วิเคราะห์เปรียบเทียบ บทบาทการเกี้ยวพาราสี ในการแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี

Comparative Analysis of the Courtship Role plays in the Lakorn Nok Phra Abhai Mani

*ชนัฏา แสงทองสกาว**

บทคัดย่อ

การวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา 1) บทบาทและรูปแบบการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ระหว่างพระอภัยมณีกับนางผีเสื้อสมุทร (แปลง) ตามรูปแบบของครูลมุล ยมะคุปต์ ระหว่างพระอภัยมณีกับนางเงือก และนางละเวงวัณฬา ตามรูปแบบของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี 2) วิเคราะห์เปรียบเทียบบทบาท องค์ประกอบของการแสดง และกระบวนท่ารำในการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี

ผลการศึกษาพบว่า 1) รูปแบบการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละคร มี 2 ประเภท คือ การนั่งเกี้ยว และการยืนเกี้ยว ท่ารำประกอบเพลงหน้าพาทย์ บทร้อง และบทเจรจา 2) กระบวนท่ารำการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี พบว่ามีความแตกต่างไปตามบทบาทของตัวละคร ดังนี้ การเกี้ยวพาราสีระหว่างพระอภัยมณีกับนางผีเสื้อสมุทร มีกระบวนท่ารำตามหลักจารีตของนาฏศิลป์ไทย มีลักษณะการรำเกี้ยวพาราสีแบบใกล้ชิดสัมผัส เป็นการเกี้ยวที่มีลักษณะพิเศษคือการเกี้ยวตามบทร้อง ตัวนางเป็นฝ่ายเข้าเกี้ยว ยั่วยวนและเชื้อเชิญตัวพระ และการเกี้ยวในเพลงหน้าพาทย์เพลงโลม และเพลงตระนอน ตัวละครฝ่ายนางเป็นผู้แสดงทำบทเกี้ยวตัวละครฝ่ายพระ ประกอบด้วย การขยับเข้าหาตัวพระ ท่าเชยคาง ท่าถูหน้าขา ท่ากอด ท่าขึ้นนั่งบนตักตัวพระ การเกี้ยวพาราสีระหว่างพระอภัยมณีกับนางเงือก เป็นลักษณะการเกี้ยวด้วยสายตา ท่ารำเป็นการรำตีบทตามภาษาท่านาฏศิลป์ในบทร้อง มีการแสดงอารมณ์ สีหน้า สายตา เพื่อแสดงให้เห็นถึงการหลงรัก และเขินอาย การเกี้ยวพาราสีระหว่างพระอภัยมณีกับนางละเวงวัณฬา เป็นลักษณะการเกี้ยวด้วยบทร้องหรือคำพูด กระบวนท่ารำของตัวพระเป็นการรำตีบทตามบทร้อง เจรจา และมีท่ารำที่ประดิษฐ์มาเพื่อให้สอดคล้องกับบทและเหมาะสมกับตัวละคร ส่วนกระบวนท่ารำตัวนางมีอิทธิพลมาจากนาฏศิลป์ตะวันตกและผสมผสานกับท่าทางธรรมชาติของมนุษย์

คำสำคัญ : เกี้ยวพาราสี ละครนอก พระอภัยมณี

Abstract

The purposes of this research were to study: 1) the roles and patterns of courtship in

* *อาจารย์ประจำ คณะสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*

Phra Abhai Mani, a Lakorn Nok play, between Phra Abhai Mani and the (converted) giantess following the formation of Teacher Lamul Yamakup, and between Phra Abhai Mani, the mermaid and Lawengwanla by the pattern of Thanpuying Paew Sanithwongseni. 2) comparative analysis of the courtship role plays Elements of the show And dance postures in the Lakorn Nok Phra Abhai Mani.

The results were as follows: 1) there are two categories of courtship patterns in the dramatic performance: the sitting and standing courtship postures. The dancing postures are accompanied by Naphat, lyrics and dialogues. 2) The dance movements by courtship in the Lakorn Nok, Phra Abhai Mani are differentiated due to the roles of the characters e.g. the courtship between Phra Abhai Mani and the ocean giantess are composed of the dancing movements in accordance with the traditions of Thai dance preforming art. The courtship dancing gestures are in close contacts, which are significantly special e.g. the courtship followed by the lyrics. The heroine (female character) approaches, courts, seduces and invites the hero (male character). The courtship is going to be accompanied by Naphat, Lom Song and Tranon Song. The female character performs the courtship to the male character: moving towards the male character, fondling his chin, rubbing his thigh, hugging him and sitting on his lap. On the contrary, the courtship between Phra Aphai Mani and the mermaid is characterized as the eye-contact courtship. The dancing gestures follow the roles according to the language of the dancing performance in the lyrics. The postures demonstrate emotions, countenances and eye sights to show affection and shyness. The courtship between Phra Abhai Mani and Lawengwanla is the lyrical or verbal courtship. The dance postures of the male character are characterized in accordance with the lyrics and dialogues. The dance gestures were invented according to the script and the characters. The dance postures of the female character are influenced by the western dance performing art combined with the natural human gestures.

Keywords: Courtship Role plays**,** Lakorn Nok, Phra Abhai Mani

บทนำ

เมื่อกล่าวถึง “สุนทรภู่” ทุกคนต้องนึกถึงวรรณกรรมของไทยที่ทุกคนได้กล่าวขานว่าเป็นวรรณกรรมชิ้นเอกของสุนทรภู่ คือ “พระอภัยมณี” เป็นชิ้นงานอมตะและเป็นมรดกอันล้ำค่าของชาติ มีการสันนิษฐานว่าสุนทรภู่ได้เริ่มแต่งเรื่องพระอภัยมณีในสมัยรัชการที่ 3 และน่าจะแต่งเสร็จในสมัยรัชกาลที่ 3 ต่อมามีการแต่งเพิ่มจากที่สุนทรภู่แต่งถึงตอนพระอภัยออกบวช โดยสังเกตได้จากสำนวนภาษาไม่กลมกลืนกับช่วงแรก

เรื่องพระอภัยมณีมีเนื้อเรื่องที่สนุกสนาน ซึ่งต่างจากวรรณกรรมหรือวรรณคดีเรื่องอื่น ๆ ที่ผูกเป็นเรื่องราวได้เข้มข้นและมองเห็นภาพในจิตนาการของผู้ที่ได้อ่าน ซึ่งเรื่องราวในแต่ละตอนก็มีการสร้างภาพฉากในเรื่องได้ใหญ่โต เหมือนเนรมิตโลกใหม่ให้คนสมัยก่อน เมื่อได้มาอ่านเรื่องพระอภัยมณีในสมัยปัจจุบันผู้อ่านได้มีความคิดว่าสุนทรภู่มีความคิดสร้างสรรค์และยาวไกล มีการวางโครงเรื่องให้มีความแปลกใหม่ มีการวางตัวละครหลากหลาย ต่างชาติ ศาสนา วรรณะ และ

ยังมีทั้งเป็นมนุษย์ธรรมดากับที่เป็นอมนุษย์มาผูกเป็นเรื่องเดียวกัน ทำให้สร้างรสทางวรรณคดีอย่างครบถ้วน ไม่มีเรื่องไหนที่มีตัวละครมาก และมีชีวิตจิตใจอย่างเรื่องนี้เลย มีเหตุการณ์ในเรื่องหลายเหตุการณ์ที่ทำให้ผู้อ่านเกิดความพิศวง คาดการณ์เหตุการณ์ข้างหน้าไม่ถูก ทำให้เกิดความสนุกสนานในการอ่าน นอกจากได้ความบันเทิงเริงใจจากการอ่านเรื่องนี้แล้ว ยังมีการสอดแทรกคติสอนใจทั้งทางโลกและทางธรรม อีกทั้งให้ความรู้ทางสังคม ความเชื่อ วัฒนธรรม ประเพณีแก่ผู้อ่าน ดังคำกล่าวของ สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์ ว่า "เรื่องพระอภัยมณีนี้ ได้รับยกย่องโดยทั่วไปว่าเป็นเรื่องที่สร้างขึ้นด้วยจินตนาการของสุนทรภู่อย่างแท้จริง แม้จะมีเค้า เงื่อนบางตอนที่แสดงว่า ผู้แต่งได้ความคิดมาจากวรรณคดีอื่น หรือจากตำนาน ชาดก ตลอดจนเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ แต่ความเด่นของเรื่องที่ผู้อ่านติดใจก็อยู่ที่การร้อยเรื่องราวต่าง ๆ เข้าด้วยกันอันเป็นสิ่งที่สุนทรภู่สามารถทำได้ดียิ่ง" (สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์, 2549)

อย่างไรก็ตาม เรื่องพระอภัยมณีเป็นนิทานที่สุนทรภู่คิดเรื่องขึ้นมาเอง อาจได้เค้าโครงจากจีน หรือฝรั่งบ้าง แต่ก็ปรับให้เป็นเรื่องราวแบบไทย เช่น พระเอกมีรูปงาม มีความสามารถทางการรบหรือดนตรี เจ้าชู้มีเมียหลายคนพระอภัยมณีก็เช่นเดียวกัน เป็นพระเอกเจ้าชู้มีเมียหลายคน ได้แก่ นางผีเสื้อสมุทร นางเงือก นางสุวรรณมาลี และนางละเวง เป็นต้น ซึ่งผู้วิจัยจะขอยกตัวอย่างการเกี้ยวพาราสีจากบทคำกลอน เพื่อให้ผู้อ่านได้เห็นความแตกต่างในการเกี้ยวพาราสี โดยท่านสุนทรภู่ได้ประพันธ์ไว้ในวรรณกรรมเรื่องพระอภัยมณี และต่อมากรมศิลปากร ได้นำมาจัดทำเป็นบทละครแสดงครั้งแรกที่โรงละครศิลปากร

วรรณคดีเรื่องพระอภัยมณีได้ปรากฏบทเกี้ยวพาราสีอยู่หลายตอน ทั้งนางยักษ์ (แปลง) นางที่เป็นอมนุษย์ครึ่งคนครึ่งปลา และนางต่างชาติที่มีฐานันดรศักดิ์เป็นลูกกษัตริย์ นางทั้ง 3 ตัวละครนี้มีความแตกต่างกัน ซึ่งในลักษณะเช่นนี้ย่อมมีกระบวนท่าการเข้าพระเข้านางกริยา อารมณ์ให้ความรู้สึกที่เหมือนและแตกต่างกัน และเมื่อได้ศึกษาบทประพันธ์จากสุนทรภู่และบทละครจากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้เห็นถึงบทละครบางตอนได้ตัดเฉพาะตอนนำไปแสดงและดัดแปลงใหม่ แต่มีบางส่วนที่ไม่ได้นำมาแสดง

จากเหตุผลดังกล่าว ทำให้ผู้วิจัยต้องการวิเคราะห์และเปรียบเทียบบทบาทการเกี้ยวพาราสีระหว่างพระอภัยมณีกับนางที่เป็นอมนุษย์ คือนางยักษ์ นางเงือก และนางที่เป็นมนุษย์ต่างสัญชาติ คือนางละเวงวัณฬา ในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ดังนี้ 1) ตอนนางผีเสื้อลักพระอภัยมณี ตามรูปแบบของครูลมุล ยมะคุปต์ และครูเฉลย ศุขะวณิช 2) ตอนหนีนางผีเสื้อ และตอนพระอภัยมณีพบนางละเวง ตามรูปแบบของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี โดยศึกษาถึงประวัติความเป็นมาของการแสดง วิเคราะห์บทบาท ตลอดจนองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับการแสดง กระบวนท่ารำในการแสดง ซึ่งผู้วิจัยจะนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์เปรียบเทียบบทบาทในการเกี้ยวพาราสีของพระอภัยมณีกับตัวนางทั้ง 3 คือ นางผีเสื้อสมุทร (แปลง) นางเงือก และนางละเวงวัณฬา เพื่อให้เห็นลักษณะของบทบาทและลีลาท่ารำที่เหมือนหรือแตกต่างกัน อีกทั้งยังสามารถเป็นแนวทางต่อผู้ที่สนใจในการสืบทอดและอนุรักษ์นาฏศิลป์ไทยให้คงอยู่เป็นมรดกอันล้ำค่าของประเทศชาติสืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาบทบาทและรูปแบบการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ระหว่างพระอภัยมณีกับนางผีเสื้อสมุทร (แปลง) นางเงือก และนางละเวงวัณฬา

2. ศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบบทบาทองค์ประกอบของการแสดง และกระบวนท่ารำในการเกี้ยวพาราสี ของพระอภัยมณี กับนางผีเสื้อสมุทร (แปลง) นางเงือก และนางละเวงวัณฬา

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ประชากร หรือ ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ 13 คน สำหรับเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลในครั้งนี้ มี 2 ชุด ได้แก่ แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง โดยมีประเด็นเกี่ยวกับ บทบาท ลีลา กระบวนท่ารำ และองค์ประกอบในการแสดงบทเกี้ยวพาราสีในการแสดง ละครนอก เรื่องพระอภัยมณี และการสนทนากลุ่มย่อย เพื่อตรวจสอบความถูกต้องขององค์ความรู้ และข้อมูลการศึกษาจากผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อการปรับปรุงแก้ไข

การเก็บรวบรวมข้อมูล ใช้วิธีการศึกษาเอกสารทางวิชาการ สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ และสังเกตการณ์จากการถ่ายทอดรูปแบบกระบวนท่ารำและลีลาในท่าการเกี้ยว โดยการบันทึกภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว และบันทึกเสียง

การวิเคราะห์ข้อมูลวิเคราะห์ กระทำโดยรวบรวบข้อมูลจากเอกสารทั้งที่เป็นเอกสารชั้นต้น และเอกสารชั้นรอง ได้แก่ ตำราวิชาการ วรรณกรรม วิทยานิพนธ์ และเอกสารที่เกี่ยวข้อง

สรุปผลการวิจัย

ผลการศึกษาบทบาทและรูปแบบการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี พบว่า บทละครในการเกี้ยวพาราสีระหว่างพระอภัยมณีกับนางผีเสื้อสมุทร (แปลง) เป็นบทของครูปราณี สำราญวงศ์ เป็นผู้เรียบเรียงเขียนบท และมีการบรรจุทำนองเพลงและเพลงร้อง กำหนดรายละเอียดของฉากและตัวละครกำกับไว้ในบทด้วย เป็นการเกี้ยวตามจารีตละครไทย แต่มีส่วนแตกต่างคือ ตัวนางเป็นฝ่ายเข้าเกี้ยวและเชื้อเชิญตัวพระ ตัวพระไม่มีใจรักจึงเป็นการฝืนอารมณ์ ในส่วนของบทละครในการเกี้ยวพาราสีระหว่างพระอภัยมณีกับนางเงือก ตัดตอนมาจากตอน หนีนางผีเสื้อ ซึ่งท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี จัดทำบท ปัญญา นิตยสุวรรณ ช่วยทำบท เสรี หวังในธรรม ทำบทฉากนำ ปรากฏเฉพาะบทชมโฉมนางเงือก ไม่ปรากฏการเข้าเกี้ยวพาราสีแต่อย่างใด เป็นการเกี้ยวด้วยสายตาและอารมณ์ภายใน และบทละครในการเกี้ยวพาราสีระหว่างพระอภัยมณีกับนางละเวงวัณฬา ตัดตอนมาจากตอนพระอภัยมณีพบนางละเวง ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี อำนวยการฝึกซ้อมและจัดทำบท ปรากฏการเกี้ยวพาราสีระหว่างพระอภัยมณีกับนางละเวงวัณฬา หลังจากรบกันในฉากหน้าป้อมกำแพงเมืองผลึก เป็นการเกี้ยวพาราสีแกต่างจากการแสดงละครเรื่องอื่น กล่าวคือ มีการผสมผสานระหว่างความเป็นไทยของพระอภัยมณีและกลิ่นอายความเป็นตะวันตกของนางละเวงวัณฬา ทั้งกระบวนท่ารำ บทละคร บทเจรจา บทเพลงร้อง มีความเป็นร่วมสมัยในการแสดง

สำหรับรูปแบบการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครรำของไทย มี 2 ลักษณะ คือ การนั่งเกี้ยว และการยืนเกี้ยว จากการศึกษารูปแบบในการเกี้ยวพาราสีของทั้ง 3 คู่นี้ สามารถระบุลักษณะตามบทบาทและลีลาของตัวละคร ดังนี้ การเกี้ยวพาราสีด้วยการสัมผัสกาย การเกี้ยวพาราสีด้วยสาตา การเกี้ยวพาราสีด้วยบทร้องหรือคำพูด

เพื่อทำให้เข้าใจถึงบทบาทในการแสดงยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจะได้แบ่งประเภทแยกย่อยให้เห็นถึงลักษณะเด่นของตัวละคร เอกลักษณ์ และลีลาเฉพาะตัว ดังนี้

องค์ประกอบการแสดงที่สำคัญ

องค์ประกอบการแสดงที่สำคัญประกอบด้วย บทร้อง ทำนองเพลง ดนตรีประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์การแสดง มีดังนี้

(1) บทร้อง และทำนองเพลง ส่วนใหญ่ในการบรรจุเพลงในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณีเฉพาะตอนเกี้ยวพาราสีทั้ง 3 นาง สามารถแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ เพลงหน้าพาทย์ และ เพลงขับร้อง ปรากฏเพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบอากัปกิริยาของตัวละคร ประกอบด้วย 4 เพลง คือ เพลงรัว เพลงโลม เพลงตระนอน และเพลงฉิ่ง ส่วนเพลงขับร้อง หมายถึง เพลงที่มีเนื้อร้องเป็นตัวกำหนดเนื้อหาและอารมณ์เพลง โดยกำหนดการเปล่ง

คำร้องให้เป็นไปตามทำนองและอารมณ์ ประกอบด้วย 14 เพลง คือ เพลงสีนวล เพลงพญาสี่เสา เพลงแป๊ะ เพลงปีนตลิ่งนอก เพลงวิลันดา (ตัด) เพลงมุล่ง เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เพลงสุดใจ เพลงม้าวิ่ง เพลงคลื่นกระทบฝั่ง เพลงกล่อมนารี เพลงม้าห้อ และเพลงไทยสำเนียงฝรั่ง คือ เพลงควีนดำรัส เพลงฝรั่งควง เพลงขับร้องในการแสดงเรื่องนี้ ในเฉพาะบทเกี้ยวพาราสี ส่วนใหญ่จะใช้เพลงที่มีอัตรา 2 ชั้น และเพลงทั้งหมดที่เป็นเพลงขับร้องจัดอยู่ในประเภทเพลงเกร็ด

(2) ดนตรีประกอบการแสดง เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง เป็นวงปี่พาทย์ไม้นวม ประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลัก ซึ่งแบ่งได้ 3 ขนาดด้วยกัน คือ วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องห้า วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ และวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องใหญ่ มีการใช้ขลุ่ยเพียงออแทนปี่ใน และเพิ่มซออู้เข้าไปเพื่อให้เสียงนุ่มนวลขึ้น แต่มีการนำปี่ในมาใช้ด้วย เป็นการลดรูปมาจากวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ซึ่งใช้บรรเลงในช่วงตอนที่มีการเป่าปี่ของพระอภัยมณี และการนำเครื่องดนตรีสากลมาประกอบการบรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์ไทย เป็นการผสมผสานความเป็นไทยกับสากลทำให้เกิด “เพลงออกภาษา” จะมีพวกกลองเบส กลองสะแนร์และฉาบ ทำให้มีจังหวะมาร์ชใช้สำหรับตัวละครที่เป็นต่างชาติ เช่น นางละเวงวัณฬา เป็นนางกษัตริย์แห่งเมืองลังกา มีการใช้เพลงออกภาษา กล่าวคือ เพลงไทยออกสำเนียงฝรั่ง ได้แก่ เพลงฝรั่งแง เพลงควีนดำรัส เป็นต้น

(3) เครื่องแต่งกาย เป็นส่วนประกอบสำคัญอย่างหนึ่ง ที่จะทำให้การแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ตัวละครของเรื่องพระอภัยมณีมีแต่ละตัวละคร ก็มีความเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละตัว ซึ่งได้มีการกำหนดรูปแบบถ่ายทอดต่อ ๆ กันมา เครื่องแต่งกายของนางผีเสื้อสมุทรแปลง มีหลักในการแต่งกายนางแปลงมีอยู่ 2 ทาง คือ หลักของกรมศิลปากรจะสวมใส่รัดเกล้าตามรูปแบบของท่านผู้หญิงแผ้ว และส่วนหลักของทางวิทยาลัยนาฏศิลป์ เป็นการสวมใส่กระบังหน้าตามรูปแบบจารีตของละครวังสวนกุหลาบ เครื่องแต่งกายของนางเงือกจะเป็นลักษณะตามบทละคร มีการออกแบบชุดเพื่อใช้ในการแสดงโดยเฉพาะ มีการสวมเสื้อในนางสีขาว กรองคอสีฟ้า กระโปรงขาวมีเย็บครีบติดปลายกระโปรงข้างหลัง กระโปรงมีแหวกข้างหน้าเล็กน้อย แล้วก็มีรัดสะเอวสีฟ้า ใส่มงกุฎนางสีเงินประดับด้วยมุก สร้อยคอมุก ปล่อยผมยาว และสวมต้นแขนสีฟ้าเย็บมุกติดประดับ เข็มขัด สร้อยตัวเป็นมุก เครื่องแต่งกายของนางละเวงวัณฬา จะเห็นได้ว่าในบทละครได้ว่าตัวนางละเวงวัณฬาให้เป็นนางฝรั่ง ในการแสดงจึงเลียนแบบให้มีกลิ่นอายของการแต่งกายทหารชาติตะวันตก มีการพัฒนามา 2 รูปแบบ รูปแบบแรกเป็นชุดที่มีลักษณะเหมือนทหารม้า ซึ่งกางเกงเป็นทรงกางเกงขี่ม้า และสวมรองเท้าบูทรูปแบบที่สองเป็นชุดสวมเสื้อแขนยาวคอตั้งสีแดงปลายแขนสลับสีดำ-แดง ใส่กางเกงสีดำ ลักษณะเป็นทรงกระโปรง ด้านข้างเป็นลายหยักปักดิ้นสีทอง ใส่หมวกทรงสูงสีดำ ปีกหมวกพับด้านข้าง ผูกผ้าสีแดงผูกโบทิ้งชายด้านหลัง ติดจี้คริสตันด้านหน้าหมวก และสวมรองเท้าบูทครึ่งน่องสีดำ

(4) อุปกรณ์การแสดง ประกอบด้วย แส้ม้า ตราราหู และปี่

การศึกษาวิเคราะห์บทเกี้ยวพาราสีในโขนและละคร มีข้อค้นพบดังนี้

1. ในบทการเกี้ยวพาราสี ตัวละครอาจมีสัญชาติเดียวกันหรือต่างกัน ที่แตกต่างกันเห็นได้จากนางสำมะนักขา (ยักษ์) เกี้ยวพาราสีพระราม (มนุษย์) นางผีเสื้อสมุทร (ยักษ์) พระอภัยมณี (มนุษย์) หนุมาน (ลิง) เกี้ยวพาราสีนางสุพรรณมัจฉา (เงือก) พระอภัยมณี (มนุษย์) เกี้ยวพาราสีนางเงือก (เงือก) พระอภัยมณี (มนุษย์) เกี้ยวพาราสีนางละเวงวัณฬา (ฝรั่ง)

2. กระบวนท่ารำยังคงใช้ตามรูปแบบการเกี้ยวของนาฏศิลป์ไทย เช่น ท่าจับ ท่าประสานมือ ท่าโลม ท่าโอบกอด หรือบางครั้งมีความแตกต่างตามบุคลิกลักษณะ สถานะ ของตัวละคร เช่น การเกี้ยวอย่างสุภาพมีการใช้สีหน้าและแววตา เป็นไปตามธรรมชาติ โดยเฉพาะการแสดงละครนอก สามารถใช้สีหน้าและแววตาได้อย่าง

เสรีกว่าโขนหรือละครใน

3. ครูผู้ออกแบบท่ารำต้องคำนึงถึงความเหมาะสมแก่การเกี้ยวพาราสี เช่น เกี้ยวเพราะพอใจ ถูกเกี้ยวด้วยความไม่พอใจ หรือเกี้ยวเพราะต่างสัญชาติ การออกท่ารำจะแตกต่างกัน เช่น พระอภัยมณีเกี้ยวพาราสีนางละเวงวัณฬาด้วยการจับมือมาหอม เป็นการนำเอาวัฒนธรรมของชาติตะวันตกเข้ามาผสมผสานท่ารำให้มีความกลมกลืน

4. การเกี้ยวพาราสีนับว่าเป็นจุดเด่นของการแสดงโขนละครเพื่อให้ครบทุกรสแห่งความสนุกสนาน ได้แก่ บทต่อสู้ บทรัก บทโศก บทตลกขบขัน นับเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของละครไทย ที่จะต้องมีอารมณ์ต่างๆ เหล่านี้ในการแสดงแต่ละครั้งแต่ละตอน

5. การเกี้ยวพาราสีบางครั้งจัดว่าเป็นชุดรำอวดฝีมือดังเช่น หนุมานเกี้ยวนางสุพรรณมัจฉา ถึงแม้ว่าพระอภัยมณีจะไม่ได้รำอวดฝีมือเท่าใดนัก แต่บทบาทของนางยักษ์ที่มีกิริยาท่าทางแปลก ๆ ก็สามารถเรียกความสนใจจากคนดูได้ เช่นท่า โน้มตัวลงไปอิงแอบตัวพระ ท่ากระโดดนั่งตักตัวพระ จัดเป็นท่าที่ออกแบบได้สอดคล้องกับพื้นฐานของตัวละคร

6. โขนละครมีลักษณะของนางตลาด เช่น นางยักษ์แปลง ส่วนนางผู้ดี เช่น นางกษัตริย์ ดังนั้นครูอาจารย์ผู้ออกแบบท่ารำต้องคำนึงถึงภูมิหลังของตัวละคร เห็นได้จากลีลาท่ารำของนางผีเสื้อสมุทรแปลงเป็นนางตลาด ส่วนนางละเวงวัณฬาเป็นนางกษัตริย์ได้ออกลีลาท่ารำเป็นแบบต่างชาติ

7. การที่นางยักษ์แปลงเป็นฝ่ายเกี้ยวพาราสีผู้ชายก่อนนับว่าเป็นการรำที่ไม่พบได้บ่อยนักในโขนละคร เนื่องจากเนื้อเรื่องส่วนใหญ่จะให้ฝ่ายผู้ชายเป็นผู้เกี้ยวมากกว่า ดังเช่น สุวรรณหงส์เกี้ยวนางเกศสุริยงแปลง ขุนแผนเกี้ยวนางแก้กิริยา

อภิปรายผล

1. กระบวนท่ารำการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณีเป็นกระบวนท่ารำที่สืบทอดมาจากวังสวนกุหลาบ บทบาทและกระบวนท่ารำของพระอภัยมณีกับนางผีเสื้อสมุทร (แปลง) เป็นท่าเกี้ยวที่ตัวนางเป็นฝ่ายเกี้ยวตัวพระ ประกอบด้วยท่ารำตามเพลงร้องและบทเจราจา ผู้แสดงต้องมีทักษะฝีมือในการรำ พร้อมทั้งมีลักษณะลีลาการรำที่ใส่จริตกิริยามากกว่าตัวนางปกติในการแสดงละครไทย การแสดงความพึงพอใจทั้งทางใบหน้า แววตา และท่าทาง ซึ่งสอดคล้องกับ พัชราวรรณ ทับเกตุ (2554) ศึกษาเรื่อง หลักการแสดง ของนางเกศสุริยงแปลงในละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ พบว่า นางแปลงที่มีบุคลิกนางตลาดจะมีจริตมารยา และรูปแบบการรำคล่องแคล่ว ฉับไว นอกจากนี้ จิรัชญา บุรวัฒน์ (2551) ศึกษาเรื่อง หลักการแสดงของนางศูรปนขาในละครดึกดำบรรพ์ เรื่องรามเกียรติ์ พบว่าตัวนางยักษ์แปลงใช้ท่าผสมระหว่างตัวนางกับนางยักษ์ รำอย่างกระฉับกระเฉงว่องไว มีจริตมารยา แสดงอารมณ์ออกทางสีหน้าและแววตาให้ชัดเจนมากกว่าปกติ

2. บทบาทและกระบวนท่ารำของพระอภัยมณีกับนางเงือก เป็นบทเกี้ยวพาราสีที่ใช้สายตาเลียมโลม ไม่ปรากฏในเห็นการเข้าถึงตัว ทั้งนี้เพราะพระอภัยมณีมีเชื้อชาติเป็นกษัตริย์ ส่วนนางเงือกจัดเป็นตัวละครที่มีชาติกำเนิดเป็นอมุษย์ ครึ่งคนครึ่งปลา ซึ่งในการแสดงละครของไทยก็มีบทที่แสดงถึงการเกี้ยวพาราสีระหว่างสัตว์กับครึ่งคนครึ่งสัตว์ เช่น หนุมานเกี้ยวนางสุพรรณมัจฉา ซึ่งการแสดงบทรัก บทสังวาสนั่น มีปรากฏให้เห็นในการดำเนินเรื่องนิทานทั้งของไทย และต่างประเทศ แต่จะมีความแตกต่างในเรื่องของวัฒนธรรม ประเพณีการเป็นอยู่ของชาตินั้น ๆ ที่แสดงออกมาให้เห็น ซึ่งมีความสอดคล้องกับปรียารัตน์ เชาวลิตประพันธ์ (2549) ศึกษาเรื่องอนุภาคสมพาสที่ผิดธรรมชาติในนิทานไทย พบว่า อนุภาคสมพาสที่ผิดธรรมชาติเป็นอนุภาคสากลที่พบในนิทานทั่วโลก อนุภาคที่พบมีทั้งที่เหมือนและต่างจากอนุภาคสากล อนุภาคที่เหมือนกันแสดงให้เห็นความคิดที่เป็นสากลของมนุษยชาติส่วนอนุภาคที่ต่างกันนั้นเกิดขึ้นจากความแตกต่างทางวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น

3. บทบาทและกระบวนท่ารำของพระอภัยมณี

กับนางละเวงวัณฬา เป็นการเกี้ยวพาราสีที่แตกต่างจากการแสดงละครเรื่องอื่น ท่ารำและการเคลื่อนไหวมีการผสมผสานระหว่างความเป็นไทยของพระอภัยมณีและกลิ่นอายความเป็นตะวันตกของนางละเวงวัณฬา ทั้งกระบวนท่ารำ บทละคร บทเจรจา บทเพลงร้อง มีความเป็นร่วมสมัยในการแสดง ซึ่งมีความสอดคล้องกับ มณีรัตน์ มุ่งดี (2554) ศึกษาเรื่องบทบาทและลีลาของนางละเวงในการแสดงละคร พบว่าการเข้าพระเข้านางไม่ได้คำนึงถึงจารีตแบบละครไทย แต่เป็นการเข้าพระเข้านางแบบธรรมชาติของมนุษย์ค่อนไปทางตะวันตก เช่น พระอภัยมณีจับมือละเวงมาหอม การไสมือไปใกล้หน้าอกละเวงหรือการที่ละเวงใช้แส้ม้าตีมือพระอภัยมณี

ข้อเสนอแนะ

1. ควรศึกษากระบวนท่ารำการเกี้ยวพาราสีในการ แสดงละครนอก เพื่อรวบรวมเป็นงานวิจัยในแนวอนุรักษ์ ซึ่งมีปรากฏบทบาทการเกี้ยวหลายเรื่อง อาทิ บทบาทสุวรรณหงส์เกี้ยวนางเกศสุริยงแปลงในการแสดงละครนอกเรื่อง สุวรรณหงส์ บทบาทไกรทองเกี้ยวนางวิมาลา เป็นต้น

2. ควรศึกษาเพื่อวิเคราะห์กระบวนท่ารำที่ใช้ในการเรียนการสอนในลักษณะรำคู่เชิงอวดฝีมือกับกระบวนท่ารำที่ใช้ในการแสดงในบทบาทของตัวละครทุกประเภท เพื่อสร้างองค์ความรู้นาฏศิลป์ไทย

บรรณานุกรม

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

ปรียารัตน์ เชาวลิตประพันธ์. (2549). **การสมพาสที่ผิดธรรมชาติในนิทานไทย การศึกษา อนุภาคทางคติชนวิทยา.** โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พัชราวรรณ ทับเกตุ. (2544). **หลักการแสดงของนาง เกศสุริยงแปลงในละครนอกเรื่อง สุวรรณหงส์.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มณีรัตน์ มุ่งดี. (2554). **บทบาทและลีลาของนางละเวงในการแสดงละคร.** วิทยานิพนธ์ศิลปะ ศาสตรมหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์. (2549). **พระอภัยมณี : การศึกษาในเชิงวรรณคดีวิจารณ์.** กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์หนังสือสำหรับประชาชน สมาคมห้องสมุดแห่งประเทศไทย.

พิธีกรรมด้านไสยศาสตร์ที่ปรากฏในการแสดงโขน

The Appearance of Superstition Rituals in Khon Performance.

*ว่าที่ ร้อยตรี คุณกร รัตนสิปปกร**

*นิวัฒน์ สุขประเสริฐ**

*ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์**

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา 1) ความเชื่อด้านไสยศาสตร์ในบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ 2) พิธีกรรมที่ปรากฏในการแสดงโขนตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรดเผารูปเทวดาและชุบหอกกบิลพัท 3) วิเคราะห์กระบวนท่ารำการประกอบพิธีกรรมในการแสดงโขนตอนทศกัณฐ์ทำพิธีทรายกรดเผารูปเทวดาและชุบหอกกบิลพัท

ผลการศึกษาพบว่า 1) ความเชื่อด้านไสยศาสตร์ที่ปรากฏอยู่ในบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ เป็นการแสดงพิธีกรรมในการบูชาเทพเจ้าตามหลักการทางศาสนาพราหมณ์และให้ความสำคัญต่อหลักการทางพุทธศาสนา บทพระราชนิพนธ์ที่มีความเชื่อทั้งไสยขาวและไสยดำในการทำพิธีกรรม 2) พิธีกรรมที่ปรากฏในการแสดงโขน ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรดเผารูปเทวดาและชุบหอกกบิลพัท ได้แก่ องค์ประกอบที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม เช่น โรงพิธี ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม ประกอบด้วย การเข้าสู่พิธีกรรม การทำพิธีกรรม การออกจากพิธีกรรม และการใช้เพลงหน้าพาทย์ ทั้งนี้ผู้ทำบทที่นำมาใช้ในการแสดงจะต้องมีความรู้เรื่องการแสดงโขนเป็นอย่างดี 3) กระบวนท่ารำ แสดงให้เห็นถึงความเชื่อด้านไสยศาสตร์ โดยการกำหนดเพลงหน้าพาทย์ เพื่อให้เห็นถึงความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรม เช่น พราหมณ์เข้า ตระสันนิบาต เป็นกระบวนท่ารำที่สืบทอดกันมาจนเป็นจารีตในการแสดงโขนฉาก ถือว่ามีความศักดิ์สิทธิ์ผู้แสดงท่ารำต้องแสดงออกด้วยความตั้งใจและความเคารพ

คำสำคัญ : พิธีกรรม ไสยศาสตร์ การแสดงโขน

Abstract

The Purposes of this research were to study: 1) the superstitious beliefs in the royal literature Ramayana through the Ramayana version of King Taksin, King Rama 1, 2 and 6 that has been existed in the Khon performance. 2) the dance postures accompanying with the ritual in Khon performance towards episode of Ravana makes acid sand burning the angel's image and 3) Kabillapat spear plated from the royal literature Ramayana in Ramayana versions

* *นักศึกษา หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*

of King Taksin, King Rama 1, 2 and 6.

The research results were firstly; the superstitious beliefs in the royal literature Ramayana is a belief of the worship of god according to the Brahmin principle and a significance of Buddhism principle which are believed in white and black magic. Secondly, the ceremony is the only once made and appeared in the Khon performance episode of Ravana makes acid sand burning the angel's image and Kabillapat spear plated. Thirdly, the white and black magic belief is considered as doing a good thing and doing a bad thing and represents a cause and motivation as well as essential elements which are used in the worship ceremony such as the house ceremony, red flower, soil from 7 places and color of worship ceremony and bonfire. In addition, the ritual making can be divided into 3 procedures: the introduction to the worship ceremony; being worked on the worship ceremony and the leaving from the worship ceremony. Furthermore, the choreography for Na Phat songs represents a superstition belief in order to meet the holiness of the worship ceremony. The Na Phat Brahman song is used for representing the condition of the priest entering to the worship ceremony. The Tra Sun Ni Bat song is also used in the ceremony representing the holiness song. Dancers must concentrate and pay respect on movement expression. It is a dance pattern that has been inherited until it becomes a convention of Khon performance. When bring it up for the show and setting scenery according to the story, it is considered as a convention of Khon performance. Finally, the leaving worship ceremony has 3 categories: 1. Success ceremony 2. Failed ceremony due to breaking the rule (using the Na Phat Brahman to leave the ceremony) and 3.Destroying ceremony (using the Cherd song). However, the use of Na Phat song in the Khon performance depends on the script writer who has the well-knowledge in Khon performance.

Keywrods : Appearance, Superstition Rituals, Khon Performance

บทนำ

ความเชื่อด้านไสยศาสตร์ทั้งในศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธ มีการกล่าวไว้ 2 อย่าง คือ ไสยศาสตร์ที่ทำแล้วเกิดศิริมงคล หรือส่งผลให้เกิดสิ่งดี ๆ กับชีวิต เรียกไสยศาสตร์ประเภทนี้ว่ามนต์ขาวหรือไสยขาวอย่างหนึ่ง และไสยศาสตร์ที่นำไปใช้ในด้านที่สร้างความอัปมงคลหรือความเสียหายให้กับบุคคลอื่น เรียกว่ามนต์ดำหรือไสยดำอย่างหนึ่ง สิ่งที่กล่าวมานั้นมีให้เห็นตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน การกระทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดเพื่อวัตถุประสงค์ใดวัตถุประสงค์หนึ่ง อันจะเป็นประโยชน์แก่ตนเองหรือหมู่คณะ และมักจะส่งผลต่อฝ่ายตรงข้ามในทางที่ไม่ดี ก็คือการกระทำในเรื่องไสยศาสตร์ในการทำให้ไสยขาวหรือไสยดำสำเร็จผลตามที่ต้องการต้องอาศัยการทำเรื่องของพิธีกรรม

พิธีกรรมเป็นวิธีการที่จะทำให้ความเชื่อทางไสยศาสตร์ไปสู่ความสำเร็จได้ พิธีกรรมมีขั้นตอนรูปแบบ องค์ประกอบแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับความต้องการในการทำพิธีกรรมนั้น เช่น การสาปแช่งหรือการทำคุณไสยไปสู่คนอื่น พิธีกรรมนี้ใช้ไสยดำเพื่อประโยชน์แก่ตนส่งโทษให้ผู้อื่น ส่วนพิธีกรรมทางด้านไสยขาว เช่น การอัญเชิญเทพเจ้า เทวดาที่เคารพนับถือ เชื่อว่าเป็นผู้ที่สร้างหรือมอบสิ่งที่ดีมีอานุภาพ อาทิ พิธีกรรมเพื่อให้ได้มา

ซึ่งอาวุธ หรือ ทำให้อาวุธมีอานุภาพมากขึ้น เพื่อใช้ในการทำสงครามนำมาซึ่งชัยชนะ ความเชื่อทางไสยศาสตร์ที่ต้องมีขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรม ปรากฏอยู่ในวรรณคดีไทยหลายเรื่อง ทั้งที่เป็นวรรณคดีพื้นบ้านและบทพระราชนิพนธ์ (สำนวน งามสุข, 2536)

วรรณคดีไทยและบทพระราชนิพนธ์ ปรากฏเรื่องราวเกี่ยวกับการทำพิธีกรรมตามความเชื่อด้านไสยศาสตร์ ทั้งการใช้เวทมนต์คาถาประกอบการทำพิธีกรรม เช่น ขุนช้าง-ขุนแผน พระลอ อิเหนา หรือบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ มีพิธีกรรมด้านไสยศาสตร์บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ เทพเจ้าที่นับถือ เพื่อการทำอาวุธคู่กาย ทำเสน่ห์ ทำคุณไสย ขออาวุธวิเศษและอิทธิฤทธิ์ต่าง ๆ รวมถึงการสร้างหรือปลุกเสกอาวุธทั้งที่มีอยู่เดิมให้มีอำนาจเพิ่มมากขึ้น เพื่อประโยชน์ตามที่ตนเองต้องการ ตลอดจนการสร้างความเชื่อมั่นหรือพลังใจให้เกิดขึ้นกับผู้ใช้ จะพบว่าในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ มีการกล่าวถึงพิธีกรรมไว้ในทุกฉบับ ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี จนถึงกรุงรัตนโกสินทร์

บทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ สมัยสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี จนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้กล่าวถึงการทำพิธีกรรมเกี่ยวกับอาวุธประเภทต่าง ๆ ตามความเชื่อด้านไสยศาสตร์ โดยปรากฏอยู่ในตัวละครที่เป็นตัวยักษ์ส่วนใหญ่ เช่น ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรดเผารูปเทวดาชุบหอกกบิลพัท กุมภกรรณลับหอกโมกขศักดิ์ ตอนอินทรชิตทำพิธีชุบศรพรหมาสตร์ โดยกล่าวถึงที่มา องค์ประกอบ ขั้นตอนการทำพิธีกรรม และผลที่จะได้รับจากการทำพิธีกรรม การประกอบพิธีกรรมให้อาวุธมีอานุภาพสูงสุดก่อนที่จะนำมาใช้ ตามความเชื่อและศรัทธาของตน เช่น การขอ การสร้าง การชุบ การเพิ่มฤทธิ์เดชแห่งอาวุธ ตั้งข้อสังเกตได้ว่า พิธีกรรมส่วนใหญ่ที่ทำเป็นเรื่องดี เป็นไสยศาสตร์ในทางไสยขาวเป็นส่วนใหญ่

บทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ที่เป็นวรรณคดีการละคร แสดงให้เห็นถึงพิธีกรรมที่เป็นความเชื่อด้านไสยศาสตร์ในส่วนของฝ่ายยักษ์เป็นส่วนใหญ่ ทุกฉบับจะกล่าวถึงองค์ประกอบในการทำพิธีกรรม ประกอบด้วยเหตุแห่งการทำพิธีกรรม การเตรียมสถานที่ทำพิธี สิ่งที่ต้องใช้ในพิธีกรรม การเข้าสู่พิธี การประกอบพิธี จนถึงการออกจากพิธี เพื่อใช้ในการแสดงละคร มีการกำหนดเพลงร้อง เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบกระบวนท่ารำในแบบละครใน ที่มีทั้งความสวยงามและความศักดิ์สิทธิ์อยู่ในการแสดง เมื่อนำมาทำเป็นบทเพื่อใช้ในการแสดงโขนฉาก การกำหนดเพลงหน้าพาทย์ใช้ประกอบกระบวนท่ารำก็คงดำเนินเหมือนกับทางละคร เพราะโขนฉากเป็นการแสดงโขนที่ได้รับอิทธิพลมาจากละครในเป็นการแสดงที่มีลีลากระบวนท่ารำงดงามกว่าการแสดงโขนที่มาจากการแสดงหนังใหญ่อย่างโขนหน้าจอ บทโขนฉากที่จัดทำขึ้นเพื่อใช้ในการแสดงตอนพิธีกรรม เป็นการจัดทำตามบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ในแต่ละฉบับ

การจัดทำบทโขนฉากตามแนวบทพระราชนิพนธ์เพื่อใช้ในการแสดง มีการถ่ายทอดวิธีการทำบทจากครูที่มีความรู้ในการทำบทสำหรับการแสดงโขนมาจนถึงปัจจุบัน โดยผู้ทำบทโขนส่วนใหญ่เป็นผู้ที่สามารถพากย์และเจรจาในการแสดงโขน มีความรู้เรื่องบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์แต่ละฉบับเป็นอย่างดี บทโขนที่ทำเพื่อใช้ในการแสดงโขนจะเป็นบทสำหรับการแสดงโขนฉาก มีความแตกต่างจากการแสดงโขนหน้าจอ เพราะการแสดงโขนหน้าจอจะใช้วิธีการด้นกลอนของผู้พากย์และเจรจาที่ใช้ความจำและความสามารถในการดำเนินเรื่อง ไม่มีการทำบทไว้สำหรับแสดงอย่างชัดเจน เมื่อนำบทโขนฉากมาใช้แสดงหลายครั้ง มีการปฏิบัติที่เป็นรูปแบบ เป็นที่ยอมรับสืบต่อกันมาเป็นระยะเวลานาน จึงเกิดเป็นจารีตในการแสดงโขนฉาก

จารีตที่มีในการแสดงโขนฉาก เกิดขึ้นจากการถ่ายทอดกระบวนท่ารำประกอบเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขนฉากยึดถือปฏิบัติกันสืบมา เป็นทั้งแนวปฏิบัติ ข้อห้าม ความเชื่อในเรื่องความเป็นมงคลและอวมงคล ในการแสดงโขนฉากมีการกำหนด

ขั้นตอน กระบวนท่ารำ อุปกรณ์และอาวุธที่ใช้ในตอนการทำพิธีกรรม เพื่อใช้แสดงในแต่ละตอน เป็นพิธีกรรมที่มีวัตถุประสงค์ในการทำพิธีกรรมเพียงสิ่งเดียว เช่น ขออาวุธ ชุบศร ลับหอก ส่วนใหญ่จัดอยู่ในความเชื่อด้านไสยศาสตร์ที่เป็นไสยขาว เป็นการทำเพียงพิธีกรรมเดียว ทั้งนี้มี บทพระราชนิพนธ์ที่น่าสนใจตอนหนึ่ง คือ ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรดเผารูปเทวดาและชุบหอกกบิลพัท ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการทำพิธีกรรมที่มีวัตถุประสงค์ถึงสองอย่างอยู่ในพิธีกรรมเดียว หรือเป็นการทำพิธีกรรมสองพิธีกรรมพร้อมกันในการทำเพียงครั้งเดียว โดยวัตถุประสงค์ในการทำพิธีกรรมแสดงให้เห็นถึงความเชื่อด้านไสยศาสตร์ ส่วนของไสยดำคือพิธีเผารูปเทวดา ส่วนของไสยขาวอยู่ในการทำพิธีกรรมชุบหอกกบิลพัท

ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาพิธีกรรมด้านไสยศาสตร์ที่ปรากฏในการแสดงโขน ในการทำพิธีกรรมของตัวยักษ์ที่มาสู่เพลงหน้าพาทย์และกระบวนท่ารำ ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรดเผารูปเทวดาและชุบหอกกบิลพัท

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาความเชื่อด้านไสยศาสตร์ในบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ ฉบับพระเจ้ากรุงธนบุรี รัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 รัชกาลที่ 6

2. ศึกษาพิธีกรรมที่ปรากฏในการแสดงโขน ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรดเผารูปเทวดาและชุบหอกกบิลพัท

3. วิเคราะห์กระบวนท่ารำการประกอบพิธีกรรมในการแสดงโขนตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรดเผารูปเทวดาและชุบหอกกบิลพัท

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีผู้ให้ข้อมูลสำคัญจำนวน 8 คน เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลในครั้งนี้ มี 2 ชุด ได้แก่ แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง และ แบบการสังเกตแบบมีส่วนร่วม เก็บรวบรวมข้อมูลด้วยวิธีการศึกษาจากจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม

การวิเคราะห์ข้อมูลได้ประมวลจากการวิเคราะห์เอกสาร ตำรา หนังสือที่เกี่ยวข้องกับ พิธีกรรมด้านไสยศาสตร์ที่ปรากฏในการแสดงโขน จารีตการแสดงนาฏศิลป์ และข้อมูลจากการสัมภาษณ์ รวมทั้งการฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ที่เป็นพิธีกรรมตามบทพระราชนิพนธ์ นำมาสรุปและอธิบายพรรณนาวิเคราะห์

สรุปผลการวิจัย

1) ผลการศึกษาความเชื่อด้านไสยศาสตร์ในบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์พบว่า เป็นความเชื่อเรื่องไสยขาวเรื่องของความดีความเจริญและไสยดำเรื่องที่เป็นสิ่งไม่ดีอัปมงคล ที่ได้รับอิทธิพลทั้งทางศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธ โดยอยู่ในรูปแบบของการประกอบพิธีกรรมเกี่ยวกับอาวุธของฝ่ายยักษ์ แต่ละพิธีกรรมจะมีวัตถุประสงค์เพียงสิ่งเดียว

2) ผลการศึกษาพิธีกรรมที่ปรากฏในการแสดงโขน ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรดเผารูปเทวดาและชุบหอกกบิลพัทพบว่า พิธีกรรมปรากฏเป็นขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรมมี 3 ขั้นตอน ได้แก่ 1) เข้าสู่พิธีกรรมด้วยเพลงพราหมณ์เข้า 2) ทำพิธีกรรมด้วยเพลงหน้าพาทย์ตระ มีตระสันนิบาต เป็นต้น ในการออกจากพิธีกรรมใช้เพลงเชิดเพราะพิธีกรรมถูกทำลายจากศัตรูเรียกพิธีแตก

3) ผลการวิเคราะห์กระบวนท่ารำการประกอบพิธีกรรมในการแสดงโขนตอนทศกัณฐ์ทำพิธีทรายกรดเผารูปเทวดาและชุบหอกกบิลพัท พบว่า กระบวนท่ารำที่ใช้ในการแสดงมีการกำหนดเพลงหน้าพาทย์ เพื่อให้เห็นถึงความสำคัญและความศักดิ์สิทธิ์ เพลงหน้าพาทย์ที่นำมาใช้ก็มีความเชื่อตามจารีตว่ามีความศักดิ์สิทธิ์ เช่น เพลงพราหมณ์เข้า เพลงตระสันนิบาต กระบวนท่ารำ

แต่ละท่าก็เป็นท่ารำที่กำหนดเป็นท่ามาตรฐานที่มีการสืบทอดกันมา ถือว่าเป็นท่ารำที่มีความศักดิ์สิทธิ์ผู้แสดงท่ารำต้องแสดงออกด้วยความตั้งใจและความเคารพ จะนำมาแสดงเล่นไม่ได้

อภิปรายผล

1) ผลการศึกษาความเชื่อด้านไสยศาสตร์ในบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์พบว่า ความเชื่อด้านไสยศาสตร์ในบทพระราชนิพนธ์ เป็นความเชื่อเรื่องไสยขาวเรื่องของความดีความเจริญและไสยดำเรื่องที่เป็นสิ่งไม่ดีอัปมงคล ที่ได้รับอิทธิพลทั้งทางศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธ โดยอยู่ในรูปแบบของการประกอบพิธีกรรมเกี่ยวกับอาวุธของฝ่ายยักษ์ แต่ละพิธีกรรมจะมีวัตถุประสงค์เพียงสิ่งเดียวสอดคล้องกับ สุดารัตน์ ตัณฑะอาระยะ (2548) ได้วิจัยเรื่อง การวิเคราะห์ตำรายาแผนโบราณจากสมุดไทยของจังหวัดพังงา ผลการวิจัยพบว่า ความเชื่อที่ปรากฏมี 2 ประเภท คือความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์และคาถาอาคม ความเชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์เทพยดาต่าง ๆ ความเชื่อเรื่องเคล็ดลับและข้อห้าม เป็นความเชื่อที่ปรารถนาให้สำเร็จผลในทางที่ดี ไสยศาสตร์ที่นำมาใช้จึงเป็นไสยศาสตร์ที่เป็นไสยขาว เพราะความเชื่อในศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธให้ความสำคัญด้านไสยขาว ส่วนความเชื่อด้านไสยดำนั้นมีกล่าวไว้น้อยมาก

2) ผลการศึกษาพิธีกรรมที่ปรากฏในการแสดงโขน ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรดเผารูปเทวดาและชุบหอกกบิลพัทพบว่า พิธีกรรมปรากฏเป็นขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรมมี 3 ขั้นตอน 1) เข้าสู่พิธีกรรมด้วยเพลงพราหมณ์เข้า สอดคล้องกับ ประเมษฐ์ บุณยะชัย (2540) ทำการวิจัยเรื่อง การรำของผู้ประกอบพิธีในพิธีไหว้ครูโขน-ละคร ผลการวิจัยพบว่า “การรำของผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขนละคร ว่าสถานะภาพของผู้ประกอบพิธีจากหัวหน้าศิษย์เป็นพราหมณ์ผู้ทรงศีล เพื่อประกอบพิธีครอบ” 2) ทำพิธีกรรมด้วยเพลงหน้าพาทย์ตระสันนิบาต สอดคล้องกับ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา (สัมภาษณ์ 19 เมษายน 2559) กล่าวว่า ทางดนตรีเพลงตระที่ปรากฏ คือ เพลงตระสันนิบาต เพราะถือว่าเป็นเพลงตระที่เกิดขึ้นก่อนตระอื่นตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ส่วนตระอื่น ๆ เกิดในสมัยรัชกาลที่ 3 กรุงรัตนโกสินทร์ ทางด้านนาฏศิลป์ ประเมษฐ์ บุณยะชัย จากการสนทนากลุ่ม กล่าวว่า เพลงตระที่ใช้ในการแสดงละคร คือ เพลงตระนอน หรือเรียกว่าตระแปลงเป็นการถ่ายทอดความรู้จากโบราณจารย์ ส่วนตระอื่น ๆ นั้นเกิดขึ้นภายหลัง เพลงตระเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงเพื่อให้ตัวละครใช้แสดงอิทธิฤทธิ์ เพื่อทำให้พิธีกรรมเกิดความสำเร็จตามความเชื่อด้านไสยศาสตร์ สอดคล้องกับ ชมนาด กิจขันธ์. (2553) กล่าวไว้ว่า “การรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงถือว่าเป็นเพลงที่มีความศักดิ์สิทธิ์ใช้เฉพาะตัวละครสูงศักดิ์หรือเทพเจ้าที่แสดงอิทธิฤทธิ์ แปลงกายหรืออัญเชิญเทพดา 3) การออกจากพิธีกรรมใช้เพลงเชิดเพราะพิธีกรรมถูกทำลายจากศัตรูเรียกพิธีแตกสอดคล้องกับบทพระราชนิพนธ์ของพระเจ้ากรุงธนบุรี กรมศิลปากร (2539) บทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก กรมศิลปากร (เล่ม 3. 2540) บทพระราชนิพนธ์พระพุทธเลิศหล้านภาลัย (2553)

3) ผลการวิเคราะห์กระบวนท่ารำการประกอบพิธีกรรมในการแสดงโขนตอนทศกัณฐ์ทำพิธีทรายกรดเผารูปเทวดาและชุบหอกกบิลพัทพบว่า กระบวนท่ารำที่ใช้ในการแสดงมีการกำหนดเพลงหน้าพาทย์ เพื่อให้เห็นถึงความสำคัญและความศักดิ์สิทธิ์ เพลงหน้าพาทย์ที่นำมาใช้ก็มีความเชื่อตามจารีตว่ามีความศักดิ์สิทธิ์ เช่น เพลงพราหมณ์เข้า เพลงตระสันนิบาต กระบวนท่ารำแต่ละท่าก็เป็นท่ารำที่กำหนดเป็นท่ามาตรฐานที่มีการสืบทอดกันมา ถือว่าเป็นท่ารำที่มีความศักดิ์สิทธิ์ผู้แสดงท่ารำต้องแสดงออกด้วยความตั้งใจและความเคารพ จะนำมาแสดงเล่นไม่ได้ สอดคล้องกับ ชมนาด กิจขันธ์ (2533) ผลการศึกษาพบว่า “การรำหน้าพาทย์ชั้นสูงหรือรำเพลงครูถือว่าเป็นเพลงที่มีความศักดิ์สิทธิ์ใช้เฉพาะตัวละครสูงศักดิ์หรือเทพเจ้าที่แสดงอิทธิฤทธิ์ แปลงกายหรืออัญเชิญเทพดา ผู้ที่จะรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงต้องได้รับการต่อเพลงจากครูโดยต้องเข้าพิธีครอบ

มาก่อน และจะต้องรำด้วยความเคารพและต้องรำให้จบเพลงทุกครั้ง” ผลการวิเคราะห์กระบวนท่ารำการประกอบพิธีกรรมในการแสดงโขนตอนทศกัณฐ์ทำพิธีทรายกรดเผารูปเทวดาและชุบหอกกบิลพัทพบว่ากระบวนท่ารำที่ใช้ในการแสดงมีการกำหนดเพลงหน้าพาทย์ เพื่อให้เห็นถึงความสำคัญและความศักดิ์สิทธิ์เพลงหน้าพาทย์ที่นำมาใช้ก็มีความเชื่อตามจารีตว่ามีความศักดิ์สิทธิ์ เช่น เพลงพราหมณ์เข้า เพลงตระสันนิบาต กระบวนท่ารำแต่ละท่ากำหนดเป็นท่ามาตรฐานที่มีการสืบทอดกันมา โดยเรียกระบวนท่าจากต่ำไปหาสูง สอดคล้องกับเกิดศิริ นกน้อย (2549) ทำการวิจัยเรื่องการรำของตัวโขนยักษ์ในเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอ ผลการศึกษาพบว่า “กระบวนท่ารำในกลุ่มเพลงหน้าพาทย์ถูกกำหนดไว้เป็นแบบแผนการปฏิบัติท่ารำตามจารีตของนาฏยศิลป์โขน คือ ปฏิบัติท่ามือต่ำไปหาท่ามือสูง ซึ่งท่ารำนั้นมีความเชื่อมโยงมาจากกระบวนการแม่ท่ายักษ์ การเคลื่อนที่การเคลื่อนที่จะเคลื่อนที่ไปทิศทางด้านหน้าตรง และเคลื่อนที่แบบใช้หน้าเสี้ยวหรือหน้าข้าง โดยใช้วิธีการก้าวเท้าไปด้านหน้า การก้าวไขว้ การก้าวข้าง แต่มีจุดมุ่งหมายในการเคลื่อนที่ไปทิศทางด้านหน้า กรอบจารีตในการปฏิบัติเพลงท่ารำเพลงหน้าพาทย์จะไม่มีการเปลี่ยนท่ารำหรือรำผิดในเพลงหน้าพาทย์ที่เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง”

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการศึกษาเรื่องดอกไม้ที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมในบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ ว่ามีความสำคัญต่อพิธีกรรมเมื่อนำมาใช้ประกอบการแสดงโขนฉาก

2. ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบกระบวนท่ารำประกอบเพลงหน้าพาทย์ที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมในการแสดงโขนในตอนอื่น ที่ไม่มีการตั้งโรงพิธีกรรม

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2539). **บทพระราชนิพนธ์ของพระเจ้ากรุงธนบุรี**. กรุงเทพฯ: ผู้แต่ง

กรมศิลปากร. (2540). **บทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก**. กรุงเทพฯ: ผู้แต่ง

เกิดศิริ นกน้อย. (2549). **“การรำของตัวโขนยักษ์ในเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอ”** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชมนาด กิจขัน. (2553). **การรำหน้าพาทย์ชั้นสูงเพลงตระ (ตัวพระ).** รายงานการวิจัย. มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย.(2540). **“การรำของผู้ประกอบพิธีในพิธีไหว้ครูโขน – ละคร”**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,พระบาทสมเด็จพระ. (2554). **บทละครเรื่องรามเกียรติ์. ชุดรามเกียรติ์พิมพ์ครั้งที่ 2.** กรุงเทพ: เพชรกะรัต.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว,พระบาทสมเด็จพระ. (2553). **รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยและบ่อเกิดรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวหนังสือชุดวรรณคดีอมตะของไทย**. กรุงเทพฯ: ไผ่มีเดียเซ็นเตอร์.

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. (2559). **พิธีกรรมด้วยเพลงหน้าพาทย์ ตระสันนิบาต**. กรุงเทพฯ: สัมภาษณ์.

สุดารัตน์ ตัณฑะอาริยะ. (2548). **การวิเคราะห์ตำรายาแผนโบราณจากสมุดไทยของจังหวัดพังงา.** วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สำนวน งามสุข. (2536). **สังคมและวัฒนธรรม ค่านิยม ครอบครัว ศาสนา ประเพณี**. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.