและประเพณี

ภาพประกอบ 31 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "Liu Bang

ที่มา : ภาพนิ่งจากละครรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "

3.1.4 Liu Bang Xiao Xiao ยกดาบขึ้นเมื่อเขาไป และขับรถหลายพันคันเพื่อขับไล่เมฆและฟ้าร้องเมื่อเขามา

Liu Bang เกิดในครอบครัวเกษตรกรรมและเริ่มต้นจากศูนย์ แม้ว่าเขาจะพ่ายแพ้ซ้ำแล้วซ้ำอีกในช่วงแรกของสงคราม Chu-Han แต่เขาก็สามารถรู้จักผู้คนได้ดีและรวบรวมผู้ใต้บังคับบัญชาของเขาเพื่อต่อสู้กับศัตรูด้วยกันซึ่งทำให้เขาหันเห พ่ายแพ้เป็นชัยชนะและรวมโลกเป็นหนึ่งเดียว เมื่อเทียบกับความตรงไปตรงมาของ Xiang Yu แล้ว การจัดการสิ่งต่างๆ ของ Liu Bang มีแนวโน้มที่จะมีไหวพริบมากกว่า และผู้กำกับยังให้ความสำคัญกับคุณลักษณะนี้ในการออกแบบตัวละครด้วย หน้ากากของ Liu Bang ทำจากร่างกายกลวงที่ผิดปกติซึ่งดูเหมือนหน้ากากผี แต่ก็ดูเหมือนมงกุฎของจักรพรรดิ สีของเสื้อผ้าของเขายังเป็นสีดำเป็นสีพื้นหลัง โดยมีรอยเปื้อนสีทองขนาดใหญ่ซึ่งบ่งบอกถึงสไตล์จักรพรรดิของ Liu Bang

ในแง่ของการเคลื่อนไหว พลังการเคลื่อนไหวของหลิวปังมีแนวโน้มที่จะมีความหลากหลายมากขึ้น และเป็นลักษณะของตัวละครที่จะใช้กำลังและกำลังได้อย่างราบรื่น ในช่วงกลางของละครเต้นรำ มีการเต้นรำของ Liu Bang บนม้านั่ง ผู้ใต้บังคับบัญชาที่เล่นโดยนักเต้นกลุ่มเปลี่ยนท่าทางต่างๆ ในระหว่างกระบวนการยกม้านั่ง พวกเขาหมุนและขยับม้านั่งในรูปแบบต่างๆ และ Liu Bang ก็ปีนขึ้นไป บนม้านั่ง ไม่ว่าม้านั่งจะเปลี่ยนไปอย่างไรเขาก็ยืนอยู่บนม้านั่งพร้อมกับแนวโน้มขาขึ้น นอกจากนี้ยังบอกเป็นนัยว่าผู้ใต้บังคับบัญชาของ Liu Bang มีการเปลี่ยนแปลงอย่างมากในช่วงแรก และความสามารถอันน่าเกรงขามของ Liu Bang ที่รู้จักผู้คนเป็นอย่างดี เข้าใจผู้ใต้บังคับบัญชาของเขา เอาชนะผู้ใต้บังคับบัญชา และเก่งในการใช้กลยุทธ์โดยตรงเพื่อปูทางไปสู่ชัยชนะของ Liu Bang

ภาพประกอบ 32 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "Han Xin
ที่มา : ภาพนิ่งจากละครรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "

3.1.5 Han Xin ผู้ต่ำต้อยสามารถรับความอับอายได้

ในละครเต้นรำ นักออกแบบท่าเต้นและผู้กำกับได้กำหนดให้ Han Xin เป็นขาวดำ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของหัวใจของ Han Xin สีขาวแสดงถึงด้านที่เรียบง่ายและสวยงามของธรรมชาติมนุษย์ ในขณะที่สีดำแสดงถึงความชั่วร้ายและด้านลึกของธรรมชาติมนุษย์ ในละครเต้นรำ Han Xin สีขาวปรากฏตัวเป็นคนแรก และการเคลื่อนไหวของเขาแสดงให้เห็นถึงความไม่คุ้นเคยกับโลก ความขี้ขลาด และความคิดของเขาที่ต้องแบกรับความอัปยศอดสูของเป้า Han Xin สีดำปรากฏตัวหลังจากความอัปยศอดสูของเป้า และในขณะที่พวกเขา แยกกันไม่ออกจาก Han Xin ผิวขาว ทั้งสองต่อสู้กัน ต่อสู้ฉีกขาด และในที่สุด Han Xin สีดำก็อยู่ต่อ การสร้างตัวละครนี้แสดงให้เห็นสองด้านของธรรมชาติมนุษย์อย่างสุดโต่ง และในขณะเดียวกันก็บ่งบอกถึงการเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติมนุษย์ในความทุกข์ บางครั้งไม่ใช่ฉันที่ต้องการฆ่า แต่เป็นคนที่ต้องการฆ่าฉัน ดังนั้นฉันจึง ฆ่า. ทั้งสองแสดงบทบาทเดียวกัน ซึ่งแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงความขัดแย้งส่วนตัวของ Han Xin และความพัวพันในกระบวนการเปลี่ยนแปลงธรรมชาติของมนุษย์ และยังสามารถกระตุ้นให้ผู้ชมเห็นอกเห็นใจต่อการต่อสู้ตามธรรมชาติของมนุษย์ได้โดยตรง

3.2 กลวิธีในการสร้างตัวละคร

3.2.1 ลักษณะของตัวละคร

ภาพประกอบ 33 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "Xian Yu

ที่มา : ภาพนิ่งจากละครรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "

การปรากฏตัวของ Xiang Yu ใน " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " แสดงในรูปแบบของ Peking Opera ประการแรก เสื้อคลุมขนาดใหญ่ลงมาจากท้องฟ้า ซึ่งทำให้ผู้ชมมีผลกระทบทางสายตาอย่างมากและแสดงให้เห็นถึงลักษณะที่โดดเด่นของ King Chu แต่รูปลักษณ์ของหลิวปังใช้วิธีตลกขบขัน และในขณะเดียวกันก็ใช้อุปกรณ์ประกอบฉาก "เก้าอี้เสลี่ยง" เพื่อกลบเกลื่อนลักษณะนิสัยที่ "ซุกซน" และ "ทำธุรกิจไม่ถูกต้อง" ของหลิวปัง

ภาพประกอบ 34 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "Han Xin
ที่มา : ภาพนิ่งจากละครรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "

Han Xin มี "สองด้าน" ใน " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " โดยเน้นความขัดแย้งและความสามัคคีของขาวดำ เช่นเดียวกับที่ Han Xin ถูกเหยียดหยาม เขาอดทนต่อความอัปยศอดสูดังกล่าว แต่ไม่ปล่อยให้มันทำลายเขา แต่ลุกขึ้นเพื่อเป็นนายพลในอนาคต ความแตกต่างนี้แสดงถึง "ความมืด" และ "แสงสว่าง" บุคลิกที่แตกแยก ความดีและความชั่วตามธรรมชาติของมนุษย์ ความกลัวและความปรารถนาเป็นคุณสมบัติทางสังคมของตัวละครของ Han Xin ลักษณะนิสัยของเซียว เหอ สะท้อนให้เห็นว่าเขาเก่งในการเอาชนะผู้คนที่เป็นประโยชน์ในการควบคุมสถานการณ์และเก่งในการสะสมทรัพยากรเครือข่าย ในขณะเดียวกัน มันยังสะท้อนถึง "สองด้าน" ของธรรมชาติของมนุษย์ด้วย แม้ว่าบางครั้งบุคคลประเภทนี้จะ "อยู่เบื้องหลัง" สิ่งที่ไม่รู้จัก แต่ก็ไม่สามารถเพิกเฉยต่อความสำคัญของบุคคลนี้ได้

3.2.2 การสร้างตัวละครในการแสดงหยูจี

โรงละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " เป็นงานทดลองที่กล้าหาญของ Yang Liping ซึ่งใช้การเต้นรำสมัยใหม่เป็นวิธีการหลักและรวมเอาองค์ประกอบต่างๆ เช่น Peking Opera และศิลปะการต่อสู้เพื่อแสดงออกถึง "การซุ่มโจมตี" และ "ความขัดแย้ง" ระหว่างผู้คน ภาพลักษณ์ของตัวละครเป็นส่วนสำคัญของผลงาน " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " ของ Yang Liping ได้สร้างภาพลักษณ์ของตัวละครต่างๆ กัน และแต่ละภาพก็มีความทันสมัย

ภาพประกอบ 35 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " Xiang Yu และ Liu Bang
ที่มา : ภาพนิ่งจากละครรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "

การสร้างตัวละครของ Xiang Yu และ Liu Bang ในการคัดเลือกนักแสดงสำหรับ Xiang Yu ใน " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " Yang Liping เลือกนักเต้นที่มีรูปร่างสูงใหญ่เพื่อแสดงบทบาทนี้ ฟื้นฟูภาพลักษณ์ของบุคคลในประวัติศาสตร์ให้มากที่สุด . ในการสร้างความสัมพันธ์ของตัวละคร

ระหว่าง Xiang Yu และ Liu Bang นั้น Yang Liping ได้ออกแบบการแสดงของ "การช่วยเหลือซึ่งกันและกันและการช่วยเหลือซึ่งกันและกัน" เพื่อแสดงออกถึงมิตรภาพระหว่างทั้งสอง และในขณะเดียวกันก็ออกแบบการแสดงของ "การต่อสู้อย่างเปิดเผยและลับๆ" เพื่อแสดงออกถึง "การต่อสู้" ระหว่างคนทั้งสอง ในขณะเดียวกัน Yang Liping ยังได้ออกแบบการแสดงของ Liu Bang และ Xiang Yu เพื่อเผยให้เห็นด้านที่ร้ายกาจของ Liu Bang และด้านที่ "ผ่านพ้นไม่ได้" ของ Xiang Yu ตามลำดับ

ภาพประกอบ 36 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " Han Xin และ Liu Bang
ที่มา : ภาพนิ่งจากละครรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "

การสร้างตัวละครของ Han Xin ตำแหน่งของ Han Xin ในโรงละคร Yang Liping Dance Theatre " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " สะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของเขาในเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ หากไม่มี Han Xin ในเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ จะไม่มีชัยชนะของ Liu Bang ใน House of Flying Daggers ในงานนี้ หากไม่มี Han Xin ธีมของงานนี้จะไม่ได้รับการสะท้อนที่ดี

ภาพประกอบ 37 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " Xiao He
ที่มา : ภาพนิ่งจากละครรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "

ลักษณะนิสัยของเซียวเหอ เซียวเหอใน " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " เป็นการผสมผสานระหว่างคนโบราณกับคนสมัยใหม่ เขาไม่เพียงมีชีวิตอยู่ในอดีตเท่านั้น แต่ยังอยู่ในปัจจุบันด้วย บางครั้งเขามีส่วนร่วมในประวัติศาสตร์และบางครั้งก็สังเกตประวัติศาสตร์ ออกแบบบทบาทอย่างเซียวเหอด้วยวิธีนี้ได้อย่างแยบยล แตกต่างจาก Xiang Yu, Liu Bang และ Han Xin, Xiao He ในประวัติศาสตร์เป็นข้าราชการ - "Xiang" เขาแนะนำ Liu Bang แต่เขาไม่มีทางมีส่วนร่วม กองกำลังของเขาเอง เขาคือ ผู้วางแผนการต่อสู้นองเลือดโดยไม่ได้อยู่ในฉากการต่อสู้นองเลือดเป็นการส่วนตัว Yang Liping ใช้ประโยชน์จากสิ่งนี้ นำเสนอ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " ที่ไม่เหมือนใครด้วยมุมมองที่แตกต่างกันของตัวแบบและวัตถุ

3.3 คุณค่าของการแสดงหยูจี

ภาพประกอบ 38 ละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " ตัวเอกหลายคน
ที่มา : ภาพนิ่งจากละครรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู "

3.3.1 คุณค่าทางประวัติศาสตร์

บทความนี้ใช้ Yu Ji เป็นวัตถุหลักในการดำเนินการวิจัยที่ครอบคลุมเกี่ยวกับละครเต้นรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " จากมหภาคสู่จุลภาค และใช้วิธีการวิเคราะห์จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งตั้งแต่ปัจจุบันจนถึงสมัยโบราณจนถึง สรุปละครนาฏศิลป์สมัยใหม่ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องราวทางประวัติศาสตร์จีนดั้งเดิม สร้างประสบการณ์เชิงปฏิบัติและรูปแบบการพัฒนาเพื่อส่งเสริมการพัฒนาที่หลากหลายของละครนาฏศิลป์จีนเอง คุณค่าของวัฒนธรรมดั้งเดิมไม่ได้มีอยู่แต่ในอดีตเท่านั้น เทียบกับเรา ในยุคปัจจุบัน ศิลปะวัฒนธรรมดั้งเดิมของจีนเป็นสมบัติของศิลปะและวัฒนธรรมจีนในราชวงศ์ที่ผ่านมา การตีความประเพณีใหม่ด้วยวิธีการคิดของคนยุคใหม่ วิสัยทัศน์เชิงสุนทรียะ และการตัดสินคุณค่าคือการฟื้นฟูและฟื้นฟูวัฒนธรรมดั้งเดิม

3.3.2 คุณค่าทางสังคม

ใช้อดีตเพื่ออธิบายปัจจุบัน: ผ่านการสร้างโรงละครเต้นรำ นักออกแบบท่าเต้นและผู้กำกับจะอยู่นอกวงจรของสมัยโบราณและสมัยใหม่ วิเคราะห์ตัวละครแต่ละตัวอย่างใจเย็น แสดงให้เห็นถึงความคล้ายคลึงกันระหว่างตัวละครในสมัยโบราณและสมัยใหม่อย่างเต็มที่ และสำรวจความปรารถนาอย่างลึกซึ้ง และความกลัวในส่วนลึกของธรรมชาติของมนุษย์ ที่นี่ ไม่ใช่แค่การซุ่มโจมตีของการต่อสู้ระหว่าง Chu และ Han เท่านั้น แต่ยังเป็นการซุ่มโจมตีของธรรมชาติมนุษย์สมัยใหม่ด้วย ในและนอกละคร ในจีนโบราณและสมัยใหม่และในต่างประเทศ ผู้คนต่างเดินหน้าในการซุ่มโจมตีและถูกซุ่มโจมตี จุติแล้วเกิดแก่เจ็บตาย ท่องเที่ยวไป ในกามตัณหา ภวตัณหา. ที่นี่ทุกคนสามารถค้นพบเงาของตัวเองไม่มากก็น้อยในละครเต้นรำที่โดนใจเรา เซียวเหอเป็นผู้ควบคุมสถานการณ์ หลิวปังผู้สร้างขึ้นเอง นางสนมหยูผู้อ่อนโยนและอ่อนโยนในช่วงเวลาที่มีปัญหา เซียงหยูผู้ยอมตายมากกว่ายอมจำนน หรือฮันซินผู้เข้าไปพัวพันกับธรรมชาติของมนุษย์? ธรรมชาติของมนุษย์มักจะพัวพันกับความขัดแย้ง ความดีและความชั่วมักจะมาคู่กัน มีฉันอยู่ในตัวคุณ และคุณอยู่ในตัวฉัน ในความยุ่งเหยิงนี้ คุณจะประสบความสำเร็จหรือถูกทำลายก็ได้!

3.3.3 คุณค่าทางศิลปะการแสดง

บทความนี้สำรวจความสำคัญของการแสดงออกของเรื่องราวทางประวัติศาสตร์สมัยใหม่ผ่านแต่ละกรณี และให้ข้อมูลอ้างอิงสำหรับวิธีการวิจัยและมุมมองการวิจัยสำหรับการวิจัยละครนาฏศิลป์เรื่องอื่นๆ และนำเสนอรูปแบบทางวัฒนธรรมที่กว้างขึ้นสำหรับการพัฒนาและการสร้างสรรค์ละครเต้นรำสมัยใหม่และร่วมสมัยของจีน รูปแบบการพัฒนาธุรกิจของละครนาฏศิลป์ " ฉือเมี่ยน หมายฝู " ยังให้การอ้างอิงและการอ้างอิงสำหรับการเผยแพร่และการพัฒนาประเภทศิลปะอื่นๆ เช่น อุปรากรและโอเปร่า

จากมุมมองของการสื่อสารศิลปะ การส่งเสริมและเผยแพร่ละครรำ " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " ในประเทศและต่างประเทศเป็นต้นแบบสำหรับการส่งออกศิลปะการเต้นรำของจีน Yang Liping นำเสนอละครรำของเธอในฐานะตัวแทนของละครรำจีนสมัยใหม่และร่วมสมัยต่อผู้คนทั้งในและต่างประเทศความสำเร็จของละครรำเกิดจากการนำเสนอศิลปะคุณภาพสูงของละครรำเอง ในทาง

กลับกัน ต้องขอบคุณวิธีการเผยแพร่และวิธีการของละครเต้นรำเรื่อง " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " ซึ่งเป็นหนทางสำคัญสำหรับการเต้นรำของจีนไปสู่ต่างประเทศ

ภาพประกอบ 39 สรุปนาฏยประดิษฐ์การสร้างตัวละคร หยูจี ของ หยางลี่ผิง ศิลปินแห่งชาติ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาเรื่อง หยูจีแดนซ์ : นาฏยประดิษฐ์ของ หยาง ลี่ ผิง ในบริบทการเต้นรำสมัยใหม่ วัตถุประสงค์ของการวิจัยคือเพื่อศึกษาประวัติของละครรำเรื่อง " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " โดยนำละครรำเรื่อง " ฉือ เมี่ยน หมายฝู " Yu Ji เป็นวัตถุวิจัยหลัก วิจัยองค์ประกอบการแสดงของ Yu Ji (แนวคิดการแสดง, รูปแบบการแสดง, อารมณ์การแสดง, ดนตรีประกอบ, เครื่องแต่งกายการแสดง) ผ่านละครนาฏศิลป์ "ชุ่มโจมตีสิบมีดสั้น" ศึกษาการสร้างและออกแบบตัวละครของ Yang Liping ศิลปินนาฏศิลป์แห่งชาติ โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพสำหรับการวิจัยวรรณกรรมและการรวบรวมข้อมูลในท้องถิ่น "Yu Ji: การออกแบบท่าเต้นของ Yang Liping ในบริบทของการเต้นรำสมัยใหม่" ได้ข้อสรุปผ่านข้อมูลการสำรวจของกลุ่มผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการ และผู้ปฏิบัติงานในการรวบรวมข้อมูลตามความมุ่งหมายของการศึกษานี้ ผู้วิจัยสรุปผลการวิจัย ข้ออภิปราย และข้อเสนอแนะดังนี้

1. ความเป็นมาของละครเต้นรำ ฉือ เมี่ยน หมายฝู

2. องค์ประกอบของการแสดง หยูจี

3.นาฏยประดิษฐ์การสร้างตัวละคร หยูจี ของ หยางลี่ผิง ศิลปินแห่งชาติ

สรุป

การวิจัยเรื่องหยูจีแดนซ์ : นาฏยประดิษฐ์ของ หยาง ลี่ ผิง ในบริบทการเต้นรำสมัยใหม่ พบว่า

1. ความเป็นมาของละครเต้นรำ ฉือ เมี่ยน หมายฝู

ฉือ เมี่ยน หมายฝู สำนวนจีน แปลว่า ตั้งกองซุ่มสิบด้านล้อมกวาดล้างข้าศึก นี่คือเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นจริงในช่วงสงคราม Chu-Han ตั้งแต่เดือนสิงหาคมปีที่หนึ่งของราชวงศ์ฮั่นถึงเดือนธันวาคมปีที่ห้าของราชวงศ์ฮั่น เรื่องราวของปี ฉือ เมี่ยน หมายฝู ถูกนำมาใช้ในการสร้างโอเปร่า ดนตรี และการเต้นรำ และสืบทอดมาจนถึงทุกวันนี้ ละครเต้นรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" เป็นผลงานละครเวทีทดลองที่สร้างและกำกับโดยศิลปินนักเต้น Yang Liping ในปี 2015 มีการแสดงอย่างเป็นทางการเป็นครั้งแรกในหอประชุมเทียนจินเมื่อวันที่ 5 ตุลาคม 2020

1.1 เรื่องราวทางประวัติศาสตร์

ในเดือนพฤษภาคม 206 ปีก่อนคริสตกาล Xiang Yu ไปโจมตี Tian Rong Liu Bangฉวยโอกาสส่งกองกำลังเข้ายึดครองกวนจงทั้งหมดภายในหนึ่งเดือน จากนั้นมุ่งหน้าไปทางตะวันออกและตี Pengcheng ซึ่งเป็นรังเก่าของ Xiang Yu สงคราม Chu-Han เริ่มขึ้น

ตั้งแต่ 206 ปีก่อนคริสตกาลถึง 202 ปีก่อนคริสตกาล Liu Bang และ Xiang Yu ต่อสู้อย่างหนักเป็นเวลา 5 ปี โดยมีศึกใหญ่มากกว่า 70 ครั้ง และศึกย่อยอีกกว่า 40 ครั้ง หลังจากล้มเหลวซ้ำแล้วซ้ำเล่า Liu Bang ก็ค่อยๆ กลายเป็นฝ่ายได้เปรียบ ในที่สุด Xiang Yu ก็ถูกปิดล้อม พ่ายแพ้ และฆ่าตัวตายริมแม่น้ำ

1.2 การสร้างงิ้ว (งิ้วปักกิ่ง)

เรื่องราวทางประวัติศาสตร์ของ ฉือ เมี่ยน หมายฝู หลังจาก 2,200 ปีแห่งการล้างบาป ศิลปินใช้ดนตรี การประดิษฐ์ตัวอักษรและการวาดภาพ การเต้นรำ โอเปร่า และวิธีการอื่นๆ เพื่อบอกเล่าเรื่องราวที่ไม่ธรรมดานี้ ทิ้งผลงานที่โดดเด่นมากมายไว้บนเส้นทางแห่งการพัฒนาทางศิลปะ อุปรากรปักกิ่งเรื่อง“ลาก่อนนางสนมของฉัน”แสดงโดยศิลปินอุปรากรปักกิ่ง Mr. Mei Lanfang ผลักดันภาพลักษณ์ของ Yu Ji ไปสู่จุดสูงสุดและกลายเป็นงานตัวแทนที่สำคัญในการแลกเปลี่ยนศิลปะบนเวทีในต่างประเทศซึ่งได้รับการต้อนรับอย่างกว้างขวาง

"ลาก่อนนางสนมของฉัน"เป็นหนึ่งในละครคลาสสิกของโรงเรียน Mei ที่แสดงโดย Mei Lanfang ปรมาจารย์อุปรากรปักกิ่ง ตัวเอกคือ Yu Ji นางสนมที่รักของ Xiang Yu เจ้าเหนือหัวของ Western Chu เมื่อวันที่ 15 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2465 Yang Xiaolou และ Mei Lanfang แสดงร่วมกัน

Yu Ji ภาพลักษณ์ของงิ้ว ในรุ่นแรกสุดของ Golden Academy of Opera Art นางสนมหยูเปิดตัว ในละครและตำนานของหยวนและหมิง นางสนมหยูมักจะปรากฏตัวเป็นสัญลักษณ์ทางศีลธรรมเสมอ ขาดภาพลักษณ์ทางศิลปะที่สมบูรณ์ ในตำนาน "Chisong Ji" ในสมัยราชวงศ์ชิง นางสนมหยูเริ่มเปลี่ยนจากสัญลักษณ์ทางศีลธรรมเป็นอารมณ์ความรู้สึก ในอุปรากรปักกิ่งเรื่อง”ลาก่อนนางสนมของฉัน”นางสนมหยูได้แปลงร่างเป็นบุคคลทางอารมณ์อย่างสมบูรณ์และกลายเป็นหนึ่งในภาพลักษณ์ของผู้หญิงที่สวยงามบนเวที (อา. มิ.ย. 2557)

1.3 ละครรำเรื่อง ฉือ เมี่ยน หมายฝู

ละครเต้นรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" นำเหตุการณ์ประวัติศาสตร์จีนแบบดั้งเดิมของข้อพิพาทระหว่าง Chu และ Han มาเป็นประเด็นหลัก และเป็นการคืนค่าตัวละครและภาพในเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์อย่างแท้จริงและสมบูรณ์ ขึ้นอยู่กับการเคารพประวัติศาสตร์ ความเป็นจริง และจารีตีความความขัดแย้ง บุคลิกภาพ และอารมณ์ของตัวละครต่าง ๆ ในเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์

บทละครทั้งหมดใช้ Xiao He เป็นตัวละครหลัก และเขาเป็นผู้นำความขัดแย้งและความขัดแย้งในเรื่องราว ดังนั้นจึงกลายเป็นรูปแบบการพัฒนาของบทละครภายในบทละคร ใช้รูปแบบศิลปะของท่วงท่าการร่ายรำ ดนตรี และการร่ายรำเพื่อสร้างความมั่นใจในตนเองของ Xiang Yu และการจัดการที่ราบรื่นของ Liu Bang และฟื้นฟูบุคลิกภาพของ Xiang Yu และ Liu Bang ในประวัติศาสตร์อย่างแท้จริง บทบาทของ Yu Ji ได้รับแรงบันดาลใจจากการตีความของ Danjiao ในอุปรากรจีนแบบดั้งเดิมซึ่งตั้งชื่อตามผู้ชายที่เล่นเป็นผู้หญิง ในละครเต้นรำ บทบาทผู้หญิงของ Yu Ji แสดงโดยนักแสดงชาย ตัวละครนี้เป็นการผสมผสานระหว่างหยินและหยาง ผสมผสานความแข็งแกร่งและความนุ่มนวล แสดงทักษะการเต้นที่นุ่มนวลและละเอียดอ่อนของเขา และถ่ายทอดความภักดีต่อความรัก ตัวละคร Han Xin ยังแสดงออกถึงจิตวิญญาณที่กล้าหาญของเขาในการมีความยืดหยุ่นและมีกลยุทธ์ในบันทึกประวัติศาสตร์

2. องค์ประกอบของการแสดง หยูจี(Yu Ji)

2.1 แนวคิดในการแสดง

Yu Ji เป็นตัวละครหญิงคนเดียวใน "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" Yu Ji เป็นตัวอย่างทั่วไปของความแน่วแน่และไม่เห็นแก่ตัวเพื่อความรักและเป็นตัวแทนของการแสวงหาความเรียบง่ายที่ต่อต้านโลกของการต่อสู้ของผู้ชาย การแสดงของ Yu Ji ไม่เพียงแต่เป็นการฟื้นฟูประเพณีเท่านั้น แต่ยังมีความสำคัญทางสังคมที่สมจริง ไหลลื่นด้วยความงามของการผสมผสานระหว่างความคลาสสิกและความทันสมัย ตัวละครทุกตัวในโรงละครเต้นรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" มีทั้งเก่าและใหม่ พวกเขาไม่ได้เป็นเพียงภาพบนเวทีเท่านั้น แต่ยังเป็นภาพเงาของปรากฏการณ์ทางสังคมในสมัยโบราณและสมัยใหม่อีกด้วย Yang Liping ตีความเรื่องราวโบราณในรูปแบบใหม่เพื่อสื่อสารกับสาธารณะชนสมัยใหม่

2.2 รูปแบบการแสดง

สไตล์การแสดงของ "Yu Ji" ส่วนใหญ่สะท้อนให้เห็นจากการใช้ภาษากายของนักแสดงและภาพลักษณ์ของตัวละคร รูปแบบของภาษากายที่นักแสดงนำเสนอมีลักษณะเฉพาะคือความหลากหลายและเปิดกว้างมันไม่ได้ประกอบด้วยองค์ประกอบการเต้นเพียงองค์ประกอบเดียวแต่เป็นความซับซ้อนของโครงสร้างแบบดั้งเดิมและสมัยใหม่ตะวันออกและตะวันตก สร้างตามประเพณีและกลับสู่ประเพณีในการสร้าง การแสดงส่วนใหญ่ประกอบด้วยสื่อภาษากายสองแบบ ได้แก่ การเต้นรำโอเปร่าและการเต้นรำสมัยใหม่

2.3 ฉากอารมณ์

เมื่อ Xiang Yu พ่ายแพ้ ในมหากาพย์ความรักระหว่าง Yu Ji และ Xiang Yu Yu Ji มีความยืดหยุ่นและมีเสน่ห์มาก แพรวพราวและเร่าร้อน รักอย่างอ่อนโยนและหลงใหล Yu Ji ดึงด้ายสีแดงออกจากปากของ Xiang Yu และ ด้ายสีแดงเส้นนี้พันรอบคอของหยูจีอย่างช้าๆ จนกระทั่งเธอแขวนคอตาย เส้นสีแดงนี้แสดงออกอย่างชัดเจนถึงความเศร้าโศกและความลังเลใจที่มีต่อเซียงหยู ราวกับหัวใจแห่งความรักที่เสียดแทงหัวใจดวงสุดท้าย เพื่อไม่ให้ผูกมัด Overlord of Western Chu เธอจึงหลั่งเลือดในแม่น้ำ Wujiang! เธอเป็นตัวละครตัวเดียวที่ไม่เกี่ยวข้องกับสงคราม ความอ่อนโยนของเธอมอบให้แก่ Overlord of Western Chu ทั้งหมด และยังนำความสบายใจและความหวังมาสู่หัวใจของผู้คนอีกด้วย

2.4 ดนตรี

องค์ประกอบดนตรีของ Yu Ji ในละครเต้นรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" รวมเพลงเต้นรำสมัยใหม่บทอุปรากรปักกิ่ง เครื่องดนตรี pipa และ guzheng แบบดั้งเดิม การผสมผสานระหว่างองค์ประกอบดนตรีแบบดั้งเดิมและองค์ประกอบเพลงเต้นรำสมัยใหม่ยังสะท้อนถึงแนวคิดดั้งเดิมของความทันสมัยใน " ฉือ เมี่ยน หมายฝู"

2.5 เครื่องแต่งกาย

ในละครเต้นรำ Yu Ji เดินช้าๆ จากเวทีด้านข้างไปยังกลางเวที โดยสวมกางเกงชั้นในสีเนื้อเพียงคู่เดียวเพื่อปกปิดอวัยวะเพศ และตัวละครผู้หญิงที่เป็นตัวแทนของร่างกายผู้ชายก็เริ่ม "พูด" จากนั้น Yu Ji ก็สวมชุดสีแดงอันเป็นสัญลักษณ์ รูปลักษณ์ของ Yu Ji จะเป็นสีแดงเล็กน้อยในโลกของผู้ชายที่ขาวดำ ชุดนี้มีภาพความงามที่สง่างาม ลึกลับ คลาสสิก และปรัชญาของเครื่องแต่งกายแบบตะวันออกดั้งเดิม ทันสมัยโดยไม่ละสายตาจากประเพณี

เสื้อผ้าสีแดงของ Yuji มีลักษณะสามประการ: วัสดุเสื้อผ้าที่อ่อนนุ่ม การออกแบบเสื้อผ้าแบบดั้งเดิมและเรียบง่าย สีแดงเป็นสัญลักษณ์ของความรักที่ร้อนแรงและต่อเนื่อง

3. นาฏยประดิษฐ์การสร้างตัวละคร หยูจี ของ หยางลี่ผิง ศิลปินแห่งชาติ

3.1 ตัวละครในการแสดงหยูจี

ตัวละครหลักในละครเต้นรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู": Yu Ji, Xiang Yu, Xiao He, Liu Bang, Han Xin ผู้กำกับไม่ได้ใช้โหมดบรรยายแบบดั้งเดิมในการพัฒนาละครเต้นรำ แต่ใช้ "วิธีการที่หลากหลาย" และ "วิธีการคุ้นเคย" ในระบบ Brecht เพื่อแยกตัวละครทั่วไปในประวัติศาสตร์ ย่อลักษณะทั่วไปของตัวละครแต่ละตัว และใช้ ภาษากายของนักเต้นถูกใช้เพื่อตีความลักษณะของตัวละคร และในขณะเดียวกัน บริบททางประวัติศาสตร์ก็ถูกนำมาใช้เพื่อเชื่อมโยงตัวละครทั้งหมดในซีรีส์นำเสนอเรื่องราวที่คุ้นเคยของการต่อสู้ระหว่าง Chu และ Han ในรูปแบบใหม่

3.2 กลวิธีในการสร้างตัวละคร

3.2.1 ลักษณะของตัวละคร

ในละครเต้นรำ นักเต้นแต่ละคนมีบทบาทที่มีบุคลิกโดดเด่น ในขณะที่ติดตามความสมบูรณ์ของละครเต้นรำ นักออกแบบท่าเต้นจะเปลี่ยนลักษณะของตัวละครเป็นลักษณะสัญลักษณ์ของร่างกาย ทำให้ตัวละครแต่ละตัวมีภาษากายที่เป็นตัวแทน และมุ่งมั่นที่จะผสมผสานประเพณีและความทันสมัย. การปรากฏตัวของ Xiang Yu ใน "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" แสดงในรูปแบบของ Peking Opera ประการแรก เสื้อคลุมขนาดใหญ่ลงมาจากท้องฟ้าทำให้ผู้ชมได้รับความประทับใจอย่างมาก

และแสดงลักษณะที่โดดเด่นของ King of Chu แต่รูปลักษณ์ของหลิวปังใช้วิธีการที่ตลกขบขัน และในขณะเดียวกันก็ใช้อุปกรณ์ประกอบฉาก "เก้าอี้เสลี่ยง" เพื่อกลบเกลื่อนลักษณะนิสัยที่ "ซุกซน" และ "ทำธุรกิจไม่ถูกต้อง" ของหลิวปัง Han Xin มี "สองด้าน" ใน "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" โดยเน้นความขัดแย้งและความสามัคคีของขาวดำ

3.2.2 การสร้างตัวละครในการแสดงหยูจี

โรงละครเต้นรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" เป็นงานทดลองที่กล้าหาญของ Yang Liping ซึ่งใช้การเต้นรำสมัยใหม่เป็นวิธีการหลักและรวมเอาองค์ประกอบต่างๆ เช่น Peking Opera และศิลปะการต่อสู้เพื่อแสดงออกถึง "การซุ่มโจมตี" และ "ความขัดแย้ง" ระหว่างผู้คน ภาพลักษณ์ของตัวละครเป็นส่วนสำคัญของผลงาน "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" ของ Yang Liping ได้สร้างภาพลักษณ์ของตัวละครต่างๆ กัน และแต่ละภาพก็มีความทันสมัย

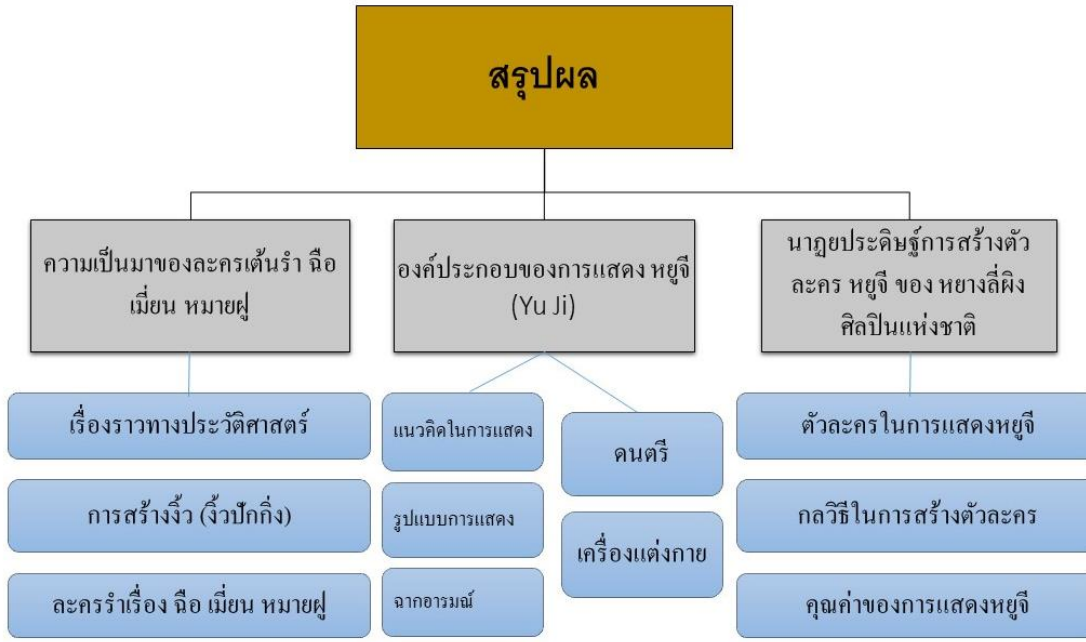
ใน "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" Yang Liping เลือกนักเต้นที่มีรูปร่างสูงใหญ่เพื่อแสดง Xiang Yu เพื่อฟื้นฟูภาพลักษณ์ของบุคคลในประวัติศาสตร์ ในการสร้างความสัมพันธ์ของตัวละครระหว่าง Xiang Yu และ Liu Bang นั้น Yang Liping ได้ออกแบบการแสดงของ "ช่วยเหลือซึ่งกันและกัน" เพื่อแสดงออกถึงมิตรภาพระหว่างทั้งสอง และในขณะเดียวกันก็ออกแบบการแสดงของ "การต่อสู้อย่างเปิดเผยและลับๆ" เพื่อแสดงออกถึง "การต่อสู้" ระหว่างคนทั้งสอง สถานะของ Han Xin ใน Yang Liping Dance Theatre "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" สะท้อนถึงความสำคัญของเขาในเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ Xiao He ใน "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" เป็นการผสมผสานระหว่างคนโบราณกับคนสมัยใหม่ เขาไม่เพียง แต่มีชีวิตอยู่ในอดีตเท่านั้น แต่ยังอยู่ในปัจจุบันด้วย เขาไม่ได้สัมผัสกับการต่อสู้นองเลือดเหมือนผู้ยืนดู แต่เขาเป็นคนวางแผนการต่อสู้นองเลือด Yang Liping ใช้ประโยชน์จากสิ่งนี้ นำเสนอ "การซุ่มโจมตีจากมิดสั้นสิบเล่ม" ที่ไม่เหมือนใครด้วยมุมมองที่แตกต่างกันของตัวแบบและวัตถุ

3.3 คุณค่าของการแสดงหยูจี

บทความนี้ใช้ Yu Ji เป็นวัตถุหลักในการดำเนินการวิจัยที่ครอบคลุมเกี่ยวกับละครเต้นรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" จากมหภาคสู่จุลภาค และใช้วิธีการวิเคราะห์จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง ตั้งแต่ปัจจุบันจนถึงสมัยโบราณจนถึง สรุปการสร้างละครนาฏศิลป์สมัยใหม่จากเรื่องราวทางประวัติศาสตร์จีน

ดั้งเดิม ประสบการณ์เชิงปฏิบัติและรูปแบบการพัฒนาเพื่อส่งเสริมการพัฒนาที่หลากหลายของละครนาฏศิลป์จีนเอง การตีความประเพณีใหม่ด้วยวิธีการคิดของคนยุคใหม่ วิสัยทัศน์เชิงสุนทรียะ และการตัดสินคุณค่าคือการฟื้นฟูและฟื้นฟูวัฒนธรรมดั้งเดิม ที่นี่ทุกคนสามารถค้นพบเงาของตัวเองไม่มากก็น้อยในละครเต้นรำที่โดนใจเรา

บทความนี้สำรวจความสำคัญของการแสดงออกของเรื่องราวทางประวัติศาสตร์สมัยใหม่ผ่านแต่ละกรณี และให้ข้อมูลอ้างอิงสำหรับวิธีการวิจัยและมุมมองการวิจัยสำหรับการวิจัยละครนาฏศิลป์เรื่องอื่นๆ และนำเสนอรูปแบบทางวัฒนธรรมที่กว้างขึ้นสำหรับการพัฒนาและการสร้างสรรค์ละครเต้นรำสมัยใหม่และร่วมสมัยของจีน จากมุมมองของการสื่อสารศิลปะ การส่งเสริมและเผยแพร่ละครรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" ในประเทศและต่างประเทศเป็นต้นแบบสำหรับการส่งออกศิลปะการเต้นรำของจีน



ภาพประกอบ 40 สรุปผล สรุปเนื้อหา

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

อภิปรายผล

การวิจัยเรื่อง หยูจีแดนซ์ : นาฏยประดิษฐ์ของ หยาง ลี่ ผิง ในบริบทการเต้นรำสมัยใหม่ภายใต้ความมุ่งหมายดังกล่าวผู้วิจัยมีข้อค้นพบที่เป็นประเด็นหลักน ามาอภิปรายได้ดังน

ในการวิจัยครั้งนี้มีข้อค้นพบว่า นวัตกรรมทางศิลปะทั้งหมดเป็นผลมาจากการพัฒนาของเวลา สร้างสภาพแวดล้อม "ประวัติศาสตร์ใหม่" สำหรับนวัตกรรมทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม อีกทั้งพัฒนาการของสังคมในยุคต่าง ๆ ก็ส่งผลต่อความคิดสร้างสรรค์ของนักเต้น อิทธิพลนี้ส่งผลโดยตรงต่อบุคลิกภาพที่เป็นเอกลักษณ์และคุณค่าทางวัฒนธรรมของผลงาน และการเปลี่ยนแปลงตำแหน่งทางการเมืองและระบบเศรษฐกิจทำให้มุมมองต่อชีวิตของเขาเปลี่ยนไป ยุคสมัยและวัฒนธรรมของการเปิดกว้างส่งผลกระทบต่อทั้งประเทศ และแนวคิดดั้งเดิมได้เริ่มเปลี่ยนแปลงและได้รับการต่ออายุ

ด้านความรู้พบว่า ในการสร้างละครเต้นรำเรื่อง "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" Yang Liping ได้อ้างถึงองค์ประกอบศิลปะอุปรากรจีนแบบดั้งเดิม อุปรากรจีนมีต้นกำเนิดมาจากศิลปะของ Kunqu Opera และการแสดง "ร่าง" ใน Peking Opera ก็เป็นส่วนขยายของศิลปะ Kunqu Opera การใช้องค์ประกอบโอเปร่าในละครเต้นรำส่วนใหญ่สะท้อนให้เห็นในการออกแบบตัวละครและดนตรีประกอบ และการประยุกต์ใช้องค์ประกอบแบบดั้งเดิมนี้มีความโดดเด่นเป็นพิเศษในภาพลักษณ์ตัวละครของ Yu Ji ในละครเต้นรำ นอกจากนี้ยังเป็นตัวแทนทั่วไปของละครเต้นรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" ตามประเพณีและการกลับไปสู่ประเพณี

1. เรื่องราวทางประวัติศาสตร์ของละครเต้นรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" มีต้นกำเนิดมาจากสงคราม Chu-Han ระหว่างเดือนสิงหาคมปีที่ 1 ของราชวงศ์ฮั่นและเดือนธันวาคมปีที่ 5 ของราชวงศ์ฮั่น: ตั้งแต่ 206 ปีก่อนคริสตกาลถึง 202 ปีก่อนคริสตกาล Liu Bang และ Xiang Yu ต่อสู้อย่างหนักเป็นเวลา 5 ปี และในที่สุด Xiang Yu ก็พ่ายแพ้และฆ่าตัวตายริมแม่น้ำ **มีบันทึกที่สมบูรณ์ใน "บันทึกประวัติศาสตร์" เล่มที่เจ็ด "เซียง หยู เบ็นจี้" เขียนโดย ซือหม่า เซียน ในสมัยราชวงศ์ฮั่นตะวันตก**

2.ละครเต้นรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" ใช้เหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่แท้จริงของ "สงคราม Chu-Han" เป็นตัวหลัก ในช่วงเวลาและพื้นที่ที่เฉพาะเจาะจงตามลำดับเวลาและลำดับการพัฒนาเรื่องราวผู้ชมคือ นำเข้าสู่ "เรื่องราว" ในรูปแบบ "นิทาน" ในยามตื่นตระหนกของสงครามฉู่ฮั่น **สอดคล้องกับการตีความเนื้อหาของละครเต้นรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" ที่เผยแพร่โดย Chen Hui, (2016)** รับเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมและอารมณ์ความรู้สึกจากวัฒนธรรมทางประวัติศาสตร์แบบดั้งเดิมที่เป็นที่รู้จักของสาธารณชน เพิ่มความแข็งแกร่งให้กับการนำเสนอและการแสดงออกของวัฒนธรรมดั้งเดิมของจีน และจัดเตรียมวิธีการทางอารมณ์ที่ละเอียดอ่อนสำหรับการทบทวนความทรงจำทางประวัติศาสตร์จีนดั้งเดิม สืบทอดและเผยแพร่วัฒนธรรมดั้งเดิมของจีน

3.การแสดงของ Yu Ji ในละครเต้นรำแสดงให้เห็นถึงลักษณะของความหลากหลายและการเปิดกว้างในรูปแบบของภาษากาย มันไม่ได้ประกอบด้วยองค์ประกอบการเต้นรำเดียว แต่เป็นความซับซ้อนของโครงสร้างแบบดั้งเดิมและสมัยใหม่ ตะวันออกและตะวันตก ประกอบด้วยองค์ประกอบการเต้นรำโอเปร่าและการเต้นรำสมัยใหม่ **สอดคล้องกับการตีความที่ครอบคลุมของ Liang G, (2015) ต่อละครเต้นรำเรื่อง "ฉือ เมี่ยน หมายฝู"** ภาษากายและองค์ประกอบการเคลื่อนไหวของ Yu Ji นั้นอิงตามประเพณี และใช้ร่างกายสมัยใหม่เพื่อกลับไปสู่ประเพณี

ในการศึกษาเรื่อง Yu Ji ในละครเต้นรำเรื่อง "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" ฉันยังได้ค้นพบมุมมองใหม่ล่าสุดและเทคนิคสร้างสรรค์ของผู้กำกับ Yang Liping ผู้กำกับ Yang Liping เลือกเรื่องราวทางประวัติศาสตร์เมื่อ 2,200 ปีที่แล้วเป็นธีมของละครเต้นรำ ซึ่งเป็นเรื่องราวที่เก่าแก่และดั้งเดิม ในกระบวนการสร้างสรรค์ Yang Liping ได้เพิ่มองค์ประกอบที่ทันสมัยมากมาย มันเป็นการปะทะกันของประเพณีและความทันสมัยและยังเป็นการหลอมรวมของโบราณและความแปลกใหม่ ละครเต้นรำเรื่อง "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" เป็นความพยายามอย่างกล้าหาญในการแปลละครเต้นรำสมัยใหม่ในจีน และจะนำแรงบันดาลใจใหม่ๆ มาสู่การค้นหาจุดบรรจบของประเพณีและความทันสมัยของจีนในอนาคต ยังเป็นผลงานชิ้นเอกของการเปลี่ยนแปลงของ Yang Liping ศิลปินนักเต้นระดับประเทศอีกด้วย

ประเพณีทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมอันยาวนานของจีน สภาพพิเศษของชาติ และโครงสร้างของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ทำให้รูปแบบการเต้นรำแบบดั้งเดิมดูมีความหลากหลาย ส่วนใหญ่รวมถึง: นาฏศิลป์จีน, ระบำพื้นเมือง, ระบำโอเปร่า มีมากขึ้น อย่างไรก็ตาม การใช้ภาษากายในละครรำของจีนนั้นส่วนใหญ่มาจากการเต้นรำประเภทนี้ ในช่วงปลายราชวงศ์ชิงและสาธารณรัฐจีน จีนได้นำ

บัลเล่ต์นาฏศิลป์ตะวันตก นาฏศิลป์สมัยใหม่ และนาฏศิลป์ตะวันตกมาใช้อย่างต่อเนื่อง ดังนั้นรูปแบบนาฏศิลป์ตะวันตกจึงค่อยๆมีส่วนร่วมในการสร้างละครนาฏศิลป์จีนให้กำเนิดและสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์จีนที่มีรูปแบบต่าง ๆ รากเหง้า เพื่อความเจริญก้าวหน้าในเวทีโลก

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง หยูจีแดนซ์ : นาฏยประดิษฐ์ของ หยาง ลี่ ผิง ในบริบทการเต้นรำสมัยใหม่ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพพรรณนาวิเคราะห์ซึ่งเป็นการเก็บข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูลจะเป็นกระบวนการที่เกี่ยวเนื่องกับผลการวิเคราะห์ตามความมุ่งหมายการวิจัยที่ได้น าเสนอและปรากฏในบทที่ 4 แล้วนั้น ดังนั้นผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะที่จะอภิปรายเพิ่มเติมดังนี้

1. ข้อเสนอแนะเพื่อการน าไปใช

1.1 Yu Ji เป็นตัวละครหลักในละครเต้นรำเรื่อง "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" ที่กำกับโดย Yang Liping Yu Ji เป็นคนรักของ Xiang Yu ในเส้นทางการพัฒนาเรื่องราว บนพื้นฐานของละครเต้นรำ บทบาทของ Yu Ji จะถูกแยกออกมาต่างหาก และดำเนินการสร้างและวิจัยการแสดงการเต้นเดี่ยว

1.2 ละครเต้นรำ "ฉือ เมี่ยน หมายฝู" เป็นความพยายามอย่างกล้าหาญของละครเต้นรำสมัยใหม่สไตล์จีน ซึ่งนำแรงบันดาลใจใหม่มาสู่การค้นหาจุดตัดระหว่างประเพณีและความทันสมัยของจีนในอนาคต ก้าวต่อไปด้วยแรงบันดาลใจใหม่ๆ

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 Yu Ji เป็นบุคคลในประวัติศาสตร์จีนเมื่อ 2,200 ปีก่อน แม้ว่านางจะถือกำเนิดจาก "Historical Records: The Benji of Xiang Yu" แต่นางก็เติบโตมาในเงื้อมมือของผู้รู้หนังสือจากทุกราชวงศ์ เป็นการวางรากฐานสำหรับการพัฒนาภาพลักษณ์ทางศิลปะของ Yu Ji และวิวัฒนาการของภาพลักษณ์ทางศิลปะของ Yu Ji นั้นมีค่าควรแก่การศึกษาเชิงลึกเพิ่มเติม

2.2 การวิจัยทางด้านศิลปะการแสดงในอาเซี่ยนมีอีกหลายประเด็นที่น่าสนใจและสามารถสร้างสัมพันธภาพทางสังคมวัฒนธรรมตลอดจเศรษฐกิจได้เป็นอย่างดี จึงควรที่จะมีการศึกษาแลกเปลี่ยนกันเพื่อเป็นการสร้างเครือข่ายและภาคีร่วมกันโดยมีศิลปะการแสดงเป็นเครื่องมือ

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กาญจนา แก้วเทพ. (2542). *การวิเคราะห์สื่อแนวทางและเทคนิค*. กรุงเทพมหานคร: เอดิสัน เพรส โพรดักส์.

จารุณี หงส์จารุ. (2558). *ปริทัศน์ศิลปะการละคร*. กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. (2538). *สุนทรียะทางทัศนศิลป์ (ความหมายของสุนทรียศาสตร์)*. กรุงเทพมหานคร: ฝ่ายเอกสารและตำราสถาบันราชภัฏสวนดุสิต.

ธรรมจักร พรหมพ้วย. (2553). *คอนเทมป์เลือดไทย บอกอะไรความเป็นนาฏศิลป์*. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ.

ธรรมรัตน์ โถวสกุล. (2534). *นาฏยประดิษฐ์ในโครงการนาฏยศิลป์ของภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ.2534-2541*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นพพร ประชากุล. (2552). *ยอกอักษร ย้อนความคิด เล่ม 2 ว่าด้วยสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์*. กรุงเทพมหานคร: เอชเอ็นกรุ๊ป.

พัฒราภรณ์ เจริญรัตน์. (2559). *การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่สะท้อนด้านมืดจากกุหลาบ*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พันทิพย์ ฟูเดช. (2548). การพัฒนาภาพยนตร์การ์ตูนไทยทางโทรทัศน์สู่ความเป็นสากล. *วารสารศาสตรมหาบัณฑิต (สื่อสารมวลชน) คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์*.

พีระ พันลูกท้าว. (2546). *Inside Western Dance*. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

เมชฌ สอดส่องกฤษ และฉวีวรรณ ล่องเจริญกุล. (2564). *กระแสวัฒนธรรม*.

วราพร แก้วใส. (2559). *รูปแบบการประยุกต์นาฏกรรมวงดนตรีลูกทุ่งในสถานศึกษาเพื่อเศรษฐกิจสร้างสรรค์*. วิทยานิพนธ์ ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

วิกรม กรมดิษฐ์. (2556). *ชีวิตใหม่ 2* (พิมพ์ครั้ง). กรุงเทพฯ: บริษัท พริ้นท์ ซิตี้ จำกัด.

วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. (2564). ประวัติศาสตร์จีน. Retrieved from วันที่ 27 มิถุนายน 2565 website: https://th.wikipedia.org/wiki/

สุขสันติ แวงวรรณ. (2554). *นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ภาวะโลกร้อน*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). *หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

หวัง เต๋า. (2564). *ระบำนกยูงร่วมสมัยของ หยาง ลี่ ผิง ศิลปินแห่งชาติมณฑลยูนนาน*. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

หัฐณัฐ นาคไพจิตร. (2557). การวิเคราะห์องค์ประกอบการออกแบบคาแร็กเตอร์ดีไซน์เพื่อกลุ่มเป้าหมาย Millennial Generation. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม*, *33*(4).

August. (2019). “หญิงที่มีชีวิตเหมือน ‘จักรพรรดินี’ ตลอด 20 ปีไม่ต้องอาบน้ำเอง ตอนกินข้าวยังต้องมีคนใช้คอยป้อน.” Retrieved from 11 march 2012 website: http://www.liekr.com/.

Baidu. (2022). Lingnan University. Retrieved from 25 june 2022 website: www.baidu.com

Bang Xiao. (2022). chinese history. Retrieved from 20 june 2022 website: http://www.lib.hcu.ac.th/index.php/10-dbonline/120-bibliography-chinese-%0Ahistory/

Beck B Black L Krager S and faculty. (2003). *History-Patterns of Interaction*. IL: Mc Dougal Little.

Bryan Tillman. (2011). *Creative Character Design*. Francis.

Chan C. Chang. (1999). *Fundamental of Piano Prae Practice.* (s. l.). s.n.

Chen Hui. (2016). Form and Content of the Dance Drama “Ambush from All Sides.” *Dance*, *2016*(1), 32–33.

Clark Mary and Crisp. (1997). *Clement. Crip. Ballet on Lustrated History*. London: A and C. B. Lack LID.

Colman Warren. (2010). Mourning and the symbolic process. *Journal of Analytical Psychology*, *55*(2).

Elizabeth Wichmann. (1991). *Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Emily E. Wilcox. (2016). Beyond internal Orientalism: Dance and Nationality Discourse in the Early People’s Republic of China, 1949-1954. *The Journal of Asian Studies*, *57*(2), 363–386.

Foulkes P. (1997). *Thedry Model Guideline And Development*. S.L.: S.N.

Hsun. (1966). *Peking Opera*. Short Advice: Oxford University.

Huang Jinpei. (1989). *Xipi and Erhuang of Beijing and Guangdong Operas*. USA: University of Texas Press.

Hyman Randolph-Daltion. (2000). *“The Self is the Dancer: A Cross Cultural Conceptualization of Dance Edicationw.”*

Jiang Jin. (2009). *Women Playing Men: Yue Opera and Social Change in Twentieth - Century Shanghai Paperback*. USA: University of Washington Press.

Joshua Goldstein. (2007). *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera*. CA USA: University of California Press.

Lakes Rivers and. (2022). Chinese History. Retrieved from 15 June 2009 website:

www.China.org.cn.

Li Wenrui. (2017). “10 Masterpieces in Traditional Peking Operas.” Retrieved from 9 June 2009 website: https://www.chinadaily.com.cn/a/201711/09/WS5a0d22e4a31061a738409110.Html/

Liang G. (2015). “War” in the Theater: Interpretation of Yang Liping’s Modern Dance Drama "Ambush from All Sides. *Dance*, *11*, 24–27.

Lu Xing. (2004). *Rhetoric of the Chinese Cultural Revolution*. California USA: The University of California.

Miketic N. Pintier I. & Lilic A. (2018). *Intergration of the Visual Elements of Art and Personality Factors in Process of Character Design. 9th International Symposium on Graphic Engineering and Design.* University of Novi Sad.

Muriel Steinbeck. (1969). *On stage Hardcover*. N.P.: Murray.

Newell Allen J.C. Shaw and H.A. Simon. (1963). *“Empirical Explorations with the Logic Theory Machine: A Case Study in Heuristics,” inedited by Edward A. Feigenbaum and Julian Feldman. Computers and Thought.* New York: McGraw-Hill Book Company.

Ren R. (2009). Appreciation of Masterpieces. *Literary Horizon*.

Sima Qian. (1959). Chinese historian and scientist.

Tanner. (2010). *China: A History*. N.P.: Hackett.

Torrance E.P. (1969). *Rewarding creative behavior□: Experiment in classroom creativity* (Englewood). NJ: Prentice-Hall.

Wang Songyang. (2016). Don’t Forget the Original Heart - Watch “House of Flying

Daggers" by Yang Liping Dance Theater. *DANCE REVIEW*, *2016*(10).

Wang Yibo. (2019). *Liyuan Opera*. Lizhiji: New Materials Stories and Insights.

Wesott M.S. and D.W. Smith. (1963). *Child Development and Personality*. New York: Harper and Brothers.

Yang Liping's. (2017). Under Siege - The Full Story of "Farewell My Concubine." Retrieved from 29 june 2022 website: http://en.chncpa.org/whatson/zdyc/201507/t20150701_121360.shtml

Youwen. (2014). The Chu-Han Contention. Quanke Zhishi. Retrieved from http://www.youwen.org/Article/kejiaoyu/2014-01/33710.html

Zheng Hongyan and Ma Huaxiang. (2016). *Research on the Inheritance and Development of Liyuan Opera in New China*.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

พีระ พันลูกท้าว เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, Kai Zhang เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม , เมื่อวันที่ 20 ธันวาคม 2565

Gao Liang เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, Kai Zhang เป็นผู้สัมภาษณ์ ผ่าน Wechat, เมื่อวันที่ 26 มกราคม 2566

Pan Yanhe เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, Kai Zhang เป็นผู้สัมภาษณ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม อ าเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม, เมื่อวันที่ 27 มกราคม 2566

Wang Tao เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, Kai Zhang เป็นผู้สัมภาษณ์ ผ่าน Wechat, เมื่อวันที่ 21 มกราคม 2566

Wang Xiaodang เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, Kai Zhang เป็นผู้สัมภาษณ์ ผ่าน Wechat, เมื่อวันที่ 21 มกราคม 2566

Wu Baoping เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, Kai Zhang เป็นผู้สัมภาษณ์ ผ่าน Wechat, เมื่อวันที่ 25 พฤศจิกายน 2565

Zhang Kanghui เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, Kai Zhang เป็นผู้สัมภาษณ์ ผ่าน Wechat, เมื่อวันที่ 26 มกราคม 2566

Zhu Peike เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, Kai Zhang เป็นผู้สัมภาษณ์ ผ่าน Wechat, เมื่อวันที่ 20 มกราคม 2566

ภาคผนวก ข
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

แบบสัมภาษณ์ ชุดที่ 1

กลุ่มผู้รู้ : ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์จีนและนาฏศิลป์ตะวันตก

เรื่อง : หยูจีแดนซ์ : นาฏยประดิษฐ์ของ หยาง ลี่ ผิง ในบริบทการเต้นรำสมัยใหม่

ตอนที่ 1 ข้อมูลผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ.....นามสกุล.....อายุ.....ปี

ศาสนา.....เชื้อชาติ.....อาชีพ.....

ที่อยู่ปัจจุบัน.....บ้าน.....ถนน.....ตำบล.....

อำเภอ..... จังหวัด.....

สถานะภาพทางครอบครัว

( ) โสด ( ) สมรส ( ) หย่าร้าง

ตอนที่ 2 รูปแบบการแสดงระบำนกยูง

1. ความเป็นมาของละครเต้นรำ ฉือ เมี่ยน หมาย ฝู

.....

.....

.....

.....

2. รูปแบบการแสดงหยูจีแดนซ์ ของ หยาง ลี่ ผิง

.....

.....

.....

.....

3. แนวคิดในการคิดสร้างสรรค์การแสดง หยูจี แดนซ์ ของ หยาง ลี่ ผิง

.....

.....

.....

.....

4. .การออกแบบท่าเต้น

.....

.....

.....

.....

.....

.....

5.การสร้างตัวละคร หยูจี ในการแสดง

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

6.ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....ผู้ให้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

แบบสัมภาษณ์ ชุดที่ 2

กลุ่มผู้ให้ข้อมูล : ผู้ปฏิบัติการแสดง

เรื่อง : หยูจีแดนซ์ : นาฏยประดิษฐ์ของ หยาง ลี่ ผิง ในบริบทการเต้นรำสมัยใหม่

ตอนที่ 1 ข้อมูลผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ.....นามสกุล..... .....อายุ.....ปี

ศาสนา.....เชื้อชาติ.....อาชีพ..... .....

ที่อยู่ปัจจุบัน.....บ้าน.....ถนน.....ตำบล..... .....

อำเภอ..... จังหวัด.....

สถานะภาพทางครอบครัว

( ) โสด ( ) สมรส ( ) หย่าร่าง

ตอนที่ 2 รูปแบบการแสดงหยูจี แดนซ์

1.รูปแบบการแสดงเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2.เทคนิคในการแสดง

.....

.....

.....

.....

.....

.....

3.การฝึกซ้อมการแสดง

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

4.ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....ผู้ให้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

ภาคผนวก ค
ภาพประกอบ

ภาพประกอบ 41 หยูจีแดนซ์ แสดงโดย ผู้วิจัย
ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ภาพประกอบ 42 หยูจีแดนซ์ แสดงโดย ผู้วิจัย
ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ภาพประกอบ 43 ถ่ายภาพกับอาจารย์ที่ปรึกษา

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ภาพประกอบ 44 ฝึกซ้อมการแสดงหยูจีแดนซ์ ณ Lingnan Normal University

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ภาพประกอบ 45 ลงภาคสนามกับอาจารย์ที่ปรึกษา

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ภาพประกอบ 46 ติดตามและรายงานผลการวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัยกับอาจารย์ที่ปรึกษา

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	Kai Zhang
วันเกิด	13 Dec. 1995
สถานที่เกิด	Shangrao Jiangxi
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	Kantharawichai,Tha Khon Yang, Maha Sarakham, Thailand
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	นักวิชาการอิสระ
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	Shangrao Jiangxi
ประวัติการศึกษา	ค.ศ. 2017 สำเร็จการศึกษาด้านการเต้น Lingnan Normal University
	ค.ศ. 2023 สำเร็จการศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม