กลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น

วิทยานิพนธ์

ของ

นัฐพล กลึงกลางดอน

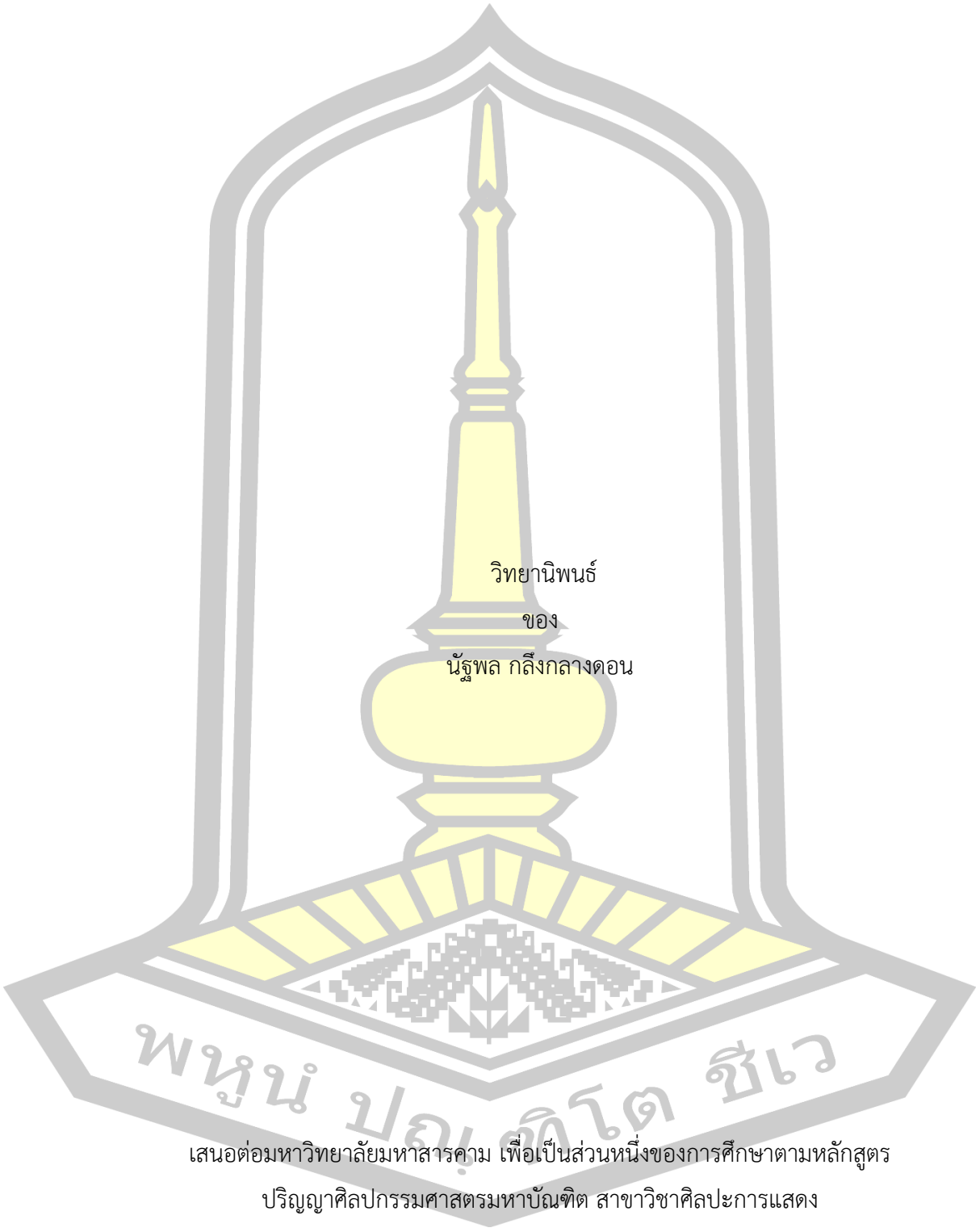
เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง

พฤษภาคม 2566

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

กลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น



วิทยานิพนธ์

ของ

นัฐพล กลึงกลางดอน

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

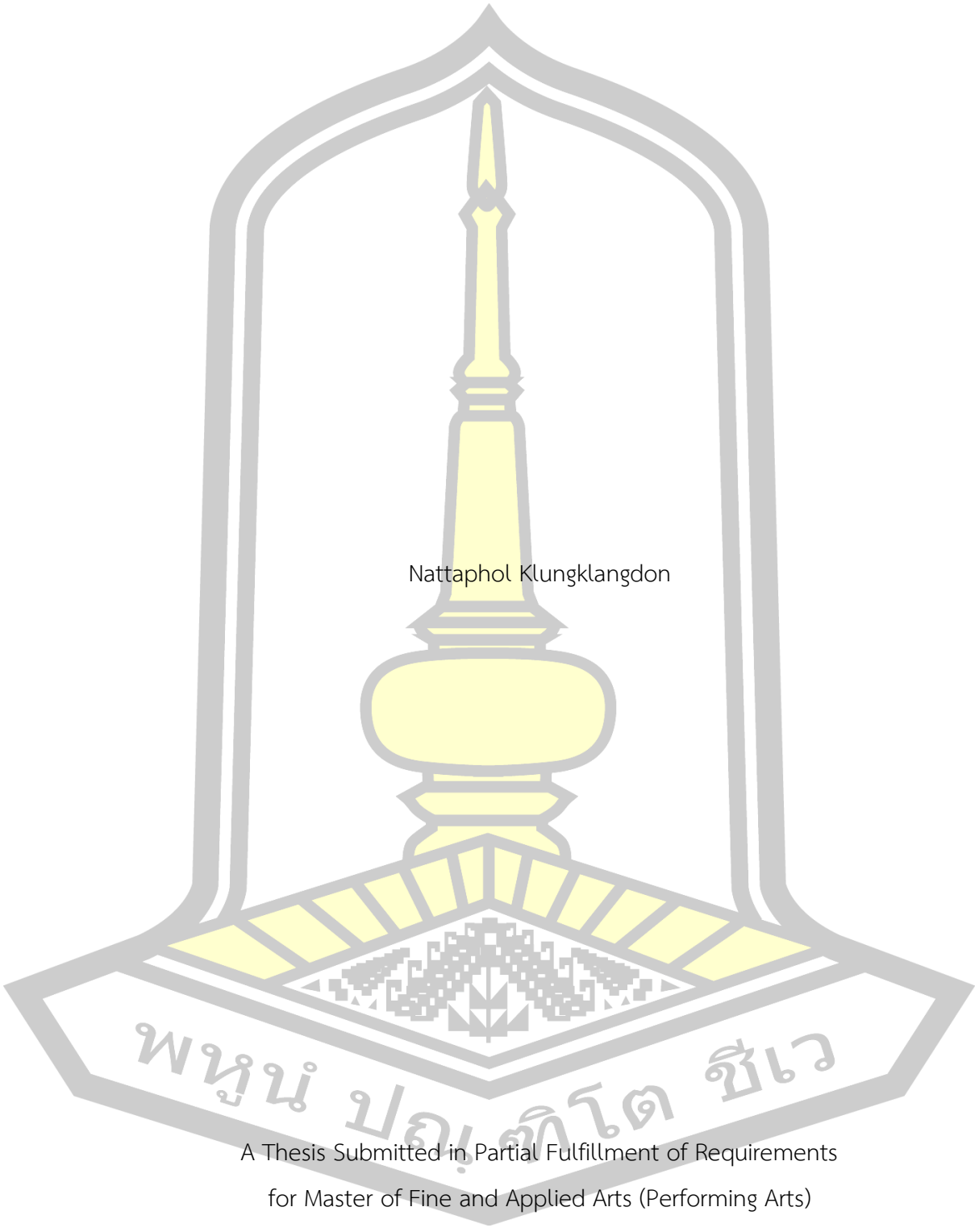
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง

พฤษภาคม 2566

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

The Performing Technique a child in Lakorn-nok of Pongsak Bunlon

Nattaphol Klungklangdon



A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Master of Fine and Applied Arts (Performing Arts)

May 2023

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนายนัฐพล กลึงกลางดอน แล้วเห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ผศ. ดร. สุขสันติ แวงวรรณ)

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

.....กรรมการ
(รศ. ดร. อุรารมย์ จันทมาลา)

.....กรรมการ
(ดร. ธัญลักษณ์ มูลสุสรรณ)

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

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

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

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ชื่อเรื่อง กลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น
ผู้วิจัย นัฐพล กลึงกลางดอน
อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ ดร. ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ
ปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** ศิลปะการแสดง
มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีที่พิมพ์** 2566

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อศึกษาประวัติและผลงานของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ในด้านการศึกษา กระบวนการได้รับการถ่ายทอดและบทบาทการแสดงสำคัญที่ได้รับ 2) กลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยได้แก่ กลุ่มผู้รู้จำนวน 9 คน ผู้ปฏิบัติจำนวน 1 คน และกลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไปจำนวน 20 คน โดยทำการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive sampling) เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยได้แก่ 1) แบบสัมภาษณ์ชนิดมีโครงสร้าง 2) แบบสัมภาษณ์ชนิดไม่มีโครงสร้าง 3) แบบสังเกตชนิดมีส่วนร่วม

ผลการวิจัยพบว่า 1) พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นนาฏศิลปินผู้มีความรู้และเชี่ยวชาญในการแสดงทั้งโขนและละคร โดยได้สั่งสมประสบการณ์ด้านการแสดงตั้งแต่การศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี จนก้าวเข้าสู่การเป็นข้าราชการในตำแหน่งนาฏศิลปิน ซึ่งบทบาทต่างๆที่ได้ออกแสดงนั้นส่วนมากเป็นบทบาทพระน้อง และบทบาทกุมาร โดยได้รับโอกาสจากบรมครูทางนาฏศิลป์ไทย 2) กลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในบทบาทโกมินทร์ สินสมุทร และสุดสาคร ซึ่งได้รับการสืบทอดมาเป็นยุค โดยครูผู้ถ่ายทอดท่ารำเล็งเห็นถึงบุคลิกและคุณสมบัติข้อต่าง ๆ ในตัวพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ที่เป็นคนมีอารมณ์สนุกสนาน ช่างพูดช่างเจรจา และตลกขบขัน ตรงกับบุคลิกของตัวละครในบทบาทกุมาร ทั้ง 3 ตัวละคร ซึ่งได้รับการถ่ายทอดการแสดงจากครูพัชรา บัวทอง และได้เก็บเกี่ยวกลวิธีการแสดงทั้งด้านกระบวนท่ารำ บุคลิกตัวละคร บทบาทของตัวละคร การแสดงอารมณ์ตลอดจนเทคนิคและลีลา ฝึกฝนและออกแสดงจนเกิดเป็นความเชี่ยวชาญ ได้รับการยอมรับจากนาฏศิลปินท่านอื่น ตลอดจนผู้ชมทั่วไป

คำสำคัญ : กลวิธี, บทบาทกุมาร, ละครนอก

TITLE The Performing Technique a child in Lakorn-nok of Pongsak Bunlon

AUTHOR Nattaphol Klungklangdon

ADVISORS Associate Professor Pattamawadee Chansuwan , Ph.D.

DEGREE Master of Fine and Applied Arts **MAJOR** Performing Arts

UNIVERSITY Mahasarakham University **YEAR** 2023

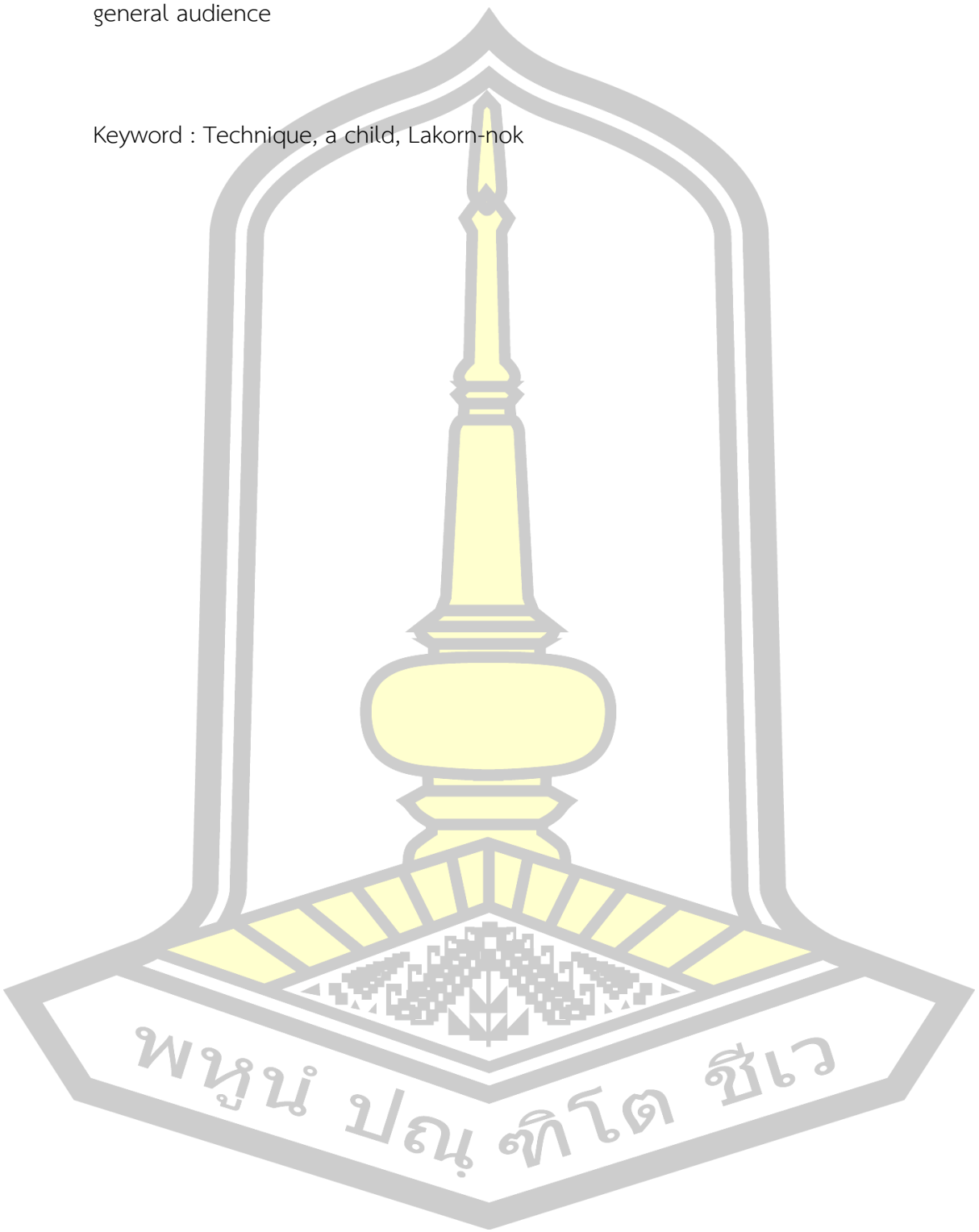
ABSTRACT

This research will come for 1) to study useful information and ask Pongsak Bunlon, a dance artist from the Fine Arts Department's Office of Music. 2) Strategies: Show examples of questions in the performance of Pongsak Bunlonn's performance, the sample group and the research followed by a sample group of 9 practitioners. 1 person and a group of general helpers 20 people by selecting a purposive sampling. Important content analysis tools 1) structured interview form 2) unstructured interview form 3) sample inspector form

The results of the research revealed that 1) Pongsak Bunlon is a dancer who has knowledge and expertise in both Khon and dramatic performances. He has accumulated experience in acting since studying at the Lopburi College of Dramatic Arts. Until stepping into a civil servant in the position of a dancer artist Most of the roles that have been performed are the roles of the younger monks. and pediatric role 2) Pongsak Bunlon's role playing techniques in the performance of the outside drama in the roles of Komin, Sinsamut and Sudsakorn, which have been passed down through the ages. The teacher who conveys the dance moves foresees the personality and qualities of Pongsak Bunlon, who is a fun-loving person. Chatty, negotiating and humorous, matching the personality of the characters in the role of the 3 child characters, which have been transmitted from the performances of Teacher Patchara Buathong and have harvested the performance techniques in both dance moves. character personality character role expression as well as technique and style Practice

and perform until becoming proficient. accepted by other dancers as well as the general audience

Keyword : Technique, a child, Lakorn-nok



กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ด้วยความกรุณาและความช่วยเหลืออย่างดียิ่งจากท่านคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิและบุคคลดังต่อไปนี้

กราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขสันติ แวงวรรณ ประธานกรรมการวิทยานิพนธ์ที่ท่านได้กรุณาชี้แนะแนวทางและให้คำแนะนำตลอดจนข้อสังเกตต่าง ๆ ให้ผู้วิจัยได้พัฒนาความคิดและไตร่ตรองปัญหาต่าง ๆ ได้อย่างรอบคอบมากยิ่งขึ้นจนทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้

กราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ ที่ทำให้ผู้วิจัยได้แนวคิดหัวข้อในการทำวิทยานิพนธ์ และกรุณารับเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ให้ข้อมูลและคำแนะนำต่าง ๆ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อผู้วิจัย โดยเฉพาะการวางเค้าโครง แนวทางการเขียนเนื้อหาและบทวิเคราะห์ตลอดจนการกำหนดกรอบเวลาในการเสนอความคืบหน้าของงาน ซึ่งถือเป็นแรงกระตุ้นให้แก่ผู้วิจัยได้อย่างดียิ่ง ทั้งยังได้สละเวลาอันมีค่าตรวจสอบความถูกต้องของงานอีกด้วย ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งใจและสำนึกในพระคุณของท่านอาจารย์เป็นอย่างยิ่ง จึงขอกราบขอบพระคุณไว้ ณ ที่นี้

กราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.อุรารมย์ จันทมาลา และอาจารย์ ดร.ธัญลักษณ์ มูลสุวรรณ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาให้ข้อเสนอแนะ แนวทาง การแก้ไขวิทายนิพนธ์ฉบับนี้ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น อีกทั้งยังเป็นกำลังใจและกรุณาอบรมสั่งสอนผู้วิจัยตั้งแต่สมัยเรียนในระดับปริญญาตรี

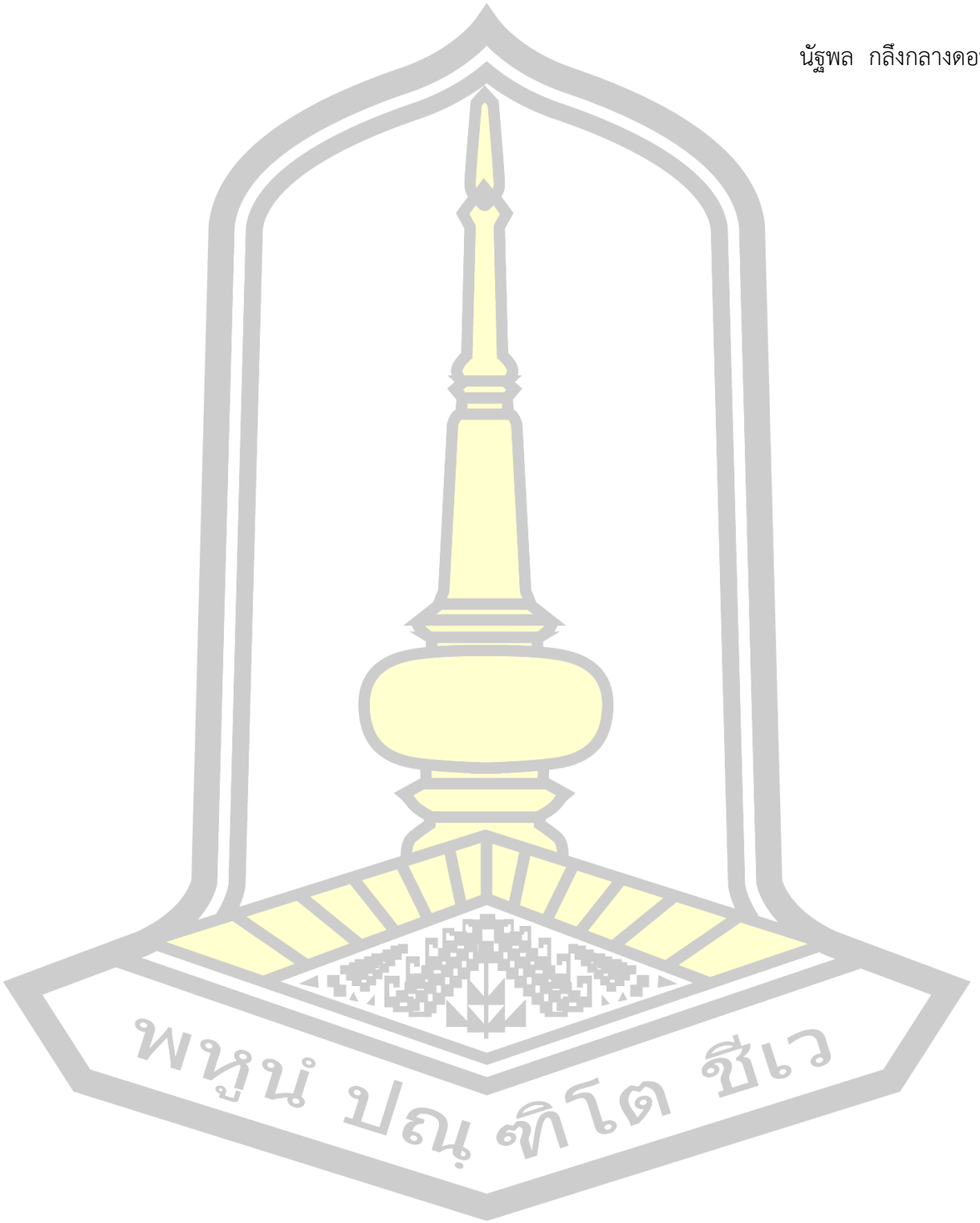
กราบขอบพระคุณอาจารย์พงษ์ศักดิ์ บุญล้น นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่กรุณาเสียสละเวลาส่วนตัวในการให้ข้อมูลส่วนตัว และกระบวนท่ารำในบทบาทต่างๆ ประกอบการทำวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

กราบขอบพระคุณท่านผู้เชี่ยวชาญ ที่กรุณาให้ข้อมูลประกอบการทำวิจัยในครั้งนี้ ได้แก่ รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ อาจารย์ ดร.วันทนีย์ ม่วงบุญ อาจารย์ ดร.พัชรา บัวทอง อาจารย์ ดร.เชาวลิต สุนทรานนท์ อาจารย์ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก อาจารย์หัสดินทร์ ปานประสิทธิ์ อาจารย์พิมพ์รัตน์ นะวะศิริ อาจารย์สุชาดา ศรีสุระ และอาจารย์กษมา ทองอร่าม ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

ขอขอบคุณ คุณศุภกร ฉลองภาค และนิสิตปริญญาโทสาขา ศิลปะการแสดงรุ่น 3 ทุกท่านที่ให้ความช่วยเหลือ แบ่งปันข้อมูลในการทำวิทยานิพนธ์ จนสำเร็จลุล่วงด้วยดี

สุดท้ายผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณครอบครัวที่เป็นกำลังใจ กำลังทรัพย์ ช่วยสนับสนุนในด้านการศึกษาแก่ผู้วิจัยมาตั้งแต่วัยเยาว์ ให้ความรัก ความเมตตาแก่ผู้วิจัย หากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะบังเกิดประโยชน์ต่อวงการวิชาการและศิลปะการแสดง ผู้วิจัยขอมอบบูชาพระคุณ บิดา มารดา และคุณครูอาจารย์ทุกท่านที่กรุณาอบรมสั่งสอนผู้วิจัยมา

นัฐพล กลึงกลางดอน



สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ช

สารบัญ ..... ฌ

สารบัญตาราง ..... ฏ

สารบัญภาพ ..... ฐ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายของการวิจัย 10

คำถามในการวิจัย 10

ความสำคัญของการวิจัย 10

ขอบเขตของการวิจัย 10

นิยามศัพท์เฉพาะ 10

กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย 11

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 12

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏกรรม 12

2. องค์ความรู้เกี่ยวกับละครนอก 17

3. องค์ความรู้เกี่ยวกับบทบาทตัวละคร 24

4. แนวคิดที่เกี่ยวข้อง 26

4.1 แนวคิดสัญลักษณ์และการตีความ 26

5. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 27

5.1 ทฤษฎีบุคลิกภาพ 27
5.2 ทฤษฎีการถ่ายทอด 28
5.3 ทฤษฎีการเคลื่อนไหว 30
5.4 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ 32
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 34
6.1 งานวิจัยในประเทศ 34
6.2 งานวิจัยต่างประเทศ 37
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 41
1. ขอบเขตในการวิจัย 41
1.1 ด้านเนื้อหา 41
1.2 ด้านระยะเวลา 41
1.3 ด้านวิธีวิจัย 42
1.4 ด้านพื้นที่ 42
1.5 ด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง 42
2. วิธีดำเนินการวิจัย 43
2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล 43
2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล 43
2.3 การจัดกระทำข้อมูลและวิเคราะห์ 44
2.4 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ 45
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 46
ตอนที่ 1 ประวัติและผลงานของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในด้านการศึกษา กระบวนการได้รับการถ่ายทอด และบทบาทการแสดงสำคัญที่ได้รับ 46
ตอนที่ 2 กลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น 87
บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 175

ความมุ่งหมายของการวิจัย 175
สรุปผล 175
อภิปรายผล 178
ข้อเสนอแนะ 181
บรรณานุกรม 182
ภาคผนวก 187
ภาคผนวก ก รายนามผู้ให้สัมภาษณ์ 188
ภาคผนวก ข เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 190
ภาคผนวก ค ภาพประกอบ 195
ประวัติผู้เขียน 201

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 ตารางแสดงบทบาทการแสดงโขน 69

ตาราง 2 ตารางแสดงบทบาทการแสดงละครนอก 72

ตาราง 3 ตารางแสดงบทบาทการแสดงละครพันทาง 76

ตาราง 4 ตารางแสดงบทบาทการแสดงละครเสภา 78

ตาราง 5 ตารางแสดงบทบาทการแสดงประเภทอื่นๆ 85

ตาราง 6 ตารางวิเคราะห์กระบวนท่ารำทำบทในบทบาทโกมินทร์ในเพลงลิงโลด 100

ตาราง 7 ตารางแสดงการเปรียบเทียบอารมณ์ในการแสดงกับแนวคิดนาฏยศาสตร์ 110

ตาราง 8 ตารางการวิเคราะห์กระบวนท่ารำทำบทในบทบาทสินสมุทรในเพลงสาริกา 132

ตาราง 9 ตารางแสดงการเปรียบเทียบอารมณ์ในการแสดงกับแนวคิดนาฏยศาสตร์ 138

ตาราง 10 ตารางแสดงการวิเคราะห์กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ในบทบาทสุดสาครเพลงรัวสามลา 163

ตาราง 11 ตารางแสดงการเปรียบเทียบอารมณ์ในการแสดงกับแนวคิดนาฏยศาสตร์ 167

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย 11

ภาพประกอบ 2 การแสดงละครชาตรี เรื่องพระอภัยมณี โดยบรรพบุรุษของคุณครูวัฒนา โกศินานนท์ 18

ภาพประกอบ 3 การแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่องสังข์ทอง 19

ภาพประกอบ 4 การแสดงละครนอก เรื่องไชยเชษฐ์ ตอนพบพระโอรส 20

ภาพประกอบ 5 การแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่องสุวรรณหงส์ ตอนชมถ้ำ 21

ภาพประกอบ 6 การแสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนมณฑาลงกระท่อม 22

ภาพประกอบ 7 การแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนสินสมุทรพบศรีสุวรรณ 23

ภาพประกอบ 8 พงษ์ศักดิ์ บุญล้น นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร 47

ภาพประกอบ 9 แผนผังแสดงกระบวนการได้รับการถ่ายทอดจากบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย 51

ภาพประกอบ 10 พงษ์ศักดิ์ บุญล้นกับคุณครูสายัณต์ เฉลยฤกษ์ 54

ภาพประกอบ 11 พงษ์ศักดิ์ บุญล้นและคุณครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง 56

ภาพประกอบ 12 พงษ์ศักดิ์ บุญล้นกับคุณครูศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ 57

ภาพประกอบ 13 พงษ์ศักดิ์ บุญล้นกับคุณครูพัชรา บัวทอง 60

ภาพประกอบ 14 แผนผังสรุปองค์ความรู้ที่ได้รับจากบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย 62

ภาพประกอบ 15 พงษ์ศักดิ์ บุญล้น รับบทบาทการแสดงเป็นประสันตาในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา (แต่งชวา) ตอนประสันตาต่อนก 73

ภาพประกอบ 16 พงษ์ศักดิ์ บุญล้น รับบทบาทการแสดงเป็นสังคามาระตาในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา (แต่งชวา) ตอนศึกกะหมังกุหนิง 73

ภาพประกอบ 17 แผนภูมิสรุปประวัติและผลงานของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในด้านการศึกษากระบวนการได้รับการถ่ายทอด และบทบาทสำคัญที่ได้รับ 86

ภาพประกอบ 18 แผนผังแสดงกระบวนการได้รับการถ่ายทอดท่ารำในบทบาทโกมินทร์ 89

ภาพประกอบ 19 การแต่งกายละครนอกเรื่องโกมินทร์แบบยืนเครื่อง 90
ภาพประกอบ 20 การแต่งกายละครนอกเรื่องโกมินทน์แบบเครื่องเบาอย่างละครพันทาง 91
ภาพประกอบ 21 ผ้าแพรแดง 102
ภาพประกอบ 22 กำไลหยก 102
ภาพประกอบ 23 ครีบพญานาค 103
ภาพประกอบ 24 ลักษะการเคลื่อนที่แบบเลขแปดแนวนอน 104
ภาพประกอบ 25 การแสดงอารมณ์ภาคภูมิใจ 106
ภาพประกอบ 26 การแสดงอารมณ์หยอกล้อกับผู้ชม 106
ภาพประกอบ 27 การแสดงอารมณ์โกรธ 107
ภาพประกอบ 28 การแสดงอารมณ์สะใจ 107
ภาพประกอบ 29 การแสดงอารมณ์ดีใจ รื่นเริงใจ 108
ภาพประกอบ 30 การแสดงออกผ่านแววตาเมื่อเสียใจหรือเศร้า 109
ภาพประกอบ 31 การแสดงออกผ่านแววตาเมื่อดีใจหรือรื่นเริงใจ 109
ภาพประกอบ 32 การก้าวข้าง 111
ภาพประกอบ 33 การใช้สายตา 112
ภาพประกอบ 34 การใช้พื้นที่ 112
ภาพประกอบ 35 แผนผังสรุปการแสดงบทบาทโกมินทร์ ในการแสดงละครนอก เรื่องโกมินทร์ตอนรบบุตรพญานาค 114
ภาพประกอบ 36 แผนผังแสดงกระบวนการได้รับการถ่ายทอดท่ารำในบทบาทสินสมุทร 116
ภาพประกอบ 37 การแต่งกายละครนอกเรื่องพระอภัยมณีแบบยืนเครื่อง 117
ภาพประกอบ 38 พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในบทบาทสินสมุทร 119
ภาพประกอบ 39 ลักษะการเคลื่อนที่แบบวงกลม 134
ภาพประกอบ 40 การแสดงอารมณ์ตกใจ 135
ภาพประกอบ 41 การแสดงอารมณ์หลอกล่อ 135

ภาพประกอบ 42 การแสดงอารมณ์สงสัย 136
ภาพประกอบ 43 การแสดงอารมณ์โมโห 136
ภาพประกอบ 44 การแสดงออกผ่านแววตาเมื่อรู้สึกสงสัย 137
ภาพประกอบ 45 การแสดงออกผ่านแววตาเมื่อรู้สึกตกใจ 137
ภาพประกอบ 46 ท่าชี้ 139
ภาพประกอบ 47 การใช้สายตา 140
ภาพประกอบ 48 การใช้พื้นที่ 141
ภาพประกอบ 49 แผนผังสรุปการแสดงบทบาทสินสมุทร ในการแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนหนีนางผีเสื้อสมุทร 142
ภาพประกอบ 50 แผนผังแสดงกระบวนการได้รับการถ่ายทอดท่ารำในบทบาทสุดสาคร 144
ภาพประกอบ 51 การแต่งกายละครนอกเรื่องพระอภัยมณีแบบยืนเครื่อง 145
ภาพประกอบ 52 พงษ์ศักดิ์ บุญล้นในบทบาทสุดสาครตอนบวช 147
ภาพประกอบ 53 ไม้เท้าวิเศษอุปกรณ์ในการแสดงบทบาทสุดสาคร 164
ภาพประกอบ 54 ลักษะการเคลื่อนที่แบบเส้นตรง 165
ภาพประกอบ 55 การแสดงอารมณ์โกรธ 166
ภาพประกอบ 56 การแสดงออกผ่านแววตา 167
ภาพประกอบ 57 การควงอาวุธแบบหน้าหลัง 168
ภาพประกอบ 58 การใช้สายตา 169
ภาพประกอบ 59 การใช้พื้นที่ในเพลงรัวสามลา 169
ภาพประกอบ 60 แผนผังสรุปการแสดงบทบาทสุดสาคร ในการแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนหลงรูปนางละเวง 171
ภาพประกอบ 61 แผนผังสรุปกลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอก ของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น 174
ภาพประกอบ 62 สัมภาษณ์อาจารย์พงษ์ศักดิ์ บุญล้น 196
ภาพประกอบ 63 สัมภาษณ์อาจารย์พงษ์ศักดิ์ บุญล้น 196

ภาพประกอบ 64 สัมภาษณ์รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ 197
ภาพประกอบ 65 สัมภาษณ์รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ 197
ภาพประกอบ 66 สัมภาษณ์อาจารย์ ดร.พัชรา บัวทอง 198
ภาพประกอบ 67 สัมภาษณ์อาจารย์ ดร.ธีรเดช กลิ่นจันทร์ 198
ภาพประกอบ 68 สัมภาษณ์อาจารย์ ดร.นันทวัน สังขะวร 199
ภาพประกอบ 69 สัมภาษณ์อาจารย์ ดร.ไพฑูรย์ เข้มแข็ง 199
ภาพประกอบ 70 เข้าพบอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ 200
ภาพประกอบ 71 เข้าพบอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ 200

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

นาฏกรรม เป็นศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์และการเคลื่อนไหวร่างกาย ไม่ว่าจะเป็นมนุษย์ชนชั้นใดต้องรู้จักการเคลื่อนไหวประกอบจังหวะ อย่างที่เรียกว่า “ศิลปะแห่งการฟ้อนรำ” ซึ่งมีต้นกำเนิดและวิวัฒนาการมาอย่างยาวนาน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, (2546) ทรงอธิบายถึงกำเนิดและวิวัฒนาการของนาฏกรรมที่ผูกพันกับมนุษย์ ดังนี้ “การฟ้อนรำย่อมเป็นประเพณีในเหล่ามนุษย์ทุกชาติทุกภาษาไม่เลือกว่าจะอยู่ ณ ประเทศถิ่นสถานที่ใดในภพนี้ คงมีวิธีฟ้อนรำตามวิสัยของตนด้วยกันทั้งนั้น อย่าว่าแต่มนุษย์ เลย ถึงแม้สัตว์เดรัจฉานก็มีวิธีฟ้อนรำ ข้อนี้ถึงสังเกตให้เห็นได้โดยง่าย ดังเช่น สุนัขและไก่กา เป็นต้นเวลาใดสบอารมณ์ของมันเข้ามันก็โลดเต้น กรีดกรายทำกิริยาท่าทางได้ต่าง ๆ ก็คือการฟ้อนรำตามวิสัยสัตว์นั้นเอง ปราชญ์ผู้คิดค้นมูลเหตุแห่งการฟ้อนรำจึงเล็งเห็นเป็นยุติว่า การฟ้อนรำมูลรากเกิดแต่วิสัยสัตว์เมื่อเวทนาเสวยอารมณ์ จะเป็นสุข เวทนาก็ตามหรือจะเป็นทุกข์เวทนาก็ตาม ถ้าเสวยอารมณ์แรงกล้าไม่กลั้นไว้ได้ ก็แล่นออกมาเป็นกิริยาให้ปรากฏ”

ในอดีตนาฏกรรมคือการแสดงออกผ่านอากัปกิริยาของมนุษย์ เช่น การเคลื่อนไหวร่างกายและการแสดงออกของอารมณ์ นาฏยศิลป์ในยุคโบราณของมนุษยชาติอาจไม่ใช่ศิลปะแขนงหนึ่งดังที่ยอมรับนับถือในปัจจุบันมนุษย์มีการออกท่าทางและการเคลื่อนไหวไปต่าง ๆ นานา เมื่อเกิดอาการทางร่างกายหรือทางจิตใจแต่การแสดงท่าทางเหล่านั้นเกิดขึ้นตามธรรมชาติหรือเป็นพฤติกรรมปกติของมนุษย์หรือที่เรียกกันในปัจจุบัน “ภาษากาย” หรือ “ภาษาภาพ” เมื่อเปรียบเทียบกับภาษาพูด หมายความว่าเมื่อเราเห็นคน ๆ หนึ่งทำท่าหรือเคลื่อนไหวอย่างใดอย่างหนึ่งตามธรรมชาติ ก็อาจคาดเดาหรือพอจะเข้าใจท่าทางและการเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นหรือแสดงออกตามธรรมชาติของมนุษย์ด้วยกันได้ก็เพราะท่าทางและการเคลื่อนไหวเหล่านั้นคล้ายคลึงกันตามธรรมชาติของมวลมนุษย์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547) นาฏกรรมมีความสัมพันธ์กับมนุษย์และสังคมดังที่ปรากฏบทบาทของนาฏกรรมในโอกาสสำคัญเช่น การสื่อสาร การศึกษา การแสดงตัวตน สถานภาพ การออกกำลังกาย และการสร้างความบันเทิง เป็นต้น เมื่อสังคมขยายขนาด และมีความซับซ้อนมากขึ้น มนุษย์ก็ตั้งกฎเกณฑ์เพื่อเป็นระเบียบปฏิบัติร่วมกันเช่น จารีต ขนบความเชื่อ กฎหมาย ประกาศ และนโยบายการปกครอง เป็นต้น (มณิศา วศินารมย์, 2561)

สุนทรียภาพที่เกิดขึ้นในนาฏกรรมอันมาจากตัวศิลปินและองค์ประกอบอื่นๆ เช่น เสื้อผ้า กระบวนท่า ฉากการแสดง ดังที่ สุดใจ ทศพร, (2544) ได้อธิบายว่า นาฏยศิลป์เป็นศิลปะแขนงหนึ่ง

สุนทรียภาพ จึงเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ สุนทรียภาพทางนาฏยศิลป์เกิดจากการประดิษฐ์ท่ารำให้วิจิตรบรรจง สอดคล้อง สัมพันธ์กับองค์กรประกอบอื่น ๆ อาทิ ดนตรี เครื่องแต่งกายได้อย่างกลมกลืนเกิดเป็นการแสดงที่งดงาม และสืบทอดเป็นวัฒนธรรมบันเทิงมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน ดังนั้นคุณค่าของนาฏยศิลป์จึงมิได้กำหนดที่การตอบสนองความต้องการทางอารมณ์ของมนุษย์เท่านั้น แต่ยังมีนัยแอบแฝงอยู่มากมาย อาทิ เป็น เครื่องมือในการสร้างความสามัคคีภายในกลุ่มชน ตลอดจนเป็นสิ่งเชิดหน้าชูตาในฐานะที่เป็น ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ อังแสดงถึงภูมิปัญญาของบรรพบุรุษที่สั่งสมมายาวนาน

นาฏกรรมไทย หรือการแสดงของไทยจะมีครั้งแรกเมื่อใดนั้นไม่ปรากฏหลักฐาน ศิลาจารึกเขาสุวรรณกูฏ ซึ่งสันนิษฐานว่าจารึกราว พ.ศ. 1915 (สมัยสุโขทัย) มีข้อความเกี่ยวการละเล่นว่า “ย่อมเรียงขันหมาก ขันพลู พิมลระบำรำเต้นเล่นทุกฉัน....ด้วยเสียงอันสาธุการบูชาอีกด้วยดุริยางค์พิณฆ้องกลองเสียงดังสัพลังดินจักหล่นอันไส้” น่าจะสันนิษฐานได้ว่าสมัยนั้นมีการละเล่นแต่นอกจากระบำรำฟ้อน ยังไม่มีละครเล่น มองซิเออเดอลาลูแบร์ ราชฑูตฝรั่งเศสได้เข้ามาเมืองไทยสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชได้เขียนจดหมายเหตุไว้ในตอนหนึ่งกล่าวว่า เขาได้ดูการละเล่นของไทย ทั้ง โขน ละคร และระบำ โนราห์ ผู้ชายเล่นข้อความในจดหมายเหตุนี้เป็นหลักฐานว่า สมเด็จพระนารายณ์มหาราชมีละครผู้ชายเล่นแล้ว แต่น่าจะสันนิฐานได้ว่าสมัยนั้นยังไม่มีละครหญิงเล่น ถ้ามีคงได้เล่นให้แขกบ้านแขกเมืองได้ชมเป็นแน่ (นันท์ทยา ลำดวน, 2531)

นาฏกรรมไทยเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงวิถีความเป็นอยู่ ความเชื่อ การแต่งกาย จากอดีตถึงปัจจุบันมีที่มาจากการละเล่นของชาวบ้านในท้องถิ่น หลังจากเสร็จสิ้นภารกิจในแต่ละวัน ชาวบ้านก็หาเวลาว่างมาร่วมกันร้องรำทำเพลง โดยมีการนำเอาดนตรีมาประกอบด้วย ทั้งนี้อาจเป็นกลอุบายอย่างหนึ่งเพื่อให้ลืมความเหน็ดเหนื่อย จากการทำงานในแต่ละวัน นอกจากนี้ยังมีการร้องรำกันเป็นคู่ชายหญิงเดินเป็นวง หรือเป็นที่รู้จักกันว่า รำโทน จากนั้นก็มีการพัฒนาปรับปรุงขึ้นใหม่กลายเป็นการแสดงที่เรียกว่า รำวงมาตรฐาน ซึ่งปรากฏอยู่ในปัจจุบัน และนอกจากนี้การแสดงที่เป็นแบบแผน นาฏกรรมไทยที่เป็นมาตรฐาน จะได้รับการปลูกฝังและถ่ายทอดมาจากปรมาจารย์ทางนาฏศิลป์ไทยในวังหลวงที่ฝึกให้แก่ผู้หญิงและผู้ชายที่อยู่ในวังเป็นผู้แสดงโขนและละคร ซึ่งมีโรงละครใช้สำหรับฝึกหัด คือ โรงละครต้นสน ได้ใช้แสดงโอกาสต่าง ๆ และจากนาฏกรรมไทยบางส่วนได้รับการถ่ายทอดมาจากวังหลวงนี้เองทำให้ทราบว่านาฏกรรมไทยมีมาตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี เพราะมีการจารึกไว้ในหลักศิลาจารึกที่ 8 ว่า ระบำ รำ เต้น เล่น ทุกฉัน ซึ่งศิลปะการฟ้อนรำก็ได้รับการสืบทอดต่อเนื่องกันเรื่อยมา จนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ จึงได้มีการนำศิลปะการฟ้อนรำที่เป็นแบบแผนมาสู่การศึกษา ทำให้นาฏกรรมไทยที่มีแบบแผนมาตรฐานได้รับการอนุรักษ์และสืบทอดแก่เยาวชนมาจนถึงทุกวันนี้ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543)

นาฏกรรมไทย มีการจัดประเภทของการแสดง โดยแบ่งประเภทตามรูปแบบและลักษณะของการแสดง ประกอบด้วย โขน ละคร ระบำ รำ ฟ้อน ซึ่งส่วนมากผู้ชมจะให้ความสนใจการแสดงละคร

มากกว่าการแสดงประเภทอื่น เนื่องจากการแสดงละครมีการแทรกบทพูดหรือบทเจรจากันในเรื่อง ซึ่งสอดแทรกเรื่องราวต่างๆ หรือเหตุการณ์ในปัจจุบัน ให้เกิดความขบขันและผู้ชมสามารถเข้าถึงเหตุการณ์นั้นๆได้ด้วย จึงทำให้การแสดงละครได้รับความนิยมมากในปัจจุบัน ในนาฏกรรมไทยนั้นมีการแสดงละครอยู่อยู่หลายประเภท ได้แก่

ละครแบบดั้งเดิม ประกอบด้วย ละครชาตรี ละครนอก ละครใน

ละครชาตรี เป็นละครรำที่เก่าแก่ที่สุดมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา นับเป็นละครชนิดแรกที่ไทยเริ่มมีการแสดงเป็นเรื่อง มีการร่ายรำตามบทร้องที่มีเนื้อเรื่อง ระยะแรกเริ่มผู้แสดงเป็นชายล้วน มีตัวละครเพียง 3 ตัว คือ นาโรง (พระเอก) นาง และตัวตลก หรือจำอวด ซึ่งแสดงเป็นตัวประกอบอื่นๆ ตามเนื้อเรื่อง เช่น ฤาษี ม้า ยักษ์ พราน เสนา เรื่องที่แสดงละครชาตรีแสดงเรื่องมโนราห์ รถเสน เป็นต้น

ละครนอก เป็นละครที่พัฒนามาจากละครชาตรี แต่เดิมมีตัวละครเพียง 3 – 4 ตัว อย่างละครชาตรี ต่อมามีการแสดงละครกันอย่างแพร่หลายทั่วไปในหมู่ราษฎร มีการเล่นเรื่องต่างๆมากขึ้น ต้องเพิ่มตัวละครขึ้นตามเนื้อเรื่อง ผู้แสดงยังคงเป็นชายล้วน แต่การแต่งกายได้ประดิษฐ์เพิ่มเติม เปลี่ยนแปลงให้ประณีตงามขึ้น เรื่องที่แสดงในสมัยกรุงศรีอยุธยา นิยมเล่นกันหลายเรื่อง ล้วนแต่เป็นประเภทจักรๆวงศ์ๆ นิทานชาวบ้าน นิทานชาดก มีคติสอนใจ เช่น การเกด ไชยทัต พิกุลทอง พิมพ์สวรรค์ พิณสุริยวงศ์ มโนราห์ โม่งป่า มณีพิชัย สังข์ทอง สังข์ศิลป์ชัย สุวรรณศิลป์ โสวัต ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ มีบทพระราชนิพนธ์ละครนอก ในรัชกาล ที่ 2 อีก 6 เรื่อง คือสังข์ทอง ไชยเชษฐ์ ไกรทอง มณีพิชัย คาวี สังข์ศิลป์ชัย ทั้ง 6 เรื่องนี้ พระราชนิพนธ์ขึ้นเพื่อให้ละครผู้หญิงของหลวงแสดง

ละครใน เป็นละครที่แสดงในวัง ได้นำวิธีการเดินเรื่องอย่างละครนอกมาให้เหล่าระบำในแสดง โดยนำบทที่เคยแสดงโขนคือเรื่องรามเกียรติ์ และอุณรุท มาแสดงโดยนางในราชสำนัก จึงเรียกว่าละครนางใน หรือละครข้างใน ต่อมาเรียกสั้นๆ ว่า ละครใน เรื่องที่แสดง แสดงเฉพาะ 3 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อุณรุท และอิเหนา (เกิดศิริ นกน้อย, 2559)

ละครที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ ประกอบด้วย ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครเสภา ละครร้อง ละครพูด เป็นต้น

ละครดึกดำบรรพ์ เป็นละครที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 กำเนิดขึ้น ณ บ้านเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ตั้งอยู่ระหว่างถนนอัษฎางค์กับถนนบ้านหม้อ ชื่อ “โรงละครดึกดำบรรพ์” เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ได้เดินทางไปยุโรปในปี พ.ศ.2434 และมีโอกาสได้ชมโอเปร่า ซึ่งท่านชื่นชมในการแสดงมาก เมื่อกลับมาจึงคิดทำละครโอเปร่าให้เป็นแบบไทย เรื่องที่แสดงเดิมซึ่งเป็นบทพระนิพนธ์ที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงปรับปรุงจากบทละครใน ละครนอก ได้แก่ เรื่องอิเหนา รามเกียรติ์ อุณรุท สังข์ทอง คาวี สังข์ศิลปชัย มณีพิชัย เป็นต้น และพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์เรื่อง ศกุนตลา ท้าว

แสนปม พระเกียรติรถ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย พระนิพนธ์เรื่องพระยศเกตุ จันทกินรี และสองกรวรวิก

ละครพันทาง จัดเป็นละครแบบผสม ผู้ให้กำเนิดคือเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ญ เพ็ญสกุล) ท่านเป็นเจ้าของคณะละครมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 แต่เพิ่งมาเป็นหลักฐานมั่นคงในรัชกาลที่ 5 ซึ่งแต่เดิมก็แสดงละครนอก ละครใน ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 ท่านไปยุโรปจึงนำแบบละครยุโรปมาปรับปรุงละครนอกของท่านให้มีแนวแปลกออกไป ละครของท่านได้รับความนิยมมากในปลายรัชกาลที่ 5 เรื่องที่แสดงส่วนมากดัดแปลงมาจากบทละครนอก เรื่องที่แต่งขึ้นในระยะหลังก็มี เช่น พระอภัยมณี เรื่องที่แต่งขึ้นจากพงศาวดารของไทยเองและของชาติต่างๆ เช่น จีน แขก มอญ ลาว ได้แก่ เรื่องห้องสิน ตั้งฮั่น สามก๊ก ซุยถัง ราชาธิราช เป็นต้น นอกจากนี้ก็ยังมีเรื่องที่ปรับปรุงจากวรรณคดีเก่าแก่ของภาคเหนือ เช่น พระลอ

ละครเสภา เสภามีกำเนิดมาจากการเล่านิทาน เมื่อการเล่านิทานเป็นที่ทำให้เกิดมีการปรับปรุง ผู้เล่าบางท่านจึงคิดแต่งเป็นกลอนใส่ทำนองมีเครื่องประกอบจังหวะ คือ “กรับ” จน กลายเป็นขับเสภาขึ้น เสภามีมาตั้งแต่โบราณสมัยกรุงศรีอยุธยา สันนิษฐานว่ามีขึ้นในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ราว พ.ศ.2011 เสภาในสมัยโบราณไม่มีดนตรีประกอบ จนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีปี่พาทย์บรรเลงประกอบสมัยรัชกาลที่ 3 นิยมเพลงอัตรา 3 ชั้น เพลงที่ร้องและบรรเลงในการขับเสภา ซึ่งเคยขับเพลง 2 ชั้น ก็เปลี่ยนเป็น 3 ชั้นบ้าง และใช้กันมาจนปัจจุบันนี้ สมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีผู้คิดเอาตัวละครเข้าแสดงการรำและทำบทบาทตามคำขับเสภาและร้องเพลง เรียกว่า “เสภารำ” สมัยนี้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้กวีช่วยแต่งเสภา เรื่อง นิทานชาคริต เพื่อใช้ขับเสภาในเวลาทรงเครื่องใหญ่ มีเหตุการณ์เปลี่ยนแปลง คือ พวกขับเสภาสำนวนแบบนอก คือใช้ภาษาพื้นบ้านมาสนใจสำนวนหลวง สมัยรัชกาลที่ 6 สมเด็จพระบาทสมเด็จบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กับพระราชวงศ์เธอกรมหมื่นกวีพจน์สุปรีชา ช่วยกันชำระเสภาขุนช้างขุนแผน แก้ไขกลอนให้เชื่อมต่อกัน และพิมพ์เป็นฉบับหอสมุดแห่งชาติเป็นครั้งแรก เมื่อ พ.ศ.2460 เป็นแบบแผนของการแสดงขับเสภา ซึ่งต่อมากลายเป็นละครเสภา เรื่องที่แสดงมักจะนำมาจากบทนิทานพื้นบ้าน เช่น เรื่องขุนช้างขุนแผน ไกรทอง หรือเรื่องจากบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 เช่น เรื่องพญาราชวังสัน สามัคคีเสวก

ละครร้อง ละครร้องเป็นศิลปะการแสดงแบบใหม่ ที่กำเนิดขึ้นในตอนปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ปรับปรุงขึ้นโดยได้รับอิทธิพลจากละครต่างประเทศ ต้นกำเนิดละครร้องมาจากการแสดงของชาวมลายู เรียกว่า “บังสาวัน” ได้เคยเล่นถวายรัชกาลที่ 5 ทอดพระเนตรครั้งแรกที่เมืองไทรบุรี ได้นิยมกันมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 6 และรัชกาลที่ 7 และครั้งหลังสุด คือ โรงละครนาคบันเทิงของแม่บุญนาค กับโรงละครเทพบันเทิงของแม่ช้อย

ละครพูด ละครพูดเริ่มขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีการแสดงละครพูดสมัครเล่นเป็นครั้งแรก เนื้อเรื่องละครพูดที่แสดงในสมัยนี้ดัดแปลงมาจากบทละครรำที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นยุคทองของละครพูด ประชาชนให้ความสนใจต่อละครประเภทนี้มาก เพราะเห็นว่าเป็นของแปลกและแสดงได้ง่าย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสนับสนุนละครพูดอย่างดียิ่ง ทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูดที่ดีเด่นเป็นจำนวนมาก และทรงร่วมในการแสดงด้วยหลายครั้ง (เกิด ศิริ นกน้อย, 2559)

ซึ่งละครแต่ละประเภทที่กล่าวมานั้น มีวิวัฒนาการต่อกันมาเป็นทอด โดยการรับเอาวัฒนธรรมต่างถิ่นเข้ามาปรับปรุงผสมผสานกับของเก่า จนทำให้เกิดเป็นการแสดงละครประเภทใหม่ๆ ขึ้น แต่มีละครชนิดหนึ่งที่เป็นต้นแบบให้กับละครหลายๆประเภทที่กล่าวมา และมีรูปแบบการแสดงที่ดึงดูดผู้ชม มีกระบวนการเล่นที่กระชับรวดเร็วเน้นความตลกขบขัน คือ “ละครนอก”

ละครนอก เป็นละครรำแบบดั้งเดิมที่ถือกำเนิดขึ้นมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ได้รับการพัฒนามาจากละครชาตรี ดังที่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, (2507) ทรงกล่าวไว้ในตำนานละครอิเหนาว่า “ ละครโนห์ราชาตรีนี้แหละที่เป็นละครนอกชั้นเดิม ” ละครนอกที่แสดงในสมัยกรุงศรีอยุธยามีผู้แสดงเพียง 3 ถึง 4 คน ประกอบด้วย ตัวนายโรง มีบทบาทเป็นตัวแสดงหลักฝ่ายชาย ตัวนาง มีบทบาทเป็นตัวแสดงหลักฝ่ายหญิง และตัวละครเบ็ดเตล็ด เช่น ฤๅษี ยักษ์ ตลอดจนสัตว์ต่างๆ มีบทบาทในการขับเคลื่อนการดำเนินให้เกิดความตลกขบขัน ต่อมาละครนอกได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในหมู่ราษฎรจึงทำให้คณะละครต่างๆเกิดการพัฒนาเพื่อแข่งขันกัน ดังที่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, (2507) ทรงกล่าวไว้ในตำนานละครอิเหนาว่า “ ต่อนานมาเมื่อมีคนชอบดูละครมากขึ้น ทางหาเลี้ยงชีพในการเล่นละครสะดวกขึ้น จึงเกิดการแก้ไขกระบวนเล่นละครแข่งกันให้วิเศษขึ้นกว่าแต่เดิม คือเพิ่มตัวละครให้มากขึ้น และคิดเครื่องแต่งตัวละครขึ้น แล้วริเล่นเรื่องให้แปลกกว่าเดิมออกไป กวีช่วยกันคิดแต่งกลอนให้เรียบร้อยเพราะพริ้งยิ่งขึ้น ”

การแสดงละครนอกในสมัยอยุธยานั้น สันนิษฐานว่าเป็นการแสดงที่ใช้ผู้ชายแสดง ดังที่ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, (2495) ทรงพระราชทานพระบรมราชาธิบายไว้ในบทพระราชนิพนธ์เรื่อง ศกุนตลา ว่า “ ส่วนละครที่เป็นผู้ชายหรือผู้หญิงนั้น ข้าพเจ้าเชื่อว่าในชั้นต้นไม่มีเล่นผสมโรงกันเลย ใช่แต่เท่านั้น ข้าพเจ้าเชื่อว่าผู้เล่นละครน่าจะเป็นผู้ชายทั้งนั้น ส่วนผู้หญิงจะเป็นแต่นางระบำ ” ซึ่งคำว่าละครนอกนั้น ได้รับการตั้งชื่อขึ้นหลังจากที่มีละครอีก 1 ชนิดเกิดขึ้นมาคือ ละครใน ซึ่งได้รับพัฒนาการมาจากละครนอกและโขน ละครใน เป็นการแสดงของผู้หญิงในราชสำนัก จึงได้เรียกว่า ละครนางใน หรือ ละครข้างใน แล้วจึงเรียกแบบย่อว่า ละครใน เมื่อเป็นเช่นนี้ ผู้คนจึงเรียกละครที่มีมาก่อนนั้นว่า ละครนอก ซึ่งมีที่มาจากละครชาตรีของภาคใต้ ซึ่งนิยมเรียกกันว่า ละครของชาวนอก หรือ ละครชาวนอก ดังที่ ธนิต อยู่โพธิ์, (2531) ได้กล่าวไว้ในศิลปะละคอนรำไว้ว่า “ ที่

เรียกว่าละคอนนอกนั้น เป็นคำย่อมาจากที่เรียกละคอนแบบละคอนชาตรีที่เล่นกันในปักษ์ใต้สมัยโบราณ ซึ่งเรียกกันว่า ละคอนของชาวนอก หรือ ละคอน (แบบที่เล่นกันอย่าง) ชาวนอก หมายถึงชาวนครศรีธรรมราช เพราะชาวกรุงเทพแต่ก่อนมักเรียกชาวนครศรีธรรมราช หรือชาวหัวเมืองปักษ์ใต้ว่าชาวนอก จึงเลยเรียกละคอนที่เล่นแบบโนห์ราชาตรีของชาวนอกว่า ละคอนชาวนอก ”

ละครนอกเป็นมหรสพที่นิยมแสดงเพื่อสร้างความสนุกสนาน ตลกขบขัน และสร้างความบันเทิงใจให้กับผู้ชม มีการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว กระบวนท่ารำไม่ประณีตพิถีพิถัน เน้นความคล่องแคล่วว่องไว ถ้อยคำการพูดในละครเป็นคำราชาศัพท์ และภาษาชาวบ้าน ขึ้นอยู่กับวรรณคดีหรือวรรณกรรมที่นำมาแสดง และสอดแทรกมุกตลกเข้าไป จึงเกิดความตลกขบขันแก่ผู้ชม เรื่องที่นิยมนำมาแสดงเป็นเรื่องมาจากนิทานชาดก หรือนิทานพื้นบ้าน ดังคำที่ หลวงวิจิตรวาทการ, (2479) ได้กล่าวถึงความแตกต่างระหว่างละครนอกกับละครในไว้ในหนังสือนาฏศิลป ว่า “ ภายหลังละครในกับละครนอกก็มีข้อผิดแปลกแตกต่างกันมาขึ้นทุกที กล่าวคือละครในเล่นแต่ 3 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อุณรุท และอิเหนา ถ้าจะแสดงเรื่องอื่นๆนอกจากนี้ แม้จะเป็นละครผู้หญิงของพระมหากษัตริย์แสดง ก็เรียกว่า ละครนอก ความแตกต่างกันในระหว่างละครในกับละครนอกยังมีอยู่อีก คือว่า ละครในถือศิลปะแห่งการรำเป็นสำคัญยิ่ง ส่วนเนื้อเรื่องนั้นไม่สำคัญ ในการแสดงคืนหนึ่งอาจจะได้เนื้อเรื่องนิดเดียว แต่เพลงรำและบทบาทต้องดีที่สุด ส่วนละครนอกถือว่าเพลงรำเป็นแต่อุปกรณ์ ส่วนเนื้อเรื่องเป็นสำคัญจำต้องแสดงเนื้อเรื่องให้ได้มากที่สุด นอกจากนี้ยังมีความแตกต่างกันในทางเทคนิคของการรำการบรรจุเพลง ”

สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ได้แต่งบทละครเพื่อใช้แสดงละครนอกของหลวง ประกอบไปด้วยเรื่อง ไกรทอง คาวี ไชยเชษฐ์ สังข์ทอง มณีพิไชย ส่วนเรื่องสังข์สินชัย พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงโปรดเกล้าฯ ให้กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ (พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว) ทรงพระนิพนธ์ถวาย จึงโปรดให้หัดละครหลวงขึ้นอีก 1 ชุด โดยให้ละครผู้หญิงของหลวงฝึกหัดเป็นละครนอก ดังที่กล่าวถึงในตำนานพระราชนิพนธ์เรื่องไกรทอง ไว้ว่า

พระราชนิพนธ์ไกรทองสองเล่ม เขียนเต็มตัวผจงลงเส้นสอ
ใครติเตียนแล้วเจียนจะเป็นบอ ถึงจะต่อก็เต็มยากลำบากคิด
ทรงประดิษฐ์คิดใส่ให้เป็นกลอน ไว้รำเต้นเล่นละครงอนจริต
แต่ก่อนเก่าได้ดูอยู่เป็นนิจ บำรุงจิตชาวประชาข้าราชการ
ตั้งโรงต้นสนคนแออัด ซ้อมหัดแก้ไขในราชฐาน
เมื่อช้าเผือกมาใหม่ได้ออกงาน ทั้งเครื่องอานโอ่อ่าน่ารัก
ตัวละครเล็กเล็กเด็กหมด สมเกียรติสมยศสมศักดิ์
มีแต่คนมาสามิภักดิ์ จงรักรองบาบทมาลย์

เหล่าขุนนางต่างถวายบุตรี พวกที่มีบุตรชายถวายหลาน
ปะที่เป็นหมันบุตรกันดาร คิดอ่านไกล่เกลี่ยน้องเมียมา
ทั้งจีนแขกลาวพวนญวนทวาย ต่างถวายลูกเต้าเอาหน้า
เขมรมอญชาวชุมพรไชยา ทุกภาษามาพึ่งพระบารมี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2540)

ละครนอกมีวิวัฒนาการการเปลี่ยนแปลง ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 รูปแบบ คือ ละครนอกแบบราษฎร์ และละครนอกแบบหลวง ดังที่ พัชรินทร์ จันทรัดทัต, (2552) ได้อธิบายเกี่ยวกับรูปแบบของละครนอกว่า

ละครนอกแบบราษฎร์ หรือละครนอกที่แต่เดิมเป็นการเล่นพื้นเมืองของชาวบ้าน ที่มีการรำและร้องแก้กัน แล้วต่อมาได้แบบอย่างละครชาตรีนำมาผสมผูกเป็นเรื่องขึ้นแสดง จนถึงเอานิทานพื้นเมืองและเรื่องชาดกมาแต่งบทเล่นละคร ในสมัยโบราณใช้ผู้ชายแสดงเท่านั้น ดำเนินเรื่องโดยรวดเร็ว ม่วงตลกขบขันและโลดโผนต่างๆ บทประพันธ์ก็แต่งให้รวบรัด ใช้ถ้อยคำอย่างตลาด การร่ายรำมีลักษณะที่ว่องไว กระฉับกระเฉง เน้นความรู้สึกให้เด่นชัดเป็นจริงเป็นจัง สำหรับเพลงร้องและเพลงบรรเลงก็ต้องดำเนินแนวให้สมกับบทบาทของการรำ เพลงร้องมักเป็นเพลงชั้นเดียวหรือสองชั้น ซึ่งมีจังหวะรวบรัดและดำเนินเรื่องด้วยเพลงร่ายนอก

ละครนอกแบบหลวง ผู้ริเริ่มคือ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยให้ละครผู้หญิงของพระองค์ท่านแสดงเป็นแบบละครนอกบ้าง การที่ใช้ผู้หญิงแสดงดังกล่าวนี้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เรียกว่า “ ละครนอกแบบหลวง” และทรงให้เหตุผลที่รัชกาลที่ 2 ทรงโปรดให้นางในแสดงละครนอก 2 ประการ คือ

- ประการแรก การพระราชพิธีสำคัญนอกพระราชนิเวศน์ ต้องมีละครผู้หญิงของหลวงจัดแสดงสมโภชตามธรรมเนียม ครั้นจะเล่นเรื่องรามเกียรติ์ก็ซ้ำกับหนังใหญ่และโขน เล่นเรื่องอุณรุทเรื่องก็ไม่ตื่นเต้น เล่นเรื่องอิเหนาก็ประณีตไม่เหมาะสมกับรสนิยมของชาวบ้าน ชาวบ้านดูแล้วอาจไม่เข้าใจและไม่เร้าใจพอ ดังจะเห็นได้ว่าทรงเลือกเรื่องจากละครนอกของเดิมเฉพาะตอนที่เล่นละครสนุกมาทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่

- ประการที่สอง เป็นเรื่องปกติธรรมดาของศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานสำเร็จลงชิ้นหนึ่งแล้วรู้สึกจำเจ และคิดขยับขยายสร้างสรรค์งานชิ้นใหม่สนองจินตนาการของตนต่อไป จึงทรงสร้างสรรค์บทและการแสดงละครนอกแบบหลวงขึ้น ละครชนิดใหม่นี้แม้จะเรียกว่าละครนอก แต่มีลักษณะผสมผสานระหว่างละครในและละครนอกแบบชาวบ้าน ทำให้มีลักษณะเฉพาะเป็นละครอีกชนิดหนึ่ง

ละครนอกแบบหลวง เป็นรูปแบบการผสมผสานระหว่างละครนอกกับละครใน โดยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้ทรงสร้างสรรค์ขึ้นหลังจากทรงปรับปรุงละครในจนเกิด

ความประณีตและได้กำหนดมาตรฐานสำหรับการแสดงละครในที่สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน และจากการที่ละครในนั้นแสดงเฉพาะเรื่องอิเหนา รามเกียรติ์ และอุณรุท เนื้อเรื่องที่นำมาแสดงจะเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ เทพเจ้า และอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ที่เกินจริงสำหรับมนุษย์ทั่วไป ดังนั้นเรื่องที่ใช้สำหรับแสดงละครในจึงเหมาะเพียงสำหรับแต่ชาววังเท่านั้นที่สามารถรับอรรถรสได้ และเนื่องจากพระราชพิธีที่สำคัญต่างๆ ที่เกิดขึ้นภายนอกพระราชนิเวศน์ จะต้องมีละครในจัดแสดงสมโภชตามธรรมเนียมอยู่บ่อยครั้ง จึงอาจเป็นที่มาของการที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้ทรงสร้างสรรค์ละครชนิดใหม่ขึ้น โดยพระองค์ได้ทรงเลือกเรื่องที่ใช้แสดงจากละครนอกของเดิมที่มีความสนุกสนานมาทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่และใช้ละครหลวงรุ่นเล็กแสดง (ไชยอนันต์ สันติพงษ์, 2558)

การแสดงละครนอกแต่ละเรื่องนอกจากจะต้องมีตัวละคร พระ นาง และยักษ์ ที่เป็นตัวสำคัญในการดำเนินเรื่องแล้ว ยังมีตัวละครอีกบุคลิกหนึ่งที่น่าสนใจ มีความสำคัญ สร้างปมปัญหาต่างๆในเรื่อง และสร้างอรรถรสในการแสดง แม้กระทั่งเป็นผู้ที่คลี่คลายปัญหาในเรื่อง ซึ่งตัวละครนั้นมีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่อง และสร้างความตลกขบขันกับผู้ชม คือ บทบาทกุมาร มีทั้งที่เป็นมนุษย์และที่ไม่ใช่มนุษย์ ซึ่งปรากฏในการแสดงละครนอกหลายเรื่องเช่น โกมินทร์ ในวรรณกรรมเรื่องโกมินทร์ สินสมุทร และสุดสาคร ในวรรณกรรมเรื่องพระอภัยมณี นารายณ์ธิเบศร์ ในวรรณกรรมเรื่องไชยเชษฐ์ พระสังข์ ในวรรณกรรมเรื่องสังข์ทอง พลายเพชร และพลายบัว ในวรรณกรรมเรื่องขุนช้างขุนแผน เป็นต้น ซึ่งในแต่ละตัวละครจะมีบุคลิกลักษณะที่แตกต่างกันไปตามที่กวีได้ประพันธ์และสร้างสรรค์ไว้ในวรรณกรรม

กุมาร หรือ เด็ก กวีผู้ประพันธ์วรรณกรรมได้สร้างสรรค์ตัวละครให้เป็นผู้ที่มีของวิเศษไว้ครอบครอง หรือมีอิทธิฤทธิ์ที่มากกว่ามนุษย์ธรรมดา มีลักษณะนิสัยชอบเที่ยวเล่น ซุกซนตามประสาเด็ก ชอบการผจญภัย มีความกล้าหาญ และโมโหง่าย จึงทำให้เกิดเรื่องราวความขัดแย้งกับตัวละครอื่นๆ เมื่อเป็นละครนอกกระบวนท่ารำจึงมีลักษณะที่คล่องแคล่ว ว่องไว ดังที่ ทรัพย์สถิต ทิมสุกใส, (2563) ได้กล่าวว่า “บทบาทและกระบวนท่ารำจะแสดงถึงความคะนองฤทธิ์เดชของตนเองและการแสดงถึงอากัปกิริยา ลักษณะนิสัยของเด็กออกมาในรูปแบบการแสดงละครนอกที่มีความคล่องแคล่วว่องไวในกระบวนท่ารำเหมือนกิริยาแบบธรรมชาติของเด็ก แต่อยู่ในรูปแบบการแสดงละครรำ” เช่น เรื่องโกมินทร์ ในตอนที่โกมินทร์รบกับบุตรพญานาค ตัวละครบทบาทพระกุมารนี้ มีบุคลิกความเป็นเด็กเมื่อโดนก่อกวนจากตัวละครอื่น ก็เกิดการต่อสู้และใช้ฤทธิ์เดชของตนในการกำจัดตัวละครอื่น และตามนิสัยของเด็กเมื่อเห็นสัตว์ก็อยากเข้าไปเล่นหรือจับมาครอบครองเป็นของตน เช่น ในเรื่องพระอภัยมณี ตอนสุดสาครจับม้านิลมังกร และตัวละครบทบาทพระกุมาร เมื่อโดนกล่าวท้าทายจากฝั่งตรงข้าม หรือจากเพื่อน ก็จะคิดแค้นและอยากเอาชนะกับคนที่มาหยามหมิ่น เช่น ตอนสินสมุทรพบศรีสุวรรณ ในเรื่องพระอภัยมณี

บทบาทกุมาร ถือได้ว่าเป็นบทบาทที่ได้รับความสำคัญในการแสดงละครนอกเป็นอย่างมาก ผู้ที่ได้รับบทบาทการแสดงนี้ต้องเป็นนักแสดงที่มากด้วยความรู้ความเข้าใจในบาทบาท ความสามารถในการจดจำท่ารำ รูปร่างลักษณะที่เหมาะสม มีอากัปกิริยาที่คล่องแคล่ว ว่องไว และมีความสามารถในการถ่ายทอดอารมณ์ในการแสดงได้ดี ซึ่งในปัจจุบันนาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีหน้าที่จัดการแสดงด้านนาฏดุริยางคศิลป์ในงานพระราชพิธี รัฐพิธี และพิธีการต่างๆ ตามจารีตประเพณี และปัจจุบันมีหน้าที่จัดเก็บและถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ โดยการศึกษาค้นคว้า วิจัย และอนุรักษ์ ส่งเสริม สนับสนุน ให้บริการ และฝึกอบรมแก่หน่วยงานอื่นทั้งภาครัฐ และภาคเอกชนที่ดำเนินงานเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรม ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ และดำเนินการเกี่ยวกับกิจการโรงละครแห่งชาติ สังกัดกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม (กรมศิลปากร, n.d.) และได้จัดให้มีการแสดงละครนอกมาโดยตลอดอย่างต่อเนื่องมีการคัดเลือกนาฏศิลปินที่มีความรู้ ความสามารถ เหมาะสมที่จะรับบทบาทกุมาร ซึ่งต้องเป็นผู้ที่ผ่านการเรียนและ มีความสามารถในทางการแสดงละครเป็นอย่างดี อีกทั้งยังต้องเป็นผู้ที่มีบุคลิกภาพร่างกายที่เหมาะสมกับตัวละครนั้นอีกด้วย จากที่กล่าวมาข้างต้นกรมศิลปากรมีนาฏศิลปินในสังกัดที่มีความรู้ ความสามารถ และมีกลวิธีการแสดงเฉพาะตัว เป็นที่ยอมรับในวงการนาฏศิลป์และผู้ชมทั่วไป ซึ่งพงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นนาฏศิลปินที่แสดงบทบาทกุมารในการแสดง และได้รับความนิยมในปัจจุบัน

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ตำแหน่งนาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้สั่งสมประสบการณ์ด้านการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอก อาทิ เช่น โกมินทร์ สินสมุทร สุดสาคร เป็นต้น ซึ่งปัจจุบัน พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอย่างมาก ด้วยเทคนิคในการแสดง การแสดงอากัปกิริยา การสวมบทบาทที่เข้าถึงบทบาทกุมารได้อย่างชัดเจน และความเป็นเอกลักษณ์ของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น การแสดงในบทบาทพระกุมารนี้นี้ถือได้ว่าเป็นบทบาทที่มีกลเม็ดเด็ดพราย ชั้นเชิงในการรำที่อวดความสามารถของผู้แสดง โดยผู้ที่สวมบทบาทกุมารต้องใช้กลวิธีในการแสดงให้มีบุคลิกลักษณะ อากัปกิริยาของเด็กที่มีความคึกคะนองในฤทธิ์เดชของตน มีความคล่องแคล่วว่องไว ผู้วิจัยจึงเห็นว่า บทบาทการแสดงของตัวละครกุมารที่โดดเด่น ผนวกเข้ากับความรู้ความสามารถ และกลวิธีในการแสดงของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ซึ่งได้สะสมภูมิรำในบทบาทกุมารนี้มาจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน ปฏิบัติฝึกฝนจนกลายเป็นกลวิธีเฉพาะตนที่เป็นเอกลักษณ์ จนเป็นที่ยอมรับของผู้ชมและศิลปินที่ร่วมแสดงด้วยกัน ดังนั้นพงษ์ศักดิ์ บุญล้น จึงเป็นนาฏศิลปินที่ทำให้บทบาทกุมารนี้มีบทบาทในการแสดงละครนอก นอกจากนั้นยังเป็นการเพิ่มพูนองค์ความรู้ในการพัฒนาทักษะการแสดงละครนอก ในการยกระดับศาสตร์ทางศิลปะการแสดงต่อไป ตลอดจนเป็นแนวทางให้นาฏศิลปินรุ่นหลังได้ศึกษา และต่อยอดองค์ความรู้ นำไปสู่การ อนุรักษ์ เผยแพร่ สืบทอดและพัฒนาองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยให้คงอยู่สืบไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติและผลงานของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ในด้านการศึกษา กระบวนการได้รับถ่ายทอด และบทบาทการแสดงสำคัญที่ได้รับ

2. เพื่อศึกษากลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น

คำถามในการวิจัย

1. พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้รับการถ่ายทอดบทบาทสำคัญในการแสดงจากคุณครูหรือผู้เชี่ยวชาญท่านใดบ้าง

2. พงษ์ศักดิ์ บุญล้น มีกลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกอย่างไร

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงประวัติและผลงานของ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2. ทำให้ทราบถึงกระบวนท่ารำ เทคนิคการแสดง และกลวิธีการแสดงบทบาทกุมารของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยมุ่งศึกษาประวัติในด้านการศึกษา กระบวนการได้รับถ่ายทอด และบทบาทการแสดงสำคัญที่ได้รับ กระบวนท่ารำ และกลวิธีการแสดงบทบาทกุมาร ในการแสดงละครนอก ของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร โดยศึกษากระบวนท่ารำบทบาทกุมารในการแสดงละครนอก 3 ตัวละคร ได้แก่

1. โกมินทร์ ในการแสดงละครนอก เรื่องโกมินทร์ ตอนโกมินทร์รบบุตรพญานาค
2. สุดสาคร ในการแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนหลงรูปนางละเวง
3. สินสมุทร ในการแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนหนีนางผีเสื้อสมุทร

นิยามศัพท์เฉพาะ

กลวิธีการแสดง หมายถึง วิธีการ หรือเทคนิคเฉพาะตัว ที่ทำให้ผู้แสดงสวมบทบาทของตัวละครนั้นออกมาได้อย่างสมบูรณ์

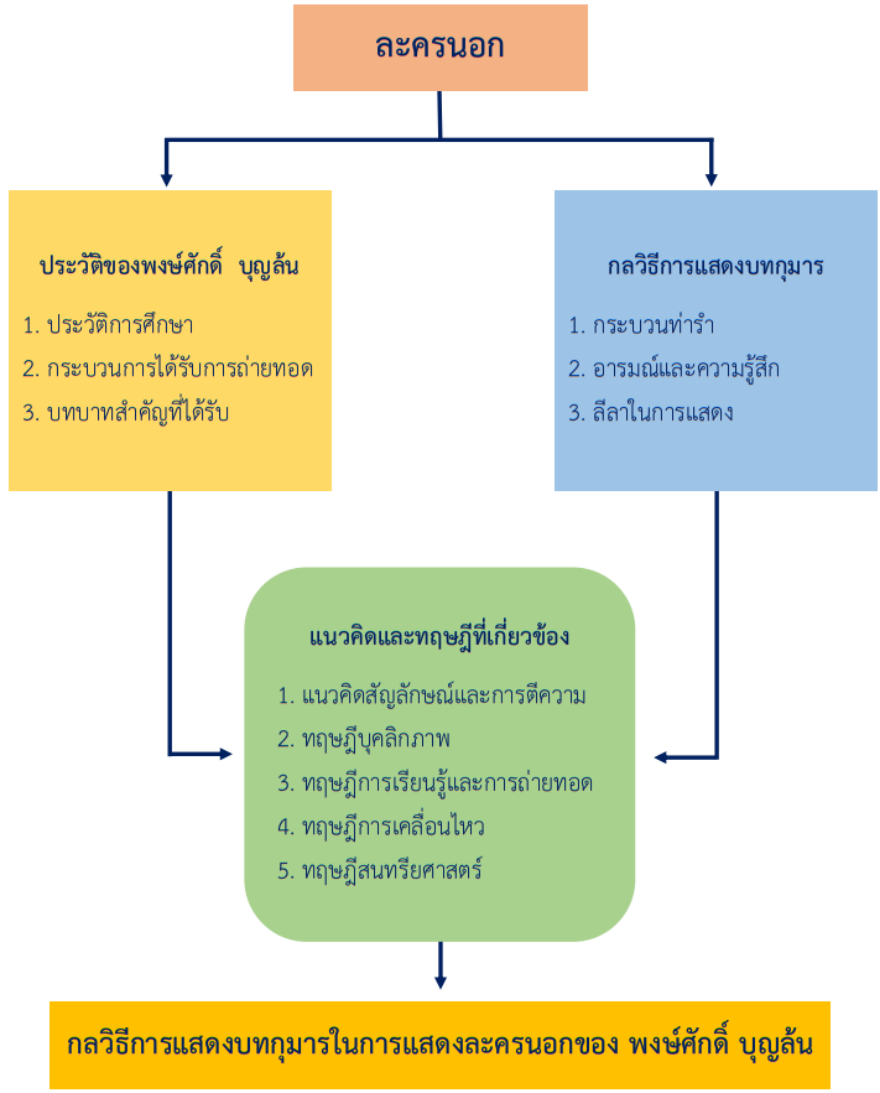
บทบาทกุมาร หมายถึง ตัวละครในวรรณคดีไทยที่มีสถานะเป็นบุตร เพศชาย มีอุปนิสัยที่ซุกซน และชอบเที่ยวเล่นผจญภัยตามธรรมชาติ

ละครนอก ละครรำประเภทหนึ่ง ที่ได้รับการพัฒนามาจากละครชาตรี มีการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว เน้นความตลกขบขัน แสดงได้ทุกเรื่อง ยกเว้น อิเหนา อุณรุท รามเกียรติ์

พระน้อง ตัวละครที่มีบทบาทและอายุรองจากตัวละครเอก

กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และกลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น เพื่อวิเคราะห์ข้อมูลให้เกิดองค์ความรู้เพื่อนำไปพัฒนากระบวนท่ารำบทบาทกุมารในการแสดงละครนอก



ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย , 2565

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษากลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นที่จะศึกษาประกอบด้วย ประวัติและผลงานของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น กระบวนการได้รับถ่ายทอด บทบาทสำคัญที่ได้รับ วิธีการฝึกประสบการณ์การแสดง ตลอดจนความเชี่ยวชาญเฉพาะ กลวิธีในการแสดงบทบาทกุมาร โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในด้านต่างๆ ดังต่อไปนี้

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏกรรม
2. องค์ความรู้เกี่ยวกับละครนอก
3. องค์ความรู้เกี่ยวกับบทบาทตัวละคร
4. แนวคิดที่เกี่ยวข้อง
    - 4.1 แนวคิดสัญลักษณ์และการตีความ
5. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
    - 5.1 ทฤษฎีบุคลิกภาพ
    - 5.2 ทฤษฎีการถ่ายทอด
    - 5.3 ทฤษฎีการเคลื่อนไหว
    - 5.4 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
    - 6.1 งานวิจัยในประเทศ
    - 6.2 งานวิจัยต่างประเทศ

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏกรรม

จากการศึกษาค้นคว้า ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการสังเคราะห์และการพัฒนาเพื่อเป็นหลักฐานข้อมูล ดังนี้

อาคม สายาคม, (2525) กล่าวถึงความหมายของนาฏศิลป์ไว้ว่า “คำว่า นาฏศิลป์ นี้ถ้าจะแยกออกจากกันคงจะได้ความหมายดังนี้ “นาฏะ” หมายถึงการร่ายรำ ของโขน ละคร ฟ้อน รำ และระบำ

คำว่า “ศิลปะ” คำว่าศิลปะในที่นี้ หมายถึงสิ่งที่มนุษย์เราได้ประดิษฐ์คิดขึ้นหรือ ปรุงแต่งจากธรรมชาติให้แลดูสวยงามกว่าธรรมชาติที่ได้สร้างไว้ ฉะนั้นคำว่า “นาฏศิลป” จึงพอสรุปได้ว่า

หมายถึงการร่ายรำในสิ่งที่มนุษย์เราได้ปรุงแต่งจากธรรมชาติให้สวยสดงดงามขึ้น แต่ทั้งนี้มิได้หมายถึงการร่ายรำเพียงอย่างเดียว จะต้องมีดนตรีเป็นองค์ประกอบไปด้วย จึงจะช่วยให้สมบูรณ์แบบตามหลักวิชานาฏศิลป์”

ปริตตา เฉลิมเผ่ากออนันตกูล, (2534) ได้นิยามความหมายของนาฏกรรมไว้ว่า นาฏกรรมในที่นี้ใช้เพื่อหมายถึงการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างมีจังหวะทุกประเภท จึงครอบคลุมการเต้น ฟ้อนรำ เชิด ทั้งโบราณ และของใหม่ ของที่ถือเป็นของสูงและของสามัญชน ทั้งที่จัดว่าเป็นและไม่เป็นศิลปะการที่ใช้คานเห คำว่านาฏศิลป์ ซึ่งเป็นคำที่อาจจะคุ้นหูกว่านั้นก็เนื่องมาจากคำว่า นาฏศิลป์ มีความหมายค่อนข้างเฉพาะในวัฒนธรรมไทย เป็นคำที่สื่อถึงการรำบางประเภทโดยเฉพาะ ได้แก่ โขน และละคร และในความรับรู้ทั่วไปเป็นคำที่สื่อถึงความประณีตวิจิตร ความเป็นศิลปะซึ่งเน้นที่ความงดงามมากกว่าความสัมพันธ์กับชีวิต

อมรา กล่ำเจริญ, (2535) ได้นิยามความหมายของคำว่า “นาฏศิลป์” ไว้ว่า นาฏศิลป์ หมายถึง การเสมือนว่าที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นจากธรรมชาติ ด้วยความประณีตอันลึกซึ้งเพียบพร้อมไปด้วยความวิจิตรบรรจงอันละเอียดอ่อน นอกจากจะหมายถึงการฟ้อนรำ ระบำ รำ เต้นแล้ว ยังหมายถึงการร้องและการบรรเลงด้วย ศิลปะประเภทนี้ต้องอาศัยการบรรเลงดนตรี และการขับร้องเข้าร่วมด้วย เพื่อส่งเสริมให้คนเข้าใจความหมายที่เข้าใจกันทั่วไป คือ ศิลปะการร้องรำทำเพลง

สุรพล วิรุฬห์รักษ์, (2543) ได้อธิบายถึงที่มาของนาฏกรรมไทยไว้ว่า นาฏกรรมไทยเป็นส่วนหนึ่งที่บ่งบอกวิถีความเป็นอยู่ การแต่งกาย และความเชื่อถือของคนไทยในอดีตจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นอาจจะสรุปที่มาของนาฏกรรมไทยดังนี้

จากการละเล่นของชาวบ้านในท้องถิ่น หลังจากเสร็จสิ้นภารกิจในแต่ละวัน ชาวบ้านก็หาเวลาว่างมาร่วมกันร้องรำทำเพลง โดยมีการนำเอาดนตรีมาประกอบด้วย ทั้งนี้อาจเป็นกลอุบายอย่างหนึ่งเพื่อให้ลืมความเหน็ดเหนื่อย จากการทำงานในแต่ละวัน นอกจากนี้ยังมีการร้องรำกันเป็นคู่ชายหญิง เดินเป็นวง หรือเป็นที่รู้จักกันว่า รำโทน จากนั้นก็มีการพัฒนาปรับปรุงขึ้นใหม่กลายเป็นการแสดงที่เรียกว่า รำวงมาตรฐาน ซึ่งปรากฏอยู่ในปัจจุบัน

จากการแสดงที่เป็นแบบแผน นาฏกรรมไทยที่เป็นมาตรฐาน จะได้รับการปลูกฝังและถ่ายทอดมาจากปรมาจารย์ทางนาฏศิลป์ไทยในวังหลวง ที่ฝึกให้แก่ผู้หญิงและผู้ชายที่อยู่ในวังเป็นผู้แสดงโขนและละคร ซึ่งมีโรงละครใช้สำหรับฝึกหัด คือ โรงละครต้นสน ได้ใช้แสดงโอกาสต่าง ๆ และจากนาฏกรรมไทยบางส่วนได้รับการถ่ายทอดมาจากวังหลวงนี้เองทำให้ทราบว่านาฏกรรมไทยมีมาตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี เพราะมีการจารึกไว้ในหลักศิลาจารึกที่ 8 ว่า ระบำ รำ เต้น เล่น ทุกฉัน ซึ่งศิลปะการฟ้อนรำก็ได้รับการสืบทอดต่อเนื่องกันเรื่อยมา จนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ จึงได้มีการนำศิลปะการฟ้อนรำที่เป็นแบบแผนมาสู่การศึกษา ทำให้นาฏกรรมไทยที่มีแบบแผนมาตรฐานได้รับการอนุรักษ์และสืบทอดแก่เยาวชนมาจนถึงทุกวันนี้

จากการรับอารยธรรมของอินเดีย ประเทศอินเดียเป็นประเทศหนึ่งที่มีอารยธรรมที่เก่าแก่และเจริญรุ่งเรืองมาตั้งแต่โบราณ โดยเฉพาะการละครในอินเดียเจริญรุ่งเรืองมาก ประกอบกับชนชาติอินเดียนับถือและเชื่อมั่นในศาสนาพระผู้เป็นเจ้าตลอดจนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ พระผู้เป็นเจ้าที่อินเดียนับถือ ได้แก่ พระศิวะ (พระอิศวร) พระวิษณุ และพระพรหม ในบางยุคของชาวอินเดียถือว่าพระอิศวรเป็นเทพเจ้าที่มีผู้เคารพนับถือมากเพราะพระอิศวรทรงเป็นนาฏราช (ราชาแห่งการร่ายรำ) มีประวัติทั้งในสวรรค์และเมืองมนุษย์ ในการร่ายรำของพระอิศวรในแต่ละครั้งพระองค์ทรงให้ภารตฤาชี เป็นผู้บันทึกท่ารำแล้วนำมาสั่งสอนแก่เหล่ามนุษย์ จนเป็นที่มาของตำนานการฟ้อนรำ และการเรียนนาฏศิลป์ไทยผู้เรียนทุกคนจะต้องเข้าพิธีไหว้ครูโขน-ละครก่อน ซึ่งได้แก่ พระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม พระพิฆเณศวร พระพิราบ และภารตฤาษี อันเป็นครูทางนาฏศิลป์และเป็นเทพเจ้าของศาสนาพราหมณ์ ฮินดู

สุดใจ ทศพร, (2544) ได้อธิบายถึงคุณค่าของนาฏศิลป์ไว้ว่า เมื่อนาฏยศิลป์เป็นศาสตร์ที่สร้างเพื่อตอบสนองความต้องการทางอารมณ์ของมนุษย์ ดังนั้นคุณค่าพื้นฐานของนาฏศิลป์จึงเป็นสิ่งที่ทำให้มนุษย์ได้ปลดปล่อยอารมณ์ความรู้สึกสะเทือนใจออกมา ทั้งนี้เมื่อนำดนตรีและนาฏศิลป์มาเป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์สิ่งใหม่อันถือเป็นประโยชน์ เช่น เพลงระบำ รำฟ้อน และนาฏการต่างๆ แล้วยังสามารถพัฒนาไปสู่การแสดงเพื่อความบันเทิง สามารถจัดเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติได้ด้วย ดังนั้นคุณค่าของนาฏศิลป์จึงไม่ได้กำหนดที่การตอบสนองความต้องการทางอารมณ์ของมนุษย์เท่านั้น แต่ยังมีนัยแอบแฝงอยู่มากมาย อาทิเช่น เป็นเครื่องมือในการสร้างความสามัคคีภายในกลุ่มชน ตลอดจนเป็นสิ่งเชิดหน้าชูตาในฐานะที่เป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ อันแสดงถึงภูมิปัญญาของมนุษย์ที่สั่งสมมานาน

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, (2546) ได้อธิบายถึงการฟ้อนรำไว้ว่า การฟ้อนรำย่อมเป็นประเพณีในเหล่ามนุษย์ทุกชาติทุกภาษาไม่เลือกว่าจะอยู่ ณ ประเทศถิ่นสถานที่ใดในภพนี้ คงมีวิธีฟ้อนรำตามวิสัยของตนด้วยกันทั้งนั้น อย่าว่าแต่มนุษย์เลย ถึงแม้สัตว์เดรัจฉานก็มีวิธีฟ้อนรำ ข้อนี้ถึงสังเกตให้เห็นได้โดยง่าย ดังเช่น สุนัขและไก่กา เป็นต้น เวลาใดสบอารมณ์ของมันเข้ามันก็โลดเต้น กรีดกราย ทำกิริยาท่าทางได้ต่าง ๆ ก็คือการฟ้อนรำตามวิสัยสัตว์นั้นเอง ปราชญ์ผู้คิดค้นมูลเหตุแห่งการฟ้อนรำจึงเล็งเห็นเป็นยุติว่า การฟ้อนรำมูลรากเกิดแต่วิสัยสัตว์ เมื่อเวทนาเสวยอารมณ์ จะเป็นสุข เวทนาก็ตาม หรือจะเป็นทุกข์เวทนาก็ตาม ถ้าเสวยอารมณ์แรงกล้าไม่กลั้นไว้ได้ก็แล่นออกมาเป็นกิริยาให้ปรากฏ

สุรพล วิรุฬห์รักษ์, (2547) ได้อธิบายถึงการกำหนดภาษาท่ารำไว้ว่า นาฏยศิลป์ได้พัฒนามาจากรูปลักษณ์ที่ง่ายและเป็นส่วนประกอบของคำพูด หรือวรรณศิลป์ ไปสู่การสร้างภาษาของตนเองขึ้นที่เรียกว่า ภาษาท่ารำ โดยกำหนดกันในกลุ่มชนที่ใช้นาฏยศิลป์นั้นๆว่าท่าใดมีความหมายอย่างไร การกำหนดภาษาท่ารำนี้อาจแบ่งได้เป็นสองแนว แนวหนึ่งคือการกำหนดท่ารำขึ้น จากการ

เลียนแบบปรากฏการณ์ในธรรมชาติ เช่น จากกริยาท่าทางของมนุษย์หรือของสัตว์ เป็นต้น และอีกแนวหนึ่งจากการสร้างท่าทางเป็นสัญลักษณ์เฉพาะโดยกำหนดจากข้อมูลทางวัฒนธรรม เช่น ท่าพระศิวะในภารตนาฏยัมของอินเดีย

สุมิตร เทพวงศ์, (2548) อธิบายว่านาฏศิลป์เป็นส่วนหนึ่งที่มีความสำคัญไม่ น้อยกว่าศิลปะแขนงอื่นๆ ความสำคัญของนาฏศิลป์คือแสดงความเป็นอารยะประเทศ บ้านเมืองมีความเจริญรุ่งเรืองด้วยประชาชนมีความเข้าใจศิลปะ เพราะศิลปะเป็นสิ่งมีค่า เป็นเครื่องโน้มน้าวอารมณ์ โดยเฉพาะศิลปะการละคร มีความสำคัญสามารถกล่อมเกลาจิตใจโน้มน้าวอารมณ์ไปในทางที่ดี เป็นแนวทางนำให้คิดและให้กำลังใจในการที่จะสร้างความเจริญรุ่งเรืองให้แก่บ้านเมืองสืบไป

ประการที่สองนาฏศิลป์เป็นแหล่งศิลปะ ประกอบด้วยศิลปะประเภทต่างๆ มาเกี่ยวข้องสอดคล้องกัน เช่น ศิลปะการเขียน การก่อสร้าง การออกแบบ เครื่องแต่งกาย และวรรณคดีศิลปะ แต่ละประเภทได้จัดทำกันด้วยความประณีต สุขุม ทั้งนี้เนื่องด้วยศิลปะเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของชาติ มนุษย์ทุกชาติทุกภาษาต้องมีศิลปะของตนไว้เป็นประจำ นับแต่โบราณมาจนถึงทุกวันนี้ รวมความว่านาฏศิลป์มีความสำคัญเกี่ยวเนื่องกันทั้งสิ้น สร้างความเป็นแก่นสารให้แก่บ้านเมืองด้วยกันทั้งสิ้น นาฏศิลป์จะมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญ ดังนี้

1. มีท่ารำอ่อนช้อยงดงาม และแสดงอารมณ์ตามลักษณะที่แท้จริงของคนไทยตลอดจนใช้ลีลาการเคลื่อนที่ดูสอดคล้องกัน

2. มีเครื่องประกอบจังหวะ หรือดนตรีประกอบการแสดง ซึ่งอาจจะมีแต่ทำนองหรือมีบทร้องผสมอยู่

3. ถ้ามีคำร้อง หรือบทร้อง จะเป็นคำประพันธ์ส่วนมากและลักษณะเป็นกลอนแปดสามารถนำไปร้องเพลงชั้นเดียว หรือสองชั้นได้ทุกเพลง คำร้องทำให้ผู้สอนหรือผู้รำกำหนดท่ารำไปตามบทร้อง

4. เครื่องแต่งกายจะแตกต่างกับชาติอื่นๆ มีแบบอย่างของตนโดยเฉพาะ ขนาดยืดหยุ่นได้ตามสมควร เครื่องแต่งกายยืนเครื่อง การสวมใส่จะใช้ตรึงด้วยด้ายแทนที่จะเย็บสำเร็จรูปเป็นต้น

พีรพงศ์ เสนไสย, (2552) ได้อธิบายหน้าที่ของศิลปะการแสดงไว้ว่า ศิลปะการแสดงจึงเปรียบเสมือนเป็นเครื่องมือที่มนุษย์เราใช้เป็นตัวกลางในการเชื่อมโยง อารมณ์ ความรู้สึก ความคิดของตน เพื่อถ่ายทอดให้บุคคลอื่นได้เข้าใจรับรู้ถึงสิ่งที่ตนต้องการจะแสดงออก การแสดงถือเป็นศิลปะของการสื่อสารที่ปรากฏภาพเป็นรูปธรรม ซึ่งผู้ชมสามารถรับรู้และเข้าใจได้ง่ายโดยไม่ยุ่งยากในการตีความ ส่วนอารมณ์ความรู้สึกแม้จะอยู่ในรูปลักษณะที่เป็นนามธรรมก็จริง แต่ผู้ชมทั่วๆไปสามารถสื่อสัมผัสได้โดยตรงจากผู้แสดง

วิมลศรี อุปรมัย, (2555) ได้อธิบายถึงนาฏศิลป์ไทยไว้ว่า เป็นศิลปะแห่งการฟ้อนรำ การละคร เป็นศิลปะที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นชาติ ความเป็นเอกลักษณ์และมีลักษณะที่โดดเด่นสืบทอดกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษจนถึงปัจจุบัน นาฏศิลป์ไทยนับเป็นมรดกที่ทรงคุณค่า เป็นสิ่งที่ควรอนุรักษ์และยังมีประโยชน์สำหรับด้านการพัฒนาทางด้านร่างกายและจิตใจ การแสดงนาฏศิลป์ไทยเป็นพฤติกรรมที่หล่อหลอมรวมสิ่งที่ดีงามที่มีความเกี่ยวข้องกับ กาย วาจา และใจ แสดงออกได้ถึงความเป็นมนุษย์ได้อย่างชัดเจน

คำล่า มุสิกา, (2558) ได้นิยามความหมายของคำว่า “นาฏยศิลป์” ไว้ว่า นาฏยศิลป์ คือ รูปแบบที่สำคัญของการเลียนแบบ กระบวนการของการอ้างอิงการกระทำ เหตุการณ์ และผู้คน โดยผ่านการกระตุ้นของปรากฏการณ์ต่างๆ แต่ในขณะเดียวกันนาฏยศิลป์ก็มีองค์ประกอบของการสร้างสรรค์การเคลื่อนไหวที่มีจุดมุ่งหมายตามหน้าที่ เพื่อแสดงความงดงามและความคล่องตัว เป็นห้วงจังหวะของท่วงทำนอง ที่มีท่าทางอยู่ในช่วงเวลาหนึ่งของจังหวะดนตรี นั่นคือดนตรีที่ประกอบอยู่ด้วย

นาฏกรรมเป็นศาสตร์ที่ใช้การแสดงออกผ่านทางอารมณ์ สีหน้า แววตา ความรู้สึกนึกคิด รวมถึงวิธีการเข้าถึงตัวละครและการสวมบทบาท ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้การแสดงเกิดความสมบูรณ์แบบ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้แสดงที่จะสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกออกมาได้มากน้อยเพียงใด ดังที่ นิยะดา เหล่าสุนทร, (2515) ได้อธิบายถึงการแสดงอารมณ์ในนาฏยศาสตร์ว่า การแสดงออกทางนาฏรสและภาวะ หรือ สัตตวิกอภินยา แสดงอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์สามารถแสดงออกได้ 9 ชนิด เรียกรวมกันว่า “นวรส” (9 Rasa) ได้แก่

1. ศฤงคาร (Shringar) อารมณ์รักและความพึงพอใจ
2. วีระ (Vira) กล้าหาญ
3. กรุณา (Karuna) สงสาร เห็นใจ
4. เราทระ (Raudra) โกรธ
5. หาสยะ (Hasya) เย้ยหยัน ดูหมิ่น
6. ภยานกะ (Bhayanaka) ตกใจ กลัว
7. พีภัทสยะ (Bhibhasya) เกลียดชัง
8. อัตภูตะ (Adbhuta) แปลกประหลาดใจ
9. ศานตะ (Shanta) สงบใจ

จากการศึกษาเอกสารข้างต้นผู้วิจัยพบประเด็นสำคัญและสามารถนำไปประกอบการวิเคราะห์ดังนี้ บทบาทของนาฏกรรมเป็นส่วนหนึ่งในการดำรงชีวิตของมนุษย์ทุกชาติ กล่าวคือในทุกๆ กิจกรรมของมนุษย์มีนาฏกรรมเข้าไปเกี่ยวข้อง ดังเห็นได้จากพิธีกรรมต่าง ๆ ตั้งแต่การเกิดจนไปถึงการตาย รวมทั้งประเพณีต่างๆ ที่เกิดขึ้นในทั่วทุกภาค ล้วนมีนาฏกรรมปรากฏขึ้นด้วย อีกทั้งยังเป็น

เครื่องบันเทิงใจของคนทุกชนชั้น เมื่อมีความสุขหรือว่างจากการเกษตรกรรมก็ร้องรำทำเพลง และยังเป็นเครื่องประกอบอิสริยยศของพระมหากษัตริย์ โดยมีการเปลี่ยนแปลงจากอดีตถึงปัจจุบัน ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นพัฒนาการด้านศิลปะการแสดงที่มีความเคลื่อนที่ตลอดเวลา โดยมีตัวกลางในการขับเคลื่อนคือ “ศิลปิน” ดังนั้นศิลปินจึงเป็นตัวแปรสำคัญในการพัฒนานาฏกรรม โดยแฝงนัยสำคัญผ่านนาฏกรรมเพื่อสื่อสารบางสิ่งบางอย่าง โดยมีจารีต ขอบเขต ธรรมเนียม ในการปฏิบัติที่แตกต่างกันไป

2. องค์ความรู้เกี่ยวกับละครนอก

หลวงวิจิตรวาทการ, (2479) ได้อธิบายความแตกต่างระหว่างละครนอกกับละครในไว้ว่า ภายหลังละครในกับละครนอกก็มีข้อผิดแปลกแตกต่างกันมาขึ้นทุกที กล่าวคือละครในเล่นแต่ 3 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อุณรุท และอิเหนา ถ้าจะแสดงเรื่องอื่นๆนอกจากนี้ แม้จะเป็นละครผู้หญิงของพระมหากษัตริย์แสดง ก็เรียกว่า ละครนอก ความแตกต่างกันในระหว่างละครในกับละครนอกยังมีอยู่อีก คือว่า ละครใน ถือศิลปะแห่งการรำเป็นสำคัญยิ่ง ส่วนเนื้อเรื่องนั้นไม่สำคัญ ในการแสดงคืนหนึ่งอาจจะได้เนื้อเรื่องนิดเดียว แต่เพลงรำและบทบาทต้องดีที่สุด ส่วนละครนอกถือว่าเพลงรำเป็นแต่อุปกรณ์ ส่วนเนื้อเรื่องเป็นสำคัญจำต้องแสดงเนื้อเรื่องให้ได้มากที่สุด นอกจากนี้ยังมีความแตกต่างกันในทางเทคนิคของการรำการบรรจุเพลง

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, (2507) ทรงกล่าวถึงละครนอกไว้ว่า ละครนอกที่เล่นกันในราชธานีคงเปลี่ยนแปลงกระบวนเล่นมาโดยลำดับตั้งแต่ครั้งกรุงเก่าจนในกรุงเทพฯ จึงมาเป็นละครที่เล่นกันในชั้นหลังนี้ แต่การที่แก้ไขเปลี่ยนแปลงกระบวนเล่นละครในราชธานีอย่างไร ละครในมณฑลนครศรีธรรมราชอยู่ห่างไกลราชธานีไม่มีใครเปลี่ยนแปลงแก้ไขแบบละครครั้งกรุงเก่า ขุนศรัทธาหัดไว้อย่างไรก็คงเล่นสืบมาตามแบบเดิม จึงกลายเป็นละครโนราชาตรีไปอีกอย่างหนึ่งในทุกวันนี้ ต้นเดิมของละครชาตรีกับละครนอกพิเคราะห์ดูเห็นว่าจะเป็นดังแสดงมา

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 2 การแสดงละครชาตรี เรื่องพระอภัยมณี โดยบรรพบุรุษของคุณครูวัฒนา โกศินานนท์
ที่มา : เพจโบร่ำโบราณ , 2565

เฉลิม เศวตนันทพ์, (2529) ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะและขั้นตอนในการแสดงละครนอก ไว้ว่า ละครนอกจะแสดงดำเนินเรื่องรวดเร็ว มีโลดโผน ตลกขบขัน ในบางครั้งก็จะติดหยาบโลน ตัวแสดงที่เป็นท้าวพระยามหากษัตริย์ อาจจะเล่นตลกคลุกคลีกับพวกเสนาข้าราชการได้ ใช้ถ้อยคำตลาด อาจจะทิ้งขนบธรรมเนียม จารีตประเพณีเสียบ้างในบางตอน เพื่อความสนุกสนาน การทำบทต้องกระฉับกระเฉงอย่างชาวบ้าน ถ้อยคำในบทละครจึงเป็นคำตลาดอย่างชาวบ้านพูดกัน และไม่ต้องรักษาประเพณีมากนัก การเล่นละครนอกในสมัยแรกๆนั้น ตัวละครร้องกลอนแบบกลอนด้น คือตัวละครคิดขึ้นมาเองในขณะที่กำลังเล่นอยู่ ซึ่งเข้าใจว่าจะไม่มีคนบอกบท หลังจากที่มีบทละครพระราชนิพนธ์ขึ้น โดยมีผู้ขับร้องตามบทละครให้ ผู้แสดงได้แสดงท่ารำตามบทละครนั้นๆ และผู้แสดงจะเป็นผู้พูดเจรจาเอง

ธนิต อยู่โพธิ์, (2531) ได้อธิบายเกี่ยวกับ ละครนอกนอกแบบหลวงไว้ว่า ละครนอกแบบหลวง เป็นแบบที่กรมศิลปากรจัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ และในที่ต่าง ๆ มีคุณภาพต่างกันมาก จากละครนอกที่ราษฎรจัดแสดงแก้บน เพราะละครนอกแบบหลวงเปี่ยมไปด้วยความประณีตในการฟ้อนรำ ฉาก เครื่องแต่งกาย ระบำ เทียบเท่ากับละครในที่กรมศิลปากรจัดแสดง และใช้ผู้หญิงแสดงเช่นกัน ทั้งนี้คงเป็นเพราะคุณครูผู้ฝึกซ้อม และประดิษฐ์นาฏยศิลป์ก็เป็นครูละครในวังเจ้าฟ้า นักเรียนที่แสดงก็ฝึกฝนการฟ้อนรำแบบราชสำนัก ซึ่งมุ่งที่ความประณีตระดับละครใน ดังนี้ละครนอกแบบหลวงจึงเป็นสิ่งที่กรมศิลปากรจัดแสดงขึ้นได้ไม่ยากนัก ในทางตรงกันข้ามหากกรมศิลปากรจะจัดแสดง

ละครนอก ที่ตัวละครต้องร้องเองตามต้นบท ต้องเลือกเพลงร้องเอง ต้องออกท่ารำ ตีบทเอง ต้องต้นบทเจรจาเอง ฯลฯ อย่างละครนอกของราษฎรก็คงทำได้ยาก เพราะผู้แสดงอาจขาดประสบการณ์และไม่ต้องตามรสนิยมของตน

ภาพประกอบ 3 การแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่องสังข์ทอง
ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2565

สงบ ธรรมวิหาร, (2540) ได้กล่าวถึงกลวิธีการรำแบบละครนอก ไว้ว่า การรำแบบละครนอกต้องรำอย่างมีพลัง ซึ่งสามารถแสดงออกทางท่าทางและท่ารำได้มากกว่าละครใน จะต้องทำให้ท่าทางหรือท่ารำดูมีชีวิตชีวาและสมจริงตามบทบาท ต้องเร้าใจหรือจูงใจ การรำเดี่ยวจำเป็นต้องทำให้ผู้ชมติดตามดูอย่างไม่วางตาให้ได้ ซึ่งต้องใช้กลวิธีเช่นเดียวกับละครใน คือ ใช้อารมณ์ทางสีหน้าอย่างยิ้มแย้ม และสายตามองไปทางผู้ชมให้ทั่วถึง เพื่อดึงดูดสายตาผู้ชมให้ติดตามอย่างสนใจ

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, (2546) ทรงอธิบายเกี่ยวกับการพระราชนิพนธ์บทสำหรับการแสดงละครนอกไว้ว่า อนึ่งเมื่อครั้งกรุงเก่าและครั้งกรุงธนบุรี หรือแม้เมื่อในรัชกาลที่ 1 ก็ดี ไม่ปรากฏว่าละครผู้หญิงของหลวงเล่นเรื่องอื่นนอกจากเรื่อง รามเกียรติ์ อุณรุท และอิเหนา อันเป็นเรื่องสำหรับละครใน เพิ่งมาปรากฏว่าละครผู้หญิงของหลวงเล่นละครนอกเมื่อในรัชกาลที่ 2 ทรงเลือกเรื่องละครนอกเฉพาะตอนที่น่าเล่นละครมาทรงพระราชนิพนธ์บทใหม่ ให้ละครหลวงเล่น 5 เรื่อง คือ เรื่องสังข์ทองเป็นหนังสือ 17 เล่มสมุดไทย เรื่องไชยเชษฐ์ 4 เล่มสมุดไทย เรื่องมณีพิชัยเล่มสมุดไทย 1 เรื่องไกรทอง 2 เล่มสมุดไทย เรื่องคาวี 3 เล่มสมุดไทย และพระบาทสมเด็จฯ พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อยังดำรงพระยศเป็นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ทรงแต่งเรื่องสังข์ศิลป์ชัยถวายอีก 1 เรื่อง เป็นหนังสือ 2 เล่มสมุดไทย นับรวมเป็น 6 เรื่อง เรียกกันว่า พระราชนิพนธ์ละครนอก แต่

กระบวนที่ละครเล่น ทรงแก้ไขทำนองร้องและวิธีรำ เล่นไม่เหมือนกับละครนอกที่เล่นกันในพื้นเมือง จึงมีละครนอกแบบหลวงขึ้นอีก 1 อย่าง ซึ่งละครของผู้มีบรรดาศักดิ์ถือเอาเป็นแบบอย่างมาจนทุกวันนี้

วีณา วีสเพ็ญ, (2549) ได้อธิบายถึงวิธีการแสดงละครนอกไว้ว่า ละครนอกมีลีลากระบวนรำและบทร้องรวดเร็ว มุ่งหมายดำเนินเรื่องและตลกขบขันเป็นพื้น วิธีการแสดงง่ายๆ บทประพันธ์ก็ต้องแต่งให้รวบรัด ใช้ถ้อยคำตลาดและเปิดช่องให้เล่นตลกมากๆ ศิลปะแห่งการ่ายรำก็ต้องทำทีท่าให้ว่องไวกระฉับกระเฉง เน้นความรู้สึกให้เด่นชัดจริงจัง สิ่งสำคัญของตัวละครผู้แสดงจะต้องแคล่วคล่องว่องไวทั้งในการรำ การร้องและมีปฏิภาณในการพูดชัดเจน เพราะเวลาแสดงตัวละครจะต้องพูดเองทั้งในการดำเนินเรื่องและเล่นตลก บางบทก็ต้องร้องเอง

สุรพล วิรุฬห์รักษ์, (2549) ได้อธิบายเกี่ยวกับละครนอกแบบหลวงว่า ละครนอกแบบหลวงใช้บทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 5 เรื่อง คือไกรทอง, สังข์ทอง, คาวี, มณีพิชัย, ไชยเชษฐ์, และของกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ (รัชกาลที่ 3) 1 เรื่อง คือ สังข์ศิลป์ไชย ทุกเรื่องดัดแปลงมาจากบทละครชาตรีและละครนอกครั้งกรุงศรีอยุธยา นอกจากนั้นยังมีการนำบทละครนอกอื่นๆมาแสดงแบบละครนอกแบบหลวงอีกด้วย

ภาพประกอบ 4 การแสดงละครนอก เรื่องไชยเชษฐ์ ตอนพบพระโอรส
ที่มา : ผู้วิจัย , 2565

ไชยอนันต์ สันติพงษ์, (2558) ได้อธิบายคำว่า ละครนอกแบบหลวง ไว้ว่า ละครนอกแบบหลวง เป็นรูปแบบการผสมผสานระหว่างละครนอกกับละครใน โดยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้ทรงสร้างสรรค์ขึ้นหลังจากทรงปรับปรุงละครในจนเกิดความประณีต และได้กำหนดมาตรฐานสำหรับการแสดงละครในที่สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน และจากการที่ละครในนั้น แสดงเฉพาะเรื่องอิเหนา รามเกียรติ์ และอุณรุท เนื้อเรื่องที่นำมาแสดงจะเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ เทพเจ้า และอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ที่เกินจริงสำหรับมนุษย์ทั่วไป ดังนั้นเรื่องที่ใช้สำหรับแสดงละครในจึงเหมาะเพียงสำหรับแต่ชาววังเท่านั้นที่สามารถรับอรรถรสได้ และเนื่องจากพระราชพิธีที่สำคัญต่างๆ ที่เกิดขึ้นภายนอกพระราชนิเวศน์ จะต้องมีละครในจัดแสดงสมโภชตามธรรมเนียมอยู่บ่อยครั้ง จึงอาจเป็นที่มาของ การที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้ทรงสร้างสรรค์ละครชนิดใหม่ขึ้น โดยพระองค์ได้ทรงเลือกเรื่องที่ใช้แสดงจากละครนอกของเดิมที่มีความสนุกสนานมาทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่และใช้ละครหลวงรุ่นเล็กแสดง

ภาพประกอบ 5 การแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่องสุวรรณหงส์ ตอนชมถ้ำ

ที่มา : วิพิธทัศนา, 2565

เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ, (2561) ได้อธิบายถึงการแสดงละครนอกไว้ว่า ละครนอกแต่เดิมไม่มีการเขียนบทประกอบการแสดง ผู้แสดงจึงต้องว่ากลอนด้น ที่มาจากปฏิภาณไหวพริบของตนเอง ซึ่งเกิดจากการสั่งสมประสบการณ์มายาวนาน ต่อมาจึงมีการเขียนบทเตรียมไว้ล่วงหน้า ระหว่างแสดงจะมีผู้บอกบทให้ตัวละครร้องและรำ การแสดงละครนอกมุ่งการดำเนินเรื่องที่รวดเร็ว ทันใจผู้ชม ไม่เน้นลีลาท่ารำที่ประณีตบรรจงแบบละครใน สิ่งสำคัญคือผู้แสดงจะต้องแคล่วคล่องว่องไว ทั้งในการรำ การร้อง และมีปฏิภาณในการเจรจาโต้ตอบให้ถึงอกถึงใจผู้ดู ซึ่งปฏิภาณไหวพริบของผู้แสดงนี้นับเป็นหัวใจสำคัญของละครนอกแต่เดิม แม้มีผู้ร้องให้ผู้แสดงรำแบบละครนอกของกรมศิลปากรแล้วก็ตาม ผู้แสดง

ก็ยังคงต้องใช้ปฏิภาณด้านการเจรจาโต้ตอบและด้านอื่นๆในการแสดงด้วยตนเอง ประการสำคัญจะเห็นได้ว่าละครนอกนิยมที่จะเลือกตอนที่มีบทวิวาทต่าทอมาแสดง เพราะการวิวาทเปิดช่องให้มีการใช้ถ้อยคำเปรียบเปรยในเชิงหยาบโลนและขบขันถึงใจผู้ดู เป็นลักษณะขนบนิยมอย่างหนึ่งในละครนอกมาแต่เดิม

นันทวัน สังขะวร, (2562) ได้อธิบายลักษณะของละครนอกไว้ว่า ละครนอกหรือที่เรียกว่า “ละครชาวบ้าน” ซึ่งเป็นละครที่แสดงกันนอกพระราชฐานนี้ มีความมุ่งหมายในลักษณะของการแสดง 2 ประการ คือ ดำเนินเรื่องรวดเร็ว และตลกขบขัน ในช่วงของการดำเนินเรื่องจะมีการดำเนินเรื่องไปอย่างรวดเร็ว แต่เมื่อถึงตอนตลกจะเล่นอยู่นาน ภาษาส่วนมากใช้คำในบทละคร จะเป็นคำตลาดอย่างชาวบ้านพูดกัน และใช้คำเปรียบเปรยในเชิงหยาบโลนและขบขันถึงใจผู้ชมได้มาก โดยไม่ต้องคำนึงถึงแบบแผนรักษาจารีตประเพณี กล่าวคือตัวพระยามหากษัตริย์หรือมเหสี จะพูดเล่นกับตัวเสนาอย่างไรก็ได้ ขอให้เกิดความตลกขบขันต่อผู้ชม การร่ายรำเป็นไปอย่างว่องไว กระฉับกระเฉงเข้ากับทำนองเพลง ซึ่งดำเนินจังหวะค่อนข้างรวดเร็ว เนื้อเรื่องส่วนมากจะเป็นการดำเนินชีวิตของคนไทยโดยตรง เช่น ไสยศาสตร์ เวทมนต์ รักสามเศร้า เรื่องตื่นเต้นน่ากลัว ซึ่งเนื้อเรื่องลักษณะดังกล่าวจะทำให้ผู้ชมสนุกสนาน และเกิดสุนทรียรสไปตามเนื้อเรื่องได้ง่ายเพราะเป็นเรื่องที่คุ้นเคยกับสภาพการดำเนินชีวิตปกติของชาวบ้าน เนื่องจากการแสดงละครนอกเป็นละครชาวบ้านสามัญชนหาดูได้ง่าย จึงมีการสืบทอดต่อกันมาไม่ขาดระยะ แต่ได้มีการพัฒนาตามลำดับตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงปัจจุบัน

ภาพประกอบ 6 การแสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนมณฑาลงกระท่อม

ที่มา : เกิดศิริ นกน้อย , 2565

ณัฏฐพล เขียวเสน, (2562) ได้อธิบายถึงลักษณะของการแสดงละครนอกแบบหลวงไว้ว่า ตัวแสดงละครนอกแบบหลวงในอดีตจะใช้ผู้หญิงแสดงหมด แต่ต่อมาใช้ผู้ชายแสดงร่วมด้วยแต่ยังคงขนบของละครแบบหลวงที่มีความประณีตกว่าละครนอกของชาวบ้านที่มีตัวแสดงน้อยและเน้นบทตลกหยาบโลน ละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ของกรมศิลปากรนั้นใช้ผู้แสดงจำนวนมากให้ตรงกับเรื่องและตอนที่เล่น ตอนที่นำมาเล่นก็มิได้เน้นความตลกเท่าใดนัก แต่มุ่งแสดงความเข้มข้นของเหตุการณ์มากกว่า ทั้งนี้ตัวแสดงมีทั้งที่เป็นชายจริงหญิงแท้ทั้งหมด ผู้แสดงชายล้วนและที่ใช้ผู้หญิงเป็นตัวละครเอกตามแบบละครนอกแบบหลวง อาทิ บทละครนอก “สินสมุทรพบศรีสุวรรณ” (พ.ศ.2555) ใช่ผู้หญิงเล่นเป็นตัวละครสินสมุทรและศรีสุวรรณตามขนบละครแบบหลวง

ภาพประกอบ 7 การแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนสินสมุทรพบศรีสุวรรณ

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2565

จากการศึกษาเอกสารข้างต้นทำให้ผู้วิจัยพบว่า การแสดงละครนอกมีอยู่ 2 รูปแบบคือ ละครนอกแบบหลวง และละครนอกแบบราษฎร์ ซึ่งในอดีตแบ่งประเภทกันที่บทที่ใช้แสดงและพื้นที่ที่แสดงเท่านั้น ซึ่งทั้ง 2 รูปแบบนี้คือต้นกำเนิดของละครนอกที่แสดงในปัจจุบัน ซึ่งในปัจจุบันการแสดงละครนอกเน้นการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็วกระชับ ซึ่งเนื้อเรื่องส่วนมากจะเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องในชีวิตประวันของมนุษย์ทั่วไทย และเน้นบทของการทะเลาะวิวาทกันมีการใช้ภาษาหยาบโลน ซึ่งเป็นสิ่งที่สร้างความขบขันให้ผู้ชมสามารถเข้าใจเนื้อเรื่องและสถานการณ์ได้อย่างดี อีกทั้งยังสอดแทรกมุกตลกเข้าไปในการแสดง ซึ่งผู้แสดงต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบในการโต้ตอบเจรจาระหว่างตัวละคร ให้ผู้ชมเกิดความประทับใจ ดังนั้นผู้แสดงจะต้องมีประสบการณ์ในการแสดงละครนอก ทั้งด้านการรำ การรับส่ง

โต้ตอบ การส่งมุขตลก และความว่องไวกระฉับกระเฉงมากพอสมควรที่จะทำให้เข้าถึงบทบาทการแสดงได้อย่างดียิ่งและสามารถสร้างสุนทรียรสให้กับผู้ชม

3. องค์ความรู้เกี่ยวกับบทบาทตัวละคร

ฌอง - ปิแยร์ โกลเด้นชไตน์ (อ้างใน วัลยา วิวัฒน์ศร, 2532) ได้อธิบายเกี่ยวกับตัวละครไว้ว่า “ตัวละคร” หรือ “Character” ที่ใช้ในนวนิยายและเรื่องสั้นนั้นมาจาก “ ตัวเอก” ในการแสดงละครที่มีตัวนักแสดงชายหรือหญิง เป็นผู้สวมบทบาทตามบทที่ปรากฏในโครงเรื่อง โดยนัยเดียวกันนี้ จึงอาจให้คำจำกัดความของตัวละครในนวนิยายและเรื่องสั้นได้ว่า เป็นบุคคลสมมติซึ่งมีบทบาทร่วมอยู่ในเหตุการณ์ในนวนิยายและเรื่องสั้น

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, (2538) ได้อธิบายเกี่ยวกับการแสดงเลือกนักแสดงไว้ว่า การคัดเลือกนักแสดงที่มีลักษณะคล้ายเหมือนกับบุคลิกลักษณะของตัวละครในเรื่องนั้น เราเรียกว่า “Type Casting” หรือการเลือกตามแบบ ขณะที่บางครั้งผู้กำกับการแสดง อาจเลือกนักแสดงผู้มาสวมบทบาททั้งๆที่มีลักษณะปรากฏชัดเจนว่าไม่ใช่ลักษณะที่ควรเป็นของตัวละครซึ่งลักษณะการเลือกกำหนดบทบาทนักแสดงแบบนี้มักปรากฏในกรณีที่ต้องการผลิตละครล้อเลียนหรือละครตลก เราเรียกวิธีการคัดเลือกตัวนักแสดงแบบนี้ว่า “Casting against type”

อาร์เชอร์ (Stephen M. Archer) (อ้างใน พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, 2538) ได้แสดงความเห็นเรื่องการคัดเลือกตัวนักแสดงไว้ว่าในการคัดเลือกตัวนักแสดงผู้กำกับการแสดงควรพิจารณาในประเด็นต่อไปนี้

1. ลักษณะที่เหมาะสมกับบท โดยพิจารณาด้านลักษณะทางกายภาพอันได้แก่ รูปร่างหน้าตา (physical qualities) และอาจรวมถึงบุคลิก ลักษณะทั่วๆไปด้วย (คล้ายกับการคัดเลือกตามแบบ type casting)

2. ความสามารถพิเศษ ในที่นี้อาจหมายถึงเฉพาะแนวโน้มที่จะประสบความสำเร็จหรือลักษณะอันจะนำไปสู่ความสำเร็จผลทางด้านการแสดง

3. ประสบการณ์ในการทำงานของนักแสดงอาชีพ ประเด็นเรื่องประสบการณ์อาจจะไม่ใช่จุดสำคัญ เพราะนักแสดงอาชีพจะมีประสบการณ์มาแล้วทั้งสิ้น แต่หากเป็นการผลิตละครในสถาบันการศึกษาหรือกลุ่มสมัครเล่น ผู้กำกับการแสดงอาจจะต้องคำนึงถึงเรื่องที่นักแสดงขาดประสบการณ์ด้วย

4. ลักษณะที่จะพัฒนาความสามารถได้ ผู้กำกับการแสดงอาจจะต้องพิจารณาถึงลักษณะของนักแสดงว่าเป็นบุคคลที่น่าจะพัฒนาความสามารถในการแสดงได้

5. ความสัมพันธ์กับนักแสดงอื่นๆ ผู้กำกับการแสดงจำเป็นต้องคำนึงถึงภาพรวมของนักแสดงที่เป็นกลุ่ม นับตั้งแต่เรื่องของลักษณะทางกายภาพ รูปร่าง หน้าตา ของนักแสดงที่สัมพันธ์กับ

บทบาทในเรื่อง รวมทั้งลักษณะอันสามารถทำงานร่วมกับบุคคลอื่นได้ของนักแสดง ทั้งนี้เพราะละครเป็นผลงานอันเกิดจากการประสานสัมพันธ์ของกลุ่มไม่ใช่ผลงานของปัจเจกบุคคล

6. ความสามารถรอบตัวของนักแสดง และการแจ้งผลการคัดเลือกความสามารถที่จะแสดงได้หลายๆบทบาทของนักแสดง จะเป็นประโยชน์ต่อคณะละครมากกว่านักแสดงที่มีขีดจำกัดในการแสดงเพียงบทบาทแบบใดแบบหนึ่ง

เถกิง พันธุ์เถกิงอมร, (2541) ได้อธิบายถึงประเภทของตัวละครไว้ว่า ในชีวิตจริงมนุษย์ต่างมีความสำคัญเท่าเทียมกัน ต่างมีบทบาทและศักดิ์ศรีไม่ต่างกัน จนกว่าเมื่อต้องมาแสดงบทบาทร่วมกันจึงจะเห็นความแตกต่างของบทบาท และความเหลื่อมล้ำของศักดิ์ศรี เช่นเดียวกับตัวละครในนวนิยายเรื่องสั้นที่จะมีบทบาทและความสำคัญไม่ทัดเทียมกัน ตัวละครบางตัวมีความสำคัญมาก บางตัวมีความสำคัญน้อย บางตัวมีบุคลิกลักษณะนิสัยเปลี่ยนแปลงไปตามเหตุการณ์ในเรื่อง ในขณะที่ตัวละครบางตัวมีบุคลิกและพฤติกรรมคงที่ ดังที่มีคำเรียกตัวละครในการแสดงต่างๆว่า “พระเอก” “นางเอก” “พระรอง” “นางรอง” “ตัวโกง” “ตัวอิจฉา” เป็นต้น ซึ่งให้ภาพของบทบาท บุคลิกและลักษณะนิสัยของตัวละครได้ชัดเจน ตัวละครที่มีบุคลิกลักษณะและนิสัยใจคอแตกต่างกันไปดังกล่าวจะมีสองฝ่าย คือฝ่ายตัวละครสำคัญหรือผู้สนับสนุนตัวสำคัญที่เรียกว่า “โพรแท็กโอนิสต์” (Protagonist) และฝ่ายที่เป็นปรปักษ์หรือฝ่ายตรงกันข้ามที่เรียกว่า “แอนแท็กโอนิสต์” (Antagonist)

ดารารัตน์ ภูมิภักดิ์, (2559) ได้อธิบายถึงการคัดเลือกผู้แสดงในละครเรื่องเงาะป่า ไว้ว่า ต้องคำนึงถึงบุคลิก ลักษณะของตัวละคร ทั้งนี้ต้องมีความเหมาะสมตามจารีตของการแสดง ต้องมีความรู้ความสามารถในการร่ายรำที่สวยงาม มีปฏิภาณไหวพริบที่ดี ขยัน มีความอดทน รับผิดชอบ เสียสละ ตัวละครที่สำคัญได้แก่ ซมพลา ฮเนา และลำหับ บทบาทนางลำหับเป็นบทบาทที่มีความแตกต่างไปจากบทบาทของนางเอกในละครรำทั่วไป ผู้แสดงต้องสื่อถึงความเป็นผู้หญิงเงาะที่มีบุคลิกลักษณะงดงาม สง่ามุ่งมั่น มีความสามารถในการถ่ายทอดท่ารำ และอารมณ์แก่ผู้ชม ทั้งลีลาท่าทางการร่ายรำตามบทร้องและบทบาทการเจรจาที่ มีความเป็นธรรมชาติ ทำให้ผู้ชมตื่นตาตื่นใจในบทบาท หรือพฤติกรรมอย่างที่เป็นอยู่ในชีวิตจริง

จากการศึกษาเอกสารข้างต้นทำให้ผู้วิจัยพบว่า การสวมบทบาทตัวละครแต่ละตัวนั้นตัวศิลปินต้องทำความเข้าใจในบทบาทนั้นโดยสมมติตัวเองเข้าไปอยู่ในเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่ง ซึ่งดำเนินไปตามอารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับบทบาทนั้นๆ ซึ่งประกอบด้วยตัวละครหลายบทบาท เช่น พระเอก นางเอก พระรอง นางรอง ตัวโกง และตัวอิจฉา เป็นต้น ซึ่งแต่ละบทบาทต้องมีการคัดเลือกผู้แสดงที่มีบุคลิกที่เด่นชัดไปทางด้านบทบาทที่จะแสดง ซึ่งลักษณะภายนอกจะช่วยเสริมบทบาทที่กำลังแสดงได้อย่างดี ซึ่งผู้วิจัยพบหลักการที่นำมาซึ่งการวิเคราะห์บทบาทกุมารในการแสดงละครนอก ของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในด้านการสวมบทบาท การแสดงออกทางอารมณ์ในการแสดง หลักการคัดเลือกผู้แสดงให้เหมาะสมกับตัวละคร มีทั้งหลักการที่นำมาจากต่างประเทศ และหลักการของบรมครูทาง

นาฏศิลป์ไทย โดยหลักการทั้ง 2 มีความคล้ายคลึงกัน โดยผลลัพธ์สุดท้ายจะนำมาซึ่งนักแสดงที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์การแสดงให้ผู้ชมประทับใจ

4. แนวคิดที่เกี่ยวข้อง

4.1 แนวคิดสัญลักษณ์และการตีความ

จอร์จ เฮอร์เบิร์ต มี้ด (George Herbert Mead) (อ้างใน สัญญา สัญญาวิวัฒน์, 2533) เป็นนักจิตวิทยาสังคมชาวอเมริกัน ที่เน้นความสัมพันธ์ของบุคคลในสังคมอยู่ที่การรู้จักใช้ความหมายร่วมกัน (Shared Meaning) ดังนั้นการกระทำระหว่างกันทางสังคมของบุคคล ก็ คือการใช้สัญลักษณ์ร่วมกันจนเข้าใจความหมายถูกต้อง

มี้ด (Mead) ได้สรุปว่าในตัวบุคคลหนึ่งๆ จะมีส่วนประกอบอยู่ 2 ส่วน คือ 1" กับ “Me” T” หมายถึงความต้องการเฉพาะที่อยู่ในตัวบุคคล มีอิสระที่จะแสดงออกได้เต็มที่ ทำให้เกิดพฤติกรรมที่แสดงออกต่างๆ ออกมา ส่วน “Me” เป็นความคิดของบุคคลว่าตนเอง ควรมีพฤติกรรมอย่างไร ซึ่งประกอบด้วยค่านิยม ความคิดตนเอง บทบาทที่สังคมคาดหวัง ดังนั้น บุคคลจะมีแบบแผนการติดต่อสัมพันธ์กันอย่างไร ขึ้นอยู่กับอิทธิพลของ “” กับ “Me” ว่าฝ่ายใดจะเด่นมากกว่ากัน จึงแสดงให้เห็นความสำคัญของสัญลักษณ์ที่แสดงออก

สัญลักษณ์มีหลายลักษณะ เช่น ภาษา กิริยาท่าทาง หรือการกระทำ ภาษา เป็นระบบสัญลักษณ์ที่มีความสลับซับซ้อน ยากแก่การเข้าใจ ต้องอาศัยการฝึกฝน อบรม เรียนรู้เป็นเวลานาน มีความชำชองจึงจะใช้ได้ แต่กระนั้นก็ยังมีความผิดพลาดอยู่เสมอ เพราะ ต้องอาศัยการตีความตามสถานการณ์ และนักทฤษฎีสำนักนี้จึงตีความว่า มนุษย์ก็เป็น สัญลักษณ์เช่นเดียวกัน มีความหมายได้หลายอย่างในตัวเดียวกัน มนุษย์ได้พัฒนาตัวตนขึ้น มาจากความรู้สึกหรือสายตาของผู้อื่น ซึ่งทฤษฎีนี้มีประพจน์ (Propositions) ที่สำคัญ คือ

1. พฤติกรรมของมนุษย์เกิดจากสัญลักษณ์ที่มนุษย์รุ่นก่อน เป็นผู้สร้างและ สะสมพัฒนามา
2. บุคลิกภาพของคนขึ้นอยู่กับการหล่อหลอมของสังคม ซึ่งมนุษย์เป็นผู้สร้าง
3. การเกิดการเจริญเติบโต หรือการเสื่อมสลายของสังคมขึ้นอยู่กับการตัดสิน ใจของสมาชิกสังคม
4. พฤติกรรมเบี่ยงเบน (Deviance) เกิดจากการให้ความหมายเช่นนั้นของ มนุษย์บางกลุ่ม
5. พฤติกรรมทางสังคมขึ้นอยู่กับการคาดหวังของสังคม
6. การเปลี่ยนแปลงทางสังคม เกิดจากการกระทำระหว่างมนุษย์

7. อำนาจของบุคคลหรือกลุ่มคนใดๆ ขึ้นอยู่กับการมอบหมายของอีกคนหรือ อีกกลุ่มหนึ่ง

5. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

5.1 ทฤษฎีบุคลิกภาพ

พงศ์อินทร์ ศุขขจร, (2517) ให้ความหมายคำว่า “บุคลิกภาพ” ไว้ว่า การรวบรวมคุณลักษณะ ต่างๆ ของคน อันประกอบด้วยรูปร่างลักษณะ และพฤติกรรม หรือ จริตกิริยาที่เป็นเครื่องส่อนิสัย ของคนๆ หนึ่งซึ่งแสดงออกมาให้คนอื่นแลเห็น

อัญชลี แจ่มเจริญ, (2530) ให้ความหมายคำว่า “บุคลิกภาพ” ไว้ว่า ลักษณะส่วนรวมของ บุคคลทั้งหมด ที่แสดงออกมาปรากฏให้คนอื่นได้รู้ได้เห็น ซึ่งแตกต่างกันเพราะภาวะสิ่งแวดล้อมที่สร้างตัวบุคคลนั้นแตกต่างกันประการหนึ่ง และพันธุกรรมที่แต่ละบุคคลได้มาก็แตกต่างกันไปอีกประการหนึ่ง

นพมาศ อุ้งพระ, (2551) ได้นำผลการศึกษาเรื่องการพัฒนาบุคลิกภาพของ Alfed มาประกอบการวิเคราะห์ดังความว่า Alfed เป็นจิตแพทย์ที่ได้ค้นคว้าและพัฒนาบุคลิกภาพขึ้นมาใหม่ ทรรศนะจิตวิทยาของแอดเลอร์ เรียกว่า จิตวิทยาปัจเจกชน (Individual Psychology) เชื่อในอิทธิพลของสังคม ชี้ให้เห็นว่าพฤติกรรมของบุคคลจะเป็นอย่างไรนั้นถูกกำหนดโดยสังคมรอบตัว เช่น เศรษฐกิจ การเมือง ประเพณีวัฒนธรรม นอกจากนี้ แอดเลอร์ยังมีความเชื่อว่า ความรู้สึกของตนเองจะแสดงบทบาทที่สำคัญในการสร้างรูปแบบของบุคลิกภาพ การรู้จักสร้างตนเอง และบุคลิกภาพแบบที่รู้จักตนเอง ก่อให้เกิดความพยายามที่จะเอาชนะอุปสรรคทั้งหลาย และสามารถพัฒนาศักยภาพของตนเองได้ เพราะว่าศักยภาพนี้เป็นลักษณะพิเศษที่มีอยู่ในแต่ละบุคคล พฤติกรรมและบุคลิกภาพของมนุษย์ได้รับการเร่งเร้าจากลักษณะ สัมพันธภาพกับเพื่อนมนุษย์ด้วยกันหรือพฤติกรรมสังคม

Carl G. Jung นักจิตวิทยาชาวสวิสได้ทำการศึกษาและพัฒนาทฤษฎีจิตวิทยาแบบจิตวิเคราะห์ โดยมีความเชื่อว่า จิตใต้สำนึกทำหน้าที่บันทึกความจำและแรงกระตุ้นทั้งหลายไว้ และทำหน้าที่ถ่ายถอดสิ่งที่จิตใต้สำนึก เก็บสะสมไว้แล้วสะท้อนเป็นมโนภาพหรือเรื่องราวในอดีตของมนุษย์ ทำให้เกิดเสถียรภาพและดุลยภาพในระบบหลายระบบของบุคลิกภาพ

วิลเลียม เชลดอน (William Sheldon) (อ้างใน กันตภณ ตันแต้มดี, 2562) ทฤษฎีบุคลิกภาพภายนอก บุคลิกภาพภายนอกประกอบไปด้วย การแสดงออกกิริยาท่าทาง การสบสายตา การใช้น้ำเสียง การมีศิลปะการพูดและสื่อสาร การไหว้ การแต่งกาย และการเลือกเสื้อผ้า การแต่งหน้า การจัดแต่ง ทรงผมประเภทของบุคลิกภาพบุคลิกภาพของบุคคลโดยทั่ว ๆไปแบ่งออกเป็นประเภทใหญ่ ๆ ได้ 2 ประเภทคือ

1. บุคลิกภาพภายนอก ได้แก่ บุคลิกภาพทางกาย เป็นสิ่งที่สัมผัสได้ด้วยประสาทสัมผัส รูปร่าง ความเข้มแข็งของร่างกาย ท่วงที กิริยามารยาท อิริยาบถในการเคลื่อนไหวร่างกาย การเดิน การยืน การนั่ง การแต่งกาย การวางตัว เป็นต้น

2. บุคลิกภาพภายใน เป็นสิ่งที่มองไม่เห็นแต่สัมผัสและรู้ได้ สามารถแสดงออกทางสติปัญญา ผ่านการสื่อสาร บุคลิกภาพภายในนั้นอาจดูได้จากการคบหาซึ่งกันและกันจะทำให้สามารถรู้ได้ว่าแต่ละคนมีการแสดงออกมาได้อย่างไร อาทิ การแสดงออกผ่านความรู้ ความชำนาญ ความเฉลียวฉลาด ไหวพริบ ความขยัน อดทน เข้มแข็ง ความกล้า ความกลัว ความสุภาพ ความก้าวร้าว ความมีคุณธรรมในจิตใจ เป็นต้น

บุคลิกภาพแต่ละบุคคลมีส่วนสัมพันธ์กับคุณสมบัติรูปร่างของบุคคลของ วิลเลียม เชลดอน ได้ทำการวิเคราะห์รูปร่างบุคคลจำนวนหลายพันคนและสามารถสรุปได้ว่ารูปร่างโดยแบ่งตามลักษณะโครงสร้างทางร่างกายแบบพื้นฐานแบ่งเป็น 3 แบบคือ

1. รูปร่างอ้วน (Endomorphy) มีลักษณะรูปร่างอ้วนเนื้อนิ่มและลำตัวมีขนาดกลมรูปร่างไม่ดีมีน้ำหนักมาก รับประทานอาหารมาก มีความเชื่องช้าอืดอาด ไม่สะอาด มีเพื่อนมาก มีนิสัยชอบการเข้าสมาคม ชอบการนอนและการกิน ชอบให้ร่างกายสบาย และเป็นบุคคลที่มีความสุข

2. รูปร่างสมส่วน (Mesomorphy) มีลักษณะรูปร่างแข็งแรง มีมัดกล้ามเนื้อมีการพัฒนาทางร่างกาย มีกล้ามเนื้อแข็งแรงมองดูดี มีเพื่อนมาก มีความสุข มีคนชอบมาก มีความประณีต มีความเร็ว ชอบช่วยเหลือบุคคลอื่น มีลักษณะรูปร่างแบบนักกีฬา ชอบการต่อสู้มีพลัง ชอบการผจญภัย ชอบการออกกำลังกาย และมีความกล้าหาญ

3. รูปร่างผอม (Ectomorphy) มีลักษณะรูปร่างที่กล้ามเนื้อและกระดูกยังไม่รับการพัฒนา หน้าอกแบนราบ ลำตัวมีขนาดบางและอ่อนแอ ศีรษะมีขนาดใหญ่กว่าปกติ มีน้ำหนักเบารับประทานอาหารได้น้อย ชอบความเงียบ มีความวิตกกังวลใจ มีความหวาดกลัว ไม่ชอบการต่อสู้ มีคุณสมบัติที่มีจิตสำนึกของตัวเอง มีอารมณ์อ่อนไหว มีความกังวลใจ ชอบอยู่ตามลำพัง ชอบการใช้ความคิดเป็นต้น

5.2 ทฤษฎีการถ่ายทอด

อุษา สบฤกษ์, (2536) กล่าวว่า การสอนนาฏศิลป์มีวิธีการสอนที่ได้รับแบบอย่างสืบต่อกันมา คือ

1. ใช้วิธีการสอนโดยการให้ปฏิบัติเลียนแบบครูเป็นหลัก ครูรำให้ดูเป็นตัวอย่าง ผู้เรียนจะต้องอาศัยการสังเกตและใช้ความจำในขณะที่ปฏิบัติตามอย่างครู แล้วใช้เทคนิคของการกระทำซ้ำบ่อยๆ จนจดจำขึ้นใจและสามารถปฏิบัติเองได้

2. อธิบายท่ารำขณะที่ปฏิบัติ โดยครูจะต้องบอกท่ารำล่วงหน้าก่อนที่จะถึงจังหวะเพลง

3. ที่เรียกว่ากิริยาของการทำท่านาฏศิลป์ไปด้วย นอกจากนี้ในขณะที่สอนครูผู้สอน จะต้องจัดท่ารำของผู้เรียนให้ทำท่าได้ถูกต้องสวยงามตรงตามความต้องการของครูอีกด้วย

พูนพิสมัย ดิศกุล (อ้างใน พิมพ์วดี จันทรโกศล, 2557) กล่าวถึงการถ่ายทอดนาฏศิลป์จะให้ได้ผลดี ต้องขึ้นอยู่กับความสนใจ ความสมัครใจของผู้เรียนและลักษณะเฉพาะบุคคลดังนี้

1. เป็นมาโดยกำเนิด ภาษาไทยเรียกว่า พรสวรรค์ ภาษาฝรั่งเรียกว่า Bom - Artist พวกนี้ไม่ต้องฝึกหัด เป็นเอง ชอบเอง ทำให้เอง และอย่างยอดเยี่ยมด้วย ถ้ามีครูดีช่วยเสริมสร้าง แนะนำก็ยิ่งเข้าขั้นอาจารย์ได้เลย

2. เป็นศิลปินโดยถูกบังคับให้เป็นเหตุผลต่าง ๆ กัน แต่มีความสนใจในทางลอกแบบ เอาอย่างจนทำได้ดี ทางไทยเรียกว่า มีฝีมือ ฝรั่งเรียก Made - Artist

สุมน อมรวิวัฒน์ (อ้างใน พิมพ์วดี จันทรโกศล, 2557) กล่าวถึง การถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยว่าเป็นการบอกสอน เพื่อสืบทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งสืบต่อกันมาหลายต่อหลายรุ่นนั้น มักเกิดขึ้นในการศึกษาตามอัธยาศัยและการศึกษานอกระบบมากกว่าการศึกษาในระบบโรงเรียน หรือเกิดขึ้นในครอบครัวชุมชนมากกว่าการสั่งสอนในโรงเรียน เพราะชีวิตในครอบครัว ชุมชนมีลักษณะเป็นธรรมชาติ เป็นจริงและเป็นประสบการณ์ตรงที่เด็กได้เรียนรู้ ซึมซับรับเอาได้มากกว่าการเรียนเนื้อหาในหนังสือ สื่อมวลชน ประเภทหนังสือ หนังสือพิมพ์ วิทยุ โทรทัศน์ อินเทอร์เน็ตยิ่งมีอิทธิพลต่อความรู้สึกนึกคิดของเด็กและการยอมรับทางวัฒนธรรม ทั้งด้านดีและด้านเลว วัฒนธรรมจึงเป็นเนื้อหาสาระในตัวของมัน

บุญธรรม กิจปรีดาบริสุทธิ์ (อ้างใน นพรัตน์ บัวพัฒน์, 2559) ทฤษฎีการเรียนรู้ การเรียนรู้ คือ กระบวนการจัดประสบการณ์เพื่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของ มนุษย์ พฤติกรรมที่เปลี่ยนแปลงมีทั้งพฤติกรรมที่สามารถสังเกตได้ เช่น นั่ง วิ่ง เดิน นอน ฯลฯ และพฤติกรรมที่สามารถสังเกตได้ เช่น การคิด การจิตนาการ ความเข้าใจ ฯลฯ แต่จะทราบได้ว่าการ เรียนรู้สัมฤทธิ์ผลต่อเมื่อผู้เรียนสามารถบอก พูด หรือแสดงออกมาได้ การเรียนรู้จึงเป็นวิธีการหนึ่ง ซึ่งมีอิทธิพลต่อการคิด การปฏิบัติ ซึ่ง Bioom เจ้าของทฤษฎีการเรียนรู้ได้กล่าวถึงการเรียนรู้ว่า มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรม 3 ด้านคือ

1. ความรู้ (Cognitive Domain)
2. ความรู้สึก (Affective Domain)
3. การปฏิบัติ (Psycho Motor Domain)

5.3 ทฤษฎีการเคลื่อนไหว

พิชิต ภูติจันทร์, (2523) ได้อธิบายเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวไว้ว่า การเคลื่อนไหวเป็นจังหวะ หมายถึง การที่ร่างกายและจิตใจ มีปฏิกิริยาตอบสนองต่อเสียงดนตรี และจังหวะซึ่งจังหวะนั้นหมายถึงช้าเร็วของการเคลื่อนไหว ซึ่งวงจรจะเกิดจากการตบมือ เคาะไม้ เคาะเหล็ก ตีกลอง ฉิ่ง ฉาบ เป็นต้น กิจกรรมเข้าจังหวะ เป็นกิจกรรมที่เด็กมีปฏิกิริยาตอบสนองจังหวะเสียงดนตรี โดยแสดงท่าทางหรือเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ให้เข้ากับจังหวะได้อย่างอิสระผสมผสาน โดยการแสดงท่าทางหรือการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกาย ให้เข้าจังหวะได้อย่างอิสระและผสมผสานกลมกลืน เกิดอารมณ์และจิตใจคล้อยตามไปกับเสียงของดนตรี การเคลื่อนไหวประกอบจังหวะเป็นกระบวนการแสดงความสามารถของตนโดยใช้การเคลื่อนไหวร่างกาย เมื่อพบการแก้ต่างๆ เด็กแต่ละคนได้เข้าร่วมกิจกรรมในการวิเคราะห์ปัญหาโดยใช้ความสามารถทางร่างกายและความรู้ของตนเอง การได้รับการกระตุ้นจากปัญญาเพื่อให้เด็กค้นหาคำตอบด้วยตนเอง จุดแห่งความสนใจควรอยู่ที่กิจกรรมมากกว่าสิ่งใด

พวงทอง ไสยวรรณ์, (2530) ได้อธิบายเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวไว้ว่า การเคลื่อนไหวและจังหวะยังเป็นกิจกรรมที่ร่างกายและจิตใจมีปฏิกิริยาตอบสนองจังหวะ เสียงดนตรีและเสียงเพลง โดยการแสดงท่าทางหรือเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายได้อย่างอิสระ แสดงออกทางอารมณ์ความคิดสร้างสรรค์

ธรากร จันทนะสาโร, (2557) ได้อธิบายแนวคิดการออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกายในนาฏยศิลป์ จำเป็นต้องอาศัยส่วนประกอบที่ สำคัญต่าง ๆ กัน โดยเฉพาะสิ่งเร้าที่เกิดขึ้น อันถือเป็นปัจจัยแรกของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ และ พัฒนาไปสู่ผลงานนาฏยศิลป์ที่เป็นรูปธรรม ในที่นี้ผู้วิจัยจะขออธิบายโดยสังเขปเกี่ยวกับแนวคิดในการ ออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกาย ซึ่งขอกล่าวโดยลำดับดังต่อไปนี้

1. สิ่งเร้าทางด้านนาฏยศิลป์ (stimuli for dance) สิ่งเร้าเป็นตัวกำหนดหรือปลุกจิต วิญญาณในการสร้างสรรค์กิจกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ สำหรับสิ่งเร้าทางด้านนาฏยศิลป์สามารถเกิดขึ้น ได้จากการได้ยิน การมองเห็น แนวความคิด การสัมผัสหรือการเคลื่อนไหว และจากการศึกษาพบว่ามี การจำแนกสิ่งเร้าทางด้านนาฏยศิลป์ออกเป็น 5 ลักษณะ

1.1 สิ่งเร้าที่เกิดจากการได้ยิน (auditory stimuli) สำหรับนาฏยศิลป์ ส่วนมากมักจะมีการประพันธ์ดนตรีไว้โดยเฉพาะ อันเริ่มต้นจากความปรารถนาที่จะใช้ชิ้นส่วนของ เพลงดนตรี เครื่องดนตรีหรือจากธรรมชาติมาเป็นสิ่งกระตุ้นความคิดของนาฏยศิลป์ นักประพันธ์ ดนตรีจำนวนไม่น้อยที่ได้สร้างสรรค์ดนตรีสำหรับนาฏยศิลป์และต้องตระหนักถึงลักษณะพิเศษของ ดนตรีแต่ละประเภทที่ทำมาใช้ เช่น อารมณ์ บรรยากาศ โคลงสั้น ลวดลายทาง

สถาปัตยกรรม ซึ่งสิ่ง เร้าที่เกิดจากการได้ยินไม่ได้เฉพาะเจาะจงไปที่สิ่งเร้าจากเสียงของดนตรีเพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่ อาจหมายถึงสิ่งเร้าที่ได้รับมาจากประสาทสัมผัสทางการได้ยินของมนุษย์ในลักษณะอื่น ๆ ที่มิได้อยู่ใน รูปแบบของเพลงดนตรี เป็นต้นว่าการใช้มือหรือเท้าเคาะกับพื้นผิวเพื่อให้เกิดเสียง อย่างไรก็ตาม เครื่องมือต่าง ๆ ที่มนุษย์นำมาใช้กระทบกระแทกกันเพื่อให้เกิดเสียง ตามธรรมชาติก็ดี หรือตาม สิ่งแวดล้อมก็ดีนั้น มักจะก่อให้เกิดเป็นสิ่งเร้าที่มีความน่าสนใจและมีพลังในการออกแบบนาฏยศิลป์ อย่างมาก

1.2 สิ่งเร้าที่เกิดจากการมองเห็น (visual stimuli) สามารถเป็นได้ทั้งรูปแบบ งานศิลปะแขนงต่าง ๆ เช่น งานประติมากรรม วัตถุที่มีรูปร่างต่างกัน ฯลฯ จากสิ่งเร้าที่เกิดจากการ มองเห็นนี้ สามารถก่อให้เกิดจินตนาการในด้านรูปร่าง จังหวะ พื้นผิว น้ำหนัก เป็นต้น การมองเห็น เป็นการกระตุ้นให้เกิดเสรีภาพทางด้านทัศนวิสัย มีประโยชน์อย่างมากสำหรับคีตกวีและนาฏยศิลปิน ส่วนใหญ่มักพบเห็นนาฏยศิลปินแสดงท่าทางการต้นสดของนาฏยศิลป์ประกอบเพลงอยู่ตามลำพัง ซึ่ง ได้รับอิทธิพลส่วนหนึ่งมาจากสิ่งเร้าผ่านการมองเห็นนั่นเอง อย่างไรก็ตามการเคลื่อนไหวก็ควร

1.3 สิ่งเร้าที่เกิดจากการเคลื่อนไหว (kinesthetic stimuli) การเคลื่อนไหว ในที่นี้ไม่ได้เฉพาะเจาะจงไปที่นาฏยศิลป์ แต่เป็นการเคลื่อนไหวที่เป็นไปตามอาการปกติธรรมชาติ เช่น การเดิน การก้าว การวิ่ง การหมุน การหัน ฯลฯ การเคลื่อนไหวเหล่านี้เรียกว่าเป็น วลีของนาฏยศิลป์ วลีเหล่านี้มิได้มีจุดประสงค์ในการสื่อสารความหมายและไม่มีเจตนาในการส่งผ่านความคิดใด หากแต่ วลีต่าง ๆ เมื่อรวมกันมาก ๆ เข้าก็จะกลายเป็นคำหรือประโยค ก่อให้เกิดอารมณ์หรือรูปแบบต่าง ๆ ที่ ใช้ในการสื่อสาร ซึ่งสิ่งเร้าที่เกิดจากการเคลื่อนไหวมจำเป็นต้องมาจากการชื่นชมงานนาฏยศิลป์ แต่ เป็นการเคลื่อนไหวที่เป็นปกติธรรมชาตินั่นเอง

1.4 สิ่งเร้าที่เกิดจากการสัมผัส (tactile stimuli) สิ่งเร้าที่มาจากวิธีนี้มักจะมี การตอบสนองต่อการเคลื่อนไหวร่างกายที่รวดเร็ว แล้วก่อให้เกิดเป็นแรงจูงใจในนาฏยศิลป์ เช่น ความรู้สึกอ่อนนุ่มของขนผ้ากำมะยี่ จะทำให้ศิลปินรู้สึกถึงความเบาลอย นุ่มละมุน อันแสดงออกถึง คุณภาพของนาฏยศิลป์ นอกจากนี้คีตกวีหรือนักประพันธ์ดนตรีอาจใช้ความรู้สึกที่ได้จากการสัมผัสนี้ มาสร้างสรรค์เป็นเพลงดนตรีสำหรับนาฏยศิลป์ เพื่อแสดงความรู้สึกที่ส่งผ่านการเคลื่อนไหวได้เช่นเดียวกัน

1.5 สิ่งเร้าที่เกิดจากความคิดคำนึง (ideational stimuli) สิ่งเร้าชนิดนี้เป็น สิ่งเร้าที่อาจได้รับความนิยมมากที่สุดในนาฏยศิลป์ เพราะการเคลื่อนไหวต่าง ๆ จะถูกกระตุ้นและ สร้างขึ้นด้วยความจงใจที่จะถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดนั้นออกมา ถ้าหากความคิดคำนึงนั้นมาจากห้วง อารมณ์ของมนุษย์ นาฏยศิลป์ก็จะมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปด้วย และการเคลื่อนไหวที่ได้รับ อิทธิพลจากสิ่งเร้าชนิดนี้ ก็ควรจำกัดกรอบสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เนื่องจาก

เหตุการณ์หรือ เรื่องราวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นต้องมีการลำดับภาพในรูปแบบนาฏยศิลป์ที่แตกต่างกัน และต้องไม่ขัดต่อ ศีลธรรมหรือจริยธรรมทางสังคม

5.4 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

ม.ล.ตุ้ย ชุมสาย, (2516) ได้อธิบายเกี่ยวกับคุณค่าทางสุนทรียะไว้ว่า วรรณคดีจะต้องมีคุณค่าทางสุนทรียะนั่นถือว่าปฏิกิริยาของคนที่มีต่อวรรณคดีต้องมีปฏิกิริยาของสุนทรียะ (Esthctic Response) และปฏิกิริยาสุนทรียะต้องเป็นปฏิกิริยาสุขารมณ์ ศาสตราจารย์สามท่าน (Mary Rohrberger, Samcul H, Woods and Bernard F, Drkore) นี้ได้ กล่าวต่อไปว่า ปฏิกิริยาสุขารมย์ก็มิใช่ว่าจะมีค่านิยมเชิงสุนทรียะไปหมด ศาสตราจารย์สามท่านดังกล่าว ได้กล่าวถึงการมีปฏิกิริยาสุนทรียะไว้อีกอย่างหนึ่งดังนี้ เพื่อที่จะมี ปฏิกิริยากับสิ่งใดจำเป็นที่เราจะต้องอยู่ในสภาพที่จับสิ่งงดงามนั้นได้ นั่นคือเราจะต้องอยู่ในระยะที่ พอเหมาะพอดีจากสิ่งนั้น ภาวะเช่นนั้นเรียกว่า Psychic Distance ดังนั้นการมีปฏิกิริยาสุนทรียะจึงขึ้นอยู่กับระยะทางระยะทางระหว่างผู้ชมและศิลปะอย่างมาก ทั้งในทางจิตใจและร่างกาย

ดวงมน จิตร์จำนงค์, (2527) ได้อธิบายความหมายของคำว่า สุนทรียภาพ ไว้ว่า สุนทรียภาพเป็นศัพท์บัญญัติแทน Aesthetics ในภาษาอังกฤษซึ่งตรงกับความงามในภาษาไทย ซึ่งไม่ใช่ความงามในภาษาของคนทั่วไปในชีวิตประจำวัน เราประเมินค่าความงามกันด้วยความรู้สึกชอบไม่ชอบอันเป็นส่วนตัว ความงามเนื่องจากเหตุผลทางธรรมชาติโดยเฉพาะทางด้านจิตวิทยาและทางวัฒนธรรมสุนทรียภาพ มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะ เพราะศิลปะถ่ายทอดอารมณ์สะเทือนใจ ความคิดและประสบการณ์จากผู้ หนึ่งไปยังอีกผู้หนึ่ง ศิลปะเป็นเครื่องสื่อสารที่มีพลังอันเร้าอารมณ์สะเทือนใจของมนุษย์ เห็นได้ว่าวรรณคดีซึ่งก็คือศิลปะที่ใช้ภาษาเป็นอุปกรณ์นั้นสามารถให้ “สัมผัสที่ลึกซึ้งและรุนแรง” และ “กระทบให้เกิดอารมณ์ทุกข์และสุข” สุนทรียภาพหรือความงามทางศิลปะก็คือสิ่งที่เรียกว่า “ความจับ ใจ” นั่นเอง ภาษาในวรรณคดีและสุนทรียภาพในภาษานั้นเป็นสิ่งที่สอดคล้องข้องเกี่ยวกันอย่างแนบแน่นด้วยเหตุว่า สุนทรียภาพเป็นเรื่องของคุณภาพแห่งศิลปะภาษาที่มีสุนทรียะจะเกิดความไพเราะและความนึกคิดและอารมณ์ประสมกัน

ศรีวิไล ดอกจันทร์, (2529) ได้อธิบายความหมายของคำว่า สุนทรียภาพ ไว้ว่า สุนทรียภาพ หมายถึง ความงาม ความไพเราะ หรือลักษณะอันสุนทร ซึ่งมีอยู่ในธรรมชาติ หรือแม้ในศิลปะวรรณกรรมต่างๆ ความงามเป็นความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับจิตใจ ความงามอยู่ตามลำพังในวัตถุจึงไม่มีความหมายอะไร ความงามจึงมีความเหมาะสมกับความงาม เพราะมีจิตใจรับรู้และชื่นชมมันด้วย แต่การที่เราจะแลเห็นความงามของสิ่งหนึ่งสิ่งใดอย่างเข้าอกเข้าใจ นั้นจำเป็นต้องฝึกฝนอบรมกับการชื่นชมคุณค่าของความงาม จึงแลเห็นความงามนั้นได้อย่างซาบซึ้งตรึงใจ

วิรุณ ตั้งเจริญ, (2546) ได้อธิบายเกี่ยวกับสุนทรียภาพไว้ว่า สุนทรียะหรือความงามอาจเป็นความงามของศิลปกรรม ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม รวมทั้งความประณีตงดงามของจิตใจ ความ

ประณีตงดงามของการใช้ชีวิตส่วนตัวและชีวิตส่วนรวม ศิลปกรรม (Fine Arts) ที่หมายความรวมถึง ทัศนศิลป์ ดนตรี ศิลปะการแสดง สถาปัตยกรรม วรรณกรรม และสุนทรียภาพ คือ ความรู้สึกในความงาม ภาพที่งดงามในความคิดหรือภาพของความงามในสมอง (Image of Beauty) ศักยภาพของการรับรู้ความงามที่สามารถสัมผัสหรือรับความงามได้ต่างกัน ความงามที่อาจเกิดจากภาพ จากเสียง จากจินตนาการ จากตัวอักษร หรือประสาทสัมผัส การศึกษาและสร้างสรรค์ศิลปะย่อมเกี่ยวข้องกับความจริง ความดี และความงามเกี่ยวข้องกับ “สุนทรียะ” ซึ่งเป็นเรื่องของความงาม ความไพเราะ ความสุขุมคัมภีรภาพ ความสงบ สันติ เกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิตและรสนิยม (Taste)

มโน พิสุทธิรัตนานนท์, (2546) ได้อธิบายเกี่ยวกับบริบทของสุนทรียภาพในงานนาฏศิลป์ไว้ว่า สุนทรียภาพในนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง เมื่อเป็นที่ยอมรับกันว่าเรือนร่างมนุษย์เป็นมูลฐานหรือศิลปะธาตุที่สำคัญในนาฏศิลป์และการแสดง เช่นเดียวกับที่ถือกันว่าเรือนร่างมนุษย์เป็นสุนทรียวัตถุ (Aesthetic Objects) ดังนั้นการปรากฏของนักแสดงที่มีบุคลิกลักษณะ และการแต่งตัวที่งามสง่า พราวพรายเหมาะสมกับลีลาท่าเต้นท่ารำอันเป็นนาฏลักษณ์ของศิลปะการแสดงนั้นๆ ย่อมมีผลเป็น เบื้องต้นต่อผู้ชมที่จะได้สัมผัสรู้ทางการเห็นและขานรับทางสุนทรียะ (Aesthetic Response) จังหวะลีลาการเคลื่อนไหว (Rhythm and Movement) เป็นมูลฐานหลักที่สำคัญของนาฏศิลป์ และเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้นาฏศิลป์มีคุณสมบัติและลักษณะเฉพาะของตัวมันเอง มูลฐานทางศิลปะดังกล่าวนี้มีความหลากหลายที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นโดยช่วงเวลา (กาละ) สถานที่ (เทศะ) และทิศทาง ซึ่งเป็นไปในลักษณะที่ต่อเนื่องกลมกลืนหรือสอดคล้องกันในระหว่างท่วงท่าที่มีอิสระและมีแบบแผน ในขณะเดียวกันคุณค่าความงามก็ขึ้นอยู่กับความเป็นเอกภาพ (Unity) ในการผสมผสานไปกับจังหวะทำนองดนตรี รวมทั้งบริบทแวดล้อมอื่นๆ ที่ช่วยส่งเสริมปรุงแต่ง ซึ่งได้แก่ เวที ฉาก และแสง เงา

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา, (2551) ได้อธิบายความหมายของคำว่า สุนทรียะ ไว้ว่าสุนทรียะจะเป็นศัพท์บาลีหรือ สันสกฤตก็ได้สุนทรียะหรือสุนทรี ต่างก็เป็นคำคุณศัพท์ขยายนาม ซึ่งแปลว่า “งาม” เมื่อลงทรียะ ปัจจัยก็ยังออกมาในรูปคำคุณศัพท์หรือคำวิเศษณ์ หรืออาจใช้เป็นคำนามก็ได้ ทรียะ แปลว่า “พึง หรือ พึงเห็นว่างามควรเห็นว่างาม” ความงามของภาษาโดยเฉพาะอย่างยิ่งในการประพันธ์และที่เป็นวรรณคดีนั้นขึ้นอยู่กับเสียง ไม่ใช่มองดูด้วยสายตาเฉยๆ มันจะเด่นเพียงใดขึ้นอยู่กับเสียงที่อ่านออกมา จะเห็นว่าคนโบราณสามารถอ่านเสียงคำประพันธ์ได้ไพเราะ ความหมายก็ต้องบริบูรณ์ไม่ใช่ ความหมายคลุมเครือฉะนั้นเขาจึงเน้นมากในเรื่องคำกับความหมายอลังการ

ปุณณรัตน์ พิชญไพบูลย์, (2561) ได้อธิบายเกี่ยวกับบริบทของสุนทรียภาพ ไว้ว่า บริบทของจิตวิทยาศิลปะ เป็นการค้นหาคำตอบว่าเหตุใดพฤติกรรมของมนุษย์จึงเกี่ยวข้องกับความงามและศิลปะ เหตุใดมนุษย์จึงต้องสร้างสรรค์ศิลปะและสนใจความงาม การหานิยามของศิลปะโดยการนำกระบวนการวิทยาศาสตร์มาอธิบายพฤติกรรมที่เกิดจากแรงบันดาลใจและความซาบซึ้งใน

ความงามกลุ่มบุคคลที่นักจิตวิทยาให้ความสนใจศึกษาคือ ศิลปินผู้อาศัยแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานศิลปะ คำถามคืออะไรเป็นแรงผลักดันทำให้เหล่าศิลปินลุกขึ้นมาสร้างสรรค์ศิลปกรรม อีกกลุ่มคือผู้ชมซึ่งมุ่งค้นหาประสบการณ์ศิลปะ มีคำถามว่าทำไมอารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ถูกส่งผ่านไปสู่ตัวผู้ชมได้ และอะไรเป็นสิ่งที่ผลักดันให้ผู้ชมเกิดความปรารถนารับชมศิลปกรรมจนเกิดความซาบซึ้งดื่มด่ำขึ้นมา คำตอบอาจได้จากการศึกษาด้วยกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งเป็นการขยายพรมแดนความรู้ทางสุนทรียศาสตร์ให้เกิดความประจักษ์ชัด และเชื่อมโยงกับศาสตร์อื่นได้กว้างขวางยิ่งขึ้น ความหมายของศิลปะอาจเปลี่ยนไปเพื่อให้เหมาะสมกับปรากฏการณ์หรือรูปแบบของศิลปะที่อาจเกิดขึ้นมาใหม่ๆได้อีกด้วย

6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

6.1 งานวิจัยในประเทศ

ชมนาด กิจขันธ์, (2547) ได้ศึกษานาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง พบว่า ลักษณะของละครแบบหลวง ซึ่งเป็นละครที่รักษาระเบียบแบบแผน และขนบธรรมเนียมประเพณีของราชสำนัก ซึ่งมีข้อกำหนดที่ชัดเจนแน่นอน ประกอบกับความประณีตไพเราะของบทกลอน เพลงร้อง ซึ่งมีการเอื้อนที่ยาวนาน การดำเนินเรื่องที่เชื่องช้า สอดคล้องกับรสนิยมของคนดูซึ่งเป็นผู้ดี เป็นผู้ที่อยู่ในระเบียบแบบแผนประเพณี มีมารยาท สามารถรับสุนทรียรสในการฟังเพลงที่ไพเราะ ชมบทรำที่ประณีตเชื่องช้า ซึ่งตรงกันข้ามกับละครแบบราษฎร์หรือละครนอก ที่เห็นว่าเจ้าพระยามหากษัตริย์เป็นตัวตลก แต่คนดีคนเก่งจะเป็นชาวบ้าน เช่น ไกรทอง ซึ่งเปรียบเสมือนเป็นวีรบุรุษ ดังนั้นละครนอกซึ่งเป็นละครชาวบ้าน จึงไม่จำเป็นต้องรักษาระเบียบแบบแผนของราชสำนัก ไม่ต้องถือกฎเกณฑ์และระเบียบแบบแผนอย่างละครแบบหลวง ท่าร่ายรำของตัวพระละครแบบราษฎรจึงรวดเร็ว และมีลักษณะใกล้เคียงกับท่าทางธรรมชาติมากกว่า อีกทั้งการฝึกหัดการร่ายรำของชาวบ้านก็ไม่ได้พิถีพิถันเพราะมีความจำกัดเรื่องเวลาที่ต้องใช้ไปกับการทำมาหาเลี้ยงชีพ หรืออาจจะไม่มีที่ฝึกหัดนาฏยศิลป์ชั้นสูง ในขณะที่ท่ารำแบบหลวงล้วนขัดเกลาจนเป็นลักษณะของศิลปะในอุดมคติที่ห่างไกลจากท่าดิบที่เป็นธรรมชาติ ผนวกกับเพลงขับร้องที่เชื่องช้า และเพลงบรรเลงที่เข้ามาประกอบเป็นช่วงๆ ล้วนเป็นเพลงหน้าพาทย์จำนวนมาก จึงมีส่วนช่วยเสริมให้มีการทำท่ารำที่สง่างาม มีท่าทีการเคลื่อนไหวร่างกายที่พิถีพิถัน การสร้างภาพด้วยการทำให้ร่างกายดูภูมิฐาน ผ่าเผย ด้วยการยกมือสูงถึงระดับศีรษะที่เรียกว่า วงบน การยกขาที่งอและกันขาออกด้านข้าง การเยื้องก้าวเดินที่ค่อยๆเขยื้อนทีละน้อยๆอย่างช้าๆ แต่มีนัยของการเคลื่อนไหวร่างกายทุกอณูจังหวะ สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นแก่นของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง

สวภา เวชสุรักษ์, (2547) ได้ศึกษาหลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี พบว่า ท่านผู้หญิงแล้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นนักนาฏยประดิษฐ์ที่มีกระบวนการออกแบบ นาฏยศิลป์

อย่างเป็นระบบ ด้วยการศึกษาแนวคิดข้อมูลวัตถุประสงค์ของงานที่จะประดิษฐ์ให้ชัดเจน เสียก่อน จากนั้นจึงดำเนินการค้นคว้าหาต้นแบบจากข้อมูลชุดการแสดงจิตรกรรม ประติมากรรม วรรณกรรม และพฤติกรรมตามธรรมชาติของคนและสัตว์ แล้วจึงเลือกท่าทางและการเคลื่อนไหวต่างๆ มาปรับให้เป็นนาฏยลีลา ผนวกกับหลักการพื้นฐานนาฏยศิลป์ไทย จากนั้นก็เพิ่มความละเอียดอ่อนและกลเม็ดเด็ดพรายให้เกิดความหรูหราในการออกแบบของท่านด้วยการสร้าง “ท่าเก๋” ด้วยการสร้างท่าให้มีความหลากหลายจึงทำให้ผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มีความงดงามแปลกใหม่โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว เป็นที่นิยมทั้งในวงการนาฏยศิลป์และประชาชนทั่วไป ผลงานของท่านได้รับการสืบทอดทั้งในการศึกษา และในการแสดงจนเป็นอมตะมาตราบเท่าทุกวันนี้ ด้วยเหตุที่ท่านมีคุณูปการต่อวงการนาฏยศิลป์ จึงสมควรยกย่องและเทิดเกียรติของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ไว้ในฐานะนาฏยปรมาจารย์

จิรัชญา บุรวัฒน์, (2551) ได้ศึกษาหลักการแสดงของนางศูรปนขา ในละครดึกดำบรรพ์เรื่อง รามเกียรติ์ พบว่า นางยักษ์ศูรปนขา ในละครดึกดำบรรพ์เรื่อง รามเกียรติ์ เป็นนางยักษ์ที่มีบทบาทในการแสดงที่น่าสนใจหลายประการ นางมีบุคลิกภาพไม่เรียบร้อยนิ่มนวลอย่างนางยักษ์กษัตริย์ทั่วไป หากแต่เป็นผู้ที่มีความเอาแต่ใจตนเอง เนื่องจากอาจถูกตามใจจากเหล่าพี่ชายทั้ง 5 ที่เป็นยักษ์ นางเป็นผู้ที่มีความหยิ่งทะนงในศักดิ์ศรีและชาติกำเนิดของตน จึงแสดงออกกับพระรามว่าตนเป็นเจ้าหญิง หากพระรามไปอยู่กับตนก็จะมีแต่ความสุขสบาย นอกจากนี้นางยังเป็นหญิงที่มีความเจ้าชู้ ด้วยเหตุที่ว่าแม้ทราบว่าพระรามมีภรรยาคือสีดาแล้ว แต่ก็ยังต้องการให้พระรามมาเป็นสามีของนางด้วยโดยมิเกรงกลัวคำติฉินนินทาหรือละอายต่อบาป นอกจากนี้นางยังมีนิสัย โลเล เมื่อพระรามเลี่ยงให้นางไปหาพระลักษมณ์ นางก็คิดว่าถ้าไปหาพระลักษมณ์ก็ยังดีกว่าไม่ได้ใครไปเป็นสามีเลย และเมื่อทั้งสองกษัตริย์ต่างปฏิเสธ นางศูรปนขาที่มีนิสัยพาลไม่ยอมรับความผิดก็สรุปเอาเองว่าเป็นเพราะนางสีดา ทำให้พระรามปฏิเสธตน จึงเข้าราวีนางสีดาจนเกิดการต่อสู้กัน จะเห็นได้ว่าพฤติกรรมของนางศูรปนขาที่มีความหลากหลายและสร้างความตื่นเต้นให้กับผู้ชมได้ จึงมีการนำมาจัดเป็นการแสดงโดยให้นางศูรปนขาเป็นตัวละครเอกของเรื่อง ทั้งในรูปแบบของการแสดงโขนและละครดึกดำบรรพ์

นันทนา สาธิตสมมนต์, (2557) ได้ศึกษากลวิธีการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก พบว่า นางยักษ์แปลง คือตัวละครที่มีชาติกำเนิดเป็นยักษ์เพศหญิง และได้แปลงกายเป็นมนุษย์ที่มีรูปร่างหน้าตาสวยสดงดงาม บทบาทของนางยักษ์แปลงนั้นปรากฏอยู่ทั้งในการแสดงโขนและละคร ที่ปรากฏในการแสดงโขน ได้แก่ นางศูรปนขา นางเบญกาย นางอดูลปีศาจ และที่ปรากฏใน การแสดงละครนอกได้แก่ นางเกศสุริยงแปลงในละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ นางสันธีในละครนอกเรื่องรถเสน นางผีเสื้อสมุทรแปลงในละครนอกเรื่องพระอภัยมณี และนางพันธุรัตแปลงในละครนอกเรื่องสังข์ทอง โดยมีวัตถุประสงค์ในการแปลงกายที่แตกต่างกัน ได้แก่ ต้องการหาคู่ครองที่เป็นมนุษย์

หรือต้องการปิดบังชาติกำเนิดของตนเองเพื่ออยู่ร่วมกับมนุษย์ บทนางยักษ์แปลงจึงเป็นบทบาทสำคัญสร้างความพลิกผันและสีสันในการดำเนินเรื่องราวของละครอย่างยิ่ง

จิรัชญา บุรวัฒน์, (2558) ได้ศึกษานาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ในโขนและละครรำ พบว่า นางยักษ์มีนาฏยลักษณ์ 2 ประเภท คือ นาฏยลักษณ์ร่วม คือ นาฏยลักษณ์ที่เป็นท่าที่ใช้ร่วมกันของนางยักษ์ทุกตัว ได้แก่ ท่ารำในเพลงหน้าพาทย์และท่ารำที่ใช้ในการรำตีบท ประเภทที่ 2 คือนาฏยลักษณ์ที่เป็นนาฏยลักษณ์เฉพาะตัวของนางยักษ์ ได้แก่ กระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง กระบวนท่าในการรบและการขึ้นลอย การแสดงอารมณ์และพลังเฉพาะบทบาท

นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ทั้ง 6 ตัวนั้นสิ่งที่ทุกตัวมีเหมือนกันคือลักษณะของท่ารำที่มีความสง่า ผึ่งผาย นางยักษ์ในการแสดงโขน ได้แก่ นางสำมนักขาและนางอังกาศตไล จะมีท่ารำที่นิ่งตามรูปแบบของการแสดงโขน นางสำมนักขานั้นอาจเพิ่มเติมลีลาของนางตลาดได้บ้างแต่ไม่ควรมากเกินไป ส่วนนางอังกาศตไลจะต้องมีลีลาท่ารำที่เข้มแข็ง ดุดัน เนื่องจากนางเป็นนักรบ สำหรับนางศุภลักษณ์เป็นนางยักษ์ที่อยู่ในการแสดงละครในจะมีลีลาท่ารำที่มีความนิ่ง อ่อนช้อยและนุ่มนวลตามหลักการแสดงของละครในแต่แฝงไปด้วยความแข็งแรง นางยักษ์ในละครนอก ได้แก่ นางพันธุรัต และนางผีเสื้อสมุทร ลีลาท่ารำของนางพันธุรัตควรมีความภูมิฐานเพราะเป็นนางกษัตริย์ ส่วนนางผีเสื้อสมุทรจะมีลีลาท่ารำที่มีความเข้มแข็งขึงขัง ทั้งนางพันธุรัตและผีเสื้อสมุทรสามารถใส่ลีลาของ นางตลาดเข้าไปในการแสดงได้ โดยสำหรับนางพันธุรัตอาจต้องระวังไม่ให้มีลีลาของนางตลาดมากเกินไปเพราะจะทำให้ลดทอนท่วงท่าสง่างามของนางกษัตริย์ลงไป ส่วนนางศูรปนขามีลีลาท่ารำที่นิ่ง และอ่อนช้อยตามแบบของละครใน ในขณะเดียวกันก็มีลีลาของท่ารำที่มีความแข็งแรง ขึงขัง การแสดงอารมณ์นั้นขึ้นอยู่กับบทบาทในการแสดงของนางยักษ์แต่ละตัว และการแสดงออกของพลังจะขึ้นอยู่กับการแสดงอารมณ์ในแต่ละช่วงของการแสดง

ธีรเดช กลิ่นจันทร์, (2559) ได้ศึกษาหลักการตีบทตัวพระเอกละครรำ พบว่า พระเอกละครรำจะประสบความสำเร็จได้จากการสะสมประสบการณ์ทางการแสดง ซึ่งสามารถแบ่งออกได้ 3 ขั้น ได้แก่ ขั้นที่ 1 นักเรียนนักแสดง (Smart student) เริ่มจากช่วงอายุ 13-20 ปี เพื่อเข้ารับการฝึกหัดความรู้พื้นฐานวิชาชีพนาฏยศิลปิน เตรียมความพร้อมของร่างกาย ฝึกการขับร้องและบรรเลง รวมทั้งการใช้เสียง ขั้นนี้เป็นการฝึกพื้นฐานแม่ท่าการรำให้แม่นยำถูกต้องรวมทั้งสะสมผลงานทางการแสดงอย่างต่อเนื่อง กล่าวโดยรวมคือการเรียนรู้และสะสมประสบการณ์ทางการแสดง ขั้นที่ 2 นักแสดงฝึกหัด (Shining Star) เริ่มจากช่วงอายุ 21-31 ปี เป็นช่วงของการสะสมประสบการณ์และเทคนิคทางการแสดงเพื่อก้าวไปสู่การเป็นศิลปินชั้นนำ ช่วงนี้ถือเป็นโอกาสสำคัญที่สุดของช่วงชีวิตการเป็นนาฏยศิลปินที่จะได้รับการยอมรับจากเพื่อนร่วมวิชาชีพและผู้ชม โดยเฉพาะตัวพระเอกละครรำต้องแสดงศักยภาพของตนให้ฉายแววความเป็นพระเอกบนเวทีในอนาคต ขั้นที่ 3 ดาวรุ่ง (Super star) ในช่วงอายุตั้งแต่ 32 ปีขึ้นไป เป็นศิลปินที่จะรับบทบาทอะไรก็สามารถสวมวิญญาณได้อย่าง

แนบเนียน เข้าขั้นตีบทแตกได้รับการยอมรับและศรัทธาจากผู้ชมอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งเป็นศิลปินต้นแบบหรือเป็น ไอดอล (Idol) ที่นักแสดงหลายคนใช้เป็นตัวอย่างในการศึกษาการทำงานด้านศิลปะการแสดง การ ประพฤติปฏิบัติตนทั้งบนเวทีและนอกเวทีเพื่อก้าวตามไปสู่ความเป็นศิลปินที่ดีในอนาคต กล่าวได้ว่าทั้ง 3 ขั้นนี้ ล้วนมาจากผู้ถ่ายทอด ผู้ฝึกซ้อม หรือ ผู้กำกับทั้งสิ้น

6.2 งานวิจัยต่างประเทศ

Broun Marion, (1976) ได้ศึกษาการเต้นรำกับศาสนา การศึกษามีจุดมุ่งหมายเพื่อค้นหาองค์ประกอบของการเต้นรำ การละครและศาสนา มีความสัมพันธ์กันอย่างไร การเต้นรำแบบอเมริกันดั้งเดิมมีการรวมทำนองต่างๆ ใช้ส่วนประกอบในการเคลื่อนไหวและการไม่เคลื่อนไหว ส่วนการละครใช้ลักษณะการดำเนินเรื่องและขั้นตอนและความตื่นเต้นเร้าใจ

John E. Prescott, (1986) ได้ศึกษาสภาพแวดล้อมเป็นสื่อกลางของความเกี่ยวพันยุทธวิธีและการแสดง พบว่า เนื่องจากสภาพแวดล้อมแสดงถึงเหตุปัจจัยสำคัญในความเปลี่ยนแปลงความเกี่ยวกันระหว่างยุทธวิธีและการแสดงหรือเปลี่ยนแปลงความเข้มข้น หรือรูปแบบของความเกี่ยวพันระหว่างยุทธวิธีและการแสดงที่ศึกษาการลดถอยการวิเคราะห์และการวิเคราะห์กลุ่มย่อย เป็นการแสดงโดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากธุรกิจ1,683 หน่วยใน PIMS ด้วยข้อมูลระหว่าง ปี พ.ศ. 1978-1981 ผลของการศึกษาชี้ให้เห็นถึงกลยุทธ์ที่ใช้ปรับเปลี่ยนยอดร้อยละ 40 ที่เปลี่ยนแปลงในความสัมพันธ์ สภาพแวดล้อมมีผลเพียงร้อยละ 2 และจากเวลาไม่มีนัยสำคัญทั้งนี้พบว่าสภาพแวดล้อมได้สนับสนุนและเป็นหนึ่งในกลยุทธ์ให้เกิดการเปลี่ยนแปลง แต่ไม่ใช่รูปแบบของความสัมพันธ์ระหว่างกลวิธีและการแสดง

Casillas BR, (1997) ได้ทำการวิจัยเกี่ยวกับสไตล์การทำศิลปะในการเต้นข้อกำหนดใน การศึกษาการเต้น โดยทำในลักษณะการออกแบบการเต้นรำไปสอนเมื่อทำการสอนนักเรียนด้วยเพลง แจ๊สที่ได้ประดิษฐ์ขึ้น ด้วยสไตล์การเต้นต่างๆ นานาที่รวมกันคุณภาพเข้าถึงอารมณ์ที่แตกต่างซึ่งทำให้นักเรียนได้ทราบถึง ความคิด การสื่ออารมณ์ของท่าเต้น ซึ่งเป็นการเต้นที่น่าสนใจ

Denee Jaggers Bannister, (2000) ได้ศึกษาการเต้นรำกับศาสนาการศึกษามีจุดมุ่งหมาย เพื่อค้นหาองค์ประกอบของการเต้นรำ การละคร แสะศาสนา มีความสัมพันธ์กันอย่างไร การเต้นรำแบบ อเมริกาดั้งเดิมมีการรวบรวมท่าทางต่าง ๆ ใช้ส่วนประกอบในการเคลื่อนไหวและการไม่เคลื่อนไหว ส่วนการละครใช้ลักษณะการดำเนินเรื่องและขั้นตอน และความตื่นเต้นเร้าใจ ศาสนาในที่นี้หมายถึงความเชื่อ ในเรื่องเทพเจ้าและจิตวิญญาณ ไม่มีการกำหนดว่าลัทธิใด เช่นการเต้นรำของเผ่าพื้นเมือง จะใช้เสียงขณะเต้น เพื่อเพิ่มความสำคัญให้กับการเต้น

Kittisak kerdarunsuksri, (2001) ได้ศึกษา The Transposition of Traditional Thai Literature intoModern Stage Drama : the Current Development of Thai Theatre

พบว่า การละครไทยในยุคก่อนปี 1990 มีการนำวรรณกรรมดั้งเดิมมาใช้เป็นบทละครเวทีสมัยใหม่เพียงเล็กน้อย ผลงานที่โดดเด่นในช่วงนั้น ได้แก่ รักที่ต้องมนตรา และ ลอดิลกราช ซึ่งทั้งสองเรื่องนั้นดัดแปลงมาจากวรรณกรรมดั้งเดิมเรื่องเดียวกัน คือ ลิลิตพระลอ ในช่วงปี 1990 ซึ่งเป็นช่วงที่มีการรณรงค์เรื่องวัฒนธรรมไทย ผู้จัดละครเวที ส่วนใหญ่จะกลับไปให้ความสนใจกับรากเหง้าวัฒนธรรมของตน โดยมุ่งหวังที่จะให้ผลงานละครของตนเข้าถึงผู้ชมเป็นจำนวนมากได้ การนำวรรณกรรมดั้งเดิมมาดัดแปลงเป็นละครเวทีแบบสมัยใหม่ จึงเป็นรูปแบบการแสดงที่โดดเด่นในยุคนั้น โดยผู้จัดการแสดงจะนำเนื้อหาดั้งเดิมมาปรับให้เข้ากับบริบทของสังคมสมัยใหม่เพื่อให้เข้าถึงผู้ชมให้มากขึ้น นอกจากนี้การเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอวรรณกรรมแบบดั้งเดิมยังช่วยให้ผู้จัดละครเวทีได้ทำให้การนำเสนอเนื้อหาของเรื่องมีสีสันมากขึ้น สิ่งที่จะเห็นได้จากการแสดงละครทั้งแบบดั้งเดิมและแบบสมัยใหม่ คือความโดดเด่นของละครซึ่งมีเนื้อหาจากวรรณกรรมแบบดั้งเดิม โดยจะเห็นได้จากเครื่องแต่งกายและการออกแบบฉากดนตรีและเพลง รวมถึงลีลาการเต้น และการร่ายรำ (Dance) อาจกล่าวได้ว่า การเปลี่ยนรูปแบบของวรรณกรรมแบบดั้งเดิมในยุค 1990 นับเป็นจุดเปลี่ยนของการแสดงละครเวทีของไทย

Shannon Rose Riley, (2004) ได้ศึกษา Embodied Perceptual Practices : Towards an Embrained and Embodied Model of Mind for Use in Actor Training and Rehearsal ได้ศึกษาเรื่องแนวทางการสร้างจินตภาพกับการแสดงท่าทางที่เหมาะสมเพื่อนำมาใช้ในการฝึกและการ ซ้อมการแสดง โดยได้นำรูปแบบของการสร้างจินตภาพและการแสดงท่าทางที่เป็นที่รู้จัก 2 รูปแบบมาใช้ ในการศึกษาครั้งนี้ ได้แก่

1) Authentic Movement หรือ AM ซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งของการฝึกการแสดงท่าทางที่มีความสัมพันธ์กันโดยมีพื้นฐานจากแนวทางการวิเคราะห์ทางด้านจิตวิทยา

2) การแสดง Butoh ของญี่ปุ่น เพื่อเป็นแนวทางในการฝึกให้นักแสดงได้พัฒนาความสามารถในการคิดและฝึกการรับรู้และการเข้าถึงบทบาทในหลายๆ มิติ และสามารถแสดงท่าทางให้มีความสัมพันธ์กับผู้แสดงอื่น รวมถึงสภาพแวดล้อมได้อย่างสมจริง

Shannon ได้กล่าวถึงความเข้าใจในการสวมบทบาทนั้นๆ ว่า การสร้างจินตภาพโดยการใช้การหายใจ และอารมณ์ของผู้แสดงนั้น ๆ การหายใจเป็นเทคนิคในการฝึกฝนเพื่อให้เกิดสมาธิและเข้าถึงการสวมบทบาท รวมถึงความชัดเจนสมบูรณ์ในการแสดงท่าทาง ซึ่งจากการฝึกตามแนวทางดังกล่าว พบว่า นอกจากจะทำให้เกิดจินตภาพในหลายๆ มิติแล้ว ยังช่วยให้ผู้แสดงสามารถสร้างจินตภาพ ในรูปแบบต่างๆ ไปพร้อมๆ กับบทที่ได้รับได้อย่างท่วงที ทำให้การแสดงมีพลังมากยิ่งขึ้น

Phillip Barry Zarrilli, (2011) ได้ศึกษา Psychophysical Approaches and Practices in India : Embodying Processes and States of “Being-Doing” พบว่า งานเขียนนี้

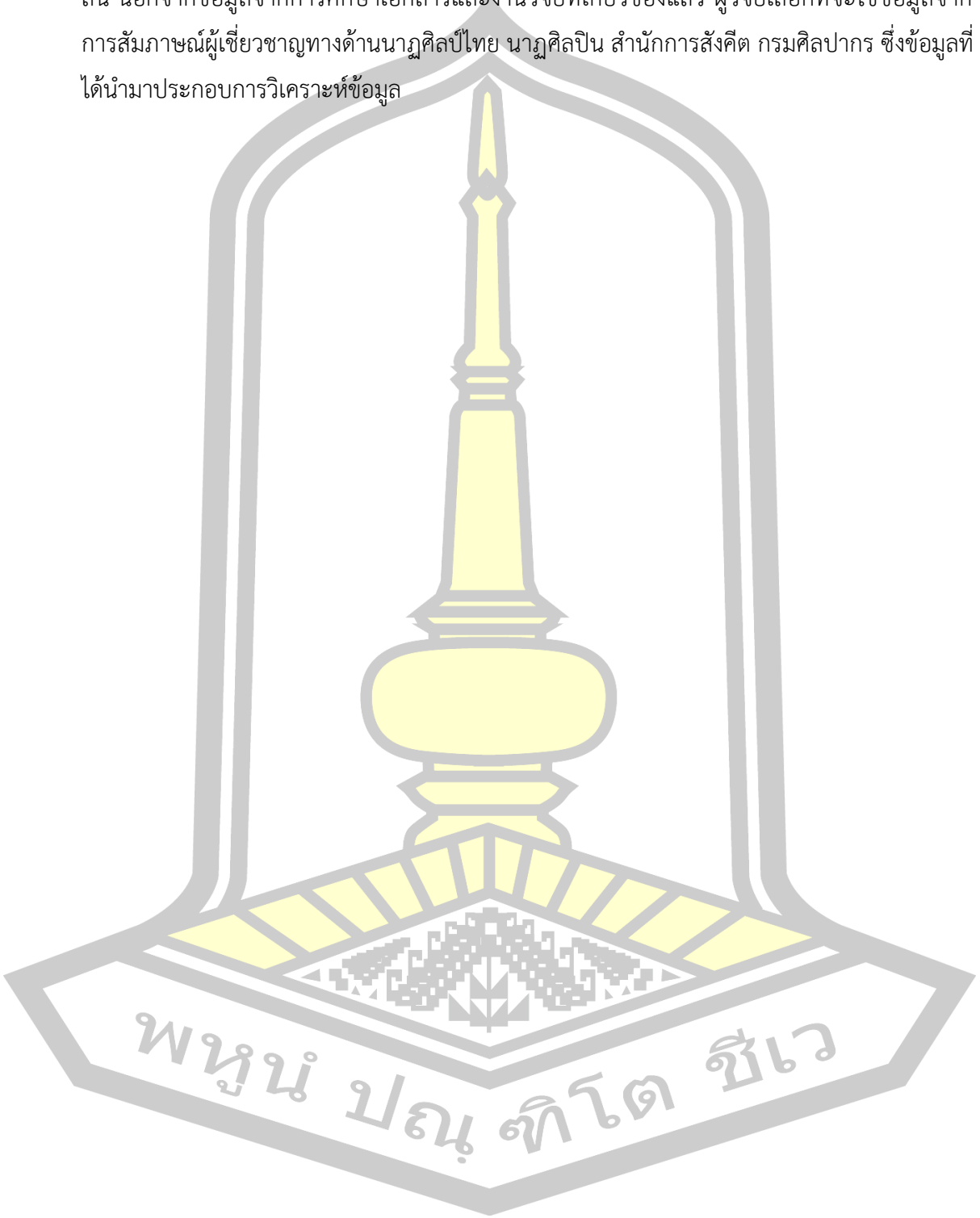
กล่าวถึง กระบวนการและการฝึกการสวมบทบาทการแสดงโดยใช้แนวทาง กาย-จิต (Psychophysical) ในการ แสดงของเมือง Kerala ประเทศอินเดีย โดยผู้เขียนได้สัมภาษณ์นักแสดง นักเต้น และผู้ฝึกโยคะและ ศิลปะป้องกันตัว รวมทั้งการศึกษาวรรณกรรมและเอกสารวิชาการร่วมสมัยต่างๆ ของอินเดีย ระหว่างปี 1976-2003 โดยเมื่อปี 2003 ผู้เขียนได้สัมภาษณ์นักแสดง Kutiyattam และ Kathkali เกี่ยวกับความ คิดเห็น ความเข้าใจ วิธีการเรียนการสอนในแวดวงของเขาเหล้านั้น โดยในเนื้อหาได้กล่าวถึงการสัมภาษณ์นักแสดง Kutiyattam ที่ประสบความสำเร็จ ชื่อ USHA NANGYAR ซึ่งได้มีนักแสดงและผู้ออกแบบการแสดง ชื่อ Gitanjal Kolanad มาขอคำแนะนำวิธีการแสดงที่เธอจะต้องแสดงในการแสดงเดี่ยวที่จะต้องแสดงถึงการแปลงกาย (จากตัวละครหนึ่งไปเป็นอีกตัวละครหนึ่ง) เป็น Goddess

Grisana Punpeng, (2012) ได้ศึกษา Meditation in Motion to Mindfulness in Performance : A Psychophysical Approach to Actor Training for Thai Undergraduate Drama Programmes ศึกษาถึงวิธีการในการฝึกการแสดงที่จะช่วยให้ผู้แสดงสามารถนำไปใช้ในขณะทำการแสดงได้ทันที โดยพบว่า หลักคำสอนทางพุทธศาสนาในเรื่องของ สติ และสมาธิ เป็นสิ่งที่มีความสำคัญและเป็นประโยชน์ต่อทั้งผู้สอนในเรื่องการกำหนดหลักสูตรการฝึกสอนและต่อผู้เรียนเมื่อต้องนำไปใช้ในการแสดง โดย Grisana เห็นว่า พลังที่พัฒนาจากการฝึกสมาธินั้น เป็นสิ่งสำคัญสำหรับนักแสดงทุกสาขา โดยพลังดังกล่าวเกิดจากการฝึกการเป็นหนึ่งเดียวของกายและจิต (Body-Mind oneness) ซึ่งการทำสมาธิตามหลักพุทธศาสนาสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการฝึกด้านการแสดง อันจะนำไปสู่การเกิด “รส” ในการแสดง (Presence in Performace)ซึ่งเป็นพลังพิเศษที่สัมผัสไม่ได้ แต่ผู้ชมสามารถรับรู้ได้มากกว่าการแสดงออกทางท่าทาง ซึ่งรสที่กล่าวถึงนี้ ในการรับรู้ของคนไทยโดยทั่วไป เปรียบได้กับศักยภาพด้านการแสดงซึ่งจัดเป็นพรสวรรค์ที่ไม่ได้เกิดจากการฝึกฝน และเป็นสิ่งซึ่งจะต้องแสดงออกมาให้ผู้ชมได้เห็น มิใช่สิ่งที่ผู้แสดงจะฝึกให้เกิดขึ้นเพื่อตนเอง

นอกจากนี้ Grisana ยังได้ให้ข้อคิดเห็นเพิ่มเติมว่า การฝึกให้มีสติอยู่ตลอดเวลาจะเป็นสิ่งที่อยู่กับตัวนักแสดงโดยที่ไม่รู้ตัว และสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการแสดงได้ทันที และได้สรุปไว้ว่า การมีสติ(Mindfulness) นั้น มีประโยชน์และเป็นส่วนสำคัญของการแยกแยะบทบาท รวมถึงการกระทำที่นำทุกอย่างให้มาอยู่รวมกันในเวลาเดียวกัน และการทำให้การแสดงมีคุณภาพ ซึ่งประโยชน์ที่ กล่าวมานั้น ทำให้เกิดภาพนักแสดงปรากฏชัดในการแสดง (Actor’s presence in Performance) ซึ่งเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานกันระหว่างกายและจิตในระหว่างการแสดง

จากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทำให้สามารถวิเคราะห์ประวัติความเป็นมาของนาฏกรรมซึ่งเป็นศิลปะการแสดงออกของมนุษย์ทุกชนชาติ ซึ่งมีผลเชื่อมโยงทำให้เกิดการแสดงประจำชาติของแต่ละชาติ ซึ่งข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยใช้เป็นฐานข้อมูลเบื้องต้นในการศึกษากลวิธีการแสดงบทบาทกุมารของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น โดยใช้ทฤษฎีประกอบกับข้อมูลหลักในวิเคราะห์ และการศึกษาเอกสาร วีดีทัศน์

ข้อมูลภาคสนามที่จะสามารถเป็นปัจจัยสำคัญในการศึกษาเกี่ยวกับกลวิธีเฉพาะตนของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น นอกจากข้อมูลจากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องแล้ว ผู้วิจัยเลือกที่จะใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งข้อมูลที่ได้นำมาประกอบการวิเคราะห์ข้อมูล



บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง กลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีการเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ทำการเก็บข้อมูลภาคสนาม เพื่อทำการรวบรวมข้อมูลโดยการสังเกต การสำรวจ การสนทนา และการสัมภาษณ์ ในส่วนของเนื้อหาได้เก็บข้อมูลจากเอกสารงานวิจัย หนังสือทางวิชาการ เอกสารสิ่งพิมพ์ เทปบันทึกเสียง วีดีทัศน์และผู้ที่มีประสบการณ์โดยตรง เพื่อให้การศึกษาวิจัยบรรลุตามวัตถุประสงค์ จึงดำเนินการวิจัยตามขั้นตอนดังนี้

ขอบเขตในการวิจัย

1. ด้านเนื้อหา
2. ด้านระยะเวลา
3. ด้านวิธีวิจัย
4. ด้านพื้นที่
5. ด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

วิธีดำเนินการวิจัย

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
2. การเก็บรวบรวมข้อมูล
3. การจัดกระทำข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล
4. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

1. ขอบเขตในการวิจัย

1.1 ด้านเนื้อหา

ในการวิจัยเรื่องกลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในครั้งนี้ผู้วิจัยกำหนดเนื้อการในการศึกษาวิจัย ดังนี้

1. ประวัติและผลงานของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น
2. กลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอก

1.2 ด้านระยะเวลา

ผู้วิจัยกำหนดระยะเวลาในการดำเนินการวิจัย คือ เดือนมิถุนายน 2564 เป็นต้นไป

1.3 ด้านวิธีวิจัย

ในการวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร (Document) และวิเคราะห์กลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอก เก็บรวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม (Field Study) โดยการสำรวจ สังเกต สัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม และนำข้อมูลมาวิเคราะห์

1.4 ด้านพื้นที่

การศึกษาครั้งนี้ในการวิจัย โดยเลือกพื้นที่การวิจัยด้วยวิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) จากหน่วยงานที่ปฏิบัติหน้าที่ในการอนุรักษ์และพัฒนาศิลปวัฒนธรรม และนาฏศิลปินที่ได้รับการยอมรับในการแสดงบทกุมาร เพื่อให้การศึกษาวิจัยสอดคล้อง และตรงตามวัตถุประสงค์ของการศึกษาวิจัย ปัญหาการวิจัย และกรอบแนวคิดในการวิจัย

1.5 ด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

โดยเลือกนาฏศิลปินที่ได้รับการยอมรับในการแสดงบทกุมาร ด้วยวิธีแบบเจาะจง (Purposive Sampling) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ และผู้มีประสบการณ์ หรือผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง ซึ่งเป็นกลุ่มบุคคล ที่คาดว่าจะให้ข้อมูลในแนวลึกเกี่ยวกับ บทบาทกุมาร ละครนอก วรรณกรรม และความเป็นมาของบทบาทกุมาร

ประชากร

ประชากรที่ศึกษา ได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงละครนอก นาฏศิลปินที่แสดงในบทบาทกุมาร และผู้ชมที่เคยได้รับชมการแสดงของ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น

1. กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) เป็นกลุ่มที่ให้ข้อมูลเชิงลึกเพื่อให้ได้ข้อมูลทางการแสดงในบทบาทกุมาร จำนวน 9 คน ได้แก่

- รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548
- อาจารย์ ดร.วันทนีย์ ม่วงบุญ นักวิชาการละครและดนตรีเชี่ยวชาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- อาจารย์ ดร.พัชรา บัวทอง ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- อาจารย์ ดร.เชาวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรีเชี่ยวชาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- อาจารย์ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก ราชบัณฑิต สาขานาฏกรรมไทย
- อาจารย์หัสดินทร์ ปานประสิทธิ์ นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- อาจารย์พิมพ์รัตน์ นะวะศิริ นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

- อาจารย์สุชาดา ศรีสุระ นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- อาจารย์กษมา ทองอร่าม นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2. ผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) เป็นกลุ่มที่ให้ข้อมูลเชิงลึกในการปฏิบัติ รวม 1 คน ซึ่งได้แก่ อาจารย์พงษ์ศักดิ์ บุญล้น นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3. กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (General Informants) คือ นักเรียน นิสิต นักศึกษา และประชาชนทั่วไปที่เคยรับชมการแสดงของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น จำนวน 20 คน

2. วิธีดำเนินการวิจัย

2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการสร้างเครื่องมือตามลำดับ คือ ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง กำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย สร้างเครื่องมือในการวิจัยเบื้องต้น นำเสนอเครื่องมือในการวิจัยกับอาจารย์ควบคุมวิจัยและตรวจสอบ ปรับปรุง แก้ไข ตลอดจนนำเสนอผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้องด้านโครงสร้าง และความตรงด้านเนื้อหา ตลอดจนความเหมาะสมของภาษาและการใช้ถ้อยคำ ซึ่งได้เครื่องมือในการวิจัย ดังนี้

1. แบบสัมภาษณ์ชนิดมีโครงสร้าง จะใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ และกลุ่มผู้ปฏิบัติ
2. แบบสัมภาษณ์ชนิดที่ไม่มีโครงสร้าง จะใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป
3. แบบสังเกตชนิดมีส่วนร่วม ใช้ในการสังเกตและฝึกปฏิบัติท่ารำจากกลุ่มผู้ปฏิบัติ
4. วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบเครื่องมือในการวิจัย คือ
   - กล้องถ่ายรูป เพื่อบันทึกภาพประกอบในงานวิจัย
   - สมุดบันทึก เพื่อบันทึกเหตุการณ์ประกอบข้อมูลภาคสนาม

2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลรวบรวมข้อมูลที่ได้จากเอกสารที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติ และกลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป ผู้วิจัยได้ดำเนินการ เดือนมิถุนายน พ.ศ. 2564 เป็นต้นไป ซึ่งผู้วิจัยได้ขอคำแนะนำ จากที่ปรึกษาเพื่อให้การเก็บข้อมูลเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพทั้งในแง่ของเวลาและคุณภาพของข้อมูล ผู้วิจัยได้ใช้หลักการเก็บข้อมูลที่มีลักษณะสอดคล้องกับความมุ่งหมายของการวิจัย และสามารถตอบคำถามของการวิจัยได้ตามที่กำหนดไว้ ซึ่งมีวิธีการเก็บข้อมูล ดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูลเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงละครนอกของกรมศิลปากร วรรณกรรมเรื่องโกมินทร์ และวรรณกรรมเรื่องพระอภัยมณี ตลอดจนศึกษาแนวคิดและทฤษฎีต่างๆ ที่ใช้ประกอบการวิเคราะห์

2. การเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้ใช้วิธี สังเกต และสัมภาษณ์ เพื่อที่จะได้ตรวจสอบข้อมูลที่ศึกษาค้นคว้าจากเอกสารจะได้มีสมบูรณ์ตรงกับข้อเท็จจริงมากยิ่งขึ้น

3. การสังเกตแบบมีส่วนร่วม ผู้วิจัยได้เข้าร่วมสังเกตและฝึกปฏิบัติท่ารำจากกลุ่มผู้ปฏิบัติ ณ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ทำให้ทราบถึง กลวิธีหรือเทคนิคเฉพาะตัวของศิลปิน

4. การสัมภาษณ์ แบ่งออกได้ดังนี้

- การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง ผู้วิจัยสัมภาษณ์ตามแบบสัมภาษณ์ โดยสัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้และกลุ่มผู้ปฏิบัติ ในด้านการแสดงละครนอก

- สัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง ผู้วิจัยสัมภาษณ์แบบเปิดกว้างไม่จำกัดขอบเขต เพื่อจับประเด็นแล้วตีความ หาคำตอบในเรื่องการได้รับความนิยมของตัวศิลปินกับบทบาทกุมารในการแสดงละครนอก

2.3 การจัดกระทำข้อมูลและวิเคราะห์

2.3.1 การจัดกระทำข้อมูล นำข้อมูลที่รวบรวมได้จาก สังเกต สัมภาษณ์ ที่เก็บรวบรวมและทำการจดบันทึกไว้ มาตรวจสอบความสมบูรณ์ของข้อมูลจากเครื่องมือทุกประเภทที่ใช้ว่ามีข้อมูลของเครื่องมือใดมีคำตอบชัดเจนหรือไม่ ถูกต้องหรือไม่ เหมาะสมหรือไม่ หากมีส่วนใดที่ยังไม่สมบูรณ์จะทำการเก็บรวบรวมข้อมูลเพิ่มเติม

2.3.1.2 นำข้อมูลที่รวมรวมไว้ มาจัดหมวดหมู่ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยในแต่ละข้อ และจัดหมวดหมู่ของข้อมูลตามกลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั้ง 3 กลุ่ม ตามประเภทของเครื่องมือที่ใช้

2.3.1.3 สรุปข้อมูลของแต่ละประเภทเครื่องมือ โดยสรุปที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเองตามเครื่องมือแต่ละประเภท

2.3.1.4 การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Methodological Triangulation) และตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูล โดยการนำข้อมูลกลับไปให้อ่านหรือกลับไปสอบถามผู้ให้ข้อมูลซ้ำอีก เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ตรงความเป็นจริง โดยตรวจสอบว่าข้อมูลที่ได้มาเพียงพอหรือยัง ข้อมูลนั้นตอบปัญหาของการวิจัยหรือไม่ ถ้าได้ข้อมูลไม่ตรงกันผู้วิจัยจะทำการตรวจสอบอีกครั้งว่าข้อมูลที่แท้จริงเป็นอย่างไร

2.3.1.5 การตรวจสอบสามเส้าด้านข้อมูล (Data Triangulation) คือ การพิสูจน์ว่าข้อมูลที่ผู้วิจัยได้มานั้นถูกต้องหรือไม่

2.3.1.6 การตรวจสอบสามเส้าด้านผู้วิจัย (Investigator Triangulation) คือ การตรวจสอบว่า ผู้วิจัยแต่ละคนจะได้ข้อมูลต่างกันอย่างไร โดยเปลี่ยนตัวผู้สังเกต แทนที่จะใช้ผู้วิจัยคนเดียวกันสังเกตโดยตลอด

2.3.1.7 การตรวจสอบสามเส้าด้านทฤษฎี (Theory Triangulation) คือ การตรวจสอบว่า ถ้าผู้วิจัยใช้แนวคิดทฤษฎีที่ต่างไปจากเดิม จะทำให้การตีความข้อมูลมีความแตกต่างกันมากน้อยเพียงใด

2.3.1.8 การตรวจสอบสามเส้าด้านวิธีการรวบรวมข้อมูล (Methodological Triangulation) คือ การใช้วิธีเก็บรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ กันเพื่อรวบรวมข้อมูลเรื่องเดียวกัน เช่น ใช้วิธีการสังเกตควบคู่กับการซักถาม พร้อมกันนั้นก็ศึกษาข้อมูลจากแหล่งเอกสารประกอบด้วย

2.3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลที่ได้จากเอกสาร การลงภาคสนามจากการสัมภาษณ์ และการสังเกต บันทึกลงในสมุดหรือในลักษณะการบรรยาย (Descriptive) การวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อสรุปผลการศึกษาดังนี้

1. ตรวจสอบข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์กลุ่มประชากร
2. นำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่
3. สรุปและวิเคราะห์ข้อมูลแต่ละกลุ่มจากเครื่องมือในการวิจัย
4. นำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียงและตีความตามความมุ่งหมาย
5. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

2.4 การนำเสนอผลการวิเคราะห์

ในการนำเสนอผลการวิเคราะห์ ผู้วิจัยนำเสนอผลวิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัยด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง กลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ผู้วิจัยได้มีการศึกษาข้อมูลการวิจัยเชิงลึกจากการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง รวมไปถึงการฝึกปฏิบัติจริง พร้อมทั้งศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัย บทความต่างๆ รวมไปถึงการสืบค้นจากสื่อเทคโนโลยี และนำข้อมูลที่ได้มีวิเคราะห์ สังเคราะห์ เพื่อใช้ประมวลผลตามความมุ่งหมายในครั้งนี้ คือ

ตอนที่ 1 ประวัติและผลงานของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในด้านการศึกษา กระบวนการได้รับการถ่ายทอด และบทบาทการแสดงสำคัญที่ได้รับ

ตอนที่ 2 กลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น

ตอนที่ 1 ประวัติและผลงานของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในด้านการศึกษา กระบวนการได้รับการถ่ายทอด และบทบาทการแสดงสำคัญที่ได้รับ

ละครนอก เป็นศิลปะการแสดงที่มีประวัติความเป็นมา และพัฒนาการมาอย่างยาวนาน ซึ่งยังคงการสืบสานอนุรักษ์ขนบจารีตของศิลปะการแสดงละครนอกไว้ โดยการถ่ายทอดองค์ความรู้ และภูมิปัญญาทางด้านศิลปะการแสดงผ่านกระบวนท่ารำ บทร้อง ดนตรี ตลอดจนกระบวนการฝึกฝน และที่ขาดไม่ได้อีกประการสำคัญคือ การถ่ายทอดอารมณ์และบทบาทของผู้แสดงสู่ผู้ชมได้อย่างสมจริง ซึ่งการแสดงละครนอกแต่ละเรื่องนอกจากจะต้องมีตัวละคร พระเอก นางเอก และตัวโกงแล้ว ยังมีตัวละครอีกบุคลิกหนึ่งที่น่าสนใจและมีความสำคัญ ซึ่งตัวละครนั้นมีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่อง และสร้างความตลกขบขันกับผู้ชม คือ บทบาทกุมาร ซึ่งเป็นตัวละครที่มีบุคลิกความเป็นเด็ก มีลักษณะนิสัยชอบเที่ยวเล่น ซุกซนตามประสาเด็ก ชอบการผจญภัย มีความกล้าหาญ และโมโหง่าย จึงทำให้เกิดเรื่องราวความขัดแย้งกับตัวละครอื่นๆ หรือเป็นตัวที่คลี่คลายปมปัญหาในเรื่อง ฉะนั้นผู้ที่จะได้รับบทบาทกุมาร ซึ่งสามารถกล่าวได้ว่าเป็นตัวละครเอกนี้ จะต้องได้รับการถ่ายทอดและผ่านกระบวนการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญและเชี่ยวชาญในบทบาทกุมาร และสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกในบทบาทนั้น ได้อย่างสวยงามและเกิดความประทับใจต่อสาธารณะชน

การแสดงละครนอกของกรมศิลปากรนั้น มีนาฏศิลปินผู้มีความรู้ความสามารถในการรับบทบาทกุมารมากมายหลายท่าน ทั้งนาฏศิลปินฝ่ายละครและฝ่ายโขน เมื่อกล่าวถึงบทบาทของกุมารของกรมศิลปากรในช่วง 10 ปี ที่ผ่านมา นาฏศิลปินในสำนักการสังคีต กรมศิลปากร จะเห็นพ้องต้องกันว่าต้องเป็น พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ซึ่งเป็นนาฏศิลปินฝ่ายโขน เป็นผู้มากด้วยความรู้ความสามารถ

จากการสั่งสมภูมิรู้ภูมิรำจากบรมครูนาฏศิลป์ไทย ซึ่งสามารถถ่ายทอดอารมณ์ในบทบาทกุมารได้อย่างน่าประทับใจ และเป็นที่ยอมรับจากบรมครูผู้ถ่ายทอด นาฏศิลปิน และผู้ชมที่ได้ชมการแสดงของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นอย่างดี สมควรที่จะได้รับการยกย่องและศึกษาประวัติในด้านต่าง ๆ อาทิ ด้านการศึกษา ด้านการทำงาน ด้านกระบวนการที่ได้รับการถ่ายทอด และบทบาทที่สำคัญ

1. ประวัติและผลงาน

ภาพประกอบ 8 พงษ์ศักดิ์ บุญล้น นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2565

1.1 ประวัติส่วนตัว

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เกิดเมื่อวันที่ 5 มกราคม พุทธศักราช 2522 ปัจจุบันอายุ 43 ปี ครอบครัวของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น อาศัยอยู่ร่วมกัน ณ บ้านเลขที่ 86/4 หมู่ที่ 7 ตำบลขุนโขลน อำเภอพระพุทธบาท จังหวัดสระบุรี บิดาชื่อ นายสมวงษ์ บุญล้น มารดาชื่อ นางพวงทอง บุญล้น มีน้องชาย 1 คน คือ นายสุเทพ บุญล้น ปัจจุบันพงษ์ศักดิ์ บุญล้น รับราชการ ในตำแหน่ง นาฏศิลปิน (อาวุโส) สังกัดสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

1.2 ประวัติด้านการศึกษา

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้เข้ารับการศึกษาตั้งแต่ระดับชั้นการศึกษาปฐมวัยจนถึงระดับอุดมศึกษา ตามลำดับดังต่อไปนี้

- พุทธศักราช 2529 - 2534 ระดับประถมศึกษาปีที่ 1 - 6 โรงเรียนวัดพระพุทธบาท จังหวัดสระบุรี
- พุทธศักราช 2535 – 2537 ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ 1 – 3 (โขนพระ) วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี จังหวัดลพบุรี
- พุทธศักราช 2538 – 2540 ระดับนาฏศิลป์ชั้นกลางปีที่ 1 – 3 (โขนพระ) วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี จังหวัดลพบุรี
- พุทธศักราช 2541 – 2542 ระดับนาฏศิลป์ชั้นสูงปีที่ 1 – 2 (โขนพระ) วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี จังหวัดลพบุรี
- พุทธศักราช 2543 – 2545 ระดับอนุปริญญาปีที่ 3 – 4 (โขนพระ) หลักสูตรศิลปบัณฑิต คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- พุทธศักราช 2557 - 2558 ระดับปริญญาโท หลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1.3 ประวัติด้านการทำงาน

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น หลังจากจบการศึกษาจากระดับอนุปริญญาจากคณะศิลปนาฏดุริยางค์ มีความใฝ่ฝันอยากเป็นครูสอนในวิทยาลัยนาฏศิลป ด้วยความอยากตอบแทนพระคุณสถาบันที่บ่มเพาะสร้างให้พงษ์ศักดิ์ บุญล้น มีความรู้และวิชาติดตัวสามารถประกอบสัมมาอาชีพได้ โดยเริ่มเข้าทำงานครั้งแรกในปีพุทธศักราช 2546 ตำแหน่งลูกจ้างประจำ ครูสอนนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี จากนั้นเมื่อปฏิบัติงานสอน ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ได้ระยะเวลา 1 ปี ทางคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยคุณครูสุภาวดี โพธิเวชกุล ดำรงตำแหน่งหัวหน้าภาคนาฏศิลป์ในขณะนั้น ได้ทาบทามให้พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เข้ามาเป็นอาจารย์พิเศษสอนในระดับปริญญาตรี เมื่อปีพุทธศักราช 2547 ทำการสอนอยู่ในสังกัดคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นระยะเวลาครึ่งภาคการศึกษา ต่อมาในปีพุทธศักราช 2548 แผนกนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้เปิดสอบข้าราชการบรรจุในตำแหน่งนาฏศิลปิน โขนพระ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น จึงได้ทำการปรึกษาอาจารย์ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ เนื่องด้วยความมุ่งมั่นอยากเป็นข้าราชการ จึงสมัครสอบ และผลการสอบเป็นที่น่าชื่นชมยินดี เนื่องจากได้ลำดับที่ 1 ในเอกโขนพระ เมื่อได้เข้ามาปฏิบัติงานในตำแหน่งนาฏศิลปิน พงษ์ศักดิ์ บุญล้น จึงพัฒนาทั้งด้านการแสดง และด้านวิชาการ โดยเข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาโท สาขานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชีวิตในการทำงานระยะเวลา 17 ปี พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้สั่งสมประสบการณ์จากการออกแสดงทั้งการแสดงโขน ละคร และการแสดงประเภทอื่นๆ ทั้งในและต่างประเทศ ด้วยบุคลิกและอุปนิสัยส่วนตัวที่เป็นกันเอง พูดคุยสนุก เฮฮา ทำให้สามารถเข้าถึงได้ง่าย อีกทั้งยังสามารถเข้าถึงบทบาทของตัวละครและสามารถถ่ายทอดออกสู่สายตาสาธารณะชนได้อย่างชัดเจน ทำให้ปัจจุบันได้รับความนิยมจากผู้ชมการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2. กระบวนการได้รับการถ่ายทอด

ในการคัดเลือกผู้แสดงและฝึกหัดโขนตามธรรมเนียมแต่เดิม จะใช้นักเรียนชายทั้งหมดตามแบบประเพณีโบราณ ครูผู้ทำการคัดเลือกผู้แสดงที่จะหัดเป็นตัวละครต่างๆ เช่น พระราม นางสีดา หนุมาน และทศกัณฐ์ เป็นต้น ตามปกติในการแสดงโขนจะประกอบด้วยตัวละครที่มีลักษณะแตกต่างกัน 4 จำพวก ได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง ซึ่งตัวโขนแต่ละจำพวกนี้ ผู้ฝึกหัดจะต้องมีลักษณะรูปร่างเฉพาะเหมาะสมกับตัวละคร มีการใช้สรีระร่างกาย และท่วงท่ากิริยาเยื้องย่างในการร่ายรำ การแสดงท่าทางประกอบบทพากย์ การแต่งกายและเครื่องประดับ ที่มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน โดยเฉพาะตัวพระซึ่งเป็นพระเอกของเรื่อง มีวิธีการคัดเลือกดังนี้ ผู้ที่จะแสดงเป็นตัวพระจะต้องมีใบหน้ารูปไข่ สวยงามคมคาย เด่นสะดุดตา ท่าทางสโอดสองค์ ลำคอระหง ไหล่ราดตรง ช่วงอกใหญ่ ขนาดลำตัวเรียว เอวเล็กกิ่งคอด ตามลักษณะของชายงามในวรรณคดีไทย

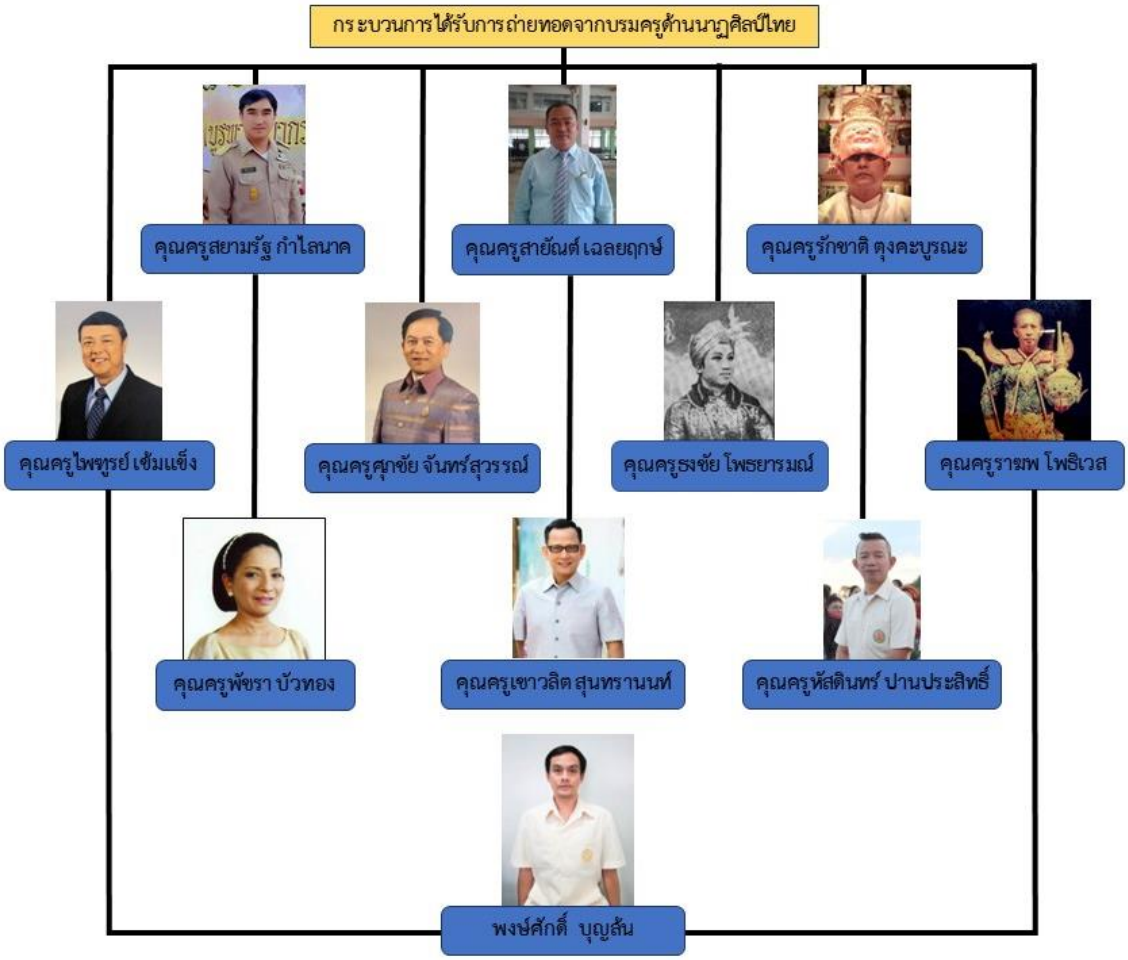
การเรียนนาฏศิลป์ของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น โดยได้เรียนจากการฝึกพื้นฐานคือ การรำเพลงช้าเพลงเร็ว กับคุณครูสยามรัฐ กำไลนาค ในระดับชั้นต้นปีที่ 1-2 และได้ย้ายมาเรียน เพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ กับคุณครูสายัณต์ เฉลยฤกษ์ ระดับชั้นต้นปีที่ 3 จากนั้นเมื่อเข้าสู่ระดับชั้นกลางปีที่ 1-3 ได้เข้ามาเรียนกับคุณครูรักชาติ ตุงคะบุรณะ ซึ่งได้รับการถ่ายทอดในเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ในบทเรียนอาทิเช่น ตระนิมิต ชำนาญ ตระบองกัน เป็นต้น จนมาถึงระดับชั้นสูงปีที่ 2 ในขณะที่ศึกษาอยู่ในรั้วของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีนั้น พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ก็เริ่มออกแสดงงานตามที่ได้รับมอบหมาย ทั้งงานหลวงและงานนอก ในบทบาทต่างๆในการแสดงโขน เช่น พระราม พระลักษณ์ พระนารายณ์ เป็นต้น โดยได้รับโอกาสจากคุณครูหลายท่าน จากนั้นเมื่อสำเร็จการศึกษาชั้นสูงจากวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีแล้ว พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้เข้าศึกษาต่อที่คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งเลือกเรียนในสายศิลปิน เป็นการเรียนในสายตรงสู่การเป็นศิลปินโดยตรง ในการเรียนระดับอุดมศึกษาพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้ฝึกฝนสั่งสมประสบการณ์จากการแสดงมากมายจากบรมครูหลายท่านเช่น คุณครูศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ คุณครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง ในเรื่องของการรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ฉุยฉายฮเนา ฉุยฉายอินทรชิต เป็นต้น และคุณครูธงชัย โพธยารมณ์ ในเรื่องของการรำเดี่ยวชุด ลงสรงท้าวมาลีวราช และบทเรียนอื่นๆที่เป็นทางละครเช่น พระไวยตรวจพล พระไวยเกี้ยวนางวันทอง จากคุณครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง สมิงพระรามรบกามมณี จากคุณครูราฆพ โพธิเวสและคุณครูพัชรา บัวทอง พราหมณ์เกศ

สุริยงรบยักษ์กุมภณฑ์ จากคุณครูศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ และรจนาเสี่ยงพวงมาลัย จากคุณครูศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ เมื่อจบการศึกษาในระดับอุดมศึกษาแล้ว ได้รับคัดเลือกให้เป็นลูกจ้างประจำ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี เมื่อปฏิบัติงานได้ครบ 1 ปี จึงได้รับโอกาสจากคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ให้เป็นอาจารย์พิเศษประจำคณะ จากนั้นพงษ์ศักดิ์ บุญล้น จึงได้เก็บเกี่ยวประสบการณ์ในด้านการสอนและพัฒนาตนเองไปพร้อมๆกัน จนสามารถสอบบรรจุเข้ารับราชการที่แผนกนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ในตำแหน่งนาฏศิลปินปฏิบัติงาน จากนั้นก็ได้มีโอกาสเรียนรู้เพิ่มเติมและฝึกหัดการแสดงและออกแสดง โดยผ่านการฝึกฝนจากบรมครูหลายท่านเช่น คุณครูปกรณ์ พรพิสุทธิ์ คุณครูชวลิต สุนทรานนท์ คุณครูพัชรา บัวทอง คุณครูสมรัตน์ ทองแท้ คุณครูคมสันฐ หัวเมืองลาด คุณครูสมเจตน์ ภู่นา คุณครูธงชัย สงบจิต คุณครูหัสดินทร์ ปานประสิทธิ์ คุณครูฉันทวัฒน์ ชูแหวน ทั้งในการแสดงโขน โดยเฉพาะบทบาทพระลักษณ์ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เคยออกแสดงมาทุกตอน และในการแสดงละครพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้รับคัดเลือกให้แสดงในบทบาทกุมารหลายบทบาทเช่น โกมินทร์ สินสมุทร สุดสาคร เป็นต้น และได้รับการดูแลเป็นพิเศษจากคุณครูธีรเดช กลิ่นจันทร์ โดยคุณครูธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้ฝึกฝนและอบรมสั่งสอนในทุกๆเรื่อง ทั้งเรื่องการวางตัว การเป็นศิลปินที่ดี การปฏิบัติท่ารำต่างๆ โดยกล่าวได้ว่าพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้พัฒนาตนเองขึ้นมาอยู่ในตำแหน่งนาฏศิลปินอาวุโส ด้วยความสง่าและภาคภูมิ จากการผลักดันและฝึกฝนจากบรมครูทางนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน

2.1 กระบวนการได้รับการถ่ายทอดจากบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย

จากวิธีการคัดเลือกผู้แสดงที่ปรากฏข้างต้น พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นผู้ที่มีบุคลิกลักษณะรูปร่างและหน้าตาสอดคล้องกับหลักเกณฑ์การคัดเลือกนักแสดงโขนทุกประการ ผนวกกับเป็นผู้ที่มีความรู้และหมั่นเรียนรู้ จึงทำให้ครูผู้สอนเล็งเห็นความสามารถของ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น และได้คัดเลือกให้แสดงโขนในบทบาทพระตั้งแต่วัยเด็กจนถึงปัจจุบัน นอกจากนั้นยังเมื่อเข้ารับราชการที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ยังได้รับคัดเลือกให้แสดงละครในบทบาทต่างๆ เช่น โกมินทร์ สุดสาคร สินสมุทร พลายชุมพล เป็นต้น

จากกระบวนการที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากครูในบทบาทต่างๆ ที่พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้รับนั้นล้วนแตกต่างกันออกไป ซึ่งเมื่อได้รับการคัดเลือกและไว้วางใจจากครูผู้ฝึกซ้อมให้รับบทบาทในการแสดงโขนหรือละครรำในการแสดงประเภทต่างๆนั้น ก็สามารถถ่ายทอดกระบวนท่ารำที่เป็นแบบแผน ถ่ายทอดอารมณ์ และถ่ายทอดความรู้สึกของตัวละครออกมาได้เป็นอย่างดีทำให้ผู้ชมได้รับอรรถรสในการแสดงเมื่อได้รับชม ดังปรากฏสายการสืบทอดท่ารำดังนี้



ภาพประกอบ 9 แผนผังแสดงกระบวนการได้รับการถ่ายทอดจากบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

กระบวนการได้รับการถ่ายทอดบทบาทกุมารของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น มีกระบวนการถ่ายทอดเป็นรุ่นต่อรุ่น (Generation) จากผู้แสดงท่านแรกหรือนาฏศิลปินผู้เชี่ยวชาญ สามารถแยกออกตามบทบาทตัวละครดังนี้

1. บทบาทโกมินทร์

การแสดงละครนอก เรื่องโกมินทร์ เกิดขึ้นในสมัยอาจารย์เสรี หวังในธรรม โดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ฝึกซ้อมการแสดง ซึ่งอาจารย์พัชรา บัวทอง เป็นนาฏศิลปินฝ่ายละครที่แสดงบทบาทโกมินทร์เป็นท่านแรกของกรมศิลปากร จึงนับเป็นผู้แสดงบทบาทโกมินทร์รุ่นที่ 1 หลังจากนั้นเมื่ออาจารย์พัชรา บัวทอง อายุมากขึ้น ไม่สามารถแสดงบทบาทที่โลดโผนได้ จึงถ่ายทอดต่อให้กับอาจารย์หัสดินทร์ ปานประสิทธิ์ ซึ่งเป็นนาฏศิลปินฝ่ายโขน นับเป็นผู้แสดงบทบาทโกมินทร์รุ่นที่ 2 เนื่องจากรูปร่าง บุคลิก เหมาะสมกับบทบาทโกมินทร์ จากนั้นเมื่อพงษ์ศักดิ์ บุญล้น

เข้ามาบรรจุเป็นข้าราชการ ในตำแหน่งนาฏศิลปิน อาจารย์พัชรา บัวทอง เห็นถึงคุณสมบัติในด้านต่างๆที่เหมาะสมกับบทบาทโกมินทร์ จึงได้คัดเลือกให้พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นผู้แสดงในรุ่นที่ 3 ด้วยบุคลิกส่วนตัว ประกอบกับนิสัยที่ชอบสนุกสนาน เฮฮา เทคนิค กลวิธีเฉพาะตน จึงทำให้พงษ์ศักดิ์ บุญล้น มีแฟนคลับติดตามชมการแสดงอย่างมากมายดังจะเห็นได้จากจำนวนผู้ที่ชมการแสดงในแต่ละรอบการแสดง ด้วยเหตุผลนี้ถือได้ว่าพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ประสบความสำเร็จในการออกแสดงในบทบาทโกมินทร์นี้

2. บทบาทสินสมุทร

การแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ได้รับการสืบทอดมาตั้งแต่กรมมหรสพจนเข้าสู่กรมศิลปากร ในปี พ.ศ 2517 ในยุคของนายธนิต อยู่โพธิ์ ซึ่งดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น โดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย และฝึกซ้อมการแสดง ซึ่งมีนาฏศิลปินหลายท่านที่ได้เคยออกแสดงในบทบาทสินสมุทรนี้ ในที่นี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นที่อาจารย์พัชรา บัวทอง ซึ่งเป็นนาฏศิลปินฝ่ายละครที่แสดงบทบาทสินสมุทรของกรมศิลปากร นับเป็นผู้แสดงบทบาทสินสมุทรรุ่นที่ 1 หลังจากนั้นอาจารย์พัชรา บัวทอง จึงถ่ายทอดต่อให้กับอาจารย์หัสดินทร์ ปานประสิทธิ์ ซึ่งเป็นนาฏศิลปินฝ่ายโขน นับเป็นผู้แสดงบทบาทสินสมุทรรุ่นที่ 2 เนื่องจากรูปร่าง บุคลิก เหมาะสมกับบทบาทสินสมุทร จากนั้นเมื่อพงษ์ศักดิ์ บุญล้น เข้ามาบรรจุเป็นข้าราชการในตำแหน่งนาฏศิลปิน อาจารย์พัชรา บัวทอง จึงเห็นถึงคุณสมบัติในด้านต่างๆที่เหมาะสมกับบทบาทสินสมุทร จึงได้คัดเลือกให้พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นผู้แสดงในรุ่นที่ 3 ด้วยบุคลิกส่วนตัว ประกอบกับนิสัยที่ชอบสนุกสนาน เฮฮา เทคนิค กลวิธีเฉพาะตน จึงทำให้พงษ์ศักดิ์ บุญล้น มีแฟนคลับติดตามชมการแสดงอย่างมากมายดังจะเห็นได้จากจำนวนผู้ที่ชมการแสดงในแต่ละรอบการแสดง ด้วยเหตุผลนี้ถือได้ว่าพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ประสบความสำเร็จในการออกแสดงในบทบาทสินสมุทรนี้

3. บทบาทสุดสาคร

การแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี มีการสืบทอดมาอย่างยาวนานตั้งแต่สมัยกรมมหรสพจนเข้าสู่กรมศิลปากร ในปี พ.ศ 2535 ในสมัยของนายธนิต อยู่โพธิ์ ซึ่งดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น จัดทำบทขึ้นโดย นายปัญญา นิตยสุวรรณ โดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ฝึกซ้อมการแสดง ซึ่งมีนาฏศิลปินหลายท่านที่ได้เคยออกแสดงในบทบาทสุดสาครนี้ ในที่นี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นที่อาจารย์พัชรา บัวทอง ซึ่งเป็นนาฏศิลปินฝ่ายละครที่แสดงบทบาทสุดสาครของกรมศิลปากร จึงนับเป็นผู้แสดงบทบาทสุดสาครรุ่นที่ 1 หลังจากนั้นอาจารย์พัชรา บัวทอง จึงถ่ายทอดต่อให้กับอาจารย์หัสดินทร์ ปานประสิทธิ์ ซึ่งเป็นนาฏศิลปินฝ่ายโขน นับเป็นผู้แสดงบทบาทสุดสาครรุ่นที่ 2 เนื่องจากรูปร่าง บุคลิก เหมาะสมกับบทบาทสุดสาคร จากนั้นเมื่อพงษ์ศักดิ์ บุญล้น เข้ามาบรรจุเป็นข้าราชการ ในตำแหน่งนาฏศิลปิน อาจารย์พัชรา บัวทอง จึงเห็นถึงคุณสมบัติในด้านต่างๆที่เหมาะสมกับบทบาทสุดสาคร จึงได้คัดเลือกให้พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นผู้แสดงในรุ่นที่ 3

ด้วยบุคลิกส่วนตัว ประกอบกับนิสัยที่ชอบสนุกสนาน เฮฮา เทคนิค กลวิธีเฉพาะตน จึงทำให้พงษ์ศักดิ์ บุญล้น มีแฟนคลับติดตามชมการแสดงอย่างมากมายดังจะเห็นได้จากจำนวนผู้ที่ชมการแสดงในแต่ละรอบการแสดง ด้วยเหตุผลนี้ถือได้ว่าพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ประสบความสำเร็จในการออกแสดงในบทบาทสุดสาครนี้

จากการแสดงในบทบาทกุมารทั้ง 3 ตัวข้างต้นทำให้เห็นถึงการได้รับความนิยมของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ซึ่งนับได้ว่าเป็นผู้แสดงรุ่นที่ 3 (Generation) ซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากอาจารย์พัชรา บัวทอง ซึ่งเป็นผู้แสดงรุ่นที่ 1 (Generation) ในทุกๆบทบาทกุมาร ซึ่งในปัจจุบันนี้นาฏศิลปินที่แสดงในบทบาทกุมารของกรมศิลปากรนั้นยังมีมากมายอีกหลายท่าน แต่ปฏิเสธไม่ได้ว่าในห้วงเวลานี้ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้รับความนิยมอยากมาก จากบุคลิกลักษณะนิสัยที่เหมาะกับบทบาทกุมาร จึงทำให้สวมบทบาทออกมาได้อย่างสมจริง จึงเกิดความประทับใจแก่ผู้ชม นอกจากนั้นสิ่งที่สำคัญที่สุดคือการที่พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นผู้ชายแล้วสวมบทบาทกุมารที่เป็นผู้ชาย ทำให้แสดงออกได้อย่างสมจริง

2.2 องค์ความรู้ที่ได้รับจากบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เริ่มเข้าเป็นนักเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตั้งแต่ชั้นต้นจนถึงชั้นสูง จากนั้นจึงเข้ารับการศึกษาต่อ ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในระดับอนุปริญญา ตลอดระเวลาที่ได้ศึกษาเล่าเรียนในสายนาฏศิลป์ (โขนพระ) พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้รับการฝึกหัดและถ่ายทอดท่ารำจากครูอาจารย์ทางนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน ได้รับความรู้ตั้งแต่นั้นมาและพัฒนาขึ้นตามลำดับดังรายละเอียดต่อไปนี้

2.2.1 องค์ความรู้จากคุณครูสยามรัฐ กำไลนาค

เรื่องเพลงช้า เพลงเร็ว (ทางโขน) ตามหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี เป็นการเรียนตามหลักสูตร เรียนรู้การจัดระเบียบร่างกายเช่น การกระทบจังหวะด้วยการเกร็งหน้าท้องแล้วยกก้นขึ้นเล็กน้อยแล้วกลับวางลงบนส้นเท้าเช่นเดิม การก้าวข้างโดยให้ส้นเท้าที่ก้าวไปด้านข้างตรงกับเท้าที่เป็นเท้าตั้งต้นโดยระยะห่างในการก้าวข้างขึ้นอยู่กับสรีระของแต่ละคน การก้าวหน้าโดยการก้าวเท้าไปด้านหน้าและเท้าที่อยู่ด้านหลังต้องเปิดเหลี่ยม หรือ แบะเข่า เพื่อให้เส้นของร่างกายเกิดความสมดุล การยกเท้าโดยให้เท้าที่ยกนั้นอยู่ระดับหัวเข่าของขาอีกข้างที่ยืน โดยต้องชักน่อง หรือ หนีบน่อง การประเท้าโดยการเปิดจมูกเท้าหรือเชิดปลายเท้า จากนั้นยกปลายเท้าขึ้นเล็กน้อย แล้วตบลงที่พื้นอย่างเบาๆ จากนั้นต้องรีบยกขาขึ้น การจรดเท้าโดยการใช้จมูกเท้าและส้นเท้าปฏิบัติเช่นเดียวกับการประเท้า เพียงแต่การจรดเท้าจะอยู่ในท่านิ่ง การฉายเท้าโดยการใช้จมูกเท้าลากเท้าออกเป็นครึ่งวงกลม การซอยเท้าโดยการใช้เท้าทั้งสองข้างย่ำเท้าจะอยู่กับที่หรือเคลื่อนที่แต่ต้องยกส้นเท้าขึ้น หรือในการฝึกหัดโขนจะเรียกว่าเก็บเท้า การขยั่นเท้าโดยการใช้เท้าทั้งสองข้างไขว้กับแล้วยกส้นเท้าขึ้นทั้งสองข้างเคลื่อนที่ไปถี่ถี่ ปฏิบัติได้ทั้งหน้าตรงและหน้าข้าง การตั้งวงมีทั้งหมด 4

ระดับ วงบนอยู่ระดับแง่ศีรษะ วงกลางปลายนิ้วอยู่ระดับหัวไหล่ วงล่างอยู่ระดับเอว และวงหน้าอยู่ระดับปาก การเอียงศีรษะโดยการตั้งศีรษะให้ตรงแล้วเอียงโดยทั้งใบหูลงแต่ไม่เอียงจนคอพับต้องตั้งศีรษะไว้ เป็นต้น การฝึกปฏิบัติท่ารำพื้นฐาน การเชื่อมท่ารำอีกท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่ง เช่น ท่าอัมพร ท่าผาลา ท่าพิศมัย ท่านางนอน ท่าเทพพนม ท่ากราย เป็นต้น การฟังจังหวะหน้าทับดนตรี เช่น ในการฝึกปฏิบัติรำเพลงช้าจะมีการท่องจังหวะหน้าทับดนตรีว่า “จะ โจ้ง จะ ทิง โจ้ง ทิง” หลังจากนั้นจึงเลียนเสียงทำนองดนตรีในเพลงช้า และในการฝึกปฏิบัติรำเพลงเร็วจะมีการท่องจังหวะหน้าทับดนตรีว่า “ตุ๊บ ทิง ทิง” หลังจากนั้นจึงเลียนเสียงทำนองดนตรีในเพลงเร็ว (พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2565 : สัมภาษณ์)

2.2.2 องค์ความรู้จากคุณครูสายัณต์ เฉลยฤกษ์

เรื่องเพลงเชิด เสมอ ตามหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี เรียนรู้หลักในการรำเพลงเชิด เสมอ และกระบวนท่ารำในเพลงเชิด เสมอ ที่ใช้เป็นสัญญะในการเดินทางในสถานการณ์ต่างๆ และการฟังจังหวะหน้าทับดนตรี ด้วยการฝึกนับจังหวะของห้องเพลงเชิด มี 8 จังหวะ พร้อมกับรำตามจังหวะที่นับ ส่วนเพลงเสมอฝึกด้วยการท่องจำหน้าทับดนตรี โดยจะใช้หน้าทับเสมอ คือการเคลื่อนที่ไปด้านหน้า 5 ครั้ง และเคลื่อนที่ไปด้านหลัง 4 ครั้ง โดยท่ารำจะเริ่มจากการก้าวเท้าขวา (พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2565 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 10 พงษ์ศักดิ์ บุญล้นกับคุณครูสายัณต์ เฉลยฤกษ์

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

2.2.3 องค์ความรู้จากคุณครูรักชาติ ตุงคะบูรณะ

เรื่องเพลงหน้าพาทย์ เรียนรู้หลักในการรำเพลงหน้าพาทย์ทางโขน เช่น ตระนิมิต ตระบองกัน ชำนาญ บาทสกุณี พญาเดิน เหาะ และโคมเวียน เป็นต้น และเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เช่น รุกร้น เสมอข้ามสมุทร กราวตรวจพล เชิดฉาน เป็นต้น และเทคนิคในการเคลื่อนไหวร่างกาย เช่น การย้อนตัวโดยการก้าวข้างจากนั้นยืด กดเกลียวข้างเล็กน้อย และถ่ายน้ำหนักไปยังขาอีกข้างโดยยังคงลักษณะการก้าวข้าง ต้องต้องปฏิบัติอยู่ในความนิ่งและช้าตามทำนองดนตรี การถ่ายน้ำหนักโดยเป็นนาฏยศัพท์ต่อเนื่องจากการก้าวข้าง ก้าวหน้า โดยให้น้ำหนักของร่างกายไปอยู่กับเท้าที่ก้าวข้างและก้าวหน้า การก้าวหน้าหากมองจากด้านข้างลำตัวจะตรงและเท้าที่ก้าวไปด้านหน้าจะย่อเข่าลงและลำตัวจะส่งไปด้านหน้า เป็นต้น การฟังจังหวะหน้าทับดนตรีที่ต้องสัมพันธ์ระหว่างท่ารำและดนตรี และจังหวะความสั้นยาวให้พอดีกับดนตรี

2.2.4 องค์ความรู้จากคุณครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง

- เรื่องเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ตามหลักสูตรการเรียนการสอนของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เรียนรู้หลักในการรำเพลงหน้าพาทย์ทางโขน เช่น สาธุการ ตระบรรทมไพร ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระนารายณ์ ตระเชิญ คุกพาทย์ รัวสามลา และเชิดฉิ่งศรทนง เป็นต้น และกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์อื่นๆที่ใช้ในการแสดง เป็นต้น ซึ่งการเรียนหน้าพาทย์ชั้นสูงนี้ส่วนใหญ่เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ประกอบอากัปกิริยาของตัวละครเอก เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระราม เป็นต้น ซึ่งเป็นตัวละครประเภทพระที่ความสง่า และต้องอาศัยความนิ่งเพื่อแสดงถึงความเป็นเทพเจ้า

- เรื่องฉุยฉายอินทรชิต ตามหลักสูตรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เรียนรู้หลักในการรำฉุยฉายในรูปแบบเต็ม มีลีลาท่ารำและกิริยาอาการตามสัญชาติเดิม แฝงอยู่ในบทบาทของโขนตัวพระทำให้เห็นความแตกต่างกันของลีลาท่ารำ เนื่องจากอินทรชิตมีชาติกำเนิดเดิมเป็นยักษ์ แม้จะแปลงกายเป็นตัวพระ ก็ต้องแฝงลีลานิ่งๆ สง่างาม ภาคภูมิ โดยเฉพาะแปลงกายเพื่อจะไปทำศึกสงคราม จึงต้องรำให้ดูแข็งแรง ผสมกับความน่าศรัทธาเคารพ เพราะอยู่ในร่างของพระอินทร์ ท่ารำจะแฝงท่ายักษ์ไว้เล็กน้อยเพื่อให้เห็นพื้นฐานเดิม คือท่าลงวง เป็นการรำแบบพระใหญ่หรือพระพี่

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 11 พงษ์ศักดิ์ บุญล้นและคุณครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

2.2.5 องค์ความรู้จากคุณครูธงชัย โพธยารมณ์

เรื่องรำลงสรงท้าวมาลีวราช ตามหลักสูตรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และได้ออกแสดงของสำนักการสังคีต โดยการกำกับดูแลจากอาจารย์ ดร.ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ซึ่งเรียนรู้หลักในการรำลงสรงทรงเครื่องในการแสดงโขน ใช้เพลงลงสรงโทนและเพลงชมตลาด เป็นการรำลงสรงแบบไขสุหร่าย โดยมีกระบวนท่าที่สื่อถึงการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และการแต่งกาย เรียนรู้เพลงหน้าพาทย์เสมอสามลา ประกอบไปด้วย ไม้เดินจำนวน 15 ไม้ ไม้ลา 1 ชุด (4 จังหวะ) และเพลงรัว นอกจากนั้นยังได้เรียนรู้การใช้อุปกรณ์ในการแสดงเช่น เครื่องสุคนธ์ และพระขรรค์ ในการแสดงโขนมีจารีตการใช้อาวุธคือ พระขรรค์ ต้องถือด้วยมือขวาเป็นหลัก เมื่อจะปฏิบัติท่าตั้งวง มือขวาที่ถือพระขรรค์นั้น จะต้องใช้พระขรรค์ขัดไว้ระหว่างแขนขวา การประพรมเครื่องสุคนธ์มีจารีตในการปฏิบัติคือ ใช้มือขวาในการหยิบเครื่องสุคนธ์ใส่มือซ้าย และนั่งเฉียงตัวเข้ากระจกให้ผู้ชมเห็นเงาผู้แสดงผ่านกระจก (ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2566 : สัมภาษณ์) อีกทั้งจารีตในการขึ้นเตียงและลงเตียง ในปกติการขึ้นลงเตียงจะใช้เท้าซ้ายขึ้น แต่ในการรำลงสรง ขึ้นด้วยเท้าซ้าย แต่ลงด้วยเท้าขวา เมื่อบท

ร้องต่อไปกล่าวถึงการใส่สนับเพลา เป็นต้น ซึ่งอาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ให้เทคนิคในการรำคือการกำหนดลมหายใจ ซึ่งต้องหายใจเข้ายาวๆ แล้วค่อยๆหายใจออกโดยการกลั้นลมหายใจแล้วนับ 1-3 แล้วจึงค่อยๆผ่อนลมออกทีละน้อย จึงทำให้ท่ารำดูนิ่งและไม่มีเหงื่อออกขณะแสดง (พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566 : สัมภาษณ์)

2.2.6 องค์ความรู้จากคุณครูศุภชัย จันทร์สุวรรณ์

เรื่องฉุยฉายฮเนา ตามหลักสูตรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เรียนรู้หลักในการออกลีลาท่ารำของเงาะฮเนาในชุดฉุยฉายฮเนา มีพัฒนาการท่ารำมาจากตัวละครเงาะ ในละครนอกเรื่องสังข์ทอง ซึ่งการรำในบทฮเนามีความพิเศษคือนำเอาลีลาระหว่าง ตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิง และตัวนาง ซึ่งเป็นท่าทางของมนุษย์ผู้ชายที่มีความสง่างาม ภาคภูมิ แฝงด้วยความมีเสน่ห์ กรุ่มกริ่ม อิ่มเอมใจ อย่างชายเจ้าชู้ โดยกระบวนท่าจะใช้ท่าของตัวพระเป็นหลัก และเพิ่มความเข้มแข็งของตัวยักษ์เข้าไป ความคล่องแคล่วว่องไวของตัวลิง ซึ่งจะเห็นในท่าต่างๆเช่น ท่าหย่อง ท่าสะอึก ท่ากระโดด เป็นต้น ในส่วนของตัวนางก็จะแฝงเอาไว้ในท่าลักคอ ท่าชะอ้อนตัว เป็นต้น

ภาพประกอบ 12 พงษ์ศักดิ์ บุญล้นกับคุณครูศุภชัย จันทร์สุวรรณ์

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

2.2.7 องค์ความรู้จากคุณครูเวณิกา บุนนาค

เรื่องพระไวยตรวจพล ตามหลักสูตรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เรียนรู้หลักในการรำตรวจพลในละครนอก ซึ่งมีรายละเอียดของความหมายของการตรวจพล ขั้นตอนการจัดกระบวนทัพ ขั้นตอนการตรวจพลของตัวพระเอกในละครนอก ซึ่งกระบวนท่ารำเป็นการรำอาวุธ ซึ่งมีรูปแบบการใช้อาวุธอย่างหลายรูปแบบ เช่น ดาบ พลอง ธง เป็นต้น ซึ่งการใช้ดาบมีทั้งการควงดาบ การขัดดาบ การแทงดาบ การฟันดาบ เป็นต้น การรำตรวจพลมีกระบวนท่ารำหลักของแม่ทัพ เช่น ท่าเดิน ท่ารำร่าย ท่าเท้ากลด ท่าเชิงเทียน ท่าอัมพร ท่าผาลา ท่าฉะดาบ และท่าตีบทในความหมายที่สื่อถึงการสั่งไพร่พลในการจัดเตรียมทัพ เป็นต้น

2.2.8 องค์ความรู้จากคุณครูรติวรรณ กัลยาณมิตร

เรื่องพระไวยเกี้ยวนางวันทอง ตามหลักสูตรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เรียนรู้หลักในการรำเกี้ยวในการแสดงละครนอก เป็นการรำคู่เข้าพระเข้านางระหว่างพระไวย และนางวันทองแปลง ซึ่งผู้ที่สวมบทพระไวยต้องแสดงอารมณ์รัก ความเจ้าชู้ เข้าเกี้ยวนางวันทองแปลง ซึ่งเป็นแม่ของตนนั่นเอง โดยแสดงการเกี้ยวด้วยสายตา คำพูด และอากัปกิริยา เป็นต้น ซึ่งมีหลักในการเข้าเกี้ยวตัวนางเช่น การเกี้ยวในลักษณะยืนจะต้องเริ่มเข้าเกี้ยวจากด้านซ้ายก่อนแล้วจึงค่อยเข้าด้านขวา และปรากฏท่าเกี้ยวพิเศษคือ การเกี้ยวที่ผสมผสานระหว่างท่านั่งและท่ายืน ท่าเกี้ยวในขณะที่ตัวนางนั่ง แต่ตัวพระยืน ซึ่งมีรูปแบบในการเกี้ยวดังนี้ การเกี้ยวในบท การเกี้ยวทวนบท และการเกี้ยวรับบท

2.2.9 องค์ความรู้จากคุณครูพัชรา บัวทอง

- เรื่องสมิงพระรามรบกามมณี ซึ่งเป็นการเรียนตามหลักสูตรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และได้ออกแสดงของสำนักการสังคีต ซึ่งเรียนรู้หลักในการรบ การรำแบบออกภาษา กระบวนไม้บู้ต่างๆที่ใช้อาวุธในการต่อสู้ ซึ่งเกิดจากอารมณ์การแสดงซึ่งมีฝ่ายรุก และฝ่ายรับ หากฝ่ายรุกมาแรก ฝ่ายรับก็ต้องโต้ตอบกลับด้วยแรง โดยศิลปินจะถูกสอนว่าเมื่อไหร่ที่เราเป็นฝ่ายบุก และเมื่อไหร่ที่เราเป็นฝ่ายรับ (พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566 : สัมภาษณ์) และกระบวนท่ารำในละครพันทางในบทบาทสมิงพระราม ซึ่งในบทบาทนี้ต้องแสดงถึงความองอาจ หาญกล้า ทะนงตน และความฉลาดในการเอาชนะกองทัพของพระเจ้ากรุงจีน ซึ่งต้องรบกับกามนีทหารเอกของพระเจ้ากรุงจีน ซึ่งอาศัยช่วงที่ม้าของกามณีอ่อนแรงพุ่งชิงเข้าเอาทวนแทงเข้าที่ช่องใต้รักแร้ โดยคุณครูพัชรา บัวทอง ได้ให้เทคนิคกับ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, (2566 : สัมภาษณ์) ไว้ว่า ในบทร้องที่ว่า “เห็นช่อในที่ใต้รักแร้แดง” ต้องใช้สีหน้าที่และแววตาเพื่อบอกกับผู้ชมว่าพบช่องว่างที่ใช้ฆ่ากามมนี จากนั้นในบทร้องที่ว่า “แล้วรำก้มโค้งคอพอแลปะ ช่องที่จะสอดฟันบั่นเกศี” ต้องก้มตัวลงเล็กน้อย แล้วเพ่งสายตาไปที่บริเวณรักแร้ของกามมณี บทบาทสมิงพระรามนี้มีความแตกต่างกันมากในสมัยเรียนและสมัยออกแสดงของสำนักการสังคีต เพราะในสมัยเรียนเราเรียนเพื่อให้รู้กระบวนท่า รู้หลักการ แต่คุณครูไม่ได้เจาะลึกลงไปในส่วน

อารมณ์ในการแสดงและเทคนิคพิเศษต่างๆ อีกทั้งยังได้เรียนรู้หลักในการแสดงละครพันทาง ซึ่งมีองค์ประกอบอื่นๆอีก เช่น กระบวนท่าของทหาร และกระบวนการจัดทัพ เป็นต้น

- เรื่องบทบาทโกมินทร์ ในการออกแสดงของสำนักการสังคีต ซึ่งเรียนรู้หลักการแสดงในบทบาทของตัวละครกุมารในการแสดงละครนอก ลีลาของตัวกุมารที่ต้องใช้การลักคอใช้ต่อเมื่อแสดงอาการเยาะเย้ยหรือรู้สึกสะใจ การเผ่นตัวใช้ต่อเมื่อรู้สึกโกรธและต้องการแสดงความกล้าหาญ กระบวนท่ารำเป็นการตีบทตามคำร้องที่กระชับรวดเร็ว กระบวนท่าจึงมีกระชับและนักแสดงต้องมีความคล่องแคล่ว ว่องไว การแสดงอารมณ์ตามเหตุการณ์ในเรื่อง เช่น รู้สึกโกรธและโมโหก็แสดงอารมณ์ด้วยการถอนหายใจและการขหมวดคิ้ว เหลือกตาไปยังคู่ต่อสู้ รู้สึกสะใจหรือดีใจก็แสดงอารมณ์ด้วยการหัวเราะ หรือกระโดดโลดเต้น ดวงตาจะแสดงถึงความอิ่มเอมใจ อากัปกิริยาของเด็กจะกระโดดโลดเต้นเมื่อดีใจ ชนะการต่อสู้ หรือได้สิ่งที่ต้องการ (พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566 : สัมภาษณ์) การเข้าถึงอารมณ์ของตัวละครในวัยเด็ก กล่าวคือเป็นตัวละครที่ยังไม่บรรลุนิติภาวะ ซึ่งจะมีลักษณะนิสัยที่คึกคะนอง ชอบเที่ยวเล่นตามประสาเด็ก นอกจากนั้นตัวละครโกมินทร์เป็นตัวละครที่มีของวิเศษและพละกำลังเหนือมนุษย์ทั่วไป ซึ่งปรากฏในกระบวนการรบระหว่างโกมินทร์กับบุตรพญานาค และพญานาค ซึ่งเป็นกระบวนท่ารบที่มีพัฒนาการมาจากการแสดงโขน ผนวกกับการแสดงอารมณ์แบบละครนอก โดยทั้งเรื่องเป็นการเล่าถึงการผจญภัยของตัวละครเอก คือ โกมินทร์ ซึ่งพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากคุณครูพัชรา บัวทอง ซึ่งเป็นผู้แสดงท่านแรกของกรมศิลปากร

- เรื่องบทบาทสินสมุทร ในการออกแสดงของสำนักการสังคีต เรียนรู้หลักการแสดงในบทบาทของตัวละคร ลีลาของในการวิ่งหรือหลบหนีด้วยการก้มตัวลงเล็กน้อย และมองซ้ายมองขวา เพื่อแสดงความระมัดระวังหรือระแวงกลัวใครเห็น กระบวนท่ารำตามคำร้องที่กระชับตามบทร้อง เช่นในเพลงสาลิกา จะร้องแบบ 2 คำรวบ ซึ่งจะมีอัตราจังหวะที่เร็ว จึงทำให้กระบวนท่าต้องกระชับและสื่อความหมายได้ชัดเจน การแสดงอารมณ์เช่น รู้สึกโกรธและโมโหก็แสดงอารมณ์ด้วยการถอนหายใจและการขหมวดคิ้ว เหลือกตาไปยังคู่ต่อสู้ รู้สึกสะใจหรือดีใจก็แสดงอารมณ์ด้วยการหัวเราะ หรือกระโดดโลดเต้น ดวงตาจะแสดงถึงความอิ่มเอมใจ หรือการเสียใจ ก็จะแสดงออกมาโดยการร้องไห้ ซึ่งพงษ์ศักดิ์ บุญล้น มีเทคนิคในการแสดงอารมณ์โดยการดูเหตุการณ์ในละครว่าเราต้องร้องไห้กับตัวละครใดมีความสัมพันธ์เป็นอะไรกับตัวละครที่เราได้รับบทบาท อากัปกิริยาของเด็กจะกระโดดโลดเต้นเมื่อดีใจ ชนะการต่อสู้ หรือได้สิ่งที่ต้องการ สินสมุทร ซึ่งมีชาติกำเนิดจากนางยักษ์ และมนุษย์ กล่าวว่าสินสมุทรคือตัวละครประเภทอมนุษย์ ซึ่งมีอิทธิฤทธิ์และพละกำลังเหนือมนุษย์ แต่มีจิตใจดี ไม่คิดร้ายต่อผู้ใด มีลักษณะซุกซนตามประสาเด็ก ชอบผจญภัย สามารถแยกแยะผิดชอบชั่วดีได้

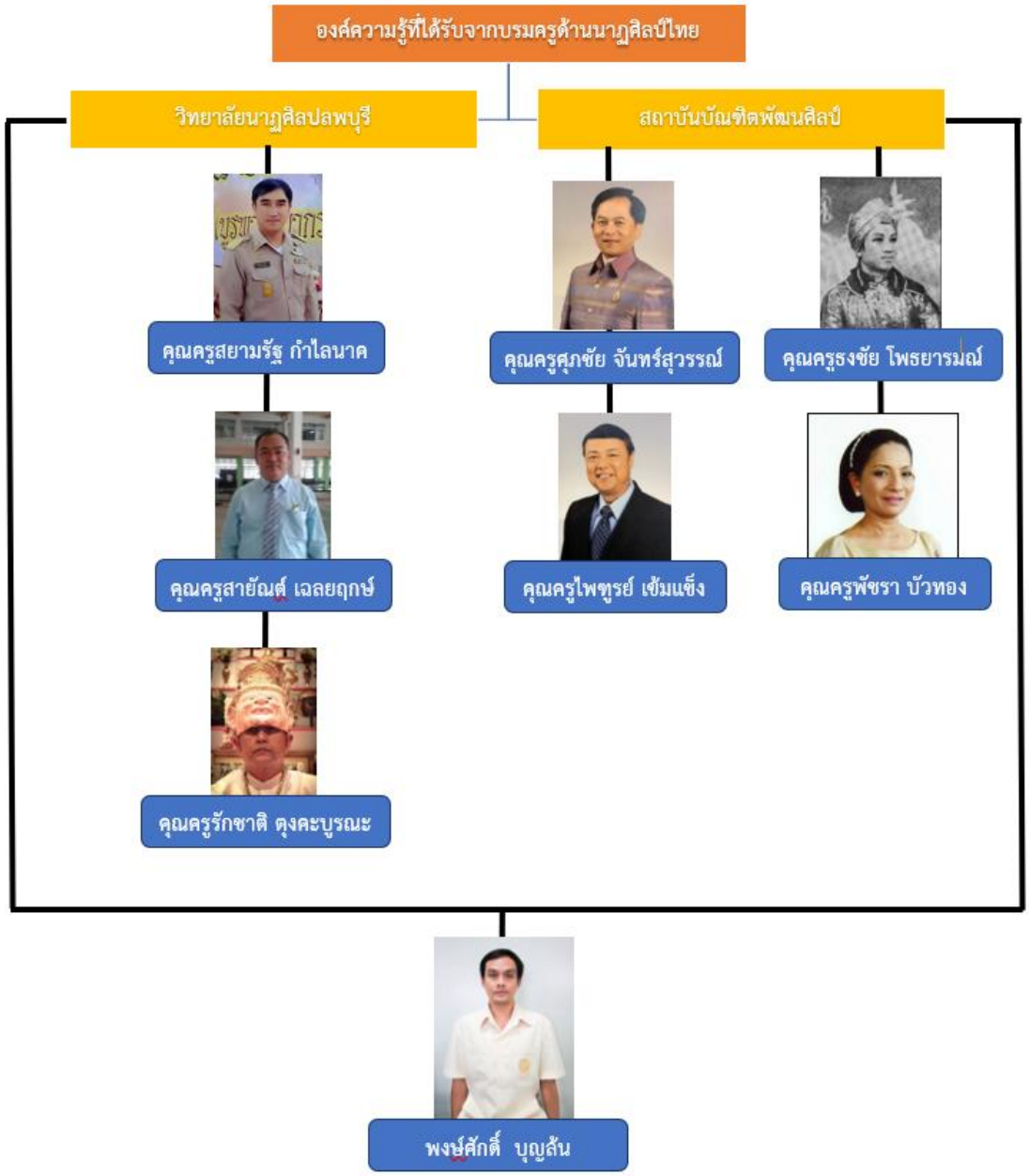
- เรื่องบทบาทสุดสาคร ในการออกแสดงของสำนักการสังคีต ในรูปแบบการเล่นสักวาประกอบการแสดง กล่าวคือเป็นการแต่งกลอนขึ้นสดๆและศิลปินต้องปฏิบัติท่ารำให้ตรงกับกลอนที่กวีประพันธ์ขึ้น ซึ่งพงษ์ศักดิ์ บุญล้น, (2566 : สัมภาษณ์) ได้ให้สัมภาษณ์ว่า อาจารย์แต่ละท่านบอกแค่เทคนิคว่าท่ารำแต่ละท่าหมายถึงอะไร ใช้ในสถานการณ์ใด อารมณ์ประมาณไหน ซึ่งทั้งหมดทั้งมวลจะเป็นการแสดงสดทั้งผู้เขียนกลอน นักร้อง นักดนตรี และผู้แสดง ซึ่งสุดสาครมีชาติกำเนิดจากนางปลา และมนุษย์ โดยสุดสาครเป็นเด็กที่มีความซุกซนและชอบเที่ยวผจญภัยเป็นอย่างมาก โดยได้รับการศึกษาเล่าเรียนจากพระฤาษี จนมีวิชาและสามารถเอาตัวต่อจากภัยอันตรายได้

ภาพประกอบ 13 พงษ์ศักดิ์ บุญล้นกับคุณครูพัชรา บัวทอง
ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้รับองค์ความรู้จากบรมครูทางนาฏศิลป์ไทยตั้งแต่เริ่มเข้าเป็นนักเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตั้งแต่ชั้นต้นจนถึงชั้นสูง จากนั้นจึงเข้ารับการศึกษาต่อ ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในระดับอนุปริญญา ซึ่งเป็นการสั่งสมองค์ความรู้ก่อนการเป็นนาฏศิลปินเปรียบเสมือนแบบฝึกหัดและยังเป็นการเก็บเกี่ยวประสบการณ์ในด้านการแสดง ซึ่งเริ่มแต่การเรียนเพลงช้าเพลงเร็ว เป็นการปูพื้นฐานการรำเบื้องต้น การฟังจังหวะ การฝึกท่ารำเบื้องต้น การจัดระเบียบร่างกาย จากนั้นจึงหัดรำเพลงเชิดเสมอ ซึ่งเป็นฝึกการฟังหวะอีกด้วย เพราะในการแสดงโขนมี

เพลงเชิดประกอบการแสดงหลายตอน เช่นการเข้ารบในตอนต่างๆ ทั้งยังได้ฝึกกำลังขา เป็นต้น จากนั้นได้ฝึกการรำตรวจพล การรำเพลงหน้าพาทย์ในขั้นต่อไป ซึ่งพงษ์ศักดิ์ บุญล้น, (2566 : สัมภาษณ์) ได้ให้สัมภาษณ์ ชีวิตในสมัยเรียนอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี เป็นชีวิตที่มีความสุขในการเรียนมาก ซึ่งเรียนไปตามหลักสูตร โดยเริ่มจากเพลงช้าเพลงเร็ว เพลงเชิดเสมอ ตรวจพล แล้วค่อยเริ่มเรียนเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งคุณครูจะฝึกเราหนักมากเพราะถ้าเราสามารถเริ่มตั้งต้นได้ดี เราก็จะสามารถรำชุดอื่นได้ดี เพราะระเบียบร่างกายและการฟังจังหวะเป็นเรื่องสำคัญมากในการเรียนนาฏศิลป์ ซึ่งพวกกลเม็ดต่างๆถ้าเราไม่ได้แสดงเป็นตัวเอกจริงๆ ครูก็จะสอนเราไปตามปกติแค่ เอียงจากนี่ไปนี่ ก้าวจากนี่ไปนี่ ซึ่งจะไม่ให้กลวิธีหรือลีลาอะไร นอกเหนือจากเราจะได้แสดงเป็นตัวเอก คุณครูจึงจะประกบเราแบบตัวต่อตัว ซึ่งจากบทสัมภาษณ์พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้เก็บความรู้จากการเรียนในระดับชั้นต้นมาได้ดีและถือได้ว่ามีพื้นฐานที่ดี จึงทำให้สามารถได้รับการถ่ายทอดการแสดงชุดอื่นๆต่อไป ทำให้การเรียนของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นไปตามวิถีของเด็กนาฏศิลป์ จากนั้นเมื่อเข้ามาศึกษาที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จึงได้เรียนกับบรมครูผู้เชี่ยวชาญอีกหลายท่าน ทั้งโขนและละครประเภทต่างๆ ซึ่งเป็นการเรียนตามหลักสูตร เช่นเดียวกับวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ถ้าไม่ได้รับคัดเลือกให้เป็นตัวเอก คุณครูก็จะสอนในหลักพื้นฐานของการรำแบบธรรมดา แต่เมื่อใดที่ได้รับคัดเลือกให้เป็นตัวแสดงเอก จึงจะได้รับกลเม็ดหรือเทคนิคลีลาเข้าไป

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 14 แผนผังสรุปองค์ความรู้ที่ได้รับจากบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย
ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

3. บทบาทการแสดงสำคัญที่ได้รับ

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นนาฏศิลปินผู้มีความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ไทย มีผลงานการแสดงทั้งในประเทศและต่างประเทศ ซึ่งได้สั่งสมประสบการณ์การเป็นศิลปินตั้งแต่ พ.ศ.2548 โดยได้ออกแสดงทั้งโขน และละครรำประเภทต่างๆ ซึ่งได้รับการถ่ายทอดดูแลฝึกฝนจากบรมครูนาฏศิลป์ไทยทั้งโขนและละคร อาทิเช่น คุณครูปกรณ์ พรพิสุทธิ์ คุณครูสมรัตน์ ทองแท้ คุณครูคมสันฐ หัวเมืองลาด

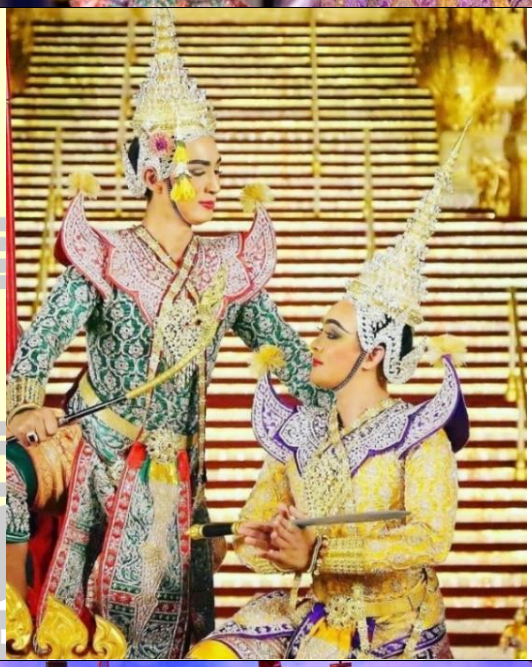
คุณครูธีรเดช กลิ่นจันทร์ คุณครูหัสดินทร์ ปานประสิทธิ์ คุณครูธงชัย สงบจิต คุณครูสมเจตน์ ภู่นา และคุณครูพัชรา บัวทอง เป็นต้น ซึ่งเป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำและฝึกซ้อมการแสดงให้กับพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ตลอดระยะเวลาที่ปฏิบัติหน้าที่นาฏศิลปิน ณ สำนักการสังคีต ซึ่งแบ่งบทบาทการแสดงตามประเภทของการแสดงออกเป็นดังนี้

3.1 การแสดงโขน

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เริ่มแสดงโขนครั้งแรกตั้งแต่ 2536 เมื่อครั้งศึกษาอยู่ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ 2 ในบทบาทพระลักษณ์ ต่อมาจึงได้พัฒนาทักษะการรำจึงเลื่อนขึ้นมาอีกระดับได้แสดงบทบาทพระราม เป็นลำดับต่อมา จากนั้นพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ก็ได้ออกแสดงทั้งงานของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี และงานว่าจ้างอื่นๆที่นอกเหนือจากการดูแลของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี เมื่อเข้าศึกษาต่อในระดับอนุปริญญาก็ได้ออกแสดงอีกหลายครั้งเช่น บทบาทอินทรชิตแปลง บทบาทพระนารายณ์ บทบาทพระราม บทบาทพระลักษณ์ เป็นต้น จากนั้นเมื่อเข้าบรรจุเป็นข้าราชการ ในตำแหน่งนาฏศิลปิน ซึ่งบทบาทที่พงษ์ศักดิ์ บุญล้น มักได้รับคัดเลือกให้ออกแสดงคือบทบาทพระลักษณ์ และมักจะได้แสดงคู่กับอาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ อยู่เสมอๆ และบทบาทอื่นๆเช่น พระนารายณ์ พระราม พระพรต พระสัตรุด พระมงกุฎ เป็นต้น (พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2565 : สัมภาษณ์)

ตารางที่ 1 ตารางแสดงบทบาทการแสดงโขน

ลำดับที่	เรื่อง	บทบาท	ภาพประกอบ
1	รามเกียรติ์ ตอน นารายณ์ปราบนนทุก	พระนารายณ์	

ลำดับที่	เรื่อง	บทบาท	ภาพประกอบ
2	รามเกียรติ์ ชุดราม เกียรติยศ ทศธรรม	พระ นารายณ์	
3	รามเกียรติ์ ตอน พระราม ข้ามสมุทร-ยกรบ	พระ ลักษณ์	
4	รามเกียรติ์ ตอนศึก พรหมาสตร์	อินทรชิต แปลง	

ลำดับที่	เรื่อง	บทบาท	ภาพประกอบ
5	รามเกียรติ์ ตอนราม ราชบพิตร บิตุรงค์	พระ มงกุฎ	
6	รามเกียรติ์ ตอนอินทร ชิตถูกศร-กินนม	พระ ลักษณ์	
7	รามเกียรติ์ ตอนขุน ยักษ์ผู้ภักดี	พระ ลักษณ์	

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ลำดับที่	เรื่อง	บทบาท	ภาพประกอบ
8	รามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก	พระลักษณ์	
9	รามเกียรติ์ ตอนหนุมานเข้าห้องนางวานรินทร์	มานพ	
10	รามเกียรติ์ ชุดกุมภัณฑ์นุราชพ้นสาป	พระราม	

ลำดับที่	เรื่อง	บทบาท	ภาพประกอบ
11	รามเกียรติ์ ชุดปราบอสูรวายุภักษ์	พระราม	
12	รามเกียรติ์ ชุดเอกกบินทร์นิลพัท	พระลักษณ์	
13	รามเกียรติ์ ตอนยกรบ	พระลักษณ์	

ลำดับที่	เรื่อง	บทบาท	ภาพประกอบ
14	รามเกียรติ์ ตอน พระรามคืนนคร	สุมันตัน	
15	รามเกียรติ์ ตอนถวายพล	พระลักษณ์	

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ลำดับที่	เรื่อง	บทบาท	ภาพประกอบ
16	รามเกียรติ์ ตอนนางลอย	พระลักษณ์	

ตาราง 1 ตารางแสดงบทบาทการแสดงโขน

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

บทบาทการแสดงสำคัญในการแสดงโขนที่พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้ออกแสดงเป็นบทบาทพระใหญ่และพระน้อง เช่น พระนารายณ์ พระราม พระอินทร์แปลง พระลักษณ์ และตัวละครอื่นๆ ที่มีบทบาทเป็นน้องหรือกุมาร ซึ่งบทบาททั้งหมดในการแสดงโขนนี้ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากบรมครูทางนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ คุณครูปกรณ์ พรพิสุทธิ์ คุณครูสมรัตน์ ทองแท้ คุณครูคมสันฐ หัวเมืองลาด คุณครูหัสดินทร์ ปานประสิทธิ์ คุณครูสมเจตน์ ภู่นา คุณครูธงชัย สงบจิต และคุณครูธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นต้น ดังที่พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, (2566 : สัมภาษณ์) ให้สัมภาษณ์ว่า “ตนเองออกแสดงโขนในสำนักการสังคีตมาตั้งแต่รับราชการใหม่ๆ ซึ่งบทบาทแรกที่ได้ออกแสดงนั้นคือบทบาทพระลักษณ์ ซึ่งเป็นบทบาทที่ได้ออกแสดงบ่อยที่สุด และแสดงคู่กับคุณครูธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทพระราม ซึ่งเราต้องกำหนดลมหายใจให้เท่ากันกับคุณครูธีรเดช กลิ่นจันทร์ เพราะการแสดงจะได้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และต้องรำไม่ให้เด่นกว่าพระราม”

3.2 การแสดงละครนอก

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เริ่มแสดงละครนอกเมื่อเข้าสู่การเป็นนาฏศิลปินของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งได้รับการคัดเลือกให้แสดงมากมายหลายบทบาท เช่น สินสมุทร สุดสาคร โกมินทร์ เป็นต้น ซึ่งแต่ละบทบาทที่ออกแสดงในละครนอกนั้น พงษ์ศักดิ์ บุญล้น สามารถแสดงได้อย่างดีและเข้าถึงตัวละครได้อย่างถึงเนื้อถึงน้ำ โดยกล้าที่จะพูด กล้าที่จะเล่นมุกต่างๆ (ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2566 : สัมภาษณ์) ซึ่งในการแสดงละครนอกพงษ์ศักดิ์ บุญล้น มักได้รับคัดเลือกให้แสดงในบทบาทกุมาร ที่มีความซุกซนตามประสาเด็ก ดังนี้

ตารางที่ 2 ตารางแสดงบทบาทการแสดงละครนอก

ลำดับที่	เรื่อง	บทบาท	ภาพประกอบ
1	พระอภัยมณี ตอนหนีนางผีเสื้อสมุทร	สินสมุทร	
2	พระอภัยมณี ตอนหลงรูปนางละเวง	สุดสาคร	
3	พระอภัยมณี ตอนนางผีเสื้อสมุทรลักพระอภัยมณี	ศรีสุวรรณ	

ลำดับที่	เรื่อง	บทบาท	ภาพประกอบ
4	โกมินทร์ตอนโกมินทร์รบกะโตหน	โกมินทร์	
5	โกมินทร์ตอนยายชีรบตาเถร	โกมินทร์	
6	โกมินทร์ตอนรบบุตรพญานาค	โกมินทร์	

ลำดับที่	เรื่อง	บทบาท	ภาพประกอบ
7	คาวี ตอนกำเนิดเสือโค	คาวี	

ตาราง 2 ตารางแสดงบทบาทการแสดงละครนอก

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

บทบาทการแสดงสำคัญในการแสดงละครนอกที่พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้ออกแสดงเป็นบทบาทกุมารและบทบาทพระน้อง เช่น โกมินทร์ สินสมุทร สุดสาคร และคาวี เป็นต้น ซึ่งบทบาททั้งหมดในการแสดงละครนอกนี้ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากบรมครูทางนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ คุณครูพัชรา บัวทอง คุณครูหัสดินทร์ ปานประสิทธิ์ เป็นต้น ดังที่พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, (2566 : สัมภาษณ์) ให้สัมภาษณ์ว่า “ตนเองได้แสดงบทบาทกุมารในการแสดงสำนักการสังคีตได้เพราะคุณครูพัชรา บัวทอง ให้โอกาสในการแสดง เนื่องจากตนเองเคยได้เรียนกับคุณครูพัชรา บัวทอง ตั้งแต่สมัยเรียนในระดับปริญญาตรี ซึ่งบทบาทแรกที่ได้ออกแสดงในการแสดงละครนอก คือสินสมุทร ซึ่งได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากคุณครูพัชรา บัวทอง”

3.3 การแสดงละครใน

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้รับคัดเลือกให้แสดงละครในเรื่องอิเหนา ในบทบาทประสันตา เนื่องจากมีนิสัยที่ตลกและคึกคะนอง ปากกล้า เจ้าคารม ชอบพูดเย้าแหย่เสียดสีผู้อื่นอยู่เสมอ และยังเจ้าเล่ห์อีกด้วย ประสันตาต้องติดตามใกล้ชิดอิเหนาไปทุกหนทุกแห่ง เมื่อครั้งอิเหนาปลอมตัวเป็นโจรป่ามิสาระปันหยี ประสันตาก็เป็นโจรป่าด้วย โดยใช้ชื่อว่า สุหรันปาตี ครั้นอิเหนาท้อใจจนบวชเป็นฤๅษีประสันตาก็บวชด้วย โดยเป็นละครในเรื่องเดียวที่พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้ออกแสดง

การแสดงละครใน เรื่องอิเหนา (แต่งชวา) แสดงเป็นประสันตา ตอนประสันตาต่อนก ได้รับการถ่ายทอดจากอาจารย์พัชรา บัวทอง

ภาพประกอบ 15 พงษ์ศักดิ์ บุญล้น รับบทบาทการแสดงเป็นประสันตาในการแสดงละครใน เรื่องอิเหนา (แต่งชวา) ตอนประสันตาต่อนก

ที่มา : สำนักการสังคีต , 2565

การแสดงละครใน เรื่องอิเหนา (แต่งชวา) แสดงเป็นสังคามาระตา ตอนศึกกะหมังกุหนิง ได้รับการถ่ายทอดจากอาจารย์พัชรา บัวทอง

ภาพประกอบ 16 พงษ์ศักดิ์ บุญล้น รับบทบาทการแสดงเป็นสังคามาระตาในการแสดงละครใน เรื่องอิเหนา (แต่งชวา) ตอนศึกกะหมังกุหนิง

ที่มา : สำนักการสังคีต , 2565

บทบาทการแสดงสำคัญในการแสดงละครในที่พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้ออกแสดงเป็นบทบาทพระน้อง เช่น สังคามาระตา และประสันตา เป็นต้น ซึ่งบทบาททั้งหมดในการแสดงละครนอกนี้ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากบรมครูทางนาฏศิลป์ไทย ซึ่งกระบวนท่ารำจะเป็นท่ารำแบบชวาที่มีการเล่นผ้าชายสะบัด ซึ่งเทคนิคในการรำแบบชวา และกระบวนการรำอาวุธแบบละครใน

3.4 การแสดงละครพันทาง

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้รับคัดเลือกให้แสดงละครพันทางในบทบาทแรกคือ สมิงพระราม เนื่องจากบทบาทนี้พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เคยได้รับการถ่ายทอดจากคุณครูพัชรา บัวทอง ครั้งเป็นนักศึกษาระดับอนุปริญญา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จึงทำให้คุณครูพัชรา บัวทอง เห็นความสามารถและแววของการเป็นศิลปิน จึงทำให้ได้รับคัดเลือกให้แสดงในบทบาทนี้เป็นบทบาทแรก หลังจากนั้นจึงทำให้บรมครูหลายท่านเล็งเห็นถึงความสามรถของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในการแสดงบทที่มีการต่อสู้หรือมีการเจรจาที่แทรกมุกขำขันลงไป จึงได้ออกแสดงมาเรื่องหลายบทบาทเช่น พลายชุมพล พลายยง เป็นต้น

ตารางที่ 3 ตารางแสดงบทบาทการแสดงละครพันทาง

ลำดับที่	เรื่อง	บทบาท	ภาพประกอบ
1	ราชาธิราช ตอนขอดูตัวสมิงนครอินทร์	สมิงนครอินทร์	

ลำดับที่	เรื่อง	บทบาท	ภาพประกอบ
2	ราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามมณี	สมิงพระราม	
3	ราชาธิราช ตอนสมิงพระรามแต่งงาน	สมิงพระราม	
4	พระลอ ตอนพระลอเข้าสวน	พระลอ	

พหุน ปณ ฑิโต

ลำดับที่	เรื่อง	บทบาท	ภาพประกอบ
5	พญาผานองชุดคำปินขอฝน	พระวรุณ	

ตาราง 3 ตารางแสดงบทบาทการแสดงละครพันทาง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

บทบาทการแสดงสำคัญในการแสดงละครพันทางที่พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้ออกแสดงเป็นบทบาทนักรบ และบทบาทพระเอก เช่น สมิงพระราม สมิงนครอินทร์ และพระลอ เป็นต้น ซึ่งบทบาททั้งหมดในการแสดงละครพันทางนี้ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากคุณครูพัชรา บัวทอง โดยตรง ซึ่งได้เทคนิคในการรำแบบออกภาษา เช่นการรำแบบพม่า การรำแบบมอญ การรำแบบลาว ซึ่งจะมีลีลาและเทคนิคที่ต่างกันไป

3.5 การแสดงละครเสภา

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้รับคัดเลือกให้แสดงละครเสภาในบทบาทแรกคือ พลายชุมพล เนื่องจากเป็นผู้มีบุคลิกลักษณะนิสัยชอบสนุกสนาน และพูดคุยสนิทสนมกับคนง่าย จึงได้รับคัดเลือกให้ได้แสดงในบทบาทพลายชุมพล หลังจากนั้นยังได้รับคัดเลือกให้แสดงมากมายหลายบทบาทเช่น ขุนแผน พลายยง เป็นต้น

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ตารางที่ 4 ตารางแสดงบทบาทการแสดงละครเสภา

ลำดับที่	เรื่อง	บทบาท	ภาพประกอบ
1	ขุนช้างขุนแผนตอนขึ้นเรือนขุนช้าง – พาวันทองหนี	ขุนแผน	
2	ขุนช้างขุนแผนตอนพระไวยแตกทัพ	พลายชุมพล	
3	ขุนช้างขุนแผนตอนพลายบัวได้ม้านิล บุกถิ่นพลายยง	พลายยง	

ลำดับที่	เรื่อง	บทบาท	ภาพประกอบ
4	ขุนช้างขุนแผนตอนละเลงขนมเบื้อง	พลายชุมพล	

ตาราง 4 ตารางแสดงบทบาทการแสดงละครเสภา

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

บทบาทการแสดงสำคัญในการแสดงละครเสภาที่พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้ออกแสดงเป็นบทบาทนักรบ และบทบาทพระน้อง เช่น ขุนแผน พลาบชุมพล พลายยง เป็นต้น ซึ่งบทบาททั้งหมดในการแสดงละครเสภานี้ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจาก คุณครูพัชรา บัวทอง ดังที่พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, (2566 : สัมภาษณ์) ให้สัมภาษณ์ว่า “ตนเองได้แสดงบทบาทพลายชุมพลในการแสดงของสำนักการสังคีตได้เพราะคุณครูพัชรา บัวทอง ให้โอกาสในการแสดง เนื่องจากบทบาทพลายชุมพลเป็นการรำที่ต้องใช้ทักษะในการรำอาวุธ และมีอากัปกิริยาที่หยอกล้อกับพระไวย ซึ่งแทรกความตลกขบขันเข้าไปด้วย”

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

3.6 การแสดงประเภทอื่นๆ

ตารางที่ 5 ตารางแสดงบทบาทการแสดงประเภทอื่นๆ

ลำดับที่	การแสดง	บทบาท	ภาพประกอบ
1	การแสดงละครพุทธชาดก เรื่อง เทวธรรมชาดก	สุริยะกุมาร	
2	การแสดงละครเทพนิยาย ชุดโสกันต์พระขันธกุมาร	พระนารายณ์	
3	การแสดงละครเบิกโรง ชุดเมขลารามสูร	พระอรชุน	

ลำดับที่	การแสดง	บทบาท	ภาพประกอบ
4	การเล่นสักวาประกอบการแสดงเรื่องพระอภัยมณีตอนหนีนางผีเสื้อสมุทร	สินสมุทร	
5	การแสดงเบิกโรงชุดพระคเณศเสียงา	พระนารายณ์	

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

ลำดับที่	การแสดง	บทบาท	ภาพประกอบ
6	การแสดงเบิกโรง ชุดพระไพศรพณ์ เทพเจ้าแห่งธัญญะชาติ	พระไพศรพณ์	
7	การแสดงชุดฉุยฉายพระราม พระลักษณ์	พระลักษณ์	

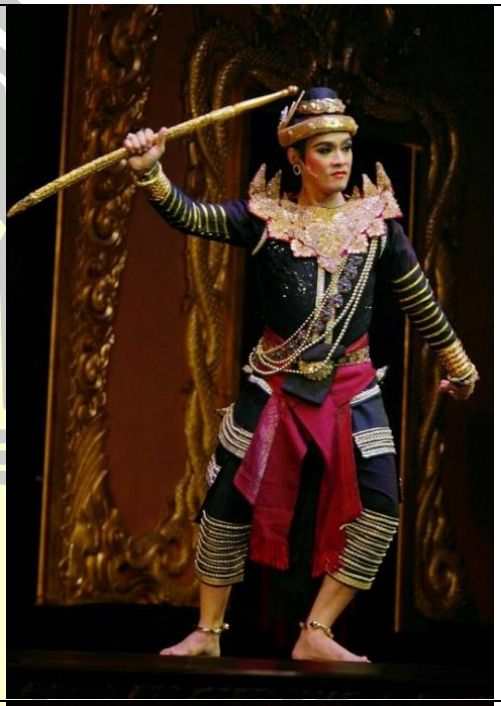
พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

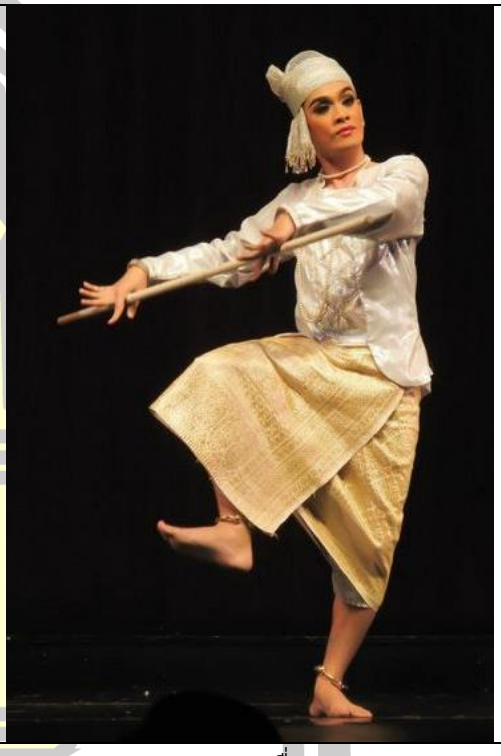
ลำดับที่	การแสดง	บทบาท	ภาพประกอบ
8	การแสดงชุดฉุยฉายหลวิชัย-คาวี	คาวี	
9	การแสดงชุดเสน่ห์บุเรงนอง	มังฉงาย	

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ลำดับที่	การแสดง	บทบาท	ภาพประกอบ
10	การแสดงชุดสมิงพระรามแต่งตัว	สมิงพระราม	
11	การแสดงชุดฉุยฉายโกมินทร์	โกมินทร์	

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ลำดับที่	การแสดง	บทบาท	ภาพประกอบ
12	การแสดงชุดฉุยฉายมังรายกะยอชวา	มังรายกะยอชวา	
13	การแสดงชุดฉุยฉายอินทรชิต	อินทรชิตแปลง	

ลำดับที่	การแสดง	บทบาท	ภาพประกอบ
14	การแสดงชุดโยคีถวายไฟ	โยคี	

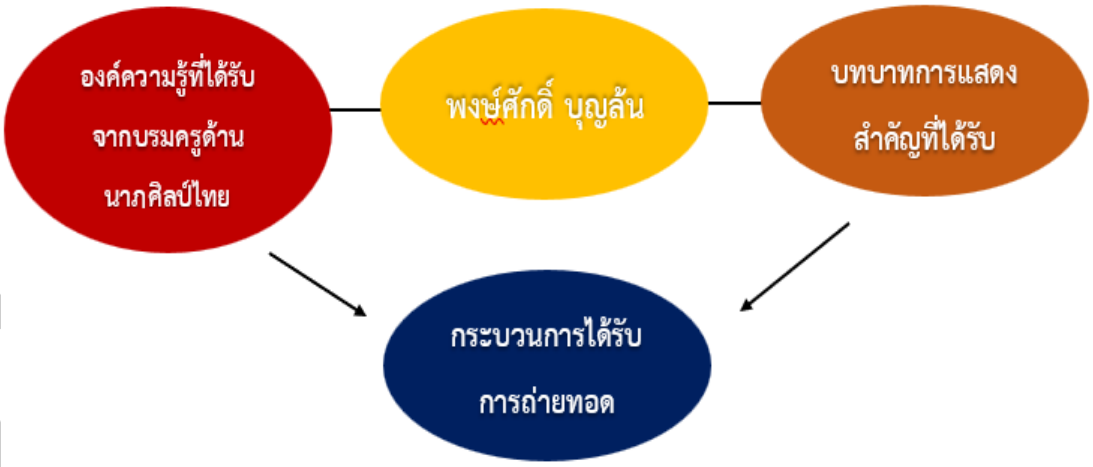
ตาราง 5 ตารางแสดงบทบาทการแสดงประเภทอื่นๆ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

บทบาทการแสดงสำคัญในการแสดงประเภทอื่นๆ ได้แก่ละครพุทธชาดก ละครเทพนิยาย ละครเบิกโรง รำเดี่ยว หรือการแสดงเป็นชุดสั้นๆ ที่พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ซึ่งเป็นการแสดงที่ออกแสดงตามงานต่างๆของสำนักการสังคีต ที่จัดแสดงเป็นแบบวิพิธทัศนา ซึ่งได้เทคนิคในการรำเดี่ยว การเล่นกับผู้ชม การใช้พื้นที่ในการแสดง

จากการศึกษาประวัติและผลงานในด้านต่างๆ ของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น จะเห็นได้ว่าเส้นทางการเป็นนาฏศิลปินของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้ถูกสั่งสมประสบการณ์จากการเรียนตั้งแต่ในรั้ววิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จนเข้าสู่การรับราชการในตำแหน่งนาฏศิลปินของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งเป็นความใฝ่ฝันสูงสุดของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น โดยมีบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่คอยให้ความรู้และการดูแลอย่างใกล้ชิด ด้วยการฝึกพื้นฐานในการเรียนโขนตั้งแต่ชั้นต้นจนถึงระดับปริญญาตรี โดยสามารถจดจำท่ารำ เก็บความรู้ และกลเม็ดจากบรมครูแต่ละท่านที่สั่งสอนได้อย่างแม่นยำและชัดเจน ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีการถ่ายทอดของ อุษา สบฤกษ์, (2536) ที่กล่าวว่า “ใช้วิธีการสอนโดยการให้ปฏิบัติเลียนแบบครูเป็นหลัก ครูรำให้ดูเป็นตัวอย่าง ผู้เรียนจะต้องอาศัยการ

สังเกตและใช้ความจำในขณะที่ปฏิบัติตามอย่างครู แล้วใช้เทคนิคของการกระทำซ้ำบ่อยๆ จนจดจำขึ้นใจและสามารถปฏิบัติเองได้” ในส่วนหนึ่งที่พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ประสบความสำเร็จในด้านการเป็นนาฏศิลปินคือการใฝ่เรียนรู้ ขยัน มั่นฝึกซ้อม ตรงต่อเวลา และเอาใจใส่ในทุกหน้าที่บทบาทที่ได้แสดง จนทำให้ได้รับการยอมรับจากนาฏศิลปินด้วยกันและแฟนคลับที่ติดตามชมการแสดงของสำนักการสังคีต สอดคล้องกับงานวิจัยของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์, (2559) ได้อธิบายการสวมบทบาทไว้ว่า “เกิดจากการตีความบทประกอบการแสดงผ่านการฝึกฝนท่ารำ ประกอบอารมณ์ที่สอดคล้องสัมพันธ์กับเพลงขับร้องและบรรเลง เพื่อสวมวิญญาณที่ถ่ายทอดออกมาด้วยหัวใจของพระเอกละครรำร่วมกับนักแสดงอื่นๆอย่างมีสมาธิกับบทบาท การแสดงอารมณ์มั่นคงกับความรู้สึกของตัวละครชนิดที่เรียกว่า “ตีบทแตก” หรือ “In” กับบท โดยสามารถแยกความรู้สึกปกติออกจากความรู้สึกของตัวละครได้ คือ ควบคุมอารมณ์และไม่หลงระเริงอยู่ในบทที่ได้รับตลอด” ซึ่งผู้วิจัยมองว่า บทบาทที่พงษ์ศักดิ์ บุญล้น บทบาทสำคัญที่พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้ออกแสดงนั้น ส่วนมากจะเป็นบทบาทพระน้อง บทบาทกุมาร และบทบาทที่มีบทบู้หรือการต่อสู้ด้วยอาวุธต่างๆ อีกทั้งตัวละครที่สร้างความตลกขบขัน ด้วยบุคลิกและอุปนิสัยของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นคนที่ชอบสนุกสนาน อารมณ์ดี มีความเป็นกันเอง สามารถเข้ากับทุกคนได้ จึงทำให้พงษ์ศักดิ์ บุญล้น แสดงออกมาได้อย่างสมบทบาท ซึ่งบทบาทที่กล่าวมานั้นพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้สั่งสมประสบการณ์จากการออกแสดงจนเกิดความชำนาญจนพัฒนาเป็นกลวิธีการรำเฉพาะตนเอง ดังภาพต่อไปนี้



ภาพประกอบ 17 แผนภูมิสรุปประวัติและผลงานของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในด้านการศึกษา กระบวนการได้รับการถ่ายทอด และบทบาทสำคัญที่ได้รับ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ตอนที่ 2 กลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อให้ทราบถึงกลวิธีในการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอก โดยศึกษาตัวละครโกมินทร์ ในการแสดงละครนอกเรื่องโกมินทร์ ตัวละครสินสมุทร ในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี และตัวละครสุดสาคร ในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ของ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในกระบวนท่ารำ ลีลาในการแสดง รวมถึงอารมณ์ในการแสดงตลอดจนอุปนิสัยที่มีความมุ่งมั่น มานะ อดทน ของ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในการแสวงหาและฝึกฝนทักษะความรู้ต่างๆ ซึ่งนำไปสู่การแสดงบทบาทที่โดดเด่นและประสบความสำเร็จในบทบาทกุมาร

เมื่อกล่าวถึงตัวละครในบทบาท “กุมาร” โดยทั่วไปจะมองว่าตัวละครนี้เป็นเด็กในวรรณคดีซึ่งมีสถานะเป็นบุตรของกษัตริย์ หรือเจ้าเมือง ซึ่งตัวละครกุมารนี้จะมักมีอิทธิฤทธิ์มากกว่าคนปกติ หรือมีของวิเศษประจำกาย ตัวละครกุมารนี้จึงถูกจัดอยู่ในตัวละครพระประเภทกุมาร หรือพระเอกที่แสดงความเป็นตัวตนออกมาในบทบาทของเด็ก ฉะนั้นกระบวนท่ารำ ลีลาในการแสดง และอารมณ์ในการแสดง จะต้องมีความแตกต่างจากตัวละครที่แสดงตัวพระประเภทอื่นๆ

กระบวนท่ารำในบทบาทกุมารจะต้องแสดงความคล่องแคล่ว ว่องไว ท่าทางลุกลี้ลุกลน ไม่สุขุม ซุกซนตามประสาของเด็ก แต่อีกความหมายหนึ่งในการแสดงออกทางอารมณ์ บทบาทกุมารซึ่งถือเป็นตัวละครที่จัดอยู่ในการแสดงละครนอก ด้วยจารีตของการแสดงนอกตามหลักแล้วผู้แสดงจะต้องสร้างสถานการณ์ให้มีความตลกขบขัน การแสดงออกทางสีหน้าต้องบ่งบอกอารมณ์อย่างชัดเจน รำตามคำร้องและบทมีบทเจรจา การเจรจาในการแสดงละครนอกนั้น มีวิธีการตีบททำทางในบทกลอนที่มีความยาวสองถึงสามคำในหนึ่งประโยค ผู้แสดงจะต้องตีบทตามคำร้องอย่างละเอียด และสอดแทรกท่ารำที่เป็นอากัปกิริยาของเด็กเข้าไป

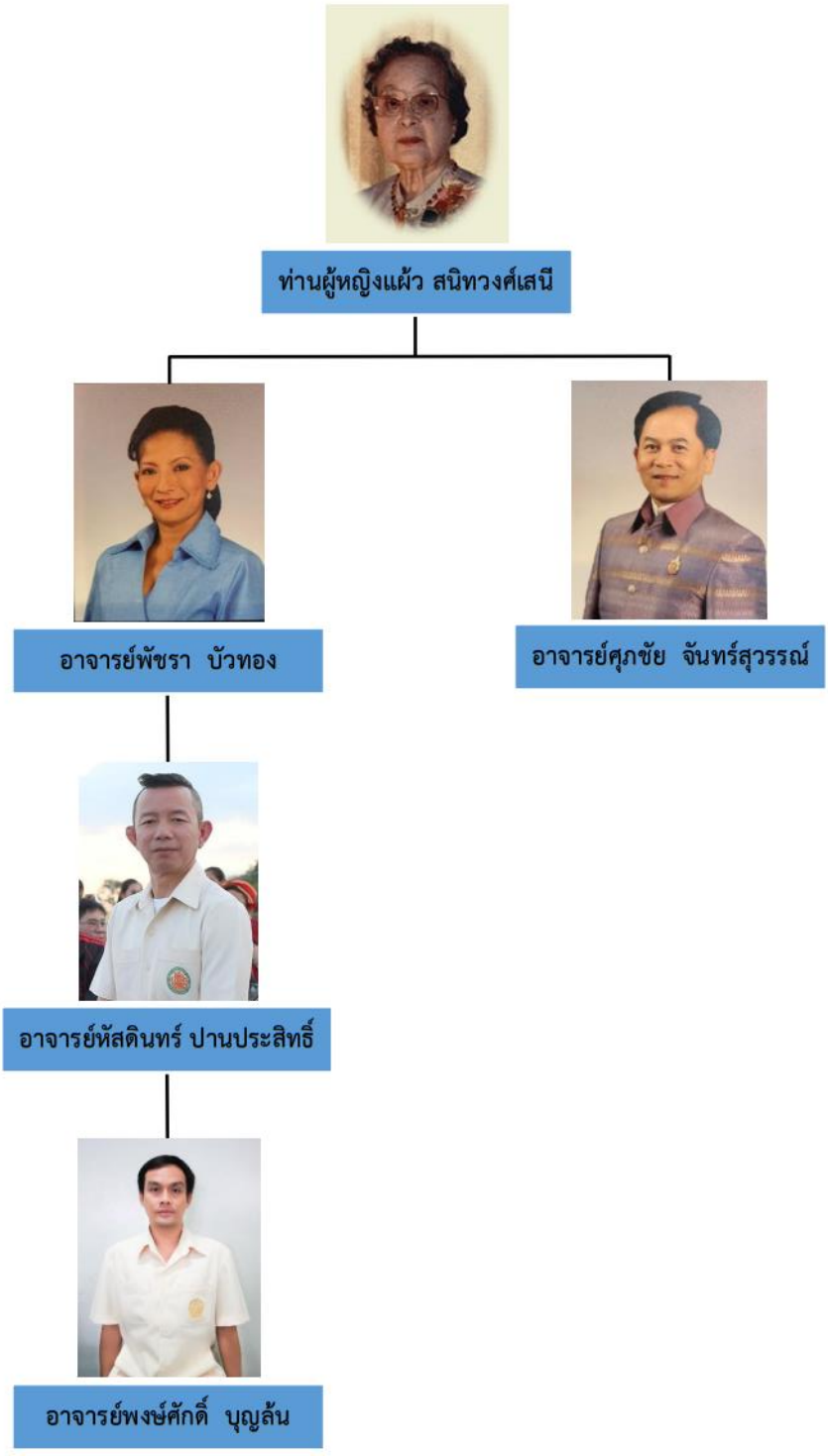
ก่อนที่ผู้แสดงจะสามารถแสดงบทบาทต่างๆ ในแต่ละประเภทของตัวละครตัวนั้นๆ ให้เข้าถึงอารมณ์ได้ ผู้แสดงจะต้องมีความรู้พื้นฐานเบื้องต้นและทำความเข้าใจในบทบาทของตัวละครนั้นๆ ให้เข้าใจเสียก่อน อาทิเช่น การแสดงบทบาทกุมาร ก่อนอื่นจะต้องรู้จักความหมายของคำว่า “กุมาร” กล่าวคือ เด็กที่อยู่ในช่วงอายุ 5 – 12 ปี ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ประเภท กุมารที่มีอิทธิฤทธิ์ และกุมารที่เป็นมนุษย์สามัญชนธรรมดา ซึ่งการแสดงบทบาทกุมารนั้น กระบวนท่ารำในการแสดงออกตลอดจนอารมณ์และความรู้สึกทั้ง 2 ประเภทนี้ จะต้องแสดงออกมีความใกล้เคียงกันอย่างชัดเจน ในอดีตการแสดงละครนอกนั้น ถือเป็นมหรสพของชาวบ้านซึ่งได้รับพัฒนาการมาจากละครชาตรี ภายหลังรัชกาลที่ 2 ทรงพระราชนิพนธ์บทสำหรับการแสดงละครนอกไว้ 6 เรื่อง และโปรดให้ละครหลวงฝึกหัดกันภายในวังหลวง เพื่อเครื่องบรรณาการของพระมหากษัตริย์และในปัจจุบันได้ถูกเผยแพร่ออกมาสาธารณะชน เพื่อให้ผู้ชมได้ชมศิลปะการแสดงของชาติ นอกจากนี้กระบวนท่ารำและการแสดงออกทางอารมณ์จึงจะต้องถูกถ่ายทอดความชัดเจนในอารมณ์เพื่อให้ผู้ชมได้รับรู้สิ่งที่ผู้แสดงต้องการจะสื่อสารออกไป จึงจะทำให้เกิดความชัดเจนบนเวทีการแสดง และยังสร้างความตลกขบขัน

ดังนั้นผู้แสดงจึงจะต้องถ่ายทอดอารมณ์ไปยังผู้ชมให้ผู้ชมคล้อยตามได้ถึงแม้จะรับชมในระยะไกลก็ตาม โดยเฉพาะกระบวนท่ารำต่างๆ ของบทบาทกุมารจะต้องแสดงออกให้ผู้ชมเห็นได้อย่างชัดเจนและตระหนักในเรื่องของจารีตของการแสดงละครนอกและรายละเอียดองค์ประกอบต่างๆ รวมไปถึงการแสดงออกทางสีหน้าตลอดจนอารมณ์และความรู้สึก ซึ่งจะต้องถูกถ่ายทอดและแสดงให้ผู้ชมได้รับอรรถรสในการรับชมและเข้าถึงอารมณ์และความรู้สึกของตัวกุมาร ซึ่งในการแสดงบทบาทกุมารประกอบด้วย 3 ตัวละครดังนี้ โกมินทร์ สินสมุทร และสุดสาคร จะมีการแสดงออกทางอารมณ์ตลอดจนกระบวนท่ารบอย่างชัดเจน ซึ่งผู้แสดงที่รับบทบาทกุมารจะต้องทำความเข้าใจในบทบาทของกุมาร และทำความเข้าใจในช่วงอารมณ์ต่างๆ ในแต่ละช่วงอารมณ์ ซึ่งรายละเอียดผู้วิจัยจะได้กล่าวต่อไป

2.1 บทบาทโกมินทร์ ในการแสดงละครนอก เรื่องโกมินทร์ ตอนโกมินทร์รบบุตรพญานาค

โกมินทร์เป็นนิทานคำกลอนพื้นบ้าน โดยดัดแปลงมาจากพงศาวดารจีน เรื่องห้องสิน ถูกเผยแพร่ในสมัยรัชกาลที่ 3 เนื่องจากมีเนื้อเรื่อง สนุก โลดโผน ทั้งรบ ทั้งรัก ทั้งหักหลังและพิฆาตฆ่า โดยถูกดัดแปลงเนื้อเรื่อง เหตุการณ์ต่างๆ ตัวละครในเรื่องจนเป็นวรรณกรรมของไทยที่เรียกว่า “วรรณกรรมวัดเกาะ เรื่องพระโกมินทร์” เรื่องโกมินทร์ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายจนมีผู้นำมาแสดง ในรูปแบบต่าง ๆ สำหรับการแสดงละครนอกเรื่องโกมินทร์ของกรมศิลปากรนั้นเรียบเรียงบทขึ้นใหม่โดย อาจารย์เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ จัดแสดงครั้งแรกใน พ.ศ.2524 ผู้ที่รับบทบาทโกมินทร์ท่านแรกคือ อาจารย์พัชรา บัวทอง โดยการถ่ายทอดท่ารำจากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีย์

ผู้แสดงในบทบาทโกมินทร์ ต้องเป็นนักแสดงที่ได้รับการฝึกฝนเป็นตัวพระ โดยจะเลือกจากลักษณะรูปร่าง ความคล่องตัว ว่องไว ในยุคแรกของการแสดงละครเรื่องโกมินทร์นี้ มีนักแสดงทั้งหมด 2 ชุดคือ อาจารย์พัชรา บัวทอง และอาจารย์ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ซึ่งออกแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ โดยการควบคุมของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี หลังจากนั้นอาจารย์พัชรา บัวทอง จึงได้ถ่ายทอดต่อให้กับอาจารย์หัสดินทร์ ปานประสิทธิ์ และอาจารย์พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในลำดับต่อมา ซึ่งอาจารย์พัชรา บัวทอง ได้เล็งเห็นถึงคุณสมบัติในข้อต่างๆในตัวของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น จึงคัดเลือกให้พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้ออกแสดงในบทบาทนี้ ด้วยรูปร่าง บุคลิก ลักษณะนิสัยของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ที่ชอบความสนุกสนาน เฮฮา ตลกขบขัน ทำให้ได้รับความนิยมจากผู้ชมและนาฏศิลปินด้วยกันเป็นอย่างมากในขณะนี้ ซึ่งสามารถแสดงสายการสืบทอดท่ารำได้ดังนี้



ภาพประกอบ 18 แผนผังแสดงกระบวนการได้รับการถ่ายทอดท่ารำในบทบาทโกมินทร์

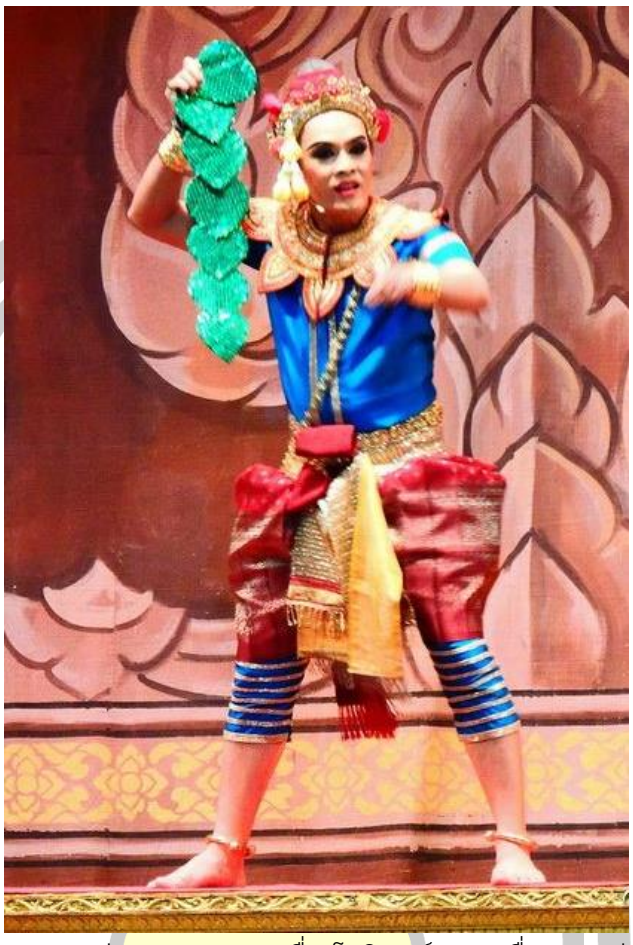
ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

การแต่งกายในการแสดงละครนอก เรื่องโกมินทร์ สามารถแต่งได้ 2 แบบคือ แบบยืนเครื่อง และแบบเครื่องเบาอย่างละครพันทาง โดยในยุคแรกผู้แสดงยังมีอายุไม่มาก จึงแต่งกายแบบยืนเครื่องแขนสั้น และแบ่งบทบาทตัวละครด้วยสีของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับศีรษะ ในภายหลังผู้แสดงมีอายุมากขึ้น จึงมีการปรับปรุงเครื่องแต่งกายให้เหมาะกับผู้แสดงโดยใช้เครื่องแต่งกายแบบเครื่องเบาอย่างละครพันทาง ซึ่งการแต่งกายแบบเครื่องเบานี้จะต้องดูบริบทของงานที่ออกแสดงด้วย (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, 2565 : สัมภาษณ์) ดังภาพต่อไปนี้

ภาพประกอบ 19 การแต่งกายละครนอกเรื่องโกมินทร์แบบยืนเครื่อง

ที่มา : สำนักการสังคีต , 2566

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 20 การแต่งกายละครนอกเรื่องโกมินทน์แบบเครื่องเบาอย่างละครพันทาง

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น , 2566

2.1.1 กระบวนท่ารำ

การแสดงละครนอกเรื่องโกมินทร์ เป็นการแสดงละครนอกแบบหลวง ที่เน้นกระบวนท่ารำและการดำเนินเรื่องเป็นหลัก สอดแทรกมุกตลกเข้าไปให้มีความสนุกสนานย่างละครนอก แต่ไม่ได้ทิ้งกระบวนรำอันเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงละครนอก ซึ่งกระบวนท่ารำเป็นการรำตีบทตามคำร้อง และบทเจรจา โดยสอดแทรกอารมณ์และลีลาของผู้แสดงเข้าไป ตลอดจนการใช้พื้นที่เวที การพูดคุยหรือเล่นกับผู้ชม จะเป็นการดึงดูดผู้ชมให้การแสดงเกิดความสนุกสนาน ซึ่งผู้วิจัยจะมุ่งเน้นไปที่กระบวนท่ารำที่แสดงอากัปกิริยาและอารมณ์ของตัวละครกุมารอย่างชัดเจน ได้แก่

- บุคลิกของตัวละคร

โกมินทร์ เป็นตัวละครเอกในวรรณกรรมวัดเกาะ เรื่องพระโกมินทร์ ซึ่งดัดแปลงมาจากพงศาวดารจีน เรื่องห้องสิน ตัวละครคือ โลเฉีย (นาจา) ซึ่งเรื่องราวของดกมินทร์ ในละคร มีอายุเพียง 10 ปี มีอุปนิสัยและพฤติกรรมตามประสาเด็ก มีความซุกซน ชอบเที่ยวเล่น

สนุกสนาน ผจญภัยตามธรรมชาติ มีพละกำลังและความกล้าหาญ แต่ด้วยมีอิทธิฤทธิ์และของวิเศษติดตัวมาผนวกกับความเป็นเด็ก จึงทำให้สร้างปัญหาต่าง ๆ ไว้มากมาย ซึ่งเป็นปมปัญหาในเรื่อง ดังบทละครที่ว่า

พระองค์สามงามแพร้วแสนแคล่วคล่อง คนสุดท้องพริ้งเพริศเฉิดระหง
ชื่อโกมินทร์ร้ายกาจแสนอาจอง ทั้งรูปทรงราศีฉวีวรรณ
พระชนม์ได้สิบปีฤทธีหาญ เพราะกุมารมาจากฟากสวรรค์
เทพเจ้าให้มาเกิดเลิศฉกรรจ์ เมื่อจากครรภ์มารดาศาสตรามี
กำไลหยกอรชรใส่กรขวา อีกทั้งผ้าแพรแดงเป็นแสงศรี
พันศีรษะออกมากับกายี คู่อินทรีย์มิให้กายกร
เป็นอาวุธล้ำเลิศประเสริฐสุด ฤทธิรุทร์เลิศเลอเสมอศร
จะเหาะเหิรเดินได้ในอัมพร ใครเข้ารอนราญดิ้นสิ้นพลัง

จากบทประพันธ์จะเห็นได้ว่า โกมินทร์ ไม่ใช่ลูกของกษัตริย์ธรรมดา แต่เป็นกุมารที่มาจากสวรรค์ มีพละกำลังมากมาย และมีอิทธิฤทธิ์วิเศษกว่ามนุษย์ทั่วไป มีของวิเศษติดกายมา คือ กำไลหยก ผ้าแพรแดง เป็นของวิเศษคู่กาย โกมินทร์จึงไม่เกรงกลัวใครหรือภัยอันตรายใดๆ แต่ก็ไม่ได้คิดร้ายต่อใครก่อน

- บทบาทของตัวละคร

โกมินทร์เป็นตัวละครเอกของเรื่อง เป็นส่วนสำคัญในการดำเนินเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ กล่าวได้ว่าเป็นตัวละครเอกที่มีบทบาทเป็นพระเอกของเรื่อง อีกทั้งบทบาทการเป็นลูก และบทบาทการผู้นำ ล้วนขึ้นอยู่กับสถานการณ์ที่ต้องพบเจอ ตัวอย่างเช่นบทบาทของการเป็นลูกในตอนที่กะโตหนขึ้นมาจากน้ำเพื่อชำระความที่โกมินทร์ไปสังหารชีวิตบุตรของพญานาค ซึ่งโกมินทร์ไม่อยากให้บิดาและมารดาต้องมาเดือดร้อน จึงเสียสละชีวิตตนเอง เพื่อให้เรื่องทุกอย่างจบลง ดังบทละครที่ว่า

เมื่อนั้น โกมินทร์องอาจประกาศว่า
ทวยเทพทุกสถานวิมานฟ้า เป็นพยานสัญญาในวาที
ฝากให้ชนล่ำลือชื่อโกมินทร์ มิยอมให้ใครมิ่นซึ่งศักดิ์ศรี
ไว้ยศไว้ตัวจะชั่วดี ไม่เคยยอมให้ใครรังแก
คราวอับจนทนสละแม้ชีวิต พลีอุทิศแทนต่อคุณพ่อแม่
เพื่อเหตุร้ายห่างหันและผันแปร จะฝากแผลเชือดเนื้อเถือตัวเอง
ถึงบรรลัยมิให้ใครต้องตัว จะดีชั่วก็มิให้ใครข่มเหง
ว่าแล้วชักพระขรรค์ไม่หวั่นเกรง กล้าเก่งเชือดเนื้อเถือไป

จากบทละครเห็นได้ว่า ถึงโกมินทร์จะหมดหนทางสู้ แต่ก็ยังรักศักดิ์ศรี ไม่ให้ใครมาดูถูกหรือเหยียดหยาม ซึ่งการกระทำทั้งหมดเพื่อให้บิดาและมารดาไม่ต้องมาพบเจอกับภัยอันตราย จึงสละชีวิตเพื่อให้เรื่องราวทั้งหมดจบลงด้วยตนเอง

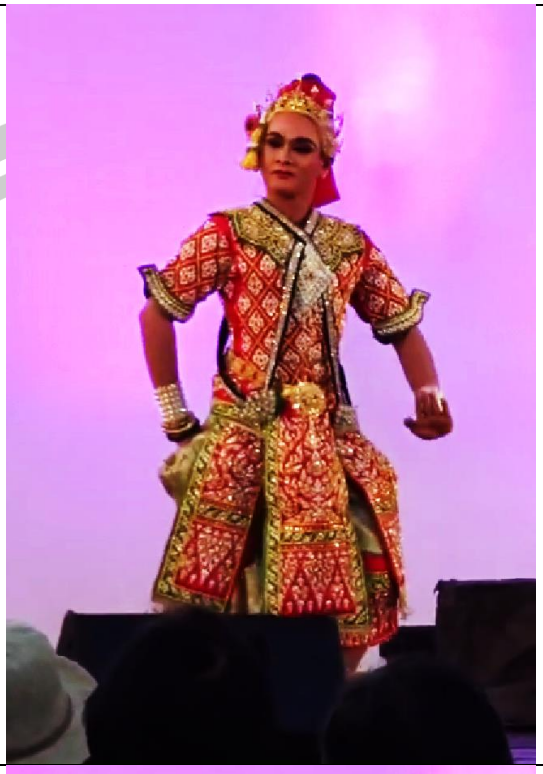
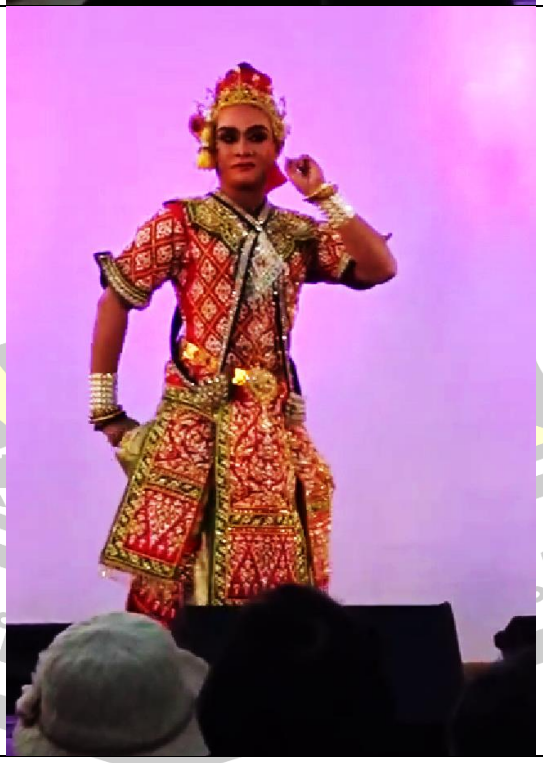
- ลักษณะของกระบวนท่ารำ

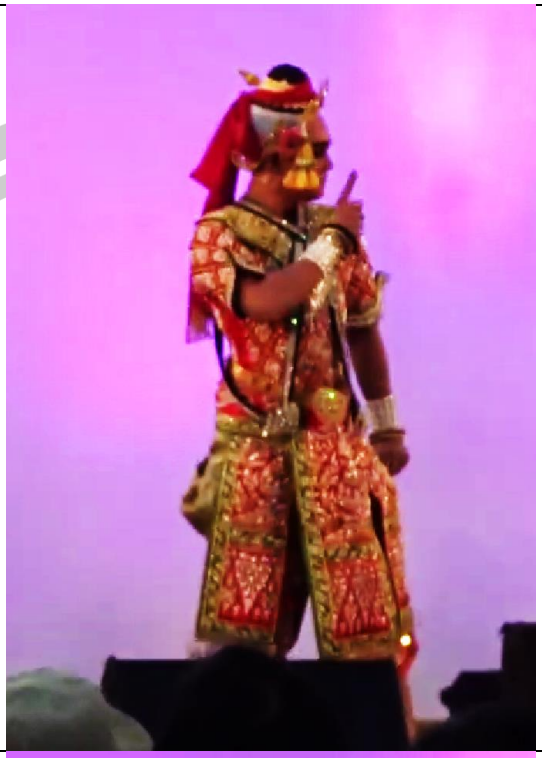
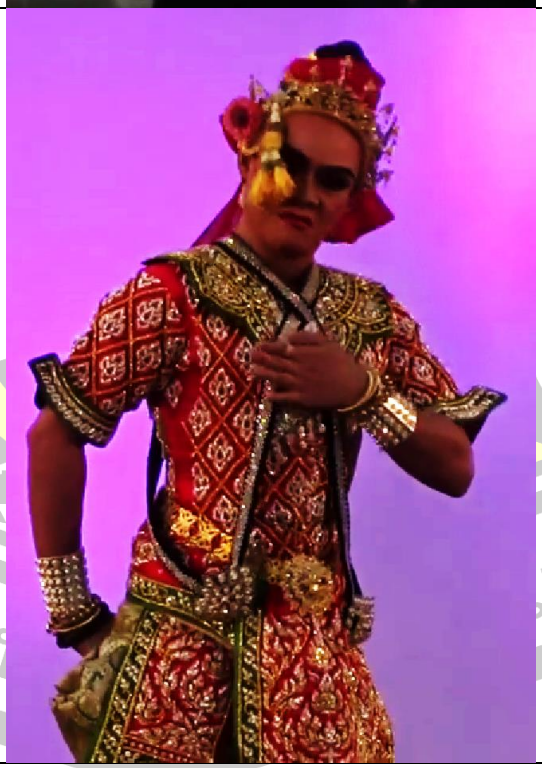
กระบวนท่ารำของบทบาทโกมินทร์จะถูกถ่ายทอดแบบเป็นมาตรฐานและสามารถสอดแทรกท่ารำที่เป็นอากัปกิริยาของเด็ก และเมื่อก้าวเข้ามาสู่ความเป็นนาฏศิลปินก็จะได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ซึ่งมีความเฉพาะและพิเศษแตกต่างกันออกไป แต่จะยังคงไว้ซึ่งกระบวนท่ารำที่เป็นมาตรฐานหรือเป็นท่ารำหลัก ซึ่งผู้ที่รับบทบาทโกมินทร์จะต้องมั่นฝึกฝนกระบวนท่ารำตลอดจนการใช้อาวุธให้เกิดความชำนาญ นอกจากการฝึกฝนกระบวนท่ารำและการใช้อาวุธแล้ว ผู้แสดงจะต้องทำความเข้าใจร่วมกับผู้แสดงร่วมเพื่อให้เกิดความเข้าใจและสัมพันธ์กัน

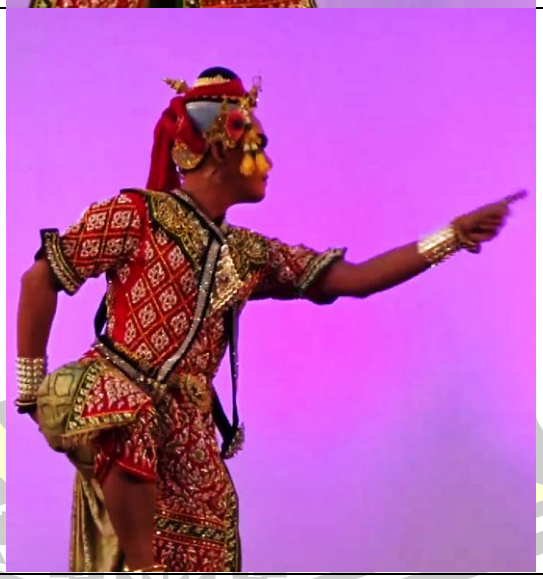
- ท่ารำทำบท คือกระบวนท่ารำที่แสดงท่ารำตามบทร้องหรือบทเจรจา เป็นภาษาท่าทางนาฏศิลป์ที่เป็นมาตรฐานตามแบบนาฏศิลป์ไทย เช่น ท่าโกรธ ท่าตัวเรา ท่ายิ้ม ท่าชี้ เป็นต้น ซึ่งในบทบาทโกมินทร์มีกระบวนท่ารำทำบทในบทร้องในเพลงลิงโลด มีกระบวนท่ารำทั้งหมด 22 ท่ารำ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 6 ตารางแสดงการวิเคราะห์กระบวนท่ารำทำบทในบทบาทโกมินทร์ในเพลงลิงโลด

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	กระบวนท่ารำ
1	ฝ่ายโกมินทร์		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงตัวเรา คือการจีบมือซ้ายเข้าที่อก

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	กระบวนท่ารำ
2	ยินคำ		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการฟัง หรือได้ยินสิ่งที่ฝ่ายตรงข้ามพูด คือการเอียงหูฟัง
3	ยินคำ (ร้องทวน)		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการฟัง หรือได้ยินสิ่งที่ฝ่ายตรงข้ามพูด คือการชี้เข้าที่หู

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	กระบวนท่ารำ
4	ร่ำปราศรัย		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงคำพูดของฝ่ายตรงข้าม คือการชี้เข้าที่ปาก
5	นึกเคืองใจ		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการขัดเคืองใจ หรือโมโห คือการถูหน้าอก

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	กระบวนท่ารำ
6	ใหญ่โต		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงความใหญ่โต คือ การตั้งมือทั้งสองขึ้นระดับศีรษะ
7	พูดโอหัง		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงคำพูดที่มักใหญ่ไฝ่สูงของอีกฝ่าย คือการชี้ตวัดนิ้วเข้าที่ปากของฝ่ายตรงข้าม

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	กระบวนท่ารำ
8	จึงร้องตอบด้วยเสียง		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการโต้ตอบ คือการยืนมอง
9	สำเนียงดัง		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการโต้ตอบด้วยความโมโห คือการเรียกและกระทืบเท้า
10	เพราะกำลัง		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงอาการโมโห คือการยืนมองฝ่ายตรงข้ามและกำกำปั้น

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	กระบวนท่ารำ
11	โกธา		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงอาการโมโห หรือโกรธ คือการถูหลังหู
12	นัยน์ตาแดง		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงอาการโมโห คือการถูมือแล้วกระทืบเท้า
13	กูลูกท้าวโกสุธรรม		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงบุคคลที่สามที่มีศักดิ์เป็นบิดา คือการไหว้ชูระดับศีรษะ
14	เลิศล้ำนัก		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงความดีงามของบิดา คือการปฏิบัติท่ากลางอัมพร (สอดสูง)

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	กระบวนท่ารำ
15	ผู้จอมจักรเจ้าเมือง		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงความยิ่งใหญ่การเป็นเจ้าเมือง คือการปฏิบัติท่าสวย หรือท่าเฉิดฉิน
16	เรืองกำแหง		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงความอิทธิพลและเป็นใหญ่ในบ้านเมือง คือการปฏิบัติท่าฤทธีและกระโดด
17	ก็เอ็งเล่า		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงฝ่ายตรงข้ามในเชิงโมโห คือการชี้หน้า
18	ดูยังเล็ก		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการเป็นเด็ก คือการปาดมือลงระดับเอว

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	กระบวนท่ารำ
19	เด็กแดงแดง		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการเยาะเย้ย คือการปฏิบัติท่าไปและวิ่งออกมาในจุดเดิม
20	จงเร่งแจ้ง		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการเรียก คือการปฏิบัติท่าเรียกและกระทืบเท้า
21	มึงลูกใคร		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงฝ่ายตรงข้ามด้วยอาการโมโห คือการชี้หน้าและกระทืบเท้า
22	ชื่อไรกัน		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการถามด้วยอาการโมโห คือการเดินเข้าไปหาฝ่ายตรงข้ามและกำมือหลวมๆ

ตาราง 6 ตารางวิเคราะห์กระบวนท่ารำทำบทในบทบาทโกมินทร์ในเพลงลิงโลด

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

จากตารางแสดงการวิเคราะห์กระบวนท่ารำทำบทในบทบาทโกมินทร์ในเพลงลิงโลด มีกระบวนท่าทั้งหมด 22 ท่า และมีการบรรจุท่ารำในทุกคำ พัชรา บัวทอง, (2565 : สัมภาษณ์) ได้ให้สัมภาษณ์ว่า กระบวนท่ารำแบบละครจะมีการตีท่ารำตามคำร้องในทุกๆคำ ซึ่งจะมีความละเอียดกว่าโขน โดยโขนจะตีบทท้ายคำร้อง ซึ่งจะทำให้กระบวนท่ารำจะช้า นิ่ง และยืดยาว ซึ่งกระบวนท่ารำในบทบาทโกมินทร์นี้จะใช้กระบวนท่ารำในแม่บทใหญ่ และเพลงช้าเพลงเร็ว ซึ่งเป็นแบบแผนทางนาฏศิลป์ไทย

- ท่าเชื่อม คือท่ารำที่ใช้เชื่อมระหว่างท่ารำหลักระหว่างท่ารำที่หนึ่งไปยังท่ารำที่สอง ให้ร้อยเรียงต่อกันไปอย่างสวยงาม เป็นท่าที่ปรากฏอยู่ในระหว่างทำนองเอื้อนของบทร้องแต่ละคำ ซึ่งในเพลงลิงโลดเป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะที่เร็วและมีท่ารำในทุกๆคำร้อง จึงปรากฏท่าเชื่อมเพียง 2 ท่า ประกอบด้วย ท่าเท้าสะเอว และท่ายืน

- ท่าเคลื่อนไหว คือท่ารำที่ไม่หยุดนิ่ง ซึ่งท่ารำอาจจะเคลื่อนที่ไปเรื่อยๆ หรือเคลื่อนมือไปเรื่อยๆ เช่น ในท่อนร้องที่ว่า “นัยตาแดง” ซึ่งปฏิบัติท่าด้วยการถูกมือทั้งสองข้างแล้ววิ่งเป็นครึ่งวงกลมเข้าหาคู่ต่อสู้ แล้วกระโดดกระทืบเท้าขวา แล้วปล่อยมือออกเป็นวงระดับเอว และในท่อนร้องที่ว่า “เลิศล้ำลักษณ์” ซึ่งปฏิบัติด้วยการมือซ้ายตั้งวงคว่ำระดับไหล่ มือขวาจีบคว่ำระดับอก จากนั้นหงายมือซ้ายขึ้นเป็นวงแล้วตึงแขนระดับไหล่ มือขวาปล่อยจีบออกเป็นวงบัวบาน เท้าเคลื่อนที่ด้วยการเดินเป็นครึ่งวงกลม แล้วก้าวข้างด้วยเท้าขวา เป็นต้น

- การใช้อุปกรณ์ในการแสดง

ตัวละครโกมินทร์มีอุปกรณ์ในการแสดงในลักษณะเป็นเครื่องประดับหรือเครื่องแต่งกาย คือ กำไลหยก และผ้าแพรแดง จะใช้ในการรบกับบุตรพญานาค ซึ่งเป็นของวิเศษที่ติดกายมาตั้งแต่กำเนิด ดังบทละครที่ว่า

กำไลหยกอรชรใส่กรขวา อีกทั้งผ้าแพรแดงเป็นแสงศรี
พันศีรษะออกมากับกายี คู่อินทรีย์มิให้กายกร

ส่วนตัวละครบุตรพญานาคมีอุปกรณ์การแสดงในลักษณะเป็นเครื่องประดับหรือเครื่องแต่งกายคือ ครีบพญานาค จะใช้ในตอนที่โกมินทร์สังหารบุตรพญานาคแล้วฉีกเอาครีบพญานาค ดังบทละครที่ว่า

โกมินทร์ถอดกำไลที่ใส่ขว้าง พื้นนภางค์เลื่อนลั่นสนั่นหน
ถูกกายานาคนายก็วายชนม์ เหล่าไพร่พลหนีแยกแทรกสุธา
แล้วฉีกเอาครีบนาคกระชากเอ็น เที่ยวเดินชูดูเล่นเห็นหรรษา
พาไปจากหาดทรายชายคงคา กลับเข้าสู่พาราแสนสำราญ

ภาพประกอบ 21 ผ้าแพรแดง

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

ภาพประกอบ 22 กำไลหยก

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

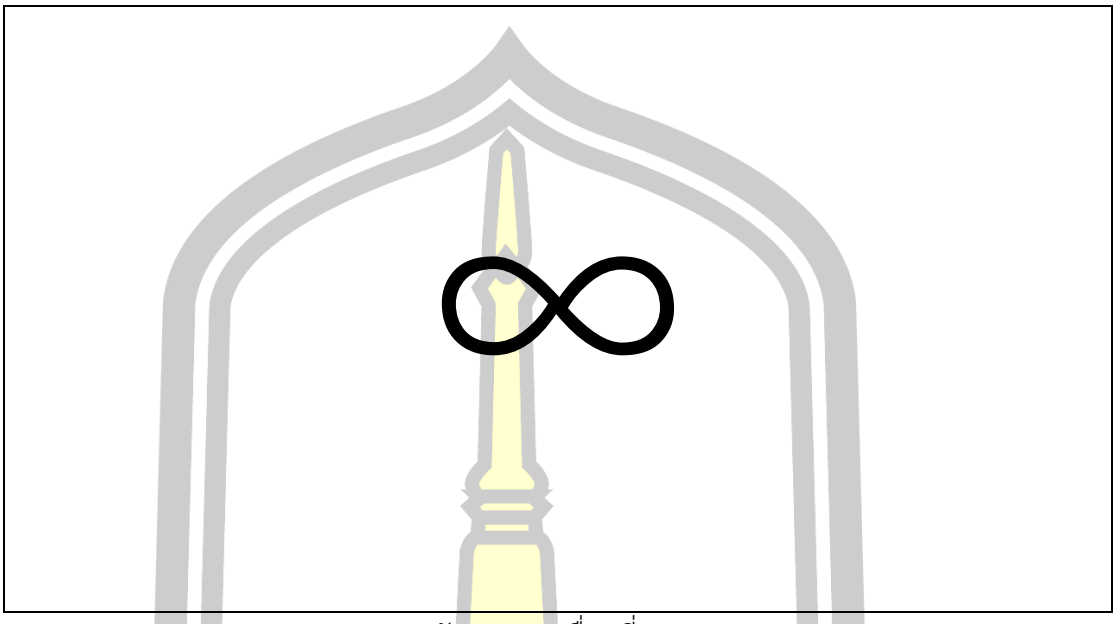
ภาพประกอบ 23 ครีบพญานาค

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

- ทิศทางการเคลื่อนที่ในการแสดง

ทิศทางเป็นการเพิ่มมิติในการแสดง โดยการกำหนดทิศทางเป็นส่วนหนึ่งที่สร้างความหลากหลายให้ปรากฏในการแสดง อีกทั้งทิศทางยังเป็นการเคลื่อนที่หรือการเดินทางจากตำแหน่งหนึ่งไปยังตำแหน่งหนึ่งบนพื้นที่ของเวที ซึ่งเป็นการบอกเป้าหมายหรือเส้นทางในการดำเนินเรื่อง ซึ่งในจารีตการแสดงนาฏศิลป์ไทยมีข้อกำหนดเกี่ยวกับทิศทางในการแสดงอยู่ 3 อย่างคือ 1. การเข้าออกของตัวละคร ต้องออกด้านขวา เข้าด้านซ้าย 2. หากมีการสู้รบกันหรือต่อสู้กัน ผู้ชนะจะต้องอยู่ขวามือ ผู้แพ้อยู่ซ้ายมือ 3. กระบวนท่ารำสี่ทิศต้องหันด้านซ้ายก่อน

ละครนอกเรื่องโกมินทร์ ตอนรบบุตรพญานาค เป็นฉากริมแม่น้ำกว้างใหญ่ ซึ่งจำลองให้ด้านหน้าเวทีเป็นแม่น้ำ ซึ่งผู้แสดงสามารถนั่งหย่อนเท้าเสมือนเล่นน้ำน้ำ ด้านบนเวทีเปรียบเสมือนพื้นดิน ซึ่งสามารถแบ่งพื้นที่ออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนหลัก และส่วนรอง ซึ่งส่วนหลักจะใช้ในการแสดงระหว่างตัวละครโกมินทร์และบุตรพญานาค ส่วนรองจะใช้ในการแสดงตอนที่โกมินทร์นั่งเล่นที่ริมแม่น้ำ การเคลื่อนที่จะจะเป็นในลักษณะของเลขแปดแนวนอน ดังภาพประกอบ



ภาพประกอบ 24 ลักษะการเคลื่อนที่แบบเลขแปดแนวนอน

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

- พลังในการแสดง

ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยเป็นศาสตร์ที่ต้องใช้พลังในการแสดง ในเรื่องของการควบคุมการเคลื่อนไหวของร่างกายเพื่อแสดงกระบวนท่ารำ ซึ่งต้องใช้พลังในในการแสดงแต่ละประเภทต่างกันออกไป เช่น พลังในการแสดงโขนและละครใน ต้องใช้พลังในการควบคุมท่ารำให้มีความนิ่งเคลื่อนที่อย่างช้า นิ่ง สุขุม ส่วนพลังในการแสดงละครนอก ละครเสภา ละครพันทาง ต้องใช้พลังในการควบคุมท่ารำให้มีการเคลื่อนไหวที่ชัดเจน กระชับ รวดเร็ว ทั้งนี้ยังขึ้นอยู่กับบุคลิกและบทบาทของตัวละครนั้นๆ

การแสดงพลังในแสดงบทบาทโกมินทร์นั้น เป็นบทบาทที่ต้องแสดงออกถึงความเป็นเด็ก ซึ่งเป็นการต่อสู้กันระหว่างโกมินทร์และบุตรพญานาค เป็นผู้ที่มีอิทธิฤทธิ์ทั้งสอง อีกทั้งอยู่ในจารีตของการแสดงละครนอกที่ต้องเน้นความสนุกสนาน ต้องทให้ผู้แสดงใช้พลังในการรำและการแสดงอารมณ์เพื่อจะทำให้ผู้ชมเกิดความประทับใจ พลังในส่วนเท้าคือ การก้าวเท้าอย่างมั่นคง การตบเท้าให้เข้ากับจังหวะ การกระโดดเพื่อแสดงถึงพลังหรือการมีอิทธิฤทธิ์ เป็นต้น พลังในส่วนลำตัว คือ การก้มตัวเพื่อแสดงถึงความหลบซ่อนบางสิ่ง การเผ่นตัวเพื่อแสดงถึงความกล้าหาญ เป็นต้น

2.1.2 อารมณ์และความรู้สึก

การแสดงอารมณ์และความรู้สึก เป็นการถ่ายถอดตัวละครผ่านสีหน้าและแววตา โดยมีศิลปินผู้ถ่ายทอด ซึ่งศิลปินแต่ละท่านจะมีวิธีการที่แตกต่างกันออกไปตามบทบาทที่ได้รับ ซึ่งอารมณ์ในการแสดงมีทั้งอารมณ์ที่แสดงออกมาให้ผู้ชมเห็น และอารมณ์ที่อยู่ภายในที่ศิลปินต้องรู้สึกเข้าถึงตัวละครนั้นๆได้อย่างชัดเจน

สุนทรียรสในนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงเป็นสุนทรีที่ผู้ชมได้รับจากความเคลื่อนไหว และจังหวะลีลา (Movement and Rhythm) มีความเชื่อมโยงต่อเนื่อง การปรากฏตัวของนักแสดงที่มีบุคลิกลักษณะและการแต่งตัวที่สง่างามเหมาะสมกับท่าเต้น ท่ารำ อันเป็นนาฏลักษณ์ของการแสดงนั้นๆ ย่อมมีผลเป็นเบื้องต้นต่อสัมผัสทางการเห็น และการขานรับทางสุนทรียะเมื่อมีจังหวะลีลาเคลื่อนไหวสอดแทรกด้วยอารมณ์ความรู้สึกของนักแสดง มีผลให้เกิดความเคลื่อนในอารมณ์รู้สึกของผู้ชมด้วย ความงามรุกเร้า (Sublimity) ที่เกิดจากจังหวะและการเคลื่อนไหวช่วยให้การสัมผัสทางการเห็นเด่นชัด มีชีวิตชีวา มีความหมายชวนติดตามความงามหรือความเป็นเลิศในนาฏศิลป์ และศิลปะการแสดงจะพิจารณากันที่จังหวะลีลาและเคลื่อนไหวเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นการให้การรับรู้สุนทรียรสในระดับสัมผัส ส่วนการรับรู้สุนทรียรสในระดับเพ่งพินิจซึ่งก่อให้เกิดจินตนาการและสติปัญญานั้นก่อให้เกิดการเข้าถึงสุนทรียะซาบซึ้ง ในภาคส่วนอารมณ์รู้สึกที่นักแสดงต้องการสื่อให้ผู้ชมได้เข้าถึง บูรณาการไปกับความหมายและจินตภาพอันงดงาม หรือกระทบอารมณ์รู้สึกตามเจตนาของผู้สร้างสรรค์และนักแสดงเหล่านั้น (ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2559)

- อารมณ์ที่แสดงออกมา

การแสดงอารมณ์ภาคภูมิใจ ใช้การแสดงอารมณ์ผ่านสีหนาและอากัปกิริยาประกอบ คือการยิ้มออกมาจากความรู้สึกภายใน การเผยดวงตาให้โต และเผ่นตัวขึ้น

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 25 การแสดงอารมณ์ภาคภูมิใจ
ที่มา : สำนักการสังคีต, 2565

การแสดงอารมณ์หยอกล้อกับผู้ชม เนื่องจากการแสดงละครนอก พงษ์ศักดิ์ บุญล้น มีกลวิธีในการสื่อสารกับผู้ชมโดยผ่านอากัปกิริยาของเด็ก กล่าวคือ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น จะแสดงความซุกซนของเด็ก เมื่อมีของวิเศษก็รู้อยากลองใช้ของวิเศษนั้น ใช้อารมณ์การตื่นเต้น การหัวเราะ และอาจมีบทสนทนาระหว่างผู้แสดงและผู้ชม

ภาพประกอบ 26 การแสดงอารมณ์หยอกล้อกับผู้ชม
ที่มา : สำนักการสังคีต, 2565

การแสดงอารมณ์โกรธ ใช้สีหน้าและอากัปกิริยาเพื่อแสดงอาการโกรธหรือไม่พอใจ ใช้การขมวดคิ้ว เม้มปาก หรือแสดงออกทางสีหน้า เช่น ใช้สีหน้าบึ้งตึง แววตาที่ดุดัน และกระทืบเท้า หรือวิ่งด้วยความรวดเร็ว กล่าวคือการปฏิบัติท่ารำด้วยความรุนแรง เช่น การชี้ การถูหู การถูหน้าอก นอกจากนั้นยังใช้บทเจรจาในการแสดงออกถึงอารมณ์โกรธด้วย

ภาพประกอบ 27 การแสดงอารมณ์โกรธ

ที่มา : สำนักการสังคีต, 2565

การแสดงอารมณ์สะใจ ใช้สีหน้าและอากัปกิริยาเพื่อแสดงอาการสะใจ ใช้การยิ้ม และหัวเราะ หรือทำกิริยาท่าทางเยาะเย้ยเช่น การแลบลิ้น การส่ายก้น การปรบมือ เป็นต้น นอกจากนั้นยังใช้บทเจรจาในการแสดงออกถึงอารมณ์สะใจด้วย

ภาพประกอบ 28 การแสดงอารมณ์สะใจ

ที่มา : สำนักการสังคีต, 2565

การแสดงอารมณ์ดีใจ รื่นเริงใจ ใช้สีหน้าและอากัปกิริยาเพื่อแสดงอาการดีใจ รื่นเริงใจ โดยการใช้สีหน้าที่ยิ้มแย้ม เบิกบาน และแสดงออกทางดวงตา การเลิกคิ้ว การกระโดดโลดเต้น รวมถึงกับการมองไปรอบๆข้าง แสดงให้เห็นถึงการทำกิจสิ่งใดสิ่งหนึ่งแล้วทำให้รื่นเริงใจ รวมถึงการมีความสุข สบายใจ

ภาพประกอบ 29 การแสดงอารมณ์ดีใจ รื่นเริงใจ

ที่มา : สำนักการสังคีต, 2565

- อารมณ์ที่อยู่ภายใน

การแสดงออกทางอารมณ์ศิลปินหรือผู้แสดงต้องรู้สึกเช่นเดียวกับที่ถ่ายทอดออกไปให้ผู้ชมด้วย ซึ่งจะเป็นสิ่งที่เสริมการแสดงอารมณ์ให้เข้าถึงบทบาทตัวละครนั้นได้อย่างดี เมื่อผู้แสดงรู้สึกหรือมีอารมณ์ร่วมสิ่งที่แสดงออกจะออกผ่านสายตา หรือน้ำเสียงที่พูดออกไป จะทำให้ผู้ชมเข้าใจอารมณ์ของตัวละครนั้นได้อย่างดี

การแสดงออกผ่านแววตา ในการแดงอารมณ์ประกอบกับกระบวนท่ารำ ผู้แสดงต้องแสดงออกท่าแววตาเพื่อให้ผู้ชมเข้าถึงอารมณ์และรู้สึกคล้อยตาม เช่น เมื่อรู้สึกโกรธ ดวงตาต้องเหลือก และจ้องไปที่คู่ต่อสู้ และขหมวดคิ้วเล็กน้อยเพื่อเสริมอารมณ์ เมื่อรู้สึกเสียใจหรือเศร้า ผู้แสดงต้องสมมุติไว้ภายในว่าเราเสียใจกับสิ่งใด เช่นพ่อตาย หรือพี่สาวตาย ซึ่งจะเป็นสิ่งที่กำหนดระดับของการร้องไห้ได้ดี (พงษศักดิ์ บุญล้น, 2565 : สัมภาษณ์) เมื่อรู้สึกดีใจหรือรื่นเริงใจ ดวงตาก็จะเล็กลง เนื่องจากเป็นการยิ้มส่งไปยังดวงตา เป็นการยิ้มจากดวงตา

ภาพประกอบ 30 การแสดงออกผ่านแววตาเมื่อเสียใจหรือเศร้า

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

ภาพประกอบ 31 การแสดงออกผ่านแววตาเมื่อดีใจหรือรื่นเริงใจ

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

การแสดงออกผ่านน้ำเสียง ในการแสดงต้องมีบทเจรจา ผู้แสดงต้องใช้น้ำเสียงสูงและต่ำให้สอดคล้องกับอารมณ์ของตัวละครในตอนนั้นด้วย เช่น เมื่อรู้สึกโกรธหรือไม่พอใจก็จะใช้น้ำเสียงที่ดุดัน แข็งกร้าว พูดน้ำเสียงห้วนๆ เพื่อจะบ่งบอกถึงอารมณ์ไม่พอใจหรือโกรธ อีกทั้งเมื่อรู้สึกพอใจหรือดีใจ ก็จะพูดด้วยน้ำเสียงที่อ่อนโยน หรือพูดแกมหัวเราะ และการพูดด้วยน้ำเสียงสูงเป็นต้น

- อารมณ์กับแนวคิดนาฏยศาสตร์

ในการแสดงในบทบาทโกมินทร์ ตอนรบบุตรพญานาค ประกอบด้วย อารมณ์ สนุกสนาน รื่นเริงใจ โกรธ โมโห กล้าหาญ ดีใจหรือสะใจ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดนาฏยศาสตร์ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 7 ตารางแสดงการเปรียบเทียบอารมณ์ในการแสดงกับแนวคิดนาฏยศาสตร์

ลำดับที่	บทละคร	อารมณ์	การแสดงออกทางนาฏรสและภาวะ
1	ฝ่ายโกมินทร์ยินคำร่ำปราศรัย นึกเคืองใจใหญ่โตพูดโอหัง	แสดงอารมณ์โมโหจากการได้ฟังคำพูดของบุตรพญานาค	เราทระ
2	จึงร้องตอบด้วยเสียงสำเนียงดัง	แสดงความกล้าหาญในการโต้ตอบกับบุตรพญานาคด้วยอารมณ์	วีระ
3	เพราะกำลังโกธานัยน์ตาแดง	แสดงอารมณ์โมโหเกรี้ยวกราดเพราะคำท้าทายของบุตรพญานาค	เราทระ
4	กูลูกท้าวโกสุธรรมเลิศล้ำนัก ผู้จอมจักรเจ้าเมืองเรืองกำแหง	แสดงความโอหังเมื่อกล่าวถึงบิดามารดาของตน	วีระ
5	ก็เอ็งเล่าดูยังเล็กเด็กแดงแดง จงเร่งแจ้งมึงลูกใครชื่อไรกัน	แสดงอารมณ์เย้ยหยันด้วยการกล่าวเยาะเย้ยบุตรพญานาค	หาสยะ

ตาราง 7 ตารางแสดงการเปรียบเทียบอารมณ์ในการแสดงกับแนวคิดนาฏยศาสตร์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

2.1.3 ลีลาในการแสดง

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ปฏิบัติหน้าที่นาฏศิลปินมาเป็นระยะเวลา 17 ปี ได้สั่งสมประสบการณ์การรำจากบรมครูหลายท่านในด้านลีลา แนวทางการแสดง ซึ่งพงษ์ศักดิ์ บุญล้น นำมาฝึกฝนจนกลายเป็นลีลาเฉพาะหรือกลวิธีเฉพาะตน ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ด้านดังนี้

- การใช้ร่างกาย พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้รับการฝึกหัดโขนเป็นพื้นฐานของการรำตั้งแต่ชั้นต้นปีที่ 1 จนถึงระดับอนุปริญญา ทำให้มีพื้นฐานของการแสดงโขนเป็นอย่างดี ซึ่งเมื่อได้รับโอกาสในการแสดงละครนอก จึงใช้พื้นฐานของการแสดงโขนมาปรับใช้ในการแสดงละครนอก เช่น การก้าวเท้า ซึ่งในการแสดงละครนอกใช้เพลงประกอบการแสดงที่มีอัตราจังหวะที่เร็ว กระชับ ทำให้กระบวนท่ารำต้องกระชับตามดนตรี ซึ่งการก้าวเท้าพงษ์ศักดิ์ บุญล้น, (2566 : สัมภาษณ์) ได้ให้สัมภาษณ์ว่า การก้าวเท้าจะไม่กว้างมาก ให้อยู่ระหว่างช่วงไหล่ และปฏิบัติอย่างรวดเร็ว เพราะถ้าก้าวกว้างมากจะทำให้กระบวนท่ารำต่อไปจะช้าและปฏิบัติไม่ทัน การพิถีพิถันในท่ารำจะไม่ละเอียดเหมือนการแสดงโขน แต่จะเน้นอารมณ์เข้าเสริมช่วยให้การแสดงน่าสนใจ นอกจากนั้นการใช้มือ เช่น การชี้ การเข้ารบ จะปฏิบัติท่าเชื่อมให้แขนอยู่ในลักษณะของวงตลอดเวลา เช่นเมื่อจะชี้หน้าคู่ต่อสู้ จะงอศอกเพียงเล็กน้อย ให้แขนเป็นวงแต่พองาม แล้วค่อยตึงแขน อีกทั้งการใช้ลำตัวอย่างเช่น การก้าวข้างแล้วเอียงศีรษะด้านเดียวกันกับเท้าที่ก้าวนั้น ลำตัวจะตั้งตรง จะไม่เทตัวไปด้านใดด้านหนึ่ง

ภาพประกอบ 32 การก้าวข้าง

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

- การใช้สายตา ในการแสดงบทบาทโกมินทร์ เป็นตัวละครที่มีหลากหลายอารมณ์ เช่น ดีใจ เสียใจ เย้ยหยัน สะใจ เป็นต้น ซึ่งในการแสดงออกทางสายตา จะแบ่งตามอารมณ์ที่แสดง เมื่อรู้สึกดีใจจะทำให้ดวงตาเล็กลง พงษ์ศักษ์ บุญล้น, (2566 : สัมภาษณ์) ให้สัมภาษณ์ว่าเราต้องรู้สึกยินดีหรือดีจากภายในจริงๆ สายตาเราจึงจะแสดงออกถึงความดีใจจริงๆ จะเห็นได้ว่าเมื่อเรารู้สึกดังที่เราสวมบทบาทนั้นจริงๆ สายตาจะมีความใสและมีประกาย เมื่อรู้สึกโกรธก็จะเหลือกตา และจ้องไปยังคู่ต่อสู้ โดยกระพริบตาอย่างช้าๆ

ภาพประกอบ 33 การใช้สายตา

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

- การใช้พื้นที่ ซึ่งในการแสดงตอนนี้ จะใช้พื้นที่ตรงกลางเป็นหลัก ซึ่งผู้แสดงหลัก 2 คน ได้แก่ โกมินทร์ และบุตรพญานาค แต่จะมีการเล่นกับผู้ชมโดยการเดินไปพูดคุยและส่งมุกกันระหว่างโกมินทร์และผู้ชม แล้วจึงกลับมายังกลางเวที และเมื่อโกรธก็จะเคลื่อนที่เป็นวงกลมในตำแหน่งของตนเอง และเมื่อเข้าสู่กระบวนรบโดยทั้งสองตัวละคร จะตั้งหลักอยู่ในระยะที่ห่างกันพอสมควร จากนั้นจึงเคลื่อนที่เข้ามารบกัน

ภาพประกอบ 34 การใช้พื้นที่

ที่มา : สำนักการสังคีต, 2566

สรุปได้ว่า บทบาทโกมินทร์เป็นบทบาทที่ได้รับการสืบทอดมาเป็นยุค ซึ่งบรมครูผู้ถ่ายทอดท่ารำจะเล็งให้ว่านาฏศิลปินท่านใดที่มีความเหมาะสมในบทบาทใด โดยพงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นผู้ได้รับการสืบทอดบทบาทโกมินทร์และออกแสดงในปัจจุบัน ด้วยบุคลิกลักษณะของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นผู้ที่มีความสนุกสนาน ช่างพูดช่างเจรจา และตลกขบขัน จึงทำให้บรมครูเห็นถึงในความพิเศษของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในด้านนี้ ซึ่งพงษ์ศักดิ์ บุญล้น, (2566 : สัมภาษณ์) ได้ให้สัมภาษณ์ว่า ตนเองมีความสุขในการแสดงในบทกุมาร โดยเฉพาะบทบาทโกมินทร์ เพราะรู้สึกได้ถึงความเป็นอิสระในการแสดง ซึ่งสามารถแสดงออกได้อย่างเต็มที่ในการสอดแทรกมุกตลก และการเล่นกับผู้ชม ซึ่งสอดคล้องกับ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, (2538 : 35) ได้อธิบายเกี่ยวกับการแสดงเลือกนักแสดงไว้ว่า “การคัดเลือกนักแสดงที่มีลักษณะคล้ายเหมือนกับบุคลิกลักษณะของตัวละครในเรื่องนั้น เราเรียกว่า “Type Casting” หรือการเลือกตามแบบ” โดยได้รับการถ่ายทอดบทบาทโกมินทร์จากคุณครูพัชรา บัวทองโดยตรง ซึ่งได้เก็บเกี่ยวกลวิธีในการแสดงทั้งด้านกระบวนท่ารำ บุคลิกตัวละคร บทบาทของตัวละคร การแสดงอารมณ์ และเทคนิคหรือลีลา ตลอดจนองค์ประกอบการแสดงอื่นๆ ได้สั่งสมประสบการณ์จากการที่ได้มีโอกาสแสดงจริงบนเวทีจนเกิดความชำนาญ และนำข้อบกพร่องหรือข้อผิดพลาดจากการแสดงเหล่านั้น นำมาปรับปรุงแก้ไข เพื่อพัฒนาการออกแสดงครั้งต่อไปจะได้มีความสมบูรณ์แบบ และเกิดสุนทรียะในการแสดงดีมากยิ่งขึ้น โดยการแสดงในบทบาทโกมินทร์นี้ เป็นบทบาทที่มีอารมณ์ในความเป็นเด็กหรือกุมารอย่างชัดเจน ซึ่งประกอบด้วย อารมณ์ที่ฉุนเฉียว อากัปกิริยาที่ซุกซน ลักษณะกระบวนท่ารำที่โลดโผนและกระชั้ดรวดเร็ว ซึ่งพงษ์ศักดิ์ บุญล้น แสดงออกมาได้อย่างสมบทบาทซึ่งต้องอาศัยการทำความเข้าใจกับภูมิหลังของตัวละคร อารมณ์ รวมไปถึงการท่องจำบท ซึ่งนาฏศิลปินต้องทำการบ้านตัวต่อตัวกับคุณครูผู้ถ่ายทอด ซึ่งคุณครูผู้ถ่ายทอดจะให้กระบวนท่ารำและอธิบายอารมณ์ให้ฟัง จากนั้นการแสดงลีลาเป็นหน้าที่ของนาฏศิลปินที่จะต้องฝึกฝนและปรุงแต่ง เพื่อให้ผู้ชมเกิดความประทับใจต่อนาฏศิลปิน (พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566 : สัมภาษณ์) ซึ่งสามารถสรุปได้เป็นแผนผังดังนี้

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 35 แผนผังสรุปการแสดงบทบาทโกมินทร์ ในการแสดงละครนอก เรื่องโกมินทร์ตอนรบบุตรพญานาค

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

2.2 บทบาทสินสมุทร ในการแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนหนีนางผีเสื้อสมุทร

พระอภัยมณีเป็นบทประพันธ์ของสุนทรภู่ โดยแต่งขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เมื่อครั้งต้องโทษอยู่ในคุก โดยสุนทรภู่นำเรื่องในจิตนาการมาประยุกต์เข้ากับเหตุการณ์ต่างๆในบ้านเมืองในขณะนั้น แล้วประพันธ์ขึ้นเป็นนิทานที่มีความสนุกสนานตื่นเต้น มีตัวละครแปลกใหม่ ด้วยภาษาที่ไพเราะเสนาะหู และแทรกข้อคิดหรือคำคมต่างๆไว้ในเรื่องมากมาย ทำให้พระอภัยมณีแตกต่างไปจากนิทานเรื่องอื่น สำหรับการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัย

มณีของกรมศิลปากรนั้น อยู่ในช่วงที่นายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น จัดทำบทขึ้นใหม่โดย ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติ ซึ่งจัดแสดงครั้งแรกใน พ.ศ.2517

ผู้แสดงในบทบาทสินสมุทร ต้องเป็นนักแสดงที่ได้รับการฝึกฝนเป็นตัวพระ โดยจะเลือกจากลักษณะรูปร่าง ความคล่องตัว ว่องไว การแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ได้รับการสืบทอดมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งมีหลักฐานการนำเอาวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณีมาเล่นละครรำ เช่น คณะละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงวิวัฒน์ คณะละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) และคณะโขนหลวงรุ่นเล็ก เป็นต้น ซึ่งละครรำเรื่องพระอภัยมณีได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในสมัยรัชกาลที่ 5 (ณัฏฐพล เขียวเสน, 2562 : 176) ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 มีการแสดงละครนอกแบบหลวงที่ใช้ผู้หญิงแสดงของคณะละครวังสวนกุหลาบ (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2543 : 44) ต่อมาในยุคของสำนักการสังคีตกรมศิลปากร ได้จัดแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี โดยแสดงเป็นประจำ ณ โรงละครแห่งชาติ และโรงละครแห่งชาติส่วนภูมิภาคอื่นๆ ซึ่งได้รับความนิยมตลอดมา ในยุคแรกของการแสดงละครเรื่องพระอภัยมณีของกรมศิลปากร อาจารย์พัชรา บัวทอง ได้ออกแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ ในปี พ.ศ.2517 โดยการควบคุมของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี โดยหลังจากนั้นอาจารย์พัชรา บัวทอง จึงได้ถ่ายทอดต่อให้กับอาจารย์หัสดินทร์ ปานประสิทธิ์ และอาจารย์พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในลำดับต่อมา ซึ่งอาจารย์พัชรา บัวทอง ได้เล็งเห็นถึงคุณสมบัติในข้อต่างๆในตัวของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น จึงคัดเลือกให้ได้ออกแสดงในบทบาทนี้ ด้วยรูปร่าง บุคลิก ลักษณะนิสัยของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ที่ชอบความสนุกสนาน เฮฮา ตลกขบขัน ทำให้ได้รับความนิยมจากผู้ชมและนาฏศิลปินด้วยกันเป็นอย่างมากในขณะนี้ ซึ่งสามารถแสดงสายการสืบทอดท่ารำได้ดังนี้

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

อาจารย์พัชรา บัวทอง

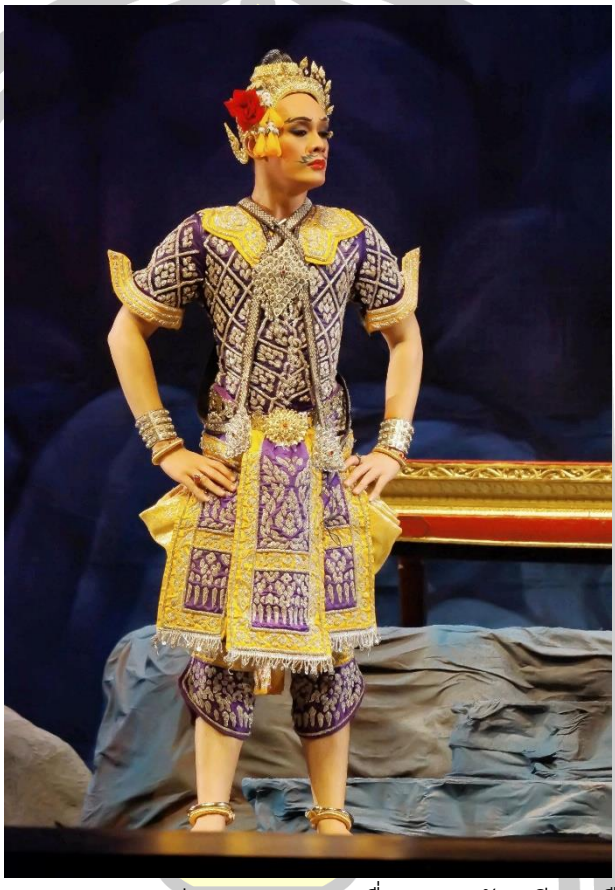
อาจารย์หัสดินทร์ ปานประสิทธิ์

อาจารย์พงษ์ศักดิ์ บุญล้น

ภาพประกอบ 36 แผนผังแสดงกระบวนการได้รับการถ่ายทอดท่ารำในบทบาทสินสมุทร

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

การแต่งกายเป็นรูปแบบละครนอกแบบหลวง ซึ่งเป็นรูปแบบการแสดงที่ได้รับสืบทอดมาจาก วังสวนกุหลาบ โดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ใช้การแต่งกายแบบยืนเครื่องแขนสั้น และแบ่งบทบาทตัวละครด้วยสีของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับศีรษะ ดังภาพต่อไปนี้



ภาพประกอบ 37 การแต่งกายละครนอกเรื่องพระอภัยมณีแบบยืนเครื่อง

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น , 2566

2.1.1 กระบวนท่ารำ

การแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี เป็นการแสดงละครนอกแบบหลวง ที่เน้นกระบวนท่ารำและการดำเนินเรื่องเป็นหลัก สอดแทรกมุกตลกเข้าไปให้มีความสนุกสนานย่างละครนอก แต่ไม่ได้ทิ้งกระบวนรำอันเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงละครนอก ซึ่งกระบวนท่ารำเป็นการรำตีบทตามคำร้อง และบทเจรจา โดยสอดแทรกอารมณ์และลีลาของผู้แสดงเข้าไป ตลอดจนการใช้พื้นที่เวที การพูดคุยหรือเล่นกับผู้ชม จะเป็นการดึงดูดผู้ชมให้การแสดงเกิดความสนุกสนาน ซึ่งผู้วิจัยจะมุ่งเน้นไปที่กระบวนท่ารำที่แสดงอากัปกิริยาและอารมณ์ของตัวละครกุมารอย่างชัดเจน กระบวนท่ารำสืบทอดมาจากคณะละครวังสวนกุหลาบ โดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

- บุคลิกของตัวละคร

สินสมุทร เป็นตัวละครสำคัญในวรรณคดี เรื่องพระอภัยมณี ของสุนทรภู่ ซึ่งเรื่องราวของสินสมุทรในละคร มีอายุเพียง 8 ปี มีอุปนิสัยและพฤติกรรมตามประสาเด็ก มีความเฉลียวฉลาด มีไหวพริบปฏิภาณในการแก้ไขปัญหา มีความกตัญญูต่อบุพการี มีความเพียรพยายาม และมีความอดทนเป็นเลิศ สินสมุทรสามารถอยู่ในน้ำได้นาน ยิ่งกายโดนน้ำยิ่งมีพละกำลังมากขึ้น เนื่องจากสินสมุทรมีเชื้อชาติผีเสื้อสมุทร ดังบทละครที่ว่า

ออกวิ่งเต้นเล่นทรายสบายองค์ แล้วโดดลงเล่นมหาชลาลัย
ด้วยหน่อนาถชาติเชื้อผีเสื้อสมุทร ดำไม่ผุดเลยทั้งวันก็กลั้นได้
ยิ่งถูกน้ำกำลังยิ่งเกรียงไกร เที่ยวเลี้ยวไล่ขี่ปลาในสาชล

นอกจากนี้สินสมุทรยังมีลักษณะพิเศษอีกอย่างหนึ่งคือ ไม่ต้องกลัวอันตรายจากปลาร้ายเพราะสินสมุทรมีกลิ่นตัวคล้ายกับแม่ที่เป็นผีเสื้อสมุทร พวกปลาจะไม่เข้ามาใกล้ สัตว์ในน้ำทั้งหลายล้วนเกรงกลัวและพ่ายแพ้ผีเสื้อสมุทร ดังบทละครที่ว่า

อันอำนาจชาติเชื้อผีเสื้อสมุทรน้ำ ปลาไม่กล้ำกรายกลัวทั่วทิศา
ด้วยกลิ่นอายคล้ายท่านผู้มารดา เมื่อจับข้าข้าจึงอ่อนหย่อนกำลัง
สัตว์ในน้ำจำแพ้แก่ผีเสื้อ เปรียบเหมือนเนื้อเห็นพยัคฆ์ให้ชักหลัง

จากบทประพันธ์จะเห็นได้ว่า สินสมุทรมีเชื้อชาติของมนุษย์และยักษ์ จึงมีรูปร่างอย่างมนุษย์ งดงามเหมือนพ่อ แต่มีเคี้ยว ผมหยิก นัยน์ตาแดง มีพละกำลังเหมือนมารดา และได้เล่าเรียนวิทยายุทธจากบิดา เนื่องจากเชื่อฟังคำสั่งสอนของบิดามากกว่ามารดา เนื่องจากนางผีเสื้อสมุทรให้กำเนิดสินสมุทรแล้วไม่ได้สนใจเลี้ยงดู ความผูกพันระหว่างสินสมุทรและนางผีเสื้อสมุทรย่อมมีน้อย

- บทบาทของตัวละคร

สินสมุทรเป็นตัวละครที่มีส่วนสำคัญในการดำเนินเรื่องในตอนหนีนางผีเสื้อสมุทรเป็นอย่างมาก กล่าวได้ว่าเป็นตัวละครเอกที่มีบทบาทการเป็นลูก และบทบาทการผู้นำ ล้วนขึ้นอยู่กับสถานการณ์ที่ต้องพบเจอ ตัวอย่างเช่นบทบาทของการเป็นลูกในตอนที่พระอภัยมณีและสินสมุทรหนีนางผีเสื้อสมุทรนั้น โดยสินสมุทรให้พระอภัยมณีหนีไปก่อน แล้วตนเองจะตามไปห่างๆ ด้วยตนเองมีพละกำลังและวิทยายุทธจึงจะคอยปกป้องคุ้มกันให้กับพระบิดา ดังบทละครที่ว่า

สินสมุทรมิได้กลัวกลับหัวร่อ ลูกไม่ขอจากพระองค์อย่าสงสัย
แม้นมารดามาตามจะห้ามไว้ พระรีบไปก่อนข้าอย่าปรารมภ์
ลูกจะค่อยลอยตามแต่ห่างห่าง อยู่ต้นทางจะได้พบประสบสม
แล้วเผ่นโผนโจนลงทะเลลม พระปรารมภ์เรียกไว้ก็ไม่ฟัง

นอกจากนั้นบทบาทของการเป็นผู้นำ ในระหว่างที่สินสมุทรเป็นผู้ควบคุมเรือแทนโจรสุหรั่ง อังกุหราแจ้งว่าเสบียงหมด เพราะไม่ได้ออกปล้นมานานแล้ว สินสมุทรจึงตัดสินใจว่าให้ซื้อเสบียงจากเมื่อที่ผ่าน หากไม่ขายหรือต่อต้านจึงค่อยใช้กำลังในการสู้รบ แสดงให้เห็นว่าสินสมุทรมีสติปัญญาในการแก้ไขปัญหาและทันต่อเหตุการณ์ ดังบทละครที่ว่า

สินสมุทรสุดฉลาดเป็นชาติยักษ์ จะใครหักหาญคึกนึกประสงค์
จึงกราบทูลมารดาว่าพระองค์ อย่าได้ทรงพระวิตกสะทกสะท้าน
ถ้าเมืองไหนใหญ่กว้างมีฉางข้าว ให้พวกเราขึ้นไปว่าซื้ออาหาร
แม้ไม่ให้ไล่ขับให้อัประมาณ จึงรุกรานรบเร้าเอาธานี

จากบทละครข้างต้นทำให้เห็นบทบาทของสินสมุทรในการด้านของการเป็นลูกที่มีความกตัญญูต่อบิดามารดา และบทบาทด้านการเป็นผู้นำ ซึ่งสินสมุทรยังอยู่ในวัยเพียง 8 ปี แต่สามารถต่อสู้และแก้ไขปัญหาต่างๆได้อย่างดี

ภาพประกอบ 38 พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในบทบาทสินสมุทร
ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น

- ลักษณะของกระบวนท่ารำ

กระบวนท่ารำของบทบาทสินสมุทรจะถูกถ่ายทอดแบบเป็นมาตรฐานและสามารถสอดแทรกท่ารำที่เป็นอากัปกิริยาของเด็ก และเมื่อก้าวเข้ามาสู่ความเป็นนาฏศิลปินก็จะได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ซึ่งมีความเฉพาะและพิเศษแตกต่างกันออกไป แต่จะยังคงไว้ซึ่งกระบวน

ท่ารำที่เป็นมาตรฐานหรือเป็นท่ารำหลัก ซึ่งผู้ที่รับบทบาทสินสมุทรจะต้องมั่นฝึกฝนกระบวนท่ารำตลอดจนการใช้อาวุธให้เกิดความชำนาญ นอกจากการฝึกฝนกระบวนท่ารำและการใช้อาวุธแล้ว ผู้แสดงจะต้องทำความเข้าใจร่วมกับผู้แสดงร่วมเพื่อให้เกิดความเข้าใจและสัมพันธ์กัน

- ท่ารำทำบท คือกระบวนท่ารำที่แสดงท่ารำตามบทร้องหรือบทเจรจา เป็นภาษาท่าทางนาฏศิลป์ที่เป็นมาตรฐานตามแบบนาฏศิลป์ไทย เช่น ท่าโกรธ ท่าตัวเรา ท่ายิ้ม ท่าชี้ เป็นต้น และสอดแทรกอากัปกิริยาของความเป็นเด็กเข้าไป เช่นการส่ายก้น การวิ่งโดยก้มตัวลงเล็กน้อย ซึ่งในบทบาทสินสมุทรมีกระบวนท่ารำทำบทในบทร้องในเพลงสาริกา มีกระบวนท่ารำทั้งหมด 26 ท่ารำ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 8 ตารางแสดงการวิเคราะห์กระบวนท่ารำทำบทในบทบาทสินสมุทรในเพลงสาริกา

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
1	สินสมุทร		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการเจอนางผีเสื้อสมุทร คือท่ารำส่าย แล้วสะดุดเท้าเมื่อเจอผีเสื้อสมุทร
2	หยุดรอ		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการหยุดรอ คือการหยุดแล้วหันหลังให้นางผีเสื้อสมุทร แล้วส่ายก้น

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
3	ล่อนางยักษ์		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการล่อนางผีเสื้อสมุทรคือ วิ่งไปอีกด้าน
4	พอพบพักตร์		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการเห็น คือการกระโดดแล้วเท้าสะเอว หันหน้าไปทางด้านนางผีเสื้อสมุทร

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
5	ผิดมารดา		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการตกใจกับสิ่งที่อยู่ตรงหน้า คือการเพ่งมองถ่ายน้ำหนักไปข้างหลัง
6	น่าสงสัย		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงความสงสัย คือกระโดดก้าวข้างไปอีกด้าน แต่หน้ายังคงมองนางผีเสื้อสมุทรอยู่
7	เคยเห็นแม่		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการเห็น คือการชี้เข้าที่ตา

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
8	แต่รูป		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงรูปร่าง คือการปฏิบัติท่าสวม
9	นิมิตไว้		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการแปลงร่าง คือการปฏิบัติท่าเทพพนม

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
10	สงสัยใจ		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงความสงสัยที่อยู่ในใจ คือการจีบมือซ้ายเข้าอก
11	โดดขวาง		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงขัดขวาง คือการกระโดดหันหน้าเข้าหานางผีเสื้อสมุทร แล้วกางแขน

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
12	กลางนที		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงขัดขวาง คือการกระโดดหันหน้าเข้าหานางผีเสื้อสมุทร แล้วกางแขน
13	จึงร้องถามตามประสา		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการที่จะพูดหรือถาม คือการปฏิบัติท่าเรียก

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
14	ของทารก		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงความเป็นเด็กคือการปาดมือลงระดับเอว
15	นี่สัตว์บก		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงบุคคลที่สาม คือการชี้

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
16	หรือสัตว์น้ำ		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงสัตว์ที่อยู่ในน้ำ คือ การปฏิบัติท่าปลา
17	ดำมิด		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงสีผิวที่ดำของนางผีเสื้อสมุทร คือ การปาดจีบปล่อยเป็นวงระดับหน้า

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
18	หมี		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงสีผิวที่ดำของนางผีเสื้อสมุทร คือ การปาดจีบปล่อยเป็นวงระดับหน้า

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
19	กระโจนโจม		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการกระโดดเข้าต่อสู้ คือการปฏิบัติท่าลงวงแล้วกระทืบเท้า และแสดงถึงการจ้องมองอาการของนางผีเสื้อสมุทร

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
20	โครม		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการกระโดดเข้าต่อสู้ คือการปฏิบัติท่าลงวงแล้วกระทืบเท้า และแสดงถึงการจ้องมองอาการของนางผีเสื้อสมุทร
21	คราม		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการกระโดดเข้าต่อสู้ คือการปฏิบัติท่าลงวงแล้วกระทืบเท้า และแสดงถึงการจ้องมองอาการของนางผีเสื้อสมุทร

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
22	ตามคลุก		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการตามไล่จับ คือ การปฏิบัติท่านางนอน
23	คลี		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการตามไล่จับ คือ การปฏิบัติท่านางนอน
24	จะราวี		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการต่อสู้ คือการปฏิบัติท่าเงื้อ

ลำดับที่	บทร้อง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
25	อย่างไร		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงการที่จะพูดหรือถาม คือการปฏิบัติท่าเรียก
26	ให้ว่ามา		ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงความโมโห คือการตบตัก

ตาราง 8 ตารางการวิเคราะห์กระบวนท่ารำทำบทในบทบาทสินสมุทรในเพลงสาริกา

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

จากตารางแสดงกระบวนท่ารำทำบทในบทบาทสินสมุทรในเพลงสาริกา มีกระบวนท่าทั้งหมด 26 ท่า และมีการบรรจุท่ารำในทุกคำ พัชรา บัวทอง, (2565 : สัมภาษณ์) ได้ให้สัมภาษณ์ว่า กระบวนท่ารำแบบละครจะมีการตีท่ารำตามคำร้องในทุกๆคำ ซึ่งจะมีความละเอียดกว่าโขน โดยโขนจะตีบทท้ายคำร้อง ซึ่งจะทำให้กระบวนท่ารำจะช้า นิ่ง และยืดยาว ซึ่งกระบวนท่ารำใน

บทบาทสินสมุทรนี้จะใช้กระบวนท่ารำในแม่บทใหญ่ และเพลงช้าเพลงเร็ว ซึ่งเป็นแบบแผนทางนาฏศิลป์ไทย และสอดแทรกอากัปกิริยาของเด็กเข้าไป

- ท่าเชื่อม คือท่ารำที่ใช้เชื่อมระหว่างท่ารำหลักระหว่างท่ารำที่หนึ่งไปยังท่ารำที่สอง ให้ร้อยเรียงต่อกันไปอย่างสวยงาม เป็นท่าที่ปรากฏอยู่ในระหว่างทำนองเอื้อนของบทร้องแต่ละคำ ซึ่งในเพลงสาริกาเป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะที่เร็วและมีท่ารำในทุกๆคำร้อง จึงปรากฏท่าเชื่อมคือท่ายืน นอกจากนี้ยังใช้ท่าเชื่อมในลักษณะของการตีไหล่ตามทำนองเพลงในกระบวนท่ารำตามบทร้อง เนื่องจากจังหวะของเพลงมีความกระชับและท่อนเอื้อนเป็นท่อนที่มาจากคำร้องที่มีท่าบรรจุอยู่แล้ว จึงใช้การตีไหล่ในท่านั้นๆ

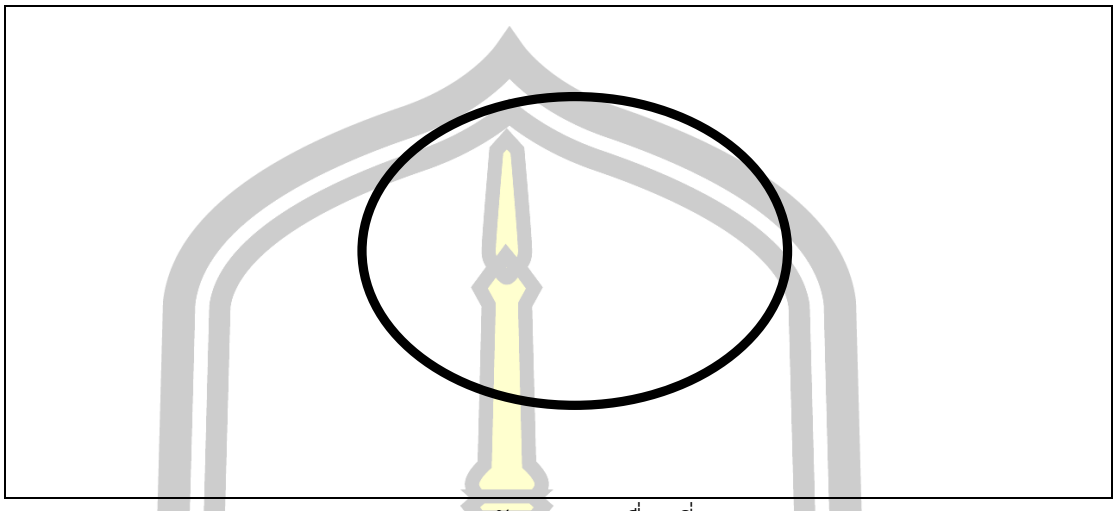
- ท่าเคลื่อนไหว คือท่ารำที่ไม่หยุดนิ่ง ซึ่งท่ารำอาจจะเคลื่อนที่ไปเรื่อยๆ หรือเคลื่อนมือไปเรื่อยๆ เช่น ในท่อนร้องที่ว่า “สินสมุทรหยุดรอล่อนางยักษ์” ใช้การวิ่งวนไปด้านขวาซ้ายของนางผีเสื้อสมุทรและปรบมือถี่ แสดงถึงการเรียกหรือล่อ ในท่อน “หรือสัตว์น้ำ” ใช้การเลียนแบบท่าปลาและกระดิกปลายนิ้วไปมาๆถี่ถี่

- ทิศทางการเคลื่อนที่ในการแสดง

ทิศทางเป็นการเพิ่มมิติในการแสดง โดยการกำหนดทิศทางเป็นส่วนหนึ่งที่สร้างความหลากหลายให้ปรากฏในการแสดง อีกทั้งทิศทางยังเป็นการเคลื่อนที่หรือการเดินทางจากตำแหน่งหนึ่งไปยังตำแหน่งหนึ่งบนพื้นที่ของเวที ซึ่งเป็นการบอกเป้าหมายหรือเส้นทางในการดำเนินเรื่อง ซึ่งในจารีตการแสดงนาฏศิลป์ไทยมีข้อกำหนดเกี่ยวกับทิศทางในการแสดงอยู่ 3 อย่างคือ 1. การเข้าออกของตัวละคร ต้องออกด้านขวา เข้าด้านซ้าย 2. หากมีการสู้รบกันหรือต่อสู้กัน ผู้ชนะจะต้องอยู่ขวามือ ผู้แพ้อยู่ซ้ายมือ 3. กระบวนท่ารำสี่ทิศต้องหันด้านซ้ายก่อน

ละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอนหนีนางผีเสื้อสมุทร เป็นฉากมหาสมุทร ซึ่งผู้แสดงใช้พื้นที่เวทีในส่วนกลางเวที แล้วเคลื่อนที่เป็นลักษณะวงกลม ซึ่งนางผีเสื้อจะวิ่งไล่จับสินสมุทรดังภาพประกอบ

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 39 ลักษะการเคลื่อนที่แบบวงกลม

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

- พลังในการแสดง

ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยเป็นศาสตร์ที่ต้องใช้พลังในการแสดง ในเรื่องของการควบคุมการเคลื่อนไหวของร่างกายเพื่อแสดงกระบวนท่ารำ ซึ่งต้องใช้พลังในในการแสดงแต่ละประเภทต่างกันออกไป เช่น พลังในการแสดงโขนและละครใน ต้องใช้พลังในการควบคุมท่ารำให้มีความนิ่งเคลื่อนที่อย่างช้า นิ่ง สุขุม ส่วนพลังในการแสดงละครนอก ละครเสภา ละครพันทาง ต้องใช้พลังในการควบคุมท่ารำให้มีการเคลื่อนไหวที่ชัดเจน กระชับ รวดเร็ว ทั้งนี้ยังขึ้นอยู่กับบุคลิกและบทบาทของตัวละครนั้นๆ

การแสดงพลังในแสดงบทบาทสินสมุทรนั้น เป็นบทบาทที่ต้องแสดงออกถึงความเป็นเด็ก ซึ่งเป็นการไล่จับระหว่างนางผีเสื้อสมุทรและสินสมุทร ซึ่งมีชาติกำเนิดเป็นยักษ์ทั้ง 2 ตน ซึ่งมีพละกำลังเหนือมนุษย์ธรรมดา อีกทั้งอยู่ในจารีตของการแสดงละครนอกที่ต้องเน้นความสนุกสนาน ต้องให้ผู้แสดงใช้พลังในการรำและการแสดงอารมณ์เพื่อจะทำให้ผู้ชมเกิดความประทับใจ พลังในส่วนเท้าคือ การก้าวเท้าอย่างมั่นคง การวิ่งหนีด้วยอากัปกิริยาของเด็ก เป็นต้น พลังในส่วนลำตัว คือ การก้มตัวเพื่อแสดงถึงความหลบซ่อนบางสิ่ง การเพ่งเล็งเพื่อแสดงถึงความสงสัย เป็นต้น

2.1.2 อารมณ์และความรู้สึก

การแสดงอารมณ์และความรู้สึก เป็นการถ่ายถอดตัวละครผ่านสีหน้าและแววตา โดยมีศิลปินเป็นผู้ถ่ายทอด ซึ่งศิลปินแต่ละท่านจะมีวิธีการที่แตกต่างกันออกไปตามบทบาทที่ได้รับ ซึ่ง

อารมณ์ในการแสดงมีทั้งอารมณ์ที่แสดงออกมาให้ผู้ชมเห็น และอารมณ์ที่อยู่ภายในที่ศิลปินต้องรู้สึกเข้าถึงตัวละครนั้นๆได้อย่างชัดเจน

- อารมณ์ที่แสดงออกมา

การแสดงอารมณ์ตกใจ ใช้การแสดงอารมณ์ผ่านสีหนาและอากัปกิริยาประกอบ คือการขหมวดคิ้ว การเผยดวงตาให้โต และสะดุ้งตัวขึ้น

ภาพประกอบ 40 การแสดงอารมณ์ตกใจ

ที่มา : สำนักการสังคีต, 2566

การแสดงอารมณ์หลอกล่อ โดยการแสดงอากัปกิริยาของเด็ก คือการหันหลังแล้วส่ายก้น เพื่อแสดงถึงการหลอกล่อ ให้นางผีเสื้อสมุทรตายใจว่าลูกจะให้จับ และใช้แววตาในการแสดงออกคือ เลิกคิ้วขึ้น ยิ้ม และเผยดวงตาให้โตขึ้น และหัวเราะ

ภาพประกอบ 41 การแสดงอารมณ์หลอกล่อ

ที่มา : สำนักการสังคีต, 2566

การแสดงอารมณ์สงสัย ใช้สีหน้าและอากัปกิริยาเพื่อแสดงอาการสงสัย ใช้การขมวดคิ้ว อ้าปาก แววตาที่เพ่งเล็งไปยังสิ่งที่เห็น และขยับซ้าย-ขวา

ภาพประกอบ 42 การแสดงอารมณ์สงสัย

ที่มา : สำนักการสังคีต, 2566

การแสดงอารมณ์โมโห ใช้การเพ่งสายตา เหลือกตาให้โต และหายใจเข้า-ออกอย่างแรง และต้องแสดงอาการขยับซ้ายขยับขวา แสดงถึงการโมโห

ภาพประกอบ 43 การแสดงอารมณ์โมโห

ที่มา : สำนักการสังคีต, 2566

- อารมณ์ที่อยู่ภายใน

การแสดงออกทางอารมณ์ศิลปินหรือผู้แสดงต้องรู้สึกเช่นเดียวกับที่ถ่ายทอดออกไปให้ผู้ชมด้วย ซึ่งจะเป็นสิ่งที่เสริมการแสดงอารมณ์ให้เข้าถึงบทบาทตัวละครนั้นได้อย่างดี เมื่อผู้แสดงรู้สึกหรือมีอารมณ์ร่วมสิ่งที่แสดงออกจะออกผ่านสายตา หรือน้ำเสียงที่พูดออกไป จะทำให้ผู้ชมเข้าใจอารมณ์ของตัวละครนั้นได้อย่างดี

การแสดงออกผ่านแววตา ในการแดงอารมณ์ประกอบกับกระบวนท่ารำ ผู้แสดงต้องแสดงออกท่าแววตาเพื่อให้ผู้ชมเข้าถึงอารมณ์และรู้สึกคล้อยตาม เช่น เมื่อรู้สึกตกใจ ก็จะใช้การเหลือกตา เมื่อรู้สึกสงสัย คิ้วจะขมวดแล้วดวงตาก็จะอยู่ในขนาดกลาง แต่ความรู้สึกนี้จะบ่งบอกถึงความสงสัยด้วยการขมวดคิ้ว

ภาพประกอบ 44 การแสดงออกผ่านแววตาเมื่อรู้สึกสงสัย

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

ภาพประกอบ 45 การแสดงออกผ่านแววตาเมื่อรู้สึกตกใจ

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

- อารมณ์กับแนวคิดนาฏยศาสตร์

ในการแสดงในบทบาทสินสมุทร ตอนหนีนางผีเสื้อสมุทร ประกอบด้วย อารมณ์ ตกใจ สงสัย หลอกล่อ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดนาฏยศาสตร์ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 9 ตารางแสดงการเปรียบเทียบอารมณ์ในการแสดงกับแนวคิดนาฏยศาสตร์

ลำดับที่	บทละคร	อารมณ์	การแสดงออกทางนาฏรสและภาวะ
1	สินสมุทรหยุดรอล่อนางยักษ์	แสดงอารมณ์หลอกล่อนางผีเสื้อสมุทรให้หลงทางมากับตน	หาสยะ
2	พอพบพักตร์ผิดมารดาน่าสงสัย เคยเห็นแม่แต่รูปนิมิตไว้ สงสัยใจโดดขวางกลางนที จึงร้องถามตามประสาของทารก	แสดงอารมณ์สงสัยไม่เคยเห็นนางผีเสื้อสมุทรในร่างยักษ์	อัตภูตะ
3	นี่สัตว์บกหรือสัตว์น้ำดำมิดหมี	แสดงอารมณ์ตกใจสงสัยเมื่อเห็นสัตว์ประหลาด	ภยานกะ
4	กระโจนโจมโครมครามตามคลุกคลี จะราวีอย่างไรให้ว่ามา	แสดงอารมณ์โมโหตามไล่กันของสินสมุทรและนางผีเสื้อสมุทร	เราทระ

ตาราง 9 ตารางแสดงการเปรียบเทียบอารมณ์ในการแสดงกับแนวคิดนาฏยศาสตร์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

2.1.3 ลีลาในการแสดง

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ปฏิบัติหน้าที่นาฏศิลปินมาเป็นระยะเวลา 17 ปี ได้สั่งสมประสบการณ์การรำจากบรมครูหลายท่านในด้านลีลา แนวทางการแสดง ซึ่งพงษ์ศักดิ์ บุญล้น นำมาฝึกฝนจนกลายเป็นลีลาเฉพาะหรือกลวิธีเฉพาะตน ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ด้านดังนี้

- การใช้ร่างกาย พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้รับการฝึกหัดโขนเป็นพื้นฐานของการรำตั้งแต่ชั้นต้นปีที่ 1 จนถึงระดับอนุปริญญา ทำให้มีพื้นฐานของการแสดงโขนเป็นอย่างดี ซึ่งเมื่อได้รับโอกาสในการแสดงละครนอก จึงใช้พื้นฐานของการแสดงโขนมาปรับใช้ในการแสดงละครนอก เช่น การก้าว

เท้า ซึ่งในการแสดงละครนอกใช้เพลงประกอบการแสดงที่มีอัตราจังหวะที่เร็ว กระชับ ทำให้กระบวนท่ารำต้องกระชับตามดนตรี ซึ่งการก้าวเท้าพงษ์ศักดิ์ บุญล้น, (2566 : สัมภาษณ์) ได้ให้สัมภาษณ์ว่า ในบทบาทของสินสมุทรนี้ เป็นการรำแบบสอดแทรกอากัปกิริยาของเด็กเข้าไป ซึ่งการรำในบทบาทนี้จะใช้การกระโดดเข้าไป ซึ่งต้องแสดงออกถึงความซุกซนของเด็กผ่านการหลอกล่อนางผีเสื้อสมุทร ซึ่งการปฏิบัติท่ารำก็จะทำด้วยความกระชับรวดเร็ว เช่น การก้าวเท้าจะไม่กว้างมาก ให้อยู่ระหว่างช่วงไหล่ และปฏิบัติอย่างรวดเร็ว เพราะถ้าก้าวกว้างมากจะทำให้กระบวนท่ารำต่อไปจะช้าและปฏิบัติไม่ทัน การพิถีพิถันในท่ารำจะไม่ละเอียดเหมือนการแสดงโขน แต่จะเน้นอารมณ์เข้าเสริมช่วยให้การแสดงน่าสนใจ นอกจากนั้นการใช้มือ เช่นการชี้ การทำท่าปลา การปฏิบัติท่ารำจะปฏิบัติท่าเชื่อมให้แขนอยู่ในลักษณะของวงตลอดเวลา เช่นเมื่อจะชี้นางผีเสื้อสมุทร จะงอศอกเพียงเล็กน้อย ให้แขนเป็นวงแต่พองาม แล้วค่อยตึงแขน อีกทั้งการใช้ลำตัวอย่างเช่น การก้มตัววิ่งเพื่อแสดงถึงความหลบหลีกนางผีเสื้อสมุทร การปรบมือหรือการส่ายก้นเพื่อแสดงการหลอกล่อ การเลียนแบบท่าปลาโดยการกระดิกปลายนิ้วเล็กน้อย

ภาพประกอบ 46 ท่าชี้

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

- การใช้สายตา ในการแสดงบทบาทสินสมุทร เป็นตัวละครที่มีหลากหลายอารมณ์ เช่น ตกใจ สงสัย หลอกล่อ โมโห เป็นต้น ซึ่งในการแสดงออกทางสายตา จะแบ่งตามอารมณ์ที่แสดง เมื่อรู้สึกสงสัย พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, (2566 : สัมภาษณ์) ให้สัมภาษณ์ว่าเราต้องรู้สึกสงสัยหรืออยากรู้อยากเห็นจากภายในจริงๆ สายตาเราจึงจะแสดงออกถึงความสงสัยได้อย่างชัดเจน จะเห็นได้ว่าเมื่อเรารู้สึกดังที่เราสวมบทบาทนั้นจริงๆ สายตาจะมีความฉงนและมีสงสัยอยู่ในตัว เมื่อรู้สึกตกใจผู้แสดงต้องใช้การสะดุ้งตัวเข้าช่วยเสริม และใช้ระลึกไว้ในใจว่าไม่เคยเจอนางผีเสื้อสมุทรในร่างของนางยักษ์เมื่อเจอครั้งแรกก็จะรู้สึกตกใจได้อย่างสมจริง

ภาพประกอบ 47 การใช้สายตา
ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

- การใช้พื้นที่ ซึ่งในการแสดงตอนนี้ จะใช้พื้นที่ตรงกลางเป็นหลัก ซึ่งผู้แสดงหลัก 2 คน ได้แก่ สินสมุทร และนางผีเสื้อสมุทร โดยผีเสื้อสมุทรวิ่งตามจับสินสมุทรในลักษณะวงกลม ซึ่งจะหยุดรำโดยสินสมุทรอยู่ด้านขวามือ นางผีเสื้อสมุทรอยู่ด้านซ้ายมือ เมื่อถึงจังหวะที่สินสมุทรต้องวิ่งหนีก็ต้องแสดงการหลอกแม่นางผีเสื้อสมุทรด้วยการขยับซ้าย-ขวา

ภาพประกอบ 48 การใช้พื้นที่
ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

สรุปได้ว่า บทบาทสินสมุทรเป็นบทบาทที่ได้รับการสืบทอดมาเป็นยุค ซึ่งบรมครูผู้ถ่ายทอดท่ารำจะเล็งให้ว่านาฏศิลปินท่านใดที่มีความเหมาะสมในบทบาทใด โดยพงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นผู้ได้รับการสืบทอดบทบาทสินสมุทรและออกแสดงในปัจจุบัน ด้วยบุคลิกลักษณะของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นผู้ที่มีความสนุกสนาน ช่างพูดช่างเจรจา และตลกขบขัน จึงทำให้บรมครูเห็นถึงในความพิเศษของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในด้านนี้ ซึ่งพงษ์ศักดิ์ บุญล้น, (2566 : สัมภาษณ์) ได้ให้สัมภาษณ์ว่า “บทบาทสินสมุทรนี้เป็นบทบาทแรกๆที่ได้ออกแสดงในบทบาทกุมาร ซึ่งเป็นกุมารที่มีบุคลิกลักษณะที่เฉพาะตัว ซึ่งมีชาติกำเนิดเป็นยักษ์ ในตอนหนีนางผีเสื้อสมุทรนี้ สินสมุทรต้องมีความตื่นเต้นเพราะคิดกระทำการสำคัญคือการหนีนางผีเสื้อสมุทร ซึ่งพละกำลังของสินสมุทรมีมากมายมหาศาล เมื่อกายโดนน้ำก็จะยิ่งมีพละกำลังมากขึ้น ผู้แสดงก้ต้องแสดงออกเห็นเห็นถึงพละกำลังในการรำ และจะมีตอนที่หยุดล่อนางผีเสื้อสมุทร ซึ่งตอนนี้ผู้แสดงในบทบาทสินสมุทรจะต้องแสดงอาการตกตะลึกและกล่าวถ้อยคำหยอกล้อนางผีเสื้อสมุทร เช่น “ตัวอะไรวะเนี่ย” เป็นต้น ซึ่งตนก็รู้อยู่แล้วว่ามารดาของตน แต่แสร้งไม่รู้เพื่อจะประวิงเวลาไม่ให้ตามพระอภัยมณีไปทัน” โดยได้รับการถ่ายทอดบทบาทสินสมุทรจากคุณครูพัชรา บัวทอง โดยตรง ซึ่งได้เก็บเกี่ยวกลวิธีในการแสดงทั้งด้านกระบวนท่ารำ บุคลิกตัวละคร บทบาทของตัวละคร การแสดงอารมณ์ และเทคนิคหรือลีลา ตลอดจนองค์ประกอบการแสดงอื่นๆ ได้สั่งสมประสบการณ์จากการที่ได้มีโอกาสแสดงจริงบนเวทีจนเกิดความชำนาญ และนำข้อบกพร่องหรือข้อผิดพลาดจากการแสดงเหล่านั้น นำมาปรับปรุงแก้ไข เพื่อพัฒนาการออกแสดงครั้งต่อไปจะได้มีความสมบูรณ์แบบ และเกิดสุนทรียะในการแสดงดีมากยิ่งขึ้น โดยการแสดงในบทบาทสิน

สมุทรนี้ เป็นบทบาทที่มีอารมณ์ในความเป็นเด็กหรือกุมารอย่างชัดเจน ซึ่งประกอบด้วย อารมณ์ที่หยอกล้อ อากัปกิริยาที่ซุกซน ลักษณะกระบวนท่ารำที่โลดโผนและกระชับรวดเร็ว ซึ่งธีรเดช กลิ่นจันทร์, (2566 : สัมภาษณ์) ได้ให้สัมภาษณ์ว่า “พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เขาสามารถเล่นละครเป็นเด็กได้อย่างไม่อาย มุกที่เราคิดว่ามันไม่น่าเล่น มันไม่เหมาะสม แต่พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เขาสามารถเล่นได้อย่างเหมาะสมและกลายเป็นเสน่ห์ในตัวของเขา” ซึ่งพงษ์ศักดิ์ บุญล้น แสดงออกมาได้อย่างสมบทบาทซึ่งต้องอาศัยการทำความเข้าใจกับภูมิหลังของตัวละคร อารมณ์ รวมไปถึงการท่องจำบท ซึ่งนาฏศิลปินต้องทำการบ้านตัวต่อตัวกับคุณครูผู้ถ่ายทอด ซึ่งคุณครูผู้ถ่ายทอดจะให้กระบวนท่ารำและอธิบายอารมณ์ให้ฟัง จากนั้นการแสดงลีลาเป็นหน้าที่ของนาฏศิลปินที่จะต้องฝึกฝนและปรุงแต่ง เพื่อให้ผู้ชมเกิดความประทับใจต่อนาฏศิลปิน (พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566 : สัมภาษณ์) ซึ่งสามารถสรุปได้เป็นแผนผังดังนี้

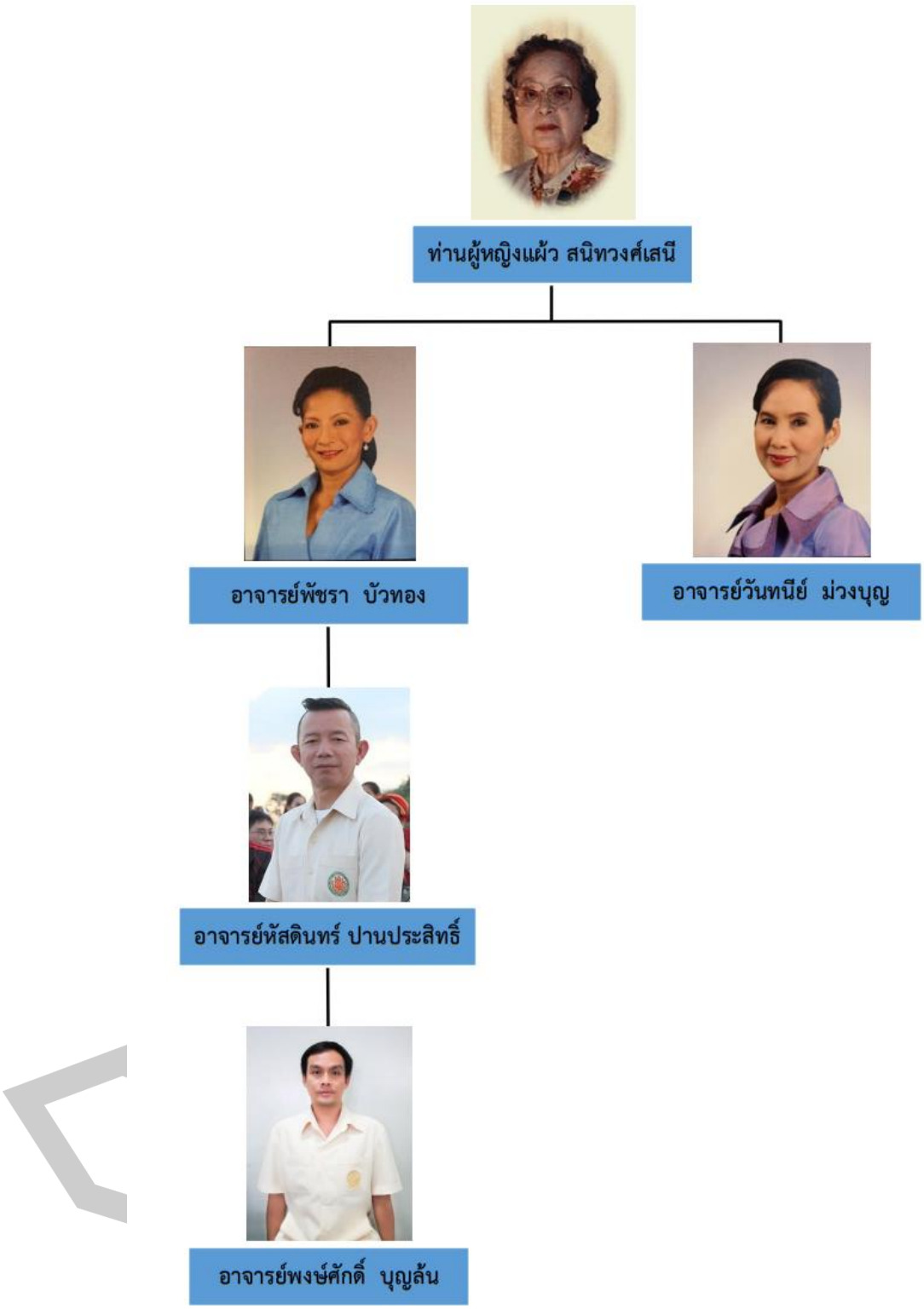
ภาพประกอบ 49 แผนผังสรุปการแสดงบทบาทสินสมุทร ในการแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนหนีนางผีเสื้อสมุทร

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

2.3 บทบาทสุดสาคร ในการแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนหลงรูปนางละเวง

พระอภัยมณีเป็นบทประพันธ์ของสุนทรภู่ โดยแต่งขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เมื่อครั้งต้องโทษอยู่ในคุก โดยสุนทรภู่นำเรื่องในจิตนาการมาประยุกต์เข้ากับเหตุการณ์ต่างๆในบ้านเมืองในขณะนั้น แล้วประพันธ์ขึ้นเป็นนิทานที่มีความสนุกสนานตื่นเต้น มีตัวละครแปลกใหม่ ด้วยภาษาที่ไพเราะเสนาะหู และแทรกข้อคิดหรือคำคมต่างๆไว้ในเรื่องมากมาย ทำให้พระอภัยมณีแตกต่างไปจากนิทานเรื่องอื่น สำหรับการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณีของกรมศิลปากรนั้น อยู่ในช่วงที่นายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น จัดทำบทขึ้นใหม่โดย นายปัญญา นิตยสุวรรณ จัดแสดงครั้งแรกในปี พ.ศ.2535

ผู้แสดงในบทบาทสุดสาคร ต้องเป็นนักแสดงที่ได้รับการฝึกฝนเป็นตัวพระ โดยจะเลือกจากลักษณะรูปร่าง ความคล่องตัว ว่องไว การแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ได้รับการสืบทอดมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งมีหลักฐานการนำเอาวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณีมาเล่นละครรำ เช่น คณะละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงวิวัฒน์ คณะละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) และคณะโขนหลวงรุ่นเล็ก เป็นต้น ซึ่งละครรำเรื่องพระอภัยมณีได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในสมัยรัชกาลที่ 5 (ณัฏฐพล เขียวเสน, 2562 : 176) ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 มีการแสดงละครนอกแบบหลวงที่ใช้ผู้หญิงแสดงของคณะละครวังสวนกุหลาบ (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2543 : 44) ต่อมาในยุคของสำนักการสังคีตกรมศิลปากร ได้จัดแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี โดยแสดงเป็นประจำ ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อปี พ.ศ.2530 และโรงละครแห่งชาติส่วนภูมิภาคอื่นๆ ซึ่งได้รับความนิยมตลอดมา ในยุคแรกของการแสดงละครเรื่องพระอภัยมณีของกรมศิลปากร อาจารย์พัชรา บัวทอง และอาจารย์วันทนีย์ ม่วงบุญ ได้ออกแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ โดยการควบคุมของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี โดยหลังจากนั้นอาจารย์พัชรา บัวทอง จึงได้ถ่ายทอดต่อให้กับอาจารย์หัสดินทร์ ปานประสิทธิ์ และอาจารย์พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในลำดับต่อมา ซึ่งอาจารย์พัชรา บัวทอง ได้เล็งเห็นถึงคุณสมบัติในข้อต่างๆในตัวของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น จึงคัดเลือกให้พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้ออกแสดงในบทบาทนี้ ด้วยรูปร่าง บุคลิก ลักษณะนิสัยของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ที่ชอบความสนุกสนาน เฮฮา ตลกขบขัน ทำให้ได้รับความนิยมจากผู้ชมและนาฏศิลปินด้วยกันเป็นอย่างมากในขณะนี้ ซึ่งสามารถแสดงสายการสืบทอดท่ารำได้ดังนี้



ภาพประกอบ 50 แผนผังแสดงกระบวนการได้รับการถ่ายทอดท่ารำในบทบาทสุดสาคร

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

การแต่งกายเป็นรูปแบบละครนอกแบบหลวง ซึ่งเป็นรูปแบบการแสดงที่ได้รับสืบทอดมาจากวังสวนกุหลาบ โดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ใช้การแต่งกายแบบยืนเครื่องแขนสั้น และแบ่งบทบาทตัวละครด้วยสีของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับศีรษะ ดังภาพต่อไปนี้

ภาพประกอบ 51 การแต่งกายละครนอกเรื่องพระอภัยมณีแบบยืนเครื่อง

ที่มา : สำนักการสังคีต , 2566

2.1.1 กระบวนท่ารำ

การแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี เป็นการแสดงละครนอกแบบหลวง ที่มุ่งเน้นกระบวนท่ารำและการดำเนินเรื่องเป็นหลัก สอดแทรกมุกตลกเข้าไปให้มีความสนุกสนานอย่างละครนอก แต่ไม่ได้ทิ้งกระบวนรำอันเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงละครนอก ซึ่งกระบวนท่ารำเป็นการรำตีบทตามคำร้องและบทเจรจา โดยสอดแทรกอารมณ์และลีลาของผู้แสดงเข้าไป ตลอดจนการใช้พื้นที่เวที การพูดคุยหรือเล่นกับผู้ชม จะเป็นการดึงดูดผู้ชมให้การแสดงเกิดความสนุกสนาน ซึ่งผู้วิจัยจะมุ่งเน้นไปที่กระบวนท่ารำที่แสดงอากัปกิริยาและอารมณ์ของตัวละครกุมารที่สุขุม ซึ่งเป็นกระบวนท่ารำที่ได้รับการสืบทอดมาจากคณะละครวังสวนกุหลาบ โดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

- บุคลิกของตัวละคร

สุดสาคร เป็นตัวละครสำคัญในวรรณคดี เรื่องพระอภัยมณี ของสุนทรภู่ ซึ่งเรื่องราวของสุดสาครในละคร มีอายุเพียง 3 ปี มีอุปนิสัยและพฤติกรรมตามประสาเด็ก มีความสุขุม มีความเฉลียวฉลาด มีไหวพริบปฏิภาณในการแก้ไขปัญหา มีความกตัญญูต่อบุพการี อ่อนน้อมถ่มตน มีความเพียรพยายาม อดทนต่อภัยอันตรายและความยากลำบาก มีความเมตตากรุณา และมีความซื่อสัตย์ เป็นบุตรของพระอภัยมณีและนาเงือก (นางจันทวดี) โดยพระโยคีเป็นผู้เลี้ยงดูอบรมสั่งสอนให้วิชาความรู้ตั้งแต่เกิด ซึ่งในเวลาต่อมาคิดอยากติดตามหาบิดาของตน พระโยคีจึงเล่าเรื่องราวเหตุการณ์ให้ฟัง ก่อนออกเดินทางไปตามหาบิดานั้น พระโยคีจึงบวชให้เป็นฤษี ดังบทละครที่ว่า

แล้วจัดแจงนุ่งหนังเสือให้ ครบเครื่องไตรครองประทานพระหลานขวัญ
ผูกชฎาหนังรัดสะพัดพัน ฝนแก่นจันทร์เจิมมหาอุณาโลม
นั่งคำนับพับเพียบดูเรียบร้อย เหมือนเณรน้อยน่าจูบเจียวรูปโฉม
แล้วว่าเชิญเดินไปหาสีกาโยม ประเล้าประโลมอำลาเขาคลาไคล

นอกจากนี้สุดสาครยังมีความซื่อสัตย์ต่อพระโยคี คือเมื่อบวชเป็นฤษีแล้วจึงเดินทางเข้าสู่เมืองการะเวกท้าวสุริโยทัยและมเหสีมีความรักใคร่เอ็นดูในตัวสุดสาคร จึงขอรับไว้เป็นบุตรบุญธรรม จากนั้นจัดเตรียมเสื้อผ้าเครื่องทรงมาให้ โดยขอร้องให้ถอดเครื่องทรงของฤษีออกก่อน สุดสาครจึงแจ้งแก่กษัตริย์ทั้งสองว่า ตนได้ตั้งสัตย์อธิษฐานต่อเทวดาไว้ว่า ถ้าไม่ได้กลับไปยังอาศรมพระฤษีจะไม่ยอมถอดเครื่องทรงฤษีเป็นอันขาด ด้วยยึดมั่นในคำสัตย์ดังกล่าวจึงสวมเครื่องทรงทับเครื่องทรงฤษี ดังบทละครที่ว่า

พระเห็นของสองกษัตริย์จัดมาให้ จะใครได้เครื่องทรงน่าสงสาร
ว่าหม่อมฉันวันจะจากพระอาจารย์ ได้ตั้งสัตย์อธิษฐานต่อเทวา
มิได้กลับอภิวาทบาทดาบส ก็ไม่ปลดเปลื้องเครื่องสิกขา
ซึ่งสององค์ทรงพระกรุณา จะเมตตาแต่งหม่อมฉันประการใด

จากบทประพันธ์จะเห็นได้ว่า สุดสาครมีความรักและซื่อสัตย์ต่อพระโยคีด้วยพระคุณที่เลี้ยงดูมาตั้งแต่วัยเยาว์ และมีความรักในบิดาและมารดา จึงคิดอยากติดตามหาพระบิดาด้วยความรัก

- บทบาทของตัวละคร

สุดสาครเป็นตัวละครที่มีส่วนสำคัญในการดำเนินเรื่องเป็นอย่างมาก กล่าวได้ว่าเป็นตัวละครเอกที่มีบทบาทการเป็นลูก เนื่องจากสุดสาครเกิดมาด้วยการเลี้ยงดูของพระโยคี จึงทำให้มความต้องการตามหาบิดาของตน เพื่อทดแทนคุณบิดา ด้วยความรักในวัยเพียง 3 ปี จึงทำให้สุดสาครออกเดินทางตามหาบิดา ตัวอย่างเช่นบทบาทของการเป็นลูกในตอนที่ต้องจากนางเงือกเพื่อไปตามหาพระอภัยมณี ก่อนจากไปนั้นพระโยคีจึงทำการบวชเป็นฤษีน้อย ซึ่งการบวชของสุดสาคร

เป็นการทดแทนบุญคุณบิดามารดา เป็นบุญกุศลที่จะทำให้มารดาปลาบปลื้มปิติเมื่อได้เห็นชายผ้าเหลืองของลูก ดังบทละครที่ว่า

มุนีน้อยค่อยนั่งจะสั่งแม่ แต่แลแลแล้วก็ขืนสะอื้นอ้อน
จะออกคำอำลาให้อาวรณ์ สะท้อนถอนฤทัยมิใคร่ลา
แล้วว่าฉันบรรพชามาวันนี้ ให้กุศลชนนีจงหนักหนา
วันหนึ่งปู่ผู้เฒ่าเล่าลูกยา ว่าบิดาตกยากมาจากเมือง

ภาพประกอบ 52 พงษ์ศักดิ์ บุญล้นในบทบาทสุดสาครตอนบวช
ที่มา : สำนักการสังคีต

- ลักษณะของกระบวนท่ารำ

กระบวนท่ารำของบทบาทสุดสาครจะถูกถ่ายทอดแบบเป็นมาตรฐานและสามารถสอดแทรกท่ารำที่เป็นอากัปกิริยาของเด็ก และเมื่อก้าวเข้ามาสู่ความเป็นนาฏศิลปินก็จะได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ซึ่งมีความเฉพาะและพิเศษแตกต่างกันออกไป แต่จะยังคงไว้ซึ่งกระบวนท่ารำที่เป็นมาตรฐานหรือเป็นท่ารำหลัก ซึ่งผู้ที่รับบทบาทสุดสาครจะต้องมั่นฝึกฝนกระบวนท่ารำตลอดจนการใช้อาวุธให้เกิดความชำนาญ นอกจากการฝึกฝนกระบวนท่ารำและการใช้อาวุธแล้ว ผู้แสดงจะต้องทำความเข้าใจร่วมกับผู้แสดงร่วมเพื่อให้เกิดความเข้าใจและสัมพันธ์กัน

- ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ คือกระบวนท่ารำที่แสดงท่ารำตามดนตรี ซึ่งประกอบอารมณ์และกิริยาของตัวละคร โดยเฉพาะทำนองและจังหวะ จะจำกัดอยู่ในแบบแผน คำว่า

ลาหมายถึงจบ ซึ่งรัวสามลา จึงหมายถึง รัว 3 จบ ซึ่งในเพลงรัวสามลานี้ใช้ในกรณีที่ประกอบกิริยาการแสดงอิทธิฤทธิ์หรือความโกรธของตัวละคร ซึ่งในตอนนี้สุดสาครต้องการทำลายรูปของนางละเวง จึงใช้ไม้เท้าในการทำลายรูปวาดนั้น การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาไปในกระบวนท่ารำในเพลงหน้าพาทย์รัวสามลา ซึ่งในบทบาทสุดสาครมีกระบวนท่ารำในเพลงรัวสามลา มีกระบวนท่ารำทั้งหมด 32 ท่ารำ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 10 ตารางแสดงการวิเคราะห์กระบวนท่าเพลงหน้าพาทย์ในบทบาทสุดสาครเพลงรัวสามลา

ลำดับที่	เพลง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
1	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าแหวก และซอยเท้าถี่ เพื่อแสดงถึงความสำแดงเดช

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

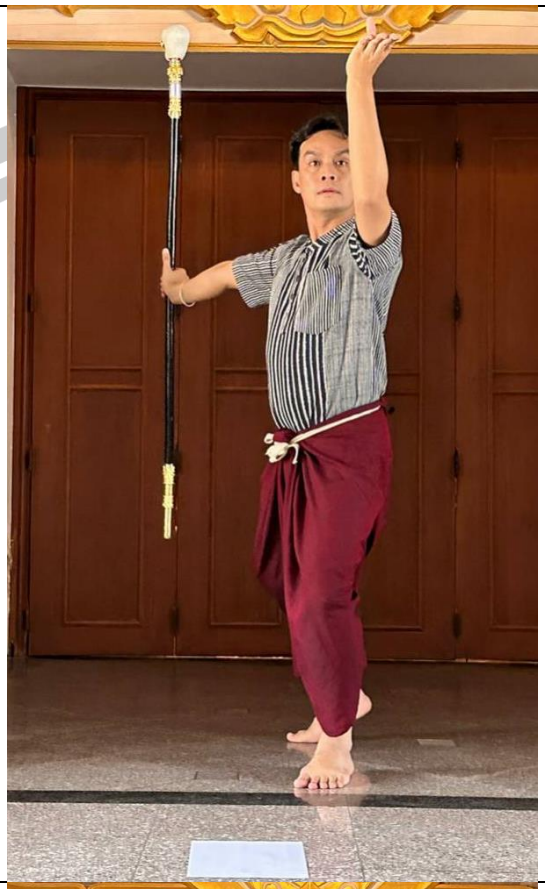
ลำดับที่	เพลง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
2	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าแหวก จากนั้นเพ่งไปยังรูปวาด
3	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าแหวก จากนั้นเพ่งไปยังรูปวาด

ลำดับที่	เพลง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
4	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าแหวก แล้วรำตามจังหวะ จากนั้นเพ่งไปยังรูปวาด
5	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าแหวก แล้วรำตามจังหวะ จากนั้นเพ่งไปยังรูปวาด

ลำดับที่	เพลง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
6	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าชูรังไก่ แล้วรำตามจังหวะจากนั้นหมุนมาด้านขวา
7	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าชูรังไก่ แล้วรำตามจังหวะจากนั้นหมุนมาด้านขวา

ลำดับที่	เพลง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
8	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าอัมพร แล้วรำตามจังหวะ จากนั้นเล่นเท้าเพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์
9	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าอัมพร แล้วรำตามจังหวะ จากนั้นเล่นเท้าเพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์

ลำดับที่	เพลง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
10	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าอัมพร แล้วรำตามจังหวะ จากนั้นเล่นเท้าเพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์
11	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าอัมพร แล้วรำตามจังหวะ จากนั้นเล่นเท้าเพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์

ลำดับที่	เพลง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
12	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าอัมพร แล้วรำตามจังหวะ จากนั้นเล่นเท้าเพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์
13	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าอัมพร แล้วรำตามจังหวะ จากนั้นขยั่นเท้าเพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์

ลำดับที่	เพลง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
14	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าอัมพร แล้วรำตามจังหวะ จากนั้นปฏิบัติท่าขึ้น เพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์
15	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าอัมพร แล้วหมุนมาด้านซ้ายมือ

ลำดับที่	เพลง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
16	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าผาลา แล้วรำตามจังหวะ จากนั้นเล่นเท้า เพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์
17	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าผาลา แล้วรำตามจังหวะ จากนั้นเล่นเท้า เพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์ เพ่งเล็งไปที่รูปวาด แสดงถึงการจ้องจะทำลาย

ลำดับที่	เพลง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
18	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าผาลา แล้วรำตามจังหวะ จากนั้นเล่นเท้าพร้อมควงไม้เท้า เพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์เพ่งเล็งไปที่รูปวาด แสดงถึงการจ้องจะทำลาย
19	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าผาลา แล้วรำตามจังหวะ จากนั้นขยั่น เพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์ เพ่งเล็งไปที่รูปวาด แสดงถึงการจ้องจะทำลาย

พหูน ปณฺฑิโต ชีโว

ลำดับที่	เพลง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
20	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าผาลา แล้วรำตามจังหวะ จากนั้นปฏิบัติท่าขึ้น เพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์ เพ่งเล็งไปยังไม้เท้า แสดงถึงอิทธิฤทธิ์
21	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่านางนอน แล้วรำตามจังหวะ จากนั้นเล่นเท้าเพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์

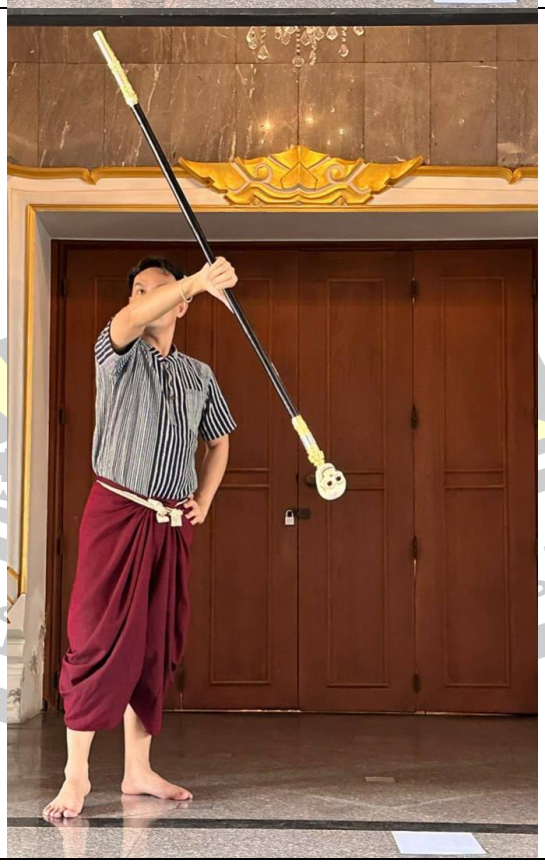
พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ลำดับที่	เพลง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
22	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่านางนอน แล้วรำตามจังหวะ จากนั้นเล่นเท้าเพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์
23	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่านางนอน แล้วรำตามจังหวะ จากนั้นเล่นเท้าเพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์
24	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่านางนอน แล้วรำตามจังหวะ จากนั้นเล่นเท้าเพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์

ลำดับที่	เพลง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
25	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่านางนอน แล้วรำตามจังหวะ จากนั้นเล่นเท้าและควงไม้เท้าเพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์
26	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าบัวชูฝัก แล้วรำตามจังหวะ จากนั้นปฏิบัติท่าขึ้น เพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์
27	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าเบือน แล้วรำตามจังหวะ เพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์

ลำดับที่	เพลง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
28	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าบัวชูฝัก ตามจังหวะ
29	รัวสามลา		ผู้แสดงปฏิบัติท่าบัวชูฝัก ตามจังหวะ

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ลำดับที่	เพลง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
30	รัวสามลา		ผู้แสดงควงไม้เท้าเพื่อแสดงถึงการสำแดงฤทธิ์เดช
31	รัวสามลา		ผู้แสดงควงไม้เท้าเพื่อแสดงถึงการสำแดงฤทธิ์เดช

ลำดับที่	เพลง	ภาพประกอบ	อธิบายท่ารำ
32	รัวสามลา		ผู้แสดงใช้ไม้เท้าชี้ไปที่รูปวาด เพื่อแสดงถึงการสำแดงฤทธิ์เดชทำลายรูปวาด

ตาราง 10 ตารางแสดงการวิเคราะห์กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ในบทบาทสุดสาครเพลงรัวสามลา

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

จากตารางแสดงกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ในบทบาทสุดสาครในเพลงรัวสามลา มีกระบวนท่าทั้งหมด 32 ท่า เป็นกระบวนท่ารำตามแบบแผน ซึ่งกระบวนท่ารำต้องใช้พลังในการแสดงตลอดจนการควงอาวุธยาวในลักษณะต่างๆ โดยผู้แสดงต้องฝึกฝนจนชำนาญและสามารถรำตามเพลงได้อย่างสง่า ซึ่งในบทบาทสุดสาครนี้จะต้องรำอย่างสง่า และนิ่ง เนื่องจากบุคลิกของสุดสาครเป็นเด็กที่มีความสุขุม มีความเมตตา จึงทำให้บุคลิกของสุดสาครแตกต่างไปจากตัวละครอื่นในบทบาทกุมาร

- ท่าเชื่อม คือท่ารำที่ใช้เชื่อมระหว่างท่ารำหลักระหว่างท่ารำที่หนึ่งไปยังท่ารำที่สอง ให้ร้อยเรียงต่อกันไปอย่างสวยงาม เป็นท่าที่ปรากฏอยู่ในระหว่างช่วงจบท่ารำหลักเช่น ท่าชูรังไก่ ท่าอัมพร(ก้าวข้างลงหลัง) ท่าผาลา(แทงมือก้าวลงหลัง) นอกจากนี้ยังใช้ท่าเชื่อมในลักษณะของการกล่อมหน้าตามทำนองเพลงในกระบวนท่ารำ เนื่องจากจังหวะของเพลงมีความกระชับและเร็ว

- ท่าเคลื่อนไหว คือท่ารำที่ไม่หยุดนิ่ง ซึ่งท่ารำอาจจะเคลื่อนที่ไปเรื่อยๆ หรือเคลื่อนมือไปเรื่อยๆ เช่น ท่าอัมพร ท่าผาลา ท่านางนอนที่ต้องเล่นเท้า เพื่อแสดงถึงอิทธิฤทธิ์ของผู้รำ

- การใช้อุปกรณ์ในการแสดง

ตัวละครสุดสาครมีอุปกรณ์ในการแสดงในลักษณะเป็นอาวุธประจำกาย คือ ไม้เท้าวิเศษ พระฤษีมอบให้เมื่อครั้งที่บวช เพื่อใช้ป้องกันปราบศัตรูและภูตผีต่างๆ

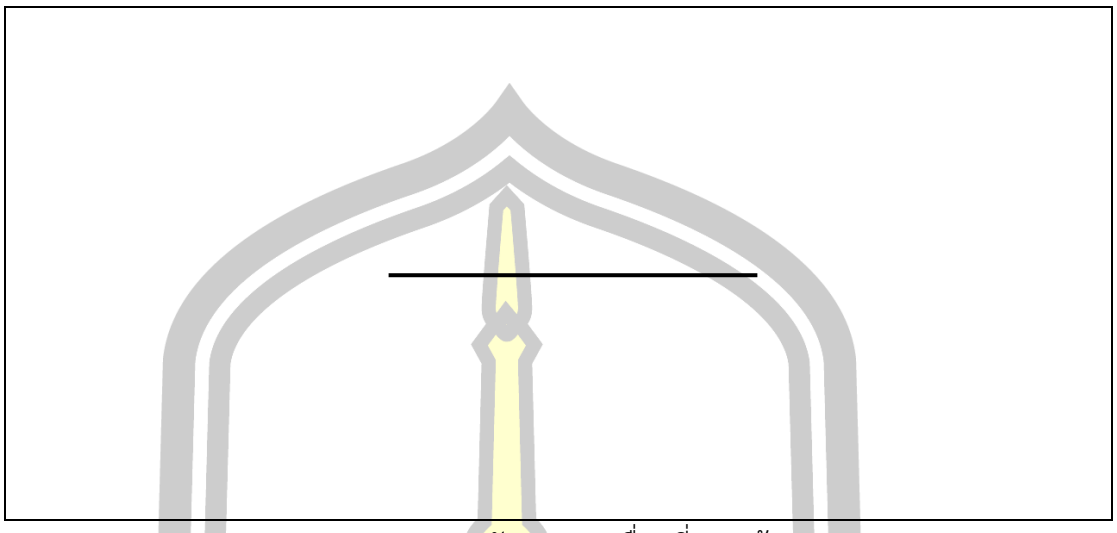
ภาพประกอบ 53 ไม้เท้าวิเศษอุปกรณ์ในการแสดงบทบาทสุดสาคร

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

- ทิศทางการเคลื่อนที่ในการแสดง

ทิศทางเป็นการเพิ่มมิติในการแสดง โดยการกำหนดทิศทางเป็นส่วนหนึ่งที่สร้างความหลากหลายให้ปรากฏในการแสดง อีกทั้งทิศทางยังเป็นการเคลื่อนที่หรือการเดินทางจากตำแหน่งหนึ่งไปยังตำแหน่งหนึ่งบนพื้นที่ของเวที ซึ่งเป็นการบอกเป้าหมายหรือเส้นทางในการดำเนินเรื่อง ซึ่งในจารีตการแสดงนาฏศิลป์ไทยมีข้อกำหนดเกี่ยวกับทิศทางในการแสดงอยู่ 3 อย่างคือ 1. การเข้าออกของตัวละคร ต้องออกด้านขวา เข้าด้านซ้าย 2. หากมีการสู้รบกันหรือต่อสู้กัน ผู้ชนะจะต้องอยู่ขวามือ ผู้แพ้อยู่ซ้ายมือ 3. กระบวนท่ารำสี่ทิศต้องหันด้านซ้ายก่อน

ละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอนหลงเล่ห์นางละเวง เป็นเรื่องราวที่กล่าวถึงพระอภัยมณีที่หลงรูปวาดนางละเวง จนไม่สนใจนางสุวรรณมาลี และลูกๆ คือ สินสมุทร และสุดสาคร ซึ่งทั้งสองกุมารก็เห็นว่าเหตุการณ์ไม่ดีขึ้น จึงคิดหาวิธีแก้ไขให้พระอภัยมณีหายจากอาการหลงรูปนางละเวง โดยสุดสาครใช้ไม้เท้าวิเศษทำลายรูปวาด ซึ่งในการแสดงตัวสุดสาครต้องใช้พื้นที่ในการแสดงในส่วนตรงกลาง ในแบบเส้นตรง ดังภาพประกอบ



ภาพประกอบ 54 ลักษะการเคลื่อนที่แบบเส้นตรง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

- พลังในการแสดง

ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยเป็นศาสตร์ที่ต้องใช้พลังในการแสดง ในเรื่องของการควบคุมการเคลื่อนไหวของร่างกายเพื่อแสดงกระบวนท่ารำ ซึ่งต้องใช้พลังในในการแสดงแต่ละประเภทต่างกันออกไป เช่น พลังในการแสดงโขนและละครใน ต้องใช้พลังในการควบคุมท่ารำให้มีความนิ่งเคลื่อนที่อย่างช้า นิ่ง สุขุม ส่วนพลังในการแสดงละครนอก ละครเสภา ละครพันทาง ต้องใช้พลังในการควบคุมท่ารำให้มีการเคลื่อนไหวที่ชัดเจน กระชับ รวดเร็ว ทั้งนี้ยังขึ้นอยู่กับบุคลิกและบทบาทของตัวละครนั้นๆ

การแสดงพลังในแสดงบทบาทสุดสาครนั้น เนื่องจากเป็นกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ที่ต้องใช้พลังในการควบคุมร่างกาย ทั้งการควงอาวุธ การเล่นเท้าต้องใช้พลังส่วนขาเป็นบทบาทที่ต้องแสดงออกถึงความเป็นเด็กที่นิ่ง สุขุม ซึ่งมีชาติกำเนิดจากพระอภัยมณีและนางเงือกซึ่งได้เล่าเรียนวิทยายุทธจากพระโยคี จึงมีพละกำลังเหนือมนุษย์ธรรมดา อีกทั้งอยู่ในจารีตของการแสดงละครนอกที่ต้องเน้นความสนุกสนาน ต้องให้ผู้แสดงใช้พลังในการรำและการแสดงอารมณ์เพื่อจะทำให้ผู้ชมเกิดความประทับใจ พลังในส่วนเท้าคือ การก้าวเท้าอย่างมั่นคง การซอยเท้าอย่างถี่ๆ เป็นต้น พลังในส่วนลำตัว คือ การตึงเกลียวหลังเพื่อให้ลำตัวตรง เป็นต้น

2.1.2 อารมณ์และความรู้สึก

การแสดงอารมณ์และความรู้สึก เป็นการถ่ายถอดตัวละครผ่านสีหน้าและแววตาโดยมีศิลปินเป็นผู้ถ่ายทอด ซึ่งศิลปินแต่ละท่านจะมีวิธีการที่แตกต่างกันออกไปตามบทบาทที่ได้รับ ซึ่งอารมณ์ในการแสดงมีทั้งอารมณ์ที่แสดงออกมาให้ผู้ชมเห็น และอารมณ์ที่อยู่ภายในที่ศิลปินต้องรู้สึกเข้าถึงตัวละครนั้นๆได้อย่างชัดเจน

- อารมณ์ที่แสดงออกมา

เนื่องจากการรำเพลงหน้าพาทย์รัวสามลา เป็นเพลงที่ต้องใช้อารมณ์ที่นิ่งสุขุม และสำแดงฤทธิ์ ซึ่งประกอบการกระทำบ้างสิ่งบางอย่างที่ใช้อิทธิฤทธิ์ การแสดงอารมณ์ในการรำเพลงหน้าพาทย์รัวสามลานี้ จะการแสดงอารมณ์โกรธ ใช้การแสดงอารมณ์ผ่านสีหนาและอากัปกิริยาประกอบ คือการขหมวดคิ้ว การเผยดวงตาให้โต

ภาพประกอบ 55 การแสดงอารมณ์โกรธ

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

- อารมณ์ที่อยู่ภายใน

การแสดงออกทางอารมณ์ศิลปินหรือผู้แสดงต้องรู้สึกเช่นเดียวกับที่ถ่ายทอดออกไปให้ผู้ชมด้วย ซึ่งจะเป็นสิ่งที่เสริมการแสดงอารมณ์ให้เข้าถึงบทบาทตัวละครนั้นได้อย่างดี เมื่อผู้แสดงรู้สึกหรือมีอารมณ์ร่วมสิ่งที่แสดงออกจะออกผ่านสายตา หรือน้ำเสียงที่พูดออกไป จะทำให้ผู้ชมเข้าใจอารมณ์ของตัวละครนั้นได้อย่างดี

การแสดงออกผ่านแววตา ในการแดงอารมณ์ประกอบกับกระบวนท่ารำ ผู้แสดงต้องแสดงออกทางแววตาเพื่อให้ผู้ชมเข้าถึงอารมณ์และรู้สึกคล้อยตาม ซึ่งในการแสดงบทบาทสุดสาครนี้เป็นรำเพลงหน้าพาทย์รัวสามลา ผู้แสดงต้องใช้ความนิ่งเพื่อท่ารำจะได้ออกมาอย่างสง่าสุขุม ตามบุคลิกของสุดสาคร

ภาพประกอบ 56 การแสดงออกผ่านแววตา

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

- อารมณ์กับแนวคิดนาฏยศาสตร์

ในการแสดงในบทบาทสุดสาครจะใช้อารมณ์กล้าหาญและอารมณ์โกรธซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดนาฏยศาสตร์ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 11 ตารางแสดงการเปรียบเทียบอารมณ์ในการแสดงกับแนวคิดนาฏยศาสตร์

ลำดับที่	บทละคร	อารมณ์	การแสดงออกทางนาฏรสและภาวะ
1	เพลงหน้าพาทย์รัวสามลา	แสดงอารมณ์กล้าหาญ เมื่อใช้ไม้เท้าวิเศษแสดงพลังอานุภาพ	วีระ
2	ท้ายเพลงหน้าพาทย์รัวสามลา	แสดงอารมณ์โกรธ เมื่อต้องการทำลายภาพวาด	เราทระ

ตาราง 11 ตารางแสดงการเปรียบเทียบอารมณ์ในการแสดงกับแนวคิดนาฏยศาสตร์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

2.1.3 ลีลาในการแสดง

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ปฏิบัติหน้าที่นาฏศิลปินมาเป็นระยะเวลา 17 ปี ได้สั่งสมประสบการณ์การรำจากบรมครูหลายท่านในด้านลีลา แนวทางการแสดง ซึ่งพงษ์ศักดิ์ บุญล้น นำมาฝึกฝนจนกลายเป็นลีลาเฉพาะหรือกลวิธีเฉพาะตน ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ด้านดังนี้

- การใช้ร่างกาย ผู้แสดงต้องใช้การเคลื่อนไหวร่างกายในการรำในทุกส่วนของร่างกาย เช่นการกดหน้าขา เพราะในการรำเพลงหน้าพาทย์รัวสามลานี้มีท่าที่จะต้องก้าวข้างหลายกระบวนท่า หากละเลยการกดหน้าขาจะทำให้ภาพของผู้แสดงจะออกมาไม่สง่า การควงอาวุธที่ต้องใช้ทักษะที่ชำนาญเพราะอาวุธ เช่น การควงไปด้านหน้า หรือการควงไปด้านหลัง หรือแม้กระทั่งการควงแบบหน้าหลัง ต้องใช้ข้อมือในการบังคับอาวุธ เป็นต้น

ภาพประกอบ 57 การควงอาวุธแบบหน้าหลัง

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

- การใช้สายตา ในการแสดงบทบาทสุดสาคร เป็นตัวละครที่มีอารมณ์กล้าหาญในความเป็นเด็ก ซึ่งในการแสดงออกทางสายตา จะแบ่งตามอารมณ์ที่แสดง เมื่อรู้สึกโกรธ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, (2566 : สัมภาษณ์) ให้สัมภาษณ์ว่า การแสดงอารมณ์โกรธในการแสดงละครนี้ จะใช้การแสดงออกทางสีหน้าและการเคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างอิสระ เช่น การเพ่งเล็งสายตาไปยังรูปวาดนางละเวง ซึ่งสุดสาครจะต้องเป็นผู้ทำลาย ดังภาพต่อไปนี้

ภาพประกอบ 58 การใช้สายตา

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

- การใช้พื้นที่ในบทบาทสุดสาคร เป็นการรำเพลงหน้าพาทย์รัวสามลาเป็นการรำอยู่กลางเวที เนื่องจากในตอนนี้สุดสาครเป็นผู้ที่จะต้องทำลายรูปนางละเวง และรำคนเดียว จึงต้องใช้พื้นที่ตรงกลาง ซึ่งผู้แสดงต้องกำหนดจุดหลักเช่น จุดที่รำในท่าแหวกในขั้นแรก จากนั้นก็เคลื่อนที่มาอีกฝั่ง เคลื่อนที่ให้เป็นครึ่งวงกลม

ภาพประกอบ 59 การใช้พื้นที่ในเพลงรัวสามลา

ที่มา : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566

สรุปได้ว่า บทบาทสุดสาครเป็นบทบาทที่ได้รับการสืบทอดมาเป็นยุค ซึ่งบรมครูผู้ถ่ายทอดท่ารำจะเล็งให้ว่านาฏศิลปินท่านใดที่มีความเหมาะสมในบทบาทใด โดยพงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นผู้ได้รับการสืบทอดบทบาทสุดสาครและออกแสดงในปัจจุบัน ด้วยบุคลิกลักษณะของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นผู้ที่มีความสนุกสนาน ช่างพูดช่างเจรจา และตลกขบขัน จึงทำให้บรมครูเห็นถึงในความพิเศษของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในด้านนี้ ซึ่งพงษ์ศักดิ์ บุญล้น, (2566 : สัมภาษณ์) ได้ให้สัมภาษณ์ว่า “บทบาทสุดสาครนี้เป็นบทบาทที่ได้ออกแสดงเพียงไม่กี่ครั้ง ซึ่งเป็นบทบาทกุมารที่มีบุคลิกลักษณะที่เฉพาะตัว มีอายุเพียง 3 ปี มีอุปนิสัยและพฤติกรรมตามประสาเด็ก มีความสุขุม มีความเฉลียวฉลาด มีไหวพริบปฏิภาณในการแก้ไขปัญหา มีความกตัญญูต่อบุพการี อ่อนน้อมถ่มตน มีความเพียรพยายาม อดทนต่อภัยอันตรายและความยากลำบาก มีความเมตตากรุณา และมีความซื่อสัตย์ เป็นบุตรของพระอภัยมณีและนาเงือก (นางจันทวดี) โดยได้รับการถ่ายทอดบทบาทสุดสาครจากคุณครูพัชรา บัวทอง โดยตรง ซึ่งได้เก็บเกี่ยวกลวิธีในการแสดงทั้งด้านกระบวนท่ารำ บุคลิกตัวละคร บทบาทของตัวละคร การแสดงอารมณ์ และเทคนิคหรือลีลา ตลอดจนองค์ประกอบการแสดงอื่นๆ ได้สั่งสมประสบการณ์จากการที่ได้มีโอกาสแสดงจริงบนเวทีจนเกิดความชำนาญ และนำข้อบกพร่องหรือข้อผิดพลาดจากการแสดงเหล่านั้น นำมาปรับปรุงแก้ไข เพื่อพัฒนาการออกแสดงครั้งต่อไปจะได้มีความสมบูรณ์แบบและเกิดสุนทรียะในการแสดงดีมากยิ่งขึ้น โดยการแสดงในบทบาทสุดสาครนี้ เป็นบทบาทที่มีอารมณ์ในความเป็นเด็กหรือกุมารอย่างชัดเจน ซึ่งประกอบด้วย อารมณ์ที่หยอกล้อ อากัปกิริยาที่ซุกซน ซึ่งสามารถสรุปได้เป็นแผนผังดังนี้

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 60 แผนผังสรุปการแสดงบทบาทสุดสาคร ในการแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนหลงรูปนางละเวง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

จากการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า พลัง (Energy) เป็นส่วนสำคัญในการแสดงที่จะทำให้ผู้แสดงสวมบทบาทได้ออกมาอย่างสมบูรณ์ ซึ่งการใช้ร่างกายและสื่อพลังในการแสดง ผู้แสดงต้องทำการฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอ เพื่อให้ร่างกายจดจำการเคลื่อนไหวต่างๆ และเตรียมความพร้อมในการแสดง เพื่อที่เวลาจะปฏิบัติท่ารำที่มีการยกเท้า กระดกเท้า และรำในกระบวนท่าต่างๆ จะไม่เกิดความผิดพลาดอีกด้วย ซึ่ง สดใส พันธุมโกมล (อ้างใน https://64sixtyfourstudio.wordpress.com. 6 เมษายน 2566) ได้กล่าวว่า พลังในการแสดงจะต้องควบคู่ไปกับ “ความจริงใจ” เพราะถ้าทำการแสดงอย่างมีพลังแต่ขาดความจริงใจ ก็จะเป็นการแสดงที่เรียกว่า “โอเวอร์” หรือ “จงใจแสดง” (Over Acting) เป็นการแสดงแค่ท่าทางภายนอกแต่ไม่ได้รู้สึกจากข้างใน และอีกประเภทที่จะตรงข้ามกับ จงใจแสดง คือนักแสดงบางคนกลัวจะถูกหาว่าเล่นแบบโอเวอร์ บ้าพลัง เลยแสดงแบบน้อยๆเข้าไว้ เฉื่อย

ชา ขาดความรู้สึก ขาดพลัง ซึ่งยิ่งจะทำให้การแสดงนั้นไม่ชวนดูและไม่น่าสนใจ ในการแสดงบทบาทกุมารมีการใช้ทักษะการรำเพื่อให้เกิดพลัง ดังนี้

1. พลังจากการกดเกลียวข้าง และเกลียวหลัง เพื่อให้ลำตัวตั้งตรงดูสง่า และเมื่อเวลาเอียง กดเกลียวข้างจะทำให้โครงสร้างของร่างกายมีความสมดุลจากศีรษะจนถึงลำตัว

2. พลังจากใช้ข้อมือ เมื่อเวลาปฏิบัติท่ารำ การใช้ข้อมือมีความสำคัญมากในการรำ กล่าวได้ว่าเป็นการรำให้หมดมือ เช่นการไว้มือ ผู้แสดงจะต้องใช้การจีบแล้วกดปลายนิ้วลงโดยที่ เกร็งข้อมือไว้และเมื่อตั้งวงจะต้องหักข้อมือ เพื่อให้ปลายนิ้วหักเข้าหาศีรษะ

3. พลังจากการใช้เท้า ในการแสดงบทบาทกุมาร มีการเคลื่อนที่ในหลายลักษณะ จึงต้องใช้พลังในการใช้เท้า เมื่อเวลาปฏิบัติท่ารำผู้แสดงต้องปฏิบัติให้กระชับ เช่นการซอยเท้าโดยการเกร็งที่หน้าขา เพื่อให้ร่างกายไม่โครงเครงหรือโยกไปมา การกระโดดด้วยการลงน้ำหนักให้พอดี และยังต้องคำนึงถึงทำนองดนตรีอีกด้วย

ในการแสดงบทบาทกุมารทั้ง 3 ตัวนั้น เป็นบทบาทที่มีบุคลิกแตกต่างกันออกไป แต่ยังมุ่งเน้นวิธีการแสดงพลังเช่นเดียวกันดังนี้

1. การแสดงพลังในแสดงบทบาทโกมินทร์นั้น เป็นบทบาทที่ต้องแสดงออกถึงความเป็นเด็ก ซึ่งเป็นการต่อสู้กันระหว่างโกมินทร์และบุตรพญานาค เป็นผู้ที่มีอิทธิฤทธิ์ทั้งสอง อีกทั้งอยู่ในจารีตของการแสดงละครนอกที่ต้องเน้นความสนุกสนาน ต้องทให้ผู้แสดงใช้พลังในการรำและการแสดงอารมณ์เพื่อจะทำให้ผู้ชมเกิดความประทับใจ พลังในส่วนเท้าคือ การก้าวเท้าอย่างมั่นคง การตบเท้าให้เข้ากับจังหวะ การกระโดดเพื่อแสดงถึงพลังหรือการมีอิทธิฤทธิ์ เป็นต้น พลังในส่วนลำตัว คือ การก้มตัวเพื่อแสดงถึงความหลบซ่อนบางสิ่ง การเผ่นตัวเพื่อแสดงถึงความกล้าหาญ เป็นต้น

2. การแสดงพลังในแสดงบทบาทสินสมุทรนั้น เป็นบทบาทที่ต้องแสดงออกถึงความเป็นเด็ก ซึ่งเป็นการไล่จับระหว่างนางผีเสื้อสมุทรและสินสมุทร ซึ่งมีชาติกำเนิดเป็นยักษ์ทั้ง 2 ตน ซึ่งมีพละกำลังเหนือมนุษย์ธรรมดา อีกทั้งอยู่ในจารีตของการแสดงละครนอกที่ต้องเน้นความสนุกสนาน ต้องให้ผู้แสดงใช้พลังในการรำและการแสดงอารมณ์เพื่อจะทำให้ผู้ชมเกิดความประทับใจ พลังในส่วนเท้าคือ การก้าวเท้าอย่างมั่นคง การวิ่งหนีด้วยอากัปกิริยาของเด็ก เป็นต้น พลังในส่วนลำตัว คือ การก้มตัวเพื่อแสดงถึงความหลบซ่อนบางสิ่ง การเพ่งเล็งเพื่อแสดงถึงความสงสัย เป็นต้น

3. การแสดงพลังในแสดงบทบาทสุดสาครนั้น เนื่องจากเป็นกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ที่ต้องใช้พลังในการควบคุมร่างกาย ทั้งการควงอาวุธ การเล่นเท้าต้องใช้พลังส่วนขา เป็นบทบาทที่ต้องแสดงออกถึงความเป็นเด็กที่นิ่ง สุขุม ซึ่งมีชาติกำเนิดจากพระอภัยมณีและนางเงือก ซึ่งได้เล่าเรียนวิทยายุทธจากพระโยคี จึงมีพละกำลังเหนือมนุษย์ธรรมดา ผู้แสดงใช้พลังในการรำและการแสดงอารมณ์เพื่อจะทำให้ผู้ชมเกิดความประทับใจ พลังในส่วนเท้าคือ การก้าวเท้าอย่างมั่นคง การซอยเท้าอย่างถี่ๆ เป็นต้น พลังในส่วนลำตัว คือ การตึงเกลียวหลังเพื่อให้ลำตัวตรง เป็นต้น

ดังนั้นพลังจึงเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ผู้แสดงสวมบทบาทได้อย่างสมจริง ซึ่งการที่นักแสดงส่งความคิด ความรู้สึก จินตนาการหรือทุกๆอย่างที่นักแสดงต้องการจะสื่อสารส่งไปยังผู้ชม จนทำให้ผู้ชมรับรู้เข้าใจได้ และจะตรึงความสนใจของผู้ชมได้ตลอดการแสดง หากผู้แสดงที่ขาดพลังหรือมีพลังที่ไม่ต่อเนื่องก็จะทำให้ผู้ชมรู้สึกไม่สนใจ ไม่อยากติดตาม

อารมณ์และความรู้สึกที่ผู้แสดงต้องถ่ายทอดออกมาให้ผู้ชมเข้าใจในสิ่งที่ผู้แสดงต้องการสื่อสารออกมา ผู้แสดงต้องพัฒนาความสามารถในการถ่ายทอดบุคลิกลักษณะและจิตวิญญาณของตัวละคร โดยผ่านสีหน้าและแววตา ซึ่งผู้แสดงต้องเริ่มจากการทำความเข้าใจกับประวัติของตัวละครและอารมณ์ของตัวละคร

ผู้แสดงที่ทำให้ผู้ชมจดจำและชื่นชอบนั้น อันเนื่องจากมีความสามารถในการแสดงอารมณ์ที่สมบทบาท ลึกซึ้ง แนบเนียน จึงดึงดูดความสนใจของผู้ชมตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง ในส่วนนี้ผู้แสดงต้องสร้างอารมณ์จากภายในโดยไม่เสแสร้งแกล้งทำ จึงทำให้ถ่ายทอดอารมณ์ออกมาได้อย่างสมจริง โดยรับส่งอารมณ์ระหว่างผู้แสดงในการแสดงนั้นๆ

“จริต” หรือ “กิริยาอาการ” (External acting technique) ที่บ่งบอกถึงลักษณะเฉพาะของตัวละคร หรือเครื่องมือส่อนิสัยของคนๆหนึ่ง ซึ่งแสดงออกมาให้ผู้ชมได้เห็น เช่น จริตของนางตลาดคือการสะบัดสะบิ้ง กระตุ้งกระติ้ง กรีดกราย จริตของนางกษัตริย์คือการร่ายรำที่มีความนิ่ง สง่า ภูมิฐาน จริตของพระเอกที่มีชาติกำเนิดเป็นมนุษย์คือ เจ้าชู้ กรุ้มกริ่ม หรือพระเอกที่สมมุติเทพก็จะมีจริตที่นิ่ง สง่า สมกับเป็นสมมุติเทพ เป็นต้น ซึ่งกล่าวได้ว่าจริตคือเอกลักษณ์เฉพาะของตัวละคร ที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า เป็นตัวละครที่มีนิสัยแบบไหน มีลักษณะกิริยาอาการเป็นอย่างไร ซึ่งบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกทั้ง 3 นี้ เป็นตัวละครที่มีจริตหรือกิริยาอาการของเด็กที่กระโดดโลดเต้น ร่าเริง เป็นต้น

ในการแสดงละครนอกมีลักษณะเด่นคือ การที่ผู้แสดงต้องสื่อสารกับผู้ชม หรือ พูดจาโต้ตอบกับผู้ชม (Entertain) ซึ่งผู้แสดงจะต้องเคลื่อนที่ไปในทิศทางต่างๆ ซึ่งจะเป็นจุดเรียกความสนใจของผู้ชม อีกทั้งกระบวนท่ารำในบท ยังมีการเข้า-ออกระหว่างคู่ ซึ่งผู้แสดงหรือนาฏศิลปินแต่ละคนจะมีเทคนิคหรือวิธีการที่แตกต่างกันออกไป แสดงให้เห็นถึงลีลาในการใช้พื้นที่ของผู้แสดงแต่ละคน ซึ่งในบทบาทกุมารตัวละครทั้ง 3 ตัวนั้น มีการใช้พื้นที่ที่แตกต่างกันอยู่ 2 ลักษณะ ได้แก่

1. การเคลื่อนที่เข้าออกระหว่างคู่ คือ บทบาทโกมินทร์ และสินสมุทร ซึ่งบทบาทโกมินทร์มีการเคลื่อนที่เข้าออกระหว่างคู่ในความหมายของการโต้ตอบเจรจาในอารมณ์โมโห จึงมีการเคลื่อนที่ในรูปแบบเข้า-ออก ส่วนบทบาทสินสมุทรนั้น มีการเคลื่อนที่เข้าออกระหว่างคู่ในคว่ามหมายของการติดตามไล่จับ จึงมีการเคลื่อนที่ในรูปแบบของการวิ่งหนีไปซ้าย-ขวา

2. การเคลื่อนที่อยู่กับที่ คือ บทบาทสุดสาคร มีการเคลื่อนที่ในรูปแบบรำเดี่ยว กล่าวคือ ในบทบาทสุดสาครนี้เป็นการรำเพลงหน้าพาทย์รัวสามลา ซึ่งในกระบวนท่ารำจะมีการหมุนและวิ่งเคลื่อนที่จากด้านขวาไปด้านซ้ายสลับไปมาแต่ยังอยู่กลางเวที

การเคลื่อนไหวร่างกาย ผู้แสดงจะต้องบังคับร่างกายให้ไปในทิศทางต่างๆ และในกระบวนท่าต่างๆ ให้เข้ากับจังหวะหรือเสียงดนตรี ผู้แสดงต้องฝึกฝนจนเกิดความชำนาญหรือคล่องแคล่วในกระบวนท่า จึงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายออกมาได้อย่างเหมาะสมกับตัวละคร ซึ่งยังมีอารมณ์และความรู้สึกเข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในการบังคับการเคลื่อนไหวให้อยู่ในสภาวะอารมณ์ของตัวละครในขณะนั้น ในการแสดงบทบาทกุมารทั้ง 3 ตัว มีการเคลื่อนไหวร่างกายที่คล่องแคล่ว ว่องไว กระชับ รวดเร็ว เนื่องจากบทบาทกุมารทั้ง 3 ตัวนี้ มีอารมณ์และความรู้สึกไปในทิศทางเดียวกันคือ โมโห ติดตามไล่จับ และกล้าหาญ จึงมีการเคลื่อนไหวร่างกายที่แข็งแรง องอาจ หาญกล้า เป็นต้น

ภาพประกอบ 61 แผนผังสรุปกลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาศึกษาเรื่อง กลวิธีการแสดงบทกุมารในการแสดงละครนอก ของ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ผู้วิจัยเน้นกระบวนการศึกษาวิจัย โดยการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และจากการสัมภาษณ์ ผลจากการศึกษามีดังนี้

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย
2. สรุปผล
3. อภิปรายผล
4. ข้อเสนอแนะ

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ในด้านการศึกษา กระบวนการได้รับถ่ายทอด และบทบาทการแสดงสำคัญที่ได้รับ
2. เพื่อศึกษากลวิธีการแสดงบทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น

สรุปผล

จากการศึกษากลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ผู้วิจัยแบ่งการวิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายดังนี้

1. ประวัติและผลงานของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ในด้านการศึกษา กระบวนการได้รับถ่ายทอด และบทบาทการแสดงสำคัญที่ได้รับ

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เกิดเมื่อวันที่ 5 มกราคม พุทธศักราช 2522 ปัจจุบันอายุ 43 ปี ครอบครัวของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น อาศัยอยู่ร่วมกัน ณ บ้านเลขที่ 86/4 หมู่ที่ 7 ตำบลขุนโขลน อำเภอพระพุทธบาท จังหวัดสระบุรี บิดาชื่อ นายสมวงษ์ บุญล้น มารดาชื่อ นางพวงทอง บุญล้น มีน้องชาย 1 คน คือ นายสุเทพ บุญล้น ปัจจุบันพงษ์ศักดิ์ บุญล้น รับราชการ ในตำแหน่ง นาฏศิลปิน (อาวุโส) สังกัดสำนักการสังคีต กรมศิลปากร เริ่มเข้าศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ในปี พ.ศ. 2535 ในระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น จากนั้นก็ได้ศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีเรื่อยมาจนจบระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง ในปี พ.ศ.2542 ในสาขาโขนพระ จากนั้นจึงเข้ารับการศึกษาในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในเวลาต่อมา ตลอดระยะเวลาการเรียนนาฏศิลป์ของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้สั่งสมองค์ความรู้จากบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย จึงทำให้ได้รับโอกาสจากวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ในตำแหน่งครูสอนนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ)

เป็นระยะเวลา 1 ปี การศึกษา จากนั้นอาจารย์สุภาวดี โพธิเวชกุล หัวหน้าภาควิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้เล็งเห็นความสามารถของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น จึงให้เข้าทำงานในตำแหน่งอาจารย์พิเศษ เป็นระยะเวลาครึ่งภาคการศึกษา ต่อมาในปี พ.ศ.2548 แผนกนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้เปิดสอบข้าราชการบรรจุในตำแหน่งนาฏศิลปิน โขนพระ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น จึงได้ทำการปรึกษาอาจารย์ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ เนื่องด้วยความมุ่งมั่นอยากเป็นข้าราชการ จึงสมัครสอบ และผลการสอบเป็นที่น่าชื่นชมยินดี เนื่องจากได้ลำดับที่ 1 ในเอกโขนพระ เมื่อได้เข้ามาปฏิบัติงานในตำแหน่งนาฏศิลปิน พงษ์ศักดิ์ บุญล้น จึงพัฒนาทั้งด้านการแสดง และด้านวิชาการ โดยเข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาโท สาขานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชีวิตในการทำงานระยะเวลา 17 ปี พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้สั่งสมประสบการณ์จากการออกแสดงทั้งการแสดงโขน ละคร และการแสดงประเภทอื่นๆ ทั้งในและต่างประเทศ ด้วยบุคลิกและอุปนิสัยส่วนตัวที่เป็นกันเอง พูดคุยสนุก เฮฮา ทำให้สามารถเข้าถึงได้ง่าย อีกทั้งยังสามารถเข้าถึงบทบาทของตัวละครและสามารถถ่ายทอดออกสู่สายตาสาธารณะชนได้อย่างชัดเจน ทำให้ปัจจุบันได้รับความนิยมจากผู้ชมการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

กระบวนการที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากครูในบทบาทต่างๆ ที่พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้รับนั้นล้วนแตกต่างกันออกไป ซึ่งเมื่อได้รับการคัดเลือกและไว้วางใจจากครูผู้ฝึกซ้อมให้รับบทบาทในการแสดงโขนหรือละครรำในการแสดงประเภทต่างๆนั้น ก็สามารถถ่ายทอดกระบวนท่ารำที่เป็นแบบแผน ถ่ายทอดอารมณ์ และถ่ายทอดความรู้สึกของตัวละครออกมาได้เป็นอย่างดีทำให้ผู้ชมได้รับอรรถรสในการแสดงเมื่อได้รับชม

การเรียนนาฏศิลป์ของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น โดยได้เรียนจากการฝึกพื้นฐานคือ การรำเพลงช้า เพลงเร็ว กับคุณครูสยามรัฐ กำไลนาค ในระดับชั้นต้นปีที่ 1-2 และได้ย้ายมาเรียน เพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ กับคุณครูสายัณต์ เฉลยฤกษ์ ระดับชั้นต้นปีที่ 3 จากนั้นเมื่อเข้าสู่ระดับชั้นกลางปีที่ 1-3 ได้เข้ามาเรียนกับคุณครูรักชาติ ตุงคะบูรณะ ซึ่งได้รับการถ่ายทอดในเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ในบทเรียน อาทิเช่น ตระนิมิต ชำนาญ ตระบองกัน เป็นต้น จนมาถึงระดับชั้นสูงปีที่ 2 ในขณะที่ศึกษาอยู่ในรั้วของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีนั้น พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ก็เริ่มออกแสดงงานตามที่ได้รับมอบหมายทั้งงานหลวงและงานนอก ในบทบาทต่างๆในการแสดงโขน เช่น พระราม พระลักษณ์ พระนารายณ์ เป็นต้น โดยได้รับโอกาสจากคุณครูหลายท่าน จากนั้นเมื่อสำเร็จการศึกษาชั้นสูงจากวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีแล้ว พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้เข้าศึกษาต่อที่คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งเลือกเรียนในสายศิลปิน เป็นการเรียนในสายตรงสู่การเป็นศิลปินโดยตรง ในการเรียนระดับอุดมศึกษา พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้ฝึกฝนสั่งสมประสบการณ์จากการแสดงมากมายจากบรมครูหลายท่านเช่น คุณครูศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ คุณครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง ในเรื่องของการรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ฉุยฉายฮเนา

ฉุยฉายอินทรชิต เป็นต้น และคุณครูธงชัย โพธยารมณ์ ในเรื่องของการรำเดี่ยวชุด ลงสรงท้าวมาลีวราช และบทเรียนอื่นๆที่เป็นทางละครเช่น พระไวยตรวจพล พระไวยเกี้ยวนางวันทอง จากคุณครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง สมิงพระรามรบกามมณี จากคุณครูราฆพ โพธิเวสและคุณครูพัชรา บัวทอง พราหมณ์เกศสุริยงรบยักษ์กุมภณฑ์ จากคุณครูศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ และรจนาเสี่ยงพวงมาลัย จากคุณครูศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ เมื่อเข้ารับราชการจากนั้นก็ได้มีโอกาสเรียนรู้เพิ่มเติมและฝึกหัดการแสดงและออกแสดง โดยผ่านการฝึกฝนจากบรมครูหลายท่านเช่น คุณครูปกรณ์ พรพิสุทธิ์ คุณครูชวลิต สุนทรานนท์ คุณครูพัชรา บัวทอง คุณครูสมรัตน์ ทองแท้ คุณครูคมสันฐ หัวเมืองลาด คุณครูสมเจตน์ ภู่นา คุณครูธงชัย สงบจิต คุณครูหัสดินทร์ ปานประสิทธิ์ คุณครูฉันทวัฒน์ ชูแหวน ทั้งในการแสดงโขน โดยเฉพาะบทบาทพระลักษณ์ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เคยออกแสดงมาทุกตอน และในการแสดงละครพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้รับคัดเลือกให้แสดงในบทบาทกุมารหลายบทบาทเช่น โกมินทร์ สินสมุทร สุดสาคร เป็นต้น และได้รับการดูแลเป็นพิเศษจากคุณครูธีรเดช กลิ่นจันทร์ โดยคุณครูธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้ฝึกฝนและอบรมสั่งสอนในทุกๆเรื่อง ทั้งเรื่องการวางตัว การเป็นศิลปินที่ดี การปฏิบัติท่ารำต่างๆ โดยกล่าวได้ว่า พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้พัฒนาตนเองขึ้นมาอยู่ในตำแหน่งนาฏศิลปินอาวุโส ด้วยความสง่าและภาคภูมิจากการผลักดันและฝึกฝนจากบรมครูทางนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน

2. กลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น

เมื่อกล่าวถึงตัวละครในบทบาท “กุมาร” โดยทั่วไปจะมองว่าตัวละครนี้เป็นเด็กในวรรณคดีซึ่งมีสถานะเป็นบุตรของกษัตริย์ หรือเจ้าเมือง ซึ่งตัวละครกุมารนี้จะมักมีอิทธิฤทธิ์มากกว่าคนปกติ หรือมีของวิเศษประจำกาย ตัวละครกุมารนี้จึงถูกจัดอยู่ในตัวละครพระประเภทกุมาร หรือพระเอกที่แสดงความเป็นตัวตนออกมาในบทบาทของเด็ก ฉะนั้นกระบวนท่ารำ ลีลาในการแสดง และอารมณ์ในการแสดง จะต้องมีความแตกต่างจากตัวละครที่แสดงตัวพระประเภทอื่นๆ

กระบวนท่ารำในบทบาทกุมารจะต้องแสดงความคล่องแคล่ว ว่องไว ท่าทางลุกลี้ลุกลน ไม่สุขุม ซุกซนตามประสาของเด็ก แต่อีกความหมายหนึ่งในการแสดงออกทางอารมณ์บทบาทกุมารซึ่งถือเป็นตัวละครที่จัดอยู่ในการแสดงละครนอก ด้วยจารีตของการแสดงนอกตามหลักแล้วผู้แสดงจะต้องสร้างสถานการณ์ให้มีความตลกขบขัน การแสดงออกทางสีหน้าต้องบ่งบอกอารมณ์อย่างชัดเจน รำตามคำร้องและบทมีบทเจรจา การเจรจาในการแสดงละครนอกนั้น มีวิธีการตีบทท่าทางในบทกลอนที่มีความยาวสองถึงสามคำในหนึ่งประโยค ผู้แสดงจะต้องตีบทตามคำร้องอย่างละเอียด และสอดแทรกท่ารำที่เป็นอากัปกิริยาของเด็กเข้าไป

ก่อนที่ผู้แสดงจะสามารถแสดงบทบาทต่างๆ ในแต่ละประเภทของตัวละครตัวนั้นๆ ให้เข้าถึงอารมณ์ได้ ผู้แสดงจะต้องมีความรู้พื้นฐานเบื้องต้นและทำความเข้าใจในบทบาทของตัวละครนั้นๆ ให้เข้าใจเสียก่อน อาทิเช่น การแสดงบทบาทกุมาร ก่อนอื่นจะต้องรู้จักความหมายของคำว่า

“กุมาร” กล่าวคือ เด็กที่อยู่ในช่วงอายุ 5 – 12 ปี ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ประเภท กุมารที่มีอิทธิฤทธิ์ และกุมารที่เป็นมนุษย์สามัญชนธรรมดา ซึ่งการแสดงบทบาทกุมารนั้น กระบวนท่ารำในการแสดงออกตลอดจนอารมณ์และความรู้สึกทั้ง 2 ประเภทนี้ จะต้องแสดงออกมีความใกล้เคียงกันอย่างชัดเจน ในอดีตการแสดงละครนอกนั้น ถือเป็นมหรสพของชาวบ้านซึ่งได้รับพัฒนาการมาจากละครชาตรี ภายหลังรัชกาลที่ 2 ทรงพระราชนิพนธ์บทสำหรับการแสดงละครนอกไว้ 6 เรื่อง และโปรดให้ละครหลวงฝึกหัดกันภายในวังหลวง เพื่อเครื่องบรรณาการของพระมหากษัตริย์และในปัจจุบันได้ถูกเผยแพร่ออกมาสาธารณะชน เพื่อให้ผู้ชมได้ชมศิลปะการแสดงของชาติ นอกจากนี้กระบวนท่ารำและการแสดงออกทางอารมณ์จึงจะต้องถูกถ่ายทอดความชัดเจนในอารมณ์เพื่อให้ผู้ชมได้รับรู้สิ่งที่ผู้แสดงต้องการจะสื่อสารออกไป จึงจะทำให้เกิดความชัดเจนบนเวทีการแสดง และยังสร้างความตลกขบขัน

บทบาทกุมารเป็นบทบาทที่ถือได้ว่าเป็นตัวเอกในการแสดงละครนอกในแต่ละเรื่อง ซึ่งมีบุคลิกลักษณะที่โดดเด่นและอารมณ์ของเด็กที่ยังไม่บรรลุนิติภาวะ ซึ่งแสดงออกได้ตามบทละครที่บรรยายถึงสถานการณ์ในเรื่อง ซึ่งพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้ฝึกฝนกระบวนท่ารำและการแสดงอารมณ์ในบทบาทกุมารทั้ง 3 ตัว ได้แก่ โกมินทร์ สินสมุทร และสุดสาคร จากคุณครูพัชรา บัวทอง ซึ่งได้เก็บเกี่ยวกลวิธี เทคนิค และประสบการณ์ ในการแสดงทั้งด้านกระบวนท่ารำ บุคลิกตัวละคร บทบาทของตัวละคร การแสดงอารมณ์ และเทคนิคหรือลีลา ตลอดจนองค์ประกอบการแสดงอื่นๆ ได้สั่งสมประสบการณ์จากการที่ได้มีโอกาสแสดงจริงบนเวทีจนเกิดความชำนาญ และนำข้อบกพร่องหรือข้อผิดพลาดจากการแสดงเหล่านั้น นำมาปรับปรุงแก้ไข เพื่อพัฒนาการออกแสดงครั้งต่อไปจะได้มีความสมบูรณ์แบบ และเกิดสุนทรียะในการแสดงดีมากยิ่งขึ้น โดยการแสดงในบทบาทกุมารนี้ เป็นบทบาทที่มีอารมณ์ในความเป็นเด็กหรือกุมารอย่างชัดเจน ซึ่งประกอบด้วยบทบาทโกมินทร์และสินสมุทร จะมีอารมณ์ที่ฉุนเฉียว อากัปกิริยาที่ซุกซน ลักษณะกระบวนท่ารำที่โลดโผนและกระชัดรวดเร็ว และอารมณ์ที่นิ่ง สุขุม ของตัวสุดสาคร ซึ่งพงษ์ศักดิ์ บุญล้น แสดงออกมาได้อย่างสมบทบาทซึ่ง ต้องอาศัยการทำความเข้าใจกับภูมิหลังของตัวละคร อารมณ์ รวมไปถึงการท่องจำบท ซึ่งนาฏศิลปินต้องทำการบ้านตัวต่อตัวกับคุณครูผู้ถ่ายทอด ซึ่งคุณครูผู้ถ่ายทอดจะให้กระบวนท่ารำและอธิบายอารมณ์ให้ฟัง จากนั้นการแสดงลีลาเป็นหน้าที่ของนาฏศิลปินที่จะต้องฝึกฝนและปรุงแต่ง เพื่อให้ผู้ชมเกิดความประทับใจต่อนาฏศิลปิน (พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, 2566 : สัมภาษณ์)

อภิปรายผล

จากการศึกษาเรื่องกลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ตามความมุ่งหมาย ผู้วิจัยมีข้อค้นพบที่เป็นประเด็นหลักนำมาอภิปรายเพิ่มเติมดังนี้

กลวิธีในการแสดงบทบาทตัวละครในการแสดงประเภทต่างๆนั้น สิ่งที่สำคัญและเป็นตัวกำหนดความ “สมจริง” ที่จะให้คนดู “เชื่อ” ว่าผู้แสดงเป็นตัวละครนั้นจริงๆ ก็คือ “พลัง” ที่จะ

สื่อสารกับคนดูอย่างที่เรียกว่า “ตีบทแตก” พลังในการแสดงจะเป็นเครื่องกำหนดการเคลื่อนไหวของร่างกาย อารมณ์ภายในที่บ่งบอกถึงสถานะและบทบาทตัวละคร พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นศิลปินที่เก็บประสบการณ์การใช้พลังในการแสดงโขนมาอย่างดี จึงสามารถนำหลักการใช้พลังในการแสดงมาประยุกต์ใช้ในการแสดงละครได้อย่างสมจริงและเป็นธรรมชาติ

ด้านความรู้พบว่าบุคลิกภาพเป็นปัจจัยสำคัญที่จะสนับสนุนให้ผู้แสดงสวม “บทบาท” ต่างๆ ในการแสดงได้อย่างสมจริง การแสดงใดๆที่ผู้แสดงมีบุคลิกภาพใกล้เคียงกับตัวละคร ย่อมทำให้การแสดงสมจริงและสามารถแสดงได้อย่างสมบทบาท การคัดเลือกนักแสดงที่เรียกว่า “Type Casting” หรือการเลือกตามแบบ จึงเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้กำกับการแสดงหรือผู้ถ่ายทอดบทบาทยึดถือและปฏิบัติในการคัดเลือกและมอบบทให้นักแสดง

1. ประวัติและผลงานของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ในด้านการศึกษา กระบวนการได้รับถ่ายทอด และบทบาทการแสดงสำคัญที่ได้รับ

จากการศึกษาประวัติและผลงานในด้านต่างๆ ของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น จะเห็นได้ว่าเส้นทางการเป็นนาฏศิลปินของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้ถูกสั่งสมประสบการณ์จากการเรียนตั้งแต่ในรั้ววิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จนเข้าสู่การรับราชการในตำแหน่งนาฏศิลปินของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งเป็นความใฝ่ฝันสูงสุดของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น โดยมีบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่คอยให้ความรู้และการดูแลอย่างใกล้ชิด ด้วยการฝึกพื้นฐานในการเรียนโขนตั้งแต่ชั้นต้นจนถึงระดับปริญญาตรี โดยสามารถจดจำท่ารำ เก็บความรู้ และกลเม็ดจากบรมครูแต่ละท่านที่สั่งสอนได้อย่างแม่นยำและชัดเจน สอดคล้องกับ พูนพิสมัย ดิศกุล (อ้างใน พิมพ์วดี จันทรโกศล, 2557 : 20) กล่าวถึงการถ่ายทอดนาฏศิลป์จะให้ได้ผลดี ต้องขึ้นอยู่กับความสนใจ ความสมัครใจของผู้เรียนและลักษณะเฉพาะบุคคล ดังนี้ 1. เป็นมาโดยกำเนิด ภาษาไทยเรียกว่า พรสวรรค์ ภาษาฝรั่งเรียกว่า Bom - Artist พวกนี้ไม่ต้องฝึกหัด เป็นเอง ชอบเอง ทำให้เอง และอย่างยอดเยี่ยมด้วย ถ้ามีครูดีช่วยเสริมสร้าง แนะนำก็ยิ่งเข้าขั้นอาจารย์ได้เลย ในส่วนหนึ่งที่พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ประสบความสำเร็จในด้านการเป็นนาฏศิลปินคือการใฝ่เรียนรู้ ขยัน มั่นฝึกซ้อม ตรงต่อเวลา และเอาใจใส่ในทุกหน้าที่บทบาทที่ได้แสดง จนทำให้ได้รับการยอมรับจากนาฏศิลปินด้วยกันและแฟนคลับที่ติดตามชมการแสดงของสำนักการสังคีต บทบาทสำคัญที่พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้ออกแสดงนั้น ส่วนมากจะเป็นบทบาทพระน้อง บทบาทกุมาร และบทบาทที่มีบทบู้หรือการต่อสู้ด้วยอาวุธต่างๆ อีกทั้งตัวละครที่สร้างความตลกขบขัน ด้วยรูปร่าง บุคลิก และอุปนิสัยของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นคนที่ชอบสนุกสนาน อารมณ์ดี มีความเป็นกันเอง สามารถเข้ากับทุกคนได้ จึงทำให้พงษ์ศักดิ์ บุญล้น แสดงออกมาได้อย่างสมบทบาท ซึ่งบทบาทที่กล่าวมานั้นพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ได้สั่งสมประสบการณ์จากการออกแสดงจนเกิดความชำนาญจนพัฒนาเป็นกลวิธีการรำเฉพาะตนเอง

2. กลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น

จากการศึกษากลวิธีการบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ที่ได้รับการสืบทอดมาเป็นยุค ซึ่งบรมครูผู้ถ่ายทอดท่ารำจะเล็งเห็นว่านาฏศิลปินท่านใดที่มีความเหมาะสมในบทบาทใด โดยพงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นผู้ได้รับการสืบทอดบทบาทโกมินทร์ สินสมุทร และสุดสาคร ซึ่งออกแสดงในปัจจุบัน ด้วยบุคลิกลักษณะของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นผู้ที่มีความสนุกสนาน ช่างพูดช่างเจรจา และตลกขบขัน จึงทำให้บรมครูเห็นถึงในความพิเศษของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในด้านนี้ ซึ่งพงษ์ศักดิ์ บุญล้น, (2565 : สัมภาษณ์) ได้ให้สัมภาษณ์ว่า ตนเองมีความสุขในการแสดงโดยเฉพาะบทบาทกุมาร เพราะรู้สึกได้ถึงความเป็นอิสระในการแสดง ซึ่งสามารถแสดงออกได้อย่างเต็มที่ ทั้งการสอดแทรกมุกตลก และการเล่นกับผู้ชม โดยได้รับการถ่ายทอดบทบาทกุมารจากคุณครูพัชรา บัวทอง โดยตรง ซึ่งได้เก็บเกี่ยวกลวิธีในการแสดงทั้งด้านกระบวนท่ารำ บุคลิกตัวละคร บทบาทของตัวละคร การแสดงอารมณ์ และเทคนิคหรือลีลา ตลอดจนองค์ประกอบการแสดงอื่นๆ ได้สั่งสมประสบการณ์จากการที่ได้มีโอกาสแสดงจริงบนเวทีจนเกิดความชำนาญ และนำข้อบกพร่องหรือข้อผิดพลาดจากการแสดงเหล่านั้น นำมาปรับปรุงแก้ไข เพื่อพัฒนาการออกแสดงครั้งต่อไปจะได้มีความสมบูรณ์แบบและเกิดสุนทรียะในการแสดงดีมากยิ่งขึ้น โดยการแสดงในบทบาทกุมารนี้ เป็นบทบาทที่มีอารมณ์ในความเป็นเด็กหรือกุมารอย่างชัดเจน ซึ่งประกอบด้วย อารมณ์ที่ฉุนเฉียว อากัปกิริยาที่ซุกซน ลักษณะกระบวนท่ารำที่โลดโผนและกระชัดรวดเร็ว ซึ่งพงษ์ศักดิ์ บุญล้น แสดงออกมาได้อย่างสมบทบาทซึ่งต้องอาศัยการทำความเข้าใจกับภูมิหลังของตัวละคร อารมณ์ รวมไปถึงการท่องจำบท สอดคล้องกับธีรเดช กลิ่นจันทร์, (2559 : 229) ที่อธิบายการสวมบทบาทไว้ว่า“เกิดจากการตีความบทประกอบการแสดงผ่านการฝึกฝนท่ารำประกอบอารมณ์ที่สอดคล้องสัมพันธ์กับเพลงขับร้องและบรรเลง เพื่อสวมวิญญาณที่ถ่ายทอดออกมาด้วยหัวใจของพระเอกละครรำร่วมกับนักแสดงอื่นๆอย่างมีสมาธิกับบทบาทการแสดงอารมณ์มั่นคงกับความรู้สึกของตัวละครชนิดที่เรียกว่า “ตีบทแตก” หรือ “In” กับบท โดยสามารถแยกความรู้สึกปกติออกจากความรู้สึกของตัวละครได้คือควบคุมอารมณ์และไม่หลงระเริงอยู่ในบทที่ได้รับตลอด” ซึ่งนาฏศิลปินต้องทำการบ้านตัวต่อตัวกับคุณครูผู้ถ่ายทอด ซึ่งคุณครูผู้ถ่ายทอดจะให้กระบวนท่ารำและอธิบายอารมณ์ในการแสดงให้ฟัง จากนั้นการแสดงลีลาเป็นหน้าที่ของนาฏศิลปินที่จะต้องฝึกฝนและปรุงแต่ง เพื่อให้ผู้ชมเกิดความประทับใจต่อผู้ชม สอดคล้องกับ อุษา สบฤกษ์, (2536 : 31) กล่าวว่า การสอนนาฏศิลป์มีวิธีการสอนที่ได้รับแบบอย่างสืบต่อกันมา คือ 1. ใช้วิธีการสอนโดยการให้ปฏิบัติเลียนแบบครูเป็นหลัก ครูรำให้ดูเป็นตัวอย่าง ผู้เรียนจะต้องอาศัยการสังเกตและใช้ความจำในขณะที่ปฏิบัติตามอย่างครู แล้วใช้เทคนิคของการกระทำซ้ำบ่อยๆ จนจดจำขึ้นใจและสามารถปฏิบัติเองได้ 2. อธิบายท่ารำขณะที่ปฏิบัติ โดยครูจะต้องบอกท่ารำล่วงหน้าก่อนที่จะถึงจังหวะเพลง 3. ที่เรียกว่ากิริยาของการทำท่านาฏศิลป์ไปด้วย นอกจากนี้ในขณะที่สอนครูผู้สอนจะต้องจัดท่ารำของผู้เรียนให้ทำท่าได้ถูกต้องสวยงามตรงตามความต้องการของครูอีกด้วย

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะเพื่อการนำไปใช้

บทบาทกุมาร เป็นบทบาทที่มีความสำคัญในการแสดงละครนอกเป็นอย่างมาก ซึ่งเป็นส่วนในการขับเคลื่อนการแสดงละครนอกให้ได้รับความนิยม นอกจากนั้นยังเป็นแรงบันดานใจให้กับนาฏศิลปินรุ่นใหม่ และยังเป็นการยกระดับบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกในวงการนาฏศิลป์ต่อไป

2. ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

นอกจากการศึกษากลวิธีการแสดงบทบาทกุมารของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น แล้วควรศึกษาหลักการตีบทของ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น และกลวิธีการแสดงตัวละครประเภทอื่นๆ ทั้งการแสดงโขนและการแสดงละครรำ เพื่อให้องค์ความรู้ทางด้านศิลปะการแสดงเพิ่มมากขึ้น

บทบาทกุมาร เป็นตัวละครที่มีความสำคัญในการสร้างปมปัญหาหรือคลี่คลายปมปัญหาในเรื่อง ซึ่งยังมีตัวละครอีกมากมายที่มีบทบาทที่โดดเด่น เช่น พระนาราณ์ธิเบศร์ ในเรื่องไชยเชษฐ์ และพระสังข์ ในเรื่องสังข์ทอง เป็นต้น ถือได้ว่าเป็นตัวละครที่มีบทบาทโดดเด่นการดำเนินเรื่อง

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (n.d.). *ภารกิจหลักกรมศิลปากร*. Retrieved September 6, 2023, from https://www.finearts.go.th/performing/categorie/history

กันตภณ ตันแต้มดี. (2562). *การพัฒนากิจกรรมการเต้นบัลเลต์เพื่อพัฒนาบุคลิกภาพทางกาย*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เกิดศิริ นกน้อย. (2559). *สตรีราชสำนักกับคุณูปการด้านศิลปะการแสดง*. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

คำล่า มุสิกา. (2558). *แนวคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานวงโปงลาง*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จิรัชญา บุรวัฒน์. (2551). *หลักการแสดงของนางศูรปนขา ในละครดึกดำบรรพ์เรื่อง รามเกียรติ์*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จิรัชญา บุรวัฒน์. (2558). *นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ในโขนและละครรำ*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เฉลิม เศวตนันทพ์. (2529). *ปกิณกะเกี่ยวกับนาฏศิลป์และการละเล่นของไทย*. เจริญวิทย์การพิมพ์.

เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ. (2561). *ความเป็นตลาดในละครรำ*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชมนาด กิจขันธ์. (2547). *นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไชยอนันต์ สันติพงษ์. (2558). *แก้วหน้าม้า : ละครนอกแบบหลวง ใน นาฏยวรรณคดีสโมสร*. สายธุรกิจโรงพิมพ์.

ณัฏฐพล เขียวเสน. (2562). การสืบทอดและการดัดแปลงเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่เป็นบทละครรำ ของกรมศิลปากร. *วารสารดำรงวิชาการ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร*, *18*(1).

ดวงมน จิตร์จำนงค์. (2527). *สุนทรียภาพในภาษาไทย*. เคล็ดไทย.

ดารารัตน์ ภูมิภักดิ์. (2559). การศึกษาบทบาทนางลำหับในละครนอก เรื่อง เงาะป่า. *วารสารศิลปกรรมบูรพา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา*, *19*(1).

เถกิง พันธุ์เถกิงอมร. (2541). *นวนิยายและเรื่องสั้น การศึกษาเชิงวิเคราะห์และวิจารณ์*. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสงขลา.

ทรัพย์สถิต ทิมสุกใส. (2563). กลวิธีการแสดงบทบาทโกมินทร์ ของกรมศิลปากร. *วารสารวิชาการคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร*, *11*(1).

ธนิต อยู่โพธิ์. (2531). *ศิลปะละคอนรำ หรือ คู่มือนาฏศิลป์ไทย*. กรมศิลปากร.

ธรากร จันทนะสาโร. (2557). *นาฏศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธีรเดช กลิ่นจันทร์. (2559). *หลักการตีบทตัวพระเอกละครรำ*. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

นพมาศ อุ้งพระ. (2551). *ทฤษฎีบุคลิกภาพและการปรับตัว*. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

นพรัตน์ บัวพัฒน์. (2559). *เม็ดพรายของปรมจารย์นาฏศิลป์ : การสังเคราะห์องค์ความรู้เพื่อพัฒนาศิลปะการแสดงในประเทศไทย*. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

นันท์ทยา ลำดวน. (2531). *วรรณคดีการละคร*. โอเดียนสโตร์.

นันทนา สาธิตสมมนต์. (2557). *กลวิธีการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นันทวัน สังขะวร. (2562). *นางตลาด : เพศสภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ*. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

นิยะดา เหล่าสุนทร. (2515). *ความสัมพันธ์ระหว่างละครไทยและละครภารตะ*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปริตตา เฉลิมเผ่ากออนันตกูล. (2534). *เบิกโรง: ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย*. สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ปุณณรัตน์ พิชญไพบูลย์. (2561). *จิตตวิทยาศิลปะ สุนทรียศาสตร์เชิงประจักษ์*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พงศ์อินทร์ ศุขขจร. (2517). *วิชาครูตอน 4 ประวัติการศึกษาตอน 1-2 ประวัติการศึกษาไทย ประวัติการศึกษาภาคตะวันออก*. องค์การค้าของคุรุสภา.

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. (2540). *บทละครนอกไกรทอง บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย*. โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. (2495). *ศกุนตลา*. ศิลปาบรรณาคาร.

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. (2538). *งานกำกับการแสดง*. ภาควิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พวงทอง ไสยวรรณ์. (2530). *กิจกรรมพลศึกษาสำหรับเด็กปฐมวัย*. วิทยาลัยครูพิบูลสงคราม.

พัชรินทร์ จันทรัตทัต. (2552). *บทบาทและลีลาท่ารำนางเมรีในละครนอก เรื่องรถเสน*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชิต ภูติจันทร์. (2523). *กิจกรรมเข้าจังหวะ*. โอเดียนสโตร์.

พิมพ์วดี จันทรโกศล. (2557). *กระบวนการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยในโรงเรียนมัธยมศึกษาภาคตะวันออก*. มหาวิทยาลัยบูรพา.

พีรพงศ์ เสนไสย. (2552). *ศิลปะการแสดงปริทัศน์*. สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ม.ล.ตุ้ย ชุมสาย. (2516). *วรรณกรรมพินิจเชิงจิตวิทยา*. ไทยวัฒนาพานิช.

มณิศา วศินารมย์. (2561). *นาฏกรรมไทยกับนโยบายการปกครอง พ.ศ.2468-2516*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มโน พิสุทธิรัตนานนท์. (2546). *สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น*. ภาควิชาศิลปกรรม มหาวิทยาลัยทักษิณ.

วัลยา วิวัฒน์ศร. (2532). *การละครฝรั่งเศส ศตวรรษที่ 18*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิมลศรี อุปรมัย. (2555). *นาฏกรรมและการละคร*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2546). *สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต*. สันติศิริการพิมพ์.

วีณา วีสเพ็ญ. (2549). *วรรณคดีการละคร*. ห้างหุ้นส่วนจำกัดอภิชาตการพิมพ์.

ศรีวิไล ดอกจันทร์. (2529). *ภาษาและการสอน*. สุกัญญา.

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา. (2551). *วิทยารัตนากร : รวมบทความวิชาการอักษรศาสตร์อมรินทร์*. พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

สงบ ธรรมวิหาร. (2540). *ดุริยางค์ไทย*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2507). *ตำนานละครอิเหนา*. สำนักพิมพ์คลังวิทยา.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2546). *ละครฟ้อนรำ : ประชุมเรื่องละครฟ้อนรำกับระบำรำเต้น ตำราฟ้อนรำ ตำนานเรื่องละครอิเหนา ตำนานละครดึกดำบรรพ์ พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ*. มติชน.

สวภา เวชสุรักษ์. (2547). *หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สัญญา สัญญาวิวัฒน์. (2533). *ทฤษฎีสังคมวิทยา : เนื้อหาและแนวการใช้ประโยชน์เบื้องต้น*. ศูนย์หนังสือจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุดใจ ทศพร. (2544). *ศิลปะกับชีวิต*. ไทยวัฒนาพานิช.

สุมิตร เทพวงศ์. (2548). *นาฏยศิลป์ไทย : สำหรับครูประถม-อุดมศึกษา*. โอเดียนสโตร์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543). *นาฏยศิลป์ปริทรรศน์*. โรงพิมพ์ภาพสุวรรณ.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). *หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2549). *นาฏยศิลป์ในรัชกาลที่ 9*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

หลวงวิจิตรวาทการ. (2479). *นาฏศิลป*. กรมศิลปากร.

อมรา กล่ำเจริญ. (2535). *ละครชาตรีที่แสดง ณ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัญชลี แจ่มเจริญ. (2530). *จิตวิทยาธุรกิจ*. โรงพิมพ์เจริญผล.

อาคม สายาคม. (2525). *ความหมายของนาฏศิลป์*. อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

อุษา สบฤกษ์. (2536). *การศึกษาพฤติกรรมการสอนนาฏศิลป์ไทยในวิทยาลัยนาฏศิลป*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Broun Marion. (1976). *The International Cgelopedia of Music and Musicions*. Doald, Mead and Compang.

Casillas BR. (1997). *Vickers*. Pain Symptom Manage.

Denee Jaggers Bannister. (2000). *Dance Jaggers. "Native American Dance : A Synergy of Dance, Drama and Religion (Hopi, Lakota, time Pueblo, Cherokee)."*

Grisana Punpeng. (2012). *Meditation in Motion to Mindfulness in Performance : a Psychophysical Approach to Actor Training for Thai Undergraduate Drama*. University of Exeter.

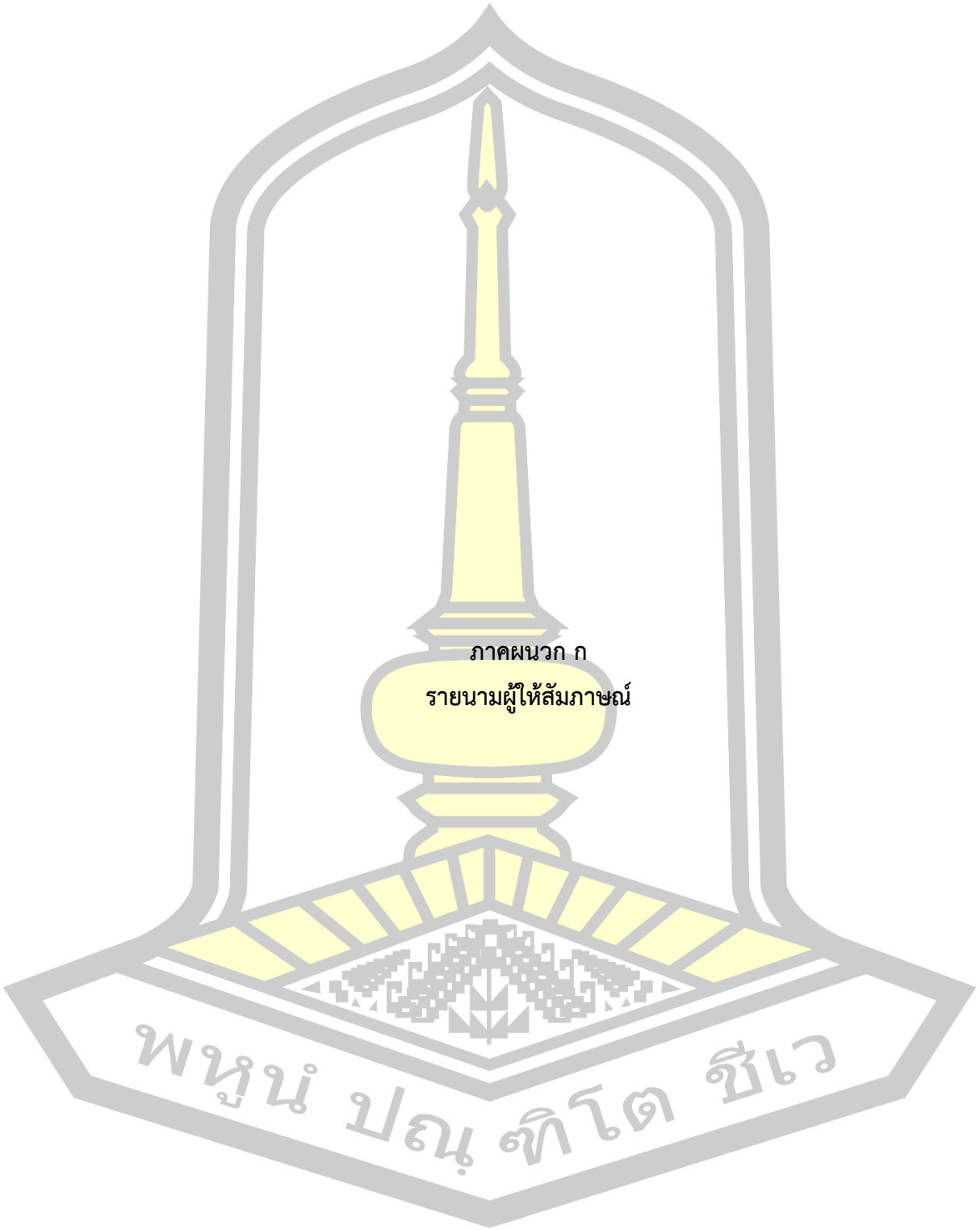
John E. Prescott. (1986). Briarcliff Manor. *Academy of Management Journal*.

Kittisak kerdarunsuksri. (2001). *The Transposition of Traditional Thai Literature into Modern Stage Drama : the Current Development of Thai theatre*. University of London.

Phillip Barry Zarrilli. (2011). *Psychophysical Approaches and Practices in India : Embodying*. University of London.

Shannon Rose Riley. (2004). *Embodied Perceptual Practices : Towards an Embrained and Embodied Model of Mind for Use in Actor Training and Rehearsal*. San Jose State University.

ภาคผนวก



ภาคผนวก ก

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นัฐพล กลึงกลางดอน เป็นผู้สัมภาษณ์
ที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร, เมื่อวันที่ 24 ตุลาคม 2565

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นัฐพล กลึงกลางดอน เป็นผู้สัมภาษณ์
ที่คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จังหวัดนครปฐม,
เมื่อวันที่ 25 ตุลาคม 2565

พัชรา บัวทอง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นัฐพล กลึงกลางดอน เป็นผู้สัมภาษณ์
ที่โรงเรียนนาฏศิลป์ขาบมงคล กรุงเทพมหานคร, เมื่อวันที่ 20 พฤศจิกายน 2565

วันทนีย์ ม่วงบุญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นัฐพล กลึงกลางดอน เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต
กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร, เมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน 2565

เชาวลิต สุนทรานนท์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นัฐพล กลึงกลางดอน เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต
กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร, เมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน 2565

หัสดินทร์ ปานประสิทธิ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นัฐพล กลึงกลางดอน เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต
กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร, เมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน 2565

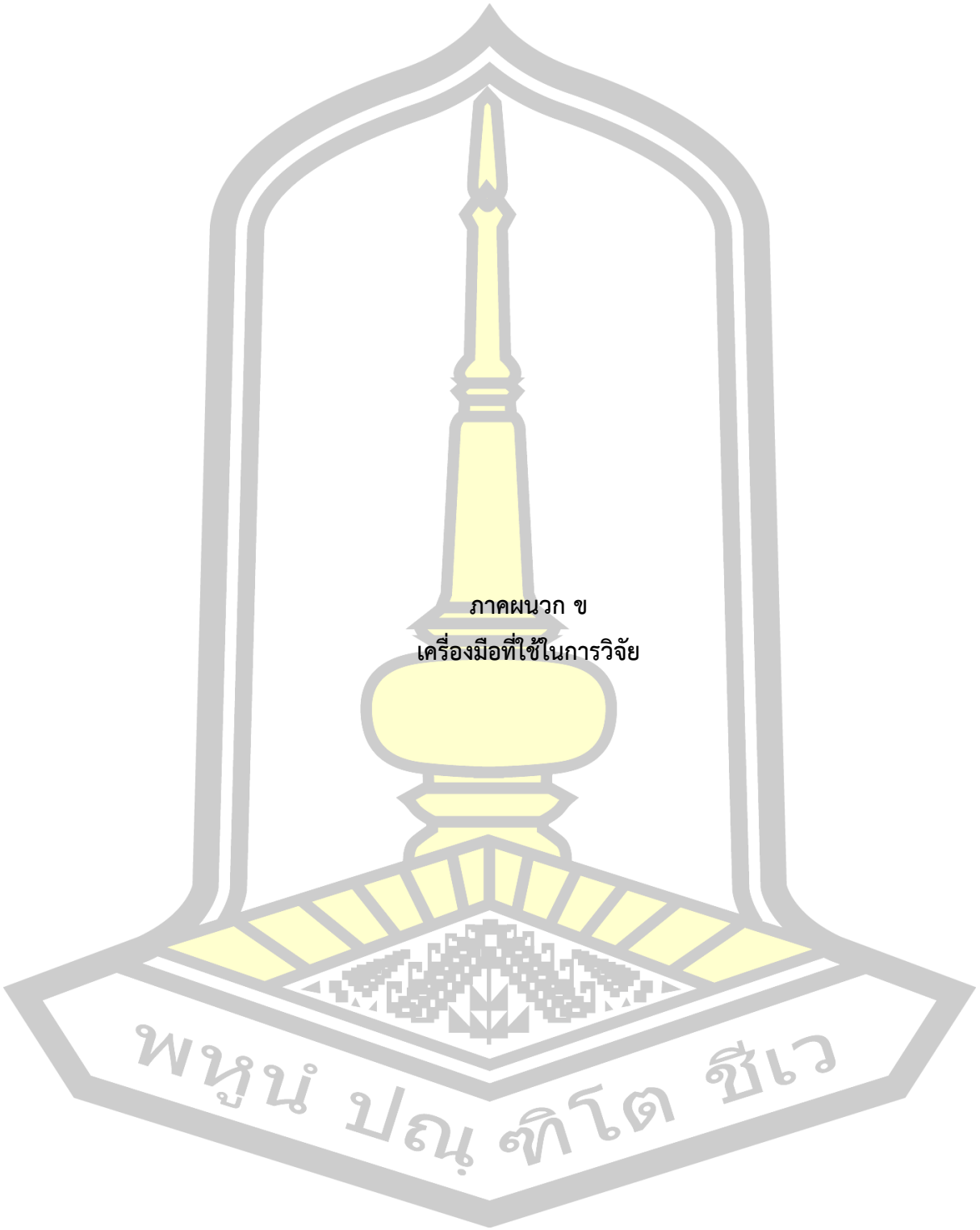
พิมพ์รัตน์ นะวะศิริ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นัฐพล กลึงกลางดอน เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต
กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร, เมื่อวันที่ 23 พฤศจิกายน 2565

สุชาดา ศรีสุระ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นัฐพล กลึงกลางดอน เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต
กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร, เมื่อวันที่ 23 พฤศจิกายน 2565

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นัฐพล กลึงกลางดอน เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์
และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, เมื่อวันที่ 19 ตุลาคม 2565

นันทวัน สังขะวร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นัฐพล กลึงกลางดอน เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
จังหวัดลพบุรี, เมื่อวันที่ 10 กันยายน 2565

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว



ภาคผนวก ข

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 1

แบบสัมภาษณ์ (แบบมีโครงสร้าง) สำหรับกลุ่มผู้รู้

เรื่อง กลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น

****

หมวดที่ 1 ประวัติและข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์

1. ชื่อ – สกุล ..... อายุ .....ปี
2. การศึกษา.....
.....
.....
3. อาชีพหลัก.....
4. ที่อยู่.....
.....
5. โทรศัพท์.....
6. สถานภาพทางครอบครัว ( ) โสด ( ) สมรส ( ) หย่าร้าง

หมวดที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้เรื่องการแสดงละครนอกในบทบาทกุมาร

1. บทบาทกุมารที่ปรากฏในละครนอก
.....
.....
2. ลักษณะเด่นของบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกแต่ละเรื่อง
.....
.....
3. บทบาทกุมารที่เคยได้รับการถ่ายทอด
.....
.....
4. ข้อเสนอแนะอื่นๆ
.....
.....

ลงชื่อ.....ผู้ให้สัมภาษณ์

วันที่..... เดือน..... พ.ศ.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 2

แบบสัมภาษณ์ (แบบมีโครงสร้าง) สำหรับกลุ่มผู้ปฏิบัติ

เรื่อง กลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น

****

หมวดที่ 1 ประวัติและข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์

1. ชื่อ – สกุล ..... อายุ .....ปี
2. การศึกษา.....
.....
.....
3. อาชีพหลัก.....
4. ที่อยู่.....
.....
.....
5. โทรศัพท์.....
6. สถานภาพทางครอบครัว ( ) โสด ( ) สมรส ( ) หย่าร้าง

หมวดที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้เรื่องการแสดงละครนอกในบทกุมาร

1. ผลงานการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอก
.....
.....
.....
2. การรับการถ่ายทอดบทบาทกุมารในการแสดงละครนอก
.....
.....
.....
3. กลวิธีในการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอก
3.1 กระบวนท่ารำ
.....
.....
.....

3.2 การแสดงอารมณ์

.....

.....

.....

3.3 กลวิธีเฉพาะตน หรือเทคนิคเฉพาะตน

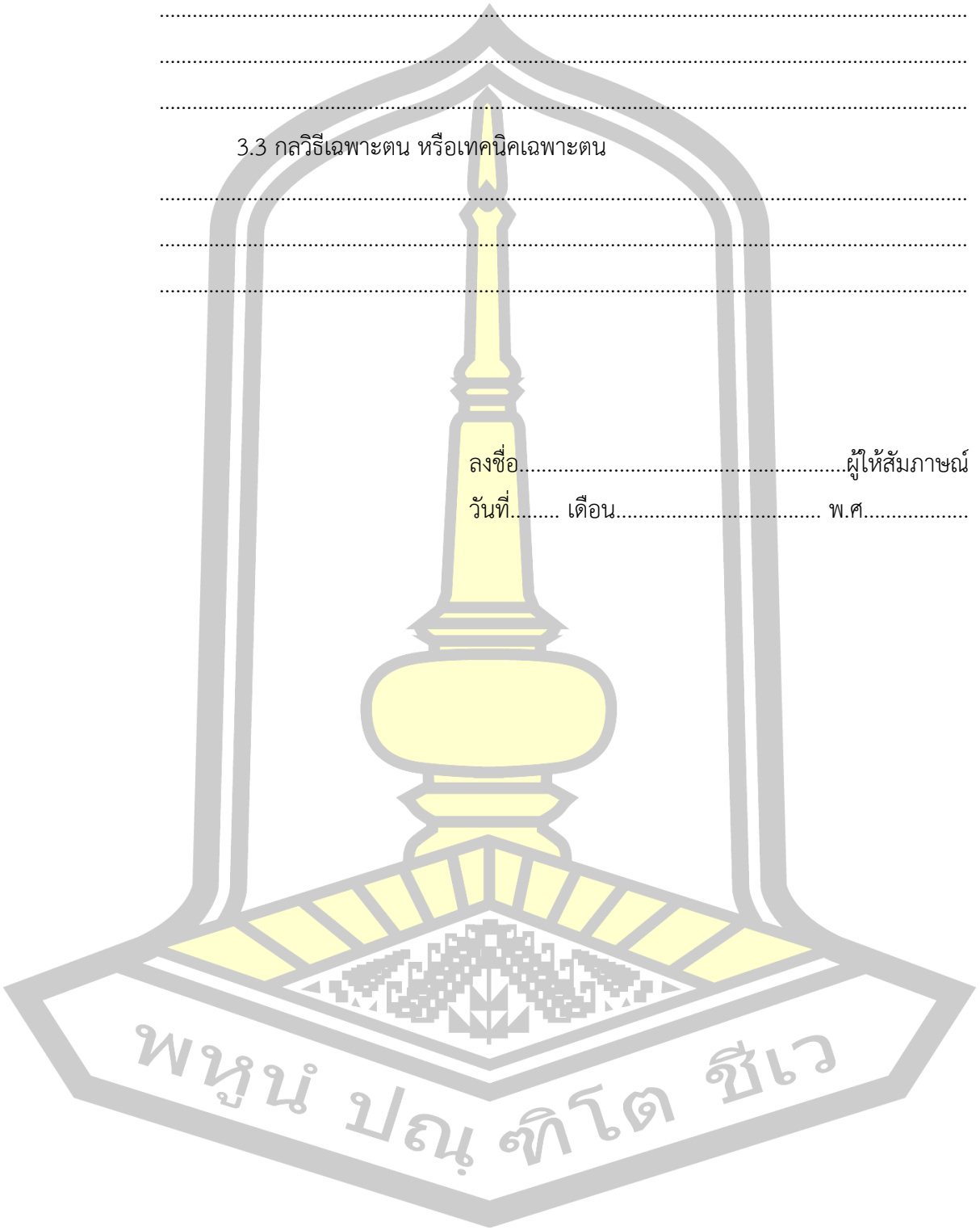
.....

.....

.....

ลงชื่อ.....ผู้ให้สัมภาษณ์

วันที่..... เดือน..... พ.ศ.....



แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 3

แบบสัมภาษณ์ (แบบไม่มีโครงสร้าง) สำหรับกลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป

เรื่อง กลวิธีการแสดงบทบาทกุมารในการแสดงละครนอกของ พงษ์ศักดิ์ บุญล้น

****

หมวดที่ 1 ประวัติและข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์

1. ชื่อ – สกุล ..... อายุ .....ปี

2. อาชีพหลัก.....

หมวดที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้เรื่องการแสดงละครนอกในบทบาทกุมาร ของพงษ์ศักดิ์ บุญล้น

1. ท่านคิดว่าพงษ์ศักดิ์ บุญล้น มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวอย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

2. ท่านประทับใจต่อพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในด้านใดบ้าง

.....

.....

.....

.....

.....

3. ท่านชื่นชอบหรือประทับใจพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในบทบาทใด

.....

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....ผู้ให้สัมภาษณ์

วันที่..... เดือน..... พ.ศ.....

ภาคผนวก ค

ภาพประกอบ

ภาพประกอบ 62 สัมภาษณ์อาจารย์พงษ์ศักดิ์ บุญล้น

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 63 สัมภาษณ์อาจารย์พงษ์ศักดิ์ บุญล้น

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 64 สัมภาษณ์รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 65 สัมภาษณ์รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 66 สัมภาษณ์อาจารย์ ดร.พัชรา บัวทอง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 67 สัมภาษณ์อาจารย์ ดร.ธีรเดช กลิ่นจันทร์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 68 สัมภาษณ์อาจารย์ ดร.นันทวัน สังขะวร

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 69 สัมภาษณ์อาจารย์ ดร.ไพฑูรย์ เข้มแข็ง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 70 เข้าพบอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 71 เข้าพบอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นายนัฐพล กลึงกลางดอน
วันเกิด	18 มิถุนายน พ.ศ. 2540
สถานที่เกิด	เขตปทุมวัน กรุงเทพมหานคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	52 หมู่ 3 ต.ห้วยแถลง อ.แถลง จ.นครราชสีมา 30240
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	พนักงานมหาวิทยาลัย ตำแหน่งอาจารย์
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยมหาสารคาม (ฝ่ายมัธยม)
ประวัติการศึกษา	พ.ศ. 2563 สำเร็จการศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ศป.บ.) สาขาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
	พ.ศ. 2566 สำเร็จการศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.) สาขาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว