การแสดงบทบาทนางยักษ์ในนาฏกรรมไทย ตามแนวทางครูธานิต ศาลากิจ *

GIANT WOMEN ROLE IN THAI DANCE ACCORDING TO THE GUILDELINE OF KRUTHANIT SALAKIJ

น้ำพระทัย ศรีชัย

Numpratai Srichai

คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Faculty Of Music And Dra Bunditpatanasilapa Institute, Thailand

Corresponding Author's Email: looknum_n.s72@hotmail.com

วันที่รับบทความ : 28 เมษายน 2568; วันแก้ไขบทความ 29 เมษายน 2568; วันตอบรับบทความ : 1 พฤษภาคม 2568

Received 28 April 2025; Revised 29 April 2025; Accepted 1 May 2025

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา องค์ประกอบของการแสดง และบทบาทนางยักษ์ในนาฏกรรมไทย และ 2) เพื่อศึกษากลวิธีการแสดง และวิเคราะห์โครงสร้างกระบวนท่ารำบทบาทนางพันธุรัตในละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์หนีนางพันธุรัต ดำเนินการวิจัยโดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษา ประวัติความเป็นมา องค์ประกอบของการแสดงบทบาทนางยักษ์ในนาฏกรรมไทย กลวิธีการแสดง และศึกษากระบวนท่ารำกระบวนท่ารำบทบาทนางพันธุรัตในละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์หนีนางพันธุรัต ที่ปรากฏในรูปแบบการแสดงละครนอก โดยเก็บรวบรวมข้อมูลเอกสาร การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างและการสังเกตแบบมีส่วนร่วม นำมาเรียบเรียงเชิงพรรณนา

Citation:

* น้ำพระทัย ศรีชัย. (2568). การแสดงบทบาทนางยักษ์ในนาฏกรรมไทยตามแนวทางครูธานิต ศาลากิจ. วารสารสหศาสตร์การพัฒนาสังคม, 3(3), 191-214.

Numpratai Srichai. (2025). Giant Women Role In Thai Dance According To The Guildeline Of Kruthanit Salakij. Journal of Interdisciplinary Social Development, 3(3), 191-214.;

DOI: https://doi.org/10.

Website: https://so12.tci-thaijo.org/index.php/JISDIADP/

ผลการศึกษาพบว่า

1. นางยักษ์ในนาฏกรรมไทยนั้นปรากฏในเรื่องเล่า นิทานพื้นบ้าน และวรรณคดี มักมีบทบาทที่หลากหลายในฐานะตัวละครหลัก และตัวละครสมทบ มีอำนาจพิเศษ มีกำลังเหนือมนุษย์ บางตัวละครดุร้าย เจ้าเล่ห์ บางตัวละครมีเมตตา จริงใจ เป็นตัวแทนของบทเรียนทางศีลธรรมตามความเชื่อในวัฒนธรรมไทย มีองค์ประกอบของการแสดง ได้แก่ 1) ผู้แสดงต้องเป็นผู้มีทักษะในการรำ และการควบคุมร่างกายได้เป็นอย่างดี เข้าใจบทบาทของตัวละครเพราะนางพันธุรัตมีความซับซ้อนในจิตใจ ต้องถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างสมจริง สามารถสื่อสารอารมณ์ผ่านสายตา และท่ารำ 2) บทละคร เป็นบทการแสดงละครนอกของกรมศิลปากร กล่าวถึง นางยักษ์เลี้ยงดูพระสังข์เสมือนลูกของตน เมื่อโตขึ้นพระสังข์คิดถึงพระมารดาแท้ ๆ ของตน จึงได้ขโมยรูปเงาะเหาะหนี ฝ่ายนางพันธุรัตยกกองทัพยักษ์ออกตามหา ร่ำไห้คร่ำครวญด้วยความรัก ความห่วงใย 3) วงดนตรีใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 4) เครื่องแต่งกาย สามารถแต่งได้ 2 แบบ คือ แต่งกายยืนเครื่องนาง สวมศีรษะนางยักษ์เปิดหน้า แต่งหน้าสวยงาม และแต่งกายยืนเครื่องนาง สวมกระบังหน้า ทำผมทรงดอกกระทุ่ม เขียนหน้าเป็นยักษ์ 5) อาวุธประจำตัว ไม้กระบองส่วนปลายมีลักษณะเกลียว 6) กระบวนท่ารำ จากแม่ท่าการฝึกหัดโขนยักษ์ มีการปรับท่ารำให้เหมาะกับตัวนาง

2. ทั้งนี้ปรากฏรูปแบบกระบวนท่ารำกราวในตรวจพลนางพันธุรัต ของนางธานิต ศาลากิจ 2 รูปแบบ คือ 1) กราวในนางพันธุรัต และ 2) กราวในนางพันธุรัตตรวจพล ปรากฏการใช้โครงสร้างร่างกายส่วนเท้า ส่วนลำตัว ส่วนมือ ส่วนศีรษะ และใบหน้า เป็นการผสมผสานกระบวนท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ทางนาฏศิลป์ไทยของตัวละครนาง และตัวโขนยักษ์ สามารถแยกกระบวนท่ารำตามกลุ่มท่ารำ 3 กลุ่ม คือ กลุ่มท่ารำหลัก กลุ่มท่ารำเชื่อม และกลุ่มขยาย ทั้งนี้ผู้ที่แสดงกราวในตรวจพลนางพันธุรัต ต้องเข้าใจบทบาทอารมณ์ของตัวละครในวรรณกรรม กลวิธีการแสดงในบทบาทนางพันธุรัตในตอนดังกล่าวนั้นต้องแสดงถึงความโศกเศร้าที่ต้องพลัดพลากจากพระสังข์ทอง ผู้แสดงในบทบาทนางพันธุรัตจะต้องแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกดังกล่าว และสื่อสารอารมณ์ออกมาผ่านสีหน้า และกระบวนท่ารำ

คำสำคัญ: บทบาท, กราวใน, ตรวจพล

Abstract

This research aims to 1) study the history, elements of the performance, and the role of the giantess in Thai drama, and 2) study the performance techniques and analyze the structure of the dance moves of Nang Phanthurat in the Lakhon Nok story, Sangthong, the episode of Phra Sang fleeing from Nang Phanthurat. The researcher studied the history, elements of the performance of the giantess in Thai drama, the performance techniques, and studied the dance moves of Nang Phanthurat in the Lakhon Nok story, Sangthong, the episode of Phra Sang fleeing from Nang Phanthurat, which appeared in the Lakhon Nok performance format. The researcher collected documentary data, unstructured interviews, and participatory observation, and compiled them in a descriptive format.

The study results found that

1. The ogress in Thai drama appears in stories, folktales and literature. They often play various roles as main characters and supporting characters. They have special powers and superhuman strength. Some characters are fierce and cunning. Some characters are kind and sincere. They represent moral lessons according to the beliefs of Thai culture. The components of the performance are as follows: 1) The performer must be skilled in dancing and body control. They understand the role of the character because Nang Phanthurat has a complex mind. They must convey emotions realistically. They can communicate emotions through their eyes and dance moves. 2) The script is a play script from the Fine Arts Department. It tells the story of Nang Yak raising Phra Sang as her own son. When he grows up, Phra Sang misses his real mother. So he steals the flying ogre statue and runs away. Nang Phanthurat leads an army of ogres to search for him, crying and wailing with love and concern. 3) The music band uses a five-piece piphat band, a double piphat band and a large piphat band. 4) The costumes can be dressed in 2 styles: standing in a nang costume, wearing a giantess head

with an open face and beautiful makeup, or standing in a nang costume. Wearing a mask, having a dok krathum hairstyle, and drawing a face like a giant. 5) Personal weapon: a baton with a spiral tip. 6) Dance postures: From the giant masked dance training postures, the dance postures have been adjusted to suit the female character.

2. There are two forms of the Krao dance in the Nang Phanthurat check-up of Nang Thanit Salakit: 1) Krao in Nang Phanthurat and 2) Krao in Nang Phanthurat check-up. The use of the body structure of the feet, torso, hands, head and face is a combination of the unique dance movements of Thai dance of the female characters and the giant masked dancers. The dance movements can be divided into 3 dance groups: the main dance group, the connecting dance group and the extension group. The performers of Krao in Nang Phanthurat check-up must understand the emotional roles of the characters in the literature. The acting technique for the role of Nang Phanthurat in that episode must show the sadness of being separated from Phra Sangthong. The performers of the role of Nang Phanthurat must express such emotions and communicate the emotions through facial expressions and dance movements.

Keyword: Role, Giant Women, Inspection

บทนำ

การแสดงนาฏกรรมไทย ถือเป็นศิลปะการแสดงที่แสดงประกอบกับดนตรีที่มีมาแต่โบราณแสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองของวัฒนธรรมในแต่ละชาติที่มีความเป็นเอกลักษณ์ บ่งบอกถึงสภาพของสังคมในแต่ละยุคสมัย แบ่งประเภทการแสดงได้ดังนี้ โขน ระบำ ฟ้อน รำ เชิง ละคร หากกล่าวถึงละคร เป็นศิลปะการร่ายรำที่เล่นเป็นเรื่องราว มีพัฒนาการมาจากการเล่านิทาน มีเอกลักษณ์ในการแสดงและการดำเนินเรื่องด้วยกระบวนลีลาท่ารำเข้าบทร้อง ทำนองเพลง และเพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ที่มีแบบแผนการเล่นที่เป็นทั้งของชาวบ้านและของหลวงที่เรียกว่า ละครโนราชาตรี ละครใน ละครนอก เรื่องที่นิยมนำมาแสดงคือ พระสุธน สังข์ทอง คาวี อิเหนา อุณรุท การแต่งกายของละครจะเลียนแบบเครื่องทรงของ

พระมหากษัตริย์ เรียกว่า การแต่งกายแบบยืนเครื่อง นิยมเล่นในงานพิธีสำคัญ และงานพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์

“ละครนอก” ตามพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน หมายถึง ละครรำแบบหนึ่ง วิวัฒนาการมาจากละครชาตรี ในชั้นต้นตัวละครเป็นชายล้วน ภายหลังหญิงชายแสดงปนกัน มีบทเจรจา การแสดงพลิกแพลงนอกเรื่องได้ไม่ต้องรักษาระเบียบแบบแผนนัก แสดงได้ทุกเรื่อง ยกเว้นเรื่องที่กำหนดให้แสดงในละครใน (พจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน, 2554) ละครนอกถือเป็นประเภทของละครที่ได้รับความนิยมในยุคปัจจุบันเป็นอย่างมาก เนื่องด้วยผู้ชมให้ความสนใจกับการดำเนินเรื่องที่มีความเป็นธรรมชาติโดยเฉพาะกิริยาอาการต่าง ๆ ในการร่ายรำตามสภาพที่เหมือนชีวิตจริงของมนุษย์ วิธีการแสดงยังคงถือแบบแผนของเดิม การดำเนินเรื่องของละครนอกที่มุ่งหมายการแสดง โลดโผน ตลก ขบขัน และดำเนินเรื่องให้รวดเร็ว เน้นตลกและสนุกสนาน เป็นที่นิยมแพร่หลาย บทที่สามัญชนแต่ง ได้แก่ เรื่องแก้วหน้าม้า ลักษณวงศ์ และจันทโครพ บทที่เป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยรัชกาลที่ 2 ได้แก่ เรื่องสังข์ศิลป์ชัย ไชยเชษฐ์ คาวี มณีพิชัย ไกรทอง และสังข์ทอง

บทบาทของนางพันธุรัตในละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์หนีนางพันธุรัต ก่อนนางพันธุรัตออกเดินทางตามหาพระสังข์ นางได้ยกทัพเรียกไพร่พลถือเป็นการเตรียมความพร้อมก่อนการออกติดตาม โดยใช้เพลงกราวในซึ่งปรากฏอยู่ในละครนอก เรื่องสังข์ทองตอนพระสังข์หนีนางพันธุรัตพระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เมื่อครั้งนางพันธุรัตได้แปลงกายเป็นมนุษย์ เพื่อที่จะได้อยู่กับพระสังข์ เมื่อนางพันธุรัตออกป่าล่าสัตว์กินเป็นอาหาร นางจึงเที่ยวเล่นในป่าเป็นเวลาหลายวันเมื่อนางกลับสู่เมือง นางรีบตรงไปยังปราสาทของพระสังข์ จึงรู้ว่าพระสังข์ชุบตัวในบ่อทองและลักรูปเงาะไปพร้อมไม้เท้า เกือกแก้ว หนีออกจากเมือง จึงส่งสัญญาณตีกลองเรียกยักษ์และภูตผีทั้งหลายให้มาชุมนุมกันเมื่อรวมพลได้แล้วจึงออกเดินทางตามหาพระสังข์ จากเหตุการณ์ดังกล่าว นางพันธุรัตจึงรำเพลงกราวในเพื่อเป็นการยกไพร่พลออกตามหาพระสังข์ โดยนางธานิต ศาลากิจ ได้ให้สัมภาษณ์ว่า บทบาทการรำกระบวนท่ารำกราวในของนางพันธุรัต ซึ่งเป็นการรำที่หาชมได้ยากในปัจจุบันสำหรับการรำเพลงกราวในนั้น เป็นกระบวนท่ารำของนางยักษ์ ในการเดินทางและยกทัพ ที่ปรากฏว่าโดยมากใช้กับนางยักษ์ที่เป็นเจ้าเมือง ได้แก่ นางสำนักขา นางผีเสื้อสมุทรน้ำ และนางพันธุรัต เป็นต้น (ธานิต ศาลากิจ, 2562, 20 กันยายน, สัมภาษณ์) การแสดงบทบาทนางยักษ์ในนาฏกรรมไทย ผู้แสดงที่ได้รับบทบาทนางพันธุรัตในการรำเพลงกราวใน หรือกราวในนางพันธุ

รัตตรวจพล เป็นเพลงหน้าพาทย์ หรือเพลงครู เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาพฤติกรรมต่าง ๆ รวมถึงอารมณ์ของตัวละคร เพลงหน้าพาทย์นิยมบรรเลงดนตรีเพียงอย่างเดียว ไม่มีบทร้อง เป็นเพลงที่มีความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งศิลปินด้านนาฏศิลป์ดนตรีให้ความเคารพบูชาอย่างสูง ซึ่งสอดคล้องกับที่ นายเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ศิลปะการละคร) ประจำปี พ.ศ. 2531 อธิบายไว้ว่า เพลงหน้าพาทย์หมายถึงเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบอารมณ์และกิริยาอาการของตัวแสดงว่าเป็นอย่างไร โดยเฉพาะทำนอง และจังหวะ จะจำกัดอยู่ในแบบแผนที่กำหนดไว้เป็นแบบแผนแน่นอน มิบังควรที่จะปรับปรุงแก้ไขเป็นอันขาด (เสรี หวังในธรรม, 2521- 2525) และนายจตุพร รัตนวราหะ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์โขน (ยักษ์) ให้ความหมายของเพลงหน้าพาทย์ไว้ว่า “เพลงหน้าพาทย์หมายถึงเพลงที่ใช้ในลีลาของเครื่องดนตรี โดยเฉพาะทำนอง และจังหวะจำกัดอยู่ในแบบแผนที่กำหนดไว้ หรือเพลงที่ใช้บรรเลงสำหรับประกอบกริยาเคลื่อนไหวต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนไหวของมนุษย์ สัตว์ หรือวัตถุธรรมชาติใด ๆ ก็ตาม เพลงที่ใช้ประกอบกิริยาอาการเหล่านี้เป็นเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น” (จตุพร รัตนวราหะ, 2519)

“กราว” ตามความหมายทั่วไป หมายถึง เสียงดังอย่างนั้น เช่น เสียงของแข็งจำนวนมาก ๆ ร่วงกระทบพื้นหรือหลังคาพร้อมกันหรือเสียงคนจำนวนมากตบมือพร้อม ๆ กัน (พจนานุกรมฉบับมติชน, 2547) ความหมายทางดนตรี คำว่า “กราว” หมายถึง กลุ่มเพลงที่มีลักษณะการเดินไม้ของกลองทัดสลับกับการตีตะโพน ทำให้รู้สึกคึกคักกระฉับกระเฉง ฮึกเหิม เร้าใจในการแสดงนิยมบรรเลงประกอบการจัดทัพ ยกทัพตรวจพล (สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2525) เพลงกราวนั้น มีหลายทำนอง และเรียกชื่อแตกต่างกันไปตามลักษณะและโอกาสที่ใช้ เช่น เพลงกราวนอก เพลงกราวรำ และเพลงกราวใน เพลงกราวในเป็นเพลงที่มีลักษณะท่วงทำนองกระชับหนักแน่น ใช้ในโอกาสยกทัพตรวจพล และในการเดินทางไปมาของตัวละครที่เป็นยักษ์ที่แสดงถึงความยิ่งใหญ่ ซึ่งมีทำนองเพลงที่ตื่นเต้นเร้าใจเหมาะกับอุปนิสัยที่แข็งกร้าว ดุดัน และมีพละกำลังแข็งแรงของยักษ์

นางธานิต ศาลากิจ เริ่มแสดงบทบาทนางยักษ์ตั้งแต่ พ.ศ. 2527 ในงานการบรรยายและสาธิตเนื่องในวันสุนทรภู่ตามสถานศึกษาภายใต้แนวคิดการออกแบบของนายเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ศิลปะการละคร) ประจำปีพุทธศักราช 2531 ผู้เชี่ยวชาญด้านการสังคีต กรมศิลปากร นางธานิต ศาลากิจ เป็นผู้แสดงที่มีความสามารถเป็นที่รู้จัก และได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในบทบาทของนางพันธุรัต การรำเพลงกราวในในการตรวจพลของนางพันธุรัต นางธานิต ศาลากิจ นั้นได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำมาได้รับ

การถ่ายทอดท่ารำมาจากนางอิสระ โพธิเวส นายราฆพ โพธิเวส ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ประจำปีพุทธศักราช 2547 และนายหยัด ช้างทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ประจำปีพุทธศักราช 2532 ครูธานิต ศาลากิจ กล่าวว่า “ซึ่งกระบวนท่าดังกล่าวเป็นกระบวนท่ารำยักษ์ที่มีลีลาแสดงออกไปในท่าทางของผู้หญิง ต่อมานายราฆพ โพธิเวส ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ประจำปีพุทธศักราช 2547 และนายหยัด ช้างทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ประจำปีพุทธศักราช 2532 ได้ปรับกระบวนท่ารำให้กับนางธานิต ศาลากิจ ซึ่งอยู่ในการควบคุมดูแลของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ประจำปีพุทธศักราช 2528 โดยให้กระบวนท่ารำที่เป็นกระบวนท่ายักษ์โขนผู้ชาย มีความแข็งแรง สง่างาม อากัปกิริยาที่แสดงออกในแบบผู้ชาย เมื่อนางธานิต ศาลากิจได้แสดงในบทบาทดังกล่าวบ่อยครั้ง จึงได้นำกระบวนท่ารำที่ได้รับการถ่ายทอดจากบรมครู ที่ผสมผสานกระบวนท่ารำของนางอิสระ โพธิเวส นายราฆพ โพธิเวส ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ประจำปีพุทธศักราช 2547 นายหยัด ช้างทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ประจำปีพุทธศักราช 2532 ประกอบกับการแสดงออกกลวิธีการแสดง ลีลาท่าทางที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะของนางธานิต ศาลากิจ ในบทบาทของนางพันธุรัตตอนพระสังข์หนีนางพันธุรัต” (ธานิต ศาลากิจ, 2562, 20 กันยายน, สัมภาษณ์)

จากปัญหาดังกล่าวผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาการแสดงบทบาทนางยักษ์ในนาฏกรรมไทยตามแนวทางครูธานิต ศาลากิจ เนื่องจากการแสดงชุดดังกล่าว นางธานิต ศาลากิจ ได้รับการถ่ายทอดท่ารำมาจากนางอิสระ โพธิเวส นายราฆพ โพธิเวส ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ประจำปีพุทธศักราช 2547 และนายหยัด ช้างทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ประจำปีพุทธศักราช 2532 ทั้งกระบวนท่ารำที่เป็นอัตลักษณ์ และมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของนางธานิต ศาลากิจ ว่ามีบทบาท และโครงสร้างของกระบวนท่ารำนางพันธุรัตอย่างไร ปัจจุบันการแสดงชุดนี้ไม่นิยมจัดแสดง เนื่องจากหาผู้ที่จะแสดงเป็นนางยักษ์ได้ยาก และต้องผ่านการฝึกหัดอย่างหนัก เริ่มตั้งแต่การหัดเต้นเสา ถีบเหลี่ยม และต้องฝึกแม่ท่ายักษ์ ฝึกบทบาทตามเนื้อเรื่อง ที่ต้องใช้ระยะเวลานานในการฝึกจึงจะสามารถแสดงได้เหมาะสมตามบุคลิกของนางยักษ์และบทบาทตามท้องเรื่อง จึงเป็นเหตุผลที่ทำให้ผู้วิจัยต้องการศึกษากระบวนท่ารำ และลักษณะลีลาการรำของกราวใน

เพื่อสืบทอดมรดกอันทรงคุณค่าที่ปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยได้สรรค์สร้างไว้และเผยแพร่ภูมิปัญญาของบรรพบุรุษให้คงอยู่ และเพื่อบันทึกเป็นเอกสารทางวิชาการสืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา องค์ประกอบของการแสดง และบทบาทนางยักษ์ในนาฏกรรมไทย

2. เพื่อศึกษากลวิธีการแสดง และวิเคราะห์โครงสร้างกระบวนท่ารำบทบาทนางพันธุรัตในละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์หนีนางพันธุรัต

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ ใช้การศึกษาวิจัย การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) เป็นแนวทางการศึกษาวิจัย โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ให้ตรงกับวัตถุประสงค์ของการศึกษาวิจัย ในประเด็นเรื่อง “การแสดงบทบาทนางยักษ์ในนาฏกรรมไทยตามแนวทางครูธานิต ศาลากิจ” ซึ่งผู้วิจัยได้ทบทวนวรรณกรรมจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องได้แก่ แนวคิด และทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้ดังกล่าวมากำหนดเป็นกรอบแนวคิด (conceptual framework) ผู้วิจัยได้ดำเนินการ ดังนี้

1. ศึกษาแนวคิดทฤษฎีเกี่ยวข้องกับการแสดงกราวในนางพันธุรัตของนางธานิต ศาลากิจ ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร จากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. กำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย และสรุปเป็นคำนิยามศัพท์ในการวิจัย

3. สร้างแบบสอบถามจากกรอบเนื้อหาที่ใช้ในการวิจัย โดยแบ่งแบบสอบถามออกเป็น 3 ตอน

4. นำแบบสอบถามที่สร้างเสร็จ นำเสนอให้ผู้เชี่ยวชาญ ทำการตรวจความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา

5. เมื่อผู้เชี่ยวชาญตรวจเรียบร้อยแล้ว จึงนำไปทดลองใช้ แล้วนำมาหาค่าความเชื่อมั่น

6. หากพบว่า แบบสอบถามมีความเชื่อมั่นแล้ว จึงนำไปทดลองใช้จริงต่อไป

การวิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูล

เมื่อได้ข้อมูลต่าง ๆ มาแล้ว ผู้วิจัยแยกประเภทข้อมูล และทำการศึกษาวิเคราะห์ในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1. ข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับยักษ์ และนางยักษ์

2. นางยักษ์ที่ปรากฏการแสดงในละครของกรมศิลปากร

3. นางพันธุรัต จากพระราชนิพนธ์บทละครนอกเรื่อง สังข์ทอง

4. การสืบทอดนางพันธุรัตในแสดงละครนอกของกรมศิลปากร

5. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ 1) ทฤษฎีรสวรรณกรรม 2) ทฤษฎีการใช้พื้นที่เวที และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่กล่าวไปข้างต้น

6. วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูล จากเอกสาร และการลงภาคสนาม

ผลการวิจัย

1. จากวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา องค์ประกอบของการแสดง และบทบาทนางยักษ์ในนาฏกรรมไทย พบว่า ยักษ์ และ นางยักษ์ กล่าวถึงทั้งในทางศาสนา และวรรณคดี ยักษ์ในความเชื่อของไทยมักได้รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์ และศาสนาพุทธ ซึ่งเป็นตัวละครในวรรณคดีไทย ยักษ์ และนางยักษ์เป็นตัวแทนของพลังที่มีทั้งความดี และความดุร้าย ยักษ์เป็นอมนุษย์ประเภทหนึ่งในวรรณกรรมไทย เป็นตัวแทนของอำนาจ และความยิ่งใหญ่ มีฤทธิ์เหนือธรรมชาติ สามารถบันดาลสิ่งต่าง ๆ ได้ตามปรารถนา ยักษ์มีทั้งยักษ์ที่ดี และยักษ์ที่ไม่ดียักษ์สามารถบันดาลทั้งคุณ และโทษให้กับมนุษย์ได้ นางยักษ์ หมายถึง อมนุษย์เพศหญิงพวกหนึ่งมีทั้งพวกรูปร่างใหญ่โต มีเขี้ยวงอก ดุร้าย และพวกที่มีรูปร่างงดงาม มีรัศมีล้อมรอบกาย มีฤทธิ์เหนือธรรมชาติ สามารถบันดาลสิ่งต่าง ๆ ได้ตามปรารถนามีทั้งพวกที่ดี และไม่ดี ทั้งนี้สามารถบันดาลทั้งคุณ และโทษให้กับมนุษย์ได้ สำหรับคนไทยหากกล่าวถึงยักษ์แล้วในการรับรู้เบื้องต้น ความเข้าใจส่วนใหญ่เป็นไปในทางเดียวกันคือยักษ์เป็นอมนุษย์พวกหนึ่งที่มีรูปร่างใหญ่โต หน้าตาน่ากลัว มีเขี้ยวงอกออกมานอกปาก มีความดุร้าย กินมนุษย์ และสัตว์เป็นอาหาร จึงมักใช้เป็นสัญลักษณ์แห่งความดุร้าย ความชั่วร้ายสิ่งที่ไม่ดี เป็นกุศโลบายในการสอนให้คนประพฤติดีไม่ประพฤติตัวไปในทางที่ไม่ดีความเข้าใจตามที่กล่าวเบื้องต้นทำให้

ทางด้านวรรณกรรมมีการใช้คำที่มีความหมายถึงยักษ์หลายคำ เช่น ยักษา ยักษี ยักษิณี กุมภัณฑ์ รากษส มาร อสูร อสุรา อสุรี เป็นต้น

นางยักษ์ในวรรณกรรมของไทยมากมายที่มีนางยักษ์ปรากฏในหลายเรื่องราว ทั้งนิทานพื้นบ้าน วรรณคดี และเรื่องเล่าปรัมปรา นางยักษ์อสูรในวรรณกรรมไทย โดยมักเป็นตัวแทนของพลังอำนาจ ความเข้มแข็ง และบางครั้งก็แฝงไปด้วยความเมตตา หรือความลึกซึ้งในจิตใจ นางยักษ์ในวรรณกรรมไทยแตกต่างกันไปตามบริบทของเรื่องราว มีนิสัยดุร้าย เจ้าเล่ห์ มักใช้เวทมนตร์ในการหลอกลวงผู้อื่น เป็นตัวแทนของกิเลส ความอิจฉา และความโลภ มักจะมีผิวสีเข้ม ดวงตาโต ฟันแหลมคม แต่บางครั้งก็สามารถแปลงกายเป็นหญิงงามได้ โดยใช้เวทมนตร์แปลงกาย มีอำนาจเหนือธรรมชาติ ทั้งเป็นตัวแทนของบทเรียนทางศีลธรรม สะท้อนความเชื่อวัฒนธรรมไทยเกี่ยวกับความดี ความชั่ว

นางยักษ์ที่ปรากฏในการแสดงของกรมศิลปากร ส่วนใหญ่เป็นตัวละครจากวรรณคดีไทย ที่มีความโดดเด่น และมีความสำคัญในการแสดง การนำเสนอบทบาทของนางยักษ์มักเน้นความงดงาม ความสง่างามของการร่ายรำในแบบฉบับนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ กระบวนท่ารำที่แสดงถึงอำนาจ ความแข็งแกร่งควบคู่กับความอ่อนช้อยในแบบเฉพาะตัวของตัวละครยักษ์หญิง ที่มักเป็นตัวละครสำคัญที่เน้นความงดงามของกระบวนท่ารำที่แสดงพลังอำนาจ และความแข็งแกร่งควบคู่กับความอ่อนช้อย เป็นตัวแทนของกิเลส ความโลภ ความริษยา ความรักที่ไม่สมหวัง

นางพันธุรัต ในละครนอกเรื่องสังข์ทอง นางพันธุรัตเป็นนางยักษ์เจ้าเมือง รูปร่างสำสันโตใหญ่ มีเขี้ยวงอกออกมาจากปากมีกระบองเป็นอาวุธ แต่เมื่ออยู่กลับพระสังข์นางจะแปลงร่างเป็นมนุษย์ และเมื่อจะออกไปป่าหาอาหารก็จะกลับร่างเป็นนางยักษ์ นางพันธุรัตเป็นแบบอย่างในด้านความรักของแม่ที่มีต่อลูก ถึงแม้จะเป็นเพียงแม่เลี้ยง แต่นางรักพระสังข์ราวกับบุตรที่เกิดจากตนเอง เมื่อรู้ว่าพระสังข์ไม่สบายใจ แสดงให้เห็นถึงความห่วงใยที่นางมีต่อพระสังข์ แม้ตัวจะตายก็ยังรัก ห่วงใย มีความปรารถนาดีต่อผู้เป็นลูกตลอดเวลา ดังจะเห็นจากการที่นางเขียนมหาจินดามนต์ซึ่งเป็นมนต์สำหรับเรียกเนื้อเรียกปลาไว้ให้พระสังข์ก่อนที่นางจะขาดใจตาย นอกจากนางจะเป็นแม่ที่ดีแล้วนางยังเป็นนายที่ดีด้วยจะเห็นว่านางเป็นที่รักของข้าทาสบริวารทั้งหลายเพราะเมื่อนางสิ้นชีวิตพวกยักษ์ทั้งหลายต่างก็โศกเศร้าเสียใจมาก คุณลักษณะเด่นที่สุดของนางพันธุรัตนั้นคือ ความรักของแม่ที่มีต่อลูกเป็นความรักที่บริสุทธิ์ (กรมศิลปากร, 2535)

ภาพที่ 1 กราวในตรวจพลนางพันธุรัต วิธีการแสดงตามแนวตั้งของเวที หรือการแสดงละครที่ใช้ฉากประกอบการแสดง รูปแบบแสดงการออกกราว - ตรวจพล
ที่มา: (SoloDance2015, 2558)

ผู้แสดงบทบาทนางพันธุรัตในการแสดงของกรมศิลปากร นางพันธุรัตเป็นตัวละครสำคัญในวรรณคดีไทยเรื่องสังข์ทอง ซึ่งกรมศิลปากรได้นำมาจัดแสดงในรูปแบบละครนอก และการแสดงนาฏศิลป์หลายครั้ง โดยมีศิลปินผู้รับบทบาทนางพันธุรัตที่มีความสามารถ และความชำนาญในการถ่ายทอดบทบาทนี้อย่างลึกซึ้ง การแสดงบทบาทนางพันธุรัตโดยศิลปินเหล่านี้ไม่เพียงแสดงถึงความสามารถทางนาฏศิลป์ แต่ยังสะท้อนถึงความลึกซึ้งของตัวละครในวรรณคดีไทย มีผู้แสดงที่ได้รับบทบาทนางพันธุรัตในการแสดงของกรมศิลปากร ซึ่งนาฏศิลปินของกรมศิลปากรที่มีชื่อเสียงดังนี้ ครูอิสระ โพธิเวส ครูราฆพ โพธิเวส ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์โขน) ประจำปี พุทธศักราช 2547 ครูหยัด ช้างทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พุทธศักราช 2532 และครูธานิต ศาลากิจข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

การแต่งกายของนางพันธุรัตแต่งได้ 2 แบบ ได้แก่ แบบที่ 1. นางพันธุรัตแต่งกายยืนเครื่องนางสวมศีรษะนางยักษ์เปิดหน้า แต่งหน้าสวยงาม (ตามจารีตของการแสดงละครนอก โดยการสวมศีรษะโขนเปิดหน้าเพื่อตัวละครแสดง (บทเจราจาโต้ตอบ และสวมปิดหน้าเมื่อไม่มีบทเจราจา) และแบบที่ 2. นางพันธุรัต แต่งกายยืนเครื่องนาง สวมกระบังหน้า ทำผมทรงดอกกระทุ่ม เขียนหน้าเพื่อแสดงถึงความเป็นยักษ์ (ตามจารีตการแสดงละครดึกดำบรรพ์) ด้วยการเขียนหน้าแบบช่างเขียน ไม่สวมศีรษะ เช่น การแสดงโขน เพราะผู้แสดงต้องร้อง และเจรจาเอง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงมีวิธีการแต่งหน้าที่เรียกว่า “การแต่งหน้าแบบละครดึกดำบรรพ์”

เพลงกราวในเป็นเพลงที่ใช้ประกอบการตรวจพล และการเคลื่อนทัพของฝ่ายลงกาหรือกองทัพยักษ์ มีทำนองเสียงต่ำหรือที่เรียกว่า “ทางใน” เสียงกังวานกว้าง ทำนอง และจังหวะของไม้กลองที่มีความห่าง และหนักแน่น ให้ความรู้สึกแกร่งกล้า และดุดัน เพลงกราวในเป็นเพลงลำดับที่ 13 ในเพลงชุดโหมโรงเย็น และเป็นเพลงลำดับแรกของเพลงชุดโหมโรงกลางวัน ในการบรรเลงเพลงกราวใน และเพลงกราวนอกในการตรวจพล สิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งคือ “การออกเพลง” เนื่องจากความยาวของเพลงอาจไม่เพียงพอต่อกระบวนท่าในการตรวจพล และเคลื่อนทัพ นอกจากนี้ยังมี “โกร่ง” ทำหน้าที่ตีให้จังหวะ ทำให้เกิดความหนักแน่น มีความรู้สึกเร่งเร้า อึกทึกครึกโครม ซึ่งใช้เฉพาะตอนยกทัพของทั้งฝ่ายพลับพลา และฝ่ายลงกา ซึ่งเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองคึกคัก แฝงไว้ด้วยความน่าเกรงขาม ด้วยท่วงทำนอง หน้าทับที่มีความเข้มแข็ง สง่างาม มีช่วงเสียงที่กว้าง และกังวาน จึงถูกกำหนดให้เป็นเพลงหน้าพาทย์บรรเลงประกอบการแสดงโขน และละคร สำหรับผู้แสดงโขน และละครฝ่ายยักษ์ โดยกระบวนท่ารำของเพลงกราวในนำมาจากแม่ท่าการฝึกหัดโขนยักษ์ โบราณจารย์ นำมาร้อยเรียงกันให้เป็นกระบวนท่าที่เรียกว่ารำกราว สำหรับตัวนางยักษ์จะมีการปรับเปลี่ยนให้เหมาะกับบุคลิกลักษณะของตัวละครที่เป็นตัว

บทการแสดง เป็นบทประพันธ์ที่เขียนขึ้นเพื่อนำเสนอเรื่องราว ความคิดของผู้ประพันธ์ต่อผู้ชมในรูปแบบของการแสดง ในบทละครนอก เรื่องสังข์ทอง เรียบเรียงบทโดยนายเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ศิลปะการละคร) ประจำปี พ.ศ. 2531 ผู้เชี่ยวชาญด้านการสังคีต กรมศิลปากร จากบทละครการแสดงละครดังกล่าวนั้นอยู่ในชุดพระสังข์หนีนางพันธุรัต อยู่ในการแสดงละคร เรื่องสังข์ทอง เนื้อเรื่องกล่าวถึง พระสังข์พระโอรสท้าวยศวิมลกับนางจันเทวี พลัดพรากจากพระบิดา และพระมารดามาแต่ยังทรงพระเยาว์ จนได้มาอยู่กับนางยักษ์ที่ชื่อว่านางพันธุรัต นางยักษ์เลี้ยงดูพระสังข์ ดุจบุตรของตน ให้ความรักและความเมตตาเป็นอย่างยิ่ง เมื่อเจริญวัยขึ้นพระสังข์มีความคิดถึงพระมารดาบังเกิดเกล้า จึงได้ลักรูปเงาะเหาะหนีนางพันธุรัต ฝ่ายนางพันธุรัตยก ทัพยักษ์ออกติดตามมาพบพระสังข์ นางพันธุรัตร่ำไห้คร่ำครวญด้วยความรัก ความห่วงใยของผู้เป็นแม่ นางจึงเรียกพระสังข์ให้มาเรียนมนต์เรียกเนื้อเรียกปลาที่มีชื่อว่ามหาจินตามนต์ แต่พระสังข์ก็ไม่ลงมาหาทั้งสองต่างร้องไห้คร่ำครวญสุดท้ายนางจึงเขียนมนต์ไว้บนแผ่นผา และขาดใจตายในที่สุด พระสังข์เสียใจมาก หลังจากท้องมหาจินดามนต์ได้แล้วก็สวมรูปเงาะเหาะไป (กรมศิลปากร, 2559)

กระบวนท่ารำท่ารำในบทบาทนางพันธุรัต นางธานิต ศาลากิจ ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากรได้รับการถ่ายทอด และฝึกซ้อมท่ารำจากนางอิสระ โพธิเวส

นายราฆพ โพธิเวส ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2547 และนายหยัด ช้างทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ - โขน) พ.ศ. 2532 อยู่ในการควบคุมดูแลของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ประจำปีพุทธศักราช 2528 จัดแสดงในละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์หนีนางพันธุรัต เมื่อปี พ.ศ. 2527 ณ โรงละคร (ธานิต ศาลากิจ, 2562, 20 กันยายน, สัมภาษณ์)

จากการสัมภาษณ์นางธานิต ศาลากิจ ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากรได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการคัดเลือกผู้แสดงบทบาทนางพันธุรัต โดยจะต้องมีคุณสมบัติและเกณฑ์อันจะกล่าวดังต่อไปนี้ การผู้ที่ทำการฝึกตัวละครในบทบาทนางพันธุรัต จะต้องมีการถ่ายทอดลักษณะเฉพาะ และความลึกซึ้งทางจิตวิญญาณของตัวละคร เพื่อสะท้อนถึงเอกลักษณ์เฉพาะของนางพันธุรัต ดังนี้ ผู้แสดงจะต้องมีทักษะในการรำ และการควบคุมร่างกาย เน้นถึงความสำคัญของทักษะการรำที่ผู้แสดงต้องมีความชำนาญ ซึ่งการรำในบทบาทนางพันธุรัตต้องใช้การควบคุมร่างกายอย่างมาก โดยเฉพาะท่าทางที่แสดงถึงพลังอำนาจ และความสง่างามที่เป็นเอกลักษณ์ การเข้าใจจิตใจของตัวละคร นางพันธุรัตมีความซับซ้อนในจิตใจ ซึ่งครูธานิตกล่าวว่าผู้แสดงต้องมีความเข้าใจในส่วนลึกของตัวละคร ทั้งความเป็นยักษ์ที่มีความแข็งแกร่งดุดัน แต่ในขณะเดียวกันก็มีความอ่อนโยน ความเมตตาต่อสังข์ทอง การเข้าใจจิตใจเชิงลึกนี้จะช่วยให้ผู้แสดงถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างสมจริง และผู้แสดงจะต้องมีความสามารถในการสื่อสารอารมณ์ ครูธานิตได้กล่าวถึงการที่ผู้แสดงต้องมีทักษะในการสื่อสารอารมณ์ผ่านสายตา และท่ารำ โดยต้องถ่ายทอดความดุร้ายในฉากที่นางพันธุรัตต้องแสดงความโกรธ และถ่ายทอดความอ่อนโยนในฉากที่นางแสดงถึงความรักต่อสังข์ทอง การใช้เสียง และการเปล่งเสียงที่ทรงพลัง ครูธานิตเน้นย้ำว่าผู้แสดงบทนางพันธุรัตต้องมีเสียงที่ทรงพลัง สง่างาม และหนักแน่น เพื่อให้เข้ากับบุคลิกของตัวละครที่เป็นยักษ์ โดยเสียงนั้นต้องสามารถสื่อถึงความรู้สึก และน้ำหนักของอารมณ์ในแต่ละฉากได้อย่างชัดเจน จะต้องมีความอดทน มีระเบียบวินัยในการฝึกซ้อม ความสำคัญของความอดทน และความมีวินัยในการฝึกซ้อม เพราะบทบาทนางพันธุรัตต้องใช้การฝึกฝนอย่างต่อเนื่อง ต้องมีความพร้อมทั้งกาย และใจในการทุ่มเทให้กับบทบาทนี้

2. จากวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากลวิธีการแสดง และวิเคราะห์โครงสร้างกระบวนท่ารำบทบาทนางพันธุรัตในละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์หนีนางพันธุรัต พบว่า กราวในตรวจพลนางพันธุรัต มีการแสดงประกอบด้วย 2 รูปแบบ ได้แก่ 1. การแสดงกราวในนางพันธุรัต และ 2. การแสดงกราวในตรวจพลนางพันธุรัต ทั้งนี้กราวในนางพันธุรัตจะมี

กระบวนท่ารำเพียงกระบวนท่ารำกราวในเท่านั้น และกราวในนางพันธุรัตตรวจพลจะมีกระบวนท่ารำกราวใน และกระบวนท่ารำตรวจพล ที่แสดงออกถึงการจัดเตรียมความพร้อมของกำลังพลยักษ์ เป็นกระบวนท่ารำที่ได้รับการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ดังนี้

ตารางที่ 1 รูปแบบแสดงกราวในตรวจพลนางพันธุรัต

ลำดับที่	การแสดงกราวในตรวจพลนางพันธุรัต				
	รูปแบบแสดงกราวในตรวจพล นางพันธุรัต	กระบวนท่ารำ		ผู้แสดง	
		กราว	ตรวจพล		
1	การแสดงกราวในนางพันธุรัต	√	-	- นางพันธุรัต	- คนธง - กลด - เสนา - นางกำนัล
2	การแสดงกราวในนางพันธุรัตตรวจพล	√	√	- นางพันธุรัต	- คนธง - กลด - เสนา - นางกำนัล

ท่ารำที่ปรากฏในการแสดงกราวในนางพันธุรัต ตามโครงสร้างท่ารำ นั้นปรากฏว่ามีท่ารำ จำนวน 41 ท่า ดังนี้ ยกเท้าซ้าย, เต้นเคลื่อนที่, กระทืบถึง, ลงเหลี่ยมขวา, ขึ้นยักษ์, เหลียว, ยืดยุบ, นั่งไหว้ 3 ท่า, เงื้อ 2 ท่า, ลงวง 3 ท่า, ตัวเรา, ท่าไป หรือท่าจะไป, โศกเศร้าเสียใจ, ร้องไห้, จีบส่งหลัง, จับสไบห่ม, ลงวงเต็มเหลี่ยม 3 ท่า, ลงวงส้นเท้าชิด, คลายจีบ, ป้องหน้าแบกกระบอง, เก็บเท้า, ควงกระบอง, ตั้งวง 4 ท่า, ตบเท้า 2 ท่า, ถือกระบอง 2 ท่า, สอดสูง 5 ท่า, กระทืบฟัน, ปาดเข่า, ยืดกระทบส้น 3 ท่า, กล่อมหน้า, กระทืบกลับ, กรายมือ 2 ท่า, รวมทั้งหมด 41 ท่ารำ และ **ท่ารำที่ปรากฏในการแสดงกราวในนางพันธุรัตตรวจพล** ตามโครงสร้างตารางท่ารำ นั้นปรากฏว่ามีท่ารำ จำนวน 66 ท่า ได้แก่ ยกเท้าซ้าย, เต้นเคลื่อนที่,

กระทืบถึง, ลงเหลี่ยมขวา, ขึ้นยักษ์, เหลียว, ยืดยุบ, นั่งไหว้ 3 ท่า, เงื้อ 3 ท่า, ลงวง 3 ท่า, ตัวเรา, ท่าไป หรือท่าจะไป, โศกเศร้าเสียใจ, ร้องไห้, จีบส่งหลัง, จับสไบห่ม, ลงวงเต็มเหลี่ยม 3 ท่า, ลงวงส้นเท้าชิด, คลายจีบ, ป้องหน้าแบกกระบอง, เก็บเท้า, ควงกระบอง, ตั้งวง 4 ท่า, ตบเท้า 2 ท่า, ถือกระบอง 2 ท่า, สอดสูง 3 ท่า, กระทืบฟัน, ปาดเข่า, ยืดกระทบส้น 3 ท่า, กล่อมหน้า, กระทืบกลับ, เสือลากหาง 2 ท่า, โยธา 3 ท่า, ยกไป 2 ท่า, พร้อม 2 ท่า, มอง, ปลอบ, ยืน 6 ท่า, พร้อม 3 ท่า, เรียก, ชี้นิ้วกวาด สั่งไพล่พล, ยิ้ม ดีใจ, โกยมือ ท่าชี้, ร้องไห้ 2 ท่า, โศกเศร้า รวมทั้งหมด 66 ท่ารำ

การปฏิบัติกระบวนท่ารำการแสดงกราวในนางพันธุรัต และกราวในนางพันธุรัตตรวจพล ปรากฏโครงสร้างร่างกายท่ารำกราวในนางพันธุรัต และโครงสร้างร่างกายท่ารำกราวในนางพันธุรัตตรวจพล ดังนี้

ตารางที่ 2 โครงสร้างร่างกายท่ารำกราวในนางพันธุรัต

โครงสร้างร่างกาย	**ชื่อท่ารำ**
ส่วนเท้า	ยกเท้า, เต้นเคลื่อนที่, กระทืบถึง, ลงเหลี่ยม, ขึ้นยักษ์, ยืดยุบ, นั่งไหว้, ส้นเท้าชิด, เก็บเท้า, ตบเท้า, กระทืบฟัน, ยืดกระทบส้น, กระทืบกลับ
ส่วนลำตัว	ใช้ตัว
ส่วนมือ	เงื้อ, ลงวง, ตัวเรา, ท่าไป หรือท่าจะไป, โศกเศร้าเสียใจ, ร้องไห้, จีบส่งหลัง, จับสไบห่ม, คลายจีบ, ป้องหน้า, แบกกระบอง, ควงกระบอง, ตั้งวง, ถือกระบอง, สอดสูง, ปาดเข่า, กรายมือ
ส่วนศีรษะและใบหน้า	เหลียว, กล่อมหน้า, เอียงศีรษะ, ใช้ตัว

จากการวิเคราะห์การใช้โครงสร้างร่างกายท่ารำกราวในนางพันธุรัต นั้นปรากฏว่ามีการใช้โครงสร้างร่างกาย**ส่วนเท้า** จำนวน 13 ท่า ดังนี้ ยกเท้า, เต้นเคลื่อนที่, กระทืบถึง, ลงเหลี่ยม, ขึ้นยักษ์, ยืดยุบ, นั่งไหว้, ส้นเท้าชิด, เก็บเท้า, ตบเท้า, กระทืบฟัน, ยืดกระทบส้น, กระทืบกลับ การใช้โครงสร้างร่างกาย**ส่วนลำตัว** จำนวน 1 ท่า ดังนี้ ใช้ตัว การใช้โครงสร้างร่างกาย**ส่วนมือ** จำนวน 17 ท่า ดังนี้ เงื้อ, ลงวง, ตัวเรา, ท่าไป หรือท่าจะไป, โศกเศร้าเสียใจ, ร้องไห้,

จีบส่งหลัง, จับสไบห่ม, คลายจีบ, ป้องหน้า, แบกกระบอง, ควงกระบอง, ตั้งวง, ถือกระบอง, สอดสูง, ปาดเข่า, กรายมือ การใช้โครงสร้างร่างกาย**ส่วนศีรษะ และใบหน้า** จำนวน 3 ท่า ดังนี้ เหลียว, กล่อมหน้า,เอียงศีรษะ, ใช้ตัว รวมทั้งหมด 35 ท่ารำ

ตารางที่ 3 โครงสร้างร่างกายท่ารำกราวในนางพันธุรัตตรวจพล

โครงสร้างร่างกาย	ชื่อท่ารำ
ส่วนเท้า	ยกเท้า, เต้นเคลื่อนที่, กระทืบถึง, ลงเหลี่ยม, ขึ้นยักษ์, ยืดยุบ, นั่งไหว้, ส้นเท้าชิด, เก็บเท้า, ตบเท้า, กระทืบฟัน, ยืดกระทบส้น, กระทืบกลับ, ยืน
ส่วนลำตัว	ใช้ตัว
ส่วนมือ	เงื้อ, ลงวง, ตัวเรา, ท่าไป หรือท่าจะไป, โศกเศร้าเสียใจ, ร้องไห้, จีบส่งหลัง, จับสไบห่ม, คลายจีบ, ป้องหน้า, แบกกระบอง, ควงกระบอง, ตั้งวง, ถือกระบอง, สอดสูง, ปาดเข่า, กรายมือ, เสือลากหาง, โยธา, ยกไป, พร้อม, มอง, ปลอบ, พร้อม, เรียก, ชี้นิ้วกวาด, สั่งไพร่พล, ยิ้ม ดีใจ, โกยมือ, ชี้
ส่วนศีรษะ	เหลียว, กล่อมหน้า, เอียงศีรษะ, ใช้ตัว

จากการวิเคราะห์การใช้โครงสร้างร่างกายท่ารำกราวในนางพันธุรัตตรวจพลนั้นปรากฏว่ามีการใช้โครงสร้างร่างกาย**ส่วนเท้า** จำนวน 14 ท่า ดังนี้ ยกเท้า, เต้นเคลื่อนที่, กระทืบถึง, ลงเหลี่ยม, ขึ้นยักษ์, ยืดยุบ, นั่งไหว้, ส้นเท้าชิด, เก็บเท้า, ตบเท้า, กระทืบฟัน, ยืดกระทบส้น, กระทืบกลับ, ยืน การใช้โครงสร้างร่างกาย**ส่วนลำตัว** จำนวน 1 ท่า ดังนี้ ใช้ตัว การใช้โครงสร้างร่างกาย**ส่วนมือ** จำนวน 30 ท่า ดังนี้ เงื้อ, ลงวง, ตัวเรา, ท่าไป หรือท่าจะไป, โศกเศร้าเสียใจ, ร้องไห้, จีบส่งหลัง, จับสไบห่ม, คลายจีบ, ป้องหน้า, แบกกระบอง, ควงกระบอง, ตั้งวง, ถือกระบอง, สอดสูง, ปาดเข่า, กรายมือ, เสือลากหาง, โยธา, ยกไป, พร้อม, มอง, ปลอบ, พร้อม, เรียก, ชี้นิ้วกวาด, สั่งไพร่พล, ยิ้ม ดีใจ, โกยมือ, ชี้ การใช้โครงสร้างร่างกาย**ส่วนศีรษะ** จำนวน 4 ท่า ดังนี้ เหลียว, กล่อมหน้า, เอียงศีรษะ, ใช้ตัว รวมทั้งหมด 49 ท่ารำ

ในการแสดงกราวในนางพันธุรัต และกราวในนางพันธุรัตตรวจพล เป็นการผสมผสานกระบวนท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ทางนาฏศิลป์ไทยของตัวละครนาง และตัวโขนยักษ์ สามารถแยกกระบวนท่ารำตามกลุ่มท่ารำ 3 กลุ่ม คือ กลุ่มท่ารำหลัก กลุ่มท่ารำเชื่อม กลุ่มขยาย ดังนี้

ตารางที่ 4 กลุ่มท่ารำกราวในนางพันธุรัต และท่ารำกราวในนางพันธุรัตตรวจพล

ลำดับที่	ท่ารำ	กลุ่มท่ารำ		
		ท่าหลัก	ท่าเชื่อม	ท่าขยาย
1	กราวในนางพันธุรัต	12 ท่ารำ	10 ท่ารำ	8 ท่ารำ
2	กราวในนางพันธุรัตตรวจพล	29 ท่ารำ	40 ท่ารำ	8 ท่ารำ

จากการวิเคราะห์กลุ่มท่ารำในการแสดง**กราวในนางพันธุรัต**นั้นปรากฏว่ามีกลุ่มท่าหลัก ดังนี้ ยกเท้าซ้าย, ลงเหลี่ยมขวา, นั่งไหว้, ลงวง, จีบส่งหลัง, ลงวงเต็มเหลี่ยม, ลงวงส้นเท้าชิด, ลงวงเต็มเหลี่ยม, ลงวง เก็บเท้า, ตั้งวง, สอดสูง, กล่อมหน้า, กลุ่มท่าเชื่อม ดังนี้ เต้นเคลื่อนที่, กระทืบถึง, ขึ้นยักษ์, เหลียว, ยืดยุบ, ตัวเรา, ท่าไป หรือท่าจะไป, โศกเศร้าเสียใจ, ร้องไห้, จับสไบห่ม, ลงวงเก็บเท้า, ตบเท้า, กระทืบฟัน, ปาดเข่า, ยืดกระทบส้น, กระทืบกลับ กลุ่มท่าขยาย ดังนี้ เงื้อ, คลายจีบ, ป้องหน้าแบกกระบอง, ควงกระบอง, ถือกระบอง, กรายมือ และกลุ่มท่ารำในการแสดง**กราวในนางพันธุรัตตรวจพล**นั้นปรากฏว่ามีกลุ่ม**ท่าหลัก** ดังนี้ ยกเท้าซ้าย, ลงเหลี่ยมขวา, นั่งไหว้, ลงวง, จีบส่งหลัง, ลงวงเต็มเหลี่ยม, ตั้งวง, สอดสูง, โยธา, ยืน, ชี้, ชี้นิ้วกวาด สั่งไพล่พล กลุ่ม**ท่าเชื่อม** ดังนี้ เต้นเคลื่อนที่, กระทืบถึง, ขึ้นยักษ์, ยืดยุบ, ตัวเรา, ไป หรือท่าจะไป, โศกเศร้าเสียใจ, จับสไบห่ม, ป้องหน้า, เก็บเท้า, กระทืบฟัน, ปาดเข่า, ตบเท้า, ยืดกระทบส้น, กล่อมหน้า, กระทืบกลับ, ยกไป, พร้อม, มอง, ปลอบ, เรียก, ยิ้ม ดีใจ แสดงถึงความดีใจ, โกยมือ, ร้องไห้, เสือลากหางกลุ่ม**ท่าขยาย** ดังนี้ เงื้อ, แบกกระบอง, ควงกระบอง, กรายมือ

อารมณ์ที่ใช้ในการรำกราวในตรวจพลนางพันธุรัตตรวจพล ตรวจพล ตามแนวทางของครูธานิต ศาลากิจ ข้าราชการบำนาญกรมศิลปากร เน้นการสื่อสารอารมณ์ที่ผสมผสานความทรงอำนาจ ความสง่างาม และความรอบคอบของตัวละครนางพันธุรัตในฐานะผู้นำ และแม่ โดยอารมณ์ที่ใช้มีดังนี้ 1. อารมณ์สง่างาม ทรงอำนาจเน้นให้ผู้แสดงรำแสดงถึงความเป็นนางยักษ์ที่สง่างาม น่าเกรงขาม การเคลื่อนไหวต้องมั่นคง มีจังหวะที่หนักแน่น สะท้อนถึงความเป็นผู้นำของกองทัพ 2. อารมณ์พิจารณาและรอบคอบ ในฉากตรวจพล นางพันธุรัตต้องตรวจสอบกองทัพอย่างละเอียด การรำต้องถ่ายทอดความระมัดระวัง และความละเอียดลออ ผ่านการเหลียวมอง หรือการชี้กวาดเพื่อดูความพร้อมของไพร่พล 3. อารมณ์ห่วงใย และใส่ใจแม้นาง

พันธุรัตจะเป็นยักษ์ แต่ยังมีบทบาทของมารดาที่รักพระสังข์อารมณ์ที่ถ่ายทอดออกมาต้องแฝงความอบอุ่น และห่วงใย ในกระบวนท่ารำกราวในตรวจพลนางพันธุรัต 4. อารมณ์เคร่งขรึม เด็ดขาด ในฐานะแม่ทัพ นางพันธุรัตต้องมีความเด็ดขาด ความเข้มงวด การรำในบางจังหวะจึงแสดงออกถึงอารมณ์ความเคร่งขรึม ได้แก่ การโกยมือ การชี้ออกคำสั่ง หรือการเดินที่ทรงพลัง ตัวอย่างการใช้ท่ารำ ได้แก่ ท่าก้าวเดินต้องมีความสง่างาม มั่นคง การใช้สายตา แสดงถึงความเข้มงวด รอบคอบ และการสังเกตที่ละเอียด การปฏิบัติท่าชี้กวาด หรือการปลอบเสนา สะท้อนอำนาจ และความเมตตา

ภาพที่ 2 กราวในตรวจพลนางพันธุรัต วิธีการแสดงตามแนวตั้งของเวที หรือการแสดงละครที่ใช้ฉากประกอบการแสดง รูปแบบแสดงการออกกราว

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้ที่แสดงต้องเข้าใจอารมณ์ของตัวละครนางพันธุรัตในตอนดังกล่าว ที่ต้องแสดงถึงความโศกเศร้าที่ต้องพลัดพลากจากพระสังข์ทอง และรีบจัดเตรียมไพร่พลกองทัพเพื่อออกตามหาพระสังข์ทอง ผู้แสดงต้องแสดงอารมณ์ความรู้สึกดังกล่าวของนางพันธุรัต และสื่อสารอารมณ์ออกมาผ่านสีหน้า และท่ารำให้ผู้ชมนั้นสามารถรับรู้ นอกจากนี้จากการศึกษาพบว่ากลวิธีการรำกราวในนางพันธุรัตจะปฏิบัติท่ารำกราวในนางพันธุรัต ให้สง่างาม และสร้างสุนทรียรสให้แก่ผู้ชมได้นั้น จำเป็นต้องคำนึงถึงพื้นฐาน และกลวิธีในการรำ ดังนี้

1. ต้องมีกำลังขาที่แข็งแรง ผู้แสดงจะมีกำลังขาได้ด้วยการฝึกเต้นเสา เนื่องจากกระบวนท่ารำของนางยักษ์จะมีกระบวนท่าที่ใช้เท้า และกำลังขา ได้แก่ ท่าเก็บเท้า ท่ายืดกระทบ ท่ากระทบส้น

2. ผู้แสดงต้องจัดระเบียบร่างกายถูกต้องเหมาะสม หมายถึง การตึงเอวตึงไหล่ให้สง่าผึ่งผาย การก้าวเท้าต้องให้ได้เหลี่ยม การตั้งวงต้องได้ระดับที่ถูกต้องตามลักษณะของการรำตัวนางยักษ์

3. การจับอาวุธต้องถนัดและคล่องมือ โดยต้องฝึกฝนการจับให้ถูกต้องตามแบบแผน ฝึกการกลับอาวุธ การควงอาวุธ ให้ถูกต้อง และคล่องแคล่วจะช่วยให้การรำดูสวยงามมากยิ่งขึ้น

4. ต้องแสดงอารมณ์ และพลังให้ถูกต้องตามบทบาทการแสดง การแสดงอารมณ์ของการรำกราวในนางพันธุรัต จะเป็นไปตามเนื้อเรื่องขณะนั้น เช่น นางพันธุรัตออกติดตามพระสังข์ทอง เป็นการเดินทางเพื่อไปตามหาลูกเลี้ยงที่หนีไป อารมณ์ที่แสดงออกจึงเป็นอารมณ์โศกเศร้า เสียใจ ผู้รำต้องสื่อท่ารำออกมาด้วยความสง่า น่าเกรงขาม แต่แฝง ไว้ด้วยความเสียใจ และพลังที่แสดงออกจะหนักเบาตามอารมณ์ของการแสดง

5. ในการรำกราวในนางพันธุรัต ผู้แสดงจะต้องมีทักษะการฟังเพลงและการฟังจังหวะที่แม่นยำ เพราะมีการเปลี่ยนจังหวะอยู่หลายช่วง และเป็นจังหวะที่กำหนดท่ารำตายตัว หากฟังจังหวะไม่แม่นยำจะทำ ให้รำผิดจังหวะได้

ทิศทางในการเคลื่อนที่ในการแสดงบทบาทนางพันธุรัต การเคลื่อนไหวทิศทางของตัวละครนางพันธุรัต บริวารทั้งเหล่านางกำนัล และเสนา มีลักษณะเฉพาะที่แสดงถึงความสง่างาม รวมถึงอำนาจของตัวละครที่เป็นนางยักษ์ผู้มีพลังอำนาจ ซึ่งการเคลื่อนไหว และทิศทางนั้นจะสอดคล้องกับบทบาท และบุคลิกภาพของตัวละคร ในการเคลื่อนที่ของตัวนางพันธุรัตจะมีจุดศูนย์กลางที่ตรงกลางเวที เวลาตีบทจะเคลื่อนที่ไปด้านซ้ายเล็กน้อย ด้านขวาเล็กน้อย จะเคลื่อนที่ลงหลัง หรือเคลื่อนที่ขึ้นด้านหน้าแล้วจะกลับมาที่ตรงกลางเสมอ รวมไปถึงการเคลื่อนที่เป็นเส้นโค้ง หรือวงกลมกลับมาที่ตรงกลางเสมอ เพราะเวลาแสดงจะต้องให้ผู้ชมรู้สึกสมดุลกันถ้ามองจากภาพรวมบนเวที ไม่ให้หนักไปด้านใดด้านหนึ่ง ในการใช้พื้นที่และทิศทางการเคลื่อนไหวของกราวในตรวจพลนางพันธุรัตตรวจพล จะใช้พื้นที่เวทีให้เกิดความสมดุล โดยใช้ทิศทางวงกว้างหรือวงโค้งเพื่อแสดงถึงความยิ่งใหญ่ของตัวละคร การย่อตัวหรือถอยหลังจะใช้ในกรณีที่ต้องการสื่อถึงการรอจังหวะ หรือการเตรียมเข้าสู่การกระทำบางอย่าง ในการเคลื่อนไหวที่สะท้อนบทบาท หากเป็นฉากที่นางพันธุรัตปรากฏตัวครั้งแรก การเดิน และการเคลื่อนไหวจะเน้นการสร้างความรู้สึกลึกลับ เช่น การเก็บเข้ามาอย่างช้า ๆ หากเป็นฉากที่นางพันธุรัตแสดงความร้อนใจ การออกกราวตอนออกติดตามพระสังข์ การเคลื่อนไหวจะหนักแน่นเร็วขึ้น แสดงถึงอารมณ์ชัดเจน จังหวะการเคลื่อนไหว ช้า และเร็วใช้การเปลี่ยนจังหวะช้า และ

เร็วเพื่อสร้างความตื่นเต้นในตัวละคร การหมุน และหยุดจะสร้างจุดเด่นในฉากที่ต้องการเน้นพลัง อำนาจของตัวละคร ในการแสดงกราวในตรวจพลนางพันธุรัตตรวจพล ผู้แสดงจะต้องทำการฝึกฝนที่สม่ำเสมอ ทั้งนี้ยังต้องสื่อสารกับผู้ชมด้วยกระบวนท่ารำ ประกอบกับบทร้อง และเสียงดนตรี เพื่อให้ผู้ชมนั้นได้เข้าใจอารมณ์ความรู้สึกของนางพันธุรัต เพื่อให้สามารถถ่ายทอดอารมณ์ และบทบาทได้สมบูรณ์แบบที่สุด (ธานิต ศาลากิจ, 2565, 3 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

อภิปรายผล

เสนอเป็นความเรียง ชี้ให้เห็นถึงความเชื่อมโยง ความสอดคล้อง ความเหมือน ความแตกต่างกับกรอบแนวคิดทฤษฎี งานวิจัยอื่นๆ ในอดีตที่ผ่านมาอย่างไร ดังนี้

ผลจากการวิจัยวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 พบว่า นางยักษ์ในนาฏกรรมไทยนั้นปรากฏในเรื่องเล่า นิทานพื้นบ้าน และวรรณคดี มักมีบทบาทที่หลากหลายในฐานะตัวละครหลัก และตัวละครสมทบ มีอำนาจพิเศษ มีกำลังเหนือมนุษย์ บางตัวละครดุร้าย เจ้าเล่ห์ บางตัวละครมีเมตตา จริงใจ เป็นตัวแทนของบทเรียนทางศีลธรรมตามความเชื่อในวัฒนธรรมไทย มีองค์ประกอบของการแสดง ได้แก่ 1) ผู้แสดง ต้องเป็นผู้มีทักษะในการรำ และการควบคุมร่างกายได้เป็นอย่างดี เข้าใจบทบาทของตัวละคร เพราะนางพันธุรัตมีความซับซ้อนในจิตใจ ต้องถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างสมจริง สามารถสื่อสารอารมณ์ผ่านสายตา และท่ารำ 2) บทละคร เป็นบทการแสดงละครนอกของกรมศิลปากร กล่าวถึง นางยักษ์เลี้ยงดูพระสังข์เสมือนลูกของตน เมื่อโตขึ้นพระสังข์คิดถึงพระมารดาแท้ ๆ ของตน จึงได้ขโมยรูปเงาะเหาะหนี ฝ่ายนางพันธุรัตยกกองทัพยักษ์ออกตามหา ร่ำไห้ ครำ่ครวญด้วยความรัก ความห่วงใย 3) วงดนตรีใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ จะบรรเลงเพลงหน้าพาทย์กราวในบรรเลงประกอบการรำตรวจพล ยกทัพ และการเดินทางของตัวละคร ฝ่ายยักษ์ โดยเฉพาะตัวนางยักษ์ สอดคล้องกับ บทความเรื่อง “ความสำคัญของเพลงกราวในกับการแสดงบทบาทนางยักษ์” บทความของ จิรัชญา บุรวัฒน์ และผุสดี หลิมสกุล ปี พ.ศ. 2560 เป็นส่วนหนึ่ง ของวิทยานิพนธ์ในหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย เรื่อง “นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ในโขน และละครรำ” ซึ่งผลการวิจัยพบว่า เพลงกราวใน เป็นเพลงที่มีความสำคัญทั้งด้านดนตรี และด้านการแสดง มีความเกี่ยวข้องกับการแสดงโขน และละครรำ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงของตัวละครที่เป็นฝ่ายยักษ์รวมทั้งตัวนางยักษ์ด้วย ซึ่งกระบวนท่ารำ ท่วงทำนอง และจังหวะต้องมีความสอดคล้องกัน 4) เครื่องแต่งกาย สามารถแต่งได้ 2 แบบ คือ แต่งกายยืนเครื่องนาง สวมศีรษะนางยักษ์เปิดหน้า แต่งหน้า

สวยงาม และแต่งกายยืนเครื่องนาง สวมกระบังหน้า ทำผมทรงดอกกระทุ่ม เขียนหน้าเป็นยักษ์ 5) อาวุธประจำตัว ไม้กระบองส่วนปลายมีลักษณะเกลียว 6) กระบวนท่ารำ จากแม่ท่าการฝึกหัดโขนยักษ์ มีการปรับท่ารำให้เหมาะกับตัวนาง

ผลจากการวิจัยวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 พบว่า 2. ทั้งนี้ปรากฏรูปแบบกระบวนท่ารำกราวในตรวจพลนางพันธุรัต ของนางธานิต ศาลากิจ 2 รูปแบบ คือ 1) กราวในนางพันธุรัต และ 2) กราวในนางพันธุรัตตรวจพล ปรากฏการใช้โครงสร้างร่างกายส่วนเท้า ส่วนลำตัว ส่วนมือ ส่วนศีรษะ และใบหน้า เป็นการผสมผสานกระบวนท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ทางนาฏศิลป์ไทยของตัวละครนาง และตัวโขนยักษ์ สามารถแยกกระบวนท่ารำตามกลุ่มท่ารำ 3 กลุ่ม คือ กลุ่มท่ารำหลัก กลุ่มท่ารำเชื่อม และกลุ่มขยาย ทั้งนี้ผู้ที่แสดงกราวในตรวจพลนางพันธุรัต ต้องเข้าใจบทบาทอารมณ์ของตัวละครในวรรณกรรม กลวิธีการแสดงในบทบาทนางพันธุรัตในตอนดังกล่าวนั้นต้องแสดงถึงความโศกเศร้าที่ต้องพลัดพลากจากพระสังข์ทอง ผู้แสดงในบทบาทนางพันธุรัตจะต้องแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกดังกล่าว และสื่อสารอารมณ์ออกมาผ่านสีหน้าและกระบวนท่ารำ สอดคล้องกับวิทยานิพนธ์เรื่อง “นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ในโขน และละครรำของนางสาวจิรัญญา บุรวัฒน์ ปี พ.ศ. 2558 ที่มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา และวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของตัวนางยักษ์ในการแสดงโขน และละครรำ โดยใช้กรณีศึกษาบทบาทนางยักษ์ในโขน และละครรำของกรมศิลปากรที่มีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่อง จำนวน 6 บทบาท ได้แก่ นางสำมนักขา นางอังกาศตไล นางศุภลักษณ์ นางพันธุรัต นางผีเสื้อสมุทร และนางศูรปนขา ซึ่งผลการวิจัยพบว่า การแสดงอารมณ์ตามบทบาทนางยักษ์เน้นการแสดงออกอย่างเปิดเผย มีลักษณะเกินจริง โดยแสดงออกผ่านทางสีหน้า แววตา และท่าทาง ซึ่งตัวนางยักษ์แปลงทั้ง 3 บทบาท มีท่วงทีลีลาในการรำที่คล้ายคลึงกัน แต่ต่างกันในด้านของการแสดงอารมณ์ และยังสอดคล้องกับ ทฤษฎีรสวรรณกรรมในวรรณคดีไทย ซึ่งมีต้นกำเนิดจาก นาฏยศาสตร์ของอินเดีย ได้รับการนำมาประยุกต์ใช้โดยปรากฏในวรรณคดี รสวรรณกรรมเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงความหลากหลายทางอารมณ์ และความสามารถในการสร้างสรรค์ของวรรณคดีไทย ทั้งยังช่วยให้ผู้เสพวรรณกรรมได้เข้าใจคุณค่าทางวัฒนธรรม และอารมณ์ที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น ในการแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์หนีนางพันธุรัต ในการแสดงกราวในนางพันธุรัตตรวจพล ของกรมศิลปากร ของครูธานิต ศาลากิจ นั้นปรากฏทฤษฎีรสทางวรรณกรรมทั้งหมด 6 รส ได้แก่ ศฤงคารรส เราทรรส หาสยรส กรุณารส ภยารส และอัทภุตรส ทั้งนี้การแสดงอารมณ์ความรู้สึกผ่านสีหน้าของนางพันธุรัต สอดคล้องกับ บทความเรื่อง “กระบวนท่ารำนางแปลงในการแสดง

เรื่องรามเกียรติ์ : ฉุยฉายศูรปนขา” ของ ผศ.ดร.จินตนา สายทองคำ พ.ศ. 2558 เป็นส่วนหนึ่งของสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ฉบับมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์ ปีที่ 7 ฉบับที่ 3 มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทบาท และความสำคัญของนางแปลงในการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ และวิเคราะห์กระบวนท่ารำฉุยฉายศูรปนขา โดยเปรียบเทียบกระบวนท่ารำตามรูปแบบการเรียนการสอนกับกระบวนท่ารำตามรูปแบบการแสดง ผลการศึกษาพบว่าบทบาท และความสำคัญของนางแปลงในการดำเนินเรื่องรามเกียรติ์ มี 3 นาง คือ 1) นางศูรปนขา 2) นางเบญกาย และ 3) นางอดูลปีศาจ กระบวนท่ารำตามบทร้องเพลงฉุยฉายพบว่า มีลีลาที่มีลักษณะการนวยนาดผู้รำต้องใส่จริตกิริยาแสดงอาการความพึงพอใจทางใบหน้า และแววตา เพลงแม่ศรีพบว่า มีลีลาท่ารำสะบัดสะบิ้ง อาการเสแสร้ง อาการเล่นตัวของหญิง ใบหน้ายิ้มระรื่น ดวงตามีเลศนัย เพื่อสื่ออารมณ์ความรู้สึกตัวละครให้ผู้ชมรับรู้ นอกจากการแสดงอารมณ์ความรู้สึกผ่านทางสีหน้าของผู้แสดงแล้ว กระบวนท่ารำในการแสดงกราวในนางพันธุรัต และกราวในนางพันธุรัตตรวจพลของนางธานิต ศาลากิจ มีการเคลื่อนที่เพื่อสื่ออารมณ์ความรู้สึกของตัวละครนางพันธุรัต ผ่านการเคลื่อนที่บนเวที สอดคล้องกับทฤษฎีการใช้พื้นที่เวที เป็นการเคลื่อนที่บนเวทีการแสดง หรือ Acting area การเคลื่อนที่บนเวทีสำหรับการแสดงนั้น ใช้หลักทางทฤษฎีศิลป์ในเรื่องของ “เส้น” เพื่อบ่งบอกถึงอารมณ์ความรู้สึกในแง่ของศิลปะ มาประยุกต์ใช้กับทิศทางในการเคลื่อนที่ของตัวละคร ซึ่งความหมายและอารมณ์ของเส้นในลักษณะต่าง ๆ ปรากฏในการแสดงกราวในนางพันธุรัต และกราวในนางพันธุรัตตรวจพล ดังนี้ เส้นตรงแนวตั้ง เป็นการสื่อถึงอารมณ์ที่รุนแรง จริงจังหรือเป็นการเรียกร้องความสนใจการเคลื่อนที่ออกจาคนดู แสดงถึงความอ้างว้าง สูญเสีย หวาดกลัว ลังเล เป็นเส้นที่ให้ความรู้สึกที่มั่นคง แข็งแรง แน่นอน หนักแน่น เข้มแข็ง สง่า สำหรับการแสดง การเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงแนวตั้ง หรือการเคลื่อนที่เข้าหาคนดู เส้นตรงแนวนอน เป็นการดึงดูดสายตาผู้ชมให้มีปฏิสัมพันธ์กับการแสดงไม่เกิดความเบื่อหน่ายในการชมการแสดงเป็นเส้นที่ให้ความรู้สึกที่สงบ นิ่ง ราบเรียบ กว้างขวาง ผ่อนคลาย สำหรับการแสดง การเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงแนวนอนหรือเคลื่อนที่ขนานกับคนดู เป็นการเน้นให้ผู้ชมได้ชมในจุดต่าง และเส้นเฉียงหรือเส้นทแยงมุม เป็นการสื่อถึงความรวนเร ไม่แน่นอน การวิตกกังวลหรือ ครุ่นคิด เป็นเส้นที่ให้ความรู้สึกไม่มั่นคง ไม่แน่นอน สำหรับการแสดง การเคลื่อนที่เป็นเส้นเฉียง หรือเส้นทแยง

สรุป/ข้อเสนอแนะ

การวิจัยครั้งนี้สรุปได้ว่า จากข้อมูลที่กล่าวข้างต้นนั้น ทำให้ทราบว่า กระบวนท่ารำจากแม่ท่าการฝึกหัดโขนยักษ์ มีการปรับท่ารำให้เหมาะกับตัวนาง ทั้งนี้ปรากฏรูปแบบกระบวนท่ารำกราวในตรวจพลนางพันธุรัต ของนางธานิต ศาลากิจ 2 รูปแบบ คือ 1. กราวในนางพันธุรัต และ 2. กราวในนางพันธุรัตตรวจพล ปรากฏการใช้โครงสร้างร่างกายส่วนเท้า ส่วนลำตัว ส่วนมือ ส่วนศีรษะ และใบหน้า เป็นการผสมผสานกระบวนท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ทางนาฏศิลป์ไทยของตัวละครนาง และตัวโขนยักษ์ สามารถแยกกระบวนท่ารำตามกลุ่มท่ารำ 3 กลุ่ม คือ กลุ่มท่ารำหลัก กลุ่มท่ารำเชื่อม และกลุ่มขยาย ทั้งนี้ผู้ที่แสดงกราวในตรวจพลนางพันธุรัต ต้องเข้าใจบทบาทอารมณ์ของตัวละครในวรรณกรรม กลวิธีการแสดงในบทบาทนางพันธุรัตในตอนดังกล่าวนั้นต้องแสดงถึงความโศกเศร้าที่ต้องพลัดพลากจากพระสังข์ทอง ในการจัดเตรียมกองทัพเพื่อออกตามหาพระสังข์ ผู้แสดงในบทบาทนางพันธุรัตจะต้องแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกดังกล่าวของนางพันธุรัต และสื่อสารอารมณ์ออกมาผ่านสีหน้า และกระบวนท่ารำ

1. ข้อเสนอแนะในการนำวิจัยไปใช้ ได้แก่ 1) ผู้สนใจสามารถศึกษาประวัติความเป็นมา องค์ประกอบของการแสดง และบทบาทนางยักษ์ในนาฏกรรมไทย และกลวิธีการแสดงและวิเคราะห์โครงสร้างกระบวนท่ารำบทบาทนางพันธุรัตในละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์หนีนางพันธุรัต และ 2) เป็นแนวทางในการวิเคราะห์กระบวนท่ารำสำหรับนางยักษ์ ในการนำกระบวนท่ารำสู่การวิเคราะห์ตามจารีตบทบาทนางยักษ์ในนาฏกรรมไทย

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป ควรมีการศึกษา และวิเคราะห์กระบวนท่าตัวนางยักษ์ในนาฏกรรมไทยในบทบาทอื่น ๆ เช่น นางสำมนักขา นางผีเสื้อสมุทร เพื่อสืบทอดเป็นองค์ความรู้สู่การอนุรักษ์ เผยแพร่ในวงวิชาการด้านนาฏศิลป์

เอกสารอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2535). แม่บทนาฏศิลป์ไทย เล่ม 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. หน้า 87-90.

_____. (2559). ศิลปิน ศิลปะ ศิลปากร. นนทบุรี: บริษัท ไทภูมิ พับลิชชิ่ง จำกัด.

จตุพร รัตนวราหะ. (2519). เพลงหน้าพาทย์. (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์กรมศิลปากร.

จินตนา สายทองคำ. (2558). กระบวนท่ารำนางแปลงในการแสดงเรื่องรามเกียรติ์: ฉุยฉายศูรปนขา. วารสารวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ฉบับมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์. 7(3), 22.

จิรัชญา บุรวัฒน์ และผุสดี หลิมสกุล. (2560). ความสำคัญของเพลงกราวในกับการแสดงบทบาทนางยักษ์. วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต: Rangsit Music Journal, 12(2), 31.

จิรัญญา บุรวัฒน์. (2558). นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ในโขนและละครรำ. ใน ดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธานิต ศาลากิจ. (20 ก.ย. 2562). บทบาทการรำกระบวนท่ารำกราวในของนางพันธุรัต. (น้ำพระทัย ศรีชัย, สัมภาษณ์)

_____. (3 ต.ค. 2565). ทิศทางในการเคลื่อนที่ในการแสดงบทบาทนางพันธุรัต. (น้ำพระทัย ศรีชัย, สัมภาษณ์)

บาร์ตส์, โรลองด์. (2561). สัญญะวิทยาในวรรณกรรม. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

มติชน. (2547). พจนานุกรมฉบับมติชน. (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพมหานคร: บริษัท มติชน จำกัด (มหาชน).

ราชบัณฑิตยสถาน. (2525). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน. (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2554). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554. (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพมหานคร: นานมีบุ๊คส์.

เสรี หวังในธรรม. (2521-2525). ประวัติดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

SoloDance2015. (2558). ชุดกราวในพันธุรัตน์. เรียกใช้เมื่อ 6 เมษายน 2568 จาก https://www.youtube.com/watch?v=Im2bGo74bvk.