ฉุยฉาย: ภาพแทนตัวละครและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

วิทยานิพนธ์

ของ

อนุชา ชังชั่ว

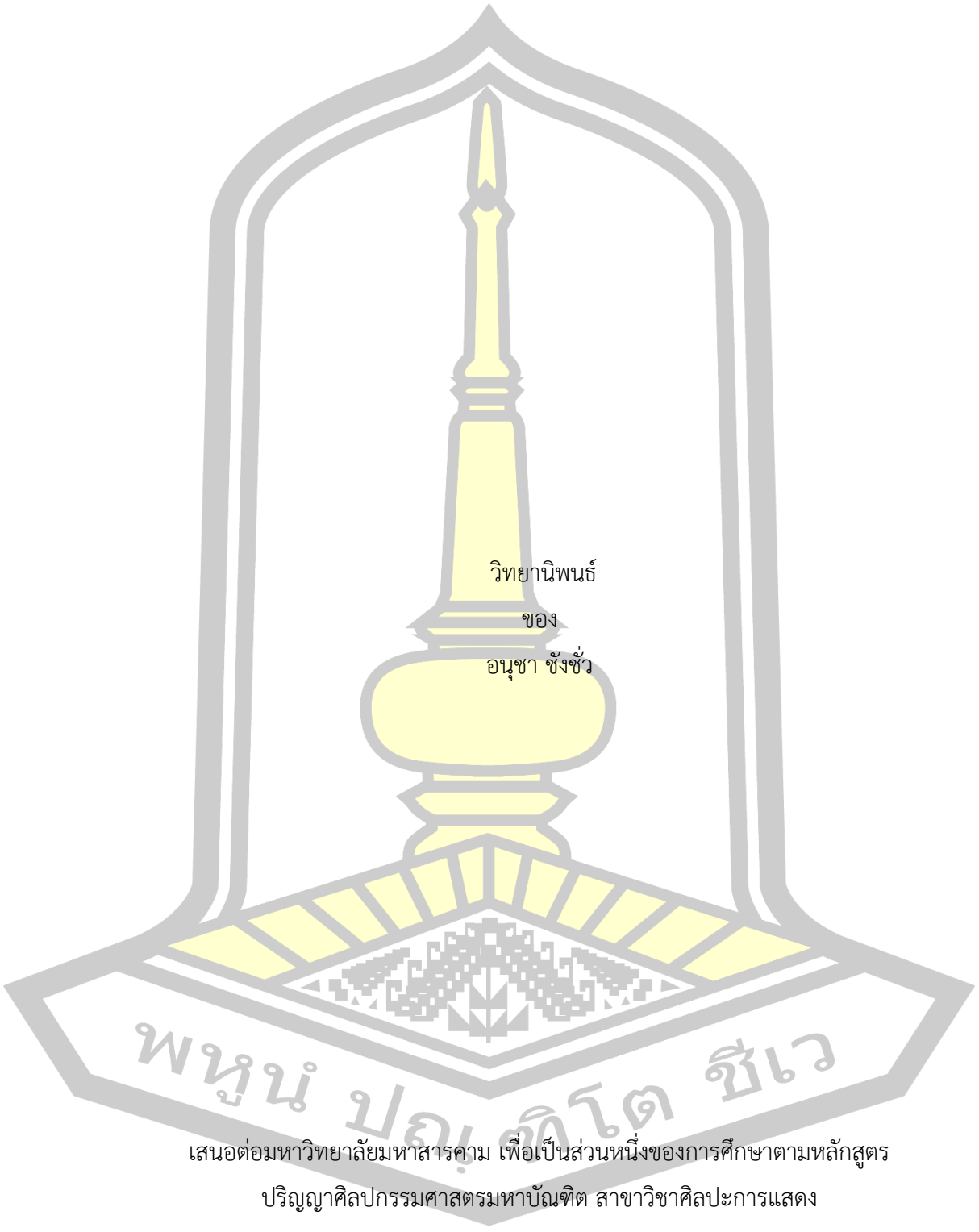
เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง

พฤษภาคม 2567

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ฉุยฉาย: ภาพแทนตัวละครและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของ วันทนีย์ ม่วงบุญ



วิทยานิพนธ์

ของ

อนุชา ชังชั่ว

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

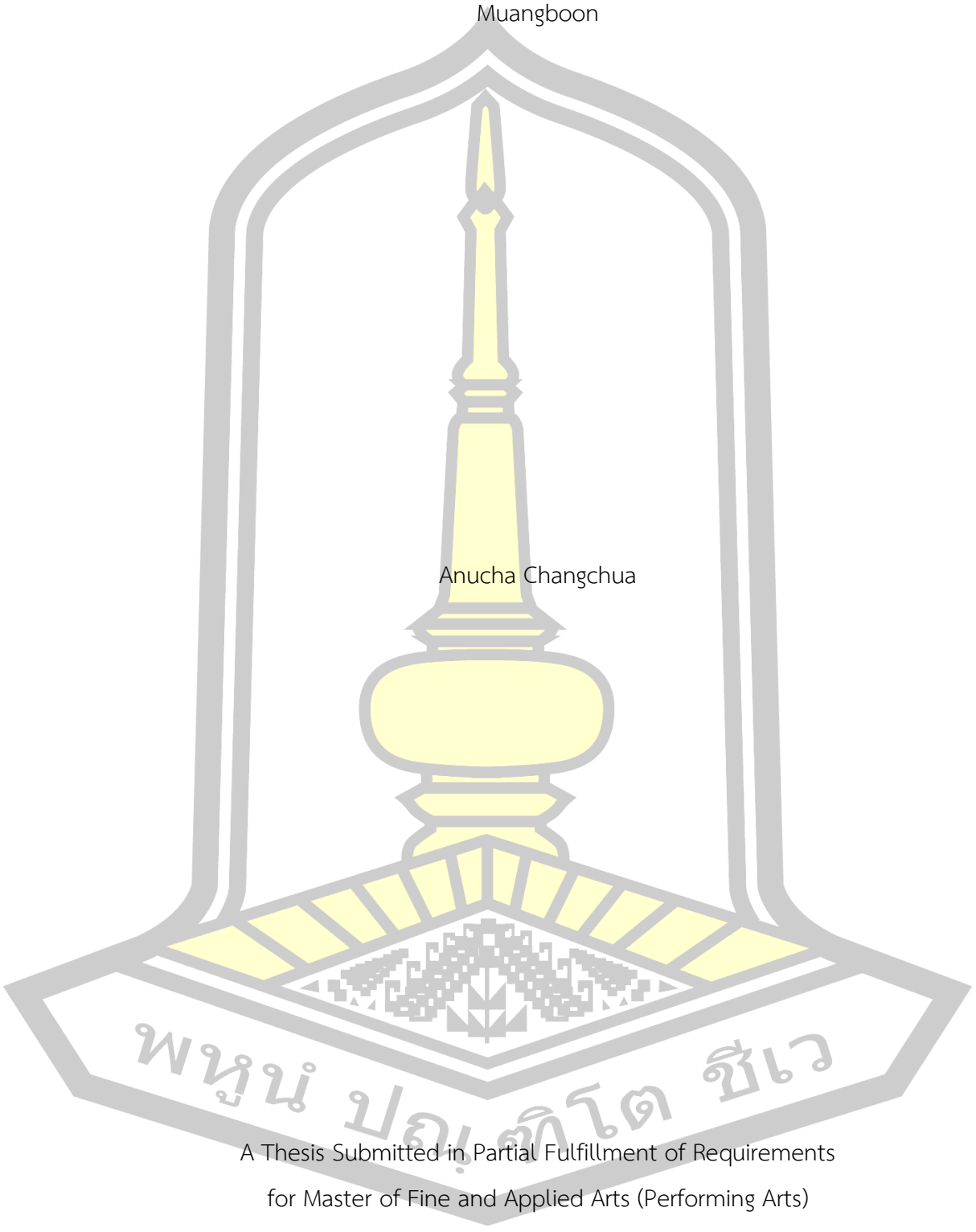
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง

พฤษภาคม 2567

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Chui Chai: The Representation of Character and Choreography of Wantanee Muangboon

Anucha Changchua



A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Master of Fine and Applied Arts (Performing Arts)

May 2024

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนายอนุชา ชังชั่ว แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

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

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รศ. ดร. อุรารมย์ จันทมาลา)

..... กรรมการ
(รศ. ดร. ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ)

..... กรรมการ
(ผศ. ดร. พีระ พันลูกท้าว)

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

....
(ผศ. ดร. พีระ พันลูกท้าว) (รศ. ดร. กริสน์ ชัยมูล)
คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

พหุน ปณฺฑิโต ลิขิ

ชื่อเรื่อง ฉุยฉาย: ภาพแทนตัวละครและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของ วันทนีย์ ม่วงบุญ
ผู้วิจัย อนุชา ชังชั่ว
อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ ดร. อุรารมย์ จันทมาลา
ปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** ศิลปะการแสดง
มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีที่พิมพ์** 2567

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ และเพื่อศึกษาการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ เป็นการวิจัยแบบเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีเครื่องมือในการวิจัย ได้แก่ แบบสัมภาษณ์ โดยมีกลุ่มเป้าหมาย คือ กลุ่มผู้รู้ จำนวน 3 คน กลุ่มผู้ปฏิบัติ จำนวน 4 คน และกลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป จำนวน 10 คน แล้วนำข้อมูลที่รวบรวมได้จากเอกสาร วรรณกรรม และแบบสัมภาษณ์มาวิเคราะห์แบบพรรณาวิเคราะห์ (Content Analysis)

ผลการวิจัยพบว่า 1) การนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายเริ่มต้นโดยการค้นหาตัวละครในการแสดงละครเรื่องต่าง ๆ มาพิจารณาถึงความเป็นมา ความสำคัญ และอุปนิสัยของตัวละคร ผ่านการศึกษาเรื่องราวจากวรรณคดีต้นฉบับอย่างแตกฉาน จนเกิดเป็นภาพของตัวละครในโลกสมมุติซ้อนทับภาพของบุคคลในโลกความเป็นจริง แล้วนำมาถ่ายทอดผ่านบทประพันธ์ ด้วยการขับเน้น ปรุงแต่ง คุณลักษณะบางประการของตัวละครในมิติด้านกายภาพ มิติด้านสังคม และมิติด้านจิตวิทยา ก่อนที่จะนำไปสู่การคัดสรรผู้แสดง การออกแบบเครื่องแต่งกาย การบรรจุทำนองดนตรี และการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ 2) การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย จะออกแบบให้สอดคล้องกับท่วงทำนองและคำร้อง แบ่งออกเป็น รำตีบทตามคำร้อง และรำซัดท่าตามทำนองเพลง โดยท่ารำมีที่มาอยู่ 3 ประการคือ ท่าละคร ท่าแม่บท และท่าประดิษฐ์ มีการผสมผสานร้อยเรียงให้เหมาะสมกับการสื่อความหมายในคำร้องและให้เกิดความสวยงาม กระบวนท่ารำในแต่ละชุดมีลักษณะการใช้ร่างกายเฉพาะตัว ตามโครงสร้างของตัวละครแต่ละประเภท ตลอดจนแบบแผนของการแสดงแต่ละประเภท

คำสำคัญ : ฉุยฉาย, ภาพแทน, นาฏยประดิษฐ์

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

TITLE Chui Chai: The Representation of Character and Choreography of Wantanee Muangboon

AUTHOR Anucha Changchua

ADVISORS Associate Professor Ourarom Chantamala , Ph.D.

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

UNIVERSITY Mahasarakham University **YEAR** 2024

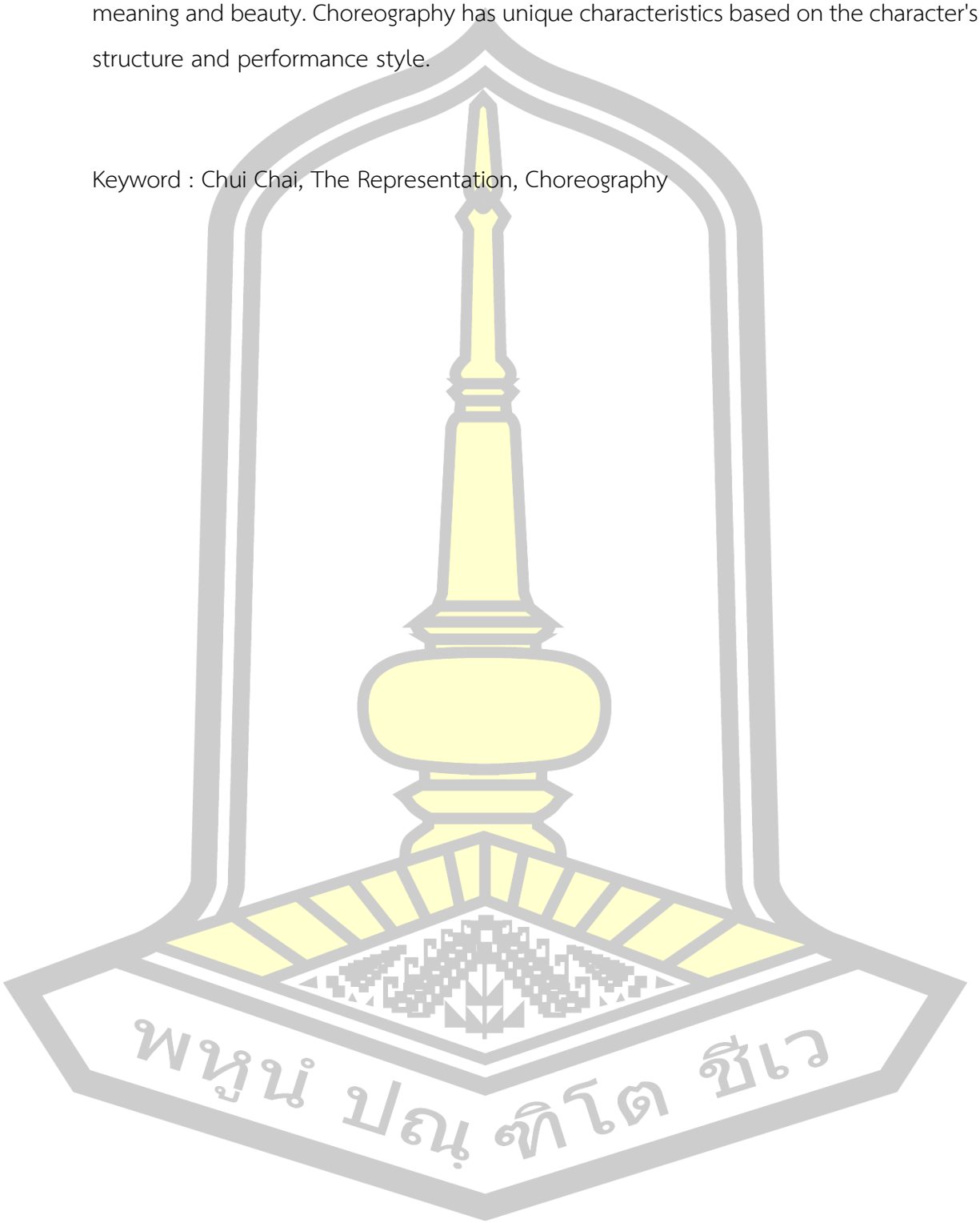
ABSTRACT

This research consists purposes were 1. To study the representation of characters in Chui Chai dance by Wanthanee Muangboon 2. To study the design of Chui Chai dance by Wanthanee Muangboon. is a qualitative research There is a research tool which is an Interviews forms. The target group is a group of 3 knowledgeable people a group of 4 people who practice, and a group of 10 general information providers that come from a specific selection method. The information gathered from interview forms and related documents were then content analysis.

The research findings indicate that 1) The presentation of characters in performances begins with a thorough examination of characters from various plays. This analysis delves into the characters' origins, significance, and personalities, drawing upon a deep understanding of the original literary sources. The result is a composite image of the characters, blending elements of the fictional world with those of the real world. This composite image is then conveyed through the playwright's work, emphasizing and embellishing specific aspects of the characters' physical, social, and psychological dimensions. Subsequently, this enriched characterization guides the selection of actors, costume design, musical composition, and and choreography. and 2) The Choreography is tailored to match melodies and lyrics. Divided into “ram tee bot” (rhythmic dance based on lyrics) and “ram sat tha” (free-flowing dance based on melody). Dance movements come from theatrical

gestures, basic postures, and invented movements. Combined to appropriately convey meaning and beauty. Choreography has unique characteristics based on the character's structure and performance style.

Keyword : Chui Chai, The Representation, Choreography



กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จสมบูรณ์ได้ด้วยความกรุณาและความช่วยเหลืออย่างสูงยิ่งจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขสันติ แวงวรรณ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ รองศาสตรจารย์ ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ กรรมการ ผู้ช่วยศาสตรจารย์ ดร.พีระ พันลูกท้าว กรรมการ และ รองศาสตราจารย์ ดร. อุรารมย์ จันทมาลา อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ข้าพเจ้าได้รับแรงผลักดัน ความรู้ในการวิจัย การกระตุ้นเตือน และการเสียสละเวลาอันมีค่าจากท่านอาจารย์ทั้งหลาย ท่านคอยให้คำแนะนำ และแนะแนวทางการแก้ไขข้อบกพร่องในงานวิจัยด้วยความเอาใจใส่ นำพาข้าพเจ้าไปสู่ความสำเร็จ

ขอขอบพระคุณ นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2564 (นาฏศิลป์ไทย โขน-ละคร) นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ อดีตผู้อำนวยการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร และนางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้ชำนาญการศิลปะการแสดง กรมศิลปากร ที่ให้ความกรุณามอบความรู้และข้อมูลต่าง ๆ อย่างละเอียด อันเป็นประโยชน์ต่อการวิจัยครั้งนี้

ขอขอบพระคุณ นางนพวรรณ จันทรักษา นางสาวปภาวี จึงประวัติ นางสาวมณีรัตน์ มุ่งดี นางสาวสุชาดา ศรีสุระ นางสาวหนึ่งนุช เคหา นายฉันทวัฒน์ ชูแหวน นายปรัชญา ชัยเทศ และนายเอกอรุณพันธ์ บุคลากรในสังกัดสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่ให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์ต่อการวิจัย

ขอขอบพระคุณ อาจารย์ ดร.ธัญลักษณ์ มูลสุวรรณ และอาจารย์ ดร.ศุภากร ฉลองภาค สำหรับความช่วยเหลือ และเป็นกำลังใจด้วยดีเสมอมา

ขอขอบพระคุณ ครอบครัวชังชั่ว สถาบันครอบครัวอันเปรียบเสมือนร่มโพธิ์ร่มไทรในชีวิตของผู้วิจัย เป็นพลังกำลังใจ และให้การช่วยเหลือสนับสนุนการวิจัย

ขอขอบพระคุณ ผู้มีพระคุณทุกท่านที่ไม่ได้เอ่ยนามไว้ ณ ที่นี้ และให้ความกรุณามอบความช่วยเหลือและมอบกำลังใจให้เสมอมา ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่า วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าข้อมูลของผู้ที่มีความสนใจต่อไป

อนุชา ชังชั่ว

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ

กิตติกรรมประกาศ ..... ช

สารบัญ ..... ฌ

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญภาพประกอบ ..... ฐ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายของงานวิจัย 4

คำถามของการวิจัย 5

ความสำคัญของการวิจัย 5

ขอบเขตของการวิจัย 5

วิธีการดำเนินการวิจัย 5

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 7

นิยามศัพท์เฉพาะ 7

กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย 7

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 9

องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย 9

องค์ความรู้เกี่ยวกับรำฉุยฉาย 21

องค์ความรู้เกี่ยวกับตัวละคร 50

องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ 54

บริบทพื้นที่วิจัย 58
แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 84
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 96
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 107
ขอบเขตของการวิจัย 107
การดำเนินการวิจัย 109
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 112
ตอนที่ 1 การนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ 112
ตอนที่ 2 การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ 220
ตอนที่ 3 การวิเคราะห์ภาพแทนตัวละคร และการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ 253
บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 276
สรุปผล 276
อภิปรายผล 279
ข้อเสนอแนะการวิจัย 284
บรรณานุกรม 285
ภาคผนวก 295
ภาคผนวก ก รายชื่อผู้ให้สัมภาษณ์ 296
ภาคผนวก ข เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 299
ภาคผนวก ค ภาพประกอบเพิ่มเติม 305
ประวัติผู้เขียน 319

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 ประวัติการศึกษาของ วันทนีย์ ม่วงบุญ 63

ตาราง 2 ประวัติด้านการทำงานของ วันทนีย์ ม่วงบุญ 64

ตาราง 3 ผลงานด้านการประพันธ์ และ/หรือการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ 113

ตาราง 4 วิเคราะห์เปรียบเทียบคุณลักษณะของรถเสนกับ ปรัชญา ชัยเทศ 163

ตาราง 5 วิเคราะห์เปรียบเทียบเครื่องแต่งกายต้นฉบับกับเครื่องแต่งกายฉุยฉายรถเสน 164

ตาราง 6 วิเคราะห์การนำเสนอภาพแทนตัวละครรถเสนผ่านคำร้อง 166

ตาราง 7 วิเคราะห์การนำเสนอภาพแทนตัวละครรถเสนผ่านทำนองดนตรี 168

ตาราง 8 วิเคราะห์เปรียบเทียบคุณลักษณะของตัวละครสมิงพระรามกับ เอก อรุณพันธ์ 181

ตาราง 9 วิเคราะห์เปรียบเทียบเครื่องแต่งกายต้นฉบับกับเครื่องแต่งกายฉุยฉายสมิงพระราม 182

ตาราง 10 วิเคราะห์การนำเสนอภาพแทนตัวละครสมิงพระรามผ่านคำร้อง 184

ตาราง 11 วิเคราะห์การนำเสนอภาพแทนตัวละครสมิงพระรามผ่านทำนองดนตรี 187

ตาราง 12 วิเคราะห์เปรียบเทียบคุณลักษณะของตัวละครนางพันธุรัตแปลงกับ ปภาวี จึงประวัติ 197

ตาราง 13 วิเคราะห์เปรียบเทียบเครื่องแต่งกายต้นฉบับกับเครื่องแต่งกายฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง 198

ตาราง 14 วิเคราะห์การนำเสนอภาพแทนตัวละครนางพันธุรัตผ่านคำร้อง 200

ตาราง 15 วิเคราะห์การนำเสนอภาพแทนตัวละครสมิงพระรามผ่านทำนองดนตรี 202

ตาราง 16 วิเคราะห์เปรียบเทียบคุณลักษณะของตัวละครนางวิมาลาแปลงกับ นพวรรณ จันทรักษา 212

ตาราง 17 วิเคราะห์เปรียบเทียบเครื่องแต่งกายต้นฉบับกับเครื่องแต่งกายฉุยฉายวิมาลาแปลง 213

ตาราง 18 วิเคราะห์การนำเสนอภาพแทนตัวละครนางวิมาลาผ่านคำร้อง 215

ตาราง 19 วิเคราะห์การนำเสนอภาพแทนตัวละครสมิงพระรามผ่านทำนองดนตรี 217

ตาราง 20 นาฏยศัพท์สำคัญที่ใช้ในการรำนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ 220
ตาราง 21 การเปรียบเทียบลีลาการใช้ศีรษะ ใบหน้า และลำคอ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย..... 243
ตาราง 22 การเปรียบเทียบลีลาการใช้ไหล่และลำตัว ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย 245
ตาราง 23 การเปรียบเทียบลีลาการใช้แขนและมือ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย 247
ตาราง 24 การเปรียบเทียบลีลาการใช้แขนและมือ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย 248
ตาราง 25 การวิเคราะห์เปรียบเทียบเครื่องแต่งกาย 263
ตาราง 26 การแสดงอารณ์ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ 272

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

สารบัญภาพประกอบ

หน้า

ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย 8

ภาพประกอบ 2 ระบำที่เป็นแบบแผนดั้งเดิม หรือระบำมาตรฐาน แสดงโดย นาฏศิลปิน กรมศิลปากร 13

ภาพประกอบ 3 นาฏยประดิษฐ์ ระบำเครื่องทองอยุธยา แสดงโดย นาฏศิลปิน กรมศิลปากร 13

ภาพประกอบ 4 รำเดี่ยว อิเหนาตัดดอกไม้ แสดงโดย วันทนีย์ ม่วงบุญ 15

ภาพประกอบ 5 รำคู่ สมิงพระรามเกี้ยวพระราชธิดา แสดงโดย ธีวรา รัตนศึกษา และวันทนีย์ ม่วงบุญ 15

ภาพประกอบ 6 รำหมู่ รำมุทิตาจิต การแสดง รำลึก 109 ปีชาตกาลท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี แสดงโดย นาฏศิลปิน กรมศิลปากร 16

ภาพประกอบ 7 ฟ้อนลาวดวงเดือน แสดงโดย วันทนีย์ ม่วงบุญ และศุภชัย จันทร์สุวรรณ 17

ภาพประกอบ 8 เชิ้งโปงลาง แสดงโดย นาฏศิลปิน กรมศิลปากร 17

ภาพประกอบ 9 ละครใน เรื่องอิเหนา ตอนสั่งถ้ำ แสดงโดย นาฏศิลปิน กรมศิลปากร 19

ภาพประกอบ 10 โขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนลักสีดา แสดงโดย ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ และวันทนีย์ ม่วงบุญ 21

ภาพประกอบ 11 พัฒนาการของการรำฉุยฉายสมัยอยุธยา พ.ศ. 2310 ถึงสมัยรัชกาลที่ 3 พ.ศ. 2394 28

ภาพประกอบ 12 พัฒนาการของฉุยฉายด้านนาฏศิลป์ สมัยรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2394 ถึงปัจจุบัน 39

ภาพประกอบ 13 พัฒนาการของฉุยฉายด้านดุริยางคศิลป์ สมัยรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2394 ถึงปัจจุบัน . 40

ภาพประกอบ 14 พัฒนาการของฉุยฉายด้านคีตศิลป์ สมัยรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2394 ถึงปัจจุบัน 41

ภาพประกอบ 15 รำฉุยฉายแบบเดี่ยว ฉุยฉายกากี แสดงโดย ปภาวี จึงประวัติ 42

ภาพประกอบ 16 รำฉุยฉายแบบคู่ ฉุยฉายมณฑา รจนาเสน่หาผูกพัน แสดงโดย คมสันฐ หัวเมืองลาด และไอศูรย์ ทิพย์ประชาบาล 43

ภาพประกอบ 17 รำฉุยฉายแบบกลุ่ม ฉุยฉายหญิงนี้หรือคือเมียขุนแผน แสดงโดย อาภัสรา นกออก, รจนา ทับทิมศรี, ภัณฑิญา วิภารัตน์, หนึ่งนุช เคหา และภาสินี ปั้นศิริ 43
ภาพประกอบ 18 พระลอเป็นตัวพระในละครพันทาง เรื่องพระลอ แสดงโดย สมเจตน์ ภู่นา 52
ภาพประกอบ 19 นางเมรีเป็นตัวนางในละครชาตรี เรื่องรถเสน แสดงโดย พรทิพย์ ทองคำ 52
ภาพประกอบ 20 ทศกัณฑ์เป็นตัวยักษ์ในโขน เรื่องรามเกียรติ์ แสดงโดย อนุชา สุมามาลย์ 53
ภาพประกอบ 21 หนุมานเป็นตัวลิงในโขน เรื่องรามเกียรติ์ แสดงโดย กิตติ จาตุประยูร 53
ภาพประกอบ 22 วันทนีย์ ม่วงบุญ 58
ภาพประกอบ 23 วันทนีย์ ม่วงบุญ ในวัยเยาว์ 60
ภาพประกอบ 24 วันทนีย์ ม่วงบุญ ในวัยเรียน 61
ภาพประกอบ 25 วันทนีย์ ม่วงบุญ สวมชุดครุยวิทยฐานะ มหาวิทยาลัยศิลปากร 62
ภาพประกอบ 26 วันทนีย์ ม่วงบุญ สวมชุดครุยวิทยฐานะ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม 62
ภาพประกอบ 27 วันทนีย์ ม่วงบุญ สวมชุดข้าราชการพลเรือน เครื่องแบบพิธีการ 81
ภาพประกอบ 28 ฉุยฉายจันทวดี แสดงโดย มณีรัตน์ มุ่งดี 116
ภาพประกอบ 29 ฉุยฉายนางจันท์เทวี แสดงโดย หนึ่งนุช เคหา 118
ภาพประกอบ 30 ฉุยฉายสองนางเชลย แสดงโดย ธำมรงค์ บุญราช และไอศูรย์ ทิพย์ประชาบาล . 119
ภาพประกอบ 31 ฉุยฉายนักรบมอญ สมิงนครอินทร์ แสดงโดย ฉันทวัฒน์ ชูแหวน 120
ภาพประกอบ 32 ฉุยฉายกษัตรารามัญ ชื่อนั้นราชาธิราช แสดงโดย อนุชา สุมามาลย์ 121
ภาพประกอบ 33 ฉุยฉายลำหับ แสดงโดย สุชาดา ศรีสุระ 123
ภาพประกอบ 34 ฉุยฉายนางนาค แสดงโดย อัญชลิกา หนอสิงหา 124
ภาพประกอบ 35 วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้าผสมวงชาตรี 128
ภาพประกอบ 36 ฉุยฉายรถเสน แสดงโดย ปรัชญา ชัยเทศ 129
ภาพประกอบ 37 แผนภูมิสรุปองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน 131
ภาพประกอบ 38 วงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า 134
ภาพประกอบ 39 ฉุยฉายสมิงพระราม แสดงโดย เอก อรุณพันธ์ 135

ภาพประกอบ 40 ดาบพร้อมฝัก 136
ภาพประกอบ 41 แผนภูมิสรุปองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม 137
ภาพประกอบ 42 วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้า 140
ภาพประกอบ 43 ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง แสดงโดย ภวินี เรืองฤทธิวงศ์ 141
ภาพประกอบ 44 แผนภูมิสรุปองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง 142
ภาพประกอบ 45 ฉุยฉายวิมาลาแปลงแต่งยืนเครื่อง แสดงโดย นพวรรณ จันทรักษา 146
ภาพประกอบ 46 แผนภูมิสรุปองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง 147
ภาพประกอบ 47 แผนภูมิสรุปองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ 149
ภาพประกอบ 48 วงศ์ตระกูลของรถเสน 154
ภาพประกอบ 49 แผนผังสรุปบุคลิกภาพของรถเสน 162
ภาพประกอบ 50 วงศ์ตระกูลของสมิงพระราม 172
ภาพประกอบ 51 แผนผังสรุปบุคลิกภาพของสมิงพระราม 180
ภาพประกอบ 52 วงศ์ตระกูลของนางพันธุรัต 191
ภาพประกอบ 53 แผนผังสรุปบุคลิกภาพของนางพันธุรัต 196
ภาพประกอบ 54 วงศ์ตระกูลของนางวิมาลา 205
ภาพประกอบ 55 แผนผังสรุปบุคลิกภาพของนางวิมาลา 211
ภาพประกอบ 56 แผนผังสรุปการนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย 218
ภาพประกอบ 57 ท่าตัวเรา ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน 227
ภาพประกอบ 58 ท่าเดินแบบโนราห์ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน 227
ภาพประกอบ 59 ท่าพิศมัย ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน 228
ภาพประกอบ 60 ท่าแหวกม่าน ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม 230
ภาพประกอบ 61 ท่าควงดาบ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม 230
ภาพประกอบ 62 ท่าสอดสูง ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม 231
ภาพประกอบ 63 ท่าใช้มือฟันฟาด ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม 232

ภาพประกอบ 64 ท่าถวายบังคม ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม 232
ภาพประกอบ 65 ท่าเท้าฉาก ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง 234
ภาพประกอบ 66 ท่าจับสไบ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง 234
ภาพประกอบ 67 ท่ารับพระสังข์ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง 235
ภาพประกอบ 68 ท่าเอ็นดู ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง 236
ภาพประกอบ 69 ท่ารัก ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง 236
ภาพประกอบ 70 ท่ามารกลับหลัง หรือท่านางยักษ์ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง 237
ภาพประกอบ 71 ท่าแหวกน้ำ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง 238
ภาพประกอบ 72 ท่าล่อแก้ว ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง 239
ภาพประกอบ 73 ท่าตัวเรา ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง 240
ภาพประกอบ 74 ท่ามอง ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง 240
ภาพประกอบ 75 ท่ารัก ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง 241
ภาพประกอบ 76 ท่ามือจระเข้ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง 241
ภาพประกอบ 77 แผนผังสรุปองค์ความรู้การออกแบบท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย 242
ภาพประกอบ 78 การลอยหน้าลอยตาแสดงอารมณ์ดีใจ 250
ภาพประกอบ 79 การใช้สีหน้าแสดงอารมณ์รัก 251
ภาพประกอบ 80 การใช้ใบหน้าแสดงอารมณ์โกรธ 251
ภาพประกอบ 81 สรุปแผนผังการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ 252
ภาพประกอบ 82 ท่าสอดสูง 265
ภาพประกอบ 83 ท่าวาดดาบ 265
ภาพประกอบ 84 ท่าจับสไบ 265
ภาพประกอบ 85 ท่าลอแก้ว 265
ภาพประกอบ 86 ท่าสอดสร้อยมาลา 267
ภาพประกอบ 87 รำแม่บท ท่าสอดสร้อยมาลา 267

ภาพประกอบ 88 ท่าภมรเคล้า 267
ภาพประกอบ 89 รำแม่บท ท่าภมรเคล้า 267
ภาพประกอบ 90 ท่ามารกลับหลัง 268
ภาพประกอบ 91 รำแม่บท ท่ามารกลับหลัง 268
ภาพประกอบ 92 ท่านาคาม้วนหาง 268
ภาพประกอบ 93 รำแม่บท ท่านาคาม้วนหาง 268
ภาพประกอบ 94 ท่าเดินแบบมโนราห์ เป็นตัวอย่างท่าประดิษฐ์ 270
ภาพประกอบ 95 ท่าจ้วงดาบด้านหน้า เป็นตัวอย่างท่าประดิษฐ์ 270
ภาพประกอบ 96 ท่ามือจระเข้ เป็นตัวอย่างท่าประดิษฐ์ 271
ภาพประกอบ 97 แผนผังสรุปขั้นตอนการนำเสนอภาพแทนตัวละครและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ 275
ภาพประกอบ 98 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับวันทนีย์ ม่วงบุญ 306
ภาพประกอบ 99 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ 306
ภาพประกอบ 100 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับสมชาย ทับพร 307
ภาพประกอบ 101 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับธีรเดช กลิ่นจันทร์ 307
ภาพประกอบ 102 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับวันทนีย์ ม่วงบุญ 308
ภาพประกอบ 103 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับเอก อรุณพันธ์ 308
ภาพประกอบ 104 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับนพวรรณ จันทรักษา 309
ภาพประกอบ 105 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับหนึ่งนุช เคหา 309
ภาพประกอบ 106 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับมณีรัตน์ มุ่งดี 310
ภาพประกอบ 107 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับสุชาดา ศรีสุระ 310
ภาพประกอบ 108 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับฉันทวัฒน์ ชูแหวน 311
ภาพประกอบ 109 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับรัฐศาสตร์ จั่นเจริญ 311
ภาพประกอบ 110 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับไชยยะ ทางมีศรี 312

ภาพประกอบ 111 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับไพฑูรย์ เข้มแข็ง 312
ภาพประกอบ 112 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับวันทนีย์ ม่วงบุญ 313
ภาพประกอบ 113 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับนพวรรณ จันทรักษา 313
ภาพประกอบ 114 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับเอก อรุณพันธ์ 314
ภาพประกอบ 115 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับปรัชญา ชัยเทศ 314
ภาพประกอบ 116 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับวันเพ็ญ จิตตรง 315
ภาพประกอบ 117 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับรัฐศาสตร์ จั่นเจริญ 315
ภาพประกอบ 118 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับอาจารย์ที่ปรึกษา 316
ภาพประกอบ 119 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับอาจารย์ที่ปรึกษา 316
ภาพประกอบ 120 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับประธานกรรมการ 317
ภาพประกอบ 121 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับกรรมการ 317
ภาพประกอบ 122 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับอาจารย์ที่ปรึกษา 318

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

นาฏศิลป์เป็นศิลปะการแสดงแขนงหนึ่งว่าด้วยการเคลื่อนไหวร่างกายของมนุษย์ เกิดขึ้นจากการเลียนแบบธรรมชาติ และการสร้างสรรค์ของมนุษย์ในแต่ละสังคมของวัฒนธรรม ซึ่งแตกต่างกันออกไปตามสภาพสังคม ขนบธรรมเนียมประเพณี และค่านิยมของเผ่าพันธุ์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงออกถึงอารมณ์ของมนุษย์ หรือสื่อความหมายในสิ่งที่มนุษย์ต้องการ มุ่งหมายให้เกิดความสุข ความเข้าใจ และความงดงามแก่ตนเองและผู้อื่น ผ่านการเคลื่อนไหวร่างกายให้มีจังหวะ มีแบบแผน เมื่อพิจารณาแล้วจะเห็นได้ว่า นาฏศิลป์ถูกใช้เป็นเครื่องมือสื่อสารสำหรับถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดออกมาเป็นลักษณะการจัดระเบียบร่างกายอย่างมีจังหวะ ลีลา ผ่านวิธีการทางสัญศาสตร์ จนเกิดเป็นเครื่องมือในการสื่อสารตามธรรมชาติของมนุษย์ และนำไปสู่การพัฒนาการสร้างสรรค์งานศิลปะออกมาในรูปแบบต่าง ๆ สำหรับแสดงออกถึงความรู้สึกที่ต้องการสื่อสารให้ผู้อื่นรับรู้ และตอบสนองความต้องการของตนเอง (ประวิทย์ ฤทธิบูลย์, 2558: 115, 119) กล่าวอีกนัยหนึ่งคือเป็นกระบวนการที่สร้างขึ้นเพื่อสื่อความหมายจากภายในใจของมนุษย์ออกมาสู่ภายนอก หรือการเป็นภาพแทนบางอย่าง

ภาพแทนเป็นแนวคิดทางสัญศาสตร์ Hall (1997) ให้คำนิยามของภาพแทนสามารถสรุปได้ว่า ภาพแทน หมายถึง ผลผลิตทางความหมายของภาพในใจมนุษย์ที่คิดผ่านอุดมการณ์ของผู้สร้างเพื่อให้ผู้คนในสังคมได้รับรู้เกี่ยวกับความหมายนั้น ๆ โดยมีภาษาเป็นสื่อกลางเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งต่าง ๆ กับแนวคิดและระบบสัญญะ เพื่อบ่งบอกให้ทราบว่าผู้คนในสังคมมีความคิด ความเชื่อ ความคาดหวังและให้ความหมาย คุณค่าต่อสิ่งที่นำเสนออย่างไร ทว่ามิได้เป็นเครื่องบ่งชี้ว่าความจริงเป็นเช่นไร แต่เป็นเพียงตัวแทนที่คล้ายคลึงกับความจริงเท่านั้น นอกจากนี้ ณัฐกานต์ รสหวาน (2561: 15) ได้กล่าวสนับสนุนแนวคิดของฮออล์ว่า สาเหตุที่เป็นเช่นนั้นเพราะ ความจริงอาจจะนำสิ่งที่ไม่มีตัวตนอยู่บนโลก หรือเป็นสิ่งที่ยากต่อการนำมาแสดงหรือกล่าวถึงได้ทั้งหมดในเวลาเดียวกัน จึงจำเป็นต้องมีการคัดเลือกมาเป็นลักษณะเท่าที่ต้องการเท่านั้น เพื่อนำมาดัดแปลง ตกแต่งให้โดดเด่น ซึ่งการตกแต่งนี้เองที่ทำให้เกิดการสร้างความหมายใหม่ขึ้น ฉะนั้น การนำเสนอภาพแทนในบริบทของความเป็นนาฏศิลป์จึงอนุมานได้ว่า หมายถึง วิธีการที่ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบเพื่อนำเสนอความคิดโดยใช้สรีระร่างกายของมนุษย์และองค์ประกอบอื่น ๆ ถ่ายทอดเนื้อหาสาระให้ตรงกับความต้องการของผู้สร้างสรรค์ ที่เรียกว่า การออกแบบนาฏยประดิษฐ์

นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง โดยใช้ผู้แสดงหนึ่งคนเป็นต้นไป ถือเป็นการทำงานที่ครอบคลุมปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ การแปรแถว การตั้งซุ้ม จำนวนผู้แสดง การกำหนดดนตรี เครื่องแต่งกาย และองค์ประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ซึ่งนาฏยประดิษฐ์นับเป็นการพัฒนาวงการนาฏยศิลป์ให้มีความเจริญก้าวหน้า จากการที่ผู้สร้างงานสร้างสรรค์ความแปลกใหม่ให้เกิดขึ้นในนาฏยจารีตของตน จนเมื่อผลงานใหม่นั้นงดงามเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไป และรักษาสืบทอดไว้ (สวภา เวชสุรักษ์, 2547: 1) หากพิจารณาถึงขั้นตอนนาฏยประดิษฐ์ตามแนวคิดเกี่ยวกับภาพแทน สามารถจำแนกออกเป็น 2 ลักษณะ คือ การนำเสนอภาพแทนในใจ เป็นกระบวนการกลั่นกรองสิ่งที่เกิดขึ้นรอบตัวให้เป็นความรู้ภายในหัวสมอง และการนำเสนอภาพแทนภายนอก เป็นการสื่อสารความรู้ที่คิดอยู่ในหัวสมองออกมาให้ผู้อื่นทราบ โดยใช้ระบบสัญญะ หรือองค์ประกอบสำคัญของการแสดง ยกตัวอย่างเช่น ผู้แสดง บทร้อง ทำนองดนตรี การแต่งกาย ท่ารำ (Hall, 1997) อนึ่งหากพิจารณาองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดงในเชิงสัญญะ จะเห็นได้ว่าแต่ละส่วนมีความหมายสมบูรณ์ในตัวเอง แต่ในขณะเดียวกันยังช่วยส่วนสนับสนุนซึ่งกันและกันให้สื่อความหมายได้ชัดเจนยิ่งขึ้น หนึ่งในตัวอย่างที่มีความเด่นชัด คือ บทร้อง เป็นสิ่งที่กำหนดให้ผู้แสดงฟ้อนรำไปตามคำและความที่ได้ประพันธ์ไว้ นอกจากผู้ชมจะได้รับรู้ถึงความหมายของการแสดงผ่านทางการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างมีจังหวะ ลีลา ที่เรียกว่าภาษาท่ารำทางนาฏศิลป์แล้ว คำจากบทร้องยังสามารถช่วยคลี่คลายสิ่งที่ยากต่อความเข้าใจให้กลายเป็นเรื่องที่เข้าใจได้โดยง่าย นอกจากนี้ยังก่อให้เกิดการโน้มเอียงของอารมณ์ความรู้สึก จากความงามในการใช้ถ้อยคำให้มีสุนทรียะ

อาจกล่าวได้ว่าการสื่อความหมายผ่านภาษาท่าทางนาฏศิลป์ไม่อาจสื่อสารให้ผู้ชมการแสดงเข้าใจได้ทั้งหมด ฉะนั้นบทร้องจึงถูกนำมาเป็นองค์ประกอบหนึ่งของการแสดง ทั้งนี้มีสาเหตุมาจากภาษาเป็นเครื่องมือในการติดต่อสื่อสารของผู้คนในวัฒนธรรมเดียวกัน เขาเหล่านั้นเรียนรู้ระบบสัญลักษณ์และความหมายของสัญลักษณ์เดียวกัน ส่งผลทำให้พวกเขาสามารถเข้าใจความหมายของระบบสัญลักษณ์นั้นได้อย่างสมบูรณ์ (พระอุดมธีรคุณ และบัณฑิกา จารุมา, 2563: 62) ด้วยความสำคัญของบทร้องดังกล่าวนี้ ทำให้นาฏศิลป์ไทยบางประเภทจึงมีบทร้องเป็นองค์ประกอบสำคัญเพื่อให้สามารถสื่อความหมายของการแสดงได้อย่างสมบูรณ์ สำหรับนาฏศิลป์ไทยประเภทหนึ่งที่ใช้บทร้องในการสื่อความหมายอย่างชัดเจนที่สุด นั่นคือ ฉุยฉาย หมายถึง ประเภทของนาฏศิลป์ไทยชุดหนึ่งที่มีลีลาเยื้องกรายมักใช้ในการรำเดี่ยว การร่ายรำแสดงถึงอุปนิสัยของตัวละคร โดยเน้นลักษณะบุคลิกภาพเฉพาะอย่าง บทร้องในการแสดงจึงมักพรรณนาถึงหน้าตา ท่าทาง และการแต่งกายที่ค่อนข้างละเมียดละไม (วิมลศรี อุปรมัย, 2524: 62) ในการรำฉุยฉายนี้จะมีจุดมุ่งหมายเพื่อใช้รำสำหรับตอนที่ตัวละคร ต้องการแสดงอารมณ์ภาคภูมิใจในเมื่อเห็นว่าตนเองแต่งกาย หรือแปลงกายได้อย่างงดงาม ในการแสดงโขนละคร หรือใช้สำหรับงานเฉพาะกิจ (สุมิตร เทพวงษ์, 2547: 3)

จะเห็นได้ว่าฉุยฉายเป็นการแสดงที่มุ่งเน้นนำเสนอตัวตนของตัวละคร เช่น บุคลิกลักษณะนิสัย การแต่งกาย สถานภาพ ความสามารถ ความงดงาม ฯลฯ สิ่งเหล่านี้ได้ถูกประกอบสร้างเป็นสิ่งที่เรียกว่า ภาพแทนตัวละคร ทำให้ฉุยฉายในแต่ละชุดมีความเฉพาะตัวแตกต่างกันออกไป ฉะนั้นสิ่งสำคัญในการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย คือ การนำเสนอภาพแทนตัวละคร ซึ่งเป็นการสร้างภาพเสมือนตัวละครภายในหัวสมองของผู้สร้างสรรค์ แล้วจึงสื่อสารภาพในหัวสมองนั้นออกมาเป็นบทร้องก่อนที่จะนำไปสู่การออกแบบองค์ประกอบอื่น ๆ ต่อไป ทว่าการออกแบบนาฏยประดิษฐ์นั้นผู้สร้างสรรค์มิจำเป็นต้องกระทำเพียงแต่ผู้เดียว หากแต่เปรียบเสมือนผู้กำกับการแสดงนั้น ๆ โดยมีหน้าที่ อำนาจในการตัดสินใจ และมีความรับผิดชอบในการแสดงนั้นอย่างเต็มที่ (ปิ่นเกศ วัชรปาณ, 2559: 17; อ้างอิงจาก สุพรรณี บุญเพ็ง, ม.ป.ป.: 10) มีสาเหตุจากมนุษย์มีความรู้ความเชี่ยวชาญแตกต่างกัน การขอรับความช่วยเหลือจากผู้เชี่ยวชาญในการออกแบบองค์ประกอบที่ผู้สร้างสรรค์ไม่เชี่ยวชาญเทียบเท่าจึงถือเป็นสิ่งปกติ แต่ในทางกลับกันหากผู้สร้างสรรค์มิได้เป็นผู้ออกแบบองค์ประกอบสำคัญอย่างบทร้องด้วยตัวเอง จะทำให้ไม่สามารถถ่ายทอดภาพตัวละครที่อยู่ภายในหัวสมองออกมาผ่านบทร้องได้ จึงเป็นการออกแบบท่ารำไปตามสิ่งที่บทร้องชี้นำเพียงเท่านั้น ฉะนั้นผู้ที่สามารถออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายตั้งแต่บทร้องและองค์ประกอบสำคัญอื่น ๆ ด้วยตนเองถือได้บุคคลนั้นสามารถนำเสนอภาพแทนตัวละครออกมาได้ครบถ้วนสมบูรณ์

วันทนีย์ ม่วงบุญ เป็นบุคคลหนึ่งที่มีความเป็นเลิศในการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย ท่านเป็นนาฏศิลปินชั้นครูของกรมศิลปากร ผู้มีพรสวรรค์ด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยทุกประเภท และเปี่ยมล้นด้วยความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งได้สร้างสรรค์ผลงานการออกแบบนาฏยประดิษฐ์เป็นจำนวนมากสู่วงการนาฏศิลป์ไทยมาอย่างต่อเนื่องนับหลายสิบปี ความเป็นศิลปินนี้ ท่านได้ถูกหล่อหลอมมาตั้งแต่สถาบันครอบครัว ท่านเติบโตมาในครอบครัวที่สนับสนุนการเป็นศิลปิน เมื่อสำเร็จการศึกษาวิชาสามัญจึงเข้าศึกษาวิชานาฏศิลป์ที่โรงเรียนนาฏศิลป ได้รับคัดเลือกให้เรียนตัวพระ และมีโอกาสเป็นศิษย์ของบรมครูที่มีคุณูปการต่อวงการนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน เมื่อศึกษาอยู่ชั้นกลางปีที่ 3 ได้รับการบรรจุเป็นศิลปินสำรอง แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร และได้รับราชการในเวลาต่อมา นอกจากนี้ท่านได้เข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาจนถึงปริญญาดุษฎีบัณฑิต ซึ่งในขณะเดียวกันนั้นท่านมีความก้าวหน้าตามลำดับในตำแหน่งนาฏศิลปิน นักวิชาการละครและดนตรี ชีวิตของท่านในช่วงนี้ได้สะสมความรู้ความชำนาญ ประสบการณ์ การฝึกหัด การแสดง ตลอดจนงานวิชาการ และได้นำความรู้ความชำนาญเหล่านั้นมาสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์เป็นจำนวนมากทั้งที่คิดคนเดียว คิดร่วมกับคนอื่น และคิดปรับปรุงผลงานคนอื่น งานประพันธ์ งานอำนวยการฝึกซ้อม งานสอนและงานที่ปรึกษา ถือเป็นผู้เปี่ยมล้นด้วยประสบการณ์ด้านนาฏศิลป์ไทยทั้งบทบาทการเป็นผู้แสดง ผู้ช่วยผู้กำกับการแสดง ผู้กำกับการแสดง ผู้ถ่ายทอด ตลอดจนผู้สร้างสรรค์ มาครึ่งทศวรรษในฐานะอดีตนาฏศิลปินของกรมศิลปากร (อนุชา ชังชั่ว, 2563: 39-40)

หากแต่ความสามารถของท่านมิได้มีเพียงเท่านี้ ท่านยังมากด้วยความสามารถทางด้านงานวิชาการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านการประพันธ์บทร้อง ท่านเป็นนักประพันธ์คนสำคัญของกรมศิลปากร ในฐานะอดีตนักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ ท่านได้สร้างงานประพันธ์และนาฏยประดิษฐ์เป็นจำนวนมากหลากหลายชุดการแสดง อาทิ ระบำ รำถวายพระพร รำอวยพร รำอาลัย รำฉุยฉาย (อัมไพวรรณ เดชะชาติ, 2554: 110) ซึ่งผลงานที่มีความโดดเด่นนั่นคือ นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย ซึ่งนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ เปี่ยมล้นด้วยปริมาณและคุณภาพ กล่าวคือ ท่านได้ประพันธ์บทร้อง ประดิษฐ์ท่ารำ หรืออย่างใดอย่างหนึ่ง รวมเป็นจำนวนไม่น้อยกว่า 26 ชุด หากจำแนกเฉพาะชุดที่ท่านเป็นผู้ประพันธ์บทและประดิษฐ์ท่ารำ ผู้วิจัยสามารถรวบรวมได้เป็นจำนวน 15 ชุด ได้แก่ ฉุยฉายรถเสน ฉุยฉายวิมาลาแปลง ฉุยฉายจันทวดี ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง ฉุยฉายมณฑารจนาเสน่หาผูกพัน ฉุยฉายนางจันท์เทวี ฉุยฉายกากี ฉุยฉายหญิงนี้หรือคือเมียขุนแผน ฉุยฉายนักรบมอญสมิงนครอินทร์ ฉุยฉายสมิงพระราม ฉุยฉายกษัตราราม้ญชื่อนั้นราชาธิราช ฉุยฉายลำหับ ฉุยฉายชายชาตรีนามมีว่าขุนลอ ฉุยฉายนางจันท์เทวี และฉุยฉายนางนาค (รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 26 กันยายน 2565) นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายเหล่านี้ได้ถูกถ่ายทอดให้แก่นาฏศิลปินของกรมศิลปากร สำหรับใช้แสดงเป็นภายในหรืองานเฉพาะกิจ จึงทำให้การแสดงจำนวนหนึ่งไม่เป็นที่รู้จักแพร่หลายมากนัก แต่กระนั้นยังมีจำนวนหนึ่งได้ถ่ายทอดให้แก่นิสิตนักศึกษาจากสถาบันต่าง ๆ สำหรับการสอบรำเดี่ยวมาตรฐาน และยังได้รับความนิยมเสมอมา จึงถือได้ว่าวงการนาฏศิลป์ของไทยต่างให้การยอมรับผลงานของท่านโดยพฤตินัย

ด้วยอัจฉริยภาพด้านในการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ทำให้ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญของการประกอบสร้างภาพแทนตัวละครในการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของท่าน ซึ่งการจะนำเสนอภาพเสมือนของตัวละครออกมาได้นั้น แสดงให้เห็นว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ เป็นผู้รอบรู้เรื่องราวของตัวละครนั้น ๆ อย่างลุ่มลึก และรู้จักวิธีการนำเสนอภาพเสมือนนั้น ๆ ออกมาให้ปรากฏในรูปแบบนาฏศิลป์ไทย อันเป็นองค์ความรู้ที่น้อยคนจะล่วงรู้ได้ และไม่พบว่ามีการบันทึกเป็นงานวิชาการ ผู้วิจัยจึงใคร่ศึกษาการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ เพื่อให้ได้มาซึ่งหลักการเฉพาะของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ในการถอดและประกอบสร้างภาพแทนตัวละครที่จะสามารถนำมาเทียบเคียงตัวละครในวรรณคดีไทยทุกตัว ตลอดจนการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายอันจะเกิดประโยชน์ต่อวงวิชาการศิลปะการแสดงสืบไป

ความมุ่งหมายของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาการนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ
2. เพื่อศึกษาการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

คำถามของการวิจัย

1. การนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ เป็นอย่างไร
2. การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ เป็นอย่างไร

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงหลักการนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ
2. ทำให้ทราบถึงหลักการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเฉพาะนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ที่ท่านเป็นได้ประพันธ์บทประดิษฐ์ท่ารำ และเป็นชุดที่มีความโดดเด่น หรือได้รับความนิยม เป็นจำนวน 4 ตัวอย่างตามลักษณะของการแสดงละครรำ จำแนกออกเป็นฉุยฉายตัวพระ 2 ตัวอย่าง และฉุยฉายตัวนาง 2 ตัวอย่าง คือ ฉุยฉายรถเสน ฉุยฉายตัวพระจากละครชาตรี; ฉุยฉายสมิงพระราม ฉุยฉายตัวพระจากละครพันทาง; ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง ฉุยฉายตัวนางจากละครนอก และฉุยฉายวิมาลาแปลง ฉุยฉายตัวนางจากละครชนิดอื่น ๆ

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับเรื่อง นาฏศิลป์ไทย ฉุยฉาย ตัวละคร การสร้างสรรค์นาฏกรรม บริบทพื้นที่วิจัย แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อรวบรวมข้อมูลนำมาวิเคราะห์ในเชิงพรรณนาต่อไป โดยศึกษาจากแหล่งศึกษาค้นคว้าข้อมูลความรู้ ต่าง ๆ คือ

1. กลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
2. ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร
3. สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
4. สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
5. สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยนเรศวร

2. การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามด้วยวิธีการสังเกต และวิธีการสัมภาษณ์ ทั้งนี้จำแนกผู้ให้ข้อมูลสำคัญออกเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

1. กลุ่มผู้รู้ คือ ผู้ทรงคุณวุฒิกลุ่มนาฏศิลป์ที่มีประสบการณ์ในการถ่ายทอดการแสดงฉุยฉาย ไม่น้อยกว่า 25 ปี และเป็นที่ยอมรับในสังคม ตามรายชื่อดังต่อไปนี้

1.1 นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง
(ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2564 นาฏศิลป์ไทย โขน ละคร)

1.2 นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์
(อดีตผู้อำนวยการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

1.3 นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ
(ผู้ชำนาญการศิลปะการแสดง ละครพระ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

2. กลุ่มผู้ปฏิบัติ คือ กลุ่มผู้แสดงต้นแบบที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายจาก วันทนีย์ ม่วงบุญ ตามรายชื่อดังต่อไปนี้

2.1 นางนพวรรณ จันทรักษา
(นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

2.2 นางสาวปภาวี จึงประวัติ
(นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

2.3 นางสาวมณีรัตน์ มุ่งดี
(นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

2.4 นางสาวสุชาดา ศรีสุระ
(นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

2.5 นางสาวหนึ่งนุช เคหา
(นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

2.6 นายฉันทวัฒน์ ชูแหวน
(นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

2.7 นายปรัชญา ชัยเทศ
(นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

2.8 นายเอก อรุณพันธ์
(นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

3. กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป คือ กลุ่มบุคคลที่ให้ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ จำนวน 10 คน

3. ขั้นตอนที่ 3 สรุปวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลจากข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร และข้อมูลจากการบันทึก รวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม แล้วจำแนกข้อมูลออกประเด็นตามความมุ่งหมายของการวิจัยที่ตั้งไว้ โดยจัดกระทำข้อมูลในเชิงวิเคราะห์พรรณนา และเรียบเรียงเป็นรายงานผลการวิจัย 5 บท

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับหลักการถอดตัวละครและการประกอบสร้างภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ
2. ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับหลักการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

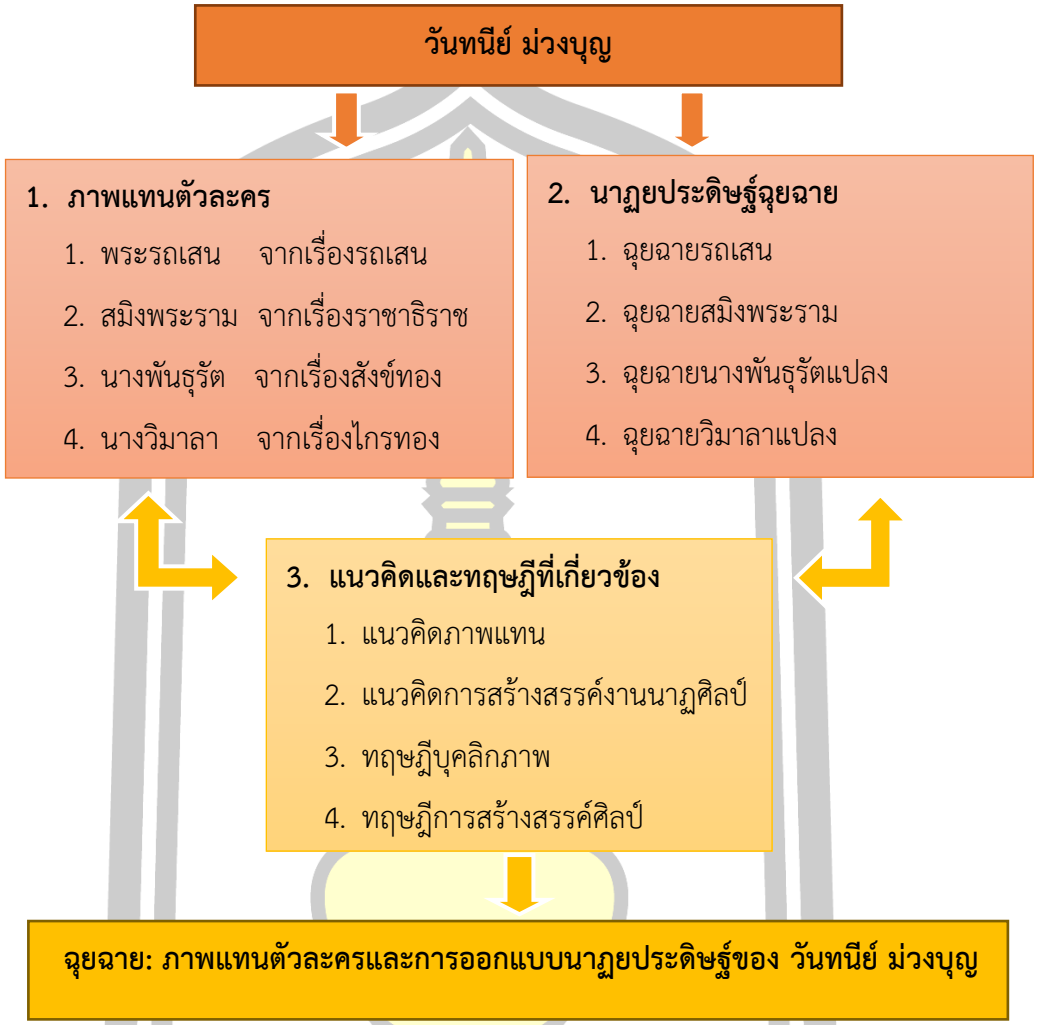
นิยามศัพท์เฉพาะ

ฉุยฉาย	หมายความว่า	การแสดงถึงตัวตนของตัวละครที่เกิดความภาคภูมิใจในการแปลงกายหรือแต่งกายได้อย่างสวยงาม
ภาพแทนตัวละคร	หมายความว่า	ภาพเสมือนตัวละครในใจมนุษย์ตามอุดมการณ์ของผู้สร้าง เพื่อให้ผู้คนในสังคมได้รับรู้เกี่ยวกับภาพเสมือนตัวละครนั้น ๆ
การออกแบบ	หมายความว่า	การสร้างสรรค์สิ่งใหม่ หรือปรับปรุงดัดแปลงสิ่งที่มีอยู่ให้ดีขึ้น โดยถ่ายทอดรูปแบบจากความคิดออกมาเป็นผลงานที่ผู้อื่นสามารถมองเห็น รับรู้ หรือสัมผัสได้
นาฏยประดิษฐ์	หมายความว่า	การประดิษฐ์คิดค้นท่ารำต่าง ๆ ให้เป็นระเบียบแบบแผน ให้เหมาะสมกับการแสดงเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวและสื่อความหมายในการแสดง

กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีจุดมุ่งหมายเพื่อจะศึกษาการนำเสนอภาพแทนตัวละครของวันทนีย์ ม่วงบุญ ตลอดจนการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของ วันทนีย์ ม่วงบุญ โดยใช้แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อนำมาซึ่งคำตอบของการวิจัยที่ถูกยอมรับ ดังภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

พหุปณฺฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัย เรื่อง ฉุยฉาย: ภาพแทนตัวละครและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้วิจัยกำหนดประเด็นที่จะศึกษา โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย
2. องค์ความรู้เกี่ยวกับรำฉุยฉาย
3. องค์ความรู้เกี่ยวกับตัวละคร
4. องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์
5. บริบทพื้นที่วิจัย
6. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
    1. แนวคิด
        1. แนวคิดภาพแทน
        2. แนวคิดการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์
    2. ทฤษฎี
        1. ทฤษฎีบุคลิกภาพ
        2. ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์
7. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
    1. งานวิจัยในประเทศ
    2. งานวิจัยต่างประเทศ

องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย

นาฏศิลป์ หมายถึง ศิลปะในการละคร แต่หากพูดถึงนาฏศิลป์แล้วจะต้องตีความหมายกว้างออกไปถึงศิลปะอื่น ๆ ที่ประกอบขึ้นเป็นละครไทยด้วย เนื่องจากละครมีทั้งละครรำ ละครร้อง และละครพูด ฉะนั้นนาฏศิลป์ไทยจึงต้องรวมถึง โขน หนัง หุ่น ระบำ รำ เต้น การละเล่นของหลวง การละเล่นพื้นบ้าน การแสดงเบ็ดเตล็ด ที่อาจจะนำมาสอดแทรกอยู่ในละครหรืออาจจะตัดตอนออกไปจากละครนำไปเป็นการแสดงเบ็ดเตล็ดเป็นชุด ๆ ไปก็ได้ ดังนั้นขอบเขตของนาฏศิลป์ไทย จึงหมายถึง ศิลปะในการฟ้อนรำ (รัตนา มณีสิน, 2540: 1, 4)

1. ที่มาของนาฏศิลป์ไทย

นาฏศิลป์ไทย มีรากเหง้ามาจากอดีตกาลอันยาวนาน ผสมผสานวัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อ และวิถีชีวิตของคนไทยแต่ละท้องถิ่น พัฒนาการมาจากการละเล่นพื้นบ้าน การร้องรำทำเพลง และการแสดงละคร ได้รับอิทธิพลจากอินเดีย และชาติอื่น ๆ สะท้อนให้เห็นถึงความงามอารมณ์ และค่านิยมต่าง ๆ นาฏศิลป์ไทยจึงเปรียบเสมือนมรดกทางวัฒนธรรมอันล้ำค่า บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทย มีรายละเอียดดังนี้

1. นาฏศิลป์ไทยกำเนิดมาจากการเลียนแบบธรรมชาติ

การแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น มีวิวัฒนาการมาจากการแสดงของมนุษย์ในยุคแรก ๆ ที่เป็นการละเล่นร้องรำทำเพลง เพื่อแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกของตน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ มีแนวคิดว่า การฟ้อนรำเป็นกิจกรรมสากลที่พบได้ในทุกวัฒนธรรมทั่วโลก ไม่ว่าจะเป็นมนุษย์หรือสัตว์ ล้วนมีรูปแบบการแสดงออกทางร่างกายที่สื่อถึงอารมณ์ความรู้สึก การฟ้อนรำจึงถูกมองว่ามีรากฐานมาจากพฤติกรรมตามธรรมชาติของสิ่งมีชีวิต เมื่อเผชิญกับอารมณ์ที่รุนแรง ร่างกายจะแสดงออกผ่านท่าทาง กิริยาอาการ ซึ่งสะท้อนถึงความสุข ความทุกข์ หรือความรู้สึกอื่น ๆ สามารถสรุปได้ว่า

> “นักปราชญ์ด้านการฟ้อนรำอธิบายว่า การฟ้อนรำเริ่มต้นจากพฤติกรรมตามธรรมชาติ เมื่อมนุษย์เริ่มเข้าใจความหมายของกิริยาต่าง ๆ พวกเขาเริ่มใช้กิริยาเหล่านี้สื่อสาร แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก เปรียบเสมือนภาษาทางร่างกาย ยกตัวอย่างเช่น การยิ้มแย้ม แสดงถึงความเสน่หา การร้องรำทำเพลงแสดงถึงความรื่นเริง การข่มขู่ แสดงถึงความโกรธแค้น พัฒนาการนี้ นำไปสู่การสร้างท่าทาง กิริยาอาการที่เป็นแบบแผน สื่อถึงอารมณ์ต่าง ๆ ซึ่งถือเป็นจุดเริ่มต้นของการฟ้อนรำ ในขั้นตอนต่อมา ผู้คนเริ่มพัฒนาการฟ้อนรำโดยการนำท่าทาง กิริยาอาการที่สื่อถึงอารมณ์ต่าง ๆ มาเรียบเรียง ลำดับขั้นตอน สร้างเป็นท่าเต้นที่มีรูปแบบเฉพาะ ซึ่งถือเป็นวิวัฒนาการของการฟ้อนรำในระดับที่สอง ขั้นตอนสุดท้าย เกิดขึ้นเมื่อผู้คนเริ่มคัดสรรท่าเต้นที่สื่ออารมณ์ต่าง ๆ ได้อย่างงดงาม เรียบเรียงเป็นชุดการแสดง สืบทอดเป็นประเพณีการฟ้อนรำที่แตกต่างกันในแต่ละวัฒนธรรม สะท้อนให้เห็นถึงความงามในแบบฉบับของแต่ละท้องถิ่น”

(อนงค์ลักษณ์ ศรีเพ็ญ, 2556: 11-12)

2. นาฏศิลป์ไทยกำเนิดมาจากการเซ่นสรวงบูชา

การแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นมิได้เป็นเพียงกิจกรรมเพื่อความบันเทิง แต่แฝงไว้ด้วยนัยยะทางจิตวิญญาณและสังคม การฟ้อนรำถูกใช้เป็นเครื่องมือในการเซ่นสรวงบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อขอพร บนบานสานกล่าว หรือปัดเป่าเคราะห์ร้าย ด้วยมนุษย์แต่โบราณกาลมีความเชื่อและศรัทธาในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ สะท้อนให้เห็นผ่านพิธีกรรมเซ่นสรวงบูชาเพื่อขอพรหรือปัดเป่าสิ่งไม่ดี พิธีกรรมเหล่านี้มักมีการถวายสิ่งของมีค่า ขับร้องบทสวด และการฟ้อนรำ การฟ้อนรำในยุคแรกจึงมีความหมายและวัตถุประสงค์ทางศาสนา ต่อมาวิวัฒนาการมาสู่การฟ้อนรำเพื่อบำเรอกษัตริย์ ขุนนาง และวีรบุรุษ การฟ้อนรำเหล่านี้มักแสดงถึงความงดงาม อ่อนหวาน และความอ่อนน้อมถ่อมตน เป็นการแสดงออกถึงความจงรักภักดีและการยกย่องเชิดชู เมื่อเวลาผ่านไปบทบาทของการฟ้อนรำค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงไปจากพิธีกรรมทางศาสนาและประเพณีสู่ศิลปะการแสดงเพื่อความบันเทิง (รัตนา มณีสิน, 2540: 2)

3. นาฏศิลป์ไทยกำเนิดมาจากการรับอารยธรรมอินเดีย

ดินแดนสุวรรณภูมิซึ่งเป็นที่ตั้งของประเทศไทย แต่เดิมมีชนชาติมอญและขอมซึ่งได้รับอิทธิพลจากอารยธรรมอินเดียเป็นเวลานาน เมื่อไทยเข้ามาตั้งถิ่นฐานในบริเวณนี้ จึงมีการติดต่อแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมกับชนชาติทั้งสอง ส่งผลให้ได้รับอิทธิพลจากอารยธรรมอินเดียในหลายด้าน รวมไปถึงศิลปะการแสดง หลักฐานทางประวัติศาสตร์ชี้ให้เห็นถึงอิทธิพลดังกล่าว ยกตัวอย่างเช่น สมเด็จพระบรมราชาธิราช ตีได้นครหลวงของขอมและกวาดต้อนชาวขอมมาอยุธยา จึงมีพวกละครหลวงของขอมมาด้วย ต่อมาเมื่อได้รับวัฒนธรรมด้านละครของอินเดียเข้ามา จึงได้เกิดเป็นละครชาตรีขึ้น ส่วนระบำ และโขนละครนั้นได้แบบอย่างมาจากอินเดีย (รัตนา มณีสิน, 2540: 2)

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า นาฏศิลป์ไทยกำเนิดมาจากความเชื่อของมนุษย์ในอดีตที่ว่า มนุษย์มีความสัมพันธ์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติต่าง ๆ ล้วนเกิดจากความดีความชั่วของมนุษย์ ดังนั้นมนุษย์จึงต้องประกอบพิธีกรรมเพื่อบูชาเทพเจ้า ศิลปะการฟ้อนรำนั้นก็เป็นองค์ประกอบของพิธีกรรมเหล่านี้ ด้วยเหตุนี้นาฏศิลป์ไทยจึงมีพัฒนาการมาจากพิธีกรรมบูชาเทพเจ้าก่อนที่จะพัฒนามาเป็นศิลปะการแสดงเพื่อความบันเทิง และได้รับเอาอิทธิพลของอารยธรรมของอินเดียเข้ามา ส่งผลให้นาฏศิลป์ไทยมีการพัฒนารูปแบบที่งดงามและซับซ้อนยิ่งขึ้น คือ ระบำ ละคร และโขน กลายเป็นวัฒนธรรมของชาติไทย จากข้อมูลทั้งหมดจึงสรุปได้ว่า นาฏศิลป์ไทยกำเนิดมาจาก 3 ปัจจัย คือ 1) การเลียนแบบธรรมชาติ 2) การเซ่นสรวงบูชา และ 3) การรับอารยธรรมของอินเดีย การผสมผสานของทั้งสามปัจจัยนี้ หล่อหลอมให้เกิดเป็นนาฏศิลป์ไทยที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อ ค่านิยม และวิถีชีวิตของคนไทย ซึ่งสืบทอดต่อกันมายาวนาน และกลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันล้ำค่า

2. ประเภทของนาฏศิลป์ไทย

ประเภทการแสดงนาฏศิลป์ไทยซึ่งมีมาแต่โบราณสามารถจำแนกออกเป็น 6 ประเภท คือ ระบำ รำ ฟ้อน เซิ้ง ละคร และโขน (ชวลิต สุนทรานนท์, 2559: 8-15)

1. ระบำ

ระบำ หมายถึง ศิลปะแห่งการรำที่ใช้ผู้แสดงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป หรือจนถึงแสดงเป็นหมู่ใหญ่ ใช้เพลงบรรเลงประกอบการแสดง ทั้งที่มีเนื้อร้อง หรือเพลงที่มีแต่ทำนองดนตรี ไม่ดำเนินเป็นเรื่องราว มุ่งความสวยงามในเรื่องการแต่งกาย การรำที่พร้อมเพรียง การแปรแถว มาประกอบกันเป็นหลักในการแสดง (สุมิตร เทพวงษ์, 2541: 117) แบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ

1.1 ระบำที่เป็นแบบแผนดั้งเดิม หรือระบำมาตรฐาน เป็นระบำที่มีรูปแบบท่ารำ บทร้อง และเพลงหน้าพาทย์เป็นไปตามแบบนาฏศิลป์ไทยดั้งเดิม จัดเป็นระบำที่มีมาแต่โบราณ ใช้เป็นมาตรฐานในการฝึกหัดและแสดง ผู้แสดงจะแต่งกายแบบยืนเครื่องพระ-นาง เช่น ระบำดาวดึงส์ ระบำเทพบันเทิง ระบำสี่บท ระบำเชิดจีน ระบำกฤดาภินิหาร ระบำพรหมาสตร์ ระบำยู่หงิด

1.2 ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ เป็นการแสดงที่ปรับปรุงมาจากระบำแบบแผนดั้งเดิม หรือระบำมาตรฐาน หรือเป็นการประดิษฐ์ขึ้นใหม่ เพื่อให้เหมาะสมกับเหตุการณ์ โอกาส หรือเนื้อเรื่องที่แสดงประกอบ แบ่งออกเป็น 6 ประเภท ดังนี้

1.2.1 ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นจากระบำที่เป็นแบบแผน โดยอาศัยรูปแบบการแสดงลีลาท่ารำ ทำนองดนตรีและเครื่องแต่งกายตามลักษณะดั้งเดิม เช่น ระบำกินรีร่อน ระบำกริชหมู่

1.2.2 ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นจากวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้านในภาคต่าง ๆ ของไทย เช่น ระบำเก็บใบชาของภาคเหนือ ระบำร่อนแร่ของภาคใต้ ระบำชาวนาของภาคกลาง

1.2.3 ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นจากการเลียนแบบท่าทางของสัตว์ เช่น ระบำครุฑ ระบำอัศวลีลา ระบำไก่ ระบำนกเขามาระปี ระบำนกสามหมู่ ระบำมยุราภิรมย์ ระบำฤคระเริง

1.2.4 ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้ในโอกาสพิเศษทั้งรัฐพิธี และราษฎร์พิธี เป็นการปรับปรุงตามเหตุการณ์ที่เหมาะสม รวมถึงระบำที่ใช้แสดงความสัมพันธ์อันดีงามระหว่างชาติไทยกับต่างชาติ เช่น ระบำอาเซียน ระบำจีน-ไทยไมตรี ระบำลาว-ไทยปณิธาน ระบำมิตรไมตรีญี่ปุ่น-ไทย

1.2.5 ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสอดแทรกในการแสดงโขน ละครบางเรื่องบางตอน เพื่อให้เกิดความสนุกสนาน เพลิดเพลิน และสวยงาม เช่น ระบำดอกบัวจากการแสดงละครชาตรีเรื่องรถเสน ระบำนพรัตน์จากการแสดงละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์

1.2.6 ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นจากภาพจำหลักในโบราณสถาน เพื่อแสดงยุคสมัยที่มีมาแต่โบราณ เช่น ระบำโบราณคดี ได้แก่ ระบำทวารวดี ระบำศรีวิชัย ระบำลพบุรี ระบำเชียงแสน และระบำสุโขทัย (ชวลิต สุนทรานนท์, 2559: 8)

ภาพประกอบ 2 ระบำที่เป็นแบบแผนดั้งเดิม หรือระบำมาตรฐาน แสดงโดย นาฏศิลปิน กรมศิลปากร
ที่มา: สุภาพร สอนประสิทธิ์, 2559

ภาพประกอบ 3 นาฏยประดิษฐ์ ระบำเครื่องทองอยุธยา แสดงโดย นาฏศิลปิน กรมศิลปากร
ที่มา: นพพร โหมดเทศ, 2566

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า ระบำ เป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทหนึ่งที่ใช้ผู้แสดงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไปร่ายรำไปตามทำนองร้อง หรือทำนองดนตรี ไม่เล่นดำเนินเรื่องราวอย่างโขน ละคร มุ่งแสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียง ความสวยงามในการปฏิบัติท่ารำ การแปรแถว และองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดง ในส่วนของกระบวนท่ารำเป็นไปตามความหมายแห่งท่าทางและบทบาทสอดคล้องกับบริบทของการแสดงชุดนั้น ๆ อาจปฏิบัติท่ารำตามความหมายของบทร้องที่เรียกว่าการตีบทตามบทร้อง หรือปฏิบัติท่ารำโดยไม่คำนึงถึงบทร้องแต่อาศัยการประดิษฐ์ท่ารำให้มีความสวยงามก็ได้ สามารถจำแนกประเภทและลักษณะออกได้ 2 รูปแบบ คือ ระบำแบบดั้งเดิม หรือระบำมาตรฐาน และระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่

2. รำ

รำ หมายถึง ศิลปะแห่งการรำเดี่ยว รำคู่ รำประกอบเพลง รำอาวุธ รำทำบทหรือรำใช้บท ในครั้งโบราณก็ดูจะใช้ปะปนกับระบำบ้างในบางสมัย แต่ที่เรียกลักษณะและชนิดของการรำโดยเฉพาะก็มี เช่น รำเขนง รำแพน รำวง และเรียกพวกที่หนักไปทางเต้นก็มี เช่น รำโคม แต่ที่หมายต่อมาคือรำละคร (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500: 1) แบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ คือ

2.1 รำเดี่ยว เป็นการรำที่ใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียว มุ่งเน้นไปที่ความสวยงามของท่ารำ ลีลา และอารมณ์ของผู้แสดง โดยผู้แสดงจะต้องแสดงออกอย่างเต็มความสามารถเพื่อให้ผู้ชมได้รับอรรถรสมากที่สุด ประเภทของรำเดี่ยวที่เป็นที่รู้จักกัน เช่น รำหน้าพาทย์ รำฉุยฉาย รำลงสรง ทรงเครื่องแต่งตัว รำอาวุธ รำเดี่ยวที่เป็นการอวดฝีมือในการร่ายรำ

2.2 รำคู่ เป็นการรำที่ใช้ผู้แสดง 2 คน มุ่งเน้นไปที่ความสวยงามของลีลาท่ารำที่กลมเกลียวเป็นหนึ่งเดียวกัน มักใช้แสดงสลับฉากหรือในโอกาสต่าง ๆ ตามความเหมาะสม เช่น รำเบิกโรง รำคู่ที่ตัดตอนมาจากการแสดงเรื่องใหญ่ รำคู่ที่เป็นรำอาวุธ

2.3 รำหมู่ เป็นการรำที่ใช้ผู้แสดงมากกว่า 2 คนขึ้นไป มุ่งความงามของกระบวนท่ารำ และความพร้อมเพรียงของผู้แสดง ซึ่งไม่จัดอยู่ในการแสดงระบำ เช่น รำโคม รำพัด รำสีนวล รำชัดชาตรี รำสวัสดิรักษา (ชวลิต สุนทรานนท์ และคณะ, 2549: 42)

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า รำ เป็นศิลปะการแสดงที่ใช้ท่าทางและการเคลื่อนไหวร่างกายของผู้แสดงสื่ออารมณ์ ความรู้สึก และเรื่องราว ผสานกับเสียงดนตรีที่มีทั้งทำนองและบทร้อง ผู้แสดงอาจมีจำนวนตั้งแต่หนึ่งคน สองคน หรือมากกว่านั้น โดยแบ่งประเภทการรำออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ รำเดี่ยว รำคู่ และรำหมู่ ทั้งสามประเภทของการรำต่างมุ่งเน้นความสวยงามของลีลา ท่ารำ และความสามารถเฉพาะตัวของผู้แสดง สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรม ประเพณี และความเชื่อของแต่ละท้องถิ่น

ภาพประกอบ 4 รำเดี่ยว อิเหนาตัดดอกไม้ แสดงโดย วันทนีย์ ม่วงบุญ

ที่มา: อมรา อยู่คงพันธุ์, 2558

ภาพประกอบ 5 รำคู่ สมิงพระรามเกี้ยวพระราชธิดา แสดงโดย ธีวรา รัตนศึกษา และวันทนีย์ ม่วงบุญ

ที่มา: สุภาพร สอนประสิทธิ์, 2561

ภาพประกอบ 6 รำหมู่ รำมุทิตาจิต การแสดง รำลึก 109 ปีชาตกาลท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี
แสดงโดย นาฏศิลปิน กรมศิลปากร
ที่มา: ฐิพรรัศม์ อิ่มสวาสดิ์, 2555

3. ฟ้อน

ฟ้อน หมายถึง ศิลปะของการรำที่ประกอบด้วยผู้แสดงตั้งแต่ 1 คนขึ้นไป ซึ่งจัดอยู่ในการแสดงประเภทระบำ หรือรำ แต่คำว่า “ฟ้อน” ส่วนมากนิยมใช้กับการแสดงทางภาคเหนือเป็นหลัก ฟ้อนเป็นการแสดงพื้นเมืองที่มีลักษณะการแต่งกาย เพลงร้อง เพลงดนตรีตามภาษาท้องถิ่นหรือตามเชื้อชาติ มีลีลาท่ารำอันอ่อนช้อย ซึ่งมีปรากฏอยู่ทางภาคเหนือ เช่น ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนดาบ ฟ้อนเจิง ฟ้อนสาวไหม และภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เช่น ฟ้อนภูไท ฟ้อนแม่บทอีสาน (บวรเวท รุ่งรุจี และคณะ, 2558: 115)

4. เซิ้ง

เซิ้ง หมายถึง ศิลปะของการแสดงพื้นบ้านทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทย เป็นการแสดงที่สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมท้องถิ่น ขนบจารีตประเพณี ตลอดจนวิถีชีวิตของกลุ่มชน ลักษณะของการแสดงมุ่งเน้นความสนุกสนาน ความรื่นเริงใจ เช่น เซิ้งสวิง เซิ้งโปงลาง เซิ้งตังหวาย เซิ้งกะโป๋ เซิ้งอีสาน (ชวลิต สุนทรานนท์, 2559: 10)

ภาพประกอบ 7 ฟ้อนลาวดวงเดือน แสดงโดย วันทนีย์ ม่วงบุญ และศุภชัย จันทร์สุวรรณ
ที่มา: อมรรัตน์ กองบุญ, 2555

ภาพประกอบ 8 เชิ้งโปงลาง แสดงโดย นาฏศิลปิน กรมศิลปากร
ที่มา: อมรา อยู่คงพันธุ์, 2557

5. ละคร

ละคร หมายถึง การแสดงที่ผูกเป็นเรื่องมีเนื้อความเหตุการณ์มีความสัมพันธ์กันเป็นตอน ๆ ตามลำดับ ประกอบด้วยบทร้องทำนองดนตรีตามโอกาส และลักษณะของการแสดงละครแต่ละแบบ แบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ คือ

5.1 ละครรำที่เป็นแบบแผน เป็นละครรำที่มีรูปแบบและวิธีการแสดงที่ตายตัว สืบทอดกันมาอย่างยาวนาน มีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากละครรำแบบอื่น ๆ ละครรำที่เป็นแบบแผนในปัจจุบันมีอยู่ 3 ประเภท คือ

5.1.1 ละครชาตรี เป็นละครที่นำแบบแผนการแสดงมาจากโนรา ซึ่งนิยมแสดงในภาคใต้ เป็นต้นแบบของละครรำชนิดอื่น ๆ ปัจจุบันนิยมแสดงเรื่องมโนห์ราและรถเสน มีลักษณะเป็นละครที่แต่งกายแบบยืนเครื่อง ร้องเพลงร่ายชาตรี ร่ายนอก ใช้เครื่องดนตรีปี่ กลองชาตรี โทนชาตรี และฆ้องคู่ สวมศิราภรณ์ดัดแปลงมาจากเทริด

5.1.2 ละครนอก เป็นละครที่เน้นความสนุกสนาน มีตลกแทรกเพื่อความบันเทิงจนบางครั้งถึงหยาบโลน ไม่คำนึงถึงระเบียบประเพณี มีการเจรจานอกบทบ่อยครั้ง ใช้บทที่ตกทอดมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มักเป็นเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ ขับร้องด้วยเพลงจังหวะเร็ว มีเอื้อนน้อย ดำเนินเรื่องด้วยเพลงร่ายนอก ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าในการบรรเลง และแต่งกายยืนเครื่องพระ-นาง

5.1.3 ละครใน เป็นละครที่แสดงในราชสำนัก มุ่งเน้นการแสดงศิลปะการร่ายรำที่งดงาม ยึดถือขนบธรรมเนียมประเพณีอย่างเคร่งครัด ไม่นิยมแสดงตลกฟุ่มเฟือย และปราศจากถ้อยคำหยาบคาย บทที่ใช้แสดงมีเพียง 3 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อิเหนา และอุณรุท ดำเนินเรื่องด้วยเพลงร่ายใน ส่วนเพลงร้องอื่น ๆ เป็นเพลงที่มีความไพเราะ ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าในการบรรเลง และแต่งกายยืนเครื่องพระ-นาง

5.2 ละครรำที่ปรับปรุงขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ในปัจจุบันมีอยู่ 3 ประเภท คือ

5.2.1 ละครดึกดำบรรพ์ เป็นละครที่มีลักษณะผสมผสานระหว่างละครในของไทยกับละครโอเปร่าของตะวันตก โดยยึดแนวการแสดงละครในเป็นหลัก คือ มุ่งหมายของการรำที่ประณีตงดงามโดยที่ผู้แสดงจะขับร้องด้วยตนเอง บทที่ใช้แสดงนำบทละครนอกและละครในของเดิมมาปรับปรุงให้รัดกุม โดยยกบทเจรจามาร้องรำ ใช้วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ในการบรรเลง แต่งกายยืนเครื่องพระ-นาง และมีฉากประกอบการแสดง

5.2.2 ละครเสภา เป็นศิลปะการแสดงที่ผสมผสานระหว่างการขับเสภาและละครรำ วิธีการแสดงเล่นตามแนวของละครนอก ส่วนเครื่องแต่งกาย เพลงร้อง และทำนองดนตรีดำเนินตามแบบละครพันทาง ดำเนินเรื่องด้วยการขับเสภา โดยมีต้นบทและลูกคู่เป็นผู้ร้องแทนให้ ในบางคราว ผู้แสดงจะขับร้องหรือขับเสภาเอง เรื่องที่นิยมแสดงมีเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ไกรทอง

5.2.3 ละครพันทาง เป็นละครที่ปรับปรุงมาจากละครนอก มุ่งเน้นความสนุกสนานเป็นสำคัญ โดยใช้ลีลาท่ารำที่ปรับปรุงใหม่ให้เหมาะกับลักษณะของตัวละคร เรื่องที่ใช้แสดงมักเป็นบทที่กล่าวถึงตัวละครซึ่งมีเชื้อชาติต่าง ๆ ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าในการบรรเลง โดยเพิ่มเครื่องดนตรีตามเชื้อชาติตัวละคร มักจะพูดออกสำเนียงไปตามเชื้อชาติ แต่งกายตามเชื้อชาติของตัวละคร และมีฉากประกอบการแสดงซึ่งเปลี่ยนตามเนื้อเรื่อง

5.3 ละครชนิดต่าง ๆ นอกจากละครรำ ในปัจจุบันมีอยู่ 4 ประเภท คือ

5.3.1 ละครประวัติศาสตร์แบบหลวงวิจิตรวาทการ เป็นละครที่มีเนื้อหามอิงเรื่องประวัติศาสตร์ มุ่งปลูกฝังความรักชาติ ใช้ท่ารำง่าย ๆ บางตอนร้องแบบละคร มีเพลงหน้าพาทย์

5.3.2 ละครพูด เป็นละครที่ดำเนินเรื่องด้วยการพูด ตัวละครพูดเอง ไม่ต้องร้อง ดนตรีประกอบเป็นวงปี่พาทย์ และการแต่งกายตามท้องเรื่อง

5.3.3 ละครสังคีต เป็นละครที่ดำเนินเรื่องด้วยการร้องและพูด ตัวละครร้องเอง ไม่ต้องมีต้นเสียง ดนตรีประกอบเป็นวงปี่พาทย์หรือวงเครื่องสาย และการแต่งกายตามท้องเรื่อง

5.3.4 ละครร้อง กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงริเริ่ม ไม่มีการรำ ผู้แสดงร้องต้นบท และมีลูกคู่ร้องรับอยู่ในโรง มีการเจรจาทวนบทใช้ออร์แกนหรือไวโอลิน ส่วนเพลงหน้าพาทย์ใช้ปี่พาทย์บรรเลง เดิมใช้ผู้หญิงแสดงล้วน (ชวลิต สุนทรานนท์, 2559: 10-12)

ภาพประกอบ 9 ละครใน เรื่องอิเหนา ตอนสั่งถ้ำ แสดงโดย นาฏศิลปิน กรมศิลปากร

ที่มา: สุภาพร สอนประสิทธิ์, 2558

6. โขน

โขน เป็นนาฏกรรมเก่าแก่ที่ผสมผสานศิลปะหลากหลายแขนง โดยวิวัฒนาการมาจากหนังใหญ่ การละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ และกระบี่กระบอง ท่ารำ เป็นการผสมผสานท่ารำของละครใน หนังใหญ่ และกระบี่กระบอง ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์ เจรจา การขับร้อง ใช้วงปี่พาทย์ในการบรรเลง เรื่องที่นำมาแสดงโขน นิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์เพียงเรื่องเดียว แบ่งออกเป็น 5 ประเภทใหญ่ ๆ คือ (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, 2558: 536)

6.1 โขนกลางแปลง เป็นการแสดงโขนกลางแจ้งบนพื้นดิน เน้นการต่อสู้ระหว่างฝ่ายพระรามและฝ่ายทศกัณฐ์ จึงต้องใช้ผู้แสดงจำนวนมาก ดนตรีที่ใช้เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบ การยกรบ บทโขนใช้คำพากย์และคำเจรจา เน้นการดำเนินเรื่องราว

6.2 โขนโรงนอก เป็นการแสดงโขนรูปแบบหนึ่งที่จัดแสดงบนโรงโขนที่มีหลังคา มีราวไม้กระบอกพาดยาวตามส่วนยาวของโรงขนานกับเวที ราวไม้กระบอกนี้เรียกว่าราวพาด ทำหน้าที่เป็นที่นั่งประจำตำแหน่งสำหรับตัวนายโรงและตัวเอกในการแสดง ช่องว่างระหว่างราวพาดกับฉากด้าน หลังของโรงโขนมีไว้เพื่อให้ตัวโขนเดินได้รอบราวพาด ด้านหน้าของโรงโขนมีประตูเข้าออก 2 บาน ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์ การเจรจา ใช้วงปี่พาทย์ที่เรียกว่าวงหัววงท้ายในการบรรเลง วงหัวตั้งอยู่หัวโรง วงท้ายตั้งอยู่ท้ายโรง หรือตั้งทางซ้ายและทางขวาของโรงก็ได้

6.3 โขนหน้าจอ เป็นโขนประเภทหนึ่งที่พัฒนามาจากการแสดงหนังใหญ่ กล่าวคือมีตัวโขนออกมาแสดงหน้าจอหนังใหญ่แล้วมีการเชิดหนังสลับไปบ้าง จึงเรียกการแสดงในตอนนี้ว่าหนังติดตัวโขน มีวงปี่พาทย์บรรเลงบนพื้นโรงโขนหลังจอที่ยกจอขึ้นเหนือพื้นเวที ต่อมาภายหลังได้ปล่อยตัวโขนเล่นไปตั้งแต่เย็นจนเลิกในเวลากลางคืน ส่วนจอตั้งไว้เป็นพิธีเท่านั้น

6.4 โขนโรงใน เป็นโขนประเภทหนึ่งที่พัฒนามาจากหนังจับระบำหน้าจอและหนังติดตัวโขน ซึ่งเอาละครมาเล่นระบำแทนตัวหนังสลับกับการเชิดหนังใหญ่ มีการนำการเต้น การพากย์ การเจรจา และการรำเพลงหน้าพาทย์อย่างโขน มาประสมกับระบำ รำ ฟ้อน ประกอบกับการขับร้องทำนองเพลงประกอบกิริยาอาการแบบละครใน ด้วยลีลาท่ารำที่ประณีตงดงาม

6.5 โขนฉาก เป็นโขนประเภทหนึ่งที่พัฒนาขึ้นในจากพระดำริของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ โดยนำรูปแบบการสร้างฉากและการแบ่งฉากมาใช้ประกอบการแสดงเหมือนละครดึกดำบรรพ์ ส่วนวิธีการแสดงจะแสดงแบบโขนโรงใน คือ การพากย์ เจรจา และขับร้อง มีระบำประกอบการแสดงด้วย ฉากถูกประดิษฐ์ขึ้นให้สอดคล้องตามท้องเรื่อง ต่อมาภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 กรมศิลปากรก็นำออกแสดงในลักษณะของโขนฉากหลายชุดสืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน (ชวลิต สุนทรานนท์, 2559: 12-13)

ภาพประกอบ 10 โขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนลักสีดา แสดงโดย ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ และวันทนีย์ ม่วงบุญ
ที่มา: กรมศิลปากร, 2559: 4

จากการศึกษาในหัวข้อนาฏศิลป์ไทย พบว่า นาฏศิลป์เป็นศิลปะแห่งการละคร ฟ้อนรำ และดนตรีรวมเข้าด้วยกัน ซึ่งทั้งสามนี้เป็นอุปนิสัยของมนุษย์มาแต่โบราณ ไม่ว่ามนุษย์จะมีอารมณ์สุขหรือทุกข์จะสะท้อนออกมาเป็นท่าทางตามธรรมชาติ หรือประดิษฐ์เป็นท่ารำ โดยเกิดขึ้นจากความเชื่อในการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การรับอิทธิพลตามแนวคิดจากต่างชาติ ซึ่งสามารถแบ่งประเภทออกตามลักษณะของการแสดงเป็น 6 ประเภท คือ ระบำ รำ ฟ้อน เชิ้ง ละคร และโขน

องค์ความรู้เกี่ยวกับรำฉุยฉาย

รำฉุยฉาย เป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทหนึ่งที่มีจุดเด่นคือ ท่ารำในทำนองปี่ที่เป่าล้อเลียนเสียงคำร้อง การแสดงสมบูรณ์ด้วยคุณค่าทางศิลปะ โดยทั่วไปมักรำฉุยฉายในตอนที่ตัวละครแสดงความพอใจในตนเองที่แต่งตัวได้อย่างสวยสดงดงาม หรือใช้แสดงในตอนที่ตัวละครแปลงกายเปลี่ยนไปจากร่างเดิมจากที่ไม่สวยให้สะสวย บางคราวก็เปลี่ยนบุคลิกให้แตกต่างไป ได้แก่ จากหญิงเป็นชาย หรือจากปกติไปเป็นพิกลพิการ ตัวละครก็รำฉุยฉายแสดงความรู้สึกพึงพอใจในรูปลักษณ์ใหม่ที่ออกมาหรือพอใจเรื่องอื่น ๆ (ชวลิต สุนทรานนท์, 2563: 53-54)

1. ที่มาของฉุยฉาย

ฉุยฉาย เป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีการใช้ลีลาท่ารำที่มีความอ่อนช้อย สื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกผ่านท่วงท่าและสีหน้าอย่างประณีต โดยการแสดงฉุยฉายมีประวัติความเป็นมายาวนานหลายศตวรรษ ผ่านการพัฒนาและปรับเปลี่ยนรูปแบบมาอย่างต่อเนื่อง สะท้อนให้เห็นถึงวิวัฒนาการของนาฏศิลป์ไทย สามารถจำแนกการแสดงฉุยฉายออกเป็น 2 สมัย ตามลักษณะของการแสดง คือ 1) สมัยอยุธยา พ.ศ. 2310 ถึงสมัยรัชกาลที่ 3 พ.ศ. 2394 และ 2) สมัยรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2394 ถึงปัจจุบัน

1. ฉุยฉายสมัยอยุธยา พ.ศ. 2310 ถึงสมัยรัชกาลที่ 3 พ.ศ. 2394

ประวัติของฉุยฉายสมัยอยุธยา พ.ศ. 1893 จนถึงสิ้นสุดสมัยรัชกาลที่ 3 พ.ศ. 2394 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ สามารถจำแนกฉุยฉายที่ปรากฏออกได้ 4 ลักษณะ คือ การละเล่นเพลงพื้นบ้าน เพลงฉุยฉายในบทละครผู้หญิงของหลวง ฉุยฉายบรรดาศักดิ์ และเพลงฉุยฉายในบทละครของผู้มีบรรดาศักดิ์ รายละเอียดดังต่อไปนี้

1.1 การละเล่นเพลงพื้นบ้าน

หลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดปรากฏคำว่าฉุยฉายในเพลงพื้นบ้าน คือ เพลงฉุยฉาย เกิดขึ้นในสมัยอยุธยา พ.ศ. 1893 ถึง พ.ศ. 2310 ทั้งนี้สันนิษฐานที่มาของการขับร้องเพลงพื้นบ้านได้ว่า เท่าที่ผ่านมาตามประวัติศาสตร์ คนไทยที่อาศัยอยู่ลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา ไม่เคยขาดแคลนอาหารธรรมชาติไร่นา มีความอุดมสมบูรณ์ ในสถานการณ์บ้านเมืองเว้นว่างจากสงคราม ผู้คนจึงมีเวลาว่างในการหาสิ่งบันเทิงใจจึงเกิดการเล่นเพลงพื้นบ้าน ที่เรียกว่า “เพลงฉุยฉาย” มีลักษณะเด่นคือจะขึ้นต้นด้วยคำว่าฉุยฉาย ยกตัวอย่างเช่น

ฉุยฉายเอย เจ้าไปไหนหน่อยเจ้าก็ลอยชาย
จะไปไหนนิดเจ้าก็กรีดกราย ลอยชายลงท้ายสวน
กรีดเล็บเก็บกุหลาบ ช่ออังกาบมะลิซ้อน
งามจริตติดจะงอน เอวองค์อ่อนเจ้าฉุยฉายเอย
ฯลฯ

(ระวิวรรณ วรรณวิไชย, 2543: 55)

เพลงฉุยฉาย เป็นการเล่นร้องเพลงเพื่อความบันเทิงสนุกสนานในหมู่ชายหญิงหลังฤดูเก็บเกี่ยว เนื้อหาของเพลงล้วนแสดงถึงการเกี้ยวพาราสี การต่อว่าต่อขาน ซึ่งแฝงไว้ด้วยความอิ่มเอมใจ ความสุข ความรัก (ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ, 2559: 14) สำหรับการเล่นเพลงฉุยฉายในสมัยอยุธยานั้น ไม่ทราบว่ามีวิธีการเล่นเพลงพื้นบ้านอย่างไร ทราบแต่ว่าเป็นการเล่นเพลงพื้นบ้านแบบเพลงปฏิพากย์ซึ่งเป็นคำกล่าวอ้างของนักวิชาการด้านศิลปะการแสดง หากเทียบเคียงการเล่นเพลงฉุยฉายในปัจจุบันพบว่านิยมเล่นกันที่อำเภอท่าเรือ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา นอกจากนี้ทางภาคเหนือก็มีการเล่นเพลงฉุยฉายเข้าวัด การละเล่นเหล่านี้ล้วนเป็นการเล่นเพลงปฏิพากย์เช่นกัน จึงอาจส่อให้เห็นร่องรอยของการเล่นเพลงพื้นบ้านฉุยฉายในอดีต น่าจะมีลักษณะคล้ายคลึงกับเพลงพื้นบ้าน ซึ่งชายหญิงจะร้องเพลงโต้ตอบกัน ด้วยเนื้อหาที่เกี่ยวกับความรัก การชมเชย เกี้ยวพาราสี

ขณะเดียวกันในสมัยอยุธยาปรากฏคำว่าฉุยฉายในทางดุริยางยศิลป์ คือ เพลงฉุยฉาย เป็นชื่อเพลงดนตรีเพลงหนึ่ง มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย จัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ชนิดหนึ่ง อัตราจังหวะ 2 ชั้น เพลงฉุยฉายเป็นเพลงทำนองช้า ที่แสดงความสนุกสนานเบิกบานใจ และเป็นการแสดงถึงความภาคภูมิใจ เมื่อตนได้แต่งกายใหม่หรือเมื่อได้แปลงกายให้งดงามกว่าเดิม อีกทั้งพบว่าในสมัยอยุธยาปรากฏเพลงชื่อแม่ศรีอีกด้วย แม่ศรีเป็นเพลงทำนองเร็วให้เจ้ามาเข้าทรง อัตราจังหวะ 2 ชั้น ใช้ทำนองเดียวกับฉุยฉาย นอกจากนี้แล้วไม่ปรากฏหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับฉุยฉายไว้แน่ชัดในปัจจุบัน ทั้งนี้สันนิษฐานว่าหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับฉุยฉายอาจจะสูญหายไปเมื่อสมัยกรุงศรีอยุธยาเสียกรุงแก่พม่าครั้งที่ 2 (ชวลิต สุนทรานนท์, 2563: 56)

1.2 เพลงฉุยฉายในบทละครผู้หญิงของหลวง

ต่อมาสมัยกรุงธนบุรี ในปี พ.ศ. 2313 ปรากฏหลักฐานการนำเพลงชุยชายหรือเพลงฉุยฉายมาใช้ในการละครอย่างชัดเจน พบได้จากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี เพลงฉุยฉายถูกนำมาบรรจุในสมุดไทย เล่ม 1 มาใช้แสดงกิริยาย่างเยื้องของหมู่พนักงานยักษ์ที่นำพระกระยาหารมาถวายแด่สัทธาสูรและทศกัณฐ์ เป็นเพลงบรรเลงคั่นอยู่ระหว่างกลอนบทละคร 6 คำ จากทั้งหมด 8 คำ ซึ่งร้องด้วยเพลงยานี ดังกลอนบทละครที่เขียนตามอักขระวิธีในปัจจุบัน ต่อไปนี้

อีกทั้งหมูจีนไก่ตัว คั่วอั่วพะแนงปิ้งหมูหัน
ก็เอาไปเลี้ยงกุมภัณฑ์ พลขันธ์สองราชพารา

ฯ เพลงฉุยฉาย ฯ

(สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี, 2561: 18)

การนำเพลงฉุยฉายมาบรรจุในบทโขนละครนั้น ไม่ทราบแน่ชัดว่ามีมาแต่สมัยใด จากหลักฐานที่ค้นพบกล่าวได้ว่า การนำเพลงฉุยฉายมาบรรจุในบทละครมีปรากฏในสมัยกรุงธนบุรี ตอนหนึ่งในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ แต่ไม่ทราบว่าการรำมีลักษณะเป็นเช่นไร อีกทั้งละครดังกล่าวไม่มีการสืบทอดมาถึงปัจจุบัน เพียงแต่พอสันนิษฐานลักษณะของการรำได้ว่า ตัวละครจะร่ายรำไปตามทำนองเพลงเสมือนเพลงหน้าพาทย์อื่น ๆ หลังจากนั้นได้ค้นพบหลักฐานการบรรจุเพลงฉุยฉายในบทละครอีกครั้งในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ปฐมกษัตริย์แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (ระหว่าง พ.ศ. 2325 ถึง พ.ศ. 2352)

หลักฐานอีกชิ้นหนึ่งที่พบคำว่า ฉุยฉายคือบทพระราชนิพนธ์ละครเรื่องรามเกียรติ์ ในรัชกาลที่ 1 ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้น เมื่อจุลศักราช 1159 (พ.ศ. 2340) เป็นเพลงบรรเลง จำนวน 5 เล่ม ได้แก่ สมุดไทยเล่มที่ 8 เป็นบทแปลงกายของทศกัณฐ์แปลงเป็นพระอินทร์, สมุดไทยเล่มที่ 17 เป็นบทแต่งกายของพระรามเพื่อจะเข้าไปพบนางสีดา, สมุดไทยเล่มที่ 25 เป็นบทแปลงกายของนางสำมนักขาแปลงเป็นสตรีที่มีรูปโฉมงดงาม, สมุดไทยเล่มที่ 34 เป็นบทแต่งกายของทศกัณฐ์เพื่อจะเข้าไปหานางสีดา และสมุดไทยเล่มที่ 68 เป็นการแสดงความภาคภูมิใจของหนุมานเมื่อแปลงกายเป็นมนุษย์หนุ่มที่มีรูปโฉมงดงาม ทั้งหมดล้วนถูกกำกับชื่อเพลงฉุยฉายเป็นเพลงบรรเลงไว้อย่างชัดเจน ดังตัวอย่างกลอนบทละครจากสมุดไทยเล่มที่ 8 โดยเขียนตามอักขระวิธีในปัจจุบัน ต่อไปนี้

๏ อ่าองค์ทรงโฉมประโลมใจ ดั่งองค์หัสนัยน์รังสรรค์
ยุรยาตรนาดกรจรจรัล เข้าวิมานสุวรรณรูจี ฯ
ฯ 2 คำ ฯ ฉุยฉาย

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2515 เล่ม 1: 187)

นอกจากนี้ยังพบเพลงฉุยฉายในบทพระราชนิพนธ์ละครเรื่องอุณรุท ในรัชกาลที่ 1 ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นในราว พ.ศ. 2331 ได้แก่ ตอนที่ 11 อภิเษกพระอุณรุทกับนางศรีสุดา เป็นการแสดงกิริยากรีดกรายของพระอุณรุท เป็นเพลงบรรเลง และตอนที่ 37 พระอุณรุทเสด็จไปหานางกินรีในเหตุการณ์ที่พระอุณรุททอดพระเนตรเห็นนางกินรีทั้งห้า ก็ทรงพอพระทัยในความงามของเหล่านางกินรี พระองค์จะเสด็จไปเจรจากับเหล่านางกินรี จากนั้นพระอุณรุทเสด็จไปพบเหล่านางกินรี ระบุในตำแหน่งเพลงร้อง หลักฐานชิ้นนี้พบในต้นฉบับสมุดไทย เลขที่ 545 ทว่าในต้นฉบับอื่น ๆ อาจมีใจความต่างกันออกไป แต่อย่างน้อยทำให้เห็นว่ามีการนำเพลงฉุยฉายมาบรรจุเป็นเพลงร้องในบทละครผู้หญิงของหลวง ด้วยการแสดงกิริยากรีดกรายของตัวพระ ดังกลอนบทละครที่เขียนตามอักขระวิธีในปัจจุบันต่อไปนี้

ฉุยฉาย

๏ ครั้นถึงซึ่งต้นไม้รัง ร่มชิดปิดบังสุริย์ฉาน

จึ่งปราศรัยกินรายุพาพาล ด้วยรสพจมานอันสุนทร

ฯ 2 คำ ฯ

(ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ, 2558)

จากหลักฐานที่ผู้วิจัยกล่าวถึงในข้างต้น จะเห็นได้ว่า ในสมัยรัชกาลที่ 1 มีการนำเพลงฉุยฉายมาบรรจุในบทละครทั้งในลักษณะเพลงบรรเลง เสมือนลักษณะของเพลงหน้าพาทย์อย่างหนึ่ง และเพลงร้องอย่างหนึ่ง ซึ่งลักษณะการบรรจุเป็นเพลงบรรเลงเป็นที่นิยมมากกว่า สำหรับการบรรจุเป็นเพลงร้องนั้นไม่แพร่หลายมากนัก

ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (ระหว่าง พ.ศ. 2352 ถึง พ.ศ. 2367) พบว่ามีการใช้เพลงฉุยฉายในบทละครเป็นเพลงบรรเลงจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ อันเป็นพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 จำนวน 2 เล่ม คือ เล่มที่ 1 ตอนนางลอย เป็นบทแปลงกายของนางเบญกายแปลงเป็นนางสีดา และเล่มที่ 2 ตอนหนุมานทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ เป็นบทแปลงกายของหนุมานแปลงเป็นทศกัณฐ์ นอกจากนี้ได้ค้นพบการบรรจุเพลงฉุยฉายในบทละครพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เรื่องอื่น ๆ อีกด้วย พบว่ามีการใช้เพลงฉุยฉายในบทละครในลักษณะเป็นเพลงบรรเลง ไม่มีทำนองร้อง เช่น ละครเรื่องอิเหนา มีจำนวน 3 เล่ม คือ เล่มที่ 3, เล่มที่ 18 และเล่มที่ 29 ละครนอกเรื่องมณีพิชัย มีจำนวน 1 ตอน คือ ตอนพราหมณ์ยอพระกลิ่นขอพระมณีพิชัยไปเป็นทาส ซึ่งล้วนเป็นการแสดงออกถึงความภาคภูมิใจที่ได้แต่งกายใหม่ได้งดงามกว่าเดิม หรือแสดงกิริยากรีดกรายของตัวละคร เช่นเดียวกับบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ทว่าละครนอกเรื่องไชยเชษฐ์ ตอนนางสุวิญชาถูกขับไล่ กลับมีการนำเพลงฉุยฉายมาใช้ในการแสดงฝีมือในการร่ายรำของตัวละคร กล่าวถึงเหตุการณ์ที่นางสุวิญชากับนางแมวรับใช้ต่างช่วยกันค้นหาพระโอรส ที่ต้นไทร ผลปรากฏว่ากลับค้นหาไม่พบ นางแมวจึงบนบานต่อพระไทรอันเป็นสาเหตุให้นางต้องรำฉุยฉายเพื่อใช้บน ดังกลอนบทละครที่เขียนตามอักขระวิธีในปัจจุบัน ต่อไปนี้

ข้าจะรำฉุยฉายถวายมือ ให้เลื่องลือว่าแมวนี้รำได้

บนพลางทางแลดูไป ก็เห็นหีบที่ในหลุมนั้น

ฯ 6 คำ ฯ เจรจา ฉุยฉาย

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2530: 232)

เมื่อพิจารณากลอนบทละครที่ยกมาข้างต้นจะเห็นได้ว่า เพลงฉุยฉายนี่แสดงให้เห็นถึงลักษณะของการอวดตัวที่ได้แปลงกายหรือแต่งกายอย่างสวยงามผ่านท่วงท่าลีลาการเยื้องย่างของตัวละครที่กรีดกราย รวมถึงใช้ประกอบการแสดงฝีมือการรำฉุยฉายของตัวละคร ซึ่งเป็นเสมือนลักษณะของเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่ง คือใช้บรรเลงต่อจากบทร้องเช่นเดียวกับเพลงหน้าพาทย์อื่น ๆ เช่นเดียวกันกับกลอนบทละครผู้หญิงของหลวง พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

1.3 ฉุยฉายบรรดาศักดิ์

นอกจากฉุยฉายจะมีปรากฏในการแสดงละครแล้ว ยังได้ปรากฏการเล่นฉุยฉายที่เรียกว่า ฉุยฉายบรรดาศักดิ์ ซึ่งเป็นการเล่นเพลงฉุยฉายของภาคกลาง ภายหลังวิธีการเล่นเผยแพร่เข้าไปในพระนคร การละเล่นนี้เกิดขึ้นในราวรัชกาลที่ 2 นิยมการเล่นเสภาในราชสำนัก เมื่อขับจบในแต่ละช่วงจะมีการฟ้อนฉุยฉาย โดยหนุ่มสาวชาววังร้องเพลงร่าย รำเกี้ยวพาราสีกัน เป็นการพักครึ่งเวลาจากการฟังขับเสภา จึงมีการนำเพลงฉุยฉายจากพื้นบ้านเข้ามาเล่นในราชสำนักครั้งแรก จากนั้นจะมีการฟ้อนฉุยฉายหลังเสภาจนกลายเป็นความนิยม (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, 2556: 28) การเล่นฉุยฉายบรรดาศักดิ์ เริ่มต้นด้วยการขับเสภาก่อน ใช้พิณพาทย์เป็นเครื่องรับแล้วก็รำฟ้อน เรียกว่า ฟ้อนฉุยฉาย ตามจังหวะดนตรีหรือกรับ มีเนื้อร้องโดยเฉพาะ ดังตัวอย่างบทร้องการเล่นฉุยฉายบรรดาศักดิ์ที่เขียนตามอักขระวิธีในปัจจุบัน ต่อไปนี้

ฉุยฉายเอย เจ้าไปไหนหน่อยก็ลอยชาย
เยื้องย่างช่างกราย ลอยชายไปในสวน
ยื่นเล็บเล็มดอกกุหลาบ ดอกแก้วอังอาบดอกลำดวนเอย

(สุมิตร เทพวงษ์, 2547: 2)

จะเห็นได้ว่าบทร้องฉุยฉายในยุคกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นมักมีคำว่าลอยชายหรือเริ่มมีการใช้คำเกี่ยวกับความรัก กล่าวคือ ความรู้สึกกรุ้มกริ่ม เจ้าชู้ ผสมความสุขท่ามกลางมวลดอกไม้ ด้านการร้องจะมีลูกคู่คอยร้องรับ หรือร้องให้รำอย่างเดียว ขณะร่ายรำก็มีท่าทีชม้อยชม้ายชายตา กรีดกรายกรุ้มกริ่มกันไปด้วย (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, 2556: 28) เป็นที่น่าสังเกตว่าการฟ้อนฉุยฉายย่อมแฝงไว้ด้วยความอิ่มเอิบใจ สาเหตุของการเล่นเพลงฉุยฉายในราชสำนักนั้นไม่ทราบแน่ชัด ทราบแต่เพียงว่ามีผู้นำการเล่นเพลงฉุยฉายไปร้องเล่นในสำนักเจ้านาย หรือในรั้วในวัง โดยนิยมนำไปร้องต่อจากการขับเสภาเสร็จเรียบร้อย นอกจากนั้นแล้วหญิงชายยังออกท่ารำเข้าเกี้ยวพาราสีกัน แต่อย่างไรก็ตามจากหลักฐานที่กล่าวมานี้ทำให้เห็นร่องรอยของการฟ้อนรำเพลงฉุยฉาย

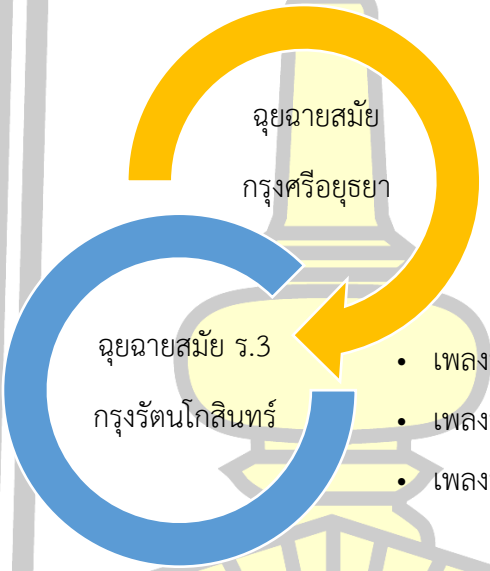
1.4 เพลงฉุยฉายในบทละครของผู้มีบรรดาศักดิ์

ครั้นรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เพลงฉุยฉายที่เดิมมักปรากฏเป็น ชื่อเพลงหนึ่งที่ถูกบรรจุในบทละครผู้หญิงของหลวง ในรัชกาลนี้กลับไม่ปรากฏหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับฉุยฉายในราชสำนักมากนัก และรวมไปถึงนาฏศิลป์ไทยในราชสำนักด้วย ทั้งนี้อาจเป็นด้วยสาเหตุที่ว่าพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่สนพระทัยในด้านการละคร ดังที่ สมเด็จกรมพระยาดำรงราชนุภาพ ทรงกล่าวถึง นาฏศิลป์ไทยไว้ในตำนานละครเรื่องอิเหนา สามารถสรุปได้ว่าตลอดรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์โปรดให้เลิกละครของหลวง จึงเป็นเหตุให้ตัวละคร และนักประพันธ์บทละครของหลวงที่เคยรับราชการอยู่ในราชสำนัก กระจัดกระจายไปอยู่ตามที่ต่าง ๆ เช่น บ้านเจ้านาย ขุนนาง และตระกูลที่มีความมั่งคั่ง ท่านเหล่านั้นจึงได้ชุบเลี้ยงตัวละครต่าง ๆ ไว้ในบ้าน เพื่อเป็นเครื่องประดับเกียรติยศของตน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543 ก: 120) จึงทำให้เพลงประกอบการเล่นละครอย่างเพลงฉุยฉาย ได้ถูกค้นพบในบทละครของผู้มีบรรดาศักดิ์คณะต่าง ๆ มากกว่าบทละครผู้หญิงของหลวงดังเช่นในอดีต บทละครของผู้มีบรรดาศักดิ์ที่พบคำว่าฉุยฉาย มีอยู่หลายเรื่อง ยกตัวอย่างเช่น บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพ ตอนนางเบญกาย หึงนางสุวรรณกันยุมา เป็นเพลงบรรเลงใช้สำหรับแสดงกิริยากรีดกรายของหนุมานเดินออกไปพบนางเบญกาย เมื่อครั้งทำอุบายเป็นไส้ศึกในกรุงลงกา ตัวอย่างถัดมาคือบทละครเรื่องยุขัน เล่ม 31 เป็นเพลงบรรเลงใช้สำหรับแสดงกิริยากรีดกรายของยุขันหลังจากแต่งกายใหม่ ตัวอย่างถัดมาคือบทละครเรื่องอภัยนุราช เป็นเพลงบรรเลงใช้สำหรับแสดงกิริยากรีดกรายของอภัยนุราชเดินลงจากพลับพลา จากตัวอย่างข้างต้นจะเห็นได้ว่า เพลงฉุยฉายแม้พบในบทละครของผู้มีบรรดาศักดิ์ รวมไปจนถึงเหล่าข้าราชบริพาร แต่ยังคงถูกใช้ในฐานะเสมือนเป็นเพลงหน้าพาทย์สำหรับบรรเลงประกอบกิริยากรีดกรายของตัวละครดังเช่นบทละครผู้หญิงของหลวง

จากการศึกษาประวัติและพัฒนาการของฉุยฉายตั้งแต่สมัยอยุธยาเรื่อยมาจนถึงรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พบว่า ฉุยฉายยังมิได้มีรูปแบบเป็นการแสดงนาฏศิลป์ดังเช่นในปัจจุบัน อีกทั้งหลักฐานที่ปรากฏอยู่ไม่มากนักจึงไม่สามารถเชื่อมโยงที่มาในการปะติดปะต่อสาเหตุของการกำเนิดฉุยฉายได้อย่างสมบูรณ์ แต่พอสรุปได้ว่าฉุยฉายมี 2 ลักษณะ ได้แก่ ชื่อของการละเล่นเพลงฉุยฉาย และชื่อของเพลงฉุยฉายในบทละคร มีรายละเอียด ดังนี้

ลักษณะที่ 1 ชื่อของการละเล่นเพลงฉุยฉาย เป็นเครื่องมือสร้างความบันเทิงใจอย่างหนึ่งของหนุ่มสาวหลังจากเก็บเกี่ยวผลผลิตทางการเกษตร เนื้อหาของเพลงแสดงถึงการเกี้ยวพาราสีแล้วแพร่หลายเข้าไปในพระนคร เป็นการฟ้อนฉุยฉายของหนุ่มสาวชาววังร้องเพลงร่ายรำเกี้ยวพาราสีกันอย่างง่าย ๆ หลังจากพักครึ่งการเล่นเสภา นอกจากนี้ยังพบว่ามีการละเล่นเพลงแม่ศรีสำหรับการเชิญเจ้ามาเข้าทรง ซึ่งในลำดับต่อมาจะเป็นเพลงสำคัญอีกเพลงหนึ่งของฉุยฉาย

ลักษณะที่ 2 ชื่อของเพลงฉุยฉายในบทละคร เป็นภูมิปัญญาด้านดุริยางคศิลป์ไทยที่สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน และยอมกันเป็นแบบแผนในการบรรจุเพลง เมื่อตัวละครแสดงกิริยากรีดกราย หรือฟ้อนรำ ซึ่งอาจเกิดภายหลังจากการแปลงกายหรือแต่งตัวได้อย่างสวยงาม จะบรรจุด้วยเพลงฉุยฉาย องค์ความรู้นี้ปรากฏหลักฐานแน่ชัดจากราชสำนัก คือ บทละครของผู้หญิงหลวงสมัยกรุงธนบุรี แล้วสืบเนื่องมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้เว้นว่างไปเนื่องจากพระเจ้าอยู่หัวไม่โปรดการละคร ทว่ากลับส่งผลให้ปรากฏหลักฐานชื่อเพลงฉุยฉายในบทละครของผู้มีบรรดาศักดิ์รวมไปถึงบทละครของข้าราชบริพาร ทั้งนี้ฉุยฉายในละครทั้งหลายนี้ไม่ทราบแน่ชัดว่าใช้ประกอบการฟ้อนรำหรือไม่ แต่พอจะทำให้เห็นร่องรอยของฉุยฉายที่จะพัฒนาในสมัยถัดไป ทั้งนี้สามารถสรุปพัฒนาการของฉุยฉายเป็นแผนผังได้ดังนี้



ภาพประกอบ 11 พัฒนาการของการรำฉุยฉายสมัยอยุธยา พ.ศ. 2310 ถึงสมัยรัชกาลที่ 3 พ.ศ. 2394
ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

ฉุยฉายสมัยก่อน พ.ศ. 2310 ถึง พ.ศ. 2394 ที่กล่าวมานี้ จะเห็นได้ว่าล้วนเกี่ยวข้องกับเพลงฉุยฉายทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นการละเล่นเพลงพื้นบ้านทั้งเพลงฉุยฉาย และเพลงแม่ศรี ซึ่งต่อมาสันนิษฐานว่าการเล่นเพลงฉุยฉายนี้พัฒนาเป็นการฟ้อนฉุยฉายในพระนครที่เรียกว่าฉุยฉายบรรดาศักดิ์ ส่วนที่เกี่ยวข้องกับการร่ายรำเริ่มมีปรากฏการใช้ทำนองเพลงฉุยฉายในบทละครผู้หญิงของหลวง อย่างไรก็ตามการบรรจุเพลงฉุยฉายนั้นมักเป็นการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ไม่พบการบรรจุเป็นเพลงร้องเท่าใดนัก การร่ายรำจึงไม่เหมือนกับการรำฉุยฉายดังเช่นในปัจจุบัน

2. ฉุยฉายสมัยรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2394 ถึงปัจจุบัน

ประวัติของฉุยฉายรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2394 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ถึงปัจจุบัน หรือสมัยรัชกาลที่ 10 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ สามารถจำแนกฉุยฉายที่ปรากฏออกได้ 4 ลักษณะ คือ ฉุยฉายเบิกโรงละครผู้หญิงของหลวง ฉุยฉายในการแสดงละคร ฉุยฉายในช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครอง และฉุยฉายของกรมศิลปากร ดังรายละเอียดต่อไปนี้

2.1 ฉุยฉายเบิกโรงละครผู้หญิงของหลวง

ครั้นสู่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2394 ถึง พ.ศ. 2411) นาฏศิลป์ไทยถูกรื้อฟื้นให้กลับมามีบทบาทในราชสำนักอีกครั้งหนึ่ง อันหมายรวมถึงฉุยฉายด้วย พร้อมทั้งมีพัฒนาการอย่างก้าวกระโดด คือ การรำประกอบเพลงฉุยฉายแล้วตามด้วยรำเพลงแม่ศรีเป็นสำรับเดียวกัน เสมือนรำเพลงช้าแล้วตามด้วยรำเพลงเร็ว, ฉุยฉายที่สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นเป็นชุดแรกคือ รำฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 4 สำหรับการแสดงเบิกโรงละครผู้หญิงของหลวง รวมถึงการแสดงสมโภชในพระราชพิธีบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช และนิยมแสดงต่อจากการรำเบิกโรงดอกไม้เงินทอง (ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2564: 50) ดังตัวอย่างบทร้องรำฉุยฉายกิ่งไม้เงินทองที่เขียนตามอักขระวิธีในปัจจุบัน จำนวน 2 บท จากทั้งหมด 6 บท ต่อไปนี้

๏ ฉุยฉายเอย สองนางน้อย ๆ นุ่งลอยชาย
ห่มสีสันพรรณราย เยื้องกรายมาลงโรง
ถือดอกไม้เงินทอง เป็นของสง่าอ่าโถง
ได้ฤกษ์งามยามโมง จะชักโยงคนมาดู
การฟ้อนละครไหน มิให้ใครมาเล่นสู้
ล้วนอร่ามงามตรู เชิดชูพระเกียรติเอย

ฯ 6 คำ ฯ

๏ สองแม่เอย แม่งามหนักหนา
เหมือนหนึ่งเทพธิดา ลงมากรายฉวายกร
รำเต้นเล่นดูดี ยิ่งกว่ามีมาแต่ก่อน
เป็นแต่ท้ายไม่งอน เหมือนละครนอกเอย

ฯ 4 คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2463: 2, 4)

ฉุยฉายกิ่งไม้เงินทองเกิดขึ้นในพุทธศักราชใดนั้น ไม่อาจทราบได้ เพียงแต่จากคำกลอนเพลงแม่ศรี ได้แสดงถึงพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าอยู่หัว ทรงเยาะลักษณะการรำก้นงอนของคณะละครเจ้าหญิงดวงประภา จึงสันนิษฐานได้ว่า คงจะพระราชนิพนธ์ภายหลังทอดพระเนตร การแสดงละครนอกของคณะละครเจ้าหญิงดวงประภา ก่อนสิ้นสุดรัชกาล และถูกพัฒนาส่งต่อมาจนถึงปัจจุบันในฉบับของครูลมุล ยมะคุปต์ และครูเฉลย ศุขวะวณิช เป็นรูปแบบฉุยฉายพวง อย่างไรก็ตามจะเห็นได้ว่าฉุยฉายนอกจากจะเป็นเพลงในการแสดงละครแล้วยังมีบทบาทในการเบิกโรงละครใน และเป็นการแสดงหนึ่งในราชพิธี

2.2 ฉุยฉายในการแสดงละคร

หลังจากการเกิดขึ้นของฉุยฉายเบิกโรงกิ่งไม้เงินทอง ในสมัยรัชกาลที่ 4 สืบเนื่องมาจนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2411 ถึง พ.ศ. 2453) ฉุยฉายส่วนใหญ่มีบทบาทในการแสดงละครอีกครั้งหนึ่ง มีผู้ริเริ่ม คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงพระนิพนธ์บทฉุยฉายไว้หลายชุด อีกทั้งฉุยฉายส่วนใหญ่ถูกส่งต่อและสืบทอดลักษณะการแสดงมาถึงปัจจุบัน คือ เริ่มต้นจากบรรเลงเพลงรัว หรือร้องต่อจากเพลงอื่น ๆ ร้องเพลงฉุยฉาย จำนวน 2-4 บท จากนั้นร้องเพลงแม่ศรี จำนวน 2-4 บท จบด้วยการบรรเลงเพลงเร็ว, ลา หรือเพลงอื่น ๆ

ฉุยฉายของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ยังคงรักษาธรรมเนียมการบรรจุเพลงฉุยฉายในโอกาสที่ตัวละครแสดงกิริยากรีดกราย ภายหลังจากแปลงกายหรือแต่งกายใหม่ ดังจะเห็นได้จาก ฉุยฉายเบญกาย เป็นบทแปลงกายของนางเบญกายแปลงเป็นนางสีดา จากบทคอนเสิร์ตเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย, ฉุยฉายศูรปนขา เป็นบทแปลงกายของนาง ศูรปนขาหรือนางสำมนักขาแปลงเป็นสตรีรูปโฉมงดงาม จากบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศูรปนขาตีสีดา, ฉุยฉายยอพระกลิ่น เป็นบทแปลงกายของพราหมณ์แปลงกายเป็นยอพระกลิ่นดังเดิม จากบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องพระมณีพิชัย และฉุยฉายวันทอง เป็นการปรับปรุงคำเสภาครั้งกรุงศรีอยุธยา เป็นบทแปลงกายของผีเปรตวันทองที่เป็นสตรีรูปโฉมงดงาม จากบทละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนห้ามทัพ ซึ่งการแสดงที่กล่าวมานี้ส่วนใหญ่มีการสืบทอดและส่งต่อมายังสมัยปัจจุบัน เว้นแต่ฉุยฉายวันทองไม่ปรากฏ แต่จะเป็นกระบวนรำอย่างเดียวกันหรือไม่ ไม่อาจทราบได้ นอกจากนี้ยังพบว่า ฉุยฉายของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่แทรกในการแสดงละครถูกนำมาเป็นการรำถวายพระพรแด่พระมหากษัตริย์ นั่นคือ ฉุยฉายพระลอ จากบทละครเรื่องพระลอ ฉากลงสรงเสี่ยงน้ำ และฉุยฉายอิเหนา จากบทละครเรื่องอิเหนาชุดดะระสาแบหลา ซึ่งล้วนเป็นการรำของตัวนายโรง ถวายพระพรแด่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังตัวอย่างบทร้องรำฉุยฉายอิเหนาที่เขียนตามอักขระวิธีในปัจจุบัน ต่อไปนี้

ฉุยฉาย

๏ ฉุยฉายเอย องค์อิเหนาเยาวราชนาฏกราย
พระหยิ่มใจพริ้งทั้งหญิงทั้งชาย ดูรำถวายบำเรอรัฐ
โดยแบบบรรพ์เป็นขวัญเนตร เฉลิมประเทศฉลองเศวตฉัตร
น่าชื่นชมโสมนัส ปรีดิ์เปรมเกษมสวัสดิ์สยามเอย ฯฯ

๏ องค์ระเด่นเอย องค์ระเด่นมนตรี
เฉลิมสง่าราศี ชื่นชีวีชาวสยาม
ประสานสอดทอดกร ทั้งรำฟ้อนก็แสนงาม
สมสมัยสำเริงเพลิงอร่าม ฝากชื่อลือนามนานเอย ฯฯ

เพลงเร็ว, ลา

(พระศรี (พระนามแฝง), ม.ป.ป.: 3-4)

นอกจากนี้ยังมีบุคคลสำคัญที่ประพันธ์บทฉุยฉายอีกหลายท่าน ยกตัวอย่างที่โดดเด่น เช่น พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์บทละครรำเรื่องเงาะป่า ซึ่งแทรกบทฉุยฉายของฮเนาฉบับเต็ม ซึ่งร้องเพลงฉุยฉาย จำนวน 4 บท ร้องเพลงแม่ศรี จำนวน 4 บท ซึ่งเป็นบทของฮเนาที่แสดงกิริยากรีดกรายด้วยความภาคภูมิใจที่ตนได้แต่งตัวใหม่อย่างสวยงาม ยกตัวอย่างอีกท่านหนึ่งคือ ทิม สุขยางค์ บริวารในเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ประพันธ์บทฉุยฉายวันทอง ได้ถูกสืบทอดมาถึงปัจจุบันจากครูละครของสำนักละครวังสวนกุหลาบเป็นรูปแบบฉุยฉายเต็ม จะเห็นได้ว่าฉุยฉายยังคงถูกนำมาใช้โอกาสตัวละครแสดงกิริยากรีดกรายด้วยความภาคภูมิใจเป็นส่วนใหญ่ และมีลักษณะเช่นนี้สืบมาจนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2453 ถึง พ.ศ. 2468)

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์บทฉุยฉายพราหมณ์ จากการแสดงเบิกโรงดึกดำบรรพ์ เรื่องพระคเณศเสียงา เป็นบทแปลงกายของพระนารายณ์แปลงเป็นพราหมณ์ และฉุยฉายอินทรชิต จากโขนสมัครเล่น เรื่องดึกดำบรรพ์ ชุดพรหมาส เป็นบทแปลงกายของอินทรชิตแปลงเป็นพระอินทร์ พร้อมทั้งโปรดเกล้าฯ ให้พระยานัฏกานุรักษ์ ประดิษฐ์ท่ารำเป็นรูปแบบฉุยฉายเต็มในสมัยเดียวกันปรากฏบทฉุยฉายจำนวนหนึ่ง สันนิษฐานว่าแต่งขึ้นในรัชกาลที่ 6 เนื่องจากมีสำนวนภาษาใกล้เคียงกัน ไม่ทราบผู้แต่ง เวลาต่อมา นายมนตรี ตราโมท แต่งเพลงแม่ศรีเพิ่มเติม ได้แก่ ฉุยฉายทศกัณฐ์ลงสวน ตัวละครจากเรื่องรามเกียรติ์ เป็นบทแต่งกายของทศกัณฐ์ ฉุยฉายมาณพ ตัวละครจากเรื่องรามเกียรติ์ เป็นบทแปลงกายของหนุมานแปลงเป็นมนุษย์ และฉุยฉายทศกัณฐ์ปลอม ตัวละครจากเรื่องรามเกียรติ์ เป็นบทแปลงกายของหนุมานแปลงเป็นทศกัณฐ์

จะเห็นได้ว่าตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ถึง รัชกาลที่ 6 ฉุยฉายเป็นนาฏศิลป์ไทยที่มีลักษณะเฉพาะของตน คือ ร้องเพลงฉุยฉาย แล้วต่อด้วยเพลงแม่ศรี จำนวนบทไม่ตายตัว ในหลายชุดการแสดงถูกส่งมามาถึงปัจจุบัน จึงทำให้อนุมานลักษณะของฉุยฉายในช่วงสมัยนี้ได้ว่า เป็นรูปแบบฉุยฉายพวงลักษณะหนึ่ง และฉุยฉายรับปี่เลียนเสียงตามคำร้องอีกลักษณะหนึ่ง พบทั้งฉุยฉายแบบเต็มและฉุยฉายแบบตัด ทั้งนี้ไม่ทราบสาเหตุของการเป่าปี่ได้แน่ชัด นักปฏิบัติการด้านดุริยางค์ศิลป์และด้านคีตศิลป์ไทยของกรมศิลปากร ได้ให้ข้อเสนอไปในทำนองเดียวกันว่า ที่มาของการเป่าปี่เลียนเสียงคำร้อง คงจะเกิดในลักษณะเดียวกับการเป่าปี่ในในเพลงเชิดนอก การเป่าปี่เลียนเสียงแบบเพลงเชิดนี้เป็นการเลียนเสียงคำพูดเท่านั้น ไม่เป็นทำนอง เมื่อมีการเป่าปี่เลียนเสียงขับร้องที่เรียกการว่าดอกหรือสร้อยในสักวา จึงจัดเป็นการเป่าเลียนเสียงทั้งคำพูดและทำนองเพลง ดังปรากฏในเพลงเต่ากินผักบุ้งสองชั้น ซึ่งเป็นเพลงลาที่มีสร้อยมีดอกก่อนเพลงใดในลักษณะนี้ และเป็นเพลงช้าเช่นเดียวกับฉุยฉาย (ปี๊บ คงลายทอง, 2538: 8) ปี่นั้นสามารถเลียนเสียงผู้ขับร้องได้อย่างไพเราะ หากใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งจะใช้ปี่ในซึ่งเป็นเสียงกลาง ส่งผลให้แต่เดิมการขับร้องจะใช้ผู้หญิง เพราะธรรมชาติของเสียงเหมาะสมกับการขับร้องในระดับเสียงกลางมากกว่าผู้ชาย (สมชาย ทับพร, สัมภาษณ์, 23 กันยายน 2565)

เมื่อพิจารณาถึงบทบาทของการรำฉุยฉายแล้วนั้นจะเห็นได้ว่า ฉุยฉายมีความเกี่ยวเนื่องกับการแสดงละคร ไม่ว่าจะแทรกอยู่ในเรื่องราวในโอกาสที่ตัวละครแสดงกิริยากรีดกรายด้วยความภาคภูมิใจ ภายหลังจากแปลงกายหรือแต่งกายใหม่ได้งดงามกว่าเดิม การรำเบิกโรงเพื่อความสวัสดิ์มงคลก่อนเล่นละครผู้หญิงของหลวง การถวายพระพรแด่องค์พระมหากษัตริย์ หรือถูกนำมาจัดเป็นเอกเทศสำหรับราชพิธี ทั้งนี้ล้วนมีความเกี่ยวโยงกับพระมหากษัตริย์ เจ้านาย ซึ่งเป็นผู้มีฐานันดรศักดิ์หรือบรรดาศักดิ์ มากกว่าสามัญชน มีสาเหตุมาจากประเทศไทยหรือสยามในขณะนั้น อยู่ในช่วงการปกครองระบอบศักดินา และระบอบสมบูรณายาสิทธิราช ตามลำดับ อำนาจในการกำหนดความเป็นไปของนาฏศิลป์ทุกประเภทจึงขึ้นตรงอยู่กับกลุ่มชนชั้นปกครอง หรือชนชั้นนำ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ได้เปลี่ยนแปลงไปเมื่อเข้าสู่ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2468 ถึง พ.ศ. 2478)

2.3 ฉุยฉายในช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครอง

ในรัชกาลที่ 7 ประเทศไทยตกอยู่ในสภาวะเศรษฐกิจตกต่ำขั้นสูงสุด ซึ่งเป็นภาวะที่เกิดขึ้นทั่วโลก พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงต้องตัดทอนงบประมาณรายจ่ายให้สมดุลเพื่อให้ราชการดำเนินไปได้ โดยลดจำนวนข้าราชการ และค่าใช้จ่ายต่าง ๆ ลงอย่างมาก และนี่เองเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้เกิดการปฏิวัติเปลี่ยนแปลงการปกครองขึ้นในวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 โดยคณะราษฎร์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543 ก: 305)

ภาพของนาฏศิลป์ไทยในรัชกาลที่ 7 มักถูกมองว่าเป็นภาพแห่งการล่มสลาย เนื่องจาก นาฏศิลป์ไทยเป็นสิ่งฟุ่มเฟือยอย่างหนึ่ง จึงมีการยุบกรมโขนทำให้เหล่านาฏศิลปินเหล่านั้นถูกปลดออก จนต้องปรับเปลี่ยนไปประกอบอาชีพอื่น ครูบาอาจารย์ หรือนักเรียนนาฏศิลป์จะต้องไปเรียนดนตรีสากล เพราะในช่วงหนึ่งการเมืองการปกครองรัฐบาลในขณะนั้น มีนโยบายสนับสนุนในเรื่องของความรักชาติ และการพัฒนาประเทศชาติให้เข้าสู่ความเป็นสากล จึงอาจเป็นผลกระทบให้กระบวนการรำทุกประเภทหยุดชะงักไปขณะหนึ่ง ถือจุดเปลี่ยนที่อาจจะทำให้กระบวนการทางด้านนาฏศิลป์ไม่ว่าจะเป็นการแสดง หรือการถ่ายทอดหยุดชะงัก จนกระทั้งเมื่อเปลี่ยนแปลงการปกครองไปแล้ว จึงมีการจัดตั้งกรมศิลปากรขึ้น ซึ่งมี พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ เป็นอธิบดีกรมศิลปากรคนแรก และจัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ขึ้น เพื่อดำเนินการสอนวิชาสามัญและศิลปะ โดยให้ศิลปินจากแผนกละครและสังคีต ทำหน้าที่ทั้งครูและศิลปินควบคู่กันไป เพราะเห็นว่าศิลปวัฒนธรรมของชาติกำลังจะเริ่มล่มสลาย จึงมีการเกณฑ์ครูอาจารย์ที่หลบไปอยู่ตามบ้านต่าง ๆ เมืองต่าง ๆ หรือไปเล่นดนตรีสากลในโรงแรมต่าง ๆ มารวมตัวกัน แล้วรื้อฟื้นกระบวนการรำ ทั้งนี้ฉุยฉายก็ได้ถูกหยิบยกมาบรรจุในหลักสูตรของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ หรือวิทยาลัยนาฏศิลปในปัจจุบัน แล้วได้สืบทอดกันต่อมาจนถึงปัจจุบัน (ธีรเดช กลิ่นจันทร์, สัมภาษณ์, 27 กันยายน 2565)

การบรรจุฉุยฉายในหลักสูตรทางการศึกษาของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์หรือวิทยาลัยนาฏศิลปในปัจจุบัน มีจุดมุ่งหมายเพื่ออนุรักษ์กระบวนการรำฉุยฉายของเก่าให้คงอยู่ ซึ่งถูกส่งต่อมาจากครูนาฏศิลป์จากวังต่าง ๆ และสืบทอดกันมาเป็นแบบแผนจนถึงปัจจุบัน นอกจากเป็นการอนุรักษ์แล้วฉุยฉายถูกใช้เป็นเครื่องมือในพัฒนาการศึกษาจากการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ชุดใหม่ขึ้นเพื่อใช้สำหรับการศึกษา หรือแสดงภายใน เช่น ฉุยฉายนาฏดุริยางค์ศาสตร์ พ.ศ. 2477, ฉุยฉายลิง พ.ศ. 2515, ฉุยฉายนาฏศิลป์ พ.ศ. 2529 ฯลฯ ขณะเดียวกันนั้น กรมศิลปากรมีหน้าที่จัดแสดงโขนละคร หรือความบันเทิงตามสมัยนิยมให้ประชาชนชม จึงมีผู้แต่งคำประพันธ์และคิดออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายเกิดขึ้นใหม่อีกหลายชุด ซึ่งบุคคลสำคัญที่มีบทบาทในการพัฒนารูปแบบของฉุยฉาย คือ พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ นับเป็นผู้บุกเบิกการนำฉุยฉายมาแทรกในละครสั้น ๆ หรือรำเบ็ดเตล็ด หรือใช้ในโอกาสเฉพาะ เช่น ฉุยฉายแม่บท พ.ศ. 2505 เป็นการเรียงร้อยท่าแม่บทใหญ่ สำหรับใช้เผยแพร่ทางโทรทัศน์ช่อง 4 (ปัจจุบันช่อง 9) มิได้เกี่ยวข้องกับตัวละครในวรรณคดี เพียงแต่เป็นการรำตีบทในลีลาแม่ท่าตามคำร้องของรำแม่บทใหญ่ดั้งเดิม อีกตัวอย่างหนึ่งคือ ฉุยฉายวันเกิดมารดา ไม่ทราบปีที่ประพันธ์ เป็นบทอวยพรที่แทรกอยู่ในละครรำสั้น ๆ เรื่อง ความรักของแม่ มิได้เกี่ยวข้องกับตัวละครในวรรณคดีเนื้อหาสาระของบทร้องกล่าวถึงการระลึกถึงพระคุณมารดา เพียงแต่เป็นการรำบรรจุเพลงร้องด้วยเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรี ดังตัวอย่างบทร้องรำฉุยฉายวันเกิดมารดา จำนวน 2 บท ต่อไปนี้

ร้องเพลงฉุยฉาย

ฉุยฉายเอย วันเกิดมารดาเจ้าจะมาร่ายรำ
ทีท่าคมขำ บรรจงทำบทบาท
ออกมารำอวยพรเจ้าทอดกรนวยนาด เข้าเพลงพิณพาทย์งามวิลาสลอยเอย

ร้องเพลงแม่ศรี

แม่ศรีเอย แม่ศรีสุดสวาท
ขออวยพรหมู่ญาติ และผู้ทรงเกียรติยิ่งใหญ่
ที่มาประชุมร่วมงาน ขอให้เบิกบานจิตใจ
หากประสงค์สิ่งใด จงได้สมประสงค์เอย

(สุมิตร เทพวงษ์, 2547: 101-102)

จะเห็นได้ว่าฉุยฉายในช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครอง นาฏศิลป์ไทยทุกประเภทถูกปรับเปลี่ยนมาอยู่ในการดูแลของหน่วยงานราชการที่มีหน้าที่ดูแลงานมหรสพ นั่นคือ กรมศิลปากร ภายใต้การนำของ พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ดำเนินนโยบายส่งเสริมกิจกรรมนาฏศิลป์ไทย ฉุยฉายจึงถูกนำมาใช้ในงานราษฎร์ มิใช้เพียงแต่การเล่นละครเท่านั้น นอกจากนี้ยังรวมถึงการบรรจุอยู่ในหลักสูตรการศึกษาในโรงเรียนนาฏดุริยางคศิลป์ ซึ่งเป็นหน่วยงานราชการหนึ่งของกรมศิลปากร เพื่ออนุรักษ์และพัฒนาฉุยฉายให้คงอยู่สืบไป นโยบายเช่นนี้ยังคงสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน แม้กรมศิลปากรจะปรับเปลี่ยนหรือขยายหน่วยงานรอง ตั้งกองศิลปศึกษาขึ้นมาในภารกิจเพื่อรับผิดชอบงานด้านการศึกษา เมื่อ พ.ศ. 2504 ดังนั้นจึงโอนโรงเรียนนาฏดุริยางคศิลป์ หรือโรงเรียนนาฏศิลปในขณะนั้น จากกองการสังคีต มาขึ้นกับกองศิลปศึกษา แล้วแยกข้าราชการที่อยู่ในกองศิลปศึกษาคือครูผู้สอน ส่วนข้าราชการที่อยู่ในกองการสังคีต คือศิลปินผู้แสดง

2.4 ฉุยฉายของกรมศิลปากร

ตั้งแต่สมัยของ นายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการ กองการสังคีต พ.ศ. 2489 สืบเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ข้าราชการของกรมศิลปากร ในสังกัดกองการสังคีต หรือต่อมาเรียกสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ หรือสำนักการสังคีตในปัจจุบัน ได้อนุรักษ์และสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายขึ้นใหม่เป็นจำนวนมาก เพื่อใช้แสดงในโอกาสที่หลากหลาย ทำให้ฉุยฉายถูกพัฒนาในหลาย ๆ ด้าน จนมีรูปแบบดังเช่นในปัจจุบัน ซึ่งบุคคลสำคัญที่มีบทบาทในการพัฒนารูปแบบของฉุยฉายมีจำนวนหลายท่าน ยกตัวอย่างเช่น นายมนตรี ตราโมท, ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี, นายเสรี หวังในธรรม, นายกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ, วันทนีย์ ม่วงบุญ ฯลฯ

ในระหว่าง พ.ศ. 2504 ถึง พ.ศ. 2518 บุคคลที่มีบทบาทในการพัฒนารูปแบบของการรำฉุยฉาย คือ นายมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ. 2528 เป็นผู้ประพันธ์บทคนสำคัญของกรมศิลปากร ฉุยฉายของท่านยังคงรักษาธรรมเนียมการบรรจุเพลงฉุยฉายในโอกาสที่ตัวละครแสดงกิริยากรีดกรายภายหลังการแปลงกายหรือแต่งตัวใหม่ คือ ฉุยฉายนาฏราช พ.ศ. 2504 เป็นบทแปลงกายของพระอิศวรและพระนารายณ์อวตารลงมาเป็นดาบสและดาบสิณี จากละครเบิกโรงเรื่องนาฏราช หรือเป็นแสดงฝีมือในการร่ายรำ คือ ฉุยฉายนางวิฬาร์ พ.ศ. 2504 เป็นบทรำบวงสรวงของนางแมวเพื่อถวายพระไทร จากละครนอกเรื่องไชยเชษฐ์ นอกจากนี้แล้วท่านได้คิดประดิษฐ์ฉุยฉายอีกลักษณะหนึ่งขึ้นมา คือ ชุมนุมฉุยฉาย พ.ศ. 2504 เป็นการแสดงเบ็ดเตล็ดเป็นการรำหมู่ของพระ นาง ยักษ์ ลิง และพราหมณ์ ออกมาร่ายรำพร้อมกัน ในบทร้องเดียวกัน ซึ่งคาดว่าเป็นฉุยฉายแบบกลุ่มชุดแรก ดังตัวอย่างบทร้องรำชุมนุมฉุยฉาย จำนวน 2 บท ต่อไปนี้

ร้องเพลงฉุยฉาย

โฉมเฉิดเอย งามจริงพริ้งเพริศทั้งผาดทั้งพิศ
พระก็งามพราหณ์ก็สวย ยักษีสำรวยนางวิไลไว้จริต
ลิงทรงอาภรณ์บวรวิจิตร เสาวภาคโสภิตทั่วทั้งเบญจพรรณ

ร้องเพลงแม่ศรี

โฉมศรีเอย โฉมศรีศิลปิน
สรรพกิจสังคีตศิลป์ เสริมสุขเกษมสันต์
กล่อมใจให้ไร้โศก จรรโลงโลกหฤหรรษ์
ยิ้มแย้มหากัน ด้วยจิตมั่นไมตรีเอย

(สุมิตร เทพวงษ์, 2547: 100)

ในช่วงเวลาเดียวกันนั้นบุคคลอีกท่านหนึ่งที่มีบทบาทในการพัฒนารูปแบบของการขับร้องเพลงฉุยฉาย คือ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี อดีตผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย ซึ่งได้รับเชิญมาช่วยปรับปรุงฟื้นฟูและวางรากฐานด้านการรำให้กับกรมศิลปากร ท่านเป็นผู้ออกแบบท่ารำ เป็นผู้ฝึกสอน และอำนวยการฝึกซ้อมการแสดงเป็นจำนวนมาก พร้อมทั้งท่านได้ออกแบบท่ารำฉุยฉายฮเนาจากเรื่องเงาะป่า เมื่อ พ.ศ. 2511 โดยปรับปรุงจากบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5 และดำริให้ใช้ผู้ชายขับร้องในรำฉุยฉายเป็นท่านแรก และเปลี่ยนเสียงปี่เป็นเสียงบน หรือเสียงละคร เพื่อให้เหมาะสมกับกิริยากรุ้มกริ่มของตัวละคร (สมชาย ทัพพร, สัมภาษณ์, 23 กันยายน 2565)

ในระหว่าง พ.ศ. 2518 ถึง พ.ศ. 2545 บุคคลที่มีบทบาทในการพัฒนารูปแบบของการบรรเลงเพลงฉุยฉาย ตลอดจนเนื้อหาของฉุยฉาย คือ นายเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ศิลปะการละคร) พ.ศ. 2531 เป็นผู้ประพันธ์บทคนสำคัญของกรมศิลปากร ฉุยฉายของท่านยังคงรักษาธรรมเนียมการบรรจุเพลงฉุยฉายในโอกาสที่ตัวละครแสดงกิริยากรีดกรายภายหลังการแปลงกายใหม่ หรือแต่งตัวใหม่ เช่น ฉุยฉายหนุมานทรงเครื่อง พ.ศ. 2518 เป็นบทแต่งกายของหนุมานทรงเครื่องของอินทรชิต จากโขนเรื่องรามเกียรติ์, ฉุยฉายหลวิชัย-คาวี พ.ศ. 2533 เป็นบทแปลงกายของเสือโคที่กลายเป็นมนุษย์ จากละครนอกเรื่องคาวี, ฉุยฉายขุนช้าง พ.ศ. 2537 เป็นบทแต่งตัวของขุนช้าง จากละครเสภาแนวตลกเรื่องขุนช้างขุนแผน, ฉุยฉายยมโดย เป็นบทชมความงามของยมโดย จากละครพื้นบ้านเรื่องตามองล่าย ฯลฯ บทฉุยฉายของ นายเสรี หวังในธรรม มิได้สิ้นสุดเพียงเท่านี้ยังมีฉุยฉายที่เป็นการเบิกโรงละครรำ เช่น ฉุยฉายละครใน พ.ศ. 2528 เป็นการรำคู่ของตัวละครคู่ขวัญวรรณคดี จากละครเรื่องอิเหนา มีลักษณะเฉพาะคือใช้ซอสามสายแทนปี่ใน อีกตัวอย่างหนึ่ง ฉุยฉายระเด่นลันได พ.ศ. 2545 เป็นการรำเบิกโรงละครชาตรีแนวตลกเรื่องระเด่นลันได มีลักษณะเฉพาะคือใช้ซออู้แทนปี่ใน นับว่าท่านเป็นผู้เริ่มการนำเครื่องดนตรีชนิดอื่นมาบรรเลงเลียนเสียงของผู้ขับร้องแทนปี่ใน (สมชาย ทัพพร, สัมภาษณ์, 23 กันยายน 2565) ทั้งนี้คงเพื่อปรับเปลี่ยนอารมณ์ของเสียงดนตรี ให้สอดคล้องกับการแสดงในชุดนั้น ๆ และสร้างอัตลักษณ์ ให้เกิดความแปลกใหม่ ดังตัวอย่างบทร้องรำฉุยฉายละครใน จำนวน 2 บท ต่อไปนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว -

- ร้องเพลงฉุยฉาย - (ใช้ซอสามสายแทนปี่ใน)

ฉุยฉายเอย ฝ่ายฟ้อนละครในละเมียดละไมแช่มช้า
ทั้งท่าทั้งทีมีสง่า นวยนาดยาตราทัศนาปราณีต
แบบอย่างข้างในดูวิไลนุ่มนวล น่าชมสมส่วนทุกกระบวนกรายกรีด

- รับ -

- ร้องเพลงแม่ศรี -

แม่ศรีเอย แม่ศรีละครหลวง
เป็นแบบแผนแหนหวง ทุกทีท่วงร้องรำ
สำหรับนางข้างใน ทูนถวายทรงธรรม
เบื้องบูราณนานฉนำ เป็นประจำมาเอย

- ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว - ลา -

(สุมิตร เทพวงษ์, 2547: 92-93)

นอกจากนี้ยังมีฉุยฉายที่จัดขึ้นเป็นชุดเบ็ดเตล็ดสำหรับใช้แสดงในโอกาส ต่าง ๆ เช่น ฉุยฉายอวยพรอาคม พ.ศ. 2520 เป็นการแสดงเนื่องในโอกาสวันคล้ายวันเกิดครบห้ารอบของ ครูอาคม สายาคม, ฉุยฉายเพลงปี่ พ.ศ. 2522 เป็นการรำเทิดเกียรติคุณพระสุนทรโวหาร (ภู่) โดยสมมุติให้ผู้รำเป็นพระอภัยมณีและอวดปี่ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประจำตัวละครด้วยการเดี่ยวปี่เพลงเร็ว, ฉุยฉายอวยพรปีวอก พ.ศ. 2522 เป็นการอวยพรในวาระขึ้นปีใหม่ ฯลฯ จนกระทั้งหลัง พ.ศ. 2529 นายเสรี หวังในธรรม ได้คิดประดิษฐ์ฉุยฉายอีกลักษณะหนึ่งขึ้นมา คือ ฉุยฉายเล่าประวัติตัวละครที่ โด่งดัง จัดเป็นการแสดงเบ็ดเตล็ด ไม่แทรกเหมือนในการแสดงโขนละครเหมือนฉุยฉายชุดอื่น ๆ ที่เคยมีมา เช่น ฉุยฉายกำเนิดทศกัณฐ์ เป็นการแสดงเบ็ดเตล็ดโดยเล่าประวัติของทศกัณฐ์ก่อนถูกงาช้างปักอกจากโขนเรื่องรามเกียรติ์, ฉุยฉายไกรทอง พ.ศ. 2545 เป็นการแสดงเบ็ดเตล็ดโดยเล่าประวัติของไกรทอง จากละครเรื่องไกรทอง ฯลฯ และท่านเป็นผู้ริเริ่มนำเพลงบรรเลงอื่น ๆ มาใช้บรรเลงในตอนต้น ตอนรับ และตอนท้าย ทดแทนเพลงรูปแบบเดิม เช่น ฉุยฉายบุเรงนอง สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นหลัง พ.ศ. 2529 เป็นการแสดงเบ็ดเตล็ดโดยเล่าประวัติของบุเรงนอง จากละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ มีลักษณะเฉพาะคือบรรเลงด้วยเพลงสำเนียงพม่า ได้แก่ รัวพม่า รับเพลงไทยสำเนียงพม่า และเสมอพม่า เป็นสำรับ อีกตัวอย่างหนึ่ง ฉุยฉายมังตรา สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นหลัง พ.ศ. 2529 เป็นการแสดงเบ็ดเตล็ดโดยเล่าประวัติของมังตรา จากละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ มีลักษณะเฉพาะคือบรรเลงด้วยเพลงสำเนียงพม่า ได้แก่ กระต่ายเต้น และเสมอพม่า เป็นสำรับ จะเห็นได้ว่าฉุยฉายของ นายเสรี หวังในธรรม มีการพัฒนาในหลาย ๆ ด้าน เนื่องจากท่านเป็นผู้ความรู้ ความสามารถทั้งด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และคีตศิลป์ ประกอบกับความต้องการที่จะพัฒนานาฏศิลป์ไทยให้เป็นที่ต้องตาตรึงใจของผู้ชม ท่านจึงนำนาฏศิลป์ไทยมาปรับปรุงตามฉบับของท่าน

ในระหว่าง พ.ศ. 2545 ถึงปัจจุบัน ฉุยฉายในระยะนี้เป็นช่วงสืบเนื่องมาจากระยะก่อนหน้า ซึ่งมีบุคคลที่มีบทบาทในการอนุรักษ์และพัฒนารูปแบบของการรำฉุยฉาย เช่น นายกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ คีตศิลปินอาวุโส ผู้ประพันธ์บทคนสำคัญของกรมศิลปากร ฉุยฉายของท่านมีรูปแบบตามฉุยฉายของ นายเสรี หวังในธรรม คือ เป็นการเล่าประวัติของตัวละคร และมีการใช้เพลงบรรเลงอื่น ๆ ทดแทนเพลงตามรูปแบบเดิม ได้แก่ ฉุยฉายนางมณีเมขลา พ.ศ. 2547, ฉุยฉายอสุรผัด พ.ศ. 2552, ฉุยฉายรามลักษณ์ พ.ศ. 2553, ฉุยฉายมังรายกะยอชวา พ.ศ. 2556, ฉุยฉายโกมินทร์ พ.ศ. 2557, ฉุยฉายนิลพัท พ.ศ. 2558 และฉุยฉายพระลอ คลอเพื่อนแพง เกิดขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2561 นอกจากนี้ท่านได้พัฒนารูปแบบการขับร้องเพลงฉุยฉายโดยใช้นักร้องต่างเพศ และมีจำนวนหลายคน ในบทร้องเดียวกัน เพื่อให้สอดคล้องกับตัวละคร (กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ, สัมภาษณ์, 23 กันยายน 2565) ดังบทร้องรำฉุยฉายพระลอ คลอเพื่อนแพง ท่านกำหนดให้มีขับร้องด้วยนักร้องเพศชาย จำนวน 1 คน ในบทบาทพระลอ และขับร้องด้วยนักร้องเพศหญิง จำนวน 2 คน ในบทบาทพระเพื่อน และพระแพง ต่อไปนี้

- ร้องเพลงฉุยฉาย -

ชายร้อง : ฉุยฉายเอย สามองค์พงศ์กษัตริย์จอมรัฐราชา
พระเอยพระลองงามพ้อโสภา ดั่งอมรินทราหยาดฟ้ามาดิน
สวยเอยสวยสองเพื่อนแพงทองน้องพี่ เสน่ห์เย้ายวนยีให้ฤดีถวิล

- รับ -

หญิงร้อง : เทพจำแลงเอย ศรรักสลักแผลงเหมือนจะแกล้งกวนชาย
ยิ้มนิดสรวลหน่อยชมดชม้ายเอียงอาย เพื่อนขวาแพงซ้ายให้ระริกระรื่น
พระลอเข้าชิดดวงจิตโสมนัส กางกอดกระหวัดด้วยพระหัตถ์ชุ่มชื้น

- รับ -

- ร้องเพลงแม่ศรี -

ชายร้อง : ขัตติยะเอย ขัตติยะราชา
พระลอเลิศฟ้า ปิ่นมหาแมนสรวง
สองนางทรามวัย ต่างมอบใจสองดวง
พระปิ่นเท่าเจ้าสรวง งามยิ่งปวงเทพเอย

- รับ -

หญิงร้อง : ขัตติยะเอย ขัตติยะนารี
สาวสวยสองศรี ปิ่นธานีเมืองสรอง
บุญเพรงนำพา จึงได้มาร่วมห้อง
สมใจใฝ่ปอง

ประสาน : สามรูปทองพระเอย

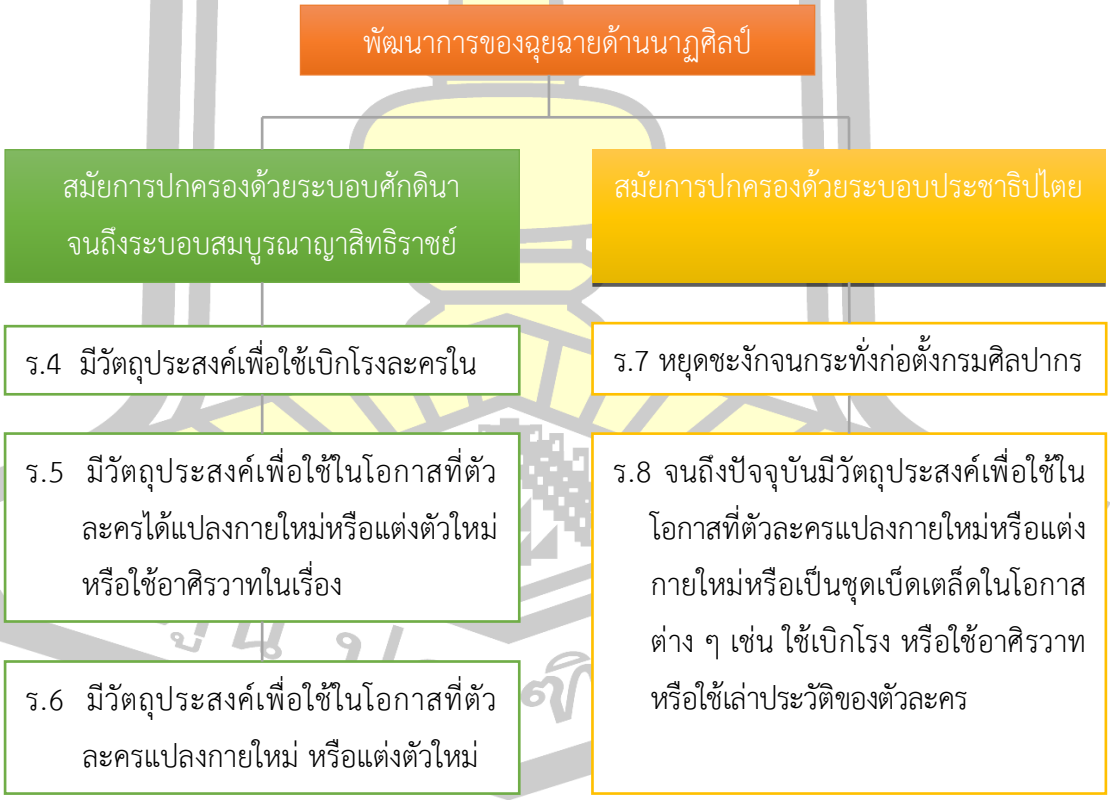
- รับ -

(กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ, สัมภาษณ์, 23 กันยายน 2565)

ในช่วงเวลาเดียวกันนั้นบุคคลอีกท่านหนึ่งที่มีบทบาทในการพัฒนารูปแบบของการรำฉุยฉาย คือ วันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้ชำนาญการด้านศิลปะการแสดง ผู้ประพันธ์บทคนสำคัญอีกท่านหนึ่งของกรมศิลปากร บทประพันธ์ฉุยฉายของท่านมีจำนวนมากกว่า 20 ชุด โดยในจำนวนนั้นท่านยังเป็นผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำด้วยตนเอง เพื่อใช้แสดงในโอกาสต่าง ๆ ของกรมศิลปากร ซึ่งได้ถ่ายทอดให้กับนาฏศิลปินในสังกัดกรมศิลปากรแสดง และมอบให้เป็นผู้สืบทอดกระบวนท่ารำฉุยฉายเหล่านี้ให้คงอยู่สืบมาถึงปัจจุบัน รายละเอียดในส่วนนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงในบทที่ 4 ต่อไป

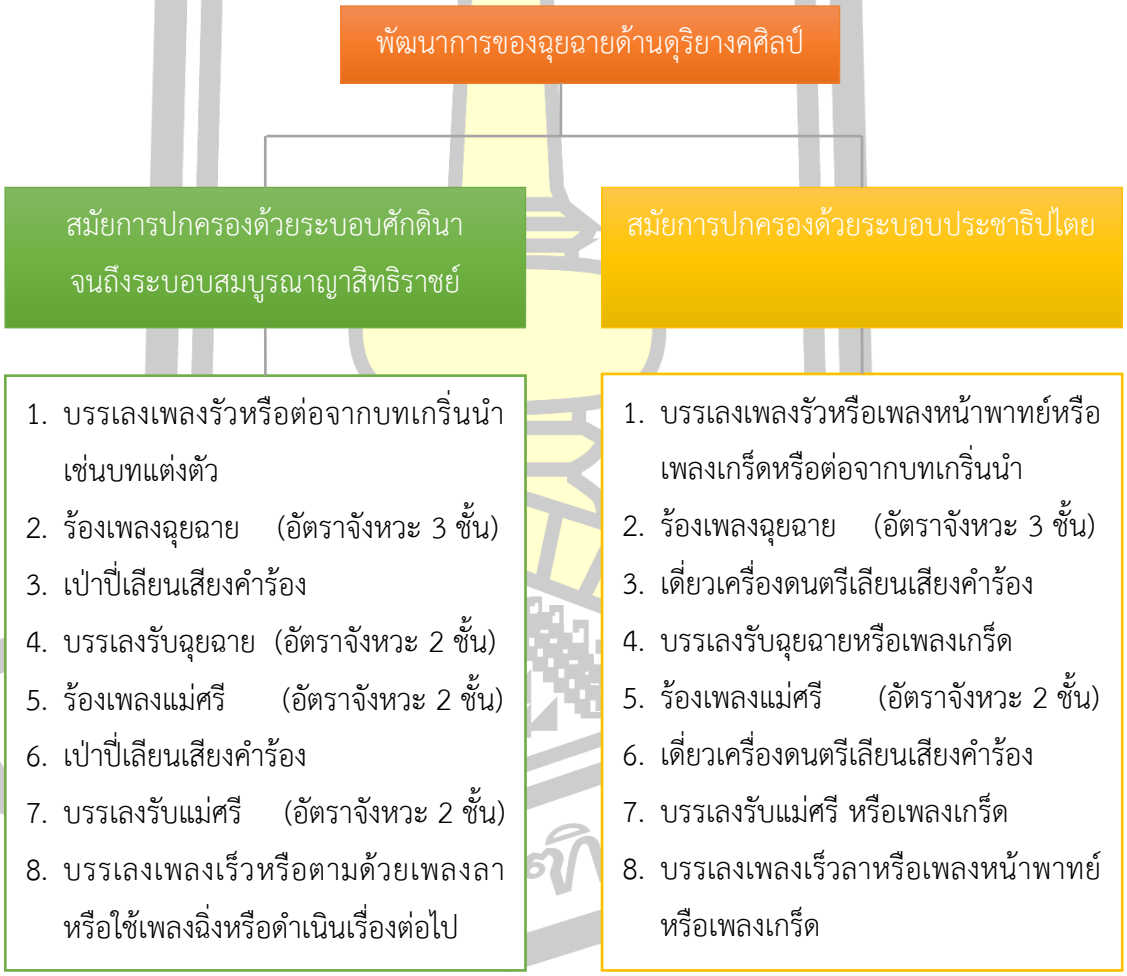
ประวัติและพัฒนาการของฉุยฉายตั้งแต่สมัยสมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2394 ถึงปัจจุบัน ฉุยฉายจัดเป็นนาฏกรรมประเภทหนึ่งที่มีความเกี่ยวข้องกับตัวละคร มีพัฒนาการตามแนวคิดของผู้ประพันธ์บทในแต่ละรุ่น อีกทั้งได้ส่งต่อแนวคิดดังกล่าวเป็นแบบฉบับในการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของผู้ประพันธ์บทในรุ่นถัดไป สามารถสรุปพัฒนาการของฉุยฉายออกเป็น 3 ประเด็น คือ พัฒนาการด้านนาฏศิลป์ พัฒนาการด้านดุริยางค์ศิลป์ และพัฒนาการด้านคีตศิลป์ มีรายละเอียด ดังนี้

ประเด็นที่ 1 พัฒนาการด้านนาฏศิลป์ เดิมฉุยฉายมีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงในโขนละคร ภายหลังจากแปลงกายหรือแต่งกายชื่นชมเครื่องถนิมพิมภาภรณ์ หรือเป็นชุดการแสดงเบ็ดเตล็ดที่อาจไม่เกี่ยวข้องกับตัวละครในวรรณคดี แต่ในช่วงเวลาสามทศวรรษให้หลังมานี้ได้เกิดฉุยฉายอีกประเภทหนึ่งที่หยิบยกเอาบุคลิกลักษณะของตัวละครเรื่องหนึ่ง จำนวนหนึ่งตัวหรือหลายตัวมาเป็นแนวคิดในการสร้างงาน ผู้บุกเบิกเป็นท่านแรกคือ นายเสรี หวังในธรรม ภายหลังต่อมาจึงยึดถือเป็นแบบฉบับในการสร้างงานอีกรูปแบบหนึ่ง สามารถสรุปพัฒนาการของฉุยฉายด้านนาฏศิลป์ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 10 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นแผนผังได้ดังนี้



ภาพประกอบ 12 พัฒนาการของฉุยฉายด้านนาฏศิลป์ สมัยรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2394 ถึงปัจจุบัน
ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

ประเด็นที่ 2 พัฒนาการด้านดุริยางค์ศิลป์ เดิมฉุยฉายบรรเลงด้วยปี่พาทย์ไม้แข็งมีปี่ในเป็นเครื่องดนตรีสำคัญในการเลียนเสียงคำร้อง แต่หากต้องการบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวมจะเสริมปี่ในเข้ามาเป็นกาลเฉพาะ นอกจากนี้ยังมีการนำเครื่องดนตรีชนิดอื่นเข้ามาทดแทนปี่ใน เช่น ซอสามสาย ซออู้ ระนาด ขลุ่ยเพียงออ ปี่มอญ ฯลฯ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของชุดการแสดงเบ็ดเตล็ดหรือโอกาสเฉพาะกิจ รวมถึงมีการบรรเลงเพลงอื่น ๆ มาใช้ในการแสดงตอนต้น ตอนรับ และตอนท้าย ซึ่งอาจเป็นของเก่าหรือเพลงประพันธ์ทำนองใหม่ ทั้งนี้คงเพื่อปรับเปลี่ยนอารมณ์ของเสียงดนตรีให้สอดคล้องกับการแสดงในชุดนั้น ๆ อีกนัยหนึ่งเป็นการสร้างอัตลักษณ์ของการแสดง ให้เกิดความแปลกใหม่ ซึ่งผู้บุกเบิกเป็นท่านแรกคือ นายเสรี หวังในธรรม ภายหลังต่อมาจึงยึดถือเป็นแบบฉบับในการสร้างงานอีกรูปแบบหนึ่ง สามารถสรุปพัฒนาการของฉุยฉายด้านดุริยางคศิลป์ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เรื่อยมาจนถึงรัชกาลที่ 10 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นแผนผังได้ดังนี้



ภาพประกอบ 13 พัฒนาการของฉุยฉายด้านดุริยางคศิลป์ สมัยรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2394 ถึงปัจจุบัน

ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

ประเด็นที่ 3 พัฒนาการด้านคีตศิลป์ เดิมฉุยฉายจะขับร้องด้วยผู้หญิง มีสาเหตุมาจากธรรมชาติของเสียงผู้หญิงเหมาะสมกับการร้องเพลงในกลุ่มเพียงออล่าง หรือเสียงกลาง หากขับร้องด้วยผู้ชายอาจจะไม่ไพเราะเทียบเท่า แต่หากต้องการใช้ผู้ชายขับร้อง จะเปลี่ยนเสียงปี่เป็นเสียงบนหรือเสียงละคร เพื่อให้เหมาะสมกับกิริยาของตัวละครผู้ชาย ผู้บุกเบิกเป็นท่านแรก นั่นคือ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ในระยะต่อมาจึงปรับเปลี่ยนผู้ขับร้องให้ตรงกับเพศสภาพของตัวละคร อีกทั้งในช่วงเวลาครึ่งทศวรรษให้หลังมานี้มีการใช้ผู้ขับร้องหลายคนในบทเดียวกันอาจเป็นเพศเดียวกัน หรือต่างเพศกัน ทั้งนี้คงเพื่อให้สอดคล้องกับจำนวนและเพศของตัวละคร ผู้บุกเบิกเป็นท่านแรกคือ นายกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ ภายหลังต่อมาจึงยึดถือเป็นแบบฉบับในการสร้างงานอีกรูปแบบหนึ่ง สามารถสรุปพัฒนา การของฉุยฉายด้านคีตศิลป์ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เรื่อยมาจนถึงรัชกาลที่ 10 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นแผนผังได้ดังนี้

ภาพประกอบ 14 พัฒนาการของฉุยฉายด้านคีตศิลป์ สมัยรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2394 ถึงปัจจุบัน

ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

ประวัติและพัฒนาการของฉุยฉายในสมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงปัจจุบันคือรัชกาลที่ 10 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ แต่เดิมประเทศไทยปกครองด้วยระบอบศักดินาและระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ฉุยฉายจัดเป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่เกี่ยวข้องกับพระราชสำนัก สำหรับแสดงในพระราชพิธี หรือใช้เบิกโรงละครใน หรือเป็นการรำอวดฝีมือของตัวละครจากโขนละคร อันเป็นบทพระราชนิพนธ์ บทพระนิพนธ์ หรือแม้กระทั่งบทประพันธ์ของผู้มีบรรดาศักดิ์ แต่เมื่อเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นประชาธิปไตย บทบาทหน้าที่ในการอนุรักษ์นาฏศิลป์ไทยถูกปรับเปลี่ยนเป็นของหน่วยงานราชการ ฉุยฉายจึงมีพัฒนาการขึ้นอยู่กับแนวคิดในการสร้างงานของข้าราชการแต่ละบุคคล กอปรกับโอกาสที่ใช้แสดง ทำให้ฉุยฉายมีจุดประสงค์ในการแสดงที่หลากหลาย มีลักษณะเป็นชุดเบ็ดเตล็ด มิได้แทรกอยู่ในโขนละครเพียงเท่านั้น ซึ่งเป็นลักษณะของฉุยฉายในปัจจุบัน

2. ประเภทของการรำฉุยฉาย

รำฉุยฉาย เป็นศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่ได้รับความนิยมมาอย่างยาวนาน มีจุดเด่นอยู่ที่ความอ่อนช้อย และงดงามของลีลาท่าทาง สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท ได้แก่

1. รำฉุยฉายแบบเดี่ยว เป็นการรำฉุยฉายของตัวละครตัวเดียวนับเป็นการรำเดี่ยว มักเป็นตัวละครเอกในการแสดงโขน ละคร ได้แก่ พระ นาง ยักษ์ และลิง ล้วนมีการรำฉุยฉายทั้งสิ้น เช่น ฉุยฉายพราหมณ์ เป็นการรำฉุยฉายตัวพระ ฉุยฉายเบญกายแปลง เป็นการรำฉุยฉายตัวนาง ฉุยฉายทศกัณฐ์ปลอม เป็นการรำฉุยฉายตัวยักษ์ ฉุยฉายหนุมานชมสวน เป็นการรำฉุยฉายตัวลิง

2. รำฉุยฉายแบบคู่ เป็นการรำฉุยฉายด้วยผู้แสดงจำนวน 2 คน ซึ่งรำฉุยฉายแบบคู่นี้มีการจัดแสดงน้อยชุด เช่น ฉุยฉายหลวิชัยคาวี เป็นการรำฉุยฉายแบบคู่ตัวพระ ฉุยฉายนาฏศิลป์ เป็นการรำฉุยฉายแบบคู่ตัวนาง ฉุยฉายนาฏราช เป็นการรำฉุยฉายแบบคู่พระ-นาง

3. รำฉุยฉายแบบกลุ่ม เป็นการรำฉุยฉายของผู้แสดงจำนวนตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป ซึ่งรำฉุยฉายแบบกลุ่มนี้มีการจัดแสดงน้อยชุด เช่น ฉุยฉายเบญจพรรณ หรือชุมนุมฉุยฉาย เป็นการรำที่ใช้ผู้แสดงจำนวน 5 คน รำในบทร้องเดียวกัน แต่สวมบทบาทตัวละครแตกต่างกัน ได้แก่ พระ นาง ยักษ์ ลิง และพราหมณ์ (ชลธิชา บรรเทาทึก, 2550: 4)

ภาพประกอบ 15 รำฉุยฉายแบบเดี่ยว ฉุยฉายกากี แสดงโดย ปภาวี จึงประวัติ

ที่มา: อมรรัตน์ กองบุญ, 2558

ภาพประกอบ 16 รำฉุยฉายแบบคู่ ฉุยฉายมณฑา รจนาเสน่หาผูกพัน แสดงโดย คมสันฐ หัวเมืองลาด และไอศูรย์ ทิพย์ประชาบาล
ที่มา: สุภาพร สอนประสิทธิ์, 2559

ภาพประกอบ 17 รำฉุยฉายแบบกลุ่ม ฉุยฉายหญิงนี้หรือคือเมียขุนแผน
แสดงโดย อาภัสรา นกออก, รจนา ทับทิมศรี, ภัณฑิญา วิภารัตน์, หนึ่งนุช เคหา และภาสินี ปั้นศิริ
ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2559

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า การรำฉุยฉายสามารถจำแนกประเภทออกตามลักษณะของตัวละครได้เป็น 3 ประเภท คือ รำฉุยฉายแบบเดี่ยว เป็นการรำฉุยฉายของตัวละครในบทตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง อย่างใดอย่างหนึ่งเพียงตัวเดียว ส่วนรำฉุยฉายแบบคู่ เป็นการรำฉุยฉายด้วยผู้แสดงจำนวน 2 คน ขณะที่รำฉุยฉายแบบกลุ่ม เป็นการรำฉุยฉายด้วยผู้แสดงจำนวนตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป ซึ่งทั้ง 2 ประเภทนี้ อาจเป็นการรำของตัวละครหลายตัวประเภทเดียวกัน หรือต่างประเภทกันก็ย่อมได้

3. จุดประสงค์ของการรำฉุยฉาย

รำฉุยฉาย เป็นศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทยชนิดหนึ่งที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย มีลักษณะเป็นการรำเดี่ยวที่เน้นความสวยงามของลีลาท่ารำ ประกอบกับบทร้องเพลงฉุยฉายที่มีเนื้อหาไพเราะและสื่อความหมายดี การรำฉุยฉายมักแสดงเป็นการแสดงเดี่ยวหรือเป็นการแสดงประกอบการแสดงโขนและละครไทย การรำฉุยฉายมีจุดมุ่งหมายหลัก สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภทหลัก ๆ คือ

1. รำฉุยฉายที่อยู่ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ในตอนต่าง ๆ เช่น ฉุยฉายมาณพจากโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนหนุมานเกี้ยวนางวารินทร์ ฉุยฉายเบญกาย จากตอนนางลอย ฉุยฉายทศกัณฐ์ลงสวน จากตอนทศกัณฐ์ลงสวน ฉุยฉายอินทรชิต จากตอนศึกศรพรหมาสตร์ ฉุยฉายทศกัณฐ์ปลอม จากตอนทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์

2. รำฉุยฉายที่อยู่ในการแสดงละครเรื่องต่าง ๆ เช่น ฉุยฉายวันทอง จากละครนอกและละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ฉุยฉายพราหมณ์เล็ก พราหมณ์โต จากละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ ฉุยฉายนางวิฬาร์ จากละครนอกเรื่องไชยเชษฐ์ ฉุยฉายยอพระกลิ่น จากละครดึกดำบรรพ์และละครนอกเรื่องมณีพิชัย ฉุยฉายศูรปนขา จากละครดึกดำบรรพ์เรื่องรามเกียรติ์

3. รำฉุยฉายที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้ในการแสดงต่าง ๆ ได้แก่ รำฉุยฉายที่เป็นการแสดงเบิกโรง เป็นการรำชุดเบ็ดเตล็ด หรืออาจเป็นการรำของตัวละครในเรื่อง ยกตัวอย่าง ฉุยฉายพราหมณ์จากการแสดงเบิกโรงเรื่องพระคเณศร์เสียงา ชุมนุมฉุยฉาย ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อให้เห็นถึงความแตกต่างในกระบวนท่ารำของพระ นาง ยักษ์และลิง ฉุยฉายเพลงปี่ ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อเทิดเกียรติคุณพระสุนทรโวหาร (ภู่) (สุมิตร เทพวงษ์, 2547: 5-6)

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า การรำฉุยฉายสามารถจัดให้มีขึ้นได้ตามความเหมาะสมของเหตุการณ์ในวรรณคดีการละครเรื่องต่าง ๆ ที่กำหนดให้ตัวละครมีการแปลงกายใหม่หรือแต่งตัวใหม่ ทั้งนี้เพื่อให้ตัวละครตัวนั้นได้รำอวดฝีมือประกอบการแสดงโขนหรือละครประเภทต่าง ๆ หรืออาจเป็นการสร้างสรรค์บทใหม่เพื่อการพัฒนาท่ารำในนาฏศิลป์ไทยหรือวัตถุประสงค์อื่น ๆ ได้อย่างไม่จำกัด

4. รูปแบบของการรำฉุยฉาย

รำฉุยฉาย เป็นศิลปะการรำอันงดงาม อ่อนช้อย สะท้อนความรู้สึกภาคภูมิใจ ยินดี และความงามของตัวละคร ผ่านท่ารำที่ประณีต บรรเลงด้วยดนตรีไทยอันไพเราะ รูปแบบของการรำฉุยฉายมีหลากหลาย รูปแบบของการรำฉุยฉาย แบ่งออกได้เป็น 3 รูปแบบ คือ

1. รำฉุยฉายแบบเต็ม เป็นการรำฉุยฉายเต็มรูปแบบตามมาตรฐานที่กำหนด กล่าวคือ รำเพลงฉุยฉาย 2 บท ซึ่งจบแต่ละคำกลอนจะรำตามปี่ที่เป่าเลียนเสียงคำร้อง และจะรำตามปี่พาทย์บรรเลงรับเพลงฉุยฉาย 2 บท จากนั้นรำเพลงแม่ศรี 2 บท ซึ่งจบแต่ละคำกลอนจะรำตามปี่ที่เป่าเลียนเสียงคำร้อง และจะรำตามปี่พาทย์บรรเลงรับเพลงแม่ศรี 2 บท จบท้ายด้วยรำเพลงเร็ว, ลา (ชวลิต สุนทรานนท์, 2563: 59) เช่น ฉุยฉายนางผีเสื้อสมุทรแปลง จากการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอนนางผีเสื้อสมุทรลักพระอภัยมณี

บทขับร้องรำฉุยฉายผีเสื้อสมุทรแปลง

นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ ประพันธ์บท นายสมชาย ทับพร บรรจุทำนองเพลง

.....

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว -

(นางผีเสื้อสมุทรแปลงออกรำหน้าเวที)

- ร้องเพลงฉุยฉาย -

ผีเสื้อสมุทรเอย แปลงเป็นมนุษย์ดูประดุจเทพธิดา
หน้าบึ้งขึงร้ายกลับกลายโสภา ทั้งปากคอคิ้วตายั่วอุราเมื่อชายชม
ท่าทีมีจริตจะเข้าชิดพระอภัย ให้ทรงหลงใหลคลั่งไคล้สนิทสนม

- รับ -

นวลละอองเอย ผิวพรรณผุดผ่องอล่องฉ่องดั่งทองทา
พักตร์พริ้มยิ้มละมัยกระหยิ่มใจไคลคลา รีบเร่งไปหาพระเอกเจ้าผู้เป่าปี่
เสียงต้อยตะริดให้จิตไหวหวั่น เจียนจะบาดชีวันเจียวหนอพ่อมณี

- รับ -

- ร้องเพลงแม่ศรี -

แม่ศรีเอย แม่ศรีผีเสื้อสวย
ลีลาศนาดนวย กระชุ่มกระชวยระรวยระรื่น
วันนี้จะมีคู่ ได้อยู่ยงยืน
แสนชอุ่มชุ่มชื่น ทุกค่ำคืนในถ้ำเอย

- รับ -

สมฤดีเอย สมฤดีอีผีเสื้อ
จะอิงแอบแนบเนื้อ ชาติเชื้อกษัตรา
ด้วยจิตพิศวาส มุ่งมาดปรารถนา
พระอภัยราชา เป็นภัสดาครานี้เอย

- รับ -

- ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว - ลา -

(นางผีเสื้อสมุทรแปลงรำจนจบกระบวนแล้วเข้าเวที)

(รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 26 กันยายน 2565)

2. รำฉุยฉายแบบตัด เป็นการรำฉุยฉายโดยตัดทอนจากบทเต็มให้สั้นลง หรือรำฉุยฉายในบทที่มีเพลงฉุยฉาย 1 บท และรำเพลงแม่ศรี 1 บท ซึ่งจบแต่ละคำร้องจะรำตามปี่ที่เป่าเลียนเสียงคำร้องทุกคำ และจะรำตามปี่พาทย์บรรเลงรับเพลงฉุยฉาย 1 บท และเพลงแม่ศรี 1 บท จบท้ายด้วยรำเพลงเร็ว, ลา ในกรณีที่มีบทรำฉุยฉายแบบเต็มอยู่แล้วสามารถรำอย่างตัดได้โดยเลือกรำเพลงฉุยฉาย 1 บท และรำเพลงแม่ศรี 1 บท จะเป็นบทใดก็ได้ตามแต่ความเหมาะสมของการแสดง (ชวลิต สุนทรานนท์, 2563: 59-60) เช่น ฉุยฉายนางมณี จากการแสดงละครนอกเรื่องแก้วหน้าม้า ฉุยฉายไกรทอง สำนวนของนายปัญญา นิตยสุวรรณ จากการแสดงละครนอก หรือละครเสภาเรื่องไกรทอง

บทขับร้องรำฉุยฉายนางมณี

นางพัฒนี พร้อมสมบัติ ประพันธ์บท นายยงยศ วรรณมาส บรรจุทำนองเพลง

.....

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว -

(นางมณีออกรำหน้าเวที)

- ร้องเพลงฉุยฉาย -

ฉุยฉายเอย รูปม้ากลับหายกลายเป็นนางมณี
อรชรอ้อนแอ้นงามแม้นกินรี ตามพรพระมุนีทั้งเพ่งทั้งพิศ
ท่วงท่ามาไปช่างไว้จริต ใครได้ใกล้ชิดต้องติดใจเอย

- รับ -

- ร้องเพลงแม่ศรี -

แม่ศรีเอย แม่ศรีมโนมัย
นุ่งผ้าผืนใหม่ ห่มสไบสีตอง
แต่งองค์นงลักษณ์ ผัดพักตร์ผุดผ่อง
ไปเฝ้าพระปิ่นทอง ที่ในบุรีเอย

- รับ -

- ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว - ลา -

(นางมณีรำจนจบกระบวนแล้วเข้าเวที)

(กานท์ธิดา พึ่งโพธิ์, 2565: 123)

3. รำฉุยฉายพวง เป็นการรำเพลงฉุยฉายและรำเพลงแม่ศรีต่อเนื่องกันไปโดยไม่มีปี่ที่เป่าเลียนเสียงคำร้อง และจะรำตามปี่พาทย์รับเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรีเช่นเดียวกับรำฉุยฉายแบบเต็ม หรือรำฉุยฉายแบบตัด แล้วลงท้ายด้วยรำเพลงเร็ว, ลา ทั้งนี้เพื่อกระชับระยะเวลาในการแสดง (ชวลิต สุนทรานนท์, 2563: 59-60) เช่น ฉุยฉายนางผีเสื้อสมุทรแปลง จากการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอนพระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อสมุทร

บทขับร้องรำฉุยฉายผีเสื้อสมุทรแปลง

นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ ประพันธ์บท นายสมชาย ทับพร บรรจุทำนองเพลง

.....

- ปี่พาทย์ทำเพลงท้ายฉุยฉาย -

(นางผีเสื้อสมุทรแปลงออกรำหน้าเวที)

- ร้องเพลงฉุยฉาย -

ฉุยฉายเอย จากผีเสื้อสมุทรเป็นสาวสุดโสภา
ยามอยู่กับพระอภัยผู้วิไลภัสดา เสียงปี่เสน่หายวนอุราลุ่มหลง
ต้อยตะริดเป่าเมียนี้เฝ้าปรนนิบัติ บีบนวดสัมผัสกอดรัดพระองค์

- รับ -

สุขฤดีเอย ล่วงเข้าแปดปีรักสามียังไม่คลาย
เกิดลูกสินสมุทรเจ้ายอดบุตรชาย ผู้หน้าละม้ายคลับคล้ายพ่ออภัย
คิ้วเขี้ยวเหมือนแม่ทายาทแท้นางผีเสื้อ ยักษ์คนปนเลือดเนื้อเรี่ยวแรงเหลือสุดใจ

- รับ -

- ร้องเพลงแม่ศรี -

แม่ศรีเอย แม่ศรีผีเสื้อสมุทร
จะแปลงร่างมนุษย์ จึงรีบรุดออกมา
เกรงลูกผัวเห็น ต้องซ่อนเร้นกายา
เพื่อเสาะแสวงหา ผลไม้ป่าถวายเอย

- รับ -

จำใจเอย จำใจให้พลัดพราก
สักนาทีไม่อยากจาก ด้วยรักมากทั้งปี่คน
มันสุดร้าวราน ทรมานเหลือล้น
กว่าจะค่ำต้องทุกข์ทน ถึงจรดลกลับถ้ำเอย

- รับ -

- เดี่ยวปี่เพลงเร็ว - วงปี่พาทย์รับเพลงลา -

(นางผีเสื้อสมุทรแปลงรำจนจบกระบวนแล้วเข้าเวที)

(รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 26 กันยายน 2565)

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า การรำฉุยฉายจำแนกออกเป็น 3 ลักษณะ ดังนี้ ลักษณะแรก รำฉุยฉายแบบเต็ม เป็นการรำเพลงฉุยฉาย 2 บท และรำเพลงแม่ศรี 2 บท มีปี่ที่เป่าเลียนเสียงคำร้อง พอจบแต่ละบทจะรำตามปี่พาทย์รับแล้วลงท้ายด้วยเพลงปิดท้าย ลักษณะต่อมา รำฉุยฉายแบบตัด มีลักษณะเช่นเดียวกับฉุยฉายแบบเต็ม เพียงแต่เป็นการรำเพลงฉุยฉายและรำเพลงแม่ศรีอย่างละ 1 บท แล้วลงท้ายด้วยเพลงปิดท้าย ลักษณะสุดท้าย รำฉุยฉายพวง เป็นการรำเพลงฉุยฉายและรำเพลงแม่ศรีต่อเนื่องกันไปโดยไม่มีการเป่าปี่เลียนเสียงคำร้อง ในบางชุดอาจรำเพลงฉุยฉายมากกว่าหรือน้อยกว่า 2 บท และรำเพลงแม่ศรีมากกว่าหรือน้อยกว่า 2 บท ก็มีเช่นกัน พอจบแต่ละบทจะรำตามปี่พาทย์รับแล้วลงท้ายด้วยเพลงปิดท้าย

5. องค์ประกอบของการรำฉุยฉาย

โมฬี ศรีแสนยงค์ (2558: 21-24) ได้กล่าวว่า การรำฉุยฉายจะเกิดความสมบูรณ์ชัดเจนได้นั้นต้องมีองค์ประกอบ 6 ประการ คือ ที่มาของเนื้อหา ทำนองดนตรี ผู้แสดง การแต่งกาย ท่ารำ และอุปกรณ์ มีรายละเอียดดังนี้

1. ที่มาของเนื้อหา การรำฉุยฉายนั้นนำข้อมูลมาจากวรรณคดีไทย แต่ในปัจจุบันการรำฉุยฉายได้พัฒนาขึ้นเพื่อใช้แสดงในโอกาสอื่น ๆ เข้ามาตามโอกาสสำคัญ ๆ เช่น วันรำลึกบุคคลสำคัญ วันสถาปนาสถาบันการศึกษา แล้วนำมาเป็นข้อมูลเบื้องต้นในการแต่งบทประพันธ์ ดนตรี เครื่องแต่งกาย เพื่อพรรณนาถึงบุคคล การแต่งกาย หรือการแปลงกายให้สวยงามของตัวละครในวรรณคดีไทย สังเกตได้จากบทเพลงร้องฉุยฉายแบบโบราณนั้นจะพบว่าหลังชื่อชุดการรำจะเป็นชื่อของตัวละครที่นำมาจากวรรณคดีไทยเสมอ

2. ดนตรี ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการรำฉุยฉาย จะนิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า เพราะมีเครื่องดนตรีครบตามหลักการผสมวงและมีจำนวนไม่มาก สามารถบรรเลงได้ชัดเจนดี และสามารถใช้ปี่ในเป่าเลียนเสียงขับร้องได้ ประกอบด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง สำหรับใช้บรรเลงและขับร้องตามมาตรฐานของการรำฉุยฉาย คือ บรรเลงเพลงนำมักเป็นเพลงรัว ขับร้องเพลงฉุยฉาย ปี่เป่าเลียนเสียงขับร้องทุกคำกลอน บรรเลงรับเพลงฉุยฉาย ขับร้องเพลงแม่ศรี ปี่เป่าเลียนเสียงขับร้องทุกคำกลอน บรรเลงรับเพลงแม่ศรี และบรรเลงเพลงปิดท้าย มักเป็นเพลงเร็วและจบด้วยเพลงลา

3. ผู้แสดง การคัดเลือกผู้แสดงในการรำฉุยฉายจะไม่จำกัดเพศและฐานันดรศักดิ์ของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง ซึ่งแบ่งออกตามบุคลิกภาพและเพศ คือ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ ตัวลิง และตัวละครอื่น ๆ โดยมีหลักพิจารณาจะต้องเลือกให้ดูเหมาะสมกับการรำฉุยฉายชุดนั้น ๆ คือ ผู้ถูกสมมุติเป็นตัวละครนั้น ๆ ในเรื่องซึ่งจะต้องแสดงท่าทาง สีหน้า อารมณ์ ที่เรียกว่าตีบท ไปตามคำร้องว่าจะรำได้ถูกต้องสวยงามตามหลักนาฏศิลป์ไทยเพียงใด

4. การแต่งกาย การออกแบบเครื่องแต่งกายในการรำฉุยฉายจะต้องคำนึงถึงปัจจัยต่าง ๆ คือ ปัจจัยแรก การแต่งกายตามเพศสภาพเพศ ตัวพระ หรือตัวนาง หรือตัวยักษ หรือตัวลิง หรือตัวละครอื่น ๆ ปัจจัยต่อมา การแต่งกายตามฐานันดรศักดิ์ ตัวกษัตริย์ หรือทหาร หรือชาวบ้าน ปัจจัยต่อมา การแต่งกายตามชนิดละคร ละครรำที่เป็นแบบแผน หรือละครรำที่เป็นแบบปรับปรุง ปัจจัยต่อมา การแต่งกายตามชนิดของวรรณคดีที่เคยแสดงละครแบบใดมาก่อน ปัจจัยสุดท้าย การแต่งกายตามเหตุการณ์ หรือโอกาสที่ใช้แสดง

5. ท่ารำ การประดิษฐ์ท่ารำส่วนใหญ่จะได้แม่ท่ามาจากท่ารำพื้นฐานในการแสดงนาฏศิลป์ไทย ท่ารำหลัก ๆ ส่วนใหญ่จะได้แม่ท่ามาจากท่ารำที่เป็นแบบมาตรฐาน ทั้งรำหน้าพาทย์ เพลงช้า เพลงเร็ว รำแม่บท รำตีบท และเป็นท่ารำที่ประยุกต์ตามบุคลิกของตัวละครในเรื่องนั้น ๆ โดยเฉพาะท่ารำเพลงลา ส่วนการรำในคำร้องเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรีนั้นจะบรรจุท่ารำโดยใช้วิธีการรำใช้บทหรือตีบททั้งสิ้น ความวิจิตรงดงามขึ้นอยู่กับการบรรจุท่ารำ โดยผู้รำนั้นจะเลือกสรรท่ารำลีลาอันประกอบด้วย ท่านิ่ง และท่าเชื่อม ท่าทางการวางแขน ขา การใช้เท้า ตลอดจนการวางสีหน้า อารมณ์ให้ถูกต้องตามหลักเกณฑ์ของนาฏศิลป์ไทย

6. อุปกรณ์การแสดง การใช้อุปกรณ์การแสดงในการรำฉุยฉายมีจำนวนน้อยชุด ถือเป็นส่วนแทรกเสริมที่ทำให้การแสดงมีความสวยงามมากยิ่งขึ้น ซึ่งการใช้อุปกรณ์การแสดงผู้แสดง หรือผู้กำกับการแสดง จะต้องจัดไว้ให้พร้อม เช่น ขณะฝึกซ้อมจะต้องใช้ให้ชำนาญเพื่อจะได้ไม่หลงลืม หรือใช้ไม่คล่อง ทำให้แลดูเก้งก้าง ทั้งนี้อาจไม่มีก็ย่อมได้

จากการศึกษาในหัวข้อรำฉุยฉาย พบว่า รำฉุยฉายสามารถจัดให้มีขึ้นได้ตามเหตุการณ์ในวรรณคดีการละครเรื่องต่าง ๆ ที่กำหนดให้ตัวละครมีการแต่งตัว หรือชมความงามของตัวเองก็แต่งบทฉุยฉายเพื่อให้ตัวละครนั้นรำอวดฝีมือได้ หรืออาจเป็นการสร้างสรรค์บทใหม่เพื่อการพัฒนาท่ารำนาฏศิลป์ไทย หรือวัตถุประสงค์อื่น ๆ ได้อย่างไม่จำกัด ภายใต้รูปแบบของการรำอย่างใดอย่างหนึ่ง คือ รำฉุยฉายแบบเต็ม หรือรำฉุยฉายแบบตัด หรือรำฉุยฉายพวง เมื่อจำแนกองค์ประกอบของการรำฉุยฉาย พบว่า มี 6 ประการ คือ ที่มาของเนื้อหา ทำนองดนตรี ผู้แสดง การแต่งกาย ท่ารำ และอุปกรณ์ การเข้าใจองค์ประกอบทั้ง 6 ประการนี้ จะช่วยให้ผู้ชมเข้าใจและชื่นชมการแสดงรำฉุยฉายได้อย่างลึกซึ้ง สัมผัสความงามของท่ารำ ดนตรี บทร้อง และเนื้อหาที่สื่ออารมณ์ รำฉุยฉายเปรียบเสมือนบทกวีที่ถ่ายทอดเรื่องราว อารมณ์ และความรู้สึก ผ่านการเคลื่อนไหวของร่างกาย สะท้อนให้เห็นถึงความงดงามของนาฏศิลป์ไทย

องค์ความรู้เกี่ยวกับตัวละคร

ตัวละคร หมายถึง ผู้ที่ทำให้เกิดเหตุการณ์หรือเกิดเรื่องราวและเป็นผู้ที่ได้รับผลจากเรื่องราวหรือเหตุการณ์นั้น ๆ ด้วย อาจเป็นคน หรือสัตว์ หรือสิ่งของ หรือธรรมชาติก็ได้ ซึ่งมีลักษณะเฉพาะบางประการ ทั้งด้านกายภาพ สังคมวิทยา และจิตวิทยา โดยทำหน้าที่ในการเป็นสื่อกลางให้ผู้ชมสามารถติดตามเรื่องราวได้นั่นเอง (โชติอนันต์ เกษมวงศ์หงส์, 2563: 28) สำหรับตัวละครในการแสดงโขนละครมีอยู่ 4 ประเภท คือ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง

1. ตัวพระ

ตัวพระ หมายถึง ผู้แสดงจะเป็นเพศหญิงหรือเพศชายก็ได้ และต้องแสดงบทบาทลีลาท่ารำเป็นผู้ชาย แบ่งออกเป็น 2 แบบ ได้แก่ 1) แบบตัวพระแท้ เป็นตัวละครชายที่แสดงโดยผู้ชายจริง มักปรากฏในโขน ละคร และละครใน ยกเว้นละครในบางประเภทที่เดิมเป็นละครผู้หญิงของหลวง และ 2) แบบตัวพระในละครใน เป็นตัวละครชายที่แสดงโดยผู้หญิง มักปรากฏในละครใน จะใช้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวพระ ตัวพระในละครใน จะต้องแสดงบทบาท ลีลา และท่ารำให้สื่อถึงความเป็นชาย (อรวรรณ ขมวัฒนา และวีร์สุดา บุนนาค, 2557: 15)

2. ตัวนาง

ตัวนาง หมายถึง ผู้แสดงจะเป็นหญิงหรือชายก็ได้และต้องแสดงบทบาทลีลาท่ารำเป็นผู้หญิง แบ่งออกเป็น 2 แบบ ได้แก่ 1) นางกษัตริย์ มีลักษณะท่ารำที่อ่อนช้อย งดงาม นิ่มนวล แสดงถึงความสง่างาม อ่อนหวาน และความเป็นกุลสตรี เช่น นางสีดา นางบุษบา และ 2) นางตลาด มีลักษณะท่ารำที่กระฉับกระเฉง ไม่เรียบร้อย แสดงถึงความเป็นกันเอง เช่น นางวัลลา นางแก้วหน้าม้า (อรวรรณ ขมวัฒนา และวีร์สุดา บุนนาค, 2557: 15)

3. ตัวยักษ์

ตัวยักษ์ หมายถึง ผู้แสดงเป็นตัวยักษ์ มักใช้ผู้ชายที่มีรูปร่างใหญ่แสดง ลักษณะลีลาท่ารำของตัวยักษ์แบ่งแยกตามอารมณ์ เช่น โกรธ เจ้าชู้ ขึงขัง องอาจในการต่อสู้ แบ่งออกเป็น 3 ระดับ ได้แก่ 1) ยักษ์ใหญ่ นิยมใช้ผู้แสดงมีรูปร่างใหญ่ ลำคอสูงระหง เช่น ทศกัณฐ์ สหัสเดชะ 2) ยักษ์เล็ก นิยมใช้ผู้แสดงที่มีรูปร่างเล็กบาง คล้ายคลึงตัวพระ มีมือเท้าเรียว ลำคอระหง เช่น อินทรชิต รามสูร และ 3) ยักษ์ต่างเมือง นิยมใช้ผู้แสดงอ้วน ล่ำ สั้น ป้อม ลำคอไม่ระหงนัก เช่น ทัพนาสูร ไมยราพ (อรวรรณ ขมวัฒนา และวีร์สุดา บุนนาค, 2557: 15-16)

4. ตัวลิง

ตัวลิง หมายถึง ผู้แสดงเป็นตัวลิง มักใช้ผู้ชายที่มีรูปร่างเล็กแสดง ซึ่งสามารถจำแนกลีลาของลิงออกเป็น 3 ลักษณะ คือ 1) ลิงยอด มีลักษณะการร่ายรำ เชื่องช้าแต่สง่างาม เช่น พาลี สุครีพ 2) ลิงโล้น มีลักษณะการร่ายรำที่คล่องแคล่ว ว่องไว องอาจ เช่น หนุมาน นิลพัท และ 3) ลิงเล็กหรือลิงป่า มีลักษณะการร่ายรำ รวดเร็ว ไม่องอาจ หรืองดงามเท่าลิงอื่น เช่น ลิงถวายผ้าสไบนางสีดา (อรวรรณ ขมวัฒนา และวีร์สุดา บุนนาค, 2557: 15-16)

จากการศึกษาในหัวข้อตัวละคร พบว่า ตัวละครในการแสดงนาฏศิลป์ไทยมีหลัก ๆ อยู่ 4 ประเภท คือ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง ซึ่งมีความแตกต่างกันคือ ตัวพระกับตัวนางจะใช้ผู้หญิงหรือผู้ชายแสดงก็ได้ เพียงแต่ตัวพระต้องแสดงบทบาทลีลาท่ารำเป็นผู้ชาย ขณะที่ตัวนางจะต้องแสดงบทบาทลีลาท่ารำเป็นผู้หญิง ส่วนตัวยักษ์กับตัวลิงมักใช้ผู้ชายแสดง เพียงแต่ตัวยักษ์ใช้ผู้ชายที่มีรูปร่างใหญ่ท่าทางแข็งแรงแสดง ขณะที่ตัวลิงใช้ผู้ชายที่มีรูปร่างเล็ก สัดทัด ท่าทางคล่องแคล่ว ว่องไวแสดง นอกจากนี้ตัวละครบางตัวอาจมีบทบาทซ้อนทับ หรือมีลักษณะเฉพาะที่ไม่เข้ากับประเภทใดประเภทหนึ่งอย่างชัดเจน

ภาพประกอบ 18 พระลอเป็นตัวพระในละครพันทาง เรื่องพระลอ แสดงโดย สมเจตน์ ภู่นา
ที่มา: อมรา อยู่คงพันธุ์, 2561

ภาพประกอบ 19 นางเมรีเป็นตัวนางในละครชาตรี เรื่องรถเสน แสดงโดย พรทิพย์ ทองคำ
ที่มา: ฐิพรรัศม์ อิ่มสวาสดิ์, 2554

ภาพประกอบ 20 ทศกัณฑ์เป็นตัวยักษ์ในโขน เรื่องรามเกียรติ์ แสดงโดย อนุชา สุมามาลย์
ที่มา: ฐิพรรัศม์ อิ่มสวาสดิ์, 2555

ภาพประกอบ 21 หนุมานเป็นตัวลิงในโขน เรื่องรามเกียรติ์ แสดงโดย กิตติ จาตุประยูร
ที่มา: สุภาพร สอนประสิทธิ์, 2559

องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์

นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่งที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียว หรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุมปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เครื่องแต่งกาย และส่วนประกอบอื่น ๆ ในการแสดง ทำให้การแสดงนาฏศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543 ข: 211)

1. ขั้นตอนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543 ข: 211-233) ได้กล่าวว่า นาฏยประดิษฐ์มีการทำงานเป็นขั้นตอน 7 ขั้นตอน ดังต่อไปนี้

1. การคิดให้มีนาฏศิลป์ คำว่านาฏศิลป์มีบทบาทมากมายในสังคมมนุษย์ ฉะนั้นความต้องการให้มีการฟ้อนรำขึ้นในโอกาสใดนั้นย่อมมีเหตุผลมากมาย แต่พอสรุปได้เป็นเหตุผลใหญ่ 5 ประการ คือ

1.1 พิธีกรรมและพิธีการ

1.2 ส่งเสริมกิจกรรม

1.3 เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม

1.4 ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์

1.5 เพื่อพัฒนาอาชีพ

2. การกำหนดความคิดหลัก ความคิดหลักเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ มีการกำหนดความคิดหลักเป็น 2 ระดับ คือ

2.1 ระดับเป้าหมาย หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏศิลป์ชุดที่คิดประดิษฐ์ขึ้นนี้ ทำเพื่ออะไรหรือทำเพื่อใคร

2.2 ระดับวัตถุประสงค์ เป็นการนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะให้เกิดขึ้นในรูปแบบของกิจกรรมต่าง ๆ ที่ชัดเจนเพื่อจะได้นำไปปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ได้โดยง่าย

3. การประมวลข้อมูล เมื่อได้กำหนดวัตถุประสงค์แล้วนักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำการรวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ทั้งนี้เพราะการสร้างสรรค์ด้านศิลปะใด ๆ ก็ตามมิได้เกิดขึ้นจากความว่างเปล่าแต่เป็นกระบวนการที่นำเอาสิ่งที่มีอยู่ก่อนแล้วมาประยุกต์หรือปรับเปลี่ยนทั้งในระดับนามธรรมหรือรูปธรรมให้ได้ผลลัพธ์ใหม่ตามวัตถุประสงค์ ข้อมูลมี 2 ลักษณะ คือ

3.1 ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง เป็นความรู้ต่าง ๆ ที่สืบค้นได้และนำมาพินิจพิจารณาเพื่อใช้ประกอบความคิดให้เป็นรูปร่าง

3.2 ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ มักเป็นผลงานศิลปะสาขาต่าง ๆ ผลงานเหล่านี้เมื่อนักประดิษฐ์ได้สัมผัสอย่างจริงจังก็อาจเกิดความดื่มด่ำเกิดเป็นความบันดาลใจขึ้นได้

4. การกำหนดขอบเขต เป็นการกำหนดว่านาฏศิลป์ชุดนั้นจะครอบคลุมเนื้อหาสาระอะไรบ้างและอย่างไรบ้าง การกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์จะช่วยนักนาฏยประดิษฐ์มีให้คิดอะไรเกินกว่าที่จะทำได้จริงเพราะการทำงานสร้างสรรค์ทุกอย่างมีข้อจำกัดมากมายหากไม่กำหนดขอบเขตของตนแล้วผลงานก็มักจะเต็มไปด้วยสิ่งละอันพันละน้อยจนให้การแสดงขาดเอกภาพ และไม่ตอบสนองเป้าหมายและวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้หรือมิฉะนั้นก็ทำออกมาไม่สำเร็จ

5. การกำหนดรูปแบบ ในการกำหนดรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่นักนาฏยประดิษฐ์มีวิธีกำหนดได้มากมายหลายแนวทางแต่อาจสรุปเป็นแนวทางหลัก ๆ ได้ 4 แนว คือ

5.1 กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต

5.2 กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต

5.3 กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม

5.4 กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีต

6. การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ นอกจากรูปแบบของนาฏยศิลป์ชุดใหม่แล้วนักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนดแนวคิดหรือรูปแบบขององค์ประกอบอื่น ๆ ที่จะใช้ในการแสดงเช่นผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง แสงเสียง ฯลฯ การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในเบื้องต้น เพราะนักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำงานกับคนอื่น ๆ ที่มีความชำนาญเฉพาะทาง นักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำให้คนเหล่านั้นเข้าใจแนวคิดและรูปแบบนาฏยศิลป์ชุดที่ตนคิดขึ้นให้ชัดเจนที่สุดเท่าที่จะทำได้และบอกความประสงค์ในด้านปริมาณและด้านคุณภาพให้มีความละเอียดเพื่อเขาเหล่านั้นจะได้ทำการออกแบบ ให้ได้ใกล้เคียงกับสิ่งที่นักนาฏยประดิษฐ์ต้องการให้มากที่สุด

7. การออกแบบนาฏศิลป์ การออกแบบทางนาฏศิลป์มีลักษณะความคล้ายคลึงกับการออกแบบทางทัศนศิลป์ เพราะนาฏศิลป์เปรียบเสมือนประติมากรรมการเคลื่อนที่บนเวที อันมี ผู้แสดงเป็นปัจจัยหลักนักนาฏยประดิษฐ์มีหน้าที่ออกแบบโดยกำหนดให้ผู้แสดงออกท่าทาง การเคลื่อนไหว ทิศทาง การจับกลุ่ม เป็นต้น ให้เป็นไปตามการออกแบบทางนาฏยประดิษฐ์ของตน ทั้งนี้จำเป็นต้องอาศัย 2 ทฤษฎี จึงจะทำให้งานนาฏศิลป์เกิดความสมบูรณ์ ได้แก่

7.1 ทฤษฎีทางทัศนศิลป์

7.1.1 องค์ประกอบทัศนศิลป์ องค์ประกอบทัศนศิลป์ในงานนาฏศิลป์มี 5 ประเภท ได้แก่ จุด เส้น รูปทรง สี และพื้นผิว

7.1.2 การจัดองค์ประกอบทัศนศิลป์ การจัดองค์ประกอบทัศนศิลป์มี 4 ประเภท ได้แก่ ความมีเอกภาพ ความสมดุล ความกลมกลืน และความแตกต่าง

7.2 ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว

7.2.1 การใช้พลังงาน การใช้พลังในนาฏศิลป์มี 3 ประเภท ได้แก่ ความแรงของพลัง การเน้นพลัง และลักษณะของการใช้พลัง

7.2.2 การใช้ที่ว่าง เป็นการเคลื่อนไหวในลักษณะ ความกว้าง ความยาว และความสูง โดยมีการกำหนดได้ 3 ลักษณะ ได้แก่ ตำแหน่ง ขนาด และทิศทาง

จากข้อความข้างต้นสรุปได้ว่า ขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ประกอบไปด้วย การคิดให้มีนาฏศิลป์ การกำหนดความคิดหลัก การประมวลข้อมูล การกำหนดขอบเขต การกำหนดรูปแบบ การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ และการออกแบบนาฏศิลป์ โดยการทำงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์นี้เริ่มต้นจากแนวคิด รูปแบบ และกลวิธีของนาฏศิลป์ ซึ่งผู้สร้างสรรค์จะต้องมีจินตนาการที่นำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยประดิษฐ์ แล้วจึงอาศัยขั้นตอนขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ทำให้เกิดงานนาฏศิลป์ชุดใหม่ขึ้น

2. องค์ประกอบการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543 ข: 233-238) ได้กล่าวว่า การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ของไทยจะประกอบไปด้วย 3 ส่วน ดังต่อไปนี้

1. ท่ารำ ท่ารำไทยแบ่งออกเป็น 3 แบบ คือ ท่าระบำ ท่าละคร ท่าเต้น

1.1 ท่าระบำ เป็นการรำท่างาม ๆ ให้ผู้ชมพอเห็นเป็นเค้าของความหมายตาม คำร้อง ตัวอย่างนาฏยประดิษฐ์ในลักษณะของท่าระบำที่ดีเด่นที่สุดชุดหนึ่ง คือ ระบำดาวดึงส์ แทรกอยู่ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี พระนิพนธ์ในพระสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ นักนาฏยประดิษฐ์คือ หม่อมเข็ม กุญชร หม่อมในเจ้าพระยาเทเวศรีวงศ์วิวัฒน์

1.2 ท่าละคร เป็นท่ารำที่กำหนด ไว้ให้แต่ละท่ามีความหมายเฉพาะแบ่งได้เป็น 3 ประเภท คือ ท่าแสดงอารมณ์ เช่น รัก โกรธ เศร้า ท่าแสดงกิริยา ท่ายิงธนู ท่าเคียงคู่ ท่าช่วยเหลือและท่าแสดงปรากฏการณ์ธรรมชาติ เช่น ลมพัด ดอกไม้บาน ท่าละครหรือรำตีบทนี้มีคุณลักษณะเป็นท่าเลียนแบบธรรมชาติ คือ ทำท่าปกติของมนุษย์ให้มีท่าทีมากขึ้น

1.3 ท่าเต้น นาฏยศิลป์ไทยอาจดูเด่นในการใช้มือรำทำท่าต่าง ๆ แต่ในความเป็นจริงนาฏยศิลป์ไทยมีท่าเต้นเป็นจำนวนไม่น้อย และมีวิธีการเคลื่อนไหวของขาและเท้าทั้งที่ใช้ได้โดยทั่วไปหรือกำหนดไว้เป็นการเฉพาะ เช่น ท่าเต้นของยักษ์หรือลิง

2. การแปรแถว การแปรแถวในนาฏยประดิษฐ์ของไทยค่อนข้างจำกัด เป็นการแปรแถวที่ไม่ สลับซับซ้อนมากนัก อาจเป็นไปได้ว่านักนาฏยประดิษฐ์ไทย เป็นการประดิษฐ์ท่ารำมากกว่าการแปรแถว การแปรแถวแบบหลัก ๆ ในนาฏยประดิษฐ์ของไทย ได้แก่ แถวหน้า กระดานขนาน แถวหน้ากระดานทแยงมุม แถวตอนเดียว แถวตอนคู่ แถวยืนปากผาย หรือปากพนัง วงกลมชั้นเดียว วงกลมซ้อน สำหรับการแปรขบวนในแถวนั้น ได้แก่ การเดินหน้าถอยหลัง การเดินตามกัน การเดิน สลับกัน และการเดินเข้าออกศูนย์กลาง

3. การตั้งซุ้ม การตั้งซุ้มของนาฏยประดิษฐ์ของไทยมักจัดเป็นผู้แสดงจับกลุ่มเป็นซุ้มรูปทรงเรขาคณิต นิยมจัดซุ้มเป็นรูปสามเหลี่ยม โดยทำท่าให้สองข้างของแกนกลางเหมือนกันทั้งซ้าย ขวา หากมีหลายกลุ่มมักจะเป็นกลุ่มใหญ่เป็นกลุ่มหลัก และกลุ่มย่อยสองมีจำนวนเท่ากัน และทำท่าเหมือนกัน อย่างไรก็ดีการตั้งซุ้มของโขน ที่เรียกว่า ขึ้นลอย ซึ่งประกอบไปด้วย ตัวพระกับตัวยักษ์ หรือตัวลิงกับตัวยักษ์ ตั้งแต่สองตัวขึ้นไปจนถึงกับจับกลุ่มเป็นซุ้มใหญ่นั้น มีลักษณะสองข้างของแกนกลางไม่เหมือนกัน แต่ดูสมดุลกัน

จากข้อความข้างต้นสรุปได้ว่า องค์ประกอบของการออกแบบนาฏศิลป์ ประกอบไปด้วย ท่ารำ การแปรแถว และการตั้งซุ้ม เมื่อพิจารณานาฏยประดิษฐ์ของไทยอย่างลึกซึ้งจะพบว่า ท่ารำไทยมีปริมาณมากมาย อีกทั้งมีการกำหนดระเบียบกฎเกณฑ์การใช้ท่ารำต่าง ๆ แต่ละท่าไว้ค่อนข้างตายตัว ทั้งเปิดโอกาสให้ใช้ภูมิปัญญาของนักนาฏยประดิษฐ์ ให้คิดออกแบบให้เกิดความสวยงาม มีเอกลักษณ์ได้อย่างหลากหลายและไม่มีที่สิ้นสุด

จากการศึกษาในหัวข้อนาฏยประดิษฐ์ พบว่า ขั้นตอนการทำงานนาฏยประดิษฐ์ประกอบไปด้วย 7 ขั้นตอน คือ การคิดให้มีนาฏศิลป์ การกำหนดความคิดหลัก การประมวลข้อมูล การกำหนดขอบเขต การกำหนดรูปแบบ การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ และการออกแบบนาฏศิลป์ ซึ่งจำแนกองค์ประกอบการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ออกได้ 3 ส่วน คือ ท่ารำ การแปรแถว และการตั้งซุ้ม ซึ่งการสร้างสรรค์นาฏศิลป์มีท่ารำไทยที่หลากหลายที่บรมครูรังสรรค์ไว้ตลอดจนการกำหนดระเบียบกฎเกณฑ์การใช้ท่ารำ การสื่อความหมายทำให้ผู้สร้างสรรค์สามารถนำไปใช้ในการออกแบบประยุกต์ใช้ให้มีความเหมาะสมสวยงามตามจารีตได้อย่างไม่มีข้อจำกัด ดังนั้นนาฏยประดิษฐ์จึงเปรียบเสมือนผ้าใบสีขาวที่รอการเติมเต็มด้วยจินตนาการ ความคิดสร้างสรรค์ และองค์ความรู้ ผ่านขั้นตอนการทำงานที่ละเอียดประณีต ผลลัพธ์ที่ได้คือ ศิลปะการแสดงอันงดงาม สะท้อนเรื่องราว อารมณ์ความหมาย และวัฒนธรรม ผ่านท่ารำ การแปรแถว และการตั้งซุ้ม ที่ถูกออกแบบอย่างประณีต บนเวทีอันงดงาม สะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญา วัฒนธรรม และความงามของนาฏศิลป์ในสกุลนั้น ๆ ได้อย่างลึกซึ้ง

บริบทพื้นที่วิจัย

บริบทพื้นที่วิจัยในที่นี้หมายถึงบุคคล นั่นคือ วันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้วิจัยขอนำเสนอชีวิตและผลงานของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ตามหัวข้อดังต่อไปนี้ ประวัติส่วนตัว ประวัติการศึกษา ประวัติการทำงาน ผลงานด้านการแสดง ผลงานด้านการถ่ายทอด ผลงานด้านการสร้างสรรค์ ผลงานด้านวิชาการ รางวัลเกียรติคุณที่ได้รับ และชีวิตในปัจจุบัน

ภาพประกอบ 22 วันทนีย์ ม่วงบุญ
ที่มา: สุภาพร สอนประสิทธิ์, 2559

1. ประวัติส่วนตัว

วันทนีย์ ม่วงบุญ ชื่อเล่น น้อย เกิดวันพฤหัสบดีที่ 17 ธันวาคม พ.ศ. 2496 เป็นบุตรสาวคนโตของคุณพ่อ มานิต ม่วงบุญ (ถึงแก่กรรม) และคุณแม่ ฉวีวรรณ ม่วงบุญ มีน้องชาย 2 คน และน้องสาว 2 คน ท่านมีความผูกพันอยู่กับกรมศิลปากรมาแต่วัยเยาว์ เนื่องจาก คุณพ่อรับราชการในตำแหน่งดุริยางคศิลปิน แผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร ด้วยความรักและความปรารถนาดีของคุณพ่อ ประกอบกับความกตัญญูที่มีต่อคุณพ่อและคุณแม่ ท่านจึงมิได้ขัดความประสงค์ในการเข้าศึกษาที่โรงเรียนนาฏศิลป (อัมไพวรรณ เดชะชาติ, 2554: 93) ดังที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ ได้กล่าวถึงคุณพ่อด้วยความรักและระลึกถึงว่า

> “คุณพ่อทำงานอยู่ที่แผนกดุริยางค์ไทย เมื่อตอนเด็กก็ได้ติดตามคุณพ่อมาที่กองการสังคีตบ่อย ๆ ชอบดูการแสดงทุกอย่าง เรื่องนี้คุณแม่ได้เล่าให้ฟังว่าตอนเด็ก ๆ เมื่อดูละครหรือลิเกแล้วจะเลียนแบบทั้งท่าทางและการแต่งตัวทั้งหมดได้ซึมซับโดยไม่รู้ตัวคุณพ่อคุณแม่เห็นว่ามีแวว และความชอบส่วนตัวเมื่อจบชั้นประถมก็ลองมาสอบเข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป ปรากฏว่าสอบได้ก็เรียนอย่างสนใจตั้งใจมาโดยตลอด จนกระทั่งจบแล้วก็เข้าทำงานที่กองการสังคีตที่เดียวกับคุณพ่อ คุณพ่อเสียชีวิตไปแล้วหลายปีหากท่านหยั่งรู้ได้ก็คงจะภาคภูมิใจกับเกียรติยศที่ได้รับ ซึ่งขณะนี้ได้รักษาการในตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ นับเป็นมงคลอันสูงส่งในชีวิตการรับราชการที่กรมศิลปากร”
>
> (อัมไพวรรณ เดชะชาติ, 2554: 93)

สอดคล้องกับคำให้สัมภาษณ์ของ วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2565) กล่าวถึง คุณพ่อมานิต ม่วงบุญ ดำรงตำแหน่งดุริยางคศิลปิน ณ สำนักการสังคีต ด้วยความมุ่งมั่นที่จะสืบทอดเจตนารมณ์ทางศิลปะ จึงปลูกฝังให้ท่านหลงใหลในเสียงดนตรีและนาฏศิลป์ตั้งแต่ยังเยาว์วัย คุณพ่อจึงสนับสนุนให้ครูเข้าศึกษาต่อที่โรงเรียนนาฏศิลป ปัจจุบันคือวิทยาลัยนาฏศิลป ภายหลังสำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป ท่านตัดสินใจรับราชการต่อที่สำนักการสังคีต ดั่งรอยเท้าของคุณพ่อ ประสบการณ์เหล่านี้ สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลอันลึกซึ้งของศิลปะที่มีต่อครอบครัวของวันทนีย์ ม่วงบุญ ซึ่งหล่อหลอมให้ท่านเติบโตขึ้นมาพร้อมกับความรักและความศรัทธาในวิถีชีวิตของศิลปิน

จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ ฉายแววความเป็นนาฏศิลปินและนักวิชาการละครและดนตรีมาแต่วัยเยาว์ ทั้งนี้อาจมีสาเหตุมาจากได้ซึมซาบความเป็นศิลปินมาจากการพบเห็นการแสดงนาฏศิลป์ของกองการสังคีต กรมศิลปากร จากการติดตามคุณพ่อซึ่งรับราชการในตำแหน่งดุริยางคศิลปิน แผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต ด้วยความมุ่งมั่นที่จะสืบทอดเจตนารมณ์และความหลงใหลในศิลปะ ท่านจึงได้รับการสนับสนุนจากครอบครัวให้เข้าศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ ประสบการณ์ที่สั่งสมมาตั้งแต่วัยเยาว์ กอรปกับความมุ่งมั่นและความทุ่มเท ทำให้ท่านประสบความสำเร็จในเส้นทางนาฏศิลป์ นับได้ว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ เป็นตัวอย่างบุคคลผู้เปี่ยมด้วยพรสวรรค์และความมุ่งมั่น เธอได้รับแรงบันดาลใจจากครอบครัว ประกอบกับความทุ่มเทและความมุ่งมั่นพัฒนาตนเองจนกลายเป็นนาฏศิลปินและนักวิชาการละครและดนตรีที่มีคุณค่าต่อวงการนาฏศิลป์ของไทย

2. ประวัติการศึกษา

ภาพประกอบ 23 วันทนีย์ ม่วงบุญ ในวัยเยาว์
ที่มา: อัมไพวรรณ เดชะชาติ, 2554: 93

วันทนีย์ ม่วงบุญ มีความผูกพันอยู่กับกรมศิลปากรมาแต่เยาว์วัย โดยเข้าศึกษาที่โรงเรียนนาฏศิลป สาขานาฏศิลป์ไทย ใน พ.ศ. 2506 หลังจากจบการศึกษาระดับประถมศึกษาที่โรงเรียนประสาทศิลป์ และโรงเรียนวัดประดิษฐาราม ตามลำดับ โดยได้รับคัดเลือกให้เรียนตัวพระ และมีโอกาสเป็นศิษย์ของบรมครูนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน ดังที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ กล่าวความทรงจำเมื่อแรกเริ่มเข้าศึกษา ณ โรงเรียนนาฏศิลป ไว้ว่า

> “การเรียนประกอบด้วยวิชาสามัญและวิชานาฏศิลป์ตามหลักสูตรฯ ที่กำหนด จะฝึกซ้อมเป็นพิเศษเมื่อมีการแสดงในแต่ละครั้ง เริ่มแรกก็ได้รับคัดเลือกให้แสดงระบำ รำ การแสดงเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ ต่อมาเมื่อเรียนชั้นที่สูงขึ้นก็ได้รับคัดเลือกให้แสดงละครซึ่งต้องฝึกซ้อมด้วยความพยายามและอดทนมาก ๆ กว่าจะได้แสดงผลงาน ทำให้อดทนจนเคยชินและเป็นผลดีที่ทำให้มีฝีมือมาถึงปัจจุบัน”

(อัมไพวรรณ เดชะชาติ, 2554: 94)

วันทนีย์ ม่วงบุญ ได้รับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง เทียบเท่ามัธยมศึกษาปีที่ 6 เมื่อปี พ.ศ. 2515 และได้รับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง เมื่อปี พ.ศ. 2517 จากโรงเรียนนาฏศิลป ได้สั่งสมประสบการณ์ทางด้านการแสดงทั้งทักษะนาฏศิลป์ไทยจนเกิดความชำนาญจนสามารถได้รับการบรรจุเป็นศิลปินสำรอง ตำแหน่งศิลปินจัตวา แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต เมื่อครั้งศึกษาอยู่ชั้นกลางปีที่ 3 (อัมไพวรรณ เดชะชาติ, 2554: 94)

ภาพประกอบ 24 วันทนีย์ ม่วงบุญ ในวัยเรียน
ที่มา: อัมไพวรรณ เดชะชาติ, 2554: 93

วันทนีย์ ม่วงบุญ มีความสนใจที่จะศึกษาหาความรู้อยู่อย่างสม่ำเสมอ ท่านได้เข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาในสาขาที่หลากหลาย ได้แก่ ท่านเข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาตรี ท่านได้รับโควตาสำหรับส่งตัวข้าราชการของสำนักการสังคีตเข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาตรี ระบบในเวลาราชการ สำเร็จการศึกษาปริญญาครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย เมื่อ พ.ศ. 2529 จากวิทยาลัยครูธนบุรี ในเวลาต่อมาเข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาโท ระบบนอกเวลาราชการ สำเร็จการศึกษาปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาจารึกภาษาไทย เมื่อ พ.ศ. 2531 จากมหาวิทยาลัยศิลปากร ในเวลาต่อมาเข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาเอก ระบบนอกเวลาราชการ สำเร็จการศึกษาปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ เมื่อ พ.ศ. 2559 จากสถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม (รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2565)

ภาพประกอบ 25 วันทนีย์ ม่วงบุญ สวมชุดครุยวิทยฐานะ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ที่มา: อัมไพวรรณ เดชะชาติ, 2554: 97

ภาพประกอบ 26 วันทนีย์ ม่วงบุญ สวมชุดครุยวิทยฐานะ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ที่มา: สุภาพร สอนประสิทธิ์, 2560

ตาราง 1 ประวัติการศึกษาของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

พ.ศ.	วุฒิทางการศึกษา	สาขาที่ศึกษา	สถานที่ศึกษา
2506	ประถมศึกษา	วิชาสามัญ	โรงเรียนประสาทศิลป์ และโรงเรียนวัดประดิษฐาราม
2515	นาฏศิลป์ชั้นกลาง	นาฏศิลป์ไทย	โรงเรียนนาฏศิลป ปัจจุบันคือวิทยาลัยนาฏศิลป
2517	นาฏศิลป์ชั้นสูง	นาฏศิลป์ไทย	โรงเรียนนาฏศิลป ปัจจุบันคือวิทยาลัยนาฏศิลป
2529	ปริญญาครุศาสตรบัณฑิต	ภาษาไทย	วิทยาลัยครูธนบุรี ปัจจุบันคือมหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี
2532	ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต	จารึกภาษาไทย	มหาวิทยาลัยศิลปากร
2559	ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต	วัฒนธรรมศาสตร์	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ที่มา: รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 8 พฤศจิกายน 2565

การศึกษาด้วยระบบนอกเวลาราชการ แสดงให้เห็นว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ นอกจากท่านจะมีความสนใจที่จะศึกษาหาความรู้อยู่อย่างสม่ำเสมอแล้ว ท่านมีความรับผิดชอบต่อหน้าที่ของข้าราชการและหน้าที่ของนิสิตนักศึกษา การศึกษาในระดับปริญญามหาบัณฑิต และปริญญาดุษฎีบัณฑิตในขณะที่ปฏิบัติงานราชการนั้นหมายความว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ จะมีภาระหน้าที่เพิ่มมากขึ้นเป็นทวีคูณ ทั้งหน้าที่ของข้าราชการ ในเวลาราชการ และหน้าที่ของนิสิตนักศึกษานอกเวลาราชการตั้งแต่หลัง 5 โมงเย็น (จันทร์-ศุกร์) และช่วงวันหยุดสุดสัปดาห์ (เสาร์-อาทิตย์) ท่านจึงมีวิธีการบริหารจัดการเวลาได้อย่างเหมาะสม โดยให้ความสำคัญแก่งานราชการเป็นอันดับแรก และให้ความสำคัญเรื่องส่วนตัวเป็นลำดับถัดมา แต่กระนั้นท่านยังคงใส่ใจในการขวนขวายหาความรู้เพื่อชดเชยเพิ่มเติม (วันทนีย์ ม่วงบุญ, สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2565) ในปัจจุบันท่านได้รับคำนำหน้านามว่า ดอกเตอร์ (Doctor of Philosophy) สำหรับผู้ที่สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาเอก ซึ่งสังคมยอมรับว่าเป็นผู้มีความเชี่ยวชาญ และความสามารถที่จะถ่ายทอดความรู้ในสาขาที่ถนัดได้ดี อีกทั้งสามารถวิจัยและค้นคว้าหาความรู้ใหม่ ๆ ได้ด้วยตนเอง

3. ประวัติการทำงาน

วันทนีย์ ม่วงบุญ นับได้ว่าเป็นบุคลากรผู้ทรงคุณวุฒิท่านหนึ่งของกรมศิลปากร มีสาเหตุมาจากท่านได้ปฏิบัติงานราชการในแผนกต่าง ๆ ของกรมศิลปากร ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2515 โดยแรกเริ่มได้รับการบรรจุเป็นศิลปินสำรอง ตำแหน่งศิลปินจัตวา แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร ระหว่างที่ศึกษาอยู่ชั้นกลางปีที่ 3 เมื่อจบการศึกษาในระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง พ.ศ. 2517 ได้บรรจุเข้ารับราชการตำแหน่งนาฏศิลปิน 1 งานนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 9 กันยายน พ.ศ. 2518 (อัมไพวรรณ เดชะชาติ, 2554: 94) หลังจากนั้นมีความก้าวหน้าในการทำงานอย่างเป็นลำดับดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 2 ประวัติด้านการทำงานของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

ที่	ตำแหน่ง	สังกัดแผนก	วัน/เดือน/ปี
1	ศิลปินจัตวา	แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ	20 ต.ค. 2515
2	ศิลปินจัตวา เลขที่ 1578	แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ	01 ส.ค. 2516
3	นาฏศิลปิน 1 เลขที่ 1578	แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ	09 ก.ย. 2518
4	นาฏศิลปิน 2 เลขที่ 1578	งานนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ	01 ต.ค. 2519
5	นาฏศิลปิน 3 เลขที่ 1578	งานนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ	01 ต.ค. 2521
6	นาฏศิลปิน 4 เลขที่ 1578	งานนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ	24 ก.ย. 2525
7	นาฏศิลปิน 5 เลขที่ 1578	งานนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ	02 ก.ค. 2532
8	นักวิชาการละครและดนตรี 6 เลขที่ 1354	ฝ่ายวิชาการ กองการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ	16 ก.ย. 2534

ตาราง 2 (ต่อ)

ที่	ตำแหน่ง	สังกัดแผนก	วัน/เดือน/ปี
9	นักวิชาการละครและดนตรี 7 ว. เลขที่ 214	กลุ่มงานวิจัยและพัฒนางานแสดง สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ	26 มี.ค. 2539
10	นักวิชาการละครและดนตรี 8 ว. เลขที่ 213	กลุ่มงานวิจัยและพัฒนางานแสดง สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ	02 มี.ค. 2541
11	นักวิชาการละครและดนตรี 8 ว. เลขที่ 365	กลุ่มงานวิจัยและพัฒนาการแสดง สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ	01 พ.ค. 2541
12	นักวิชาการละครและดนตรี 8 ว. เลขที่ 365	กลุ่มงานวิจัยและพัฒนาการแสดง หัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์ซึ่งแทนผู้ดำรงตำแหน่งเดิมไปพลาง	10 ต.ค. 2546
13	นักวิชาการละครและดนตรี 9 ชช. เลขที่ 147	กลุ่มนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม	15 ต.ค. 2547
14	นักวิชาการละครและดนตรี 9 ชช. เลขที่ 147	หัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์ กลุ่มนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม	01 พ.ย. 2547
15	เกษียณอายุในตำแหน่ง นักวิชาการละครและดนตรี ทรงคุณวุฒิ 10	สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม	30 ก.ย. 2557
16	ผู้ชำนาญการศิลปะการแสดง (ละครพระ)	สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม	สืบมาจนถึงปัจจุบัน

ที่มา: รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 8 พฤศจิกายน 2565

จากตารางข้างต้นจะเห็นได้ว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ ได้ปฏิบัติงานในแผนกต่าง ๆ ของสำนักการสังคีต มาแต่ครั้นทดลองปฏิบัติงานราชการ สังกัดแผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต ในปี พ.ศ. 2515 และเข้ารับราชการในตำแหน่งศิลปินจัตวา ในปี พ.ศ. 2516 นาฏศิลปิน ในปี พ.ศ. 2518 ถึง พ.ศ. 2532 นักวิชาการละครและดนตรี ในปี พ.ศ. 2534 ถึง พ.ศ. 2547 อีกทั้งได้ดำรงตำแหน่งหัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์ ในปี พ.ศ. 2547 และเกษียณอายุราชการ ในปี พ.ศ. 2557 เป็นที่น่าสังเกตว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ แรกเริ่มท่านดำรงตำแหน่งนาฏศิลปิน สังกัดงานนาฏศิลป์ ในระยะถัดมาย้ายมาดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรี สังกัดกลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง ในระยะถัดมาท่านได้ย้ายไปสังกัดกลุ่มนาฏศิลป์อีกครั้งหนึ่ง ซึ่งมีสาเหตุมาจากท่านเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ พร้อมทั้งมีใจรักทั้งในด้านปฏิบัติการและด้านวิชาการ ดังที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2565) ได้กล่าวถึงสาเหตุของการโยกย้ายตำแหน่งทางราชการไว้ว่า ประการแรก ขึ้นอยู่กับปัจจัยส่วนบุคคล บุคคลนั้นมีความรักและใฝ่หาความรู้ทางวิชาการดนตรีและละคร ประการที่สอง ตำแหน่งในส่วนนี้มีความยืดหยุ่นนักวิชาการดนตรีและละครสามารถดำรงตำแหน่งศิลปินนาฏศิลป์ได้ ยกตัวอย่างตัวท่านเองว่าเป็นผู้ที่สามารถแต่งบทละครได้ ซึ่งถือเป็นหน้าที่หนึ่งของนักวิชาการ แต่กรณีนาฏศิลป์ศิลปิน ไม่จำเป็นต้องดำรงตำแหน่งในส่วนนี้ แต่หากมีความชอบและสามารถปฏิบัติหน้าที่ได้

การโยกย้ายตำแหน่งจากนาฏศิลปินสู่ตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรี แสดงให้เห็นถึงระดับตำแหน่งของข้าราชการพลเรือน ในขณะนั้น คือ ระบบซี หมายถึง ระดับมาตรฐานกลาง ซึ่งสามารถกระทำการโยกย้ายแผนกที่เกี่ยวข้องกันได้ ผิดแผกไปจากปัจจุบันที่เปลี่ยนมาเป็นระบบแท่ง อันเป็นประเภทตำแหน่งและระดับตำแหน่งของข้าราชการพลเรือนสามัญในปัจจุบัน ตามพระราชบัญญัติระเบียบข้าราชการพลเรือน พ.ศ. 2551 ไม่สามารถกระทำการโยกย้ายแผนกที่เกี่ยวข้องกันได้ดังเช่นระบบซี ดังที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2565) ได้กล่าวถึงตำแหน่งของข้าราชการพลเรือนสามัญในสมัยอดีตและสมัยปัจจุบันไว้ว่า สำนักการสังคีต ประกอบด้วย กลุ่มนาฏศิลป์ กลุ่มดุริยางคศิลป์ ซึ่งรวมคีตศิลป์อยู่ด้วย และกลุ่มงานวิจัยและพัฒนาการสังคีต ท่านเคยได้รับการย้ายมาดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรี ในกลุ่มงานวิจัยและพัฒนาการสังคีต ซึ่งในขณะนั้นเรียกว่ากลุ่มงานวิจัยและพัฒนาการแสดง ต่อมาท่านได้รับการย้ายกลับไปยังแผนกนาฏศิลป์อีกครั้ง ซึ่งการย้ายดังกล่าวนั้นเป็นไปได้ด้วยความรู้และทักษะที่สั่งสมมา ประกอบกับความเห็นชอบของผู้บังคับบัญชา อย่างไรก็ตาม ปัจจุบันระบบการย้ายตำแหน่งได้มีการเปลี่ยนแปลงจากระบบซีมาเป็นระบบแท่ง ระบบซีนั้นมีความยืดหยุ่น ท่านจึงสามารถย้ายไปยังกลุ่มงานวิจัยและพัฒนาการสังคีตได้ แต่ระบบแท่งนั้นมีการแบ่งแท่งออกจากกันอย่างชัดเจน เช่น O ‘Operator’ คือ ปฏิบัติการ; K ‘knowledge’ คือ วิชาการ; M ‘Manage’ คือ บริหาร ดังนั้นฝ่ายนาฏศิลป์ จึงไม่สามารถย้ายไปยังฝ่ายวิชาการได้โดยตรง กล่าวคือโยกย้ายไปมาถ้าคนนั้นเหมาะควรหรือว่ามีความรู้ที่สามารถไปอยู่ ณ จุดนั้นได้ จุดนี้ได้ก็ไป

การโยกย้ายตำแหน่งจากนาฏศิลปินในสังกัดแผนกงานนาฏศิลป์สู่ตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรีในสังกัดกลุ่มงานวิจัยและพัฒนาการแสดง รวมถึงสังกัดกลุ่มนาฏศิลป์ในเวลาถัดมา แสดงให้เห็นว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ เป็นผู้มีความรู้ความสามารถทั้งด้านการปฏิบัติการทางนาฏศิลป์ไทยและด้านวิชาการ รวมถึงหน้าที่ในการจัดทำคำบรรยาย เรียบเรียง ประพันธ์บทโขนละคร บทเพลง บทร้องรำ และเอกสารทางวิชาการต่าง ๆ จึงได้รับโอกาสจากผู้บริหารของหน่วยงานให้โยกย้ายตำแหน่งที่เห็นควรว่าเหมาะสม

4. ผลงานด้านการแสดง

ชีวิตในฐานะนาฏศิลปินของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ไม่เคยหยุดพักการแสวงหาความรู้ ความชำนาญ เพื่อเสริมทักษะความเชี่ยวชาญให้กับตนเอง ทำให้ท่านมีองค์ความรู้รอบด้าน ไม่ว่าจะเป็นด้านการแสดงโขน ละคร ระบำ รำ ฟ้อน และด้านวิชาการ ทั้งนี้ท่านการได้รับโอกาสฝึกฝนทักษะทางด้านการแสดงจากศิลปินแห่งชาติ ได้แก่ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี, ครูเสรี หวังในธรรม, ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ และครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ นอกจากนี้ท่านได้รับโอกาสฝึกฝนความรู้ทางด้านการแสดงต่าง ๆ จากครูนาฏศิลป์ของกรมศิลปากร เช่น ครูลมุล ยมะคุปต์, ครูจำเรียง พุธประดับ, ครูส่องชาติ ชื่นศิริ, ครูธงไชย โพธยารมย์, ครูอุดม อังศุธร, ครูอิสระ โพธิเวส, ครูสุนทรีย์ กองทรัพย์โต, ครูรติวรรณ กัลยาณมิตร, ครูจันทนา ทรงศรี, ครูนิตยา จามรมาน, ครูอัจฉรา อยู่ปิยะ, ครูบุนนาค ทรรทรานนท์ ทำให้ วันทนีย์ ม่วงบุญ เป็นนาฏศิลปินท่านหนึ่งที่อนุรักษ์กระบวนท่ารำสำคัญที่เป็นการสืบทอดในสายหลวง (รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 8 พฤศจิกายน 2565) ผลงานด้านการแสดงของ วันทนีย์ ม่วงบุญ มักจะได้รับมอบหมายให้แสดงบทบาทสำคัญในเรื่องไม่ว่าจะเป็นพระเอก นางเอก หรือตัวเอกเสียเป็นส่วนใหญ่ จึงเป็นสิ่งที่ยืนยันในความสามารถได้เป็นอย่างดี นอกจากการแสดงประเภทโขนละครแล้วยังมีการแสดงเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ ซึ่งเป็นการแสดงทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ

1. ผลงานด้านการแสดงในประเทศ

วันทนีย์ ม่วงบุญ เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในด้านการแสดงโขนละคร รวมถึงการแสดงเบ็ดเตล็ดประเภทต่าง ๆ ท่านหนึ่งของสำนักการสังคีต ซึ่งได้สร้างผลงานการแสดงในประเทศเป็นจำนวนมากจากการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทต่าง ๆ ที่กรมศิลปากรจัดแสดงเผยแพร่ให้ประชาชนชม ณ โรงละครแห่งชาติ หรือตามสถานที่ต่าง ๆ ที่หน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชนขอความอนุเคราะห์ ซึ่งผลงานการแสดงที่สร้างชื่อเสียงให้แก่ วันทนีย์ ม่วงบุญ นั่นคือ การแสดงโขน ละคร ในบทบาทตัวละครสำคัญของเรื่องทั้งตัวพระและตัวนาง เช่น

1.1 ผลงานด้านการแสดงโขน เช่น บทบาทนางนารายณ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ บทบาทนางพิราวนในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ บทบาทนางมณโฑในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ บทบาทนางสีดาในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ บทบาทพระมงกุฎในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ บทบาทพราหมณ์นารายณ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ บทบาทกวางทองในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์

1.2 ผลงานด้านการแสดงละครชาตรี เช่น บทบาทพระสุธนในการแสดงละครชาตรีเรื่องมโนห์รา บทบาทนางมโนห์ราในการแสดงละครชาตรีเรื่องมโนห์รา บทบาทรถเสนในการแสดงละครชาตรีเรื่องรถเสน

1.3 ผลงานด้านการแสดงละครใน เช่น บทบาทนางบุษบาในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา บทบาทนางจินตะหราในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา บทบาทปะตาระกาหลาในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา บทบาทย่าหรันในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา บทบาทวิหยาสะกำในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา บทบาทสังคามาระตาในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา บทบาทสุหรานากงในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา บทบาทอิเหนาในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา บทบาทอุณากรรณในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา บทบาทแอหนังในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา

1.4 ผลงานด้านการแสดงละครนอก เช่น บทบาทคาวีในการแสดงละครนอกเรื่องคาวี บทบาทนางจันท์สุดาในการแสดงละครนอกเรื่องคาวี บทบาทลูกพญานาคในการแสดงละครนอกเรื่องโกมินทร์ บทบาทพระธิดาดวงมณีในการแสดงละครนอกเรื่องโกมินทร์ บทบาทวิมาลาในการแสดงละครนอกเรื่องไกรทอง บทบาทตะเภาทองในการแสดงละครนอกเรื่องไกรทอง บทบาทสังข์ทองในการแสดงละครนอกเรื่องพระสังข์ บทบาทไชยเชษฐ์ในการแสดงละครนอกเรื่องไชยเชษฐ์ บทบาทสุวรรณสามในการแสดงละครนอกเรื่องสุวรรณสาม บทบาทพราหมณ์อัมพรในการแสดงละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ บทบาทเงือกชาลีกรรณในการแสดงละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ บทบาทสินสมุทรในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี บทบาทสุดสาครในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี บทบาทนางวัลพาในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี บทบาทสุวรรณมาลีในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี

1.5 ผลงานด้านการแสดงละครเสภา เช่น บทบาทนางกากีในการแสดงละครเสภาเรื่องกากี บทบาทพลายบัวในการแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน บทบาทนางตานีแปลงในการแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน บทบาทนางแว่นแก้วในการแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน บทบาทนางวันทองในการแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน บทบาทนางศรีมาลา ในการแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน บทบาทนางแก้วกิริยาในการแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน บทบาทวิมาลาในการแสดงละครเสภาเรื่องไกรทอง บทบาทตะเภาทองในการแสดงละครเสภาเรื่องไกรทอง

1.6 ผลงานด้านการแสดงละครพันทาง เช่น บทบาทพระลอในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ บทบาทพระเพื่อนในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ บทบาทพระแพงในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ บทบาทนางนันทวดีในการแสดงละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ บทบาทนางคำปินในการแสดงละครพันทางเรื่องพญาผานอง บทบาททหารจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช บทบาทสมิงพระรามในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช บทบาทสมิงนครอินทร์ในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช บทบาทพระราชธิดาในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช บทบาทนางเม้ยมะนิกในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช

1.7 ผลงานด้านการแสดงละครอื่น ๆ เช่น บทบาทนางเสืองในการแสดงละครเรื่องขุนผาเมือง บทบาทนางลำหับในการแสดงละครเรื่องเงาะป่า บทบาทเจ้าจันท์ในการแสดงละครเรื่องเจ้าจันท์ผมหอม บทบาทเจ้าแม่ลิ้มโกเหนี่ยวในการแสดงละครเรื่องเจ้าแม่ลิ้มโกเหนี่ยว บทบาทนางยมโดยในการแสดงละครเรื่องตามองล่าย บทบาทนางอั้วในการแสดงละครเรื่องท้าวคูลูกับนางอั้ว บทบาทนางสร้อยดอกหมากในการแสดงละครเรื่องนางสร้อยดอกหมาก บทบาทนางอรพิมในการแสดงละครเรื่องนางอรพิม บทบาทนางไอ่ในการแสดงละครเรื่องผาแดง-นางไอ่ บทบาทนางศุภยรัตน์ในการแสดงละครเรื่องพม่าเสียเมือง บทบาทนางทมยันตีในการแสดงละครเรื่องพระนล บทบาทนางจันท์ในการแสดงละครเรื่องพระร่วง บทบาทนางมัทรีในการแสดงละครเรื่องมหาเวสันดร บทบาทนางอมิตดดาในการแสดงละครเรื่องมหาเวสันดร บทบาทมัทนะพาธาในการแสดงละครเรื่องมัทนพาธา บทบาทนางปอร์เชียในการแสดงละครเรื่องเวนิสวานิช บทบาทนางศกุนตลาในการแสดงละครเรื่องศกุนตลา บทบาทพระสุพรรณกัลยาในการแสดงละครเรื่องสมเด็จพระนเรศวร บทบาทนางสาวิตรีในการแสดงละครเรื่องสาวิตรี บทบาทนางไข่มุกในการแสดงละครเรื่องอาบูฮะซัน บทบาทนางสนมในการแสดงละครเรื่องลิลิตตะเลงพ่าย (อัมไพวรรณ เดชะชาติ, 2554: 99-100)

ผลงานทางด้านการแสดงของ วันทนีย์ ม่วงบุญ มิได้สิ้นสุดเพียงเท่านี้ ยังมีบทบาทตัวละครที่ท่านสวมบทบาทในการแสดงโขนละครประเภทต่าง ๆ อีกเป็นจำนวนมากไม่อาจยกมาได้ทั้งหมด ทั้งนี้ทุกบทบาทมักจะเป็นตัวละครสำคัญในเรื่อง แสดงให้เห็นว่าท่านเป็นผู้มีความเชี่ยวชาญในด้านการแสดงโขนละคร จึงได้รับมอบหมายจากหน่วยงานให้แสดงบทบาทที่สำคัญในเรื่องเสมอมา นอกจากบทบาทที่กล่าวข้างต้นแล้ว ยังมีผลงานการแสดงเบ็ดเตล็ด ระบำ รำ ฟ้อน เซิ้ง อีกเป็นจำนวนมาก ทั้งนี้สามารถดูภาพประกอบเพิ่มเติมได้ที่ภาคผนวก ค ภาพประกอบเพิ่มเติม

2. ผลงานด้านการแสดงต่างประเทศ

ผลงานด้านการเผยแพร่ศิลปะและวัฒนธรรมไทยในต่างประเทศของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ท่านได้เป็นหัวหน้าคณะ เลขาคณะฯ ผู้กำกับการแสดง ผู้แสดง และผู้ประสานงาน ด้วยการนำโขนและการแสดงวิพิธทัศนา ไปเผยแพร่ยังประเทศต่าง ๆ (อัมไพวรรณ เดชะชาติ, 2554: 101) ดังนี้

2.1 ทวีปเอเชีย เช่น อิหร่าน บังคลาเทศ มาเลเซีย อินโดนีเซีย สิงคโปร์ ฟิลิปปินส์ เมียนม่า กัมพูชา เวียดนาม จีน ลาว ญี่ปุ่น เกาหลี ฮ่องกง

2.2 ทวีปยุโรป เช่น รัสเซีย โปแลนด์ ฝรั่งเศส เชคโกสโลวาเกีย โรมาเนีย ออสเตรีย ฮังการี สวิตเซอร์แลนด์ เยอรมัน อังกฤษ ฟินด์แลนด์ อิตาลี เนเธอร์แลนด์ เบลเยี่ยม โปรตุเกส

2.3 ทวีปอเมริกา เช่น สหรัฐอเมริกา เม็กซิโก แคนาดา

2.4 ทวีปออสเตเรีย เช่น ออสเตรเลีย

จะเห็นได้ว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ ได้สร้างผลงานการแสดงในประเทศจำนวนมากจากการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทต่าง ๆ ที่กรมศิลปากรจัดแสดงเผยแพร่ให้ประชาชนชม ณ โรงละครแห่งชาติ สังคีตศาลา หรือตามสถานที่ต่าง ๆ ที่หน่วยงานภาครัฐและเอกชนขอความอนุเคราะห์ทั้งในประเทศและต่างประเทศ โดยเริ่มต้นเส้นทางนักแสดงในระดับซี 1 ถึงซี 6 ซึ่งบทบาทที่ได้รับมีความสำคัญทั้งสิ้น แต่กระนั้นท่านมิได้เป็นเพียงผู้แสดงเท่านั้น เมื่อท่านมีความก้าวหน้าทางตำแหน่งที่สูงขึ้นในระดับซี 7 และซี 8 ด้วยคุณวุฒิและวัยวุฒิที่สูงขึ้น และครูบาอาจารย์ท่านก็มีอายุมากแล้วหรือท่านเกษียณไปบ้างแล้ว จึงได้รับหน้าที่เป็นผู้ช่วยในการฝึกซ้อม ผู้ฝึกซ้อม ผู้ช่วยผู้กำกับ การแสดง ผู้กำกับการแสดง อำนวยการแสดง เลขาคณะและหัวหน้าคณะการแสดงโขนละคร และการแสดงวิพิธทัศนาต่าง ๆ อย่างเป็นตามลำดับ (วันทนีย์ ม่วงบุญ สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2565) บทบาทอันหลากหลายของท่าน สะท้อนให้เห็นถึงความมุ่งมั่น ความทุ่มเท และความรักในศาสตร์แห่งนาฏศิลป์ ผลงานและการถ่ายทอดความรู้ของท่าน จะคงอยู่และส่งผลต่อวงการนาฏศิลป์ไทยไปอีกหลายชั่วรุ่น

5. ผลงานด้านการถ่ายทอด

ผลงานด้านการแสดงสำคัญของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ที่ถ่ายทอดให้กับนาฏศิลปินรุ่นน้อง รุ่นศิษย์ ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร นิสิตนักศึกษาจากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ คือ กระบวนท่ารำตัวพระละคร หรือพระผู้หญิง ตลอดจนกระบวนท่ารำตัวนาง ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นบทบาทของตัวละครที่ผ่านการแสดงบนเวทีมาแล้วนับครั้งไม่ถ้วน (อัมไพวรรณ เดชะชาติ, 2554: 109) เช่น

1. ถ่ายทอดบทบาทกวางทอง จากโขนเรื่องรามเกียรติ์ให้กับนางสาวพิมพ์รัตน์ นวะศิริ นาฏศิลปินอาวุโส นางสาวสุชาดา ศรีสุระ นาฏศิลปินอาวุโส เป็นต้น

2. ถ่ายทอดบทบาทนางแก้วกิริยา จากละครนอกและละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ให้กับนางสาวรจนา ทับทิมศรี นาฏศิลปินอาวุโส เป็นต้น

3. ถ่ายทอดบทบาทนางวันทอง จากละครนอกและละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนให้กับนางสาวรจนา ทับทิมศรี นาฏศิลปินอาวุโส นางสาวมณีรัตน์ มุ่งดี นาฏศิลปินอาวุโส เป็นต้น

4. ถ่ายทอดบทบาทนางศกุนตลา จากละครเรื่องศกุนตลาให้กับนางสาวรจนา ทับทิมศรี นาฏศิลปินอาวุโส เป็นต้น

5. ถ่ายทอดบทบาทนางอมิตดา จากละครชาดกเรื่องพระมหาเวสสันดรให้กับนางนพวรรณ จันทรักษา นาฏศิลปินอาวุโส นางสาวกษมา ทองอร่าม นาฏศิลปินอาวุโส นางสาวสุชาดา ศรีสุระ นาฏศิลปินอาวุโส เป็นต้น

6. ถ่ายทอดบทบาทพระลอ จากละครพันทางเรื่องพระลอให้กับนางสาวมณีรัตน์ มุ่งดี นาฏศิลปินอาวุโส เป็นต้น

7. ถ่ายทอดบทบาทพระสุธน จากละครชาตรีเรื่องมโนห์ราให้กับนางสาวสุชาดา ศรีสุระ นาฏศิลปินอาวุโส นายธีรเดช กลิ่นจันทร์ นาฏศิลปินอาวุโส เป็นต้น

8. ถ่ายทอดบทบาทพราหมณ์เกศสุริยงแปลง จากละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ให้กับนางสาวพิมพ์รัตน์ นวะศิริ นาฏศิลปินอาวุโส นางนพวรรณ จันทรักษา นาฏศิลปินอาวุโส เป็นต้น

9. ถ่ายทอดบทบาทสินสมุทร จากละครนอกเรื่องพระอภัยมณีให้กับนางสาวพิมพ์รัตน์ นวะศิริ นาฏศิลปินอาวุโส เป็นต้น

บทบาทของตัวละครที่ถูกถ่ายทอดให้แก่นาฏศิลปินรุ่นน้อง รุ่นศิษย์ ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีจำนวนมาก ไม่สามารถนำมาเสนออย่างครบถ้วน แต่พอจะแสดงให้เห็นว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ มีทักษะด้านนาฏศิลป์ไทยที่เป็นเลิศและมากด้วยประสบการณ์จากการทำงานอย่างต่อเนื่อง จึงสั่งสมองค์ความรู้ได้ถึงแก่นแท้ของการแสดงแต่ละประเภท และสามารถถ่ายทอดบทบาทของตัวละครที่หลากหลาย ตลอดจนมุ่งเน้นการอนุรักษ์ เผยแพร่และพัฒนาสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยอย่างมีรากฐานเดิมเป็นไปอย่างมีระบบ แบบแผนที่ถูกต้อง เหมาะสมงดงามอย่างมีคุณค่า สร้างประโยชน์ต่อวงการนาฏศิลป์ไทยได้อย่างแท้จริง

6. ผลงานด้านการสร้างสรรค์

วันทนีย์ ม่วงบุญ นับเป็นผู้มีประสบการณ์และมีความเชี่ยวชาญในด้านการออกแบบผลงานนาฏยประดิษฐ์ สำหรับแสดงเนื่องในโอกาสต่าง ๆ ของกรมศิลปากร พร้อมทั้ง วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 16 ตุลาคม 2563) เคยให้สัมภาษณ์โดยตรงกับผู้วิจัยว่า การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ในระบบราชการมิได้เป็นเพียงการกระทำตามอำเภอใจของบุคคล แต่เป็นการมอบหมายงานจากผู้บังคับบัญชา หรือเป็นหน้าที่ที่ได้รับผิดชอบ เช่น ท่านได้รับผิดชอบรายการศรีสุขนาฏกรรม ซึ่งเน้นนำเสนอการแสดงหลากหลายประเภท จึงมีโอกาสได้สร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏศิลป์ชุดใหม่ ๆ อย่างไรก็ตาม การสร้างสรรค์ผลงานในระบบราชการย่อมต้องคำนึงถึงสมดุลระหว่างการอนุรักษ์และการสร้างสรรค์ ศิลปินจำเป็นต้องรักษาเอกลักษณ์ดั้งเดิมของนาฏศิลป์ไทยควบคู่ไปกับการพัฒนาต่อยอดผลงานให้สอดคล้องกับบริบทปัจจุบัน หลีกเลี่ยงการละทิ้งรากเหง้าและวัฒนธรรมอันล้ำค่า

จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่า ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยประดิษฐ์ของวันทนีย์ ม่วงบุญ นั้นเกิดขึ้นจากการได้รับคำสั่งจากผู้บังคับบัญชาในการจัดหาการแสดงในงานที่ได้รับมอบหมาย และการจัดหาการแสดงในรายการของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่เป็นผู้รับผิดชอบอาทิ รายการศรีสุขนาฏกรรม ซึ่งเป็นรายการเบ็ดเตล็ด อาจจะเป็นระบำ ละคร โขน เพลงพื้นบ้าน ล้วนแล้วแต่เป็นการสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์ จึงเป็นช่องทางหนึ่งในการสร้างสรรค์และเผยแพร่ผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ ถือเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์และเผยแพร่ผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ประเภทต่าง ๆ ขึ้น ยกตัวอย่างผลงานทางด้านการสร้างสรรค์เช่น

1. การแสดงเบ็ดเตล็ด เช่น คู่รักคู่ขวัญวรรณคดี ปกิณกะพระอภัยมณี ปกิณกะพระสังข์ระเด่นมนตรีองค์วงศ์เทวัญ สามยักษิณีวรรณคดีเอก หลงรูปนางละเวงวัลฬา เสน่ห์บุเรงนอง นาฏยะเทวะสตรี

2. ฟ้อน เช่น ฟ้อนเวียงพิงค์

3. ระบำ เช่น ระบำชักเย่อ ระบำปลา ระบำปทุมวิจิตรอธิษฐาน ระบำผีเสื้อกับดอกไม้ ระบำพญาคชสารในการละคร ระบำมิตรมั่นสัมพันธ์ไทย ระบำตานีแปลง ระบำมโนมัยในโขนละคร ระบำสามกษัตริย์ประวัติศาสตร์ ระบำเฉลิมรัตน์ฉัตรมงคล ระบำอาเซียนจำเนียรมิตร ระบำเสียมกุกละโว้ ระบำวัฒนธรรมหลากหลายมิตรสหายอาเซียน ระบำดอกไม้แห่งความรัก ระบำมาลีศรีสงกรานต์ ระบำลอยกระทง ระบำสัตตบุษย์มงกุฎแห่งวารี ระบำนาค ระบำจตุรทิศวิจิตรไทยอาภรณ์ ระบำ 107 ปี กรมศิลปากร ระบำสด๊กก๊อกธม ระบำภารตะจากการแสดงละครเรื่องสาวิตรี ระบำเซรามิคล้ำค่า หรรษาญี่ปุ่นไทย ระบำวิจิตรอมรบวรวัง ระบำเครื่องทองอยุธยา ระบำศรีเทพฉบับกรมศิลปากร ระบำมิตรไมตรีคีตะนาฏ ชาตินานา

4. รำถวายพระพร แด่สมเด็จพระบูรพกษัตริยาธิราช พระมหากษัตริย์ และพระบรมวงศานุวงศ์

5. รำฉุยฉาย เช่น รำฉุยฉายยมโดย (ยม-มะ-โดย) รำฉุยฉายลิเกทรงเครื่อง รำฉุยฉาย รถเสน รำฉุยฉายนางนาค รำฉุยฉายลำหับ รำฉุยฉายจันทวดี รำฉุยฉายวิมาลาแปลง รำฉุยฉายนักรบมอญสมิงนครอินทร์ รำฉุยฉายสมิงพระราม รำฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง รำฉุยฉายพระลอคลอเพื่อนแพง รำฉุยฉายกากี รำฉุยฉายลิเกไหว้ครูหอมหวน รำฉุยฉายมณฑา รจนาเสน่หาผูกพัน รำฉุยฉายหญิงนี้หรือคือเมียขุนแผน รำฉุยฉายกษัตราราบัญชื่อนั้นราชาธิราช รำฉุยฉายชายชาตรีนามมีว่าขุนลอ รำฉุยฉายนางจันท์เทวี ฉุยฉายสองนางเชลย

6. รำลงสรง เช่น รำหกกษัตริย์ลงสรง

7. รำสดุดี เช่น รำเชิดชูครูศิลปินแห่งชาติ รำสดุดีเกียรติคุณสุนทรภู่ครูชาวไทย รำสดุดีสุนทรภู่ครูกวีเอกของโลก

8. รำอวยพร เช่น รำอวยพรคุณนิรมล รำลาทีปีม้าหรรษาปีแพะ รำสวัสดีปีมะเมีย รำ 2559 เทพเจ้าประทานพร รำลาปีกุนหนุนปีหนูสู่ปีใหม่ รำอวยพรสังคีตศาลาเลิศล้ำค่านาฏดนตรี รำอวยพรเปิดสังคีตศาลา รำพรศรีสุข รำอวยพรข้าราชการพลเรือน รำขอพรเทวามาอวยชัยให้ผู้เกษียณ

9. รำอาลัย เช่น รำอาลัยแสนคะนึงถึงหวาน รำอำลาอาลัยในวาระเกษียณ รำรำลึกพ่อเสรี 8 ปี ที่จากไป รำถวายความอาลัยสังคีตะบูชิตอัญชลิตพระสัฆราชา รำรำลึกคุณครูบา เอื้อนอาลัย รำคุรุปูชนีย์ 111 ปี นายธนิต อยู่โพธิ์ รำอาลัยครูมืดศิลปินแห่งกรุงรัตนโกสินทร์

จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่า ผลงานด้านการสร้างสรรค์ของ วันทนีย์ ม่วงบุญ มีหลากหลายประเภท ซึ่งสามารถจำแนกออกเป็น 9 ประเภท ได้แก่ การแสดงเบ็ดเตล็ด ฟ้อน ระบำ รำถวายพระพร รำฉุยฉาย รำลงสรง รำสดุดี รำอวยพร และรำอาลัย ซึ่งล้วนเป็นการแสดงตามจารีตนาฏศิลป์ไทย ใช้แสดงในรายการต่าง ๆ ของกรมศิลปากร

7. ผลงานด้านวิชาการและตำรา

นับตั้งแต่ วันทนีย์ ม่วงบุญ ดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรีเป็นต้นมา ท่านได้สร้างผลงานด้านวิชาการและตำราหลากหลายงาน เช่น จัดทำและเรียบเรียงหนังสือ เอกสาร บท คำบรรยาย เป็นพิธีกร วิทยากร อาจารย์พิเศษ จัดทำเอกสารทางวิชาการ บทความและงานวิจัย

1. จัดทำและเรียบเรียงหนังสือ เอกสาร บท คำบรรยายการแสดงนาฏศิลป์ไทย ทั้งโขน ละครใน ละครนอก ละครพันทาง ละครเสภา ละครแสดงตำนาน ละครนิทานพื้นบ้าน ลิเก บทขับร้องการแสดงถวายพระพร อวยพร อาลัย รำ และระบำ เพื่อใช้แสดงในเหตุการณ์หรือโอกาสที่เหมาะสม (หน่วยทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2556: 12-14)

1.1 จัดทำบทละครละครนอก ละครใน ละครเสภา อีกทั้งได้จัดทำบทประกอบ การแสดงแสง เสียง และเรียบเรียงบทละครรำประเภทต่าง ๆ รวมถึงบทละครอันมีเนื้อหาเป็นตำนาน เช่น การแสดงแสงเสียงเรื่องข้าราชการในพระบาท บทละครเรื่องพระเวสสันดร อิเหนา ลักษณวงศ์ สังข์ทอง สังข์ศิลป์ชัย พระยาราชวังสัน กามนิตวาสิฏฐี ขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี ท้าวแสนปม ขอมดำดิน เทพปรานีบารมีอำนวยพรเกษตรกรร่มเย็น พระนเรศวรมหาราชผู้ทรงกู้ชาติไทย บางระจัน พันท้ายนรสิงห์ ปกิณกะพระสังข์ ปกิณกะพระอภัยมณี

1.2 ประพันธ์บทเพลง เช่น เพลงกรมศิลปากร เพลงเกียรติศักดิ์นักรบสี่เหล่าทัพ เพลงขอบคุณมาลัยน้ำใจ เพลงฉัตรแก้วคุ้มประชา (ให้รัฐสภา) เพลงแห่งความรักคู่ขวัญอมตะละคร

1.3 ประพันธ์บทระบำ เช่น ระบำสามกษัตริย์ประวัติศาสตร์ ระบำเฉลิมรัตน์ฉัตรมงคล ระบำอาเซียนจำเนียรมิตร ระบำวัฒนธรรมหลากหลายมิตรสหายอาเซียน ระบำดอกไม้แห่งความรัก ระบำมาลีศรีสงกรานต์ ระบำลอยกระทง ระบำสัตตบุษย์มงกุฎแห่งวารี ระบำนาค ระบำจตุรทิศวิจิตรไทยอาภรณ์ ระบำ 107 ปี กรมศิลปากร ระบำเซรามิคล้ำค่าหรรษาญี่ปุ่นไทย

1.4 ประพันธ์บทรำฉุยฉาย เช่น รำฉุยฉายพระเอกลิเก รำฉุยฉายนางผีเสื้อสมุทรแปลง (ลักพระอภัยมณี) รำฉุยฉายรถเสน รำฉุยฉายเมรี รำฉุยฉายพญาครุฑแปลง รำฉุยฉายนางนาค รำฉุยฉายลำหับ รำฉุยฉายวิมาลาแปลง รำฉุยฉายจันทวดี รำฉุยฉายนักรบมอญสมิงนครอินทร์ รำฉุยฉายสมิงพระราม รำฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง รำฉุยฉายกากี รำฉุยฉายชายนี้หรือชื่อขุนแผน รำฉุยฉายนางกาลอัจนา รำฉุยฉายนางผีเสื้อสมุทรแปลง (หนีนางผีเสื้อสมุทร) รำฉุยฉายมณฑารจนาเสน่หาผูกพัน รำฉุยฉายหญิงนี้หรือคือเมียขุนแผน รำฉุยฉายกษัตราราามัญชื่อนั้นราชาธิราช รำฉุยฉายชายชาตรีนามมีว่าขุนลอ รำฉุยฉายนางจันท์เทวี รำฉุยฉายสอพินยา ฉุยฉายสองนางเชลย

1.5 ประพันธ์บทรำถวายพระพร แด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในรัชกาลที่ 9 ถึงรัชกาลที่ 10 สมเด็จพระบรมราชชนนีพันปีหลวง สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า บทรำเทิดพระเกียรติแด่สมเด็จพระบูรพกษัตริยาธิราช อาทิ สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีพันปีหลวง พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 2 รัชกาลที่ 5 รัชกาลที่ 6 และรัชกาลที่ 9 พระองค์หนึ่งหรือหลายพระองค์ในคราวเดียวกัน

1.6 ประพันธ์บทรำแต่งตัว เช่น รำมโนห์ราแต่งตัว

1.7 ประพันธ์บทรำสดุดี เช่น รำเชิดชูครูศิลปินแห่งชาติ รำสดุดีเกียรติคุณสุนทรภู่ครูชาวไทย รำสดุดีสุนทรภู่ครูกวีเอกของโลก

1.8 ประพันธ์บทรำอวยพร เช่น รำอวยพรคุณนิรมล รำลาทีปีม้าหรรษาปีแพะ รำสวัสดีปีมะเมีย รำ 2559 เทพเจ้าประทานพร รำลาปีกุนหนุนปีหนูสู่ปีใหม่ รำอวยพรข้าราชการพลเรือน รำขอพรเทวามาอวยชัยให้ผู้เกษียณ

1.9 ประพันธ์บทรำอาลัย เช่น รำถวายความอาลัย สมเด็จพระราชชนนี สมเด็จเจ้าฟ้าเพชรรัตน์ บทอาลัยโค๊ก ผู้แสนดีมีน้ำใจงาม รำอาลัยแสนคะนึงถึงหวาน รำอำลาอาลัยในวาระเกษียณ รำรำลึกพ่อเสรี 8 ปี ที่จากไป รำอาลัยคุณยายบุญมา ปานนก รำถวายความอาลัยสังคีตะบูชิตอัญชลิตพระสัฆราชา รำรำลึกคุณครูบา เอื้อนอาลัย รำคุรุปูชนีย์ 111 ปี นายธนิต อยู่โพธิ์ รำบัวบูชาอาศิรวาท รำอาลัยครูมืด ศิลปินแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ รำอาศิรวาทชุดแก้วกัลยา

1.10 ประพันธ์บทประกอบการแสดงเบ็ดเตล็ด เช่น ระเด่นมนตรีองค์วงศ์เทวัญเสน่ห์บุเรงนอง รักแท้ของแม่พันธุรัต นาฏยะเทวะสตรี

2. พิธีกรบรรยายการแสดงโขน ละคร ระบำต่าง ๆ ของกรมศิลปากร และเรื่องศิลปวัฒนธรรมไทย ในรายการ อาทิ รายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ รายการดนตรีสำหรับประชาชน ณ สังคีตศาลา รายการแสดงนาฏศิลป์ - ดนตรีงานเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ณ อุทยานพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รายการสืบสาน สืบสายไทย ทางสถานีวิทยุหน่วยบัญชาการทหารพัฒนา กองบัญชาการทหารสูงสุด ทางคลื่น AM 1521

3. เป็นวิทยากร ให้คำปรึกษา แนะนำ และอนุเคราะห์ข้อมูล ด้านวิชาการละครและดนตรีแก่นักเรียน นักศึกษา และผู้ที่สนใจทั่วไปนอกจากภารกิจงานราชการของกรมศิลปากรภายในประเทศในทุก ๆ ภูมิภาค และผู้ที่สนใจทั่วไปหลากหลายภารกิจเป็นจำนวนมาก ผู้วิจัยจึงขอยกตัวอย่างบทบาทในด้านการเป็นวิทยากรของ วันทนีย์ ม่วงบุญ เฉพาะช่วงสองทศวรรษให้หลังมาพอสังเขปดังนี้

3.1 เป็นวิทยากรถ่ายทอดท่ารำ และกำกับการแสดงละคร เรื่องสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ในโครงการนเรศวรสังคีต ครั้งที่ 14 จัดโดยสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ปี พ.ศ. 2551

3.2 เป็นวิทยากรถ่ายทอดท่ารำโครงการสืบทอดนาฏศิลป์ไทยจากศิลปินแห่งชาติหรือผู้เชี่ยวชาญ ประจำปี พ.ศ. 2552 จัดโดยหน่วยทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร จังหวัดพิษณุโลก

3.3 เป็นวิทยากร ในการสัมมนาเชิงปฏิบัติการ โครงการอนุรักษ์การแสดงละครดึกดำบรรพ์ กรณีศึกษาเรื่องคาวี ตอนเผาพระขรรค์ ระหว่างวันที่ 19-20 เมษายน พ.ศ. 2554 ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก)

3.4 เป็นวิทยากร ในการสัมมนาเชิงปฏิบัติการ การแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนเพลงปี่พิศวาส และเพลงปี่พิฆาต ณ โรงแรมเวียงใต้ วันที่ 28 มีนาคม พ.ศ. 2556

3.5 เป็นวิทยากร โครงการอบรมเครือข่ายนาฏศิลป์ ระหว่างวันที่ 7-10 พฤษภาคม พ.ศ. 2556 โดยภาควิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3.6 เป็นวิทยากรถ่ายทอดท่ารำโครงการสืบทอดนาฏศิลป์ไทยจากศิลปินแห่งชาติหรือผู้เชี่ยวชาญ ครั้งที่ 7 ประจำปี พ.ศ. 2556 จัดโดยหน่วยทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

3.7 เป็นวิทยากรถ่ายทอดท่ารำและกำกับการแสดงละคร เรื่องอิเหนา ตอนไหว้พระ (แต่งกายแบบชวา) ในโครงการนเรศวรสังคีต ครั้งที่ 22 จัดโดย สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชาศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ปี พ.ศ. 2556

3.8 เป็นวิทยากรถ่ายทอดท่ารำโครงการอบรมเชิงปฏิบัติการ เทคนิคการถ่ายทอดการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมือง 4 ภาค ในหัวข้อ นาฏศิลป์ร่วมสมัย 4 ภาค และรำวงมาตรฐาน ระหว่างวันที่ 5-6 มิถุนายน พ.ศ. 2557 โปรแกรมภาควิชานาฏศิลป์และการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

3.9 เป็นผู้ร่วมอภิปรายการเสวนาและแสดงนาฏศิลป์ดนตรี ตามโครงการเสวนา เรื่องอดีต ปัจจุบัน อนาคต: การอนุรักษ์ พัฒนา วังหน้าสมัยรัตนโกสินทร์ บรรยายในหัวข้อ นาฏกรรมวังหน้าสมัยรัตนโกสินทร์ วันที่ 21-22 สิงหาคม 2557 ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก)

3.10 เป็นผู้ร่วมอภิปรายการเสวนาและแสดงนาฏศิลป์ดนตรี เรื่ององค์ความรู้และกลวิธีด้านการแสดงของกรมศิลปากร ภายใต้โครงการอนุรักษ์และพัฒนาพระราชวังบวรสถานมงคล (วังหน้า) วันที่ 11 กันยายน พ.ศ. 2557 ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก)

3.11 เป็นวิทยากรบรรยายในรายวิชา ครั้งที่ 3 เรื่อง ดนตรีและนาฏศิลป์ ในโครงการส่งเสริมวิชาการและทักษะชีวิต จัดโดย สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชาศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร วันที่ 28 มีนาคม พ.ศ. 2559

3.12 เป็นวิทยากร โครงการศิลปวัฒนธรรมสัญจร สู่สถานศึกษา องค์การบริหารส่วนจังหวัดราชบุรี โรงเรียนเบญจมราชูทิศ ราชบุรี ร่วมกับสำนักการสังคีต กรมศิลปากร วันที่ 25 พฤษภาคม พ.ศ. 2559

3.13 เป็นวิทยากรถ่ายทอดท่ารำและกำกับการแสดงละครเรื่องพระมหาชนก ในโครงการนเรศวรสังคีต ครั้งที่ 26 จัดโดย สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชาศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร แสดงในวันที่ 26 พฤษภาคม พ.ศ. 2560

3.14 เป็นวิทยากรอบรมเชิงปฏิบัติการ เพื่อพัฒนาการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย ระหว่างวันที่ 18-19 พฤศจิกายน พ.ศ. 2560 ณ หอประชุม อาคาร 19 ตึกดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี

3.15 เป็นวิทยากร การสัมมนาเชิงปฏิบัติการ โครงการการพัฒนาองค์ความรู้กระบวนท่ารำผู้เมีย ในการแสดงละครของกรมศิลปากร: ละครใน เรื่องอิเหนา จัดโดยกลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ระหว่างวันที่ 27-28 มิถุนายน พ.ศ. 2561 ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก)

3.16 เป็นวิทยากร การสัมมนาเชิงปฏิบัติการ การสืบทอดองค์ความรู้การแสดงตลกตามแบบแผนกรมศิลปากร ชุด พรานบุณ จากละครเรื่อง มโนห์รา จัดโดยกลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต สำนักการสังคีต ระหว่างวันที่ 27-28 มิถุนายน พ.ศ. 2562 ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก)

3.17 เป็นวิทยากรถ่ายทอดท่ารำโครงการอบรมเทคนิคถ่ายทอดท่ารำการแสดงนาฏศิลป์ไทยสู่ความเป็นเลิศ เนื้อหาการสอนระบำสี่บท ระบำพรหมาสตร์ ระบำกรับ ระบำอยุธยา และรำวงมาตราฐาน ระหว่างวันที่ 10-12 มิถุนายน พ.ศ. 2562 ณ ห้องประชุม 58-109 คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

3.18 เป็นวิทยากร โครงการจัดการองค์ความรู้ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กิจกรรมการสืบทอดองค์ความรู้การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดนางลอย จัดโดยกลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ระหว่างวันที่ 20-21 มิถุนายน 2562 ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก)

3.19 เป็นวิทยากรกิจกรรมอบรมและเผยแพร่นาฏศิลป์ ร่วมโครงการอบรมศิลปวัฒนธรรมการแสดง ประจำเดือนพฤศจิกายน-ธันวาคม พ.ศ. 2562 วันเสาร์ที่ 30 พฤศจิกายน พ.ศ. 2562 ณ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี

3.20 เป็นวิทยากรผู้ร่วมให้ความรู้ในการสัมมนาเชิงปฏิบัติการ เรื่อง การสืบทอดองค์ความรู้ด้านการแสดงตลกตามแบบแผนของกรมศิลปากร: การแสดงตลกเอกเทศ ชุด ป่องเป๋อ ภายใต้โครงการจัดการองค์ความรู้ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ ประจำปี 2563 ระหว่างวันที่ 30-31 กรกฎาคม พ.ศ. 2563 ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก)

3.21 เป็นวิทยากรผู้ร่วมให้ความรู้ในการสัมมนาเชิงปฏิบัติการ เรื่อง บทบาทการแสดงของกรมศิลปากรที่เกี่ยวข้องกับพระบรมวงศานุวงศ์ โครงการจัดการองค์ความรู้ เรื่องการศึกษาแนวคิดและหลักการประพันธ์บทบาทการแสดงของกรมศิลปากรที่เกี่ยวข้องกับพระบรมวงศานุวงศ์ โดยกลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากร วันที่ 6 สิงหาคม พ.ศ. 2563 ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก)

3.22 เป็นวิทยากรผู้ร่วมให้ความรู้ในการสัมมนาเชิงปฏิบัติการ เรื่อง ฉากการแสดงโขน ละคร ของสำนักการสังคีต โครงการจัดการองค์ความรู้ของสำนักการสังคีต ประจำปีงบประมาณ 2563 จัดโดยกลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากร วันที่ 6 สิงหาคม พ.ศ. 2563 ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก)

3.23 เป็นวิทยากรในการถ่ายทอดสดผ่านโปรแกรมเฟซบุ๊กของกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม รายการไขความรู้จากครูกรมศิลป์ ตอน ตามรอยละครพันทาง เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ในวันที่ 28 มกราคม พ.ศ. 2564

3.24 เป็นวิทยากร โครงการพัฒนาบุคลากร ประจำปี 2565 องค์ความรู้บทบาทตัวละครสมิงพระรามในละครพันทาง เรื่อง ราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนี และสมิงพระรามแต่งงาน ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ระหว่างวันที่ 25-26 เมษายน พ.ศ. 2565 ณ โรงแรมเมธาลัย ชะอำ จ.เพชรบุรี

3.25 เป็นวิทยากร สัมมนาเชิงปฏิบัติการฝึกอบรมเครือข่ายศิลปินด้านนาฏดุริยางคศิลป์ของสำนักการสังคีตสู่สถานศึกษาถ่ายทอดท่ารำระบำพรหมาสตร์ โครงการสัมมนาเชิงปฏิบัติการ เรื่อง กลวิธีการรำ ชุดระบำพรหมาสตร์ ระหว่างวันที่ 27-28 เมษายน พ.ศ. 2565 ณ ห้องพะนอมแก้วกำเนิด อาคารสุเมธตันติเวชกุล มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี

3.26 เป็นวิทยากร โครงการจัดการองค์ความรู้การฟื้นฟู และสืบทอดละครนอก เรื่องสุวรรณหงส์ ตอน สุวรรณหงส์เสี่ยงว่าว เข้าเมือง และชมสวน จัดโดยสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ระหว่างวันที่ 13-17 มิถุนายน พ.ศ. 2565 ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก)

3.27 เป็นวิทยากร อบรมหลักสูตรระยะสั้น เทคนิคการถ่ายทอดท่ารำการแสดงนาฏศิลป์สู่ความเป็นเลิศ หัวข้อการอบรมประกอบด้วย ระบำพรหมมาสตร์ ระบำดาวดึงส์ ระบำย่องหงิด ระบำอยุธยา ระบำนางกอย และรำวงมาตรฐาน จำนวน 10 เพลง ระหว่างวันที่ 1-3 สิงหาคม พ.ศ. 2565 ณ ห้องประชุมจรินทร์ ชาติรุ่ง อาคาร 58 คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

3.28 เป็นวิทยากร โครงการเผยแพร่นวัตกรรมการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยประดิษฐ์ปี 2565 ของนิสิตชั้นปีที่ 4 สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร วันที่ 31 ตุลาคม พ.ศ. 2565 ณ โรงละครอาคารเฉลิมพระเกียรติ 72 พรรษา

3.29 เป็นวิทยากร การสัมมนาเชิงปฏิบัติการ โครงการจัดการองค์ความรู้ ประจำปีงบประมาณ 2566 กิจกรรมการสืบทอดกระบวนท่ารำและกลวิธีการแสดงตัวเอกในการแสดง โขนละคร ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ครั้งที่ 1 หลักสูตรบทบาทพระสุธน ระหว่างวันที่ 4-6 กรกฎาคม พ.ศ. 2566 ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก)

4. เป็นอาจารย์พิเศษ อาทิ

4.1 เป็นอาจารย์พิเศษสอนวิชาการจัดการแสดงบนเวทีแก่นักศึกษาระดับปริญญาตรี คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2546 เป็นต้นมา

4.2 เป็นอาจารย์พิเศษสอนนาฏศิลป์แก่นักเรียนระดับปริญญาตรีคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล ทุกวันพุธ วันพฤหัสบดี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2543 เป็นต้นมา

4.3 เป็นอาจารย์พิเศษ สอนวิชาทักษะการแสดง เรื่อง เทคนิคและวิธีการแสดงละครไทยในบทบาทนางเอก แก่นักศึกษาระดับปริญญาตรี ขั้นปีที่ 1 คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2543 เป็นต้นมา

4.4 เป็นอาจารย์พิเศษ สอนวิชาภาษาไทยศึกษาเพื่อการท่องเที่ยว เรื่อง นาฏศิลป์และดนตรีไทยช่วยฟื้นฟูการท่องเที่ยวได้อย่างไร แก่นักศึกษาคณะวิทยาการจัดการ สถาบันราชภัฏจันทร์เกษม เมื่อปี พ.ศ. 2544

4.5 เป็นอาจารย์พิเศษฝึกซ้อมการแสดงละคร เรื่อง เลือดสุพรรณ แก่นักเรียนโรงเรียนเบญจมราชาลัย ในพระบรมราชปถัมภ์ กทม. เมื่อวันที่ 11-12 มิถุนายน พ.ศ. 2545 ณ โรงละครแห่งชาติ

4.6 เป็นอาจารย์สอนพิเศษ วิชาวรรณคดีเกี่ยวกับการแสดง Literature Relation to Dramatic Art ในภาคการศึกษาต้น ปีการศึกษา 2546 คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ทุกวันอังคาร เวลา 10.20-12.05 น. ตั้งแต่วันที่ 10 มิถุนายน ถึง 16 กันยายน พ.ศ. 2546

4.7 สอนวิชานาฏศิลป์ไทย และจัดการแสดงให้แก่นักเรียนไทย ณ ประเทศแคนาดา เมื่อปี พ.ศ. 2539 และ พ.ศ. 2540

5. จัดทำเอกสารทางวิชาการ ประกอบการบรรยาย และสาธิต อาทิ

5.1 เอกสารประกอบการสอนวิชาวรรณคดีการละคร เรื่องแนวการศึกษาวรรณคดีแก่นักศึกษาระดับปริญญาตรีมหาวิทยาลัยศิลปากร

5.2 เอกสารประกอบการสอนศิลปินชาวต่างชาติ ชื่อ The Preliminary Course of Training in Thai Theatrical Art ถอดความเป็นภาษาไทยได้ว่า หลักสูตรอบรมศิลปะการแสดงละครไทยเบื้องต้น ภายใต้โครงการ Artist in Residence หรือศิลปินประจำสำนักของอาเซียน เดือนมกราคม พ.ศ. 2529 ที่กรุงกัวลาลัมเปอร์ประเทศมาเลเซีย ระยะเวลา 1 เดือน และเมื่อเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2529 ที่เกาะบาหลี ประเทศอินโดนีเซีย ระยะเวลา 1 เดือน เป็นจำนวน 2 ครั้ง

5.3 เอกสารประกอบการสาธิต เรื่องวรรณคดีและนาฏศิลป์ ในงานวรรณคดีศิลป์ประสานศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

5.4 เอกสารประกอบการสอนมัคคุเทศก์ ในวิชานาฏศิลป์สำหรับมัคคุเทศก์ ณ มหาวิทยาลัยศิลปากร

6. จัดทำบทความ อาทิ

6.1 บทความ เรื่อง Remarks on the Khon, The Thai Ramayana Play ถอดความหมายเป็นภาษาไทยได้ว่า ข้อสังเกตในการแสดงโขน, การแสดงรามยณะของไทย ลงในหนังสือวิชาการ ซึ่ง อาศรมวัฒนธรรมไทย - ภารต หรือ Thai Bharat Cultural Lodge เป็นผู้จัดพิมพ์ในการสัมมนานาชาติ เรื่อง รามายณะ เมื่อปี พ.ศ. 2529

6.2 บทความ เรื่อง ศิลปวัฒนธรรมไทย บรรยายในรายการสืบสาน สืบสายไทยทาง สถานีวิทยุหน่วยบัญชาการทหารพัฒนา กองบัญชาการทหารสูงสุด ทางคลื่น AM 1521 ซึ่งออกอากาศทุกวันเสาร์ และวันอาทิตย์ เวลา 09.00-11.00 น. โดยเริ่มตั้งแต่วันที่ 3 เมษายน ถึง สิงหาคม พ.ศ. 2540 รวม 40 ครั้ง

6.3 บทความประวัติและผลงานศิลปินศิลปากร เรื่อง ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ พระเอกกรมศิลปากร ในนิตยสารศิลปากร ปีที่ 45 ฉบับที่ 4 (กรกกฎาคม-สิงหาคม 2545) หน้า 100-108

6.4 บทความประวัติและผลงานศิลปินศิลปากร เรื่อง เรณู จีนเจริญ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย ในนิตยสารศิลปากร ปีที่ 46 ฉบับที่ 1 (มกราคม-กุมภาพันธ์ 2546) หน้า 88-97

6.5 บทความประวัติและผลงานศิลปินศิลปากร เรื่อง ประพิศพรรณ ศรีเพ็ญ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย ในนิตยสารศิลปากร ปีที่ 47 ฉบับที่ 1 (มกราคม-กุมภาพันธ์ 2547) หน้า 90-96

6.6 บทความประวัติและผลงานศิลปินศิลปากร เรื่อง นฤมัย ไตรทองอยู่ ในนิตยสารศิลปากร ปีที่ 47 ฉบับที่ 2 (มีนาคม-เมษายน 2547) หน้า 92-103

6.7 บทความประวัติและผลงานศิลปินศิลปากร เรื่อง นิตยา จามรมาน ในนิตยสารศิลปากร ปีที่ 47 ฉบับที่ 4 (กรกฎาคม-สิงหาคม 2547) หน้า 91-100

6.8 บทความประวัติและผลงานศิลปินศิลปากร เรื่อง นันทินี เวชสุทัศน์ ในนิตยสารศิลปากร ปีที่ 48 ฉบับที่ 1 (มกราคม-กุมภาพันธ์ 2548) หน้า 96-106

6.9 บทความประวัติและผลงานศิลปินศิลปากร เรื่อง รัตติยะ วิกสิตพงศ์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย ในนิตยสารศิลปากร ปีที่ 48 ฉบับที่ 3 (พฤษภาคม-มิถุนายน 2548) หน้า 86-98

6.10 บทความ เรื่อง บทพระราชนิพนธ์เงาะป่าในการแสดงละคร ในนิตยสารศิลปากร ปีที่ 48 ฉบับที่ 5 (กันยายน-ตุลาคม 2548) หน้า 24-37

6.11 บทความ เรื่อง การแสดงนาฏศิลป์-ดนตรี เนื่องในงานพิธีพระราชทานเพลิงศพ (ออกพระเมรุ) สมเด็จพระเจ้าภคนีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี ในนิตยสารศิลปากร ปีที่ 55 ฉบับที่ 2 ปี พ.ศ. 2555 (มีนาคม-เมษายน 2555) หน้า 58-65

6.12 บทความ เรื่อง กวางทองในโขนชุดลักสีดา ในนิตยสารศิลปากร ปีที่ 56 ฉบับที่ 3 (พฤษภาคม-มิถุนายน 2556) หน้า 56-71

6.13 บทความ เรื่อง โขนอัจฉริยนาฏกรรมสยาม ในหนังสือ เรื่อง โขน: อัจฉริยนาฏกรรมสยาม พิมพ์เมื่อปี พ.ศ. 2556 หน้า 11-14

6.14 บทความ เรื่อง บทบาทพระนารายณ์ในการแสดงนารายณ์สิบปาง ในนิตยสารศิลปากร ปีที่ 57 ฉบับที่ 1 (มกราคม-กุมภาพันธ์ 2557) หน้า 20-31

7. จัดทำหนังสือวิจัย อาทิ

7.1 หนังสือวิจัย เรื่อง คำยืมในจารึกสุโขทัย วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศิลปากร พิมพ์เมื่อปี พ.ศ. 2532

7.2 หนังสือวิจัย เรื่อง ลักษณะประติมานวิทยาของหุ่นเรื่องรามเกียรติ์ของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ พิมพ์เมื่อปี พ.ศ. 2539 ภาษาไทย และภาษาอังกฤษ

7.3 หนังสือวิจัย เรื่อง โขน: การพัฒนาการจัดการแสดงเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวในภาคกลาง วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม พิมพ์เมื่อปี พ.ศ. 2558

8. รางวัลและเกียรติคุณที่ได้รับ

จากความอุตสาหะและความพากเพียรในการปฏิบัติงานของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ตลอดระยะในการทำงาน ณ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร จนกระทั่งเกษียณอายุราชการ รวมทั้งสิ้น 51 ปี ท่านได้รับการยกย่องและได้รับรางวัล ดังนี้

ภาพประกอบ 27 วันทนีย์ ม่วงบุญ สวมชุดข้าราชการพลเรือน เครื่องแบบพิธีการ

ที่มา: วันทนีย์ ม่วงบุญ, 2558

1. เครื่องราชอิสริยาภรณ์ที่ได้รับ

1.1 เครื่องราชอิสริยาภรณ์อันมีเกียรติยศยิ่งมงกุฎไทย ชั้นเบญจมาภรณ์มงกุฎไทย อักษรย่อ บ.ม. ได้รับเมื่อวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2521

1.2 เครื่องราชอิสริยาภรณ์อันมีเกียรติยศยิ่งมงกุฎไทย ชั้นเบญจมาภรณ์ช้างเผือก อักษรย่อ บ.ช. ได้รับเมื่อวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2522

1.3 เครื่องราชอิสริยาภรณ์อันมีเกียรติยศยิ่งมงกุฎไทย ชั้นจัตุรถาภรณ์มงกุฎไทย อักษรย่อ จ.ม. ได้รับเมื่อวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2523

1.4 เครื่องราชอิสริยาภรณ์อันเป็นที่เชิดชูยิ่งช้างเผือก ชั้นจัตุรถาภรณ์ช้างเผือก อักษรย่อ จ.ช. ได้รับเมื่อวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2526

1.5 เครื่องราชอิสริยาภรณ์อันมีเกียรติยศยิ่งมงกุฎไทย ชั้นตริตาภรณ์มงกุฎไทย อักษรย่อ ต.ม. ได้รับเมื่อวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2533

1.6 เครื่องราชอิสริยาภรณ์อันเป็นที่เชิดชูยิ่งช้างเผือก ชั้นตริตาภรณ์ช้างเผือก อักษรย่อ ต.ช. ได้รับเมื่อวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2539

1.7 เครื่องราชอิสริยาภรณ์อันมีเกียรติยศยิ่งมงกุฎไทย ชั้นทวีติยาภรณ์มงกุฎไทย อักษรย่อ ท.ม. ได้รับเมื่อวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2542

1.8 เครื่องราชอิสริยาภรณ์อันเป็นที่เชิดชูยิ่งช้างเผือก ชั้นทวีติยาภรณ์ช้างเผือก อักษรย่อ ท.ช. ได้รับเมื่อวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2544

1.9 เหรียญจักรพรรดิมาลา อักษรย่อ ร.จ.พ. ได้รับเมื่อวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2543

1.10 เครื่องราชอิสริยาภรณ์อันมีเกียรติยศยิ่งมงกุฎไทย ประถมาภรณ์มงกุฎไทย อักษรย่อ ป.ม. ได้รับเมื่อวันที่ 24 เมษายน พ.ศ. 2549

1.11 เครื่องราชอิสริยาภรณ์อันเป็นที่เชิดชูยิ่งช้างเผือก ประถมาภรณ์ช้างเผือก อักษรย่อ ป.ช. ได้รับเมื่อวันที่ 5 เมษายน พ.ศ. 2552

1.12 เครื่องราชอิสริยาภรณ์อันมีเกียรติยศยิ่งมงกุฎไทย ชั้นสูงสุด มหาวชิรมงกุฎ อักษรย่อ ม.ว.ม. ดังภาพประกอบ 27

2. รางวัลที่ได้รับ

2.1 ได้รับการพิจารณาคัดเลือกให้เป็นข้าราชการประจำตัวอย่าง จากกระทรวงศึกษาธิการ เมื่อวันที่ 1 เมษายน พ.ศ. 2542

2.2 ได้รับการพิจารณาคัดเลือกให้เป็นศิลปินประกายเพชร ผู้สามารถถ่ายทอดภาษาไทยได้ดีเด่น ได้รับเกียรติบัตรและเข็มประกายเพชรจากพระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวิมลฉัตร มูลนิธิเพชรภาษา เมื่อวันที่ 19 ธันวาคม พ.ศ. 2543

2.3 ได้รับรางวัลศิลปินเพชรสยาม ประจำปี พ.ศ. 2549 สาขาการแสดงและนาฏศิลป์ จากมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

2.4 ได้รับโล่เกียรติคุณจากโรงเรียนปราโมชวิทยารามอินทรา สังกัดสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาเอกชน กระทรวงศึกษาธิการ เนื่องจากให้ความร่วมมือและสนับสนุนการจัดกิจกรรมของทางโรงเรียนด้วยดีอย่างต่อเนื่องเสมอมา

2.5 ได้รับรางวัลราชมงคลสรรเสริญ สาขาผู้มีผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรม ประจำปี พ.ศ. 2556 จากมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

2.6 ได้รับรางวัลธนบุรีศรีนพมาศ ผู้มีผลงานดีเด่นด้านดนตรีและการแสดง ประจำปี พ.ศ. 2557 จากสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี

2.7 ได้รับรางวัลเชิดชูเกียรติสตรีไทยดีเด่น ประเภทสรรหา สาขาศิลปวัฒนธรรม ประจำปี พ.ศ. 2559 จากสภาสตรีแห่งชาติในพระบรมราชินูปถัมภ์ บ้านพระกรุณานิวาสน์ ถนนสุโขทัย แขวงดุสิต เขตดุสิต กทม.

2.8 ได้รับพระราชทานเข็มวิศิษฏศิลปิน ประจำปี พ.ศ. 2565

2.9 ได้รับพระราชทานเข็มวิศิษฏศิลปิน ประจำปี พ.ศ. 2566

9. ชีวิตปัจจุบัน

ปัจจุบัน วันทนีย์ ม่วงบุญ เกษียณอายุราชการในตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรี ทรงคุณวุฒิ 10 แม้จะเกษียณอายุราชการท่านก็ยังใช้ความรู้ความสามารถด้านนาฏศิลป์ไทยอย่างอุตสาหะในการบำเพ็ญประโยชน์ให้แก่ประเทศชาติในด้านศิลปวัฒนธรรมโดยได้รับความไว้วางใจจากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร อนุมัติให้ปฏิบัติงานราชการต่อเนื่องภายหลังเกษียณอายุราชการแล้วในฐานะผู้ชำนาญการศิลปะการแสดง เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย ด้านวิชาการ ฝึกซ้อมกำกับการแสดง ตลอดจนให้คำแนะนำแก่นาฏศิลปินและนักวิชาการละครและดนตรีในรุ่นปัจจุบันตลอดจนประพันธ์บทและสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์หลากหลายประเภทตามหน้าที่ได้รับมอบหมายด้วยดีเสมอมา เพียงแต่บทบาททางด้านการแสดงลดน้อยลงไปตามความเหมาะสมของวัยวุฒิที่สูงขึ้น อีกทั้งท่านให้ความร่วมมือกับสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ที่มีหลักสูตรด้านนาฏศิลป์ไทย ในการถ่ายทอดความรู้และพัฒนาเยาวชนให้ตระหนักถึงคุณค่าทางศิลปวัฒนธรรมของชาติ ให้หลักคิดในการสร้างสรรค์และให้คำแนะนำแก่นักเรียน นิสิตนักศึกษาในการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทยร่วมกับองค์กรทั้งภายในและภายนอก เพื่ออนุรักษ์และสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมให้คงอยู่สืบไป อีกทั้งยังเป็นวิทยากร เป็นแบบอย่างนาฏศิลปินที่มีผลงานการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทยอันเป็นที่ประจักษ์แก่สายตาของบุคคลทั่วไปทั้งในภาครัฐและเอกชน (วันทนีย์ ม่วงบุญ, สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2565)

จากการศึกษาในหัวข้อบริบทพื้นที่วิจัย พบว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ เป็นผู้ที่มีคุณสมบัติครบถ้วนด้วยความรู้ความสามารถในด้านนาฏศิลป์ไทยและด้านวิชาการ ท่านก้าวเข้าสู่แวดวงนาฏศิลป์ไทยด้วยความชื่นชอบประกอบกับการสนับสนุนจากครอบครัวให้เข้ารับการศึกษา ณ โรงเรียนนาฏศิลป หรือวิทยาลัยนาฏศิลปในปัจจุบัน ได้รับการถ่ายทอดความรู้และทักษะด้านตัวพระและตัวนางจากบรมครูหลายท่าน จนฉายแววความเป็นศิลปินและก้าวเข้าสู่ตำแหน่งนาฏศิลปิน สังกัดกองการสังคีต ในเวลาต่อมา แม้ภารกิจในราชการจะมีอยู่มิใช่น้อย ท่านยังคงสนใจแสวงหาความรู้ในระดับอุดมศึกษาจนจบระดับดุษฎีบัณฑิต ซึ่งท่านให้ความสนใจในการศึกษาในแขนงต่าง ๆ ได้แก่ ภาษาไทย จารึกภาษาไทย และวัฒนธรรม ซึ่งแสดงให้ถึงความสนใจด้านภาษา วัฒนธรรม และวิชาการ ท่านจึงมีโอกาสได้รับการโยกย้ายตำแหน่งจากนาฏศิลปินสู่นักวิชาการละครและดนตรี เปลี่ยนมาปฏิบัติงานหลักในเชิงวิชาการ แต่ท่านมิได้ละทิ้งความรู้ความสามารถนาฏศิลป์และกลับมา มีบทบาทในงานนาฏศิลป์ ในฐานะผู้แสดง ผู้ช่วยฝึกซ้อม ผู้ฝึกซ้อม ผู้ช่วยผู้กำกับ ผู้กำกับ ผู้ถ่ายทอด ผู้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยประดิษฐ์ รวมถึงบทบาทผู้เรียบเรียง ผู้จัดทำ ผู้ประพันธ์บทขับร้องประกอบการแสดง ตลอดระยะเวลาในการรับราชการ หรือแม้แต่ในปัจจุบันท่านยังได้รับความไว้วางใจจากสำนักการสังคีตให้ปฏิบัติงานต่อเนื่องสืบมา

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัย เรื่อง ฉุยฉาย: ภาพแทนตัวละครและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้วิจัยเลือกใช้แนวคิดภาพแทน แนวคิดการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย ทฤษฎีบุคลิกภาพ และทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ เพื่อใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อให้ได้มาซึ่งคำตอบของการวิจัย

1. แนวคิด

1. แนวคิดภาพแทน

คำว่า ภาพแทน ตรงกับคำในภาษาอังกฤษคือ Representation ซึ่งมีนักวิชาการได้กล่าวถึงความหมายของภาพแทน ดังนี้

Hall (1997) ได้กล่าวว่า ภาพแทน หมายถึง ผลผลิตทางความหมายของภาพในใจมนุษย์ที่คิดผ่านอุดมการณ์ของผู้สร้าง เพื่อให้ผู้คนในสังคมได้รับรู้เกี่ยวกับความหมายนั้น ๆ โดยมีภาษาเป็นสื่อกลางเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งต่าง ๆ กับแนวคิดและระบบสัญญะ เพื่อบ่งบอกให้ทราบว่าผู้คนในสังคมมีความคิด ความเชื่อ ความคาดหวังและให้ความหมาย คุณค่าต่อสิ่งที่นำเสนออย่างไร ทว่ามิได้เป็นเครื่องบ่งชี้ว่าความจริงเป็นเช่นไร แต่เป็นเพียงตัวแทนที่คล้ายคลึงกับความจริงเท่านั้น นอกจากนี้ ฮออล์ ได้จำแนกแนวทางการศึกษาภาพแทนออกเป็น 3 แนวทาง คือ

แนวทางที่ 1 แนวทางการศึกษาภาพแทนที่เชื่อว่าภาพแทน คือ ภาพสะท้อน แนวทางนี้เชื่อว่าความหมายอยู่ในวัตถุ ผู้คน ความคิด หรือเหตุการณ์ที่อยู่บนโลกแห่งความจริง และภาษาทำหน้าที่เหมือนกับกระจกเพื่อสะท้อนความหมาย ที่แท้จริงซึ่งปรากฏบนโลก

แนวทางที่ 2 แนวทางการศึกษาภาพแทนที่เชื่อว่าภาพแทน คือ ความตั้งใจหรือเจตจำนง แนวทางนี้เชื่อว่าผู้แต่ง ผู้พูด เป็นคนกำหนดความหมายต่าง ๆ บนโลกผ่านภาษา

แนวทางที่ 3 แนวทางการศึกษาภาพแทนที่เชื่อว่าภาพแทน คือ การประกอบสร้างความหมายผ่านภาษา แนวทางนี้เชื่อว่าไม่มีสิ่งใดหรือแม้กระทั่งปัจเจกผู้ใช้ภาษาคนใดสามารถจะคงความหมายต่าง ๆ ในภาษาไว้ได้สิ่งต่าง ๆ ไม่ได้มีความหมายใด ๆ แต่เป็นเราที่สร้างความหมายขึ้นมาโดยการใช้ระบบภาพแทน ได้แก่ ความเข้าใจ (concept) และสัญญะ (sign) ต่าง ๆ

เสนาะ เจริญพร (2546: 31) ได้กล่าวว่า ภาพแทน หมายถึง ภาพจำลองสิ่งใดสิ่งหนึ่งซึ่งนำเสนอผ่านวรรณกรรมหรือประดิษฐภัณฑ์ทางวัฒนธรรมอื่น ๆ ในฐานะที่ภาพจำลองนั้นสร้างขึ้นจากการคัดเลือก ปรุงแต่ง ขับเน้นคุณลักษณะบางอย่างจากความเป็นจริงตามคติความเชื่อและค่านิยมบางประการ รายละเอียดต่าง ๆ ที่ปรากฏในภาพเสนอหนึ่ง ๆ จึงร่วมกันทำหน้าที่สื่อความหมายและสื่อคุณค่าอย่างใดอย่างหนึ่งในเชิงสังคมวัฒนธรรมเกี่ยวกับสิ่งนั้น ๆ

วันชนะ ทองคำเภา (2550: 14) ได้กล่าวว่า การนำเสนอภาพแทนเป็นการนำความจริงหรือภาพต้นแบบมานำเสนอซ้ำอีกครั้ง โดยที่การนำเสนอภาพแทนนั้นไม่สามารถนำเสนอ ได้ตรงกับภาพต้นแบบ เพราะการเสนอภาพแทนเป็นการนำภาพต้นแบบมานำเสนอครั้งใหม่ ภาพที่ถูกนำเสนอจึงมิได้มีคุณสมบัติเท่าเทียมกับความจริงดั้งเดิมแต่เป็นเพียง “ตัวแทน” ที่ “คล้ายคลึง” กับความจริงหรือภาพต้นแบบเท่านั้น

ละอองดาว จิตต์พิริยะการ (2562: 12) ได้กล่าวว่า ภาพแทน หมายถึง ผลผลิตทางความหมายของภาพในใจคนที่คิดผ่านกระบวนทัศน์ หรืออุดมการณ์ของผู้สร้างเพื่อให้คนในสังคมได้รับรู้เกี่ยวกับความหมายนั้น ๆ โดยมีภาษาเป็นสื่อกลางเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งต่าง ๆ กับแนวคิดและระบบสัญญะ เพื่อบอกให้ทราบว่าผู้คนในสังคมมีความคิด ความเชื่อความคาดหวังและให้ความหมาย คุณค่าต่อสิ่งที่นำเสนออย่างไร

สุพัชริณทร์ นาคคงคำ (2562: 19) ได้กล่าวว่า ภาพแทน เป็นแนวคิดที่ให้ความสำคัญกับกระบวนการผลิตหรือสร้างความหมายจากสิ่งที่คิดผ่านภาษา คือ ภาพแทนเป็นสิ่งที่ประกอบสร้างขึ้นมาใหม่และหรือเป็นแบบจำลองของการผลิตซ้ำผ่านการสร้างของภาษา เพื่อนำเสนอหรือสร้างภาพแทนให้แก่สิ่งใดสิ่งหนึ่งเกิดการรับรู้ขึ้นในสังคม ดังนั้นภาพแทนจึงเป็นการสร้างที่ไม่โปร่งใส ไม่บริสุทธิ์ และไม่ยุติธรรม เนื่องจากผู้สร้างได้นิยามความหมายในการนำเสนอ ทำให้ภาพที่ถูกสร้างขึ้นนั้นถูกบิดเบือนไปจากความเป็นจริง

พัชราภรณ์ คชินทร์ (2565: 162) ได้กล่าวว่า ภาพของสรรพสิ่งที่เราถ่ายทอดให้ผู้อื่นรับรู้ ใช้ภาษาเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอด แต่เนื่องจากภาษาเป็นสิ่งที่เกิดจากสังคมและวัฒนธรรม ดังนั้นเมื่อต่างสังคมก็ต่างภาษา ต่างความเข้าใจ ผู้ที่ร่วมสังคมและภาษาเดียวกันจึงจะมีความเข้าใจเดียวกันต่อภาพตัวแทนนั้น ๆ โดยกระบวนการสร้างภาพตัวแทนเกิดจากการเชื่อมโยงกันจากสรรพสิ่ง แนวคิด สัญลักษณ์ ออกมาเป็นภาพตัวแทน ภาพที่ออกมาสามารถสะท้อนแนวคิด ความเชื่อ หรืออคติที่เรามีต่อสิ่งหนึ่ง ๆ ได้ และภาพตัวแทนไม่ใช่สิ่งที่สะท้อนความเป็นจริง แต่เป็นเหมือนโลกอีกใบหนึ่งที่เกิดจากความเป็นจริง

จากคำอธิบายของนักวิชาการข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า ภาพแทน คือ ผลผลิตทางความหมายจากภาษา มนุษย์ใช้ภาษาสื่อสารความคิดผ่านระบบสัญลักษณ์หลากหลายรูปแบบ สร้างภาพแทน แทนความหมายที่หลากหลาย อ้างอิงวัตถุ เหตุการณ์ บุคคล หรือจินตนาการ กระบวนการสร้างภาพแทน เปรียบเสมือนการแปลงความคิดนามธรรมเป็นรหัสที่เข้าใจได้ผ่านระบบสัญลักษณ์ร่วมกัน อย่างไรก็ตาม ความหมายของภาพแทนนั้นไม่ตายตัว เปลี่ยนแปลงและเลื่อนไหลได้ ขึ้นอยู่กับบริบท ผู้รับสารต้องถอดรหัสเพื่อเข้าใจความหมายที่ผู้ส่งสารต้องการสื่อ ดังนั้นแนวคิดภาพแทนจึงเป็นแนวทางหนึ่งในการศึกษาภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ซึ่งจะทำให้เห็นถึงมุมมองในถอดและประกอบสร้างภาพแทนตัวละครได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น

2. แนวคิดการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์

แนวคิดการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ เป็นกระบวนการที่ครูนาฏศิลป์หรือศิลปินคิดวิธีดำเนินการคิดประดิษฐ์ท่ารำให้สอดคล้องกับจังหวะทำนองเพลงจากความคิดและความรู้สึกผ่านกระบวนการที่ต้องใช้ทักษะและความชำนาญจนได้ผลงานที่ตนพอใจ (ฉันทนา เอี่ยมสกุล, 2554: 4) ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างแนวคิดการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ของศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ ปรมาจารย์ด้านนาฏศิลป์ พอสังเขปดังนี้

เฉลย ศุขะวณิช ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2530 และอดีตผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ท่านจะใช้วิธีฟังเพลงก่อนแล้วจึงคิดท่ารำให้ลีลาผสมกลมกลืนไปกับบทร้องและท่วงทำนองของเพลงนั้น ๆ ส่วนเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายจะยึดท่ารำเป็นหลัก ส่วนหลักการคิดประดิษฐ์ท่ารำที่เริ่มต้นจากการใช้เพลง สามารถจำแนกได้ออกเป็น 2 จำพวก คือ 1) การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่มีเนื้อร้อง ให้ยึดความหมายของเนื้อเพลงเป็นหลัก ในการออกแบบท่าทางร่ายรำให้ถูกต้องโดยอาศัย แม่ท่าในบทเพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บท และ 2) การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ไม่มีบทเนื้อร้อง มีแต่ทำนองเพลงให้ยึดอารมณ์ท่วงทำนองของเพลงที่บรรเลง แล้วจึงคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยอาศัยแม่ท่าในเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท นำมาออกท่าทางร่ายรำให้กลมกลืนกับท่วงทำนองของอารมณ์เพลงนั้น ๆ แต่ในบางครั้งก็สามารถคิดประดิษฐ์ท่ารำให้ตรงกับความมุ่งหมายของเนื้อหาที่จะนำเสนอในการแสดงชุดนั้น ๆ ออกมาก่อนแล้วจึงคัดเลือกอารมณ์ของทำนองเพลงให้ตรงกับท่ารำนั้น ส่วนการเชื่อมท่ารำสามารถทำได้หลายวิธี คือ เล่นเท้าในขณะที่มีบทเอื้อนทำนองยาว ๆ วิ่งแปรแถว ตั้งซุ้ม ยืนพักท่านิ่ง แต่ไม่ควรใช้เวลานาน ใส่ลีลาเชื่อมท่า ยืนตั้งแม่ท่ายุบตัวตามจังหวะอยู่กับที่

จำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2531 และอดีตผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ท่านมีหลักการคิดประดิษฐ์ท่ารำที่เริ่มต้นจากการใช้เพลง สามารถจำแนกได้ออกเป็น 2 จำพวก คือ 1) การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่มีบทกลอนเนื้อร้องจะเลือกใช้แม่ท่าจากรำ เพลงช้า เพลงเร็ว รำแม่บท และนาฏยศัพท์ มาใส่ให้ตรงกับความหมายของบทกลอนรำนั้น ๆ เมื่อได้แม่ท่าที่ต้องการแล้ว ต้องใส่ลีลาท่ารำเพื่อเชื่อมแม่ท่าแต่ละท่าให้ติดต่อแลดูสวยงามกลมกลืนกันไป และ 2) การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่มีแต่จังหวะทำนองเพลงไม่มีเนื้อร้อง ต้องศึกษาจำนวนของจังหวะและทำนองเพลงที่นำมาใช้ว่าเพลงนั้นมีทั้งหมดกี่เที่ยว กี่จังหวะย่อย กี่จังหวะใหญ่ เมื่อเข้าใจจังหวะของเพลงได้ถูกต้องแล้ว ก็บรรจุท่ารำลงให้พอดีกับจังหวะในบทเพลงนั้น ๆ นอกจากหลักเกณฑ์ที่กล่าวมานี้แล้วในการคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ดี ควรใช้ภาษาท่าสื่อความหมายให้ชัดเจน ดูแล้วเข้าใจทันทีโดยไม่ต้องมีคำบรรยาย รวมถึงควรจะศึกษาความนิยมของตลาดเพื่อผลิตผลงานให้ตรงกับรสนิยมของ สังคมสมัยนั้นด้วย ส่วนการเชื่อมท่ารำ คือ ลีลาของท่ารำที่เชื่อมแม่ท่าจากท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่งให้ดูกลมกลืนสวยงาม โดยใช้วิธีถอนเท้าหรือเยื้องตัวให้ตรงลงจังหวะพอดี จะทำให้ดูสวยงามขณะฟ้อนรำ

สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2533 และอดีตศิลปินเอก กองการสังคีต กรมศิลปากร ท่านมีหลักเกณฑ์ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำ 2 ลักษณะ คือ 1) การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่เป็นละคร ให้ยึดขนบของละครมาเป็นอันดับหนึ่ง เช่น ขนบของการเปิดตัวผู้แสดง ขนบของการปฏิบัติท่ารำด้วยมือข้างหนึ่งเฉพาะ ขนบของการรำเพลงหน้าพาทย์ และ 2) การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่มีลักษณะเป็นระบำ รำ ฟ้อน จะต้องศึกษาบทเพลงและทำนองเพลง ให้เข้าใจจังหวะในสำเนียงของบทเพลงนั้น จากนั้นจึงประดิษฐ์ท่ารำให้ตรงตามลักษณะของทำนองเพลง นอกจากหลักเกณฑ์ที่กล่าวมานี้แล้ว ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำผู้ประดิษฐ์ต้องมีความรู้สามารถแยกได้ว่าท่ารำส่วนไหนเป็นลีลา ส่วนไหนเป็นท่าเชื่อม สำคัญที่สุดต้องคำนึงถึงพื้นฐานความสามารถของผู้เรียน ว่าจะสามารถรับลีลาท่าเชื่อมได้มากน้อยเพียงใด ถ้าผู้เรียนไม่สามารถที่จะรับได้ก็ให้ประดิษฐ์ท่าเชื่อมไปอย่างเรียบ ๆ ทว่าวิธีนี้ความสวยงามมักจะลดน้อยลง

เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2531 และอดีตผู้เชี่ยวชาญด้านการสังคีต ท่านมีหลักการคิดประดิษฐ์ท่ารำว่าจะต้องมาจากการที่ได้ศึกษาพื้นฐานที่ดีและนำความรู้ขั้นพื้นฐานนั้นมาคิดประดิษฐ์ท่ารำ ให้สามารถสื่อความหมายให้ผู้อื่นดูเข้าใจในภาษานั้น ได้ตรงตามความหมายจากผู้แสดงสื่อสารไปถึงผู้ดูให้เข้าใจตรงกัน ผู้ที่คิดประดิษฐ์ท่ารำต้องอาศัยท่าพื้นฐานจากรำเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท โดยมีความคิดใช้ท่ารำนั้น ๆ เป็นสื่อให้ผู้ชมเข้าใจเนื้อร้อง รวมถึงอารมณ์ของการแสดงด้วย แต่ถ้าเป็นการคิดประดิษฐ์ท่ารำไม่มีเนื้อร้อง มีแต่การบรรเลงทำนองเพลง ให้ยึดหลักจากการสังเกตอากัปกิริยาในชุดระบำ รำ ฟ้อน ที่ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำตั้งเป้าหมายของการแสดงชุด ต้องการให้สื่อเกี่ยวกับเรื่องอะไร เช่น ถ้าเป็นระบำเกี่ยวกับเทวดา นางฟ้า ลักษณะท่ารำจะหนักไปในทางใช้มือ ถ้าเป็นระบำเกี่ยวกับสัตว์ต่าง ๆ ต้องนำเอาลักษณะสัตว์ต่าง ๆ เหล่านั้นมาประดิษฐ์เป็นท่ารำ ให้ดูใกล้เคียงกับความเป็นจริงมากที่สุด

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ อดีตอาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ท่านมีแนวคิดว่าผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำควรเป็นผู้ที่มีความรอบรู้ มีความสามารถมีความเชี่ยวชาญในบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท มาอย่างดี ในขณะเดียวกัน เมื่อจะนำพื้นฐานความรู้นั้นมาคิดประดิษฐ์ท่ารำในผลงานใหม่ ๆ ก็จะต้องคำนึงถึงยุคสมัยที่ประดิษฐ์ท่ารำนั้นด้วย เช่น ผู้แสดงแต่งกายแบบเกษตรกร ผู้บรรจุท่ารำจะนำเอาท่าพรหมสี่หน้าในแม่บทไปใส่ไว้ก็ไม่เหมาะสม และอีกประการหนึ่ง การคิดประดิษฐ์ท่ารำจะเกี่ยวกับเรื่องอะไรก็แล้วแต่ ขอให้มีในเรื่องของเชื้อชาติ เพราะขนบธรรมเนียมประเพณีที่จะจะบ่งบอกถึงประเทศชาตินั้น อย่างเรื่องการเคารพต้องไหว้ การออกกิริยาท่าทางต้องเป็นไทย มิใช่ว่าประดิษฐ์นาฏศิลป์ไทยแบบจารีตแล้วมีลักษณะยกขาแบบบัลเล่ต์ ก็ไม่ถูกต้องขัดต่อศิลปวัฒนธรรมไทยอย่างนี้ก็ไม่ควรทำ ส่วนการคิดประดิษฐ์ท่ารำให้สื่อถึงจุดมุ่งหมายของการแสดงได้อย่างชัดเจนนั้นต้องคำนึงถึงการออกท่วงท่าลีลา เพลง ดนตรี สำเนียงภาษา บทร้อง เครื่องแต่งกาย อารมณ์ที่แสดงออก และจิตวิญญาณของการแสดง

นิตยา จามรมาน อดีตอาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ท่านมีแนวการคิดประดิษฐ์ท่ารำ 3 ลักษณะ คือ 1) การประดิษฐ์ท่ารำจากการตีบทโดยใช้ภาษานาฏศิลป์ ต้องมีบทขับร้องจึงสามารถคิดประดิษฐ์ท่ารำให้ตรงตามความหมายของคำร้องนั้น ๆ ได้ ท่ารำที่นำมานั้นก็นำเอามาจากแม่ท่าในบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บท 2) การคิดประดิษฐ์ท่ารำประเภทระบำ รำฟ้อนที่ใช้แต่ท่วงทำนองเพลงไม่มีบทร้อง มีกลวิธีการคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยยึดหลักให้ทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กับท่ารำ หากมีสำเนียงต่างชาติมักนำท่ารำของชาตินั้น ๆ มาประดิษฐ์ให้กลมกลืนเป็นลีลานาฏศิลป์ไทย และ 3) การคิดประดิษฐ์ท่ารำต้องคำนึงถึงลีลาของทำนองเพลงนั้นว่ามีความเหมาะสมกับตัวพระหรือตัวนาง หากท่วงทำนองเพลงกระฉับกระเฉงควรใช้ตัวพระแสดง หากท่วงทำนองเพลงอ่อนหวานควรใช้ตัวนางแสดง ส่วนการเชื่อมท่า คือ ลีลาของท่ารำ ผู้แสดงต้องฝึกฝนทักษะการฟังทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับให้ได้อย่างแม่นยำ

พนิดา สิทธิวรรณ อดีตผู้อำนวยการ ฝ่ายวิชาการ กองการสังคีต กรมศิลปากร ท่านมีหลักเกณฑ์การคิดประดิษฐ์ท่ารำในการรำถวายพระพรหรือรำอวยพรต่าง ๆ ที่มีคำกลอนเป็นบทเนื้อเพลง ใช้ขับร้องตามทำนองเพลงที่นำมาบรรจุ โดยให้พิจารณาที่เนื้อหาของบทร้องเป็นอันดับแรกเสียก่อนว่า เป็นบทรำถวายพระพร หรือเป็นบทอวยพรให้กับบุคคลใด จากนั้นให้ศึกษาทำนองเพลงที่นำมาบรรจุ แล้วจึงคิดประดิษฐ์ท่ารำบรรจุเข้าไปให้ได้มาตรฐาน โดยยึดหลักเกณฑ์ท่ารำในบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บท นำมาดัดแปลง โดยใช้ท่าเชื่อมระหว่างแม่ท่าต่อแม่ท่าให้กลมกลืนสัมพันธ์กัน ทำให้เกิดความสวยงาม มีเอกลักษณ์ เป็นที่ประทับใจในเรื่องเครื่องแต่งกายก็ต้องมีความแปลกใหม่ ทำนองเพลงที่นำมาบรรจุจะต้องถูกรสนิยมของผู้ชม หรือที่เรียกว่าตลาดให้การยอมรับ จึงจะทำให้ผลงานที่คิดประดิษฐ์ขึ้นประสบผลสำเร็จ ส่วนการเชื่อมท่ารำ ควรเชื่อมท่าหนึ่งกับอีกท่าหนึ่งให้มีความเคลื่อนไหวกลมกลืนกันให้มากที่สุด

สถาพร สนทอง อดีตผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ท่านมีแนวคิดว่าผู้ที่จะเป็นนักคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ดีควรจะต้องมีลักษณะเป็นผู้มีความรู้ในวิชานาฏศิลป์อย่างลึกซึ้ง เป็นผู้มีนิสัยเป็นนักคิดสร้างสรรค์อยู่ตลอดเวลา เป็นผู้คิดค้นและพัฒนาในด้านการแสดงให้มีสิ่งแปลกใหม่อยู่เสมอ ต้องความรู้เกี่ยวกับดนตรีและทำนองเพลงต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี มีความรู้ ความคิด ความสามารถในเรื่องการออกแบบเครื่องแต่งกาย เป็นผู้มีความรู้เรื่องอารมณ์ต่าง ๆ ของการแสดง ต้องศึกษาพัฒนาความรู้ให้กว้างขวางทั้งในด้านวรรณคดี ด้านภูมิศาสตร์ และด้านประวัติศาสตร์ด้วย ต้องเป็นผู้มีสุนทรียะ รู้จักเลือกใช้แม่ท่าที่สวยงามไปใช้ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยหลีกเลี่ยงท่ารำซ้ำ ๆ กัน แต่สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งในการเข้าออกของระบำ รำ ฟ้อนนั้นต้องยึดเวทีและสถานที่ที่นำการแสดงไปแสดงด้วย ฉะนั้นเวทีและสถานที่จะเป็นตัวกำหนด ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำจึงต้องปรับ การเข้าออกของระบำ รำ ฟ้อน ให้เหมาะสมกับสถานที่ ส่วนการเชื่อมท่ารำผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำต้องนำประสบการณ์ที่ได้ฝึกปฏิบัติมาสร้างผลงานให้มีความแปลกใหม่ (อโนทัย ส้มอ่ำ, 2562: 67-83)

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า การออกแบบนาฏยประดิษฐ์โดยเฉพาะอย่างยิ่งของไทยนั้นศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ บรมครูทางนาฏศิลป์ได้กำหนดหลักเกณฑ์ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำ โดยเน้นถึงการเสนอเนื้อหาตามความมุ่งหมายในชุดการแสดง และความสวยงามของการนำเสนอบนเวที ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการคิดประดิษฐ์ท่ารำต่าง ๆ ดังนั้น ผู้สร้างสรรค์ควรจะศึกษาหลักการและแนวการคิดประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูไว้เป็นแนวทางในการสร้างผลงานใหม่ ๆ เพื่อไม่ให้มีผลกระทบกระเทือนหรือทำงานนาฏศิลป์ไทยที่มีมาแต่ดั้งเดิม

2. ทฤษฎี

1. ทฤษฎีบุคลิกภาพ

คำว่า บุคลิกภาพ ตรงกับคำในภาษาอังกฤษคือ Personality เป็นลักษณะที่แสดงถึงเอกลักษณ์ลักษณะต่าง ๆ ของบุคคลที่แสดงออกมาในรูปของพฤติกรรม ทั้งทางร่างกาย จิตใจ ตลอดจนการปรับตัวเข้ากับสิ่งแวดล้อมรอบตัว (ชุติกร ธนาวัฒนากร, 2543: 14) สามารถจำแนกตามการแสดงออกได้เป็น 7 ลักษณะ คือ บุคลิกภาพทางกาย บุคลิกภาพทางจิตใจ บุคลิกภาพทางความสามารถ บุคลิกภาพทางอุปนิสัย บุคลิกภาพทางสังคม บุคลิกภาพทางอารมณ์ และบุคลิกภาพทางกำลังใจ (ริเรืองรอง รัตนวิไลสกุล, 2540: 55-56)

1.1 ทฤษฎีแบ่งประเภท ทฤษฎีนี้จะขึ้นอยู่กับการสังเกตโดยทั่วไป เพื่อมุ่งพิจารณาเกี่ยวกับตัวบุคคลในด้านบุคลิกภาพภายนอก ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างนักจิตวิทยากลุ่มนี้ จำนวน 2 คน คือ คาร์ล กุสตาฟ จุง (Carl Gustav Jung) และ วิลเลียม เชลดอน (William H. Sheldon)

Jung ได้พัฒนาทฤษฎีจิตวิเคราะห์ จุง มีความคิดที่เชื่อว่า จิตใต้สำนึกทำหน้าที่บันทึกความทรงจำ และแรงกระตุ้นทั้งหลายไว้ และทำหน้าที่ถ่ายทอดสิ่งที่จิตใต้สำนึกมีการเก็บสะสมไว้ ซึ่งจะเป็นการสะท้อนกลับให้เป็นมโนภาพเรื่องราวในอดีตที่น่าตื่นเต้นของมนุษย์ได้ แบ่งบุคลิกภาพออกเป็น 2 แบบ คือ 1) บุคลิกภาพที่มีลักษณะเด่น และ 2) บุคคลประเภทเก็บตัว

Sheldon มีความคิดที่เชื่อว่า บุคลิกภาพแต่ละบุคคลมีส่วนสัมพันธ์กับคุณสมบัติรูปร่างของบุคคล เชลดอน ได้ทำการวิเคราะห์รูปร่างชายหนุ่ม และสรุปว่ารูปร่างแบบพื้นฐานแบ่งเป็น 3 ประเภท คือ 1) พวกอ้วนกลม 2) พวกกล้ามเนื้อ และ 3) พวกผอมบาง

1.2 ทฤษฎีเกี่ยวกับลักษณะนิสัย จะมุ่งอธิบายลักษณะบุคลิกภาพตามตำแหน่งในตารางซึ่งแทนแต่ละลักษณะนิสัยหนึ่งของบุคลิกภาพ หรืออาจจะกำหนดลงในตารางของความเชื่อมั่นในตนเองว่าเป็นอีกลักษณะหนึ่งของบุคลิกภาพก็ได้ นักจิตวิทยาทางด้านลักษณะนิสัยพยายามที่จะเสาะหารายชื่อลักษณะนิสัยที่สั้น ๆ ที่จะสามารถใช้ในการอธิบายอุปนิสัยของคนทั่วไปในการที่จะทำให้รายชื่อลักษณะนิสัยให้กะทัดรัด ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างนักจิตวิทยากลุ่มนี้ จำนวน 2 คน คือ เรย์มอนด์ บี แคทเทลล์ (Raymond B. Cattell) และ กอร์ดอน เอ็ม ออลพอร์ต (Gordon M. Allport)

Cattell ได้จัดแบ่งบุคลิกภาพไว้หลายแบบตามลักษณะของบุคคล การหาลักษณะที่ดีและเหมาะสมที่สุด เพื่อนิยามลักษณะของคนเรานั้นทำได้ยาก เพราะแต่ละคนมีลักษณะแตกต่างกันไป แคทเทลล์ มีความเห็นว่าบุคลิกภาพเปรียบเสมือนโครงสร้างที่ซับซ้อนเช่นเดียวกับโครงสร้างของสมอง ซึ่งจะก่อให้เกิดพฤติกรรมต่าง ๆ แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ 1) ลักษณะทั่วไป และ 2) ลักษณะเฉพาะตัว

Allport ได้พัฒนาทฤษฎีอุปนิสัย ออลพอร์ต อธิบายว่า คุณลักษณะเป็นรากฐานของระบบประสาทของบุคคล เป็นโครงสร้างของระบบจิตประสาท ซึ่งทำหน้าที่ควบคุมบังคับหรือเป็นแกนนำให้บุคคลแสดงพฤติกรรมช่วยสร้างความเชื่อมั่น และทำให้บุคคลอื่นเกิดความรู้สึกยินดีและทำให้ครอบครัวอบอุ่น ถ้าบุคคลใดที่ขาดคุณลักษณะเกี่ยวกับความสามารถในการเข้าสังคมจะมีพฤติกรรมที่ผิดหวัง มีความรู้สึกแตกต่างกันอย่างมากในเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ ลักษณะสามัญ เป็นลักษณะที่เปรียบเทียบกันได้กับบุคคลทุกคน และลักษณะเฉพาะของบุคคล เป็นลักษณะที่ทำให้มีบุคลิกภาพที่ต่างกัน แบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ 1) ลักษณะร่วมธรรมดา 2) ลักษณะศูนย์กลางร่วม และ 3) ลักษณะการตอบสนอง

1.3 ทฤษฎีการเปลี่ยนแปลง ทฤษฎีนี้เกี่ยวข้องกับบุคลิกภาพในลักษณะเชื่อมโยงสิ่งแวดล้อมทางด้านร่างกาย และทางด้านสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งเกี่ยวกับเรื่องความขัดแย้งในใจ ซึ่งเกิดขึ้นในปัจจุบัน เป็นความขัดแย้งในใจที่เกิดขึ้นจากแนวโน้มทางบุคลิกภาพของบุคคลนั้น ๆ ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างนักจิตวิทยาที่มองบุคลิกภาพในแง่นี้ คือ ซีคมุนท์ ฟร็อยท์ (Sigmund Freud)

Freud ได้พัฒนาทฤษฎีจิตวิเคราะห์ ฟร็อยท์ มีความเชื่อว่า จิตใจมนุษย์แบ่งได้เป็น 3 ประเภท คือ อิด (id) อีโก้ (ego) และซูเปอร์อีโก้ (super ego) มีลักษณะต่างกัน ดังนี้

อิด คือ สภาวะจิตใจที่ต้องการค้นหาความสุขปราศจากขอบเขตใด ๆ

อีโก้ คือ การรู้จักตัวตน เริ่มแยกตัวเองออกจากโลกภายนอกได้

ซูเปอร์อีโก้ คือ ความรู้สึกผิดชอบชั่วดี เมื่อเด็กโตขึ้น ก็จะได้รับการอบรมสั่งสอนให้ประพฤติตามศีลธรรม วัฒนธรรมที่ดี

1.4 ทฤษฎีรวมทั้งร่างกายและจิตใจ ทฤษฎีนี้มุ่งสนใจว่าการเข้าใจบุคลิกภาพจะต้องเข้าใจส่วนรวมแยกส่วนไม่ได้ มนุษย์ทุกคนมีศักยภาพที่จะพัฒนาไปในทางที่ดี ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างนักจิตวิทยากลุ่มนี้ จำนวน 2 คน คือ คาร์ล อาร์ โรเจอร์ส (Carl R. Rogers) และ อับราฮัม เฮช มาสโลว์ (Abraham H. Maslow)

Rogers ได้พัฒนาทฤษฎีตัวตน โรเจอร์ส ได้กล่าวว่า คนจะมีปฏิกิริยาโต้ตอบต่อสิ่งแวดล้อมรอบตัวตามความรู้สึก และการรับรู้ ซึ่งแตกต่างกันตามทัศนะของแต่ละบุคคล โรเจอร์สเชื่อว่าการกระทำทุกอย่างของมนุษย์ เป็นไปเพื่อรักษาภาพพจน์ของตน และพัฒนาตนเองให้เกิดความสมบูรณ์แบบ

Maslow ได้พัฒนาทฤษฎีลำดับขั้นความต้องการ มาสโลว์ ได้กล่าวว่า มนุษย์ต้องการที่จะสนองตนเอง ในด้านความต้องการขั้นต่ำจนถึงความต้องการขั้นสูงขึ้นตามลำดับ การที่มนุษย์จะพัฒนาตนเองให้สมบูรณ์นั้น จะต้องสนองความต้องการตามลำดับขั้น จนถึงขั้นที่สามารถเข้าใจตนเองและโลกอย่างถ่องแท้ ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญข้อหนึ่งของบุคลิกภาพที่ดีอันเป็นผลให้บุคคลเป็นผู้ที่ยอมรับตนเอง เข้าใจตนเอง มองโลกในแง่ดีงาม และพร้อมที่จะเผชิญปัญหาใหม่ๆ ในชีวิต นอกจากนั้น มาสโลว์ ยังเชื่อว่า การพัฒนาตนเองให้สมบูรณ์ไม่จำเป็นต้องเป็นบุคคลที่มีสติ ปัญญาเลิศก็จริง แต่ความเฉลียวฉลาดและความมีสติปัญญาก็เป็นปัจจัยที่ช่วยในการพัฒนาตนเองให้สมบูรณ์มากขึ้นด้วย

1.5 ทฤษฎีที่เน้นสังคมและสิ่งแวดล้อมของสังคม ทฤษฎีนี้นักจิตวิทยากลุ่มนี้เชื่อว่าประสบการณ์ที่บุคคลได้รับจากสังคมและสิ่งแวดล้อมจะมีอิทธิพลต่อบุคลิกภาพโดยตรง ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างนักจิตวิทยาที่สำคัญ จำนวน 3 คน คือ อัลเฟรด แอดเลอร์ (Alfed Adler) แอริค ฟรอมม์ (Erich Fromm) และ เอดูอาร์ แสปรงเกอร์ (Eduard Spranger)

Adler มีความคิดที่เชื่อว่า การสร้างบุคลิกภาพเป็นผลสืบเนื่อง มาจากสิ่งที่เป็นมาแต่กำเนิด บุคคลจะได้รับอิทธิพลของเจตคติในครอบครัวของตน หรืออิทธิพลของพ่อแม่ผู้ปกครองซึ่งทำให้บุคคลอาจรู้สึกถึงความรู้สึกด้อยและพยายามหาทางชดเชย โดยวิธีการต่อสู้ดิ้นรนเพื่อลบล้างเพื่อให้ตนรู้สึกดีในกลุ่มผู้ใหญ่โดยการแสวงหาความยิ่งใหญ่ การยึดถือสิ่งที่เป็นจินตนาการและเดินไปสู่จิตนาการแห่งตนโดยมีความรู้สึกเกี่ยวกับสังคมและความสนใจสังคมซึ่งจะเป็นปัจจัยที่ทำให้เกิดการพัฒนาการของบุคคล ซึ่งถือเป็นเรื่องของการมีสามัญสำนึก ดังนั้นวิถีชีวิตของมนุษย์ทุกคนมีแบบแผนชีวิตที่หลากหลายกันไป

Fromm มีความคิดที่เชื่อว่า สังคมเป็นตัวกำหนดแนวทางปฏิบัติของบุคคลและการพัฒนาบุคลิกภาพขึ้นอยู่กับโอกาสที่สังคมเปิดให้ โครงสร้างของสังคมใด ๆ ย่อมกล่อมเกลาบุคลิกภาพของสมาชิกให้เข้ากันได้กับค่านิยมส่วนรวมของสังคมนั้น ๆ และได้แบ่งบุคลิกภาพเป็น 5 ประเภท คือ 1) บุคคลประเภทยอมรับ 2) บุคคลประเภทแสวงหาโอกาส 3) บุคคลประเภทคล้อยตามสังคม 4) บุคคลประเภทเคร่งครัด และ 5) บุคคลประเภทคิดค้น ทั้งนี้บุคคลแต่ละคนอาจมีบุคลิกภาพที่ผสมผสานจากหลายประเภท ไม่จำเป็นต้องเป็นประเภทใดประเภทหนึ่งแบบเด็ดขาด

Spranger แบ่งบุคลิกภาพของคนตามความนิยมด้านต่าง ๆ ออกเป็น 6 ประเภท คือ 1) พวกยึดทฤษฎี 2) พวกพึ่งเศรษฐกิจ 3) พวกนิยมการเมือง 4) พวกมีศิลปะ 5) พวกนิยมสังคม และ 6) พวกเคร่งศาสนา ทั้งนี้ แต่ละคนมักมีบุคลิกภาพที่ผสมผสานจากหลายประเภท การแบ่งประเภทดังกล่าวนี้เป็นเพียงแนวทางการแบ่งบุคลิกภาพแบบกว้าง ๆ เพื่อให้เกิดความเข้าใจตนเอง และผู้อื่น ช่วยให้คาดเดาพฤติกรรมของบุคคลอื่น ๆ ไม่ได้เป็นการจำแนกประเภทบุคคลแบบตายตัว (โสภา ชูพิกุลชัย, 2521: 100-105)

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า บุคลิกภาพ เปรียบเสมือนลายนิ้วมือที่ไม่เหมือนใคร บ่งบอกถึงลักษณะเฉพาะของบุคคล สะท้อนความแตกต่างระหว่างบุคคล เกิดขึ้นจากทั้งพันธุกรรม สิ่งแวดล้อม และการเรียนรู้ เปรียบเสมือนภาพรวมที่ประกอบไปด้วย 7 องค์ประกอบหลัก คือ บุคลิกภาพทางกาย บุคลิกภาพทางจิตใจ บุคลิกภาพทางความสามารถ บุคลิกภาพทางอุปนิสัย บุคลิกภาพทางสังคม บุคลิกภาพทางอารมณ์ และ บุคลิกภาพทางกำลังใจ ซึ่งในการศึกษาบุคลิกภาพของบุคคลนั้น นักจิตวิทยาศึกษาบุคลิกภาพผ่านทฤษฎีมากมาย แบ่งออกเป็น 5 ประเภทหลัก คือ ทฤษฎีแบ่งประเภท ทฤษฎีเกี่ยวกับลักษณะนิสัย ทฤษฎีการเปลี่ยนแปลง ทฤษฎีรวมร่างกายและจิตใจ และ ทฤษฎีที่เน้นสังคมและสิ่งแวดล้อมของสังคม ทฤษฎีเหล่านี้ เป็นเครื่องมือสำคัญในการวิเคราะห์ตัวละครใน นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย ของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ช่วยให้เข้าใจถึงวิธีการคัดเลือก ปรุงแต่ง และขับเน้นคุณลักษณะเฉพาะของตัวละครที่ปรากฏในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย ยกตัวอย่าง ตัวละครตัวหนึ่งมีบุคลิกภาพขี้กลัว ผู้เขียนอาจเลือกตัวละครที่มีรูปร่างผอม เสียงเบา พูดน้อย แต่งตัวด้วยเสื้อผ้าสีอ่อน แสดงออกถึงความกังวล ความไม่มั่นใจ เป็นต้น ดังนั้นการศึกษาบุคลิกภาพของตัวละครช่วยให้เข้าใจแรงจูงใจ ความคิด ความรู้สึก และพฤติกรรม ของตัวละคร จนนำไปสู่การได้มาซึ่งหลักการเฉพาะในการนำเสนอภาพแทนตัวละคร

2. ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์

คำว่า ความคิดสร้างสรรค์ ตรงกับคำในภาษาอังกฤษคือ Creativity หมายถึง สร้างหรือทำให้เกิด กล่าวคือ ความคิดสร้างสรรค์ เป็นปรากฏการณ์ที่บุคคลสร้าง สรรค์สิ่งใหม่ เช่น ผลผลิต การแก้ปัญหา นวัตกรรม หรืองานศิลปะซึ่งมีคุณค่า การจะตีความเกี่ยวกับความใหม่ขึ้นอยู่กับผู้สร้างสรรค์หรือสังคม หรือแวดวงที่สิ่งใหม่นั้นเกิดขึ้น เฉกเช่นเดียวกับ การสร้างสรรค์ศิลป์

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2562: 253-247) ได้นำเสนอแนวคิดและทฤษฎีที่นำไปสร้างสรรค์งานศิลปะโดยนำเสนอปรัชญาสาขาคุณวิทยาที่ว่าด้วยสุนทรียศาสตร์ คุณค่าที่สื่อให้รับรู้ได้ด้วยอารมณ์ และความรู้สึกต่อความงาม สามารถสรุปได้ดังนี้ การสร้างสรรค์ศิลป์ เปรียบเสมือน “มหัจฉริยวิจักขณ์” อันน่าอัศจรรย์ เกิดจากปัญญาอันชาญฉลาดของมนุษย์ ผลงานศิลปะถ่ายทอดความรู้สึกและอารมณ์ ผ่านสื่อต่าง ๆ เช่น ดนตรี จังหวะ สี เส้น สัมผัส โครงสร้าง รูปทรง ท่าเต้น สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นจินตนาการของศิลปิน โดยกระบวนการสร้างสรรค์ เริ่มต้นด้วย “อัตถวินิจ” หรือการพิจารณาความคิดของศิลปิน ซึ่งต่อยอดด้วย วิจยานุวัตน์ หรือการวิจารณ์ที่สร้างสรรค์ผลักดันมิติของงานศิลป์สู่การวิจัยสร้างสรรค์ ตามรูปแบบการพัฒนาเชิงคุณค่า จึงกล่าวได้ว่า “มหัจฉริยวิจักขณ์” และ “อัตถวินิจ” เป็นสองหัวใจสำคัญที่ขับ เคลื่อนการสร้างสรรค์ศิลป์ สะท้อนพลังอันล้ำเลิศของปัญญาและจินตนาการมนุษย์ ผลักดันขอบเขตของงานศิลป์ และสร้างประสบการณ์ทางอารมณ์ที่ประทับใจผู้รับรสศิลป์

ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงต่อกันระหว่างมุมมองที่มีทิศทางมุ่งไปให้เกิดมีขึ้นกับคุณลักษณะเฉพาะที่มีความหลากหลาย ซึ่งหมายรวมถึง การรังสรรค์ ประดิษฐ์ ทัศนนิมิต การคิดท่าร่ายรำ แต่งเพลง ประพันธ์เพลง ได้หลอมรวมความเป็นเหตุผลของปัจจัยตามหลักทฤษฎี 2 ประการ คือ

2.1 หลักมิติการสร้างสรรค์ศิลป์ เป็นมุมมองที่มีทิศทางมุ่งไปให้เกิดมีขึ้นด้วยการตริตรองความเป็นภูมิปัญญาของสมบัติศิลป์ในช่วงกาลปัจจุบันของผู้สร้างสรรค์ไปสู่ความเป็นมรดกภูมิปัญญา ซึ่งหลักมิติการสร้างสรรค์ศิลป์นี้เกิดขึ้นด้วยเหตุปัจจัย 5 ประการ คือ

2.1.1 การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดจากการกระทำของมนุษย์ การเกิดขึ้นของงานศิลป์เป็นความงดงามจากการกระทำให้เกิดงานศิลป์ทั้งด้านดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และนาฏศิลป์ได้นั้น สำเร็จขึ้นด้วยการสร้างสรรค์ของมนุษย์เท่านั้น กล่าวคือ สิ่งมีชีวิตอื่น ตลอดจนปรากฏการณ์ธรรมชาติก็มิได้อยู่ในปัจจัยของการสร้างสรรค์งานศิลป์ เพราะเป็นเพียงธรรมชาติ แต่เมื่อใดก็ตามที่ศิลปินได้พินิจปรากฏการณ์เหล่านั้นจนเกิดจินตนาการ เช่น ศิลปินดนตรีนำเสียงที่ได้ยินจากธรรมชาตินั้นมาเรียงร้อยเป็นลีลาสำเนียงทำนองด้วยเสียงขับร้องหรือบรรเลงเครื่องดนตรี ศิลปินวาดปั้นแกะสลักฉลุสลักถักทอเป็นภาพเป็นชิ้นผลงาน เกิดรูปร่างลวดลายตามที่เห็นตามจินตนาการ ศิลปินนักแสดงประดิษฐ์นาฏยรังสรรค์ด้วยลีลาท่าเต้น ร่ายรำ ผูกสาระเป็นเรื่องราว การกระทำในลักษณะดังกล่าวของศิลปินจัดเป็นงานสร้างสรรค์ศิลป์

2.1.2 การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดจากบุพภูมิของมวลจินตนาการ วัฒนธรรมเป็นบุพภูมิที่อธิบายภาวะหนึ่งของสังคมที่คละเคล้ากับความเป็นมานุษยวิทยา คือ เป็นเรื่องราวของมนุษยชาติที่สร้างขึ้น มีพัฒนาการ มีการเรียนรู้ ทั้งในสายบรรพชนของตระกูล ในหมู่ชนกลุ่มชาติพันธุ์ สังคมขนาดเล็กขยายไปเป็นสังคมขนาดใหญ่ระดับภาคระดับประเทศ ภูมิภาคของประชาชาติ และระดับโลก เมื่อมีการติดต่อสื่อสารตามมิติของโลกาภิวัตน์เกิดการยักย้ายผ่องถ่ายความรู้จนนำไปสู่ความเป็นสมบัติร่วมของมวลมนุษยชาติ สรรพสิ่งของวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ จึงห้อมล้อมไปด้วยบริบทที่ฉายภาพให้เห็นโครงสร้างและเอกลักษณ์วัฒนธรรม

2.1.3 การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดจากการต่อยอดบุพภูมิด้วยกระบวนวิจัยแสวงผลบุพภูมิคือความจริงในวัฒนธรรมที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตมนุษย์ การสร้างสรรค์ศิลป์ที่เกิดขึ้นจากบุพภูมิ มีปรากฏทั่วไป เพราะเป็นการสร้างสรรค์ที่ใช้ฐานคิดที่ปรากฏในบริบทอยู่โดยรอบแล้วจินตนาการผสานกัน แต่ยังมีการสร้างสรรค์อีกลักษณะที่บอกความจริงแท้ในความคิดและยืนยันข้อมูลด้วยกระบวนการศึกษาค้นคว้า หรือด้วยวิธีการวิจัยเพื่อให้ทราบผลของสิ่งที่จะนำไปใช้ต่อยอดบุพภูมิ เมื่อนักสร้างสรรค์ดำเนินการด้วยวิธีใช้ผลที่ได้จากการวิจัยเพื่อเป็นฐานรองรับ การสร้างสรรค์งานศิลป์นี้ จึงนับเป็นการแสดงที่ให้เห็นภูมิพลังของร่องรอยขององค์ประกอบ ระหว่างแนวคิดเชิงวิชาการกับจินตนาการที่เต็มเปี่ยมไปด้วยความสร้างสรรค์

2.1.4 การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดจากความคิดริเริ่มให้เกิดสมบัติศิลป์ของมวลมนุษย์ การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดขึ้นจากการกระทำของมนุษย์ไม่ว่าเป็นปัจเจกศิลป์หรือโดยกลุ่มศิลปินที่ร่วมกระทำก็ตาม การเกิดขึ้นย่อมเริ่มต้นจากความเป็นปัจเจกเสมอ ส่วนกลุ่มบุคคลที่ร่วมกระทำนั้นเป็นส่วนขยายของการเริ่มในเนื้องานศิลป์หรือผลิตภาวะที่เกิดขึ้นนั้นหากเป็นความคิดริเริ่มย่อมเกิดขึ้นจากบุคคลแรกคิดให้เป็นไปตามความคิดนั้น เมื่อผู้สร้างสรรค์ริเริ่มงานศิลป์บนฐานคิดของตนด้วยจินตนาการจากบุพภูมิหรือจากการต่อยอดบุพภูมิก็ตาม ผลงานศิลป์ที่เกิดขึ้นนั้นย่อมเป็นสมบัติศิลป์ที่ปรากฏและคงอยู่ของผู้สร้างสรรค์ และการเป็นตัวแทนของชุมชน สถาบัน ตลอดจนเป็นสมบัติศิลป์ของมวลมนุษยชาติ

2.1.5 การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดขึ้นเป็นภูมิสมบัติศิลป์ที่แสดงความถึงพร้อมของมนุษย์แล้วสืบทอดไปเป็นมรดกภูมิปัญญาที่จับต้องไม่ได้ คำว่า สมบัติศิลป์ คือ ปัจจุบันกาลของงานสร้าง สรรค์ศิลป์ที่เกิดขึ้น โดยดำรงอยู่ในความเป็นเจ้าของแห่งปัจเจกบุคคล กลุ่มบุคคล หรือสังคมซึ่งเป็นที่ก่อเกิดงานศิลป์ เมื่อกาลเวลาผ่านไปแล้วสมบัติศิลป์ย่อมปรับสถานภาพหลังมรณกาลไปเป็นมรดกศิลป์ความเป็นมรดกศิลป์ จึงเป็นความตามนิยามการตกทอดสมบัติศิลป์ของผู้สร้างสรรค์ไว้หลังมรณกรรมให้เปลี่ยนสถานภาพจากสมบัติศิลป์เป็นมรดกศิลป์ทันที ความหลากหลายของมรดกงานศิลป์เมื่อเป็นมรดกของสังคมแล้วก็ยังการสืบทอดต่อไป ด้วยวิธีเรียนรู้จากระบบการศึกษา ด้วยการขับเคลื่อนตามพลวัตของสังคมและวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่น จากอดีตกาลสู่ปัจจุบันกาลไปยังอนาคตกาลสืบทอดต่อ ๆ กันไป

2.2 วิพิธลักษณาการสร้างสรรค์ คือ อาการของคุณสมบัติที่มีความเหมาะสมสอดคล้องและส่งผลต่องานสร้างสรรค์ศิลป์ รากฐานหรือพื้นภูมิงานสร้างสรรค์เป็นส่วนสำคัญในการคิดเกิดจินตนาการสิ่งเหล่านี้เป็นนามธรรมดั่งยวดยานที่นำไปสู่ชิ้นงานรูปธรรม ซึ่งวิพิธลักษณาการสร้างสรรค์นี้เกิดขึ้นด้วยเหตุปัจจัย 5 ประการ คือ

2.2.1 วิถีชน ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมและกระบวนการทางวัฒนธรรม มีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กับงานสร้างสรรค์ศิลป์ วิถีชน ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมและกระบวนการทางวัฒนธรรมเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับปัจเจกศิลปินโดยตรงเพราะต้องดำรงชีวิตอยู่ด้วยตนเอง อยู่ท่ามกลางสังคมครอบครัวรายล้อมไปด้วยบริบทของธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม และวิถีวัฒนธรรม เป็นวิพิธลักษณ์ให้ปัจเจกศิลปินเกิดแรงบันดาลใจสร้างสรรค์ศิลป์ ผลงานที่ปรากฏเพื่อต่อยอดการดำรงชีวิต เช่น เครื่องมือเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน มีการสร้างสรรค์ออกแบบชิ้นงานให้งดงามด้วยงานวิจิตรศิลป์ งานดุริยรังสรรค์ในการประพันธ์ทำนองดนตรีที่ไพเราะวิจิตรจากสิ่งที่มีอยู่ก่อน การสร้างสรรค์ท่ารำ ระบำ ฟ้อน ต่อยอดไปสู่ความงดงามที่เพิ่มขึ้น หรือด้วยวิธีการสร้างสรรค์ศิลป์ในลักษณะอื่น ที่ปัจเจกศิลปินย่อมใช้บุพภูมิของวิถีชน ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม และกระบวนการทางวัฒนธรรม เป็นฐานของจินตนาการในการสร้างสรรค์ศิลป์

2.2.2 ปัจจัยภายในด้านความเชื่อ ศาสนา ความศรัทธา ความรัก สิ่งเหล่านี้มีผลต่อการสร้างสรรค์ศิลป์ งานสร้างสรรค์ระดับอภิมหาอลังการ เช่น โบราณสถานทางศาสนา ทัชมาฮาล ประติมากรรม พีรามิด พระพุทธรูป เทวรูป งานวิจิตรศิลป์ชั้นยอด เกิดจากปัจจัยภายในที่เกิดขึ้นจากความเชื่อ ความศรัทธา ต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ พระเจ้า พระพุทธเจ้า เทพเจ้า สิ่งมีอำนาจเหนือธรรมชาติ ต่อความยิ่งใหญ่ในความรัก ด้วยแรกขับภายในจึงเป็นบ่อเกิดของจินตนาการ ปรากฏการณ์เกิดขึ้นจากผู้นำจิตวิญญาณ ผู้นำที่ทรงพลังอำนาจ การส่งต่อความคิดและการสนับสนุนปัจจัยเกื้อหนุนต่าง ๆ เช่น กำลังคน ค่าใช้จ่าย วัตถุดิบเพื่อใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ศิลป์

2.2.3 ปัจจัยภายนอกด้านวิถีโลกาภิวัตน์ การแพร่กระจายทางวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี นวัตกรรม มีผลต่อการสร้างสรรค์ศิลป์ ความเจริญทางวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี นวัตกรรม ก่อให้เกิดความก้าวหน้าของสรรพสิ่งในสังคมที่หลากหลาย ทั้งด้านการติดต่อสื่อสาร การเดินทางไปมาของผู้คนจากถิ่นหนึ่งไปยังอีกถิ่นหนึ่ง ทำให้สังคมของมนุษยชาติเกิดความเปลี่ยนแปลงอย่างมาก จึงมีผลต่อการสร้างสรรค์ศิลป์ ให้ปัจเจกศิลปินรับรู้งานศิลป์ที่เกิดในแต่ละภูมิภาคของโลก การรับรู้ผ่านช่องทางการสื่อสารของสื่อต่าง ๆ การเข้าร่วมเสวนา ความร่วมมือในงานร่วมสมัยระดับชาติ ระดับนานาชาติ เกิดสภาวะการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกัน ถ่ายโอนความคิดและจินตนาการ และการต่อยอดสร้างสรรค์ให้งานศิลป์แต่ละสาขามีพัฒนาการ

2.2.4 งานสร้างสรรค์ศิลป์สามารถเรียนรู้ สะสมความรู้ ถ่ายทอด ริเริ่มขึ้นใหม่และพัฒนาต่อยอดได้ การสร้างสรรค์งานศิลป์ที่เกิดขึ้นจากวิถีชน ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม กระบวนการทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นบุพภูมิ งานสร้างสรรค์ศิลป์ที่เกิดจากปัจจัยภายในด้านความเชื่อ ศาสนา ความศรัทธา ความรัก มีผลต่อการสร้างสรรค์ศิลป์ เกิดจากปัจจัยภายนอกด้านวิถีโลกาภิวัตน์ การแพร่กระจายทางวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี นวัตกรรม ซึ่งภูมิจินตนมิติคือมุมมองของแนวคิดที่เป็นฐานเริ่มต้นของการเกิดผลงานสร้างสรรค์ศิลป์ องค์ความรู้ที่เป็นนามธรรมจับต้องไม่ได้ แต่สามารถถ่ายทอด สืบทอดความรู้ พัฒนาความคิด พัฒนาทักษะปฏิบัติ ให้เกิดการปฏิบัติตามแบบแผนดั้งเดิม จนมีมุมมองนำไปสู่การริเริ่มสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ และพัฒนาต่อยอดงานสร้างสรรค์ศิลป์ต่อไป

2.2.5 คุณค่าของงานสร้างสรรค์ศิลป์ขึ้นอยู่กับความรู้และประสบการณ์ทางศิลป์ของผู้รับรสศิลป์ การพิจารณาเพื่อวิพากษ์คุณค่างานศิลป์ที่สร้างสรรค์ขึ้น บุคคลย่อมมีมิติในรสศิลป์ที่แตกต่างกันไปตามพื้นภูมิของแต่ละคน การรับรู้ด้วยความพึงใจที่แตกต่างกันมีเหตุมาจากความรู้ และจากประสบการณ์บุคคลที่มีต่องานศิลป์ รวมไปถึงการเปิดรับแนวจิตนาการอย่างไม่มีเขตจำกัดของปัจเจกศิลปินมาผสมผสานให้เข้ากับความรู้และประสบการณ์ ธาตุศิลป์ของแต่ละสังคมย่อมมีอัตลักษณ์เฉพาะจึงต้องศึกษาสิ่งที่เจ้าของถิ่นวัฒนธรรมแสดงออก ประสบการณ์ที่มุ่งมองจนพบว่าความคล้ายเหมือนหรือความต่างเป็นอย่างไร อยู่ส่วนใดของเนื้อหาสาระ มุมมองในการตีความและประเมินศิลป์เช่นที่นี้มีความซับซ้อนต่อการตีความการวิพากษ์ ให้เป็นไปด้วยความเที่ยงธรรม

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ มี 2 หลักการ ได้แก่ 1) หลักมิติการสร้างสรรค์ อธิบายว่างานศิลป์เกิดจากการกระทำของมนุษย์ จินตนาการ ผลวิจัย ความคิดริเริ่ม จนก่อเกิดเป็นสมบัติศิลป์และมรดกภูมิปัญญา และ 2) หลักวิพิธลักษณาการสร้างสรรค์ หลักการนี้อธิบายถึงลักษณะการพิจารณาคุณสมบัติผลงานการสร้างสรรค์ศิลป์ ประกอบไปด้วย วิถีชน ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม วัฒนธรรม ความเชื่อ ศาสนา โลกาภิวัตน์ วิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี นวัตกรรม การเรียนรู้ ถ่ายทอด ริเริ่ม และคุณค่าของงานขึ้นอยู่กับความรู้และประสบการณ์ของผู้รับรสศิลป์ ทฤษฎีนี้ชี้ให้เห็นว่าการสร้างสรรค์ศิลป์เป็นกระบวนการที่ซับซ้อน มีหลายปัจจัยที่ส่งผลต่อผลงานศิลป์ เกิดจากปัจจัยทั้งภายในและภายนอก มีทั้งมิติที่จับต้องได้และจับต้องไม่ได้ คุณค่าของงานศิลป์ขึ้นอยู่กับมุมมองของผู้รับรสศิลป์ คุณค่าของงานศิลปะจึงไม่ใช่สิ่งที่ตายตัว ขึ้นอยู่กับมุมมองและประสบการณ์ของแต่ละบุคคล

จากการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง พบว่า การวิจัยครั้งนี้ นำเสนอแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 4 ประการ ได้แก่ แนวคิดเกี่ยวกับภาพแทน แนวคิดเกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ ทฤษฎีบุคลิกภาพ และทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ แนวคิดทฤษฎีเหล่านี้จะใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อตอบคำถามของการวิจัยทั้ง 2 ข้อ สำหรับคำถามข้อแรก มุ่งเน้นไปที่การศึกษาการนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้วิจัยจะใช้แนวคิดภาพแทนร่วมกับทฤษฎีบุคลิกภาพ เพื่อวิเคราะห์การถอดลักษณะบุคลิกภาพของตัวละคร ตลอดจนศึกษาการประกอบสร้างภาพแทนตัวละคร ส่วนคำถามข้อที่สอง มุ่งเน้นไปที่การศึกษาการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้วิจัยจะใช้แนวคิดการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ร่วมกับทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ เพื่อวิเคราะห์หลักการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย โดยพิจารณาจากหลักการและแนวการคิดประดิษฐ์ท่ารำของ วันทนีย์ ม่วงบุญ การวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้กรอบแนวคิดและทฤษฎีเหล่านี้ จะช่วยให้ได้คำตอบที่ครอบคลุมและชัดเจน เกี่ยวกับการนำเสนอภาพแทนตัวละครและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ทั้งนี้เพื่อให้ได้มาซึ่งคำตอบของการวิจัย

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยนี้มุ่งเน้นไปที่ประเด็นหลักสองประการ ได้แก่ ภาพแทนและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ เพื่อให้บรรลุเป้าหมายของการวิจัย จำเป็นต้องศึกษาข้อมูลจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งในประเทศและต่างประเทศ งานวิจัยเหล่านี้จะเป็นฐานข้อมูลสำคัญสำหรับการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล ตลอดจนการพัฒนาแนวคิดและกรอบการวิจัยที่เหมาะสม การศึกษาข้อมูลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับภาพแทนและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ จะช่วยให้ผู้วิจัยเข้าใจประเด็นต่าง ๆ ได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น นำไปสู่การพัฒนาแนวคิดและกรอบการวิจัยที่เหมาะสม

1. งานวิจัยในประเทศ

ไพโรจน์ ทองคำสุก (2544) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องวิเคราะห์หลักเกณฑ์และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของครูเฉลย ศุขะวณิช มีความมุ่งหมายเพื่อวิเคราะห์หลักเกณฑ์และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของครูเฉลย ศุขะวณิช ใช้หลักนาฏยประดิษฐ์ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ เป็นแบบอย่าง ผลการศึกษาพบว่า หลักเกณฑ์และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของครูเฉลย ศุขะวณิช มี 7 ขั้นตอน ประกอบด้วย ขั้นแรกแนวความคิด ได้แก่ ด้านงานพิธีกรรมและงานพิธีการ เช่น รำโปรยข้าวตอก ด้านส่งเสริมการแสดง เช่น ลำหับชมป่า ด้านส่งเสริมเอกลักษณ์วัฒนธรรม เช่น ฟ้อนแคนและเซิ้งสัมพันธ์ ด้านส่งเสริมทางศิลป์ เช่น ระบำโบราณคดี 5 ชุด ขั้นต่อมาการกำหนดความคิด ได้แก่ ระดับเป้าหมาย คือ กำหนดเป้าหมายในการสร้างสรรค์ทุกครั้ง ระดับวัตถุประสงค์ คือ สร้างสรรค์ผลงานตามคำสั่งจากผู้บังคับบัญชาให้ตรงกับวัตถุประสงค์ ขั้นต่อมาการประมวลข้อมูล ได้แก่ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง เช่น ระบำศรีชยสิงห์ท่านศึกษาข้อมูลจากท่ารำนางอัปสรา ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ เช่น ระบำดอกบัวขาว แรงบันดาลใจจากท่านเป็นคนชอบทำบุญ ขั้นต่อมาการกำหนดขอบเขต ได้แก่ ระบำใช้เวลาไม่เกิน 12 นาที การใช้พื้นที่ ทั่วบริเวณ จำนวนผู้แสดงขึ้นอยู่กับพื้นที่ ขั้นต่อมาการกำหนดรูปแบบ ได้แก่ กำหนดให้อยู่ในจารีต กำหนดให้ผสมระหว่างจารีต ขั้นต่อมาการกำหนดองค์ประกอบร่วม ได้แก่ ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย ฉาก แสง เสียง ให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดง และขั้นสุดท้ายการประดิษฐ์นาฏศิลป์ไทย ได้แก่ ท่าระบำ ท่าละคร การแปรแถว และซุ้ม

นพมาตร พวงสุวรรณ (2545) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องภาพโสเภณีในนวนิยายไทยกับความเป็นจริงทางสังคม มีความมุ่งหมายเพื่อศึกษาภาพโสเภณีและการเปลี่ยนแปลงของภาพโสเภณีตั้งแต่นวนิยายเรื่องหญิงคนชั่วของ ก. สุรางคนางค์ มาจนถึงเรื่องดอกไม้กลางเมืองของประชาคม ลุนาชัย เปรียบเทียบกับสภาพโสเภณีในสังคมจริง ผลการศึกษาพบว่า ภาพโสเภณีที่ปรากฏอยู่ในนวนิยายไทยนั้นมาจากข้อมูลทางสังคมเกี่ยวกับสาเหตุของการเป็นโสเภณี ซึ่งถูกนำมาใช้เป็นโครงเรื่องและประเภทของโสเภณี ส่วนสถานบริการถูกนำมาสร้างตัวละครและฉาก นอกจากนี้ยังมีภาพโสเภณีที่มาจากทัศนะของผู้ประพันธ์อีกประการหนึ่ง ภาพโสเภณีที่ปรากฏอยู่ในนวนิยายแบ่งออกเป็น 3 ยุค คือ ยุคที่ 1 พ.ศ. 2480 ถึง พ.ศ. 2509 ภาพโสเภณีไทยยุคแรก เป็นการนำเสนอภาพโสเภณีในฐานะชนชั้นต่ำของสังคม ส่วนเกินของสังคม และส่วนหนึ่งของสังคม ต่อมา ยุคที่ 2 พ.ศ. 2515 ถึง พ.ศ. 2533 ภาพโสเภณียุคใหม่ นำเสนอภาพโสเภณีในลักษณะแรงงานหลักของครอบครัว ผู้มุ่งมั่นตั้งใจทำงาน และเผชิญชะตากรรมที่โหดร้าย และต่อมา ยุคที่ 3 พ.ศ. 2542 ถึง พ.ศ. 2545 ภาพโสเภณีในยุคปัจจุบัน นำเสนอภาพโสเภณีในฐานะเป็นอาชีพหนึ่งในสังคมและช่องว่างในการยกฐานะทางสังคม ภาพโสเภณีที่ปรากฏในนวนิยายไทยอีกส่วนหนึ่งมาจากทัศนะของผู้ประพันธ์ที่มีต่อหญิงโสเภณี แบ่งออกเป็น 3 ประการ ได้แก่ ผู้มิอาจฝ่าฝืนการลงโทษจากสังคม ผู้ลิขิตทางออกให้กับตัวเอง และผู้หนึ่งที่สังคมยอมรับ

สวภา เวชสุรักษ์ (2547) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องหลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มีความมุ่งหมายเพื่อวิเคราะห์ชีวิตและผลงาน เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบของงาน และเพื่อวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์งานของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผลการศึกษาพบว่า ท่านผู้หญิงแผ้วได้ซึมซับนาฏศิลป์มาตั้งแต่วัยเยาว์จนเข้าสู่วัยผู้ใหญ่ ท่านมีองค์ความรู้นาฏยศิลป์แบบหลวงและนาฏศิลป์นานาชาติ ต่อมาท่านได้สร้างสรรค์ผลงานขณะรับราชการ ได้แก่ ผลงานนาฏประดิษฐ์ที่คิดด้วยตนเอง หรือคิดร่วมกับบุคคลอื่น หรือปรับปรุงนาฏยประดิษฐ์แบบเดิม ผลงานการประพันธ์บท ผลงานผู้อำนวยการฝึกซ้อม ที่ปรึกษานาฏศิลป์ และผลงานการสอน ซึ่งผลงานนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว มีการออกแบบ 2 แนว คือ งานที่อยู่ในนาฏยจารีตไทยอย่างเดียว และงานที่ผสมผสานหลายนาฏยจารีต เมื่อนำมาวิเคราะห์หลักนาฏยประดิษฐ์ พบว่า ท่านศึกษาแนวคิดในการออกแบบแต่ละชุดอย่างละเอียดก่อน แล้วอาศัยต้นแบบหรือข้อมูลจากนาฏยจารีตไทย ต่างชาติและธรรมชาติ นำมาออกแบบเค้าโครง ขั้นตอน องค์ประกอบหลักและองค์ประกอบรองจากวิถีนาฏยศิลป์ไทย แล้วแต่งเติมรายละเอียดของท่ารำให้มีการยักเยื้องส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้อ่อนไหวกว่ามาตรฐานเดิม นอกจากนี้ท่านเลือกนำนาฏยจารีตอื่น ๆ ที่มิใช่ของไทยมาผสมผสานกับนาฏยศิลป์ไทยในบางกระบวนท่าที่สามารถเชื่อมต่อกันได้ทำให้ดูแปลกตา ในการออกแบบท่ารำท่านรำนำให้ผู้แสดงรำตามหลาย ๆ แนวแล้วเลือกแนวที่ท่านเห็นว่าผู้รับถ่ายทอดนั้นปฏิบัติได้งามที่สุดเป็นยุติ

ไพโรจน์ ทองคำสุก (2549) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ศิลปินแห่งชาติ: ต้นแบบของศิลปินชั้นครูผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย มีความมุ่งหมายเพื่อวิเคราะห์หลักเกณฑ์และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ใช้หลักนาฏยประดิษฐ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ เป็นแบบอย่าง ผลการศึกษาพบว่า หลักเกณฑ์และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ มี 7 ขั้นตอน ประกอบด้วย ขั้นแรกแนวความคิด ได้แก่ ด้านงานพระราชพิธีและงานรัฐพิธี เช่น รำถวายพระพร ด้านส่งเสริมการแสดง เช่น ระบำกินรีร่อน ด้านส่งเสริมเอกลักษณ์วัฒนธรรม เช่น เซิ้งสัมพันธ์ ด้านส่งเสริมทางศิลป์ เช่น ระบำรำกริช ขั้นต่อมาการกำหนดความคิด ได้แก่ ระดับเป้าหมาย คือ กำหนดเป้าหมายในการสร้างสรรค์ทุกครั้ง ระดับวัตถุประสงค์ คือ สร้างสรรค์ผลงานตามคำสั่งจากผู้บังคับบัญชาให้ตรงกับวัตถุประสงค์ ขั้นต่อมาการประมวลข้อมูล ได้แก่ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง เช่น ชุดศิลปาชีพ ท่านศึกษาข้อมูลจากการประกอบอาชีพของชาวไทยในภูมิภาคต่าง ๆ ส่วนข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ เช่น ระบำรำกริชหมู่ แรงบันดาลใจจากการรำกริชในละครในเรื่องอิเหนา ขั้นต่อมาการกำหนดขอบเขต ได้แก่ ระบำใช้เวลาไม่เกิน 12 นาที การใช้พื้นที่ทั่วบริเวณ จำนวนผู้แสดงขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของพื้นที่ ขั้นต่อมาการกำหนดรูปแบบ ได้แก่ กำหนดให้อยู่ในจารีต กำหนดให้ผสมระหว่างจารีตประเพณีกับการแสดงร่วมสมัย ขั้นต่อมาการกำหนดองค์ประกอบร่วม ได้แก่ คัดเลือกผู้แสดง กำหนดเครื่องแต่งกาย ฉาก แสง เสียง ให้ส่งเสริมการแสดง และ ขั้นสุดท้ายการประดิษฐ์นาฏศิลป์ไทย ได้แก่ ท่าระบำ ท่าละคร ท่าเต้น การแปรแถว และซุ้ม

นิรินทร์ เภตราไชยอนันต์ (2550) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องภาพตัวแทนผีผู้หญิงในละครโทรทัศน์ มีความมุ่งหมายเพื่อศึกษากระบวนการประกอบสร้างภาพตัวแทนของผีผู้หญิงในละครโทรทัศน์ ผลการศึกษาพบว่า สามารถจำแนกผีผู้หญิงออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ ประเภทที่ 1 ผีรอรัก หมายถึง ผีผู้หญิงที่อยู่บทโลกนี้เพราะมีความเชื่อว่าผู้หญิงจะมีความสุขเมื่อมีผู้ชายมาเติมเต็มให้กับชีวิตของเธอ ดังนั้นพวกเธอจะมีอำนาจมากขณะที่พยายามหาชายคนรัก และอำนาจของเธอจะมีมากขณะที่พยายามหาชายคนรัก แต่เมื่อพบชายผู้นั้นแล้วอำนาจของเธอจะหมดลง และได้รับการปลดปล่อยโดยชายคนรักหรือพระ โดยจะมีน้อยครั้งที่เธอเหล่านี้สามารถปลดปล่อยตนเองได้ ประเภทที่ 2 ผีจำยอม เป็นภาพสะท้อนของผู้หญิงที่ถูกจองจำด้วยอุดมการณ์ปิตาธิปไตย ที่มาในรูปแบบของกรรมหรือพุทธศาสนา พวกเธอทั้งหมดใช้อำนาจในทางลบและผูกพันกับแหล่งอำนาจของพลังธรรมชาติ แต่ก็ยังมีอำนาจของเพศชายที่ควบคุมอำนาจของพวกเธออีกต่อหนึ่ง และในตอนท้ายเธอจะถูกทำให้หมดอำนาจลงแล้วแต่ก็ต้องรับโทษที่พวกเธอได้ก่อไว้ ซึ่งบทลงโทษนั้นจะรุนแรงเพียงใดขึ้นอยู่กับว่าเธอเหล่านี้มีความสำนึกในความผิดที่ตนใช้อำนาจไปแล้วหรือไม่ และประเภทที่ 3 ผีแม่ เป็นผีผู้หญิงที่มีอำนาจมากที่สุด และสาเหตุที่เธอยังอยู่บนโลกนี้เพราะต้องการที่จะเลี้ยงดูลูกของตน อย่างไรก็ตามลักษณะของผีแม่นั้นจะเป็นลักษณะอุดมคติของแม่ที่มีความเป็นแม่ที่ดี หากแต่มีคุณสมบัติบางอย่างเบี่ยงเบนไปจากกรอบของสังคม โดยในตอนท้ายของเรื่องแม้ผีแม่จะไม่สามารถปลดปล่อยตนเองได้หากแต่เธอสามารถที่จะเลือกเวลาและสถานที่ที่เธอจะไปสู่สุคติได้

จันจิรา ธรรมยา (2553) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องภาพตัวแทนของผู้หญิงในวรรณกรรมล้านนา: กรณีศึกษาเปรียบเทียบวรรณกรรมสามสมัย เรื่อง ค่าวซอเจ้าสุวัตร นางบัวคำ บทละครซอ เรื่อง น้อยไจยา นางแว่นแก้ว นวนิยายเรื่องดงคนดิบ มีความมุ่งหมายเพื่อวิเคราะห์และเปรียบเทียบลักษณะภาพตัวแทนของผู้หญิงล้านนาที่ปรากฏอยู่ในวรรณกรรมล้านนา 3 ช่วงเวลา และศึกษาลักษณะการเปลี่ยนแปลงและความเชื่อมโยงพฤติกรรมทางสังคมวัฒนธรรมจากยุคหนึ่งสู่อีกยุคหนึ่ง ผลการศึกษาพบว่า ความงามของผู้หญิงล้านนาทุกยุคทุกสมัยต่างมีความงามของตนเอง โดยเฉพาะที่เป็นตัวเอกและมีการเสริมแต่งความงามตามสถานภาพของตัวละคร ด้านบทบาทผู้หญิงในยุคแรก ถือเป็นผู้หญิงในอุดมคติที่ยึดถือจารีตประเพณี ปฏิบัติตนตามคำสั่งสอนที่มีมาแต่โบราณ ส่วนผู้หญิงในยุคต่อมาเริ่มมีความกล้าที่จะแสดงความเห็นในเรื่องต่าง ๆ มากขึ้น และเมื่อเข้าสู่ยุคสมัยใหม่ผู้หญิง เริ่มเห็นว่าตัวเองเริ่มเท่าเทียมกับผู้ชาย สามารถหาเลี้ยงครอบครัวได้ ในขณะที่บางส่วนยังยึดถือแบบปฏิบัติเช่นเดิม ด้านพฤติกรรมของผู้หญิงล้านนากับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมจากยุคหนึ่งสู่อีกยุคหนึ่งนั้น พบว่า ผู้หญิงมีความเชื่อมโยงในด้านของความเชื่อในเรื่องเหนือธรรมชาติต่าง ๆ เช่น ความเชื่อเรื่องเสื้อบ้าน สังคมยังเป็นสังคมในลักษณะของชายเป็นใหญ่ แต่เมื่อเวลาผ่านไปผู้หญิงมีความเป็นตัวของตัวเองมากยิ่งขึ้น สามารถออกนอกกรอบได้และเริ่มเห็นบทบาทของผู้หญิงในพื้นที่ของผู้ชายมากยิ่งขึ้น

ชัช สุวรรณเบญจางค์ (2562) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์ชุดการแสดงสุครีพทรงเครื่อง เป็นการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบจารีตการรำลงสรงแต่งตัวและฉุยฉาย โดยศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของการรำลงสรง องค์ประกอบ วิธีแสดง และกระบวนท่ารำของการรำลงสรงที่ปรากฏในการแสดงโขนละคร จากเอกสาร ตำรา การสัมภาษณ์ และการสนทนากลุ่ม เพื่อนำมาวิเคราะห์หลักการประดิษฐ์ท่ารำ ผลการศึกษาพบว่า การรำลงสรงแต่งตัวในการแสดงโขนจะมีทั้งตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง เป็นการแสดงถึงการอาบน้ำแต่งตัวของกษัตริย์ แต่สุครีพผู้ครองเมืองขีดขิน ไม่ปรากฏบทรำลงสรงแต่งตัว จึงเกิดแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานตามองค์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย ดนตรีและเพลงร้อง จำนวน 5 เพลง ได้แก่ เพลงรัว เพลงชมตลาด เพลงฉุยฉาย เพลงแม่ศรี และเพลงพญาเดิน เครื่องแต่งกายทรงเครื่องสุครีพ อุปกรณ์ประกอบการแสดง กระบวนท่ารำเป็นท่ารำประกอบเพลงหน้าพาทย์สื่อถึงการเดินทาง มีการตีบท ใช้บทร้องประกอบโดยการแสดงสื่อถึงลักษณะการแต่งกาย อาวุธและความกล้าหาญของตัวสุครีพ กำหนดรูปแบบการแสดงออกเป็น 4 ช่วง ดังนี้ การเปิดตัวสุครีพ แสดงถึงการมาถึงของตัวสุครีพหลังจากแต่งตัวเพื่อเตรียมออกว่าราชการในฐานะผู้ครองเมือง การชมเครื่องทรงของตัวสุครีพ สื่อให้เห็นถึงถึงรายละเอียดของเครื่องแต่งกายซึ่งเป็นเครื่องทรงของพระกษัตริย์ สื่อถึงความกล้าหาญและได้ตำแหน่งใหม่ ครองเมืองขีดขิน และสื่อถึงความสง่างามของตัวสุครีพทรงเครื่อง ผู้ครองเมืองขีดขิน อย่างสมบูรณ์ เป็นบุคลิกที่มีความลงตัวของสุครีพในฐานะพระยาไวยวงศามหาสุรเดช

จินตนา สายทองคำ (2563) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์: ฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง มีความมุ่งหมายเพื่อศึกษาบทบาทความสำคัญของนางผีเสื้อสมุทรในเรื่องพระอภัยมณี และสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบจารีตการรำฉุยฉาย ดำเนินการสร้างสรรค์งานตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการศึกษานำมาสู่การสร้างสรรค์ พบว่า บทบาทความสำคัญของนางผีเสื้อสมุทรในเรื่องพระอภัยมณี ตอนนางผีเสื้อลักพระอภัยมณี ตอนพระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อ และตอนพระอภัยมณีเรือแตก นางผีเสื้อสมุทรเป็นตัวละครสำคัญที่เป็นสัญลักษณ์เด่นของเรื่อง นำสู่แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยที่สื่อถึงอัตลักษณ์ของตัวละครนางผีเสื้อสมุทรจำแลง ตามแนวทางทางทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง มีขั้นตอนดังนี้ การสร้างแนวคิดของการแสดงมุ่งเน้นอัตลักษณ์ตัวละครนางผีเสื้อสมุทร การสร้างสรรค์บทร้องและทำนองเพลงดนตรีโดยประพันธ์บทร้องขึ้นใหม่ตามจารีตของการรำฉุยฉายใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องห้า การคัดเลือกผู้แสดงกำหนดผู้แสดงที่มีพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยตัวนาง ใบหน้างดงาม มีลีลาท่ารำคล่องแคล่วผสมความอ่อนช้อยสื่ออารมณ์ทางสายตาและใบหน้าได้อย่างเหมาะสม การออกแบบกระบวนท่ารำ ใช้ท่ารำนาฏศิลป์ไทยผสมผสานท่ารำนาฏศิลป์ไทยผสมผสานท่ารำที่แสดงถึงชาติกำเนิดของตัวละครคือ นางยักษ์ โดยตีบทตามคำร้องใช้ลักษณะการจีบล่อแก้ว และกิริยาการใช้เท้า ลักคอ การใช้สายตาที่สื่อถึงความเป็นนางยักษ์ การออกแบบเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางห่มสไบสองชาย ศิราภรณ์รัดเกล้าเปลว

อาทิตย์ สุดาบุตร (2564: 18-22) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์การแสดงชุด รำฉุยฉายรามาวตาร มีความมุ่งหมายเพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา องค์ประกอบของรำฉุยฉาย เพื่อศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบ หลักการและแนวทางในการสร้างสรรค์ชุดรำฉุยฉายรามาวตาร และเพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุดรำฉุยฉายรามาวตาร ดำเนินการสร้างสรรค์ตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการศึกษานำมาสู่การสร้างสรรค์ พบว่า รำฉุยฉาย เป็นชื่อเพลงร้องและการรำอย่างหนึ่งเพื่อแสดงลักษณะการรำอวดตัวจากการแปลงกายหรือการแต่งตัว การรำฉุยฉายมี 3 ลักษณะคือ รำฉุยฉายแบบเต็ม รำฉุยฉายแบบตัด รำฉุยฉายพวง และแยกประเภทตามลักษณะที่ปรากฏในการแสดงได้ 4 ประเภท คือ การแสดงโขน ละคร รำฉุยฉายที่ประดิษฐ์ขึ้นในโอกาสต่าง ๆ รำฉุยฉายเบิกโรง การแต่งกายแบบยืนเครื่องและการแต่งกายตามสภาพ สำหรับฉุยฉายรามาวตารเป็นการรำเดี่ยว โดยนำชีวประวัติของพระราม พระเอกในเรื่องรามเกียรติ์มาเรียบเรียงและประพันธ์เป็นบทร้อง ทำนองเพลงและประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่ตามรูปแบบจารีตของนาฏศิลป์ไทย ท่ารำสร้างสรรค์มาจากท่ารำหลักของพระราม นำมาจากกระบวนท่าตรวจพลและกระบวนท่ารบของกรมศิลปากร ซึ่งการรำแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน คือ ขั้นที่หนึ่ง รำสอดสร้อยออกมาในเพลงรัวแล้วป้องหน้า ขั้นที่สอง รำใช้บทตามคำร้องเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรี ขั้นที่สาม รำประกอบเพลงหน้าพาทย์บาทสกุณี ดนตรีใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็ง การแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องพระแขนยาวสีเขียวขลิบแดง นุ่งผ้าจีบโจงไว้หางหงส์ มีศิราภรณ์ชฎาพระยอดชัย

เขมวันต์ นาฏการจนดิษฐ์ (2565: 49-50) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องคุณค่าและแนวคิดในการสร้างสรรค์รำฉุยฉายนางอดูลของ สุมิตร เทพวงษ์ มีความมุ่งหมายเพื่อศึกษาคุณค่าและแนวคิดในการสร้างสรรค์รำฉุยฉายนางอดูลของ สุมิตร เทพวงษ์ ผลการศึกษาพบว่า ฉุยฉายนางอดูล สร้างสรรค์ขึ้นโดยมีจุดมุ่งหมายสำหรับนำไปใช้แทรกในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางอดูลปีศาจคิดแค้นนางสีดา บทร้องประกอบใช้กลอนฉุยฉายและกลอนแม่ศรี เพลงที่ใช้ในการบรรเลงและขับร้อง ได้แก่ เพลงรัว เพลงฉุยฉาย เพลงแม่ศรี และเพลงเร็ว, ลา บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์เครื่องห้าหรือเครื่องคู่ ในส่วนของกระบวนท่ารำเป็นการใช้ภาษาท่าในการสื่อความหมายตามบทร้องและทำนองเพลง ปรากฏการใช้ท่ารำซ้ำ แต่มีการปรับเปลี่ยนไม่ให้เกิดความซ้ำซาก ด้วยวิธีการต่าง ๆ ได้แก่ การปฏิบัติสลับข้าง การเว้นช่วงในการปฏิบัติท่ารำ การปรับการใช้มือ เท้า ศีรษะให้เกิดความแตกต่าง รวมถึงการนำเอาท่ารำที่มีอยู่แล้วมาร้อยเรียงให้เชื่อมกันด้วยท่านาฏยศัพท์ต่าง ๆ จนเกิดลีลาท่ารำแบบใหม่ ตลอดจนเลือกใช้ท่าและลีลาที่บ่งบอกถึงชาติกำเนิดของตัวละคร เช่น ท่ามารกลับหลัง การยุบเข่า กระทบตัวเพื่อสื่อถึงชาติกำเนิดที่เป็นยักษ์ รูปแบบการแต่งกายกำหนดให้แต่งกายยืนเครื่องนาง สวมศิราภรณ์กระบังหน้า สันนิษฐานว่าได้รับแรงบันดาลใจมาจากการแต่งกายรำฉุยฉายศูรปนขา ตามฉบับของวังสวนกุหลาบ ซึ่งเป็นรำฉุยฉายนางยักษ์แปลงที่มีมาแต่โบราณ และสอดคล้องกับฐานะของตัวละครที่แปลงกายแฝงเข้าไปกับหมู่นางกำนัลที่ให้การปรนนิบัตินางสีดา

2. งานวิจัยต่างประเทศ

Fortuna (2016: 80-94) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการเต้นรำสมัยใหม่ของอาร์เจนตินา: จินตนาการถึงร่างกายของชนพื้นเมืองบนเวทีคอนเสิร์ตบัวโนสไอเรส (พ.ศ. 2458-2509) งานวิจัยฉบับนี้ชี้ให้เห็นว่า บัลเลต์ที่ไม่เคยเกิดขึ้นจริงอย่าง คาโปรา (1915) ซึ่งออกแบบท่าเต้นโดยวาซลาฟ นิจินสกี้ และ ลา คอนซากราซิออง เด ลา ปริมาเวรา (1966, เดอะ ไรต์ ออฟ สปริง) ของออสการ์ อาราอิส ส่งผลอย่างสำคัญต่อการก่อตั้งและการตีความใหม่ของการเต้นรำคอนเสิร์ตในฐานะพื้นที่ของความทันสมัยในอาร์เจนตินา ทั้งสองผลงานถ่ายทอดความทันสมัยผ่านการนำเสนอตำนานพื้นเมืองยุคก่อนโคลัมบัสในรูปแบบการเต้นรำคอนเสิร์ตแบบยุโรป-อเมริกัน ในอาร์เจนตินา บัลเลต์และการเต้นรำสมัยใหม่แบบ ไม่ปรากฏ แสดงถึงความก้าวหน้าทางวัฒนธรรมที่สากล เช่นเดียวกับตะวันตก ในขณะที่ตำนานพื้นเมืองที่นำมาแสดงบนเวทีเป็นการชี้ถึงรากฐานของลาตินอเมริกาที่ปรากฏ ซึ่งแยกความแตกต่างทางเชื้อชาติออกจากความทันสมัยในปัจจุบัน คาโปรา และ ลา คอนซากราซิออง เจรจาต่อรองระหว่างสิ่งที่ปรากฏและไม่ปรากฏ ไปสู่จุดจบที่แตกต่างกัน ในขณะที่คาโปราพยายามทำให้บัลเลต์ยุโรปเป็นอาร์เจนตินา ในช่วงเปลี่ยนศตวรรษ ลา คอนซากราซิออง แสดงถึงการเคลื่อนไหวเพื่อยึดการเต้นรำคอนเสิร์ตเป็นของอาร์เจนตินาในช่วงกลางศตวรรษ ด้วยการมุ่งเน้นบทบาทของความเป็นพื้นเมืองในผลงานทั้งสอง

Reason (2017: 79-95) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการเป็นตัวแทนทหารสู่ทหารผ่านการเต้นรำ: ความจริงแท้ ภาษาละคร และการเป็นสักขีพยานแห่งความเจ็บปวดของผู้อื่น งานวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีความมุ่งหมายเพื่อตรวจสอบการตอบสนองของทหารต่อการเป็นตัวแทนของทหาร ในการเต้นรำ ไฟฟ์โซลเจอะ: เดอะ บอดี้ อิส เดอะ ฟรอนท์ไลน์ ของ โรซี่ เคย์ นักออกแบบท่าเต้น ผลการศึกษาพบว่า การเป็นตัวแทนของสงครามเกิดขึ้นในงานศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นการเฉลิมฉลองความรุ่งโรจน์ และวีรกรรมของความขัดแย้ง หรือพรรณนาถึงความน่าสะพรึงกลัวและความโง่เขลา งานวิจัยฉบับนี้สำรวจว่าผู้ชมทางทหารมีความพึงพอใจต่อความรู้สึกที่แท้จริงภายในอย่างไร บรรดาทหารซึ่งเป็นกลุ่มผู้ชมหลักรู้สึกพึงพอใจกับความจริงแท้ที่ปรากฏภายในตัว จึงยอมรับการแสดงนี้ว่าเป็นภาพแทนที่ถูกต้อง ในขณะเดียวกัน ศิลปะการรำเองก็เป็นภาษาเฉพาะ ทำให้การนำเสนอสงครามกลายเป็นนามธรรม ประกอบด้วยองค์ประกอบเชิงละครและรูปแบบพิเศษ ซึ่งห่างไกลจากความจริงแท้แบบสารคดี บทความชี้ว่า การผสมผสานระหว่างความจริงแท้กับภาษาละครนี่เอง ที่จุดประกายความเห็นอกเห็นใจ งานวิจัยฉบับนี้เสนอว่าการเต้นรำ ไฟฟ์ โซลเจอะ: เดอะ บอดี้ อิส เดอะ ฟรอนท์ไลน์ ของ โรซี่ เคย์ เป็นการผสมผสานระหว่างความเป็นจริงกับการแสดงทำให้เกิดความเข้าใจความรู้สึกของผู้อื่น พร้อมนี้ทำให้ทหาร 5 นาย ได้เป็นพยานที่ชัดเจนถึงประสบการณ์ทางด้านการทหาร

Gonye (2020: 26-40) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการตีความการปฏิวัติครั้งที่ 3 ของประเทศซิมบับเวผ่านทางคอนกอนย่า: ภาพแทนของการเต้นรำประเทศซิมบับเวหลังปี ค.ศ. 2000 ใน บียอนด์ เทียร์: ซิมบับเว อิส แทรจิดี ของ แคทเธอรีน บัคเกิล และ เดอะ ชิมูเรงกา โปรโทคอล ของ ไนอารัดโซ มติซิร่า เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการศึกษาพบว่า นักเขียนชาวซิมบับเว บัคเกิล และ มติซิร่า นึกภาพการเต้นรำคอนกอนย่าในผลงานของพวกเขา คือ บียอนด์ เทียร์: ซิมบับเว อิส แทรจิดี ค.ศ. 2002 และ เดอะ ชิมูเรงกา โปรโทคอล ค.ศ. 2008 ตามลำดับ ทั้ง บัคเกิล ที่เกิดในยุโรป และ มติซิร่า ชาวซิมบับเวผิวสีดำ ต่างควบคุมการเต้นรำเพื่อปลดปล่อยประสบการณ์จามบันจาหลังปี ค.ศ. 2000 เป็นปรากฏการณ์ที่ประชาชนทั่วไปเต้นรำขอความเมตตาจากผู้นำทางการเมืองอย่างสร้างสรรค์ อีกทั้งเป็นการระดมแรงสนับสนุนทางการเมืองและการทหารตามแนวคิดชาตินิยมของพรรคปลดปล่อยประเทศซิมบับเว อันจะนำไปสู่การปราบปรามประชาชนผู้มีความขัดแย้งอย่างทารุณกรรม ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับการปฏิวัติครั้งที่ 3 ที่เป็นที่ถกเถียงของประเทศซิมบับเวหรือโครงการปฏิรูปที่ดินแบบเร่งด่วนที่เริ่มต้นในปี ค.ศ. 2000 ภาพการเต้นรำที่ขัดแย้งกันของพวกเขาสะท้อนให้เห็นถึงมุมมองที่แตกต่างกันเกี่ยวกับโครงการปฏิรูปที่ดินของประเทศซิมบับเว ในขณะที่นวนิยายของ บัคเกิล เป็นเรื่องราวที่น่าจดจำในการเผชิญหน้าของชาวนากับผู้บุกรุกดินแดนชาวแอฟริกัน ส่วน มติซิร่า เป็นภาพลวงตาที่รวบรวมจินตนาการถึงการปฏิวัติที่ท้าทายของประเทศ เพื่อต่อต้านกองกำลังที่อ้างว่าเป็นของจักรวรรดินิยมตะวันตกที่ถูกเนรเทศกลับมา การแสดงเต้นรำของประเทศซิมบับเวหลังปี ค.ศ. 2000 ของนักเขียนทั้งสองจึงมีสีสันและถูกประนีประนอมตามมุมมองหรือความคิดเห็นของบุคคลหรืออัตวิสัยทางเชื้อชาติ

Misaki (2021: 44-60) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการแตกแยกของอาณานิคมและความต่อเนื่องของชนพื้นเมืองในการเป็นตัวแทนวัฒนธรรมพื้นเมือง: ผ่านการเต้นรำคาฮิโกะโบราณของฮาวาย งานวิจัยฉบับนี้กล่าวถึงบทบาทของการกดขี่ในยุคอาณานิคมในการสร้างมุมมองที่ขัดแย้งกันในการผลิตซ้ำการเต้นรำในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมของชนพื้นเมือง ผลการศึกษาพบว่า การถกเถียงเรื่องคาฮิโกะซึ่งเป็นการเต้นรำของชาวฮาวายโบราณที่ถูกกำหนดให้เป็นฮูลาที่แต่งขึ้นก่อนปี ค.ศ. 1894 มีรูปแบบและอารมณ์ที่หลากหลายตั้งแต่ความเคร่งขรึมและศักดิ์สิทธิ์ไปจนถึงเรื่องไม่สำคัญ คาฮิโกะ ถูกสร้างขึ้นเพื่อยกย่องหัวหน้าและแสดงเพื่อเป็นเกียรติแก่พวกเขาหรือเพื่อความบันเทิงของพวกเขาซึ่งได้ถูกควบคุมการปฏิบัติอย่างเข้มงวดบนพื้นที่เฉพาะ และถูกรื้อฟื้นขึ้นมาอีกครั้งผ่านยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาทางวัฒนธรรม แสดงให้เห็นว่าการสืบทอดการปฏิบัตินี้อย่างสุดโต่งได้ก่อให้เกิดความเข้าใจอันหลากหลายเกี่ยวกับการเต้นรำในหมู่ผู้ปฏิบัติที่แตกต่างกันไป สิ่งสำคัญอันดับแรกในแง่เหล่านี้คือการแบ่งแยกระหว่างรุ่นในชุมชนการเต้นรำ ซึ่งแสดงให้เห็นในมุมมองที่สำคัญของรูปแบบหลังยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาของคาฮิโกะ ซึ่งเน้นย้ำถึงความต่อเนื่องของการปฏิบัติผ่านการแตกร้าวของอาณานิคม

Ongelen (2022) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องความสยองขวัญและการต่อสู้เพื่ออำนาจของผู้หญิง: ซัสปีเรีย ของ ลูกา กวาดาญีโน ผลการศึกษาพบว่า ภาพยนตร์เรื่อง ซัสปีเรีย ค.ศ. 2018 เล่าเรื่องราวของผู้หญิงในสงครามโลกครั้งที่ 2 ภาพยนตร์มีทั้งเนื้อหาเชิงลึกทั้งเรื่องสตรีนิยม เพศ และตลอดทั้งเรื่องการเป็นตัวแทนของผู้หญิงนั้นแข็งแกร่งอยู่เสมอ สังคมมีการปกครองเป็นลำดับชั้นและเหนือการควบคุม สามารถประเมินได้เมื่อบทสรุปมาถึงจุดที่เริ่มหล่อหลอมความเป็นจริงขึ้นมา ด้วยการหักมุมของ ดร.เคลมเพอร์เรอร์ ที่รับบทโดย สวินตัน กวาดาญีโน ได้สร้างความเป็นจริงและความเกินจริงขึ้นมา สิ่งที่แทนที่ความเป็นจริงด้วยการเป็นตัวแทนของมัน โดยใช้ สวินตัน เป็นแบบอย่างในการสร้างความเป็นจริงโดยปราศจากความจริงหรือรูปแบบธรรมชาติใด ๆ ความเป็นจริงเกินจริงนี้รับประกันความเป็นผู้หญิงที่แข็งแกร่งในภาพยนตร์เรื่องนี้ จึงทำให้เพศเป็นหนึ่งในประเด็นสำคัญของภาพยนตร์ การใช้การแต่งหน้าเทียมสำหรับสวินตันเพื่อรับบทเป็น ดร.เคลมเพอร์เรอร์ ทำให้เกิดแง่มุมที่เกินความจริง ทำให้เราไม่สามารถแยกแยะและตั้งคำถามได้ว่าความเป็นลูกผู้ชายจริง ๆ แล้วเป็นอย่างไรหากใครก็ตามเลียนแบบการเป็นผู้ชายโดยที่ผู้ชมไม่สามารถรับรู้ถึงความแตกต่างได้ ภาพยนตร์เรื่องนี้เปิดกว้างสำหรับการตีความในแง่การเมือง เนื่องจากสตรีนิยมในนั้นปลดแอกจากการเมืองสกปรกเพื่ออำนาจ อีกทั้งสะท้อนถึงสตรีนิยมในรูปแบบที่ไม่เหมือนใคร ซูสปีเรีย แสดงให้เห็นถึง การต่อสู้แย่งชิงอำนาจของสตรีนิยมโดยแสดงให้เห็นทั้งความดีและความชั่ว และทำสิ่งนี้กับผู้หญิงเพื่อผู้หญิง

Miyahara & Mirfin-Veitch (2023: 173-192) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องพัฒนาการของการเต้นรำแบบด้นสด: การศึกษาปรากฏการณ์วิทยาเชิงตีความเกี่ยวกับประสบการณ์ที่มีชีวิตและการใช้ชีวิตอย่างมีสติ งานวิจัยฉบับนี้นำเสนอการศึกษาเชิงปรากฏการณ์วิทยาเกี่ยวกับประสบการณ์การใช้ชีวิตและการใช้ชีวิตอย่างมีสติของการเต้นรำแบบด้นสด ด้วยการสัมภาษณ์นักเต้นด้นสดมากประสบการณ์ 6 คน และนักดนตรีเปียโน 1 คน เป็นรายบุคคล และแบ่งปันประสบการณ์การเต้นรำด้นสดในอดีต หลังจากนั้นได้วิเคราะห์จากกรอบการตีความเชิงปรากฏการณ์วิทยา ผลการศึกษาพบว่าการตีความการเต้นรำแบบด้นสดมีประเด็นหลัก 3 ประเด็น คือ 1) การแสดงออกโดยอิสระตามธรรมชาติเป็นหัวข้อที่ชัดเจน 2) การยับยั้งสภาวะจิตและอารมณ์แห่งการประหม่า และ 3) เข้าถึงระดับความทะเยอทะยานของการแสดงด้นสดในแบบความบังเอิญ นักเต้นในงานวิจัยนี้สัมผัสประสบการณ์การเต้นรำแบบด้นสดเพื่อแยกตัวออกจากความตึงเครียดระหว่างเสรีภาพและการยับยั้งชั่งใจ ซึ่งได้รับคำแนะนำจากภาพและสิ่งเร้า เมื่อนักเต้นไปถึงระดับที่ปรารถนาของการแสดงด้นสด พวกเขารู้สึกว่าจิตใจและร่างกายเป็นหนึ่งเดียวกันในระดับบุคคล และนักเต้นก็สอดคล้องกับนักเต้นคนอื่น ๆ ในระดับกลุ่มทฤษฎีพัฒนาการของอารมณ์ความรู้สึก และทฤษฎีปรากฏการณ์วิทยาของความสนใจและจิตสำนึกถูกนำมาใช้ในการตีความประสบการณ์ของนักเต้นด้นสด เพื่อการพัฒนาไปสู่การแสดงออกอย่างอิสระและเป็นธรรมชาติอย่างพร้อมกัน

Biasutti & Habe (2023: 242-261) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องมุมมองของครูเกี่ยวกับการด้นสดและสภาวะลื่นไหลในศิลปะการรำ การศึกษาครั้งนี้ใช้วิธีการเชิงคุณภาพมุ่งประเด็นไปที่คำถามเกี่ยวกับการด้นสดและสภาวะลื่นไหล รวมถึงประเด็นที่เกี่ยวข้องกับสภาวะลื่นไหลในด้านการสอนศิลปะการรำให้กับเด็ก ผลการศึกษาพบว่า ลักษณะของสภาวะลื่นไหล, เงื่อนไขที่เอื้อต่อสภาวะลื่นไหล, ประเด็นทางการศึกษา และผลลัพธ์ ผู้เข้าร่วมวิจัยเน้นย้ำถึงความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นระหว่างการด้นสดและสภาวะลื่นไหล โดยตระหนักถึงศักยภาพของสภาวะลื่นไหลระหว่างการด้นสดและประโยชน์ต่อการสอนศิลปะการรำให้กับเด็ก ผู้เข้าร่วมวิจัยมองว่าครูผู้สอนมีบทบาทเป็นผู้อำนวยความสะดวก กระตุ้นให้นักเรียนเกิดแรงบันดาลใจ และใช้แนวทางมุ่งเน้นผู้เรียนเพื่อชักนำให้นักเรียนสำรวจวิธีการเรียนรู้ที่หลากหลาย นอกจากนี้ สภาวะทางร่างกายและจิตใจส่งผลต่อความยอดเยี่ยมในการแสดง ขณะเดียวกันสภาวะลื่นไหลยังกระตุ้นให้เกิดความเป็นเลิศในระดับสากลและการถ่ายทอดความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งปรากฏอยู่ในกรอบแนวคิดแบบหลายมิติที่เชื่อมโยงการด้นสดและสภาวะลื่น

Leon (2023: 22-45) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการออกแบบท่าเต้นรำที่มีความใกล้เคียงและความแตกต่าง: การแสดงความเป็นกรีกของ วาสซอส คาเนลโลส ในฐานะการต่อรองกับความทันสมัยของการเต้นรำแบบตะวันตก ที่มุ่งเน้นไปที่นาฏศิลปิน คาเนลโลส ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ผลการศึกษาพบว่า เมื่อรวบรวมข้อมูลการออกแบบท่าเต้นรำตะวันตกและยุโรปเข้ากับท้องถิ่น มักเป็นแบบดั้งเดิม มีองค์ประกอบ คาเนลโลส ได้กล่าวถึงกฎเกณฑ์การเต้นรำของกรีกในอดีต นอกเหนือจากการมุ่งเน้นที่โบราณวัตถุเพียงอย่างเดียว และยึดเอาไว้ในพื้นที่ที่ถูกทำเครื่องหมายว่าเป็นชาติและความจำเพาะของชาวกรีกที่เรียกว่าเชื้อชาติ ผ่านการศึกษาสมัยใหม่ งานวิจัยฉบับนี้แสดงให้เห็นถึงแนวปฏิบัติของ คาเนลโลส ที่เป็นภาพสะท้อนของกระบวนการต่าง ๆ ในการสร้างเอกลักษณ์ของชาติที่มีภูมิหลังของกรีซรอบนอกใต้ร่มของยุโรป และรากฐานของการเล่าเรื่องในเชิงภูมิศาสตร์

Ben-Shaul (2023: 46-67) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องบทบาททางวัฒนธรรมของนักไต่ลวด โดยมุ่งเน้นไปที่การแสดงสำคัญของ ฟิลิปเป เปอติ เพื่อวิเคราะห์บทบาทของนักไต่ลวดผ่านแนวคิดการผสมผสานมุมมองทางปรัชญาและทางเมือง การเดินลวดอันเป็นสัญลักษณ์ที่ศูนย์การค้าโลก ณ กรุงนิวยอร์ก ค.ศ. 1974 การไต่ลวดของเปอติในบริบททางภูมิรัฐศาสตร์ของกรุงเยรูซาเล็ม ค.ศ. 1987 ผลการศึกษาพบว่า อัมพาตแห่งท่าเต้น หมายถึง การเคลื่อนไหวบนความสูงระดับสุดขั้วเหนือความลึกโดยควบคุมร่างกายอย่างประณีตบนขอบสุดแห่งการทรงตัว บทความมองว่า ในบริบทของการไต่ลวด การเคลื่อนไหวประเภทนี้เป็นตัวแทนของสภาวะตัวแทนในแง่ทวิภาค มันอยู่เหนือนิทรรศน์แบบท้องถิ่นแต่ในขณะเดียวกันก็เสริมพลังและเปิดเผยมันอย่างวิพากษ์วิจารณ์ การเดินลวดต้องอาศัยทั้งวินัยที่เข้มงวดและความคิดสร้างสรรค์ไร้ขอบเขต และเชื่อมโยงกับทั้งจุดยืนที่ตรงกันข้ามซึ่งนักไต่ลวดสามารถข้างไปมาระหว่างนั้นได้อย่างน่าคลุมเครือ การเคลื่อนไหวนี้เปิดใช้งานภาวะวิกฤตขณะข้ามผ่านอัมพาต กลายเป็นตัวกลางเชื่อมโยงสถานที่ เวลาและเหตุการณ์ต่าง ๆ เข้าด้วยกัน

Petkovski (2023: 98-119) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการออกแบบท่าเต้นเป็นอุดมการณ์: มรดกการเต้นรำ การเมืองการแสดง และอดีตยูโกสลาเวีย ในงานวิจัยฉบับนี้กล่าวถึงกระบวนการออกแบบท่าเต้นรำแบบดั้งเดิมและแบบพื้นบ้านโบราณของประเทศยูโกสลาเวีย ผลการศึกษาพบว่า นักออกแบบท่าเต้นมักขับเคลื่อนด้วยอุดมการณ์ทางการเมืองในปัจจุบันของรัฐชาติ จัดฉากและออกแบบท่าเต้นเพื่อสร้างความบันเทิงและให้ความรู้แก่ผู้คนเกี่ยวกับความสำคัญของประเพณีของตน ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวทางการเมืองที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อเสริมสร้างแนวคิดเกี่ยวกับสัญชาติและเชื้อชาติ นักออกแบบท่าเต้นยังได้มีส่วนร่วมในกระบวนการปกป้องมรดกทางวัฒนธรรมด้วยการใช้โหมดสุนทรีย์ที่แตกต่างกัน แต่ยังปฏิบัติตามวิธีการที่คล้ายกันในการออกแบบท่าเต้นด้วย เมื่อสร้างผลงานของตนเอง นักออกแบบท่าเต้นหลายคนในภูมิภาคนี้มองว่าเวทีเป็นพื้นที่ที่พวกเขาสามารถแสดงการเต้นได้ วัฒนธรรมประจำชาติ การออกแบบท่าเต้น แต่ยังแสดงการเต้นรำเป็นมรดก ทำให้วัฒนธรรมของผู้คนสามารถขยายไปสู่อาณาจักรแห่งการละคร ซึ่งรวมอยู่ในโดเมนยอดนิยม เมื่อวัฒนธรรมนั้นตั้งอยู่ในพื้นที่ใหม่ เช่น ห้องแสดงที่ตั้งอยู่ในเมืองต่าง ๆ โหมดการออกแบบท่าเต้นบรรยายประกอบฉากบนเวทีที่ใช้สัญลักษณ์พื้นบ้าน อุปกรณ์ประกอบฉาก เช่น ธงและตราสัญลักษณ์ประจำชาติ เครื่องแต่งกายในท้องถิ่น และเครื่องดนตรี ช่วยสร้างภาพที่สดใสของมรดกการเต้นรำ และทำให้ประเพณีท้องถิ่นดูแปลกตาราวกับเป็นการแสดงที่น่าตื่นตาตื่นใจ ปรากฏการณ์นี้ยิ่งตอกย้ำความปรารถนาของประเทศที่จะอนุรักษ์ประวัติศาสตร์และประเพณี โดยส่วนใหญ่เป็นเพราะประเพณีนี้จะมีความสำคัญเป็นพิเศษในการเจรจาความรู้สึกถึงอัตลักษณ์และการเป็นเจ้าของ ไม่เพียงแต่สำหรับชุมชนท้องถิ่นที่มีอยู่เท่านั้น แต่สำหรับกองกำลังของรัฐที่จะใช้มันใน กระบวนการจินตนาการถึงชาติ

จากการศึกษาในหัวข้องานวิจัยที่เกี่ยวข้อง พบว่า งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยทั้งในประเทศและต่างประเทศ ในช่วงสองทศวรรษให้หลังมานี้เป็นเครื่องพิสูจน์ถึงความเที่ยงตรงตลอดจนความทันสมัยของข้อมูล ที่จะเห็นได้จากความสอดคล้อง หรือความไม่สอดคล้องของผลการวิจัย ทั้งนี้ข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยใช้เป็นฐานข้อมูลเบื้องต้นในการสร้างแนวคิด เพื่อนำไปสู่กระบวนการพัฒนาและสามารถเป็นปัจจัยสำคัญในการวิเคราะห์ปัญหาจนได้กระบวนการที่ชัดเจน ที่จะนำไปสู่เป้าหมายแห่งความสำเร็จในการวิเคราะห์การศึกษามรดกทางภูมิปัญญาของ วันทนีย์ ม่วงบุญ นอกจากจะเป็นการสืบทอดมรดกทางภูมิปัญญาที่มีคุณค่าทางด้านศิลปะการแสดง ยังเป็นการสังเคราะห์องค์ความรู้เพื่อการพัฒนาศิลปะการแสดงในประเทศที่ยั่งยืนต่อไป

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัย เรื่อง ฉุยฉาย: ภาพแทนตัวละครและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของ วันทนีย์ ม่วงบุญ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยผู้วิจัยได้สำรวจข้อมูลทั่วไปและในพื้นที่ที่วิจัย ทั้งได้กำหนดกรอบและขั้นตอนของวิธีวิจัยดังนี้

1. ขอบเขตการวิจัยดังนี้
    1. เนื้อหา
    2. วิธีการวิจัย
    3. ระยะเวลาการวิจัย
    4. พื้นที่ในการวิจัย
    5. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง
2. วิธีดำเนินการวิจัย
    1. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล
    2. การเก็บรวบรวมข้อมูล
    3. การจัดกระทำข้อมูลข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล
    4. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ขอบเขตของการวิจัย

1. เนื้อหา

ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตด้านเนื้อหา ตามความมุ่งหมายของการวิจัยทั้ง 2 ข้อ โดยมุ่งศึกษาเฉพาะนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ที่ท่านเป็นได้ประพันธ์บทและประดิษฐ์ท่ารำ รวมถึงเป็นชุดที่มีความโดดเด่น จำนวน 4 ตัวอย่าง ตามลักษณะของการแสดง จำแนกออกเป็นฉุยฉายตัวพระ 2 ตัวอย่าง และฉุยฉายตัวนาง 2 ตัวอย่าง คือ ฉุยฉายรถเสน ฉุยฉายตัวพระจากละครชาตรี, ฉุยฉายสมิงพระราม ฉุยฉายตัวพระจากละครพันทาง, ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง ฉุยฉายตัวนางจากละครนอก และฉุยฉายวิมาลาแปลง ฉุยฉายตัวนางจากละครชนิดอื่น ๆ ภายใต้หัวข้อต่อไปนี้

1. เพื่อศึกษาการนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ
2. เพื่อศึกษาการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

2. วิธีการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ใช้วิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยกระบวนการทางมานุษยวิทยาและกระบวนการทางนาฏศิลป์ โดยเก็บรวบรวมข้อมูลภาคเอกสาร และข้อมูลภาคสนาม ด้วยการสังเกต การสัมภาษณ์ แล้วนำข้อมูลมาวิเคราะห์

3. ระยะเวลาการวิจัย

ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยอยู่ในช่วงเดือนกรกฎาคม 2566 เป็นต้นไป

4. พื้นที่ในการวิจัย

พื้นที่ในการวิจัยในที่นี้คือบุคคล ผู้วิจัยได้เลือกพื้นที่ในการศึกษาวิจัยเป็นแบบเจาะจง คือ วันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้ชำนาญการศิลปะการแสดง กรมศิลปากร เนื่องจากท่านเป็นนาฏศิลปินชั้นครูที่เปี่ยมล้นด้วยความรู้ ความสามารถ มีความโดดเด่นทั้งการเป็นนักแสดง มีผลงานงานด้านการแสดงที่หลากหลายบทบาทตัวเอกทั้งตัวพระและตัวนาง ซึ่งมีลีลาเป็นแบบฉบับของท่าน นอกจากนี้ท่านยังเป็นนักนาฏยประดิษฐ์สร้างผลงานการแสดงตามจารีตมอบให้กรมศิลปากรไว้เป็นจำนวนมาก ตลอดจนท่านยังเป็นนักวิชาการซึ่งได้ประพันธ์บทร้องผลงานนาฏยประดิษฐ์จำนวนหนึ่งด้วยตัวของท่านเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงฉุยฉาย นับเป็นบุคคลตัวอย่างที่มีความสามารถหลากหลาย และเป็นที่ยอมรับในวงการนาฏศิลป์ไทย

5. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดประชากรและกลุ่มตัวอย่างในการวิจัยแบบเจาะจงและแบบกำหนดโควตา โดยเน้นกลุ่มเป้าหมาย คือ 1) กลุ่มผู้รู้ 2) กลุ่มผู้ปฏิบัติ 3) กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป โดยมีรายนามผู้ให้สัมภาษณ์ดังต่อไปนี้

1. กลุ่มผู้รู้ เป็นกลุ่มบุคคลที่ให้ข้อมูลเชิงลึกเกี่ยวกับการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย ที่สามารถให้ข้อมูลได้โดยตรงจากการสัมภาษณ์ คือ ผู้ทรงคุณวุฒิกลุ่มนาฏศิลป์ที่มีประสบการณ์ในการถ่ายทอดการแสดงฉุยฉาย ไม่น้อยกว่า 25 ปี และเป็นที่ยอมรับในสังคม ตามรายชื่อต่อไปนี้

1.1 นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง
(ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2564 นาฏศิลป์ไทย-โขน ละคร)

1.2 นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์
(อดีตผู้อำนวยการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

1.3 นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ
(ผู้ชำนาญการด้านศิลปะการแสดง กรมศิลปากร)

2. กลุ่มผู้ปฏิบัติ เป็นกลุ่มผู้แสดงที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายจาก วันทนีย์ ม่วงบุญ ที่สามารถให้ข้อมูลได้โดยตรงจากการสัมภาษณ์ คือ นาฏศิลปินกลุ่มนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่มีตำแหน่งนาฏศิลปินอาวุโสขึ้นไป ตามรายชื่อต่อไปนี้

2.1 นางนพวรรณ จันทรักษา ผู้แสดง ชุด ฉุยฉายวิมาลาแปลง
(นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

2.2 นางสาวปภาวี จึงประวัติ ผู้แสดง ชุด ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง
(นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

2.3 นางสาวมณีรัตน์ มุ่งดี ผู้แสดง ชุด ฉุยฉายฉุยฉายจันทวดี
(นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

2.4 นางสาวสุชาดา ศรีสุระ ผู้แสดง ชุด ฉุยฉายลำหับ
(นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

2.5 นางสาวหนึ่งนุช เคหา ผู้แสดง ชุด ฉุยฉายนางจันท์เทวี
(นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

2.6 นายฉันทวัฒน์ ชูแหวน ผู้แสดง ชุด ฉุยฉายนักรบมอญ สมิงนครอินทร์
(นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

2.7 นายปรัชญา ชัยเทศ ผู้แสดง ชุด ฉุยฉายรถเสน
(นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

2.8 นายเอก อรุณพันธ์ ผู้แสดง ชุด ฉุยฉายสมิงพระราม
(นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

3. กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป เป็นกลุ่มบุคคลที่ให้ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย ของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ด้วยวิธีการสุ่มตัวอย่างแบบชั้นภูมิ เป็นจำนวน 10 คน คือ นาฏศิลปิน คีตศิลปิน ดุริยางคศิลปิน นักวิชาการละครและดนตรี และประชาชนทั่วไป

การดำเนินการวิจัย

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยในที่นี้ หมายถึง เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลซึ่งมีข้อมูลจากปรากฏการณ์สนาม คือ แบบสัมภาษณ์ จะเป็นเครื่องมือที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการสนทนาอย่างมีจุดมุ่งหมาย กำหนดวัตถุประสงค์ไว้ล่วงหน้า ใช้กับกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ แบบสัมภาษณ์แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

1. แบบสัมภาษณ์ชนิดมีโครงสร้าง ใช้สำหรับการสัมภาษณ์ในทุก ๆ กลุ่มตัวอย่าง แต่ละชุดมี 2 ตอน ได้แก่ ข้อมูลเกี่ยวกับการนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ และข้อมูลเกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

2. แบบสัมภาษณ์ชนิดที่ไม่มีโครงสร้าง ใช้ใช้สำหรับการสัมภาษณ์ในทุก ๆ กลุ่มตัวอย่าง เป็นการสัมภาษณ์แบบปลายเปิด ไม่จำกัดคำตอบ เพื่อจับประเด็นนำมาตีความหมายโดยใช้แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. การศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ขั้นตอนนี้เป็นการรวบรวมข้อมูลและองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องจากงานวิจัยหรือเอกสารทางวิชาการอื่น ๆ เพื่อใช้เป็นพื้นฐานในการหาแนวทางในการดำเนินการวิจัย แหล่งศึกษาค้นคว้า ดังนี้

1.1 กลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

1.2 ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

1.3 สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.4 สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

1.5 สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยนเรศวร

2. การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยใช้วิธีสังเกตสัมภาษณ์ มีวิธีการสัมภาษณ์ 2 ชนิด คือ การสัมภาษณ์กลุ่ม และการสัมภาษณ์รายบุคคล ตามรายนามที่ได้แจกแจงไว้ในหัวข้อของประชากรการวิจัย เพื่อเป็นการตรวจสอบข้อมูลให้ตรงกับข้อเท็จจริงมากยิ่งขึ้น โดยจำแนกประเด็นคำถามออกตามกลุ่มตัวอย่าง ดังนี้

2.1 กลุ่มผู้รู้ ผู้วิจัยเน้นการสัมภาษณ์ในเชิงลึก การสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ และการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ นอกจากนี้ยังมีการสัมภาษณ์และพูดคุยจำนวนหลายครั้ง เพื่อให้เห็นแนวทางที่จะนำไปสู่กรณีของการศึกษาต่าง ๆ โดยสัมภาษณ์เรื่อง การนำเสนอภาพแทนตัวละครและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

2.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติ ผู้วิจัยเน้นการสังเกต และการสัมภาษณ์ในเชิงลึก เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่ครอบคลุมและลุ่มลึก โดยสัมภาษณ์ เรื่อง กระบวนท่ารำนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ตลอดจนประสบการณ์ที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำชุดดังกล่าว

2.3 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป ผู้วิจัยจะทำการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ การเก็บข้อมูลผ่านการพูดคุยเสวนากับบุคคลทั่วไปตามสถานที่กาละและวาระต่าง ๆ อย่างไม่จำเพาะเจาะจง หรืออย่างไม่เป็นทางการ โดยสัมภาษณ์เรื่อง นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ และเรื่องอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร และข้อมูลจากการบันทึกรวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม แล้วจำแนกข้อมูลออกประเด็นตามความมุ่งหมายของการวิจัยทั้ง 2 ข้อ โดยจัดกระทำข้อมูลในเชิงวิเคราะห์พรรณนา พร้อมทั้งทานตรวจความถูกต้องสมบูรณ์อีกครั้งหนึ่ง เพื่อให้ข้อมูลที่ได้เพียงพอและพร้อมแก่การนำไปวิเคราะห์ตลอดจนสรุปผล ในกรณีที่ข้อมูลที่ได้มีความไม่สอดคล้องกัน ผู้วิจัยจะใช้การตรวจสอบแบบสามเส้า คือ การแสวงหาความเชื่อถือของข้อมูลจากแหล่งที่แตกต่างกัน ประกอบด้วย

1. การตรวจสอบเชิงข้อมูล เป็นการเปรียบเทียบข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ ที่เก็บรวบรวมด้วยวิธีการเดียวกัน เช่น การสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลคนเดียวกัน โดยใช้คำถามเดียวกัน หรือการใช้เอกสารประกอบเดียวกัน

2. การตรวจสอบเชิงวิธีการ เป็นการเปรียบเทียบข้อมูลจากการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยวิธีการที่แตกต่างกัน เช่น การสัมภาษณ์ การสังเกต การสำรวจเอกสาร

3. การตรวจสอบเชิงมุมมอง เป็นการเปรียบเทียบข้อมูลจากมุมมองที่แตกต่างกัน เช่น มุมมองของผู้ให้ข้อมูล มุมมองของผู้วิจัย หรือมุมมองของผู้เชี่ยวชาญ

4. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ข้อมูลที่ได้จากการสังเกตสัมภาษณ์นำมาดำเนินการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ประเด็นที่กำหนดไว้ โดยใช้แนวคิดและทฤษฎีเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล และอธิบายผลตามจุดมุ่งหมายของการวิจัยแล้วนำเสนอข้อมูลที่ได้มาสรุปอภิปรายผลในเชิงพรรณนาวิเคราะห์

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

งานวิจัย เรื่อง ฉุยฉาย: ภาพแทนตัวละครและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลในลักษณะการวิจัยเชิงคุณภาพจากการเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงเอกสาร ผนวกกับการสังเกต การสัมภาษณ์ แล้วนำมาวิเคราะห์ตามความมุ่งหมายของการวิจัย ซึ่งมีลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

ตอนที่ 1 การนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

ตอนที่ 2 การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

ตอนที่ 3 การวิเคราะห์ภาพแทนตัวละคร และการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

ตอนที่ 1 การนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

ฉุยฉาย ในงานวิจัยฉบับนี้คือ ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ของไทยรูปแบบหนึ่ง ซึ่งเรียกชื่อตามเพลงแรกที่ใช้ขับร้องคือเพลงฉุยฉาย มีลักษณะคำประพันธ์เฉพาะตัวใช้ในการขับร้องเพลงฉุยฉายและตามด้วยเพลงแม่ศรี เนื้อหาของบทร้องนั้นบ่งบอกถึงประวัติ อุปนิสัยของตัวละคร มักเป็นการรำเดี่ยวที่มีท่วงท่าลีลากรีดกราย เมื่อตัวละครเกิดความภาคภูมิใจที่สามารถแปลงกาย หรือแต่งกายได้อย่างสวยงาม หรืออาจเป็นการแสดงฝีมือของผู้รำ ในลำดับต่อไปจะกล่าวถึงหัวข้อต่อไปนี้ 1) นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ และ 2) การนำเสนอภาพแทนตัวละครของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

1. นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

วันทนีย์ ม่วงบุญ บุคคลสำคัญทางการประพันธ์บทของกรมศิลปากร เติบโตมาในร่มเงาของบิดา นายมานิต ม่วงบุญ ดุริยางคศิลปินผู้เปี่ยมความสามารถด้านการประพันธ์บท แม้จะไม่ได้ศึกษาทางด้านนี้โดยตรง แต่ด้วยการคลุกคลีอยู่กับบิดาและโอกาสได้ร่วมงานกับ นายเสรี หวังในธรรม ผู้เชี่ยวชาญด้านการประพันธ์บทในกรมศิลปากร ท่านจึงซึมซับความรู้และทักษะเหล่านี้มาอย่างไม่รู้ตัว ประกอบกับความสนใจส่วนตัวและความมุ่งมั่นเรียนรู้ ท่านจึงศึกษาเพิ่มเติมด้วยตนเองผ่านวิธีครูพักลักจำ ผสมผสานกับจินตนาการอันล้ำเลิศและความรู้ภาษาไทยที่สั่งสมมาแต่เด็ก ส่งผลให้ท่านสามารถประพันธ์บทต่าง ๆ ได้อย่างชำนาญ (วันทนีย์ ม่วงบุญ, สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566)

วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566) ได้แสดงทัศนะว่า การประพันธ์บทร้อยกรองนั้นยากกว่าร้อยแก้ว เพราะร้อยแก้วสามารถบรรยายได้อย่างยืดหยุ่นไม่จำกัด แต่ร้อยกรองถูกจำกัดด้วยฉันทลักษณ์ จึงต้องอาศัยฝีมือและความประณีตเป็นพิเศษ ทว่าท่านสามารถประพันธ์บทไว้เป็นจำนวนมาก สะท้อนให้เห็นถึงความมีใจรักในการประพันธ์ จนสามารถแต่งคำประพันธ์ได้โดยง่าย พร้อมนั้นท่านยังสามารถประดิษฐ์ท่ารำฉุยฉายด้วยตนเองไว้เป็นจำนวนมากเช่นกัน สามารถลำดับผลงานด้านการประพันธ์ และ/หรือการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ตามปี พ.ศ. ได้ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 3 ผลงานด้านการประพันธ์ และ/หรือการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

ลำดับที่	รายนามการแสดง	ผู้ประพันธ์บท	ผู้ประดิษฐ์ท่ารำ	แสดงครั้งแรก
1	ฉุยฉายยมโดย (ยม-มะ-โดย)	เสรี หวังในธรรม	วันทนีย์ ม่วงบุญ	สืบค้นไม่พบ
2	ฉุยฉายลิเกทรงเครื่อง	กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ	ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ วันทนีย์ ม่วงบุญ	10 พ.ย. 2548
3	ฉุยฉายพระเอกลิเก	วันทนีย์ ม่วงบุญ	ปกรณ์ พรพิสุทธิ์	-- ก.ย. 2550
4	ฉุยฉายรถเสน	วันทนีย์ ม่วงบุญ	วันทนีย์ ม่วงบุญ	16 ก.ย. 2554
5	ฉุยฉายเมรี	วันทนีย์ ม่วงบุญ	รัจนา พวงประยงค์	16 ก.ย. 2554
6	ฉุยฉายลำหับ	วันทนีย์ ม่วงบุญ	วันทนีย์ ม่วงบุญ	21 ต.ค. 2554
7	ฉุยฉายพญาครุฑแปลง	วันทนีย์ ม่วงบุญ	ปกรณ์ พรพิสุทธิ์	01 ก.ย. 2555
8	ฉุยฉายนางนาค	วันทนีย์ ม่วงบุญ	วันทนีย์ ม่วงบุญ	15 ก.ย. 2555
9	ฉุยฉายวิมาลาแปลง	วันทนีย์ ม่วงบุญ	วันทนีย์ ม่วงบุญ	31 พ.ค. 2556
10	ฉุยฉายนักรบมอญสมิงนครอินทร์	วันทนีย์ ม่วงบุญ	วันทนีย์ ม่วงบุญ	19 พ.ค. 2556
11	ฉุยฉายสมิงพระราม	วันทนีย์ ม่วงบุญ	วันทนีย์ ม่วงบุญ	19 พ.ค. 2556
12	ฉุยฉายจันทวดี	วันทนีย์ ม่วงบุญ	วันทนีย์ ม่วงบุญ	02 พ.ย. 2556
13	ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง	วันทนีย์ ม่วงบุญ	วันทนีย์ ม่วงบุญ	03 พ.ค. 2557
14	ฉุยฉายกากี	วันทนีย์ ม่วงบุญ	วันทนีย์ ม่วงบุญ	29 พ.ค. 2558
15	ฉุยฉายนางผีเสื้อสมุทรแปลงจากตอนพระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อสมุทร	วันทนีย์ ม่วงบุญ	รัจนา พวงประยงค์	26 มิ.ย. 2558
16	ฉุยฉายนางกาลอัจนา	วันทนีย์ ม่วงบุญ	วลัยพร กระทุ่มเขต	04 ก.ค. 2558
17	ฉุยฉายลิเกไหว้ครูหอมหวน	กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ	วันทนีย์ ม่วงบุญ	27 ก.ค. 2558

ตาราง 3

ลำดับที่	รายนามการแสดง	ผู้ประพันธ์บท	ผู้ประดิษฐ์ท่ารำ	แสดงครั้งแรก
18	ฉุยฉายชายนี้หรือชื่อขุนแผน	วันทนีย์ ม่วงบุญ	ปกรณ์ พรพิสุทธิ์	05 ก.ย. 2558
19	ฉุยฉายหญิงนี้หรือคือเมียขุนแผน	วันทนีย์ ม่วงบุญ	วันทนีย์ ม่วงบุญ	27 ก.ย. 2558
20	ฉุยฉายมณฑารจนาเสน่หาผูกพัน	วันทนีย์ ม่วงบุญ	วันทนีย์ ม่วงบุญ	29 พ.ค. 2559
21	ฉุยฉายนางผีเสื้อสมุทรแปลง จากตอนนางผีเสื้อสมุทรลักพระอภัยมณี	วันทนีย์ ม่วงบุญ	รัจนา พวงประยงค์	19 ก.ย. 2559
22	ฉุยฉายพระลอ คลอเพื่อนแพง	กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ	วันทนีย์ ม่วงบุญ	28 ม.ค. 2561
23	ฉุยฉายกษัตราราามัญชื่อนั้นราชาธิราช	วันทนีย์ ม่วงบุญ	วันทนีย์ ม่วงบุญ	21 ก.ย. 2561
24	ฉุยฉายนางจันท์เทวี	วันทนีย์ ม่วงบุญ	วันทนีย์ ม่วงบุญ	30 พ.ย. 2561
25	ฉุยฉายชายชาตรีนามมีว่าขุนลอ	วันทนีย์ ม่วงบุญ	วันทนีย์ ม่วงบุญ	28 ธ.ค. 2561
26	ฉุยฉายสอพินยา	วันทนีย์ ม่วงบุญ	สมชาย อยู่เกิด	28 มิ.ย. 2562
27	ฉุยฉายสองนางเชลย	วันทนีย์ ม่วงบุญ	วันทนีย์ ม่วงบุญ	24 มี.ค. 2567

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

จากผลงานที่ปรากฏในตาราง สะท้อนให้เห็นถึงความสามารถอันโดดเด่นของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ศิลปินผู้เปี่ยมด้วยพรสวรรค์ด้านการประพันธ์บทและออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย ผลงานของท่านมีจำนวนทั้งสิ้น 27 ชุด ทั้งนี้มีผลงานที่ท่านเป็นผู้ประพันธ์บท 23 ชุด และมีผลงานที่ท่านเป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ 19 ชุด ซึ่งแต่ละชุดจะมีลักษณะท่ารำและเนื้อหาที่แตกต่างกันไป ขึ้นอยู่กับที่มาของการแสดง ซึ่งจะกล่าวถึงรายละเอียดในหัวข้อถัดไป

1. ประเภทนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

จากการศึกษานาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ โดยคัดเลือกเฉพาะชุดที่ท่านประพันธ์บทและประดิษฐ์ท่ารำด้วยตนเอง พบว่า มีจำนวน 16 ชุด สามารถจำแนกออกเป็น 5 ประเภท ซึ่งประกอบด้วย ฉุยฉายจากการแสดงละครชาตรี ฉุยฉายจากการแสดงละครนอก ฉุยฉายจากการแสดงละครใน ฉุยฉายจากการแสดงละครพันทาง และฉุยฉายจากการแสดงละครชนิดอื่น ๆ รายละเอียดดังต่อไปนี้

1. ฉุยฉายจากการแสดงละครชาตรี

1.1 ฉุยฉายรถเสน

การแสดงชุดนี้ เป็นชุดที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ ได้คิดขึ้นพร้อมทั้งประพันธ์บทขับร้องและประดิษฐ์ท่ารำ ขณะดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรีเชี่ยวชาญ กรมศิลปากร บรรจุเพลงโดยนายไชยยะ ทางมีศรี ขณะดำรงตำแหน่งดุริยางคศิลปินอาวุโส กรมศิลปากร นำออกแสดงครั้งแรกเนื่องในงานเผยแพร่ให้ประชาชนชม ในรายการดนตรีไทยไร้รสหรือ ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 16 กันยายน พ.ศ. 2554 แสดงโดยนายปรัชญา ชัยเทศ นาฏศิลปินโขน พระ กรมศิลปากร เนื้อหานั้นมุ่งให้ทราบเรื่องราวของรถเสน ตัวพระเอกในเรื่องรถเสนโดยสังเขปกล่าวคือ รถเสนเป็นโอรสของท้าวรถสิทธ์กับนางเภา มีความกตัญญูคอยหาอาหารดูแลเอาใจใส่แม่และป้าทั้งสิบสอง ที่ถูกนางยักษ์สันธีแม่ของนางเมรีควักลูกตาและจับขังไว้ นางสันธีพยายามกำจัดรถเสนโดยส่งไปเอามะงั่วหาว มะนาวโห่ จากเมืองคชบุรี หวังให้นางเมรีลูกสาวฆ่า แต่ด้วยบุญญาธิการของรถเสน เผอิญพระฤษีแอบอ่านสารเข้า จึงเปลี่ยนข้อความในสารให้รถเสนเป็นคู่ครองของนางเมรี แม้ทั้งสองจะใช้ชีวิตคู่ร่วมกันอย่างมีความสุข แต่รถเสนยังคงห่วงใยแม่และป้าที่ถูกนางยักษ์ควักดวงตา รถเสนจึงต้องมอมเหล้านางเมรี เพื่อลวงถามถึงดวงตานางสิบสองที่นางสันธีนำมาเก็บไว้ และก็ได้สมความปรารถนา จึงรีบเดินทางกลับเมือง โดยปล่อยให้นางเมรีต้องเศร้าโศก เสียใจ ติดตามมาและกลั้นใจตายในที่สุด (รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2565)

2. ฉุยฉายจากการแสดงละครนอก

2.1 ฉุยฉายจันทวดี

การแสดงชุดนี้ เป็นชุดที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ ได้ออกแบบและประพันธ์บทขับร้องขึ้น ขณะดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ กรมศิลปากร บรรจุเพลงโดยนายไชยยะ ทางมีศรี ขณะดำรงตำแหน่งดุริยางคศิลปินอาวุโส กรมศิลปากร นำออกแสดงครั้งแรกเนื่องในงานเผยแพร่ให้ประชาชนชม ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก จังหวัดสุพรรณบุรี เมื่อวันที่ 2 พฤศจิกายน พ.ศ. 2556 แสดงโดยนางสาวมณีรัตน์ มุ่งดี นาฏศิลปินละครพระ กรมศิลปากร เนื้อหานั้นมุ่งให้เห็นบทบาทของนางจันทวดี หรือนางเงือก ตัวเอกในเรื่องพระอภัยมณีกล่าวถึง นางเงือกช่วยพระอภัยมณีหนีจากนางผีเสื้อสมุทร แต่นางผีเสื้อสมุทรจับพ่อแม่ของนางเงือกกิน พระอภัยมณีจึงเกิดสงสารนาง กอปรกับความเสน่หาของทั้งคู่ นางจึงยอมเป็นเมียของพระอภัยมณีและตั้งครรภ์ในท้ายที่สุด ต่อมาพระอภัยมณีต้องเสด็จกลับบ้านเมือง จึงฝากนางไว้กับพระฤษีบนเกาะแก้วพิสดาร นางคลอดลูกชายชื่อสุดสาคร สุดสาครออกทะเลจับม้าได้พระฤษีจึงให้ขับขี่ไปตามหาพระอภัยมณี สุดสาครจำจากนางเงือก พระอินทร์เห็นใจนางเงือก ตัดหางปลาเสกนางเป็นมนุษย์ ให้ชื่อว่า “จันทวดี” (มณีรัตน์ มุ่งดี, สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2565)

ภาพประกอบ 28 ฉุยฉายจันทวดี แสดงโดย มณีรัตน์ มุ่งดี
ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2557

2.2 ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง

การแสดงชุดนี้ เป็นชุดที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ ได้ออกแบบและประพันธ์บทขับร้องขึ้น ขณะดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ กรมศิลปากร นำออกแสดงครั้งแรกเนื่องในงานเผยแพร่ให้ประชาชนชม ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก จังหวัดสุพรรณบุรี แทรกในการแสดงละครนอกนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนสังข์ถ่วง เมื่อวันที่ 3 พฤษภาคม พ.ศ. 2557 จัดทำบทละครโดยนายปัญญา นิตยสุวรรณ บรรจุเพลงโดยนายจิรัส อาจณรงค์ แสดงโดยนางสาวปภาวี จึงประวัติ นาฏศิลปินละครนาง กรมศิลปากร โดยที่นางภวิณี เรืองฤทธิวงศ์ นาฏศิลปินละครนาง กรมศิลปากร ได้รับถ่ายทอดและแสดงในคราวต่อมา เนื้อหานั้นมุ่งให้เห็นบทบาทของนางพันธุรัต ตัวเอกในเรื่องสังข์ทอง เนื้อเรื่องในละครกล่าวถึง ท้าวยศวิมลให้สั่งทหารไปจับพระสังข์กุมารถ่วงน้ำ นางจันท์เทวีตามมา หมายจะช่วยพระโอรส แต่ก็ไม่สามารถช่วยได้ ต้องจำให้ทหารไปจับพระสังข์กุมารถ่วงน้ำไปต่อหน้าต่อตา แต่ด้วยบุญญาธิการของพระสังข์ เผอิญท้าวภุชงค์พญานาคไปพบและช่วยชีวิตไว้ แล้วนำพระสังข์กุมารไปให้นางพันธุรัตเลี้ยงเป็นบุตรบุญธรรม นางเกรงว่าพระกุมารจะเกิดความหวาดกลัวที่ตนเป็นยักษ์ นางจึงแปลงกายเป็นมนุษย์พร้อมด้วยไพร่พลออกมารับพระกุมาร (รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2565)

2.3 ฉุยฉายมณฑา รจนาเสน่หาผูกพัน

การแสดงชุดนี้ เป็นชุดที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้ชำนาญการศิลปะการแสดง กรมศิลปากร ได้ออกแบบและประพันธ์บทขับร้องขึ้น นำออกแสดงครั้งแรกเนื่องในงาน 60 ปี ที่จดจำร้อง ระบำ รำ เต้น โดดเด่นพระเอก ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม พ.ศ. 2559 แสดงโดยนายคมสันฐ หัวเมืองลาด แสดงบทบาทนางมณฑา และนายไอศูรย์ ทิพย์ประชาบาล แสดงบทบาทนางรจนา เนื้อหานั้นมุ่งให้เห็นบทบาทของนางมณฑากับนางรจนาพระธิดาองค์สุดท้องจากจำนวน 7 คน ตัวเอกในเรื่องสังข์ทอง เนื้อหานั้นเกี่ยวกับความรักและความผูกพันของแม่กับลูก (วันทนีย์ ม่วงบุญ, สัมภาษณ์, 23 กันยายน 2565) บทบาทของนางมณฑาและนางรจนาในวรรณคดีเรื่องสังข์ทองสะท้อนให้เห็นถึงความรักและความผูกพันอันลึกซึ้งระหว่างแม่ลูก นางมณฑาในฐานะพระมเหสีผู้ทรงภูมิฐาน แสดงออกถึงความรัก ความห่วงใย และความปรารถนาดีต่อลูกสาวทั้งเจ็ดอย่างสุดหัวใจ นางมณฑาทุ่มเทเลี้ยงดูสั่งสอนพระธิดาทั้งเจ็ดให้เป็นหญิงสาวที่มีคุณธรรมงามพร้อมทุกประการ นางต้องเผชิญกับความทุกข์ใจ เมื่อนางรจนาเลือกคู่ครองผิดธรรมเนียม ด้วยการเลือกเจ้าเงาะรูปชั่วตัวดำ นางมณฑาพยายามห้ามปราม แต่ด้วยนางรจนายืนกรานที่จะแต่งงานกับเจ้าเงาะ ท้าวสามลโกรธมากจึงขับไล่นางรจนากับเจ้าเงาะไปอยู่กระท่อมปลายนา นางมณฑาจึงต้องจำใจยอมรับ และยังคงแสดงความรักและเมตตาต่อลูกสาว คอยช่วยเหลือและประคับประคองนางรจนาในยามทุกข์ยาก เรื่องราวของนางมณฑากับนางรจนาจึงเป็นตัวอย่างที่ดีของความรักอันยิ่งใหญ่ระหว่างแม่กับลูก ที่พร้อมจะเสียสละ ช่วยเหลือ และประคับประคองกัน ผ่านพ้นอุปสรรคต่าง ๆ ไปด้วยกัน (ภาพประกอบ 16 หน้า 43)

2.4 ฉุยฉายนางจันท์เทวี

การแสดงชุดนี้ เป็นชุดที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้ชำนาญการศิลปะการแสดง กรมศิลปากร ได้ออกแบบและประพันธ์บทขับร้องขึ้น บรรจุเพลงโดยนายไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย กรมศิลปากร นำออกแสดงครั้งแรกเนื่องในงานเผยแพร่ให้ประชาชนชม ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 30 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561 แสดงโดยนางสาวหนึ่งนุช เคหา นาฏศิลปินละครพระ กรมศิลปากร ซึ่งเนื้อหานั้นมุ่งหมายให้ทราบความเป็นมาของนางจันท์เทวีพระมเหสีเอกของท้าวยศวิมล กษัตริย์แห่งเมืองยศวิมลที่ต้องผ่านเหตุการณ์เรื่องร้ายต่าง ๆ ในชีวิต ไม่ว่าจะเป็นการถูกใส่ร้ายป้ายสีว่าเป็นกาลกิณีของบ้านเมืองที่คลอดลูกเป็นหอยสังข์ ทำให้ถูกเนรเทศขับไล่ออกจากเมือง การชัดเซพเนจร การพลัดพรากจากลูก ทั้งยังต้องตกระกำลำบาก ออกตามหาลูก จนในท้ายที่สุดหมดเคราะห์สิ้นโศก และได้กลับมาอยู่พร้อมหน้าทั้งพ่อแม่ และลูก (หนึ่งนุช เคหา, สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2565)

ภาพประกอบ 29 ฉุยฉายนางจันท์เทวี แสดงโดย หนึ่งนุช เคหา
ที่มา: กรมศิลปากร, 2561

3. ฉุยฉายจากการแสดงละครใน

3.1 ฉุยฉายสองนางเชลย

การแสดงชุดนี้ เป็นชุดที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้ชำนาญการศิลปะการแสดง กรมศิลปากร ได้ออกแบบและประพันธ์บทขับร้องขึ้น บรรจุเพลงโดยนายสุชีพ เพ็ชรคล้าย ดุริยางคศิลปินอาวุโส โดยมีนายไชยยะ ทางมีศรี ผู้ชำนาญการด้านดนตรีไทย เป็นที่ปรึกษาเรื่องการบรรจุเพลง นำออกแสดงครั้งแรกเนื่องในงานเผยแพร่ให้ประชาชนชม ในโครงการดนตรีสำหรับประชาชน ปีที่ 67 “เหมันต์สุขศรี สุนทรีย์สังคีต” วันที่ 24 มีนาคม พ.ศ. 2567 ณ สังคีตศาลา บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร กรุงเทพมหานคร แสดงโดย นายไอศูรย์ ทิพย์ประชาบาล นาฏศิลปินโขนพระ แสดงบทบาทนางมาหยารัศมี และนายธำมรงค์ บุญราช นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ แสดงบทบาทนางสการะวาตี ซึ่งเนื้อหานั้นกล่าวถึงบุคลิกลักษณะและประวัติความเป็นมาของนางมาหยารัศมีและนางสการะวาตี ตัวละครจากบทละคร เรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ถึงแม้ว่าบทละคร เรื่องอิเหนา จะเป็นการแสดงประเภทละครใน ซึ่งตามจารีตจะต้องใช้นาฏศิลปินหญิงเป็นผู้แสดงล้วน สำหรับการแสดงในครั้งนั้น ใช้ผู้ชายเป็นผู้แสดงตามรูปแบบการแสดงละครในผู้ชายที่มีปรากฏมาแต่โบราณสมัย (ธำมรงค์ บุญราช, 2567)

ภาพประกอบ 30 ฉุยฉายสองนางเชลย แสดงโดย ธำมรงค์ บุญราช และไอศูรย์ ทิพย์ประชาบาล
ที่มา: ไอศูรย์ ทิพย์ประชาบาล, 2567

4. ฉุยฉายจากการแสดงละครพันทาง

4.1 ฉุยฉายนักรบมอญ สมิงนครอินทร์

การแสดงชุดนี้ เป็นชุดที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ ได้ออกแบบและประพันธ์บทขับร้องขึ้น ขณะดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ กรมศิลปากร บรรจุเพลงโดยนายสมชาย ทับพร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - ขับร้อง) พ.ศ. 2565 ผู้ทรงคุณวุฒิด้านคีตศิลป์ กรมศิลปากร นำออกแสดงครั้งแรกเนื่องในงานเผยแพร่ให้ประชาชนชม ในรายการชมรมคนรักอาจารย์เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 19 พฤษภาคม พ.ศ. 2556 แสดงโดยนายฉันทวัฒน์ ชูแหวน นาฏศิลปินโขนพระ กรมศิลปากร การแสดงในคราวนั้นว่าด้วยเรื่องราชาธิราชทั้งสิ้น นอกจากการแสดงฉุยฉายชุดนี้แล้ว ยังมีการแสดงฉุยฉาย มังรายกะยอชวา ฉุยฉายสมิงพระราม และการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนกระทำสัตย์ไปจนถึงจับตัวสมิงพระราม เนื้อหานั้นมุ่งให้ทราบเรื่องราว บุคลิกลักษณะ นิสัยและความสามารถของสมิงนครอินทร์ หรือเดิมชื่อตัวมะสะลุม ตัวเอกในเรื่องราชาธิราช เป็นชาวมอญ ทหารเอกของพระเจ้าราชาธิราช มีฝีมือในการสงคราม มีความซื่อสัตย์ สุจริต และจงรักภักดีต่อพระเจ้าราชาธิราชอย่างสูงสุด (ฉันทวัฒน์ ชูแหวน, สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2565)

ภาพประกอบ 31 ฉุยฉายนักรบมอญ สมิงนครอินทร์ แสดงโดย ฉันทวัฒน์ ชูแหวน
ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2556

4.2 ฉุยฉายสมิงพระราม

การแสดงชุดนี้ เป็นชุดที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ ได้ออกแบบและประพันธ์บทขับร้องขึ้น ขณะดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ กรมศิลปากร บรรจุเพลงโดยนายไชยยะ ทางมีศรี ขณะดำรงตำแหน่งดุริยางคศิลปินอาวุโส กรมศิลปากร นำออกแสดงครั้งแรกเนื่องในงานเผยแพร่ให้ประชาชนชม ในรายการชมรมคนรักอาจารย์เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 19 พฤษภาคม พ.ศ. 2556 แสดงโดยนายเอก อรุณพันธ์ นาฏศิลปินโขนพระ กรมศิลปากร เนื้อหานั้นมุ่งให้ทราบเรื่องราวของสมิงพระราม ตัวเอกในเรื่องราชาธิราช ทหารมอญแห่งกรุงหงสาวดี มีฝีมือยอดเยี่ยม มีความองอาจกล้าหาญ เป็นผู้รอบรู้ในการรบและศึกสงคราม โดยมีช้างพลายประกายมาศคู่ใจในการออกรบ ครั้งหนึ่งเมื่อเกิดศึกขึ้นกับเมืองอังวะ สมิงพระรามในฐานะเชลยศึกได้รับอาสาออกรบกับกองทัพของพระเจ้ากรุงจีน ซึ่งมีกามนีเป็นแม่ทัพ จนได้รับชัยชนะ จึงได้รับการแต่งตั้งสมิงพระรามเป็นมหาอุปราชและได้ทำการอภิเษกสมรสกับพระราชธิดา แห่งกรุงอังวะ อยู่มาวันหนึ่งพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องได้พลั้งเผลอเรียกลูกชายของสมิงพระรามว่า “ลูกเชลย” ทำให้สมิงพระรามนั้นเกิดความน้อยเนื้อต่ำใจ แล้วหนีกลับไปเมืองหงสาวดีในท้ายที่สุด (เอก อรุณพันธ์, สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2565)

4.3 ฉุยฉายกษัตรารามัญ ชื่อนั้นราชาธิราช

การแสดงชุดนี้ เป็นชุดที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้ชำนาญการศิลปะการแสดง กรมศิลปากร ได้ออกแบบและประพันธ์บทขับร้องขึ้น โดยมีนายไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย กรมศิลปากร เป็นผู้บรรจุท่วงทำนองสำเนียงเพลงภาษามอญไว้ในตอนต้น ตอนรับ และตอนท้าย เพื่อให้สอดคล้องกับเชื้อชาติของตัวละคร และให้การแสดงเป็นที่น่าสนใจยิ่งขึ้น นำออกแสดงครั้งแรก เนื่องในงานเผยแพร่ให้ประชาชนชม ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 21 กันยายน พ.ศ. 2561 แสดงโดยนายอนุชา สุมามาลย์ นาฏศิลปินโขนยักษ์ กรมศิลปากร เนื้อหานั้นมุ่งให้ทราบเรื่องราวของพระเจ้าราชาธิราช ตั้งแต่เยาว์วัยที่ได้ผ่านเหตุการณ์ต่าง ๆ จนถึงได้เป็นพระเจ้าราชาธิราช กล่าวคือ พระเจ้าราชาธิราช เดิมชื่อมังสุระมณีจักร เป็นพระโอรสของพระเจ้าช้างเผือก (พระเจ้าอู่) กับพระนางศิริมายา เมื่อเจริญวัยพระนามที่เรียกกันคือพระยาน้อย เมื่อได้เป็นกษัตริย์ครองกรุงหงสาวดี หรือเมืองรามัญ ทรงพระนามว่าพระเจ้าราชาธิราช ได้ก่อปมปัญหาความขัดแย้งกับพ่อลาวแก่นท้าว โอรสพระเจ้าราชาธิราชที่ประสูติจากตะละแม่ท้าว จนทำให้พ่อลาวแก่นท้าวถือพยาบาทแล้วอธิษฐานให้เกิดใหม่เป็นพม่า ซึ่งต่อมาคือมังรายกะยอชวา โอรสพระเจ้ากรุงอังวะ เพื่อจะมาทำสงครามกับมอญ พระเจ้าราชาธิราชจึงทรงอธิษฐานทับเพื่อป้องกันมิให้ฝ่ายพม่ามีชัยชนะ (รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2565)

ภาพประกอบ 32 ฉุยฉายกษัตรารามัญ ชื่อนั้นราชาธิราช แสดงโดย อนุชา สุมามาลย์
ที่มา: กรมศิลปากร, 2561

4.4 ฉุยฉายชายชาตรี นามมีว่าขุนลอ

การแสดงชุดนี้ เป็นชุดที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้ชำนาญการศิลปะการแสดง กรมศิลปากร ได้ออกแบบและประพันธ์บทขับร้องขึ้น บรรจุเพลงโดยนายไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย กรมศิลปากร นำออกแสดงครั้งแรกเนื่องในงานเผยแพร่ให้ประชาชนชม ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 28 ธันวาคม พ.ศ. 2562 แสดงโดย นายสมเจตน์ ภู่นา นาฏศิลปินโขนพระ กรมศิลปากร เนื้อหานั้นมุ่งหมายให้ทราบเรื่องราวของพระลอ กษัตริย์เมืองแมนสรวง ผู้เป็นชายชาตรีมากด้วยบุญญาบารมีกับทั้งมีรูปโฉมงดงาม อันเป็นเหตุให้พระเพื่อน พระแพง สองพระราชธิดาเมืองสรอง เกิดความเสน่หา หมายจะได้พระลอมาเป็นคู่ครองเฉกเช่นพระลอ เมื่อครั้งได้ยินขับซอยอโฉมพระราชธิดาทั้งสองก็เกิดความพิศวาส ถึงกับพยายามบุกบั่นดั้นด้นมากับนายแก้ว นายขวัญพี่เลี้ยงจนมาถึงเมืองสรอง ซึ่งพระลอ พระเพื่อน พระแพง ก็ได้สมปรารถนาในที่สุด (รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2565) (ภาพประกอบ 14 หน้า 31)

5. ฉุยฉายจากการแสดงละครชนิดอื่น ๆ

นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายในการแสดงละครชนิดอื่น ๆ หมายถึง นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายที่มีเนื้อหาจากการแสดงละคร หรือตำนานพื้นบ้าน หรือวรรณคดีของไทยที่ไม่จัดอยู่ในประเภทละครรำแบบดั้งเดิม หรือละครที่ปรับปรุงขึ้นในสมัยรัชการที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ หรือถูกจัดอยู่ในการแสดงหลายประเภท

5.1 ฉุยฉายลำหับ

การแสดงชุดนี้ เป็นชุดที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ ได้คิดขึ้นพร้อมทั้งประพันธ์บทขับร้องและประดิษฐ์ท่ารำขึ้น ขณะดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรีเชี่ยวชาญ กรมศิลปากร บรรจุเพลงโดยนายสมชาย ทับพร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - ขับร้อง) พ.ศ. 2565 ผู้ทรงคุณวุฒิด้านคีตศิลป์ กรมศิลปากร นำออกแสดงครั้งแรกเนื่องในงานเผยแพร่ให้ประชาชนชม ในรายการดนตรีไทยไร้รสหรือ ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 21 ตุลาคม พ.ศ. 2554 แสดงโดยนางสาวสุชาดา ศรีสุระ นาฏศิลปินละครพระ กรมศิลปากร เนื้อหานั้นมุ่งให้ทราบเรื่องราวบทบาทของนางลำหับ ตัวนางเอกในการแสดงละครเรื่องเงาะป่า พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยสังเขป กล่าวคือ นางลำหับนั้นเป็นเงาะสาวแสนสวยในหมู่บ้าน จึงมีเงาะหนุ่มเผ้าหลงรัก โดยเฉพาะซมพลากับฮเนา แต่ลำหับนั้นมีใจให้กับซมพลา ในขณะที่พ่อแม่ ได้จับหมั้นหมายไว้กับฮเนาซึ่งมาสู่ขอ จึงเกิดเป็นรักสามเส้าขึ้น ครั้นถึงวันกำหนดวิวาห์ ซมพลาจึงแอบลักพาลำหับหนี ทั้งสองจึงจำต้องอาศัยอยู่ในเถื่อนถ้ำและครองรักกันอย่างมีความสุข (สุชาดา ศรีสุระ, สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2565)

ภาพประกอบ 33 ฉุยฉายลำหับ แสดงโดย สุชาดา ศรีสุระ
ที่มา: กฤติเดช สมบุญดี, 2566

5.2 ฉุยฉายนางนาค

การแสดงชุดนี้ เป็นชุดที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ ขณะดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ กรมศิลปากร ได้ออกแบบและประพันธ์บทขับร้องขึ้น บรรจุเพลงโดย นายไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย กรมศิลปากร นำออกแสดงครั้งแรกเนื่องในงานเผยแพร่ให้ประชาชนชม ในรายการดนตรีไทยไร้รสหรือ ณ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก จังหวัดสุพรรณบุรี เมื่อวันที่ 15 กันยายน พ.ศ. 2555 แสดงโดยนางอัญชลิกา หนอสิงหา นาฏศิลปินละครนาง กรมศิลปากร เนื้อหานั้นมุ่งให้ทราบเรื่องราวของนางนาค จากการได้ฟังนายสุดจิตต์ วงษ์เทศ เล่าเรื่องของพระทองนางนาค ความว่า พระทองเป็นราชบุตรของพระเจ้าอาทิตยวงษ์ กษัตริย์แห่งกรุงอินทปรัตบุรีศรีมหานคร วันหนึ่งทรงเสด็จประพาสเนินโคกหมัน แต่น้ำเกิดท่วมไม่สามารถกลับที่ประทับได้ ทำให้ได้พบกับนางทาวดีกุมารี ราชบุตรีของพญานาค พระทองมีจิตผูกพันรักใคร่นางนาค จึงจัดพระราชบรรณาการส่งไปสู่ขอนางนาคเป็นคู่ครอง เมื่อพญานาคทราบว่าพระทองเป็นลูกกษัตริย์ก็ยินดียกนางนาคให้ พร้อมทั้งสำแดงฤทธิ์ สูบน้ำบริเวณโคกหมันออกจนหมด แล้วเนรมิตเมืองขึ้นใหม่ให้ชื่อว่า “กัมพูชา” อยู่มาวันหนึ่งพระทองประสงค์จะใคร่เห็นเมืองบาดาล จึงขอร้องให้นางนาคพาลงไป นางนาคให้พระทองเกาะผ้าสไบของตนลงไปจนถึงเมืองบาดาล จึงกลายเป็นที่มาของประเพณีในพิธีแต่งงานของชาวเขมร (รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2565)

ภาพประกอบ 34 ฉุยฉายนางนาค แสดงโดย อัญชลิกา หนอสิงหา
ที่มา: ฐิพรรัศม์ อิ่มสวัสดิ์, 2555

5.3 ฉุยฉายวิมาลาแปลง

การแสดงชุดนี้ เป็นชุดที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ ได้ออกแบบและประพันธ์บทขับร้องขึ้น ขณะดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ กรมศิลปากร บรรจุเพลงโดยนายไชยยะ ทางมีศรี ขณะดำรงตำแหน่งดุริยางคศิลปินอาวุโส กรมศิลปากร นำออกแสดงครั้งแรกเนื่องในงานเผยแพร่ให้ประชาชนชม ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ ภาคตะวันตก จังหวัดสุพรรณบุรี แทรกในการแสดงละครนอก หรือละครเสภา เรื่องไกรทอง ตอนพ้อบน เมื่อวันที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2556 แสดงโดยนางนพวรรณ จันทรักษา นาฏศิลปินละครพระ กรมศิลปากร เนื้อหานั้นมุ่งให้เห็นบทบาทของนางวิมาลา ตัวเอกในเรื่องไกรทอง นางวิมาลาเป็นนางจระเข้เมียของพญาจระเข้ชาละวัน จระเข้เจ้าแห่งถ้ำใต้น้ำ แต่บังเอิญได้พบกับไกรทองมนุษย์หนุ่มชาวนนทบุรี เมื่อคราวที่ไกรทองลงมาปราบชาละวันในถ้ำใต้น้ำ เพราะคาบนางตะเภาทองลงมา หลังจากไกรทองปราบชาละวันได้สำเร็จ ได้ช่วยนางตะเภาทองกลับขึ้นไปบนฝั่ง แต่ด้วยความคิดถึงนางวิมาลา ไกรทองจึงแอบลงไปหาเธอที่ถ้ำใต้น้ำอีกครั้ง ทั้งคู่มีความสัมพันธ์ฉันท์ชู้สาว นางวิมาลาหลงรักไกรทองจนยอมติดตามเขาขึ้นมาบนฝั่ง (นพวรรณ จันทรักษา, สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2565)

5.4 ฉุยฉายกากี

การแสดงชุดนี้ เป็นชุดที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้ชำนาญการศิลปะการแสดง กรมศิลปากร ได้ออกแบบและประพันธ์บทขับร้องขึ้น บรรจุเพลงโดยนายไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย กรมศิลปากร นำออกแสดงครั้งแรกเนื่องในงานเผยแพร่ให้ประชาชนชม ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม พ.ศ. 2558 แสดงโดยนางสาวปภาวี จึงประวัติ นาฏศิลปินละครนาง กรมศิลปากร เนื้อหานั้นมุ่งให้ทราบเรื่องราวของนางกากี ตัวเอกจากวรรณคดีเรื่องกากี งานนิพนธ์ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) สตรีรูปงามที่มีความรักอันซับซ้อน (รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2565) (ภาพประกอบ 15 หน้า 42)

5.5 ฉุยฉายหญิงนี้หรือ คือเมียขุนแผน

การแสดงชุดนี้ เป็นชุดที่ วันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้ชำนาญการศิลปะการแสดง กรมศิลปากร ได้ออกแบบและประพันธ์บทขับร้องขึ้น บรรจุเพลงโดยนายไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย กรมศิลปากร นำออกแสดงครั้งแรกเนื่องในงานเผยแพร่ให้ประชาชนชม ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก จังหวัดสุพรรณบุรี เมื่อวันที่ 29 กันยายน พ.ศ. 2559 แสดงโดยนางสาวอาภัสรา นกออก แสดงบทบาทวันทอง, นางสาวรจนา ทับทิมศรี แสดงบทบาทสายทอง, นางสาวภัณฑิญา วิภารัตน์ แสดงบทบาทลาวทอง, นางสาวหนึ่งนุช เคหา แสดงบทบาทแก้วกิริยา และนางสาวภาสินี ปั้นศิริ แสดงบทบาทบัวคลี่ เนื้อหากล่าวถึงบุคลิกลักษณะของบรรดาภรรยาของขุนแผนทั้งห้า ได้แก่ นางวันทอง นางสายทอง นางลาวทอง นางแก้วกิริยา และนางบัวคลี่ โดยแสดงต่อเนื่องจากชุดฉุยฉายชายนี้หรือชื่อขุนแผน (รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2565) (ภาพประกอบ 17 หน้า 43)

จะเห็นได้ว่านาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ สามารถจำแนกออกเป็น 5 ประเภท ตามลักษณะของการแสดง ประกอบไปด้วย ฉุยฉายจากการแสดงละครชาตรี ได้แก่ ฉุยฉายรถเสน ฉุยฉายจากการแสดงละครนอก ได้แก่ ฉุยฉายจันทวดี ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง ฉุยฉายมณฑารจนาเสน่หาผูกพัน และฉุยฉายนางจันท์เทวี ฉุยฉายจากการแสดงละครใน ได้แก่ ฉุยฉายสองนางเชลย ฉุยฉายจากการแสดงละครพันทาง ได้แก่ ฉุยฉายนักรบมอญ สมิงนครอินทร์ ฉุยฉายสมิงพระราม ฉุยฉายกษัตรารามัญชื่อนั้นราชาธิราช และฉุยฉายชายชาตรีนามมีว่าขุนลอ และฉุยฉายจากการแสดงละครชนิดอื่น ๆ ได้แก่ ฉุยฉายลำหับ ฉุยฉายนางนาค ฉุยฉายวิมาลาแปลง ฉุยฉายกากี และฉุยฉายหญิงนี้หรือ คือเมียขุนแผน ซึ่งมีจำนวนหนึ่งได้รับความนิยม และมีการถ่ายทอดหรือส่งต่อเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

2. องค์ประกอบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

องค์ประกอบในนาฏศิลป์ไทย เปรียบเสมือนหัวใจสำคัญที่ทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์ สร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชม และช่วยให้เห็นถึงรูปแบบและเอกลักษณ์ของการแสดงแต่ละชุด ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ที่มีความโดดเด่น หรือได้รับความนิยม เป็นตัวอย่างจากการแสดงละครประเภทต่าง ๆ จำนวน 4 ชุด คือ ฉุยฉายรถเสน ฉุยฉายสมิงพระราม ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง และฉุยฉายวิมาลาแปลง ซึ่งล้วนมีกระบวนท่ารำที่สวยงาม นอกจากนี้ยังมีองค์ประกอบสำคัญอีกหลายประการที่ส่งเสริมให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น เช่น แนวคิด บทร้องและทำนองเพลง ดนตรี ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดง

1. ฉุยฉายรถเสน

การแสดงชุดนี้ เป็นการรำเดี่ยวตัวพระ ประเภทฉุยฉายแบบเต็ม เริ่มต้นด้วยเพลงเริงตลุง ต่อด้วยเพลงฉุยฉาย 2 บท รำทวนเสียงปี่ที่เป่าเลียนเสียงคำร้อง จบหนึ่งบทรำตามเพลงรับ รำเพลงร้องแม่ศรี 2 บท รำทวนเสียงปี่ที่เป่าเลียนเสียงคำร้อง จบหนึ่งบทรำตามเพลงรับ ปิดท้ายด้วยเพลงโนราดำเนิน สะท้องถึงเอกลักษณ์ของละครชาตรีอย่างเด่นชัด

1.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน

การแสดงชุดนี้ วันทนีย์ ม่วงบุญ ได้คิดขึ้นพร้อมทั้งประพันธ์บทขับร้องและประดิษฐ์ท่ารำ นำออกแสดงครั้งแรกเนื่องในงานเผยแพร่ให้ประชาชนชม ในรายการดนตรีไทยไร้รสหรือ ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 16 กันยายน พ.ศ. 2554 เนื้อหานั้นให้ทราบเรื่องราวของตัว “รถเสน” ตัวพระเอกในเรื่องพระรถ-เมรีโดยสังเขป กล่าวคือ รถเสนเป็นโอรสของท้าวรถสิทธ์กับนางเภา มีความกตัญญูคอยหาอาหารดูแลเอาใจใส่แม่และป้าทั้งสิบสอง ที่ถูกนางยักษ์สันธีแม่ของนางเมรีควักลูกตาและจับขังไว้ จึงทำให้นางสันธีผู้เป็นแม่เลี้ยงไม่พอใจ พยายามหาวิธีจะฆ่ารถเสน ครั้งหนึ่งจึงแกล้งทำเป็นปวดท้อง จำต้องใช้มะงั่วหาว มะนาวโห่ จากเมืองคชบุรีมารักษา จึงทำอุบายทูลท้าวรถสิทธ์ให้บังคับรถเสนเดินทางไปเอามะงั่วหาว มะนาวโห่ จากนางเมรีบุตรสาวที่เมืองคชบุรี โดยตนเองจะเขียนสารไปแจ้งแก่นางเมรีให้จัดการให้ แต่ข้อความในสารนั้นกลับสั่งให้นางเมรีฆ่ารถเสนทันทีที่ไปถึง ด้วยบุญญาธิการของรถเสน เผอิญให้พระฤษีได้แอบเปิดสารอ่านในขณะที่รถเสนนอนหลับ พระฤษีจึงเปลี่ยนข้อความเสียใหม่ให้กลายเป็นว่านางสันธีได้ส่งรถเสนมาเป็นคู่ครองของนางเมรี ทั้งรถเสนและนางเมรีจึงได้อยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข แต่ด้วยความเป็นห่วงแม่และป้า รถเสนจึงต้องมอมเหล้านางเมรี เพื่อลวงถามถึงดวงตานางสิบสอง ที่นางสันธีนำมาเก็บไว้ และก็ได้สมความปรารถนา จึงรีบเดินทางกลับเมือง โดยปล่อยให้นางเมรีต้องเศร้าโศก เสียใจ ติดตามมาและกลั้นใจตายในที่สุด (รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 27 พฤศจิกายน 2566)

1.2 บทที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายรถเสน

การแสดงชุดนี้ วันทนีย์ ม่วงบุญ ขณะดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรีเชี่ยวชาญ กรมศิลปากร เป็นผู้ประพันธ์บทขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2554 แล้วส่งมอบให้แก่นายไชยยะ ทางมีศรี ขณะดำรงตำแหน่งดุริยางคศิลปินอาวุโส กรมศิลปากร เป็นผู้บรรจุเพลงตามขอบเขตหน้าที่ในการปฏิบัติงานราชการ พร้อมทั้งให้การตอบรับเป็นอย่างดี คำร้องจัดอยู่ในประเภทกลอนเพลงฉุยฉาย 3 คำ จำนวน 2 บท และกลอนเพลงแม่ศรี 2 คำ จำนวน 2 บท ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงเริงตลุง -

- ร้องเพลงฉุยฉาย -

ฉุยฉายเอย พระรถรุ่งฟ้าเจิดจ้ากำจาย
ดูแลแม่ป้าถูกควักตาด้วยอุบาย อีนางยักษ์ร้ายแม่ของเมรี
ซ้ำให้ถือสารไปสังหารตัวเรา ฤษีเห็นเข้าช่วยบรรเทาเป็นสุขศรี

- รับ -

ผลบุญเอย ด้วยทรงทำคุณนำหนุนชีวัน
ได้ดวงตานางสิบสองสมปองหฤหรรษ์ ของวิเศษสารพันดั่งมั่นหมายมา
อภิเษกเมรีมเหสีสุดสวาท กรรมต้องตัดขาดสิ้นภพชาติอนิจจา

- รับ -

- ร้องเพลงแม่ศรี -

รถเสนเอย เจ้าเจนกตัญญู
เวทนามาไร้คู่ อกตรมอยู่แต่ผู้เดียว
แสนสงสารเมรี จำต้องหนีมาป่าเปลี่ยว
นางเมาเหล้าเซลดเลี้ยว กลับไม่เหลียวแลเอย

- รับ -

โชควิเศษเอย ได้การะเกดม้าองค์อินทร์
ควบทะยานผ่านภัยสิ้น หวนถวิลถึงทรามวัย
ชาตินี้น้องต้องตามพี่ ชาติหน้ามีขอคลาไคล
จะตามมอบดวงหทัย ถึงห้องในเมรีเอย

- รับ -

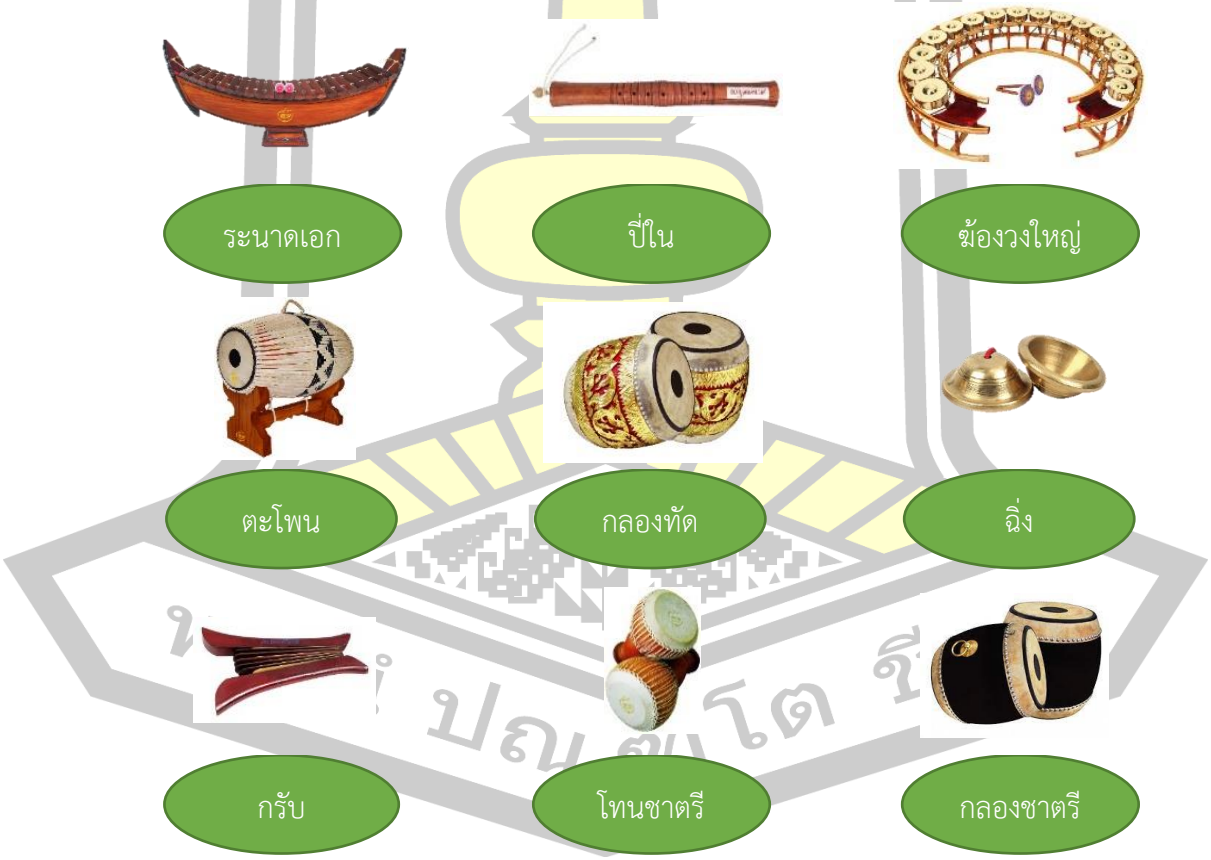
- ปี่พาทย์ทำเพลงโนราดำเนิน -

(รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 27 พฤศจิกายน 2566)

จากการศึกษาบทที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายรถเสน ผู้วิจัยพบว่า ลักษณะเฉพาะของการแสดงชุดนี้ คือ มีทำท่วงทำนองดนตรีในตอนต้นและตอนท้ายเป็นสำเนียงตลุง มีสาเหตุมาจาก นายไชยยะ ทางมีศรี ได้พิจารณาตัวบทเห็นว่าเป็นการรำของรถเสน พระเอกในละครชาตรีเรื่องรถเสน จึงมีเจตนาให้เห็นถึงความเป็นชาตรี พร้อมได้ประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่ให้เหมาะสมกับการรำฉุยฉายเป็นจำนวน 2 เพลง ได้แก่ เพลงเริงตลุง ใช้สำหรับเปิดตัวผู้แสดง และเพลงโนราดำเนิน ใช้สำหรับปิดตัวผู้แสดง (ไชยยะ ทางมีศรี, สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2565)

1.3 ดนตรีที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายรถเสน

วงดนตรีที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายรถเสน คือ วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้าเสริมเครื่องประกอบจังหวะโทนชาตรีและกลองชาตรีเข้าไป เครื่องดนตรีประกอบไปด้วย ปี่ใน 1 เลา, ระนาดเอก 1 ราง, ฆ้องวงใหญ่ 1 คู่, ตะโพน 1 ลูก, กลองทัด 1 คู่, ฉิ่ง 1 คู่, กรับ 1 คู่, โทนชาตรี 1 คู่ และกลองชาตรี 1 คู่ (สมชาย ทับพร, สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2565)



ภาพประกอบ 35 วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้าผสมวงชาตรี

ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

1.4 ผู้แสดงที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายรถเสน

ผู้แสดงฉุยฉายรถเสน ท่านแรกที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำชุดนี้ คือ นายปรัชญา ชัยเทศ นาฏศิลปินชาย กรมศิลปากร ได้รับถ่ายทอดกระบวนท่ารำเมื่อปี พ.ศ. 2554 และยังไม่มีนาฏศิลปินของกรมศิลปากร หรือบุคคลอื่นใดได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำชุดฉุยฉายรถเสนเพิ่มเติม (ปรัชญา ชัยเทศ, สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566)

1.5 เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายรถเสน

วันทนีย์ ม่วงบุญ มอบให้ฝ่ายพัตราภรณ์และเครื่องโรง กรมศิลปากร จัดเตรียมเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายรถเสน โดยกำหนดให้ผู้แสดงแต่งกายยืนเครื่องพระประกอบด้วย พัสตราภรณ์ ได้แก่ สนับเพลาเชิงงอนสีแดง ฉลององค์แขนสั้นสีแดงติดกนกปลายแขนหรืออาจไม่สวมเสื้ออย่างรำซัดชาตรีก็ย่อมได้ หากต้องการโชว์สรีระของผู้แสดง ผ้ายกสีเขียวนุ่งจีบโจงหางหงส์ ชายไหว ชายแครง กรองคอสีเขียว ถนิมพิมพาภรณ์ ได้แก่ ทับทรวง สังวาล เข็มขัด กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า และศิราภรณ์เทริดพระ อุบะ ดอกไม้ทัดข้างขวา ตามรูปแบบการแต่งกายของตัวรถเสนจากการแสดงละครเรื่องรถเสน (ปรัชญา ชัยเทศ, สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566)

ภาพประกอบ 36 ฉุยฉายรถเสน แสดงโดย ปรัชญา ชัยเทศ
ที่มา: อมรรัตน์ กองบุญ, 2554

จากหัวข้อฉุยฉายรถเสนสามารถสรุปได้ว่า ฉุยฉายรถเสน เป็นการแสดงรำเดี่ยว ประเภทฉุยฉายเต็มรูปแบบ นำเสนอเรื่องราวของพระรถเสน ตัวละครเอกจากเรื่องพระรถ-เมรี มุ่งเน้นการแสดงถึงคุณสมบัติอันดีงามของรถเสน เริ่มต้นด้วยการแสดงความกตัญญูต่อแม่และป้า ต่อด้วยการเผชิญอุปสรรค และความรักที่มีต่อนางเมรี สะท้อนภาพความเป็นชายชาตรีผู้กล้าหาญและมั่นคง การแสดงชุดนี้ประพันธ์บทโดย วันทนีย์ ม่วงบุญ บรรจุเพลงโดย นายไชยยะ ทางมีศรี ผู้แสดงคนแรก คือ นายปรัชญา ชัยเทศ การแสดงเริ่มต้นด้วยเพลงเริงตลุง ต่อด้วยเพลงฉุยฉาย รำทวนเสียงปี่ รำเพลงร้องแม่ศรี รำทวนเสียงปี่ ปิดท้ายด้วยรำเพลงโนราดำเนิน ใช้ดนตรีวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้าเสริมโทน ชาตรีและกลองชาตรี ผู้แสดงแต่งกายยืนเครื่องพระแขนสั้นสีแดง สวมศิราภรณ์เทริดพระ ตามแบบฉบับตัวละครรถเสนจากการแสดงละครชาตรีเรื่องรถเสน ดังแผนภูมิสรุปองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน ต่อไปนี้

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 37 แผนภูมิสรุปองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน
ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

2. ฉุยฉายสมิงพระราม

การแสดงชุดนี้ เป็นการรำเดี่ยวตัวพระ ประเภทฉุยฉายแบบเต็ม เริ่มต้นจากรำเพลงกระต่ายคู่ จากนั้นรำเพลงฉุยฉาย 2 บท เมื่อจบแต่ละคำกลอนต้องรำทวนเสียงปี่ที่เป่าเลียนเสียงคำร้อง เมื่อจบหนึ่งบทบรรเลงรับด้วยเพลงกระต่ายคู่ จากนั้นรำเพลงร้องแม่ศรี 2 บท เมื่อจบแต่ละคำกลอนต้องรำทวนเสียงปี่ที่เป่าเลียนเสียงคำร้อง เมื่อจบหนึ่งบทบรรเลงรับด้วยเพลงกระต่ายคู่ จบท้ายด้วยรำเพลงเร็วกระต่ายคู่ สะท้อนถึงเอกลักษณ์ของละครพันทางอย่างเด่นชัด

2.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม

การแสดงชุดนี้ วันทนีย์ ม่วงบุญ ขณะดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรีเชี่ยวชาญ กรมศิลปากร ได้คิดขึ้นพร้อมทั้งประพันธ์บทขับร้องและประดิษฐ์ท่ารำ นำออกแสดงครั้งแรกเนื่องในงานเผยแพร่ให้ประชาชนชม ในรายการชมรมคนรักอาจารย์เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 19 พฤษภาคม 2556 เวลา 13.30 น. เนื้อหานั้นมุ่งให้เห็นบทบาทของตัว “สมิงพระราม” ตัวละครที่มีบทบาทสำคัญในละครพันทาง เรื่อง ราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา ซึ่งเป็นทหารเอกแห่งกรุงหงสาวดี มีฝีมือยอดเยี่ยม มีความองอาจกล้าหาญ เป็นผู้รอบรู้ในการรบและศึกสงคราม โดยมีช้างพลายประกายมาศคู่ใจในการออกรบ เมื่อกรุงอังวะเกิดศึกกับกรุงจีน สมิงพระรามในฐานะเชลยศึกได้รับโอกาสอาสาออกรบ ด้วยความเฉลียวฉลาดและกล้าหาญ สมิงพระรามใช้อุบายปั่นหัวกามนีแม่ทัพจีนจนเสียที กองทัพจีนสูญเสียแม่ทัพจึงแตกพ่าย ส่งผลให้สมิงพระรามได้รับการแต่งตั้งเป็นมหาอุปราชและอภิเษกสมรสกับพระราชธิดาแห่งกรุงอังวะ อยู่มาวันหนึ่งพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องได้พลั้งเผลอเรียกลูกชายของสมิงพระรามว่า “ลูกเชลย” คำพูดนั้นเสียดสีศักดิ์ศรีของสมิงพระราม สร้างบาดแผลใจและความน้อยเนื้อต่ำใจ จนเดินทางกลับไปยังเมืองหงสาวดีในท้ายที่สุด (รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 10 มกราคม 2567)

2.2 บทที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายสมิงพระราม

การแสดงชุดนี้ วันทนีย์ ม่วงบุญ ขณะดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรีเชี่ยวชาญ กรมศิลปากร เป็นผู้ประพันธ์บทขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2556 แล้วส่งมอบให้แก่นายไชยยะ ทางมีศรี ขณะดำรงตำแหน่งดุริยางคศิลปินอาวุโส กรมศิลปากร เป็นผู้บรรจุเพลงตามขอบเขตหน้าที่ในการปฏิบัติงานราชการ พร้อมทั้งให้การตอบรับเป็นอย่างดี คำร้องจัดอยู่ในประเภทกลอนฉุยฉาย 3 คำ จำนวน 2 บท และกลอนแม่ศรี 2 คำ จำนวน 2 บท ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงกระต่ายคู่ -

- ร้องเพลงฉุยฉาย -

ฉุยฉายเอย สมิงพระรามงามล้ำเลิศชาย
ทหารหงสาแม้ชีวายอมวาย มอบใจกายเพื่อถวายองค์ราชา
เมื่อเป็นเชลยอังวะยังรับปะทะสู้ศึก เกรงกามนีฮึกล่วงลึกถึงพารา

- รับ -

องอาจเอย ภิเษกธิดาพม่าได้เป็นมหาอุปราช
ถูกเรียกไอ้เชลยดั่งเหยาะเย้ยฟันฟาด จำต้องนิราศตัดสวาทเมียรัก
กลับเมืองรามัญไม่ผินผันไยดี ขออยู่ใกล้ฝ่าธุลีบาทบงสุ์พระทรงศักดิ์

- รับ -

- ร้องเพลงแม่ศรี -

แม่ศรีเอย แม่ศรีทหารเก่ง
ฝีมือน่ากลัวเกรง ต้องยำเยงในราญรอน
ขนพองสยองแสยง ใครกล้าแข่งต้องม้วยมรณ์
ประดุจเทพทินกร แผ่ร้อนเผาผลาญเอย

- รับ -

เขยพม่าเอย เขยพม่าสมิงพระราม
เลื่องชื่อลือนาม มิครั่นคร้ามรณรงค์
เมินข้าสองเจ้า จิตนั้นเฝ้าซื่อตรง
ทูนเทิดธำรง องค์ราชาธิราชเอย

- รับ -

- ปี่พาทย์ทำเพลงเร็วกระต่ายคู่ -

(รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 10 มกราคม 2567)

จากการศึกษาบทเพลงที่ใช้ในชุดการแสดงฉุยฉายสมิงพระราม พบว่า ลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นของการแสดงชุดนี้ คือ มีการบรรเลงทำนองดนตรีในตอนต้น ตอนรับ และตอนท้าย ซึ่งเป็นสำเนียงพม่ามอญ สาเหตุมาจากนายไชยยะ ทางมีศรี ผู้ประพันธ์ทำนอง ได้พิจารณาถึงตัวบทที่แสดงถึงการรำของสมิงพระราม ตัวเอกในละครพันทางเรื่องราชาธิราช โดยมีเจตนาให้สะท้อนถึงความเป็นพันทางของตัวละคร ท่านจึงได้ประพันธ์ทำนองใหม่ให้เหมาะสมกับการรำฉุยฉาย ประกอบด้วย เพลงกระต่ายคู่ ทำนองรับ และเพลงเร็วกระต่ายคู่ ซึ่งรวมเรียกว่า “คู่กระต่ายเต้น” เพลงเหล่านี้ดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิมในชุดเพลงมอญ ประเภทเพลงสองชั้น โดยเพลงต้นฉบับชื่อ “กระต่ายเต้น” ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงนี้ไม่เป็นที่ทราบแน่ชัด แต่สันนิษฐานว่าน่าจะแต่งขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา ท่านได้นำเพลงกระต่ายเต้นนี้มาเป็นต้นแบบในการประพันธ์ทำนองใหม่ โดยปรับให้มีความโดดเด่นจากการนำด้วยเครื่องหนัง ซึ่งเพลงกระต่ายเต้นนี้เคยใช้ในชุดการแสดงรำฉุยฉายมังตรา ตัวละครเอกในเรื่องผู้ชนะสิบทิศ บทประพันธ์ของนายเสรี หวังในธรรม เพลงกระต่ายเต้นนี้ได้รับความนิยมจากผู้ชมในขณะนั้น จนกลายเป็นเพลงประจำตัวของมังตรา ด้วยเหตุนี้ท่านจึงนำเพลงกระต่ายเต้นมาเป็นแนวทางในการประพันธ์ทำนองดนตรีสำหรับชุดฉุยฉายสมิงพระราม สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่างบท การแสดง และดนตรี ซึ่งล้วนเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยขับเน้นอารมณ์และเนื้อหาให้สมบูรณ์แบบยิ่งขึ้น (ไชยยะ ทางมีศรี, สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2565)

2.3 ดนตรีใช้ในการแสดงฉุยฉายสมิงพระราม

วงดนตรีที่ใช้คือ วงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า เครื่องดนตรีประกอบไปด้วย ปี่มอญ 1 เลา, ระนาดเอก 1 ราง, ฆ้องมอญวงใหญ่ 1 คู่, ตะโพนมอญ 1 ลูก, โหม่งราว 1 ชุด, เปิงมาง 1 ชุด, ฉิ่ง 1 คู่, ฉาบ 1 คู่ และกรับ 1 คู่ นอกจากนี้อาจเพิ่มระนาดทุ้มกับฆ้องมอญวงเล็กเข้ามาเป็น วงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ หรือเพิ่มระนาดเอกเหล็กกับระนาดทุ้มเหล็กเข้ามาอีกเป็นวงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ (สมชาย ทับพร, สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2565)

ภาพประกอบ 38 วงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า
ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

2.4 ผู้แสดงที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายสมิงพระราม

ผู้แสดงฉุยฉายสมิงพระราม ท่านแรกที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำชุดนี้ คือ นายเอก อรุณพันธ์ นาฏศิลปินชาย กรมศิลปากร ได้รับถ่ายทอดกระบวนท่ารำเมื่อปี พ.ศ. 2556 และมีการถ่ายทอดให้กับนิสิตนักศึกษาจากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เช่น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยพะเยา มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม วิทยาลัยนาฏศิลป เพื่อใช้ในการสอบรำเดี่ยวมาตรฐาน (เอก อรุณพันธ์, สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566)

2.5 เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงสมิงพระราม

วันทนีย์ ม่วงบุญ เปิดโอกาสให้ นายเอก อรุณพันธ์ เสนอความคิดเห็นในเรื่องเครื่องแต่งกาย และให้การตอบรับเป็นอย่างดี โดยกำหนดให้ผู้แสดงแต่งกายตามลักษณะของเชื้อชาติมอญ ประกอบด้วย พัสตราภรณ์ ได้แก่ เสื้อแขนกระบอกสีแดง เสื้อกั๊กสีดำแผ่นหลังปักลวดลายหงส์ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของชนชาติมอญ สนับเพลาเชิงปลอกสีแดง ผ้ายกสีเขียวนุ่งหางปรก ผ้าคาดเอวสีเขียว ถนิมพิมพาภรณ์ ได้แก่ สังวาล เข็มขัด กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า และศิราภรณ์ ได้แก่ ผ้าโพกศีรษะสีเขียว แถบเพชรคาดศีรษะ (เอก อรุณพันธ์, สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566)

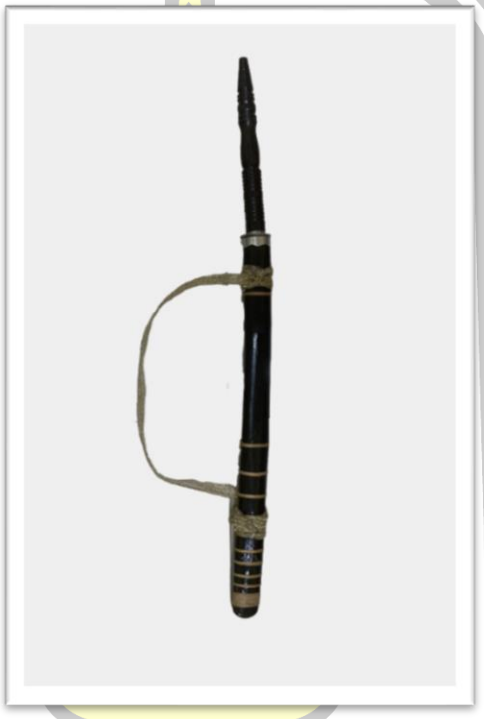
ภาพประกอบ 39 ฉุยฉายสมิงพระราม แสดงโดย เอก อรุณพันธ์

ที่มา: อมรา อยู่คงพันธุ์, 2556

จากการศึกษาเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายสมิงพระราม ผู้วิจัยพบว่า ลักษณะเฉพาะของการแสดงชุดนี้ คือ ผู้แสดงแต่งกายตามรูปแบบตัวสมิงพระราม ในละครพันทางเรื่องราชาธิราชของกรมศิลปากร เพียงแต่ปรับเปลี่ยนสีสันของเสื้อจากสีบานเย็นเป็นสีแดง เพื่อให้สอดคล้องกับคำร้องที่ว่า “ทินกร” หมายถึง พระอาทิตย์ ซึ่งมีโทนสีแดง พร้อมทั้งเปลี่ยนสีของผ้าโพกศีรษะจากสีทับทิมเป็นสีเขียว เพื่อให้ดูโดดเด่นยิ่งขึ้นเมื่อแสดงบนเวที และดูไม่มากไม่น้อยเกินไป (เอก อรุณพันธ์, สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2565)

2.6 อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงสมิงพระราม

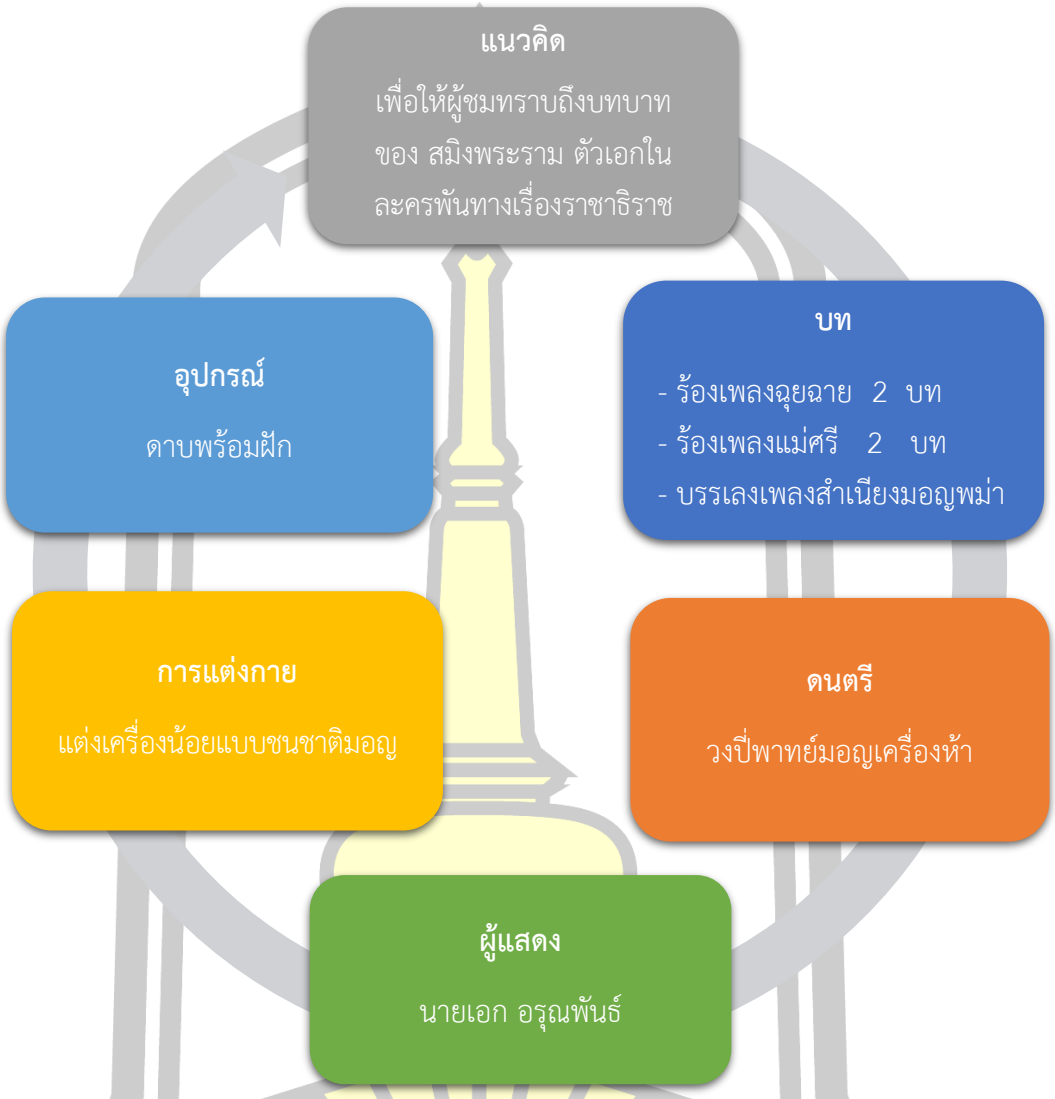
อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายสมิงพระราม คือ ดาบ เป็นอาวุธมีคมชนิดหนึ่งลักษณะยาวมีด้าม ปลายแหลม สันแอ่นลง ปลายโค้งงอนขึ้น พร้อมฝักดาบ มีสายคล้องทำจากแถบริบบิ้นสีทอง ใช้สวมสายสะพายแล่งที่หัวไหล่ข้างขวา



ภาพประกอบ 40 ดาบพร้อมฝัก

ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

จากหัวข้อฉุยฉายสมิงพระรามสามารถสรุปได้ว่า ฉุยฉายสมิงพระราม เป็นการแสดงรำเดี่ยวประเภทฉุยฉายแบบเต็ม นำเสนอบทบาทของ “สมิงพระราม” วีรบุรุษจากละครพันทางเรื่องราชาธิราช สะท้อนถึงความองอาจกล้าหาญ ความเป็นนักรบ และความจงรักภักดีต่อพระเจ้าราชาธิราช การแสดงชุดนี้ประพันธ์บทโดย วันทนีย์ ม่วงบุญ บรรจุเพลงโดย นายไชยยะ ทางมีศรี ผู้แสดงคนแรกคือ นายเอก อรุณพันธ์ และถ่ายทอดต่อให้นิสิตนักศึกษาจากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ การแสดงเริ่มต้นด้วยเพลงกระต่ายคู่ ต่อด้วยเพลงฉุยฉาย รำทวนเสียงปี่ รำเพลงร้องแม่ศรี รำทวนเสียงปี่ ปิดท้ายด้วยรำเพลงเร็วกระต่ายคู่ ใช้ดนตรีวงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า ผู้แสดงสวมชุดตามลักษณะของเชื้อชาติมอญ อุปกรณ์ที่ใช้คือดาบ ดังแผนภูมิสรุปองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม ต่อไปนี้



ภาพประกอบ 41 แผนภูมิสรุปองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม

ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

3. ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง

การแสดงชุดนี้ เป็นการรำเดี่ยวตัวนาง ประเภทฉุยฉายแบบเต็ม หากแสดงอยู่ในเรื่องสังข์ทอง เริ่มต้นจากรำเพลงรัวและทะแยหงสา จากนั้นรำเพลงฉุยฉาย 2 บท เมื่อจบแต่ละคำกลอนต้องรำทวนเสียงปี่ที่เป่าเลียนเสียงคำร้อง เมื่อจบหนึ่งบทบรรเลงรับด้วยเพลงฉุยฉาย จากนั้นรำเพลงร้องแม่ศรี เมื่อจบแต่ละคำกลอนต้องรำทวนเสียงปี่ที่เป่าเลียนเสียงคำร้อง เมื่อจบหนึ่งบทบรรเลงรับด้วยเพลงแม่ศรี 2 บท จบด้วยรำเพลงเร็ว สะท้องถึงเอกลักษณ์ของละครนอกอย่างเด่นชัด

3.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง

การแสดงชุดนี้ วันทนีย์ ม่วงบุญ ขณะดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรีเชี่ยวชาญ กรมศิลปากร ได้คิดขึ้นพร้อมทั้งประพันธ์บทขับร้องและประดิษฐ์ท่ารำ ใช้สอดแทรกในการแสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนถ่วงพระสังข์ นำออกแสดงครั้งแรกเนื่องในงานเผยแพร่ให้ประชาชนชม ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก จังหวัดสุพรรณบุรี เมื่อวันที่ 3 พฤษภาคม พ.ศ. 2557 เวลา 17.00 น. เนื้อหานั้นมุ่งให้เห็นบทบาทของตัว “นางพันธุรัต” ตัวละครเอกในเรื่องสังข์ทอง กล่าวคือ หลังจากท้าวยศวิมลขับไล่นางจันท์เทวี พระมเหสีที่คลอดลูกเป็นหอยสังข์ออกจากเมืองแล้ว นางจันท์เทวีก็ไปอาศัยอยู่กับตายายที่ชายป่า จนเวลาผ่านไปหลายปีนางจึงได้รู้ว่าหอยสังข์ที่นางคลอดออกมานั้นแท้จริงแล้วเป็นพระกุมาร ความทราบไปถึงนางจันทาสนมเอกของท้าวยศวิมล ด้วยความริษยานางจึงยุยงให้ท้าวยศวิมลส่งทหารไปจับพระสังข์มาสังหาร แต่ด้วยบุญญาธิการของพระสังข์ ไม่ว่าจะทำอย่างไรก็ไม่สามารถสังหารพระสังข์ได้ นางจันทาจึงให้ทหารจับพระสังข์ไปถ่วงน้ำ ท้าวภุชงค์พญานาคเจ้าเมืองบาดาล ไปพบพระสังข์ที่จมอยู่ใต้บาดาลก็เกิดความสงสาร แต่ไม่สามารถเลี้ยงไว้เองได้ จึงคิดถึงนางพันธุรัตยักษิณีผู้เป็นสหาย ด้วยนางเป็นม่ายไร้โอรสและธิดา ท้าวภุชงค์จึงพาพระสังข์ไปให้นางพันธุรัตเลี้ยงแทนตน ครั้นนางพันธุรัตทราบก็มีความยินดีเป็นอย่างยิ่ง จึงให้เหล่าเสนากำนัลแปลงกายเป็นมนุษย์แล้วออกไปคอยรับพระสังข์ด้วยตนเอง (เณศรา นาคทรรพ, 2566)

3.2 บทที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง

การแสดงชุดนี้ประพันธ์บทโดย วันทนีย์ ม่วงบุญ ขณะดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรีเชี่ยวชาญ กรมศิลปากร คำร้องจัดอยู่ในประเภทกลอนฉุยฉาย 3 คำ จำนวน 2 บท และกลอนแม่ศรี 2 คำ จำนวน 2 บท เนื้อหานั้นกล่าวถึงบทบาทของนางพันธุรัตยักษิณีการแสดงเริ่มตั้งแต่นางพันธุรัตยักษิณีรำหน้าม่านในเพลงตระนางพันธุรัต ครั้นถึงเพลงรัวเข้ากลางม่านเปลี่ยนตัวแปลงออกรำฉุยฉาย ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว -

- ปี่พาทย์ทำเพลงทะแยหงสา -

- ร้องเพลงฉุยฉาย -

ฉุยฉายเอย พันธุรัตยักษีนารีแปลงกาย
เหมือนอย่างนางมนุษย์สวยสุดบรรยาย คอยรับลูกชายเจ้าสังข์กุมารา
นุ่งยกห่มผ้าสไบประดับใส่เต็มตัว สนองเกล้าสวมหัวงามทั่วกายา

- รับ -

เฉิดเฉลาเอย สิ้นเขี้ยวเสียวสยองยิ้มย่องพริ้มเพรา
ตื่นเต้นจะเห็นหน้าตรมอุราบรรเทา คราวนี้แหละหายเหงาอยู่กับเจ้านวลละออง
ได้อุ้มกอดกกแนบอกเช้าค่ำ ให้แม่ชุ่มฉ่ำสุขล้ำสมปอง

- รับ -

- ร้องเพลงแม่ศรี -

แม่ศรีเอย แม่ศรีพันธุรัต
สมบัติสารพัด ห่วงจัดให้ลูกยา
รูปเงาะเกือกแก้ว ไม้เท้าแพรวจินดา
ทั้งมนต์เรียกเนื้อปลา อีกทองทาสกนธ์เอย

- รับ -

ยอดหญิงเอย ยอดหญิงแม่ประเสริฐ
ใจรักแม่ล้นเลิศ แม้เกิดเป็นยักษิณี
จะกินอยู่เที่ยวเสาะหา มอบบุตราแสนเปรมปรีดิ์
ให้ได้ทั้งชีวี ชาตินี้เพื่อเจ้าสังข์เอย

- รับ -

- ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว -

(รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 10 มกราคม 2567)

ในกรณีที่นำออกแสดงเป็นชุดเอกเทศจะเริ่มต้นจากรำเพลงรัว จากนั้นรำเพลงฉุยฉาย 2 บท เมื่อจบแต่ละคำกลอนต้องรำทวนเสียงปี่ที่เป่าเลียนเสียงคำร้อง เมื่อจบหนึ่งบทบรรเลงรับด้วยเพลงฉุยฉาย 2 บท จากนั้นรำเพลงร้องแม่ศรี 2 บท เมื่อจบแต่ละคำกลอนต้องรำทวนเสียงปี่ที่เป่าเลียนเสียงคำร้อง เมื่อจบหนึ่งบทบรรเลงรับด้วยเพลงแม่ศรี 2 บท จบด้วยเพลงเร็วและเพลงลา ตามรูปแบบของการรำฉุยฉายโดยทั่วไป (เณศรา นาคทรรพ, 2566)

3.3 ดนตรีใช้ในการแสดงฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง

วงดนตรีที่ใช้คือ วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้า เป็นวงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบ การแสดงโขนและละครต่าง ๆ เครื่องดนตรีประกอบด้วย ปี่ใน 1 เลา, ระนาดเอก 1 ราง, ฆ้องวงใหญ่ 1 วง, ตะโพน 1 ลูก, กลองทัด 1 คู่ และฉิ่ง 1 คู่ หรืออาจเพิ่มระนาดทุ้มกับฆ้องมอญวงเล็กเข้ามาเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่ หรือเพิ่มระนาดเอกเหล็กกับระนาดทุ้มเหล็กเข้ามาอีกเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ (สมชาย ทัพพร, สัมภาษณ์, 23 กันยายน 2565)

ภาพประกอบ 42 วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้า
ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

นอกจากรูปแบบวงปี่พาทย์ดังกล่าวแล้ว ในกรณีที่นำฉุยฉายออกแสดงแทรกอยู่ในการแสดงละครนอกอาจใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องห้าเสริมปี่ในก็ย่อมได้ หรืออาจเพิ่มระนาดทุ้มกับฆ้องมอญวงเล็กเข้ามาเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่ หรือเพิ่มระนาดเอกเหล็กกับระนาดทุ้มเหล็กเข้ามาอีกเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ทว่าในการบรรเลงจะใช้ปี่ในแทนขลุ่ยเพียงออ และเพิ่มเสียงอีกเสียงหนึ่ง เมื่อเปลี่ยนเพลงบรรเลงแล้วจึงลดเสียงให้กลับมาอยู่ในระดับเดิม วิธีการบรรเลงดังกล่าวนี้มีต้นแบบมาจากการรำฉุยฉายวันทองที่กรมศิลปากรปรับปรุงขึ้นในราว พ.ศ. 2492 ในการแสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนวันทองห้ามทัพ (สมชาย ทัพพร, สัมภาษณ์, 23 กันยายน 2565)

3.4 ผู้แสดงที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง

ผู้แสดงฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง ท่านแรกที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำชุดนี้ คือ นางสาวปภาวี จึงประวัติ นาฏศิลปินหญิง กรมศิลปากร ได้รับถ่ายทอดกระบวนท่ารำเมื่อ ปี พ.ศ. 2557 เพื่อแสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก จังหวัดสุพรรณบุรี เมื่อวันที่ 3 พฤษภาคม พ.ศ. 2557 ท่านต่อมาที่ได้รับการถ่ายทอด คือ นางภวินี เรืองฤทธิวงศ์ นาฏศิลปินหญิง กรมศิลปากร เพื่อแสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม พ.ศ. 2557 (เณศรา นาคทรรพ, 2566) และมีการถ่ายทอดให้กับนิสิตมหาวิทยาลัยมหาสารคาม และมหาวิทยาลัยทักษิณ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการฝึกงาน

3.5 เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง

วันทนีย์ ม่วงบุญ มอบให้ฝ่ายพัตราภรณ์และเครื่องโรง กรมศิลปากร จัดเตรียมเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง โดยกำหนดให้ผู้แสดงแต่งกายยืนเครื่องนาง ประกอบด้วย พัสตราภรณ์ ได้แก่ เสื้อในนาง ผ้ายกสีชมพูนุ่งจีบหน้านาง สไบปักสีฟ้าขลิบชมพูห่มแบบสองชาย นวมคอสีชมพู ถนิมพิมพาภรณ์ ได้แก่ จี้นาง เข็มขัด กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า และศิราภรณ์รัดเกล้าเปลว ช้องผม อุบะ ดอกไม้ทัดข้างซ้าย (วันทนีย์ ม่วงบุญ, สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566)

ภาพประกอบ 43 ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง แสดงโดย ภวินี เรืองฤทธิวงศ์

ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2557

จากหัวข้อฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง สามารถสรุปได้ว่า ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง เป็นการแสดงรำเดี่ยวประเภทฉุยฉายแบบเต็ม นำเสนอบทบาทของ “นางพันธุรัต” เนื้อหาแสดงถึงความดีใจของนางพันธุรัตยักษิณีที่ได้เลี้ยงดูพระสังข์ การแสดงชุดนี้ประพันธ์บทโดย วันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้แสดงคือ นางสาวปภาวี จึงประวัติ และนางภวินี เรืองฤทธิวงศ์ มีการถ่ายทอดต่อให้นิสิตนักศึกษาจากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ การแสดงเริ่มต้นด้วยเพลงรัว-ทะแยหงสา ต่อด้วยเพลงฉุยฉาย รำทวนเสียงปี่ รำเพลงร้องแม่ศรี รำทวนเสียงปี่ ปิดท้ายด้วยรำเพลงเร็ว ใช้ดนตรีวงปี่พาทย์เครื่องห้า ผู้แสดงแต่งกายยืนเครื่องนาง ห่มสไบสองชาย ศิราภรณ์รัดเกล้าเปลว ดังแผนภูมิสรุปองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง ต่อไปนี้

ภาพประกอบ 44 แผนภูมิสรุปองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง

ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

4. ฉุยฉายวิมาลาแปลง

การแสดงชุดนี้ เป็นการรำเดี่ยวตัวนาง ประเภทฉุยฉายแบบเต็ม เริ่มต้นจากรำเพลงจระเข้แปลง จากนั้นรำเพลงฉุยฉาย 2 บท เมื่อจบแต่ละคำกลอนต้องรำทวนเสียงปี่ที่เป่าเลียนเสียงคำร้อง เมื่อจบหนึ่งบทบรรเลงรับด้วยเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ จากนั้นรำเพลงร้องแม่ศรี 2 บท เมื่อจบแต่ละคำกลอนต้องรำทวนเสียงปี่ที่เป่าเลียนเสียงคำร้อง เมื่อจบหนึ่งบทบรรเลงรับด้วยเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ จบท้ายด้วยรำเพลงสาวน้อย สะท้อนถึงเอกลักษณ์ของละครพื้นบ้านอย่างเด่นชัด

4.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง

การแสดงชุดนี้ วันทนีย์ ม่วงบุญ ขณะดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรีเชี่ยวชาญ กรมศิลปากร ได้คิดขึ้นพร้อมทั้งประพันธ์บทขับร้องและประดิษฐ์ท่ารำ โดยมี นายไชยยะ ทางมีศรี ขณะดำรงตำแหน่งดุริยางคศิลปินอาวุโส กรมศิลปากร บรรจุเพลง นำออกแสดงครั้งแรกเนื่องในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก จังหวัดสุพรรณบุรี เมื่อปี พ.ศ. 2556 เนื้อหานั้นมุ่งให้เห็นบทบาทของตัว “นางวิมาลา” ตัวละครเอกในเรื่องไกรทอง กล่าวคือ นางวิมาลานั้นเป็นนางจระเข้เมียของพญาจระเข้ชาละวัน แต่บังเอิญได้พบกับไกรทองมนุษย์หนุ่ม เมื่อคราวที่ไกรทองรับอาสาท่านเศรษฐีแห่งเมืองพิจิตรให้ลงมาปราบชาละวัน เพราะคาบเอานางตะเภาทองธิดาคนโตไป ไกรทองจึงได้พบกับนางวิมาลาในถ้ำใต้น้ำในรูปกายของนางมนุษย์ผู้เลอโฉม ก็บังเกิดความเสน่หา หลังจากสังหารชาละวันสิ้นชีวิตและพานางตะเภาทองกลับคืนมาได้แล้ว ไกรทองยังเฝ้าคิดถึงนางวิมาลาจึงแอบลงไปสมสู่อยู่กับนางด้วยความสงสาร ทำให้นางวิมาลาหลงรัก และเฝ้ารอไกรทองยามที่ไม่ลงไปหา ครั้นเห็นนานวัน นางจึงเป็นฝ่ายขึ้นมายังศาลาท่าน้ำ เพื่อหวังจะได้พบไกรทอง (รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 10 มกราคม 2567)

4.2 บทที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายวิมาลาแปลง

การแสดงชุดนี้ วันทนีย์ ม่วงบุญ ขณะดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรีเชี่ยวชาญ กรมศิลปากร เป็นผู้ประพันธ์บทขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2555 แล้วส่งมอบให้ นายไชยยะ ทางมีศรี ขณะดำรงตำแหน่งดุริยางคศิลปินอาวุโส กรมศิลปากร เป็นผู้บรรจุเพลงตามขอบเขตหน้าที่ในการปฏิบัติงานราชการ พร้อมทั้งให้การตอบรับเป็นอย่างดี คำร้องจัดอยู่ในประเภทกลอนฉุยฉาย 3 คำ จำนวน 2 บท และกลอนแม่ศรี 2 คำ จำนวน 2 บท เนื้อหานั้นกล่าวถึงบทบาทของนางวิมาลาดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงจระเข้แปลง -

- ร้องเพลงฉุยฉาย -

ฉุยฉายเอย วิมาลาจระเข้เที่ยวเร่หาชาย
แปลงเป็นสาวสวยกระชุ่มกระชวยสบาย ชม้อยชม้ายมุ่งหมายไกรทอง
นุ่งผ้าระย้าย้อยสไบห้อยเขียวสด ประดับมรกตหมดจดนวลละออง

- รับ -

เฉิดฉันเอย ใครเห็นงวยงงลุ่มหลงจอมขวัญ
ผมเปลือยเลื้อยบ่าปากตาผิวพรรณ ทรวดทรงคมสันไหวหวั่นเมื่อยามชิด
ทำทีละเมียดละไมหวังเชิญพี่ไกรไปถ้ำ กกกอดพลอดพร่ำหวานฉ่ำสนมสนิท

- รับ -

- ร้องเพลงแม่ศรี -

แม่ศรีเอย แม่ศรีวิมาลา
ชาละวันผัวมรณา ได้เมตตาจากไกรทอง
เฝ้าปลอบประโลมสวาท ยามนิราศหม่นหมอง
ทั้งร่วมเตียงเคียงครอง ไม่ทิ้งน้องว้าเหว่เอย

- รับ -

แม่ศรีเอย แม่ศรีจระเข้
เคยว่ายน้ำร่อนเร่ สมคะเนขึ้นบนท่า
มียันต์ปิดหัว ไม่กลัวกลายกายา
รอพี่ไกรไคลคลา แนบอุราชิดเอย

- รับ -

- ปี่พาทย์ทำเพลงสาวน้อย -

(รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 10 มกราคม 2567)

จากการศึกษาบทที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายวิมาลาแปลง ผู้วิจัยพบว่าลักษณะเฉพาะของการแสดงชุดนี้ คือ มีท่วงทำนองดนตรีในตอนต้น ตอนรับ และตอนท้ายเป็นเพลงไทยที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ มีสาเหตุมาจากนายไชยยะ ทางมีศรี ได้พิจารณาตัวบทเห็นว่าเป็นการรำของนางวิมาลา มีเจตนาให้เห็นถึงความเป็นจระเข้ พร้อมได้ประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่ให้เหมาะสมกับการรำฉุยฉาย คือ เพลงจระเข้แปลง ได้นำเค้าโครงเพลงที่ชื่อเกี่ยวข้องกับจระเข้ เช่น เพลงจระเข้หางยาว เพลงจระเข้ขวางคลอง เพลงถอยหลังเข้าคลอง มาพิจารณาในการประพันธ์ทำนองให้เหมาะสมกับการรำฉุยฉาย ส่วนทำนองรับ ได้นำทำนองเพลงเค้าโครงเพลงที่ชื่อเกี่ยวข้องกับจระเข้มาพิจารณาในการประพันธ์ทำนองรับ ให้ความเป็นฉุยฉายนั้นไม่ต่างกันมาก ความเป็นฉุยฉายนั้นจะมีบรรทัดวัดได้ว่าหนึ่งการรับของฉุยฉายว่ามีเท่าไหร่ รับแม่ศรีว่ามีความยาวเท่าไหร่ แล้วจะนำกรอบนั้นมาเป็นมาตรฐาน แต่บางครั้งอาจจะไม่พอดีกับทำนองเพลงที่นำมาพิจารณา อาจจะก้ำกึ่งหรือเกินเลยหรือมากกว่าเล็กน้อยก็ไม่ถือเป็นผิดอะไร และเพลงสาวน้อย ได้นำเค้าโครงมาจากเพลงสาวสุดสวยซึ่งมีชื่อเกี่ยวข้องกับสตรีเพศมาเป็นกรอบพิจารณาในการประพันธ์ทำนอง มุ่งหมายให้มีความนุ่มนวล ไพเราะเหมาะสมกับตัวละครที่เป็นสตรีเพศ (ไชยยะ ทางมีศรี, สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2565)

4.3 ดนตรีที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายวิมาลาแปลง

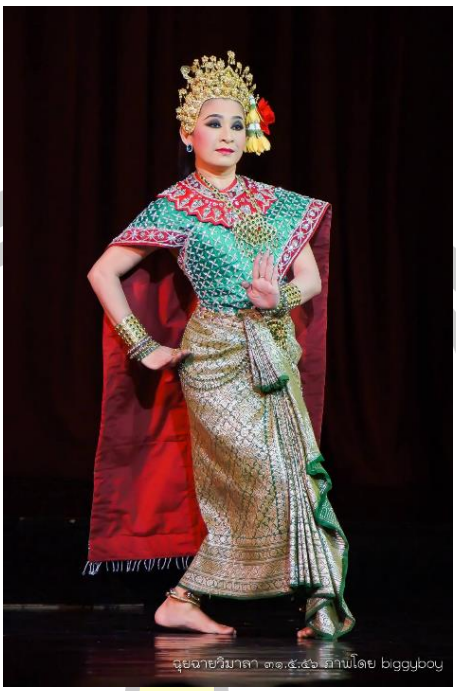
วงดนตรีที่ใช้คือ วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้า เป็นวงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบ การแสดงโขนและละครต่าง ๆ เครื่องดนตรีประกอบด้วย ปี่ใน 1 เลา, ระนาดเอก 1 ราง, ฆ้องวงใหญ่ 1 วง, ตะโพน 1 ลูก, กลองทัด 1 คู่ และฉิ่ง 1 คู่ หรืออาจเพิ่มระนาดทุ้มกับฆ้องมอญวงเล็กเข้ามาเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่ หรือเพิ่มระนาดเอกเหล็กกับระนาดทุ้มเหล็กเข้ามาอีกเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ที่หน้า 153 (สมชาย ทับพร, สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2565)

4.4 ผู้แสดงที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายวิมาลาแปลง

ผู้แสดงฉุยฉายวิมาลาแปลง ท่านแรกที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำชุดนี้ คือ นางนพวรรณ จันทรักษา นาฏศิลปินหญิง กรมศิลปากร ได้รับถ่ายทอดกระบวนท่ารำเมื่อปี พ.ศ. 2555 และมีการถ่ายทอดให้กับนิสิตนักศึกษาจากสถาบันต่าง ๆ เช่น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา มหาวิทยาลัยนเรศวร วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เพื่อใช้ในการสอบรำเดี่ยวมาตรฐาน (นพวรรณ จันทรักษา, สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566)

4.5 เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายวิมาลาแปลง

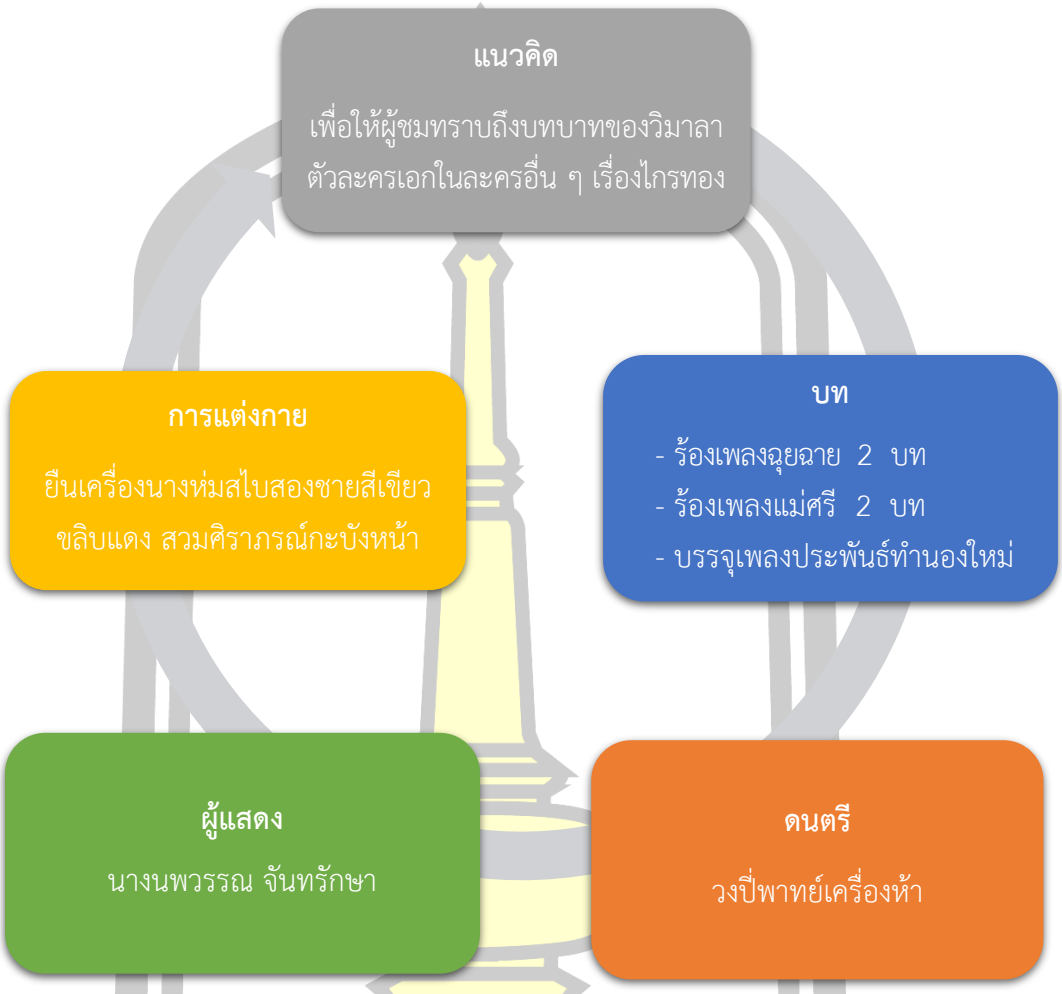
วันทนีย์ ม่วงบุญ มอบให้ฝ่ายพัตราภรณ์และเครื่องโรง กรมศิลปากร จัดเตรียมเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงฉุยฉายวิมาลาแปลง โดยกำหนดให้ผู้แสดงแต่งกายแบบกำมะลอ ประกอบด้วย พัสตราภรณ์ ได้แก่ เสื้อในนาง ผ้ายกสีเขียวนุ่งจีบหน้านางน้ำไหล ผ้าห่มนางเลื่อมสีเขียวตัดเป็นทรงนางจระเข้ ถนิมพิมพาภรณ์ ได้แก่ จี้นาง ต่างหู เข็มขัด สร้อยตัว กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า และศิราภรณ์เกี้ยวซีก เพื่อนำออกแสดงครั้งแรก ณ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก จังหวัดสุพรรณบุรี ต่อมาท่านเปิดโอกาสให้ผู้แสดงเสนอความคิดเห็นในเรื่องเครื่องแต่งกาย และให้การตอบรับเป็นอย่างดี โดยนางนพวรรณ จันทรักษา มีความเห็นว่าเป็นการรำฉุยฉายมักจะแต่งกายแบบยืนเครื่อง อีกทั้งการแสดงละครนอกผู้ชายในอดีตก็แต่งยืนเครื่องเช่นกัน จึงมีความประสงค์ที่จะนำเสนอการแต่งกายฉุยฉายวิมาลาแปลงแบบยืนเครื่อง ประกอบด้วย พัสตราภรณ์ ได้แก่ เสื้อในนาง ผ้ายกสีเขียวนุ่งจีบหน้านางน้ำไหล สไบปักสีเขียวขลิบแดง ห่มแบบสองชาย ทั้งนี้ไม่กำหนดลวดลายของผ้าตายตัว นวมคอสีแดง ถนิมพิมพาภรณ์ ได้แก่ จี้นาง ต่างหู เข็มขัด สะอิ้ง กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า และศิราภรณ์กะบังหน้า เกี้ยวกลม ปิ่น อุบะ ดอกไม้ทัดข้างซ้าย โดยนำออกแสดงในคราวถัดมา ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร และถือเป็นรูปแบบที่ได้รับความนิยมเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน (นพวรรณ จันทรักษา, สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566)



ภาพประกอบ 45 ฉุยฉายวิมาลาแปลงแต่งยืนเครื่อง แสดงโดย นพวรรณ จันทรักษา

ที่มา: กฤติเดช สมบุญดี, 2556

จากหัวข้อฉุยฉายวิมาลาแปลง สามารถสรุปได้ว่า ฉุยฉายวิมาลาแปลง เป็นการแสดงรำเดี่ยวประเภทฉุยฉายแบบเต็ม นำเสนอบทบาทของ “นางวิมาลา” เนื้อหาแสดงถึงความเป็นจระเข้ของนางวิมาลาที่แปลงกายเป็นหญิงสาวสวย และความสัมพันธ์ของนางกับไกรทอง การแสดงชุดนี้ประพันธ์บทโดย วันทนีย์ ม่วงบุญ บรรจุเพลงโดย นายไชยยะ ทางมีศรี ผู้แสดงคนแรกคือ นางนพวรรณ จันทรักษา และมีการถ่ายทอดต่อให้นิสิตนักศึกษาจากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ การแสดงเริ่มต้นด้วยเพลงจระเข้แปลง ต่อด้วยเพลงฉุยฉาย รำทวนเสียงปี่ รำเพลงร้องแม่ศรี รำทวนเสียงปี่ ปิดท้ายด้วยรำเพลงสาวน้อย ใช้ดนตรีวงปี่พาทย์เครื่องห้า ผู้แสดงแต่งกายบ่งเป็น 2 แบบ คือ แต่งแบบกำมะลอ และแต่งแบบยืนเครื่อง ห่มสไบสองชาย สวมศิราภรณ์กะบังหน้า ดังแผนภูมิสรุปองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง ต่อไปนี้



ภาพประกอบ 46 แผนภูมิสรุปองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง

ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

ผลการศึกษาค้นคว้า พบว่า นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ท่านได้ประพันธ์บทฉุยฉายมีจำนวนอย่างน้อย 23 ชุด ในจำนวนนั้นท่านเป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำด้วยตนเองเป็นจำนวน 16 ชุด แบ่งออกเป็น 5 ประเภท ตามลักษณะของการแสดง ได้แก่ ฉุยฉายจากการแสดงละครชาตรี ฉุยฉายจากการแสดงละครนอก ฉุยฉายจากการแสดงละครใน ฉุยฉายจากการแสดงละครพันทาง และฉุยฉายจากการแสดงชนิดอื่น ๆ ซึ่งล้วนมีแนวคิดเพื่อนำเสนอเองราวหรือบทบาทของตัวละครในเรื่องตามรูปแบบฉุยฉายของ นายเสรี หวังในธรรม คือ เป็นการเล่าประวัติของตัวละครหรือใช้แทรกในการแสดงละคร ส่วนใหญ่เป็นฉุยฉายแบบเต็ม เนื่องจากสามารถบรรยายเนื้อหาต่าง ๆ ได้ครบถ้วน สอดคล้องกับเวลาที่ใช้แสดง อีกทั้งมีการใช้เพลงบรรเลงอื่น ๆ อาจเป็นเพลงเกร็ด หรือเป็นเพลงหน้าพาทย์ ทดแทนเพลงตามรูปแบบเดิม โดยมีนายสมชาย ทับพร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทยขับร้อง) พ.ศ. 2565 และนายไชยยะ ทางมีศรี ผู้ชำนาญการพิเศษ กลุ่มดุริยางค์ไทย กรมศิลปากร เป็นผู้บรรจุเพลงต่าง ๆ ในตอนต้น ตอนรับ และตอนท้าย วงดนตรีที่ใช้จึงต้องสามารถบรรเลงเพลงสำเนียงภาษาตามประเภทของการแสดงนั้น ๆ ได้ เช่น เพิ่มกลองชาตรีกับโทนชาตรีในการแสดงละครชาตรี ใช้วงปี่พาทย์มอญในการแสดงละครพันทางกรณีที่ตัวละครมีเชื้อชาติมอญ เป็นต้น การแต่งกายส่วนใหญ่ยึดตามรูปแบบดั้งเดิมของตัวละครในเรื่องนั้น ๆ มีการใช้อุปกรณ์น้อยชุด โดยใช้แสดงในโอกาสต่าง ๆ ของกรมศิลปากร ซึ่งได้ถ่ายทอดให้กับนาฏศิลปินในสังกัดกรมศิลปากรแสดง และมอบให้เป็นผู้สืบทอดกระบวนท่ารำฉุยฉายเหล่านี้ให้คงอยู่สืบมาถึงปัจจุบัน สามารถสรุปองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ เป็นแผนผังได้ดังนี้

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 47 แผนภูมิสรุปองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

ในลำดับต่อไป ผู้วิจัยจะกล่าวถึงวิธีการเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ผ่านการแสดง 4 ตัวอย่าง ได้แก่ ฉุยฉายรถเสนจากละครเรื่องรถเสน ฉุยฉายสมิงพระรามจากละครพันทางเรื่องราชาธิราช ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลงจากละครนอกเรื่องสังข์ทอง และฉุยฉายวิมาลาแปลงจากละครชนิดอื่น ๆ (ละครพื้นบ้าน) ตามหลักเกณฑ์ที่ได้กล่าวในบทที่ 3 เพื่อวิเคราะห์เทคนิคการสร้างภาพแทนตัวละครบนองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดง สะท้อนแง่มุมหลากหลายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

2. การนำเสนอภาพแทนตัวละครของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

ภาพแทนตัวละคร ในงานวิจัยฉบับนี้หมายถึง ภาพเสมือนของตัวละครที่ถูกสร้างขึ้นจากความคิดของผู้สร้างงาน เกี่ยวกับตัวละคร ซึ่งถูกถ่ายทอดผ่านระบบสัญลักษณ์ต่าง ๆ เช่น คำร้อง ทำนองดนตรี ผู้แสดง การแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง เพื่อให้ผู้คนในสังคมสามารถรับรู้ถึงตัวตนของบุคคลสมมุติเหล่านั้นได้ โดยวิธีการนำเสนอภาพแทนนี้จะแตกต่างกันออกไปในแต่ละบุคคล สำหรับ วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566) กล่าวว่า การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายที่มีประสิทธิภาพนั้น จำเป็นต้องอาศัยกระบวนการศึกษาค้นคว้าและสร้างสรรค์อย่างรอบคอบ เริ่มต้นด้วยการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับตัวละครในวรรณคดี และวรรณกรรมต่าง ๆ ไม่จำกัดเพียงวรรณกรรมไทยเท่านั้น แต่รวมไปถึงวรรณกรรมต่างชาติด้วย เมื่อได้ข้อมูลเบื้องต้นแล้ว ขั้นตอนต่อไปคือการวิเคราะห์ตัวละคร พิจารณาถึงลักษณะนิสัย บุคลิก แรงจูงใจ และบทบาทหน้าที่ในเนื้อเรื่อง จากนั้นจึงนำข้อมูลที่ได้มาออกแบบตัวละคร กำหนดลักษณะของผู้แสดง การแต่งกาย คำร้องและดนตรีที่สอดคล้องกับบุคลิกและบทบาทของตัวละคร ขั้นตอนสุดท้ายคือการออกแบบท่ารำและปรับแก้ จนให้ตัวละครสมบูรณ์แบบและมีประสิทธิภาพมากที่สุด จากคำให้สัมภาษณ์ข้างต้นสรุปได้ว่า ขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย มี 6 ขั้นตอน คือ การคัดสรรตัวละคร การกำหนดคุณลักษณะของผู้แสดง การกำหนดคุณลักษณะของเครื่องแต่งกาย การคัดสรรคำร้อง การคัดสรรดนตรี ก่อนที่จะนำไปสู่การออกแบบท่ารำ สามารถแบ่งวิธีการนำเสนอภาพแทนตัวละครออกเป็น 3 ขั้นตอน คือ 1) การสรรหาตัวละคร 2) การวิเคราะห์ตัวละคร และ 3) การประกอบสร้างภาพแทนตัวละคร

ขั้นตอนที่ 1 การสรรหาตัวละคร ในงานวิจัยฉบับนี้หมายถึง การค้นหาตัวละครที่เป็นแรงกระตุ้นเร้าให้เกิดความสนใจและริเริ่มสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายขึ้น ถือเป็นขั้นตอนแรกในการถอดภาพแทนตัวละคร จากการศึกษาพบว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566) มีวิธีการค้นหาตัวละครที่จะนำมาสู่การสร้างงานนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของท่าน เริ่มต้นการค้นหาตัวละครจากวรรณคดีในเรื่องต่าง ๆ ที่มีความน่าสนใจ โดยให้ความสำคัญกับตัวละครที่ยังไม่ถูกนำมาสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายมาก่อน หรือไม่ปรากฏเป็นที่แพร่หลายนัก ไม่คำนึงว่าจะเป็นตัวพระเอกหรือนางเอกเสมอไป อาจเป็นตัวเอกที่มีความสำคัญรองลงมาก็ย่อมได้ ทั้งนี้มีสาเหตุมาจากท่านมีแนวคิดว่า ตัวละครทุกตัวในวรรณกรรมพื้นบ้านหรือวรรณคดีของไทยล้วนแต่มีความสำคัญทั้งสิ้น หากไม่หยิบยกตัวละครเหล่านั้นขึ้นมาให้ผู้คนในสังคมรับทราบ ตัวละครเหล่านั้นก็จะไม่ถูกเห็นถึงความสำคัญ และในท้ายที่สุดจะถูกลืมเลือนไป เพียงแต่ต้องพิจารณาว่าตัวละครที่จะนำมาเสนอในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนั้น ผู้ชมควรจะรู้จักจริงหรือไม่ เพราะสาเหตุใด สามารถจำแนกหลักพิจารณาสรรหาตัวละครออกเป็น 2 ประการ คือ 1) ความเป็นมาของตัวละคร และ 2) ความสำคัญของตัวละคร

ขั้นตอนที่ 2 การวิเคราะห์ตัวละคร ในงานวิจัยฉบับนี้หมายถึง การพิจารณาบุคลิกลักษณะของตัวละคร ด้วยการจำแนกออกเป็นส่วน ๆ เพื่อศึกษาตัวละครดังกล่าวให้เกิดความเข้าใจอย่างลุ่มลึกและถ่องแท้ ถือเป็นขั้นต้นในการสร้างภาพของตัวละครให้เกิดขึ้นในมโนทัศน์ หากพิจารณาความหมายของบุคลิกภาพ ดังที่ ศรีเรือน แก้วกังวาล (2551: 7-8) กล่าวว่า ลักษณะเฉพาะตัวของบุคคลในด้านต่าง ๆ ทั้งส่วนภายนอกและส่วนภายใน ซึ่งส่วนภายนอกก็คือส่วนที่มองเห็นชัดเจน เช่น รูปร่างหน้าตา กิริยาท่าทาง การสื่อสารทั้งทางวาจาและภาษากาย และส่วนภายในก็คือส่วนที่มองเห็นได้ยาก จับต้องไม่ได้ ต้องอาศัยการอนุมาน เช่น สติปัญญา ความถนัด อารมณ์ ความใฝ่ฝัน ค่านิยม สามารถจำแนกหลักการวิเคราะห์ตัวละครออกเป็น 2 ขั้นตอน คือ 1) การศึกษาบุคลิกภาพภายนอก และ 2) การศึกษาบุคลิกภาพภายใน

ขั้นตอนที่ 3 การประกอบสร้างภาพแทนตัวละคร ในงานวิจัยฉบับนี้หมายถึง กระบวนการสร้างความหมายและอัตลักษณ์ให้กับตัวละคร โดยอาศัยองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดง จากการศึกษาพบว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566) มีวิธีการประกอบสร้างภาพแทนตัวละครผ่านคำและความหมายในบทร้อง ให้มีรายละเอียดตรงตามผู้แสดง การแต่งกายและโครงเรื่องของบทร้องตามที่ท่านได้กำหนดไว้อย่างละเอียดถี่ถ้วนแล้ว อันเป็นการหลอมรวมระหว่างภาพของตัวละครเข้ากับภาพของผู้แสดงที่ได้กำหนดไว้ในความคิดแต่เริ่มแรกแล้ว สามารถจำแนกการประกอบสร้างภาพแทนตัวละครออกเป็น 2 ขั้นตอน คือ 1) การนำเสนอภาพแทนตัวละครในใจ และ 2) การนำเสนอภาพแทนตัวละครภายนอก

ในลำดับต่อไป ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายจำนวน 3 ขั้นตอนของ วันทนีย์ ม่วงบุญ เฉพาะนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายที่มีความโดดเด่น หรือได้รับความนิยมจากการแสดงที่มีความหลากหลาย และสะท้อนถึงลักษณะของการแสดงละครประเภทนั้นได้อย่างชัดเจน จำนวน 4 ชุด ดังนี้ การนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน การนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม การนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง และการนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง

1. การนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน

ในหัวข้อนี้มุ่งศึกษาการนำเสนอภาพแทนตัวละครรถเสนในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสนของวันทนีย์ ม่วงบุญ จำนวน 3 ขั้นตอน ได้แก่ การสรรหาตัวละครรถเสน การวิเคราะห์ตัวละครรถเสน และการประกอบสร้างภาพแทนตัวละครรถเสน มีรายละเอียดต่อไปนี้

1.1 การสรรหาตัวละครรถเสน

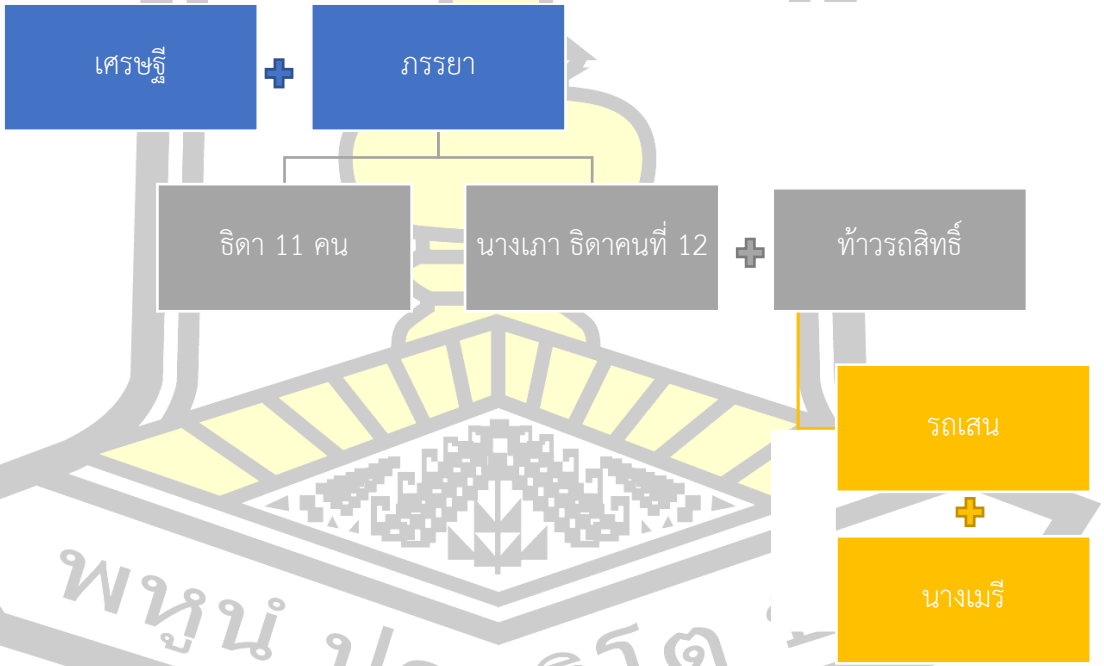
รถเสน เป็นตัวพระเอกจากละครเรื่องรถเสน ซึ่งจัดเป็นละครรำ บ้างก็จัด เป็นละครนอกเพราะมีวิธีเล่นอย่างละครนอก บ้างก็จัดเป็นละครชาตรีเพราะมีความคล้ายคลึงกับละครชาตรีเรื่องมโนห์รา ที่เรียกกันว่าเป็นชาดกฝ่าแผดที่อยู่ในคัมภีร์ปัญญาสชาดก ส่อให้เห็นถึงความเชื่อเรื่องภพชาติที่เชื่อกันว่า พระรถเสนและนางเมรีเป็นอดีตชาติของพระสุธนและนางมโนห์รา จะเห็นได้จากคำกล่าวที่ว่า “ชาตินี้น้องตามพี่มา ชาติหน้าพี่ต้องตามน้องไป” นอกจากนี้ยังมีวิธีแสดงที่คล้ายคลึงกัน อาทิ มีเพลงสำเนียงชาตรี จึงเป็นเหตุอ้างได้ว่าละครเรื่องนี้จัดเป็นละครชาตรี ทั้งนี้ไม่มีผู้ใดตัดสินได้จึงเรียกกันเช่นนี้มาจนกระทั้งปัจจุบัน (วันทนีย์ ม่วงบุญ, สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566)

1.1.1 ความเป็นมาของรถเสน

จากการศึกษาพบว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ มีความสนใจถึงความเป็นมาของรถเสนจากวรรณคดีไทยเรื่องพระรถ-เมรี หรือเรื่องรถเสนที่กรมศิลปากรได้นำมาจัดแสดงละคร เมื่อปี พ.ศ. 2500 ณ โรงละครศิลปากร เพื่อสร้างบทละครไว้คู่กับละครเรื่องมโนห์ราที่เคยแสดงไปแล้วเมื่อปี พ.ศ. 2498 ณ โรงละครศิลปากร (กรมศิลปากร, 2500: 5-6) เนื้อเรื่องกล่าวถึง รถเสนกุมารแม้จะเป็นโอรสของท้าวรถสิทธิ์ กษัตริย์แห่งเมืองกุตารนคร กับนางเภา แต่ด้วยกำเนิดมาในช่วงเวลาที่ครอบครัวแตกแยก แม่และป้าทั้งสิบสองถูกปลดจากตำแหน่งมเหสี พร้อมทั้งถูกคุมขังอยู่ในอุโมงค์ใหญ่ ซ้ำร้ายถูกนางสันธีควักลูกตาออกทั้งสองข้าง เว้นแต่นางเภาผู้เป็นมารดาถูกควักเพียงหนึ่งข้าง ทำให้ทั้งสิบสองคนต่างสูญเสียทักษะด้านการมองเห็น ส่งผลให้รถเสนในช่วงเวลานี้กลายเป็นเด็กอนาถายากไร้ พร้อมได้แบกการเป็นเสาหลักของครอบครัว ต้องคอยหาอาหารดูแลเอาใจใส่แม่และป้าทั้งสิบสองคนตั้งแต่เยาว์วัย รถได้ใช้ความสามารถด้านการพนันชนไก่ สำหรับหาอาหารมาจุนเจือครอบครัว โดยมีห่อข้าว 12 ห่อเป็นเดิมพัน จึงได้ห่อข้าวกลับมาให้แม่และป้ากินพอประทังชีวิต ครั้นรถเสนได้รับชัยชนะจากการพนันชนไก่บ่อยเข้า ก็มีชื่อเสียงเลื่องลือไปทั่วกุตารนคร จนร่วงรู้ไปถึงท้าวรถสิทธิ์ผู้เป็นพระบิดา ซึ่งขณะนั้นได้รับท้าพนันชนไก่ชิงบ้านชิงเมืองกับท้าวสุทัศน์ แห่งเมืองสุทัศน์นคร กำลังตรัสปรึกษากับหมู่เสนาตระเตรียมหาไก่ชนมาตีพนัน มีผู้กราบทูลว่ารถเสนมีไก่ดีเที่ยวตีพนันชนะเสมอมา ท้าวรถสิทธิ์จึงโปรดให้ไปตามรถเสนเข้าเฝ้า ทรงคงตรัสซักไซ่แต่เรื่องพนันชนไก่ชิงบ้านชิงเมือง ด้วยความกล้าหาญและจิตอาสาของรถเสนจึงทูลรับอาสาเอาไก่เข้าตีด้วยดี เมื่อรถเสนกลับมายังอุโมงค์จึงล่วงรู้ความจริงว่าตนเป็นโอรสของท้าวรถสิทธิ์จากคำบอกเล่าของแม่และป้า แต่รถเสนก็มิได้ถือตนมักใหญ่ใฝ่สูงด้วยระลึกถึงความอัตคัดของครอบครัวในปัจจุบัน ดังจะเห็นได้จากเมื่อถึงวันเวลาที่นัดหมายรถเสนได้นำไก่ชนมาตีพนันผลปรากฏว่าได้รับชัยชนะ ท้าวรถสิทธิ์ทรงดีพระทัยเป็นที่ยิ่ง ตรัสโปรดพระราชทานรางวัลแก้วแหวนเงินทองของมีค่า รถเสนปฏิเสธที่จะรับรางวัลของมีค่าขอเพียงห่อข้าวจำนวน 12 ห่อ ให้แม่และป้าที่ถูกขังอยู่ในอุโมงค์ใหญ่

เมื่อนางสันธีทราบว่ารถเสนเป็นโอรสของท้าวรถสิทธิ์ที่เกิดกับนางสิบสองก็เกิดเคลียดแค้นคิดหาอุบายจะฆ่าเสีย จึงได้ปรึกษาอุบายกับนางค่อม นางจึงแสร้งอุบายทำเป็นประชวร ท้าวรถสิทธิ์รับสั่งให้หมอตรวจอาการ แต่นางสันธีไม่ยอมให้หมอตรวจและทูลว่าต้องได้มะงั่วหาวมะนาวโห่ที่เมืองคชบุรีมาจึงจะหายจากโรคภัย และผู้ที่จะไปนำมาต้องเป็นรถเสน ท้าวรถสิทธิ์โปรดให้รถเสนทราบความประสงค์ของนางสันธี รถเสนก็ทูลอาสา พร้อมทั้งฝากฝังให้ดูแลแม่และป้าจึงจะคลายความเป็นห่วงไปได้ และทูลขอออกไปเลือกจับม้าดีสำหรับใช้เป็นขับขี่ไปยังเมืองคชบุรี นางสันธีจึงมอบกลักสารที่ตนเขียนถึงนางเมรีให้แก่รถเสน รถเสนรับกลักสารและทูลลาออกไปจับม้า รถเสนจึงออกไปจับได้ม้าสีกะเลียวจากฝูงม้าที่อยู่นอกเมือง ครั้นจับม้าได้แล้วขึ้นม้าขับขี่เดินทางไป รถเสนได้แวะนอนพักใกล้ถึงอาศรมพระกบิลดาบส ฤษีพบเข้าเห็นกลักที่คอม้าก็เปิดออกอ่านรู้ความในสารว่าเป็นสารมรณะที่จะนำตัวเองไปให้เขาฆ่า ฤษีสงสารจึงแปลงสารเสียใหม่ให้จากร้ายกลายเป็นดี ความว่านางยักษ์ส่งผู้สารนี้มาให้เป็นกับธิดาของตน เสร็จแล้วใส่กลักผูกใส่คอม้าแล้วปลุกรถเสนมาถามไถ่และชี้ทางไปยังเมืองคชบุรี ครั้นรถเสนมาถึงเมืองคชบุรี ฝ่ายนางเมรีเจ้าเมืองคชบุรีได้ทราบความในสารที่มารดาส่งมาให้ ก็ต้อนรับรถเสนด้วยดีและให้จัดการอภิเษกนางกับรถเสนตามความในสาร เมื่อรถเสนกับนางเมรีประทับกันสองต่อสองต่างก็พลอดพร่ำถึงความรักจนล่วงเวลามาหลายวัน คืนหนึ่งเวลาใกล้รุ่งรถเสนตื่นจากบรรทมเพราะม้าได้แผดร้องเสียงสนั่นจึงเสด็จมาหาม้า ม้าทูลเตือนถึงภารกิจที่ได้รับมอบหมาย รถเสนจึงใช้ปัญญาออกอุบายบอกนางเมรีว่าทรงสุบินถึงมะงั่วหาวมะนาวโห่อยากจะทอดพระเนตร นางเมรีจึงให้นางกำนัลนำผลมะงั่วหาวมะนาวโห่มาถวาย รถเสนแสร้งทำเป็นทุกข์อยากจะเสวยสุราเพื่อให้ลืมความทุกข์ร้อน เมรีกำลังหลงรักไม่ทราบในอุบายจึงสั่งให้จัดสุราและโภชนาหารออกมาให้เสวย รถเสนไม่เสวยแต่กลับชวนเมรีให้ดื่มและมอมสุรานางเมรี เมื่อนางเมรีดื่มสุราจนเมามายแล้ว รถเสนหลอกถามถึงห่อวัตถุต่าง ๆ ที่วางอยู่ใกล้ที่นั้น นางเมรีทูลว่าห่อแรก เป็นยาโปรยเป็นภูเขา ห่อต่อมาเป็นยาโปรยเป็นแม่น้ำ ห่อต่อมาเป็นยารักษาตา ห่อต่อมาเป็นห่อตานางสิบสอง ส่วนไม้ถือนั้นคือไม้กำพด ต้นชี้ตาย ปลายชี้เป็น แล้วนางเมรีก็เมาหมดสติไป รถเสนจึงลักของวิเศษทั้งหมดตามที่ถามนางไว้ แล้วเสด็จออกไปทรงม้ารีบหนีนางมาด้วยความอาลัยรักเป็นอย่างยิ่ง ครั้นนางเมรีสร่างเมาฟื้นขึ้นไม่แลเห็นรถเสนทั้งวิเศษก็หายไปทั้งหมด ก็ตกพระทัยและเชื่อแน่ว่ารถเสนคงหนีไปแล้ว นางจึงเศร้าโศกเสียพระทัยสั่งให้รีบเตรียมยกทัพออกติดตามรถเสนไป นางเมรีตามรถเสนมาทันและเห็นอยู่บนยอดเขาก็ร้องไห้อ้อนวอนให้รถเสนกลับมา แต่ม้าก็พารถเสนหนีต่อ นางเมรีก็ยกพลติดตามไปจนใกล้จะทัน รถเสนจึงโปรยยาห่อถึง 3 ครั้ง ให้เกิดเป็นภูเขา ไฟกัลป์ และแม่น้ำกรดตามลำดับจึงจะสามารถขวางกั้นนางเมรีได้ นางเมรีก็ร้องวิงวอนให้รถเสนกลับมารับนางไปด้วย เมื่อนางเมรีเห็นไม่เป็นผล นางจึงขอลาตายโดยอธิฐานผูกเวรว่าเกิดชาติใดขอให้เป็นคู่กันทุกชาติไป ในชาตินี้นางมีกรรมต้องติดตามรถเสนมาชาติหน้าขอให้ รถเสนตามนางเช่นนี้บ้าง ครั้นสิ้นคำอธิฐานแล้วหัวใจของนางก็แตกตาย รถเสนทั้งรักทั้งอาลัยแต่ก็จำใจจากมาด้วยความโศกเศร้า

จากหัวข้อความเป็นมาของรถเสน พบว่า รถเสนเป็นพระโอรสของท้าวรถสิทธิ์ ผู้ครองเมืองกุตารนครกับนางเภาธิดาคนที่สิบสองของเศรษฐี แต่ด้วยเคราะห์กรรมของแม่และป้าจึงถูกนางสันธีอัครมเหสีของท้าวรถสิทธิ์ควักลูกตา แล้วขังไว้อยู่ในอุโมงค์ใหญ่ ด้วยความอดอยากพวกนางจึงต้องกินลูกของตัวเอง เว้นแต่รถเสนบุตรของนางเภาน้องคนสุดท้อง ตั้งแต่วัยเยาว์รถเสนได้แสดงความสามารถในการพนันชนไก่เพื่อหาอาหารเลี้ยงแม่และป้า เมื่อความสามารถนี้เป็นที่เลื่องลือเข้าจึงมีโอกาสได้แสดงความสามารถให้ปรากฏต่อพระบิดา ด้วยความริษยานางสันธีจึงทำอุบายเป็นป่วยใช้รถเสนไปเอาของที่ต้องการแล้วใช้ให้ถือสารไปยังเมืองของนางเมรี แต่ระหว่างทางมีผู้แปลงสารทำให้รถเสนเข้าอภิเษกกับนางเมรี รถเสนจำใจต้องทำตามภารกิจที่ได้รับจึงมอมสุรานางเมรี แล้วหลอกถามความลับต่าง ๆ และขโมยของสำคัญแล้วหนีไปด้วยความอาลัย นางเมรีได้ออกติดตามไป รถเสนเห็นดังนั้นจึงสร้างอุปสรรคในการติดตาม ท้ายที่สุดนางเมรีตามไปไม่ได้แล้วก็ตรอมใจตาย ผู้วิจัยสามารถสรุปเป็นแผนภูมิแสดงวงศ์ตระกูลของรถเสน ตามที่ปรากฏในเรื่องพระรถ-เมรี หรือเรื่องรถเสน ดังภาพประกอบต่อไปนี้



ภาพประกอบ 48 วงศ์ตระกูลของรถเสน

ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

1.1.2 ความสำคัญของรถเสน

รถเสนเป็นตัวละครพระเอกในเรื่องพระรถ-เมรี หรือเรื่องรถเสนที่มีความสำคัญเป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นบทบาทการเป็นบุตร-หลานของตัวละครสำคัญในเรื่อง บทบาทการเป็นสามีของตัวนางเอกในเรื่อง บทบาทการเป็นนักพนันชนไก่อันมีความสามารถเป็นที่ประจักษ์ตลอดจนบทบาทการเป็นผู้ปฏิบัติภารกิจส่งสารตามพระราชประสงค์ของพระราชบิดา ดังทัศนะของวันทนีย์ ม่วงบุญ ต่อบทบาทของรถเสนในเรื่องพระรถ-เมรี หรือเรื่องรถเสน ดังต่อไปนี้

1) รถเสนในบทบาทการเป็นบุตร-หลาน

รถเสนเป็นตัวละครที่มีลักษณะของบุตรที่ดี กล่าวคือ เป็นผู้มีความกตัญญูกตเวทีต่อบุพการี ดังจะเห็นได้จากรถเสนกุมารเป็นผู้อุปถัมภ์แม่และป้าพิการทั้งสิบสองคนด้วยการใช้ความสามารถด้านการพนันชนไก่หาอาหารมาจุนเจือครอบครัว โดยมีข้าว 12 ห่อเป็นเดิมพัน จึงได้ห่อข้าวกลับมาให้แม่และป้ากินพอประทังชีวิต เหตุการณ์ดังกล่าว ดังกลอนบทละครเรื่องรถเสนของกรมศิลปากร ฉากที่ 3 สนามชนไก่ รถเสนได้ขอรางวัลจากการชนะพนันชนไก่ชิงบ้างชิงเมืองจากท้าวรถสิทธิ์เป็นห่อข้าว 12 ห่อ สำหรับแม่และป้าของตน ดังนี้

ร้องเพลงอนงค์สุดาตัด

เมื่อนั้น รถเสนบังคมก้มเกล้า
ทูลแถลงแจ้งความตามสำเนา แน่นางเภานงคราญเป็นมารดา
แม่มีพี่สาวสิบเอ็ดคน ต้องติดคุกทุกข์ทนทั้งแม่ป้า
ตาบอดมืดมนทนเวทนา จะหันหน้าพึ่งใครก็ไม่มี

ร้องเพลงร่ายนอก

พอเติบโตแม่ข้าได้อาศัย ลูกตีไก่เลี้ยงท้องสุดหมองศรี
ซึ่งจะทรงเมตตาโปรดปราณี ให้เงินทองของดีพระราชทาน
ข้านี้ไม่ปองต้องประสงค์ เจตจำนงใคร่หาแต่อาหาร
หากจะทรงเอื้อเฟื้อโปรดเจือจาน ขอประทานข้าวห่อพอใจครัน
(ทอด) สิบสองห่อพอเลี้ยงป่ากับแม่ เพียงได้แก้หิวกระหายไม่อาสัญ

ร้องเพลงร่ายนอก (ต่อ)

สิบสองห่อพอเลี้ยงป่ากับแม่ เพียงได้แก้หิวกระหายไม่อาสัญ
ป่านชะนี้มารดากับป้านั้น จะพากันเหลียวแลชะแง้คอย

(รัตนพล ชื่นค้า, 2560: 386-387)

2) รถเสนในบทบาทการเป็นสามี

รถเสนเป็นตัวละครที่มีลักษณะของสามีที่รักภรรยา กล่าวคือ รถเสนได้พบกับนางเมรี กษัตรีย์แห่งเมืองคชบุรี ก็เกิดความรักใคร่ชอบพอกันที่เรียกว่ารักแรกพบ ครั้นนางเมรีได้ทราบความในสารที่มารดาส่งมาให้ ก็ต้อนรับรถเสนด้วยดี และให้จัดการอภิเษกนางกับรถเสนตามความที่ฤษีได้แปลงสารมา เหตุการณ์ดังกล่าว ดังกลอนบทละครเรื่องรถเสนของกรมศิลปากร ฉากที่ 6 เมืองคชบุรี ในห้องพิธีนางเมรีกับรถเสนนั่งคู่กันอยู่บนเตียงทอง ด้านหน้าจัดเป็นบริเวณมณฑล มีเครื่องอภิเษกครบถ้วน ยักษ์ราชครูผู้เฒ่านั่งเป็นประธานพิธี มีพวกนักสิทธิ์วิทยาและเสนายักษ์นั่งล้อมประกอบพิธี ดังนี้

ร้องเพลงสร้อยสนตัด

เมื่อนั้น รถเสนเมรีศรีใส
ประทับบนแท่นทองผ่องอำไพ แลวิไลเครื่องทรงอลงการ์
งามดั่งเทวาอุ้มสม น่าชมสองศรีมีสง่า
พร้อมหมู่อำมาตย์เสนา นักสิทธิ์โหราพฤฒนาจารย์

ร้องเพลงร่ายนอก

พร้อมกันจัดการงานวิวาห์ เครื่องมหาพิธีตั้งตระหง่าน
ครบสิ่งจัดสรรค์อันโอฬาร์ ประกอบการมงคลพระบุตรี
ประชุมกันพร้อมมวลถ้วนทุกผู้ ราชครูให้ฤกษ์เบิกบายศรี
พระโหราจารย์รู้การดี เริ่มพิธีจุดเทียนเวียนไป

- เป่าสังข์ลั่นฆ้องชัย ปี่พาทย์ทำเพลงมหาชัย -

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว -

(รัตนพล ชื่นค้า, 2560: 404)

หลังจากพิธีอภิเษกสมรส เมื่อประทับกันสองต่อสองต่างก็พลอดพร่ำถึงความรัก จนกระทั่งม้าได้กระตุ้นเตือนถึงภารกิจที่ได้รับจากท้าวรถสิทธิ์ รถเสนถึงกระทำอุบายมอมเหล้านางเมรีเพื่อหลอกถามความลับต่าง ๆ แล้วลักของวิเศษตามภารกิจ รวมถึงดวงตาของนางสิบสองและสิ่งที่ใช้สร้างอุปสรรคในการติดตาม นำกลับไปยังเมืองกุตารนคร แต่ก่อนที่จะรถเสนจะหนีออกจากเมืองคชบุรีนั้น ด้วยความรักต่อนางเมรีภรรยาอันเป็นที่รักยิ่งก็เกิดความอาลัยอาวรณ์ไม่อยากพรากจากนางไป แต่ในที่สุดรถเสนก็หักใจลานางเมรี

3) รถเสนในบทบาทการเป็นนักพนัน

รถเสนเป็นตัวละครที่มีลักษณะของนักพนันชนไก่ ที่มาของความสามารถทางด้านการพนันนี้เรื่องรถเสนชาดกได้อธิบายว่า รถเสนเป็นผู้มีบุญญาธิการ เมื่อแรกเกิดพระอินทร์ ได้ประทานความรู้ด้านการพนันให้ทั้งปวง ในวรรณคดีเรื่องพระรถ-เมรี รถเสนปรากฏตัวในบทบาทของนักพนันอยู่หลายครั้ง รถเสนรู้จักนำความสามารถด้านการพนันชนไก่ ในการหาอาหารมาจุนเจือครอบครัว โดยมีห่อข้าว 12 ห่อเป็นเดิมพัน ซึ่งชนะเสมอมา จึงได้ห่อข้าวกลับมาให้แม่และป้ากิน เมื่อรถเสนได้รับชัยชนะบ่อยครั้งเข้า ชื่อเสียงก็ล่วงรู้ท้าวรถสิทธิ์กษัตริย์แห่งกุตารนคร ท้าวรถสิทธิ์จึงมีบัญชาให้รถเสนไปแข่งขันชนไก่ชิงบ้านชิงเมืองและได้รับชัยชนะ จะเห็นได้ว่ารถเสนเป็นคนที่มีนิสัยชอบเสี่ยงและมีความมั่นใจในความสามารถของตน ด้วยเหตุนี้รถเสนจึงมักจะประสบความสำเร็จในการพนันเสมอ เหตุการณ์ดังกล่าว ดังกลอนบทละครเรื่องรถเสนของกรมศิลปากร ฉากที่ 3 สนามชนไก่ รถเสนรับอาสานำไก่มาตีพนันชิงบ้านชิงเมืองกับราชทูตแห่งเมืองสุทัศน์นคร ดังนี้

ร้องร่ายนอก

แล้วอุ้มไก่ตัวดีที่แกล้วกล้า วางลงตรงหน้าพลับพลาศรี
เชิญทูตผู้ท้าพนันตี นำไก่ดีมาดูเปรียบคู่กัน
บัดนั้น ราชทูตปรีดิ์เปรมเกษมสันต์
จึงอุ้มไก่มาพลางวางลงพลัน แล้วเย้ยหยันแสร้งว่าดูท่าที
จะตกลงปลงใจอย่างไรเล่า จะสู้เราหรือว่าจะล่าหนี
รถเสนตอบไปใช่อวดดี ไก่เรานี้ถึงเล็กก็เหล็กเพชร
เคยผจญชนมาทั่วธานี ไม่เคยมีครั่นคร้ามหรือขามเข็ด
ใช่จะว่าเสแสร้งแกล้งกล่าวเท็จ ถึงทีเด็ดอันส่งจงคอยดู
ว่าพลางวางไก่ในสังเวียน ไก่หันเหียนปีกป้อเข้าต่อสู้
ต่างแกล้วกล้าท่าดีเหมือนมีครู พวกคนดูอื้ออึงคะนึงไป

ร้องเพลงชาตรีกรับ

พอดีไก่พระกุมารทะยานตี ขยิกขยี้ขวาซ้ายเป็นหลายแผล
ไก่ต่างแดนแล่นถลาท่าท้อแท้ ลงล้มแผ่ชักดิ้นแทบสิ้นปราณ
พวกชาวเมืองสรวลเสเฮฮานั่น พระทรงธรรม์ตบหัตถ์อยู่ฉาดฉาน
เสด็จเข้าสวมสอดกอดกุมาร พระภูบาลรับขวัญจำนรรจา

(รัตนพล ชื่นค้า, 2560: 384-385)

4) รถเสนในบทบาทการเป็นผู้ปฏิบัติภารกิจ

รถเสนเป็นตัวละครที่มีลักษณะของผู้มีมุ่งมั่นทุ่มเทต่อการปฏิบัติภารกิจ ยอมสละได้แม้กระทั่งความสุขของตนเอง ไม่ว่าจะการรับอาสาจากท้าวรถสิทธิ์ให้ไปเอาผลมะงั่วหาวมะนาวโห่ จากเมืองคชบุรีนำกลับมาเป็นยารักษาโรคแก่นางสันธี ซึ่งแท้จริงแล้วเป็นแผนร้ายของนางสันธีที่จะใช้ให้รถเสนถือสารไปให้นางเมรีฆ่า แต่ด้วยผลบุญของรถเสนทำให้ฤษีมาพบเข้าแล้วแปลงความในสารเสียใหม่ ทำให้ได้อภิเษกกับนางเมรีแทน รถเสนกับนางเมรีได้อยู่กินอย่างมีความสุข แต่กระนั้นรถเสนก็มิได้ละเลยภารกิจที่ได้รับจากท้าวรถสิทธิ์ ได้ใช้ปัญญามอมเหล้านางเมรีเพื่อถามถึงความลับต่าง ๆ แล้วลักของวิเศษที่ได้ถามถึงนั้นนำกลับมายังเมืองกุตารนคร แม้ภายในใจเต็มได้ด้วยความลัยอาวรณ์ต่อภรรยาอันเป็นที่รักก็ตาม ครั้นนางเมรีติดตามมาจวนใกล้จะทัน รถเสนยังคงตั้งมั่นปฏิบัติภารกิจให้สำเร็จจึงโปรยยาห่อสร้างอุปสรรคในการติดตามถึง 3 ครั้ง ให้เกิดเป็นภูเขา ไฟกัลป์ และแม่น้ำกรด ตามลำดับ จนนางเมรีไม่สามารถติดตามมาได้ ท้ายที่สุดนางก็ตรอมใจตาย เหตุการณ์ดังกล่าว ดังกลอนบทละครเรื่องรถเสนของกรมศิลปากร ฉากที่ 7 ป่าสูง นางเมรีเห็นว่าอ้อนวอนให้รถเสนกลับมาหานางไม่เป็นผล นางจึงตรอมใจตาย แม้รถเสนจะโศกเศร้าเสียใจเป็นที่สุดแต่ก็ทนฝืนใจกลับยังเมืองกุตารนครเพื่อทำภารกิจให้สำเร็จ ดังนี้

ร้องเพลงลำชาตรี

เมื่อนั้น รถเสนกำสรดสลดศรี
หักพระทัยปราศรัยด้วยไมตรี น้องเมรีจงคืนเข้าเวียงชัย
ความจริงพี่ไปหา แต่ห่วงกิจพระบิดาเป็นข้อใหญ่
แม้เสร็จกิจราชการวันใด จะกลับไปรับขวัญกัลยา

ร้องเพลงทยอยดง

เกิดชาติใดให้คู่กับภูมี ร่วมฤดีสมสนิทเสน่หา
ชาตินี้น้องต้องตามพี่มา ในชาติหน้าพี่ต้องตามน้องไป

ร้องเพลงโอ้บางช้าง

พอสิ้นปกาศิตอธิฐาน นางจึงกลั้นลมปราณสิ้นกษัย
ล้มลงแทบฝั่งคงคาลัย ดวงใจแตกดับลับชีวา

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอดแล้วเพลงทยอย -

- รถเสนค่อย ๆ ขับม้าเหลียวหลังด้วยความอาลัย -

(รัตนพล ชื่นค้า, 2560: 415-416)

จากหัวข้อความสำคัญของรถเสน พบว่า รถเสนเป็นตัวละครที่มีบทบาทสำคัญในเรื่องพระรถ-เมรี หรือเรื่องรถเสนเป็นอย่างมาก เป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงความกตัญญูต่อบุพการี ความรักบริสุทธิ์ที่มีต่อคู่ครอง ความกล้าหาญเด็ดเดี่ยว และความรับผิดชอบต่อหน้าที่ ทำให้รถเสนเป็นตัวละครในวรรณคดีไทยที่มีคุณค่า สามารถเป็นแบบอย่างที่ดีให้กับคนรุ่นหลังได้ และเป็นตัวละครมีความน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง ด้วยความสำคัญดังกล่าวนี้ กอปรกับไม่ปรากฏว่ามีผู้ใดนำรถเสนมาสร้างสรรค์เป็นนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย จึงทำให้ วันทนีย์ ม่วงบุญ จึงมีความสนใจหยิบยกเรื่องราวของตัวรถเสน พระเอกในการแสดงละครชาตรีเรื่องรถเสน นำมาสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน เพื่อนำออกแสดงในรายการดนตรีไทยไร้รสหรือ ประจำเดือนธันวาคม ปี พ.ศ. 2554 ให้สอดคล้องกับแนวการแสดงของรายการในขณะนั้น

1.2 การวิเคราะห์ตัวละครรถเสน

วันทนีย์ ม่วงบุญ วิเคราะห์ตัวละครโดยเน้นที่บุคลิกภาพ แบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ประเด็น ประกอบด้วย การศึกษาบุคลิกภาพภายนอกของตัวละคร และการศึกษาบุคลิกภาพภายในของตัวละคร มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1.2.1 การศึกษาบุคลิกภาพภายนอกของรถเสน

จากการศึกษาวรรณคดีเรื่องพระรถ-เมรี หรือเรื่องรถเสน พบว่า รถเสนเป็นเด็กหนุ่มวัยรุ่น ไม่ทราบอายุที่แน่ชัด สันนิษฐานว่ารถเสนน่าจะมีอายุประมาณ 15-20 ปี ใบหน้าหล่อเหลา มีผิวพรรณงามเข้าที มีวาทศิลป์ ท่าทางองอาจ กล้าหาญ นอกจากนี้ไม่ได้ระบุรายละเอียดอื่น ๆ เพิ่มเติม เช่น สีผิว รูปร่าง หรือลักษณะพิเศษอื่น ๆ แต่พออนุมานตามคุณลักษณะของตัวพระเอกในวรรณคดีไทยได้ว่าเป็นไปได้ว่ารถเสนมีรูปร่างสูงโปร่ง สง่างาม แข็งแรง เหมาะสมกับวัยหนุ่มฉกรรจ์ ดังบทละครเรื่องรถเสน ฉากที่ 1 ท้องพระโรงกุตารนคร ต่อไปนี้

ร้องเพลงต้อยหม้อ

เมื่อนั้น รถเสนยุรยาตรอาจหาญ
มาถึงท้องพระโรงโอพาร พระกุมารเข้าเฝ้าท้าวไท
กราบถวายบังคมบรมนาถ คอยฟังตรัสประภาษปราศรัย
ภูธรทอดพระเนตรสังเกตไป เห็นชายรุ่นดรุณวัยมาวันทา

ร้องเพลงสะสม

ด้วยเป็นสายโลหิตนริศรราช ภูวนารถให้นึกเสน่หา
พลางมีพระราชวาจา สนทนาถามไต่เรื่องไก่ชน

- เจรจา -

รถสิทธ์ - เจ้าหรือ ชื่อว่ารถเสน ?

รถเสน - พ่ะย่ะค่ะ

รถสิทธ์ - จริงหรือ ที่เขาลือกันว่าเจ้ามีไก่ชนดีนักหนา

รถเสน - ขอเดชะพระอาญามิพ้นเกล้าฯ อันไก่ของข้าพระพุทธเจ้าก็มีอยู่ ทั้งเคยนำไปต่อสู้มาหลายยกหลายครา และก็เคยได้ชัยชนะมาด้วยทุก ๆ ที จะเก่งจริงดังพระวาที่หรือไม่ก็ไม่ทราบเกล้าฯ ละพ่ะย่ะค่ะ

รถสิทธ์ - ชะ ๆ ๆ เจ้าหนุ่มน้อยคนนี้พูดจาคมคายพอใช้ [...]

(รัตนพล ชื่นค้า, 2560: 335-336)

จากคำกลอนข้างต้น สามารถวิเคราะห์บุคลิกภาพภายนอกของรถเสนได้ว่าเป็นคนมีความมั่นใจและกล้าหาญ จากการเขียนที่ใส่เสน่หาและมีทัศนคติที่แข็งแกร่งในการพูดคุยกับคนอื่น ๆ แม้ถึงแม้จะเป็นการสวมบทบาทเข้าไปในการสนทนา แต่เขายังคงแสดงให้เห็นถึงความมั่นใจและความเชื่อมั่นในตัวเอง นอกจากนี้ยังแสดงให้เห็นถึงความฉลาดและความเข้าใจในการใช้ภาษาในการสื่อสารด้วยการตอบโต้อย่างชาญฉลาดและสามารถใช้คำพูดเพื่อแสดงถึงความเชื่อมั่นของตนเองได้อย่างชัดเจน และท้าทายความเชื่อของผู้อื่นด้วยการเจาะจงสิ่งที่เขาเชื่อ อย่างไรก็ตามยังคงแสดงความเคารพและความสุภาพในการสนทนาด้วยการใช้คำวิจารณ์อย่างสุภาพ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเป็นสัญญาณที่ดีและรู้จักการตัดสินใจในสถานการณ์ต่าง ๆ

1.2.2 การศึกษาบุคลิกภาพภายในของรถเสน

รถเสนมีบุคลิกภาพภายในที่โดดเด่นอยู่ 2 ประการ ดังนี้

1) รถเสนเป็นผู้มีความกตัญญูต่อบุพการี

ความกตัญญูของรถเสนปรากฏให้เห็นตั้งแต่ตอนต้นเรื่องเมื่อรถเสนยังเป็นเด็กกำพร้า แม่และป้าเลี้ยงดูเขามาด้วยความยากลำบาก รถเสนจึงมีความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณทั้งสอง คอยช่วยหาอาหารมาให้แม่และป้าได้ประทังชีวิตอยู่เสมอ โดยไม่ย่อท้อต่อความยากลำบาก เมื่อรถเสนโตขึ้นเขาได้จำใจรับอาสาถือสารไปนำยากลับมารักษานางสันธี เพื่อรักษาชีวิตของแม่และป้าทั้งสิบสองคน หากไม่รับอาสาอาจทำให้เกิดอันตรายต่อบุพกาลีได้ ดังบทละครเรื่องรถเสน ฉากที่ 5 ป่าใกล้อาศรม ต่อไปนี้

เขาใช้ให้ถือสารศรี ไปยังคชบุรีข้างทิศหน้า
เพื่อขอผลไม้ในพารา ไปทำยาแก้ไข้นางสันธี
จำเป็นจำใจรับอาสา กลัวเขาฆ่าแม่ป้าข้าเป็นผี
ได้พี่ม้าเป็นเพื่อนจรลี มาถึงนี่เหนื่อยอ่อนนอนหลับไป

(รัตนพล ชื่นค้า, 2560: 402)

2) รถเสนเป็นผู้มีความรัก และอาลัยต่อภรรยา

รถเสนได้พบกับนางเมรี กษัตรีย์แห่งเมืองคชบุรี ก็เกิดความรักใคร่ชอบพอกันที่เรียกว่ารักแรกพบ ครั้นนางเมรีได้ทราบความในสารที่มารดาส่งมาให้ ก็ต้อนรับรถเสนด้วยดี และให้จัดการอภิเษกนางกับรถเสนตามความที่ฤษีได้แปลงสารมา เมื่อประทับกันสองต่อสองต่างก็พลอดพร่ำถึงความรัก จนกระทั้งม้าได้กระตุ้นเตือนถึงภารกิจที่ได้รับจากท้าวรถสิทธิ์ รถเสนถึงกระทำอุบายมอมเหล้านางเมรีเพื่อหลอกถามความลับต่าง ๆ แล้วลักของวิเศษตามภารกิจ รวมถึงดวงตานางสิบสอง และสิ่งที่ใช้สร้างอุปสรรคในการติดตาม นำกลับไปยังเมืองกุตารนคร แต่ก่อนที่จะรถเสนจะหนีออกจากเมืองคชบุรีนั้น ด้วยความรักต่อนางเมรีภรรยาอันเป็นที่รักยิ่งก็เกิดความอาลัยอาวรณ์ไม่อยากพรากจากนางไป เหตุการณ์ดังกล่าว ดังกลอนบทละครเรื่องรถเสนของกรมศิลปากร ฉากที่ 6 เมืองคชบุรี หลังจากรถเสนได้ลักของวิเศษต่าง ๆ มาแล้วนั้น ก็ได้แสดงความรักและความอาลัยต่อนางเมรีด้วยการกอดและจูบอย่างอาลัยรัก ต่อไปนี้

รถเสนได้ช่องไม่ข้องขัด เอื้อมหัตถ์หยิบห่อยาผง
ดวงตาป้าแม่ไว้มั่นคง บรรจงใส่ย่ามแล้วยาตรา
จึงหันมาหยิบไม้กำพด แสนสลดด้วยเมรีเสน่หา
ค่อยประคองน้องนุชสุดโสภา วางกายกัลยาด้วยอาวรณ์
ประจงจูบลูบร่างนางสวรรค์ สะกดกลั้นอาลัยฤทัยถอน
แสนสงสารเมรีศรีบังอร ดวงสมรหลับอยู่มิรู้องค์
พระเขยื้อนวรกายหมายจะจาก มิใคร่พรากยุพเยาว์เฝ้าลุ่มหลง
หักพระทัยจำพรากจากอนงค์ พะวักพะวงหวนมาไม่ลาจร

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด -

(รัตนพล ชื่นค้า, 2560: 410)

จากการวิเคราะห์ตัวละครรถเสนตามบุคลิกภาพ พบว่า รถเสน ในเรื่องพระรถ-เมรี มีบุคลิกภายนอกรถเสนมีรูปลักษณ์ภายนอกเป็นหนุ่มวัยรุ่น (ไม่มีการระบุอายุที่แน่ชัด) ร่างกายสมบูรณ์ ผิวพรรณผ่องใส อุปนิสัยเฉลียวฉลาด ว่องไว พูดจาคล่องแคล่ว มีไหวพริบดี กล้าหาญ มั่นใจในตนเอง ชอบผจญภัย ท้าทายความสามารถ และมีความสามารถในการคิดวิเคราะห์ตัดสินใจอย่างเฉียบคม มีบุคลิกภาพภายในเป็นผู้มีความกตัญญูต่อบุพการี ป้า มารดาและบิดา และเป็นผู้มีความรักอาลัยต่อภรรยาอย่างสุดหัวใจ แสดงให้เห็นถึงความซื่อสัตย์ มุ่งมั่น อดทน กล้าหาญ เสียสละเพื่อคนที่เขารัก รถเสนเป็นตัวละครที่มีมิติ สมบูรณ์แบบ เปี่ยมไปด้วยเสน่ห์ เป็นแบบอย่างที่ดีของชายหนุ่มไทย สะท้อนให้เห็นถึงค่านิยมและวัฒนธรรมไทยได้เป็นอย่างดี ดังแผนผังสรุปบุคลิกภาพของรถเสน ต่อไปนี้

ภาพประกอบ 49 แผนผังสรุปบุคลิกภาพของรถเสน

ที่มา: ผู้วิจัย

1.3 การประกอบสร้างภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน

การประกอบสร้างภาพแทนตัวละคร วันทนีย์ ม่วงบุญ นำเสนอมุมมองตามหัวข้อ การนำเสนอภาพแทนตัวละครในใจ และการนำเสนอภาพแทนตัวละครภายนอก มีรายละเอียดต่อไปนี้

1.3.1 การนำเสนอภาพแทนตัวละครภายในใจชุดฉุยฉายรถเสน

1) การกำหนดคุณลักษณะของผู้แสดง

ก่อนการแต่งคำร้องวันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566) จะคำนึงถึงผู้ที่จะแสดงบทบาทเป็นรถเสน โดยเสนอว่ารถเสนไม่จำเป็นต้องมีรูปลักษณ์ตรงกับตัวละครทุกประเด็น ท่านกล่าวว่าผู้แสดงรถเสนอาจมีบุคลิกอ่อนโยน หรืออาจเคยสวมบทบาทพระรามมาก่อน เช่น นายปรัชญา ชัยเทศ อย่างไรก็ตามสีผิวของผู้แสดงอาจไม่ใช่ประเด็นสำคัญ เพราะสามารถผัดผิวให้นวลเนียนได้ ซึ่งไม่ใช่ผิวพรรณที่แท้จริง เมื่อพิจารณาตามทฤษฎีบุคลิกภาพ พบว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ มีการนำเสนอคุณลักษณะของตัวละครผ่านผู้แสดงในบางประการ ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 4 วิเคราะห์เปรียบเทียบคุณลักษณะของรถเสนกับ ปรัชญา ชัยเทศ

ประเด็น	คุณลักษณะของตัวละคร	คุณลักษณะของผู้แสดง	ผลวิเคราะห์
1. คุณลักษณะตามทฤษฎีของ W.H. Sheldon	จัดเป็นพวกกล้ามเนื้อมีร่างกายสมส่วน ไหล่กว้าง สะโพกเล็ก คล่องแคล่ว ว่องไว เป็นพวกรักการต่อสู้ผจญภัย ชอบการเสี่ยง	จัดเป็นพวกตัวพระใหญ่มีรูปร่างสูงโปร่ง ลำคอระหง ไหล่กว้าง ผึ่งผาย ส่วนสูงประมาณ 165-170 ซ.ม. ใบหน้าเรียวรูปไข่ ผิวเข้ม มีความภาคภูมิ	สอดคล้อง : ทั้งสองมีรูปร่างสมส่วน สง่างาม บ่งบอกถึงบุคลิกที่เข้ม แข็ง และความเป็นชาย
2. คุณลักษณะตามทฤษฎีของ C.G. Jung	จัดเป็นพวกเปิดเผยอยู่กับความจริง ความรู้สึก ค่านิยมของเขาจะเปลี่ยนไปตามความคาดหวังของสังคม	จัดเป็นพวกเปิดเผยอยู่กับความจริง รสนิยมดี ชอบหาความสุข	สอดคล้อง : ทั้งสองมีบุคลิกตรงไปตรงมา
3. คุณลักษณะตามทฤษฎีของ R.B. Cattell & G.M. Allport	อุปนิสัยสามัญเป็นพวกสุภาพ อุปนิสัยเฉพาะตัวคนมีความมั่นใจและกล้าหาญ	อุปนิสัยสามัญเป็นพวกมีมารยาท รู้กาลเทศะ มีความรับผิดชอบอุปนิสัยเฉพาะตัวเป็นกันเอง มีฝีมือทักษะตัวพระ	สอดคล้อง : ทั้งสองมีบุคลิกสุภาพ อ่อนน้อมถ่อมตน

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

จากการวิเคราะห์พบว่า คุณลักษณะของรถเสนและผู้แสดง นายปรัชญา ชัยเทศ มีความสอดคล้องกันในหลาย ๆ ด้าน ทั้งรูปร่าง ลักษณะนิสัย และบุคลิกภาพ สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่า นายปรัชญา ชัยเทศ เหมาะสมกับบทบาทของรถเสนเป็นอย่างยิ่ง สามารถถ่ายทอด ตัวละครนี้ได้อย่างมีชีวิตชีวา ดึงดูดความสนใจของผู้ชม สร้างความประทับใจให้กับผู้ชม และมีความรับผิดชอบ อย่างไรก็ตาม ยังมีความแตกต่างบางประการ เช่น ความคาดหวังของสังคม และนิสัยส่วนตัว ซึ่งอาจเกิดจากปัจจัยต่าง ๆ เช่น บทบาททางสังคม ประสบการณ์ชีวิต ความชอบส่วนตัว

2) การกำหนดรูปแบบการแต่งกาย

ก่อนการแต่งคำร้องวันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566) จะให้ความสำคัญกับรูปแบบของการแต่งกายเสียก่อน เมื่อกำหนดรูปแบบการแต่งกายแล้ว จึงจะนำรายละเอียดแจ้งความประสงค์ให้ฝ่ายพัตราภรณ์และเครื่องโรงเป็นผู้รับผิดชอบทราบ และจัดหาเครื่องแต่งกายที่เหมาะสมกับการแสดงต่อไป โดยท่านกำหนดให้อ้างอิงตามรูปแบบการแต่งกายของรถเสนแบบกรมศิลปากร แต่งยืนเครื่องพระแขนสั้นสีแดงขลิบเขียว ผ้ายกสีเขียว สวมศิราภรณ์เทริดพระ ดังตารางการเปรียบเทียบเครื่องแต่งกาย ต่อไปนี้

ตาราง 5 วิเคราะห์เปรียบเทียบเครื่องแต่งกายต้นฉบับกับเครื่องแต่งกายฉุยฉายรถเสน

การแต่งกาย	ภาพประกอบ	พัตราภรณ์	ถนิมพิมพาภรณ์	ศิราภรณ์
1. เครื่องแต่งกายกรมศิลปากร	 แสดงภาพโดย ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ที่มา: อมรัตน์ กองบุญ, 2558	1. เสื้อแขนสั้น 2. ผ้ายก 3. รัดสะเอว 4. ชายไหว 5. ชายแครง	1. ทับทรวง 2. ตาบทิศ 3. ปั้นเหน่ง 4. กำไลข้อมือ 5. กำไลข้อเท้า	1. เทริดพระ 2. อุบะ 3. ดอกไม้ทัด

ตาราง 5 (ต่อ)

การแต่งกาย	ภาพประกอบ	พัตราภรณ์	ถนิมพิมพาภรณ์	ศิราภรณ์
2. เครื่องแต่งกายฉุยฉายรถเสน	แสดงภาพโดย ปรัชญา ชัยเทศ ที่มา: อมรรัตน์ กองบุญ, 2554	1. เสื้อแขนสั้น 2. ผ้ายก 3. รัดสะเอว 4. ชายไหว 5. ชายแครง	1. ทับทรวง 2. ตาบทิศ 3. ปั้นเหน่ง 4. กำไลข้อมือ 5. กำไลข้อเท้า	1. เทริดพระ 2. อุบะ 3. ดอกไม้ทัด

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

จากตารางข้างต้น พบว่า การเปรียบเทียบรูปแบบการแต่งกายต้นฉบับกับรูปแบบการแต่งกายฉุยฉายรถเสน มีลักษณะตรงกันทุกประการ หมวดพัตราภรณ์ สวมเสื้อแขนสั้นสีแดงขลิบเขียว ติดกนกปลายแขน นุ่งผ้ายกสีเขียวจีบโจงหางหงส์ หมวดถนิมพิมพาภรณ์ ใส่ทับทรวง ตาบทิศ ปั้นเหน่ง กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า หมวดศิราภรณ์ สวมเทริดพระ อุบะดอกไม้ทัดข้างขวา

การนำเสนอภาพแทนตัวละครภายในใจฉุยฉายรถเสน วันทนีย์ ม่วงบุญ มีการนำเสนอ 2 ประเด็น ได้แก่ ประเด็นที่ 1 การกำหนดคุณลักษณะของผู้แสดง ไม่จำเป็นต้องมีรูปลักษณ์ตรงกับตัวละครทุกประเด็น หากแต่เพียงเป็นผู้ที่มีความสอดคล้องกันในหลาย ๆ ด้าน ทั้งรูปร่าง ลักษณะนิสัย และบุคลิกภาพ เหมาะสมกับบทบาทของรถเสน และสามารถถ่ายทอดตัวละครนี้ได้อย่างมีชีวิตชีวา ตามความพึงพอใจของผู้คัดเลือกผู้แสดง และ ประเด็นที่ 2 การกำหนดรูปแบบการแต่งกาย โดยอ้างอิงตามรูปแบบการแต่งกายของรถเสนแบบกรมศิลปากร แล้วมอบให้ฝ่ายพัตราภรณ์และเครื่องโรงเป็นผู้รับผิดชอบจัดหาเครื่องแต่งกายต่อไป

1.3.2 การนำเสนอภาพแทนตัวละครภายนอกชุดฉุยฉายรถเสน

1) การสรรคำร้อง

การวิเคราะห์การสรรคำร้องเพื่อประกอบสร้างภาพแทนตัวละคร ช่วยให้เข้าใจอคติและค่านิยมที่แฝงอยู่ โดย วันทนีย์ ม่วงบุญ นำเสนอมุมมองแบบ 3 มิติ ได้แก่ มิติด้านกายภาพ มิติด้านสังคม และมิติด้านจิตวิทยา สอดคล้องกับแนวคิดภาพแทนของ Hall (1997) แบ่งแนวทางการศึกษาภาพแทนออกเป็น 3 แนวทาง ได้แก่ แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือภาพสะท้อน แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือเจตจำนง แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือการประกอบสร้าง ซึ่งเปิดโอกาสให้ตีความตัวละครได้หลากหลาย ดังนี้

ตาราง 6 วิเคราะห์การนำเสนอภาพแทนตัวละครรถเสนผ่านคำร้อง

ลำดับที่	คำร้อง	ภาพสะท้อน	เจตจำนงค์	การประกอบสร้าง
	มิติด้านกายภาพ			
1	พระรถรุ่งฟ้าเจิดจ้ากำจาย	ชายหนุ่มรูปงามองอาจสง่าผึ่งผาย	สะท้อนความต่างของตัวละคร	ใช้คำอุปมาที่แสดงถึงความงามของตัวละครกับธรรมชาติ
	มิติด้านสังคม			
2	ดูแลแม่ป้าถูกควักตาด้วยอุบาย	คนกตัญญูต่อแม่และป้า	สะท้อนค่านิยมความกตัญญูต่อบุพการี	ใช้คำพรรณนาที่สื่อถึงการกระทำความดีงาม
3	ซ้ำให้ถือสารไปสังหารตัวเรา	คนที่ถูกกดขี่	สะท้อนถึงภูมิหลังแฝงไปด้วยความอยุติธรรมในสังคม	ใช้คำที่สื่อถึงสถานะที่ด้อยกว่า
4	ฤษีเห็นเข้าช่วยบรรเทาเป็นสุขศรี	คนมีบุญญาธิการ	สะท้อนถึงภูมิหลังแฝงไปด้วยค่านิยมคนดีผีคุ้ม	ใช้คำที่สื่อถึงการได้รับอุปถัมภ์
5	อภิเษกเมรีมเหสีสุดสวาท	แต่งงานกับนางเมรี	สะท้อนถึงการมีคู่ชีวิต	ใช้คำพรรณนาที่สื่อถึงสถานภาพเป็นสามี
6	กรรมต้องตัดขาดสิ้นภพชาติอนิจจา	ทอดทิ้งนางเมรี	สะท้อนสาเหตุของการไม่สมหวังในความรัก	ใช้คำพรรณนาที่สื่อถึงความเสียดาย

ตาราง 6 (ต่อ)

ลำดับที่	คำร้อง	ภาพสะท้อน	เจตจำนงค์	การประกอบสร้าง
7	โชควิเศษเอย ได้การะเกดม้าองค์อินทร์ควบทะยานผ่านภัยสิ้น	ขับขี่ม้าหลบหนีนางเมรีออกจากคชบุรีนคร	สื่อถึงความปรารถนาในเสรีภาพ	ใช้คำพรรณนาที่สื่อถึงถึงพาหนะที่ใช้
	มิติด้านจิตวิทยา			
8	อีนางยักษ์ร้ายแม่ของเมรี	โกรธแค้นนางสันธี	สะท้อนความโกรธแค้นและความชั่วร้ายต่อนางยักษ์	ใช้คำพรรณนาที่สื่อถึงความโกรธ
9	ผลบุญเอย ด้วยทรงทำคุณนำหนุนชีวัน ได้ดวงตานางสิบสองสมปองหฤหรรษ์ ของวิเศษสารพันดั่งมั่นหมายมา	กระทำภารกิจสำเร็จ	สะท้อนคุณงามความดีภายใน	ใช้คำพรรณนาที่สื่อถึงความสำเร็จในหน้าที่
10	รถเสนเอยเจ้าเจนกตัญญู	มีความกตัญญู	กล่าวย้ำถึงคุณธรรม	ใช้ภาษาที่สื่อถึงความชื่นชม
11	เวทนามาไร้คู่อกตรมอยู่แต่ผู้เดียว แสนสงสารเมรีจำต้องหนีมาป่าเปลี่ยวนางเมาเหล้าเซลดเลี้ยวกลับไม่เหลียวแลเอย	เสียใจเมื่อหนีจากนางเมรี	สะท้อนถึงความขัดแย้งของคุณธรรมกับความทุกข์ทรมานใจของพระรถเสน	ใช้ภาษาที่สื่อถึงความทุกข์จากความรักและความเศร้าจากการหลอกลวง
12	หวนถวิลถึงทรามวัย ชาตินี้น้องต้องตามพี่ชาติหน้ามีขอคลาไคล จะตามมอบดวงหทัยถึงห้องในเมรีเอย	คติความเชื่อที่แฝงอยู่ในเรื่อง (รถเสนชาดก)	สะท้อนความปรารถนาในความรักที่สมบูรณ์แบบ	ใช้ภาษาที่สื่อถึงความทุกข์จากความรักและความเศร้าผ่านการแต่งเติมของผู้สร้าง

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

จากตารางข้างต้น สะท้อนมิติตัวละครรถเสนที่หลากหลาย ด้านกายภาพ มีรูปลักษณ์โดดเด่น สง่างาม ด้านสังคม ต้องเผชิญบทบาทหลากหลาย ทั้งลูกหลาน สามี ที่ต้องเผชิญกับปัญหาและความอยุติธรรม เช่น ถูกกดขี่ ถูกหลอกลวง อีกทั้งสะท้อนค่านิยมความเชื่อ เช่น กตัญญู ซื่อสัตย์ และด้านจิตวิทยา มีอารมณ์ความรู้สึกที่หลากหลาย ทั้งโกรธแค้น เสียใจ ดีใจ แสดงคุณธรรมความดี เช่น กตัญญู มีเมตตา ตลอดจนสะท้อนคติความเชื่อเรื่องภพชาติการกลับมาเกิดใหม่ของผู้สร้าง ดังคำกล่าวที่ว่า “ชาตินี้น้องตามพี่มา ชาติหน้าพี่ต้องตามน้องไป” ดังนั้น การใช้ภาษาและสัญลักษณ์ช่วยให้เข้าใจเจตจำนงค์ของตัวละคร และการประกอบสร้างภาพแทนตัวละครเหล่านี้ ช่วยให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องราวและตีความความหมายได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้นด้วยประสบการณ์ของผู้ชมเอง

2) การสรรทำนองดนตรี

หลังจากแต่งคำร้องวันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566) จะส่งมอบบทให้ผู้รับผิดชอบโดยหน้าที่บรรจุเพลงต่อไป เพลงเหล่านี้ไม่ได้แต่งโดยท่านเอง แต่ท่านจะชี้แจงความประสงค์แก่ผู้บรรจุเพลงให้ใส่ท่วงทำนองที่สื่อถึงเชื้อชาติของตัวละครได้ สอดคล้องกับแนวคิดภาพแทนของ Hall (1997) แบ่งแนวทางการศึกษาภาพแทนออกเป็น 3 แนวทาง ได้แก่ แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือภาพสะท้อน แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือเจตจำนง แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือการประกอบสร้าง ซึ่งเปิดโอกาสให้ตีความตัวละครได้หลากหลาย ดังนี้

ตาราง 7 วิเคราะห์การนำเสนอภาพแทนตัวละครรถเสนผ่านทำนองดนตรี

ลำดับที่	เพลง	ภาพสะท้อน	เจตจำนงค์	การประกอบสร้าง
1	เพลงเริงตลุง	เพลงประพันธ์ทำนองใหม่	เปลี่ยนมาใช้เพลงแบบละครชาตรี	ใช้เพลงสำเนียงตลุงชาตรี
2	เพลงฉุยฉาย	เพลงไทยดั้งเดิม	นำเสนอทำนองดนตรีตามจารีตรำฉุยฉาย	ใช้เพลงฉุยฉายตามจารีต
3	เพลงแม่ศรี	เพลงไทยดั้งเดิม	นำเสนอทำนองดนตรีตามจารีตรำฉุยฉาย	ใช้เพลงแม่ศรีตามจารีต
4	เพลงโนราดำเนิน	เพลงประพันธ์ทำนองใหม่	เปลี่ยนมาใช้เพลงแบบละครชาตรี	ใช้เพลงสำเนียงตลุงชาตรี

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

จากตารางข้างต้น แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ที่สอดคล้องกันระหว่างภาพสะท้อน เจตจำนงค์ และการประกอบสร้างในเพลงประกอบการแสดงทั้ง 4 เพลง ได้แก่ เพลงเริงตลุง เพลงฉุยฉาย เพลงแม่ศรี และเพลงโนราดำเนิน เพลงแต่ละเพลงถูกเลือกสรรมาอย่างประณีตเพื่อสื่อถึงภาพสะท้อนและจารีตประเพณีที่ต้องการนำเสนอ ผู้ประพันธ์เพลงได้ผสมผสานทั้งเพลงประพันธ์ทำนองใหม่และเพลงไทยดั้งเดิมเข้าด้วยกันอย่างลงตัว สร้างผลงานที่กลมกลืนและสื่ออารมณ์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

การนำเสนอภาพแทนตัวละครในละครเรื่องรถเสน แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ ประเภทที่ 1 ภาพแทนตัวละครในใจ มุ่งเน้นไปที่การกำหนดคุณลักษณะของผู้แสดงให้สอดคล้องกับตัวละครรถเสน ทั้งรูปร่าง ลักษณะนิสัย บุคลิกภาพ รูปแบบการแต่งกาย และการแสดงออก โดยอ้างอิงจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์และจินตนาการของผู้สร้าง ผู้แสดงต้องมีความสามารถในการถ่ายทอดตัวละครได้อย่างมีชีวิตชีวา ดึงดูดความสนใจ และมีความรับผิดชอบ และ ประเภทที่ 2 ภาพแทนตัวละครภายนอก มุ่งเน้นไปที่การสรรคำร้องและทำนองดนตรีเพื่อสะท้อนมิติตัวละครรถเสนที่หลากหลาย ครอบคลุมทั้งด้านกายภาพ สังคม ค่านิยม ความเชื่อ จิตวิทยา คุณธรรมความดี คติความเชื่อเรื่องภพชาติ และจารีตประเพณี เนื้อหาเพลงจะสอดคล้องกับภาพสะท้อนเหล่านี้ ผู้ประพันธ์เพลงใช้ทั้งเพลงประพันธ์ทำนองใหม่และเพลงไทยดั้งเดิม การใช้เพลงประกอบละครอย่างเหมาะสมช่วยเสริมสร้างบรรยากาศ อารมณ์ และความรู้สึกของตัวละคร

2. การนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม

ในหัวข้อนี้มุ่งศึกษาการนำเสนอภาพแทนตัวละครสมิงพระรามในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระรามของวันทนีย์ ม่วงบุญ จำนวน 3 ขั้นตอน ได้แก่ การสรรหาตัวละครสมิงพระราม การวิเคราะห์ตัวละครสมิงพระราม และการประกอบสร้างภาพแทนตัวละครสมิงพระราม มีรายละเอียดต่อไปนี้

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

2.1 การสรรหาตัวละครสมิงพระราม

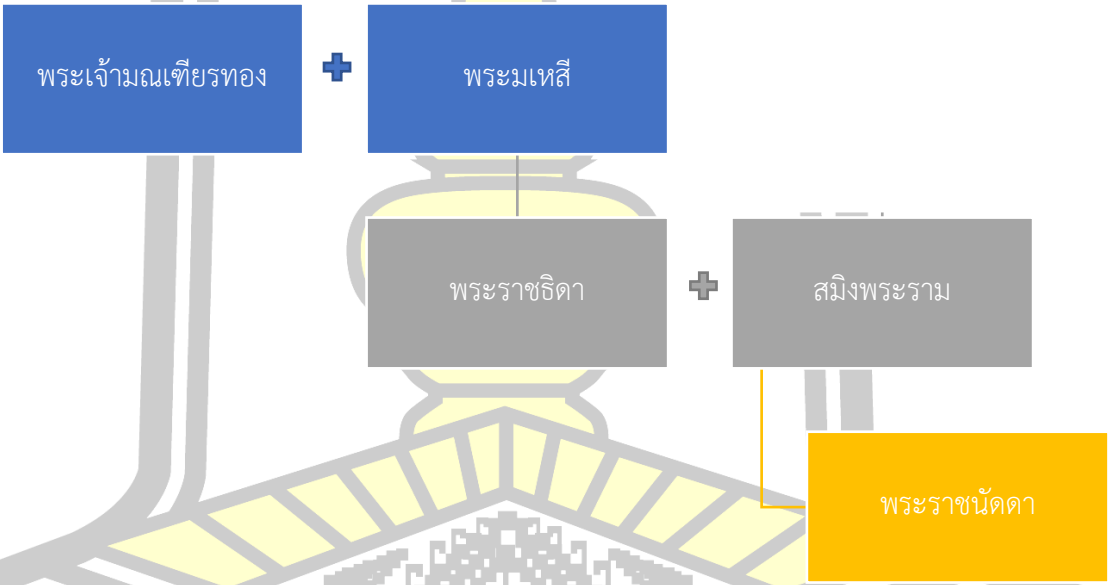
สมิงพระรามเป็นตัวละครเอก ในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ซึ่งเป็นละครแบบผสมผสานระหว่างละครรำกับละครพูด เกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 โดยมีเจ้าพระยามหินทร์ศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ทรงปรับปรุงการแสดงขึ้น สำหรับเรื่องราชาธิราชนั้นนำมาจากพงศาวดารมอญ เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการทำสงครามระหว่างพม่ากับมอญ ได้มีการแปลและเรียบเรียงเป็นภาษาไทย โดยเจ้าพระยาพระคลัง (หน) เนื้อเรื่องนั้นสะท้อนให้เห็นถึงวีรกรรมของเหล่าวีรบุรุษที่ต่อสู้เพื่อปกป้องประเทศชาติ ผู้แสดงแต่งกายตามลักษณะเชื้อชาติต่าง ๆ มีทั้งการรำและบทเจรจา การรำจะผสมผสานท่ารำของไทยกับท่ารำของชาติต่าง ๆ ในปัจจุบันกรมศิลปากรได้จัดแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราชเสมอมา โดยดำเนินเรื่องตามพงศาวดารมอญเรื่องราชาธิราช ฉบับแปลเป็นภาษาไทยในรัชการที่ 1 รายละเอียดจึงอาจแตกต่างไปจากฉบับอื่น ๆ (กรมศิลปากร, 2495: 7-8)

2.1.1 ความเป็นมาของสมิงพระราม

จากการศึกษาพบว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ มีความสนใจถึงความเป็นมาของสมิงพระรามจากวรรณคดีไทยเรื่องราชาธิราช ฉบับเจ้าพระยาพระคลัง (หน) เนื้อหานั้นจำแนกออกได้เป็น 3 ตอน ได้แก่ ตอนต้น เป็นเรื่องราวของพระเจ้าฟ้ารั่ว ตอนกลาง เป็นเรื่องราวของพระเจ้าราชาธิราช และ ตอนท้าย เป็นเรื่องราวของพระเจ้าหงสาวดีมหาปิฎกธร อันเรื่องราวของสมิงพระราม ปรากฏอยู่ในตอนกลางของเรื่อง หากเป็นการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช สมิงพระรามจะมีบทบาทเด่นในตอนศึกมังรายกะยอชวา และตอนสมิงพระรามอาสา ดังนี้ สมิงพระราม เป็นทหารเอกของพระเจ้าราชาธิราช กษัตริย์แห่งกรุงหงสาวดี ซึ่งเป็นเมืองของชาติมอญ เมื่อครั้งพระเจ้าฝรั่งมังศรีฉวา กษัตริย์แห่งกรุงอังวะ ซึ่งเป็นเมืองของชาติพม่า รู้ว่าฝ่ายมอญผลัดแผ่นดินใหม่จึงยกทัพมายังกรุงหงสาวดี พระเจ้าราชาธิราชไม่ทรงประสงค์ให้ทัพพม่าประชิดเมืองจึงยกทัพไปต้าน ในครั้งนั้นสมิงพระ รามได้ขับพลายผจญมารในทัพช้างของฝ่ายมอญ ต่อมา พระเจ้าฝรั่งมังศรีฉะวาสิ้นพระชนม์ มังสุเหนียดได้ครองราชย์เป็นพระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง และยกทัพมาตีกรุงหงสาวดีหลายต่อหลายครั้ง ครั้งหนึ่งได้ยกไปตีเมืองพสิม สมิงพระรามก็ได้รับแต่งตั้งเป็นนายทัพปีกขวา ออกรบกับทัพพม่า กิตติศัพท์ความเก่งกล้าของสมิงพระรามได้ปรากฏแก่ฝ่ายพม่าในคราวที่สมิงนครอินทร์เสียทีแก่พม่า สมิงพระรามก็ได้ขับพลายประกายมาศไปท้าชนช้างถึงหน้าค่ายพม่า มังรายกะยอฉะวา โอรสพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องให้ทหารพม่าออกมารุมจับตัว แต่ไม่สามารถจับสมิงพระรามได้ พระเจ้าฝรั่งมังฆ้องทรงได้ยินผู้คนสรรเสริญสมิงพระรามว่าเป็นทหารที่มีฝีมือและรูปงามจึงทรงขอดูตัว ซึ่งนับเป็นนายทหารมอญคนที่ 3 ที่พระเจ้าฝรั่งมังฆ้องทรงขอดูตัว สมิงพระรามก็ไปเฝ้าพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องที่ค่ายพม่า เหตุการณ์นี้ถือเป็นการประกาศศักดาความเก่งกล้าของสมิงพระรามให้เป็นที่ประจักษ์ต่อทั้งสองฝ่าย

เมื่อคราวพระเจ้าราชาธิราชเสด็จไปประทับ ณ เมืองเมาะตะมะ ตามคำพยากรณ์ของราชมนู ราชบัณฑิตแห่งกรุงหงสาวดี ที่ถวายว่าพระเจ้าราชาธิราชกำลังอยู่ในพระเคราะห์ต้องเสด็จออกจากราชสมบัติ 3 เดือน ในระหว่างนั้น มังรายกะยอชวากำลังตั้งทัพประจันหน้าค่ายมอญ หากพระเจ้าราชาธิราชจะเสด็จไปเมืองเมาะตะมะต้องผ่านค่ายพม่า พระเจ้าราชาธิราชจึงทรงให้สมิงพระรามขับพลายประกายมาศยกทัพไปทางบก เพื่อลวงให้พม่าเข้าใจผิดว่าทัพมอญจะยกไปทางนั้น เมื่อพม่าตามทัพไป ปรากฏว่าพลายประกายมาศตกหล่ม ฝ่ายพม่าจึงจับตัวสมิงพระรามได้ และนำไปจองจำเป็นอาชญากรสงครามไว้ยังคุก ณ กรุงอังวะ ในปีต่อมามังรายกะยอชวาก็กรีธาทัพมาล้อมกรุงหงสาวดี แต่ด้วยถึงคราวเคราะห์ชีวิตถึงฆาต จึงพ่ายแพ้สงครามและสิ้นพระชนม์ในการศึก แต่ต่อมานั้น พม่ากับมอญก็กระทำสงครามกันเพียงประปรายอีกครั้งสองครั้ง แล้วต่างคนต่างอยู่ สมิงพระรามถูกคุมขังอยู่เป็นเวลานาน เมื่อพระเจ้ากรุงตาฉิงส่งสารถึงพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องขอให้จัดทหารขี่ม้ารำทวนต่อสู้กับกามนีตัวต่อตัว ถ้าฝ่ายพม่าแพ้จะต้องยกเมืองให้แก่จีนแต่ถ้าฝ่ายจีนแพ้ก็จะยกทัพกลับ พระเจ้ามณเฑียรทอง จึงให้ตีฆ้องร้องป่าวทั่วทั้งพระนครว่า ผู้ใดรับอาสาสู้กับกามนีทหารพระเจ้ากรุงจีนได้ พระเจ้าแผ่นดินจะโปรดให้เป็นพระอุปราช เสนาบดีรับสั่งแล้วก็ให้ป่าวร้องไปทั่วพระนคร ไม่มีผู้ใดที่อาจออกรบอาสาได้ สมิงพระรามซึ่งถูกจองจำในคุกพม่าทราบข่าว ด้วยสำนึกในบุญคุณแผ่นดินมอญ หวาดกลัวว่าหากเมืองจีนมีชัยชนะ ก็คงรุกรานเมืองหงสาวดีต่อไปเป็นแน่ จึงเห็นว่าควรตัดสินใจรับอาสาเพื่อปกป้องเมืองจึงเป็นการดี ในวันประลองฝีมือสมิงพระรามแต่งกายด้วยเสื้อสีชมพูขลิบทองจีบเอว โพกผ้า และกำไรต้นแขนปลายแขน สวมใส่แหวนมณีเนาวรัตน์ ประดับประดาด้วยทองคำล้วนอย่างวิจิตรบรรจง ก่อนจะพกดาบสะพายแล่งขึ้นม้า ส่วนกามนีก็แต่งตัวใส่เสื้อหุ้มเกราะทองเต็มยศ สมิงพระรามจึงต้องคิดอุบายชวนรำทวนท่าต่าง ๆ เพื่อมองหาช่องทางสอดทวนเข้าตัวกามนีโดยผลัดกันรำนำและรำตาม เมื่อคราวสมิงพระรามรำนำ สมิงพระรามก็พยายามรำด้วยท่าต่าง ๆ เช่น ยกแขนซ้ายเหยียดตรง ยกแขนขวาขึ้นบนแล้วควบม้าไปมา ห้อยศีรษะลง จนเมื่อสมิงพระรามเห็นช่องทางสอดทวนเข้าตัวกามนีแล้วจึงต่อสู้กันหลายสิบเพลง แต่เมื่อยังไม่สามารถสังหารกามนีได้ สมิงพระรามจึงต้องคิดอุบายควบขับม้าให้กามนีขับม้าตามจนม้าของกามนีหย่อนกำลังลง จึงสอดทวนเข้าช่องรักแร้ของกามนี แล้วฟันย้อนตามกลีบเกราะตัดศีรษะของกามนีขาดแล้วใช้ขอเหล็กสับเกี่ยวใส่ตะกรวย พระเจ้ากรุงจีนเห็นดังนั้นก็ยกทัพกลับ พระเจ้าฝรั่งมังฆ้องปูนบำเหน็จให้สมิงพระรามอภิเษกกับธิดาและ ทรงตั้งให้เป็นอุปราช สมิงพระรามได้ขอสัญญาว่าห้ามผู้ใดเรียกตนว่าเชลย หากผิดสัญญาจะหนีกลับหงสาวดี พระเจ้าฝรั่งมังฆ้องทรงให้สัญญา สมิงพระรามก็อยู่ที่เมืองอังวะจนมีบุตรชาย 1 คน วันหนึ่งพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องทรงอุ้มนัดดาซึ่งเป็นบุตรชายของสมิงพระรามออกว่าราชการ ขณะนั้นพระนัดดาซุกซน พระเจ้าฝรั่งมังฆ้องทรงพลั้งพระโอษฐ์เรียกนัดดาว่า “ลูกเชลย” สมิงพระรามเห็นว่าพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องทรงผิดสัญญาจึงหนีกลับเมืองหงสาวดี เมื่อถึงเมืองหงสาวดี พระเจ้าราชาธิราชทรงแต่งตั้งให้เป็นเจ้าเมืองวาน

จากหัวข้อความเป็นมาของสมิงพระราม พบว่า สมิงพระรามเป็นชาวมอญ ในเรื่องราชาธิราชไม่กล่าวถึงภูมิหลังของสมิงพระรามมากนัก เพียงแต่มุ่งเน้นให้เห็นถึงบทบาทการเป็นทหารแห่งเมืองหงสาวดี นักรบมีฝีมือและรูปงามเป็นที่เลื่องลือจนพระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง กษัตริย์แห่งกรุงอังวะ ทรงได้ยินชื่อเสียงจึงทรงขอดูตัว ต่อมามังรายกะยอชวายกทัพมาตีกรุงหงสาวดี ในคราวนั้นสมิงพระรามขับช้างออกไปรบแต่เสียทีถูกจับเป็นเชลย ต่อมาพระเจ้ากรุงต้าฉิงได้ยกทัพมาตีกรุง อังวะ สมิงพระรามเห็นว่าในภายหน้าจะเป็นภัยแก่เมืองหงสาวดี จึงรับอาสาศึกต่อสู้กับกามนีทหารเอกของพระเจ้ากรุงต้าฉิง และได้รับชัยชนะ พระเจ้าฝรั่งมังฆ้องจึงปูนบำเหน็จให้สมิงพระรามอภิเษกกับธิดาและทรงตั้งให้เป็นอุปราช สมิงพระรามได้ขอสัญญาว่าห้ามผู้ใดเรียกตนว่าเชลย หากผิดสัญญาจะหนีกลับหงสาวดี พระเจ้าฝรั่งมังฆ้องทรงให้สัญญา แต่ก็ต้องหนีกลับกรุงหงสาวดีอีกครั้งเนื่องจากพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องทรงผิดสัญญา ผู้วิจัยสามารถสรุปเป็นแผนภูมิแสดงวงศ์ตระกูลของสมิงพระราม ตามที่ปรากฏในเรื่องราชาธิราช ดังภาพประกอบต่อไปนี้



ภาพประกอบ 50 วงศ์ตระกูลของสมิงพระราม
ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

2.1.2 ความสำคัญของสมิงพระราม

สมิงพระราม เป็นทหารมอญรับใช้ใต้ร่มเบื้องยุคลบาทพระเจ้าราชาธิราช เปี่ยมไปด้วยวีรกรรมอันกล้าหาญ เก่งฉกาจในการรบ และจงรักภักดีต่อชาติบ้านเมืองอย่างสุดหัวใจ ดังทัศนะของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ต่อบทบาทของสมิงพระรามในเรื่องราชาธิราช ดังต่อไปนี้

1) สมิงพระรามในบทบาทนักรบแห่งกรุงหงสาวดี

สมิงพระราม เป็นหนึ่งในนักรบแห่งกรุงหงสาวดี ซึ่งเป็นเมืองมอญ เต็มไปด้วยวีรกรรมอันกล้าหาญ ความซื่อสัตย์ และความจงรักภักดีต่อพระเจ้าแผ่นดิน สมิงพระรามเริ่มมีบทบาทในเรื่องเมื่อราวต้นศตวรรษที่ 20 แห่งพุทธศักราช ดินแดนซึ่งเป็นประเทศพม่านี้ได้แบ่งแยกกันเป็น 2 อาณาจักรของชนชาติมอญ ตั้งนครหลวงอยู่ ณ กรุงหงสาวดี หรือพะโค และอาณาจักรของชนชาติพม่า ตั้งนครหลวงอยู่ ณ กรุงอังวะ พม่ากับมอญเป็นไมตรีกันในบางระยะ และทำสงครามกันในบางคราว ต่างผลัดกันได้เปรียบเสียเปรียบในการสงครามอยู่ตลอดเวลาราว 30 ปี ซึ่งสมิงพระรามมีบทบาทเด่นในเหตุการณ์หลังจากสมิงนครอินทร์เสียชีวิต พระเจ้าฝรั่งมังฆ้องทรงได้ยินผู้คนสรรเสริญสมิงพระรามว่าเป็นทหารที่มีฝีมือและรูปงามจึงทรงขอดูตัว ซึ่งนับเป็นนายทหารมอญคนที่ 3 ที่พระเจ้าฝรั่งมังฆ้องทรงขอดูตัว สมิงพระรามก็ไปเฝ้าพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องที่ค่ายพม่า ดังเรื่องราชาธิราชต่อไปนี้

> “อยู่มาวันหนึ่งพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องจึงทรงพระดำริว่า สมิงพระรามทหารพระเจ้าราชาธิราชมีฝีมืออยู่ ขี่ช้างม้าสันทัดดี ทำไฉนจะได้เห็นตัวสักครั้งหนึ่ง ทรงพระดำริแล้ว แต่งให้ขุนนางพม่าจำทูลพระราชสาร คุมเครื่องราชบรรณาการมาถวายสมเด็จพระเจ้าราชาธิราช ๆ จึงมีรับสั่งให้อ่านในพระราชสารนั้นว่า เราได้ยินคนเล่าลือสรรเสริญว่า สมิงพระรามองอาจเข้มแข็ง ขี่ช้างแลม้าก็สันทัดดีมีฝีมือนัก ตัวผู้เดียวอาจจะสู้คนได้ละร้อยละพัน มีลักษณะอันงามสมเป็นทหารเอก เราจะขอดูตัวสักครั้งหนึ่ง เชิญสมเด็จพระเชษฐาธิราชจงให้สมิงพระรามมาโดยดีเถิด”

(ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ, 2558)

จากเนื้อหาในเรื่องราชาธิราชข้างต้น แสดงให้เห็นถึงความเก่งฉกาจในการสงครามของสมิงพระราม มีท่าทางสง่าผ่าเผย ไม่ย่อท้อหวั่นไหว อดทน มีความเชี่ยวชาญในการขี่ม้าศึกและช้างศึก สมิงพระรามมีฝีมือการต่อสู้ที่เฉียบคม สามารถต่อสู้กับข้าศึกจำนวนมากได้เพียงลำพัง กล่าวเล่าลือกันว่าสมิงพระรามสามารถต่อกรกับข้าศึกหลักร้อยหลักพันคนได้อย่างไม่ยากเย็น อาจกล่าวได้ว่าสมิงพระรามเพียบพร้อมแก่การเป็นทหารเอก มีจิตวิญญาณนักรบ กล้าหาญ เด็ดเดี่ยว ไม่หวั่นเกรงต่ออันตราย มีไหวพริบปฏิภาณเฉียบแหลม สามารถแก้ไขสถานการณ์ในสนามรบได้อย่างชาญฉลาด มีมีสติปัญญาเฉียบคม สามารถวางแผนกลยุทธ์ในการรบได้อย่างชาญฉลาด และรักชาติยอมสละชีพเพื่อปกป้องบ้านเมือง

2) สมิงพระรามในบทบาทเชลยศึกแห่งกรุงอังวะ

สมิงพระราม แม้จะเป็นทหารผู้เชี่ยวชาญในการสงคราม แต่ครั้งหนึ่งเขาก็พ่ายแพ้แก่ฝ่ายพม่า เหตุการณ์เกิดขึ้นในช่วงที่พระเจ้าราชาธิราชทรงประสบเคราะห์ จำต้อง เสด็จไปยังเมืองเมาะตะมะ จำเป็นต้องผ่านค่ายพม่า จึงให้ทหารเผาค่ายเสีย แล้วยกกองทัพลวงออกจากค่ายไปทางบก ในการนี้สมิงพระรามซึ่งเป็นทัพบก ขี่พลายประกายมาศเข้าไล่โจมแทงพม่า พวกพม่ารอหน้ามิได้ก็ถอยออกไป พลายประกายมาศไล่แทงถลำมาที่หล่ม ตกหล่มลงติดอยู่ถอนตัวมิขึ้น มังรายกะยอฉะวาก็ให้ทหารเข้าล้อมจับสมิงพระรามได้ แล้วนำกลับไปคุมขังในคุก ณ กรุงอังวะ ต่อมาในสมัยพระเจ้ากรุงต้าฉิง จักรพรรดิของจีน มีความประสงค์จะได้ทอดพระเนตรทหารผู้มีฝีมือขี่ม้าแทงทวนต่อสู้ตัวต่อตัวกับกามนีทหารเอก ครั้นทราบว่าพม่ากับมอญทำสงครามกันอยู่เสมอ ย่อมมีทหารฝีมือดีเป็น จึงกรีธาทัพใหญ่ลงมายังกรุงอังวะ พระเจ้ามณเฑียรทอง ให้ตีฆ้องร้องป่าวทั่วทั้งพระนครว่า ถ้าผู้ใดรับอาสาสู้กับกามนีทหารพระเจ้ากรุงจีนได้ พระเจ้าแผ่นดินจะโปรดให้เป็นมหาอุปราช เสนาบดีรับสั่งแล้วก็ให้ป่าวร้องไปทั่วพระนคร ไม่มีผู้ใดที่จะอาจออกรับอาสาได้ เว้นแต่สมิงพระราม เหตุการณ์ดังกล่าวตรงกับบทละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา ฉากที่ 2 หน้าคุก ดังต่อไปนี้

ร้องร่าย

เมื่อนั้น สมิงพระรามงามทหาร
ต้องติดคุกทุกข์ทนทรมาน นั่งจักสารตะกร้าหน้าประตู
ฟังผู้คุมพูดจาพาที แจ้งคดีแน่ชัดถนัดหู
แจ้งเรื่องราวข่าวศึกตรึกตรองดู จะอาสาต่อสู้กู้แผ่นดิน

ร้องเพลงพญาแปร

จะเป็นข้าสองเจ้าบ่าวสองนาย คนทั้งหลายจะตำหนิติฉิน
แล้วหวนคิดขึ้นได้ถึงไพริน ยกล่วงถิ่นต่างประเทศข้ามเขตมา
แม้นได้กรุงอังวะจะมิหยุด คงรีบรุดเลยลงไปหงสา
ราษฎรจะร้อนทั้งพารา ต้องตรึกตรากำจัดตัดกำลัง
เหมือนอาสากับเจ้าของเราด้วย จะร่ำรวยหรือหาไม่มิได้หวัง
จำนงจิตคิดกำจัดโดยสัจจัง ด้วยคิดตั้งกตัญญูต่อภูมี

ร้องร่าย

คิดเห็นชอบจึงตอบผู้คุมว่า ศึกจีนประชิดมาถึงกรุงศรี
เราจะรับอาสาออกราวี ต่อสู้กามนีด้วยเพลงทวน

(กรมศิลปากร, 2527: 106)

ด้วยความรักชาติรักแผ่นดินเกิด สมิงพระรามไม่ต้องการให้กรุงจีนรุกรานไปยังเมืองหงสาวดีในภายหน้า จึงรับอาสาเข้าต่อสู้ขี่ม้าแทงทวนกับกามนี ครั้นถึงสนามรบ สมิงพระรามเมื่อได้เห็นกามนีสวมเกราะตลอดทั้งตัว และสังเกตเห็นฝีเท้าม้าของถามนี้ก็ดูทัดเทียมกับฝีเท้าม้าของตน เป็นการยากที่จะเอาชัยชนะได้ จำจะลวงด้วย อุบายให้รู้ว่าจะพุ่งปลายทวนของตนแทงสอดลอดช่องเกราะของกามีและใช้ดามของตนฟันลอดเข้าไปตัดคอการนี้ใดอย่างไร กับอีกอย่างหนึ่งจะต้องหาลู่ทางทำให้ม้าของกามนีอ่อนเปลี้ยเพลียกำลังลงด้วย จึงจะเอาชัยชนะได้ คิดแล้วจึงออกอุบายให้ล่ามร้องบอกแก่กามนีว่า ก่อนที่จะต่อสู้เอาแพ้ชนะกันในครั้งนี้ ขอให้ผัดกันรำทวนแสดง ผีมือดูกันก่อน โดยอีกฝ่ายหนึ่งจงรำตามอย่างให้ได้เหมือน กามนีได้ฟังก็ยินดีและเป็นผู้รำนำไปก่อน ครั้นถึงคราวสมิงพระรามรำนาบ้าง ก็แสร้งร่าทำท่าพลิกแพลงแผลงไปต่าง ๆ กามนีหารู้เท่าทันไม่ ก็รำตามอย่างสมิงพระรามไป จนสมิงพระรามสังเกตเห็นเกราะของถามนีมีช่องตรงรักแร้พอจะสอดทนแทงเข้าไปได้แห่งหนึ่ง กับที่ปลายปีกหมวกเบื้องหลังตรงท้ายทอยมีช่องเบิดพอที่จะเอาคาบพ้นสอดลอดเข้าไปได้อีกแห่งหนึ่ง แล้วสมิงพระรามก็แสร้งอุบายขับม้าหนี กามนีไม่รู้เท่าในอุบายก็คิดว่าสมิงพระรามแพ้จึงขับม้าตามติดคิดจะสังหารสมิงพระรามเสียให้สิ้นชีวิต พอสมิงพระรามสังเกตเห็นม้าถามนี้เหนื่อยล้าก็ชักม้าของคนกลับเข้าประชิดติดพัน พอได้ทีก็พุ่งทวนออดแทงลอดเกราะกามนีเข้าไปทางช่องรักแร้แล้วชักดาบพันลอดปีกหมวกด้านท้ายทอย ตัดศีรษะกามนีขาดแล้วเอาขอสับรับใส่ตะกรวย นำไปถวายพระเจ้ามณเฑียรทอง พระเจ้ามณเฑียรทองและบรรดาเสนาอำมาตย์พม่าในกองทัพได้เห็นดังนั้นก็พากันให้ร้องแสดงความยินดีในชัยชนะ และเคลื่อนกองทัพกลับพระนคร

3) สมิงพระรามในบทบาทอุปราชแห่งกรุงอังวะ

พระเจ้ามณเฑียรทองพร้อมด้วยพระมเหสี เสด็จในพิธีอภิเษกสมรสของสมิงพระรามกับพระราชธิดา ตามที่ได้ตรัดสั่งให้จัดขึ้น แล้วตรัสกับสมิงพระรามว่า เนื่องจากมีชัยชนะข้าศึก จะโปรดประทานอภิเษกสมรสกับพระธิดาของพระองค์ แล้วแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งมหาอุปราชตามพระกระแสพระราชโองการที่ประกาศไว้ ฝ่ายสมิงพระรามแม้จะมีจิตประดิพัทธ์ในพระราชธิดา แต่ก็กราบทูลบ่ายเบี่ยงว่า ที่รับอาสาต่อสู้กับกามนีนั้น มิได้มุ่งหมายจะรับยศศักดิ์ และตัวเองก็เป็นชาวต่างชาติ จะเป็นที่รังเกียจเคียดฉันท์ของคนทั่วไป ครั้นจะไม่รับตามที่โปรดพระราชทานก็จะเป็นการเสียราชประเพณี จึงจำต้องยินดีรับ แค่จะขอพระราชทานสัญญาไว้ 2 ข้อ คือ ข้อ 1 ขอได้โปรดตรังห้ามประชาชนพลเมืองทั่วไปอย่าให้เรียกตนว่า “เชลย” ถ้ามีใครเรียกว่าเชลยเมื่อใด จะทูลลากลับไปกรุงหงสาวดีเมื่อนั้น กับอีก 1 ข้อ ถ้าพระเจ้าหงสาวดียกกองทัพมารบกับกรุงอังวะขอพระราชทานโองการอย่าให้ต้องต่อรบด้วย เพราะทั้งสองฝ่ายล้วนมีพระคุณอยู่ด้วยกัน แต่ถ้าเป็นศึกศัตรูมาจากที่อื่น จะขออาสาต่อสู้จนสุดฝีมือ พระเจ้ามณเฑียรทองก็โปรดพระราชทานตามสัญญา เหตุการณ์ดังกล่าวตรงกับบทละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา ฉากที่ 4 ภายในพระราชมณเฑียร ดังต่อไปนี้

ร้องเพลงแขกมอญบางขุนพรหม

บัดนั้น ฝ่ายสมิงพระรามงามศักดิ์ศรี
คิดอาลัยอยู่ในพระบุตรี แต่แสร้งทูลภูมีบ่ายเบี่ยงไป

ร้องแขกมอญบางขุนพรหมชั้นเดียว

ขอเดชะพระอาญาไม่พ้นเกล้า อันข้าเจ้าต่ำศักดิ์ไม่มักใหญ่
มิกล้าเป็นเช่นเขยพระภูวไนย ให้เจียมใจเจียมตัวกลัวบารมี
แต่สุดขัดทัดทานโองการตรัส ด้วยเห็นชัดว่าพระโปรดเกล้าเกศี
จึงน้อมรับพระบรรหารโองการนี้ ขอแต่พระภูมีได้เมตตา
โปรดประทานสัญญาแก่ข้าบาท มิให้ใครบังอาจเรียกตัวข้า
ว่าเชลยเย้ยหยันหวั่นวิญญาณ์ ได้โปรดห้ามชาวพาราทุกคนไป
แม้นใครเรียกข้าว่าเชลย เปรียบเปรยเย้ยหยันข้าวันไหน
ขอกราบบังคมลาคลาไคล กลับเวียงชัยหงสาธานี
กับอนึ่งขอประทานข้อสัญญา แม้นองค์ราชาธิราชเรืองศรี
ยกกองทัพขึ้นมาราวี ต่อตีอังวะพระนคร
ข้าไม่ขอต่อรบทั้งสองฝ่าย ด้วยเจ้านายมีพระคุณมาแต่ก่อน
แม้นศึกอื่นหมื่นมาไม่อาวรณ์ จะต่อกรรบสู้กู้แผ่นดิน

(กรมศิลปากร, 2527: 113-114)

ตรัสสั่งแล้วจึงเสด็จหลั่งน้ำสังข์พระราชทานอภิเษกสมรสสมิงพระรามกับพระราชธิดา พระมเหสีตรัสพระราชทานพระพร บรรดาโหรพราหมณ์และเสนามาตย์ราชวงศ์ ก็พร้อมกันเวียนเทียนสมโภช ครั้นแล้วพระเจ้ามณเฑียรทองก็ทรงพระราชทานพระสุพรรณบัฏพร้อมทั้งเครื่องอิสริยศแก่สมิงพระรามโปรดแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งพระมหาอุปราช พร้อมกับฝากผังพระราชธิดาและพระราชทานพระพรให้อยู่ด้วยกันโดยครั้นแล้วก็ตรัสสั่งพนักงานให้เบิดการมหรสพ และโปรดให้จัดระบำรำถวาย เสร็จแล้วพระเจ้ามณเฑียรทอง พร้อมด้วยมเหสีเสด็จกลับ เหล่าสมมนางกำนัลและพระราชวงศ์กับเสนามาตย์ข้าราชการก็ตามเสด็จกลับไป คงปล่อยให้พระมหาอุปราชกับพระราชธิดาอยู่ด้วยกันเพียงสองต่อสองเมื่ออยู่แต่ลำพังสองต่อสอง พระมหาอุปราชกับพระราชธิดาต่างก็ตัดพ้อต่อว่า สัพยอกหยอกเย้าเล้าโลมกันตามวิสัยคู่วิวาห์ภายหลังพิธีสมรส ครั้นแล้วพระมหาอุปราช ก็ประคององค์พระราชธิดาหาเสร็จเข้าห้องใน ครั้นสามเดือนพระราชธิดาก็ทรงพระครรภ์ ถ้วนทศมาศแล้วก็ประสูตรพระราชโอรส

พระเจ้ามณเฑียรทองเสด็จออกว่าราชการตามปกติ สมิงพระรามก็เฝ้าอยู่ในตำแหน่งพระมหาอุปราชด้วย พระเจ้ากรุงยังจะทรงพระสิเน่หาในพระราชนัดดา ซึ่งเป็นลูกของสมิงพระรามเกิดกับพระราชธิดาของพระองค์ จึงทรงพาออกมาด้วย แล้วให้นั่งเหนือพระเพลาขณะที่ประทับเป็นประธานอยู่นั้น พระราชนัดดาเกาะพระอังสาคว้าพระศก เล่นพระเคียร ตามวิสัยทารกผู้ไร้เดียงสา พระเจ้ามณเฑียรทองทรงพลั้งพระโอษฐ์ตรัสดุพระราชนัดดาว่า “อ้ายลูกเชลย” ครั้นตรัสแล้วจึงทรงระลึกได้ถึงคำสัญญาที่ตรัสพระราชทานไว้กับสมิงพระราม ก็ตกพระทัย จึงเสด็จขึ้น ฝ่ายสมิงพระรามได้ฟังคำว่า “เชลย” ที่พระเจ้ามณเฑียรทองตรัส ก็มีความเสียใจ เพราะรู้สึก อัมอายขายหน้าบรรดาอำมาตย์เสนาข้าราชการ ครั้นเสด็จขึ้นแล้ว สมิงพระรามกลับจากที่เฝ้าด้วยความหม่นหมองใจพลางคิดจะหนีกลับ ไปกรุงหงสาวดี ครั้นเข้ามาภายในพระตำหนัก ขึ้นนั่งบนเตียงเคียงข้างพระชายาของตนเห็นกำลังบรรทมหลับ ครั้นจะปลุกขึ้นเล่าเรื่องให้ทราบ ก็เกรงจะเป็นที่ขัดขวาง ทั้งรัก ทั้งอาลัยที่จะต้องพรากจากกัน สมิงพระรามจึงหยิบกระดาษเขียนหนังสือ 2 ฉบับ เล่าเรื่องพลางน้ำตาก็ไหลหยดรดตัวหนังสือที่ตนเขียนไปพลาง เขียนเสร็จแล้วฉบับหนึ่งพับสอดไว้ให้เขนยที่นางหนุน พลางจูบสั่งลานางทั้งกำลังหลับ อีกฉบับหนึ่งพกเหน็บพกไว้ แล้วหักใจเดินออกจากห้องมาขึ้นม้า หนีกลับไปยังกรุงหงสาวดี เหตุการณ์ดังกล่าวตรงกับบทละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา ฉากที่ 5 ท้องพระโรงกรุงอังวะ ดังต่อไปนี้

ร้องพม่าเห่

จอมขัตติยะ ครองบุรีอังวะราชฐาน
อุ้มนัดดาพาออกพระโรงธาร ฟังบอกราชการแล้วบัญชา
ส่วนราชนัดดาเป็นทารก เกาะอังสาคว้าพระศกเหนือเกศา
จอมกษัตริย์ตรัสดุกุมารา เอ๊ะไอ้ลูกเชลยกล้าคว้าหัวหู

ร้องพม่าเห่ชั้นเดียว

ตรัสแล้วระลึกคำสมิงพระราม ว่าเชลยเขาห้ามไม่ยอมอยู่
ตกพระทัยแก้ไฉนก็สุดรู้ เสด็จคืนเข้าสู่มณเฑียรชัย

- เพลงพม่า -

ร้องมอญรำดาบ

เจ้าสมิงพระราม ฟังรับสั่งมีความหม่นไหม้
ไม่ยอมอยู่อายหน้าเสนาใน จะหนีไปหงสาเหมือนว่ากัน

(กรมศิลปากร, 2527: 116-117)

จากหัวข้อความสำคัญของสมิงพระราม พบว่า สมิงพระรามเป็นตัวละครที่มีบทบาทสำคัญในเรื่องราชาธิราชเป็นอย่างมาก เป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงคุณธรรมและอุดมการณ์อันสูงส่งของทหารหาญ ผู้จงรักรักภักดีต่อพระเจ้าแผ่นดิน แม้จะได้รับความลำบากเมื่อถูกจับเป็นเชลยเมื่อพ่ายสงคราม แต่เมื่อแผ่นดินเกิดจะมีศึกในภายหน้าก็ยอมเข้าร่วมกับศัตรูเพื่อสกัดกั้นศึกนั้น โดยไม่สนใจต่อข้อครหาเป็นข้าสองเจ้าบ่าวสองนาย จนกระทั้งได้รับยศศักดิ์เป็นใหญ่ในเมืองศัตรูก็ยังจงรักภักดีต่อแผ่นดินเกิด ทำให้สมิงพระรามเป็นตัวละครในวรรณคดีไทยที่มีคุณค่า สามารถเป็นแบบอย่างที่ดีให้กับคนรุ่นหลังได้ และเป็นตัวละครมีความน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง กอปรกับไม่ปรากฏว่ามีผู้ใดนำสมิงพระรามมาสร้างสรรค์เป็นนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย จึงทำให้ วันทนีย์ ม่วงบุญ จึงมีความสนใจหยิบยกเรื่องราวของตัวสมิงพระราม ตัวเอกในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช นำมาสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม เพื่อนำออกแสดงในรายการชมรมคนรักอาจารย์เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2556 ให้สอดคล้องกับแนวการแสดงของรายการในขณะนั้น

2.2 การวิเคราะห์ตัวละครสมิงพระราม

วันทนีย์ ม่วงบุญ วิเคราะห์ตัวละครโดยเน้นที่บุคลิกภาพ แบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ประเด็น ประกอบด้วย การศึกษาบุคลิกภาพภายนอกของตัวละคร และการศึกษาบุคลิกภาพภายในของตัวละคร มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.2.1 การศึกษาบุคลิกภาพภายนอกของสมิงพระราม

จากการศึกษาวรรณคดีเรื่องราชาธิราช พบว่า สมิงพระราม เป็นผู้ชายลักษณะร่างกายตามอย่างเชื้อชาติชาวมอญ เกิดในกรุงหงสาวดี เป็นผู้บัญชาการทหารเอกของพระเจ้าราชาธิราชแห่งกรุงหงสาวดี เก่งกาจในการใช้อาวุธและการขับขี่ช้างม้า สมิงพระรามได้รับการยกย่องว่าเป็นวีรบุรุษของชาวมอญ ดังวรรคดีเรื่องราชาธิราช ตอนที่ 16 ต่อไปนี้

> “พระเจ้าฝรั่งมังฆ้องจึงทรงพระดำริว่า สมิงพระรามทหาร พระเจ้าราชาธิราชมีฝีมืออยู่ ขี่ช้างม้าสันทัดดี ทำไฉนจะได้เห็นตัวสักครั้งหนึ่ง ทรงพระดำริแล้ว แต่งให้ขุนนางพม่าจำทูลพระราชสาร คุมเครื่องราชบรรณาการมาถวายสมเด็จพระเจ้าราชาธิราช ๆ จึงมีรับสั่งให้อ่านในพระราชสารนั้นว่า เราได้ยินคนเล่าลือสรรเสริญว่า สมิงพระรามองอาจเข้มแข็ง ขี่ช้างแลม้าก็สันทัดดีมีฝีมือนักตัวผู้เดียวอาจจะสู้คนได้ละร้อยละพัน มีลักษณะอันงามสมเป็นทหารเอก...”

(ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ, 2558)

2.2.2 การศึกษาบุคลิกภาพภายในของสมิงพระราม

สมิงพระราม มีบุคลิกภาพภายในที่โดดเด่นอยู่ 2 ประการ ดังนี้

1) สมิงพระรามเป็นผู้มีความกล้าหาญในการรบ

สมิงพระรามมีความกล้าหาญในการรบเป็นที่เลื่องลือ มีฝีมือในการใช้ดาบและทวน อีกทั้งมีความเชี่ยวชาญในการขับขี่ช้างและม้า จนทำให้พระเจ้าฝรั่งมังฆ้องทรงโปรดปรานและขอดูตัว แม้ภายหลังสมิงพระรามถูกจับเป็นเชลยศึกของพม่า แต่ก็ยังจงรักภักดีต่อพระเจ้าราชาธิราช เมื่อพระเจ้ากรุงต้าฉิงยกทัพมาตีกรุงอังวะ สมิงพระรามเมื่อเห็นว่าการอาสาจะเป็นการตัดศึกมิให้ล่วงไปถึงกรุงหงสาวดี จึงขออาสาออกสู้กับกามนีทหารเอกของพระเจ้ากรุงต้าฉิง ด้วยไหวพริบของสมิงพระรามจึงสามารถสังหารกามนีได้ ดังบทละครเรื่องราชาธิราช ฉากที่ 3 สนามรบ ต่อไปนี้

ฝ่ายสมิงพระรามก็ตามติด ชักม้าชิดเวียนวกผกผัน
สอดทวนถูกรักแร้แผลสำคัญ ชักดาบพลันเงื้อง่าเข้าราวี
ฟันเสียงฉาดขาดฉับขอสับฉวย ปลดใส่ในตะกรวยขมันขมี
พวกเสนาใหญ่น้อยพลอยยินดี เสียงอึงมี่สรรเสริญว่าเกินคน

(กรมศิลปากร, 2527: 111)

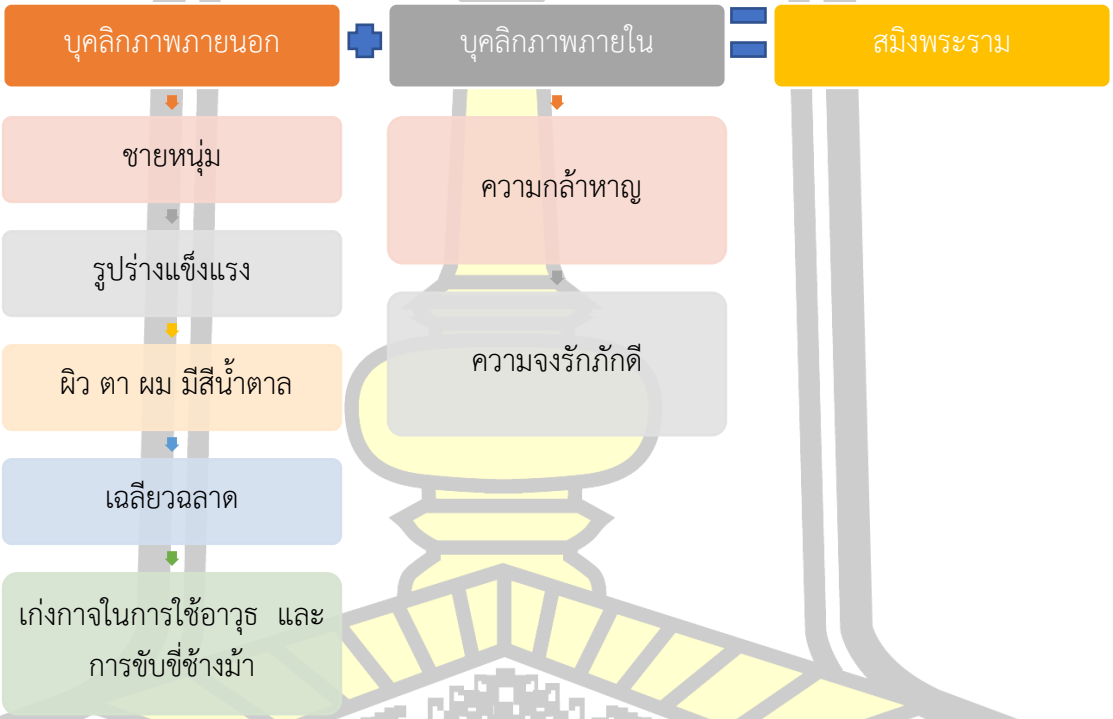
2) สมิงพระรามเป็นผู้มีความจงรักภักดีต่อพระเจ้าราชาธิราช

สมิงพระรามมีความจงรักภักดีต่อพระเจ้าราชาธิราชอย่างสูงสุด แม้พระเจ้าฝรั่งมังฆ้องทรงแต่งตั้งให้เป็นพระมหาอุปราชผดุงพระนคร สมิงพระรามได้ขอสัญญากับพระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง ว่าถ้าพระเจ้าราชาธิราชทำสงครามกับพระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง ตนจะไม่เข้าทำสงครามด้วยกับทั้งสองฝ่าย ดังวรรณคดีเรื่องราชาธิราช ต่อไปนี้

> “ข้าพเจ้าจะยอมเป็นทหารอยู่กับพระองค์แล้ว แต่จะขอรับพระราชทานความอนุญาตอยู่สองประการ ๆ หนึ่งห้ามมิให้คนทั้งปวงเรียกว่าเชลย ถ้าผู้ใดมิฟังขืนเรียกข้าพเจ้าได้ยินแล้ว ก็จะถวายบังคมลากลับไปเมืองหงสาวดี ประการหนึ่งถ้ามีสงครามสมเด็จพระเจ้าราชาธิราช มาเมื่อใด ข้าพเจ้ามิขอเข้าทำสงครามด้วยทั้งสองฝ่าย แม้นมีสงครามกษัตริย์อื่นมา ข้าพเจ้าจะขอรับอาสาสู้รบกว่าจะสิ้นชีวิต”

(ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ, 2558)

จากการวิเคราะห์ตัวละครสมิงพระรามตามบุคลิกภาพ พบว่า สมิงพระราม ในเรื่องราชาธิราช มีบุคลิกภายนอกเป็นผู้ชาย ลักษณะร่างกายตามอย่างกายภาพของชาวมอญ ซึ่งไม่สูงนัก แต่มีความแข็งแรง มีผิวสีน้ำตาล ดวงตาสีดำหรือสีน้ำตาล และผมสีดำ ไม่ทราบอายุที่แน่ชัด เกิดในกรุงหงสาวดี เป็นผู้บัญชาการทหารเอกของพระเจ้าราชาธิราชแห่งกรุงหงสาวดี เก่งกาจในการใช้อาวุธและการขับขี่ช้างม้า มีบุคลิกภาพภายในเป็นผู้มีความกล้าหาญในการรบ และเป็นผู้มีความจงรักภักดีต่อพระเจ้าราชาธิราช สมิงพระรามเป็นตัวละครที่มีมิติ สมบูรณ์แบบ เปี่ยมไปด้วยเสน่ห์ เป็นแบบอย่างที่ดีของชายหนุ่มไทย สะท้อนให้เห็นถึงค่านิยมและวัฒนธรรมไทยได้เป็นอย่างดี ดังแผนผังสรุปบุคลิกภาพของสมิงพระราม ต่อไปนี้



ภาพประกอบ 51 แผนผังสรุปบุคลิกภาพของสมิงพระราม

ที่มา: ผู้วิจัย

2.3 การประกอบสร้างภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม

การประกอบสร้างภาพแทนตัวละคร วันทนีย์ ม่วงบุญ นำเสนอมุมมองตามหัวข้อ การนำเสนอภาพแทนตัวละครในใจ และการนำเสนอภาพแทนตัวละครภายนอก มีรายละเอียดต่อไปนี้

2.3.1 การนำเสนอภาพแทนตัวละครภายในใจชุดฉุยฉายสมิงพระราม

1) การกำหนดคุณลักษณะของผู้แสดง

ก่อนการแต่งคำร้อง วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566) จะคำนึงถึงผู้ที่จะแสดงบทบาทเป็นสมิงพระราม โดยเสนอว่า เป็นชายหนุ่มที่มีรูปลักษณ์สง่างาม แฝงไว้ด้วยความกล้าหาญเด็ดเดี่ยว เหมาะสมกับบทบาทชายชาตรี ผู้แสดงควรเปี่ยมไปด้วยทักษะการแสดง มีความคล่องแคล่ว ว่องไว ถ่ายทอดอารมณ์ได้หลากหลาย เช่น นายเอก อรุณพันธ์ ฉะนั้น บุคลิกแบบกึ่งพระกึ่งนางอาจไม่เหมาะสมกับบทบาทนี้ อย่างไรก็ตามท่านมิได้กีดกันผู้ที่มีความสวยงาม เพียงแต่ต้องการผู้แสดงที่มีความแมนอย่างนักรบ เมื่อพิจารณาตามทฤษฎีบุคลิกภาพ พบว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ มีการนำเสนอคุณลักษณะของตัวละครผ่านผู้แสดงในบางประการ ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 8 วิเคราะห์เปรียบเทียบคุณลักษณะของตัวละครสมิงพระรามกับ เอก อรุณพันธ์

ประเด็น	คุณลักษณะของตัวละคร	คุณลักษณะของผู้แสดง	ผลวิเคราะห์
1. คุณลักษณะตามทฤษฎีของ W.H. Sheldon	จัดเป็นพวกกล้ามเนื้อมีร่างกายสมส่วน ไหล่กว้าง สะโพกเล็ก คล่องแคล่ว ว่องไว เป็นพวกรักการต่อสู้ ผจญภัย ชอบการเสี่ยง	จัดเป็นพวกตัวพระใหญ่มีรูปร่างสูงโปร่ง ลำคอระหง ไหล่กว้าง สูงประมาณ 165 -170 ซ.ม. ใบหน้าเรียวรูปไข่ ผิวเข้ม มีความภาคภูมิ	สอดคล้อง: ทั้งสองมีรูปร่างสมส่วน สง่างาม บ่งบอกถึงบุคลิกที่เข้มแข็ง และความเป็นชาย
2. คุณลักษณะตามทฤษฎีของ C.G. Jung	จัดเป็นพวกเปิดเผยอยู่กับความจริง ความรู้สึกของเขาจะเปลี่ยนไปตามความคาดหวังของสังคม	จัดเป็นพวกเก็บตัวและเปิดเผยมีลักษณะก่ำกึ่ง เป็นคนเจ้าความคิด มีลักษณะสุขุม ใส่ใจผู้อื่น	สอดคล้อง: ทั้งสองมีบุคลิกตรงไปตรงมา
3. คุณลักษณะตามทฤษฎีของ R.B. Cattell & G.M. Allport	อุปนิสัยสามัญเป็นพวกสุภาพ อุปนิสัยเฉพาะ ตัวคนมีความมั่นใจและกล้าหาญ	อุปนิสัยสามัญเป็นพวกมีมารยาท รู้กาลเทศะ มีความรับผิดชอบสูงอุปนิสัยเฉพาะตัวเข้มงวด มีฝีมือทักษะตัวพระ	สอดคล้อง: ทั้งสองมีบุคลิกสุภาพ อ่อนน้อมถ่อมตน และมีความจริงจัง

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

จากการวิเคราะห์พบว่า คุณลักษณะของสมิงพระรามและผู้แสดง นายเอก อรุณพันธ์ มีความสอดคล้องกันในหลาย ๆ ด้าน ทั้งรูปร่าง ลักษณะนิสัย และบุคลิกภาพ สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่า นายเอก อรุณพันธ์ เหมาะสมกับบทบาทของสมิงพระรามเป็นอย่างยิ่ง สามารถถ่ายทอดตัวละครนี้ได้อย่างมีชีวิตชีวา ดึงดูดความสนใจของผู้ชม สร้างความประทับใจให้กับผู้ชม และมีความรับผิดชอบ อย่างไรก็ตาม ยังมีความแตกต่างบางประการ เช่น ความคาดหวังของสังคม และนิสัยส่วนตัว ซึ่งอาจเกิดจากปัจจัยต่าง ๆ เช่น บทบาททางสังคม ประสบการณ์ชีวิต ความชอบส่วนตัว

2) การกำหนดรูปแบบการแต่งกาย

ก่อนการแต่งคำร้อง วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566) จะให้ความสำคัญกับรูปแบบของการแต่งกายเสียก่อน เมื่อกำหนดรูปแบบการแต่งกาย หรือรับฟังความเห็นจากผู้อื่นแล้ว จึงแจ้งความประสงค์ให้ฝ่ายพัตราภรณ์และเครื่องโรงเป็นผู้รับผิดชอบทราบและจัดหาเครื่องแต่งกายที่เหมาะสมกับการแสดงต่อไป โดยท่านกำหนดให้อ้างอิงตามรูปแบบการแต่งกายของสมิงพระรามแบบกรมศิลปากร คือ แต่งเครื่องน้อยนุ่งจีบโจงหางปรก สวมเสื้อกั๊ก โพกศีรษะ เพียงแต่ปรับเปลี่ยนสีสันของเสื้อผ้าเป็นโทนสีเข้ม เพื่อให้ดูเข้มแข็งสมกับเป็นชายชาตรี ด้วยมุมมองของท่านที่เปรียบว่าตัวละครร้อนแรงดุจดวงอาทิตย์ ดังตารางการเปรียบเทียบเครื่องแต่งกาย ต่อไปนี้

ตาราง 9 วิเคราะห์เปรียบเทียบเครื่องแต่งกายต้นฉบับกับเครื่องแต่งกายฉุยฉายสมิงพระราม

การแต่งกาย	ภาพประกอบ	พัตราภรณ์	ถนิมพิมพาภรณ์	ศิราภรณ์
1. เครื่องแต่งกายกรมศิลปากร	 แสดงภาพโดย พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2556	1. เสื้อแขนยาว 2. เสื้อกั๊ก 3. สนับเพลาเชิงปลอก 4. ผ้ายก 5. ผ้าคาดเอว	1. เข็มขัด 2. ตาบทิศ 3. เข็มขัด 4. กำไลข้อมือ 5. กำไลข้อเท้า	1. ผ้าโพกศีรษะ 2. แถบเพชร

ตาราง 9 (ต่อ)

การแต่งกาย	ภาพประกอบ	พัตราภรณ์	ถนิมพิมพาภรณ์	ศิราภรณ์
2. เครื่องแต่งกายฉุยฉายสมิงพระราม	แสดงภาพโดย เอก อรุณพันธ์ ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2556	1. เสื้อแขนยาว 2. เสื้อกั๊ก 3. สนับเพลาเชิงปลอก 4. ผ้ายก 1. ผ้าคาดเอว	1. เข็มขัด 2. ตาบทิศ 3. เข็มขัด 4. กำไลข้อมือ 5. กำไลข้อเท้า	1. ผ้าโพกศีรษะ 2. แถบเพชร

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

จากตารางข้างต้น พบว่า การเปรียบเทียบรูปแบบการแต่งกายต้นฉบับกับรูปแบบการแต่งกายฉุยฉายสมิงพระราม มีลักษณะสอดคล้องกัน หมวดพัตราภรณ์ สวมเสื้อแขนกระบอก สวมเสื้อกั๊กปักลายหงส์ ผ้ายกเขียว สวมผ้าคาดเอว หมวดถนิมพิมพาภรณ์ ใส่ทับทรวง ตาบทิศ เข็มขัด กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า หมวดศิราภรณ์ โพกศีรษะด้วยผ้ามัดโบว์อยู่ด้านหลัง มีแถบเพชรประดับ เช่นเดียวกัน เพียงแต่ใช้สีสันแตกต่างกันออกไป ด้วยไม่มีสีใดเป็นสีประจำของตัวละคร

3) การกำหนดรูปแบบอุปกรณ์

นอกจากการแต่งกาย วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566) ยังให้ความสำคัญกับรูปแบบของอุปกรณ์ (ถ้ามี) เพื่อให้เหมาะสมกับการแสดง สำหรับชุดฉุยฉายสมิงพระราม ท่านกำหนดให้อ้างอิงตามอุปกรณ์ชิ้นสำคัญของสมิงพระราม คือ ดาบ โดยให้สะพายแล่งอยู่ด้านหลัง การใช้อุปกรณ์ดาบในลักษณะนี้ ทั้งนี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่าสาเหตุในการเลือกดาบเป็นอุปกรณ์ในการแสดงนั้น เพราะดาบเป็นอาวุธสั้น อีกทั้งสามารถสะพายแล่งอยู่ด้านหลัง ทำให้ร่ายรำได้อย่างเต็มความสามารถ โดยไม่ต้องกังวลว่าดาบจะเกะกะ สะดวกในการพกพา อีกทั้งสื่อถึงลักษณะของนักรบผู้กล้าหาญ ดาบจึงมีความเหมาะสมทั้งในแง่ของการใช้งานและความหมาย

การนำเสนอภาพแทนตัวละครภายในใจ ชุด ฉุยฉายสมิงพระราม วันทนีย์ ม่วงบุญ มีการนำเสนอ 3 ประเด็น ได้แก่ ประเด็นที่ 1 การกำหนดคุณลักษณะของผู้แสดง ไม่จำเป็นต้องมีรูปลักษณ์ตรงกับตัวละครทุกประเด็น หากแต่เพียงเป็นผู้ที่มีความสอดคล้องกันในหลาย ๆ ด้าน ทั้งรูปร่าง ลักษณะนิสัย และบุคลิกภาพ เหมาะสมกับบทบาทของสมิงพระราม และสามารถถ่ายทอดตัวละครนี้ได้อย่างสมจริง ตามความพึงพอใจของผู้คัดเลือกผู้แสดง ประเด็นที่ 2 การกำหนดรูปแบบการแต่งกาย โดยอ้างอิงตามรูปแบบการแต่งกายของสมิงพระรามแบบกรมศิลปากร เพียงแต่ปรับเปลี่ยนเป็นสีโทนเข้ม แล้วมอบให้ฝ่ายพัตราภรณ์และเครื่องโรงเป็นผู้รับผิดชอบจัดหาเครื่องแต่งกายต่อไป และ ประเด็นที่ 3 การกำหนดรูปแบบอุปกรณ์ อ้างอิงตามอุปกรณ์ชิ้นสำคัญ ของสมิงพระราม คือ ดาบ โดยให้สะพายแล่งอยู่ด้านหลัง ซึ่งมีความเหมาะสมทั้งในแง่ของการใช้งาน และความหมาย

2.3.2 การนำเสนอภาพแทนตัวละครภายนอกชุดฉุยฉายสมิงพระราม

วันทนีย์ ม่วงบุญ กำหนดภาพแทนตัวละครภายนอก 2 ประเด็น ดังนี้

1) การสรรคำร้อง

การวิเคราะห์การสรรคำร้องเพื่อประกอบสร้างภาพแทนตัวละคร ช่วยให้เข้าใจอคติและค่านิยมที่แฝงอยู่ โดย วันทนีย์ ม่วงบุญ นำเสนอมุมมองแบบ 3 มิติ ได้แก่ มิติด้านกายภาพ มิติด้านสังคม และมิติด้านจิตวิทยา สอดคล้องกับแนวคิดภาพแทนของ Hall (1997) แบ่งแนวทางการศึกษาภาพแทนออกเป็น 3 แนวทาง ได้แก่ แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือภาพสะท้อน แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือเจตจำนง แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือการประกอบสร้าง ซึ่งเปิดโอกาสให้ตีความตัวละครได้หลากหลาย ดังนี้

ตาราง 10 วิเคราะห์การนำเสนอภาพแทนตัวละครสมิงพระรามผ่านคำร้อง

ลำดับที่	คำร้อง	ภาพสะท้อน	เจตจำนงค์	การประกอบสร้าง
	มิติด้านกายภาพ			
1	สมิงพระรามงามล้ำเลิศชาย องอาจเอย	ชายหนุ่มรูปงาม องอาจ สง่าผึ่งผาย	สะท้อนความต่างของตัวละคร	ใช้คำอุปมาที่แสดงถึงความงามสง่าของตัวละคร

ตาราง 10 (ต่อ)

ลำดับที่	คำร้อง	ภาพสะท้อน	เจตจำนงค์	การประกอบสร้าง
3	แม่ศรีทหารเก่ง ฝีมือน่ากลัว เกรงต้องยำเยงในราญรอน ขนพองสยองแสยงใครกล้าแข่งต้องม้วยมรณ์ประดุจเทพทินกรแผ่ร้อนเผาผลาญเอย	ทหารที่มีฝีมือเก่งกาจเป็นที่หวาดกลัวของศัตรู	สะท้อนถึงความสามารถเฉพาะตัว	ใช้คำพรรณนาที่สื่อถึงความเก่งกาจของตัวละครแต่งเติมตามมุมมองของผู้สร้าง
	มิติด้านสังคม			
4	ทหารหงสา	ทหารกรุงหงสาวดี	สะท้อนถึงอาชีพ	ใช้คำพรรณนาที่สื่อถึงสถานภาพของตัวละคร
5	ภิเษกธิดาพม่าได้เป็นมหาอุปราช	กระทำความดีงามจนได้อภิเษกพระราชธิดาแห่งกรุงอังวะและเป็นอุปราช	สะท้อนถึงการเปลี่ยนสถานภาพ	ใช้คำพรรณนาที่สื่อถึงสถานภาพของตัวละครที่เปลี่ยนไป
6	เขยพม่าสมิงพระราม	เขยพระมณเฑียรทอง	สะท้อนถึงการร่วมเครือญาติกับศัตรู	ใช้คำพรรณนาที่สื่อถึงสถานภาพการเป็นลูกเขย
	มิติด้านจิตวิทยา			
7	ทหารหงสาแม้ชีวายอมวายมอบใจกายเพื่อถวายองค์ราชา เมื่อเป็นเชลยอังวะยังรับปะทะสู้ศึก เกรงกามนีฮึกล่วงลึกถึงพารา	จงรักภักดีต่อพระเจ้าราชาธิราชแม้จะเป็นเชลยเมืองศัตรูก็ได้รับอาสาต่อสู้กับกามนีด้วยกลัวว่าจะรุกรานกรุงหงสาวดีต่อไป	สะท้อนถึงความจงรักภักดี แม้ภาพลักษณ์จะเสียหาย	ใช้คำพรรณนาที่สื่อถึงความรู้สึกในการตัดสินใจของตัวละคร
8	ถูกเรียกไอ้เชลยดั่งเหยาะเย้ยฟันฟาดจำต้องนิราศตัดสวาทเมียรักกลับเมืองรามัญไม่ผินผันไยดีขออยู่ใกล้ฝ่าธุลีบาทบงสุ์พระทรงศักดิ์	เป็นผู้ถือตัว	สะท้อนความรักศักดิ์ศรีของตนจึงได้ทิ้งยศศักดิ์ที่เคยได้รับจนหมดสิ้น	ใช้คำพรรณนาที่สื่อถึงความรู้สึกในการตัดสินใจของตัวละคร

ตาราง 6 (ต่อ)

ลำดับที่	คำร้อง	ภาพสะท้อน	เจตจำนงค์	การประกอบสร้าง
9	เลื่องชื่อลือนามมิครั่นคร้ามรณรงค์	เก่งกล้าสามารถในการรบไม่เคยเกรงกลัวผู้ใด	สะท้อนอุปนิสัยใจกล้า	ใช้ภาษาที่สื่อถึงความชื่นชม
10	เมินข้าสองเจ้าจิตนั้นเฝ้าซื่อตรงทูนเทิดธำรงค์ราชาธิราชเอย	จงรักภักดีต่อพระเจ้าราชาธิราชแม้จะมีข้อครหาว่ากล่าวก็ตาม	กล่าวย้ำถึงความจงรักภักดีแม้ภาพลักษณ์จะเสียหาย	ใช้คำพรรณนาที่สื่อถึงความรู้สึกในการตัดสินใจของตัวละคร

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

จากตารางข้างต้น สะท้อนมิติตัวละครสมิงพระรามที่หลากหลาย ด้านกายภาพ มีรูปลักษณ์โดดเด่น สง่างาม ด้านสังคม ต้องเผชิญบทบาทหลากหลาย ทั้งนักรบกรุงหงสาวดี เชลยศึกเมืองอังวะ และอุปราชเมืองอังวะ ที่ต้องเผชิญกับปัญหาและความอยุติธรรม เช่น มีข้อครหาว่าเป็นข้าสองเจ้าบ่าวสองนาย อีกทั้งสะท้อนค่านิยมความเชื่อ เช่น กตัญญู ซื่อสัตย์ และด้านจิตวิทยา มีอารมณ์ความรู้สึกที่หลากหลาย ทั้งโกรธแค้น เสียใจ ดีใจ แสดงคุณธรรมความดี เช่น กตัญญู มีจงรักภักดี ดังนั้น การใช้ภาษาและสัญลักษณ์ช่วยให้เข้าใจเจตจำนงค์ของตัวละคร และการประกอบสร้างภาพแทนตัวละครเหล่านี้ ช่วยให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องราวและตีความความหมายได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้นด้วยประสบการณ์ของผู้ชมเอง

2) การสรรทำนองดนตรี

หลังจากแต่งคำร้อง วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566) จะส่งมอบบทให้ผู้รับผิดชอบโดยหน้าที่บรรจุเพลงต่อไป เพลงเหล่านี้ไม่ได้แต่งโดยท่านเอง แต่ท่านจะชี้แจงความประสงค์แก่ผู้บรรจุเพลงให้ใส่ท่วงทำนองที่สื่อถึงเชื้อชาติของตัวละครได้ สอดคล้องกับแนวคิดภาพแทนของ Hall (1997) แบ่งแนวทางการศึกษาภาพแทนออกเป็น 3 แนวทาง ได้แก่ แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือภาพสะท้อน แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือเจตจำนง แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือการประกอบสร้าง ซึ่งเปิดโอกาสให้ตีความตัวละครได้หลากหลาย ดังนี้

ตาราง 11 วิเคราะห์การนำเสนอภาพแทนตัวละครสมิงพระรามผ่านทำนองดนตรี

ลำดับที่	เพลง	ภาพสะท้อน	เจตจำนงค์	การประกอบสร้าง
1	เพลงกระต่ายคู่	เพลงประพันธ์ทำนองใหม่	เปลี่ยนมาใช้เพลงแบบละครพันทาง	ใช้เพลงสำเนียงพม่ามอญ
2	เพลงฉุยฉาย	เพลงไทยดั้งเดิม	นำเสนอทำนองดนตรีตามจารีตรำฉุยฉาย	ใช้เพลงฉุยฉายตามจารีต
3	เพลงแม่ศรี	เพลงไทยดั้งเดิม	นำเสนอทำนองดนตรีตามจารีตรำฉุยฉาย	ใช้เพลงแม่ศรีตามจารีต
4	เพลงเร็วกระต่ายคู่	เพลงประพันธ์ทำนองใหม่	เปลี่ยนมาใช้เพลงแบบละครพันทาง	ใช้เพลงสำเนียงพม่ามอญ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

จากตารางข้างต้น แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ที่สอดคล้องกันระหว่างภาพสะท้อน เจตจำนงค์ และการประกอบสร้างในเพลงประกอบการแสดงทั้ง 4 เพลง ได้แก่ เพลงกระต่ายคู่ เพลงฉุยฉาย เพลงแม่ศรี และเพลงเร็วกระต่ายคู่ เพลงแต่ละเพลงสอดคล้องกับภาพสะท้อนและจารีตประเพณีที่ต้องการสื่อ ผู้แต่งเพลงใช้ทั้งเพลงประพันธ์ทำนองใหม่และเพลงไทยดั้งเดิมในการใช้เพลงประกอบละครอย่างเหมาะสม

การนำเสนอภาพแทนตัวละครในละครเรื่องราชาธิราช แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ ประเภทที่ 1 ภาพแทนตัวละครในใจ มุ่งเน้นไปที่การกำหนดคุณลักษณะของผู้แสดงให้สอดคล้องกับตัวละครสมิงพระราม ทั้งรูปร่าง ลักษณะนิสัย บุคลิกภาพ รูปแบบการแต่งกาย รูปแบบ อุปกรณ์ และการแสดงออก โดยอ้างอิงจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์และจินตนาการของผู้สร้าง ผู้แสดงต้องมีความสามารถในการถ่ายทอดตัวละครได้อย่างมีชีวิตชีวา ดึงดูดความสนใจ และมีความรับผิด ชอบ และ ประเภทที่ 2 ภาพแทนตัวละครภายนอก มุ่งเน้นไปที่การสรรคำร้องและทำนองดนตรีเพื่อสะท้อนมิติตัวละครสมิงพระรามที่หลากหลาย ครอบคลุมทั้งด้านกายภาพ สังคม ค่านิยมความเชื่อ จิตวิทยา คุณธรรมความดี และจารีตประเพณี เนื้อหาเพลงจะสอดคล้องกับภาพสะท้อนเหล่านี้ ผู้แต่งเพลงใช้ทั้งเพลงประพันธ์ทำนองใหม่และเพลงไทยดั้งเดิม การใช้เพลงประกอบละครอย่างเหมาะสม ช่วยเสริมสร้างบรรยากาศ อารมณ์ และความรู้สึกของตัวละคร

3. การนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง

ในหัวข้อนี้มุ่งศึกษาการนำเสนอภาพแทนตัวละครนางพันธุรัตในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลงของวันทนีย์ ม่วงบุญ จำนวน 3 ขั้นตอน ได้แก่ การสรรหาตัวละครนางพันธุรัต การวิเคราะห์ตัวละครนางพันธุรัต และการประกอบสร้างภาพแทนตัวละครนางพันธุรัต มีรายละเอียดต่อไปนี้

3.1 การสรรหาตัวละครนางพันธุรัต

นางพันธุรัตเป็นตัวละครเอก ในการแสดงละครนอกแบบหลวงเรื่องสังข์ทอง ซึ่งเป็นรูปแบบการผสมผสานระหว่างละครนอกกับละครใน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ได้ทรงสร้างสรรค์ละครชนิดใหม่ขึ้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ เรียกว่าละครนอกแบบหลวง ซึ่งมีรูปแบบลักษณะเฉพาะที่อาจกล่าวได้ว่ามีการดำเนินเรื่องที่ช้ากว่าละครนอก แต่เร็วกว่าละครใน ท่ารำมีการรำแสดงอารมณ์เท่าที่จำเป็น การรำหน้าพาทย์ในประเภทธรรมดา แต่ในบทรำที่เป็นแบบแผนของตัวละครเอกยังใช้กระบวนท่ารำที่เป็นแบบแผนเหมือนกับละครใน เช่น การเปิดตัวของตัวละครเอก การรำในบทไป-มา แต่กระบวนท่ารำละครนอกแบบหลวงจะกระชับกว่าละครใน เช่น รำเร็วกว่า มีการกระทบจังหวะที่ชัดเจน เดาะแขน การย่ำเท้าที่ชัดเจนแต่ไม่ถึงกับการกระแทกกระทบเท้าเหมือนกับละครนอก มีการรักษาจารีตประเพณี หรือการแสดงละครในที่มีการแทรกมุกตลกและบทพูดเข้าไป (ไชยอนันต์ สันติพงษ์, 2558: 294-296)

3.1.1 ความเป็นมาของนางพันธุรัต

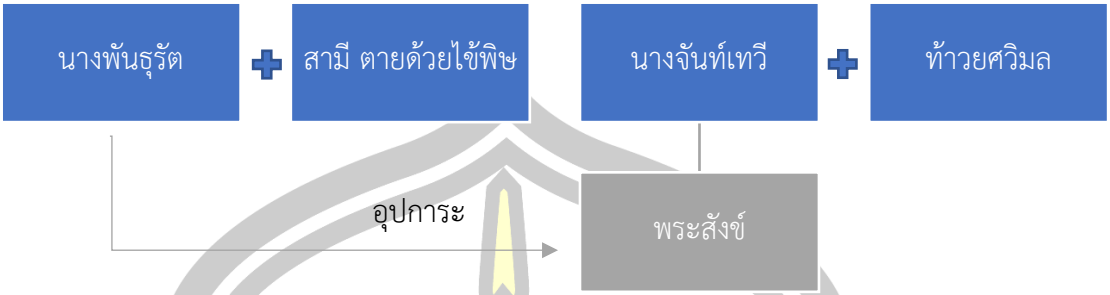
จากการศึกษาพบว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ มีความสนใจถึงความเป็นมาของนางพันธุรัตยักษิณีจากวรรณคดีไทยเรื่องสังข์ทอง เป็นนิทานในปัญญาสชาดกเรียกว่า สุวัณณสังข์ชาดก เป็นเรื่องที่ใช้แสดงละครนอกมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา และสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน กรมศิลปากรได้จัดแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทองเสมอมา โดยยึดการดำเนินเรื่องราวตามบทพระราชนิพนธ์ละครนอกแบบหลวงเรื่องสังข์ทองในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จำนวน 6 ตอน ได้แก่ พระสังข์หนีนางพันธุรัต ท้าวสามนต์ให้นางทั้งเจ็ดเลือกคู่ พระสังข์ได้นางรจนา ท้าวสามนต์ให้ลูกเขยหาเนื้อหาปลา พระสังข์ตีคลี และท้าวยศวิมลตามพระสังข์นอกจากนี้ยังมีบทละครเรื่องสังข์ทองตอนต้นอีกตอนหนึ่ง ไม่ทราบผู้แต่ง ตั้งแต่กำเนิดพระสังข์ ถ่วงพระสังข์ และนางพันธุรัตรับเอาไปเลี้ยง ตอนนี้ไม่ใช่พระราชนิพนธ์ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2497: ค) อันเรื่องราวของนางพันธุรัต เริ่มต้นตั้งแต่นางพันธุรัตรับพระสังข์เอาไปเลี้ยง ซึ่งเป็นเรื่องราวก่อนหน้าบทพระราชนิพนธ์ จนถึงเหตุการณ์พระสังข์ทองหนีนางพันธุรัต ดังนี้

ท้าวยศวิมลครองเมืองยศวิมล มีพระมเหสีสององค์ชื่อนางจันท์เทวีและนางจันทาเทวี แต่ไม่มีโอรสไว้สืบราชสมบัติ ท้าวยศวิมลจึงทำพิธีบวงสรวงขอบุตร แล้วทรงพระสุบินว่าพระอาทิตย์และดาวตก ลงมาท้าวยศวิมลรับไว้ได้ แต่พระอาทิตย์หายไปเสีย โหรทำนายว่า พระมเหสีจะได้พระโอรสมีบุญญาธิการ แต่จะต้องพลัดพรากไป พระสนมจะมีพระราชบุตรี ต่อมานางจันทร์เทวีและนางจันทามีครรภ์ นางจันทาอยากจะเป็นใหญ่แต่ผู้เดียว จึงติดสินบนโหรให้คอยใส่ร้ายนางจันทร์เทวีมเหสีเอก นางจันทร์เทวีประสูติเป็นหอยสังข์ โหรเท็จทำนายว่าบุตรนางจันทร์เทวีเป็นกาลกิณี ท้าวยศวิมลจึงขับไล่นางจันทร์เทวีออกจากเมือง นางจันทร์เทวีพาหอยสังข์ไปอาศัยยายตาอยู่ในป่าและช่วยทำงานไร่นาตายาย ต่อมากุมารสังข์เห็นนางจันทร์เทวีลำบาก จึงออกจากหอย สังข์มาช่วยหุงหาอาหารและทำงานต่าง ๆ นางจันทร์เทวีกลับมาเห็นกุมารแต่ไกล ไม่รู้ว่าเป็นลูกเที่ยว หาก็ไม่พบ รู้สึกขึ้นจึงแกล้งทำเป็นไปไร่ตามเคยแต่แอบดูอยู่ ครั้นเห็นพระกุมาร ออกจากสังข์มาช่วย ทำงาน ก็รู้ว่าเป็นลูก นางจึงรีบไปตอกสังข์แตก จึงได้พระกุมารเลี้ยงดูอยู่กับตัวต่อมา เมื่อนางจันทาคลอดลูกเป็นราชบุตรี ให้นามว่า จันที แต่ท้าวยศวิมลก็ยังไม่ยกย่องให้ เป็นใหญ่ นางจึงไปหายายเฒ่าสุเมธา มาทำเสน่ห์ให้ท้าวยศวิมลหลงใหล ครั้นนางจันทารู้ข่าวว่า ลูกของนางจันทร์เทวีออกจากสังข์มาเป็นคน จึงทูลใส่ความว่า นางจันทร์เทวีไปอยู่ป่ามีลูกคนหนึ่งใคร ๆ ลือว่า เป็นโอรสของท้าวยศวิมล ต่อไปอาจเป็นขบถได้ ท้าวยศวิมลหลงเสน่ห์จึงเชื่อ และให้เสนาไปจับพระสังข์มาแล้วสั่งให้ฆ่าเสีย แต่พระกุมารมีบุญญาธิการทำอย่างไร ๆ ก็ไม่ตาย ท้าวยศวิมลจึงคิดว่า พระกุมารอาจจะเป็นพระโอรสที่โหรทำนายว่า เป็นผู้มีบุญ จึงเรียกพระสังข์ไปไต่ถาม ครั้นทราบเรื่องก็รักใคร่ นางจันทาก็เสกเป่ามนต์เสน่ห์ และยุยงให้เอาไปถ่วงน้ำเสีย ท้าวยศวิมล ก็ทำตาม พระสังข์ถูกถ่วงน้ำจมลงไปถึงเมืองบาดาล พระยากำพลนาคราชไปพบเขาจึงเลี้ยงไว้ เป็นบุตรบุญธรรม และคิดได้ว่า พระสังข์เป็นมนุษย์ ไม่ใช่วิสัยที่จะอยู่บาดาลได้ จึงพาพระสังข์ ขึ้นมาบนฝั่งทะเล ผูกสำเภายนต์เอาพระสังข์ลงสำเภา เขียนหนังสือถึงนางพันธุรัต ภรรยาของ สหายที่ตายไปแล้ว ให้นางเลี้ยงดูพระสังข์ให้ด้วย เรือไปถึงเมืองยักษ์ นางพันธุรัตทราบสารก็ยินดี ด้วยอยากได้ลูกเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว แม้นมีผู้ใดทักท้วงก็มิสนใจ แต่นางเกรงว่า พระกุมารจะกลัวยักษ์ จึงแปลงเป็นมนุษย์ ตลอดจนสาวใช้ก็ให้แปลงกายด้วย พระสังข์อยู่กับพันธุรัตมาจนอายุได้ 15 ปี แต่ยังคิดถึงนางจันทร์เทวีมิได้ขาด โดยปกติ นางพันธุรัต จะออกไปป่าหากินตามวิสัยยักษ์ วันหนึ่งนางจะไปป่าอีก สั่งห้ามมิให้พระสังข์ไปเที่ยวซุกซน ห้ามไปที่ครัว ห้ามไปที่บ่อน้ำซ้าย ห้ามขึ้นไปบนหอข้างหัวนอน ครั้นนางไปแล้ว พระสังข์ก็เกิดความสงสัยว่าทำไมนางจึงมีพฤติกรรมแปลก ๆ และห้ามไปที่ต่าง ๆ ด้วยความอยากรู้จึงไปดูในครัวก็เห็นซากมนุษย์ซากสัตว์และโครงกระดูกมากมาย ทำให้รู้ว่านางพันธุรัตเป็นยักษ์ ครั้นไปที่บ่อน้ำลองเอานิ้วจุ่มลงดู เห็นผิวเป็นสีเงิน จุ่มอีกบ่อหนึ่งผิวก็เป็นทอง จึงรู้ว่าชุบตัวได้ ครั้นขึ้นไปบนหอกลองก็พบเกราะรูปเงาะเกือกแก้ว ไม่เท่าใด จึงลอง

สวมดู ก็เหาะได้ จึงเที่ยวเหาะเล่น แล้วถอดรูปเงาะเก็บดังเดิม และคิดจะหนีนางพันธุรัตเพื่อสืบหานางจันท์เทวีต่อไป ส่วนนิ้วมือก็เอาผ้าเช็ดนิ้วทองก็ไม่ออกจึงเอาผ้าพันไว้

นางพันธุรัตกลับมาก็บอกว่ามีดบาด นางพันธุรัตได้ออกไปในป่า จับวัวควายกินเป็นอาหารอยู่จนเย็นและพักผ่อนนอนหลับอยู่กลางป่า พระสังข์จึงถือโอกาสไปชุบตัวในบ่อทอง แล้วสวมรูปเงาะ เกือกแก้ว ถือกระบอง (ไม้เท้า) เหาะหนีไป 7 วัน ถึงเขาใหญ่สูงกว่าเขาทั้งหลายจึงหยุดพัก ส่วนพี่เลี้ยงนางนม ตื่นนอนขึ้นมาไม่เห็นพระสังข์ ต่างตกใจเที่ยวตามหาพระสังข์ยังที่ต่าง ๆ แต่ก็ไม่พบ นางพันธุรัตเที่ยวเล่นในป่าเป็นเวลาหลายวันก็ได้เดินทางกลับเข้ามาในเมือง นางรีบตรงไปยังปราสาทของพระสังข์ รู้ว่าพระสังข์ได้ชุบตัวในบ่อทอง และลักรูปเงาะพร้อมไม้เท้าและเกือกแก้วหนีออกจากเมือง จึงตีกลองสัญญาณเรียกยักษ์และภูตผีทั้งหลายให้มาชุมชุมกัน แล้วสั่งไพรพลออกติดตามไปทันพระสังข์ที่เขา พระสังข์เห็นจวนตัวจึงตั้งสัตยาธิษฐาน ขออำนาจคุณมารดาคุ้มครอง อย่าให้นางพันธุรัตขึ้นเขาไปได้ เดชะอำนาจสัตยา นางพันธุรัตสิ้นแรง ได้แต่ร้องไห้อ้อนวอนให้นางพันธุรัตลงมา ในที่สุดก่อนจะสิ้นใจ นางได้เขียน มนต์มหาจินดามนต์ ใช้เรียก เต่า ปลา สัตว์สี่เท้า ครุฑ และเทวดาไว้บนหินที่เชิงเขา สั่งให้ท่องมนต์ให้ขึ้นใจ เอาไว้ใช้ยามอับจน นางร้องไห้จนอกแตกตาย พระสังข์รีบลงมากราบขอขมา และร้องไห้รำลึก แล้วสั่งให้ไพรพลยักษ์นำศพกลับเมืองไป ส่วนตนเองรีบเรียนมนต์แล้วเหาะต่อไปจนถึงเมืองสามนต์ พวกเด็กเลี้ยงโคพากันมาดูแลเล่นด้วย เลยเป็นมิตรดีต่อกัน ครั้นเย็นลงชวนเงาะไปบ้าน แต่เงาะไม่ไป คงอยู่ที่นานั่นเอง

จากหัวข้อความเป็นมาของนางพันธุรัต พบว่า นางพันธุรัต เป็นตัวละครสำคัญในวรรณคดีไทยเรื่องสังข์ทอง นางเป็นยักษ์แม่ม่าย ผู้มีฤทธิ์เดชผู้ปกครองเมืองยักษ์ นางใช้ชีวิตอย่างโดดเดี่ยว โหยหาลูกชายมาเติมเต็มชีวิต จนกระทั่งวันหนึ่งพญานาคภุชงค์ได้นำพระสังข์กุมารมาฝากนางพันธุรัตให้เลี้ยงดู นางดีใจเป็นอย่างยิ่ง ด้วยเกรงว่าพระสังข์กุมารจะหวาดกลัวที่ตนเป็นยักษ์นางจึงแปลงร่างเป็นมนุษย์พร้อมบริวาร เลี้ยงดูพระสังข์ทองอย่างทุ่มเท เปี่ยมด้วยความรัก นางเลี้ยงดูพระสังข์ทองดุจลูกแท้ ๆ เมื่อพระสังข์เติบใหญ่ ได้ล่วงรู้ความลับว่านางพันธุรัตเป็นยักษิณี ด้วยความกลัวจึงเขาจึงตัดสินใจชุบตัวลงในบ่อทอง พร้อมทั้งลักเอาของวิเศษต่าง ๆ ของนางพันธุรัตหนีไป เมื่อนางทราบว่าพระสังข์หนีไปก็เสียใจมาก จึงยกทัพออกติดตามพระสังข์กลับมา ครั้นติดตามมาทัน แต่ด้วยบุญญาธิการของพระสังข์ทำให้นางไม่สามารถเข้าไปหาได้ ด้วยความรักลูกแม้จะเป็นวาระสุดท้ายของชีวิต นางก็ได้สอนให้พระสังข์ทองรู้จักวิชาต่าง ๆ แล้วนางก็เสียใจจนหัวใจแตกตายในท้ายที่สุด ผู้วิจัยสามารถสรุปเป็นแผนภูมิแสดงวงศ์ตระกูลของนางพันธุรัต ตามที่ปรากฏในเรื่องสังข์ทอง ดังภาพประกอบต่อไปนี้



ภาพประกอบ 52 วงศ์ตระกูลของนางพันธุรัต
ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

3.1.2 ความสำคัญของนางพันธุรัต

นางพันธุรัต เป็นยักษิณีแม่ม่าย ผู้ปกครองเมืองยักษ์ ได้อุปการะพระสังข์กุมาร ตัวพระเอกของเรื่อง เป็นบุตรบุญธรรมด้วยความรักอย่างแท้จริง ดังทัศนะของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ต่อบทบาทของนางพันธุรัตในเรื่องสังข์ทอง ดังต่อไปนี้

1) นางพันธุรัตในบทบาทกษัตรีย์แห่งเมืองยักษ์

นางพันธุรัต เป็นตัวแทนของกษัตรีย์ มีพลังวิเศษมากมาย เช่น การแปลงกาย เมืองที่นางพันธุรัตปกครอง เต็มไปด้วยเหล่ายักษ์และทรัพย์สมบัติมากมาย เช่น บ่อเงินบ่อทอง สามารถชุบตัวเป็นเงิน-ทองคำได้ รูปเงาะ เมื่อสวมใส่จะกลายเป็นเงาะมีฤทธิ์ เกือกแก้ว เมื่อสวมใส่จะสามารถเหาะเหินเวหาได้ ไม้เท้าวิเศษ สามารถเนรมิตสิ่งต่าง ๆ ได้ มหาจินดามนตร์ นางถือเป็นผู้ปกครองที่เปี่ยมด้วยด้วยความ เฉียบขาดและทรงพลัง บริวารของนางต่างเคารพและเกรงกลัวอำนาจของนาง บริวารของนางต่างปฏิบัติตามความประสงค์ของนาง แม้โหรจะทักท้วงมิให้เลี้ยงพระสังข์นางก็ไม่สนใจ สั่งให้บริวารแปลงร่างเป็นมนุษย์เพื่อเลี้ยงดูพระสังข์ แสดงให้เห็นถึงความเกรงกลัวต่ออำนาจของนาง ดังบทละครเรื่องสังข์ทอง ตอนนางพันธุรัตเลี้ยงพระสังข์ต่อไปนี้

๏ แล้วสั่งกุมภัณฑ์ให้จัดแจง ตกแต่งเร่งรัดอย่าขัดขวาง
อีกทั้งข้าเฝ้าท้าวนาง ต่างต่างแผลงฤทธิ์นิมิตกาย
ให้เป็นมนุษย์สุดสิ้น ตรัสพลางเทพินผันผาย
เข้าที่นฤมิตบิดเบือนกาย เฉิดฉายโสภาอ่าองค์

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2497: 67-68)

2) นางพันธุรัตในบทบาทแม่บุญธรรมของพระสังข์กุมาร

นางพันธุรัตเป็นแม่บุญธรรมของพระสังข์กุมาร โอรสของท้าวยศวิมลกับนางจันท์เทวีที่ถูกพญานาคภุชงค์ช่วยชีวิตจากถ่วงทะเล แม้จะโหดเหี้ยมกับผู้อื่น แต่ต่อพระสังข์ นางพันธุรัตกลับรักและเมตตา เลี้ยงดูพระสังข์เหมือนลูกแท้ ๆ ของตน มอบความสุขและความอบอุ่นให้ แม้จะปกปิดความเป็นยักษ์ไว้ก็ตาม นางพันธุรัตจัดหาสิ่งที่ดีที่สุดให้พระสังข์ทุก ๆ ด้าน ทั้งในเรื่องการศึกษา ความเป็นอยู่ และความปลอดภัย สะท้อนให้เห็นถึงความรักของนางที่มีต่อพระสังข์ นางพันธุรัตเป็นตัวละครที่สะท้อนให้เห็นถึงความรักของแม่ที่มีต่อลูก นางรักพระสังข์ทองอย่างแท้จริง เสียสละทุกอย่างเพื่อพระสังข์ทอง แม้แต่ในวาระสุดท้ายของชีวิตนางได้ถ่ายทอดมหาจินดามนตร์ หรือคาถาเรียกเนื้อเรียกปลาโดยจารึกลงบนศิลา เพื่อเป็นประโยชน์ต่อพระสังข์ในภายภาคหน้า นางพันธุรัตจึงเป็นตัวละครที่น่าเห็นใจ และควรค่าแก่การยกย่อง ดังบทละครเรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์หนีนางพันธุรัตต่อไปนี้

๏ เมื่อนั้น พันธุรัตขัดสนเป็นนักหนา
แหงนดูลูกพลางทางโศกา ดั่งหนึ่งว่าชีวันจะบรรลัย
โอ้ลูกน้อยหอยสังข์ของแม่เอ๋ย กรรมสิ่งใดเลยมาซัดให้
จะร่ำร้องเรียกเจ้าสักเท่าไร ก็ช่างเฉยเสียได้ไม่ดูดี
สิ้นวาสนาแม่นี้แน่แล้ว เผอิญให้ลูกแก้วเอาตัวหนี
จะขอลาอาสัญเสียวันนี้ เจ้าช่วยเผาผีมารดา
อันพระเวทวิเศษของแม่ไซร้ ก็จะเขียนลงให้ที่แผ่นผา
จงเรียนร่ำจำไว้เถิดขวัญตา รู้แล้วอย่าว่าให้ใครฟัง
เขียนพลางทางเรียกลูกน้อย มาหาแม่สักหน่อยพ่อหอยสังข์
แต่พอให้ได้ชมเสียสักครั้ง ขอสั่งสักคำจะอำลา
แม่อ้อนวอนว่านักหนาแล้ว น้อยหรือลูกแก้วไม่มาหา
ทุ่มทอดตัวลงทรงโศกา สองตาแดงเดือดดังเลือดนก
ทั้งรักทั้งแค้นแน่นจิต ยิ่งคิดเคืองขุ่นมุ่นหมก
กลิ้งกลับสับสายเพ้อพก นางร่ำร้องจนอกแตกตาย

ฯ 14 คำ ฯ โอด

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2497: 87)

จากหัวข้อความสำคัญของนางพันธุรัต พบว่า นางพันธุรัตเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในเรื่องสังข์ทอง เป็นผู้เลี้ยงดูพระสังข์หลังจากถูกถ่วงน้ำ เป็นผู้ปลุกปั้นพระสังข์จนเติบใหญ่ มีทรัพย์สมบัติ ของวิเศษ และมนตร์คาถาอันเป็นประโยชน์ต่อพระสังข์ในภายภาคหน้า อีกทั้งเป็นตัวละครที่สะท้อนให้เห็นถึงแง่มุมที่หลากหลายของมนุษย์ แม้จะเป็นยักษ์กินคน แต่ก็มีความรัก ความเมตตา และความเสียสละ เปรียบเสมือนมารดาที่รักลูก นางยังเป็นตัวอย่างของผู้หญิงที่มีความกล้าหาญและเสียสละ ทำให้นางพันธุรัตเป็นตัวละครในวรรณคดีไทยที่มีคุณค่า สามารถเป็นแบบอย่างที่ดีให้กับคนรุ่นหลังได้ และเป็นตัวละครมีความน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง ด้วยความสำคัญดังกล่าวนี้ กอปรกับไม่ปรากฏว่ามีผู้ใดนำนางพันธุรัตมาสร้างสรรค์เป็นนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย จึงทำให้ วันทนีย์ ม่วงบุญ จึงมีความสนใจหยิบยกเรื่องราวของตัวนางพันธุรัต ตัวเอกในการแสดงละครนอกแบบหลวงเรื่องสังข์ทอง นำมาสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง เพื่อนำออกแสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรม ปี พ.ศ. 2557 ใช้สอดแทรกในการแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนถ่วงสังข์ ในเหตุการณ์ที่ตัวละครแปลงกายใหม่เป็นมนุษย์อย่างสวยงาม

3.2 การวิเคราะห์ตัวละครนางพันธุรัต

วันทนีย์ ม่วงบุญ วิเคราะห์ตัวละครโดยเน้นที่บุคลิกภาพ แบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ประเด็น ประกอบด้วย การศึกษาบุคลิกภาพภายนอกของตัวละคร และการศึกษาบุคลิกภาพภายในของตัวละคร มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.2.1 การศึกษาบุคลิกภาพภายนอกของนางพันธุรัต

จากการศึกษาวรรณคดีเรื่องสังข์ทอง พบว่า นางพันธุรัตเป็นยักษิณีที่มีอำนาจและน่าเกรงขาม มีรูปร่างล่ำและแข็งแรง เต็มไปด้วยพลัง เขี้ยวเล็บแหลมคม อาวุธประจำกาย คือ กระบอง สื่อถึงความรุนแรงและความดุดัน เหมาะสมกับบทบาทของยักษ์ที่มักใช้อำนาจและกำลังข่มขู่ผู้อื่น ดังบทละครนอกเรื่องสังข์ทอง บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ตอนที่ 4 พระสังข์หนีนางพันธุรัต ต่อไปนี้

๏ บัดใจรูปร่างเป็นนางยักษ์ ล่ำสันคึกคักหนักหนา
ถือตระบองป้องพักตร์ทำศักดา ดั้นดงตรงมาพนาลี
ฯ 2 คำ ฯ กราวใน เชิด

(ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ, 2558)

นอกจากนี้ นางเป็นผู้ที่มีความสามารถแปลงกายเป็นมนุษย์ได้ อย่างไรก็ตาม ในวรรณคดีไทยเรื่องสังข์ทอง นางพันธุรัตเป็นยักษ์สาวที่แปลงกายเป็นมนุษย์เพื่อเลี้ยงดูพระสังข์ วรรณคดีไม่ได้ระบุรายละเอียดเกี่ยวกับลักษณะหน้าตาของนางพันธุรัตแปลงไว้อย่างเจาะจง ดังนั้น รูปลักษณ์ของนางเมื่อแปลงร่าง ขึ้นอยู่กับจินตนาการของผู้อ่าน แต่พอจะอนุมานรูปลักษณ์ของนางแปลงจากค่านิยมในวรรณคดีไทย ซึ่งมักเปรียบเทียบความงามของหญิงสาวกับเทพธิดา นางฟ้า ดังนั้น เป็นไปได้ว่านางพันธุรัตเมื่อแปลงร่าง จะมีรูปร่างหน้าตาที่งดงามดั่งเทพธิดา แต่ไม่ว่านางจะมีลักษณะหน้าตาแบบใด ก็สามารถสะท้อนให้เห็นถึงความรักและความเมตตาที่มีต่อพระสังข์ได้เป็นอย่างดี

3.2.2 การศึกษาบุคลิกภาพภายในของนางพันธุรัต

นางพันธุรัต มีบุคลิกภาพภายในที่โดดเด่นอยู่ 2 ประการ ดังนี้

1) นางพันธุรัตเป็นผู้มีความเด็ดขาด

นางพันธุรัตมีความเด็ดขาดในอำนาจ เห็นได้จากเหตุการณ์เมื่อท้าวภุชงค์นาคราชให้นางเลี้ยงดูพระสังข์ นางก็ตัดสินใจเลี้ยงดูพระสังข์อย่างทุ่มเท แปลงร่างเป็นมนุษย์และนิมิตเมืองขึ้นมาเพื่อเลี้ยงดูพระสังข์โดยเฉพาะ นางพันธุรัตปกครองเมืองด้วยความเด็ดขาด มีคำสั่งห้ามพระสังข์ไปยังบริเวณหวงห้าม และลงโทษพี่เลี้ยงอย่างรุนแรงหากไม่ดูแลพระสังข์อย่างดี ดังบทละครนอกเรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ตอนที่ 3 นางพันธุรัตเลี้ยงพระสังข์ ต่อไปนี้

๏ เมื่อนั้น พระสังข์ได้ฟังคำว่า
ครั้นแม่จับนิ้วทำมารยา กลัวพระมารดาจะเคืองใจ
ทำผิดลูกกลัวพระแม่ตี ลูกนี้ไม่มีอัชฌาสัย
จับมีดเข้ามาผ่าไม้ บาดเลือดซับไหลฝนไพลทา

ฯ 4 คำ ฯ

๏ ได้เอยได้ฟัง นางมารโกรธพี่เลี้ยงสาวศรี
น้ำตาคลอตาด้วยปรานี ให้มัดตีพี่เลี้ยงนางใน
นางนมพี่เลี้ยงเรียงหน้า มิงไม่นำพาเอาใจใส่
ให้เล่นมีดเล่นพร้าผ่าไม้ ตีให้บรรลัยประเดี๋ยวนี้

ฯ 4 คำ ฯ เจรจา

(ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ, 2558)

2) นางพันธุรัตเป็นผู้มีความรักต่อบุตรบุญธรรม

นางพันธุรัตเป็นคนที่มีอำนาจและน่าเกรงขาม รูปร่างสูงใหญ่ เขี้ยวเล็บแหลมคม แต่ภายในจิตใจของนางกลับอ่อนโยนและเปี่ยมไปด้วยความรัก นางมีความรักต่อพระสังข์อย่างสุดซึ้ง ยอมทำทุกอย่างเพื่อความสุขของพระสังข์ นางไม่เคยต่อว่าหรือตำหนิพระสังข์เลยแม้แต่น้อย เช่นเดียวกับในคราวที่นางจากวังไปหากินในป่า นางก็จะรีบกลับมาหาลูกด้วยใจที่เป็นห่วง จะเห็นได้นางรักพระสังข์อย่างบริสุทธิ์และไม่มีเงื่อนไข ดังบทละครนอกเรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ตอนที่ 4 พระสังข์หนีนางพันธุรัต ต่อไปนี้

๏ จึงอุ้มองค์พระสังข์นั่งตัก โลมลูบจูบพักตร์แล้วรับขวัญ
วันนี้แม่จะลาไปอารัญ สายัณห์เลี้ยวลับจะกลับมา
แล้วกำชับสาวศรีพี่เลี้ยง จงถนอมกล่อมเกลี้ยงโอรสา
ตามใจอย่าให้โกรธา เคืองขัดอัธยาสิ่งใด
สั่งพลางย่างเยื้องยุรยาตร จากปราสาทเรืองรองผ่องใส
มาลับตาลูกน้อยกลอยใจ อรไทเปลี่ยนแปลงกายา

ฯ 6 คำ ฯ ตระ

(ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ, 2558)

จากการวิเคราะห์ตัวละครนางพันธุรัตตามบุคลิกภาพ พบว่า นางพันธุรัต ในเรื่องสังข์ทอง มีบุคลิกภายนอกเป็นยักษิณีที่มีอำนาจและน่าเกรงขาม มีรูปร่างล่ำและแข็งแรง เขี้ยวเล็บแหลมคม มีกระบองเป็นอาวุธ นางสามารถแปลงกายเป็นมนุษย์ซึ่งคาดว่ามีรูปร่างหน้าตาที่งดงามดั่งเทพธิดา ผิวพรรณผ่องใส ดวงตากลมโต จมูกโด่ง ปากเรียว มีบุคลิกภาพภายในเป็นผู้มีความเด็ดขาด และเป็นผู้มีความรักต่อบุตรบุญธรรม นางพันธุรัตเป็นตัวละครที่มีมิติ สมบูรณ์แบบ เปี่ยมไปด้วยเสน่ห์ เป็นแบบอย่างที่ดีของการเป็นแม่ สะท้อนให้เห็นถึงค่านิยมและวัฒนธรรมไทยได้เป็นอย่างดี ดังแผนผังสรุปบุคลิกภาพของนางพันธุรัตต่อไปนี้

ภาพประกอบ 53 แผนผังสรุปบุคลิกภาพของนางพันธุรัต
ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

3.3 การประกอบสร้างภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง

การประกอบสร้างภาพแทนตัวละคร วันทนีย์ ม่วงบุญ นำเสนอมุมมองตามหัวข้อ การนำเสนอภาพแทนตัวละครในใจ และการนำเสนอภาพแทนตัวละครภายนอก มีรายละเอียดต่อไปนี้

3.1.1 การนำเสนอภาพแทนตัวละครภายในใจชุดฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง

วันทนีย์ ม่วงบุญ กำหนดภาพแทนตัวละครภายในใจ 2 ประเด็น ดังนี้

1) การกำหนดคุณลักษณะของผู้แสดง

ก่อนการแต่งคำร้อง วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566) จะคำนึงถึงผู้ที่จะแสดงบทบาทเป็นนางพันธุรัต โดยเสนอว่า มีรูปร่างหน้าตาที่งดงาม ใบหน้ารูปไข่ เรียวเล็ก ตาโต ปรือ จมูกโด่ง ปลายจมูกเล็ก ปากกระจับ คิ้วโก่งรับกับรูปหน้า สูงสง่า สมส่วน ผู้แสดงควรเปี่ยมไปด้วยทักษะการแสดง มีความคล่องแคล่ว ว่องไว ถ่ายทอดอารมณ์ได้หลากหลาย เช่น นางสาวปภาวี จึงประวัติ เมื่อพิจารณาตามทฤษฎีบุคลิกภาพ พบว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ มีการนำเสนอคุณลักษณะของตัวละครผ่านผู้แสดงในบางประการ ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 12 วิเคราะห์เปรียบเทียบคุณลักษณะของตัวละครนางพันธุรัตแปลงกับ ปภาวี จึงประวัติ

ประเด็น	คุณลักษณะของตัวละคร	คุณลักษณะของผู้แสดง	ผลวิเคราะห์
1. คุณลักษณะตามทฤษฎีของ W.H. Sheldon	จัดเป็นพวกผอมสูงเอวบางร่างน้อย กล้ามเนื้อน้อย นิ้วมือเรียวยาว แขนขายาว ผิวและเส้นผมละเอียด	จัดเป็นพวกตัวนางมีใบหน้ารูปไข่แลดูสมส่วน มือ-แขนอ่อน รูปร่างไม่สูงใหญ่นัก ท่าทางแลดูอ่อนหวานนุ่มนวล	สอดคล้อง: ทั้งสองมีรูปร่างผอมสูงกล้ามเนื้อน้อยอย่างผู้หญิง
2. คุณลักษณะตามทฤษฎีของ C.G. Jung	จัดเป็นพวกเปิดเผยมักเป็นคนที่ไร้เหตุผลและทำอะไรตามอารมณ์ตัวเอง	จัดเป็นพวกเก็บตัวและเปิดเผยมีลักษณะก่ำกึ่งเป็นคนเจ้าความคิด ใส่ใจผู้อื่น	ไม่สอดคล้อง: ทั้งสองมีบุคลิกต่างกัน
3. คุณลักษณะตามทฤษฎีของ R.B. Cattell & G.M. Allport	อุปนิสัยสามัญเป็นพวกรักครอบครัว อุปนิสัยเฉพาะตัวเบ่งอำนาจ	อุปนิสัยสามัญเป็นพวกมีมารยาทรู้กาลเทศะมีความรับผิดชอบอุปนิสัยเฉพาะตัวสุขุม มีฝีมือทักษะตัวนาง	ไม่สอดคล้อง: ทั้งสองมีบุคลิกต่างกัน

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

จากการวิเคราะห์พบว่า คุณลักษณะของนางพันธุรัตแปลงและผู้แสดงนางสาวปภาวี จึงประวัติ มีความสอดคล้องกันในหลาย ๆ ด้าน ทั้งรูปร่าง ลักษณะนิสัย และบุคลิกภาพ สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่า นางสาวปภาวี จึงประวัติ เหมาะสมกับบทบาทของนางพันธุรัตแปลงเป็นอย่างยิ่ง สามารถถ่ายทอดตัวละครนี้ได้อย่างมีชีวิตชีวา ดึงดูดความสนใจของผู้ชม สร้างความประทับใจให้กับผู้ชม และมีความรับผิดชอบ อย่างไรก็ตาม ยังมีความแตกต่างบางประการ เช่น ความคาดหวังของสังคม และนิสัยส่วนตัว ซึ่งอาจเกิดจากปัจจัยต่าง ๆ เช่น บทบาททางสังคม ประสบการณ์ชีวิต ความชอบส่วนตัว

2) การกำหนดรูปแบบการแต่งกาย

ก่อนการแต่งคำร้อง วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566) จะให้ความสำคัญกับรูปแบบของการแต่งกายเสียก่อน เมื่อกำหนดรูปแบบการแต่งกายได้แล้ว จึงจะนำรายละเอียดมาบรรยายเป็นคำร้อง ก่อนแจ้งความประสงค์ให้ฝ่ายพัตราภรณ์และเครื่องโรงเป็นผู้รับผิดชอบทราบและจัดหาเครื่องแต่งกายที่เหมาะสมกับการแสดงต่อไป โดยรูปแบบการแต่งกายชุดฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง ท่านกำหนดให้อ้างอิงตามรูปแบบการแต่งกายของนางแปลงแบบกรมศิลปากร คือ แต่งกายชุดยืนเครื่องนางโดยสวมศิราภรณ์รัดเกล้าเปลว ผ้ายกสีตัดกับสไบนุ่งจีบหน้านางสไบปักห่มแบบสองชาย ซึ่งเป็นแบบแผนมาตั้งแต่โบราณว่าตัวนางยักษ์แปลงจะสวมศิราภรณ์รัดเกล้าเปลว ห่มสไบสองชาย จึงใส่ชุดยืนนางตามแบบแผนโบราณ ทั้งนี้ไม่ได้กำหนดสีสันเป็นแบบแผนตายตัว เพียงแต่เลือกใช้สีสันตามประสบการณ์ของผู้สร้างที่เคยพบเห็นมา ดังตารางการเปรียบเทียบเครื่องแต่งกาย ต่อไปนี้

ตาราง 13 วิเคราะห์เปรียบเทียบเครื่องแต่งกายต้นฉบับกับเครื่องแต่งกายฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง

การแต่งกาย	ภาพประกอบ	พัตราภรณ์	ถนิมพิมพาภรณ์	ศิราภรณ์
1. เครื่องแต่งกายกรมศิลปากร	 แสดงภาพโดย อัญลิกา หนอสิงหา ที่มา: Tookta Jinny (นามแฝง), 2557	1. เสื้อในนาง 2. สไบสองชาย 3. ผ้ายก	1. จี้นาง 2. เข็มขัด 3. กำไลข้อมือ 4. กำไลข้อเท้า	1. รัดเกล้าเปลว 2. กรรเจียกจร 3. ท้ายช้อง 4. อุบะ 5. ดอกไม้ทัด

ตาราง 13 (ต่อ)

การแต่งกาย	ภาพประกอบ	พัตราภรณ์	ถนิมพิมพาภรณ์	ศิราภรณ์
2. เครื่องแต่งกายฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง	แสดงภาพโดย ภวิณี เรืองฤทธิวงศ์ ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2557	1. เสื้อในนาง 2. สไบสองชาย 3. ผ้ายก	1. จี้นาง 2. เข็มขัด 3. กำไลข้อมือ 4. กำไลข้อเท้า	1. รัดเกล้าเปลว 2. กรรเจียกจร 3. ท้ายช้อง 4. อุบะ 5. ดอกไม้ทัด

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

จากตารางข้างต้น พบว่า การเปรียบเทียบรูปแบบการแต่งกายต้นฉบับกับรูปแบบการแต่งกายฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง มีลักษณะสอดคล้องกัน พัตราภรณ์ นุ่งผ้ายกจีบหน้านาง สไบปักสองชายไม่จำกัดสีสัน ผ้ายกสีตัดกับสไบไม่จำกัดสีสัน ถนิมพิมพาภรณ์ สวมจี้นาง เข็มขัด กำไลข้อมือ และกำไลข้อเท้า ศิราภรณ์ สวมรัดเกล้าเปลว กรรเจียกจร รัดท้ายช้อง อุบะดอกไม้ทัดข้างซ้าย

การนำเสนอภาพแทนตัวละครภายในใจ ชุด ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง วันทนีย์ ม่วงบุญ มีการนำเสนอ 2 ประเด็น ได้แก่ ประเด็นที่ 1 การกำหนดคุณลักษณะของผู้แสดงไม่จำเป็น ต้องมีรูปลักษณ์ตรงกับตัวละครทุกประเด็น หากแต่เพียงเป็นผู้ที่มีความสอดคล้องกันในหลาย ๆ ด้าน ทั้งรูปร่าง ลักษณะนิสัย และบุคลิกภาพ เหมาะสมกับบทบาทของนางพันธุรัตแปลง และสามารถถ่ายทอดตัวละครนี้ได้อย่างสมจริง ตามความพึงพอใจของผู้คัดเลือกผู้แสดง และ ประเด็นที่ 2 การกำหนดรูปแบบการแต่งกาย โดยอ้างอิงตามรูปแบบการแต่งกายของนางยักษ์แปลงแบบกรมศิลปากร แล้วมอบให้ฝ่ายพัตราภรณ์และเครื่องโรงเป็นผู้รับผิดชอบจัดหาเครื่องแต่งกายต่อไป

3.1.2 การนำเสนอภาพแทนตัวละครภายนอกชุดฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง

วันทนีย์ ม่วงบุญ กำหนดภาพแทนตัวละครภายนอก 2 ประเด็น ดังนี้

1) การสรรคำร้อง

การวิเคราะห์การสรรคำร้องเพื่อประกอบสร้างภาพแทนตัวละคร ช่วยให้เข้าใจอคติและค่านิยมที่แฝงอยู่ โดย วันทนีย์ ม่วงบุญ นำเสนอมุมมองแบบ 3 มิติ สอดคล้องกับแนวคิดภาพแทนของ Hall (1997) แบ่งแนวทางการศึกษาภาพแทนออกเป็น 3 แนวทาง ได้แก่ แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือภาพสะท้อน แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือเจตจำนง แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือการประกอบสร้าง ซึ่งเปิดโอกาสให้ตีความตัวละครได้หลากหลาย ดังนี้

ตาราง 14 วิเคราะห์การนำเสนอภาพแทนตัวละครนางพันธุรัตผ่านคำร้อง

ลำดับที่	คำร้อง	ภาพสะท้อน	เจตจำนงค์	การประกอบสร้าง
	มิติด้านกายภาพ			
1	พันธุรัตยักษีนารีแปลงกาย เหมือนอย่างนางมนุษย์สวยสุดบรรยาย	นางแปลงกายเป็นนางมนุษย์รูปโฉมงดงาม	ต้องการปกปิดตัวตนเพื่อไม่ให้พระสังข์กุมารหวาดกลัว	ใช้คำพรรณนาถึงเปลี่ยนแปลงรูปร่างจากนางยักษ์เป็นนางมนุษย์
2	นุ่งยกห่มผ้าสไบประดับใส่เต็มตัว สนองเกล้าสวมหัวงามทั่วกายา	การแปลงกายมาเป็นมนุษย์ย่อมแต่งตัวสมฐานะกษัตรีย์ แต่รายละเอียดนั้นไม่มีระบุ	ต้องการให้ตัวละครแต่งกายนางยักษ์แปลงตามการแสดงละครนอก	ใช้คำพรรณนาถึงการนุ่งผ้ายกห่มสไบ ใส่เครื่องประดับศิราภรณ์รัดเกล้าเปลว
3	เฉิดเฉลาเอย สิ้นเขี้ยวเสียวสยองยิ้มย่องพริ้มเพรา	การแปลงกายมาเป็นมนุษย์ลบร่องรอยชาติกำเนิดยักษ์	กล่าวย้ำรูปลักษณ์ที่เปลี่ยนแปลงไป	ใช้คำพรรณนาถึงหน้าตา รอยยิ้มน่ารัก
	มิติด้านสังคม			
4	คอยรับลูกชายเจ้าสังข์กุมารา	คอยรอรับพระสังข์ที่พญานาคภุชงค์ได้ส่งลอยเรือสำเภามาให้	ต้องการพบเจอลูกบุญธรรม	ใช้คำพรรณนาถึงการรอคอย

ตาราง 14 (ต่อ)

ลำดับที่	คำร้อง	ภาพสะท้อน	เจตจำนงค์	การประกอบสร้าง
5	รูปเงาะเกือกแก้วไม้เท้าแพรวจินดา ทั้งมนต์เรียกเนื้อปลาอีกทองทาสกนธ์เอย	มีทรัพย์สมบัติ ได้แก่ รูปเงาะ รองเท้าแก้ว ไม้เท้าวิเศษ และมหาจินดามนต์เรียกเนื้อปลา	แสดงถึงพลังอำนาจ แสดงฐานะ	ใช้คำพรรณนาถึงรูปลักษณ์และสิ่งของที่นางพันธุรัตมี
	มิติด้านจิตวิทยา			
7	ตื่นเต้นจะเห็นหน้าตรมอุราบรรเทา คราวนี้แหละหายเหงาอยู่กับเจ้านวลละอองได้อุ้มกอดกกแนบอกเช้าค่ำให้แม่ชุ่มฉ่ำสุขล้ำสมปอง	แม่ที่โหยหาลูกรอคอยการพบหน้าลูกชายอย่างใจจดใจจ่อ ด้วยความเหงาและความสุขที่ได้อยู่กับลูก	ต้องการพบลูกชายรอคอยการมาถึงของลูกชาย	ใช้คำบรรยายที่สื่ออารมณ์ความรู้สึก
8	แม่ศรีพันธุรัต สมบัติสารพัดห่วงจัดให้ลูกยา	แม่ที่ทุ่มเททุกสิ่งทุกอย่างเพื่อลูก แสดงถึงความรัก ความห่วงใย และความปรารถนาดีที่มอบให้ลูก	ต้องการแต่งเติมให้ตัวละครตระเตรียมมอบสิ่งที่ดีที่สุดให้กับลูก	ใช้คำบรรยายที่สื่อถึงความรักและความห่วงใย
10	ยอดหญิงแม่ประเสริฐ ใจรักแม่ล้นเลิศแม้เกิดเป็นยักษิณีจะกินอยู่เที่ยวเสาะหา มอบบุตราแสนเปรมปรีดิ์ ให้ได้ทั้งชีวี ชาตินี้เพื่อเจ้าสังข์เอย	แม่ผู้ยิ่งใหญ่ แม้จะเป็นยักษ์ก็ยอมลำบากเพื่อลูก แสดงถึงความรัก ความเสียสละ และความมุ่งมั่นที่จะมอบสิ่งที่ดีที่สุดให้กับลูก	ต้องการมอบสิ่งที่ดีที่สุดให้กับลูกแม้จะต้องแลกด้วยความลำบาก	ใช้คำบรรยายที่สื่อถึงความยิ่งใหญ่ความเสียสละและความมุ่งมั่น

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

จากตารางข้างต้น สะท้อนมิติตัวละครนางพันธุรัตแปลงที่หลากหลายด้านกายภาพ มีรูปลักษณ์โดดเด่น สง่างาม ราวกับเป็นมนุษย์ทุกประการ ด้านสังคม มีบทบาทหลากหลาย ทั้งกษัตรีย์ผู้ปกครองเมืองยักษ์ และแม่บุญธรรมของพระสังข์ อีกทั้งสะท้อนค่านิยมความเชื่อ เช่น ความรักของแม่ที่บริสุทธิ์ และด้านจิตวิทยา มีอารมณ์ความรู้สึกที่หลากหลาย ทั้งความตื่นเต้น ดีใจ แสดงคุณธรรมความดี เช่น ต้นแบบของการเป็นแม่ ดังนั้น การใช้ภาษาและสัญลักษณ์ช่วยให้เข้าใจเจตจำนงค์ของตัวละคร และการประกอบสร้างภาพแทนตัวละครเหล่านี้ ช่วยให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องราวและตีความความหมายได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้นด้วยประสบการณ์ของผู้ชมเอง

2) การสรรทำนองดนตรี

หลังจากแต่งคำร้อง วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566) จะส่งมอบบทให้ผู้รับผิดชอบโดยหน้าที่บรรจุเพลงต่อไป เพลงเหล่านี้ไม่ได้แต่งโดยท่านเอง แต่ท่านจะชี้แจงความประสงค์แก่ผู้บรรจุเพลงให้ใส่ท่วงทำนองที่สื่อถึงเชื้อชาติของตัวละครได้ สอดคล้องกับแนวคิดภาพแทนของ Hall (1997) แบ่งแนวทางการศึกษาภาพแทนออกเป็น 3 แนวทาง ได้แก่ แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือภาพสะท้อน แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือเจตจำนง แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือการประกอบสร้าง ซึ่งเปิดโอกาสให้ตีความตัวละครได้หลากหลาย ดังนี้

ตาราง 15 วิเคราะห์การนำเสนอภาพแทนตัวละครสมิงพระรามผ่านทำนองดนตรี

ลำดับที่	เพลง	ภาพสะท้อน	เจตจำนงค์	การประกอบสร้าง
1	เพลงรัว	เพลงไทยดั้งเดิม (แปลงกาย)	นำเสนอทำนองดนตรีตามจารีตรำฉุยฉาย	ใช้เพลงฉุยฉายตามจารีต
2	เพลงทะแยหงสา (ถ้ามี)	เพลงไทยดั้งเดิม	แทรกเพื่อความเหมาะสมกับการแสดง	แทรกเพลงไทยที่เหมาะสม
3	เพลงฉุยฉาย	เพลงไทยดั้งเดิม	นำเสนอทำนองดนตรีตามจารีตรำฉุยฉาย	ใช้เพลงฉุยฉายตามจารีต
4	เพลงแม่ศรี	เพลงไทยดั้งเดิม	นำเสนอทำนองดนตรีตามจารีตรำฉุยฉาย	ใช้เพลงแม่ศรีตามจารีต
5	เพลงเร็ว-ลา	เพลงไทยดั้งเดิม	นำเสนอทำนองดนตรีตามจารีตรำฉุยฉาย	ใช้เพลงเร็ว-ลาตามจารีต

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

จากตารางข้างต้น แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ที่สอดคล้องกันระหว่างภาพสะท้อนเจตจำนงค์ การประกอบสร้าง และสอดคล้องของเพลงประกอบการแสดงทั้ง 5 เพลง ได้แก่ เพลงรัว เพลงทะแยหงสา เพลงฉุยฉาย เพลงแม่ศรี และเพลงเร็ว หรือบางครั้งลงด้วยเพลงลา เพลงแต่ละเพลงสอดคล้องกับภาพสะท้อนและจารีตประเพณีที่ต้องการสื่อ ผู้แต่งเพลงใช้ทั้งเพลงประพันธ์ทำนองใหม่และเพลงไทยดั้งเดิมในการใช้เพลงประกอบละครอย่างเหมาะสม

การนำเสนอภาพแทนตัวละครในละครเรื่องสังข์ทอง แบ่งออกเป็น 2 ประเภทหลัก คือ ประเภทที่ 1 ภาพแทนตัวละครในใจ มุ่งเน้นไปที่การกำหนดคุณลักษณะของผู้แสดงให้สอดคล้องกับตัวละครนางพันธุรัตแปลง ทั้งรูปร่าง ลักษณะนิสัย บุคลิกภาพ รูปแบบการแต่งกาย รูปแบบ และการแสดงออก โดยอ้างอิงจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์และจินตนาการของผู้สร้าง ผู้แสดงต้องมีความสามารถในการถ่ายทอดตัวละครได้อย่างมีชีวิตชีวา ดึงดูดความสนใจ และมีความรับผิด ชอบ และ ประเภทที่ 2 ภาพแทนตัวละครภายนอก มุ่งเน้นไปที่การสรรคำร้องและทำนองดนตรีเพื่อสะท้อนมิติตัวละครนางพันธุรัตที่หลากหลาย ครอบคลุมทั้งด้านกายภาพ สังคม ค่านิยมความเชื่อ จิตวิทยา คุณธรรมความดี และจารีตประเพณี เนื้อหาเพลงจะสอดคล้องกับภาพสะท้อนเหล่านี้ ผู้แต่งเพลงใช้ทั้งเพลงประพันธ์ทำนองใหม่และเพลงไทยดั้งเดิม การใช้เพลงประกอบละครอย่างเหมาะสม ช่วยเสริมสร้างบรรยากาศ อารมณ์ และความรู้สึกของตัวละคร

4. การนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง

ในหัวข้อนี้มุ่งศึกษาการนำเสนอภาพแทนตัวละครนางวิมาลาในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลงของวันทนีย์ ม่วงบุญ จำนวน 3 ขั้นตอน ได้แก่ การสรรหาตัวละครนางวิมาลา การวิเคราะห์ตัวละครนางวิมาลา และการประกอบสร้างภาพแทนตัวละครนางวิมาลา มีรายละเอียดต่อไปนี้

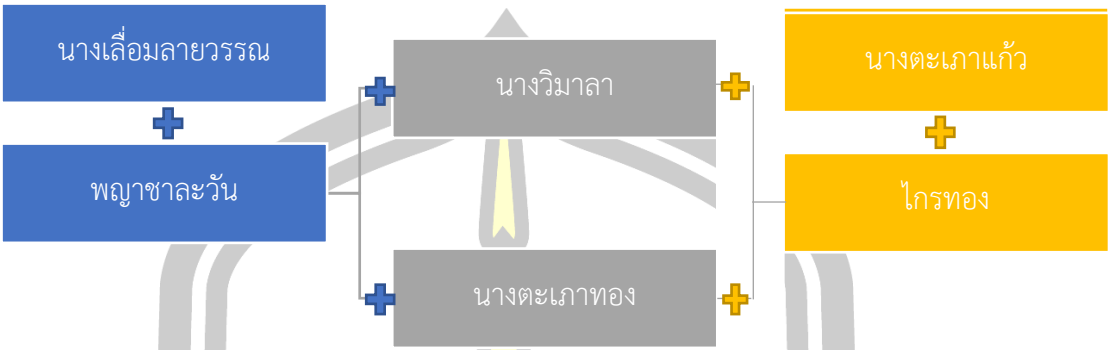
4.1 การสรรหาตัวละครนางวิมาลา

จากการศึกษาพบว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ มีความสนใจถึงความเป็นมาของนางวิมาลา ตัวละครจากวรรณคดีเรื่องไกรทอง เป็นนิทานพื้นบ้านภาคกลางของไทย ที่มีตัวเอกชื่อไกรทองเป็นหมอปราบจระเข้ เล่าไว้หลายสำนวนด้วยกัน แต่ล้วนเป็นที่นิยมนำมาแสดงเป็นละครนอก พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครไกรทองสำหรับละครนอก บทละครนี้ได้รับความนิยมอย่างสูง ยกย่องให้เป็นฉบับมาตรฐาน ในปัจจุบันเรื่องไกรทองมิได้แสดงแต่เพียงละครนอกเท่านั้น ยังนิยมนำแสดงละครเสภาอีกชนิดหนึ่ง

4.1.1 ความเป็นมาของนางวิมาลา

นางวิมาลา เป็นจระเข้ภรรยาของพญาชาละวัน อาศัยอยู่ในถ้ำใต้น้ำเมืองพิจิตร ซึ่งเป็นถ้ำวิเศษ แม้แต่ไกรทองซึ่งลงมาปราบพญาชาลวันในถ้ำเห็นนางเข้าก็ตะลึงและหลงใหลนาง ด้วยความเจ้าชู้จึงเกี้ยวพาราสีด้วยกำลัง หลังจากไกรทองปราบพญาชาลวันได้สำเร็จ แม้ไกรทองได้นางตะเภาทองและนางตะเภาแก้วเป็นภรรยาแล้วก็ยังคิดถึงนางวิมาลาซึ่งเป็นภรรยาม่ายของพญาชาละวัน จึงใช้อุบายหลอกนางทั้งสองว่าจะขอลาไปปฏิบัติบูชาครู เมื่อลงไปในถ้ำ ไกรทองสะเดาะกลอนประตูและเป่ามนตร์ให้นางวิมาลาเคลิบเคลิ้มยอมเป็นภรรยา ทั้งสองครองรักกันอย่างมีความสุข ต่อมาไกรทองคิดถึงภรรยามนุษย์ และคิดว่าการสมสู่กับภรรยาที่เป็นจระเข้ในถ้ำอาจทำให้เวทมนตร์เสื่อม จึงชวนนางวิมาลาขึ้นไปอยู่ด้วยกันบนบก โดยให้นางใส่แหวนเพชรลงคาถาไว้ในมวยผมและปิดยันต์ไว้ที่กระหม่อมเพื่อให้กลายร่างเป็นมนุษย์เมื่อออกจากถ้ำ เมื่อนางตะเภาทองและนางตะเภาแก้วได้พบนางวิมาลาก็ทะเลาะวิวาทและด่าทอกันอย่างรุนแรง นางตะเภาทอง นางตะเภาแก้ว และบ่าวไพร่รุมทำร้ายนาง วิมาลาจนนางทนไม่ไหว จึงเอาแหวนเพชรลงคาถาออกจากมวยผมแล้วดึงยันต์ปิดกระหม่อมออก คืนร่างเป็นจระเข้ไล่กัดอย่างชุลมุน ไกรทองขอร้องให้นางวิมาลากลับไปถ้ำก่อน นางวิมาลายอมจากไปทั้งที่ยังอาลัยรักไกรทอง หลังจากนางวิมาลาจากไป ไกรทองได้แต่คิดถึงนางวิมาลา จึงหว่านล้อมนางตะเภาทองและนางตะเภาแก้วให้เลิกเป็นศัตรูกับนางวิมาลา โดยให้เหตุผลว่าการรุมทำร้ายนางวิมาลานั้นอาจทำให้พวกพ้องจระเข้โกรธ ผู้คนทั้งหลายจะพลอยเดือดร้อน นางจึงยอมให้ไกรทองไปเจรจาไกล่เกลี่ย ไกรทองจึงไปหานางวิมาลายังถ้ำใต้น้ำและอยู่ด้วยกันอย่างมีความสุข

จากความเป็นมาของนางวิมาลา พบว่า นางวิมาลา ตัวละครจากวรรณคดีเรื่องไกรทอง เป็นนางจระเข้ที่มีรูปโฉมงดงามดั่งเทพธิดา ประกอบกับจิตใจดีงาม อ่อนโยน เปี่ยมไปด้วยเมตตา แต่ชีวิตของเธอกลับเต็มไปด้วยความทุกข์ทรมานจากพันธนาการแห่งรัก นางวิมาลาเป็นภรรยาของพญาชาละวัน จระเข้เจ้าเล่ห์และโหดร้าย ชีวิตของเธอในถ้ำใต้น้ำเต็มไปด้วยความแก่งแย่งความรักกับภรรยาจระเข้อย่างนางเลื่อมลายวรรณ ต่อมานางวิมาลาได้พบกับไกรทอง ทั้งสองเกิดมีความรักต่อกัน แต่ด้วยสถานะชาติกำเนิดที่ต่างกัน ทำให้ความรักของพวกเขาเป็นไปไม่ได้ ไกรทองตัดสินใจปราบพญาชาลวันเพื่อช่วยเหลือผู้คน นางวิมาลาสูญเสียสามี แม้จะรู้สึกดีใจที่ผู้คนพ้นจากภัยร้าย แต่เธอก็ต้องเผชิญกับความโดดเดี่ยวอีกครั้ง แม้ไกรทองรู้สึกผูกพันกับนางวิมาลา เขาพยายามหาวิธีอยู่ร่วมกัน แต่ด้วยความแตกต่างของสายพันธุ์ ทำให้ทั้งคู่ไม่สามารถครองรักกันได้ นางวิมาลาต้องกลับไปใช้ชีวิตอย่างโดดเดี่ยวในถ้ำใต้น้ำ ถือได้ว่านางวิมาลาเป็นตัวอย่างของสตรีผู้ไม่สมหวังในความรัก เธอถูกกักขังด้วยสถานะความต่าง และความโหดร้าย สะท้อนให้เห็นถึงความน่าสงสารของสตรีผู้ตกเป็นเหยื่อของอำนาจ ความโหดร้าย และความไม่เท่าเทียมในสังคม ผู้วิจัยสามารถสรุปเป็นแผนภูมิแสดงวงศ์ตระกูลของนางวิมาลา ตามที่ปรากฏในเรื่องไกรทอง ดังภาพประกอบต่อไปนี้



ภาพประกอบ 54 วงศ์ตระกูลของนางวิมาลา

ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

4.1.2 ความสำคัญของนางวิมาลา

นางวิมาลา เป็นจระเข้อาศัยอยู่ในถ้ำใต้น้ำ ภรรยาของพญาชาละวัน ต่อมาได้เป็นภรรยาของไกรทอง ตัวพระเอกในเรื่อง ดังทัศนะของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ต่อบทบาทของนางวิมาลาในเรื่องไกรทอง ดังต่อไปนี้

1) นางวิมาลาในบทบาทภรรยาหลวงของชาละวัน

นางวิมาลา เป็นภรรยาที่รักและภักดีต่อพญาชาละวัน นางวิมาลาเป็นภรรยาของพญาชาละวัน นางรักและภักดีต่อสามี ดูแลถ้ำ ปกครองเหล่าบริวาร คอยอยู่ปรนนิบัติรับใช้และอยู่เคียงข้างเสมอ แม้จะรู้ว่าสามีของตนทำผิด แต่เธอก็ไม่เคยต่อว่าหรือขัดขวาง นอกจากนี้นางวิมาลายังเป็นตัวละครที่ขับเคลื่อนความขัดแย้งในเรื่อง เมื่อพญาชาละวันจับตัวนางตะเภาทองไปเป็นภรรยา นางวิมาลาซึ่งหึงหวง ก็พยายามกลั่นแกล้งนางตะเภาทอง สร้างความวุ่นวายและความขัดแย้งระหว่างตัวละคร เหตุการณ์ดังกล่าวตรงกับบทละครเสภาเรื่องไกรทอง พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ชุดที่ 1 พิษหึงคะนอง ฉากในถ้ำนฤมิตร ดังต่อไปนี้

- ขับเสภา -

ครานั้นจึ่งโฉมนางกุมภีล์ สาวศรีวิมาลาเสน่หา
กับเลื่อมลายวรรณกัลยา เป็นเมียกุมภาชาละวัน
รู้ว่าสามีมีมียใหม่ กลุ้มใจหมกมุ่นหุนหัน
วิมาลาว่า (เอง) แม่เลื่อมลายวรรณ ไปเพื่อนกันดูท่าอีหน้าเพรียง

- เพลงฉิ่ง -

- ขับเสภา -

มาถึงจึงหยุดแอบมอง ตามฉากชั้นช่องห้องเฉลียง
เห็นผัวหลับกรนอยู่บนเตียง นางมนุษย์นั่งเคียงประคองกาย
คิดแค้นแน่นจิตริษยา กระซิบด่ามุบมิบอีฉิบหาย
สะกิดกันสัญญาแยบคาย มั่นหมายจะทำให้หนำใจ
สองนางต่างเดินเมินเมียง ขึ้นนั่งบนเตียงเคียงไหล่
ทำขยับทับเพลาเข้าไป แสร้งสะบัดสไบไปมา

(กรมศิลปากร, 2527: 18-19)

2) นางวิมาลาในบทบาทภรรยาน้อยของไกรทอง

นางวิมาลาเป็นตัวละครตัวหนึ่งที่มีความซับซ้อนและน่าสนใจในวรรณคดีไทยเรื่องไกรทอง นางถูกพรรณนาว่าเป็นหญิงงามที่มีเสน่ห์ดึงดูดใจ ไกรทองเองก็ตกหลุมรักนางวิมาลาตั้งแต่แรกเห็นจึงล่วงละเมิดนางหมายจะให้ชาละวันที่กบกาลอยู่ในถ้ำนฤมิตร เกิดความหึงหวงจนต้องปรากฏตัวออกมา เหตุการณ์ดังกล่าวตรงกับบทละครเสภาเรื่องไกรทอง พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ชุดที่ 6 สังหารกุมภิล ฉากในถ้ำนฤมิตร ดังต่อไปนี้

- ขับเสภา -

เหลือบเห็นกุมภีล์วิมาลา โสภายอดอย่างนางสวรรค์
เจ้าไกรทองผยองไปใกล้กระชั้น นางตัวสั่นขวัญระรัวกลัวมนุษย์
เจ้าไกรทองคะนองยอดสรวมกอดนิด นางร้องหวีดยิ่งรัดสะบัดฉุด
ร้องเรียกผัวช่วยด้วยเมียม้วยมุด เป็นที่สุดแล้วหนาชาละวัน
ไกรทองฟังดังใครมาให้แก้ว ไม่ผิแล้วถ้ำพรายที่หมายมั่น
ร้องไปใยพี่ไม่จองภัยพรรค์ ชื่นใจหนิดผิดอนันต์เจียวฤๅนาง

- วิมาลา -

ดูซี-ดูซี ดูซี พี่ชาละวัน มนุษย์มันดูหมิ่นสิ้นทุกอย่าง

- ไกรทอง -

เจ้าเป็นเมียฤๅอย่าทำพูดอำพราง ใครจะขวางสู้พี่ไม่มีละ

(กรมศิลปากร, 2527: 33)

หลังจากที่ไกรทองได้สังหารชาละวันแล้ว ไกรทองยังคงเฝ้าคิดถึงนางวิมาลาเมียจระเข้ของชาละวันจึงลงมาหานาง นางถูกมนต์เสน่ห์ของไกรทองทำให้มีความรักและภักดีต่อไกรทองอย่างมาก ถึงแม้ว่าเธอจะรู้ดีว่าไกรทองมีภรรยาอยู่แล้วก็ตาม นางยอมสละทุกอย่างเพื่ออยู่เคียงข้างไกรทอง ไม่ว่าจะเป็นยอมทิ้งบ้านเกิดเมืองนอน ยอมกลายร่างจากจระเข้เป็นมนุษย์ จากการใส่แหวนเพชรลงคาถาของไกรทองไว้ในมวยผมและปิดยันต์ไว้ที่กระหม่อม อีกทั้งยอมเผชิญกับอุปสรรคมากมายในชีวิตคู่กับไกรทอง ต้องเผชิญกับความหึงหวงจากนางตะเภาทอง นางตะเภาแก้ว และต้องทนกับคำดูถูกและนินทาจากสังคม ตลอดจนต้องทนกับความเหงาใจหลังจากพลัดพลากจากไกรทองมา เหตุการณ์ดังกล่าวตรงกับบทละครนอกเรื่องไกรทอง ของกรมศิลปากร ตอนพ้อบน หรือตอนขึ้นหึงวิมาลา หรือตอนวิมาลาตามไกรทองมาจากถ้ำ ดังต่อไปนี้

- ร้องเพลงเทพทอง -

เมื่อนั้น วิมาลาหุนหันหมั่นไส้
ลุกขึ้นเคืองขัดสะบัดไป ชี้หน้าว่าไปมิได้กลัว
เหวยอีตะเภาแก้วตะเภาทอง พี่น้องอุบาทว์ชาติชั่ว
ใจโหดโฉดเขลาเมามัว มึงมาเอาผัวของมึงไป
ทีนี้กอดไว้มึงอย่าวาง มึงเข้าคนละข้างอย่าห่างได้
ผลัดกันรึงรัดให้ถนัดใจ อีหน้าไพร่สันดานมารยา
ว่าพลางนางหวนเข้าในห้อง แก้แหวนในช้องเกศา
แล้วลอบเลิกยันต์มิทันช้า กลายเป็นกุมภามาทันใด

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว - เชิด -

- วิมาลาเข้าโรง จระเข้ออกไล่กัดสองนาง และบ่าวไพร่เข้าโรงไป -

- ร้องเพลงขวัญอ่อน -

เมื่อนั้น เจ้าไกรทองหม่นหมองไม่ผ่องใส
พลางมีวาจาว่าไป วิมาลาอย่าได้โกรธา
เป็นกรรมเราแล้วทั้งสองข้าง ใช่พี่จะทิ้งขว้างร้างหย่า
อย่าละห้อยน้อยใจจงไคลคลา กลับไปคูหาห้องทอง
ด้วยเจ้ากลับรูปเป็นกุมภีล์ เคยอยู่นทีเที่ยวท่อง
มาอยู่บนปัถพีเช่นนี้น้อง จะร้อนรนหม่นหมองด้วยแดดลม
เจ้ากลับไปก่อนเถิดวิมาลา ไม่ช้าพี่จะตามไปสู่สม
ความรักพี่สมัครสมาคม ยังนิยมชมชิดติดใจ

- ร้องเพลงกบเต้น -

เมื่อนั้น นางกุมภีล์เศร้าสร้อยละห้อยไห้
อาวรณ์ร้อนรุ่มกลุ้มใจ ดังถ่านไฟฟืนสุมทุ่มทับ
จนอยู่มิรู้ที่จะเจรจา แต่พริบตาอ้าปากหงุบหงับ
ลาผัวซบหัวลงคำนับ คลานตะกุบตะกับกลับถ้ำทอง

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด - ทยอย -

(บทละครนอก เรื่อง ไกรทอง ตอนนางวิมาลาตามไกรทองมาจากถ้ำ, ม.ป.ป.: ไม่มีเลขหน้า)

จากหัวข้อความสำคัญของนางวิมาลา พบว่า นางวิมาลาเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในเรื่องไกรทอง เป็นผู้ขับเคลื่อนเรื่องราวความขัดแย้ง ก่อปมปัญหาของตัวละคร ทั้งการเป็นภรรยาหลวงของชาละวัน การเป็นภรรยาน้องของไกรทอง ทำให้นางวิมาลาเป็นตัวละครในวรรณคดีไทยที่มีคุณค่า สามารถเป็นแบบอย่างที่ดีให้กับคนรุ่นหลังได้ และเป็นตัวละครมีความน่าสนใจเป็นอย่างยิ่งด้วยความสำคัญดังกล่าวนี้ กอปรกับไม่ปรากฏว่ามีผู้ใดนำนางวิมาลามาสร้างสรรค์เป็นนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย จึงทำให้ วันทนีย์ ม่วงบุญ จึงมีความสนใจหยิบยกเรื่องราวของตัวนางวิมาลา ตัวเอกในการแสดงละครเรื่องไกรทอง นำมาสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง เพื่อนำออกแสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรม ปี พ.ศ. 2556 ใช้สอดแทรกในการแสดงละครนอกเรื่องไกรทอง ตอนพ้อบน ในเหตุการณ์ที่ตัวละครแปลงกายใหม่เป็นมนุษย์อย่างสวยงาม

4.2 การวิเคราะห์ตัวละครนางวิมาลา

วันทนีย์ ม่วงบุญ วิเคราะห์ตัวละครโดยเน้นที่บุคลิกภาพ แบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ประเด็น ประกอบด้วย การศึกษาบุคลิกภาพภายนอกของตัวละคร และการศึกษาบุคลิกภาพภายในของตัวละคร มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.2.1 การศึกษาบุคลิกภาพภายนอกของนางวิมาลา

จากการศึกษาวรรณคดีเรื่องไกรทอง พบว่า นางวิมาลา เป็นจระเข้มีลักษณะหัวเป็นรูปสามเหลี่ยม ปลายหัวแหลม ปากยาวและกว้าง มีฟันแหลมคมจำนวนมาก จมูกยื่นยาวเป็นรูปตัววี ตาเล็ก ลำตัวยาว ปกคลุมด้วยเกล็ดหนา หางยาวและแข็งแรง ใช้โบกน้ำและพุ่งตัวไปข้างหน้าพูดไม่ได้ แต่เมื่ออาศัยอยู่ในถ้ำจระเข้ในวรรณคดีไทยนั้น มักบรรยายว่ามีรูปร่างงดงามอย่างนางมนุษย์ มีผิวพรรณละเอียดอ่อน ใบหน้ากลมเกลี้ยง ดวงตากลมโตดำขลับ จมูกโด่ง ปากเล็ก ริมฝีปากแดง มีผมยาวสลวยสีดำขลับ ดังบทละครนอกเรื่องไกรทอง บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ตอนนางวิมาลาตามไกรทองออกมาจากถ้ำ ต่อไปนี้

ร่าย

๏ เมื่อนั้น นางกุมภีล์เศร้าสร้อยละห้อยไห้
อาวรณ์ร้อนรุ่มกลุ้มใจ ดังถ่านไฟฟืนสุมทุ่มทับ
จนอยู่มิรู้ที่จะเจรจา แต่พริบตาอ้าปากหงุบหงับ
ลาผัวซบหัวลงคำนับ คลานตะกุบตะกับกลับไป

ฯ 4 คำ ฯ แผละ

๏ ครั้นถึงฝั่งคงคาก็ถาโถม โดดโครมลงในแม่น้ำใหญ่
โบกหางวางว่ายว่องไว ตรงไปสู่ที่ถ้ำทอง

ฯ 2 คำ ฯ เชิด

๏ รูปร่างนางกลายเป็นมนุษย์ โฉมงามบริสุทธิ์ผุดผ่อง
เดินพลางครวญคร่ำร่ำร้อง เข้าไปในห้องแล้วโศกี

ฯ 2 คำ ฯ โอด

(ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ, 2558)

4.2.2 การศึกษาบุคลิกภาพภายในของนางวิมาลา

นางวิมาลา มีบุคลิกภาพภายในที่โดดเด่นอยู่ 2 ประการ ดังนี้

1) นางวิมาลาเป็นผู้มีอารมณ์อ่อนไหว

นางวิมาลาต้องเผชิญกับอารมณ์ที่หลากหลายและซับซ้อนจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น เมื่อไกรทองลงมาในถ้ำใต้น้ำและใช้เล่ห์เหลี่ยมเกี้ยวพาราสีนาง ขณะเดียวกันก็ปลุกเร้าความหึงหวงของชาละวัน สามีของนาง นางวิมาลาตกใจกลัวเมื่อชาละวันปรากฏตัวและถูกสังหาร ความเสียใจและความเศร้าโศกได้ถาโถมเข้าใส่ แต่แล้วเมื่อไกรทองได้ใช้มนต์เสน่ห์ปลอบประโลมนาง นางจึงมีความรักต่อไกรทองผู้ช่วยนางให้พ้นจากความทุกข์ ชีวิตนางกลับมามีความสุขอีกครั้ง ทว่าความสุขนั้นช่างผ่านไปอย่างรวดเร็ว ไกรทองต้องกลับขึ้นไปบนฝั่ง ด้วยความรักที่มีต่อไกรทอง นางวิมาลาจึงตัดสินใจยอมกลายร่างเป็นมนุษย์เพื่อติดตามเขาไป ดังบทละครนอกเรื่องไกรทอง พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ตอนที่ 1 นางวิมาลาตามไกรทองมาจากถ้ำ ต่อไปนี้

จะอาบน้ำทาแป้งแต่งตัว หวีหัวผัดหน้านุ่งผ้าใหม่
ว่าแล้วกลับคืนเข้าห้องใน ลูบไล้กระแจะแป้งแต่งกายา

ฯ 12 คำ ฯ

๏ เมื่อนั้น โฉมเจ้าไกรทองพงศา
เปรมปรีมยิ้มย่องต้องวิญญาณ์ ด้วยนางวิมาลาจะคลาไคล
ครั้นเห็นนางแต่งตัวสรรพเสร็จ จึงถอดแหวนเพชรที่นิ้วใส่
เสกด้วยวิทยาเรืองชัย เอาใส่ในมวยผมกัลยา
แล้วลงยันต์เลขเศกซ้ำ ปิดประจำท่ามกลางเกศา
มิให้นวลนางวิมาลา กลับคืนกายาเป็นกุมภีล์
แล้วจุดเทียนระเบิดเลิศล้ำ ออกจากถ้ำนำนางสาวศรี
มาตามเปลวปล่องช่องนที วารีแหวกกว้างเป็นทางไป

ฯ 8 คำ ฯ เชิด

(ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ, 2558)

2) นางวิมาลาเป็นผู้ใช้ความรุนแรง

นางวิมาลาเป็นผู้มีอารมณ์แปรปรวนง่าย อารมณ์เสียง่าย โมโหง่าย บางครั้งก็อาจแสดงออกด้วยการพูดจารุนแรง ตะคอกใส่ผู้อื่น หรือแม้แต่ทำร้ายร่างกายผู้อื่น สะท้อนให้เห็นถึงธรรมชาติของมนุษย์ ความรัก ความหึงหวง ความโกรธ และความสูญเสีย ซึ่งล้วนเป็นแง่มุมที่พบเห็นได้ในชีวิตจริง จะเห็นถึงการใช้ความรุนแรงของนางวิมาลาเมื่อนางตะเภาทอง นางตะเภาแก้ว ภรรยาหลวงของไกรทอง พร้อมด้วยบ่าวไพร่ ไม่พอใจที่ไกรทองไปมีภรรยาใหม่ จึงเข้ามาด่าทอและรุมทำร้าย ทำให้นางวิมาลามีอารมณ์หึงหวงไกรทอง พยายามเข้าทำร้ายนางตะเภาทอง นางตะเภาแก้ว และบ่าวไพร่ที่มาทำร้ายตน ดังบทละครนอกเรื่องไกรทอง พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ตอนที่ 1 นางวิมาลาตามไกรทองมาจากถ้ำ ต่อไปนี้

๏ เมื่อนั้น สองนางแค้นคิดอิจฉา
แลไปเห็นนางวิมาลา ฟูมฟายน้ำตาก็ขัดใจ
ร้องว่าเหวยเหวยอีกุมภีล์ เล่ห์กลมึงดีทำร้องไห้
แกล้งชอ้อนวอนชู้ฤาไร จะให้มาทำไมกับกู
กลับมาขึ้นเสียงเถียงเจ้าผัว แต่ล้วนไม่กลัวจะต่อสู้
ทำไมเล่าจึงเข้าแฝงชู้ อันจะพ้นมือกูอย่าสงกา
ว่าแล้วรุกรานเข้าไปใกล้ เลี้ยวไล่จะจิกเอาเกศา
พี่เลี้ยงทาสีก็มี่มา อุดตลุดฉุกคร่าจะตบตี

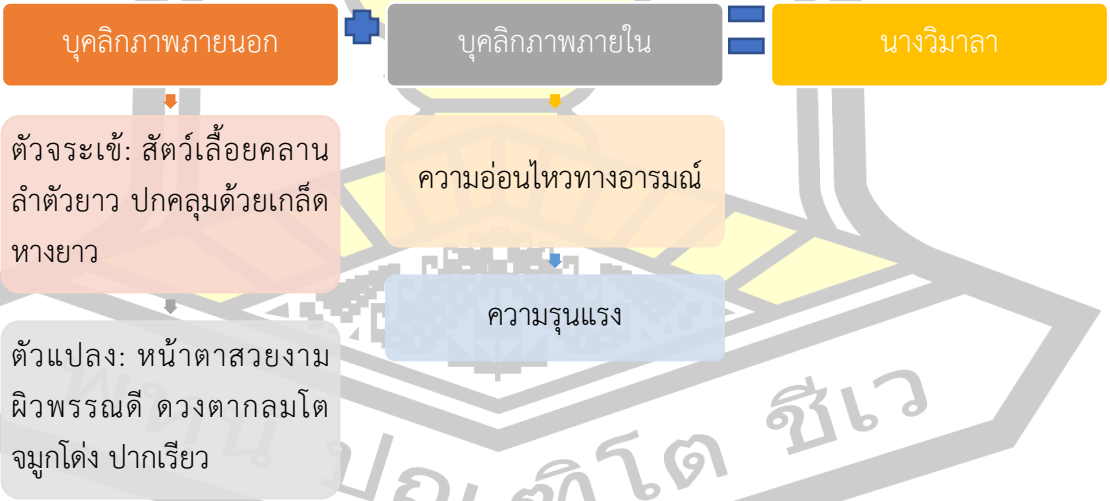
ฯ 8 คำ ฯ เชิด

๏ เมื่อนั้น
ร้ายกาจด้วยเป็นชาติกุมภีล์
จะเข้าจิกศีรษะนางไม่ได้
หยิกข่วนกอดกัดวัดแว้ง
วิมาลายับย่อยไม่ถอยหนี
ต่อตีมีกำลังเรี่ยวแรง
ปัดป้องว่องไวเข้มแข้ง
พลิกแพลงผลักไสไปมา

ฯ 4 คำ ฯ

(ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ, 2558)

จากการวิเคราะห์ตัวละครนางวิมาลาตามบุคลิกภาพ พบว่า นางวิมาลา ในเรื่องไกรทอง มีบุคลิกภายนอกเป็นจระเข้ที่มีดุร้ายและน่าหวาดกลัว มีหัวเป็นรูปสามเหลี่ยม กว้างกว่ายาว ปลายหัวแหลม ปากยาวและกว้าง มีฟันแหลมคมจำนวนมาก จมูกยื่นยาวเป็นรูปตัววี ตาเล็ก ลำตัวยาว ปกคลุมด้วยเกล็ดหนา หางยาว แต่เมื่อแปลงกายเป็นมนุษย์ มีผิวพรรณละเอียดอ่อน ใบหน้ากลม ดวงตากลมโตดำขลับ จมูกโด่ง ปากเล็ก ริมฝีปากแดงระเรื่อ มีผมยาวสลวยสีดำขลับ บุคลิกภาพภายในเป็นผู้มีอารมณ์อ่อนไหว และเป็นผู้ใช้ความรุนแรง นางวิมาลาเป็นตัวละครที่มีมิติสมบูรณ์แบบ เปี่ยมไปด้วยเสน่ห์ สะท้อนความเป็นหญิงที่น่าสงสารได้เป็นอย่างดี ดังแผนผังสรุปบุคลิกภาพของนางวิมาลาต่อไปนี้



ภาพประกอบ 55 แผนผังสรุปบุคลิกภาพของนางวิมาลา

ที่มา: ผู้วิจัย

4.3 การประกอบสร้างภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง

การประกอบสร้างภาพแทนตัวละคร วันทนีย์ ม่วงบุญ นำเสนอมุมมองตามหัวข้อ การนำเสนอภาพแทนตัวละครในใจ และการนำเสนอภาพแทนตัวละครภายนอก มีรายละเอียดต่อไปนี้

4.3.1 การนำเสนอภาพแทนตัวละครภายในใจชุดฉุยฉายวิมาลาแปลง

วันทนีย์ ม่วงบุญ กำหนดภาพแทนตัวละครภายในใจ 2 ประเด็น ดังนี้

1) การกำหนดคุณลักษณะของผู้แสดง

ก่อนการแต่งคำร้อง วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566) จะคำนึงถึงผู้ที่จะแสดงบทบาทเป็นนางวิมาลา โดยเสนอว่า มีรูปร่างหน้าตาที่งดงาม ใบหน้ารูปไข่ เรียวเล็ก ตาโต ปรือ จมูกโด่ง ปลายจมูกเล็ก ปากกระจับ คิ้วโก่งรับกับรูปหน้า สูงสง่า สมส่วน ผู้แสดงควรเปี่ยมไปด้วยทักษะการแสดง มีความคล่องแคล่ว ว่องไว ถ่ายทอดอารมณ์ได้หลากหลาย อาจเคยเล่นตัววิมาลามาก่อน หรือเป็นตัวพระผู้หญิงที่มีความแข็งแรง เช่น นางนพวรรณ จันทรักษา เมื่อพิจารณาตามทฤษฎีบุคลิกภาพ พบว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ มีการนำเสนอคุณลักษณะของตัวละครผ่าน ผู้แสดงในบางประการ ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 16 วิเคราะห์เปรียบเทียบคุณลักษณะของตัวละครนางวิมาลาแปลงกับ นพวรรณ จันทรักษา

ประเด็น	คุณลักษณะของนางวิมาลาแปลง	คุณลักษณะของผู้แสดง	ผลวิเคราะห์
1. คุณลักษณะตามทฤษฎีของ W.H. Sheldon	จัดเป็นพวกผอมสูง เอวบางร่างน้อยกล้ามเนื้อน้อย นิ้วมือเรียวยาว แขนขายาว ผิวและเส้นผมละเอียด	จัดเป็นพวกตัวพระผู้หญิงมีใบหน้ารูปไข่ดูสมส่วน มือ-แขนอ่อน รูปร่างสูงโปร่ง ท่าทางดูอ่อนหวานนุ่มนวล	สอดคล้อง: ทั้งสองมีรูปร่างผอมสูงกล้ามเนื้อน้อยอย่างผู้หญิง
2. คุณลักษณะตามทฤษฎีของ C.G. Jung	จัดเป็นพวกเปิดเผยมักเป็นคนที่ไร้เหตุผลและทำอะไรตามอารมณ์ตัวเอง	จัดเป็นพวกเก็บตัวและเปิดเผยมีลักษณะก่ำกึ่งเป็นคนเจ้าความคิด ใส่ใจผู้อื่น	ไม่สอดคล้อง: ทั้งสองมีบุคลิกต่างกัน

ตาราง 16 (ต่อ)

ประเด็น	คุณลักษณะของนางวิมาลาแปลง	คุณลักษณะของผู้แสดง (นางนพวรรณ จันทรักษา)	ผลวิเคราะห์
3. คุณลักษณะตามทฤษฎีของ R.B. Cattell & G.M. Allport	อุปนิสัยสามัญเป็นพวกรักครอบครัว อุปนิสัยเฉพาะใช้ความรุนแรง หยาบคาย	อุปนิสัยสามัญเป็นพวกมีมารยาท รู้กาลเทศะ มีความรับผิดชอบสูงอุปนิสัยเฉพาะตัวสุขุม เข้าถึงง่าย ใจดี มีฝีมือทักษะตัวพระและตัวนาง	ไม่สอดคล้อง: ทั้งสองมีบุคลิกต่างกัน

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

จากการวิเคราะห์พบว่า คุณลักษณะของนางวิมาลาแปลงและผู้แสดงนางนพวรรณ จันทรักษา มีความสอดคล้องกันในหลาย ๆ ด้าน ทั้งรูปร่าง ลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพ สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่า นางนพวรรณ จันทรักษา เหมาะสมกับบทบาทของนางวิมาลาเป็นอย่างยิ่ง สามารถถ่ายทอดตัวละครนี้ได้อย่างมีชีวิตชีวา ดึงดูดความสนใจของผู้ชม สร้างความประทับใจให้กับผู้ชม และมีความรับผิดชอบ อย่างไรก็ตาม ยังมีความแตกต่างบางประการ เช่น ความคาดหวังของสังคม และนิสัยส่วนตัว ซึ่งอาจเกิดจากปัจจัยต่าง ๆ เช่น บทบาททางสังคม ประสบการณ์ชีวิต ความชอบส่วนตัว

2) การกำหนดรูปแบบการแต่งกาย

ก่อนการแต่งคำร้อง วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566) จะให้ความสำคัญกับรูปแบบของการแต่งกายเสียก่อน เมื่อกำหนดรูปแบบการแต่งกายได้แล้ว จึงจะนำรายละเอียดมาบรรยายเป็นคำร้อง หรือรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น ๆ ก่อนแจ้งความประสงค์ให้ฝ่ายพัตราภรณ์และเครื่องโรงเป็นผู้รับผิดชอบทราบและจัดหาเครื่องแต่งกายที่เหมาะสมกับการแสดงต่อไป โดยรูปแบบการแต่งกายชุดฉุยฉายวิมาลาแปลง ท่านกำหนดให้อ้างอิงตามรูปแบบการแต่งกายของนางวิมาลาแบบกรมศิลปากร ที่เรียกว่า แบบกำมะลอ ถือเป็นรูปแบบแรกของการแสดงที่วันทนีย์ ม่วงบุญ กำหนดขึ้นภายในใจ ต่อมาเมื่อรับฟังความคิดเห็นจากผู้อื่น เห็นว่าเหมาะสมจึงได้อนุญาต ดังตารางการเปรียบเทียบเครื่องแต่งกาย ต่อไปนี้

ตาราง 17 วิเคราะห์เปรียบเทียบเครื่องแต่งกายต้นฉบับกับเครื่องแต่งกายฉุยฉายวิมาลาแปลง

การแต่งกาย	ภาพประกอบ	พัตราภรณ์	ถนิมพิมพาภรณ์	ศิราภรณ์
1. เครื่องแต่งกายกรมศิลปากร	 แสดงภาพโดย มณีรัตน์ มุ่งดี ที่มา: อมรา อยู่คงพันธุ์, 2561	1. เสื้อในนาง 2. สไบเลื่อม 3. ผ้ายก	1. สร้อย-ต่างหู 2. เข็มขัด 3. กำไลข้อมือ 4. กำไลข้อเท้า	1. เกี้ยวซีก 2. ปิ่น
2. เครื่องแต่งกายฉุยฉายวิมาลาแปลง	 แสดงโดย นพวรรณ จันทรักษา ที่มา: กฤติเดช สมบุญดี, 2556	1. เสื้อในนาง 2. สไบสองชาย 3. นวมนาง 4. ผ้ายก	1. จี้นาง-ต่างหู 2. เข็มขัด 3. กำไลข้อมือ 4. กำไลข้อเท้า	1. กะบังหน้า 2. เกี้ยวกลม 3. ปิ่น 4. อุบะ 5. ดอกไม้ทัด

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

จากตารางข้างต้น พบว่า การเปรียบเทียบรูปแบบการแต่งกายต้นฉบับกับรูปแบบการแต่งกายฉุยฉายวิมาลาแปลง มีลักษณะสอดคล้องกัน พัตราภรณ์ นุ่งผ้ายกจีบหน้านาง สไบสีเขียว ผ้ายกสีเขียวนุ่งจีบหน้านางน้ำไหล นวมนาง รูปทรงแตกต่างกันออกไป เพียงแต่ต้องใช้สีเขียวเพื่อสื่อถึงสีผิวของจระเข้ ถนิมพิมพาภรณ์ สวมจี้นาง-ต่างหู เข็มขัด กำไลข้อมือ และกำไลข้อเท้า ศิราภรณ์ตามรูปแบบดังเดิม สวมเกี้ยวซีก หรือกระบังหน้า เกี้ยวกลม อุบะดอกไม้ทัดข้างซ้าย

การนำเสนอภาพแทนตัวละครภายในใจ ชุด ฉุยฉายวิมาลาแปลง วันทนีย์ ม่วงบุญ มีการนำเสนอ 2 ประเด็น ได้แก่ ประเด็นที่ 1 การกำหนดคุณลักษณะของผู้แสดง ไม่จำเป็นต้องมีรูปลักษณ์ตรงกับตัวละครทุกประเด็น หากแต่เพียงเป็นผู้ที่มีความสอดคล้องกันใน หลาย ๆ ด้าน ทั้งรูปร่าง ลักษณะนิสัย และบุคลิกภาพ เหมาะสมกับบทบาทของนางวิมาลาแปลง และสามารถถ่ายทอดตัวละครนี้ได้อย่างสมจริง ตามความพึงพอใจของผู้คัดเลือกผู้แสดง และ ประเด็นที่ 2 การกำหนดรูปแบบการแต่งกาย โดยอ้างอิงตามรูปแบบการแต่งกายของนางวิมาลาแบบกรมศิลปากร (แต่งกำมะลอ) แล้วมอบให้ฝ่ายพัตราภรณ์และเครื่องโรงเป็นผู้รับผิดชอบจัดหาเครื่องแต่งกายต่อไป

4.3.2 การนำเสนอภาพแทนตัวละครภายนอกชุดฉุยฉายวิมาลาแปลง

วันทนีย์ ม่วงบุญ กำหนดภาพแทนตัวละครภายนอก 2 ประเด็น ดังนี้

1) การสรรคำร้อง

การวิเคราะห์การสรรคำร้องเพื่อประกอบสร้างภาพแทนตัวละคร ช่วยให้เข้าใจอคติและค่านิยมที่แฝงอยู่ โดย วันทนีย์ ม่วงบุญ นำเสนอมุมมองแบบ 3 มิติ สอดคล้องกับแนวคิดภาพแทนของ Hall (1997) แบ่งแนวทางการศึกษาภาพแทนออกเป็น 3 แนวทาง ได้แก่ แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือภาพสะท้อน แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือเจตจำนง แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือการประกอบสร้าง ซึ่งเปิดโอกาสให้ตีความตัวละครได้หลากหลาย ดังนี้

ตาราง 18 วิเคราะห์การนำเสนอภาพแทนตัวละครนางวิมาลาผ่านคำร้อง

ลำดับที่	คำร้อง	ภาพสะท้อน	เจตจำนงค์	การประกอบสร้าง
	มิติด้านกายภาพ			
1	วิมาลาจระเข้แปลงเป็นสาวสวยกระชุ่มกระชวยสบาย	เปลี่ยนจากสัตว์ร้ายกลายเป็นหญิงสาวที่งดงาม	เปลี่ยนแปลงรูปลักษณ์เพื่อดึงดูดความสนใจของไกรทอง	เปรียบเทียบลักษณะระหว่างจระเข้กับหญิงสาว
2	นุ่งผ้าระย้าย้อยสไบห้อยเขียวสด ประดับมรกตหมดจดนวลละออง	เดิมจระเข้มีผิวออกสีเขียว แต่เมื่อแปลงมาเป็นมนุษย์จึงสวมเสื้อผ้าสะท้อนถึงสีผิวเดิม	แสดงฐานะทางสังคมและความร่ำรวย	เน้นรายละเอียดของเครื่องประดับและเสื้อผ้า

ตาราง 18 (ต่อ)

ลำดับที่	คำร้อง	ภาพสะท้อน	เจตจำนงค์	การประกอบสร้าง
3	เฉิดฉันเอย ใครเห็นงวยงงลุ่มหลงจอมขวัญผมเปลือยเลื้อยบ่าปากตาผิวพรรณทรวดทรงคมสันไหวหวั่นเมื่อยามชิด	ผมยาวประบ่า รูปร่างหน้าตาที่งดงามดึงดูดใจชายหนุ่ม	แสดงเสน่ห์และความเย้ายวนใจของร่างกายที่แปลงมา	เน้นรายละเอียดของความงามร่างกาย
4	ทำทีละเมียดละไม	แสร้งทำกิริยาท่าทางนุ่มนวล	แสดงความเป็นหญิงสาวที่อ่อนหวานน่าทะนุถนอม	ใช้คำกริยาที่สื่อถึงความอ่อนโยน
	มิติด้านสังคม			
5	แม่ศรีวิมาลา ชาละวันผัวมรณา ได้เมตตาจากไกรทอง เฝ้าปลอบประโลมสวาท ยามนิราศหม่นหมองทั้งร่วมเตียงเคียงครอง ไม่ทิ้งน้องว้าเหว่เอย	แสดงความเศร้าโศกเสียใจจากการสูญเสียสามีแต่ได้รับปลอบโยนจากไกรทอง	แสดงความซื่อสัตย์และความภักดีต่อไกรทอง	อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างนางวิมาลากับไกรทอง
6	แม่ศรีจระเข้เคยว่ายน้ำร่อนเร่สมคะเนขึ้นบนท่ามียันต์ปิดหัวไม่กลัวกลายกายา รอพี่ไกรไคลคลาแนบอุราชิดเอย	ย้ำเตือนถึงอดีตที่เป็นนางจระเข้ แต่ปัจจุบันกลายเป็นหญิงสาวที่รอคอยไกรทอง	แสดงความมุ่งมั่นที่จะอยู่เคียงข้างไกรทอง	เน้นความอดทนและความรักที่มีต่อไกรทอง
	มิติด้านจิตวิทยา			
7	เที่ยวเร่หาชายชม้อยชม้ายมุ่งหมายไกรทอง	นางวิมาลาต้องการพบและใกล้ชิดไกรทอง	ต้องการดึงดูดความสนใจจากไกรทองให้เกิดความประทับใจ	ภาษาที่ไพเราะที่สื่อถึงเสน่ห์และเน้นย้ำถึงความต้องการที่จะพบไกรทอง
8	ทำทีละเมียดละไมหวังเชิญพี่ไกรไปถ้ำกกกอดพลอดพร่ำหวานฉ่ำสนมสนิท	นางวิมาลามีท่าทางอ่อนหวานชวนให้หลงใหล นางวิมาลาต้องการล่อลวงไกรทองให้ไปหาเธอที่ถ้ำ	ต้องการใกล้ชิดและมีความ สัมพันธ์ที่ลึกซึ้งกับไกรทองต้องการครอบครองไกรทองให้เป็นของตัวเอง	ภาษาที่สื่อถึงความเย้ายวน ความสุขและความเพลิดเพลินเน้นย้ำถึงความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิด

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

จากตารางข้างต้น สะท้อนมิติตัวละครนางวิมาลาแปลงที่หลากหลายด้านกายภาพ มีรูปลักษณ์โดดเด่น สง่างาม ราวกับเป็นมนุษย์ทุกประการ ด้านสังคม มีบทบาทหลากหลาย ทั้งการเป็นภรรยาหลวงของชาละวัน และการเป็นภรรยาน้อยของไกรทอง อีกทั้งสะท้อนค่านิยมความเชื่อ เช่น สตรีในสังคมแบบปิตาธิปไตย หรือชายเป็นใหญ่ และด้านจิตวิทยา มีอารมณ์ความรู้สึกที่หลากหลาย ทั้งความดีใจ เสียใจ ความรักใคร่ แสดงคุณธรรมความดี ดังนั้น การใช้ภาษาและสัญลักษณ์ช่วยให้เข้าใจเจตจำนงค์ของตัวละคร และการประกอบสร้างภาพแทนตัวละครเหล่านี้ช่วยให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องราวและตีความความหมายได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้นด้วยประสบการณ์ของผู้ชมเอง

2) การสรรทำนองดนตรี

หลังจากแต่งคำร้อง วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566) จะส่งมอบบทให้ผู้รับผิดชอบโดยหน้าที่บรรจุเพลงต่อไป เพลงเหล่านี้ไม่ได้แต่งโดยท่านเอง แต่ท่านจะชี้แจงความประสงค์แก่ผู้บรรจุเพลงให้ใส่ท่วงทำนองที่สื่อถึงเชื้อชาติของตัวละครได้ สอดคล้องกับแนวคิดภาพแทนของ Hall (1997) แบ่งแนวทางการศึกษาภาพแทนออกเป็น 3 แนวทาง ได้แก่ แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือภาพสะท้อน แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือเจตจำนง แนวทางที่เชื่อว่าภาพแทนคือการประกอบสร้าง ซึ่งเปิดโอกาสให้ตีความตัวละครได้หลากหลาย ดังนี้

ตาราง 19 วิเคราะห์การนำเสนอภาพแทนตัวละครสมิงพระรามผ่านทำนองดนตรี

ลำดับที่	เพลง	ภาพสะท้อน	เจตจำนงค์	การประกอบสร้าง
1	เพลงจระเข้แปลง	เพลงประพันธ์ทำนองใหม่	นำเสนอเพลงที่เกี่ยวกับจระเข้	ใช้เพลงไทยที่เหมาะสม
2	เพลงฉุยฉาย	เพลงไทยดั้งเดิม	นำเสนอทำนองดนตรีตามจารีตรำฉุยฉาย	ใช้เพลงฉุยฉายตามจารีต
3	เพลงแม่ศรี	เพลงไทยดั้งเดิม	นำเสนอทำนองดนตรีตามจารีตรำฉุยฉาย	ใช้เพลงแม่ศรีตามจารีต
5	เพลงสาวน้อย	เพลงประพันธ์ทำนองใหม่	นำเสนอเพลงที่เกี่ยวกับสตรีเพศ	ใช้เพลงเร็วที่เหมาะสม

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

จากตารางข้างต้น แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ที่สอดคล้องกันระหว่างภาพสะท้อน เจตจำนงค์ การประกอบสร้าง และสอดคล้องของเพลงประกอบการแสดงทั้ง 4 เพลง ได้แก่ เพลงจระเข้แปลง เพลงฉุยฉาย เพลงแม่ศรี และเพลงสาวน้อย เพลงแต่ละเพลงสอดคล้องกับภาพสะท้อนและจารีตประเพณีที่ต้องการสื่อ ผู้แต่งเพลงใช้ทั้งเพลงประพันธ์ทำนองใหม่และเพลงไทยดั้งเดิมในการใช้เพลงประกอบละครอย่างเหมาะสม

การนำเสนอภาพแทนตัวละครในละครเรื่องไกรทอง แบ่งออกเป็น 2 ประเภทหลัก คือ ประเภทที่ 1 ภาพแทนตัวละครในใจ มุ่งเน้นไปที่การกำหนดคุณลักษณะของผู้แสดงให้สอดคล้องกับตัวละครนางวิมาลาแปลง ทั้งรูปร่าง ลักษณะนิสัย บุคลิกภาพ รูปแบบการแต่งกายรูปแบบ และการแสดงออก โดยอ้างอิงจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์และจินตนาการของผู้สร้าง ผู้แสดงต้องมีความสามารถในการถ่ายทอดตัวละครได้อย่างมีชีวิตชีวา ดึงดูดความสนใจ และมีความรับผิดชอบ และ ประเภทที่ 2 ภาพแทนตัวละครภายนอก มุ่งเน้นไปที่การสรรคำร้องและทำนองดนตรีเพื่อสะท้อนมิติตัวละครนางวิมาลาที่หลากหลาย ครอบคลุมทั้งด้านกายภาพ สังคม ค่านิยมความเชื่อ จิตวิทยา เนื้อหาเพลงจะสอดคล้องกับภาพสะท้อนเหล่านี้ ผู้แต่งเพลงใช้ทั้งเพลงประพันธ์ทำนองใหม่และเพลงไทยดั้งเดิม การใช้เพลงประกอบละครอย่างเหมาะสม ช่วยเสริมสร้างบรรยากาศ อารมณ์และความรู้สึกของตัวละคร ซึ่งสามารถสรุปเป็นแผนผังได้ดังนี้

ภาพประกอบ 56 แผนผังสรุปการนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

จากการศึกษาวิเคราะห์การนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ พบว่า การนำเสนอภาพแทนตัวละครนั้นมีความซับซ้อนและหลากหลาย เริ่มต้นจากการสร้างภาพแทนตัวละครในใจของผู้สร้าง ผู้สร้างจะกำหนดคุณลักษณะของผู้แสดง กำหนดรูปแบบเครื่องแต่งกาย กำหนดรูปแบบอุปกรณ์ (ถ้ามี) จากนั้นจึงเข้าสู่ขั้นตอนการนำเสนอภาพแทนตัวละครภายนอกผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น การสรรคำร้อง การสรรทำนองดนตรี ก่อนที่จะนำไปสู่การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ต่อไป ซึ่งเป็นไปตามแนวคิดของ Hall (1997) สรุปได้ว่า การนำเสนอภาพแทนนี้มีขั้นตอนที่กลั่นกรองความจริง อย่างน้อยสองระดับ คือ การกลั่นกรองและจัดการเรียงลำดับความรู้ความคิดในหัวสมองมนุษย์ และการกลั่นกรองและจัดการเรียงลำดับภายนอกโดยผ่านระบบสัญญะ เช่น ภาษา โดยถ่ายทอดภาพแทนตัวละครด้วยการคำนึงถึงประเด็นต่าง ๆ ดังนี้ ประเด็นแรก รูปลักษณ์ภายนอก ประเด็นนี้มุ่งเน้นไปที่ลักษณะทางกายภาพของตัวละคร เช่น รูปร่างหน้าตา วัย เสื้อผ้า เครื่องประดับ ลักษณะท่าทาง องค์ประกอบเหล่านี้ส่งผลต่อภาพลักษณ์เบื้องต้นของตัวละคร ตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายมักมีลักษณะทางกายภาพที่สอดคล้องกับบทบาทและสถานะทางสังคม ประเด็นต่อมา บุคลิก ประเด็นนี้มุ่งเน้นไปที่นิสัย ใจคอ ความคิด ความเชื่อ ค่านิยม มุมมองต่อโลก องค์ประกอบเหล่านี้ส่งผลต่อภาพลักษณ์ภายในของตัวละคร บุคลิกของตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายมักมีความซับซ้อน แสดงถึงความเป็นมนุษย์ ตัวละครอาจมีทั้งด้านดีและด้าน ไม่ดี สะท้อนถึงความเป็นจริงของชีวิต ประเด็นต่อมา การกระทำ ประเด็นนี้มุ่งเน้นไปที่พฤติกรรม การตัดสินใจ การกระทำต่าง ๆ ของตัวละคร การกระทำเหล่านี้เผยให้เห็นถึงบุคลิกและเจตนาของตัวละคร ตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายมักมีการกระทำที่สอดคล้องกับบุคลิกและสถานการณ์ ประเด็นต่อมา คำประพันธ์ ประเด็นนี้มุ่งเน้นไปที่คำพูด วลี สำนวน ภาษาที่ตัวละครใช้ คำเหล่านี้บ่งบอกถึงภูมิหลัง สถานภาพ และความคิดของตัวละคร ภาษาที่ใช้ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนั้นสละสลวยงดงาม สะท้อนถึงวัฒนธรรมและประเพณีไทย ภาษาที่ตัวละครใช้ยังช่วยสื่อถึงอารมณ์ ความรู้สึก และเจตนาของตัวละคร ประเด็นต่อมา สัญลักษณ์ ประเด็นนี้มุ่งเน้นไปที่สัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับตัวละคร เช่น สี วัตถุ สถานที่ สัญลักษณ์เหล่านี้สื่อถึงความหมายแฝงและนัยยะของตัวละคร สัญลักษณ์ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายมักมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ ช่วยเพิ่มมิติให้กับตัวละครและเนื้อเรื่อง และ ประเด็นสุดท้าย มุมมองของผู้สร้าง ประเด็นประเด็นนี้มุ่งเน้นไปที่อิทธิพลของผู้สร้างสรรค์ผลงานที่มีต่อภาพลักษณ์ของตัวละคร ผู้สร้างสรรค์ผลงานมีอิทธิพลต่อภาพลักษณ์ของตัวละครผ่านการเล่าเรื่อง การเลือกใช้ภาษา การตีความ เช่น ผู้สร้างต้องการสื่อสารอะไรผ่านตัวละคร ผู้สร้างมีอคติต่อตัวละครอย่างไร ผู้สร้างต้องการให้ผู้ชมรับรู้ตัวละครอย่างไร ดังนั้น การวิเคราะห์ภาพแทนตัวละครเหล่านี้ช่วยให้เข้าใจผลงานนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น ภาพแทนตัวละครที่ถูกสร้างขึ้นอย่างมีประสิทธิภาพ สามารถสะท้อนให้เห็นถึงค่านิยม ความเชื่อ อคติ และมุมมองของสังคมที่มีต่อกลุ่มคนต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี

ตอนที่ 2 การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย ในงานวิจัยฉบับนี้หมายถึง กระบวนการออกแบบท่วงท่าและลีลาท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย ซึ่งเป็นการออกแบบท่ารำโดยยึดหลักการและรูปแบบของท่ารำฉุยฉายดั้งเดิม ผสมผสานกับความคิดสร้างสรรค์ของผู้ออกแบบ เพื่อให้เกิดเป็นท่ารำฉุยฉายที่สวยงาม จากการศึกษาพบว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566) เริ่มต้นกระบวนการคิดท่ารำการำฉุยฉายด้วยการวางเค้าโครงท่ารำด้วยตนเองเสียก่อน ขั้นตอนนี้เป็นการออกแบบท่ารำอย่างละเอียด คิดหาวิธีการเคลื่อนไหว ท่าทาง การแสดงออก และอารมณ์ที่สอดคล้องกับเนื้อหาของท่ารำ หลังจากนั้นท่านจึงถ่ายทอดกระบวนท่ารำให้กับผู้แสดงตัวต่อตัว ท่านจะอธิบายท่าทาง การเคลื่อนไหว และอารมณ์ที่ต้องการให้ผู้แสดงสื่อออกมา ผู้แสดงจะฝึกฝนท่ารำตามคำแนะนำอย่างใกล้ชิด ในขั้นตอนนี้ท่านจะประเมินผลการแสดงของผู้แสดงว่าสามารถปฏิบัติท่ารำได้เหมาะสมตรงตามความต้องการหรือไม่ โดยสังเกตุท่าทาง การเคลื่อนไหว และอารมณ์ของผู้แสดง หากยังไม่เป็นที่พอใจ จะปรับเปลี่ยนท่ารำให้เหมาะสมกับผู้แสดง กระบวนการนี้จะดำเนินต่อไปจนกว่าคุณวันทนีย์จะพึงพอใจกับการแสดงของผู้แสดง ผลลัพธ์ที่ได้คือ ท่ารำฉุยฉายที่ออกแบบมาโดยเฉพาะเพื่อผู้แสดงสื่ออารมณ์ความรู้สึกได้อย่างลึกซึ้ง สรุปได้ว่าการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของ วันทนีย์ ม่วงบุญ มี 2 ขั้นตอน คือ 1) การออกแบบท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย และ 2) การออกแบบลีลาในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย ในลำดับต่อไป ผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงนาฏศัพท์ หรือศัพท์เฉพาะที่ครูโบราณาจารย์ท่านใช้เรียกอวัยวะที่เราใช้ในการรำเป็นที่เข้าใจกันระหว่างผู้เรียนกับผู้สอน ว่าด้วยอวัยวะ มีดังนี้

ตาราง 20 นาฏยศัพท์สำคัญที่ใช้ในการรำนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

ลำดับที่	นาฏยศัพท์	รายละเอียด
	อวัยวะศีรษะ	
1	เอียงศีรษะ หรือ อ่อนศีรษะ	กิริยาที่จะต้องใช้ร่างกายตั้งแต่ช่วงเอว ไหล ขึ้นมากล่าวคือ เมื่อจะเอียงศีรษะก็จะต้องเริ่มกดเอว กดไหล่ ข้างเดียวกันกับศีรษะที่เอียง
2	ลักคอ	เป็นท่าที่ขืนธรรมชาติ คือเมื่อเรากดไหล่ใบหน้าและแง่ศีรษะจะเอียงไปในทิศทางตรงข้ามกับไหล่ที่กด ฝึกฝนให้ชำนาญด้วยการถองสะเอว การลักคอให้ได้ดีเป็นเสน่ห์ของการรำ

ตาราง 20 (ต่อ)

ลำดับที่	นาฏยศัพท์	รายละเอียด
3	กล่อมหน้า	กิริยาที่ปฏิบัติควบคู่ไปกับการกล่อมไหล่ โดยการเบือนหน้าไปทางซ้ายและขวาให้สัมพันธ์กับไหล่ที่กล่อมไปด้วย ลักษณะนี้จะคล้ายกับการใช้คางวาดเป็นรูปเลขแปดแนวนอนในอากาศ
	อวัยวะไหล่-ตัว	
4	ทรงตัว	การตั้งลำตัวให้ตรง ไม่โอนเอนไปด้านหน้า (รำหน้าคว่ำ) หรือด้านหลัง (รำหน้าหงาย) การทรงตัวนี้ต้องดันหลังให้ตึง ยกอกขึ้นเล็กน้อย แต่ต้องไม่ให้หน้าท้องยื่นล้ำออกมามาก ต้องเกร็งหน้าท้องไว้ด้วยเสมอ
5	ยักตัว หรือ ยักเอว	การกดกล้ามเนื้อเอวสลับกันซ้าย-ขวาอย่างต่อเนื่อง กระทบจังหวะ
6	สะดุ้งตัว	ลักษณะตรงข้ามกับกระทบจังหวะ คือ การยืนตัวขึ้นเหมือนกิริยาสะดุ้ง ตามจังหวะเพลง บางครั้งก็ใช้สลับกับการกระทบจังหวะ เรียกว่า “ยืด-ยุบ” บางครั้งใช้ร่วมกับการลักคอและเล่นมือ เรียก “เยื้องตัว”
7	ทิ้งน้ำหนัก หรือ ทิ้งตัว	การถ่ายน้ำหนักตัวไปในทิศทางของท่าหรือตามเท้าที่ก้าวบางครั้งอาจให้น้ำหนักตัวอยู่ที่ศูนย์กลางพอดี การถ่ายน้ำหนักในการำไทยนั้นจะสังเกตเห็นได้ว่าจะต้องมีการถ่ายเทน้ำหนักตัวตลอดเวลาเพื่อรักษาสมดุลของท่า
	อวัยวะมือ	
8	วง หรือ ตั้งวง	ช่วงท่อนแขนและมือที่กางออก ข้อมือหักหงายให้อ่อนโค้งเข้าหาลำแขน
9	วงสูง หรือ วงบน	ตัวพระ กันวงออกข้างลำตัว เฉียงมาทางด้านหน้าเล็กน้อย (แนวเดียวกันกับหน้าขาที่เปิดออก) ยกขึ้นให้ปลายมืออยู่ในระดับแง่ศีรษะ ตัวนาง จะกันวงเฉียงมาด้านหน้า มากกว่าตัวพระเล็กน้อย และลดระดับวงให้ให้อยู่ที่ระดับหางคิ้ว
10	วงกลาง	ทั้งตัวพระและตัวนาง ลดระดับวงลงให้สูงเพียงระดับหัวไหล่

ตาราง 20 (ต่อ)

ลำดับที่	นาฏยศัพท์	รายละเอียด
12	วงต่ำ หรือ วงล่าง	มือที่ตั้งวงอยู่บริเวณหัวเข็มขัดหรือชายพก ตัวพระจะกันกว้างออกไปอีกเล็กน้อย
13	วงหน้า	ทอดลำแขนให้โค้งไปด้านหน้า ปลายมือชี้เข้าระดับปาก เช่นเดียวกันทั้งตัวพระ และตัวนาง
14	วงหงาย หรือ วงบัวบาน	เป็นวงพิเศษที่มีลักษณะไม่เป็นเส้นโค้ง กล่าวคือท่อนขนบนและล่าง และและข้อมือหักเป็นมุม ฝ่ามือที่ตั้งวงจะหงายขึ้น ปลายนิ้วจะชี้ออกด้านข้าง เช่น ท่าพรหมสี่หน้า หรือตกลงด้านล่าง เช่น ท่านางนอน
15	จีบ	การจรดปลายนิ้วหัวแม่มือที่ข้อแรกของปลายนิ้วชี้ นิ้วที่เหลือทั้งสามกรีดออกไปด้านหลังมือให้มากที่สุด ที่สำคัญคือ จะต้องหักข้อมือเข้าหาลำแขนให้มากที่สุด
16	จีบหงาย	การจีบที่หงายฝ่ามือขึ้น ปลายนิ้วที่จีบชี้ขึ้น
17	จีบคว่ำ	การจีบที่คว่ำมือลง ปลายนิ้วที่จีบชี้ลงเบื้องล่าง
18	จีบปรกหน้า หรือ จีบตลบหน้า	การจีบที่อยู่ระดับใบหน้า หันปลายนิ้วที่จีบชี้ที่บริเวณดวงตา
19	จีบปรกข้าง	ลักษณะคล้ายวงบัวบานระดับสูง แต่หักข้อมือที่จีบเข้าหาแง่ศีรษะ
20	จีบหลัง หรือ จีบส่งหลัง	การทอดแขนไปด้านหลังให้ตึง มือที่จีบพลิกหงายขึ้นด้านบน การจีบส่งหลังจะต้องเหยียดออกไปด้านหลังให้สุดและปลายนิ้วที่จีบจะไม่ชี้เข้ามาที่ก้นโดยเด็ดขาด
21	ล่อแก้ว	เป็นลักษณะมือพิเศษ โดยใช้ปลายนิ้วกลางขัดที่ข้อแรกของนิ้วหัวแม่มือเป็นรูป วงกลม นิ้วเหลือเหยียดออกไปด้านหลัง พร้อมหักข้อมือเข้าหาลำแขน
	อวัยวะเท้า	
22	กระทุ้ง	อาการที่ใช้จมูกเท้าที่วางเปิดส้นเท้าอยู่ด้านหลัง ปฏิบัติต่อเนื่องจากการก้าวหน้า หรือก้าวข้าง กระทุ้งลงกับพื้นเบา ๆ

ตาราง 20 (ต่อ)

ลำดับที่	นาฏยศัพท์	รายละเอียด
23	กระดก	อาการปฏิบัติต่อเนื่องจากการกระทุ้ง โดยยืนขาเดียวย่อเข่าโดยใช้เท้าหน้าที่ยืนย่อ เข่าอยู่รับน้ำหนักตัว ถีบเข่าหรือส่งเข่าข้างที่ยกนั้นไปทางด้านหลัง แล้วหนีบน่องให้ชิดต้นขามากที่สุด (เท้าที่ยกจะต้องอยู่ใกล้กันให้ได้มากที่สุด) หักข้อเท้าลงให้ปลายเท้าตกลงเบื้องล่าง การกระดกอาจ สืบเนื่อง อาจทำต่อเนื่องจากกระทุ้งเท้าก็ได้หรือกระดกโดยไม่กระทุ้งก็ได้ ตัวพระเมื่อกระดกเท้า จะต้องกันเข่าหรือเปิดเข่าให้ขากางออกจากขาที่ยืนรับน้ำหนักตัวอยู่ กระดกนี้แบ่งได้เป็น 2 แบบ กระดกหลัง กระดกเสี้ยว
24	กระดกหลัง	อาการของเท้าที่กระดกไปข้างหลัง เมื่อมองจากด้านหน้าจะไม่เห็นเท้าหลังที่กระดกเลย
25	กระดกเสี้ยว	อาการของเท้าที่กระดกอยู่ด้านข้างของลำตัว โดยให้เท้าที่ยืนรับน้ำหนักหันปลายเท้าไปด้านหลัง
26	ก้าวเท้า	การวางเท้าที่ยกลงสู่พื้น โดยวางส้นเท้าลงก่อน แล้วจึงตามด้วยปลายเท้า ทิ้ง น้ำหนักตัวลงไปยังเท้าที่ก้าวให้หมด การก้าวเท้ามี 2 วิธี คือ ก้าวหน้า และก้าวข้าง
27	ก้าวหน้า	การก้าวเท้าไปข้างหน้า ตัวพระจะต้องแบะเข่าออกให้ได้เหลี่ยมปลาย เท้าที่กาวจะเฉียงไปทางด้านข้างเล็กน้อย กันให้ส้นเท้าหน้าอยู่ในแนวกันกับหัวแม่เท้าหลัง ห่างกัน ประมาณหนึ่งคืบ เท้าหลังเปิดส้นเท้า สำหรับตัวนางไม่แบะเข่า และก้าวเท้าให้ปลายเท้าชี้ค่อนไปทางด้านหน้า ห่างจากส้นเท้าหลังที่เปิดส้นเท้าขึ้นประมาณหนึ่งคืบ
28	ก้าวข้าง	การก้าวเท้าเฉียงไปทางด้านข้างของเท้าที่ยก จะเป็นเท้าข้างใดก็ได้ ในขณะที่ลำตัวอยู่ด้านหน้า ตัวพระจะก้าวเฉียงออกจากด้านข้างให้มากกว่าก้าวหน้า สำหรับตัวนางก้าวข้างจะต้องกะปลายเท้ากับส้นเท้าหลังให้อยู่ในแนวเฉียงห่างกันประมาณหนึ่งคืบ

ตาราง 20 (ต่อ)

ลำดับที่	นาฏยศัพท์	รายละเอียด
29	ประ	อาการของเท้าข้างใดข้างหนึ่ง ใช้จมูกเท้าตบพื้นเบาๆ แล้วยกขึ้น โดยให้อีกเท้าหนึ่ง ยืนย่อเข่ารับน้ำหนักตัว การประเท้าของตัวพระและตัวนางจะแตกต่างกันตรงที่ตัวพระต้องแยกหรือ แบะเข่าออกให้ได้เหลี่ยม แล้วจึงประ เท้าที่ประแล้วยกขึ้นสูงระดับกลางน่องของขาที่ยืนรับน้ำหนัก ปลายเท้าชี้ออกด้านข้าง ส่วนตัวนางไม่แบะเข่า ยืนให้เท้าที่จะเตรียมประเหลื่อมจากเท้าที่รับน้ำหนัก ไปข้างหน้าประมาณครึ่งเท้า เมื่อประแล้วยกเท้าขึ้นสูงระดับครึ่งน่อง ปลายเท้าชี้ออกด้านหน้า ถ้าจะ ให้ดูงามยิ่งขึ้นจะต้องกระดกปลายนิ้วเท้าให้งอนขึ้นเล็กน้อยทั้งตัวพระและตัวนาง
30	ถัดเท้า	การใช้จมูกเท้าข้างใดข้างหนึ่ง ถัดหรือกับพื้นเบาๆ ให้เท้าลอยแล้วจึงวางลง โดยให้เท้าอีกด้านหนึ่งอยู่กับที่ หรือก้าวเดิน เช่น การเดินโดยถัดเท้าขาว ในจังหวะหน้าทับเพลงเร็ว “ตุ๊บ ทิง ทิง” จะต้องเริ่มก้าวเท้าซ้ายก่อน ในจังหวะตุ๊บ แล้วถัดเท้าขวาในจังหวะทิง (แรก) แล้ววางเท้าขวาลงในจังหวะ ทิง (ที่ 2) เป็นต้น การถัดเท้าสามารถถัดได้ทั้งเท้าซ้ายและเท้าขวา ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของแต่ละกระบวนท่ารำ
31	ซอยเท้า	การย่ำเท้าถี่ ๆ ของเท้าที่อยู่เสมอกัน ให้ตัวเคลื่อนไปในทิศทางต่าง ๆ หรืออยู่กับที่
32	ขยั่นเท้า	การย่ำเท้าถี่ ๆ ของเท้าที่เสมอกัน หรือไว้กัน ให้เคลื่อนไปในข้างหน้า หรือ ด้านข้าง
33	ฉายเท้า	การใช้เท้าข้างใดข้างหนึ่งยืนเป็นหลัก ส่วนเท้าอีกข้างหนึ่งใช้จมูกเท้าจรดพื้นเปิด ส้นขึ้น แล้วฉายหรือลากจมูกเท้าไปด้านข้าง ในลักษณะครึ่งวงกลม
34	สะดุดเท้า	การใช้เท้าข้างหนึ่งยืนเป็นหลัก ส่วนเท้าอีกข้างหนึ่งนั้นไสเท้าออกไปด้านหน้า หรือด้านข้างอย่างแรง พร้อมทิ้งน้ำหนักตัวไปด้วย

ตาราง 20 (ต่อ)

ลำดับที่	นาฏยศัพท์	รายละเอียด
35	จรดเท้า	กิริยาที่จมูกเท้าแตะลงบนพื้น โดยส้นเท้าจะลอยขึ้นจากพื้นเล็กน้อย สามารถ ปฏิบัติได้ทั้งในขณะที่ขาที่ยืนน้ำหนักเหยียดตรงหรือย่อลง

ที่มา: สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2541

ในลำดับต่อไป ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของ วันทนีย์ ม่วงบุญ โดยคัดเลือกนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายจากตัวอย่างที่มีความหลากหลาย ตามประเภทของละครทั้ง 4 ประเภท และได้รับความนิยมถูกส่งต่อถึงปัจจุบัน ได้แก่ ฉุยฉายรถเสน ตัวอย่างของฉุยฉายในการแสดงละครชาตรี ฉุยฉายสมิงพระราม ตัวอย่างของฉุยฉายในการแสดงละครพันทาง ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง ตัวอย่างของฉุยฉายในการแสดงละครนอก และฉุยฉายวิมาลาแปลง ตัวอย่างของฉุยฉายในการแสดงละครชนิดอื่น ๆ ไม่จำเพาะเจาะจงว่าใช้แสดงละครชนิดใดชนิดหนึ่ง (ละครพื้นบ้าน)

1. การออกแบบท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย

ในการออกแบบท่ารำของ วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 27 ตุลาคม 2566) จะเริ่มต้นด้วยการฟังเพลง วิเคราะห์ทำนอง จังหวะ และสำเนียงเพลง เช่น เพลงนี้ใช้สำเนียงอะไร มอญ ไทย พม่า ลาว ฯลฯ จากนั้นนำประสบการณ์และความรู้เกี่ยวกับท่ารำประเภทต่าง ๆ มาออกแบบท่ารำให้สอดคล้องกับจังหวะและสำเนียงของเพลง ลองนับจังหวะของท่ารำว่าตรงกับจังหวะเพลงหรือไม่ สามารถปรับเปลี่ยนท่ารำได้ตามความเหมาะสม ทั้งนี้ มุ่งเน้นออกแบบท่ารำที่มีความหลากหลาย ไม่ซ้ำแบบเดิม ท่านให้ความสำคัญกับความคิดริเริ่ม แต่เข้าใจดีว่าบางครั้งก็เลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องมีท่าที่คล้ายคลึงกับท่าที่มีอยู่แล้ว แต่ก็จะปรับเปลี่ยนรายละเอียดให้มีความแตกต่างบ้าง ด้วยตระหนักดีว่าท่ารำแต่ละท่า ล้วนมีที่มาที่ไปและมีความหมายแฝงอยู่ ดังนั้น การออกแบบท่ารำจึงต้องคำนึงถึงองค์ประกอบเหล่านี้ควบคู่ไปด้วย จากการพิจารณาของผู้วิจัย ขั้นตอนการแสดงนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายแบ่งได้เป็น 4 ขั้นตอน ได้แก่ 1) ผู้แสดงรำเพลงบรรเลงเพื่อเป็นการเปิดตัวผู้แสดงบนเวที 2) ผู้แสดงรำตีบทตามบทร้องและทำนองเพลงฉุยฉาย 3) ผู้แสดงรำตีบทตามบทร้องและทำนองเพลงแม่ศรี และ 4) ผู้แสดงรำตามทำนองเพลงสุดท้าย เพื่อเป็นการอวดฝีมือและปิดตัวผู้แสดง ซึ่งในมุมมองของผู้วิจัยพบว่า การออกแบบท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย อาจมีแนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำ ดังนี้

1. การออกแบบท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย

การออกแบบท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ มีรายละเอียดดังนี้

1. การออกแบบท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน

ท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน จัดเป็นท่ารำแบบนาฏศิลป์ไทยมาตรฐาน และมีการใช้นท่าอย่างชัดชาตรี สอดแทรกท่ารำที่เป็นกิริยาความขี้เล่น ตามลักษณะของตัวรถเสน มีอยู่ 2 ลักษณะ คือ การรำตามท่วงทำนองเพลง และการรำตีบท

1.1 การรำตามท่วงทำนองเพลง

การรำตามท่วงทำนองเพลงในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน เป็นท่ารำที่แสดงท่าทางนาฏศิลป์ไทยไปตามทำนองเพลงบรรเลงล้วน ๆ ประกอบด้วย เพลงเริงตลุง และเพลงโนราดำเนิน มีลักษณะเป็นท่าสวยงาม จุดประสงค์ในการออกแบบท่ารำเป็นการเรียงเรียงท่าทางให้เกิดความต่อเนื่อง สอดคล้องกับจังหวะ ซึ่งมีอยู่ 2 ลักษณะคือ 1) ท่าละคร หรือท่ารำที่มาจากนาฏยศัพท์และพื้นฐานของท่ารำ คือ ท่ารำที่มีพื้นฐานมาจากนาฏศัพท์ และท่าใช้ในการฝึกหัดเพื่อแสดงโขนละคร เป็นคำที่ใช้กันและเข้าใจในวงการนาฏศิลป์ไทย สามารถสื่อความหมายกันได้ทุกฝ่ายในการแสดงต่าง ๆ ยกตัวอย่างเช่น ในการเปิดตัวผู้แสดง ผู้แสดงปฏิบัติ ท่ายืนตัวพระ ศีรษะเอียงขวา ยืนด้วยเท้าขวา เท้าซ้ายวางเหลื่อมไว้เชิดปลายนิ้วเท้าขึ้น มือทั้งสองกรีดจีบหยิบริมขอบของชายแครงเป็นท่านิ่ง และ 2) ท่าแม่บท เป็นท่ารำที่ใช้ร่างกายส่วนต่าง ๆ ทั้งศีรษะ ลำตัว แขน ขา มาถ่ายทอดอารมณ์ของตัวละครออกมา ในการรำชุดนี้มีการนำท่ารำมาจากแม่ท่า มาใช้ในการสื่อความหมายตามคำร้องและกระบวนท่ารำประกอบทำนอง เช่น ท่าสอดสร้อยมาลา

1.2 การรำตีบท

การรำตีบทในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน เป็นท่ารำที่แสดงท่าทางนาฏศิลป์ไทยไปตามคำร้อง ซึ่งประกอบด้วย เพลงฉุยฉาย และเพลงแม่ศรี มีลักษณะเป็นท่ามาตรฐานที่มุ่งเน้นในสื่อความหมายตามคำร้อง ซึ่งมีอยู่ 3 ลักษณะ คือ 1) ท่าที่ใช้แทนคำพูด เช่น ท่าตัวเรา ผู้แสดงปฏิบัติใช้มือซ้ายยกนิ้วหัวแม่มือชี้เข้าหาลำตัวตามจารีตนาฏศิลป์ไทย 2) ท่าที่แสดงถึงอากัปกิริยา เช่น ท่าเดิน เริ่มด้วยการก้าวเท้าซ้ายมาข้างหน้า มือข้างหนึ่งจีบคว่ำระดับอกด้านหน้าลำตัว แล้วปล่อยจีบเป็นมือตั้งวงหน้าระดับอก มืออีกข้างหนึ่งส่งจีบหลัง และ 3) ท่าที่แสดงถึงอารมณ์ภายใน ท่ารัก เป็นอากัปกิริยาที่แสดงถึงอารมณ์ความรัก ความพิศวาส ความเสน่หา ต่อสิ่งหนึ่งแล้วแสดงออกมาเป็นท่าทาง เป็นการทำมือทั้งสองตั้งวงไขว้กันระดับอก แล้วหมุนข้อมือทาบลงที่ฐานไหล่

ภาพประกอบ 57 ท่าตัวเรา ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน
ที่มา: ฐิพรรัศม์ อิ่มสวาสดิ์, 2554

ภาพประกอบ 58 ท่าเดินแบบโนราห์ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน
ที่มา: อมรรัตน์ กองบุญ, 2554

ภาพประกอบ 59 ท่าพิศมัย ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน
ที่มา: อมรรัตน์ กองบุญ, 2554

จากการศึกษาการออกแบบท่ารำฉุยฉายรถเสน พบว่า นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน เป็นผลงานการออกแบบท่ารำที่โดดเด่นด้วยการผสม ผสานท่าพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทยตัวพระ ท่าละคร ท่าแม่บท และท่าประดิษฐ์ ท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน มีลักษณะเฉพาะที่เรียกว่า “โก้เก๋” แสดง ออกถึงความสมาร์ท เท่ห์ มั่นใจ และมีพลัง แฝงด้วยท่าทาง ขี้เล่น ชอบหยอกล้อ เจ้าชู้ สอดคล้องกับบุคลิกภาพของตัวละคร ท่ารำนี้แตกต่าง จากท่ารำทั่วไปโดยใช้ลีลายักเยื้อง กล่อมหน้า กล่อมตัว ตีไหล่ กระทายไหล่ ผสมผสานท่าละคร เช่น ท่าแสดงอารมณ์ ท่าแสดงกิริยา และท่าแม่บท เช่น ท่าสอดสร้อยมาลา นอกจากนี้ยังมีท่าประดิษฐ์ ซึ่งเป็นท่ารำที่ผู้สร้างสรรค์คิดขึ้นเองจากจินตนาการ และประสบการณ์ เช่น ท่าเดินแบบมโนห์รา ใช้วิธีการทรงตัวแบบแอ่นอก ก้นงอน ยืนย่อเข่าเล็กน้อย และวงแขนเปิดกว้าง การกระทบจังหวะในเวลาย้ายน้ำหนักจากขาข้างหนึ่งไปยังขาอีกข้างหนึ่ง ซึ่งเป็นรูปแบบการรำแบบละครชาตรี ด้วยการผสมผสานท่ารำเหล่านี้ส่งผลให้ท่ารำมีความแปลกใหม่ สื่ออารมณ์ของตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง และสอดคล้องกับเนื้อหาของการแสดง ดังนั้น ท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน จึงสะท้อนให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ของผู้สร้างสรรค์ ที่สามารถผสมผสานท่ารำต่าง ๆ เข้าด้วยกันได้อย่างลงตัว

2. การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม

ท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม จัดเป็นท่ารำแบบนาฏศิลป์ไทยมาตรฐาน และมีการใช้กระบวนท่าอย่างชนชาติมอญ สอดแทรกท่ารำที่เป็นอากัปกิริยาความเข้มแข็ง ความฮึกเหิม ความรัก ตามลักษณะของตัวละครสมิงพระราม ซึ่งเปลี่ยนแปลงไปตามคำร้อง ผู้รำจึงเปรียบเสมือนภาชนะที่ถูกด้วยบรรจุอารมณ์ต่าง ๆ ซึ่งต้องทำท่าทางไปตามอารมณ์ที่ถ่ายเทไปมาอย่างฉับพลันทันด่วนตามคำร้อง จากการศึกษา พบว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ มีการออกแบบท่ารำอยู่ 3 ลักษณะ คือ การรำตามท่วงทำนองเพลง และการรำตีบท

2.1 ท่ารำตามทำนอง

ท่ารำตามทำนองเพลงในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม เป็นท่ารำที่แสดงท่าทางนาฏศิลป์ไทยไปตามทำนองเพลงบรรเลงล้วน ๆ ซึ่งประกอบด้วย เพลงกระต่ายคู่ เพลงรับ และเพลงเร็วกระต่ายคู่ มีลักษณะเป็นท่าสวยงาม จุดประสงค์ในการออกแบบท่ารำเป็นการเรียงเรียงท่าทางให้เกิดเป็นกระบวนท่ารำที่มีความต่อเนื่อง แลดูสวยงาม สอดคล้องกับจังหวะ และท่วงทำนองเพลง ไม่มุ่งเน้นสื่อความหมายใด ๆ ซึ่งมีอยู่ 2 ลักษณะคือ ท่าละคร เช่น ในการเปิดตัวผู้แสดง วันทนีย์ ม่วงบุญ ออกแบบให้ผู้แสดงปฏิบัติ ท่าแหวกม่าน ศีรษะเอียงนอก มือทั้งสองตั้งวงระดับแง่ศีรษะอยู่คู่กันด้านหน้า ก้าวเท้าซ้ายมาข้างหน้า แล้วเคลื่อนมือทั้งสองลงด้านข้างข้างลำตัว กดปลายนิ้วมือลงขนานกับพื้น กระทายไหล่ เท้าขวาเปิดส้นเท้า แล้วทิ้งน้ำหนักมาด้านหลังเหยียบเต็มเท้า เป็นท่าที่ปฏิบัติหลายครั้งเป็นชุด และท่ารำอาวุธ คือ ท่าทางที่เป็นการใช้อาวุธประกอบการแสดง ในที่นี้คือ ดาบ ซึ่งจะชักออกจากฝักในเพลงเร็วกระต่ายคู่ เป็นการแสดงที่สะท้องถึงชั้นเชิงการต่อสู้และความงดงามของท่วงท่าการรำ ผู้ใช้ดาบต้องมีความชำนาญในการกวัดแกว่งดาบ วาดแขนออกทางด้านข้างลำตัว วาดแขนเข้าหาลำตัว วาดแขนวนเหนือศีรษะ เช่น ท่าควงดาบ เคลื่อนมือซ้ายตั้งวงระดับแง่ศีรษะ วาดมือขวาลงด้านข้างลำตัวระดับเอว กดปลายดาบลง เอียงขวา ขยันเท้าสลับเท้าขวาก้าวหน้าเปิดส้นเท้าซ้าย เลื่อนมือขวามาด้านหน้าลำตัวหงายมือกดปลายดาบลง มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

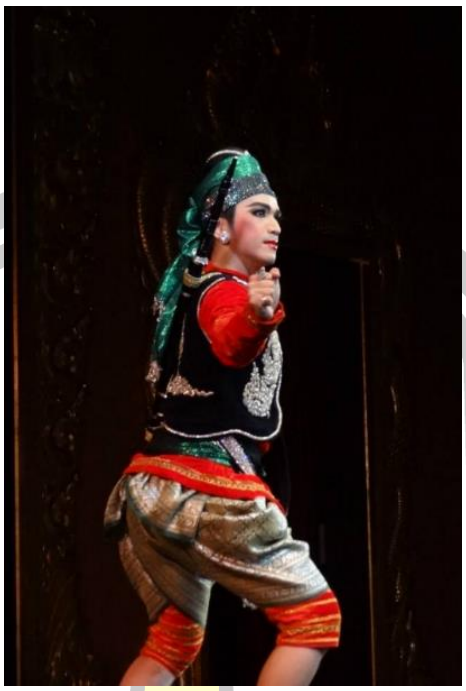
ภาพประกอบ 60 ท่าแหวกม่าน ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม
ที่มา: อมรา อยู่คงพันธุ์, 2556

ภาพประกอบ 61 ท่าควงดาบ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม
ที่มา: อมรา อยู่คงพันธุ์, 2556

2.2 การรำตีบท

การรำตีบทในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม เป็นท่ารำที่แสดงท่าทางนาฏศิลป์ไทยไปตามคำร้อง ซึ่งประกอบด้วย เพลงฉุยฉาย และเพลงแม่ศรี มีลักษณะเป็นท่ามาตรฐานที่มุ่งเน้นในสื่อความหมายตามคำร้อง ซึ่งมีอยู่ 3 ลักษณะคือ 1) ท่าที่ใช้แทนคำพูด เช่น ท่าสอดสูง ในคำร้องที่ว่าเลิศชาย จัดเป็นท่าใหญ่ หรือท่าที่ใช้เปิดตัวออก ใช้ในการสื่อความหมายถึงความผึ่งผายสง่างามของผู้แสดง 2) ท่าที่แสดงถึงอากัปกิริยา เช่น ท่าฟาดแขน ในคำร้องที่ว่าฟันฟาด ในการแสดงกิริยาตามคำร้อง ซึ่งหมายถึงการต่อสู้ มีนัยว่าใช้ดาบเป็นอาวุธ ผู้แสดงใช้มือซ้ายตั้งวงระดับแง่ศีรษะ มือขวากำมือเสมือมว่าถือดาบอยู่ด้านข้างลำตัว แล้วชักมือเข้าหาหน้าอกอย่างรวดเร็ว ก้มศีรษะลงเอียงขวา กระทืบเท้าขวาลงเป็นก้าวข้าง พร้อมฟาดแขนออกอย่างรวดเร็วให้มือกลับมาอยู่ข้างลำตัว เงยศีรษะขึ้นเอียงขวาคงเดิม และ 3) ท่าที่แสดงถึงอารมณ์ภายใน เช่น ท่าถวายบังคม ในคำร้องที่ว่าเพื่อถวายองค์ราชา เป็นที่ปฏิบัติต่อการการนั่งคุกเข่าขวา มือทั้งสองโกยมือขึ้นอยู่ระดับศีรษะ แล้วกระกบมือทั้งสองเป็นการไหว้ ศีรษะตั้งตรง เงยศีรษะขึ้นเล็กน้อย แล้วลดมือลงอยู่ระดับอก กดปลายนิ้วมือลงขนานกับพื้น เพื่อแสดงถึงความจงรักภักดีต่อพระเจ้าราชาธิราช

ภาพประกอบ 62 ท่าสอดสูง ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม
ที่มา: อมรา อยู่คงพันธุ์, 2556



ภาพประกอบ 63 ท่าใช้มือฟันฟาด ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม
ที่มา: อมรา อยู่คงพันธุ์, 2556

ภาพประกอบ 64 ท่าถวายบังคม ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม
ที่มา: อมรา อยู่คงพันธุ์, 2556

จากการศึกษาการออกแบบท่ารำฉุยฉายสมิงพระราม พบว่า นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม เป็นผลงานการออกแบบท่ารำที่โดดเด่นด้วยการผสมผสานท่าพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทย ตัวพระ ท่าละคร ท่าแม่บท และท่าประดิษฐ์ ท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายสมิงพระราม มีลักษณะเฉพาะที่เรียกว่า “มาดแมน” แสดงออกถึงความสมาร์ท เท่ห์ มั่นใจ พลัง กระฉับกระเฉง ว่องไว เข้มแข็ง สอดคล้องกับจังหวะดนตรีแบบนักรบ ท่ารำนี้แตกต่างจากท่ารำทั่วไปโดยใช้ลีลายักเยื้องกล่อมหน้า กล่อมตัว ตีไหล่ กระทายไหล่ ตามรูปแบบการรำแบบละครพันทาง ผสมผสานท่าละคร เช่น ท่าแสดงอารมณ์ ท่าแสดงกิริยา ท่าแสดงปรากฏการณ์ธรรมชาติ และท่าแม่บท เช่น ท่าภมรเคล้า นอกจากนี้ยังมีท่าประดิษฐ์ ซึ่งเป็นท่ารำที่ผู้สร้างสรรค์คิดขึ้นเองจากจินตนาการ และประสบการณ์ที่สั่งสมมา เช่น ท่ารำอาวุธ สะท้องถึงชั้นเชิงการต่อสู้และความงดงามของท่วงท่าการรำ ผู้ใช้ดาบต้องมีความชำนาญในการกวัดแกว่งดาบในรูปแบบต่าง ๆ ได้แก่ การควงดาบ วาดแขนออกทางด้านข้างลำตัว วาดแขนเข้าหาลำตัว วาดแขนวนเหนือศีรษะ ควงมือสลับไปมาทั้งด้านหน้าและด้านหลัง ด้วยการผสมผสานท่ารำเหล่านี้ส่งผลให้ท่ารำมีความแปลกใหม่ สื่ออารมณ์ของตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง และสอดคล้องกับเนื้อหาของการแสดง

3. การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง

ลักษณะของท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง จัดเป็นท่ารำแบบนาฏศิลป์ไทยมาตรฐาน และมีการใช้กระบวนท่าของยักษ์ จากการศึกษา พบว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ มีการออกแบบท่ารำอยู่ 2 ลักษณะ คือ การรำตามท่วงทำนองเพลงและท่ารำตีบท

3.1 ท่ารำตามทำนอง

ท่ารำตามทำนองเพลงในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง เป็นท่ารำที่แสดงท่าทางนาฏศิลป์ไทยไปตามทำนองเพลงบรรเลงล้วน ๆ ซึ่งประกอบด้วย เพลงทะแยหงสา หรือเพลงรัว เพลงรับ และเพลงเร็ว มีลักษณะเป็นท่าสวยงาม จุดประสงค์ในการออกแบบท่ารำเป็นการเรียงเรียงท่าทางให้เกิดเป็นกระบวนท่ารำที่มีความต่อเนื่อง แลดูสวยงาม สอดคล้องกับจังหวะ และท่วงทำนองเพลง ไม่มุ่งเน้นสื่อความหมายใด ๆ ซึ่งมีอยู่ 2 ลักษณะคือ 1) ท่าละคร เช่น ท่าเท้าฉาก ในเพลงทะแยหงสา เป็นท่ารำมาตรฐาน ใช้ในการเปิดตัวผู้แสดงพันธุรัตแปลง มือซ้ายตั้งวงตึงแขนด้านหน้าระดับไหล่ มือขวาเท้าสะเอว กระดกเท้าซ้าย และ 2) ท่ากริยาของสตรี เช่น ท่าจับสไบ มือขวาจีบนิ้วจับบริเวณชายสไบข้างขวา มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก ศีรษะเอียงขวา เท้าซ้ายก้าวหน้าเป็นท่าเดี่ยว อ่อนช้อย นุ่มนวล เน้นการลีลาที่พลิ้วไหว มีการยักไหล่ เอียงตัว หมุนตัว

ภาพประกอบ 65 ท่าเท้าฉาก ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง
ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2557

ภาพประกอบ 66 ท่าจับสไบ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง
ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2557

3.2 การรำตีบท

การรำตีบทในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน เป็นท่ารำที่แสดงท่าทางนาฏศิลป์ไทยไปตามคำร้อง ซึ่งประกอบด้วย เพลงฉุยฉาย และเพลงแม่ศรี มีลักษณะเป็นท่ามาตรฐานที่มุ่งเน้นในสื่อความหมายตามคำร้อง ซึ่งมีอยู่ 3 ลักษณะคือ 1) ท่าที่ใช้แทนคำพูด เช่น ท่ารับพระสังข์ ในคำร้องที่ว่าคอยรับลูกชาย มือทั้งสองหงายมืออยู่ด้านหน้าลำตัว มือซ้ายอยู่ระดับไหล่ มือขวาลดลั่นลงมาเล็กน้อย เอียงซ้าย ยืนตัวนาง สื่อความหมายถึงการรองรับ 2) ท่าที่แสดงถึงอากัปกิริยา เช่น ท่าเอ็นดู เริ่มด้วยการก้าวเท้าซ้ายมาข้างหน้า เท้าขวาเปิดส้นเท้า มือขวาคว่ำแบมือค่อย ๆ เคลื่อนมือไปทางขวามืออีกข้างหนึ่งส่งจีบหลัง ศีรษะเอียงซ้าย 3) ท่าที่แสดงถึงอารมณ์ภายใน เช่น ท่ารัก มือทั้งสองตั้งวงไขว้กันระดับอก แล้วหมุนข้อมือทาบลงที่ฐานไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย เท้าขวาก้าวหน้า และ 4) ท่าที่แสดงถึงชาติกำเนิด เช่น ท่ามารกลับหลังในท่าแม่บท จากนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตนแปลงกระโดดขึ้นแล้วกระทบส้นเท้าอย่างเข็งแรง ฉับไว

ภาพประกอบ 67 ท่ารับพระสังข์ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง
ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2557

ภาพประกอบ 68 ท่าเอ็นดู ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง
ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2557

ภาพประกอบ 69 ท่ารัก ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง
ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2557

ภาพประกอบ 70 ท่ามารกลับหลัง หรือท่านางยักษ์ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง
ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2557

จากการศึกษาการออกแบบท่ารำฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง พบว่า นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง เป็นผลงานการออกแบบท่ารำที่โดดเด่นด้วยการผสมผสานท่าพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทยตัวนาง ท่าละคร ท่าแม่บท และท่าประดิษฐ์ ท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง มีลักษณะเฉพาะที่เรียกว่า บุคลิก “แข็งกร้าว” ผสม “นิ่มนวล” ประกอบด้วย การยืดเหยียดกล้ามเนื้ออย่างรุนแรง แสดงถึงพลังอำนาจ ตามชาติกำเนิดซึ่งเป็นยักษ์ ส่วนการยืดเหยียดกล้ามเนื้ออย่างนุ่มนวล โดยเฉพาะบริเวณแขน ขา และลำตัว ช่วยให้ร่างกายมีความยืดหยุ่น อ่อนช้อย และเคลื่อนไหวได้อย่างลื่นไหล สอดคล้องกับรูปลักษณ์ของสตรี ท่ารำนี้แตกต่างจากท่ารำทั่วไปโดยใช้ลีลายักเยื้อง กล่อมหน้า กล่อมตัว ตามรูปแบบการรำแบบละครนอก ผสมผสานท่าละคร เช่น ท่าแสดงอารมณ์ ท่าแสดงกิริยา ท่าแสดงปรากฏการณ์ธรรมชาติ และท่าแม่บท เช่น ท่ามารกลับหลัง นอกจากนี้ยังมีท่าประดิษฐ์ ซึ่งเป็นท่ารำที่ผู้สร้างสรรค์คิดขึ้นเองจากจินตนาการ และประสบการณ์ที่สั่งสมมา เช่น ท่ารำที่แสดงถึงความอ่อนหวาน กระตุ้งกระติ้ง ตามกิริยาของสตรี ด้วยการผสมผสานท่ารำเหล่านี้ส่งผลให้ท่ารำมีความแปลกใหม่ สื่ออารมณ์ของตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง และสอดคล้องกับเนื้อหาของการแสดง ดังนั้น ท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง จึงสะท้อนให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ของผู้สร้างสรรค์ ที่สามารถผสมผสานท่ารำต่าง ๆ เข้าด้วยกันได้อย่างลงตัว

4. การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง

ลักษณะของท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง จัดเป็นท่ารำแบบนาฏศิลป์ไทยมาตรฐาน และมีการใช้กระบวนท่าของสัตว์ จากการศึกษา พบว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ มีการออกแบบท่ารำอยู่ 2 ลักษณะ คือ การรำตามท่วงทำนองเพลง และการรำตีบท

4.1 การรำตามท่วงทำนองเพลง

ท่ารำตามทำนองเพลงในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายนางวิมาลาแปลง เป็นท่ารำที่แสดงท่าทางนาฏศิลป์ไทยไปตามทำนองเพลงบรรเลงล้วน ๆ ซึ่งประกอบด้วย เพลงจระเข้แปลง เพลงรับ และเพลงสาวน้อย มีลักษณะเป็นท่าสวยงาม จุดประสงค์ในการออกแบบท่ารำเป็นการเรียงเรียงท่าทางให้เกิดเป็นกระบวนท่ารำที่มีความต่อเนื่อง แลดูสวยงาม สอดคล้องกับจังหวะ และท่วงทำนองเพลง ไม่มุ่งเน้นสื่อความหมายใด ๆ ซึ่งมีอยู่ 2 ลักษณะคือ 1) ท่าละคร เช่น ท่าแหวกม่าน เป็นท่ารำมาตรฐาน ศีรษะเอียงนอก มือทั้งสองตั้งวงระดับแง่ศีรษะอยู่คู่กันด้านหน้า ก้าวเท้าซ้ายมาข้างหน้าแล้วเคลื่อนมือทั้งสองลงด้านข้างข้างลำตัว กดปลายนิ้วมือลงขนานกับพื้น และ 2) ท่ากิริยาของสตรี เช่น ท่าล่อแก้ว มือทั้งสองทำมือล่อแก้ว หันเฉียงตัว มือนอกอยู่ระดับชายพก มือในอยู่ระดับวงบน เป็นท่าชุดปฏิบัติหลายครั้ง ท่ารำมักใช้การบิดเอว สะโพก ลำตัว แสดงถึงความอ่อนช้อย ยืดหยุ่น

ภาพประกอบ 71 ท่าแหวกน้ำ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง
ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2557

ภาพประกอบ 72 ท่าล่อแก้ว ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง
ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2557

4.2 ท่ารำตีบท

ท่ารำตีบทในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายรถเสน เป็นท่ารำที่แสดงท่าทางนาฏศิลป์ไทยไปตามคำร้อง ซึ่งประกอบด้วย เพลงฉุยฉาย และเพลงแม่ศรี มีลักษณะเป็นท่ามาตรฐานที่มุ่งเน้นในสื่อความหมายตามคำร้อง ซึ่งมีอยู่ 3 ลักษณะคือ 1) ท่าที่ใช้แทนคำพูด เช่น ท่าตัวเรา ผู้แสดงปฏิบัติใช้มือจีบเข้าหาลำตัวตามจารีตนาฏศิลป์ไทย สื่อความหมายว่าตัวเอง เมื่อปี่รับยังทำปฏิบัติเช่นเดิม 2) ท่าที่แสดงถึงอากัปกิริยา เช่น ท่ามอง เริ่มด้วยการก้าวเท้าซ้ายมาข้างหน้า เท้าขวาเปิดส้นเท้า มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงตึงแขนระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย มองไปทางด้านซ้าย เมื่อปี่รับทำสลับข้าง 3) ท่าที่แสดงถึงอารมณ์ภายใน เช่น ท่ารัก เป็นอากัปกิริยาที่แสดงถึงอารมณ์ความรัก ความพิศวาส ความเสน่หา ต่อสิ่งหนึ่งแล้วแสดงออกมาเป็นท่าทาง เป็นการทำมือทั้งสองตั้งวงไขว้กันระดับอก แล้วหมุนข้อมือทาบลงที่ฐานไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย เท้าขวาก้าวหน้า และ 3) ท่าที่แสดงถึงชาติกำเนิด เป็นอากัปกิริยาของสัตว์ เช่น จระเข้ จากนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง มีลักษณะท่าทางที่แข็งแรง รวดเร็ว ฉับไว ยกตัวอย่างเช่น ท่ามือจระเข้ เป็นการเลียนแบบลักษณะของเท้าจระเข้ ท้าจระเข้มีลักษณะเป็นแผ่นแบนกว้าง มีเกล็ดหุ้มหนาแน่น แต่ละนิ้วมีกรงเล็บแหลมคม เท้าหน้ามีขนาดเล็กกว่าเท้าหลัง มือจึงมีลักษณะหงึกงอผิดแปลกไปปกติ

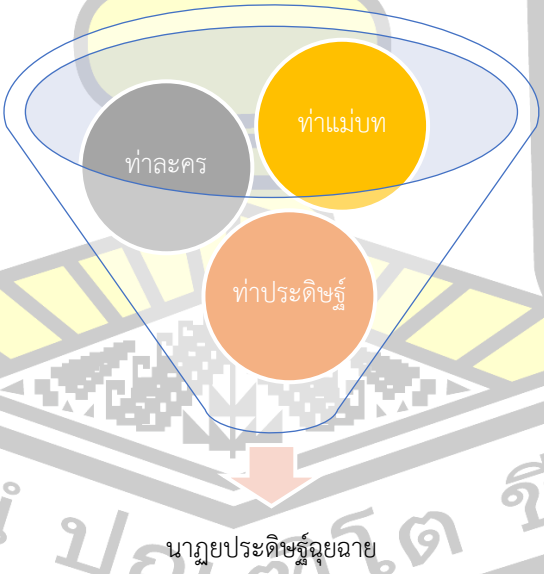
ภาพประกอบ 73 ท่าตัวเรา ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง
ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2557

ภาพประกอบ 74 ท่ามอง ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง
ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2557

ภาพประกอบ 75 ท่ารัก ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง
ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2557

ภาพประกอบ 76 ท่ามือจระเข้ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง
ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2557

จากการศึกษาการออกแบบท่ารำฉุยฉายวิมาลาแปลง พบว่า นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง เป็นผลงานการออกแบบท่ารำที่โดดเด่นด้วยการผสมผสานท่าพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทย ตัวนาง ท่าละคร ท่าแม่บท และท่าประดิษฐ์ ท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง มีลักษณะเฉพาะที่เรียกว่า บุคลิก “แข็งกร้าว” ผสม “นิ่มนวล” ประกอบด้วย การยืดเหยียดกล้ามเนื้ออย่างรุนแรง แสดงถึงพลังอำนาจ ตามชาติกำเนิดซึ่งเป็นจระเข้ ส่วนการยืดเหยียดกล้ามเนื้ออย่างนุ่มนวล โดยเฉพาะบริเวณแขน ขา และลำตัว ช่วยให้ร่างกายมีความยืดหยุ่น อ่อนช้อย และเคลื่อนไหวได้อย่างลื่นไหล สอดคล้องกับรูปลักษณ์ของสตรี ท่ารำนี้แตกต่างจากท่ารำทั่วไปโดยใช้ลีลายักเยื้อง กล่อมหน้ากล่อมตัว ตามรูปแบบการรำแบบละครพื้นบ้าน ผสมผสานท่าละคร เช่น ท่าแสดงอารมณ์ ท่าแสดงกิริยา ท่าแสดงปรากฏการณ์ธรรมชาติ และท่าแม่บท เช่น นอกจากนี้ยังมีท่าประดิษฐ์ ซึ่งเป็นท่ารำที่ผู้สร้างสรรค์คิดขึ้นเองจากจินตนาการ และประสบการณ์ที่สั่งสมมา เช่น ท่าแสดงถึงชาติกำเนิดหรือกำพืดของจระเข้ ซึ่งต้องใช้พละกำลังในการปฏิบัติท่ารำด้วยความฉับไว ด้วยการผสมผสานท่ารำเหล่านี้ส่งผลให้ท่ารำมีความแปลกใหม่ สื่ออารมณ์ของตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง และสอดคล้องกับเนื้อหาของการแสดง ดังนั้น ท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายวิมาลาแปลง จึงสะท้อนให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ของผู้สร้างสรรค์ ที่สามารถผสมผสานท่ารำต่าง ๆ เข้าด้วยกันได้อย่างลงตัว ทั้งนี้ สามารถสรุปเป็นแผนผังได้ดังนี้



ภาพประกอบ 77 แผนผังสรุปองค์ความรู้การออกแบบท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย
ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

2. การออกแบบลีลาในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย

วันทนีย์ ม่วงบุญ ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นมาเป็นองค์ประกอบสำคัญของการแสดง โดยท่ารำเหล่านี้เปรียบเสมือนกระจกสะท้อนที่ถ่ายทอดภาพตัวละครจากจินตนาการของผู้ประดิษฐ์ออกมาอย่างงดงาม ผ่านภาษานาฏศิลป์ที่สื่อความหมายผ่านการเคลื่อนไหวร่างกาย

1. การเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย

นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ โดดเด่นด้วยการผสมผสานท่ารำอันประณีตเข้ากับการเคลื่อนไหวร่างกายที่เปี่ยมไปด้วยพลังและความสมดุล ท่ารำแต่ละท่าถูกออกแบบมาเพื่อแสดงถึงอารมณ์และความหมายที่หลากหลาย ผ่านการเคลื่อนไหวที่สอดคล้องกันของศีรษะ ไหล่ ลำตัว มือ และเท้า การประสานสัมพันธ์อันลงตัวนี้ส่งผลให้เกิดการร่ายรำที่สมบูรณ์

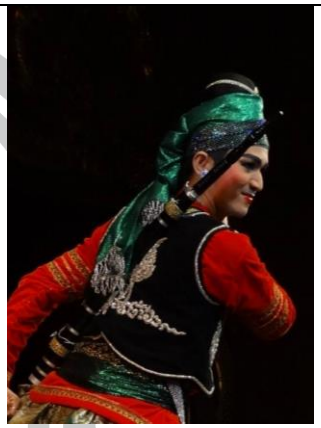
1.1 การใช้ศีรษะ ใบหน้า และลำคอ

การออกแบบท่ารำฉุยฉายโดย วันทนีย์ ม่วงบุญ แสดงให้เห็นถึงการใช้ศีรษะและลำคออย่างประณีต สอดคล้องกับการเคลื่อนไหวของร่างกายส่วนอื่น ๆ และสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครได้อย่างกลมกลืน ผ่านสายตา การออกแบบท่ารำนี้สะท้อนให้เห็นถึงความเชี่ยวชาญและความเข้าใจอย่างลึกซึ้งของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ในการออกแบบท่ารำที่งดงามและทรงพลัง สามารถเปรียบเทียบความแตกต่างในแต่ละประเภทของการแสดงได้ ดังนี้

ตาราง 21 การเปรียบเทียบลีลาการใช้ศีรษะ ใบหน้า และลำคอ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย

รายนามชุดการแสดง	ลีลาเฉพาะตัว	ภาพประกอบ
1. ฉุยฉายรถเสน	ลีลาการเกร็งลำคอไว้ในองศาที่พอดีซึ่งขึ้นอยู่กับสรีระของแต่ละบุคคล โดยปกติจะมีองศาการเอียง 45 องศา เป็นลักษณะที่ทาเพื่อไม่ให้ศีรษะกดลงมากเกินงาม เมื่อผนวกกับลำคอที่มีความระหงจึงทาให้เกิดความสง่างามตามหลักของตัวละครพระ	ที่มา: อมรรัตน์ กองบุญ, 2554

ตาราง 21 (ต่อ)

รายนามชุดการแสดง	ลีลาเฉพาะตัว	ภาพประกอบ
2. ฉุยฉายสมิงพระราม	ลีลาการพยักหน้าอย่างหนักแน่นทำ โดยการดึงศีรษะขึ้นลงอย่างรวดเร็ว คอตั้งตรง สายตาจ้องมองไปข้างหน้า ท่านี้แสดงถึงความมั่นใจ แสดงถึงความมุ่งมั่น เด็ดเดี่ยว ไม่หวั่นไหว พร้อมการจ้องตาผู้ชม สื่ออารมณ์ผ่านทางสายตา	 ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2556
3. ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง	ลีลาการลักคอเป็นท่าทางที่แสดงถึงความอ่อนหวานละมุนละไม และพริ้วไหว เอียงคอไปทางเดียวกับไหล่ที่กดลง แล้วค่อย ๆ ปล่อยไหล่ลงพร้อมกับค่อย ๆ เหยียดคอตั้งตรง สายตาจะต้องจดจ่อกับจุดที่ต้องการมอง ควบคุมการเกร็งกล้ามเนื้อให้แลดูน้อยที่สุด ช่วยให้การรำดูอ่อนหวาน	ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2557
4. ฉุยฉายวิมาลาแปลง	ลีลาการใช้ศีรษะและลำคอเบือนใบหน้า และการเปิดปลายคางขึ้นในองศาที่สายตายังสามารถมองตรงได้ โดยเป็นการเคลื่อนไหวร่างกายเฉพาะส่วนศีรษะ ด้วยวิธีการเบือนจากด้านหนึ่งไปอีกด้านหนึ่ง ในขณะที่เบือนหน้าไปด้านหนึ่งสายตาก็จะมองไปอีกด้านหนึ่ง แล้วค่อย ๆ สลับมองไปอีกด้านหนึ่ง พร้อมกับเบือนหน้ากลับมา อีกด้านหนึ่ง ควบคุมการเกร็งกล้าม เนื้อให้แลดูน้อยที่สุด ช่วยให้การรำดูอ่อนหวาน	ที่มา: อมรา อยู่คงพันธุ์, 2556

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

1.2 การใช้ไหล่และลำตัว

การออกแบบท่ารำฉุยฉายโดย วันทนีย์ ม่วงบุญ แสดงให้เห็นถึงการใช้ไหล่และลำตัวอย่างมีประสิทธิภาพในการสื่ออารมณ์และแสดงถึงลักษณะตัวละครผ่านเทคนิคการกดเกลียวข้าง เป็นการเคลื่อนไหลของไหล่และลำตัวไปทางด้านข้าง โดยลำดับจากไหล่สะโพก เทคนิคการกดเกลียวหน้า คล้ายคลึงกับการกดเกลียวข้าง แต่เปลี่ยนเป็นการเคลื่อนไหลไปทางด้านหน้า เทคนิคการกระทายไหล่ เป็นการเคลื่อนไหวไหล่ไปด้านหน้าและด้านหลังสลับกัน เทคนิคการตีไหล่เป็นการเคลื่อนไหวไหล่ขึ้นลงอย่างรวดเร็ว และลีลายักเยื้องเป็นการเคลื่อนไหวของสะโพกและลำตัวไปมาอย่างอ่อนช้อย สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยสร้างความสวยงามและความประทับใจให้กับการแสดง สามารถเปรียบเทียบความแตกต่างในแต่ละประเภทของการแสดงได้ ดังนี้

ตาราง 22 การเปรียบเทียบลีลาการใช้ไหล่และลำตัว ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย

รายนามชุดการแสดง	ลีลาเฉพาะตัว	ภาพประกอบ
1. ฉุยฉายรถเสน	จะมีการใช้ไหล่และลำตัวในลักษณะพิเศษที่เรียกว่าท่ารำชัด แขนจะเคลื่อนไหวไปพร้อมกับจังหวะและท่าทางของร่างกาย โดย เฉพาะช่วงไหล่และสะโพก แขนจะงอข้อศอกเล็กน้อยเพื่อเพิ่มความนุ่มนวลและยืดหยุ่น ไหลจะเคลื่อนไหวไปพร้อมกับจังหวะและท่าทางของร่างกาย โดยเฉพาะช่วงเอวและสะโพก ไหล่จะบิดเกลียวเล็กน้อยเพื่อเพิ่มความนุ่มนวลและยืดหยุ่น	 ที่มา: ฐิพรรัศม์ อิ่มสวาสดิ์, 2554
2. ฉุยฉายสมิงพระราม	จะมีการใช้ไหล่และลำตัวในลักษณะพิเศษที่เรียกว่ากระทายไหล่ คือการเบี่ยงไหล่ข้างใดข้างหนึ่งไปด้านหลังแล้วกลับคืนมาด้านหน้า อย่างกระชับจังหวะ	 ที่มา: อมรา อยู่คงพันธุ์, 2556

ตาราง 22 (ต่อ)

รายนามชุดการแสดง	ลีลาเฉพาะตัว	ภาพประกอบ
3. ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง	จะมีการใช้การกดเกลียวหน้าเพื่อแสดงถึงความอ่อนช้อยของจริตตัวนาง โดยเมื่อกดเกลียวหน้าด้านขวา ไหล่ขวาก็จะกดลง การโย้ตัวในการรำจะใช้การถ่ายน้ำหนักไปที่ขาข้างหน้าข้างใดข้างหนึ่ง	ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2557
4. ฉุยฉายวิมาลาแปลง	จะมีการใช้การกดเกลียวหน้าเพื่อแสดงถึงความอ่อนช้อยของจริตตัวนาง โดยเมื่อกดเกลียวหน้าด้านขวา ไหล่ขวาก็จะกดลง การโย้ตัวในการรำจะใช้การถ่ายน้ำหนักไปที่ขาข้างหน้าข้างใดข้างหนึ่ง	ที่มา: อมรา อยู่คงพันธุ์, 2556

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

1.3 การใช้แขนและมือ

การออกแบบท่ารำฉุยฉายโดย วันทนีย์ ม่วงบุญ ส่วนของแขนและมือ ถือว่าเป็นส่วนที่สำคัญเพราะเป็นอวัยวะในการกำหนดสัดส่วนของวงที่มีทั้งส่วนโค้ง และตั้งฉาก หากได้รับปูพื้นฐานในการฝึกหัดเบื้องต้น และนาฏยศัพท์มาอย่างดีก็จะมีสัดส่วนของวงแขน มือ และเหลี่ยมแขนที่สวยงามได้มาตรฐาน การใช้แขนและมือ ความงามในการใช้แขนและมือ เกิดจากการจัดวางองศาในการยกแขนที่ได้ระดับ เหมาะสมกับ สรีระมีส่วนโค้งงอของลำแขนและมือที่อยู่องศาที่สมดุลกับสรีระร่างกาย รับกับสัดส่วนอื่น ทั้งใบหน้า และลำตัว ทำให้เกิดเป็นความงามสามารถเปรียบเทียบความแตกต่างในแต่ละประเภทของการแสดงได้ ดังนี้

ตาราง 23 การเปรียบเทียบลีลาการใช้แขนและมือ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย

รายนามชุดการแสดง	ลีลาเฉพาะตัว	ภาพประกอบ
1. ฉุยฉายรถเสน	จะมีการใช้แขนและมือในลักษณะพิเศษที่เรียกว่า "ท่ารำชัด" แขนจะเคลื่อนไหวไปพร้อมกับจังหวะและท่าทางของร่างกาย โดย เฉพาะช่วงไหล่และสะโพก แขนจะงอข้อศอกเล็กน้อยเพื่อเพิ่มความนุ่มนวลและยืดหยุ่น ไหลจะเคลื่อนไหวไปพร้อมกับจังหวะและท่าทางของร่างกาย โดยเฉพาะช่วงเอวและสะโพก ไหล่จะบิดเกลียวเล็กน้อยเพื่อเพิ่มความนุ่มนวลและยืดหยุ่น	 ที่มา: ฐิพรรัศม์ อิ่มสวาสดิ์, 2554
2. ฉุยฉายสมิงพระราม	จะมีลีลาการใช้ดาบ จับดาบด้วยมือขวา โดยให้ใบดาบเอียงลงประมาณ 45 องศา วางนิ้วโป้งไว้บนด้ามจับอย่างมั่นคง วางนิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนางไว้ด้านข้างของด้ามจับ วางนิ้วก้อยไว้ใต้ด้ามจับ แล้วแกว่งดาบวนรอบศีรษะไปข้างหน้าอย่างรวดเร็ว ใช้สะโพกและไหล่เป็นกำลัง ควบคุมแรงและความเร็วให้เหมาะสม	 ที่มา: อมรา อยู่คงพันธุ์, 2556
3. ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง	จะมีการใช้แขนและมือในการตั้งวงที่ปลายนิ้วจะต่ำกว่าแง่ศีรษะ และใช้การบิดข้อศอกออกด้านข้างทำให้วงดูกว้างขึ้น เมื่อปฏิบัติกระบวนท่ารำ จึงทำให้ดูสวยงาม	 ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2557

พหูน ปณฺฑิโต

ตาราง 23 (ต่อ)

รายนามชุดการแสดง	ลีลาเฉพาะตัว	ภาพประกอบ
4. ฉุยฉายวิมาลาแปลง	จะมีการเกร็งใช้แขนและมือในการตั้งวง จีบ หรือทำมือลักษณะอื่น ๆ แล้วเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วฉับไว เพื่อตีบทตามคำร้องแทบทุกคำ แต่ดูเลื่อนไหล	ที่มา: กฤติเดช สมบุญดี, 2556

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

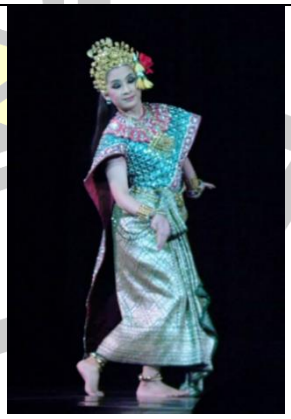
1.4 การใช้ขาและเท้า

การเคลื่อนไหวลักษณะดังกล่าวเป็นทักษะการปฏิบัติทั้งด้านร่างกายส่วนขาและเท้า ในการถ่าย น้ำหนักระหว่างขาทั้งสองข้างและจังหวะในการขยับเท้า ให้มีความสมดุลและพอเหมาะพอดีกับจังหวะ สามารถเปรียบเทียบความแตกต่างในแต่ละประเภทของการแสดงได้ ดังนี้

ตาราง 24 การเปรียบเทียบลีลาการใช้แขนและมือ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย

รายนามชุดการแสดง	ลีลาเฉพาะตัว	ภาพประกอบ
1. ฉุยฉายรถเสน	จะมีการใช้วิธีการเดินแบบย่ำเท้า ทรงตัวแบบแอ่นอก ก้นงอน ยืนย่อเข่าเล็กน้อย และวงแขนเปิดกว้าง การกระทบจังหวะในเวลาย้ายน้ำหนักจากขาข้างหนึ่งไปยังขาอีกข้างหนึ่ง	ที่มา: อมรรัตน์ กองบุญ, 2554

ตาราง 24 (ต่อ)

รายนามชุดการแสดง	ลีลาเฉพาะตัว	ภาพประกอบ
2. ฉุยฉายสมิงพระราม	จะมีการใช้เท้าหนักเป็นลักษณะของการใช้เท้าในการปฏิบัติท่ารำที่คนที่มองจะเห็น คล้ายกับเท้านั้นมีน้ำหนักมาก สังเกตได้จากการกระทืบ กระแทกฝ่าเท้าลงบนพื้นอย่างรุนแรงจนเกิดเสียง	ที่มา: อมรา อยู่คงพันธุ์, 2556
3. ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง	จะมีการใช้เท้าหนักเป็นลักษณะของการใช้เท้าในการปฏิบัติท่ารำที่คนที่มองจะเห็น คล้ายกับเท้านั้นมีน้ำหนักมาก สังเกตได้จากการกระทืบ กระแทกฝ่าเท้าลงบนพื้นอย่างรุนแรงจนเกิดเสียง	ที่มา: Yung Binwon (นามแฝง), 2557
4. ฉุยฉายวิมาลาแปลง	จะมีการเท้าเบาเป็นลักษณะของการใช้เท้าในการปฏิบัติท่ารำที่คนที่มองจะเห็น คล้ายกับเท้านั้นมีน้ำหนักน้อยสามารถยกหรือปฏิบัติท่าใด ๆ ได้อย่างว่องไวหรือเคลื่อนไหวเท้าได้อย่างว่องไว สังเกตจากท่าที่หมุนรอบตัว โดยใช้หลักการทรงตัวให้สมดุล แล้วกลั้นลมหายใจเพื่อให้ตัวเบาแล้วหมุนรอบตัว ทำให้ท่ารำมีความรื่นไหลต่อเนื่องไม่สะดุด	 ที่มา: อมรา อยู่คงพันธุ์, 2556

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

2.2 การแสดงออกทางอารมณ์

การแสดงออกทางอารมณ์คือพฤติกรรมที่สื่อถึงสภาวะทางอารมณ์หรือทัศนคติ มันสามารถเป็นวาจาหรืออวัจนภาษา และสามารถเกิดขึ้นได้โดยมีหรือไม่มีความตระหนักในตนเอง การแสดงอารมณ์รวมถึงการเคลื่อนไหวใบหน้า เช่น ยิ้มหรือหน้าบึ้ง พฤติกรรมง่าย ๆ เช่น ร้องไห้ หัวเราะ และพฤติกรรมที่ซับซ้อนมากขึ้น การแสดงออกทางสีหน้า อารมณ์ และความรู้สึกในการแสดงละครเป็นการเลียนแบบธรรมชาติเดิม แต่นำมาดัดแปลงให้ผู้ชมเข้าใจได้มากขึ้น เช่น อารมณ์ดีใจ เมื่อถึงบทบาทต้องดีใจ จะมีสีหน้ายิ้มแย้ม ดวงตาโตเป็นประกาย บ่งบอกถึงอารมณ์เบิกบานใจ และจะใช้ภาษาท่าประกอบ เช่น ใช้มือซ้ายจีบคว่ำที่ปาก และใช้สีหน้าและอากัปกิริยาเพื่อแสดงอาการดีใจ รื่นเริงใจ โดยการใช้สีหน้าที่ยิ้มแย้ม เบิกบาน และแสดงออกทางดวงตา รวมถึงการมีความสุข สบายใจ ประกอบการลอยหน้าลอยตา เบือนหน้าไปทางซ้ายหรือทางขวาเล็กน้อยราว 45 องศา อารมณ์รักบทบาทรัก จะมีสีหน้าแสดงดวงตาเป็นประกาย ใบหน้ายิ้มแย้มระรื่น ตัวพระจะมีใบหน้ายิ้มกริ่ม ตัวนางจะมีอาการเขินอาย หน้าแดง ภาษาที่ใช้เป็นการผสานมือทั้งสองข้างที่หน้าอก อารมณ์โกรธ ใช้สีหน้าและอากัปกิริยาเพื่อแสดงอาการโกรธหรือไม่พอใจ ใช้การขมวดคิ้ว เม้มปาก หรือแสดงออกทางสีหน้า เช่น ใช้สีหน้าบึ้งตึง แววตาที่ดุดันและกระทืบเท้า หรือวิ่งด้วยความรวดเร็ว กล่าวคือการปฏิบัติท่ารำด้วยความรุนแรง เช่น การชี้ การถูหู การถูหน้าอก เป็นต้น

ภาพประกอบ 78 การลอยหน้าลอยตาแสดงอารมณ์ดีใจ

ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2557

ภาพประกอบ 79 การใช้สีหน้าแสดงอารมณ์รัก

ที่มา: อมรรัตน์ กองบุญ, 2554

ภาพประกอบ 80 การใช้ใบหน้าแสดงอารมณ์โกรธ

ที่มา: อมรา อยู่คงพันธ์, 2556

โดยสรุป จากการศึกษากระบวนท่ารำตลอดจนลีลาในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของวันทนีย์ ม่วงบุญ ในด้านการแสดงละครชาตรี ละครนอก ละครพันทาง และละครชนิดอื่น ๆ พบว่าท่านเป็นผู้ที่มีภูมิรำ คือความสามารถในการปฏิบัติท่ารำได้กลมกลืน มีความงดงามตามหลักเกณฑ์มาตรฐานวิธีการรำนาฏศิลป์ไทย สามารถถ่ายทอดการใช้สัดส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการปฏิบัติท่ารำตามบทร้องและทำนองเพลงแก่ผู้แสดงได้อย่างสมดุลและมีความสัมพันธ์กันอย่างแนบเนียนสวยงาม ไม่ว่าจะเป็นศีรษะ ใบหน้า ลำตัว ไหล่ มือ แขน ขา และเท้า จากการที่ท่านได้รับการ ถ่ายทอดจากบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน ผ่านการฝึกฝนและเกิดการสั่งสมประสบการณ์ จนสามารถพัฒนาความสามารถไปจนถึงขั้นเอตะทัคคะ สามารถแสดงท่าทางลีลาการร่ายรำได้อย่างยอดเยี่ยมเป็นพิเศษหรือปฏิบัติท่ารำได้สูงกว่ามาตรฐานและมีเอกลักษณ์ในลีลาการร่ายรำที่เป็นแบบฉบับของตนเอง ในด้านการจัดวางตำแหน่งอวัยวะที่ใช้ปฏิบัติท่ารำได้อย่างเหมาะสมกับสัดส่วนเหมาะสมกับผู้แสดงทำให้เกิดความวิจิตรงดงามงดงามในกระบวนท่ารำที่ถ่ายทอดออกมา ทั้งนี้ เมื่อนำผลการวิเคราะห์มาพิจารณาผ่านแนวคิดการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ พบว่า ท่ารำมีที่มา 2 ประการ คือ 1) ผู้สร้างสรรค์ใช้ท่าพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทย (พระ-นาง) และ 2) ผู้สร้างสรรค์คิดประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่จากจินตนาการณ์ และประสบการณ์ ท่ารำจำนวนหนึ่งนี้ถูกออกแบบให้สะท้องถึงคุณลักษณะของตัวละคร มุ่งหมายให้ผู้แสดงสามารถสวมบทบาทตัวละครได้อย่างสมบูรณ์แบบ ดังแผนผังต่อไปนี้

ภาพประกอบ 81 สรุปแผนผังการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

ตอนที่ 3 การวิเคราะห์ภาพแทนตัวละคร และการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

งานวิจัยฉบับนี้มุ่งเน้นไปที่การวิเคราะห์สัญญะและกลวิธีการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย เพื่อตีความภาพแทนตัวละครที่ปรากฏในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ผ่านการถอดรหัสองค์ประกอบต่าง ๆ จากผลการศึกษาพบว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ มีการนำเสนอภาพแทนตัวละครด้วย การออกแบบองค์ประกอบต่าง ๆ ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย ได้แก่

1. บทร้องและทำนองเพลง
2. ตัวละคร
3. เครื่องแต่งกาย
4. ท่ารำ
5. อารมณ์

1. บทร้องและทำนองเพลง

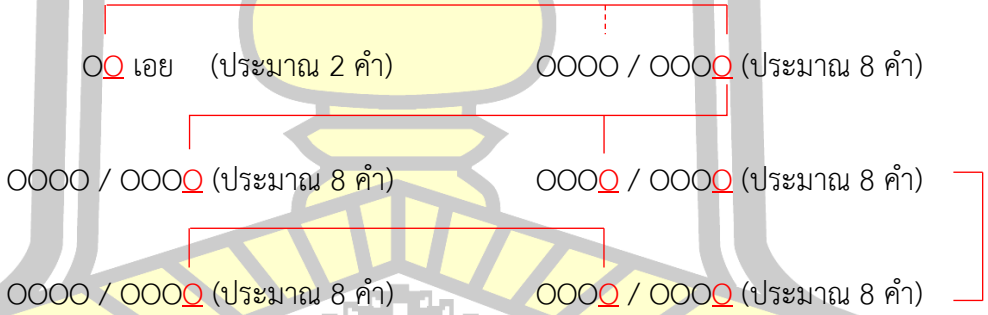
บทร้องจัดเป็นองค์ประกอบของฉุยฉายที่จะตัดออกไม่ได้ เพราะฉุยฉายเป็นการแสดงที่เน้นชมความงาม ความภาคภูมิ จึงต้องมีคำบรรยายให้ผู้ชมเข้าใจ (ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ, 2559: 35) โดย วันทนีย์ ม่วงบุญ มีวิธีการนำเสนอภาพแทนตัวละครในบทร้องผ่านการเลือกสรรคำอย่างพิถีพิถัน ท่านได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับตัวละครอย่างละเอียด แล้วนำมาเชื่อมโยงร้อยเรียงเรื่องราวโดยเลือกใช้คำในภาษาไทยอย่างสละสลวยตามเค้าโครงที่กำหนดไว้ เมื่อเกิดความพึงพอใจแล้ว จึงส่งมอบให้แก่ผู้บรรจุเพลงต่อไป ในหัวข้อนี้จะกล่าวถึงการเลือกสรรคำร้อง และการเลือกสรรทำนองดนตรี

1. การเลือกสรรคำร้อง

การประพันธ์บทสำหรับประกอบการแสดงรำเดี่ยวมาตรฐานนั้นถือเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งในการสร้างสรรค์การแสดงนั้นเป็นสิ่งกำหนดทิศทางของการสร้างสรรค์และบรรจุท่ารำการแสดงจะมีความต่อเนื่องไม่สะดุดส่วนหนึ่งขึ้นอยู่กับมีบทประพันธ์ประกอบการแสดงที่ดีด้วย ดังนั้นผู้ประพันธ์ถือเป็นตัวจักรสำคัญในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ที่ดี บทประพันธ์ที่ดีนั้นต้องมาจากผู้ประพันธ์มีความรู้ความสามารถทั้งด้านภาษาและนาฏศิลป์เป็นสำคัญ ผนวกกับมีหลักในการประพันธ์บท รู้จักใช้คำสละสลวยและเหมาะสมกับฐานันดรศักดิ์ของตัว รวมถึงความมานะอุตสาหะในการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องที่จะประพันธ์ ฉะนั้นการเลือกสรรคำร้อง เปรียบเสมือนศิลปะการใช้ภาษาไทย เพื่อสื่อความหมายได้อย่างตรงประเด็น แฝงไปด้วยความงดงาม วันทนีย์ ม่วงบุญ ได้เสนอวิธีการเลือกสรรคำร้องที่เหมาะสมกับฉันทลักษณ์ คือ

1.1.1 การเลือกคำในกลอนฉุยฉาย

คำประพันธ์ที่ใช้ในบทร้องฉุยฉายมีลักษณะแตกต่างกว่าคำประพันธ์ร้อยกรองทั่วไป บทหนึ่งของฉุยฉายมี 3 คำกลอน หรืออาจมากกว่านั้น หนึ่งคำกลอนมี 2 วรรค ในวรรคต้นของแต่ละบทจะมี 2 คำ นิยมขึ้นด้วยคำว่าฉุยฉายและต่อท้ายด้วยเอย แต่ละวรรคมีประมาณ 8 คำ ไม่จำกัดจำนวนบท แล้วต่อด้วยกลอนแม่ศรี 2 คำกลอน หรืออาจมากกว่านั้น หนึ่งคำกลอนมี 4 วรรค ในวรรคต้นของแต่ละบทจะมี 2 คำ นิยมขึ้นด้วยคำว่าแม่ศรี และต่อท้ายด้วยเอย ไม่จำกัดจำนวนบทเช่นกัน ทั้งนี้ตามแต่ความคิดเห็นของผู้ประพันธ์ว่าคิดเห็นประการใด ครอบคลุมเนื้อหาแล้วหรือไม่ (วันทนีย์ ม่วงบุญ, สัมภาษณ์, 23 กันยายน 2565) วันทนีย์ ม่วงบุญ มีวิธีการเลือกคำในกลอนฉุยฉายด้วยวิธีที่เรียกว่า “กลอนพาไป” เป็นรูปแบบการแต่งคำประพันธ์ที่ใช้คำคล้องจองกัน เล่นสัมผัสในแบบฉบับเฉพาะตัว ตามกรอบฉันทลักษณ์ของกลอนฉุยฉาย 3 คำ ซึ่งมีต้นแบบมาจากบทร้องรำชุดฉุยฉายพราหมณ์ มีลักษณะเฉพาะคือ กลอนฉุยฉาย 3 คำ มีจำนวน 3 บาท หรือนับเป็นวรรคได้ 6 วรรค คำสุดท้ายของวรรคที่หนึ่ง ส่งสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่สอง หรืออาจส่งสัมผัสราวคำที่สี่ของวรรคที่สอง คำสุดท้ายของวรรคที่สอง ส่งสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่สาม คำสุดท้ายของวรรคที่สาม ส่งสัมผัสกับราวคำที่สี่ของวรรคที่สี่ คำสุดท้ายของวรรคที่สี่ ส่งสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่หก คำสุดท้ายของวรรคที่ห้า ส่งสัมผัสกับราวคำที่สี่ของวรรคที่หก ดังแผนผังต่อไปนี้



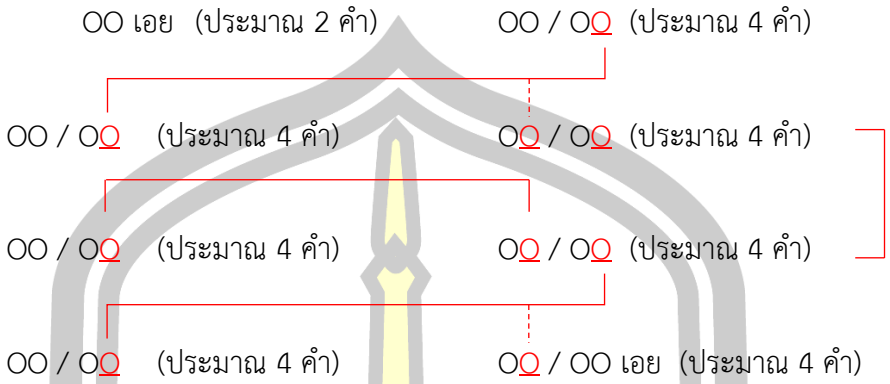
วันทนีย์ ม่วงบุญ มีวิธีการเลือกคำให้เหมาะสมกับฉันทลักษณ์ของกลอนฉุยฉาย 3 คำ คือ การใช้สัมผัสนอก เป็นสัมผัสบังคับ อยู่ระหว่างวรรค ระหว่างบาท และระหว่างบท ผู้ประพันธ์จะต้องเลือกใช้คำที่มีเสียงสระในวรรคท้ายตรงกัน ส่วนตัวอักษรอื่น ๆ อาจจะเหมือนหรือต่างกันก็ได้ ยกตัวอย่าง เช่น การเลือกคำในฉุยฉายรถเสน บทที่ 1 มีการใช้สัมผัสนอกดังนี้ คำสุดท้ายของวรรคที่หนึ่งคำว่าฉาย ส่งสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่สองคำว่ากำจาย แล้วส่งสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่สามคำว่าอุบาย และส่งสัมผัสราวคำที่สี่ของวรรคที่สี่คำว่าร้าย ส่วนคำสุดท้ายของวรรคที่ห้าคำว่าเรา ส่งสัมผัสราวคำที่สี่ของวรรคที่หกคำว่าเข้า ส่วนคำสุดท้ายของวรรคที่สี่คำว่าเมรี ส่งสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่หกคำว่าศรี

นอกจากจะมีการใช้สัมผัสนอกแล้ว วันทนีย์ ม่วงบุญ ยังมีการใช้สัมผัสใน ซึ่งเป็นสัมผัสที่ไม่บังคับ อยู่ภายในวรรคเดียวกัน หน้าที่หลักคือเพิ่มความไพเราะให้กับคำประพันธ์ แบ่งออกเป็น สัมผัสสระ ผู้ประพันธ์จะต้องเลือกใช้คำที่มีเสียงสระตรงกัน ตัวอักษรอื่น ๆ อาจจะเหมือนหรือต่างกันก็ได้ และสัมผัสพยัญชนะ ผู้ประพันธ์จะต้องเลือกใช้คำที่มีเสียงพยัญชนะต้นตรงกัน เสียงสระอาจจะเหมือนหรือต่างกันก็ได้ ยกตัวอย่างเช่น บทร้องรำฉุยฉายสมิงพระราม บทที่ 1 มีการใช้สัมผัสในดังนี้ ในวรรคที่สอง คำว่าสมิงพระรามสัมผัสสระกับคำว่างาม คำว่าล้ำสัมผัสพยัญชนะกับคำว่าเลิศ ในวรรคที่สาม คำว่าทหารสัมผัสพยัญชนะกับคำว่าหงสา คำว่าหงสาสัมผัสสระกับคำว่าชีวา ในวรรคที่สี่ คำว่ากายสัมผัสสระกับคำว่าถวาย ในวรรคที่ห้า คำว่าอังวะสัมผัสสระกับคำว่าปะทะ และในวรรคที่หก คำว่าเกรงสัมผัสพยัญชนะกับคำว่ากามนี คำว่าฮึกสัมผัสสระกับคำว่าลึก

สามารถสรุปได้ว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ มีวิธีการเลือกคำให้เหมาะสมกับฉันทลักษณ์กลอนฉุยฉาย 3 คำ ประกอบด้วย 1) การใช้สัมผัสนอก และ 2) การใช้สัมผัสใน มีต้นแบบการใช้สัมผัสนอกตามรูปแบบคำประพันธ์บทขับร้องรำฉุยฉายพราหมณ์ หรือกลอนฉุยฉาย 3 คำ มีจำนวน 3 บาท หรือนับเป็นวรรคได้ 6 วรรค คำสุดท้ายของวรรคที่หนึ่ง ส่งสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่สอง หรืออาจไม่มีสัมผัสระหว่างบท หรืออาจส่งสัมผัสราวคำที่สี่ของวรรคที่สอง คำสุดท้ายของวรรคที่สอง ส่งสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่สาม คำสุดท้ายของวรรคที่สาม ส่งสัมผัสกับราวคำที่สี่ของวรรคที่สี่ คำสุดท้ายของวรรคที่สี่ ส่งสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่หก คำสุดท้ายของวรรคที่ห้า ส่งสัมผัสกับราวคำที่สี่ของวรรคที่หก ส่วนการใช้สัมผัสในพบว่ามีการใช้สัมผัสสระ และสัมผัสพยัญชนะ นอกจากนี้แล้ว วันทนีย์ ม่วงบุญ ยังมีการเลือกคำให้เหมาะสมกับฉันทลักษณ์กลอนแม่ศรี อีกประการหนึ่ง

1.1.2 การเลือกคำในกลอนแม่ศรี

วันทนีย์ ม่วงบุญ มีวิธีการเลือกคำในกลอนฉุยฉาย ด้วยวิธี “กลอนพาไป” เป็นรูปแบบการแต่งคำประพันธ์ที่ใช้คำคล้องจองกัน เล่นสัมผัสในแบบฉบับเฉพาะตัว ตามกรอบฉันทลักษณ์ของกลอนแม่ศรี 2 คำ ซึ่งมีต้นแบบมาจากบทร้องรำชุดฉุยฉายพราหมณ์ มีลักษณะเฉพาะคือมีลักษณะรูคล้ายกับกาพย์ยานี 11 ส่วนลักษณะเฉพาะคือบทหนึ่งมี 4 วรรค รวมสี่วรรคนับเป็น 1 คำกลอน ในการขับร้องเพลงแม่ศรีอย่างน้อยต้องมี 2 คำกลอน หรือกาพย์จำนวน 2 บท ในวรรคต้นมี 2 คำ นิยมขึ้นด้วยคำว่าแม่ศรี และต่อท้ายด้วยเอย ในวรรคถัดไป 2 คำแรกนิยมใช้คำในวรรคต้น แต่ละวรรคจะมีประมาณ 4 ถึง 6 คำ คำสุดท้ายของวรรครับส่งสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรครอง พร้อมทั้งส่งสัมผัสกับคำหนึ่งในวรรคส่งหรืออาจไม่สัมผัสก็ได้ และคำสุดท้ายของวรรคส่งส่งสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรครับ ในคำกลอนถัดไป ดังแผนผังต่อไปนี้



วันทนีย์ ม่วงบุญ มีวิธีการเลือกคำให้เหมาะสมกับฉันทลักษณ์ของกลอนแม่ศรี 2 คำ คือ การใช้สัมผัสนอก เป็นสัมผัสบังคับ อยู่ระหว่างวรรค ระหว่างบาท และระหว่างบท ผู้ประพันธ์จะต้องเลือกใช้คำที่มีเสียงสระในวรรคท้ายตรงกัน ส่วนตัวอักษรอื่น ๆ อาจจะเหมือนหรือต่างกันก็ได้ ยกตัวอย่าง เช่น การเลือกคำในฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง บทที่ 1 มีการใช้สัมผัสนอกดังนี้ คำสุดท้ายของวรรคที่สองคำว่าพันธุรัต แล้วส่งสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่สามคำว่าสารพัด และส่งสัมผัสราวคำที่สองของวรรคที่สี่คำว่าจัด ส่วนคำสุดท้ายของวรรคที่สี่คำว่าลูกยา ส่งสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่สองในคำกลอนถัดไปคำว่าจินดา เมื่อขึ้นคำกลอนถัดมาคำสุดท้ายของวรรคที่หนึ่งส่งสัมผัสราวคำที่สองของวรรคที่สองคำว่าแพรว คำสุดท้ายของวรรคที่สองคำว่าจินดา ส่งสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่สามคำว่าปลา แล้วส่งสัมผัสราวคำที่สองของวรรคที่สี่คำว่า นอกจากจะมีการใช้สัมผัสนอกแล้ว วันทนีย์ ม่วงบุญ ยังมีการใช้สัมผัสใน ซึ่งเป็นสัมผัสที่ไม่บังคับ อยู่ภายในวรรคเดียวกัน หน้าที่หลักคือเพิ่มความไพเราะให้กับคำประพันธ์ แบ่งออกเป็น สัมผัสสระ ผู้ประพันธ์จะต้องเลือกใช้คำที่มีเสียงสระตรงกัน ตัวอักษรอื่น ๆ อาจจะเหมือนหรือต่างกันก็ได้ และสัมผัสพยัญชนะ ผู้ประพันธ์จะต้องเลือกใช้คำที่มีเสียงพยัญชนะต้นตรงกัน เสียงสระอาจจะเหมือนหรือต่างกันก็ได้ ยกตัวอย่าง เช่น บทร้องรำฉุยฉายวิมาลาแปลง บทที่ 1 มีการใช้สัมผัสในดังนี้ ในคำกลอนที่สอง วรรคที่หนึ่ง คำว่าปลอบสัมผัสพยัญชนะกับคำว่าประโลม ในวรรคที่สอง คำว่าหม่นสัมผัสพยัญชนะกับคำว่าหมอง ในวรรคที่สาม คำว่าเตียงสัมผัสสระกับคำว่าเคียง คำว่าเคียงสัมผัสพยัญชนะกับคำว่าครอง

สามารถสรุปได้ว่า วันทนีย์ ม่วงบุญ มีวิธีการเลือกคำให้เหมาะสมกับฉันทลักษณ์กลอนแม่ศรี 2 คำ ประกอบด้วย 1) การใช้สัมผัสนอก และ 2) การใช้สัมผัสใน มีต้นแบบการใช้สัมผัสนอกตามรูปแบบคำประพันธ์บทขับร้องรำฉุยฉายพราหมณ์ หรือกลอนแม่ศรี 2 คำ คำกลอนหนึ่งมี 2 บาท หรือนับเป็นวรรคได้ 4 วรรค คำสุดท้ายของวรรครับส่งสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรครอง พร้อมทั้งส่งสัมผัสกับคำหนึ่งในวรรคส่งหรืออาจไม่สัมผัสก็ได้ และคำสุดท้ายของวรรคส่งส่งสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรครับ ในคำกลอนถัดไป ส่วนการใช้สัมผัสในพบว่ามีการใช้สัมผัสสระ และสัมผัสพยัญชนะ นอกจากนี้แล้ว วันทนีย์ ม่วงบุญ ยังมีการสรรคำเพื่อใช้สื่อความหมายอีกประการหนึ่ง วิธีการเลือกคำร้อง การแต่งคำร้องเป็นรูปแบบการแต่งคำประพันธ์ที่ใช้คำคล้องจองกัน เล่นสัมผัสในแบบฉบับเฉพาะตัว โดยอาศัยข้อมูลตัวละครมาเชื่อมโยงร้อยเรียงเป็นเรื่องราวตามจินตนาการของผู้แต่ง พัฒนาบทร้องให้เกิดความสมบูรณ์ จนกว่าจะพึงพอใจวิธีการเลือกคำในกลอนฉุยฉาย เรียกว่า “กลอนพาไป” ประกอบด้วย 5 ขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาข้อมูลตัวละคร ศึกษาข้อมูลตัวละครในวรรณคดีหรือโขนละครที่ต้องการนำมาสร้างเป็นกลอนฉุยฉาย เรียนรู้เรื่องราว บทบาท นิสัยใจคอ รูปลักษณ์ ภูมิหลัง

ขั้นตอนที่ 2 เลือกคำคล้องจอง เลือกคำที่มีเสียงคล้องจองกันตามหลักสัมผัสสระ เลือกคำที่มีความหมายเกี่ยวข้องกัน สื่อถึงอารมณ์ ความรู้สึก หรือเรื่องราวของตัวละคร

ขั้นตอนที่ 3 เล่นสัมผัส เล่นสัมผัสในแบบฉบับของกลอนฉุยฉาย และกลอนแม่ศรี เช่น สัมผัสใน สัมผัสอักษร สัมผัสวรรณยุกต์ เล่นสัมผัสให้กลมกลืน ไพเราะ สละสลวย

ขั้นตอนที่ 4 ร้อยเรียงเรื่องราว ร้อยเรียงเรื่องราวตามจินตนาการ เชื่อมโยงจากข้อมูลตัวละคร แต่งเติมรายละเอียด เหตุการณ์ บทพูด ให้กลมกล่อม น่าสนใจ

ขั้นตอนที่ 5 พัฒนาบทร้อง ฝึกฝนการร้อง ทดลองปรับแต่งบทร้องให้ไพเราะ ลื่นไหลปรับแก้คำ วลี สัมผัส จนกว่าจะพึงพอใจ

1.2 การเลือกสรรทำนองเพลง

เพลงประกอบการแสดงถือเป็นส่วนสำคัญต่อการสร้างสุนทรียภาพ การบรรจุเพลงจึงถือเป็นการสร้างบรรยากาศตรงตามสาระสำคัญที่บทร้องต้องการจะสื่อสารให้กับผู้ชมได้รับทราบ รวมทั้งเป็นการกำกับจังหวะในการร่ายรำและสร้างความไพเราะทางโสตประสาท เพลงจึงมีความสำคัญต่อการแสดงเป็นอย่างยิ่ง สามารถจำแนกโครงสร้างการบรรจุเพลงในการแสดงรำเดี่ยวออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ตอนออกโรง คือ ช่วงเปิดตัวโขนตัวละคร ตอนดำเนินความ คือ ตอนที่ตัวโขนหรือตัวละครออกมาร่ายรำทำบทตามการแสดงรำเดี่ยวแต่ละประเภท และตอนเข้าโรง คือ ตอนท้ายของการแสดงก่อนที่ตัวโขนตัวละครจะจบการแสดงและเข้าโรง วันทนีย์ ม่วงบุญ มีการเลือกสรรทำนองเพลงคำอยู่ 3 ส่วน คือ 1) ตอนออกโรง 2) ตอนดำเนินเรื่อง และ 3) ตอนเข้าโรง

1.2.1 ตอนออกโรง

ตอนออกโรงบรรจุด้วยเพลงหน้าพาทย์ แต่จะเป็นเพลงใดนั้นผู้บอกเพลงหน้าพาทย์จะใช้ดุลพินิจตามเหมาะสมว่าสมควรใช้เพลงใดบรรเลงประกอบ สามารถจำแนกเพลงออกตามความนิยมได้ ดังนี้

1) เพลงรัว เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่มีความหมายสื่อถึงการร่ายเวทมนตร์ การล่องหนหายตัว การเนรมิตกายใหม่ การแสดงอิทธิฤทธิ์เดชา หรือการแสดงพฤติกรรมตื่นเต้นระทึกใจของตัวละคร นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้บรรจุเพลงมีการเลือกสรรทำนองเพลงรัวในชุดฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง เพื่อบ่งบอกการแปลงกายของตัวละครจากตัวหนึ่งเป็นอีกตัวหนึ่ง ซึ่งเป็นท้ายรัวตระนางพันธุรัต ซึ่งใช้สำหรับประกอบการแปลงกายและในบางโอกาสก็ใช้กับบทที่ตัวละครร่ายเวทมนตร์

2) เพลงบรรเลงอื่น ๆ ในที่นี้ อาจหมายถึงเพลงหน้าพาทย์ หรือเพลงที่ประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่ก็ได้เช่นกัน ซึ่งเป็นเพลงที่เหมาะสมกับเรื่องราวในขณะนั้น ๆ นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้บรรจุเพลงมีการเลือกสรรทำนองเพลงบรรเลงอื่น ๆ ได้แก่ เพลงเริงตลุงในชุดฉุยฉายรถเสน เพลงกระต่ายคู่ในชุดฉุยฉายสมิงพระราม เพลงทะแยหงสาในชุดฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง เพลงจระเข้แปลงในชุดฉุยฉายวิมาลาแปลง เพื่อบ่งบอกประวัติและคุณลักษณะบางประการของตัวละคร อาจเป็นเพลงบรรเลงที่มีอยู่เดิม หรืออาจเป็นประพันธ์ขึ้นใหม่ให้เหมาะสมกับเชื้อชาติ ลักษณะนิสัยของตัวละคร สำหรับการแสดงที่บรรจุด้วยเพลงบรรเลงที่มีอยู่เดิม คือ เพลงทะแยหงสา ส่วนการแสดงที่บรรจุด้วยเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ คือ เพลงเริงตลุง เพลงกระต่ายคู่ และเพลงจระเข้แปลง

1.2.2 ตอนดำเนินเรื่อง

ตอนดำเนินเรื่องบรรจุด้วยเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรี ตามธรรมเนียมปฏิบัติที่สืบทอดกันมาช้านาน เป็นรูปแบบที่ยังคงอนุรักษ์ไว้ ซึ่งสาเหตุของการร้องเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรีต่อเนื่องกันนี้ ไม่ปรากฏหลักฐานที่แสดงเหตุผลไว้แน่ชัด แต่มีผู้รู้หลายท่านได้กล่าวอธิบายไว้ต่าง ๆ อาทิ กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ (สัมภาษณ์, 23 กันยายน 2565) กล่าวถึงแนวคิดสาเหตุของการร้องเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรีต่อเนื่องกันในการแสดงฉุยฉายไว้อย่างน่าสนใจ ว่า เพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรีนั้นมีลักษณะทำนองลูกตกที่คล้ายคลึงกัน เป็นไปได้หรือไม่ที่บรมครูในยุคโบราณด้านดุริยางคศิลป์ นำเพลงแม่ศรีมาขยายอัตราจังหวะ 3 ชั้น เป็นเพลงฉุยฉาย ซึ่งผิดแผกไปจากทางบรรเลงที่เพลงฉุยฉายมีอัตราจังหวะ 2 ชั้น แล้วพบว่าเมื่อนำขับร้องหรือบรรเลงต่อกันเกิดความเหมาะสม มองว่าดีจึงยึดเป็นแบบฉบับสืบเนื่องกันต่อมา

จากคำอธิบายของผู้รู้ข้างต้น แม้จะไม่สามารถอธิบายสาเหตุของการร้องเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรีต่อกันอย่างแน่ชัด แต่พอจะกล่าวจะกล่าวได้ว่า การนำเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรีมาขับร้องหรือบรรเลงต่อกันเป็นสำรับ ย่อมเกิดจากแนวคิดในการบรรจุเพลงของบรมครูทางด้านดุริยางคศิลป์และเห็นว่าดี จึงยึดเป็นแบบฉบับสืบเนื่องกันต่อมา สามารถลำดับแบบแผนการบรรจุเพลงในตอนดำเนินเรื่องได้ดังนี้

1) เพลงร้อง อัตราจังหวะ 3 ชั้น นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ทุกชุด คือ ฉุยฉายรถเสน ฉุยฉายสมิงพระราม ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง และฉุยฉายวิมาลาแปลง มีการใช้เพลงร้องอัตราจังหวะ 3 ชั้น คือ เพลงฉุยฉาย เป็นรูปแบบที่ยังคงอนุรักษ์ไว้ตามธรรมเนียมปฏิบัติที่สืบทอดกันมาช้านาน

2) เพลงบรรเลงรับ ลำดับที่ 1 นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ เมื่อร้องเพลงฉุยฉายครบ 1 บท ผู้บรรจุเพลงได้กำหนดให้ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงรับ 2 รูปแบบ คือ รับเพลงฉุยฉาย เป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่สืบทอดกันมาอย่างช้านาน โดยบรรเลงด้วยอัตราจังหวะ 2 ชั้น คือ ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง และรับเพลงบรรเลงอื่น ๆ อาจเป็นเพลงบรรเลงที่มีอยู่เดิม หรืออาจเป็นประพันธ์ขึ้นใหม่ให้เหมาะสมกับเชื้อชาติ ลักษณะนิสัยของตัวละคร คือ ฉุยฉายรถเสน รับด้วยเพลงสำเนียงตลุงชาตรี ฉุยฉายสมิงพระราม รับด้วยเพลงสำเนียงมอญ และฉุยฉายวิมาลาแปลง รับด้วยเพลงสำเนียงไทย

3) เพลงร้อง อัตราจังหวะ 2 ชั้น นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ทุกชุด คือ ฉุยฉายรถเสน ฉุยฉายสมิงพระราม ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง และฉุยฉายวิมาลาแปลง มีการใช้เพลงร้องอัตราจังหวะ 2 ชั้น คือ เพลงแม่ศรี เป็นรูปแบบที่ยังคงอนุรักษ์ไว้ตามธรรมเนียมปฏิบัติที่สืบทอดกันมาช้านาน

4) เพลงบรรเลงรับ ลำดับที่ 2 นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ เมื่อร้องเพลงแม่ศรีครบ 2 คำกลอน ผู้บรรจุเพลงได้กำหนดให้ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงรับ 2 รูปแบบ คือ รับเพลงแม่ศรี เป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่สืบทอดกันมาอย่างช้านาน โดยบรรเลงด้วยอัตราจังหวะ 2 ชั้น คือ ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง และรับเพลงบรรเลงอื่น ๆ อาจเป็นเพลงบรรเลงที่มีอยู่เดิม หรืออาจเป็นประพันธ์ขึ้นใหม่ให้เหมาะสมกับเชื้อชาติ ลักษณะนิสัยของตัวละคร คือ ฉุยฉายรถเสน รับด้วยเพลงสำเนียงตลุงชาตรี ฉุยฉายสมิงพระราม รับด้วยเพลงสำเนียงมอญ และฉุยฉายวิมาลาแปลง รับด้วยเพลงสำเนียงไทย

1.2.3 ตอนเข้าโรง

ตอนเข้าโรงบรรจุด้วยเพลงหน้าพาทย์ แต่จะเป็นเพลงใดนั้นผู้บอกเพลงหน้าพาทย์จะใช้ดุลพินิจตามเหมาะสมว่าสมควรใช้เพลงใดบรรเลงประกอบ สามารถจำแนกเพลงออกตามความนิยมได้ ดังนี้

1) เพลงเร็ว-ลา แบ่งออกเป็น 2 เพลง คือ 1) เพลงเร็ว และ 2) เพลงลา เพลงเร็ว ใช้สำหรับบรรเลงประกอบอารมณ์เบิกบานใจ มิได้เป็นชื่อเฉพาะของเพลงใดเพลงหนึ่ง แต่เป็นชื่อที่ใช้เรียกประเภทของเพลงไทยเท่านั้น ทำนองของเพลงอาจเปลี่ยนแปลงไปได้ แต่ยังคงรักษาจังหวะตะโพนให้เหมือนเดิม โดยผู้รำจะยึดจังหวะของตะโพนเป็นหลัก สำหรับการแสดงที่จบลงด้วยเพลงเร็ว คือ ฉุยฉายวิมาลาแปลง ส่วนเพลงลา เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่สื่อความหมายถึงการอำลาของตัวละครก่อนที่จะเข้าโรง สำหรับการแสดงที่จบลงด้วยเพลงเร็วและลา คือ ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง

2) เพลงบรรเลงอื่น ๆ เพลงบรรเลงอื่น ๆ อาจเป็นเพลงบรรเลงที่มีอยู่เดิมหรืออาจเป็นประพันธ์ขึ้นใหม่ให้เหมาะสมกับเชื้อชาติ ลักษณะนิสัยของตัวละคร คือ ฉุยฉายรถเสนรับด้วยเพลงสำเนียงตลุงชาตรี และฉุยฉายสมิงพระราม รับด้วยเพลงสำเนียงมอญ

จากข้อความดังกล่าวข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า แบบแผนการบรรจุเพลงในการรำฉุยฉาย เริ่มต้นด้วยเพลงหน้าพาทย์หากตัวละครแปลงกายมาจะใช้เพลงรัว แต่หากตัวละครแต่งตัวใหม่อาจจะใช้เพลงฉุยฉาย หรืออาจใช้เพลงอื่น ๆ ที่สามารถทอดเสียงเพื่อจะให้ร้องเพลงฉุยฉายได้อย่างชัดเจน จากนั้นบรรจุด้วยเพลงฉุยฉาย โดยร้องในอัตราจังหวะ 3 ชั้น และบรรเลงในอัตราจังหวะ 2 ชั้น จากนั้นบรรจุด้วยเพลงแม่ศรี โดยร้องและบรรเลงในอัตราจังหวะ 2 ชั้น จบลงด้วยเพลงหน้าพาทย์ นิยมบรรจุด้วยเพลงเร็วและลา หรืออาจใช้เพลงอื่น ๆ ที่เหมาะสมก็ได้เช่นเดียวกัน เมื่อบรรจุทำนองเพลงที่มีความเกี่ยวของกับเชื้อชาติ หรือตามลักษณะเฉพาะของการแสดงนั้นก็เป็นการประกอบสร้างภาพแทนตัวละครอย่างหนึ่ง

2. ตัวละคร

การคัดเลือกนักแสดงให้ตรงกับตัวละครเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งต่อความสำเร็จของการแสดง ละคร หรือสื่อการแสดงอื่น ๆ การเลือกนักแสดงที่เหมาะสมสามารถช่วยดึงดูดผู้ชม เพิ่มความสมจริงให้กับตัวละคร และส่งเสริมให้ผู้ชมเชื่อมโยงกับเรื่องราวได้ดีขึ้น วันทนีย์ ม่วงบุญ มีวิธีการคัดเลือกผู้แสดงที่มีความเป็นการกลาง ไม่เป็นการจำกัดสิทธิ์ของผู้ใด เพียงแต่ในการคัดเลือกผู้แสดงของ วันทนีย์ ม่วงบุญ มีปัจจัยสำคัญ 3 ประการ ดังนี้

1. ลักษณะทางกายภาพ

ลักษณะทางกายภาพ ประกอบด้วย รูปร่าง หน้าตา สีผิว ตรงกับคำอธิบายตัวละครในบทวัย เหมาะสมกับช่วงอายุของตัวละครท่าทาง สื่อถึงบุคลิกของตัวละคร นักแสดงควรมีรูปร่าง หน้าตา ภาษากาย และบุคลิกที่สอดคล้องกับตัวละคร หรือมีคุณลักษณะภายนอกของตัวละครกับผู้แสดงคล้ายหรือตรงกันบ้างในบางประการ สอดคล้องกับ ไพฑูรย์ เข้มแข็ง (สัมภาษณ์, 10 กุมภาพันธ์ 2567) ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้ โดยยกตัวอย่างลักษณะของตัวพระในบทพระรามว่า การคัดเลือกนักแสดงจึงมีความสำคัญยิ่งที่จะต้องได้ผู้แสดงที่มีความเหมาะสมทั้งทางด้านร่างกาย และทักษะทางการแสดงเพื่อให้การแสดงนั้นมีความสมบูรณ์มากที่สุด และเป็นการสร้างจินตนาการให้กับผู้ชมตามบทประพันธ์ที่บรรยายไว้

2. ทักษะการแสดง

ทักษะการแสดง เป็นสิ่งที่นักแสดงต้องฝึกฝน พัฒนา และเรียนรู้ ทักษะเหล่านี้จะช่วยให้นักแสดงสามารถถ่ายทอดบทบาทของตัวละครออกมาได้อย่างมีประสิทธิภาพ ประสบการณ์เคยผ่านงานแสดงมาก่อน หรือมีพรสวรรค์ เทคนิค แสดงอารมณ์ ถ่ายทอดบทบาท เข้าถึงอารมณ์ของตัวละคร และสามารถทำงานร่วมกันได้

3. ความประพฤติ

ความประพฤติของผู้แสดง ในการเลือกผู้แสดง วันทนีย์ ม่วงบุญ มีการพิจารณาจากปัจจัยต่อไปนี้ วินัย ผู้แสดงควรมีวินัยในการทำงาน ตรงต่อเวลา รับผิดชอบต่อหน้าที่ เข้าร่วมการซ้อมและแสดงอย่างสม่ำเสมอ มีมารยาทที่ดี รู้จักกาลเทศะ เคารพผู้ร่วมงาน มีทัศนคติที่ดี มองโลกในแง่ดี รู้จักการทำงานเป็นทีม ไม่เอาแต่ใจตัวเอง มีทักษะการทำงานร่วมกับผู้อื่น การเข้าใจบทบาท สามารถตีความบทบาท เข้าใจตัวละครที่ตนได้รับ สามารถควบคุมอารมณ์ได้ดี รู้จักจัดการกับความเครียด มีสุขภาพร่างกายและจิตใจที่ดี พักผ่อนให้เพียงพอ มีความรับผิดชอบต่อตนเองและผู้อื่น มีความมุ่งมั่นตั้งใจ ฝึกฝนพัฒนาตนเองอยู่เสมอ มีความอดทนต่อแรงกดดัน และอุปสรรคต่าง ๆ มีใจใฝ่เรียนรู้พัฒนาตนเองอยู่เสมอ มีความคิดสร้างสรรค์ กล้าแสดงออก ความน่าเชื่อถือ มีบุคลิกที่น่าเชื่อถือ มีเสน่ห์ดึงดูดใจ และความเป็นธรรมชาติ

โดยสรุป การเลือกผู้แสดงที่ดี ควรพิจารณาจากทั้งลักษณะทางกายภาพ ทักษะการแสดง และความประพฤติ ผู้แสดงที่ดี ควรมีรูปร่างหน้าตา บุคลิก สุขภาพ ที่เหมาะสมกับคาแรคเตอร์ ตรงกับคาแรคเตอร์ในบทละคร เหมาะสมกับวัย เพศ เชื้อชาติ สถานะทางสังคม ของตัวละคร มีเสน่ห์ ดึงดูด น่ามอง เหมาะกับภาพรวมของผลงาน บุคลิกสอดคล้องกับคาแรคเตอร์ แสดงออกถึงอารมณ์ ความรู้สึก ความคิด ของตัวละคร มีเสน่ห์ น่าสนใจ ดึงดูดผู้ชม สุขภาพแข็งแรง สมบูรณ์ เพียงพอต่อการทำงานหนัก ดูแลตัวเอง พักผ่อนให้เพียงพอ ไม่มีโรคประจำตัว หรืออาการบาดเจ็บ ที่ส่งผลต่อการทำงาน ทักษะการแสดง การแสดงออกทางอารมณ์แสดงอารมณ์ ความรู้สึก ความคิด ของตัวละครได้อย่างเป็นธรรมชาติ ควบคุมอารมณ์ แสดงออกได้อย่างเหมาะสม สื่ออารมณ์ให้ผู้ชมเข้าใจ รู้สึกอิน การเคลื่อนไหว เคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างคล่องแคล่ว แสดงท่าทางได้อย่างเป็นธรรมชาติ ใช้ร่างกายสื่ออารมณ์ ความรู้สึก ความคิด การจดจำบท จดจำบทได้แม่นยำ พูดบทได้อย่างลื่นไหล เข้าใจความหมายของบท ความประพฤติของนักแสดง วินัย ตรงต่อเวลา รับผิดชอบ ทำงานเป็นทีม มารยาท อ่อนน้อมถ่อมตน เคารพผู้อื่น กิริยาท่าทางสุภาพ ความเป็นมืออาชีพทุ่มเท ตั้งใจพัฒนาฝีมือ

3. เครื่องแต่งกาย

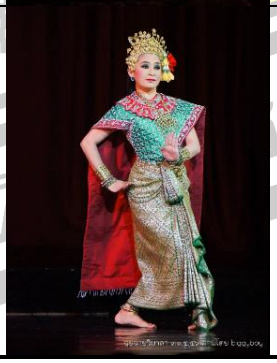
การรำฉุยฉายโดยปกติทั่วไป จะแต่งกายในลักษณะที่เรียกว่า การแต่งกายยืนเครื่อง แตกต่างกันออกไปตามรูปแบบของตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง ในปัจจุบันมีบทร้องฉุยฉายที่ใช้รำอยู่เป็นจำนวนมาก มีปัจจัยที่ส่งผลต่อการออกแบบเครื่องแต่งกาย วันทนีย์ ม่วงบุญ (สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2565) ได้กล่าวว่า ลักษณะของบทฉุยฉายมี 2 ลักษณะ ดังนี้

1. ลักษณะของบทฉุยฉายที่นำมาจากการแสดงโขน ละคร จะมีรูปแบบการแต่งกายแบบยืนเครื่องเป็นส่วนใหญ่ หรือแต่งกายตามบทละครหรือวรรณคดีที่ระบุไว้ เช่น ฉุยฉายนางนาคจากตำนานพระทองนางนาค นางนาคจะทัดดอกจำปา ห่มสไบสีชมพู เครื่องแต่งกายจึงออกแบบให้สอดคล้องกับตำนาน

2. ลักษณะของสีเครื่องแต่งกาย กล่าวคือ เฉพาะตัวของผู้แสดง เช่น ฉุยฉายอินทรชิตต้องแต่งสีเขียว ฉุยฉายกิ่งไม้เงินทองต้องแต่งสีเหลือง เป็นแต่งกายตามสีผิวที่ได้ระบุไว้ในบทประพันธ์ ฉุยฉายพราหมณ์ต้องแต่งสีขาว อ้างอิงจากเครื่องแต่งกายของพราหมณ์ ฉุยฉายวิมาลา ต้องแต่งสีเขียว อ้างอิงจากสีผิวของจระเข้ ซึ่งเป็นแนวคิดที่กรมศิลปากรยึดถือปฏิบัติสืบเนื่องมา

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าการแต่งกายมิได้แต่งแบบยืนเครื่องเสมอไป สามารถการแต่งกายในรูปแบบอื่น ๆ ได้เช่นเดียวกัน แล้วแต่ความเหมาะสมของบทบาท หรือจุดประสงค์ของการแสดง หรือแนวคิดในการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย วันทนีย์ ม่วงบุญ มีการเลือกใช้การแต่งกายอยู่ 2 ลักษณะ คือ 1) การแต่งกายตามแบบแผนของกรมศิลปากร และ 2) การแต่งกายที่ปรับปรุงจากแบบแผนของกรมศิลปากร ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 25 การวิเคราะห์เปรียบเทียบเครื่องแต่งกาย

รายนามการแสดง	การแต่งกายของกรมศิลปากร	การแต่งกายตามแบบแผนของกรมศิลปากร	การแต่งกายที่ปรับปรุงจากแบบแผนฯ
1. ฉุยฉายรถเสน			
2. ฉุยฉายสมิงพระราม			
3. ฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง			
4. ฉุยฉายวิมาลาแปลง			

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

โดยสรุป การแต่งกายในละครไทย มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการแสดง เพราะช่วยให้ผู้ชมเข้าใจถึงตัวละคร บทบาท และสถานะทางสังคม โดยสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ 1) การแต่งกายตามแบบแผน เป็นการแต่งกายตามขนบธรรมเนียมประเพณี นิยมใช้ในละครดั้งเดิม เช่น ละครใน โขน ละครนอก เน้นความสวยงาม อลังการ สื่อถึงฐานันดรศักดิ์ และบทบาทของตัวละคร และ 2) การแต่งกายตามที่ปรับปรุงจากแบบแผน เพื่อสนับสนุนทัศนะของผู้สร้างที่มีต่อตัวละครด้วยการใช้หลักการใช้สีเป็นเครื่องมือสำคัญในการออกแบบ ช่วยให้เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างสี และสร้างการผสมผสานสีที่สวยงามและมีประสิทธิภาพ ด้วยการใช้สีหลักไม่เกิน 2 สี การใช้อุณหภูมิสีโทนร้อน ให้ความรู้สึกอบอุ่น กระตือรือร้น สอดคล้อง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ (สัมภาษณ์, 27 มิถุนายน 2565) ได้กล่าวว่า ลักษณะของการรำเพื่อใช้ในโอกาสการแสดงที่แตกต่างกัน เช่น ฉุยฉายมาณพพญาครุฑแปลง จากเรื่องกากี มีอยู่หลายชุด ทำให้ต้องออกแบบเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และสีสันใหม่อย่างมีเอกลักษณ์ และตรงกับตัวละคร คือ ต้องเป็นที่สะดุดตา ต้องเป็นที่จดจำได้โดยง่าย และต้องเป็นที่รู้จักกันว่าตัวละครตัวนั้นคือใคร ไม่เกิดความสบสน

4. ท่ารำ

การออกแบบท่ารำ หรือ ภาษาอังกฤษเรียกว่า Choreography เป็นศาสตร์ที่ผสมผสานระหว่าง ท่วงท่า ทำนอง บทเพลง และ อารมณ์ เข้าด้วยกัน โดย วันทนีย์ ม่วงบุญ มีการออกแบบท่ารำอยู่ 3 ลักษณะ คือ 1) ท่าละคร 2) ท่าแม่บท และ 3) ท่าประดิษฐ์

1. ท่าละคร

ท่ารำที่มาจากนาฏยศัพท์ และพื้นฐานของท่ารำ คือ ท่ารำที่มีพื้นฐานมาจาก นาฏศัพท์ หมายถึง ศัพท์หรือคำที่ใช้เกี่ยวกับลักษณะท่ารำ และท่าใช้ในการฝึกหัดเพื่อแสดงโขน ละคร เป็นคำที่ใช้กันและเข้าใจในวงการนาฏศิลป์ไทย สามารถสื่อความหมายกันได้ทุกฝ่ายในการแสดงต่าง ๆ โดยมีการออกแบบการใช้ร่างกายส่วนต่าง ๆ ให้มีความหลากหลายแตกต่างออกไป ยกตัวอย่างท่าละครที่สะท้อนถึงตัวตนของตัวละคร ยกตัวอย่างเช่น ท่าสอดสูงในชุดฉุยฉายรถเสน สะท้อนถึงบุคลิกภาพทางกายอันผึ่งผายของตัวละครได้อย่างชัดเจน ท่าวาดดาบในชุดฉุยฉายสมิงพระราม สะท้อนถึงความเป็นนักรบผู้กล้าได้อย่างชัดเจน ท่าจับสไบในชุดฉุยฉายพันธุรัตแปลง สะท้อนถึงกิริยาความซุกซนของสตรีได้อย่างชัดเจน ท่าล่อแก้วในชุดฉุยฉายวิมาลา สะท้อนถึงกิริยาอ่อนหวานของสตรีได้อย่างชัดเจน

ภาพประกอบ 82 ท่าสอดสูง
ที่มา: ฐิพรรัศม์ อิ่มสวาสดิ์, 2554

ภาพประกอบ 83 ท่าวาดดาบ
ที่มา: อมรา อยู่คงพันธุ์, 2556

ภาพประกอบ 84 ท่าจับสไบ
ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2557

ภาพประกอบ 85 ท่าลอแก้ว
ที่มา: อมรา อยู่คงพันธุ์, 2556

2. ท่าแม่บท

ท่าแม่บท ใช้ท่าจากรำแม่บทเล็ก แม่บทใหญ่ และจากการแสดงชุดอื่น เป็นท่ารำที่ใช้ร่างกายส่วนต่าง ๆ ทั้งศีรษะ ลำตัว แขน ขา มาถ่ายทอดอารมณ์ของตัวละครออกมา ซึ่งท่ารำทั้งหลายนี้เมื่อตัวละครปฏิบัติแล้วเกิดเป็นความหมายสื่อสารให้ผู้ชมสามารถเข้าใจถึงกิริยาและอารมณ์ของตัวละครในขณะนั้น ซึ่งมาจากท่าพื้นฐาน เช่น ตั้งวง จีบ กระดกเท้า ยกเท้า ลักคอ มารวมกันแล้วกำหนดชื่อเฉพาะขึ้น ในการรำชุดนี้มีการนำท่ารำมาจากแม่ท่า มาใช้ในการสื่อความหมายตามคำร้องและกระบวนท่ารำประกอบทำนอง ยกตัวอย่างท่าแม่บทที่สะท้อนถึงตัวตนของตัวละคร เช่น ท่าสอดสร้อยมาลา มีการดัดแปลงการใช้เท้าให้แตกต่างออกไปจากการท่ารำแม่บทใหญ่ โดย ผู้แสดงจะก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า กระดกหลังเท้าขวา มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาตั้งวงสูง ศีรษะเอียงขวา ท่านี้สะท้อนถึงบุคลิกภาพทางกายอันผึ่งผายของรถเสนได้อย่างชัดเจน (ภาพประกอบ 86 หน้า 285) ท่าภมรเคล้า เปลี่ยนมาใช้สื่อความหมายถึงการปัดออกจากลำตัว ในคำร้องที่ว่าเผาพลาญเอย และทำนองรับ มีการดัดแปลงการใช้เท้าให้แตกต่างออกไปจากการท่ารำแม่บทใหญ่ โดย ผู้แสดงจะใช้วิธีการก้าวหน้า มือข้างหนึ่งตั้งวงสูง ระดับแง่ศีรษะ มืออีกข้างหนึ่งจีบหงายใกล้มือสูง เอียงศีรษะข้างเดียวกับมือสูง ทำสลับข้างกันไปเรื่อย ๆ โดยใช้วิธีการไสมือจีบเคลื่อนออกไปตามลำแขน ทำเสมือนการปัดสิ่งที่เกาะติดอยู่กับร่างกายให้หลุดไป ท่านี้สะท้อนถึงความยำเกรงต่อฝีมือการรบของสมิงพระรามได้อย่างชัดเจน (ภาพประกอบ 88 หน้า 285) ท่ามารกลับหลัง ซึ่งเป็นท่านาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ ผู้แสดงทำมือจีบล่ำแก้วคว่ำมืออยู่อยู่กันด้านหน้าลำตัว ก้าวหน้าเท้าขวา ยกหน้าเท้าซ้ายในลักษณะเหลี่ยมอย่างตัวพระ จากนั้นกระโจนขึ้นแล้วกระทบส้นเท้าอย่างฉับไว แข็งแรง ม้วนมือทั้งสองเป็นจีบล่อแก้วอยู่ระดับชายพก ท่านี้สะท้อนถึงชาติกำเนิดเดิมหรือกำพืดของตัวละครที่เป็นยักษ์ (ภาพประกอบ 90 หน้า 286) ท่านาคาม้วนหาง ปฏิบัติในเพลงสาวน้อย โดยมือข้างหนึ่งจีบหงาย งอข้อศอกหักข้อมือเข้าหาแง่ศีรษะ มืออีกข้างจีบหงายระดับชายพก เอียงศีรษะข้างเดียวกับมือต่ำ ท่านี้สะท้อนถึงลีลาการร้อยมาลัยซึ่งเป็นการแสร้งทำท่าทีกริยาให้เรียบร้อยไปกว่าปกติได้อย่างเด่นชัด (ภาพประกอบ 90 หน้า 286)

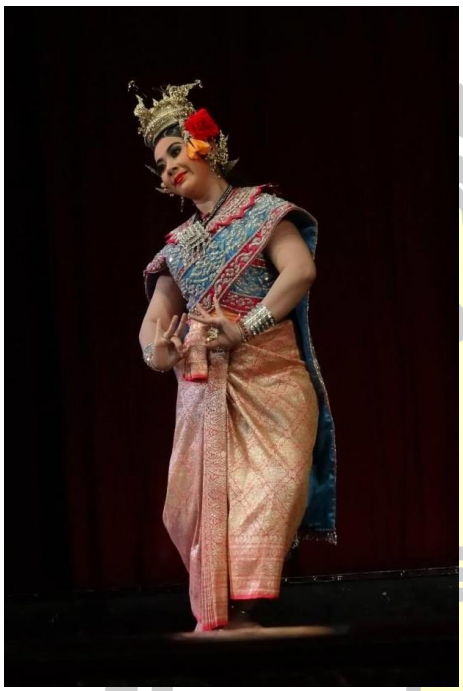
พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 86 ท่าสอดสร้อยมาลา
ที่มา: ฐิพรรัศม์ อิ่มสวาสดิ์, 2554

ภาพประกอบ 87 รำแม่บท ท่าสอดสร้อยมาลา
ที่มา: สำนักงานอุทยานการเรียนรู้, 2555

ภาพประกอบ 88 ท่าภมรเคล้า
ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2556

ภาพประกอบ 89 รำแม่บท ท่าภมรเคล้า
ที่มา: สำนักงานอุทยานการเรียนรู้, 2555



ภาพประกอบ 90 ท่ามารกลับหลัง
ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2556

ภาพประกอบ 91 รำแม่บท ท่ามารกลับหลัง
ที่มา: สำนักงานอุทยานการเรียนรู้, 2555

ภาพประกอบ 92 ท่านาคาม้วนหาง
ที่มา: อมรา อยู่คงพันธุ์, 2556

ภาพประกอบ 93 รำแม่บท ท่านาคาม้วนหาง
ที่มา: สำนักงานอุทยานการเรียนรู้, 2555

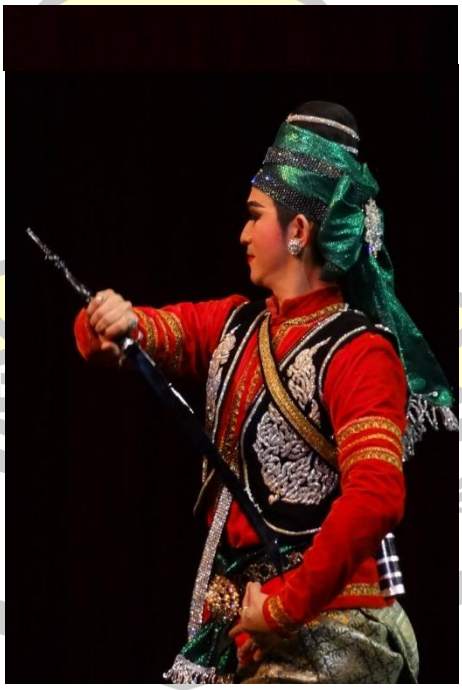
3. ท่าประดิษฐ์

วันทนีย์ ม่วงบุญ ได้ริเริ่มประดิษฐ์ท่ารำใหม่ โดยใช้แนวคิดจากบทร้องและทำนองเพลงเป็นฐานในการออกแบบท่ารำ ท่ารำใหม่นี้ยังคงรักษาหลักการพื้นฐานของนาฏศิลป์ไทย เช่น การใช้มือจีบ ตั้งวง และการใช้เท้า ก้าวหน้า ก้าวข้าง แตะเท้า ยกเท้า และกระดกเท้า ในงานวิจัยฉบับนี้เรียกว่า ท่าประดิษฐ์ ตัวอย่างท่ารำที่แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานนี้คือ ท่าเดินแบบมโนราห์ เริ่มต้นด้วยการก้าวเท้าข้างหนึ่งมาด้านหน้า เท้าอีกข้างเปิดส้น มือข้างหนึ่งจีบคว่ำระดับอกด้านหน้าลำตัว ปล่อยจีบเป็นมือตั้งวงหน้า มืออีกข้างส่งจีบหลัง ศีรษะเอียงด้านตรงข้ามกับมือที่ตั้งวงหน้า จากนั้นก้าวเท้าข้างตรงข้ามกับมือตั้งวง ส่วนเท้าอีกข้างเปิดส้นด้านหลัง ศีรษะเอียงตรงข้ามกับมือที่ตั้งวงหน้า ทำสลับกันไปเรื่อย ๆ ลักษณะเฉพาะของท่ารำนี้ คือ การรำแบบละครชาตรี ทรงตัวแบบแอ่นอก ก้นงอน ยืนย่อเข่าเล็กน้อย และวงแขนเปิดกว้าง การกระทบจังหวะในเวลาย้ายน้ำหนักจากขาข้างหนึ่งไปยังขาอีกข้างหนึ่ง และการก้าวเดิน ท่ารำจะดูพลิ้วไหว รวดเร็ว ว่องไว และต้องมีความสมดุลทั้งวงแขน อก คอ ใบหน้า ลำตัว เข่า เอว และสะโพก (ภาพประกอบ 94 หน้า 287) ท่าจ้วงดาบด้านหน้า โดยปฏิบัติต่อจากการชักดาบออกจากฝัก มือขวาถือดาวระดับวงบน มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาควงดาบไปด้านหน้า ศีรษะเอียงซ้าย เท้าซ้ายก้าวหน้า เปิดส้นเท้าขวา แล้วเคลื่อนมือซ้ายตั้งวงระดับแง่ศีรษะ วาดมือขวาลงด้านข้างลำตัวระดับเอว กดปลายดาบลง เอียงขวา ขยั่นเท้าสลับเท้าขวาก้าวหน้า ท่านี้สะท้อนถึงความเป็นนักรบผู้เชี่ยวชาญการใช้ดาบได้อย่างชัดเจน (ภาพประกอบ 95 หน้า 287) ท่ามือจระเข้ เป็นการเลียนแบบลักษณะของเท้าจระเข้ ท้าจระเข้มีลักษณะเป็นแผ่นแบนกว้าง มีเกล็ดหุ้มหนาแน่น แต่ละนิ้วมีกรงเล็บแหลมคม เท้าหน้ามีขนาดเล็กกว่าเท้าหลัง มือจึงมีลักษณะหงึกงอผิดแปลกไปปกติ ท่ารำที่มาจากท่าของตัวจระเข้ เป็นอากัปกิริยาของสัตว์ เช่น จระเข้ มีลักษณะท่าทางที่แข็งแรง รวดเร็ว ฉับไว ท่าทะลึ่งผุด ลักษณะท่ารำจึงความแข็งแรงว่องไว ท่านี้สะท้อนถึงชาติกำเนิดเดิมหรือกำพืดของตัวละครที่เป็น (ภาพประกอบ 73 หน้า 257)

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 94 ท่าเดินแบบมโนราห์ เป็นตัวอย่างท่าประดิษฐ์

ที่มา: อมรรัตน์ กองบุญ, 2554



ภาพประกอบ 95 ท่าจ้วงดาบด้านหน้า เป็นตัวอย่างท่าประดิษฐ์

ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2556

ภาพประกอบ 96 ท่ามือจระเข้ เป็นตัวอย่างท่าประดิษฐ์
ที่มา: บงกช บางยี่ขัน, 2556

5. อารมณ์

การแสดงออกทางอารมณ์คือพฤติกรรมที่สื่อถึงสภาวะทางอารมณ์หรือทัศนคติ มันสามารถเป็นวาจาหรืออวัจนภาษา และสามารถเกิดขึ้นได้โดยมีหรือไม่มีความตระหนักในตนเอง การแสดงอารมณ์รวมถึงการเคลื่อนไหวใบหน้า เช่น ยิ้มหรือหน้าบึ้ง พฤติกรรมง่าย ๆ เช่น ร้องไห้ หัวเราะ และพฤติกรรมที่ซับซ้อนมากขึ้น การแสดงออกทางสีหน้า อารมณ์ และความรู้สึกในการแสดงละครเป็นการเลียนแบบธรรมชาติเดิม แต่นำมาดัดแปลงให้ผู้ชมเข้าใจได้มากขึ้น เช่น การใช้ภาษาท่าประกอบกับสีหน้าอารมณ์ ในการสื่อความหมายเมื่อแสดงอารมณ์ ดังนี้

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ตาราง 26 การแสดงอารณ์ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

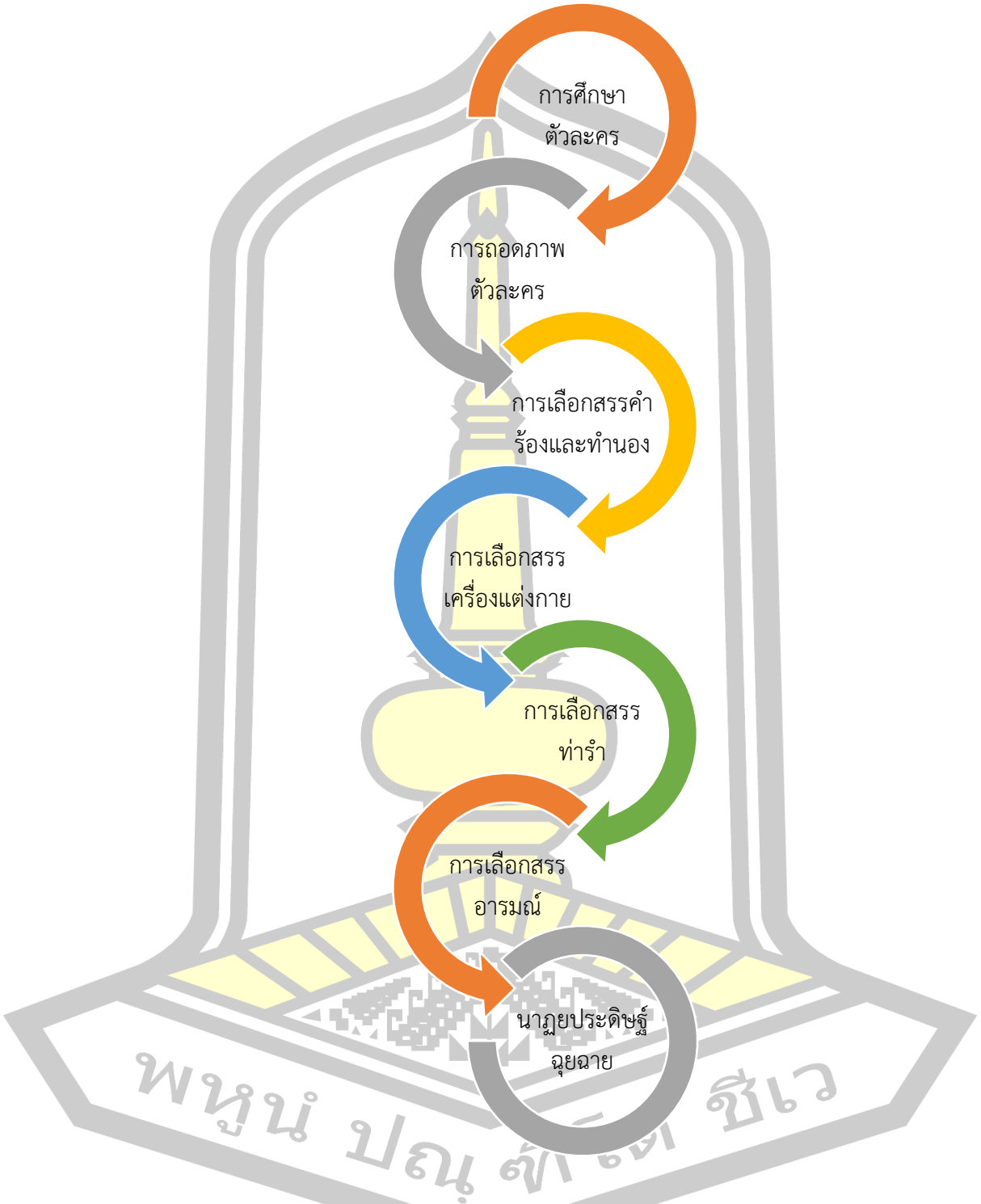
อารมณ์	การแสดงออก
อารมณ์ดีใจ	เมื่อถึงบทบาทต้องดีใจ จะมีสีหน้ายิ้มแย้ม ดวงตาโตเป็นประกาย บ่งบอกถึงอารมณ์เบิกบานใจ และจะใช้ภาษาท่าประกอบ เช่น ใช้มือซ้ายจีบคว่ำที่ปาก และใช้สีหน้าและอากัปกิริยาเพื่อแสดงอาการดีใจ รื่นเริงใจ โดยการใช้สีหน้าที่ยิ้มแย้ม เบิกบาน และแสดงออกทางดวงตา รวมถึงการมีความสุข สบายใจ ประกอบการลอยหน้าลอยตา
อารมณ์รัก	เมื่อถึงบทบาทรัก หรืออารมณ์รัก จะมีสีหน้าแสดงดวงตาเป็นประกาย สายตาเป็นอวัยวะสำคัญที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกได้ดีที่สุด ในการแสดงท่ารัก สายตาควรสื่อถึงความรัก ความหลงใหล ความปรารถนา และความอ่อนหวาน ใบหน้ายิ้มแย้มระรื่น ตัวพระจะมีใบหน้ายิ้มกริ่ม ตัวนางจะมีอาการเขินอายหน้าแดง ปรือตาลงเล็กน้อยเพื่อสื่อถึงความหลงใหล ภาษาท่าที่ใช้เป็นการผสานมือทั้งสองข้างที่หน้าอก
อารมณ์โกรธ	เมื่อถึงบทบาทอารมณ์โกรธ การแสดงท่าโกรธ ในนาฏศิลป์ไทยแบ่งออกได้เป็น 2 ระดับ ได้แก่ ระดับเคือง ใช้ฝ่ามือข้างใดข้างหนึ่งถูที่ก้านคอใต้ใบหูไปมา แสดงสีหน้าตึงเครียด ริมฝีปากจู๋ ขมวดคิ้ว เบิกตากว้าง มองจ้องไปที่บุคคลที่โกรธ และระดับโกรธจัด ตะโกนเสียงดังใช้สีหน้าและอากัปกิริยาเพื่อแสดงอาการโกรธหรือไม่พอใจ ใช้การขมวดคิ้วแน่น เม้มปาก หรือแสดงออกทางสีหน้า เช่น ใช้สีหน้าบึ้งตึง ริมฝีปากสั่น เบิกตากว้าง แววตาที่ดุดันและกระทืบเท้าหรือวิ่งด้วยความรวดเร็ว กล่าวคือการปฏิบัติท่ารำด้วยความรุนแรง เช่น การชี้ การถูหู การถูหน้าอก

ที่มา: ผู้วิจัย

การแสดงอารมณ์ผ่านใบหน้า เป็นสิ่งสำคัญในการสื่อสาร ช่วยให้เข้าใจความรู้สึกของผู้อื่นและสร้างความสัมพันธ์ที่ดี เทคนิคการใช้หน้าแสดงอารมณ์ ในการแสดงนาฏศิลป์ ฝึกฝนกล้ามเนื้อใบหน้า ฝึกยิ้ม กว้าง ปิด มุมปาก ฝึกยกคิ้ว ขมวดคิ้ว ฝึกเบิกตากว้าง หรี่ตา ฝึกจมูกบาน จมูกแฟบ ฝึกย่นจมูก หยิกแก้ม ฝึกยื่นริมฝีปาก จุ๊ปาก ฝึกการสังเกต สังเกตผู้คนรอบข้าง ว่าแสดงอารมณ์อย่างไร สังเกตจากละคร เวที ฝึกจำลองท่าทาง ใบหน้า ของตัวละคร ฝึกฝนท่าทางประกอบประสานท่าทางใบหน้า เข้ากับ ท่าทาง ร่างกาย ฝึกแสดงอารมณ์ ผ่าน ท่าทาง สายตา ฝึกฝนการแสดงอารมณ์ ฝึกแสดงอารมณ์พื้นฐาน เช่น ดีใจ เสียใจ โกรธ กลัว ฝึกแสดงอารมณ์ที่ซับซ้อน เช่น อิจฉา ริษยา สงสัย ตกใจ ฝึกแสดงอารมณ์ ผ่าน บทพูด ฝึกฝนการแสดงต่อหน้าผู้ชม ฝึกแสดงต่อหน้าเพื่อน ครอบครัว ฝึกแสดงหน้ากระจก ฝึกแสดงบนเวที เทคนิคเพิ่มเติม ศึกษาหลักการของนาฏศิลป์ไทย เรียนรู้ท่ารำ ท่าทาง ประกอบ ฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอใส่ใจรายละเอียด สนุกกับการแสดง การใช้หน้าแสดงอารมณ์ เป็นสิ่งที่นาฏศิลปินต้องฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอ เพื่อสามารถสื่ออารมณ์ ความรู้สึกและความคิดของตัวละคร ไปยังผู้ชมได้อย่างมีประสิทธิภาพ

สรุป การนำเสนอภาพแทนตัวละครและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉายวันทนีย์ ม่วงบุญ มักจะนำเสนอตัวละครเอกจากการแสดงละครเรื่องต่าง ๆ ที่อาจไม่มีบทบาทสำคัญตลอดทั้งเรื่องรวมถึงไม่มีการแสดงอวดฝีมือประเภทฉุยฉายมาก่อน หรือไม่เป็นที่แพร่หลาย แล้วนำมาสร้างสรรค์เป็นนาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉายในรูปแบบของนายเสรี หวังในธรรม ซึ่งมุ่งหมายนำเสนอประวัติและบุคลิกภาพของตัวละคร เพื่อให้ตัวละครเป็นที่รู้จักของผู้ชม การถอดภาพแทนตัวละครผ่านประดิษฐ์กรรมต่าง ๆ ประการแรกคือ การค้นหาตัวละครซึ่งมีขั้นพิจารณา 2 ขั้น คือ ความเป็นมาของตัวละคร และความสำคัญของตัวละคร เมื่อตัวละครมีคุณลักษณะครบถ้วนตามทั้ง 2 ขั้นนี้แล้ว จึงนำไปสู่ขั้นการถอดภาพตัวละคร ดังจะสังเกตได้จากบทประกอบการแสดงซึ่งในทุก ๆ ผลงานนาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉายท่านจะเป็นประพันธ์บท ด้วยตนเอง ดังนั้น ตัวบทจึงเป็นภาพสะท้อนตัวละครที่แสดงถึงมุมมองตัวละครนั้น ๆ ของวันทนีย์ ม่วงบุญ คำนึงเป็นอันดับแรก ประกอบด้วยมุมมองตัวละคร 3 มิติ คือ มิติด้านกายภาพ มิติด้าน สังคม และมิติด้านจิตวิทยา ซึ่งผสมผสานร้อยเรียงกันตามความและคำที่ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอ มิติด้านกายภาพ ได้แก่ เพศ อายุ ท่าทาง บุคลิกโดยทั่วไป เครื่องแต่งกาย มิติด้านสังคม ได้แก่ เชื้อชาติ ชีวิตในบ้าน การศึกษา และมิติด้านจิตวิทยา ได้แก่ รสนิยม เป็นคนเก็บตัว เป็นคนเปิดเผย อารมณ์ ชีวิตด้านเพศ ระดับสติปัญญา ผ่านคำที่สรรขึ้นตามความหมายของภาพสะท้อนที่ต้องการจะนำเสนอ ซึ่งในแต่ละการแสดงอาจจะไม่พบประเด็นรายละเอียดตามที่ได้นำเสนอครบทุกประเด็น ดังจะปรากฏคุณลักษณะของผู้แสดงในแต่ละชุด

เนื้อหาสาระของบทประกอบการแสดง มักเป็นการดำเนินตามเส้นเรื่อง มีการบ่งบอกความหลังของตัวละคร มักจบด้วยสุขนาฏกรรม และกำหนดโดย ข้อจำกัด ใช้ผู้แสดง 1 คน เวลาในการแสดงประมาณ 10-13 นาที ใช้เวทีส่วนใหญ่เป็นเวทีโรงละครแห่งชาติ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก และกำหนดรูปแบบ จะกำหนดให้ในหนึ่งจารีต ในรูปแบบนาฏศิลป์ไทย ประเภทฉุยฉาย หากต้องการนำเสนอตัวละครเพียงหนึ่งตัวจะนำเสนอในรูปแบบรำเดี่ยวโดยพบว่ามีการนำเสนอในรูปแบบฉุยฉายเต็ม ปี่เป่าเลียนเสียงทุกคำกลอน เป็นอันดับที่หนึ่ง ส่วน รูปแบบฉุยฉายพวง เป็นอันดับรองลงมา แต่บทประกอบการแสดงจะมีรูปแบบกลอนฉุยฉาย 3 คำ 2 บทกลอนแม่ศรี 2 คำ 2 บท เสมอ เนื่องจากสามารถบรรจุเนื้อหาที่ต้องการนำเสนอได้อย่างครบถ้วนกระบวนความ โดยมีลักษณะฉันหลักษณ์เช่นเดียวฉุยฉายที่มีมาแต่โบราณ เช่น ฉุยฉายพราหมณ์ เช่นเดียวกับกลอนฉุยฉาย 3 คำ รูปแบบที่ 3 และกลอนแม่ศรี 2 คำการกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ ในส่วนผู้แสดง วันทนีย์ ม่วงบุญ จะคัดเลือกผู้แสดงที่เหมาะสม กับการสวมบทบาทตัวละครนั้น ๆ โดยให้ความคำนึงถึงเพศ รูปร่าง หน้าตา ฝีมือในด้านการแสดง วัยโดยมีฐานในการคัดเลือกคือ นิสัยใจคอ ความขยั่น ความอดทน ในส่วนรูปแบบเครื่องแต่งกาย ยึดตามรูปแบบเดิมในการแสดงละครหรือรูปแบบที่มีแต่โบราณ นอกจากนี้วันทนีย์ ม่วงบุญ รับฟังข้อเสนอแนะจากผู้แสดงในแต่ละชุดและให้ความเห็นชอบเป็นอย่างดี ในส่วนรูปแบบเพลง เมื่อประพันธ์บทเสร็จสิ้นเป็นที่เรียบร้อยแล้วจะส่งมอบบทประพันธ์แก่ผู้บรรจุเพลง คือ นายสมชาย ทับพรผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย นายไชยยะทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ครูผู้บรรจุเพลงจะดูควรเหมาะสมของตัวละครและคัดเลือกเพลงของเก่าหรือประพันธ์ทำนองเพลงขึ้นใหม่ให้เหมาะสมการแสดงฉุยฉาย ซึ่งปรากฏทั้งคงรูปแบบทำนองการแสดงฉุยฉายไว้ทั้งหมด เปลี่ยนแปลงเฉพาะเพลงเข้าและเพลงออก และเปลี่ยนแปลงเพลงบรรเลงและบรรเลงรับทั้งหมด การออกแบบนาฏยศิลป์ แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ ท่ารำและอารมณ์ สำหรับการออกแบบท่ารำจะออกแบบให้สอดคล้องกับท่วงทำนองและคำร้อง สามารถจำแนกออกเป็นรำตีบทตามคำร้อง รวมถึงในช่วงช่วงปี่เป่าเลียนเสียงคำร้องเพลงฉุยฉายและท้ายรับปี่เพลงแม่ศรี และรำชัดท่าตามทำนองเพลง รวมถึงในช่วงปีเป่าเลียนเสียงคำร้องเพลงแม่ศรี โดยท่ารำมีที่มาอยู่ 4 ประการคือ ท่าพื้นฐาน และท่าเฉพาะของการแสดง ซึ่งมีการนำท่ารำจากหลายแหล่งที่มาเข้ามาผสมผสาน ร้อยเรียงให้เหมาะสมกับการสื่อความหมายของคำร้องและให้เกิดความสวยงาม กระบวนท่าในการแสดงแต่ละประเภทมีลักษณะเฉพาะตัว กระบวนในละครนอกไม่มีข้อจำกัดทางจารีตจึงมีลักษณะปราดเปรียวเป็นการตีบทแทบทุกคำ นอกจากนี้จะมีท่าเฉพาะตัวของตัวละครในการแสดงแต่ละชุด เช่น ท่านางยักษ์ ท่าจระเข้ ท่าจีบปรกคว่ำ เป็นต้น โดย วันทนีย์ ม่วงบุญ มีกลวิธีการนำเสนอภาพแทนออกแบบท่ารำสำหรับนาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉายเป็นไปตามแผนผังต่อไปนี้



ภาพประกอบ 97 แผนผังสรุปขั้นตอนการนำเสนอภาพแทนตัวละครและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

วิจัย เรื่อง ฉุยฉาย: ภาพแทนตัวละครและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของวันทนีย์ ม่วงบุญ ครั้งนี้ โดยมีความมุ่งหมาย 1. เพื่อศึกษาการนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของวันทนีย์ม่วงบุญ และ 2. เพื่อศึกษาการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของวันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้วิจัยได้นำเสนอสรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ดังนี้

1. สรุปผล
2. อภิปรายผล
3. ข้อเสนอแนะ

สรุปผล

1. การนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของวันทนีย์ ม่วงบุญ

การนำเสนอภาพแทนตัวละครและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉาย วันทนีย์ ม่วงบุญ มักจะนำเสนอตัวละครเอกจากการแสดงละครเรื่องต่าง ๆ ที่อาจไม่มีบทบาทสำคัญตลอดทั้งเรื่องรวมถึงไม่มีการแสดงอวดฝีมือประเภทฉุยฉายมาก่อน หรือไม่เป็นที่แพร่หลาย แล้วนำมาสร้างสรรค์เป็นนาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉายในรูปแบบของนายเสรี หวังในธรรม ซึ่งมุ่งหมายนำเสนอประวัติและบุคลิกภาพของตัวละคร เพื่อให้ตัวละครเป็นที่รู้จักของผู้ชม

การถอดภาพแทนตัวละครผ่านประดิษฐ์กรรมต่าง ๆ ประการแรกคือ การค้นหาตัวละคร ซึ่งมีขั้นพิจารณา 2 ขั้น คือ ความเป็นมาของตัวละคร และความสำคัญของตัวละคร เมื่อตัวละครมีคุณลักษณะครบถ้วนตามทั้ง 2 ขั้นนี้แล้ว จึงนำไปสู่ขั้นการถอดภาพตัวละคร ดังจะสังเกตได้จากบทประกอบการแสดงซึ่งในทุก ๆ ผลงานนาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉายท่านจะเป็นประพันธ์บท ด้วยตนเอง ดังนั้น ตัวบทจึงเป็นภาพสะท้อนตัวละครที่แสดงถึงมุมมองตัวละครนั้น ๆ ของวันทนีย์ ม่วงบุญ คำนึงเป็นอันดับแรก ประกอบด้วยมุมมองตัวละคร 3 มิติ คือ มิติด้านกายภาพ มิติด้าน สังคม และมิติด้านจิตวิทยา ซึ่งผสมผสานร้อยเรียงกันตามความและคำที่ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอ มิติด้านกายภาพ ได้แก่ เพศ อายุ รูปร่างหน้าตา วัย กิริยา วาจาเครื่องแต่งกาย มิติด้านสังคม ได้แก่ เชื้อชาติ ครอบครัว คู่ชีวิต หน้าที่ และมิติด้านจิตวิทยา ได้แก่ คุณธรรม เป็นคนเก็บตัว เป็นคนเปิดเผย อารมณ์ชีวิตด้านเพศ ผ่านคำที่สรรขึ้นตามความหมายของภาพสะท้อนที่ต้องการจะนำเสนอ ซึ่งในแต่ละการแสดงอาจจะไม่พบประเด็นรายละเอียดตามที่ได้นำเสนอครบทุกประเด็น ดังจะปรากฏคุณลักษณะของผู้แสดงในแต่ละชุด

การนำเสนอภาพแทนตัวละครนอกจากจะปรากฏในบทประกอบการแสดงแล้ว จะพบได้อีกจากการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ซึ่งอาศัยภาพแทนตัวละครที่ใช้ประกอบสร้างบทประกอบการแสดงสำหรับการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉายของวันทนีย์ ม่วงบุญ โดยมีขั้นตอนตามลำดับ คือ การกำหนดเนื้อหาของเรื่องราวในละครที่ต้องการนำเสนอ เหตุการณ์ในตอนหนึ่งเพียงแต่อาจกล่าวถึงภาพความหลัง รวมถึงกำหนดลักษณะ การนำเสนอการแสดงฉุยฉาย โดย ยึดรูปแบบของนายเสรี หวังในธรรม ซึ่งเป็นการนำเสนอประวัติและบุคลิกภาพของตัวละคร และกำหนดการนำเสนอการแสดงฉุยฉาย โดยเป็นการแสดงเบ็ดเตล็ด โดยไม่สอดแทรกในการแสดงเรื่องนั้น ๆ หรืออาจใช้สอดสอดแทรกในการแสดงก็ได้เช่นกัน รวมถึงกำหนดงาน วันเวลา และสถานที่ที่จะนำออกแสดง ซึ่งมักเป็นรายการของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร อาทิรายการศรีสุขนาฏกรรม รายการดนตรีไทยไร้รสหรือ จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก เป็นต้น จากนั้นนำมาประมวลข้อมูล เกี่ยวกับเชื้อชาติหรือชาติกำเนิดของตัวละคร และข้อมูลเกี่ยวกับชีวิตและบุคลิกภาพของตัวละครจากวรรณคดีการละคร

จากนั้นจึงกำหนดขอบเขต เป็นการกำหนดเนื้อหาสาระของบทประกอบการแสดง มักเป็นการดำเนินตามเส้นเรื่อง มีการบ่งบอกความหลังของตัวละคร มักจบด้วยสุขนาฏกรรม และกำหนดโดย ข้อจำกัด ใช้ผู้แสดง 1 คน และกำหนดรูปแบบ จะกำหนดให้ในหนึ่งจารีต ในรูปแบบนาฏศิลป์ไทย ประเภทฉุยฉาย หากต้องการนำเสนอตัวละครเพียงหนึ่งตัวจะนำเสนอในรูปแบบรำเดี่ยวโดยพบว่ามีการนำเสนอในรูปแบบฉุยฉายเต็ม ปี่เป่าเลียนเสียงทุกคำกลอน เป็นอันดับที่หนึ่ง ส่วนรูปแบบฉุยฉายพวง เป็นอันดับรองลงมา แต่บทประกอบการแสดงจะมีรูปแบบกลอนฉุยฉาย 3 คำ 2 บทกลอนแม่ศรี 2 คำ 2 บท เสมอ เนื่องจากสามารถบรรจุเนื้อหาที่ต้องการนำเสนอได้อย่างครบถ้วนกระบวนความ โดยมีลักษณะฉันหลักษณ์เช่นเดียวฉุยฉายที่มีมาแต่โบราณ เช่น ฉุยฉายพราหมณ์เช่นเดียวกับกลอนฉุยฉาย 3 คำ รูปแบบที่ 3 และกลอนแม่ศรี 2 คำการกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ ในส่วนผู้แสดง วันทนีย์ ม่วงบุญ จะคัดเลือกผู้แสดงที่เหมาะสม กับการสวมบทบาทตัวละครนั้น ๆ โดยให้ความคำนึงถึงเพศ รูปร่าง หน้าตา ฝีมือในด้านการแสดง วัยโดยมีฐานในการคัดเลือกคือ นิสัยใจคอ ความขยั่น ความอดทน ในส่วนรูปแบบเครื่องแต่งกาย ยึดตามรูปแบบเดิมในการแสดงละครหรือรูปแบบที่มีแต่โบราณ นอกจากนี้วันทนีย์ ม่วงบุญ รับฟังข้อเสนอแนะจากผู้แสดงในแต่ละชุดและให้ความเห็นชอบเป็นอย่างดี ในส่วนรูปแบบเพลง เมื่อประพันธ์บทเสร็จสิ้นเป็นที่เรียบร้อยแล้วจะส่งมอบบทประพันธ์แก่ผู้บรรจุเพลง คือ นายสมชาย ทับพร และนายไชยยะทางมีศรี ครูผู้บรรจุเพลงจะดูควรเหมาะสมของตัวละครและคัดเลือกเพลงของเก่าหรือประพันธ์ทำนองเพลงขึ้นใหม่ให้เหมาะสมการแสดงฉุยฉาย ซึ่งปรากฏทั้งคงรูปแบบทำนองการแสดงฉุยฉายไว้ทั้งหมด เปลี่ยนแปลงเฉพาะเพลงเข้าและเพลงออก และเปลี่ยนแปลงเพลงบรรเลงและบรรเลงรับทั้งหมด ในส่วนรูปแบบการบรรเลงวงดนตรีที่ใช้จะสอดคล้องกับรูปแบบของการรำฉุยฉาย

2. การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

การออกแบบนาฏยศิลป์ แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ ท่ารำและลีลา สำหรับการออกแบบท่ารำจะออกแบบให้สอดคล้องกับท่วงทำนองและคำร้อง สามารถจำแนกออกเป็นรำตีบทตามคำร้อง รวมถึงในช่วงช่วงปี่เป่าเลียนเสียงคำร้องเพลงฉุยฉายและท้ายรับปี่เพลงแม่ศรี และรำชัดท่าตามทำนองเพลง รวมถึงในช่วงปีเป่าเลียนเสียงคำร้องเพลงแม่ศรี โดยท่ารำมีที่มาอยู่ 3 ประการคือ ท่าละคร ท่าแม่บท และท่าประดิษฐ์ 3 ซึ่งมีการนำท่ารำจากหลายแหล่งที่มาเข้ามาผสมผสาน ร้อยเรียงให้เหมาะสมกับการสื่อความหมายของคำร้องและให้เกิดความสวยงาม กระบวนท่าในการแสดงแต่ละประเภทมีลักษณะเฉพาะตัว กระบวนในละครนอกไม่มีข้อจำกัดทางจารีตจึงมีลักษณะปราดเปรียวเป็นการตีบทแทบทุกคำ นอกจากนี้จะมีท่าเฉพาะตัวของตัวละครในการแสดงแต่ละชุด โดยวันทนีย์ ม่วงบุญ มีกลวิธีการออกแบบท่ารำสำหรับนาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉายในแต่ละโครงสร้างของเพลงฉุยฉาย คือ

การรำตามท่วงทำนองเพลง หรือรำชัดท่า ประกอบด้วย เพลงออก มีลักษณะเป็นการรำชัดท่ามีที่มาจากท่าละคร ท่าแม่บท ท่าประดิษฐ์มักเป็นท่าชุด ในช่วงรับปี่เพลงแม่ศรี เป็นการรำชัดท่ารำด้วยท่าที่มาจากท่าละคร ท่าแม่บท และท่าประดิษฐ์ นำมาร้อยเรียงให้เกิดความสวยงาม มักเป็นท่าชุด หรือท่าเดี่ยว หรือลีลาการเชื่อมท่า มีจำนวนประมาณ 2-3 ท่า และในช่วงเพลงเข้าเพลงเข้า มีลักษณะเป็นการรำชัดท่ามีที่มาจากท่าละคร ท่าแม่บท ท่าประดิษฐ์ และท่าจากการแสดงอื่น ๆ มักเป็นท่าชุด หรือลีลาการเชื่อมท่า

การรำตีบท หรือรำใช้บท ประกอบด้วย เพลงฉุยฉาย มีลักษณะเป็นการรำใช้บทสำหรับคำร้องในช่วงเอื้อนมีที่มาจากท่าละคร ท่าแม่บท และท่าประดิษฐ์ มักเป็นท่าคู่ หรือท่าชุด และตีบทตามคำร้องโดยคัดเลือกท่ารำที่มีอยู่เดิมหรือประดิษฐ์ขึ้นใหม่นำมาสื่อความหมายให้ตรงหรือใกล้เคียงกับความหมายของคำร้องมีที่มาจากท่าละคร ท่าแม่บท และท่าประดิษฐ์ มักเป็นท่าเดี่ยว หรือท่าคู่ หรือท่าชุด หรือลีลาการเชื่อมท่า และในช่วงเพลงแม่ศรี มีลักษณะเป็นการรำใช้บทสำหรับคำร้องในช่วงคำนำมีที่มาจากท่าละคร ท่าแม่บท และท่าประดิษฐ์ มักเป็นท่าเดี่ยว หรือท่าคู่ หรือท่าชุด และตีบทตามคำร้องโดยคัดเลือก ท่ารำที่มีอยู่เดิมหรือประดิษฐ์ขึ้นใหม่นำมาสื่อความหมายให้ตรงหรือใกล้เคียงกับความหมายของคำร้องมีที่มาจากท่าละคร ท่าแม่บท ท่าประดิษฐ์ และท่าจากการแสดงอื่น ๆ มักเป็นท่าเดี่ยว หรือท่าคู่ หรือท่าชุด หรือลีลาการเชื่อมท่า และในช่วงรับปี่เพลงฉุยฉาย เป็นการรำซ้ำท่ารำเดิมตามเสียงปี่ที่เป่าเลียนคำร้องมี 2 ลักษณะ คือ ปฏิบัติซ้ำเดิมในทิศทางเดิม ท่ารำอาจคงเดิมทั้งหมดหรืออาจเปลี่ยนแปลงบางท่าก็ได้ อีกลักษณะหนึ่งคือปฏิบัติซ้ำเดิมในทิศทางตรงกันข้าม ท่ารำอาจคงเดิมทั้งหมดเพียงแต่สลับทิศทางจากการรำตามคำร้อง หรืออาจเปลี่ยนแปลงบางท่าก็ได้ ทั้งนี้ยังท่าเฉพาะที่กำหนดไว้อย่างเฉพาะปฏิบัติไม่ได้ก็จะคงท่ารำเดิมไว้ไม่ปฏิบัติสลับฝั่ง

ลีลาในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ ในด้านการแสดงละครชาตรี ละครนอก ละครพันทาง และละครชนิดอื่น ๆ พบว่าท่านเป็นผู้ที่มีภูมิรำ คือความสามารถในการปฏิบัติท่ารำได้กลมกลืน มีความงดงามตามหลักเกณฑ์มาตรฐานวิธีการรำนาฏศิลป์ไทย สามารถถ่ายทอดการใช้สัดส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการปฏิบัติท่ารำตามบทร้องและทำนองเพลงแก่ผู้แสดงได้อย่างสมดุลและมีความสัมพันธ์กันอย่างแนบเนียนสวยงาม ไม่ว่าจะเป็นศีรษะ ใบหน้า ลำตัว ไหล่ มือ แขน ขา และเท้า จากการที่ท่านได้รับการ ถ่ายทอดจากบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน ผ่านการฝึกฝนและเกิดการสั่งสมประสบการณ์ จนสามารถพัฒนาความสามารถไปจนถึงขั้นเอตะทัคคะ คือสามารถแสดงท่าทางลีลาการร่ายรำได้อย่างยอดเยี่ยมเป็นพิเศษหรือปฏิบัติท่ารำได้สูงกว่ามาตรฐานและมีเอกลักษณ์ในลีลาการร่ายรำที่เป็นแบบฉบับของตนเอง ในด้านการจัดวางตำแหน่งอวัยวะที่ใช้ปฏิบัติท่ารำได้อย่างเหมาะสมกับสัดส่วนเหมาะสมกับผู้แสดงทำให้เกิดความวิจิตรงดงามงดงามในกระบวนท่ารำที่ถ่ายทอดออกมา

โดยสรุป การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ แบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ รำตีบทตามคำร้อง และรำชัดท่าตามทำนองเพลง มีที่มาอยู่ 3 ประการ ท่าละคร ท่าแม่บท และท่าประดิษฐ์ 3 กระบวนท่ามีลักษณะเฉพาะตัว กระบวนในละครชาตรีมีลักษณะกระชับ รวดเร็ว แข็งแรง กระบวนในละครพันทางมีลักษณะการใช้ไหล่ในลักษณะเฉพาะ กระบวนในละครนอกไม่มีข้อจำกัดทางจารีตจึงมีลักษณะปราดเปรียว ทั้งนี้ลีลาท่ารำการใช้ร่างกายจะแตกต่างกันไปตามภาพแทนตัวละคร โดย วันทนีย์ ม่วงบุญ มีกลวิธีการออกแบบท่ารำสำหรับนาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉาย คือ เพลงออก รำชัดท่า มี ร้องเพลงฉุยฉาย รำใช้บท ตีบทตามคำร้อง รับปี่เพลงฉุยฉาย รำซ้ำท่ารำเดิมตามเสียงปี่ จำนวนท่ารำเท่ากับท่ารำในช่วงคำร้อง ร้องเพลงแม่ศรี รำใช้บท ตีบทตามคำร้อง รับปี่เพลงแม่ศรี รำชัดท่า เพลงเข้า รำชัดท่า ผสมผสานกันไปให้เกิดความสวยงาม

อภิปรายผล

ในการวิจัยครั้งนี้ได้ค้นพบข้อมูลที่สามารถนำมาพัฒนาศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ คือ หัวใจสำคัญของกระบวนการสร้างนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย นั่นคือ ภาพแทนตัวละคร ที่ถูกถ่ายทอดออกมาตามมโนทัศน์ของผู้สร้างงานนาฏศิลป์ อันจะเกิดขึ้นจากการศึกษาเรื่องราว บทบาทและบุคลิกภาพจนแตกฉาน จึงจะสามารถคัดเลือก ปรุงแต่ง คุณลักษณะบางประการของตัวละครในแบบฉบับของผู้สร้างให้ปรากฏออกมาเป็นบทร้อง เพลง การแต่งกาย ท่ารำ อารมณ์ ที่ทำให้ตัวละครในวรรณคดีมีชีวิตจริงขึ้นมาได้ ในทางกลับกันนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย ได้บ่งบอกถึงตัวละครในวรรณคดี ตัวละครแต่ละตัวย่อมมีภูมิหลังและบุคลิกภาพลักษณะที่มีความแตกต่างกันออกไป ซึ่งจะสะท้อนออกมาผ่านการออกแบบลีลาท่ารำ เทคนิคในการใช้ร่างกาย ซึ่งจะมีลักษณะต่างกันออกไปตามภาพแทน และแบบแผนของละครที่นำมาออกแสดง ตลอดจนความรู้ ประสบการณ์ของผู้สร้างงานนาฏศิลป์

และในด้านความรู้ พบว่า ในการประกอบสร้างภาพแทนตัวละครให้ประสบความสำเร็จ ผู้ประกอบสร้างจำเป็นต้องถอดภาพแทนตัวละครออกมาก่อน เปรียบเสมือนการแยกชิ้นส่วนกลไกที่ซับซ้อนเพื่อเข้าใจกลไกการทำงานอย่างถ่องแท้ กระบวนการนี้เปรียบเสมือนการแกะรอยตัวตนของตัวละคร ค้นหาองค์ประกอบสำคัญที่หล่อหลอมให้ตัวละครนั้นเป็นตัวละครนั้น เพื่อสร้างตัวตนของตัวละนั้นนั้น ๆ ได้อย่างถูกต้อง

1. การนำเสนอภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของวันทนีย์ ม่วงบุญ

การนำเสนอภาพแทนตัวในนาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ เป็นการนำเสนอภาพแทนตัวละครผ่านประดิษฐ์กรรมต่าง ๆ ประการแรกคือบทประกอบการแสดงซึ่งในทุก ๆ ผลงานนาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉายท่านจะเป็นประพันธ์บทด้วยตนเอง จึงเป็นภาพสะท้อนตัวละครที่แสดงถึงมุมมองตัวละครนั้น ๆ ของ วันทนีย์ ม่วงบุญ คำนึงเป็นอันดับแรก ประกอบด้วย 3 มิติ คือ มิติด้านกายภาพ ได้แก่ เพศ อายุ รูปร่างหน้าตา วัย กิริยา วาจาเครื่องแต่งกาย มิติด้านสังคม ได้แก่ เชื้อชาติ ครอบครัว คู่ชีวิต หน้าที่ และมิติด้านจิตวิทยา ได้แก่ รสนิยม เป็นคนเก็บตัว เป็นคนเปิดเผย อารมณ์ ชีวิตด้านเพศ ผ่านคำที่สรรขึ้นตามความหมายของภาพสะท้อนที่ต้องการจะนำเสนอ ซึ่งในแต่ละชุดการแสดงอาจจะไม่พบประเด็นตามที่ได้นำเสนอครบทุกประเด็น

ในทุกมิติของตัวละครที่ถูกหยิบยกนำมาเสนอเป็นภาพแทนให้ปรากฏบนนาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉาย กล่าวโดยง่ายคือ เป็นการนำเสนอลักษณะเฉพาะบุคคลของตัวละคร ที่เรียกว่า บุคลิกภาพ ประกอบด้วย บุคลิกภาพภายนอก และบุคลิกภาพภายใน 1) บุคลิกภาพภายนอก คือ ส่วนที่มองเห็นชัดเจน เช่น รูปร่างหน้าตา กิริยามารยาท การแต่งกาย วิธีพูดจา ดังเช่นการนำเสนอบุคลิกภาพภายนอกของสมิงพระราม จัดเป็นพวกรูปร่างกล้ามเนื้อ มีลักษณะเป็นคนสูงใหญ่ เอว ทรวดทรงชะลูด กล้า กระตือรือร้น ใจน้อย ชอบสันโดษ ชอบอยู่ตามลำพัง อารมณ์อ่อนไหว วิตกกังวล ช่างคิด มีบุคลิกภาพประเภทไม่ชอบสังคม มีความเครียดอยู่เป็นนิจ ตัดสินใจเด็ดขาด โดยเฉพาะการแก้ปัญหา ไม่เรียกร้องความสนใจจากผู้อื่น สอดคล้องกับ โสภา ชูพิกุลชัย (2521) อ้างทฤษฎีบุคลิกภาพของ Sheldon ที่เสนอว่า บุคลิกภาพแต่ละบุคคล มีส่วนสัมพันธ์กับคุณสมบัติ รูปร่างของบุคคล แบ่งเป็น 3 ประเภท คือ พวกอ้วนกลม พวกกล้ามเนื้อ และพวกผอมบาง 2) บุคลิกภาพภายใน คือ ส่วนที่มองเห็นได้ยาก อาจจะต้องใช้ การอนุมาน เช่น สติปัญญาความถนัด อารมณ์ ความใฝ่ฝันความปรารถนา ค่านิยม ดังเช่นการนำเสนอบุคลิกภาพภายนอกของรถเสน และสมิงพระราม จัดเป็นคนเก็บตัว เชื่อว่าตนเองและทุกอย่างที่กระทำมักจะขึ้นอยู่กับตนเองเป็นใหญ่ ส่วนพันธุรัต และวิมาลาจัดเป็นคนเปิดเผย มีอุปนิสัยที่เปลี่ยนแปลงได้ตามสถานการณ์ที่เหมาะสม

นอกจากนี้ ยังสอดคล้องกับทฤษฎีบุคลิกภาพของ Jung ที่เสนอว่า จิตใต้สำนึกทำหน้าที่บันทึกความจำและแรงกระตุ้นทั้งหลายไว้ และทำหน้าที่ถ่ายทอดสิ่งที่จิตใต้สำนึกมีการเก็บสะสมไว้ ซึ่งจะเป็นการสะท้อนกลับให้เป็นมโนภาพ เรื่องราวในอดีตที่น่าตื่นเต้นของมนุษย์ได้ แบ่งบุคลิกภาพออกเป็น 2 แบบ คือ บุคลิกภาพที่มีลักษณะเด่น หมายถึง บุคคลที่มีพลังงานทางจิตใจจากภายนอก เช่น การเข้าสังคม กิจกรรมต่าง ๆ บุคคลเหล่านี้มักชอบอยู่ในที่ที่มีผู้คน ชอบปฏิสัมพันธ์ พูดคุย แลกเปลี่ยนความคิดเห็น มีความมั่นใจ กล้าแสดงออก กล้าเผชิญหน้ากับสถานการณ์ต่าง ๆ และบุคคลประเภทเก็บตัว มายถึง บุคคลที่มีพลังงานทางจิตใจจากภายในชอบอยู่ในที่เงียบสงบ ชอบใช้เวลาส่วนตัว คิดวิเคราะห์ วางแผน มักไม่ชอบอยู่ในที่ที่มีผู้คนเยอะ ๆ เขินอาย เก็บตัว ไม่กล้าแสดงออก ทั้งสองบุคลิกภาพ ล้วนมีจุดเด่นและจุดด้อย การเข้าใจกลไกการทำงานของจิตใต้สำนึก ช่วยให้เราเข้าใจตัวเอง เข้าใจผู้อื่นและสามารถพัฒนาศักยภาพ เพิ่มประสิทธิภาพในการทำงาน และสร้างความสัมพันธ์ที่ดีกับผู้อื่นได้

สำหรับภาพแทนตัวละครในนาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉายตามขอบเขตของงานวิจัยนี้ล้วนเป็นชายในสังคมชนชั้นล่างที่ควบคุมกำกับเพศวิธีของตัวละคร ไม่มีอำนาจต่อรองใด ๆ และส่งผล ตัวละครกระทำการบางอย่าง บ้างอาจแสวงหาอิสรภาพของตน คือ สมิงพระราม วิมาลา บ้างจำยอมให้เป็นไปตามระบบสังคม คือ รถเสน พันธุรัต ซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกับตัวละครหญิงในรูปแบบอื่น ๆ ที่ถูกนำเสนอผ่านอุดมการณ์ปิตาธิปไตย สอดคล้องกับ นิรินทร์ เภตราไชยอนันต์ (2550) เชื่อว่าแม้ตัวละครจะถูกนำเสนอผ่านแนวคิดในลักษณะเดียวกันแต่บทบาทการกระทำรวมถึงอำนาจของตัวละครจะผิดแผกแตกต่างกันไป ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับภาพลักษณ์ของตัวละครบริบททางสังคมและจิตวิทยาที่แตกต่างกันออกไปเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัว ดั้งนั้น แม้ว่าตัวละครจะมีพื้นฐานมาจากแนวคิดเดียวกัน แต่พฤติกรรม การกระทำ และอำนาจของตัวละครนั้น ๆ จะแตกต่างกันไป ขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายประการ ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่ามีปัจจัยหลัก ๆ 4 ประการประกอบด้วย

1) ภาพลักษณ์ของตัวละคร ตัวละครแต่ละตัวถูกสร้างขึ้นมาโดยมีบุคลิก ลักษณะนิสัย และภาพลักษณ์ที่แตกต่างกัน สิ่งเหล่านี้ส่งผลต่อวิธีที่พวกเขาตัดสินใจ แสดงออก และโต้ตอบกับผู้อื่น ตัวอย่างเช่น ตัวละครที่กล้าหาญ มั่นใจ อาจจะมีบทบาทผู้นำในกลุ่ม ในขณะที่ตัวละครที่ขี้อาย เก็บตัว อาจจะชอบอยู่คนเดียวมากกว่า

2) บริบททางสังคม สภาพแวดล้อมทางสังคมที่ตัวละครอาศัยอยู่ส่งผลต่อพฤติกรรมของพวกเขา ตัวอย่างเช่น ตัวละครที่อาศัยอยู่ในสังคมที่เข้มงวด อาจจะมีพฤติกรรมที่เรียบง่าย เชื่อฟังกฎระเบียบ ในขณะที่ตัวละครที่อาศัยอยู่ในสังคมที่เสรี อาจจะมีพฤติกรรมที่เปิดกว้าง กล้าแสดงออก

3. จิตวิทยา ปูมหลัง ประสบการณ์ และความคิดของตัวละครส่งผลต่อวิธีที่พวกเขาคิด รู้สึก และตัดสินใจ ตัวอย่างเช่น ตัวละครที่ผ่านประสบการณ์เลวร้าย อาจจะมีความหวาดระแวงกลัวคนอื่น ในขณะที่ตัวละครที่มีความสุข สดใส อาจจะมีมุมมองที่มองโลกในแง่ดี

4. อัตลักษณ์เฉพาะตัว องค์ประกอบทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้น หลอมรวมกันเป็นหนึ่งสร้างเป็นตัวละครที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ไม่เหมือนใคร ตัวละครแต่ละตัวมีเรื่องราว ประสบการณ์และมุมมองที่แตกต่างกัน สิ่งเหล่านี้ทำให้พวกเขามีชีวิตชีวา น่าสนใจ และดึงดูดผู้ชม ปัจจัยเหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่าตัวละครนั้น ๆ ไม่ได้ถูกสร้างขึ้นมาจากแม่พิมพ์เดียวกัน แต่ละตัวมีมิติ มีความซับซ้อน และมีเรื่องราวที่น่าค้นหา

2. การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย

การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉาย เป็นการบวนการนำเสนอภาพแทนตัวละครอย่างหนึ่งให้ปรากฏในรูปแบบศิลปะการแสดง ดังจะเห็นถึงภาพลักษณ์ของตัวละครได้จากคำร้องการคัดเลือกผู้แสดง การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบลีลาท่าทาง ซึ่งเป็นภาพสะท้อนให้เห็นถึงเพศ อายุ บุคลิกโดยทั่วไป เครื่องแต่งกาย ท่าทาง นอกจากนี้จะเห็นถึงบริบททางสังคม ได้จากคำร้องทำนองเพลง การออกแบบลีลาท่าทางตามเชื้อชาติหรือชาติกำเนิดของตัวละคร ซึ่งเป็นภาพสะท้อนเชื้อชาติ ชีวิตในบ้าน การศึกษา ที่หล่อหลอมความเป็นตัวละครตัวนั้น ๆ และจะเห็นถึงจิตวิทยาของ ตัวละคร ได้จากการคำร้อง สีของเครื่องแต่งกาย การออกแบบลีลาอารมณ์ความรู้สึกที่แสดงผ่านท่ารำ ซึ่งเป็นภาพสะท้อนรสนิยม เป็นคนเก็บตัว อารมณ์ ชีวิตด้านเพศ ระดับสติปัญญา กล่าวคือ การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉายอย่างมีประสิทธิภาพ องค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดง จะหลอมรวมกันเป็นภาพแทนตัวละครที่ชัดเจน สมจริง และน่าจดจำ ส่งผลให้นาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉายแต่ละชุด มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และสื่อสารเรื่องราว อารมณ์ และความหมาย ได้อย่างลึกซึ้ง ดึงดูดผู้ชม และสร้างประสบการณ์ทางการแสดงที่น่าประทับใจ ซึ่งในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉายนั้นย่อมต้องอาศัยการนำเสนอภาพแทนตัวละครเพื่อให้องค์ประกอบของการแสดงต่าง ๆ เป็นภาพสะท้อนความเป็นตัวละครนั้น ๆ ออกมาอย่างเด่นชัดที่สุด อันจะส่งผลให้นาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉายในแต่ละชุดมีลักษณะแตกต่างกันออกไปในทุกองค์ประกอบของการแสดง

สอดคล้องกับ จินตนา สายทองคำ (2563) สร้างสรรค์การแสดงในรูปแบบจารีตการรำฉุยฉาย ชุด ฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง ตามแนวทางทางทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง มีขั้นตอน ดังนี้ การสร้างแนวคิดของการแสดงมุ่งเน้นอัตลักษณ์ตัวละครนางผีเสื้อสมุทร การสร้างสรรค์บทร้องและทำนองเพลงดนตรีโดยประพันธ์บทร้องขึ้นใหม่ตามจารีตการรำฉุยฉายใช้ดนตรีปี่พาทย์เครื่องห้า การคัดเลือกผู้แสดงกำหนดผู้แสดงที่มีพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยตัวนาง ใบหน้างดงาม มีลีลาท่ารำคล่องแคล่วผสมความ อ่อนช้อยสื่ออารมณ์ทางสายตาและใบหน้าได้อย่างเหมาะสม การออกแบบกระบวนท่ารำ ใช้ท่ารำนาฏศิลป์ไทยผสมผสานท่ารำนาฏศิลป์ไทยผสมผสานท่ารำที่แสดงถึงชาติกำเนิดของตัวละครคือ นาง ยักษ์ การออกแบบเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางห่มสไบสองชายสีเหลืองขลิบแดง ศิราภรณ์รัดเกล้าเปลว จะเห็นได้ว่านาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉายเมื่อตัวละครแตกต่างกัน ประเภทของละครที่นำออกแสดงแตกต่างกัน การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ทั้งการกำหนดองค์ประกอบร่วม ได้แก่ ผู้แสดง ตัวบทเพลง ดนตรี ฉาก แสงเสียง รวมถึงการออกแบบนาฏยศิลป์ กระบวนท่าลีลาท่ารำจึงย่อมมีความแตกต่าง ด้วยเช่นกัน นอกจากนี้ ในการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายจะละเลยการสร้างสรรค์กระบวนท่าขึ้นใหม่เสียไม่ได้ ตลอดจนต้องมีวิธีการปรับเปลี่ยนท่ารำของไทยซึ่งมีอยู่ไม่มากนักให้เกิดความแปลกใหม่ขึ้นมา

สอดคล้องกับ เขมวันต์ นาฏการจนดิษฐ์ (2565: 49-50) ได้กล่าวว่า กระบวนท่ารำเป็นการใช้ภาษาท่าในการสื่อความหมายตามบทร้องและทำนองเพลง แม้ว่าจะมีการใช้ท่ารำซ้ำ ๆ อยู่บ้าง แต่ท่ารำเหล่านั้นจะถูกปรับเปลี่ยนอยู่เสมอเพื่อป้องกันความซ้ำซากจำเจ มีหลายวิธี ได้แก่ การปฏิบัติสลับข้าง ท่ารำบางท่าอาจถูกปฏิบัติโดยสลับ เปลี่ยนข้างที่ใช้ในการรำ เช่น จากซ้ายเป็นขวา หรือจากขวาเป็นซ้าย การเว้นช่วงในการปฏิบัติท่ารำ เว้นช่วงระยะเวลาสั้นๆ ระหว่างการปฏิบัติท่ารำ การปรับการใช้มือ เท้า ศีรษะให้เกิดความแตกต่าง การปรับการใช้มือ เท้า และศีรษะสามารถสร้างความแตกต่างและมิติให้กับท่ารำ เปลี่ยนแปลงการใช้มือ เท้า ศีรษะ ในการรำ เช่น ยกแขนสูงขึ้น เหยียดขาออกกว้างขึ้น หรือเอียงศีรษะ รวมถึงการนำเอาท่ารำที่มีอยู่แล้วมาร้อยเรียงให้เชื่อมกันด้วยท่านาฏยศัพท์ต่าง ๆ จนเกิดลีลาท่ารำแบบใหม่ ตลอดจนเลือกใช้ท่าและลีลาที่บ่งบอกถึงชาติกำเนิดของตัวละคร ดังนั้น การใช้เทคนิคเหล่านี้จะทำให้เกิดเป็นลีลาท่ารำแบบใหม่น่าสนใจ และสื่อความหมายได้ชัดเจน ผู้ชมสามารถเข้าใจเรื่องราว อารมณ์ และความรู้สึกของตัวละครผ่านการแสดงรำได้

ข้อเสนอแนะการวิจัย

1. ข้อเสนอแนะในการนำไปใช้

ควรนำไปต่อยอดองค์ความรู้ในกลวิธีนำเสนอภาพแทนและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉาย และนำไปพัฒนาการศึกษา และสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉาย

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

นอกจากการศึกษา ฉุยฉาย: ภาพแทนตัวละครและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของวันทนีย์ ม่วงบุญแล้ว ควรจะศึกษานาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉายชุดอื่น ๆ นอกเหนือขอบเขตของการวิจัยในครั้งนี้ เพื่อเป็นการตรวจสอบผลการวิจัย และก่อให้เกิดองค์ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยเพิ่มพูนยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2500). *ละคอน เรื่อง รถเสน*. กรมศิลปากร. https://finearts.go.th/storage/contents/file/Q0827xX87jU7wPPsqY8WH7Me9DpeyJ6UFVTmlOf8.pdf

กรมศิลปากร. (2527). *บทละครของกรมศิลปากร*. สยามรัฐ. https://shorturl.asia/F8krG

กรมศิลปากร. (2549). *ละคอน เรื่อง ราชาธิราช ตอน สมิงพระรามอาสา*. กรมศิลปากร. https://shorturl.asia/nCZz8

กรมศิลปากร. (2559). *ศิลปิน ศิลปะ ศิลปากร 2559*. ไทภูมิ พับลิชชิ่ง.

กรมศิลปากร. (2561a, กันยายน 27). *ฉุยฉายกษัตรารามัญ ชื่อนั้นราชาธิราช*. สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. https://shorturl.asia/EuC5x

กรมศิลปากร. (2561b, ธันวาคม 6). *ฉุยฉายนางจันท์เทวี*. สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. https://shorturl.asia/jKnOp

กฤติเดช สมบุญดี. (2556, มิถุนายน 4). *ศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 5 2556*. Biggy Somboondee. https://shorturl.asia/7jf5i

กฤติเดช สมบุญดี. (2566, สิงหาคม 28). *รายการเสาร์สนุก 2566*. Biggyphoto. https://shorturl.asia/EB2uM

กานท์ธิดา พึ่งโพธิ์. (2565). *ฉุยฉายนางมณี : กลวิธีการแสดงของบุนนาค ทรรทรานนท์* [มหาวิทยาลัยมหาสารคาม]. https://shorturl.asia/PyRu5

เขมวันต์ นาฏการจนดิษฐ์. (2565). คุณค่าและแนวคิดในการสร้างสรรค์รำฉุยฉายนางอดูลของ สุมิตร เทพวงษ์ ม. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น*, *13*(2), 1–23.

จันจิรา ธรรมยา. (2553). *ภาพตัวแทนของผู้หญิงในวรรณกรรมล้านนา: กรณีศึกษาเปรียบเทียบวรรณกรรมสามสมัย เรื่อง ค่าวซอเจ้าสุวัตร นางบัวคำ บทละครซอเรื่องน้อยไจยานางแว่นแก้ว นวนิยายเรื่องดงคนดิบ*. มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง.

จินตนา สายทองคำ. (2563). *นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ : ฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง*. https://www.bpi.ac.th/research/study?page=4

ฉันทนา เอี่ยมสกุล. (2554). *ศิลปะการออกแบบท่ารำ (นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์)*. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต.

ชลธิชา บรรเทาทึก. (2550). *ฉุยฉายพราหมณ์*. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ชวลิต สุนทรานนท์. (2559). *หนังสือประกอบวีดิทัศน์เพื่อการศึกษา โครงการสืบทอดนาฏศิลป์ไทย ครั้งที่ 10* (นุชนาฏ ดีเจริญ, บ.ก.). มหาวิทยาลัยนเรศวร. https://issuu.com/worawitnu/docs/_____/4

ชวลิต สุนทรานนท์. (2563). ฉุยฉายในนาฏกรรมไทย. *นิตยสารศิลปากร*, *63*(1), 53–64. https://shorturl.asia/jSDrF

ชวลิต สุนทรานนท์, ลสิต อิศรางกูร ณ อยุธยา, สมรัตน์ ทองแท้, ธีรเดช กลิ่นจันทร์, ไพโรจน์ ทองคำสุก, วรรณพินี สุขสม, อัมไพวรรณ เดชะชาติ, & บุญตา เขียนทองกุล. (2549). *ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนา ชุดระบำ รำ ฟ้อน*.

ชัช สุวรรณเบญจางค์. (2562). *การสร้างสรรค์ชุดการแสดง "สุครีพทรงเครื่อง"* [สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์]. https://www.bpi.ac.th/research/study?page=4

โชติอนันต์ เกษมวงศ์หงส์. (2563). *การวิเคราะห์ตัวละครและรูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างมิติความเป็นจริงกับความฝันในภาพยนตร์แฟนตาซี* [มหาวิทยาลัยรังสิต]. https://shorturl.asia/7zBNQ

ไชยอนันต์ สันติพงษ์. (2558). แก้วหน้าม้า: ละครนอกแบบหลวง. ใน *การประชุมวิชาการระดับชาติ เรื่อง เฉลิมบรมราชกุมารี นาฏยวรรณคดีสโมสร: สหวิทยาการแห่งวรรณคดีการแสดง* (น. 293–302). สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง. https://shorturl.asia/25qFG

ฐิพรรัศม์ อิ่มสวัสดิ์. (2555, กันยายน 22). *ดนตรีไทยไร้รสหรือ 2555*. Thipronrat Imsawad. https://shorturl.asia/BdcmN

ฐิพรรัศม์ อิ่มสวาสดิ์. (2554, กันยายน 17). *ดนตรีไทยไร้รสหรือ 2554*. Thipronrat Imsawad. https://shorturl.asia/uhb5I

ฐิพรรัศม์ อิ่มสวาสดิ์. (2555a, กรกฎาคม 23). *โขนการกุศล สถาบันพระปกเกล้า*. Thipronrat Imsawad. https://shorturl.asia/Zt6rV

ฐิพรรัศม์ อิ่มสวาสดิ์. (2555b, ธันวาคม 24). *Thipronrat Imsawad*. Facebook. https://shorturl.asia/O1UPR

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2562). ทฤษฎีการสร้างสรรค์งานศิลปะ. *วารสารวิชาการ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์*, *6*(2), 234–248. https://so05.tci-thaijo.org/index.php/hssnsru/issue/view/16538

ณัฐกานต์ รสหวาน. (2561). *การนำเสนอภาพตัวแทนก็อตซิล่าในภาพยนตร์ฮอลลีวูด กรณีศึกษา Godzilla 2014*. มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์.

เณศรา นาคทรรพ. (2566, มิถุนายน 28). *องค์ความรู้ : สำนักการสังคีต เรื่อง รำฉุยฉายนางพันธุรัตแปลง*. กลุ่มเผยแพร่ฯ กรมศิลปากร . https://shorturl.asia/10VFI

ธนิต อยู่โพธิ์, 2450-2547. (2550). *โขน*. โรงพิมพ์บริษัทสหอุปกรณ์การพิมพ์.

ธำมรงค์ บุญราช. (2567, มีนาคม 27). *ฉุยฉายสองนางเชลย*. Thai Traditional Dance and Drama. https://www.youtube.com/watch?v=ZR0WC5zQxi0

ธีรเดช กลิ่นจันทร์. (2564). การแสดงในพระราชพิธีบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช. *นิตยสารศิลปากร, 64*(4), 57–62. https://shorturl.asia/lA96k

นพพร โหมดเทศ. (2566, สิงหาคม 10). *ระบำฉนิมมาศราชบูรณะ*. Nopphorn Modtheds. https://shorturl.asia/WA0zl

นพมาตร พวงสุวรรณ. (2545). *ภาพโสเภณีในนวนิยายไทย กับความเป็นจริงทางสังคม* [จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. https://shorturl.asia/Hs4R2

นิรินทร์ เภตราไชยอนันต์. (2550). *ภาพตัวแทนผีผู้หญิงในละครโทรทัศน์*. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

บงกช บางยี่ขัน. (2556a, พฤษภาคม 19). *ฉุยฉายนักรบมอญ สมิงนครอินทร์*. Bongkhot Bangyeekhan. https://shorturl.asia/oQSPv

บงกช บางยี่ขัน. (2556b, พฤษภาคม 20). *การแสดงละครพันทาง เรื่องราชาธิราชรอบพิเศษ*. Bongkhot Bangyeekhan. https://shorturl.asia/uSIpJ

บงกช บางยี่ขัน. (2556c, พฤษภาคม 20). *ฉุยฉายสมิงพระราม*. Bongkhot Bangyeekhan. https://shorturl.asia/bvpWx

บงกช บางยี่ขัน. (2557a, เมษายน 6). *ฉุยฉายจันทวดี*. Bongkhot Bangyeekhan. https://shorturl.asia/eEHa1

บงกช บางยี่ขัน. (2557b, มิถุนายน 8). *ศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 5 2557*. Bongkhot Bangyeekhan. https://shorturl.asia/omBAT

บงกช บางยี่ขัน. (2559, ตุลาคม 3). *ศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 9 2559*. Bongkhot Bangyeekhan. https://shorturl.asia/DIBRy

บทละครนอก เรื่อง ไกรทอง ตอนนางวิมาลาตามไกรทองมาจากถ้ำ. (ม.ป.ป.). ใน *รวมบทละครนอกเรื่อง ไกรทอง*. ม.ป.พ. สืบค้น 5 พฤษภาคม 2024, จาก https://apcbpi.com/member.php

บวรเวท รุ่งรุจี, ปกรณ์ พรพิสุทธิ์, & อัมไพวรรณ เดชะชาติ. (2558). ระบำ รำ ฟ้อน. ใน *อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นางพเยาว์ บูลกุล* (น. 105–181). ม.ป.พ. https://drive.google.com/file/d/1SfLYJuFVPU87V6fyOcLqMi44uGfxQvC9/view

ประวิทย์ ฤทธิบูลย์. (2558). นาฏศิลป์ไทย : สื่อทางวัฒนธรรมที่มากกว่าความบันเทิง. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์*, *2*(1), 106–137. http://www.repository.rmutt.ac.th/dspace/handle/123456789/2288

ปิ่นเกศ วัชรปาณ. (2559). *การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์*. มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี.

ปี๊บ คงลายทอง. (2538). *เพลงปี่ฉุยฉาย : การวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยาและภาพสะท้อนแห่งความงาม*. มหาวิทยาลัยมหิดล.

พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์. (2558). *ประวัตินาฏศิลป์ไทย : ภาคกลาง*. โอเดียนสโตร์.

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. (2463). *บทเบิกโรงลครหลวง พระบรมราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 4*. พิมพ์ไทย.

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. (2515). *บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 1*. แพร่พิทยา. https://shorturl.asia/4wc8d

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. (2497). *พระราชนิพนธ์บทละคร เรื่อง สังข์ทอง*. คุรุสภา. https://shorturl.asia/XJAaq

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. (2530). *บทละครนอก พระราชนิพนธ์ รัชกาลที่ 2*. กรมศิลปากร. https://shorturl.asia/r4eOC

พระศรี (พระนามแฝง). (ม.ป.ป.). *บทลครรำ เรื่องพระราชนิพนธ์อิเหนา (เล็ก)*. พิมพ์ศุภการจำรูญ.

พระอุดมธีรคุณ และบัณฑิกา จารุมา. (2563). ภาษาและวัฒนธรรม: ความหมาย ความสำคัญ และความสัมพันธ์ระหว่างกัน. *วารสารมหาจุฬาวิชาการ*, *7*(2), 53–63.

พัชราภรณ์ คชินทร์. (2565). การนำเสนอภาพแทนความเป็นไทยในรายการเสน่ห์ห้องเครื่อง. *วารสารสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา* , *7*(1), 159–174. https://shorturl.asia/GCybd

ไพโรจน์ ทองคำสุก. (2544). *วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ครูเฉลย ศุขะวณิช*. สถาบันนาฏดุริยางค์ศิลป์ กรมศิลปากร.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. (2549). *ครูศิริวัฒน์ ดิษยนันท์ ศิลปินแห่งชาติ : ต้นแบบของศิลปินชั้นครูผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย*. กรมศิลปากร.

โมฬี ศรีแสนยงค์. (2558). *นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง*. https://shorturl.asia/EuqyF

ระวิวรรณ วรรณวิไชย. (2543). ฉุยฉาย. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ*, *8*(2), 53–59. https://shorturl.asia/gvxjG

รัตนพล ชื่นค้า (บ.ก.). (2560). บทละครเรื่องรถเสน กรมศิลปากร. ใน *นางสิบสอง-พระรถเมรีศึกษา* (น. 365–416). กรมศิลปากร สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. https://kukr.lib.ku.ac.th/kukr_es/kukr/search_detail/result/371111

รัตนา มณีสิน. (2540). *สุนทรียะทางนาฏศิลป์ไทย*. สถาบันราชภัฏสวนดุสิต.

ริเรืองรอง รัตนวิไลสกุล. (2540). *มนุษยสัมพันธ์ = Human relations* (ปี 3). สายวิชาสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าธนบุรี.

ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ. (2556). *ศึกษาแนวคิดการออกแบบท่ารำของ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ตามแบบแผนละครพันทางเรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ กรณีศึกษา : ตัวมังตราตะเบงชะเวดี้* [สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์]. https://apcbpi.com/km_detail.php?id=3807

ละอองดาว จิตต์พิริยะการ. (2562). *หญิงม่าย : ภาพแทนนางเอกชายขอบในนวนิยายไทยร่วมสมัย* [มหาวิทยาลัยมหาสารคาม]. https://shorturl.asia/VyPEa

วันชนะ ทองคำเภา. (2550). *ภาพตัวแทนของสมเด็จพระมหาธรรมราชาในวรรณกรรมไทย* [จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. https://shorturl.asia/7aKRF

วันทนีย์ ม่วงบุญ. (2558, กรกฎาคม 8). *วันทนีย์ ม่วงบุญ สวมชุดข้าราชการพลเรือน เครื่องแบบพิธีการ*. Noy Noyy. https://golink.icu/2xGZ0sp

วิมลศรี อุปรมัย. (2524). *นาฏกรรมและการละคร หลักการบริหารและการจัดการแสดง*. หนอน.

ศรีเรือน แก้วกังวาล. (2551). *ทฤษฎีจิตวิทยาบุคลิกภาพ : รู้เรา รู้เขา*. หมอชาวบ้าน.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. (2556). *วิเคราะห์กระบวนท่ารำฉุยฉายฮเนา ตามรูปแบบละครวังสวนกุหลาบ* [สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์]. https://apcbpi.com/km_detail.php?id=4400

สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี. (2561). *บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี*. กรมศิลปากร. https://shorturl.asia/BgzvF

สวภา เวชสุรักษ์. (2547). *หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี* [จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/7211

สำนักงานอุทยานการเรียนรู้. (2555). *ตำรารำ*. TK park. http://valuablebook2.tkpark.or.th/2013/08_tumra_web/gallery4.html

สุพัชริณทร์ นาคคงคำ. (2562). *ภาพแทนชาวไทยภูเขาในวรรณกรรมไทยร่วมสมัยปี พ.ศ. 2498-2559*. มหาวิทยาลัยนเรศวร.

สุภาพร สอนประสิทธิ์. (2558, พฤษภาคม 27). *นาฏศิลป์ไม่สิ้นสายใย ร้อยรวมใจสดุดี ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์*. Supaporn Kishi. https://shorturl.asia/n6ucw

สุภาพร สอนประสิทธิ์. (2559a, มกราคม 11). *ปี่พาทย์เสภาที่วังหน้า ครั้งที่ 14*. Supaporn Kishi. https://shorturl.asia/3AnEP

สุภาพร สอนประสิทธิ์. (2559b, มิถุนายน 5). *ฉุยฉาย มณฑา รจนา เสน่หาผูกพัน*. Supaporn Kishi. https://shorturl.asia/oKY6O

สุภาพร สอนประสิทธิ์. (2559c, กรกฎาคม 17). *การแสดงโขนเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมาร*. Supaporn Kishi. https://shorturl.asia/3WXC4

สุภาพร สอนประสิทธิ์. (2559d, กรกฎาคม 26). *ความภักดีใต้ร่มพระบารมี เรื่อง ดั่งเม็ดทรายในแผ่นดิน*. Supaporn Kishi. https://shorturl.asia/jRCtO

สุภาพร สอนประสิทธิ์. (2560, กุมภาพันธ์ 8). *วันทนีย์ ม่วงบุญ สวมชุดครุยวิทยฐานะ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม*. Supaporn Kishi. https://shorturl.asia/hXbMD

สุภาพร สอนประสิทธิ์. (2561, กันยายน 13). *ศิลปิน ศิลปะ ศิลปากร 2561*. Supaporn Kishi. https://shorturl.asia/52ChL

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. (2541). *การละครไทย* (ปี 4). ไทยวัฒนาพานิช.

สุมิตร เทพวงษ์. (2541). *นาฏศิลป์ไทย* (ปี 2). โอเดียนสโตร์. https://opac.nu.ac.th/vufind/Record/271221

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

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543a). *นาฏยศิลป์ปริทรรศน์*. ห้องภาพสุวรรณ,.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543b). *วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เสนาะ เจริญพร. (2546). *ภาพเสนอผู้หญิงในวรรณกรรมไทยช่วงทศวรรษ 2530 : วิเคราะห์ความโยงใยกับประเด็นทางสังคม* [มหาวิทยาลัยเชียงใหม่]. https://shorturl.asia/YjiG4

โสภา ชูพิกุลชัย. (2521). *จิตวิทยาทั่วไป*. ไทยวัฒนาพานิช.

ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ. (2558a). *บทลครนอก พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 รวม 6 เรื่อง ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ*. วัชรญาณ. https://shorturl.asia/o3uFz

ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ. (2558b, มกราคม). *บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง*. วัชรญาณ. https://shorturl.asia/EPJfu

ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ. (2558c, มกราคม). *บทละครเรื่อง อุณรุท*. วัชรญาณ. https://shorturl.asia/Wi1Gj

ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ. (2558d, มกราคม). *ราชาธิราช*. วัชรญาณ. https://shorturl.asia/Oqhgt

อนงค์ลักษณ์ ศรีเพ็ญ. (2556). การรำในการแสดงลิเก. *วารสารวัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่น*, *6*(1), 11.

อนุชา ชังชั่ว. (2563). *การศึกษาแนวคิดและรูปแบบการประพันธ์บทรำถวายพระพรของ ดร.วันทนีย์ ม่วงบุญ*. มหาวิทยาลัยนเรศวร.

อโนทัย ส้มอ่ำ. (2562). *การประดิษฐ์วัฒนธรรมด้านนาฏยศิลป์ "ระบำลีลาลายสังคโลก"* [มหาวิทยาลัยมหาสารคาม]. https://shorturl.asia/hlBdN

อมรรัตน์ กองบุญ. (2554, กันยายน 18). *ดนตรีไทยไร้รสหรือ 2554*. Amonrat Kongboon. https://shorturl.asia/mzjpx

อมรรัตน์ กองบุญ. (2555, ธันวาคม 24). *109 ปีชาตกาลท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี*. Amonrat Kongboon. https://shorturl.asia/vhLTB

อมรรัตน์ กองบุญ. (2558, พฤษภาคม 29). *ศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 5 2558*. Amonrat Kongboon. https://www.facebook.com/media/set/?set=a.947636928600524&type=3

อมรัตน์ กองบุญ. (2558, ตุลาคม 31). *รถเสนจับม้า*. Amonrat Kongboon. https://shorturl.asia/UFp0M

อมรา อยู่คงพันธุ์. (2556a, มิถุนายน 21). *ฉุยฉายสมิงพระราม*. Amara Yookongbandhu. https://shorturl.asia/7KJm9

อมรา อยู่คงพันธุ์. (2556b, มิถุนายน 26). *ศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 5 2556*. Amara Yookongbandhu . https://shorturl.asia/el1Bw

อมรา อยู่คงพันธุ์. (2557, ตุลาคม 6). *วิพิธทัศนา 2557*. Amara Yookongbandhu. https://shorturl.asia/pI8qT

อมรา อยู่คงพันธุ์. (2558, กันยายน 7). *อิเหนาตัดดอกไม้*. Amara Yookongbandhu. https://shorturl.asia/rxWRq

อมรา อยู่คงพันธุ์. (2561, กันยายน 23). *ศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 9 2561*. Amara Yookongbandhu. https://shorturl.asia/r8msL

อมรา อยู่คงพันธุ์. (2561, ธันวาคม 31). *ฉุยฉายชายชาตรี นามมีว่าขุนลอ*. Amara Yookongbandhu. https://shorturl.asia/u3UIM

อรวรรณ ขมวัฒนา และวีร์สุดา บุนนาค. (2557). *หนังสือเรียน รายวิชาพื้นฐาน นาฏศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4-6*. พัฒนาคุณภาพวิชาการ (พว.). https://drive.google.com/file/d/16YKWV2Q_l-8eTgE0YJ7a6KoO4p_m6qhT/view

อัมไพวรรณ เดชะชาติ. (2554). ศิลปิน-ศิลปากร อาจารย์วันทนีย์ ม่วงบุญ ดวงดาวค้างฟ้าศิลปากร. *นิตยสารศิลปากร, 54*(4), 92–111.

ไอศูรย์ ทิพย์ประชาบาล. (2657, มีนาคม 25). *ฉุยฉายสองนางเชลย*. Aisoon DayDae Wong. https://shorturl.asia/bCOf8

Ben-Shaul, D. (2023). Abyssal Choreography: The Ropedancer's Unsettling Agency and Philippe Petit's Walks. *Dance Research Journal*, *55*(1), 46–67. https://doi.org/10.1017/S0149767723000189

Biasutti, M., & Habe, K. (2023). Teachers' perspectives on dance improvisation and flow. *Research in Dance Education*, *24*(3), 242–261. https://doi.org/10.1080/14647893.2021.1940915

Fortuna, V. (2016). Dancing Argentine Modernity: Imagined Indigenous Bodies on the Buenos Aires Concert Stage (1915–1966). *Dance Research Journal*, *48*(2), 44–60. https://doi.org/10.1017/S0149767716000206

Gonye, J. (2020). Interpreting Zimbabwe's Third Chimurenga Through Kongonya: Representations of Post-2000 Zimbabwean Dance in Buckle's Beyond Tears: Zimbabwe's Tragedy and Mtizira's Chimurenga Protocol. *Dance Research Journal*, *52*(2), 26–40. https://doi.org/10.1017/S0149767720000157

Hall, S. (1997). *REPRESENTATION Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications & Open University.

Leon, A. (2023). Choreographing Proximity and Difference: Vassos Kanellos's Performance of Greekness as an Embodied Negotiation with Western Dance Modernity. *Dance Research Journal*, *55*(1), 22–45. https://doi.org/10.1017/S0149767723000025

Misaki, M. (2021). Colonial Rupture and Native Continuity in Indigenous Cultural Representations: Through Hawaiian Ancient Dance Kahiko. *Dance Research Journal*, *53*(1), 44–60. https://doi.org/10.1017/S0149767721000024

Miyahara, M., & Mirfin-Veitch, B. (2023). Developmental passages to dance improvisation: an interpretive phenomenological study of lived and living conscious experiences. *Research in Dance Education*, *24*(2), 173–192. https://doi.org/10.1080/14647893.2021.1873262

Ongelen, M. (2022, มกราคม 1). *Horror and Women's Struggle for Power: Guadagnino's Suspiria (2018)*. ACADEMIA. https://shorturl.asia/zuY89

Petkovski, F. (2023). Choreography as Ideology: Dance Heritage, Performance Politics, and the Former Yugoslavia. *Dance Research Journal*, *55*(1), 98–119. https://doi.org/10.1017/S0149767723000013

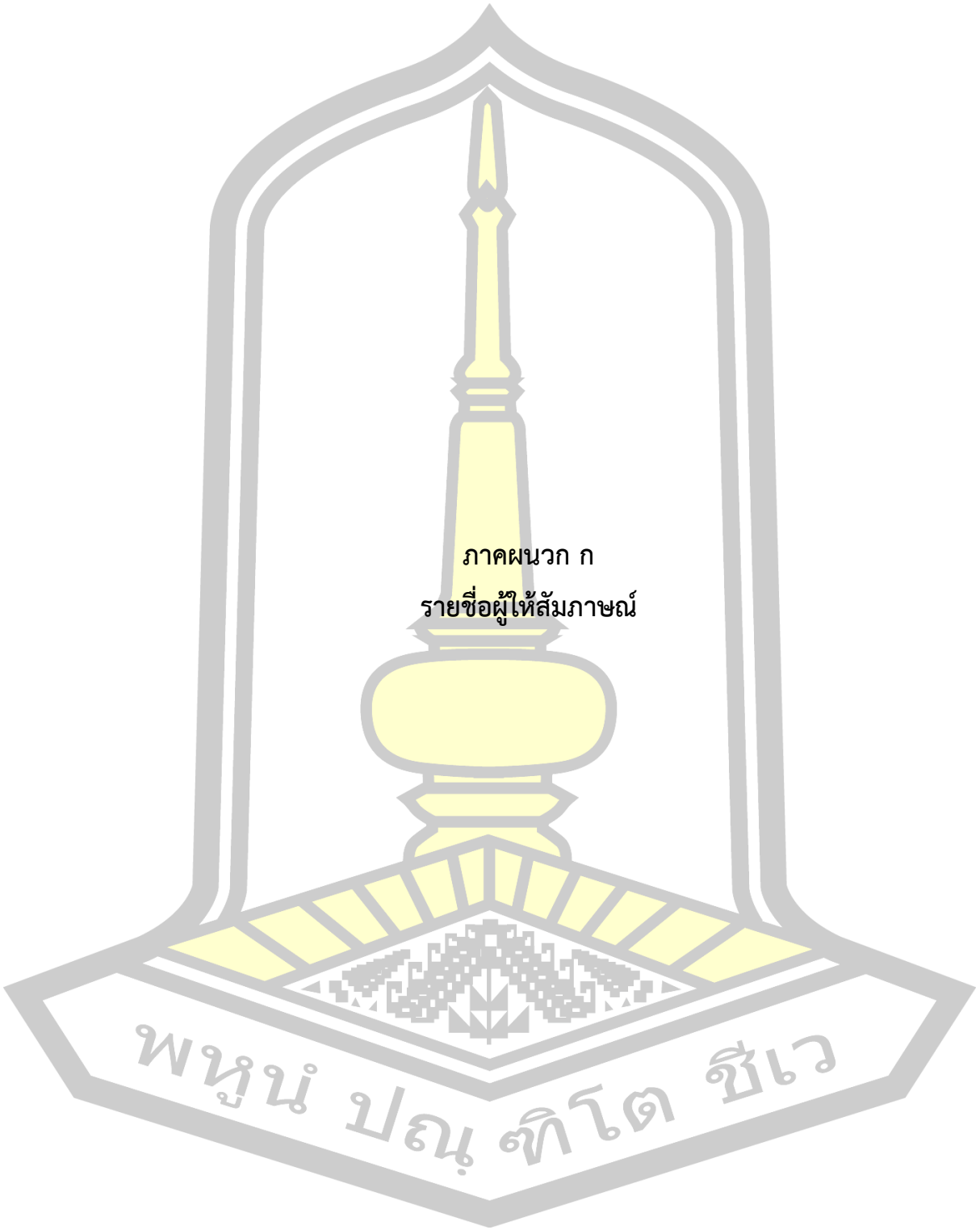
Reason, M. (2017). Representing Soldiers to Soldiers Through Dance: Authenticity, Theatricality, and Witnessing the Pain of Others. *Dance Research Journal*, *49*(2), 79–95. https://doi.org/10.1017/S0149767717000213

Tookta Jinny (นามแฝง). (2557, ธันวาคม 2). *ศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 11 2557*. Tookta Jinny. https://shorturl.asia/yE1lM

Yung Binwon (นามแฝง). (2557, พฤษภาคม 31). *ศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 5 2557*. Yung Binwon. https://shorturl.asia/omBAT

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาคผนวก



ภาคผนวก ก

รายชื่อผู้ให้สัมภาษณ์

รายชื่อผู้ให้สัมภาษณ์

กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 23 กันยายน 2565

กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 30 พฤศจิกายน 2565

ฉันทวัฒน์ ชูแหวน เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 30 พฤศจิกายน 2565

ไชยยะ ทางมีศรี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 30 พฤศจิกายน 2565

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 27 กันยายน 2565

นพวรรณ จันทรักษา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 15 พฤศจิกายน 2565

นพวรรณ จันทรักษา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 27 ตุลาคม 2566

ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 27 ตุลาคม 2566

ปภาวี จึงประวัติ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 27 ตุลาคม 2566

ปรัชญา ชัยเทศ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 27 ตุลาคม 2566

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เมื่อวันที่ 10 กุมภาพันธ์ 2566

มณีรัตน์ มุ่งดี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 15 พฤศจิกายน 2565

รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 26 กันยายน 2565

รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 30 พฤศจิกายน 2565

รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 27 ตุลาคม 2566

รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 10 มกราคม 2567

วันทนีย์ ม่วงบุญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 16 ตุลาคม 2563

วันทนีย์ ม่วงบุญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 23 กันยายน 2565

วันทนีย์ ม่วงบุญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 27 ตุลาคม 2566

วันทนีย์ ม่วงบุญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 15 พฤศจิกายน 2565

วันเพ็ญ จิตตรง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 27 ตุลาคม 2566

สมชาย ทับพร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 23 กันยายน 2565

สมชาย ทับพร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 15 พฤศจิกายน 2565

สมชาย ทับพร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 30 พฤศจิกายน 2565

สุชาดา ศรีสุระ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 15 พฤศจิกายน 2565

สุชาดา ศรีสุระ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 30 พฤศจิกายน 2565

หนึ่งนุช เคหา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 15 พฤศจิกายน 2565

เอก อรุณพันธ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 15 พฤศจิกายน 2565

เอก อรุณพันธ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชา ชังชั่ว เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 27 ตุลาคม 2566

ภาคผนวก ข
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างชุดที่ 1

แบบสัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้

เรื่อง ฉุยฉาย : ภาพแทนตัวละครและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของวันทนีย์ ม่วงบุญ

ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานผู้ให้สัมภาษณ์

1. ชื่อ-นามสกุล..... อายุ.....
2. การศึกษา

( ) ปริญญาตรี ( ) ปริญญาโท

( ) ปริญญาเอก ( ) อื่น ๆ ระบุ.....

3. อาชีพ.....
4. สถานที่ทำงาน..... จังหวัด.....
5. ตำแหน่ง.....

ตอนที่ 2 การนำเสนอภาพแทนในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของวันทนีย์ ม่วงบุญ

1. ท่านมีมุมมองต่อตัวละคร อย่างไร

.....

.....

.....

.....

2. ท่านมีวิธีการนำเสนอตัวละครผ่านทำนองดนตรีอย่างไร

.....

.....

.....

.....

3. ท่านมีวิธีการนำเสนอตัวละครผ่านบทร้องและทำนองเพลงอย่างไร

.....

.....

.....

.....

4. ท่านมีวิธีการนำเสนอตัวละครผ่านการแต่งกายอย่างไร

.....

.....

.....

.....

5. ท่านมีวิธีการคัดเลือกผู้แสดงในการสวมบทบาทตัวละครอย่างไร

.....

.....

.....

.....

ตอนที่ 3 และการออกแบบประดิษฐ์ฉุยฉายของวันทนีย์ ม่วงบุญ

1. ท่านมีวิธีการนำเสนอตัวละคร ผ่านการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายอย่างไร

.....

.....

.....

.....

2. ท่านมีวิธีการออกแบบการใช้พื้นที่ในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายอย่างไร

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....ผู้ให้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างชุดที่ 2

แบบสัมภาษณ์กลุ่มผู้ปฏิบัติ

เรื่อง ฉุยฉาย : ภาพแทนตัวละครและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของวันทนีย์ ม่วงบุญ

ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานผู้ให้สัมภาษณ์

1. ชื่อ-นามสกุล..... อายุ..... .....

2. การศึกษา

( ) ปริญญาตรี ( ) ปริญญาโท

( ) ปริญญาเอก ( ) อื่น ๆ ระบุ.....

3. อาชีพ..... .....

4. สถานที่ทำงาน..... จังหวัด..... .....

5. ตำแหน่ง..... .....

ตอนที่ 2 การนำเสนอภาพแทนในนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

1. ท่านได้รับการถ่ายทอดนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ เนื่องด้วยสาเหตุใด

.....

.....

.....

.....

2. วันทนีย์ ม่วงบุญ มีวิธีการสร้างความเข้าใจในการเข้าถึงบทบาทของตัวละครอย่างไร

.....

.....

.....

.....

ตอนที่ 3 การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ

1. กระบวนที่ได้รับการถ่ายทอดเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

.....

2. การใช้พื้นที่ที่ได้รับถ่ายทอดเป็นอย่างไร

.....

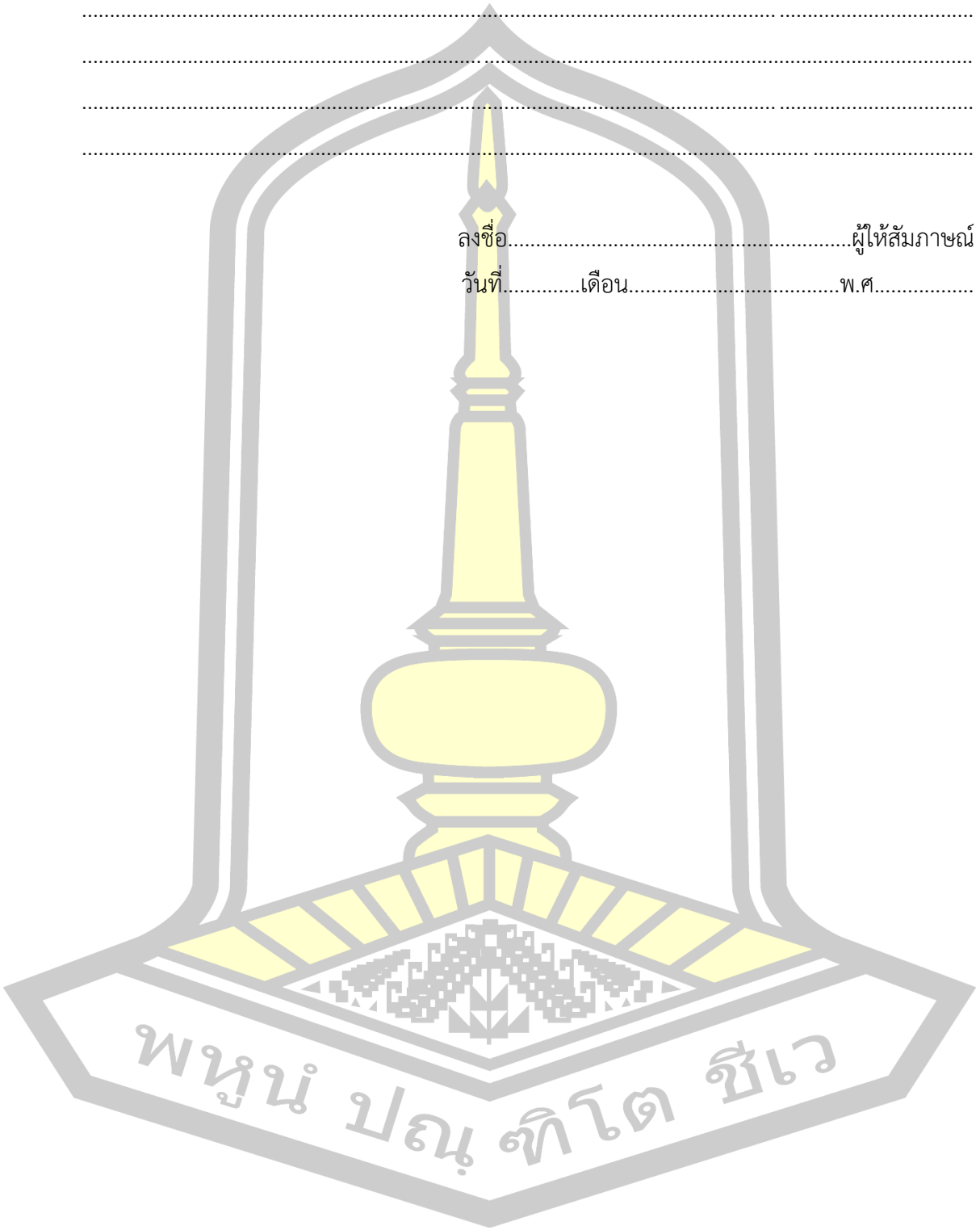
.....

.....

.....

ลงชื่อ.....ผู้ให้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....



แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างชุดที่ 3

แบบสัมภาษณ์กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป

เรื่อง ฉุยฉาย : ภาพแทนตัวละครและการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของวันทนีย์ ม่วงบุญ

ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานผู้ให้สัมภาษณ์

1. ชื่อ-นามสกุล..... อายุ.....
2. การศึกษา

( ) ปริญญาตรี ( ) ปริญญาโท

( ) ปริญญาเอก ( ) อื่น ๆ ระบุ.....

3. อาชีพ.....
4. สถานที่ทำงาน..... จังหวัด.....
5. ตำแหน่ง.....

ตอนที่ 2 การนำเสนอภาพแทนในนาฏยประดิษฐ์ประเภทฉุยฉาย

1. ท่านมีโอกาสได้รับชมผลงาน และ/หรือมีส่วนร่วมในการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของวันทนีย์ ม่วงบุญ ชุดใดบ้าง และมีความคิดเห็นเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

.....

ตอนที่ 3 การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของวันทนีย์ ม่วงบุญ

1. ท่านเคยได้รับการถ่ายทอดผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายของ วันทนีย์ ม่วงบุญ หรือไม่ หากมี ท่านได้รับการถ่ายทอดในชุดใดบ้าง

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....ผู้ให้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

ภาคผนวก ค
ภาพประกอบเพิ่มเติม

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 98 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับวันทนีย์ ม่วงบุญ

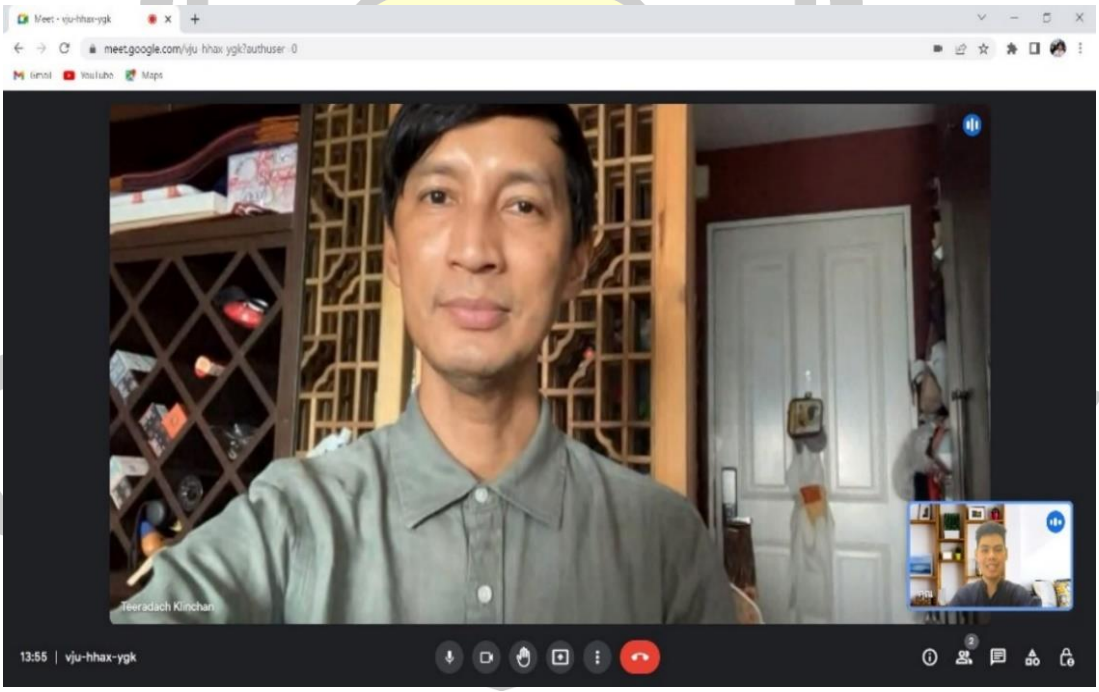
ที่มา: ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 99 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 100 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับสมชาย ทับพร

ที่มา: ผู้วิจัย, 2565



ภาพประกอบ 101 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับธีรเดช กลิ่นจันทร์

ที่มา: ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 102 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับวันทนีย์ ม่วงบุญ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 103 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับเอก อรุณพันธ์

ที่มา: ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 104 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับนพวรรณ จันทรักษา

ที่มา: ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 105 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับหนึ่งนุช เคหา

ที่มา: ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 106 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับมณีรัตน์ มุ่งดี

ที่มา: ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 107 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับสุชาดา ศรีสุระ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 108 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับฉันทวัฒน์ ชูแหวน

ที่มา: ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 109 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับรัฐศาสตร์ จั่นเจริญ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 110 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับไชยยะ ทางมีศรี

ที่มา: ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 111 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับไพฑูรย์ เข้มแข็ง

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

ภาพประกอบ 112 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับวันทนีย์ ม่วงบุญ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 113 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับนพวรรณ จันทรักษา

ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 114 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับเอก อรุณพันธ์

ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 115 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับปรัชญา ชัยเทศ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 116 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับวันเพ็ญ จิตตรง

ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 117 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับรัฐศาสตร์ จั่นเจริญ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 118 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับอาจารย์ที่ปรึกษา

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

ภาพประกอบ 119 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับอาจารย์ที่ปรึกษา

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

ภาพประกอบ 120 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับประธานกรรมการ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

ภาพประกอบ 121 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับกรรมการ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

ภาพประกอบ 122 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับอาจารย์ที่ปรึกษา

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นายอนุชา ชังชั่ว
วันเกิด	17 ธันวาคม 2542
สถานที่เกิด	อ.หนองฉาง จ.อุทัยธานี
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	225/2 หมู่ 4 ต.เขาบางแกรก อ.หนองฉาง จ.อุทัยธานี 61170
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	นักวิชาการศึกษา
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	คณะวิศวกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ประวัติการศึกษา	พ.ศ. 2565 หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต (ศศ.บ.) สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร พ.ศ. 2567 หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.) สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว