ฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ

วิทยานิพนธ์

ของ

วัตรธนาพงษ์ อังคุณะ

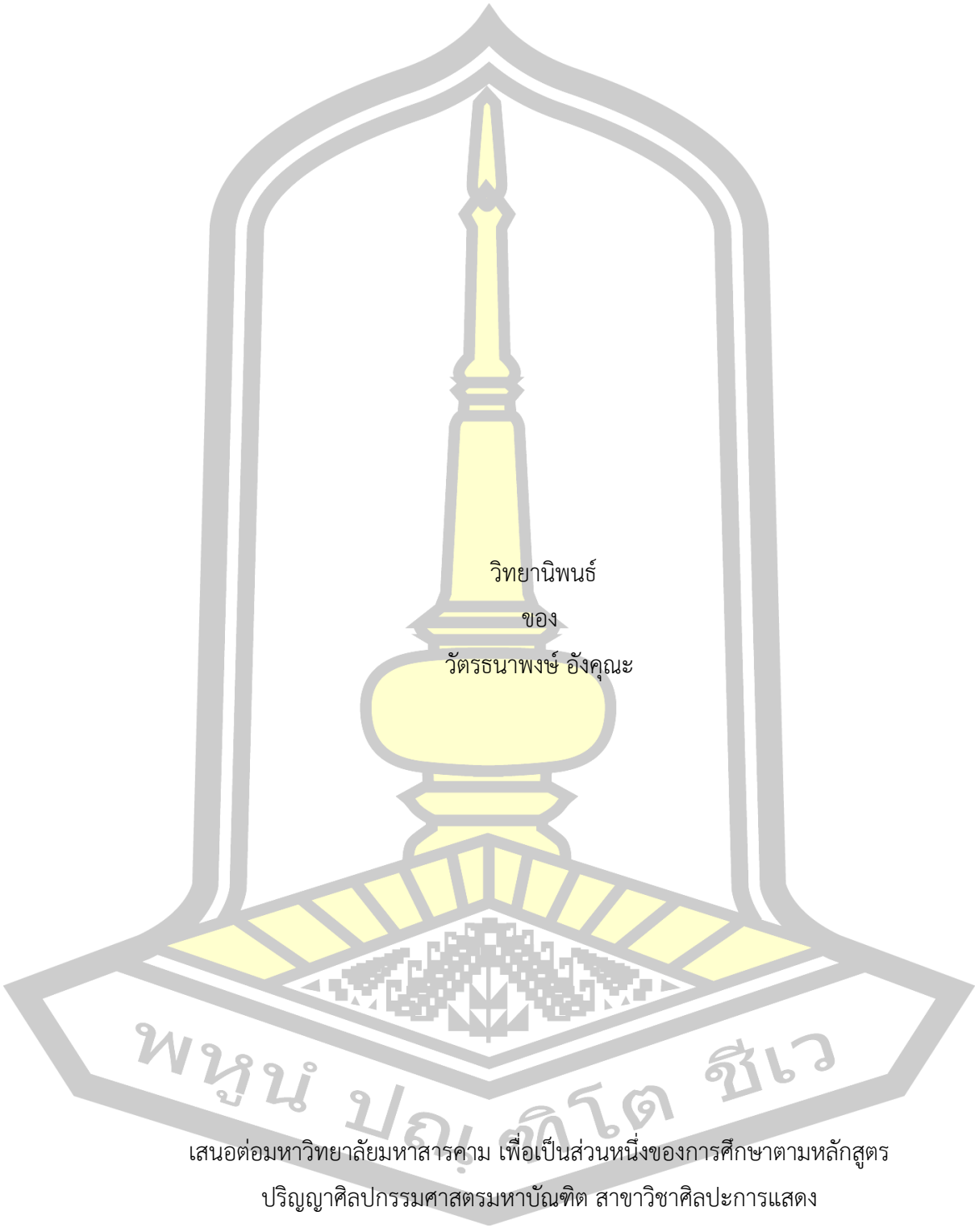
เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง

พฤษภาคม 2566

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ



วิทยานิพนธ์

ของ

วัตรธนาพงษ์ อังคุณะ

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

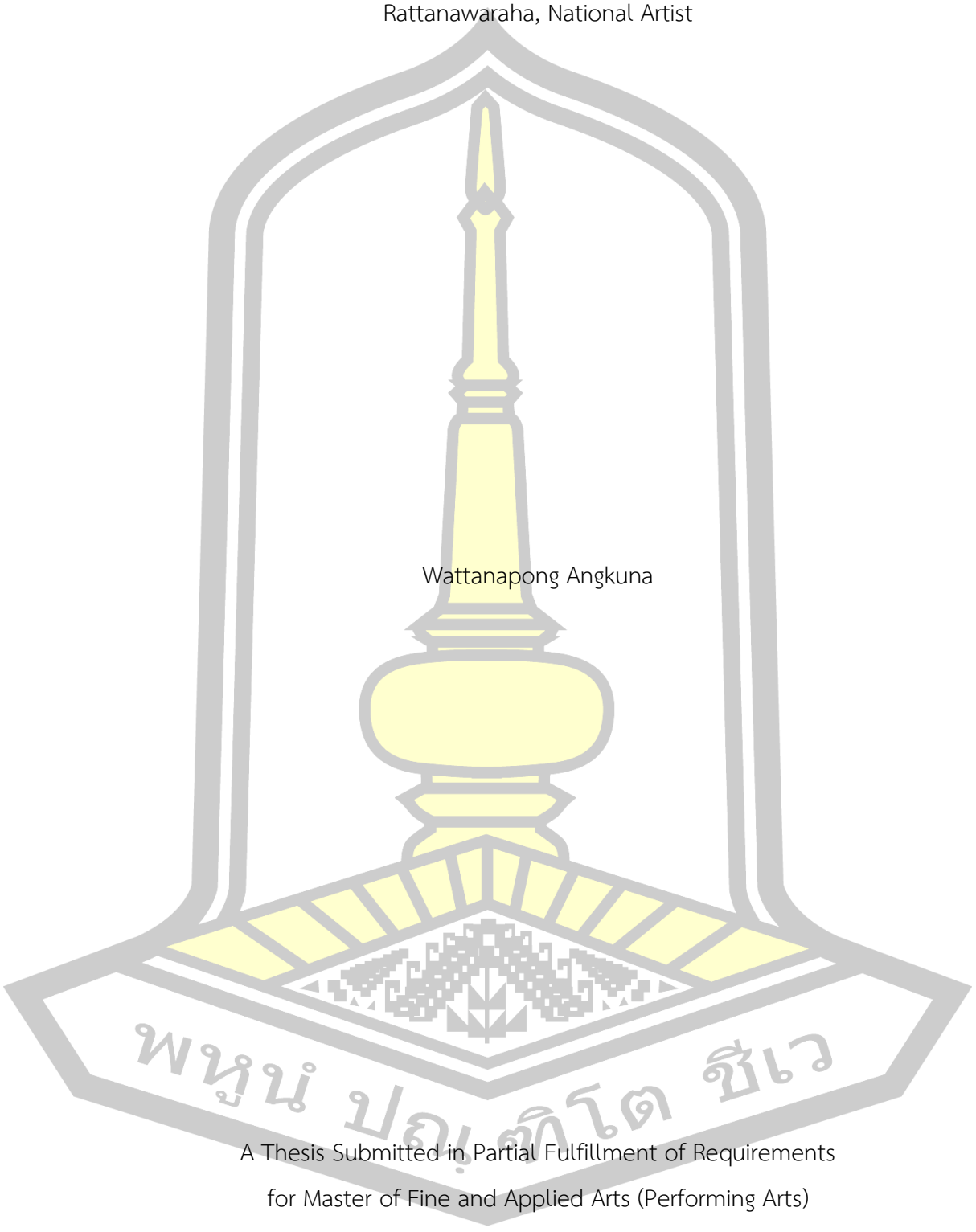
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง

พฤษภาคม 2566

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Chuichai Angkattalai : Gender in the Artificial Performance Process of Jatuporn Rattanawaraha, National Artist

Wattanapong Angkuna



A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Master of Fine and Applied Arts (Performing Arts)

May 2023

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนายวัตรธนาพงษ์ อังคุณะ 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 ธีโร

ชื่อเรื่อง ฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ

ผู้วิจัย วัตรธนาพงษ์ อังคุณะ

อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ ดร. ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

ปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** ศิลปะการแสดง

มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีที่พิมพ์** 2566

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อศึกษาชีวประวัติ และผลงานของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ 2) เพื่อศึกษานาฏยประดิษฐ์ ฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ 3) เพื่อศึกษาเพศสภาพในนาฏยประดิษฐ์ ชุดฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยได้แก่ กลุ่มผู้รู้จำนวน 3 คน กลุ่มผู้ปฏิบัติจำนวน 3 คน และกลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไปจำนวน 15 คน โดยทำการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยได้แก่ 1) แบบสัมภาษณ์ชนิดมีโครงสร้าง 2) แบบสัมภาษณ์ชนิดไม่มีโครงสร้าง 3) แบบสังเกตชนิดมีส่วนร่วม โดยนำเสนอผลการวิจัยด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์

ผลการศึกษาพบว่า จตุพร รัตนวราหะ มีบทบาทสำคัญต่อวงการนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะบาทบทบาทางด้านการแสดงโขนยักษ์ และยังเป็นผู้ทำหน้าที่ถ่ายทอดองค์ความรู้แก่นาฏศิลปิน ครู อาจารย์ นักเรียน นักศึกษา อีกทั้งบทบาทในการบริหารพัฒนางานในวิทยาลัยนาฏศิลป จึงถือเป็นบรมครูผู้มีความรู้ ความสามารถ เป็นที่ยอมรับในวงการนาฏศิลป์ไทย นอกจากนี้ยังมีผลงานสร้างสรรค์ที่แสดงออกถึงแนวคิด และทักษะขั้นสูงในชุดฉุยฉายอังกาศตไล ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์จากเพศสภาพของตัวละครนางอังกาศตไลที่เป็นยักษ์แต่มีกิริยาและจริตเป็นผู้หญิง ด้วยการผสมผสานกระบวนท่ารำของยักษ์และตัวนางเข้าด้วยกัน จนเกิดเป็นนาฏยประดิษฐ์ที่สวยงาม จากเพศสภาพที่ปรากฏในกระบวนนาฏยประดิษฐ์ชุดฉุยฉายอังกาศตไลแสดงให้เห็นถึงภูมิรู้และภูมิรำที่สั่งสมมาอย่างยาวนาน และแนวคิดการออกแบบที่ผสมผสานลักษณะพิเศษของตัวละครด้วยทักษะขั้นสูงของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ ได้เป็นอย่างดี

คำสำคัญ : เพศสภาพ, ฉุยฉาย, อังกาศตไล, นาฏยประดิษฐ์

TITLE Chuichai Angkattalai : Gender in the Artificial Performance Process of Jatuporn Rattanawaraha, National Artist

AUTHOR Wattanapong Angkuna

ADVISORS Associate Professor Pattamawadee Chansuwan , Ph.D.

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

UNIVERSITY Mahasarakham University **YEAR** 2023

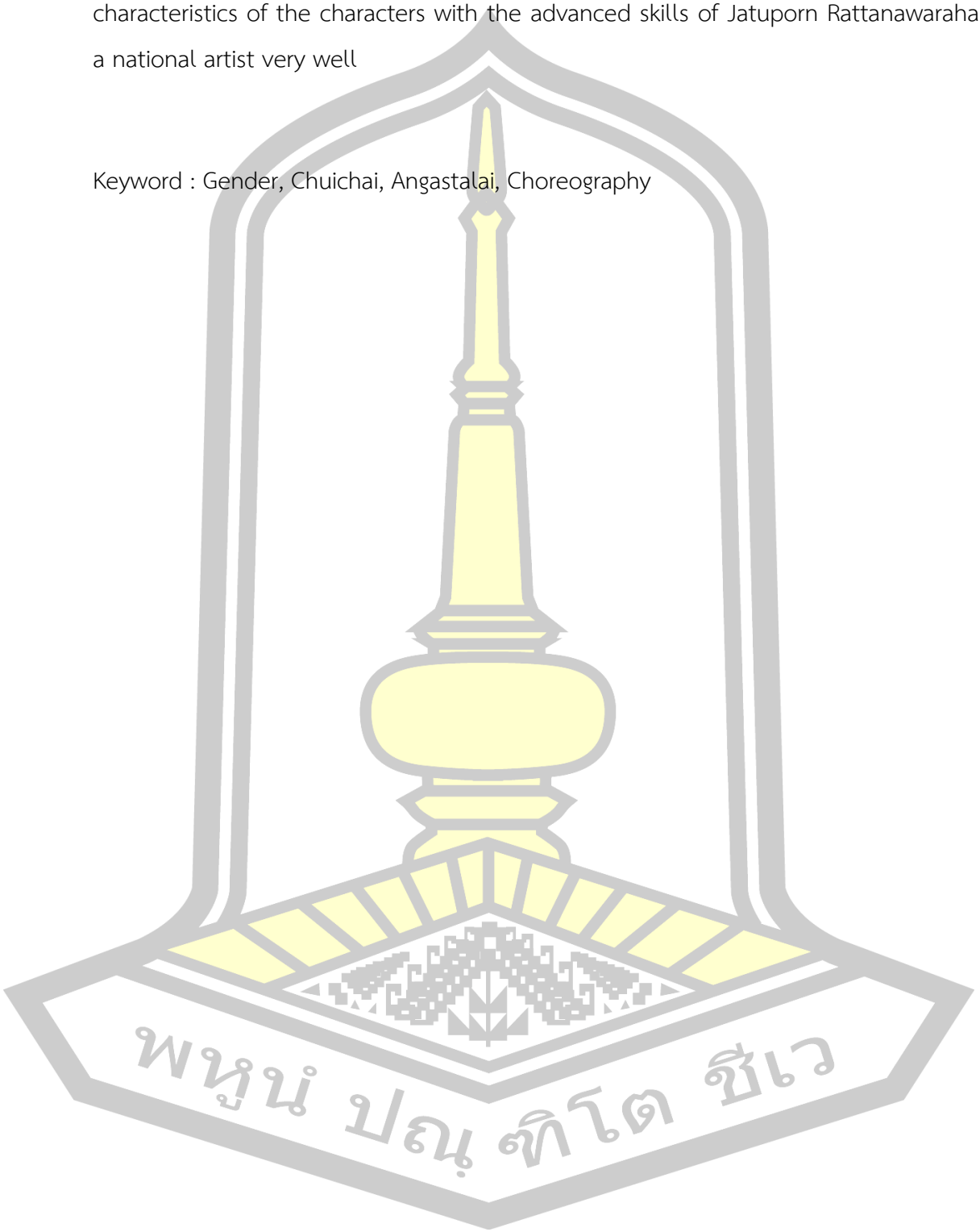
ABSTRACT

The purposes of this research were 1) to study the biographies of and the work of Jatuporn Rattanawaraha, a national artist 2) to study dancing inventions Chuichai Angkatthalai by Jatuporn Rattanawaraha, a national artist; 3) to study gender in dancing artifacts; Chuichai Angkatthalai by Jatuporn Rattanawaraha, National Artist The samples used in the research were: A group of 3 knowledgeable people, a group of 3 practitioners, and a group of 15 informants were selected by purposive sampling. The research tools were 1) a structured interview; 2) an interview. unstructured type 3) participant observation type The research results were presented by descriptive and analytical methods.

The study found that Jatuporn Rattanawaraha played an important role in the Thai dance circle. Especially the role of the giant Khon show and is also responsible for transferring knowledge to dance artists, teachers, professors, students, as well as roles in the administration and development of the College of Dramatic Arts. Therefore, he is regarded as a teacher who is knowledgeable and capable and is accepted in Thai dancing arts circles. There are also creative works that express ideas. and advanced skills in the Glide Ang Talai series. which is a creation from the gender of Nang Ankatalai, who is a giant, but has a woman's demeanor and character By combining the dance moves of giants and females together until becoming a beautiful invention From the gender shown in the dancing process, the graceful Angkatalai show shows the knowledge and dance landscape that has been

accumulated for a long time. and a design concept that combines the special characteristics of the characters with the advanced skills of Jatuporn Rattanawaraha, a national artist very well

Keyword : Gender, Chuichai, Angastalai, Choreography



กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ด้วยความกรุณาและความช่วยเหลืออย่างดียิ่งจาก ผศ.ดร. สุขสันติ แวงวรรณ ประธานกรรมการวิทยานิพนธ์ รศ.ดร. อุรารมย์ จันทมาลา กรรมการวิทยานิพนธ์ และอาจารย์ดร. ธัญลักษณ์ มูลสุวรรณ กรรมการวิทยานิพนธ์ ที่ท่านได้กรุณาชี้แนะแนวทางและให้คำแนะนำตลอดจนข้อสังเกตต่าง ๆ ทำให้ผู้วิจัยได้พัฒนาแนวความคิดและไตร่ตรองปัญหาต่าง ๆ ได้อย่างรอบคอบมากยิ่งขึ้นจนทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์

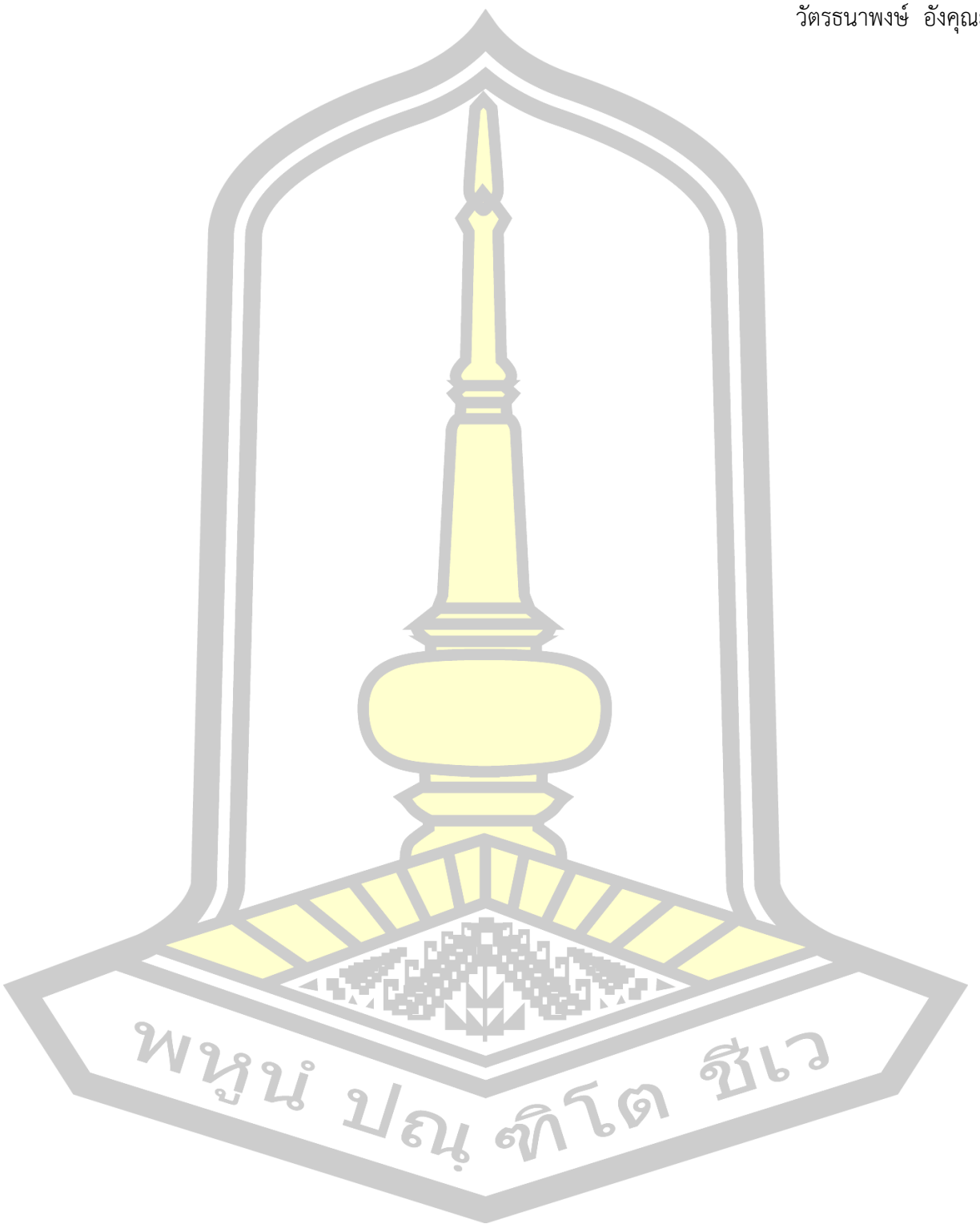
กราบขอบพระคุณ รศ. ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ทำให้ผู้วิจัยได้แนวคิดหัวข้อในการทำวิทยานิพนธ์ ให้ข้อมูลและคำแนะนำต่าง ๆ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อผู้วิจัย โดยเฉพาะการวางเค้าโครง แนวทางการเขียนเนื้อหาและบทวิเคราะห์ ตลอดจนการกำหนดกรอบเวลาในการเสนอความคืบหน้าของงาน ซึ่งถือเป็นแรงกระตุ้นให้แก่ผู้วิจัยได้อย่างดียิ่ง ทั้งยังได้สละเวลาอันมีค่าตรวจสอบความถูกต้องของงาน ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งใจและสำนึกในพระคุณของท่านอาจารย์เป็นอย่างยิ่ง จึงขอกราบขอบพระคุณไว้ ณ ที่นี้

กราบขอบพระคุณ นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ที่กรุณาให้ผู้วิจัยได้ศึกษานาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายอังกาศตไล ร่วมไปถึงศึกษาชีวประวัติของท่าน กราบขอบพระคุณ นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง นายสมศักดิ์ ทัดติ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม นายเกริกชัย ใหญ่ยิ่ง นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร นางสาวอติวรรณ รัตนวราหะ ที่ได้ให้คำแนะนำ แนวทาง และข้อมูลที่เป็นประโยชน์ในการทำวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้

กราบขอบพระคุณ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด โรงเรียนบ้านแมตวิทยาคาร ครู อาจารย์ ทุกท่าน ที่บ่มเพาะ ขัดเกลา มอบความรู้ และให้ความอบอุ่นแก่ผู้วิจัยตลอดมา

ขอขอบคุณ คุณศุภกร ฉลองภาค คุณธวัชชัย ดาสีขาม และนิสิตปริญญาโทสาขาศิลปะการแสดงรุ่น 3 หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ที่เป็นเพื่อนร่วมอุดมการณ์ในการก้าวเดินสู่เส้นชัยทางการศึกษามาด้วยกัน ให้ความช่วยเหลือในการทำวิทยานิพนธ์ จนสำเร็จลุล่วงด้วยดี สุดท้ายนี้ กราบขอบพระคุณ ครอบครัวอังคุณะและครอบครัวแสงมุข ร่มโพธิ์ร่มไทรในชีวิตของผู้วิจัยที่ค่อยส่งเสริมสนับสนุน ให้ความรัก ความอบอุ่น ทั้งให้กำลังทรัพย์ กำลังใจแก่ผู้วิจัยตลอดมา คุณค่าของวิจัยฉบับนี้ขอมอบบูชาคุณบิดา มารดา บูรพาจารย์ที่ได้อบรมสั่งสอนตั้งแต่วัยเยาว์จนถึงปัจจุบัน ขอบคุณครอบครัว พี่น้อง กัลยาณมิตรทุกคน ที่เป็นกำลังใจช่วยเหลือการศึกษาครั้งนี้

วัตรธนาพงษ์ อังคุณะ



สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ช

สารบัญ ..... ฌ

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญภาพ ..... ฎ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายของการวิจัย 4

คำถามในการวิจัย 4

ความสำคัญของการวิจัย 4

นิยามศัพท์เฉพาะ 5

กรอบแนวคิดในการวิจัย 6

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 7

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับโขน 8

2. องค์ความรู้เกี่ยวกับตัวละครที่ไม่ปกติ 23

3. องค์ความรู้เกี่ยวกับนางยักษ์ในการแสดงโขน 27

4. องค์ความรู้เกี่ยวกับอังกาศตไล 33

5. องค์ความรู้เกี่ยวกับฉุยฉาย 46

6. องค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปินแห่งชาติ 55

7. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 58

8. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 74
บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย 85
ขอบเขตการวิจัย 85
วิธีดำเนินการวิจัย 87
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 90
ตอนที่ 1 ชีวประวัติ และผลงานของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ 90
ตอนที่ 2 นาฏยประดิษฐ์ ฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ 121
ตอนที่ 3 ศึกษาเพศสภาพในนาฏยประดิษฐ์ ชุดฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ 230
บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 259
1. สรุปผลการวิจัย 259
2. อภิปรายผล 268
3. ข้อเสนอแนะ 272
บรรณานุกรม 274
ภาคผนวก 281
ภาคผนวก ก รายนามผู้ให้สัมภาษณ์ 282
ภาคผนวก ข เครื่องมือในการวิจัย 284
ภาคผนวก ค ภาพประกอบ 293
ประวัติผู้เขียน 311

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 แนวคิดการประพันธ์ที่สื่อให้เห็นถึงตัวอังกาศตไล 123

ตาราง 2 เครื่องแต่งกายนางอังกาศตไล 134

ตาราง 3 กระบวนท่ารำฉุยฉายอังกาศตไล 144

ตาราง 4 การเปรียบเทียบกระบวนท่ารำเพศสภาพที่ปรากฏในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล..... 233

ตาราง 5 ตัวอย่างการแสดงอารมณ์ในเพลงเสมอมาร..... 251

ตาราง 6 ตัวอย่างการแสดงอารมณ์ในเพลงฉุยฉาย 252

ตาราง 7 ตัวอย่างการแสดงอารมณ์ในเพลงแม่ศรี 254

ตาราง 8 ตัวอย่างการแสดงอารมณ์ในเพลงรัวสามลา 255

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย 6

ภาพประกอบ 2 อาวุธประกอบการแสดงโขน 22

ภาพประกอบ 3 ภาพจิตกรรมอังกาศตไล 36

ภาพประกอบ 4 หนุมานรบอังกาศตไล 43

ภาพประกอบ 5 การแสดงชุดฉุยฉายอังกาศตไล ผู้แสดง เกริกชัย ใหญ่ยิ่ง 45

ภาพประกอบ 6 นายจตุพร รัตนวราหะ 91

ภาพประกอบ 7 นายจตุพร รัตนวราหะ อุปสมบทเป็นพระภิกษุ 92

ภาพประกอบ 8 นายจตุพร รัตนวราหะ สมรสกับ นางชุมศรี รัตนนนท์ 92

ภาพประกอบ 9 ครอบครัวนายจตุพร รัตนวราหะ 93

ภาพประกอบ 10 นายจตุพร และนางชุมศรี รัตนวราหะ 93

ภาพประกอบ 11 แสดงการศึกษาของนายจตุพร รัตนวราหะ 96

ภาพประกอบ 12 นายจตุพร รัตนวราหะ และนางลิ้นจี่ จารุจรณ เมื่อปี พ.ศ. 2492 97

ภาพประกอบ 13 นายจตุพร รัตนวราหะ ในวัยเรียน 97

ภาพประกอบ 14 นายจตุพร รัตนวราหะ แต่งเครื่องแบบข้าราชการเต็มยศ 100

ภาพประกอบ 15 นายจตุพร ได้รับมอบหมายให้ถวายการสอนโขนแด่ "สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามมงกุฎราชกุมาร" ในบทของ "วิรุญจำบัง" 101

ภาพประกอบ 16 นายจตุพร รัตนวราหะ ช่วงรับราชการ 101

ภาพประกอบ 17 นายจตุพรทำงาน ณ วิทยาลัยนาฏศิลป (วังหน้า) 102

ภาพประกอบ 18 ถีบเหลี่ยมลูกศิษย์ โขนยักษ์ ณ ลานมรกต 102

ภาพประกอบ 19 นายจตุพรครูผู้สอนโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป กำลังสอนนายภูสิทธิ์ รัตนาพล ... 103

ภาพประกอบ 20 รับบททศกัณฐ์ 105

ภาพประกอบ 21 รับบททศกัณฐ์ 106
ภาพประกอบ 22 รับบทอินทรชิต 106
ภาพประกอบ 23 รับบทรามสูร 107
ภาพประกอบ 24 รับบทม้าอุปการ 107
ภาพประกอบ 25 รับบทไมยราพ 108
ภาพประกอบ 26 รำฉุยฉายหนุมานแปลง 108
ภาพประกอบ 27 รำฉุยฉายทศกัณฐ์ลงสวน 109
ภาพประกอบ 28 รับบทปรศุราม 109
ภาพประกอบ 29 รับบททพญาครุฑ 110
ภาพประกอบ 30 รับบททศกัณฐ์นั่งเมือง 110
ภาพประกอบ 31 จตุพร รัตนวราหะ แสดงโขนตอนนางลอย 111
ภาพประกอบ 32 รำวงมาตรฐาน 111
ภาพประกอบ 33 หนังสือคู่มือการฝึกหัดโขนเบื้องต้น 112
ภาพประกอบ 34 หนังสือเพลงหน้าพาทย์ 113
ภาพประกอบ 35 นายจตุพร ร่วมเป็นกรรมการคัดเลือกผู้แสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ 114
ภาพประกอบ 36 นายจตุพร ร่วมเป็นกรรมการสอบแข่งขันทุนเฉลิมกรุงฝ่ายโขน 115
ภาพประกอบ 37 นายจตุพร ร่วมเป็นกรรมการสอบคัดเลือก ทุนนริศรานุวัดติวงศ์ 115
ภาพประกอบ 38 นายจตุพร ร่วมเสวนาวิชาการหัวข้อ “ครูโขน : จากอดีต สู่ปัจจุบัน.....ในอนาคต” 116
ภาพประกอบ 39 นายจตุพร ร่วมอบรมสัมมนา ท่ารำเดี่ยว รำคู่ และการแสดงเป็นชุดเป็นตอน 116
ภาพประกอบ 40 นายจตุพร ร่วมเสวนาทางวิชาการ หัวข้อ "พระมหากรุณาธิคุณต่อวงการนาฏดุริยางคศิลป์ไทย" 117
ภาพประกอบ 41 นายจตุพร ร่วมเป็นวิทยากรให้ความรู้ "ศิลปะคู่ชาติของแผ่นดิน" 117
ภาพประกอบ 42 นายจตุพร ร่วมสัมมนาเชิงปฏิบัติการ "การขับเคลื่อนการจัดการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย" 118

ภาพประกอบ 43 นายจตุพร ร่วมการเสวนา "ชีวิตและผลงานนายธนิต อยู่โพธิ์ ด้านผดุงและรักษาการแสดงโขน" 118
ภาพประกอบ 44 แผนภูมิจตุพร รัตนวราหะ 120
ภาพประกอบ 45 ปี่ใน 128
ภาพประกอบ 46 ระนาดเอก 128
ภาพประกอบ 47 ระนาดทุ้ม 129
ภาพประกอบ 48 ฆ้องวงใหญ่ 130
ภาพประกอบ 49 ตะโพน 130
ภาพประกอบ 50 กลองทัด 131
ภาพประกอบ 51 ฉิ่ง 131
ภาพประกอบ 52 ภาพด้านหน้าเครื่องแต่งกายอังกาศตไล 132
ภาพประกอบ 53 ภาพด้านหลังเครื่องแต่งกายอังกาศตไล 133
ภาพประกอบ 54 อาวุธในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล 138
ภาพประกอบ 55 ตรี 139
ภาพประกอบ 56 คทา 139
ภาพประกอบ 57 ค้อน 140
ภาพประกอบ 58 ง้าว 140
ภาพประกอบ 59 โตมร หรือหอก 141
ภาพประกอบ 60 คันศร 141
ภาพประกอบ 61 พระขรรค์ 142
ภาพประกอบ 62 จักร 142
ภาพประกอบ 63 การแสดงฉุยฉายอังกาศตไล ผู้แสดง เกริกชัย ใหญ่ยิ่ง แสดงครั้งแรก พ.ศ. 2552 143
ภาพประกอบ 64 การแสดงฉุยฉายอังกาศตไล ผู้แสดง ธรรพ์ณกร เรืองอยู่ แสดง พ.ศ. 2564 143

ภาพประกอบ 65 ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำฉุยฉายอังกาศตไล 227
ภาพประกอบ 66 แผนภูมินาฏยประดิษฐ์ ฉุยฉายอังกาศตไล 229
ภาพประกอบ 67 ความอ่อนหวานของนางอังกาศตไล (ที่มีลักษณะเหมือนผู้หญิง) 231
ภาพประกอบ 68 ความแข็งแกร่งของนางอังกาศตไล (ที่มีลักษณะเหมือนผู้ชาย) 232
ภาพประกอบ 69 การกล่อมหน้า 238
ภาพประกอบ 70 การตั้งวงแบบตัวนาง 239
ภาพประกอบ 71 การกดเกลียวข้าง 239
ภาพประกอบ 72 การลบเหลี่ยม 240
ภาพประกอบ 73 การกระทืบเท้าหลัง 240
ภาพประกอบ 74 ความเข้มแข็งในการออกท่าทาง 241
ภาพประกอบ 75 การเหลียวหน้าที่มีความแข็งแรง 242
ภาพประกอบ 76 การผ่ายตัวให้ดูโอ่อ่ายิ่งใหญ่ 242
ภาพประกอบ 77 การตั้งวงยักษ์ที่ดูเป็นฉากเป็นเหลี่ยม 243
ภาพประกอบ 78 การลงเหลี่ยมแบบเต็ม 243
ภาพประกอบ 79 การเก็บเท้าที่มีความแข็งแรง 244
ภาพประกอบ 80 การแบ่งสัดส่วนของง้าว 245
ภาพประกอบ 81 ลักษณะการใช้อาวุธของใบง้าว 246
ภาพประกอบ 82 ลักษณะการใช้อาวุธของคอง้าว 246
ภาพประกอบ 83 ลักษณะการใช้อาวุธของกลางง้าว 247
ภาพประกอบ 84 ลักษณะการใช้อาวุธของปลายง้าว 247
ภาพประกอบ 85 การควงแบบไต่หลังมือ 248
ภาพประกอบ 86 วีดีโอการสาธิตการควงแบบไต่หลังมือ 248
ภาพประกอบ 87 แผนภูมิเพศสภาพในนาฏยประดิษฐ์ ฉุยฉายอังกาศตไล 258
ภาพประกอบ 88 การนำเสนอหัวข้อวิทยานิพนธ์ 294

ภาพประกอบ 89 สัมภาษณ์นายจตุพร รัตนวราหะ ผ่านระบบ LINE 295
ภาพประกอบ 90 สัมภาษณ์นายจตุพร รัตนวราหะ 296
ภาพประกอบ 91 นายจตุพร รัตนวราหะ กำลังรับชมการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล 297
ภาพประกอบ 92 ผู้วิจัย และผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย (โขน) 297
ภาพประกอบ 93 ผู้วิจัย และนายจตุพร รัตนวราหะ นายสมศักดิ์ ทัดติ 298
ภาพประกอบ 94 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายสมศักดิ์ ทัดติ 298
ภาพประกอบ 95 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายเกริกชัย ใหญ่ยิ่ง และรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำฉุยฉาย อังกาศตไล 299
ภาพประกอบ 96 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นางรัจนา พวงประยงค์ 300
ภาพประกอบ 97 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายประเมษฐ์ บุญยะชัย 301
ภาพประกอบ 98 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายอนุชา บุญยัง 302
ภาพประกอบ 99 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นางสาวรติวรรณ รัตนวราหะ 302
ภาพประกอบ 100 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายบัญชา สุริเจย์ 303
ภาพประกอบ 101 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายชานันท์ ทัสสะ 303
ภาพประกอบ 102 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายญาณวุฒิ ไตรสุวรรณ 303
ภาพประกอบ 103 ผู้วิจัยและลูกศิษย์นายจตุพร รัตนวราหะ 304
ภาพประกอบ 104 ผู้วิจัยขึ้นสอบเค้าโครงวิทยานิพนธ์ 305
ภาพประกอบ 105 ผู้วิจัยเข้าพบที่ปรึกษาและรับฟังคำแนะนำในการทำวิทยานิพนธ์ 306
ภาพประกอบ 106 ผู้วิจัยเข้าพบที่ปรึกษาและรับฟังคำแนะนำในการทำวิทยานิพนธ์ 307
ภาพประกอบ 107 สอบป้องกันวิทยานิพนธ์ 308
ภาพประกอบ 108 กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ และนิสิตปริญญาโท รุ่นที่ 3 308
ภาพประกอบ 109 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขสันติ แวงวรรณ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ 308
ภาพประกอบ 110 รองศาสตราจารย์ ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก 309

ภาพประกอบ 111 รองศาสตรจารย์ ดร.อุรารมย์ จันทมาลา กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ 309

ภาพประกอบ 112 อาจารย์ ดร.ธัญลักษณ์ มูลสุวรรณ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์..... 309

ภาพประกอบ 113 นาฏศิลปิน นักเรียน นักศึกษา เข้ารับการถ่ายทอดการแสดงชุดฉุยฉายอังกาศตไล จากนายจตุพร รัตนวราหะ และนายเกริกชัย ใหญ่ยิ่ง 310

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

โขน นาฏกรรมชั้นสูงของไทยที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น มีระเบียบแบบแผน ประกอบด้วย ศิลปะหลายแขนงซึ่งบรรพชนไทยได้สร้างสรรค์หล่อหลอมและสืบทอดต่อกันมา ได้แก่ วรรณศิลป์ คือ บทประพันธ์ การพากย์ เจรจา วิจิตรศิลป์ คือ เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ และฉาก ดุริยางคศิลป์ คือ ดนตรี และเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง คีตศิลป์ คือ การขับร้อง ตลอดจนนาฏยศิลป์ คือ กระบวนท่ารำและการเคลื่อนไหวของตัวละคร ซึ่งแสดงถึงประเทศที่มีอารยธรรมมาแต่โบราณให้คงอยู่จนถึงปัจจุบัน และวันที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561 คณะกรรมการ ICH-UNESCO ณ ประเทศมอริเชียส (Mauritius) อนุมัติให้โขนไทยขึ้นทะเบียนเป็นมรดกโลกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมวลมนุษยชาติ

การสร้างสรรค์งานของเหล่าบรรดาศิลปินแขนงต่าง ๆ เป็นการสร้างจินตนาการ และรังสรรค์ความคิดที่ผูกเรื่องราวของความงดงาม โดยยึดหลักที่ต้องการตอบสนองต่อความต้องการทางอารมณ์และจิตใจ สะท้อนให้เห็นถึงแนวคิด อุดมคติ ปรัชญาในการดำเนินชีวิต ตลอดจนจุดประสงค์ในการรังสรรค์งานทางศิลปะอย่างมีระบบ ระเบียบในการจัดลำดับความคิด โดยนำเสนอเป็นขั้นตอนจนเกิดเป็นรูปธรรมให้เห็นในสังคมไทยปัจจุบัน

งานนาฏยประดิษฐ์ในสังคมไทยก็ไม่แตกต่างจากงานแขนงอื่น ๆ กล่าวคือรูปแบบกระบวนการคิดงานเกิดขึ้น และพัฒนาควบคู่กับสังคมไทยมาตั้งแต่ก่อนสมัยรัตนโกสินทร์หากแต่ขาดการศึกษารูปแบบเอกสารอย่างจริงจัง ทำให้ข้อมูลที่เป็นองค์ความรู้ตรงส่วนนี้ขาดหายไป ดังจะเห็นได้ว่าถ้าศึกษาประวัติศาสตร์ และทฤษฎีนาฏยศิลป์จะพบว่างานนาฏยประดิษฐ์เป็นองค์ประกอบสำคัญมากส่วนหนึ่ง ในบรรดาองค์ความรู้นาฏยศิลป์ แต่เดิมงานนาฏยประดิษฐ์มีบทบาทหน้าที่สำคัญในงานพิธีหลวง และพิธีราษฎร์ ต่อมาเห็นได้ชัดเจนในช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 งานนาฏยประดิษฐ์ลดบทบาทหน้าที่ด้านพิธีกรรมลงบ้างตามความจำเป็น แต่กลับเพิ่มบทบาทหน้าที่กระจายสู่มวลชนมากขึ้นกว่าเดิม ในรูปแบบการจัดเป็นระบบการศึกษาทำให้องค์ความรู้ด้านนี้กระจายสู่มวลชนโดยมิได้จำกัดเฉพาะในประเทศไทยเท่านั้น (สวภา เวชสุรักษ์, 2547)

นาฏยประดิษฐ์ เป็นการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปลแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดียว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญใน

การแสดง ทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547) โดยเฉพาะการสร้างงานนาฏยประดิษฐ์ ประเภทรำเดี่ยวที่เหล่าศิลปินได้รังสรรค์ขึ้น สื่อให้เห็นถึงการอวดลีลาท่ารำที่สง่างาม มีความแม่นยำในจังหวะและท่ารำ มีปฏิภาณไหวพริบ และการสื่ออารมณ์ของผู้แสดงผ่านบทบาทตัวละคร

การรำเดี่ยวจึงทำให้มีบทบาทสำคัญต่อการจัดการเรียนการสอนอย่างมาก เพราะสามารถทำให้นักเรียนนักศึกษามีทักษะ ประสบการณ์ และนำเสนอตัวเองผ่านการแสดง โดยการรำอวดฝีมือการร่ายรำที่มีความประณีตงดงาม ผู้แสดงรำเดี่ยวจึงต้องมีทักษะในการรำ และได้รับการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี เช่น การรำฉุยฉายซึ่งมีอยู่หลายชุด ได้แก่ ฉุยฉายพราหมณ์ ฉุยฉายศูรปนขาแปลง ฉุยฉายทศกัณฐ์ และฉุยฉายอังกาศตไล เป็นต้น ซึ่งฉุยฉายอังกาศตไล เป็นนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ได้สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของตัวละคร และได้รังสรรค์ผ่านกระบวนท่ารำการใช้อาวุธ และเป็นงานนาฏยศิลป์ที่ถ่ายทอดลักษณะความแตกต่าง และความพิเศษเฉพาะของตัวอังกาศตไล

ปัจจุบันจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2552 ผู้ที่มีบทบาทสำคัญต่อวงการนาฏศิลป์เป็นอย่างมาก โดยเฉพาะบทบาททางด้านการแสดงโขนยักษ์ ซึ่งได้รับบทบาท ตัวละครยักษ์ที่สำคัญ เช่น พระพิราพ, ทศกัณฐ์, กุมภกรรณ, พิเภก, ไมยราพณ์, เป็นต้น และยังได้เป็น ผู้ทำหน้าที่ถ่ายทอดองค์ความรู้แก่นาฏศิลปินของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร และครูอาจารย์ นักเรียน นักศึกษา นิสิต (สาขาโขนยักษ์) สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และสถาบันอื่น ๆ ทั่วประเทศ ด้วยความเป็นเลิศทางศิลปะการแสดงโขนในบทบาทสำคัญของยักษ์ในเรื่องรามเกียรติ์ จะเห็นเป็น ประจักษ์ เช่น บทบาทการรบ บทบาทเกี้ยวพาราสี บทบาทนั่งเมืองของพญายักษ์ และบทบาทการรำ เดี่ยวของยักษ์โดยลักษณะการรำฉุยฉาย จตุพร รัตนวราหะ ถือเป็นผู้มีความสามารถมีความเชี่ยวชาญ มีผลงานดีเด่นเป็นที่ยอมรับของวงการนาฏศิลป์ไทย เป็นผู้สร้างสรรค์งานด้วยความทุ่มเท และมีความ เสียสละต่องานนาฏศิลป์ ซึ่งท่านมีผลงานที่แสดงออกถึงแนวคิด ความรู้ สติปัญญา มีกลวิธีการ สร้างสรรค์ผลงานด้วยทักษะสูงที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะมีผลงานเป็นที่ยอมรับในระดับภูมิภาค ระดับชาติ และระดับนานาชาติอย่างต่อเนื่อง อีกทั้งยังมีบทบาทที่เกี่ยวกับการบริหารพัฒนางานในวิทยาลัยนาฏศิลป สังกัดกรมศิลปากรแต่เดิม และสนับสนุนให้มีการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยอยู่เป็นระยะ ผลงานที่สร้างขึ้นหรือได้มีส่วนร่วมในการวางแนวคิดได้รับความนิยม และเป็นที่พึงพอใจของผู้ชม โดยเฉพาะการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด ฉุยฉายอังกาศตไล

อังกาศตไลตัวละครตัวหนึ่งที่อยู่ในเรื่องรามเกียรติ์ มีลักษณะกายสีแดงเสน สวมมงกุฎยอดน้ำเต้า 5 ยอด ปากแสยะ ตาโพลง 4 หน้า 8 มือ เป็นยักษิณีผู้ทำหน้าที่ รักษาด่านทางอากาศในเขตเมืองลงกา ซึ่งเรียกได้ว่ายักษ์เสื้อเมืองที่สำคัญจากการศึกษาพบว่าเป็นยักษ์เพศหญิงที่มีใจรักในการรบทัพจับศึกสามารถใช้อาวุธได้อย่างคล่องแคล่ว และหลากหลาย ประกอบด้วยอาวุธต่าง ๆ คือ จักร,

พระขรรค์, ตรี, คทา, ศร, ง้าว, หอก, ค้อน โดยจตุพร รัตนวราหะ เห็นว่าอังกาศตไล มีลักษณะพิเศษและมีความแตกต่างจากนางยักษ์ตัวอื่น ๆ จึงได้สร้างสรรค์การแสดงชุดฉุยฉายอังกาศตไลขึ้นเพื่อให้คนทั่วไปได้รู้จักตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ โดยเฉพาะตัวอังกาศตไล ซึ่งเป็นตัวละครที่มีบทบาทสำคัญในการรักษาด่านทางอากาศของกรุงลงกา โดยการแสดงชุดฉุยฉายอังกาศตไลนั้นเป็นการรำอวดฝีมือผู้ที่จะได้รับบทบาทนี้ต้องมีทักษะฝีมือชำนาญเป็นเลิศ ผ่านกระบวนการขั้นพื้นฐาน การฝึกปฏิบัติแม่ท่ายักษ์ที่สำคัญ ซึ่งมีระยะเวลาบ่มเพาะที่ยาวนาน จึงจะทำให้ผู้แสดงในบทบาทอังกาศตไลสามารถรำประกอบการใช้อาวุธและการต่อสู้ได้อย่างคล่องตัว

จตุพร รัตนวราหะ ได้อธิบายว่า แรงบันดาลใจที่ประดิษฐ์การแสดงชุดนี้มีความคิดว่าอังกาศตไลคนเดียวมีอาวุธหลายอย่าง เป็นคนเดียวที่จะสามารถพกอาวุธได้มากมาย จึงได้นำอาวุธเหล่านั้นมาโชว์ให้คนดูเพื่อให้เห็นว่าอาวุธต่าง ๆ มีลักษณะอย่างไร เอาไว้ทำอะไร โดยให้นายสมรัตน์ ทองแท้ แต่งบทร้อง จากนั้นจึงหาคนที่จะรับบทอังกาศตไล ซึ่งก็พบนายเกริกชัย ใหญ่ยิ่ง ด้วยเห็นว่าอังกาศตไลมีความเป็นผู้หญิงและมีความแข็งแกร่งดั่งผู้ชาย ซึ่งตรงกับบุคลิกของนายเกริกชัย ใหญ่ยิ่ง ที่มีหน่วยก้านรำได้จึงเรียกมาต่อท่ารำให้ โดยท่านเป็นผู้คิดท่ารำ

ทั้งนี้เมื่อพิจารณาจากข้อความข้างต้น จะเห็นว่าอังกาศตไล ตัวละครที่มีลักษณะพิเศษโดยมีบุคลิกที่มีความผสมผสานระหว่างเพศชาย และเพศหญิง ได้บ่งบอกถึงเพศสภาพในตัวอังกาศตไล “อังกาศตไล” จึงเป็นตัวละครที่ถูกประกอบสร้างจากเงื่อนไขเมื่อพิจารณาผ่านแนวคิด เพศสภาพ (Gender) ซึ่งหมายถึง สถานะทางเพศที่ถูกกำหนดโดยปัจจัยทางสังคม วัฒนธรรม ได้แก่ ทัศนคติ ขนบธรรมเนียมประเพณีกฎระเบียบต่าง ๆ ที่กลายเป็นบรรทัดฐานของสังคมและทำให้เกิดความคาดหวังในมิติต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ในบริบททางสังคม ซึ่งความคาดหวังนั้นเป็นผลจากการปรุงแต่งที่เรียกว่าวาทกรรมเพศสภาพ หรือ การถูกทำให้มีเพศสภาพเป็นผลทางวัฒนธรรม (นันทวัน สังขะวร, 2562b) เพราะฉะนั้นเพศสภาพในตัวละครอังกาศตไล จึงหมายถึง การแสดงออกของตัวละครที่ปรากฏอย่างชัดแจ้ง เพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าใจบทบาทในการแสดงที่ปรากฏอยู่บนเวทีและได้รู้ว่าสวมบทบาทอะไรจากสถานการณ์ที่เกิดขึ้นและเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเพื่อสื่อความหมายด้วยรูปลักษณ์ทางการแสดงอากัปกิริยา การแสดงอารมณ์ การแสดงบทบาททางกายที่มีเพศสภาพ จากรูปลักษณ์ภายนอก ภาพของร่างกายก็เหมือนกับตัวตนที่ถูกปรุงแต่งด้วยปัจจัย มิอาจจะเป็นอื่นได้นอกจากภาพที่ปรากฏและมายาเท่านั้น (สุชาดา ทวีสิทธิ์, 2547)

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะพบว่า การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบของการรำเดี่ยวที่เรียกว่า “ฉุยฉาย” เพื่อเป็นการอนุรักษ์ไว้ซึ่งภูมิปัญญาของชาติอันเกิดจากตัวศิลปิน และผู้ถ่ายทอดผลงานที่เกิดจากการพัฒนาแนวความคิดและมุมมองผ่านการสร้างลักษณะที่สำคัญของตัวละครทั้งในบทบาทตัวละครเอก และตัวละครประกอบ ซึ่งมีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่องให้เกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น อังกาศตไล ผู้ทำหน้าที่รักษาด่านทางอากาศในเขตเมือง

ลงกา เป็นยักษ์เพศหญิงที่แข็งแกร่ง มีความสามารถในการรบ และสามารถใช้อาวุธได้หลากหลาย โดย จตุพร รัตนวราหะ ได้นำตัวละครอังกาศตไลมาสร้างสรรค์การแสดงชุดฉุยฉายอังกาศตไล เพื่อให้เห็นถึงการใช้อาวุธ และลักษณะพิเศษของตัวอังกาศตไล โดยบ่งบอกถึงความสำคัญของเพศสภาพลักษณะตัวละคร ที่ถ่ายทอดผ่านกระบวนท่ารำ โดยการผสมผสานระหว่างตัวนาง (เพศหญิง) และตัวยักษ์ผู้ชาย (เพศชาย) ที่เป็นความพิเศษของตัวอังกาศตไล ซึ่งจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ได้สร้างสรรค์ด้วยภูมิความรู้ สติปัญญา กลวิธีการสร้างสรรค์ผลงานด้วยทักษะขั้นสูง

การศึกษาฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ จะทำให้ทราบถึงประวัติ ความเป็นมาและความสำคัญของกระบวนท่ารำ กลวิธี เทคนิค ลีลา เพศสภาพ แนวคิด และวิธีการสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะของการรำฉุยฉายที่มีลักษณะเฉพาะของตัวละครที่สามารถเป็นแนวทางในการพัฒนารูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านศิลปะการแสดง และยังเป็นการยกระดับมาตรฐานทางวิชาการได้อีกทางหนึ่ง

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติ และผลงานของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ
2. เพื่อศึกษานาฏยประดิษฐ์ ฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ
3. เพื่อศึกษาเพศสภาพในนาฏยประดิษฐ์ ชุดฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ

คำถามในการวิจัย

1. ชีวประวัติ และผลงานของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ เป็นมาอย่างไร
2. ฉุยฉายอังกาศตไล นาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ มีความเป็นมาอย่างไร
3. เพศสภาพในนาฏยประดิษฐ์ ชุดฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติเป็นอย่างไร

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึง ชีวประวัติ และผลงานของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ
2. ทำให้ทราบถึง นาฏยประดิษฐ์ ฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ
3. ทำให้ทราบถึง เพศสภาพในนาฏยประดิษฐ์ ชุดฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ

นิยามศัพท์เฉพาะ

ฉุยฉาย หมายถึง การแสดงการอวดโฉมความงาม เครื่องแต่งกาย กิริยา อาวุธ และหน้าที่ของนางอังกาศตไล ตามลีลาดนตรี และบทร้อง

อังกาศตไล หมายถึง ยักษ์เสื้อเมือง ที่รักษาหน้าด่านทางอากาศของกรุงลงกา ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์ มีลักษณะ กายสีแดงเสน สวมมงกุฎยอดน้ำเต้า 5 ยอด ปากแสยะ ตาโพลง 4 หน้า 8 มือ มีอาวุธ จักร พระขรรค์ คทา ศร ง้าว หอก ตรี และค้อน ซึ่งมีลักษณะบุคลิกที่มีความผสมผสานบุคลิกผู้ชาย และผู้หญิงเข้าด้วยกัน

ฉุยฉายอังกาศตไล หมายถึง นาฏยประดิษฐ์ ประเภทรำเดี่ยว ที่ประดิษฐ์โดยจตุพรรัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง

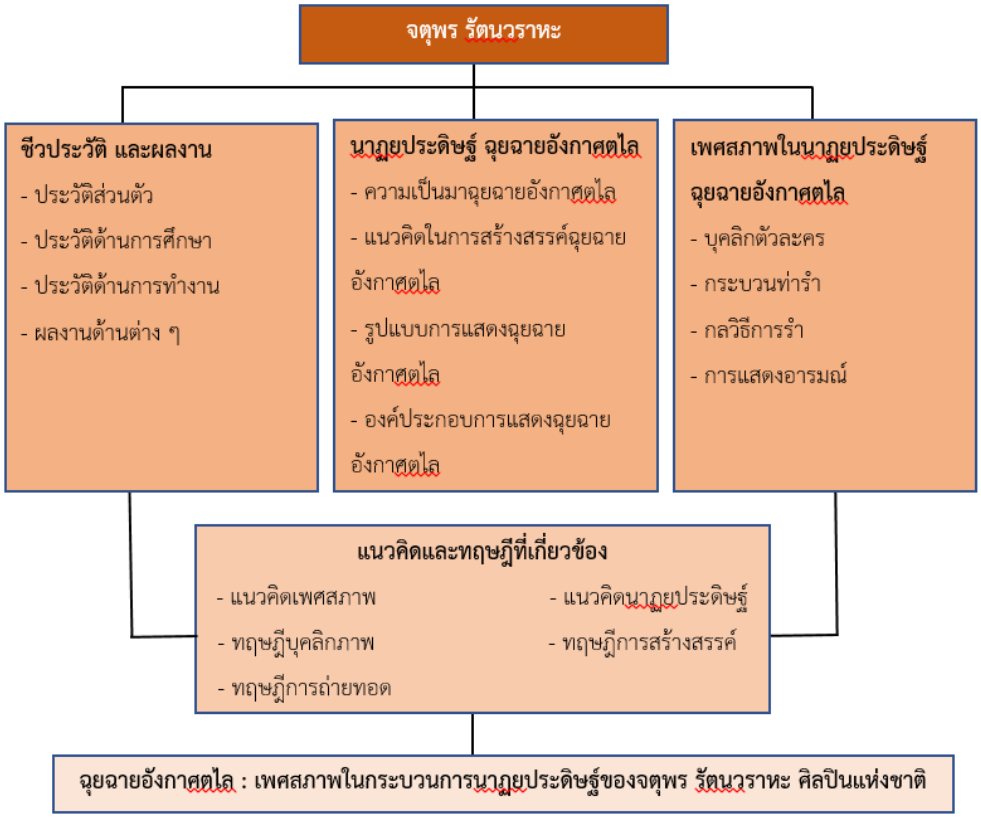
เพศสภาพ หมายถึง ลักษณะบุคลิกและบทบาทในการแสดงออกของตัวละครอังกาศตไล

นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ที่คิดค้น และประดิษฐ์ผ่านกระบวนการทางความคิดถ่ายทอดออกมาในรูปแบบของกระบวนท่ารำให้ มีความประณีต สวยงาม

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

กรอบแนวคิดในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ โดยมีจุดมุ่งหมายของการวิจัย 1. เพื่อศึกษาชีวประวัติ และผลงานของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ 2. เพื่อศึกษานาฏยประดิษฐ์ ฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ 3. เพื่อศึกษาเพศสภาพในนาฏยประดิษฐ์ ชุดฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ โดยมีกรอบแนวคิดในการวิจัยดังนี้



ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย,2565

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง ฉุยฉายอังกาศตไล : เพศภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยวิธีการต่าง ๆ เป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญ โดยนำเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาอ้างอิงเพื่อใช้เป็นข้อมูลเบื้องต้นในการศึกษา ซึ่งมีหัวข้อดังต่อไปนี้

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับโขน
    - 1.1 ที่มาของการแสดงโขน
    - 1.2 ประเภทของการแสดงโขน
    - 1.3 องค์ประกอบการแสดงโขน
        - 1.3.1 เรื่องที่ใช้ในการแสดงโขน
        - 1.3.2 การพากย์เจรจาในการแสดงโขน
        - 1.3.3 ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขน
        - 1.3.4 การขับร้องที่ใช้ประกอบการแสดงโขน
        - 1.3.5 ผู้แสดงโขน
        - 1.3.6 การแต่งกายในการแสดงโขน
        - 1.3.7 อุปกรณ์และอาวุธที่ใช้ประกอบการแสดงโขน
2. องค์ความรู้เกี่ยวกับตัวละครที่ไม่ปกติ
    - 2.1 ความหมายของตัวละครที่ไม่ปกติ
    - 2.2 ตัวละครที่ไม่ปกติในการแสดงโขน
3. องค์ความรู้เกี่ยวกับนางยักษ์ในการแสดงโขน
    - 3.1 ความหมายของยักษ์และนางยักษ์
    - 3.2 นางยักษ์ในการแสดงโขน
4. องค์ความรู้เกี่ยวกับอังกาศตไล
    - 4.1 ความเป็นมาของอังกาศตไล
    - 4.2 เนื้อเรื่องเกี่ยวกับอังกาศตไล
    - 4.3 วรรณกรรมที่กล่าวถึงอังกาศตไล
    - 4.4 บทบาทอังกาศตไลในการแสดงโขน

5. องค์ความรู้เกี่ยวกับฉุยฉาย
    5.1 ความหมายของคำว่า ฉุยฉาย
    5.2 ประวัติการรำฉุยฉาย
    5.3 จุดมุ่งหมายของการรำฉุยฉาย
    5.4 ประเภทของการรำฉุยฉาย
    5.5 รูปแบบของการรำฉุยฉาย
6. องค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปินแห่งชาติ
    6.1 จุดเริ่มต้นโครงการศิลปินแห่งชาติ
    6.2 ความสำคัญของศิลปินแห่งชาติ
    6.3 การเผยแพร่ผลงานของศิลปินแห่งชาติ
        6.3.1 การสนับสนุนให้เงินอุดหนุนสร้างสรรค์ผลงาน
        6.3.2 กิจกรรมเปิดบ้านศิลปินแห่งชาติ
        6.3.3 กิจกรรมเผยแพร่ผลงานของศิลปินแห่งชาติ
7. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
    7.1 แนวคิดเพศสภาพ
    7.2 แนวคิดนาฏยประดิษฐ์
    7.3 ทฤษฎีบุคลิกภาพ
    7.4 ทฤษฎีการสร้างสรรค์
    7.5 ทฤษฎีการถ่ายทอด
8. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
    8.1 งานวิจัยในประเทศ
    8.2 งานวิจัยต่างประเทศ

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับโขน

โขนเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น มีระเบียบแบบแผนเป็นศิลปะและมหรสพประจำชาติ ซึ่งบรรพชนไทยได้สร้างสรรค์หล่อหลอม และสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน องค์ประกอบต่าง ๆ นับตั้งแต่การเริ่มฝึกหัดจนถึงการแสดงล้วนเกี่ยวเนื่องด้วยขนบจารีตประเพณีพิธีกรรมอันละเอียดอ่อน ลึกซึ้งและศักดิ์สิทธิ์ โขนเป็นมหรสพหลวงที่แสดงในพระราชพิธีสำคัญ ๆ มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ถือเป็นเครื่องประกอบราชอิสริยยศอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ และปัจจัยสำคัญยิ่งที่ทำให้นาฏศิลป์ ชั้นสูงแขนงนี้รุ่งเรือง ยั่งยืนเป็นมรดกชิ้นเอกของชาติสืบมาถึงทุกวันนี้คือพระบารมีและพระมหากรุณาธิคุณขององค์พระมหากษัตริย์ นักวิชาการนาฏศิลป์เชื่อว่าโขนเป็นมหรสพที่หล่อ

หลอมขึ้นจากศิลปวิทยาการหลายสาขาที่มีมาก่อน ได้แก่ ระบำ รำ เต้น กระบี่กระบอง หนังใหญ่ การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ รวมทั้งคติความเชื่อของสังคมในอดีตกาล (กรมศิลปากร, 2556) โดยนักวิชาการนาฏศิลป์กล่าวถึงโขนไว้ ดังนี้

ธนิต อยู่โพธิ์, (2508) กล่าวไว้ว่า โขน เป็นศิลปะแห่งการเล่นหลายอย่างสืบมา แต่โบราณ และปรากฏเป็นมหรสพสำคัญในภายหลัง ซึ่งการเล่นที่เรียกกันรวม ๆ ว่า ระบำ รำ เต้น เมื่อได้กำหนดแบบแผนเป็นที่แน่นอนจึงได้บัญญัติ เรียกขึ้นว่า โขน ละคร ฟ้อน รำ

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, (2555) กล่าวไว้ว่า โขน เป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทย ที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ ซึ่งมีการละเล่นอย่างหนึ่งที่คล้ายคลึงกับละครแต่สวมหัวจำลองต่าง ๆ ที่เรียกว่า หัวโขน

วีระศิลป์ ช้างขนุน, (2556) กล่าวไว้ว่า โขน เป็นมหานาฏกรรมของไทยที่มีศิลปะการแสดงเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ซึ่งมีวิวัฒนาการมาอย่างต่อเนื่อง และเป็นศิลปะที่ได้รับความนิยม มีแบบแผนการแสดงมานานแล้ว จึงอาจสันนิษฐานได้ว่า นาฏกรรมประเภทนี้ น่าจะมีที่มาก่อนสมัยอยุธยา

จากการศึกษาที่กล่าวมา โขน เป็นศิลปะแห่งการเล่นหลายประเภท ปรากฏเป็นมหรสพสำคัญ มีจังหวะดนตรีท่ารำเต้น โดยผู้แสดงนั้นจะสวมหัวโขน ไม่ร้อง และเจรจาทั้งหมด เรื่องที่โขนนิยมนำมา แสดง คือ เรื่อง รามเกียรติ์ โดยมีที่มาดังต่อไปนี้

1.1 ที่มาของการแสดงโขน

การแสดงโขนเกิดจากการละเล่น 3 ชนิดมาผสมผสานกัน อันได้แก่ หนังใหญ่ กระบี่กระบอง และชักนาคดึกดำบรรพ์ โดยนำเอาลักษณะเด่นมาประยุกต์ขึ้นใหม่จนเกิดเป็นการแสดงโขน โดยจะได้กล่าวถึงการกำเนิดของโขน ดังนี้

1. หนังใหญ่

มหรสพของไทยเก่าแก่ ซึ่งเป็นที่รู้จักและนิยมแพร่หลายในสมัยโบราณ คือการแสดงที่เรียกว่า "หนัง" ต่อมา เรียกว่า "หนังใหญ่" เพราะภายหลังได้มีการแสดง "หนัง" แต่ตัวเล็กกว่าเกิดขึ้นเรียกกันโดยทั่วไปว่า "หนังตะลุง" ลักษณะตัวหนังใหญ่ทำด้วยหนังควาย หรือหนังวัว ขึงให้ตึงจนเป็นรูปแผ่นใหญ่ แล้วจึงฉลุสลักเป็นรูปตัวแสดงตามแบบลวดลายไทยอย่างงดงาม ถ้าเป็นหนังที่ใช้แสดงในเวลากลางวัน จะต้องระบายสีอย่างวิจิตรบรรจงสอดสีสลับกันตามแบบของการวาดภาพไทย ถ้าเป็นตอนกลางคืนหนังที่ใช้ไม่ต้องพิถีพิถันเรื่องสีนัก เมื่อฉลุลวดลายแล้วก็ใช้ไม้ไผ่ทาบประกบตัวหนัง มีด้ามสำหรับจับเชิด 2 อัน ถ้าเป็นหนังเล็ก ๆ ก็ใช้ไม้ถือเชิดเพียงอันเดียว ปลายไม้เสมอตัวหนังด้านบนโคนไม้ยาวเลยตัวหนัง (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2561)

จากการศึกษาที่กล่าวมา การเล่นหนังใหญ่ เป็นมหรสพของไทยในสมัยโบราณ มีคนเชิดหนังนี้ เรียกว่า คนเชิด โดยคนเชิดไม่ต้องพูด เพราะมีคนพูดแทน เรียกว่า คนพากย์เจรจา การแสดงโขนก็

เช่นเดียวกัน คือ มีการพากย์เจรจา การเต้นทำท่าทาง ตามบทพากย์เจรจา และจังหวะดนตรีเช่นเดียวกับการเล่นหนังใหญ่

2. กระบี่กระบอง

คนไทยโบราณก็เช่นเดียวกับชนชาติอื่นทั้งหลายคือจำเป็นต้องฝึกหัดวิชาการใช้อาวุธคู่มือ เพื่อต่อสู้ข้าศึกศัตรู และป้องกันตัว อาวุธที่ใช้เป็นคู่มือในการต่อสู้ก็มีหลายชนิด มีทั้งอาวุธยาวและอาวุธสั้น เช่น กระบอง ไม้พลอง ดาบ กระบี่ ทวน หอก และง้าว เป็นต้น เครื่องรับเครื่องป้องกันกำบังตัวก็มีหลายชนิด เช่น โล่ เขน ดั้ง เป็นต้น ศิลปะแห่งการใช้อาวุธคู่มือและเครื่องป้องกันกำบังตัวเหล่านี้ เป็นคำเรียก เป็นคำรวมที่เป็นที่หมายรู้กันว่า "วิชากระบี่กระบอง" เป็นวิชาที่ต้องฝึกหัดเพื่อให้ใช้ได้คล่องแคล่ว ชำนิชำนาญจนเกิดเป็นศิลปะ จนมีแบบแผนแห่งการใช้อาวุธเหล่านั้นแต่ละอย่างแต่ละชนิดเรียกกันว่า "เพลงกระบี่"

ลักษณะอาวุธที่ใช้ในการเล่นกระบี่กระบองมาตั้งแต่โบราณจนถึงปัจจุบัน คือ ประเภทที่เป็นอาวุธที่ใช้ต่อสู้ และประเภทที่ใช้เป็นเครื่องป้องกัน

กระบี่ หมายถึง การแยกมาเรียกอาวุธสั้น ดาบ โล่ ดั้ง เขน ไม้ศอกสั้น มีดสั้น พระขรรค์ เคียว ขวาน ตรี สามง่ามสั้น สีโหล่

กระบอง - อาวุธยาว พลอง กระบอง ง้าวทุกชนิด โตมร ทวน หอก

โขนได้รับแนวคิดในเรื่องของการต่อสู้ มาจากการเล่นกระบี่กระบองทั้งชั้นเชิงของการต่อสู้ กระบวนการหลบหลีก หลอกล้อ ยั่วเย้าคู่ต่อสู้ การกรายอาวุธเข้าหาคู่ต่อสู้ การสืบเท้าเพื่อหลีกหลบแล้วนำมาประดิษฐ์เป็นกระบวนท่ารำในการต่อสู้ เช่นในตอนตรวจพล การใช้ท่ารบระหว่างยักษ์กับลิง การขึ้นลอยในท่ารบ ซึ่งถือได้ว่าเป็นศิลปะชั้นสูงของการต่อสู้ในการแสดงโขน (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2561)

จากการศึกษาที่กล่าวมา กระบี่กระบอง เป็นวิชาที่ใช้ในการป้องกันตัวหรือต่อสู้โดยการแสดงโขนได้นำเอาวิธีการใช้อาวุธที่มีลักษณะต่าง ๆ ที่มีทั้งสั้น และยาว อีกทั้งในการแสดงกระบี่กระบองกระบวนท่าตรวจพล การเต้นโลดโผน นำมาใช้ในการแสดงโขน

3. ชักนาคดึกดำบรรพ์

การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์การเล่นดึกดำบรรพ์ เป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธีอินทราภิเษก ซึ่งเป็นราชพิธีสำคัญแต่ไม่ให้มีขึ้นในทุกรัชกาล ในพงศาวดารระบุว่า มีการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในสมัยกรุงศรีอยุธยา 3 ครั้ง คือในแผ่นดินสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 แผ่นดินสมเด็จพระมหาจักรพรรดิและแผ่นดินพระเจ้าปราสาททอง

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้ให้ความเห็นในเรื่องนี้ว่าการชักนาคดึกดำบรรพ์มีอยู่ครั้งเดียวเพื่อกวนน้ำอมฤตและกระทำที่เกษียรสมุทร โดยที่พระนารายณ์ได้ยกเอาเขาพระสุเมรุมาปักลงกลางเกษียรสมุทร เอานาคพันเข้าโดยรอบ แล้วให้เทวดาชักทางด้านหางของนาค และให้พวก

ยักษ์ชักทางด้านหัวนาค การชักนาคกันคนละที ทำให้เขาพระสุเมรุหมุนไปหมุนมาอยู่กลางเกษียรสมุทร ทำให้เกิดแรงเหวี่ยงขึ้นเหมือนกับการทำเนย เพราะเกษียรสมุทรก็คือทะเลน้ำนมในคติของศาสนาฮินดู เมื่ออาการของการชักนาคเป็นอย่างนี้ ความหมายของคำว่า "ดึกดำบรรพ์" ก็แจ่มชัดขึ้น คือ น่าจะแปลว่า "กวนน้ำ" สรุปรวมแล้วดึกดำบรรพ์ก็แปลว่าการตะบันน้ำนั่นเอง และการตะบันน้ำนมในเกษียรสมุทรนั้นทำให้เกิดน้ำอมฤตขึ้นได้ในที่สุด (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2561)

จากการศึกษาที่กล่าวมา ชักนาคดึกดำบรรพ์ มีการกล่าวไว้ ในกฎมณเฑียรบาลสมัยอยุธยา โดยการแสดงโขนนั้น ได้นำเอารูปแบบวิธีการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ที่มีความสัมพันธ์กับการแสดงโขนใน เรื่อง การแบ่งฝ่าย และศิลปะการแต่งกาย มักจะปรากฏในการแสดงโขนจนมาถึงปัจจุบัน

สรุปได้ว่า โขน เป็นมหรสพของไทยที่มีการสืบทอดต่อกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และมีการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ได้รับอิทธิพลมาจากการละเล่นมาจากการเล่นหนังใหญ่ กระบี่กระบอง ชักนาคดึกดำบรรพ์ โดยนำเอาลักษณะเด่นมาปรับปรุงและประยุกต์ขึ้นใหม่ จนเกิดเป็นการแสดงโขน ซึ่งแบ่งประเภทของการแสดงโขน ไว้ดังนี้

1.2 ประเภทของการแสดงโขน

โขน เป็นมหรสพเก่าแก่ที่มีวิวัฒนาการมาโดยลำดับตามยุคสมัยต่าง ๆ สามารถแยกประเภท ได้ 5 ประเภท มีดังต่อไปนี้

1. โขนกลางแปลง เป็นการแสดงโขนบนพื้นดิน ไม่มีการสร้างเวที มักใช้สถานที่เป็นพื้นสนาม สมมติให้ด้านหนึ่งเป็นฝ่ายพลับพลา อีกด้านหนึ่งเป็นฝ่ายลงกา นิยมแสดงตอนยกรบหรือยกทัพ เนื่องจากเวทีกลางแจ้งมีความกว้างเหมาะกับการแสดงโขนที่มีผู้แสดงมาก ใช้วงปี่พาทย์ฝ่ายละ 1 วง ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์และเจรจา ไม่มีการร้อง (จินตนา สายทองคำ, 2562)

2. โขนหน้าจอ เป็นการแสดงโขนสลับหนังใหญ่ ภายหลังคงเหลือเฉพาะการแสดงโขน แต่ยังคงมีฉากหลังเป็นจอหนังใหญ่ ดังนั้นกล่าวได้ว่า โขนหน้าจอพัฒนามาจากการแสดงหนังใหญ่ แต่เดิมใช้การสร้างหนังระบายสี ปิดทอง ประดับกระจกให้สวยงาม เพื่อแสดงในเวลากลางวัน (นอกจอ) โดยมากมักเป็นชุดระบำ ครั้นต่อมาคิดเอาตัวละครออกแสดงเป็นระบำแทนตัวหนัง เมื่อได้รับความนิยมจึงได้พัฒนาต่อไป กล่าวคือ แม้แสดงหนังในเวลากลางคืน ตอนไหนที่เห็นว่ารำได้สวยงามก็เอาตัวโขนมาแสดงแทรกแล้วเชิดหนังสลับกันไป เรียกการแสดงว่า “หนังติดตัวโขน” โดยเจาะผ้าดิบสองข้างของจอเป็นประตูเข้าออกเรียกว่า จอแขวะ ต่อมามีการนำตัวโขนแทรกมากขึ้น จนหนังหมดไปคงเหลือแต่โขนแสดงอยู่หน้าจอหนังเรียกว่า โขนหน้าจอ โดยปรับปรุงหน้าจอด้านขวาของเวทีจัดทำเป็นซุ้มประตูค่ายของพระรามด้านซ้ายของเวทีเป็นซุ้มปราสาทราชวังกรุงลงกา ดำเนินเรื่องโดยการพากย์ เจรจา และการขับร้อง (จินตนา สายทองคำ, 2562)

3. โขนโรงนอก หรือโขนนั่งราว เป็นการแสดงโขนบนโรง มีราวไม้ไผ่พาดยาวตามส่วนขนานกับเวทีหัวท้ายยาวจรดประตูทั้งสองข้างที่ตัวโขนเข้า-ออก ตัวโขนเต้นออกมาแสดงบนโรง ถ้าจะ

มีการนั่ง ก็นั่งบนราวนั้น ซึ่งสมมติว่าเป็นเตียงหรือที่นั่งประจำตำแหน่ง มีวงปี่พาทย์ 2 วง ตั้งทางซ้ายและทางขวาของโรงเรียกว่า วงหัว วงท้าย ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์ เจรจา ใช้เพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงกราวใน กราวนอก คุกพาทย์ ตระนิมิต เป็นต้น

ขั้นตอนการแสดง ถ้ามีการแสดงในพิธีใหญ่ ๆ จะมีการโหมโรงและกระทุ้งเส้าตามจังหวะของเพลงที่กลางโรง แสดง ชุดพระพิราพก่อน 1 วัน แล้วนอนพักค้างคืน เฝ้าโรง 1 คืน ในวันรุ่งขึ้นเมื่อถึงเวลากลางคืนจึงเริ่มการแสดงเรื่องต่าง ๆ ตามที่กำหนดไว้ จึงเรียกว่า โขนนอนโรง ภายหลังมีชื่อเรียก โขนโรงนอก อีกชื่อหนึ่ง (จินตนา สายทองคำ, 2562)

4. โขนโรงใน เป็นวิวัฒนาการอย่างหนึ่งที่นำการแสดง 2 รูปแบบมาผสมกันคือ โขนกับละคร โดยปกติการแสดงละครในจัดแสดงเรื่องรามเกียรติ์อยู่แล้ว แต่แสดงตามแบบละครในดำเนินเรื่องด้วยการร้องเพลงต่าง ๆ ครั้นนำเอาวิธีการของโขนมาผสม โดยนำพากย์และเจรจามาใช้สำหรับดำเนินเรื่องบางตอนจึงจะร้องอย่างละคร สถานที่ใช้โรงอย่างละครใน การแสดงเป็นท่าทางอย่างโขน ถ้าเป็นการแสดงของพระมหากษัตริย์หรือการแสดงภายในราชสำนัก ผู้แสดงตัวพระราม พระลักษณ์ อาจใช้ผู้หญิงซึ่งเป็นตัวพระของละครหลวงแสดง และเข้าใจว่าเป็นตอนนี้เองที่ตัวแสดง พระราม พระลักษณ์ เทวดาและตัวพระอื่น ๆ ไม่ต้องสวมหัวโขน ซึ่งเป็นประเพณีนิยมกันมาถึงปัจจุบันนี้ แต่ถึงแม้ไม่สวมหัวโขนก็ยังคงใช้คนพากย์ เจรจา และร้องแทนตามแบบแผนของโขนเช่นเดิม โขนแบบนี้จึงมีชื่อว่า โขนโรงในและทำให้โขนนั่งราวที่มีอยู่ก่อน ได้รับชื่ออีกอย่างหนึ่งว่า โขนโรงนอก (จินตนา สายทองคำ, 2562)

5. โขนฉาก พัฒนาขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีการสร้างฉากให้สมจริงตามท้องเรื่อง นำรูปแบบการสร้างฉากและแบ่งฉากมาใช้ประกอบการแสดงโขนเหมือนละครดึกดำบรรพ์ส่วนวิธีการแสดงเป็นแบบโขนโรงใน ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์ เจรจาและการขับร้อง มีระบำประกอบการแสดง ต่อมามีการนำเทคนิคอื่น ๆ มาผสมผสาน เช่น แสงสี เสียง ตามความเหมาะสมของสถานที่และเวลา (จินตนา สายทองคำ, 2562)

สรุป โขนเป็นมหรสพของไทย มักนิยมแสดง เรื่อง รามเกียรติ์ โดยมีรูปแบบการแสดง 5 ประเภท ได้แก่ โขนกลางแปลง โขนนั่งราว หรือโขนโรงนอก โขนหน้าจอ โขนโรงใน และโขนฉาก ปัจจุบันโขนนิยมแสดงเพียง 3 ประเภท คือ โขนกลางแปลง โขนหน้าจอ และโขนฉาก

1.3 องค์ประกอบการแสดงโขน

การแสดงโขน เป็นศิลปะการแสดงอันเต็มไปด้วยความวิจิตรงดงาม มีเอกลักษณ์ของตนเอง โดยมีองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้การแสดงมีความงดงาม และสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ประกอบด้วย

1.3.1 เรื่องที่ใช้ในการแสดงโขน

เรื่องที่นำมาใช้เล่นโขนในชั้นแรกจะนำเอาเรื่องอื่นมาเล่นบ้างหรือไม่ ไม่อาจจะมีหลักฐานมาแสดงให้เห็นได้ แต่เรื่องที่นิยมแสดงโขนและเป็นที่รู้จักกันแพร่หลายตลอดมาเห็นจะมีแต่เรื่อง "รามเกียรติ์" เท่านั้น

เรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องที่กวีได้แต่งขึ้นเป็นบทนาฏกรรมใช้สำหรับเล่นหนัง โขน หรือละคร ด้วยคำประพันธ์ต่าง ๆ ทั้ง โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน มีหลักฐานปรากฏได้ว่าแต่งขึ้นไว้ต่างยุค ต่างสมัยกัน ถ้าจะถามว่า เรื่องรามเกียรติ์เท่าที่เรามีอยู่นั้น ได้เค้าโครงเรื่องมาจากไหน มีอยู่ก่อนแล้วหรือไม่ ไม่อาจจะตอบได้แต่พอจะสันนิษฐานได้ว่าน่าจะมีมานานแล้ว และคงจะได้เค้าเรื่องมาจากรามายณะ อันเป็นนิยายของอินเดีย

เรื่องรามเกียรติ์สำนวนต่าง ๆ ที่มีอยู่ในประเทศไทยมีอยู่หลายสำนวนบางฉบับก็สูญหายไปบางฉบับก็มีความสมบูรณ์ครบถ้วน พอที่จะนำมากล่าวตามลำดับความสำคัญก่อนหลังได้ดังนี้

1.3.1.1 บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงศรีอยุธยา

1) รามเกียรติ์คำฉันท์

รามเกียรติ์คำฉันท์สำนวนนี้ มีกล่าวไว้ ในหนังสือจินดามณีของพระโหราธิบดี ซึ่งสมัยแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์ ได้ยกมาเป็นกลอนตัวอย่างในการแต่งฉันท์ ฉันท์ 4 บทนั้น คือ ตอน พระอินทร์ใช้ให้พระมาตุลีนำรถมาถวายพระรามที่สนามรบ ตอน พระรามถึงนางสีดาเมื่อแรกหาย ตอน พรรณนาถึงมหาบาศลูกทศกัณฐ์ และตอน พิเภกครวญถึงทศกัณฐ์ล้ม

2) นิราศสีดา

หนังสือนิราศสีดา ซึ่งพระโหราธบดีตัดทอนมาใส่ในหนังสือจินดามณีหลายบทแล้วนำบทประพันธ์ของเก่าเข้ามารวมไว้ด้วย กรมศิลปากรเคยพิมพ์เผยแพร่แล้วครั้งหนึ่งในหนังสือวชิรญาณ ตอนที่ 49 ฉบับประจำเดือนกุมภาพันธ์ ร.ศ. 120

3) รามเกียรติ์คำพากย์

หนังสือเล่มนี้ เข้าใจว่า แต่งขึ้นสำหรับเล่นหนังใหญ่โดยเฉพาะ ในปัจจุบันใช้สำหรับพากย์โขนด้วย คำประพันธ์ที่ใช้แต่งมีกาพย์ฉบัง กาพย์ยานี กาพย์สุรางคนางค์ มีลักษณะแตกต่างออกไป 2 อย่าง คือ 1) แต่งเป็นคำกาพย์ยาว ๆ เนื้อเรื่องติดต่อกันไปไม่ได้แต่งเป็นชุดเป็นตอน ฉบับที่มีอยู่ในหอพระสมุดฯ มีตั้งแต่ตอนนางสำมนักขาถูกตัดหู ตัดจมูก เรื่อยไปจนถึงตอนกุมภกรรณล้ม กรมศิลปากรเคยจัดพิมพ์เผยแพร่แล้ว มีทั้งหมด 9 ภาค ภาคที่ 1 เป็นคำพากย์เบ็ดเตล็ดตั้งแต่ ภาคที่ 2 เป็นต้นไป เป็นตอนสีดาหาย จนกระทั่งถึงภาคที่ 4 กุมภกรรณล้ม 2) แต่งเป็นคำพากย์

สั้น ๆ แต่งเป็นเรื่องเฉพาะชุดเฉพาะตอน และคำพากย์สั้น ๆ เช่น ตอนนาคบาศ ตอนพรหมาสตร์ พากย์รถ และพากย์โอ้ เป็นต้น

4) รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงเก่า

กล่าวความตั้งแต่ตอน พระรามประชุมพลถึงองคตสื่อสาร ต้นฉบับเป็นสมุดไทยขาว มีประวัติว่า พระครูครี ถวายที่อ่างศิลา พ.ศ. 2456 และมีบอกไว้ตอนท้ายเล่มว่า นายฉายโศรฐ เขียนจบในเดือนเจ็ดไม่หมดเสร็จเรื่องราวรามเกียรติ์ บทละครรามเกียรติ์สำนวนนี้ยังไม่เคยตีพิมพ์ออกให้แพร่หลายจึงยังไม่มีโอกาสได้รับการพิจารณาจากบรรดานักปราชญ์ และท่านผู้ที่สนใจ รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงเก่านี้

1.3.1.2 บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงธนบุรี

1) รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงธนบุรี

รามเกียรติ์สำนวนนี้ สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงพระราชนิพนธ์ไว้เพียง 4 ตอน มีฉบับเขียนไว้ในสมุดไทยดำ แต่ลำดับเล่มไว้ไม่ตรงกับลำดับเรื่อง เข้าใจว่า ลำดับเล่มตามเวลาที่ทรงพระราชนิพนธ์ก่อน และหลังมี 4 เล่มสมุดไทย คือ เล่ม 1 ตอนพระมงกุฎ เล่ม 2 ตอนหนุมานเกี้ยวนางวานริน จนท้าวมาลีวราชมาเล่ม 3 ตอนท้าวมาลีวราชว่าความจนทศกัณฐ์เข้าเมือง เล่ม 4 ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรด พระลักษณ์ต้องหอกกบิลพัท จนผูกผมนางมณโฑกับทศกัณฐ์ ในบางแผนกมีบอกวันเดือนปีที่ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ในหน้าต้นทุกเล่มว่า วันอาทิตย์เดือน 6 ขึ้นค่ำหนึ่ง จุลศักราช 1132 ปีขาลโทศก ตรงกับ พ.ศ. 2313 เป็นปีที่ 3 ในรัชกาลนั้นบทละครเรื่อง รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีนี้ กรมศิลปากรได้ชำระ และตีพิมพ์แล้ว เมื่อ พ.ศ. 2484 รวมทั้ง 4 ตอน มีความยาว 2,012 คำกลอน รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงธนบุรีนี้

1.3.1.3 บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

1) รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 1

พระองค์มีพระราชประสงค์จะทรงรวบรวม เรื่อง รามเกียรติ์ โดยกระจัดกระจายอยู่นั้นรวมกันเข้าเป็นเรื่อง รักษาไว้ให้เป็นแบบฉบับสำหรับบ้านเมือง พระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์นี้ มีเรื่องราวติดต่อกันตลอด และยืดยาวยิ่งกว่าบรรดา เรื่อง รามเกียรติ์ ทุกสำนวนที่มีในภาษาไทย เข้าใจว่า เป็นวรรณคดีไทย เรื่องเดียวที่ยืดยาวพิสดารที่สุด ในบรรดาวรรณกรรมไทยเขียนไว้ในสมุดไทยถึง 117 เล่มสมุดไทย โรงพิมพ์คุรุสภาได้ตีพิมพ์เป็นเล่มสมุดอย่างสมัยปัจจุบันขนาด 8 หน้ายก เป็นหนังสือทั้งหมด 2,976 หน้า หรือ 629 ยกเศษ คำนวณข้อความเป็นคำกลอนถึงราว 50,286 คำกลอน รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 1 นี้

2) รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 2

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงพระราชดำริเห็นว่าบทละคร เรื่อง รามเกียรติ์ ในรัชกาลที่ 1 ไม่เหมาะแก่การนำมาเล่นละครจึงได้ทรงคัดเลือกเอาเรื่อง

รามเกียรติ์บางตอน คือ ตั้งแต่ตอนหนุมานถวายแหวนไปจนทศกัณฐ์ล้มตอน 1 กับบุตรลพอีกตอน 1 มาทรงแต่งขึ้นใหม่สำหรับให้เล่นละครหลวงได้สนิท เป็นหนังสือ 36 เล่มหนังสือไทย เพราะฉะนั้น บทละคร เรื่อง รามเกียรติ์ ที่ทรงพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1 เสียบ้างทรงเปลี่ยนแปลงไปบ้าง ด้วยมีพระราชประสงค์ให้เหมาะแก่กระบวนเล่นละครเป็นประมาณ 1 บทละคร เรื่อง รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 นี้ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงโปรดให้ตีพิมพ์ขึ้นเป็นเล่มสมุด 3 เล่ม มีความหนา 844 หน้า บรรจุคำไว้ประมาณ 14,300 คำกลอน เมื่อ พ.ศ. 2456 นอกจากนี้ยังปรากฏว่า ได้ทรงพระราชนิพนธ์คำพากย์ขึ้นไว้เป็นบางตอน เช่น ตอนนางลอย เป็นต้น

3) รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 4

พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทละคร เรื่อง รามเกียรติ์ ขึ้นเป็นสำนวนใหม่อีกตอน 1 คือ ตอนพระรามเดินดง เป็นหนังสือความยาว 4 เล่มสมุดไทย ประมาณ 1,664 คำกลอน ยังทรงพระราชนิพนธ์แปลงบทเบิกโรง เรื่อง ปราบนนทุก 106 คำกลอน ตอนพระรามเข้าสวนพิราบแต่ใน 2 ตอนหลังนี้ เป็นส่วนเบ็ดเตล็ด ตอนละเล็กละน้อย

4) รามเกียรติ์ บทร้อง บทพากย์ และบทเจรจาในรัชกาลที่ 6

ต่อมาในรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ได้ทรงพระอุตสาหะสอบสวนค้นคว้าที่มาของ เรื่อง รามเกียรติ์ จากคัมภีร์รามายณะของวาลมิกิแล้วได้ทรงพระราชนิพนธ์หนังสือขึ้นเล่มหนึ่งชื่อว่า “บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์” โปรดให้ตีพิมพ์ขึ้นครั้งแรก เมื่อ พ.ศ. 2456 ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทร้อง บทพากย์รามเกียรติ์ขึ้น สำหรับเล่นอีก 6 ชุด คือ 1) ชุดสีดาหาย 2) ชุดเผาลงกา 3) ชุดพิเภกถูกขับ 4) ชุดจองถนน 5) ชุดประเดิมศึกกรุงลงกา 6) ชุดนาคบาศ รวมเป็นหนังสือ 154 หน้า ขนาด 8 หน้ายก นอกจาก 6 ชุดที่กล่าวแล้ว ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทเบิกโรงสั้น ๆ ขึ้นไว้หลายบท ต่อมาได้ทรงพระราชนิพนธ์ชุดอภิเษกสมรส ขึ้นอีกชุดหนึ่ง แต่แบ่งเป็น 2 ตอน คือ 1) ตอนปราบตาฑะกา 2) ตอนอภิเษกสมรส

1.3.1.4 บทโขนของกรมศิลปากรปรับปรุงใหม่

บทโขน กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่แล้ว หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 แล้ว กรมศิลปากรได้ฟื้นฟูและปรับปรุงศิลปะทางนาฏศิลป์และดนตรีขึ้นอย่างมากมาย โดยมีการนำโขนออกแสดงให้ประชาชนชม ณ โรงละครแห่งชาติ ซึ่งการแสดงแต่ละครั้งก็ได้ใช้บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 บ้าง และรัชกาลที่ 2 บ้าง โดยผู้รู้ได้แก้ไขปรับปรุงขึ้นใหม่นำมาเป็นบทแสดงโขนโดยเฉพาะ ชุดแรกที่กรมศิลปากรได้ปรับปรุงคือชุด หนุมานอาสา และได้นำออกแสดง ณ โรงละครศิลปากร เมื่อวันศุกร์ที่ 7 พฤศจิกายน 2495 หลังจากนั้นก็มีการปรับปรุงบทโขนใช้แสดงกันเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน บทที่ปรับปรุงจะนิยมแต่งด้วยกลอนบทละคร กาพย์ ร่าย ยาว ซึ่งก็มีทั้งบทร้อง บทพากย์ และบทเจรจา

จะเห็นได้ว่าจากบทละครครั้งกรุงเก่าบทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว หรือแม้กระทั่งบทโขนที่ปรับปรุงใหม่โดยกรมศิลปากร ล้วนแล้วแต่นิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ด้วยกันทั้งสิ้น มิได้มีเรื่องใดเข้ามาแทรกแซงได้เลย ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าเรื่องที่เล่นโขนของไทยเรานั้นนิยมเล่นกันเพียงเรื่องเดียว คือ รามเกียรติ์ (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2561)

1.3.2 การพากย์เจรจาในการแสดงโขน

การแสดงโขนฉาก การใช้ทำนองในการพากย์เจรจา เป็นสิ่งสำคัญ เพื่อสร้างอารมณ์ของตัวละคร และสร้างอรรถรสให้กับผู้ชมทำให้เข้าใจการแสดงมากยิ่งขึ้น ในแต่ละบทการแสดงโขนก็จะมีการพากย์เจรจาที่แตกต่างกันออกไป (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555) กล่าวไว้ว่า การพากย์เป็นศิลปะการใช้คำพูดในการแสดงโขนหรือหนังใหญ่เป็นการพูดด้วยทำนอง ด้วยถ้อยคำที่ใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ และมักนิยมใช้กาพย์ยานี และกาพย์ฉบัง เท่านั้น การพากย์ในการแสดงโขนสามารถจำแนกได้ 6 ประเภท 3 ทำนอง คือ

1. พากย์เมืองใช้สำหรับตัวโขนที่เป็นตัวเอกออกท้องพระโรงว่าราชการ เช่น ทศกัณฐ์นั่งเมือง เป็นต้น นอกจากนี้ ในกรณีที่พระรามนั่งว่าราชการที่ประทับ เมื่อมีการพากย์ก็จะเรียกว่า “พากย์พลับเพลา” อีกชื่อหนึ่งแต่ทั้งพากย์เมือง และพากย์พลับเพลาก็จัดอยู่ในประเภทของพากย์เมืองเช่นเดียวกัน ซึ่งใช้การพากย์เดินทำนอง

2. พากย์รถ ใช้ในเวลายกทัพ เป็นการชมพาหนะต่าง ๆ ตลอดจนกระบวนทัพด้วย ในบางครั้งถ้าตัวโขนทรงพาหนะอื่น ๆ เช่น ม้า หรือช้าง ก็เรียกชื่อตามพาหนะที่ใช้ เช่น พากย์ม้า พากย์ช้าง แต่ถึงจะเรียกอย่างไร ทั้งพากย์ และพากย์ช้างก็ยังจัดอยู่ในพากย์รถ เช่นกัน ซึ่งใช้การพากย์เดินทำนอง

3. พากย์ชมดง ใช้ในโอกาสที่ชมนกชมไม้ และชมความงามของธรรมชาติ ต่าง ๆ ซึ่งการพากย์ในขึ้นต้นมีด้วยทำนองเพลงชมดงในก่อน เมื่อหมดวรรคแรกของกาพย์ก็จะหมดเพลงชมดงในและในวรรคต่อไปจะพากย์แบบทำนอง

4. พากย์โอ้ ใช้ในโอกาสที่ตัวละครกำลังโศกเศร้า เช่น ตอนที่พระรามลงสรงแล้วเห็นศพนางสีดาลอยน้ำมาจึงมีความโศกเศร้าคร่ำครวญอาลัยถึงความรัก ความเสียใจ ซึ่งในตอนต้นของบทพากย์จะดำเนินการพากย์แบบพากย์เดินทำนอง เมื่อถึงวรรคสุดท้ายของบทพากย์จะใช้ทำนองเพลงโอ้ปี่ใน

5. พากย์บรรยาย ใช้ในโอกาสที่จะบรรยายความเป็นมาของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือรำพึงรำพัน ซึ่งใช้การพากย์เดินทำนอง

6. พากย์เบ็ดเตล็ด ใช้พากย์เรื่องเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ ที่ไม่เข้าประเด็นกับที่กล่าวมาแล้ว ทำนองพากย์เหมือนกันกับพากย์เมือง พากย์รถ และพากย์บรรยาย ซึ่งใช้การพากย์เดินทำนอง

สรุปได้ว่า การพากย์ คือ การอาศัยคนพูดแทนตัวโขน คนพากย์จะต้องพากย์อย่างชัดเจนเข้าถึงอารมณ์ มีความชำนาญในการแสดง ทั้งยังต้องมีปฏิภาณไหวพริบ โดยการพากย์โขนในปัจจุบันนิยมใช้บทประพันธ์ 2 ชนิด คือ กาพย์ฉบัง และกาพย์ยานี ซึ่งการพากย์ที่เป็นกาพย์ฉบังได้แก่ พากย์เมือง พากย์รถ พากย์ชมดง และการพากย์ที่เป็นกาพย์ยานี ได้แก่ พากย์พลับเพลา พากย์โอ้ พากย์เบ็ดเตล็ด

บทเจรจา เป็นการพูดจาโต้ตอบกันต่างฝ่ายต่างโต้ตอบกัน และบทจะสั้น หรือยาวขึ้นอยู่กับตอนนั้น ๆ โดยการเจรจาบทโขนผู้พากย์เจรจาจะต้องมี 2 คนขึ้นไป เพื่อใช้ในการโต้ตอบกันไปมา และทำให้ผู้ชมเกิดความอรรถรสในการชมการแสดงมากขึ้น ซึ่งการเจรจาบทโขนนั้นมีอยู่ 2 ประเภท คือ เจรจาด้น และเจรจากระทู้ โดย (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555) ได้กล่าวไว้ว่า เจรจา หมายถึง คำกล่าวการพูดจา พูดโต้ตอบกัน ในที่นี้หมายถึง คำพูดของตัวโขนด้วยถ้อยคำที่เป็นลำนำของคำประพันธ์ประเภทร่ายยาว รับสัมผัสกันโดยตลอดจะสั้น หรือยาวนั้นขึ้นอยู่กับเนื้อหาของเรื่องแต่ละตอน ซึ่งการเจรจาโขนนั้น มีอยู่ 2 ประเภท คือ

1. เจรจาด้น เป็นคำเจรจา ในลักษณะของการด้นกลอนสดด้วยปฏิภาณไหวพริบ ซึ่งไม่มีบทแต่งไว้สำเร็จ ดังนั้น ผู้เจรจาต้องคิดบทเจรจาขึ้นเองในขณะแสดงด้วยถ้อยคำที่สละสลวย รับส่งสัมผัสกันอย่างแนบเนียนกลมกลืน และได้เนื้อความ

2. เจรจากระทู้ เป็นคำเจรจาที่บรมครู หรือโบราณาจารย์ ได้ประพันธ์ขึ้นไว้ โดยผูกขึ้นไว้เป็นแบบแผนเฉพาะตอนหนึ่ง ๆ

สรุปได้ว่า บทเจรจาเป็นการพูดโต้ตอบ หรือเป็นคำประพันธ์ประเภทร่ายยาว ซึ่งคำเจรจาจะเป็นการวัดความสามารถของคนพากย์ โดยบทจะสั้น หรือยาวนั้นขึ้นอยู่กับเนื้อหาของแต่ละตอน และในปัจจุบันนั้น บทเจรจาการแสดงโขนจะอยู่ในบทเจรจาด้นเป็นส่วนมาก

1.3.3 ดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดงโขน

ในการแสดงโขนดนตรีเป็นสิ่งสำคัญ และมีส่วนเกี่ยวข้องในการบรรเลงประกอบการเล่นมหรสพไทยหลายประเภท ซึ่งประกอบอิริยาบถ อารมณ์ความรู้สึกของผู้แสดงโขนทำให้เกิดการแสดงมีความสมบูรณ์ และน่าชมมากยิ่งขึ้น ซึ่งจะได้กล่าวไว้ตามลำดับ

วงปี่พาทย์ เป็นวงดนตรีที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการแสดงโขนใช้บรรเลงประกอบอิริยาบถ และความรู้สึกของตัวโขน วงปี่พาทย์ที่บรรเลงนิยมใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็ง แบ่งออกเป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ สำหรับวงปี่พาทย์ที่ประกอบกับการแสดงโขนนี้ สมัยโบราณนิยมใช้เพียงวงปี่พาทย์เครื่องห้า ต่อมาเมื่อวงปี่พาทย์ได้วิวัฒนาการมาเป็นเครื่องคู่

และเครื่องใหญ่ วงปี่พาทย์ประกอบโขนจึงวิวัฒนาการตามไปด้วยแต่ทั้งนี้ก็แล้วแต่สถานที่ และโอกาส สามารถแบ่งเป็นวงปี่พาทย์ตามจำนวนเครื่องดนตรีได้ เป็น 3 ประเภท มีดังนี้

1) วงปี่พาทย์เครื่องห้า มีดนตรีทั้งหมด 6 ชิ้น ประกอบด้วย

1.1) ปี่ใน 1 เลา

1.2) ระนาดเอก 1 ราง

1.3) ฆ้องวงใหญ่ 1 วง

1.4) ตะโพน 1 ใบ

1.5) กลองทัด 1 คู่

1.6) ฉิ่ง 1 คู่

มนตรี ตราโมท, อ้างถึงใน (ธนาคารกรุงเทพ, 2538) ได้กล่าวไว้ว่า วงปี่พาทย์เครื่องห้า ถือว่า เป็นดนตรีหลักในวงการดนตรีไทย ประกอบด้วยเครื่องตี และเครื่องเป่า วงปี่พาทย์มีมาแต่ในสมัยสุโขทัยดัดแปลงมาจากการจัดวงดนตรีของอินเดีย ที่เรียกว่า ปัญจดุริยางค์ ในสมัยสุโขทัยเรียกว่า “วงเครื่องห้า”

2) วงปี่พาทย์เครื่องคู่ มีเครื่องดนตรีทั้งหมด 10 ชิ้น ประกอบด้วย

2.1) ปี่ใน 1 เลา

2.2) ปี่นอก 1 เลา

2.3) ระนาดเอก 1 ราง

2.4) ระนาดฆ้อง 1 ราง

2.5) ฆ้องวงใหญ่ 1 วง

2.6) ฆ้องวงเล็ก 1 วง

2.7) ตะโพน 1 ใบ

2.8) กลองทัด 1 คู่

2.9) ฉิ่ง 1 คู่

2.10) ฉาบเล็ก 1 คู่

มนตรี ตราโมท, อ้างถึงใน (ธนาคารกรุงเทพ, 2538) ได้กล่าวไว้ว่า วงปี่พาทย์เครื่องคู่เกิดในสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีผู้คิดระนาดขนาดใหญ่กว่าของเดิมเสียงต่ำกว่าของเดิม และตีด้วยไม้นวม และฆ้องวงขนาดเล็กให้มีเสียงสูง วงปี่พาทย์เครื่องคู่ประกอบด้วย ระนาดเอก (ของเดิม) ระนาดทุ้ม (ของใหม่) ฆ้องวงใหญ่ (ของเดิม) ฆ้องวงเล็ก (ของใหม่) และนำปี่นอกของเก่าเข้ามาผสมให้เข้าคู่กับปี่ใน

3) วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ มีเครื่องดนตรีทั้งหมด 14 ชิ้น ประกอบด้วย

3.1) ปี่ใน 1 เลา

3.2) ปี่นอก 1 เลา

3.3) ระนาดเอก 1 ราง

3.4) ระนาดทุ้ม 1 ราง

3.5) ฆ้องวงใหญ่ 1 วง

3.6) ฆ้องวงเล็ก 1 วง

3.7) ระนาดทอง (เอกเหล็ก) 1 ราง

3.8) ระนาดทุ้มเหล็ก1 วง

3.9) ตะโพน 1 ใบ

3.10) กลองทัด 1 คู่

3.11) ฉิ่ง 1 คู่

3.12) ฉาบเล็ก 1 คู่

3.13) ฉาบใหญ่ 1 คู่

3.14) โหม่ง 1 ใบ

มนตรี ตราโมท, อ้างถึงใน (ธนาคารกรุงเทพ, 2538) ได้กล่าวไว้ว่า ในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นวงปี่พาทย์ที่มีความเจริญมาก เจ้านาย ขุนนาง ข้าราชการ ต่างมีวงปี่พาทย์ประจำวังประจำบ้าน มีครูบาอาจารย์ผู้สามารถควบคุมปรับปรุงวงกันมากมาย พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวกรมพระราชวังบวรในรัชกาลนี้ ก็มีวงปี่พาทย์วงหนึ่ง เป็นวงที่มีฝีมือ มีความสามารถมาก พระองค์ ทรงสนพระทัยมาก คือ นาฬิกาตั้งโต๊ะ นาฬิกาเรือนนี้ เมื่อถึงชั่วโมงก็จะตีเป็นเพลง พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงเปิดออกดูก็ทอดพระเนตรเห็นกลไกข้างใน ซึ่งมีลวดเหล็กเล็ก ๆ สั้นบ้าง ยาวบ้าง ปักเรียงกันถี่ ๆ เป็นวงกลมคล้ายหวี ตรงกลางนั้นมีแกนหมุน และมีเหล็กเขี่ยเส้นลวดเหล็กเหล่านั้นผ่านไปโดยรอบจึงได้ทรงเรียกว่า “นาฬิกาเขี่ยหวี” และทรงพระดำริ เห็นว่า ลวดเหล็ก ๆ เพียงนี้ยังมีกังวานดังได้ถึงเพียงนี้ ถ้าทำเป็นระนาดคงจะดังไพเราะขึ้นมาก จึงได้ทรงสร้างลูกระนาดขึ้นชุดหนึ่งมีเสียงต่ำวางบนรางเรียกว่า “ระนาดทุ้มเหล็ก” เมื่อทรงสร้างสำเร็จแล้วลองตีดูก็ได้ผลสมดังพระราชประสงค์แล้วจึงทรงสร้างขึ้นอีกรางหนึ่งเล็กกว่า และมีเสียงสูงกว่าเรียกว่า “ระนาดเอกเหล็ก” เพิ่มเข้าในวงปี่พาทย์ทั้ง 2 อย่าง คือ ทั้งระนาดทุ้มเหล็ก และระนาดเหล็ก เรียกว่า วงปี่พาทย์วงนี้ว่า “วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่” ซึ่งก็ได้ใช้มาจนปัจจุบันนี้

นอกจากนี้ ยังมีนักวิชาการอีกหลายท่านได้กล่าวถึงวงปี่พาทย์ที่ใช้ในบรรเลงประกอบการแสดงโขนไว้ ดังนี้

(ธนิต อยู่โพธิ์, 2508) ได้กล่าวไว้ว่า วงดนตรีที่ประกอบการแสดงโขน ได้แก่ วงดนตรีที่เรียกว่า “ปี่พาทย์” บางสมัยก็เรียกว่า “พิณพาทย์” คือ วงดนตรีที่ประกอบด้วย ปี่ ระนาด ฆ้อง กลอง ตะโพน ส่วนขนาดวงที่จัดเป็น เครื่องห้า เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ นั้นก็เพิ่มเติมขึ้นตามกาล

สมัย และฐานะของผู้เป็นเจ้าของงานอีกประการหนึ่ง โขนมีอยู่หลายชนิด ปี่พาทย์ที่จะบรรเลงประกอบ ก็ต้องบิดผันไปให้เหมาะสมกับโขนชนิดนั้น ๆ

(ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555) กล่าวไว้ว่า วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขน ตั้งแต่สมัยโบราณนั้นนิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าบรรเลงเท่านั้นแต่ในกรณีเดียวกันวงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ สามารถใช้บรรเลงในการแสดงโขนได้เหมือนกันหมด

(อัมไพวรรณ เดชะชาติ, 2557) กล่าวไว้ว่า ดุริยางคศิลป์ที่นำมาบรรเลงประกอบการแสดงโขน คือ วงปี่พาทย์ไม้แข็งเป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า และเครื่องตี ซึ่งมีโกร่ง และกรับพวง เป็นเครื่องประกอบจังหวะที่มีความสำคัญในการแสดงโขน

จากการศึกษาที่กล่าวมา วงดนตรีไทย มีส่วนเกี่ยวข้องกับการบรรเลงประกอบการแสดงโขน โดยส่วนใหญ่มักนิยมใช้วงปี่พาทย์ประกอบการแสดง ได้แก่ วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ สามารถใช้ได้ทุกวงขึ้นอยู่กับความเหมาะสมหรือความต้องการของเจ้าของงาน และขึ้นอยู่กับสถานที่ โอกาสในการแสดง

1.3.4 การขับร้องที่ใช้ประกอบการแสดงโขน

การแสดงโขนที่มีร้องเพลงประกอบ ก็เพิ่งมีขึ้นเมื่อตอนที่โขนได้ผสมกับละครในเป็นประเภทโขนโรงในเป็นต้นมา คนร้องโขนจึงคงใช้ผู้หญิงเช่นเดียวกับละครใน เป็นแบบแผนมาจนถึงปัจจุบันนี้ นักร้องแบ่งออกได้เป็น 2 พวก คือ ต้นเสียงและลูกคู่ ต้นเสียงทำหน้าที่ร้องขึ้นต้นบทและ ร้องเดี่ยวไปจนหมดวรรคแรกของคำกลอน วรรคที่ 2 เป็นหน้าที่ของลูกคู่ที่จะร้องต่อไป ในระหว่างที่ลูกคู่ร้อง คนต้นเสียงก็ฟังบทร้องจากคนบอกบทเพื่อที่จะร้องต่อไป การร้องเพลงของต้นเสียงในการแสดงโขนนี้นอกจากร้องเพลงได้ถูกต้องแม่นยำแล้ว ยังจะต้องรู้ที่ท่าของตัวโขน ว่าควรจะร้องจังหวะช้าหรือเร็วเพียงใด ต้องทอดเสียงหรือบรรจุคำร้องอย่างไร จึงจะเหมาะสมกับท่ารำของโขนตัวนั้นต้องรักษาระดับเสียงให้ตรงกับเสียงดนตรี และยังจะต้องใส่ความรู้สึกเข้าไปในบทที่ร้องให้สมกับอารมณ์ของตัวโขนด้วยต้นเสียงจะมีสักกี่คนก็ได้ แต่เวลาร้องต้องร้องทีละคนเท่านั้นส่วนลูกคู่ต้องร้องให้พร้อม ๆ กันอย่างน้อย 2 คน อย่างมากไม่ควรเกิน 6 คน เพราะถ้าร้องพร้อม ๆ กันมากคนเกินไปมักลงคำไม่พร้อมกัน ทำให้เสียงแซ่ฟังไม่ได้ศัพท์ เมื่อมีนักร้องหลาย ๆ คน อาจผลัดกันทำหน้าที่ต้นเสียงและลูกคู่ก็ได้ คนใดที่มิได้ร้องเป็นต้นเสียงก็ทำหน้าที่ร้องเป็นลูกคู่ ที่กล่าวนี้เป็นเพลงร้องสามัญ แต่มีบางเพลงที่ต้นเสียงร้องผู้เดียวจนตลอดเพลง โดยลูกคู่ไม่ร้องรับเลยก็มี เช่น เพลงเชิดฉิ่ง เป็นต้น ถ้อยคำที่ร้องเป็นบทกวีประเภทที่เรียกว่า กลอนบทละคร มีทั้งกลอน 6-7-8 และกลอน 9 ก็มีอยู่บ้างในที่จำเป็น สถานที่ประจำของนักร้องในการแสดงโขนตั้งแต่โบราณมาจัดไว้เป็นแบบแผนที่ให้ความสะดวกแก่การแสดงดีอยู่ จึงได้ยึดถือกันมาจนปัจจุบันนี้ คือ ในการแสดงโขนหน้าจอคนร้องนั่งเรียงกันอยู่หลังจอดูตัวโขนทางผ้าโปร่งด้านล่างของจอ และในการแสดงโขนโรงใน ถ้านักร้องมีมากพอที่จะ

แบ่งได้เป็น 2 พวก ก็แบ่งกันนั่งตรงหน้าวงปี่พาทย์ข้างละพวก แต่ถ้ามีนักร้องน้อย ไม่สามารถจะแบ่งเป็น 2 พวกได้ ก็นั่งอยู่หน้าวงปี่พาทย์ทางวงขวาของโรง แต่พวกเดียวและถ้ามีปี่พาทย์วงเดียว ปี่พาทย์ก็ตั้งอยู่ด้านซ้ายคนพากย์เจรจาและนักร้องนั่งเรียงอยู่ทางขวา ตรงข้ามกับวงปี่พาทย์ การแต่งกายของนักร้องมิได้มีแบบแผนวางไว้อย่างไร คงถือเอาความเรียบร้อยเป็นเกณฑ์ส่วนการแสดงโขนฉากคนพากย์เจรจาและนักร้องนั่งรวมติดอยู่กับวงปี่พาทย์ตอนหน้าเวที แต่ที่กล่าวนี้มิใช่เป็นกฎเกณฑ์ตายตัว อาจเปลี่ยนแปลงไปได้ตามความเหมาะสมของสถานที่ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2508)

1.3.5 ผู้แสดงโขน

การแสดงโขนเป็นศิลปะชั้นสูง ผู้ที่ศึกษาและฝึกหัดนาฏศิลป์โขนจะต้องใช้เวลาฝึกหัดเล่าเรียนเป็นเวลานาน ผู้ฝึกหัดต้องเป็นเด็กผู้ชายและเริ่มตั้งแต่อายุยังเยาว์ ทั้งนี้เหตุผลประการหนึ่งเพื่อความสะดวกในการฝึกบังคับสรีระร่างการ เช่น การดัดมือ ดัดแขน ดัดตัว ดัดขา เหลี่ยม วงต่าง ๆ ให้มีความสวยงาม

ผู้แสดงโขนจำแนกตามธรรมเนียมในการฝึกหัดเป็น 3 พวกด้วยกัน คือ ตัวพระ ตัวยักษ์และตัวลิง ส่วนตัวนางนั้น เดิมใช้ผู้ชายที่มีบุคลิกภาพและความสามารถร่ายรำงดงามเป็นผู้แสดง แต่ภายหลังนิยมใช้ผู้แสดงเป็นชายจริงหญิงแท้ การฝึกหัดตัวนางมิได้ฝึกหัดจากการเรียนโขน แต่อาศัยผู้หญิงที่ฝึกหัดละครแทน

ก่อนที่ผู้แสดงโขนจะขึ้นเวทีหรือออกแสดง เป็นตัวเอกได้นั้น จะต้องผ่านการสั่งสมประสบการณ์ในบทบาทต่าง ๆ มาก่อนเป็นลำดับตามความเหมาะสม เช่น เป็นตัวเขน ตลกยกเตียงกางกลด คนธงสิบแปดมงกุฎ เสนายักษ์ ฯลฯ ซึ่งใช้เวลานานพอสมควร จากนั้นหากผู้ใดมีไหวพริบปฏิภาณ มีหน่วยก้านดี ลีลาท่าทางถูกใจครูอาจารย์ท่านก็จะเรียกมาฝึกหัดเพิ่มเติมให้เป็นพิเศษ วิธีการสอนเช่นนี้เป็นแนวทางปฏิบัติมาแต่โบราณ ปัจจุบันนี้การฝึกหัดโขน ได้บรรจุเป็นรายวิชาในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป ดังนั้นบทบาทต่าง ๆ จึงได้การฝึกหัดตามหลักสูตรโดยไม่ต้องรอคอยให้ครูเรียกมาสอนให้อย่างในอดีต (วีระศิลป์ ช้างขนุน, 2556)

1.3.6 การแต่งกายในการแสดงโขน

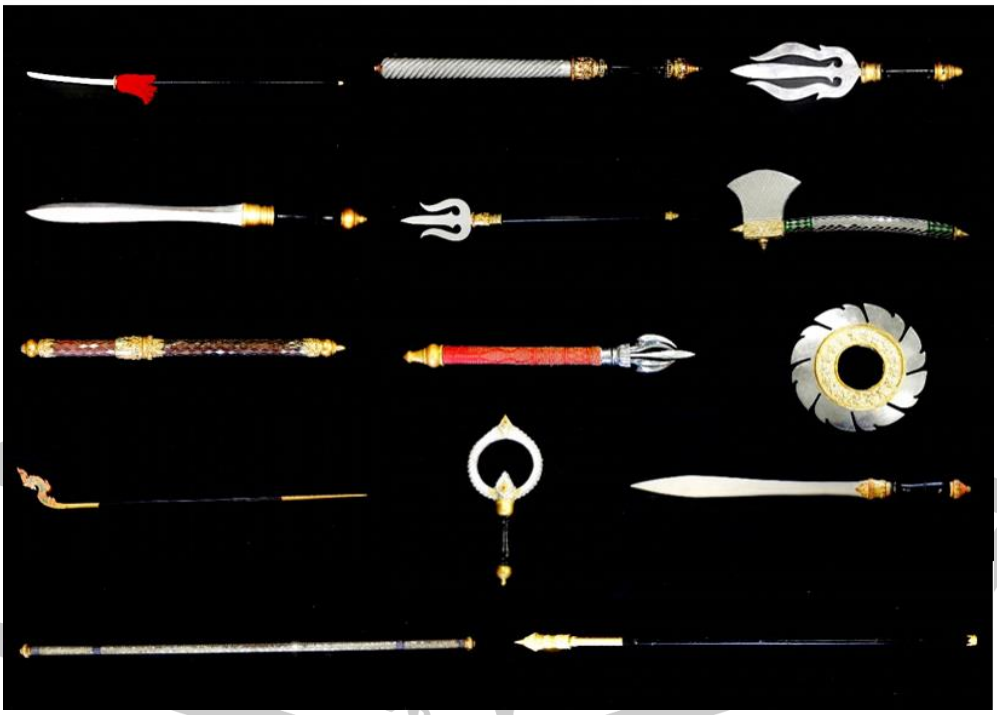
การแต่งกาย เป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่ง ที่จำเป็นจะต้องมีเครื่องแต่งกายให้กับผู้แสดงทางด้านนาฏศิลป์โขน-ละคร เรียกว่า “การแต่งกายแบบยืนเครื่อง” จะเลียนแบบต้นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ สร้างขึ้นโดยการใช้ผ้าปักด้วยดิ้น และเลื่อม ทำเป็นเสื้อ ผ้านุ่ง กางเกง ส่วนเครื่องประดับต่าง ๆ จะทำเลียนแบบของจริง สามารถแบ่งประเภทตัวแสดงออกเป็น พระ นาง ยักษ์ และลิง (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555)

1.3.7 อุปกรณ์และอาวุธที่ใช้ประกอบการแสดงโขน

1.3.7.1 อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขน ขึ้นอยู่กับการแสดงว่า ในแต่ละตอนจะใช้อุปกรณ์ที่แตกต่างกันออกไป เช่น

ฉาก ประกอบการแสดงโขน สันนิษฐานว่า เกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 โดยมีผู้ออกแบบ และสร้างฉากประกอบการแสดงโขนบนเวทีขึ้น ภายหลังกรมศิลปากรได้มีการพัฒนาจัดสร้างฉาก ด้วยความประณีต วิจิตร ตรงตามเนื้อหาของการแสดงโขน และลวดลายที่ปรากฏอยู่บนฉากได้นำมาจากจิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (วัดพระแก้ว) โดยเป็นต้นแบบของการสร้างฉากในปัจจุบันการแสดงโขนที่นำฉากมาจัดการแสดงที่ได้รับความนิยม พบเห็นได้ตามสถานที่ต่าง ๆ เช่น 1) โขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ 2) โขนศาลาเฉลิมกรุง 3) โขนสำนักการสังคีต กรมศิลปากร (อัมไพวรรณ เดชะชาติ, 2557)

1.3.7.2 อาวุธประกอบการแสดงโขน ขึ้นอยู่กับการแสดง และตัวละครว่าในแต่ละตอนจะใช้อาวุธอะไร โดยจะมีอาวุธที่เหมือนกันหรือแตกต่างกันออกไป เช่น 1. ง้าว 2. พระขรรค์ 3. จักร 4. ตรี 5. กระบอง 6. ศร 7. คทา 8. ตรีศูล 9. โตมร 10. หอก 11. ขวาน 12. คทา เป็นต้น



ภาพประกอบ 2 อาวุธประกอบการแสดงโขน

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

จากการศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับโขน สรุปได้ว่า โขนเป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทยที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น มีระเบียบแบบแผน ประกอบด้วย ศิลปะหลายแขนงซึ่งบรรพชนไทยได้สร้างสรรค์หล่อหลอม และสืบทอดต่อกันมา ได้แก่ วรรณศิลป์ คือ บทประพันธ์ การพากย์ เจรจา วิจิตรศิลป์ คือ เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ และฉาก ดุริยางคศิลป์ คือ ดนตรี และเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง คีตศิลป์ คือ การขับร้อง ตลอดจนนาฏยศิลป์ คือ กระบวนท่ารำ และการเคลื่อนไหวของตัวละคร ซึ่งแสดงถึงประเทศที่มีอารยธรรมมาแต่โบราณให้คงอยู่จนถึงปัจจุบัน

โดยโขนได้รับรูปแบบของการแสดงมาจาก 3 ประเภทได้แก่ 1. หนังใหญ่ 2. กระบี่กระบอง 3. ชักนาคดึกดำบรรพ์ และได้แบ่งประเภทของการแสดงโขนไว้ 5 ประเภท ได้แก่ โขนกลางแปลง โขนโรงนอก หรือ โขนนั่งราว โขนโรงใน โขนหน้าจอ และโขนฉาก นักวิชาการที่มีความรู้เกี่ยวกับการแสดงโขนกล่าวไว้ว่า ปัจจุบันนิยมแสดงเพียง 3 ประเภท คือ โขนกลางแปลง โขนหน้าจอ และโขนฉาก สำหรับโขนโรงใน ได้ถูกผสมผสานกับการแสดง โขนทั้ง 3 ประเภท ที่กล่าวมา ส่วนโขนโรงนอก หรือ โขนนั่งราว ปัจจุบัน ไม่ปรากฏจัดการแสดงเป็นรูปแบบ มีเพียงการจัดแสดงเพื่อการสาธิตเป็นครั้งคราว สำหรับการแสดงโขนนั้นสิ่งที่ขาดไม่ได้เลยก็คือ องค์ประกอบของการแสดง ซึ่งประกอบไปด้วย เนื้อเรื่อง การพากย์เจรจา ดนตรี การขับร้อง ลักษณะผู้แสดง การแต่งกาย อุปกรณ์และอาวุธ จากที่ กล่าวมาจึงทำให้การแสดงโขน มีความสมบูรณ์แบบ มีความละเอียดอ่อน มีความประณีต และมีความ งดงามเป็นที่ตื่นตาตื่นใจสำหรับผู้ที่ได้รับชมการแสดงโขน

ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นถึงความสำคัญประวัติความเป็นมา องค์ประกอบ รูปแบบ แนวคิด และวิธีการปฏิบัติ ในรูปแบบของการแสดงทางนาฏศิลป์ไทยโขน ซึ่งข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยใช้เป็นฐานข้อมูลเบื้องต้นในการวิเคราะห์ สังเคราะห์ องค์ความรู้เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยเรื่องฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ และพัฒนาศิลปะการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทยต่อไป

2. องค์ความรู้เกี่ยวกับตัวละครที่ไม่ปกติ

2.1 ความหมายของตัวละครที่ไม่ปกติ

ตัวละคร หมายถึง น. ผู้มีบทบาทในวรรณกรรมประเภทละคร นวนิยาย เรื่องสั้น และเรื่องแต่งประเภทต่าง ๆ. (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556)

ตัวละคร คือ บุคคลสมมุติผู้ทำหน้าที่ให้เรื่องดำเนินต่อไป หรือเป็นผู้ก่อให้เกิดเหตุการณ์ต่าง ๆ ในเนื้อเรื่อง ในวรรณกรรมหลาย ๆ เรื่อง ผู้อ่านจะจดจำบุคลิก ลักษณะนิสัยและบทบาทของตัวละครเด่น ๆ ในเรื่องนั้นได้เป็นอย่างดี หรือบางครั้งอาจจดจำลักษณะเด่นของตัวละครได้ดีกว่าองค์ประกอบอื่น ๆ ของเรื่อง เช่น ผู้อ่านอาจจะจดจำพระอภัยมณีตัวละครเอกในวรรณกรรมเรื่อง พระอภัยมณี ได้ว่า เป็นเจ้าชายหนุ่มรูปงามมีความสามารถในการบรรเลงเพลงปี่ เป็นคนเจ้าชู้

ขณะเดียวกันก็เป็นคนใจอ่อนขี้สงสาร หรืออาจจดจำพจมานพินิตนันทน์นางเอกในนวนิยายเรื่องบ้านทรายทอง บทประพันธ์ของก.สุรางคนางค์ ว่าเป็นเด็กสาวผู้ทระนงมีจิตใจเข้มแข็ง รักความยุติธรรม จึงอาจกล่าวได้ว่า "ตัวละครเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของบันเทิงคดี" (สรณัฐ โตลังคะ, 2560)

ไม่ หมายถึง ว. มิ, คำปฏิเสธความหมายของคำที่อยู่ถัดไป เช่น ไม่กิน ไม่ดี, ถ้าอยู่ท้ายคำ ต้องมีคำ หา อยู่หน้า เช่น หากินไม่. (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556)

ปกติ หมายถึง [ปะกะติ, ปกกะติ] ว. ธรรมดา เช่น ตามปกติ, เป็นไปตามเคย เช่น เหตุการณ์ปกติ, ไม่แปลกไปจากธรรมดา เช่น อาการปกติ, ปรกติ ก็ว่า. (ป.; ส. ปฺรกฺฤติ). (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556)

ไม่ปกติ หมายถึง ผิดไปจากธรรมดา ประหลาด ชอบกล พิกล พิลึก ไม่สมบูรณ์ มีจุดบกพร่อง หรือมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ทั้งด้านร่างกาย จิตใจ สติปัญญา เป็นต้น

สรุปได้ว่า ตัวละครที่ไม่ปกติ เป็นตัวละครที่สร้างขึ้นจากเรื่องจริง หรือสมมุติขึ้นเพื่อดำเนินเรื่องในบทบาทการแสดงต่าง ๆ ที่มีลักษณะผิดจากธรรมดา ประหลาด ชอบกล พิกล พิลึก ไม่สมบูรณ์ มีจุดบกพร่อง หรือมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ทั้งด้านร่างกาย จิตใจ สติปัญญา เป็นต้น

2.2 ตัวละครที่ไม่ปกติในการแสดงโขน

บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ เป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงพระราชนิพนธ์ไว้เพื่อให้เป็นต้นฉบับสำหรับพระนคร ทรงพระราชนิพนธ์ในรูปแบบกลอนบทละคร บทละครเรื่องรามเกียรติ์นี้ไทยได้รับอิทธิพลส่วนใหญ่มาจากรามายณะ ซึ่งเป็นวรรณกรรมมหากาพย์ที่สำคัญของอินเดีย และรวมถึงการสอดแทรกสภาพสังคม ประเพณี วัฒนธรรม ข้อคิดคติ ความเชื่อ รวมถึงสภาพบ้านเมืองของไทยในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้นไว้ด้วย ทำให้รามเกียรติ์ฉบับนี้เป็นฉบับที่สมบูรณ์ที่สุดในด้านเนื้อความ และมีคุณค่าด้านวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ด้วย นอกจากรามเกียรติ์ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ยังมีผู้ประพันธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์อีกหลายฉบับ ได้แก่ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับพระเจ้ากรุงธนบุรี บทละครเรื่องรามเกียรติ์ บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บทละครเรื่องรามเกียรติ์ บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว คำพากย์รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และคำพากย์-เจรจา เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่ไม่มีฉบับใดมีเนื้อเรื่องสมบูรณ์เท่ากับฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 (จิรัชญา บุรวัฒน์, 2558)

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ในการแสดงโขน ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องของการทำสงครามระหว่างมนุษย์และยักษ์ ซึ่งแต่ละตัวละครก็จะมีหน้าที่ และลักษณะบุคลิกที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งในที่นี้ก็พบตัวละครที่มีความไม่ปกติ ผิดไปจากธรรมดา ประหลาด หรือมีความพิเศษกว่าตัวละครทั่วไป

หรือมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ทั้งด้านร่างกาย จิตใจ โดยผู้วิจัยจะยกตัวอย่างตัวละครที่ไม่ปกติในการแสดงโขน ดังต่อไปนี้

2.2.1 ตัวละครที่ไม่ปกติตั้งแต่กำเนิด เป็นตัวละครที่มีการผสมผสานทางร่างกายที่มีลักษณะพิเศษกว่าตัวละครตัวอื่น ๆ มาตั้งแต่กำเนิด ซึ่งผู้วิจัยจะยกตัวอย่างตัวละครที่ไม่ปกติตั้งแต่กำเนิด ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ดังต่อไปนี้

1. กากนาสูร รากษสกรุงลงกา หน้าสีม่วงแก่ มีปากแหลมเหมือนกา ตัวเป็นยักษ์ เป็นญาติทศกัณฐ์ชั้นยาย เป็นมารดาของสวาหุและมารีศ (มารีจ) มีฤทธิ์เดชสามารถแปลงกายเป็นกาใหญ่ได้

2. นางสุพรรณมัจฉา เป็นธิดาของทศกัณฐ์ กับนางปลา ซึ่งเป็นสัตว์เดียรัจฉานแต่ทศกัณฑ์ได้แปลงกายเป็นปลาลงไปสมสู่จนกำเนิดธิดาขึ้นมา แม้ทศกัณฐ์จะเป็นยักษ์แต่ทศกัณฐ์ก็ยังมีเชื้อสายมาจากพรหมที่มีรูปร่างหน้าตาเหมือนมนุษย์ ด้วยเหตุนี้ในงานจิตรกรรมฝาผนังเธอจึงมีรูปลักษณ์ที่ท่อนบนเป็นมนุษย์ส่วนท่อนล่างเป็นปลา ฉะนั้นนางสุพรรณมัจฉาก็มีรูปโฉมที่งดงาม มีผิวกายผ่องพรรณเป็นสีทอง

3. มังกรกัณฐ์ เป็นโอรสพญาขรกับนางรัชฎาสูร เป็นพี่ของแสงอาทิตย์ชาติเดิมคือทรพี ครองกรุงโรมคัล ต่อจากพญาขร มีลักษณะเป็นยักษ์ กายสีเขียว มี 1 พักตร์ 2 กร ตาจระเข้ ปากขบ ทรงมงกุฎยอดนาค มีศรเป็นอาวุธ

4. ทศคีรีวัน เป็นยักษ์แฝดกับทศคีรีธร โอรสของทศกัณฐ์ กับนางช้างพัง ซึ่งเป็นสัตว์แต่ทศกัณฐ์ได้แปลงกายเป็นช้างไปสมสู่จนกำเนิดโอรสขึ้นมา จึงทำให้ทศคีรีวันมีลักษณะผสมผสานระหว่างยักษ์และช้าง โดยมีกายเป็นยักษ์ จมูกคล้ายงวงช้าง กายสีเขียว ทรงมุงกุฎกาบไผ่

5. ทศคีรีธร เป็นยักษ์แฝดกับทศคีรีวัน เป็นโอรสของทศกัณฐ์ กับนางช้างพัง ซึ่งเป็นสัตว์แต่ทศกัณฐ์ได้แปลงกายเป็นช้างไปสมสู่จนกำเนิดโอรสขึ้นมา จึงทำให้ทศคีรีธรมีลักษณะผสมผสานระหว่างยักษ์และช้าง โดยมีกายเป็นยักษ์ จมูกคล้ายงวงช้าง กายสีหงส์ดิน ทรงมุงกุฎกาบไผ่

6. มัจฉานุ เป็นลูกของหนุมานกับนางสุพรรณมัจฉา เนื่องจากเป็นลูกของหนุมาน จึงมีร่างกายเป็นลิงเหมือนกับหนุมาน แต่มีหางเป็นปลาเช่นเดียวกับนางสุพรรณมัจฉา โดยนางสุพรรณมัจฉาได้คลอดมัจฉานุด้วยการสำรอกออกมา

7. อสุรผัด เป็นลูกของหนุมานกับนางเบญกาย เนื่องจากเป็นลูกของหนุมาน จึงมีหน้าคล้ายลิง แต่มีผมและตัวเป็นยักษ์เหมือนนางเบญกาย เนื่องจากนางเบญกายมีเชื้อสายของยักษ์ จึงทำให้อสุรผัดมีลักษณะเหมือนยักษ์ผสมผสานลิงในตัวอสุรผัด โดยมีหน้าเป็นลิงแต่มีหัวและตัวเป็นยักษ์ กายสีเหลืองเลื่อม

2.2.2 ตัวละครที่ไม่ปกติจากการแปลงกาย เป็นตัวละครที่แปลงกายเพื่อให้ตัวเองดูสวยงามขึ้น หรือแปลงกายเพื่อให้เหมือนตัวละครอีกตัวหนึ่ง หรือแปลงกายเพื่อไปล่อลวง ซึ่งหลังจากที่ได้แปลงกายเสร็จบ้างตัวละครก็จะลืมว่าบุคลิกลักษณะที่ตนแปลงกายอยู่เป็นอย่างไร จึงทำให้มีการหลุด หรือเผลอแสดงลักษณะบุคลิกของตัวเองออกมา และอาจจะบ่งบอกในช่วงแรกที่แปลงกายว่าตัวเองได้แปลงมาจากอะไร ซึ่งทำให้ตัวละครบางตัวมีการผสมผสานบุคลิกของตัวเอง และบุคลิกที่ตนแปลงกายอยู่เข้าด้วยกัน จึงทำให้ตัวละครบางตัวมี 2 บุคลิก อยู่ในตัวเดียวกัน โดยผู้วิจัยจะยกตัวอย่างตัวละครที่ไม่ปกติจากการแปลงกาย ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ดังต่อไปนี้

1. สำมนักขาแปลงเป็นผู้หญิงที่สวยงาม โดยจะพบในการแสดงโขนตอนสำมนักขาก่อศึก และการแสดงฉุยฉายศูรปนขา

2. มารีศแปลงเป็นกวางทอง โดยจะพบในการแสดงโขนตอนลักสีดา

3. ทศกัณฐ์แปลงเป็นฤษีสุธรรม โดยจะพบในการแสดงโขนตอนลักสีดา และการแสดงฉุยฉายฤษีแดง

4. เบญกายแปลงเป็นสีดา โดยจะพบในการแสดงโขนตอนนางลอย และการแสดงฉุยฉายเบญกายแปลง

5. หนุมานแปลงเป็นทศกัณฐ์ โดยจะพบในการแสดงโขนตอนนางมณโฑปรุงน้ำทิพย์ และการแสดงฉุยฉายหนุมานแปลง

6. องคตแปลงเป็นพิจิตรไพรี โดยจะพบในการแสดงโขนตอนศึกแสงอาทิตย์

7. หนุมานแปลงเป็นมานพ โดยจะพบในการแสดงโขน ชุด ศึกวิรุญจำบัง และการแสดงฉุยฉายมานพ

8. อินทรชิตแปลงเป็นพระอินทร์ โดยจะพบในการแสดงโขน ชุด ศึกอินทรชิตตอนพรหมาสตร์ และการแสดงฉุยฉายอินทรชิตแปลง

2.2.3 ตัวละครที่ไม่ปกติทางเพศสภาพ เป็นตัวละครที่ไม่ตรงกับเพศกำเนิด ซึ่งอาจจะเกี่ยวข้องกับด้านจิตใจ โดยในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ก็พบตัวละครตัวหนึ่งที่เป็นเพศหญิงที่มีบุคลิกลักษณะคล้ายกับผู้ชาย ซึ่งผู้วิจัยจะยกตัวอย่าง ดังต่อไปนี้

1. อังกาศตไล เป็นนางยักษ์เสื้อเมือง ผู้รักษาหน้าด่านทางอากาศของกรุงลงกามีลักษณะกายสีแดงเสน 4 หน้า 8 มือ ปากแสยะ ตาโพลง สวมมงกุฎน้ำเต้า 5 ยอด การแต่งกายส่วนบนห่มผ้าห่มนางอย่างผู้หญิง ส่วนล่างนุ่งโจงกระเบน ส่วนบุคลิกท่าทางมีการผสมผสานผู้ชายและผู้หญิงเข้าด้วยกัน

จากการศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับตัวละครที่ไม่ปกติ สรุปได้ว่า ตัวละครที่ไม่ปกติ เป็นตัวละครที่สร้างขึ้นจากเรื่องจริง หรือสมมุติขึ้นเพื่อดำเนินเรื่องในบทบาทการแสดงต่าง ๆ ที่มีลักษณะผิด

จากธรรมดา มีความพิเศษ ประหลาด ชอบกล พิกล พิลึก ไม่สมบูรณ์ มีจุดบกพร่อง หรือมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ทั้งด้านร่างกาย จิตใจ สติปัญญา เป็นต้น โดยในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ก็พบตัวละครที่บ่งบอกถึงความไม่ปกติของตัวละคร เช่น ตัวละครที่ไม่ปกติตั้งแต่กำเนิด ได้แก่ กากนาสูร อสุรผัด มัจฉานุ เป็นต้น ตัวละครที่ไม่ปกติจากการแปลงกาย ได้แก่ สำมนักขาแปลงเป็นผู้หญิงที่สวยงาม เบญกายแปลงเป็นสีดา หนุมานแปลงเป็นทศกัณฐ์ อินทรชิตแปลงเป็นพระอินทร์ ตัวละครที่ไม่ปกติทางเพศสภาพ ได้แก่ อังกาศตไล เป็นต้น ซึ่งข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยใช้เป็นฐานข้อมูลเบื้องต้นในการวิเคราะห์ สังเคราะห์ องค์ความรู้เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยเรื่องฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ และพัฒนาศิลปะการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทยต่อไป

3. องค์ความรู้เกี่ยวกับนางยักษ์ในการแสดงโขน

3.1 ความหมายของยักษ์และนางยักษ์

ยักษ์ พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายของคำว่ายักษ์ไว้ ดังนี้

น. อมนุษย์พวกหนึ่ง ถือกันว่ามีรูปร่างใหญ่โตน่ากลัว มีเขี้ยวงอก ใจดำอำมหิต ชอบกินมนุษย์ กินสัตว์ โดยมากมีฤทธิ์เหาะได้จำแลงตัวได้, บางทีใช้ปะปนกับคำว่าอสูร รากษส และมาร ก็มี; เทวดาพวกหนึ่งในสวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกาและชั้นปรนิมมิตวสวัตดี; ชื่อหนึ่งของดาวฤกษ์ศตภิษช มี 4 ดวง, ดาวพิมพ์ทอง หรือ ดาวสตะภิสชะ ก็เรียก. ว. โดยปริยายหมายความว่ามีลักษณะหรืออาการอย่างยักษ์ เช่น ใจยักษ์ หน้ายักษ์, มีลักษณะใหญ่เป็นพิเศษในพวก เช่น ปลาหมึกยักษ์. (ส. ยกฺษ ว่า อมนุษย์พวกหนึ่ง บริวาร ท้าวเวสวัณ; ป. ยกฺข). (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546)

(จิรัชญา บุรวัฒน์, 2558) ได้กล่าวว่า คำว่านางยักษ์ มาจากการนำคำสองคำมาประสมกัน คือ คำว่านางและคำว่ายักษ์ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายคำว่านางไว้ว่า นาง เป็นคำประกอบหน้าคำเพื่อแสดงว่าเป็นเพศหญิง เช่น นางฟ้า นางบำเรอ นางละคร นางพระกำนัล" เมื่อนำมารวมกับคำว่ายักษ์แล้วจึงหมายถึง อมนุษย์เพศหญิงพวกหนึ่ง มีทั้งพวกรูปร่างใหญ่โต มีเขี้ยวงอก ดุร้าย และพวกที่มีรูปร่างงดงาม มีรัศมีล้อมรอบกาย มีฤทธิ์เหนือธรรมชาติ สามารถบันดาลสิ่งต่าง ๆ ได้ตามปรารถนามีทั้งพวกที่ดีและไม่ดี และสามารถบันดาลทั้งคุณและโทษให้กับมนุษย์ได้สำหรับคนไทยหากกล่าวถึงยักษ์แล้ว ในการรับรู้เบื้องต้นและความเข้าใจส่วนใหญ่เป็นไปในทางเดียวกันคือ ยักษ์เป็นอมนุษย์พวกหนึ่งที่มีรูปร่างใหญ่โต หน้าตาน่ากลัว มีเขี้ยวงอกออกมานอกปาก มีความดุร้าย กินมนุษย์และสัตว์เป็นอาหาร จึงมักใช้เป็นสัญลักษณ์แห่งความดุร้าย ความชั่วร้ายสิ่งที่ไม่ดี เป็นกุศโลบายในการสอนให้คนประพฤติดีไม่ประพฤติตัวไปในทางที่ไม่ดีความ

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

(พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, 2558) ได้กล่าวว่า นางยักษ์ หมายถึง ตัวนางโขนที่สืบเผ่าพันธุ์จากบิดามารดาที่เป็นยักษ์ อาจมีรูปกายตัวใหญ่ มีเขี้ยว มีพละกำลังหรืออาวุธประจำกายอย่างนางยักษ์ หรือมีรูปลักษณ์สวยงามเยี่ยงนางมนุษย์ก็ได้ นางยักษ์ดำรงชีวิตอยู่ตามเผ่าพันธุ์ยักษ์ ปกติกินคนและสัตว์เป็นอาหารนางยักษ์บางตัวสามารถแปลงกายและมีอิทธิฤทธิ์เหาะเหินเดินอากาศได้

(นันทนา สาธิตสมมนต์, 2557) ได้กล่าวว่า นางยักษ์ หมายถึง ตัวละครที่มีชาติกำเนิดเป็นยักษ์เพศหญิง ซึ่งมีรูปลักษณ์ที่แบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ ดังนี้

1. นางยักษ์ที่มีลักษณะเป็นยักษ์ คือมีรูปร่างใหญ่โต น่ากลัว มีเขี้ยวงอกออกจากปาก มีนิสัยดุร้ายชอบกินมนุษย์และสัตว์เป็นอาหาร มีอิทธิฤทธิ์สามารถเหาะเหินเดินอากาศบันดาลสิ่งต่าง ๆ ตามที่ตนเองปรารถนา หรือแปลงกายเป็นตัวละครอื่นได้

2. นางยักษ์ที่มีลักษณะเหมือนมนุษย์ คือมีรูปกายเหมือนมนุษย์โดยทั่วไปแต่มีชาติกำเนิดเป็นธิดาของยักษ์ ซึ่งมีพละกำลังมากและมีอิทธิฤทธิ์สามารถแปลงกายได้

3.2 นางยักษ์ในการแสดงโขน

บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ เป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงพระราชนิพนธ์ไว้เพื่อให้เป็นต้นฉบับสำหรับพระนคร ทรงพระราชนิพนธ์ในรูปแบบกลอนบทละครมีความยาวถึง 116 เล่มสมุดไทย ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นเมื่อวันจันทร์ขึ้นสองค่ำเดือนอ้าย ปีมะเส็ง จุลศักราช 1159 บทละครเรื่องรามเกียรติ์นี้ไทยได้รับอิทธิพลส่วนใหญ่มาจากรามายณะฉบับของฤษีวาลมีกิซึ่งเป็นวรรณกรรมมหากาพย์ที่สำคัญของอินเดีย ไทยนำมาใช้ในส่วนของโครงเรื่องหลัก และยังได้รับอิทธิพลจากรามายณะฉบับทมิฬและเบงคลี รามายณะฉบับสันสกฤตวิษณุปุราณะ หนุมานนาฏกะ ฯลฯ ในส่วนของโครงเรื่องรอง และรายละเอียดปลีกย่อยบางประการรวมถึงการสอดแทรกสภาพสังคม ประเพณี วัฒนธรรม ข้อคิด คติความเชื่อ รวมถึงสภาพบ้านเมืองของไทยในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้นไว้ด้วย ทำให้รามเกียรติ์ฉบับนี้เป็นฉบับที่สมบูรณ์ที่สุดในด้านเนื้อความและมีคุณค่าด้านวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ด้วย นอกจากรามเกียรติ์ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ยังมีผู้ประพันธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์อีกหลายฉบับ ได้แก่ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับพระเจ้ากรุงธนบุรี บทละครเรื่องรามเกียรติ์ บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บทละครเรื่องรามเกียรติ์ บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว คำพากย์รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และคำพากย์-เจรจาเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่ไม่มีฉบับใดมีเนื้อเรื่องสมบูรณ์เท่ากับฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1

บทละครเรื่องรามเกียรติ์นี้เป็นเรื่องการทำสงครามระหว่างมนุษย์และยักษ์จึงทำให้มีตัวละครที่เป็นยักษ์จำนวนมาก ซึ่งตัวละครที่เป็นนางยักษ์ก็มีจำนวนมากเช่นกันทั้งนางยักษ์ที่มีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่องและนางยักษ์ที่ปรากฏเพียงชื่อและตำแหน่งทางสังคมเท่านั้นโดยพบตัวละครที่เป็นนางยักษ์ทั้งหมด 28 ตัว โดยจะเรียงลำดับนางยักษ์ตามลำดับที่ปรากฏก่อน-หลังตามพระราชนิพนธ์บทละคร ดังนี้

1. นางมลิกา

นางมลิกาเป็นชายาของท้าวจตุรพักตร์ซึ่งเป็นกษัตริย์องค์แรกของกรุงลงกาเป็นชนนีของท้าวลัสเตียน และเป็นพระอัยกีของทศกัณฐ์

2. นางชาลีสุมณทา

นางชาลีสุมณฑาเป็นชายาของท้าวลัสเตียน เป็นชนนีของกุเปรันบางอิตรมาลี

3. นางจิตรมาลี

นางจิตรมาลีเป็นชายาของท้าวลัสเตียน เป็นชนนีของทัพนาสูร

4. นางสุวรรณมาลัย

นางสุวรรณมาลัยเป็นชายาของท้าวลัสเตียน เป็นชนนีของอัศธาดา

5. นางประไพ

นางประไพเป็นชายาของท้าวลัสเตียน เป็นชนนีของมารัน

6. นางรัชดา

นางรัชดาเป็นชายาของท้าวลัสเตียน เป็นชนนีของทศกัณฐ์ กุมภกรรณ พิเภก ทูต ขร ตรีเศียร และนางสำมนักขา

7. นางสำมนักขา

นางสำมนักขามีผิวกายสีเขียว รูปร่างใหญ่โต มีเขี้ยว เป็นธิดาคนสุดท้องของท้าวลัสเตียนกับนางรัชดา มีเชษฐาร่วมชนกชนนี 6 องค์ คือ ทศกัณฐ์ กุมภกรรณ พิเภก ทูต ขร และตรีเศียร มีสวามีชื่อ ชิวหา

8. นางจันทประภา

นางจันทประภาเป็นชายาของท้าวศากยวงศามหายมยักษ์แห่งกรุงบาดาลเป็นชนนีของนางพิรากวนและไมยราพ เมื่อครั้งทศกัณฐ์ขอให้ไมยราพช่วยไปทำศึก ไมยราพไปปรึกษานางจันทประภา นางได้ทัดทานว่าไม่ควรยุ่งกับทศกัณฐ์เพราะทศกัณฐ์นั้นเป็นพาล ไมยราพไม่เชื่อและรับจะช่วยทศกัณฐ์ทำศึก ในที่สุดจึงถูกหนุมานฆ่าตาย

9. นางกากนาสูร

นางกากนาสูรเป็นญาติทศกัณฐ์ มีใบหน้าและร่างกายเป็นยักษ์ มีปากเป็นกา เป็นมารดาของสวาหุและมารีศ นอกจากร่างยักษ์แล้วนางยังสามารถแปลงกายเป็นกาขนาดใหญ่ได้

เมื่อครั้งที่ท้าวทศรถประกอบพิธีขอโอรส มีอสูรทูนถาดบรรจุข้าวทิพย์สี่ก้อนผุดขึ้นจากกองไฟกลิ่นหอมของข้าวทิพย์ลอยไกลไปถึงกรุงลงกา นางมณฑได้กลิ่นก็อยากเสวย ทศกัณฐ์จึงสั่งให้นางกากนาสูรไปโฉบมาให้ นางกากนาสูรรับคำสั่งแล้วจึงแปลงร่างเป็นกาตามกลิ่นมาจนถึงกรุงศรีอยุธยาได้โฉบลงทำลายโรงพิธี และคาบข้าวทิพย์ได้ครึ่งก้อนมาถวายนางมณโฑ เมื่อนางมณโฑได้เสวยก็ตั้งครรภ์และให้กำเนิดธิดา คือนางสีดา ต่อมาทศกัณฐ์อิจฉาเหล่าฤษีที่มีตบะฌานกล้า มีวิชาอาคม เกรงจะเป็นศัตรูในภายหน้าจึงสั่งนางกากนาสูรไปก่อกวนทำลายการบำเพ็ญตบะของเหล่าฤาษีทุก 7 วัน พระสิษฐ์และพระสวามิตรฤษี เชิญพระรามและพระลักษมณ์ไปปราบและนางกากนาสูรก็ตายด้วยศรของพระราม

10. นางรัชฎาสูร

นางรัชฎาสูรเป็นชายาของพระยาขร เป็นชนนีของมังกรกัณฐ์และแสงอาทิตย์

11. นางแก้วเจษฎา

นางแก้วเจษฎาเป็นชายาของมารีศ เป็นชนนีของนนยวิกและวายุเวกเมื่อครั้งทศกัณฐ์ใช้ให้มารีศแปลงกายเป็นกวางทองไปล่อพระรามออกไปจากบรรณศาลาเพื่อตนเองจะได้ลักพาตัวนางสีดาเป็นเหตุให้มารีศตายด้วยศรของพระรามนางจึงกลายเป็นหม้ายตั้งแต่บัดนั้น

12. นางอัศมูขี

นางอัศมูขีเป็นยักษ์ป่า มีรูปร่างใหญ่โต ผิวดำ มีเขี้ยวยาวโง้ง นางอัศมูขีมาพบพระรามแสะพระลักษมณ์ เกิดหลงรักจึงอุ้มพระลักษมณ์เหาะหนี ฝ่ายพระลักษมณ์เมื่อรู้ว่านางยักษ์ลักพาตนมาจึงร่ายเวทมนตร์ให้นางอัศมูขีอ่อนแรง จากนั้นจึงตัดแขนทั้งสองของนางแล้วไล่ตีนางด้วยคันธนูด้วยความเจ็บและกลัวนางจึงหนีไปแสงอาทิตย์

13. นางผีเสื้อสมุทร

นางผีเสื้อสมุทร เป็นนายด่านทางน้ำของกรุงลงกามีหน้าที่คอยตระเวนป้องกันศัตรูที่จะข้ามเข้ามายังกรุงลงกา นางผีเสื้อสมุทรมีร่างกายใหญ่โต มีเขี้ยวโง้งและมีนิสัยหยาบช้าเมื่อครั้งที่พระรามใช้ให้หนุมานไปสืบข่าวนางสีดายังกรุงลงกา ได้พบนางผีเสื้อสมุทรและต่อสู้กันจนในที่สุดนางผีเสื้อสมุทรถูกหนุมานสังหาร

14. เสื้อเมือง (นางอังกาศตไล)

เสื้อเมือง หรือนางอังกาศตไล เป็นอสูรเสื้อเมืองลงกา มีร่างกายใหญ่โตมีสี่หน้าแปดมือมีอาวุธประจำตัวแปดชนิด สำหรับรายละเอียดของเสื้อเมืองจะกล่าวถึงในลำดับต่อไป

15. นางตรีชาดา

นางตรีชาดา เป็นชายาของพิเภก เป็นชนนีของนางเบญกาย เมื่อทศกัณฐ์ให้พิเภกทำนายฝันพิเภกทำนายว่าเป็นฝันร้ายและแนะนำให้ส่งนางสีดาคืนให้กับพระราม ทศกัณฐ์โกรธจึงสั่งเนรเทศพิเภกและถอดยศนางตรีชาดาไปเป็นทาสให้รับใช้นางสีดาอยู่ในสวนขวัญ

16. นางเบญกาย

นางเบญกายเป็นธิดาของพิเภกและนางตรีชาดา เป็นชายาของหนุมานและเป็นมารดาของอสุรผัด เมื่อทศกัณฐ์คิดจะตัดศึกพระรามจึงใช้ให้นางเบญกายแปลงเป็นนางสีดาและแกล้งตายลอยน้ำไปยังท่าน้ำสำหรับสรงน้ำของพระราม เมื่อพระรามเห็นว่านางสีดาตายแล้วจะได้เลิกทัพกลับไป นางเบญกายจึงขอไปดูรูปร่างลักษณะของนางสีดาเพื่อจะได้แปลงกายให้เหมือนทศกัณฐ์เร่งให้นางเบญกายไปกระทำอุบายเพื่อลวงพระราม นางจึงแปลงกายเป็นนางสีดาแล้วแกล้งตายติดอยู่ที่ทำสรงของพระราม ครั้นพระรามมาสรงน้ำ เห็นรูปจำแลงก็เข้าใจว่านางสีดาตายก็โกรธหนุมานว่าเป็นต้นเหตุทำให้ทศกัณฐ์โกรธและฆ่านางสีดา แต่หนุมานกลับทูลว่าศพนี้ดูผิดสังเกตหลายแห่ง น่าจะเป็นอุบายที่จะตัดศึกไม่ให้ข้ามไปยังกรุงลงกา พระรามเห็นด้วยกับหนุมานจึงให้ศพนางสีดาแปลงขึ้นเผาไฟฝ่ายนางเบญกายเมื่อถูกเผา นางทนความร้อนไม่ได้จึงเหาะหนี เมื่อหนุมานเห็นนางยักษ์เหาะหนีจึงไปตามจับมาเฝ้าพระราม เมื่อไต่ถามได้ความว่าเป็นธิดาของพิเภกจึงให้พิเภกเป็นผู้ตัดสินโทษ พิเภกตัดสินให้ประหารชีวิตแต่พระรามเห็นแก่ความซื่อสัตย์และจงรักภักดีของพิเภกจึงอภัยโทษให้ และให้หนุมานไปส่งนางยังกรุงลงกา ในระหว่างทางนางเบญกายได้ตกเป็นชายาของหนุมาน

17. นางคันธมาลี

นางคันธมาลี เป็นนางกำนัลของกุมภกรรณ เมื่อกุมภกรรณทดน้ำได้สั่งให้นางเก็บดอกไม้ไปให้และกำชับไม่ให้บอกความลับนี้แก่ผู้ใด

18. นางพิรากวน

นางพิรากวน เป็นธิดาของท้าวยมยักษ์และนางจันทประภาแห่งกรุงบาดาล และเป็นเชษฐภคินีของไมยราพ นางเป็นชนนีของไวยวิก ไมยราพได้สั่งให้ขังพิรากวนและ ไวยวิกเนื่องจากโหรได้ทำนายว่าไวยวิกจะได้ครองกรุงบาดาลแทนตนไมยราพไปสะกดทัพพระรามให้หลับแล้วลักพาตัวพระรามมาขังไว้ที่ท้ายเมือง ไมยราพได้สั่งให้นางพิรากวนไปตักน้ำใส่กะทะใหญ่เพื่อจะได้ต้มพระรามและไวยวิกให้ตายไปพร้อมกัน เมื่อนางไปตักน้ำตามคำสั่งของไมยราพ นางพิรากวนได้พบกับหนุมานพลางคร่ำครวญถึงไวยวิกและพระรามว่าจะต้องตายในตอนเช้า หนุมานจึงเข้าไปหาและบอกว่าตนเป็นทหารของพระรามและรับอาสาว่าจะช่วยไวยวิกหากนางพาตนเข้าเมืองได้นางพิรากวนบอกกับหนุมานว่าการเข้าออกเมืองมีการรักษาความปลอดภัยอย่างเคร่งครัด หนุมานจึงคิดอุบายแล้วให้นางพาตนเข้าเมืองด้วยการแปลงกายเป็นใยบัวติดสไบนางพิรากวนลอบเข้าเมืองได้สำเร็จ เมื่อเข้ามาในเมืองแล้วนางบอกที่อยู่ไมยราพ ที่คุมขังไวยวิกและที่คุมขังพระรามให้แก่หนุมาน หนุมานจึงไปช่วยพระรามแล้วกลับมาสังหารไมยราพจากนั้นปล่อยไวยวิกออกจากที่คุมขังและแต่งตั้งให้ครองเมืองบาดาล

19. นางสุวรรณกันยุมา

นางสุวรรณกันยุมา เป็นชายาของอินทรชิต เป็นชนนีของยามลิวันและกันยุเวก ภายหลังเมื่อหนุมานทำอุบายไปเข้าด้วยทศกัณฐ์ ทศกัณฐ์รักและไว้วางใจจึงประทานยศและทรัพย์สมบัติที่เคยเป็นของอินทรชิตให้แก่หนุมานรวมไปถึงนางสุวรรณกันยุมาด้วย

20. นางจันทวดี

นางจันทวดี เป็นชายาของกุมภกรรณอุปราชแห่งกรุงลงกา

21. นางมณฑา

นางมณฑา เป็นชายาของท้าวมหาบาลเทพาสูร เจ้าเมืองจักรวาลผู้เป็นสหายของทศกัณฐ์

22. นางวัชนีสูร

นางวัชนีสูร เป็นชายาของท้าวจักรวรรดิ เจ้าเมืองมลิวันผู้เป็นสหายของทศกัณฐ์ เป็นชนนีของสุริยาภพ บรรลัยจักร และนางรัตนมาลี

23. นางรัตนมาลี

นางรัตนมาลี เป็นธิดาท้าวจักรวรรดิและนางวัชนีสูร เป็นขนิษฐาของสุริยาภพ บรรลัยจักร และนนยุพักตร์ หลังเสร็จศึกกรุงมลิวัน นางวัชนีสูรได้ถวายนางให้กับพระพรตพระรามจึงแต่งตั้งให้มัจฉานุเป็นพระยาหนุราชครองกรุงมลิวันกับนางรัตนมาลี

24. นางอดูลปีศาจ

นางอดูลปีศาจ เป็นญาติทศกัณฐ์ อาศัยอยู่ใต้พื้นดิน มีนิสัยชั่วร้าย นางมีความแค้นต่อพระรามและนางสีดาจึงคิดจะแก้แค้น จึงแปลงกายเป็นนางกำนัลเข้าไปใกล้ชิดนางสีดาแล้วรบเร้าให้นางสีดาวาดรูปทศกัณฐ์ให้ดู เมื่อนางสีดาวาดรูปเสร็จ นางอดูลรู้ว่าพระรามกลับมาถึงวังแล้วจึงหายตัวเข้าไปสิงอยู่ในรูปนั้น นางสีดาพยายามลบรูปอย่างไรก็ลบไม่ออกจึงเอาซ่อนไว้ใต้แท่นบรรทม เมื่อพระรามมานอนยังแท่นบรรทมก็รู้สึกไม่สบาย จึงให้พระลักษมณ์ค้นหาสาเหตุจนพบรูปทศกัณฐ์ นางสีดารับว่านางเป็นคนเขียน พระรามโกรธเพราะเข้าพระทัยผิดว่านางมีใจให้กับทศกัณฐ์ จึงสั่งให้พระลักษมณ์นำนางสีดาไปประหารชีวิต

25. นางเกศินี

นางเกศินี เป็นชายาท้าวกุเวรนุราชแห่งกรุงกาลวุธ เป็นชนนีของตรีปักกัน

26. นางไวยกาสูร

นางไวยกาสูรเป็นชายาของท้าวอุณาราชแห่งกรุงมหาสิงขร เป็นชนนีของนางประจัน

27. นางประจัน

นางประจัน เป็นธิดาของท้าวอุณาราชกับนางไวยกาสูร

28. นางนันทา

เป็นชายาของท้าวคนธรรพ์นุราชแห่งกรุงดิศศรีสิน เป็นชนนีของวิรุณพัท (จิรัชญา บุรวัฒน์, 2558)

จากการศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับนางยักษ์ในการแสดงโขน สรุปได้ว่า นางยักษ์เป็นตัวละครอีกหนึ่งตัวที่มีบาทบทสำคัญในการแสดงโขน ซึ่งตัวนางยักษ์คือตัวนางโขนที่สืบเผ่าพันธุ์จากบิดามารดาที่เป็นยักษ์ อาจมีรูปกายตัวใหญ่ มีเขี้ยว มีพละกำลังหรืออาวุธประจำกายอย่างนางยักษ์ หรือมีรูปลักษณ์สวยงามเยี่ยงนางมนุษย์ก็ได้ นางยักษ์ดำรงชีวิตอยู่ตามเผ่าพันธุ์ยักษ์ ปกติกินคนและสัตว์เป็นอาหารนางยักษ์บางตัวสามารถแปลงกายและมีอิทธิฤทธิ์เหาะเหินเดินอากาศได้ โดยในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ก็ปรากฏตัวละครนางยักษ์ด้วยกันหลายตัว ซึ่งแต่ละครก็จะมีบทบาทหน้าที่ และความแตกต่างออกไป เช่น นางกากนาสูร นางเบญกาย นางอดูลปีศาจ นางพิรากวน นางผีเสื้อสมุทร และนางอังกาศตไล เป็นต้น ซึ่งข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยใช้เป็นฐานข้อมูลเบื้องต้นในการวิเคราะห์สังเคราะห์ องค์ความรู้เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยเรื่องฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ และพัฒนาศิลปะการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทยต่อไป

4. องค์ความรู้เกี่ยวกับอังกาศตไล

4.1 ความเป็นมาของอังกาศตไล

เป็นตัวละครที่สำคัญตนหนึ่งอยู่ในโขน เรื่อง รามเกียรติ์ เป็นยักษ์ที่มีอิทธิฤทธิ์มีความสำคัญ และมีลักษณะเฉพาะของตนเองผสมผสานกันระหว่างยักษ์ผู้หญิงและยักษ์ผู้ชาย มีหน้าที่ปกปักรักษา คุ้มครองกรุงลงกา คือ นางอังกาศตไล

อังกาศตไล เป็นยักษ์เสื้อเมืองของกรุงลงกา มีหน้าที่เป็นหัวหน้ากองตระเวนด่านคอยควบคุมดูแลความสงบเรียบร้อยของบ้านเมือง ให้ปลอดภัยจากศัตรูที่จะเข้ามาทำอันตรายให้กับกลุ่มชนในเมืองลงกา

ลักษณะและรูปร่างของอังกาศตไล ที่ปรากฏในบทประพันธ์และเอกสารที่บ่งบอกถึงสีของร่างกาย รูปร่าง อาวุธ ทำให้สามารถชี้แจงถึงรูปร่างลักษณะได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ตลอดจนทราบถึงการแต่งกายที่มีรูปแบบเฉพาะตัวเองของตัวละคร ทั้งนี้เพื่อความเหมาะสมกับตัวยักษ์ที่มีกระบวนท่ายักษ์ผู้ชาย และยักษ์ผู้หญิง ผสมผสานกันในการร่ายรำทั้งเพลงกราวใน ตรวจพล และเพลงเชิดกระบวนท่ารบ ทั้งนี้ อังกาศตไลที่มีลักษณะอุปนิสัยของผู้ชายและผู้หญิงผสมผสาน ซึ่งจะพบในกระบวนท่าตรวจพลและกระบวนท่ารบ โดยจากการลบเหลี่ยมของอังกาศตไล และท่าจริตของการต่อสู้กับหนุมาน เช่น ท่าเขินอาย ท่าสะบัด ท่าค้อน เป็นต้น ซึ่งเป็นลักษณะของการเป็นผู้หญิงที่

ปรากฏออกมาในขณะที่มีสิ่งมากระตุ้นความรู้สึกภายในจิตใจที่แท้จริงที่เป็นลักษณะนิสัยของอังกาศตไล (อนุชา บุญยัง, 2543)

ดังนั้น ผู้วิจัยบรรยายถึงลักษณะของอังกาศตไล ตามที่ปรากฏในเอกสารและบทประพันธ์ ดังนี้

บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ในพระบทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ได้บรรยายถึงลักษณะของอังกาศตไลกับอุปกรณ์ที่ใช้เป็นอาวุธต่าง ๆ ดังนี้

บัดนั้น อสูรเสื้อเมืองยักษา
แปดกรสี่พักตร์มหิมา อยู่กลางลงกาธานี
มือหนึ่งถือจักรแกร่งกวัด หัตถ์สองถือพระขรรค์ชัยศรี
มือสามอสุราถือตรี มือสี่นั้นถือคทาธร
มือห้าถือง้าวกวัดแกว่ง มือหกนั้นถือพระแสงศร
มือเจ็ดนั้นถือโตมร มือแปดถือค้อนเหล็กพรายฯ

(นิภาพรรณ ศรีพงษ์, 2548)

จะเห็นได้ว่าในบทพระราชนิพนธ์นี้ ได้บรรยายถึงลักษณะของอังกาศตไลที่มีรูปร่างใหญ่โตมีสี่พักตร์ แปดกร ในแต่ละกรจะถืออาวุธต่างชนิดกัน และนำมาใช้ในการต่อสู้กับหนุมานและก็ต้องถูกหนุมานฆ่าตาย

บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้บรรยายถึงลักษณะของอังกาศตไลเพียงให้เห็นว่าเป็นนางยักษ์ ที่มีลักษณะสี่พักตร์ แปดกร มีอาวุธใช้ในการต่อสู้ แต่มิได้กล่าวถึงอาวุธชนิดใด

เมื่อนั้น นางอังกาศตไลมารหาญกล้า
เป็นปีศาจเสื้อเมืองเรืองฤทธา สี่หน้าแปดมือถืออาวุธ
เห็นลิงเหาะลอยลงมาตรงวัง ให้แค้นคั่งขัดใจดั่งไฟจุด
เรียกร้องพลพวกผีมีฤทธิรุทร ขึ้นขวางหน้าวายุบุตรแล้วถามไป
เหวยเหวยสวาวานร จะเหาะข้ามนครไปไหน
กูคือเสื้อเมืองเรืองฤทธิไกร จะสังหารมึงให้วายปราณ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2498 : 24 - 25)

จะเห็นได้ว่าในบทพระราชนิพนธ์นี้ ได้กล่าวถึงลักษณะของอังกาศตไลและการปฏิบัติหน้าที่ในการรักษาบ้านเมืองลงกา เมื่อเห็นหนุมานเข้ามาจึงได้ขวางกั้นไว้และเกิดการต่อสู้กัน

นอกจากบทพระราชนิพนธ์ของทั้ง 2 รัชกาลแล้ว ยังปรากฏในบทโคลงภาพจิตรกรรมฝาผนังในระเบียงพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ซึ่งเป็นบทประพันธ์ของหม่อมราชวงศ์ษวิน ดังนี้

อากาศตไล ยักเสื้อ เมืองมาร
สิงมัชฌิมเลงการ รอนด้าว
สี่ภักตร์แปดกรทยาน อาวุธครบแฮ
ขรรค์จักร คทา ง้าว หอกค้อนศรตรี

หม่อมราชวงศ์ ษวิน ประพันธ์ (อนุชา บุญยัง, 2543)

จะเห็นได้ว่าในบทพระราชนิพนธ์นี้ ได้บรรยายถึงลักษณะของอังกาศตไลที่อยู่ในเมืองมาร ทำหน้าที่รักษาหน้าด่านทางอากาศ มีสี่พักตร์ แปดกร ในแต่ละกรจะถืออาวุธได้แก่ พระขรรค์ จักร คทา ง้าว หอก ค้อน ศร ตรี

คำว่า อังกาศตไล มีรูปแบบการเขียนที่แตกต่างกันออกไปแต่มีความหมายเป็นตัวละครตัวเดียวกัน ซึ่งมีปรากฏดังนี้

1. อสูรเสื้อเมือง ปรากฏชื่อจาก (สำนักพิมพ์ศิลปากรบรรณาคาร, 2549 : 120)
2. นางอังกาศตไล ปรากฏชื่อจาก (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2498 : 24)
3. นางอังกาศตะไล ปรากฏชื่อจาก (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2514 : 21)
4. อากาศไตล ปรากฏชื่อจาก (ม.ร.ว. ษวิน, โคลงประจำภาพวัดพระศรีรัตนศาสดาราม, อ้างถึงใน (อนุชา บุญยัง, 2543)
5. อากาศตไล ปรากฏชื่อจาก (จิตรกรรมฝาผนังในระเบียงพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม หม่อมราชวงศ์ ษวิน ผู้ประพันธ์)
6. อากาศตะไล ปรากฏชื่อจาก (นิภาพรรณ ศรีพงษ์, 2548)
7. อากาศตะไลย ปรากฏชื่อจาก (เสฐียรโกเศศ, 2497)
8. อากาศประไลย ปรากฏชื่อจาก (บทโคลงภาพจิตรกรรมฝาผนังกรอบประตูระเบียงคต วัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระองค์เจ้าโสณบณฑิตย์ ผู้ประพันธ์)
9. อากาศประลัย ปรากฏชื่อจาก (นิภาพรรณ ศรีพงษ์, 2548)

ภาพประกอบ 3 ภาพจิตกรรมอังกาศตไล

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

4.2 เนื้อเรื่องเกี่ยวกับอังกาศตไล

จากการศึกษาเนื้อเรื่องเกี่ยวกับอังกาศตไล พบว่าอังกาศตไลได้ปรากฏตัวในวรรณกรรมโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดสืบมรรคา ที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้น โดยจะได้กล่าวเนื้อเรื่องให้ทราบพอสังเขป ดังนี้

เนื้อเรื่องรามเกียรติ์ชุด สืบมรรคา

พระรามทรงใช้ให้หนุมาน ชมพูพาน และองคต นำผ้าสไบและธำมรงค์ไปถวายแก่นางสีดาที่กรุงลงกาพร้อมทั้งให้สืบดูหนทางที่จะยกกองทัพไปกรุงลงกาด้วย ในระหว่างทางองคตได้ช่วยปักหลั่นอสูรที่ต้องคำสาปของพระอิศวร ให้กลับเป็นเทวดาไปอยู่บนสวรรค์ จากนั้นก็พากัน

เดินทางไปพบเมืองร้างอยู่กลางป่า หนุมานจึงเข้าไปในเมืองพบนางบุษมาลีนางฟ้าถูกสาป หนุมานช่วยส่งนางบุษมาลีคืนไปสวรรค์ สามพญาวานรและไพร่พลเดินทางไปถึงเขาเหมติรันได้พบกับสัมพาทีพี่ชายของสดายุ สัมพาทีได้ทราบเรื่องสดายุตายแล้ว และเล่าเรื่องที่ตนไม่มีขนเพราะแรงร้อนของพระอาทิตย์และถูกพระอาทิตย์สาป ถ้าไพร่พลของพระรามช่วยโห่ขึ้นสามครั้งขนก็จะกลับงอกงามตามเดิม เมื่อพ้นคำสาปแล้วสัมพาทีให้หนุมานขึ้นนั่งบนบ่าแล้วพาบินไปดูเกาะลงกา หนุมานแยกทางกับสัมพาทีไปพบนางผีเสื้อสมุทรเกิดการต่อสู้กัน หนุมานฆ่านางผีเสื้อสมุทรตาย จากนั้นหนุมานก็ไปพบฤาษีนารทลองฤทธิ์กันจนหนุมานยอมแพ้ อำลาเดินทางไปกรุงลงกาได้พบกับนางอังกาศตไล คุมพลปีศาจอสูรตะเวนมาในท้องฟ้า เกิดการรบพุ่งกัน หนุมานฆ่านางอังกาศตไลและไพร่พลล้มตาย แล้วร่ายเวทหายตัวไปเที่ยวค้นหานางสีดาในกรุงลงกา แต่ไม่พบจึงกลับไปถามพระฤาษีนารทที่อาศรม พระฤาษีนารทจึงชี้ทางให้แก่หนุมาน (วันทนีย์ ม่วงบุญ, 2539)

4.3 วรรณกรรมที่กล่าวถึงอังกาศตไล

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ สะท้อนถึงความเป็นอยู่และสิ่งที่เกิดขึ้นในยุคของการสร้างบ้านเมืองให้เป็นปึกแผ่นตลอดจนรวมถึงเรื่องของไสยศาสตร์ ความเชื่อเกี่ยวกับเสื้อเมือง คือ อังกาศตไล ปรากฏตามบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และปรากฏในบทโครงภาพจิตรกรรมฝาผนังในระเบียงพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสนาราม ดังนี้

บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1) ได้กล่าวถึงบทบาทและหน้าที่ของอังกาศตไล ดังนี้

บัดนั้น ฝ่ายอสูรเสื้อเมืองยักษา
แปดกรสี่พักตร์มหิมา อยู่กลางลงกาธานี
มือหนึ่งถือจักรแกว่งกวัด หัตถ์สองมือถือพระขรรค์ชัยศรี
มือสามอสุราถือตรี มือสี่นั้นถือคทาธร
มือห้าถือง้าวกวัดแกว่ง มือหกนั้นถือพระแสงศร
มือเจ็ดนั้นถือโตมร มือแปดถือค้อนเหล็กพราย
เห็นวานรเหาะมาเมืองมาร โกรธปานดั่งฟ้าคะนองสาย
หมายเข้มั่นเข่นฆ่าให้ตาย สำแดงกายเหาะขึ้นยังเมฆา ฯ
ฯ ๘ คำ ฯ กราว
ลอยอยู่ในกลางอากาศ ทำอำนาจกั้นกางขวางหน้า
แล้วร้องสำทับด้วยวาจา เหวยอ้ายลิงป่าพนาลัย
ตัวมึงเป็นชาติเดียรฉาน ฮึกหาญมานี้จะไปไหน

เชื้อชาตินามกรชื่อใด อาจใจเหาะข้ามพารา
มึงไม่รู้หรือว่าเมืองยักษ์ เอ็งจักมาเป็นภักษา
กูศึกเสื้อเมืองลงกา จะฆ่าให้ม้วยชีวัน ฯ

ฯ ๖ คำ ฯ

บัดนั้น ลูกพระพายฤทธิแรงแข็งขัน
ได้ฟังวาจากุมภัณฑ์ ยืนฟังกริ้วโกรธดั่งเพลิงกัลป์
จึ่งร้องว่าเหวยอ้ายทรลักษณ์ ตัวมึงอย่างพักอวดหาญ
กูนี้ชื่อว่าหนุมาน เป็นหลานพระยาพาลี
มึงเป็นเสื้อเมืองหรือองอาจ จะสู้มัจจุราชเรืองศรี
ถึงทศเศียรอสุรี กูนี้ไม่เกรงฤทธา ฯ

ฯ ๖ คำ ฯ

บัดนั้น กุมภัณฑ์เสื้อเมืองยักษา
ได้ฟังวานรอหังการ์ โกรธาขบเขี้ยวเคี้ยวฟัน

ฯ ๒ คำ ฯ

จึงร้องว่าเหวยอ้ายชาติลิง มาเย่อหยิ่งอวดฤทธิ์ด้วยโมหันต์
ตัวมึงกระจ้อยเท่าแมงวัน หรือจะครั่นมืออสุรี
ว่าพลางกวัดแกว่งอาวุธ สำแดงฤทธิรุทยักษี
โลดโผนโจนทะยานเข้าราวี ต่อตีด้วยขุนวานร ฯ

ฯ ๖ คำ ฯ เชิด

บัดนั้น คำแหงหนุมานชาญสมร
รับรองป้องกันประจัญกร แกว่งตรีฤทธิรอนโรมรัน
กลองกลับจับกันในเมฆา ต่างหาญต่างกล้าแข็งขัน
ต่างแทงต่างฟาดต่างฟัน ต่างรุกบุกบันประจัญตี ฯ

ฯ ๔ คำ ฯ เชิด

บัดนั้น ฝ่ายเสื้อเมืองมารยักษี
ถาโถมโจมรุกคลุกคลี อสุรีไม่ละลดกร
พุ่งซัดอาวุธสับสน สองตนเหี้ยมหาญชาญสมร
ต่างถอยตามไลในอัมพร ราญรอนรบชิดติดพัน ฯ

ฯ ๔ คำ ฯ เชิด

บัดนั้น วายุบุตรฤทธิแรงแข็งขัน
โจมขึ้นเหยียบเข่ายืนยัน มือนั้นจับเศียรอสุรา

ได้ทีแกว่งตรีฟันฟาด คอขาดจากกายยักษา
ขว้างไปยังสมุทรคงคา ก็ม้วยชีวาด้วยฤทธิ ฯ
ฯ ๔ คำ ฯ เชิด โอด

(สำนักพิมพ์ศิลปากรบรรณาคาร, 2549)

บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ได้กล่าวถึงลักษณะและบทบาทของนางอังกาศตไล และไพร่พลในการรักษาเมืองลงกาและต่อสู้กับหนุมาน ดังนี้

เมื่อนั้น นางอังกาศตไลมารหาญกล้า
เป็นปีศาจเสื้อเมืองเรืองฤทธา สี่หน้าแปดมือถืออาวุธ
เห็นลิงเหาะลอยลงมาตรงวัง ให้แค้นคั่งขัดใจดั่งไฟจุด
เรียกร้องพลพวกผีมีฤทธิรุทร ขึ้นขวางหน้าวายุบุตรแล้วถามไป
เหวยเหวยสวาวานร จะเหาะข้ามนครไปไหน
กูคือเสื้อเมืองเรืองฤทธิไกร จะสังหารมึงให้วายปราณ
ฯ ๖ คำ ฯ

เมื่อนั้น เสื้อเมืองเคืองคำกระบี่ศรี
จึงว่าเหม่ไอ้ลิงหยิ่งเต็มที มึงจะมีฤทธิไกรกระไรมา
พลางทำอำนาจประกาศก้อง สั่งพวกพ้องผีพรายร้ายกล้า
จับได้ลิงไพรอย่าได้ช้า พิฆาตฆ่าให้มันบรรลัย
ฯ ๔ คำ ฯ

บัดนั้น อสุรีปีศาจน้อยใหญ่
พรั่งพร้อมล้อมลิงเข้าชิงชัย หมายใจจะฆ่าวานร
เมื่อนั้น คำแหงหนุมานชาญสมร
โจนจับประจัญบานราญรอน หลอกหลอนไล่กระชิดติดพัน
ทะยานขึ้นยืนเหยียบพวกผี แกว่งตรีป้องปัดผัดผัน
แข็งขันต่อแย้งแทงฟัน พลกุมภัณฑ์ผีพรายตายเต็มไป
ฯ ๔ คำ ฯ เชิด ตีกาก

เมื่อนั้น เสื้อเมืองเคืองขัดอัชฌาสัย
ถือคทาธรแกว่งดังแสงไฟ เข้าชิงชัยรบรุกคลุกคลี
หวดซ้ายป่ายขวาสามารถ ลิงฉลาดหลอกโลดโดดหนี
ยิ่งโกรธาตาแดงดังอัคคี ตามตีติดยันกระชั้นมา

ฯ ๔ คำ ฯ เชิด

เมื่อนั้น วายุบุตรวุฒิไกรใจหาญ
รับรันสัประยุทธ์ยุทธนา แกล้วกล้ากลอกกลับจับประจัญ
ขึ้นเหยียบบ่าคว้าฉวยชิงกระบอง ปัดป้องเปลี่ยนผลัดผัดผัน
ว่องไวไล่กระชิดติดผัน หักโหมโรมรันราวี

ฯ ๔ คำ ฯ เชิด

ปีศาจเสื้อเมืองมารซานทรุด วายุบุตรยุดเหยียบยักษี
แกว่งพระขรรค์ฟันเศียรอสุรี สุดสิ้นชีวีวายปราณ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2498 : 24 - 25)

จะเห็นได้ว่าอังกาศตไลที่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ของทั้ง 2 รัชกาลมีหน้าที่คุ้มครองเมืองลงกา และบรรยายถึงลักษณะรูปร่างและการต่อสู้ของอังกาศตไลที่นำมาใช้ในการแสดงของอังกาศตไล

นอกจากบทพระราชนิพนธ์ของทั้ง 2 รัชกาลแล้ว ยังปรากฏในบทโคลงภาพจิตรกรรมฝาผนังในระเบียงพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ที่ได้บรรยายถึงลักษณะของอังกาศตไลและบทบาทหน้าที่ตลอดจนการต่อสู้ระหว่างหนุมานกับอังกาศตไลซึ่งเป็นบทประพันธ์ของหม่อมราชวงศ์ ษวิน ดังนี้

โคลงจิตกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ห้องที่ 33

จิตรกรรมห้องนี้แสดงภาพหนุมานเข้าพบพระฤษีนารท ลองฤทธิ์แพ้พระฤษี และรบกับอังกาศตไล เสื้อเมืองลงกา ซึ่งทำหน้าที่นายด่านทางอากาศ หนุมานฆ่าอังกาศตไลตายแล้วค้นหานางสีดาต่อไป ดังโคลงต่อไปนี้

โครง
แผ่นที่ 130

908 อากาศตไล ยักเสื้อ เมืองมาร
สิงมัชฌิมเลงการ รอนด้าว
สี่ภักตร์แปดกรทยาน อาวุธครบแฮ
ขรรค์จักร คทา ง้าว หอกค้อนศรตรี
909 เห็นสวาเรห็จคว้าง ขวางภักตร์
มารแผ่นอำพรกัก กล่าวกล้า
ถามนางอีกสำนักนี้ เองเผ่า ใดเฮย
คือส่วยมาส่งข้า ค้นแค้นอาหาร
910 กปิ่บอกตคอกเค้น คำดุ

ตูคูลตัว มุจจุ ราชท้าว
หลาน กากาจ อาจลุ ลุยยักษ์ แตกฮือ
ถึงทศกรรฐ์ จอมด้าว ท่อนสิ้นกรกู

แผ่นที่ 131

911 ยักษ์สั่งปีศาจให้ รุมจับ ลิงเฮย
พลพรูตพรายรุดรับ ไขว่คว้าง
หณุนจับตรีสับ ปีศาจหมด ม้วยแฮ
แทตยทุบแทงฟันขว้าง พลาดซ้ำถลำถลา

912 กระบี่รับจับจ้วง จิกศก มารเฮย
ตรีตัดศกตัวตก เด็ดดิ้น
เย็นเศียรสู่อุทก ลิบลึก
เสร็จฆ่าเสื้อเมืองสิ้น ชีพแล้วเหาะจร

หม่อมราชวงศ์ ษวิน ผู้ประพันธ์ (อนุชา บุญยัง, 2543)

จากโคลงประจำภาพที่ได้ยกมาแล้ว และบทพระราชนิพนธ์ได้กล่าวถึงลักษณะของอังกาศตไล และบทบาทหน้าที่ที่ต้องรับผิดชอบดูแลรักษาเมืองลงกา และผลสุดท้ายก็ถูกหนุมานสังหารชีวิต จึงหมดบทบาทของเสื้อเมืองลงกา

และยังปรากฏในบทโคลงภาพจิตรกรรมฝาผนังกรอบประตูระเบียงคตวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ที่ได้บรรยายถึงลักษณะของอังกาศตไล ซึ่งเป็นบทประพันธ์ของพระองค์เจ้าโสณฑิตย์ ดังนี้

ขุนด่านอากาศด้าว แดนลง กาเอ็ย
แปดหัดถ์สี่ภักตรบง รอบข้าง
กายเสนผองศิ่คง ควรครั่น คร้ามฤา
อากาศประไลยอ้าง เหตุห้าวหาญเหิม

พระองค์เจ้าโสณบณฑิตย์ ผู้ประพันธ์

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

4.4 บทบาทอังกาศตไลในการแสดงโขน

จากการศึกษาบทบาทอังกาศตไลในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ พบว่ามีอยู่ 2 ชุดการแสดง ได้แก่ 1. การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดสืบมรรคา ตอนหนุมานรบอังกาศตไล 2. การแสดงชุดฉุยฉายอังกาศตไล

บทการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมานรบอังกาศตไล

- ปี่พาทย์บรรเลงเพลงกราวในและเพลงเชิด -

เสนายักษ์ 4 คน ออกมาปฏิบัติกระบวนท่า กราวตรวจพลทางประตูขวาและตามด้วยเสนาอีก 6 คน ออกมาปฏิบัติท่ารำ และตัวอังกาศตไลออกมาตรวจพลทางประตูขวาตามกระบวนท่าจากนั้นเดิน วนรอบเวทีหนึ่งรอบ มาพบหนุมานบริเวณกลางเวที ทางด้านซ้ายของเวที

-หนุมานออกพบกองทัพปีศาจ-

-เจรจา-

อังกาศตไล มาพบกระบี่เหาะขวางกลางเมฆา ให้คั่งแค้นแน่นอุราเป็นยิ่งนัก จึงร้องสั่งพลยักษ์พวกปีศาจ ผาดแผลงสำแดงอำนาจขวางหน้าไว้ แล้วมีวาจาปราศรัยว่า เหวย เฮ้ย ไอ้วานร เอ็งจะเหาะข้ามลงกามหานครไปทางไหน กูอสูรเสื้อเมืองเรืองชัยมีฤทธาสามารถจะผลาญชีวาให้อาสัญ

หนุมาน กูมีฤทธิไกรดุจไฟกัลป์ใครไม่ด้านติด มึงเห็นทีว่าชีวิตจะปลิดปลง พร้อมด้วยปีศาจจตุรงค์โยธี ถ้ารักตัวกลัวชีวีจะมรณา จงรีบหลีกหนีไปให้ไกลตาข้าบัดนี้

อังกาศตไล เหม่....ไอ้กระบี่อหังการ มึงนั่นแหละจะวายปราณในพริบตา โกรธพลางทางสั่งพลโยธา ปีศาจมารเข้าโรมรันประจันบานกับกระบี่

- ปี่พาทย์บรรเลงเพลงเชิด -

(ตัวเสนายักษ์และอังกาศตไล เข้าต่อสู้กันตามกระบวนท่า โดยกำหนดให้เสนายักษ์เข้าต่อสู้เป็น 2 แถว แล้วถูกฆ่าตายเข้าทางประตูซ้าย)

หนุมาน หนุมานก็เข้ารารีกับปีศาจอสุรา บัดนี้ เชิด

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด-

-หนุมานเข้ารบกับพลปีศาจ-

-ปี่พาทย์ทำเพลงโอด-

-หนุมานฆ่าพลปีศาจตาย-

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด-

-อังกาศตไลเข้ารบกับหนุมานตามกระบวนท่า-

-ร้องเพลงลิงโลด-

บัดนั้น วายุบุตร วุฒิไกร ใจกล้า
ฉุดฉวย กระบองยักษ์ ด้วยศักดา ขึ้นเหยียบบ่า ว่องไว ในราวี
อังกาศ ตไลมาร ซานทรุด หนุมาน ทะยานยุด ฉุดยักษี
แกว่งตรีเพชร เด็ดเศียร อสุรี สุดสิ้น ชีวี ลงวายปราณ

-ปี่พาทย์ทำเพลงรัว-โอด-เชิด-

-หนุมานฆ่านางอังกาศตไลตายเข้าเวที หนุมานเต้นเข้าเวที-

สำเนาบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ถวายพล-รบอังกาศตไล นายประสาท ทองอร่าม จัดทำบท ดร.เสรี หวังในธรรม ตรวจแก้ไขบรรจุเพลง (อนุชา บุญยัง, 2543 : 105 - 108)

ภาพประกอบ 4 หนุมานรบอังกาศตไล
ที่มา : มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

บทประพันธ์ประกอบการแสดง

ฉุยฉายนางอังกาศตไล

- ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอมาร -

- ร้องฉุยฉาย (พวง) -

ฉุยฉายเอย นางเสื้อเมืองยักษ์ สี่พักตร์แปดกร
ถือตรีคทา ค้อน ง้าวหอกศร พระขรรค์จักร
สวมมงกุฎ โจงกระเบน ออกลาดตระเวน มิผ่อนมิพัก

- ปี่พาทย์รับ -

อังกาศตไลเอย โฉมนางทรามวัย ละเมียดละไมเยื้องยัก
เป็นปีศาจ ผู้พิทักษ์ อาณาจักร เขตสงวน
ห้าวหาญ ชำนาญศึก เฮิมฮึก กระบิดกระบวน

- ปี่พาทย์รับ -

- ร้องแม่ศรี -

แม่ศรีเอย แม่ศรียียวน
ถึงมดมาไต่ หรือไรมากวน ขืนทำป่วน แม่จะตี
หวังลอบ เข้าประชิด หวังมาคิดรอนราวี
จะไล่ตามบด ตามขยี้ ให้ป่นปี้ วอดวายเอย

- ปี่พาทย์รับ -

ลาดตระเวนเอย ลาดตระเวนเฉิดฉาย
ป้องภยัน อันตราย มิกล้ำกราย ลงกา
ใครหลงเหาะผ่าน จะสังหารชีวา
พลางสำแดงฤทธา อสุราเสื้อเมืองเอย

- ปี่พาทย์รับ -

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัวสามลา -

ประพันธ์บทโดย ครูสมรัตน์ ทองแท้ นักวิชาการละคร และดนตรี สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 5 การแสดงชุดฉุยฉายอังกาศตไล ผู้แสดง เกริกชัย ใหญ่ยิ่ง

ที่มา : เกริกชัย ใหญ่ยิ่ง, 2566

จากการศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับนางอังกาศตไล สรุปได้ว่า อังกาศตไล เป็นละครตัวหนึ่งที่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และยังปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ซึ่งได้บรรยายถึงลักษณะว่าเป็นยักษ์ที่มีฤทธิ์ มีสี่หน้า แปดมือ ถืออาวุธต่างกัน ซึ่งเป็นยักษิณีผู้ทำหน้าที่รักษาด่านทางอากาศในเขตเมืองลงกา นอกจากนี้ยังมีรูปร่างลักษณะการแต่งกาย และท่าทาง ซึ่งบ่งบอกถึงลักษณะผสมผสานระหว่างยักษ์ผู้ชายและยักษ์ผู้หญิง โดยปรากฏในการแสดงโขน 2 ชุดการแสดงได้แก่ การแสดงชุดอังกาศตไลรบหนุมาน และการแสดงชุดฉุยฉายอังกาศตไล ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นถึงความสำคัญประวัติความเป็นมา องค์ประกอบ รูปแบบแนวคิด และวิธีการปฏิบัติ ในรูปแบบขององค์ความรู้อังกาศตไล ซึ่งข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยใช้เป็นฐานข้อมูลเบื้องต้นในการวิเคราะห์ สังเคราะห์ องค์ความรู้เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยเรื่องฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติและพัฒนาศิลปะการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทยต่อไป

5. องค์ความรู้เกี่ยวกับฉุยฉาย

ฉุยฉายในทางนาฏศิลป์ เป็นการร่ายรำ เมื่อตัวละครเกิดความภาคภูมิใจที่สามารถแปลงกายหรือแต่งตัวได้อย่างสวยสดงดงาม ฉุยฉายเป็นการรำที่มีลีลากรีดกราย ท่วงทีงดงาม ใส่ความรู้สึกในใบหน้าท่าทาง และอาการเคลื่อนไหว เป็นบุคลิกเฉพาะของตัวละครในบทนั้น ๆ โดยผู้วิจัยได้กล่าวถึงองค์ความรู้เกี่ยวกับฉุยฉายไว้ดังนี้

5.1 ความหมายของคำว่า ฉุยฉาย

จากการศึกษา ผู้วิจัยได้มีการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับคำว่า “ฉุยฉาย” พบว่าคำว่าฉุยฉายนั้น มี 2 กรณี ได้แก่ ฉุยฉายที่มักใช้ในบุคคลทั่วไปหรือเป็นความหมายทั่วไป และฉุยฉายที่เป็นความหมายของทางนาฏศิลป์ไทย

ฉุยฉายในคำทั่วไปหรือความหมายที่คนทั่วไปได้ให้ความหมาย ฉุยฉายเป็นคำประสมระหว่างคำว่า “ฉุย” และ “ฉาย” พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายไว้ดังนี้

ฉุย หมายถึง ลิ่ว คล่องแคล่ว เช่นคำว่า เดินฉุย
หมายถึง ควันหรือไอพุ่งขึ้นเรื่อย ๆ เช่นคำว่า ควันฉุย
หมายถึง กลิ่นที่ลอบตามลมมากระทบ เช่นคำว่า กลิ่นหอมฉุย

ฉาย หมายถึง ที่ร่มเงา
หมายถึง กระจกส่องหน้า เรียกว่า พระฉาย
หมายถึง กิริยาที่แสดงออกไป
หมายถึง แสงส่องออกไป
หมายถึง งามสดใส ผุดผาด

เมื่อคำทั้งสองคำนี้มาประสมกัน จำบังเกิดความหมายที่รวมกันได้ความหมายว่า
ฉุยฉาย หมายถึง เดินอย่างมีลีลาและกรีดการอย่างเจ้าชู้

ฉุยฉาย ในความหมายของพจนานุกรม เป็นคำนาม จะหมายถึง ชื่อเพลงร้อง และท่ารำชนิดหนึ่ง แต่ถ้าเป็นคำวิเศษ หมายถึงกรีดกราย และคำว่าฉุยฉาย อีกความหมายหนึ่ง เป็นอุปมาอุปไมยแสดงถึงคนที่ไม่เอาการเอางาน ทำการอย่างใดอย่างหนึ่ง โดยไม่มีความจริงจัง ไม่ทะมัดทะแมง หรือไม่ยอมทำการงานอะไรให้เป็นชิ้นเป็นอัน สนใจเฉพาะการแต่งตัวให้สวยงาม กรีดกราย เดินไปมาเท่านั้น อาจจะเรียกได้ว่าเป็นคนหยิบหย่งจึงมีการเรียกผู้ที่มีอุปนิสัยดังกล่าว เป็นการทำตัวฉุยฉายไปฉุยฉายมา (ฉันทนา เอี่ยมสกุล, 2556)

ฉุยฉาย ในความหมายของบุคคลทั่วไป คำว่า ฉุยฉายจึงมีความหมายถึงบุคคลที่ที่ไม่สนใจในการทำงาน หรือหมายถึงบุคคลที่ไม่ทำการใด ๆ เป็นชิ้นเป็นอัน สนใจแต่เฉพาะการแต่งกาย กรีดกราย เดินไปมาเท่านั้น (โมหี ศรีแสนยงค์, 2555)

จากการศึกษาพบว่า ฉุยฉาย เป็นคำนามมีความหมายหลายรูปแบบที่แตกต่างกันไป อาทิ หมายถึงเพลงร้อง หมายถึงบุคคล หรือหมายถึงชื่อท่ารำในรำแม่บท ฉุยฉายเป็นคำ 2 คำมารวมกัน โดยหากแยกแล้วจะเปลี่ยนความหมายทันที คำว่า “ฉุย” หมายถึง ลิ้ว กลิ่นหอมฟุ้ง ๆ กลิ่นหอยฉุย และคำว่า “ฉาย” หมายถึง แสงร่มเงา กิริยาแสดงออกไป แสงส่องออกไป งามสดใส แต่เมื่อนำคำทั้งสองมารวมกันจึงได้ความหมายที่เปลี่ยนใหม่ คือ ถ้าขยายคำนามบุคคลฉุยฉายจะหมายถึง บุคคลที่ไม่จริงจัง ไม่เอาการเอางาน ห่วงแต่ความสวยงามหรือสนใจแต่เฉพาะการแต่งตัว การเดินกรีดกรายไปมาเท่านั้น

ฉุยฉาย ในความหมายของทางนาฏศิลป์ไทย

ฉุยฉาย เป็นการแสดงภาษานาฏศิลป์ที่มีคุณค่าทางด้านนาฏศิลป์เลิศ นิยมกันว่าตัวละครสามารถแสดงอารมณ์ความภาคภูมิใจออกมาทางท่ารำได้ดีกว่าที่จะพูดออกมาทางปาก การรำฉุยฉายจึงเป็นศิลปะการร่ายรำที่มีความวิจิตรบรรจง ละเมียดละไม ผู้ร่ายรำควรมีรูปร่างและใบหน้าที่งดงาม มีความสามารถในการร่ายรำและใส่อารมณ์ และความรู้สึกให้สอดประสานกับบทร้อง

ฉุยฉาย เป็นการแสดงประเภทหนึ่งที่มีคุณค่าทางศิลปะ ที่ผู้แสดงฉุยฉายนั้นต้องมีความสามารถในการร่ายรำสูง เพื่อให้มีความโดดเด่นเป็นที่ตรึงตาผู้ชมและต้องเข้าถึงบทบาทที่ใช้เปิดเผยอารมณ์ และความภาคภูมิใจจากภายในสู่ภายนอก ด้วยการร่ายรำที่ชัดเจนและงดงาม โดยทั่วไปการรำฉุยฉายเป็นการรำของตัวละครแสดงถึงความชื่นชมความพอใจในตนเอง ที่แต่งตัวได้อย่างสวยสดงดงาม หรือใช้ในการแปลงกายที่เปลี่ยนแปลงไปจากร่างเดิมจากที่ไม่สวยให้สวยงาม บางทีก็เปลี่ยนจากคนเป็นสัตว์ หรือเปลี่ยนจากสตรีเป็นบุรุษ เห็นว่าเมื่อเปลี่ยนแปลงได้อย่างสมใจนึกตามที่หวัง ตัวละครก็จะรำฉุยฉายเพื่อแสดงความรู้สึกออกมาในความพึงพอใจของตนเอง (ฉันทนา เอี่ยมสกุล, 2556)

ฉุยฉาย ในทางนาฏศิลป์ หมายถึง การร่ายรำที่มีลีลาของตัวละคร ที่กำลังเกิดความความภูมิใจ ที่สามารถแต่งกายหรือแปลงกายได้อย่างงดงาม เป็นศิลปะการร่ายรำที่มีความวิจิตรบรรจง ผู้แสดงหรือผู้ร่ายรำจะต้องมีทักษะและฝีมือในการร่ายรำ

ฉุยฉาย คือ การแสดงประเภทหนึ่งของการแสดงนาฏศิลป์ไทย ที่มีลีลาเยื้องกราย มักใช้ในการรำเดี่ยว การร่ายรำแสดงถึงอุปนิสัยของตัวละครโดยเน้นลักษณะบุคลิกภาพเฉพาะ ฉะนั้นบทร้องในการแสดงประเภทฉุยฉายจึงมักจะพรรณนาถึงหน้าตา ท่าทาง และการแต่งองค์ทรงเครื่องที่มีความละเมียดละไม สวยงาม (วิมลศรี อุปรมัย, 2553)

จากการศึกษาพบว่า ฉุยฉายในทางนาฏศิลป์ หมายถึง การแสดงรำเดี่ยวที่มีลีลาอ่อนช้อยงดงาม เป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทหนึ่ง เป็นการรำที่สื่อให้เห็นถึงการอวดรูปโฉมของตัวละครที่ได้แปลงกายหรือแต่งกายได้อย่างสวยงาม อวดลีลา ทักษะการร่ายรำของผู้แสดง ตลอดจนเป็นการ

บ่งบอกถึงความสามารถของผู้แสดง ผู้ประพันธ์เนื้อหา ผู้บรรเลงดนตรี และเครื่องแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์ของการแสดงฉุยฉายชุดนั้น ๆ

ดังนั้น การศึกษาในเรื่องความหมายของคำว่าฉุยฉาย สามารถจำแนกความหมายได้ 2 ประเภท โดยความหมายทั่วไปหรือตามพจนานุกรมใช้เป็นคำพูดกับบุคคลที่ไม่รู้จักรับผิดชอบหน้าที่ต่อการทำงานหรือบุคคลที่มีอุปนิสัยชอบแต่งตัวรักสวยรักงาม ส่วนความหมายของทางนาฏศิลป์เป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทย ที่แสดงถึงการอวดความงดงามของตัวละครนั้น ๆ ไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกาย การเลียนแบบหรือการแปลงกายให้เหมือนผู้ใดผู้หนึ่งที่ตนต้องการ

5.2 ประวัติการรำฉุยฉาย

การเล่นฉุยฉายมีการสันนิฐานว่าเล่นกันเมื่อขับร้องหรือเรียกว่าขับเสภาเสร็จแล้ว การขับเสภานั้นเป็นการร้องลำนำ เดิมขับเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนเมื่อเลิกเล่นขับเสภา แล้วจึงเล่นฉุยฉาย ในวิธีการเล่นฉุยฉายการเล่นมีอยู่ 2 แบบคือ การเล่นฉุยฉายในพระนครหรือเรียกว่า “ฉุยฉายบรรดาศักดิ์” อีกชนิดหนึ่งเป็นการเล่นทั่ว ๆ ไปจะแบ่งผู้เล่นออกเป็นฝ่ายชาย ฝ่ายหญิงก็ได้หรือจะเล่นเฉพาะหมู่ชายล้วน หญิงล้วนก็ได้ การเล่นฉุยฉายบรรดาศักดิ์เริ่มต้นด้วยการขับเสภาก่อนใช้พิณพาทย์เป็นเครื่องรับแล้ว ก็รำฟ้อนเรียกว่า “ฟ้อนฉุยฉาย” ตามจังหวะดนตรีหรือรับมีเนื้อเพลงโดยเฉพาะ ส่วนฉุยฉายที่เล่นอยู่ทั่ว ๆ ไปนั้น คือการเล่นตามประเพณีพื้นเมืองมาแต่ก่อนทั้งสองฝ่ายร่ายรำ โดยมีลูกคู่ร้องให้จังหวะ ผู้รำเพียงแต่รำท่าทางตามทำนองและเนื้อเพลงให้ถูกต้องกับการร้อง ผู้รำไม่ต้องร้องแต่ต้องมีท่าทางกรีดกรายชม้อยชม้าย ตามทำนอง (สุมิตร เทพวงษ์, 2547)

การรำฉุยฉาย เป็นการรำอยู่ในการแสดงโขนและละครในตอนที่ตัวละครในเรื่องแปลงกายหรือแต่งตัวได้สวยงาม ในสมัยโบราณการรำฉุยฉายยังไม่มีบทร้อง ตัวละครร่ายรำไปตามทำนองเพลงฉุยฉาย ดังหลักฐานที่พบในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เมื่อดำเนินเรื่องถึงตอนที่ตัวละครแปลงกายจะมีหน้าพาทย์ฉุยฉายกำหนดไว้ให้รำโดยไม่มีบทร้อง (ปัญญา นิตยสุวรรณ, 2542)

เพลงฉุยฉายนั้นมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเดิม เป็นเพลงหน้าพาทย์ อัตราจังหวะ 2 ชั้น ใช้ประกอบการรำตอนที่ตัวละครแปลงกายหรือแต่งตัวได้สวยงาม ผู้แต่งคำร้องประกอบเป็นคนแรกคือ สมเด็จเจ้าฟ้าพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ และอาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นผู้สืบทอดมาในภายหลัง (โฆษี ศรีแสนยงค์, 2554)

จากการศึกษา “ประวัติการรำฉุยฉาย” ผู้ศึกษาพบว่า ฉุยฉายนั้นมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา แต่สมัยอยุธยานั้นปรากฏหลักฐานพบเพียง เพลงฉุยฉาย เพลงฉุยฉายนั้น เป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น ใช้สำหรับการแปลงกายหรือการแต่งกายของตัวละคร ปรากฏการรำฉุยฉายแทรกอยู่ในโขนละคร ในสมัยโบราณการเล่นฉุยฉายนั้นจะมีวิธีการเล่น 2 แบบคือ การเล่นฉุยฉายบรรดาศักดิ์และการเล่นแบบฉุยฉายทั่วไป ผู้ที่นำเนื้อร้องมาใส่ประกอบทำนองเพลงฉุยฉายเป็นท่านแรกคือ สมเด็จเจ้าฟ้า

กรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ และอาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นผู้สืบทอด จนมีการแสดงฉุยฉายเพิ่มมากขึ้นจนถึงปัจจุบัน

5.3 จุดมุ่งหมายของการรำฉุยฉาย

การรำฉุยฉายนั้น มีจุดมุ่งหมายของการแสดง ที่เน้นด้วยสาเหตุต่างกัน ดังนี้

1. เพื่อแสดงความสามารถในการใช้ศิลปะการร่ายรำชั้นสูงของผู้แสดง

2. ใช้รำสำหรับตอนที่ตัวละครต้องการแสดงอารมณ์ภาคภูมิใจเมื่อเห็นว่า ตนเองแต่งกายได้อย่างงดงามในการแสดงโขนละคร

3. ใช้รำสำหรับตอนที่ตัวละครต้องอารมณ์ภาคภูมิใจเมื่อเห็น ตนเองแปลงกายได้อย่างสวยงามในการแสดงโขนละคร

4. เพื่อแสดงถึงความสามารถของผู้ขับร้องเพลงฉุยฉายในการสอดแทรกอารมณ์ตามบทกลอนที่เรียกว่า “กลอนฉุยฉาย”

5. เพื่อแสดงถึงความสามารถของนักดนตรีผู้เป่าปี่เลียนเสียงของผู้ขับร้อง

6. ใช้รำสำหรับงานเฉพาะกิจ งานมงคล หรืองานโดยทั่วไป

7. เพื่อดำรงไว้ซึ่งเป็นศิลปะของชาติ

8. เพื่อเป็นการอนุรักษ์แบบแผนการรำฉุยฉายไว้มิให้สูญหาย (เครือวัลย์ เรืองศรี, 2542)

ปัจจัยของจุดมุ่งหมายของการรำฉุยฉาย คือ ต้องการจะหน่วงเรื่อง ไม่ให้การแสดงดำเนินเรื่องไปอย่างรวดเร็วจนเกินไป ก็เพราะว่าเป็นละครรำแบบดั่งเดิม (สมัยโบราณ) จะดำเนินเรื่องช้า ดังนั้นจุดประสงค์รองลงมาคือ ต้องการอวดศิลปะการร่ายรำ หรือฝีมือของตัวละครที่รำตีบทตามคำร้องและเสียงปี่ในที่เลียนเสียงคำร้องได้อย่างไพเราะ (โมฬี ศรีแสนยงค์, 2555)

จากการศึกษาพบว่า “จุดมุ่งหมายในการรำฉุยฉาย” นั้นเป็นการแสดงที่แสดงถึงศักยภาพของตัวผู้แสดง ว่ามีความสามารถในการแสดงได้อย่างเหมาะ งดงาม และแสดงให้ถึงตัวละครที่มีการแต่งกายหรือแปลงได้อย่างสมใจของตัวละคร การรำฉุยฉายนั้นเป็นการรำที่มีความต้องการจะหน่วงเรื่องไม่ให้การดำเนินเรื่องรวดเร็วจนเกินไปจึงมีการรำฉุยฉายแทรกอยู่ในโขนและละครรำในบางตอน แต่การรำฉุยฉายก็ไม่ได้มุ่งเน้นเพียงแต่ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย หรือการดำเนินเรื่องเท่านั้น แต่มุ่งเน้นให้เห็นถึงความสามารถผู้ขับร้องและผู้เป่าปี่เลียนเสียงของผู้ขับร้องตลอดจนถึง เป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมให้คงอยู่มิให้สูญหาย

5.4 ประเภทของการรำฉุยฉาย

การรำฉุยฉายในปัจจุบันพบว่ามีมากมาย มีผู้เชี่ยวชาญหลายท่านได้ประพันธ์บทเพิ่มเติมขึ้นใช้ในโอกาสที่แตกต่างกันออกไป โดยการรำฉุยฉายนั้น สามารถแบ่งประเภทไว้สำหรับการแสดงได้ดังนี้

1. ฉุยฉายที่ประพันธ์ขึ้นไว้สำหรับการแสดงโขน การแสดงโขนนาฏกรรมชั้นสูงของการแสดงนาฏศิลป์ไทยโดยเรื่องที่นิยมนำมาแสดงมากที่สุดคือ รามเกียรติ์ ซึ่งเป็นวรรณคดีไทยเรื่องหนึ่งที่มีอยู่หลายฉบับหลายสำนวน และหลายผู้ประพันธ์ มีความยาวของเนื้อหาจำนวนมาก จึงนิยมนำมาแสดงโดยตัดตอนเนื้อเรื่อง นำมาแสดงเป็นชุด ๆ ซึ่งการแสดงในแต่ละชุด จะมีการแสดงอื่น ๆ แทรกเข้ามาไว้หลายรูปแบบ เช่น การแสดงระบำ การแสดงฉุยฉายจึงเป็นหนึ่งในการแสดงที่แทรกอยู่ในการแสดงโขน เช่น การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนนางลอย จะมีการรำฉุยฉายของนางเบญกายแปลงหรือการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ศึกพรหมมาศ ปรากฏการรำฉุยฉายอินทรชิต เป็นต้น

2. ฉุยฉายที่ประพันธ์ขึ้นไว้สำหรับการแสดงละคร ละครเป็นรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์อีกรูปแบบหนึ่งที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ รูปแบบของละครยังจำแนกออกได้อีกหลายประเภท เช่น ละครชาตรี ละครนอก ละครใน ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครเสภา ละครร้อง และละครพูด การประพันธ์บทฉุยฉายเพิ่มเติมเพื่อแทรกในละคร จะทำให้เห็นถึงลีลาต่าง ๆ และเครื่องแต่งกาย ทำให้ผู้ชมได้อรรถรสในการชมมากขึ้น อาทิ การแสดงละครเสภาเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ จะมีการแสดงรำฉุยฉายวันทองที่แปลงกายจากปีศาจแปลงเป็นสาวสวย สอดแทรกอยู่ในการแสดง หรือการแสดงละครนอกเรื่อง มณีพิชัย มีการแสดงรำฉุยฉายยอพระกลิ่นประกอบอยู่ในการแสดงละคร เป็นต้น

3. ฉุยฉายที่ประพันธ์ขึ้นไว้สำหรับรำประกอบการแสดงในโอกาสต่าง ๆ ตามความเหมาะสม การแสดงฉุยฉายประเภทนี้ เป็นการแสดงที่ผู้เชี่ยวชาญหรือคณะครูอาจารย์ได้ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ เป็นการแสดงที่สามารถจำแนกได้ คือ ฉุยฉายที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับรำเบิกโรงประกอบการแสดง ฉุยฉายที่ประพันธ์ขึ้นไว้สำหรับรำเป็นชุดเอกลักษณ์ของสถาบัน เช่น การแสดงฉุยฉายราชมงคล การแสดงฉุยฉายนาฏดุริยางค์ (สุมิตร เทพวงษ์, 2547)

ในส่วนของการรำฉุยฉายประเภทของการรำฉุยฉายจะแบ่งออกจะแบ่งออกตามลักษณะของตัวละคร

1. การรำฉุยฉายแบบเดี่ยว หมายถึง การรำฉุยฉายของตัวละครตัวเดียว นับเป็นการรำเดี่ยวพบว่า ตัวละครหลักทุกประเภทในนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ พระ นาง ยักษ์ ลิง มีการรำฉุยฉายทั้งสิ้น โดยมีการรำฉุยฉาย ดังนี้ การรำฉุยฉายพราหมณ์ ฉุยฉายเบญกาย ฉุยฉายศูรปนขา ฉุยฉายไกรทอง ฉุยฉายเพลงปี่ หรือฉุยฉายพระอภัยมณี ฉุยฉายทศกัณฐ์ ฉุยฉายหนุมาน ฉุยฉายยอพระกลิ่น เป็นต้น

2. การรำฉุยฉายแบบคู่ หมายถึง การรำฉุยฉายด้วยผู้แสดง 2 คน พบว่าการรำฉุยฉายแบบคู่นี้ มีการจัดแสดงน้อยชุด ได้แก่ รำฉุยฉายกิ่งไม้เงินทองในบทบาทของตัวนางเป็นการรำที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อการเบิกโรงละครใน และการรำฉุยฉายนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นการรำฉุยฉายในบทของตัวนางเช่นเดียวกัน รำฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง เป็นการรำฉุยฉายในบทตัวนางโดยรำพร้อมกัน 2 คนตามบทร้องว่า “ฉุยฉายเอย สองนางเนื้อเหลืองย่างเยื้องกรีดกราย” มีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “รำกิ่งไม้นาง”

(เนื่องจากมีการรำคู่ ชุดหนึ่งที่ผู้แสดงตัวพระถือกิ่งไม้เงินทองแต่ร้องด้วยเพลงเชิดฉิ่งเรียกว่า “รำเบิกโรงกิ่งไม้เงินทอง” หรือ “รำกิ่งไม้พระ”) ผู้แสดงแต่งกายยืนเครื่องนางสวมรัดเกล้ายอด ถือกิ่งไม้เงินด้วยมือซ้ายและถือกิ่งไม้ทองด้วยมือขวา รำฉุยฉายกิ่งไม้เงินทองนี้นิยมรำด้วยวิธีที่เรียกว่า “ฉุยฉายพวง”

3. การรำฉุยฉายแบบกลุ่ม หมายถึง การรำฉุยฉายของผู้แสดงจำนวน 5 คนแต่งกายตามประเภทของตัวละคร เป็นการสร้างสรรค์บทฉุยฉายขึ้นใหม่โดยครูมนตรี ตราโมท มีจุดประสงค์เพื่อสาธิตลักษณะของตัวละครแต่ละประเภทในนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ พระ นาง ยักษ์และลิง เรียกชื่อการรำฉุยฉายแบบนี้ว่า “รำชุมนุมฉุยฉาย” รำชุมนุมฉุยฉาย มีผู้แสดงตามประเภทที่ระบุในบทร้อง 5 ประเภท พระ นาง ยักษ์ ลิงและพราหมณ์ แต่งกายแบบยืนเครื่องตามลักษณะของตัวละครนั้น ๆ โดยระบุให้ตัวละครยักษ์แต่งแบบทศกัณฐ์ ตัวละครลิงแต่งแบบหนุมานส่วนพระ นาง และพราหมณ์ไม่ระบุว่าเป็นตัวละครตัวใด ผู้แสดงทั้ง 5 จะรำฉุยฉายในลักษณะวิธีปฏิบัติท่ารำตามประเภทของตัวละครที่ตนได้รับ เช่น ตัวพระ และพราหมณ์แสดงท่ารำในทีท่าของตัวพระ ตัวนางแสดงท่ารำในทีท่าของตัวนาง ตัวยักษ์และตัวลิงแสดงท่าทีของยักษ์และลิง ตามลำดับ โดยผู้แสดงทั้ง 5 จะรำพร้อมกันในเนื้อร้องเดียวกันดังจะเห็นได้ว่า แบบการรำฉุยฉายในนาฏศิลป์ไทย สามารถจัดให้มีขึ้นได้ตามความเหมาะสม โดยอาจยึดเหตุการณ์ในวรรณคดี การละครเรื่องต่าง ๆ ที่กำหนดให้ตัวละครมีการแต่งตัวหรือชมความงามของตัวเองก็แต่งบทฉุยฉายเพื่อให้ตัวละครนั้นรำอวดฝีมือได้ หรืออาจเป็นการสร้างสรรค์บทใหม่เพื่อการพัฒนาท่ารำในนาฏศิลป์ไทยหรือวัตถุประสงค์อื่น ๆ ได้อย่างไม่จำกัด (ชลธิชา บรรเทาทึก, 2550)

จากการศึกษาพบว่า การรำฉุยฉายฉายนั้น จะพบได้หลากหลาย มีการรำที่เป็นฉุยฉายดั่งเดิมและการรำฉุยฉายที่คิดค้นขึ้นมาใหม่ แต่การรำฉุยฉายนั้น ส่วนใหญ่มาจากผู้เชี่ยวชาญที่ได้ประพันธ์ขึ้นมาใหม่ให้เหมาะสำหรับการแสดง มีโอกาสในการใช้การแสดงฉุยฉายที่แตกต่างกันออกไป โดยมีการแบ่งออก 3 ประเภท ได้แก่ แสดงสำหรับโขน แสดงสำหรับละคร และแสดงสำหรับงานหรือโอกาสที่เหมาะสม ในการรำฉุยฉายนั้นจะสามารถแบ่งประเภทได้อีกลักษณะคือ 1. การรำฉุยฉายแบบเดี่ยว ที่มีการรำใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียว ในส่วนใหญ่การรำฉุยฉายแบบเดียวจะเป็นในรูปแบบการรำของตัวละคร เป็นส่วนใหญ่ 2. การรำฉุยฉายแบบคู่ ในลักษณะการรำฉุยฉายแบบนี้จะพบในการรำฉุยฉายที่สื่อในการรำเบิกโรง แต่การรำฉุยฉายรูปแบบนี้จะมีปรากฏน้อยชุดในการแสดง เช่น การรำฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง 3. การรำฉุยฉายแบบหมู่ การรำฉุยฉายในรูปแบบนี้จะใช้ผู้แสดงมากกว่า 2 คนขึ้นไป มีทั้งเป็นการแสดงรูปแบบฉุยฉายที่สื่อตัวละคร และสื่อถึงสถาบันการศึกษา เช่น การรำชุมนุมฉุยฉาย เป็นต้น

5.5 รูปแบบของการรำฉุยฉาย

การรำฉุยฉาย จะพบได้ทั้งหมด 3 ลักษณะ ได้แก่

1. รำฉุยฉายแบบเต็ม หมายถึงการรำฉุยฉายเต็มรูปแบบมาตรฐานที่กำหนดไว้ คือ รำฉุยฉาย 2 บท และรำเพลงแม่ศรี 2 บท ฉุยฉายในแต่ละบทมี 3 คำร้อง ส่วนของแม่ศรีแต่ละบทมี 2 คำร้อง ซึ่งจบแต่ละคำร้อง ต้องรำตามปี่ที่เป่าเลียนคำร้องทุกคำ และในแต่ละบทต้องรำตามปี่พาทย์รับเพลงฉุยฉาย 2 บท และ รำตามปี่พาทย์รับเพลงแม่ศรี 2 บท แล้วจบท้ายด้วยเพลงเร็ว – ลา

ตัวอย่างฉุยฉายแบบเต็ม (ฉุยฉายเบญกาย)

- ร้องฉุยฉาย -

ฉุยฉายเอย จะขึ้นไปเฝ้าเจ้าก็กรีดกาย
เยื้องยางเจ้าช่างแปลงกาย ให้ละเมียดละเมียดละม้ายสีดานงลักษณ์
ถึงพระรามเห็นทรามวัย จะฉงนพระทัยให้อะเหลื่ออะหลัก
งามนักเอย ใครเห็นพิมพ์พักตร์ก็จะรักจะใคร่
หลับก็จะฝันครั่นตื่นก็จะคิด อยากจะเห็นอีกสักนิดหนึ่งให้ชื่นใจ
งามคมดุจจะคมศรชัย ถูกนอกทะลุในให้เจ็บอุรา

- ร้องแม่ศรี -

แม่ศรีเอย แม่ศรีรากษสี
แม่แปลงอินทรี เป็นแม่ศรีสีดา
ทศพักตร์มาลักเห็น จะตื่นเต้นในวิญญา
เหมือนล้อเล่นให้เป็นบ้า ระอาเจ้าแม่ศรีเอย
อรชรเอย อรชรอ้อนแอ้น
เอวขาแขนแมน แม้นเหมือนกินรี
ระทวยนวยนาฏ วิลาศจรรี
ขึ้นปราสาทมณี เฝ้าพระปิตุลาเอย

- ปี่พาทย์ทำเพลง “เร็ว”- “ลา” -

(ผุสดี หลิมสกุล, 2549)

2. รำฉุยฉายแบบตัด หมายถึง การรำฉุยฉายโดยตัดท่อนจากบทเต็มให้สั้นลง หรือรำฉุยฉายที่มีบทมีบทเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรีอย่างละ 1 บท ในเพลงฉุยฉาย 1 บทมี 3 คำร้อง แม่ศรี

1 บท มี 2 คำร้อง ซึ่งจบแต่ละคำร้อง ต้องรำตามปี่ที่เลียนเป่าเสียงคำร้องทุกคำกลอนและเมื่อจบเพลงฉุยฉาย ต้องรำตามปี่พาทย์รับเพลงฉุยฉาย และจบเพลงแม่ศรีต้องรำตามปี่พาทย์รับเพลงแม่ศรี แล้วจบท้ายด้วยเพลงเร็วลาเช่นกัน ในกรณีที่มีบทฉุยฉายแบบเต็มอยู่แล้ว ด้วยเหตุผลบางประการต้องการรำอย่างตัด ก็สามารถทำได้โดยรำเพลงฉุยฉาย 1 บท และรำเพลงแม่ศรี 1 บท เลือกใช้บทไหนก็รำได้ แล้วแต่ความเหมาะสม

ตัวอย่างฉุยฉายแบบตัด (ฉุยฉายวันทอง)

- ร้องฉุยฉาย -

ฉุยฉายเอย ช่างงามขำช่างรำโยกย้าย
สะเอวแสนอ่อนอรชรช่วงกาย วิจิตรยิ่งลายที่คนประดิษฐ์
สองเนตรคมขำแสนดำมันขลับ ชม้อยเนตรจับยิ่งสวยสุดพิศ

- ร้องแม่ศรี -

น่าชมเอย น่าชมเจ้าพราหมณ์
ดูทั่วตัวงาม ไม่ทรามเลยจนนิด
ดูผุดดูผ่อง เหมือนทองทาติด
ยิ่งเพ่งยิ่งพิศ ยิ่งคิดชมเอย

ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว – ลา

(สุมิตร เทพวงศ์, 2547 : 5 - 7)

3. รำฉุยฉายแบบพวง หมายถึง การรำเพลงฉุยฉาย และเพลงแม่ศรี ต่อเนื่องกันโดยไม่มีการเป่าปี่เลียนเสียงบทร้อง พอจบแต่ละบทจึงรำตามปี่พาทย์ ประกอบด้วย ฉุยฉาย 2 บท แม่ศรี 2 บท แล้วลงท้ายด้วยเร็ว – ลา ทั้งนี้เป็นการช่วยให้เวลาในการแสดงกระชับขึ้น

ตัวอย่างฉุยฉายแบบตัด (ฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง)

- ร้องเพลงฉุยฉาย –

ฉุยฉายเอย สองนางเนื้อเหลืองย่างเยื้องกรีดกราย
ห่มผ้าหน้าปักชาย ผันผายมาเบิกโรง
มือถือกิ่งไม้เงินทอง เป็นของสง่าอ่าโถง
ได้ฤกษ์งามยามโมง จะชักโยงคนมาดู
การฟ้อนละครใน มิให้ผู้ใดมาเล่นสู้
ล้วนอร่ามงามตรู เชิดชูพระเกียรติเอย

- ร้องแม่ศรี –

สองแม่เอย แม่งามหนักหนา
เหมือนหนึ่งเทพธิดา ลงมากรายถวายกร
รำเต้นเล่นดูดี ยิ่งกว่ามีมาแต่ก่อน
เว้นแต่ท้ายไม่งอน ไม่เหมือนละครนอกเอย
สองแม่เอย แม่งามแม่งอน
มิ่งแมนแขนอ่อน อ้อนแอ้นประหนึ่งวาด
ไหล่เหลี่ยมเสงี่ยมองค์ คิ้วเป็นวงผิวสะอาด
ดังนางในไกรลาศ ร่อนลงมารำเอย
(ฉันทนา เอี่ยมสกุล, 2556)

จากการศึกษา “ประเภทของการรำฉุยฉาย” พบว่า ลักษณะของการรำฉุยฉายนั้นมีทั้งหมด 3 ลักษณะด้วยกัน ได้แก่ การรำฉุยฉายแบบเต็ม ที่มีการรำในรูปแบบที่ประกอบไปด้วยฉุยฉาย 2 บท และ แม่ศรีสองบท พร้อมด้วยการทวนรับบทร้องในทุก ๆ ท่อน การรำฉุยฉายแบบตัดคือการรำฉุยฉายที่มีบทฉุยฉายและบทร้องแม่ศรีอย่างละ 1 บท โดยบางครั้งอาจจะนำบทฉุยฉายแบบเต็มมาตัดเหลือแค่บทฉุยฉาย 1 บท และบทแม่ศรีอีก 1 บท ในบางกรณีที่มีการแสดงฉุยฉายบางครั้งก็ใช้การแสดงรูปแบบตัด และการรำฉุยฉายแบบพวงเป็นการรำฉุยฉายที่ประกอบไปด้วย ฉุยฉาย 2 บท และแม่ศรีอีก 2 บท จะคล้ายกับรูปแบบของการฉุยฉายแบบเต็ม แต่ไม่มีปี่พาทย์ทวนเพลงรับตามบทร้อง เป็นการทำให้ระยะเวลาของการแสดงนั้นกระชับมายิ่งขึ้น การรำฉุยฉายทั้ง 3 รูปแบบมีความคล้ายกันแต่มีแค่บางส่วนที่แตกต่างกันออกไป

จากการศึกษา ในหัวข้อ “ฉุยฉาย” พบว่า ฉุยฉายเป็นคำศัพท์ที่มีความหมาย 2 แบบ คือแบบทั่วไป ฉุยฉายหมายถึงบุคคลที่ไม่เอาการเอางาน บุคคลที่มีความชื่นชอบในการแต่งตัวมากกว่าการทำอะไรเป็นชิ้นเป็นอัน บุคคลที่ชอบเอาแต่เดินสวยกรีดกรายไปมา ความหมายในแบบทางด้านนาฏศิลป์ ฉุยฉาย หมายถึง การแสดงนาฏศิลป์ไทยมีทีเอกลักษณ์ รูปแบบการแสดงที่โดดเด่น เป็นการแสดงที่แสดงให้เห็นถึงความสวยงามของตัวละครที่แต่งกายหรือแปลงกายได้อย่างสวยงาม เป็นการแสดงที่แสดงให้ถึงความสามารถของผู้แสดง ความสามารถของผู้ประพันธ์เนื้อหา ความสามารถของผู้บรรเลงปี่พาทย์ การแสดงฉุยฉายถือว่าเป็น 1 รูปแบบการแสดงที่แสดงถึงความโดดเด่นขององค์ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยครบทุกองค์ประกอบ การรำฉุยฉายนั้นมีความเป็นมาตั้งแต่สมัยอยุธยา เพลงฉุยฉายเป็นเพลงในอัตราจังหวะ 2 ชั้น การเล่นฉุยฉายสมัยโบราณ มีการเล่นทั้งหมด 2 แบบ เล่นแบบฉุยฉายบรรดาศักดิ์และเล่นแบบฉุยฉายทั่วไป ต่อการแสดงฉุยฉายได้มีการเพิ่มเนื้อร้องบรรจุลงไปใน

ทำนอเพลงฉุยฉาย โดยผู้ที่บรรจุเนื้อร้องท่านแรกคือ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ และการแสดงฉุยฉายจึงเป็นที่นิยมแพร่หลายมาจนถึงปัจจุบัน ในการรำฉุยฉายจะมีจุดมุ่งหมายในการแสดงคือ แสดงให้ถึงศักยภาพของผู้แสดงที่มีความสวยงาม ความเหมาะสม แสดงให้เห็นถึงความสวยงามของตัวละคร อีกทั้งยังแสดงให้ถึงความสามารถของผู้ประพันธ์ ผู้บรรเลงดนตรี ในการรำฉุยฉายยังสามารถแบ่งประเภทของการแสดงรำฉุยฉายออกเป็น (กิตติภัฏ แนมนิล และคณะ, 2563)

ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นถึงความสำคัญประวัติความเป็นมา องค์ประกอบ รูปแบบ แนวคิด และวิธีการปฏิบัติ ในรูปแบบขององค์ความรู้เกี่ยวกับฉุยฉาย ซึ่งข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยใช้เป็นฐานข้อมูลเบื้องต้นในการวิเคราะห์ สังเคราะห์ องค์ความรู้เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยเรื่องฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ และพัฒนาศิลปะการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทยต่อไป

6. องค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปินแห่งชาติ

6.1 จุดเริ่มต้นโครงการศิลปินแห่งชาติ

ศิลปินจำนวนมากได้สร้างสรรค์ผลงานไว้ให้แก่ประเทศชาติในสาขาต่าง ๆ ซึ่งมีทั้งทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ และศิลปะการแสดง ซึ่งถือว่าเป็นงานที่มีความสำคัญยิ่งที่แสดงให้เห็นถึงอารยธรรม ความเจริญรุ่งเรืองและความเป็นชาติ ตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน โดยมีศิลปินเป็นผู้ทำหน้าที่สร้างสรรค์ อนุรักษ์ สืบทอด และพัฒนางานศิลปะอันทรงคุณค่าผ่านกาลเวลามาเป็นสมบัติอันล้ำค่าของแผ่นดิน ทำให้ประเทศไทยได้รับการยกย่องสรรเสริญจากนานาประเทศว่า เป็นประเทศที่มีวัฒนธรรมโดดเด่นมีเอกลักษณ์ แต่ศิลปินที่ได้สร้างสรรค์ผลงานอันล้ำเลิศเหล่านี้ นับวันจะถูกลืมเลือนไม่ได้รับการดูแล สนับสนุน โดยเฉพาะศิลปินพื้นบ้านที่อยู่ในท้องถิ่นต่าง ๆ ความรู้ ความสามารถที่มีอยู่ไม่ได้รับการสืบทอดและค่อย ๆ สูญหายไปในที่สุด สมควรที่จะยกย่อง ส่งเสริม สนับสนุน และให้กำลังใจแก่ศิลปินเหล่านี้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ดังนั้น กรมส่งเสริมวัฒนธรรมหรือสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ซึ่งเป็นกรมหนึ่ง สังกัดกระทรวงศึกษาธิการในขณะนั้น จึงได้รับมอบหมายจากนายชวน หลีกภัย รัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการ ให้มีการประกาศเกียรติคุณศิลปินที่ได้รับการยกย่องเป็นที่ยอมรับกันทั่วประเทศให้เป็นศิลปินแห่งชาตินับจากปีพุทธศักราช 2528 เป็นต้นมา โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะส่งเสริมสนับสนุน และช่วยเหลือศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะล้ำค่า ยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ โดยมีคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติเป็นผู้พิจารณา

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้แต่งตั้งอนุกรรมการดำเนินการสรรหา คัดเลือกบุคคลที่มีความสามารถโดดเด่น มีผลงานเป็นที่ยอมรับของสาธารณชนในศิลปะ 3 สาขาคือ ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ และศิลปะการแสดง เพื่อยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ โดยมีหลักเกณฑ์ในการยกย่องเชิดชูเกียรติ ประกอบด้วยคุณสมบัติ ผลงาน และการเผยแพร่ โดยต้องมี คุณสมบัติ มีสัญชาติ

ไทย และยังมีชีวิตอยู่ในวันประกาศยกย่อง เป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ มีความเชี่ยวชาญ และมีผลงานดีเด่นเป็นที่ยอมรับรวมถึงสร้างสรรค์และพัฒนางานศิลปะในสาขาที่ได้รับการประกาศยกย่องอย่างต่อเนื่อง นอกจากนี้ ยังต้องเป็นผู้ผดุง ถ่ายทอด เผยแพร่ หรือเป็นต้นแบบศิลปะในสาขาที่ได้รับการประกาศยกย่องการจัดทำโครงการศิลปินแห่งชาติ เมื่อปีพุทธศักราช 2527 นั้นได้กำหนดวัตถุประสงค์ของการจัดทำโครงการไว้ 5 ข้อ

1. จัดทำทำเนียบศิลปินทุกแขนงทั่วประเทศ
2. สรรหาศิลปินเพื่อประกาศยกย่องเกียรติคุณขึ้นเป็นศิลปินแห่งชาติ
3. จัดตั้งกองทุน (มูลนิธิ) สวัสดิการเพื่อศิลปิน
4. สนับสนุนให้ศิลปินได้มีโอกาสเผยแพร่ผลงาน
5. อนุรักษ์และส่งเสริมให้มีการสืบทอดความรู้ความสามารถของศิลปิน

6.2 ความสำคัญของศิลปินแห่งชาติ

ศิลปินแห่งชาติ เป็นทรัพยากรบุคคลที่มีคุณค่า เป็นปราชญ์ทางด้านศิลปะผู้มีความรู้ความสามารถ เป็นผู้ที่อุทิศตนสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปะอันล้ำค่าสูงเด่นจนเป็นที่ปรากฏต่อสาธารณชน ทั้งด้านทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ และศิลปะการแสดง ผลงานของศิลปินแห่งชาติจึงเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณูปการยิ่งต่อแผ่นดิน ดังนั้น เพื่อเป็นการส่งเสริมสนับสนุนศิลปินแห่งชาติให้มีขวัญกำลังใจ สามารถสร้างสรรค์ผลงานและพัฒนางานศิลปะให้ตกทอดเป็นมรดกของชาติสืบไป รัฐบาลจึงได้จัดสรรงบประมาณเพื่อดูแลในเรื่องสวัสดิการให้กับศิลปินแห่งชาติ เมื่อได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติแล้ว ปัจจุบันศิลปินแห่งชาติจะได้รับการจัดสวัสดิการดูแลจากกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม โดยมีกองทุนส่งเสริมงานวัฒนธรรม เป็นผู้ดูแลจัดสวัสดิการต่าง ๆ ประกอบด้วย เงินตอบแทนรายเดือน เดือนละ 25,000 บาท เงินสวัสดิการเพื่อการรักษาพยาบาลตามกฎกระทรวง เงินช่วยเหลือเมื่อประสบสาธารณภัยตามความเสียหายจริงไม่เกิน 50,000 บาท ต่อครั้ง และหากเสียชีวิตจะมีเงินช่วยเหลืองานศพ 20,000 บาท ค่าจัดพิมพ์หนังสือเผยแพร่ผลงาน 15,0000 บาท

พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีเสด็จพระราชดำเนินแทนพระองค์ ให้ศิลปินแห่งชาติที่ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติ เข้าเฝ้าฯ เพื่อรับพระราชทานเครื่องหมายเชิดชูเกียรติ และจะมีการจัดงานเชิดชูเกียรติฯ ในวันที่ 24 กุมภาพันธ์ของทุกปี ซึ่งเป็นวันศิลปินแห่งชาติ ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

6.3 การเผยแพร่ผลงานของศิลปินแห่งชาติ

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม ได้ร่วมกับศิลปินแห่งชาติทั้ง 3 สาขาในการจัดกิจกรรมเผยแพร่และถ่ายทอดผลงานอันเป็นภูมิปัญญาของศิลปินแห่งชาติให้กับสาธารณชนอย่างต่อเนื่อง เช่น

6.3.1 การสนับสนุนให้เงินอุดหนุนสร้างสรรค์ผลงาน กรมส่งเสริมวัฒนธรรมได้จัดสรรเงินอุดหนุนให้กับศิลปินแห่งชาติที่มีความประสงค์จะจัดกิจกรรมในรูปแบบต่าง ๆ ในแต่ละปี ทั้งนี้โดยหวังว่าศิลปินแห่งชาติจะได้มีกำลังใจในการผลิต สร้างสรรค์ เผยแพร่ ถ่ายทอดและพัฒนาที่เป็นเอกลักษณ์ไว้เป็นสมบัติของชาติอย่างต่อเนื่อง

6.3.2 กิจกรรมเปิดบ้านศิลปินแห่งชาติ กรมส่งเสริมวัฒนธรรมได้ดำเนินการเปิดบ้านศิลปินแห่งชาติทั้ง 3 สาขา ให้เป็นแหล่งเรียนรู้ที่สำคัญของชุมชนโดยได้ดำเนินการเปิดบ้านศิลปินแห่งชาติทั่วทุกภูมิภาคซึ่งพบว่าบ้านศิลปินแห่งชาติแต่ละแห่งล้วนเป็นแหล่งสั่งสมองค์ความรู้ในการเผยแพร่ผลงานและภูมิปัญญา มีกิจกรรมแลกเปลี่ยน เรียนรู้และพัฒนาสืบทอดมาอย่างต่อเนื่อง การพัฒนาบ้านศิลปินแห่งชาติให้เป็นแหล่งเรียนรู้และแหล่งท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมจะเป็นแรงผลักดันให้คนในชุมชนท้องถิ่นและสังคมไทยเห็นความสำคัญในศิลปวัฒนธรรมของชาติรวมทั้งภูมิปัญญาท้องถิ่นให้คงอยู่อย่างยั่งยืนต่อไป

6.3.3 กิจกรรมเผยแพร่ผลงานของศิลปินแห่งชาติ โครงการเผยแพร่ผลงานของศิลปินแห่งชาติ ได้จัดขึ้นในทุก 1 ปีเพื่อเปิดโอกาสให้ศิลปินแห่งชาติที่มีความพร้อมที่จะเผยแพร่ผลงานสู่สาธารณชน ได้สร้างสรรค์ผลงานเผยแพร่สู่สาธารณชนอย่างต่อเนื่องทั้งในระดับชาติและนานาชาติเช่น การจัดแสดงผลงานศิลปกรรมการจัดการแสดงคอนเสิร์ต การจัดการแสดงพื้นบ้านและการเผยแพร่ผลงานวรรณกรรมของศิลปินแห่งชาติกิจกรรมถ่ายทอดงานศิลป์กับศิลปินแห่งชาติ กรมส่งเสริมวัฒนธรรม ได้จัดโครงการถ่ายทอดงานศิลป์กับศิลปินแห่งชาติใน 3 สาขา คือ ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ และศิลปะการแสดง มาอย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้อันเป็นผลงานภูมิปัญญาของศิลปินแห่งชาติไปยังกลุ่มเป้าหมายในแต่ละสาขาสร้างและพัฒนาเครือข่ายบุคลากรทางด้านศิลปวัฒนธรรมของไทยให้มากยิ่งขึ้น ครอบคลุม กว้างขวางทั่วประเทศ ซึ่งจะได้มีส่วนสำคัญในการพัฒนาประเทศให้ก้าวหน้าอย่างยั่งยืนบนพื้นฐานที่มั่นคงด้านศิลปวัฒนธรรมและยังเป็นการช่วยสืบสานอนุรักษ์มรดกศิลปวัฒนธรรมของชาติให้ดำรงคงอยู่ต่อไป

ในปัจจุบัน การดำเนินโครงการดังกล่าวทำให้เกิดเครือข่ายบุคลากรทางด้านศิลปวัฒนธรรมในประเทศครอบคลุมทุกภูมิภาค ซึ่งเป็นเครือข่ายที่มีความมั่นคงเข้มแข็ง มีการประสานงานการดำเนินการขยายผลโครงการต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง ดังจะเห็นได้ชัดเจนจากการดำเนินโครงการศิลปินแห่งชาติสัญจร 4 ภูมิภาค ที่ได้รับความร่วมมือจากสถาบันการศึกษาองค์กรภาครัฐและเอกชน การเชื่อมสานสัมพันธ์กับบุคลากรพื้นถิ่นการกำหนดกลุ่มเป้าหมายในการเข้าร่วมโครงการสัญจร การเข้าร่วมกิจกรรมฝึกอบรมในแต่ละฐานสาขา จนส่งผลทำให้โครงการถ่ายทอดงานศิลป์กับศิลปินแห่งชาติ และโครงการศิลปินแห่งชาติสัญจรทั้งในส่วนกลางและส่วนภูมิภาค ได้รับความสนใจและการตอบรับจากศิลปินแห่งชาติ ผู้บริหารส่วนท้องถิ่น หน่วยงานสถานศึกษา และองค์กรภาครัฐและเอกชนในท้องถิ่น จนทำให้โครงการเป็นที่รู้จักและเป็นที่ต้องการให้เกิดขึ้นทั่วทุกจังหวัดในประเทศไทยย่อม

เป็นเครื่องชี้วัดและประเมินผลที่ชัดเจนในความสำเร็จของโครงการที่ได้ดำเนินมาอย่างต่อเนื่อง (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม, 2560)

จากการศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปินแห่งชาติ สรุปได้ว่า ศิลปินไทยจำนวนมากได้สร้างสรรค์ผลงานไว้ให้แก่ประเทศชาติในสาขาต่าง ๆ ซึ่งมีทั้งทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ และศิลปะการแสดงซึ่งถือว่าเป็นงานที่มีความสำคัญยิ่งที่แสดงให้เห็นถึงอารยธรรม ความเจริญรุ่งเรืองและความเป็นชาติตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน โดยมีศิลปินเป็นผู้ทำหน้าที่สร้างสรรค์ อนุรักษ์ สืบทอด และพัฒนางานศิลปะอันทรงคุณค่าผ่านกาลเวลามาเป็นสมบัติอันล้ำค่าของแผ่นดิน ทำให้ประเทศไทยได้รับการยกย่องสรรเสริญจากนานาประเทศว่า เป็นประเทศที่มีวัฒนธรรมโดดเด่นมีเอกลักษณ์

ปัจจุบันศิลปินแห่งชาติจะได้รับการจัดสวัสดิการดูแลจากกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม โดยมีกองทุนส่งเสริมงานวัฒนธรรม เป็นผู้ดูแลจัดสวัสดิการต่าง ๆ ให้ประกอบด้วยเงินตอบแทนรายเดือน เงินสวัสดิการเพื่อการรักษาพยาบาลตามกฎกระทรวง เงินช่วยเหลือเมื่อประสบสาธารณภัย และหากเสียชีวิตจะมีเงินช่วยเหลืองานศพ ค่าจัดพิมพ์หนังสือเผยแพร่ผลงาน และจะมีการจัดงานเชิดชูเกียรติฯ ศิลปินแห่งชาติ ในวันที่ 24 กุมภาพันธ์ของทุกปี

ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นถึงความสำคัญประวัติความเป็นมา องค์ประกอบ รูปแบบ แนวคิด และวิธีการปฏิบัติ ในรูปแบบของความสำคัญของศิลปินแห่งชาติ ซึ่งข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยใช้เป็นฐานข้อมูลเบื้องต้นในการวิเคราะห์ สังเคราะห์ องค์ความรู้เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยเรื่องฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ และพัฒนาศิลปะการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทยต่อไป

7. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

7.1 แนวคิดเพศสภาพ

Blair Thomas E. (ed), (2007) ได้กล่าวถึง เพศสภาพ (Gender) เป็นแนวคิดที่อ้างถึงความแตกต่างระหว่างบทบาททางเพศของชายและหญิง และความรับผิดชอบที่ถูกสร้างทางสังคมซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงตามเวลาและขยายความหลากหลายภายในและท่ามกลางวัฒนธรรมซึ่งตรงข้ามกับบุคลิกลักษณะที่กำหนดทางชีววิทยา เพศสภาพนั้นอ้างถึง การเรียนรู้พฤติกรรมและความคาดหวังเพื่อเติมเต็ม ภาพลักษณ์ของบุคคลหนึ่ง เรื่อง ความเป็นชาย และความเป็นหญิง

กฤตยา อาชวนิจกุ, (2554) ได้กล่าวถึง เพศสภาพ หรือเพศภาวะ (Gender) เป็นเพศ ที่หมายถึงภาวะแห่งเพศที่ถูกประกอบสร้างทางสังคม เพศภาวะ ที่เราคุ้นเคยและถูกขัดเกลาหลอมสร้างกันมา ก็คือ ความเป็นหญิง ความเป็นชาย ดังนั้นในอีกแง่มุมหนึ่งเพศภาวะจึงเป็นเรื่องของบทบาทในเรื่องต่าง ๆ ที่สังคมกำหนดให้กับสถานะทางเพศซึ่งมักดูจากเพศสรีระ คือ หญิง ชาย และหากสังคมเกิดเปลี่ยนการกำหนดสถานะทางเพศว่า อาจมาจากองค์ประกอบอื่น ๆ นอกเหนือจาก

เพศสรีระ สถานะทางเพศก็จะมีเพิ่มมากขึ้น เช่น เกย์ กะเทย ทอม ดี้ ฯลฯ อันจะนำไปสู่การกำหนดบทบาทเพศต่าง ๆ มากกว่าหญิงและชาย

สรร ถวัลย์วงศ์ศรี, (2559) ได้กล่าวถึง เพศสภาพ เพศสภาวะ หรือเพศภาวะ เป็นการนำองค์ความรู้ทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยามาอธิบายเรื่องเพศ โดยโต้แย้งเหตุผลทางวิทยาศาสตร์และการแพทย์เนื่องจากเพศสรีระกับบทบาททางเพศและการแสดงออกทางเพศในสังคมอาจแตกต่างกันได้ ดังนั้นเพศสภาพ หมายถึง เพศที่ถูกประกอบสร้างทางสังคมขึ้นอยู่กับการขัดเกลาของแต่ละบุคคลที่อาจจะแสดงออกเรื่องเพศแตกต่างไปจากเพศกำเนิดเป็นได้

นันทวัน สังขะวร, (2562) ได้กล่าวถึง "เพศสภาพ" และให้ความหมายในการใช้คำนี้เพื่อบ่งบอกความแตกต่างของ เพศ (Sex) กับ "เพศสภาพ" โดยมีนัยว่าเพศเป็นการจัดประเภทตามชีววิทยา ส่วนเพศสภาพนั้นเป็นเพศที่ถูกสร้างขึ้นทางสังคม (Socially Constructed) ในแวดวงวิชาการของประเทศไทยนั้น การใช้คำว่า (Gender) มีการบัญญัติใช้อยู่หลายคำ เช่น เพศสภาพ เพศสภาวะ บทบาทหญิงชาย ความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างหญิงชายความเป็นหญิงชาย ซึ่งผู้วิจัยเลือกใช้คำว่า "เพศสภาพ " เพื่อสื่อถึงการหลุดออกจากกรอบแนวคิดเรื่องความไม่เท่าเทียมกันระหว่างเพศชายและเพศหญิงอันเป็นผลมาจากความแตกต่างทางธรรมชาติและวัฒนธรรมมวลชนในสังคม มีนักวิชาการได้ให้คำจำกัดความความคำว่า "เพศสภาพ" ไว้มากมายหลายท่าน และในสังคมของมนุษย์ได้มีการเปลี่ยนแปลงหลายประการ การก่อเกิดและการยอมรับในเรื่องสิทธิมนุษยชน การให้ความสำคัญการเป็นประชาธิปไตย การเปลี่ยนแปลง การผลิตแบบเกษตรกรรมเป็นอุตสาหกรรม ความก้าวหน้าของเทคโนโลยี ได้ทำให้ผู้หญิงส่วนหนึ่งได้รับโอกาสการศึกษาต่อเช่นเดียวกับผู้ชาย ผู้หญิงได้ทำงานนอกบ้านมากขึ้น สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ทำให้เกิดการตั้งคำถามต่อความเชื่อเดิม ๆ ที่เสนอว่าผู้หญิง มีสถานะที่ด้อยกว่าผู้ชาย และความแตกต่างของผู้หญิงและผู้ชายเป็นเรื่องตามธรรมชาติที่เปลี่ยนแปลงได้ รวมทั้งการพยายามหาคำตอบว่าทำไม ความเชื่อ เช่นนี้เกิดขึ้นและดำรงอยู่ได้มาเป็นเวลานาน โดยจะนำไปสู่การศึกษาเกี่ยวกับผู้หญิงในมิติต่าง ๆ โดยให้ความสำคัญบทบาทหน้าที่ที่ถูกประกอบสร้างมาจากปัจจัยต่าง ๆ ในสังคม ดังนั้น เพศสภาพ จึงเป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์ที่สำคัญอีกประเด็นหนึ่งที่ต้องการเน้นย้ำในเรื่องที่เกี่ยวกับเพศสภาพ คือ แท้จริงแล้วเพศสภาพเป็นประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการเสนอความเป็นเพศ เป็นหน่วยเริ่มแรกของการวิเคราะห์ และ วารุณี ภูริสินสิทธิ์, (2545) ยังได้กล่าวอีกว่าเมื่อใดที่มีการศึกษาเกี่ยวกับผู้หญิงในสภาพที่เป็นกลุ่มคน ประเด็นเรื่องเพศสภาพ ถือว่าเป็นเครื่องมือการวิเคราะห์ที่สำคัญ และมักมีการจัดวางให้ผู้หญิงเป็นหน่วยหลักของการวิเคราะห์ เป็นที่น่าตั้งข้อสังเกตเหมือนกันว่า มโนทัศน์ หรือแนวความคิดเรื่องเพศสภาพเป็นสิ่งที่ถูกคิดขึ้นมาในวงวิชาการและวงเคลื่อนไหวเรื่องผู้หญิงในโลกตะวันตกตอนแรกเริ่ม เพื่อแยกและแสดงให้เห็น ความแตกต่างเรื่อง "เพศ" ทางชีววิทยา และ "เพศสภาพ" ซึ่งเป็นสิ่งที่ถูกสร้างทางสังคม ดังกล่าวแล้วในตอนต้น แต่เมื่อเข้ามาสู่สังคมไทยหน่วยงานและสถาบันบางแห่งแปลคำนี้ว่า "บทบาทหญิงชาย"

ซึ่งผิดไปจากความหมายดั้งเดิม คำว่าบทบาทหญิงชาย หน้าจะตรงกับข้อความว่า "Gender Relations" เพราะเพศสภาพเป็นสิ่งที่ถูกสร้างทางสังคมที่ไม่ได้มีเพียงสองเพศสภาพ คือ หญิงกับชาย ที่แยกขาดออกจากกันอย่างแน่นอนตายตัว แต่เป็นสภาวะที่มีหลายสภาพและเคลื่อนย้าย ไปมาได้โดยไม่หยุดนิ่ง (Gender Relations) จึงไม่จำกัดว่าเพียงความสัมพันธ์ชายหญิง หากเป็นความสัมพันธ์แตกต่างในทางอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องสติปัญญา ความสามารถ ความถนัด จิตใจ นอกจากนี้ เพศสภาพยังพยายามมุ่งตรวจสอบความเคลื่อนไหวหรือพลวัตต่าง ๆ (Dynamics) ของประสบการณ์หรืออัตลักษณ์ของผู้หญิงและผู้ชายในส่วนของเพศสภาพที่เกี่ยวข้องกับความเป็นผู้หญิงในสังคมวัฒนธรรมไทยมีคนกล่าวไว้ 3 ประเด็นคือ เพศสภาพ หมายถึง การตระหนักรู้ถึงความไม่เท่าเทียมกันในแง่อำนาจของผู้หญิงและผู้ชายทั้งในทางสังคมและในชีวิตส่วนตัว และเป็นความเชื่อที่ว่าผู้หญิงและผู้ชายควรจะมีความเท่าเทียมกันรวมทั้งมีความเชื่อในเรื่องที่ว่า "ความรู้ต่าง ๆ ที่ดำรงอยู่ในสังคมได้บัญญัติขึ้นโดยผู้ชาย และเพื่อผู้ชายเพราะนั้นความรู้ของสำนักต่าง ๆ ที่มีอยู่จำเป็นต้องมีบทบาทใหม่" ซึ่งเพศสภาพไม่เพียงแต่สะท้อนความเป็นรองของผู้หญิง แต่เพศสภาพเป็นวิถีการดำเนินชีวิตเป็นระบบคุณค่า และเป็นชุดของคำอธิบายที่มีความยุติธรรมกว่าระบบคิดอื่นในการมองและอยู่ร่วมกันในโลก เพราะเพศสภาพมองว่ามนุษย์ทุกคนเท่าเทียมกันและสามารถอยู่ร่วมกันอย่างเป็นอันหนึ่งเดียวกันกับโลก และไม่มีความจำเป็นต้องใช้ความรุนแรง เอารัดเอาเปรียบ ข่มเหงรังแก หรือแม้แต่เรื่องสงครามก็มิควรจะเกิดขึ้น และเพศสภาพยังเป็นทั้งตัวแบบของการวิเคราะห์ เป็นทั้งวิธีในการพินิจพิเคราะห์ชีวิตและเป็นทั้งวิถีการตั้งคำถามและค้นหาคำตอบ มากกว่าที่จะเป็นผลสรุปทางการเมืองที่เกี่ยวกับการกดขี่ข่มเหงผู้หญิง ความลื่นไหลของภาวะทางเพศสภาพที่ถูกประกอบสร้างมาจากปัจจัยต่าง ๆ อย่างซับซ้อน (นันทวัน สังขะวร, 2562b) อย่างไรก็ตามการพูดถึงแนวคิด เพศสภาพซึ่งเป็นเป็นองค์ความรู้ที่สร้างความหมายให้กับความแตกต่างทางร่างกายเป็นความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนถูกกำหนดในทางสังคม วัฒนธรรม การเมืองและจิตวิทยาระหว่างผู้หญิงและผู้ชาย ความเป็นเพศเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างสังคมเป็นการจัดการทางสังคมของความแตกต่างระหว่างเพศในด้านต่าง ๆ ได้มีการอธิบายไว้มากมายอันจะนำมาเชื่อมโยงสู่การอธิบายโดยจะยกตัวอย่างกรณีศึกษามาเพื่อทำความเข้าใจและนำมาทาบมองในงานวิจัยประเด็นเรื่องเพศสภาพ (กาญจนา แก้วเทพ, 2543) ซึ่งเป็นนักวิชาการได้อธิบายเพศสภาพว่าเป็นการศึกษาลักษณะทางชีวภาพพื้นฐานทางพฤติกรรมของมนุษย์ในด้านชีววิทยามีส่วนบังคับในเรื่องเพศ แต่มิใช่ตัวกำหนดพฤติกรรมของเพศ และความแตกต่างระหว่างผู้หญิงและผู้ชายนั้นสะท้อนให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างข้อกำหนดทางศักยภาพกับแบบแผนของชีวิตสังคมยังมีความหมายครอบคลุมถึง เรื่องของความเป็นผู้หญิงและผู้ชายที่ถูกกำหนดโดยปัจจุบันทางวัฒนธรรม และอื่น ๆ ทำให้สังคมเกิดความคาดหวังต่อความเป็นหญิงและความเป็นชายในแง่มุมเฉพาะมุมต่าง ๆ เช่น ความเชื่อ (Belief) ทัศนคติ (Attitude) มายาคติ (Mythodologies) รวมทั้งประเพณีปฏิบัติที่ถูกทำให้กลายเป็นบรรทัดฐานของสังคม (Social Norms)

อีกประเด็นหนึ่งที่ต้องการเน้นย้ำในเรื่องที่เกี่ยวกับเพศสภาพ คือ แท้จริงแล้วเพศสภาพ เป็นประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการเสนอความเป็นเพศ (Gender) เป็นหน่วยเริ่มแรกของการวิเคราะห์ และเมื่อใดที่มีการศึกษาเกี่ยวกับผู้หญิงในสภาพที่เป็นกลุ่มคน ประเด็นเรื่องเพศสภาพ (Gender) ถือว่าเป็นเครื่องมือการวิเคราะห์ที่สำคัญ และมักมีการจัดวางให้ผู้หญิง เป็นหน่วยหลักของการวิเคราะห์เป็นที่น่าตั้งข้อสังเกตเหมือนกันว่ามโนทัศน์หรือแนวความคิดเรื่องเพศสภาพเป็นสิ่งที่ถูกคิดขึ้นมาในวงวิชาการและวงเคลื่อนไหวเรื่องผู้หญิงในโลกตะวันตกตอนแรกเริ่มเพื่อแยกและแสดงให้เห็นความแตกต่างเรื่อง "เพศ" ทางชีววิทยา และ "เพศสภาพ" ซึ่งเป็นสิ่งที่ถูกสร้างทางสังคม ดังกล่าวแล้ว ในตอนต้น แต่เมื่อเข้ามาสู่สังคมไทย หน่วยงานและสถาบันบางแห่งแปลคำนี้ว่า "บทบาทหญิงชาย" ซึ่งผิดไปจากความหมายดั้งเดิม คำว่าบทบาทหญิงชาย น่าจะตรงกับข้อความว่า "Gender Relations" เพราะเพศสภาพเป็นสิ่งที่ถูกสร้างทางสังคมที่ไม่ได้มีเพียงสองเพศสภาพคือหญิงกับชายที่แยกขาดออกจากกันอย่างแน่นอนตายตัว แต่เป็นสภาวะที่มีหลายสภาพและเคลื่อนย้ายไปมาได้โดยไม่หยุดนิ่ง (Gender Relations) จึงไม่จำกัดว่าเพียงความสัมพันธ์หญิงชายไปมาได้โดยไม่หยุดนิ่ง จึงไม่จำกัดว่าเป็นเพียงความสัมพันธ์หญิงชายหากเป็นความสัมพันธ์ระหว่างหญิงกับหญิงรักหญิง ซึ่งเป็นอีกสภาพหนึ่งก็ได้นอกจากนี้เพศสภาพยังพยายามมุ่งตรวจสอบความเคลื่อนไหวหรือพลวัตต่าง ๆ (Dynamics) ของประสบการณ์ หรือ อัตลักษณ์ของผู้หญิงและผู้ชายโดยมี "ธรรมชาติเป็นปัจจัยที่กำหนดมนุษย์ได้อย่างสิ้นเชิง" จึงก่อให้เกิดความเชื่อ ที่เป็นตรรกะต่อไปว่า ธรรมชาติจึงเป็นตัวกำหนดความเป็นหญิงความเป็นชายหรือเพศสภาพด้วยซึ่งโดยแท้จริงแล้วเพศสภาพนั้นเกิดจากธรรมชาติและเกิดจากการประกอบสร้างทางสังคม - วัฒนธรรมควบคู่กันไป ยิ่งกว่านั้นทั้งสองสภาวะทั้งความเป็นชายและความเป็นหญิงมีความเป็นพลวัตที่ไม่เคยหยุดนิ่ง จะได้เห็นว่ากระบวนการสร้างความเป็นเพศผ่านกระบวนการขัดเกลาทางสังคมคุณลักษณะของแต่ละเพศที่ปรากฏไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติและความเป็นตัวตนของคนในสังคม ความเป็นเพศเป็นตัวกำหนดความเป็นตัวตน ทักษะ และความสัมพันธ์ที่มีต่อผู้อื่นของแต่ละเพศกระบวนการขัดเกลาทางเพศจะเริ่มตั้งแต่เด็กเกิด ในช่วงที่ยังเป็นเด็กอ่อนอาจจะยังไม่แตกต่างกันนักในการเลี้ยงดูของทั้งสองเพศ แต่พบได้บ้างในบางเรื่องการเน้นที่อวัยวะทางเพศที่แตกต่างกัน เช่น ในการศึกษาของสตีเฟน สปาร์ค (Sparkes, 1996) เรื่อง Body and Space : Socialization and Gender Hierarchy Among The Shan and Isan ศึกษาเรื่องการเลี้ยงดูเด็กผู้หญิงและเด็กผู้ชายของชาวไทยใหญ่ ที่แม่ฮ่องสอน พบว่า คนในชุมชนให้ความสำคัญกับอวัยวะเพศของเด็กอ่อนเพศชาย โดยการจับและนำมาเป็นเรื่องการล้อเล่นในที่สาธารณะ ในขณะที่อวัยวะเพศของเด็กอ่อนเพศหญิงจะถูกมองว่าเป็นของไม่สวยเป็นเรื่องที่ต้องปกปิด ซึ่งผู้ศึกษาอธิบายว่าการแสดงออกของคนในชุมชนเช่นนี้ ทำให้เด็กผู้หญิงรู้สึกว่า ตนเองมีความด้อยมีความหน้าอับอายอยู่ในตัวเอง ซึ่งจะติดอยู่ในความนึกคิดของเด็กจนโตเป็นผู้ใหญ่ และไม่ว่าในสังคมใดก็ตาม ความแตกต่างในเรื่องการเลี้ยงดูจะเห็นได้ชัดเจนขึ้นเมื่อเด็กโตขึ้นในสังคมปัจจุบัน การขัดเกลาทางเพศที่มี

ความสำคัญไม่น้อยกว่าครอบครัว โรงเรียนหรือกลุ่มเพื่อน คือ สิ่งต่าง ๆ นวนิยาย โฆษณา ภาพยนตร์ วนสร้างและเสริมความเป็นหญิงความเป็นชายตามประเพณีนิยม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องคุณค่าของสาว บริสุทธิ์ ความเป็นแม่บ้านแม่เรือนผู้หญิงกับความสวย ความสาว ในขณะที่ผู้ชายถูกสะท้อนควบคู่กับการทำงาน การเป็นผู้นำ ความเป็นผู้กล้า ในสังคมที่เป็นเช่นนี้จึงไม่น่าแปลกที่คนในสังคม ไม่ว่าเพศหญิง หรือเพศชายยังมีคุณลักษณะที่ดูแตกต่างกันและยังมีความเชื่อว่าสิ่งเหล่านี้เป็นปรากฏการณ์ตามธรรมชาติที่เปลี่ยนแปลงไม่ได้ ซึ่งสอดคล้องกับ วารุณี ภูริสินสิทธิ์, (2545) ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับเพศสภาพไว้ว่า เพศสภาพเป็นพฤติกรรมที่ถูกเรียนรู้ทางสังคม และเป็นความคาดหวังของสังคมพุ่มพันธ์กับเพศ สองเพศ เพศหญิงเพศชายเป็นข้อเท็จจริงทางสรีระ แต่จะกลายเป็นผู้หญิงหรือเป็นผู้ชายเป็นกระบวนการทางวัฒนธรรมกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ วัฒนธรรมสร้างความเป็นหญิงเป็นชายในสังคมขึ้น เพศสภาพในบริบทของสังคมและวัฒนธรรมไทยในมิติของวัฒนธรรมและสังคมต่างมีความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงกัน มีความซับซ้อนที่ก่อให้เกิดมุมมองต่อการพิจารณาปรากฏการณ์ของสื่อสารเรื่องเพศที่หลากหลายกันออกไปต่อไป ในแต่ละสังคมจะมีการจัดลำดับชั้นในเรื่องรูปแบบพฤติกรรมทางเพศ (Sex Stratifcation) ที่สังคมยึดเป็นมาตรฐานของ ระบบความหมายทางเพศที่แตกต่างกันไปแปรผันตามโครงสร้างและระบบความหมายของแต่ละสังคม อาทิระบบเครือญาติและครอบครัวการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคม รูปแบบการควบคุมทางสังคม เป็นต้น วัฒนธรรมเป็นตัวสร้างความเป็นเพศ วัฒนธรรมเป็นผู้บอกว่าเราควรปฏิบัติตัวอย่างไร คิดอย่างไรและเราจะคาดหวังอะไรจากผู้อื่น และเมื่อวัฒนธรรมเป็นผู้กำหนดความเป็นหญิงความเป็นชาย วัฒนธรรมจึงเป็นผู้บอกว่าผู้หญิงและผู้ชายควรต้องทำตัวอย่างไร เช่น ผู้หญิง (ในวัฒนธรรมไทย) ต้องเป็นคนเรียบร้อย มีความอ่อนน้อมถ่อมตน ไม่พูดดังเสียงดัง รักนวลสงวนตัว ในขณะผู้ชายไม่ถูกคาดหวังให้เป็นเช่นนั้น หรือภรรยาต้องเชื่อฟังสามี สามีต้องเป็นผู้นำในครอบครัว หรือผู้หญิงต้องให้ความสำคัญกับหน้าที่ของภรรยาและแม่มากกว่าการประสบความสำเร็จในหน้าที่การงาน ในขณะที่ผู้ชายต้องทำงานเพื่อประสบความสำเร็จซึ่งเป็นเรื่องที่สำคัญที่สุด หรือผู้ชายต้องเป็นผู้เกี้ยวพาราสี ถ้าผู้หญิงคนใดเป็นผู้เกี้ยวพาราสีผู้ชายก่อนผู้หญิงคนนั้นจะถูกตำหนิทางสังคมสิ่งเหล่านี้เป็นความคาดหวังที่สังคมมีต่อความเป็นหญิงความเป็นชาย และถ้าใครไม่ทำตามที่สังคมคาดหวัง ก็จะพบสิ่งที่เกิดจากสังคมในเชิงลบ เช่น การติฉินนินทา หรือ เยาะเย้ย ถากถาง สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ ทำให้ทั้งผู้หญิงและผู้ชายต้องปฏิบัติตามวัฒนธรรมของสังคม ที่กำหนดจากวัฒนธรรมดังนั้นความเป็นผู้หญิงความเป็นชายในสังคมถูกกำหนดจากวัฒนธรรมดังนั้นความเป็นหญิงความเป็นชายจะแปรเปลี่ยนไปตามกาลเวลาและสถานที่ กล่าวคือความเป็นหญิง ความเป็นชายในยุคสมัยหนึ่งอาจไม่เป็นความเป็นหญิงและความเป็นชายในอีกยุคสมัยหนึ่ง เช่น สังคมไทยในอดีต ผู้หญิงในชนชั้นกลางหรือชนชั้นสูงถูกคาดหวังให้อยู่กับบ้าน ดูแลครอบครัว การทำงานนอกบ้านถือว่าเป็นเรื่องที่ไม่มีเกียรติ แต่ในปัจจุบันการทำงานนอกบ้านของผู้หญิงเป็นเรื่องปกติและในบางส่วนเป็นความจำเป็นของครอบครัว นอกจากนี้ความเป็นชายความเป็น

หญิงที่ถูกคาดหวังจากสังคมไม่เหมือนกันในแต่ละสังคมด้วย เช่น ผู้หญิงในชนบทภาคเหนือมีอิสระในการเลือกคู่มากกว่าผู้หญิงในชนบทภาคใต้ เพราะฉะนั้นจะเห็นได้ว่า การอ้างว่ามีธรรมชาติของผู้หญิงและธรรมชาติของผู้ชายที่แน่นอน เป็นเรื่องที่ไม่น่าเชื่อถือ หรืออย่างน้อยก็ยังไม่มีหลักฐานที่น่าเชื่อถือมาสนับสนุนนอกจากแตกต่างกันตามเวลาและสถานที่แล้ว การให้ความหมายทางสังคมต่อความเป็นเพศยังเป็นผลจากสถาบันทางเศรษฐกิจและสถาบันทางการเมืองในแต่ละยุคสมัยในแต่ละสังคมด้วย ในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง ผู้หญิงโดยเฉพาะในประเทศที่เข้าสงคราม ผู้ชายต้องออกไปรบ ผู้หญิงถูกเรียกร้องให้ออกไปทำงานทั้งในโรงงานอุตสาหกรรม และในงานด้านอื่น ๆ เพื่อทำให้ระบบเศรษฐกิจดำเนินไป แต่เมื่อสงครามยุติลง ผู้หญิงถูกผลักออกจากตลาดแรงงานเพื่อให้ผู้ชายมีงานทำ และผู้หญิงก็บอกว่าหน้าที่ผู้หญิงทำได้ดีที่สุด คือดูแลบ้านและครอบครัว กรณีการแบ่งหน้าที่ของผู้หญิงและชายให้แยกออกจากกันอย่างเด็ดขาดเกิดขึ้นจากระบบคิดที่แบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนสาธารณะ (Public) อันได้แก่ เรื่องนอกบ้านหรือเรื่องเกี่ยวกับเศรษฐกิจ สังคม การเมืองและบอกว่าส่วนนี้เป็นโลกของผู้หญิง ระบบคิดนี้เริ่มขึ้นในสังคมตะวันตกเมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงการผลิตจากเกษตรกรรมมาเป็นอุตสาหกรรม การผลิตแบบอุตสาหกรรมทำให้งานและบ้านถูกแยกออกจากกันอย่างเด็ดขาดอุดมการณ์ความเป็นแม่บ้าน (deology of Domesticity) ได้ถูกสร้างขึ้นและจำกัดบทบาทผู้หญิงให้อยู่ภายในโลกของครอบครัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มผู้หญิงชนชั้นกลางและชนชั้นสูง ความเป็นเพศเป็นความคิดรวบยอดที่แตกต่างจากเรื่องบทบาททางเพศ เพราะความเป็นเพศมีความหมายที่กว้างกว่าบทบาททางเพศ บทบาททางเพศหมายความถึงแบบแผนต่าง ๆ ที่แสดงออกถึงความสัมพันธ์ของความเป็นเพศ เช่น บทบาทในการดูแลลูกเป็นของผู้หญิง บทบาทในการทำงานหาเลี้ยงครอบครัวเป็นผู้ชาย แต่ความเป็นเพศ มีความหมายที่มากกว่านั้น เพราะฉะนั้น การทำความเข้าใจต่อความเป็นเพศต้องไม่ถูกลดลงเพียงการทำความเข้าใจในเรื่องบทบาทที่แสดงออกในสังคมเท่านั้น ในความสัมพันธ์หญิง-ชายยังมีแง่มุมอื่น ๆ ที่ไม่ได้ถูกสะท้อนออกมาในเรื่องของบทบาท เช่น การที่ผู้หญิงรู้สึกว่าด้อยกว่าผู้ชาย ความรู้สึกที่ต้องการพึ่งพิงผู้ชายความรู้สึกที่ต้องการมีผู้ชายในชีวิตเพื่อทำให้ชีวิตมีความสมบูรณ์ขึ้น สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นความหมายของความเป็นเพศทั้งสิ้น โดย นิธิ เอี่ยวศรีวงศ์, (2545) ได้อธิบายเพิ่มเติมอีกว่า ในทุกสังคมมีการแบ่งบทบาทระหว่างหญิงและชายออกจากกันไม่มากก็น้อย สาเหตุที่แบ่งนั้น บางคนเชื่อว่าเป็นเพราะความจำเป็นต้องแบ่งงานกันทำ บางคนก็เชื่อว่าเพราะคนกลุ่มหนึ่งที่สามารถเล่นบทบาทเพศชายได้แนบเนียนและต้องกดขี่เอารัดเอาเปรียบคนที่เล่นบทบาทเพศหญิงได้แนบเนียน หากเป็นเช่นนี้ก็หมายความว่าเพศชายต้องการกดขี่เพศหญิง ซึ่งไม่มีข้อสรุปสาเหตุที่ชัดเจน ไม่ว่าจะแบ่งบทบาทชายเหตุใดก็ตามบทบาทได้กลายเป็นเครื่องหมายที่กำหนดความเป็นหญิงและความสำคัญด้วยเหตุดังกล่าวข้างต้น ส่วนสำคัญของความเป็นผู้หญิงหรือผู้ชายจึงเป็นเรื่องวัฒนธรรมหมายความว่าแล้วแต่จะถูกวางเงื่อนไขมาในชีวิตอย่างไร และในเรื่องของวัฒนธรรมก็ไม่จำเป็นต้องเกี่ยวกับการเลี้ยงดูเสมอไปเรื่องบทบาทนั้น เราทุกคนถือและเปลี่ยนบทบาท

ในชีวิตเราตามเงื่อนไขต่าง ๆ ที่เราเผชิญในสังคมอยู่ เช่นเดียวกับบางคนและบางเงื่อนไขการถือบทบาทของเพศหญิง หรือเพศชายก็เปลี่ยนแปลงไปได้ตามเงื่อนไขของชีวิตเช่นกัน สาเหตุอย่างที่สองที่ทำให้เราเป็นผู้หญิงผู้ชายนั้นเป็นสาเหตุใหญ่ เพราะคนส่วนใหญ่ก็เป็นผู้หญิงหรือผู้ชายเพราะเหตุนี้นั่นก็คือมีเงื่อนไขทางชีววิทยากำหนดให้เป็นผู้หญิงหรือผู้ชาย

ชนสรณ์ โตเขียว, (2564) ได้กล่าวถึง กลุ่มบุคคลที่มีความหลากหลายทางเพศสภาพในภาษาอังกฤษย่อว่า LGBTQ ซึ่งเป็นตัวอักษรตัวแรกของคำว่า lesbian (เลสเบี้ยน), gay (เกย์), bisexual (ไบเซ็กชวล), และtransgender/transsexual (คนข้ามเพศ) Queer (ไม่ได้กำหนดเพศของตัวเอง) มีการใช้คำว่า LGBT มาตั้งแต่ยุค 90 ซึ่งดัดแปลงมาจาก “LGB” ที่ใช้ในการแทนวลี "สังคมเกย์" (Gay community) LGBT มีความหมายถึงความหลากหลายของเพศวิถี (Sexuality) และลักษณะการแสดงออกของเพศทางสังคม และในบางครั้งอาจหมายถึงกลุ่มคนที่ไม่ใช่กลุ่มรักต่างเพศแทนการระบุว่าเป็นเกย์ ไบเซ็กชวล เลสเบี้ยน หรือ คนข้ามเพศ ในสังคมไทยที่ยังไม่มีการเปิดรับหรือรองรับเพศอื่น ๆ ที่มีความแตกต่างมีรสนิยมที่แตกต่างออกไปให้เป็นเพศที่ถูกต้องตามกฎหมายมีเพียงเพศชายและหญิงอันเป็นกรอบความคิดเรื่องเพศเพราะในสังคมไทยถูกปลูกฝังทางความคิดเรื่องการแบ่งแยกเพศแค่ เพศชาย เพศหญิง หรือ ตามเพศสภาพ หรือเพศตรงตามกำเนิด ทำให้กลุ่มคนที่มีความหลากหลายทางเพศไม่ว่าจะเป็นคนข้ามเพศ หรือคนรักเพศเดียวกัน ต้องอธิบายความเป็นตนเองให้สังคมรับรู้ถึงอัตลักษณ์ หรือต้องค้นหาตนเองในการแสดงออก ส่วนคำว่า Gender หมายถึงเพศที่กำหนดโดยการรับรู้ตัวตน และนิยามตนเองในเชิงการแสดงออกโดยไม่ผูกติดกับลักษณะทางชีวภาพเพราะบรรทัดฐานในสังคมมีตัวเลือกให้คำนำหน้าชื่อแค่สองเพศเท่านั้น คือเพศชาย และเพศหญิง

ในสังคมในโลกสมัยใหม่ (Modernity) หรือพหุวัฒนธรรม การอยู่รวมกันของคนในสังคมต้องมีการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของความคิด (Mindset) ทัศนคติ รูปแบบการใช้ชีวิต และมีการยอมรับในความเปลี่ยนแปลงรวมถึงความหลากหลายที่มีความแตกต่างของกลุ่มต่าง ๆ เพื่อให้อยู่ร่วมกันในสังคมได้อย่างสันติ ในปัจจุบันสังคมไทยได้เปิดกว้างมากยิ่งขึ้นต่อกลุ่มคนที่มีความหลากหลายทางเพศมากยิ่งขึ้นกว่าในอดีต ด้วยความที่ว่ากรอบทางความคิดได้เปลี่ยนแปลงไป ทำให้กลุ่มคนที่มีความหลากหลายสามารถแสดงออกทางพฤติกรรม ความคิด รสนิยม ร่วมถึงการแสดงตัวตนบางอย่างที่เคยต้องปกปิดไว้เนื่องจากบรรทัดฐานในสังคมได้สร้างกรอบ หรือขีดจำกัดที่ขัดต่อวัฒนธรรม ค่านิยม และความเชื่อเดิม ๆ ก็ได้รับการเปิดเผยและเป็นที่ยอมรับมากยิ่งขึ้นในวงกว้างขวาง สิ่งหนึ่งที่เห็นได้ชัดคือการมีตัวตนในสังคมของกลุ่มบุคคลที่มีความหลากหลายทางเพศที่มีศัพท์เรียกกันทั่วไปตั้งแต่ คนรักเพศเดียวกัน สาวประเภทสอง กะเทย คนข้ามเพศ เพศที่มีความหลากหลายคนเหล่านี้สามารถใช้ชีวิตอย่างเปิดเผยได้มากขึ้น แต่ก็ใช้เวลานานกว่าจะเป็นที่ยอมรับในสังคม

จากการศึกษาแนวคิดเพศสภาพ สรุปได้ว่า เพศสภาพมีความหลากหลายกว่าเพศสรีระที่เป็นเพศชาย เพศหญิง เมื่อไหร่ที่กล่าวถึงความหลายหลายทางเพศจึงเป็นการเรียกครอบคลุมที่อ้างถึง

ความหลากหลายทางเพศสภาพและเพศวิถีที่แปรเปลี่ยนชื่อเรียกไปตามรสนิยมและความชื่นชอบของปัจเจกบุคคลที่มีความแตกต่างหลากหลาย ซึ่งข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยใช้เป็นฐานข้อมูลเบื้องต้นในการวิเคราะห์ สังเคราะห์ องค์ความรู้เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยเรื่องฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ และพัฒนาศิลปะการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทยต่อไป

7.2 แนวคิดนาฏยประดิษฐ์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์, (2547) กล่าวถึง นาฏยประดิษฐ์ เป็นการสร้างสรรค์ แนวคิดรูปแบบกลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปลแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการแสดงทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้

สวภา เวชสุรักษ์, (2547) กล่าวถึง งานนาฏยประดิษฐ์ในสังคมไทยก็ไม่แตกต่างจากงานแขนงอื่น ๆ กล่าวคือรูปแบบกระบวนการคิดงานเกิดขึ้น และพัฒนาควบคู่กับสังคมไทยมาตั้งแต่ก่อนสมัยรัตนโกสินทร์หากแต่ขาดการศึกษารูปแบบเอกสารอย่างจริงจัง ทำให้ข้อมูลที่เป็นองค์ความรู้ตรงส่วนนี้ขาดหายไป ดังจะเห็นได้ว่าถ้าศึกษาประวัติศาสตร์ และทฤษฎีนาฏยศิลป์จะพบว่างานนาฏยประดิษฐ์เป็นองค์ประกอบสำคัญมากส่วนหนึ่งในบรรดาองค์ความรู้นาฏยศิลป์ แต่เดิมงานนาฏยประดิษฐ์มีบทบาท และหน้าที่สำคัญในงานพิธีหลวงและพิธีราษฎร์ ต่อมาเห็นได้ชัดเจนในช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ.2475 งานนาฏยประดิษฐ์ลดบทบาท และหน้าที่ด้านพิธีกรรมลงบ้างตามความจำเป็นแต่กลับเพิ่มบทบาทและหน้าที่กระจายสู่มวลชนมากขึ้นกว่าเดิม ในรูปแบบการจัดเป็นระบบการศึกษาทำให้องค์ความรู้ด้านนี้กระจายสู่มวลชนโดยมิได้จำกัดเฉพาะในประเทศไทยเท่านั้น

พีรพงศ์ เสนไสย, (2557) กล่าวถึง "นาฏยประดิษฐ์" อาศัยกระบวนการทางความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งความคิดสร้างสรรค์เป็นลักษณะของความคิดที่ประกอบด้วย อารมณ์ ความรู้สึก และการรับรู้เข้าใจเชิงเหตุผล จึงเกี่ยวข้องกัน ทั้งทางศิลปะ และวิทยาศาสตร์ ในเชิงรูปธรรม จะเน้นถึงการรู้การเข้าใจบนพื้นฐานของข้อเท็จจริงตามปรากฏการณ์ที่เป็นไปโดยธรรมชาติ ในเชิงนามธรรมจะเน้นตอบสนองความรู้สึก อารมณ์ ความพอใจ ประสบการณ์ หรือ ความสามารถเฉพาะตัวของผู้คิดโดยไม่คำนึงถึงข้อเท็จจริงเพื่อการอธิบายเป็นสำคัญเน้นผลผลิตที่ปรากฏในการตอบสนองทางอารมณ์และความรู้สึกร่วมกันมากกว่ากระบวนการของการสร้างสรรค์นั้น

ปิ่นเกศ วัชรปาณ, (2559) กล่าวถึง การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์หรือเรียกว่านาฏยประดิษฐ์ เกิดจากผู้สร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์กำหนดแนวคิด รูปแบบจากการสั่งสม

ประสบการณ์ขึ้น ในชุดการแสดงที่ใหม่อย่างเป็นระบบผ่านนักแสดงที่ถ่ายทอดเรื่องราวอาจเป็นผลงานเดี่ยว หรือกลุ่มก็ได้ การสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ มีความจำเป็นต้องมีความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับประเภทของนาฏศิลป์ในโลกเพื่อการนำมาใช้เป็นรูปแบบการคิดสร้างสรรค์ผลงานชิ้นใหม่ การกำหนดประเภทนาฏศิลป์นั้นสามารถสรุปหลักการได้หลายลักษณะ ทั้งแบ่งตามเชื้อชาติ เผ่าพันธุ์ แบบมาตรฐาน หรือแบบดั้งเดิม แบบพื้นเมืองหรือท้องถิ่น แบ่งตามยุคสมัยการเกิดก่อนและหลัง และการเกิดขึ้นใหม่โดยไม่ซ้ำของเดิม ในวงการนาฏศิลป์ไทยช่วง 50 ปีที่ผ่านมา พบว่า มีการกำหนดประเภทนาฏศิลป์เพิ่มเติมเพื่อให้เห็นถึงนาฏศิลป์ตามจารีตดั้งเดิม และนาฏศิลป์ที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ทั้งนี้การเกิดขึ้นของนาฏศิลป์ในยุคใหม่นี้มีปัจจัย จากหลายสาเหตุ เกิดจากการหลั่งไหลของอิทธิพลอารยธรรมต่างชาติไม่ว่าจะเป็นชาติตะวันตก ตะวันออก เกิดจากสถาบันการศึกษาที่ผลิตสาขาวิชานาฏศิลป์ในระดับอุดมศึกษาเกิดจากการประกวดนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ในระดับประถมศึกษา และมัธยมศึกษา เหล่านี้ทำให้นาฏศิลป์สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ มีจำนวนมาก ที่สำคัญคือ รูปแบบของนาฏศิลป์สร้างสรรค์มิได้ถูกจำกัดอยู่ในวงการของศิลปินที่เป็นผู้ผลิตงานเพียงเท่านั้น นาฏศิลป์สร้างสรรค์ในปัจจุบันถูกขยายต่อสู่วงการการศึกษาของไทยทุกระดับ องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ เป็นสิ่งที่มีความจำเป็นในเบื้องต้นต่อการสร้างงานของนักศึกษาสาขาวิชานาฏศิลป์ที่จำเป็นต้องเรียนรู้เพื่อใช้ในสาขาวิชาชีพต่อไป

สุนันทา เกตุเหล็ก, (2561) กล่าวถึง นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง อาศัยกระบวนการทางความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งความคิดสร้างสรรค์ เป็นลักษณะของความคิดที่ประกอบด้วยอารมณ์ความรู้สึก และการรับรู้เข้าใจเชิงเหตุผล จึงเกี่ยวข้องกันทั้งทางศิลปะและวิทยาศาสตร์ในเชิงรูปธรรมจะเน้นถึงการรู้การเข้าใจบนพื้นฐานของข้อเท็จจริงตามปรากฏการณ์ที่เป็นไปโดยธรรมชาติ ในเชิงนามธรรมจะเน้นตอบสนองความรู้สึก อารมณ์ ความพอใจ ประสบการณ์ หรือความสามารถเฉพาะตัวของผู้คิด โดยไม่คำนึงถึงข้อเท็จจริงเพื่อการอธิบายเป็นสำคัญเน้นเหตุผลที่ปรากฏในการตอบสนองทางอารมณ์ และความรู้สึกรวมกันมากกว่ากระบวนการของการสร้างสรรค์นั้น

จากการศึกษาแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ สรุปได้ว่า แนวคิดนาฏยประดิษฐ์ อาศัยกระบวนการทางความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งความคิดสร้างสรรค์เป็นลักษณะของความคิดที่ประกอบด้วย อารมณ์ความรู้สึก และการรับรู้เข้าใจเชิงเหตุผล และเป็นการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏยศิลป์รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหาความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปลแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรีเพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการแสดงทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ๆสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ซึ่งข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยใช้เป็นฐานข้อมูลเบื้องต้นในการวิเคราะห์ สังเคราะห์องค์ความรู้เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยเรื่องฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ และพัฒนาศิลปะการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทยต่อไป

7.3 ทฤษฎีบุคลิกภาพ

พีรพงศ์ เสนไสย, (2557) กล่าวถึง บุคลิกภาพกับความคิดสร้างสรรค์จากการศึกษาโดยนักจิตวิทยา เพื่อค้นหาคำตอบว่า คนชนิดใดเป็นผู้มีความคิดสร้างสรรค์สูง หรือมีคุณสมบัติ เช่นไรที่ทำให้ผลิตผลงานสร้างสรรค์ที่ดีเด่น ผลสรุปปรากฏว่าผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์สูงนั้น มักมีคุณลักษณะที่เกี่ยวข้องกับความสามารถดังต่อไปนี้ คือ ความฉลาด (Intelligence) ความเอาใจใส่ใฝ่รู้ (Awareness) ความสามารถที่ตอบสนองความคิดได้คล่องแคล่ว (Fluency) ปรับสภาพความคิดได้ง่าย (Flexibity) มีความคิดริเริ่ม (Originality) คุณลักษณะประกอบอื่น ๆ เช่น ความรอบคอบพิถีพิถันช่างสังเกต (Elaboration) ความช่างสงสัย (Skepticism) ความดื้อรั้นดันทุรัง (Persistence) การมีอารมณ์ขัน (Humor) สนุกสนานขี้เล่น (Playfulness) ความเชื่อมั่นในตนเอง (Selfconfidence) และความไม่ชอบคล้อยตามผู้อื่นโดยง่าย (Non-conformity) ผลงานการออกแบบสร้างสรรค์นาฏศิลป์สะท้อน บุคลิกภาพกับความคิดสร้างสรรค์ของศิลปินให้ปรากฏในรูปแบบของความคิด ความเชื่อ ความศรัทธา ประสบการณ์สุนทรีย์ และรูปแบบการเสนอ

นัสสรา หงส์ร่อน, (n.d.) กล่าวถึง บุคลิกภาพ " มีความหมายตรงกับ"Personality" ในภาษาอังกฤษ ซึ่งมาจากคำว่า "Persona" ในภาษาละติน แปลว่า หน้ากากที่ใช้สวมในการเล่นละครกรีกสมัยโบราณ และต่อมาใช้ในความหมายของการแสดงบทบาทของตัวละครด้วยการให้คำจำกัดความที่แน่นอนและตายตัวของคำว่า "บุคลิกภาพ" เป็นเรื่องยาก เนื่องจากบุคลิกภาพเป็นคำที่มีความหมายรวมของลักษณะหลายประการในตัวบุคคล แต่ก็มีนักจิตวิทยาหลายท่านที่ให้คำจำกัดความไว้จะยกตัวอย่างพอเป็นสังเขปดังต่อไปนี้

Carl R. Rogers : บุคลิกภาพ คือ ส่วนที่เป็นตน (Sell) เป็นการจัดระเบียบที่ถาวรซึ่งสามารถรับรู้โดยผ่านประสบการณ์ของแต่ละบุคคล

Gordon Allport : บุคลิกภาพ คือ ลักษณะเฉพาะของแต่ละบุคคล และลักษณะภายในบางประการที่เป็นตัวนำให้บุคคลกระทำกิจกรรมต่าง ๆ

Erik H. Erikson : บุคลิกภาพ คือ ผลจากการปะทะสัมพันธ์ทางสังคมที่ต่อเนื่อง

Hillard : บุคลิกภาพเป็นลักษณะของบุคคลและวิธีแสดงออกของพฤติกรรมซึ่งกำหนดการปรับตัวตามแบบฉบับของบุคคลต่อสิ่งแวดล้อม

จากความหมายของบุคลิกภาพตามแนวความคิดของนักจิตวิทยาจะเห็นได้ว่า คำว่า "บุคลิกภาพ" นั้นครอบคลุมลักษณะทั้งทางร่างกาย จิตใจ อารมณ์ และสังคม ซึ่งลักษณะต่าง ๆ ที่ผสมผสานกันแล้วนี้ทำให้ผู้อื่นสามารถสังเกต บรรยาย อธิบาย หรือวัดพฤติกรรมของบุคคลได้ เช่น ความมีเสน่ห์ ความมีชื่อเสียง ความเงียบขรึม ความเป็นกันเอง เป็นต้น

นักจิตวิทยาได้พยายามอธิบายพัฒนาการความเป็นมาของบุคลิกภาพ ซึ่งแนวความคิดในการพยายามอธิบายพัฒนาการของบุคลิกภาพของแต่ละกลุ่มมีทั้งส่วนที่คล้ายคลึงกันและแตกต่างกันส่วน

ที่แตกต่างกันนั้นเนื่องมาจากนักจิตวิทยาแต่ละกลุ่มมีความเชื่อในธรรมชาติของมนุษย์ที่แตกต่างกัน ซึ่งจัดแบ่งได้เป็น 3 กลุ่ม คือ

1. กลุ่มจิตวิเคราะห์ (The Psychoanalyic Model) มีความเชื่อว่า โดยธรรมชาติของมนุษย์มีความต้องการที่จะสนองความสุขของตนเอง และมีความก้าวร้าวติดตัวมาตั้งแต่กำเนิด ซึ่งความต้องการดังกล่าวมักไม่สอดคล้องกับการยอมรับของสังคมโดยทั่วไป มนุษย์จึงต้องเก็บความต้องการนั้นไว้ในจิตใต้สำนึกซึ่งจะเป็นพลังผลักดันพฤติกรรมของมนุษย์

2. กลุ่มพฤติกรรมนิยม (The Behavioristic Model) มีความเชื่อว่าพฤติกรรมของมนุษย์เป็นสิ่งที่สามารถคาดคะเนได้ เนื่องจากพฤติกรรมของมนุษย์เกิดจากการตอบสนองเงื่อนไขซึ่งเกิดขึ้นในสิ่งแวดล้อม โดยธรรมชาติมนุษย์มีทั้งความดีและความชั่วร้าย แต่พฤติกรรมของมนุษย์เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากการเรียนรู้ มนุษย์มีความสามารถพัฒนาศักยภาพของตนเองไปตามเงื่อนไขของสิ่งแวดล้อม

3. กลุ่มมนุษย์นิยม (The Humanistic Model) มีความเชื่อว่าโดยพื้นฐานแล้วมนุษย์มีแต่ความดี มีความต้องการที่จะพัฒนาไปข้างหน้า และมนุษย์เป็นผู้กำหนดพฤติกรรมของตนเอง มีอิสระในการเลือกกระทำพฤติกรรมต่าง ๆ ด้วยตนเอง

ผู้ให้กำเนิดทฤษฎีนี้คือ ซิกมันด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) บางครั้งจึงพบว่ามีนักจิตวิทยาบางท่านเรียกทฤษฎีนี้ว่า 'Freudian Theory' ฟรอยด์ กล่าวถึงวิธีการจัดระบบของบุคลิกภาพว่าขึ้นอยู่กับระดับการรู้ตัว (Levels of Consciousness) และได้แบ่งระดับการรู้ตัวของบุคคลออกเป็น 3 ระดับ คือ

ระดับที่ 1 จิตสำนึก (Conscious) คือส่วนที่เป็นความรู้สึกและการตัวอยู่ตลอดเวลา เช่น ความคิด การรับรู้ และความรู้สึก หรือกล่าวได้ว่าเป็นส่วนที่มนุษย์มีสติสัมปชัญญะสมบูรณ์ในการแสดงพฤติกรรม ซึ่งอาจเกิดขึ้นในช่วงระยะเวลาสั้น ๆ แล้วเก็บลงสู่ส่วนที่เป็นจิตใต้สำนึกหรือจิตไร้สำนึกขึ้นอยู่กับความตั้งใจของบุคคลซึ่งเปลี่ยนไปตามสิ่งเร้า

ระดับที่ 2 จิตใต้สำนึก (Preconscious) เป็นส่วนที่สามารถจะนำขึ้นมาสู่ระดับจิตสำนึกโดยอัตโนมัติ หรือเมื่อมีสิ่งกระตุ้นเพียงเล็กน้อย เช่น เหตุการณ์ที่ผ่านไปเมื่อเช้านี้ อาหารที่ชอบเบอร์โทรศัพท์ และรหัสไปรษณีย์หรือความจำต่าง ๆ ที่เราเก็บไว้ จิตใต้สำนึกเป็นสะพานเชื่อมระหว่างจิตสำนึกและจิตไร้สำนึก

ระดับที่ 3 จิตไร้สำนึก (Unconscious) เป็นระดับความรู้ตัวที่ลึกที่สุดของบุคคล เป็นสภาพที่บุคคลไม่รู้ตัวและเป็นระดับที่มีปริมาณมาก พฤติกรรมของบุคคลได้รับอิทธิพลจากจิตไร้สำนึกด้วย "ฟรอยด์" จึงได้นำบทบาทของจิตไร้สำนึกมาวิเคราะห์พฤติกรรมของบุคคล

โครงสร้างบุคลิกภาพ (Anatomy of Personality) แบ่งเป็น 3 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 อิด (The ld) เป็นส่วนที่เป็นชีวภาพของร่างกายซึ่งได้รับการถ่ายทอดมาตั้งแต่กำเนิดและฝังแน่นในแต่ละบุคคล เป็นส่วนที่ไม่ได้รับการขัดเกลา ไม่เป็นระเบียบกฎเกณฑ์ ปราศจาก

ความยับยั้งชั่งใจ และ "อิด" จะแสดงออกเมื่อความต้องการทางชีวภาพของบุคคลถูกกักเก็บ ทำให้เกิดความตึงเครียดที่ฟรอยด์เรียกว่า "Pleasure Principle" และ "อิด" จะทำตามแรงขับนี้โดยไม่มีสำนึกในเรื่องของความกลัวหรือความวิตกกังวล "อิด" แบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ความอยาก (Desire) และสัญชาติญาณ (Instincts) โดยสัญชาติญาณยัง แบ่งเป็น 2 ส่วนคือ Life Instincts คือ ส่วนของแรงขับที่นำไปใช้เพื่อกระบวนการมีชีวิตอยู่และการสืบทอดเผ่าพันธุ์ Death Instincts คือ ส่วนของแรงขับที่เกี่ยวกับความก้าวร้าว ดุร้าย ทำลายกลไก 2 แบบที่ "อิด" ใช้ในการลดความตึงเครียด คือ

1.1 Reflex Action เป็นการตอบสนองต่อสิ่งเร้าโดยอัตโนมัติ เกิดทันทีที่มีการกระตุ้น เช่น การไอ จาม กระพริบตา

1.2 Primary Process เป็นปรากฏการณ์ทางด้านจิตใจ บุคคลจะลดความตึงเครียดโดยการนึกถึงสิ่งที่ทำให้เขาเกิดความพึงพอใจ โดยบุคคลจะไม่สามารถยับยั้งแรงขับนั้น และไม่สามารถแยกความแตกต่างได้ว่าอะไรคือความจริง อะไรคือความต้องการ เช่น คนที่อยากมีอำนาจคิดว่าตนเองเป็นเทวดา คนที่กำลังหิวคิดว่าตนเองกำลังได้รับประทานอาหารที่อร่อย กระบวนการเช่นนี้มักพบได้ในผู้ป่วยประสาทหลอนหรือในความฝัน

ส่วนที่ 2 อีโก้ (The Ego) ทำหน้าที่หาทางออกและทำความพึงพอใจให้กับ "อิด" ในวิถีทางที่เหมาะสมโดยการปรับความต้องการภายในกับสิ่งแวดล้อมภายนอกให้สอดคล้องกัน และทำให้บุคคลรู้จักตัดสินใจและวางแผนในการตอบสนองความต้องการอย่างมีเหตุผล สามารถระบายแรงขับที่มีอยู่อย่างสอดคล้องกับกฎเกณฑ์ทางสังคมซึ่งกระบวนการปรับความต้องการของ "อิด" และ "อีโก้" ได้อย่างเหมาะสม เรียกว่า "Secondary Process" เช่นคนที่กำลังหิวและเห็นอาหารของผู้อื่นวางอยู่จะสามารถควบคุมความต้องการรับประทานอาหารด้วยการใช้เวลาเดินไปซื้ออาหาร หรือประกอบอาหารรับประทานเอง โดยไม่ขโมยอาหารที่วางอยู่มารับประทาน "อีโก้" สามารถทนต่อความเครียดและพัฒนาได้ตามความสามารถทางปัญญา

ส่วนที่ 3 ซุปเปอร์อีโก้ (The Superego) ทำหน้าที่บอกเตือนเกี่ยวกับเรื่องศีลธรรม จรรยา วัฒนธรรมค่านิยมและกฎเกณฑ์ของสังคมที่บุคคลดำรงชีวิตอยู่ซึ่งจะต้องเรียนรู้ผ่านขบวนการสังคมประกิต (Socialization) และเกิดเมื่อบุคคลสามารถแยกความแตกต่างระหว่างความดี - เลว ความถูก - ผิด บุญ-บาป "ซุปเปอร์อีโก้" จะพัฒนาเต็มที่เมื่อบุคคลสามารถควบคุมตนเอง (Self – Control) ไปในวิถีทางที่เหมาะสมการแสดงออกของบุคลิกภาพเป็นผลจากการทำงานของโครงสร้างบุคลิกภาพกับระดับความรู้สึก โดยจะเห็นได้ว่า Id อยู่ในระดับ Unconscious ในขณะที่ Ego และ Superego อยู่ทั้งในระดับ Unconscious, Preconscious และ Conscious พฤติกรรมของบุคคลถูกกระตุ้นโดยแรงผลักดันของสัญชาติญาณ (Instincts) เพื่อลดความตึงเครียด (Tension) ซึ่งเป็นไปตามขั้นตอนที่ฟรอยด์เรียกว่า Psychosexual Development โดยแต่ละระยะถูกกำหนดโดยการพัฒนาผ่านอวัยวะในร่างกาย (Erogenous Zone) และเกี่ยวข้องกับสรีระ การปรับตัวได้หรือไม่ได้ของบุคคลความพึง

พอใจหรือไม่พึงพอใจ ทำให้ลักษณะเหล่านี้ติดตัวบุคคลไปด้วยและรวมเป็นบุคลิกภาพของบุคคลนั้น

บุคลิกภาพโดยแบ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ 5 ประการ (Five Factor) หรือที่เรียกว่า "The Big Five" 'The Big Five" เป็นระบบการแบ่งประเภทของคุณลักษณะ (Trait) ซึ่งนักจิตวิทยาบุคลิกภาพถือว่าเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้บุคคลมีบุคลิกภาพที่แตกต่างกัน คุณลักษณะ (Trait) เหล่านี้เป็นรูปแบบที่ประกอบขึ้นจากความคิด ความรู้สึกและการกระทำของบุคคลซึ่งทำให้คน ๆ นั้นต่างจากอื่น ๆ มีลักษณะค่อนข้างคงที่ตลอดชีวิตของบุคคล และมีความสอดคล้องกับพฤติกรรมที่แสดงออก The Big Five Personality ของ Reymond Cattell Cattell ได้จัดกลุ่มคุณลักษณะ (Trait) ของคนเราได้เป็นบุคลิกภาพ 5 ลักษณะ ดังนี้

1. บุคลิกภาพแบบเปิดเผย (Extraversion) เป็นลักษณะกว้าง ๆ ของคนที่ชอบพูดมาก ทรงพลังและก้าวร้าว บุคคลที่มีอุปนิสัยแบบนี้มักจะมีอะไรตื่นเต้นตลอดเวลา (Excitabilty) ชอบเข้าสังคม (Sociablity) ชอบพูดและพูดได้ทุกเรื่อง (Talkativeness) ชอบเปิดเกมรุก (Assertiveness) และชอบแสดงออกทางอารมณ์ (Emotional Expressiveness)

2. บุคลิกภาพแบบหวั่นไหว (Neuroticism) บุคคลที่มีอุปนิสัยแบบนี้จะเป็นผู้ที่มีอารมณ์ไม่มั่นคง (Emotional Instability) มีความกังวลอยู่เสมอ (Anxiety) มีอารมณ์ขุ่นมัวหงุดหงิดอยู่เสมอ (Moodiness) ฉุนเฉียวง่าย (Iritability) และซึมเศร้า (Sadness)

3. บุคลิกภาพแบบประนีประนอม (Agreeableness) ลักษณะบุคลิกภาพแบบนี้จะเป็นคนที่มีความไว้เนื้อเชื่อใจ (Trust) มีหลักปฏิบัติที่เห็นแก่ผู้อื่นอยู่เสมอ (Altruism) มีความกรุณา (Kindness) มีความเมตตา (Affection) มีพฤติกรรมชอบสังคมและช่วยเหลือผู้อื่น (Prosocial Behaviors)

4. บุคลิกภาพแบบมีจิตสำนึก (Conscientiousness) ลักษณะพื้นฐานของบุคคลในกลุ่มนี้ คือ เป็นผู้ที่มีระดับการคิดตรึกตรองสูง (Thoughttulness) เป็นคนที่มีลักษณะเจ้ากี้เจ้าการ รอบคอบและเจ้าแผนการ มีการควบคุมสิ่งกระตุ้นดี (Good Impulse Control) และมีพฤติกรรมที่มุ่งสู่เป้าหมายเป็นสำคัญ (Goal-Directed Behaviors) บุคคลที่มีความรู้สึกผิดชอบชั่วดีนี้มักจะจัดการและเตรียมจิตใจในรายละเอียดต่าง ๆ มาเป็นอย่างดี

5. บุคลิกภาพแบบเปิดรับประสบการณ์ (Openness to Experience) เป็นลักษณะของคนที่ให้ความสนใจต่อโลกกว้าง เข้าใจอะไรได้ง่าย ๆ เป็นคนมีจินตนาการ สามารถมองทะลุในสิ่งที่สนใจ (Imaginaion andInsight) และมีความสนใจหลากหลาย (Broad Range of Interests)

ทฤษฎีคุณลักษณะ (Trait Theory) สามารถนำมาใช้และทำความเข้าใจได้ง่าย โดยเฉพาะช่วยให้เข้าใจบุคลิกลักษณะของบุคคล รวมถึงการมีปฏิสัมพันธ์และความเชื่อเกี่ยวกับตนเองและโลก ทั้งนี้คุณลักษณะต่าง ๆ สามารถมองเห็นและวัดได้ ที่สำคัญคือ มีลักษณะคงที่ในแต่ละบุคคล เช่น เป็นคนที่มีจิตใจเมตตา ชอบช่วยเหลือผู้อื่น แม้ผ่านไป 20 ปี ก็ยังคงเป็นบุคคลเช่นนั้นอยู่ นอกจากนี้คุณลักษณะดังกล่าวยังคงที่แม้วัฒนธรรมที่แตกต่างกัน เช่น คนไทยกับคนจีนที่มีจิตใจเมตตาก็จะมี

พฤติกรรมในแนวทางที่สอดคล้องกัน ดังนั้น การทำความเข้าใจคุณลักษณะของบุคคลหรือตัวเราเอง จึงทำให้เราสามารถเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างบุคคล ตลอดจนกำหนดคุณลักษณะที่สำคัญที่จะทำให้คน ๆ หนึ่งเรียนได้ดี มีปฏิสัมพันธ์ที่ดี หรือประสบความสำเร็จในหน้าที่การงานของตนได้อีกด้วย

จากการศึกษาทฤษฎีบุคลิกภาพ สรุปได้ว่า บุคลิกภาพ เป็นลักษณะโดยรวมของบุคคลทั้งรูปลักษณ์ทางกาย อารมณ์ สังคม สติปัญญาและพฤติกรรม ซึ่งทำให้มีลักษณะแตกต่างกัน ในแต่ละบุคคล บุคลิกภาพบางอย่างก็ติดตัวมาแต่กำเนิด และบางอย่างก็ได้รับผลจากการติดต่อสัมพันธ์กับบุคคลอื่น ในสภาพแวดล้อม หรือในสังคมที่ใกล้ชิด ซึ่งแต่ละคนมีการพัฒนา และประสบที่ไม่เหมือนกัน บุคลิกภาพจึงมีลักษณะเป็นของเฉพาะตัว ซึ่งข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยใช้เป็นฐานข้อมูลเบื้องต้นในการวิเคราะห์ สังเคราะห์ องค์ความรู้เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยเรื่องฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ และพัฒนาศิลปะการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทยต่อไป

7.4 ทฤษฎีการสร้างสรรค์

ศุภกร ดิษฐพันธุ์, (2555) กล่าวถึง การสร้างสรรค์ คือ ความสามารถของมนุษย์ที่จะคิดแก้ปัญหาและพัฒนาจนสามารถประดิษฐ์ผลงานใหม่ ๆ การคิดริเริ่มในสิ่งที่แปลกใหม่ เพื่อสนองความต้องการของตนเองและสังคม ดังนั้นการริเริ่มสร้างสรรค์จึงเป็นการกระทำให้ก้าวหน้า แปลกจากเดิม งดงามยิ่งขึ้น หรือมีคุณค่ายิ่งขึ้น การที่มนุษย์รู้จักการสร้างสรรค์ทำให้โลกได้รับการพัฒนาในด้านต่าง ๆ มีความเจริญก้าวหน้าจนถึงปัจจุบัน และเชื่อว่าโลกจะเปลี่ยนไปสู่ความเจริญก้าวหน้าทางวิชาการ และเทคโนโลยีต่อไปในอนาคต ตราบใดมีวิธีการสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่องจุดเริ่มต้น ของการสร้างสรรค์ คิดสิ่งต่าง ๆ ในโลกนี้เกิดจากความคิดสร้างสรรค์ซึ่งเป็นคุณสมบัติพิเศษของมนุษย์ จึงมีการศึกษา และพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ของคนให้เจริญงอกงาม เพื่อเป็นพื้นฐานนำไปสู่ความเจริญก้าวหน้าของชาติบ้านเมือง เนื่องจากความคิดสร้างสรรค์สามารถที่จะฝึกฝนทดลอง ปฏิบัติจนเกิดประสบการณ์ และนำไปสู่การค้นพบแนวทางใหม่ ๆ เพื่อการสร้างสรรค์งานต่อไป

กิตติภัฏ แนมนิล และคณะ, (2563) กล่าวถึง ทฤษฎีการสร้างสรรค์การแสดง การสร้างสรรค์เป็นความสามารถหรือทักษะอย่างหนึ่งของมนุษย์ ที่มีการนำสิ่งที่มีอยู่นั้นมาดัดแปลงหรือแก้ไข หรือสร้างสรรค์สิ่งหนึ่งให้เกิดขึ้นที่มาจากความคิดริเริ่ม มีกระบวนการคิด ในการสร้างสรรค์จากประสบการณ์ที่มีอยู่ การสร้างสรรค์ต้องอาศัยการพัฒนาจิตเหนือสำนึก โดยการพัฒนานั้นจะต้องมี 3 สิ่งที่ต้องพัฒนา อันได้แก่ ร่างกาย จิตวิญญาณ และสมอง เป็น 3 สิ่งที่จะสามารถทำให้มนุษย์มีการพัฒนาการได้อย่างดี และในส่วนที่สำคัญที่สุดการพัฒนาสมองเป็นสิ่งที่สำคัญต่อการคิดสร้างสรรค์เป็นอย่างมาก มีผู้ให้ความหมายเกี่ยวกับการคิดสร้างสรรค์ไว้หลายท่าน สรุปโดยรวมว่าการคิดสร้างสรรค์

หรือทฤษฎีการสร้างสรรค์นั้น เป็นความคิดริเริ่มหรือความคิดอันปราดเปรียวของผู้คิด เป็นการวัดความสามารถสูงสุดของมนุษย์ ด้วยการสร้างสิ่งใหม่อันเป็นต้นฉบับ

ความคิดสร้างสรรค์ คือ การฝึกพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ โดยกระบวนการพัฒนาจิตเหนือสำนึก การพัฒนาของมนุษย์นั้น จะต้องพัฒนา 3 ด้าน คือ ร่างกาย, จิตวิญญาณ, และสมองการพัฒนาทางด้านสมองโดยการฝึกให้คิดแบบสร้างสรรค์ เป็นการพัฒนาที่ง่าย และมีพลังอย่างยิ่งในความสำเร็จมาสู่ผู้ที่สามารถ พัฒนาความคิดสร้างสรรค์ ประกอบด้วยการฝึกต่อไปนี้

1. ฝึกใช้สมองซีกขวาเพื่อเชื่อมโยงกับสมองซีกซ้าย
2. การฝึกการคิดนอกกรอบ
3. การฝึกการคิดทางบวก
4. การฝึกการคิดริเริ่ม คล่องตัว ยืดหยุ่น และละเอียด

ศิริมงคล นาฏยกุล, (2565) ได้กล่าวถึง การสร้างสรรค์งานทางนาฏศิลป์จะมีวิธีการในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างเป็นลำดับขั้นตอน มีกระบวนการทางความคิดหลากหลายลักษณะที่ถูกนำมาใช้อธิบายในขั้นตอนของการสร้างสรรค์ผลงานอย่างมีเหตุผล การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ จึงไม่ใช่การสร้างสรรค์งานทางศิลปะที่ใช้เฉพาะอารมณ์ความรู้สึกเท่านั้น แต่ยังใช้กระบวนการทางความคิดในเชิงเหตุผลและผลหรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ การใช้ความคิดเชิงวิทยาศาสตร์มาใช้ในการประกอบสร้างผลงานอีกด้วย การพัฒนาแนวคิด รูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์งานทางนาฏศิลป์จึงต้องอาศัยกระบวนการทางความคิด องค์ความรู้ที่สั่งสมมา ประสบการณ์ทางการแสดงทักษะทางการแสดงและการบริหารจัดการที่ดีเข้ามาช่วยในการประกอบสร้างผลงานทางนาฏศิลป์ให้เกิดความน่าสนใจ และสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชมจนได้รับการยอมรับจากสาธารณชนในที่สุด

จากการศึกษาทฤษฎีการสร้างสรรค์ สรุปได้ว่า การสร้างสรรค์ คือ ความสามารถของมนุษย์ที่จะคิดแก้ปัญหาและพัฒนาจนสามารถประดิษฐ์ผลิตผลงานใหม่ ๆ การคิดริเริ่มในสิ่งที่แปลกใหม่สนองความต้องการของตนเองและสังคม การสร้างสรรค์จึงเป็นการกระทำให้ก้าวหน้าแปลกจากเดิม ดีขึ้น งดงามยิ่งขึ้น หรือมีคุณค่ายิ่งขึ้น การที่รู้จักการสร้างสรรค์ ทำให้ได้รับการพัฒนาในด้านต่าง ๆ มีความเจริญก้าวหน้าจนถึงปัจจุบัน ซึ่งข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยใช้เป็นฐานข้อมูลเบื้องต้นในการวิเคราะห์สังเคราะห์ องค์ความรู้เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยเรื่องฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ และพัฒนาศิลปะการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทยต่อไป

7.5 ทฤษฎีการถ่ายทอด

พรรณี ช.เจนจิต, (2528) กล่าวถึงทฤษฎีการถ่ายทอด พัฒนาการทางสมองของบรูเนอร์ เน้นที่ถ่ายทอด ประสบการณ์ด้วยลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1) Enactive representation ตั้งแต่แรกเกิดจนอายุประมาณ 2 ปี เป็นช่วงที่เด็กแสดงให้เห็นถึงความมีสติปัญญาด้วยการกระทำ และการกระทำวิธีนี้ยังดำเนินต่อไปเรื่อย ๆ เป็นลักษณะของการถ่ายทอดประสบการณ์ด้วยการกระทำซึ่งดำเนินต่อไปตลอดชีวิตมิได้หยุดอยู่เพียงในช่วงอายุใดอายุหนึ่ง บูร เนอร์ ได้อธิบายว่า เด็กใช้การกระทำแทนสิ่งต่าง ๆ หรือประสบการณ์ต่าง ๆ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความรู้ ความเข้าใจ บรูเนอร์ได้ยกตัวอย่างการศึกษาของเพียเจท์ ในกรณีที่เด็กเล็ก ๆ นอนอยู่ในเปล และเขย่ากระดิ่งเล่นขณะที่เขาบังเอิญทำกระดิ่งตกข้างเปล เด็กจะหยุดครู่หนึ่งแล้วยกมือขึ้นดู เด็กทำท่าประหลาดใจและเขย่ามือเล่นต่อไป ซึ่งจากการศึกษานี้บรูเนอร์ได้ให้ข้อสังเกตว่าการที่เด็กเขย่ามือต่อไปโดยที่ไม่มีกระดิ่งนี้เพราะเด็กคิดว่ามือนั้นคือกระดิ่ง และเมื่อเขย่ามือก็จะได้ยินเสียงเหมือนเขย่ากระดิ่งนั่นคือเด็กถ่ายทอดสิ่งของ (กระดิ่ง) หรือประสบการณ์ด้วยการกระทำตามความหมายของบรูเนอร์ เกี่ยวกับเรื่องนี้บรูเนอร์ให้ความเห็นว่าในชีวิตประจำวัน พบว่าผู้ใหญ่บางคนยังใช้วิธีการสอนหรือแก้ปัญหาด้วยการกระทำให้เห็น ซึ่งให้ผลดีกว่าการอธิบายด้วยคำพูด เช่น การสอนขี่จักรยานหรือเล่นเทนนิส หรือการกระทำอื่น ๆ อีกหลายอย่าง พบว่าวิธีที่ดีที่สุดคือแสดงให้ดูเป็นตัวอย่างซึ่งจะได้ผลดีกว่าการอธิบาย เนื่องจากการอธิบายมีลำดับขั้นตอนที่ซับซ้อนยากต่อการเข้าใจและบางครั้งก็ไม่สามารถหาคำพูดมาอธิบายได้ เพื่อให้เห็นภาพชัด แต่บางอย่างการทำให้ดูเป็นตัวอย่างผู้เรียนก็จะเข้าใจทันทีโดยไม่ต้องอธิบาย ดังนั้น บรูเนอร์จึงมิได้แบ่งพัฒนาการทางความรู้ความเข้าใจให้หยุดอยู่เพียงในระยะแรกของชีวิตเท่านั้นเพราะถือว่าเป็นกระบวนการต่อเนื่องควรจะนำมาใช้ในช่วงใดของชีวิตอีกก็ได้พัฒนาการทางความคิดในขั้นนี้อยู่ที่การมองเห็น

2) Iconic representation และการใช้ประสาทสัมผัสต่าง ๆ จากตัวอย่างของเพียเจท์ดังกล่าว เมื่อเด็กอายุมากขึ้นประมาณ 2-3 เดือนทำของเล่นตกข้างเปล เด็กจะมองหาของเล่นนั้น ถ้าผู้ใหญ่แกล้งหยิบเอาไปเด็กจะหงุดหงิดหรือร้องไห้เมื่อมองไม่เห็นของเล่นนั้น บรูเนอร์ตีความว่าการที่เด็กมองหาของเล่นและร้องไห้หรือแสดงอาการหงุดหงิดเมื่อไม่พบของ แสดงให้เห็นว่าในวัยนี้เด็กมีภาพแทนในใจ (Iconic representation) ซึ่งต่างจากวัย enactive เด็กคิดว่าสั่นมือกับการสั่นกระดิ่งเป็นของสิ่งเดียวกันเมื่อกระดิ่งเป็นของสิ่งเดียวกัน เมื่อกระดิ่งตกหายไปก็ไม่สนใจแต่ยังคงสั่นมือต่อไป การที่เด็กสามารถถ่ายทอดประสบการณ์หรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ด้วยการมีภาพแทนในใจแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการทางความรู้ความเข้าใจจะเพิ่มขึ้นตามอายุ เด็กโตจะยิ่งสามารถสร้างภาพในใจได้มากขึ้น

3) symbolic representation หมายถึง การถ่ายทอดประสบการณ์หรือเหตุการณ์ต่าง ๆ โดยการใช้สัญลักษณ์ หรือภาษาซึ่งภาษาเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงความคิด ขั้นนี้เป็นขั้นที่บรูเนอร์ถือว่าเป็นขั้นสูงสุดของพัฒนาการทางความรู้ความเข้าใจ เด็กสามารถคิดหาเหตุผล และในที่สุดจะเข้าใจสิ่งที่เป็นนามธรรมได้และสามารถแก้ปัญหาได้ บรูเนอร์มีความเห็นว่าความรู้ความเข้าใจและภาษามีพัฒนาการขึ้นมาพร้อม ๆ กัน

การนำแนวคิดไปใช้ในการจัดการศึกษา พรรณี ช.เจนจิต, (2528) กล่าวว่าบรูเนอร์มีความเห็นว่าในการจัดการเรียนการสอนนั้น ผู้สอนสามารถช่วยจัดประสบการณ์เพื่อช่วยให้ ผู้เรียนเกิดความพร้อมได้โดยไม่ต้องรอให้พร้อมตามธรรมชาติ ซึ่งเป็นการเสียเวลา นั่นหมายความว่าตามแนวคิดของบรูเนอร์แล้ว ความพร้อมสำหรับการเรียนรู้เป็นสิ่งที่กระตุ้นให้เกิดเร็วขึ้นได้ บรูเนอร์ได้เสนอว่าในการจัดการศึกษานั้นความเชื่อมโยงผสมผสานระหว่างทฤษฎีพัฒนาการและทฤษฎีการเรียนรู้และแนวคิดการจัดการเรียนการสอนด้วยกล่าวคือทฤษฎีพัฒนาการจะเป็นตัวกำหนดเนื้อหา (Knowledge) และวิธีการสอน (Instruction) ในการนำเนื้อหาใดมาสอนให้กับผู้เรียนนั้นผู้สอนควรพิจารณาว่า ผู้เรียนมีพัฒนาการอยู่ในระดับใด มีความสามารถเพียงใด และเนื้อหาที่จะสอนควรจะต้องปรับให้เหมาะสมสอดคล้องกันความสามารถของผู้เรียนที่จะสามารถเรียนหรือที่จะรับรู้ได้ โดยเลือกใช้ วิธีการที่เหมาะสมกับผู้เรียนในวัยนั้น ๆ ดังนั้น ผู้สอนก็สามารถสอนให้ผู้เรียนเกิดความพร้อมได้โดยไม่ต้องรอและเนื้อหาหนึ่งสามารถสอนได้เด็กทุกวัยเกิดการเรียนรู้ได้ แต่ต้องปรับเนื้อหาและวิธีการสอนให้เหมาะสมกับการเรียนรู้ของเด็กในแต่ละวัยนั่นเองบรูเนอร์เชื่อว่าในการจัดการศึกษานั้นควรที่จะทำให้เนื้อหาวิชามีความต่อเนื่อง เนื้อหาวิชาใดเป็นสิ่งจำเป็นที่ผู้เรียนจะต้องเรียนรู้ก่อนที่จะเรียนถัดไป หรือจะต้องใช้เมื่อตอนโตก็ควรรีบนำเนื้อหาวิชานั้นมาสอนให้กับเด็กตั้งแต่ยังเล็ก ๆ โดยที่ปรับเนื้อหาวิชานั้นให้เหมาะสมกับความสามารถในการคิด การรับรู้ของเด็ก หรือใช้ภาษาที่เด็กจะเข้าใจได้ดังนั้น ผู้สอนก็สามารถนำเนื้อหาวิชาใด ๆ มาสอนผู้เรียนในระดับอายุเท่าไรก็ได้ ถ้ารู้จักใช้วิธีการที่เหมาะสม ซึ่งจากแนวคิดนี้ บรูเนอร์จึงเสนอว่าในการจัดการเรียนการสอนที่ดีนั้นควรมีลักษณะเป็น "spiral curriculum" คือการจัดหาวิชาให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันเป็นเกลียวไปเรื่อย ๆ มีความลึกซึ้งซับซ้อน และกว้างขวางออกไปตามประสบการณ์ของผู้เรียน เนื้อหาเรื่องเดียวกันอาจเรียนตั้งแต่ชั้นประถมจนถึงมหาวิทยาลัยไม่ว่าจะเป็นคณิตศาสตร์หรือฟิสิกส์ก็เรียนทั้งสิ้น เช่นเกี่ยวกับเรื่อง "เซท" เด็กประถมก็เรียนเกี่ยวกับเรื่องนี้ แต่ในลักษณะที่เป็นรูปธรรม นักศึกษาระดับมหาวิทยาลัยก็เรียน เรื่องนี้ แต่ในลักษณะที่เป็นนามธรรมที่ลึกซึ้งเหมาะสมกับระดับของผู้เรียน ซึ่งการจัดการเรียนการสอน ดังกล่าวเป็นแบบเกลียวงน (Spiral) นั่นเอง

จากการศึกษาทฤษฎีการถ่ายทอด สรุปได้ว่า การถ่ายทอด คือ กระบวนการแบ่งปันความรู้ถูกถ่ายทอดจากคนหนึ่ง ไปยังอีกคน กลุ่มหนึ่งไปยังอีกกลุ่ม หรือจะเป็นจากองค์กรหนึ่งไปยังอีกองค์กร กล่าวคือเป็นการถ่ายทอดจากผู้รู้ไปยังผู้ที่ต้องการความรู้ หรือการได้มาซึ่งความรู้ของผู้ที่ต้องการความรู้ ซึ่งข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยใช้เป็นฐานข้อมูลเบื้องต้นในการวิเคราะห์ สังเคราะห์ องค์ความรู้เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยเรื่องฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ และพัฒนาศิลปะการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทยต่อไป

8. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

8.1 งานวิจัยในประเทศ

รัชดาพร สุคโต, (2542) ได้ศึกษาฉุยฉายพราหมณ์ พบว่า การรำฉุยฉายพราหมณ์อยู่ในการรำแสดงเบิกโรง เรื่องพระคเณศเสียงา ต่อมานิยมนำรำฉุยฉายพราหมณ์ออกแสดงเป็นการรำเดี่ยวและได้รับความนิยมจากอดีตจนถึงปัจจุบันเนื่องด้วยบทร้องประกอบรำฉุยฉายพราหมณ์มีลักษณะเนื้อหาคำประพันธ์ที่สละสลวยต่อการทำบทบาททางนาฏศิลป์ท่ารำมีลักษณะของความเป็นผู้เมียตัวพระตัวนางอยู่ในตัวเดียวกัน การแต่งกายมีลักษณะเฉพาะซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงรำฉุยฉายพราหมณ์ จากการศึกษาพบว่า รำฉุยฉายจัดเป็นการรำเดี่ยวที่มีองค์ประกอบสมบูรณ์เพียบพร้อมตกทอดกันมาแต่โบราณจนถึงปัจจุบัน ฉุยฉายเป็นเพลงที่ใช้สำหรับความภาคภูมิใจ เมื่อได้แต่งตัวใหม่หรือแปลงกายให้งดงามกว่าเดิม และเป็นเพลงที่จัดอยู่ในจำพวกของความสนุกสนานเบิกบานใจ โดยมีเพลงประเภทเดียวกันอยู่ 6 เพลง คือ เพลงฉุยฉาย เพลงแม่ศรี เพลงกราวรำ เพลงสีนวลเพลงช้า และเพลงเร็ว ซึ่งแต่เดิมนั้นเพลงฉุยฉายเป็นเพียงเพลงร้องเท่านั้น ต่อมามีการประดิษฐ์ท่ารำตามบทร้องฉุยฉาย ซึ่งประกอบด้วยการร้องเพลงฉุยฉายและร้องเพลงแม่ศรี

อนุชา บุญยัง, (2543) ได้ศึกษาการแสดงโขนของอากาศตไล พบว่า ลักษณะและรูปร่างของอากาศตไล ที่ปรากฏในบทประพันธ์และเอกสารที่บ่งบอกถึงสีของ ร่างกาย รูปร่าง อาวุธ ทำให้สามารถชี้แจงถึงรูปร่างลักษณะได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ตลอดจนทราบถึงการแต่งกายที่มีรูปแบบเฉพาะตัวเองของตัวละคร ทั้งนี้เพื่อความเหมาะสมกับตัวยักษ์ที่มีกระบวนท่ายักษ์ผู้ชาย และยักษ์ผู้หญิงผสมผสานกันในการร่ายรำทั้งเพลงกราวใน ตรวจพล และเพลงเชิดกระบวนท่ารบ ทั้งนี้ อากาศตไลที่มีลักษณะอุปนิสัยของผู้ชายและผู้หญิงผสมผสาน ซึ่งจะพบในกระบวนท่าตรวจพลและกระบวนท่ารบโดยจากการหลบเหลี่ยมของอากาศตไล และท่าจริตของการต่อสู้กับหนุมาน เช่น ท่าเขินอาย ท่าสะบัด ท่าค้อน เป็นต้น ซึ่งเป็นลักษณะของการเป็นผู้หญิงที่ปรากฏออกมาในขณะที่มีสิ่งมากระตุ้นความรู้สึกภายในจิตใจที่แท้จริง ที่เป็นลักษณะนิสัยของอากาศตไล

ผู้แสดงตัวอากาศตไลต้องฝึกหัดขั้นพื้นฐาน กระบวนท่ารำเบื้องต้น ตลอดจนแม่ท่ายักษ์และกระบวนท่าเฉพาะของตัวอากาศตไลผู้ที่ได้รับการฝึกหัดจะปฏิบัติท่ารำตามครูผู้ถ่ายทอด โดยผู้ที่ได้รับการฝึกหัดแต่งกายด้วยชุดฝึกปฏิบัติ กล่าวคือ สวมเสื้อคอกลมแขนสั้นสีขาว นุ่งผ้าโจงกระเบนสีแดงปฏิบัติตามครูผู้ถ่ายทอด โดยนายประดิษฐ์ ศิลปสมบัติ ได้กล่าวถึงวิธีการฝึกหัดตัวยักษ์และการฝึกหัดเบื้องต้นของตัวอากาศตไล ว่า "การฝึกหัดเบื้องต้นของตัวยักษ์ทั่วไป โดยเริ่มตั้งแต่ การตบเข่า การถองสะเอว และการเต้นเสา ผู้ฝึกทุกคนต้องฝึกสำหรับผู้แสดงโขนทุกคน ต่อจากนั้นก็จะเป็นการออกแม่ท่าฝึกแม่ท่ายักษ์ โดยเริ่มตั้งแต่ท่าที่ 1 จนถึงท่าที่ 5 ให้เกิดความชำนาญในการจดจำและการปฏิบัติท่ารำของตัวยักษ์ ต่อจากนั้นจึงเริ่มการฝึกกระบวนท่าเชิดของตัวยักษ์จนเกิดความแม่นยำทั้งกระบวนท่ารำ และความอดทนในการปฏิบัติท่ารำเป็นเวลานาน ๆ ต่อจากนั้นจึงได้ฝึกกระบวนท่าของ

อากาศตไล เช่น การเดินหลบเข่า ท่าเขินอาย ท่าโกรธ สะบัดค้อน ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของอากาศตไล

พหลยุทธ กนิษฐบุตร, (2545) ได้ศึกษากระบวนการรำและกลวิธีการแสดงบทนาศกัณฐ์ในการแสดงโขน ตอน นางลอยของครูจตุพร รัตนวราหะ พบว่า กระบวนท่ารำและกลวิธีการแสดงบทนาศกัณฐ์ ของครูจตุพรที่สะสมประสบการณ์การแสดงเหล่านี้ จากการเป็นนักเรียนนาฏศิลป์เป็นครูและเป็นศิลปิน จนเมื่อถึงระยะเวลาที่ความรู้ความสามารถประกอบกับความพร้อมทั้งคุณวุฒิและวัยวุฒิ รวมถึงร่างกายและจิตใจมีความสมบูรณ์เต็มที่ ครูจตุพรก็จะปฏิบัติกระบวนท่ารำที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวเอง ถึงแม้ว่าท่ารำทั้งหลายจะได้รับถ่ายทอดมาจาก โบราณจารย์ก็ตาม แต่เมื่อปฏิบัติจนเกิดความชำนาญประสบการณ์การแสดงหลาย ๆ ครั้ง ก็จะทราบถึงศักยภาพ ในการปฏิบัติกระบวนการท่ารำให้สวยงาม ตามแบบของตนเองจนทำให้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะบุคคล ที่มีความแตกต่างกันออกไปและลอกเลียนแบบได้ยาก

สวภา เวชสุรักษ์, (2547) ได้ศึกษาหลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี พบว่า ท่านผู้หญิงแผ้วเติบโตมาในพระบรมมหาราชวัง ต่อมาเข้าศึกษาวิชาสามัญและวิชานาฏยศิลป์ที่วังสวนกุหลาบ ได้รับคัดเลือกให้แสดงเป็นตัวเอกหลายครั้ง เมื่ออายุ 14 ปีเศษได้รับสถาปนาเป็นชายาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ต่อมาได้สมรสกับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี และไปใช้ชีวิตในยุโรปในฐานะภริยาทูตถึง 10 ปี จึงกลับมากรุงเทพมหานครเมื่อ พ.ศ. 2489 ชีวิตของท่านในช่วงนี้ได้สะสมความรู้ความชำนาญ ประสบการณ์ และความคิดสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากการเรียน การฝึกหัด การแสดง การดู และการใช้ชีวิตในราชสำนักและต่างประเทศไว้เป็นอันมาก เมื่อท่านเข้ามารับราชการในฐานะผู้เชี่ยวชาญในกรมศิลปากร พ.ศ. 2491 - 2535 ได้นำความรู้และความชำนาญเหล่านั้นมาสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์เป็นจำนวนมากทั้งที่คิดคนเดียว คิดร่วมกับคนอื่น และคิดปรับปรุงผลงานคนอื่นงานประพันธ์งานอำนวยการฝึกซ้อม งานสอนและงานที่ปรึกษา จากการศึกษาผลงานนาฏยประดิษฐ์ที่ท่านคิดคนเดียวจำนวน 44 ชิ้น พบว่ามีการออกแบบเป็น 2 แนว คือ งานที่อยู่ในนาฏยจารีตไทยอย่างเดียว และงานที่ผสมผสานหลายนาฏยจารีต จากนั้นผู้วิจัยได้คัดผลงานที่ดีเด่น 11 ชิ้น มาวิเคราะห์พบว่า ท่านผู้หญิงแผ้ว มีหลักนาฏยประดิษฐ์ดังนี้

1. ท่านศึกษาแนวคิดในการออกแบบแต่ละชุดอย่างละเอียดก่อน

2. ท่านอาศัยต้นแบบหรือข้อมูลจากนาฏยจารีตไทย ต่างชาติและธรรมชาติ

3. ท่านออกแบบเค้าโครง ขั้นตอน องค์ประกอบหลักและองค์ประกอบรองจากวิถีนาฏยศิลป์ไทย แล้วแต่งเติมรายละเอียดของท่ารำให้มีการยักเยื้องส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้อ่อนไหวกว่ามาตรฐานเดิม

4. ท่านเลือกนำนาฏยจารีตอื่น ๆ ที่มิใช่ของไทยมาผสมผสานกับนาฏยศิลป์ไทยในบางกระบวนท่าที่สามารถเชื่อมต่อกันได้ทำให้ดูแปลกตา

5. ในการออกแบบท่ารำ ท่านรำนำให้ผู้แสดงรำตามหลาย ๆ แนวแล้วเลือกแนวที่ท่านเห็นว่าผู้รับถ่ายทอดนั้นปฏิบัติได้งามที่สุดเป็นยุติ

รจนา สุนทรานนท์, (2549) ได้ศึกษานามานุกรมนาฏยศิลปิน : การศึกษาการสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากร พบว่า นาฏยศิลปินเป็นบุคคลกลุ่มหนึ่งที่มีความสำคัญในการจรรโลงศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติให้คงอยู่ ด้วยความมุ่งมั่นในการอนุรักษ์สืบสานโดยการเสาะแสวงหาความรู้จากครูตัวต่อตัวและสืบทอดมาสู่รุ่นต่อรุ่นด้วยความวิริยะ อุตสาหะในการฝึกฝนอย่างต่อเนื่อง ถึงพร้อมด้วยระเบียบวินัยในการจัดระบบความรู้จากครูด้วยความเคารพทั้งยังแสวงหาบุคคลที่ควรได้รับการสืบทอดเพื่อสานต่อเป็นผู้อนุรักษ์นาฏยศิลป์ไทยที่เป็นแบบแผนไว้ให้ชนรุ่นหลัง

นาฏยศิลป์ไทยมีการสืบทอดที่เป็นระบบ มีความเจริญรุ่งเรืองมาอย่างต่อเนื่องดังนี้ได้เพราะได้รับการสนับสนุนจากสังคมซึ่งมีสถาบันพระมหากษัตริย์ รัฐและเอกชนทำให้นาฏยศิลป์ไทยได้รับการทำนุบำรุงให้เป็นศิลปะชั้นสูงที่ประณีต มีระเบียบแบบแผนและมีความเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นไทย เมื่อสังคมเปลี่ยนไป สถาบันการศึกษาทั้งของรัฐและเอกชนได้เล็งเห็นคุณค่าจึงเปิดเป็นหลักสูตรนาฏยศิลป์ไทยขั้นพื้นฐาน และสานต่อสู่ระดับอุดมศึกษา ทั้งการอนุรักษ์และพัฒนาให้นาฏยศิลป์ไทยคงอยู่โดยมีครูนาฏศิลป์ยังคงทำหน้าที่เช่นที่โบราณจารย์ทางนาฏศิลป์ ได้ปฏิบัติสืบมาอย่างเคร่งครัดนาฏยศิลป์ไทยจึงได้สืบทอดรูปลักษณ์มาถึงปัจจุบันอย่างสมบูรณ์

ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ, (2555) ได้ศึกษากระบวนการประกอบการสร้างนาฏยศิลป์เชิงสร้างสรรค์ ชุดฉุยฉายโรจนากร พบว่า ที่มาของการแสดงเกิดขึ้นจากแนวคิดที่จะสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉายให้เป็นเอกลักษณ์ประจำสถาบัน ที่จะแสดงอัตลักษณ์ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม รูปแบบเป็นการรำฉุยฉายซึ่งแต่เดิมเป็นการรำเดี่ยวใช้สำหรับชมความงามหรืออวดโฉมของตัวละคร แต่การสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ชุด ฉุยฉายโรจนากร มีรูปแบบเป็นการรำฉุยฉายหมู่ลักษณะระบำ โดยบทร้องบรรยายถึงความเจริญรุ่งเรืองของเมืองตักสิลา ความศรัทธาต่อองค์พระธาตุนาดูน และความสง่างามและคุณค่าแห่งมหาวิทยาลัยมหาสารคาม ดนตรียึดจารีตเดิมผสมผสานกับทำนองดนตรีพื้นถิ่น กระบวนท่ารำเป็นท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ผสมผสานกับท่ารำแบบโบราณคดีจำปาศรีในช่วงจับระบำ ลักษณะการแต่งกายเป็นแบบประยุกต์จากสมัยทวาราวดีผสมผสานกับจำปาศรี และมีกระบวนการแปรแถวที่ให้ผู้แสดงเคลื่อนไหวเป็นรูปแบบต่าง ๆ อาทิ วงกลม ตัววีคว่ำ ตัวทีวงกลมซ้อน สี่เหลี่ยม กากบาท เป็นต้น

รูปแบบและกระบวนการประกอบสร้างนาฏยประดิษฐ์ ชุดฉุยฉายโรจนากร นี้เป็นการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่มีแนวคิดในการสร้างอัตลักษณ์ของมหาวิทยาลัยมหาสารคามโดยการประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่ ผสมผสานกับความเป็นจารีตกับความเป็นพื้นถิ่น จนเกิดเป็นนาฏยประดิษฐ์ที่งดงามเป็นเอกลักษณ์ประจำสถาบัน

ณัฏฐนันนท์ จันนินวงศ์, (2556) ได้ศึกษาการออกแบบลีลานาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติปี พ.ศ.2553 พบว่า การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยเกิดขึ้นจากความต้องการของผู้สร้างสรรค์ หรือศิลปินที่ต้องการถ่ายทอดความคิด ความประทับใจ และอารมณ์ความรู้สึกจากสิ่งที่อยู่รอบ ๆ ตัวเราไม่ว่าจะมาจากสิ่งแวดล้อม ความงดงามของธรรมชาติ คน สัตว์ สิ่งของ สถานการณ์ เหตุการณ์บ้านเมือง เป็นต้น มาเป็นพื้นฐานจินตนาการ ถ่ายทอดความรู้สึกต่าง ๆ ให้ออกมาเป็นชุดการแสดงนาฏยศิลป์ไทย การคิดสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยชุดใหม่ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เกิดจากการมีแรงบันดาลใจในการจะสร้างสรรค์ผลงาน โดยกำหนดจุดมุ่งหมาย วันและเวลาในการนำเสนอผลงานออกเผยแพรสู่สายตาผู้ชมโดยใช้องค์ประกอบและหลักเกณฑ์การประดิษฐ์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ไทยดังนี้

- ลักษณะและรูปแบบการแสดง มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงตามโอกาสที่แสดง โดยพัฒนาบทประพันธ์ให้กระชับได้ใจความ มีการดำเนินเรื่องราวอย่างรวดเร็วแต่ยังคงแก่นของการแสดงนั้น ๆ ไว้

- จารีตของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยและกฎข้อบังคับ เช่นการใช้มือซ้ายจีบเข้าอกหมายถึงตัวเรา การยิ้ม อาย ร้องไห้ การใช้เท้า เช่น การเดินเริ่มจากก้าวเท้าซ้ายก่อน การก้าว เท้าขึ้นเตียงต้องใช้เท้าซ้าย เป็นต้น ผู้ออกแบบสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทยที่ต้องยึดถือและปฏิบัติสืบทอดกันมาเป็นเวลาช้านานจังหวะ ในการรำจะต้องยึดจังหวะหน้าทับเป็นหลัก ใช้จังหวะใหญ่ของจังหวะหน้าทับในการรำ เพื่อให้นักแสดงมีช่วงเวลาคิดท่ารำในท่าต่อไปและง่ายต่อการจดจำ จังหวะที่นิยมนำมาใช้ประกอบการแสดงคือจังหวะหน้าทับ 2 ชั้นและ 3 ชั้น เป็นตัน

- เนื้อร้อง ทำนองเพลงและดนตรี เพื่อให้ตรงกับวัตถุประสงค์ของงาน มีการแต่งเนื้อร้องทำนองเพลงใหม่ให้ตามวาระงาน เนื้อร้องทำนองเพลงบ่งบอกที่มาที่ไป หรือเรื่องราวของชุดการแสดง

- การแต่งกาย สามารถบ่งบอกถึงที่มา ประเภท สัญชาติ เพศ ตำแหน่งยศฐานะและบรรดาศักดิ์ และวัยของผู้แสดงละคร ถ้าเป็นระบำต้องออกแบบการแต่งกายให้ไปในทางเดียวกันเพื่อความเป็นระเบียบและราบรื่นในการจัดกระบวนแถว

- การแต่งหน้า เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่ทำให้ผู้แสดงสวยงาม และสามารถอำพรางข้อบกพร่องบนใบหน้าของผู้แสดง นอกจากนี้ก็ยังสามารถใช้วิธีการแต่งหน้าเพื่อบอกวัย บอกลักษณะเฉพาะของตัวละครได้

- การแปรแถว เป็นส่วนสำคัญอย่างหนึ่งของการประดิษฐ์การแสดงประเภทระบำ นาฏศิลป์ไทยมีรูปแบบการแปรแถวไม่กี่แบบในอดีต เช่น แถวปากพนัง แถววงกลม แถวตอนแถวเฉียง และแถวหน้ากระดาน เป็นต้น เมื่ออิทธิพลตะวันตกเข้ามามีบทบาทการแปรแถวจึงมีหลากหลายรูปแบบมาก

- อุปกรณ์ประกอบการแสดง นาฏยศิลป์ไทยบางชุดต้องมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงด้วย เช่น ผ้า พระขรรค์ ดาบ กระบี่ หอก ทวน เป็นต้น อุปกรณ์จะช่วยเริมให้การแสดงสมบูรณ์แบบมากขึ้น

- โอกาสในการแสดง การสร้างสรรค์ผลงานเฉพาะกิจ เมื่อได้รับมอบหมายและเมื่อทราบว่าเป็นงานอะไร ต้องสร้างสรรค์งานให้ตรงกับเป้าหมายและวัตถุประสงค์ของงานนั้น ๆ

นันทนา สาธิตสมมนต์, (2557) ได้ศึกษากลวิธีการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก พบว่า ผู้แสดงต้องรำแบบมีจริตมีความกระฉับกระเฉงคล่องแคล่ว เน้นใช้จังหวะในการรำได้แก่ การกระทบก้น การสะดุ้งตัว การห่มเข่า การกระทืบเท้า เป็นต้น และการใส่พลังลงไปใน ท่ารำ ทำให้ลักษณะของกระบวนท่าค่อนข้างแรง มีการเคลื่อนไหวอวัยวะทุกส่วนของร่างกายตั้งแต่ศีรษะ หัวไหล่ ลำตัว แขน มือ ขาและเท้า ลีลาในการรำและการแสดงอารมณ์ตามบทบาทเน้นการแสดงออกอย่างเปิดเผยและมีลักษณะเกินจริง โดยแสดงออกผ่านทางสีหน้า แววตาและท่าทาง เช่นอารมณ์โกรธอิจฉาริษยาจะใช้สีหน้าบึ้งตึง โดยวิธีการขมวดคิ้ว เบะปาก ส่งสายตาแข็งกร้าวอาฆาต กิริยาสะบัดสะบิ้งอารมณ์รักจะใช้สีหน้ายิ้มแย้มส่งสายตาออดอ้อนยั่วยวน แสดงกิริยากอดรัดอย่างไม่กระดากอายอารมณ์เสียใจจะใช้สีหน้าแววตาเศร้าหมอง กิริยาสะอึกสะอื้น การเจรจาต้องใช้น้ำเสียงให้มีความสอดคล้องกับอารมณ์ของตัวละคร

นพคุณ สุดประเสริฐ, (2557) ได้ศึกษารูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงโขนไทยพบว่า การแสดงโขนและละครของไทยจำเป็นต้องมีการขับร้องและการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดง เพื่อสร้างความเพลิดเพลินในการชม การฟัง ทั้งยังใช้บอกอารมณ์ กิริยาอาการของตัวละครและตัวโขนตามเนื้อเรื่องที่แสดงในขณะนั้น นอกจากนี้แล้วยังใช้เพื่อดำเนินเรื่องราวได้อีกด้วยแต่ในชั้นต้นหากพิจารณาจากหลักฐาน คือ "บทโขน" ที่หลงเหลือในปัจจุบัน อาทิ เอกสารตัวเขียนสมุดไทย คำพากย์รามเกียรติ์ และคำเจรจาที่เก็บรักษาในหอสมุดแห่งชาติ เป็นต้น พบว่า ในชั้นเดิมแสดงโขนดำเนินเรื่องด้วยการพากย์ เจรจา และรำตามเพลงหน้าพาทย์เท่านั้น มิได้มีอย่างละครใน เข้ามาประสม ดังนั้นแล้วจึงอนุมานได้ว่า ในชั้นต้น โขนกับละครมีรูปแบบการดำเนินเรื่องแยกออกเป็นเอกเทศกัน โดยสิ้นเชิง กล่าวคือ โขนดำเนินเรื่องด้วยการพากย์-เจรจาและเพลงหน้าพาทย์ ส่วนละครดำเนินเรื่องด้วยบทร้องในการดำเนินเรื่อง นอกจากนี้แล้ว ทั้งโขนและละครต่างก็มีความแตกต่างและความคล้ายคลึงกัน คือ โขนและละคร (โดยเฉพาะละครใน) ในการบรรยายกิริยาอาการ หรือเจรจาตัวแสดงไม่สามารถเจรจาเองได้ ต้องมีผู้ที่ทำหน้าที่บอก นั่นคือ "คนพากย์-เจรจาโขน" สำหรับพูดแทนตัวโขน และ "นักร้อง" สำหรับพูดแทนตัวละคร สำหรับละครกับละครอื่น ๆ นั้นเมื่อถึงบทที่จะต้องเจรจาตัวละครจะเป็นผู้เจรจาเอง นอกจากนี้แล้วทั้งโขนและละครยังใช้เพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงบรรเลงประกอบการรำเพื่อแสดงกิริยาอาการของตัวโขนและตัวละครอีกด้วย ส่วนความแตกต่างระหว่างโขนและละครในมิติของรูปแบบในการดำเนินการแสดง คือ โขนใช้พากย์และเจรจาที่มีรูปแบบและ

ลักษณะเฉพาะในการดำเนินเรื่องเป็นหลัก แต่สำหรับละครใช้การขับร้องเพลงต่าง ๆ เป็นหลักในการดำเนินเรื่อง

วันทนีย์ ม่วงบุญ, (2558) ได้ศึกษาโขน : การพัฒนาการจัดการแสดงเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวในภาคกลาง พบว่า แนวทางการพัฒนาการจัดการแสดงโขนกรมศิลปากร ซึ่งจำเป็นต้องพัฒนาทั้งวิธีการแสดงกระบวนการแสดง และการจัดการแสดง อันเกี่ยวข้องกับคน วัสดุอุปกรณ์เงิน และ การจัดการในเรื่องของบทการแสดง ผู้แสดง ดนตรี เครื่องแต่งกาย ท่ารำ เทคนิคฉาก แสง สี เสียง การประชาสัมพันธ์รูปแบบการนำเสนอ โดยสิ่งสำคัญที่สุดก็คือเงิน เนื่องจากโขนฉากกรมศิลปากร ขึ้นอยู่กับหน่วยงานของรัฐบาล คือสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ฉะนั้นการจะ คิดทำอะไรเพิ่มเติมจากเดิม ก็ต้องได้รับงบประมาณสนับสนุนจึงสามารถดำเนินการได้ ทั้งที่บุคลากร ที่เกี่ยวกับการจัดการแสดงโขนฉากกรมศิลปากรมีความรู้ความสามารถที่จะพัฒนาสิ่งที่เป็นปัญหานั้น ให้ดีขึ้นได้ โดยมิได้ทำให้รูปแบบของโขนฉากกรมศิลปากรเปลี่ยนจากเอกลักษณ์เดิมเช่น บทการแสดง ก็ยังคงใช้เรื่องรามเกียรติ์แต่อาจจะทำให้กระชับด้วยถ้อยคำ ใช้คำง่าย ๆ แต่ได้อรรถรสกับดำเนินเรื่อง ให้รวดเร็วขึ้น ทั้งนี้อาจจะแสดงท่าทางด้วยเพลงอารมณ์ ผสมผสานการพากย์เจรจาตามรูปแบบโขน ส่วนเพลงร้องอาจจะมีบ้างในเพลงสำคัญ ๆ ที่ต้องการจะสื่อให้คนดูเข้าใจเพิ่มขึ้น ผู้แสดงและท่ารำนั้น ก็คงจะต้องมีการพัฒนาที่ตัวบุคลากร เพื่อให้ได้ความเป็นเลิศในฝีมือสามารถใช้ท่ารำได้ถูกต้องและ สื่อความหมายให้ผู้ชมเข้าถึงอารมณ์ความรู้สึกในบทบาทนั้น ส่วนในด้านเครื่องแต่งกายคงใช้รูปแบบเดิม เพียงแต่เพิ่มความวิจิตรเข้าไปในลายปัก และจะต้องให้คงความใหม่ไว้ตลอดเวลา รวมทั้งใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาใช้นำเสนอทั้งวิธีการแสดง กระบวนการแสดงและการจัดการแสดง เพื่อให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลง โดยการนำเอาความรู้ ความคิดใหม่ ๆ เข้ามาใช้

สิทธา สว่างศรี, (2558) ได้ศึกษานาฏยประดิษฐ์ของสถาพรสนทอง พบว่า สถาพร สนทอง เปรียบเสมือนเพชรเม็ดงามแห่งวงการนาฏยศิลป์ไทย ท่านได้ออกแบบคิดค้นให้การแสดงนาฏยศิลป์ไทยมีรูปแบบที่ทันสมัย ยังคงจารีตแบบนาฏยศิลป์ไทยได้อย่างเหมาะสมมีความแปลกตา และสามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบให้คนยุคใหม่เข้าถึงงานนาฏยศิลป์ไทยได้ง่าย และไม่น่าเบื่อ ผลงานมีความโดดเด่นเป็นที่กล่าวถึง ว่าเป็นการประดิษฐ์สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยรูปแบบใหม่ที่ยังไม่มีใครเคยกล้าทำมาก่อน มีความคิดที่แหวกแนว ออกนอกกรอบ แปลกจากนาฏยศิลปินท่านอื่นจึงมีคนวิจารณ์ทั้งแง่บวกและแง่ลบ แต่ด้วยความที่เป็นคนมีขันติ และเปิดใจยอมรับความคิดเห็นที่แตกต่างจากผู้อื่น สถาพร สนทอง จึงยังคงมุ่งมั่นและพัฒนาผลงานตามรูปแบบของตนต่อไปโดยไม่ย่อท้อ ผลงานยังคงใช้เป็นต้นแบบให้กับนักนาฏยประดิษฐ์รุ่นใหม่ ดังปรากฏในการแสดงของกรมศิลปากรปัจจุบัน

จิรัชญา บุรวัฒน์, (2558) ได้ศึกษานาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ฯโขนและละครรำ พบว่า บทบาทนางยักษ์เป็นบทบาทที่สร้างปมปัญหาและช่วยคลี่คลายปัญหาอีกทั้งสร้างความสนุกสนานให้กับการแสดงทำให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น นางยักษ์ในการแสดงของไทยที่พบ ได้แก่ นางยักษ์ใน

การแสดงโขน นางยักษ์ในการแสดงละครใน นางยักษ์ในการแสดงละครนอก และ นางยักษ์ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ นางยักษ์แต่ละบทบาทมีความแตกต่างกันไปตามปัจจัยหลัก 3 ประการได้แก่ ประเภทของการแสดงโขนและละครรำชาติกำเนิดและชนชั้นวรรณะและบทบาทการดำเนินเรื่องตามวรรณกรรม ซึ่งเป็นปัจจัยที่นำไปสู่นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์แต่ละตัวและนำไปสู่การแสดงบทบาทนางยักษ์อย่างถูกต้องตามจารีตการแสดงและตรงตามลักษณะและเนื้อเรื่องของวรรณกรรม ซึ่งจะเป็นการสืบทอดบทบาทนางยักษ์ไว้อย่างยั่งยืนสืบไป

นพรัตน์ บัวพัฒน์, (2559) ได้ศึกษาเม็ดพรายของปรมาจารย์นาฏศิลป์ : การสังเคราะห์องค์ความรู้เพื่อพัฒนาศิลปะการแสดงในประเทศไทย พบว่า เม็ดพรายของปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์เป็นศาสตร์ ที่เกิดขึ้นจากการได้รับการถ่ายทอดจากบรมครูโบราณหลายคน รวมกับอัจฉริยภาพเฉพาะตัวเมื่อผนวกกันแล้วจึงเกิดเป็น "เม็ดพราย" ที่แตกต่างกัน เม็ดพรายเหล่านี้ได้รับการถ่ายทอดจากครู โดยครูพิจารณาจากบุคลิกลักษณะ เชาวน์ และสติปัญญา เทคนิคในการฝึกหัดการมีครูที่หลากหลายจะทำให้เกิด "ทาง" ที่มากขึ้น ซึ่งทางเหล่านั้นหมายถึงรูปแบบเฉพาะของครูและพัฒนาไปสู่ "ที" อันหมายถึง "ลีลา" แต่สิ่งนี้ยังคงต้องรักษาไว้คือ "ท่า" ตามแบบแผนที่ถ่ายทอดกันมา ความแตกต่างของกลวิธีในการรำคือความหลากหลายของท่วงที ที่ควรได้ฝึกหัดและเรียนรู้ และเลือกที่จะนำมาใช้ตามโอกาสที่เหมาะสม

นันทวัน สังขะวร, (2562) ได้ศึกษานางตลาด : เพศภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ พบว่า นางตลาดใช้เรียกตัวละครหญิงในการแสดงละครนอกที่มีบทบาทไม่เรียบร้อย มีจริตมารยาที่ปรุงแต่งเกินธรรมชาติและเป็นตัวละครสำคัญที่สร้างอรรถรสให้กับผู้ชม ทั้งกระบวนท่ารำ เทคนิคลีลา ปฏิภาณไหวพริบที่สอดแทรกตลกขบขัน ทำให้ผู้ชมเข้าใจง่ายและมีส่วนร่วมในการแสดง มีอารมณ์คล้อยตามซึ่งในมุมมองของศิลปะการแสดง นักแสดงที่แสดงออกด้วยกิริยาท่าทางสีหน้าได้อย่างคล่องแคล่วแม่นยำจังหวะลีลาถูกต้อง ตีบทได้อย่างเป็นธรรมชาติ เช่นการร้องไห้หัวเราะ กราดเกรี้ยวเยาะเย้ยจะเข้าถึงผู้ชม สามารถทำให้ผู้ชมเชื่อได้ง่ายและพึงพอใจ เพศสภาพของนางตลาดจึงมีความใกล้เคียงกับมนุษย์ในโลกแห่งความเป็นจริงเมื่อโกรธก็กราดเกรี้ยว ด่าทอ ด้วยกิริยาโดยใช้มือ (ชี้หน้า ปรบมือ โบก มือไล่ ตบเข่า) หรือกระทืบเท้า เตะขา ยกเท้าถีบ เป็นต้น หรือเมื่อเสียใจก็ร้องไห้ฟูมฟายสะอึกสะอื้นซึ่งกิริยาเหล่านี้พบเห็นในภาวะของมนุษย์ในสังคม ผู้ชมจึงไม่ได้รู้สึกเหมือนกับดูการแสดงละคร แต่เหมือนได้เอาตัวไปอยู่ในสถานการณ์จริง เพศสภาพของนางตลาดจึงอาจจะเหมือนเพศสภาพของแม่ค้าคนหนึ่งที่ดึงความรู้สึกคนดูให้ "เชื่อ" ในสิ่งที่นำเสนอ ซึ่งในละครนอกแต่ละเรื่องหากขาดนางตลาดไป ละครก็จะขาดอรรถรสไปทันที นางตลาดจึงมีความสำคัญในการ

เพิ่มสีสันให้กับละครในทุกเรื่อง ซึ่งเป็นข้อบ่งชี้ว่าเพศสภาพในละครที่มีความใกล้เคียงกับชีวิตในความเป็นจริง จะสามารถเข้าถึงผู้ชมได้อย่างดีและไม่มีเงื่อนไข

สุดารัตน์ อาฒยพันธุ์, (2562) ได้ศึกษาศรัทธานาคะ : การประกอบสร้างนาฏยประดิษฐ์จากพื้นที่นาคาคติคำชะโนด พบว่า ความเชื่อเรื่องนาคมีความสำคัญกับผู้คนในประเทศไทยโดยเฉพาะคนไทยในภาคอีสานแถบลุ่มน้ำโขงที่มีความเชื่อว่านาคคือเทพเจ้าแห่งสายน้ำเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ และจากการศึกษาความเชื่อเรื่องนาคตลอดจนปรากฏการณ์ต่างที่เกิดขึ้นในพื้นที่คำชะโนด ทำให้พบเครื่องบูชาและการฟ้อนรำที่หลากหลาย ซึ่งล้วนมาจากจินตนาการแห่งความศรัทธาทั้งสิ้น พื้นที่คำชะโนดได้ถูกอธิบายว่าเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ พื้นที่แห่งนี้ได้ถูกสร้างเรื่องราวจนกลายเป็นพื้นที่แห่งพิธีกรรม อีกทั้งกลายเป็นพื้นที่รองรับนาฏศิลป์ในรูปแบบต่าง ๆ และการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ที่สัมพันธ์กับปรากฏการณ์ดังกล่าวผู้วิจัยได้ให้หลักการทางนาฏยศิลป์ในด้านการกำหนดความคิด การประมวลข้อมูล การกำหนดขอบเขต การกำหนดข้อมูล และกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ ที่ประกอบไปด้วย เครื่องแต่งกาย ดนตรี กระบวนท่ารำนำมาประกอบสร้างจนเกิดเป็นนาฏยประดิษฐ์ที่มีความสวยงามและมีสุนทรียภาพทางนาฏศิลป์

นันทวรภัทร พิมพ์ศักดิ์, (2564) ได้ศึกษาพระราม : กลวิธีการแสดงของธีรเดช กลิ่นจันทร์ พบว่า ปัจจัยที่เกื้อหนุนที่ทำให้ศิลปินประสบผลสำเร็จนั้นเกิดจากการถูกหล่อหลอมจากครอบครัวและสิ่งแวดล้อมที่มีผลต่อการดำเนินชีวิต รวมทั้งกระบวนการอบรมเลี้ยงดู ขัดเกลา บ่มเพาะ ตลอดจนการสั่งสมประสบการณ์จากกระบวนการที่ได้รับการถ่ายทอดและความหลากหลายบทบาทที่ได้รับ ซึ่งบทบาทเหล่านั้นมีกลวิธีในการแสดงที่แตกต่างกัน บทบาทที่สำคัญจึงเปรียบเสมือนแบบฝึกของศิลปินหลังจากที่รับหลักการ วิธีปฏิบัติ และเทคนิคจากครู

ศาสตร์ทางด้านศิลปะการแสดงเป็นศาสตร์ที่ละเอียดอ่อน ที่มีองค์ประกอบที่สำคัญ คือ ผู้แสดง ซึ่งเป็นผู้ที่ถ่ายทอดเรื่องราวและสื่ออารมณ์ให้ผู้ชมรับรู้ เทคนิคและลีลาเฉพาะของศิลปินที่ทำหน้าที่ถ่ายทอดบทบาทการแสดง รวมกับอัจฉริยภาพเฉพาะตัวเมื่อผนวกกันแล้วจึงเกิดเป็นกลวิธีในการแสดงที่มีความแตกต่างไปจากคนอื่น

ผู้แสดงเป็นพระเอกนั้น ต้องเข้าถึงหรือเข้าใจความเป็นตัวตนของตัวละครในตอนนั้น ๆ ให้ได้มากที่สุด การแสดงออกจากการตีความบทบาทก็จะสามารถสวมวิญญาณเป็นตัวละครตัวนั้นได้สมจริงเช่นเดียวกัน ซึ่งไม่ยากเกินที่จะศึกษาเรียนรู้จากการสะสมประสบการณ์และถ่ายทอดผ่านการตีความเพื่อการสวมบทบาทของผู้แสดง เช่น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ที่ถูกประกอบสร้างจากครอบครัวผ่านกระบวนการขัดเกลาทางสังคม สั่งสมประสบการณ์พัฒนาตนเองจนได้การขนานนามว่า "พระรามกรมศิลป์ " ซึ่งสามารถนำมาถอดความรู้เพื่อนำมาเป็นต้นแบบในการพัฒนากลวิธีในการแสดงเพื่อให้เกิดสุนทรียภาพงดงาม สมกับเป็นมรดกทางภูมิปัญญาวัฒนธรรมของชาติสืบไป

8.2 งานวิจัยต่างประเทศ

Broun Marion, (1976) ได้ศึกษาการเต้นรำกับศาสนาการศึกษามีจุดมุ่งหมายเพื่อค้นหาองค์ประกอบของการเต้นรำการละครและศาสนา มีความสัมพันธ์กันอย่างไร การเต้นรำแบบอเมริกันดั้งเดิมมีการรวมทำนองต่าง ๆ ใช้ส่วนประกอบในการเคลื่อนไหวและการไม่เคลื่อนไหว ส่วนการละครใช้ลักษณะการดำเนินเรื่องและขั้นตอนและความตื่นเต้นเร้าใจ

Chun Mi Hyun, (1999) ได้ศึกษาหลักสูตรการเรียนการสอนเต้นรำการเต้นพื้นเมืองได้เปลี่ยนแปลงไปโดยเฉพาะลักษณะเด่นของผู้เต้น เกิดจากบุคลิกภาพของผู้เต้น ผู้ศึกษาต้องการรักษารูปแบบการเต้นพื้นเมือง และพัฒนายุทธศาสตร์การเต้นรำพื้นเมืองจึงศึกษาการเคลื่อนไหวของมนุษย์การเต้นในมหาวิทยาลัยเชยอง การศึกษาปรากฏว่าการพัฒนาร่างกายมีส่วนต่อการเต้นรำ

Foalkes, (1997) ได้ทำการวิจัยเรื่องเกี่ยวกับ การเต้นอเมริกาและการเต้นสมัยใหม่ในระหว่าง ปี พ.ศ. 1925 - 1950 และถือได้ว่าช่วงนั้นเป็นการเต้นในรูปแบบของยุคนั้นเป็นท่าเต้นที่เป็นศิลปะอเมริกา ในรูปแบบศิลปะใหม่หรือการเต้นสมัยใหม่ โดยศิลปะการเต้นในยุคนี้เริ่มเข้ามามีบทบาทแบบเท้าเปล่าในยุคต่อมา

Clark Mary and Crisp, (1997) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่องเกี่ยวกับการรำ วรรณคดีอินเดียทางทิศเหนือ ในลักษณะการที่เรียกว่า Hindi และการวิเคราะห์การรำใน Hindi ตามประวัติศาสตร์อิทธิพลของการรำบนบทบาทของผู้หญิง ซึ่งมีการไปตามเพลง และคำพรรณนา โดยการวิจัยเจาะลึกไปยังข้อมูลปฐมภูมิ และการสัมภาษณ์ถึงลักษณะบุคลิกผู้รำ

Casillan BR., (1997) ได้ทำการวิจัยเกี่ยวกับสไตล์การทำศิลปะในการเต้น ข้อกำหนดในการศึกษาการเต้น โดยทำในลักษณะการออกแบบการเต้นรำไปสอนเมื่อทำการสอน นักเรียนด้วยเพลงแจ๊สที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นด้วยสไตล์การเต้นทำต่าง ๆ นานาที่รวมกันคุณภาพเข้าถึงอารมณ์ ที่แตกต่างซึ่งทำให้นักเรียนได้ทราบถึง ความคิด การสื่ออารมณ์ของท่าเต้น ซึ่งเป็นที่น่าสนใจ

Hewit Associates, (2004) ได้วิจัยเกี่ยวกับจุดมุ่งหมายของการศึกษาเพื่อสำรวจการดำเนินการ นักเรียนในแหล่งที่มีอิทธิพลต่อการควบคุมสภาวะการรับรู้ ความเชื่อ ซึ่งเกี่ยวกับการแสดงดนตรีเดี่ยว ข้อมูลในการวิจัยเก็บรวบรวมได้จากสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้าง และงานวิจัยนี้สรุปแหล่งที่สำคัญที่มีอิทธิพล สามแหล่ง ได้แก่ การประเมิน ประสบการณ์การแสดงที่ผ่านมาและสิ่งอื่น ๆ ที่มีนัยสำคัญ นักเรียน จะอธิบายถึงหนทางต่าง ๆ ต่อความเชื่อในแหล่งที่มีอิทธิพลบเพื่อกำหนดและรายงานว่าพวกเขา มีมุมมองต่อตนเองอย่างไร ในแง่ของความสามารถ ความมั่นใจ และอัตราในการทำงาน โดยงานวิจัยนี้ ยังได้ทำการสำรวจการดำเนินการสำหรับผู้ที่เกี่ยวกับการส่งถ่ายและการจัดการโครงการดนตรี ในภาคส่วนการศึกษาราดับสูงขึ้นไป การขาดความใส่ใจ โดยเฉพาะเมื่อเปรียบเทียบกับประสบการณ์ ของดนตรีจากที่มีการเปลี่ยนแปลงวิถีปฏิบัติเดิมและประเภทดนตรีและอิทธิพลที่มีนัยสูงสุดของกลุ่ม เพื่อที่มีต่อสภาวะการรับรู้ของตนเองในฐานะผู้แสดง

Beston Pautine, (2004) ได้วิจัยเกี่ยวกับการเรียนวิชาแต่งและสร้างสรรค์เพลงใหม่ ๆ ซึ่งได้มีความสำคัญมากขึ้นในหลักสูตรดนตรีของโรงเรียนมัธยมศึกษาในนิวเซาท์เวล และรัฐอื่น ๆ ของ ออสเตรเลีย การวิจัยในการประเมินผลการแต่งเพลง ผู้เข้าร่วมที่ใช้ในการวิจัยในการวิจัยเก็บรวบรวม ข้อมูล ซึ่งจะได้นำผลที่ได้การส่งเสริมการศึกษาการแต่งเพลง ผู้เข้าร่วมที่ใช้ในการวิจัยเก็บรวบรวมข้อมูล ซึ่งจะได้นำผลที่ได้ในการส่งเสริมการศึกษาการแต่งเพลงและประเมินผลในโรงเรียนมัธยมศึกษาต่อไป

Gerald, (2010) ได้ศึกษาการสื่อสารการแสดงจากท่าเต้น Dancing โดยได้ศึกษาลาบันที่ใช้ในการสื่อสารการแสดงจากท่าเต้นไว้ ดังนี้

"การสร้างสรรค์ลีลาท่าทางประกอบการแสดง ไว้ว่า แนวคิดในการสร้างสรรค์ลีลาท่าทางอันเนื่องมาจากอิสรภาพ (Free Movement) ที่มาจากการเคลื่อนไหวทางธรรมชาติและความคิดจิตใจของมนุษย์ การเคลื่อนไหวนำเสนอออกมาเป็นการเคลื่อนไหวที่ให้มุมมองให้โดยไม่ซ้ำแบบกับการเคลื่อนไหวในแนวคิดตามความเชื่อแบบดั้งเดิม ในลีลาการเคลื่อนไหวตามความเชื่อของลาบันจะประกอบไปด้วยลีลาของการเคลื่อนไหวในแบบฉบับที่ไม่ได้ถูกกำหนดไว้อย่างมีกรอบระเบียบ และมีขีดจำกัดมากเกินไป การสร้างสรรค์ลีลาในแบบฉบับของลาบัน จะประกอบไปด้วยลีลาท่าทางที่ต่อเนื่องกันไปโดยไม่หยุดชะงักเป็นท่า ๆ ความคิดดังกล่าวสืบเนื่องมาจากการค้นคว้า และ ทำความเข้าใจถึงรายละเอียดที่สมบูรณ์แบบมากขึ้น โดยปกติการเคลื่อนไหว จะมีการคำนึงถึงเรื่องของท่าทางและน้ำหนักในการปฏิบัติตามท่วงท่าทำนองและลีลานั้น ๆ แต่ผู้ปฏิบัติมักจะไม่เข้าใจถึงเทคนิคและรายละเอียดในการปฏิบัติในลีลาท่าทางนั้น ๆ เพราะฉะนั้นผู้แสดงทางด้านนาฏยศิลป์ จึงอาจจะไม่เข้าใจ ในลีลาและท่าทางนั้นอย่างลึกซึ้ง และทำให้เกิดความไม่เข้าใจที่สะสม จนกลายเป็นความท้อใจในการปฏิบัติการในท่าทางนั้น ๆ ของผู้แสดง ฉะนั้นทฤษฎีซึ่งค้นคว้าและถูกนำเสนอโดยลาบันจะทำหน้าที่ในการสร้างความเข้าใจและสามารถอธิบายในรายละเอียดในการปฏิบัติลีลา ท่าทางจากสรีระของผู้แสดงได้อย่างประสบผลสำเร็จและตรงเป้าหมายตามจุดประสงค์ได้ดีขึ้น"

Riley, (n.d.) ได้กล่าวถึงความเข้าใจในการสวมบทบาทนั้น ๆ ว่าการสร้างจินตภาพ โดยการใช้การหายใจ และอารมณ์ของผู้แสดงนั้น ๆ การหายใจเป็นเทคนิคในการฝึกฝนเพื่อให้เกิดสมาธิและเข้าถึงการสวมบทบาท รวมถึงความชัดเจนสมบูรณ์ในการแสดงท่าทาง ซึ่งจากการฝึกตามแนวทางดังกล่าว พบว่า นอกจากจะทำให้เกิดจินตภาพในหลาย ๆ มิติแล้ว ยังช่วยให้ผู้แสดงสามารถสร้างจินตภาพ ในรูปแบบต่าง ๆ ไปพร้อม ๆ กับบทที่ได้รับได้อย่างท่วงที ทำให้การแสดงมีพลังมากยิ่งขึ้น

สรุป จากการศึกษาเอกสาร แนวคิดทฤษฎี งานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งในประเทศ และต่างประเทศในประเด็นที่หลากหลาย สามารถนำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ ถึงประวัติความเป็นมา กระบวนท่ารำ กลวิธี เทคนิค ลีลา เพศสภาพ และกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ในลักษณะของการรำฉุยฉายซึ่งสอดคล้องกับความมุ่งหมายของการวิจัยเรื่อง ฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการ

นาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ โดยจะนำไปสู่การรวบรวมข้อมูลให้ถูกต้องและถูกระเบียบวิธีวิจัย ทำให้ผู้วิจัยมีความรู้พื้นฐานในเรื่องที่จะศึกษาวิจัย สามารถนำองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องมาใช้ในการเขียนดำเนินการศึกษาวิจัย การเขียนเค้าโครงการวิจัย การวิเคราะห์ข้อมูล การสรุปและอภิปรายผล และทำให้ทราบถึงประวัติความเป็นมา องค์ประกอบ รูปแบบ แนวคิด และแนวทางในการสร้างสรรค์ในรูปแบบของการแสดงทางนาฏศิลป์ไทย เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนาศิลปะการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทยต่อไป

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาวิจัย ฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัย เชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ทำการรวบรวมข้อมูลจากบทความวิชาการ เอกสารงานวิจัย หนังสือ วิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย และการศึกษาข้อมูลภาคสนาม โดยผู้วิจัยได้สำรวจข้อมูลทั่วไป และในพื้นที่ที่จะทำการศึกษาวิจัยทั้งได้กำหนดกรอบและขั้นตอนของวิธีวิจัยดังนี้

ขอบเขตการวิจัย

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

วิธีดำเนินการวิจัย

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

ขอบเขตการวิจัย

1. ด้านเนื้อหา

1.1 เพื่อศึกษาชีวประวัติ และผลงานของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ

1.2 เพื่อศึกษานาฏยประดิษฐ์ ฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ

1.3 เพื่อศึกษาเพศภาพในนาฏยประดิษฐ์ ชุดฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ

2. ด้านระยะเวลา

ผู้วิจัยได้กำหนดระยะเวลาในการดำเนินการวิจัยในตั้งแต่เดือนเมษายน พ.ศ. 2565 เป็นต้นไป

3. ด้านวิธีวิจัย

ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)

4. ด้านพื้นที่

ผู้วิจัยได้กำหนดพื้นที่การวิจัย ด้วยการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เพื่อให้ได้ข้อมูลตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยผู้วิจัยได้กำหนดพื้นที่การวิจัย ดังนี้

1. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
2. สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

5. ด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ผู้วิจัยได้เลือกประชากรกลุ่มตัวอย่าง โดยเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เพื่อเก็บข้อมูล ดังนี้

1. กลุ่มผู้รู้ (Key Informant) ได้แก่ กลุ่มบุคคลที่ให้ข้อมูลเชิงลึกและสำคัญเกี่ยวกับองค์ความรู้ แนวคิด รูปแบบ องค์ประกอบ ที่จะสามารถให้ข้อมูลได้เที่ยงตรง โดยใช้แบบ สัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและแบบไม่มีโครงสร้าง ดังนี้

1.1 ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย ประกอบด้วย

1. นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (โขนยักษ์) พ.ศ. 2552

2. นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครนาง) พ.ศ. 2554

3. นายสมศักดิ์ ทัดติ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2. ผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) เป็นกลุ่มที่ให้ข้อมูลเชิงลึกในการปฏิบัติที่จะสามารถให้ข้อมูลได้เที่ยงตรง โดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และแบบไม่มีโครงสร้าง ดังนี้

2.1 ผู้ได้รับการถ่ายทอด และผู้มีประสบการณ์ด้านการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล ประกอบด้วย

1. นายเกริกชัย ใหญ่ยิ่ง นาฏศิลปินอาวุโส กลุ่มนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

2. นายบัญชา สุริเจย์ นาฏศิลปิน กลุ่มนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

3. นายชานนท์ ทัสสะ อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

3. กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (General Informants) เป็นกลุ่มที่ให้ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ ที่จะสามารถให้ข้อมูลได้เที่ยงตรง โดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และแบบไม่มีโครงสร้าง ดังนี้

3.1 บุคคลทั่วไป ที่เคยได้รับชมการแสดง และได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ประกอบไปด้วย

1. ครู อาจารย์	จำนวน 5 คน
2. นักเรียน นักศึกษา	จำนวน 5 คน
3. ประชาชน	จำนวน 5 คน

วิธีดำเนินการวิจัย

1. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ประกอบด้วย

1.1 แบบสำรวจ (Basic Survey) เป็นการสำรวจเพื่อหาข้อมูลเบื้องต้นของพื้นที่ที่ทำการวิจัย

1.2 แบบสัมภาษณ์ (teviews) แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Inteviews) และแบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interviews) ใช้สัมภาษณ์ตามความมุงหมายของการวิจัย รายละเอียดดังนี้

1) แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้างเพื่อใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ กลุ่มปฏิบัติ และกลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป แต่ละชุดมี 2 ตอนดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์

ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับองค์ความรู้ฉุยฉายอังกาศตไล

2) แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง สัมภาษณ์แบบปลายเปิดไม่จำกัดคำตอบเพื่อจับประเด็นนำมาตีความหมายโดยใช้ทฤษฎี และการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก จากผู้ที่สร้างสรรค์ฉุยฉายอังกาศตไล และผู้ที่ได้รับการถ่ายทอด รวมถึงผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย

และประชาชน นักเรียน นักศึกษา ครู อาจารย์ ที่เคยรับชมการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล และได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ แล้วนำมาสังเคราะห์องค์ความรู้ในการพัฒนาศิลปะการแสดงต่อไป

3) แบบสังเกต (Observation) ใช้สำหรับสังเกตสภาพทั่วไป การดำเนินชีวิตประจำวัน วิธีการสอน การดำเนินกิจกรรมในการฝึกปฏิบัติ และเหตุการณ์ทั่วไป

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูล ยึดหลักข้อมูลให้สอดคล้องกับจุดมุ่งหมายของการศึกษา ผู้วิจัยใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

1. การเก็บข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง (Documentary Research) กับฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ เป็นการศึกษาจากเอกสารที่มีการบันทึกเอาไว้ ทั้งที่เป็นภาษาไทย และภาษาต่างประเทศ จากหนังสือตำรา บทความ สารคดี รายงานการวิจัย วิทยานิพนธ์ หนังสือพิมพ์ จดหมายเหตุ อินเตอร์เน็ต และตามแหล่งต่าง ๆ

2. การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม (Field Research) ผู้วิจัยได้ใช้วิธีสังเกต สัมภาษณ์ และฝึกการรำเชิงปฏิบัติการอย่างใกล้ชิด เพื่อจะได้ตรวจสอบข้อมูลที่สมบูรณ์ ตรงกับข้อเท็จจริงมากขึ้น

3. การจดบันทึก (Field Note) โดยดำเนินการบันทึกทุกครั้งและใช้เครื่องมืออุปกรณ์ประกอบการบันทึกข้อมูลช่วยเพิ่มเติมรายละเอียด เช่น กล้องถ่ายรูป กล้องวิดีโอ เทปบันทึกเสียง คอมพิวเตอร์โน้ตบุ๊ค ฯลฯ

3. การจัดกระทำกับข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้จัดกระทำข้อมูลตามความมุ่ง หมายของการวิจัย และกรอบแนวคิดของการวิจัย การจัดกระทำข้อมูล ผู้วิจัยจัดกระทำข้อมูลในเชิง พรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) แบ่งเป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้

1. นำข้อมูลมาตรวจสอบความสมบูรณ์ ความถูกต้องของข้อมูลตามประเภทของเนื้อหาความมุ่งหมาย และนำข้อมูลมาจัดหมวดหมู่ให้เรียบร้อย เพื่อง่ายต่อการวิเคราะห์ข้อมูล

2. สรุปข้อมูลจากเครื่องมือแต่ละกลุ่ม

3. นำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียงตามความมุ่งหมายของการศึกษาเชิงพรรณนาหลังจากที่มีการกระทำข้อมูลเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยได้นำข้อมูลมาตรวจสอบแบบสามเส้า (Data Triangulation) แล้วจึงนำข้อมูลมาวิเคราะห์ในเชิงคุณภาพ การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Triangulation) เพื่อเป็นการตรวจพิสูจน์ความถูกต้อง ความเที่ยงตรงของข้อมูล ซึ่งจะมีการตรวจสอบ ทั้ง 4 ด้าน คือ ด้านข้อมูล ด้านผู้ศึกษาวิจัย ด้านทฤษฎี และด้านการเก็บรวบรวมข้อมูล โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1 ด้านข้อมูล (Data Triangulation) คือการตรวจสอบข้อมูลด้านสถานที่ ด้านเวลาและด้านบุคคล เพื่อตรวจสอบว่าด้านสถานที่ ข้อมูลจากต่างที่กัน จะเหมือนกัน หรือไม่ด้านบุคคลถ้าผู้ให้ข้อมูลเปลี่ยนไป ข้อมูลจะเหมือนหรือแตกต่างกันหรือไม่

3.2 ด้านผู้วิจัย (Investigator Triangulation) คือการตรวจสอบว่า ผู้วิจัยได้ข้อมูลต่างกันอย่างไร โดยเปลี่ยนตัวผู้เก็บข้อมูล และเป็นข้อมูลเรื่องเดียวกัน

3.3 ด้านทฤษฎี (Theory Triangulation) คือการตรวจสอบว่าถ้าผู้วิจัยใช้แนวคิดทฤษฎีต่างกันจากเดิม จะทำให้การตีความหมายข้อมูลแตกต่างกันมากน้อยเพียงใด

3.4 ด้านวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล (Methodological Triangulation) คือ การใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลต่างกันในการเก็บข้อมูลเรื่องเดียวกัน เช่น ใช้การสังเกต คู่กับการสัมภาษณ์

4. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำเสนอผลของการวิเคราะห์ข้อมูล โดยนำข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร แนวคิด ทฤษฎี งานวิจัยที่เกี่ยวข้องและข้อมูลที่ได้ จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ประกอบการสัมภาษณ์ การสังเกต มาเรียบเรียงผลการศึกษาตามความมุ่งหมายของการวิจัยที่กำหนดไว้ในเชิงพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยเรื่อง ฉุยฉายอังกาศตไล : เพศภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลในลักษณะการวิจัยเชิงคุณภาพจากการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ ทั้งแบบมีโครงสร้าง และไม่มีโครงสร้าง และนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ สังเคราะห์ เพื่อใช้ประมวลผลตามวัตถุประสงค์ในครั้งนี้ คือ 1. เพื่อศึกษาชีวประวัติ และผลงานของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ 2. เพื่อศึกษานาฏยประดิษฐ์ ฉุยฉายอังกาศตไล

ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ 3. เพื่อศึกษาเพศสภาพในนาฏยประดิษฐ์ ชุดฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ

ตอนที่ 1 ชีวประวัติ และผลงานของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ

ศิลปะและวัฒนธรรมบ่งบอกถึงความเป็นชาติ ศิลปินไทยจำนวนมากได้สร้างสรรค์ผลงานไว้ให้แก่ประเทศชาติในสาขาต่าง ๆ ซึ่งมีทั้งทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ และศิลปะการแสดง ทำให้ประเทศไทยได้รับการยกย่องสรรเสริญจากนานาประเทศว่าเป็นประเทศที่มีวัฒนธรรมและอารยธรรมสูงส่ง ศิลปินแห่งชาติเป็นนักปราชญ์ที่มีความรู้ความสามารถทางศิลปะ เป็นทรัพยากรบุคคลที่มีคุณค่าเป็นบุคคลที่ได้อุทิศตนสร้างสรรค์ผลงานศิลปะอันล้ำค่าไว้เป็นมรดกของแผ่นดินตลอดระยะเวลายาวนาน มีผลงานเป็นคุณูปการต่อการเรียนรู้ เพื่อนำไปประยุกต์ใช้และเป็นแบบอย่างตลอดมา

โดยจตุพร รัตนวราหะ เป็นปราชญ์ผู้มีภูมิปัญญาเป็นเลิศด้านศิลปะการแสดง ถือเป็นปูชนียบุคคลอันล้ำค่าของประเทศ ด้วยความรู้ความสามารถที่ได้สั่งสมมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน ปรากฏเป็นผลงานอันทรงคุณค่า เป็นที่ยอมรับ ยกย่อง ชื่นชม และเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาเรียนรู้ของศิลปินรุ่นต่อมา จตุพร รัตนวราหะ จึงได้รับยกย่อง และเชิดชูเกียรติ เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ - โขนยักษ์) พ.ศ. 2552 โดยผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นการวิเคราะห์ข้อมูลดังต่อไปนี้

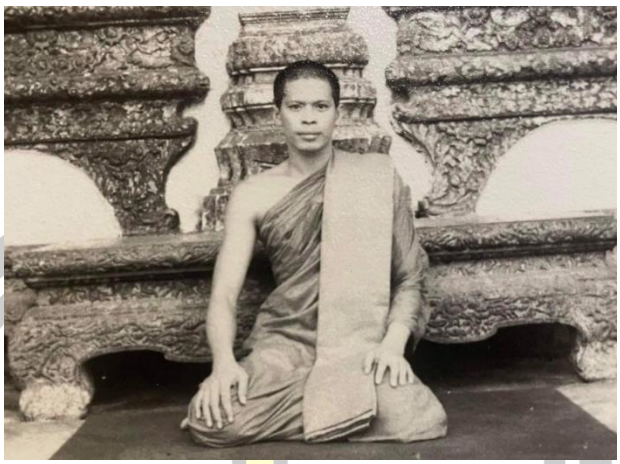
1.1 ประวัติส่วนตัว

ภาพประกอบ 6 นายจตุพร รัตนวราหะ
ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

นายจตุพร รัตนวราหะ ปัจจุบันอายุ 87 ปี เกิดเมื่อวันที่ 9 ธันวาคม พุทธศักราช 2479 ที่กรุงเทพมหานคร บิดาชื่อ นายเจิม รัตนวราหะ มารดาชื่อ นางประวงศ์ รัตนวราหะ มีพี่น้องร่วมบิดาและมารดาเดียวกัน 7 คน ดังนี้

1. นางขวัญตา นาวาทอง
2. นางขวัญใจ ฤทธิสรไกร
3. นายจตุรงค์ รัตนวราหะ
4. หม่อมจารุศรี ฉัตรชัย
5. นางจรรยา พึ่งรัศมี
6. นางสาวจีรวัส รัตนวราหะ
7. นายจตุพร รัตนวราหะ

เมื่ออายุได้ 27 ปี นายจตุพร รัตนวราหะ ได้เข้าพิธีอุปสมบทเป็นพระภิกษุ ณ วัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพมหานคร



ภาพประกอบ 7 นายจตุพร รัตนวราหะ อุปสมบทเป็นพระภิกษุ

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

การสมรสนายจตุพร รัตนวราหะ ได้สมรสกับนางสาวชุมศรี รัตนนนท์ เมื่อวันที่ 4 กันยายน พ.ศ. 2509 มีบุตรธิดา ดังนี้ 1. นายเรืองฤทธิ์ รัตนวราหะ 2. นางสาวอติวรรณ รัตนวราหะ 3. นายพีรพล รัตนวราหะ 4. นายณวพร รัตนวราหะ

ภาพประกอบ 8 นายจตุพร รัตนวราหะ สมรสกับ นางชุมศรี รัตนนนท์

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 9 ครอบครัวนายจตุพร รัตนวราหะ

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

ภาพประกอบ 10 นายจตุพร และนางชุมศรี รัตนวราหะ

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

1.2 ประวัติด้านการศึกษา

1.2.1 การศึกษาทางด้านวิชาสามัญ

นายจตุพร รัตนวราหะ เข้ารับการศึกษาขั้นต้นที่โรงเรียนสุวรรณราม (วัดขี้เหล็ก) คลองบางกอกน้อย ฝั่งธนบุรี แต่ในขณะนั้นเป็นช่วงของการเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ครอบครัวของนายจตุพรได้อพยพไปอยู่ที่อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี ด้วยเหตุนี้เองนายจตุพรจึงได้ย้ายมาศึกษาต่อที่โรงเรียนวัดตาลในอำเภอปากเกร็ด เมื่อสงครามโลกยุติลงครอบครัวของนายจตุพร ได้ย้ายกลับมาอยู่ในกรุงเทพมหานครเช่นเดิม นายจตุพรจึงเข้ามาศึกษาในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 อีกครั้งที่โรงเรียนวัดมหรรณพารามจนจบหลักสูตรชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ในปี พ.ศ. 2490

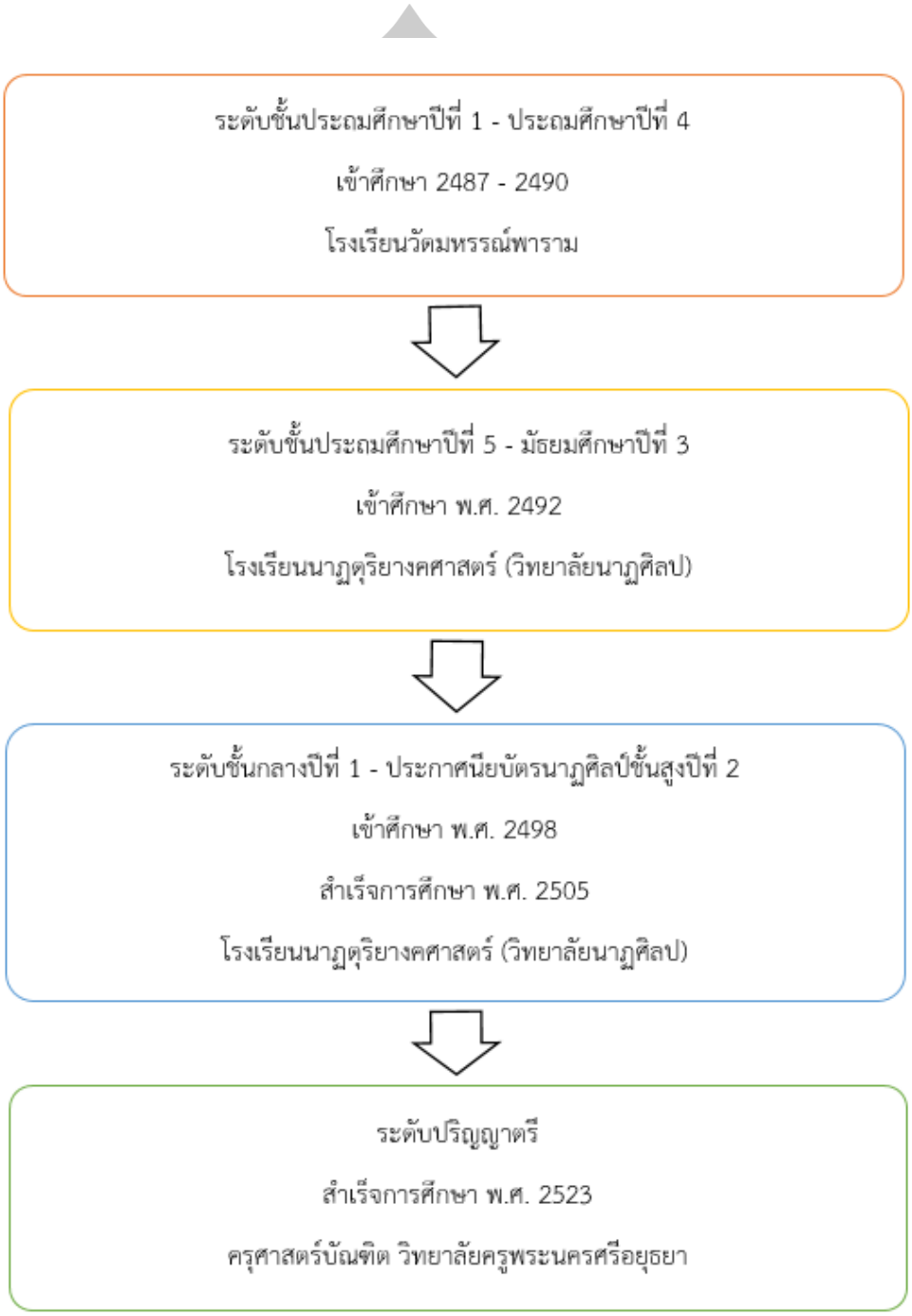
เมื่อจบการศึกษาในระดับชั้นประถมปีที่ 4 แล้ว นายจตุพรมีความตั้งใจที่จะศึกษาเป็นทหารอากาศแต่เนื่องจากเศรษฐกิจในครอบครัวไม่อำนวย นายจตุพรจึงต้องตัดสินใจศึกษาในสายวิชาสามัญต่อไป โดยสมัครเข้าสอบแข่งขันเพื่อศึกษาต่อในโรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย โรงเรียนเทพศิรินทร์ และโรงเรียนโยธินบูรณะ แต่นายจตุพรสอบไม่ผ่านเกณฑ์การคัดเลือกทั้ง 3 โรงเรียน จึงสมัครเข้าเป็นลูกศิษย์วัดบวรนิเวศวิหาร เนื่องจากลูกศิษย์วัดมีสิทธิที่จะเข้าศึกษาในโรงเรียนของวัดแต่ในปีนั้นปรากฏว่าลูกศิษย์วัดมีจำนวนมากจึงต้องใช้วิธีการจับสลาก ในครั้งนั้นนายจตุพรก็ไม่สามารถเข้าศึกษาในสถาบันดังกล่าวได้ นายจตุพรจึงต้องใช้เวลาว่างเข้าศึกษาต่อที่โรงเรียนศึกษาผู้ใหญ่วัดราษฎรบำรุง (วัดเลียบ) ในปี พ.ศ. 2491

1.2.2 การศึกษาทางด้านวิชานาฏศิลป์

เมื่อนายจตุพรจบการศึกษาในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ขณะนั้นนายจตุพรได้อาศัยอยู่กับคุณป้าแถวย่านบางลำภู โดยบ้านของคุณป้าอยู่ใกล้กับบ้านของนางลิ้นจี่ จารุจรณ (ภรรยาของครูรงค์ ภักดี) นายจตุพรจึงได้รับคำแนะนำจากนางลิ้นให้ไปสมัครเข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ (วิทยาลัยนาฏศิลป) เมื่อ พ.ศ. 2492 โดยเลือกศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์ไทย สาขาโขน ในการศึกษาในครั้งนี้นายจตุพรได้รับการคัดเลือกจากบรมครูผู้ทรงคุณวุฒิทางฝ่ายยักษ์ให้ฝึกหัดเป็นตัวยักษ์ โดยมีนายยอแสง ภักดีเทวา เป็นครูท่านแรกที่ทำการสอนในเรื่องของการฝึกหัดขั้นพื้นฐานไม่ว่าจะเป็นการตบเข่า ถองสะเอว เต้นเสา ถีบเหลี่ยม และที่สำคัญนายยอแสง เป็นผู้ถ่ายทอดแม่ท่าของตัวยักษ์ซึ่งถือว่าเป็นท่าพื้นฐานที่สำคัญให้กับนายจตุพร จัดได้ว่านายยอแสง เป็นครูท่านแรกของนายจตุพร จากการถ่ายทอดและฝึกหัดอย่างเข้มงวดของนายยอแสงบวกกับความตั้งใจในการฝึกฝนของนายจตุพร ในปีแรกที่เข้าศึกษาในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์นายจตุพร ได้รับคัดเลือกให้ออกแสดงโขนในบทบาทของเสนายักษ์ การศึกษาของนายจตุพรเป็นไปตามขั้นตอนของการเรียนการสอนตามหลักสูตรของโรงเรียน นอกจากนายยอแสงที่เป็นผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้นายจตุพรแล้วนายจตุพรยังได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ต่าง ๆ จากครูท่านอื่นอีกหลายท่านตามลำดับของชั้นเรียน เช่น นายชม้อย ธารีเธียร นายเจริญ เวชเกษม และนายหยัด ช้างทอง จากการเรียน และการฝึกฝนจน

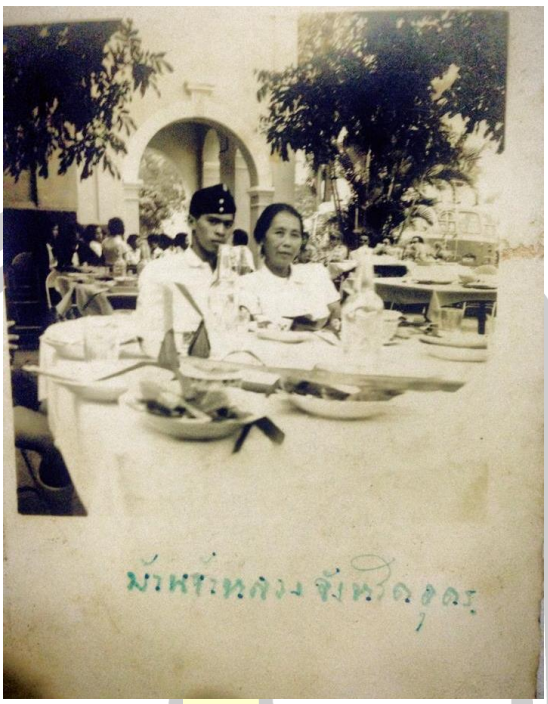
สามารถออกแสดงได้ในครั้งแรกนั้น ในระยะต่อมานายจตุพรยังได้รับการคัดเลือกให้แสดงในบทบาทของยักษ์เสนา ยักษ์ต่างเมือง หรือแม้แต่ในบทของพญายักษ์ไม่ว่าจะเป็นบทของมโหธร เปาวนาสูร กุมภกรรณ มังกรกัณฐ์ แสงอาทิตย์ อินทรชิต พิเภก ฯลฯ จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2498 ในขณะที่นายจตุพรกำลังศึกษาอยู่ระดับชั้นกลางปีที่ 1 นายจตุพรได้รับคัดเลือกให้แสดงในบทบาทของทศกัณฐ์เป็นครั้งแรก ซึ่งบทบาทที่ได้รับในครั้งนั้น คือ บทของการออกกราวตรวจพลและยกรบ โดยมีนายอร่าม อินทรนัฏ เป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำและฝึกซ้อมการแสดงให้ที่สำคัญการแสดงในครั้งนั้นนายอร่าม อินทรนัฏ ได้ร่วมแสดงเป็นตัวทศกัณฐ์ในบทนั่งเมืองด้วย สาเหตุที่นายจตุพรได้รับการคัดเลือกให้แสดงบททศกัณฐ์ในการออกกราวตรวจพลและยกรบนั้นเนื่องมาจากบทบาทของทศกัณฐ์ในตอนดังกล่าวจะต้องใช้ผู้แสดงที่มีรูปร่างสูงใหญ่สุขภาพร่างกายแข็งแรงเนื่องจากเป็นตอนที่ต้องมีการออกกราวตรวจพลและออกรบกับกองทัพของพระราม สำหรับนายอร่าม อินทรนัฏ ที่รับบทของทศกัณฐ์ในตอนนั่งเมืองนั้นก็เนื่องจากในขณะนั้นนายอร่ามค่อนข้างจะเป็นครูที่มีความอาวุโสพอสมควร ดังนั้นคงไม่เหมาะที่จะให้นายอร่ามมาแสดงในบทบาทของการออกกราวตรวจพลและยกรบ ที่สำคัญการแสดงในบทนั่งเมืองจะต้องใช้ผู้แสดงที่มีฝีมือตลอดจนลีลาท่ารำที่งดงามเป็นอย่างมาก เป็นที่น่าสังเกตว่านายจตุพรได้รับความไว้วางใจจากนายอร่ามเป็นอย่างมากจึงคัดเลือกนายจตุพรให้รับบทบาทเป็นตัวละครตัวเดียวกันซึ่งหาได้ยากมากในสมัยนั้นที่ครูกับลูกศิษย์จะแสดงร่วมกันในลักษณะเช่นนี้การแสดงในบทบาทของทศกัณฐ์ในครั้งนั้นอาจถือได้ว่าเป็นประสบการณ์ที่สำคัญของนายจตุพรก็ว่าได้ต่อมา นายจตุพรก็ได้รับการคัดเลือกให้แสดงบทบาททศกัณฐ์ในตอนอื่น ๆ เช่น ตอนนางลอย ตอนชูกล่องดวงใจ ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ เป็นต้น ในบางครั้งนายจตุพรยังได้รับคัดเลือกให้แสดงในการแสดงรำเดี่ยวชุดต่าง ๆ ซึ่งถือว่าต้องใช้ผู้แสดงที่มีความสามารถในเรื่องของลีลาท่ารำเป็นอย่างสูง เช่น ชุดฉุยฉายทศกัณฐ์ลงสวน ฉุยฉายหนุมานแปลง โดยมีนายอร่าม อินทรนัฏ เป็นผู้ฝึกหัดถ่ายทอดให้เช่นกัน นายจตุพร ได้สะสมประสบการณ์การแสดงต่าง ๆ ตั้งแต่ครั้งยังเป็นนักเรียนอยู่ซึ่งถือว่าเป็นประสบการณ์ที่มีคุณค่ายิ่งจนจบการศึกษาในระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูงปีที่ 2 เมื่อวันที่ 2 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2505 และได้จบการศึกษาในระดับปริญญาตรีครุศาสตร์บัณฑิต จากวิทยาลัยครูพระนครศรีอยุธยา ในปี พ.ศ. 2523

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 11 แสดงการศึกษาของนายจตุพร รัตนวราหะ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565



ภาพประกอบ 12 นายจตุพร รัตนวราหะ และนางลิ้นจี่ จารุจรณ เมื่อปี พ.ศ. 2492
ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

ภาพประกอบ 13 นายจตุพร รัตนวราหะ ในวัยเรียน
ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

1.3 ประวัติด้านการทำงาน

นายจตุพร รัตนวราหะ เริ่มรับราชการเมื่อวันที่ 3 กันยายน พ.ศ. 2500 ทดลองปฏิบัติหน้าที่ราชการในตำแหน่งศิลปินจัตวาแผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ซึ่งเวลาดังกล่าวกำลังศึกษาอยู่ในฐานะศิลปินสำรองตามนโยบายของท่านอธิบดี ธนิต อยู่โพธิ์ พอสิ้นปีการศึกษา พ.ศ. 2505 ก็สำเร็จการศึกษานาฏศิลป์ชั้นสูง พอดีทางวิทยาลัยนาฏศิลป เปิดอัตรารับครูในตำแหน่งครูตรีทางด้านสาขาโขน จึงเข้าสมัครสอบ ได้รับบรรจุในปี พ.ศ. 2506 ทดลองปฏิบัติราชการในตำแหน่งครูตรี แผนกโรงเรียนนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ในอัตราเงินเดือน 750 บาท เมื่อครบกำหนดทดลองปฏิบัติราชการก็ได้เป็นข้าราชการได้เลื่อนจากชั้นตรี โท เอก ชั้นพิเศษ ตามลำดับ ดังนี้

- พ.ศ. 2522 ผู้ช่วยผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร
- พ.ศ. 2526 ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ระดับ 7 กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร
- พ.ศ. 2531 ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร
- พ.ศ. 2536 ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัยระดับ 9 กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร
- พ.ศ. 2540 เกษียณอายุราชการ

ในระหว่างรับราชการได้ปฏิบัติหน้าที่หลากหลาย

- พ.ศ. 2508 ได้โอนย้ายจากตำแหน่งศิลปิน กองการสังคีตเป็นครูผู้สอนนาฏศิลป์ไทย สาขาโขนยักษ์ ในช่วงปฏิบัติการสอนได้แบ่งลักษณะบทบาทของนายจตุพรออกเป็น 3 ลักษณะใหญ่ ๆ คือ

การสอนในภาคปฏิบัติ ได้รับมอบหมายให้สอนในรายวิชาปฏิบัติศิลป์ วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย สาขาโขนยักษ์ ซึ่งมีการเรียนการสอนตั้งแต่ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ 1 จนถึงระดับนาฏศิลป์ชั้นสูงปีที่ 2

- พ.ศ. 2510 ในขณะที่ทำการสอนอยู่ในวิทยาลัยนาฏศิลปนั้น ได้มีโอกาสเข้าถวายการสอนโขนแด่สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราลงกรณ สยามมกุฎราชกุมาร เมื่อครั้งทรงพระเยาว์ ที่โรงเรียนจิตรลดา ในบทบาทของวิรุญจำบัง ตอนศึกวิรุญจำบัง การถวายการสอนในครั้งนี้ถือว่าเป็นเกียรติแก่วงศ์ตระกูลอย่างยิ่ง นอกจากนี้ยังเป็นอาจารย์พิเศษของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มีหน้าที่สอนและฝึกหัดโขนของมหาวิทยาลัย หรือที่เรียกว่า “โขน ธรรมศาสตร์” นั้นเอง ซึ่งอยู่ในการอุปถัมภ์ของหม่อมราชวงศ์ คึกฤทธิ์ ปราโมช

การสอนในภาคทฤษฎี ได้รับมอบหมายให้ทำการสอนวิชาเพลงหน้าพาทย์ วิชาสีและลักษณะ หัวโขน และวิชาบุคคลสำคัญในวงการนาฏศิลป์ไทย

การถ่ายทอดฝึกหัดการแสดง เป็นบทบาทที่สำคัญอีกบทบาทหนึ่ง ได้รับมอบหมายให้ปฏิบัติการสอน คือ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำในบทบาทของตัวยักษ์ทุกตัวที่ใช้ประกอบในการแสดงซึ่งไม่ มีเนื้อหาในการเรียนการสอนของบทเรียน บทบาทเหล่านี้ไม่มีการจดบันทึกท่ารำไว้เป็นลายลักษณ์

อักษร มีแต่เพียงการถ่ายทอดจากบุคคลหนึ่งไปสู่บุคคลหนึ่ง ซึ่งการถ่ายทอดในลักษณะนี้มีมาแต่สมัยโบราณก็ว่าได้

นายจตุพร รัตนวราหะ เป็นผู้มีประสบการณ์ทางการเรียนการสอน ทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ และยังเป็นผู้สืบทอดกระบวนท่ารำที่ได้รับจากครูโบราณาจารย์ ถ่ายทอดให้กับศิษย์รุ่นต่อ ๆ มาถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยเพิ่มบุคลากรทางด้านนาฏศิลป์ไทย ซึ่งในปัจจุบันเป็นทั้งครูและศิลปินอยู่ในสังกัดกรมศิลปากร และตามสถานศึกษาทั่วไป เช่น นายดิษฐ์ โพธิยารมย์ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ นายสมศักดิ์ ทัดติ อาจารย์ 3 ระดับ 9 วิทยาลัยนาฏศิลป เป็นต้น

- พ.ศ. 2510 นายจตุพร รัตนวราหะ ได้เข้าสู่สายงานการบริหารด้วยตำแหน่ง หัวหน้าหมวดโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป ทำหน้าที่ควบคุมดูแลการเรียนการสอน ตลอดจนการปฏิบัติงานของหมวดโขนทั้งหมด ซึ่งประกอบด้วยฝ่ายพระ ยักษ์ และลิง นอกจากนี้ ยังมีส่วนร่วมใน การดำเนินงานการแสดงของหมวดโขนอีกด้วย ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของการคัดเลือกตัวผู้แสดง การกำกับบท การกำกับเวที การกำกับการแสดงแม้แต่การประสานงานการแสดงต่าง ๆ ตามที่ผู้บังคับบัญชามอบหมาย ต่อมาได้รับการเลื่อนตำแหน่งตามลำดับจนถึง พ.ศ. 2540 เกษียณอายุราชการในตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ในตำแหน่งระดับ 9 หลังเกษียณอายุราชการ กรมศิลปากรได้แต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งผู้ชำนาญการด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร โดยมีหน้าที่เป็นที่ปรึกษาให้คำแนะนำและถ่ายทอดวิชาความรู้เกี่ยวกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ในบทบาทตัวยักษ์ให้กับเยาวชนรุ่นหลังที่สนใจ นอกจากนี้ยังเป็นอาจารย์พิเศษสอนวิชาปฏิบัติโขนยักษ์ในระดับปริญญาตรีของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และยังได้รับความไว้วางใจจากหน่วยงานอื่นให้ปฏิบัติหน้าที่อีกมากมาย เช่น

- ที่ปรึกษากำหนดตำแหน่งข้าราชการพลเรือนและข้าราชการครู
- คณะกรรมการคัดเลือกให้ทุนการศึกษามูลนิธินริศรานุวัดติวงศ์
- อนุกรรมการข้าราชการครูผู้ทรงคุณวุฒิของจังหวัดสุโขทัย
- กรรมการคุรุสภาจังหวัดสุโขทัย
- กรรมการกองหนุนเพื่อความมั่นคงของชาติ
- ประธานองค์กรกลางการเลือกตั้งจังหวัดสุโขทัย
- รองผู้อำนวยการหน่วยการสอนมหาวิทยาลัยนเรศวร
- รองประธานสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ
- สมาชิกสมัชชาแห่งชาติ

เครื่องราชอิสริยาภรณ์

เครื่องราชอิสริยาภรณ์ ที่นายจตุพร รัตนวราหะ ได้รับมีดังนี้

พ.ศ. 2525 เหรียญจักรพรรดิมาลา (ร.จ.พ.)

พ.ศ. 2536 เครื่องราชอิสริยาภรณ์อันมีเกียรติยศยิ่งมงกุฎไทย ชั้นที่ 1 ประถมาภรณ์มงกุฎไทย (ป.ม.)

พ.ศ. 2539 เครื่องราชอิสริยาภรณ์อันเป็นที่เชิดชูยิ่งช้างเผือก ชั้นที่ 1 ประถมาภรณ์ช้างเผือก (ป.ช.)

พ.ศ. 2553 เครื่องราชอิสริยาภรณ์อันเป็นที่สรรเสริญยิ่งดิเรกคุณาภรณ์ ชั้นที่ 4 จตุตถดิเรกคุณาภรณ์ (จ.ภ.)

ภาพประกอบ 14 นายจตุพร รัตนวราหะ แต่งเครื่องแบบข้าราชการเต็มยศ

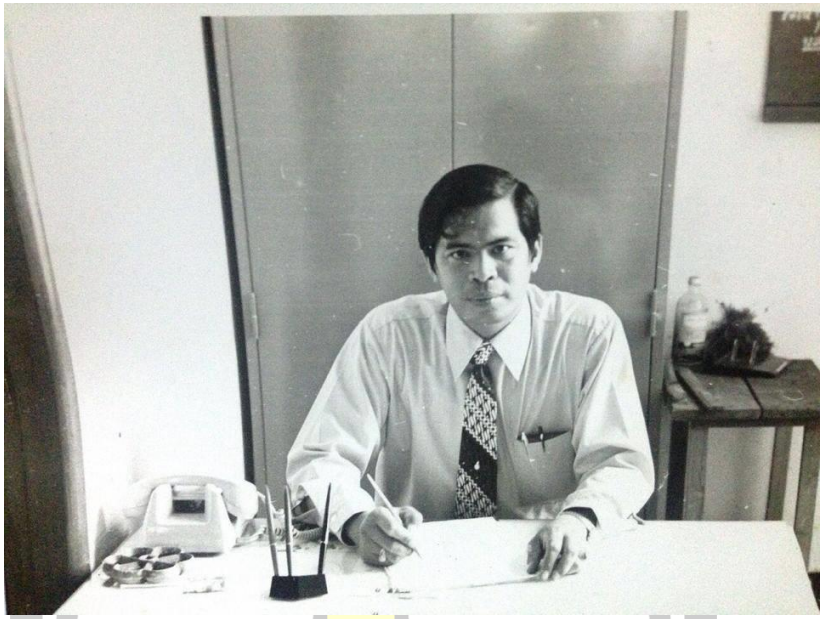
ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

ภาพประกอบ 15 นายจตุพร ได้รับมอบหมายให้ถวายการสอนโขนแด่ "สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามมงกุฎราชกุมาร" ในบทของ "วิรุญจำบัง"

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

ภาพประกอบ 16 นายจตุพร รัตนวราหะ ช่วงรับราชการ

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

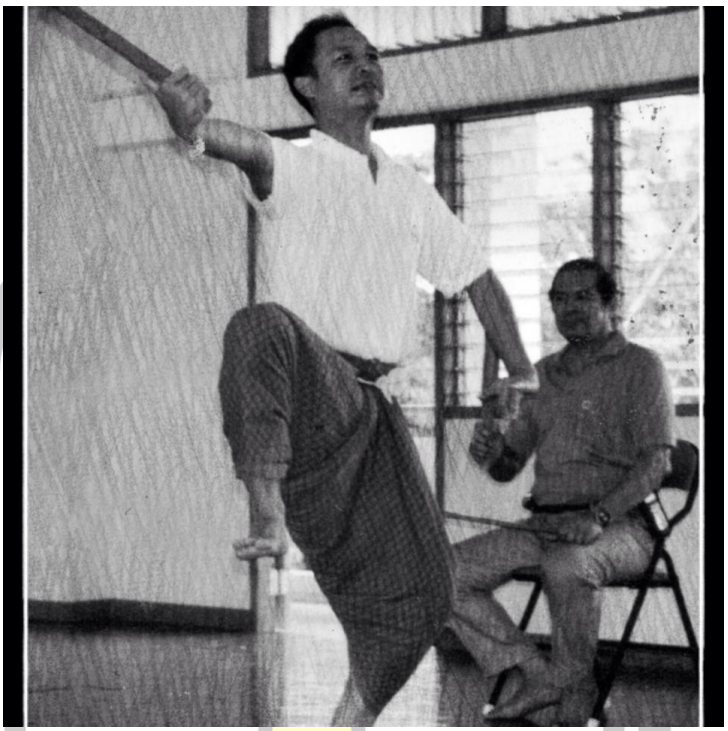


ภาพประกอบ 17 นายจตุพรทำงาน ณ วิทยาลัยนาฏศิลป (วังหน้า)

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

ภาพประกอบ 18 ถีบเหลี่ยมลูกศิษย์ โขนยักษ์ ณ ลานมรกต

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565



ภาพประกอบ 19 นายจตุพรครูผู้สอนโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป กำลังสอนนายภูสิทธิ์ รัตนาพล
ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

1.4 ผลงานด้านต่าง ๆ

1.4.1 ผลงานด้านการแสดง

นายจตุพร รัตนวราหะ มีผลงานการแสดงโขนครั้งแรก พ.ศ. 2492 ในบทบาทของเสนายักษ์และกาลสูร ซึ่งศึกษาอยู่ในโรงเรียนนาฏศิลป มีผลงานการแสดง ดังนี้

- พ.ศ. 2493 - 2497 แสดงเป็น มโหทร เปาวนาสูร พิเภก กุมภกรรณ พญาขร ตรีเศียร มังกรกัณฐ์ แสงอาทิตย์ อินทรชิต ไมยราพณ์ รามสูร สหัสเดชะ
- พ.ศ. 2498 แสดงเป็น ทศกัณฐ์ครั้งแรก ตอนออกกราวตรวจพลและยกรบ
- พ.ศ. 2499 แสดงเป็น ทศกัณฐ์ ในตอนต่าง ๆ เช่น ถวายลิง ขับพิเภก ชูกล่องดวงใจ และนางลอย ฉุยฉายทศกัณฐ์ลงสวน เข้าไปหานางสีดาในสวน

นายจตุพร รัตนวราหะ มีชื่อเสียงจากการแสดงโขนในบทบาทของตัวยักษ์แล้ว ยังได้รับความนิยมจากบทบาทพิเศษ คือ บทบาทของม้าอุปการ จากการแสดงโขน ตอนปล่อยม้าอุปการ โดยได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่าจากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี นอกจากนี้ ยังมีผลงานการแสดงละครโดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้คัดเลือกและถ่ายทอดกระบวนท่ารำให้ด้วยตนเอง การแสดงละคร ที่สร้างชื่อเสียงไม่น้อยไปกว่าการแสดงในบทบาทยักษ์นั้น คือ

- การแสดงละครนอกเรื่อง เงาะป่า ในบทบาทของชมเพลา อันเป็นบทพระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ถือได้ว่าเป็นตัวชมเพลาตัวแรกของกรมศิลปากรก็ว่าได้ ละครเรื่องนี้เป็นการเปิดการแสดงครั้งแรก ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2507

- การแสดงละครเรื่อง คาวี ในบทบาทของหลวิชัย แสดงคู่กับนายธงไชย โพธิยารมย์ รับบท เป็นคาวีการแสดงละครเรื่องนี้ กรมศิลปากรเปิดทำการแสดงทั้งเรื่องครั้งแรก ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อวันที่ 3 ตุลาคม พ.ศ. 2513

นอกจากนี้ ยังมีผลงานการแสดงหน้าที่ประทับ ซึ่งถือเป็นเกียรติประวัติอย่างยิ่งที่ได้รับใช้สถาบันพระมหากษัตริย์ ดังนี้

- พ.ศ. 2499 แสดงเป็นทศกัณฐ์ ที่โรงละครแห่งชาติ
- พ.ศ. 2510 แสดงเป็นไมยราพณ์ ที่พระราชวังจักรี
- พ.ศ. 2536 แสดงเป็นพระพิราพ ที่หอประชุมธรรมศาสตร์
- พ.ศ. 2540 แสดงเป็นทศกัณฐ์ ที่อุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย
- พ.ศ. 2544 แสดงเป็นทศกัณฐ์ ที่หอประชุมธรรมศาสตร์
- พ.ศ. 2545 แสดงเป็นทศกัณฐ์ ที่สนามพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ

นอกจากนายจตุพรจะมีผลงานการแสดงโขนตามบทบาทที่ได้รับภายในประเทศแล้ว นายจตุพรยังมีโอกาสไปแสดงยังต่างประเทศอีกด้วยโดยเฉพาะในบทของทศกัณฐ์ ซึ่งถือได้ว่าเป็นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมและประชาสัมพันธ์ให้ทั่วโลกได้รู้จักศิลปะในสาขานี้ของประเทศไทยมากยิ่งขึ้น โดยมีลำดับที่ไปทำการแสดงดังนี้

พ.ศ. 2499	ประเทศพม่า
พ.ศ. 2500	ประเทศลาว
พ.ศ. 2503	ประเทศพม่า
พ.ศ. 2504	ประเทศฟิลิปปินส์ - มาเลเซีย
พ.ศ. 2511	ประเทศญี่ปุ่น
พ.ศ. 2512	ประเทศเดนมาร์ก
พ.ศ. 2513	ประเทศเยอรมันและประเทศญี่ปุ่น
พ.ศ. 2514	ประเทศอินโดนีเซีย
พ.ศ. 2515	ประเทศออสเตรเลีย
พ.ศ. 2517	ประเทศสวีเดน - เดนมาร์ก
พ.ศ. 2518	ประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน
พ.ศ. 2520	ประเทศญี่ปุ่น

พ.ศ. 2525 ประเทศในกลุ่มยุโรป ออสเตรเลีย ฮังการี ยูโกสลาเวีย ปารีส อังกฤษ เบลเยี่ยม เนเธอร์แลนด์ เยอรมัน สวิวเซอร์แลน อิตาลี และฝรั่งเศส

พ.ศ. 2527 ประเทศออสเตรเลีย

พ.ศ. 2532 ประเทศแคนนาดา

พ.ศ. 2533 ประเทศสิงคโปร์

พ.ศ. 2539 ประเทศเกาหลีใต้

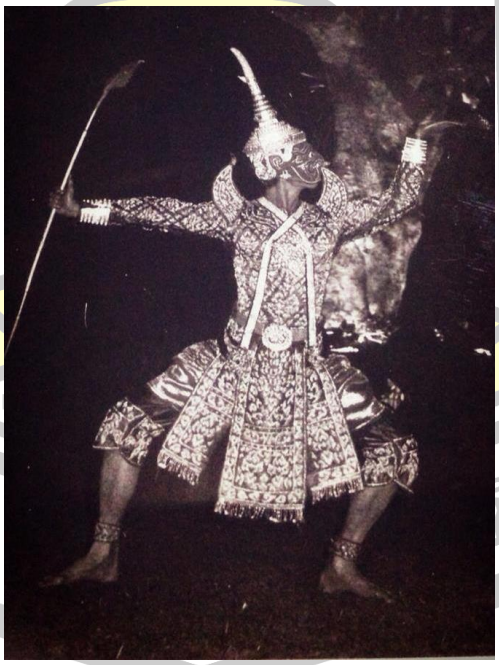
จากการที่นายจตุพรได้ผ่านประสบการณ์การแสดงที่ต่างประเทศ จึงทำให้มีโอกาสชมการแสดงของประเทศต่าง ๆ นายจตุพรได้สังเกตเห็นรูปแบบการแปรแถว เทคนิค แสง สี เสียง ตลอดจนวิธีการบริหารงานการแสดงตามขั้นตอนต่าง ๆ ของต่างประเทศ แล้วนำกลับมาประยุกต์ใช้กับการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ได้อย่างดีอีกด้วย

ภาพประกอบ 20 รับบททศกัณฐ์

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

ภาพประกอบ 21 รับบททศกัณฐ์

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565



ภาพประกอบ 22 รับบทอินทรชิต

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

ภาพประกอบ 23 รับบทรามสูร

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

ภาพประกอบ 24 รับบทม้าอุปการ

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

ภาพประกอบ 25 รับบทไมยราพ

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

ภาพประกอบ 26 รำฉุยฉายหนุมานแปลง

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

ภาพประกอบ 27 รำฉุยฉายทศกัณฐ์ลงสวน

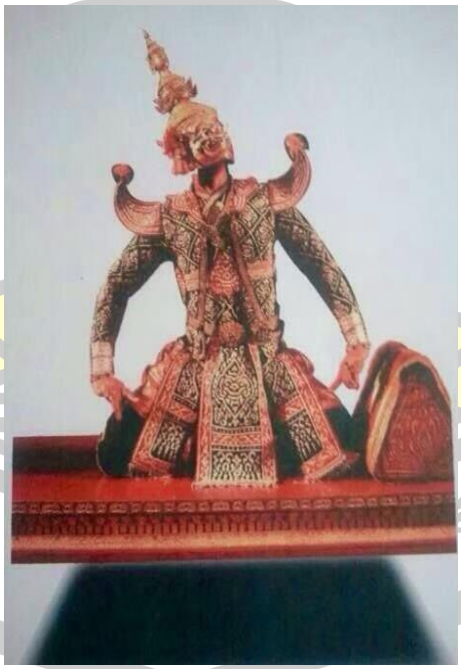
ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

ภาพประกอบ 28 รับบทปรศุราม

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

ภาพประกอบ 29 รับบทพญาครุฑ

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565



ภาพประกอบ 30 รับบททศกัณฐ์นั่งเมือง

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

ภาพประกอบ 31 จตุพร รัตนวราหะ แสดงโขนตอนนางลอย

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

ภาพประกอบ 32 รำวงมาตรฐาน

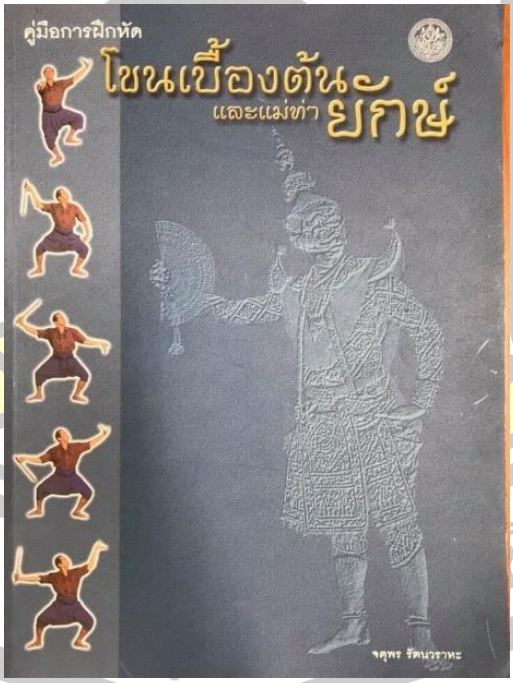
ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

1.4.2 ผลงานด้านวิชาการ

นอกจากนายจตุพร รัตนวราหะ จะมีผลงานทางด้านการบริหาร และทางด้านการแสดงแล้ว นายจตุพร รัตนวราหะ ยังเห็นความสำคัญในงานวิชาการโดยนำวิชาความรู้ทางนาฏศิลป์ มารวบรวมให้เป็นตำราทางวิชาการเพราะโดยทั่วไปวิชาความรู้ทางด้านนาฏศิลป์จะไม่นิยมบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรส่วนใหญ่มักจะเป็นการถ่ายทอดความรู้จากความทรงจำจากบุคคลหนึ่งไปสู่อีกบุคคลหนึ่ง ครูจตุพรเกรงว่าระยะเวลาอาจจะทำให้ความทรงจำคลาดเคลื่อนจึงได้เขียนตำราทางวิชาการเพื่อประโยชน์ในการเรียนการสอน และใช้เป็นข้อมูลทางด้านนาฏศิลป์ ประกอบไปด้วย

ด้านจัดทำหนังสือ

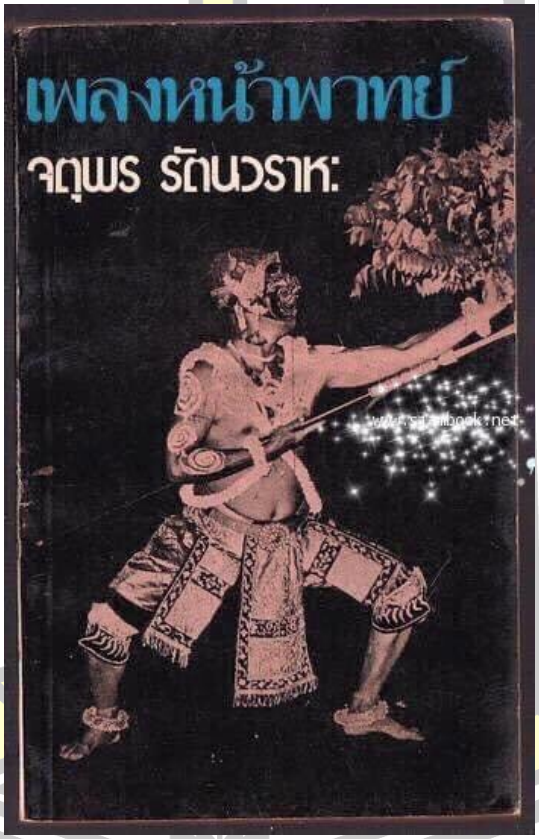
หนังสือคู่มือการฝึกหัดโขนเบื้องต้น นายจตุพร รัตนวราหะ เรียบเรียงขึ้น เพื่อเป็นแนวทางใน การสอนภาคปฏิบัตินาฏศิลป์โขนยักษ์ ประกอบด้วยเนื้อหาต่าง ๆ เช่น การคัดเลือกนักเรียนที่จะรับการฝึกหัดโขนยักษ์ วิธีการและประโยชน์ของการฝึกหัดเบื้องต้น แม่ท่ายักษ์ ท่า 1 - 5 และนาฏศิลป์โขนยักษ์ ข้อมูลเหล่านี้นอกจากจะใช้เป็นตำราทางวิชาการแล้ว ยังเป็นประโยชน์ต่อบุคลากรที่สนใจ ทางด้านนาฏศิลป์ไทยอีกด้วย โดยนายจตุพรนำความรู้ ประสบการณ์ที่ได้รับจากการที่เป็นนักเรียน ฝึกหัดโขนยักษ์ ประสบการณ์จากการเป็นครู รวมทั้งประสบการณ์จากการเป็นศิลปินในการแสดงต่าง ๆ มารวบรวมบันทึกเป็นหนังสือ



ภาพประกอบ 33 หนังสือคู่มือการฝึกหัดโขนเบื้องต้น

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

หนังสือเพลงหน้าพาทย์ นายจตุพร รัตนวราหะ เขียนหนังสือเพลงหน้าพาทย์ขึ้นในปี พ.ศ. 2519 โดยได้เขียนถึงเนื้อหารายละเอียดต่าง ๆ ของเพลงหน้าพาทย์ เช่น ความหมายของเพลงหน้าพาทย์ ประเภทของเพลงหน้าพาทย์ และโอกาสที่ใช้เพลงหน้าพาทย์ เพื่อใช้เป็นหนังสือประกอบการ เรียนการสอนวิชาหน้าพาทย์ (นท. 1228) ซึ่งเป็นหลักสูตรในระดับนาฏศิลป์ชั้นสูงของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ซึ่งนายจตุพรในขณะที่เป็นครูผู้สอนอยู่นั้นได้รับมอบหมายให้ทำการสอนในรายวิชานี้ และเมื่อดำรงตำแหน่งวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทองในช่วงแรก ก็ได้ทำการสอนวิชานี้ด้วยตนเองหนังสือเพลงหน้าพาทย์นี้จึงถือว่าเป็นหนังสืออีกเล่มหนึ่งที่เป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลปทุกแห่ง และประโยชน์สำหรับบุคคลทั่วไปที่สนใจในเรื่องนี้อีกด้วย



ภาพประกอบ 34 หนังสือเพลงหน้าพาทย์
ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

นอกจากผลงานการเขียนหนังสือแล้ว นายจตุพรยังมีบทบาทและหน้าที่เกี่ยวกับการวางหลักสูตรการเรียนการสอนในสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย และจัดทำคู่มือการสอนนาฏศิลป์โขนยักษ์ของวิทยาลัยนาฏศิลป ดังต่อไปนี้

- คู่มือการสอนนาฏศิลป์ โขนยักษ์ เล่มที่ 1 เรื่อง การฝึกหัดเบื้องต้น เมื่อวันที่ 13 - 16 ตุลาคม พ.ศ. 2536 ณ วิทยาลัยนาฏศิลป

- คู่มือการสอนนาฏศิลป์ โขนยักษ์ เล่มที่ 2 เรื่อง รำตรวจพลและการรบ ในนาฏศิลป์โขน เมื่อวันที่ 10-12 ตุลาคม พ.ศ. 2537 ณ วิทยาลัยนาฏศิลป

- คู่มือการสอนนาฏศิลป์โขนยักษ์ เล่มที่ 3 เรื่อง หน้าพาทย์ เมื่อวันที่ 12 – 15 ตุลาคม พ.ศ. 2538 ณ โรงแรมสวอนบีช จังหวัดชลบุรี (พหลยุทธ กนิษฐบุตร, 2545)

ด้านการเป็นกรรมการ

1. ร่วมเป็นกรรมการคัดเลือกผู้แสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ในปี พ.ศ.2550 พ.ศ.2552 พ.ศ.2553 พ.ศ.2554 พ.ศ.2555 พ.ศ.2556 พ.ศ.2557 พ.ศ.2558 พ.ศ.2561 พ.ศ.2562

ภาพประกอบ 35 นายจตุพร ร่วมเป็นกรรมการคัดเลือกผู้แสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

2. ร่วมเป็นกรรมการสอบแข่งขันทุนเฉลิมกรุงฝ่ายโขน

ภาพประกอบ 36 นายจตุพร ร่วมเป็นกรรมการสอบแข่งขันทุนเฉลิมกรุงฝ่ายโขน
ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

3. ร่วมเป็นกรรมการสอบ รางวัลทุนนริศรานุวัดติวงศ์

ภาพประกอบ 37 นายจตุพร ร่วมเป็นกรรมการสอบคัดเลือก ทุนนริศรานุวัดติวงศ์
ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

ด้านการเป็นวิทยากร

1. ร่วมเสวนาวิชาการหัวข้อ “ครูโขน : จากอดีต สู่ปัจจุบัน.....ในอนาคต” ณ หอประชุมเล็กธรรมศาสตร์

ภาพประกอบ 38 นายจตุพร ร่วมเสวนาวิชาการหัวข้อ “ครูโขน : จากอดีต สู่ปัจจุบัน.....ในอนาคต”
ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

2. โครงการอบรมสัมมนา ท่ารำเดี่ยว รำคู่ และการแสดงเป็นชุดเป็นตอน วันที่ 3 สิงหาคม 2561 ณ วิทยาลัยนาฏศิลป

ภาพประกอบ 39 นายจตุพร ร่วมอบรมสัมมนา ท่ารำเดี่ยว รำคู่ และการแสดงเป็นชุดเป็นตอน
ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

3. ร่วมโครงการเสวนาทางวิชาการ เรื่อง“ใต้ร่มพระมหากรุณา มหาวชิราลงกรณ” เนื่องในโอกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษาสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมหาวชิราลงกรณ บดินทรเทพยวรางกูร การเสวนาทางวิชาการ หัวข้อ "พระมหากรุณาธิคุณต่อวงการนาฏดุริยางคศิลป์ไทย" ในวันพุธที่ 25 กรกฎาคม 2561 ณ ห้องอเนกประสงค์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ

ภาพประกอบ 40 นายจตุพร ร่วมเสวนาทางวิชาการ หัวข้อ "พระมหากรุณาธิคุณต่อวงการนาฏดุริยางคศิลป์ไทย"

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

4. ร่วมเป็นวิทยากรให้ความรู้ "ศิลปะคู่ชาติของแผ่นดิน" ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี วันที่ 10 ตุลาคม 2559

ภาพประกอบ 41 นายจตุพร ร่วมเป็นวิทยากรให้ความรู้ "ศิลปะคู่ชาติของแผ่นดิน"

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

5. ร่วมการสัมมนาเชิงปฏิบัติการ "การขับเคลื่อนการจัดการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย" วันที่ 11 กรกฎาคม 2559 ณ. ห้องประชุม อิมแพ็คเมืองทองธานี

ภาพประกอบ 42 นายจตุพร ร่วมสัมมนาเชิงปฏิบัติการ "การขับเคลื่อนการจัดการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย"

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

6. การเสวนา "ชีวิตและผลงานนายธนิต อยู่โพธิ์ ด้านผดุงและรักษาการแสดงโขน" วันที่ 19 ตุลาคม 2558

ภาพประกอบ 43 นายจตุพร ร่วมการเสวนา "ชีวิตและผลงานนายธนิต อยู่โพธิ์ ด้านผดุงและรักษาการแสดงโขน"

ที่มา : จตุพร รัตนวราหะ, 2565

1.4.3 ผลงานสร้างสรรค์ชุดการแสดง

นายจตุพร รัตนวราหะ ได้ริเริ่มสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งนำมาประดิษฐ์เป็นชุดการแสดง ได้ดังนี้

- ชุดระบำจักสาน
- ชุดระบำตุ๊กตาชาววัง
- ชุดระบำประทีปทอง
- ชุดฟ้อนตะคัน
- ชุดระบำเบญจรงค์
- ชุดฟ้อนลื้อล่องน่าน
- ชุดระบำเทวีศรีสัชนาลัย
- นาฏยประดิษฐ์ ฉุยฉายอังกาศตไล (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม, 2553 : 162-169)

จากการศึกษาชีวประวัติของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ จึงวิเคราะห์ได้ว่า จตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2552 ผู้ที่มีบทบาท สำคัญต่อวงการนาฏศิลป์เป็นอย่างมาก โดยเฉพาะบาทบททางด้านการแสดงโขนยักษ์ ซึ่งได้รับบทบาท ตัวละครยักษ์ที่สำคัญ เช่น พระพิราพ, ทศกัณฐ์, กุมภกรรณ, พิเภก, ไมยราพณ์, เป็นต้น และยังได้เป็นผู้ทำหน้าที่ถ่ายทอดองค์ความรู้แก่นาฏศิลปินของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร และครู อาจารย์ นักเรียน นักศึกษา นิสิต (สาขาโขนยักษ์) สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และสถาบันอื่น ๆ ทั่วประเทศ ด้วยความเป็นเลิศทางศิลปะการแสดงโขนในบทบาทสำคัญของยักษ์ในเรื่องรามเกียรติ์ จะเห็นเป็นประจักษ์ เช่น บทบาทการรบ บทบาทเกี้ยวพาราสี บทบาทนั่งเมืองของพญายักษ์ และบทบาทการรำเดี่ยวของยักษ์โดยลักษณะการรำฉุยฉาย จตุพร รัตนวราหะ ถือเป็นผู้มีความสามารถ มีความเชี่ยวชาญ มีผลงานดีเด่นเป็นที่ยอมรับของวงการนาฏศิลป์ไทย เป็นผู้สร้างสรรค์งานด้วยความทุ่มเท และมีความ เสียสละต่องานนาฏศิลป์ ซึ่งท่านมีผลงานที่แสดงออกถึงแนวคิด และภูมิความรู้ สติปัญญา มีกลวิธีการสร้างสรรค์ผลงานด้วยทักษะสูงที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะมีผลงานเป็นที่ยอมรับในระดับภูมิภาค ระดับชาติ ระดับนานาชาติอย่างต่อเนื่อง อีกทั้งยังมีบทบาทที่เกี่ยวกับการบริหารพัฒนางานในวิทยาลัยนาฏศิลป สังกัดกรมศิลปากรแต่เดิม และสนับสนุนให้มีการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยอยู่เป็นระยะ ผลงานที่สร้างขึ้นหรือได้มีส่วนร่วมในการวางแนวคิดได้รับความนิยม และเป็นที่พึงพอใจของผู้ชม

ภาพประกอบ 44 แผนภูมิจตุพร รัตนวราหะ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ตอนที่ 2 นาฏยประดิษฐ์ ฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ

2.1 ความเป็นมาฉุยฉายอังกาศตไล

การแสดงฉุยฉายอังกาศตไลจัดแสดงครั้งแรกในรายการ ศรีสุขนาฏกรรม ปีที่ 31 ครั้งที่ 6 ณ หอวชิราวุธานุสรณ์ วันศุกร์ที่ 26 มิถุนายน 2552 ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนอังกาศตไลขุมมารด่านลงกา ซึ่งเป็นการแสดงที่นำเสนอเกี่ยวกับอังกาศตไล จึงได้ประดิษฐ์ชุดการแสดงฉุยฉายอังกาศตไลเพื่อสอดแทรกเข้าไปในการแสดง โดยจตุพร รัตนวราหะ ได้ประดิษฐ์การแสดงชุดนี้มีความคิดว่าอังกาศตไลคนเดียวมีอาวุธหลายอย่าง เป็นคนเดียวที่จะสามารถพกอาวุธได้มากมาย จึงได้นำอาวุธเหล่านั้นมาโชว์ให้คนดูเพื่อให้เห็นว่าอาวุธต่าง ๆ มีลักษณะอย่างไร เอาไว้ทำอะไร โดยให้นายสมรัตน์ ทองแท้ แต่งบทร้อง จากนั้นจึงหาคนที่จะรับบทอังกาศตไล ซึ่งก็พบนายเกริกชัย ใหญ่ยิ่ง ด้วยเห็นว่าอังกาศตไลเป็นผู้หญิง และมีความแข็งแกร่งดั่งผู้ชาย ซึ่งตรงกับบุคลิกของนายเกริกชัย ใหญ่ยิ่ง ที่มีหน่วยก้านรำได้จึงเรียกมาต่อท่ารำให้ โดยจตุพร รัตนวราหะ เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ

2.2 แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายอังกาศตไล

การแสดงนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายอังกาศตไล เป็นการแสดงที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะที่สำคัญรูปร่าง และการใช้อาวุธประกอบการแสดงของอังกาศตไล จตุพร รัตนวราหะ กล่าวถึง แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำของนาฏยประดิษฐ์ ชุด ฉุยฉายนางอังกาศตไล ไว้ว่า เป็นการดูแนวทางอย่างตัวละครนางอังกาศตไลตัวนี้ไม่ใช่ยักษ์ใหญ่และไม่ใช่ยักษ์ผู้ชายแต่เป็นตัวนางที่มีความกล้าหาญแข็งแรง ต้องนำเอาลักษณะทางของการรำที่มีความผสมผสานกับตัวโขนยักษ์และการลบเหลี่ยมแบบตัวนาง และมีลีลาท่าทางประกอบด้วยการใช้สรีระ ดังนี้ การใช้ศีรษะ การใช้ใบหน้า การใช้คอ การใช้ไหล่ การใช้แขน การใช้มือ การใช้ลำตัว การใช้เอว การใช้ขา การใช้เท้า (จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ : 2566)

การฉุยฉายอังกาศตไล ต้องการสื่อให้เห็นลักษณะตัวตนที่เด่นชัดของนางยักษ์ตนนี้ คือ เป็นนางยักษ์ตำแหน่งเสื้อเมือง (ในโครงประจำภาพกล่าวว่าเป็นขุนด่านดูแลป้องกันทางอากาศ) มีสี่หน้า แปดกร ถืออาวุธแปดชนิดแตกต่างกัน ที่เด่นอีกอย่างคือการแต่งกายใช้การนุ่งผ้าโจงกระเบน และต้องการสอดแทรกให้เห็นสัญชาตญาณจริตจะก้านของความเป็นผู้หญิง แต่มีความเข้มแข็งห้าวหาญ จึงได้มอบหมายให้รักษาเขตแดนทางอากาศ ก่อนเข้าถึงเมืองลงกา

โดยมีต้นแบบการบทประพันธ์บทจากหลายส่วน ดังนี้

1) การแต่งบทประพันธ์ได้ศึกษาจากเนื้อเรื่องที่กล่าวถึงอังกาศตไลจากบทพระราชนิพนธ์ละคร เรื่อง รามเกียรติ์

2) ลักษณะโครงสร้างของคำประพันธ์ ได้ต้นแบบมาจากฉุยฉายพราหมณ์ และฉุยฉายเบญกายแปลง ซึ่งทางปี่กล่าวว่าคำที่ใช้ในการประพันธ์มีความสมบูรณ์มากที่สุด ปี่สามารถเป่าเลียนเสียงได้อย่างเหมาะสมลงตัวพอดี

3) เนื้อหาของงานประพันธ์บทฉุยฉายต้นแบบมาจากฉุยฉายเพลงปี่คือมีทั้งส่วนบรรยาย ส่วนแสดงกิริยา ส่วนแสดงความอารมณ์ความรู้สึก และมีส่วนเปรียบเทียบ

4) แนวร้องแบบฉุยฉายพวง ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการแสดงฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง การร้องพวงช่วยร่นการรำฉุยฉายได้ส่วนหนึ่ง ทำให้ผู้แสดงผ่อนทุเลาพลังแรงไปได้บ้าง หากจัดแสดงก่อนการแสดงเรื่อง ก็ยิ่งช่วยให้ศิลปินสามารถดำเนินการแสดงได้อย่างต่อเนื่องตลอดบทบาทต้องการให้เห็นความกระชับกระฉับกระเฉง การแสดงไม่ยืดเยื้อเกินไป เหมาะสมกับบทบาทตัวละครรำชุดนี้มีหน้าพาทย์หลัก ๆ จำนวนสองเพลง จึงเป็นการช่วยให้ผู้แสดงสามารถรำใช้สีลาต่าง ๆ ได้อย่างเต็มที่ (สมรัตน์ ทองแท้, 2563 : สัมภาษณ์)

กระบวนการแสดงรำฉุยฉายเพลงมีกำหนดตามแบบของการรำฉุยฉายไว้อยู่แล้วส่วนเพลงออกเปิดตัวแสดงครูเห็นว่าฉุยฉายชุดนี้ ไม่ได้มาจากแปลงกาย หรือมาจากเนรมิตแต่เป็นการแสดงตัวตนของเขาเองครูจึงเลือกเพลงออกสั้น ๆ กระชับ ดูสมภูมิตัวละคร จึงใช้เสมอมารส่วนในตอนท้ายเพื่อให้รับกับบททท้าย "พลางสำแดงฤทธา อสุราเสื้อเมืองเอย" ครูเลือกเพลงรัวสามลาอันแสดงถึงฤทธิ์พลังอันฉกาจของนางอังกาศตไล และครูเห็นว่าในท่ารบของอังกาศตไล มีทางเล่นพิเศษคือนางถูกลิงจับนมบ้าง จับก้นบ้างแล้วก็มีจริตที่น่าชมหลายท่าทางทำให้ครูเห็นว่าในความแข็งแกร่งของนางก็ต้องมีความนุ่มนวลในตัวบ้างจึงมีปรากฏในบทประพันธ์เห็นชัดในแม่ศรีบทแรก

จุดสำคัญในการออกแบบการแสดงชุดนี้

1) เป็นการเปิดการแสดงเรื่อง โดยใช้ตัวละครเอกในตอนมารำ

2) เป็นการเล่าถึงความเป็นตัวตนของนางอากาศตะไล พอสังเขป แต่แทรกจริตจะก้านของความเป็นหญิงให้เห็นว่าแม้หน้าที่รับผิดชอบต้องเข้มแข็งปานใด ก็ยังต้องมีมุมในธรรมชาติของตนเองอยู่ (ครั้งนี้ครูจึงใช้คำประพันธ์ที่สอดคล้องกับจริตของผู้แสดงตัวแรกด้วย และผู้แสดงนายเกริกชัย ใหญ่ยิ่ง ก็ทำได้เหมาะสม ในทุกกระบวนท่ารำซึ่งครูผู้รังสรรค์ท่ารำ ก็สร้างท่ารำได้สัมพันธ์ตามความหมายคำร้องทำให้การแสดงชุดนี้สื่อความหมายได้ตรงตามจุดประสงค์ของงานประพันธ์)

3) การแสดงโขนตอนนี้ ใช้ผู้แสดงนางอังกาศตไล 2 คน ครูจึงออกแบบให้ผู้แสดงในชุดฉุยฉาย สามารถรำตามกระบวนต่าง ๆ อย่างหลากหลาย ได้ใช้พละกำลังในการแสดงอย่างเต็มตัวเต็มพลังโดยทุ่มเทฝีมือให้เฉิดฉายอยู่เฉพาะในการแสดงชุดนี้ ไม่ต้องเสียสมาธิกับลำดับการแสดงอื่นต่อไป

4) ต้องการให้การแสดงชุดนี้สามารถใช้รำเอกเทศได้ไม่จำเป็นต้องรำประกอบเรื่องทุกครั้งทุกคราว (สมรัตน์ ทองแท้, สัมภาษณ์ : 2566)

ตาราง 1 แนวคิดการประพันธ์ที่สื่อให้เห็นถึงตัวอังกาศตไล

เพลง	บทร้อง	การสื่อความหมาย
ร้องเพลงฉุยฉาย บทที่ 1 การสื่อถึงภาพลักษณ์	นางเสื้อเมืองยักษ์	เพศของตัวละคร
	เสื้อเมืองยักษ์	ตำแหน่ง
	สี่พักตร์แปดกร	ลักษณะกายภาพที่เด่น
	ถือตรี คทา ค้อน ง้าว หอก ศร พระขรรค์ จักร	อาวุธที่ใช้
	สวมมงกุฎ โจงกระเบน	การแต่งกาย
	ออกลาดตระเวน มิผ่อนมิพัก	หน้าที่
ร้องเพลงฉุยฉาย บทที่ 2 ที่สื่อถึงความเป็นตัวตน	โฉมนางทรามวัย ละเมียดละมัยเยื้องยัก	แสดงความเป็นผู้หญิง
	เป็นปีศาจ ผู้พิทักษ์ อาณาจักร เขตสงวน	แสดงความเป็นผู้หญิงแทรกในความแกร่ง
	ห้าวหาญ ชำนาญศึก เฮิมฮึก กระบิดกระบวน	ขยายความหน้าที่
ร้องเพลงแม่ศรี บทที่ 1 ที่สื่อถึงจริตผู้แสดงกับตัวละคร	แม่ศรีเอยแม่ศรียียวนถึงมดมาไต่ หรือไรมากวนขืนทำป่วนแม่จะตีหวังลอบเข้าประชิดหวังมาคิดรอนราวี จะไล่ตามบด ตามขยี้ให้ป่นปี้ วอดวายเอย	แสดงความสอดคล้องของจริตผู้แสดงกับความเป็นผู้หญิงมาดชายของตัวละคร
ร้องเพลงแม่ศรี บทที่ 2 ที่สื่อถึงความเก่งกล้าห้าวหาญ	ลาดตระเวนเอยลาดตระเวนเฉิดฉายป้องภยันอันตราย มิกล้ำกรายลงกา ใครหลงเหาะผ่าน จะสังหารชีวาพลางสำแดงฤทธาอสุราเสื้อเมืองเอย	แสดงให้เห็นหน้าที่รับผิดชอบเพื่อส่งไปสู่กระบวนท่ารำที่แสดงพลังอันยิ่งใหญ่ของนางอังกาศตไล

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

2.3 รูปแบบการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล

จากการศึกษารูปแบบการรำ ฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยพบว่า การแสดงชุดนี้แบ่งออกเป็น 4 ช่วง คือ

ช่วงที่ 1 ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอมาร เป็นการเปิดตัวละครฝ่ายยักษ์ (นางอังกาศตไล) ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่เจาะจงใช้เฉพาะผู้แสดงเป็นตัวยักษ์เท่านั้น หรือตามสภาพตัวละครนั้น ๆ ตัวละครอื่น ๆ นำไปใช้ไม่ได้ ก็ถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงเพลงหนึ่งที่ใช้ประกอบการแสดงโขนซึ่งเป็นกิริยาการเดินของยักษ์ในระยะทางใกล้

ช่วงที่ 2 ร้องเพลงฉุยฉาย สื่อให้เห็นถึงความงามของตัวนางอังกาศตไลและลักษณะเด่นของนางอังกาศตไลรวมถึงการนำเสนออาวุธต่าง ๆ เช่น ตรี คทา ค้อน ง้าว หอก ศร พระขรรค์ จักร เหตุที่ตัวนางอังกาศตไลใช้อาวุธที่หลากหลาย เพราะนางอังกาศตไลเป็นนางยักษ์เสื้อเมืองที่มีหน้าที่รักษาด่านทางอากาศของกรุงลงกา ซึ่งผู้สร้างสรรค์ต้องการให้ความสำคัญ และบทบาทหน้าที่ของนางอังกาศตไล ที่มีความเชี่ยวชาญในการรบที่ไม่เหมือนยักษ์ตัวอื่น ๆ ในเรื่องรามเกียรติ์

ช่วงที่ 3 ร้องเพลงแม่ศรี สื่อให้เห็นถึงความแข็งแรงความห้าวหาญในการรบ และได้ซ่อนความอ่อนหวานไว้ภายในซึ่งจะเห็นได้ว่านางอังกาศตไลแม้จะนิยมชอบในเรื่องของการรบทัพจับศึก แต่ในการแสดงผู้สร้างสรรค์ได้ประดิษฐ์ท่ารำที่ยังมีลักษณะของความเป็นหญิงซ่อนอยู่ในตัว ในบางท่ารำจะมีท่ารำยักษ์ผสมท่ารำนางบ้าง

ช่วงที่ 4 ปี่พาทย์ทำเพลงรัวสามลา เป็นเพลงเข้าที่แตกต่างจากฉุยฉายชุดอื่น ๆ เพราะตัวนางอังกาศตไลต้องสำแดงฤทธิ์เพื่อปกป้องด่านทางอากาศของกรุงลงกา ในลักษณะท่าการออก และการเข้า ซึ่งเป็นกระบวนการรำตามขั้นตอน ที่สื่อให้เห็นถึงความแข็งแรง ความคล่องแคล่วในการใช้อาวุธ และได้ซ่อนลักษณะความเป็นหญิงไว้ในตอนท้ายของท่าเข้า ด้วยการแสดงกิริยาการอายแบบผู้หญิง

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

2.4 องค์ประกอบการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล

จากการศึกษาองค์ประกอบการแสดง ฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ สามารถแบ่งองค์ประกอบของการแสดง ไว้ดังนี้

2.4.1 บทที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล

ฉุยฉายนางอังกาศตไล

- ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอมาร -

- ร้องฉุยฉาย (พวง) -

ฉุยฉายเอย นางเสื้อเมืองยักษ์ สี่พักตร์แปดกร
ถือตรีคทา ค้อน ง้าวหอกศร พระขรรค์จักร
สวมมงกุฎ โจงกระเบน ออกลาดตระเวน มิผ่อนมิพัก

- ปี่พาทย์รับ -

อังกาศตไลเอย โฉมนางทรามวัย ละเมียดละมัยเยื้องยัก
เป็นปีศาจ ผู้พิทักษ์ อาณาจักร เขตสงวน
ห้าวหาญ ชำนาญศึก เฮิมฮึก กระบิดกระบวน

- ปี่พาทย์รับ -

- ร้องแม่ศรี -

แม่ศรีเอย แม่ศรียียวน
ถึงมดมาไต่ หรือไรมากวน ขืนทำป่วน แม่จะตี
หวังลอบ เข้าประชิด หวังมาคิดรอนราวี
จะไล่ตามบด ตามขยี้ ให้ป่นปี้ วอดวายเอย

- ปี่พาทย์รับ -

ลาดตระเวนเอย ลาดตระเวนเฉิดฉาย
ป้องภยัน อันตราย มิกล้ำกราย ลงกา
ใครหลงเหาะผ่าน จะสังหารชีวา
พลางสำแดงฤทธา อสุราเสื้อเมืองเอย

- ปี่พาทย์รับ -

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัวสามลา -

สมรัตน์ ทองแท้ ผู้ประพันธ์บท 31 มกราคม 2552

2.4.2 ลักษณะผู้แสดงฉุยฉายอังกาศตไล

จากการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้สร้างสรรค์ท่ารำ พบว่ามีการพิจารณาจากพื้นฐานเดิมของผู้แสดงพวกยักษ์ โดยคัดเลือกจากเด็กที่มีรูปร่างสูงใหญ่ ลำคอและใบหน้าไม่จำเป็นต้องสวยงามก็ได้ เมื่อได้เด็กที่มีลักษณะเหมาะสม จะหัดยักษ์มาแล้วยังจะต้องคัดเลือกที่จะให้หัดเป็นยักษ์ตัวไหนอีก ซึ่งมีวิธีคัดเลือก ดังนี้

- ประเภทยักษ์ใหญ่ คัดเลือกผู้ที่มีรูปร่างสูงใหญ่ ลำคอสูงระหง พวกนี้ให้ฝึกหัดเป็นทศกัณฐ์ สหัสเดชะ เป็นต้น

- ประเภทยักษ์ต่างเมือง ยักษ์ต่างเมืองคือ บรรดาญาติสนิทมิตรสหายของทศกัณฐ์ ที่รับอาสามาช่วยรบกับพระราม ได้แก่ มังกรกัณฐ์ สัทธาสูร วิรุญจำบัง เป็นต้น ผู้ที่จะฝึกหัดเป็นยักษ์ต่างเมืองจะต้องคัดเลือกจากผู้ที่มีรูปร่างย่อมลงมาหน่อย หรืออ้วนล่ำสั้น ลำคอไม่จำเป็นต้องระหงนัก

- ประเภทยักษ์น้อย คัดเลือกจากผู้ที่มีรูปร่างเล็กบาง คล้ายพวกที่จะหัดพระ แต่ว่าหน้าตาไม่ค่อยสวย มีมือเท้าเรียวเล็ก ลำคอระหง พวกนี้ให้ฝึกหัดเป็นยักษ์น้อย เช่น อินทรชิต วิรุญจำบัง ไพนาสุริวงศ์ เป็นต้น (ปัญญา นิตยสุวรรร, 2546)

ในการแสดงชุดนี้เป็นการรำเดี่ยวประเภทรำฉุยฉาย ซึ่งการรำประเภทนี้มีลีลาการเยื้องกรายและมักแสดงเพียงผู้เดียว ในลักษณะของการร่ายรำจะแสดงถึงอุปนิสัยของตัวละครโดยมีการเน้นลักษณะบุคลิกเฉพาะอย่างของตัวละคร ดังนั้นบทร้องในการแสดงประเภทฉุยฉายจึงมักพรรณนาถึงหน้าตา ท่าทาง และการแต่งองค์ทรงเครื่องที่มีความละเมียดละไม เพราะเช่นนั้นผู้แสดงที่รำฉุยฉายนั้นจะต้องเป็นผู้ที่รำได้อย่างงดงามและมีลีลาท่วงท่าที่สวยงามเฉพาะตัว สามารถใส่อารมณ์และความรู้สึกผนวกกับการเคลื่อนไหวในการรำฉุยฉายได้เป็นอย่างดี ทั้งยังต้องเป็นผู้ที่เข้าใจในบทบาท และฟังจังหวะเพลงบรรเลงได้เป็นอย่างดี เพราะในการรำฉุยฉายบางชุดมีการเลียนทำนองด้วยปี่ ซึ่งผู้ที่แสดงหรือผู้ที่รำนั้นจะต้องจับจังหวะของคำผ่านเสียงปี่ได้อย่างแม่นยำ เช่น ฉุยฉายพราหมาณ์ ฉุยฉายมานพ ฉุยฉายฉายทศกัณฐ์ลงสวน ฉุยฉายเบญกาย ฉุยฉายหนุมานทรงเครื่อง เป็นต้น แต่ในการรำฉุยฉายบางชุดก็เป็นการรำในรูปแบบฉุยฉายพวงซึ่งเน้นความรวดเร็วในการำจึงจะไม่มีการเลียนทำนองด้วยปี่ เช่น ฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง ฉุยฉายอังกาศตไล เป็นต้น

ในการรำฉุยฉายอังกาศตไล การคัดเลือกผู้แสดงให้มีความเหมาะสมนั้นผู้แสดงจะต้องเป็นผู้ที่มีพื้นฐานความเข้าใจ และมีความชำชาญในการแสดงโขน (ตัวยักษ์) ต้องมีสรีระที่เหมาะสมกับตัวละครและในการแสดงชุดนี้เป็นการรำอวดฝีที่จะต้องมีอาวุธประกอบในการรำฉะนั้นผู้ที่แสดงชุดนี้จะต้องมีความสามารถ และมีความชำนาญในการใช้อาวุธได้อย่างคล่องแคล่วชำนาญ สามารถใช้อาวุธได้เป็นอย่างดี ในการรำชุดนี้ต้องใช้ความรวดเร็วในการเคลื่อนไหวร่างกาย

และพละกำลังขณะแสดงเป็นอย่างมากผู้แสดงจึงมักใช้เป็นผู้ชายในการแสดง (ธรรพ์ณกร เรืองอยู่, 2564)

อาจารย์ศิริพันธ์ อัฏฐะวัชระ ผู้เป็นลูกศิษย์เอกคนสนิทของพ่อหยัด (นายหยัด ช้างทอง) ซึ่งเป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำ และบทบาทในตัวละครตัวนี้ ได้กล่าวว่าพ่อหยัดได้บอกลักษณะของผู้แสดงไว้ว่า "ควรคัดเลือกจากผู้แสดงที่มีรูปร่างใหญ่ หรือใช้ผู้แสดงที่แสดงเป็นยักษ์ใหญ่ได้อย่างทศกัณฐ์ ส่วนในการแสดงไม่ควรรำอย่างมีจริตแบบผู้หญิง แม้ตัวละครจะเป็นผู้หญิง เพราะถ้าหากตีความจากตัวละครแล้วนั้น นางอังกาศตไล เป็นผู้หญิงที่มีลักษณะเป็นทอมบอย หรือถ้าหากจะให้ชี้ชัดลงไป คือตัวละครนี้มีเพศสภาพเป็นหญิงแต่ใจเป็นชาย มิใช่ตัวละครที่ร่างเป็นชายแต่ใจเป็นหญิงอย่างที่ศิลปินรุ่นหลังหลายคนเข้าใจกันว่า นางอังกาศตไลเป็นยักษ์กะเทย ดังนั้นในการออกท่าทางหรือกระบวนท่ารำ จึงควรออกท่าทางอย่างยักษ์ผู้ชาย ยกเว้นแต่เพียงเหลี่ยมขาควรลบลงอย่างตัวพระ" (ธรรพ์ณกร เรืองอยู่, 2564)

ในการคัดเลือกพบว่า มีการพิจารณาจากพื้นฐานเดิมของผู้แสดงพวกยักษ์ กล่าวถึง รูปแบบของตัวละครเป็นการตีโจทย์จากตัวละครก่อน ด้วยเหตุอังกาศตไล เปรียบเหมือนเป็นนางเทวดาที่มีอิทธิฤทธิ์เยอะและไม่เหมือนคนอื่น มีลักษณะเหมือนผู้หญิงที่มีความอยากเป็นผู้ชายก็นำรูปแบบการแสดงโขนซึ่งเป็นผู้ชายเป็นผู้แสดงแต่นำจริตของผู้หญิงเข้าไปแต่ไม่เยอะมาก รูปแบบของการแสดงก็ยังใช้แบบของการแสดงโขน

2.4.3 ดนตรีที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล

การแสดงฉุยฉายอังกาศตไล ผู้สร้างสรรค์การแสดงได้กำหนดให้ใช้วงปี่พาทย์ประกอบการแสดง เครื่องดนตรีเป็นสิ่งที่เป็นหัวใจสำคัญที่ทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์และได้รับอรรถรสจากการได้ยินเป็นเสียงดนตรี ซึ่งเป็นส่วนที่จะส่งเสริมให้การแสดงออกมาน่าชม เสียงดนตรี จะเกิดขึ้นได้นั้นย่อมอาศัยเครื่องกำหนดจังหวะหรือแหล่งของเสียงเป็นสำคัญ ใช้วงปี่พาทย์ จึงประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง

1. ปี่ใน ตัวเลาปี่ทำจากไม้ กลึงให้สวยงามมีขนาดใหญ่กว่าปี่อื่น ยาวประมาณ 41-42 เซนติเมตร กว้างประมาณ 4.5 เซนติเมตร กำพวดเหมือนกับปี่นอกและปี่กลาง นิยมใช้ในวงปี่พาทย์จนถึงปัจจุบัน (ธนิต อยู่โพธิ์, 2533)

ภาพประกอบ 45 ปี่ใน
ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

2. ระนาดเอก ผืนระนาดทำจากไม้เนื้อแข็งเช่น ไม้ชิงชัน ไม้มะหาด ไม้พยุง ถ้าทำจากไม้ไผ่ก็ใช้ไม้ไผ่บง การเหลาผืนระนาดต้องวัดขนาดให้พอเหมาะไล่เสียงเรียงกันไป 21 ลูก ลูกต้นยาวประมาณ 39 เซนติเมตร กว้างประมาณ 5 เซนติเมตร หนา 1.5 เซนติเมตร ลูกต่อไปลดหลั่นกันจนถึงลูกที่ 21 ที่เรียกลูกยอดมีขนาดยาว 29 เซนติเมตร ลูกระนาดจะเจาะรู ร้อยเชือกแขวนบนรางการเทียบเสียงใช้ตะกั่วถ่วงด้านล่างของลูกระนาด ลูกระนาดเมื่อร้อยเชือกติดกันเรียกว่าผืนระนาด รางระนาดเอกมีรูปร่างคล้ายเรือ มีฐานรองด้านล่างตรงกลางจะสูงพอดีกับคนนั่งตีระนาด รางระนาดยาวประมาณ 120 เซนติเมตร ไม้ตีระนาดเอก มี 2 อันและมี 2 ชนิด คือ ไม้นวมและไม้แข็ง ด้ามใช้ไม้ไผ่เหลาให้กลม ตอนหัวพันด้วยผ้าให้นุ่มก็เป็นไม้นวม ถ้าเป็นไม้แข็งจะพันผ้าแล้วชุบรักเพื่อให้แข็ง ขณะตีไม้แข็งเสียงจะดังกว่าไม้นวม (ธนิต อยู่โพธิ์, 2533)

ภาพประกอบ 46 ระนาดเอก
ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

3. ระนาดทุ้ม ทำจากไม้และไม้ไผ่ มีส่วนประกอบที่เป็นผืนระนาด และรางระนาด ผืนระนาดทำจากไม้ไผ่บงและไม้ไผ่ตง ส่วนที่ทำจากไม้นิยมใช้ไม้มะหาด ไม้พยุง และไม้ชิงชัน เพราะเป็นไม้เนื้อแข็ง เวลาตีเสียงจะดังดี ไม้ที่ทำผืนระนาดต้องเหลาให้ได้ขนาดกันทั้งผืนเจาะรูจากลูกระนาดร้อยเชือกให้เรียงกันเป็นผืน ลูกระนาดทุ้มมี 17 หรือ 18 ลูก ลูกต้นยาวประมาณ 42 เซนติเมตร กว้าง 6 เซนติเมตร ลูกต่อไปลดหลั่นกันจนถึงลูกยอดจะมีขนาดยาวประมาณ 34 เซนติเมตร กว้าง 5 เซนติเมตร การเทียบเสียงใช้ตะกั่วถ่วงด้านหลังผืนระนาด รางระนาดทุ้มใช้ไม้ทำมีรูปร่างคล้ายเรือโขนที่ปิดหัวท้ายรางระนาดจะสูงขึ้นกว่า ตัวรางนิดหน่อย มีขอแขวนรางระนาดติดไว้เวลาบรรเลงนำผืนระนาดมาแขวนไว้ที่ขอนี้ โยงหัวท้ายให้ตึงพอดี ขณะตีลงบนผืนระนาด รางระนาดจะเป็นกล่องเสียงให้มีความก้องดัง ใต้รางระนาดมีเท้าระนาด 4 เท้ามีไม้ตี 2 อัน ลักษณะใหญ่กว่าไม้ตีระนาดเอก ส่วนด้ามใช้ไม้ไผ่ ปลายไม้พันด้วยผ้าหนา และใช้ด้ายพันไปวนมาให้สวยงาม (ธนิต อยู่โพธิ์, 2533)

ภาพประกอบ 47 ระนาดทุ้ม

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

4. ฆ้องวงใหญ่ มีส่วนประกอบที่เป็นลูกฆ้อง ร้านฆ้อง และไม้ตีฆ้อง ลูกฆ้องทำจากโลหะผสม มี 16 ลูกเรียงลำดับตั้งแต่เสียงต่ำไปหาสูง ลูกต้นวัดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 12 เซนติเมตร ลูกฆ้องแต่ละใบจะเจาะรูที่ขอบฉัตร ด้านละ 2 รู สำหรับร้อยหนังเรียดผูกกับร้านฆ้อง ตัวร้านฆ้องทำจากหวายโป่งดัดเป็นรูปวงกลม มีทางให้คนเข้าไปนั่งตรงกลางได้ ทำเป็น 2 ชั้นมีไม้ค้ำ ตรงกลางวางลูกฆ้องไว้ด้านบน ไม้ตีมี 2 อัน ส่วนที่ใช้จับทำด้วยไม้ ส่วนที่ใช้ตีทำจากแผ่นหนังอย่างหนา ติดยึดกับไม้ตี (ธนิต อยู่โพธิ์, 2533)

ภาพประกอบ 48 ฆ้องวงใหญ่
ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

5. ตะโพน ประกอบด้วยตัวหุ่น หนังขึ้นหน้ากลอง หนังเรียบสำหรับขึงให้หน้ากลองตึง และเท้ารองตัวตะโพน สำหรับหุ่น นิยมทำจากไม้ขนุน ไม้สักหุ่นตะโพนขุดให้ป่องตรงกลาง หน้าหนึ่งใหญ่ หน้าหนึ่งเล็ก หน้าใหญ่เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 25 เซนติเมตร หน้าเล็กเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 22 เซนติเมตร ตัวกลองยาวประมาน 48 เซนติเมตร ขอบหนังที่ขึ้นหน้า ถักด้วยหนังทำให้เป็นเกลียวเส้นเล็ก ๆ เรียกว่า “ไส้ละมาน” แล้วใช้หนังเรียดร้อยในช่องของไส้ละมานโยงเร่งเสียงทั้ง 2 หน้าให้ตึง ตรงกลางใช้หนังเรียดพันสานให้สวยงามทำเป็นรัดอกและสานเป็นหูหิ้ว จะได้สะดวกเวลาขนย้าย ที่หน้ากลองทั้ง 2 ด้าน ติดข้าวสุกบด ผสมขี้เถ้าถ่วงเสียงให้พอดี การตีใช้เทคนิคต่าง ๆ สามารถตีได้ 12 เสียง ตะโพนไทย จัดเป็นเครื่องกำกับจังหวะชั้นสูง ใช้กับเพลงหน้าพาทย์ในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยต้องนุ่งผ้าขาวให้ตะโพนและนำดอกไม้ธูปเทียนมาปักที่หัวตัวตะโพน (ธนิต อยู่โพธิ์, 2533)

ภาพประกอบ 49 ตะโพน
ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

6. กลองทัด ตัวกลองใช้ไม้โดยขุดให้เป็นโพรงกลม แล้วนำหนังมาขึงหัวท้ายตรึงด้วยหมุด กลองนี้จะมี 2 ใบ คู่กัน ใช้ในวงดนตรีไทย แต่ถ้าเป็นเครื่องส่งสัญญาณจะมีใบเดียว กลองแต่ละใบจะมีห่วง หู เรียกว่า หูระวิง ติดกับตัวกลองเพื่อใช้ตั้งติดกับขาตั้ง หรือใช้หิ้ว หาบ แบก เมื่อขนย้ายจะสะดวกเพราะใช้คานไม้ไผ่สอดเข้าในหูระวิงแล้วหาบไป ไม้ตีมี 2 อัน ใช้ไม้ไผ่ตันเหลาให้เหมาะมือ ขาตั้งใช้ไม้กลมปลายแหลม 2 อัน สอดเข้าหูระวิงค้ำให้กลองตั้ง ใต้กลองสอดนวมลองหน้ากลองไว้ไม่ให้ช้ำ ปัจจุบันใช้ห่วงยางรองแทนนวมเพราะทนทานกว่า (ธนิต อยู่โพธิ์, 2533)

ภาพประกอบ 50 กลองทัด

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

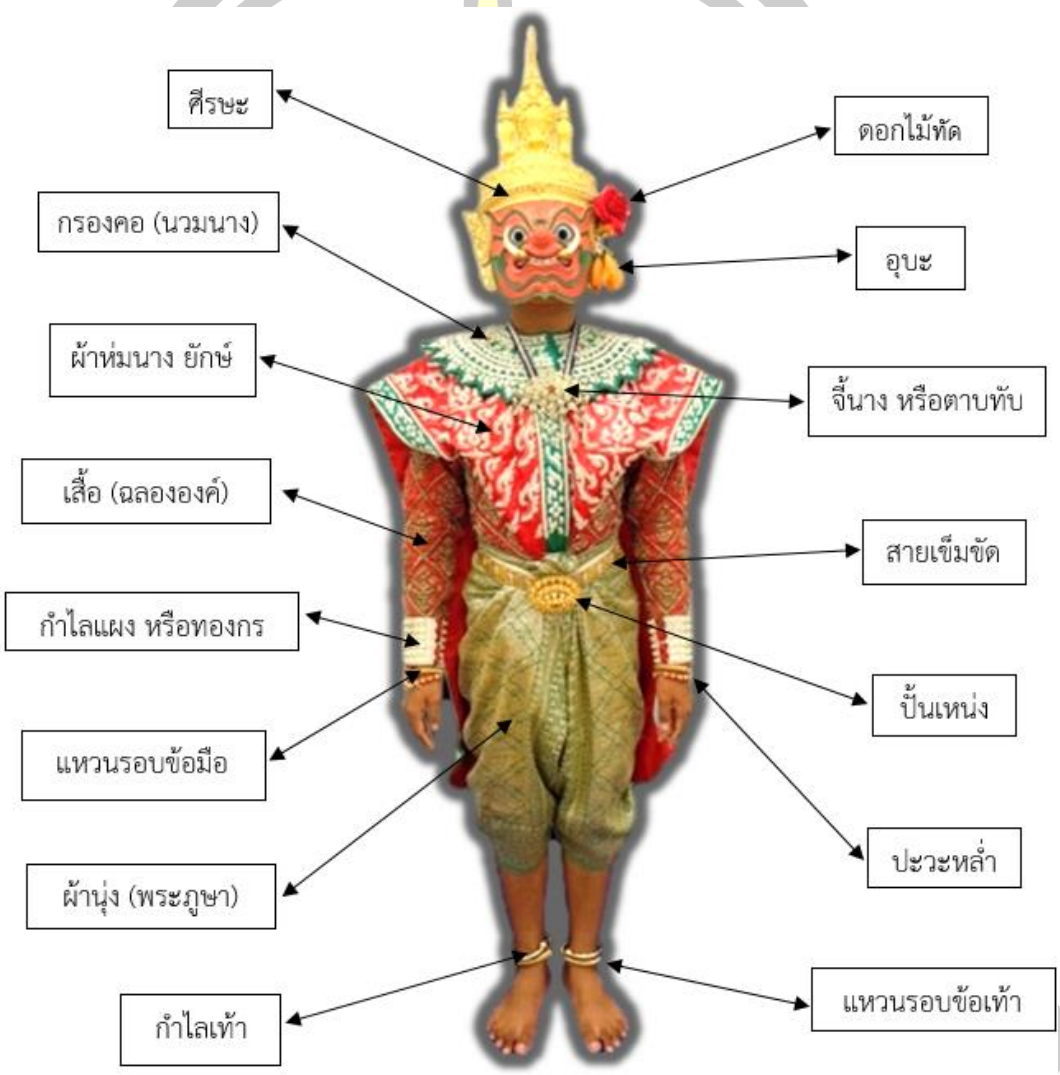
7. ฉิ่ง มีลักษณะทำจากโลหะหลายชนิด หล่อให้หนาคล้ายหมวกใบเล็กเจาะรูตรงกลางร้อยเชือกผูกเป็นปมไว้ด้านในให้ได้เป็นคู่มี 2 ฝา ฉิ่งมีหลายขนาดแต่ต้องมีเสียงดี คือตีกระทบกันแล้วดังกังวาน ฉิ่งขนาดใหญ่มีเส้นผ่านศูนย์กลาง 6.5 เซนติเมตร ขนาดเล็ก 4 เซนติเมตร การตีจะมี 2 เสียง คือ เสียงฉิ่งและฉับ เสียงฉิ่งจะตีริมของฉิ่ง แล้วเปิดมือยกฉิ่งขึ้น ส่วนเสียงฉับจะตีตรง ๆ แล้วคว่ำฉิ่งติดกัน กดมือลงไว้ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2533)

ภาพประกอบ 51 ฉิ่ง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

2.4.4 การแต่งกายที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล

เครื่องแต่งกายการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล



ภาพประกอบ 52 ภาพด้านหน้าเครื่องแต่งกายอังกาศตไล

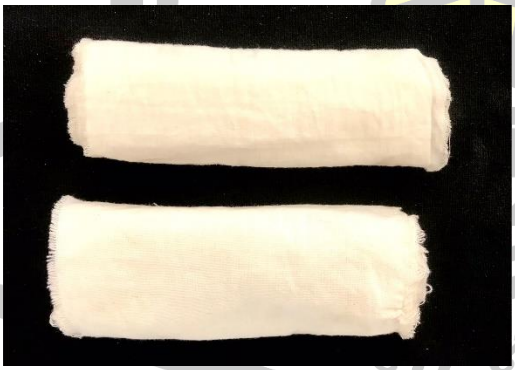
ที่มา : กิตติศักดิ์ แก้วแจ่ม, 2565

ภาพประกอบ 53 ภาพด้านหลังเครื่องแต่งกายอังกาศตไล

ที่มา : กิตติศักดิ์ แก้วแจ่ม, 2565

ตาราง 2 เครื่องแต่งกายนางอังกาศตไล

เครื่องแต่งกาย	คำอธิบาย
	ศีรษะอังกาศตไล สวมยอดน้ำเต้า 5 ยอด หน้าสีแดงเสน 4 หน้า ตาโพลง ปากแสยะ เขี้ยวโง้ง ทัดดอกไม้และอุบะด้านซ้าย
	ผ้าห่มนาง (ยักษ์) ใช้ผ้าต่วนอย่างดีสีแดงขลิบเขียว ส่วนปลายมน ปลายโค้งแหลมมนย้อนขึ้น ปักหนุนลายกนกและลายสิงห์ขบ ด้วยดิ้นข้อ-ดิ้นโปร่ง ซับในด้วยผ้าต่วนอย่างดีสีแดง
	กรองคอ (นวมนาง) ใช้ผ้าต่วนอย่างดีสีเขียว ปักหนุนลายกนกด้วยดิ้นข้อ-ดิ้นโปร่ง และเหลี่ยมสีเงิน-เหลี่ยมสีแดง ซับในด้วยผ้าโทเรสีเขียว

เครื่องแต่งกาย	คำอธิบาย
	เสื้อ (ฉลององค์) ใช้ผ้าต่วนอย่างดีสีแดง ตัดเป็นเสื้อสำเร็จรูปคอกลมแขนยาวผ้าหน้าตลอดต่อเป้าใต้รักแร้ ปักหนุนลายสิงห์ขบด้วยดิ้นข้อ-ดิ้นโปร่งตลอดตัวเสื้อและแขน ซับในด้วยผ้าโทเรสีแดง
	ผ้านุ่ง (พระภูษา) ใช้ผ้ายกเนื้อหนาสีเขียวมีเชิง 2 ข้าง
	**ผ้าคาดเอวหรือเชือกคาดเอว** ใช้ผ้าขาวตัดให้มีขนาดความกว้างประมาณ 4-6 นิ้ว ความยาวประมาณ 2 เมตร

เครื่องแต่งกาย	คำอธิบาย
	จี้นาง ตัวจี้นางทำด้วยโลหะ 3 ชั้น ชุบเงินประดับเพชรเทียม ตรงกลางฝังพลายสีแดง สายทำด้วยผ้าสีดำประดับเพชรเทียม 2 แถว
	กำไลแผง หรือทองกร ทำด้วยโลหะชุดเงิน ประดับด้วยเพชรเทียม 5 แถว
	แหวนรอบ (ข้อมือ) ทำด้วยโลหะชุบทอง
	ปะวะหล่ำ ทำด้วยลูกปัดสีแดงและโลหะชุบทอง (ลายลูกมะยม)

เครื่องแต่งกาย	คำอธิบาย
	หัวเข็มขัด (ปั้นเหน่ง) พร้อมสาย หัวเข็มขัดทำด้วยโลหะ 3 ชั้น ชุบทอง ประดับเพชรเทียม ตรงกลางฝังพลอย สีแดง สายเข็มขัดทำด้วยโหละสีทอง
	กำไลเท้า ทำด้วยโลหะ หัวบัว ชุบทอง
	แหวนรอบเท้า ทำด้วยโลหะชุบทอง

2.4.5 การขับร้องที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล

การขับร้อง ในการแสดงโขน จะร้องในจังหวะพิเศษ มีเครื่องดนตรีในจังหวะพิเศษการร้อง มีการเอื้อน ไม่ว่าจะใช้เสียงร้องผู้ชาย หรือหญิงจะต้องใช้ให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวละครนั้น ๆ ซึ่งส่งผลให้ตัวละครเข้าถึงบทบาทที่ตนเองได้รับ และสื่ออารมณ์ให้ผู้ชมได้รับอรรถรสในการชมมากยิ่งขึ้น

2.4.6 อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล

จากการศึกษาบทประพันธ์ในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล มีการกล่าวถึงอาวุธที่ใช้ประกอบการแสดง ดังนี้

ฉุยฉายเอย นางเสื้อเมืองยักษ์ สี่พักตร์แปดกร
ถือ **ตรี คทา ค้อน** **ง้าว หอก ศร พระขรรค์ จักร**
สวมมงกุฎ โจงกระเบน ออกลาดตระเวน มิผ่อนมิพัก
สมรัตน์ ทองแท้ ผู้ประพันธ์บท 31 มกราคม 2552

ภาพประกอบ 54 อาวุธในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล
ที่มา : ธรรพ์ณกร เรืองอยู่, 2565

1. ตรี เป็นอาวุธที่พบเห็นได้บ่อยในตัวละครตัวลิง ตรีมีลักษณะคล้ายกับตรีศูล มีใบมีดเป็นสามง่าม เป็นอาวุธที่มีความคม มีหน้าที่ใช้ในการแทง หรือขว้าง ในการแสดงตรีจะถูกกลึงติดไว้กับฉลององค์ หรือเสื้อในนาง บริเวณข้างลำตัวทางด้านขวาของผู้แสดง (เนื่องจากอาวุธอังกาศตไลมีหลาย

ชิ้น การติดอาวุธครบทุกชิ้นอาจทำให้เป็นอุปสรรคต่อการแสดง ผู้ประดิษฐ์การแสดงชุดนี้ จึงใช้การออกท่าทางตีความหมายแทนการติดอาวุธเหมือนชิ้นอื่น ๆ ในการแสดงได้)

ภาพประกอบ 55 ตรี
ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

2. คทา เป็นอาวุธที่มีลักษณะคล้ายกระบอง มีหน้าที่ในการใช้ตี หรือทุบ ในการแสดงคทาจะถูกเสียบขัดแนวขวางทางขวา ของผู้แสดง บริเวณหัวเข็มขัด

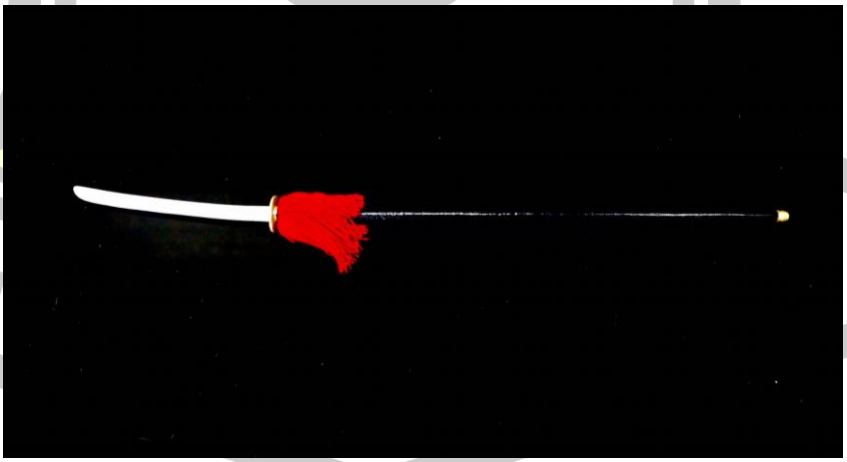
ภาพประกอบ 56 คทา
ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

3. ค้อน เป็นอาวุธที่ใช้สำหรับทุบ หรือตี ทำมาจากโลหะมีด้ามจับยาว ในการรำฉุยฉายชุดนี้ไม่ปรากฏ อาวุธค้อนในการแสดง เนื่องจากเป็นอาวุธที่ไม่เคยมีปรากฏในการแสดงโขน ผู้ประดิษฐ์การแสดงชุดนี้ จึงใช้การออกท่าทางตีความหมายแทนการติดอาวุธเหมือนชิ้นอื่น ๆ ในการแสดง (ภาพประกอบอาวุธค้อนผู้วิจัยนำมาเป็นตัวอย่างเพื่อสื่อถึงลักษณะของค้อน)

ภาพประกอบ 57 ค้อน

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

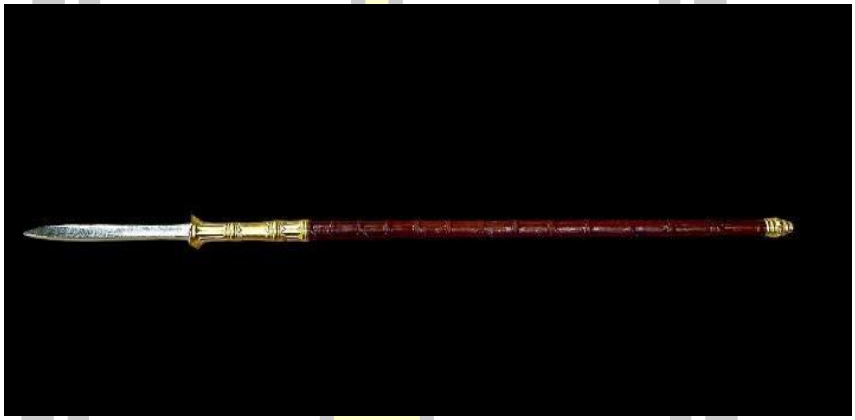
4. ง้าว เป็นอาวุธหลักในการแสดงชุดนี้ มีลักษณะคล้ายดาบแต่มีใบดาบที่ยาว และโค้งกว่า มีหน้าที่การใช้สำหรับ ฟัน หรือทิ่มแทง มีพู่สีแดงบริเวณคอง้าว ในการแสดงผู้แสดงจะถือง้าวไว้ตลอด



ภาพประกอบ 58 ง้าว

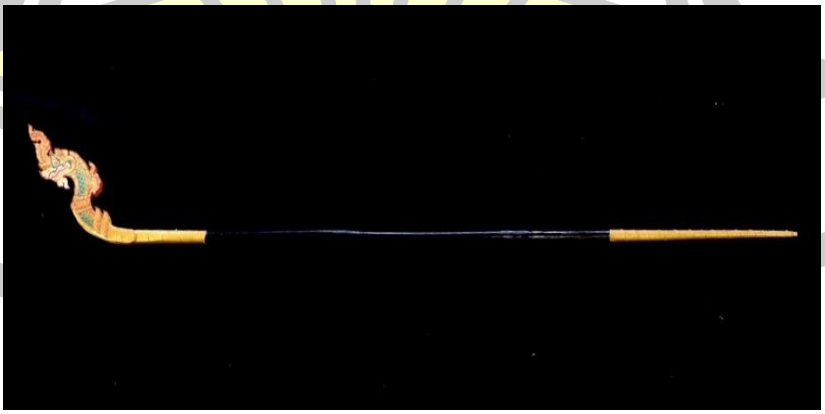
ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

5. โตมร หรือหอก มีลักษณะเป็นอาวุธยาว ปลายหอกมีใบมีดลักษณะเป็นรูปใบโพ หรือเป็นมีด แหลม ใช้สำหรับพุ่ง หรือแทง ในการแสดงนั้นจะนิยมใช้เป็นหอกซัด หรือหอกสั้น เพื่อความสะดวกในการรำ และการเคลื่อนไหวร่างกาย หอกซัดจะถูกกลึงติดไว้กับคันศรบริเวณด้านในของผ้าห่มนาง หรือ ฉลององค์ โดยให้ส่วนใบของหอกหันไปทางขวามือของผู้แสดง (เนื่องจากอาวุธอังกาศตไล มีหลายชิ้น การติดอาวุธครบทุกชิ้นอาจทำให้เป็นอุปสรรคต่อการแสดง ผู้ประดิษฐ์การแสดงชุดนี้ จึงใช้การออกท่าทางตีความหมายแทนการติดอาวุธเหมือนชิ้นอื่น ๆ ในการแสดงได้)



ภาพประกอบ 59 โตมร หรือหอก
ที่มา : ธรรพ์ณกร เรืองอยู่, 2565

6. คันศร เป็นอาวุธประจำตัวยักษ์ และตัวพระ คันศรมีหน้าที่การใช้งานคล้ายกับธนู ในการรำฉุยฉายคันศรจะถูกกลึงติดไว้กับบริเวณด้านในของผ้าห่มนาง หรือฉลององค์ โดยให้ส่วนหัวของคันศรหันไปทางขวามือของผู้แสดง



ภาพประกอบ 60 คันศร
ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

7. พระขรรค์ เป็นอาวุธที่พบมากในตัวละครพระ มีลักษณะเป็นอาวุธมีคมคล้ายดาบ มีคมทั้งสองด้าน ในการรำฉุยฉายชุดนี้ไม่ปรากฏอาวุธพระขรรค์ ในการรำฉุยฉาย (เนื่องจากอาวุธอังกาศตไลมีหลายชิ้น การติดอาวุธครบทุกชิ้นอาจทำให้เป็นอุปสรรคต่อการแสดง ผู้ประดิษฐ์การแสดงชุดนี้ จึงใช้การออกท่าทางตีความหมายแทนการติดอาวุธเหมือนชิ้นอื่น ๆ ในการแสดง)

ภาพประกอบ 61 พระขรรค์
ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

8. จักร ในการแสดงเป็นอาวุธที่พบได้บ่อยในตัวละครพระ ลักษณะของจักรเป็นวงกลม มีแฉกโดยรอบ หรือโดยรอบ ๆ นั้นเรียกกันว่า กงจักร หน้าที่การใช้งานของจักรคือการเขวี้ยง หรือโยน ในการแสดง จักรจะถูกเสียบเก็บไว้กับด้ามจับของคทา บริเวณหัวเข็มขัด

ภาพประกอบ 62 จักร
ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

2.3.7 กระบวนท่ารำที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล

นางอังกาศตไล เป็นยักษ์เพศหญิง แต่มีลักษณะบุคลิกเป็นผู้ชายทั้งท่าทางจะมีลักษณะใกล้เคียงกับผู้ชาย บ้างทีก็เกินผู้ชายไป แล้วยังมีการควงอาวุธ การกระทืบ เพื่อแสดงให้รู้ว่าตัวนางเองไม่ใช่ผู้หญิงธรรมดา เป็นผู้หญิงแกร่ง ห้าวหาญ เก่งกล้า มีฤทธิ์มีเดชที่จะสามารถต่อสู้กับข้าศึกศัตรูได้ จนได้รับความไว้วางใจจากทศกัณฐ์ให้คุมกองกำลัง และมีหน้าที่รักษาหน้าด่านทางอากาศ จึงทำให้กระบวนท่ารำของนางอังกาศตไลมีการผสมของท่วงท่าทั้งชายและหญิง ด้วยกิริยาความอ่อนหวานอย่างยักษ์ผู้หญิง และความเข็มแข็ง ดุดัน แข็งแรงของท่าอย่างยักษ์ผู้ชาย ทำให้ท่าทางของนางอังกาศตไลมีความแข็งแรงแต่แอบแฝงไปด้วยความอ่อนหวาน จึงมีกระบวนท่าที่มีความพิเศษกว่ายักษ์ตนอื่น ในการรำฉุยฉายอังกาศตไล ผู้แสดงต้องมีความเหมาะสม เป็นผู้ที่มีพื้นฐานและมีความชำชาญในการแสดงโขนตัวยักษ์เป็นอย่างดี ต้องมีสรีระที่เหมาะสมกับตัวละคร และในการแสดงชุดนี้เป็นการรำอวดฝีที่จะต้องมีอาวุธประกอบในการรำ ฉะนั้นผู้ที่แสดงชุดนี้จะต้องมีความสามารถ และมีความชำนาญในการใช้อาวุธได้อย่างคล่องแคล่ว ชำนาญ สามารถใช้อาวุธได้เป็นอย่างดี ในการรำชุดนี้ต้องใช้ความกระฉับกระเฉง คล้องแคล้วว่องไวในการเคลื่อนไหวร่างกาย และพละกำลังขณะแสดงเป็นอย่างมากผู้แสดงจึงมักใช้เป็นผู้ชายในการแสดง

ภาพประกอบ 63 การแสดงฉุยฉายอังกาศตไล ผู้แสดง เกริกชัย ใหญ่ยิ่ง แสดงครั้งแรก พ.ศ. 2552
ที่มา : เกริกชัย ใหญ่ยิ่ง, 2566

ภาพประกอบ 64 การแสดงฉุยฉายอังกาศตไล ผู้แสดง ธรรพ์ณกร เรืองอยู่ แสดง พ.ศ. 2564
ที่มา : ธรรพ์ณกร เรืองอยู่, 2566

ตาราง 3 กระบวนท่ารำฉุยฉายอังกาศตไล

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 1	**เพลง :** ก่อนขึ้นเพลงเสมอมาร **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้ง 2 ข้างวางในตำแหน่งที่หลั่นกันหน้าและหลัง ยืนขาตึง มือซ้ายตั้งวงยักษ์ มือขวาถือง้าวบริเวณข้างลำตัวทางขวา ศีรษะเอียงทางซ้าย เล็กน้อย เป็นลักษณะการยืนคล้ายกับตัวนาง
 ท่ารำที่ 2	**เพลง :** เสมอมาร **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** ถอนเท้าซ้ายลงหลังเปิดส้นเท้าหลัง ยกเท้าขวาก้าวขึ้นหน้าในไม้เดินที่ 1 พร้อมย่อเข่าลง มือซ้ายหงายมือขึ้นในระดับเอว งอข้อศอกขนานกับพื้น (ท่าผาลาสั้น) มือขวาถือง้าวอยู่บริเวณข้างลำตัวในระดับลิ้นปี่ ศีรษะเอียงขวาหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 3	**เพลง :** เสมอมาร **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** ก้าวเท้าซ้ายขึ้นด้านหน้าวางลงในไม้เดินที่ 2 เท้าขวาวางหลังเปิดส้นเท้าขึ้นพร้อมย่อเข่าลง มือซ้ายแทงขึ้นตั้งวงบน มือขวาถือง้าวอยู่บริเวณข้างลำตัวในระดับลิ้นปี่ ศีรษะเอียงซ้ายหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 4	**เพลง :** เสมอมาร **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** ก้าวเท้าขวาขึ้นด้านหน้าวางลงในไม้เดินที่ 3 เท้าซ้ายวางหลังปิดส้นเท้าขึ้นพร้อมย่อเข่าลง มือขวาถือง้าวม้วนมือขึ้นตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงหงายมือขึ้นในระดับเอวเป็นท่าผาลา ศีรษะเอียงขวาหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 5	**เพลง :** เสมอมาร **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล : :** ก้าวเท้าซ้ายขึ้นด้านหน้าวางลงในไม้เดินที่ 4 เท้าขวาวางหลังเปิดส้นเท้าขึ้นพร้อมย่อเข่าลง มือซ้ายจีบแล้วม้วนออกตั้งวงบน มือขวาม้วนง้าวเข้าหาตัวเป็นท่าจีบยาวในระดับไหล่แขนตึง ศีรษะเอียงซ้ายหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 6	**เพลง :** เสมอมาร **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ก้าวเท้าขวาขึ้นหน้าวางลงในไม้ที่ 5 เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า พร้อมย่อเข่าลง มือซ้ายม้วนมือขึ้นตั้งวงบนหงายมือขึ้น มือขวาถือง้าวม้วนออกข้างลำตัวแขนตึงระดับไหล่เป็นท่าสอดสูง ศีรษะตั้งตรงหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 7	**เพลง :** เสมอมาร **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาวางด้านหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้ากระทุ้งหลังในไม้ลาที่ 1 พร้อมย่อเข่าลง มือซ้ายตั้งวงบนหงายมือขึ้น มือขวาถือง้าวข้างลำตัวแขนตึงระดับไหล่อยู่ในท่าสอดสูง เอียงศีรษะทางด้านขวาแล้วลักคอจากขวาไปเอียงศีรษะทางด้านซ้าย หน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 8	**เพลง :** เสมอมาร **ทิศทาง :** **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายถอนลงวางเต็มเท้า เท้าขวาฉายเท้าไปด้านหลังแล้วกระทุ้งเท้าในไม้ลาที่ 2 พร้อมย่อเข้าลง มือซ้ายตั้งวงบนหงายมือขึ้น มือขวาถือง้าวข้างลำตัวแขนตึงระดับไหล่อยู่ในท่าสอดสูง หน้ามองตรงแล้วลักคอจากซ้ายไปเอียงศีรษะทางด้านขวาหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 9	**เพลง :** เสมอมาร **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาถอนลงวางเต็มเท้า เท้าซ้ายฉายเท้าไปด้านหลังกระทุ้งในไม้ลาที่ 3 พร้อมย่อเข่าลง มือซ้ายตั้งวงบนหงายมือขึ้น มือขวาถือง้าวข้างลำตัวแขนตึงระดับไหล่อยู่ในท่าสอดสูง เอียงศีรษะทางด้านขวาแล้วลักคอจากขวาไปเอียงศีรษะทางด้านซ้าย หน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 10	**เพลง :** เสมอมาร **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายถอนลงวางเต็มเท้า เท้าขวาฉายเท้าไปด้านหลังแล้วกระทุ้งเท้าในไม้ลาที่ 4 พร้อมย่อเข้าลง มือซ้ายตั้งวงบนหงายมือขึ้น มือขวาถือง้าวข้างลำตัวแขนตึงระดับไหล่อยู่ในท่าสอดสูง หน้ามองตรงแล้วลักคอจากซ้ายไปเอียงศีรษะทางด้านขวาหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 11	**เพลง :** รัว ท้ายเสมอมาร **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** ก้าวท้าวซ้ายวาง ยกเท้าขวาแล้วย่อลงเต็มเหลี่ยมโดยให้น้ำหนักถ่ายไปอยู่ที่ขาขวา มือซ้ายตั้งวงยักษ์ มือขวาถือง้าวแล้วเงื้อแขนออกข้างลำตัวแขนตึง หักข้อมือเข้าหาลำตัว ในขนาดที่ก้าวเท้าซ้ายศีรษะมองมือขวา แล้วเมื่อเงื้อแขนขวาออกจึงเหลียวศีรษะไปทางซ้ายหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 12	**เพลง :** รัว ท้ายเสมอมาร **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายวางในตำแหน่งเดิมยกเท้าขวามากระทืบกลับและย่อลงเหลี่ยมน้ำหนัก ทางขวาลบเหลี่ยมซ้ายแล้วยืดยุบลงหมุนตัวมาทางขวา มือทั้งสองจีบรวมกัน ในระดับหน้าอก ระหว่างกระทืบกลับคลายมือจีบออกข้างลำตัวตั้งเป็นวง แขนตึง และปาดมือ ศีรษะเอียงขวามองตรง เมื่อปาดมือให้สลัดหน้าไปทาง ด้านขวา

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 13	**เพลง :** รัว ท้ายเสมอมาร **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เมื่อหมุนตัวมาหน้าตรงยกเท้าขวาขึ้น เท้าซ้ายวางลงย่อเหลี่ยม มือขวาถือง้าว อยู่ในระดับลิ้นปี่ โดยให้อยู่บริเวณร่องไหลขวา มือซ้ายตั้งวงยักษ์ระดับหน้าขา ศีรษะหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 14	**เพลง :** รัว ท้ายเสมอมาร **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งข้างปฏิบัติในท่าเก็บเท้า และย่อเหลี่ยมลง มือขวาถือง้าวอยู่ในระดับลิ้นปี่ ให้อยู่ระหว่างร่องไหล่ขวา ควงง้าว 2-3 ครั้ง มือซ้ายตั้งวงยักษ์ระดับหน้าขา ศีรษะหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 15	**เพลง :** รัว ท้ายเสมอมาร **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ขึ้นพักทางขวาโดยขยับเท้าขวายกขึ้นวาง และยกเท้าซ้ายขึ้นพร้อมทอดเท้าออก ด้านข้างเหยียดตึง ถ่ายน้ำหนักไปทางขาขวา มือขวาถือง้าวอยู่ในระดับลิ้นปี่ ให้อยู่ระหว่างร่องไหล่ขวา มือซ้ายตั้งวงยักษ์ระดับหน้าขา ศีรษะตรงหน้ามองตรง แล้วเหลียวไปทางด้านขวาศีรษะเอียงทางด้านซ้ายหน้ามองทางด้านซ้าย แล้วเหลียวกลับมาศีรษะตรงหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 16	**เพลง :** รัว ท้ายเสมอมาร **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ยืดเข่าทั้งสองขึ้นแล้วยุบเข่าลงเป็นเหลี่ยมน้ำหนักอยู่ตรงกลาง มือขวาถือง้าวอยู่ ในระดับลิ้นปี่ให้อยู่ระหว่างร่องไหล่ขวา มือซ้ายตั้งวงยักษ์ระดับหน้าขา ศีรษะ หน้าตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 17	**เพลง :** รัว ท้ายเสมอมาร **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เมื่อยุบเข่าลงเหลี่ยมแล้ว ยกเท้าซ้ายมาปฏิบัติในท่าเก็บ มือขวาถือง้าวอยู่ใน ระดับลิ้นปี่ให้อยู่ระหว่างร่องไหล่ขวา มือซ้ายตั้งวงยักษ์ระดับหน้าขา ศีรษะตรงหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 18	**เพลง :** รัว ท้ายเสมอมาร **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ขึ้นพักทางซ้ายโดยขยับเท้าซ้ายยกขึ้นวาง และยกเท้าขวาขึ้นพร้อมทอดเท้าออกด้านข้างเหยียดตึง ถ่ายน้ำหนักไปทางขาซ้าย มือขวาถือง้าวอยู่ในระดับลิ้นปี่ให้อยู่ระหว่างร่องไหล่ขวา มือซ้ายตั้งวงยักษ์ระดับหน้าขา ศีรษะตรงหน้ามองตรง แล้วเหลียวไปทางด้านซ้ายศีรษะเอียงทางด้านขวาหน้ามองทางด้านขวา แล้วเหลียวกลับมาศีรษะตรงหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 19	**เพลง :** รัว ท้ายเสมอมาร **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาก้าวข้างขึ้นด้านหน้าวางลงแล้วค่อย ๆ หมุนตัวมาทางขวา เท้าซ้ายวาง หลังเปิดส้นเท้า และย่อเหลี่ยมลง มือซ้ายตั้งมือจีบหงายระดับชายพก มือขวา ถือง้าวตั้งขึ้นเป็นวงระดับแง่ศีรษะ เป็นท่าสอดสร้อยมาลา ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองที่อาวุธ
 ท่ารำที่ 20	**เพลง :** รัว ท้ายเสมอมาร **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** ก้าวเท้าซ้ายยกวางลง พร้อมยกเท้าขวาขึ้นเหยียบง้าว และย่อเหลี่ยมลง มือซ้ายย้ายจีบจากชายพกขึ้นไปแล้วม้วนมือออกเป็นจีบป้องหน้าระดับแง่ศีรษะ มือขวาจับง้าวให้อยู่ระดับหน้าขา ศีรษะเอียงขวามองมือจีบซ้าย

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 21	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** เอื้อน **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ถอนเท้าซ้ายวางลงหลัง เท้าขวาฉายเท้าครึ่งรอบแล้วนำเท้าขวามากระทุ้งหลัง เปิดส้นเท้า มือซ้ายย้ายจากจีบป้องหน้าม้วนมือเป็นตั้งวงข้างลำตัวอยู่ในระดับไหล่ แล้วกวาดมือมาเป็นจีบนอนเข้าหัวตัว มือขวาถือง้าวอยู่ในระดับลิ้นปี่ให้อยู่ ระหว่างร่องไหล่ขวา ลักคอจากด้านซ้ายมาด้านขวาศีรษะเอียงซ้ายหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 22	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** เอื้อน **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ถอนเท้าขวาวางลงหลังเท้าซ้ายฉายเท้าครึ่งรอบแล้วนำเท้าซ้ายมากระทุ้งหลัง เปิดส้นเท้า มือซ้ายม้วนจีบออกข้างลำตัวตั้งเป็นวงระดับไหล่ มือขวาถือง้าวอยู่ในระดับลิ้นปี่ให้อยู่ระหว่างร่องไหล่ขวา ลักคอจากด้านขวามาด้านซ้าย ศีรษะ เอียงซ้ายหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 23	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** ฉุย **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายประเท้าแล้วยกหนีบน่อง เท้าขวาวางแล้วย่อเข่าลง มือขวาถือง้าวออก ข้างลำตัวเหยียดแขนตึงหักข้อมือเข้าหาตัว มือซ้ายตั้งวงระดับแง่ศีรษะ และกด ไหล่ซ้ายตีไหล่ไปด้านหลัง ศีรษะเอียงทางซ้ายหน้ามองมือขวา
 ท่ารำที่ 24	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** ฉายเอย **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** วางเท้าซ้ายลงด้านหน้าวางเต็มเท้า เท้าขวาวางด้านหลังเปิดส้นเท้าขึ้น มือขวา ถือง้าวแล้วม้วนมือออกตั้งขึ้นเป็นวงระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายลดจากมือตั้งวงลงมา จีบส่งหลัง ศีรษะเอียงซ้ายมองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 25	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** นางเสื้อ **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** วางเท้าซ้ายย่อเข่าลงเบี่ยงตัวทางขวาเล็กน้อย ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่องแล้วยืด กระทบลงลบเหลี่ยม มือซ้ายตั้งวงกลางด้านหน้าระดับไหล่ มือขวาจับง้าวแล้ว รูดให้คองอ้าวอยู่ที่มือโดยให้ง้าวอยู่ระดับหน้าขา ศีรษะเอียงขวามองตรง
 ท่ารำที่ 26	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** เมืองยักษ์ **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** ยืดกระทบลงลบเหลี่ยม โดยให้เท้าขวาวางลงย่อ และแบะเข่าออกด้านข้าง เท้าซ้ายหลบเข่าเข้าด้านในแล้วเปิดส้นเท้าซ้ายขึ้น น้ำหนักถ่ายไปขาขวา มือซ้าย จีบเข้าหาตัวในระดับหน้าอก มือขวาจับง้าวให้อยู่ระดับหน้าขา ศีรษะเอียงซ้าย มองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 27	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** สี่ **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาก้าวขึ้นด้านหน้า เท้าซ้ายวางด้านหลังเปิดส้นเท้าขึ้น ถ่ายน้ำหนักไปที่ ขาขวา มือทั้งสองข้างปฏิบัติในท่าจีบคว่ำข้างลำตัวระดับไหล่ มือขวาถือง้าวโดย กดปลายง้าวลง ศีรษะด้านหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 28	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** พักตร์ **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาวางลงย่อเข่า เท้าซ้ายย้ายจากวางหลังขึ้นมายกหนีบน่อง มือทั้งสองข้าง ปฏิบัติในท่าบัวบาน โดยการดึงจีบคว่ำจากข้างลำตัวขึ้นไปคลายจีบเป็นตั้งวง หงายมือระดับแง่ศีรษะ ศีรษะด้านหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 29 ที่มา : ผู้วิจัย, 2565	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** แปดกร **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายก้าวขึ้นหน้าวางลงย่อเข่า เท้าขวายกเข่าขึ้นหนีบน่อง มือทั้งสองแทงวง ลงตั้งวงกลางเหยียด แขนตึงทั้งสองข้าง มือขวาถือง้าว ศีรษะด้านหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 30	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** ถือตรี **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ถอนเท้าขวาวางลงด้านหลัง เท้าซ้ายแตะวางด้านหน้าเปิดปลายเท้า มือขวา ลดลงมาจีบระดับเอวไปทางข้างลำตัวด้านซ้าย(ตรงตรี) มือซ้ายถือง้าวใน แนวเฉียงระดับลิ้นปี่ ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 31	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** คทาค้อน **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** ก้าวเท้าขวาไปทางด้านข้าง เท้าซ้ายยกเข่าขึ้นใช้นิ้วเท้าหนีบง้าว มือขวาม้วน ออกไปทางด้านข้างพร้อมตีไหล่ไปด้านหลังแล้วตั้งเป็นวงระดับศีรษะมือกำ หักข้อมือขึ้น มือซ้ายจับง้าวไว้ทางด้านหน้า ศีรษะเอียงซ้ายมองตรง
 ท่ารำที่ 32	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** ง้าว **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** ขยับเท้าซ้าย และขวาวาง ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลงลบเหลี่ยมขวาน้ำหนักขา ซ้าย มือซ้ายตั้งวงยักษ์ระดับหน้าขา มือขวาถือง้าวระดับศีรษะเป็นท่าเงื้อแขน หักข้อมือเข้าหาตัว ศีรษะเอียงขวามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 33	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** หอกศร **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ขยับเท้าซ้ายวาง ยกเท้าขวาวางลงเป็นก้าวข้าง น้ำหนักทางเข่าขวา มือขวา เปลี่ยนง้าวถือมือซ้ายแล้วดึงขึ้นเป็นจีบเข้าหาตัวระดับศีรษะ มือซ้ายถือง้าวอยู่ ในระดับหน้าขา ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 34	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** พระขรรค์จักร **ทิศทาง :** ด้านกหน้า **นางอังกาศตไล :** วิ่งวนทางขวาเมื่อถึงด้านหน้าก้าวเท้าซ้ายขึ้นวางลง ยกเท้าขวาวางลงเป็นก้าว ข้างน้ำหนักทางเข่าขวา ขนาดวิ่งค่อย ๆ เคลื่อนมือจีบลงมาพร้อมม้วนจีบ ออกมาจีบด้านหน้าชายพก (ตรงจักร) มือซ้ายถือง้าวแนวเฉียงระดับหน้าอก ศีรษะเอียงซ้ายหน้ามองตรง

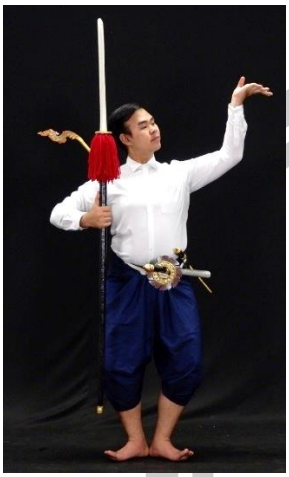
ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 35	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** สวม **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** ถอนเท้าซ้ายลงหลัง ก้าวเท้าขวาขึ้นหน้าน้ำหนักขาขวา มือทั้งสองข้างตั้งเป็นวง ระดับศีรษะแล้วปาดลงมา มือขวาถือง้าว ศีรษะกล่อมหน้าจากซ้ายไปขวาแล้ว หน้ามองมือขวา
 ท่ารำที่ 36	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** มงกุฎ **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ถอนเท้าซ้ายลงวางหลัง ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง มือทั้งสองข้างจีบแล้วดึงขึ้น คลายจีบออกเป็นตั้งวงหงายมือขึ้นระดับศีรษะ เป็นท่าพรหมสี่หน้า มือขวาคีบ ง้าวกดปลายง้าวลงพื้น ศีรษะมองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 37	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** โจง **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายวางย่อขาลง เท้าขวายกเหลี่ยมหนีบน่องแล้วยืดกระทบ มือขวาตั้งวงขัด กับง้าวระดับลิ้นปี่ มือซ้ายถือง้าวให้ปลายเฉียงไปทางขวา ศีรษะมองตรง
 ท่ารำที่ 38	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** กระเบน **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายยืดกระทบแล้วลงเหลี่ยมน้ำหนักถ่ายไปที่เข่าขวา มือขวาจับหางโจง กระเบนด้านหลัง มือซ้ายถือง้าวให้ปลายเฉียงไปทางขวาอยู่ในระดับลิ้นปี่ ศีรษะมองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 39	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** ออกลาด **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** ถอนเท้าขวาวางลงหลัง และยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ลบเหลี่ยมขวาแล้ววิ่งวนไป ทางซ้าย มือซ้ายตั้งวงกดข้อมือลงเป็นท่าป้องหน้าระดับศีรษะ มือขวาถือง้าว แล้วม้วนมือลงมาออกไปทางข้างลำตัวแล้วหักข้อมือลงให้ปลายง้าวลงพื้น ศีรษะเอียงขวามองตรง
 ท่ารำที่ 40	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** ตระเวน **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาก้าวขึ้นแล้ววาง เท้าซ้ายก้าวข้างวางลงเหลี่ยมน้ำหนักทางซ้าย มือซ้าย แทงออกตั้งเป็นวงหักข้อมือระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวระดับเอวหักข้อมือลงให้ ปลายง้าวลงพื้นเป็นท่าผาลา ศีรษะเอียงซ้ายหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 41	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** มิผ่อน **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** วิ่งขึ้นด้านหน้าเล็กน้อยแล้วสะดุดเท้าขวา เท้าซ้ายวางด้านหลังน้ำหนักอยู่ที่ ขาขวา มือขวาตั้งวงระดับเอว และส่ายมือเป็นท่าไม่ มือซ้ายถือง้าวตั้งเป็นวงล่าง ระดับหน้าขา ศีรษะส่ายไปมาเอียงซ้ายมองหน้าตรง
 ท่ารำที่ 42	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** มิพัก **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองยืนตรงเท้าขวาอยู่ด้านหน้าเหยียดขาตึงใช้จมูกเท้าแตะ เท้าซ้ายวาง เท้าด้านหลัง มือขวาตั้งวงระดับไหล่เหยียดแขนตึง มือซ้ายถือง้าวตั้งเป็นวง ระดับหน้าขา ศีรษะเอียงขวาหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 43	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** ก้าวเท้าขวาขึ้นวาง ลากเท้าซ้ายมาแล้วยกขึ้นวางเปิดส้นเท้าขวาย่อเข่าลงยืดยุบแล้ววิ่งวนทางซ้าย มือขวาถือง้าวหักมือเข้าหาตัวระดับศีรษะแล้วม้วนมือหงายออกตั้งวงบน มือซ้ายจีบระดับหน้าชายพกเป็นท่าสอดสร้อยมาลา ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองมือขวา
 ท่ารำที่ 44	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาก้าวไขว่ไปด้านข้าง เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้าขึ้น มือซ้ายจีบคว่ำระดับ ไหล่แล้วกดไหล่ซ้ายลง มือขวาถือง้าวอยู่ในระดับลิ้นปี่ให้อยู่ระหว่างร่องไหล่ขวา ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองมือซ้าย

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 45	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายยกจากด้านหลังขึ้นมาประสมเท้ากับเท้าขวา โดยให้น้ำหนักอยู่ขาซ้าย และโย้ตัวพร้อมถ่ายน้ำหนักไปมาตามจังหวะเพลงโดยประมาณ 4 ครั้ง โดยโย้ ตัว ให้น้ำหนักจบที่ขาซ้าย มือซ้ายตั้งวงหงายมือระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวอยู่ ในระดับลิ้นปี่ให้อยู่ระหว่างร่องไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวาหน้ามองมือซ้าย
 ท่ารำที่ 46	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายก้าวไขว่ไปด้านข้างขวา แล้วลากเท้าขวามาเป็นสมกับเท้าซ้ายน้ำหนักอยู่ ตรงกลาง มือซ้ายตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวออกไปด้านข้างหักข้อมือเข้า หาตัวแล้วเหยียดแขนตึง ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองมือขวา

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 47	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** เอื้อน **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ขยับเท้าขวายกขึ้นเก็บเท้า มือซ้ายตั้งวงระดับแง่ศีรษะ มือขวาตั้งวงระดับไหล่ เหยียดแขนตึงแล้วม้วนข้อมือออกพร้อมตีไหล่จากขวาไปซ้ายขนาดเก็บเท้า ศีรษะเอียงขวามองมือขวา
 ท่ารำที่ 48	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** เอื้อน **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองปฏิบัติอยู่ในท่าเก็บเท้า มือซ้ายจับคองาวในระดับไหล่ มือขวาจับ ปลายง้าวในระดับเอวพร้อมตีไหล่ ศีรษะเอียงขวาหน้ามองปลายบนของง้าว

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 49	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** อังกาศตไลเอย **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ยกเท้าขวาขึ้นแล้วเลาะเท้าไปทางขวา เท้าซ้ายยกแล้วเหยียดตึง มือขวาขนาด เลาะเท้าควงง้าว 1 ครั้ง โดยถือง้าวให้อยู่ในระดับลิ้นปี่ระหว่างร่องไหล่ขวา มือซ้ายตั้งวงยักษ์ระดับหน้าขา ศีรษะด้านหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 50	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** โฉมนาง **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาถอนวางลงหลัง เท้าซ้ายก้าวข้างขึ้นด้านหน้า น้ำหนักขาซ้าย มือทั้งสอง ปาดลงมาจากระดับศีรษะค่อย ๆ ลดลงมาในระดับหน้าอก ศีรษะเอียงด้าน ขวามองมือซ้าย

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 51	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** ทรามวัย **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายถอนวางลงหลัง เท้าขวายกขึ้นมาแตะด้านหน้าเปิดปลายเท้าขึ้น มือซ้าย จากปาดมือลงมาค่อย ๆ จีบเข้าตัว มือขวาลดลงมาระดับเอวถือง้าวเฉียงตั้ง ปลายง้าวขึ้น ศีรษะเอียงด้านขวามองหน้าตรง
 ท่ารำที่ 52	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** ละเมียด **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาฉายเท้าครึ่งรอบ เท้าซ้ายวางลงพร้อมย่อขาลง มือขวาจีบคว่ำแล้วม้วน ออกข้างลำตัวทางขวาพร้อมคลายมือเป็นวงกดไหล่ซ้ายลง มือซ้ายถือง้าวระดับหน้าขา ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองมือขวา

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 53	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** ละมัย **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายวางด้านหน้า ยกเท้าขวาจากฉายเท้ามากระทุ้งหลัง มือขวาม้วนออก พร้อมตีไหล่จากซ้ายไปขวาแล้วดึงจีบขึ้นข้างลำตัวระดับเอว มือซ้ายถือง้าว ระดับหน้า ศีรษะเอียงซ้ายหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 54	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** เยื้อง **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาถอนวางลง เท้าซ้ายยกแล้วนำปลายจมูกเท้ามาแตะด้านข้าง มือซ้ายจีบ คว่ำข้างลำตัว มือขวาถือง้าวหักข้อมือลงปลายง้าวกดลงด้านล่าง ศีรษะเอียงขวา หน้ามองมือซ้าย

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 55	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** ยักษ์ **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายก้าวขึ้นวางลง เท้าขวายกแล้วนำปลายจมูกเท้ามาแตะด้านข้าง มือซ้าย ม้วนจีบออกเป็นตั้งวงหักข้อมือลงข้างลำตัวระดับไหล่ มือขวาถือง้าวหักข้อมือลง ลักษณะเดียวกับท่าจีบคว่ำ ศีรษะเอียงซ้ายหน้ามองมือขวา
 ท่ารำที่ 56	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** เป็น **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายยกขึ้นมาวางข้างเท้าขวาแล้วซอยเท้า มือซ้ายจีบเข้าหาตัวระดับเอว มือขวาถือง้าวแล้วเท้าเอวข้างลำตัวในระดับเอว พร้อมตีไหล่จากซ้ายไปขวา ศีรษะกล่อมหน้าไปมาหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 57	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** ปีศาจ **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายก้าวขึ้นหน้าวางลง ยกเท้าขวามากระทืบข้างเท้าซ้าย มือซ้ายจีบเข้าหา ตัวระดับเอว มือขวาถือง้าวแล้วเท้าเอวข้างลำตัวในระดับเอว ศีรษะเอียงขวา หน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 58	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** ผู้พิทักษ์ **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาถอนวางลงด้านหลังเปิดส้นเท้าขึ้น ก้าวเท้าซ้ายยกขึ้นวางลงด้านหน้า มือทั้งสองข้างม้วนจีบออกตั้งวงกดข้อมือลงแล้วรวบมาซ้อนกันมือซ้ายทับมือ ขวา ระดับหน้าอกมือขวาถือง้าว ศีรษะกล่อมหน้าแล้วเอียงด้านซ้ายมองหน้า ตรง พร้อมพยักหน้า

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 59	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** อาณาจักร **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** เท้าขวายกขึ้นมาแตะหน้าเท้าซ้ายแล้ววิ่งวนทางขวา 1 รอบ มือขวาชี้กดลงพื้น ขนาดวิ่งวนให้ค่อย ๆ วาดออกเป็นวงกลม มือซ้ายถือง้าวระดับหน้าขา ศีรษะ เอียงด้านซ้ายหน้ามองมือขวา
 ท่ารำที่ 60	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** เขต **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาขยับวางลง เท้าซ้ายยกขึ้นแล้ววางพร้อมย่อลงเป็นเหลี่ยมน้ำหนักกลาง มือขวาตั้งนิ้วชี้ขึ้นหักข้อมือเหยียดแขนตึงระดับไหล่ และกดข้อมือลงพร้อมกวาด นิ้วมาถึงด้านหน้า มือซ้ายถือง้าวระดับหน้าขา ศีรษะมองตรง

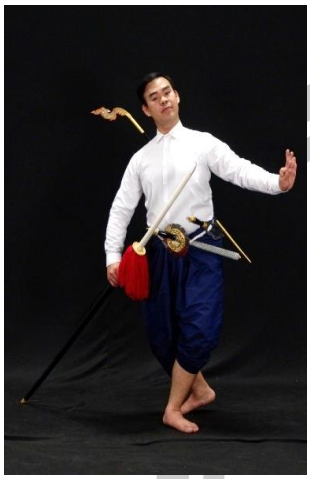
ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 61	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** สงวน **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาขยับวางลงหลัง ยกเท้าซ้ายวางลงเหลี่ยมน้ำหนักทางซ้าย มือซ้ายถือง้าว ตั้งเป็นวงระดับศีรษะ มือขวาใช้นิ้วชี้ชี้ลงพื้นระดับหน้าอก ศีรษะเอียงด้านซ้าย หน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 62	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** ห้าว **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** อยู่ในท่าย่อเหลี่ยมแล้วยกเท้าขวากระทืบลง มือซ้ายตั้งวงยักษ์ มือขวาถือง้าว ระดับหน้าขา ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองลงต่ำ

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 63	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** เอื้อน **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เมื่อกระทืบเท้าขวาลงแล้วเท้าทั้งสองข้างปฏิบัติอยู่ในท่าเก็บเท้า มือซ้ายตั้งวง ยักษ์ มือขวาถือง้าวระดับหน้าขาขนาดเก็บเท้าให้ตีไหล่ตามหน้า ศีรษะกล่อม หน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 64	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** หาญ **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** หลังจากปฏิบัติท่าเก็บเท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้วกระทืบลงเหลี่ยมน้ำหนักทางซ้าย มือซ้ายตั้งวงยักษ์ มือขวาถือง้าวระดับหน้าขา ศีรษะมองมือซ้าย เมื่อกระทบเท้า แล้วสะบัดหน้ามาด้านหน้ามองตรง

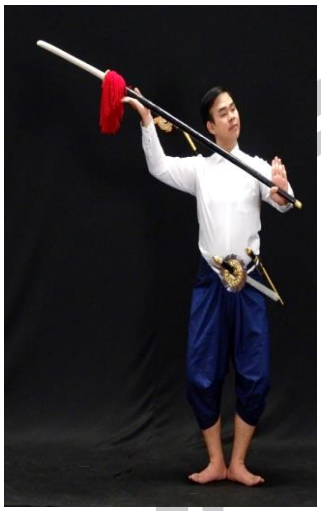
ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 65	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** ชำนาญศึก **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** กระโดดคว้าไปทางขวาโดยใช้เท้าขวากระโดดแล้ววาง ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง หน้าลบเหลี่ยมขวา มือซ้ายตั้งวงยักษ์ระดับหน้าขา มือขวาถือง้าวตั้งเป็นวงให้อยู่ ในระดับศีรษะ ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 66	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** เฮิม **ทิศทาง : ด้านซ้าย** **นางอังกาศตไล :** กระโดดหมุนตัวไปทางขวาหันมาทางซ้ายโดยเท้าขวาวางลงด้านหน้า เท้าซ้าย ลบเหลี่ยมเปิดส้นเท้าขึ้น มือซ้ายตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวระดับหน้าขา หักข้อมือขึ้น ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรง

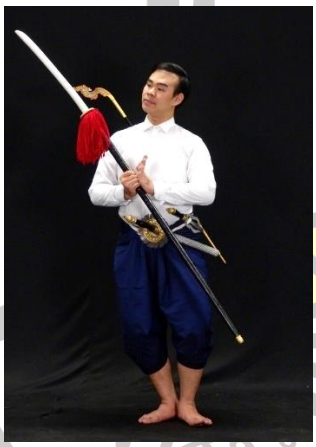
ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 67	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** ฮึก **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** กระโดนขึ้นด้านหน้าโดยเท้าขวาวางลงด้านหน้า เท้าซ้ายลบเหลี่ยมเปิดส้นเท้า มือซ้ายตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวระดับหน้าขาแล้วถกโจงกระเบนขึ้นใน คำว่า “ฮึก” ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 68	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** กระบิด **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาก้าวออกด้านข้างแล้ววาง ยกเท้าซ้ายมากระทืบลงด้านข้างเท้าขวา มือขวาจีบแล้วม้วนออกเป็นตั้งวงหักข้อมือลงระดับไหล่งอแขน มือซ้ายถือง้าว ระดับหน้าขา ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองมือขวา

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 69	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย **เนื้อร้อง :** กระบวน **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาก้าวข้างวางลงเป็นเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยมเล็กน้อย มือซ้ายจีบเข้าแล้วม้วนออกตั้งเป็นวงระดับไหล่ มือขวาถือง้าวระดับหน้าขา ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรงเฉียงไปทางขวา
 ท่ารำที่ 70	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายย่ำเท้าลงแล้ววางด้านหลัง เท้าขวายกขึ้นแล้วย่ำลงนับเป็นจังหวะที่ 1 มือซ้ายจีบแล้วเคลื่อนส่งหลังหยิบผ้าห่มนางมาปิดด้านหน้าระดับหน้าอก มือขวาถือง้าวระดับหน้าขา ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรงเฉียงไปทางขวา และเดินลอยหน้าตามจังหวะลักษณะการเดินตีโค้งลงหลังไปทางขวามือ

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 71	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาวางด้านหลังเปิดส้นเท้าขึ้น เท้าซ้ายก้าวขึ้นด้านหน้าแล้ววางนับเป็น จังหวะที่ 2 มือจีบซ้ายจับผ้าห่มนางแล้วเดินมือออกข้างลำตัวไปทางซ้าย มือขวาถือง้าวระดับหน้าขา ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองตรงเฉียงทางซ้าย ลักษณะการเดินตีโค้งลงหลังไปทางขวามือ
 ท่ารำที่ 72	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายวางด้านหลังเปิดส้นเท้าขึ้น เท้าขวาก้าวขึ้นด้านหน้าแล้ววางนับเป็น จังหวะที่ 3 มือจีบซ้ายจับผ้าห่มนางมาปิดด้านหน้าระดับหน้าอก มือขวาถือง้าว ระดับหน้าขา ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรงเฉียงไปทางขวา ลักษณะการเดิน ตีโค้งลงหลังไปทางขวามือ

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 73	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาวางด้านหลังเปิดส้นเท้าขึ้น เท้าซ้ายก้าวขึ้นด้านหน้าแล้ววางนับเป็น จังหวะที่ 4 มือจีบซ้ายจับผ้าห่มนางแล้วเดินมือออกข้างลำตัวไปทางซ้าย มือขวาถือง้าวระดับหน้าขา ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองตรงเฉียงทางซ้าย ลักษณะการเดินตีโค้งลงหลังไปทางขวามือ
 ท่ารำที่ 74	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายวางด้านหลังเปิดส้นเท้าขึ้น เท้าขวาก้าวขึ้นด้านหน้าแล้ววางนับเป็น จังหวะที่ 5 มือจีบซ้ายจับผ้าห่มนางมาปิดด้านหน้าระดับหน้าอก มือขวาถือง้าว ระดับหน้าขา ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรงเฉียงไปทางขวา ลักษณะการเดิน ตีโค้งลงหลังไปทางขวามือแล้ววิ่งวนปาดมือมาด้านหน้า

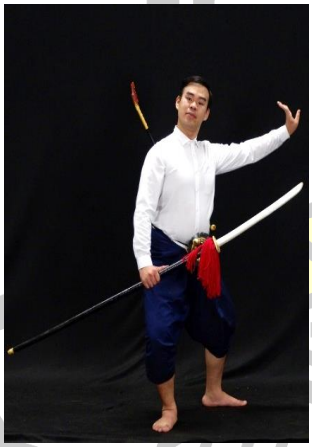
ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 75	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาก้าวไปด้านหน้าเท้าซ้ายย่อลงแล้ววิ่งหมุนตัวไปทางขวา มือขวาจับปลายง้าวระดับไหล่ มือซ้ายจับคอง้าวระดับเอว ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 76	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาก้าวขึ้นด้านหน้าวางลง เท้าซ้ายวางด้านหลังเปิดส้นเท้าขึ้น มือซ้ายตั้งวง กดปลายมือลงระดับไหล่แล้วดันง้าวขึ้น มือขวาถือง้าวระดับไหล่กดไหล่ซ้ายลง ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองมือซ้าย

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 77	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ยกเท้าซ้ายจากด้านหลังมาเท้าประสมเท้ากับเท้าขวา โดยให้น้ำหนักอยู่ที่ขาซ้าย และถ่ายน้ำหนักไปขาขวาตามจังหวะเพลง โดยจบที่น้ำหนักที่ขาซ้าย มือซ้ายตั้ง วงระดับไหล่จับปลายง้าว มือขวาตั้งวงหงายมือขึ้นระดับศีรษะแล้วจับคอง้าว ขนาดที่ถ่ายน้ำหนักไปมาให้กดไหล่ตรงกันข้ามกับข้างที่น้ำหนักถ่ายมา ศีรษะเอียงด้านขวามองตรง
 ท่ารำที่ 78	**เพลง :** ร้องฉุยฉาย (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายก้าวขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวามาวางประสมเท้ากับเท้าซ้ายน้ำหนักอยู่ที่ ขาขวา มือขวาตั้งวงระดับไหล่จับปลายง้าว มือซ้ายตั้งวงหงายมือขึ้นระดับศีรษะ แล้วจับคอง้าว ศีรษะเอียงด้านซ้ายมองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 79	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** แม่ **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างอยู่ในท่าประสมเท้าโดยน้ำหนักอยู่ที่ขาซ้าย มือขวาตั้งวงระดับ ไหล่จับปลายง้าว มือซ้ายตั้งวงหงายมือขึ้นระดับศีรษะจับคอง้าวแล้วกดไหล่ขวา ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรงเฉียงไปทางขวา
 ท่ารำที่ 80	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** ศรีเอยแม่ศรี **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างอยู่ในท่าประสมเท้าถ่ายน้ำหนักไปที่ขาขวาแล้วถ่ายน้ำหนักมาขาซ้ายแล้วถ่ายน้ำหนักมาขาขวาเป็นลักษณะเยื้องตัว มือขวาตั้งวงระดับไหล่จับปลายง้าว มือซ้ายตั้งวงหงายมือขึ้นระดับศีรษะจับคอง้าวแล้วกดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรงเฉียงไปทางขวา

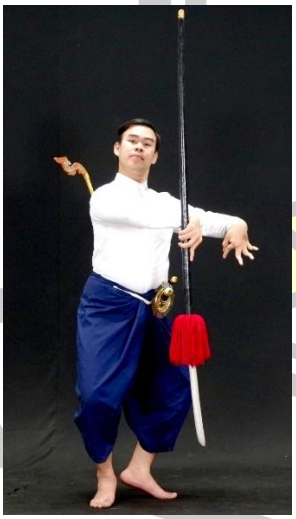
ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 81	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** ยี **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ก้าวเท้าซ้ายไปด้านข้างแล้ววาง เท้าขวายกมากระทืบด้านข้างเท้าซ้าย มือขวา ถือง้าวระดับหน้าอก มือซ้ายตั้งวงแล้วนำมือทั้งสองมาประกบกับมือขวาถูไปมา ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองตรงเฉียงไปทางซ้าย
 ท่ารำที่ 82	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** ยวน **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ก้าวเท้าขวาไปด้านข้างแล้ววาง เท้าซ้ายยกมากระทืบด้านข้างเท้าขวา มือขวา ถือง้าวระดับหน้าอก มือซ้ายตั้งวงแล้วนำมือทั้งสองมาประกบกับมือขวาถูไปมา ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรงเฉียงไปทางขวา

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 83	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** ถึงมดมาไต่ **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** ถอนเท้าซ้ายวางลงหลังเปิดส้นเท้าขึ้น เท้าขวาก้าวขึ้นด้านหน้าวางลง มือขวาจีบ เข้าหาตัวระดับหูแล้วม้วนออกด้านข้าง มือซ้ายถือง้าวระดับหน้าขา ศีรษะเอียง ด้านขวาหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 84	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** หรือไรมากวน **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** หมุนตัวไปทางซ้ายแล้วก้าวเท้าซ้ายขึ้นวางด้านหน้าเท้าขวาวางหลังเปิดส้นเท้า มือขวาจีบเข้าหาตัวระดับไหล่แล้วม้วนออก มือซ้ายถือง้าวตั้งเป็นวงระดับไหล่ ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 85	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** ขืนทำป่วน **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ก้าวเท้าขวาขึ้นแล้วยกเท้าซ้ายมาเก็บเท้า ก้าวเท้าซ้ายขึ้นด้านหน้า ยกเท้าขวา มากระทืบข้างเท้าซ้าย มือทั้งสองข้างโกยมือ ขึ้นระดับไหล่ มือขวาถือง้าว ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองตรงเฉียงไปทางซ้าย
 ท่ารำที่ 86	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** แม่ **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาก้าวลงหลังวางลง เท้าซ้ายวางด้านหน้าเปิดส้นเท้าขึ้นเหยียดขาตึง มือซ้ายถือง้าวระดับหน้าขา มือขวาตั้งวงระดับศีรษะ ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้า มองมือขวา

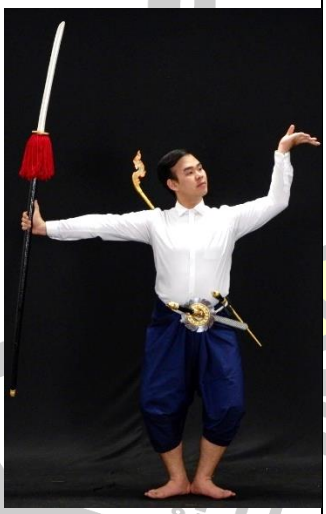
ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 87	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** จะตี **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** ยุบตัวลงลบเหลี่ยมขวา เท้าซ้ายวางลงด้านหน้า เท้าขวาวางด้านหลังลบเหลี่ยม เปิดส้นเท้าขวา มือซ้ายถือง้าวระดับหน้าขา มือขวาตั้งวงระดับศีรษะแล้วดึงมือ เข้ามาระดับหน้าเป็นท่าตบ ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 88	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** หวังรอบ **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** ก้าวเท้าขวาขึ้นวางด้านหน้าวางลง เท้าซ้ายก้าวลงหลังเปิดส้นเท้าน้ำหนักขาซ้าย มือขวาถือง้าวระดับเอว มือซ้ายตั้งมือจีบส่งไปด้านหลัง ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 89	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** เข้าประชิด **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** หมุนตัวทางซ้ายยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลงเต็มเหลี่ยมน้ำหนักอยู่ที่ขาซ้าย มือทั้ง สองรวมกันด้านหน้าระดับหน้าอกมือซ้ายทับมือขวา มือขวาถือง้าว ศีรษะเอียง ด้านขวาหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 90	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** หวังมาคิด **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายก้าวขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวาขึ้นวางด้านหน้าเปิดส้นเท้าขึ้น มือซ้ายตั้ง วงระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวระดับหน้าขาแล้วถกชายโจงกระเบนขึ้น ศีรษะ เอียงด้านซ้ายหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 91	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** รอญราวี **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** ก้าวเท้าซ้าย และขวาขึ้นด้านหน้าแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายมาแตะด้านข้างเท้าขวา มือซ้ายจับปลายง้าวระดับเอว มือขวาจับกลางง้าวระดับศีรษะ ศีรษะเอียง ด้านขวาหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 92	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** จะไล่ตามบดตามขยี้ **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** ถอนเท้าขวาวางลงหลัง ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลงเต็มเหลี่ยมน้ำหนักขาซ้าย ยืดแล้วยุบลงพร้อมวิ่งไปทางซ้าย มือทั้งสองปฏิบัติในท่าชักแป้งโดยให้มือขวาถือ ง้าวระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงระดับไหล่ ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองตรง

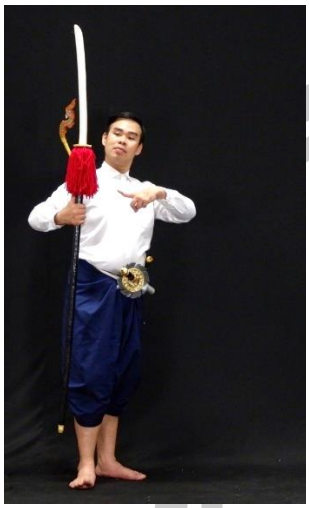
ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 93	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** ให้ปนปี้ **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** ยกเท้าขวาวางลงหลัง ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้วกระทืบลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักขาซ้าย มือทั้งสองรวมกันระดับหน้าอกมือขวาถือง้าว ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 94	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** วดวาย **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างปฏิบัติในท่าเก็บเท้าโดยเก็บเท้าเคลื่อนขึ้นไปด้านหน้า มือทั้งสอง ข้างจีบคว่ำระดับหน้าอก มือขวาถือง้าว ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 95	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** เอย **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาก้าวขึ้นแล้ววางลงด้านหน้า เท้าซ้ายยกเท้าขึ้นหนีบน่อง มือซ้ายตั้งวง หงายฝามือขึ้นระดับไหล่ มือขวาถือง้าวระดับไหล่ ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้า มองตรง
 ท่ารำที่ 96	**เพลง :** ร้องแม่ศรี (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** ก้าวเท้าซ้ายขึ้นวางลงด้านหน้า เท้าขววางด้านหลังเปิดส้นเท้าขึ้นในจังหวะที่ 1 มือขวาถือง้าวระดับเอว มือซ้ายตั้งวงเหยียดแขนตึงระดับเอว ศีรษะกล่อมหน้า จากด้านขวาไปด้านซ้ายมองตรงเอียงด้านขวา

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 97	**เพลง :** ร้องแม่ศรี (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** ก้าวเท้าขวาขึ้นวางลงด้านหน้า เท้าซ้ายวางด้านหลัง เปิดส้นเท้าขึ้นในจังหวะที่ 2 มือขวาถือง้าวเหยียดแขนตึงระดับเอว มือซ้ายตั้งวงระดับเอว ศีรษะกล่อมหน้า จากด้านซ้ายไปด้านขวามองตรงเอียงด้านซ้าย
 ท่ารำที่ 98	**เพลง :** ร้องแม่ศรี (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** ก้าวเท้าซ้ายขึ้นวางลงด้านหน้า เท้าขววางด้านหลัง เปิดส้นเท้าขึ้น จังหวะที่ 3 แล้ววิ่งวนไปทางซ้ายจบที่ด้านหน้า มือขวาถือง้าวระดับเอว มือซ้ายตั้งวงเหยียด แขนตึงระดับเอว ศีรษะกล่อมหน้า จากขวาไปซ้ายมองตรงเอียงด้านขวา

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 99	**เพลง :** ร้องแม่ศรี (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาก้าวขึ้นวางลงด้านหน้า เท้าซ้ายวางด้านหลังเปิดส้นเท้าขึ้น มือซ้ายจีบ คว่ำลงระดับไหล่ มือขวาถือง้าวระดับไหล่กดปลายง้าวลง ศีรษะเอียงด้านซ้าย หน้ามองมือจีบซ้าย
 ท่ารำที่ 100	**เพลง :** ร้องแม่ศรี (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ยกเท้าซ้ายจากด้านหลังขึ้นมาประสมเท้ากับเท้าขวา น้ำหนักอยู่ที่ขาซ้าย ถ่ายน้ำหนักไปมาตามจังหวะโดยให้น้ำหนักจบลงที่ขาซ้าย มือซ้ายดึงจีบขึ้นตั้งวง หงายมือขึ้นระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวเหยียดแขนตึงระดับไหล่ ศีรษะเอียง ด้านขวาหน้ามองมือซ้าย

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 101	**เพลง :** ร้องแม่ศรี (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายก้าวขึ้นวางลงด้านหน้า เท้าขวาวางด้านหลัง เปิดส้นเท้าขึ้น มือขวาถือ ง้าวกดปลายง้าวลงระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงกดปลายมือลงระดับไหล่ ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองมือขวา
 ท่ารำที่ 102	**เพลง :** ร้องแม่ศรี (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ยกเท้าขวาจากด้านหลังขึ้นมาประสมเท้ากับเท้าซ้าย น้ำหนักอยู่ที่ขาขวา มือขวาถือง้าวตั้งขึ้นเป็นวงระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงเหยียดแขนตึงระดับไหล่ ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองมือขวา

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 103	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** ลาดตระเวนเอย ลาดตระเวน **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** ถอนเท้าขวาลงด้านหลังเปิดส้นเท้าขึ้น ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลงด้านหน้าลบ เหลี่ยมขวายืดยุบแล้ววิ่งไปทางซ้าย มือซ้ายตั้งวงหักข้อมือกดปลายมือลงเป็น ท่าป้องหน้าระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวข้างลำตัวกดปลายง้าวลง ศีรษะเอียงด้าน ขวามองมือซ้าย
 ท่ารำที่ 104	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** เฉิด **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายก้าวขึ้นวางด้านหน้า ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่องมือขวาถือง้าวระดับศีรษะ แล้วม้วนข้อมือออกตั้งเป็นวงกดปลายง้าวลง มือซ้ายตั้งวงเหยียดแขนตึงระดับ ไหล่ ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองมือขวา

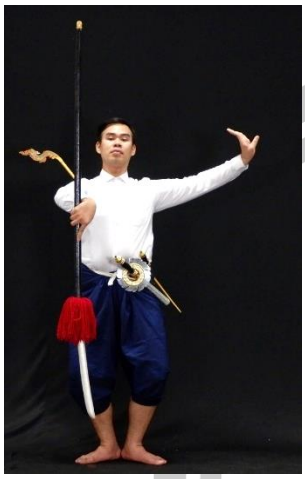
ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 105	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** ฉาย **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาก้าวขึ้นวางด้านหน้า ยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่องมือซ้ายจีบแล้วม้วนข้อมือ ออกตั้งเป็นวงหงายข้อมือขึ้นระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวเหยียดแขนตึงระดับไหล่ ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองมือซ้าย
 ท่ารำที่ 106	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** ป้องภยัน **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ถอนเท้าซ้ายลงวางด้านหลัง เท้าขวาวางด้านหน้าใช้ปลายเท้าแตะพื้นเหยียด ขาตึง มือซ้ายตั้งวงหักระดับไหล่ มือขวาถือง้าวระดับไหล่แขนทั้งสองข้างเหยียด ตึงออกข้างลำตัว ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรง

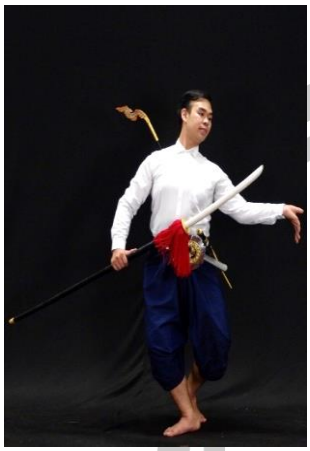
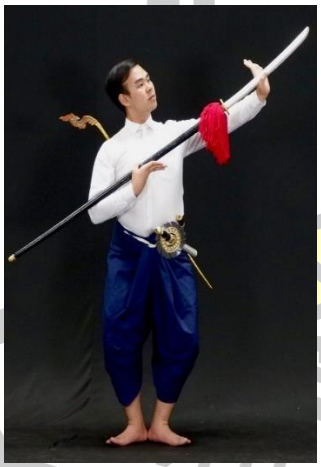
ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 107	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** อันตราย **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายวางด้านหลัง เท้าขวาวางด้านหน้าใช้ปลายเท้าแตะพื้นเหยียดขาตึง มือซ้ายวาดนิ้วชี้เข้าหาตัว มือขวาถือง้าวอยู่ระหว่างร่องไหล่ระดับเอว ศีรษะ เอียงด้านซ้ายหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 108	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** มิ **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายวางด้านหน้าใช้ปลายเท้าแตะพื้นเหยียดขาตึง เท้าขวาวางด้านหลัง มือขวาตั้งวงระดับเอวแล้วส่ายมือเป็นท่าไม่ มือซ้ายถือง้าวระดับหน้าขา ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 109	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** กล้ำกราย **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายก้าวขึ้นวางด้านหน้าเปิดส้นเท้าขึ้น เท้าขวาวางด้านหลังน้ำหนักอยู่ที่ ขาซ้าย มือซ้ายถือง้าวระดับหน้าขา มือขวาจีบเข้าหาตัวแล้วคลายมือตั้งเป็นวง ระดับไหล่ ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 110	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** ลงกา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ขยับเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลงเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่ขาซ้าย แล้ววิ่งหมุนตัวไปทางซ้าย มือซ้ายถือง้าวตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาชี้ลงด้านหน้า ระดับหน้าอก ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 111	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** ใครหลง **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายสะดุดเท้าลงด้านหน้า เท้าขวาวางด้านหลัง ย่อลงเหลี่ยมน้ำหนักอยู่ที่ ขาซ้าย มือซ้ายตั้งวงล่อแก้วระดับเอวแล้วม้วนมือออก มือขวาถือง้าวระดับหน้า ขา ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 112	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** เหาะ **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายวางลงตั้งส้นเท้าขึ้นเปิดฝ่าเท้าเหยียดขาตึงเท้าขวายกขึ้นแล้วย่อลงเสี้ยว มือซ้ายตั้งวงหงายข้อมือขึ้น มือขวาถือง้าวตั้งวงระดับหน้าขา ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 113	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** ผ่าน **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายวางด้านหน้าย่อเข่าลง เท้าขวายกเท้าขึ้นหนีบน่อง มือซ้ายตั้งวงหัก ข้อมือ เหยียดแขนตึงระดับไหล่ มือขวาถือง้าวระดับศีรษะ ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 114	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** จะสังหาร **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** ขยับเท้าขวาวางด้านหน้า เท้าซ้ายยกขึ้นแล้ววางลงหลัง ยกเท้าขวาขึ้นแล้ว กระทืบลงย่อเหลี่ยมน้ำหนักขาขวา มือซ้ายจีบส่งไปด้านหลังระดับเอว มือขวา ถือง้าวระดับเอว ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 115	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** ชีวา **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** ถอนเท้าขวาวางลงด้านหลัง ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้วกระทืบลงย่อเหลี่ยมน้ำหนักขา ซ้าย เมื่อย่อตัวลงให้สะอึกตัวเล็กน้อย มือซ้ายตั้งวงจับคอง้าวระดับหน้าอก มือขวาจับปลายง้าวระดับเอว ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 116	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** พลางสำแดง **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาขยับยกแล้ววางลง เท้าซ้ายยกขึ้นแล้ววางลงพร้อมย่อลงเหลี่ยมน้ำหนัก กลาง มือทั้งสองข้างม้วนเข้าแล้วลงวง มือซ้ายตั้งวงยักษ์ระดับหน้าขา มือขวา ถือง้าวระดับหน้าขา ศีรษะหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 117	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** ฤทธา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายวางลงย่อเข้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้วมาตะลึกตึกข้างเท้าซ้ายแล้วซอยเท้า หมุนตัวไปทางขวา มือซ้ายตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวด้านหน้าระดับ หน้าอกแล้วกดปลายง้าวลง ศีรษะหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 118	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** อสุรา **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างปฏิบัติในท่าเก็บเท้า มือซ้ายจีบส่งไปด้านหลังระดับเอว มือขวา ถือตรงกลางง้าวหักข้อมือเข้าหาตัวให้ง้าวอยู่ในระดับเอว ศีรษะเอียงด้านซ้าย หน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 119	**เพลง :** ร้องแม่ศรี **เนื้อร้อง :** เสื้อเมืองเอย **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างเมื่อปฏิบัติในท่าเก็บเท้าเสร็จ เลาะเลาะเท้า ทั้งหมด 2 จังหวะ แล้วกระทืบเท้าขวาลงลบเหลี่ยม เท้าซ้ายวางด้านหลังเปิดส้นเท้าขึ้น มือซ้ายตั้ง วงหงายมือขึ้นระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวแล้วควงทั้งหมด 2 ครั้ง แล้วลดลงมา ตั้งเป็นวงระดับหน้าขา ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 120	**เพลง :** ร้องแม่ศรี (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** ก้าวเท้าขวาขึ้นวาง ลากเท้าซ้ายมาแล้วยกขึ้นวางเปิดส้นเท้าขวาย่อเข่าลงยืดยุบแล้ววิ่งวนทางซ้าย มือขวาถือง้าวหักมือเข้าหาตัวระดับศีรษะแล้วม้วนมือหงายออกตั้งวงบน มือซ้ายจีบระดับหน้าชายพกเป็นท่าสอดสร้อยมาลา ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองมือขวา

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 121	**เพลง :** ร้องแม่ศรี (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ก้าวเท้าขวาขึ้นด้านหน้า เท้าซ้ายวางด้านหลังเปิดส้นเท้า น้ำหนักอยู่ตรงกลาง มือซ้ายตั้งวงแล้วแทงขึ้นระดับไหล่ มือขวาถือง้าวระดับเอวแล้วม้วนง้าวเข้าหา ตัว ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองมือซ้าย
 ท่ารำที่ 122	**เพลง :** ร้องแม่ศรี (ดนตรีรับ) **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างนำมาประสมเท้าตรงกลางน้ำหนักอยู่ที่ขาซ้าย และถ่ายน้ำหนัก ไปมาจนหมดจังหวะ โดยให้น้ำหนักจบที่เข่าซ้าย มือขวาถือตรงกลางของง้าว มือซ้ายตั้งวงระดับศีรษะใช้นิ้วคีบใบง้าวไว้ ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองมือซ้าย

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 123	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** ก้าวเท้าขวาออกไปด้านข้างวางลง แล้วยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่อง มือทั้งสองข้าง จีบคว่ำแล้วคลายจีบออกมือตั้งเป็นวงปฏิบัติในท่าแหวกในระดับศีรษะ ศีรษะ เอียงด้านขวาหน้ามองมือซ้าย
 ท่ารำที่ 124	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างปฏิบัติในท่าเก็บเท้าน้ำหนักอยู่ตรงกลาง มือทั้งสองข้างปฏิบัติใน ท่าแหวกในระดับศีรษะ แล้วลดมือลงในระดับเอว ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามอง มือซ้าย

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 125	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** เมื่อปฏิบัติท่าเก็บเท้าแล้วขยับเท้าซ้ายขึ้นเป็นท่าขึ้นพักทางซ้าย เท้าขวาวางลง เหยียดตึง มือซ้ายตะแคงมือออกทางข้างลำตัวเหยียดแขนตึงระดับเอว มือขวา ถือง้าวเหยียดแขนตึงกดปลายง้าวลง ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองไปทางขวา เหลียวหน้าไปทางขวาแล้วเหลียวกลับไปทางซ้าย
 ท่ารำที่ 126	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** ยืดเข่าซ้ายขึ้นตึงแล้วยุบเข่าลงเต็มเหลี่ยมน้ำหนักอยู่ตรงกลางแล้วหมุนตัวไป ทางขวา มือซ้ายตะแคงมือ ออกทางข้างลำตัวเหยียดแขนตึงระดับเอว มือขวาถือง้าวเหยียดแขนตึงกดปลายง้าวลง ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 127	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** เท้าขวายกเท้าขึ้นหนีบน่อง เท้าซ้ายวางลงย่อเข่าลง มือขวาจีบคว่ำลงระดับไหล่ มือซ้ายถือง้าวระดับเอว ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองมือจีบขวา
 ท่ารำที่ 128	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** ยืดกระทบขาซ้ายแล้ววางขาขวาลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่ขาขวา มือขวาตั้งวง ระดับศีรษะ มือซ้ายถือง้าวตั้งวงระดับหน้าขา ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามอง มือขวา

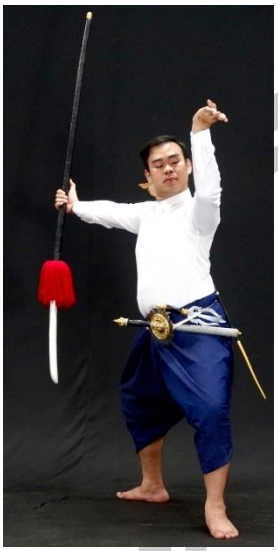
ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 129	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** ขยับเท้าขวาขึ้นเป็นท่าขึ้นพักทางขวา เท้าซ้ายยกขึ้นแล้ววางลงเหยียดขาตึง มือขวาตะแคงมือออกทางข้างลำตัวเหยียดแขนตึงระดับเอว มือซ้ายถือง้าว ระดับหน้าขา ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองไปทางขวา เหลียวหน้าไปทางซ้าย แล้วเหลียวกลับไปทางขวา
 ท่ารำที่ 130	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** ยืดเข่าขวาขึ้นตึงแล้วยุบเข่าลงเต็มเหลี่ยมน้ำหนักอยู่ตรงกลางแล้วหมุนตัวไป ทางขวา มือขวาตะแคงมือออกทางข้างลำตัวเหยียดแขนตึงระดับเอว มือซ้าย ถือง้าวระดับหน้าขา ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรง

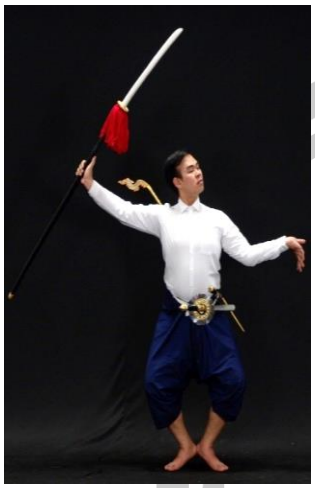
ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 131	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** ขยับเท้าซ้ายยกแล้ววางลง ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่องยืดกระทบเท้าซ้ายแล้วหมุน ตัวไปทางขวา มือขวาถือง้าวหักข้อมือเข้าหาตัวระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงหักข้อมือ เข้าหาตัวระดับไหล่ ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 132	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างปฏิบัติในท่าเก็บเท้า มือซ้ายตั้งวงหงายข้อมือขึ้นระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวเหยียดแขนตึงระดับไหล่เป็นท่าสอดสูง ศีรษะเอียงด้านขวาหน้า มองมือซ้าย

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 133	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** ขยับเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง พร้อมยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่อง มือซ้ายตั้งวงหงาย ข้อมือขึ้นระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวเหยียดแขนตึงระดับไหล่เป็นท่าสอดสูง ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองมือซ้าย
 ท่ารำที่ 134	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** เท้าขวายืดกระทบแล้ววางเท้าซ้ายลงเหลี่ยมน้ำหนักอยู่ที่ขาซ้าย ในจังหวะที่ 1 มือซ้ายตั้งวงหงายข้อมือขึ้นระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวเหยียดแขนตึงระดับไหล่ เป็นท่าสอดสูง ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองมือซ้าย

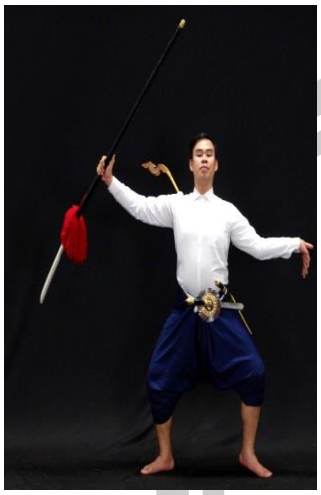
ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 135	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างย่อลงเหลี่ยมแล้วถ่ายน้ำหนักอยู่ที่ขาขวา เปิดส้นเท้าซ้าย ในจังหวะที่ 2 มือซ้ายตั้งวงหงายข้อมือขึ้นระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวเหยียดแขนตึง ระดับไหล่แล้วควงง้าวตามจังหวะกระทบเท้า ศีรษะกดปลายคางลงหน้ามอง ศอก
 ท่ารำที่ 136	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างย่อลงเหลี่ยมแล้วถ่ายน้ำหนักอยู่ที่ขาซ้าย เปิดส้นเท้าขวา ในจังหวะที่ 3 มือซ้ายตั้งวงหงายข้อมือขึ้นระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวเหยียดแขนตึง ระดับไหล่แล้วควงง้าวตามจังหวะกระทบเท้า ศีรษะเปิดปลายคางขึ้นหน้ามอง มือซ้าย

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 137	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างย่อลงเหลี่ยมแล้วถ่ายน้ำหนักอยู่ที่ขาขวา เปิดส้นเท้าซ้าย ในจังหวะที่ 4 มือซ้ายตั้งวงหงายข้อมือขึ้นระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวเหยียดแขนตึง ระดับไหล่แล้วควงง้าวตามจังหวะกระทบเท้า ศีรษะมองตรง
 ท่ารำที่ 138	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างย่อลงเหลี่ยมแล้วถ่ายน้ำหนักอยู่ที่ขาซ้าย เปิดส้นเท้าขวา ในจังหวะที่ 5 มือซ้ายตั้งวงหงายข้อมือขึ้นระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวเหยียดแขนตึง ระดับไหล่แล้วควงง้าวตามจังหวะกระทบเท้า ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองมือซ้าย

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 139	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างย่อลงเหลี่ยมแล้วถ่ายน้ำหนักอยู่ที่ขาขวา เปิดส้นเท้าซ้าย ในจังหวะที่ 6 มือซ้ายตั้งวงหงายข้อมือขึ้นระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวเหยียดแขนตึง ระดับไหล่แล้วควงง้าวตามจังหวะกระทบเท้า ศีรษะกดปลายคางลงหน้ามอง ศอก
 ท่ารำที่ 140	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างปฏิบัติในท่าเก็บเท้า มือซ้ายตั้งวงหงายข้อมือขึ้นระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวเหยียดแขนตึงระดับไหล่แล้วควงง้าวตามจังหวะทั้งหมด 6 ครั้ง ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองมือซ้าย

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 141	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** ขยับเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลงขึ้นพักทางซ้าย ขาขวาเหยียดตึง มือซ้ายตั้งวงหงาย ข้อมือขึ้นระดับศีรษะ มือขวาถือง้าวเหยียดแขนตึงระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา หน้ามองตรงเหลียวไปทางขวาและเหลียวกลับไปทางซ้าย
 ท่ารำที่ 142	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** ขยับเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลงพร้อมยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง ยืดกระทบขาซ้ายแล้ว เก็บเท้าหมุนรอบตัวไปทางขวา มือซ้ายตั้งวงระดับไหล่ มือขวาถือง้าวหัวข้อมือ เข้าหาตัวระดับศีรษะ ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 143	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างปฏิบัติในท่าเก็บเท้า มือซ้ายตั้งวงกดปลายมือลงข้างลำตัว ระดับเอว มือขวาถือง้าวระดับศีรษะเป็นท่าผาลา ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 144	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ขยับเท้าซ้ายวางลงยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง มือซ้ายตั้งวงกดปลายมือลงข้างลำตัว ระดับเอว มือขวาถือง้าวระดับศีรษะเป็นท่าผาลา ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามอง ตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 145	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายยืดกระทบลงเหลี่ยมน้ำหนักอยู่ที่ขาขวา ในจังหวะที่ 1 มือซ้ายตั้งวงกด ปลายมือลงข้างลำตัวระดับเอว มือขวาถือง้าวระดับศีรษะแล้วควงง้าวตามจังหวะ ศีรษะหน้าหันทางซ้ายกดปลายคางลง
 ท่ารำที่ 146	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ขาทั้งสองข้างย่อเหลี่ยมลงถ่ายน้ำหนักไปที่ขาซ้าย เปิดส้นเท้าขวาขึ้น ในจังหวะ ที่ 2 มือซ้ายตั้งวงกดปลายมือลงข้างลำตัวระดับเอว มือขวาถือง้าวระดับศีรษะ แล้วควงง้าวตามจังหวะ ศีรษะหน้าหันทางซ้ายเปิดปลายคางขึ้น

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 147	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ขาทั้งสองข้างย่อเหลี่ยมลงถ่ายน้ำหนักไปที่ขาขวา เปิดส้นเท้าซ้ายขึ้น ในจังหวะ ที่ 3 มือซ้ายตั้งวงกดปลายมือลงข้างลำตัว ระดับเอว มือขวาถือง้าวระดับศีรษะ แล้วควงง้าวตามจังหวะ ศีรษะหันมาด้านหน้าตรงเปิดปลายคางขึ้น
 ท่ารำที่ 148	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ขาทั้งสองข้างย่อเหลี่ยมลงถ่ายน้ำหนักไปที่ขาซ้าย เปิดส้นเท้าขวาขึ้น ในจังหวะ ที่ 4 มือซ้ายตั้งวงกดปลายมือลงข้างลำตัว ระดับเอว มือขวาถือง้าวระดับศีรษะ แล้วควงตามจังหวะ ศีรษะหน้าหันทางซ้ายเปิดปลายคางขึ้น

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 149	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ขาทั้งสองข้างย่อเหลี่ยมลงถ่ายน้ำหนักไปที่ขาขวา เปิดส้นเท้าซ้ายขึ้น ในจังหวะ ที่ 5 มือซ้ายตั้งวงกดปลายมือลงข้างลำตัว ระดับเอว มือขวาถือง้าวระดับศีรษะ แล้วควงตามจังหวะ ศีรษะหันทางซ้ายกดปลายคางลง
 ท่ารำที่ 150	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ขาทั้งสองข้างย่อเหลี่ยมลงถ่ายน้ำหนักไปที่ขาซ้าย เปิดส้นเท้าขวาขึ้น ในจังหวะ ที่ 6 มือซ้ายตั้งวงกดปลายมือลงข้างลำตัว ระดับเอว มือขวาถือง้าวระดับศีรษะ แล้วควงตามจังหวะ ศีรษะหน้าหันทางซ้ายเปิดปลายคางขึ้น

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 151	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางข้างเท้าซ้ายแล้วปฏิบัติในท่าเก็บเท้า มือซ้ายตั้งวงกด ปลายมือลงข้างลำตัวระดับเอว มือขวาถือง้าวระดับศีรษะเป็นท่าผาลา แล้วควง ง้าวตามจังหวะ ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองทางซ้าย
 ท่ารำที่ 152	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ขยับเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลงขึ้นพักทางซ้าย ขาขวาเหยียดตึง มือซ้ายตั้งวงแล้วใช้ นิ้วโป่งคีบบริเวณคอง้าวระดับไหล่ มือขวาจับบริเวณปลายง้าวระดับเอว ศีรษะเอียงขวาหน้ามองตรงเหลียวไปทางขวา และเหลียวกลับไปทางซ้าย

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 153	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ขยับเท้าขวาวาง และยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่องแล้วยืดกระทบขาขวา หมุนตัวไป ทางซ้าย มือซ้ายจีบเข้าหาตัวระดับหน้าอก มือขวาถือง้าวระดับเอว ศีรษะเอียง ด้านขวาหน้ามองทางซ้าย
 ท่ารำที่ 154	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองปฏิบัติในท่าเก็บเท้า มือซ้ายตั้งวงยักษ์ระดับหน้าขา มือขวาถือง้าว ข้างลำตัวหักข้อมือลงกดปลาย ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองทางขวา

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 155	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** ขยับเท้าซ้ายยกขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง และยืดกระทบด้วยขา ซ้าย มือซ้ายตั้งวงยักษ์ระดับหน้าขา มือขวาถือง้าวข้างลำตัวหักข้อมือลงกด ปลาย ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองทางขวา
 ท่ารำที่ 156	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายยืดกระทบลงเหลี่ยมถ่ายน้ำหนักอยู่ที่ขาขวาในจังหวะที่ 1 มือซ้ายตั้งวง ยักษ์ระดับหน้าขา มือขวาถือง้าวข้างลำตัวหักข้อมือลงกดปลาย ศีรษะหันทางด้านขวาเปิดปลายคางขึ้น

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 157	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างอยู่ในท่าย่อลงเหลี่ยมถ่ายน้ำหนักอยู่ที่ขาซ้าย เท้าขวาเปิดส้นเท้า ขึ้น ในจังหวะที่ 2 มือซ้ายตั้งวงยักษ์ระดับหน้าขา มือขวาถือง้าวข้างลำตัวควง ง้าวตามจังหวะดนตรี ศีรษะหันทางด้านขวากดปลายคางลง
 ท่ารำที่ 158	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างอยู่ในท่าย่อลงเหลี่ยมถ่ายน้ำหนักอยู่ที่ขาขวา เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า ขึ้น ในจังหวะที่ 3 มือซ้ายตั้งวงยักษ์ระดับหน้าขา มือขวาถือง้าวข้างลำตัวควง ง้าวตามจังหวะดนตรี ศีรษะหันทางด้านขวาเปิดปลายคางขึ้น

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 159	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างอยู่ในท่าย่อลงเหลี่ยมถ่ายน้ำหนักอยู่ที่ขาซ้าย เท้าขวาเปิดส้นเท้า ขึ้น ในจังหวะที่ 4 มือซ้ายตั้งวงยักษ์ระดับหน้าขา มือขวาถือง้าวข้างลำตัวควง ง้าวตามจังหวะดนตรี ศีรษะหันหน้าตรงเปิดปลายคางขึ้น
 ท่ารำที่ 160	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างอยู่ในท่าย่อลงเหลี่ยมถ่ายน้ำหนักอยู่ที่ขาขวา เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า ขึ้น ในจังหวะที่ 5 มือซ้ายตั้งวงยักษ์ระดับหน้าขา มือขวาถือง้าวข้างลำตัวควง ง้าวตามจังหวะดนตรี ศีรษะหันทางด้านขวาเปิดปลายคางขึ้น

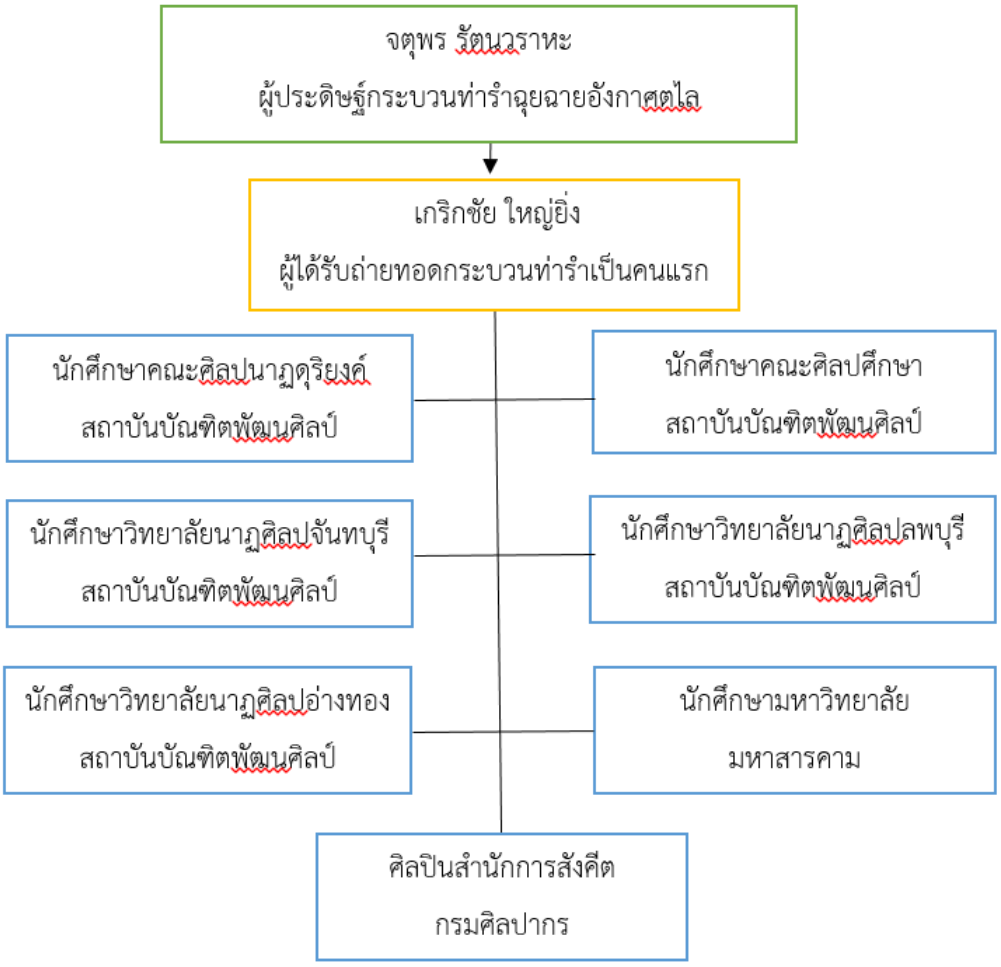
ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 161	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างอยู่ในท่าย่อลงเหลี่ยมถ่ายน้ำหนักอยู่ที่ขาซ้าย เท้าขวาเปิดส้นเท้า ขึ้น ในจังหวะที่ 6 มือซ้ายตั้งวงยักษ์ระดับหน้าขา มือขวาถือง้าวข้างลำตัวควง ง้าวตามจังหวะดนตรี ศีรษะหันทางด้านขวากดปลายคางลง
 ท่ารำที่ 162	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองปฏิบัติในท่าเก็บเท้า มือซ้ายตั้งวงยักษ์ระดับหน้าขา มือขวาถือง้าว ระดับศีรษะแล้วควงตามจังหวะ ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองมือขวา

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 163	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านหน้า **นางอังกาศตไล :** เท้าขวาก้าวขึ้นด้านหน้าวางลง เท้าซ้ายยกขึ้นหนีบน่อง มือซ้ายตั้งวงยักษ์ระดับ หน้าขา มือขวาถือง้าวระดับศีรษะแล้วขัดไว้กับศอกตั้งปลายง้าวขึ้นด้านบน ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองมือขวา
 ท่ารำที่ 164	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** เท้าซ้ายก้าวขึ้นด้านหน้าแล้ววางลง เท้าขวายกขึ้นวางลงลบเหลี่ยมซ้าย ยืดขา ขวาแล้วยุบลงหมุนตัวไปทางขวา น้ำหนักอยู่ที่ขาขวา มือขวาจับปลายง้าวระดับ ศีรษะ มือซ้ายจับคองง้าวระดับเอว ศีรษะเอียงด้านขวาหน้ามองตรง

ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
 ท่ารำที่ 165	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านซ้าย **นางอังกาศตไล :** ก้าวเท้าขวาขึ้นวางลง ยกเท้าซ้ายมากระทืบข้างเท้าขวา มือซ้ายจีบระดับชายพก มือขวาถือง้าวระดับเอว หรือท้าวเอว ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรง
 ท่ารำที่ 166	**เพลง :** รัวสามลา **ทิศทาง :** ด้านขวา **นางอังกาศตไล :** เท้าทั้งสองข้างอยู่ในท่าลบเหลี่ยมซ้ายน้ำหนักอยู่ที่ขาขวา ยืดขาขวาแล้วยุบวิ่ง เข้าเวที มือซ้ายตั้งวงแตะที่บริเวณปลายคาง เป็นท่าเขิน มือขวาถือง้าวระดับเอว ศีรษะเอียงด้านซ้ายหน้ามองตรง

2.5 การถ่ายทอดกระบวนท่ารำฉุยฉายอังกาศตไล

ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำฉุยฉายอังกาศตไล



ภาพประกอบ 65 ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำฉุยฉายอังกาศตไล

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

จากการศึกษานาฏยประดิษฐ์ ฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ วิเคราะห์ได้ว่า จตุพร รัตนวราหะ ผู้ที่มีความรู้ ความสามารถ และยังเป็นบุคคลสำคัญต่อวงการนาฏศิลป์ โดยเฉพาะบทบาททางด้านการแสดงโขนยักษ์ และยังเป็นผู้ทำหน้าที่ถ่ายทอดองค์ความรู้แก่นาฏศิลปิน ครู อาจารย์ นักเรียน นักศึกษา และประชาชนทั่วไปที่มีความสนใจ จตุพร รัตนวราหะ ถือเป็นบรมครูผู้มีความรู้ ความสามารถ มีความเชี่ยวชาญ มีผลงานดีเด่นเป็นที่ยอมรับของวงการนาฏศิลป์ไทย เป็นผู้สร้างสรรค์งานด้วยความทุ่มเท และมีความเสียสละต่องานนาฏศิลป์ ซึ่งท่านมีผลงานเป็นที่ยอมรับในระดับภูมิภาค ระดับชาติ ระดับนานาชาติอย่างต่อเนื่อง โดยจะเห็นได้จากการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล ที่จตุพร รัตนวราหะ ได้แรงบันดาลใจในการประดิษฐ์ขึ้น โดยมีความคิดว่าอังกาศตไล ผู้ที่มีความโดดเด่นเป็นตัวละครตัวเดียวที่ปรากฏอาวุธและพบอาวุธที่ใช้ในการแสดงที่หลากหลาย จึงได้นำอาวุธเหล่านั้นมาโชว์ให้คนดูเพื่อให้เห็นว่าอาวุธต่าง ๆ มีลักษณะอย่างไร เอาไว้ทำอะไร โดยให้นายสมรัตน์ ทองแท้ แต่งบทร้อง จากนั้นจึงหาคนที่จะรับบทอังกาศตไล โดยได้นายเกริกชัย ใหญ่ยิ่ง ด้วยเห็นว่าอังกาศตไลมีความเป็นผู้หญิงและมีความแข็งแกร่งดั่งผู้ชาย ซึ่งตรงกับบุคลิกของนายเกริกชัย ใหญ่ยิ่ง มีหน่วยก้านรำได้ จึงเรียกมาต่อท่ารำ การแสดงนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายอังกาศตไล เป็นการแสดงที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะที่สำคัญรูปร่าง และการใช้อาวุธประกอบการแสดงอังกาศตไลตัวนี้ไม่ใช่ยักษ์ผู้ชายแต่เป็นตัวนางที่มีความกล้าหาญแข็งแรงเหมือนผู้ชาย ต้องนำเอาลักษณะท่าทางของการรำที่มีความผสมผสานกับตัวโขนยักษ์ผู้ชาย และลักษณะตัวนางเข้าด้วยกัน โดยมีลีลาท่าทางประกอบด้วยการใช้สรีระ ดังนี้ การใช้ศีรษะ การใช้ใบหน้า การใช้คอ การใช้ไหล่ การใช้แขน การใช้มือ การใช้ลำตัว การใช้เอว การใช้ขา การใช้เท้า นอกจากนี้การแสดงชุดนี้ยังมีองค์ประกอบต่าง ๆ ที่สำคัญมากมายทั้งในเรื่องของผู้แสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ หรืออาวุธ ดนตรี บทประพันธ์ กระบวนท่ารำ และยังรวมไปถึงกลวิธีในการแสดง ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้นับได้ว่าเป็นสิ่งที่สำคัญต่อการแสดงเป็นอย่างมากเมื่อขาดหายไปอาจจะทำให้การแสดงไม่มีสมบูรณ์ได้

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 66 แผนภูมินาฏยประดิษฐ์ ฉุยฉายอังกาศตไล

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ตอนที่ 3 ศึกษาเพศสภาพในนาฏยประดิษฐ์ ชุดฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ

เพศสภาพ เป็นเพศที่สังคมกำหนดสถานะทางเพศว่าเป็นหญิงหรือชาย โดยอาจดูจากสภาพร่างกายภายนอก บุคลิกลักษณะ ตามบริบททางวัฒนธรรมของสังคม บางสังคมอาจมีแค่หญิงและชาย ขณะที่บางสังคมอาจหมายรวมถึงคนที่มีอัตลักษณ์ทางเพศอื่น ๆ ด้วยเพศสภาพ เป็นกำหนดปัจจัยทางสังคม วัฒนธรรม ได้แก่ ทัศนคติ ขนบธรรมเนียมประเพณีกฎระเบียบต่าง ๆ ที่กลายเป็นบรรทัดฐานของสังคมและทำให้เกิดความคาดหวังในมิติต่าง ๆ นันทวัน สังขะวร, (2562) เพราะฉะนั้นเพศสภาพในตัวละครอังกาศตไล จึงหมายถึงการแสดงออกของตัวละครที่ปรากฏอย่างชัดแจ้ง ได้แก่ รูปลักษณ์ทางการแสดงอากัปกิริยา การแสดงอารมณ์ และการแสดงออกถึงบุคลิกลักษณะ และจริตต่าง ๆ

3.1 บุคลิกตัวละคร

นางอังกาศตไล เป็นทหารรักษาด่านอากาศของเมืองลงกา หรือที่เรียกกันว่า “เสื้อเมือง” เป็นนางยักษ์ หรือยักษ์เพศหญิง ที่มีใจรักในการรบทัพจับศึก มีนิสัยที่เกรี้ยวกราด เก่งกล้า ห้าวหาญ แข็งแกร่ง และมีจิตใจเป็นดั่งผู้ชาย นัสสรา หงส์ร่อน, (n.d.) ได้กล่าวในทฤษฎีบุคลิกภาพ เป็นลักษณะโดยรวมของบุคคลทั้งรูปลักษณ์ทางกาย อารมณ์ สังคม สติปัญญาและพฤติกรรม ซึ่งทำให้มีลักษณะแตกต่างกัน ในแต่ละบุคคล บุคลิกภาพบางอย่างก็ติดตัวมาแต่กำเนิด และบางอย่างก็ได้รับผลจากการติดต่อสัมพันธ์กับบุคคลอื่น บุคลิกภาพจึงมีลักษณะเป็นของเฉพาะตัว ด้วยอังกาศตไลบุคลิกห้าวหาญ แข็งแกร่ง เหมือนผู้ชาย แต่ความจริงแล้วอังกาศตไลนั่นเป็นผู้หญิงที่มีจิตใจที่อยากเป็นชาย โดยในการแสดงมีการผสมของท่วงท่าลีลา และกิริยาความอ่อนหวานอย่างยักษ์สตรี และความเข็มแข็ง ดุดันของท่าทางอย่างยักษ์ผู้ชาย นางอังกาศตไลจึงกลายเป็นความเข้าใจของผู้ที่ชมว่านางยักษ์ตนนี้เป็นยักษ์กะเทย ซึ่งคำว่ากะเทยในอดีตนักวิชาการได้ให้ความเห็นว่าสามารถใช้เปรียบเทียบกับผู้ชายที่มีจิตใจอยากเป็นหญิง หรือหญิงมีจิตใจอยากเป็นชาย สมศักดิ์ ทัดติ, (2565 : สัมภาษณ์) และปัจจุบันก็มีนักวิชาการทางด้านนาฏศิลป์วิเคราะห์และให้ความเห็นว่านางอังกาศตไลมีลักษณะบุคลิกที่เปรียบเสมือนเพศทางเลือก เรียกว่า เพศที่ 3 (ทอมบอย) เกริกชัย ใหญ่ยิ่ง, (2565 : สัมภาษณ์) ด้วยเพศสภาพ (Gender) เป็นกำหนดปัจจัยทางสังคม วัฒนธรรม ได้แก่ ทัศนคติ ขนบธรรมเนียมประเพณีกฎระเบียบต่าง ๆ ที่กลายเป็นบรรทัดฐานของสังคมและทำให้เกิดความคาดหวังในมิติต่าง ๆ นันทวัน สังขะวร, (2562) เพราะฉะนั้นเพศสภาพในตัวละครอังกาศตไลจึงหมายถึงการแสดงออกของตัวละครที่ปรากฏอย่างชัดแจ้ง เพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าใจบทบาทในการแสดงที่ปรากฏอยู่บนเวทีและได้รู้ว่าสวมบทบาทอะไรจากสถานการณ์ที่เกิดขึ้นและเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเพื่อสื่อความหมายด้วยรูปลักษณ์ทางการแสดงอากัปกิริยา การแสดงอารมณ์ การแสดงบทบาททางกายที่มีเพศสภาพ จากรูปลักษณ์ภายนอก ภาพของร่างกายก็เหมือนกับตัวตนที่ถูกปรุงแต่งด้วยปัจจัย และด้วยการแต่งกายที่คล้ายคลึงแบบยักษ์ผู้ชาย โดยส่วนล่างจะนุ่งผ้าเป็นโจงกระแบน

ซึ่งมีลักษณะที่ผิดกับนางยักษ์ทั่วไปที่นุ่งผ้าจีบหน้านางอย่างผู้หญิง ทั้งยังมีอาวุธประจำกายมากมาย แต่สิ่งที่สังเกตได้ถึงความเป็นผู้หญิงในตัวของนางอังกาศตไล นั่นก็คือการห่มผ้าห่มนางทับกับเสื้อ ด้วยลักษณะนี้จึงบ่งบอกถึงบุคลิกของนางอังกาศตไลผ่านความเป็นผู้หญิงที่มีจิตใจแข็งแกร่งดั่งผู้ชาย

ภาพประกอบ 67 ความอ่อนหวานของนางอังกาศตไล (ที่มีลักษณะเหมือนผู้หญิง)

ที่มา : ธรรพ์ณกร เรืองอยู่, 2565

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 68 ความแข็งแกร่งของนางอังกาศตไล (ที่มีลักษณะเหมือนผู้ชาย)
ที่มา : โขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ, 2565

3.2 เพศสภาพที่ปรากฏในกระบวนท่ารำ

นางอังกาศตไล มีลักษณะเป็นผู้หญิง แต่คิดอยากจะเป็นผู้ชายทั้งท่าทางจะมีลักษณะใกล้เคียงกับผู้ชาย บ้างทีก็เกินผู้ชายไป แล้วยังมีการควงอาวุธ การกระทืบ เพื่อแสดงให้รู้ว่าตัวนางเองไม่ใช่ผู้หญิงธรรมดา เป็นผู้หญิงแกร่ง ห้าวหาญ เก่งกล้า มีฤทธิ์มีเดชที่จะสามารถต่อสู้กับข้าศึกศัตรูได้ จนได้รับความไว้วางใจจากทศกัณฐ์ให้คุมกองกำลัง และมีหน้าที่รักษาหน้าด่านทางอากาศ จึงทำให้กระบวนท่ารำของนางอังกาศตไลมีการผสมของท่วงท่าทั้งชายและหญิง ด้วยกิริยาความอ่อนหวานอย่างยักษ์ผู้หญิง และความเข็มแข็ง ดุดัน แข็งแรงของท่าอย่างยักษ์ผู้ชาย ทำให้ท่าทางของนางอังกาศตไลมีความแข็งแรงแต่แอบแฝงไปด้วยความอ่อนหวาน จึงมีกระบวนท่าที่มีความพิเศษกว่ายักษ์ตนอื่น โดยผู้วิจัยยกตัวอย่างและเปรียบเทียบเพศสภาพที่ปรากฏในกระบวนท่ารำการแสดงชุดฉุยฉายอังกาศตไล ดังนี้

ตาราง 4 การเปรียบเทียบกระบวนท่ารำเพศสภาพที่ปรากฏในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล

กระบวนท่ารำที่ปรากฏเพศภาพ (ผู้ชาย)	**กระบวนท่ารำที่ปรากฏเพศภาพ (ผู้หญิง)**
 ท่ารำมีลักษณะการลงเหลี่ยมแบบเต็มเหลี่ยมเหมือนยักษ์ผู้ชาย	 ท่ารำมีลักษณะการลงเหลี่ยมแบบลบเหลี่ยมเหมือนตัวนางผู้หญิง
 ท่ารำมีลักษณะการลงเหลี่ยมแบบเต็มเหลี่ยมเหมือนยักษ์ผู้ชาย	 ท่ารำมีลักษณะการลงเหลี่ยมแบบลบเหลี่ยมและกดเกลียวข้างเหมือนตัวนางผู้หญิง
 ท่ารำมีลักษณะการลงเหลี่ยมแบบเต็มเหลี่ยม	 ท่ารำมีลักษณะการก้าวเหมือนตัวนางผู้หญิง

กระบวนท่ารำที่ปรากฏเพศภาพ (ผู้ชาย)	กระบวนท่ารำที่ปรากฏเพศภาพ (ผู้หญิง)
เหมือนยักษ์ผู้ชาย	
 ท่ารำมีลักษณะการลงเหลี่ยมแบบเต็มเหลี่ยมเหมือนยักษ์ผู้ชาย	 ท่ารำมีลักษณะการลงเหลี่ยมแบบลบเหลี่ยมและกดเกลียวข้างเหมือนตัวนางผู้หญิง
 ท่ารำมีลักษณะการลงเหลี่ยมแบบเต็มเหลี่ยมเหมือนยักษ์ผู้ชาย	 ท่ารำมีลักษณะการลงเหลี่ยมแบบลบเหลี่ยมและกดเกลียวข้างเหมือนตัวนางผู้หญิง
 ท่ารำมีลักษณะการลงเหลี่ยมแบบเต็มเหลี่ยมเหมือนยักษ์ผู้ชาย	 ท่ารำมีลักษณะการก้าวเหมือนตัวนางผู้หญิง

กระบวนท่ารำที่ปรากฏเพศภาพ (ผู้ชาย)	กระบวนท่ารำที่ปรากฏเพศภาพ (ผู้หญิง)
 ท่ารำมีลักษณะการลงเหลี่ยมแบบเต็มเหลี่ยมเหมือนยักษ์ผู้ชาย	 ท่ารำมีลักษณะการลงเหลี่ยมแบบลบเหลี่ยมและตั้งวงบนเหมือนตัวนางผู้หญิง
 ท่ารำมีลักษณะการลงเหลี่ยมแบบเต็มเหลี่ยมเหมือนยักษ์ผู้ชาย	 ท่ารำมีลักษณะการก้าวเหมือนตัวนางผู้หญิง
 ท่ารำมีลักษณะการลงเหลี่ยมแบบเต็มเหลี่ยมเหมือนยักษ์ผู้ชาย	 ท่ารำมีลักษณะการก้าวเหมือนตัวนางผู้หญิง

กระบวนท่ารำที่ปรากฏเพศภาพ (ผู้ชาย)	กระบวนท่ารำที่ปรากฏเพศภาพ (ผู้หญิง)
 ท่ารำมีลักษณะการลงเหลี่ยมแบบเต็มเหลี่ยมเหมือนยักษ์ผู้ชาย	 ท่ารำมีลักษณะการลงเหลี่ยมแบบลบเหลี่ยมเหมือนตัวนางผู้หญิง
 ท่ารำมีลักษณะการลงเสี้ยวเหมือนยักษ์ผู้ชาย	 ท่ารำมีลักษณะการก้าวเหมือนตัวนางผู้หญิง
 ท่ารำมีลักษณะการลงเหลี่ยมแบบเต็มเหลี่ยมเหมือนยักษ์ผู้ชาย	 ท่ารำมีลักษณะการลงเหลี่ยมแบบลบเหลี่ยมและมีท่าอายเหมือนตัวนางผู้หญิง

จากการวิเคราะห์กระบวนท่ารำของนางอังกาศตไลในการแสดงชุดฉุยฉายอังกาศตไลนี้ ปรากฏเพศสภาพที่บ่งบอกถึงลักษณะบุคลิกของนางอังกาศตไลได้ชัดเจน โดยมีการผสมผสานกระบวนท่ารำระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงเข้าไปในชุดการแสดง โดยกระบวนท่ารำที่บ่งบอกได้ชัดเจน คือ การผสมผสานเหลี่ยมในกระบวนท่ารำของนางอังกาศตไล โดยมีผสมลักษณะของการย่อเหลี่ยม 2 ลักษณะ ได้แก่ การย่อเหลี่ยมแบบเต็มเหลี่ยม (มีลักษณะท่ารำตัวยักษ์ผู้ชาย) และการย่อเหลี่ยมแบบลบเหลี่ยม (มีลักษณะท่ารำตัวนางผู้หญิง) ผสมเข้าด้วยกัน ด้วยอากัปกิริยาของนางอังกาศตไลมีความเป็นผู้หญิง แต่ต้องถ่ายทอดกระบวนท่าออกมาอย่างยักษ์ผู้ชาย จึงจำเป็นที่ต้องใช้เหลี่ยมทั้ง 2 ลักษณะนี้ในการออกท่าเพื่อให้คนชมสามารถรับรู้ได้ถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของนางอังกาศตไล

3.3 กลวิธีการรำ

กระบวนการรำที่ให้เกิดความงดงามที่เป็นสุนทรียะนั้น ต้องอาศัยการเรียนรู้กระบวนการที่ได้รับการถ่ายทอดจากปรมาจารย์ ประกอบกับการหมั่นฝึกฝนตนเองอย่างต่อเนื่องจนเกิดทักษะ กลวิธีต่าง ๆ เป็นเทคนิคพิเศษในการปฏิบัติกระบวนท่ารำ ที่จัดว่าเป็นความสามารถเฉพาะบุคคล เกิดจากกระบวนความรู้ที่ถูกบ่มเพาะ และการสั่งสมประสบการณ์จนเกิดเป็นภูมิรำ นอกเหนือจากนั้นสิ่งสำคัญที่ช่วยส่งเสริมและสร้างความโดดเด่นในบทบาทการแสดงต่าง ๆ ให้กับผู้แสดง คือ บุคลิกภาพซึ่งแต่ละคนจะมีความแตกต่างกัน กลวิธีการรำนั้น มีความแตกต่างกันตามแบบแผนของการแสดงแต่ละประเภท ทั้งท่วงที ลีลา จังหวะ และวิธีการเคลื่อนไหวร่างกาย รวมถึงการถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกที่ทำให้เกิดความวิจิตรงดงามของกระบวนการรำ ถูกจำแนกและกำหนดโดยแบบแผน และจารีตของการแสดงละครประเภทนั้น ๆ ณัฐธิยา ชื่นสว่าง, (2564) ในการแสดงชุดฉุยฉายอังกาศตไล มีกระบวนท่ารำที่มีความงดงาม และมีเอกลักษณ์อันเป็นเฉพาะรายละเอียดในกระบวนท่ารำเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้ท่ารำนั้นมีความสวยงาม ผู้รำจะต้องเข้าใจในสัดส่วน และวิธีการเคลื่อนไหวจากท่าไปอีกท่าอย่างลึกซึ้ง สิ่งนั้นก็คือ กลวิธีการรำ หัวใจสำคัญของการรำฉุยฉายนั้นก็คือ การรำเพื่ออวดฝีมือของผู้รำ ถือได้ว่าการรำฉุยฉาย เป็นการรำเดียวที่มีรายละเอียดมากมายจำเป็นที่ผู้แสดง หรือผู้รำต้องหมั่นฝึกซ้อมอยู่บ่อย ๆ ครั้ง เพื่อให้เกิดความชำนาญในกระบวนท่ารำ ในการแสดงชุดฉุยฉายอังกาศตไล ตัวนางอังกาศตไลจะใช้ง้าว ซึ่งเป็นอาวุธประจำกาย และเป็นอาวุธที่ต้องใช้ประกอบในการแสดง นับว่าเป็นอีกหนึ่งสิ่งสำคัญที่ทำให้ผู้แสดงต้องหมั่นฝึกซ้อมจนเกิดความคุ้นชินกับอาวุธ สามารถใช้อาวุธได้จนเกิดความชำนาญ เพื่อไม่ให้เกิดข้อผิดพลาดขณะแสดง (ธรรพ์ณกร เรืองอยู่, 2564) ผู้วิจัยจำแนกกลวิธีในการแสดงออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

3.3.1 กลวิธีการรำ

นางอังกาศตไล ตัวละครเพศหญิง ที่มีนิสัยห้าวหาญ เกรี้ยวกราด และชอบสู้รบอย่างผู้ชาย อังกาศตไลจึงเป็นยักษ์ที่มีพื้นฐานของท่ายักษ์ผู้ชาย เช่นเดียวกับการฝึกหัดตัวยักษ์ทั่ว ๆ ไป แต่ลักษณะที่ปรากฏการแต่งกาย นุ่งผ้าโจงกระเบน ห่มผ้าห่มนางยักษ์ และลักษณะโครงสร้างของศีรษะโขนมีการมวยผมหัวยอด เป็นลักษณะของยักษ์ผู้หญิง ฉะนั้นลักษณะนิสัยของนางอังกาศตไล จากการตีความของนักวิชาการทางด้านนาฏศิลป์กล่าวว่ามีลักษณะบุคลิกและนิสัยเหมือนเพศที่ 3 (ทอมบอย) เช่นเดียวกันอารมณ์ในการแสดงของตัวละครนี้ก็จะมีทั้งความอ่อนหวานและความเข้มแข็ง ผสมกันในกระบวนท่ารำ ผู้แสดงจึงต้องสามารถถ่ายทอดกระบวนท่ารำอารมณ์ผู้ชาย และผู้หญิงผสมผสานเข้าด้วยกันกับการรำ โดยสิ่งที่จะสื่อได้ว่าเป็นท่าทางของความเป็นเพศหญิง และเพศชาย มีดังนี้

3.3.1.1 ท่าทางของความเป็นเพศหญิง

การกล่อมหน้า กิริยาที่ปฏิบัติควบคู่ไปกับการกล่อมไหล่ โดยการเบือนหน้าไปทางซ้ายและขวาให้สัมพันธ์กับไหล่ที่กล่อมไปด้วย ลักษณะนี้จะคล้ายกับการใช้คางวาดเป็นรูปเลข 8 แนวนอนในอากาศ

วีดีโอการสาธิต

ภาพประกอบ 69 การกล่อมหน้า

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

การตั้งวงแบบตัวนาง จะกันวงเฉียงมาด้านหน้ามากกว่าตัวผู้ชายเล็กน้อย และลดระดับวงให้อยู่ที่ระดับหางคิ้ววงกลาง

ภาพประกอบ 70 การตั้งวงแบบตัวนาง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

การกดเกลียวข้าง เกลียวข้างนั้นอยู่ที่ด้านข้างของลำตัวบริเวณเอว กระทำเพื่อให้ดูเอวอ่อน มักใช้กับตัวนาง กระทำเป็นกิริยาต่อเนื่องกับการกดไหล่

ภาพประกอบ 71 การกดเกลียวข้าง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

การลบเหลี่ยม เป็นลักษณะการย่อเหลี่ยมข้างหนึ่ง อีกข้างหนึ่งพับเข่าเข้าหาลำตัวแล้วเปิดส้นเท้าขึ้น น้ำหนักจะอยู่ที่เข่าข้างที่ย่อเหลี่ยม

ภาพประกอบ 72 การลบเหลี่ยม

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

การกระทืบเท้าหลัง เป็นลักษณะนำเท้าด้านหลังยกมากระทืบชิดกับเท้าหน้าน้ำหนักอยู่เท้าหน้า

ภาพประกอบ 73 การกระทืบเท้าหลัง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

สิ่งเหล่านี้จึงสื่อให้เห็นถึง ลักษณะของการเป็นยักษ์เพศหญิง ล้วนแล้วผู้แสดงจะต้องใช้อารมณ์เหล่านี้ประกอบกับกระบวนท่ารำ ในแต่ละช่วงของการแสดงอย่างลงตัว และแนบเนียนจนให้ความรู้สึกกับคนชมว่าเป็นยักษ์ที่มีลักษณะเหมือนผู้ชายแต่ก็ยังคงความเป็นผู้หญิงสอดแทรกเข้าไป

3.3.1.2 ท่าทางของความเป็นเพศชาย

ความเข้มแข็งในการออกท่าทาง คือลักษณะการออกท่าทางให้มีความแข็งแรง และมีความกระฉับกระเฉง

ภาพประกอบ 74 ความเข้มแข็งในการออกท่าทาง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

การเหลียวหน้าที่มีความแข็งแรง คือลักษณะการเหลียวที่แข็งแรง โดยขณะเหลียวมีการกลั้นหายใจ และเกรงต้นคอ ทำให้มีความกระฉับกระเฉง

วีดีโอการสาธิต

ภาพประกอบ 75 การเหลียวหน้าที่มีความแข็งแรง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

การผ่ายตัว คือลักษณะการดันอก และเปิดไหล่ให้กว้าง จะทำให้สวยอย่างสง่าดูโอ่อ่ายิ่งใหญ่

ภาพประกอบ 76 การผ่ายตัวให้ดูโอ่อ่ายิ่งใหญ่

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

การตั้งวงยักษ์ คือลักษณะการตั้งวงบนอยู่ระดับแง่ศีรษะจะดูเป็นฉากเป็นเหลี่ยม

ภาพประกอบ 77 การตั้งวงยักษ์ที่ดูเป็นฉากเป็นเหลี่ยม

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

การลงเหลี่ยมแบบเต็ม คือลักษณะการนำเท้าทั้ง 2 ข้างลงเป็นเหลี่ยมแล้วแบ่เท้าทั้ง 2 ข้างออก

ภาพประกอบ 78 การลงเหลี่ยมแบบเต็ม

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

การเก็บเท้า คือลักษณะการยกเท้าข้างใดข้างหนึ่งมาชิดกันแล้วยกส้นเท้าขึ้น จากนั้นเก็บเท้าให้ที่มีความแข็งแรง และมีความกระฉับกระเฉง

วีดีโอการสาธิต

ภาพประกอบ 79 การเก็บเท้าที่มีความแข็งแรง

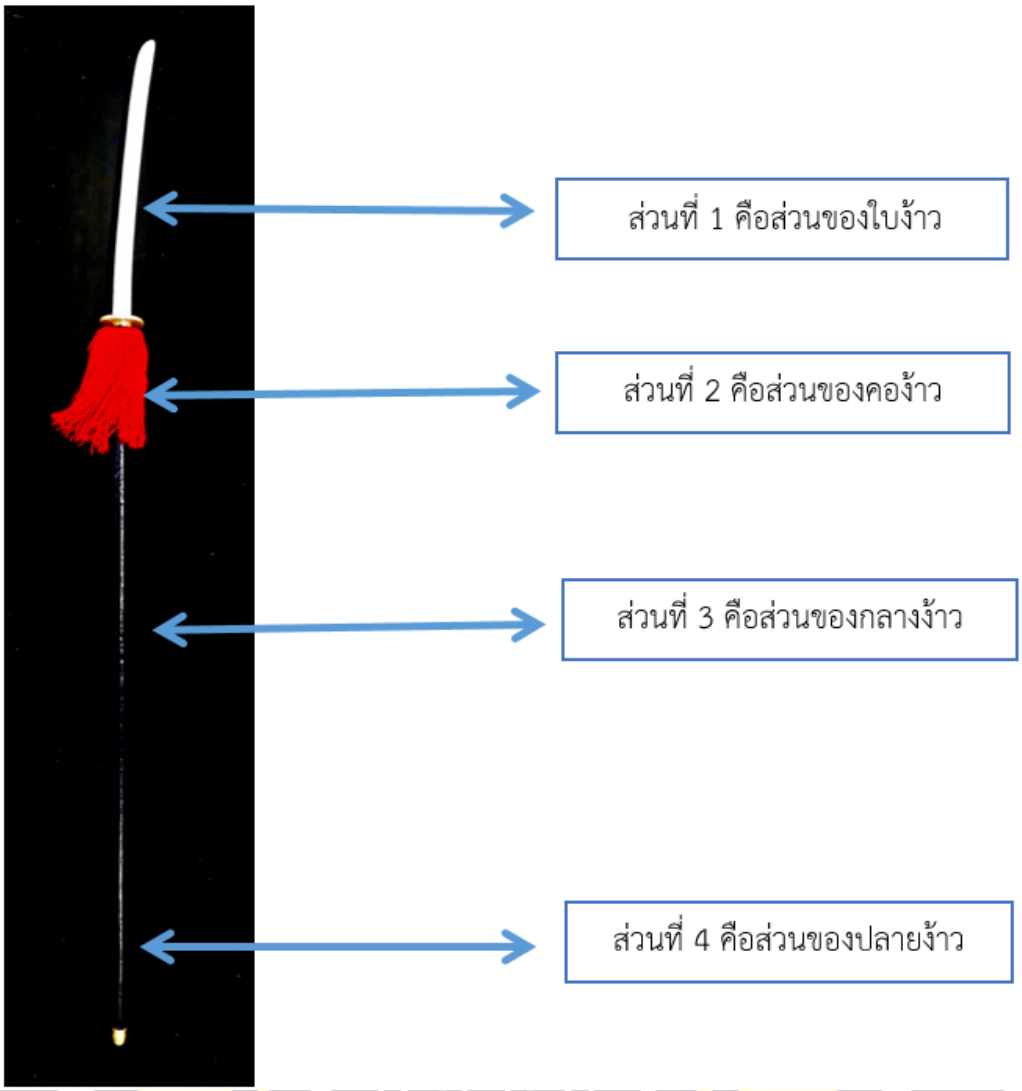
ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

สิ่งเหล่านี้จึงสื่อให้เห็นถึง ลักษณะของการเป็นยักษ์เพศชาย ล้วนแล้วผู้แสดงจะต้องใช้อารมณ์เหล่านี้ประกอบกับกระบวนท่ารำ ในแต่ละช่วงของการแสดงอย่างลงตัว และแนบเนียนจนให้ความรู้สึกกับคนชมว่าเป็นยักษ์ที่มีลักษณะ คล้ายคลึงกับเพศทางเลือก ปัจจุบันเรียกว่า เพศที่ 3 ทอมบอย จึงกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของนางยักษ์ตนนี้

3.3.2 กลวิธีการใช้อาวุธ

ฉุยฉายอังกาศตไลในการแสดงนั้นยังมีอีกหนึ่งสิ่งที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของนางยักษ์ตนนี้ คือ อาวุธ ซึ่งนางอังกาศตไลในวรรณกรรมจะมีอาวุธสำหรับใช้ในการป้องกันเมืองลงกาในด่านอากาศทั้งหมด 8 ชิ้น ได้แก่ ตรี คทา ค้อน ง้าว หอก ศร พระขรรค์ จักร โดยอาวุธทั้งแปดนี้จะประจำอยู่ที่กรแต่ละกรรอบตัวนางอังกาศตไล แต่ในการแสดงนั้นจะมีอาวุธติดรอบตัวเพียงแค่ทั้งหมด 6 ชิ้น เพื่อให้มีความสวยงามอย่างพอดี และเอื้ออำนวยความสะดวกแก่ผู้ที่แสดงโดยประกอบไปด้วย ตรี คทา หอกซัด ศร จักร และง้าว เป็นต้น ง้าวถือเป็นอาวุธหลักในการแสดงชุดนี้ จะต้องอยู่กับมือทั้งสองข้างตลอดการแสดงจนจบ ผู้แสดงจะต้องมีการฝึกฝนการใช้ง้าวจนเกิดความชำนาญ และเกิดความมั่นใจในการใช้อาวุธ เพราะง้าวเป็นอาวุธยาวที่มีความยาก และเป็นอุปสรรคสำหรับผู้แสดงด้วยลักษณะความโค้งงอของใบง้าวทำให้จุดศูนย์กลางของน้ำหนักง้าวไม่มีความคงที่ในเวลาที่ควงง้าว

สามารถหมุน และพลาดหล่นออกจากมือได้ ฉะนั้นสิ่งที่สำคัญต่อผู้แสดงในการแสดงชุดนี้จะต้องมีความชำนาญในการใช้อาวุธยาวเป็นอย่างสูง ผู้วิจัยแบ่งสัดส่วนของง้าวออกเป็นทั้งหมด 4 ส่วนได้แก่



ภาพประกอบ 80 การแบ่งสัดส่วนของง้าว
ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

พหุน ปณ ลกร ชีเว

ตัวอย่างการใช้อาวุธง้าว

ส่วนที่ 1 ลักษณะการใช้อาวุธของใบง้าว

ภาพประกอบ 81 ลักษณะการใช้อาวุธของใบง้าว

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ส่วนที่ 2 ลักษณะการใช้อาวุธของคองง้าว

ภาพประกอบ 82 ลักษณะการใช้อาวุธของคองง้าว

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ส่วนที่ 3 ลักษณะการใช้อาวุธของกลางง้าว

ภาพประกอบ 83 ลักษณะการใช้อาวุธของกลางง้าว

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ส่วนที่ 4 ลักษณะการใช้อาวุธของปลายง้าว

ภาพประกอบ 84 ลักษณะการใช้อาวุธของปลายง้าว

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

การควงง้าวในกระบวนท่ารำการแสดงชุดฉุยฉายอังกาศตไลมีทั้งหมด 3 ลักษณะ ได้แก่

1. การควงแบบไต่หลังมือ คือลักษณะของการเหวี่ยง หรือส่งน้ำหนักไปที่ปลายง้าวส่วนล่าง แล้วเหวี่ยงขึ้นด้านบนทวนเข็มนาฬิกา กลวิธีในการควงโดยต้องเกรงข้อมือในการเหวี่ยงการจับใช้พละกำลังในส่วนของปลายแขนส่วนล่างให้พอเหมาะกับน้ำหนักง้าวและแรงเหวี่ยง ใช้พละกำลังในส่วนของหัวไหล่ และแขนในการบังคับทิศ จังหวะการเคลื่อนที่ของแขน และการบิดปลายแขนส่วนล่างต้องสม่ำเสมอ ลำตัวต้องนิ่ง การจับง้าวในการควงลักษณะนี้จะต้องจับง้าวช่วงคอในส่วนที่ 2 ของง้าวอยู่ด้านล่าง เพื่อเป็นฐานน้ำหนักในการการเหวี่ยงขึ้น โดยให้ง้าวกลิ้งอยู่บนหลังมือ

ภาพประกอบ 85 การควงแบบไต่หลังมือ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 86 วีดีโอการสาธิตการควงแบบไต่หลังมือ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

2. การควงแบบในฝ่ามือ คือลักษณะของการหมุน หรือควงง้าวในฝ่ามือ โดยใช้ข้อมือเป็นแรง เหวี่ยงง้าวให้หมุนเป็นวงกลมตามเข็มนาฬิกา กลวิธีการควงต้องเกรงข้อมือในการบิดปลายส่วนล่าง ต้องใช้พละกำลังในส่วนของปลายแขนส่วนล่างให้พอเหมาะกับน้ำหนักของง้าว ใช้พละกำลังในส่วนของนิ้วหัวแม่มือในการหนีบอาวุธ และนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วก้อยในการรวบนิ้วบังคับทิศ และการจับง้าวในการควงลักษณะนี้จะต้องจับง้าวใน ส่วนที่ 3 บริเวณช่วงกลางของง้าว ให้น้ำหนักทั้งด้านบนของใบง้าว และปลายด้านล่างของง้าวมีความสมดุลกันจะทำให้การควงง้าวมีความง่าย และมีโอกาสการพลาดน้อย

ภาพประกอบ 87 การควงแบบในฝ่ามือ
ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 88 วีดีโอการสาธิตการควงแบบในฝ่ามือ
ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

3. การควงแบบด้านหน้าสลับด้านหลัง ลักษณะของการหมุนโดยใช้ข้อมือเป็นแรงในการหมุนโดยให้ปลายง้าวหมุนลงด้านหน้าแล้วบิดข้อมือขึ้นแล้วบิดข้อมือลงหมุนไปด้านหลัง กลวิธีในการควงต้องเกรงข้อมือในการบิดปลายแขนส่วนล่างและการจับง้าว ต้องใช้พละกำลังในส่วนของปลายแขนส่วนล่างให้พอเหมาะกับน้ำหนักง้าวและแรงบิดปลายแขนส่วนล่าง ใช้พละกำลังในส่วนของหัวไหล่ และแขนบังคับทิศ จังหวะการเคลื่อที่ของแขน และการบิดปลายแขนส่วนล่างต้องสม่ำเสมอ การจับง้าวในการควงลักษณะนี้จะต้องจับง้าวใน ส่วนที่ 3 บริเวณช่วงกลางของง้าว ให้น้ำหนักทั้งด้านบนของใบง้าว และปลายด้านล่างของง้าวมีความสมดุลกันจะทำให้การควงง้าวมีความง่าย และมีโอกาสการพลาดน้อย

ภาพประกอบ 89 การควงแบบด้านหน้าสลับด้านหลัง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 90 วีดีโอการสาธิตการควงแบบด้านหน้าสลับด้านหลัง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

3.4 การแสดงอารมณ์

การแสดงอารมณ์ในการแสดงนั้นเป็นสิ่งสำคัญถึงแม้การแสดงฉุยฉายอังกาศตไล ผู้แสดงจะสวมศีรษะในการแสดงแต่ผู้แสดงต้องเข้าใจอารมณ์ และแสดงอารมณ์จากภายในสู่ภายนอก เพื่อสื่อถึงอิริยาบถต่าง ๆ ในการแสดง และทำให้ผู้ที่ได้รับชมได้อรรถรสของการแสดง และด้วยลักษณะบุคลิกในการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงความงามของตัวนางอังกาศตไล และลักษณะเด่นของนางอังกาศตไลรวมถึงการนำเสนออาวุธต่าง ๆ เช่น ตรี คทา ค้อน ง้าว หอก ศร พระขรรค์ จักร โดยการแสดงจะสื่ออารมณ์ให้เห็นถึงความแข็งแรงความห้าวหาญในการรบ และได้ซ่อนความอ่อนหวานไว้ภายใน ซึ่งจะเห็นได้ว่านางอังกาศตไลแม้จะนิยมชอบในเรื่องของการรบทัพจับศึก แต่ในการแสดงเห็นว่าอังกาศตไลเป็นผู้หญิง จึงได้ประดิษฐ์ท่ารำที่ยังมีลักษณะของความเป็นหญิงซ่อนอยู่ในตัว ในบางท่ารำจะมีท่ารำยักษ์ผสมท่ารำนางอยู่ในการแสดงบ้าง โดยผู้วิจัยจะยกตัวอย่างอารมณ์ของตัวนางอังกาศตไลในการแสดง ดังนี้

ช่วงที่ 1 ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอมาร เป็นการเปิดตัวนางอังกาศตไล อารมณ์ในการแสดงต้องมีความรู้สึกฮึกเหิม แข็งแรง เหมือนผู้ชาย แต่แฝงด้วยจริตผู้หญิงเล็กน้อย

ตาราง 5 ตัวอย่างการแสดงอารมณ์ในเพลงเสมอมาร

การแสดงอารมณ์ลักษณะผู้ชาย	**การแสดงอารมณ์ลักษณะผู้หญิง**
แสดงอารมณ์ถึงความฮึกเหิมสง่าอย่างผู้ชาย	แสดงอารมณ์ถึงความอ่อนหวานเล็กน้อย

การแสดงอารมณ์ลักษณะผู้ชาย	การแสดงอารมณ์ลักษณะผู้หญิง
แสดงอารมณ์ถึงความโอ่อ่าอย่างยักษ์ผู้ชาย	แสดงอารมณ์ถึงความอ่อนหวาน โดยมีการกล่อมหน้าอย่างผู้หญิงเล็กน้อย

ช่วงที่ 2 ร้องเพลงฉุยฉาย เป็นการสื่อให้เห็นถึงความงามของตัวนางอังกาศตไล และลักษณะเด่นของนางอังกาศตไลรวมไปถึงการนำเสนออาวุธต่าง ๆ เช่น ตรี คทา ค้อน ง้าว หอก ศร พระขรรค์ จักร อารมณ์ในการแสดงต้องมีความรู้สึกฮึกเหิม แข็งแรง ดุดัน เหมือนผู้ชาย แต่ก็มีจริตความเป็นผู้หญิงสอดแทรกเข้าไป

ตาราง 6 ตัวอย่างการแสดงอารมณ์ในเพลงฉุยฉาย

การแสดงอารมณ์ลักษณะผู้ชาย	การแสดงอารมณ์ลักษณะผู้หญิง
แสดงอารมณ์ถึงความฮึกเหิม	แสดงอารมณ์ถึงความห้าวหาญ ดุดันแข็งแกร่งอย่างผู้หญิง

การแสดงอารมณ์ลักษณะผู้ชาย	การแสดงอารมณ์ลักษณะผู้หญิง
แสดงอารมณ์ถึงความเกรี้ยวกราด แข็งแรง ฮึกเหิม	แสดงอารมณ์ถึงความอ่อนหวานอย่างผู้หญิง เล็กน้อย
แสดงอารมณ์ถึงความเกรี้ยวกราด คล่องแคล่ว แข็งแรง ฮึกเหิม	แสดงอารมณ์ถึงความอ่อนหวาน มีการลอยหน้าลอยตาอย่างผู้หญิง

ช่วงที่ 3 ร้องเพลงแม่ศรี สื่อให้เห็นถึงความแข็งแรงความห้าวหาญในการรบ และได้ซ่อนความอ่อนหวานไว้ภายใน แม้นางอังกาศตไลจะนิยมชอบในเรื่องของการรบ แต่ในการแสดงผู้สร้างสรรค์ได้ประดิษฐ์ท่ารำที่ยังมีลักษณะของความเป็นหญิงซ่อนอยู่ในตัว ในบางท่ารำจะมีท่ารำยักษ์ผสมท่ารำนางบ้าง โดยอารมณ์ในการแสดงต้องมีความรู้สึกฮึกเหิม เกลี้ยวกลาด แข็งแรง ดุดัน เหมือนผู้ชาย แต่ก็มีความอ่อนหวานตามจริตผู้หญิงสอดแทรกเข้าไป

ตาราง 7 ตัวอย่างการแสดงอารมณ์ในเพลงแม่ศรี

การแสดงอารมณ์ลักษณะผู้ชาย	การแสดงอารมณ์ลักษณะผู้หญิง
 แสดงอารมณ์ถึงความแข็งแกร่ง ฮึกเหิม	 แสดงอารมณ์เกรี้ยวกราด กำลังจะตีโดยสอดแทรกจริตอย่างอยู่หญิงเข้าไป
 แสดงอารมณ์ถึงความแข็งแรง ฮึกเหิม	 แสดงอารมณ์ถึงความอ่อนหวานเล็กน้อย มีการลอยหน้าลอยตาอย่างผู้หญิง
 แสดงอารมณ์ถึงความแข็งแกร่ง ห้าวหาญ ดุดัน	 แสดงอารมณ์ถึงความเกรี้ยวกราด ห้าวหาญ ดุดันอย่างผู้หญิง

ช่วงที่ 4 ปี่พาทย์ทำเพลงรัวสามลา เป็นเพลงที่นางอังกาศตไลต้องสำแดงฤทธิ์เพื่อปกป้องด่านทางอากาศของกรุงลงกา ในลักษณะท่าการออก และการเข้า ที่สื่อให้เห็นถึงความแข็งแรง ความคล่องแคล่วในการใช้อาวุธ และได้ซ่อนลักษณะความเป็นหญิงไว้ในตอนท้ายของท่าเข้า ด้วยการแสดงกิริยาการอายแบบผู้หญิง โดยอารมณ์ในการแสดงเนื่องจากเป็นเพลงที่ต้องสำแดงอิทธิฤทธิ์ของนางอังกาศตไลจึงจำเป็นต้องมีอารมณ์ และมีความรู้สึกฮึกเหิม เกลี้ยวกลาด แข็งแรง ดุดัน เหมือนผู้ชาย แต่ก็มีความอ่อนหวานตามจริตผู้หญิงสอดแทรกเข้าไปบ้างเล็กน้อย

ตาราง 8 ตัวอย่างการแสดงอารมณ์ในเพลงรัวสามลา

การแสดงอารมณ์ลักษณะผู้ชาย	**การแสดงอารมณ์ลักษณะผู้หญิง**
 มีลักษณะแสดงออกถึงความโอ่อ่า แข็งแรง ฮึกเหิม	 แสดงอารมณ์ถึงความอ่อนหวานเล็กน้อย
 แสดงอารมณ์ถึงความโอ่อ่า คล่องแคล่ว แข็งแรง ฮึกเหิม	 แสดงอารมณ์ถึงการสะบัดหน้าหนีแล้วลอยหน้าลอยตา

การแสดงอารมณ์ลักษณะผู้ชาย	การแสดงอารมณ์ลักษณะผู้หญิง
แสดงอารมณ์ถึงความโอ่อ่า แข็งแรง ฮึกเหิม	แสดงอารมณ์ถึงการเขินอายและอ่อนหวานอย่างผู้หญิง

จากการศึกษาเพศสภาพในนาฏยประดิษฐ์ ชุดฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ วิเคราะห์ได้ว่า เพศสภาพ เป็นเพศที่สังคมกำหนดสถานะทางเพศว่าเป็นหญิงหรือชาย โดยอาจดูจากสภาพร่างกายภายนอก บุคลิกลักษณะ ตามบริบทวัฒนธรรมของสังคม บางสังคมอาจมีแค่หญิงและชาย ขณะที่บางสังคมอาจหมายรวมถึงคนที่มีอัตลักษณ์ทางเพศอื่น ๆ โดยในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล ก็ได้บ่งบอกบุคลิกลักษณะเพศที่มีความน่าสนใจ โดยตัวนางอังกาศตไลเป็นผู้หญิงที่มีความแข็งแกร่งเหมือนผู้ชาย ที่สามารถออกรบต่อสู้ และสามารถใช้อาวุธได้หลากหลาย และได้อย่างคล่องแคล้ว อังกาศตไลจึงเป็นตัวละครตัวหนึ่งที่มีผู้คนให้ความสนใจที่จะศึกษาจากวรรณกรรมว่าผู้แต่งวรรณกรรมนี้มีความคิดอย่างไรจึงยกนางอังกาศตไล ซึ่งเป็นเพศหญิง เป็นผู้รักษาหน้าด่านทางอากาศของกรุงลงกา และจะเห็นได้ว่าน้อยที่ผู้หญิงจะสามารถที่จะชำนาญในการออกรบต่อสู้กับข้าศึกศัตรูได้ นางอังกาศตไลจึงกลายเป็นความเข้าใจของผู้ที่ชมว่านางยักษ์ตนนี้เป็นยักษ์กะเทย ซึ่งคำว่ากะเทยในอดีตนักวิชาการได้ให้ความเห็นว่าสามารถใช้เปรียบเทียบกับผู้ชายที่มีจิตใจอยากเป็นหญิงหรือหญิงมีจิตใจอยากเป็นชาย และปัจจุบันก็มีนักวิชาการทางด้านนาฏศิลป์วิเคราะห์และให้ความเห็นว่านางอังกาศตไล มีลักษณะบุคลิกที่เปรียบเสมือนเพศทางเลือก เรียกว่า เพศที่ 3 (ทอมบอย) เกริกชัย ใหญ่ยิ่ง, (2565 : สัมภาษณ์) เพราะมีความคิดว่า นางอังกาศตไล “เสื้อเมือง” เป็นนางยักษ์เพศหญิงแต่มีลักษณะบุคลิกที่มีใจรักในการรบทัพจับศึก มีนิสัยที่เกรี้ยวกราด เก่งกล้า ห้าวหาญ แข็งแกร่ง และมีจิตใจเป็นดั่งผู้ชาย สามารถออกรบและใช้อาวุธต่อสู้กับศัตรูได้อย่างคล่องแคล่วว่องไวเหมือนผู้ชาย จึงสันนิฐานว่า นางอังกาศตไล เป็นเพศที่ 3 (ทอมบอย) โดยลักษณะรวมของนางอังกาศตไลทั้ง

รูปลักษณ์ทางกาย อารมณ์ และพฤติกรรม ซึ่งทำให้มีลักษณะแตกต่างกันจากตัวละครอื่น บุคลิกภาพบางอย่างก็ติดตัวมาแต่กำเนิด และบางอย่างก็ได้รับผลจากการติดต่อสัมพันธ์กัน ด้วยอังกาศตไลบุคลิกห้าวหาญ ดุดัน แข็งแกร่ง เหมือนผู้ชาย แต่ความจริงแล้วอังกาศตไลนั่นเป็นผู้หญิงที่มีจิตใจที่อยากเป็นชาย จึงทำให้บุคลิกภาพของนางอังกาศตไลมีลักษณะเป็นเฉพาะตัว และเพศสภาพก็เป็นตัวบ่งชี้ว่าลักษณะบุคลิกของตัวละครนั่นเป็นอย่างไร ซึ่งตัวละครอังกาศตไล เป็นการแสดงออกของตัวละครที่ปรากฏอย่างชัดแจ้ง เพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าใจบทบาทในการแสดงที่ปรากฏอยู่บนเวทีและได้รู้ว่าสวมบทบาทอะไรจากสถานการณ์ที่เกิดขึ้น และเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเพื่อสื่อความหมายด้วยรูปลักษณ์ทางการแสดงอากัปกิริยา การแสดงอารมณ์ การแสดงบทบาททางกายที่มีเพศสภาพ จากรูปลักษณ์ภายนอก ภาพของร่างกายก็เหมือนกับตัวตนที่ถูกปรุงแต่งด้วยปัจจัย และด้วยการแต่งกายที่มีความคล้ายคลึงแบบยักษ์ผู้ชาย โดยส่วนล่างจะนุ่งผ้าเป็นโจงกระแบน ซึ่งมีลักษณะที่ผิดกับนางยักษ์ทั่วไปที่นุ่งผ้าจีบหน้านางอย่างผู้หญิง ทั้งยังมีอาวุธประจำกายมากมายแต่สิ่งที่สังเกตได้ถึงความเป็นผู้หญิงในตัวของนางอังกาศตไล นั่นก็คือการห่มผ้าห่มนางทับกับเสื้อ ด้วยลักษณะนี้จึงบ่งบอกถึงบุคลิกของนางอังกาศตไลผ่านความเป็นผู้หญิงที่มีจิตใจดั่งผู้ชาย โดยการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล เป็นการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงความงาม ความแข็งแรง ความห้าวหาญในการรบ และได้ซ่อนความอ่อนหวานไว้ภายใน ซึ่งแสดงให้เห็นว่านางอังกาศตไลแม้จะชอบในเรื่องของการรบที่บ่งบอกถึงความกล้าหาญ และแข็งแรงเหมือนผู้ชายแล้ว แต่ในการแสดงผู้สร้างสรรค์เห็นว่าอังกาศตไลเป็นเพศหญิง จึงได้ประดิษฐ์ท่ารำที่มีลักษณะของความเป็นหญิงซ่อนอยู่ในตัว ในบางท่ารำจะมีทั้งท่ารำยักษ์ (ผู้ชาย) ผสมท่ารำนาง (ผู้หญิง) อยู่ในการแสดง

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 87 แผนภูมิเพศสภาพในนาฏยประดิษฐ์ ฉุยฉายอังกาศตไล

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งมีวัตถุประสงค์ 1. เพื่อศึกษาชีวประวัติ และผลงานของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ 2. เพื่อศึกษานาฏยประดิษฐ์ ฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ 3. เพื่อศึกษาเพศสภาพในนาฏยประดิษฐ์ ชุดฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ

วิธีดำเนินงานวิจัยโดยกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการศึกษา ค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร ตำรา บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ข้อมูลเอกสารเชิงวิชาการ ตลอดจนนำข้อมูลจากการสัมภาษณ์มาประมวลสู่การวิเคราะห์ โดยสรุปผลการวิจัยและเรียบเรียงเป็นรายงานการวิจัย ดังนี้

1. สรุปผลการวิจัย
2. อภิปรายผล
3. ข้อเสนอแนะ
   3.1 ข้อเสนอแนะในการวิจัย
   3.2 ข้อเสนอแนะในการวิจัยในครั้งต่อไป

1. สรุปผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง ฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ สรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ดังนี้

1.1 เพื่อศึกษาชีวประวัติ และผลงานของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ

1.1.1 ประวัติส่วนตัว

นายจตุพร รัตนวราหะ ปัจจุบันอายุ 87 ปี เกิดเมื่อวันที่ 9 ธันวาคม พุทธศักราช 2479 ที่กรุงเทพมหานคร บิดาชื่อ นายเจิม รัตนวราหะ มารดาชื่อ นางประวงศ์ รัตนวราหะ มีพี่น้อง ร่วมบิดาและมารดาเดียวกัน 7 คน

เมื่ออายุได้ 27 ปี นายจตุพร รัตนวราหะ ได้เข้าพิธีอุปสมบทเป็นพระภิกษุ ณ วัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพมหานคร

การสมรสนายจตุพร รัตนวราหะ ได้สมรสกับนางสาวชุมศรี รัตนนนท์ เมื่อวันที่ 4 กันยายน พ.ศ. 2509 มีบุตรธิดา รวม 4 คน

1.1.2 ประวัติด้านการศึกษา

- พ.ศ. 2490 สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษา ที่โรงเรียนวัดมหรรณพาราม กรุงเทพมหานคร

- พ.ศ. 2492 เข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ (วิทยาลัยนาฏศิลป) โดยเลือกศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์ไทย สาขาโขน ในการศึกษาได้รับคัดเลือกจากบรมครูผู้ทรงคุณวุฒิทางฝ่ายยักษ์ให้ฝึกหัดเป็นตัวยักษ์ โดยมีครูยอแสง ภักดีเทวา เป็นครูท่านแรกที่ทำการสอนในขั้นพื้นฐาน ด้วยความตั้งใจในการฝึกฝนในปีแรกที่เข้าศึกษาทำให้ได้รับการคัดเลือกให้ออกแสดงโขนในบทบาทเสนายักษ์ การศึกษาของนายจตุพร รัตนวราหะ เป็นไปตามขั้นตอนของการเรียนการสอนตามหลักสูตร นอกจากครูยอแสง ภักดีเทวา ยังได้รับการถ่ายทอดความรู้วิชาต่าง ๆ จากครูท่านอื่น ๆ อีกหลายท่าน เช่น ครูชม้อย ธารีเธียร ครูเจริญ เวชเกษม และครูหยัด ช้างทอง ในระยะต่อมานายจตุพร ยังได้รับการคัดเลือกให้แสดงบทบาทของเสนายักษ์ ยักษ์ต่างเมือง พญายักษ์ ในบทบาทของมโหทร เปาวนาสูร กุมภกรรณ มังกรกัณฐ์ แสงอาทิตย์ อินทรชิต พิเภก ฯลฯ

- พ.ศ. 2498 กำลังศึกษาอยู่ในระดับชั้นกลางปีที่ 1 นายจตุพร รัตนวราหะ ได้รับการคัดเลือกให้แสดงบทบาทของทศกัณฐ์เป็นครั้งแรก คือบทบาทของการออกกราวตรวจพลและ ยกรบ โดยมีนายอร่าม อินทรนัฏ ได้ร่วมแสดงเป็นตัวทศกัณฐ์ในบทนั่งเมืองด้วยสาเหตุที่ได้รับการคัดเลือกเนื่องจากบทบาทของทศกัณฐ์ในตอนดังกล่าวจะต้องใช้ผู้แสดงที่มีรูปร่างสูงใหญ่ สุขภาพร่างกายแข็งแรง เพราะเป็นตอนที่ต้องมีการออกกราวตรวจพลและออกรบกับกองทัพพระราม สำหรับนายอร่าม อินทรนัฏ ค่อนข้างจะเป็นครูที่มีอาวุโสพอสมควร ดังนั้น คงไม่เหมาะที่จะให้แสดงในบทบาทของการออกกราวตรวจพลและยกรบ ที่สำคัญในการแสดงบทนั่งเมืองจะต้องใช้ผู้แสดงที่มีฝีมือ ตลอดจนลีลาท่ารำที่งดงามเป็นอย่างมาก ซึ่งในสมัยนั้นหาได้ยากมากที่ครูกับศิษย์ได้รับบทบาทตัวละครตัวเดียวกัน ต่อมาได้รับการคัดเลือกให้แสดงบทบาททศกัณฐ์ในตอนอื่น ๆ เช่น ตอนนางลอย ตอนชูกล่องดวงใจ ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ เป็นต้น ในบางครั้งยังได้รับการคัดเลือกให้แสดงในการรำเดี่ยว ซึ่งถือว่าต้องใช้ผู้แสดงที่มีความสามารถ ในเรื่องของลีลาท่ารำเป็นอย่างสูง เช่น ชุดฉุยฉายทศกัณฐ์ลงสวน ฉุยฉายหนุมานแปลง โดยมีนายอร่าม อินทรนัฏ เป็นผู้ฝึกหัดถ่ายทอดให้เช่นกัน นายจตุพร รัตนวราหะ ได้สะสมประสบการณ์การแสดงต่าง ๆ ตั้งแต่ครั้งยังเป็นนักเรียนอยู่ ซึ่งถือว่าเป็นประสบการณ์ที่มีคุณค่ายิ่ง จนจบการศึกษาในระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูงปีที่ 2 เมื่อวันที่ 2 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2505 และได้สำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาตรีครุศาสตรบัณฑิตจากวิทยาลัยครูพระนครศรีอยุธยา ในวันที่ 20 พฤษภาคม พ.ศ. 2524

1.1.3 ประวัติด้านการทำงาน

นายจตุพร รัตนวราหะ เริ่มรับราชการเมื่อวันที่ 3 กันยายน พ.ศ. 2500 ทดลองปฏิบัติหน้าที่ราชการในตำแหน่งศิลปินจัตวาแผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร

กระทรวงศึกษาธิการ ซึ่งเวลาดังกล่าวกำลังศึกษาอยู่ในฐานะศิลปินสำรองตามนโยบายของท่านอธิบดี ธนิต อยู่โพธิ์ พอสิ้นปีการศึกษา พ.ศ. 2505 ก็สำเร็จการศึกษานาฏศิลป์ชั้นสูง พอดีทางวิทยาลัยนาฏศิลป เปิดอัตรารับครูในตำแหน่งครูตรีทางด้านสาขาโขน จึงเข้าสมัครสอบ ได้รับบรรจุในปี พ.ศ. 2506 ทดลองปฏิบัติราชการในตำแหน่งครูตรี แผนกโรงเรียนนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ในอัตราเงินเดือน 750 บาท เมื่อครบกำหนดทดลองปฏิบัติราชการก็ได้เป็นข้าราชการได้เลื่อนจากชั้นตรี โท เอก ชั้นพิเศษ ตามลำดับ ดังนี้

- พ.ศ. 2522 ผู้ช่วยผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร
- พ.ศ. 2526 ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ระดับ 7 กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร
- พ.ศ. 2531 ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร
- พ.ศ. 2536 ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัยระดับ 9 กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร
- พ.ศ. 2540 เกษียณอายุราชการ

ในระหว่างรับราชการได้ปฏิบัติหน้าที่หลากหลาย

- พ.ศ. 2508 ได้โอนย้ายจากตำแหน่งศิลปิน กองการสังคีตเป็นครูผู้สอนนาฏศิลป์ไทย สาขาโขนยักษ์ ในช่วงปฏิบัติการสอนได้แบ่งลักษณะบทบาทของครูออกเป็น 3 ลักษณะใหญ่ ๆ คือ

การสอนในภาคปฏิบัติ ได้รับมอบหมายให้สอนในรายวิชาปฏิบัติศิลป์ วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย สาขาโขนยักษ์ ซึ่งมีการเรียนการสอนตั้งแต่ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ 1 จนถึงระดับนาฏศิลป์ชั้นสูงปีที่ 2

- พ.ศ. 2510 ในขณะที่ทำการสอนอยู่ในวิทยาลัยนาฏศิลปนั้น ได้มีโอกาสเข้าถวายการสอนโขนแด่ สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราลงกรณ สยามมกุฎราชกุมาร เมื่อครั้งทรงพระเยาว์ ที่โรงเรียนจิตรลดา ในบทบาทของวิรุญจำบัง ตอนศึกวิรุญจำบัง การถวายการสอน ในครั้งนี้ถือว่าเป็นเกียรติแก่วงศ์ตระกูลอย่างยิ่ง นอกจากนี้ยังเป็นอาจารย์พิเศษของสถาบันมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มีหน้าที่สอนและฝึกหัดโขนของมหาวิทยาลัย หรือที่เรียกว่า “โขนธรรมศาสตร์” นั้นเอง ซึ่งอยู่ในการอุปถัมภ์ของหม่อมราชวงศ์ คึกฤทธิ์ ปราโมช

การสอนในภาคทฤษฎี ได้รับมอบหมายให้ทำการสอนวิชาเพลงหน้าพาทย์ วิชาสีและลักษณะหัวโขน และวิชาบุคคลสำคัญในวงการนาฏศิลป์ไทย

การถ่ายทอดฝึกหัดการแสดง เป็นบทบาทที่สำคัญอีกบทบาทหนึ่ง ได้รับมอบหมายให้ปฏิบัติการสอน คือ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำในบทบาทของตัวยักษ์ทุกตัวที่ใช้ประกอบในการแสดงซึ่งไม่ มีเนื้อหาในการเรียนการสอนของบทเรียน บทบาทเหล่านี้ไม่มีการจดบันทึกท่ารำไว้เป็นลายลักษณ์อักษร มีแต่เพียงการถ่ายทอดจากบุคคลหนึ่งไปสู่บุคคลหนึ่ง ซึ่งการถ่ายทอดในลักษณะนี้มีมาแต่สมัยโบราณก็ว่าได้

นายจตุพร รัตนวราหะ เป็นผู้มีประสบการณ์ทางการเรียนการสอน ทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ และยังเป็นผู้สืบทอดกระบวนท่ารำที่ได้รับจากครูโบราณาจารย์ ถ่ายทอดให้กับศิษย์รุ่นต่อ ๆ มาถือได้

ว่า เป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยเพิ่มบุคลากรทางด้านนาฏศิลป์ไทย ซึ่งในปัจจุบันเป็นทั้งครูและศิลปินอยู่ในสังกัดกรมศิลปากร และตามสถานศึกษาทั่วไป

- พ.ศ. 2510 นายจตุพร รัตนวราหะ ได้เข้าสู่สายงานการบริหารด้วยตำแหน่ง หัวหน้าหมวดโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป ทำหน้าที่ควบคุมดูแลการเรียนการสอน ตลอดจนการปฏิบัติงานของหมวดโขนทั้งหมด ซึ่งประกอบด้วยฝ่ายพระ ยักษ์ และลิง นอกจากนี้ ยังมีส่วนร่วมใน การดำเนินงานการแสดงของหมวดโขนอีกด้วย ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของการคัดเลือกตัวผู้แสดง การกำกับบท การกำกับเวที การกำกับการแสดง แม้แต่การประสานงานการแสดงต่าง ๆ ตามที่ผู้บังคับบัญชามอบหมายต่อมาได้รับการเลื่อนตำแหน่งตามลำดับจนถึง พ.ศ. 2540 เกษียณอายุราชการในตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ในตำแหน่งระดับ 9 หลังเกษียณอายุราชการ กรมศิลปากรได้แต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งผู้ชำนาญการด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร โดยมีหน้าที่เป็นที่ปรึกษาให้คำแนะนำและถ่ายทอดวิชาความรู้เกี่ยวกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ในบทบาทตัวยักษ์ ให้กับเยาวชนรุ่นหลังที่สนใจ นอกจากนี้ยังเป็นอาจารย์พิเศษสอนวิชาปฏิบัติโขนยักษ์ในระดับปริญญาตรีของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และยังได้รับความไว้วางใจจากหน่วยงานอื่นให้ปฏิบัติหน้าที่อีกมากมาย เช่น

- ที่ปรึกษากำหนดตำแหน่งข้าราชการพลเรือนและข้าราชการครู
- คณะกรรมการคัดเลือกให้ทุนการศึกษามูลนิธินริศรานุวัดติวงศ์
- อนุกรรมการข้าราชการครูผู้ทรงคุณวุฒิของจังหวัดสุโขทัย
- กรรมการคุรุสภาจังหวัดสุโขทัย
- กรรมการกองหนุนเพื่อความมั่นคงของชาติ
- ประธานองค์กรกลางการเลือกตั้งจังหวัดสุโขทัย
- รองผู้อำนวยการหน่วยการสอนมหาวิทยาลัยนเรศวร
- รองประธานสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ
- สมาชิกสมัชชาแห่งชาติ

1.1.4 ผลงานด้านต่าง ๆ

1.1.4.1 ผลงานด้านการแสดง

นายจตุพร รัตนวราหะ มีผลงานการแสดงโขนครั้งแรก พ.ศ. 2492 ในบทบาทของเสนายักษ์ และกาลสูร ซึ่งศึกษาอยู่ในโรงเรียนนาฏศิลป มีผลงานการแสดง ดังนี้

- พ.ศ. 2493 - 2497 แสดงเป็น มโหทร เปาวนาสูร พิเภก กุมภกรรณ พญาขรตรีเศียร มังกรกัณฐ์ แสงอาทิตย์ อินทรชิต ไมยราพณ์ รามสูร สหัสเดชะ

- พ.ศ. 2498 แสดงเป็น ทศกัณฐ์ครั้งแรก ตอนออกกราวตรวจพลและยกรบ

- พ.ศ. 2499 แสดงเป็น ทศกัณฐ์ ในตอนต่าง ๆ เช่น ถวายลิงขับพิเภก ชูกล่องดวงใจ และนางลอย ฉุยฉายทศกัณฐ์ลงสวน เข้าไปหานางสีดาในสวน

นายจตุพร รัตนวราหะ มีชื่อเสียงจากการแสดงโขนในบทบาทของตัวยักษ์แล้ว ยังได้รับความนิยมจากบทบาทพิเศษ คือ บทบาทของม้าอุปการ จากการแสดงโขน ตอนปล่อยม้าอุปการ โดยได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่าจากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี นอกจากนี้ ยังมีผลงานการแสดงละคร โดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้คัดเลือกและถ่ายทอดกระบวนท่ารำให้ด้วยตนเอง การแสดงละคร ที่สร้างชื่อเสียงไม่น้อยไปกว่าการแสดงในบทบาทยักษ์นั้น คือ

- การแสดงละครนอกเรื่อง เงาะป่า ในบทบาทของชมเพลา
- การแสดงละครเรื่อง คาวี ในบทบาทของหลวิชัย แสดงคู่กับนายธงไชย โพธิยารมย์ รับบท เป็นคาวีในการแสดงละครเรื่องนี้

นอกจากนี้ ยังมีผลงานการแสดงหน้าที่ประทับ ซึ่งถือเป็นเกียรติประวัติอย่างยิ่งที่ได้รับใช้สถาบันพระมหากษัตริย์ ดังนี้

- พ.ศ. 2499 แสดงเป็นทศกัณฐ์ ที่โรงละครแห่งชาติ
- พ.ศ. 2501 แสดงเป็นไมยราพณ์ ที่พระราชวังจักรี
- พ.ศ. 2536 แสดงเป็นพระพิราพ ที่หอประชุมธรรมศาสตร์
- พ.ศ. 2540 แสดงเป็นทศกัณฐ์ ที่อุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย
- พ.ศ. 2544 แสดงเป็นทศกัณฐ์ ที่หอประชุมธรรมศาสตร์
- พ.ศ. 2545 แสดงเป็นทศกัณฐ์ ที่สนามพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ

1.1.4.2 ผลงานด้านวิชาการ

นอกจากนายจตุพร รัตนวราหะ จะมีผลงานทางด้านการบริหารและทางด้านการแสดงแล้ว นายจตุพร รัตนวราหะ ยังเห็นความสำคัญในงานวิชาการโดยนำวิชาความรู้ทางนาฏศิลป์ มารวบรวมให้เป็นตำราทางวิชาการเพราะโดยทั่วไปวิชาความรู้ทางด้านนาฏศิลป์จะไม่นิยมบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรส่วนใหญ่มักจะเป็นการถ่ายทอดความรู้จากความทรงจำจากบุคคลหนึ่งไปสู่อีกบุคคลหนึ่งนายจตุพรเกรงว่าระยะเวลาอาจจะทำให้ความทรงจำคลาดเคลื่อนจึงได้เขียนตำราทางวิชาการเพื่อประโยชน์ในการเรียนการสอน และใช้เป็นข้อมูลทางด้านนาฏศิลป์ ประกอบไปด้วยหนังสือคู่มือการฝึกหัดโขนเบื้องต้น หนังสือเพลงหน้าพาทย์

นอกจากผลงานการเขียนหนังสือแล้ว นายจตุพรยังมีบทบาทและหน้าที่เกี่ยวกับการวางหลักสูตรการเรียนการสอนในสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะเป็นกรรมการและวิทยากรในการจัดทำคู่มือการสอนนาฏศิลป์โขนยักษ์ของวิทยาลัยนาฏศิลป ดังต่อไปนี้

- คู่มือการสอนนาฏศิลป์ โขนยักษ์ เล่มที่ 1 เรื่อง การฝึกหัดเบื้องต้น
- คู่มือการสอนนาฏศิลป์ โขนยักษ์ เล่มที่ 2 เรื่อง รำตรวจพลและการรบ ในนาฏศิลป์โขน

- คู่มือการสอนนาฏศิลป์โขนยักษ์ เล่มที่ 3 เรื่อง หน้าพาทย์

1.4.3 ผลงานสร้างสรรค์ชุดการแสดง

นายจตุพร รัตนวราหะ ได้ริเริ่มสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งนำมาประดิษฐ์เป็นชุดการแสดง ได้แก่

- ชุดระบำจักสาน
- ชุดระบำตุ๊กตาชาววัง
- ชุดระบำประทีปทอง
- ชุดฟ้อนตะคัน
- ชุดระบำเบญจรงค์
- ชุดฟ้อนลื้อล่องน่าน
- ชุดระบำเทวีศรีสัชนาลัย
- นาฏยประดิษฐ์ ฉุยฉายอังกาศตไล

1.2 เพื่อศึกษานาฏยประดิษฐ์ ฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ

1.2.1 ความเป็นมาฉุยฉายอังกาศตไล

การแสดงชุดนี้มีความคิดว่าอังกาศตไลคนเดียวมีอาวุธหลายอย่าง เป็นคนเดียวที่จะสามารถพกอาวุธได้มากมาย จึงได้นำอาวุธเหล่านั้นมาโชว์ให้คนดูเพื่อให้เห็นว่าอาวุธต่าง ๆ มีลักษณะอย่างไร เอาไว้ทำอะไร โดยให้นายสมรัตน์ ทองแท้ แต่งบทร้อง จากนั้นจึงหาคนที่จะรับบทอังกาศตไล ซึ่งก็พบนายเกริกชัย ใหญ่ยิ่ง ด้วยเห็นว่าอังกาศตไลมีความเป็นผู้หญิงและมีความแข็งแกร่งดั่งผู้ชาย ซึ่งตรงกับบุคลิกของนายเกริกชัย ใหญ่ยิ่ง ที่มีหน่วยก้านรำได้จึงเรียกมาต่อท่ารำให้ โดยท่านเป็นผู้คิดท่ารำ

1.2.2 แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายอังกาศตไล

แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำของนาฏยประดิษฐ์ ชุด ฉุยฉายนางอังกาศตไล เป็นการดูแนวทางอย่างตัวละครนางอังกาศตไลตัวนี้ไม่ใช่ยักษ์ใหญ่และไม่ใช่ยักษ์ผู้ชายแต่เป็นตัวนางที่มีความกล้าหาญแข็งแรงต้องนำเอาลักษณะท่าทางของการรำที่มีความผสมผสานกับตัวโขนยักษ์และการลบเหลี่ยมแบบตัวนาง และมีลีลาท่าทางประกอบด้วยการใช้สรีระต่าง ๆ

1.2.3 รูปแบบการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล

รูปแบบการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล แบ่งออกเป็น 4 ช่วง คือ

ช่วงที่ 1 เพลงเสมอมาร เป็นการเปิดตัวละครฝ่ายยักษ์ (นางอังกาศตไล) ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่เจาะจงใช้เฉพาะผู้แสดงเป็นตัวยักษ์เท่านั้น ซึ่งเป็นกิริยาการเดินของยักษ์ในระยะทางใกล้

ช่วงที่ 2 ร้องเพลงฉุยฉาย เป็นเพลงที่สื่อให้เห็นถึงความงามของตัวนางอังกาศตไลและลักษณะเด่นของนางอังกาศตไลรวมถึงการนำเสนออาวุธต่าง ๆ

ช่วงที่ 3 ร้องเพลงแม่ศรี เป็นเพลงที่สื่อให้เห็นถึงความแข็งแรงความห้าวหาญในการรบ และได้ซ่อนความอ่อนหวานอย่างผู้หญิงไว้ภายในตัวอังกาศตไล

ช่วงที่ 4 เพลงรัวสามลา เป็นเพลงที่อังกาศตไลต้องสำแดงฤทธิ์ ที่สื่อให้เห็นถึงความแข็งแรง ความคล่องแคล่วในการใช้อาวุธ และได้ซ่อนลักษณะความเป็นหญิงไว้ในตอนท้าย ด้วยการแสดงกิริยาการอายแบบผู้หญิง

1.2.4 องค์ประกอบการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล

จากการศึกษาองค์ประกอบการแสดง ฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ สามารถแบ่งองค์ประกอบของการแสดง ไว้ดังนี้

1.2.4.1 บทที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล

นายจตุพร รัตนวราหะ ได้ปรึกษา และให้นายสมรัตน์ ทองแท้ นักวิชาการละคร และดนตรี สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ประพันธ์และจัดทำบทการแสดงฉุยฉายอังกาศตไลขึ้น ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อให้เห็นถึงลักษณะ รูปร่าง และการใช้อาวุธของตัวนางอังกาศตไล ที่จะมีบอกในบทร้อง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าตัวนางอังกาศตไลเป็นนางยักษ์ที่มีความสามารถและเชี่ยวชาญในการรบดูจากการใช้อาวุธที่หลากหลายกว่ายักษ์ตัวอื่น ๆ และสามารถทำหน้าที่ของตนเองอย่างดีที่สุดในการรักษาด่านทางอากาศของกรุงลงกา หรือเรียกว่า เสื้อเมือง แต่ยังคงซ้อนไปด้วยความอ่อนหวานในตัวที่ผสมผสานระหว่างยักษ์ผู้ชายและยักษ์ผู้หญิงซึ่งจะปรากฏในบทประพันธ์ดังกล่าว

1.2.4.2 ลักษณะผู้แสดงฉุยฉายอังกาศตไล

มีการพิจารณาจากพื้นฐานเดิมของผู้แสดงพวกยักษ์ กล่าวถึง รูปแบบของตัวละครเป็นการตีโจทย์จากตัวละครก่อน ด้วยเหตุอังกาศตไล เปรียบเหมือนเป็นนางเทวดาที่มีอิทธิฤทธิ์เยอะและไม่เหมือนคนอื่น มีลักษณะเหมือนผู้หญิงที่มีความอยากเป็นผู้ชายก็นำรูปแบบการแสดงโขนซึ่งเป็นผู้ชายเป็นผู้แสดงแต่นำจริตของผู้หญิงเข้าไป

1.2.4.3 ดนตรีที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล

ผู้สร้างสรรค์การแสดงได้กำหนดให้ใช้วงปี่พาทย์ประกอบการแสดง เครื่องดนตรีเป็นสิ่งที่เป็นหัวใจสำคัญที่ทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์ และได้รับอรรถรสจากการได้ยินเป็นเสียงดนตรี ซึ่งเป็นส่วนที่จะส่งเสริมให้การแสดงออกมาน่าชม เสียงดนตรี จะเกิดขึ้นได้นั้นย่อมอาศัยเครื่องกำหนดจังหวะหรือแหล่งของเสียงเป็นสำคัญ ใช้วงปี่พาทย์ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง

1.2.4.4 การแต่งกายที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล

การแต่งกายของตัวนางอังกาศตไล มีลักษณะการแต่งกายที่ผสมผสานกันระหว่างยักษ์ผู้ชายและยักษ์ผู้หญิง ซึ่งจะมีการใส่เสื้อแขนยาวสีแดง สวมห่มนาง นุ่งผ้าโจงกระเบน

และใส่เครื่องประดับตัวนาง จะแสดงให้เห็นว่านางอังกาศตไลคือยักษ์ผู้หญิง แต่เพื่อความคล่องแคล่วในการรบจึงมาการนุ่งผ้าโจงกระเบน

1.2.4.5 การขับร้องที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล

การขับร้อง ในการแสดงโขน จะร้องในจังหวะพิเศษ มีเครื่องดนตรีในจังหวะพิเศษการร้อง มีการเอื้อน ไม่ว่าจะใช้เสียงร้องผู้ชาย หรือหญิงจะต้องใช้ให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวละครนั้น ๆ ซึ่งส่งผลให้ตัวละครเข้าถึงบทบาทที่ตนเองได้รับ และสื่ออารมณ์ให้ผู้ชมได้รับอรรถรสในการชมมากยิ่งขึ้น

1.2.4.6 อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล

อังกาศตไล ยักษ์เพศหญิงที่มีใจรักในการรบทัพจับศึกสามารถใช้อาวุธได้อย่างคล่องแคล่ว และหลากหลาย ประกอบด้วย อาวุธต่าง ๆ คือ จักร, พระขรรค์, ตรี, คทา, ศร, ง้าว, หอก, ค้อน แต่ในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไลใช้อาวุธเพียง 6 ชิ้น ได้แก่ จักร, ตรี, คทา, ศร, ง้าว, หอก เพื่อความสะดวก และไม่เป็นอุปสรรคต่อการรำ

1.3 ศึกษาเพศสภาพในนาฏยประดิษฐ์ ชุดฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ

1.3.1 บุคลิกตัวละคร

นางอังกาศตไล เป็นทหารปกปักรักษาด่านอากาศของเมืองลงกา หรือที่เรียกกันว่า “เสื้อเมือง” เป็นยักษ์เพศหญิง ที่มีใจรักในการรบทัพจับศึก มีนิสัยที่เกรี้ยวกราด เก่งกล้า ห้าวหาญ แข็งแกร่ง และมีจิตใจเป็นดั่งผู้ชาย ด้วยอังกาศตไลบุคลิกห้าวหาญ แข็งแกร่ง เหมือนผู้ชาย แต่ความจริงแล้วอังกาศตไลนั่นเป็นผู้หญิงที่มีจิตใจที่อยากเป็นชาย จึงทำให้การแสดงฉุยฉายอังกาศตไลมีการผสมของท่วงท่าลีลา และกิริยาความอ่อนหวานอย่างยักษ์สตรี และความเข็มแข็ง ดุดันของท่าทางอย่างยักษ์ผู้ชาย

1.3.2 เพศสภาพที่ปรากฏในกระบวนท่ารำ

กระบวนท่ารำของนางอังกาศตไลในการแสดงชุดนี้ ปรากฏเพศสภาพที่บ่งบอกถึงลักษณะบุคลิกของนางอังกาศตไลได้ชัดเจน โดยมีการผสมผสานกระบวนท่ารำระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงเข้าไปในชุดการแสดง โดยกระบวนท่ารำที่บ่งบอกได้ชัดเจน คือ การย่อเหลี่ยมแบบเต็มเหลี่ยม (มีลักษณะท่ารำตัวยักษ์ผู้ชาย) และการย่อเหลี่ยมแบบลบเหลี่ยม (มีลักษณะท่ารำตัวนางผู้หญิง) ผสมเข้าด้วยกัน ด้วยอากัปกิริยาของนางอังกาศตไลมีความเป็นผู้หญิง แต่ต้องถ่ายทอดกระบวนท่าออกมาอย่างยักษ์ผู้ชาย จึงจำเป็นที่ต้องใช้เหลี่ยมทั้ง 2 ลักษณะนี้ในการออกท่าเพื่อให้คนชมสามารถรับรู้ได้ถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของนางอังกาศตไล

1.3.3 กลวิธีการรำ

กลวิธีการรำ หัวใจสำคัญของการรำฉุยฉาย คือ การรำเพื่ออวดฝีมือของผู้รำ ถือได้ว่าการรำฉุยฉาย เป็นการรำเดี่ยวที่มีรายละเอียดมากมายจำเป็นที่ผู้แสดง หรือผู้รำต้องหมั่นฝึกซ้อมอยู่เสมอ เพื่อให้เกิดความชำนาญ ผู้วิจัยจำแนกกลวิธีในการแสดงออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

1.3.3.1 กลวิธีการรำ

นางอังกาศตไล ตัวละครเพศหญิง ที่มีนิสัยห้าวหาญ เกรี้ยวกราด และชอบสู้รบอย่างผู้ชาย นางอังกาศตไลจึงเป็นยักษ์ที่มีพื้นฐานของท่ายักษ์ผู้ชาย เช่นเดียวกับการฝึกหัดตัวยักษ์ทั่ว ๆ ไป การแสดงของตัวละครนี้ก็จะมีทั้งความอ่อนหวาน และความเข้มแข็ง ผสมกันในกระบวนท่ารำ ผู้แสดงจึงต้องสามารถถ่ายทอดกระบวนท่ารำอารมณ์ผู้ชาย และผู้หญิงผสมผสานเข้าด้วยกันกับการรำ

1.3.3.2 กลวิธีการใช้อาวุธ

นางอังกาศตไลในวรรณกรรมจะมีอาวุธสำหรับใช้ในการป้องกันเมืองลงกาในด่านอากาศทั้งหมด 8 ชิ้น ได้แก่ ตรี คทา ค้อน ง้าว หอก ศร พระขรรค์ จักร โดยอาวุธทั้งแปดนี้จะประจำอยู่ที่กรแต่ละกรรอบตัวนางอังกาศตไล แต่ในการแสดงนั้นจะมีอาวุธติดรอบตัวเพียงแค่ทั้งหมด 6 ชิ้น เพื่อให้มีความสวยงามอย่างพอดี และเอื้ออำนวยความสะดวกแก่ผู้ที่แสดงโดยประกอบไปด้วย ตรี คทา หอก ศร จักร และง้าว เป็นต้น ง้าวถือเป็นอาวุธหลักในการแสดงชุดนี้ ผู้แสดงจะต้องมีการฝึกฝนการใช้ง้าวจนเกิดความชำนาญ และเกิดความมั่นใจในการใช้อาวุธ เพราะง้าวเป็นอาวุธยาวที่มีความยาก และเป็นอุปสรรคสำหรับผู้แสดงด้วยลักษณะความโค้งงอของใบง้าวทำให้จุดศูนย์กลางของน้ำหนักง้าวไม่มีความคงที่ในเวลาที่ควงง้าว สามารถหมุน และพลาดหล่นออกจากมือได้ ฉะนั้นสิ่งที่สำคัญต่อผู้แสดงในการแสดงชุดนี้จะต้องมีความชำนาญในการใช้อาวุธยาวเป็นอย่างสูง

3.4 การแสดงอารมณ์

การแสดงอารมณ์ในการแสดงนั้นเป็นสิ่งสำคัญถึงแม้การแสดงฉุยฉายอังกาศตไลผู้แสดงจะสวมศีรษะในการแสดงแต่ผู้แสดงก็ต้องแสดงอารมณ์จากภายในสู่ภายนอกเพื่อสื่อถึงอิริยาบถต่าง ๆ ในการแสดง และทำให้ผู้ที่ได้รับชมได้อรรถรสของการแสดง โดยการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล จะสื่ออารมณ์ให้เห็นถึงความแข็งแรงความห้าวหาญในการรบ และได้ซ่อนความอ่อนหวานไว้ภายใน

2. อภิปรายผล

จากการศึกษา ฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ ตามความมุ่งหมาย ผู้วิจัยมีข้อค้นพบ ที่นำมาอภิปรายได้ดังนี้

การวิจัยครั้งนี้ได้ค้นพบข้อมูลที่สามารถนำมาพัฒนาศิลปะการแสดงด้านนาฏยศิลป์และการศึกษาด้านนาฏยศิลป์ไทย คือ เพศสภาพ เป็นตัวบ่งชี้ถึงสถานะทางเพศโดยอาจดูจากสภาพร่างกายภายนอก บุคลิกลักษณะ ตามบริบททางวัฒนธรรมของสังคมและการถูกหล่อหลอมจากครอบครัว สังคม วัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อม การบ่มเพาะ การขัดเกลา และบางนัยยะเพศสภาพอาจหมายถึงบทบาททางสังคมที่เป็นตัวกำหนดพฤติกรรมการแสดงออกของบุคคลนั้น ๆ ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยก็เช่นกัน “เพศสภาพ” เป็นสิ่งกำหนดลีลาและจริตให้ผู้แสดงในการแสดงออกทั้งกระบวนการรำ อารมณ์ละคร เช่น เพศสภาพของนางยักษ์อังกาศตไลที่ถูกถ่ายทอดออกมาในรูปแบบการรำฉุยฉายก็เช่นเดียวกันที่เป็นลีลาของยักษ์ผู้ชายกับจริตนางผู้หญิงผสมผสานกันตามบุคลิกของตัวละครเป็นหลัก เพศสภาพจึงมีความสำคัญที่จะเป็น “ตัวกำหนด” พฤติกรรมในการแสดงออกไม่ว่าจะเป็นชีวิตของคนในสังคมหรือการแสดงก็ตาม

ด้านความรู้พบว่า กระบวนการนาฏยประดิษฐ์นั้น นอกจาก “แนวคิด” จะเป็นเรื่องสำคัญที่ควบคุมการทำงานสร้างสรรค์ในองค์ประกอบไม่ว่าจะเป็นเรื่องการวางรูปแบบ การออกแบบลีลาท่ารำ การออกแบบดนตรีหรือการแต่งกายแล้ว “ความสัมพันธ์ในการเล่าเรื่อง” ก็มีความสำคัญที่จะทำให้นาฏยประดิษฐ์ชุดนั้น ๆ มีความสมบูรณ์ในเชิงเนื้อหายิ่งขึ้นว่าตัวละครหรือผู้แสดงมีสถานะมีความสำคัญในเรื่องหรือในเหตุการณ์ตอนไหน ซึ่งจะทำให้การสื่อสารกับผู้ชมง่ายและชัดเจนขึ้น ผู้ชมก็จะสามารถรับ “รส” และซาบซึ้งในการแสดงได้อย่างสึกซึ้งกินใจ

2.1 จตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญต่อวงการนาฏศิลป์โดยเฉพาะบาทบททางด้านการแสดงโขนยักษ์ ซึ่งได้รับบทบาทตัวละครยักษ์ที่สำคัญ เช่น พระพิราพ, ทศกัณฐ์, กุมภกรรณ, พิเภก, ไมยราพณ์ เป็นต้น ด้วยความเป็นเลิศทางศิลปะการแสดงโขนในบทบาทสำคัญของยักษ์ในเรื่องรามเกียรติ์ จะเห็นเป็นประจักษ์ เช่น บทบาทการรบ บทบาทเกี้ยวพาราสี บทบาทนั่งเมืองของพญายักษ์ และบทบาทการรำเดี่ยวของยักษ์โดยลักษณะการรำฉุยฉายนายจตุพร รัตนวราหะ ถือเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ มีความประสบการณ์ มีความเชี่ยวชาญ มีความเป็นเลิศ ซึ่ง**สอดคล้องกับ พหลยุทธ กนิษฐบุตร, (2545) ได้กล่าวว่า** กระบวนท่ารำและกลวิธีการแสดงของนายจตุพรที่สะสมประสบการณ์การแสดงเหล่านี้ จากการเป็นนักเรียนนาฏศิลป์เป็นครู และเป็นศิลปินจนเมื่อถึงระยะเวลาที่ความรู้ความสามารถประกอบกับความพร้อมทั้งคุณวุฒิ และวัยวุฒิ รวมถึงร่างกายและจิตใจมีความสมบูรณ์เต็มที่ นายจตุพรก็จะปฏิบัติกระบวนท่ารำที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวเอง ถึงแม้ว่าท่ารำทั้งหลายจะได้รับถ่ายทอดมาจากโบราณจารย์ก็ตามแต่เมื่อปฏิบัติจนเกิดความชำนาญประสบการณ์การแสดงหลาย ๆ ครั้ง ก็จะทราบถึงศักยภาพในการปฏิบัติกระบวนการท่ารำให้

สวยงาม ตามแบบของตนเองจนทำให้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะบุคคล ที่มีความแตกต่างกันออกไปและลอกเลียนแบบได้ยาก **และสอดคล้องกับ นพรัตน์ บัวพัฒน์, (2559) ได้กล่าวถึง** เม็ดพรายของปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์เป็นศาสตร์ ที่เกิดขึ้นจากการได้รับการถ่ายทอดจากบรมครูโบราณหลายคน รวมกับอัจฉริยภาพเฉพาะตัวเมื่อผนวกกันแล้วจึงเกิดเป็น "เม็ดพราย" ที่แตกต่างกัน เม็ดพรายเหล่านี้ได้รับการถ่ายทอดจากครู โดยครูพิจารณาจากบุคลิกลักษณะ เชาวน์ และสติปัญญา เทคนิคในการฝึกหัดการมีครูที่หลากหลายจะทำให้เกิด "ทาง" ที่มากขึ้น ซึ่งทางเหล่านั้นหมายถึงรูปแบบเฉพาะของครูและพัฒนาไปสู่ "ที" อันหมายถึง "ลีลา" แต่สิ่งนี้ยังคงต้องรักษาไว้คือ "ท่า" ตามแบบแผนที่ถ่ายทอดกันมาความแตกต่างของกลวิธีในการรำคือความหลากหลายของท่วงที ที่ควรได้ฝึกหัดและเรียนรู้ และเลือกที่จะนำมาใช้ตามโอกาสที่เหมาะสม และนายจตุพร รัตนวราหะ ยังเป็นผู้ทำหน้าที่ถ่ายทอดองค์ความรู้แก่นาฏศิลปินครู อาจารย์ นักเรียน นักศึกษา (สาขาโขนยักษ์) สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และสถาบันอื่น ๆ ทั่วประเทศ ถือเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ มีความเชี่ยวชาญและมีผลงานดีเด่นเป็นที่ยอมรับของวงการนาฏศิลป์ไทย เป็นผู้สร้างสรรค์งานด้วยความทุ่มเท มีความเสียสละต่องานนาฏศิลป์ โดยแสดงออกถึงแนวคิด ภูมิความรู้ สติปัญญา อีกทั้งยังมีบทบาทที่เกี่ยวกับการบริหารพัฒนางานในวิทยาลัยนาฏศิลป สังกัดกรมศิลปากรแต่เดิม และสนับสนุนให้มีการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยอยู่เป็นระยะ ผลงานที่สร้างขึ้นหรือได้มีส่วนร่วมในการวางแนวคิดได้รับความนิยม และเป็นที่พึงพอใจของผู้ชม โดย **สอดคล้องกับ รจนา สุนทรานนท์, (2549)** ได้กล่าวไว้ว่า นาฏยศิลปินเป็นบุคคลกลุ่มหนึ่งที่มีความสำคัญในการจรรโลงศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติให้คงอยู่ ด้วยความมุ่งมั่นในการอนุรักษ์สืบสานโดยการเสาะแสวงหาความรู้จากครูตัวต่อตัว และสืบทอดมาสู่รุ่นต่อรุ่นด้วยความวิริยะ อุตสาหะในการฝึกฝนอย่างต่อเนื่องถึงพร้อมด้วยระเบียบวินัยในการจัดระบบความรู้จากครูด้วยความเคารพทั้งยังแสวงหาบุคคลที่ควรได้รับการสืบทอดเพื่อสานต่อเป็นผู้อนุรักษ์นาฏยศิลป์ไทยที่เป็นแบบแผนไว้ให้ชนรุ่นหลังสืบไป

2.2 ฉุยฉายอังกาศตไล นาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ นาฏยประดิษฐ์เป็นการสร้างสิ่งใหม่ ๆ ทางด้านการแสดงการฟ้อนรำ ที่ให้เกิดคุณค่า ที่จะสร้างสรรค์ความพึงพอใจความเพลิดเพลินอารมณ์ทั้งนี้อาจเป็นสิ่งประดิษฐ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นตามอย่างธรรมชาติที่มีอยู่โดยสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นอาจมีการอ้างถึงบุคคลผู้สร้างสรรค์ หรือสังคมหรือขอบเขตภายในที่ได้สร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ขึ้นมา **สอดคล้องกับ พีรพงศ์ เสนไสย, (2557)** กล่าวถึง “นาฏยประดิษฐ์” อาศัยกระบวนการทางความคิด สร้างสรรค์ ซึ่งความคิดสร้างสรรค์เป็นลักษณะ ของความคิดที่ประกอบด้วยอารมณ์ ความรู้สึก และการรับรู้เข้าใจเชิงเหตุผล จึงเกี่ยวข้องกัน ทั้งทางศิลปะ และวิทยาศาสตร์ในเชิงรูปธรรม จะเน้นถึงการรู้ การเข้าใจบนพื้นฐานของข้อเท็จจริงตามปรากฏการณ์ที่เป็นไปโดยธรรมชาติ ในเชิงนามธรรม จะเน้นตอบสนองความรู้สึก อารมณ์ ความพอใจ ประสบการณ์ หรือความสามารถเฉพาะตัวของผู้คิดโดยไม่คำนึงถึงข้อเท็จจริงเพื่อการอธิบายเป็นสำคัญเน้นผลผลิตที่

ปรากฏในการตอบสนองทางอารมณ์และความรู้สึกร่วมกันมากกว่ากระบวนการของการสร้างสรรค์นั้น และ**สอดคล้องกับ สุรพล วิรุฬห์รักษ์, (2547) กล่าวถึง** นาฏยประดิษฐ์ เป็นการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบกลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปลแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการแสดงทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ โดย**สอดคล้องกับ ณัฏฐนันนท์ จันนินวงศ์, (2556) ได้กล่าวว่า** การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยเกิดขึ้นจากความต้องการของผู้สร้างสรรค์ หรือศิลปินที่ต้องการถ่ายทอดความคิด ความประทับใจ และอารมณ์ความรู้สึกจากสิ่งที่อยู่รอบ ๆ ตัวเราไม่ว่าจะมาจากสิ่งแวดล้อม ความงดงามของธรรมชาติ คน สัตว์ สิ่งของ สถานการณ์ เหตุการณ์บ้านเมือง เป็นต้น มาเป็นพื้นฐานจินตนาการ ถ่ายทอดความรู้สึกต่าง ๆ ให้ออกมาเป็นชุดการแสดงนาฏยศิลป์ไทย การแสดงฉุยฉายอังกาศตไล จตุพร รัตนวราหะ ได้ประดิษฐ์การแสดงฉุยฉายอังกาศตไลขึ้น โดยมีความคิดว่าอังกาศตไล ผู้ที่มีความโดดเด่นเป็นตัวละครตัวเดียวที่ปรากฏอาวุธและพบอาวุธที่ใช้ในการแสดงที่หลากหลาย จึงนำอาวุธเหล่านั้นมาโชว์ให้คนดูเพื่อให้เห็นว่าอาวุธต่าง ๆ มีลักษณะอย่างไร เอาไว้ทำอะไร โดยให้นายสมรัตน์ ทองแท้ แต่งบทร้อง จากนั้นจึงหาคนที่จะรับบทอังกาศตไล โดยได้ นายเกริกชัย ใหญ่ยิ่ง ด้วยเห็นว่าอังกาศตไลมีความเป็นผู้หญิงและมีความแข็งแกร่งดั่งผู้ชาย ซึ่งตรงกับบุคลิกของนายเกริกชัย ใหญ่ยิ่ง มีหน่วยก้านรำได้ จึงเรียกมาต่อท่ารำ ซึ่ง**สอดคล้องกับ นัสสรา หงส์ร่อน, (n.d.)** กล่าวถึง บุคลิกภาพ เป็นลักษณะโดยรวมของบุคคลทั้งรูปลักษณ์ทางกาย อารมณ์ สังคม สติปัญญาและพฤติกรรม ซึ่งทำให้มีลักษณะแตกต่างกัน ในแต่ละบุคคล บุคลิกภาพบางอย่างก็ติดตัวมาแต่กำเนิด และบางอย่างก็ได้รับผลจากการติดต่อสัมพันธ์กับบุคคลอื่น ในสภาพแวดล้อม หรือในสังคมที่ใกล้ชิด ซึ่งแต่ละคนมีการพัฒนา และประสบที่ไม่เหมือนกัน บุคลิกภาพจึงมีลักษณะเป็นของเฉพาะตัว การแสดงนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายอังกาศตไล เป็นการแสดงที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะที่สำคัญรูปร่าง และการใช้อาวุธประกอบการแสดง อังกาศตไลตัวนี้ไม่ใช่ยักษ์ผู้ชายแต่เป็นตัวนางที่มีความกล้าหาญแข็งแรงเหมือนผู้ชาย ต้องนำเอาลักษณะท่าทางของการรำที่มีความผสมผสานกับตัวโขนยักษ์ผู้ชาย และลักษณะตัวนางผู้หญิงเข้าด้วยกัน โดยมีลีลาท่าทางประกอบด้วยการใช้สรีระ ดังนี้ การใช้ศีรษะ การใช้ใบหน้า การใช้คอ การใช้ไหล่ การใช้แขน การใช้มือ การใช้ลำตัว การใช้เอว การใช้ขา การใช้เท้า นอกจากนี้การแสดงชุดนี้ยังมีองค์ประกอบต่าง ๆ ที่สำคัญมากมายทั้งในเรื่องของผู้แสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ หรืออาวุธ ดนตรี บทประพันธ์ กระบวนท่ารำ และยังรวมไปถึงกลวิธีในการแสดง ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้นับได้ว่าเป็นสิ่งที่สำคัญต่อการแสดงเป็นอยากมากเมื่อขาดหายไปอาจจะทำให้การแสดงไม่มีสมบูรณ์ได้

2.3 เพศสภาพในนาฏยประดิษฐ์ ชุดฉุยฉายอังกาศตไล ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ เพศสภาพ เป็นตัวกำหนดสถานะทางเพศว่าเป็นหญิงหรือชาย โดยอาจดูจากสภาพ

ร่างกายภายนอก บุคลิกลักษณะ ตามบริบทวัฒนธรรมของสังคม บางสังคมอาจมีแค่หญิงและชาย ขณะที่บางสังคมอาจหมายรวมถึงคนที่มีอัตลักษณ์ทางเพศอื่น ๆ **สอดคล้องกับ นันทวัน สังขะวร, (2562)** กล่าวถึง เพศสภาพ แท้จริงแล้วเพศสภาพ ถือว่าเป็นเครื่องมือการวิเคราะห์ที่สำคัญ เพื่อแยกและแสดงให้เห็นความแตกต่างเรื่อง "เพศ" ทางชีววิทยา และ "เพศสภาพ" เพศสภาพเป็นสิ่งที่ถูกสร้างทางสังคมที่ไม่ได้มีเพียงสองเพศสภาพคือหญิงกับชายที่แยกขาดออกจากกันอย่างแน่นอนตายตัวแต่เป็นสภาวะที่มีหลายสภาพและเคลื่อนย้ายไปมาได้โดยไม่หยุดนิ่ง จึงไม่จำกัดว่าเป็นเพียงความสัมพันธ์หญิงชายหากเป็นความสัมพันธ์ระหว่างหญิงกับหญิงรักหญิง ซึ่งเป็นอีกสภาพหนึ่งก็ได้นอกจากนี้เพศสภาพยังพยายามมุ่งตรวจสอบความเคลื่อนไหวหรือพลวัตต่าง ๆ (Dynamics) ของประสบการณ์หรืออัตลักษณ์ของผู้หญิงและผู้ชายโดยมี "ธรรมชาติเป็นปัจจัยที่กำหนดมนุษย์ได้อย่างสิ้นเชิง" จึงก่อให้เกิดความเชื่อ ที่เป็นตรรกะต่อไปว่า ธรรมชาติจึงเป็นตัวกำหนดความเป็นหญิงความเป็นชายหรือเพศสภาพด้วยซึ่งโดยแท้จริงแล้วเพศสภาพนั้นเกิดจากธรรมชาติและเกิดจากการประกอบสร้างทางสังคม - วัฒนธรรมควบคู่กันไป ยิ่งกว่านั้นทั้งสองสภาวะทั้งความเป็นชายและความเป็นหญิงมีความเป็นพลวัตที่ไม่เคยหยุดนิ่ง จะได้เห็นว่ากระบวนการสร้างความเป็นเพศผ่านกระบวนการขัดเกลาทางสังคมคุณลักษณะของแต่ละเพศที่ปรากฏไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติและความเป็นตัวตนของคนในสังคม และ**สอดคล้องกับ กาญจนา แก้วเทพ, (2543)** กล่าวไว้ว่า เพศสภาพ ซึ่งเป็นเป็นองค์ความรู้ที่สร้างความหมายให้กับความแตกต่างทางร่างกายเป็นความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนถูกกำหนดในทางสังคมวัฒนธรรม การเมืองและจิตวิทยาระหว่างผู้หญิงและผู้ชาย ความเป็นเพศเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างสังคมเป็นการจัดการทางสังคมของความแตกต่างระหว่างเพศในด้านต่าง ๆ ได้มีการอธิบายไว้มากมายอันจะนำมาเชื่อมโยงสู่การอธิบายโดยจะยกตัวอย่างกรณีศึกษามาเพื่อทำความเข้าใจ โดยในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล ก็ได้บ่งบอกบุคลิกลักษณะเพศที่มีความน่าสนใจ โดยตัวนางอังกาศตไลเป็นผู้หญิงที่มีความแข็งแกร่งเหมือนผู้ชายที่สามารถออกรบต่อสู้ และสามารถใช้อาวุธได้หลากหลาย โดยลักษณะของนางอังกาศตไลทั้งรูปลักษณ์ทางกาย อารมณ์ และพฤติกรรม ซึ่งทำให้มีลักษณะแตกต่างจากตัวละครอื่น ด้วยอังกาศตไลบุคลิกห้าวหาญ ดุดัน แข็งแกร่ง เหมือนผู้ชาย แต่ความจริงแล้วอังกาศตไลนั่นเป็นผู้หญิงที่มีจิตใจที่อยากเป็นชาย นางอังกาศตไลจึงกลายเป็นความเข้าใจของผู้ที่ชมว่านางยักษ์ตนนี้เป็นยักษ์กะเทย ซึ่งคำว่ากะเทยในอดีตนักวิชาการได้ให้ความเห็นว่าสามารถใช้เปรียบเทียบกับผู้ชายที่มีจิตใจอยากเป็นหญิง หรือหญิงมีจิตใจอยากเป็นชาย และปัจจุบันก็มีนักวิชาการทางด้านนาฏศิลป์วิเคราะห์และให้ความเห็นว่านางอังกาศตไล มีลักษณะบุคลิกที่เปรียบเสมือนเพศทางเลือก เรียกว่าเพศที่ 3 (ทอมบอย) ด้วยการแต่งกายที่มีความคล้ายคลึงแบบยักษ์ผู้ชาย โดยส่วนล่างจะนุ่งผ้าเป็นโจงกระแบน ซึ่งมีลักษณะที่ผิดกับนางยักษ์ทั่วไปที่นุ่งผ้าจีบหน้านางอย่างผู้หญิง ทั้งยังมีอาวุธประจำกายมากมายแต่สิ่งที่สังเกตได้ถึงความเป็นผู้หญิงในตัวของนางอังกาศตไล นั่นก็คือการห่มผ้าห่มนางทับกับเสื้อ ด้วยลักษณะนี้จึงบ่งบอกถึงบุคลิกของนางอังกาศตไลผ่านความเป็นผู้หญิงที่มีจิตใจดั่งผู้ชาย โดย

การแสดงฉุยฉายอังกาศตไล เป็นการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงความงาม ความแข็งแรง ความห้าวหาญในการรบ และได้ซ่อนความอ่อนหวานไว้ภายใน ซึ่งแสดงให้เห็นว่านางอังกาศตไลแม้จะชอบในเรื่องของการรบที่บ่งบอกถึงความกล้าหาญ และแข็งแรงเหมือนผู้ชายแล้ว แต่ในการแสดงอังกาศตไลนั่นเป็นเพศหญิง จึงได้ประดิษฐ์ท่ารำที่มีลักษณะของความเป็นหญิงซ่อนอยู่ในตัว และอารมณ์ในการแสดงนั้นก็เป็นสิ่งสำคัญถึงแม้การแสดงฉุยฉาย อังกาศตไล ผู้แสดงจะสวมศีรษะในการแสดงแต่ผู้แสดงก็ต้องสื่ออารมณ์จากภายในสู่ภายนอกเพื่อแสดงถึงอิริยาบถต่าง ๆ ของตัวละคร โดยผู้แสดงเป็นผู้ที่ถ่ายทอดเรื่องราว สื่ออารมณ์ให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงเทคนิค จังหวะ การเคลื่อนไหวร่างกายในการแสดง ซึ่ง**สอดคล้องกับ Riley, (n.d.)** ได้กล่าวถึง ความเข้าใจในการสวมบทบาทนั้น ๆ ว่าการสร้างจินตภาพโดยการใช้การหายใจ และอารมณ์ของผู้แสดงนั้น ๆ การหายใจเป็นเทคนิคในการฝึกฝนเพื่อให้เกิดสมาธิและเข้าถึงการสวมบทบาท รวมถึงความชัดเจนสมบูรณ์ในการแสดงท่าทาง ซึ่งจากการฝึกตามแนวทางดังกล่าว พบว่า นอกจากจะทำให้เกิดจินตภาพในหลาย ๆ มิติแล้ว ยังช่วยให้ผู้แสดงสามารถสร้างจินตภาพ ในรูปแบบต่าง ๆ ไปพร้อม ๆ กับบทที่ได้รับได้อย่างท่วงที ทำให้การแสดงมีพลังมากยิ่งขึ้น

3. ข้อเสนอแนะ

3.1 . ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

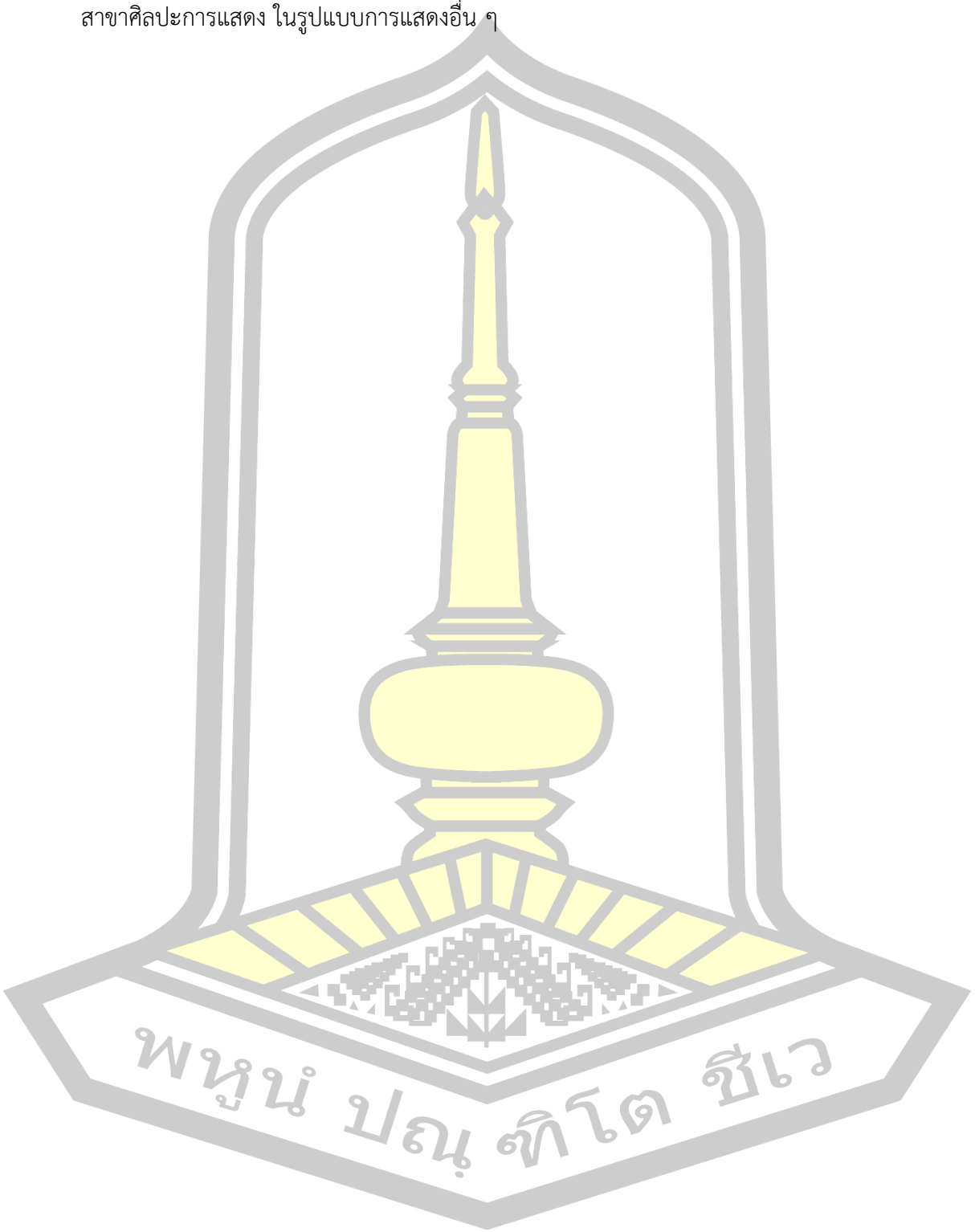
การวิจัยเรื่อง ฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพซึ่งการเก็บข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูลเป็นกระบวนการที่เกี่ยวเนื่องกัน ผลการวิเคราะห์ตามความมุ่งหมายของการวิจัยนั้น ได้นำเสนอและปรากฏ ในบทที่ 4 แล้ว ดังนั้นมีข้อเสนอแนะและอภิปรายเพิ่มเติม ดังนี้

3.1.1 การศึกษาฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ เป็นเพียงการถอดความรู้ แนวคิด แล้วนำมาเรียบเรียงเป็นลายลักษณ์อักษรไว้แต่ก็ควรนำไปต่อยอดในการเป็นองค์ความรู้ และแนวคิดในการสร้างสรรค์ เพื่อนำไปใช้พัฒนาการศึกษาเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ในรูปแบบของนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบต่าง ๆ ต่อไป

3.2 ข้อเสนอแนะในการวิจัยในครั้งต่อไป

3.2.1 ข้อจำกัดอย่างหนึ่งของการศึกษาเรื่องฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ คือการอธิบายด้วยภาษาพูดภาษาเขียนให้เป็นรูปธรรม สิ่งที่ถ่ายทอดจากภาษากายสามารถปฏิบัติให้ดูและสามารถปฏิบัติตามได้แต่การบรรยายค่อนข้างลำบาก จึงควรนำข้อมูลจากการวิจัยมาปรับทำในรูปแบบของสื่อต่าง ๆ จะทำให้แสดงผลได้ชัดเจนขึ้น

3.2.2 ควรศึกษาการแสดงสร้างสรรค์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ในรูปแบบการแสดงอื่น ๆ



บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2556). *โขน อัจฉริยนาฏกรรมสยาม*. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2561). *“โขน” ฉบับเยาวชนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม*. กรุงเทพมหานคร: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม.

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม. (2560). *สามทศวรรษอัครศิลปินและศิลปินแห่งชาติ: ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์องค์การสงเคราะห์ทหารผ่านศึก.

กฤตยา อาชวนิจกุ. (2554). เพศวิถีที่กำลังเปลี่ยนแปลงไปในสังคมไทย. *วารสารประชากรและสังคม*, *15*(1).

กาญจนา แก้วเทพ. (2543). *สื่อเพื่อชุมชน: การประมวลองค์ความรู้*. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

กิตติภัฏ แนมนิล และคณะ. (2563). *ศิลปนิพนธ์การแสดงสร้างสรรค์ ชุด ฉุยฉายกากนาสูร*. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

เครือวัลย์ เรืองศรี. (2542). *ฉุยฉาย*. เพชรบุรี: สถาบันราชภัฏเพชรบุรี.

จินตนา สายทองคำ. (2562). *นาฏศิลป์ไทย รำ ระบำ ละคร โขน*. กรุงเทพมหานคร: เจปริ้น 94 ท่าพระจันทร์.

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

ฉันทนา เอี่ยมสกุล. (2556). *นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (นาฏยวิจิตร)*. กรุงเทพมหานคร: อ.ก๊อปปี้เซ็นเตอร์.

ชนสรณ์ โตเขียว. (2564). *พื้นที่ทับซ้อนกับเพศสภาพ*. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ชลธิชา บรรเทาทีก. (2550). *ฉุยฉายพราหมณ์*. กรุงเทพมหานคร: สถาบันบันทิตพัฒศิลป์.

ณัฏฐนันนท์ จันนินวงศ์. (2556). *การออกแบบลีลานาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติปี พ.ศ.2533*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัฐธิยา ชื่นสว่าง. (2564). *กลวิธีการรำ: บทบาทพระเอกละครรำ ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558*. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ธนาคารกรุงเทพ. (2538). *ดนตรีไทยของมนตรี ตราโมท*. กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2508). *โขน*. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2533). *เครื่องดนตรีไทยและตำนานการประสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย*. กรุงเทพมหานคร: อักษรธเนศวร.

ธรรพ์ณกร เรืองอยู่. (2564). *ศิลปนิพนธ์ฉุยฉายอังกาศตไล*. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. (2555). *โขน*. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. (2561). *โขน*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มิตรสยาม.

นพคุณ สุดประเสริฐ. (2557). *รูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงโขนไทย*. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

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

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

นันทวรภัทร พิมพ์ศักดิ์. (2564). *พระราม: กลวิธีการแสดงของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์*. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

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

นันทวัน สังขะวร. (2562b). *นางตลาด: เพศสภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปิน*

แห่งชาติ. มหาวิทยาวิทยาลัยมหาสารคาม.

นัสสรา หงส์ร่อน. (n.d.). *แนวคิดทฤษฎีบุคลิกภาพ*. ม.ป.ท.: ม.ป.พ.

นิธิ เอี่ยวศรีวงศ์. (2545). *“เพศ” ความคิด ตัวตน และอคติทางเพศ ผู้หญิง เกย์ เพศศึกษา และกาทารมณ์*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน.

นิภาพรรณ ศรีพงษ์. (2548). *สมญาภิธานรามเกียรติ์*. นครราชสีมา: แผนกวิชาภาษาไทย คณะวิชาศึกษาทั่วไป ฝ่ายวิชาการ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล อีสาน.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. (2546). ศิลปะการแสดงโขนหน้าจอกับโขนฉาก. *วารสารไทย*, *24*(87).

ปัญญา นิตยสุวรรณ. (2542). *สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง เล่ม 2*. กรุงเทพมหานคร: สยามเพรสเมเนจเม้นท์ จำกัด.

ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ. (2555). *กระบวนการประกอบการสร้างนาฏยศิลป์เชิงสร้างสรรค์ ชุดฉุยฉายโรจนากร*. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ปิ่นเกศ วัชรปาณ. (2559). *การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์*. อุดรธานี: สถาบันราชภัฏอุดรธานี.

ผุสดี หลิมสกุล. (2549). *รำเดี่ยวแบบมาตรฐาน ตัวนาง*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พรรณี ช.เจนจิต. (2528). *จิตวิทยาการเรียนการสอน*. กรุงเทพมหานคร: เกรทเอ็ดดูเคชั้น.

พหลยุทธ กนิษฐบุตร. (2545). *กลวิธีการแสดงบทบาททศกัณฐ์ในการแสดงโขน ตอน นางลอย ของคุณครูจตุพร รัตนวราหะ*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ. (2558). *นาฏยลักษณ์ของนางโขน*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พีรพงศ์ เสนไสย. (2557). *นาฏยประดิษฐ์อีสาน โครงการหนึ่งคณะหนึ่งศิลปวัฒนธรรม*. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

โมฬี ศรีแสนยงค์. (2554). *นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม*. มหาสารคาม: สำนักพิมพ์มหาวิยาลัยราชภัฏมหาสารคาม.

โมฬี ศรีแสนยงค์. (2555). *ฉุยฉาย*. มหาสารคาม: สำนักพิมพ์มหาวิยาลัยราชภัฏมหาสารคาม.

รจนา สุนทรานนท์. (2549). *นามานุกรมนาฏยศิลปิน: การศึกษาการสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากร*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รัชดาพร สุคโต. (2542). *รำฉุยฉายพราหมณ์*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542*. กรุงเทพมหานคร: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554*. กรุงเทพมหานคร: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

วันทนีย์ ม่วงบุญ. (2539). *ลักษณะประติมานวิทยาของหุ่นเรื่องรามเกียรติ์ของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ*. กรุงเทพมหานคร: สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร.

วันทนีย์ ม่วงบุญ. (2558). *โขน: การพัฒนาการจัดการแสดง เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวในภาคกลาง*. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

วารุณี ภูริสินสิทธิ์. (2545). *สตรีนิยม: ขบวนการและแนวคิดทางสังคมแห่งศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพมหานคร: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.

วิมลศรี อุปรมัย. (2553). *นาฏกรรมการละคร*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วีระศิลป์ ช้างขนุน. (2556). *พื้นฐานนาฏกรรมไทย*. นครปฐม: เจริญรัฐการพิมพ์.

ศิริมงคล นาฏยกุล. (2565). *การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์*. ขอนแก่น: โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา.

ศุภกร ดิษฐพันธุ์, ป. ข. แ. ส. (2555). *ปัจจัยความสำเร็จที่มีต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะของศิลปินไทย: กรณีศึกษาตลาดศิลปะร่วมสมัยมลรัฐแคลิฟฟอร์เนีย นิวยอร์ก ชิคาโกและประเทศสหรัฐอเมริกา*. กรุงเทพมหานคร: ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.

สรณัฐ โตลังคะ. (2560). *ศาสตร์และศิลป์แห่งการเล่าเรื่อง*. กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่

ผลงานทางวิชาการ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

สรร ถวัลย์วงศ์ศรี. (2559). *การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยจากแนวคิดความหลากหลายทางเพศ*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

สำนักพิมพ์ศิลปากรบรรณาคาร. (2549). *บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช*. กรุงเทพมหานคร: โสภณการพิมพ์.

สิทธา สว่างศรี. (2558). นาฏยประดิษฐ์ของสถาพร สนทอง. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, *2*(1), 95–107.

สุชาดา ทวีสิทธิ์. (2547). *เพศภาวะ: การท้าทายร่าง การค้นหาตัวตน เชียงใหม่*. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์บุ๊ค เซ็นเตอร์.

สุดารัตน์ อาฒยพันธุ์. (2562). *ศรัทธานาคะ: การประกอบสร้างนาฏยประดิษฐ์จากพื้นที่นาคาคติคำชะโนด*. คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สุนันทา เกตุเหล็ก. (2561). *การสร้างสรรค์งานราฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์: ฉุยฉายธนบุรี*. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี.

สุมิตร เทพวงษ์. (2547). *ฉุยฉาย*. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

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

เสฐียรโกเศศ. (2497). *อุปกรณ์รามเกียรติ์*. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์.

อนุชา บุญยัง. (2543). *การแสดงโขนของอากาศตไล*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัมไพวรรณ เดชะชาติ. (2557). *โขน: นาฏกรรมเลิศล้ำแผ่นดินไทย*. นนทบุรี: ไทภูมิพับลิชชิ่ง.

Beston Pautine. (2004). *“Senior Student Composition□: An Inuestigation of Critria in Assessments by New Soath Wales Secondary School Music Teachers,.”*

Blair Thomas E. (ed). (2007). *A glossary of terms in gender and sexuality. Thailand: The Southeast Asian Consortium on Gender, Sexuality and Health and Center for Health Policies Studies*. Mahidol University.

Broun Marion. (1976). *The Intrenational Cgelopedia of Music and Musicions*. Toronto New York: Doald, Mead and Compang.

Casillan BR. (1997). *Vickres. s.l.: Pain Symptom Manege*.

Chun Mi Hyun. (1999). "Developing a Somatic Teaching Method for Korean Traditional Dance,." *Dissertation Abstracts International*, *60(11)*(3883-A ; May).

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

Foalkes. (1997). Descriptive adequacy in phonology: a variationist perspective. *Journal of Linguistics*, *33*(2).

Gerald, J. (2010). *Dancing*. New York: Harry N. Abrams.

Hewit Associates. (2004). *Best Employers in AsiaResearch*. N.P.: N.P.

Riley, S. R. (n.d.). *Embodied Perceptual Practices: Towards an Embraied*. Embodied: N.P.

Sparkes, S. (1996). Paper Presented at the 6th International Conference on Thai Studies. *"Body and Space: Socialization and Gender Hierarchyamong the Shan and Isan."* Chiangmai: Thailand.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

รายนามผู้ให้สมภาษณ์

เกริกชัย ใหญ่ยิ่ง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, วัตรธนาพงษ์ อังคุณะ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สวนหลวงพระราม 8 กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 11 ธันวาคาม 2565

ชานนท์ ทัสสะ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, วัตรธนาพงษ์ อังคุณะ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 4 ธันวาคาม 2565

จตุพร รัตนวราหะ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, วัตรธนาพงษ์ อังคุณะ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 4 ธันวาคาม 2565

ญาณวุฒิ ไตรสุวรรณ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, วัตรธนาพงษ์ อังคุณะ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 4 ธันวาคาม 2565

นันทวัน สังขะวร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, วัตรธนาพงษ์ อังคุณะ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 5 ธันวาคาม 2565

บัญชา สุริเจย์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, วัตรธนาพงษ์ อังคุณะ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 5 ธันวาคาม 2565

ประเมษฐ์ บุญยะชัย เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, วัตรธนาพงษ์ อังคุณะ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 5 ธันวาคาม 2565

รติวรรณ รัตนวราหะ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, วัตรธนาพงษ์ อังคุณะ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 4 ธันวาคาม 2565

รัจนา พวงประยงค์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, วัตรธนาพงษ์ อังคุณะ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 5 ธันวาคาม 2565

สมรักษ์ ทองแท้ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, วัตรธนาพงษ์ อังคุณะ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด เมื่อวันที่ 4 กุมภาพันธ์ 2566

สมศักดิ์ ทัดติ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, วัตรธนาพงษ์ อังคุณะ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 4 ธันวาคาม 2565

อนุชา บุญยัง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, วัตรธนาพงษ์ อังคุณะ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 5 ธันวาคาม 2565

ภาคผนวก ข
เครื่องมือในการวิจัย

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 1

แบบสัมภาษณ์ผู้รู้ที่ให้ข้อมูล เรื่อง ฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ

.....

หมวดที่ 1 ประวัติและข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์

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

หมวดที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้เรื่องการสร้างสรรค์หรือนาฏยประดิษฐ์ และอังกาศตไล

1. การสร้างสรรค์ตามความหมายของท่านมีความหมายว่าอย่างไร
   .....
   .....
   .....
2. นาฏยประดิษฐ์ตามความหมายของท่านมีความหมายว่าอย่างไร
   .....
   .....
   .....

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

4. ประวัติความเป็นมาของการแสดงฉุยฉายอังกาศตไลมีความเป็นมาอย่างไร

.....

.....

.....

5. การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไลต้องคำนึงถึงสิ่งใด และมีขอบเขต ข้อจำกัดอะไรบ้าง

.....

.....

.....

6. ท่านมีแนวคิดในการสร้างสรรค์ออกแบบฉุยฉายอังกาศตไลอย่างไร

.....

.....

.....

7. ท่านมีแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ออกแบบฉุยฉายอังกาศตไลอย่างไร

.....

.....

.....

8. รูปแบบของการแสดงฉุยฉายอังกาศตไลมีอะไรบ้าง

.....

.....

.....

9. องค์ประกอบของการแสดงฉุยฉายอังกาศตไลประกอบไปด้วยอะไรบ้าง

.....

.....

.....

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

10. อาวุธที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล ใช้อาวุธใดบ้าง

.....

.....

.....

11. การคัดเลือกนักแสดงในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล ต้องมีลักษณะอย่างไร

.....

.....

.....

12. การแต่งกายของฉุยฉายอังกาศตไล มีการแต่งกายในลักษณะใด

.....

.....

.....

13. ท่านได้ถ่ายทอดการแสดงชุดฉุยฉายอังกาศตไลให้ลูกศิษย์ท่านใดบ้าง

.....

.....

.....

14. อังกาศตไลเป็นเพศอะไร

.....

.....

.....

15. ลักษณะบุคลิกอังกาศตไลเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

16. ลักษณะท่ารำในการแสดงของอังกาศตไลเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

พหุบุ ปอ.ศิโต ชีเว

17. อังกาศตไลมีความพิเศษกว่าตัวละครตัวอื่นอย่างไร

.....

.....

.....

ข้อสังเกตและข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....ผู้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 2

แบบสัมภาษณ์ผู้ปฏิบัติที่ให้ข้อมูล เรื่อง ฉุยฉายอังกาศตไล : เพศสภาพในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ

.....

หมวดที่ 1 ประวัติและข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์

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

หมวดที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้เรื่องผู้สร้างสร้างนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายอังกาศตไล

1. ท่านได้รับถ่ายทอดกระบวนท่ารำฉุยฉายอังกาศตไลจากท่านใด
   .....
   .....
   .....

2. ท่านมีเทคนิค กลวิธี อย่างไรในการรำฉุยฉายอังกาศตไล
   .....
   .....
   .....
   .....

พหุน ปณ ศิโต ชีเว

3. อารมณ์ในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไลมีลักษณะอย่างไร

.....

.....

.....

.....

4. ลีลาท่ารำในการแสดงฉุยฉายอังกาศตไลมีลักษณะอย่างไร

.....

.....

.....

.....

ข้อสังเกตและข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....ผู้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 3

แบบสัมภาษณ์บุคคลทั่วไปที่ให้ข้อมูล เรื่อง ฉุยฉายอังกาศตะไล : นาฏยประดิษฐ์ของจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ

.....

หมวดที่ 1 ประวัติและข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์

1. ชื่อ – สกุล.....อายุ.....
2. การศึกษา.....
3. อาชีพหลัก.....
4. ที่อยู่.....

   .....

   .....
5. โทรศัพท์.....
6. สถานภาพครอบครัว ( ) โสด ( ) สมรส ( ) หย่าร้าง

หมวดที่ 2 **ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้เรื่องผู้มีประสบการณ์ด้านการแสดงฉุยฉายอังกาศตะไล**

1. ท่านได้ชมการฉุยฉายอังกาศตไลจากที่ใด และท่านใดเป็นผู้แสดง

   .....

   .....

   .....

2. ท่านคิดว่าอังกาศตไลมีจุดเด่นหรือมีความพิเศษอย่างไร

   .....

   .....

   .....

   .....

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

3. ท่านคิดว่าการแสดงฉุยฉายอังกาศตไลมีความแตกต่างจากการแสดงฉุยฉายชุดอื่นอย่างไร

.....

.....

.....

.....

ข้อสังเกตและข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

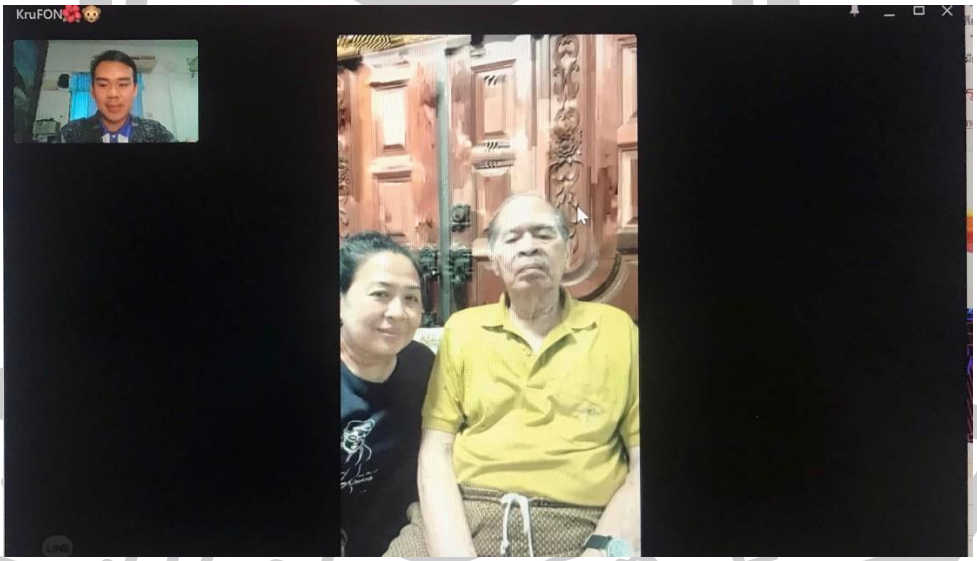
ลงชื่อ.....ผู้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

ภาคผนวก ค
ภาพประกอบ

ภาพประกอบ 88 การนำเสนอหัวข้อวิทยานิพนธ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

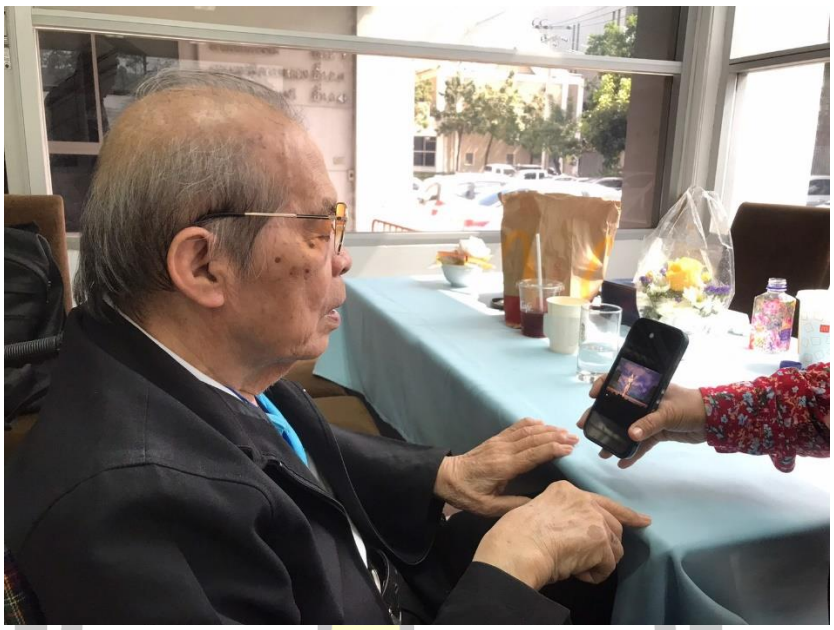


ภาพประกอบ 89 สัมภาษณ์นายจตุพร รัตนวราหะ ผ่านระบบ LINE

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 90 สัมภาษณ์นายจตุพร รัตนวราหะ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566



ภาพประกอบ 91 นายจตุพร รัตนวราหะ กำลังรับชมการแสดงฉุยฉายอังกาศตไล

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 92 ผู้วิจัย และผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย (โขน)

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 93 ผู้วิจัย และนายจตุพร รัตนวราหะ นายสมศักดิ์ ทัดติ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 94 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายสมศักดิ์ ทัดติ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

พหุปัญญาราชภัฏ

ภาพประกอบ 95 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายเกริกชัย ใหญ่ยิ่ง และรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำฉุยฉายอังกาศตไล

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 96 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นางรัจนา พวงประยงค์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 97 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายประเมษฐ์ บุญยะชัย

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 98 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายอนุชา บุญยัง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 99 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นางสาวรติวรรณ รัตนวราหะ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 100 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายบัญชา สุริเจย์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 101 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายชานันท์ ทัสสะ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 102 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายญาณวุฒิ ไตรสุวรรณ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 103 ผู้วิจัยและลูกศิษย์นายจตุพร รัตนวราหะ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 104 ผู้วิจัยขึ้นสอบเค้าโครงวิทยานิพนธ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 105 ผู้วิจัยเข้าพบที่ปรึกษาและรับฟังคำแนะนำในการทำวิทยานิพนธ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 106 ผู้วิจัยเข้าพบที่ปรึกษาและรับฟังคำแนะนำในการทำวิทยานิพนธ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 107 สอบป้องกันวิทยานิพนธ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 108 กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ และนิสิตปริญญาโท รุ่นที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 109 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขสันติ แวงวรรณ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 110 รองศาสตราจารย์ ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 111 รองศาสตรจารย์ ดร.อุรารมย์ จันทมาลา กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 112 อาจารย์ ดร.ธัญลักษณ์ มูลสุวรรณ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 113 นาฏศิลปิน นักเรียน นักศึกษา เข้ารับการถ่ายทอดการแสดงชุดฉุยฉายอังกาศตไล จากนายจตุพร รัตนวราหะ และนายเกริกชัย ใหญ่ยิ่ง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นายวัตรธนาพงษ์ อังคุณะ
วันเกิด	11 กันยายน พ.ศ. 2540
สถานที่เกิด	อ.เมืองร้อยเอ็ด จ.ร้อยเอ็ด
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	68 หมู่ 6 ต.สะอาดสมบูรณ์ อ.เมืองร้อยเอ็ด จ.ร้อยเอ็ด 45000
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	นักวิชาการอิสระ
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	อ.เมืองร้อยเอ็ด จ.ร้อยเอ็ด
ประวัติการศึกษา	พ.ศ. 2564 สำเร็จการศึกษาปริญญาตรี หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทยศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
	พ.ศ. 2566 สำเร็จการศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว