เทคนิคการแทปปิ้ง สำหรับการบรรเลงเบสไฟฟ้า

The Tapping Techniques for Electric Bass

(Received: 27 January 2024; Revised: 19 June 2024; Accepted: 27 August 2024)

บพิตร เค้าหัน [1]
Bophit Khawhan
พุฒินันท์ เขตเจริญ [2]
Puttinun Ketjaroen

บทคัดย่อ

เทคนิคการบรรเลงเบสไฟฟ้าด้วยการแทปปิ้งเป็นการบรรเลงด้วยนิ้วมือทั้งสองข้างประสานร่วมกันโดยการกดลงไปบนช่องเฟรตบอร์ด สามารถจำแนกวิธีการแทปปิ้งออกเป็น 2 รูปแบบ ได้แก่ 1) การแทปปิ้งแบบทัชสไตล์ คือ การใช้นิ้วมือทั้งสองข้างกดลงบนเฟร็ตบอร์ดโดยเสียงจะสั้นหรือยาวขึ้นอยู่กับระยะเวลาในการกดสายลงบนเฟรตบอร์ด 2) การแทปปิ้งแบบลิเนียร์ คือ การใช้นิ้วมือขวากดลงบนสายร่วมกับนิ้วมือซ้ายในลักษณะเกี่ยวสาย

ผู้บรรเลงสามารถนำเทคนิคการแทปปิ้งรูปแบบดังกล่าวไปสร้างสรรค์ได้อย่างหลากหลาย เช่น การอาเปโจ การใช้สเกลแฟร็คเมนท์ การแทปเบนด์ การแทปปิ้งแบบคอร์ดแนวตั้ง การแทปปิ้งรูปแบบแนวบรรเลงประกอบ การแทปปิ้งสายรูปแบบดับเบิลสตอป การแทปปิ้งสายรูปแบบโพลิโฟนี การแทปปิ้งรูปแบบอาร์ทิฟิเชียลฮาร์โมนิก และนำไปใช้ผสมผสานร่วมกับเทคนิคอื่น ๆ ได้แก่ การผสมผสานเทคนิคสแลปปิ้งร่วมกับแทปปิ้ง และการผสมผสานเทคนิคแทปปิ้งร่วมกับสตรัมมิ่ง

คำสำคัญ : เบสไฟฟ้า การแทปปิ้ง

---

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์และการพัฒนามนุษย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด
Lecturer at Music Education Program, Faculty of Education and Human Development, Roi Et Rajabhat University, Email: music.comp09@gmail.com

[1] วิทยากรเครื่องสายสมัยนิยม สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์และการพัฒนามนุษย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด
A Specialist in Popular Music String Instrument at Music Education Program, Faculty of Education and Human Development, Roi Et Rajabhat University, Email: Adbigolo.music@gmail.com

Abstract

The technique of tapping on an electric bass involves using both hands together to press both fingers on the fretboard. There are two types of tapping techniques that can be classified. For instance, 1) Touch style tapping involves using both hands' fingers to press on the fretboard. The tone can be short or long depending on how long the strings are pressed on the fretboard. 2) Linear tapping involves placing the fingers of the right and left hands on the string in a hammer on and pull off manner.

A variety of tapping techniques can be created and developed by the player such as arpeggio tapping, scale fragments tapping, tapped bends, chords stack tapping style, accompaniment tapping style, double stop tapping style, polyphony tapping style, artificial harmonic tapping style. Furthermore, it can be combined with other techniques such as slapping with tapping, and tapping with strumming.

Keywords : Electric Bass, Tapping

บทนำ

ดนตรีเป็นศาสตร์และศิลป์ที่มนุษย์จงใจสร้างสรรค์เพื่อนำไปใช้ในกิจกรรมต่าง ๆ ทั้งในชีวิตประจำวันและสนองความสุนทรีย์เฉพาะบุคคล ดนตรีเป็นสื่อกลางในการสร้างความสุขทางใจของมนุษย์ทุกชาติทุกภาษา (สุกรี เจริญสุข, 2532) ดังเช่นดนตรีสมัยนิยม (Popular Music) ที่มีพัฒนาการควบคู่กับยุคสมัยและค่านิยมทางสังคม สามารถเข้าถึงผู้ฟังได้ทุกเพศและทุกวัย เนื่องจากเป็นดนตรีที่เน้นการฟังเพื่อความผ่อนคลายและความบันเทิงส่วนบุคคล วงดนตรีสมัยนิยมเป็นวงดนตรีที่มีจำนวนนักดนตรีไม่มาก มีขนาดย่อมเครื่องดนตรีมักจะเป็นเครื่องไฟฟ้าเกือบทั้งหมดยกเว้นกลองชุด หรือบางวงดนตรีอาจใช้กลองชุดไฟฟ้า (สุวัฒน์ ทรงเกียรติ, 2542) และมีต้นทุนไม่สูงมากในการที่บุคคลทั่วไปจะเข้าถึงการบรรเลงวงดนตรีสมัยนิยมได้ง่าย

เนื่องจากดนตรีสมัยนิยมเป็นดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องกับผู้ชมและผู้ฟังในวงกว้าง ครอบคลุมด้านการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยี เศรษกิจ และสังคม ฯลฯ ดนตรีสมัยนิยมจึงเป็นดั่งตัวชี้วัดการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตและค่านิยมของคนในสังคมได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ดนตรีสมัยนิยมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันศิลปินได้มีการสร้างสรรค์ผลงานโดยการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีจนทำให้เกิดผลงานที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย (Roy Shuker, 2005: 205) อาทิ เพลง Norwegian Wood ของวงเดอะบีเทิลที่นำดนตรีในวัฒนธรรมอินเดียมาผสมผสานกับดนตรีสมัยนิยม เพลงรักฉันนั้นเพื่อเธอ ผลงานของศิลปินวงพิงค์แพนเตอร์ที่ได้นำทำนองเพลงจีนมาผสมผสานกับดนตรีสมัยนิยม เพลงดวงเดือน ของภูวศิษฐ์ อนันต์พรสิริ ที่ได้นำดนตรีพื้นบ้านอีสานผสมผสานกับดนตรีสมัยมนิยม เป็นต้น ซึ่งเป็นสิ่งที่สะท้อนได้ว่าดนตรีสมัยนิยมสามารถเปิดพื้นที่ในการสร้างสรรค์และการผสมผสานแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมดนตรีได้อย่างหลากหลาย

อย่างไรก็ตามดนตรีสมัยนิยมก็ได้มีพัฒนาการในการสร้างสรรค์ผลงานแบบดนตรีที่เน้นการฟังแบบจริงจัง (Serious Music) ได้เช่นกัน โดยเป็นบทเพลงที่มุ่งแสดงทักษะความสามารถของผู้บรรเลงที่แสดงถึงเทคนิคการบรรเลงที่มีความยากและซับซ้อน มีการคิดค้น ประดิษฐ์ และสร้างสรรค์วิธีการบรรเลงแบบใหม่ โดยเฉพาะเทคนิคการบรรเลงแบบแทปปิ้งสำหรับเบสไฟฟ้าที่ดัดแปลงมาจากการบรรเลงของเปียโน หรือการแทปปิ้งสำหรับกีตาร์ที่นำมาบรรเลงบนเบสไฟฟ้า (Stuart Clayton, 2014)

ทำให้เกิดศิลปินเบสไฟฟ้าที่มีชื่อเสียงระดับโลกจำนวนมาก ที่คิดค้นและพัฒนาวิธีการแทปปิ้ง อาทิ สจวร์ต แฮมม์ (Stuart Hamm) บิลลี่ ชีแฮน (Billy Sheehan) วิคตอร์ วูเทน (Victor Wooten) เป็นต้น

บทความเรื่องนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อจำแนกและนิยามเทคนิคการแทปปิ้งสำหรับการบรรเลงเบสไฟฟ้า โดยอิงแนวคิดการจำแนกของสจวร์ต เคลตัน (Stuart Clayton) และชาด จอห์นสัน (Chad Johnson) เพื่อประโยชน์ในการพัฒนาการฝึกซ้อมการบรรเลงเบสฟ้าขั้นสูงและเป็นแนวทางในการเรียนการสอนทักษะขั้นสูงสำหรับเบสไฟฟ้าในระดับต่าง ๆ ต่อไป

ความเป็นมาของเทคนิคการแทปปิ้งสายสำหรับเบสไฟฟ้า

การแทปปิ้งสาย คือวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย (Strings) โดยส่วนมากมักปรากฏใช้สำหรับกลุ่มเครื่องสายสมัยนิยม ได้แก่ กีตาร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า และแชปแมนสติ๊ก (Chapman Stick) ที่ใช้มือทั้งสองข้างประสานร่วมกัน โดยส่วนมากมือซ้ายจะใช้เทคนิคแบบแฮมเมอร์ออน (Hammer On) หรือ เลกาโต (Legato) และนิ้วมือขวาจะถูกนำมาใช้บรรเลงบนเฟรตบอร์ด (Fretbord) แทนที่จะใช้นิ้วดีดสายหรือใช้ปิ๊คกีตาร์บรรเลงแบบปกติ (Chard Johnson, 2003)

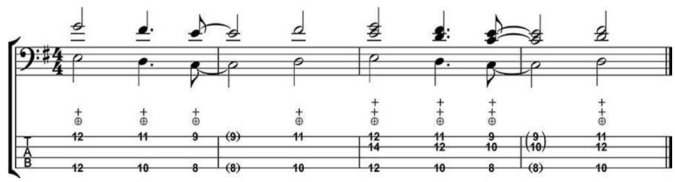
การแทปปิ้งกีตาร์แบบสองมือประสานร่วมกัน (Two Hands Tapping) นั้นริเริ่มในปีคริสต์ศักราช 1970 ถึงต้นปี 1980 โดยมือกีตาร์ทั้ง 2 ท่าน ได้แก่ แฮรี่ เดอาร์มอนด์ (Harry DeArmond) และจิมมี่ เวบสเตอร์ (Jimmy Webster) ซึ่งทั้งสองคนได้เริ่มประยุกต์การบรรเลงกีตาร์แบบแทปปิ้งบนฟิงเกอร์บอร์ดให้คล้ายกับวิธีการบรรเลงบนลิ่มเปียโน ซึ่งเป็นการแทปปิ้งที่เรียกว่า “ทัชสไตล์” (Touch Style) สำหรับการบรรเลงแทปปิ้งแบบ “ลิเนียร์แทปปิ้ง” (Linear Tapping Style) เป็นการแทปปิ้งแบบเกี่ยวสายที่ใช้วิธีการแฮมเมอร์ออนและวิธีการพูลออฟ (Hammer On and Pull Off) ร่วมกัน ต่อมาจึงมีผู้บรรเลงกีตาร์ได้นำมาต่อยอดบรรเลงที่มีชื่อเสียงหลายคน อาทิ สตีฟ แฮคเก็ทท์ (Steve Hackett) เอซ เฟรสลี่ (Ace Frehley) และ เอ็ดดี้ แวน ฮาเลน (Eddie Van Halen) (Stuart Clayton, 2014)

จากยุคสมัยและเกิดผู้บุกเบิกการบรรเลงแทปปิ้งสำหรับกีตาร์ที่กล่าวมาแล้วนั้น ทำให้ผู้บรรเลงเบสได้มีการนำมาปรับใช้ในการบรรเลงเบสของตนเองในเวลาต่อมา โดยบิลลี่ ชีแฮน ผู้บรรเลงเบสวง “Talas” เป็นผู้ที่นำการแทปปิ้งมาบรรเลงกับเบสไฟฟ้าเป็นคนแรก (Stuart Clayton, 2014)

ซึ่งในขณะนั้นมี เอ็ดดี้ แวน ฮาเลน เป็นสมาชิกวงในตำแหน่งกีตาร์ไฟฟ้า ต่อมาจึงเกิดความนิยมของผู้บรรเลงเบสนำเทคนิคดังกล่าวมาใช้บรรเลง อาทิ โทนี เลวีน (Tony Levin) แห่งวง “King Crimson” ตำแหน่งผู้บรรเลงเบสของวงที่ใช้แชปแมนสติ๊กในการบรรเลงแทปปิ้ง และสจวร์ต แฮมม์ ผู้บรรเลงเบสให้กับ สตีฟ วาย (Steve Vai) และ โจ สเตรียนี่ (Joe Satriani)

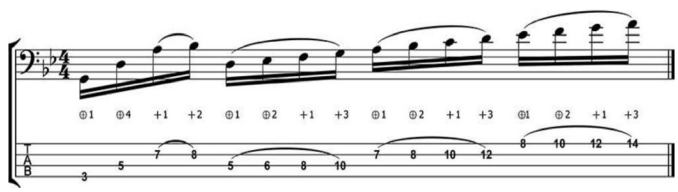
วิธีการแทปปิ้งเบส

1. การแทปปิ้งแบบทัชสไตล์ (Touch style tapping) ดังที่นำเสนอข้างต้นแล้วว่าการแทปปิ้งสายเป็นการประสานมือทั้ง 2 ข้างบรรเลงร่วมกัน โดยการใช้นิ้วมือทั้งสองข้างกดลงไปบนช่องเฟรตบอร์ดของเบสแบบทัชสไตล์ โดยเสียงที่เกิดจากการแทปปิ้งจะสั้นหรือยาวนั้นขึ้นอยู่กับระยะเวลาในการที่สายสัมผัสกับช่องเฟรตบอร์ด ทั้งนี้ในการบันทึกสัญลักษณ์เพื่อระบุการใช้มือซ้ายหรือมือขวาในการแทปปิ้งนิยมใช้สัญลักษณ์ “+” เป็นสัญลักษณ์ที่ใช้แทนการแทปปิ้งด้วยมือขวา และ “⊕” เป็นสัญลักษณ์ที่ใช้แทนการแทปปิ้งด้วยมือซ้าย ดังภาพต่อไปนี้



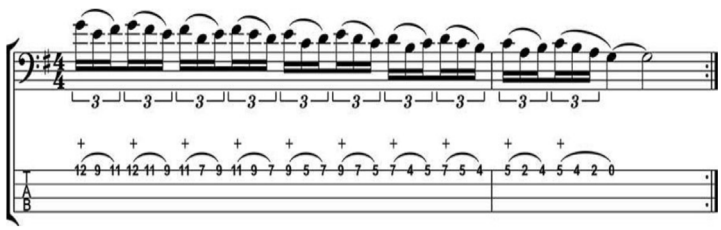
ภาพที่ 1 การใช้สัญลักษณ์การแทปปิ้งสายที่ประสานทั้งสองมือ
ที่มา : Stuart Clayton (2014)

ในบางกรณีที่มีการเจาะจงเพื่อระบุนิ้วที่ใช้จะแสดงตัวเลขกำกับไว้หลังสัญลักษณ์แทปปิ้งไว้ด้วย โดยหมายเลข 1 แทนนิ้วชี้ หมายเลข 2 แทนนิ้วกลาง หมายเลข 3 แทนนิ้วนาง และหมายเลข 4 แทนนิ้วก้อย ดังที่แสดงในภาพประกอบที่ 2



ภาพที่ 2 การกำกับตัวเลขหลังเครื่องหมายแทปปิ้ง
ที่มา : Stuart Clayton (2014)

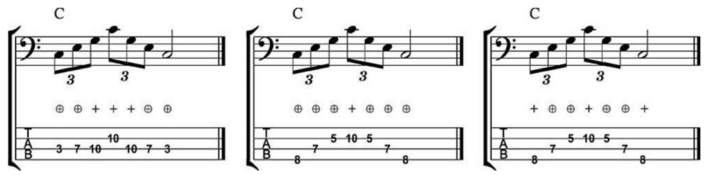
2. การแทปปิ้งแบบลิเนียร์ (Linear tapping) เป็นการแทปปิ้งด้วยการใช้นิ้วมือขวากดลงบนสายร่วมกับนิ้วมือซ้ายในลักษณะเกี่ยวสายแบบพูลออฟและแฮมเมอร์ออนสลับกันต่อเนื่อง โดยผู้บรรเลงเบสจะนิยมใช้นิ้วโป้งของมือขวาแตะประคองไว้บริเวณคอเบสเพื่อความสะดวกในการเคลื่อนมือขวาไปยังตำแหน่งต่าง ๆ ทั่วคอเบส เนื่องจากสายเบสมีความหนาและตึงกว่าสายกีตาร์ทำให้ต้องใช้แรงกดมากกว่าจึงจำเป็นต้องใช้วิธีการประคองนิ้วโป้งของมือขวาดังกล่าว สำหรับการบรรเลงแทปปิ้งแบบลิเนียร์นั้นมักจะเริ่มจากการใช้นิ้วมือขวากดลงบนสายและเกี่ยวสายในทิศทางขึ้นก่อนทำให้ได้เสียงโน้ต 2 ตัวต่อเนื่องกันจากนั้นใช้นิ้วมือซ้ายกดลงบนสายโดยเกี่ยวสายลงจะได้เสียงที่ต่อเนื่อง สำหรับสัญลักษณ์ที่ใช้บันทึกการแทปปิ้งแบบลิเนียร์จะใช้สัญลักษณ์ร่วมกันกับการแทปปิ้งแบบทัชสไตล์เพื่อแสดงการใช้นิ้วมือซ้ายและขวา เพียงแต่เพิ่มเครื่องหมาย สเลอร์ (Slur) กำกับไว้เหนือตัวโน้ต ดังภาพประกอบที่ 3



ภาพที่ 3 การบันทึกสัญลักษณ์การบรรเลงแทปปิ้งแบบลิเนียร์
ที่มา : Stuart Clayton (2014)

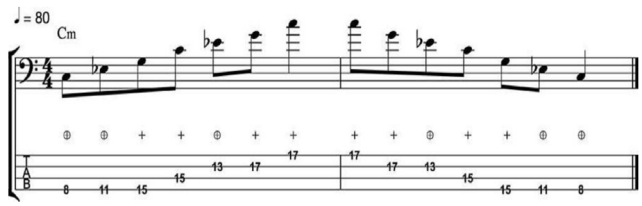
การแทปปิ้งตรัยแอ็ดรูปแบบอาร์เปโจ (The tapping of arpeggios with triads)

1. รูปแบบการแทปปิ้งตรัยแอ็ดแบบอาร์เปโจ เป็นการบรรเลงด้วยการกระจายโน้ตสมาชิกของตรัยแอ็ดหรือคอร์ด โดยสามารถทำได้หลายตำแหน่งหรือหลากหลายรูปแบบตามความเหมาะสมและความคล่องตัวของการเคลื่อนไหวตามสรีระของนิ้วมือทั้ง 2 ข้าง ดังตัวอย่างการแทปปิ้งแบบอาร์เปโจตรัยแอ็ด C เมเจอร์ ในภาพประกอบที่ 4



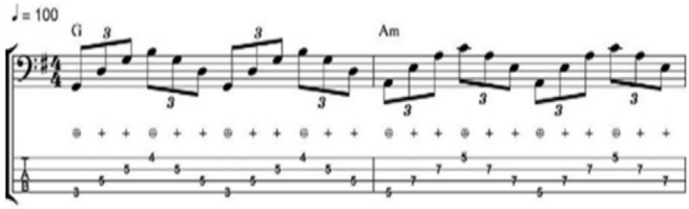
ภาพที่ 4 การอาร์เปโจตรัยแอ็ด C เมเจอร์บนตำแหน่งที่ต่างกัน
ที่มา : Stuart Clayton (2014)

2. การแทปปิ้งตรัยแอ็ดแบบอาร์เปโจแบบ 2 ช่วงคู่แปด (Tapping with 2 octaves in triad arpeggios) เป็นวิธีในการขยายช่วงกว้างของเสียงรวมถึงวิธีการบรรเลงทำให้ได้รายละเอียดของโน้ตที่มากขึ้น และยังเป็นการพัฒนาเทคนิควิธีการบรรเลงให้น่าสนใจและซับซ้อนมากขึ้นอีกด้วย อย่างไรก็ตามอาจมีการใช้ตำแหน่งนิ้วหรือสายที่แตกต่างออกไปได้ ขึ้นอยู่กับการกำหนดของผู้ประพันธ์เพลง โดยจะได้นำเสนอตัวอย่างการอาร์เปโจตรัยแอ็ด C ไมเนอร์ ในรูปแบบ 2 ช่วงคู่แปด ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 5 การอาร์เปโจตรัยแอ็ด C ไมเนอร์ในรูปแบบ 2 ช่วงคู่แปด
ที่มา : Stuart Clayton (2014)

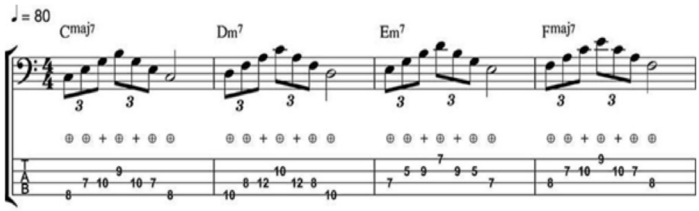
นอกจากนี้ยังสามารถดัดแปลงการแทปปิ้งอาร์เปโจโดยที่ไม่จำเป็นต้องจัดเรียงโน้ตทีละขั้นคู่ 3 แต่เป็นการกระจายโน้ตสมาชิกคอร์ดในตำแหน่งต่าง ๆ เพื่อให้ได้ช่วงเสียงที่กว้างและเกิดรูปแบบการแทปปิ้งที่ชัดเจน ดังภาพ ประกอบที่ 6 มือซ้ายบรรเลงโน้ตพื้นต้นและโน้ตสมาชิกขั้นที่ 3 ของคอร์ด ส่วนมือขวาบรรเลงโน้ตสมาชิกขั้นที่ 5 และโน้ตสมาชิกขั้นคู่ 8 ของคอร์ด เกิดเป็นการดำเนินคอร์ดที่เป็นห้วงลำดับ (Sequence) ต่อเนื่องกันโดยใช้โน้ตไดอาโทนิคคอร์ด (Diatonic Chord) พบบ่อยในผลงานการบรรเลงเดี่ยวของ บิลลี่ ชีแฮน และวิคตอร์ วูเทน (Stuart Clayton,2014)



ภาพที่ 6 การแทปปิ้งแบบอาร์เปโจตรัยแอ็ดที่ไม่ได้เรียงทีละคู่ 3
ที่มา : Stuart Clayton (2014)

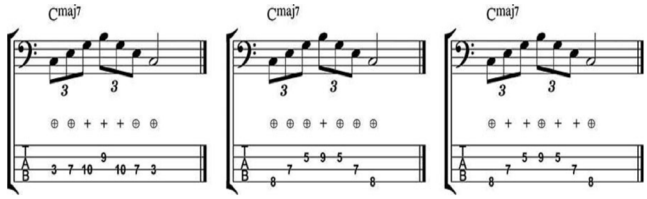
3. การแทปปิ้งแบบอาร์เปโจด้วยคอร์ดทบเจ็ด (Tapping arpeggios on seventh chords)

เป็นการขยายโน้ตสมาชิกที่เพิ่มเติมต่อจากตรัยแอ็ดที่มีเพียงโน้ต 3 ตัวกลายเป็น 4 ตัว ทำให้เสียงประสานมีสีสันของคอร์ดที่หลากหลายมากขึ้น กรณีที่เป็นไดอาโทนิคคอร์ด คอร์ดทบเจ็ดแต่ละตัวจะมีชนิดที่เหมือนและต่างกันออกไปตามโครงสร้างของบันไดเสียงกลายเป็นเสียงประสานที่เรียงซ้อนกันทีละขั้นคู่ 3 (Tertian Harmony) จนเกิดเป็นลำดับชนิดของคอร์ดขึ้นมา ในการแทปปิ้งเบสก็มีลักษณะคล้ายกันกับการแทปปิ้งแบบตรัยแอ็ดเพียงแต่มีการเพิ่มสมาชิกคอร์ดลงไปในการแทปปิ้งในรูปแบบการอาร์เปโจ



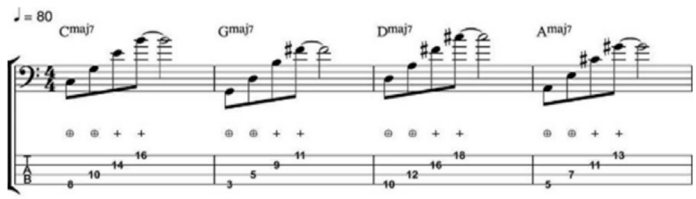
ภาพที่ 7 การแทปปิ้งแบบอาร์เปโจด้วยคอร์ดทบเจ็ด
ที่มา : Stuart Clayton (2014)

นอกจากนี้ในการบรรเลงอาร์เปโจด้วยคอร์ดทบเจ็ดยังสามารถใช้รูปแบบที่หลากหลายเพื่อการจัดสมดุลของช่วงเสียงและตำแหน่งการวางนิ้วที่เหมาะสมได้เช่นกัน ดังตัวอย่างที่นำเสนอการแทปปิ้งอาร์เปโจคอร์ด Cmaj7 ดังตัวอย่างต่อไปนี้



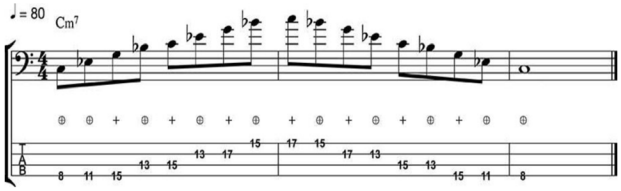
ภาพที่ 8 การแทปปิ้งอาร์เปโจบนคอร์ด CMaj7 บนตำแหน่งที่ต่างกัน
ที่มา : Stuart Clayton (2014)

นอกจากนี้ยังสามารถแทปปิ้งอาร์เปโจบนคอร์ดทบเจ็ดโดยที่ไม่จำเป็นต้องจัดเรียงโน้ตทีละขั้นคู่ 3 แต่เป็นการกระจายโน้ตสมาชิกคอร์ดทบเจ็ดในตำแหน่งต่าง ๆ เพื่อให้ได้ช่วงเสียงที่กว้างและเกิดรูปแบบการแทปปิ้งที่ชัดเจน ดังภาพประกอบที่ 9 มือซ้ายบรรเลงรูทและสมาชิกขั้นคู่ 5 ของคอร์ด ส่วนมือขวาบรรเลงโน้ตสมาชิกขั้นที่ 3 และโน้ตขั้นที่ 7 ของคอร์ดเกิดเป็นการดำเนินคอร์ดที่เป็นห้วงลำดับต่อเนื่องกันโดยใช้คอร์ดไดอาโทนิคทบเจ็ด (Diatonic Seventh Chords) (Stuart Clayton,2014)



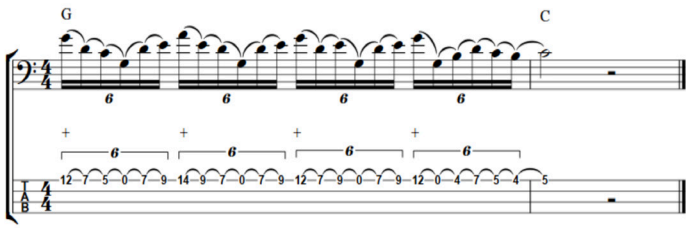
ภาพที่ 9 การแทปปิ้งแบบอาร์เปโจคอร์ดเซเว่นท์ที่ไม่ได้เรียงทีละคู่ 3
ที่มา : Stuart Clayton (2014)

4. การแทปปิ้งคอร์ดทบเจ็ดแบบอาร์เปโจแบบ 2 ช่วงคู่แปด (Tapping arpeggios on seventh chords with two octaves) เป็นวิธีในการขยายช่วงกว้างของเสียงรวมถึงวิธีการบรรเลงทำให้ได้รายละเอียดของโน้ตที่มากขึ้นเช่นเดียวกันกับตรัยแอ็ดที่นำเสนอมาแล้ว โดยสามารถสร้างรูปแบบวิธีการบรรเลงในตำแหน่งที่หลากหลาย โดยจะได้นำเสนอตัวอย่างการอาร์เปโจ คอร์ด Cm7 ในรูปแบบ 2 ช่วงคู่แปด ดังภาพต่อไปนี้

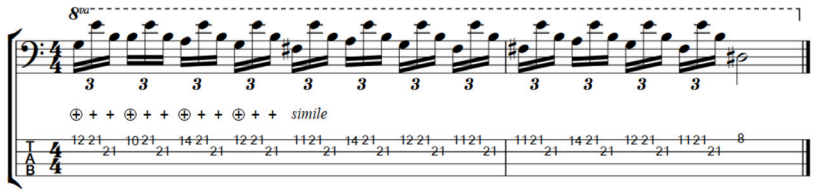


ภาพที่ 10 การบรรเลงอาร์เปโจคอร์ด Cm7 รูปแบบ 2 ช่วงคู่แปด
ที่มา : Stuart Clayton (2014)

5. การแทปปิ้งด้วยสเกลแฟร็กเมนท์ (Using scale fragments for tapping) เป็นการนำโน้ตในบันไดเสียงมาใช้ร่วมกันกับการบรรเลงอาร์เปโจเพื่อเป็นการเชื่อมต่อให้เกิดเป็นทำนองและเป็นการขยายขอบเขตของการใช้เทคนิคการแทปปิ้งให้หลากหลายมีความซับซ้อนที่น่าสนใจมากขึ้น (Chad Johnson, 2003) โดยสามารถบรรเลงได้ทั้งวิธีการแทปปิ้งแบบลีเนียร์และแบบทัชสไตล์ ดังภาพที่ 11 และ 12



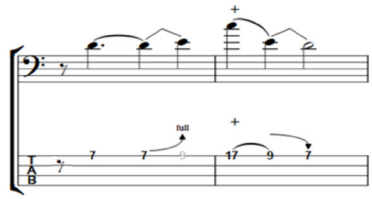
ภาพที่ 11 การแทปปิ้งโดยใช้สเกลแฟร็กเมนท์ร่วมกับอาร์เปโจแบบลิเนียร์
ที่มา : บพิตร เค้าหัน (2566)



ภาพที่ 12 การแทปปิ้งโดยใช้สเกลแฟร็กเมนท์ร่วมกับอาร์เปโจแบบทัชสไตล์
ที่มา : Stuart Hamm and John Liebman (1993)

6. การแทปเบนด์ (Tapped bend) เป็นการสร้างความโดดเด่นให้กับเทคนิคการดันสายแบบปกติให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น ด้วยการใช้นิ้วมือซ้ายดันสายไปยังโน้ตที่สูงกว่าเสียงปกติให้เกิดเสียงลากยาวแล้วใช้นิ้วมือขวากดลงบนสายบนโน้ตที่สูงกว่าแล้วยกนิ้วมือขวาออก จากนั้นมือซ้ายค่อยผ่อนสายลงมาที่

ระดับเสียงเดิม (Chad Johnson, 2003) หรือในบางกรณีอาจใช้นิ้วมือขวากดโน้ตเสียงสูงค้างยาวไว้โดยไม่ต้องผ่อนนิ้วมือซ้ายลงได้เช่นเดียวกัน



ภาพที่ 13 การแทปเบนด์
ที่มา : บพิตร เค้าหัน (2566)

จากภาพที่ 13 บรรทัดล่างของระบบบันทึกโน้ตแบบตาราง (Tablature) ตัวเลขที่แสดงตำแหน่งช่องเฟรตบอร์ดของเบสไฟฟ้าที่ 7 ที่ต้องดันสายให้ระดับเสียงสูงเท่ากันกับโน้ตเฟรตบอร์ดที่ 9 (ตัวเลขสีเทา) จากนั้นจึงใช้นิ้วมือขวากดลงบนเฟรตบอร์ดที่ 17 อย่างรวดเร็ว

การแทปปิ้งในรูปแบบคอร์ดแนวตั้ง (Chords stack tapping style)

แม้ว่าโดยธรรมเนียมปฏิบัติของเครื่องดนตรีชนิดเบสไฟฟ้าจะใช้วิธีการบรรเลงทีละสายเพื่อเป็นแกนหลักของเสียงประสานในบทเพลง อย่างไรก็ตามผู้บรรเลงเบสสามารถบรรเลงคอร์ดที่ประสานเสียงในรูปแบบแนวตั้งได้เช่นกัน ซึ่งเป็นเทคนิคพิเศษสำหรับการบรรเลงเบสทั้งเพื่อการบรรเลงเดี่ยวและร่วมกับวงดนตรี ส่วนการจัดวางแนวเสียง (Voicing) ก็ไม่จำเป็นต้องเรียงโน้ตทีละคู่ 3 เหมือนการแทปปิ้งแบบอาร์เปโจ แต่เน้นที่การจัดสมดุลของระยะห่างเสียงประสานที่เหมาะสมกับช่วงเสียงและตำแหน่งการใช้นิ้วที่เหมาะสมสำหรับเบสไฟฟ้า (Stuart Clayton,2014) โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. การวางแนวเสียงตรัยแอ็ดสำหรับการแทปปิ้งเบส (Voicing for bass tapping) ผู้บรรเลงเบสสามารถกำหนดวิธีการแทปปิ้งในการวางแนวเสียงตรัยแอ็ดได้หลากหลายรูปแบบ การวางแนวเสียงไม่จำเป็นต้องเรียงซ้อนทีละขั้นคู่ 3 ก็ได้ โดยสามารถกระจายสมาชิกตรัยแอ็ดได้ทั่วคอเบสตามความเหมาะสมของช่วงเสียงและการวางนิ้วตามที่ได้กล่าวมาแล้ว โดยจะได้นำเสนอตัวอย่างการวางแนวเสียงสำหรับการแทปปิ้งแบบแนวตั้งบนตรัยแอ็ด C ตัวอย่างต่อไปนี้

การเปิดเรื่อง

ในบทละครเวทีเรื่อง *ใครในบ้าน* ผู้วิจัยเลือกเปิดเรื่องด้วยการบรรยายบรรยากาศของบ้านที่เป็นฉากหลักของเรื่องก่อน ซึ่งฉากของบ้านนั้นบรรยายให้เห็นความลึกลับน่าฉงนและน่ากลัวตามองค์ประกอบของ โรเบิร์ต แฮร์ริส ซึ่งเดิมทีฉากของงานประเภทกอธิกส่วนใหญ่จะเป็น ปราสาทหรือคฤหาสน์ แต่ผู้วิจัยเลือกสถานที่ในบทละครเรื่องนี้เป็นบ้านที่ประมูลมาจากกรมบังคับคดี ที่ตกแต่งทาสีใหม่แต่ยังใช้เฟอร์นิเจอร์เก่า ๆ ของเดิมนำมาตกแต่งในบ้านเพื่อเพิ่มความลึกลับน่าค้นหาให้กับบ้านหลังนี้จากความขัดกันของสีที่ทาใหม่ภายในบ้านกับเฟอร์นิเจอร์ไม้ที่เป็นของเก่า หลังจากเปิดเรื่องด้วยการบรรยายฉากแล้วจากนั้นตัวละคร *ณรัน* ตัวละครหลักของเรื่องที่มีอาชีพรับพิสูจน์วิญญาณก็เดินเข้ามาพร้อมกับตัวละคร *อนึ่ง* ซึ่งเป็นเจ้าของบ้าน การเปิดเรื่องด้วยตัวละครอนึ่งกับณรันนั้นเพื่อต้องการให้ผู้ชมรับรู้ประวัติความเป็นมาของบ้านหลังนี้ผ่านบทสนทนาของตัวละคร การเล่าเรื่องที่ชาวบ้านลือกันว่า บ้านหลังนี้มีวิญญาณสิงอยู่ เพราะผู้คนที่ผ่านไปผ่านมาบ้างก็เห็นเป็นเงาผู้หญิงบ้างก็เห็นเป็นเงาผู้ชายยืนเกาะลูกกรงเหล็กดัดหน้าต่างในตอนกลางคืนและทุก ๆ คืนวันโกนผู้ที่เดินหรือขับรถผ่านก็มักจะได้ยินเสียงร้องไห้สะอึกสะอื้นดังออกมาจากบ้าน การเลือกใช้ข่าวลือเรื่องผีที่ชาวบ้านเล่าต่อ ๆ กันมาเป็นบทสนทนาในตอนเปิดเรื่องนั้น เป็นการกล่าวถึงเรื่องสิ่งลี้ลับและเหนือธรรมชาติซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักของงานประเภทกอธิก ที่ผู้วิจัยหยิบยกมาใช้เพื่อสร้างลักษณะเด่นของงานและเน้นย้ำความเป็นกอธิกในงานให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ทั้งนี้การเปิดเรื่องด้วยบทสนทนาเกี่ยวกับข่าวลือเรื่องผีดังกล่าว ผู้วิจัยต้องการชวนให้ผู้ชมได้คิดและสงสัยต่อไปว่าเรื่องราวที่แท้จริงนั้นเป็นอย่างไร เป็นไปตามที่อนึ่งหรือชาวบ้านลือกันหรือไม่ ซึ่งการเปิดเรื่องเช่นนี้จะทำให้ผู้ชมมีข้อมูลของเรื่องราวอยู่ที่ตัวเองส่วนหนึ่งก่อนแล้วก่อนจะค่อย ๆ นำไปปะติดปะต่อกับเรื่องราวที่จะได้รับรู้ในฉากถัดไป อีกทั้งยังเป็นการเปิดเรื่องเพื่อปูทางไปไปสู่เส้นเรื่องรองที่วางไว้และทำให้ผู้ชมเข้าใจเกี่ยวกับการเล่าตัดสลับมากยิ่งขึ้น

การสร้างปมปัญหาและการดำเนินเรื่อง

ในเส้นเรื่องหลักผู้วิจัยสร้างปมปัญหาให้ตัวละคร *ณรัน* คือได้เจอ *คณา* อดีตนรักในบ้านหลังนี้อย่างไม่คาดหมายโดย *คณา* อ้างว่าเธอแอบเข้ามาที่นี่เพื่อปลดปล่อยวิญญาณที่เห็นในฝันและถ้าเธอทำได้ชีวิตของเธอจะพลิกจากร้ายให้กลายเป็นดี

แต่*ณรัน*ไม่ยอมให้คณาอยู่ที่นี่และพยายามไล่*คณา*ให้ออกไปจากบ้านหลังนี้ แต่ก็ทำไม่สำเร็จเพราะ*คณา*ได้ท้าให้ณรันพนันกับเธอ เพราะเธอมั่นใจว่าบ้านหลังนี้มีวิญญาณจริง ๆ ซึ่งตรงกันข้ามกับณรันที่ไม่เชื่อเลยว่าโลกนี้จะมีวิญญาณอยู่ *ณรัน*ที่เป็นคนไม่ยอมคนตอบรับคำท้าและยอมให้*คณา*อยู่ในบ้านหลังนี้ต่อไปแม้ว่าลึก ๆ แล้ว*ณรัน*ไม่อยากอยู่ใกล้กับคณาเลยสักนิดเพราะกลัวว่า*คณา*จะพูดเรื่องความสัมพันธ์ในอดีตที่ต้องเลิกรากันเพราะ*คณา*ไม่ยอมเปิดตัว*ณรัน*ให้ครอบครัวรับรู้ เพราะการพูดเรื่องเก่า ๆ นั้น *ณรัน*กลัวว่าอาจจะทำให้ตนใจอ่อนยอมกลับไปคบกับ*คณา*อีกครั้ง ซึ่งการกลับไปคบกับคณานั้น ก็เหมือนการที่*ณรัน*ยอมให้ตัวเองกลับไปอยู่ในจุดที่ตนเองไม่มีตัวตนแบบเดิม และก็เป็นไปตามที่*ณรัน*คิดเอาไว้เพราะการอยู่ด้วยกันกับ*คณา*ในครั้งนี้ทำให้ทั้งสองคนได้กลับมาพูดเรื่องความสัมพันธ์ในอดีตกันอีกครั้ง *คณา*พยายามจะขอ*ณรัน*คืนดีและขอให้*ณรัน*กลับไปคบกันเช่นเดิม แม้ว่าคำพูดของ*คณา*นั้นจะคอยทำให้*ณรัน*ใจอ่อนอยู่เป็นระยะแต่*ณรัน*ก็พยายามใจแข็งเข้าสู้ผ่านการพูดไล่*คณา*ให้ออกไปจากบ้านหาก*คณา*ยังยืนยันจะพูดถึงเรื่องความสัมพันธ์ในอดีต ซึ่งนอกจาก*ณรัน*จะมีความขัดแย้ง (conflict) กับ*คณา*แล้ว *ณรัน*ยังเกิดความขัดแย้งภายในจิตใจ (inner-conflict) ของตนเองด้วย เพราะลึก ๆ แล้ว*ณรัน*ยังคงรัก*คณา*อยู่ และการได้กลับมาเจอกันคุยเรื่องความสัมพันธ์เก่า ๆ กันอีกครั้งทำให้ใจหนึ่ง*ณรัน*ก็อยากกลับไปคบกับ*คณา* แต่อีกใจนั้นก็ไม่อยากกลับไปคบ เพราะหาก*ณรัน*ยอมกลับไปคบก็เหมือนกับว่า*ณรัน*ยอมกลับไปอยู่แบบไม่มีตัวตนในชีวิตของคณาอีกเหมือนเดิม ซึ่งสิ่งที่ชีวิตของณรันต้องการคือการมีตัวตนในชีวิตของคณา

ส่วนปมปัญหาในเส้นเรื่องรองผู้วิจัยได้สร้างความขัดแย้งหลักให้เกิดขึ้นระหว่างตัวละคร *เอกรัฐ* กับ *แสงเทีย*น ที่คอยกีดกันไม่ให้แสงเทียนมายุ่งวุ่นวายกับศิตาลูกสาวของตน ส่วนอีกความขัดแย้งนั้นคือระหว่าง ตัวละคร *ศิตา* กับ *แสงเทียน* ซึ่งความขัดแย้งของสองตัวละครนี้เกิดจากการที่ทั้งคู่ถูกเพื่อนในโรงเรียนล้อหลังจากที่ได้รู้ความลับว่า*แสงเทียน*ชอบศิตาผ่านไดอารี่ของ*แสงเทียน*ที่ถูกขโมยไป จนส่งผลให้*ศิตา*เลิกเป็นเพื่อนกับ*แสงเทียน*และไม่กล้าอยู่ใกล้*แสงเทียน*อีกเนื่องจากไม่ต้องการถูกล้อ แต่*แสงเทียน*ก็พยายามทำทุกวิถีทางเพื่อให้*ศิตา*อภัยและกลับมาเป็นเพื่อนกันอีกครั้ง จนถึงขั้นตามไปขอร้อง*ศิตา*ที่บ้าน *ศิตา*พยายามไล่ให้*แสงเทียน*กลับไปเพราะไม่ต้องการให้พ่อรับรู้เรื่องนี้ แต่ความดื้อดึงของ*แสงเทียน*ทำให้ในที่สุด*เอกรัฐ*ผู้เป็นพ่อของ*ศิตา*ได้รับรู้ความรู้สึกที่ *แสงเทีย*นมีต่อลูกสาว จนบันดาลโทสะ

หยิบปืนขึ้นมาขู่ไล่ให้*แสงเทียน*กลับไป จนเกิดเป็นโศกนาฏกรรมขึ้นในบ้าน นอกจากนี้ในเส้นเรื่องรองก็มีการสร้างความขัดแย้งภายในจิตใจเช่นเดียวกัน ผู้วิจัยสร้างให้ความขัดแย้งภายในจิตใจนี้เกิดขึ้นกับตัวละคร *ศิตา* ที่พยายามปฏิเสธใจตัวเองไม่ให้ชอบ*แสงเทียน* ไม่ให้รู้สึกดีกับสิ่งที่*แสงเทียน*ทำให้ *ศิตา*คอยยับยั้งชั่งใจหัวใจตัวเองเอาไว้ตลอด แต่พอวันหนึ่งที่ศิตารู้ว่า*แสงเทียน*ชอบตน เธอกลับรู้สึกกลัวที่จะปล่อยให้ตัวเองรู้สึกดีและสร้างกำแพงขึ้นมา ซึ่งการที่*ศิตา*รู้สึกเช่นนั้นเป็นเพราะ*ศิตา*กลัวว่าตัวเองจะกลายเป็นคนไม่ดีเหมือนแม่ตามที่พ่อพยายามใส่ชุดความคิดผิด ๆ ให้เธอตั้งแต่ยังเด็ก

การสร้างปมปัญหาเช่นนี้ทั้งในเส้นเรื่องหลักและเส้นเรื่องรองนั้น ผู้วิจัยหยิบยกปัญหาเรื่องการไม่กล้าเปิดเผยตัวตนของหญิงรักหญิงมาเป็นปมขัดแย้งหลักให้กับตัวละครเอกทั้งสองตัว เพื่อนำเสนอให้เห็นถึงปัจจัยที่แท้จริงของการเกิดปัญหาที่มีต้นตอมาจากสังคมและคนรอบข้าง และชี้ให้เห็นว่าสังคมและคนรอบข้างที่มีอคติทางเพศนั้นเป็นปัจจัยหลักในการสร้างความหวาดกลัวให้กับหญิงรักหญิงจนไม่กล้าเปิดเผยตัวตนมากเพียงใด อีกทั้งการสร้างปมปัญหานี้ยังเป็นการช่วยสนับสนุนแก่นเรื่องที่ต้องการนำเสนอเกี่ยวกับอคติที่มีต่อหญิงรักหญิงในอีกแง่มุมด้วย

การปิดเรื่อง

หลังจากที่*ณรัน*และคณาเจอหุ่นและยันต์ที่ถูกฝังอยู่ใต้พื้นของบ้านทั้งคู่ก็เลือกตัดสายสิญจน์เพื่อปลดปล่อยวิญญาณของ*แสงเทียน*ที่ถูกสะกดเอาไว้ร่วมกัน การปลดปล่อยวิญญาณร่วมกันนั้นทำให้ทั้ง*ณรัน*และ*คณา*ตกอยู่ในภวังค์และได้เห็นภาพเหตุการณ์โศกนาฏกรรมของบ้านหลังนี้ในอดีตการต่อสู้เพื่อความรักของ*แสงเทียน*ที่พ่ายแพ้ให้กับอคติที่ถูกส่งต่อกันมาในสังคม ในฉากสุดท้ายของบทละครผู้วิจัยจึงปิดด้วยการเริ่มต้นเช้าวันใหม่ โดยให้ตัวละคร *อนึ่ง*มาหา*ณรัน*ที่บ้านเพื่อสอบถามผลการพิสูจน์วิญญาณหลังจากที่ตัวละคร*ณรัน*กับคณาได้ร่ำลากันแล้ว ในฉากนี้*อนึ่ง*ได้ขอคำแนะนำจาก *ณรัน*เพื่อหวังว่าจะขายบ้านหลังนี้และจะได้นำเงินมารักษาลูกเลี้ยงที่กำลังป่วย ซึ่ง ณรันเองได้แนะนำให้*อนึ่ง*รื้อบ้านหลังนี้และปล่อยให้ที่แห่งนี้กลายเป็นพื้นที่โล่ง ๆ ใครอยากจะสร้างอะไรก็สร้างแทน *อนึ่ง*จึงจะสามารถขายที่ตรงนี้ออกไปได้ คำแนะนำนี้ของ*ณรัน*ทำให้อนึ่งคิดหนักเพราะตนยังเสียดายโครงสร้างดี ๆ ของบ้านหลังนี้ที่ประมูลมาอยู่ ผู้วิจัยเลือกทิ้งท้ายด้วยประโยค “คุณหนึ่งตัดสินใจ

ยังไงก็บอกรันนะ” คำพูดนี้ที่ออกมาจากณรันนั้นไม่เพียงแต่จะสื่อสารกับอนึ่งเท่านั้น แต่ผู้วิจัยต้องการให้ตัวละคร*ณรัน*สื่อไปยังผู้ชมและชวนให้ผู้ชมตั้งคำถามว่า ‘ผู้ชมจะตัดสินใจอย่างไร’ เมื่อบ้านหลังนี้เปรียบเสมือนโครงสร้างทางสังคมที่สั่งสมความคิดเก่า ๆ มาอย่างยาวนาน ผู้ชมจะตัดสินใจรื้อให้บ้านหลังนี้กลายเป็นที่เปล่า ๆ ให้ใครสร้างสิ่งใดก็ได้หรือจะตัดสินใจไม่รื้อเพื่อรักษาโครงสร้างเดิม ๆ เหล่านี้ที่คิดว่าดีแล้วเอาไว้

นอกจากการปิดเรื่องโดยการชวนผู้ชมตั้งคำถามแล้วผู้วิจัยยังเลือกการปิดเรื่องด้วยวิธีการหักมุม (twist ending) อีกด้วย นั่นคือการให้*อนึ่ง*พูดกับ*ณรัน*ในตอนท้ายว่า “แต่ว่ากลับคนเดียวได้ใช่ไหมคะ” ทั้ง ๆ ที่ตัวละคร*คณา*เดินกลับมายืนอยู่ข้าง ๆ *ณรัน* แต่*อนึ่ง*พูดและแสดงท่าทีราวกับว่า*คณา*ไม่ได้ยืนอยู่ตรงนั้น เพื่อให้คนดูนำไปตีความต่อว่าตัวละคร*คณา*เป็น ‘ผี’ หรือไม่และอะไรที่ทำให้ผู้ชมมองว่าตัวละครนี้เป็นผีหรือไม่เป็นผี โดยผู้วิจัยเห็นว่าการปิดท้ายเรื่องเช่นนี้จะเป็นการย้ำให้เห็นความเป็นงานกอธิกในบทละครเรื่องนี้มากยิ่งขึ้น เพราะนอกจากงานประเภทกอธิกจะชวนตั้งคำถามกับบรรทัดฐานทางสังคมแล้ว ยังมีความสำคัญในแง่ที่เป็นพื้นที่ที่ให้ความหมายเชิงวัฒนธรรมในด้านนิยามของ ‘ความเป็น’ และ ‘ความตาย’ อีกด้วย เส้นแบ่งระหว่าง ‘ความเป็น’ และ ‘ความตาย’ ที่สังคมกำหนดโดยใช้เรือนร่างเป็นเกณฑ์นั้นกลับมีขีดจำกัดในงานกอธิกที่มักจะมีผีหรือวิญญาณปรากฏตัว ซึ่งผีหรือวิญญาณนั้นเป็นสิ่งที่มีเรือนร่างแต่ไม่สามารถจับต้องได้ จึงเป็นสิ่งที่แบ่งความเป็นกับความตายในเวลาเดียวกัน และการที่ผีหรือวิญญาณเป็นสิ่งที่คุกคามกฎระเบียบของธรรมชาติก็จะทำให้เกิดการตั้งคำถามกับธรรมชาติว่าเป็นสิ่งที่มีอยู่อย่างสากลหรือประกอบสร้างขึ้น (สุรเดช โชติอุดมพันธ์, 2551) ซึ่งการที่ผู้วิจัยเลือกสร้างตอนจบเช่นนี้เพื่อตั้งคำถามกับผู้ชมและผู้อ่านตามแบบจุดประสงค์ของงานประเภทกอธิก และเพื่อให้ผู้ชมหรือผู้อ่านเกิดการตั้งคำถามกับตนเองว่า จะจัดจำแนกตัวละคร *คณา* ให้เป็นสิ่งใด เพราะในตอนท้ายของเรื่องกลับมีทั้งคนที่มองเห็น *คณา* และมองไม่เห็น

4.การสร้างตัวละคร

ในส่วนของการสร้างตัวละคร ผู้วิจัยเลือกสร้างตัวละครต่าง ๆ จากแก่นเรื่องที่ว่า ขณะที่สังคมพยายามผลักให้หญิงรักหญิงไร้ตัวตนไม่ต่างอะไรกับสถานะ ‘ผี’ ในทางกลับกันแล้วสังคมที่มีอคติก็เปรียบเสมือนผีสำหรับคนที่เป็นหญิงรักหญิง

เช่นเดียวกัน ตามที่กำหนดไว้ จากองค์ประกอบงานกอธิกด้านตัวละครตามแนวคิดของโรเบิร์ต แฮร์ริส และจากประเด็นที่ได้ศึกษาค้นคว้าจากงานวิจัย ทั้งนี้ผู้วิจัยได้สร้างตัวละครในเรื่อง *ใครในบ้าน* จำนวนทั้งหมด 5 ตัวละคร ได้แก่ *ณรัน คณาศิตา แสงเทียน และเอกรัฐ*

4.1 การสร้างตัวละครและเรื่องราวภูมิหลังของ ณรัน

ผู้วิจัยเลือกให้ตัวละคร *ณรัน* ซึ่งเป็นตัวละครเอก (protagonist) เป็นตำรวจหญิงที่ลาออกจากราชการเพราะตนรู้สึกไม่มีตัวตนในการทำงาน เนื่องจากเป็นผู้หญิงคนเดียวในทีมและมักได้รับมอบหมายให้ทำแต่งานด้านเอกสารทั้ง ๆ ที่เธอรู้ตัวดีว่าตนเองมีความสามารถเทียบเท่ากับตำรวจคนอื่นที่เป็นผู้ชาย เนื่องจากแก่นเรื่องของผู้วิจัยต้องการนำเสนอเกี่ยวกับประเด็นอคติทางเพศที่มีต่อหญิงรักหญิง ผู้วิจัยจึงเลือกให้ตัวละครเอกเป็นผู้หญิง ซึ่งเป็นการสร้างตัวละครที่เป็นไปตามที่ Katsuyama Toshimitsu (2016: 13) ได้บอกไว้ว่างานประเภทยูริหรือหญิงรักหญิงเป็นงานที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์แบบหญิงรักหญิง โดยที่ตัวละครเอกหญิงทั้งคู่นั้นสามารถเป็นได้ทั้ง เลสเบี้ยน ทอม ดี้และคนรักสองเพศ (Bisexual) เพราะในเรื่องมักจะเน้นที่เรื่องราวความรักและความสัมพันธ์ของผู้หญิงสองคนมากกว่าอัตลักษณ์ทางเพศ (Marta Fanasca 2020: 52-55) นอกจากนี้การวางปูมหลังเช่นนี้ให้ *ณรัน* นั้นผู้วิจัยอิงมาจากองค์ประกอบด้านตัวละครของโรเบิร์ต แฮร์ริส ที่ว่า ตัวละครหญิงมักถูกกดดันอันเนื่องมาจากอุดมการณ์ปิตาธิปไตยในสังคม ซึ่งตัวละครนี้ไม่ต้องการไร้ตัวตนในสังคมและทนไม่ได้หากจะต้องอยู่อย่างไร้ตัวตน นี่จึงเป็นเหตุผลให้ณรันเปลี่ยนอาชีพมารับงานพิสูจน์วิญญาณตามบ้านต่าง ๆ เพราะณรันไม่เชื่อในเรื่องผี เธอเชื่อว่าผีเป็นเพียงสิ่งที่คนสร้างขึ้นมาจากความกลัวและความกลัวนั้นได้สร้างให้สิ่งที่ไม่มีตัวตนอย่างผีมีตัวตนขึ้นมา ซึ่งตรงข้ามกับตัวณรันเองที่เป็นคนแต่กลับถูกคนด้วยกันเองทำเหมือนเธอไม่มีตัวตนในสังคม *ณรัน*จึงอยากพิสูจน์ให้ทุกคนเห็นให้ได้ว่าไม่มีที่ไหนในโลกมีผี เพื่อให้ตัวเองมีชื่อเสียงและชื่อเสียงนั้นจะยิ่งทำให้ณรันรู้สึกมีตัวตนในสังคมมากขึ้น ซึ่งการวางลักษณะนิสัย ความเชื่อ รวมไปถึงการเลือกอาชีพใหม่ของ*ณรัน*ให้เกี่ยวข้องกับผีและวิญญาณให้มากที่สุด เป็นสิ่งที่ผู้วิจัยตั้งใจเลือกให้สอดคล้องกับแก่นเรื่องที่ต้องการนำเสนอ เนื่องจากตัวละครหลักจะเป็นตัวละครที่ต้องนำเสนอแก่นเรื่องออกมาให้ผู้ชมเห็นได้ชัดเจนที่สุด

4.2 การสร้างตัวละครและเรื่องราวภูมิหลังของ คณา

ผู้วิจัยเลือกสร้างตัวละคร *คณา* ให้เป็นคู่ตรงข้ามของณรันในทุก ๆ ด้านทั้งลักษณะนิสัยและความเชื่อ โดยตัวละครนี้จะมีความเชื่อเรื่องผีและวิญญาณว่ามีอยู่จริงและเป็นตัวละครที่ทำให้ณรันดูไม่มีตัวตนในความสัมพันธ์ด้วยการไม่เปิดตัว*ณรัน*ให้ที่บ้านรับรู้ว่าเป็นคนรักกัน เนื่องจาก*คณา*คิดว่าแค่ณรันมีตัวตนสำหรับเธอคนเดียวก็เพียงพอแล้วและคณาก็กลัวผลลัพธ์ที่จะตามมาเพราะรู้ดีว่าการเปิดเผยตัวตนกับครอบครัวออกไปจะได้รับผลกลับมาอย่างไร เนื่องจาก*คณา*รู้ดีว่าครอบครัวของเธอไม่สามารถยอมรับกับความสัมพันธ์แบบหญิงรักหญิงได้ การสร้างตัวละคร*คณา*นั้นผู้วิจัยเลือกสร้างให้สอดคล้องกับแก่นเรื่องที่ต้องการนำเสนอประเด็นอคติทางเพศ นอกจากนี้ปูมหลังและการตัดสินใจไม่เปิดเผยความรักระหว่างเธอกับ*ณรัน* นั้น เป็นการสร้างตัวละครที่ผู้วิจัยอิงมาจากการเลือกไม่เปิดเผยตัวตนกับครอบครัวของหญิงรักหญิงในปัจจุบัน ที่มักจะไม่เปิดเผยตัวตนกับครอบครัวเนื่องจากครอบครัวเป็นกลุ่มคนที่มีช่วงวัยแตกต่างกันและค่อนข้างไม่ให้การยอมรับการเพศที่สามมากเท่ากับกลุ่มคนที่มีช่วงวัยเดียวกัน และการไม่ยอมรับนั้นในหญิงรักหญิงบางรายถึงขั้นปิดบังและหลีกเลี่ยงการเปิดเผยตัวตนกับครอบครัวของตนเองเนื่องจากกลัวกับผลลัพธ์ที่จะตามมา (สุทธิญา ไชยกุสุมาร และ อานิก ทวิชาชาติ, 2565)

4.3 การสร้างตัวละครและเรื่องราวภูมิหลังของ ศิตา

ผู้วิจัยให้ตัวละคร *ศิตา* แทนคนที่อยู่ภายใต้การควบคุมของพ่อ *ศิตา*ถูกพ่อบังคับให้เดินตามกรอบที่เขาสร้างไว้ตั้งแต่เด็ก ๆ และเมื่อโตขึ้น*ศิตา*ก็มักจะรู้สึกกังวลและกลัวว่าตนเองจะทำอะไรนอกกรอบอยู่ตลอดเวลา ความกังวลและหวาดกลัวที่เกิดขึ้นภายในใจจิตใจของ*ศิตา*นั้น เป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้นมาจากความกดดันของตัวละครที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นให้เป็นไปตามองค์ประกอบด้านตัวละครของ โรเบิร์ต แฮร์ริส ที่ว่าส่วนใหญ่งานประเภทกอธิกจะมีตัวละครหญิงที่ระทมทุกข์หรือประสบกับเหตุการณ์ที่เลวร้าย นอกจากนี้ผู้วิจัยยังสร้างให้ วันหนึ่งตัวละคร *ศิตา* เดินออกนอกกรอบโดยไม่รู้ตัวเผลอใจมีความรู้สึกดี ๆ ให้กับ*แสงเทียน*เพื่อนสนิทที่แสนดีของเธอเข้า ความรู้สึกที่เกิดขึ้นจะยิ่งทำให้*ศิตา*รู้สึกผิดต่อพ่อและต่อตัวเองอย่างมาก ซึ่งเป็นไปตามองค์ประกอบด้านตัวละครอีกข้อหนึ่งของโรเบิร์ต แฮร์ริส ที่ว่า ตัวละครหญิงมักถูกกดดันอันเนื่องมาจากอุดมการณ์ปิตาธิปไตยในสังคม ตัวละคร *ศิตา* จึงเป็นตัวละครที่แทนการติดอยู่ในกรอบที่ถูกสร้างขึ้นและไม่สามารถทลายกรอบออกไปได้เพราะต้องการรักษาความสัมพันธ์ในครอบครัวเอาไว้

4.4 การสร้างตัวละครและเรื่องราวภูมิหลังของ แสงเทียน

ตัวละคร *แสงเทียน* เป็นตัวแทนของคนที่พยายามจะต่อสู้กับโครงสร้างสังคมที่มีมาอย่างยาวนานเพื่อความรักของตน ซึ่งผู้วิจัยสร้างตัวละครนี้ให้มีลักษณะนิสัยกล้าสู้กล้าชน กล้าตั้งคำถาม เพื่อให้สอดคล้องกับงานประเภทกอธิกที่มักพยายามต่อรองและท้าทายกับขีดจำกัดทางวัฒนธรรมหรือเส้นแบ่งความผิดชอบชั่วดีของพฤติกรรมต่าง ๆ ที่ถูกประกอบสร้างขึ้น (Fred Botting, 1996 อ้างถึงใน สุรเดช โชติอุดมพันธ์, 2558) แม้การพยายามของแสงเทียนนั้นจะไม่เป็นผลและนำไปสู่โศกนาฏกรรม แต่ผู้วิจัยเลือกสร้างตัวละครนี้ขึ้นมานั้นเพื่อให้แสดงให้เห็นว่าคนคนเดียวไม่สามารถสู้กับสังคมที่กดทับเขาได้ นอกจากนี้ตัวละคร*แสงเทียน*ยังเป็นตัวละครที่ทำให้เห็นว่า ในอดีตการที่หญิงรักหญิงเลือกจะลุกขึ้นมาต่อสู้เพื่อตัวเองนั้นมักจะมีจุดจบที่เลวร้าย ซึ่งเป็นความเลวร้ายที่พวกเธอไม่ผิดและไม่สมควรได้รับเสียด้วยซ้ำ แต่โครงสร้างทางสังคมที่ปลูกฝังเรื่องเพศมาอย่างยาวนานนั้นกลับทำให้คนกลุ่มหนึ่งที่ไม่เห็นด้วยในความรักครั้งนี้ลุกขึ้นมาทำร้ายและกำจัดคนเหล่านี้ออกไป เพียงเพราะเชื่อว่าหญิงรักหญิงเป็นสิ่งที่ผิดธรรมชาติไม่เป็นไปตามโครงสร้างของสังคมที่พวกเขาพยายามจะสร้างกัน มองว่าเป็นผีร้ายที่สมควรกำจัดออกไปโดยไม่ต้องรู้สึกผิด ซึ่งตัวละครแสงเทียนก็เป็นอีกหนึ่งตัวละครสร้างขึ้นจากการยืดองค์ประกอบด้านตัวละครของ โรเบิร์ต แฮร์ริส และแก่นเรื่องที่ต้องการนำเสนอประเด็นอคติทางเพศที่มีต่อความสัมพันธ์แบบหญิงรักหญิง

4.5 การสร้างตัวละครและเรื่องราวปภูมิหลังของ เอกรัฐ

*เอกรัฐ*เป็นพ่อของ*ศิตา* เป็นพ่อที่ตรงตามแบบฉบับของสังคมปิตาธิปไตยทุกอย่าง เป็นคนที่ตรงตามโครงสร้างทางสังคม และด้วยความที่*เอกรัฐ*ตรงตามสังคมปิตาธิปไตยเกินไปนั้นก็ส่งผลกระทบกับชีวิตของเขาอย่างมาก ผู้วิจัยสร้างให้เอกรัฐมีปมหลังเกี่ยวกับความรักที่ผิดหวัง นั่นคือการที่ถูกแม่ของศิตาขอจบความสัมพันธ์เพราะเธอต้องการจะไปเริ่มต้นความรักครั้งใหม่กับผู้หญิง ปมเรื่องนี้เป็นสิ่งที่ทำให้*เอกรัฐ*เจ็บปวดและฝังใจมาตลอดชีวิต และทำให้*เอกรัฐ*ตั้งเป้าหมายในชีวิตเอาไว้ก็คือเขาจะไม่มีทางเจ็บปวดกับเรื่องแบบนี้ซ้ำอีกเป็นครั้งที่สอง *เอกรัฐ*จึงทำทุกอย่างให้*ศิตา* ลูกสาวคนเดียวของเขาไม่เลือกทางเดินแบบเดียวกับแม่ เพราะลึก ๆ แล้วเอกรัฐกลัวว่าเลือดความไม่ปกติของภรรยาที่อยู่ในตัว*ศิตา*จะทำให้ศิตามีความผิดปกติ

เหมือนกันกับแม่ เอกรัฐจึงต้องพยายามทำทุกวิถีทางเพื่อให้ศิตาใช้ชีวิตอยู่ในกรอบและเป็นไปตามโครงสร้างที่สังคมวางไว้เพื่อปกป้องลูกจากคำดูถูกของสังคม ซึ่งการสร้างปูมหลังและลักษณะนิสัยเช่นนี้ให้กับตัวละคร *เอกรัฐ* เป็นการสร้างโดยยึดองค์ประกอบด้านตัวละครของ โรเบิร์ต แฮร์ริส ที่ว่า ความกดดันของตัวละครหญิงมักเกิดมาจากตัวละครร้ายที่เป็นเพศชาย ไม่ว่าจะเป็นกษัตริย์ เจ้าของปราสาท หรือตัวบิดาของตัวละครหญิงที่มักจะบังคับขู่เข็ญให้เธอต้องกระทำสิ่งต่าง ๆ (โรเบิร์ต แฮร์ริส, 1998) นอกจากนี้ผู้วิจัยได้สร้างให้ตัวละคร *เอกรัฐ* ยุ่งเกี่ยวกับไสยศาสตร์สายดำและมีนิสัยเจ้าคิดเจ้าแค้น ซึ่งตัวละครเอกรัฐมักจะแก้แค้นหรือป้องกันตัวโดยใช้ไสยศาสตร์อยู่เสมอ การสร้างลักษณะนิสัยของตัวละครเช่นนี้ผู้วิจัยอิงมาจากแก่นเรื่องที่ต้องการนำเสนอประเด็นเกี่ยวกับอคติทางเพศที่มีต่อความสัมพันธ์แบบหญิงรักหญิงที่ต้องการนำเสนอผ่านสัญญะความเป็นผี ดังนั้นจึงเลือกกำหนดให้ตัวละคร *เอกรัฐ* ยุ่งเกี่ยวกับเรื่องความเชื่อทางไสยศาสตร์และภูตผีวิญญาณ

5.การพัฒนาบทร่วมกับผู้กำกับและนักแสดง

ระหว่างการพัฒนาบทร่วมกับผู้กำกับและนักแสดงนั้น กระบวนการทางการแสดงที่ผู้กำกับทำงานกับนักแสดงมีประโยชน์ต่อการพัฒนาบทละครของผู้วิจัยเป็นอย่างมาก ผู้วิจัยเห็นแนวทางในการพัฒนาบทที่หลากหลายมากขึ้นผ่านการด้นสด (improvise) ของนักแสดง ซึ่งการด้นสดในบางครั้งของนักแสดงทำให้ผู้วิจัยเห็นแนวทางในการเพิ่มฉากและปรับบทละครให้ตรงกับประเด็นที่ต้องการสื่อสารได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ยกตัวอย่าง ฉากที่ แสงเทียนเพนต์ตัวศิตาในห้องนอน ซึ่งพัฒนามาจากฉากที่นักแสดงด้นสดจากโจทย์ที่กำหนดโดยผู้กำกับ เดิมในบทละครมีเพียงการที่ทั้งคู่ชอบระบายสีลงบนกระดาษอยู่เสมอ การที่แสงเทียนวาดสีลงบนตัวของศิตานั้นนอกจากจะสะท้อนให้เห็นถึงความใกล้ชิดของทั้งคู่ที่เพิ่มมากขึ้นยังเป็นการทลายกรอบของตัวศิตาที่ไม่เคยทำอะไรนอกเหนือจากสิ่งที่พ่อได้วางไว้ ซึ่งเมื่อพ่อกลับมาเห็นว่าบนตัวของศิตามีภาพสีที่วาดโดยแสงเทียน ก็มองว่า *แสงเทียน*เป็นผีร้ายที่มาเข้าสิงลูกสาวให้ทำสิ่งที่ไม่เคยทำมาก่อน ผู้วิจัยมองว่าเหตุการณ์ดังกล่าวนั้นจะช่วยสนับสนุนแก่นเรื่องให้เด่นชัดขึ้นอีกทั้งยังช่วยให้เห็นถึงการละเมิดกรอบซึ่งเป็นหนึ่งในจุดมุ่งหมายของงานประเภทกอธิกอีกด้วย

ผลการศึกษา

ละครเวทีเรื่อง *ใครในบ้าน* จัดแสดงในวันที่ 7 และ 8 เมษายน พ.ศ. 2567 จำนวน 3 รอบ และมีเสวนากับผู้ทรงคุณวุฒิ 2 ท่านที่เชี่ยวชาญด้านการเขียนบทและการกำกับการแสดงหลังจบการแสดงในรอบสุดท้าย ซึ่งหลังจบการแสดงมีผู้ชมร่วมตอบแบบสอบถามรวมทั้งสิ้น 145 คน โดยในแบบสอบถามมีคำถามวัดความเข้าใจในบท คำถามข้อแรกคือ *'สาร'* หรือ *'ประเด็น' สำคัญใดที่ท่านได้รับจากเรื่องนี้* จากการตอบแบบสอบถามผลปรากฏว่าผู้ชม 76 จาก 145 คน รับรู้ได้ว่าละครเวทีเรื่องนี้ต้องการสื่อสารเกี่ยวกับอคติที่มีต่อหญิงรักหญิง คิดเป็น 50.66 เปอร์เซ็นต์ และผู้ชมอีก 49.34 เปอร์เซ็นต์เห็นถึงประเด็นที่แตกต่างกันออกไป เช่น การเข้าใจและเห็นใจผู้อื่นมากขึ้น การอยู่กับปัจจุบัน การเข้าใจจิตใจตนเอง เป็นต้น ซึ่งในประเด็นนี้ผู้ชมให้คำตอบที่หลากหลายและไม่ค่อยไปในแนวทางเดียวกัน

จากผลแบบสอบถามดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ประเด็นอคติทางเพศที่มีต่อหญิงรักหญิงที่ผู้วิจัยต้องการสื่อสารนั้นยังสื่อได้ไม่ชัดเจนนัก ซึ่งสอดคล้องกับผลการตอบคำถามในข้อสองที่มีคำถามว่า 'ผี' เป็นสัญญะแทนสิ่งใด ผลการตอบแบบสอบถามพบว่า มีผู้ชมเพียง 55 จาก 145 คนเท่านั้นที่ตีความสัญญะความเป็น 'ผี' เกี่ยวข้องกับสิ่งที่ผู้วิจัยต้องการสื่อสาร เช่น การไม่มีตัวตนของผู้มีความหลากหลายทางเพศ คนที่มีอคติทางเพศ คนที่ไม่ได้รับการยอมรับในสังคม เป็นต้น และจากผลแบบสอบถามข้างต้นทำให้ผู้วิจัยเห็นว่ามีผู้ชมเกินกว่าครึ่งนั้นยังไม่เข้าใจสัญญะที่ผู้วิจัยต้องการสื่อ คำตอบส่วนใหญ่ผู้ชมเข้าใจว่า 'ผี' เป็นสัญญะแทน ความรัก การติดค้างในใจ ความผูกพัน เป็นต้น ซึ่งค่อนข้างไม่เกี่ยวข้องกับประเด็นเรื่องอคติทางเพศที่ผู้วิจัยต้องการสื่อสารผ่านสัญญะ "ผี" ในเรื่อง

สรุปและอภิปรายผล

ผลการตอบแบบสอบถามทั้งสองข้อของผู้ชมจากการนำบทละครเวทีเรื่อง *ใครในบ้าน* มาจัดแสดงนั้นได้สอดคล้องกับที่ผู้ทรงคุณวุฒิแสดงความคิดเห็นในช่วงการเสวนาไว้ว่า สาเหตุที่สัญญะในบทละครเรื่องนี้ยังไม่ชัดเจนนั้นอาจเป็นเพราะผู้วิจัยผูกเรื่องและเน้นย้ำไปที่ความสัมพันธ์ของตัวละครเอกทั้งสองมากจนเกินไป บทละครส่วนใหญ่เป็นการพูดถึงความรักในอดีตของตัวละครที่พยายามง้องอนกันให้กลับมาคืนดี เมื่อประเด็นนี้ถูกเน้นย้ำมากเกินไปส่งผลให้ความกลัวของตัวละคร

ที่เข้ามาอยู่ในบ้านลึกลับแห่งนี้โดนกลบ ส่งผลให้ผู้ชมให้ความสนใจแต่ความรักของตัวละครหลักแทน เมื่อความกลัวถูกกลบด้วยความรักจึงทำให้สัญญะเรื่องอคติทางเพศที่ต้องการสื่อผ่านความกลัวถูกกลบทับลงไปด้วยทำให้สัญญะที่ต้องการสื่อสารนั้นอยู่ลึกเกินไปที่ผู้ชมจะสามารถสัมผัสได้ผ่านบทสนทนาของตัวละคร

นอกจากนี้ผู้ทรงคุณวุฒิที่เชี่ยวชาญทางด้านการเขียนบทยังได้แสดงความคิดเห็นอีกว่า บทละครเรื่องนี้สามารถนำเสนอให้เห็นถึงอคติทางเพศที่มีต่อหญิงรักหญิงได้ แต่กลวิธีในการสื่อสารบทสนทนาต่าง ๆ ผ่านตัวละครนั้น ผู้วิจัยยังนำเสนอด้วยน้ำเสียงที่ประนีประนอมเกินไปซึ่งขัดกับหลักในการนำเสนอของงานประเภทกอธิกที่มักจะเล่นกับความหวาดกลัวและนำเสนอด้วยน้ำเสียงที่จริงจังกว่านี้ เนื่องจากสิ่งที่ต้องการนำเสนอเป็นเรื่องของอคติทางเพศซึ่งเป็นเรื่องที่จริงจังและเจ็บปวดของหญิงรักหญิง ดังนั้นการใช้น้ำเสียงหรือคำในการนำเสนอจึงจำเป็นต้องเลือกให้เหมาะสมกับประเด็นที่ต้องการนำเสนอยิ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับอคติทางเพศแล้ว หากการใช้น้ำเสียงในการบอกเล่าประเด็นไม่หนักแน่นพอจะส่งผลให้บทสนทนาเหล่านั้นไม่สามารถเข้าไปกระแทกใจของผู้ชมให้ตระหนักหรือสร้างความสะเทือนใจให้กับผู้ชมได้ อีกทั้งในด้านการสร้างตัวละครผู้ทรงคุณวุฒิมีความเห็นว่า ตัวละครเอกของเรื่องควรจะเจ็บกว่านี้ ตอนนี้ตัวละครเอกอย่าง *ณรัน* ดูยังไม่เจ็บปวดกับสิ่งที่เจอและตัวละครนี้ดูแข็งแกร่งเกินไป หากหาจุดให้ตัวละครมีมุมที่อ่อนแอจะทำให้เรื่องน่าติดตามมากขึ้น ซึ่งในประเด็นนี้ผู้วิจัยเห็นตรงกันว่าตัวละครเอกยังสามารถนำไปพัฒนาต่อให้ตัวละครน่าสนใจและน่าติดตามได้มากขึ้น

ส่วนการที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์บทละครประเภทกอธิกเพื่อนำเสนอประเด็นอคติทางเพศที่มีต่อความสัมพันธ์หญิงรักหญิงในครั้งนี้ทำให้ผู้วิจัยพบว่า ในการสร้างสรรค์บทละครประเภทกอธิกหากนำองค์ประกอบแค่บางส่วนของวรรณกรรมกอธิกมาใช้ในในการสร้างสรรค์งาน โดยไม่ได้คำนึงถึงแนวคิดหลักของวรรณกรรมกอธิกอาจส่งผลให้งานที่สร้างขึ้นเป็นงานกอธิกที่ไม่เพียงพอต่อการสร้างความหวาดกลัวและความสะเทือนใจให้กับผู้ชมหรือผู้อ่านได้ อย่างที่ผู้วิจัยได้นำองค์ประกอบของวรรณกรรมกอธิกมาปรับเปลี่ยนให้เข้ากับบริบทของสังคมไทยเพื่อให้ง่ายต่อการเข้าใจ แต่ผู้วิจัยได้นำสิ่งเร้นลับหรือสิ่งเหนือธรรมชาติซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักมาใช้เพียงเล็กน้อยเท่านั้น เนื่องจากผู้วิจัยไม่ต้องการการยัดเยียดความหวาดกลัวให้กับผู้ชม

มากเกินไป ความคิดเหล่านี้ทำให้ผู้วิจัยไม่ได้คำนึงถึงว่า การสร้างความหวาดกลัวและนำความหวาดกลัวที่เกิดขึ้นนั้นมาใช้ประโยชน์เป็นจุดประสงค์หลักของงานประเภทกอธิก จึงจะเห็นได้ว่าเรื่องของผู้วิจัยมีการพูดถึงสิ่งเร้นลับและสิ่งเหนือธรรมชาติตามขนบของงานประเภทกอธิกก็จริงแต่ใช้ประกอบเรื่องเท่านั้น สิ่งเร้นลับหรือสิ่งเหนือธรรมชาติในเรื่องไม่ได้มีบทบาทในการทำให้เรื่องเดินต่อไปข้างหน้า เมื่อสิ่งเร้นลับหรือสิ่งเหนือธรรมชาติที่นำมาใช้มีบทบาทในเรื่องน้อย ความรู้สึกหวาดกลัวที่ผู้ชมหรือผู้อ่านควรได้รับผ่านบรรยากาศและการกระทำของตัวละครจึงขาดหายไป ซึ่งข้อบกพร่องในส่วนนี้เป็นผลให้ในตอนนี้บทละครของผู้วิจัยยังไม่ถูกจัดเป็นบทละครประเภทกอธิกตามที่ตั้งเอาไว้ ดังนั้นหากจะพัฒนาบทละครดังกล่าวให้สามารถกลายเป็นงานประเภทกอธิกตามที่ตั้งใจไว้ได้ ผู้วิจัยเห็นว่า บทละครเรื่องนี้จำเป็นต้องสร้างบรรยากาศและการกระทำของตัวละครหลักให้มีความหลอกหลอนและน่ากลัวมากขึ้น รวมถึงใช้องค์ประกอบเกี่ยวกับสิ่งเร้นลับหรือสิ่งเหนือธรรมชาติในเรื่องให้มีบทบาทในการสร้างความหลอกหลอนให้มากกว่านี้ ทั้งในด้านการแสดงออกของตัวละครและการบรรยายหรือพรรณนาเกี่ยวกับเหตุการณ์ที่ผิดธรรมชาติ หรือหากพัฒนาตัวละครเอกหรือตัวร้ายของเรื่องให้เป็นตัวละครที่เหนือธรรมชาติเลยอาจจะทำให้สามารถนำเสนอประเด็นอคติทางเพศที่พูดถึงความเป็นอื่นได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ทั้งนี้การสร้างสรรค์ในทุกองค์ประกอบของงานประเภทกอธิกจำเป็นต้องคำนึงอยู่เสมอว่าความหวาดกลัวที่กำลังสร้างขึ้นนั้นจะต้องเป็นประโยชน์ในการสร้างความสะเทือนใจให้กับผู้อ่านและผู้ชมซึ่งเป็นลักษณะที่เด่นที่สุดของงานประเภทกอธิก เพราะผู้ชมหรือผู้อ่านงานประเภทนี้เองก็คาดหวังให้มีความรู้สึกกลัวก่อตัวขึ้นในจิตใจอยู่แล้วเมื่อเลือกอ่านหรือรับชมการแสดงประเภทกอธิก

ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่างานวิจัยชิ้นนี้จะเป็นประโยชน์ให้กับผู้ที่กำลังสนใจศึกษาการเขียนละครเวทีหญิงรักหญิงและละครเวทีประเภทกอธิก ทั้งในด้านกระบวนการการสร้างและการพัฒนาบท รวมไปถึงปัญหาที่พบเจอในการทำงานนี้จะเป็นองค์ความรู้ให้กับผู้ที่สนใจสร้างสรรค์งานประเภทกอธิกและงานที่นำเสนอประเด็นอคติที่มีต่อหญิงรักหญิงในอนาคต

เอกสารอ้างอิง

กัลยา ไผ่เกาะ และ สุมนทิพย์ บุญเกิด. (2560). *ปัญหาสุขภาพจิตในกลุ่มหญิงรักหญิง: การเลือกปฏิบัติทางเพศ.* วารสารพยาบาลทหารบก, 18, 15-21.

ชุติมา ประกาศวุฒิสาร. (2558). *ปรารถนาเพียงหนึ่งเดียว: หญิงรักหญิงกับการวิพากษ์ขนบนิยมรักต่างเพศ.* วารสารอักษรศาสตร์, 44, 169-202.

ณัชชา ภิรกันตวุฒิ และ ศุภฤกษ์ โพธิไพรัตนา. (2563). *ภาพตัวแทนของหญิงรักหญิงในละครคลับฟรายเดย์ เดอะซีรีส์.* วารสารราชภัฏเชียงราย, 3, 69-91.

ณัชนิกข์ เชี่ยวชาญ. (2564). *ความสัมพันธ์ระหว่างการเลือกปฏิบัติต่างเพศในที่ทำงานกับความพึงพอใจในการทำงานของพนักงานที่มีอัตลักษณ์หลากหลายทางเพศ โดยมีกลยุทธ์การจัดการอัตลักษณ์ทางเพศในที่ทำงานเป็นตัวแปรส่งผ่าน.* วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาจิตวิทยา คณะจิตวิทยา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เดอะ นอยซ์ แม็กกาซีน. (2565). *ทำความรู้จัก Sapphic ร่มใหญ่ของหญิงรักหญิง.* สืบค้นเมื่อ 5 ธันวาคม 2565 จาก https://www.thenoizemag.com/2022/06/what-does-sapphic-mean/

ปัณณิกา จันทรปรรณิก. (2550). *การสื่อสารเพื่อการเปิดเผยตนเองของกลุ่มหญิงรักหญิง.* วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ ภาควิชาประชาสัมพันธ์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุชาติ สวัสดิ์ศรี. (2539). *จาก Gothic Fiction ถึง เงาอุบาทว์.* นิตยาสารช่อการะเกด, 25, 171-189.

สุทธิญา ไชยสุกุมาร และ อานิก ทวิชาชาติ. (2565). *การศึกษาวิเคราะห์พฤติกรรมและการเปิดเผยตนเองของกลุ่มหญิงรักหญิงเพื่อการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์.* วารสารนิเทศศาสตรปริทัศน์, 26, 32-39.

สุรเดช โชติอุดมพันธ์. (2551). *การละเมิดกรอบจารีตสังคมในวรรณกรรมกอธิกไทย: กรณีศึกษาชนชั้นและเพศสถานะในปราสาทมืด.* วารสารศิลปศาสตร์, 8, 44-111.

Harris, R. (1998). *Elements of the Gothic Novel.* Retrieved January 4, 2023, from: https://www.virtualsalt.com/elements-of-the-gothic-novel/