นาฏยลักษณ์ของนางโขน

นางสาวพัชรินทร์ สันติอัชวรรณ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2558
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

PERFORMANCES OF FEMALE CHARACTERS IN THE KHON MASKED DRAMA

Miss Phatcharin Suntiatchawan

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Doctor of Philosophy Program in Thai Dance

Department of Dance

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2015

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	นาฏยลักษณ์ของนางโขน
โดย	นางสาวพัชรินทร์ สันติอัชวรรณ
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล)

.....กรรมการ

(อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ : นาฏยลักษณ์ของนางโขน (PERFORMANCES OF FEMALE CHARACTERS IN THE KHON MASKED DRAMA) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ.ผุสดี หลิมสกุล, 469 หน้า.

วิทยานิพนธ์เรื่อง “นาฏยลักษณ์ของนางโขน” มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของตัวนางในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ โดยมุ่งเน้นบทบาทนางโขนที่เป็นตัวเอกของเรื่องและของตอน รวมทั้งวิเคราะห์บริบททางสังคมที่มีส่วนเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับนาฏยลักษณ์ของตัวนางโขน โดยใช้แนวคิดเรื่องสตรีตามคัมภีร์มนูธรรมศาสตร์ของอินเดีย และทฤษฎีนาฏยศาสตร์ของพระภรตมุนี มาเป็นหลักในการวิเคราะห์เพื่อแสวงหานาฏยลักษณ์ของนางโขน

ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีดำเนินการวิจัยหลักได้แก่ การค้นคว้าข้อมูลเชิงเอกสาร การสัมภาษณ์ การเข้าร่วมสัมมนา และการอภิปรายเกี่ยวกับการแสดงโขน ที่จัดโดยกรมศิลปากรและหน่วยงานอื่นๆ การเข้ารับชมและการถ่ายทอดบทบาทนางโขนจากศิลปินต้นแบบ จากนั้นได้วิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของนางโขน รวมทั้งนางโขนในบริบททางสังคมเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์ และเผยแพร่ผลงานวิทยานิพนธ์ในรูปแบบของบทความวิจัยในวารสารระดับชาติ/นานาชาติ

ผลการวิจัยพบว่า นางโขน หมายถึงบทบาทของเพศหญิงในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ของไทย ซึ่งได้อิทธิพลมาจากบทบาทของสตรีในรามายณะของอินเดีย แบ่งตามชาติกำเนิดได้เป็น 5 ประเภท ได้แก่ นางฟ้า นางมนุษย์ นางอมนุษย์ นางยักษ์ และนางลูกครึ่ง เมื่อพิจารณาจากปัจจัยจำนวน 5 ด้าน ได้แก่ รูปพรรณสัณฐาน บุคลิกภาพ ลีลาท่ารำ การแสดงอารมณ์ และพลังในการแสดง พบว่า สามารถแบ่งนาฏยลักษณ์ของนางโขนออกได้เป็น 3 กลุ่มได้แก่ กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์ กลุ่มนางโขนที่รำแบบ นางมนุษย์และนางยักษ์ และกลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และสัตว์ ซึ่งแต่ละกลุ่มใช้แม่ท่าและท่ารำทางด้านนาฏยศิลป์ไทยตามบทบาทในการดำเนินเรื่อง นาฏยลักษณ์ของนางโขนในปัจจุบันได้รับอิทธิพลจากนางละคร ด้วยเหตุแห่งการใช้ผู้หญิงแสดงบทบาทนางโขนแทนผู้ชายแบบดั้งเดิม รวมทั้งมีการบรรจุบทร้องและท่ารำตามแบบแผนละครเข้ามาผสมผสาน ทำให้นาฏยลักษณ์ของนางโขนมีความแตกต่างไปจากการแสดงโขนแบบโบราณ

บริบททางสังคมที่ส่งอิทธิพลต่อการแสดงบทบาทนางโขนที่ชัดเจนที่สุดคือ จารีตประเพณีแห่งราชสำนักไทย เนื่องจากการแสดงโขนเป็นหนึ่งในเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ ซึ่งส่งอิทธิพลในด้านแบบแผนการแสดงที่เกี่ยวข้องกับบทบาทนางโขน ในด้านสัญลักษณ์แทนคุณธรรมจริยธรรม บทบาทนางโขนตัวสำคัญเป็นเครื่องสะท้อนความดี – ความชั่ว และคุณธรรมจริยธรรมที่ต้องการจะส่งสารให้ผู้ชมโขนได้ตระหนักผ่านสุนทรียรสในขณะชมการแสดงโขนไปพร้อมกัน

ภาควิชา นาฏยศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา นาฏยศิลป์ไทย ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ปีการศึกษา 2558

5286827535 : MAJOR THAI DANCE
KEYWORDS: KHON/FEMALE CHARACTERS

PHATCHARIN SUNTIATCHAWAN: PERFORMANCES OF FEMALE CHARACTERS IN THE KHON MASKED DRAMA. ADVISOR: PHUSADEE LIMSCHOON, 469 pp.

The objectives of the present thesis, entitled “Performances of Female Characters in The Khon Masked Drama”, are to examine the dance characteristics of the female characters in the Khon performance of Ramayana focusing on the leading female characters of the epic and its specific episodes, and to analyze the social contexts influencing their dance characteristics. The Manudharmasastra’s views on the position of women and the dance theories of India were used to identify the dance characteristics of the Khon female characters.

The principal research techniques employed were: documentary research, interview, participation in seminars and discussions on Khon performance which were organized by the Department of Fine Arts and other organizations, watching Khon performance, and learning to perform the dances of female Khon characters from a master dance artist. The dance characteristics of female Khon characters were then analyzed in their social contexts, compiled into a thesis to be disseminated as research articles in national/international journals. หะ from by the Department of Fine Arts and other organizations, watching Khon performance, and learning of Khon female charac

The research found that Nang Khon or the female characters in the Khon performance of the Thai Ramayana, which are influenced by the female roles in the Indian Ramayana, can be classified by their birth into five categories of female angels, female humans, female non-humans, giantess and half-breed females. When considered from the five dance factors of appearance, personality, dance gestures, expression of emotions and energy, the dance characteristics of female Khon characters can be divided into three groups: those who use the dance gestures for female humans, those who use the dance gestures for giantess, and those who use the dance gestures for female humans and animals. Each of these groups adopts the principal and standard dance gestures of Thai dance performance that are appropriate to their specific roles. The dance characteristics of present-day Female Khon characters are significantly influenced by the female characters of Lakorn performance following the fact that the male dancers who used to perform the female roles in the past were replaced by real female dancers. The inclusion of Lakorn-style of singing and dancing into today’s Khon performance has also contributed to the changing dance characteristics of female Khon characters.

Department: Dance
Field of Study: Thai Dance
Academic Year: 2015

Student's Signature .....

Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่อง “นาฏยลักษณ์ของนางโขน” ฉบับนี้ สำเร็จลุล่วงด้วยความอนุเคราะห์จากบุคคลหลายฝ่าย ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล ศาสตราภิชานประจำภาควิชานาฏยศิลป์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก ผู้ที่ให้แนวคิด ประเด็นในการจัดทำวิทยานิพนธ์ รวมทั้งความเมตตากรุณาในการตรวจแก้ไขวิทยานิพนธ์อย่างละเอียดมาโดยตลอด

ขอกราบขอบพระคุณคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี และอาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ ผู้ที่ให้โอกาสในการศึกษาระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิตและให้คำแนะนำอย่างดียิ่งในการจัดทำงานวิจัยระดับสูง รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน และรองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ผู้ตรวจสอบงานวิทยานิพนธ์และให้ความกรุณาต่อผู้วิจัยมาโดยตลอด

ขอกราบขอบพระคุณศิลปินแห่งชาติ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินต้นแบบนางโขน อาจารย์บุนนาค ทรรทรานนท์ และอาจารย์เดชา ยวงศรี สำหรับความกรุณาทั้งในเรื่องวิทยานิพนธ์ และเป็นแนวทางในการดำรงตนในวิชาชีพนาฏยศิลป์ของผู้วิจัยด้วยความเมตตามาโดยตลอด

ขอกราบขอบพระคุณศิลปินแห่งชาติ อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ท่านผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ได้แก่ อาจารย์สถาพร สนทอง อาจารย์วัชนี เมษะมาน อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง อาจารย์คมสัณฐ หัวเมืองลาด และนาฏศิลปินนางโขนทุกท่านที่มิได้เอ่ยนาม ที่กรุณาให้คำสัมภาษณ์ และเอื้อเฟื้อข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์ด้วยดีเสมอมา

ขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ ผู้ให้คำแนะนำและกลั่นกรองบทความเผยแพร่วิทยานิพนธ์ด้วยความเมตตาต่อผู้วิจัยอย่างยิ่ง รวมทั้งชี้แนะกลวิธีในการตีพิมพ์เผยแพร่บทความวิจัยอย่างมีคุณภาพ ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น บรรณาธิการบริหารวารสารดนตรีรังสิต และผู้ช่วยศาสตราจารย์บุณย์เสนอ ตรีวิเศษ บรรณาธิการวารสารรมยสารสำหรับการพิจารณาตอบรับให้ตีพิมพ์ในวารสารคุณภาพ

ขอกราบขอบพระคุณบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้สนับสนุนทุนอุดหนุนการศึกษาสำหรับนิสิตระดับปริญญาเอกที่เข้าศึกษาในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทย และทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์ ที่ทำให้ผู้วิจัยสามารถดำเนินการวิจัยได้อย่างคล่องตัวและมีประสิทธิภาพ

ขอขอบคุณคุณนวิยา อ่อนทอง นางสาวจิรัชญา บุรวัฒน์ นายชัยทัต โสพระขรรค์ นางสาวชลาลัย วงศ์อารีย์ และเพื่อนนิสิตปริญญาเอกทุกท่านที่เป็นกำลังใจและให้ความช่วยเหลือทางด้านข้อมูลงานวิจัยและการตีพิมพ์บทความวิจัย รวมทั้งบุคคลที่เกี่ยวข้องทุกฝ่าย ที่มีส่วนร่วมผลักดันให้เกิดผลสำเร็จของงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฐ

สารบัญภาพ ..... ณ

สารบัญแผนภูมิ 1

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 7

1.3 ขอบเขตของการวิจัย 7

1.4 สมมุติฐานของการวิจัย 7

1.5 วิธีดำเนินการวิจัย 8

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 12

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ 12

บทที่ 2 ข้อมูลทางวิชาการเกี่ยวกับนางโขน 14

2.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบทบาทนางโขนที่สำคัญ 15

2.2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 20

2.2.1 รามายณะ : ต้นเค้าวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ 21

2.2.1.1 มหากาพย์รามายณะของวาลมิกิ 22

2.2.1.2 รามายณะฉบับสันสกฤต 39

2.2.1.3 รามายณะ ฉบับราเมศ เมนอน 51

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

2.2.1.4 อิทธิพลของมหากาพย์รามายณะที่ส่งผลต่อบทละครเรื่องรามเกียรติ์ของไทย 60
2.2.2 รามเกียรติ์ฉบับราชสำนัก 62
2.2.2.1 บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 62
2.2.2.2 บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 65
2.2.2.3 บทพากย์เรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 67
2.2.2.4 บทร้องและบทพากย์โขนเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 69
2.3 แนวคิด/ทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์นางโขน 72
2.3.1 แนวคิดเรื่องสตรีของอินเดียตามคัมภีร์มนูธรรมศาสตร์ 72
2.3.2 แนวคิดและทฤษฎีนาฏยศาสตร์ของอินเดียที่ส่งอิทธิพลต่อการแสดงโขนของไทย 80
2.4 ประวัติศาสตร์ของนางโขน 86
2.4.1 ราชสำนักไทยกับการแสดงบทนางโขน 87
2.4.2 ศิลปินนางโขน 104
2.4.3 บทนางโขน 122
2.4.4 เครื่องแต่งกายนางโขน 127
2.5 สรุป 127
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 130
3.1 รูปแบบของการวิจัย 130
3.2 แหล่งค้นคว้า/กลุ่มตัวอย่างในงานวิจัย 131
3.3 วิธีดำเนินการวิจัย 132
3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 142

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.5 ข้อดี ข้อจำกัดและแนวทางการแก้ไขของวิธีที่ใช้ดำเนินการวิจัย 143

3.6 สรุป 149

บทที่ 4 ประเภทของนางโขน การจัดการและองค์ประกอบการแสดง 150

4.1 ประเภทของนางโขนแบ่งตามชาติกำเนิด 151

4.1.1 นางฟ้า 151

4.1.1.1 จุดกำเนิดและลำดับชนชั้น 151

4.1.1.2 รูปลักษณ์ 152

4.1.1.3 ลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพ 156

4.1.1.4 บทบาทในการดำเนินเรื่อง 157

4.1.2 นางมนุษย์ 168

4.1.2.1 จุดกำเนิดและลำดับชนชั้น 168

4.1.2.2 รูปลักษณ์ 169

4.1.2.3 ลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพ 172

4.1.2.4 บทบาทในการดำเนินเรื่อง 172

4.1.3 นางอมนุษย์ 185

4.1.3.1 จุดกำเนิดและลำดับชนชั้น 185

4.1.3.2 รูปลักษณ์ 186

4.1.3.3 ลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพ 188

4.1.3.4 บทบาทในการดำเนินเรื่อง 189

4.1.4 นางยักษ์ 191

4.1.4.1 จุดกำเนิดและลำดับชนชั้น 191

4.1.4.2 รูปลักษณ์ 193

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.4.3 ลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพ 199

4.1.4.4 บทบาทในการดำเนินเรื่อง 200

4.1.5 นางลูกครึ่ง 215

4.1.5.1 จุดกำเนิดและลำดับชนชั้น 215

4.1.5.2 รูปลักษณ์ 216

4.1.5.3 ลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพ 217

4.1.5.4 บทบาทในการดำเนินเรื่อง 218

4.2 แผนภูมิแสดงวงศ์ของนางโขน 223

4.3 การแสดงโขนตามแบบฉบับกรมศิลปากร 231

4.3.1. ลักษณะและขั้นตอนการแสดงโขน 231

4.3.1.1 โขนกลางแปลง 231

4.3.1.2 โขนนั่งราว 232

4.3.1.3 โขนหน้าจอ 232

4.3.1.4 โขนโรงใน 233

4.3.1.5 โขนฉาก 233

4.3.2 การจัดการแสดงโขนของกรมศิลปากร 235

4.4 องค์ประกอบการแสดงของนางโขน 242

4.4.1 ผู้แสดง 242

4.4.2 บทโขนและผู้พากย์ – เจรจา 242

4.4.2.1 วิธีการจัดทำบทโขน 242

4.4.1.2 ลักษณะบทโขนของกรมศิลปากร 244

4.4.3 ดนตรี เพลง และการพากย์ – เจรจา 251

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.4.3.1 ดนตรี 251

4.4.3.2 เพลง 256

4.4.3.3 การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโขน 259

4.4.3.4 การพากย์ – เจรจา 259

4.4.4 เครื่องแต่งกาย 261

4.4.4.1 ประวัติด้านเครื่องแต่งกายนางโขน 262

4.4.4.2 รายละเอียดของการแต่งกายของบทบาทนางโขนในยุคปัจจุบัน 277

4.4.4.3 การแต่งกายแบบยืนเครื่องนาง 287

4.4.4.4 การแต่งกายเพื่อบ่งบอกเอกลักษณ์เฉพาะบทบาท 301

4.4.5 อุปกรณ์ 304

4.4.6 ฉากและเวที 308

4.5 สรุป 313

บทที่ 5 วิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของนางโขน 316

5.1 บริบททางสังคมด้านจารีตประเพณีของราชสำนักที่ส่งอิทธิพลต่อนาฏยลักษณ์ของนางโขน 317

5.2 แบบแผนการแสดงบทบาทนางโขน 321

5.2.1 แบบแผนในการแสดงอิริยาบถสามัญ 322

5.2.2 แบบแผนตำแหน่งการตั้งตัวโขน 326

5.2.3 แบบแผนในการเข้าเฝ้า 328

5.2.4 แบบแผนในการรำหน้าพาทย์ 335

5.2.5 แบบแผนการรำลงสรงทรงเครื่อง 340

5.2.6 แบบแผนการแปลงกาย 346

5.2.7 แบบแผนการใช้อาวุธและการรบ 350

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.8 แบบแผนการเกี้ยวพาราสี 356

5.3 จารีตในการแสดงบทบาทนางโขน 362

5.4 แม่ท่าและท่ารำสำคัญของตัวนางโขน 365

5.5 วิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของบทบาทนางโขนตัวสำคัญ 379

5.5.1 ปัจจัยในการวิเคราะห์ 379

5.5.2 วิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของบทบาทนางโขนตัวสำคัญ 381

5.5.2.2 กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์ 397

5.5.2.3 กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และสัตว์ 415

5.6 ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานนาฏยลักษณ์ของนางโขนแบบดั้งเดิมและนางละครเข้าด้วยกัน 430

5.7 การกำหนดบทบาทนางโขนให้เป็นสัญลักษณ์ในการสะท้อนคุณธรรมจริยธรรม 441

5.5 สรุป 448

บทที่ 6 บทสรุปและข้อเสนอแนะ 452

รายการอ้างอิง 461

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 469

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 ตารางแสดงแนวคิด/ทฤษฎีและสาระสำคัญและการนำมาปรับใช้กับการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของนางโขน 6

ตารางที่ 2 ตารางแสดงความสัมพันธ์ระหว่างรสและภาวะในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ 82

ตารางที่ 3 ตารางแสดงการเข้าร่วมสังเกตการณ์ในการสัมมนา การเสวนาและการอภิปรายกี่ยวกับการแสดงโขนและการจัดทำวิทยานิพนธ์ 139

ตารางที่ 4 ตารางแสดงข้อดี อุปสรรคและแนวทางการแก้ไขของวิธีที่ใช้ดำเนินการวิจัย 144

ตารางที่ 5 ตารางสรุปข้อมูลรูปลักษณ์ของนางฟ้าจากหนังสือเรื่อง หัวโขน ของประพันธ์สุคนธะชาติ เรียบเรียงโดยผู้วิจัย 154

ตารางที่ 6 ตารางสรุปบทบาทของนางฟ้าจากพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก 159

ตารางที่ 7 ตารางสรุปข้อมูลรูปลักษณ์ของนางมนุษย์จากหนังสือเรื่อง หัวโขน ของประพันธ์ สุคนธะชาติ เรียบเรียงโดยผู้วิจัย 170

ตารางที่ 8 ตารางสรุปบทบาทของนางมนุษย์จากพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก 175

ตารางที่ 9 ตารางสรุปข้อมูลรูปลักษณ์ของนางอมนุษย์จากหนังสือเรื่อง หัวโขน ของประพันธ์สุคนธะชาติ เรียบเรียงโดยผู้วิจัย 187

ตารางที่ 10 ตารางสรุปบทบาทของนางอมนุษย์จากพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก 190

ตารางที่ 11 ตารางสรุปรูปลักษณ์ของนางยักษ์จากจากหนังสือเรื่อง หัวโขนของประพันธ์ สุคนธะชาติ เรียบเรียงโดยผู้วิจัย 196

ตารางที่ 12 ตารางสรุปบทบาทของนางยักษ์จากพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก 202

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ตารางที่ 13 ตารางสรุปรูปลักษณ์ของนางลูกครึ่งจากหนังสือเรื่อง หัวโขน ของประพันธ์ สุคนธะชาติ เรียบเรียงโดยผู้วิจัย 217

ตารางที่ 14 ตารางสรุปคุณลักษณะของนางลูกครึ่งจากพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก 220

ตารางที่ 15 ตัวอย่างบทนิเทศประกอบการแสดง ณ สถานีไทยโทรทัศน์ แสดงวันที่ 29 มีนาคม 2505 เวลา 22.00 น. ประพันธ์ สุคนธะชาติ สร้างบท 243

ตารางที่ 16 ตารางการใช้ศิราภรณ์ตามบทบาทของนางโขน 278

ตารางที่ 17 ตารางเปรียบเทียบแบบแผนการเข้าเฝ้าพระมหากษัตริย์ของไทจากตำราราชเสวกครั้งกรุงเก่าและแบบแผนการเข้าเฝ้าของตัวนางโขน 330

ตารางที่ 18 ตารางแสดงบทบาทนางโขนกับวัตถุประสงค์ในการแปลงกาย 347

ตารางที่ 19 ตารางแสดงบทบาทการเกี้ยวพาราสีระหว่างตัวนางโขนกับตัวโขนผู้ชายและผลสืบเนื่องหลังจากการเกี้ยวพาราสี 357

ตารางที่ 20 ตารางแสดงตัวอย่างแม่ท่าพื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทย 366

ตารางที่ 21 ตารางแสดงตัวอย่างท่าที่สื่อความหมายในการแสดงของตัวนางโขน 370

ตารางที่ 22 ตารางแสดงตัวอย่างท่าที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกในการแสดงของตัวนางโขน . 372

ตารางที่ 23 ตารางแสดงตัวอย่างท่ารำที่มาจากเพลงหน้าพาทย์ของตัวนางโขน 376

ตารางที่ 24 ตารางแสดงบทบาทนางโขนบท “นางสีดา” กับรสที่แสดงออกตามหลักการของคัมภีร์นาฏยศาสตร์ 388

ตารางที่ 25 ตารางแสดงตัวอย่างกระบวนท่ารำสำคัญในเพลงกราวใน 401

ตารางที่ 26 ตารางแสดงตัวอย่างกระบวนท่ารำที่สื่อความหมายในการแสดงในบทบาทของนางยักษ์ (ท่ารำใช้บท) 404

ตารางที่ 27 ตารางแสดงตัวอย่างกระบวนท่ารำที่แสดงอารมณ์ในบทบาทของนางยักษ์ 406

ตารางที่ 28 ตารางแสดงบทบาทนางโขนบท “นางสำมนักขา” กับรสที่แสดงออกตามหลักการของ คัมภีร์นาฏยศาสตร์ 412

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ตารางที่ 29 ตารางแสดงบทบาทนางโขนบท “นางสุพรรณมัจฉา”กับรสที่แสดงออกตาม
หลักการของ คัมภีร์นาฏยศาสตร์ 423

ตารางที่ 30 ตารางสรุปนาฏยลักษณ์ของตัวนางในการแสดงโขน 457

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ภาพประกอบมหากาพย์รามายณะฉบับวาลมีกิ ตอน หนุมานถวายแหวน 29

ภาพที่ 2 ภาพประกอบมหากาพย์รามายณะฉบับวาลมีกิ ตอน สีดาลุยไฟ..... 32

ภาพที่ 3 กฎหมายตราสามดวง ส่วนตำแหน่งนาพลเรือนที่ระบุศักดินาของ ผู้แสดงบทตัวนางเอก นาคล 100 89

ภาพที่ 4 กฎหมายตราสามดวง ส่วนตำแหน่งนาพลเรือนที่ระบุศักดินาของ ผู้แสดงบทตัวนางเลว นาคล 80..... 90

ภาพที่ 5 โรงโขน 92

ภาพที่ 6 ภาพการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนพิธีอุโมงค์ สมัยรัชกาลที่ 5 97

ภาพที่ 7 ระเบียบการแสดงโขนบรรดาศักดิ์ ตอนนางลอย 100

ภาพที่ 8 ภาพการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน จองถนน ณ โรงละคอนศิลปากร 103

ภาพที่ 9 การแสดงโขนธรรมศาสตร์ สืบทอดบทบาทนางโขนแบบโบราณที่ใช้ผู้ชายแสดงล้วน..... 108

ภาพที่ 10 การแสดงโขนชุด สีดาลุยไฟ – ปราบบรรลัยกัลป์ ณ โรงละคอนศิลปากร 111

ภาพที่ 11 นางสีดา ในการแสดงโขนตอน สีดาผูกศอ ณ โรงละครแห่งชาติ..... 112

ภาพที่ 12 การแสดงโขนชุด นางลอย 113

ภาพที่ 13 การแสดงโขนของกรมศิลปากร ชุด นางลอย 114

ภาพที่ 14 การแสดงชุด รำฉุยฉายเบญกายแปลง..... 115

ภาพที่ 15 การแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ลักสีดา 116

ภาพที่ 16 นางสีดาของกรมศิลปากรยุคปัจจุบัน (พ.ศ. 2558) 117

ภาพที่ 17 คำพากย์รามเกียรติ์สำนวนสมัยกรุงศรีอยุธยา ตอน นางลอย 123

ภาพที่ 18 สูจิบัตรการแสดงโขน ชุด “ปราบกากนาสูร” 238

ภาพที่ 19 สูจิบัตรการแสดงโขน ชุด สีดาลุยไฟ และปราบบรรลัยกัลป์ 239

หน้า

ภาพที่ 20 บทโขน ชุด “นางลอย” 240

ภาพที่ 21 สูจิบัตรการแสดงโขนชุด “นางมณโฑหุงน้ำทิพย์ ศึกทศคีรีวัน – ทศคีรีธร” 241

ภาพที่ 22 ภาพผู้บรรเลงวงปี่พาทย์ และผู้ขับร้องการแสดงโขนฉาก 255

ภาพที่ 23 ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนนางสีดาตอนพระรามสั่งประหารนางสีดา แต่พระลักษมณ์ปล่อยตัวนางสีดาไป 263

ภาพที่ 24 ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนทศกัณฐ์ลักนางสีดา 264

ภาพที่ 25 ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนนางมณโฑอาสาหุงน้ำทิพย์ ภายในโรงพิธี 265

ภาพที่ 26 ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนนางสำมนักขาถูกพระลักษณ์ทำโทษนางมาฟ้องพระยาขร พระยาขรออกรบกับพระรามแล้วถูกพระรามฆ่าตาย 266

ภาพที่ 27 ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ทศกัณฐ์สั่งนางสุพรรณมัจฉา ให้นำบริวารทำลายถนน 267

ภาพที่ 28 ภาพตัวนางระบำหน้าช้าง ในรามเกียรติ์ชุด ศึกพรหมาสตร์ 268

ภาพที่ 29 ภาพเครื่องแต่งกายแบบพระราชประดิษฐ์ในรัชกาลที่ 6 272

ภาพที่ 30 ภาพตัวอย่างบัญชีเครื่องราชพัสดุครุภัณฑ์ ที่มีอยู่ในคลังเครื่องโขน,ละคร 274

ภาพที่ 31 ภาพลักษณะเครื่องแต่งกายโขนแบบยืนเครื่องพระ – นาง 276

ภาพที่ 32 ศีรษะนางสำมนักขา 281

ภาพที่ 33 มงกุฎกษัตรี (มงกุฎนาง) 282

ภาพที่ 34 รัดเกล้ายอด 283

ภาพที่ 35 รัดเกล้าเปลว 284

ภาพที่ 36 กระบังหน้าเงินประดับเพชร 285

ภาพที่ 37 กระบังหน้าทอง 286

ภาพที่ 38 สุวรรณมาลา 287

หน้า

ภาพที่ 39 ภาพเครื่องแต่งกายของพระอุมา 292
ภาพที่ 40 ภาพเครื่องแต่งกายของนางสีดา..... 293
ภาพที่ 41 ภาพเครื่องแต่งกายของนางสีดา ตอนออกบวช..... 294
ภาพที่ 42 ภาพเครื่องแต่งกายของนางมณโฑ 295
ภาพที่ 43 ภาพเครื่องแต่งกายของนางมณโฑ (แต่งเป็นดาบสินี) 296
ภาพที่ 44 ภาพเครื่องแต่งกายของนางสำมนักขา..... 297
ภาพที่ 45 ภาพเครื่องแต่งกายของนางสำมนักขาตอนแปลงเป็นนางงาม 298
ภาพที่ 46 ภาพเครื่องแต่งกายของนางเบญกาย..... 299
ภาพที่ 47 ภาพเครื่องแต่งกายของนางสุพรรณมัจฉา..... 300
ภาพที่ 48 ภาพเครื่องแต่งกายของนางกาลอัคคี..... 302
ภาพที่ 49 ภาพเครื่องแต่งกายของนางอากาศตะไล 303
ภาพที่ 50 ราชรถ..... 306
ภาพที่ 51 วอสีวิกากาญจน์..... 307
ภาพที่ 52 ภาพฉากการแสดงโขนชุด จองถนน..... 311
ภาพที่ 53 ฉากเทวสภา 312
ภาพที่ 54 ภาพฉากโรงพิธีของนางมณโฑ ฉากรำสาธุการ 313
ภาพที่ 55 ภาพการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุดหนุมานข้าราชบริพารพระจักรี 318
ภาพที่ 56 ภาพการทรงราชรถของทศกัณฐ์กับนางสีดาแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด
ลักสีดา..... 321
ภาพที่ 57 อิริยาบถท่ายืนของตัวนางโขน..... 323
ภาพที่ 58 อิริยาบถท่าเดินของตัวนางโขน..... 324
ภาพที่ 59 : อิริยาบถท่านั่งของตัวนางโขน 325

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

ภาพที่ 60 อิริยาบถท่านอนของตัวนางโขน..... 326
ภาพที่ 61 นางสีดาและพระราม ในการแสดงโขนหน้าจอเรื่อง รามเกียรติ์ ชุดสีดาหาย..... 327
ภาพที่ 62 พิเภษณ์ นางตรีชฎา และนางเบญกาย 328
ภาพที่ 63 ภาพตัวอย่างการเข้าเฝ้าพระมหากษัตริย์ 334
ภาพที่ 64 ภาพตัวอย่างลักษณะการถวายสิ่งของ “หนุมานถวายแหวนและผ้าสไบแด่นางสีดา” 335
ภาพที่ 65 ภาพตัวอย่างท่ารำเพลงหน้าพาทย์ “สาธุการ” 338
ภาพที่ 66 ภาพตัวอย่างท่ารำเพลงหน้าพาทย์ “ตระนิมิต” 338
ภาพที่ 67 ภาพตัวอย่างท่ารำเพลงหน้าพาทย์ “เพลงเชิดฉิ่ง” 339
ภาพที่ 68 ภาพตัวอย่างท่ารำเพลงหน้าพาทย์ “เพลงเชิดฉิ่ง” 339
ภาพที่ 69 ภาพตัวอย่างการทรงสุคนธ์ของนางสีดา ในการแสดงชุด สีดาทรงเครื่อง 343
ภาพที่ 70 ภาพตัวอย่างท่าห่มผ้าสไบของนางสีดา ในการแสดงชุด สีดาทรงเครื่อง 344
ภาพที่ 71 ภาพตัวอย่างการท่า “ธำมรงค์” (สวมแหวน) ของนางสีดาในการแสดงชุด สีดาทรงเครื่อง 345
ภาพที่ 72 ภาพตัวอย่าง”ท่าทรงมงกุฎ”ของนางสีดา ในการแสดงชุด สีดาทรงเครื่อง 346
ภาพที่ 73 ภาพนางสำมนักขารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต 349
ภาพที่ 74 ภาพนางสำมนักขาแปลงเป็นนางงามเข้ามาเกี้ยวพาราสีพระราม 350
ภาพที่ 75 ภาพกระบองยักษ์ 351
ภาพที่ 76 ภาพวิธีการจับกระบองในลักษณะตั้งกระบองขึ้น..... 352
ภาพที่ 77 ภาพการจับกระบองในลักษณะหงายกระบอง 353
ภาพที่ 78 ภาพแสดงการเหน็บกระบองยักษ์ของนางสำมนักขา 354
ภาพที่ 79 : ภาพลักษณะการเกี้ยวพาราสีระหว่างทศกัณฐ์เกี้ยวนางสีดา (นางเบญกายแปลง) 360

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ภาพที่ 80 ภาพลักษณะการเกี้ยวพาราสีระหว่างทศกัณฐ์เกี้ยวนางมณโฑ 361

ภาพที่ 81 ภาพลักษณะการเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุมานเกี้ยวนางวานรินทร์..... 362

ภาพที่ 82 ภาพนางสีดาและพระรามในการแสดงโขนของกรมศิลปากร 393

ภาพที่ 83 ภาพการแสดงบทบาทนางสีดา 394

ภาพที่ 84 ภาพท่ารำจีบคว่ำสองมือแล้ววาดออกไปข้างลำตัว 395

ภาพที่ 85 ภาพท่ารำชักแป้งผัดหน้า..... 396

ภาพที่ 86 ภาพท่ารำผาลากระดกเสี้ยว 397

ภาพที่ 87 ภาพท่ารำเดี่ยวเท้าในเพลงเชิดฉิ่ง..... 398

ภาพที่ 88 ภาพจิตรกรรมฝาผนังนางสำมนักขา..... 410

ภาพที่ 89 ภาพแสดงบทบาทนางสำมนักขาในกระบวนรบในเพลงเชิด 415

ภาพที่ 90 ภาพแสดงบทบาทนางสำมนักขาฟ้องทูษณ์ ขร และตรีเศียร ในการแสดงโขนเรื่อง
รามเกียรติ์ ตอน ศึกทูษณ์ ขร ตรีเศียร 416

ภาพที่ 91 ภาพจิตรกรรมฝาผนังนางสุพรรณมัจฉา..... 420

ภาพที่ 92 ภาพแสดงบทบาทการแสดงของนางสุพรรณมัจฉา 426

ภาพที่ 93 ภาพการแสดงบทบาทนางสุพรรณมัจฉา..... 427

ภาพที่ 94 ภาพท่ารำนางปลาที่เป็นสัญลักษณ์บ่งบอกสัญชาติของตัวละคร 428

ภาพที่ 95 ท่าแหวก..... 429

ภาพที่ 96 ท่ากลัว..... 430

ภาพที่ 97 ท่าหลบ 431

ภาพที่ 98 ภาพนางอรุณวดี ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน กไลโกษหลงรส..... 433

ภาพที่ 99 ภาพท่ารำเฉิดฉิน 435

ภาพที่ 100 ภาพท่าแทงมือจีบ..... 436

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ภาพที่ 101 ภาพท่าแทงมือจีบที่หน้าอก 437

ภาพที่ 102 ภาพท่าจีบหงายที่หน้าอก (ท่าตัวเรา) 438

ภาพที่ 103 ภาพท่าจีบปรกข้างแล้ววาดมือลงต่ำ (ท่าโศกเศร้า)..... 439

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่ 1 แผนภูมิแสดงวงศ์ของนางฟ้าจากบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 224
แผนภูมิที่ 2 แผนภูมิแสดงวงศ์ของนางมนุษย์ (สุริยวงศ์) 225
แผนภูมิที่ 3 แผนภูมิแสดงวงศ์ของนางมนุษย์ (ต่างเมือง) 226
แผนภูมิที่ 4 แผนภูมิแสดงวงศ์ของนางอมนุษย์ 227
แผนภูมิที่ 5 แผนภูมิแสดงวงศ์ของนางยักษ์ (กรุงลงกา) 228
แผนภูมิที่ 6 แผนภูมิแสดงวงศ์ของนางยักษ์ต่างเมือง 230
แผนภูมิที่ 7 แผนภูมิแสดงวงศ์ของนางลูกครึ่ง 231

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

บทบาทของสตรีมีพัฒนาการควบคู่มากับประวัติศาสตร์สังคมมนุษย์ ทั้งชนชั้นกษัตริย์ นักปกครอง นักรบ นักการค้า นักบวช ครู ศิลปิน ฯลฯ สตรีเป็นผู้ขับเคลื่อนสังคมเคียงข้างกับบุรุษเพศ จนก่อให้เกิดความเจริญรุ่งเรืองทางด้านสังคม เทคโนโลยี ศิลปวัฒนธรรม จนเกิดเป็นอู่อารยธรรมอันแสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองของเผ่าพันธุ์มนุษย์ตามดินแดนต่างๆทั่วโลก

ในซีกโลกตะวันออก บทบาทของสตรีนั้นมีส่วนสำคัญในการผลักดันให้บุรุษเพศสามารถสร้างสรรค์ความสำเร็จให้เกิดแก่กลุ่มชนหรือเผ่าพันธุ์ของตน ไม่ว่าจะเป็นการทำศึกสงคราม การปกครองแว่นแคว้นบ้านเมือง การค้า การขยายดินแดน รวมทั้งการสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมแขนงต่างๆเป็นจำนวนมาก คติความเชื่อ ค่านิยม และวิถีชีวิตของชาวตะวันออกมุ่งเน้นให้สตรีมีบทบาทสำคัญในการเป็นแม่ ภรรยา และบทบาทอื่นๆ โดยปรากฏหลักฐานยืนยันความเชื่อตามบันทึกทางประวัติศาสตร์ต่างๆมากมาย หลักฐานสำคัญประการหนึ่งที่บ่งชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของบทบาทสตรีคือ งานวิจิตรศิลป์ทุกแขนงที่แสดงให้เห็นรูปลักษณ์ ความงามทางสรีระ รวมทั้งบทบาทฐานะในสังคมผ่านงานศิลป์ งานวิจิตรศิลป์ประเภทวรรณศิลป์เป็นหลักฐานอ้างอิงที่ยืนยันบทบาทความสำคัญของสตรีได้เป็นอย่างดี วรรณกรรมที่สะท้อนให้เห็นถึงเรื่องราวที่มีชนวนศึกสงครามมาจากสตรีเพศของดินแดนโลกตะวันออกนั้น คงจะไม่มีวรรณกรรมเรื่องใดที่แพร่หลายไปกว่า “มหากาพย์รามายณะ”

สำหรับประเทศไทยได้รับอิทธิพลจากมหากาพย์รามายณะอย่างแพร่หลายและยาวนาน ปรากฏหลักฐานในงานศิลปกรรมแขนงต่างๆเป็นจำนวนมาก โดยได้นำเค้าโครงเรื่องมาปรับปรุงให้สอดคล้องกับค่านิยม และวิถีวัฒนธรรมของชาวไทยในรูปแบบของวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ แล้วรังสรรค์เป็นงานศิลป์นานัปการ ปรากฏหลักฐานสนับสนุนความเก่าแก่และแพร่หลายของวรรณกรรมเรื่องนี้ได้จากวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ ฉบับราชสำนักและสำนวนท้องถิ่นแพร่กระจายอยู่ทั่วทุกภูมิภาคของไทย จากวรรณกรรมนำไปสู่การสร้างสรรค์งานศิลปกรรมแขนง

อื่นๆ รวมทั้งการแสดงนาฏกรรมหลากหลายรูปแบบ อาทิ โขน ละคร หุ่น หนัง ฯลฯ แต่นาฏกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ที่ได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทยที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนอย่างชัดเจนนั้นคือ การแสดงโขน

การแสดงโขนของไทยได้นำเอาวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ เพียงเรื่องเดียวมาใช้เป็นบทสำหรับประกอบการแสดง เนื่องจากวรรณกรรมเรื่องนี้เป็นมหากาพย์ที่มีโครงเรื่องแบบนิทานอุดมคติ คือ มีตัวละครที่เป็นสัญลักษณ์ของฝ่ายธรรมะและฝ่ายอธรรม เนื้อเรื่องมีความยาวและสลับซับซ้อน มีตัวละครจำนวนมากที่มีบุคลิกลักษณะหลากหลายและมีบทบาทในการดำเนินเรื่องหรือการเชื่อมโยงเรื่องราวที่ต่อเนื่องกัน ด้วยเหตุผลนี้เอง จึงทำให้การแสดงโขนกำหนดให้แบ่งเป็นชุดเป็นตอน นำไปสู่การปรากฏบทบาทของนางโขนตัวเอกแต่ละตอน ตัวโขนที่มีบทบาทสำคัญต่อการดำเนินเรื่องรามเกียรติ์เป็นอย่างยิ่งคือ นางโขน

บทบาทนางโขนมีนัยสำคัญต่อการดำเนินเรื่องรามเกียรติ์หลายประการ กล่าวคือ บทบาทนางโขนเป็นส่วนสำคัญที่ก่อให้เกิดสาเหตุของการยกทัพจับศึกของตัวพระ ยักษ์ และลิง บทบาทนางโขนสะท้อนเอกลักษณ์ทางชาติพันธุ์ จารีตประเพณีชนชั้นวรรณะ และค่านิยมของสตรีในสังคม บทบาทนางโขนก่อให้เกิดเรื่องราวความรักการเกี้ยวพาราสี ซึ่งเป็นแง่มุมที่สะท้อนวิถีชีวิต และสร้างความสุขความละเมียดละไมให้สอดแทรกอยู่ในเนื้อเรื่อง เพื่อลดความเข้มข้นของการทำศึกสงครามให้ผ่อนคลายลง บทบาทนางโขนมีกระบวนรำที่เป็นแบบแผนเฉพาะ อาทิ การรำใช้บทการรำหน้าพาทย์ การรำเดี่ยว รำคู่ การแสดงบทบาทตามอารมณ์ ซึ่งเป็นการแสดงที่รวบรวมกลเม็ดเด็ดพรายในการแสดงไว้เป็นจำนวนมาก จัดว่าเป็นการรำประเภท “อวดฝีมือ” ในขั้นสูง นอกจากนี้ บทบาทนางโขนเป็นบทบาทช่วยคลี่คลายปมปัญหาหรือสถานการณ์ต่างๆจนฝ่ายธรรมะ คือ ฝ่ายพระรามได้รับชัยชนะในการศึกในที่สุด

จากวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ปรากฏชื่อของตัวนางในเรื่อง รามเกียรติ์ มีจำนวนรวมทั้งสิ้น 69 ตัว ซึ่งผู้วิจัยนำมาแบ่งออกตามบทบาทการแสดงได้ 2 ประเภท ดังนี้

นางโขนที่มีบทบาทในการแสดงโขน แบ่งออกเป็น

1) นางฟ้า ได้แก่ พระอุมา พระลักษมี นางวานริน นางดาราวดี (ดารา, แก้วดารา) นางเมขลา นางสุวรรณอัปสร นางกาลอัจนา (อัจนา) นางบุษมาลี

2) นางมนุษย์ ได้แก่ นางมณโฑ นางอรุณวดี นางสวาหะ นางกุจจี นางไกยเกษี

นางเกาสุริยา นางสมุทรชา

3) นางยักษ์ ได้แก่ นางเบญกาย นางสำมนักขา เสื้อเมือง (นางอากาศตะไล) นางกากนาสูร นางอดูล นางตรีชฎา (ตรีชาดา) นางพิรากวน นางสุวรรณกันยุมา นางจันทวดี (1) นางคันธมาลี

4) นางอมนุษย์ ได้แก่ นางกาลอัคคี นางนิลา

5) นางลูกครึ่ง ได้แก่ นางสีดา และนางสุพรรณมัจฉา

นางโขนที่ปรากฏเพียงชื่อ ยศถาบรรดาศักดิ์ แต่ไม่มีบทบาทการแสดง ได้แก่

1) นางฟ้า ได้แก่ นางเกสรมาลา นางนิลมาลี นางมาลี นางรัชนี นางรัมภา นางรำพา (เทพรำพา) พระสุรัสวดี นางสุวรรณมาลี นางเสาวรี นางสุจิตรา นางสุชาดา นางสุธรรมา นางสุนนทา

2) นางมนุษย์ ได้แก่ นางประไพ (ประไภวดี, เกศินี) นางเทพอัปสร นางมณีเกสร นางรัตนมณี นางศุกไข นางแก้วอุดร(อุดร)

3) นางอนุษย์ ได้แก่ นางอนงค์นาคี นางประภา

4) นางยักษ์ ได้แก่ นางเกศรา (เจษฎา, แก้วเจษฎา) นางเกศินี (1) นางจันทรประภาศรี (จันทประภา) นางจันทวดี (2) (ประจัน) นางจิตรมาลา (จิตรมาลี) นางชารีสุมณฑา (สุนนทา, ศรีสุนนทา) นางนันทา นางประไพ (ประไภ,วรประไภ) นางผีเสื้อสมุทร นางมนทา นางมลิกา นางรัชดา นางรัชฎาสูร นางรัตนมาลี นางรัตนา (ไวยกาสูร) นางวัชนีสูร นางสุวรรณมาลัย นางอัศมูขี

จากข้อมูลข้างต้น เมื่อพิจารณาเชิงปริมาณจะเห็นได้ว่า ตัวนางที่ปรากฏนามในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ มีอยู่เป็นจำนวนมาก แต่ที่ปรากฏเป็นตัวละครเอกของเรื่องหรือของตอนพบเพียง 1 ใน 5 ของตัวนางโขนทั้งหมด ซึ่งตัวนางโขนที่เป็นตัวละครเอกเหล่านี้ ล้วนแล้วแต่มีบทบาทสำคัญต่อการดำเนินเรื่อง ทั้งในฐานะที่เป็นชนวนที่ทำให้เกิดปมปัญหาของตอน และตัวละครที่คลี่คลายให้สถานการณ์ยุติลง นอกจากนี้ บทนางโขนของไทยมีความสำคัญทั้งด้านสุนทรียะและบริบททางสังคม อันได้รับอิทธิพลความเชื่อของสตรีแบบอุดมคติมาจากชาวอินเดียที่มีรากฐานมาจากศาสนาพราหมณ์ และผสมผสานปรับปรุงให้มีบทบาทบุคลิกลักษณะที่สอดคล้องสัมพันธ์กับค่านิยม ปรัชญา และขนบจารีตประเพณีแบบชาวไทยและชาวพุทธ

บทนางโขนจึงเป็นเครื่องสะท้อนภาพลักษณ์ของสตรีในสังคมได้อีกประการหนึ่ง และมีความเชื่อมโยงกับบริบททางสังคมที่ควรค่าแก่การศึกษาให้ลุ่มลึกต่อไป

ตามประวัติศาสตร์นาฏยศิลป์ไทยระบุถึงการแสดงโขนของไทยมีหลักฐานปรากฏตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โขนใช้เป็นเครื่องแสดงพระราชอำนาจการปราบอริราชศัตรู แสดงแสนยานุภาพอันเกรียงไกรของกองทัพไทย และเป็นเครื่องบำรุงความบันเทิงเริงใจของราชสำนักไทย เดิมใช้มหาดเล็กผู้ชายแสดงทุกบทบาท รวมทั้งบทบาทของตัวนางโขนด้วย การสืบทอดบทบาทของตัวนางโขนมีความต่อเนื่องเคียงคู่กับการแสดงโขนของราชสำนักไทยมาโดยตลอด โดยสามารถอนุมานได้จากบทพระราชนิพนธ์โขนของพระมหากษัตริย์ไทยหลายพระองค์ รวมทั้งบทโขนที่ประพันธ์โดยกวีในยุคสมัยต่างๆมีปรากฏบทบาทของตัวนางโขนเป็นจำนวนมาก จวบจนรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงก่อตั้งกรมมหรสพ นางโขนที่ใช้ผู้ชายแสดงยังปรากฏหลักฐานภาพถ่ายอยู่อย่างชัดเจน จนกระทั่งภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตยอันเป็นยุคของกรมศิลปากร ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญประการหนึ่งเกิดขึ้นกับการแสดงบทบาทนางโขนคือ การใช้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวนาง ทำให้รูปแบบการแสดงบทนางโขนเปลี่ยนแปลงไป อีกทั้งอิทธิพลจากละครในบางประการ ได้แก่ การใช้เพลงร้องสลับการพากย์เจรจา การรำฉุยฉายของตัวโขน การแสดงอารมณ์ที่เด่นชัดยิ่งขึ้นของตัวโขน ฯลฯ สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นปัจจัยที่ทำให้การแสดงโขนของไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งบทบาทของตัวนางโขนมีความเปลี่ยนแปลงไปจากแบบดั้งเดิม และส่งผลกระทบแบบแผนและนาฏยลักษณ์ของการแสดงบทนางโขนในปัจจุบันอย่างยิ่ง

นาฏยลักษณ์ของนางโขนเป็นประเด็นสำคัญที่ผู้วิจัยต้องการจะศึกษา เนื่องจากเป็นการแสวงหาแบบของบทนางโขนที่สำคัญ โดยพิจารณาจากวรรณกรรมรามายณะของอินเดีย รามเกียรติ์ของไทย บริบททางสังคม ประวัติศาสตร์ ศาสนาความเชื่อ จารีตประเพณี ฯลฯ เพื่อให้ได้มาซึ่ง “นาฏยลักษณ์” ของบทนางโขนที่สำคัญในแต่ละประเภท รวมทั้งรูปลักษณ์และกระบวนท่าของนางโขน กระบวนการคัดเลือก การฝึกหัด และองค์ประกอบอื่นๆที่ช่วยส่งเสริมให้การแสดงบทนางโขนมีความชัดเจน สามารถแยกแยะคุณลักษณะของบทนางโขนกับผู้แสดงได้ตรงบทบาท และนำไปสู่ความตระหนักในคุณค่าของการสืบทอดบทนางโขนสืบต่อไป

การวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของนางโขนในงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้แนวคิดทฤษฎีที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับหัวข้อวิทยานิพนธ์ ดังนี้

Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 1 ตารางแสดงแนวคิด/ทฤษฎีและสาระสำคัญและการนำมาปรับใช้กับการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของนางโขน

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อแนวคิด/ทฤษฎี	**สาระสำคัญของแนวคิด/ทฤษฎี**	**การนำแนวคิด/ทฤษฎี มาปรับใช้**
- แนวคิดเรื่องสตรีของอินเดียตามคัมภีร์มนูธรรมศาสตร์	ว่าด้วยกฎเกณฑ์ จารีตประเพณี สถาบันทางสังคม และวัฒนธรรมฮินดูในแง่มุมที่ส่งอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของสตรีอินเดีย	ใช้วิเคราะห์ลักษณะของสตรีในอุดมคติของชาวอินเดียและนำมาวิเคราะห์ลักษณะของตัวนางโขนที่มีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กับสตรีอินเดียอีกขั้นหนึ่ง
- แนวคิดและทฤษฎีนาฏยศาสตร์ของอินเดียที่ส่งอิทธิพลต่อการแสดงโขนของไทย	นาฏยศาสตร์ โดยพระภรตมุนี ว่าด้วยหลักทฤษฎีที่ครอบคลุมเนื้อหาของของนาฏยศิลป์ ดนตรี และองค์ประกอบการแสดง โดยมีเนื้อหาสำคัญเกี่ยวกับการกำเนิดของการแสดง ผู้แสดง การแสดงออก ลักษณะของการฟ้อนรำ ภาวะและรส ดนตรี และความสำเร็จของการแสดง	ใช้วิเคราะห์การแสดงออกทางอารมณ์ของการแสดงในบทนางโขน

ด้วยความสำคัญของบทบาทนางโขนดังกล่าวข้างต้น จึงเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยต้องการศึกษาวิเคราะห์ในด้านความเป็นมา หลักปรัชญา แนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับนางโขน บทบาทนางโขนตามรามายณะและรามเกียรติ์ แบบแผนและนาฏยลักษณ์ของตัวนางโขนตามแบบฉบับของกรมศิลปากร องค์ประกอบการแสดง รวมทั้งบริบทแวดล้อมที่มีอิทธิพลต่อบทบาทการแสดงนางโขนในรูปแบบของงานวิจัยเชิงวิชาการต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของตัวนางในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ โดยมุ่งเน้นบทบาทนางโขนที่เป็นตัวเอกของเรื่องและของตอน

2. วิเคราะห์บริบททางสังคมที่มีส่วนเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับนาฏยลักษณ์ของตัวนางโขน

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยมุ่งศึกษาข้อมูลของนางโขนโดยแบ่งตามชาติกำเนิดเป็นกลุ่ม ได้แก่

1. นางฟ้า กรณีศึกษา พระอุมา
2. นางมนุษย์ กรณีศึกษา นางมณโฑ
3. นางยักษ์ กรณีศึกษา นางสำมนักขาและนางเบญกาย
4. นางลูกครึ่ง กรณีศึกษา นางสีดา และนางสุพรรณมัจฉา

จากนั้น จึงศึกษาวิเคราะห์แบบแผนการแสดง นาฏยลักษณ์และรายละเอียดเกี่ยวกับการแสดงบทบาทของนางโขนตามแบบฉบับของกรมศิลปากร โดยแบ่งเป็นกลุ่มที่ใช้นาฏยลักษณ์ใกล้เคียงกัน ดังนี้

1. กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์ กรณีศึกษา นางสีดา
2. กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์ กรณีศึกษา นางสำมนักขา
3. กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และสัตว์ กรณีศึกษา นางสุพรรณมัจฉา

Chulalongkorn University

1.4 สมมุติฐานของการวิจัย

นาฏยลักษณ์ของนางโขน มีจุดเริ่มจากข้อกำหนดตามวรรณกรรมรามายณะของอินเดียที่เป็นต้นเค้าของวรรณกรรมรามเกียรติ์ของไทย ผ่านการปรับแต่งด้วยค่านิยมความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์ เมื่อเข้ามาสู่ไทย นางโขนได้รับการฝึกหัดคัดเลือกโดยราชสำนัก จึงได้รับระเบียบจารีตประเพณีราชสำนักไทยเข้ามาผสมผสาน

1.5 วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเชิงเอกสารและสื่อโสตทัศนูปกรณ์ จากพงศาวดาร บันทึกประวัติศาสตร์ วรรณกรรม บทพระราชนิพนธ์ บทโขน ตำรา หนังสือ บทความทางวิชาการ ภาพถ่าย ไมโครฟิล์ม วีดีทัศน์ ภาพยนตร์ และสื่ออื่นๆที่เกี่ยวข้องกับการแสดงบทนางโขน จากแหล่งข้อมูลทางด้านนาฏยศิลป์และวรรณกรรม ดังนี้

- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ศูนย์สารนิเทศมนุษยศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี
- หอจดหมายเหตุแห่งชาติ
- กลุ่มงานวิจัยและพัฒนาการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ
- สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร

ฯลฯ

2. ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ทั้งรายบุคคลและกลุ่ม โดยแบ่งเป็นกลุ่มศิลปินแห่งชาติ กลุ่มนาฏศิลปินของกรมศิลปากร และคณาจารย์จากวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

3. เข้าร่วมสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมในการสัมมนา การเสวนา และการอภิปรายเกี่ยวกับการแสดงโขน ที่จัดโดยกรมศิลปากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและหน่วยงานอื่นๆ

4. เข้ารับการถ่ายทอดบทนางโขนแบบตัวต่อตัว จากนาฏศิลปิน ครู อาจารย์ ที่เคยแสดงและมีความเชี่ยวชาญในบทบาทนางโขน

5. วิเคราะห์วิจัยเพื่อแสวงหาทฤษฎีนาฏยลักษณ์ของนางโขน รวมทั้งนางโขนในบริบททางสังคม และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์

6. เผยแพร่ผลงานวิทยานิพนธ์ในรูปแบบของการร่วมสัมมนาวิชาการ และเผยแพร่บทความลงในวารสารระดับชาติ/นานาชาติ

สำหรับเนื้อหาในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยได้แบ่งและเรียงลำดับเนื้อหารวมทั้งสิ้น 6 บท ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

1.4 สมมุติฐานของการวิจัย

1.5 วิธีดำเนินการวิจัย

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ

บทที่ 2 ข้อมูลทางวิชาการเกี่ยวกับนางโขน

2.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบทบาทนางโขนที่สำคัญ

2.2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 รามายณะ: ต้นเค้าวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์

2.2.1.1 มหากาพย์รามายณะของวาลมีกิของมหาวิทยาลัยศิลปากร

2.2.1.2 รามายณะฉบับสันสกฤต แปลและเรียบเรียงจากฉบับภาษาอังกฤษ โดย ดวงธิดา ราเมศวร์

2.2.1.3 รามายณะ ฉบับราเมศ เมนอน แปลโดย วรวดี วงศ์สง่า

2.2.2 รามเกียรติ์ฉบับราชสำนัก

2.2.2.1 บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1

2.2.2.2 บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

2.2.2.3 บทพากย์เรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

2.2.2.4 บทร้องและบทพากย์เรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6

2.3 แนวคิด/ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

2.3.1 ทฤษฎีมนุธรรมศาสตร์

2.3.2 ทฤษฎีนาฏยศาสตร์

2.4 ประวัติศาสตร์นางโขน

2.4.1 ราชสำนักไทยกับการแสดงบทนางโขน

2.4.2 ศิลปินนางโขน

2.4.3 บทนางโขน

2.4.4 เครื่องแต่งกายนางโขน

2.5 สรุป

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

3.1 รูปแบบของการวิจัย

3.2 แหล่งค้นคว้า/กลุ่มตัวอย่างในงานวิจัย

3.3 วิธีที่ใช้ดำเนินการวิจัย

3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

3.5 ข้อดี ข้อจำกัด และแนวทางการแก้ไขของวิธีที่ใช้ดำเนินการวิจัย

3.6 สรุป

บทที่ 4 ประเภทของนางโขน การจัดการและองค์ประกอบการแสดง

4.1 ข้อมูลเกี่ยวกับนางโขนแบ่งตามชาติกำเนิด

4.1.1 นางฟ้า

4.1.2 นางมนุษย์

4.1.3 นางอมนุษย์

4.1.4 นางยักษ์

4.1.5 นางลูกครึ่ง

4.2 แผนภูมิแสดงวงศ์ของนางโขน

4.3 การแสดงโขนตามแบบฉบับกรมศิลปากร

4.3.1 ขั้นตอนการแสดงโขน

4.3.2 การจัดการแสดงโขนของกรมศิลปากร

4.4 องค์ประกอบการแสดงของนางโขน

4.4.1 ผู้แสดง

4.4.2 บทโขน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.4.3 ดนตรี เพลง และการพากย์ – เจรจา

4.4.4 เครื่องแต่งกาย

4.4.5 อุปกรณ์

4.4.6 ฉากและเวที

4.5 สรุป

บทที่ 5 วิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของนางโขน

5.1 บริบททางสังคมด้านจารีตประเพณีของราชสำนักที่ส่งอิทธิพลต่อนาฏยลักษณ์ของนางโขน

5.2 แบบแผนการแสดงบทบาทนางโขน

5.2.1 แบบแผนในการแสดงอิริยาบถสามัญ

5.2.2 แบบแผนตำแหน่งการตั้งตัวโขน

5.2.3 แบบแผนในการเข้าเฝ้า

5.2.4 แบบแผนในการรำหน้าพาทย์

5.2.5 แบบแผนการรำลงสรงทรงเครื่อง

5.2.6 แบบแผนการแปลงกาย

5.2.7 แบบแผนการใช้อาวุธและการรบ

5.2.8 แบบแผนการเกี้ยวพาราสี

5.3 จารีตในการแสดงบทบาทนางโขน

5.4 แม่ท่าและท่ารำสำคัญของตัวนางโขน

5.4.1 ท่าที่แสดงเพื่อสื่อความหมาย

5.4.2 ท่าที่แสดงอารมณ์ความรู้สึก

5.4.3 ท่ารำจากเพลงหน้าพาทย์

5.5 วิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของบทนางโขนที่สำคัญ

5.5.1 ปัจจัยในการวิเคราะห์

5.5.1.1 รูปพรรณสัณฐาน

5.5.1.2 บุคลิกภาพ

5.5.1.3 ลีลาท่ารำ

5.5.1.4 การแสดงอารมณ์

5.5.1.5 พลังในการแสดง

5.5.2 วิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของบทบาทนางโขนตัวสำคัญ

5.5.2.1 กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์ กรณีศึกษา นางสีดา

5.5.2.2 กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางยักษ์ กรณีศึกษา นางสำมนักขา

5.5.2.3 กลุ่มนางโขนที่รำแบบสัตว์ กรณีศึกษา นางสุพรรณมัจฉา

5.6 ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานนาฏยลักษณ์ของนางโขนแบบดั้งเดิมและนางละครเข้าด้วยกัน

5.7 การกำหนดบทบาทนางโขนให้เป็นสัญลักษณ์ในการสะท้อนคุณธรรมจริยธรรม

5.8 สรุป

บทที่ 6 บทสรุปและข้อเสนอแนะ

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. สร้างองค์ความรู้ด้านนาฏยลักษณ์ของนางโขน เพื่อเป็นแม่แบบของการคัดเลือกการฝึกหัดและการแสดงบทบาทตัวนางโขนในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย
2. สร้างองค์ความรู้ด้านความเชื่อมโยงสัมพันธ์ระหว่างบทบาทนางโขนกับบริบททางสังคม
3. เป็นแนวทางการศึกษาและพัฒนาศาสตร์และศิลป์แห่งการแสดงโขนในรูปแบบของวิชาการนาฏยศิลป์ อันจะเป็นแนวทางในการอนุรักษ์ สืบทอดแบบแผนการแสดงโขนให้ดำรงอยู่เป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมและรับใช้สังคมไทยอย่างยั่งยืน

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ

นางโขน หมายถึง บทบาทของตัวโขนเพศหญิงในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์

ตัวโขนผู้ชาย หมายถึง ตัวพระ ตัวยักษ์ และตัวลิงที่เป็นเพศชายที่มีบทบาทเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับนางโขนในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

นาฏยลักษณ์ หมายถึง ลักษณะเฉพาะทางการแสดงนาฏยศิลป์ที่บ่งบอกบทบาทความสำคัญ รูปลักษณ์ แบบแผนการแสดง และเอกลักษณ์เฉพาะตัวนางโขนบทใดบทหนึ่ง

ซึ่งนาฏยลักษณ์ในงานวิจัยฉบับนี้หมายถึง นาฏยลักษณ์ของตัวนางโขนที่ผู้วิจัยวิเคราะห์เพื่อให้ทราบแนวทางในการคัดเลือกผู้แสดง การฝึกหัดและการแสดงในบทบาทนางโขนที่เหมาะสม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2

ข้อมูลทางวิชาการเกี่ยวกับนางโขน

ข้อมูลทางวิชาการเกี่ยวกับนางโขนเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยพึงศึกษาค้นคว้ารวบรวมเพื่อให้ได้มาซึ่งประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของนางโขน โดยผู้วิจัยมุ่งเน้นข้อมูลเชิงวรรณกรรม โดยเริ่มต้นจากการศึกษางานวิจัยที่มีความเกี่ยวข้องกับโขนและนางโขน เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลพื้นฐานและแสวงหาแนวทางการวิเคราะห์ในแบบฉบับของตนเองโดยไม่ซ้ำซ้อนกับงานที่มีอยู่เดิม หลังจากนั้นได้ศึกษาวรรณกรรมรามายณะของอินเดียที่เป็นต้นเค้าของวรรณกรรมและการสร้างบุคลิกภาพและบทบาทของสตรีในรามายณะ ซึ่งส่งอิทธิพลทางวรรณกรรมแล้วนำมาปรับปรุงให้สอดคล้องกับอุดมคติและวิถีชีวิตของไทยจนเกิดเป็นวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ของประเทศไทย จากนั้นได้เลือกศึกษาแนวคิด/ทฤษฎีมนุธรรมศาสตร์และนาฏยศาสตร์ เพื่อใช้เป็นหลักในการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของนางโขน รวมทั้งศึกษาประวัติศาสตร์นางโขนในประเทศไทยไว้ในบทนี้ด้วย โดยผู้วิจัยแบ่งเนื้อหาย่อยออกเป็นหัวข้อตามลำดับดังนี้

2.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบทบาทนางโขนที่สำคัญ

2.2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 รามายณะ: ต้นเค้าวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์

2.2.1.1 มหากาพย์รามายณะของวาลมีกิของมหาวิทยาลัยศิลปากร

2.2.1.2 รามายณะฉบับสันสกฤต แปลและเรียบเรียงจากฉบับภาษาอังกฤษ โดย ดวงธิดา ราเมศวร์

2.2.1.3 รามายณะ ฉบับราเมศ เมนอน แปลโดย วรวดี วงศ์สง่า

2.2.1.4 อิทธิพลของมหากาพย์รามายณะที่ส่งผลต่อบทละครเรื่องรามเกียรติ์ของไทย

2.2.2 รามเกียรติ์ฉบับราชสำนัก

2.2.2.1 บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1

2.2.2.2 บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

2.2.2.3 บทร้องและบทพากย์เรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

2.2.2.4 บทร้องและบทพากย์เรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6

2.3 แนวคิด/ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

2.3.1 ทฤษฎีมนุธรรมศาสตร์

2.3.2 ทฤษฎีนาฏยศาสตร์

2.4 ประวัติศาสตร์นางโขน

2.4.1 ราชสำนักไทยกับการแสดงบทนางโขน

2.4.2 ศิลปินนางโขน

2.4.3 บทนางโขน

2.4.4 เครื่องแต่งกายนางโขน

2.5 สรุป

2.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบทบาทนางโขนที่สำคัญ

เสาวณิต วิงวอน วิทยานิพนธ์เรื่อง "การศึกษาวิเคราะห์บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์" ปีพ.ศ. 2519

งานวิทยานิพนธ์นี้มุ่งวิเคราะห์บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ โดยชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทกับการแสดง โดยเนื้อหาในวิทยานิพนธ์เป็นบทวิเคราะห์บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ จำนวน 5 ฉบับ ได้แก่ รามเกียรติ์คำฉันท์ รามเกียรติ์คำพากย์ บทพากย์รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และบทโขนของกรมศิลปากร เพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างบทและการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ซึ่งเป็นวรรณกรรมที่ทรงคุณค่าทั้งทางด้านวรรณกรรมและด้านการแสดง[1]

[1] เสาวณิต วิงวอน, "การศึกษาวิเคราะห์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์" (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2519), หน้า ง.

ผู้วิจัยได้ศึกษาวิธีการวิเคราะห์บทโขนทั้ง 5 ฉบับ ทั้งในด้านรูปแบบ เนื้อหา และภาษาในบทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ และแนวทางการตีความหมายจากบทโขน เพื่อประโยชน์ในการวิเคราะห์วรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ฉบับภาษาไทย

รจนา สุนทรานนท์ วิทยานิพนธ์เรื่อง "นามานุกรมนาฏยศิลปิน: การศึกษาการสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากร" ปีการศึกษา 2549

วิทยานิพนธ์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อจัดทำนามานุกรมนาฏยศิลปินโขนละครรำของหลวงและเพื่อศึกษาสายการสืบทอดสู่กรมศิลปากร โดยค้นคว้าตั้งแต่สมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธ-ยอดฟ้าจุฬาโลกจนถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช (ผู้ที่เกิดในปีพ.ศ. 2489) ในส่วนของการแสดงโขนค้นพบชื่อนาฏยศิลปินจำนวน 96 คน และตลกโขน 13 คน[2]

ผู้วิจัยมุ่งศึกษาด้านประวัติศาสตร์เกี่ยวกับศิลปินนางโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ บทบาทของนางโขนที่ศิลปินได้ออกแสดงและสืบทอดต่อกันมา รวมทั้งสายการสืบทอดบทบาทนางโขนจากราชสำนักไทยสู่กรมมหรสพและกรมศิลปากร

หรรษา ติ่งสุวรรณ วิทยานิพนธ์เรื่อง "บทบาทสตรีในรามเกียรติ์: ศึกษาเปรียบเทียบนางสีดาของอินเดียและของไทย" ปีการศึกษา 2548

วิทยานิพนธ์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเปรียบเทียบบทบาทสตรีในฐานะบุตร ภรรยาและมารดาของประเทศอินเดียและไทยผ่านตัวละครนางสีดาในเรื่อง รามายณะของอินเดียและรามเกียรติ์ของไทย ผลการศึกษาค้นพบว่า บทบาทสตรีของวรรณกรรมทั้งสองส่วนใหญ่ถูกครอบงำด้วยระบบชายเป็นใหญ่ (ปิตาธิปไตย) แต่บทบาทสตรีอินเดียและไทยก็ยังมีความแตกต่างกันซึ่งขึ้นอยู่กับปัจจัยสี่ประการ ได้แก่ ค่านิยมของสังคม ชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรมประเพณีและคติความเชื่อทางศาสนาของฮินดูและพุทธ[3]

---

[2] รจนา สุนทรานนท์, "นามานุกรมนาฏยศิลปิน : การศึกษาการสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากร" (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ปีการศึกษา 2549), หน้า ง.

[3] หรรษา ติ่งสุวรรณ, "บทบาทสตรีในรามเกียรติ์: ศึกษาเปรียบเทียบนางสีดาของอินเดียและของไทย" (วิทยานิพนธ์ปริญญามานุษยวิทยามหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยวิทยา ภาควิชา

ผู้วิจัยค้นคว้าข้อมูลวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เพื่อศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับสตรีของอินเดียที่มีอิทธิพลต่อสตรีไทย เพื่อแสวงหาบุคลิกภาพของบทบาทนางโขนไทยที่น่าจะได้ต้นแบบมาจากตัวนางในวรรณกรรมเรื่อง รามายณะของอินเดีย รวมทั้งแนวทางการวิเคราะห์บทบาทของนางโขนจากวรรณกรรมตามฐานะต่างๆ

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ วิทยานิพนธ์เรื่อง "การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในการส่งเสริมทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี : การศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียนพรานหลวง ในพระบรมราชูปถัมภ์" ปีการศึกษา 2538

วิทยานิพนธ์นี้มุ่งเน้นการศึกษาแนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระ-มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในการส่งเสริมทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี เฉพาะกรณีโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ โดยศึกษาประวัติการก่อตั้ง ลักษณะการจัดการเรียนการสอน บทบาทและคุณลักษณะของนักเรียนพรานหลวงฯ ศิลปินในการถ่ายทอดการแสดงที่โรงเรียนพรานหลวงฯ จนกระทั่งการสืบทอดองค์ความรู้สู่การเป็นต้นเค้าของวิทยาลัยนาฏศิลป[4]

ผู้วิจัยได้รับทราบข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ด้านศิลปิน นักเรียน และการฝึกหัดโขนจากโรงเรียนพรานหลวงฯที่ส่งอิทธิพลโดยผ่านการสืบทอดการแสดงและการเรียนการสอนโขนในวิทยาลัยนาฏศิลปมายังยุคปัจจุบัน

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม วิทยานิพนธ์เรื่อง "แบบแผนและกลวิธีการพากย์ - เจรจาโขนของกรมศิลปากร" ปีการศึกษา 2556

วิทยานิพนธ์นี้มุ่งศึกษาวิเคราะห์แบบแผนวิธีการพากย์ - เจรจาโขน และกลวิธีในการพากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากรที่สืบทอดมาจากกรมมหรสพในรัชสมัยพระบาทสมเด็จ

สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ปีการศึกษา 2548), หน้า 1 – 12.

[4] ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, "การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระ-มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในการส่งเสริมทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี : การศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียนพรานหลวง ในพระบรมราชูปถัมภ์" (วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาสารัตถะศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,ปีการศึกษา 2538), หน้า ง – ญ.

พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 จนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2556) กระบวนการสืบทอดการพากย์ - เจรจาโขน หน้าที่คุณสมบัติและปรีชาญาณของผู้พากย์ - เจรจาโขน ลักษณะสำคัญของบทโขน รวมทั้งการแสดงอารมณ์ผ่านการพากย์ - เจรจาตามบทโขนในลักษณะต่างๆ[5]

สิ่งที่ผู้วิจัยได้รับจากวิทยานิพนธ์นี้คือ แนวทางการวิเคราะห์ลักษณะของบทโขน หน้าที่และความสำคัญของบทโขน และกลวิธีการใส่อารมณ์ในการเจรจาของตัวนาง

อนุชา บุญยัง วิทยานิพนธ์เรื่อง "การแสดงโขนของอากาศตไล" ปีการศึกษา 2543

วิทยานิพนธ์นี้มีวัตถุประสงค์ในการศึกษาข้อมูลของตัวอากาศตไล โดยเริ่มศึกษาจากวรรณกรรมพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ และโคลงประจำภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เพื่อวิเคราะห์หารูปลักษณ์ และศึกษาแบบแผนและกระบวนท่ารำตัวอากาศตไล รวมทั้งการสืบทอดบทบาทของตัวอากาศตไลของกรมศิลปากร[6]

ผู้วิจัยได้รับข้อมูลเกี่ยวกับประวัติ รูปลักษณ์ และบทบาทของตัวอากาศตะไล (เสื้อเมืองลงกา) จากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ยุทธนา แซ่พั่ว วิทยานิพนธ์เรื่อง "บทบาทการเกี้ยวในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์" ปีการศึกษา 2555

วิทยานิพนธ์นี้มีวัตถุประสงค์ของการวิจัยเพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา และการแสดงบทบาทการเกี้ยวในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ของกรมศิลปากร จำนวน 3 ตอน ได้แก่ ตอนพระรามเกี้ยวนางสีดา อยู่ในการแสดงโขนชุด สีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ ตอนทศกัณฐ์เกี้ยวนางมณโฑ อยู่ในชุดนางมณโฑหุงน้ำทิพย์ และตอนพาลีเกี้ยวนางเทพดารา อยู่ในชุดพาลีสอนน้อง ผลการวิจัยพบว่า บทบาทการเกี้ยวในรูปแบบการแสดงโขน ได้รับการ

---

[5] ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, "แบบแผนและกลวิธีการพากย์ - เจรจาโขนของกรมศิลปากร" (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,ปีการศึกษา 2556), หน้า ง.

[6] อนุชา บุญยัง, "การแสดงโขนของอากาศตไล" (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร-มหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,ปีการศึกษา 2543), หน้า 1 – 8.

ถ่ายทอดมาจากกรมมหรสพ การแสดงบทบาทการเกี้ยวเป็นการแสดงให้เห็นถึงการมอบความรักและความห่วงใยระหว่างเพศชายและเพศหญิง ซึ่งถูกถ่ายทอดผ่านวรรณกรรมและนาฏยศิลป์ โดยแบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน อันได้แก่ 1) ขั้นตอนการชมโฉม 2) ขั้นตอนการพูดจาหยอกล้อ 3) ขั้นตอนการเล้าโลม และ 4)ขั้นตอนการประดิพัทธ์ ส่วนกระบวนท่ารำเป็นการรำตีบทตามคำร้อง ซึ่งท่าทางที่แสดงออกมาเป็นกระบวนท่าเลียนแบบท่ากิริยาธรรมชาติของมนุษย์ และการรำตามทำนองเพลง โดยใช้เพลงหน้าพาทย์โลมหรือตระนอน[7]

ผู้วิจัยได้ข้อมูลจากวิทยานิพนธ์นี้ในด้านข้อมูลการแสดงบทบาทการเกี้ยวระหว่างตัวนางโขนกับตัวพระ ตัวยักษ์ และตัวลิงของกรมศิลปากร แบบแผน กระบวนท่าและลักษณะการแสดงบทบาทการเกี้ยว

ธวัชชัย ดุสิตกุล วิทยานิพนธ์เรื่อง "บทโขนละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว" ปีการศึกษา 2547

วิทยานิพนธ์เรื่องนี้ผู้วิจัยมีความมุ่งหมายที่จะศึกษาลักษณะบทโขนละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจำนวน 32 รายการ ในด้านความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบการนำเสนอบทพระราชนิพนธ์กับศิลปะการแสดง พร้อมทั้งประเมินค่าเพื่อแสดงให้เห็นว่าพระราชนิพนธ์บทโขนละครเป็นผลงานที่มีคุณค่าทางด้านวรรณคดีและศิลปะการแสดง พระราชนิพนธ์บทโขนละครสามารถแบ่งประเภทได้เป็น บทเบิกโรงจำนวน 6 รายการ บทโขนจำนวน 13 รายการ บทละครรำจำนวน 7 รายการ บทละครดึกดำบรรพ์จำนวน 4 รายการ และบทละครร้องจำนวน 2 รายการ จากการศึกษาพบว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีความรอบรู้และทรงเข้าพระทัยในศิลปะการแสดงอันหลากหลาย จึงได้ทรงพระราชนิพนธ์บทโขน

[7] ยุทธนา แซ่พั่ว, "บทบาทการเกี้ยวในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์" (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,ปีการศึกษา 2555), หน้า ง.

ละครให้มีความสอดคล้องสัมพันธ์กับศิลปะการแสดงประเภทต่างๆ พระราชนิพนธ์บทโขนละครเป็นผลงานการประพันธ์ที่มีคุณค่าทั้งทางด้านวรรณคดี ด้านปรัชญา และด้านการแสดง[8]

ผู้วิจัยได้รับหลักการวิเคราะห์วรรณกรรมที่มีความสัมพันธ์กับรูปแบบและกลวิธีการแสดงโขน พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

สมชาย โตวิทิตวงศ์ วิทยานิพนธ์เรื่อง "การศึกษาลีลาสตรีและบทบาทนางมณโฑในนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย" ปีการศึกษา 2553

วิทยานิพนธ์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์แนวคิด วิธีการสร้างสรรค์ลีลาสตรีและบทบาทนางมณโฑในนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด "นารายณ์อวตาร" ออกแบบสร้างสรรค์โดย นราพงษ์ จรัสศรี จับความตั้งแต่ตอนที่นางมณโฑหอมกลิ่นข้าวทิพย์ และทูลขอให้ทศกัณฐ์ผู้เป็นพระสวามีไปหาข้าวทิพย์มาให้ โดยผู้วิจัยศึกษาลักษณะของนางมณโฑจากพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 และภาพจิตรกรรมฝาผนัง รวมทั้งวิเคราะห์หาแนวทางการสร้างสรรค์โดยการผสมผสานท่าทางด้านนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์ตะวันตก[9]

ผู้วิจัยได้รับทราบแนวทางการศึกษาบทบาทเฉพาะตัวนางโขน รวมทั้งการตีความเพื่อการสร้างสรรค์ท่าทางในการแสดงจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

2.2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ในส่วนของวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยได้คัดเลือกวรรณกรรมจำนวน 2 เรื่องมาศึกษา ได้แก่ รามายณะ (ฉบับแปลเป็นภาษาไทย) และรามเกียรติ์สำนวนต่างๆ เพื่อศึกษาจุดกำเนิด ภูมิหลัง และบทบาทของตัวนางโขนในเชิงวรรณกรรม นำไปสู่การวิเคราะห์

---

[8] ธวัชชัย ดุสิตกุล, "บทโขนละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า-เจ้าอยู่หัว" วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,ปีการศึกษา 2547), หน้า 1- 55.

[9] สมชาย โตวิทิตวงศ์, "การศึกษาลีลาสตรีและบทบาทนางมณโฑในนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย" (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,ปีการศึกษา 2553), หน้า ง.

ลักษณะและบุคลิกภาพของบทบาทนางโขน และการคัดเลือกผู้แสดงให้ตรงตามบทบาทที่กำหนดไว้ในบทวรรณกรรมต่อไป

2.2.1 **รามายณะ : ต้นเค้าวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์**

มหากาพย์รามายณะเป็นวรรณกรรมโบราณที่เล่าสืบทอดกันมาในรูปแบบของวรรณกรรมมุขปาฐะจากรุ่นสู่รุ่น เป็นเรื่องราวการอวตารลงมาเพื่อปราบยุคเข็ญของพระนารายณ์ที่เรียกว่า รามาวตาร หรือรามจันทราวตาร มีอายุเก่าแก่แพร่หลายในอนุทวีปอินเดียมากว่า 2,500 – 3,000 ปี[10] โดยชาวอารยัน*ที่เป็นทั้งผู้นำในด้านการปกครอง การปลูกฝังลัทธิความเชื่อ รวมทั้งการสร้างวัฒนธรรมให้แก่อนุทวีปอินเดีย โดยเฉพาะลัทธิการแบ่งชั้นวรรณะจำนวน 4 วรรณะ ได้แก่ พราหมณ์ กษัตริย์ แพศย์ ศูทร ที่ลัทธิดังกล่าวส่งอิทธิพลต่อการแบ่งชนชั้นตัวละครในรามายณะด้วยเช่นกัน โดยชาวอารยันแบ่งให้ฝ่ายธรรมะ (พระราม) เป็นผู้มาปราบเหล่าอธรรม (ทศกัณฐ์) ซึ่งมีนัยทางการเมืองว่าหมายถึงชาวดราวิเดียน* รามายณะจึงเป็นวรรณกรรมที่มีความหมายทั้งในด้านศาสนา ในการสอนคุณธรรม ความดี ความชั่ว รวมทั้งมีความหมายในการปลุกใจด้านการศึกสงครามระหว่างสองเผ่าพันธุ์นี้ในขณะเดียวกัน รามายณะประพันธ์ในรูปแบบของกวีนิพนธ์ที่เรียกว่า โศลก (Shaloka) หมายถึง โศก ซึ่งเป็นบทประพันธ์ประเภทหนึ่งที่แบ่งออกเป็นบท แต่ละบทเรียกว่า โศลก มีจำนวนกว่า 24,000 โศลก เนื้อเรื่องแบ่งออกเป็นตอนต่างๆเรียกว่ากัณฑ์ จำนวน 7 กัณฑ์ได้แก่ พาลกัณฑ์ อโยธยากัณฑ์ อรัณยกัณฑ์ กีษกินธากัณฑ์ สุนทรกัณฑ์ ยุทธกัณฑ์ และอุตตรกัณฑ์ ประพันธ์โดย ฤาษีวัลมิกิ (วาลมิกิ) ซึ่งท่านได้บรรจุบทสั่งสอนศีลธรรม จริยธรรม สัจธรรมตามธรรมชาติ และผลของการกระทำผิดด้วยความขาดสติสัมปชัญญะ ความลุ่มหลงมัวเมาในกิเลสตัณหา ด้วยคุณธรรมจริยธรรมที่แทรกอยู่ในเรื่องราวที่มีความสนุกสนาน

---

[10] ดวงธิดา ราเมศวร์, รามายณะ ฉบับสันสกฤต (กรุงเทพมหานคร: มายิก, 2537), หน้า 17.

*ชาวอารยัน หมายถึง ชาวอินโด – ยุโรป ที่อาศัยอยู่ทางตอนใต้ของรัสเซีย ได้เข้ามาต่อสู้ครอบครอง และเผยแพร่ศิลปวิทยาการให้แก่อนุทวีปอินเดีย

* ชาวดราวิเดียน หมายถึง มิลักขุ (คนป่า) เป็นคำเรียกของชาวอารยันที่มีต่อชาวทมิฬผิวคล้ำที่อาศัยอยู่ในอนุทวีปอินเดียมาแต่ดั้งเดิม

ชวนติดตาม รามายณะจึงกลายเป็นมหากาพย์ที่ใช้ในการปลูกฝังและถ่ายทอดให้แก่ผู้คนในศาสนาฮินดู รวมทั้งแพร่กระจายไปทั่วโลก ประเทศในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น ไทย อินโดนีเซีย มาเลเซีย กัมพูชา พม่า ลาว ฯลฯ ล้วนแล้วได้รับการถ่ายทอดเรื่องราวของรามายณะทั้งจากการเผยแผ่ศาสนาและการค้าขาย จากนั้นแต่ละท้องถิ่นได้นำมาปรับปรุงให้สอดคล้องกับสภาพสังคม วิถีชีวิต ค่านิยมและรสนิยมของแต่ละที่ จนกลายเป็นวรรณกรรมท้องถิ่นที่มีรากฐานมาจากเรื่องเดียวกัน

ผู้วิจัยได้เลือกนำรามายณะฉบับภาษาไทยที่ถอดความมาจากภาษาอังกฤษที่แปลมาจากภาษาสันสกฤตอีกชั้นหนึ่งมาเป็นต้นฉบับในการศึกษาและเปรียบเทียบหาลักษณะภูมิหลังของบทบาทนางโขนเฉพาะบทบาทสำคัญ โดยได้ศึกษาจากรามายณะภาษาไทยจำนวน 3 ฉบับ ได้แก่

1. มหากาพย์รามายณะของวาลมิกิ แปลจากภาษาสันสกฤตเป็นภาษาไทย แปลและเรียบเรียงโดย ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.กุสุมา รักษมณี รองศาสตราจารย์ ดร.มณีปิ่น พรหมสุทธิรักษ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สยาม ภัทรานุประวัติ และอาจารย์นาวิน วรรณเวช

2. รามายณะ ฉบับสันสกฤต แปลจากฉบับภาษาอังกฤษหลายสำนวนและเรียบเรียงโดย ดวงธิดา ราเมศวร์

3. รามายณะ โดย ราเมศ เมนอน แปลโดย วรวดี วงศ์สง่า

โดยรามายณะทั้งสามฉบับมีใจความสำคัญที่เกี่ยวข้องกับบทบาทนางโขนที่จะวิเคราะห์ ดังนี้

2.2.1.1 มหากาพย์รามายณะของวาลมิกิ

แปลและเรียบเรียง โดยศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.กุสุมา รักษมณี รองศาสตราจารย์ ดร.มณีปิ่น พรหมสุทธิรักษ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สยาม ภัทรานุประวัติ และอาจารย์นาวิน วรรณเวช

มหากาพย์รามายณะของวาลมิกิฉบับภาษาไทยฉบับนี้ แปลจากต้นฉบับภาษาสันสกฤตแปลแบบเก็บศัพท์ทุกคำ มุ่งเน้นความเข้าใจง่าย แบ่งออกเป็น 7 กัณฑ์ เนื้อเรื่องแต่ละกัณฑ์มีดังนี้ พาลกัณฑ์ เป็นเรื่องกำเนิดพระรามจนถึงอภิเษกกับนางสีดา อโยธยากัณฑ์เป็นเรื่อง นางไกเกยียุให้ท้าวทศรถเนรเทศพระรามไปอยู่ป่า อารัณยกัณฑ์เป็นเรื่องการเดินป่าของพระราม พระลักษมณะ และนางสีดา จนถึงราวณะลักนางสีดา กิษกินธากัณฑ์เป็นเรื่องพระราม

ผูกมิตรกับสุครีวะวานร เจ้าเมืองกิษกินธาเพื่อให้ช่วยติดตามนางสีดา สุนทรกัณฐ์เป็นเรื่องหนุมานเดินทางไปตามนางสีดาจนถึงเผาลงกา ยุทธกัณฑ์เป็นเรื่องสงครามระหว่างพระรามกับราวณะจนพระรามได้นางสีดาคืน และอุตตรกัณฑ์เป็นเรื่องปกิณกะเกี่ยวกับการกำเนิดของตัวละครการเนรเทศนางสีดา กำเนิดโอรสของพระราม จนถึงนางสีดาคืนสู่พระแม่ธรณี และพระรามเสด็จคืนสู่วิษณุภาพ

มหาวิทยาลัยศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554 พิมพ์ครั้งแรกเมื่อเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2557 โดยคณะผู้แปลที่เป็นผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านภาษาสันสกฤต และได้ศิลปินผู้มีชื่อเสียงจากคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นผู้วาดภาพประกอบ นับว่าการจัดทำรามายณะฉบับภาษาไทยจากฉบับภาษาสันสกฤตในครั้งนี้ นับเป็นฉบับสมบูรณ์ฉบับแรกในประวัติวรรณคดีไทย[11]

ผู้วิจัยได้สรุปและเรียบเรียงเนื้อความเฉพาะตอนที่กล่าวถึงบทบาทนางโขนตัวสำคัญ ดังนี้

<u>พระอุมา</u>

รามายณะฉบับวาลมีกิกล่าวถึง ภูมิหลังของพระอุมา ไว้ในกัณฑ์ที่ 1 พาลกัณฑ์ สรรคที่ 34 ดังนี้

“พระวิศวะมิตระมหามุนีได้เริ่มเล่าเรื่องกำเนิด และความยิ่งใหญ่ของแม่น้ำคงคา... มีภูเขาที่ยิ่งใหญ่เป็นแหล่งของแร่ธาตุ ชื่อหิมาลัย มีธิดาสององค์ผู้มีความงามที่ไม่มีใครในโลกเทียมได้ มารดาของนางทั้งสองเป็นชายาที่งดงาม อันเป็นที่รักยิ่งของหิมาลัย คือนางเมนาผู้มีเอวงาม เป็นธิดาของภูเขาเมรุ ข้าแต่พระราฆวะ พระแม่คงคาที่เกิดจากนางเป็นธิดาองค์โตของหิมาลัย ธิดาองค์ที่สองของพระองค์คือพระอุมา...พระหิมาลัยอันประเสริฐได้ประทานพระธิดาอุมา ผู้ถึงพร้อมด้วยตบะอันยอดยิ่ง ผู้เป็นที่นับถือของโลก แก่พระรุทระผู้มีรูป

---

[11] มหาวิทยาลัยศิลปากร, <u>มหากาพย์รามายณะของวาลมิกิฉบับภาษาไทย เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554 </u>(กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557), หน้า จ.

อันหาที่เปรียบมิได้ ข้าแต่พระรฆุนันทนะ พระธิดาทั้งสองของพระหิมาลัยคือคงคาแม่น้ำที่ประเสริฐสุด และพระเทวีอุมานางทั้งสองเป็นที่นับถือบูชาของโลก”[12]

สรุปได้ว่า พระอุมาเป็นธิดาองค์ที่สองของหิมาลัยและนางเมนาเป็นน้องสาวของพระแม่คงคา นางเป็นผู้ที่สิริโฉมงดงามจนไม่อาจหาใครเทียบได้ อีกทั้งบำเพ็ญตบะเป็นเลิศ จนเป็นที่เคารพนับถือของผู้คนในโลก และพระหิมาลัยได้ประทานพระอุมาให้เป็นพระชายาของพระรุทระ (พระศิวะ)

บทบาทของพระอุมาในด้านความดุร้ายและคำสาปของพระนาง กล่าวถึงในรามายณะฉบับวาลมีกิ กัณฑ์ที่ 1 พาลกัณฑ์ สรรคที่ 35 ความว่า

“กาลครั้งหนึ่งเมื่อพระผู้มหาตบะ ผู้มีพระศอสีดำ ได้วิวาห์แล้ว พระองค์ปรารถนาจะสังวาสกับพระเทวี เมื่อเวลาร้อยปีสวรรค์ของพระศิวะผู้มีศอสีดำผ่านพ้นไป ข้าแต่พระรามผู้เผาผลาญศัตรู พระองค์ก็หามีบุตรกับนางไม่...เทวดาทั้งหลายพากันไปเฝ้าพระศิวะ บังคมทูลว่า... ข้าแต่เทวะผู้ประเสริฐสุด โลกไม่สามารถรองรับพระหน่อของพระองค์ได้ ขอให้พระองค์กับพระเทวีไปบำเพ็ญตบะตามที่กำหนดไว้ในพระเวท...เมื่อพระผู้เป็นใหญ่ในโลกทั้งหลาย ได้ฟังคำของเทวดาทั้งหลายแล้ว ตรัสว่าดีแล้ว... ข้ากับพระอุมาจะรักษาพลังไว้ในตัวข้า ขอให้เทวดาทั้งสามสิบสามองค์ และพระธรณีจงวางใจ...พระสุรปติได้ปล่อยพลังลงบนโลก พระธรณีพร้อมทั้งภูเขาและป่าไม้ อาบแล้วด้วยพลังนั้น...

แต่พระธิดาของพระหิมาลัยพิโรธมาก ดวงเนตรแดงก่ำด้วยความโกรธ พระนางสาปเทวดาทั้งหลายว่า เนื่องจากข้าถูกกีดกันขณะสังวาสเพื่อให้ได้บุตร ท่านทั้งหลายจะไม่สามารถมีบุตรกับชายาของพวกท่าน...ข้าแต่พระธรณี พระนางมีรูปอันหลากหลายและจะเป็นชายาของพระราชาจำนวนมาก... เนื่องจากพระนางไม่ปรารถนาบุตรของข้า ข้าแต่นางผู้มีจิตชั่วร้าย นางผู้มีมลทิน เพราะความโกรธของข้า นางจะไม่ได้รับความสุขที่เกิดจากบุตรของนางเลย”

พระอุมาทรงพิโรธเนื่องจากถูกกีดกันการสังวาสเพื่อให้ได้บุตรอันเกิดแต่พระศิวะ พระนางจึงสาปให้ชายาของเทวดาที่คัดค้านการสังวาสของพระองค์สามสิบองค์ไม่มีบุตร และสาปให้พระธรณีต้องเป็นชายาของพระราชาจำนวนมาก และจักไม่ได้รับความสุขจากบุตรของนางเลย แสดงให้เห็นถึงความดุร้ายอันเป็นอันเป็นอีกแง่มุมหนึ่งของพระอุมา รวมทั้ง

[12] เรื่องเดียวกัน, หน้า 52 – 53.

ฤทธานุภาพของคำสาปที่ส่งผลให้ผู้ถูกสาปต้องรับเคราะห์กรรมที่เกิดจากความพิโรธของพระอุมาในคราวนั้น

นางสีดา

มหากาพย์รามายณะของวาลมีกิกล่าวถึงเรื่องราวของนางสีดาไว้หลายประเด็น เนื่องจากนางสีดาเป็นนางเอกของเรื่องและมีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่องอย่างยิ่ง โดยผู้วิจัยขอสรุปเป็นประเด็นสำคัญพร้อมยกตัวอย่างข้อความในมหากาพย์ฯ ดังนี้

1) รูปลักษณ์ของนางสีดา

พระรามรำพึงรำพันถึงนางสีดาในตอนที่ตั้งกองทัพอยู่ริมฝั่งมหาสมุทร ในกัณฑ์ที่ 6 ยุทธกัณฑ์ สรรคที่ 5 ความว่า

“เมื่อไรหนอข้าจะได้พิชิตเหล่าศัตรูแล้วพบนางสีดาผู้มีเนตรกลมโตดุจดอกบัว ผู้รุ่งเรืองดุจพระศรี เมื่อไรหนอข้าจะได้ช้อนใบหน้าของนางอันงามดุจดอกบัว มีโอษฐ์งามดุจผลตำลึงสุกขึ้นดื่มรส เหมือนคนไข้ดื่มยา เมื่อไรหนอปทุมถันของนางอันครัดเคร่งเต่งตึง กลมกลึงดุจผลตาล และกระเพื่อมไหวเมื่อยามสรวลนั้นจะกลับคืนมาแนบชิดข้า นางผู้มีเนตรดำขลับผู้มีข้าเป็นที่พึ่งต้องไปอยู่ท่ามกลางรากษสประดุจไร้ที่พึ่ง ไม่มีใครคุ้มครองป้องกัน... สีดาผู้แบบบางโดยธรรมชาติจะไม่ผ่ายผอมยิ่งขึ้นอีกละหรือ เพราะนางโศกเศร้าอดอาหาร ทั้งเวลาและสถานที่ก็เปลี่ยนแปลกไป”[13]

ตอนที่ราวณะสั่งให้รากษสพานางสีดาและนางตรีชฎาขึ้นบุษบกไปดูกลลวงที่อินทรชิตสังหารพระรามและพระลักษมณะในสนามรบ นางสีดาหลงเชื่อกลลวงนั้นและรำพึงรำพันถึงอดีตที่เคยมีพราหมณ์โหราทำนายดวงชะตาของนางไว้ อยู่ในกัณฑ์ที่ 6 ยุทธกัณฑ์ สรรคที่ 38 ความว่า

“ได้ยินว่าสตรีทั้งหลายผู้มีลายดอกบัวอยู่บนฝ่าเท้าย่อมได้ร่วมอภิเษกเป็นอธิราชย์กับสวามีผู้เป็นพระราชา บรรดานารีที่ไม่ค่อยโชคดีมักเป็นหม้ายด้วยลักษณะไม่ดี ข้าไม่เห็นเลยว่าตนมีลักษณะไม่ดี แต่กลับต้องมาโชคร้าย ลายดอกบัวที่กล่าวกันว่าเป็นลางดีของสตรีซึ่งมีอยู่จริงเหล่านี้ไร้ความหมายต่อข้า เพราะพระรามสิ้นพระชนม์แล้วในบัดนี้

[13] เรื่องเดียวกัน, หน้า 582 – 583.

ข้ามีเกศาสีดำงามสลวยเรียบลื่น ขนงไม่เคยขมวด ชงฆ์ทั้งสองกลมกลึงไร้ขน ทนต์เรียบเสมอกัน ขมับ ดวงตา มือ เท้า ข้อเท้า ขาอ่อนทั้งสองข้างงามเสมอกัน นิ้วก็งามได้สัดส่วนทุกนิ้ว เล็บข้าก็เป็นมันวาวเสมอกัน ปทุมถันทั้งสองข้างอวบอัด เต็มเต่งยอดถันปุ่ม สะดือลึก สีข้างและเอวก็คอดได้สัดส่วน ผิวพรรณข้าสดใสดุจแก้วมณี ขนนั้นก็ละเอียดอ่อน ผู้คนกล่าวว่าข้าผู้ยืนมั่นคงอยู่ได้ด้วยทวาทศะ (สิบสองส่วนคือ นิ้วเท้าทั้งสิบและส้นเท้าทั้งสอง) นั้นเป็นผู้มีศุภลักษณ์"[14]

รูปลักษณ์ของนางสีดาตามที่ปรากฏในมหากาพย์รามายณะของวาลมีกินั้นพรรณนาถึงความงดงามทั้งเรือนร่างของนางสีดาไว้อย่างละเอียดลออ นับตั้งแต่นางสีดามีเส้นผมที่ดกดำเงางาม มีขมับรับกับใบหน้า ดวงตาสีดำกลมโต มีเรียวปากสีแดง มีหน้าอกเต่งตึงสวยงามรับกับเอวและสะโพก แขน ขา มือ เท้า งามรับสัดส่วน นิ้วยาวเรียวและเล็บเป็นมันวาว ผิวพรรณและเส้นขนละเอียด มีรูปร่างบอบบางโดยธรรมชาติ อีกทั้งมีลายดอกบัวบนฝ่าเท้า และสามารถยืนได้อย่างมั่นคง อันเป็นรูปลักษณ์ของสตรีที่จะได้สามีผู้เป็นใหญ่ตามตำราโหรา ทั้งหมดนี้ล้วนแล้วแต่เป็นลักษณะของสตรีที่ดีที่เหมาะแก่การเป็นภรรยาตามอุดมคติของชาวอินเดีย

2) จริยวัตรของนางสีดา

นอกจากรูปลักษณ์ที่งดงามจนมิอาจหาสตรีใดเทียบเทียมได้ นางสีดายังเป็นผู้ที่มีคุณธรรม แสดงออกผ่านจริยวัตรอันงดงามในหลายสถานการณ์ ผู้วิจัยขอสรุปเป็นประเด็นต่างๆตามลำดับเนื้อเรื่อง ดังนี้

ความจงรักภักดีต่อพระสวามี

นางสีดาเป็นผู้ที่ยอมแลกความสุขสบายในพระราชวังเพื่อตามไปปรนนิบัติรับใช้พระรามที่ต้องออกผนวชเพื่อหลีกทางให้พระพรตขึ้นครองกรุงอโยธยา นางสีดาไม่แสดงความหวาดกลัวต่อทุกข์ภัยใดๆในเบื้องหน้า และยืนยันที่จะติดตามพระรามไปทุกหนทุกแห่งด้วยความจงรักภักดีและแน่วแน่ อยู่ในกัณฑ์ที่ 2 อโยธยากัณฑ์ สรรคที่ 24 ความว่า

"พระอารยบุตร บิดาก็ดี มารดาก็ดี ภราดาก็ดี บุตรก็ดี หรือสุณิสาก็ดี ย่อมได้รับโชคลาภอันเป็นผลจากบุญของตนๆ มีแต่ภรรยาเท่านั้นที่จะได้รับผลบุญของ

[14] เรื่องเดียวกัน, หน้า 622.

สามีอีก พระรามผู้เลิศบุรุษ เหตุนี้ข้าจึงถูกกำหนดให้ไปอยู่ป่าด้วย สำหรับสตรีแล้ว มิใช่บิดา หรือบุตร หรือตนเอง หรือมารดา หรือเพื่อนสตรีหรอก ที่เป็นที่พึ่งทุกเมื่อทั้งในชีวิตนี้และเมื่อตายแล้ว มีแต่สามีผู้เดียวเท่านั้น พระรามราฆวะ หากพระองค์จะเสด็จสู่ป่าทุรกันดารในวันนี้แล้วไซร้ ข้าก็จะขอนำไปข้างหน้าพระองค์ เพื่อไปย่ำทำลายหนามและหญ้าปลายแหลมเสียก่อน,,,ข้าจักกินมูลผลาหารได้เสมออย่างไม่ต้องสงสัย เมื่อได้อยู่กับพระองค์แล้วข้าจักไม่นำความทุกข์มาสู่พระองค์เลย... ข้าจักไปสู่ป่าทุรกันดารยิ่ง ที่มีทั้งมฤค วานร และช้างวารณะ ข้าจะอยู่ในป่าเหมือนอยู่บ้านบิดา โดยสงบเสงี่ยมอยู่แทบพระบาททั้งคู่ของพระองค์"[15]

<u>การบูชาผู้ควรเคารพ</u>

นางสีดาเป็นผู้ที่เชื่อฟังพระราม เมื่อพระรามแนะนำให้นางสีดาเข้าไปหานางอนสูยา ภรรยาของฤาษีอตริผู้ให้การต้อนรับพระราม นางสีดา และพระลักษมณะที่ออกเดินทางเข้าป่าเพื่อแสวงหาธรรมะ นางอนสูยาเป็นผู้ที่บำเพ็ญตบะอย่างเคร่งครัดนานถึงหมื่นปีจนทำให้ภัยแล้งของโลกถูกขจัดไป นางสีดาสนทนาธรรมและเหตุที่ติดตามพระสวามีมาออกผนวช ทำให้นางอนสูยาชื่นชมในความดีของนางสีดาและมอบของสูงค่าให้เป็นรางวัล ปรากฏในกัณฑ์ที่ 2 อโยธยากัณฑ์ สรรคที่ 109 ความว่า

"ท่านคืออนสูยาผู้มีการงานเป็นที่เลื่องลือในโลก จงเข้าไปหาท่านโดยเร็วเถิด ท่านคือดาบสินีผู้ควรเคารพ นางสีดาไมถิลีผู้คำนึงถึงประโยชน์แห่งพระราฆวะทรงฟังคำของพระองค์แล้วเข้าไปหาภรรยาผู้รู้ธรรมของฤษีอตริ...เมื่อได้เห็นนางสีดามหาภาคผู้เป็นธรรมจาริณี ดาบสินีก็มีความยินดีและกล่าวชื่นชมว่านางช่างโชคดีที่ดำรงธรรม... สตรีผู้ประเสริฐเช่นนั้นเป็นผู้ถือสัญญามั่นต่อภัสดา จะได้เสวยสุขในเทวโลกด้วยผลบุญของตน...

ฝ่ายอนสูยามีความยินดีและกล่าวว่า สีดาไวเทหิเอ๋ย นี่คือมาลัยทิพย์อันประเสริฐ และพัสตราภรณ์ และเครื่องประดับสูงค่าสำหรับลูบไล้กาย... ลูบไล้กายเจ้าด้วยเครื่องประดับทิพย์นี้เถิด ธิดาท้าวชนกเอ๋ย เจ้าจะงามเป็นศรีแก่พระภัสดาดุจเดียวกับพระศรีเป็นศรีแก่พระวิษณุผู้ทรงนิรันดร์"

---

[15] เรื่องเดียวกัน, หน้า 142 – 143.

ความเป็นกุลสตรีที่รักนวลสงวนตัว

นางสีดาเป็นกุลสตรีผู้มีความรักนวลสงวนตัวอย่างยิ่ง นางคำนึงถึงความเหมาะสมในการดำรงตน แม้จะต้องอยู่ท่ามกลางหมู่ยักษ์ที่มุ่งร้ายต่อนางอยู่ตลอดเวลา สังเกตได้จากตอนที่หนุมานลอบเข้าเมืองลงกาแล้วเข้าไปทูลเชิญนางสีดาให้ออกไปจากเมืองลงกากับตน นางสีดานั้นแม้อยากจะเดินทางออกจากเมืองลงกาไปเสียให้เร็วที่สุดก็ตาม แต่เมื่อคำนึงถึงพระเกียรติยศของพระรามและของตัวเอง นางสีดาจึงบอกให้หนุมานไปทูลเชิญให้พระรามเสด็จมารับนางกลับไปด้วยพระองค์เองจะเหมาะสมกว่า ดังความที่นางสีดาเจรจากับหนุมาน ปรากฏในสรรคที่ 35 กัณฑ์ที่ 5 สุนทรกัณฑ์ ความว่า

"วานรเอ๋ย ข้าจงรักภักดีต่อพระรามเหนืออื่นใดทั้งสิ้น ดังนั้นข้าจะไม่ยอมแตะร่างใครแม้ด้วยเท้าก็ตาม วานรผู้ประเสริฐเอ๋ย ที่ข้าต้องแตะร่างของราวณะเพราะถูกบังคับนั้น ข้าจะทำอย่างไรได้เล่าในเมื่อข้าสิ้นกำลัง ไร้ที่พึ่งเมื่อปราศจากพระภัสดา หากพระรามจะสังหารทศคีรวะพร้อมเหล่ารากษส แล้วพาข้าไปจากที่นี่ก็ย่อมจะเหมาะควรแก่พระองค์"[16]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[16] เรื่องเดียวกัน, หน้า 524.

ภาพที่ 1 ภาพประกอบมหากาพย์รามายณะฉบับวาลมีกิ ตอน หนุมานถวายแหวน[17]

โดย ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ปรีชา เถาทอง

ศิลปะสีอะครีลิกบนผ้าใบ

ผสมผสานระหว่างจิตรกรรมไทยประเพณีและรูปทรงสัจจนิยมแบบเหมือนจริง

สื่อความหมายตอนหนุมานลอบเข้าเมืองลงกาจนพบนางสีดา

และถวายแหวนแด่นางสีดาในกัณฑ์ที่ 5 สุนทรกัณฑ์

[17] เรื่องเดียวกัน, หน้า 513.

การดำรงไว้ซึ่งเกียรติยศของพระราม

นางสีดาเป็นผู้ที่คำนึงถึงพระเกียรติยศของพระรามอยู่เสมอ ไม่ว่าในยามสุขหรือทุกข์ รวมทั้งเป็นผู้ที่พิจารณาไตร่ตรองความเหมาะสมในการรักษาพระเกียรติยศของพระรามให้เป็นที่ประจักษ์ ดังความที่นางสีดาตรัสกับหนุมานเรื่อง การเคลื่อนพลชิงตัวนางสีดาคืนจากราวณะของพระราม อยู่ในสรรคที่ 37 กัณฑ์ที่ 5 สุนทรกัณฑ์ ความว่า

"ผู้ที่สามารถเหาะข้ามสาครมาถึงที่นี่ได้มีอยู่สามเท่านั้น คือ พญาครุฑเวนไตย ตัวเจ้า และพระมารุต เจ้าผู้กล้าเอ๋ย เจ้าเป็นผู้รู้การงานดีกว่าใคร เจ้าเห็นว่าวิธีใดเล่าจะทำงานที่ยากยิ่งให้สำเร็จได้ อันที่จริงเจ้าก็สามารถทำงานนี้ให้ลุล่วงตามลำพังเจ้าเองได้เจ้าผู้สังหารจอมอริเอ๋ย สิ่งที่เกิดจากพลังนี้จะเป็นเกียรติยศของเจ้า แต่หากพระองค์พร้อมด้วยกองทัพทั้งสิ้นพิชิตราวณะได้ในการยุทธ์ แล้วกลับสู่นครอย่างมีชัยพร้อมกับข้า ก็จะเป็นการกู้เกียรติยศแก่ข้า หากพระผู้สืบสายกกุตสถะผู้ทรมานกองกำลังศัตรูจะเคลื่อนพลเข้าไปเต็มกรุงลงกาแล้วชิงตัวข้าไปก็จะเป็นการสมควรแก่พระราม ดังนั้นเจ้าจงไปจัดการให้พระมหาตมะผู้เป็นวีรบุรุษในการศึกได้ทรงสำแดงความแกล้วกล้าสมศักดิ์ของพระองค์"[18]

ความเด็ดเดี่ยวเชื่อมั่นในทิฐิมานะและความบริสุทธิ์ของตน

นางสีดาเป็นผู้ที่มีความเชื่อมั่นในทิฐิมานะ มีความทระนงตนวางพระองค์ให้อยู่ห่างจากราวณะและเหล่ารากษสีผู้ชั่วร้ายในขณะที่อยู่ในเมืองลงกา รวมทั้งกล้าหาญในการใช้วาจาปรามราวณะมิให้กล้าเข้าใกล้นางและเตือนว่าจุดจบของราวณะและเผ่าพงศ์วงศ์ยักษ์จะมาถึงในไม่ช้าด้วยการลักพานางสีดามาจากพระรามของตัวราวณะเอง ดังความในสรรคที่ 54 กัณฑ์ที่ 3 อารัณยกัณฑ์ ความว่า

"นางสีดาไวเทหิผู้ตกอยู่ในความโศกเศร้า มิได้ทรงหวาดกลัววางเส้นหญ้าคั่นระหว่างนางกับราวณะ ตรัสตอบว่า... หากเจ้าข่มเหงข้าด้วยกำลังอันเห็นประจักษ์แก่ตา เจ้าจะถูกฆ่าตายในสมรภูมิรบเหมือนขระถูกฆ่าที่ชนสถาน...พระรามราฆวะผู้ทรงพลังจะทรงทำให้ชีวิตที่เหลืออยู่ของเจ้านั้นถึงจุดจบ ชีวิตของเจ้าคงจะคืนมาได้ยากยิ่ง ดุจชีวิตสัตว์ที่มาถึงเสาบูชายัญ..เจ้าปราศจากชีวิต ไร้ความรุ่งเรือง ไร้คุณความดี ไร้อินทรีย์ ลงกาต้องร้างราก็ด้วยสิ่งที่เจ้าทำ...รากษสชั่ว เพราะเจ้าประทุษร้ายข้า พระกาลย่อมเสด็จมาถึงรากษส ลูก เมีย และตัวเจ้าเอง แท่นบูชาที่อยู่ตรงกลางพิธีประดับด้วยทัพพีและของสังเวยต่างๆ บริสุทธิ์ด้วยมนตร์

[18] เรื่องเดียวกัน, หน้า 528.

แห่งทวิชาติ และไม่อาจถูกทำลายได้ด้วยจัณฑาล ร่างกายหรือชีวิตของข้านี้ไร้ความรู้สึกแล้ว จะผูกมัดหรือฆ่าก็ได้ ร่างกายหรือชีวิตของข้านั้น ข้าไม่ต้องรักษาไว้อีกแล้ว ดูก่อนรากษส ข้าไม่อาจให้โลกตำหนิตัวข้าได้"[19]

นางสีดาเป็นผู้มีความบริสุทธิ์และรักษาความบริสุทธิ์ของตนไว้มอบแด่พระรามเพียงผู้เดียว แม้ในคราวที่พระรามแสร้งสงสัยและกล่าววาจาเมินหมางนางหลังปราบราวณะแล้ว นางสีดาก็ขอเข้าพิธีลุยไฟเพื่อพิสูจน์ว่าตนยังบริสุทธิ์และไม่ได้ตกเป็นของชายอื่น จนกระทั่งพระอัคนิเข้ามายืนยันความบริสุทธิ์ของนางต่อพระราม ดังความปรากฏในสรรคที่ 104 และ 106 กัณฑ์ที่ 6 ยุทธกัณฑ์ ความว่า

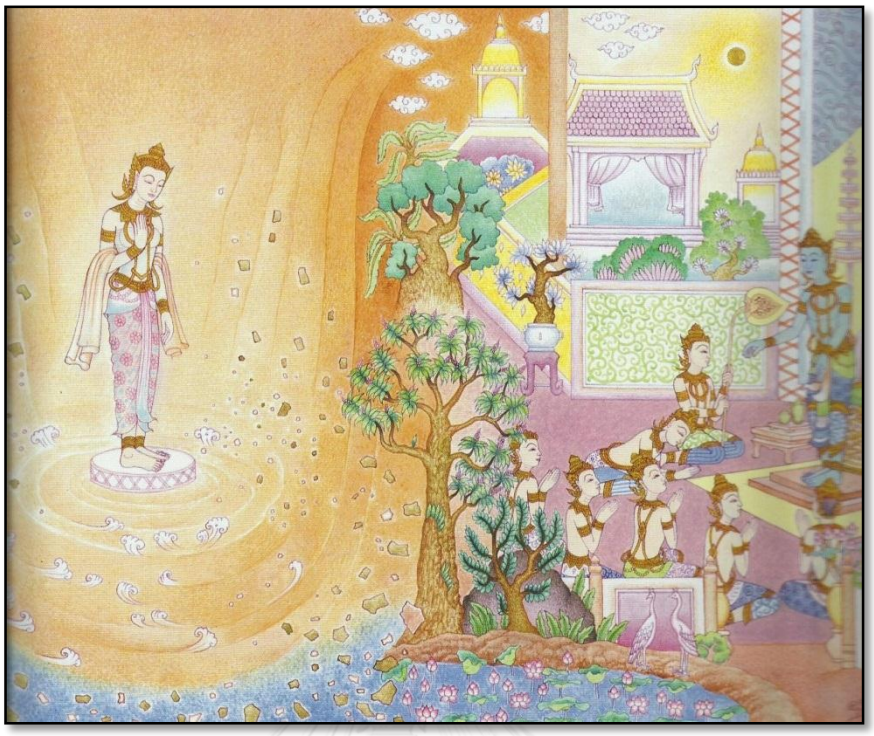
"ไวเทหิสีดากระทำประทักษิณพระรามผู้ก้มพักตร์อยู่อย่างช้าๆ แล้วจึงเข้าใกล้กองไฟที่ลุกโชติช่วง ไมถิลีสีดายอกรประนมอัญชลีไหว้เทวดาและพราหมณ์แล้วจึงตรัสต่อหน้ากองไฟว่า หัวใจของข้าไม่ละจากพระรามราฆวะเป็นนิตย์ฉันใด ขอพระอัคนิผู้เป็นพยานจงป้องกันข้าจากทุกทางด้วยเถิด ครั้นตรัสเช่นนั้นแล้ว นางไวเทหิสีดาก็ย่างพระบาทลงบนกองไฟ เสด็จเข้าสู่กองไฟที่ลุกโชติช่วงโดยไม่ลังเลใจ มหาชนคลาคล่ำด้วยเด็กและคนชราเห็นนางไมถิลีสีดาเสด็จเข้าสู่กองไฟในที่นั้น ขณะนางเข้าสู่กองไฟ เหล่าวานรและรากษสก็อุทานเสียงดังว่า หา หา ดังหนึ่งอัศจรรย์ใจ...

พระอัคนิทรงอุ้มนางผู้มั่นคงผู้สวมมาลัยและอาภรณ์บริสุทธิ์ผุดผ่องนั้นเข้าไว้ที่สะเอวและนำไปถวายพระราม ครานั้นพระอัคนิผู้เป็นสักขีพยานแห่งโลกทูลพระรามว่า ข้าแต่พระราม นี่คือนางไวเทหิสีดาของพระองค์ นางปราศจากบาป นางจงรักภักดีทะนงตน มิเคยล่วงเกินพระองค์ด้วยวาจา ใจ ดวงตา และการปฏิบัติศาสนกิจ... นางรำลึกถึงพระองค์ ผูกพันแต่กับพระองค์ ระหว่างที่ถูกกักขังไว้ในตำหนักใน มีเหล่ารากษสีหน้าตาอัปลักษณ์น่าเกลียดน่ากลัว คุ้มกัน ไมถิลีสีดาถูกล่อลวง ถูกลบหลู่ต่างๆนานา แต่นางไม่คิดถึงรากษสหทัยนางจดจ่อแต่พระองค์"[20]

---

[19] เรื่องเดียวกัน, หน้า 336 – 337.

[20] เรื่องเดียวกัน, หน้า 742 – 744.



ภาพที่ 2 ภาพประกอบมหากาพย์รามายณะฉบับวาลมีกิ ตอน สีดาลุยไฟ[21]

โดย ธีระวัฒน์ คะนะมะ ศิลปินอิสระ

ศิลปะสีอะครีลิกบนผ้าใบแบบจิตรกรรมไทยร่วมสมัย

สื่อความหมายตอนนางสีดาลุยไฟเพื่อพิสูจน์ความบริสุทธิ์โดยนางมิได้รับอันตรายใดๆ

ในกัณฑ์ที่ 6 ยุทธกัณฑ์

ความเด็ดเดี่ยวของนางสีดาปรากฏอีกครั้งอย่างชัดเจนเมื่อคราวที่พระรามเสด็จมารับนางสีดา กุศะและลวะ ผู้เป็นพระโอรสของพระองค์ต่อหน้าฤๅษีวาลมีกิ เหล่าเทพและมนุษย์ที่มาชุมนุมกัน พระรามได้พยายามกล่าววาจาแสดงความยินดีและเชื่อมั่นในความบริสุทธิ์ของนางสีดา และมีพระราชประสงค์ที่จะนำตัวนางสีดากลับคืนสู่เมืองอโยธยา แต่นางสีดาผู้มีพระทัยเด็ดเดี่ยวกลับอธิษฐานขอให้พระแม่ธรณีเปิดทางให้นางแทรกกายลงไปยังบาดาล ด้วยทิฐิมานะที่จะไม่ยอมกลับไปครองคู่กับพระรามอย่างแน่วแน่ ในสรรคที่ 88 กัณฑ์ที่ 7 อุตตรกัณฑ์ ความว่า

“นางสีดาผู้ครองผ้ากาสายะ แลเห็นปวงชนมาชุมนุมกันแล้ว จึงอัญชลี ก้มพักตร์มองเบื้องต่ำ แล้วกล่าวว่า หากแม้นข้ามิได้คิดถึงชายอื่นนอกจากพระรามราฆวะ

[21] เรื่องเดียวกัน, หน้า 877.

ขอพระแม่ธรณีเปิดทางให้แก่ข้าด้วยเถิด ครั้นเมื่อนางไวเทหิกล่าวสัตย์สาบานอยู่นั้น เหตุอันน่าอัศจรรย์ก็บังเกิดขึ้นอย่างเห็นได้ชัด บัลลังก์สิงห์อันประเสริฐและเป็นทิพย์ผุดขึ้นมาจากพื้นดิน บัลลังก์ทิพย์ด้วยรูปทิพย์ งามด้วยแก้วเจียระไนทั้งปวง เทินอยู่บนเศียรเหล่านาคผู้กล้าแกร่งเกินประมาณ บนบัลลังก์นั้น แม่พระธรณีอุ้มนางไมถิลีไว้ในอ้อมแขน ทำให้นางยินดีด้วยการต้อนรับ และให้นางประทับบนอาสนะ ฝนทิพย์อันน่ายินดีโปรยปรายสู่สีดาอย่างต่อเนื่อง หลังจากได้เห็นนางผู้ประทับบนอาสนะกำลังเสด็จสู่รสาตละ เหล่าเทวาก็แซ่ซ้องสาธุการเสียงกระหึ่มขึ้นทันใดว่า สาธุ สาธุ สีดา ศีลของนางเป็นเช่นนี้"[22]

นางมันโฑทรี (นางมณโฑ)

นางมันโฑทรี หรือนางมณโฑในชื่อตามรามเกียรติ์ของไทย มีบทบาทในมหากาพย์รามายณะของวาลมีกิในฐานะเป็นชายาของราวณะ เจ้าเมืองลงกา โดยผู้วิจัยสรุปเป็น 3 ประเด็นตามลำดับดังนี้

1) ภูมิหลังของนางมันโฑทรี

นางมันโฑทรีเป็นบุตรของแทตย์ผู้หนึ่ง นามว่ามยะ กับนางอัปสรเหมา ที่มยะได้รับประทานจากทวยเทพ มยะยินดียกนางมันโฑทรีให้เป็นมเหสีของทศคีรีวะ (ทศกัณฐ์) เมื่อทราบว่าทศคีรีวะ เป็นบุตรของพรหมฤษีเปาลัสตยะ และเป็นราชาแห่งรากษส ต่อมานางมันโฑทรีได้ให้กำเนิดบุตรชายชื่อ เมฆนาทะ หรือเมฆนาท (อินทรชิต) ความปรากฏในสรรคที่ 12 กัณฑ์ที่ 7 อุตตรกัณฑ์ ความว่า

"เมื่อพบมยะผู้มากับลูกสาว รากษสทศคีรีวะจึงถามว่าท่านเป็นใครกัน จึงมาคนเดียวในป่าที่ไร้ผู้คน... มยะจึงกล่าวแก่รากษสผู้ถามนั้นว่า ข้าจะเล่าเรื่องทั้งหมด ขอพระองค์จงฟัง ข้าแต่พระองค์ คงเคยได้ยินชื่อของนางอัปสรเหมา ทวยเทพมอบนางให้ข้า ... ข้าทุ่มเทแรงใจไว้ในนางตลอดห้าร้อยปี นางจากไปสิบสี่ปีแล้วด้วยกิจของเหล่าเทวดา... ข้าเสียใจ เหนื่อยล้า และมีความทุกข์แสนสาหัสก็เพราะนาง จึงพาลูกจากเมืองนั้นมาสู่ป่า ราชันนี่คือลูกของข้า ผู้โตมาในครรภ์ของนาง ข้าพร้อมด้วยลูกสาวมาที่นี่เพื่อหาสามีให้...เมื่อมยะกล่าวเช่นนั้น เจ้าแห่งรากษสจึงตรัสอย่างสุภาพว่า ข้าเป็นบุตรของฤษีเปาลัสตยะ นามว่าทศคีรีวะ เมื่อรู้ว่าเป็นบุตรของพรหมฤษี มยะก็ปีติยินดี หมายมั่นจะยกลูกสาวให้ในป่านั้น แทตย์ผู้เป็นใหญ่

[22] เรื่องเดียวกัน, หน้า 874.

ผู้เบิกบานใจกราบทูลแก่รากษสผู้เป็นใหญ่ว่า ข้าแต่ราชัน นี่คือลูกของข้าที่เกิดจากนางอัปสรเหมา นางยังเป็นสาวรุ่นนามว่ามันโททรี ขอพระองค์จงรับไว้เป็นมเหสีด้วยเถิด ข้าแต่ราม ทศคีรีวะตอบกลับไปว่า ดีแล้ว แล้วจุดไฟเพื่อทำพิธีวิวาหะในที่นั้น... จากนั้นมันโททรีก็ได้ให้กำเนิดโอรสคือเมฆนาทะ ที่เราเรียกกันว่าอินทรชิต"[23]

2) รูปลักษณ์ของนางมันโททรี

นางมันโททรีเป็นผู้มีสิริโฉมงดงามอย่างยิ่ง และประดับด้วยพัสตราภรณ์อันงดงามในฐานะที่เป็นราชินีของเจ้าเมืองลงกา จนกระทั่งในยามที่หนุมานลอบเข้าเมืองลงกาไปพบกับนางมันโททรีในตำหนักของราวณะ ด้วยความงามอย่างประเสริฐของนางมันโททรีทำให้หนุมานเข้าใจผิดในหนแรก คิดว่านางนั้นคือนางสีดา มเหสีของพระราม ดังความในสรรคที่ 8 กัณฑ์ที่ 5 สุนทรกัณฑ์ ความว่า

"ครั้นแล้วกบี่ก็เห็นสตรีนางหนึ่งงามพร้อมนอนอยู่บนไสยาสน์ งามแยกต่างหากจากนางเหล่านั้น นางประดับกายงดงามด้วยอาภรณ์ที่ล้วนแล้วด้วยมุกดาและมณี ดูราวกับสิริของนางเป็นเครื่องประดับนิเวศน์อันเลิศนั้น ผู้ที่กบี่เห็นหลับอยู่ ณ ที่นั้นคือนางมันโททรี โฉมงามผู้มีผิวทองและเป็นเทวีผู้เป็นที่รักยิ่งแห่งตำหนักในนั้น เมื่อมารุตบุตรมหาพาหุผู้ทรงพลังเห็นนางนั้นประดับอาภรณ์งดงาม และเป็นนงเยาว์รูปงามเช่นนั้น ก็คิดว่านี่คือสีดา"[24]

3) ความรักภักดีที่มีต่อสวามี

นางมันโททรีเป็นผู้ที่มีความรักภักดีต่อราวณะ คอยให้สติเตือนให้ราวณะคืนนางสีดาแก่พระรามด้วยความห่วงใยและมองเห็นเหตุร้ายที่จะเกิดแก่พระสวามี อีกทั้งเมื่อสูญเสียราวณะ นางมันโททรีแสดงความโศกเศร้าอย่างสุดซึ้งที่ต้องพรากจากพระสวามีอย่างไม่มีวันหวนกลับ ดังความปรากฏในสรรคที่ 11 กัณฑ์ที่ 6 ยุทธกัณฑ์ ความว่า

"ความวิบัติครั้งนี้เกิดขึ้นเพราะพระองค์ไม่ฟังคำเตือนของข้าที่ว่าไม่ควรทำให้พระรามราฆวะพิโรธ ข้าแต่รากษสผู้ประเสริฐ ที่พระองค์เกิดความใคร่ในตัวนางสีดา

---

[23] เรื่องเดียวกัน, หน้า 779.

[24] เรื่องเดียวกัน, หน้า 481.

ขึ้นมาทันใดนั้น ทำให้เกิดความพินาศแก่ไอศวรรย์ ปวงชน และตัวพระองค์เอง พระองค์ผู้สิ้นคิด พระองค์กระทำสิ่งไม่บังควรที่ล่วงเกินนางสีดาผู้เป็นที่ยกย่องผู้เลิศล้ำกว่านางอรุณธตีหรือแม้แต่นางโรหิณี นางสีดาไมถิลีมิได้เหนือกว่าข้าหรือเสมอด้วยข้าเลย ไม่ว่าสกุล รูปลักษณ์ หรือความสุภาพอ่อนน้อม แต่พระองค์ก็ไม่รู้เพราะความลุ่มหลง... เผ่าพันธุ์ของรากษสทั้งปวงนี้ต้องขาดที่พึ่งก็เพราะพระองค์ผู้ติดข้องอยู่กับความชั่วร้ายอันเกิดจากความใคร่และความโกรธ พระองค์ผู้ทรงพลังอย่างชาติชายเป็นที่เลื่องลือแล้วนี้อาจไม่ต้องการให้ข้าโศกสงสาร แต่ด้วยความเป็นหญิงใจของข้าก็เฝ้าแต่เวทนา พระองค์ก็ได้รับผลกรรมดีกรรมชั่วและไปตามทางของพระองค์แล้ว ส่วนข้านั้นโศกสงสารตัวเองที่ต้องทุกข์ระทมเมื่อขาดพระองค์"[25]

<u>นางศูรปณขา (นางสำมนักขา)</u>

ในมหากาพย์รามายณะของวาลมีกิกล่าวถึงนางศูรปณขาตามบทบาทในท้องเรื่องไว้หลายประการ ผู้วิจัยขอเรียงตามประเด็นที่สำคัญดังนี้

<u>1) ภูมิหลังของนางศูรปณขา</u>

นางศูรปณขา เป็นน้องสาวของราวณะ เจ้าแห่งรากษส และได้เป็นชายาของวิทยุชิชิหวะ ดังความในสรรคที่ 12 กัณฑ์ที่ 7 อุตตรกัณฑ์ ความว่า

"ในกาลนั้น เจ้าแห่งรากษสเมื่อขึ้นครองราชย์พร้อมกับพี่น้อง จึงดำริถึงการแต่งงานของขนิษฐาผู้เป็นรากษส จึงยกนางรากษสีผู้น้องนามว่าศูรปณขาให้แก่เจ้าแห่งทานพ ผู้เป็นกษัตริย์แห่งพวกกาลเกยะ นามว่าวิทยุชิชิหวะ"[26]

ต่อมา ราวณะพลาดไปสังหารวิทยุชิชิหวะในสนามรบ ทำให้นางศูรปณขาเป็นหม้าย นางศูรปณขาตัดพ้อต่อว่าราวณะด้วยความเจ็บแค้น ราวณะจึงขอไถ่โทษด้วยการบัญชาการให้ขระ (ขร) ผู้เป็นน้องชายและกองทัพรากษสจำนวนหนึ่งหมื่นสี่พันตนนำทางและคอยถวายการอารักขานางศูรปณขาไปพำนักในป่าทัณฑกะ ซึ่งเป็นสถานที่ที่ทำให้นางศูรปณขาได้พบกับพระราม พระลักษมณะ และนางสีดาในภายหลัง ความว่า

"รากษสีมีเนตรกบด้วยน้ำตา กล่าวคำว่า ข้าแต่ราชันท่านพี่ผู้ทรงพลังสังหารของข้า ทำให้ข้าเป็นหญิงหม้ายเสียแล้ว...สามีที่รักของข้า ผู้สำคัญยิ่งกว่าชีวิต ถูกท่านพี่ผู้เสมือนศัตรูฆ่าเสียแล้วในสนามรบ ราชัน ข้ากลายเป็นสตรีที่ถูกท่านผู้เป็นญาติของ

---

[25] เรื่องเดียวกัน, หน้า 734 – 735.

[26] เรื่องเดียวกัน, หน้า 779.

ตนได้ฆ่าเสียแล้ว ข้าได้ความทุกข์และคำว่าหญิงหม้ายจากท่าน...รากษสจึงกล่าวคำปลอบประโลมนางอย่างอ่อนโยนว่า...ในเวลานี้พี่จะทำประโยชน์เกื้อกูลแก่เจ้าผู้ได้ความทุกข์ น้องไปอยู่กับขระผู้พี่ ผู้ครองความยิ่งใหญ่ ในบรรดารากษสผู้ทรงมหิทธานุภาพจำนวนหนึ่งหมื่นสี่พันตนพี่ชายของเจ้ายิ่งใหญ่ด้วยการเดินทัพและการให้ทาน ขระ พี่ของเจ้า ลูกของน้า เป็นใหญ่ในที่นั้น เขาจะทำตามคำของเจ้าตลอดเวลาด้วยตนเอง ทูษณะผู้กล้าหาญทรงพลังตนนี้จะเป็นแม่ทัพใหญ่ จงนำทัพใหญ่ไปดูแลป่าทัณฑกะโดยเร็ว ได้ยินว่าพระศุกร์ได้สาปที่แห่งหนึ่งในป่าไว้โดยเฉพาะที่นั้นจักเป็นที่อยู่รากษสอย่างแน่นอน”[27]

2) รูปลักษณ์ของนางศูรปณขา

ในมหากาพย์รามายณะ ฉบับวาลมีกิ สรรคที่ 16 กัณฑ์ที่ 3 อารัณยกัณฑ์ ได้กล่าวถึงรูปลักษณ์ของนางศูรปณขา ในช่วงของการพบกันระหว่างพระรามและนางศูรปณขาว่า

“ในขณะที่พระรามนั่งสนทนาอย่างตั้งอกตั้งใจอยู่นั้น นางรากษสตนหนึ่งผ่านมายังบริเวณนั้นโดยบังเอิญ นางเป็นน้องสาวของรากษสผู้มีสิบกัณฐ์ นางมีชื่อศูรปณขา”[28]

มีการกล่าวเปรียบเทียบรูปลักษณ์ของพระรามกับนางศูรปณขา ความว่า

“พระรามมีดวงพักตร์งดงาม แต่ใบหน้าของนางแสนอัปลักษณ์ พระรามมีเอวบาง แต่นางมีท้องใหญ่ พระรามมีเนตรใหญ่ แต่ตาของนางพิกลพิการ เกศาของพระรามดำสนิท แต่ผมของนางเป็นสีทองแดง พระรามมีรูปงามแต่นางมีรูปทราม พระรามมีเสียงไพเราะ แต่นางมีเสียงน่ากลัว พระรามยังหนุ่มแน่น แต่นางแก่ ดูน่ากลัว พระรามกล่าวแต่สิ่งที่ถูกต้อง แต่นางกล่าวแต่สิ่งเลวร้าย พระรามมีมารยามงาม แต่นางมีกิริยาทราม พระรามมีความงาม นางมีความน่าเกลียด”[29]

นอกจากนี้ ในสรรคที่ 18 ขระได้กล่าวถึงลักษณะของ

---

[27] เรื่องเดียวกัน, หน้า 794.

[28] เรื่องเดียวกัน, หน้า 281.

[29] เรื่องเดียวกัน, หน้า 281.

นางศูรปณขาว่า

"เจ้าถึงพร้อมด้วยพละกำลังและความกล้า สามารถไปได้ทุกแห่งตามใจชอบ แปลงร่างได้ดังใจ เจ้าเป็นดังมัจจุราช"[30]

จากข้อความข้างต้น สามารถสรุปรูปลักษณ์ของนางศูรปณขาได้ว่า นางเป็นรากษสชราผู้มีรูปร่างหน้าตาอัปลักษณ์ มีเส้นผมสีทองแดง มีกระแสเสียงน่ากลัว มีมารยาททรามและชอบกล่าวแต่สิ่งที่เลวร้ายไม่เหมาะสม

2) นิสัยของนางศูรปณขา

ในสรรคที่ 16-17 กัณฑ์ที่ 3 อารัณยกัณฑ์ ได้กล่าวถึงลักษณะนิสัยของนางศูรปณขา ดังนี้

"ข้าขอเชิญพระองค์มาเป็นสวามีของข้า จงเป็นสวามีของข้าตลอดกาลนาน บุรุษผู้ประเสริฐ เหตุใดพระองค์ต้องการนางสีดา นางมีหน้าตาน่าเกลียด รูปร่างพิกลพิการ ไม่เหมาะกับพระองค์ ข้าเหมาะสมกับพระองค์ จงมองดูข้าว่าเป็นภรรยาที่เหมาะสม ข้าจะกินนางมนุษย์รูปชั่วคนนี้ นางผู้ชั่วร้าย นางผู้มีเอวบาง ข้าจะกินนางพร้อมกับอนุชาของพระองค์ พระองค์จะเที่ยวไปในป่าทัณฑกะกับข้า พระองค์ที่รัก เราจะไปชมป่า และยอดเขาทั้งหลาย"[31]

เมื่อพระรามกล่าวว่าให้นางไปเป็นชายาพระลักษมณะ นางผละจากพระรามหันไปหาพระลักษมณะทันที เมื่อพระลักษมณะปฏิเสธนาง นางจึงหันไปหาพระรามและกล่าววาจาว่า

"เพราะเห็นแก่ชายาชราคนนี้ที่ไม่งาม ไม่ซื่อสัตย์ น่าเกลียด มีเอวโต พระองค์จึงไม่เคยคิดถึงข้าเลย ข้าจะกินนางมนุษย์คนนี้ ต่อหน้าพระองค์เดี๋ยวนี้ เมื่อไม่มีคู่แข่งแล้ว ข้าจะเที่ยวไปกับพระองค์อย่างมีความสุข"[32]

แล้วนางก็เข้าทำร้ายนางสีดาแต่พระรามป้องกันไว้ได้ พระลักษมณะจึงตัดหูและจมูกของนาง นางจึงวิ่งหนีไปหาขระผู้เป็นพี่ชาย และขอให้ขระมาแก้แค้นให้โดยการฆ่าพระราม พระลักษมณะ และนางสีดา โดยกล่าวว่า

---

[30] เรื่องเดียวกัน, หน้า 286.

[31] เรื่องเดียวกัน, หน้า 281.

[32] เรื่องเดียวกัน, หน้า 285.

"ข้าประสงค์จะดื่มเลือดของมันทั้งสอง และนางผู้ประพฤติชั่วร้ายนั้น ข้าแต่พี่ โปรดช่วยให้ความประสงค์สำคัญของข้านี้สำเร็จเถิด"[33]

ขระจึงส่งรากษสไปสังหารพระราม พระลักษมณะ และนางสีดาตามคำขอของนางศูรปณขา และเมื่อนางเห็นรากษสทั้งหมดถูกพระรามสังหารจึงกลับไปหาขระ และขอให้ขระออกไปรบกับพระราม ขระออกไปรบกับพระรามและถูกพระรามสังหารในที่สุด

ในสรรคที่ 30 กัณฑ์ที่ 3 อารัณยกัณฑ์ เนื้อความกล่าวถึงนิสัยชอบยั่วยุและความริษยาอาฆาตของนางศูรปณขา จนเป็นเหตุให้เกิดศึกใหญ่ระหว่างพระรามกับราวณะ ความว่า

"ครานั้นศูรปณขาเห็นรากษสน่าสะพรึงกลัวหมื่นสี่พันตนถูกพระรามเพียงองค์เดียวสังหารแล้ว และเห็นทูษณะ ขระ และตริศิรัส ถูกฆ่าในสมรภูมิรบ นางผู้อุปมาดุจเมฆก็เปล่งเสียงร้องกึกก้อง นางเห็นวีรกรรมของพระรามซึ่งคนอื่นทำได้ยากก็ร้อนใจอย่างยิ่ง จึงไปสู่ลงกานครที่ราวณะครองอยู่"[34] และกล่าวยุยงพร้อมกับชมโฉมสีดาให้ราวณะฟังว่า

"ชายาถูกต้องตามธรรมเนียมของพระรามคือเจ้าหญิงแคว้นวิเทหะ นามว่าสีดาผู้มีเนตรกลมโต ผู้ทรงยศ อรชรอ้อนแอ้น นารีเช่นนี้ไม่ใช่เทวี นางคนธรรพ์ ยักษี และกินรีที่ข้าเคยเห็นบนแผ่นดิน คนที่ได้เป็นเจ้าของสีดาได้กอดนางผู้เบิกบาน แล้วจะเป็นสุขในโลกทั้งปวงเหนือกว่าพระอินทร์ นางมีศีลาจารวัตรเรียบร้อย เป็นที่สรรเสริญด้วยความงามนารีในโลก ไม่งามเสมอเหมือน นางคู่ควรเป็นชายาของท่าน พี่ควรเป็นภัสดาของนาง นางมีสะโพกกลมกลึง มีปทุมถันอวบอัด ข้าพยายามจะนำนางผู้งามพักตรามาเป็นชายาของท่าน พอได้เห็นนางสีดาไวเทหิผู้มีพักตร์งามดั่งจันทร์เพ็ญแล้วท่านก็จะพ่ายแพ้ต่อศรพระกาม หากท่านปรารถนาจะได้นางเป็นชายาจงรีบก้าวเท้าขวาออกไปเพื่อชัยชนะเถิด ดูก่อนจอมรากษส จงทำความพึงพอใจแก่บรรดารากษสด้วยการสังหารพระรามอาศรมวาสีผู้ชั่วร้าย พอพี่ฆ่าพระลักษมณะนักรบด้วยศรที่แหลมคมก็จะได้ร่วมภิรมย์กับนางสีดาผู้ไร้ที่พึ่งอย่างเป็นสุขให้เหมาะสม ดูก่อนราวณะพญารากษส หากคำขอของข้าเหมาะสม ก็จงทำตามคำของข้าโดยไม่ลังเลใจ พอรู้ว่ารากษสที่อยู่

---

[33] เรื่องเดียวกัน, หน้า 281.

[34] เรื่องเดียวกัน, หน้า 298.

ในชนสถานถูกพระรามสังหารด้วยศรแล้วและรู้ว่าขระกับทูษณะถูกสังหารแล้ว พี่ควรทำหน้าที่เสียแต่บัดนี้”[35]

จากข้อความข้างต้น สามารถสรุปลักษณะนิสัยของนางศูรปณขาได้ ดังนี้

1. เอาแต่ใจตนเอง ต้องการได้อะไรต้องได้ ไม่ว่าวิธีที่ทำให้ได้มาจะถูกต้องหรือไม่ก็ตาม เช่น นางศูรปณขาคิดจะกินนางสีดาเพื่อแย่งพระรามมาเป็นสวามีของตน

2. ชอบใช้วาจาเสียดสีหยาบคาย นางศูรปณขามักกล่าววาจาผรุสวาท และเสียดสีในสิ่งที่ตนไม่พอใจ และพูดเสียดสีแล้วกลับชมเพื่อให้ผู้อื่นคล้อยตาม และทำตามในสิ่งที่นางต้องการ

3. เจ้ามารยา นางศูรปณขาใช้กิริยา วาจา ล่อหลอกให้ได้มาซึ่งสิ่งที่ตนปรารถนา ดังเช่นตอนที่นางไปหาขระ ล้มลงแล้วร้องไห้ต่อหน้าขระพร้อมทั้งรำพึงรำพันให้ขระช่วยเหลือตน

4. ลุ่มหลงในกามารมณ์ เมื่อนางศูรปณขาได้พบพระรามก็หลงรักทันที และจะกำจัดนางสีดาและพระลักษมณะเพื่อให้ได้พระรามมาเป็นสวามี และเมื่อเห็นว่าพระลักษมณะมีรูปงามหลงใหลในตัวของพระลักษมณะเช่นกัน

5. จิตใจโลเล นางมีจิตใจโลเล สามารถเปลี่ยนใจไปมาได้ง่ายแม้แค่ฟังคำพูดโน้มน้าวของคน ดังเช่นที่พระรามปฏิเสธนางและแนะนำให้นางไปเป็นชายาของพระลักษมณะ นางผละออกจากพระรามและหันไปหาพระลักษมณะทันที และเมื่อพระลักษมณะปฏิเสธนางและโน้มน้าวให้กลับไปหาพระรามนางก็ผละจากพระลักษมณะอย่างง่ายดายแล้วหันกลับไปหาพระราม

***2.2.1.2 รามายณะฉบับสันสกฤต* แปลและเรียบเรียงจากฉบับภาษาอังกฤษ โดย ดวงธิดา ราเมศวร์**

ดวงธิดา ราเมศวร์ ได้เรียบเรียงรามายณะ ฉบับสันสกฤตขึ้นจากบทคำแปลเป็นภาษาอังกฤษของรามายณะหลายฉบับ โดยนำจุดเด่นที่มีความน่าสนใจรายละเอียดในที่ต่างๆมาผสมผสานกัน แล้วเรียงร้อยขึ้นใหม่เป็นร้อยแก้วฉบับภาษาไทย มีการเสริมความบางจุดเพื่อเพิ่มอรรถรส รวมทั้งสิ้น 24 ตอน 208 หน้า ซึ่งมุ่งเน้นการเล่าเรื่องราว

[35] เรื่องเดียวกัน, หน้า 300 - 301.

ตามลำดับขั้นตอนมากกว่าการบรรยายคุณลักษณะเฉพาะของตัวละคร ผู้วิจัยจึงสรุปเนื้อเรื่องโดยสังเขป ดังนี้

ตอนที่ 1 วิถีแห่งเคราะห์กรรม

กษัตริย์ทศรถ กษัตริย์ผู้ครองเมืองอโยธยา ผู้สืบเชื้อสายวงศ์มาจากราชวงศ์ระฆุ เป็นกษัตริย์ที่ยึดมั่นในคุณธรรมและคำสัตย์ที่สืบทอดมาจากพระราชวงศ์ทุกยุคทุกสมัย วันหนึ่ง กษัตริย์ทศรถได้ออกประพาสป่าเพื่อล่าสัตว์ พลาดยิงศรไปถูกเด็กน้อยในตระกูลพราหมณ์ชื่อ ศรวณะ ซึ่งมีพ่อแม่เป็นพราหมณ์ตาบอด กษัตริย์ทศรถเสียพระทัยมากอุ้มร่างของศรวณะไปสารภาพผิดกับพราหมณ์ทั้งสอง พราหมณ์ทั้งสองเสียใจจนขาดใจตาย ก่อนตายพราหมณ์ผู้เป็นพ่อสาปแช่งให้กษัตริย์ทศรถจะต้องพลัดพรากจากบุตรอันเป็นที่รัก และต้องระทมทุกข์จนสิ้นใจด้วยเหตุเดียวกับตน กษัตริย์ทศรถได้แต่เก็บความลับเรื่องนี้ไว้กับพระองค์เอง เมื่อกาลเวลาผ่านไป ทรงอภิเษกสมรสกับพระชายา 3 พระองค์ เรื่องแต่หนหลังนั้นก็ถูกลืมไปในที่สุด

ตอนที่ 2 กำเนิดเจ้าชายราม

กษัตริย์ทศรถมีชายา 3 พระองค์ ได้แก่ นางเกาศัลยา นางสุมิตรา และนางไกยเกยี ทั้งสามพระองค์มีชาติตระกูล ความงาม และความเป็นกุลสตรีเสมอกัน และรักใคร่กลมเกลียวกันดี แต่ยังไม่มีรัชทายาทให้กับกษัตริย์ทศรถ เมื่อประชุมเหล่าบัณฑิตเห็นสมควรให้กระทำพิธีบูชาองค์เทพอัคนี โดยกระทำการบูชานานติดต่อกันหลายเดือน เทพอัคนีจึงประทานผลไม้ 4 ผลให้ ซึ่งเมื่อชายาทั้ง 3 เสวยเข้าไปก็ทรงพระครรภ์และประสูติพระโอรส นางเกาศัลยาให้กำเนิดพระโอรสทรงพระนามว่า ราม นางไกยเกยีให้กำเนิดโอรสนามว่า ภรต และนางสุมิตราให้กำเนิดพระโอรส 2 พระองค์ คือ ลักษมณ์ และศัตรุฆ เจ้าชายทั้งสี่ได้รับการศึกษาศิลปะวิทยาการอย่างดียิ่ง โดยเฉพาะได้วิชายิงธนูจากพระอาจารย์วศิษฐ และวิศวามิตร จนมีความเชี่ยวชาญ

ต่อมามีเหตุเหล่ามารคอยขัดขวางการบำเพ็ญพรตของเหล่าฤาษี กษัตริย์ทศรถได้ส่งเจ้าชายรามและเจ้าชายลักษมณ์ไปปราบมารจนสำเร็จ นับเป็นจุดเริ่มต้นของการต่อสู้ระหว่างความดีกับความชั่วเป็นครั้งแรก และเป็นที่มาของภาคารามาวตาร ชื่อเสียงของเจ้าชายทั้งสองเป็นที่เลื่องลือไปทั่ว ไม่เว้นแม้แต่เมืองลงกาที่ปกครองโดยกษัตริย์รากษส (ยักษ์) คือ ราพณ์ ผู้ที่มีจิตริษยาและไม่พอใจที่เจ้าชายทั้งสองบังอาจมาทาบรัศมีของตน

ตอนที่ 3 เจ้าชายรามอภิเษกเจ้าหญิงสีดา

กษัตริย์ชนก ผู้ครองเมืองมิถิลา ทรงมีพระราชธิดา 4 พระองค์ องค์ที่ 1 คือ เจ้าหญิงสีดา กษัตริย์ชนกทรงมีพระราชบัญชาให้มีการแข่งขันยกคันศรของพระศิวะ ซึ่งเป็นศรศักดิ์สิทธิ์ที่พระศิวะมอบให้ไว้เผยตัวผู้ที่จะมาปราบยุคเข็ญ ในครั้งนั้น เจ้าชายทั้งสี่จากเมืองอโยธยา รวมทั้งราพณ์เข้าร่วมการแข่งขันในครั้งนี้ด้วย ราพณ์พยายามยกคันศรเท่าไรก็ยกไม่ขึ้น ในขณะที่เจ้าชายรามสามารถยกได้ด้วยมือข้างเดียว ก่อนหน้าที่เจ้าชายรามจะเข้าพิธียกศรนั้นได้เคยประสบพบนางสีดามาก่อน จึงจัดได้ว่าเป็นเนื้อคู่กันอย่างแท้จริง เจ้าชายรามได้เข้าพิธีอภิเษกสมรสกับนางสีดา พร้อมกับเจ้าชายทั้ง 3 ก็ได้อภิเษกสมรสกับน้องสาวของเจ้าหญิงสีดาโดยพร้อมเพรียงกัน สร้างความริษยาและความเจ็บแค้นให้แก่ราพณ์เป็นอย่างมาก

นางสีดานั้นเป็นสตรีที่เพียบพร้อมในทุกด้าน ทั้งรูปโฉมและกิริยามารยาท อีกทั้งสติปัญญาที่ฉลาดเฉลียวของนางนั้นยิ่งทำให้เจ้าชายรามลุ่มหลงและรักนางอย่างมากมายจนไม่คิดมองหญิงใดอีก ความรักของเจ้าชายรามที่มีต่อสีดานั้นถึงกับทำให้พระองค์ตั้งสัตย์ปฏิญาณว่าจะไม่ขอมีหญิงอื่นใดเคียงข้างอีกนอกจากนางเพียงคนเดียวเท่านั้น ซึ่งก็เช่นเดียวกับเจ้าหญิงสีดาที่มีใจปฏิพัทธ์ซื่อสัตย์กับองค์รามแต่เพียงผู้เดียวเท่านั้น โดยตั้งสัตย์ว่าจะไม่ยอมเป็นของใครอื่นอีกกระทั่งตัวตาย[36]

ตอนที่ 4 เจ้าชายรามขึ้นเป็นกษัตริย์

กษัตริย์ทศรถประกาศให้เจ้าชายรามสืบทอดราชบัลลังก์เมืองอโยธยาต่อจากพระองค์ เป็นที่ชื่นชมยินดีแก่ไพร่ฟ้าข้าแผ่นดินทั้งปวง ยกเว้นนางมนถรา สาวใช้ใกล้ชิดของนางไกยเกษีที่ต้องการให้เจ้าชายภรตขึ้นครองราชย์ เพื่อให้นางไกยเกษีได้เป็นใหญ่แล้วตนจะได้พลอยสบายไปด้วย โดยนางมนถราได้ย้ำให้นางไกยเกษีนึกถึงคำสัญญา 2 ประการที่กษัตริย์ทศรถประทานให้เมื่อครั้งที่กษัตริย์ทศรถออกศึกแล้วรถทรงเกิดเสียหลักเพราะล้อรถแตกหัก นางได้เอาแขนรั้งรถศึกเพื่อช่วยกษัตริย์ทศรถจนได้รับชัยชนะในการศึก แต่เรื่องเกิดขึ้นมาเนิ่นนานแล้วจนนางไกยเกษีลืมไปและมิได้ทวงคำสัญญาใดๆจากกษัตริย์ทศรถเลย

---

[36] ดวงธิดา ราเมศวร์, รามายณะ ฉบับสันสกฤต, หน้า 69.

ตอนที่ 5 นางไกยเกยีทวงสัญญา

นางมนถราทูลยุยงนางไกยเกยีให้ทวงคำสัญญา 2 ประการ ประการที่ 1 ขอให้กษัตริย์ทศรถยกราชบัลลังก์ให้แก่เจ้าชายภรต และประการที่ 2 กษัตริย์ทศรถต้องเนรเทศเจ้าชายรามออกไปจากเมืองอโยธยาให้ไปบำเพ็ญพรต 14 ปี จึงจะกลับเมืองได้ เหตุการณ์ทั้งหมดพระภรตไม่ทรงทราบเรื่องเนื่องจากอยู่นอกเมือง เมื่อนางไกยเกยีทูลทวงสัญญากับกษัตริย์ทศรถ กษัตริย์ทศรถทรงกริ้วมากแต่จำต้องกระทำตามคำสัตย์ เป็นเหตุให้พระองค์ทรงประชวรหนัก พระองค์ได้ระลึกถึงเวรกรรมที่เคยได้ทำให้ครอบครัวพราหมณ์ต้องพลัดพรากจากกันแต่หนหลัง ส่วนพระรามยอมกระทำตามพระราชบัญชาของพระบิดาเพื่อรักษาพระเกียรติของพระบิดาไว้

ตอนที่ 6 เจ้าชายรามถูกเนรเทศอยู่ในป่า

นางสีดาตัดสินพระทัยด้วยความเด็ดเดี่ยวที่จะออกผนวชและตามเสด็จเจ้าชายรามไปบำเพ็ญพรตในป่าให้ครบ 14 ปี โดยไม่ฟังคำทัดทานของนางเกาศัลยา รวมทั้งเจ้าชายลักษมณ์ทูลขอออกผนวชตามไปรับใช้เจ้าชายรามด้วยความภักดี เจ้าชายรามทรงปฏิเสธการถวายการติดตามและการรับใช้จากข้าราชบริพาร และผู้ต้อนรับ พร้อมทั้งเลือกปลูกกระท่อมที่พักชั่วคราวที่ริมแม่น้ำตมสา ในเขตเมืองพิลา ข่าวการออกบวชของเจ้าชายรามนี้อยู่ในความสนใจและการติดตามข่าวด้วยความสะใจของราพณ์

ตอนที่ 7 เจ้าชายภรตทรงทราบความ

เมื่อเจ้าชายภรตกลับมายังเมืองอโยธยา และได้ทราบเรื่องราวทั้งหมดจากนางไกยเกษี เจ้าชายภรตถึงกับประกาศตัดเยื่อใยกับนางไกยเกษี กษัตริย์ทศรถขอให้เจ้าชายภรตไปตามเจ้าชายรามกลับเมือง หลังจากนั้นพระองค์ก็สิ้นพระชนม์

ฝ่ายเจ้าชายราม นางสีดา และเจ้าชายลักษมณ์ได้ออกเดินทางแสวงหาที่บำเพ็ญเพียรโดยสงบ โดยฤาษีภรัทวาชได้แนะนำให้เดินทางไปยังยอดเขาจิตรกูต และได้พบกับฤาษีวัลมิกิที่เชิงเขาและให้การต้อนรับบุคคลทั้งสามอย่างดี ก่อนออกเดินทางสู่ยอดเขาจิตรกูตต่อไป

ตอนที่ 8 เจ้าชายภรตเดินทางไปพบเจ้าชายราม

เจ้าชายภรตได้ออกเดินทางไปตามเจ้าชายรามกลับคืนเมืองอโยธยา โดยมีเจ้าชายศัตรุฆ พระชายา นางเกาศัลยา นางสุมิตรา และนางไกยเกษีที่สำนึกผิดแล้วขอตามไปด้วย ในระหว่างทางผู้ที่ทราบข่าวการติดตามก็ขอติดตามไปพบเจ้าชายรามจนกลายเป็น

ขบวนใหญ่ เมื่อเจ้าชายรามได้พบกับเจ้าชายภรตและทุกคนก็เกิดความตื้นตันใจ แต่ปฏิเสธการกลับคืนเมือง โดยกล่าวว่าเป็นชะตากรรมของพระองค์เอง และพระองค์ได้เรียนรู้ธรรมะจากการออกผนวช เจ้าชายภรตจึงทูลขอรองพระบาทไม้ขององค์รามไปครองเมืองอโยธยาและรอเวลา 14 ปีที่เจ้าของจะกลับไปสวมโดยชอบ และให้เจ้าชายศัตรุฆช่วยว่าราชการเมืองอโยธยา หากครบ 14 ปีแล้วเจ้าชายราม ไม่กลับไปอโยธยาอีก เจ้าชายภรตจะขอเผาตัวเองในกองไฟให้มอดไหม้ไปเสีย

ตอนที่ 9 การเดินทางครั้งใหม่ของเจ้าชายราม

เจ้าชายราม นางสีดาและเจ้าชายลักษมณ์ได้บำเพ็ญพรตที่เขาจิตรกูต เป็นเวลา 12 ปี เห็นว่าควรไปแสวงหาแหล่งธรรมะที่อื่นจึงออกเดินทางไปแสวงบุญ และได้พบกับฤาษีอัตริ ที่มีภรรยาชื่อ อนะสูยา ผู้มอบอัญมณีให้แก่นางสีดาด้วยความชื่นชมในความงามของนางสีดา ต่อมาทั้งสามเดินทางมาพบฤาษีอคัสตยะ ซึ่งได้มอบคันธนู ลูกศร พระขรรค์ กระบี่ให้แก่พระรามและบอกว่าพระรามต้องใช้สิ่งของเหล่านี้ในวันข้างหน้า รวมทั้งขอให้ทั้งสามหยุดพักที่ริมแม่น้ำโคทาวารี ในป่าปัญจาวดี

ต่อมาวันหนึ่ง มีนางอสูรชื่อ ศูรปนขา ผู้เป็นน้องสาวของราพณ์ นางเป็นผู้ที่มีรูปร่างอัปลักษณ์เดินทางมาเพื่อจะหาสามี นิสัยของนางเป็นผู้เย่อหยิ่งอวดดีเนื่องจากทะนงว่าตนเป็นน้องสาวของพญาอสูร เมื่อมาพบเจ้าชายรามก็แปลงร่างเป็นหญิงงามเข้าเกี้ยวพาราสี แต่เจ้าชายรามปฏิเสธว่ามีนางสีดาเป็นภรรยาเพียงคนเดียว และแสร้งว่าให้นางไปหาเจ้าชายลักษมณ์ที่ยังครองตนเป็นโสด เจ้าชายลักษมณ์แสร้งว่า ถ้าพระองค์หาสาวงามกว่านางสีดาไม่ได้ขอครองตนเป็นโสดไปชั่วชีวิต แล้วแสร้งให้นางกลับไปหาพระราม เมื่อนางศูรปนขาไม่ได้รับรักจากชายใดก็เกิดความโกรธจะเข้าทำร้ายนางสีดา เจ้าชายลักษมณ์ยิงศรไปที่นางศูรปนขา 2 ดอก ตัดปลายจมูกและใบหูของนาง นางศูรปนขาหลบหนีไปหากองทัพอสูรให้มาช่วยแก้แค้น ก็ถูกเจ้าชายทั้งสองสังหาร นางศูรปนขาจึงไปฟ้องราพณ์ ราพณ์รับปากว่าจะแก้แค้นเจ้าชายทั้งสองและเอานางสีดามาเชยชมให้ได้

ตอนที่ 10 กษัตริย์ราพณ์

ราพณ์ พญาอสูรเจ้าเมืองลงกา ผู้ได้พรจากพระศิวะที่ไม่มีใครสามารถทำร้ายให้สิ้นชีพได้ ยกเว้นพรของพระศิวะเอง รวมทั้งได้รับพระเวทจากพระพรหมให้เป็นผู้ที่มีอิทธิฤทธิ์ เหาะเหินเดินอากาศได้ ราพณ์ดูแลไพร่ฟ้าชาวเมืองลงกาเป็นอย่างดี หากแต่คอย

เบียดเบียนชาวเมืองอื่น และไม่ยอมให้มีการติดต่อระหว่างชาวเมืองลงกากับชาวเมืองอื่น รวมทั้งเมืองลงกา มีลักษณะเป็นเกาะมีน้ำทะเลล้อมรอบ จึงมีสภาพเป็นเมืองลับแล ยากที่จะมีผู้ใดเดินทางไปถึง แต่กระนั้นชื่อเสียงของเจ้าชายรามได้เลื่องลือไปถึงเมืองลงกาจนได้ ซึ่งราพณ์มิอาจยอมให้มนุษย์มีชื่อเสียงเลื่องลือไปมากกว่าตนได้ รวมทั้งความแค้นแต่หนหลังในระหว่างการประลองยกศรที่เมืองมิถิลา ทำให้ราพณ์ตั้งใจจะแก้แค้นเจ้าชายราม โดยให้มารีจ บริวารรับใช้แปลงกายเป็นกวางทองไปล่อลวงนางสีดา นางสีดาเห็นกวางทองก็ชอบใจและทูลอ้อนวอนให้เจ้าชายรามไปจับกวางทองมาให้ เจ้าชายรามนึกสังหรณ์พระทัยจึงสั่งให้เจ้าชายลักษมณ์เฝ้านางสีดาไว้อย่าให้คลาดสายตา เจ้าชายรามยิงศรไปที่กวางทอง ก่อนสิ้นใจกวางทองร้องเสียงพระรามว่า “ลักษมณ์ น้องเรา เร่งมาที่นี่โดยไว เราถูกยิง” เป็นเหตุให้นางสีดารบเร้าให้เจ้าชายลักษมณ์ไปช่วยเหลือพระราม และนางสีดาต้องอยู่เพียงลำพังในกระท่อมริมน้ำ

ตอนที่ 11 กษัตริย์ราพณ์ลักตัวนางสีดา

ก่อนเจ้าชายลักษมณ์ออกไปตามเจ้าชายรามได้เขียนเลขขีดเป็นวงกลมล้อมรอบกระท่อมพร้อมกับร่ายเวทกำกับไว้ และกำชับนางสีดามิให้ก้าวออกจากวงกลม มิฉะนั้นร่างจะไหม้เป็นจุณ นางสีดารับปาก เจ้าชายลักษมณ์จึงออกไปตามเจ้าชายราม ในระหว่างนั้นราพณ์แปลงกายเป็นฤาษีมาขออาหารเป็นทาน นางสีดายื่นอาหารให้โดยมิออกจากวงกลม ราพณ์ได้เกี้ยวพาราสีและขอให้นางสีดายอมไปเป็นราชินีของตน นางสีดากล่าวว่า ตนเป็นหญิงมีสามีแล้ว และปักใจรักภักดีได้เพียงเจ้าชายรามเท่านั้น ราพณ์พยายามล่อลวงให้นางสีดามาใกล้ขอบเส้นวงกลม แล้วเหาะเหนือพื้นดินฉกตัวนางสีดาไป นางสีดาส่งเสียงร้องขอความช่วยเหลือจนกระทั่ง ชดายุ พญาปักษาผู้ภักดีต่อองค์รามโผเข้ามาขวางและต่อสู้กับราพณ์ แต่ชดายุถูกทำร้ายจนแทบสิ้นใจ รอคอยเจ้าชายรามมาเพื่อแจ้งข่าวการลักพานางสีดา แล้วก็สิ้นใจบนตักเจ้าชายนั่นเอง

ตอนที่ 12 เจ้าชายรามมุ่งลงใต้

เจ้าชายรามและเจ้าชายลักษมณ์เดินทางมุ่งลงใต้เพื่อตามหานางสีดา ในระหว่างทางมีผู้ให้การต้อนรับมาโดยตลอด แม้ว่าเส้นทางจะทุรกันดารแสนสาหัสก็ตาม โดยลิขิตจากสวรรค์บันดาลให้ฤาษีมตางผู้ทำการบูชาพระศิวะจนได้รับหน้าที่ให้เป็นผู้รอคอยพระวิษณุอวตารมาเป็นเจ้าชายรามเพื่อปราบยุคเข็ญ ในอาศรมนี้ยังมีนางสวรี ซึ่งทำหน้าที่จัดเตรียมอาศรม

ให้สะอาดสะอ้าน เพื่อรอคอยการเดินทางมาของเจ้าชายราม พร้อมทั้งร้องขับขานเพลงสรรเสริญองค์รามอยู่ ทุกเมื่อเชื่อวัน จนกระทั่งนางเข้าสู่วัยชรา ในที่สุดเจ้าชายรามก็เสด็จมาถึง นางสวรีได้ต้อนรับเจ้าชายทั้งสองอย่างดีที่สุดรวมทั้งบอกเส้นทางไปยังเมืองลงกา และบอกวิธีชนะศึกให้แก่เจ้าชายรามโดยต้องไปขอความช่วยเหลือจากกองทัพพญาวานรที่มีนามว่า หนุมานและสุครีพที่เมืองกีษกินธ์

ตอนที่ 13 เจ้าชายรามได้พบกับหนุมาน

เจ้าชายรามและเจ้าชายลักษมณ์ออกเดินทางตามคำบอกเล่าของนางสวรี และได้พบปราชญ์ทรงภูมิผู้แต่งกายด้วยชุดสีเขียวล้วน นามว่า นารท ปราชญ์นารทได้แนะนำให้เจ้าชายทั้งสองบำเพ็ญตนให้ถึงธรรมะ บำเพ็ญกายาที่เรียกว่า โยคะ และรายละเอียดของการสักการะต่อพระเจ้า 9 ประการ เมื่อเจ้าชายทั้งสองออกเดินทางต่อมาถึงเชิงเขาริศยมุกได้พบกับพญาวานร สุครีพ หนุมานและไพร่พลวานร เมื่อหนุมานได้พบกับพระรามก็ทราบทันทีว่าตนคือบุตรที่พระศิวะรับสั่งให้พระวายุส่งลงมากำเนิดในอุทรของนางอัจนา วานรเพศเมีย ซึ่งเป็นมารดาเดียวกับสุครีพและพาลี เพื่อช่วยเจ้าชายรามปราบยุคเข็ญ หนุมานและสุครีพได้ถวายตัวเป็นทหารรับใช้เจ้าชายราม

ตอนที่ 14 สุครีพชิงเมืองคืนจากพาลี

สุครีพทูลขอให้เจ้าชายรามช่วยตนชิงบัลลังก์เมืองกีษกินธ์คืนจากพาลีผู้เป็นพี่ชาย พาลีมีนิสัยดุร้าย และปกครองเมืองด้วยความเผด็จการ พร้อมทั้งออกอุบายชิงนางดารา ชายาของสุครีพไปเป็นของตน สุครีพเล่าความว่า พาลีเข้าไปต่อสู้กับอสูรจอมขมังเวทในถ้ำ พาลีสั่งให้สุครีพเฝ้าอยู่หน้าถ้ำ และจะปราบอสูรตนนี้ให้ได้ภายใน 15 วัน สุครีพรอคอยจนต้องกลับมารอที่เมืองหลายสัปดาห์ยังไม่มีวี่แววของพาลี จึงต้องขึ้นเป็นกษัตริย์ปกครองกีษกินธ์แทน ต่อมาพาลีกลับมาในสภาพร่างกายบอบช้ำและโกรธแค้นที่สุครีพขึ้นครองเมืองแทนตน จึงบันดาลโทสะฆ่าทุกคนที่ขวางหน้าพร้อมทั้งกล่าวอาฆาตพาลี พาลีจึงหนีภัยจนมาพบหนุมาน เจ้าชายรามได้ทราบความตัดสินพระทัยไปปราบพาลีด้วยศร สุครีพจึงได้ขึ้นครองเมืองกีษกินธ์ และสั่งให้ไพร่พลแยกออกตามหานางสีดาทั้ง 4 ทิศ ต่อมา องคท บุตรของพาลี รวมทั้ง ชมพูพานต์ พญาหมีขอเข้ามาเป็นบริวารของเจ้าชายรามด้วย และทุกคนเร่งรีบเดินทางมุ่งสู่เมืองลงกาโดยเร็ว

ตอนที่ 15 หนุมานบุกลงกา

ในระหว่างการเดินทางไปเมืองลงกา หนุมานใช้ตาทิพย์ที่สามารถมองไปได้ไกลนับหมื่นโยชน์เพื่อหาที่ตั้งของเมืองลงกาให้พบ พลันไปเห็นสตรีผู้เลอโฉมนั่งร่ำไห้อยู่ใต้ต้นอโศก แวดล้อมด้วยสาวใช้ที่เป็นอสูรหน้าตาอัปลักษณ์ จึงได้แจ้งความแก่เจ้าชายราม ซึ่งจะต้องหาวิธีการข้ามน้ำไปหานางสีดาให้ได้ ในที่สุดได้ใช้วิธีให้หนุมานนั่งกรรมฐานพลีกรรม สามารถพองตัวเท่าภูเขา หรือย่อตัวเล็กเท่ามดได้ เจ้าชายรามจึงมอบแหวนของพระองค์ให้หนุมานไปมอบให้นางสีดา เพื่อยอมตามหนุมานกลับมา จากนั้นหนุมานพองตัวใหญ่เท้าภูเขาแล้วกระโจนข้ามสมุทรไปยังเมืองลงกา จากนั้นย่อตัวให้เล็กเท่ามดเพื่อหาทางเข้าไปสวนอโศกหานางสีดาโดยไม่มีใครสังเกตเห็น

หนุมานได้พบกับอสูรน้องชายตนหนึ่งของทศกัณฐ์ นามว่า พิเภษณ์ ที่กำลังบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์และเอ่ยชื่อองค์รามตลอดเวลา หนุมานทราบสาเหตุการบูชาองค์รามของพิเภษณ์ว่าเป็นเพราะพิเภษณ์คัดค้านและขอให้ส่งตัวนางสีดาคืนกลับไปให้เจ้าชายราม แต่ราพณ์ไม่ฟังซ้ำยังขู่ฆ่าพิเภษณ์ พิเภษณ์และภรรยาจึงทำการบูชาองค์รามโดยหวังให้สวรรค์ลิขิตให้พระองค์ส่งคนมาช่วย แล้วพิเภษณ์ได้บอกทางไปยังสวนอโศกที่นางสีดาพำนักอยู่

ตอนที่ 16 ที่สวนอโศกในลงกา

พิเภษณ์เตือนหนุมานว่า บรรดาสาวใช้ที่รายล้อมนางสีดา คือทหารรับใช้ของราพณ์ หนุมานจึงแปลงกายเป็นลิงน้อยห้อยโหยตัวเข้าไปในสวนอโศกโดยไม่มีใครเห็นพิรุธ แต่หนุมานพบกับปัญหา 2 ประการ จึงยับยั้งชั่งใจไม่ให้บุกเข้าชิงนางสีดาในทันที ประการที่ 1 ทหารรับใช้เหล่านั้นล้วนมีอิทธิฤทธิ์ที่ไม่อาจหักหาญได้โดยง่าย ประการที่ 2 นางสีดาไม่เคยพบเห็นหนุมานมาก่อน อาจเกรงกลัวหนุมานจะเข้ามาทำร้าย ในระหว่างที่กำลังตรึกตรองอยู่นั้น ราพณ์เดินเข้ามาในสวนพร้อมกับนางมณโฑทรี ราชินีแห่งลงกา นางมณโฑทรีทูลคัดค้านขอให้ปล่อยนางสีดาคืนไป เพราะทศกัณฐ์ไม่อาจเข้าใกล้นางได้ หากสัมผัสกายนางกายของทศกัณฐ์จะเกิดไฟลุก แต่ราพณ์ไม่ฟังกลับต่อว่าว่านางมณโฑทรีริษยานางสีดา ตนเป็นกษัตริย์ลงกาจะมีราชินีกี่องค์ก็ได้ นางสีดานั้นจะต้องเป็นของตนจึงจะคู่ควร เมื่อราพณ์และนางมณโฑทรีกลับไป หนุมานได้มอบแหวนเจ้าชายรามให้แก่นางสีดา แต่ฉุกคิดขึ้นมาได้ว่า หากตนอุ้มนางสีดาหนีกลับในทันที ศักดิ์ศรีแห่งนางสีดาที่ต้องอยู่ใน วงแขนของชายอื่นที่มิใช่สามีจักต้องมัวหมอง รวมทั้งภารกิจของ

เจ้าชายรามในฐานะพระวิษณุอวตารลงมาปราบยุคเข็ญจะเสียการทั้งหมด หนุมานจึงยุติความคิดที่จะพานางสีดาหนีด้วยตนเองลงในที่สุด

ตอนที่ 17 หนุมานเผาลงกา

หนุมานทูลขอนางสีดาเก็บผลไม้กินด้วยความหิว นางสีดาให้เลือกเอาตามใจ เมื่อหนุมานฉีกผลไม้กินเป็นจำนวนมาก เหล่านางอสูรเกิดความสงสัย หนุมานจึงคืนร่างเดิมของตน เหล่านางอสูรตกใจจึงไปฟ้องราพณ์ ราพณ์รับสั่งให้อินทรชิต บุตรชายที่เคยรบชนะพระอินทร์ไปจับหนุมานมา หนุมานแสร้งยอมแพ้ถูกมัดด้วยเชือก หนุมานได้โอกาสประกาศให้ราพณ์ส่งนางสีดาคืนแก่เจ้าชายราม มิฉะนั้นกองทัพของเจ้าชายรามจะบุกเข้าเมืองลงกาและทำลายเสียให้สิ้น ราพณ์โกรธจัดสั่งให้นำหนุมานไปฆ่า โดยไม่ฟังคำทัดทานของพิเภษณ์ มิหนำซ้ำยังเนรเทศพิเภษณ์ออกจากเมือง หลังจากนั้นหันมาสั่งให้ทหารจุดไฟเผาหางหนุมาน หนุมานได้ทีกระโดดโลดแล่นไปทั่ว เชื้อไฟติดลุกลามเผาไหว้ปราสาทราชวังเป็นโกลาหล หนุมานกระโดดลงทะเลเพื่อดับไฟที่หาง จากนั้นพองตัวให้ใหญ่แล้วกระโดดข้ามสมุทรกลับไปหาเจ้าชายราม

หนุมานได้เล่าความทั้งหมดให้แก่เจ้าชายรามและพวกพ้อง ทุกคนตกลงว่าควรเกณฑ์ไพร่พลวานรของสุครีพและกองทัพหมีของชมพูพานต์มาร่วมด้วย แต่ยังหาวิธีที่ทุกคนจะข้ามมหาสมุทรไปยังเมืองลงกามิได้ หนุมานเดินครุ่นคิดอยู่ริมทะเล หยิบก้อนหินทุ่มลงทะเลปากก็พร่ำบอก “องค์ราม องค์ราม” หินกลับลอยน้ำได้ แสดงถึงความศรัทธาที่มีต่อองค์รามทำให้เกิดปาฏิหาริย์ จึงเกณฑ์ไพร่พลมาช่วยถมทางสร้างสะพานโดยทุกคนเอ่ยพระนามอันศักดิ์สิทธิ์ขององค์รามไปพร้อมๆกัน

ตอนที่ 19 พิเภษณ์ย้ายข้าง กุมภกรรณออกศึก

เมื่อเจ้าชายรามข้ามสมุทรมาฝั่งเมืองลงกาได้ พิเภษณ์ขอสวามิภักดิ์กับเจ้าชายรามทันที และทูลขอให้ส่งทูตไปเจรจากับราพณ์ เจ้าชายรามจึงมีพระบัญชาให้องคทไปเจรจาความครั้งนี้ แต่ราพณ์กลับท้าทายให้เกิดการศึก ฝ่ายเจ้าชายรามจึงวางแผนตีเมืองลงกาได้สำเร็จและบุกเข้ามาใกล้ปราสาทของราพณ์ ราพณ์จึงบังคับให้กุมภกรรณ น้องชายออกรบ กุมภกรรณออกรบด้วยอิทธิฤทธิ์มากมาย อาทิ แปลงกายเป็นรูปต่างๆ เสกฝนตกห่าใหญ่ เสกเปลวไฟและก้อนหินถล่มศัตรูได้ แต่ในที่สุดก็มิอาจรอดพ้นจากศรของเจ้าชายราม ก่อนสิ้นลมกุมภกรรณขอขมาเจ้าชายราม และกล่าวสรรเสริญองค์ราม เมื่อสิ้นลม วิญญาณจึงได้ไปสู่สรวงสวรรค์

ตอนที่ 20 ลักษมณ์ต้องศร

เมื่อกุมภกรรณและไพร่พลอสูรล้มตายเป็นจำนวนมาก ราพณ์จึงบัญชาให้อินทรชิตบุตรชายออกรบ อินทรชิตเป็นผู้ที่ทะนงในความสามารถของตนอย่างยิ่ง อีกทั้งได้รับพรจากพระพรหมให้ได้รับศรพรหมาสตร์ ซึ่งสามารถใช้ได้เพียงครั้งเดียวกับผู้ที่ฤทธิ์เสมอกัน ศรนี้มีลักษณะพิเศษในการติดตามเป้าหมาย ไม่ว่าจะหลบหนีอย่างไร ศรนี้จะพุ่งตามไปปักกลางเป้าหมายอย่างไม่ผิดเพี้ยน อินทรชิตออกรบกับเจ้าชายลักษมณ์ เจ้าชายลักษมณ์ต้องศรพรหมาสตร์สลบไป หมอยาตรวจดูพระอาการแล้วกล่าวว่า เจ้าชายลักษมณ์เป็นผู้วิเศษจึงเพียงสลบไป แต่ต้องหาสมุนไพรชนิดหนึ่งที่มองเห็นแล้วจะจำได้มาถอนพิษก่อนเวลาพระอาทิตย์ขึ้น หนุมานอาสาเจ้าชายรามไปหาสมุนไพรยังดินแดนทางเหนือของทวีป แต่ไม่รู้ว่าต้นใดเป็นยาถอนพิษ จึงถอนภูเขาออกจากแผ่นดินและยกภูเขามาให้หมอยาเลือกสมุนไพรเอง เมื่อหมอยาได้สมุนไพรแล้วจึงทำการรักษาทันที เจ้าชายลักษมณ์จึงฟื้นขึ้นมาท่ามกลางความปีติยินดีของเจ้าชายรามและไพร่พลทหารหาญ

ตอนที่ 21 จุดจบของอินทรชิต

เมื่ออินทรชิตเข้าไปทูลรายงานกับราพณ์ว่า เจ้าชายลักษมณ์ต้องศรพรหมาสตร์แล้ว ราพณ์ได้ไปแจ้งข่าวหลอกแก่นางสีดาว่า เจ้าชายรามเป็นอีกหนึ่งคนที่ถูกอินทรชิตพิชิตลงได้ด้วย นางสีดาเสียใจร้องไห้คร่ำครวญ ราพณ์สบโอกาสรบเร้านางสีดาให้ยอมเป็นราชินีของตน แต่นางสีดากลับกล่าวว่า ขอให้ตนตายตามพี่รามไปเสียยังดีกว่าให้ราพณ์ได้ใกล้ชิดตอนที่ตนยังเป็น[37] นางตรีชฎาผู้รับใช้สีดาสงสารนางสีดานักจึงกล่าวความจริงที่นางแอบสืบทราบมาว่า เจ้าชายรามยังมิได้สิ้นพระชนม์ในสนามรบ

ในวันต่อมา อินทรชิตออกรบอีกครั้ง แต่ต้องประหลาดใจและโกรธแค้นยิ่งนักที่เจ้าชายลักษมณ์ยังออกรบพร้อมกับเจ้าชายราม ทั้งสองฝ่ายจึงเข้ารบพุ่งกันอย่างอุตลุด แต่ยังไม่รู้ผลแพ้ชนะ อินทรชิตจึงร่ายเวทแปลงกายเป็นรูปจำแลงของนางสีดามาชมการศึก เจ้าชายรามทอดพระเนตรเห็นก็มุ่งจะเข้าไปหานาง หากแต่พิเภษณ์โยนก้อนหินไปพิสูจน์ รูปจำแลงอันตรธานหายไป อินทรชิตโกรธที่พิเภษณ์เข้าข้างศัตรูจึงประกาศไม่นับถือเยี่ยงอาอีกต่อไป พร้อมทั้งพุ่งหอกใส่พิเภษณ์ เจ้าชายรามจึงแผลงศรสกัดหอกทิ้งเสีย อินทรชิตแสร้งนิมิตกาย

[37] เรื่องเดียวกัน, หน้า 178.

หายไปทิศต่างๆ เจ้าชายรามเห็นดังนั้นจึงบริกรรมร่ายเวทขอให้ศรไปต้องกายแท้ของอินทรชิต ในที่สุดเจ้าชายรามก็สามารถสังหารอินทรชิตได้สำเร็จ

ฝ่ายราพณ์และนางมณโฑทรีออกมารับศพบุตรชายด้วยความโศกเศร้าแทบจะขาดใจ แม้แต่ราพณ์ยังกลั้นน้ำตาไว้ไม่อยู่ นางมณโฑทรีตัดพ้อราพณ์ว่าเป็นเพราะราพณ์จึงเป็นเหตุให้เกิดความสูญเสียอย่างใหญ่หลวง หรือจักต้องรอให้สิ้นเผ่าพันธุ์จึงจะพอใจ ราพณ์ที่มีแต่ความเคืองแค้นเจ้าชายรามยังยืนยันจะออกต่อสู้กับเจ้าชายรามเพื่อรักษาเกียรติยศของตน และต้องการพิสูจน์ว่าใครเป็นจอมราชาในโลกนี้

ตอนที่ 22 สงครามครั้งสุดท้าย

ราพณ์ขังตัวเองอยู่ในหอเทวาลัยเพื่อประกอบพิธีพลีกรรมบูชาต่อพระศิวะ จนบังเกิดภาพนิมิตของพระศิวะที่รับสั่งให้ราพณ์ทราบว่าด้วยเหตุแห่งความลุ่มหลงมัวเมา และความลำพองใจของราพณ์เองที่ทำให้เกิดเรื่องราวลุกลามใหญ่โต อีกทั้งยังเป็นความลับของสวรรค์ที่ส่งพระวิษณุมาปราบเหล่าพาล ราพณ์สงสัยว่าพรที่พระศิวะเคยให้ไว้ว่าตนจะไม่มีวันตายด้วยฝีมือใครยกเว้นพระศิวะ แล้วเจ้าชายรามจะชนะตนได้อย่างไร พระศิวะตอบว่าพรที่ให้ไปแล้วไม่สามารถนำกลับคืนได้ แต่ราพณ์จะไม่อาจเอาชนะเจ้าชายรามได้เลย ปริศนาจึงยังค้างคาอยู่เช่นนั้น

เหล่าเทพยดาพากันประโคมสังข์เป็นสักขีพยานให้แก่เจ้าชายรามในการศึกครั้งนี้ รวมทั้งพระศิวะได้ประทานรถศึก มาลัยคล้องศีรษะ เชือกศักดิ์สิทธิ์ และคันศรลูกศรชุดใหม่ให้เจ้าชายราม เมื่อถึงเวลาศึก ราพณ์ได้แสดงอิทธิฤทธิ์ต่างๆ อาทิ แสดงอิทธิฤทธิ์ 10 เศียร 20 กร เสกห่าลูกศรซัดเข้าหาเจ้าชายทั้งสอง ลูกศรกลายเป็นหินและลูกไฟ ทั้งสองฝ่ายรบพุ่งกันอย่างไม่อาจรู้แพ้ชนะ เมื่อถึงเวลาค่ำจึงพักรบ ในคืนนั้น พิเภกได้ทูลเจ้าชายรามว่าจุดอ่อนของราพณ์อยู่ที่สะดือ วันรุ่งขึ้น เจ้าชายรามใช้เชือกศักดิ์สิทธิ์ขว้างเข้าไปรัดร่างของราพณ์และยิงศรปักลงตรงกลางสะดือของราพณ์ ราพณ์ร้องถามว่า เหตุใดเจ้าชายรามจึงรู้จุดอ่อนของตน แต่เจ้าชายรามหาตอบไม่ และยังร้องถามว่า ไฉนท่านสามารถฆ่าเราได้ซึ่งมีเพียงพระศิวะเท่านั้นที่สามารถกระทำได้ เจ้าชายรามตอบว่า อาวุธที่ใช้สังหารราพณ์เป็นอาวุธที่พระองค์ได้ประทานมาจากพระศิวะ ดังนั้น จึงเป็นไปตามพรที่พระศิวะให้ทุกประการ ราพณ์เอ่ยปากรำพึงเพียงสองคำว่า “ชะตากรรม สวรรค์ลิขิต” แล้วก็สิ้นใจตาย

เมื่อทราบข่าวราพณ์ นางมณโฑทรีรีบรุดมายังสนามรบและผวาเข้ากอดพระสวามีร้องไห้แทบขาดใจ เจ้าชายรามได้ปลอบประโลมนางแล้วเอ่ยว่า เป็นลิขิตสวรรค์ที่มิมีใครหลีกเลี่ยงได้ กิเลสเป็นสาเหตุแห่งความหลงผิดในครั้งนี้ และราพณ์ได้ออกรบต่อสู้อย่างสมเกียรติยศแล้ว เมื่อนางมณโฑทรีผละออกจากร่างของราพณ์ บังเกิดสิ่งอัศจรรย์เป็นแสงสว่างหลากสีและตัวอักษรสันสกฤตลอยออกจากร่างของราพณ์ เจ้าชายรามตรัสว่า นี่คือพระเวทจากกษัตริย์ผู้รอบรู้ศิลปวิทยาการทุกด้าน ทั้งด้านการปกครอง การทหาร การค้า และศิลปวัฒนธรรมครบถ้วน และโปรดให้เจ้าชายลักษมณ์รวบรวมคัมภีร์เหล่านั้นไว้สั่งสอนให้แก่มนุษยโลกต่อไป

ตอนที่ 23 นางสีดาลุยไฟ

นางมณโฑทรีได้กล่าวแก่เจ้าชายรามว่า นางสีดาได้รอคอยพระองค์อยู่ที่สวนอโศกอยู่ทุกเมื่อเชื่อวัน เจ้าชายรามจึงรีบเสด็จไปหานางสีดาทันที เมื่อทั้งสองได้พบกัน น้ำตาแห่งความปีติยินดีก็บังเกิดขึ้น นางสีดาก้มกราบแทบเท้าเจ้าชายราม และกราบทูลว่า นางรอคอยเจ้าชายรามมานานแสนนาน คำสัตย์ที่เคยให้ไว้รวมทั้งความบริสุทธิ์ของนางยังคงมีอยู่เช่นเดิม แม้ราพณ์ก็ไม่อาจสัมผัสนางได้แม้แต่ปลายเล็บ เจ้าชายรามทราบความนี้ดีอยู่แก่พระทัย หากแต่เหล่าบริวารของพระองค์มิได้ทราบว่า นางสีดา คือองค์อวตารของพระลักษมี ชายาของพระวิษณุอวตารลงมาเคียงคู่พระองค์ เจ้าชายรามจึงขอให้นางสีดาพิสูจน์ความบริสุทธิ์ของตนให้เป็นที่ประจักษ์ นางสีดาจึงเข้าพิธีลุยไฟตรงสวนอโศกนั้นเอง และขอให้เทพอัคนีเป็นพยาน หากนางพูดปดของให้เทพอัคนีจงอย่าไว้ชีวิตนาง แต่หากนางยังบริสุทธิ์จริง ขอให้เปลวไฟอย่าได้ทำอันตรายใดๆแก่นางได้เลย เมื่อนางเดินออกมาจากกองเพลิงอันร้อนแรง เหล่าบริวารพากันร้องขึ้นว่า “องค์รามผู้มีชัย สีดาผู้ประเสริฐ”[38] หลังจากนั้นเจ้าชายรามได้รับสั่งให้พิเภษณ์ครองเมืองลงกาแทนราพณ์ สุครีพและองคทให้กลับไปปกครองเมืองกีษกินธ์ ชมพูพานต์ให้ครองเมืองชมพู ส่วนหนุมาน เจ้าชายรามได้ตรัสว่า เรื่องราวของหนุมานจะต้องเคียงคู่เรื่องราวของพระองค์ไปทุกหนแห่ง และพรอันใดที่เจ้าชายรามได้รับ ส่วนหนึ่งจะมาถึงหนุมานด้วย หนุมานก้มกราบแทบพระบาทและทูลว่า หากเจ้าชายรามมีเรื่องทุกข์ร้อนอันใด ตนจะปรากฏกายขึ้นทุกหนทุกแห่งเพื่อช่วยเหลือพระองค์ หลังจากนั้นเจ้าชายรามตรัสว่าครบกำหนดสัญญา 14 ปีแล้วที่พระองค์จักต้องกลับไปครองเมืองอโยธยา ขอให้ทุกคนเป็นเสมือนพี่น้องกัน และร่วมกันสร้างความยิ่งใหญ่และรวมเป็นหนึ่งให้แก่ดินแดนภารตะนี้ให้จงได้

---

[38] เรื่องเดียวกัน, หน้า 196.

ตอนที่ 24 กลับสู่อโยธยา

พระศิวะได้ประทานยานวิเศษ นามว่า บุษบก พิมานมาให้เจ้าชายราม และคณะกลับคืนสู่เมืองอโยธยา ฝ่ายเมืองอโยธยาเจ้าชายภรตได้จัดเตรียมงานฉลองคืนนครอย่างยิ่งใหญ่ ผู้คนพากันทำความสะอาดบ้านเรือน มีการจุดเทียนสว่างไสวในยามค่ำคืน เหล่านางรำและวงดนตรีมโหรีพากันแสดงอย่างครึกครื้นรื่นเริง เมื่อบุษบกพิมานพาเจ้าชายราม นางสีดาและคณะลงมาสู่พระราชวัง เจ้าชายรามได้เข้าไปขออโหสิกรรมต่อนางไกยเกษี และเข้ากอดพระมารดาเกาศัลยาด้วยความรักใคร่อย่างสุดซึ้ง ส่วนนางสีดาและเจ้าชายลักษมณ์เสด็จมาเข้าเฝ้าพระมารดาทั้งสามด้วยเช่นกัน

เจ้าชายภรตได้ประกาศขออัญเชิญเจ้าชายรามขึ้นเป็นกษัตริย์แห่งอโยธยา นางสีดาขึ้นเป็นราชินีเคียงคู่พระราชบัลลังก์ พร้อมกับจัดงานเฉลิมฉลองอย่างมโหฬารทั่วพระนครรุ่งขึ้น นางเกาศัลยา นางไกยเกษี และนางสุมิตราขอทูลลากษัตริย์รามเข้าบำเพ็ญพรตเพื่อปลีกวิเวกตามธรรมเนียมประเพณี กาลต่อมากษัตริย์รามและราชินีสีดามีบุตรด้วยกัน 2 พระองค์ นามว่า กุศ และลพ ทรงครองแผ่นดินด้วยธรรมะและบุญญาธิการตลอดรัชสมัยของพระองค์ เมืองอโยธยาจึงเจริญรุ่งเรืองสืบต่อมาราวยาวนานถึงสี่ศตวรรษ

2.2.1.3 รามายณะ ฉบับราเมศ เมนอน **แปลโดย วรวดี วงศ์สง่า**

รามายณะฉบับราเมศ เมนอนนี้ ราเมศ เมนอนเป็นนักเขียนชาวอินเดีย ได้ประพันธ์รามายณะฉบับนี้ขึ้นโดยอ้างอิงรามายณะฉบับภาษาอังกฤษหลายฉบับรวมกัน โดยลำดับขั้นตอนของเรื่องขึ้นใหม่ มีจุดประสงค์ในการประพันธ์เพื่อรักษาแนวคิดและเนื้อเรื่องให้เป็นไปตามต้นฉบับเดิมมากที่สุด ใช้ภาษาแบบร้อยแก้วเพื่อให้อ่านเข้าใจง่าย รวมทั้งเป็นการสักการะบูชาพระรามที่ผู้เขียนให้ความเคารพศรัทธา

รามายณะฉบับราเมศ เมนอนนี้มีความยาวถึง 6 เล่ม 500 ตอน 824 หน้า เค้าโครงเรื่องมีความใกล้เคียงกับ รามายณะ ฉบับสันสกฤต แปลโดยดวงธิดา ราเมศวร์ ผู้วิจัยจึงใคร่ขออธิบายความเฉพาะช่วงที่มีการกล่าวถึงบทบาทนางโขนตัวสำคัญเท่านั้น โดยแบ่งออกตามเนื้อความที่กล่าวถึงบทบาทของนางโขนเฉพาะตัวสำคัญ ดังนี้

นางสีดา

"รามายณะยังถ่ายทอดจิตวิญญาณของสีดาได้ชัดเจนยิ่ง ชาวฮินดูเชื่อว่า สีดาคือลักษมีเทวี มเหสีพระวิษณุกลับชาติมาเกิดเป็นมนุษย์ กระทั่งปัจจุบัน สีดายังดำรงภาพแม่พิมพ์ที่ดีของสตรีพรหมจรรย์อันเป็นที่ยกย่องของอินเดียอยู่เสมอ ในรามายณะกล่าวราพณาสูรหรือทศกัณฐ์แห่งลงกาคือ จอมยุทธสะท้านไตรภพ ทรงพลังมหาศาล กระทั่งอิทธิฤทธิ์ของพระรามเพียงผู้เดียวยังไม่สามารถสยบ แต่ความกล้าหาญและบริสุทธิ์ไร้มลทินของสีดา กลับเป็นสิ่งปราบพญายักษ์จนศิโรราบ ไม่เคยมีหญิงใดรอดพ้นเงื้อมมือมารของทศกัณฐ์ แต่สีดากลับเป็นสตรีมนุษย์ผู้เดียวที่พิสูจน์ให้เห็น ไม่ว่าการเกี้ยวพาเอาใจหรือการข่มขู่เอาชีวิตของทศกัณฐ์ล้วนไม่มีผลกระทบต่อนางความโอหังลำพองในตนเองของทศกัณฐ์จึงค่อยๆถูกกัดกร่อน ท้ายสุด จิตวิญญาณพญายักษ์ถึงกับแตกสลายด้วยพลังพรหมจรรย์ของสีดาก่อนที่ศรรามจะปลิดหัวใจมารออกจากขั้ว

หากพระรามคือบุรุษผู้เพียบพร้อมด้วยคุณสมบัติชายชาตรี สีดาย่อมเป็นสตรีที่เพียบพร้อมคุณสมบัติความเป็นหญิง นางต้องทนทุกข์มากกว่าพระราม ทั้งยังสามารถพิสูจน์ตนเองได้เหนือกว่าพระรามในตอนจบ สีดาคือ ภาพลักษณ์แห่งความซื่อสัตย์ บริสุทธิ์ จงรักภักดีต่อผู้เป็นสามีอย่างไร้ขอบเขต ภาพลักษณ์เช่นนั้นได้ไหลผ่านกาลเวลามาเนิ่นนาน จนปัจจุบัน สีดากลายเป็นสัญลักษณ์ที่ไม่มีวันตายของสตรีและภรรยาในอุดมคติของอินเดีย"[39]

ตอนพระรามหักศรพระศิวะ

พระเจ้าชนกได้เล่าความเป็นมาของนางสีดาให้แก่ฤาษีวิศวามิตรฟัง ความว่า

"หลายปีที่ผ่านมา เราได้ทำพิธีไถคราดเตรียมประกอบยัญกรรม หากพลันที่ปลายคันไถทองกลับปรากฏร่างกุมารีน้อยนอนอยู่บนผืนดิน ผิวพรรณสุกปลั่งดังนวลจันทร์ ครั้นทารกส่งยิ้มมาให้ เราจึงตระหนักในทันทีมิอาจมีชีวิตอยู่ได้โดยปราศจากมัน เราอุ้มมันขึ้น นำไปมอบให้มเหสี นางจึงตัดสินใจรับเลี้ยงกุมารีน้อยเป็นธิดา

,,,เราเรียกขานนางว่าสีดา เนื่องเพราะเราพบนางในร่องคันไถ ครั้นเวลาผ่านไปเราจึงตระหนัก นางมิอาจเป็นเพียงทารกสามัญด้วยคุณสมบัติเพียบพร้อมสมบูรณ์ทุกด้าน

---

[39] ราเมศ เมนอน, รามายณะ (กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, 2551), หน้า 12 – 13.

นางเชื่อฟังบุพการี เมตตาต่อเพื่อนมนุษย์และสรรพสัตว์ ทั้งสติปัญญายังแตกฉาน เหนือสิ่งอื่นใดความงามของนางสามารถสยบทั้งสามโลก”[40]

ตอนวิวาห์สี่ราชบุตร

พระเจ้าชนกนำนางสีดาออกมามอบให้แก่พระราม ภายหลังจากพระรามสามารถยกคันศรศักดิ์สิทธิขึ้นได้สำเร็จ ผู้เขียนบรรยายรูปลักษณ์ความงามของนางสีดาไว้อย่างละเอียดความว่า’

“ดรุณีน้อยปรากฏกายราวลักษมีเทวีผุดขึ้นจากดอกบัวแย้มกลีบ ผู้คนทั้งสภาล้วนตะลึงลานในความงามของนาง รัศมีกายสีดาเรืองรองใสสว่างดังแสงทองแห่งเส้นขอบฟ้า ดวงเนตรยาวเรียวราวกลีบบัวหลุบต่ำมองลงบนผืนธรณีแทบตลอดเวลา เส้นผมยาวดำขลับราวม่านราตรีที่เคยทิ้งตัวยาวสลวยถึงกลางหลัง บัดนี้ถูกรวบถักแต่งแต้มด้วยดอกมะลิขาวสะอาด ประดับด้วยสร้อยไข่มุกพราว นางสวมส่าหรีผ้าไหมสีเนื้ออ่อนขลิบทอง ปักด้วยไหมสีแดงเป็นรูปหงส์ งดงามไม่มีที่ติตั้งแต่ศีรษะจรดปลายเท้า

หัวใจพระรามพองวูบตกหลุมรักนางนับแต่วินาทีแรกที่ได้เห็น ทั้งยังรู้สึกคล้ายคุ้นเคยกับนางมาก่อนจากที่ใดสักแห่ง สีดาเดินอย่างเชื่องช้าเคียงข้างพระบิดา งามสว่าดุจเทวีแห่งสรวงสวรรค์เสด็จมาเยือนพิภพ”[41]

นอกจากนี้ ความงามของนางสีดายังเป็นที่น่าอัศจรรย์ใจของทศกัณฐ์ ตอนที่แปลงเป็นดาบสมาลวงนางสีดา ทศกัณฐ์ได้เอ่ยชมโฉมนางสีดาความว่า

“แม่นาง ท่านเป็นผู้ใดกัน ผิวพรรณจึงได้นวลปลั่งดั่งทองเนื้อเก้า กิริยาแช่มช้อยงามสง่าดุจบัวหลวงแห่งอุทยานสวรรค์ จงบอกเราเถิด ท่านคือเทพนารีปารวตีจำแลงมายังพงไพร? หรือเป็นพระศจีมเหสีแห่งองค์อินทร์? หรืออาจบางที ท่านคือเทวีลักษมี? พระแม่ธรณี? หรือพระนางรตี? รอยยิ้มของท่านช่างหวานซึ้ง ทนต์ขาวราวมุกมณี เราแทบคาดคิดท่านเป็นภาพวาด หากกลับมีตัวตนจริง ทั้งดวงตายังดำขลับดั่งเนตรทราย ดวงพักตร์งามเด่นดั่งนวลจันทร์

[40] เรื่องเดียวกัน, หน้า 83.

[41] เรื่องเดียวกัน, หน้า 91.

เส้นผมยาวงามราวม่านไหม ทั้งทรวงอกองค์เอวยังบอบบางจนเราเชื่อสามารถโอบกอดท่านได้ด้วยเพียงวงแขนเดียว เราไม่เคยหญิงใดงามพร้อมไร้ที่ติเช่นท่านมาก่อน"[42]

ตอนสีดาติดตามพระราม

พระรามพยายามปลอบประโลมนางสีดาให้ไม่ติดตามตนไปถือครองพรตอยู่ในป่าเป็นเวลา 14 ปี แต่นางสีดากลับยืนยันในการติดตามไปปรนนิบัติรับใช้พระสวามีด้วยความภักดี ความว่า

"นางกล่าวด้วยเสียงนุ่ม แฝงความเด็ดเดี่ยวมั่นคงในจังหวะ ท่านพี่ภยันตรายใดในอนาคตย่อมถือเป็นประสบการณ์ชีวิตร่วมกันของเรา ข้าจำได้เมื่ออายุสิบปี มุนีท่านหนึ่งมาพบบิดาเพื่อตรวจดวงชะตาข้า ท่านกล่าวว่าข้าจะใช้ชีวิตร่วมกับสามีหลายปีในป่าใหญ่ ท่านพี่หากท่านยังยืนยันทอดทิ้งข้าไว้เบื้องหลัง ข้าขอตายดีกว่าอยู่อย่างสตรีไร้คุณธรรม...

ท่านพี่คือทุกสิ่งของข้า ข้าเป็นภรรยาท่านไม่เพียงในชาตินี้ หากยังเป็นทั้งในชาติภพหน้าและชาติต่อๆไปตลอดชั่วนิรันดร เมื่อไม่พบหน้าท่านแม้เพียงหนึ่งชั่วยาม ข้ายังทรมานไยท่านจึงคาดคิดข้าสามารถดำรงชีวิตอีกสิบสี่ปีโดยปราศจากท่าน"[43]

ความกล้าหาญของนางสีดาพูดกับทศกัณฐ์โดยไม่เกรงกลัว ทั้งยังสะท้อนความจงรักภักดีต่อพระรามความว่า

"พระรามคือทุกสิ่งสำหรับเรา ทรงเป็นชีวิต จิตวิญญาณ เป็นพิภพ เป็นดวงตะวัน เป็นดวงดาริกา ท่านยังไม่รู้จักสามีเรา องค์รามนั้นเป็นมหาบุรุษผู้ยิ่งใหญ่ วาจาล่วงเกินของท่านที่กล่าวต่อเราจึงไม่ต่างจากสุนัขจิ้งจอกคิดขโมยคู่แห่งพญาราชสีห์"[44]

นางสีดาเป็นผู้ที่จิตใจเข้มแข็งเด็ดเดี่ยว และมีขัตติยมานะสูงส่ง แม้ทศกัณฐ์จะขอร้องให้รับรักตนอย่างไร นางสีดาก็ไม่ไหวหวั่น และยังกล้าใช้วาจาที่เด็ดขาดกับพญายักษ์ที่สามารถทำลายชีวิตนางได้ทุกขณะ ความว่า

"พญายักษ์ทรุดกายลงตรงหน้านางจริงๆ มันถึงกับซบเศียรของมันลงแทบบาทนาง! หากสีดารีบถดถอยหนี ดึงหญ้าทรงแหลมคล้ายดาบจากพื้นมาวางระหว่างมันกับตนเอง นางกล่าวอย่างเย็นชา 'ท่านมิรู้สิ่งใดเกี่ยวกับองค์ราม ท่านจึงยกตนมาเปรียบเทียบอย่างมืดบอด

---

[42] เรื่องเดียวกัน, หน้า 279.

[43] เรื่องเดียวกัน, หน้า 137.

[44] เรื่องเดียวกัน, หน้า 281.

ภัสดาเราจะมาสังหารท่านถึงกรุงลงกาเฉกเช่นที่สังหารพระยาขร ทศกัณฐ์ วันนี้ท่านบังอาจลบหลู่เกียรติสตรีด้วยการสัมผัสร่างกายเรา วันหน้าลูกศรแห่งองค์รามจะกรีดโลหิตท่านล้างปฐพีเป็นการชดใช้

ท่านโอ้อวดตนทรงพลังกว่าปวงเทพ หากภัสดาของเราจะแผดเผาเมืองท่านให้วอดวายเป็นเถ้าธุลี สังเวยชีวิตท่านแด่มรณเทพ ท่านอวดอ้างตนเป็นนักรบผู้ยิ่งใหญ่ ไฉนผู้กล้ากระทำการเยี่ยงหัวขโมย ย่องเข้าลักพาสตรีผู้ไร้ทางสู้ ราพณาสูร การมาลงกาของเราจะกลายเป็นความตายของท่าน”[45]

ทศกัณฐ์พยายามเข้ามายังสวนอโศกเพื่อเกลี้ยกล่อมนางสีดาให้ยอมเป็นมเหสีของตน แต่นางสีดากลับแสดงกิริยาหมางเมินและกล้าหาญโดยไม่เกรงกลัวต่ออิทธิฤทธิ์ของทศกัณฐ์ ความว่า

“นางกลับหยิบใบหญ้าเรียวแหลมราวดาบศึกมาวางคั่นไว้ระหว่างตนกับทศกัณฐ์ ‘ เราเป็นภรรยาของชายอื่น ท่านรากษส เหตุใดท่านจึงคิดว่า เราจะยังเป็นของท่านได้อีกทั้งที่เราเป็นของชายอื่นแล้ว? และไม่เป็นเพียงในชีวิตนี้ หากยังเป็นตลอดชั่วนิรันดร์ ทั้งในภพภูมิที่ผ่านมาและทุกภพภูมิที่จะผ่านไป เราเป็นขององค์รามเสมอมา และจะเป็นเสมอไป...ทศกัณฐ์ ท่านได้ละเมิดกฎแห่งธรรม บทลงโทษจะตามมาถึงตัวท่านรวดเร็วยิ่งกว่าที่ท่านคาดคิด...ท่านโปรดตระหนักในสามโลกหามีสิ่งใดสามารถเปลี่ยนใจให้เรายินยอมต่อท่านไม่ โปรดนำเรากลับไปหาองค์ราม ก่อนหายนะจะมาถึงลงกา”[46]

นอกจากนี้ นางสีดายังเป็นผู้ที่มีสติไตร่ตรอง รู้กาลเทศะและการวางตนให้สมเป็นกุลสตรี เมื่อหนุมานอาสาจะพานางกลับไปหาพระราม นางสีดาได้พินิจพิเคราะห์และขอให้หนุมานนำความไปบอกพระรามให้มารับตนด้วยพระองค์เอง เพื่อรักษาพระเกียรติยศของตัวนางเองและพระสวามีไม่ให้มีคำครหาว่า นางมีมลทินเพราะชายอื่นมาสัมผัสกายนาง ความว่า

“ที่สำคัญหนุมานผู้หาญกล้า โปรดอภัยต่อวาจาที่เรากำลังจะกล่าว เราเป็นมเหสีขององค์ราม จึงเป็นการมิสมควรให้ท่านโอบอุ้มข้ามขอบฟ้า มาตรว่าตัวเราถูกทศกัณฐ์โอบอุ้มลักพา หากนั่นเป็นการข่มขู่บังคับ ซึ่งเรามิได้ยินยอมพร้อมใจ มันจึงต้องชดใช้กรรมนี้ด้วยชีวิต

---

[45] เรื่องเดียวกัน, หน้า 288.

[46] เรื่องเดียวกัน, หน้า 406 – 407.

สีดาหยุดลงครู่หนึ่ง ดวงตาเศร้ากลับฉายแววเด็ดเดี่ยว ‘ฟ้าประสงค์ให้พระราม ตามมาช่วยเราด้วยองค์เอง หนุมานผู้หาญกล้า โปรดเหาะข้ามมหานทีกลับภารตวรรษผู้เดียวก่อน เถิด แล้วจงนำทางองค์รามสู่ลงกา สงครามแห่งธรรมะจะต้องบังเกิดธรรมยุทธ์เช่นนี้ถือเป็น เกียรติภูมิแห่งราชา ขอให้รามราชาชนะสงครามและนำเรากลับไปพร้อมพระองค์เถิด เนื่องเพราะ ชะตากรรมมิได้นำเรามายังที่แห่งนี้เพียงเพื่อให้หลบหนีกลับไปเช่นคนขลาด องค์รามจะสังหาร พญามารในการศึก จากนั้นความทุกข์แห่งพื้นพิภพจึงจบสิ้น’[47]

ความบริสุทธิ์ของนางสีดา เป็นที่ประจักษ์แก่สามโลก ดังคำอธิษฐานของนางสีดา ตอนลุยไฟ เพื่อพิสูจน์ความบริสุทธิ์ของตนให้เป็นที่ประจักษ์แก่พระรามและเหล่าข้าราชบริหาร ความว่า

“สีดาเดินประทักษิณวนรอบสามีผู้เย็นชา ประนมมือก้มกราบลาก่อนมุ่งหน้า เดินเข้ากองไฟร้อนแรงลุกโชติช่วง

นางประนมมือต่อพระเพลิงแล้วกล่าวด้วยเสียงกังวาน ‘หากเป็นความจริงที่ตัวข้า ซื่อสัตย์ต่อสามี ไม่เคยประพฤติตนเสื่อมเสียทั้งกายวาจาหรือจิตใจ ขอพระอัคนีผู้เป็นพยานแห่ง ผืนโลกโปรดคุ้มครองข้า พระรามกล่าวหาข้ามัวหมอง หากพระสุริยัน จันทรา วายุ และพระแม่ธรณี ต่างรับรู้ ตัวข้าบริสุทธิ์ ยึดมั่นในพรหมจรรย์ ขอพระเพลิงอย่าได้เผาผลาญข้า ได้โปรดให้โลกได้รับรู้ สีดาบริสุทธิ์ทั้งกายใจ’

กล่าวจบ นางเดินตรงไปยังกองไฟด้วยท่วงท่าสง่างาม คล้ายนางเป็นเปลวเพลิง พระอัคนีเองก็ปาน เมื่อถึงกองไฟ สีดาก้าวเข้าไปอย่างมาดมั่น ไม่มีวี่แววหวาดกลัว ไม่แม้จะหัน กลับมามองข้างหลัง พลวานรต่างกลั้นหายใจอย่างวิตก ขณะพระลักษมณ์ร่ำร้องขอให้ นางถอยกลับ เปลวเพลิงลุกสว่างช่วงโชติลามเลียขึ้นสูงกว่าร่างสีดาสองเท่า ท่ามกลาง ความตกตะลึงพรึงเพริดของทุกชีวิตที่รายรอบสีดาก้าวเข้าไปยืนอยู่ใจกลางพระเพลิง เสียงกรีดร้อง ของเหล่านางรากษสีดังลั่นก้องฟ้าลงกา...

และแล้วพระอัคนีผู้มีร่างเป็นเปลวเพลิงสีน้ำเงิน เส้นผมและลิ้นเป็นเปลวไฟ สีแดงฉานก็ก้าวเดินออกมาจากกองไฟ โอบอุ้มสีดาไว้ในอุ้งมือราวทารกน้อย ทรงกล่าวต่อพระราม

‘นี่คือสีดา สตรีผู้บริสุทธิ์ไร้มลทินเฉกเช่นทารกแรกเกิด ราพณาสูรพยายามล่อลวง นางดั่งอสรพิษ หากนางคิดคำนึงถึงแต่ท่านเพียงผู้เดียว ไม่มีแม้เสี้ยววินาทีที่นางกระทำผิดไม่ว่า

---

[47] เรื่องเดียวกัน, หน้า 424.

กาย วาจา หรือความคิด ราม โปรดรับรู้ นางบริสุทธิ์ยิ่งกว่าตัวเราผู้เป็นเทพแห่งไฟ เราจึงมิอาจเผาผลาญนาง'..."[48]

ความรักและศรัทธาของนางสีดาที่มีต่อพระสวามียังคงมีอยู่อย่างไม่เสื่อมคลาย ไม่ว่านางจะถูกพระรามเนรเทศออกจากกรุงอโยธยา เพราะเหล่าอำมาตย์ประชาชนยังคงไม่เชื่อในความบริสุทธิ์ของนางสีดา แม้ว่านางสีดาจะผ่านการเข้าพิธีลุยไฟมาแล้วก็ตาม ดังใจความที่นางสีดากล่าวแก่พระลักษมณ์ผู้พานางมาส่งยังนอกเมือง ความว่า

"พี่รู้ ที่เจ้าจำต้องกระทำตามบัญชาราชา หากจงนำวาจาพี่กลับไปกราบทูลพระรามเถิด สีดาจะสวดถึงพระองค์ทุกวัน หาไม่ พระองค์ย่อมมิปลอดภัยจากบาปที่กระทำต่อพี่ในวันนี้ ไปเถิด ลักษมณ์น้องพี่ จงบอกเชษฐาเจ้า สีดาบริสุทธิ์ทั้งกายใจ ทั้งยังจงรักพระองค์เสมอ ขอให้พระองค์ครองบ้านเมืองด้วยทศพิธราชธรรม อย่าได้เศร้าโศก จงบอกพระราม จิตวิญญาณของพี่อยู่เคียงข้างพระองค์เสมอ ทั้งเลือดเนื้อเชื้อไขที่กำลังเติบโตในครรภ์พี่ ไปเถิดน้องรัก ก่อนหัวใจเจ้าแหลกสลาย"[49]

ความบริสุทธิ์ของนางสีดาได้ปรากฏอีกครั้งเมื่อลวะและกุสะได้มาขับกาพย์รามายณะให้แก่พระราม และฤาษีวาลมิกิได้พานางสีดามาปรากฏแก่สายตาของพระรามอีกครั้ง

"สีดามิได้เงยหน้ามองฤษีหรือราชันองค์ใด นางเพียงเริ่มกล่าววาจานุ่มนวลหากเสียงนางกลับเข้มแข็งราวสายลมไร้กาลเวลา

'มาตรว่าตัวข้ามิเคยมอบรักให้ชายใดนอกเหนือจากองค์ราม หรือกระทั่งแอบชื่นชมชายอื่น มาตรว่าตัวข้าได้บูชาองค์รามดังพระเจ้าเพียงองค์เดียวทั้งในดวงจิต ในวาจาและในการกระทำ ขอพระแม่ธรณีมารดาผู้นำข้ามาสู่โลกโปรดรับร่างสีดากลับคืน เนื่องเพราะบัดนี้จุดประสงค์ในชีวิตของข้าบรรลุแล้ว ข้าจึงมิปรารถนามีชีวิตอยู่บนผืนโลกต่อไป...'

แม่พระธรณีจูงมือสีดาขึ้นนั่งคู่บัลลังก์อันงดงาม... บัลลังก์ทองขดนาคค่อยๆ เคลื่อนกลับลงสู่ใต้ปฐพีอย่างเชื่องช้า กระทั่งผืนดินที่แยกออกเป็นสองเสี่ยงปิดสนิทคล้ายมิมีสิ่งใดเกิดขึ้น คล้ายสีดาผู้บริสุทธิ์มิเคยมีชีวิตอยู่บนโลกมนุษย์อันแปดเปื้อนด้วยมลทินใบนี้ก็ปาน...

---

[48] เรื่องเดียวกัน, หน้า 639 - 640.

[49] เรื่องเดียวกัน, หน้า 726.

มีเพียงเสียงร้องโหยหวนหนึ่งที่กรีดดังขึ้นทำลายความวังเวงราวสุสาน...องค์รามร้องคำรามด้วยดวงตาช้ำบวมแดงฉาน ‘พระแม่ธรณี ส่งสีดาคืนให้เราบัดนี้’...”[50]

พระอุมา

บทบาทของพระอุมาในรามายณะ ของราเมศ เมนอนนี้ กล่าวถึงในตำนานเรื่องนางอิลา ที่พระรามทรงเล่าเรื่องให้แก่พระลักษมณ์ได้สดับตรับฟัง โดยมีใจความสำคัญว่า พระศิวะกำลังพลอดรักกับปารวตีอุมาเทวีที่เนินเขาแห่งหนึ่งกลางป่า ทรงมีอารมณ์ขันด้วยแปลงพระองค์เป็นหญิง พระอุมานั่งบนตักพระศิวะในเพศหญิงด้วยร่างเปลือยเปล่าแต่ไม่อาจมีใครมองเห็นได้ด้วยพลังแห่งพระศิวะ นอกจากนี้ สรรพสัตว์ทั้งหลายแม้กระทั่งเกสรดอกไม้ยังกลายเป็นเพศเมียทั้งป่า

ในระหว่างนั้น กัทมา พระราชาแห่งเมืองพาลิกา ออกป่ามาล่าสัตว์ ได้รุกล้ำเข้ามายังในเขตป่านี้ จึงกลายร่างเป็นเพศหญิงทั้งขบวน พระศิวะไม่อาจแก้ไขพรได้ กัทมาได้ทูลขอพระอุมาที่สามารถให้พรได้ครึ่งหนึ่งของพระศิวะ กัทมาจึงทูลขอให้กลับเป็นชาย

บทบาทพระอุมาในภาคนี้แสดงถึงความเมตตากรุณาที่พระองค์มีต่อมนุษยโลก ทรงวางหัตถ์บนศีรษะกัทมาแล้วกล่าวว่า เราให้พรเจ้าได้ครึ่งหนึ่ง ดังนั้น เจ้าจะกลับเป็นชายในวันเพ็ญ และกลับเป็นหญิงในวันเพ็ญต่อไป และยามใดที่กัทมาอยู่ในร่างหญิง จะมีนามว่าอิลา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นางมณโฑ

หนุมานลอบเข้ามายังกรุงลงกา และแอบเข้ามายังปราสาทของทศกัณฐ์ ได้พบเห็นสตรีนางหนึ่งนอนหลับอยู่เคียงข้างทศกัณฐ์ เมื่อพิจารณาแล้วจึงทราบว่านี่คือ นางมณโฑ ราณีแห่งลงกา ความว่า

“นางสวมใส่เครื่องประดับงดงามวิจิตรยิ่งกว่าสตรีทุกนางที่เห็นมาในราตรีนี้ สร้อยไข่มุกที่นางสวมไม่เพียงมีขนาดใหญ่โต หากยังขาวนวลแวววาวไร้รอยตำหนิ เมื่อลิงน้อยสังเกตเห็นผิวพรรณของนางนุ่มเนียนสุกปลั่งดั่งทองชมพูนุท มันยิ่งตื่นเต้นระคนยินดี นี่คือผิวพรรณของสีดาตามคำพรรณนาขององค์รามไม่มีผิด ยิ่งเพ่งพิศใบหน้าระยะใกล้ ความงามของนางยิ่งสร้างความมั่นใจ นางคือนางแก้วแห่งองค์ราม... เหตุใดจึงคาดคิดสตรีนางนี้เป็นสีดาทั้งที่

[50] เรื่องเดียวกัน, หน้า 810 - 811.

นางนอนทอดร่างเคียงข้างแท่นบรรทมของทศกัณฐ์? นางย่อมยอมตาย หากมิยอมร่วมห้องพญายักษ์เด็ดขาด! มันคิดได้แล้ว สตรีนางนี้แท้จริงคือธิดาของมายานามว่ามณโฑ ผู้เป็นรานีแห่งราพณาสูร”[51]

นางมณโฑเป็นผู้ที่คอยเตือนสติทศกัณฐ์ให้ส่งนางสีดาคืนแก่พระรามเพื่อเห็นแก่ความสุขสงบของกรุงลงกา ดังคำตัดพ้อของนางที่มีต่อพระศพของทศกัณฐ์ตอนหนึ่งว่า

“สามีของข้า ข้าเคยเตือนท่านแล้วครั้งทราบข่าวการตายของพระยาขร ข้าเตือนท่านแล้ว รามมิอาจเป็นมนุษย์สามัญ หากท่านกลับกล่าวหาข้าหึงหวงจนไร้เหตุผล จริงอยู่ ข้าอาจหึงหวงท่าน ทั้งที่ไม่เคยหึงหวงสตรีใดมาก่อน หากผู้ไร้เหตุผลกลับมิใช่ตัวข้า ยังเป็นตัวท่านเองที่ไร้เหตุผล ท่านกระทั่งสามารถหลอกตนเอง กษัตริย์ผู้สามารถเข่นฆ่ารากษสหนึ่งหมื่นสี่พันตนด้วยศรเพียงหนึ่งยังเป็นมนุษย์สามัญ จงดูราคาที่ท่านจ่ายให้กับความไร้เหตุผลของตนเองเถิด บาดแผลที่แผ่นอกเกิดจากความไร้เหตุผลของท่านยังมีผู้ใดสามารถเยียวยา”[52]

<u>นางสำมนักขา</u>

<u>ตอนศึกเบญจวดี</u>

รูปลักษณ์ของนางสำมนักขาทั้งร่างจริงและร่างแปลง บรรยายโดยผู้เขียนรามายณะความว่า

“สำมนักขาเป็นนางยักษ์อัปลักษณ์ที่สุดในหมู่ยักษ์ เนื่องเพราะก่อบาปกรรมพอกพูน กินแต่เนื้อมนุษย์มานานปี ร่างของนางอ้วนพองผิดส่วน สุ้มเสียงคล้ายกบเขียด เส้นผมยาวกรอบแดงรุงรัง ดวงตาหยีเล็ก เขี้ยวยาวโค้งโง้งออกนอกริมฝีปากน่ารังเกียจ หากนางมีเวทมนตร์คาถา สามารถแปลงร่างให้สวยสะคราญหยดย้อยได้ตามต้องการ ยกเว้นหัวใจเท่านั้นที่ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงให้งดงาม ดังนั้น เพียงพริบตาเดียวร่างอัปลักษณ์ก็กลายเป็นร่างชดช้อยงดงามดั่งอัปสร”[53]

---

[51] เรื่องเดียวกัน, หน้า 394.

[52] เรื่องเดียวกัน, หน้า 626.

[53] เรื่องเดียวกัน, หน้า 244.

กิริยาที่แสดงอาการไม่สำรวมเมื่อเห็นบุรุษเพศของนางสำมนักขา ความว่า

"หากพอพระรามหันหน้ากลับมา หัวใจนางกลับหล่นวูบ ชาวาบไปทั้งร่าง ต้องมนต์เสน่ห์ความสง่างามของพระองค์ทันที นางไม่เคยเห็นผู้ใดงดงามสมชายเช่นนี้มาก่อน นางถึงกับปรารถนาลูบไล้ใบหน้าคมขำ อิงแอบแนบร่างตนในอ้อมแขนของบุรุษผู้นี้...นางไม่สนใจพระลักษมณ์หรือสีดา เพราะมัวชม้ายตา ยักย้ายส่ายสะโพกให้พระราม"[54]

2.2.1.4 **อิทธิพลของมหากาพย์รามายณะที่ส่งผลต่อบทละครเรื่องรามเกียรติ์ของไทย**

มหากาพย์รามายณะเป็นวรรณคดีสำคัญของอินเดียเรื่องหนึ่ง เป็นมหากาพย์ที่ใช้สอนเรื่องความดีความชั่ว เป็นเรื่องที่แพร่หลายไปทั่วโลกและประเทศในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ได้รับมหากาพย์รามายณะแล้วไปปรับเนื้อเรื่องและข้อคิดบางประการที่สอดแทรกในเรื่องให้เข้ากับรสนิยมและคติความเชื่อตามท้องถิ่นของตน นอกจากการเป็นวรรณคดีที่สำคัญของแต่ละประเทศแล้วยังมีการนำมาจัดทำเป็นการแสดงที่เป็นการแสดงในระดับสูง เช่น เป็นการแสดงสำหรับพระมหากษัตริย์โดยเฉพาะ เป็นการแสดงที่ถือเป็นเอกลักษณ์ของชาติ เป็นต้น และไทยเป็นหนึ่งในประเทศที่รับมหากาพย์เรื่องนี้แล้วนำมาแสดงออกด้วยศิลปะหลายแขนงทั้งจิตรกรรม ประติมากรรม วรรณกรรมและนาฏกรรม ในส่วนของวรรณกรรมนั้นได้นำเรื่องรามายณะมาปรุงแต่งและประพันธ์ออกมาในรูปแบบต่างๆ ทั้งโคลงเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 ถือเป็นต้นเค้าของบทพระราชนิพนธ์ บทพระนิพนธ์ และบทประพันธ์เรื่อง รามเกียรติ์ของประเทศไทยสำนวนต่างๆ อีกเป็นจำนวนมาก

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกเป็นฉบับที่มีเนื้อหาครบถ้วนที่สุดในจำนวนบทประพันธ์เรื่องรามเกียรติ์ในประเทศไทย โดยได้รับอิทธิพลมาจากมหากาพย์รามายณะหลายส่วน ดังนี้

1. <u>โครงเรื่อง</u> มหากาพย์รามายณะมีโครงเรื่องหลักคือการทำสงครามระหว่างพระรามและทศกัณฐ์เพื่อชิงนางสีดาคืน

---

[54] เรื่องเดียวกัน.

2. แนวคิดสำคัญของเรื่อง แนวคิดสำคัญของมหากาพย์รามายณะมุ่งให้เห็นถึงเรื่องความดี ความชั่ว ธรรมะย่อมชนะอธรรม ซึ่งรามเกียรติ์ก็คงแนวคิดของเรื่องตามมหากาพย์รามายณะ

3. การดำเนินเรื่อง บทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์มีการดำเนินเรื่อง การกำหนดเหตุการณ์จุดพลิกผันและจุดจบของเรื่องเช่นเดียวกับมหากาพย์รามายณะ แต่รามเกียรติ์มีการเพิ่มเติมเหตุการณ์ย่อยในเรื่องโดยอาจได้เค้าโครงมาจากวรรณกรรมรามเกียรติ์ฉบับอื่นๆ หรืออาจมาจากจินตนาการของตัวกวีเอง

4. ตัวละคร ตัวละครหลักของรามเกียรติ์นำมาจากตัวละครในมหากาพย์รามายณะตัวละครบางตัวอาจมีการเพี้ยนเสียงของชื่อตัวละคร หรือเปลี่ยนชื่อให้เรียกง่ายตามแบบฉบับไทย แต่บุคลิกและลักษณะของตัวละครยังคงเหมือนกัน เช่น ราวณะหรือทศครีวะในมหากาพย์รามายณะคือ ทศกัณฐ์ในรามเกียรติ์ไทย ศูรปณขาคือ นางสำมนักขา ขนิษฐาของทศกัณฐ์ เป็นต้น ในรามเกียรติ์อาจมีการปรับเปลี่ยนต้นกำเนิดสถานะหรือยศของตัวละครบางตัว เช่น ตริศิรัสในรามายณะกล่าวว่าเป็นทหารของขระแต่ในรามเกียรติ์ ตรีเศียรคืออนุชาของทศกัณฐ์ หรือนางมันโททรีในรามายณะเป็นธิดาของฤาษีมยะ แต่ในรามเกียรติ์ นางมณโฑเป็นนางกบที่ฤาษีเมตตาชุบให้เป็นมนุษย์ เป็นต้น

ในส่วนตัวละครฝ่ายหญิงซึ่งเป็นตัวละครที่มีบทบาทสำคัญในการแสดงโขน ได้แก่ พระอุมา นางสีดา นางมณโฑ และนางสำมนักขา มีที่มาจากตัวละครในมหากาพย์รามายณะ ได้แก่พระอุมา นางสีดา นางมันโททรี และนางศูรปณขา รามเกียรติ์ได้รับเอาบุคลิกลักษณะและลักษณะนิสัยของตัวละครจากมหากาพย์รามายณะ ซึ่งตัวนางเหล่านี้ล้วนมีความผูกพันและถูกกำหนดให้ต้องพึ่งพาบุรุษเพศอยู่ตลอดเวลาตั้งแต่ต้นเรื่องจนจบเรื่อง ซึ่งตรงกับลักษณะของสตรีในคัมภีร์มนูธรรมศาสตร์ที่รามายณะรับอิทธิพลมาอีกทอดหนึ่ง ส่วนนางเบญกายและนางสุพรรณมัจฉาซึ่งเป็นบทบาทนางโขนที่สำคัญของไทย แต่ไม่ปรากฏในมหากาพย์รามายณะ ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่ากวีได้รับอิทธิพลของตัวนางทั้งสองจากวรรณกรรมฉบับอื่นหรืออาจมาจากจินตนาการของกวีเองที่นำลักษณะของอมนุษย์จากนิยายปรัมปราของไทยมาผสมผสานและสร้างบุคลิกลักษณะของตัวละครขึ้นมาให้มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวและเสริมให้เรื่องราวมีความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น

ลักษณะคำบรรยายตัวละครในรามายณะสามารถใช้เป็นข้อมูลในการอธิบายภูมิหลัง บุคลิกภาพ นิสัย และพฤติกรรมของตัวละคร ซึ่งความคิดของชาวอินเดียมีทั้งความเหมือนและความแตกต่างเมื่อถ่ายทอดและปรุงแต่งเป็นรามเกียรติ์ของไทย ซึ่งผู้วิจัยใช้คำอธิบายเหล่านี้ในการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ร่วมกับรามเกียรติ์ฉบับราชสำนักของไทย ซึ่งจะกล่าวถึงในหัวข้อถัดไป

2.2.2 **รามเกียรติ์ฉบับราชสำนัก**

รามเกียรติ์ของไทยได้รับอิทธิพลมาจากรามายณะของอินเดีย รวมทั้งมีที่มาจากนิทานพระราม และวรรณกรรมฉบับต่างๆที่ผสมผสานให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตและสังคมชาวไทย ราชสำนักไทยมีบทบาทอย่างยิ่งในการคัดกรองและประพันธ์วรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ ก่อนสมัยรัตนโกสินทร์นั้นปรากฏวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ฉบับราชสำนักอยู่หลายฉบับ อาทิ นิราศสีดา บทละครและคำพากย์เรื่อง รามเกียรติ์สมัยอยุธยา โคลงทศรถสอนพระราม โคลงพาลีสอนน้อง บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์พระเจ้ากรุงธนบุรี เป็นต้น ซึ่งวรรณกรรมยุคก่อนรัตนโกสินทร์ล้วนแล้วแต่เป็นรากฐานให้แก่วรรณกรรมรามเกียรติ์ในสมัยรัตนโกสินทร์ ซึ่งในแต่ละรัชสมัยล้วนแล้วแต่มีวัตถุประสงค์และลักษณะเฉพาะในการประพันธ์ที่แตกต่างกัน ในที่นี้ผู้วิจัยได้เลือกบทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ฉบับที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนของไทยจำนวน 3 ฉบับมาวิเคราะห์ ได้แก่ รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 2 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยแต่ละฉบับมีรายละเอียดดังนี้

2.2.2.1 **บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1**

บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก มีวัตถุประสงค์ในการพระราชนิพนธ์ที่สำคัญ 3 ประการ ได้แก่

1. เพื่อเฉลิมพระเกียรติของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก
2. เพื่อรวบรวมวรรณคดีหลังจากภาวะสงครามให้เป็นต้นฉบับสำหรับพระนคร

3. เพื่อให้อ่านร้องรำเกษม[55] (สำหรับเป็นบทอ่านและบทการแสดง)

บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ฉบับรัชกาลที่ 1 มีความยาวถึง 116 เล่มสมุดไทย เป็นความร่วมแรงร่วมใจและฝีมือในการประพันธ์ของพระราชวงศ์ และข้าราชการที่มีความสามารถทางด้านกวีช่วยกันแต่งถวาย ทรงตรวจแก้ไขแล้วตราเป็นบทพระราชนิพนธ์เมื่อ พ.ศ. 2340

ลักษณะของบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ ฉบับรัชกาลที่ 1 เป็นกลอนบทละครต้นฉบับจารึกลงบนสมุดไทย กรมศิลปากรนำมาตรวจชำระ เริ่มต้นด้วยร่ายสดุดีเฉลิมพระเกียรติและอธิบายพระราชดำริในการพระราชนิพนธ์บทละครของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ต่อจากนั้นเข้าสู่เนื้อหาของเรื่องรามเกียรติ์ในลักษณะของกลอนบทละคร เริ่มตั้งแต่หิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดิน จนจบความตอนสดุดีกรุงศรีอยุธยา พระราม พระลักษณ์ พระภรต พระสัตรุด มีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์และเพลงร้องไว้เป็นระยะๆ ต่อด้วยกลอนกล่าวถึงพระราชประสงค์ในการพระราชนิพนธ์ และโคลงสี่สุภาพบอกเวลาที่ทรงพระราชนิพนธ์

ในบทพระราชนิพนธ์เน้นการอธิบายความ เน้นการเล่าเรื่องว่าตัวละครใด กำลังทำสิ่งใด ในสถานที่ใด มีการอธิบายที่มา ชาติกำเนิด และการสืบตระกูลของตัวละครต่างๆ และเป็นบทพระราชนิพนธ์ที่ปรากฏบทบาทนางโขนมากที่สุดถึง 69 ตัว เนื้อเรื่องมีขนาดยาวมาก และมีตัวละครที่แตกต่างจากรามายณะของอินเดียหลายตัว รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 นี้จึงถือได้ว่าเป็น “ต้นฉบับ” ของบทบาทนางโขนที่สามารถนำมาศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับบทบาทการแสดงและนาฏยลักษณ์ได้อย่างดียิ่ง

Chulalongkorn University

ตัวอย่างบทละครพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ ในรัชกาลที่ 1

บทชมดง ตอน ตอน พระรามและนางสีดาขึ้นบุษบกชมดงในระหว่างการเดินทางมายังเมืองขีดขิน

“พระชี้ให้องค์วนิดา	ทัศนาหมู่วิหคปักษี
กระลุมพูจู่จับสารภี	โนรีจับรังเรียงราย
นกแก้วจำเกดจำนรรจา	นกคล้าบินเคล้ามาจับขลาย
กระสาจับกิ่งยางทราย	นกหว้าจับหวายเป็นคู่เคียง

[55] กรมศิลปากร, บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เล่ม 1 (กรุงเทพมหานคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2540), หน้า 7.

นกยางจับเยื้องบนยอดยูง หมู่หงส์พาฝูงมาจับเหียง
เค้าโมงจับโมกมองเมียง นกเอี้ยงจับกิ่งอินทนิล
ดุเหว่าบินว่อนมาจับหว้า กระทาจับยอดกระถิน
นกออกจับร้องบนต้นอินทร์ นกขมิ้นบินจับมูกมัน
ไก่ฟ้าถาจับแคฝอย นกเขาจับข่อยคูขัน
สาลิกาจับแก้วพลอดกัน จากพรากผันจับลำพู
นกยูงจับยางฟ้อนหาง นกลางจับเลียบเลียบอยู่
พระองค์ชี้ชวนให้นางดู แล้วเร่งหมู่พยุหบาตรยาตราฯ"[56]

บทลงสรงทรงเครื่อง ตอน นางมณโฑทรงเครื่องก่อนเข้าพิธีหุงน้ำทิพย์

"ชำระสระสนานอินทรีย์ วารีโปรยปรายดั่งสายฝน
ลูบไล้ด้วยเครื่องเสาวคนธ์ ปรุงปนเรณูมาลา
ทรงภูษาขาวขาวสะอาด สะพักพาดบงเฉียงเหนืออังสา
จุณเจิมเฉลิมพักตรา ผูกชฎาห่อเกล้าเมาลี
แล้วทรงสอดใส่สายธุรำ กรถือประคำมณีศรี
งามดั่งนางดาบสินี ผู้มีมารยาทอันสุนทร
เสร็จแล้วเสด็จจากอาสน์ อันโอภาสจำรัสประภัสสร
ประดับด้วยสุรางคนิกร บทจรไปโรงพิธีฯ"[57]

บทโกรธ ตอน นางสีดากริ้วและตัดพ้อพระลักษมณ์ที่ไม่ออกไปช่วยพระราม เมื่อได้ยินเสียงร้องของมารีศที่ลวงว่าพระรามกำลังพลาดท่าเสียที โดยไม่ฟังคำทัดทานของพระลักษมณ์ที่เชื่อว่าเป็นกลลวง และต้องอยู่ดูแลนางสีดาตามรับสั่งของพระราม ความว่า

"เมื่อนั้น นางสีดาเยาวยอดสงสาร
ได้ฟังดั่งพิษเพลิงกาฬ มาเผาผลาญร้อนทั่วกายา
จึ่งว่าอนิจจาเจ้าลักษมณ์ นี่หรือว่ารักพระเชษฐา
จะให้ตามไปช่วยพระจักรา มากลับคิดร้ายไม่อายใจ

---

[56] เรื่องเดียวกัน, หน้า 475 – 476.

[57] กรมศิลปากร, บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เล่ม 3 (กรุงเทพมหานคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2540), หน้า 292.

แสร้งว่าอสุราอุบายร้อง จะเลียมลองใจข้าหรือไฉน
จะละให้พระองค์บรรลัย คิดไยฉะนี้อนุชา
แม้นเจ้ามิออกไปตามพี่ วันนี้เราจะม้วยสังขาร์
ว่าพลางซบพักตร์ลงโศกา กัลยาควญคร่ำรำพัน
....
เมื่อนั้น นางสีดาเยาวยอดสงสาร
ยิ่งฟังยิ่งแค้นแน่นวิญญาณ จึงมีพจมานตรัสไป
ถึงพระองค์ให้อยู่รักษาพี่ เมื่อมีเหตุมาจะทำไฉน
จะเป็นโทษทัณฑ์ด้วยอันใด หากแกล้งใส่ไคล้เจรจา
ทั้งนี้เพื่อจิตเจ้าคิดคด ทรยศต่อองค์พระเชษฐา
เพราะอยู่แต่สองในศาลา แสร้งบิดเบือนว่าทุกสิ่งไป
ถึงมาตรตัวเราจะเป็นม่าย ที่จะหมายพึ่งเจ้านั้นหาไม่
สู้เสียชีวิตชีวาลัย ตายไปตามองค์พระสี่กรฯ”[58]

2.2.2.2 บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 มีวัตถุประสงค์ในการพระราชนิพนธ์เพื่อสร้างบทที่เหมาะสมกับการเล่นละคร โดยเลือกเฉพาะตอนที่สามารถเล่นละครได้ คือ ตอนหนุมานถวายแหวน จนถึงทศกัณฐ์ล้ม และตอนพระรามคลั่งฆ่านางสีดา จนถึงอภิเษกไกรลาส

ลักษณะคำประพันธ์ของบทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ฉบับรัชกาลที่ 2 นี้ มีรูปแบบเป็นกลอนบทละคร บทมีความกระชับ ใช้ถ้อยคำไพเราะสละสลวย เหมาะแก่การนำมาเป็นบทสำหรับการแสดง ซึ่งได้รับการยกย่องจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ว่า

---

[58] กรมศิลปากร, บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เล่ม 1 (กรุงเทพมหานคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2540), หน้า 531 - 532.

"นักเลงหนังสือก็ดี นักเลงดูละครก็ดี ต้องยอมทั้งนั้นว่าเป็นหนังสืออันดี เป็นบทกลอนไพเราะ และถ้อยคำสำนวนดี เป็นตัวอย่างอันดียิ่งอันหนึ่งแห่งจินตกวีนิพนธ์ในภาษาไทยเรา สมควรแล้วที่จะเป็นหนังสือซึ่งจะรักษาไว้เป็นแบบแผน"[59]

อนึ่ง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้จัดพิมพ์รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 2 พร้อมกับเรื่อง บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ของพระองค์ในงานทำบุญพระตำหนักจิตรลดารโหฐาน วันที่ 14 สิงหาคม 2456

ตัวอย่างบทละครพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ ในรัชกาลที่ 2

บทชมดง ตอน พระรามและนางสีดาขึ้นบุษบกชมดงในระหว่างการเดินทางมายังเมืองขีดขิน

"เดินทางในในกลางพนาเวศ ทอดพระเนตรแนวเนินสิงขร
รุกขชาติออกช่ออรชร กลิ่นขจรอาบอบตลบมา
สาวหยุดพุทธชาดดาษดก ระริมบุษบกทั้งซ้ายขวา
พระทรงเด็ดดอกดวงพวงผกา ประทานให้นางสีดาทรามวัย
มะม่วงมะปรางลางสาด ดกดาษห้อยย้อยอยู่ไสว
โยธาพากันเก็บลูกไม้ บ้างหักได้ทั่งกิ่งชิงกัน
อันยักษาวานรพวกพล ต่างตนปรีดิ์เปรมเกษมสันต์
โห้ร้องก้องป่าพนาวัน รีบร้นพลขันธ์บทจรฯ"[60]

บทลงสรงทรงเครื่อง ตอน นางมณโฑทรงเครื่องก่อนเข้าพิธีหุงน้ำทิพย์

"นั่งเหนือเตียงสุวรรณผันขนอง อาบละอองสุหร่ายสายสินธุ์
ชำระรดหมดหมองมลทิน สุคนธ์ธารประทิ่นกลิ่นเกลา
ทรงภูษาเนื้อดีสีเศวต เขียนลายทองเทศฉลุเฉลา
สไบหน้าเจียระบาดตาดเงินเงา ผูกชฎาห่อเกล้าเมาลี
ห้อยห่วงกุณฑลสังวาลถัก จุณเจิมเฉลิมพักตร์ผ่องศรี

[59] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, บทละครเรื่องรามเกียรติ์ และบ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์ (กรุงเทพมหานคร: บรรณกิจ, 2553), หน้า (3).

[60] เรื่องเดียวกัน, หน้า 529.

ถือประคำสำรวมอินทรีย์ ดังนางดาบสินีลีลาฯ"[61]

บทโกรธ ตอน ทศกัณฐ์ลงสวน นางสีดาต่อว่าทศกัณฐ์ที่มาเกี้ยวพาราสีนาง โดยเปรียบเทียบกับไม้คด ความว่า

"เมื่อนั้น นางสีดานารีศรีใส
ได้ฟังคำแค้นนักจึงชักไม้ มาปักไว้ตรงหน้าด่าเปรียบปราย
เหวยเหวยไอ้ไม้ใจฉกรรจ์ มึงอย่าคิดสำคัญมั่นหมาย
อันใจกูสู้สิ้นชีวาวาย ไม่ขอเห็นเช่นชายชาตินี้
หากว่าอยู่ผู้เดียวที่ศาลา มึงจึ่งหาญอหังการ์พาหนี
แม้นพบพระหิรีรักษ์จักรี ชีวีมึงจะม้วยมรณา
อย่าพักพูดเกี้ยวพานป่วยการปาก กูไม่อยากเชื่อฟังชังน้ำหน้า
ว่าพลางนางเมินพักตรา ฟูมฟายชลนาไม่พาทีฯ
....
เมื่อนั้น นวลนางสีดามารศรี
ยิ่งเดือดด่าว่าเหวยไอ้ไม้นี้ มึงไม่มีอายเจ็บเท่าเล็บมือ
ยังแค่นขืนฝืนหน้ามาหัวเราะ พูดออกไปให้เพราะเสียเถิดหรือ
ตายไหนตายไปให้เขาลือ สมที่ดื้อด้านดีไม่มีอาย
เพี้ยงเอ๋ยให้พระรามตามมาโปรด พิฆาตโคตรไอ้ไม้ให้ฉิบหาย
นางบ่นแช่งแกล้งประเทียบเปรียบปราย หยาบคายด่าว่าไม่ปราณีฯ"[62]

2.2.2.3 บทพากย์เรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชนิพนธ์บทพากย์เรื่องรามเกียรติ์ไว้เป็นตอนๆ ได้แก่ ตอน นางลอย นาคบาศ พรหมาสตร์ และพากย์เบ็ดเตล็ด มีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ รวมทั้งคำว่า "เจรจา" แทรกเป็นระยะๆ ลักษณะคำประพันธ์เป็นกาพย์ฉบัง 16 และกาพย์ยานี 11 เนื้อความแบ่งออกเป็นตอนต่างๆ ดังนี้

ตอนที่ 1 นางลอย จับความตั้งแต่พระราม พระลักษณ์ลงสรงน้ำ เห็นศพนางสีดา (เบญกายแปลง)ลอยน้ำมา พระรามช้อนศพขึ้นพลางร่ำไห้คร่ำครวญ

---

[61] เรื่องเดียวกัน, หน้า 422.

[62] เรื่องเดียวกัน, หน้า 30 - 31.

ตอนที่ 2 นาคบาศ จับความตอนพระรามเสด็จไปดูพระลักษมณ์ซึ่งถูกศรนาคบาศของอินทรชิตในตอนออกรบกับอินทรชิต

ตอนที่ 3 พรหมาสตร์ จับความตอนอินทรชิตประกอบพิธีพรหมาสตร์ มังกรกัณฐ์ออกรบเพื่อขัดตาทัพ จนถึงนางสีดานั่งบุษบกมายังสนามรบและพิเภกครวญในยามที่พระรามมาดูพระลักษณ์ในสนามรบแล้วสลบไป

ลักษณะเด่นในบทพากย์รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จ-พระพุทธเลิศหล้านภาลัยคือ พรรณนาโวหาร ซึ่งนอกจากจะมีความงดงามทางภาษาแล้วยังให้อารมณ์สะเทือนใจเป็นพิเศษด้วย โดยเฉพาะตอนนางลอย มีการใช้พรรณนาโวหารเด่นที่สุดเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปว่าไพเราะทั้งเสียงและมีความหมายอย่างสมบูรณ์[63]

ตัวอย่างบทพากย์ ตอน นางลอย พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

"สีดาเอยชรอยกรรม พระเคราะห์นำเข้าดลใจ
ห้ามเจ้าสักเท่าใด ไม่ฟังว่าอุตส่าห์ตาม
ทั้งพระญาติวงศา พระมารดาก็ห้ามปราม
ห้ามเจ้ามิฟังความ เจ้าวอนว่าอุตส่าห์เดิน
ด้วยพี่เป็นเพื่อนยาก แสนลำบากระหกระเหิน
ในป่าพนาเนิน คีรีห้วยและเหวธาร
แค้นด้วยมฤคมาศ ดังมัจจุราชมาตามผลาญ
ล่อลวงเจ้าดวงมาลย์ สมรพี่ให้พี่จร
จึงทุกข์ทับอุระเรียม ยิ่งตรมเกรียมให้อาวรณ์
สู้ยกพลากร มาต่อยุทธ์ด้วยอสุรา
หมดมารพี่ผลาญสรรพ จึงจะรับขนิษฐา
คืนเข้าอยุธยา บุรีราชเมืองเรา
ยังมิทันจะผลาญโคตร ให้รากษสนั้นบางเบา
ควรฤาพระนางเยาว์ มาสิ้นชีพเสียกลางคัน"[64]

---

[63] เสาวณิต วิงวอน, "การศึกษาวิเคราะห์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์" , หน้า 147.

[64] ประพันธ์ สุคนธะชาติ, รามเกียรติ์ ตอนนางลอย (พระนคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, 2513), หน้า 30.

2.2.2.4 บทร้องและบทพากย์โขนเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงมีพระราชประสงค์ในการประพันธ์บทร้องและบทพากย์เรื่อง รามเกียรติ์ไว้เพื่อสำหรับจัดการแสดงโขน โดยอาศัยเค้าโครงเรื่องตามมหากาพย์รามายณะ ฉบับภาษาอังกฤษ แปลโดย Ralph A. Griffithได้แก่ ชุดอภิเษกสมรส สีดาหาย เผาลงกา พิเภษณ์ถูกขับ นางลอย จองถนน ประเดิมศึกลงกา พิธีกุมภนิยา นาคบาศ และพรหมาสตร์ สำหรับตอนนางลอยที่ไม่ปรากฏในรามายณะ พระองค์ได้ใช้บทร้องจากพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 พร้อมทั้งทรงพระราชนิพนธ์บทพากย์ – เจรจา แทรกอยู่ในบทร้องด้วย

ลักษณะคำประพันธ์ของรามเกียรติ์ ฉบับรัชกาลที่ 6 มีลักษณะดังนี้

1) บทร้อง ใช้ลักษณะของกลอนบทละครเป็นหลัก และปรับให้สอดคล้องในบางช่วงเพื่อให้เหมาะสมกับเพลงร้อง และมีบทร้องฉุยฉายในช่วงรำฉุยฉายด้วย

2) บทพากย์ ใช้กาพย์ฉบัง 16 และกาพย์ยานี 11 บางตอนใช้อินทรวิเชียรฉันท์แทนกาพย์ยานี

3) บทเจรจา ใช้ร่ายยาว มีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์และเพลงร้องกำกับด้วย นอกจากนี้ ยังมีโคลงสี่ดั้น และโคลงสามดั้นในบทบูชาของพระฤาษีวสิษฐ์ แทรกอยู่ในตอนอภิเษกสมรสด้วย[65]

รามเกียรติ์ ฉบับรัชกาลที่ 6 แบ่งเนื้อหาออกเป็นชุดเป็นตอน ได้แก่

1) ชุดอภิเษกสมรส จับความตั้งแต่ พระรามปราบตาฑะกา (นางกากนาสูร) จนถึงยกธนูเลือกคู่ครองนางสีดา จนเข้าพิธีอภิเษกสมรสของพระรามและนางสีดา รวมทั้งพระอนุชาของพระรามทุกพระองค์

2) ชุดสีดาหาย จับความตั้งแต่นางสูรปะนขาหึง จนถึงพระรามตามกวาง

3) ชุดเผาลงกา จับความตั้งแต่หนุมานรบกับชมพูมาลี อินทรชิตแผลงศรนาคบาศมัดหนุมาน หนุมานเผาลงกา และนางสีดาฝากศิราภรณ์ให้หนุมานนำมาถวายพระราม

---

[65] เสาวณิต วิงวอน, “การศึกษาวิเคราะห์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์”, หน้า 152 - 153.

4) ชุดพิเภษณ์ถูกขับ จังความตั้งแต่พิเภษณ์เข้าเฝ้าทศกัณฐ์เพื่อทูลเรื่องลางร้าย ตั้งแต่นางสีดาเข้ามาอยู่ในกรุงลงกา จนถึงพิเภษณ์ถูกขับและเข้ามาสวามิภักดิ์ต่อพระราม

5) ชุดนางลอย จับความตั้งแต่ทศกัณฐ์ออกอุบายในนางเบญกายแปลงเป็นสีดาเพื่อลวงพระราม นางสีดาแปลงลอยน้ำมา พระรามครวญ จนถึงหนุมานสังเกตเห็นความผิดปกติและจับนางเบญกายได้

6) ชุดจองถนน จับความตั้งแต่ศุกะสื่อสารความจากทศกัณฐ์มายังสุครีพ จนพระรามทำพิธีขอทางพระสมุทรไปลงกา โดยนลลูกพระวิศวกรรมจองถนน พระรามขึ้นบ่าหนุมาน พระลักษมณ์ขึ้นบ่าองคต พิเภษณ์นำทัพข้ามสมุทร (ไม่มีเรื่องนางสุพรรณมัจฉาเหมือนในบทละคร)

7) ชุดประเดิมศึกลงกา จับความตั้งแต่ศุกะสารัณปลอมพล สุครีพหักฉัตรจนถึงองคทสื่อสาร

8) ชุดพิธีกุมภนิยา จับความตั้งแต่การทำลายพิธีกุมภนิยาของอินทรชิต รวมทั้งพระลักษมณ์รบอินทรชิต

9) ชุดนาคบาศ จับความตั้งแต่พิเภษณ์ได้ออกรบพร้อมพระรามพระลักษมณ์ นางสีดานั่งบุษบกมาในสนามรบ อินทรชิตแผลงศรนาคบาศไปรัดพระรามและพระลักษมณ์ จนถึงพิเภษณ์เชิญพระยาครุฑมาช่วยแก้ศรนาคบาศด้วยวิธีจุดไฟบูชา

10) ชุดพรหมาสตร์ จับความตั้งแต่อินทรชิตแปลงเป็นพระอินทร์และออกรบกับพระลักษมณ์

ตัวอย่างบทเจรจาและบทพากย์ ตอน นางลอย พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6

“เจรจา

ครั้งเสด็จถึงท่าชลาลัย พระภูวนัยแลเห็นรูปยักษ์จำแลง ปลอมแปลงเหมือนสีดามารศรี พระจักรีตกพระไทยเปนพ้นนัก อุ้มเอานางขึ้นใส่ตักพิศภักตรา แล้วเรียกพระอนุชามาพินิจ จะเพี้ยนผิดวนิดาก็หาไม่ ทั้งสององค์ผู้ทรงไชยแสนกำศรวญ ต่างครวญคร่ำร่ำรักและโศกาฯ

พากยโอ้

โอ้ว่าเจ้าดวงไนยนา เสียแรงตามมา

จนถึงแทบฝั่งสาคร

รักใคร่ในตัวบังอร สู้ฝ่าดงดอน
มาแสนลำบากยากใจ
หมายมุ่งรณรงค์ชิงไชย ปราบยักษ์จัญไร
ให้สิ้นทั้งวงษ์อสุรี
ยังมิได้ทันต่อตี เจ้าดวงชีวี
ก็มามอดม้วยมรณา
ขอบคุณกระแสคงคา พาศพเจ้ามา
พบภัสดายาใจ
นี่หากว่าอยู่กลางไพร แม้อยู่เวียงไชย
จะจัดให้มีการงาน
จนใจแล้วเจ้าเยาวมาลย์ อยู่ถิ่นกันดาร
ท่ามกลางระหว่างมรรคา
โขดเขาต่างเมรุรจนา ปวงหมู่พฤกษา
แทนฉัตร์แลธงเรืองรอง
เสียงพี่ร่ำรักนวลลออง แทนเสียงปี่กลอง
สนั่นประโลมโฉมยง
ว่าพลางทางพระหริวงษ์ กับลักษณ์ฤทธิรงค์
ก็ทรงสอื้นโศกา
ฯ โอด ฯ[66]

สำหรับรายละเอียดของบทบาทนางโขนตามบทวรรณกรรมรามเกียรติ์ฉบับต่างๆ ผู้วิจัยได้ทำการสรุปเป็นตารางข้อมูลในบทที่ 4 ว่าด้วยประเภทของนางโขน การจัดการและองค์ประกอบการแสดง ซึ่งจะกล่าวถึงในลำดับต่อไป

[66] เรื่องเดียวกัน, หน้า 198 – 199.

2.3 แนวคิด/ทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์นางโขน

ผู้วิจัยได้ศึกษาและคัดเลือกทฤษฎีที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันกับการแสดงในบทบาทของนางโขน เมื่อพิจารณาแล้วพบว่ารามายณะของอินเดียเป็นต้นเค้าวรรณกรรม เรื่อง รามเกียรติ์ของประเทศไทย ซึ่งมีความเป็นไปได้สูงว่า แนวคิดของสตรีชาวอินเดียตามคัมภีร์มนูธรรมศาสตร์น่าจะส่งอิทธิพลต่อภาพลักษณ์ของบทบาทตัวนางในรามายณะ เมื่อถ่ายทอดมายังประเทศไทย อิทธิพลแบบสตรีอุดมคติของอินเดียจึงเข้ามาผสมผสานกับสตรีไทยจนเกิดเป็นภาพลักษณ์ของบทบาทนางโขน ประกอบกับผู้วิจัยเลือกใช้ทฤษฎีนาฏยศาสตร์ของอินเดียในส่วนของภาวะและรสมาเป็นหลักในการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของบทบาทนางโขนที่สำคัญ โดยผู้วิจัยได้สรุปหลักทฤษฎีทั้งสองไว้ตามลำดับดังนี้

2.3.1 แนวคิดเรื่องสตรีของอินเดียตามคัมภีร์มนูธรรมศาสตร์

คัมภีร์มนูธรรมศาสตร์ หรือคัมภีร์มานวธรรมศาสตร์ เป็นคัมภีร์เก่าแก่ของอินเดียและเป็นต้นเค้าของกฎหมายในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีความสำคัญในฐานะเป็นตัวบทกฎหมายที่ควบคุมสังคมชาวอินเดียให้ทำหน้าที่ตามชนชั้นวรรณะอย่างเป็นระเบียบเรียบร้อย มีบทบัญญัติเกี่ยวกับลักษณะครอบครัว วิวาท ทรัพย์ละมรดก ซึ่งมีเรื่องผู้หญิงเข้าไปเกี่ยวข้อง[67] ซึ่งบทบาทของสตรีชาวอินเดียตามคัมภีร์มนูธรรมศาสตร์ส่งอิทธิพลต่อบทบาทของสตรีในวรรณกรรมเรื่อง รามายณะ ที่สามารถนำมาเป็นทฤษฎีหลักในการแสวงหาลักษณะของนางโขนในวรรณกรรมไทยเรื่อง รามเกียรติ์ ที่ได้รับอิทธิพลจากรามายณะมาอีกทอดหนึ่ง

แนวคิดเกี่ยวกับคัมภีร์มนูธรรมศาสตร์จากอินเดียในส่วนของบทบาทสตรีนั้นกล่าวถึงฐานะหลักของสตรีไว้ 3 ฐานะ ซึ่งผู้วิจัยขอสรุปเป็นประเด็นดังนี้

1) <u>สตรีในฐานะที่เป็นสตรี</u>

คัมภีร์มนูธรรมศาสตร์ กล่าวถึงสตรีในฐานะที่เป็นสตรีเกี่ยวกับคุณและโทษของสตรีว่า สตรีที่ดีจะต้องมีลักษณะดังนี้

---

[67] ศาสตราจารย์ปรีชา ช้างขวัญยืน, <u>สตรีในคัมภีร์ตะวันออก</u> (กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), หน้า 27.

"จงแต่งงานกับสตรีที่ไม่เป็นคนรูปร้าย ชื่อดี เดินดั่งนางหงส์หรือนางช้าง ผมสลวยฟันงาม และร่างกายอ่อนนุ่ม...ชื่อสตรีต้องเป็นชื่อที่อ่อนหวานไม่กระด้าง ความหมายเรียบๆ มีเสน่ห์เป็นมงคล จบด้วยสระเสียงยาว เช่นเดียวกับคำสวดขอพร"[68]

ลักษณะข้างต้นกล่าวถึงรูปลักษณ์ภายนอกของสตรีที่สามารถสังเกตเห็นได้ว่ามีรูปร่างดี มีบุคลิกภาพในการแสดงออกที่ดี ชื่อดีและมีความหมายเป็นมงคล ซึ่งสอดคล้องกับธรรมเนียมในการเป็นผู้ที่มีความงดงามและเป็นสิริมงคลแก่ครอบครัว สามี และบุตร

ส่วนลักษณะโทษของสตรีนั้น คัมภีร์มนูธรรมศาสตร์ได้กล่าวไว้ว่า

"อย่าแต่งงานกับผู้หญิงสีน้ำตาล ผู้หญิงที่มีอวัยวะเกินพอดี ผู้หญิงขี้โรค หัวล้าน ผมดกเกินไป เป็นคนพูดพล่ามหรือตาแดง...อย่าแต่งงานกับสตรีที่มีชื่อเป็นดาว ต้นไม้ แม่น้ำ คนป่า ภูเขา นก งู ทาส หรือชื่อน่ากลัว...ดื่มสุราเมรัย คบคนชั่ว แยกอยู่กับสามี เที่ยวตะลอนๆไปหลับไม่เลือกที่ ไปอยู่บ้านชายอื่น หกประการนี้นำความน่าอับอายมาสู่หญิง...หญิงไม่เอาใจใส่ความหล่อหรือความหนุ่ม ไม่ว่าชายจะหล่อหรือน่าเกลียด เธอก็ร้องว่า "ผู้ชายเหมือนกัน" และมีความยินดีในชายนั้น...เที่ยววิ่งตามผู้ชายหนึ่ง ใจคอโลเลหนึ่ง มีธรรมชาติปราศจากความรักอันมั่นคงหนึ่ง หญิงเหล่านี้แม้ดูแลเป็นอย่างดี ย่อมนอกใจสามี"[69]

ลักษณะข้างต้นสามารถตีความได้ว่า สตรีที่มีรูปลักษณ์ไม่สมประกอบ มีชื่อที่ไม่เป็นมงคล มีความประพฤติมัวเมาในกามารมณ์ ดื่มสุราเมรัย มีความหลงใหลใฝ่หาแต่บุรุษเพศจนขาดความละอาย จิตใจโลเลไม่รักใครจริง ย่อมเป็นโทษแก่บุรุษที่เป็นสามี พึงหลีกเลี่ยงเสีย

ในด้านของฐานะสตรีด้อยกว่าบุรุษ คัมภีร์มนูธรรมศาสตร์ ได้กล่าวไว้ว่า สตรีมีความด้อยกว่าบุรุษทั้งโดยธรรมชาติ โดยโอกาสในการทำพิธีกรรม โดยการเป็นพยาน และโดยการใช้จ่ายทรัพย์ ดังนี้

1. ความด้อยโดยธรรมชาติ ได้แก่ สตรีเป็นเพศที่รักความสุขสบาย ความสวยงาม ความสุขทางเพศ มีความพยาบาท และไม่ค่อยมีศีลธรรม
2. ความด้อยโดยโอกาสในการทำพิธีกรรม ได้แก่ สตรีไม่สามารถ

---

[68] เรื่องเดียวกัน, หน้า 34.

[69] เรื่องเดียวกัน, หน้า 35 – 36.

ประกอบพิธีกรรมหรือสาธยายมนตร์ใดๆได้ ทำได้เพียงช่วยจัดเตรียมสิ่งของเพื่อการประกอบพิธีเท่านั้น

3. ความด้อยในเรื่องการเป็นพยาน ได้แก่ สตรีมีจิตใจโลเลอ่อนแอ จึงไม่สามารถเป็นพยานทางกฎหมายฟ้องร้องได้ ต้องอาศัยบุรุษมาเป็นพยานในการให้ปากคำ

4. ความด้อยในเรื่องการใช้จ่ายทรัพย์ ได้แก่ สตรีไม่พึงใช้จ่ายทรัพย์สินที่เป็นของส่วนรวม หรือแม้กระทั่งของส่วนตัวโดยไม่ได้รับความยินยอมจากสามี

เมื่อพิจารณาถึงสาเหตุของความด้อยโอกาสที่สตรีไม่เทียบเท่าบุรุษตามคัมภีร์มนูธรรมศาสตร์นั้น จะเห็นได้ว่า เป็นเพราะสังคมอินเดียยุคโบราณให้สิทธิแก่บุรุษในฐานะชนชั้นปกครอง นักรบ รวมทั้งพราหมณ์ สตรีขาดโอกาสทางการศึกษาในสรรพศิลปะวิทยาการต่างๆ จึงต้องทำหน้าที่รับใช้และดูแลบุรุษ เพื่ออำนวยความสะดวกสบาย และเป็นการแบ่งหน้าที่กันในครอบครัวและสังคม เมื่อสตรีจะทำการอันใดจะต้องได้รับความยินยอมจากครอบครัวและสามีก่อนเสมอ เพื่อเป็นการป้องกันปัญหาการทะเลาะเบาะแว้งและเหตุร้ายอื่นๆที่อาจเกิดขึ้นได้ การเป็นเพศที่ต้องพึ่งพาบุรุษของสตรีอินเดียนี้นำมาซึ่งความคุ้มครองของรัฐที่เอื้อประโยชน์ให้แก่สตรีหลายประการ อาทิ

1) <u>การคุ้มครองชื่อเสียง</u>

ในคัมภีร์มนูธรรมศาสตร์ได้กำหนดให้รัฐให้ความคุ้มครองแก่สตรี โดยมีใจความสำคัญว่า บุรุษห้ามละเมิดสตรีใน 2 ประการ ได้แก่ การละเมิดชื่อเสียงเกียรติยศ และการละเมิดทรัพย์สิน ผู้ใดที่ทำการละเมิดหรือเปิดเผยข้อบกพร่องของสตรีแม้จะเป็นความจริงก็ตามจะต้องถูกลงโทษ อาทิ การปรับเงิน หรือแม้กระทั่งถูกตัดนิ้ว เป็นต้น

สำหรับสตรีไม่ว่าจะอยู่ในวรรณะใดที่ถูกทอดทิ้ง ไร้ครอบครัว เป็นหม้าย หรือเจ็บป่วย ถือเป็นนโยบายของรัฐที่จะต้องให้ความคุ้มครองดูแลเพื่อมิให้ถูกบุรุษรังแก รวมทั้งห้ามมิให้บุรุษใช้โอกาสทางวรรณะที่สูงกว่าข่มเหงรังแกสตรีตามอำเภอใจมิได้ ความว่า

“หากพราหมณ์ร่วมประเวณีกับหญิงวรรณะกษัตริย์ก็ดี ไวศยะก็ดี โดยหญิงนั้นไม่มีผู้ดูแล หรือร่วมประเวณีกับหญิงศูทร จักต้องถูกปรับห้าร้อยปณะ หากร่วมประเวณีกับหญิงจัณฑาลจักต้องถูกปรับหนึ่งพันปณะ”[70]

[70] เรื่องเดียวกัน, หน้า 45.

ข้อความข้างต้น เมื่อพิจารณาแล้วตีความได้ว่าเป็นลักษณะของการจัดระเบียบสังคม มิให้บุคคลชนชั้นสูงข่มเหงรังแกผู้ที่ด้อยกว่า รวมทั้งควบคุมการร่วมประเวณีข้ามวรรณะ ที่เป็นเหตุให้ตระกูลของฝ่ายชายเกิดความเสื่อมลง รวมทั้งเปิดโอกาสให้รัฐมีอำนาจในการดูแลสตรีผู้ไร้ที่พึ่งพิงได้อย่างเต็มที่

2) <u>การคุ้มครองทรัพย์สิน</u>

ในการคุ้มครองทรัพย์สินของสตรีนั้น คัมภีร์มนูธรรมศาสตร์ระบุว่า สตรีพึงได้รับมรดกหรือทรัพย์สินจากการให้ด้วยความเสน่หา การได้รับจากบิดามารดา พี่ชาย ขบวนแห่เจ้าสาว พิธีแต่งงาน รวมทั้งสตรียังสามารถมอบทรัพย์สินให้เป็นมรดกแก่บุตรของตนได้

3) <u>การคุ้มครองโดยข้อบัญญัติยกย่องสตรี</u>

ชาวอินเดียเชื่อว่าความสำเร็จของการประกอบกิจการงานต่างๆ เกิดจากการประกอบพิธีกรรม ซึ่งหากสังคมใดไม่ยกย่องสตรี เทพยดาหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์จะไม่คุ้มครองหรือบันดาลความสำเร็จให้ ตามความว่า

“สตรีพึงได้รับความยกย่องและได้รับเครื่องประดับจากบิดา พี่ชาย สามี และพี่เขย หากบุคคลเหล่านั้นหวังความเจริญ

ที่ใดสตรีได้รับความยกย่อง ที่นั้นเทพยดาย่อมยินดี ที่ใดสตรีมิได้รับความยกย่อง ที่นั้นพิธีกรรมทั้งปวงย่อมไร้ผล”[71]

1) <u>สตรีในฐานะภรรยา</u>

คัมภีร์มนูธรรมศาสตร์ได้อธิบายหน้าที่ของบุรุษและสตรีตามธรรมชาติและทางศาสนาไว้ว่า

“หญิงถูกสร้างขึ้นเพื่อมีบุตร ชายถูกสร้างขึ้นเพื่อให้กำเนิดบุตร หน้าที่ทางศาสนาอันร่วมกันของชายและหญิงบัญญัติไว้ในศรุติเช่นนั้น”

ข้อความข้างต้นชี้ให้เห็นว่า การมีบุตรเป็นหน้าที่ที่สตรีและบุรุษพึงปฏิบัติร่วมกันเพื่อสืบทอดวงศ์ตระกูล การแต่งงานจึงเป็นวิธีการมีบุตรโดยถูกต้อง บุคคลย่อมต้องเลือกคู่ครองที่มีความเหมาะสมและเกื้อกูลกัน มิใช่เลือกด้วยกิเลสตัณหาเป็นที่ตั้ง และการมีบุตรต้องพึ่งพากันทั้งสตรีและบุรุษ จะขาดฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดมิได้

---

[71] เรื่องเดียวกัน, หน้า 49.

ในด้านการเลือกคู่ครอง คัมภีร์มนูธรรมศาสตร์ส่งเสริมให้สตรีเมื่อถึงวัยเจริญพันธุ์ บิดาของสตรีพึงจัดหาคู่ครองที่ดีให้ โดยต้องได้รับความยินยอมของสตรีผู้นั้น รวมทั้งไม่ให้สตรีที่เลือกคู่ครองแล้วนำทรัพย์สินติดตัวไปอยู่กินกับสามี ด้วยเหตุที่ต้องระวังการล่อลวงทรัพย์สินจากฝ่ายบุรุษ ดังข้อบัญญัติว่า

"หากหญิงเลือกสามีเองโดยไม่มีใครยกให้ ทั้งหญิงและชายที่หญิงนั้นเลือกเป็นสามีไม่มีความผิด

หญิงเลือกสามีเองไม่พึงนำเครื่องประดับที่บิดามารดาหรือพี่ชายมอบให้ติดตัวไป หากนำไปถือเป็นขโมย"[72]

ในด้านของการคุ้มครองภรรยา สตรีอินเดียมีสิทธิที่จะได้รับความคุ้มครองดูแลจากครอบครัวและสามี จะเห็นได้ว่าสตรีอินเดียนั้นต้องอยู่ในความดูแลของฝ่ายบุรุษนับตั้งแต่เกิดจนตาย ดังความว่า

"บิดารักษาเธอในวัยเด็ก สามีในวัยสาว และบุตรชายในวัยชรา หญิงไม่พึงอยู่โดยไม่พึ่ง"[73]

บุรุษเป็นฝ่ายที่ต้องให้ความคุ้มครองดูแลภรรยาให้ดี เพราะภรรยาเป็นผู้รักษาบ้าน รักษาบุตร รักษาสามี และรักษาทรัพย์สิน ดังนั้น บุรุษชาวอินเดียพึงปกป้องคุ้มครองภรรยาของตนอย่างสุดกำลังความสามารถ ตามข้อบัญญัติที่ว่า

"หญิงควรได้รับการรักษามิให้ได้รับสิ่งจูงใจอันเลวร้ายแม้แต่น้อย หากไม่รักษาให้ดีแล้วย่อมนำความเศร้าโศกมาสู่ครอบครัวทั้งผอง

เนื่องจากคนทั้งปวงย่อมเห็นว่า นี่คือหน้าที่สำคัญของทุกวรรณะ สามี แม้เป็นคนอ่อนแอก็ต้องดิ้นรนอย่างที่สุดที่จะปกป้องภรรยาตน

เพราะผู้รักษาภรรยาตนอย่างขันแข็งย่อมเท่ากับรักษาอนุชน ประเพณีของบรรพบุรุษ ครอบครัว ตนเอง และหน้าที่ของตน"[74]

นอกจากนี้ ความรักระหว่างสามีภรรยาเป็นหน้าที่ที่ชาวอินเดีย

---

[72] เรื่องเดียวกัน, หน้า 52.

[73] เรื่องเดียวกัน, หน้า 53.

[74] เรื่องเดียวกัน, หน้า 55.

ให้ความสำคัญ โดยต้องมีความรักความภักดีต่อกันไปจนกว่าชีวิตจะหาไม่ การถือว่าสามีภรรยาเป็นคนคนเดียวกัน การมอบความเป็นใหญ่ให้กับภรรยาในการดูแลบ้านและทรัพย์สิน หากมีธุระต้องจากเรือน สามีพึงตระเตรียมสิ่งของที่จำเป็นสำหรับการดำรงชีพไว้ให้แก่ภรรยาเสียก่อน รวมทั้งการให้กำเนิดบุตรและข้อกฎหมายว่าด้วยมรดกสืบเนื่องตามมา

อนึ่ง นโยบายของรัฐมีข้อกำหนดเป็นบทบัญญัติให้มีการคุ้มครองสตรีที่มีสามีมิให้ถูกละเมิด โดยเฉพาะการห้ามมิให้บุรุษกระทำความผิดทางเพศต่อภรรยาผู้อื่นไม่ว่าสตรีผู้นั้นจะอยู่ในวรรณะใดก็ตาม โดยกำหนดโทษไว้สูงถึงขั้นการประจานและเนรเทศ แม้กระทั่งการพูดคุยสองต่อสองในที่ลับ การล่วงเกินถึงขั้นถูกเนื้อต้องตัวกัน ไม่ว่าจะเป็นความยินยอมของทั้งสองฝ่ายหรือฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งถือว่ามีความผิดทั้งคู่ รวมทั้งบทบัญญัติยังสนับสนุนการแต่งงานครั้งเดียว หากบุรุษคนใดขายหรือทอดทิ้งภรรยามีความผิดทั้งทางกฎหมายและด้านศีลธรรม รวมทั้งสตรีอินเดียสามารถแต่งงานได้ครั้งเดียวในชีวิต ดังข้อบัญญัติที่ว่า

“เมื่อสมบัติได้แบ่งแล้ว เมื่อหญิงแต่งงานแล้ว และเมื่อบุคคลได้ออกปากว่า “ฉันให้” ไปแล้ว สามสิ่งนี้ย่อมทำได้เพียงครั้งเดียว”[75]

การแต่งงานที่เกิดขึ้นได้เพียงครั้งเดียวในชีวิตของสตรีชาวอินเดีย เป็นสาเหตุให้สตรีต้องตัดสินใจเลือกสามีด้วยเหตุผล และต้องพิจารณาเลือกบุรุษที่สามารถดูแลตนอย่างดีที่สุด เพราะบุรุษชาวอินเดียจะเลือกสตรีพรหมจรรย์เท่านั้นสำหรับการมาเป็นแม่ของลูก เมื่อหมดความบริสุทธิ์สตรีจะแต่งงานไม่ได้อีก ดังนั้น ความบริสุทธิ์ของสตรีเป็นสิ่งที่บุรุษปรารถนา รวมทั้งการพิจารณาเลือกสามีอย่างละเอียดรอบคอบก็เป็นสิ่งที่สตรีพึงกระทำเช่นกัน

เมื่อสตรีชาวอินเดียเข้าพิธีแต่งงานเป็นภรรยาที่สมบูรณ์แล้ว พึงมีหน้าที่ปฏิบัติต่อสามีด้วยการเคารพรักและเชื่อฟังสามี การดูแลเอาใจใส่ปรนนิบัติและไม่นอกใจสามี ดังข้อบัญญัติที่ระบุไว้อย่างชัดเจน ดังนี้

“กับชายที่บิดาหรือพี่ชายของเธอยกให้โดยความเห็นชอบของบิดา เธอพึงเชื่อฟังเขาตลอดชีวิต แม้ตายแล้วก็ยังต้องปฏิบัติเช่นนั้น

แม้ประพฤติเลว มัวเมาในการเล่น หรือขาดคุณสมบัติที่ดี ภรรยาที่ดีพึงบูชาสามีดุจเทพเจ้าโดยสม่ำเสมอ...

---

[75] เรื่องเดียวกัน, หน้า 61.

สตรีที่ประพฤติเช่นนี้คือ ยอมศิโรราบทั้งใจ วาจา และกาย จักได้รับความสรรเสริญในโลกนี้ และได้อยู่ร่วมกับสามีในโลกหน้า...

ภรรยาพึงครองตัวรอสามีแปดปี เมื่อสามีเดินทางไปเพื่อหน้าที่ทางศาสนา หกปีหากไปเพื่อปัญญาหรือความเจริญ และสามปีหากหนีไปมีภรรยาใหม่...

หญิงที่ทิ้งสามีวรรณะต่ำไปมีสามีวรรณะสูงย่อมถูกตำหนิแม้ในโลกนี้ และถูกเรียกว่าปรปูรวา...*

เธออาจยังร่างกายให้ผ่ายผอมโดยความเต็มใจ ด้วยการกินแต่ดอกไม้ และผลหมากรากไม้ เมื่อสามีตายแล้วเธอไม่ควรแม้แต่จะพูดถึงชื่อของชายอื่น"[76]

ข้อความที่ยกตัวอย่างมาข้างต้นนั้นเป็นข้อความที่แสดงหน้าที่ของภรรยาที่ดี แม้สามีจะเป็นผู้ที่ประพฤติตัวไม่ดี เดินทางจากบ้านเรือนไปเป็นเวลานาน สตรีพึงครองตนให้อยู่ในศีลธรรมจรรยาเพื่อป้องกันปัญหาหย่าร้าง หรือเพื่อให้มีโอกาสในการกลับมาคืนดีกัน รวมทั้งการให้ความเคารพสามีและไม่นอกใจทั้งในยามมีชีวิตอยู่และยามสิ้นชีวิต แสดงให้เห็นถึงค่านิยมการอบรมสั่งสอนให้สตรีชาวอินเดียเป็นสตรีในอุดมคติอย่างแท้จริง

อย่างไรก็ดี มีการระบุข้อกำหนดในการแต่งงานตามระบอบวรรณะของอินเดียในคัมภีร์มนูธรรมศาสตร์ ซึ่งตามหลักโดยทั่วไป บุคคลพึงแต่งงานกันตามข้อกำหนดดังนี้

1) บุคคลพึงแต่งงานในวรรณะเดียวกัน

2) บุรุษในวรรณะพราหมณ์และกษัตริย์ไม่เหมาะสมที่จะแต่งงานกับหญิงวรรณะศูทร

3) บุรุษทวิชาติ* แต่งงานกับสตรีวรรณะศูทรจะทำให้ตระกูลตกต่ำ

4) บุรุษวรรณะพราหมณ์แต่งงานกับสตรีวรรณะศูทร เมื่อมีบุตรจะเป็นพราหมณ์ต่อไปไม่ได้

5) สตรีใดแต่งงานกับบุรุษวรรณะสูงกว่าย่อมเป็นการยกระดับฐานะให้ดีขึ้น

---

* หญิงหลายใจ

[76] เรื่องเดียวกัน, หน้า 65 – 67.

* ชายในวรรณะพรามหณ์ กษัตริย์ และไวศยะ

6) สตรีแต่งงานกับบุรุษวรรณะต่ำกว่าจะถูกกักตัวไว้ในบ้าน บทบัญญัติข้างต้นสนับสนุนให้มีการแต่งงานในวรรณะเดียวกัน เพื่อจัดระเบียบชนชั้นให้เกิดความปกติสุข หากบุคคลใดแต่งงานกับบุคคลในวรรณะต่ำกว่าย่อมเป็นที่ครหา โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากเป็นสตรีวรรณะสูงพึงเลือกสามีในวรรณะเดียวกันหรือสูงกว่า เพื่อให้มีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีและพร้อมสำหรับการมีบุตรสืบสกุลในลำดับต่อไป

3) <u>สตรีในฐานะมารดา</u>

คัมภีร์มนูธรรมศาสตร์กำหนดให้สตรีในฐานะมารดาพึงได้รับความเคารพ โดยมักจะกล่าวรวมกับบิดา และครูไปพร้อมๆกัน อาทิ

"ครูคือรูปของพรหม บิดาคือรูปของพระประชาบดี มารดาคือรูปของโลก พี่ชายน้องชายคือรูปของตน...

ความทุกข์อันบิดาแลมารดาต้องทนในการสร้างคน แม้ร้อยปีก็มิอาจทดแทนคุณท่าน...

โดยการอุทิศตนแก่มารดาบุคคลจักได้โลกนี้ โดยการอุทิศตนต่อบิดา บุคคลจักได้โลกเบื้องกลาง และโดยการเชื่อฟังครู บุคคลจักได้พรหมโลก...

หน้าที่ทางศาสนาทั้งปวงจักบริบูรณ์เมื่อบุคคลเคารพบูชาบุคคลทั้งสาม บุคคลใดไม่เคารพบูชาบุคคลทั้งสาม การกระทำทั้งปวงของบุคคลนั้นย่อมไร้ผล"[77]

เมื่อสตรีที่ทำหน้าที่ภรรยาผู้ให้กำเนิดบุตรย่อมมีฐานะเป็นมารดา ซึ่งเป็นผู้ที่มีพระคุณอย่างหาที่สุดมิได้ และพึงได้รับการเคารพและความกตัญญูกตเวทีจากบุตร รวมทั้งการดูแลและเป็นที่พึ่งพาให้แก่มารดาในวัยชรา

ผู้วิจัยได้นำเอาแนวคิดเกี่ยวกับสตรีอินเดียตามข้อบัญญัติในคัมภีร์มนูธรรมศาสตร์ข้างต้นมาใช้ในการพิจารณาภูมิหลัง บุคลิกภาพ และบทบาทการดำเนินเรื่องของบทบาทนางโขนตามท้องเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากมหากาพย์รามายณะของอินเดียอีกทอดหนึ่ง โดยจะขอกล่าวถึงการวิเคราะห์ตามแนวคิดในคัมภีร์ดังกล่าวในบทที่ 5 บทวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของนางโขนในลำดับต่อไป

---

[77] เรื่องเดียวกัน, หน้า 72 – 73.

2.3.2 แนวคิดและทฤษฎีนาฏยศาสตร์ของอินเดียที่ส่งอิทธิพลต่อการแสดงโขนของไทย

ทฤษฎีนาฏยศาสตร์ของอินเดียเป็นทฤษฎีที่ตามคติโบราณเชื่อว่านาฏยศาสตร์หรือนาฏยเวทเป็นพระเวทที่ 5 ที่เกิดมาจากลัทธิเทวนิยม เนื้อหาในนาฏยศาสตร์ว่าด้วยความเป็นมาของการฟ้อนรำ หลักการแสดงและองค์ประกอบในการแสดงของนาฏยศิลป์อินเดีย ประพันธ์เป็นโศลกภาษาสันสกฤต อักษรเทวนาครี ซึ่งต้นฉบับภาษาสันสกฤตนั้นได้นำภาพถ่ายแสดงกรณะ (ท่ารำ) จากภาพแกะจำหลักที่เสาศิลาทางเข้ามหาวิหารศิวนาราชที่เมืองจิ้มรัม มาประกอบเนื้อหา ต่อมากองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากรได้มอบหมายให้ร้อยตำรวจโทแสง มนวิทูร ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ภาษาสันสกฤตเป็นผู้แปลเป็นฉบับภาษาไทย นางสาวก่องแก้ว วีระประจักษ์เป็นผู้ตรวจทานฉบับพิมพ์ รวมทั้งนายสนิท ดิษฐพันธุ์ เป็นผู้เขียนภาพแสดงท่ารำ[78]

หัวข้อที่ผู้วิจัยต้องการจะนำมาเป็นทฤษฎีในการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของนางโขน คือ รสและภาวะ ซึ่งอยู่ในอัธยายที่ 6 ของคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ซึ่งมีรายละเอียดสำคัญตามลำดับดังนี้

รส หมายถึง ความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากผู้แสดง และส่งผลไปถึงผู้ชมให้รู้สึกร่วมกัน เป็นผลมาจากภาวะ และทำหน้าที่ร่วมกันในการสร้างอารมณ์ความรู้สึกให้แก่ผู้ชมในการแสดง รสที่เป็นต้นเหตุของรสมีอยู่ด้วยกัน 4 ประการ ดังนี้

1) ศฤงคารรส (รสแห่งความรัก) เป็นต้นเหตุให้เกิด หาสยะรส (รสแห่งเสียงหัวเราะ)

2) เราทระรส (รสที่แห่งความดุร้ายหรือการร้องไห้) เป็นต้นเหตุให้เกิด กรุณารส (รสแห่งความกรุณา)

3) วีระรส (รสแห่งความเพียรความกล้า) เป็นต้นเหตุให้เกิด อัทภุตะรส (รสแห่งความสงสัยสนเท่ห์)

4) พีภัตสะรส (รสแห่งความเกลียดชัง) เป็นต้นเหตุให้เกิด ภยานกะรส (รสแห่งความกลัว)

---

[78] กรมศิลปากร, นาฏยศาสตร์ พิมพ์ครั้งที่ 2. (กรุงเทพมหานคร: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, 2541), หน้าคำนำ.

นอกจากนี้ ยังมีศานติรส (รสแห่งความหลุดพ้น) ที่เกิดจากความรู้จริงอันถ่องแท้ เป็นรสที่ไม่เกิดขึ้นเนื่องจากรสอื่นใด รสในคัมภีร์นาฏยศาสตร์จึงมีอยู่ด้วยกันรวมทั้งสิ้น 9 รส ซึ่งรสมีความเกี่ยวเนื่องเชื่อมโยงกับการแสดงออกตามรสที่เรียกว่า ภาวะ ซึ่งในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ได้อธิบายรสและภาวะพร้อมยกตัวอย่างการแสดงไว้ ซึ่งผู้วิจัยจะขออธิบายรายละเอียดรสและภาวะเพื่อให้เกิดความชัดเจนและเข้าใจง่าย ตามตารางดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 2 ตารางแสดงความสัมพันธ์ระหว่างรสและภาวะในคัมภีร์นาฏยศาสตร์

ที่มา : ผู้วิจัย

รส	**ความหมาย**	**เหตุการณ์ที่ปรากฏ (วิภาวะ)**	**กิริยาท่าทางที่แสดงออกตามรส (อนุภาวะ)**	**เหตุบันดาลหรือส่วนส่งเสริมให้เกิดความรู้สึกตามรส (วยภิจารี)**
1. ศฤงคารรส	รสแห่งความรัก	1. การแสดงกิริยาความรัก การสมสู่ ความปิติยินดี 2. ความพลัดพราก	ทำตาชมดชม้อย ยักคิ้วหลิ่วตา ทำจริตกิริยาแช่มช้อย ทำท่าทางงดงาม พูดจาอ่อนหวาน อ่อนเพลีย ไม่แยแส วิตกกังวล นอน หลับ ฝัน ตื่น ป่วยไข้ คลุ้มคลั่ง เป็นลมชัก ซึมเซา แกล้งทำตาย	อยู่ในที่อยู่/บ้านเรือนที่ดีงาม เที่ยวชมอุทยาน ฤดูฝน ทัดพวงมาลัย ลูบทาของหอม แต่งกายงดงาม เล่นสนุก อารมณ์ดี ฟังเสียงที่ดี เว้นจาก ความเกียจคร้าน ความดุร้าย คำครหานินทา
2. หาสยะรส	รสแห่งเสียงหัวเราะ	เห็นคนอื่นแต่งตัวผิดๆถูกๆ แสดงท่าทางทะเล้น กระงกกระเง่น พูดโกหก	ปากสั่น จมูกสั่น แก้มสั่น ทำตาลุกตาหรี่ เหงื่อแตก หน้าแดงท้าวสะเอว หัวเราะตั้งแต่น้อย	การแสร้งทำ มีความเกียจคร้าน ง่วงนอน การริษยาให้ร้าย

รส	**ความหมาย**	**เหตุการณ์ที่ปรากฏ (วิภาวะ)**	**กิริยาท่าทางที่แสดงออกตามรส (อนุภาวะ)**	**เหตุบันดาลหรือส่วนส่งเสริมให้เกิดความรู้สึกตามรส (วยภิจารี)**
		แสดงท่าทาง แปลก ยกตัวอย่างผิดๆ	จนถึงน้ำตาไหล/ โคลงตัว	
3. เราทระรส	รสแห่งความดุร้ายหรือการร้องไห้	ความโกรธ การพูดใส่ความ พูดให้เจ็บใจ ดูหมิ่นกล่าวเท็จ อาฆาตจองเวร กล่าวคำหยาบคาย ประพฤติกดขี่ ข่มเหง	เผียน ฉีก บีบ ตี ตัด ใช้อาวุธขว้าง ฆ่า ทำ ให้เลือดออก ทำตาแดง ขมวดคิ้ว เม้มปาก ขบฟัน แก้มสั่น บีบปลายมือ	ความโกรธเหลือกลั้น ความทะนงตัว เหตุสะเทือนใจ ความดุ สงคราม
4. กรุณารส	รสแห่งความกรุณา	การถูกแช่ง ด่า ตกทุกข์ได้ยาก การพลัดพราก จากคนรัก ทรัพย์สมบัติ พินาศ ถูกฆ่า ถูกลงโทษ จองจำ ล้มหายตายจาก	มีน้ำตาตก คร่ำครวญรำพัน หน้าแห้งถอดสี ร่างกายสะดุ้งกลัว ถอนหายใจยาว บ่นเพ้อ ตีอกชกหัว	เหตุสะเทือนใจ ความหลง ความทุกข์ลำบาก ความป่วยไข้ ความตาย ความไม่มีศรัทธา เห็นคนถูกทำร้าย ได้ฟังข่าวร้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รส	**ความหมาย**	**เหตุการณ์ที่ปรากฏ (วิภาวะ)**	**กิริยาท่าทางที่แสดงออกตามรส (อนุภาวะ)**	**เหตุบันดาลหรือส่วนส่งเสริมให้เกิดความรู้สึกตามรส (วยภิจารี)**
		ประสบความเสื่อม		
5. วีระรส	รสแห่งความเพียร ความกล้า	ความไม่มัวเมา ไม่ลุ่มหลง ความตั้งใจเด็ดเดี่ยวแน่วแน่ การข่มอินทรีย์ ความกล้าจู่โจมในการรบ ความมีตระกูลสูง ความองอาจสง่างาม	แสดงออกอย่างตั้งมั่น การหยิ่งทะนง การออกกำลังจู่โจมศัตรูด้วยกำลัง ความสามารถ มีไหวพริบเฉลียวฉลาด	เกิดจากความแน่วแน่ตั้งใจ ความไม่พิศวงสงสัย ความกล้า และไม่มีโมหะ (ความหลง)
6. อัทภุตะรส	รสแห่งความสงสัยสนเท่ห์	พบเห็นเทวดา ได้รับสิ่งของอย่างไม่คาดฝัน ไปท่องเที่ยวสถานที่อันน่าอัศจรรย์ การชมการเล่นกล	ทำตาพอง ตกตะลึง จ้องดู ขนลุก น้ำตาไหล เหงื่อแตก พูดจาละล่ำละลัก กระฉับกระเฉง คลุ้มคลั่ง ดีใจมาก พูดอุทานไม่หยุดปาก กระดิกนิ้ว	เกิดจากสิ่งที่เป็นทิพย์ เกิดความดีใจอย่างประหลาด แสดงทีท่ากระสับกระส่าย ไม่อยู่นิ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รส	**ความหมาย**	**เหตุการณ์ที่ปรากฏ (วิภาวะ)**	**กิริยาท่าทางที่แสดงออกตามรส (อนุภาวะ)**	**เหตุบันดาลหรือส่วนส่งเสริมให้เกิดความรู้สึกตามรส (วยภิจารี)**
		การพบเห็นสิ่งที่พิเศษวิจิตร พิสดาร		
7. พีภัตสะรส	รสแห่งความเกลียดชัง	การได้ยินหรือเห็นสิ่งที่ไม่พึงประสงค์ สิ่งที่สกปรก สิ่งที่ไม่พึงปรารถนา เล่าเรื่องสลดใจ	ห่อตัว หน้านิ่วคิ้วขมวด อาเจียน ถ่มน้ำลาย ปิดจมูก ก้มหน้า เดินโซเซ	โทษของกลิ่น รส เสียง อารมณ์ที่เป็นโทษ และภาวะจิตใจฟุ้งซ่านอย่างหนัก อันเนื่องจากการทราบข่าวสลดใจ เหตุสะเทือนใจ ป่วยไข้ และความตาย
8. ภยานกะรส	รสแห่งความกลัว	ได้พบเห็นหรือได้ยินความผิดปกติ ภูตผีปีศาจ สัตว์ร้าย สถานที่เปลี่ยว ได้รับความร้ายจากญาติมิตร การถูกจองจำ	มือสั่น เท้าสั่น ตากลอก ขนลุก หน้าซีด เสียงกระเส่า ก้าวขาไม่ออก ใจเต้นแรง ตัวสั่นหรือตัวแข็งทื่อ	อาการเหงื่อแตก พูดจาละล่ำละลัก สะดุ้งตกใจเพราะเหตุร้าย ความหวั่นไหว เป็นลมจับ ทำตาย

รส	ความหมาย	เหตุการณ์ที่ปรากฏ (วิภาวะ)	กิริยาท่าทางที่แสดงออกตามรส (อนุภาวะ)	เหตุบันดาลหรือส่วนส่งเสริมให้เกิดความรู้สึกตามรส (วยภิจารี)
9. ศานติรส	รสแห่งความหลุดพ้น	ความรู้แจ้งเห็นจิต ความหลุดพ้นจากความหลง ความบริสุทธิ์ในจิต	การบังคับกิริยาให้สำรวม การประพฤติตามวินัย การนั่งสมาธิ การถือบวช การแสดงความกรุณาปรานี เช่น การลูบคลำสัตว์ทั้งปวง	การนึกถึงองค์ภาวนา การตั้งมั่นอยู่ในสมาธิ การปฏิบัติตามอาศรมธรรม* การปล่อยวาง

ผู้วิจัยนำข้อมูลเกี่ยวกับรสและการแสดงออกตามรส (ภาวะ) ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์มาใช้เป็นหลักในการวิเคราะห์การแสดงออกตามรส ซึ่งนำไปสู่ท่าทางในการแสดงออกด้านอารมณ์ของบทบาทนางโขนตัวสำคัญ ซึ่งจะกล่าวถึงต่อไปในบทที่ 5

2.4 ประวัติศาสตร์ของนางโขน

การแสดงโขนในประเทศไทยพบหลักฐานปรากฏคำว่า “โขน” ครั้งแรกในสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยปรากฏในรูปแบบของการกำหนดศักดินาสำหรับผู้แสดงในกฎหมายตราสามดวง และวรรณกรรมที่เป็นบทสำหรับการแสดงโขน รวมทั้งยังมีการแทรกเรื่องการแสดงโขนเป็นมหรสพที่เล่นในงานต่างๆในวรรณกรรมประเภทบทละครสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งเป็นเครื่องสนับสนุนความเก่าแก่ของการแสดงโขนในประเทศไทย หากแต่หลักฐานนั้นมิได้บันทึกเป็น

* อาศรมธรรม 4 ได้แก่ 1) พรหมจารี (เป็นนักเรียน) 2) คฤหี (เป็นคฤหัสถ์ครองเรือน) 3) วานปรัสถี (การสละเรือนไปถือบวชในป่า) 4) สันยาสี (ผู้สละหมดทุกสิ่ง)

เรื่องราวอธิบายรายละเอียดเกี่ยวกับการแสดงโขนอย่างชัดเจน โดยส่วนใหญ่จะเป็นการบันทึกประวัติศาสตร์ของการแสดงโขนในภาพรวมไว้เป็นส่วนมาก ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์จากภาพรวมแล้วแยกข้อมูลในส่วนที่เกี่ยวข้องกับนางโขนออกมาเป็นประเด็นสำคัญจำนวน 4 ประการดังนี้

2.4.1 ราชสำนักไทยกับการแสดงบทนางโขน

ราชสำนักไทยมีอิทธิพลอย่างยิ่งต่อการทำนุบำรุงและการจัดการแสดงโขน อันเนื่องมาจากการแสดงโขนเป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของสถาบันพระมหากษัตริย์ จึงมีการจัดการแสดงโขน การอุปถัมภ์ศิลปินโขน การประพันธ์บทสำหรับการแสดงโขน รวมทั้งวิวัฒนาการในการแต่งกายโขน รวมทั้งยังเป็นแหล่งในการจดบันทึกประวัติศาสตร์โดยมีนักปราชญ์ อาลักษณ์ผู้รู้หนังสือเป็นผู้บันทึกข้อมูล จึงทำให้ยังคงมีข้อมูลหลงเหลือให้บุคคลรุ่นหลังได้ศึกษาอ้างอิงจากหลักฐานที่ปรากฏอยู่

หลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดที่มีความเกี่ยวข้องกับนางโขนของไทยปรากฏในกฎหมายตราสามดวง ที่ได้รับอิทธิพลมาจากคัมภีร์พระธรรมศาสตร์ของอินเดีย มีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ประมวลกฎหมาย รัชกาลที่ 1” เป็นหลักฐานชั้นต้นที่แสดงความเจริญรุ่งเรืองทางนิติศาสตร์ และศิลปวัฒนธรรมต่างๆของไทยในอดีต ต้นฉบับกฎหมายตราสามดวงมีลักษณะเป็นสมุดไทยขาวปกลงรักเป็นสีดำ เขียนชื่อเรื่องบนหนังสือเป็นเส้นสีทอง โดยใช้ตัวอักษรไทย ส่วนเนื้อหาในเล่มใช้เส้นหมึก (สีดำ) เขียนทั้งตัวอักษรขอมและอักษรไทยสมัยรัตนโกสินทร์ หน้าละ 4 บรรทัด ราชบัณฑิตยสถานได้จัดพิมพ์โดยใช้ฉบับหลวงเป็นหลัก

บทบัญญัติในกฎหมายตราสามดวงที่มีความเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ของตัวนาง อยู่ในส่วนของตำแหน่งนาพลเรือน ซึ่งเป็นบทบัญญัติเกี่ยวกับการกำหนดศักดินา ตำแหน่งยศและหน้าที่ของข้าราชการฝ่ายพลเรือน โดยกล่าวถึงศักดินาของพนักงานที่มีหน้าที่เกี่ยวกับปี่พาทย์และการแสดง ดังนี้

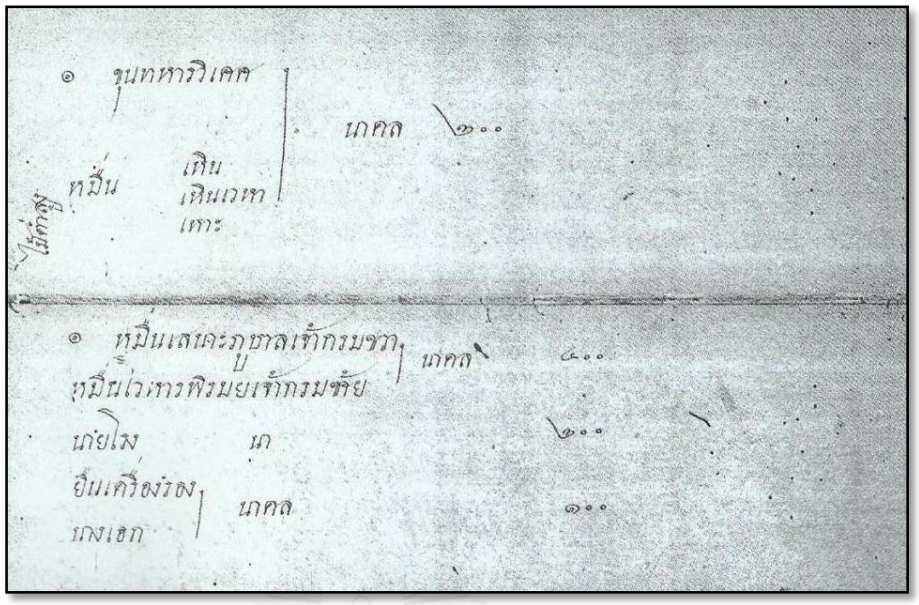
“ขุนสุวรรณพิตรจางวางนา	400
พนักงานหนัง...พนักงานปี่พาท...ขุนไฉนยไพเราะห์นา	200
นายวงสี่คน นาคล (นาคนละ)	50
เลวนาคล	30
ไม้ต่ำสูง...ขุนทหารวิเศศเหิน...หมื่นเหิน หมื่นเหินเวหา	
หนื่นเหาะ นาคล	200

หมื่นเสนะภูบาล เจ้ากรมขวา หมื่นโวหารพิรมย เจ้ากรมซ้าย	นาคล	400
นายโรง	นา	200
ยืนเครื่องรอง นางเอก	นาคล	100
ยืนเครื่องเลว นางเลว	นาคล	80
จำอวด	นา	50”[79]

จากข้อมูลข้างต้น แสดงให้เห็นว่าในสมัยกรุงศรีอยุธยาค้นพบหลักฐานเกี่ยวกับศักดินาของผู้แสดงนาฏยศิลป์และพนักงานดนตรีปี่พาทย์ ในส่วนของผู้แสดงเป็นตัวนางมีข้อกำหนดศักดินาตามตำแหน่งตัวแสดงไว้ด้วย และสะท้อนการอุปถัมภ์ดูแลผู้แสดงในราชสำนักไทยโบราณโดยสถาบันพระมหากษัตริย์ด้วย แม้จะไม่ระบุว่าเป็นตัวนางในการแสดงประเภทใด แต่ก็เป็นหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดที่อ้างอิงบทบาทของตัวนางปรากฏขึ้นแล้วในสมัยกรุงศรีอยุธยา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

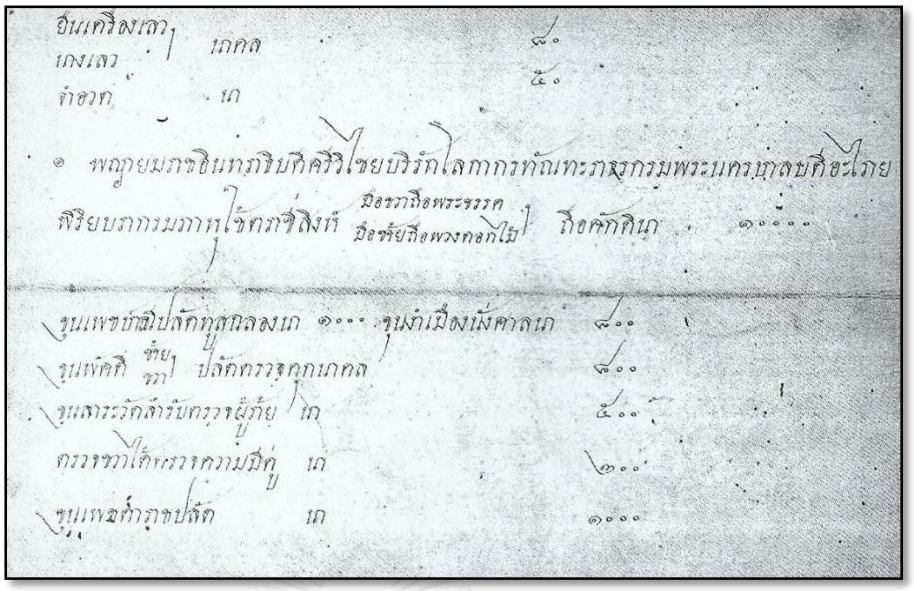
[79] ราชบัณฑิตยสถาน. กฎหมายตราสามดวง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน เล่ม 2 (กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, 2550), หน้า 263.



ภาพที่ 3 กฎหมายตราสามดวง ส่วนตำแหน่งนาพลเรือนที่ระบุศักดินาของผู้แสดงบทตัวนางเอก นาคล 100[80]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[80] เรื่องเดียวกัน, หน้า 218.



ภาพที่ 4 กฎหมายตราสามดวง ส่วนตำแหน่งนาพลเรือนที่ระบุศักดินาของ
ผู้แสดงบทตัวนางเลว นาคล 80[81]

ในสมัยกรุงธนบุรีเป็นราชธานีมีการแสดงโขนเพื่อการเฉลิมฉลองในพระราชพิธีสำคัญ ได้แก่ งานสมโภชรับพระแก้วมรกต ปรากฏความว่า

"ครั้น ณ วันอังคารเดือน 4 ขึ้น 2 ค่ำ เสด็จขึ้นไปรับพระแก้วมรกต ณ พระตำหนักบางธรณี ครั้นเวลาบ่าย 3 โมง ทรงให้แห่ลงมานครธนบุรี กระบวนแห่หน้าเครื่องเล่น โขนลงสามป้านหลวงรักษาสมบัติหนึ่ง..."[82]

ความตอนนี้ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชวิจารณ์ไว้ว่า โขนลงสามป้านนั้นหมายถึง จัดแสดงโขนในเรือ นอกจากนี้ยังมีเนื้อความกล่าวถึงการแสดงโขนระหว่างระทา ความว่า

"วันพุธเดือน 6 ขึ้น 13 ค่ำ เป็นต้น งานติดต่อกันไปถึง 7 วัน 7 คืน การสมโภชได้แบ่งออกตั้งทั้ง 2 ฟากลำน้ำเจ้าพระยา เหตุด้วยเวลานั้นไม่มีกำแพง ข้างริมน้ำตั้งระทาฟากละ

[81] เรื่องเดียวกัน, หน้า 219.

[82] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชวิจารณ์จดหมายเหตุกรมหลวงนรินทรเทวี (2310 - 2381), (พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2509), หน้า 150 - 157.

10 ต้น ระหว่างระทามีโรงรำ 9 โรง ทั้ง 2 ฟากในโรงรำฟากตะวันออกนั้น มีโขน 3 โรง...ส่วนข้างตะวันตก โรงรำระหว่างระทา 9 โรงนั้น มีโขน 2 โรง”

ข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นถึงการใช้โขนเป็นมหรสพสมโภชเป็นการใหญ่ โดยปรากฏโรงโขนถึง 5 โรงบริเวณสองฟากฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา เน้นให้เห็นถึงความสำคัญของการแสดงโขนในฐานะมหรสพหลวงที่ชัดเจนประการหนึ่ง

ในสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกโปรดเกล้าฯให้สร้างโรงโขนหลวงในพระบรมวัง ตั้งอยู่ที่สนามหญ้าหน้าวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ปัจจุบันคือ ฝั่งตรงข้ามศาลาหทัยสมาคม ซึ่งเป็นโรงโขนขนาดใหญ่ สามารถแสดงโขนชักรอกและละคร มีฉากพระวิมาน ฉากปราสาทราชวัง และฉากแมกไม้นานาพันธุ์ โดยมีบทกวีพรรณนาถึงโรงโขนแห่งนี้ว่า

“โรงโขนแข่งฟ้าเพริด ไพรศาล
งามฉากช่องวิมาน เมฆไม้
ปราสาทพระพลาทวาร หวังน่า ดูนา
พระราชดำริห์ให้ รอกกว้านแกว่นกลฯ”[83]

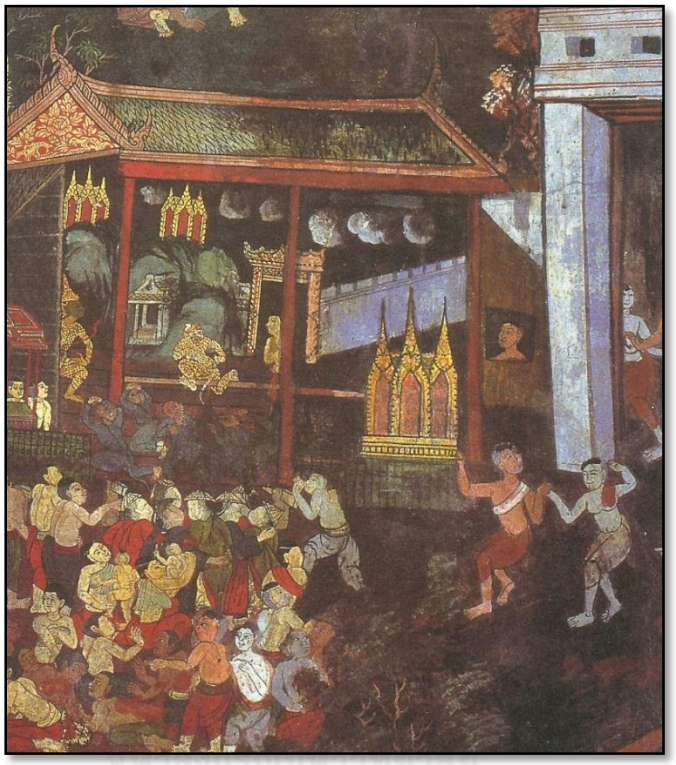
โรงโขนแห่งนี้สันนิษฐานว่าเป็นสถานที่จัดการแสดงโขนในราชสำนักไทยแห่งแรกที่มีหลักฐานอ้างอิงถึงได้ เมื่อมีโรงโขน การจัดการแสดงโขนอย่างเต็มรูปแบบจึงน่าจะเกิดขึ้นในรัชกาลนี้

การแสดงโขนชักรอกในโรงโขนนี้ส่งอิทธิพลต่อการแสดงโขนในงานถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมราชชนก พ.ศ. 2339 การแสดงโขนครั้งนี้นับเป็นหลักฐานทางด้านการแสดงบทนางโขนชิ้นแรกในประเทศไทยที่ระบุตอนที่แสดงที่มีบทนางโขนอย่างชัดเจน คือ นางสีดา ตอนหนุมานถวายแหวน ดังคำจารึกในโคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระพุทธเจ้าหลวง ความว่า

---

[83] พระชำนิโวหาร, โคลงสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พระนคร: โสภณพิพรรฒธนากร, 2470), หน้า 29.

“โรงหนึ่งโขนเหล้นเมื่อ หนุมาน
สมเด็จองค์อวตาร ตรัสใช้
ให้นำธำมรงค์กาญ จนกับ สไบนา
ไปส่งองค์นุชไท้ ราพณ์ร้ายรุมตีฯ”[84]



ภาพที่ 5 โรงโขน[85]

จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

ลักษณะเป็นโขนนั่งราว มีบทบาทของพระรามและหนุมาน

มีผู้ชมการแสดงอยู่บริเวณรายรอบ

สันนิษฐานว่าเป็นโรงโขนในงานมหรสพสมโภชวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[84]พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นศรีสุเรนทร์, โคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระพุทธเจ้าหลวงและเรื่องตำหนักแพ (พระนคร: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์, 2512.), หน้า 9.

[85] กรมศิลปากร, โขน อัจฉริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย (กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2553), หน้า 30.

ในรัชสมัยนี้ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงโปรดให้ปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม และโปรดให้มีมหรสพสมโภชในงานครั้งนี้อย่างยิ่งใหญ่ ความว่า

"โขนอุโมงค์โรงใหญ่ หุ่นละครมอญรำระบำโมงครุ่ม กุลาตีไม้ ปรบไก่ งิ้วจีน งิ้วญวน หกคะเมนไต่ลวดลอดบ่วง..."

การแสดงโขนอุโมงค์ในครั้งนี้ ย่อมมีบทบาทนางโขนที่สำคัญคือ นางเบญกาย โดยหนุมานไปขอน้ำล้างเท้าจากนางเบญกายเพื่อเปิดประตูอุโมงค์ที่ทศกัณฐ์กอปรพิธีชุบตัวให้มีกายเพชร ต่อด้วยบทบาทของนางมณโฑที่ถูกหนุมานแกล้งลวนลาม จนทำให้ทศกัณฐ์เสียตบะ

ต่อมาในรัชกาลที่ 2 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย การแสดงโขนมีบทบาทในฐานะเป็นมหรสพหลวงสำหรับจัดแสดงในงานสำคัญต่างๆ อาทิ งานฉลองวัดสุทัศน์เทพวราราม ทรงโปรดให้มีโขนเป็นหนึ่งในมหรสพสมโภชอย่างยิ่งใหญ่ ความว่า

"ณ วันพุธ เดือน 1 แรม 1 ค่ำ พระโองการรับสั่งให้ชักพระประธานมาประทับสมโภช มีการมหรสพพร้อม ณ พระทวารวิเศษไชยศรี วันพฤหัสบดี ได้ชักพระพุทธรูป แห่ประโคมในงานนี้มีมโหรีจีน ไทย แขก มอญ มีโรงโขน ละคร งิ้วมอญ รำหุ่น มีพิณพาทย์บรรเลงถึง 100 วง โปรดฯขนานนามวัดว่า วัดสุทัศน์เทพธาราม"[86]

นอกจากนี้ ในงานพระเมรุของพระบรมวงศานุวงศ์ชั้นสูง อาทิ งานพระเมรุพระบรมศพของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 2 ทรงโปรดให้กระทำตามแบบอย่างพระเมรุเมื่อครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา ความว่า

"พระเมรุพระบรมศพเป็นพระเมรุขนาดใหญ่เต็มตามตำรา...แล้วมีระทาดอกไม้สูงสิบสองวา 16 ระทา เครื่องสมโภชมีโรงรำระหว่างระทา 15 โรง แลตั้งเสาหกสามต่อหน้าระทาลวด 4 หก 4 แพน 4 โรงโขน โรงละคร โรงงิ้ว สิ่งละ 2 โรง โขนโรงใหญ่โรงหนึ่ง"[87]

นอกจากจะเป็นเครื่องราชูปโภคที่สำคัญของพระมหากษัตริย์แล้ว การแสดงโขน

---

[86] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชวิจารณ์จดหมายเหตุกรมหลวงนรินทรเทวี (2310 - 2381), หน้า 319.

[87] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 (กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้ง กรุ๊พ จำกัด, 2533), หน้า 63 - 65.

ในรัชกาลนี้ยังเป็นเครื่องประดับเกียรติยศของเจ้านายและขุนนางชั้นสูง เนื่องจากเป็นการฝึกหัดของศิลปินเพศชาย มิได้อยู่ในกฎข้อห้ามเฉกเช่นละครผู้หญิงที่จะมีได้เฉพาะในราชสำนักเท่านั้น การฝึกหัดและสืบทอดบทนางโขนโดยใช้ผู้ชายแสดงจึงน่าจะมีอยู่อย่างแพร่หลายตามวังของพระราชวงศ์ชั้นสูง

ในแผ่นดินของรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่ทรงโปรดโขนละคร ด้วยทรงมีความสนพระทัยในการศาสนาอย่างยิ่ง ดังนั้น โขนประจำราชสำนักเมื่อครั้งพระองค์ดำรงพระยศเป็นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ และโขนข้าหลวงเดิมของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงตกแก่พระองค์เจ้าลักขณานุคุณ พระเจ้าลูกยาเธอในรัชกาลที่ 3 ส่วนโขนของกรมพระราชวังบวรมหาศักดิ์พลเสพก็เปลี่ยนมาเล่นละคร คงไว้เพียงการแสดงโขนในงานสำคัญของราชสำนัก อาทิ งานพระศพของกรมหมื่นสุรินทรรักษ์มีโขนโรงใหญ่ติดรอก หรืองานพระศพของสมเด็จพระศรีสุลาไลย พระบรมราชชนนี รวมทั้งงานฉลองพระอารามหลวง และอารามต่างๆที่สร้างขึ้นในรัชกาลนี้เป็นจำนวนมาก

อนึ่ง แม้โขนในราชสำนักจะไม่เป็นที่ทรงโปรดปรานฯ แต่กลับไปเจริญรุ่งเรืองตามวังของเจ้านายบางพระองค์ ได้แก่ โขนของกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ (ต้นสกุล กุญชร) โดยพระองค์เจ้าสิงหนาทดุรงค์ฤทธิ์ พระโอรสเป็นผู้สืบทอดต่อ โดยได้ครูโขนฝีมือดีจากวังหลวงและวังหน้าไปฝึกหัดโขน ดังนั้น ย่อมมีการสืบทอดบทนางโขนในวังเทเวศร์ รวมทั้งวังของเจ้านายอื่นๆที่มีฐานะทางสังคมที่ดีเพียงพอที่จะฝึกหัดโขนไว้เป็นเครื่องประดับเกียรติยศของตนได้

ต่อมาใน สมัยรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในรัชกาลนี้มีเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ที่สำคัญเกี่ยวกับการแสดงโขน คือ การเก็บภาษีโขนละครเพื่อเป็นเก็บรายได้จากสามัญชนไว้บำรุงราชการแผ่นดิน โดยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระบรมราชานุญาตให้สามัญชนสามารถแสดงโขนและละครได้ โดยเก็บอัตราภาษีการแสดงโขนวันละ 4 บาท[88] ซึ่งเปิดโอกาสให้มีการแสดงโขนแพร่หลายมายังประชาชนได้

นอกจากนี้ การแสดงโขนในรัชกาลนี้ยังปรากฏขึ้นในพระราชพิธีสำคัญต่างๆ อาทิ งานพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว งานพระศพสมเด็จพระนางรำเพยภมรา

---

[88] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานละครอิเหนา (พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา, พ.ศ. 2507), หน้า 176.

ภิรมย์ งานฉลองวัดปทุมวนาราม แม้กระทั่งในงานของสามัญชน เช่น งานโกนจุก งานบวช ยังมีหลักฐานที่แสดงว่า มีการใช้โขนเป็นมหรสพสมโภชในวิถีชีวิตของคนไทยในยุคนั้นด้วย ดังนั้นบทนางโขนก็ย่อมมีการจัดแสดงเพิ่มมากขึ้นในรูปแบบของโขนประจำราชสำนักและโขนอาชีพจนสามารถสร้างรายได้เลี้ยงตนและคณะโขนให้แพร่หลายในประเทศไทยในรัชกาลนี้ได้

ในรัชสมัยของแผ่นดินสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง รัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระ-จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นช่วงที่ประเทศไทยเปิดรับอารยธรรมตะวันตกเข้ามาในวิถีชีวิตของคนไทยในหลายด้าน โขนไทยในยุคนี้ไม่ใคร่จะมีอิทธิพลเท่ากับละครที่ได้รับอิทธิพลจากต่างชาติที่เกิดขึ้นใหม่อย่างแพร่หลาย แต่ยังคงปรากฏในงานพระราชพิธีที่สำคัญ รวมทั้งงานศพของราชนิกุลหรือขุนนางชั้นสูง อาทิ งานฉลองวัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมารามที่ทรงบูรณะปฏิสังขรณ์แล้วเสร็จในรัชกาลนี้ งานศพของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงษ์ ผู้สำเร็จราชการแผ่นดินสยาม ฯลฯ

บุคคลสำคัญในรัชกาลนี้ที่มีส่วนฟื้นฟูโขนหลวงคือ เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) โดยท่านได้เข้าบัญชาการกรมทั้ง 5 ได้แก่ กรมมหรสพ กรมหุ่น กรมโขน กรมรำโคม และกรมปี่พาทย์ ซึ่งการสืบทอดการแสดงบทนางโขนย่อมรวมอยู่ในการกำกับดูแลของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ และศิลปินกรมโขนยังได้เป็นครูโขน ผู้สืบทอดศิลปะการแสดงโขนสืบต่อมาในกรมมหรสพในรัชกาลที่ 6

ในสมัยรัชกาลที่ 5 การแสดงโขนของราชสำนักมิได้สังกัดเป็นข้าราชการประจำ หากแต่การแสดงเป็นครั้งคราว ซึ่งเจ้ากรมโขนจะเป็นผู้เรียกตัวมาฝึกซ้อมและแสดงโขนตามวาระต่างๆ พร้อมทั้งมอบศีรษะครูไว้ให้ดูแลกันเอง ดังข้อความในหนังสือโขน โดย นายธนิต อยู่โพธิ์ ความว่า

“เคยได้ยินมาว่าในรัชกาลที่ 5 นี้เอง บรรดาโขนหลวงที่มีอยู่ก็มิได้มาทำงานเป็นประจำ ใครเล่นเป็นตัวอะไรประจำโรง ทางการก็จ่ายหัวโขน เรียกกันว่า ศีรษะครูให้เป็นประจำตัวไปบูชาและเก็บรักษาไว้ที่บ้านเรือนของตน ถ้าชำรุดเสียหายก็ซ่อมแซมเอง เวลาเรียกตัวมาเล่นโขนผู้นั้นก็เชิญหัวโขนประจำตัวของตัวมาด้วย”[89]

นอกจากนี้ ในยุคนี้ยังเป็นต้นกำเนิดของ “โขนสมัครเล่น” โดยสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชเจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมารโปรดให้หัดเล่นโขนตามแบบแผนโบราณ โดย

---

[89] ธนิต อยู่โพธิ์. โขน (พระนคร: ศิวพร, 2511), หน้า 57.

ผู้ที่มาร่วมฝึกหัดนั้น เป็นบุตรของเจ้านายและมหาดเล็กที่สมัครใจจะมาร่วมฝึกหัดและแสดงด้วยตนเองในครั้งนั้น สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯทรงปรับปรุงบทและควบคุมการฝึกซ้อมด้วยพระองค์เอง และขอยืมครูโขนมาจากบ้านท่านเจ้าพระยาเทเวศวร์วงศ์วิวัฒน์ ได้ครูนางโขนผู้มีฝีมือดีมาฝึกหัดบทนางโขนด้วย นั่นคือ ขุนนัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต)

โขนสมัครเล่นที่ปรากฏบทนางโขนที่สำคัญได้แก่ โขนสมัครเล่นแสดงเปิดโรงเรียนนายร้อยทหารบก พ.ศ. 2452 จัดแสดงตอน รามสูรชิงแก้ว โดยมีนายประเสริฐ บุตรของพระยาประชากิจกรจักร (แช่ม) แสดงเป็นนางเมขลา แสดงให้เห็นว่า โขนสมัครเล่นใช้ผู้ชายแสดงล้วนอย่างชัดเจน[90]

อนึ่ง ในรัชกาลนี้ มีหลักฐานทางภาพถ่ายการแสดงโขนที่เป็นหลักฐานชิ้นสำคัญที่ยังหลงเหลืออยู่ในรัชสมัยนี้ คือภาพการแสดงโขน ตอนพิธีอุโมงค์ มีภาพบทบาทนางโขน คือ นางมณโฑ ใช้ผู้ชายแสดงแต่งกายยืนเครื่องนาง สวมมงกุฎนาง และแต่งหน้าขาว ซึ่งเป็นหลักฐานทางภาพถ่ายชิ้นแรกที่ระบุภาพการแสดงตัวนางโขนไว้อย่างชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[90] หม่อมหลวงปิ่น มาลากุล, งานละครของพระบาทสมเด็จพระรามธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าแผ่นดินสยาม (กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, 2518), หน้า 480.

ภาพที่ 6 ภาพการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนพิธีอุโมงค์ สมัยรัชกาลที่ 5[91]
นางมณโฑใช้ผู้ชายแสดง แต่งกายยืนเครื่องนางโขน สวมมงกุฎนางและทาหน้าขาว

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่โปรดปรานศิลปะการแสดงโขนละครอย่างยิ่ง ทำให้การแสดงโขนในยุคนี้มีความเจริญรุ่งเรืองเป็นอย่างมาก เป็นผลให้เกิดพัฒนาการของวงการโขนของไทยในหลายประการ อาทิ ทรงปรับปรุงและพระราชนิพนธ์บทโขนสำหรับการแสดงโขน มาตั้งแต่สมัยดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ ต่อมาในปีพ.ศ. 2454 โปรดเกล้าฯให้โอนกรมโขนและกรมปี่พาทย์มหาดเล็กจากการกำกับของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ไปอยู่ในความดูแลของกรมมหรสพ โดยมีหลวงสิทธินายเวรเป็นผู้ควบคุมในครั้งนั้น (ต่อมาได้เลื่อนตำแหน่งเป็นพระยาวิศุกรรมประสิทธิ์) ได้โปรดเกล้าฯให้จัดระเบียบขึ้นบัญชีเครื่องแต่งกายโขนไว้เป็นหมวดหมู่ และพระราชทานบรรดาศักดิ์ให้แก่ศิลปินทางด้านโขนละครและปี่พาทย์เพื่อเป็นบำเหน็จความดีความชอบตั้งแต่ระดับขุนถึงพระยา ในส่วนของนามบรรดาศักดิ์โขนหลวง ผู้แสดงเป็นตัวนาง ได้แก่

[91] ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, นิทรรศการพิเศษ รามเกียรติ์ในศิลปะและวัฒนธรรมไทย (กรุงเทมหานคร: อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊พ จำกัด, 2534), หน้า 84.

1. ขุนวิไลยวงวาด (ฉุน กานตะนัฏ)
2. ขุนเจนภรตกิจ (แปลก มงคลนัฏ)
3. ขุนจิตรภรตการ (แถม วิบุลยนัฏ)
4. ขุนวาดพิศวง (แถม ศิลปะชีวิน)[92]

ความหมายของนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงทั้งสี่ข้างต้นนั้น ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ได้วิเคราะห์ความหมายที่น่าสนใจไว้ดังนี้

“คำว่า “วง” เป็นนาฏยศัพท์ หมายถึง การยกมือตั้งวงให้แขนเป็นลำโค้ง คำว่า “วาด” หมายถึง การเลื่อนมือจากวงลงมาช้าๆ เพื่อจะทอดแขนให้เหยียดตึง ดังนั้น ขุนวิไลยวงวาดต้องเป็นผู้ที่วาดวงแขนได้สวยงามที่สุด

ขุนวิลาศวงงาม คือ ผู้ที่ตั้งวงได้สวย เพราะการดูละครรำจะดูว่าใครรำสวยงามเพียงไรก็ให้ดูการตั้งวงนั่นเอง...

ส่วนนามบรรดาศักดิ์ที่มีคำว่า “ภรต” ซึ่งเป็นคำภาษาสันสกฤต หมายถึง การละครฟ้อนรำ อาจเป็นไปได้ว่าศิลปินกลุ่มนี้มีความสามารถในการแสดงโขน หรือละครที่มีต้นเค้ามาจากอินเดีย เช่น เรื่องรามเกียรติ์ ศกุนตลา สาวิตรี... เจนภรตกิจ จิตรภรตการ ล้วนหมายถึงผู้ฟ้อนรำที่เชี่ยวชาญ และรำได้สวยงาม”[93]

สำหรับการแสดงโขนที่มีบทบาทตัวนางในรัชกาลนี้มีหลักฐานการแสดงที่ปรากฏอยู่หลากหลายตอน อาทิ

1) โขนตอน นารายณ์ปราบนนทุก แสดงโดยโขนมหาดเล็กเล่นถวายตัว ในงาน

---

[92]ธนิต อยู่โพธิ์, ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6 (พระนคร: โรงพิมพ์ท่าพระจันทร์, 2495), หน้า 52 – 53. (ตีพิมพ์เป็นที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพนายพากย์ ฉันทวัจน์ (หมื่นพากย์ฉันทวัจน์) ณ เมรุวัดพระพิเรนทร์ พระนคร เมื่อวันพุธที่ 27 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2495)

[93] ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, “การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในการส่งเสริมทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี : การศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียนพรานหลวง ในพระบรมราชูปถัมภ์”, หน้า 35.

ฉลองพระราชเสาวนีย์ของพระราชชนนีของรัชกาลที่ 6 ณ โรงโขนหลวง สวนดุสิต

2) โขน ตอน รามสูรชิงแก้ว มหาดเล็กข้าหลวงกรมโขนหลวงแสดงในงานพระราชพิธีบรมราชาภิเษกสมโภชที่สวนมิสกวัน

3) โขน ตอน นางศูรปนขาหึง แสดงโดยโขนสมัครเล่น เพื่อสมโภชพระบรมวัง และงานเผด็จศกสงกรานต์ ณ สวนศิวาลัย

4) โขน ตอน ลงสวน - ถวายแหวน มหาดเล็กกรมโขนหลวงเล่นในงานราชคฤหมงคล ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน

5) โขน ตอน นางลอย แสดงเพื่อเก็บเงินบำรุงเสือป่า ณ สวนจิตรลดา

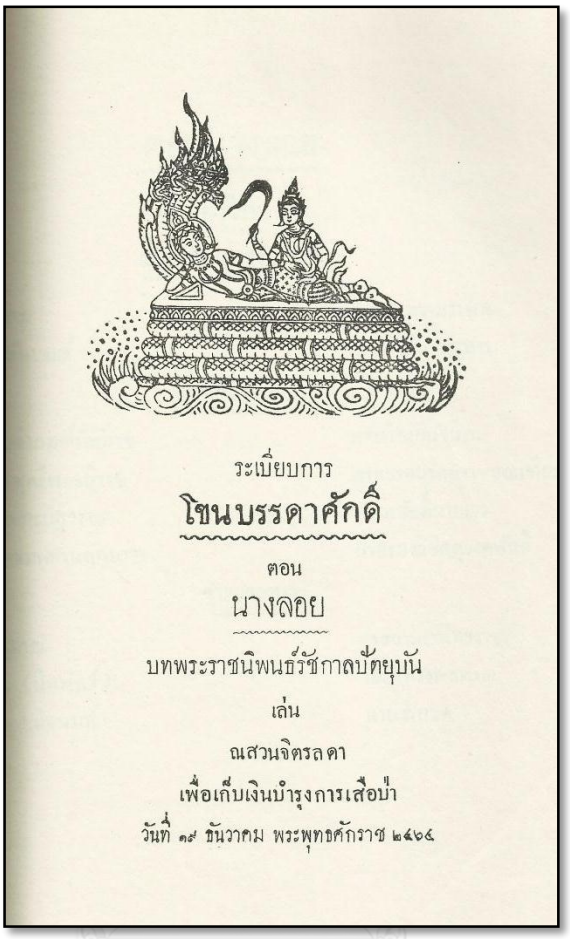
6) โขน ตอน ปราบตาฑะกาสูร (กากนาสูร) แสดงในโรงละคร ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน

จากข้อมูลข้างต้น พบว่าการแสดงโขนในรัชสมัยนี้มีหลักฐานการจัดการแสดงเกิดขึ้นหลายครั้ง และเป็นรัชกาลที่มีหลักฐานระบุการแสดงโขนตอนที่มีบทบาทตัวนางอย่างชัดเจน บทบาทนางตัวเอกที่พบได้แก่ บทนางนารายณ์ นางเมขลา นางสีดา นางศูรปนขา (สำมนักขา) นางเบญกาย นางตาฑะกาสูร (กากนาสูร)

ในการแสดงเมื่อครั้งปี พ.ศ. 2464 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้มีการแสดงโขนสมัครเล่น เรื่อง รามเกียรติ์ ตอนนางลอย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงรับหน้าที่บอกบทพากย์และเจรจาด้วยพระองค์เอง สมเด็จพระนางเจ้าอินทรศักดิ์ศจี พระวรราชชายาเมื่อครั้งถวายตัวเป็นข้าราชการฝ่ายใน ทรงเป็นต้นเสียงร่วมกับพระสุจริตสุดา พระสนมเอกในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในการแสดงโขนในครั้งนั้นด้วย[94]

---

[94]สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. สตรีสำคัญในประวัติศาสตร์ของไทย (กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2547), หน้า 236.



ภาพที่ 7 ระเบียบการแสดงโขนบรรดาศักดิ์ ตอนนางลอย[95]
บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว
ประกอบด้วยคำรายชื่อผู้แสดง บทบาทที่แสดง
บทร้องใช้บทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 2 ส่วนบทพากย์ เจรจา เป็นของพระขรรค์เพ็ชร
พระนามแฝงของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หั

การสืบทอดโขนในรัชกาลนี้ยังมีพัฒนาการในรูปแบบของโรงเรียนด้วย กล่าวคือ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดเกล้าฯให้ตั้งโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ เพื่อเปิดรับกุลบุตรให้ได้ศึกษาทั้งในสายวิชาสามัญกับวิชาศิลปะ โดยแบ่งออกเป็น 3 สาขา ได้แก่ สาขาโขน สาขาดนตรีไทย และสาขาดนตรีฝรั่ง ซึ่งในส่วนของการฝึกหัดบทบาทนางโขนในสาขาโขนนั้น โรงเรียนพรานหลวงฯ ได้ครูนางซึ่งเป็นข้าราชการในกรมมหรสพ

[95] ประพันธ์ สุคนธะชาติ, รามเกียรติ์ ตอนนางลอย, หน้า 185 - 187.

มาช่วยฝึกหัดบทบาทนางโขน ได้แก่ ขุนเจนภรตกิจ (แปลก มงคลนัฏ) และขุนวาดพิศวง (แถม ศิลปชีวิน) มาฝึกหัด โดยเริ่มจากการรำเพลงช้า เพลงเร็ว เป็นการฝึกรำเบื้องต้นสำหรับตัวมนุษย์ พระ และนาง เมื่อรำเพลงช้า เพลงเร็ว เข้าดนตรีจนชำนาญแล้ว จึงมีการฝึกรำแม่บทเพื่อให้ผู้เรียนรู้จักชื่อท่าต่างๆ การเรียนโขนนั้นฝึกหัดอยู่ที่โรงโขนหลวงมิสกวัน ซึ่งบริเวณชั้นล่างตรงกลางใช้เป็นที่แสดงโขนด้วย[96] ทำให้การแสดงโขนและบทบาทนางโขนสืบทอดมายังกุลบุตรไทย และเป็นต้นแบบให้กับโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ในยุคต่อมา

ในสมัยรัชกาลที่ 7 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นช่วงเวลาที่ประเทศไทยประสบปัญหาทั้งทางการเมืองการปกครองและวิกฤตการณ์ทางการเศรษฐกิจ เป็นเหตุให้พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวจำต้องประหยัดงบประมาณราชการแผ่นดินอย่างยิ่ง ซึ่งส่งผลกระทบให้ทรงประกาศยุบกรมมหรสพในปีพ.ศ. 2468 โรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์จึงถูกยุบไปโดยปริยาย ซึ่งในขณะนั้น ผู้ที่มีส่วนสำคัญที่ช่วยให้ศิลปินโขนบางส่วนยังรับราชการได้อยู่ คือ เจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว.เย็น อิศรเสนา) เสนาบดีกระทรวงวัง โดยให้ศิลปินโขนส่วนหนึ่งไปช่วยราชการกระทรวงวังในฐานะข้าราชการของกรมวังและตำรวจวัง[97] เพื่อให้ศิลปินโขนยังมีรายได้เลี้ยงชีพและช่วยสืบทอดศิลปะการแสดงโขนของไทยไว้มิให้ขาดช่วง

ต่อมามีการตั้งกองมหรสพในปี พ.ศ. 2469 เพื่อจัดแสดงงานโขน – ละคร สำหรับกิจการของราชสำนัก จึงเปิดรับนักเรียนฝึกหัดการแสดง นักเรียนโขนพระ - นาง โดยไปฝึกที่เรือนไทย วังสวนกุหลาบ เด็กผู้หญิงให้ฝึกที่โรงเรียนท้ายวังในพระบรมวัง ส่วนเครื่องโขนละครถูกมอบให้พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติจัดการเก็บรักษาหรือแทงจำหน่ายออกไปบ้างตามสมควร

ต่อมา ในสมัยรัชกาลที่ 8 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล ในปีพ.ศ. 2477 มีการก่อตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ เปิดรับนักเรียนชายหญิง ใช้หลักสูตรการศึกษาของกระทรวงธรรมการ คือการเรียนวิชาสามัญ และวิชาศิลปะ ยังไม่มีการเปิดการเรียน

---

[96] เรื่องเดียวกัน, หน้า 124 – 136.

[97] เรื่องเดียวกัน, หน้า 228.

การสอนทางด้านโขน มีเพียงการสอนฟ้อนรำ ละครไทย และดนตรีไทย[98] จนกระทั่งเปลี่ยนชื่อโรงเรียนเป็นโรงเรียนนาฏศิลป สังกัดกรมศิลปากร ในปีพ.ศ. 2488 การสืบทอดโขนจึงกลับมาอยู่ในรูปแบบของโรงเรียนอีกครั้ง โดยเป็นสถาบันที่รวบรวมศิลปินและครูโขนจากกระทรวงวังจากวังต่างๆที่มีการแสดง รวมทั้งเครื่องแต่งกายโขนที่ยังหลงเหลืออยู่เข้ามา มีการฝึกหัดเด็กชายให้เรียนโขนรุ่นแรกถึง 61 คน และบรรจุนักเรียนเป็นศิลปินสำรองถึง 55 คน ทำให้เกิดการฝึกหัดโขนเพื่อจัดแสดงในงานสำคัญของบ้านเมืองหลายงาน ในยุคนั้นมีการโอนตำแหน่งข้าราชการมาสังกัดกรมศิลปากร พบว่ามีตำแหน่ง “นางสามัญ” ซึ่งหมายถึง บทบาทตัวนางโขนนั่นเอง แสดงให้เห็นว่า เป็นตำแหน่งที่ผู้ได้รับการบรรจุต้องออกแสดงอยู่เป็นประจำ จึงมีการสืบทอดบทบาทนางโขนโดยผู้ชายตราบจนสิ้นรัชกาลนี้

ในสมัยรัชกาลปัจจุบัน (พ.ศ. 2498 – ปัจจุบัน) พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เมื่อกรมศิลปากรเข้ามาดูแลบริหารด้านการจัดการแสดงโขน ต่อมารูปแบบการแสดงโขนบทตัวนางเปลี่ยนไป คือใช้ผู้หญิงแสดงในบทตัวนางแทนการใช้ผู้ชายแสดงแต่เดิม โดยนายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากรในสมัยนั้นกำหนดให้ศิลปินที่สมรสแล้วสามารถเล่นบทตัวนางโขนได้ เนื่องจากบทนางโขนมีการแตะเนื้อต้องตัวหรือเกี้ยวพาราสีจากฝ่ายชาย จึงไม่สมควรให้หญิงสาวรุ่นแสดงร่วมกับผู้ชายเพราะเกรงว่าจะเป็นที่ครหา ต่อมาเมื่อโรงเรียนนาฏศิลป เปิดรับครูละครจากวังสวนกุหลาบ และวังต่างๆเข้ามาทำการสอน ผนวกกับการใช้ผู้หญิงที่หัดรำละครมาก่อนแสดงบทนางโขนนั้น ย่อมทำให้ลักษณะการร่ายรำแบบละครในเข้ามาผสมผสานกับการแสดงโขนด้วย ประกอบกับความนิยมในการแสดงบทบาทโดยใช้ชายจริงหญิงแท้ของผู้ชม ทำให้นางโขนผู้ชายค่อยๆเสื่อมความนิยมในที่สุด

[98] เรื่องเดียวกัน, หน้า 241.

ภาพที่ 8 ภาพการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน จองถนน ณ โรงละคอนศิลปากร[99]
นางสุพรรณมัจฉาและเหล่าบริวารนางปลาใช้ผู้หญิงแสดง
ฉากมหาสมุทร มีความสูงและลึก พร้อมทั้งตกแต่งอย่างยิ่งใหญ่อลังการและสมจริง

นอกจากกรมศิลปากรแล้ว ศาสตราจารย์ พลตรี ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ยังเป็นผู้ผลักดันให้จัดการแสดงโขนธรรมศาสตร์ โดยในยุคแรกยึดรูปแบบโบราณคือ ใช้ผู้ชายแสดงทั้งโรง ต่อมาจึงมีการปรับเปลี่ยนให้ใช้ชายจริงหญิงแท้เช่นกรมศิลปากร

ในปัจจุบัน วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม มีการเปิดการเรียนการสอนวิชาโทโขนให้แก่นักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นกลางปีที่ 1 - 3 ซึ่งมีการฝึกหัดโขนผู้หญิง รับบทบาทเป็นทั้งพระ นาง ยักษ์ ลิง โดยใช้วิธีการฝึกหัดเช่นเดียวกับโขนผู้ชาย ยกเว้นการถีบเหลี่ยมเท่านั้นด้วยเหตุผลทางสรีระของร่างกายเด็กหญิงที่ไม่เอื้ออำนวยต่อการฝึกหัด ทำให้เกิดศิลปินโขนผู้หญิงในรัชกาลนี้ และขยายวงการฝึกหัดทั้งโขนผู้ชายและโขน

---

[99] Dhanit Yupho, The Khon and Lakon (Bangkok: The department of Fine Arts, 1963), p. 60.

ผู้หญิงไปยังสถาบันการศึกษาอื่นๆอย่างกว้างขวาง โดยศิลปินและครูอาจารย์จากกรมศิลปากรยังคงเป็นต้นแบบในการศึกษาโขนและบทบาทนางโขนอย่างต่อเนื่อง

สำหรับรูปแบบการแสดงโขนของกรมศิลปากรในปัจจุบันนั้นมีลักษณะของการผสมผสานระหว่างโขนโรงใน คือ มีการร่ายรำประกอบบทพากย์ - เจรจาอย่างโขน และมีการรำใช้บทตามบทร้องอย่างละครใน รวมทั้งมีการแสดงเดี่ยวอวดฝีมือต่างๆซึ่งเป็นอิทธิพลจากละครในด้วย ผสมผสานกับโขนฉาก คือใช้ฉากประกอบการแสดงอย่างละครตะวันตกเพื่อความสมจริง ในบางกรณี ยังมีการใช้กลวิธีของโขนชักรอก เช่น บทนางเบญกายเหาะหนีหนุมาน ในขณะที่ตนเองปลอมเป็นสีดาตาย เป็นต้น แสดงให้เห็นว่ารูปแบบของโขนกรมศิลปากรในปัจจุบันเป็นการผสมผสานโขนหลายประเภทเข้าด้วยกัน ซึ่งส่งอิทธิพลให้บทนางโขนในปัจจุบันมีความเป็นนางละครผสมผสานกันเป็นเหตุให้นาฏยลักษณ์ของนางโขนในปัจจุบัน มีความแตกต่างจากบทบาทนางโขนแบบดั้งเดิมในอดีต และแตกต่างจากบทบาทที่ระบุในวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึงในบทวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ต่อไป

2.4.2 **ศิลปินนางโขน**

การแสดงโขนแต่โบราณใช้ผู้ชายแสดงทุกบทบาท ไม่ว่าจะเป็นพระ นาง ยักษ์ และลิง ซึ่งบทนางโขนนั้นใช้ผู้ชายฝึกหัดรำ การแสดงอารมณ์ รวมทั้งกิริยาอาการของผู้หญิง ศิลปินนางโขนในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์จึงเป็นศิลปินชายทั้งหมด โดยประวัติศาสตร์เกี่ยวกับศิลปินนางโขนค้นพบข้อมูลครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยผู้วิจัยค้นคว้าจากงานวิจัย นิตยสาร บทความ และการสัมภาษณ์บุคคลต่างๆ พร้อมทั้งเรียบเรียงรายชื่อศิลปินนางโขนและบทบาทที่เกี่ยวข้องกับนางโขนตามลำดับรัชกาลดังนี้

<u>รัชกาลที่ 5</u>

ขุนนัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต)	ครูสอนนางโขนให้แก่โขนบรรดาศักดิ์
ประเสริฐ	นางเมขลา (โขนบรรดาศักดิ์)

<u>รัชกาลที่ 6</u>

พระยาอินทราภิบาล (ช่วง สีดา)	นางสีดา
หลวงไพจิตรนันทการ	
(ทองแล่ง สุวรรณภารต)	นางเบญกาย
ขุนเจนภรตกิจ (แปลก มงคลนัฏ)	นางโขน

ขุนจิตรภารตการ (แถม วิบุลยนัฏ)	นางโขน
ขุนวิไลยวงวาด (ฉุน กานตะนัฏ)	นางโขน
ขุนวาดพิศวง(แถม ศิลปชีวิน)	นางสีดา,นางมณโฑ,นางตรีชฎา, นางเบญกาย,สีดาแปลง (สุขาจาร)

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ปรากฏบทโขนสำหรับการแสดง โดยคณะโขนบรรดาศักดิ์ แสดง ณ สวนจิตรลดา เพื่อเก็บเงินบำรุงการเสือป่า เมื่อวันที่ 19 ธันวาคม 2464 โดยปรากฏนามผู้แสดงบทบาทนางโขน ดังนี้

นางสีดา	พระยามานิตนเรศร์
นางเบญกาย	นายทองแล่ง สุวรรณภารต
นางเบญกาย (ตัวแปลง)	พระยามานิตนเรศร์
นางตรีชดา	พระสมานบริกร
นางกำนัล	นายบุนนาก มหากนก
	นายรองเสนองานประภาษ
	นายจ่ารง
	นายพิจิตร์สรรพการ
	นายพร โชติกะพุกกณะ
	นายสิริ เลขสิริ
	นายแถม กาญจนเวส
	นายสุขุม แพ่งสภา
	นายรองสนองราชบรรหาร
	นายสมัค วีระไวทยะ
	นายอรุณ สิงหเสนี
	นายสมหมาย ณ มหาไชย[100]

[100] ประพันธ์ สุคนธะชาติ, นางลอย, หน้า 189.

รัชกาลที่ 7

ทองหล่อ ลักษณะผล	นักเรียนชายที่หัดนางโขน
รัชลี่ เอมมณี	นักเรียนชายที่หัดนางโขน
กลอง ทิพย์วัฒน์	นักเรียนชายที่หัดนางโขน
จำนง พรพิสุทธิ์	นักเรียนชายที่หัดนางโขน
สุดสาย สมิตินันท์	นักเรียนชายที่หัดนางโขน

รัชกาลที่ 8

ตัวอย่างรายชื่อนักเรียนชายโรงเรียนนาฏศิลปที่ฝึกหัดบทบาทนางโขน

มาโนช	นักเรียนชายโรงเรียนนาฏศิลป,นางสีดา
ดำรง	นักเรียนชายโรงเรียนนาฏศิลป,นางเบญกาย
ทวีศักดิ์	นักเรียนชายโรงเรียนนาฏศิลป,นางมณโฑ
ธงไชย โพธยารมย์	นักเรียนชายโรงเรียนนาฏศิลป
เกษม จารุสาร	นักเรียนชายโรงเรียนนาฏศิลป
ผดุง	นักเรียนชายโรงเรียนนาฏศิลป
สมพงษ์	นักเรียนชายโรงเรียนนาฏศิลป
ตรอง	นักเรียนชายโรงเรียนนาฏศิลป, นางเบญกาย

รัชกาลที่ 9

ในสมัยรัชกาลที่ 9 ในระยะแรกยังคงใช้ผู้ชายแสดงบทนางโขนเช่นเดิม ยกตัวอย่างผู้แสดงชายที่แสดงบทนางโขน ดังนี้

ทองเริ่ม มงคลนัฏ	นางสำมนักขา,นางกากนาสูร
กรี วรศะริน	นางกากนาสูร
ฉลาด พกุลานนท์	นางสำมนักขา,นางผีเสื้อสมุทร

ต่อมา การแสดงบทนางโขนของกรมศิลปากรปรับเปลี่ยนเป็นใช้ผู้หญิงแสดง โดยนายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากรในสมัยนั้นกำหนดให้ศิลปินที่สมรสแล้วสามารถเล่นบทบาทตัวนางโขนได้ เนื่องจากบทนางโขนมีการแตะเนื้อต้องตัวหรือเกี้ยวพาราสีจากฝ่ายชาย

จึงไม่สมควรให้หญิงสาวรุ่นแสดงร่วมกับผู้ชายเพราะเกรงว่าจะเป็นที่ครหา ตัวนางโขนผู้หญิงที่มีชื่อเสียงในยุคแรกได้แก่ นางเจริญจิต ภัทรเสวี นางสืบพงษ์ สิริสุขะ นางอัจฉรา อยู่ปิยะ และนางกรองกาญจน์ โรหิตเสถียร[101] ซึ่งต่อมามีการใช้ผู้แสดงหญิงโดยไม่มีข้อกำหนดเรื่องการสมรสนางโขนของกรมศิลปากรจึงเพิ่มจำนวนผู้แสดงอย่างแพร่หลาย สำหรับนางโขนที่ใช้ผู้ชายแสดงยังคงมีอยู่ด้วยเช่นกัน โดยผู้วิจัยขอยกตัวอย่างรายชื่อผู้แสดงเป็นนางโขนในการแสดงโขนของกรมศิลปากร ดังนี้

<u>นางโขนผู้ชาย</u>

เดชา ยวงศรี	ฝึกหัดนางโขนกับครูมัลลี คงประภัศร์ คุณครูลมุล ยมะคุปต์ และ คุณครูศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก แสดงเป็นนางสีดา นางมณโฑ นางวานรินทร์ นางสีดาแปลง (สุขาจาร) นางปากกระทะ (ศึกไมยราพ) นางระบำหน้าช้าง ฯลฯ
วัฒนา เข็มกาญจนะ	แสดงเป็นนางเบญกาย[102]
ไพฑูรย์ ศราคณี	ฝึกหัดนางโขนกับครูขุนวาดพิศวง
สมมาตร ผ่องอัปสร	นางมณโฑ
ชวลิต สุนทรานนท์	นางสีดา,นางเบญกาย,นางอรุณวดี
หัสดินทร์ ปานประสิทธิ์	นางวานริน
ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์	นางเบญกาย
คมสัณฐ หัวเมืองลาด	นางสีดา,นางเบญกาย,นางอรุณวดี
สมเจตน์ ภู่นา	นางเบญกาย

[101] สัมภาษณ์, <u>สุวรรณี ชลานุเคราะห์</u>, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง , 14 ธันวาคม 2557.

[102] สัมภาษณ์, <u>เดชา ยวงศรี</u>, อดีตนางโขนผู้ชาย (นางสีดา), ข้าราชการบำนาญสำนักพระราชวัง, 12 พฤศจิกายน 2558.

ภาพที่ 9 การแสดงโขนธรรมศาสตร์ สืบทอดบทบาทนางโขนแบบโบราณที่ใช้ผู้ชายแสดงล้วน
นางสีดา แสดงโดย พลเรือโทสุริยะ สหนาวิน
ทศกัณฐ์ แสดงโดย ศาสตราจารย์ พลตรี ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย CHULALONGKORN UNIVERSITY

<u>นางโขนผู้หญิง</u> ยกตัวอย่างเฉพาะบทนางสีดา ดังนี้

เจริญจิต ภัทรเสวี

จำเรียง พุธประดับ

อัจฉรา อยู่ปิยะ

กรองกาญจน์ โรหิตเสถียร

มณฑา บุญติด

สถาพร สนทอง

นพรัตน์ หวังในธรรม

พยงค์ ทองหลิม

บุนนาค ทรรทรานนท์

แสงจันทร์ วัจนะคุปต์

รสสุคนธ์ โกมลวัจนะ

มลุลี กุญชร ณ อยุธยา

วนิดา หุ่นเฉิดฉาย

พัชนี บุญยัง

อัญชุลี อนันตกุล

นันทินี เวชสุทัศน์

กรรณิการ์ วงศ์สวัสดิ์

กรรณิการ์ วีโรทัย

ใบศรี แสงอนันต์

จินดารัตน์ จารุสาร

สุกัญญา ธรรมานนท์

พรทิพย์ ด่านสมบูรณ์

อัจฉรา สุภาไชยกิจ

ผุสดี หลิมสกุล

ศรีเวียง จิ๋วพัฒนกุล

ตวงฤดี ถาพรพาสี

คมคาย กลิ่นภักดี

วันทนีย์ ม่วงบุญ

สวภา เวชสุรักษ์

วลัยพร กระทุ่มเขตร

แพรวดาว พรหมรักษา

วรินทร์พร ทับเกตุ

ช่อแก้ว ลัดดาอ่อน

ภรรตรี เอี่ยมสะอาด

น้ำทิพย์ ศิริมงคล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พจน์วรรณ ชัยประดิษฐ์

สิริวรรณ อาจมังกร

วรางคณา วุฒิช่วย

พรทิพย์ ทองคำ

นพวรรณ จันทรักษา

ขวัญใจ คงถาวร

เสาวรักษ์ ยมะคุปต์

นาฏยา รัตนศึกษา

ฤดีชนก คชเสนี

อัญชลิกา หนอสิงหา

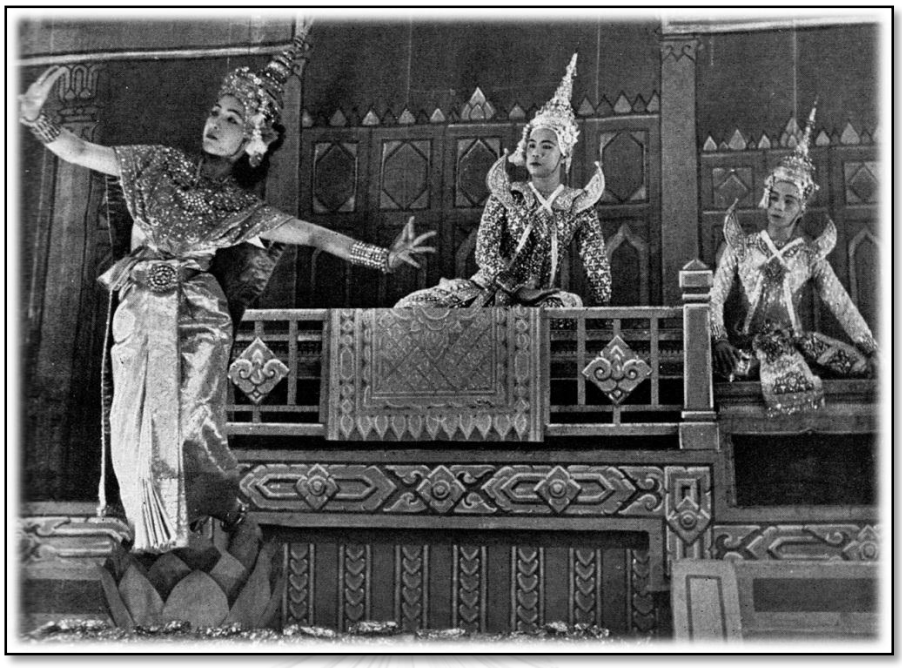
รจนา ทับทิมศรี

มณีรัตน์ จีนเจริญ

มาริ ธีระวรกุล[103] ฯลฯ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

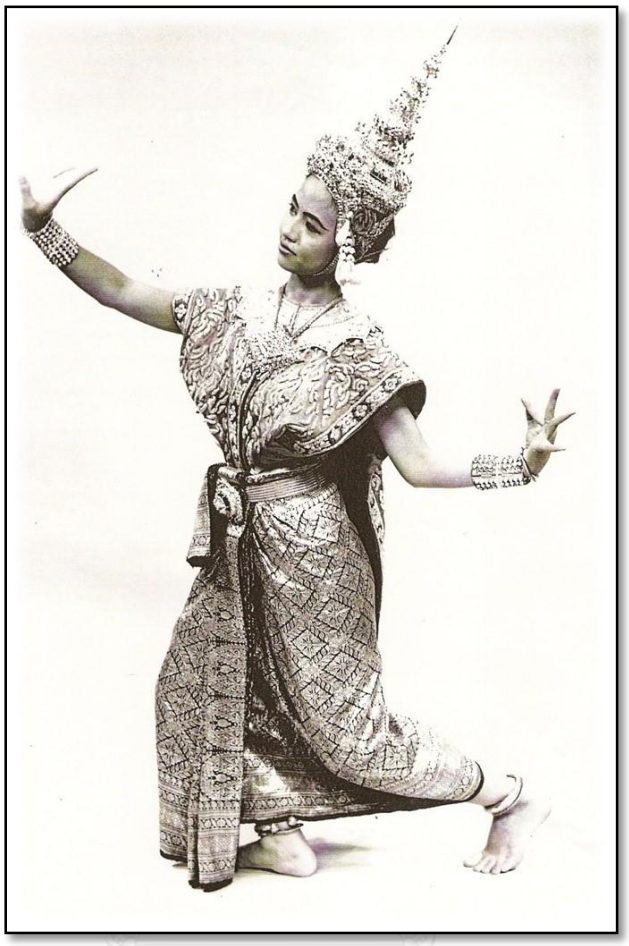
[103]ไพโรจน์ ทองคำสุก, "สีดากับศิลปินกรมศิลปากร," นิตยสารศิลปากร 56 (มกราคม – กุมภาพันธ์ 2556): 45.



ภาพที่ 10 การแสดงโขนชุด สีดาลุยไฟ – ปราบบรรลัยกัลป์ ณ โรงละคอนศิลปากร[104]
แสดงครั้งแรกเมื่อวันศุกร์ที่ 20 พฤศจิกายน พ.ศ. 2496
นางสีดา แสดงโดย นางอัจฉรา อยู่ปิยะ
พระรามแสดงโดย นายธงไชย โพธยารมย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[104] Dhanit Yupho, The Khon and Lakon p. 49.



ภาพที่ 11 นางสีดา ในการแสดงโขนตอน สีดาผูกศอ ณ โรงละครแห่งชาติ[105]

นางสีดา แสดงโดย นางบุนนาค ทรรทรานนท์

Chulalongkorn University

[105] ได้รับความอนุเคราะห์จากนางบุนนาค ทรรทรานนท์

ภาพที่ 12 การแสดงโขนชุด นางลอย[106]

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชและสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ฯ พระบรมราชินีนาถ

เสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตรเนื่องในโอกาสแสดงเพื่อเป็นเกียรติแก่

ฯ พณ ฯ ประธานาธิบดีอาร์เจนตินา และภรรยา

ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

วันอาทิตย์ที่ 10 ธันวาคม 2504

นางสีดา (นางเบญกายแปลง) แสดงโดย นางนันทินี เวชสุทัศน์

ทศกัณฐ์ แสดงโดย อาจารย์อร่าม อินทรนัฏ

[106] ประพันธ์ สุคนธะชาติ, รามเกียรติ์ ตอนนางลอย, หน้า 223.

ภาพที่ 13 การแสดงโขนของกรมศิลปากร ชุด นางลอย

ณ โรงละครแห่งชาติ พ.ศ. 2512[107]

นางสีดา แสดงโดย นางสาวกรรณิการ์ ปิ่นโมรา

ทศกัณฐ์ แสดงโดยอาจารย์จตุพร รัตนวราหะ (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง)

[107] เรื่องเดียวกัน, หน้า 279.

ภาพที่ **14** การแสดงชุด รำฉุยฉายเบญกายแปลง
เป็นการแสดงตอนหนึ่งในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุดนางลอย
ณ สถานีโทรทัศน์กองทัพบก ช่อง 7[108]
วันที่ 31 สิงหาคม และ 14 กันยายน 2511
นางสีดา (นางเบญกายแปลง) แสดงโดย นางจินดารัตน์ จารุสาร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[108] เรื่องเดียวกัน, หน้า 245.

ภาพที่ 15 การแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ลักสีดา

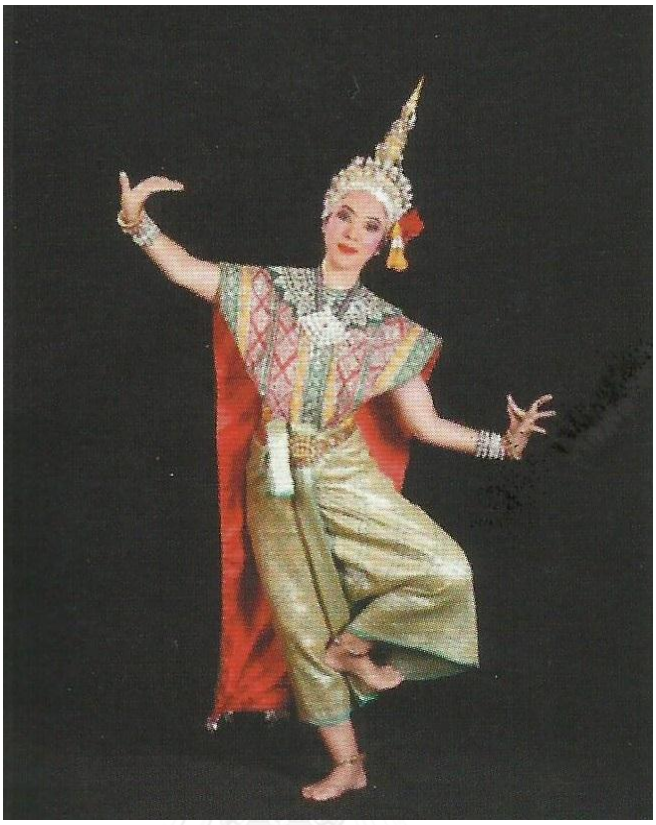
เนื่องในงาน The Second Indian Ocean Festival ณ เมืองเพิร์ธ ประเทศออสเตรเลีย[109]

28 พฤศจิกายน – 9 ธันวาคม พ.ศ. 2527

นางสีดา แสดงโดย รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล

ทศกัณฐ์ แสดงโดย อาจารย์จตุพร รัตนวราหะ (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง)

[109] สูจิบัตรการแสดง “Thai National Dance Troupe” เนื่องในงาน The Second Indian Ocean Festival ณ เมืองเพิร์ธ ประเทศออสเตรเลีย,2527, หน้า 4.



ภาพที่ 16 นางสีดาของกรมศิลปากรยุคปัจจุบัน (พ.ศ. 2558)[110]
แสดงแบบโดย นางนาฏยา รัตนศึกษา
นาฏศิลปินของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อนึ่ง ในด้านของการถ่ายทอดบทบาทนางโขน ครูนางโขนผู้มีความเกี่ยวข้องและเป็นต้นแบบให้นักเรียนชาย – หญิงฝึกหัดนางโขนมีอยู่ด้วยกันหลายท่าน ซึ่งความถนัดและความเชี่ยวชาญของครูแต่ละท่านส่งผลให้นาฏยลักษณ์ของบทบาทนางโขนมีความเปลี่ยนแปลงไป โดยผู้วิจัยจะขอยกตัวอย่างครูนางโขนที่มีบทบาทสำคัญยิ่งต่อการถ่ายทอดบทบาทนางโขน ดังนี้

ครูผู้ชายที่มีความสำคัญในฐานะผู้ถ่ายทอดบทบาทนางโขนผู้ชายให้แก่นักเรียนของโรงเรียนนาฏศิลป คือ ขุนวาดพิศวง (แถม ศิลปชีวิน) ซึ่งเป็นอดีตศิลปินโขนนางในสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นผู้วางรากฐานการฝึกหัดบทนางโขนให้แก่เด็กชาย โดยปกติท่านเป็นผู้ที่มีกิริยาสุภาพ

[110] กรมศิลปากร, โขน : อัจฉริยนาฏกรรมสยาม (กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด, 2556), หน้า 83.

เรียบร้อย เวลานั่งจะนั่งเข่าชิดเสมอ[111] ด้วยลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพของท่าน ทำให้ท่านสามารถถ่ายทอดบทบาทตัวนางโขนได้อย่างสมบทบาท รวมทั้งสามารถอธิบายความแตกต่างระหว่าง นางเอก นางรอง นางกำนัลได้ อีกทั้งท่านยังอธิบายว่าบทบาทนางโขนยังเน้นการวางสีหน้าที่นิ่ง เรียบเฉย ไม่เน้นการแสดงอารมณ์ความรู้สึกที่เด่นชัด ท่านจึงมีผลงานในฐานะผู้ฝึกหัดการแสดงบทบาทนางโขนให้แก่นักเรียนชายในโรงเรียนนาฏศิลปในยุคนั้น

นอกจากขุนวาดพิศวงแล้ว เมื่อมีการจัดการแสดงโขนของกรมศิลปากร มีการนำครูละครจากวังต่างๆมาเป็นครูผู้สอนและวางรากฐานนาฏยศิลป์ไทยในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ อีกทั้งยังมีบทบาทในการฝึกหัดการแสดงบทบาทของตัวนางโขน ทำให้ครูละครเหล่านี้ได้นำกระบวนท่า ลีลา และวิธีการในการแสดงละครมาประยุกต์ใช้กับการแสดงบทบาทนางโขน ซึ่งผู้วิจัยขอกล่าวถึงเฉพาะครูละครที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการประดิษฐ์ท่า การควบคุมและฝึกซ้อมการแสดงโขน ดังนี้

<u>คุณครูศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก</u>

นางศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก หรือที่รู้จักกันโดยทั่วไปในชื่อหม่อมครูต่วน เมื่ออายุได้ 9 ขวบ ได้ฝากตัวเพื่อรับการฝึกหัดละครในบ้านเจ้าพระยาเทเวศวร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ท่านได้ฝึกหัดเป็นตัวนางกับหม่อมวัน และได้พัฒนาฝีมือจนเป็นที่พอใจของครูและท่านเจ้าพระยาเทเวศวร์ฯ ท่านมีความสามารถในด้านการแสดงละครหลายประเภททั้งละครใน ละครนอก และละครดึกดำบรรพ์ เป็นผู้ที่มีฝีมือในด้านการละครมากได้แสดงบทเด่นและสำคัญหลายบท เช่น นางสีดา นางรจนา นางศุภลักษณ์ นางยุบล ฯลฯ และเคยแสดงหน้าพระพักตร์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

ท่านได้ลาออกจากบ้านเจ้าพระยาเทเวศวร์ฯ เพื่อไปอยู่กับญาติ ต่อมาเมื่อมีการตั้งกองมหรสพ สังกัดกระทรวงวังขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวท่านได้เข้ารับราชการโดยมีหน้าที่รับผิดชอบคือฝึกหัดตัวนางโขนหลวงละครหลวงและละครดึกดำบรรพ์ เมื่อยุบกระทรวงวังท่านได้ลาออกจากราชการ ในปีพ.ศ.2477 มีการจัดตั้งโรงเรียน

---

[111] สัมภาษณ์, <u>สุวรรณี ชลานุเคราะห์</u>, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง. 20 มีนาคม 2558.

นาฏดุริยางคศาสตร์ขึ้นท่านได้ถูกเชิญมารับราชการครู และท่านได้เป็นผู้วางรากฐานโขนละครด้านตัวนางให้กับโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ และมีบทบาทในการฝึกหัดบทบาทนางโขนที่สำคัญยิ่ง

<u>คุณครูลมุล ยมะคุปต์</u>

คุณครูลมุล ยมะคุปต์เป็นละครวังสวนกุหลาบ ท่านได้ถวายตัวฝึกหัดละครณ วังสวนกุหลาบ ตั้งแต่อายุ 6 ขวบ ท่านได้ฝึกหัดเป็นตัวพระ ได้เรียนกับครูละครที่สำคัญหลายท่าน ท่านได้ศึกษาการละครทุกประเภท ทั้งโขน ละครใน ละครนอก และละครพันทาง กระบวนรำอาวุธต่างๆ ทั้งอาวุธสั้นและอาวุธยาว เช่น ฉายกริช ฉากพระขรรค์ ฉากกระบองยาว ไม้จีน 14 ไม้ และไม้บุ๊จีน เป็นต้น นอกจากนั้นท่านยังได้ศึกษาระบำของต่างชาติหรือที่เรียกว่าระบำฝรั่งด้วย สำหรับ ตัวนางที่ท่านได้ศึกษาคือ รำฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง และกราวนางยักษ์ ในขณะที่อยู่ที่วังสวนกุหลาบท่านได้รับคัดเลือกให้แสดงเป็นตัวเอกของเรื่องหรือของตอนอยู่เสมอ เช่น แสดงเป็นอิเหนา สียะตรา สังคามาระตา วิหยาสะกำในละครในเรื่อง อิเหนา แสดงเป็นพระราม พระมงกุฎ อินทรชิต ในการแสดงละครในเรื่อง รามเกียรติ์ แสดงเป็นพระวิศณุกรรม พระมาตุลี พระสังข์เจ้าเงาะ ในละครนอกเรื่อง สังข์ทอง แสดงเป็นฮเนาและซมพลา ในละครนอกเรื่อง เงาะป่า แสดงเป็นพระลอในละครพันทางเรื่อง พระลอ แสดงเป็นสมิงพระรามและสมิงนครอินทร์ ในละครพันทางเรื่อง ราชาธิราช[112] เป็นต้น ต่อมาท่านได้ย้ายไปอยู่วังเพชรบูรณ์ ได้ศึกษาและแสดงละครดึกดำบรรพ์เกือบทุกเรื่องทั้งที่เป็นบทพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย และเมื่อท่านได้เข้ามารับราชการเป็นครูสอนละครในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ท่านเป็นครูคนแรกที่วางรากฐานการเรียนการสอนละครตัวพระ ท่านได้ร่วมกับหม่อมครูต่วน คุณครูมัลลี คุณครูผันและคุณครูเฉลยประดิษฐ์กระบวนท่ารำ ระบำ โขน และละครมากมาย

นอกจากนี้ คุณครูลมุล ยมะคุปต์ยังเป็นผู้ควบคุม ฝึกซ้อม และให้ท่ารำของบทตัวเอกในการแสดงโขนละครของกรมศิลปากร และจากประสบการณ์การเรียน การแสดง และการประดิษฐ์ชุดการแสดงแล้วท่านมีความรู้ ความเข้าใจในบทบาทการแสดงของตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และ

---

[112] ประเมษฐ์ บุณยะชัย, "ชีวประวัติคุณครูลมุล ยมะคุปต์",<u>คุณานุสรณ์ ครบรอบ 100 ปี คุณครูลมุล ยมะคุปต์ 2 มิถุนายน 2548</u> (กรุงเทพมหานคร: ม.ป.พ., 2548), หน้า 6.

ตัวลิงได้เป็นอย่างดี และในการแสดงโขนของตัวนางท่านเป็นครูท่านหนึ่งที่ได้เป็นผู้ให้ท่า ฝึกซ้อมและสอนกลวิธีการแสดงแก่ผู้แสดงชั้นหลังด้วย

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ท่านได้ถวายตัวเป็นละครในวังสวนกุหลาบเมื่ออายุ 8 ขวบ ในขณะเป็นละครในวังสวนกุหลาบท่านได้คัดเลือกให้รับบทบาทการแสดงเป็นตัวเอกอยู่เสมอ บทบาทสำคัญที่ท่านได้รับ เช่น พระพิราพทรงเครื่อง ทศกัณฐ์ รามสูร อิเหนา พระไวย ไชยเชษฐ์ และไกรทอง เป็นต้น บทบาทตัวนางที่สำคัญที่ท่านได้รับในขณะเป็นละครที่วังสวนกุหลาบ ได้แก่ บทบาทนางดรสา ในละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน ดรสาแบหลา ท่านได้เข้ารับราชการในกรมศิลปากร ได้เป็นผู้ปรับปรุงและฟื้นฟูการแสดงโขนละครของกรมศิลปากร ท่านทำการฝึกซ้อมและให้ท่าการแสดงโขนและละครของกรมศิลปากรทุกเรื่องทั้งบทบาทตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์และตัวลิง

คุณครูมัลลี คงประภัศร์

คุณครูมัลลี คงประภัศร์ มีนามเดิมว่าปุย เมื่ออายุ 8 ขวบได้ดูละครรำคณะละครของพระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ คุณครูมัลลีมีความชอบในศิลปะการแสดงจนแอบหนีมารดาติดตามคณะละครไปและได้ฝากตัวเพื่อเข้ารับการฝึกหัดละครในคณะละครของพระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ ท่านเคยแสดงบทบาทสำคัญหลายตัว เช่น พระวศิษฐและพระวิศวามิตร ปรศุราม ท้าวยศวิมล นางจันท์เทวี และเจ้าเงาะในละครเรื่องสังข์ทองซึ่งเป็นบทบาทที่ท่านแสดงได้ดีจนคนถือเป็นเอกลักษณ์ประจำตัว ครั้นเข้ามาสอนในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ท่านได้ถ่ายทอดท่ารำสำคัญให้แก่ศิษย์ ได้แก่ ท่ารำเงาะ ท่ารำสมิงพระรามตัวรบ และสมิงพระรามตัวแต่งงาน ท่ารำกามนี ท่ารำพระเจ้ากรุงจีน ท่ารำโจเปียวราชทูต ท่าเดินของทหารเลว และหน้าขี้ไก่ ท่ารำพราหมณ์โตในละครเรื่องสุวรรณหงส์ นอกจากนี้ท่านยังได้ประดิษฐ์ท่ารำซัดชาตรีอีกด้วย

คุณครูมัลลี คงประภัศร์ได้ฝึกหัดละครจนมีความชำนาญในละครทุกประเภทและทุกบทบาท ท่านสามารถจดจำท่ารำและวิธีการแสดงละครได้ดีทั้งตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง รวมไปถึงตัวละครที่เป็นสัตว์ด้วย อีกทั้งยังมีบทบาทในการฝึกหัดตัวนางโขนให้แก่นักเรียนชาย – หญิงในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ด้วย

<u>คุณครูผัน โมรากุล</u>

คุณครูผัน โมรากุลเป็นละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ (เจ้าจอมมารดาแพ ในรัชกาลที่ 5) ท่านได้ศึกษากับครูละครที่สำคัญหลายท่าน ท่านเข้ารับราชการเมื่อจัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ เป็นครูสอนละครฝ่ายพระ ท่านมีความเชี่ยวชาญในการแสดงละครพันทางไม้รบจีนและไม้บู๊ ซึ่งท่านได้ถ่ายทอดบทบาทการรบระหว่างสมิงพระรามและกามนี และบทบาทพระเจ้ากรุงจีนในละครเรื่องราชาธิราชให้กับศิษย์ของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์หลายคน นอกจากนี้ ท่านได้ช่วยฝึกซ้อม และเป็นผู้ให้ท่าละครในการแสดงโขนและละครของกรมศิลปากรอยู่เสมอ

<u>คุณครูเฉลย ศุขะวณิช</u>

คุณครูเฉลย ศุขะวณิชเป็นละครในวังสวนกุหลาบ ท่านได้เข้าถวายตัวเมื่ออายุ 7 ขวบ ท่านได้ฝึกหัดเป็นตัวนาง ได้ศึกษากับครูละครสำคัญหลายท่าน ในขณะที่อยู่ที่วังสวนกุหลาบท่านได้รับคัดเลือกให้แสดงเป็นตัวละครเอกฝ่ายนางอยู่เสมอ ทั้งละครใน และละครนอก ต่อมาคณะละครวังสวนกุหลาบได้ย้ายไปอยู่วังเพชรบูรณ์ซึ่งเป็นสถานที่ที่ท่านได้ศึกษาและแสดงละครดึกดำบรรพ์ ละครดึกดำบรรพ์ที่ท่านแสดงได้แก่ อิเหนา ตอน ไหว้พระ สังข์ทอง ตอน ลงกระท่อม พระยศเกตุ จันทกินรี และสองกรกวิก ซึ่งท่านได้รับคัดเลือกให้แสดงเป็นตัวเอกเช่นเดิม บทบาทการแสดงตัวเอกที่ท่านเคยได้รับ เช่น นางมะเดหวี นางประไหมสุหรี นางดรสา ในละครในเรื่องอิเหนา นางศุภลักษณ์ในละครในเรื่อง อุณรุท สุครีพและหัวหน้ารากษสในละครเรื่อง รามเกียรติ์ นางจันทาในละครนอกเรื่อง สังข์ทอง นางเกสรสุมณฑา ในละครนอกเรื่อง สังข์ศิลป์ชัย นางสุวรรณมาลี กับนางวาลี ในละครนอกเรื่อง พระอภัยมณี เฒ่าทัศประสาทในละครนอกเรื่องคาวี นางมณฑา ในละครนอกและละครดึกดำบรรพ์เรื่อง สังข์ทอง [113]

คุณครูเฉลย ศุขะวณิชได้เข้ารับราชการเป็นครูสอนละครในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ มีหน้าที่รับผิดชอบในการทำการสอนละครฝ่ายนาง ท่านได้เป็นผู้ฝึกซ้อม และให้ท่าบทบาทตัวนาง

---

[113] รจนา สุนทรานนท์, “นามานุกรมนาฏยศิลปิน : การศึกษาการสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากร”, วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ปีการศึกษา 2549, หน้า 249.

ที่สำคัญในการแสดงโขนและละครของกรมศิลปากร พร้อมทั้งได้นำวิชาละครที่ท่านได้เคยศึกษาบรรจุเข้าในหลักสูตรของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์และใช้ในการเรียนการสอนมาจนปัจจุบัน

นอกจากบรมครูละครข้างต้นแล้ว ยังมีครูผู้เกี่ยวข้องกับการฝึกหัดการแสดงโขนและบทบาทนางโขนอีกหลายท่าน อาทิ หลวงวิลาศวงงาม ครูอาคม สายาคม ครูจำเรียง พุธประดับ ครูสอาด แสงสว่าง ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ครูศิริวัฒน์ แสงสว่าง ครูเจริญจิต ภัทรเสวี ครูอัจฉรา อยู่ปิยะ ฯลฯ ซึ่งการแสดงโขนในแต่ละคราวจึงเต็มไปด้วยการคัดสรร กลั่นกรอง และฝึกหัดโดยครูผู้มีประสบการณ์ในการแสดงชั้นเลิศ ก่อนจะนำการแสดงโขนออกแสดงให้ประชาชนชม

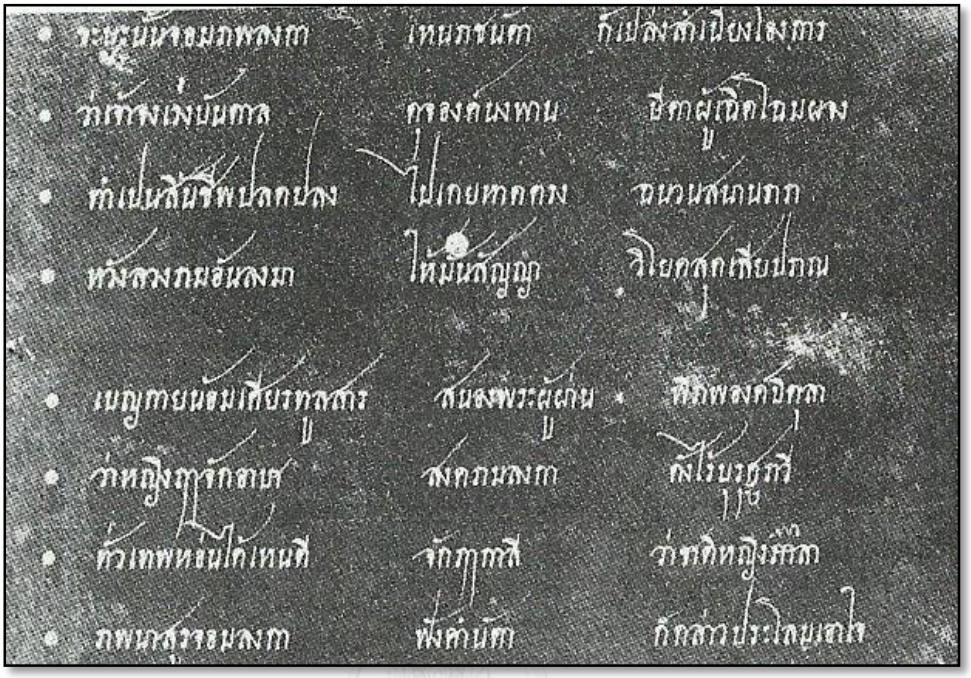
ด้วยเหตุผลของการนำครูละครที่เป็นผู้หญิงเข้ามาฝึกหัดการแสดงโขน ผนวกกับการใช้ผู้หญิงแสดงบทบาทนางโขนแทนผู้ชายแบบดั้งเดิม อิทธิพลของท่ารำแบบละครและพื้นฐานการฝึกหัดละครของเด็กผู้หญิงย่อมส่งผลต่อนาฏยลักษณ์ของการแสดงโขนให้มีลักษณะที่ใกล้เคียงละครมากยิ่งขึ้น ซึ่งผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงอิทธิพลของละครที่ส่งผลต่อนาฏยลักษณ์ของนางโขนไว้ในบทที่ 5 วิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของนางโขนต่อไป

2.4.3 **บทนางโขน**

หลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดที่สามารถสืบค้นความเกี่ยวข้องกับนางโขนของไทยปรากฏในรามเกียรติ์คำพากย์ สำนวนสมัยอยุธยา คัดจากสมุดไทยดำอักษรเส้นรง ซึ่งต่อมาได้รับการตีพิมพ์ลงในหนังสือวชิรญาณรายเดือน พ.ศ. 2447 เนื้อความกล่าวถึง ตอนสีดาหายถึงกุมภกรรณล้ม ซึ่งปรากฏบทบาทของตัวนางตัวเอกในรามเกียรติ์คำพากย์จำนวน 9 บท ดังนี้

1) นางสีดา ตอนสีดาหาย หนุมานถวายแหวน และนางลอย
2) นางสำมนักขา ตอนสีดาหาย
3) นางเบญกาย ตอนพิเภกถูกขับ และนางลอย
4) นางตรีชฎา ตอนพิเภกถูกขับ และนางลอย
5) นางสุพรรณมัจฉา ตอนจองถนน และกำเนิดมัจฉานุ
6) นางมณโฑ ตอนสุครีพหักฉัตร
7) นางพิรากวน ตอนศึกไมยราพ
8) นางจันทวดี ตอนกุมภกรรณทดน้ำ

9) นางคันธมาลี ตอนกุมภกรรณทดน้ำ[114]



ภาพที่ 17 คำพากย์รามเกียรติ์สำนวนสมัยกรุงศรีอยุธยา ตอน นางลอย[115]
จารึกลงบนสมุดไทดำ อักษรเส้นรง

รามเกียรติ์คำพากย์ฉบับนี้ เป็นคำพากย์เรื่องรามเกียรติ์สำนวนสมัยอยุธยาที่สมบูรณ์ที่สุดเข้าใจว่าใช้ทั้งพากย์หนังและพากย์โขน[116] ดังนั้น จึงสามารถอนุมานได้ว่า น่าจะมีการแสดงโขนเกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี โดยมีบทบาทของตัวนางโขนตามคำพากย์ข้างต้น

[114] กรมศิลปากร, ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒนากร ,2471), หน้า 10 - 77.

[115] ประพันธ์ สุคนธะชาติ, รามเกียรติ์ ตอนนางลอย, หน้า 10.

[116] เสาวณิต วิงวอน, "การศึกษาวิเคราะห์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์", หน้า 107.

ต่อมาในสมัยกรุงธนบุรี สมเด็จพระเจ้าตากสินได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ไว้หลายตอน ซึ่งปรากฏบทตัวนางไว้เช่นกัน ได้แก่ ตอนพระมงกุฎ ตอนหณุมานเกี้ยววานรินจนท้าวมาลีวราชมา ตอนท้าวมาลีวราชพิพากษาความ จนทศกรรฐ์เข้าเมือง ตอนทศกรรฐ์ตั้งพิธีทรายกรด, พระลักษมณ์ต้องหอกกบิลพัสดุ์ จนผูกผมทศกรรฐ์กับนางมณโฑ[117] แต่เมื่อพิจารณาตามบทพระราชนิพนธ์น่าจะจัดการแสดงแบบละครหลวง เพราะไม่ปรากฏบทพากย์ - เจรจา อย่างไรก็ดี ในรัชสมัยนี้ยังคงเป็นช่วงเวลาที่เป็นรอยต่อสืบทอดการแสดงโขนจากสมัยกรุงศรีอยุธยาไปยังกรุงรัตนโกสินทร์แม้ว่าบ้านเมืองจะมีศึกสงครามแทบทั้งรัชกาลก็ตาม

ในสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 ในปีพ.ศ. 2340 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงโปรดให้ประชุมนักปราชญ์ราชบัณฑิตร่วมกันแต่งบทละครเรื่องรามเกียรติ์ถวาย พระองค์ทรงตรวจชำระและตราเป็นพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ตั้งแต่ต้นจนจบ ความยาวถึง 116 เล่มสมุดไทย แม้ว่าจะมีลักษณะเป็นกลอนบทละคร แต่ถือว่าเป็นต้นฉบับสำหรับพระนครที่ใช้แต่งเป็นบทโขนในยุคสมัยต่อมา

ในสมัยกรุงธนบุรี สมเด็จพระเจ้าตากสินได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ไว้หลายตอน ซึ่งตอนที่มีบทบาทนางโขนมีจำนวน 3 ตอน ได้แก่

1) นางสีดา ตอนพระมงกุฎ ท้าวมาลีวราชว่าความ
2) นางวานริน ตอนหณุมานเกี้ยววานริน
3) นางมณโฑ ตอนทศกรรฐ์ตั้งพิธีทรายกรด – ผูกผมทศกรรฐ์กับนางมณโฑ

อย่างไรก็ดี เมื่อพิจารณาตามบทพระราชนิพนธ์น่าจะจัดการแสดงแบบละครหลวง เพราะไม่ปรากฏบทพากย์ - เจรจา ในรัชสมัยนี้ยังคงเป็นช่วงเวลาที่เป็นรอยต่อสืบทอดการแสดงโขน รวมทั้งบทโขนจากสมัยกรุงศรีอยุธยาไปยังกรุงรัตนโกสินทร์ แม้ว่าบ้านเมืองจะมี

---

[117] กี อยู่โพธิ์, บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี และเล่าเรื่องหนังสือรามเกียรติ์, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา,2506), หน้า 180.

ศึกสงครามแทบทั้งรัชกาลก็ตาม รวมทั้งบทพระราชนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าตากสินนี้ยังเป็นต้นฉบับของบทโขนในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์สืบต่อมาด้วย

ในสมัยรัตนโกสินทร์ บทโขนมีที่มาจากพระราชนิพนธ์ของพระเจ้าแผ่นดินหลายพระองค์ รวมทั้งหน่วยงานที่สืบทอดการแสดงโขนจากราชสำนักได้นำบทพระราชนิพนธ์มาปรับปรุงสำหรับจัดแสดง ซึ่งมีอยู่ด้วยกันหลายฉบับ ดังนี้

1. บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 เป็นบทละครที่มุ่งหมายให้มีเนื้อความสมบูรณ์ตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง และเป็นบทที่มีตัวนางจำนวนมากที่สุดรวมทั้งสิ้น 69 ตัว

2. บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เป็นบทที่แต่งขึ้นสำหรับแสดงในพระราชวัง ตั้งแต่ตอนหนุมานถวายแหวนให้นางสีดา จนถึงทศกัณฐ์ตาย พระรามกลับเมืองอโยธยา และตอนบุตรลพ

3. คำพากย์รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เป็นบทที่แต่งขึ้นสำหรับแสดงโขน มีเพลงหน้าพาทย์ และเจรจากำกับไว้ด้วย ตอนที่ปรากฏบทนางโขนคือ ตอนนางลอย

4. บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 มีบทตัวนางแทรกอยู่ด้วยในตอนพระรามเดินดง

5. บทเบิกโรงเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 มีบทตัวนางในตอนนารายณ์ปราบนนทุกและพระรามเข้าสวนพิราพ

6. บทร้องและบทพากย์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ใช้สำหรับแสดงโขน โดยได้อิทธิพลจากรามายณะของอินเดียเป็นส่วนใหญ่ มีบทตัวนางอยู่ในตอนปราบตาฑะกา อภิเษกสมรสพระรามกับนางสีดา สีดาหาย (สูรปะนขามาหึง และพระรามตามกวาง) พิเภษณ์ถูกขับ จองถนน นางลอย กลสุขาจารพรหมาสตร์ และพิธีกุมภนิยา (รัชกาลที่ 6 ทรงเรียกบทโขนลักษณะเช่นนี้ว่า บทละครเรื่อง ดึกดำบรรพ์ ซึ่งหมายถึงเรื่องที่พระองค์นำมาจากเรื่องเก่าแก่ อาทิ รามายณะ ซึ่งแตกต่างจากบทละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์)

7. บทพากย์และเจรจา เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระ-มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ใช้สำหรับแสดงโขน มีบทตัวนางอยู่ในตอนหนุมานเผาลงกา และนางลอย

เมื่อกองการสังคีต (สำนักการสังคีต) กรมศิลปากรได้นำวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์มาปรับปรุงและจัดแสดงโขน ภายใต้การนำโดยอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ บทโขนของกรมศิลปากรมีพัฒนาการอีกขั้นหนึ่งที่สามารถแสดงได้จบเรื่องในคราวเดียว ความว่า

"เรื่องราวในรามเกียรติ์ของเรา ทั้งที่แต่งไว้เป็นบทเล่นหนังและบทเล่นละคอน ดำเนินความยืดยาวมาก เมื่อนำมาใช้เป็นบทแสดงโขน อาจารย์ทางศิลปแต่ก่อน จึงแบ่งท้องเรื่องออกแสดงเป็นตอนๆ เรียกว่า "ชุด" แต่ละชุดก็ใช้เวลาแสดงครั้งละหลายชั่วโมง ถ้าจำต้องแสดงให้จบเรื่องรามเกียรติ์ ก็จะต้องใช้เวลาแสดงหลายวันหลายคืน อาจกำหนดเวลาแสดงเป็นเดือนก็ได้... เมื่อกรมศิลปากรได้จัดโขนออกแสดงเป็นชุดๆตามฤดูกาลประจำปี ดังปรากฏเป็นที่นิยมกันแพร่หลายต่อมา ก็ได้มีผู้ดูที่รักศิลปะทางโขนและเอาใจใส่เนื้อเรื่อง หลายท่านได้เสนอขอร้องมาเนืองๆ ขอให้กรมศิลปากรจัดแสดงโขนให้จบในครั้งเดียว เมื่อได้รับข้อเสนอครั้งแรกๆก็ดูจะเป็นไปไม่ได้ แต่เมื่อได้นำมาพิจารณาด้วยเหตุผลและหลักวิชา ก็เห็นว่าเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ ส่วนใหญ่ก็เกี่ยวกับพระราม นางสีดา และทศกัณฐ์ ซึ่งเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในเรื่อง อย่างที่เรียกในภาษาศิลปว่า ภาคส่วนประธาน (Principals) ตัวละครนอกนั้นก็เป็นแต่เพียงภาคส่วนรอง (Subordinates) หรือตัวประกอบ... ด้วยเหตุนี้ กรมศิลปากรจึงคิดปรับปรุงบทสำหรับแสดงโขนขึ้นใหม่ ให้สามารถแสดงได้จบเรื่องในคราวเดียว... มอบให้ครูอาจารย์และศิลปินในกองการสังคีต กรมศิลปากรช่วยกันพิจารณานำเอาเนื้อเรื่องในรามเกียรติ์ของเราบ้างและบางตอนก็ปรับชื่อและท้องเรื่องไปตามรามายณะบ้าง"[118]

การจัดทำบทโขนของกรมศิลปากรจึงมีการปรับเปลี่ยนไปตามเสียงเรียกร้องของผู้ชม โดยในยุคต่อมา อาจารย์ปัญญา นิตยสุวรรณได้นำโคลงเรื่อง รามเกียรติ์ ที่เป็นบทบรรยายตัวโขนสำคัญที่จารึกในภาพจิตรกรรมฝาผนังรอบระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดารามมาประกอบการ

---

[118] กรมศิลปากร, บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ (กรุงเทพมหานคร: ม.ป.พ., 2500), หน้า 3 – 4.

แสดงโขน เป็นการแสดงเฉพาะกิจที่นำเสนอวรรณกรรมจากภาพจิตรกรรมสู่รูปแบบของการแสดงนาฏยศิลป์ประเภทโขนที่เกิดขึ้นในอีกรูปแบบหนึ่งในยุคดังกล่าว

ในเวลาต่อมา อาจารย์เสรี หวังในธรรม เป็นผู้สนับสนุนให้จัดการแสดงโขนชุดเป็นตอน โดยเน้นบทบาทตัวโขนที่สำคัญเป็นตัวดำเนินเรื่องหลัก นางโขนตัวสำคัญที่ถูกจัดให้เป็นชุดโขนได้แก่ นางสีดา ในตอน ลักษมีสีดา และนางมณโฑ ตอน มณโฑเทวี การแสดงบทนางโขนเป็นชุดเป็นตอน (Package) เป็นพัฒนาการอีกขั้นหนึ่งที่กรมศิลปากรสร้างสรรค์ขึ้น และยังคงมีการจัดแสดงโขนในลักษณะนี้สืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน

2.4.4 **เครื่องแต่งกายนางโขน**

เครื่องแต่งกายนางโขนเป็นประเด็นทางประวัติศาสตร์ที่ควรศึกษา เนื่องจากในแต่ละยุคสมัยมีข้อมูลที่อ้างอิงได้ถึงพัฒนาการความเปลี่ยนแปลงของเครื่องแต่งกายนางโขนโดยส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลจากพระราชกำหนด หรือประกาศจากราชสำนัก ต่อมาเมื่อการแสดงโขนอยู่ในความควบคุมดูแลของกรมศิลปากร เครื่องแต่งกายนางโขนมีการพัฒนาให้เหมาะสมกับการแสดงและสภาพการณ์ของสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองในยุคนั้น รวมทั้งราชสำนักไทยยังให้การอุปถัมภ์และพัฒนาเครื่องแต่งกายนางโขนให้มีความเปลี่ยนแปลงไปตามวาระต่างๆ ซึ่งสะท้อนความผูกพันระหว่างการแสดงโขนกับราชสำนักไทยที่แน่นแฟ้นยาวนานมาโดยตลอด แต่ด้วยประวัติศาสตร์เกี่ยวกับเครื่องแต่งกายของนางโขนนั้นมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับรูปแบบการแต่งกายของนางโขนในยุคปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงขอนำเนื้อหาในส่วนของประวัติศาสตร์ด้านเครื่องแต่งกายนางโขนไปผนวกรวมอยู่ในองค์ประกอบการแสดง หัวข้อเครื่องแต่งกายนางโขนซึ่งจะกล่าวถึงต่อไปในบทที่ 4

2.5 **สรุป**

ข้อมูลทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับบทบาทนางโขนโดยส่วนใหญ่เป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยวิทยานิพนธ์ระดับบัณฑิตศึกษา ทั้งในด้านการวิจัยเชิงวรรณกรรม ประวัติศาสตร์ ดนตรี การพากย์ – เจรจา การแสดงนาฏยศิลป์ไทยประเภทโขน รวมทั้งบริบทที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน ซึ่งการเก็บข้อมูลนั้นจะต้องอาศัยการวิเคราะห์ตีความเพื่อใช้ข้อมูลอ้างอิงเฉพาะส่วนที่มี

ความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับนางโขนเท่านั้น รวมทั้งนำข้อมูลบางส่วนมาใช้ในการอ้างอิง และตั้งประเด็นขึ้นใหม่ที่ไม่ซ้ำซ้อนกับงานวิทยานิพนธ์ที่มีอยู่เดิม

ในส่วนของวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้หยิบยกวรรณกรรมรามายณะของอินเดียมาเป็นต้นฉบับในการสอบทานกับวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ฉบับราชสำนักไทย เพื่อศึกษาภูมิหลังต้นกำเนิด นิสัย บุคลิกภาพ ซึ่งข้อมูลในรามายณะและรามเกียรติ์มีทั้งส่วนที่คล้ายคลึงกันและขัดแย้งกัน บางส่วนพบในรามเกียรติ์ของไทยแต่ไม่พบในรามายณะ ซึ่งผู้วิจัยได้นำข้อมูลทั้งหมดพิจารณาอันจะนำไปสู่การแสวงหานาฏยลักษณ์เฉพาะบทบาทต่อไป

ด้านทฤษฎีที่นำมาใช้ในการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่

1. ทฤษฎีมนุธรรมศาสตร์ ใช้ในการวิเคราะห์หาแนวทาง ข้อปฏิบัติ และพฤติกรรมที่พึงกระทำและพึงละเว้นของสตรีอินเดียที่ส่งอิทธิพลต่อมหากาพย์รามายณะ

2. ทฤษฎีนาฏยศาสตร์ ในส่วนของรสและภาวะ ใช้ในการวิเคราะห์เพื่อแสวงหานาฏยลักษณ์ของบทบาทนางโขนบทสำคัญ

ในส่วนของการค้นคว้าเชิงประวัติศาสตร์มิได้มีการบันทึกโดยตรงเกี่ยวกับการแสดงในบทบาทนางโขน รวมทั้งในยุคสมัยที่ยังไม่มีภาพถ่ายในประเทศไทย (ก่อนรัชกาลที่ 5) จึงไม่ปรากฏภาพถ่ายหลักฐานการแสดงในบทบาทนางโขนมาถึงยุคปัจจุบัน การค้นคว้าจึงมุ่งไปที่พระราชพงศาวดารที่มีการบันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับราชสำนักไทย และพบข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงโขนที่สามารถอนุมานได้ว่ามีการสืบทอดและจัดการแสดงบทบาทนางโขน ซึ่งมีลักษณะเป็นข้อความสั้นๆ การแสดงโขนส่วนใหญ่อยู่ในงานมหรสพสมโภชและงานพระเมรุของเจ้านายชั้นสูง รวมทั้งอยู่ในการอุปถัมภ์ค้ำชู และพระบรมราชโองการที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน สะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างราชสำนักไทยกับการแสดงโขนที่แน่นแฟ้นและยาวนาน

ด้านศิลปินนางโขน เดิมราชสำนักไทยกำหนดให้การแสดงโขนใช้ผู้ชายแสดงล้วนทั้งบทตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิง และตัวนาง โดยส่วนใหญ่เป็นมหาดเล็กที่ฝึกหัดและแสดงโขน การแสดงโขนโดยผู้ชายแสดงล้วนดำรงอยู่มาจนกระทั่งถึงยุคกรมศิลปากรในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ได้ปรับเปลี่ยนให้ผู้หญิงแสดงในบทบาทตัวนาง โดยการแสดงบทบาทนางโขนผู้ชายยังคงมีอยู่บ้านตามวาระพิเศษต่างๆที่จัดโดยกรมศิลปากรและหน่วยงานอื่นๆ

ครูนางโขนผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการกำหนดท่ารำที่ทำให้นาฏยลักษณ์ของนางโขนมีความเปลี่ยนแปลงไปคือ บรรดาครูละครจากวังต่างๆที่เข้ามาทำการสอนในโรงเรียนนาฏศิลป ซึ่งท่านได้นำลักษณะของละคร เช่น การรำใช้บท ท่วงท่าลีลา การแสดงอารมณ์ตามวิสัยของสตรีแท้ๆ เข้าไปผนวกรวมกับการแสดงบทบาทนางโขน ซึ่งเป็นหนึ่งในสาเหตุที่ทำให้นาฏยลักษณ์ของนางโขนมีความเปลี่ยนแปลงไป

ในส่วนของบทที่ใช้ในการแสดงโขน พระมหากษัตริย์ นักปราชญ์ ราชบัณฑิต และกวีผู้ทรงภูมิต่างๆนับตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ล้วนแล้วแต่มีส่วนในการสร้างสรรค์บทสำหรับแสดงโขน โดยปรับเปลี่ยนให้เหมาะกับการแสดงในแต่ละยุคสมัย และต้องตามรสนิยมของผู้ประพันธ์ ซึ่งสืบทอดมายังกรมศิลปากรที่ปรับบทโขนให้สอดคล้องกับการแสดงโขนและบทบาทนางโขนให้มีความหลากหลาย และเป็นแบบแผนดังปรากฏอยู่ในปัจจุบัน

ข้อมูลทั้งหมดดังกล่าวข้างต้น เป็นส่วนสำคัญต่อการนำมาวิเคราะห์การแสดงนาฏยลักษณ์ หากแต่ข้อมูลเกี่ยวกับตัวโขนในรามเกียรติ์แต่ละประเภทแบ่งตามชาติกำเนิด การจัดการแสดงและองค์ประกอบการแสดงล้วนแล้วแต่มีความสำคัญต่อบทบาทนางโขนเช่นกัน ซึ่งผู้วิจัยพึงศึกษารวบรวมไว้และจะกล่าวถึงในเนื้อหาบทที่ 4 ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง “นาฏยลักษณ์ของนางโขน” ฉบับนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางการวิจัยและขั้นตอนการดำเนินการวิจัยด้วยวิธีการที่หลากหลาย เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่สามารถวิเคราะห์เป็นองค์ความรู้ใหม่ให้กับการแสดงโขนของไทย โดยมุ่งเน้นบทบาทนางโขนเป็นสำคัญ ผู้วิจัยได้เลือกสรรวิธีดำเนินการวิจัยที่เหมาะสมกับหัวข้อวิจัย โดยกำหนดเป็นหัวข้อต่างๆตามลำดับดังนี้

3.1 ปแบบของการวิจัย

3.2 แหล่งค้นคว้า/กลุ่มตัวอย่างในงานวิจัย

3.3 วิธีที่ใช้ดำเนินการวิจัย

3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

3.5 ข้อดี ข้อจำกัดและแนวทางการแก้ไขของวิธีที่ใช้ดำเนินการวิจัย

3.6 สรุป

3.1 รูปแบบของการวิจัย

ผู้วิจัยกำหนดรูปแบบของการวิจัยวิทยานิพนธ์เรื่อง “นาฏยลักษณ์ของนางโขน” เป็นรูปแบบงานวิจัยเชิงคุณภาพที่ผสมผสานระหว่างการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์และเชิงพรรณนา ในส่วนขอการเก็บข้อมูลพื้นฐานใช้วิธีการเก็บข้อมูลจากประวัติศาสตร์การแสดงโขนของไทย แล้วใช้วิธีพรรณนาวิเคราะห์ในส่วนของการแสวงหานาฏยลักษณ์ของนางโขน ซึ่งองค์ความรู้ทางด้านนาฏยลักษณ์ของการแสดงในปัจจุบันมีอยู่เป็นจำนวนน้อยมาก ผู้วิจัยเริ่มจากการวิเคราะห์เรียบเรียง และสรุปนาฏยลักษณ์ทั้งจากข้อมูลภูมิหลังของบทบาทนางโขนที่ปรากฏในวรรณกรรมผสมผสานกับการวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีนาฏยศาสตร์ พรรณนาสิ่งที่บทบาทนางโขนบทสำคัญพึงมีแล้วจึงสรุปเป็นนาฏยลักษณ์

3.2 แหล่งค้นคว้า/กลุ่มตัวอย่างในงานวิจัย

ผู้วิจัยมุ่งการศึกษาค้นคว้าไปที่การแสดงโขนของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร เนื่องจากเป็นหน่วยงานของรัฐที่ทำหน้าที่จัดการแสดงโขนที่สืบทอดมาจากราชสำนักโดยตรง แล้วสืบค้นเชิงประวัติศาสตร์ไปยังการแสดงโขนที่ปรากฏในบันทึกประวัติศาสตร์ พงศาวดาร การแสดงในราชสำนัก และวังเจ้านายชั้นสูงที่ส่งอิทธิพลต่อการแสดงโขนของกรมศิลปากร ได้แก่ วังสวนกุหลาบ เป็นต้น แหล่งค้นคว้าที่สำคัญของงานวิจัยฉบับนี้ ได้แก่

1) กลุ่มงานวิจัยและพัฒนาการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
2) โรงละครแห่งชาติ
3) สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ
4) พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร
5) ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ
6) สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร
7) ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
8) สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
9) ศูนย์สารนิเทศมนุษยศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของนางโขนในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาจากบทบาทนางโขนที่มีความสำคัญในฐานะตัวดำเนินเรื่องหลัก โดยแบ่งตามชาติกำเนิดของตัวโขนออกเป็น

1. นางฟ้า กรณีศึกษา พระอุมา
2. นางมนุษย์ กรณีศึกษา นางมณโฑ
3. นางยักษ์ กรณีศึกษา นางสำมนักขาและนางเบญกาย
4. นางลูกครึ่ง กรณีศึกษา นางสีดา และนางสุพรรณมัจฉา

จากนั้นได้ทำการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์โดยแบ่งตามลักษณะกระบวนท่าของตัวนางโขน สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่ม ได้แก่

1. กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์ กรณีศึกษา นางสีดา

2. กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์ กรณีศึกษา นางสำมนักขา

3. กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และสัตว์ กรณีศึกษา นางสุพรรณมัจฉา

นอกจากนี้ ยังได้แบ่งกลุ่มตัวอย่างบุคคลที่มีความเกี่ยวข้องกับการแสดงบทบาทนางโขนออกเป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

1. กลุ่มศิลปินแห่งชาติ
2. กลุ่มศิลปินกรมศิลปากร

3.3 วิธีดำเนินการวิจัย

ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเชิงเอกสาร จากพระราชพงศาวดาร บันทึกประวัติศาสตร์ วรรณกรรม บทพระราชนิพนธ์ บทโขน หนังสือ และงานวิจัยที่สำคัญ ดังนี้

1) กรมศิลปากร, วรรณกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เล่ม 1 – 4 พ.ศ. 2540 ศึกษาเกี่ยวกับเรื่องราวรามเกียรติ์ ภูมิหลังและบทบาทการดำเนินเรื่องของตัวนางโขนจำนวน 69 ตัว

2) พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ และพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์ พ.ศ. 2553 ศึกษาเกี่ยวกับเรื่องราวรามเกียรติ์ ภูมิหลังและบทบาทการดำเนินเรื่องของตัวนางโขนบทสำคัญ

3) ดวงธิดา ราเมศวร์, รามายณะ ฉบับสันสกฤต พ.ศ. 2537 ศึกษาเกี่ยวกับเรื่องราวรามายณะที่เป็นต้นเค้าแห่งวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ในประเทศไทย รวมทั้งภูมิหลังของบทบาทของนางสีดา (พระลักษมี)

4) ราเมศ เมนอน, รามายณะ พ.ศ. 2551 ศึกษาเกี่ยวกับเรื่องราวรามายณะที่เป็นต้นเค้าแห่งวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ในประเทศไทย รวมทั้งภูมิหลังของบทบาทของนางสีดา (พระลักษมี) นางมณโฑ และนางสำมนักขา (เบญจวดี)

5) ศาสตราจารย์ปรีชา ช้างขวัญยืน, สตรีในคัมภีร์ตะวันออก โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ ลำดับที่ 34 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2541 ศึกษาเกี่ยวกับแนวคิดของสตรีในคัมภีร์มนูธรรมศาสตร์ ฐานะของสตรีในสังคมอินเดีย และแนวคิดเกี่ยวกับสตรีในซีกโลกตะวันออก

6) ธนิต อยู่โพธิ์ , โขน พ.ศ. 2539 ศึกษาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ แบบแผน จารีต และลักษณะของการแสดงโขน

7) พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องจดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี พ.ศ. 2482 ศึกษาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์การแสดงโขน และเหตุการณ์สำคัญของบ้านเมืองที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน

8) กรมศิลปากร,การศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน – ละครรำ พ.ศ. 2550 ศึกษาประวัติศาสตร์ด้านเครื่องแต่งกายของนางโขนและลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องของบทบาทนางโขน

9) ประพันธ์ สุคนธะชาติ, รามเกียรติ์ตอน นางลอย พ.ศ.2513 ศึกษาเกี่ยวกับบทโขน บทละคร บทประพันธ์เรื่องรามเกียรติ์ ตอน นางลอยในรูปแบบต่างๆ

10) ธนิต อยู่โพธิ์, The Khon and Lakon พ.ศ. 2506 ศึกษาเกี่ยวกับภาพประวัติศาสตร์การแสดงโขน และผู้แสดงบทบาทนางโขนของกรมศิลปากร

11) กรมศิลปากร, โขน อัจฉริยนาฏกรรมสยาม พ.ศ. 2556 ศึกษาเกี่ยวกับรูปแบบการแสดงและองค์ประกอบของการแสดงโขน มุ่งเน้นที่บทบาทนางโขน

12) พลตรี ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช, ลักษณะไทย : ศิลปะการแสดง (เล่ม 3)พ.ศ. 2541 ศึกษาลักษณะการแสดงโขน และเกร็ดความรู้เรื่องโขน

13) กรมศิลปากร , บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ (ไม่จำกัดปีพ.ศ.) ศึกษาเกี่ยวกับบทโขนเฉพาะตอนที่มีบทบาทตัวนางโขน อาทิ ตอน หนุมานหักสวนขวัญ ลักสีดา นางลอย จองถนนหุงน้ำทิพย์ สีดาลุยไฟ – ปราบบรรลัยกัลป์ ฯลฯ

14) เสาวณิต วิงวอน, วิทยานิพนธ์เรื่อง "การศึกษาวิเคราะห์บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์" วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีพ.ศ. 2519 ศึกษาวิธีการวิเคราะห์บทโขน 5 ฉบับ ทั้งในด้านรูปแบบ เนื้อหา และ

ภาษาในบทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ และแนวทางการตีความหมายจากบทโขน เพื่อประโยชน์ในการวิเคราะห์วรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ฉบับภาษาไทย

15) รจนา สุนทรานนท์, วิทยานิพนธ์เรื่อง "นามานุกรมนาฏยศิลปิน: การศึกษาการสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากร" วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2549 ศึกษาด้านประวัติศาสตร์เกี่ยวกับศิลปินนางโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ บทบาทของนางโขนที่ศิลปินได้ออกแสดงและสืบทอดต่อกันมา รวมทั้งสายการสืบทอดบทบาทนางโขนจากราชสำนักไทยสู่กรมมหรสพและกรมศิลปากร

16) หรรษา ติ่งสุวรรณ, วิทยานิพนธ์เรื่อง "บทบาทสตรีในรามเกียรติ์: ศึกษาเปรียบเทียบนางสีดาของอินเดียและของไทย" วิทยานิพนธ์ปริญญามานุษยวิทยามหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยวิทยา ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2548 ศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับสตรีของอินเดียที่มีอิทธิพลต่อสตรีไทย เพื่อแสวงหาบุคลิกภาพของบทบาทนางโขนไทยที่น่าจะได้ต้นแบบมาจากตัวนาง ในวรรณกรรมเรื่อง รามายณะของอินเดีย รวมทั้งแนวทางการวิเคราะห์บทบาทของนางโขนจากวรรณกรรมตามฐานะต่างๆ

17) ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, วิทยานิพนธ์เรื่อง "แบบแผนและกลวิธีการพากย์ - เจรจาโขนของกรมศิลปากร" วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2556 ศึกษาแนวทางการวิเคราะห์ลักษณะของบทโขน หน้าที่และความสำคัญของบทโขน และกลวิธีการใส่อารมณ์ในการเจรจาของตัวนางโขน

18) อนุชา บุญยัง วิทยานิพนธ์เรื่อง "การแสดงโขนของอากาศตไล" วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2543 ได้รับข้อมูลเกี่ยวกับประวัติ รูปลักษณ์ และบทบาทของตัวอากาศตะไล (เสื้อเมืองลงกา)

19) ยุทธนา แซ่พั่ว วิทยานิพนธ์เรื่อง "บทบาทการเกี้ยวในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์" วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2555 ศึกษาข้อมูลการแสดงบทบาท

การเกี้ยวพาราสี รวมทั้งแบบแผน กระบวนท่าและลักษณะการแสดงบทบาทการเกี้ยวพาราสีระหว่างตัวนางโขนกับบุรุษเพศของกรมศิลปากร

20) ธวัชชัย ดุสิตกุล วิทยานิพนธ์เรื่อง บทโขนละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต ปีการศึกษา 2547 ศึกษาบทโขน รูปแบบการนำเสนอ แนวพระราชดำริในการแสดงโขนส่วนพระองค์และพระอัจฉริยภาพในการประพันธ์บทโขนของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

21) ไพฑูรย์ เข้มแข็ง วิทยานิพนธ์เรื่อง จารีตในการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ปีการศึกษา 2537 ศึกษาแนวทางการวิเคราะห์แบบแผนการแสดง จารีต และการวิเคราะห์บทบาทตัวโขนที่สำคัญ

22) ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ วิทยานิพนธ์เรื่อง การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำ และลีลาท่ารำของโขนตัวพระ กรณีศึกษาตัวพระราม วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ปีการศึกษา 2547 ศึกษาเกี่ยวกับหลักการวิเคราะห์บทบาทตัวโขน ปรัชญาทางศาสนาที่พึงเกี่ยวข้องกับการแสดงโขน ความเป็นเทพอันเป็นภูมิหลังของตัวโขน รวมทั้งลักษณะการใช้สรีระของร่างกายส่วนต่างๆ

23) ปาริชาต นนทกานันท์, แนวความคิดเกี่ยวกับสตรีในพุทธปรัชญา วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาปรัชญา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2523 ศึกษาเกี่ยวกับฐานะบทบาทของสตรีในสังคมชาวพุทธ ความเหนือกว่า – ด้อยกว่าของสตรีกับบุรุษ

24) ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, มหกรรมรามายณะนานาชาติเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี พ.ศ. 2534 ศึกษาเกี่ยวกับอิทธิพลของรามายณะในสังคมไทย รวมทั้งภาพประวัติศาสตร์การแสดงบทบาทนางโขน

25) ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาท ของพระบาทสมเด็จพระ-มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในการส่งเสริมการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี: การศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาสารัตถศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2538

ศึกษาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์กรมมหรสพ โรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ บทบาท ลักษณะการจัดการเรียนการสอน ศิลปินและนักเรียนที่เกี่ยวข้องกับบทบาทนางโขน

26) ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน), 101 ละครวังสวนกุหลาบ จัดพิมพ์ครั้งที่ 2 เนื่องในวาระครบรอบ 101 ปี ละครวังสวนกุหลาบในพระอุปถัมภ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา พ.ศ. 2555 ศึกษาเกี่ยวกับครูและอิทธิพลด้านการจัดการแสดง และการเรียนการสอนของนางละครที่ส่งผลต่อนาฏยลักษณ์ของนางโขน

27) มหาวิทยาลัยศิลปากร, มหากาพย์รามายณะฉบับวาลมีกิ พ.ศ. 2557 ศึกษาเกี่ยวกับเรื่องราวของตัวละครเพศหญิงที่มีบทบาทสำคัญต่อการดำเนินเรื่องรามายณะ และมีความสอดคล้องเกี่ยวข้องกับรามเกียรติ์ของไทย จำนวน 4 ตัว ได้แก่ พระอุมา นางสีดา นางมันโททรี (นางมณโฑ) และนางศูรปณขา (นางสำมนักขา)

28) ราชบัณฑิตยสถาน, กฎหมายตราสามดวง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน จัดพิมพ์ตามต้นฉบับหลวง จัดพิมพ์เพื่อเฉลิมพระเกียรติในโอกาสพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงประกาศใช้กฎหมายตราสามดวงครบ 200 ปี และพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดช ทรงครองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี พ.ศ. 2550 ศึกษาเกี่ยวกับศักดินาของผู้แสดงเป็นตัวนางเอก นางเลว ที่กำหนดไว้ในกฎหมายตราสามดวง

29) สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ตำราราชเสวกครั้งกรุงเก่า พ.ศ. 2537 ศึกษาเกี่ยวกับแบบแผนการปฏิบัติตนในราชสำนัก เพื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบกับแบบแผนการแสดงบทบาทนางโขนที่ได้รับอิทธิพลจากระเบียบราชสำนักไทย

30) กรมศิลปากร, นิตยสารศิลปากร (ไม่จำกัดปี พ.ศ.) ศึกษาบทความวิชาการเกี่ยวกับนางโขน นาฏกรรมโขนในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว การแสดงโขน และศิลปินนางโขนของกรมศิลปากร

6. ศึกษาการแสดงโขนของกรมศิลปากร จากการชมการแสดงสดที่โรงละครแห่งชาติ โขนเฉลิมกรุงและงานพระเมรุของสมเด็จพระพี่นางเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี ณ เวทีกลางแจ้ง มณฑลพิธีท้องสนามหลวง รวมจำนวนทั้งสิ้น 15 ครั้ง ได้แก่ ตอนลักสีดา สีดาผูกศอขับพิเภก นางลอย จองถนน มณโฑหุงน้ำทิพย์ ศึกไมยราพ ศึกกุมภกรรณ ลักษมีสีดา รามาวตาร ฯลฯ

7. ศึกษาการแสดงโขนพระราชทาน ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ทั้งจากการชมการแสดงสดและวีดีทัศน์บันทึกการแสดงได้แก่ นางลอย จองถนน ศึกไมยราพ และโมกขศักดิ์

8. ศึกษาการแสดงโขนเฉพาะบทบาทของตัวนางโขนเพื่อแสวงหานาฏยลักษณ์จากการชมการแสดงผ่านวีดีทัศน์บันทึกการแสดง แสดงโดยศิลปินกรมศิลปากร

9. ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์เป็นรายบุคคล ได้แก่

<u>กลุ่มศิลปินแห่งชาติ</u>

1) อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – ละครรำ) ปี พ.ศ.2533 สัมภาษณ์เกี่ยวกับประวัติศาสตร์การแสดงโขนของกรมศิลปากร และศิลปินนางโขน (ผู้ชายและผู้หญิง)

2) อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย – ละคร) ปี พ.ศ. 2554 สัมภาษณ์เกี่ยวกับประวัติศาสตร์การแสดงโขนของกรมศิลปากร บทบาทการแสดงนางโขน และรายละเอียดเกี่ยวกับบทบาทที่เคยแสดง

<u>กลุ่มนาฏศิลปิน กรมศิลปากรและอาจารย์จากวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิต-พัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม</u>

1) อาจารย์สถาพร สนทอง ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร สัมภาษณ์เกี่ยวกับการจัดการแสดงโขนของกรมศิลปากร ศิลปินนางโขน และบทบาทการแสดงนางโขน

2) อาจารย์บุนนาค ทรรทรานนท์ ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร สัมภาษณ์เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของนางโขน ศิลปินนางโขน บทบาทการแสดง และบุคลิกลักษณะเฉพาะบทบาทนางโขนที่สำคัญ

3) อาจารย์อรพินทุ์ อิศรางกูร ณ อยุธยา ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร สัมภาษณ์เกี่ยวกับการแสดงโขนของกรมศิลปากร ศิราภรณ์และการแต่งกายของนางโขน รวมทั้งเกร็ดความรู้เกี่ยวกับบทบาทนางโขน

4) อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย กรมศิลปากร สัมภาษณ์เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของนางโขน และศิลปินนางโขน

5) รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล ศาสตราภิชานประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สัมภาษณ์เกี่ยวกับศิลปินนางโขน บทบาทการแสดง และบุคลิกลักษณะเฉพาะบทบาทนางโขนที่สำคัญ

6) อาจารย์วัชนี เมษะมาน ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร สัมภาษณ์เกี่ยวกับศิลปินนางโขน การฝึกหัดบทนางยักษ์ และบุคลิกลักษณะเฉพาะบทบาทนางโขนที่สำคัญ

7) อาจารย์เดชา ยวงศรี ข้าราชการบำนาญ สำนักพระราชวัง (อดีตหัวหน้าพระตำรวจหลวงในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชและอดีตนางโขนผู้ชายของกรมศิลปากร) สัมภาษณ์เกี่ยวกับประวัติศาสตร์นางโขนผู้ชาย กระบวนท่ารำ และการฝึกหัดบทบาทนางโขน

8) อาจารย์คมสัณฐ หัวเมืองลาด นาฏศิลปินอาวุโส สัมภาษณ์เกี่ยวกับศิลปินนางโขน บทบาทการแสดง และบุคลิกลักษณะเฉพาะบทบาทนางโขนที่สำคัญ

10. เข้าร่วมสังเกตการณ์ในการสัมมนา การเสวนา และการอภิปรายเกี่ยวกับการแสดงโขนที่จัดโดยกรมศิลปากรและหน่วยงานอื่นๆ ได้แก่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 3 ตารางแสดงการเข้าร่วมสังเกตการณ์ในการสัมมนา การเสวนาและการอภิปรายกี่ยวกับการแสดงโขนและการจัดทำวิทยานิพนธ์
ที่มา : ผู้วิจัย

วันเดือนปี	**ชื่อโครงการ/หัวข้อในการสัมมนาฯ**	**วิทยากร**
27 มิถุนายน 2554	โครงการสัมมนาเชิงปฏิบัติการท่ารำการแสดงโขน บทบาทตัวนาง (ผู้ชาย) โครงการจัดการความรู้ของกรมศิลปากร ปีงบประมาณ พ.ศ. 2554 “โครงการศึกษาบทบาทการแสดงตัวนางโขน (ผู้ชาย) ของขุนวาดพิศวง”ณ โรงแรมเวียงใต้ กรุงเทพมหานคร	อาจารย์เดชา ยวงศรี อาจารย์ไพฑูรย์ ศราคณี อาจารย์บุนนาค ทรรทรานนท์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ อาจารย์คมสัณฐ หัวเมืองลาด อาจารย์ ดร. ไพโรจน์ ทองคำสุก
28 มิถุนายน 2554	โครงการการศึกษาองค์ความรู้ทางด้านการแสดงโขนของกรมศิลปากรตามบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จ-พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ โรงแรมเวียงใต้ กรุงเทพมหานคร สัมมนาหัวข้อ “นาฏกรรมรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว”	อาจารย์ราฆพ โพธิเวส อาจารย์จตุพร รัตนวราหะ อาจารย์ชวลิต สุนทรานนท์

วันเดือนปี	ชื่อโครงการ/หัวข้อในการสัมมนาฯ	วิทยากร
26 กรกฎาคม 2555	โครงการสัมมนาทางวิชาการด้านนาฏยศิลป์ “นาฏยศิลป์เพื่อหมู่มวลมนุษยชาติครั้งที่ 2” (Dance for All II) โดยภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สัมมนาหัวข้อ “นางโขนผู้ชาย”	อาจารย์คมสัณฐ หัวเมืองลาด
28 กันยายน 2555	โครงการสัมมนาวิชาการเรื่อง รามายณะนานาชาติ โดย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เสาวณิต วิงวอน
27 กุมภาพันธ์ 2557	การอภิปรายเรื่อง โขน : อัจฉริยนาฏกรรมสยาม โดยสำนักการสังคีต กรมศิลปากร	อาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ อาจารย์วันทนีย์ ม่วงบุญ อาจารย์ชวลิต สุนทรานนท์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เสาวณิต วิงวอน อาจารย์พัฒนี พร้อมสมบัติ
3 เมษายน 2558	โครงการอบรมการใช้ E – THESIS และโปรแกรม End Note	วิทยากรจากสำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
9 มิถุนายน 2558	โครงการอบรมการนำเสนองานวิจัยด้วยวาจาและโปสเตอร์ จัดโดย สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์	ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.นงลักษณ์ วิรัชชัยและศาสตราจารย์ ดร.สุวิมล ว่องวาณิช

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วันเดือนปี	ชื่อโครงการ/หัวข้อในการสัมมนาฯ	วิทยากร
9 กรกฎาคม 2558	โครงการ “แนวทางการเขียนบทความวิจัยด้านนาฏยศิลป์เพื่อการตีพิมพ์ในวารสารระดับชาติและนานาชาติ โดยภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.ปราณี กุลละวณิชย์ รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน และรองศาสตราจารย์ ดร. บุษกร สำโรงทอง

7. การปรึกษางานวิจัยกับอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก ผู้วิจัยได้ทำการปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักเพื่อจัดทำวิทยานิพนธ์ นับตั้งแต่โครงร่างวิทยานิพนธ์ การตั้งประเด็นในงานวิจัย การค้นคว้าข้อมูล การแสวงหานาฏยลักษณ์ของนางโขนที่เป็นองค์ความรู้ใหม่ การตั้งหัวข้อและการเขียนบทความวิจัยจากวิทยานิพนธ์จำนวน 2 เรื่อง รวมทั้งการเสนอเนื้อหาวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์ ทั้งในการปรึกษาแบบตัวต่อตัว และการสื่อสารผ่านระบบเครือข่ายสารสนเทศ

8. วิเคราะห์วิจัยเพื่อแสวงหาทฤษฎีนาฏยลักษณ์ของนางโขน รวมทั้งนางโขนในบริบททางสังคม และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์และการสอบปากเปล่าต่อคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ในวันจันทร์ที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2558 ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

9. ตรวจสอบการละเมิดลิขสิทธิ์สิ่งพิมพ์ออนไลน์ จากโปรแกรม Turnitin และโปรแกรมอักขราวิสุทธิ์ และบันทึกข้อมูลวิทยานิพนธ์ตั้งแต่โครงร่างวิทยานิพนธ์จนกระทั่งวิทยานิพนธ์ฉบับเต็ม โดยผ่านการตรวจสอบจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักรวมทั้งสิ้น 3 ครั้งในระบบ E-Thesis (Electronic Thesis Writing System)

10. เผยแพร่ผลงานวิทยานิพนธ์ในรูปแบบของการร่วมสัมมนาวิชาการ และเผยแพร่บทความลงในวารสารระดับชาติ โดยเสนอเพื่อขอรับการตีพิมพ์ในวารสารระดับชาติที่ผ่านการรับรองคุณภาพจากศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (Thai – Journal Citation Index Centre :

TCI) กลุ่มที่ 1 จำนวน 2 ฉบับ ซึ่งเป็นไปตามเกณฑ์ขอสำเร็จการศึกษาของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้แก่

1. บทความเรื่อง “History of the Female Characters in Khon Masked Drama” เผยแพร่ในรูปแบบของบทความวิจัยภาษาอังกฤษ ในวารสารดนตรีรังสิตของวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

2. บทความเรื่อง “บทบาทนางโขน : สีสันแห่งการแสดงโขน” เผยแพร่ในรูปแบบของบทความวิจัยภาษาไทยในวารสารรมยสาร คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์

3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยใช้การตั้งคำถามในการสัมภาษณ์เป็นเครื่องมือสำคัญในการวิจัย โดยแบ่งออกเป็นหัวข้อต่างๆ และเลือกใช้กับบุคคลที่มีความเชี่ยวชาญในแต่ละด้าน โดยแบ่งออกเป็นประเด็นสำคัญต่างๆ ดังนี้

ประเด็นด้านประวัติศาสตร์นางโขน

1. ความเป็นมาเกี่ยวกับการแสดงในบทบาทนางโขนในแต่ละยุคสมัย
2. วรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์และบทโขนสำนวนต่างๆ
3. ศิลปินนางโขน (ผู้ชายและผู้หญิง)
4. พัฒนาการด้านเครื่องแต่งกายของนางโขน
5. แหล่งค้นคว้า/บุคคลที่ควรสัมภาษณ์ข้อมูลเพิ่มเติม

ประเด็นด้านนาฏยลักษณ์

1. ภาพรวมของการแสดงในบทบาทนางโขน
2. ภูมิหลัง นิสัย บุคลิกภาพของผู้แสดงนางโขนในบทบาทสำคัญแต่ละบทบาท
3. แบบแผนและจารีตของการแสดงบทบาทนางโขน
4. ลักษณะการร่ายรำเฉพาะบทบาทที่มีอยู่ในบทบาทนางโขนและพึงมี
5. อิทธิพลของนางละครที่ส่งผลต่อการแสดงบทบาทนางโขน

6. การคัดเลือกผู้แสดงนางโขนให้เหมาะสมกับบทบาทและภูมิหลังจากวรรณกรรม

ประเด็นด้านบริบททางสังคม

1. บทบาทของสตรีอินเดียและสตรีไทยที่แฝงอยู่ในการแสดงบทบาทนางโขน

2. บทบาทนางโขนที่สะท้อนศาสนา ค่านิยม ความเชื่อ วัฒนธรรมประเพณี และบริบทด้านต่างๆของสังคมไทย

ประเด็นด้านการจัดการแสดง

1. ลักษณะการจัดการแสดงโขนของกรมศิลปากรในอดีต – ปัจจุบัน

2. แผนงานการเผยแพร่การประชาสัมพันธ์การแสดงโขนทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ

ประเด็นด้านองค์ประกอบการแสดง

1. ลักษณะของบทโขน

2. ลักษณะการขับร้องและบรรเลงเพลงประกอบการแสดงโขน

3. คุณสมบัติของผู้พากย์ – เจรจาและหลักการพากย์ – เจรจาโขน

4. หลักการเลือกใช้เครื่องแต่งกายและศิราภรณ์ในการแสดงโขน

5. หลักการเลือกใช้อุปกรณ์เครื่องโรง

6. พัฒนาการในการจัดฉากประกอบการแสดงโขน

จากนั้น ได้นำเนื้อหาของการสัมภาษณ์มาประกอบการวิเคราะห์และการนำเสนอข้อมูลเนื้อหาในบทต่างๆตามหัวข้อที่เรียบเรียงเป็นโครงร่างวิจัยในบทที่ 1

3.5 ข้อดี ข้อจำกัดและแนวทางการแก้ไขของวิธีที่ใช้ดำเนินการวิจัย

จากการค้นคว้าวิจัยและเรียบเรียงงานวิทยานิพนธ์เรื่อง “นาฏยลักษณ์ของนางโขน” ผู้วิจัยได้จัดอันดับวิธีดำเนินการวิจัยตามลำดับวิธีการที่ใช้มากที่สุดไปหาวิธีการที่ใช้น้อยที่สุด และค้นพบข้อดี ข้อจำกัดและแนวทางการแก้ไขของวิธีดำเนินการวิจัยในแต่ละส่วน ซึ่งผู้วิจัยได้เรียบเรียงเป็นตารางโดยสรุป ดังนี้

ตารางที่ 4 ตารางแสดงข้อดี อุปสรรคและแนวทางการแก้ไขของวิธีที่ใช้ดำเนินการวิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย	ข้อดี	ข้อจำกัด	แนวทางการแก้ไข
1. การค้นคว้าข้อมูลทางวิชาการและวรรณกรรม	1. เป็นวิธีที่สามารถศึกษาได้อย่างละเอียดลึกซึ้ง ทำให้เกิดการค้นพบข้อมูลที่เป็นคำตอบของวิทยานิพนธ์ได้ 2. ทำให้มีแนวทางในการออกแบบงานวิจัยให้ไม่ซ้ำซ้อนกับงานวิจัยที่มีอยู่เดิมและเป็นการแสวงหา องค์ความรู้ใหม่อย่างแท้จริง 3. สอดคล้องเชื่อมโยงกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ที่ต้องการให้แสวงหานาฏยลักษณ์ ซึ่งจะต้องค้นคว้าจากงานวรรณกรรมเป็นหลัก	1. ข้อมูลเป็นไปตามที่ผู้เขียนในเรียบเรียงบันทึกไว้ และอาจข้ามประเด็นบางอย่างที่สำคัญไป 2. ข้อมูลในเชิงประวัติศาสตร์นางโขนบางประการมีความขัดแย้งกัน อาทิ ปีพ.ศ.ที่เกิดเหตุการณ์หรือความเก่าแก่ของเอกสารที่ไม่สามารถระบุรายละเอียดได้ครบถ้วน 3. ข้อมูลที่ถอดความจากภาษาสันสกฤตมาเป็นภาษาอังกฤษ และจากภาษาอังกฤษมาเป็นภาษาไทย	1. ใช้วิธีสอบทานวรรณกรรมหลายๆ ฉบับ เพื่อหาข้อยุติด้านข้อมูล 2. ตั้งประเด็นในการวิจัยให้มีความแตกต่างไปจากงานวิชาการที่มีอยู่

วิธีดำเนินการวิจัย	ข้อดี	ข้อจำกัด	แนวทางการแก้ไข
		อาจมีความคลาดเคลื่อน หรือเสริมโดยผู้แปล ซึ่งอาจไม่ตรงกับต้นฉบับ	
2. การสัมภาษณ์	1. ได้รับข้อมูลโดยตรงจากผู้ให้สัมภาษณ์ สามารถสอบถามในประเด็นที่เกิดความสงสัยได้ และสังเกต อวัจนภาษาของผู้ให้สัมภาษณ์ที่อาจนำไป สู่การค้นคว้าเพิ่มเติมในภายหลัง 2. ข้อมูลที่สอบถามไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรมาก่อน จึงมีความน่าสนใจและเป็นองค์ความรู้ใหม่	1. อายุ สุขภาพ และเวลาในการให้สัมภาษณ์ของผู้ให้สัมภาษณ์เป็นตัวแปรหนึ่งที่ทำให้การสัมภาษณ์ล่าช้าและไม่ครบถ้วนในบางประเด็น	1. นัดหมายวันและเวลาในการสัมภาษณ์ให้แน่นอน รวมทั้งใช้เครื่องมือในการบันทึกเพื่อป้องกันการตกหล่นของข้อมูล
3. การเข้าร่วมสัมมนาวิชาการที่เกี่ยวข้อง	1. เป็นศูนย์รวมของผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องมาร่วมเสวนา/	1. ผู้บรรยายบางท่านมีเวลาจำกัดในการบรรยาย ข้อมูลส่วนใหญ่จึงเป็นหลักการ	1.พยายามจับประเด็นสำคัญของการฟังเสวนา/บรรยาย พร้อม

วิธีดำเนินการวิจัย	ข้อดี	ข้อจำกัด	แนวทางการแก้ไข
	บรรยาย เพื่อแลกเปลี่ยนประสบการณ์และเสนอแนวคิดที่น่าสนใจใหม่ๆ ให้แก่ผู้ฟัง 2. มีการยกตัวอย่างหรือการสาธิตการแสดงที่ทำให้ผู้ฟังมองเห็นภาพและสามารถสอบถามในประเด็นที่สงสัยกับผู้ทรงคุณวุฒิโดยตรงได้	โดยทั่วไป ไม่ได้ลงรายละเอียดในเชิงลึก 2. การสัมมนาเชิงปฏิบัติการเช่น ระบบ E – Thesis มีรายละเอียดและปัญหาระบบคอมพิวเตอร์ซึ่งต้องอาศัยเวลาและการแก้ไขเฉพาะเรื่องโดยผู้เชี่ยวชาญ	บันทึกภาพไว้เตือนความทรงจำ 2. ขอคู่มือเกี่ยวกับการจัดทำระบบ E – Thesis พร้อมทั้งดาวน์โหลดและอัพเดตโปรแกรมเสริมให้สอดคล้องเพื่อรองรับการจัดทำวิทยานิพนธ์ในระบบออนไลน์
4. การปรึกษางานวิจัยกับอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	1. อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักเป็นผู้มีภูมิความรู้โดยตรงเกี่ยวกับการแสดงโขนในบทบาทของตัวนาง จึงสามารถให้แนวคิดประสบการณ์ และการตั้งประเด็นเกี่ยวกับวิทยานิพนธ์ที่เป็นองค์ความรู้ใหม่ได้ รวมทั้งสามารถตรวจสอบความ	1. ผู้วิจัยมีข้อจำกัดในด้านการบริหารเวลาการทำวิทยานิพนธ์เนื่องจากภาระงานประจำ ทำให้การส่งงานไม่ต่อเนื่อง	1. ติดต่อและส่งงานอาจารย์ให้สม่ำเสมอ รวมทั้งแก้ไขงานวิจัยตามคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

วิธีดำเนินการวิจัย	ข้อดี	ข้อจำกัด	แนวทางการแก้ไข
	ถูกต้องของข้อมูลได้โดยละเอียด		
5. การชมการแสดงสด	1. ได้ข้อมูลเชิงประจักษ์ในการแสดงโขนในบทบาทของตัวนางโขน (ปัจจุบัน) รวมทั้งบรรยากาศการแสดง วิธีการดำเนินเรื่อง ทักษะพลังการแสดงอารมณ์ ความพร้อมของผู้แสดง รวมทั้งองค์ประกอบในการแสดงอย่างครบครัน	1. การแสดงในแต่ละรอบมีอยู่จำกัด ซึ่งต้องอาศัยการบริหารจำการเวลาที่ดีและลงตัวจึงสามารถเข้าร่วมชมการแสดงได้ 2. การแสดงโขนในบางครั้งตัดตอนออกไปเพื่อให้กระชับเหมาะแก่เวลา รวมทั้งลดทอนองค์ประกอบการแสดงที่สำคัญบางประการออก ทำให้ข้อมูลที่ต้องการพบเห็นนั้นตกหล่นไปบ้าง	1. ขอปฏิทินการแสดงจากหน่วยงานที่จัดการแสดงโขน และบริหารเวลาให้สามารถเข้าร่วมชมการแสดงได้ 2. พยายามสังเกตรายละเอียดจากการแสดงสดและสอบถามผู้รู้ในประเด็นที่ไม่เข้าใจ
6. การชมการแสดงจากวีดีทัศน์	1. สามารถดูซ้ำหลายๆ รอบได้ เพื่อเน้นในจุดที่สนใจและเกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์	1. มุมกล้องในการถ่ายทำบางส่วนเน้นการถ่ายทำตัวโขนบทสำคัญ ทำ	1. สังเกตข้อมูลที่ไม่พบในวีดีทัศน์จากการชมการแสดงสด

วิธีดำเนินการวิจัย	ข้อดี	ข้อจำกัด	แนวทางการแก้ไข
	2. สามารถนำติดตัวไปชมการแสดง ณ ที่ใดก็ได้ ไม่จำกัดอยู่ภายในโรงละคร	ให้มอง ไม่เห็นในภาพรวม	2. สอบถามข้อมูลการแสดงเพิ่มเติมจากผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้อง อาทิ ศิลปินผู้แสดง ผู้กำกับการแสดง นักดนตรี เป็นต้น
7. การเผยแพร่วิทยานิพนธ์ในรูปแบบของบทความวิจัยในวารสารระดับชาติ	1. ฝึกเขียนบทความตามที่ได้รับคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และตามหลักการเขียนบทความวิจัยจากวิทยากรในงานสัมมนาฯ 2. บทความวิจัยได้ผ่านการตรวจพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ ซึ่งสามารถนำไปเผยแพร่ในเชิงวิชาการได้ในวงกว้าง	1. วารสารวิชาการที่มีคุณภาพได้รับการรับรองในฐานข้อมูล TCI กลุ่มที่ 1 มีจำนวนจำกัด และมีลำดับการตอบรับตีพิมพ์ยาวนานถึง 2 – 3 ปีล่วงหน้า 2. การเลือกหัวข้อในการเขียนบทความต้องมีความนาสนใจ แปลกใหม่ และสอดคล้องกับแนวปฏิบัติตามที่วารสารวิชาการแต่ละฉบับกำหนดไว้ จึงจะสามารถได้รับผลการตอบรับให้ตีพิมพ์ได้	1. คัดเลือกและค้นคว้าหาข้อมูลของวารสารวิชาการที่ผ่านการรับรองตามเกณฑ์ที่ประกาศโดยบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2. ศึกษาลักษณะและแนวทางของวารสารวิชาการแต่ละฉบับที่สามารถติดต่อขอลงตีพิมพ์เผยแพร่ได้ 3. เขียนบทความที่มีประเด็นที่น่าสนใจ โดยผ่านการตรวจพิจารณาจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์-

วิธีดำเนินการวิจัย	ข้อดี	ข้อจำกัด	แนวทางการแก้ไข
			หลัก และแก้ไขก่อนเสนอขอลงตีพิมพ์เผยแพร่ต่อไป

3.6 สรุป

วิธีดำเนินการวิจัยของวิทยานิพนธ์เรื่อง นาฏยลักษณ์ของนางโขนนั้นมุ่งเน้นการศึกษาวิจัยเชิงประวัติศาสตร์และเชิงพรรณนา โดยผู้วิจัยเลือกใช้วิธีการวิเคราะห์ตัวละครจากวรรณกรรมรามายณะของอินเดียและรามเกียรติ์ของไทย วิเคราะห์คุณลักษณะของนางโขนจากวรรณกรรมโดยใช้ทฤษฎีมนุธรรมศาสตร์และนาฏยศาสตร์ของอินเดีย จากนั้นสัมภาษณ์ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ การถ่ายทอด การแสดงบทบาทนางโขนตัวสำคัญ เข้าร่วมการสัมมนาองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงบทบาทนางโขนจากนักวิชาการและ ศิลปินผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงโขน วิเคราะห์วิจัยและเรียบเรียงเป็นวิทยานิพนธ์และนำเสนอต่อคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ผ่านกระบวนการตรวจสอบการละเมิดลิขสิทธิ์สิ่งพิมพ์ออนไลน์ จากโปรแกรม Turnitin และโปรแกรมอักขราวิสุทธิ์ บันทึกข้อมูลวิทยานิพนธ์ฉบับเต็มผ่านระบบ E-Thesis รวมทั้งเผยแพร่วิทยานิพนธ์ในรูปแบบของบทความวิจัยลงในวารสารวิชาการระดับชาติที่ผ่านการรับรองคุณภาพจากศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย กลุ่มที่ 1 ซึ่งเป็นไปตามเกณฑ์การจัดทำวิทยานิพนธ์ตามระเบียบของบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 4

ประเภทของนางโขน การจัดการและองค์ประกอบการแสดง

นางโขนเป็นบทบาทที่มีความหลากหลายและซับซ้อนในด้านเผ่าพันธุ์ ชาติกำเนิด ชนชั้นวรรณะ รูปลักษณ์ และบทบาทในการดำเนินเรื่อง การจัดประเภทจึงมีความสำคัญต่อการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลพื้นฐานของตัวโขน อันจะนำไปสู่การวิเคราะห์บทบาท การแสดงของนางโขน โดยมีข้อมูลพื้นฐานเป็นจุดเชื่อมโยง เพื่อให้ได้มาซึ่งนาฏยลักษณ์ของนางโขนในที่สุด นอกจากนี้ ในการแสดงโขน จำเป็นจะต้องอาศัยกระบวนการจัดการแสดง ซึ่งกรมศิลปากรเป็นหน่วยงานหลักในการจัดการแสดงโขนตามแบบฉบับราชสำนัก รวมทั้งการเลือกสรรจัดหาองค์ประกอบการแสดงเพื่อช่วยให้การแสดงโขนมีความงดงามสมบูรณ์แบบตามนาฏยจารีตที่ได้สืบทอดต่อกันมา เนื้อหาในบทนี้จึงว่าด้วย การแบ่งประเภทของนางโขนโดยผู้วิจัยได้แบ่งตามชาติกำเนิดเป็นหลัก เพื่ออธิบายชนชั้น วงศ์ตระกูล อันจะนำไปสู่คุณลักษณะของนางโขนแต่ละประเภท จากนั้น ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับการจัดการแสดงโขนตามแบบฉบับกรมศิลปากร รวมทั้งศึกษาข้อมูลด้านองค์ประกอบการแสดงที่เกี่ยวข้องกับนางโขนไว้ตามลำดับดังนี้

4.1 ประเภทของนางโขนแบ่งตามชาติกำเนิด

4.1.1 นางฟ้า

4.1.2 นางมนุษย์

4.1.3 นางอมนุษย์

4.1.4 นางยักษ์

4.1.5 นางลูกครึ่ง

4.2 แผนภูมิแสดงวงศ์ของนางโขน

4.3 การแสดงโขนตามแบบฉบับกรมศิลปากร

4.3.1 ขั้นตอนการแสดงโขน

4.3.2 การจัดการแสดงโขนของกรมศิลปากร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.4 องค์ประกอบการแสดงของนางโขน

4.4.1 ผู้แสดง

4.4.2 บทโขน

4.4.3 ดนตรี เพลง และการพากย์ – เจรจา

4.4.4 เครื่องแต่งกาย

4.4.5 อุปกรณ์

4.4.6 ฉากและเวที

4.5 สรุป

4.1 ประเภทของนางโขนแบ่งตามชาติกำเนิด

การแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ เป็นการแสดงที่ปรากฏตัวโขนเป็นจำนวนนับร้อยตัว เฉพาะตัวนางโขนนั้นมีอยู่เป็นจำนวน 69 ตัว การแบ่งประเภทของนางโขนจึงเป็นวิธีสำคัญที่สามารถอธิบายคุณลักษณะของนางโขนโดยวิธีแยกประเภทและจัดกลุ่ม ในที่นี้ ผู้วิจัยได้แบ่งกลุ่มนางโขนออกเป็น 5 กลุ่ม ตามชาติกำเนิด เนื่องจากชาติกำเนิดนั้นเป็นเครื่องบ่งชี้วงศ์ตระกูล ชนชั้น วรรณะ รูปลักษณ์ ลักษะนิสัย บุคลิกภาพ และบทบาทในการดำเนินเรื่องรามเกียรติ์ของนางโขนได้เป็นหมวดหมู่ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.1 นางฟ้า

นางฟ้า หมายถึง นางที่อาศัยอยู่บนสวรรค์ ทำหน้าที่ต่างๆเพื่อเป็นมเหสี รับใช้มหาเทพชั้นสูง รวมทั้งการแปลงกายเป็นนางฟ้าเพื่อประกอบกิจสำคัญบางประการ

4.1.1.1 จุดกำเนิดและลำดับชนชั้น

นางฟ้าที่ปรากฏในพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ส่วนใหญ่ไม่ระบุจุดกำเนิด เพียงแต่ระบุตำแหน่งหน้าที่บนสวรรค์ นางฟ้ามีจำนวนรวมทั้งสิ้น 21 องค์ ชนชั้นของนางฟ้าแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่

1) นางฟ้าตำแหน่งมเหสีของมหาเทพ นางฟ้าในกลุ่มนี้ดำรงตำแหน่งมเหสีของมหาเทพและพระฤาษี ได้แก่ พระอุมา มเหสีของพระอิศวร พระลักษมี มเหสีของพระนารายณ์ พระสุรัสวดี มเหสีของพระพรหม นางสุจิตรา นางสุชาดา นางสุธรรมา และนางสุนันทา มเหสีของพระอินทร์

2) นางฟ้าที่มีจุดกำเนิดมาจากการแปลงกายของมหาเทพเป็นนางฟ้าเพื่อประกอบกิจสำคัญ คือ อาทิ พระนารายณ์ แปลงกายเป็นนางสุวรรณอัปสรเพื่อปราบนนทุก เป็นต้น

3) นางฟ้าตำแหน่งข้ารับใช้มหาเทพ นางฟ้าในกลุ่มนี้ทำหน้าที่ถวายงานรับใช้มหาเทพชั้นสูง โดยแบ่งตามองค์เทพผู้เป็นนาย ได้แก่

<u>พระอิศวร</u> ได้แก่ นางนิลมาลี นางมาลี นางวานริน นางสุวรรณมาลี นางรัมภา และนางอรุณวดี

<u>พระอินทร์</u> ได้แก่ นางรำพา

นอกจากนี้ ยังมีนางฟ้าที่ทำหน้าที่พิทักษ์รักษาสถานที่ คือ นางมณีเมขลา และนางฟ้าที่ไม่ระบุว่าทำหน้าที่ชัดเจนอย่างไร แต่มีบทบาทในการดำเนินเรื่อง ได้แก่ นางเกสรมาลา นางดาราวดี นางบุษมาลี นางรัชนี และนางเสาวรี

4.1.1.2 **รูปลักษณ์**

ในคัมภีร์รามายณะ กล่าวว่า เมื่อพระเป็นเจ้าทั้งหลายได้กวนเกษียรสมุทรเพื่อทำน้ำอมฤตนั้น ก่อนที่จะได้น้ำอมฤตขึ้นมามีอื่นๆขึ้นมาก่อนหลายอย่าง อย่างหนึ่งคือ อัปสร ซึ่งผุดขึ้นมานับด้วยหมื่นด้วยแสน ล้วนเป็นหญิงที่มีรูปงามๆ และประดับด้วยเครื่องถนิมพิมพาภรณ์อย่างงาม

จากหนังสือ ลลิตวิสฺตร ปฐมสมโพธิฝ่ายมหายาน ได้กล่าวถึงนางฟ้าไว้ว่า นางเทพอัปสรหกหมื่นมีรัศมีดังทองคำอันงามวิมลบริสุทธิ์ และมีรัศมีดังพระจันทร์ พระอาทิตย์ มีเสียงกึกก้องไพเราะ

ในหนังสืออมนุษยนิยาย โดย ส .พลายน้อย ได้บรรยายรูปลักษณ์ของนางอัปสรไว้ว่า นางอัปสร เป็นนางฟ้าจำพวกหนึ่ง ซึ่งมีรูปงาม เป็นที่น่าพึงใจและช่างยั่วยวน แต่ความประพฤติไม่สู้จะเป็นอย่างสตรีที่สุภาพนักและช่างมารยาจำแลงแปลงตัวได้หลายอย่าง ไม่รู้จักรักใครได้ยั่งยืน มีเสน่ห์ซึ่งทำให้ชายหลง จนในอาถรรพเวทต้องมีมนตร์หรืออาถรรพณ์ไว้กันหรือแก้เสน่ห์ของอัปสร[119]

ในพงศ์รามเกียรติ์ กล่าวถึง สีกายของนางฟ้าไว้จำนวน 1 องค์ คือ นางเมขลา สีเมฆมอ[120]

จากหนังสือเรื่อง หัวโขน โดยประพันธ์ สุคนธะชาติ ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับสีกายรูปลักษณ์ และศิราภรณ์ของตัวโขนไว้ ซึ่งผู้วิจัยได้สรุปเป็นตารางแสดงรูปลักษณ์นางฟ้าไว้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[119]ส.พลายน้อย, อมนุษยนิยาย พิมพ์ครั้งที่ 4, (กรุงเทพมหานคร: ยิปซี, 2555), หน้า 29.

[120] พงศ์รามเกียรติ์ (พระนคร: โรงพิมพ์ธรรมดา, 2511), หน้า 39. (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายจิตร พิมพโกวิท ณ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม วันที่ 19 พฤศจิกายน 2511)

ตารางที่ 5 ตารางสรุปข้อมูลรูปลักษณ์ของนางฟ้าจากหนังสือเรื่อง หัวโขน ของประพันธ์ สุคนธะชาติ เรียบเรียงโดยผู้วิจัย[121]

ลำดับที่	ชื่อ	สีกาย/รูปลักษณ์	ศิราภรณ์
1	เกสรมาลา	ไม่ปรากฏ	ไม่ปรากฏ
2	ดาราวดี (ดารา, แก้วดารา)	ไม่ปรากฏ	ไม่ปรากฏ
3	นิลมาลี	ไม่ปรากฏ	ไม่ปรากฏ
4	บุษมาลี	สีขาวนวล/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
5	มาลี	ไม่ปรากฏ	ไม่ปรากฏ
6	เมขลา (มณีเมขลา)	สีเมฆมอหรือสีเขียว / หนึ่งหน้า สองมือ มีดวงแก้วมณีประจำกาย	มงกุฎนาง
7	รัชนี	ไม่ปรากฏ	ไม่ปรากฏ
8	รัมภา	สีขาว	กระบังหน้า
9	รำพา (เทพรำพา)	ไม่ปรากฏ	ไม่ปรากฏ
10	ลักษมี	สีขาวฟองน้ำ/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง

[121] ประพันธ์ สุคนธะชาติ, หัวโขน (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ศิวพร, 2514), หน้า 20 - 55.

ลำดับที่	ชื่อ	สีกาย/รูปลักษณ์	ศิราภรณ์
11	วานริน	สีนวลจันทร์ / หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
12	สุรัสวดี	สีขาวผ่อง/สีขาวนวล หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
13	สุวรรณมาลี	สีนวลผ่อง/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
14	เสาวรี	สีขาว/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
15	อรุณวดี	ไม่ปรากฏ	ไม่ปรากฏ
16	อุมา (อุมาภควดี)	สีเหลืองอ่อน หนึ่งหน้า สี่มือ	มงกุฎนาง
17	สุจิตรา	สีนวล/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
18	สุชาดา	สีขาวผ่อง/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
19	สุธรรมา	สีเหลือง/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
20	สุนันทา	สีนวลผ่อง/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
21	สุวรรณอัปสร	ไม่ปรากฏ	ไม่ปรากฏ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปลักษณ์ของนางฟ้า จากเอกสารอ้างอิงข้างต้น ประกอบกับในบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 สามารถสรุปได้ว่า นางฟ้าต้องเป็นผู้ที่มีรูปลักษณ์สมส่วน ใบหน้างดงาม ผิวพรรณผุดผ่อง มีน้ำเสียงไพเราะน่าฟัง แต่งกายด้วยพัสตราภรณ์และเครื่องถนิมพิมพาภรณ์ที่วิจิตรงดงาม โดยเฉพาะนางฟ้าตำแหน่งมเหสีต้องเป็นผู้ที่มีความงดงามอย่างยิ่งจนเป็นที่หมายปองและร่ำลือถึงความงามไปทั้งสวรรค์และโลกมนุษย์ จนได้รับเลือกให้เป็นมเหสีที่มีความเหมาะสมที่จะเคียงคู่มหาเทพทั้งรูปงามและมีฤทธานุภาพครอบครองสวรรค์ อาทิ พระอุมา ชายาของพระอิศวร ผู้ที่มีความงามยิ่งจนที่ต้องการของบรรดาบุรุษเพศทั้งหลายจนทศกัณฐ์บังอาจทูลขอพระอุมาไปเป็นชายาจากพระอิศวรเมื่อคราวชะลอเขาพระสุเมรุให้ตั้งตรงดังเดิม เป็นต้น

4.1.1.3 **ลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพ**

ลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพของนางฟ้ามีความแตกต่างกันไปตามลำดับชนชั้นและบทบาทในการดำเนินเรื่อง ในกลุ่มของมเหสีของมหาเทพ อันได้แก่ พระอุมา พระลักษมี พระสุรัสวดี นางฟ้าในกลุ่มนี้จะทำหน้าที่ถวายงานสนองพระราชบัญชาของพระสวามีตามเสด็จไปอวตารเป็นมนุษย์ รวมทั้งเป็นผู้ที่มีฤทธิ์ สามารถสาปให้บุคคลใดๆที่มาดูหมิ่นไม่ยำเกรงได้รับโทษภัยต่างๆ และให้พรในการแก้ไขคำสาปนั้นๆได้ อาทิ พระอุมา ได้สาปให้หนุมานกำลังลดลงเหลือเพียงกึ่งหนึ่ง หลังจากที่หนุมานเข้ามาเที่ยวเล่นและหักสวนขวัญจนเกิดความเสียหาย แต่ทรงให้พรแก้คำสาปไว้ว่า ให้พระนารายณ์อวตารเป็นพระรามลูบตัวหนุมานตั้งแต่หัวจรดหางก็จะพ้นคำสาปได้ เป็นต้น แสดงให้เห็นถึงความมีอำนาจบารมี และความเมตตากรุณาต่อผู้ด้อยกว่าในคราวเดียวกัน ส่วนบุคลิกภาพจะคงไว้ซึ่งความสง่างาม แสดงออกทางอารมณ์ไม่มากนัก และมุ่งเน้นการสำรวมกิริยาวาจาเป็นสำคัญ

ส่วนนางฟ้ากลุ่มที่เป็นข้ารับใช้มหาเทพ มีข้อพิจารณาที่น่าสนใจคือนางฟ้าในกลุ่มนี้บางบทบาทเป็นผู้ที่มีรัก โลภ โกรธ หลง และกระทำผิดได้เฉกเช่นเดียวกับมนุษย์ปุถุชน จะเห็นได้จากเหล่านางฟ้าหลายองค์ต้องคำสาป เนื่องจากละเลยหน้าที่ หรือมีพฤติกรรมในเชิงชู้สาวอันเป็นที่เสื่อมเสียเกียรติยศ จึงจะต้องได้รับโทษมาช่วยเหลือฝ่ายพระรามให้ให้สามารถติดตามนางสีดาไปยังกรุงลงกาได้จึงจะพ้นคำสาป

การใช้เสน่ห์มารยาตามวิสัยสตรี เป็นการแสดงออกทางบุคลิกภาพที่น่าสนใจประการหนึ่งของนางฟ้า สามารถเห็นได้ชัดเจนจากบทบาทนางสุวรรณอัปสรร่ายรำยั่วยวนให้นนทุกร่ายรำตาม ก่อนกลับคืนร่างเป็นพระนารายณ์และสังหารนนทุกได้สำเร็จ เป็นต้น

4.1.1.4 บทบาทในการดำเนินเรื่อง

บทบาทสำคัญของนางฟ้าในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ สามารถสรุปเป็น 5 ลักษณะ ดังต่อไปนี้

1) บทบาทเป็นมเหสี

นางฟ้ารับบทบาทเป็นมเหสีของมหาเทพ ได้แก่ มเหสีของมหาเทพ อาทิ พระอุมา มเหสีของพระอิศวร พระลักษมี มเหสีของพระนารายณ์ เป็นต้น

2) บทบาทนางฟ้าต้องคำสาป

นางฟ้าในกลุ่มนี้ เป็นผู้กระทำความผิด ต้องอาญาจาก พระอิศวรให้ถูกสาปมาอยู่ยังสถานที่ต่างๆ เมื่อพระรามและไพร่พลวานรเดินทางไปพบจะต้องให้ความช่วยเหลือจึงจะสามารถหลุดพ้นจากคำสาปและกลับคืนสู่สวรรค์ได้

ในพงศ์รามเกียรติ์ กล่าวถึงนางฟ้าที่ต้องถูกสาปไว้จำนวน 4 องค์ ได้แก่ นางบุษมาลี นางวานริน นางสุวรรณมาลี และนางเสาวรีย์[122]

3) บทบาทผู้พิทักษ์รักษาสถานที่

นางฟ้าในกลุ่มนี้ทำหน้าที่ดูแลพิทักษ์รักษาสถานที่สำคัญต่างๆ ได้แก่ นางมณีเมขลา ทำหน้าที่รักษามหาสมุทร เป็นต้น

4) บทบาทผู้ช่วยเหลือกองทัพพระรามและนางสีดา

นางฟ้าในกลุ่มนี้ได้รับเทวโองการจากมหาเทพให้ไปช่วยเหลือฝ่ายพระรามและนางสีดา อาทิ นางรำพาได้รับเทวโองการจากพระอินทร์ให้ไปช่วยพระลบแก้เครื่องพันธนาการที่พระรามได้จองจำพระมงกุฎไว้ หรือนางวานรินที่ต้องบอกที่ซ่อนของวิรุญจำบังให้แก่หนุมาน เป็นต้น

---

[122] พงศ์รามเกียรติ์, หน้า 36.

5) บทบาทผู้ปราบผู้กระทำผิด

บทบาทนางฟ้าในฐานะผู้ปราบผู้กระทำผิด ได้แก่ พระอุมา สาปหนุมานตอน หนุมานหักสวนขวัญ และนางสุวรรณอัปสร ตอนนารายณ์ปราบนนทุก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 6 ตารางสรุปบทบาทของนางฟ้าจากพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อ	**ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่**	**คู่ครอง**	**บุตร**	**ถิ่นที่อยู่**	**ปรากฏบทบาทในตอน**	**บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง**
1.เกสรมาลา	ไม่ระบุ	ปักหลั่น	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	องคตรบยักษ์ปักหลั่นจนถึงลูบหลังยักษ์ปักหลั่น	เป็นนางฟ้าที่ลักลอบเป็นชู้กับเทวดาผู้รับใช้พระอิศวร เทวดาตนนั้นจึงถูกพระอิศวรสาปให้เป็นยักษ์ชื่อปักหลั่น ทำหน้าที่เฝ้าสระโบกขรณี เมื่อใดพบทหารพระรามลูบกายจึงจะพ้นคำสาป
2. ดาราวดี (ดารา, แก้วดารา)	ไม่ระบุ	พาลีสุครีพ	ไม่ระบุ	เมืองขีดขิน	พาลีเกี้ยวนางดารา	พระอิศวรฝากนางดาราวดีในผอบแก้วให้พาลีประทานแก่สุครีพที่ช่วยชะลอ เขาพระสุเมรุให้ตั้งตรง แต่พาลีได้นางเป็นมเหสีเสียก่อน จนผิดคำสัตย์และต้องตายด้วยศรพระราม หลังจากพาลีตายพระรามได้แต่งตั้งให้สุครีพเป็นเจ้าเมืองขีดขินและได้นางเป็นมเหสีในที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
3. นิลมาลี	นางฟ้าผู้บำเรอพระอิศวร	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	เขาไกรลาส	พระรามพบกุมพล	นางนิลมาลีถูกยักษ์กุมพลหยอกเย้าจนยักษ์กุมพลถูกจักรพระอิศวรตัดกายขาดครึ่งท่อน และต้องทนทุกข์ทรมานจนกว่าจะบอกทางให้พระรามติดตามไปหานางสีดาจึงจะพ้นคำสาป
4. บุษมาลี	ไม่ระบุ	หนุมาน	ไม่ระบุ	เมือง มายัน	หนุมานได้นางบุษมาลี	เป็นนางฟ้าที่ทำหน้าที่เป็นแม่สื่อรักระหว่างท้าวตาวัน เจ้าเมืองมายันกับนางฟ้ารัมภา พระอิศวรกริ้วจึงรับสั่งให้ฆ่าท้าวตาวัน จนเมืองมายันร้าง และสาปให้นางบุษมาลีไปอยู่ในเมืองร้างนานถึงสามหมื่นปี จนกว่าจะพบทหารเอกของพระรามและชี้ทางไปกรุงลงกาจึงจะพ้นคำสาป เมื่อหนุมานเดินทางมาเพื่อถวายแหวนให้กับนางสีดา นางได้บอกทางให้ หนุมานได้นางเป็นมเหสี แล้วส่งนางกลับสวรรค์ตามเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
5.มาลี	นางฟ้าผู้บำเรอพระอิศวร	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	เขาไกรลาส	กำเนิดทรพา	ครั้งหนึ่งนางออกไปเก็บดอกไม้บูชาพระถูกยักษ์นนทกาลที่เป็นนายทวารประตูชั้นในของพระอิศวรเกี้ยวพาราสี นางมาลีไปทูลฟ้องพระอิศวร พระอิศวรจึงสาปให้ยักษ์นนทกาลไปเกิดเป็นกระบือชื่อทรพา เมื่อใดถูกลูกของตนเองฆ่าตายจึงจะพ้นคำสาป
6.เมขลา (มณีเมขลา)	เทพธิดาผู้รักษาห้วงมหาสมุทร	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	วิมานรัตนา	ปโรตไล่ชิงแก้วนางมณีเมขลาจนถึง นางมณี-เมขลาล่อแก้ว	คราววสันต์ฤดู นางออกมาชุมนุมจับระบำ รำฟ้อนกับเหล่าเทวดานางฟ้า ยักษ์ปโรตเข้ามาแย่งชิงดวงแก้วมณี ของวิเศษประจำกายของนางมณีเมขลาเช่นเดียวกับยักษ์รามสูร พระอรชุนผ่านมาช่วยเหลือแต่ถูกรามสูรจับฟาดกับเหลี่ยมเขาพระสุเมรุเสียชีวิต จนเกิดฝนตกน้ำท่วมป่า เมื่อพระพรตแผลงศรไล่ฝนทั้งสามจึงได้หนีหายไป
7.รัชนี	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	กุมภัณฑ์-นุราชจะเข้าจับพระราม พระ-ลักษณ์กิน จนถึงพระราม	นางถูกเทวดาชื่อ สุนนท์หยอกเย้า พระอิศวรจึงสาปสุนนท์ให้เป็นยักษ์ชื่อ กุมภัณฑ์นุราช เมื่อได้ถวายบังคมพระนารายณ์จึงจะได้กลับคืนสู่สวรรค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
					ให้พรกุมภัณฑ์-นุราชพันสาป	
8.รัมภา	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	นางรัมภาและนางอรุณวดีถวายเครื่องทรงนางสีดา	นางบุษมาลีเป็นแม่สื่อให้ท้าวตาวันเจ้าเมืองมายันมาเกี้ยวพาราสีนางรัมภา นางรัมภาและนางอรุณวดีได้รับเทวบัญชาจากพระอิศวรให้นำเครื่องสรงและเครื่องประดับไปถวายนางสีดา ในคราวที่นางสีดาจะเข้าเฝ้าพระรามครั้งเสร็จศึกลงกา
9. รำพา (เทพรำพา)	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	พระอินทร์สั่งนางรำพาให้มาช่วยพระลบจนถึงนางรำพาพาพระมงกุฎหนี	เป็นนางฟ้าที่ได้รับคำสั่งจากพระอินทร์ให้ไปช่วยพระลบแก้เครื่องพันธนาการที่พระรามได้สั่งให้จองจำพระมงกุฎ โดยนางรำพาแปลงกายเป็นสาวน้อยถือหม้อน้ำผ่านหน้าพระลบโดยกล่าวแก่พระลบว่าจะตักน้ำไปให้นักโทษดื่ม พระลบอาสาตักน้ำให้และลอบหย่อนแหวนของนางสีดาลงในหม้อน้ำพร้อมกับอธิษฐานว่า เมื่อพระมงกุฎเสวยน้ำขอให้แหวนเคลื่อนไปสวมที่นิ้ว และพ้นจากการจองจำ นางรำพาใช้เสน่ห์ยั่วยวนให้ทหารยอมให้นางผ่านเข้านำน้ำไปถวายพระมงกุฎ และใช้อิทธิฤทธิ์ของนางฟ้ากำบังมิ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
						ให้ใครเห็นพระมงกุฎ จนพระมงกุฎออกจากที่จองจำได้ นางรำพาชี้ทางให้ก่อนกลับสวรรค์ไป
10. ลักษมี	พระมเหสีฝ่ายขวาของพระนารายณ์	พระนารายณ์	ไม่ระบุ	เกษียรสมุทร	พระนารายณ์เข้าเฝ้าพระอิศวรและยินยอมอวตาร	เมื่อพระนารายณ์ได้รับพระบัญชาจากพระอิศวรให้อวตารมาปราบศัตรู ได้ชวนให้พระลักษมีอวตารมาปราบยุคเข็ญด้วยกัน รวมทั้งพระอิศวรได้ตรัสให้นางอวตารเป็นนางสีดา พระธิดาของทศกัณฐ์กับนางมณโฑ เพื่อปราบเผ่าพงศ์วงศ์ยักษ์ให้สิ้นไป
11. วานริน	เป็นนางฟ้ารักษาประทีปทองในท้อง - พระโรงอลงกต	หนุมาน	ไม่ระบุ	เดิมอยู่ในท้องพระโรงอลงกต เมื่อต้องคำสาปพระอิศวรจึงไปอยู่ที่อังกาศคีรี	หนุมานเข้าห้องนางวานริน	เดิมนางวานรินทำหน้าที่รักษาประทีปทอง ยามที่พระอิศวรทรงสนทนากับพระฤาษีนารอทแสงประทีปดับลงเพราะนางวานรินพูดคุยเพลินกับเหล่านางฟ้า พระอิศวรตรัสเรียกหาก็ไม่พบ จึงสาปให้นางวานรินลงมาอยู่ที่อากาศคีรีเป็นเวลาสามหมื่นปี เมื่อใดที่พระนารายณ์อวตารมาปราบยักษ์และใช้ให้หนุมานมาตามวิรุญจำบัง ให้นางเป็นผู้ชี้ทางจึงจะพ้นคำสาป หนุมานติดตามมาพบนางวานริน ได้แปลงกายเป็นหนุ่มรูปงามหวังให้นางหลงรัก นางวานรินสงสัยว่าจะ

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
						เป็นผู้ใดแปลงกายมาลองใจนาง เมื่อทราบความจริง หนุมานจึงกลางร่างกลับเป็นวานรอย่างเดิม และได้นางเป็นภรรยา นางวานรินบอกว่า วิรุญจำบังซ่อนตัวในฟองคลื่นในมหาสมุทรสีทันดร เมื่อหนุมานสังหารวิรุญจำบังแล้วจึงกลับมาหานางแล้วขว้างนางกลับคืนสู่เขาไกรลาสดังเดิม
12. สุรัสวดี	พระมเหสีองค์หนึ่งของพระพรหม	พระพรหม	ไม่ระบุ	สวรรค์ชั้นพรหม (พรหมภูมิ)	ไม่ระบุ	ไม่ระบุบทบาทในบทละครพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์
13. สุวรรณมาลี	ผู้รับใช้พระอิศวร	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	หนุมานและองคตชมพูพานพบนางสุวรรณมาลีจนถึงนางสุวรรณ	พระอิศวรรับสั่งให้นางสุวรรณมาลีมาคอยที่ถ้ำมหานทีเพื่อบอกทางไปกรุงลงกากับหนุมาน เมื่อพบกันนางได้บอกให้หนุมานข้ามแม่น้ำไปให้พระฤาษีชี้ทางให้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
					มาลีชี้ทางไปลงกา	
14. เสาวรี	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	เดิมอยู่เขาไกรลาส แต่ต้องคำสาปลงมาอยู่ในป่าสาลวัน	พระรามดับไฟป่า	เป็นนางฟ้าที่ต้องคำสาปเนื่องจากมิได้เข้าเฝ้าพระอิศวร จึงต้องมาอาศัยอยู่ในถ้ำสุรกานต์ในเขตป่าสาลวัน ซึ่งเป็นป่าที่มีเพลิงไหม้อยู่ตลอดเวลา เพื่อให้นางได้รับความทุกข์ทรมาน จนกว่าพระนารายณ์อวตารมาเป็นพระรามเพื่อปราบเหล่ายักษ์ เมื่อพระรามเสด็จมาจึงได้แผลงศรพลายวาตให้ฝนตกดับไฟป่า นางจึงพ้นคำสาปกลับคืนสู่เขาไกรลาส
15. อรุณวดี	นางฟ้าผู้รับใช้พระอิศวร	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	นางรัมภาและนางอรุณวดีถวายเครื่องทรงนางสีดา	พระอิศวรได้ใช้ให้นางอรุณวดี นางรัมภา และนางฟ้า นำเครื่องสรงพร้อมทั้งเครื่องประดับไปถวายแก่นางสีดา เมื่อคราวเข้าเฝ้าพระรามหลังเสร็จศึกลงกา
16.อุมา (อุมาภควดี)	พระมเหสีของพระอิศวร	พระอิศวร	ไม่ระบุ	เขาไกรลาส	นางมณโฑอยู่กับพระอุมา, พระอุมาสาปหนุมาน,	พระอุมาได้รับเอานางมณโฑมาเป็นนางกำนัลรับใช้ และได้ประทานมนต์สัญชีพเพื่อชุบชีวิตคนตายให้ฟื้นได้ ครั้งหนึ่งหนุมานได้รุกล้ำมาหักต้นไม้ในสวนของพระอุมาเล่น ทรงสาปให้กำลังของหนุมานลดลงไปกึ่งหนึ่ง เมื่อหนุมานขอขอภัยโทษ

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
					ทศกัณฐ์ขอประทานพระอุมา	พระอุมาจึงให้พรไว้ว่าเมื่อใดพระนารายณ์อวตารมาเป็นพระรามได้ลูบหัวจรดหาง กำลังก็จะฟื้นคืนดังเดิม นอกจากนี้ เมื่อคราวทศกัณฐ์ช่วยชะลอเขาพระสุเมรุให้ตั้งตรงดังเดิม ทศกัณฐ์คิดกำเริบทูลขอรางวัลจากพระอิศวรเป็นพระอุมา แต่เนื่องจากไม่สามารถแตะต้องพระวรกายที่ร้อนระอุของพระอุมาได้ จึงทูลเชิญนางมาคืนและ ขอนางมณโฑไปเป็นมเหสีแทน
17. สุจิตรา	พระมเหสี	พระอินทร์	ไม่ระบุ	วิมานเวชยันต์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์	พระอินทร์และมเหสีทั้งสี่ไปช่วยนางสีดาเวลาประสูติโอรส	ครั้งหนึ่งนางถูกยักษ์กรุงพาณปลอมเป็นพระอินทร์ไปสมสู่ เกิดความแค้นจึงขอไปเกิดเป็นธิดายักษ์กรุงพาณลอบรักกับพระอุณรุทจนเกิดเป็นศึกสงคราม ในเรื่องรามเกียรติ์ นางตามเสด็จพระอินทร์ไปเข้าร่วมพิธีอภิเษกสมรสพระรามกับนางสีดา อีกทั้งนางและมเหสีอีกสามพระองค์ของพระอินทร์มาช่วยประคองรักษาครรภ์ของนางสีดาตอนประสูติพระโอรสมงกุฎ

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
18. สุชาดา	พระมเหสี	พระอินทร์	ไม่ระบุ	วิมานเวชยันต์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์	พระอินทร์และมเหสีทั้งสี่ไปช่วยนางสีดาเวลาประสูติโอรส	นางตามเสด็จพระอินทร์ไปเข้าร่วมพิธีอภิเษกสมรสพระรามกับนางสีดา อีกทั้งนางและมเหสีอีกสามพระองค์ของพระอินทร์มาช่วยประคองรักษาครรภ์ของนางสีดาตอนประสูติพระโอรสมงกุฎ
19. สุธรรมา	พระมเหสี	พระอินทร์	ไม่ระบุ	วิมานเวชยันต์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์	พระอินทร์และมเหสีทั้งสี่ช่วยนางสีดาตอนประสูติโอรส	นางและมเหสีอีกสามพระองค์ของพระอินทร์มาช่วยประคองรักษาครรภ์ของนางสีดาตอนประสูติพระโอรสมงกุฎ
20. สุนันทา	พระมเหสี	พระอินทร์	ไม่ระบุ	วิมานเวชยันต์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์	พระอินทร์และมเหสีทั้งสี่ไปช่วยนางสีดาเวลาประสูติโอรส	นางสุนันทาและมเหสีอีกสามพระองค์ของพระอินทร์มาช่วยประคองรักษาครรภ์ของนางสีดาตอนประสูติพระโอรสมงกุฎ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
21. สุวรรณอัปสร	พระนารายณ์แปลงกายมาเป็นนางฟ้า	-	-	สวรรค์	นารายณ์ปราบนนทุก	พระนารายณ์แปลงกายมาเป็นนางฟ้าเพื่อร่ายรำให้นนทุกรำตามด้วยความหลงใหล จนกระทั่งนนทุกชี้นิ้วเพชรที่ขาของตนเองและล้มลง นางสุวรรณอัปสรกลายร่างกลับเป็นพระนารายณ์เพื่อสังหารนนทุกตามพระบัญชาของ พระอิศวร

4.1.2 นางมนุษย์

นางมนุษย์ หมายถึง นางที่มีชาติกำเนิดจากบิดามารดาที่เป็นมนุษย์หรือถูกชุบด้วยเวทมนตร์ให้เป็นมนุษย์ มีรูปลักษณ์เป็นสตรี ดำรงชีพอย่างมนุษย์สามัญ นางมนุษย์ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์มีบทบาทในฐานะมารดา ภรรยา ที่ช่วยสนับสนุนส่งเสริมกิจต่างๆ ของสามี บุตร และญาติพี่น้อง รวมทั้งเป็นผู้ดำเนินเรื่องหลักของตอน โดยมีรายละเอียดดังนี้

4.1.2.1 จุดกำเนิดและลำดับชนชั้น

นางมนุษย์ที่ปรากฏในพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์มีจุดกำเนิดตามชนชั้นทางสังคม แบ่งออกเป็น 4 ประเภท คือ นางกษัตริย์ นางดาบสินี นางที่ถูกชุบขึ้นมาด้วยเวทมนตร์ และนางกำนัล มีจำนวนรวม 15 ตัว ดังนี้

1) นางกษัตริย์ ได้แก่ นางมนุษย์ที่มีตำแหน่งเป็นพระราชธิดา พระมเหสี และพระราชมารดาของกษัตริย์/ยุวกษัตริย์เจ้าเมืองต่างๆ ได้แก่ นางประไพ (ประไภวดี,เกศินี) นางเกาสุริยา นางเทพอัปสร นางไกยเกษี นางมณีเกสร นางรัตนมณี นางสมุทรชา นางแก้วอุดร (อุดร) และนางอรุณวดี

2) นางดาบสินี ได้แก่ นางมนุษย์ที่ออกผนวชเป็นดาบสินี แต่เดิมเป็นนางกษัตริย์ คือ นางศุกไข และนางมนุษย์ที่เกิดจากพระฤาษีและอาศัยอยู่ในอาศรมฤาษี คือ นางสวาหะ

3) นางที่ชุบขึ้นมาด้วยเวทมนตร์ ได้แก่ นางมณโฑ มีจุดกำเนิดเป็นนางกบที่พระฤาษีชุบให้เป็นมนุษย์และนำไปถวายพระอิศวร พระอิศวรประทานให้เป็นข้ารับใช้พระอุมา จึงได้รับพรและวิถีชีวิตในการดำรงตนอย่างนางฟ้า ต่อมาทศกัณฐ์ได้รับประทานนางมณโฑมาเป็นพระมเหสี จึงจัดว่านางมณโฑเป็นนางมนุษย์ชนชั้นนางกษัตริย์ได้เช่นกัน

นางมนุษย์ที่ชุบจากกองกูณฑ์พิธีอีกคนหนึ่งได้แก่ นางกาลอัจนา โดยพระฤาษีโคดมชุบนางขึ้นมาเป็นภรรยาเพื่อมีบุตรไว้เป็นทายาทสืบสกุล

4) นางกำนัล ได้แก่ นางมนุษย์ที่ทำหน้าที่เป็นผู้รับใช้ฝ่ายในของนางกษัตริย์ คือ นางกุจจี

4.1.2.2 **รูปลักษณ์**

นางมนุษย์ เป็นตัวนางที่มีสามัญลักษณะเป็นมนุษย์เพศหญิงหนึ่งหน้า สองมือ ส่วนใหญ่นางมนุษย์ที่อยู่ในชนชั้นนางกษัตริย์จะมีรูปร่างหน้าตาที่งดงาม เนื่องจากเป็นที่ต้องพระราชหฤทัยของกษัตริย์ที่เป็นบุรุษเพศทั้งมนุษย์ และยักษ์ ยกตัวอย่างรูปลักษณ์ที่งดงามของนางมณโฑที่งดงามเทียบกับนางสวรรค์ชั้นฟ้า ตามบทละครพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ความว่า

<u>นางมณโฑ ตอน พระฤาษีทั้งสี่ชุบนางกบแล้วให้นามว่านางมณโฑ</u>

“งามพักตร์ยิ่งชั้นมหาราช	งามวิลาสล้ำนางในดึงสา
งามเนตรยิ่งเนตรในยามา	งามนาสิกล้ำในดุษฎี
งามโอษฐ์งามกรรณงามปราง	ยิ่งนางในนิมาราศี
งามเกศยิ่งเกศกัลยาณี	อันมีในชั้นนิรมิต
ทั้งหกห้องฟ้าไม่หาได้	ด้วยทรงลักษณ์วิไลไพจิตร
ใครเห็นเป็นที่เพ่งพิศ	ทั้งไตรภพจบทิศไม่เทียมทันฯ”[123]

[123] กรมศิลปากร, <u>บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1</u> พิมพ์ครั้งที่ 9, (กรุงเทพมหานคร: ศิลปาบรรณาคาร,2540), หน้า 89.

ส่วนตัวนางกำนัลคือ นางกุจจี มีลักษณะทางกายที่เป็นจุดเด่นคือหลังค่อม บางครั้งจึงมีชื่อเรียกขานนางว่า กุจจีค่อม

จากหนังสือเรื่อง หัวโขน โดยประพันธ์ สุคนธะชาติ ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับสีกายรูปลักษณ์ และศิราภรณ์ของตัวโขนไว้ ซึ่งผู้วิจัยได้สรุปเป็นตารางแสดงรูปลักษณ์นางมนุษย์ไว้ดังนี้

ตารางที่ 7 ตารางสรุปข้อมูลรูปลักษณ์ของนางมนุษย์จากหนังสือเรื่อง หัวโขน ของประพันธ์ สุคนธะชาติ[124] เรียบเรียงโดยผู้วิจัย

ที่	ชื่อ	สีกาย/รูปลักษณ์	ศิราภรณ์
1	ประไพ (ประไภวดี ,เกศินี)	สีขาวหรือสีนวล/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
2	เกาสุริยา	สีนวลผ่อง/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
3	เทพอัปสร	สีขาว/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
4	ไกยเกษี	สีนวลจันทร์/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
5	มณโฑ	สีขาว / หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
6	มณีเกสร	สีขาว หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง

[124] ประพันธ์ สุคนธะชาติ, หัวโขน, หน้า 20 - 55.

ที่	ชื่อ	สีกาย/รูปลักษณ์	ศิราภรณ์
7	รัตนมณี	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
8	สมุทรชา	สีขาวนวล/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
9	ศุกไข	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
10	กุจจี	ไม่ระบุ/หลังค่อม	-
11	แก้วอุดร (อุดร)	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
12	อรุณวดี	สีขาว/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
13	กาลอัจนา (อัจนา)	ไม่ปรากฏ/ งามราวกับพระอุมา	ไม่ปรากฏ
14	สวาหะ	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ

รูปลักษณ์ของนางมนุษย์ จากเอกสารอ้างอิงข้างต้น ประกอบกับในบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 สามารถสรุปได้ว่า นางมนุษย์จำพวกนางกษัตริย์เป็นมนุษย์เพศหญิง หนึ่งหน้า สองมือ ใบหน้าสวยงาม ผิวกายขาวหรือนวล มีรูปร่างสมกับเบญจกัลยานี ส่วนนางดาบสินี ไม่ปรากฏรูปลักษณ์ อันเนื่องมาจากมิได้มุ่งเน้นทางด้านความงาม แต่เน้นที่บทบาทในการดำเนินเรื่องมากกว่า สำหรับนางกำนัลกุจจี มีลักษณะพิเศษคือ หลังค่อม ซึ่งเป็นเหตุให้พระรามแกล้งยิงกระสุนใส่หลังนางด้วยความคึกคะนองตามประสาเด็ก และก่อให้เกิดเรื่องราวความแค้นของนางกุจจีตามมาในภายหลัง

4.1.2.3 ลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพ

ลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพของนางมนุษย์มีความแตกต่างกันไปตามชนชั้นและบทบาทในการดำเนินเรื่อง โดยภาพรวม นางมนุษย์ชนชั้นนางกษัตริย์และนางดาบสินีมีความเป็นมารดา ภรรยา และบุตรที่ดี ดังจะเห็นจากเป็นฝ่ายสนับสนุนกิจการงานต่างๆของบุรุษเพศ ดังนั้น ลักษณะนิสัยของนางมนุษย์ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ จึงเป็นผู้ที่มีสัมมาคารวะนอบน้อมต่อบิดามารดา สามี มีความรักใคร่และเสียสละต่อบุตร บุคลิกภาพที่แสดงออกจึงเป็นผู้ที่มีความประพฤติสุภาพเรียบร้อย ดำรงตนตามระเบียบราชสำนัก เชื่อฟังในพระราชบัญชาของกษัตริย์อย่างเคร่งครัด

อย่างไรก็ตาม บทบาทนางมนุษย์บางบทมีลักษณะวิสัยตามปุถุชน คือ รัก โลภ โกรธ หลงและกล้าฝืนจารีตประเพณีแฝงอยู่ในตัวเองด้วยเช่นกัน อาทิ บทบาทนางไกยเกษีที่ได้รับคำยุยงจากนางกุจจีให้กล้ากราบทูลท้าวทศรถให้พระพรตครองราชย์แทนตามพรที่ท้าวทศรถเคยประทานไว้ให้แก่นาง เนื่องจากมีความรักในบุตรในอุทรของตนเหนือสิ่งอื่นใด ส่วนนางกุจจีนั้นมีความเจ็บแค้นฝังใจที่พระรามยิงกระสุนใส่หลังค่อมของตนเมื่อครั้งทรงพระเยาว์ จึงทูลยุยงนางไกยเกษี หรือบุคลิกภาพของนางสวาหะที่น้อยใจพระฤาษีโคดมจึงแสดงอาการตัดพ้อต่อว่าความไม่เป็นธรรมของบิดา รวมทั้งความโกรธแค้นของนางกาลอัจนาที่นางสวาหะบอกความจริงแก่ฤาษีโคดมว่าตนมีบุตรชายกับพระอาทิตย์และพระอินทร์ จนเกิดเหตุต้องคำสาปขึ้น นอกจากนี้ บทบาทของนางอรุณวดีที่กล้ายั่วยวนพระฤาษีเพื่อทำลายตบะของฤาษีกไลโกฏให้เมืองโรมพัตตันกลับมีฝนตกต้องตามฤดูกาล บุคลิกภาพเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงอารมณ์ของมนุษย์ที่แม้ว่าจะอยู่ในชนชั้นใด ก็ตามยังคงมีกิเลสตัณหาและสามารถกระทำสิ่งที่ผิดหรือแสดงออกที่รุนแรงเพื่อให้ได้มาซึ่งสิ่งที่ตนต้องการได้เช่นกัน

4.1.2.4 บทบาทในการดำเนินเรื่อง

บทบาทสำคัญของนางมนุษย์ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ สามารถสรุปเป็น 5 ลักษณะ ดังต่อไปนี้

1) <u>บทบาทเป็นภรรยา</u>

บทบาทการเป็นภรรยาที่คอยรับใช้พระสวามีด้วยความจงรักภักดีของนางมนุษย์ ได้แก่ นางประไพ นางเกาสุริยา นางสมุทรชา นางเทพอัปสร นางมณโฑ นางมณีเกสร นางรัตนมณี นางแก้วอุดร ตัวนางมนุษย์เหล่านี้จะคอยสนองพระบรมราชโองการของกษัตริย์ผู้เป็น

พระสวามีอย่างดียิ่ง อาทิ นางมณโฑได้ประกอบพิธีหุงน้ำทิพย์เพื่อชุบชีวิตกองทัพยักษ์ที่ตายแล้วให้ฟื้นมาช่วยทศกัณฐ์ออกรบกับพระราม เป็นต้น รวมทั้งบทบาทของภรรยาที่มีทั้งแง่มุมจงรักภักดีและกล้าฝืนพระราชบัญชาของพระสวามี อาทิ นางไกยเกษีที่ใช้แขนสอดแทนเพลารถที่หักเพื่อช่วยท้าวทศรถรบปทูตทันต์ จนได้รับพรให้ขออะไรก็ได้ตามปรารถนาหนึ่งข้อ ซึ่งต่อมานางไกยเกษีกล้าทูลขอให้พระพรตครองราชย์แทนพระราม แสดงให้เห็นถึงความเชื่อมั่นในตนเองของนางไกยเกษีที่ฝืนโบราณราชประเพณีและพระราชปณิธานของพระสวามี เป็นต้น

2) <u>บทบาทในการเป็นมารดา</u>

บทบาทการเป็นมารดาของนางมนุษย์ในการแสดงโขนนั้นเป็นบทที่สำคัญอีกประการหนึ่งเนื่องจากเป็นผู้ให้กำเนิดตัวโขนที่สำคัญทั้งหลาย รวมทั้งมีบทบาทในการช่วยเหลือบุตร อาทิ นางประไพ ที่เห็นชอบกับท้าวไกยเกษให้ถวายนางไกยเกษีให้เป็นมเหสีของท้าวทศรถเพื่อหวังให้บุตรสาวมีสวามีที่มีเกียรติยศเป็นที่พึ่งพาได้ เป็นต้น อีกทั้งบทบาทมารดายังเป็นปมปัญหาที่ทำให้ตัวโขนมีเหตุการณ์ไปในทิศทางต่างๆ อาทิ นางไกยเกษีที่มีความรักใคร่ต่อพระพรตบุตรของตนอย่างยิ่ง จึงทูลขอพรท้าวทศรถให้พระพรตครองราชย์แทนพระราม เป็นเหตุให้พระรามต้องออกเดินดง หรือนางกาลอัจนาที่สาปนางสวาหะบุตรสาวให้ยืนตีนเดียวเหนี่ยวกินลมจนกว่าจะมีบุตรเป็นวานร เป็นต้น

3) <u>บทบาทในการเป็นบุตร</u>

นางมนุษย์ในการแสดงโขนมีบทบาทในการเป็นทั้งบุตรที่ดีที่ช่วยเหลือพระราชกิจของพระราชบิดา อาทิ นางอรุณวดีที่ยอมเสียสละพรหมจรรย์ของตนให้แก่ฤาษีกไลโกฏเพื่อทำลายตบะให้ฝนฟ้าตกต้องตามฤดูกาลในเมืองโรมพัตตันตามพระราชบัญชาของพระราชบิดา นอกจากนี้ บทบาทของบุตรในบางกรณียังทำให้เกิดเหตุเภทภัยแก่ผู้เป็นมารดา อาทิ นางสวาหะที่เผลอตัดพ้อต่อว่าพระฤาษีโคดมว่าไม่เข้าข้างลูกของตน ทำให้ฤาษีโคดมทราบความจริงว่าใครเป็นลูกของตนเอง และเป็นเหตุให้นางกาลอัจนาถูกสาปให้เป็นแผ่นหินทุ่มถมธรณีตลอดกาล รวมทั้งลูกพระอินทร์และพระอาทิตย์คือ พญากากาศ (พาลี) และสุครีพ ถูกสาปให้เป็นวานรเข้าป่าไป

4) <u>บทบาทในการเป็นผู้ถือศีล</u>

นางมนุษย์ในการแสดงโขนมีบทบาทในการเป็นผู้ถือศีลหรือดาบสินี โดยออกบวชตามพระสวามี หรือดำรงดาบสินีเพศตามบิดามารดา ได้แก่ นางศุกไข ที่ออกบวชตามพระสวามี คือ ท้าวสุทัศน์ หรือนางสวาหะที่ครองเพศดาบสินีตามบิดา คือ ฤๅษีโคดม เป็นต้น

5) <u>บทบาทในการเป็นข้ารับใช้</u>

นางมนุษย์ในการแสดงโขนมีบทบาทในการเป็นข้ารับใช้กษัตริย์และพระราชวงศ์ โดยมีทั้งปรากฏในการแสดงโขนแบบไม่มีชื่อ และที่มีบทบาทในการดำเนินเรื่องตอนสั้นๆ อาทิ นางกุจจี ที่ถูกพระรามยิงกระสุนที่หลังค่อมจนเกิดความแค้น และเมื่อสบโอกาสจึงทูลยุยงนางไกยเกษีแก้แค้นพระราม เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 8 ตารางสรุปบทบาทของนางมนุษย์จากพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
1. ประไพ (ประไภวดี ,เกศินี)	มเหสี	ท้าวไทยเกษ	นางไทยเกษี	กรุงไทยเกษ	ท้าวไทยเกษถวายธิดาแก่โอรสท้าวอัชบาล	นางประไพเห็นชอบที่ท้าวไทยเกษ ผู้เป็นพระสวามีจะยกพระธิดา คือ นางไทยเกษีให้เป็นพระมเหสีของ ท้าวทศรถ พระโอรสของท้าวอัชบาล ก่อนที่นางไทยเกษีจะออกจากกรุงไทยเกษ นางประไพได้สั่งสอนให้พระธิดาสงบเสงี่ยมเจียมตัว เคารพพระสวามีและช่วยราชกิจท้าวทศรถที่เมืองอโยธยาด้วยความจงรักภักดี
2. เกาสุริยา	มเหสีเอก	ท้าวทศรถ	พระราม	กรุงอโยธยา	เกิดโอรสทศรถ, นางเกาสุริยาปลอบทศรถ,สองชนีอ้อนวอนให้พระรามกลับ	นางเกาสุริยาเป็นมเหสีเอกของท้าวทศรถ ได้พระราชทานข้าวทิพย์ในพิธีขอบุตรจากท้าวทศรถจำนวนหนึ่งปั้น หลังจากนั้นนางเกาสุริยาก็ได้ให้กำเนิดพระราม เมื่อคราวนางไทยเกษีทวงสัญญาขอให้พระพรตขึ้นครองราชย์แทนพระราม นางเกาสุริยาเป็นฝ่ายปลอบประโลมให้ท้าวทศรถคลายความโศกเศร้า และให้รอพระรามกลับมาครองราชย์สมบัติเมื่อออก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
						ผนวชครบสิบสี่ปี แต่ท้าวทศรถอดกลั้นพระทัยไม่ไหวจึงสิ้นพระชนม์ไปหลังจากยกราชสมบัติให้พระพรต เมื่อพระพรตไม่ยอมขึ้นครองราชย์ นางเกาสุริยาและนางสมุทรชาได้อ้อนวอนให้พระรามกลับมาครองราชสมบัติ แต่พระรามทรงยึดมั่นในคำสัตย์ของพระราชบิดา จึงทรงยืนยันจะออกผนวชให้ครบตามกำหนดสัญญา
3. เทพอัปสร	มเหสี	ท้าวอัชบาล	ท้าวทศรถ	กรุงอโยธยา	เกิดทศรถ โอรสอัชบาล	นางเทพอัปสรเป็นมเหสีของท้าวอัชบาล ทรงให้กำเนิดท้าวทศรถ พระราชบิดาของพระราม นางเทพอัปสรจึงมีศักดิ์เป็นพระอัยกี (ย่า) ของพระราม
4. ไกยเกษี	มเหสี	ท้าวทศรถ	พระพรต	เดิมอยู่เมืองไกยเกษ เมื่อเข้าพิธีอภิเษกสมรสกับท้าวทศรถแล้วมา	อภิเษกทศรถ, ทศรถรบปทูตทันต์,ทศรถประทานพรไกยเกษี, นางไกยเกษีขอพร - นางไกยเกษี	ท้าวไกยเกษกับนางประไพยก นางไกยเกษีให้เป็นมเหสีของท้าวทศรถ ต่อมาเมื่อนางได้เสวยข้าวทิพย์ที่ท้าวทศรถประทานให้ก็ทรงพระครรภ์และให้กำเนิดพระพรต เมื่อครั้งพระอินทร์เชิญท้าวทศรถไปปราบยักษ์ปทูตทันต์ที่ขึ้นไปรุกรานสวรรค์ ปทูตทันต์แผลงศรถูกเพลารถพระที่นั่งหักลง นางไกยเกษีเอาแขนสอดแทน

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
				อยู่ที่กรุงอโยธยา	ขอร่วมทางไปลุแก่โทษ	เพลาที่หัก ท้าวทศรถจึงให้สัญญาว่าจะประทานพระให้ตามที่นางขอ ต่อมานางกุจจีสาวใช้ทูลยุยงให้นางไกยเกษีทูลขอให้ พระพรตขึ้นครองราชย์แทนพระราม และขอให้พระรามออกบวชเป็นเวลา 14 ปี เป็นเหตุให้พระรามออกเดินดง ท้าวทศรถเสียพระทัยและสิ้นพระชนม์ โดยก่อนสิ้นพระชนม์ นางไกยเกษีและพระพรตถูกห้ามไม่ให้จุดพระเพลิง หลังจากพิธีพระบรมศพ นางไกยเกษีสำนึกตนได้และขอให้พระรามกลับมาครองราชย์ แต่พระรามได้ถือสัตย์ของพระราชบิดาจึงออกบวชตามเจตน์จำนงเดิม
5. มณโฑ	กำเนิดจากนางกบ พระฤาษีชุบให้เป็นนางมนุษย์ เนื่องจากความกตัญญูต่อมาได้	พาลี, ทศกัณฐ์, หนุมาน, พิเภก	องคต, รณพักตร์, สีดา, ทศพิน	เขาหิมพานต์, เขาไกรลาส, กรุงลงกา	นางนาคแค้นพระฤาษี นางกบคิดตายแทน, พระฤาษีชุบนางกบแล้วให้นามว่านางมณโฑ, พาลีชิงนาง	กำเนิดของนางมณโฑเป็นกบที่อาศัยอยู่กับพระฤาษี 4 ตน ซึ่งบำเพ็ญพรตอยู่ ณ เชิงเขาหิมพานต์ ฤาษีทั้งสี่ให้ทานน้ำนมแก่นางกบอยู่เสมอ วันหนึ่งนางอนงค์นาคี ธิดาพญานาคขึ้นมาสมจรกับงูดิน พระฤาษีมาพบเข้าจึงเคาะขนดหางให้นางสำนึกและละอายต่อเกียรติยศของตน นางอนงค์นาคี อับอายและเกรง

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
	เป็นมเหสีของทศกัณฐ์โดยได้รับการประทานมาจากพระอิศวร				มณโฑ, กำเนิดองคต, กำเนิดรณพักตร์ ,กำเนิดนางสีดา, หนุมาน ผูกผม นางมณโฑ ,มณโฑหุงน้ำทิพย์	ความจะล่วงรู้ถึงพระราชบิดา จึงแอบคายพิษลงในอ่างน้ำนมพระฤาษี นางกบเห็นเหตุการณ์จึงยอมกระโดดลงไปตายในอ่างน้ำนมนั้นเพื่อมิให้พระฤาษีมาดื่มน้ำนม พระฤาษีเกิดความสงสัยจึงชุบชีวิตให้คืนชีพเพื่อถามสาเหตุ ครั้นทราบว่านางกบมีความกตัญญู จึงชุบให้เป็นนางมนุษย์ที่มีรูปโฉมงดงามยิ่ง พร้อมให้ชื่อนางว่านางมณโฑ แล้วนำไปถวายพระอิศวร กาลต่อมา ทศกัณฐ์ช่วยชะลอเขาพระสุเมรุให้ตั้งตรง และทูลขอพระอุมาเป็นชายาจากพระอิศวรเป็นรางวัล แต่เนื่องจากทศกัณฐ์มิอาจสัมผัสกาย พระอุมาเพราะทน ความร้อนไม่ได้ จึงเชิญพระอุมามาคืนพระอิศวร พระอิศวรจึงประทานนางมณโฑให้ไปเป็นชายาของทศกัณฐ์ระหว่างเหาะผ่านเมืองขีดขินพาลี ชิงนางมณโฑไปเป็นชายาและให้กำเนิดบุตรชายชื่อ องคต ทศกัณฐ์ขอให้พระฤาษีอังคตมุนีช่วยว่ากล่าวพาลี พระฤาษีแหวะครรภ์นางมณโฑและเอาองคตใส่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
						ท้องแพะไว้ แล้วให้พาลีคืนนางมณโฑให้ทศกัณฐ์ไป ต่อมาเมื่อนางได้อยู่กินกับทศกัณฐ์ ได้ให้กำเนิดบุตรชายชื่อ รณพักตร์ จากนั้นนางมณโฑได้เสวยข้าวทิพย์ที่นางกากนาสูรโฉบมาให้ จากพิธีขอลูกของท้าวทศรถก็ให้กำเนิดบุตรสาวที่เกิดแต่ทศกัณฐ์ คือ นางสีดา แต่เนื่องจากขณะที่นางสีดาเกิด นางสีดาร้อง “ผลาญราพณ์” พิเภกทำนายว่า บุตรสาวของทศกัณฐ์จะทำลายเผ่าพันธุ์วงศ์ยักษ์ให้สิ้นไป ทศกัณฐ์จึงสั่งให้นำนางสีดาไปลอยน้ำ ยังความโศกเศร้าเสียใจให้แก่นางมณโฑอย่างยิ่ง ต่อมาหนุมานต้องนำหินบดยาที่ทศกัณฐ์หนุนนอนมาช่วยแก้พระลักษณ์ต้องหอกโมกขศักดิ์ หนุมานร่ายมนตร์สะกดให้ทุกคนหลับและลอบเข้ามาในห้องบรรทมของทศกัณฐ์กับนางมณโฑ แล้วแกล้งผูกผมทศกัณฐ์กับนางมณโฑ พร้อมกับสาปว่าวิธีที่จะแก้ผมที่พันกันได้คือทศกัณฐ์ต้องให้มณโฑตบหัวทศกัณฐ์สามครั้ง สร้างความอับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
						อายให้ทศกัณฐ์ยิ่งนัก นางมณโฑได้ช่วยปลุกชีพกองทัพกรุงลงกาด้วยน้ำอมฤตจากการทำสัญชีพพิธีหุงน้ำทิพย์ ซึ่งเป็นความรู้ที่ได้รับการประสิทธิ์ประสาทมาจากพระอุมา แต่หนุมานเข้าไปทำลายพิธีนี้ได้ สุดท้าย เมื่อทศกัณฐ์ล้ม นางมณโฑตกเป็นมเหสีฝ่ายซ้ายของพิเภก และได้ให้กำเนิดไพนาสุริยวงศ์ พิเภกและไพนาสุริยวงศ์ไม่รู้ว่าแท้จริงไพนาสุริยวงศ์เป็นลูกติดของทศกัณฐ์ จนกระทั่งนางวรณีสูรพี่เลี้ยงบอกไพนาสุริยวงศ์ นางมณโฑถูกคาดคั้นจึงยอมบอกความจริงในที่สุด
6. มณีเกสร	มเหสี	ท้าวอโนมาตัน	ท้าวอัชบาล	กรุงอโยธยา	อโนมาตันครองกรุงศรีอยุธยา แล้วได้นางมณีเกสร	นางมณีเกสรเป็นนางในทวีปอุดร พระอินทร์ทรงจัดหาให้เป็นพระมเหสีของท้าวอโนมาตัน พร้อมทั้งสนมอีกหมื่นหกพันคน
7. รัตนมณี	มเหสี	ท้าวชนกจักรวรรดิ	-	กรุงมิถิลา	กลับมิถิลา, อภิเษกพระราม สี	นางรัตนมณีเตรียมต้อนรับท้าวชนกจักรวรรดิ และนางสีดาที่ท้าวชนกจักรวรรดิรับเลี้ยงเป็นบุตรบุญธรรม เนื่องจากไม่มีโอรสและธิดา พร้อมทั้งดูแลนางสีดาด้วย

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
					ดา, สีดาครวญลา	ความรักยิ่งจนกระทั่งนางสีดาเข้าพิธีอภิเษกสมรสกับพระราม
8. สมุทรชา	มเหสี	ท้าวทศรถ	พระลักษณ์และพระสัตรุด	กรุงอโยธยา	มเหสีทศรถทั้งสามเสวยข้าวทิพย์	นางสมุทรชาเป็นหนึ่งในมเหสีทั้งสามของท้าวทศรถ หลังพิธีขอบุตร ท้าวทศรถประทานข้าวทิพย์ให้แก่นางสมุทรชาปั้นครึ่ง นางจึงให้กำเนิดพระโอรสสองพระองค์ ได้แก่ พระลักษณ์ และพระสัตรุด
9. ศุกไข	มเหสี	ท้าวสุทัศน์	-	กรุงปัญจาธานี	พระรามเดินดง	นางศุกไขและพระสวามี ท้าวสุทัศน์ เจ้าเมืองปัญจาธานี ไม่มีโอรสและธิดา ได้ออกบรรพชาเป็นดาบสินีพร้อมสวามีเป็นเวลาหมื่นปี และได้พบกับพระราม พระลักษณ์ และนางสีดาในขณะเดินป่า
10. กุจจี	นางกำนัลรับใช้นางไกยเกษี	-	-	กรุงอโยธยา	กุจจีอาฆาตพระราม, กุจจียุให้พระพรตครองเมือง	เมื่อพระรามมีพระชนมายุได้ 12 พรรษา ทรงเล่นยิงกระสุนกับพระอนุชา พระรามใช้กระสุนยิงหลังโกงของนางกุจจีมาข้างหน้า แล้วยิงข้างหน้าทะลุหลังกลับไปเป็นหลังโกงตามเดิมอย่างรวดเร็วจนแทบมองไม่ทัน สร้างความเจ็บอายให้กับนางกุจจี อย่างยิ่ง ต่อมาสบโอกาส นางกุจจีจึงยุยงให้ ท้าวไกยเกษีทูลท้าวทศรถให้มอบราชสมบัติแก่พระพรตและ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
						เนรเทศพระรามออกบวชเป็นเวลา 14 ปี
11. แก้วอุดร (อุดร)	มเหสี	ท้าวมหาชมพู	-	เมืองชมพู	นางแก้วอุดรให้นิลพัทไปสืบข่าว	นางแก้วอุดร มเหสีท้าวมหาชมพู ไม่มีโอรสธิดา พระอิศวรจึงประทานนิลพัท พญาวานรลูกพระกาลให้ช่วยดูแลราชกิจของบ้านเมือง เมื่อคราวหนุมานสะกดท้าวมหาชมพูและพามาเข้าเฝ้าพระราม นางแก้วอุดรตกใจเห็นพระสวามีหายไปจึงให้นิลพัทไปตามสืบข่าวพระสวามียังภูเขาคันธมาทน์
12. อรุณวดี	ธิดาท้าวโรมพัตตัน	ฤาษีกไลโกฏ	-	กรุงพัทวิสัย	อรุณวดีล้างตบะกไลโกฏ	ฤาษีกไลโกษบำเพ็ญตบะแก่กล้าจน ทำให้เขตเมืองโรมพัตตันแห้งแล้งนานถึงสามปี ท้าวโรมพัตตันจึงส่งพระธิดาคือ นางอรุณวดีไปยั่วยวนฤาษีกไลโกษ ฤาษีกไลโกษไม่เคยพบสตรีมาก่อนจึงสงสัยว่านางอรุณวดีเป็นสัตว์จำพวกไหนจึงมีเขาอยู่ที่หน้าอก นางอรุณวดีแสร้งทำมารยาให้ฤาษีกไลโกษสัมผัสกายนางและร่วมสังวาสกัน ทำให้เสียตบะและเกิดฝนตกห่าใหญ่ จากนั้นฤาษีกไลโกษจึงติดตามนางอรุณวดีมาอยู่ที่กรุงพัทวิสัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
13.กาลอัจนา (อัจนา)	พระฤาษีโคดมเสกขึ้นมาจากกองกูณฑ์พิธีเพื่อให้มีมเหสีและทายาทสืบสกุล	ฤาษีโคดม, พระอินทร์, พระอาทิตย์	นางสวาหะ, พญากากาศ (พาลี), สุครีพ	ไม่ระบุ	ฤาษี โคดมสร้างนางกาลอัจนา จนถึง นางกาลอัจนานางสวาหะถูกสาป	พระฤาษีโคดมมีลูกกับนางกาลอัจนา คือ นางสวาหะ พระอินทร์และพระอาทิตย์คิดแบ่งกำลังมาช่วยพระรามจึงได้นางเป็นมเหสี จนเกิดบุตรพระอินทร์คือ พญากากาศ และบุตรพระอาทิตย์ คือ สุครีพ พระฤาษีโคดมมาทราบความจริงเมื่อนางสวาหะตัดพ้อ พระฤาษีโกรธโยนเด็กทั้งสามลงน้ำพร้อมกับตั้งสัตยาธิษฐานว่าใครเป็นลูกที่แท้จริงให้ว่ายน้ำกลับมา ใครไม่ใช่ลูกให้กลายเป็นวานรเข้าป่าไปนางสวาหะกลับมาคนเดียว พระฤาษีโคดมจึงสาปนางกาลอัจนาเป็นแผ่นหิน เมื่อพระรามจองถนน ให้นำแผ่นหินนี้ทุ่มถมทะเลจมไปตลอดกาล
14. สวาหะ	ธิดาฤาษีโคดมกับนางกาล-อัจนา	พระพาย	หนุมาน	ป่าเชิงเขาจักรวาล	นางสวาหะตัดพ้อ ฤาษีโคดมเสี่ยงลูก - เกิดหนุมาน	นางสวาหะ เป็นบุตรที่แท้จริงเพียงคนเดียวของพระฤาษีโคดมกับนางกาลอัจนา ส่วนบุตรพระอินทร์คือ พญากากาศ และบุตรพระอาทิตย์ คือ สุครีพ เป็นเพียงพี่น้องร่วมมารดา พระฤาษีโคดมมาทราบความจริง เมื่อนางสวาหะตัดพ้อว่าอุ้มลูกคนอื่นไม่อุ้มลูกตัวเอง พระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
						ฤาษีโยนเด็กทั้งสามลงน้ำพร้อมกับตั้งสัตย์ว่าใครเป็นลูกที่แท้จริงให้ว่ายน้ำกลับมา ใครไม่ใช่ลูกให้กลายเป็นวานรเข้าป่าไป นางสวาหะกลับมาคนเดียว พระฤาษีโคดมจึงสาปนางกาลอัจนาเป็นแผ่นหิน เมื่อพระรามจองถนน ให้นำแผ่นหินนี้ทุ่มถมทะเลจมไปตลอดกาล ก่อนนางกาลอัจนากลายเป็นหิน นางกาลอัจนาสาปให้นางสวาหะไปยืนตีนเดี่ยวเหนี่ยวกินลมที่เชิงเขาจักรวาล จนกว่าจะมีลูกเป็นวานรผู้เก่งกาจจึงจะพ้นคำสาป ต่อมาพระอิศวรต้องการให้นางสวาหะมีลูกเพื่อช่วยพระราม จึงแบ่งกำลังของพระองค์กับเทพอาวุธส่งให้พระพายซัดเข้าปากนางสวาหะ และคอยดูแลครรภ์นางจนครบ 10 เดือน นางสวาหะคลอดวานรเผือกเพศผู้เผ่นออกจากปากแม่ พระพายให้ชื่อว่า หนุมาน นางสวาหะบอกแก่ลูกว่า หากพบบุคคลใดสามารถสังเกตเห็นกุณฑล ขนเพชรและเขี้ยวแก้วของหนุมานได้ ผู้นั้นคือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
						พระนารายณ์ ให้หนุมานสวามิภักดิ์และถวายตัวเป็น ข้ารับใช้ เมื่อสั่งความเสร็จแล้ว นางสวาหะก็พ้นจากคำสาปของนางกาลอัจนาผู้เป็นมารดา

4.1.3 นางอมนุษย์

นางอมนุษย์ หมายถึง นางที่มีชาติกำเนิดจากบิดามารดาที่เป็นอมนุษย์หรือสัตว์ต่างๆ มีรูปลักษณ์ตามชาติพันธุ์ ดำรงชีวิตตามถิ่นที่อยู่และเผ่าพันธุ์พวกพ้องของตน เมื่อขึ้นมาบนโลกมนุษย์สามารถแปลงกายเป็นนางมนุษย์ได้ บทนางโขนประเภทนางอมนุษย์เป็นบทที่เสริมการดำเนินเรื่องในช่วงสั้นๆ และเป็นเหตุให้เกิดเหตุการณ์ขัดแย้งอื่นๆตามมา

4.1.3.1 จุดกำเนิดและลำดับชนชั้น

นางอมนุษย์ที่ปรากฏในพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์มีจุดกำเนิดตามเผ่าพันธุ์ของตน แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ นางนาค และนางกาสร (กระบือ) มีจำนวนรวม 3 ตัว ดังนี้

1) นางนาคที่มีรูปลักษณ์เป็นนาค แต่สามารถแปลงกายได้ มีจำนวน 2 ตัว ได้แก่ นางอนงค์นาคี และนางกาลอัคคี นางนาคเหล่านี้มีสัญชาติญาณเยี่ยงสัตว์ทั่วไป มีบทบาทในการเป็นเมียและแม่ ดังจะเห็นได้จากนางอนงค์นาคี แปลงกายมาเป็นงูเพื่อสมจรกับงูดิน ส่วนนางกาลอัคคี เป็นธิดาพญานาค เป็นมเหสีของทศกัณฐ์และให้กำเนิดโอรสคือบรรลัยกัลป์

2) นางกาสร หรือนางกระบือ เป็นสัตว์ที่อาศัยอยู่ในป่ารวมกันเป็นฝูง มีจำนวน 1 ตัว ที่มีบทบาทในการดำเนินเรื่อง คือ นางนิลา มีบทบาทในการเป็นเมียและแม่เช่นกัน โดยนางนิลา เป็นเมียของกระบือชื่อ ทรพา และเป็นผู้ให้กำเนิดลูกกระบือชื่อ ทรพี

4.1.3.2 **รูปลักษณ์**

นางอมนุษย์จำพวกนาคตามท้องเรื่อง รามเกียรติ์ เมื่อจะเข้าร่วมพิธีสำคัญหรือสมจรกับบุรุษเพศ จะแปลงกายเป็นนางมนุษย์ ปรากฏรูปลักษณ์ตามบทละครพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ความว่า

<u>นางอนงค์นาคี</u>

“ครั้นถึงเนินทรายชายสมุทร หยุดอยู่ในที่รโหฐาน
ยิ่งคิดเดือดร้อนรำคาญ เยาวมาลย์ก็แปลงกายาฯ
ฯ ๒ คำ ฯ ตระ
บัดเดี๋ยวเป็นนางสาวน้อย แช่มช้อยดั่งเทพเลขา
กรายกรนวยนาดยาตรา เที่ยวมาโดยทางพนาลัย”[125]

<u>นางกาลอัคคี</u>

“เมื่อนั้น องค์ท้าวลัสเตียนยักษี
พิศดูโฉมนางอัคคี อินทรีย์เสาวภาคย์จำเริญตา
งามศักดิ์งามศรีงามทรง งามองค์ดั่งเทพเลขา
อรชรอ้อนแอ้นทั้งกายา พักตราผ่องแผ้วเพียงจันทร์
สมเป็นมเหสีทศพักตร์ จะร่วมรักภิรมย์ชมขวัญ
ใหญ่กว่าสนมกำนัล ดั่งสุวรรณกับแก้วมณี”[126]

ในหนังสืออมนุษยนิยาย โดย ส .พลายน้อย ได้บรรยายรูปลักษณ์ของชลชพญานาค ตามไตรภูมิพระร่วงของพระญาลิไท ซึ่งน่าจะต้องลักษณะกับนางอนงค์นาคีและนางกาลอัคคีในเรื่อง รามเกียรติ์มากที่สุด ความว่า

“ที่เขาเกิดที่เขาตายก็ดี ที่เขานอนก็ดีที่เขาสมาคมด้วยกันนั้นก็ดี ที่เขาลอกคราบเขาก็ดี แลในสถานทั้งนี้แลเขาอยู่แห่งใดแห่งหนึ่งก็ดี เขาบมิอาจนฤมิตตนเขาให้เป็นอันอื่นไส้หาบมิได้ ผิแลเขาไปสถานแห่งอื่นไส้ จึงนฤมิตตนเขาให้เป็นอันอื่นไปแล แม้นว่าเขาจะนฤมิตตนเขาให้งามดังเทพยดาก็ได้แลฯ ผิเมื่อนาคนั้นจะไปล่าหากินแลเป็นสิ่งใด อันหาเหยื่อกินได้ง่าย

---

[125] กรมศิลปากร, <u>บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1</u>, หน้า 87.

[126] เรื่องเดียวกัน, หน้า 102 - 103.

นั้นไส้เขาก็ย่อมนฤมิตตนเขาเป็นสิ่งนั้นแล แล้วเขาจึงเที่ยวขึ้นมาล่าหากินในดินนี้ ลางคาบเขาเป็นงูอื่น ลางคาบเขาเป็นสัตว์อื่น แลเขาล่าหินแลเหตุว่าเขานั้นชาติดิรัจฉานแล”[127]

ส่วนนางนิลา ซึ่งเป็นนางกระบือ ไม่ปรากฏหลักฐานใดๆกล่าวถึงรูปลักษณ์ อนุมานได้ว่า นางนิลามีรูปลักษณ์เป็นกระบือเพศเมีย อาศัยอยู่กับทรพาและฝูงกระบือในป่าเท่านั้น

จากหนังสือเรื่อง หัวโขน โดยประพันธ์ สุคนธะชาติ ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับสีกายรูปลักษณ์ และศิราภรณ์ของตัวโขนไว้ ซึ่งผู้วิจัยได้สรุปเป็นตารางแสดงรูปลักษณ์นางอมนุษย์ไว้ดังนี้

ตารางที่ 9 :

ตารางที่ 9 ตารางสรุปข้อมูลรูปลักษณ์ของนางอมนุษย์จากหนังสือเรื่อง หัวโขน ของประพันธ์ สุคนธะชาติ[128] เรียบเรียงโดยผู้วิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย

ลำดับที่	ชื่อ	สีกาย/รูปลักษณ์	ศิราภรณ์
1.	อนงค์นาคี (นาคี)	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
2.	กาลอัคคี	สีนวลจันทร์/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนางยอดนาค
3.	นิลา	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ

[127] ส.พลายน้อย, อมนุษยนิยาย, หน้า 289 - 290.

[128] ประพันธ์ สุคนธะชาติ, หัวโขน, หน้า 20 - 55.

รูปลักษณ์ของนางอมนุษย์ จากเอกสารอ้างอิงข้างต้น ประกอบกับในบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 สามารถสรุปได้ว่า นางอมนุษย์จำพวกนาคมีรูปลักษณ์งดงามอย่างนางมนุษย์ เมื่อแปลงกายขึ้นมาบนโลกมนุษย์มาเข้าร่วมพิธีสำคัญหรือสมจรกับมนุษย์ แต่ถ้าสมจรกับสัตว์อื่นๆเช่น งูดิน นางนาคก็จะกลายร่างกลับไปเป็นนาคดังเดิม ซึ่งเป็นอิทธิฤทธิ์เฉพาะเผ่าพันธุ์นาค ส่วนนางกาสรหรือนางกระบือ จะมีรูปลักษณ์สามัญเป็นกระบือเพศเมีย ไม่มีลักษะพิเศษใดๆปรากฏให้เห็นเด่นชัด

4.1.3.3 **ลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพ**

ลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพของนางอมนุษย์มีความแตกต่างกันไปตามบทบาทในการดำเนินเรื่อง ในกลุ่มของนางนาค นางกาลอัคคีซึ่งเป็นธิดาของพญากาลนาค มีศักดิ์เป็นนางกษัตริย์จึงมีนิสัยและบุคลิกภาพที่สงบสำรวมน่าทะนุถนอม และน้อมรับฟังคำสั่งของพระราชบิดา พระราชมารดา และทศกัณฐ์ผู้เป็นพระสวามี พร้อมทั้งคอยดูแลอบรมสั่งสอนพระโอรส คือ บรรลัยกัลป์เป็นอย่างดี อันเป็นลักษณะของกุลสตรีโดยทั่วไป

ส่วนนางอนงค์นาคีนั้นแตกต่างจากนางกาลอัคคี แม้ว่านางจะเป็นธิดาของพญานาคและมีฐานะเป็นนางกษัตริย์เช่นเดียวกัน แต่นางอนงค์นาคีเป็นผู้ที่หลงใหลในกามารมณ์ ดังจะเห็นได้จากพฤติกรรมของนางที่ลอบหนีพระราชบิดาออกมาแปลงกายเป็นหญิงงามขึ้นมายังโลกมนุษย์เพื่อแสวงหาชายหนุ่มมาร่วมสังวาส เมื่อไปพบงูดิน นางกลับกลายร่างเป็นนางนาคสมจรกับงูดิน จนกระทั่งพระฤาษีมาพบเข้าแล้วใช้ไม้เท้าเคาะนาง นางจึงรู้สึกอับอายและหลบหนี พร้อมทั้งเกิดความแค้นและกลัวความจะล่วงรู้ถึงพระราชบิดาจึงแอบมาคายพิษไว้ในอ่างน้ำนมพระฤาษี แสดงให้เห็นว่านางอนงค์นาคีเป็นนางอมนุษย์ที่มีลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพไม่เรียบร้อย เป็นฝ่ายเข้าหาบุรุษเพศอย่างไม่รู้อับอาย อีกทั้งยังมีเจตนาสังหารผู้อื่นเพื่อปกป้องความลับของตนด้วยความแค้น ซึ่งสะท้อนออกมาทางบุคลิกภาพที่รุนแรง ยั่วยวน และไม่สำรวม

ส่วนนางนิลาซึ่งเป็นนางกาสร (กระบือ) มีลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพตามลักษณะของกระบือทั่วไป ได้แก่ การอยู่รวมกันเป็นฝูง หากินตามประสากระบือ นอกจากนี้นางนิลายังมีลักษณะตามแบบสตรีที่เกรงกลัวสามี คือ ทรพา แต่มีความเด็ดเดี่ยวเนื่องจากความเป็นแม่ที่ต้องการปกป้องลูกให้รอดพ้นจากการสังหารของผู้เป็นพ่อ จึงได้แอบไปคลอดลูกเพียงตัวเดียว และฝากฝังเทพยดาให้ช่วยปกป้องลูกเนื่องจากไม่สามารถให้ลูกอาศัยอยู่กับตน

ตามปกติธรรมดาได้ สะท้อนอากัปกิริยาและบุคลิกภาพที่มีทั้งความเป็นเมียและแม่ที่นอบน้อมต่อสามี และความว่องไวเฉลียวฉลาดตามสัญชาตญาณการปกป้องลูกของผู้เป็นแม่

4.1.3.4 บทบาทในการดำเนินเรื่อง

บทบาทสำคัญของนางอมนุษย์ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ สามารถสรุปเป็น 2 ลักษณะ ดังต่อไปนี้

1) บทบาทเป็นภรรยาและมารดา

นางอมนุษย์ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ทั้ง 3 ตัวรับบทบาทเป็นภรรยา ได้แก่ นางอนงค์นาคีเป็นเมียของงูดิน นางกาลอัคคี เป็นมเหสีของทศกัณฐ์ และนางนิลา เป็นเมียของกระบือจ่าฝูงชื่อ ทรพา ส่วนบทบาทความเป็นมารดานั้น นางกาลอัคคีให้กำเนิดพระโอรสของทศกัณฐ์ชื่อ บรรลัยกัลป์ ส่วนนางนิลา ให้กำเนิดบุตรชายเป็นกระบือชื่อ ทรพี

2) บทบาทผู้เป็นต้นเหตุของปมเรื่อง

นางอมนุษย์ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ มีบทบาทเป็นต้นเหตุของปมเรื่องที่สำคัญ 2 ตัว ได้แก่ การคายพิษลงในอ่างน้ำนมของพระฤาษีของนางอนงค์นาคี ก่อให้เกิดการชุบชีวิตนางกบ และการชุบนางกบให้เป็นนางมณโฑ และการลอบหนีไปให้กำเนิดทรพีบุตรชายของนางนิลา เป็นเหตุให้ทรพีกลับมาวัดรอยเท้าและสังหารทรพาผู้เป็นบิดาตามคำสาปของพระอิศวร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 10 ตารางสรุปบทบาทของนางอมนุษย์จากพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
1. อนงค์นาคี (นาคี)	ธิดาของพญานาคกรุงบาดาล	งูดิน	ไม่ระบุ	กรุงบาดาล	นางนาคสมจรงูดิน ,นางนาคแค้นพระฤาษี	นางอนงค์นาคีเกิดความกำหนัดในรสราคะ จึงได้แทรกกายขึ้นมาบนพื้นดิน แปลงกายเป็นหญิงงามเพื่อแสวงหาชายหนุ่ม แต่มิได้เจอใครจนกระทั่งเจองูดิน จึงคืนร่างเป็นนาคาสมสู่กับงูดิน พระฤาษีเห็นเข้าจึงห้ามปรามและใช้ไม้เท้าเคาะกลางตัวนาง นางเกิดความละอายหนีกลับกรุงบาดาล ต่อมาคิดแค้นพระฤาษีและเกรงพระบิดาล่วงรู้จึงลอบขึ้นมาคายพิษไว้ในอ่างน้ำนม หมายจะกำจัดพระฤาษีแล้วกลับกรุงบาดาล
2. กาลอัคคี	ธิดาของพญากาลนาคเจ้ากรุงบาดาลกับนางประภา ,อัคร	ทศกัณฐ์	บรรลัยกัลป์	กรุงบาดาล	พญานาคถวายราชธิดา ,ทศกัณฐ์ได้ประทานราชธิดานาค	พญานาคได้ยกทัพไปต่อสู้กับท้าวสหมลิวัน เนื่องจากเป็นผู้ที่มีนิสัยก้าวร้าวหยาบคาย ท้าวสหมลิวันรีบส่งสารไปขอความช่วยเหลือจากท้าวลัสเตียน ท้าวลัสเตียนได้ยกทัพมาปราบพญานาค พญานาคกลัวจึงทูลขอชีวิตและขอถวายนางกาลอัคคีให้แก่ท้าวลัสเตียน ซึ่งท้าวลัสเตียนได้ยก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
	มเหสีของทศกัณฐ์					นางให้เป็นอัครมเหสีของทศกัณฐ์ และนางได้ให้กำเนิดบุตรชายคือ บรรลัยกัลป์
3. นิลา	ไม่ระบุ	ทรพา	ทรพี	ป่าหิมพานต์	เกิดทรพี	นางนิลาได้ตั้งท้องบุตรของทรพา แต่เนื่องจากกลัวทรพาจะฆ่าหากลูกเกิดเป็นชาย จึงได้ลอบหนีจากฝูงไปอาศัยแถวเนินเขาเพื่อคลอดลูก และฝากฝังให้เทวดาดูแลลูกแทนตน แล้วกลับเข้าฝูงไป

4.1.4 นางยักษ์

นางยักษ์ หมายถึง ตัวนางโขนที่สืบเผ่าพันธุ์จากบิดามารดาที่เป็นยักษ์ อาจมีรูปกายตัวใหญ่ มีเขี้ยว มีพละกำลังหรืออาวุธประจำกายอย่างนางยักษ์ หรือมีรูปลักษณ์สวยงามเยี่ยงนางมนุษย์ก็ได้ นางยักษ์ดำรงชีวิตอยู่ตามเผ่าพันธุ์ยักษ์ ปกติกินคนและสัตว์เป็นอาหาร นางยักษ์บางตัวสามารถแปลงกายและมีอิทธิฤทธิ์เหาะเหินเดินอากาศได้

4.1.4.1 จุดกำเนิดและลำดับชนชั้น

นางยักษ์มีจุดกำเนิดจากบิดามารดาเป็นยักษ์ หรือเป็นเทพ รวมทั้งมีนางยักษ์บางตัวไม่ได้ระบุจุดกำเนิด โดยมี 4 ชนชั้น ดังนี้

1) นางยักษ์ชั้นเทพ

นางยักษ์ชั้นเทพเป็นนางยักษ์ที่มีอิทธิฤทธิ์มาก และเป็นที่เคารพบูชาของเหล่ายักษ์ รวมทั้งมอบหมายหน้าที่สำคัญของบ้านเมืองให้แก่นางยักษ์ชั้นเทพทำหน้าที่พิทักษ์รักษา ได้แก่ เสื้อเมือง (นางอากาศตะไลหรือนางอากาศประไลย) ซึ่งเป็นนางยักษ์ชั้นเทพผู้มีฤทธานุภาพยิ่งและได้รับมอบหมายให้พิทักษ์รักษากรุงลงกา เปรียบได้กับพระสยามเทวาธิราชในความเชื่อของคนไทยที่คอยรักษาบ้านเมืองให้สงบสุข

2) นางยักษ์ชั้นกษัตริย์

นางยักษ์ชั้นกษัตริย์เป็นผู้ที่สืบเผ่าพันธุ์มาจากราชวงศ์ยักษ์ เป็นเครือญาติ หรือเป็นพระมเหสี/พระชายาของยักษ์ ดำเนินชีวิตตามพระราชบัญชาของกษัตริย์ผู้เป็นบิดาหรือพระสวามี นางยักษ์กษัตริย์ ได้แก่ นางสำมนักขา นางเบญกาย นางกากนาสูร นางอดูล นางเกศรา (เจษฎา, แก้วเจษฎา) นางเกศินี นางคันธมาลี นางจันทรประภาศรี (จันทประภา) นางจันทวดี (1) นางจันทวดี (2) (ประจัน) นางจิตรมาลา (จิตรมาลี) นางชารีสุมณฑา (สุนันทา, ศรีสุนันทา) นางตรีชฎา (ตรีชาดา) นางนันทา นางประไพ (ประไภ,วรประไภ) นางพิรากวน นางมนทา นางมลิกา นางรัชดา นางรัชฎาสูร นางรัตนมาลี นางรัตนา (ไวยกาสูร) นางวัชนีสูร นางสุวรรณกันยุมา และนางสุวรรณมาลัย

3) นางยักษ์ชั้นเสนา

นางยักษ์ชั้นเสนาเป็นนางยักษ์ที่ได้รับมอบหมายให้ทำหน้าที่ดูแลกิจการงานต่างๆตามที่เทพหรือกษัตริย์มีพระราชโองการ ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ปรากฏบทนางยักษ์ชั้นเสนาเพียงตนเดียว คือ นางผีเสื้อสมุทร ผู้ทำหน้าที่พิทักษ์รักษาด่านสมุทรตามเทวโองการของท้าวสหบดีพรหม*

4) นางยักษ์ป่า

นางยักษ์ป่า เป็นนางยักษ์ที่กำเนิดและอาศัยอยู่ในป่าเขาลำเนาไพร มีนิสัยหยาบช้า ดุร้าย และระแวดระวังภัยสูงตามสัญชาตญาณ นางยักษ์ป่า ได้แก่ นางอัศมูขี

Chulalongkorn University

* ในพงศ์รามเกียรติ์กล่าวถึงกองกระเวณรักษาเมืองลงกาประกอบด้วยอสูร 7 ตน ได้แก่ กุมภาสูร (รักษาด่านเขาวงกฎ) ฤทธิกัน (รักษาด่านทางอากาศ) สารัณทูต (คอยข่าวศึก) อิชุดา และวายุพักตร์(รักษาด่านริมฝั่งสมุทร) อากาศตะไลย์ (รักษาเมืองลงกา) และผีเสื้อสมุทร (รักษาด่านลงกาสมุทร) ผู้วิจัยจึงวิเคราะห์ว่าเสื้อเมืองลงกา (อากาศตไล) เป็นผู้ดูแลกรุงลงกาโดยรวมและมีอิทธิฤทธิ์มาก จึงควรจัดอยู่ในชั้นเทพ ส่วนนางผีเสื้อสมุทร เป็นนายด่านรักษาด่านลงกาสมุทรโดยเฉพาะ จึงควรจัดอยู่ในชั้นนางยักษ์เสนา

4.1.4.2 **รูปลักษณ์**

รูปลักษณ์ของนางยักษ์ในการแสดงโขนแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะได้แก่ นางยักษ์ที่มีรูปลักษณ์อย่างยักษ์ และนางยักษ์ที่มีรูปลักษณ์อย่างมนุษย์ ซึ่งในที่นี้ผู้วิจัยจะขอกล่าวตามลำดับดังนี้

1) นางยักษ์ที่มีรูปลักษณ์เป็นยักษิณี

นางยักษ์ที่มีรูปลักษณ์เป็นยักษิณี มีร่างกายใหญ่โต มีเขี้ยวโง้ง มีพละกำลังมาก มักดุร้าย มีอิทธิฤทธิ์แปลงกาย เหาะเหินเดินอากาศได้ มักกินคนและสัตว์เป็นอาหาร นางยักษ์ประเภทนี้มักจะมีอาวุธประจำกาย คือ กระบองยักษ์ ยกเว้นบางตัวที่มีตำแหน่งผู้พิทักษ์หรือมีอิทธิฤทธิ์มากอาจมีอาวุธมากกว่า 1 ชนิด อาทิ นางเสื้อเมืองลงกา (อากาศตะไล) ที่มีอาวุธประจำกายถึง 8 ชนิด ได้แก่ จักร พระขรรค์ ตรี คทา ง้าว ศร โตมร และค้อนเหล็ก เป็นต้น

รูปลักษณ์ของนางยักษ์ชนิดนี้เป็นภาพที่มีความน่าเกลียดน่ากลัว ปรากฏตัวอย่างรูปลักษณ์ของนางสำมนักขาในรามายณะ ความว่า

“สำมนักขาเป็นนางยักษ์อัปลักษณ์ที่สุดในหมู่ยักษ์ เนื่องเพราะก่อบาปกรรมพอกพูน กินแต่เนื้อมนุษย์มานานปี ร่างของนางอ้วนพองผิดส่วน สุ้มเสียงคล้ายกบเขียด เส้นผมยาวกรอบแดงรุงรัง ดวงตาหยีเล็ก เขี้ยวยาวโง้งโค้งออกนอกริมฝีปากน่ารังเกียจ หากนางมีเวทมนตร์คาถา สามารถแปลงร่างให้สวยสะคราญหยดย้อยได้ตามต้องการ ยกเว้นหัวใจเท่านั้นที่ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงให้งดงาม”[129]

อีกหนึ่งตัวอย่างที่บ่งบอกรูปลักษณ์อันน่ากลัวของนางยักษ์ที่มีรูปร่างเป็นยักษิณี ได้แก่ นางยักษ์ลงขิณี ในรามายณะ หรือเสื้อเมือง (อากาศตะไล) ในรามเกียรติ์ รามายณะได้กล่าวถึงนางยักษ์ลงขิณีตอนจับหนุมานที่หน้าประตูเมืองลงกาไว้ว่า

“ร่างของมันก็ถูกมือมหากาฬฉวยเข้าที่ต้นคอขึ้นไปห้อยร่องแร่งอยู่กลางอากาศเรียบร้อย ดวงตาสีแดงฉานของเจ้าของมือจ้องมองมาที่มันจากความมืดอย่างน่าสยดสยอง ลิงน้อยมองฝ่าแสงสลัวจึงเห็นว่าเจ้าของมือมหากาฬกลับเป็นร่างของสตรี

นางคือรากษสีขมังเวทผู้เฝ้าประตูเมืองอย่างลับๆ... นางเขย่าลิงน้อยในมือ แยกเขี้ยวยาวโง้งและตอบ เรามีนามว่าลงขิณี เป็นจิตวิญญาณแห่งกรุงลงกา และเป็นเทวี

---

[129] ราเมศ เมนอน, รามายณะ (กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, 2551), หน้า 244.

พิทักษ์เมืองของราพณาสูรทศกัณฐ์ หามีผู้ใดผ่านเข้าเมืองโดยไม่ผ่านสายตาเราได้ ลิงน้อยเจ้าจงเตรียมตัวตายเถิด เราจะเด็ดศีรษะเจ้าด้วยปลายเล็บบัดนี้”[130]

ส่วนในบทละครพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช กล่าวถึงรูปลักษณ์ของนางยักษ์ผีเสื้อสมุทรไว้ว่า

“มาจะกล่าวบทไป ถึงนางผีเสื้อยักษี
กายาใหญ่หลวงพ่วงพี อสุรีหยาบช้าสาธารณ์
เขี้ยวขาวยาวโง้งเพียงตา กำลังฤทธากล้าหาญ
ท้าวทศพักตร์พญามาร ตั้งไว้เป็นด่านสมุทรไท

มิให้อริราชไพรี ข้ามมหาชลธีมาได้
ก็ขึ้นจากท้องชลาลัย เที่ยวไปกระเวนคงคาฯ”[131]

นางยักษ์ในรามเกียรติ์ที่มีรูปลักษณ์เป็นยักษิณี ได้แก่ นางสำมนักขา นางเสื้อเมือง นางอัศมูขี นางผีเสื้อสมุทร และนางอดูล

ในพงศ์รามเกียรติ์ระบุสีกายของนางอดูลปีศาจไว้ว่า “นางอุดุลปีศาจหน้าแดงเสน”[132]

อนึ่ง มีนางยักษ์ที่มีรูปลักษณ์เป็นยักษ์ แต่มีสัณฐานปากเป็นกา คือ นางกากนาสูร ปกติรูปร่างเป็นนางยักษ์ ซึ่งนางสามารถแปลงกายเป็นกายใหญ่ได้ จึงจัดอยู่ในนางยักษ์ที่มีรูปลักษณ์เป็นยักษิณีเช่นกัน

2) <u>นางยักษ์ที่มีรูปลักษณ์อย่างมนุษย์</u>

นางยักษ์ที่มีรูปลักษณ์อย่างมนุษย์ เป็นนางยักษ์ที่มีเผ่าพันธุ์เป็นวงยักษ์ แต่รูปกายเป็นมนุษย์เพศหญิง รูปร่างสวยงามหรือสมส่วน ไม่มีเขี้ยว อาจมีฤทธิ์เดชในการแปลงกาย หรือเหาะเหินเดินอากาศได้ แต่มีพละกำลังหรือความดุร้ายน้อยกว่านางยักษ์ที่มีรูปลักษณ์เป็นยักษ์ อาทิ นางสุวรรณกันยุมา นางเบญกาย ความว่า

---

[130] เรื่องเดียวกัน, หน้า 386.

[131] กรมศิลปากร, <u>บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เล่ม 2</u>, (กรุงเทพมหานคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2540), หน้า 100.

[132] <u>พงศ์รามเกียรติ์</u>, หน้า 31.

นางสุวรรณกันยุมา

"เมื่อนั้น นางสุวรรณกันยุมาโฉมศรี
ซึ่งเป็นเอกอัครเทวี ขององค์อสุรีอินทรชิต
ทรงโฉมประโลมสงสาร ดั่งนางในวิมานดุสิต
อรชรอ้อนแอ้นพึงพิศ พร้อมทั้งจริตกิริยา"[133]

นางเบญกาย

"เมื่อนั้น ฝ่ายนางเบญกายยักษา
ต้องเพลิงร้อนทั่วทั้งกายา ดั่งหนึ่งชีวาจะบรรลัย
สุดคิดสุดฤทธิ์จะทำกล ไม่อาจจะทนอยู่ได้
ก็เหาะขึ้นตามควันไฟ หนีไปด้วยกำลังฤทธีฯ"[134]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[133] กรมศิลปากร, บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เล่ม 3 (กรุงเทพมหานคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2540), หน้า 367.

[134] กรมศิลปากร, บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เล่ม 2, หน้า 205 .

ตารางที่ **11** ตารางสรุปรูปลักษณ์ของนางยักษ์จากจากหนังสือเรื่อง หัวโขนของประพันธ์ สุคนธะชาติ[135]

เรียบเรียงโดยผู้วิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย

ลำดับที่	ชื่อ	สีกาย/รูปลักษณ์	ศิราภรณ์
1	เกศรา (เจษฎา,แก้วเจษฎา)	สีขาว/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
2	เกศินี (1)	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
3	คันธมาลี	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
4	จันทรประภาศรี (จันทประภา)	สีขาว/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
5	จันทวดี (1)	สีนวลจันทร์/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
6	จันทวดี (2) (ประจัน)	สีนวล/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
7	จิตรมาลา (จิตรมาลี)	สีนวล/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
8	ชารีสุมณฑา (สุนันทา, ศรีสุนันทา)	สีขาว/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
9	ตรีชฎา (ตรีชาดา)	สีขาว/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
10	นันทา	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
11	เบญกาย	สีนวลจันทร์/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง

[135] ประพันธ์ สุคนธะชาติ, หัวโขน, หน้า 20 - 55.

ลำดับที่	ชื่อ	สีกาย/รูปลักษณ์	ศิราภรณ์
12	ประไพ (ประไภ, วรประไภ)	สีขาวผ่อง/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
13	ประภา	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
14	ผีเสื้อสมุทร	สีหงดิน/ หนึ่งหน้า สองมือ ร่างกายใหญ่โต เขี้ยวขาวยาวโง้ง มีพละกำลังมาก มีกระบองเป็นอาวุธ	หัวโล้น
15	พิรากวน	สีนวลจันทร์/ หนึ่งหน้า สองมือ	รัดเกล้ายอด
16	มนทา	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
17	มลิกา	สีนวล/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
18	รัชดา	สีขาวนวล/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
19	รัชฎาสูร	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
20	รัตนมาลี	ไม่ระบุ	มงกุฎนาง
21	รัตนา (ไวยกาสูร)	สีขาว/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
22	กากนาสูร	สีม่วงแก่/ หนึ่งหน้า สองมือ รูปร่างเป็นยักษ์ แต่สัณฐาน ปากเป็นกา สามารถแปลงกาย เป็นกาใหญ่ได้	หัวโล้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับที่	ชื่อ	สีกาย/รูปลักษณ์	ศิราภรณ์
23	วัชนีสูร	สีนวล/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
24	สำมนักขา	สีเขียวสด/ หนึ่งหน้า สองมือ	หัวโล้น
25	สุวรรณกันยุมา	สีนวล/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
26	สุวรรณมาลัย	สีเหลืองนวล/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
27	เสื้อเมือง (อากาศตะไล, อังกาศตะไล, อากาศประไลย)	สีแดงเสน/ สี่หน้า แปดมือ มือทั้งแปดถืออาวุธดังนี้ 1. จักร 2. พระขรรค์ 3. ตรี 4. คทา 5. ง้าว 6. พระแสงศร 7. โตมร 8. ฆ้อนเหล็ก	มงกุฎน้ำเต้าห้ายอด
28	อดูล	สีแดงเสน/ หนึ่งหน้า สองมือ	หัวโล้น
29	อัศมูขี	สีเขียว/ หนึ่งหน้า สองมือ ผิวดำ ร่างใหญ่ เขี้ยวโง้ง	หัวโล้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.4.3 ลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพ

นางยักษ์มีลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพตามที่กำหนดบทบาทไว้ในท้องเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีหลายลักษณะ โดยผู้วิจัยขออธิบายเป็นกลุ่มต่างๆตามนิสัย และพฤติกรรมตามท้องเรื่อง ดังนี้

1) นางยักษ์กษัตริย์ที่มีกิริยาสุภาพเรียบร้อย

นางยักษ์ชั้นกษัตริย์อาศัยอยู่ในพระราชวัง ใช้ชีวิตอยู่อย่างเจ้านายฝ่ายใน มีข้าทาสบริพารไว้ใช้สอยอย่างสุขสบาย เชื่อฟังคำสั่งสอนของพระราชบิดา พระราชมารดา และพระสวามี และไม่ค่อยมีบทบาทในการออกศึกสงครามเฉกเช่นฝ่ายตัวโขนผู้ชาย หากแต่นางยักษ์ตนใดมีอิทธิฤทธิ์ อาทิ นางเบญกายที่มีอิทธิฤทธิ์ในการแปลงกายและเหาะเหินเดินอากาศได้ ก็จะได้รับมอบหมายให้ไปทำหน้าที่สำคัญ อาทิ ทศกัณฐ์รับสั่งให้นางเบญกายแปลงเป็นนางสีดาทำตายลอยน้ำมาเพื่อหวังตัดศึกกับพระราม เป็นต้น

2) นางยักษ์กษัตริย์ที่มีจริตกิริยาไม่สำรวม

นางยักษ์กษัตริย์ที่มีจริตกิริยาไม่สำรวม คือ นางสำมนักขา ถึงแม้ว่านางจะเป็นถึงพระขนิษฐาของทศกัณฐ์ และสืบเชื้อสายวงศ์พรหม ตามธรรมเนียมน่าจะเป็นกุลสตรีที่ดี แต่นางกลับลุ่มหลงมัวเมาในกิเลสตัณหา เมื่อสวามีของนางคือ ชิวหาถูกทศกัณฐ์ขว้างจักรตัดลิ้นจนถึงแก่ความตาย นางมิได้ลงรักภักดีและหาครองตนเป็นโสดไม่ กลับแสวงหาคู่ครองใหม่เพื่อสนองตัณหาของตน จนมาพานพบพระรามและเกิดศึก นอกจากนี้ นางสำมนักขายังเป็นชนวนศึกลงกา เที่ยวไปทูลฟ้องพระเชษฐาองค์ต่างๆให้แก้แค้นพระราม จนกระทั่งเกิดศึกใหญ่โตลุกลามและเป็นเหตุแห่งการทำลายล้างเผ่าพันธุ์วงศ์ยักษ์อย่างไม่อาจระงับได้

3) นางยักษ์ที่มีความเข้มแข็ง มีอิทธิฤทธิ์และดุร้าย

นางยักษ์ในกลุ่มนี้ล้วนแล้วแต่เป็นผู้ที่มีคุณลักษณะพิเศษ ได้รับอิทธิฤทธิ์ พละกำลังและมีอาวุธประจำกาย อาทิ เสื้อเมือง และนางผีเสื้อสมุทร ผู้พิทักษ์รักษาด่านเมืองลงกา เป็นผู้ทรงฤทธิ์และมีหน้าที่ปกป้องภัยพาลให้แก่ชาวเมืองลงกา และออกรบต่อสู้กับหนุมานเพื่อรักษาหน้าที่ของตนอย่างสุดกำลัง หรือในบางกรณีนางยักษ์กลุ่มนี้มีจิตใจริษยาอาฆาต อาทิ นางอดูลที่เข้าสิงรูปวาดทศกัณฐ์ เป็นเหตุให้พระรามเนรเทศนางสีดา หรือนางอัศมูขีที่มีจิตใจริษยาอาฆาตพระราม จึงออกรบกับพระรามจนถูกสังหารจนตาย นางยักษ์ในกลุ่มนี้จึงมี

ทั้งเล่ห์เหลี่ยมกลอุบาย ความเข้มแข็ง ความดุร้าย และน่าสะพรึงกลัว แต่กระนั้นก็ยังพ่ายแพ้ต่อฝ่ายพระรามผู้ครองธรรมในที่สุด

4.1.4.4 บทบาทในการดำเนินเรื่อง

1) บทบาทการเป็นบุตรหลาน

นางยักษ์ที่มีบทบาทการเป็นบุตรหลานที่ชัดเจนอย่างยิ่ง ได้แก่ นางเบญกาย ที่ได้รับผลกระทบเมื่อคราวพิเภกถูกถอดยศและเนรเทศออกจากรุงลงกา นางเบญกายแสดงความเสียใจอย่างสุดซึ้งที่ต้องพลัดพรากจากบิดา รวมทั้งการเป็นหลานที่ดีที่ช่วยตัดศึกพระรามให้แก่ทศกัณฐ์ แม้ว่าจะกระทำไปด้วยความเกรงกลัวพระราชอาญา รวมทั้งนางอาจมีอันตรายถึงชีวิตหากถูกฝ่ายพระรามจับได้ แต่นางเบญกายก็พยายามทำหน้าที่ที่ตนได้รับมอบหมายอย่างสุดกำลัง เป็นต้น

2) บทบาทการเป็นภรรยา

นางยักษ์ที่มีบทบาทการเป็นภรรยานั้นมีอยู่หลายตัว ส่วนใหญ่ทุกตัวเป็นนางยักษ์ชั้นกษัตริย์ มีความซื่อสัตย์และอยู่เคียงข้างบุรุษเพศผู้เป็นสามีอย่างยิ่ง อาทิ นางตรีชฎาที่มีความอาลัยอาวรณ์และแสดงความห่วงใยพิเภกผู้เป็นพระสวามี ตอนถูกขับ หรือแม้แต่นางสำมนักขาที่แสดงความโกรธเคืองทศกัณฐ์ที่เข้าใจผิดและสังหารชิวหาจนถึงแก่ความตาย แสดงให้เห็นถึงความรักที่มีต่อสามีของนางยักษ์ที่ไม่แตกต่างไปจากนางโขนในลักษณะอื่น

3) บทบาทการเป็นมารดา

นางยักษ์ที่มีบทบาทเด่นชัดในการเป็นมารดา ได้แก่ นางตรีชฎา ที่แสดงอาการห่วงใยและอวยชัยให้พรนางเบญกายที่ต้องไปกระทำการตัดศึกพระราม รวมทั้งนางพิรากวนที่ถูกไมยราพถอดยศ และแสดงความห่วงใยไวยวิกที่กำลังจะถูกไมยราพสั่งประหาร จนขอร้องและช่วยเหลือให้หนุมานเข้าไปในเมืองบาดาลและสังหารไมยราพได้ในที่สุด รวมทั้งนางเบญกายที่เลี้ยงดูบุตรที่เกิดแต่หนุมาน คือ อสุรผัด จนเติบใหญ่ เป็นต้น

4) บทบาทการเป็นนักรบ

นางยักษ์ที่มีบทบาทการเป็นนักรบที่ชัดเจน ได้แก่ เสื้อเมืองและนางผีเสื้อสมุทร ที่ออกรบกับหนุมานเพื่อปกป้องด่านเมืองลงกา โดยใช้อิทธิฤทธิ์และอาวุธต่างๆ ทุกกลวิธีจนกระทั่งถูกหนุมานสังหาร

5) บทบาทการเป็นตัวโขนฝ่ายอธรรม

นางยักษ์ที่มีบทบาทในการเป็นตัวโขนฝ่ายอธรรมนั้นแสดงออกมาจากพฤติกรรมที่แสดงถึงกิเลสตัณหา และการขาดสติสัมปชัญญะในการครองตน ได้แก่ นางสำมนักขา ตอนเข้าเกี้ยวพาราสีพระราม และหึงนางสีดา จนเป็นเหตุให้รบกับพระลักษมณ์และถูกพระลักษมณ์ปราบจนได้รับบาดเจ็บสาหัส นางอดูลที่เข้าสิงรูปทศกัณฐ์ จนทำให้นางสีดาถูกเนรเทศออกจากกรุงอโยธยาโดยไม่มีความผิด รวมทั้งนางอัศมูขีที่เข้ารบกับพระลักษมณ์ด้วยโทสะจริต ทั้งๆที่ตนมีพละกำลังที่ด้อยกว่า แสดงให้เห็นถึงการเน้นบทบาทฝ่ายอธรรมที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจกำหนดให้นางยักษ์มีส่วนในการแสดงบทบาทนี้ร่วมกับฝ่ายยักษ์ผู้ชายนั่นเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 12 ตารางสรุปบทบาทของนางยักษ์จากพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก
ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
1. เกศรา (เจษฎา, แก้วเจษฎา)	มเหสี	มารีศ	ไม่ระบุ	กรุงลงกา	มารีศร่ำลาเมีย	เมื่อมารีศได้รับพระราชบัญชาจากทศกัณฐ์ให้แปลงเป็นกวางทองไปล่อลวงให้พระรามตามจับ ทศกัณฐ์จึงจะมีโอกาสลักนางสีดาได้ มารีศจึงมากล่าวลานางเกศรา นางเกศราโศกเศร้าเสียใจเป็นอย่างยิ่ง เมื่อมารีศต้องศรพระรามตาย นางจึงกลายเป็นหม้าย
2. เกศินี (1)	มเหสี	ท้าวกุเวรนุราช เจ้าเมืองกาลวุธ	ตรีปักกัน	เมืองกาลวุธ	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
3. คันธมาลี	สนมเอก	กุมภ-กรรณ	ไม่ระบุ	กรุงลงกา	นางคันธมาลีและนางกำนัลออกเก็บดอกไม้	เป็นผู้ที่กุมภกรรณไว้วางใจมากที่สุด คราวกุมภกรรณทดน้ำเพื่อให้กองทัพพระรามขาดน้ำตาย กุมภกรรณได้สั่งให้นางคันธมาลีและนางกำนัลทั้งสี่เก็บดอกไม้นำไปส่งให้ตนทุกวัน ต่อมาหนุมาน

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
						แอบแปลงตนเป็นนางกำนัลร่วมไปส่งดอกไม้ด้วย เมื่อพบกุมภกรรณจึงได้เข้าต่อสู้ กุมภกรรณสู้ไม่ได้จึงเลิกพิธีทดน้ำ แล้วหนีกลับเข้ากรุงลงกา
4. จันทรประภาศรี (จันทประภา)	มเหสี	ท้าวมหายมยักษ์	พิราวนไมยราพ	กรุงบาดาล	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
5. จันทวดี (1)	มเหสี	กุมภ-กรรณ	ไม่ระบุ	กรุงลงกา	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
6. จันทวดี (2) (ประจัน)	ธิดาท้าวอุณาราช เจ้าเมืองสิงขรกับนางรัตนา (ไวยกาสูร)	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	เมืองสิงขร	ท้าวอุณาราชต้องสาป	เมื่อท้าวอุณาราชถูกพระรามสังหาร และต้องคำสาปให้ตรึงอยู่กับแผ่นผานานถึงแสนโกฏิปี นางจันทวดีและมารดาได้คร่ำครวญถึงพระบิดาด้วยความโศกเศร้าเสียใจเป็นอันมาก
7. จิตรมาลา (จิตรมาลี)	มเหสี 1 ใน 5	ท้าวลัสเตียน	ทัพนาสูร (เทพนาสูร) เจ้ากรุงจักรวาล	กรุงลงกา	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
8.ชารี - สุมณฑา (สุนันทา, ศรีสุนันทา)	มเหสี 1 ใน 5	ท้าวลัสเตียน	กุเปรัน	กรุงลงกา	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
9.ตรีชฎา (ตรีชาดา)	มเหสี	พิเภก	เบญกาย	กรุงลงกา	พิเภกถูกขับ,นางลอย	เมื่อคราวทศกัณฐ์ฝันร้าย ได้ให้พิเภกทำนาย พิเภกเห็นเหตุร้ายจะเกิดขึ้นต่อบ้านเมืองจึงทูลแนะนำให้ส่งนางสีดาคืนให้แก่พระรามทศกัณฐ์โกรธมากจนขับพิเภกออกจากกรุงลงกา และส่งนางตรีชฎาไปเป็นข้ารับใช้นางสีดา ต่อมา พระลักษณ์ต้องศรพรหมาสตร์ของอินทรชิตสลบไป พระรามเห็นเข้าก็เสียพระทัยสลบตามไปด้วย ทศกัณฐ์สั่งให้ นางตรีชฎาพา นางสีดาขึ้นบุษบกแก้วไปดูพระศพ นางสีดาเสียพระทัยคิดว่าพระรามพระลักษณ์สิ้นพระชนม์จริง แต่นางตรีชฎาได้ทูลแนะนำให้นางสีดาเสี่ยงทายด้วยการขึ้นบุษบกแก้ว หากเป็นหญิงหม้ายขึ้นนั่งบุษบกจะไม่ลอยขึ้น ผลการเสี่ยงทายปรากฏว่าบุษบกแก้วพานางสีดาและ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
						นางตรีชฎาลอยวนสามรอบแล้วพาไปยังสวนขวัญ หลังเสร็จศึกลงกา พระรามอภิเษกให้พิเภกเป็นท้าวทศคีรีวงศ์ครองเมืองลงกา นางตรีชฎาเป็นมเหสีฝ่ายขวา และนางมณโฑเป็นมเหสีฝ่ายซ้าย
10. นันทา	มเหสี	ท้าวคนธรรพ์นุราชเจ้าเมืองดิสศรีสิน	วิรุณพัท	เมืองดิสศรีสิน	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
11. เบญกาย	ธิดาของพิเภกและนางตรีชฎา พระนัดดาของทศกัณฐ์	หนุมาน	อสุรผัด	กรุงลงกา	นางลอย	ทศกัณฐ์คิดจะตัดศึกลงกากับกองทัพพระราม ได้ออกอุบายให้นางเบญกายแปลงกายเป็น นางสีดา นางเบญกายจึงไปเข้าเฝ้านางสีดาเพื่อพิศโฉมและแปลงกายให้เหมือนนางสีดาทุกประการ แม้ทศกัณฐ์เห็นเข้านึกว่าเป็นนางสีดาจึงเข้าเกี้ยวพาราสี จนเบญกายต้องคืนร่างเดิม ทศกัณฐ์ได้รับสั่งให้นางสีดาแปลงแสร้งทำ

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
						ตายลอยน้ำมาติดที่ท่าน้ำที่พระรามลงสรง เมื่อพระรามพบเข้าทรงเสียพระทัยจนสลบไป ครั้นฟื้นขึ้นมากริ้วหนุมานที่เกินคำสั่งไปเผากรุงลงกา จนทศกัณฐ์แค้นใจสั่งฆ่านางสีดา หนุมานรีบเข้าไปกราบทูลว่า ถ้าเป็นศพจริงเหตุใดจึงลอยทวนน้ำขึ้นมาอีกทั้งยังไม่เน่าพองและไม่มีกลิ่นเหม็น หนุมานทูลขอให้พิสูจน์ความจริงโดยการนำร่างนั้นขึ้นเผาไฟ นางเบญกายทนร้อนไม่ไหวก็เหาะหนีไป หนุมานตามไปจับตัวมาเฝ้าพระราม พระรามสั่งให้พิเภกเป็นผู้พิจารณาลงโทษความผิดของนาง พิเภกกราบทูลด้วยความสัตย์ว่าให้ประหารชีวิตและตัดหัวเสียบประจาน พระรามเกิดความสงสารจึงไว้ชีวิตและสั่งให้หนุมานพานางไปส่งยังกรุงลงกา ระหว่างทางหนุมานได้นางเบญกายเป็นชายา ต่อมาเมื่อทศกัณฐ์ตั้งพิธีอุโมงค์ที่เขานิลกาลา เพื่อ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
						ชุบกายให้เป็นกายสิทธิ์ หนุมานได้มาพบนางเบญกายเพื่อขอน้ำล้างเท้าไปรดแผ่นหินที่ใช้ปิดปากถ้ำให้เปิดออกจนเข้าไปทำลายพิธีได้ เมื่อเสร็จศึกลงกา นางเบญกายจึงได้กลับมาอยู่กับหนุมานและมีบุตรชายด้วยกันชื่ออสุรผัด
12. ประไพ (ประไภ, วรประไภ)	มเหสี	ท้าวลัสเตียน	มารัน	กรุงลงกา	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
13.ประภา	มเหสี	พญานาค	กาลอัคคี	กรุงบาดาล	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
14.ผีเสื้อสมุทร	ท้าวสหบดีพรหมแต่งตั้งให้เป็นนายด่านลงกาทางน้ำ	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	ด่านกรุงลงกาฝั่งมหาสมุทร	หนุมานรบนางผีเสื้อสมุทร	พระรามส่งหนุมานไปถวายแหวนและสืบข่าวกรุงลงกา หนุมานผ่านมาพบนางผีเสื้อสมุทร ผีเสื้อสมุทรอ้าปากหมายจะกลืนกิน หนุมานแผลงฤทธิ์เข้าไปในปากนางทะลุออกหูขวา กลับเข้าไปทะลุออกหูซ้าย ลงไปในท้องใช้ตรีเพชรเชือดท้องแหวะไส้ตัดมือและเท้าขว้างไปเป็นเหยื่อปลา จนนางผีเสื้อสมุทรตาย

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
15. พิรากวน	ธิดาของท้าวมหายมยักษ์กับนางจันทรประภาเป็นพี่สาวของไมยราพ	ไม่ระบุ	ไวยวิก	กรุงบาดาล	ศึกไมยราพ	เมื่อไมยราพเจ้ากรุงบาดาลฝัน ได้ให้โหรทำนาย ได้ความว่า ไวยวิก บุตรของนางพิรากวนจะได้ขึ้นครองกรุงบาดาลแทน ไมยราพกริ้วมากจึงสั่งให้ทหารนำนางพิรากวนและไวยวิกไปขังไว้ ครั้นไมยราพสะกดทัพพระรามให้หลับใหลและลักตัวพระรามมาได้แล้ว ได้สั่งให้นางพิรากวนเป็นผู้ตักน้ำมาใส่กระทะเพื่อต้มพระรามกับไวยวิกให้ตายพร้อมกัน นางพิรากวนร่ำไห้เสียใจที่บุตรของตนต้องถูกสังหาร หนุมานติดตามมาหาพระรามพบเข้าจึงขอร้องให้บอกที่ซ่อนตัวของพระราม แต่จะเข้ากรุงบาดาลได้นั้น นางพิรากวนบอกให้หนุมานแปลงกายเป็นใยบัวติดสไบนาง เข้าไป เมื่อผ่านด่านชั่งน้ำหนักที่หน้าประตูวังตราชั่งก็หักลงด้วยน้ำหนักตัวหนุมานที่มากขึ้น แต่นางพิรากวนได้แสร้งเจรจากับทหารยามว่า ตราชั่งเก่าแก่ใช้มานานถึงแสนปี ย่อมชำรุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
						ทรุดโทรมเป็นธรรมดา ทหารจึงยอมให้นางพิรากวนเข้าไป หนุมานจึงเข้าไปช่วยพระราม ได้สำเร็จ อีกทั้งนางพิรากวน ได้บอกหนุมานว่า ไมยราพถอดจิตออกเป็นแมลงภู่ใส่กล่องแก้วไว้ที่เขาตรีกูฏ ต้องทำลายกล่องแก้วนั้น ไมยราพจึงจะตาย หลังสิ้นไมยราพ ไวยวิก บุตรของนางพิรากวนจึงได้ขึ้นครองกรุงบาดาลแทน
16.มนทา	มเหสี	ท้าวมหาบาลเทพาสูรเจ้าเมืองจักรวาล	ไม่ระบุ	เมืองจักรวาล	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
17.มลิกา	มเหสี	ท้าวจตุรพักตร์	ท้าวลัสเตียน	กรุงลงกา	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
18. รัชดา	มเหสี 1 ใน 5	ท้าวลัสเตียนเจ้ากรุงลงกา	ทศกัณฐ์ กุมภกรรณ พิเภก	กรุงลงกา	เกิด ทศกัณฐ์ , กุมภกรรณ	ไม่ระบุ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
			ทูต ขร ตรีเศียร สำมนักขา		และ เวสสุญาณจุติ เกิดพิเภก ทูต ขร ตรีเศียร สำมนักขา	
19. รัชฎาสูร	มเหสี	พญาขร เจ้าเมืองโรมคัล	มังกรกัณฐ์ และแสงอาทิตย์	เมืองโรมคัล	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
20. รัตนมาลี	ธิดาของท้าวจักรวรรดิ เจ้ากรุงมลิวัน กับนางวัชณีสูร	พญาหนุราช (มัจฉานุ)	ไม่ระบุ	กรุงมลิวัน	นางวัชนีสูรถวายนางรัตนมาลี	เมื่อท้าวจักรวรรดิ และพี่ชายทั้งสามของนางรัตนมาลี ได้แก่ สุริยาภพ บรรลัยจักร และนนยุพักตร์ สิ้นชีวิตในสงคราม นางวัชนีสูรมารดาจึงถวายนางรัตนมาลีให้แก่พระพรต ต่อมา พระรามได้แต่งตั้งมัจฉานุเป็นพญาหนุราช ครองกรุงมลิวันกับนางรัตนมาลี
21. รัตนา (ไวยกาสูร)	มเหสี	ท้าวอุณาราช	จันทวดี (ประจัน)	เมืองสิงขร	ไม่ระบุ	นางรัตนาเป็นหม้ายเมื่อท้าวอุณาราชสวามียกทัพมาต่อสู้และถูกพระรามสังหารจนตาย

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
		(เจ้าเมืองสิงขร)				
22. กากนาสูร	รากษสเมืองลงกา เป็นญาติชั้นยายของทศกัณฐ์	-	สวาหุและมารีศ	กรุงลงกา	ปราบกากนาสูร	นางกากนาสูรเป็นผู้มีฤทธิ์วิเศษ สามารถแปลงร่างเป็นกาตัวใหญ่ได้ ทศกัณฐ์ใช้ให้นางกากนาสูรไปโฉบข้าวทิพย์ในพิธีขอบุตรขอท้าวทศรถ เมื่อนางมณโฑได้กินแล้วเกิดตั้งครรภ์คลอดนางสีดาอีกครั้งหนึ่งทศกัณฐ์เกิดโมหะจริตริษยาเหล่านักพรตที่บำเพ็ญตบะจนสามารถเหาะเหินเดินอากาศและมีมนต์ชุบศรต่างๆได้ จึงให้นางกากนาสูรไปทำลายพิธีพรต เหล่านักพรตฤาษีจึงมาแจ้งความแก่พระฤาษีวสิษฐ์และพระสหายสวามิตร ทั้งสองจึงไปกราบทูลขอความช่วยเหลือจากท้าวทศรถ ขอให้พระรามพระลักษณ์ไปปราบ นางกากนาสูรจึงถูกพระรามฆ่าตาย
23. วัชนีสูร	มเหสี	ท้าวจักรวรรดิ	รัตนมาลี	เมืองมลิวัน	นางวัชนีสูรถวายนางรัตนมาลี	ดูบทบาทสำคัญตามท้องเรื่องของนางรัตนมาลี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
		เจ้าเมืองมลิวัน				
24. สำมนักขา	ธิดาองค์สุดท้องของท้าวลัสเตียนกับ นางรัชดา	ชิวหา	กุมภกาศ	กรุงลงกา	สำมนักขาหึง	เดิมนางสำมนักขาเป็นเมียชิวหา แต่เมื่อชิวหาถูกทศกัณฐ์ใช้จักรขว้างลิ้นขาดจนตาย นางสำมนักขาเกิดความว้าเหว่ต้องการหาคู่ครองใหม่จึงแปลงกายเป็นหญิงงามออกเที่ยวป่า มาพบพระรามเดินดงก็หลงรักและเข้าไปถวายตัว เมื่อพระรามปฏิเสธเกิดความหึงหวงเข้าทุบตีนางสีดา พระลักษณ์จึงตัดมือเท้า เชือดหูและจมูกนางสำมนักขาจึงไปฟ้องพี่ชาย ได้แก่ ขร ทูต ตรีเศียร ทั้งหมดถูกพระรามฆ่าตายหมด นางสำมนักขาจึงทูลฟ้องและชมโฉมนางสีดาจนทศกัณฐ์หลงใหล อยากได้นางสีดาเป็นชายา
25. สุวรรณ-กันยุมา	มเหสี	อินทรชิต, หนุมาน	ยามลิวันและกันยุเวก	กรุงลงกา	อินทรชิตลาเมีย, หนุมานเข้าห้องนาง	เมื่ออินทรชิตตาย ทศกัณฐ์รับหนุมานไว้เป็นบุตรบุญธรรม หนุมานแสร้งออกรบกับพระลักษณ์ ทศกัณฐ์จึงประทานทรัพย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
			(บุตรอินทรชิต)		สุวรรณกันยุมา, ยามลิวันกันยุเวก เข้าเฝ้านาง สุวรรณ-กันยุมา	สมบัติและยกนางสุวรรณกันยุมาให้แก่ หนุมาน ต่อมาเมื่อไพนาสุริยวงศ์ก่อกบฏ จับท้าวทศคีรีวงศ์ใส่ตรุไว้ ยามลิวันและกันยุเวกเกรงราชภัยจะมาถึงตัวจึงพากันมาปรึกษา นางสุวรรณกันยุมานางได้แนะนำให้บุตรชายทั้งสองไปปรึกษากับหนุมานและเข้าเฝ้าพระพรต
26.สุวรรณมาลัย	มเหสี 1 ใน 5	ท้าวลัสเตียน	อัศธาดา	กรุงลงกา	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ
27.เสื้อเมือง (อากาศตะไล , อังกาศตะไล ,อากาศประไลย)	นายกองตระเวนเฝ้ากรุงลงกา	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	กรุงลงกา	หนุมานรบอากาศตะไล	หนุมานเหาะเข้ามายังกรุงลงกา เจออากาศตะไลขวางทางไว้จึงเกิดการต่อสู้กัน ในที่สุดหนุมานก็สังหารอากาศตะไลได้สำเร็จ
28. อดูล	ไม่ระบุ*	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	กรุงลงกา ,กรุงอโยธยา	สีดาวาดรูป	นางอดูลมีความพยาบาทที่พระรามฆ่าเผ่าพงศ์วงศ์ยักษ์จึงแปลงกายเป็นนางกำนัลคอยรับใช้สีดา และรบเร้าให้

* ในหนังสือ สมญาภิธานรามเกียรติ์ กล่าวว่า นางอดูลเป็นปีศาจยักษิณี และเป็นธิดาของชิวหา แต่ในพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมิได้กล่าวถึงชาติกำเนิดของนางอดูล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
						นางสีดาวาดรูปทศกัณฐ์ให้ดู เมื่อนางสีดาวาดเสร็จ นางอดูลเข้าไปสิงรูปนั้นจนลบ ไม่ออก นางสีดาจึงแอบซ่อนรูปไว้ พระรามเข้ามาหานางสีดาเกิดความร้อนรุ่มอย่างประหลาดจนพระลักษณ์ต้องมาช่วยและค้นพบรูปทศกัณฐ์ พระรามกริ้วด้วยความเข้าพระทัยผิดคิดว่านางสีดาผูกใจรักใคร่ในทศกัณฐ์ จึงสั่งให้พระลักษณ์นำตัว นางสีดาไปประหาร
29.อัศมูขี	นางยักษ์ป่า	ไม่ระบุ	ไม่ระบุ	ป่าหิมพานต์	นางอัศมูขีอุ้มพระลักษณ์หนี	คราวพระรามพระลักษณ์กำลังเดินทางไปติดตามนางสีดาที่กรุงลงกา นางอัศมูขีได้เหาะผ่านมาพบเข้าเกิดความหลงใหลในรูปโฉมพระลักษณ์ จึงสำแดงอิทธิฤทธิ์ให้ป่ามืดมัวไปทั่ว และอุ้มพระลักษณ์เหาะหนีไปทันที พระรามแผลงศรเพื่อทำให้ฟ้าสว่างดังเดิม พระลักษณ์จึงมองเห็นนางอัศมูขีได้ แล้วเหยียบบอกนาง ใช้พระขรรค์ตัดแขนทั้งสองข้าง โบยตีด้วย

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
						คันศรจนร่างแหลกยับ นางอัศมูขี เจ็บปวดจนต้องร้องขอชีวิต พระลักษณ์จึงปล่อยตัวไป

4.1.5 นางลูกครึ่ง

นางลูกครึ่ง หมายถึง ตัวนางโขนที่สืบเผ่าพันธุ์จากบิดามารดาที่ต่างเผ่าพันธุ์กัน หรือการแบ่งภาคมาอวตารเป็นตัวนาง ตัวนางลูกครึ่งนั้นจึงมีลักษณะพิเศษในด้านนิสัย บุคลิกภาพ และอิทธิฤทธิ์พิเศษ รวมทั้งได้อิทธิพลจากการเลี้ยงดู ถิ่นที่อยู่อาศัย และบทบาทตามท้องเรื่องที่สร้างลักษณะเฉพาะให้แก่นางลูกครึ่ง นางลูกครึ่งในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ได้แก่ นางสุพรรณมัจฉาและนางสีดา

4.1.5.1 จุดกำเนิดและลำดับชนชั้น

จุดกำเนิดและลำดับชนชั้นของนางลูกครึ่งทั้ง 2 บทบาทได้แก่ นางสุพรรณมัจฉาและนางสีดา มีรายละเอียดดังนี้

1) นางสุพรรณมัจฉา เกิดจากบิดาคือ ทศกัณฐ์ กับมารดาคือ นางปลา นางสุพรรณมัจฉาจึงอาศัยอยู่ในมหาสมุทรเฉกเช่นเดียวกับปลาอื่นๆ แต่มีฐานะเป็นชนชั้นนางกษัตริย์ และมีเหล่านางปลาเป็นบริวารแวดล้อม เพราะถือว่าเป็นพระราชธิดาคนหนึ่งของทศกัณฐ์ เจ้ากรุงลงกา

2) นางสีดา เกิดจากการแบ่งภาคลงมาอวตารของพระลักษมี พระมเหสีของพระนารายณ์ โดยมาจุติในพระครรภ์ของนางมณโฑที่เกิดแต่ทศกัณฐ์ ดังนั้น นางสีดาจึงมีลักษณะที่ผสมผสานระหว่างความเป็นเทพนารี เชื้อสายพญายักษ์ และนางมนุษย์ และอยู่ในความดูแลของเหล่าเทพยดาในระหว่างที่ท้าวชนกจักรวรรดิฝังนางไว้ในดิน รวมทั้งได้รับการดูแลจากท้าวชนกจักรวรรดิและพระมเหสีในฐานะพระราชธิดาแห่งเมืองมิถิลาก่อนอภิเษกสมรสกับพระราม ดังนั้น นางสีดาจึงจัดอยู่ในชนชั้นนางกษัตริย์เช่นกัน

4.1.5.2 **รูปลักษณ์**

รูปลักษณ์ของนางสุพรรณมัจฉาและนางสีดาเป็นผู้ที่มีรูปโฉมงดงาม เป็นที่ต้องตาตรึงใจของฝ่ายบุรุษเพศ ด้วยได้รับเชื้อสายมาจากเทพและกษัตริย์ สำหรับนางสุพรรณมัจฉานั้นมีลักษณะพิเศษคือ รูปร่างเป็นมนุษย์ แต่มีหางเป็นปลา เพื่อแสดงเชื้อชาติเผ่าพันธุ์ และให้สามารถดำรงชีวิตอยู่ในมหาสมุทรได้ ดังโคลงประจำภาพรามเกียรติ์ กล่าวถึงนางสุพรรณมัจฉา ความว่า

“แสดงรูปนาเรศ สุพรรณมัจ ฉาเฮย
ผิวเทียมทองอุบัติ ผ่องพ้น
ธิดาทศเศียรกษัตริย์ มาตุเรศ ปลาแฮ
ที่ลักคาบศิลาล้ม สมุทรครั้งถมถนน”[136]

ในพงศ์รามเกียรติ์ ระบุจุดกำเนิดและรูปลักษณ์ของนางสุพรรณมัจฉาไว้ว่า “เกิดด้วยนางปลาชื่อนางสุพรรณมัจฉา สีทอง ๑”[137]

อนึ่ง นางสีดาเป็นเทพนารีอวตารมา จึงมีความงามที่เหนือกว่าสตรีใดในโลก ซึ่งทรงอวตารมาเพื่อเคียงคู่กับพระนารายณ์ ทั้งสองพระองค์จึงกำเนิดมาในร่างของมนุษย์ตามวาจาสิทธิ์ของพระนารายณ์ รวมทั้งได้รับความงดงามจากนางมณโฑ ผู้ที่มีความงามไม่เป็นรองใคร เชื้อสายยักษ์จากทศกัณฐ์จึงไม่อาจมาบดบังความงดงามของนางสีดาได้ ความงามของนางสีดานั้นทำให้ทศกัณฐ์หลงใหลและเอ่ยชื่นชมในรูปโฉมของนางสีดา จนสามารถลักพานางมาจากพระสวามีและไม่ยอมส่งนางคืนให้แก่พระราม ไม่ว่าจะเกิดศึกจนเผ่าพันธุ์วงศ์ยักษ์แทบสูญสิ้น ดังความตอนหนึ่งว่า

“พิศพักตร์ผ่องพักตร์ดั่งจันทร พิศขนงก่งงอนดั่งคันศิลป์
พิศเนตรดั่งเนตรมฤคิน พิศทันต์ดั่งนิลอันเรียบราย
พิศโอษฐ์ดั่งหนึ่งจะแย้มสรวล พิศนวลดังสีมณีฉาย
พิศปรางดั่งปรางทองพราย พิศกรรณคล้ายกลีบบุษบง

---

[136] จิตรกรรมฝาผนังบริเวณระเบียงรอบพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม, โคลงประจำภาพเรื่อง รามเกียรติ์ ใต้ภาพนางสุพรรณมัจฉา.

[137] พงศ์รามเกียรติ์, หน้า 31.

พิศจุไรดังหนึ่งแกล้งวาด พิศคอวิลาศดั่งคอหงส์
พิศกรดั่งงวงคชาพงศ์ พิศทรงดั่งเทพกินรา
พิศถันดั่งปทุมเกสร พิศเอวเอวอ่อนดั่งเลขา
พิศผิวผิวผ่องดังทองทา พิศจริตกิริยาก็จับใจ"[138]

ตารางที่ 13 ตารางสรุปรูปลักษณ์ของนางลูกครึ่งจากหนังสือเรื่อง หัวโขน ของประพันธ์ สุคนธะชาติ[139] เรียบเรียงโดยผู้วิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย

ลำดับที่	ชื่อ	สีกาย/รูปลักษณ์	ศิราภรณ์
1	สุพรรณมัจฉา	สีขาว/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง
2	สีดา	สีขาวผ่อง/ หนึ่งหน้า สองมือ	มงกุฎนาง

4.1.5.3 ลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพ

นางลูกครึ่งเป็นบทบาทนางโขนที่มีการผสมผสานความเป็นเทพ ยักษ์ และมนุษย์เข้าด้วยกัน ดังนั้น ลักษณะนิสัย บุคลิกภาพ และพฤติกรรมการแสดงออกจึงมีความแตกต่างจากตัวนางบทบาทอื่น ในที่นี้ผู้วิจัยขอสรุปภาพรวมของลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพของนางสุพรรณมัจฉาและนางสีดาที่มีลักษณะร่วมกันไว้ดังนี้

1) มีนิสัยกล้าหาญเด็ดเดี่ยว สังเกตได้จากการที่นางสุพรรณมัจฉากล้าสั่งให้บริวารปลานำหินที่ฝ่ายพลับพลาจองถนนไปทิ้งเสีย ทั้งๆที่นางสุพรรณมัจฉาเป็นสตรีและอาจถูกจับได้ในที่สุด หรือนางสีดาที่กล้าตามพระรามออกบวชอย่างไม่เกรงกลัวต่อความยากลำบากและอันตราย รวมทั้งกล้าเหน็บแนมต่อว่าทศกัณฐ์ที่ลักพานางมาจากพระราม ทั้งๆที่นางอยู่ท่ามกลาง

[138] กรมศิลปากร, บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1, หน้า 584.

[139] ประพันธ์ สุคนธะชาติ, หัวโขน, หน้า 20 - 55.

หมู่ยักษ์และอาจตกเป็นอาหารของยักษ์เมืองลงกาได้ในทุกเวลา รวมทั้งความกล้าหาญในการเข้าพิธีลุยไฟเพื่อพิสูจน์ความบริสุทธิ์ของตน เป็นต้น

2) มีไหวพริบปฏิภาณ มีความสามารถในการเอาตัวรอด เห็นได้จากการเจรจาระหว่างนางสุพรรณมัจฉาและหนุมาน และการอธิษฐานให้กายร้อนจนทศกัณฐ์ไม่อาจสัมผัสนางสีดาได้

3) มีความซื่อสัตย์จงรักภักดีต่อพระสวามี ไม่ยุ่งเกี่ยวกับชายอื่น ปรากฏในบทบาทความรักที่นางสุพรรณมัจฉามีต่อหนุมาน และความรักที่นางสีดามีต่อพระราม

4.1.5.4 บทบาทในการดำเนินเรื่อง

1) บทบาทในฐานะบุตร

นางสุพรรณมัจฉาและนางสีดาเป็นพี่น้องร่วมบิดาเดียวกันคือ ทศกัณฐ์ หากแต่นางสีดาไม่ทราบว่าบิดาที่แท้จริงของตนคือ ทศกัณฐ์ เพราะถูกลอยน้ำเนรเทศตั้งแต่กำเนิด นางสุพรรณมัจฉาจึงเป็นตัวนางลูกครึ่งที่เชื่อฟังคำสั่งของพระราชบิดา และกล้าเสี่ยงภัยไปกระทำกิจช่วยเหลือทศกัณฐ์

ส่วนนางสีดา ได้แสดงความเคารพต่อท้าวชนกจักรวรรดิและพระมเหสีในฐานะบิดามารดาผู้ชุบเลี้ยง รวมทั้งให้ความเคารพต่อท้าวทศรถ และพระมารดาทั้งสามของพระรามผู้เป็นพระสวามีด้วย

2) บทบาทในฐานะภรรยา

เมื่อนางสุพรรณมัจฉาและนางสีดาอยู่ในฐานะภรรยาแล้ว ทั้งสองนางได้เคียงข้างสามีและพยายามช่วยเหลือกิจการงานต่างๆของสามี อาทิ นางสุพรรณมัจฉาได้สั่งให้เหล่าบริวารปลาขนก้องหินกลับไปให้ฝ่ายพลับพลาจองถนนข้ามสมุทรได้จนสำเร็จ หรือนางสีดาที่อยู่เคียงข้างพระสวามีด้วยความซื่อสัตย์จงรักภักดี และยอมตายดีกว่าจะต้องแปดเปื้อนด้วยน้ำมือของชายอื่น

3) บทบาทในฐานะมารดา

นางสุพรรณมัจฉาได้ให้กำเนิดมัจฉานุ ส่วนนางสีดาได้ให้กำเนิดพระมงกุฎและเลี้ยงพระลพเป็นเสมือนโอรสอีกองค์หนึ่ง ทั้งสองนางได้พยายามเลี้ยงดูบุตรของตนด้วยความรักใคร่ทะนุถนอม และแสดงความเสียใจและอาลัยอาวรณ์อย่างยิ่งเมื่อต้องพลัดพรากหรือไกลห่างจากบุตรชายไป

4) บทบาทในการเป็นผู้สร้างปมขัดแย้งให้แก่ท้องเรื่อง

บทบาทของนางสุพรรณมัจฉาทำให้การจองถนนของฝ่ายพลับพลาต้องหยุดชะงักลง และเกิดปมขัดแย้งในการที่หนุมานต้องค้นหาสาเหตุที่จองถนนไม่สำเร็จ จนกระทั่งนางได้พบและตกเป็นชายาของหนุมาน จึงสามารถแก้ไขสถานการณ์ให้คลี่คลายได้ ส่วนนางสีดาเป็นผู้ที่มีความงามจนเป็นที่ปรารถนาของทศกัณฐ์ ผนวกกับการวางบทบาทให้นางสีดาเกิดความอยากได้กวางทองที่เป็นกลลวงของมารีศ ปมขัดแย้งจึงเกิดขึ้นทันทีที่ทศกัณฐ์ฉวยโอกาสตอนที่นางสีดาอยู่คนเดียวลักนางไปยังกรุงลงกา รวมทั้งตอนที่นางโกรธที่พระรามไม่เชื่อมั่นว่านางซื่อสัตย์ต่อพระรามเพียงพระองค์เดียว นางสีดาจึงสร้างปมปัญหาใหม่โดยการอธิษฐานให้พระธรณีแหวกให้นางลงไปยังเมืองบาดาลเพื่อหลบหนีพระราม เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 14 ตารางสรุปคุณลักษณะของนางลูกครึ่งจากพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก
ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
1. สุพรรณมัจฉา	ธิดาของทศกัณฐ์กับนางปลา	หนุมาน	มัจฉานุ	มหาสมุทร	หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา	เมื่อพระรามสั่งให้ไพร่พลวานรจองถนนข้ามมายังกรุงลงกา ทศกัณฐ์ได้รับสั่งให้นางสุพรรณมัจฉาพาบริวารปลามาขนก้อนหินไปทิ้งที่อื่น หนุมานจับได้และได้นางเป็นเมีย จากนั้นจึงให้นางพาบริวารขนก้อนหินมาไว้ตามเดิม ต่อมานางได้ให้กำเนิดบุตรชายที่เกิดแต่หนุมาน คือ มัจฉานุ มีร่างกายเป็นลิงแต่มีหางเป็นปลา ซึ่งไมยราพ เจ้ากรุงบาดา รับมัจฉานุไปเป็นบุตรบุญธรรม
2. สีดา	พระลักษมีจุติมาเป็นนางสีดาโดยกำเนิดจากนางมณโฑและทศกัณฐ์/มเหสี	พระราม	พระมงกุฎและพระลบ	กรุงมิถิลา,กรุงอโยธยา,โดนลักพาไปยังกรุงลงกา,หนีพระรามไปยัง	กำเนิดนางสีดา - อภิเษกพระรามกับนางสีดาที่เขาไกรลาส	พระลักษมีแบ่งภาคมาจุติเป็นนางสีดา หลังจากนางมณโฑได้เสวยข้าวทิพย์ที่นางกากนาสูรโฉบมาจากพิธีขอลูกของท้าวทศรถ นางมณโฑให้กำเนิดสีดา แต่เนื่องจากนางสีดาร้องว่า “ผลาญราพณ์” ถึง 3 ครั้งในขณะแรกเกิด ทศกัณฐ์ได้ให้พิเภกทำนาย พิเภกทำนายว่านางเป็นกาลกิณีจะทำให้เผ่าพันธุ์วงยักษ์สูญสิ้น ทศกัณฐ์จึงให้ใส่ผอบลอยน้ำไป ท้าวชนกฤาษีมาพบเข้าจึงเก็บมาเลี้ยง แล้วใส่ผอบ

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
				กรุงบาดาล		ฝังนางไว้ใต้ดิน ฝากเทพยดาช่วยเลี้ยงดูนางกาลผ่านไปเป็นเวลา 16 ปี ท้าวชนกฤษีเกิดเบื่อเพศพรหมจรรย์จึงกลับมาครองกรุงมิถิลา พร้อมกับไถผอบขึ้นมา นางสีดาจึงได้ชื่อที่มีความหมายว่า รอยไถ ท้าวชนกจักรวรรดิได้จัดพิธียกมหาธนูโมลี เพื่อเสี่ยงทายว่าใครมีบุญญาธิการที่สามารถยกธนูนี้ได้จะยกนางสีดาให้อภิเษกสมรส เมื่อพระรามเสด็จมาร่วมพิธีและสามารถยกธนูได้สำเร็จ จึงได้อภิเษกนางสีดา ต่อมาเมื่อพระรามต้องเดินดง นางสีดาและพระลักษณ์ได้ติดตามพระรามออกมาด้วย นางสำมนักขามาพบพระรามในป่าเกิดหลงรักและเข้าไปยั่วยวนพระราม ถูกพระลักษณ์ตัดตีนสินมือจึงไปฟ้องทศกัณฐ์ผู้เป็นพระเชษฐาว่านางสีดามีความงดงามยิ่งกว่าหญิงใดในสามโลก ทศกัณฐ์จึงให้มารีศแปลงเป็นกวางทอง นางสีดาเห็นกวางทองอยากได้มาเลี้ยง จึงทูลขอพระรามให้จับให้ กวางทองมาล่อพระรามออกไป ส่วนทศกัณฐ์แปลงกายเป็นฤาษีแดงมาลักพานางสีดามายังกรุง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
						ลงกา จากนั้นจึงเป็นเหตุให้เกิดศึกสงครามระหว่างฝ่ายพระรามกับฝ่ายทศกัณฐ์หลายครั้งหลายคราแม้ท้าวมาลีวราชจะว่าความให้ทศกัณฐ์คืนนางสีดาแก่พระรามก็ไม่เป็นผล จนเป็นเหตุให้เผ่าพันธุ์วงศ์ยักษ์สิ้นไป ทศกัณฐ์ออกรบเองก็ต้องศรพระรามสิ้นชีวิต นางสีดาได้กระทำพิธีลุยไฟเพื่อพิสูจน์ความบริสุทธิ์ของตนเอง และได้กลับมาอยู่ร่วมกับพระราม ต่อมานางอดูลปีศาจยุยงให้นางสีดาวาดรูปทศกัณฐ์และเข้าไปสิงรูป ทำให้นางสีดาลบไม่ออก พระรามเข้าพระทัยผิดคิดว่านางสีดาระลึกถึงทศกัณฐ์จึงสั่งให้พระลักษณ์เอานางสีดาไปประหาร พระลักษณ์ใช้พระขรรค์ฟันนางสีดาแต่กลายเป็นพวงมาลัยคล้องนางสีดา จึงปล่อยนางไป นางสีดาไปอาศัยอยู่กับพระฤาษีวัชมฤคในป่า และคลอดพระมงกุฎที่อาศรมนั้น ต่อมาฤาษีชุบพระลบขึ้นมา นางสีดาจึงรับเป็นพระโอรสอีกองค์หนึ่ง ครั้นต่อมาพระรามทำพิธีปล่อยม้าอุปการพระมงกุฎจับม้าได้ พระรามทรงทราบในที่สุดว่าเป็นพระโอรสของ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ	ชาติกำเนิด/ตำแหน่งหน้าที่	คู่ครอง	บุตร	ถิ่นที่อยู่	ปรากฏบทบาทในตอน	บทบาทสำคัญตามท้องเรื่อง
						พระองค์ พระรามติดตามมางอนง้อนางสีดา แต่นางสีดาอธิษฐานขอให้พระธรณีแหวกหนีลงไปอยู่ใต้บาดาลในเมืองของท้าววิรุณนาคหลังจากพระรามเดินป่าอีกหนึ่งปีเพื่อให้สิ้นเคราะห์ พระอิศวรทรงไกล่เกลี่ยให้คืนดีกับพระรามและให้อภิเษกสมรมใหม่อีกครั้งหนึ่ง

4.2 แผนภูมิแสดงวงศ์ของนางโขน

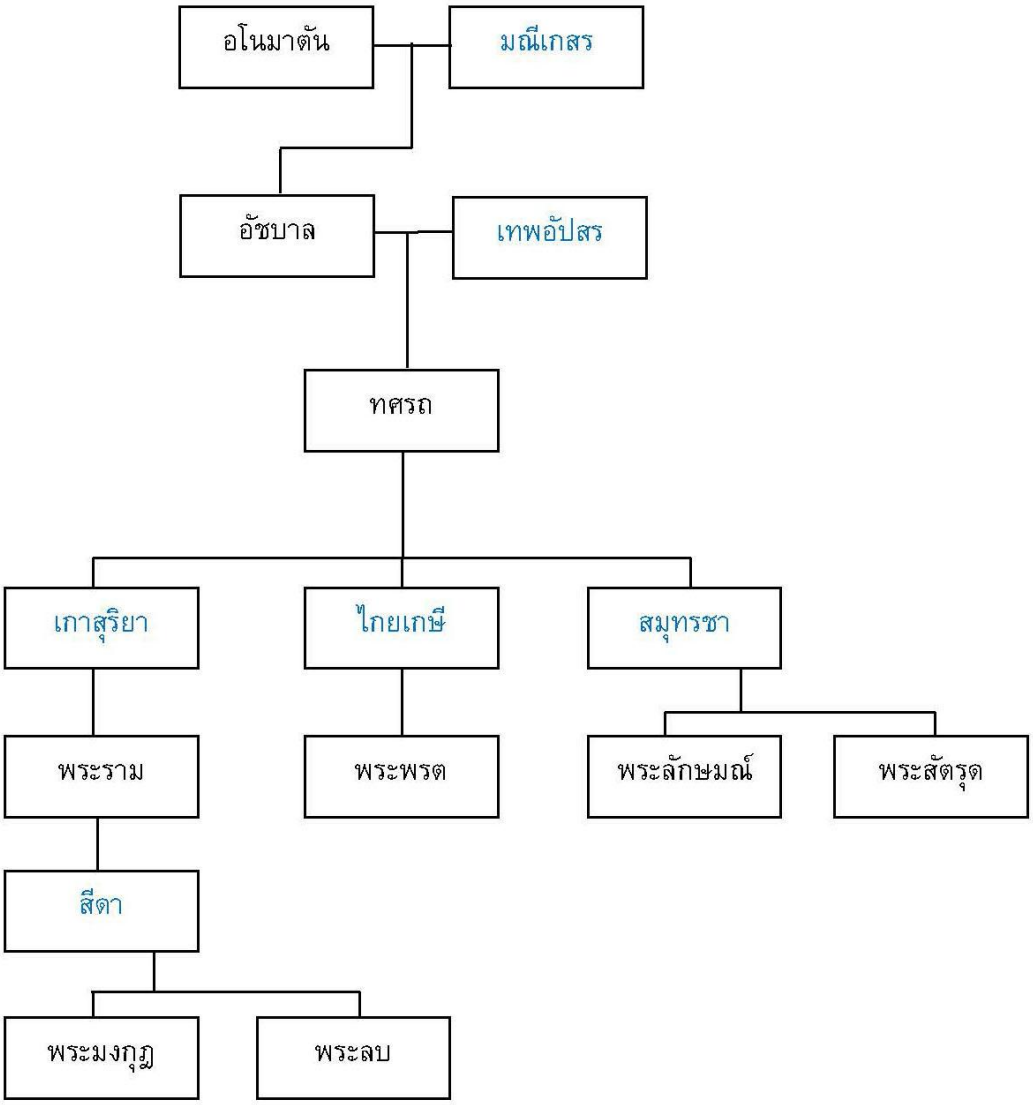
ความยาวของเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ ผนวกกับจำนวนบทบาทนางโขนที่มีอยู่ถึง 69 ตัว ทำให้ผู้วิจัยได้จัดทำแผนภูมิแสดงวงศ์ของนางโขน เพื่อให้เกิดภาพที่สามารถอธิบายความสัมพันธ์ในสายตระกูลของตัวนางโขน โดยแบ่งออกตามประเภทของนางโขน 5 ลักษณะ ได้แก่ นางฟ้า นางมนุษย์ นางอมนุษย์ นางยักษ์ และนางลูกครึ่ง ตามลำดับแผนภูมิดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แผนภูมิที่ 1 แผนภูมิแสดงวงศ์ของนางฟ้าจากบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1

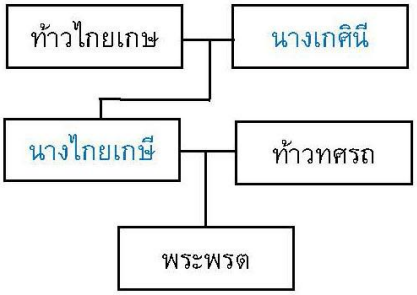
ที่มา : ผู้วิจัย

แผนภูมิที่ 2 แผนภูมิแสดงวงศ์ของนางมนุษย์ (สุริยวงศ์)
จากบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ ในรัชกาลที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย

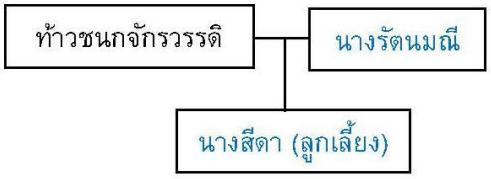


แผนภูมิที่ 3 แผนภูมิแสดงวงศ์ของนางมนุษย์ (ต่างเมือง)
จากบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ ในรัชกาลที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย

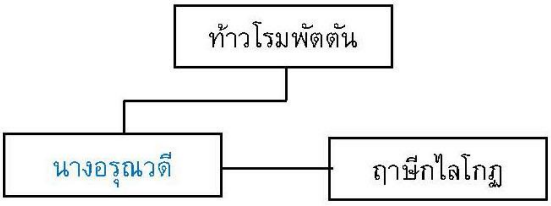
เมืองไกยเกษ



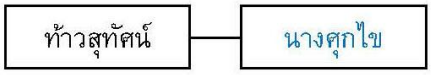
เมืองมิถิลา



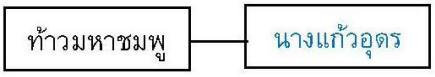
เมืองโรมพัต



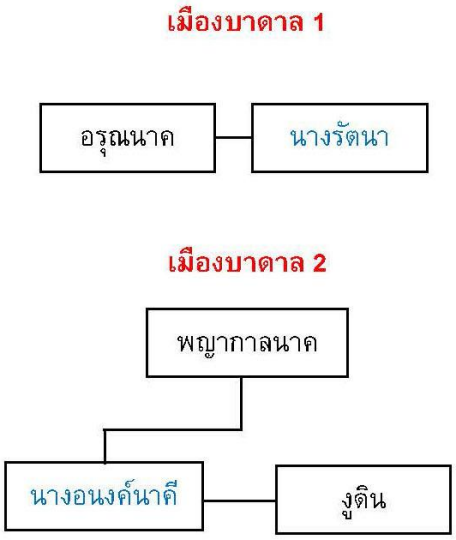
เมืองปัญจาล



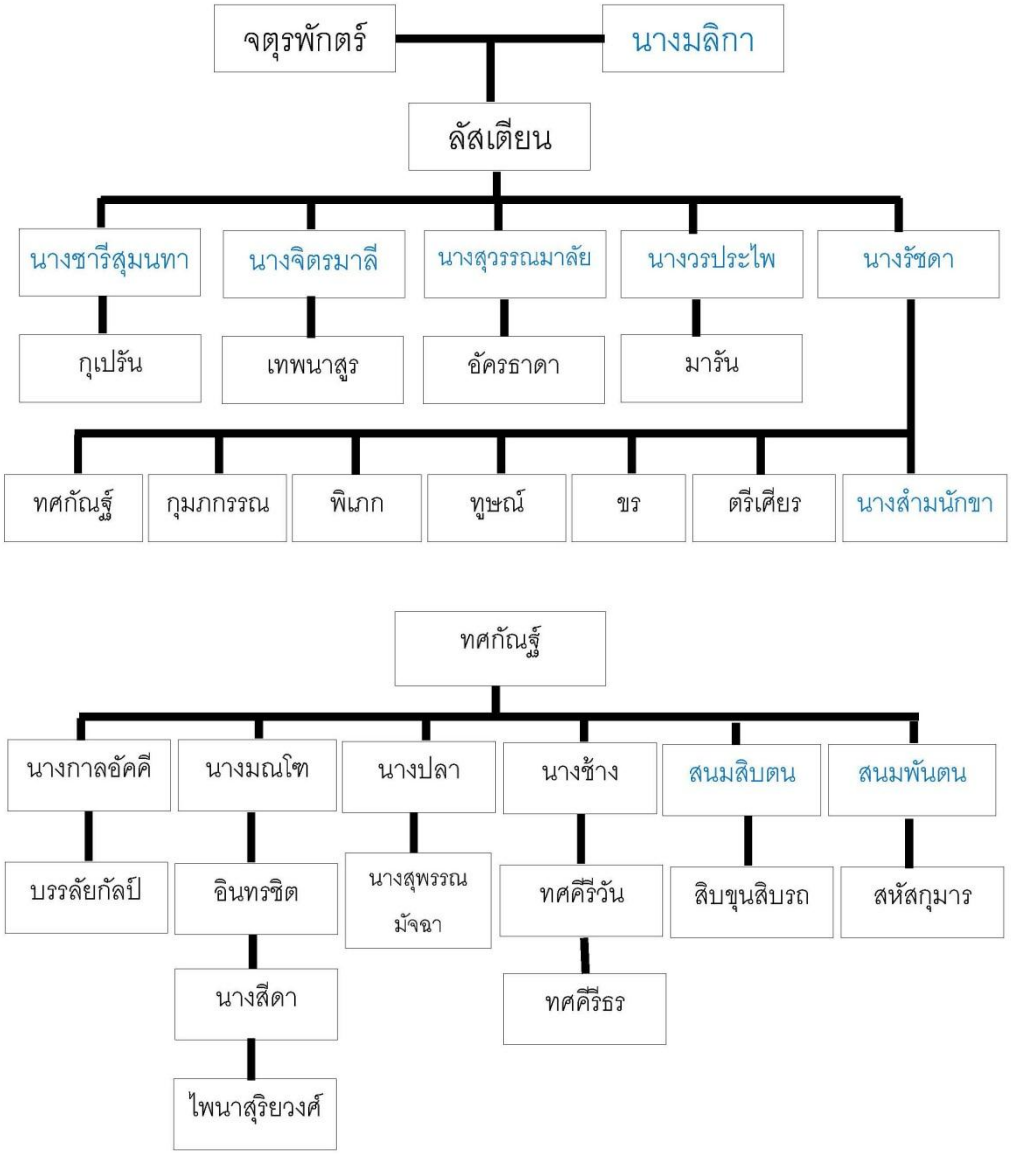
เมืองชมพู

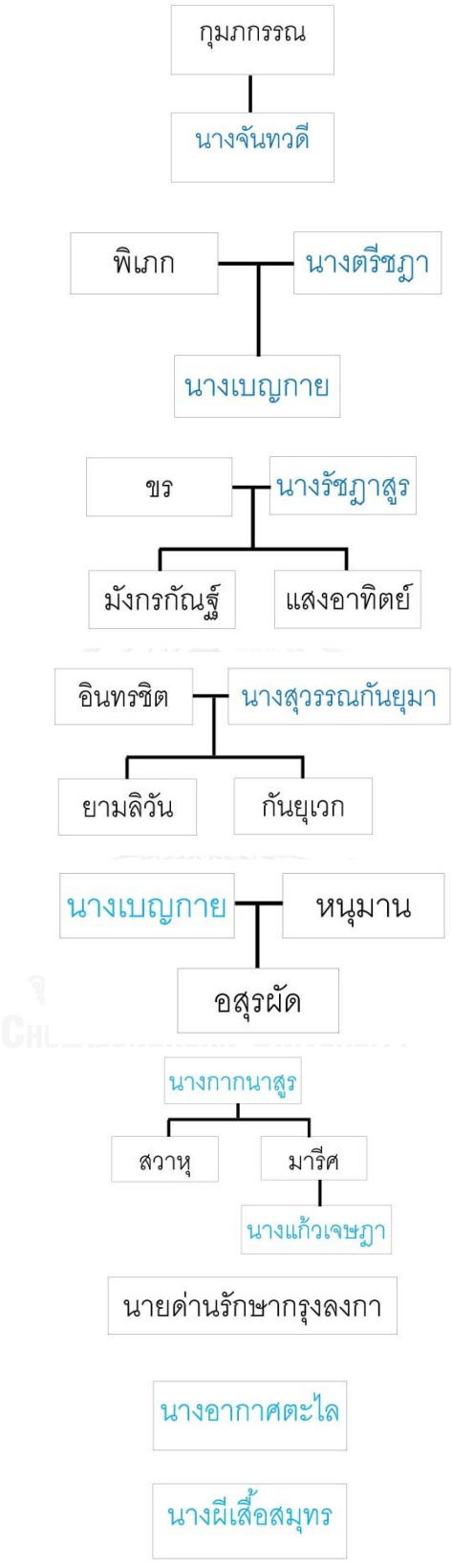


แผนภูมิที่ 4 แผนภูมิแสดงวงศ์ของนางอมนุษย์
จากบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ ในรัชกาลที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย

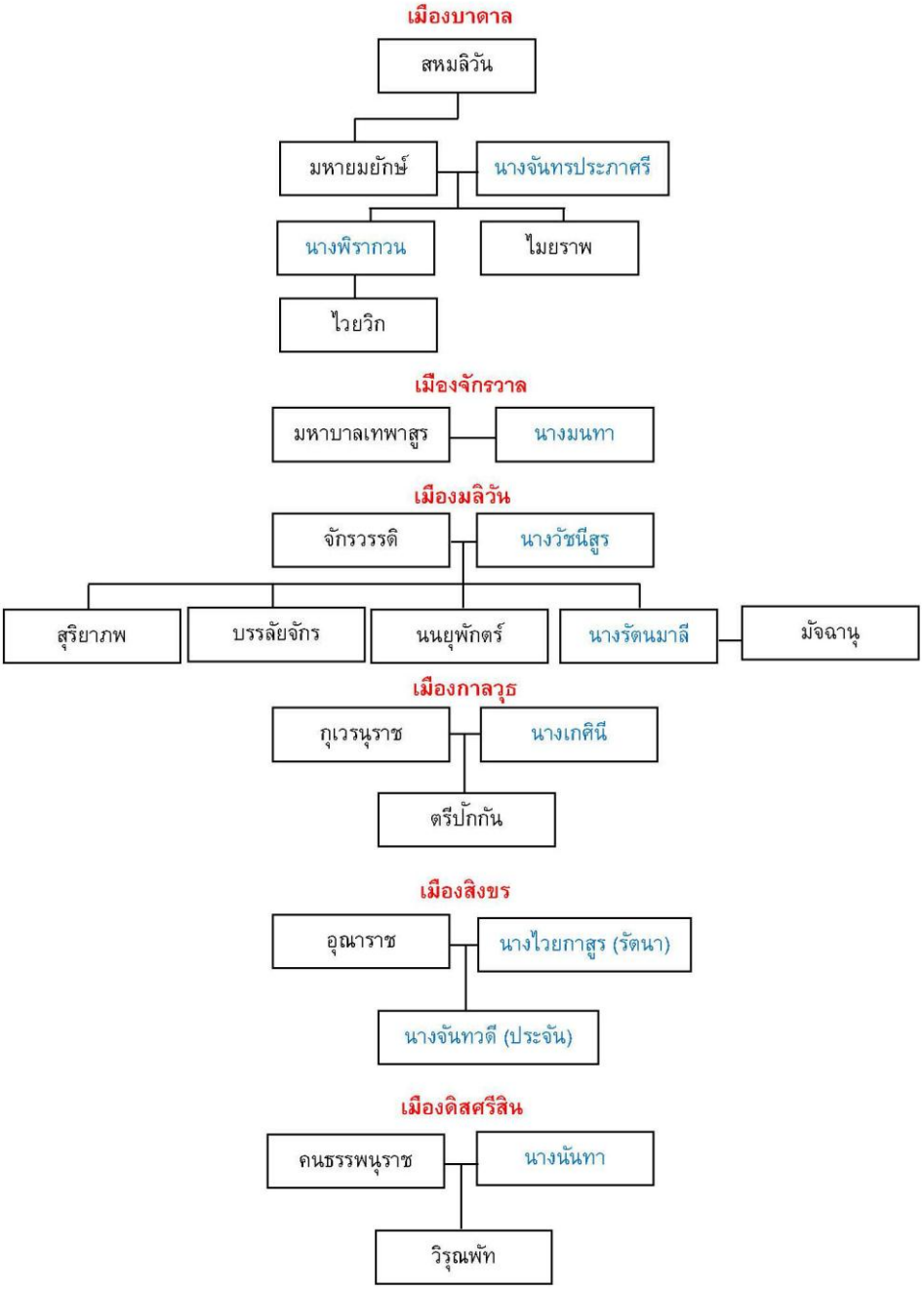


แผนภูมิที่ 5 แผนภูมิแสดงวงศ์ของนางยักษ์ (กรุงลงกา)
จากบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ ในรัชกาลที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย

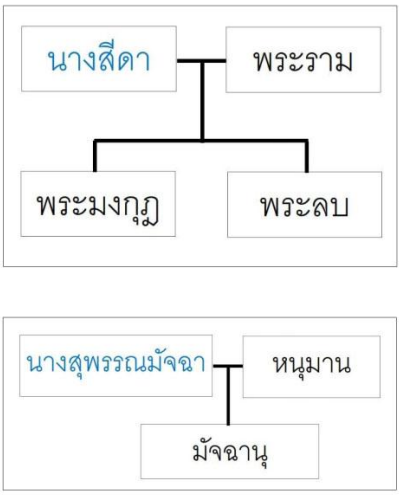



กุมภกรรณ
นางจันทวดี
พิเภก
นางตรีชฎา
นางเบญกาย
ขร
นางรัชฎาสูร
มังกรกัณฐ์
แสงอาทิตย์
อินทรชิต
นางสุวรรณกันยุมา
ยามลิวัน
กันยุเวก
นางเบญกาย
หนุมาน
อสุรผัด
นางกากนาสูร
สวาหุ
มารีศ
นางแก้วเจษฎา
นายด่านรักษากรุงลงกา
นางอากาศตะไล
นางผีเสื้อสมุทร

แผนภูมิที่ 6 แผนภูมิแสดงวงศ์ของนางยักษ์ต่างเมือง
จากบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย



แผนภูมิที่ 7 แผนภูมิแสดงวงศ์ของนางลูกครึ่ง
จากบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย



4.3 การแสดงโขนตามแบบฉบับกรมศิลปากร

การแสดงโขนตามรูปแบบของกรมศิลปากร แบ่งรายละเอียดออกเป็น 2 ประการ ได้แก่ ลักษณะและขั้นตอนการแสดงโขน รวมทั้งการจัดการแสดงโขนของกรมศิลปากร โดยมีรายละเอียดดังนี้

4.3.1. ลักษณะและขั้นตอนการแสดงโขน

การแสดงโขนของกรมศิลปากรในปัจจุบันแบ่งออกเป็น 5 ประเภท ได้แก่ โขนกลางแปลง โขนหน้าจอ โขนโรงใน และโขนฉาก โดยมีรายละเอียดขั้นตอนการแสดงตามลำดับดังนี้

4.3.1.1 โขนกลางแปลง

โขนกลางแปลงหมายถึง โขนที่แสดงบนพื้นดินในพื้นที่กว้าง ใช้บรรยากาศของธรรมชาติและส่วนที่ตกแต่งเป็นฉาก ส่วนใหญ่จะเลือกตอนที่แสดงที่ต้องใช้ตัวโขนจำนวนมาก อาทิ ยกรบ เป็นต้น การเข้าออกของตัวโขนคำนึงถึงความเหมาะสมของพื้นที่แสดง การแสดงโขนกลางแปลงนี้ กรมศิลปากรใช้จัดแสดงในงานเฉพาะกิจต่างๆ อาทิ การแสดง

โขนที่อุทยานพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (อุทยาน ร. 2) การแสดงโขนในงานพระเมรุของเจ้าฟ้าชั้นสูงบริเวณมณฑลพิธีท้องสนามหลวง เป็นต้น

4.3.1.2 โขนนั่งราว

โขนนั่งราว เป็นการแสดงโขนบนโรงโขนที่ยกพื้นสูง มีราวไม้พาดยาวขนานกับเวทีไว้สำหรับตัวนายโรง และตัวเอกนั่งและรำ เสมือนเป็นที่นั่งประจำตำแหน่ง รอบราวเว้นทางเดินให้ตัวโขนเดินได้ มีประตูออก 2 ข้าง ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์ – เจรจา บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง

ขั้นตอนการแสดงโขนนั่งราวประกอบด้วย

1. วงปี่พาทย์ 2 วงโหมโรงการแสดงตั้งแต่เวลาบ่าย

2. ตัวโขนออกมากระทุ้งเส้าตามจังหวะเพลงที่กลางโรงจนจบโหมโรง

3. แสดงตอนพิราพเที่ยวป่า จนจบพระรามหลงเข้าสวนพวาทองของพระพิราพ

4. ผู้แสดงนอนค้างคืนเพื่อเฝ้าโรง 1 คืน (โขนนอนโรง)

5. วันรุ่งขึ้นตอนกลางคืนเริ่มการแสดงโขนตอนต่างๆ โดยทำการไหว้ครูและเทพเจ้า ปี่พาทย์บรรเลงเพลงวา แล้วจับเรื่องการแสดง

4.3.1.3 โขนหน้าจอ

โขนหน้าจอ เป็นโขนที่ตัวโขนออกมาแสดงหน้าจอหนังใหญ่ ซึ่งพัฒนามาจากหนังจับระบำหน้าจอ แล้วพัฒนามาเป็นผู้แสดงโขนสลับเชิดหนังที่เรียกว่า หนังติดตัวโขน จนกระทั่งนิยมแสดงเป็นโขนหน้าจอเต็มรูปแบบ นิยมแสดงตั้งแต่ช่วงเวลาเย็นจนถึงกลางคืน แสดงบนเวทียกพื้นสูง ขึงผ้าขาวทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า สี่มุมจอใช้ผ้าสีแดงหุ้มขอบ เจาะช่องประตูฝั่งขวาทำเป็นซุ้มประตูสำหรับเป็นทางออกของฝ่ายพลับพลา เจาะช่องประตูฝั่งซ้ายทำเป็นซุ้มประตูสำหรับเป็นทางออกของฝ่ายลงกา วงดนตรีจะบรรเลงบนพื้นโรงโขนหลังจอหนังใหญ่ที่ยกจอขึ้นเหนือเวที

กรมศิลปากรจัดการแสดงโขนหน้าจอในเวลากลางคืน แต่ถ้าเป็นการแสดงในงานศพหรืองานพระเมรุ ช่วงแสดงก่อนเผาศพนิยมจัดชุดการแสดงชุดสั้นๆ เรียกว่า โขนหน้าไฟ หลังจากนั้นจะหยุดพักเพื่อเริ่มแสดงเรื่องยาวอีกครั้งในเวลาราว 20.00 น.

4.3.1.4 โขนโรงใน

โขนโรงในเป็นศิลปะการแสดงโขนประเภทหนึ่งที่รวมเอาวิธีการเต้น การพากย์ – เจรจา และการรำเพลงหน้าพาทย์ในโขนผสมกับการร่ายรำ ระบำ ประกอบการขับร้องและการบรรเลงเพลงละครอย่างละครในเข้าด้วยกัน บทที่ใช้แสดงประกอบด้วยบทพากย์ – เจรจา บทร้องและเพลงระบำที่ได้รับอิทธิพลละครในเข้าด้วยกัน ใช้วงปี่พาทย์ขับร้องและประกอบการแสดงช่วงการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ เพลงร้องและเพลงระบำ และมีผู้พากย์ – เจรจาโขนในช่วงของบทพากย์ – เจรจา

4.3.1.5 โขนฉาก

โขนฉากเกิดขึ้นตามแนวพระดำริของเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยได้รับอิทธิพลการสร้างฉากและการแบ่งฉากจากละครดึกดำบรรพ์มาประกอบการแสดง วิธีการแสดงมีลักษณะเช่นเดียวกับโขนโรงใน และมีระบำประกอบการแสดงที่ได้รับอิทธิพลมาจากละครดึกดำบรรพ์เช่นกัน ฉากการแสดงแบ่งตามท้องเรื่อง และตัวโขนออกตามฉากที่ตนมีบทบาท มีการใช้เทคนิค แสง สี เสียงแบบสมัยใหม่มาเพิ่มความสมจริงและสร้างความตระการตา

โขนของกรมศิลปากรในปัจจุบันใช้วิธีดำเนินการแสดงแบบโขนโรงในทั้งสิ้น แต่ใช้ลักษณะของสถานที่แสดงเป็นการแบ่งประเภทโขน ส่วนโขนนั่งราวไม่ค่อยแสดงให้ประชาชนชม แต่กรมศิลปากรจัดแสดงในโอกาสที่เป็นกรณีศึกษาเฉพาะกิจเท่านั้น

การแสดงโขนกลางแปลง โขนหน้าจอ และโขนโรงใน มีขั้นตอนการแสดงดังนี้

1) ตั้งศีรษะครูเพื่อบูชาก่อนการแสดงเริ่ม โดยปกติจะเชิญศีรษะพระครูฤาษี พระพิราพ บางโอกาสมีศีรษะเทวดาชั้นสูง อาทิ พระอิศวร พระวิศวกรรม พระคเณศวร์ ฯลฯ โดยมีการจุดธูปเทียนบูชาครู รวมทั้งการกวายดอกไม้หรือมาลัย บางโอกาสมีเครื่องกระยาบวชถวายร่วมด้วย เมื่อใกล้ถึงเวลาเริ่มแสดง ศิลปินทุกคนมาประชุมพร้อม ผู้อาวุโสจุดธูปเทียนบูชาของความเป็นสวัสดิมงคลและความสำเร็จให้เกิดแก่การแสดง และต้องมีผู้ควบคุมจัดดอกไม้ธูปเทียนพร้อมเงินกำนล 6 บาทไปให้ครูคุมวงปี่พาทย์[140] เมื่อจุดธูปเทียนบูชา วงปี่พาทย์จะเริ่มบรรเลง

---

[140] ธนิต อยู่โพธิ์, โขน พิมพ์ครั้งที่ 6 (กรุงเทพมหานคร: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2534), หน้า 138 – 139.

เพลงสาธุการเพื่อโหมโรงเป็นเพลงแรก เพื่ออัญเชิญคุณพระรัตนตรัยและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายมาประสาทพร

2) ปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรง เพื่อประกาศเชิญชวนผู้ชมให้ทราบว่าการแสดงใกล้จะเริ่มแล้ว การโหมโรงการแสดงโขนเรียกว่า โหมโรงมหรสพ (โหมโรงเย็น) ประกอบด้วย

- เพลงสาธุการ
- เพลงตระโหมโรง
- เพลงรัวสามลา
- เพลงเข้าม่าน
- เพลงปฐม ปลายเข้าม่าน ลา เสมอ
- เพลงรัว
- เพลงเชิด 2 ชั้น
- เพลงเชิดชั้นเดียว – กลม
- เพลงชำนาญ
- เพลงกราวใน
- เพลงต้นเข้าม่าน – ลา

การบรรเลงเพลงใช้วงปี่พาทย์ขวา – ซ้ายบรรเลงสลับกัน โดยวงปี่พาทย์ทางขวามือจะเริ่มบรรเลงเพลงสาธุการ วงปี่พาทย์ด้านซ้ายจะบรรเลงเพลงตระโหมโรง และบรรเลงสลับกันวงละเพลง แต่ในเพลงเชิด อาจมีการบรรเลงแบบ “เชิดตัวต่อ” เช่น วงปี่พาทย์ด้านขวาบรรเลงเพลิงเชิดสองชั้นตัวที่ 1 วงปี่พาทย์ด้านซ้ายบรรเลงเพลงตัวที่ 2 แล้ววงปี่พาทย์ด้านขวาบรรเลงตัวที่ 3[141] เป็นต้น ซึ่งหากใช้วงปี่พาทย์ 2 วง จะใช้วิธีการบรรเลงเพลงสลับกัน เพื่อเปิดโอกาสให้นักดนตรีได้ผลัดกันแสดงความสามารถ และมีเวลาหยุดพักเป็นช่วงๆ

3) ปี่พาทย์บรรเลงเพลง “วา” เรียกว่า “วาลงโรง” แล้วเปิดการแสดง

4) นิยมเปิดการแสดงด้วยฝ่ายยักษ์ ส่วนใหญ่มีลำดับการแสดง ดังนี้

- เปิดฉากด้วยทศกัณฐ์รำในเพลงช้าปี่หรือ ยานี ในบทนั่งเมือง
- เสนายักษ์มาทูลฟ้องเรื่องการศึก
- ทศกัณฐ์รับสั่งให้ยักษ์ญาติมิตรหรือพันธมิตรไปออกรบ

---

[141] กรมศิลปากร, โขน อัจฉริยนาฏกรรมสยาม, หน้า 138 – 139.

- แสดงกระบวนการยกทัพฝ่ายยักษ์
- พระรามทราบข่าวการศึก
- แสดงการยกทัพฝ่ายพลับพลา
- ปะทะทัพ

5) จบการแสดง ปี่พาทย์บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี

สำหรับการแสดงโขนฉาก ไม่มีการบรรเลงโหมโรงมหรสพ เมื่อมีการจุดธูปเทียนบูชาครูแล้ว ปี่พาทย์บรรเลงเพลงวา แล้วจับเรื่องการแสดงตามขั้นตอนเดียวกับโขนประเภทอื่นๆ

4.3.2 การจัดการแสดงโขนของกรมศิลปากร

อธิบดีกรมศิลปากร นายธนิต อยู่โพธิ์เป็นผู้ฟื้นฟูการแสดงโขนที่เสื่อมทรามลงไปด้วยภาวะสงครามโลกครั้งที่ 2 ให้กลับมามีชีวิตอีกครั้ง ด้วยการบรรดาวบรวมครูโขนผู้มีชื่อเสียงที่พากันไปบรรเลงดนตรีสากลให้กลับมาฝึกซ้อมและจัดการแสดงโขน อาทิ คุณครูอาคม สายาคม คุณครูอร่าม อินทรนัฏ คุณครูกรี วรศะริน คุณครูเสริม วรสรวง คุณครูตรอง ทิพวัต คุณครูสงวน นิ่มนวล ฯลฯ พร้อมทั้งฝึกหัดนักเรียนในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ (วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมในปัจจุบัน) มาร่วมฝึกหัดโขนและออกแสดงด้วย การแสดงโขนของกรมศิลปากรนั้นจะใช้เวลาฝึกซ้อม 3 เดือน แล้วจัดแสดงติดต่อกันนาน 3 เดือน ณ โรงละคอนศิลปากร โดยในแต่ละสัปดาห์มีรอบการแสดงรวม 7 รอบ ดังนี้

วันศุกร์และวันเสาร์	แสดงเวลา 14.00 น. และ 20.00 น.
วันอาทิตย์	แสดงเวลา 10.00 น.,14.00 น. และ 20.00 น.[142]
	(วันละ 3 รอบ)

ต่อมา เมื่อเกิดเหตุเพลิงไหม้โรงละคอนศิลปากรเมื่อปี พ.ศ. 2503 มีการสร้างโรงละครแห่งชาติขึ้น การแสดงโขนของกรมศิลปากรจึงย้ายมาจัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติเป็นต้นมา โดยมีการปรับปรุงบทโขน การคัดเลือกผู้ฝึกซ้อม ผู้แสดง นักดนตรี ผู้พากย์ – เจรจา รวมทั้งคณะทำงานประชุมร่วมกันเพื่อจัดการแสดงโขนเป็นประจำทุกปี รวมทั้งได้รับเชิญจากหน่วยงาน

[142] สัมภาษณ์, อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย กรมศิลปากร, 27 มิถุนายน 2557.

ของรัฐบาลและต่างประเทศให้จัดการแสดงโขนตามวาระพิเศษต่างๆ ซึ่งกรมศิลปากรเป็นหน่วยงานที่ผลักดันให้เกิดการแสดงโขนอย่างต่อเนื่อง ในปัจจุบันมีการจัดการแสดงโขนสัญจรไปตามโรงละครแห่งชาติในส่วนภูมิภาค โครงการแสดงนาฏศิลป์สัญจร (โขน) ตามสถาบันการศึกษาต่างๆ รวมทั้งโครงการสัมมนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงโขนที่เปิดโอกาสให้นักเรียน นิสิตนักศึกษาและบุคคลที่สนใจเข้าร่วมฟัง นอกจากนี้ ยังมีการผลิตการแสดงโขนในรูปแบบของสื่อวีดีทัศน์และจัดจำหน่ายในราคาย่อมเยา ซึ่งโครงการต่างๆดังกล่าวล้วนแล้วแต่เป็นวิธีการอนุรักษ์และเผยแพร่การแสดงโขนให้มีบทบาทต่อสังคมไทยและประชาชนชาวไทยในทุกกลุ่มชน

ตัวอย่างแผนการดำเนินงานด้านการแสดงโขนที่สำคัญของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร พ.ศ. 2556

1) การจัดการแสดงโขนเพื่อการเผยแพร่ประจำปี อาทิ

รายการนาฏกรรมสังคีต จัดแสดงทุกวันอาทิตย์ของสัปดาห์ที่ 1 และ 2 ของเดือน เวลา 14.00 น. ณ โรงละครแห่งชาติทั้งในกรุงเทพมหานคร ส่วนโรงละครแห่งชาติตามภูมิภาคต่างๆ จัดแสดงในวันเสาร์และอาทิตย์ ประกอบด้วยการจัดการแสดงโขน ชุดหรือตอนละ 3 เดือน สลับกับการแสดงละครประเภทต่างๆเรื่องละ 3 เดือน สำหรับการแสดงโขนของ กรมศิลปากร ในปีพ.ศ. 2556 มี 2 ตอน คือ ชุดหนุมานชาญสมร (เดือนมกราคม – มีนาคม) และชุดอินทรชิตฤทธี (เดือนกรกฎาคม – กันยายน) [143]

รายการศรีสุขนาฏกรรม จัดแสดงทุกวันศุกร์สุดท้ายของเดือน เป็นรายการวิพิธทัศนา ประกอบด้วยการแสดงโขน ละคร ระบำ รำฟ้อน ตามวาระต่างๆ จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติทั้งในกรุงเทพมหานครและภูมิภาคต่างๆเช่นกัน

2) การแสดงและการบรรเลงในงานพระราชพิธี รัฐพิธี และงานสำคัญต่างๆของบ้านเมือง อาทิ

- การแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ขับพิเภก – จองถนน – ข้ามสมุทร ในงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ณ อุทยานพระบรมราชานุสรณ์รัชกาลที่ 2 อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม 2 – 3 กุมภาพันธ์ 2556
- การแสดงโขนเนื่องในงานพระราชทานเลี้ยงต้อนรับ

---

[143] กรมศิลปากร, 103 ปีแห่งการสถาปนากรมศิลปากร (กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด, 2557), หน้า 45.

สมเด็จพระราชาธิบดีและสมเด็จพระราชินีแห่งมาเลเซีย ณ ชาลาพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท 3 กันยายน 2556

3) การจัดนิทรรศการพิเศษเนื่องในวันอนุรักษ์มรดกไทย

ในปีพ.ศ. 2556 สำนักการสังคีต กรมศิลปากรร่วมกับสำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติจัดนิทรรศการพิเศษเนื่องในวันอนุรักษ์มรดกไทย เรื่อง โขน : อัจฉริยนาฏกรรมสยาม โดยจัดการแสดงนิทรรศการเกี่ยวกับโขน การสัมมนาวิชาการเกี่ยวกับโขน การจัดการแสดงโขน และการจัดทำหนังสือ “โขน : อัจฉริยนาฏกรรมสยาม” โดยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีเสด็จพระราชดำเนินมาทรงเปิดนิทรรศการในวันศุกร์ที่ 3 มกราคม พ.ศ. 2557 ณ พระที่นั่งอิศราวินิจฉัย พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร

4) การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมในต่างประเทศ อาทิ

- โครงการเผยแพร่ศิลปะไทยเพื่อส่งเสริมภาพลักษณ์ไทยในยุโรปตะวันออก และเพื่อเฉลิมฉลองเนื่องในโอกาสครบรอบการสถาปนาความสัมพันธ์ทางการทูตระหว่างวันที่ 23 สิงหาคม – 7 กันยายน พ.ศ. 2556 ณ กรุงบาติสลาวา ประเทศสโลวัก กรุงบูดาเปสต์ ประเทศฮังการี กรุงวอร์ซอ ประเทศโปแลนด์ และกรุงปราก สาธารณรัฐเชค

- งาน 120th Anniversary World’s Columbian Exposition A Siamese Queen – Chicago ระหว่างวันที่ 12 กันยายน – 6 ตุลาคม พ.ศ. 2556 ณ The Chicago History Museum นครชิคาโก สหรัฐอเมริกา

- งานมหกรรมเทศกาลรามายณะนานาชาติ และงานเทศกาลมาจาปาหิต ระหว่างวันที่ 5 – 14 พฤศจิกายน 2556 ณ ประเทศอินโดนีเซีย[144]

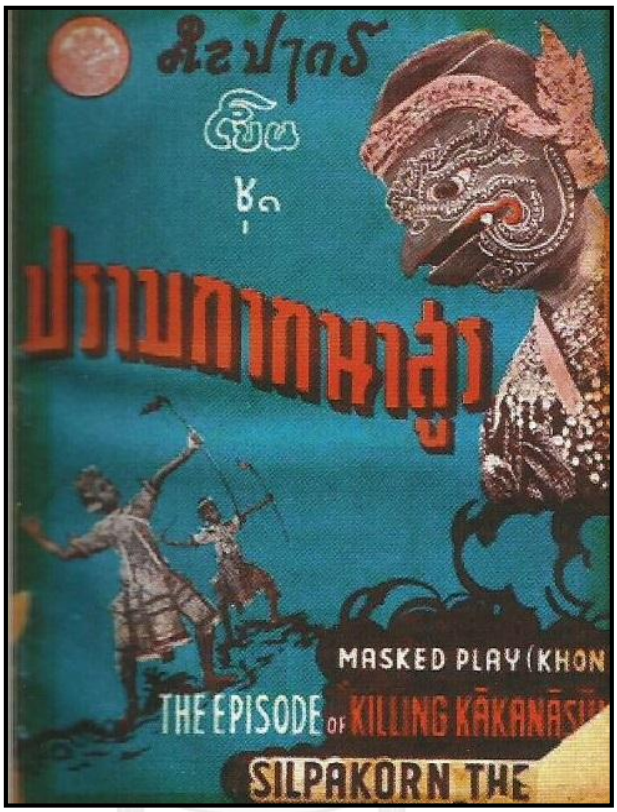
ตัวอย่างการจัดการเกี่ยวกับการแสดงโขนของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีความครอบคลุมทั้งในด้านวิชาการ การแสดง การเผยแพร่สู่สาธารณชน โดยการแสดงโขนในแต่ละครั้ง คำนึงถึงเสียงตอบรับจากประชาชนหรือหน่วยงานที่ขอให้จัดการแสดงมายังกรมศิลปากร ความเหมาะสมของโอกาส สถานการณ์บ้านเมืองและสังคมในแต่ละช่วง รวมทั้งคัดสรรตอนที่มีความสนุกสนานและสามารถนำมาจัดแสดงให้ประชาชนชมได้[145] ซึ่งกรมศิลปากร

---

[144] เรื่องเดียวกัน, หน้า 48.

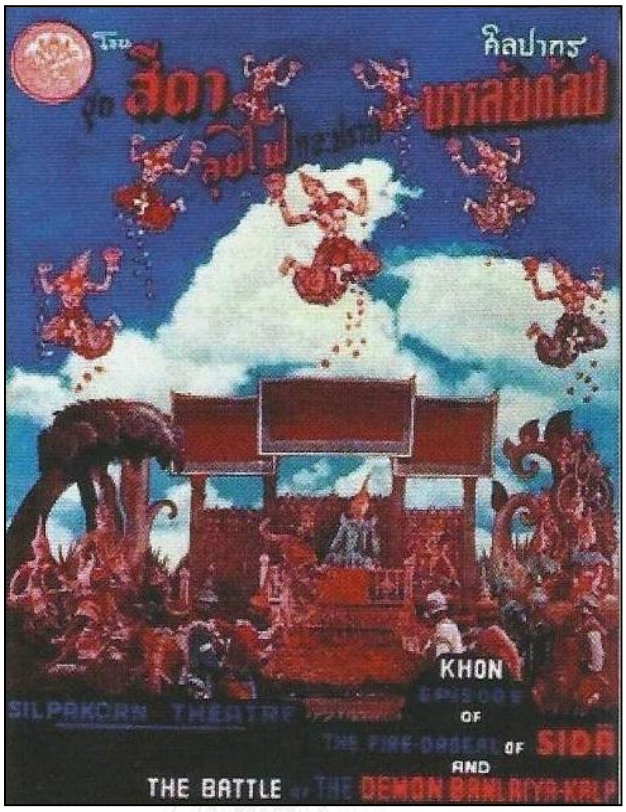
[145] สัมภาษณ์, อาจารย์สถาพร สนทอง, ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร, 18 พฤศจิกายน 2558.

ยังคงทำหน้าที่เป็นหน่วยงานหลักในการจัดการแสดงโขนสู่สังคมไทยและสังคมโลก ตามพันธกิจในการทำนุบำรุงและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาติให้ดำรงอยู่อย่างมั่นคงสืบไป



ภาพที่ 18 สูจิบัตรการแสดงโขน ชุด “ปราบกากนาสูร” [146]
จัดแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับนางกากนาสูรในตอนต่างๆของรามเกียรติ์รวม 6 ฉาก
จัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร พ.ศ. 2494

[146] กรมศิลปากร, สูจิบัตรการแสดงโขนชุด “ปราบกากนาสูร” (พระนคร: โรงพิมพ์ศิวพร, 2494), หน้าปก.



ภาพที่ 19 สูจิบัตรการแสดงโขน ชุด สีดาลุยไฟ และปราบบรรลัยกัลป์[147]

จัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร พฤศจิกายน พ.ศ. 2496 – มกราคม พ.ศ. 2497

ประกอบด้วยฉากที่ 1 พลับพลาใกล้กรุงลงกา (ตอนที่ 1 เสร็จศึกกรุงลงกา และตอนที่ 2 สีดาลุยไฟ)

ฉากที่ 2 ห้องบรรทมภายในพลับพลา

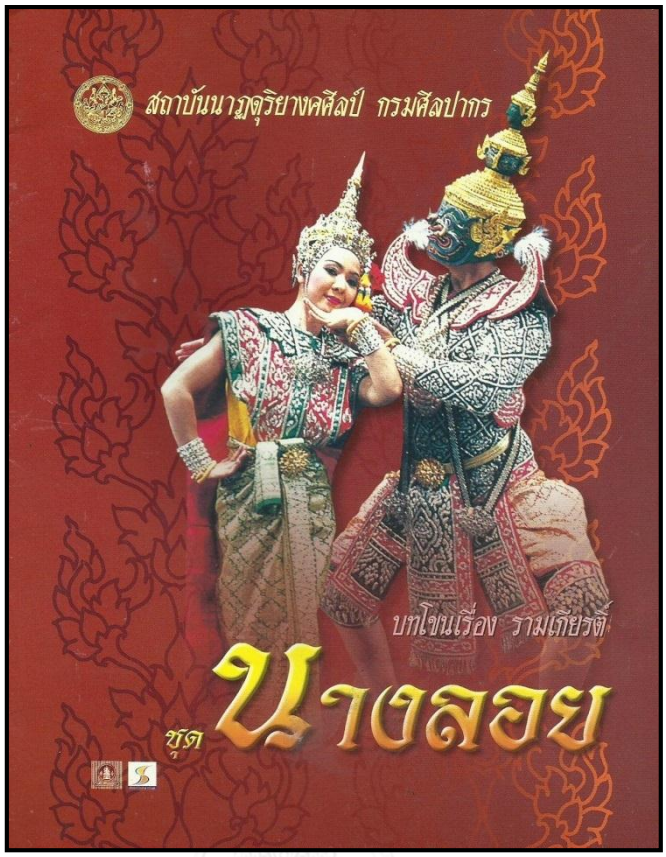
ฉากที่ 3 เมืองบาดาล

ฉากที่ 4 ตำหนักนางอัคคีในกรุงลงกา

ฉากที่ 5 ป่าละเมาะชายทุ่งกว้าง

ฉากที่ 6 พลับพลาเชิงเขาเหมติรัน

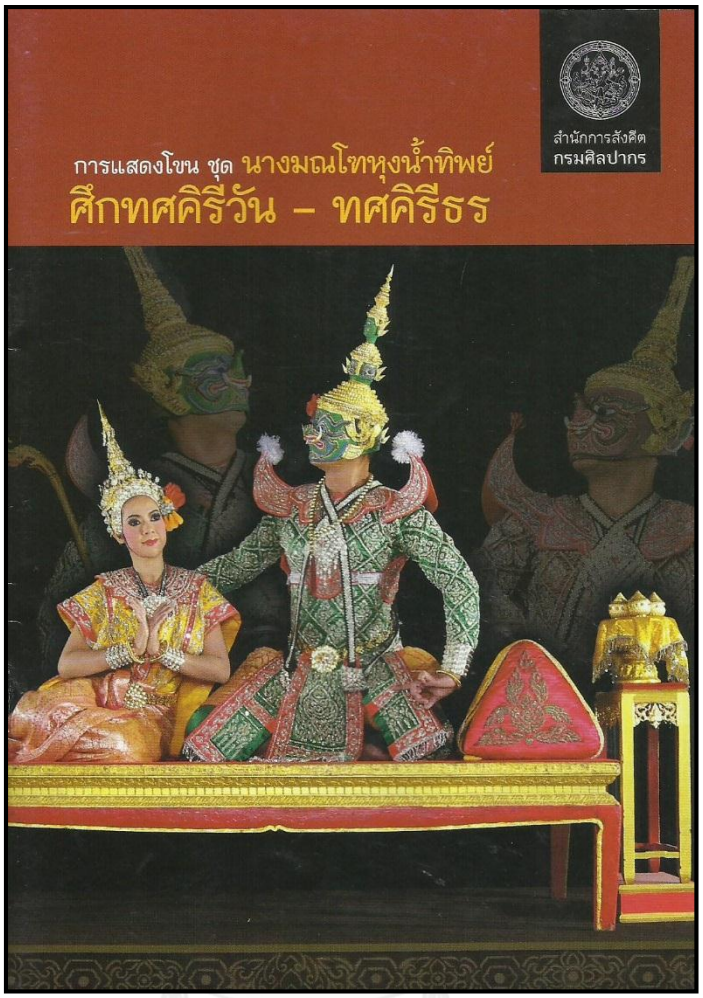
[147] กรมศิลปากร, โขน อัจฉริยนาฏกรรมสยาม, หน้า 42.



ภาพที่ 20 บทโขน ชุด “นางลอย” [148]

จัดแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับนางเบญกายนับตั้งแต่ตอนพิเภกถูกขับ พิเภกสวามิภักดิ์พระราม
จนถึงพิเภกพิพากษาโทษนางเบญกาย
จัดแสดงโดยสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร ณ โรงละครแห่งชาติ พ.ศ. 2544

[148] สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร, สูจิบัตรการแสดงโขนชุด “นางลอย” (กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2544), หน้าปก.



ภาพที่ 21 สูจิบัตรการแสดงโขนชุด “นางมณโฑหุงน้ำทิพย์ ศึกทศคีรีวัน – ทศคีรีธร” [149]
จัดแสดงโดยสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ณ โรงละครแห่งชาติ พ.ศ. 2545

149 กรมศิลปากร, สูจิบัตรการแสดงโขนชุด “นางมณโฑหุงน้ำทิพย์ ศึกทศคีรีวัน – ทศคีรีธร” , หน้าปก.

4.4 องค์ประกอบการแสดงของนางโขน

4.4.1 ผู้แสดง

เดิมผู้แสดงบทบาทนางโขนใช้ผู้ชายแสดงในทุกบทบาทเช่นเดียวกับบทบาทของตัวพระ ตัวยักษ์และตัวลิงมาแต่สมัยโบราณ จนกระทั่งยุคกรมศิลปากรในสมัยนายธนิต อยู่โพธิ์ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร ท่านได้ปรับเปลี่ยนให้ผู้แสดงหญิงมารับบทบาทเป็นนางโขนและกระทำสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน ในปัจจุบัน กรมศิลปากรยังคงมีการจัดการแสดงโขนโดยใช้ผู้ชายตามวาระเฉพาะกิจต่างๆ และสำหรับในบทบาทที่ไม่เหมาะสมให้ผู้หญิงแสดงนิยมให้ผู้ชายแสดงแทน อาทิ นางมณโฑ ตอนอนทรชิตถูกศร – กินนม และนางอรุณวดี ตอนกไลโกษหลงรส

4.4.2 บทโขนและผู้พากย์ – เจรจา

บทโขนเป็นองค์ประกอบที่สำคัญต่อการกำหนดบทบาท นิสัย บุคลิกภาพและพฤติกรรมของตัวละครตามท้องเรื่อง กรมศิลปากรได้หยิบยกวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ ฉบับราชสำนักมาเป็นต้นฉบับสำหรับการแสดงโขน โดยแต่ละฉบับมีลักษณะคำประพันธ์และรายละเอียดดังปรากฏในบทที่ 2 หัวข้อบทโขน ซึ่งในหัวข้อนี้จะกล่าวเฉพาะวิธีการจัดทำบทโขนและผู้พากย์เจรจา โดยมีรายละเอียดดังนี้

4.4.2.1 วิธีการจัดทำบทโขน

ในสมัยที่ท่านอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ฟื้นฟูการแสดงโขนในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นั้น ท่านได้จัดการประชุมคัดเลือกบท ตอนที่จะจัดแสดง และแบ่งให้เป็นฉาก/องก์ แล้วมอบหมายให้ข้าราชการในกองการสังคีต (สำนักการสังคีตในปัจจุบัน) ที่มีความรู้ความสามารถในเชิงวรรณศิลป์เป็นผู้จัดทำบท ในบางกรณีท่านอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ร่วมจัดทำบทด้วย แล้วนำบททั้งหมดมาประชุมและขัดเกลาให้สมบูรณ์ ก่อนนำไปใช้ในการแสดงโขนต่อไป[150] โดยใช้ต้นฉบับการแสดงจากบทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และบทละครเรื่อง รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 2 เป็นหลัก และมีพัฒนาการในการปรับปรุงบทโขนให้มีความกระชับ มีการแสดงโขนเพื่อเน้นบทบาทเฉพาะตัวโขนบทสำคัญ อาทิ รามาวตาร สีดามารศรี มณโฑเทวี หนุมานชาญสมร ซึ่งเป็นแนวทางให้กับผู้จัดทำบทโขนในยุคต่อมา อาทิ ประพันธ์ สุคนธะชาติ ถนอม โหมดเทศน์ ปัญญา นิตยสุวรรณ เสรี หวังในธรรม เจริญ เวชเกษม ฯลฯ เป็นต้น

---

[150] สัมภาษณ์, สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง, 4 กรกฎาคม 2558.

ในบางกรณีมีการจัดทำบทโขนสำหรับออกแสดงโทรทัศน์ ผู้เขียนบท อาทิ ประพันธ์ สุคนธะชาติ เสรี หวังในธรรม ได้เขียนบทสำหรับการแสดง โดยมีคำบรรยายภาพการแสดงที่จะปรากฏในกล้องโทรทัศน์ด้วย ตามตัวอย่างดังนี้

ตารางที่ 15 ตัวอย่างบทนิเทศประกอบการแสดง ณ สถานีไทยโทรทัศน์
แสดงวันที่ 29 มีนาคม 2505 เวลา 22.00 น.[151]
ประพันธ์ สุคนธะชาติ สร้างบท

ผู้บรรยายและผู้แสดง	**กล้อง**
- ปี่พาทย์ทำเพลงตระสันนิบาต -	บริษัทเพียว เสนอ โขนชุด นางลอย ของกรมศิลปากร หม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี อำนวยการฝึกซ้อม ร่วมด้วย ครูนาฏศิลป์ ของกรมศิลปากร สถาพร สิงหพรรค ผู้บรรยาย เจริญจิต ภัทรเสวี คุมการแสดง ประทุม แก้วสุวรรณ กำกับเวที ในความควบคุมของอาคม สายาคม
ฉาก ภายในปราสาทของทศกัณฐ์ ณ เมืองลงกา เครื่องระกอบมีโต๊ะทอง เตียงทอง และเครื่องราชูปโภค สำหรับพระมหากษัตริย์พระเขนยอิง	*ตัดเห็นผู้บรรยาย*

[151] ประพันธ์ สุคนธะชาติ, รามเกียรติ์ ตอนนางลอย (พระนคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, 2513), หน้า 229 – 232.

ผู้บรรยายและผู้แสดง	กล้อง
ตัวละคอน มีทศกัณฐ์ เบญกาย นางกำนัล ถวายงานพัดข้างพระแท่น 1 คน ถวายงานแซ่ 1 คน นอกนั้นหมอบเฝ้าอยู่ตามสมควร ...	
ร้องเพลงรื้อร่าย จึงตรัสสั่งเบญกายกัลยา จงแปลงเป็นสีดามารศรี ทำตายลอยไปในวารี จนถึงที่ฉนวนหน้าพลับพลาชัย...	*ตัดเห็นทศกัณฐ์กับนางเบญกาย*

ในยุคต่อมามีการจัดทำบทโขนตามแบบฉบับของรัชกาลที่ 6 คือมีการแบ่งเป็นองก์เป็นฉาก มีการระบุข้อปฏิบัติของผู้แสดง มีการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง[152] พร้อมทั้งนำเอาบทพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ บทพากย์ – เจรจา เรื่องรามเกียรติ์ ของรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 และรัชกาลที่ 6 รวมทั้งบทคอนเสิร์ตเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มาเรียบเรียงเป็นบทสำหรับการแสดงโขน บทโขนในยุคปัจจุบันจึงประกอบด้วยบทพากย์ บทเจรจา และบทขับร้อง ที่บรรจุเพลงหน้าพาทย์และเพลงร้อง รวมทั้งมีคำบรรยายสำหรับตัวโขนแทรกไว้ด้วย

4.4.1.2 ลักษณะบทโขนของกรมศิลปากร แบ่งออกเป็น 4 รูปแบบ ได้แก่

1) บทพากย์ มีที่มาจากการแสดงหนังใหญ่ ซึ่งการแสดงโขนได้รับอิทธิพลมาปรับปรุงให้เหมาะกับการแสดงที่ใช้คนแสดงแทนตัวหนัง ใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ยานี 11 และกาพย์ฉบัง 16 บทพากย์ในโขนมี 6 ลักษณะ ได้แก่

พากย์เมือง หรือพากย์พลับพลา เป็นบทที่ใช้บรรยายฉากว่าราชการของตัวพระ และตัวยักษ์ อาทิ

---

[152] กรมศิลปากร, โขน อัจฉริยนาฏกรรมสยาม, หน้า 31.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“ปางนั้นพระจักรี ผู้ทรงศรีอยุธยา
ประทับ ณ พลับพลา ท่ามกลางพลพลากร
ทั้งท้าวพิเภษณ์พงศ์ พรหมฤทธิ์อดิศร
สุครีพขุนวานร และพญาชมพูพาน”[153]

พากย์รถ เป็นบทชมความงามของพาหนะต่างๆ อาทิ ราชรถ ม้าทรง ครุฑทรง รวมทั้งชมความงดงามยิ่งใหญ่เกรียงไกรของกระบวนทัพ ดังตัวอย่าง

“เสด็จทรงรถสุวรรณบรรจง กับนวลอนงค์
อีกทั้งพระลักษณ์ศักดา
งามรถงามทศโยธา มาตสีเทวา
ขับเผ่นผงาดอาจหาญ
งามเหล่ากระบี่ชัยชาญ เหี้ยมฮึกเริงราน
ชำนาญชำนะทุกครา
รถแล่นลิ่วตามมรรคา เร่งรีบยาตรา
ไปยังอโยธยาธานี”[154]

พากย์บรรยาย เป็นการพรรณนาบรรยายความถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่ง อาทิ บรรยายลักษณะปราสาทราชวัง สิ่งของ ข้อความในสาสน์ ความคิด พฤติกรรม อากัปกิริยาต่างๆ ตัวโขน ดังตัวอย่าง

“นารายณ์เฉลยตอบบัดใจ นักสิทธิ์กล่าวไย
ที่การจะแคลง บ มิควร

[153] สุธีร์ ชุ่มชื่น, “บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด องคตสื่อสาร”, จัดแสดงเนื่องในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตน์ราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี, 9 เมษายน 2555. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

[154] เจริญ เวชเกษม, บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ (หน้าจอ) ชุดสีดาลุยไฟ และปราบบัลลัยกัลป์, หน้า 7. (เอกสารไม่ตีพิมพ์)

อันพระลักษมีโฉมสงวน ห่อนรู้แปรปรวน
เช่นเลศหญิงสามัญ
ถึงมาตรตกในไฟกัลป์ ก็อย่าสำคัญ
จะบุบวิบัติราคี
ไป่นับถึงองค์มหิษี เฉกต่ำมามี
คือทาสช่วงเชิงการ
ก็จะยอพยุห์ไปรอนราญ ห่อนให้อัประมาณ
ด้วยชาติบุรุษอาชา”[155]

<u>*พากย์ชมดง*</u> เป็นการบรรยายความงามของพืชพรรณธรรมชาติ และทัศนียภาพของสถานที่ทางธรรมชาติ อาทิ ภูเขา ป่า แม่น้ำลำธาร ดังตัวอย่าง

“พฤกษาสูงสล้างต่างกัน ต้นเคียงเรียงรัน
ผลิดอกออกผลคณนา
กำนัลนางเคียงรถมา เด็ดดอกบุปผา
สำเรียงสำรวลสรวลสันต์
บ้างเหนี่ยวโน้มกิ่งชิงกัน ปลิดพวงผลจันทร์
ที่ย้อยอยู่ริมรัถยา”[156]

<u>*พากย์โอ้*</u> เป็นการพากย์ในบทแสดงอารมณ์โศกเศร้า เสียใจ และประกอบกิริยารำพึงรำพัน ดังตัวอย่าง

“พระช้อนเกศขึ้นวางตัก พิศพักตร์แล้วรับขวัญ
ยิ่งคิดยิ่งกระสัน ยิ่งโศกเศร้าในวิญญาณ์
พิศพื้นศิโรโรฒม์ พระองค์โอษฐ์และนัยนา
กรแก้มและกัณฐา ก็แม้นเหมือนสีดาเดียว
พิศทรวงและดวงถัน ในเบื้องบั้นพระองค์เรียว

[155] ประพันธ์ สุคนธะชาติ, <u>รามเกียรติ์ ตอนนางลอย</u>, หน้า 5.

[156] เรื่องเดียวกัน, หน้า 151.

ชะรอยรูปสีดาเจียว ประจักษ์แล้วนะอกอา
พระเล็งลักษณะเกศี สินีน้องจนบาทา
แทบท้าวจะมรณา พินาศแนบพระศพลง”[157]

พากย์เบ็ดเตล็ด ใช้พากย์ทั่วไปที่ไม่เข้าลักษณะกับพากย์ชนิดอื่น ปัจจุบันถูกจัดรวมไว้ในหมวดหมู่เดียวกัน เนื่องจากบทพากย์บรรยายและพากย์เบ็ดเตล็ดต่างใช้สำหรับอธิบายการกระทำ กิริยา อารมณ์ของตัวโขนในขณะที่แสดงตอนนั้นๆเช่นเดียวกัน[158]

2) บทเจรจา มีที่มาจากการแสดงหนังใหญ่เช่นเดียวกับบทพากย์ ใช้เป็นบทพูด หรือบรรยายอากัปกิริยา ความรู้สึกนึกคิดของตัวโขน แบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ ได้แก่

เจรจาด้น คือบทเจรจาที่ผู้เจรจาแต่งขึ้นมาด้วยไหวพริบปฏิภาณในขณะที่เจรจา ให้มีความหมายตรงตามบทบาทตัวโขน มีถ้อยคำสัมผัส และไพเราะสละสลวย อาทิ บทเจรจาตอน นางสำมนักขาแปลงเข้าเกี้ยวพาราสีพระราม ในการแสดงโขนชุด ลักสีดา ความว่า

สำมนักขาแปลง -

“ดูเอาซี๊ ช่างเทศนาว่าเคร่งครัด อันโยคีมีศีลสัตย์อยู่กลางป่าทั่วทุกถิ่นที่มีภริยากันทั้งนั้น บางนักธรรม์ท่านสมสู่อยู่ด้วยกินรี หม่อมฉันนี้ดีเสียกว่าเป็นไหนไหน ถือศีลเหนื่อยเมื่อยหลังไหล่จะได้นวดเคล้น จงเลิกสำรวมมาร่วมเล่นประลองรัก ทั้งพระองค์จะได้ดำรงศักดิ์เป็นน้องเขยเจ้าลงกา ปวงธชีจะมีแต่อิจฉาหาที่ไหนได้”[159]

เจรจากระทู้ คือบทเจรจาที่มีการประพันธ์ไว้เป็นแบบแผน ใช้ความสามารถในการจำบทเจรจาและการใส่อารมณ์ของผู้เจรจา บทเจรจากระทู้มีความหมายลึกซึ้ง ไพเราะ มีการเล่นสัมผัสทั้งสัมผัสอักษรและสัมผัสสระ ดังตัวอย่างบทเจรจา ตอน นางมณโฑทูลทศกัณฐ์ว่าตนได้รับมนต์สัญชีพมาจากพระอุมา สามารถประกอบพิธีหุงน้ำทิพย์ได้ ความว่า

นางมณโฑ -

---

[157] เรื่องเดียวกัน, หน้า 215.

[158] ธีรภัทร ทองนิ่ม, แบบแผนและกลวิธีการพากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร, หน้า 219.

[159] เรื่องเดียวกัน, หน้า 270.

"ข้าแต่พระยอดฟ้าปิ่นอสูรผู้ทูนเกล้า ซึ่งพระองค์ทรงโศกาเศร้าเห็นเป็นฉะนี้ กระหม่อมฉันล่วงรู้ดีถึงพระหัทยา ว่าทรงอาลัยในบรรดาอสุรพงศ์ อันต้องสูญชีวิตชีพปลิดปลงในสงคราม แม้จนใจไม่อาจห้ามความทุกข์เทวษ แต่แม้นองค์พระทรงเดชโปรดพระราชทานให้กระหม่อมฉันร่วมคิดอ่านการอาสา ก็จะขอรวมร่วมอุราเข้าแก้ไข ด้วยกระหม่อมฉันเคยชิดใกล้เทพมารดา จนได้รับเทพมนตรามหาเวทย์ ชื่อสัญชีพแสนวิเศษมหาศาล หุงน้ำทิพย์ชุบชีวานต์ปวงสรรพสัตว์"[160]

3) บทร้อง มีที่มาจากการรับอิทธิพลของการแสดงละครในเข้ามาแสดงในโขน ใช้เพลงไทยเดิมประเภทเพลงเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว และสองชั้น บรรเลงและขับร้องโดยเปิดฉากโขนด้วยตัวพระหรือ ตัวยักษ์ จะร่ายรำในเพลงช้าปี่ หรือยานี จากนั้น จะใช้บทร้องสลับบทเจรจาและบทพากย์ตามความเหมาะสม เพื่อถ่ายทอดอารมณ์และการแสดงพฤติกรรมของตัวโขน ดังตัวอย่าง บทร้องตอน นางสีดาลุยไฟ ความว่า

- ร้องเพลงแขกลพบุรี –

"เมื่อนั้น นวลนางสีดามารศรี
ได้ฟังดังต้องสายอัคนี มิรู้ที่จะทูลให้เห็นจริง
จึงบังคมก้มพักตร์พจนารถ อันข้าบาทยากเย็นเพราะเป็นหญิง
จะว่าไปไม่มีที่อ้างอิง ใครจะแลเห็นสิ่งที่จริงใจ
เว้นแต่กองเพลิงกาฬถ่านอัคคี จะเป็นที่พึ่งพาของข้าได้
ขอพระองค์จงสั่งตั้งกองไฟ ที่ในหน้าพลับพลาเพลานี้
ข้าจะตั้งความสัตย์อธิษฐาน สาบานต่อเบื้องบทศรี
แล้วจะลุยเข้าไปในอัคคี ถ้าแม้นชั่วชีวีจงวายปราณ"[161]

4) บทแบ่งการแสดงโขนออกเป็นฉากเป็นตอน มีที่มาจากการแสดงละครดึกดำบรรพ์ มีการแบ่งเนื้อเรื่องออกเป็นฉาก เป็นองก์ ระบุรายละเอียดเรื่องฉาก และเทคนิคแสง สี เสียง อาทิ ข้อความที่ปรากฏในบทแบ่งการแสดงโขน ชุด พระรามครองเมือง ความว่า

---

[160] สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, สูจิบัตรการแสดงโขนชุด นางมณโฑหุงน้ำทิพย์ ศึกทศคีรีวัน – ทศคีรีธร (แสดงวันอาทิตย์ที่ 3 และ 10 มิถุนายน 2555), หน้า 6 - 7.

[161] เจริญ เวชเกษม, บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ (หน้าจอ) ชุดสีดาลุยไฟ และปราบบัลลัยกัลป์, หน้า 4.

"โขนชุด พระรามครองเมือง

กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่

องก์ที่ 1 ประลองศร

ฉาก : ป่ากาลวาต

องก์ที่ 2 ปล่อยม้าอุปการ

ตอนที่ 1 เสี่ยงม้า

ฉาก : ท้องพระโรง ในกรุงอโยธยา

ตอนที่ 2 พระมงกุฎต้องโทษ

ฉาก : ป่ากาลวาต

องก์ที่ 3 พระมงกุฎพ้นโทษ

ฉาก : ตะแลงแกง

องก์ที่ 4 พระรามพบโอรส

ฉาก : ป่าโปร่ง

องก์ที่ 5 พบสีดา

ฉาก : ป่ากาลวาต

องก์ที่ 6 พระรามเข้าโกศ

ฉาก : พระเมรุมาศกลางเมืองอโยธยา"[162]

4) บทระบำ เป็นอิทธิพลที่ได้จากการแสดงละคร ซึ่งอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ มอบหมายให้เรียบเรียงบทและบรรจุแทรกไว้ในการแสดงโขน เพื่อเพิ่มความงดงาม ความละเมียดละไมและความสนุกสนานให้แก่การแสดง ประพันธ์ในรูปแบบกลอนบทละคร ดังตัวอย่าง ระบำพรหมาสตร์ เป็นการจับระบำรำฟ้อนของเหล่าเทวดานางฟ้า (เหล่าอสูรแปลง) ในการแสดงโขน ชุด ศึกพรหมาสตร์ ความว่า

---

[162] กรมศิลปากร, สูจิบัตรการแสดงโขนชุด พระรามครองเมือง (พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2501), หน้า 3.(องค์การนาฏดุริยางคศิลป์ นำออกแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร)

"- ร้องเพลงสร้อยสน -

ต่างจับระบำรำฟ้อน ทอดกรกรีดกรายซ้ายขวา
ร่ายเรียงเคียงคมประสมตา เลี้ยวไล่ไขว่คว้าเป็นท่าทาง
ซ้อนจังหวะประเท้าคล่าวคล่อง เลี้ยวลอดสอดคล้องไปตามหว่าง
วนเวียนเหียนหันกั้นกาง เป็นคู่คู่อยู่กลางอัมพร

ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว

เทพบุตร นางฟ้า จับระบำรำร่ายหน้าช้างเอราวัณ"[163]

นอกจากนี้ ในบทโขนยังมีคำอธิบายการเปิด – ปิดม่าน การเข้า – ออกของตัวโขน อากัปกิริยาที่แสดงออก อุปกรณ์ พาหนะ รวมทั้งรายละเอียดการแสดงตามสมควรสลับคั่นอยู่ระหว่างบทร้อง บทพากย์ และบทเจรจา เพื่อให้ผู้แสดงและผู้ชมเข้าใจภาพรวมของการแสดงจากสูจิบัตรการแสดงได้ ในบางกรณียังมีเนื้อเรื่องย่อและการบรรยายอธิบายเสริมความโดยผู้ดำเนินรายการด้วย

4.4.3 ดนตรี เพลง และการพากย์ – เจรจา

4.4.3.1 ดนตรี

ดนตรีเป็นองค์ประกอบสำคัญของการแสดงโขน เพราะนอกจากการแสดงท่ารำหรือภาษาท่าทางทางนาฏยศิลป์แล้ว ดนตรียังเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สื่อสารให้ผู้ชมรับทราบว่าตัวละครกำลังทำอะไรรวมทั้งสื่ออารมณ์ของตัวโขนที่กำลังแสดงไปสู่ผู้ชม

วงดนตรีประกอบการแสดงโขน คือ วงปี่พาทย์ วงปี่พาทย์เป็นวงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี เครื่องเป่า และเครื่องประกอบจังหวะ วงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขนแบ่งเป็น 3 ประเภท ได้แก่ วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ การเลือกใช้วงปี่พาทย์ขนาดใดขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของการแสดงโขนในแต่ละครั้ง ขนาดของเวที และการกระจายเสียงไปสู่ผู้ชม

---

[163]สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร, บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุดพรหมาสตร์ (กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2544), หน้า 8.

วงปี่พาทย์เครื่องห้า เป็นวงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เดิมมีกลองทัดเพียงลูกเดียว ในสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ได้เพิ่มเป็น 2 ลูก ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้

1. ปี่
2. ระนาดเอก
3. ฆ้องวงใหญ่
4. ตะโพน
5. กลองทัด
6. ฉิ่ง

วงปี่พาทย์เครื่องคู่ เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีผู้ประดิษฐ์เครื่องดนตรีเพิ่มขึ้นจำนวน 2 ชิ้น ได้แก่ ระนาดทุ้ม กับฆ้องวงเล็ก รวมทั้งนำเอาปี่นอกซึ่งใช้ในการบรรเลงประกอบหนังใหญ่สมัยโบราณมารวมกับวงปี่พาทย์เครื่องห้าที่มีมาแต่เดิม[164] จนเกิดการประสมวงขึ้นใหม่เป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้

1. ปี่ใน
2. ระนาดเอก
3. ระนาดทุ้ม
4. ฆ้องวงใหญ่
5. ฆ้องวงเล็ก
6. ตะโพน
7. กลองทัด
8. ฉิ่ง
9. ฉาบ
10. โหม่ง

วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้า

---

[164] มนตรี ตราโมท, “ดนตรีไทย” ที่ระลึกประกวดการบรรเลงดนตรีไทยเพื่อส่งเสริมวัฒนธรรมของชาติชิงชนะเลิศแห่งประเทศไทย ประจำปี 2529 (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2529), หน้า 5.

เจ้าอยู่หัว กรมพระราชวังบวรในรัชกาลนี้ได้ทรงประดิษฐ์ระนาดทุ้มเหล็ก กับระนาดเอกเหล็กขึ้นอีก 2 อย่าง เพิ่มเติมวงปี่พาทย์เครื่องคู่ที่มีอยู่เดิมกลายเป็นวงปี่พาทย์ที่มีระนาด 4 ราง เรียกว่า วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้

1. ปี่ใน
2. ระนาดเอก
3. ระนาดทุ้ม
4. ระนาดเอกเหล็ก
5. ระนาดทุ้มเหล็ก
6. ฆ้องวงใหญ่
7. ฆ้องวงเล็ก
8. ตะโพน
9. กลองทัด
10. ฉิ่ง
11. ฉาบ
12. โหม่ง

เครื่องดนตรีแต่ละชนิดในวงปี่พาทย์มีลักษณะสำคัญและหน้าที่ในการบรรเลง ดังนี้

<u>ปี่ใน</u> เป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่า ใช้ลิ้นปี่เป็นตัวกำเนิดเสียง โดยกำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของลิ้นปี่ และเปลี่ยนระดับเสียงไปตามนิ้วที่ปิดรูบนเลาปี่ ซึ่งปี่สามารถเป่าเสียงได้หลากหลายเสียง ปี่มีหน้าที่หลากหลายในวงปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบการแสดงโขน คือ บรรเลงประสมในวงปี่พาทย์ บรรเลงเดี่ยว เช่น ในการแสดงชุดจับนาง และบรรเลงเลียนเสียงร้อง เช่น การบรรเลงเลียนเสียงร้องในการรำฉุยฉาย เป็นต้น

<u>*ระนาดเอก*</u> เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีที่ทำจากไม้ กำเนิดเสียงโดยการกระทบระหว่างลูกระนาดกับไม้ตีระนาด ระดับเสียงจะอยู่ที่ขนาดที่ต่างกันของลูกระนาดและขี้ผึ้งผสมตะกั่วที่ใช้ถ่วงด้านใต้ลูกระนาด ไม้ตีระนาดมีสองลักษณะคือ ไม้แข็งและไม้นวม ไม้แข็งคือไม้ระนาดที่พันผ้าจนแน่นแล้วชุบด้วยรักให้แข็ง เวลาตีจะมีเสียงดังกังวานและให้เสียงที่คมชัด

ไม้นวมคือไม้ระนาดที่พันผ้าแล้วพันด้วยด้ายหลายชั้น เวลาตีจะให้เสียงที่นุ่มนวล สำหรับวงปี่พาทย์จะใช้ระนาดเอกสำหรับตีดำเนินทำนอง ซึ่งเปรียบระนาดเป็นผู้นำของวง

ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี การเกิดเสียงจะมีหลักการเหมือนกับระนาดเอก แต่ระนาดทุ้มจะมีจำนวนลูกระนาดน้อยกว่าระนาดเอก ระนาดทุ้มมีหน้าที่ดำเนินทำนองรอง โดยมีวิธีการบรรเลงลูกล้อ ลูกขัด ที่ทำให้เกิดความไพเราะและเป็นลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้ม

ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีที่ทำจากทองเหลือง เกิดเสียงโดยการกระทบระหว่างลูกฆ้องและไม้ฆ้อง โดยระดับเสียงของฆ้องวงจะแตกต่างกันออกไปตามขนาดของลูกฆ้องและตะกั่วผสมขี้ผึ้งที่ติดใต้ปุ่มฆ้อง ฆ้องวงใหญ่ทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลักในวงปี่พาทย์

ฆ้องวงเล็ก เป็นเครื่องดนตรีเป็นเครื่องดนตรีประเภทตีที่ทำจากทองเหลือง มีขนาดเล็กกว่าฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็กทำหน้าที่บรรเลงดำเนินทำนองลักษณะเดียวกันกับระนาดเอก แต่บรรเลงเก็บทำนองถี่กว่าระนาด

ระนาดเอกเหล็ก เป็นเครื่องดนตรีเป็นเครื่องดนตรีประเภทตี แต่เดิมลูกระนาดทำด้วยทอง จึงเรียกว่าระนาดทอง แต่ในยุคหลังลูกระนาดทำด้วยเหล็ก จึงเรียก ระนาดเหล็ก ระนาดเอกเหล็กนี้มีวิธีบรรเลงเหมือนกับระนาดเอก เพียงแต่ไม่ได้ทำหน้าที่ผู้นำวงเช่นระนาดเอก

ระนาดทุ้มเหล็ก เป็นเครื่องดนตรีเป็นเครื่องดนตรีประเภทตี ลูกระนาดทำด้วยเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็กนี้ มีวิธีบรรเลงเดินทำนองคล้ายฆ้องวงใหญ่ เพียงแต่บรรเลงทำนองห่างกว่า

ตะโพน เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี ทางดนตรีเรียกว่า เครื่องหนัง ที่หน้าตะโพนถ่วงเสียงด้วยข้าวสุกบดผสมขี้เถ้า ทำให้เกิดเสียงโดยใช้มือ ทำหน้าที่กำกับหน้าทับต่างๆ ในวงปี่พาทย์

กลองทัด เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง ลักษณะเป็นกลองสองหน้าขนาดใหญ่ ใช้ไม้ตีให้เกิดเสียง กลองทัดในวงปี่พาทย์จะใช้กลองสองใบ เรียกว่ากลองตัวผู้และกลองตัวเมีย กลองตัวผู้จะมีเสียงสูง ส่วนกลองตัวเมียจะมีเสียงต่ำ ในวงปี่พาทย์ใช้กลองทัดบรรเลงควบคู่กับตะโพน

ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี ทำด้วยโลหะ มีลักษณะคล้ายถ้วยชาสองใบเจาะรูตรงกลางสำหรับร้อยเชือก เกิดเสียงจากการกระทบกันของฉิ่งทั้งสองฝา โดยใช้ขอบกระทบกันแล้วยกขึ้นจะเกิดเสียง “ฉิ่ง” หากใช้ทั้งสองฝากระทบกันในลักษณะประกบกันสนิทจะเกิดเสียง “ฉับ” ฉิ่งทำหน้าที่กำกับจังหวะในวงปี่พาทย์

ฉาบ เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี ทำด้วยโลหะ มีลักษณะคล้ายฉิ่งแต่บางกว่า ทำให้เกิดเสียงโดยใช้ฝาสองข้างกระทบกัน ฉาบใช้เป็นเครื่องประกอบจังหวะในวงปี่พาทย์

โหม่ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี ทำด้วยโลหะ ลักษณะเหมือนลูกฆ้องวง ใช้ไม้ตีตรงปุ่มกลางให้เกิดเสียง โหม่งเป็นเครื่องประกอบจังหวะในวงปี่พาทย์

นอกจากนี้ ในการแสดงโขนยังมีเครื่องประกอบจังหวะที่สำคัญ คือ *โกร่ง* โกร่งทำจากไม้ไผ่ลำยาว มีขาตั้งสองข้างหัวและท้าย ใช้ไม้ตีให้เกิดเสียง โกร่งจะให้เสียงดัง หนักแน่น ส่วนมากใช้ตีประกอบการแสดงในตอนตรวจพล ยกทัพ ช่วยให้ผู้แสดงได้ยินจังหวะชัดเจน และแสดงได้พร้อมเพรียงกัน

ภาพที่ 22 ภาพผู้บรรเลงวงปี่พาทย์ และผู้ขับร้องการแสดงโขนฉาก[165]
ประกอบด้วยผู้บรรเลงวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ และผู้ขับร้องที่ประกอบด้วยต้นเสียงและลูกคู่

[165] กรมศิลปากร, โขน : อัจฉริยนาฏกรรมสยาม, หน้า 151.

4.4.3.2 **เพลง**

เพลงที่ใช้ในการแสดงโขน มีสองลักษณะ คือ เพลงบรรเลง และเพลงประกอบการขับร้อง เพลงบรรเลงที่ใช้ประกอบการแสดงโขน เรียกว่าเพลงหน้าพาทย์ เพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงที่มีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ ในการอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือกิริยาเคลื่อนไหวในการเคลื่อนไหวของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ รวมทั้งกิริยาท่าทางของมนุษย์ ธรรมชาติ และสัตว์ ในการแสดงโขนใช้เพลงหน้าพาทย์บรรเลงประกอบกิริยาและอารมณ์ของตัวละคร โดยแบ่งตามกิริยาของตัวละคร ดังนี้

เพลงหน้าพาทย์ประกอบการเดินทางของตัวละคร ได้แก่

- เพลงเชิด
- เพลงเชิดฉิ่ง
- เพลงเสมอ
- เสมอข้ามสมุทร
- เพลงเสมอ
- เพลงเสมอเถร
- บาทสกุณี
- เพลงพระยาเดิน
- เพลงช้า
- เพลงเร็ว
- เพลงเหาะ
- เพลงโคมเวียน
- เพลงกลม
- เพลงกราวใน
- เพลงต้นเข้าม่าน
- เพลงปลายเข้าม่าน
- เพลงชุบ
- เพลงโล้
- เพลงแผละ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- เพลงรุกร้น

เพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงอิทธิฤทธิ์

- เพลงรัว
- เพลงตระนิมิต
- เพลงตระบองกัน
- เพลงชำนาญ
- เพลงคุกพาทย์
- เพลงรัวสามลา

เพลงหน้าพาทย์ที่แสดงการเล้าโลมด้วยความรัก

- เพลงโลม

เพลงหน้าพาทย์ประกอบอารมณ์โศกเศร้า กิริยาร้องไห้

- โอด
- ทยอย

เพลงหน้าพาทย์ประกอบการนอน

- ตระนอน
- ตระบรรทมไพร
- ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

เพลงหน้าพาทย์ประกอบการไล่ล่า ติดตาม ระหว่างคนและสัตว์

- เชิดฉาน

เพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาเดินทางที่เร่งรีบ ค้นหา

- เชิดนอก

ส่วนเพลงที่ประกอบการขับร้อง มักเป็นเพลงเกร็ดในอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว ใช้ขับร้องประกอบบทโขน การเลือกใช้เพลงจะใช้เพลงที่ทำนองเหมาะกับบุคลิกของผู้แสดง เช่น เทพเจ้าผู้ใหญ่ใช้เพลงยานี ยักษ์ใช้สมิงทองมอญ พระใช้สาริกาเขมร นางใช้กล่อมนารีลิงใช้ลิงโลด เป็นต้น นอกจากการคำนึงถึงบุคลิกลักษณะของตัวละครแล้ว ยังต้องคำนึงถึงอารมณ์และเรื่องราวในบทนั้นๆ ด้วย เช่น

อารมณ์โศกเศร้า ร้องไห้ คร่ำครวญ มักจะใช้เพลงที่มีท่วงทำนองช้า โหยหวน เช่น เพลงโอ้ปี่ เพลงธรณีร้องไห้ เพลงแขกลพบุรีเป็นต้น

อารมณ์โกรธมักใช้เพลงที่มีท่วงทำนองรวดเร็ว รุกเร้า เช่น เพลงนาคราช เพลงสมิงทองมอญ เพลงลิงโลด เป็นต้น

อารมณ์รัก มักใช้เพลงที่มีท่วงทำนองช้า นุ่มนวล เยือกเย็น เช่น เพลงโอ้โลม เพลงโอ้ชาตรี เพลงลีลากระทุ่ม เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีเพลงที่ทำนองกลางๆ ใช้ในการดำเนินความ เช่น แขกต่อยหม้อ หรุ่ม กระบอกทอง พราหมณ์เก็บหัวแหวน และร่าย เป็นต้น

ในการแสดงโขนในอดีตจะเปิดตัวละครด้วยการพากย์ ส่วนมากใช้พากย์เมือง แต่เมื่อมีการขับร้องโขนจึงใช้เพลงช้าปี่ในหรือเพลงยานีสำหรับเปิดตัวละครทั้งฝ่ายพลับพลาและฝ่ายลงกา

พัฒนาการเพลงร้องในการแสดงโขนไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัดว่าเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลใด หากแต่ในสมัยรัชกาลที่ 6 มีหลักฐานที่ระบุว่า บทโขนที่ใช้แสดงโขนของรัชกาลที่ 6 มีการนำบทร้องจากบทละครเรื่อง รามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมาใช้ประกอบบทพากย์ที่พระองค์พระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

"บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์

ชุด

นางลอย

พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6

หมายเหตุ บทร้อง ใช้บทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 ทั้งสิ้น นอกจากที่บอกไว้ว่าใหม่ บทพากย์ และเจรจา เป็นของพระขรรค์เพ็ชร์ (พระนามแฝงในรัชกาลที่ 6) แต่งประกอบขึ้นใหม่

ลงโรง ทศกรรฐ์นั่งเตียง นางกำนัล และเถ้าแก่ เฝ้าอยู่ตามตำแหน่ง

ช้า

เมื่อนั้น องค์ท้าวทศภักตร์ยักษี

ทราบข่าวเรื่องราวไพรี ภูมีอึ้งอั้นตันอุราฯ

ฯ ๒ คำ ฯ (ใหม่)"[166]

4.4.3.3 การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโขน ปัจจุบันวงปี่พาทย์ในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนมีขั้นตอนในการบรรเลง ดังนี้

1. บรรเลงโหมโรงก่อนเริ่มการแสดง
2. บรรเลงเพลงวา เพื่อเริ่มการแสดง
3. บรรเลงประกอบการแสดงประกอบด้วยการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ และบรรเลงรับ – ส่งบทร้อง
4. บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี เพื่อเป็นการจบการแสดง

4.4.3.4 การพากย์ – เจรจา

ในการแสดงโขน เดิมผู้แสดงต้องสวมศีรษะโขนทุกบทบาท จึงต้องมีผู้พากย์และเจรจาแทน เพื่อสื่อสารความรู้สึกนึกคิดของตัวโขน การเจรจาโต้ตอบกันของตัวโขน รวมถึงการบรรยายลักษณะตัวละคร สิ่งของ หรือ เหตุการณ์ต่างๆ แม้ในปัจจุบันผู้แสดงที่เป็นตัวพระ – ตัวนาง จะไม่สวมศีรษะโขนแล้วก็ตาม แต่ยังคงใช้วิธีการพากย์ – เจรจา ประกอบการแสดงโขนเช่นเดิม และกลายเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญประการหนึ่งของการแสดงโขน

---

[166] ประพันธ์ สุคนธะชาติ, รามเกียรติ์ ตอนนางลอย, หน้า 187.

หน้าที่ที่สำคัญของผู้พากย์ – เจรจา

1. ปฏิบัติการพากย์ – เจรจาโขน ในส่วนของการพากย์ – เจรจา โดยมีการตอบโต้ระหว่างตัวโขนบทบาทต่างๆ สลับคั่นกับนักร้องที่ขับร้องบทร้องประกอบการแสดง โดยการแสดงโขนแต่ละครั้งต้องใช้ผู้พากย์ – เจรจาตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป เพื่อให้เกิดความแตกต่างของเสียงตัวโขนอย่างน้อย 2 ตัว เจรจาตอบโต้กัน หากมีการแสดงโขนติดต่อกันหลายชม. อาจใช้ผู้พากย์ – เจรจา 4 คน (หนึ่งสำรับ) เพื่อผลัดเปลี่ยนกันพากย์ – เจรจา

2. บอกเพลงหน้าพาทย์ ผู้พากย์ – เจรจาจะต้องบอกเพลงหน้าพาทย์เพื่อให้วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ และเพื่อให้ตัวโขนร่ายรำทำบทต่อจากบทพากย์ – เจรจา ซึ่งจะต้องอาศัยความเข้าใจในความหมาย ลำดับชั้น และความเหมาะสมของเหตุการณ์ในขณะนั้น

3. จัดทำบทสำหรับใช้แสดง ด้วยความคลุกคลีและประสบการณ์ในการพากย์ – เจรจา มีส่วนช่วยให้ผู้พากย์ – เจรจาสามารถทำบทสำหรับใช้แสดงได้

คุณสมบัติของผู้พากย์ – เจรจา

ผู้พากย์ – เจรจาในการแสดงโขนนิยมใช้ผู้ชาย ด้วยเหตุเพราะกระแสเสียงและพลังในการเปล่งเสียงมีความหนักแน่นและเข้มแข็งกว่าผู้หญิง นอกจากเพศแล้วผู้พากย์ – เจรจาพึงมีคุณสมบัติดังต่อไปนี้

1. เป็นผู้มีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับบทโขน บทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ฉบับต่างๆ และมีความแม่นยำในเนื้อเรื่องรามเกียรติ์

2. เป็นผู้ที่มีความสามารถในการอ่าน มีความเข้าใจเรื่องลักษณะของคำประพันธ์ประเภทต่างๆ และมีคลังคำในภูมิปัญญามาก สามารถทำความเข้าใจกับบทโขนได้อย่างถูกต้อง

3. มีกระแสเสียงที่ดี เสียงดังกังวาน มีความสามารถในการถ่ายทอดอารมณ์ของตัวโขนตามท้องเรื่องผ่านน้ำเสียงที่เปล่งออกไปในการพากย์ – เจรจา มีความสามารถในการพูดชัดเจน การออกเสียงคำควบกล้ำ ร และ ล ชัดเจน และมีจังหวะในการพูดที่คล่องแคล่ว

4. มีสมาธิ สามารถรับ – ส่ง โต้ตอบบทเจรจาระหว่างผู้เจรจาด้วยกันได้ดีและมีปฏิภาณไหวพริบที่สามารถพลิกแพลงบทหรือเจรจาแบบด้นสดได้อย่างถูกต้องและตรงความหมาย

5. มีความรู้เกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ รู้ระดับชนชั้นและเพลงเฉพาะตัวโขน และสามารถเรียกเพลงหน้าพาทย์ได้อย่างถูกต้อง

6. มีความจำที่แม่นยำ สามารถจดจำบทพากย์ และบทเจรจา (กระทู้) ที่เป็นแบบฉบับได้ รวมทั้งมีความแม่นยำจังหวะเวลาการออกไปพากย์ – เจรจา สลับกับบทร้องที่นักร้องในวงปี่พาทย์ขับร้องได้

7. ควรเป็นผู้ที่สามารถแต่ง เรียบเรียง ตัดต่อบทโขนประกอบการแสดงให้เหมาะสมกับการแสดงโขนตามวาระต่างๆได้

<u>หลักการพากย์ - เจรจาของตัวนางโขน</u>

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม ได้อธิบายหลักการพากย์ – เจรจาในบทบาทตัวนางโขนไว้โดยสรุปว่า

"การเจรจาของตัวนางนั้น คนเจรจาไม่ต้องดัดเสียงให้แหลมเล็กเหมือนเสียงผู้หญิง คงใช้เสียงปกติของคนพากย์ – เจรจานั้นๆ การเจรจาบทตัวนาง ผู้เจรจาจะคำนึงถึงลักษณะของตัวโขนว่าอยู่ในบทของตัวนางประเภทใด เพื่อการเจรจาจะได้เกิดความเหมาะสม รวมทั้งต้องใช้กระแสเสียงที่นุ่มนวล แช่มช้า แต่ไม่ยานคาง เจรจาด้วยการกระชับคำตามลักษณะสั้น – ยาวของเสียง และที่สำคัญคนเจรจาจะต้องสอดใส่อารมณ์ในแต่ละบทบาทให้ถึง ไม่ว่าจะเป็นบทเกี้ยว บทดีใจ เสียใจ หรือบทโกรธ เพื่อเป็นการส่งเสริมให้กับตัวโขนได้แสดงบทบาทลีลาอย่างสง่างาม"[167]

4.4.4 เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายนางโขนเป็นองค์ประกอบการแสดงที่สำคัญอย่างยิ่ง เนื่องจากเป็นจุดสังเกตที่ทำให้ผู้ชมการแสดงโขนสามารถแยกแยะบทบาทนางโขนได้ว่าเป็นบทบาทของใคร ในฉากที่มีการใช้ผู้แสดงจำนวนมากและมีลักษณะการแต่งกายแบบยืนเครื่องเหมือนกัน ผู้ชม

---

[167] ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, "<u>แบบแผนและกลวิธีการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร</u>", หน้า 294 – 295.

สามารถแยกบทบาทนางโขนได้โดยสังเกตจากศิราภรณ์ สีของเครื่องแต่งกาย และลักษณะพิเศษเฉพาะบางบทบาท เช่น นางสุพรรณมัจฉา เป็นต้น ซึ่งผู้วิจัยขอกล่าวถึงวิวัฒนาการของการแต่งกายของนางโขน รวมทั้งรายละเอียดของการแต่งกายของบทบาทนางโขนในยุคปัจจุบันตามลำดับดังนี้

4.4.4.1 ประวัติด้านเครื่องแต่งกายนางโขน

ก่อนที่จะมีหลักฐานทางภาพถ่ายที่สามารถระบุเครื่องแต่งกายของนางโขนได้ การศึกษารูปแบบเครื่องแต่งกายของนางโขนพึงเริ่มต้นจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง โดยแหล่งศึกษาภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง รามเกียรติ์นั้นคือ ระเบียงคต รอบพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามในพระบรมมหาราชวัง เนื่องจากมีการจารึกภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง รามเกียรติ์ตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง ซึ่งปรากฏภาพตัวละครในเรื่อง รามเกียรติ์เป็นจำนวนมาก ในส่วนของตัวละครที่เป็นเพศหญิง ปรากฏทั้งในส่วนของภาพเล่าเรื่อง และภาพตัวละครเดี่ยวที่มีโคลงประจำภาพระบุเฉพาะตัวละครเอก ซึ่งในภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้น ช่างเขียนได้วาดลักษณะเครื่องแต่งกายตามแบบจิตรกรรมไทย ซึ่งสะท้อนการแต่งกายของสตรีในราชสำนักที่มีมาแต่โบราณ รวมทั้งอธิบายรูปลักษณ์ของตัวนางยักษ์ และนางลูกครึ่งเช่น นางสุพรรณมัจฉา ซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะส่งอิทธิพลต่อการนำมาจัดสร้างเป็นเครื่องแต่งกายนางโขนในยุคต่อมา โดยผู้วิจัยขอยกตัวอย่างภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง รามเกียรติ์ในส่วนของภาพตัวละครหญิงที่สำคัญ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 23 ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนนางสีดาตอนพระรามสั่งประหารนางสีดา แต่พระลักษมณ์ปล่อยตัวนางสีดาไป[168]

นางสีดาสวมมงกุฎกษัตรี ไม่สวมเสื้อ นุ่งผ้าหน้านางทิ้งชายพก

สวมกรองคอ สังวาลกระหนก พาหุรัด เข็มขัด กำไลข้อมือ และกำไลข้อเท้า

ซึ่งเป็นเครื่องกายที่ได้อิทธิพลจากสตรีในราชสำนัก

ภาพปรากฏที่ระเบียงคต พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ห้องที่ 159

นายอุดม ชุวานนท์ เขียนเมื่อ พ.ศ. 2473

นายอรรถศาสตร์ ตุลารักษ์ เขียนซ่อมครั้งที่ 1 เมื่อพ.ศ. 2520

นายสมนึก รุ่งเจริญกิจ เขียนซ่อมครั้งที่ 2 เมื่อ พ.ศ. 2524

[168] ผู้วิจัย, 14 พฤศจิกายน 2558.

ภาพที่ 24 ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนทศกัณฐ์ลักนางสีดา[169]
นางสีดาสวมมงกฎยอดบวช ห่มสไบชายเดียวคล้ายหนังเสือ นุ่งผ้าลาย
สวมสร้อยคอ เข็มขัด กำไลข้อมือ และกำไลข้อเท้า
ซึ่งต่อมากรมศิลปากรเคยจัดการแสดงโขนที่นำมาภาพจิตรกรรมมาเป็นแบบเครื่องแต่งกาย
(เฉพาะกิจ)
ภาพปรากฏที่ระเบียงคต พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ห้องที่ 24
พระครูเที่ยง วัดระฆัง เขียนเมื่อ พ.ศ. 2472
นายสวาท ภมรจันทร์ เขียนซ่อม เมื่อพ.ศ. 2516

[169] ผู้วิจัย, 14 พฤศจิกายน 2558.

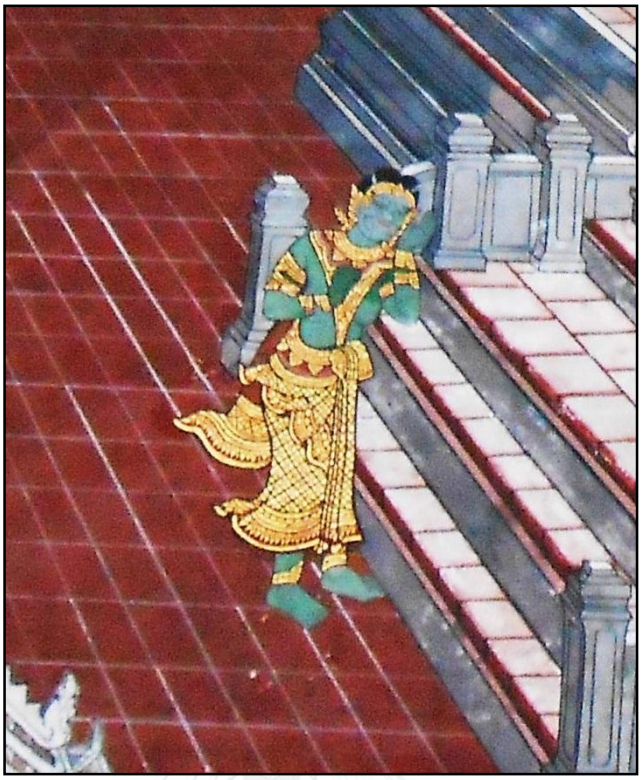
ภาพที่ 25 ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนนางมณโฑอาสาหุงน้ำทิพย์[170] ภายในโรงพิธี นางมณโฑสวมมงกฎกษัตรี ห่มสไบและนุ่งผ้าสีขาว สวมสร้อยคอ เข็มขัด และกำไลข้อมือสีทอง สันนิษฐานว่าให้อิทธิพลต่อกรมศิลปากรในการนำมาเป็นต้นแบบเครื่องแต่งกายของนางมณโฑ ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรต์ ชุดมณโฑหุงน้ำทิพย์

ภาพปรากฏที่ระเบียงคต พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ห้องที่ 100

นายเรวัต เสนีวงศ์ ณ อยุธยา เขียนเมื่อ พ.ศ. 2473

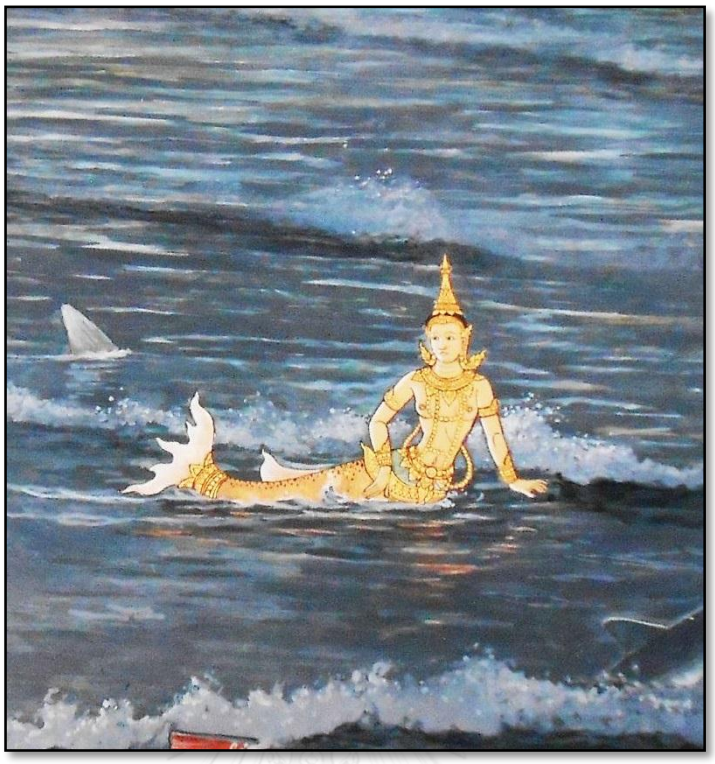
นายจินดา สุดสุจริต เขียนซ่อม เมื่อพ.ศ. 2519

[170] ผู้วิจัย, 14 พฤศจิกายน 2558.



ภาพที่ 26 ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนนางสำมนักขาถูกพระลักษณ์ทำโทษ
นางมาฟ้องพระยาขร[171] พระยาขรออกรบกับพระรามแล้วถูกพระรามฆ่าตาย
นางสำมนักขาเขียนหน้าแสดงสัญชาตินางยักษ์ มีผิวกายสีเขียว
สวมกระบังหน้าทอง ไม่สวมเสื้อ นุ่งผ้ายกแบบหน้านางทิ้งชายพก
สวมกรองคอ พาหุรัด เข็มขัด กำไลข้อมือ และกำไลข้อเท้า
หลวงรุ่งโรจน์ประทีปฉานเขียน พ.ศ. 2474
นายสงวน รักมิตร เขียนแก้ไข พ.ศ. 2516

[171] ผู้วิจัย, 14 พฤศจิกายน 2558.



ภาพที่ 27 ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ทศกัณฐ์สั่งนางสุพรรณมัจฉา
ให้นำบริวารทำลายถนน[172]
นางสุพรรณมัจฉามีรูปลักษณ์ครึ่งมนุษย์ครึ่งปลา ท่อนบนเป็นมนุษย์ ท่อนล่างมีหางอย่างปลา
ผิวกายสีทองตามชื่อตัวละคร สวมมงกุฎกษัตรี ไม่สวมเสื้อ
สวมกรองคอ สังวาล พาหุรัด เข็มขัด กำไลข้อมือ และกำไลข้อเท้า
ขุนศักดิ์ศุภเลขา เขียนเมื่อพ.ศ. 2473
นายจำนง รอดอริ เขียนซ่อม เมื่อพ.ศ. 2517

ภาพตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังที่ยกตัวอย่างมานี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่าน่าจะส่งอิทธิพลต่อการแสดงโขน เนื่องจากมีศิราภรณ์ เครื่องแต่งกาย และเครื่องประดับที่ใกล้เคียงกับการแสดงโขน รวมทั้งยังมีหลักฐานในการนำภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพระศรีรัตนศาสดารามมาเป็นต้นแบบเครื่องแต่งกายนางโขน รวมทั้งน่าจะเป็นแบบในการจัดองค์ประกอบการแสดงโขนด้านอื่นๆ อาทิ ฉากประกอบการแสดง เช่น โรงพิธีของนางมณโฑหุงน้ำทิพย์ หรือฉากโขนตอนพระรามอภิเษกนางสีดาที่กรุงมิถิลา เป็นต้น

[172] ผู้วิจัย, 14 พฤศจิกายน 2558.

เครื่องแต่งกายของนางโขนที่พบหลักฐานที่มีความชัดเจนในเรื่องของเครื่องแต่งกาย ได้แก่ เป็นภาพนางระบำในระบำหน้าช้าง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกพรหมาสตร์ เป็นศิลปะภาพเขียนประเภทลายรดน้ำบนฉากกั้นห้อง ศิลปะสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ปัจจุบันตั้งแสดงอยู่ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ลักษณะภาพนางระบำสองคน สวมมงกุฎนาง และเกี้ยวยอด บนศีรษะ ใส่สไบสองชาย นุ่งผ้ายาวกรอมเท้า สวมเครื่องประดับประเภทสร้อยคอ สร้อยตัว กำไลต้นแขน กำไลข้อมือ ซึ่งภาพนี้น่าจะเป็นหลักฐานหนึ่งที่บ่งบอกเครื่องแต่งกายของผู้แสดงตัวนางประเภทนางระบำในโขนเรื่อง รามเกียรติ์ในยุคนั้น

ภาพที่ 28 ภาพตัวนางระบำหน้าช้าง ในรามเกียรติ์ชุด ศึกพรหมาสตร์
ภาพเขียนประเภทลายรดน้ำบนฉากกั้นห้อง ศิลปะสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย[173]

ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ขึ้น ซึ่งมีบทกลอนที่กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัวของนางสีดาและ

[173] กรมศิลปากร, การศึกษา และการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน – ละครรำ (กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2550), หน้า 25.

พระรามก่อนจะเข้าพิธีแต่งงานกับพระราม ซึ่งได้รับเครื่องทรงจากพระอินทร์และนางสุชาดา ความว่า

"ให้ไขท่อแก้วปทุมทอง น้ำทิพย์เป็นละอองฝอยฝน
ทรงสุคันธารสเสาวคนธ์ ปรุงปนนพมาศชมพูนุท
โกสีย์ให้ทรงสนับเพลา ก้านกระหนกพรายเพราประดับบุศย์
ภูษาพื้นตองเครือครุฑ ทองผุดช่อเชิงวาสุกรี
จึ่งนางอนงค์สุชาดา ถวายทิพย์ภูษาพระลักษมี

สไบตาดลอยดวงมณี สอดสีทับทิมอลงการ
พระทรงชายไหวไหวระยับ ชายแครงประดับมุกดาหาร
ฉลององค์ตาบทิศสังวาล ทับทรวงดวงประพาฬแกมสุวรรณ
นางทรงตาบเพชรสะอิ้งแก้ว แล้วใส่สร้อยซับประดับถัน
ต่างทรงพาหุรัดมังกรพัน นาคเกี้ยวกุดั่นทองกร
ธำมรงค์มงกุฎเนาวรัตน์ ดอกไม้ทิศจำรัสประภัสสร
งามดั่งสุริยันกับจันทร อันเขจรลอยเลื่อนเมฆาฯ"[174]

นางสีดาห่มสไบผ้าตาดลายดวงแก้วสีแดง นุ่งผ้าเนื้อดี ใส่สร้อยตัว สร้อยคอ มีกำไลต้นแขนเป็น รูปพญานาคพันกัน ใส่แหวน สวมมงกุฎที่ประดับด้วยอัญมณี 9 ชนิด ซึ่งเป็นเครื่องทรงที่มีความงามวิจิตรและได้รับอิทธิพลจากเครื่องทรงของพระราชวงศ์ฝ่ายใน

บทกลอนสะท้อนให้เห็นว่า นางกษัตริย์ในโขนสวมเครื่องแต่งกายเลียนแบบเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ ซึ่งในระยะต่อมากฎหมายตราสามดวงประกาศส่วนพระราชกำหนดใหม่ โดยระบุว่าห้ามมิให้พระราชวงศ์ และข้าราชการสร้างเครื่องแต่งกายเลียนแบบกษัตริย์ ความว่า

"แต่นี้สืบไปเมื่อหน้า ถ้าผู้ใดช่างโขนละคร ห้ามอย่าให้ทำมงกุฎฉะฎากรรณเจียกดอกไม้ทัด แลชายไหวชายแครง นุ่งจีบโจงไว้หางหงษเหมือนหย่างเครื่องต้นเปนอันขาดทีเดียว แลกำหนดให้แต่งตัวยืนเครื่องนุ่งผ้าตีปีกผ้าจีบโจงหย่างโขนก็ตาม แต่งตัวนางแต่รัดเกล้าอย่าให้มี

[174] กรมศิลปากร, บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เล่ม 1, หน้า 314 – 315.

กรรณเจียกจร ดอกไม้ทัด ถ้าผู้ใดมิฟังยังทำมงกฎฉะฎาชายไหวชายแครงกรรณเจียกจอรดอกไม้ทัด นุ่งจีบโจงหางหงต้องหย่าง ให้โขนให้ละคอรไปเล่นผิดด้วยกฎรับสั่งห้ามจับได้จะเอาตัวเปนโทษจงหนัก”[175]

จากข้อความข้างต้นระบุไว้ว่าห้ามตัวนางสวมมงกุฎ สวมรัดเกล้าได้แต่ไม่ให้มีดอกไม้ทัดหู และกรรเจียกจร เพราะเป็นการสวมศิราภรณ์เลียนแบบพระมหากษัตริย์ แสดงให้เห็นว่าในยุคนั้นผู้คนนิยมทำเครื่องแต่งกายนางโขนเลียนแบบจนทางราชการออกคำสั่งห้ามเพราะเกรงจะเป็นการหมิ่นเบื้องสูงก็เป็นได้ กฎหมายนี้ใช้ห้ามมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 4 จึงได้ยกเลิกไป

ในสมัยรัชกาลที่ 4 มีการประกาศห้ามใช้ “รัดเกล้ายอด” (มงกุฎขนาดเล็กใช้สวมครอบกึ่งกลางศีรษะ) สำหรับตัวนาง เพราะเป็นสัญลักษณ์แทนพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ซึ่งไม่สมควรให้ผู้หญิงแต่งกายเทียบเคียงพระมหากษัตริย์ แสดงให้เห็นว่าเครื่องแต่งกายของตัวนางอยู่ในการดูแลตรวจตราของราชสำนักอย่างเข้มงวด

ในสมัยรัชกาลที่ 5 มีหลักฐานทางภาพถ่ายการแสดงโขนที่เป็นหลักฐานชิ้นสำคัญที่ยังหลงเหลืออยู่ในรัชสมัยนี้ คือภาพการแสดงโขน ตอนพิธีอุโมงค์ มีภาพบทบาทนางโขน คือ นางมณโฑ ใช้ผู้ชายแสดง แต่งกายยืนเครื่องนาง สวมมงกุฎนาง และแต่งหน้าขาว ซึ่งเป็นหลักฐานทางภาพถ่ายชิ้นแรกที่ระบุภาพการแสดงตัวนางโขนไว้อย่างชัดเจน

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงกำหนดให้ทำบัญชีเครื่องแต่งกายโขนไว้เป็นหมวดหมู่ อีกทั้งเป็นผู้ริเริ่มการแต่งหน้านางโขนจนเกิดพัฒนาการด้านการแต่งหน้าโขนที่สำคัญเกิดขึ้นในรัชกาลนี้ โดยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเขียน จดหมายถึงพระยาวิสุทธิ์สุริยศักดิ์ที่ชมการแสดงโขนของพระองค์ว่า

“ขอให้สังเกตหน้านางตรีชดา เพราะฉันเป็นผู้ผัดหน้าให้ด้วยตัวเอง โดยใช้สีแต่งหน้าอย่างฝรั่ง เพื่อให้ดูสมจริงเหมือนสีหน้าคนปกติ เพราะทาแป้งฝุ่นอย่างละครไทยแบบโบราณนั้นดูเหมือนหุ่นมากกว่า”[176]

---

[175]ม.ป.ผ. ประมวลกฎหมาย รัชกาลที่ 1 จุลศักราช 1166 พิมพ์ตามฉบับหลวง ตรา 3 ดวง (พระนคร : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2481), หน้า 283.

[176]หม่อมหลวงปิ่น มาลากุล, งานละครของพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าแผ่นดิน, หน้า 79.

การแต่งหน้าโขนบทนางตรีชดาครั้งนี้ เป็นนวัตกรรมการแต่งหน้าโขนแบบใหม่ในยุคนั้น โดยพระราชประสงค์ในการใช้เครื่องสำอางของฝรั่งเพื่อให้ใบหน้าผู้แสดงมีความสวยงามสมจริง และดูมีชีวิตชีวา ซึ่งแตกต่างจากการแต่งหน้าขาวของโขนไทย ซึ่งทำให้ใบหน้าผู้แสดงดูคล้ายหุ่นมากกว่าเหมือนคนจริงๆ และทำให้ความงดงามของใบหน้าผู้แสดงลดลง

นอกจากนี้ รัชกาลที่ 6 ทรงฉลองพระองค์แบบแฟนซี โดยพระองค์แต่งชุดนักบวช ทรงฉายพระรูปร่วมกับสมเด็จพระนางเจ้าอินทรศักดิ์ศจี พระวรราชชายา ทรงสวมกระบังหน้า สวมเสื้อแขนสั้น พันผ้ารอบตัวแล้วโอบคล้องมาห้อยที่ไหล่ขวาด้านหน้า คล้ายผ้าส่าหรีของอินเดีย นุ่งผ้าหน้านาง สวมถุงเท้าขาว รองเท้าขาว มีเครื่องประดับสร้อยคอ กำไลข้อมือและสวมกระพรวนข้อเท้า สะท้อนว่าเป็นการประยุกต์เครื่องแต่งกายนางโขนไทยเข้ากับเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับของอินเดีย และสวมถุงเท้ารองเท้าอย่างชาวตะวันตก ซึ่งเป็นช่วงที่สังคมไทยมีการติดต่อกับชาติต่างๆ จึงรับเอาวัฒนธรรมการแต่งกายของชาติต่างๆเข้ามาผสมผสานจนเป็นรูปแบบเฉพาะในรัชกาลนี้

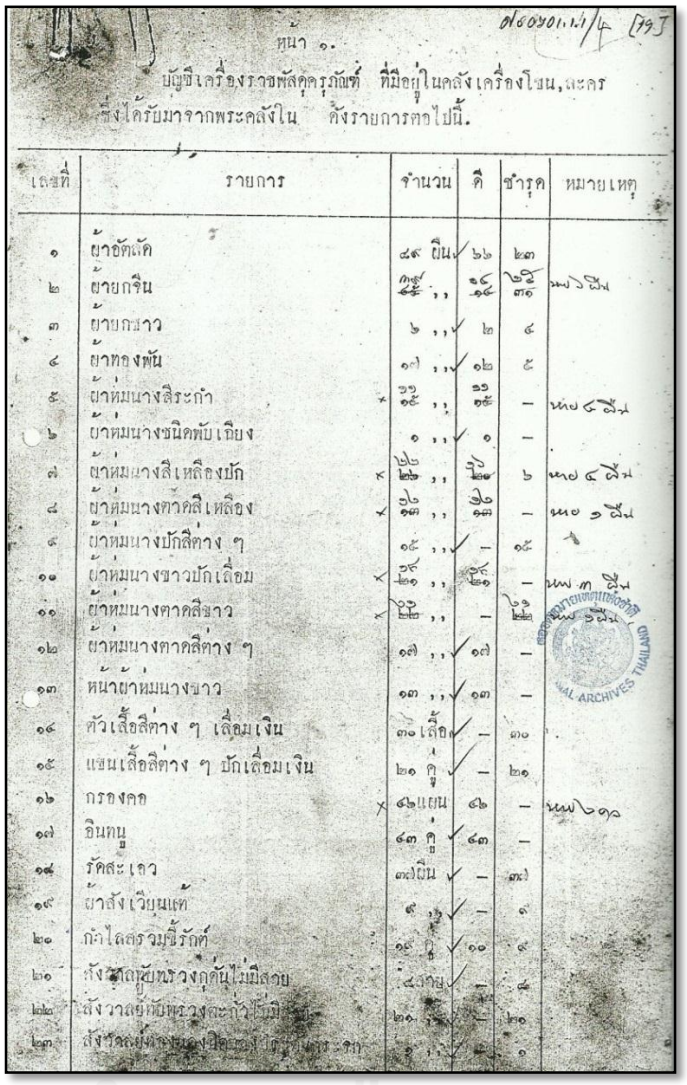
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 29 ภาพเครื่องแต่งกายแบบพระราชประดิษฐ์ในรัชกาลที่ 6[177]
พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 และ
สมเด็จพระนางเจ้าอินทรศักดิ์ศจี พระวรราชชายาทรงแต่งกายแบบแฟนซี
(สังเกตได้จากการสวมถุงพระบาทและฉลองพระบาท ซึ่งไม่ปรากฏในการแสดงโขน)
ซึ่งส่งผลให้กรมศิลปากรนำมาเป็นต้นแบบในการแต่งกายโขนเฉพาะกิจ อาทิ
การจัดการแสดงโขนโดยใช้บทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 6
มักจะใช้รูปแบบการแต่งกายดังภาพข้างต้นสำหรับตัวพระราม พระลักษมณ์ และนางสีดา

177 สำเนาภาพเก่าจากสำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

สืบเนื่องมาในสมัยรัชกาลที่ 7 มีการยุบกรมมหรสพซึ่งเป็นหน่วยงานที่ทำหน้าที่ดูแลการจัดการแสดงโขน เครื่องแต่งกายของนางโขนจึงสูญหายไปเป็นจำนวนมาก บางส่วนถูกมอบให้พิพิธภัณฑ์ เพราะไม่มีการจัดการแสดงและขาดการจัดการที่ดี เมื่อตั้งกองมหรสพขึ้นใหม่เพื่อทำหน้าที่ดูแลงานนาฏยศิลป์ไทยของราชสำนัก เครื่องแต่งกายโขน – ละครจึงถูกรวบรวมขึ้นมาและใช้สวมใส่เพื่อออกแสดงเท่าที่ยังหลงเหลืออยู่ในขณะนั้น ตัวอย่างเครื่องแต่งกายของตัวนางที่หลงเหลืออยู่ อาทิ ผ้าห่มนาง นวมนาง เสื้อในนาง จี้นาง รัดเกล้ายอด รัดเกล้าเปลว กระบังหน้า มงกุฎกษัตริย์ ฯลฯ ซึ่งปรากฏตัวอย่างหลักฐานในบัญชีเครื่องราชพัสดุครุภัณฑ์ ที่มีอยู่ในคลังเครื่องโขน,ละคร ซึ่งได้รับมาจากพระคลังใน ดังภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



หน้า ๑.

บัญชีเครื่องราชพัสดุครุภัณฑ์ ที่มีอยู่ในคลังเครื่องโขน,ละคร
ซึ่งได้รับมาจากพระคลังใน ดังรายการต่อไปนี้.

เลขที่	รายการ	จำนวน	ดี	ชำรุด	หมายเหตุ
๑	ผ้าอัตลัด	๔๙ ผืน	๖๖	๒๓	
๒	ผ้ายกจีน	๕๕ ,,	๒๔	๓๑	หม ๖ ผืน
๓	ผ้ายกขาว	๖ ,,	๒	๔	
๔	ผ้าทองพัน	๑๗ ,,	๑๒	๕	
๕	ผ้าห่มนางสีระกำ	๒๖ ,,	๒๕	–	หม ๔ ผืน
๖	ผ้าห่มนางชนิดพับเพียง	๑ ,,	๑	–	
๗	ผ้าห่มนางสีเหลืองปัก	๒๖ ,,	๒๐	๖	หม ๔ ผืน
๘	ผ้าห่มนางตาดสีเหลือง	๑๓ ,,	๑๓	–	หม ๑ ผืน
๙	ผ้าห่มนางปักสีต่าง ๆ	๑๕ ,,	–	๑๕	
๑๐	ผ้าห่มนางขาวปักเลื่อม	๒๑ ,,	๒๑	–	หม ๓ ผืน
๑๑	ผ้าห่มนางตาดสีขาว	๒๒ ,,	–	๒๒	หม ๑ ผืน
๑๒	ผ้าห่มนางตาดสีต่าง ๆ	๑๗ ,,	๑๗	–	
๑๓	หน้าผ้าห่มนางขาว	๑๓ ,,	๑๓	–	
๑๔	ตัวเสื้อสีต่าง ๆ เลื่อมเงิน	๓๑ เสื้อ	–	๓๑	
๑๕	แขนเสื้อสีต่าง ๆ ปักเลื่อมเงิน	๒๑ คู่	–	๒๑	
๑๖	กรองคอ	๔๖ แผ่น	๔๖	–	หม ๖ ๑๑
๑๗	อินทนู	๔๓ คู่	๔๓	–	
๑๘	รัดสะเอว	๓๗ เส้น	–	๓๗	
๑๙	ผ้าสังเวียนแพร	๔ ,,	–	๑	
๒๐	กำไลสวมชิ้นรักษ์	๑๙ คู่	๑๐	๙	
๒๑	สังวาลย์ทับทรวงกลีบไม่มีลาย	๔ สาย	–	๔	
๒๒	สังวาลย์ทับทรวงละคำไม่มีลาย	๒๐ ,,	–	๒๐	
๒๓	สังวาลย์ทับทรวงปักลายดอกพิกุล	๑ ,,	–	๑	

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 30 ภาพตัวอย่างบัญชีเครื่องราชพัสดุครุภัณฑ์ ที่มีอยู่ในคลังเครื่องโขน,ละคร [178] บันทึกเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายชนิดต่างๆและเครื่องประดับ

[178] หอจดหมายเหตุแห่งชาติ. “ศธ. 070.1.1.1 /4 แผ่นที่ 19 บัญชีเครื่องราชพัสดุครุภัณฑ์ที่มีอยู่ในคลังเครื่องโขน,ละคร ซึ่งได้รับมาจากพระคลังใน” อ้างถึงใน กรมศิลปากร. การศึกษาและการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน – ละครรำ (กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2550), หน้า 240.

ระบุจำนวน และแบ่งสภาพเครื่องแต่งกายดี/ชำรุดไว้เป็นหมวดหมู่

จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ที่กรมศิลปากรทำหน้าที่จัดการแสดงโขน เครื่องแต่งกายนางโขนจึงได้รับการจัดสร้างขึ้นใหม่เพื่อรองรับการแสดงโขนให้ประชาชนชมและงานสำคัญต่างๆของบ้านเมืองอย่างเต็มรูปแบบ

เมื่อกรมศิลปากรจัดสร้างเครื่องแต่งกายนางโขน ได้นำเอารูปแบบเครื่องแต่งกายนางโขนสมัยกรมมหรสพมาเป็นต้นแบบในการจัดสร้าง จวบจนในปีพ.ศ. 2546 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ฯ พระบรมราชินีนาถทรงรับสั่งให้กรมศิลปากรฟื้นฟู ออกแบบ จัดสร้างเครื่องแต่งกายโขนแบบโบราณ โดยได้ต้นแบบจากเครื่องแต่งกายจากภาพถ่าย และเครื่องแต่งกายโบราณที่เก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ โดยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงแนะนำให้คัดลอกลายปักจากเครื่องแต่งกายต้นแบบนางโขนโบราณ ออกแบบลวดลายด้วยระบบคอมพิวเตอร์ผสมการปักดิ้นและเลื่อมเพิ่มความแวววาวด้วยมือ ซึ่งทำให้เกิดเครื่องแต่งกายนางโขนที่มีลวดลายที่ตรงตามต้นแบบ และประหยัดเวลาและค่าใช้จ่ายในการสร้างมากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 31 ภาพลักษณะเครื่องแต่งกายโขนแบบยืนเครื่องพระ – นาง
ตามพระราชเสาวนีย์ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ฯ พระบรมราชินีนาถ[179]
นางสีดา แสดงแบบโดย นางสาวรจนา ทับทิมศรี
พระราม แสดงแบบโดย นายธีรเดช กลิ่นจันทร์

เมื่อมีการจัดการแสดงโขนพระราชทาน การออกแบบสีและลวดลายเครื่องแต่งกายนางโขนกำหนดตามตำแหน่งและความสำคัญของตัวละคร นางโขน ตัวนางเอกและนางชั้นสูงออกแบบลวดลายด้วยลายกระหนกไทย ปักลงบนผ้าชนิดต่างๆ กรองคอ ปักด้วยโลหะประดับ

[179] กรมศิลปากร, โขน นาฏกรรมล้ำค่าคู่แผ่นดินไทย (กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2556), หน้า 9.

อัญมณี ส่วนนางกำนัลปักด้วยลวดลายเถาวัลย์ โดยมูลนิธิศิลปาชีพเป็นผู้ควบคุมการสร้างและประดับเครื่องแต่งกายของนางโขนร่วมกับกรมศิลปากร เครื่องแต่งกายของนางโขนจึงมีพัฒนาการสืบทอดมาโดยได้รับการอุปถัมภ์จากสถาบันพระมหากษัตริย์และหน่วยงานของรัฐจนถึงปัจจุบัน

4.4.4.2 รายละเอียดของการแต่งกายของบทบาทนางโขนในยุคปัจจุบัน

<u>การใช้ศิราภรณ์</u>

ศิราภรณ์ในการแสดงบทบาทนางโขน สามารถแบ่งออกได้เป็น 9 ประเภท ได้แก่ หัวโขน มงกุฎนาง รัดเกล้ายอด รัดเกล้าเปลว กระบังหน้าเงินประดับเพชร มงกุฎยอดบวช กระบังหน้าทอง สุวรรณมาลา และศิราภรณ์พิเศษ ซึ่งสามารถแยกการใช้งานตามบทบาทของนางโขนเป็นตาราง ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 16 ตารางการใช้ศิราภรณ์ตามบทบาทของนางโขน

ที่มา : ผู้วิจัย

ศิราภรณ์	ประเภทของนางโขน	บทบาทนางโขนที่ใช้
1. หัวโขน	นางยักษ์	นางสำมนักขา นางกากนาสูร นางอดูลปีศาจ นางอากาศตะไล นางผีเสื้อสมุทร นางอัศมูขี
2. มงกุฎกษัตรี (มงกุฎนาง)	นางฟ้า นางมนุษย์ นางลูกครึ่ง	พระอุมา พระลักษมี พระสุรัสวดี นางมณีเมขลา นางวานรินทร์ นางดารา นางนารายณ์ นางมณโฑ นางเกาสุริยา นางไกยเกษี นางสมุทรชา นางอรุณวดี นางสีดา นางสุพรรณมัจฉา
3. รัดเกล้ายอด	นางยักษ์	นางตรีชฎา นางเบญกาย นางพิรากวน (ก่อนถูกถอดยศ) นางสุวรรณกันยุมา
4. รัดเกล้าเปลว	นางยักษ์	นางตรีชฎา นางเบญกาย นางพิรากวน (เมื่อถูกถอดยศ) นางพระพี่เลี้ยง นางสำมนักขา (ตอนแปลง)
5. กระบังหน้าเงินประดับเพชร	นางยักษ์	นางสีดา (ตอนบวช)
6. มงกุฎยอดบวช	นางลูกครึ่ง	นางสีดา (ตอนบวช – แต่งเฉพาะกิจ)
7. กระบังหน้าทอง	นางกำนัล	นางกำนัลทั้งฝ่ายยักษ์และฝ่ายมนุษย์
8. สุวรรณมาลา	นางยักษ์	นางกำนัลชั้นเล็ก
9. ศิราภรณ์พิเศษ	นางอมนุษย์	นางกาลอัคคี (มงกุฎยอดนาค) นางนิลา (ศีรษะกระบือ และแต่งหน้า)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลักการใช้ศิราภรณ์ของนางโขน

ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์อาจารย์อรพินทุ์ อิศรางกูร ณ อยุธยา อดีตหัวหน้างานเครื่องแต่งกาย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เกี่ยวกับหลักการใช้ศิราภรณ์ของนางโขนของกรมศิลปากร ซึ่งท่านได้กรุณาแนะนำหลักการใช้ศิราภรณ์ ดังนี้

“หลักการใช้มงกุฎนางนั้นคำนึงถึงต้นกำเนิดของตัวโขน นางมณโฑ เดิมเป็นนางกบที่พระฤาษีนำไปถวายเป็นบาทบริจาริกาพระอิศวร และอาศัยอยู่กับพระอุมา จึงมีสถานะอย่างนางฟ้า ส่วนนางสีดาเป็นพระลักษมีแบ่งภาคมาเกิด จึงสวมมงกุฎเพื่อให้เห็นถึงต้นกำเนิดของนางฟ้า ส่วนนางสุพรรณมัจฉา แม้ว่าจะไม่ได้มีชาติกำเนิดเป็นนางฟ้า แต่เนื่องจากเครื่องแต่งกายที่มีการสวมหางปลาเพื่อบ่งบอกว่าเป็นลูกครึ่งระหว่างทศกัณฐ์กับนางปลา ศิราภรณ์ประเภทอื่นดูจะไม่เหมาะสม จึงใช้มงกุฎนางเพื่อให้รับกับเครื่องแต่งกาย

ส่วนนางยักษ์จะใช้ศิราภรณ์ประเภทหัวนางยักษ์ เป็นที่น่าสังเกตว่า ลักษณะของตัวนางที่ใช้หัวโขนหน้ายักษ์ เช่น นางสำมนักขา ผมจะไม่มีก้นหอย ตัวนางจะเป็นลักษณะของการเคียนผมหากเป็นนางแปลงหรือนางพี่เลี้ยงในการแสดงโขนจะใช้รัดเกล้าเปลว ส่วนตัวนางที่ถูกถอดยศ เช่น นางตรีชฎา นางเบญกาย ที่เดิมสวมรัดเกล้ายอด จะใช้รัดเกล้าเปลวแทนเช่นกัน ซึ่งต่อมาเมื่อนางเบญกายคืนยศแล้วเนื่องจากหนุมานได้รับความดีความชอบให้เป็นเจ้าเมือง นางเบญกายเป็นชายาจึงได้รับยศไปด้วย จึงกลับไปสวมรัดเกล้ายอดอย่างเดิม แต่นางตรีชฎาสวมรัดเกล้าเปลวต่อไปเนื่องจากจัดว่ายังเป็นข้ารับใช้ของนางสีดาอยู่

สำหรับการแสดงเฉพาะกิจ อาจารย์ปัญญา นิตยสุวรรณเคยนำมาโคลงประจำภาพรามเกียรติ์มาเป็นบทแสดงโขน นางสีดาในคราวนั้นจึงสวมมงกุฎยอดบวช ซึ่งได้รับอิทธิพลจากภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพระแก้วฯ (วัดพระศรีรัตนศาสดาราม) แต่โดยปกติ นางสีดาตอนพระรามเดินดง จะสวมกระบังหน้าเงินประดับเพชร”[180]

[180] สัมภาษณ์, อรพินทุ์ อิศรางกูร ณ อยุธยา ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร, 14 พฤศจิกายน 2558.

ภาพที่ 32 ศีรษะนางสำมนักขา[181]

มีลักษณะเป็นศีรษะยักษิณี สวมกระบังหน้า ไว้ผมปีก ปากแสยะ ตาจระเข้
สีเขียวสด มีดอกไม้ทัดและพวงอุบะห้อยข้างซ้าย
เวลาสวมใส่ใช้ครอบศีรษะและคาบเชือกกันเลื่อนหลุด
ใช้สวมใส่ในบทของนางสำมนักขาตอนเป็นนางยักษ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[181] กรมศิลปากร, โขน อัจฉริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย (กรมศิลปากร: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2553), หน้า 140.

ภาพที่ 33 มงกุฎกษัตรี (มงกุฎนาง)[182]

มีลักษณะคล้ายเกี้ยวยอด (เกี้ยวครอบมวยผมที่มียอดแหลม) มีสาแหรกยึดระหว่างตัวเกี้ยวมาลา (เกี้ยวชั้นล่าง) และเกี้ยวยอดชั้นบน มีกระบังหน้าพร้อมดอกไม้ไหวประดับ ด้านข้างเป็นกรรเจียกจร (จอนหู) ยึดกับปลายกระบังหน้า ด้านหลังมีลายท้าย ห้อยอุบะและดอกไม้ทัดด้านซ้าย

เวลาสวมใส่ให้ใช้สายรัดใต้คาง

บทบาทนางโขนที่ใช้ได้แก่ นางฟ้า นางมนุษย์ และนางอมนุษย์

[182] กรมศิลปากร, โขน : อัจฉริยนาฏกรรมสยาม, หน้า 119.

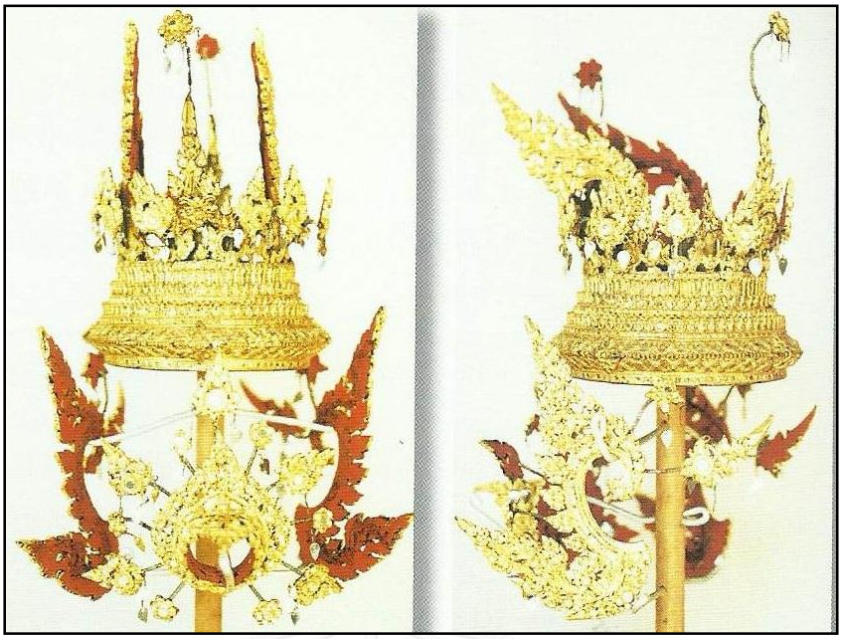
ภาพที่ 34 รัดเกล้ายอด[183]

มีลักษณะเป็นทรงกลมที่ตัวฐานเกี้ยวมาลา ขอบเกี้ยวด้านบนประดับด้วยลายกระจังปฏิญญา มียอดแหลมสูงแต่เตี้ยกว่ามงกุฎกษัตรี มีกรรเจียกจรและท้ายช้องสำหรับสวมใส่ร่วมด้วย ห้อยอุบะและดอกไม้ทัดด้านซ้าย

เวลาสวมใส่ให้แหวกม่านผมเป็นแสกกลางเรียบตึงมาถึงระดับหู ตั้งรัดเกล้ายอดไว้กลางศีรษะ สวมกรรเจียกจรที่หูสองข้าง และรัดผมหางม้าแล้วครอบด้วยท้ายช้อง ใช้วิธีผูกตรึงและรัดกับผมให้แน่น

บทบาทนางโขนที่ใช้ได้แก่ นางยักษ์ที่มียศศักดิ์สูงระดับเจ้าหญิง แต่ไม่แต่งกายแบบนางยักษ์

[183] กรมศิลปากร, การศึกษาและการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน - ละครรำ (กรุงเพมหานคร: กรมศิลปากร, 2550), หน้า 146.



ภาพที่ 35 รัดเกล้าเปลว[184]

มีลักษณะฐานเช่นเดียวกับรัดเกล้ายอด แต่มีกิ่งกนกเปลวปักแซมอยู่บริเวณขอบบนด้านข้างทั้งสองของตัวเกี้ยวมาลา ประดับด้วยลายกระจังปฏิญญา

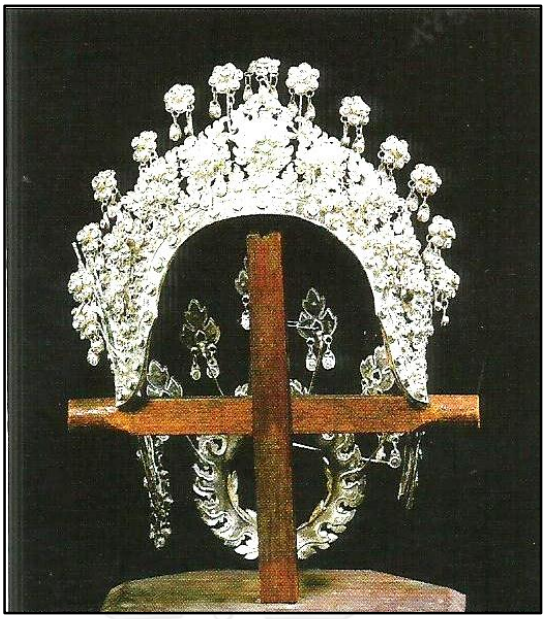
มีกรรเจียกจรและท้ายช้องสำหรับสวมใส่ร่วมด้วย ห้อยอุบะและดอกไม้ทัดด้านซ้าย

วิธีสวมใส่เช่นเดียวกับรัดเกล้ายอด

บทบาทนางโขนที่ใช้ได้แก่ นางยักษ์ที่ถูกถอดยศ และนางสำมนักขาตอนแปลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[184] เรื่องเดียวกัน.



ภาพที่ 36 กระบังหน้าเงินประดับเพชร[185]

มีลักษณะเป็นแผ่นเงินสำหรับสวมเป็นกรอบหน้าฉลุลายประดับเพชร ยึดติดกับกรรเจียกจร มักใช้ร่วมกับเกี้ยวรัดมวยที่ทำจากเงินประดับเพชรเช่นเดียวกัน ห้อยอุบะและดอกไม้ทัดด้านซ้าย วิธีสวมใส่ใช้สวมกรอบหน้าและรัดตรึงท้ายกรรเจียกจร ม้วนมวยผมบริเวณเหนือท้ายทอย หรือปล่อยผมหางม้า แล้วสวมเกี้ยวรัดมวย

บทบาทนางโขนที่ใช้ได้แก่ นางสีดา (ตอนบวช) และนางสำมนักขา (ตอนแปลง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[185]เรื่องเดียวกัน, หน้า 149.

ภาพที่ 37 กระบังหน้าทอง[186]

มีลักษณะคล้ายกระบังหน้าเงินประดับเพชร แต่ทำจากเครื่องขี้รักปิดทองประดับกระจกหรือเพชร
มีดอกไม้ไหวที่ขอบด้านบนของกระบังหน้า นิยมใช้ร่วมกับเกี้ยวรัดมวย
หรือท้ายช้องที่ทำจากขี้รัก ปิดทองเช่นเดียวกัน ห้อยอุบะและดอกไม้ทัดด้านซ้าย
วิธีสวมใส่เช่นเดียวกับกระบังหน้าเพชร
บทบาทนางโขนที่ใช้ได้แก่ นางกำนัลทั้งฝ่ายยักษ์และฝ่ายมนุษย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[186] เรื่องเดียวกัน.

ภาพที่ 38 สุวรรณมาลา[187]

มีลักษณะเป็นกระบังหน้าขนาดเล็ก ทำจากเครื่องขี้รักปิดทองล้วนหรือประดับเพชรก็ได้

ไม่มีดอกไม้ไหวประดับ ไม่ใส่ร่วมกับอุบะหรือดอกไม้ทัด

ใช้สวมกรอบหน้า โดยจะปล่อยผมตามธรรมชาติ หรือรวบผมก็ได้

บทบาทนางโขนที่ใช้ได้แก่ นางกำนัลชั้นเล็ก

4.4.4.3 การแต่งกายแบบยืนเครื่องนาง

<u>รายละเอียดของเครื่องแต่งกายและวิธีแต่งกาย</u>

1) เสื้อในนาง มีลักษณะเป็นเสื้อผ้าต่วนสีเหลือง คอกลม แขนกุด ผ่าหน้าตลอด ช่วงเอวเย็บให้เข้ารูป เวลาสวมใส่ สวมเสื้อแล้วพับขอบเสื้อที่ผ่าหน้าเย็บแบบรักร้อยจากระดับลิ้นปี่ลงมาถึงชายเสื้อที่ยาวคลุมสะโพก ดึงด้ายให้กระชับรัดรูป เก็บปลายด้ายแล้วตัดออก

2) ผ้าห่มนาง มี 2 ลักษณะ ได้แก่ 1. ผ้าห่มนางแบบผืนเดียว มีลักษณะเป็นผ้าต่วนที่มีเส้นกลางผ้าห่ม ขลิบริมด้วยผ้าต่วนสีตัดกัน ปักลายตลอดทั้งผืนด้วยดิ้นข้อ ดิ้นโปร่งและเลื่อม ชายผ้ามี 2 ลักษณะคือ ชายตรง ประดับด้วยดิ้นครุยเงิน และชายมน (ผ้าห่มนางยักษ์) และผ้าห่มนางสองชาย โดยปกติเวลาสวมใส่สวมคอให้ชายสไบทิ้งไปด้านหลัง ด้านหน้าจีบเป็น

[187] เรื่องเดียวกัน.

มุมแหลมชี้ลงด้านล่าง เย็บตรึงกับเสื้อในนางให้อยู่ระดับต่ำกว่าเอว จับจีบผ้าให้เป็นหน้าอกสองข้าง เย็บตรึงผ้าห่มบริเวณหน้าอกให้ยึดติดกัน

2. ผ้าห่มนางสองชาย มีลักษณะเป็นผ้าต่วน ขลิบริมด้วยผ้าต่วนสีตัดกัน ปักลายตลอดทั้งผืนด้วยดิ้นข้อ ดิ้นโปร่ง และเลื่อม ชายผ้ามีลักษณะเป็นชายตรง ประดับด้วยดิ้นครุยเงิน เวลาสวมใส่ใช้ห่มผ้าไขว้กันด้านหน้าแล้วทิ้งชายผ้าห่มนางทั้งสองชายให้เท่ากันไปด้านหลัง เย็บตรึงให้ปิดบังเสื้อในนางให้มิดชิด

3. กรองคอ หรือนวมนาง มีลักษณะเป็นผ้าต่วนตัดเป็นรูปวงกลมเจาะช่องเป็นวงกลมสำหรับสวมคอ ผ่าวงกลมติดกระดุมแปบ รอบวงกลมด้านนอกมีรอยหยักปักลายตลอดทั้งผืนด้วยดิ้นข้อ ดิ้นโปร่ง และเลื่อม ใช้สวมใส่บนบ่า และนิยมสวมใส่กรองคอสีเดียวกับผ้านุ่งหรือสีขลิบริมผ้าของผ้าห่มนาง

4. ผ้านุ่งหรือผ้ายก มีลักษณะเป็นผ้าสี่เหลี่ยมผืนผ้า ทอด้วยไหมสีหรือแล่งทอง มีเชิงทั้งสองข้าง สีของผ้านุ่งใช้ตามสีขลิบริมผ้าของผ้าห่มนาง เวลาสวมใส่ใช้วิธีจีบทบผ้าทางขวาซ้อนกันให้เป็นหน้านางจนหมดหน้าผ้า จีบผ้าด้านบนยาวประมาณ 1 คืบ ใช้ด้ายมัดรวบชายพก แล้วโอบผ้ารอบตัวผู้แสดงทับปลายผ้าห่มนางด้านหน้า ซ้อนชายผ้าไว้ด้านใน ทับด้วยหน้านางที่ใช้ด้ายตรึงไว้ไม่ให้จีบแตกออกจากกัน รวบชายพกจากซ้ายไปขวา มัดไว้ด้วยผ้าดิบรัดให้แน่น จัดแต่งจีบที่สะโพกด้านหน้าทั้งสองข้าง และดึงชายหน้านางให้ตรง ความยาวชายผ้าคลุมน่อง

สีของเครื่องแต่งกายของนางโขนเป็นเครื่องบ่งบอกว่าตัวโขนนั้นๆรับบทบาทเป็นตัวใด ดังนั้น การแต่งกายแบบยืนเครื่องนางจึงมีความสำคัญมากในการยึดหลักการแต่งกายให้ถูกต้อง ซึ่งผู้วิจัยได้ยึดหลักของกรมศิลปากรที่กำหนดหลักการเลือกสีของเครื่องแต่งกายแบบยืนเครื่องนางไว้[188] ดังนี้

1. แม่สีเป็นหลักโดยแต่งตามแบบโบราณ ได้แก่ ตัวนางเอกและนางตัวเอกนิยมสวมใส่มีแดง เขียว เหลือง ตัวนางรอง นิยมใช้สีชมพู ฟ้า เหลือง ตัวแม่หรือคนชรานิยมใช้สีเข้ม อาทิ น้ำเงิน ม่วง เขียว

---

[188] กรมศิลปากร, เครื่องแต่งกายละครและการพัฒนา : การแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร (กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2547), หน้า 231.

2. แต่งตามบทกำกับ หากบทร้องระบุสีของเครื่องแต่งกาย นางโขนตัวนั้นๆต้องแต่งกายตามบทร้อง อาทิ นางมณโฑในการแสดงโขนชุด หุงน้ำทิพย์ นุ่งผ้านุ่งขาวห่มผ้าห่มสีขาว ตามบทร้องนางมณโฑทรงเครื่อง “นุ่งผ้าเนื้อดีสีเศวต” เป็นต้น

3. แต่งกายตามสีกายของตัวละคร เช่น นางสำมนักขาห่มผ้าห่มนางสีเขียว ตามโคลงประจำภาพรามเกียรติ์ระบุไว้ เป็นต้น

4. แต่งตามชื่อของตัวละคร เช่น นางสุพรรณมัจฉา ชื่อของนางระบุสีทองจึงแต่งกายพื้นขาวขลิบสีทอง เป็นต้น

<u>รายละเอียดของเครื่องประดับและวิธีสวมเครื่องประดับ</u>

1. จี้นาง เป็นโลหะสีเงินหรือทองซ้อนเป็นชั้นลดหลั่นกัน 3 ชั้น ประดับด้วยเพชร ตรงกลางฝังพลอยสีแดง มีสายสร้อยที่ทำจากโลหะเงินฝังเพชรหรือผ้าสักหลาดติดหนามเตยฝังเพชร ใช้สวมคอ ตัวเรือนจี้นางห้อยอยู่ระดับอก

2. เข็มขัดพร้อมหัวเข็มขัด เป็นโลหะชุบทองฉลุลายต่างๆ ความยาวรอบเอว มีหัวเข็มขัดที่ทำจากโลหะชุบทองซ้อนเป็นชั้นลดหลั่นกัน 3 ชั้น ประดับเพชร ฝังพลอยที่กึ่งกลางหัวเข็มขัด ใช้คาดเอวและให้หัวเข็มขัดอยู่กึ่งกลางเอวด้านหน้า

3. สะอิ้ง หรือสร้อยตัว ทำด้วยโลหะชุบทองร้อยเป็นสาย ใช้ห้อยข้างสะเอว โดยจับเป็นสองสาย แล้วใช้ด้ายตรึงกับเสื้อในนางทั้งด้านหน้าและด้านหลัง

4. พาหุรัด หรือต้นแขน ทำด้วยโลหะชุบทองฉลุลายประดับเพชรหรือกระจกสี มีตะขอเกี่ยวไว้สำหรับสวมต้นแขน ตัวนางโขนที่สวมใส่จะนิยมใส่เฉพาะที่มีบทกำกับเท่านั้น

5. กำไลข้อมือ หรือกำไลแผง ทำด้วยโลหะชุบเงินหรือทองเป็นแถว 4 แถว ฝังเพชรเป็นแถวโดยรอบ ใช้สวมข้อมือทั้งสองข้าง

6. ปะวะหล่ำ เป็นสร้อยข้อมือที่ร้อยด้วยลูกปัดสีแดงสลับสีทอง ใช้สวมใส่ต่อจากกำไลข้อมือ

7. แหวนรอบ เป็นลวดขดชุบทองเป็นวงดัดให้โค้ง สำหรับข้อมือใช้สวมใส่ต่อจากปะวะหล่ำ สำหรับข้อเท้าใช้สวมไว้ใต้กำไลข้อเท้า

8. ลูกไม้ปลายมือ เป็นสร้อยข้อมือขนาดเล็ก มีตุ้งติ้งรูปดอกไม้หรือใบไม้ห้อยเป็นระยะๆ ใช้สวมใส่ไว้ข้อมือด้านนอกที่สุด (ปัจจุบันไม่ค่อยนิยมใส่ยกเว้นมีบทกำกับ)

9. แหวนหรือธำมรงค์ เป็นเครื่องประดับนิ้ว หัวแหวนทำจากเพชรพลอยสีต่างๆ ตัวเรือนแหวนเป็นโลหะชุบทอง ใช้สวมนิ้วเพื่อเพิ่มความสวยงาม

10. ต่างหู เป็นเครื่องประดับหูและใบหน้า มักทำเป็นตุ้มหูห้อยระย้า หรือติดหูก็ได้ ใช้สีเงินหรือสีทองโดยเลือกให้เข้ากับลักษณะของศิราภรณ์

11. กำไลข้อเท้า มีลักษณะเป็นโลหะชุบทองทรงกลมเกลี้ยง มีหัวบัวสองข้างสำหรับบิดเข้าออกขณะสวมใส่ ใช้เป็นเครื่องประดับข้อเท้า โดยสวมไว้บนแหวนรอบ

อนึ่ง เนื่องจากข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายของนางโขนนั้นมีรายละเอียดเชิงประวัติศาสตร์ที่น่าสนใจ ซึ่งผู้วิจัยได้เรียบเรียงจากบทสัมภาษณ์ของอาจารย์อรพินทุ์ อิศรางกูร ณ อยุธยา ไว้ดังนี้

“ในอดีตยุคแรกเริ่มที่กรมศิลปากรเข้ามาทำหน้าที่จัดการแสดงโขนนั้นไม่มีงบประมาณเพียงพอ เครื่องแต่งกายมีอะไรก็ใส่แบบนั้น โดยเลือกจากผืนใหม่ที่สุดให้ตัวเอกใส่ เช่น ภาพนางสีดาห่มสไบสองชาย ตอนนั้นเป็นสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 เครื่องแต่งกายแต่งสลับสีกันโดยมากจนเป็นสีลูกกวาด จึงต้องเปลี่ยนให้เป็นสลับสีเหมือนกันหมด เพราะเครื่องแต่งกายไม่ครบ ในบางกรณี การใช้สีเครื่องแต่งกายนั้นยึดตามแบบแผนที่กระทำสืบต่อกันมา อาทิ นางสุพรรณมัจฉา ในพงศ์รามเกียรติ์ระบุว่า นางสุพรรณมัจฉามีสีกายเป็นสีทอง แต่ในทางปฏิบัติแต่งสีขาวขลิบเหลืองแทน ในบางครั้งกรมศิลปากรยึดตามที่ใช้แสดงต่อกันมา ซึ่งอาจแตกต่างกับข้อมูลของตัวโขน

ในด้านลายปักบนเครื่องแต่งกายของนางโขนนั้น เมื่อก่อนปักลายเล็กแบบโบราณ แต่สมัยอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ มีครั้งหนึ่งต้องไปแสดงที่ประเทศอินเดียแต่มีเวลาน้อย เครื่องปักไม่ทันจึงปักเป็นลายใหญ่ พอปักเสร็จเห็นว่าลายใหญ่มองเห็นชัดดี จึงใช้ลายนี้เรื่อยมา แต่ตัวโขนบางตัวมีการปักลายเฉพาะ อาทิ ผ้าห่มนางยักษ์จะเป็นลายยักษ์ นางเมขลาจะเป็นลายแก้วชิงดวง ตัวนางอื่นๆจะเป็นลายเครือเถาธรรมดา

เครื่องแต่งกายของนางยักษ์มีความพิเศษตรงที่ห่มผ้าห่มชายมน เพื่อให้เกิดความแตกต่างระหว่างตัวนางยักษ์กับตัวนางอื่นๆ สำหรับนางสำมนักขาต้องใส่เสื้อปัก แต่ที่บางคราวไม่ใส่เพราะตอนหลังแสดงนางยักษ์ผีเสื้อสมุทร ในละครนอกเรื่อง พระอภัยมณี เลยไม่ใช้เสื้อปักเลยติดกันมา เพราะเสื้อปักมีความหนาและมีน้ำหนักมากจึงไม่มีใครอยากใส่ แต่เพื่อความถูกต้องแล้วต้องใส่เสื้อปักเพื่อแสดงว่าเป็นพระขนิษฐาของทศกัณฐ์ ส่วนตัวแปลงจะห่มสไบ

สองชาย ที่เลียนแบบมาจากการห่มตะเบงมานของสตรีสมัยโบราณ เพื่อสร้างความแตกต่างให้กับตัวนางแปลง”

ในเรื่องของเครื่องแต่งกายส่งผลกระทบต่อการแสดงบทบาทนางโขนหรือไม่นั้น ขึ้นอยู่กับผู้แสดง ถ้าผู้แสดงรำเก่ง รำคล่อง ต่อให้ผูกมัดอย่างไรก็สามารถแสดงได้ไม่เกี่ยวกับการรัดเสื้อผ้าแน่นหรือไม่แน่น สมัยก่อนเวลาเย็บเสื้อจะต้องสูดหายใจเข้าสามครั้งแล้วผู้แสดงจะผึ่งอกโดยอัตโนมัติ ไม่ปวดหลังและไม่เหนื่อยง่าย การรัดเครื่องเป็นศาสตร์และศิลป์ที่สำคัญ การรัดเครื่องต้องคำนึงถึงลมหายใจเข้าออกของผู้แสดง และสำคัญต่อการแสดงโขนโดยเฉพาะในบทรบทั้งหมดซึ่งคุณครูลมุล ยมะคุปต์ และคุณครูเฉลย ศุขะวณิช ท่านเป็นผู้สอนและให้ความรู้เรื่องวิธีการรัดเครื่องแต่งกายโขนที่สามารถนำหลักการของท่านมาใช้ได้จนถึงปัจจุบัน”[189]

เมื่อพิจารณาจากรูปทรง น้ำหนัก และจำนวนของชิ้นส่วนเครื่องแต่งกายของนางโขนแล้ว แม้จะไม่ส่งผลต่อนาฏยลักษณ์โดยตรง แต่มีผลเกี่ยวกับการแสดงในด้านของผู้แสดงที่จะต้องฝึกรับน้ำหนัก ฝึกการเคลื่อนไหวผ่านเครื่องแต่งกาย อีกทั้งต้องรู้จักวิธีการแสดงที่สัมพันธ์กับการแต่งกาย อาทิ การรำลงสรงทรงเครื่อง ที่มีการนุ่งผ้า ห่มสไบ หรือการเดี่ยวเท้าที่ต้องเก็บชายผ้านุ่งให้หมด เป็นต้น รวมทั้งผู้แสดงพึงมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับหลักการแต่งกาย การเลือกใช้ศิราภรณ์ สีของเครื่องแต่งกาย รูปแบบการแต่งกายที่ถูกต้องตามแบบแผนการแต่งกายของนางโขนแต่ละบทบาท ซึ่งจะช่วยให้ผู้ชมการแสดงทราบได้ว่า ผู้แสดงรับบทบาทเป็นนางโขนบทบาทใด และใช้เป็นหลักวิชาการนาฏยศิลป์ให้แก่ชนรุ่นหลังต่อไปผ่านการแสดงที่มีองค์ประกอบการแสดงด้านเครื่องแต่งกายอย่างถูกต้อง

การสวมเครื่องประดับพึงคำนึงถึงบท ลักษณะเฉพาะของตัวโขน และความเหมาะสมในการแสดงเป็นหลัก ในบางกรณี นางโขนบางบทบาทอาจมีการเพิ่มเติมเครื่องประดับพิเศษ อาทิ พระอุมา สวมสังวาลนาคสีทอง ในการแสดงชุด อุมามเหศวร เนื่องจากเป็นไปตามบทร้องกำกับ เป็นต้น ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมภาพตัวอย่างเครื่องแต่งกายของบทบาทนางโขนตัวสำคัญไว้ตามลำดับดังนี้

---

[189] สัมภาษณ์, อรพินทุ์ อิศรางกูร ณ อยุธยา ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร, 14 พฤศจิกายน 2558.

ภาพที่ 39 ภาพเครื่องแต่งกายของพระอุมา[190]

พระอุมาแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง ห่มผ้าห่มนางสีขาวขลิบเหลือง นุ่งผ้านุ่งหน้านางสีขาว สวมมงกุฎกษัตรีพร้อมเครื่องประดับตัวนาง ในการแสดงฉากพิเศษ อาทิ พระอุมามเหศวร (พระอุมาลงสรงเครื่องก่อนที่ทศกัณฐ์จะรับไปเป็นมเหสี ตามเทวโองการของพระอิศวร) พระอุมาจะสวมสังวาลนาค และถือตรีศูลตามบทร้องกำกับ

[190] สูจิบัตรการสอบรำเดี่ยวมาตรฐานทางด้านนาฏยศิลป์ ประจำปีการศึกษา 2555 ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, หน้า 8.

ภาพที่ 40 ภาพเครื่องแต่งกายของนางสีดา[191]

นางสีดาแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง ห่มผ้าห่มนางสีแดงขลิบเขียว นุ่งผ้านุ่งหน้านางสีเขียว สวมมงกุฎกษัตรีพร้อมเครื่องประดับตัวนาง ใช้ในฉากที่อยู่ในพระราชวัง

[191] ครีเอทมีเดียสตูดิโอ, โปสเตอร์ภาพนาฏศิลป์

Chulalongkorn University

ภาพที่ 41 ภาพเครื่องแต่งกายของนางสีดา ตอนออกบวช[192]

นางสีดาแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง สวมเสื้อปักสีขาว ห่มสไบและกรองคอสีทอง นุ่งผ้านุ่งหน้านางสีขาว สวมกระบังหน้าเงินประดับเพชรพร้อมเครื่องประดับตัวนาง ใช้ในการแสดงโขนชุด พระรามเดินดง (ตอนที่อยู่ในป่า)

[192] กรมศิลปากร, โขน นาฏกรรมล้ำค่าคู่แผ่นดินไทย (กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2556), หน้า 30.

ภาพที่ 42 ภาพเครื่องแต่งกายของนางมณโฑ[193]

นางมณโฑแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง ไม่จำกัดสีเครื่องแต่งกายในฉากทั่วไป

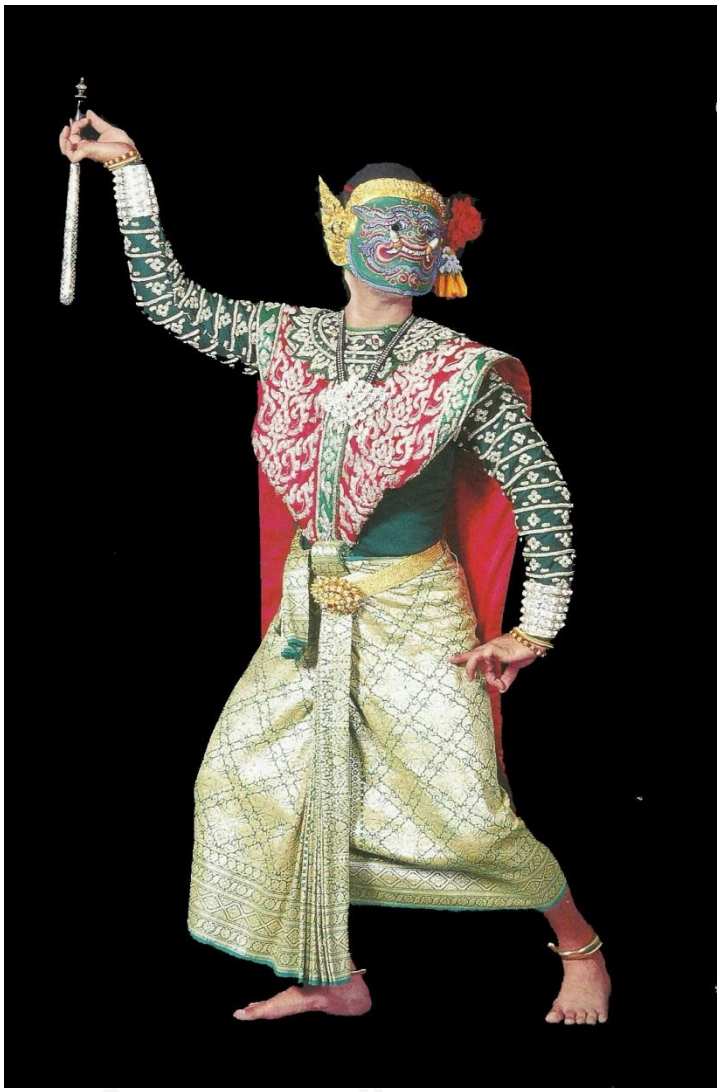
สวมมงกุฎกษัตรีพร้อมเครื่องประดับตัวนาง

[193] เรื่องเดียวกัน, หน้า 32.

ภาพที่ 43 ภาพเครื่องแต่งกายของนางมณโฑ (แต่งเป็นดาบสินี)[194]

นางมณโฑแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง ห่มผ้าห่มนางสีขาวขลิบเหลือง นุ่งผ้าหน้านางสีขาว
สวมมงกุฎกษัตรี พันผ้าขาวที่ยอดเพื่อแสดงการเข้าพิธีสำคัญ
พร้อมสวมเครื่องประดับตัวนาง
ใช้ในการแสดงโขนชุด หุงน้ำทิพ

[194] เกศสุริยง, **มณโฑทรงเครื่อง** [ออนไลน์], 15 พฤศจิกายน 2558. แหล่งที่มา http://www.bloggang.com/m/viewdiary.php?id=rouenrarai&month=0 8 2 0 1 1 &date=1 3 &group=15&gblog=23

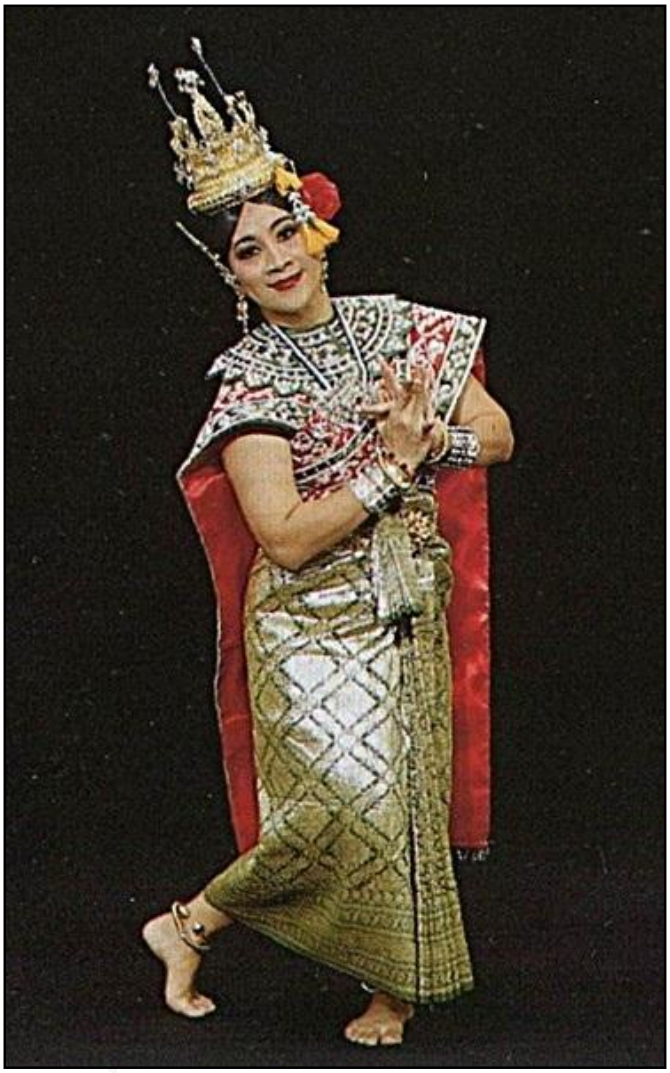


Chulalongkorn University

ภาพที่ 44 ภาพเครื่องแต่งกายของนางสำมนักขา[195]

นางสำมนักขาแต่งกายยืนเครื่องตัวนางสวมเสื้อแขนยาวผ้าปักสีเขียว
ห่มผ้าห่มนางสีแดงขลิบเขียว นุ่งผ้านุ่งหน้านางสีเขียว
สวมศีรษะนางยักษ์สำมนักขาสีเขียว พร้อมเครื่องประดับตัวนาง มีอาวุธประจำตัวคือ กระบองยักษ์
ใช้ในฉากที่แสดงเป็นนางยักษ์ในกรุงลงกา และฉากรบกับพระรามและพระลักษณ์

[195] กรมศิลปากร, โขน อัจฉริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย (กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2553), หน้า 84.



ภาพที่ 45 ภาพเครื่องแต่งกายของนางสำมนักขาตอนแปลงเป็นนางงาม[196]
นางสำมนักขาแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง ห่มสไบสองชายผ้าปักสีแดงขลิบเขียว
นุ่งผ้านุ่งหน้านางสีเขียว สวมรัดเกล้าเปลว พร้อมเครื่องประดับตัวนาง
ใช้ในฉากแปลงเป็นนางงามมายั่วยวนพระรามและพระลักษณ์ในป่ากาลวาต

[196] สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์, วิพิธทัศนา (กรุงเทพมหานคร: เซเว่นพริ้นติ้ง กรุ๊ป, 2542), หน้า 22.

ภาพที่ 46 ภาพเครื่องแต่งกายของนางเบญกาย[197]

นางเบญกายแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง ห่มผ้าห่มนางสีเหลืองขลิบแดง

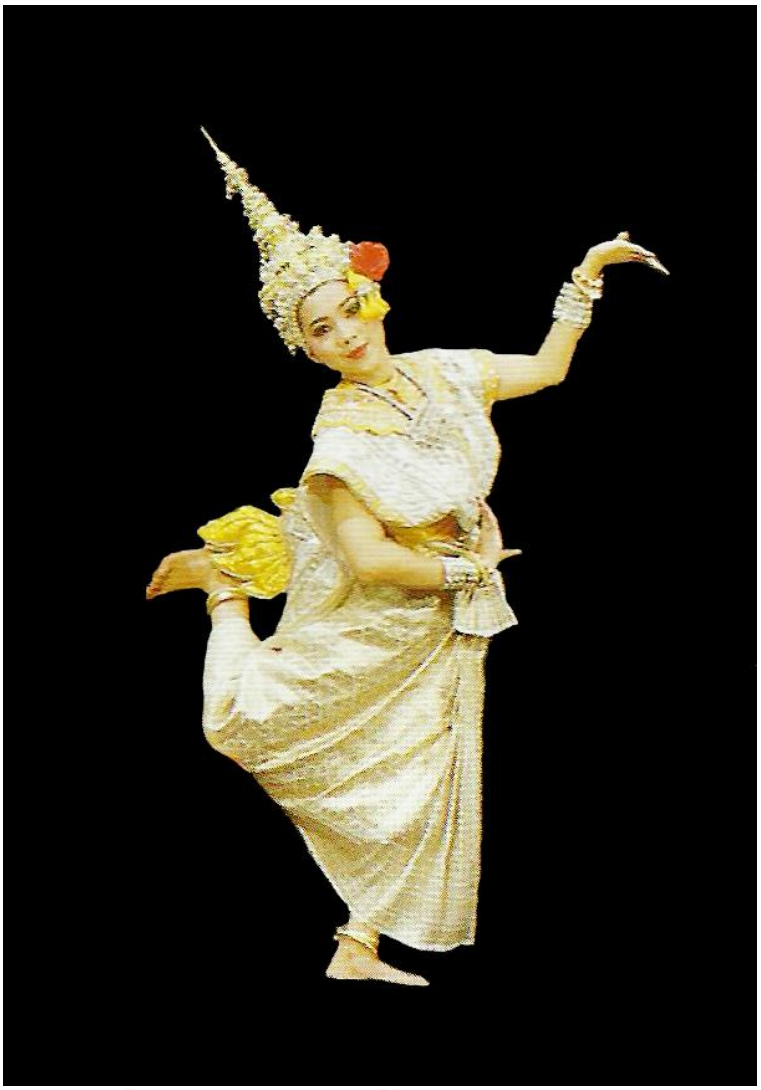
นุ่งผ้านุ่งหน้านางสีแดง สวมรัดเกล้าเปลว (ก่อนพิเภกถูกถอดยศ นางเบญกายสวมรัดเกล้ายอด)

พร้อมเครื่องประดับตัวนาง

ใช้ในฉากหลังพิเภกถูกขับ เข้าเฝ้าทศกัณฐ์ และตอนหนุมานจับนางเบญกาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[197] ได้รับความอนุเคราะห์จากนางสาวรจนา ทับทิมศรี



Chulalongkorn University

ภาพที่ 47 ภาพเครื่องแต่งกายของนางสุพรรณมัจฉา[198]

นางสุพรรณมัจฉาแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง ห่มผ้าห่มนางสีขาวขลิบเหลือง นุ่งผ้าหน้านางสีขาว สวมหางปลา และสวมมงกุฎกษัตรีพร้อมเครื่องประดับตัวนาง

ใช้ในการแสดงโขนชุด จองถนน

[198] สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์, วิพิธทัศนา , หน้า 82.

4.4.4.4 การแต่งกายเพื่อบ่งบอกเอกลักษณ์เฉพาะบทบาท

นางโขนแต่งกายแบบยืนเครื่องตัวนางเป็นหลัก นางโขนบางบทบาทมีลักษณะการแต่งกายที่พิเศษเพื่อบ่งบอกเอกลักษณ์ของบทบาทนั้นๆ อาทิ

นางสุพรรณมัจฉา แต่งกายแบบยืนเครื่องนางแต่สวมหางปลาด้วยเพื่อบ่งบอกชาติกำเนิดว่าเป็นลูกของทศกัณฐ์กับนางปลา

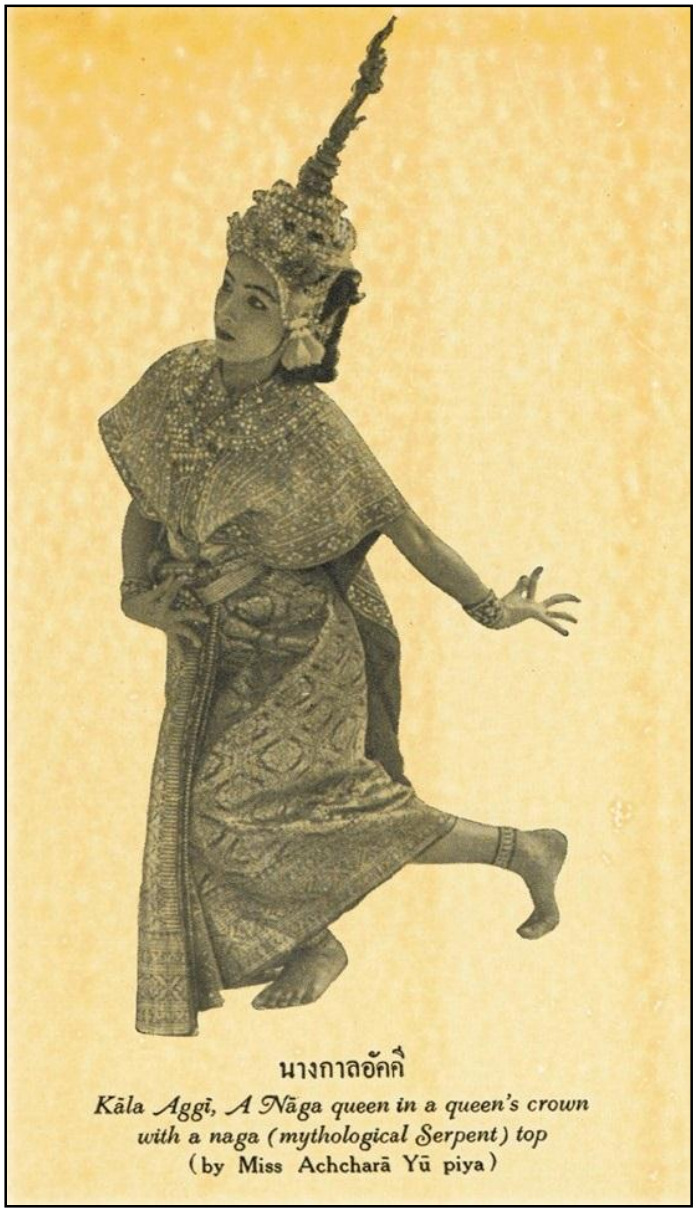
นางกากนาสูร เป็นปีศาจกา จึงมีรูปลักษณ์คล้ายกาดำ สวมหัวกามีปีกใช้เหาะ

นางกาลอัคคี มีชาติกำเนิดเป็นพญานาค จึงสวมมงกุฎยอดนาค

นางอากาศตะไล มีบทบาทเป็นเสื้อเมืองลงกา มีอิทธิฤทธิ์เฉพาะตัว จึงมีลักษณะการแต่งกายพิเศษแบบยืนเครื่องตัวนางแต่นุ่งโจงกระเบน ทั้งนี้น่าจะเป็นเพราะบทบาทของนางอากาศตะไลมีบทรบกับหนุมานที่ใช้อาวุธหลายชนิด ดังนั้น จึงควรนุ่งผ้าให้กระชับเพื่อให้เคลื่อนไหวได้สะดวกกว่านุ่งผ้าแบบหน้านาง

นางนิลากาสร ห่มสไบผ้าบางไม่ใช้ผ้าปักเพราะเป็นสัตว์เดรัจฉานอาศัยอยู่ในป่า ไม่มียศศักดิ์ รวมทั้งสวมศีรษะกระบือเปิดหน้าเพื่อแสดงชาติกำเนิด เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 48 ภาพเครื่องแต่งกายของนางกาลอัคคี[199]

นางกาลอัคคีแต่งกายแบบยืนเครื่องนาง สวมมงกุฎยอดนาค

เพื่อบ่งบอกชาติกำเนิดเป็นธิดาพญานาค

ผู้แสดงคือ นางสาวอัจฉรา อยู่ปิยะ

[199] สำเนาภาพเก่าจากสำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 49 ภาพเครื่องแต่งกายของนางอากาศตะไล[200]

นางอากาศตะไลแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง สวมเสื้อแขนยาวผ้าปัก
ห่มผ้าห่มนางทับเสื้อ นุ่งโจงกระเบน สวมศีรษะน้ำเต้าห้ายอด พร้อมเครื่องประดับตัวนาง
ในภาพมีอาวุธประจำตัวคือ หอก ศร และจักร ใช้ในฉากรบกับหนุมาน
ผู้แสดงคือ ครูหยัด ช้างทอง

[200] สำเนาภาพเก่าจากสำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

4.4.5 อุปกรณ์

อุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นอุปกรณ์ที่ประกอบในฉากหรือเป็นอุปกรณ์สำหรับตัวโขนใช้สำหรับสื่อความหมายให้ผู้ชมเข้าใจมากยิ่งขึ้น

4.4.5.1 หน้าที่ของอุปกรณ์ประกอบการแสดง

1. เป็นอาวุธประจำตัวของตัวโขน
2. เป็นอุปกรณ์ประกอบฉาก
3. เป็นสิ่งที่สื่อความหมายให้ผู้ชมเข้าใจกิริยาอาการที่ตัวโขนแสดงออกมากยิ่งขึ้น

อุปกรณ์ประกอบการแสดงประเภทเครื่องราชูปโภคจำลองมาจากการอุปกรณ์ที่ใช้งานจริงจากในพระราชสำนัก แต่อาจตัดรายละเอียดบางอย่างออก แล้วตกแต่งให้สวยงามในลักษณะของงานวิจิตรศิลป์ ส่วนอุปกรณ์การแสดงอื่นๆจัดทำโดยจำลองจากของจริงด้วยเช่นกัน

4.4.5.2 สรุปอุปกรณ์การแสดงที่เกี่ยวข้องกับนางโขนที่มีบทบาทสำคัญ

1. พระอุมา
   - อุปกรณ์ฉากพระอุมามเหศวร ได้แก่ เตียงใหญ่ พานเครื่องพระสำอาง และคันฉ่อง
2. นางสีดา
   - อุปกรณ์ฉากทศกัณฐ์ลักนางสีดา ได้แก่ ราชรถ
   - อุปกรณ์ฉากอาศรมพระรามในป่ากาลวาต ได้แก่ แส้ พัด และตะกร้าดอกไม้ เข็มร้อยดอกไม้ ดอกไม้แห้ง
   - อุปกรณ์ฉากสวนขวัญ ได้แก่ ผ้าสไบสำหรับผูกคอ
   - อุปกรณ์ฉากสีดาทรงเครื่องก่อนไปเฝ้าพระราม ได้แก่ เตียงใหญ่ พานเครื่องพระสำอาง และคันฉ่อง
3. นางมณโฑ
   - อุปกรณ์ฉากมณโฑทรงเครื่องก่อนไปหุงน้ำทิพย์ ได้แก่ เตียงใหญ่ เครื่องพระสำอาง คันฉ่อง และสร้อยประคำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- อุปกรณ์ฉากมณโฑหุงน้ำทิพย์ ได้แก่ ธูป เทียน ดอกไม้ ภาชนะหุงน้ำทิพย์

4. นางเบญกาย
   - อุปกรณ์ฉากท้องพระโรงกรุงลงกาและสวนขวัญในกรงลงกา ได้แก่ วอสีวิกากาญจน์นางเบญกายนั่งไปยังสวนขวัญเพื่อจำรูปร่างและลักษณะสำคัญของนางสีดา
   - อุปกรณ์ฉากพลับพลาพระราม ได้แก่ ฉากกองไฟในตอนพิสูจน์ศพนางสีดา
5. นางสุพรรณมัจฉา
   - อุปกรณ์ในฉากใต้มหาสมุทร ได้แก่ ก้อนหินที่ใช้ที่บริวารปลาขนไปทิ้งในตอนจองถนน
6. นางสำมนักขา
   - อุปกรณ์ในฉากที่สำมนักขาเที่ยวป่าและไล่ตีนางสีดา ได้แก่ กระบองยักษ์ ซึ่งถือว่าเป็นอาวุธประจำตัวของนางสำมนักขา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 50 ราชรถ[201]

ราชรถเป็นอุปกรณ์ประเภทยานพาหนะของผู้แสดงโขน ใช้แรงผู้แสดงในการเคลื่อนที่ นางสีดาใช้ราชรถในฉากที่ทศกัณฐ์ลักนางสีดา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[201] ผู้วิจัย, 11 สิงหาคม 2557.

ภาพที่ 51 วอสีวิกากาญจน์[202]

พระยานมาศสำหรับเจ้านายฝ่ายใน จำลองจากพระวอสีวิกากาญจน์องค์จริงที่
ประดิษฐานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร
นางเบญกายใช้วอในการไปชมโฉมนางสีดา เพื่อแปลงกายเป็นนางสีดา
ไปตัดศึกพระราม ตามพระราชบัญชาของทศกัณฐ์

[202] เรื่องเดียวกัน.

4.4.6 ฉากและเวที

ฉากประกอบการแสดงโขน คาดว่าจะเกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยได้แบบอย่างมาจากการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ซึ่งเป็นละครชนิดแรกที่มีการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง ฉากในการแสดงโขนมีความสำคัญต่อการแสดงคือสร้างบรรยากาศและสื่อสารให้ผู้ชมทราบถึง เวลา สถานที่ และเหตุการณ์ ณ ขณะนั้น เป็นการสร้างสุนทรียรสให้กับผู้ชมอีกด้านหนึ่ง

ในระยะแรกของการสร้างฉากประกอบการแสดงโขนของกรมศิลปากร ได้ริเริ่มโดยนายโหมด ว่องสวัสดิ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ประจำปี พ.ศ.2530

เมื่อปี พ.ศ. 2477 หลวงวิจิตรวาทการได้นำคณะนาฏศิลป์ไปแสดงที่ประเทศญี่ปุ่น นายโหมดได้นำ เทคนิคด้าน แสงและการสร้างฉากที่ได้เห็นจากญี่ปุ่นมาปรับปรุงใช้กับฉากของโรงละคอนศิลปากร นอกจากนี้ยังออกแบบฉากที่มีการใช้เทคนิคพิเศษเพื่อสร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับผู้ชม เช่นการใช้รอกในการเหาะเหินของตัวโขน การหายตัวได้ ฟ้าร้อง ฟ้าผ่า การสร้างฉากให้ขยับได้ เช่นฉากกุมภกรรณทดน้ำที่สร้างให้กุมภกรรณตัวใหญ่และขยับได้ เป็นต้น

<u>4.4.6.1 ลักษณะฉากโขนที่ออกแบบและสร้างโดยครูโหมด ว่องสวัสดิ์</u>

1. มีการใช้จิตรกรรมไทยที่อ่อนช้อยสวยงาม
2. มีความละเอียดในด้านโครงสร้างและมาตราส่วนของฉากให้มีสัดส่วนถูกต้องตามหลักสถาปัตยกรรมไทย
3. มีการใช้เทคนิคพิเศษ
4. ฉากมีความสมจริง

ในยุคต่อมานายสุธี ปิวรบุตร ได้เข้ามามีส่วนร่วมในการทำฉากโขนของกรมศิลปากร ได้นำหลักการออกแบบและสร้างฉากของครูโหมด ว่องสวัสดิ์ และนายทวีศักดิ์ เสนาณรงค์มาปรับใช้ตั้งแต่ปี พ.ศ.2503 จนถึงปัจจุบัน ซึ่งยุคนี้เป็นยุคของโรงละครแห่งชาติ

โรงละครแห่งชาติมีลักษณะเวทีเป็นกรอบแบบโพรซีเนียม (The Proscenium) มีเวทีสองระดับคือเวทีบนและเวทีล่าง เวทีชั้นบนมีความลึก มีหลืบหลายชั้น สามารถจัดฉากได้ทั้งฉากตั้งและฉากแขวน สามารถสร้างมิติและความสมจริงของฉากได้

4.4.6.2 รูปแบบฉากโขนของกรมศิลปากรที่เกี่ยวข้องกับตัวนางบทสำคัญ

1. ฉากเทวสภา เกี่ยวข้องกับพระอุมา โดยพระอุมาต้องออกมานั่งเตียงคู่กับ พระอิศวร
2. ฉากกรุงมิถิลา เกี่ยวข้องกับนางสีดา ตอน พระรามยกศร และอภิเษกพระรามกับนางสีดา
3. ฉากกรุงอโยธยา เกี่ยวข้องกับนางสีดา ตอน เนรเทศพระราม และตอนพระรามคืนนคร
4. ฉากท้องพระโรงกรุงลงกา เกี่ยวข้องกับนางมณโฑ นางมณโฑออกนั่งคู่กับทศกัณฐ์
5. ฉากพลับพลาหน้าพระลานกรุงลงกา เกี่ยวข้องกับนางสีดา ตอนสีดาลุยไฟ
6. ฉากตำหนักทศกัณฐ์ เกี่ยวข้องกับนางมณโฑ เป็นตำหนักที่อาศัยของนางมณโฑ ในตอน กำเนิดนางสีดา
7. ฉากโรงพิธีหุงน้ำทิพย์ เกี่ยวข้องกับนางมณโฑ ตอน นางมณโฑทำพิธีหุงน้ำทิพย์
8. ฉากสวนขวัญในกรุงลงกา เกี่ยวข้องกับนางสีดา เนื่องจากทศกัณฐ์ลักนางมาไว้ในตำหนักสวน
9. ฉากอาศรมพระรามในป่ากาลวาต เกี่ยวข้องกับนางสีดา ตอน พระรามตามกวาง ลักสีดา และเกี่ยวข้องกับนางสำมนักขา ตอนสำมนักขาก่อศึก
10. ฉากท่าลงสรงของพระราม เกี่ยวข้องกับนางสีดาและนางเบญกายในตอนนางลอย
11. ฉากใต้มหาสมุทร เกี่ยวข้องกับนางสุพรรณมัจฉา ตอนจองถนน

การออกแบบฉากการแสดงนั้นต้องอาศัยองค์ความรู้ในการสร้างฉากอย่างมีหลักการ โดยควรเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ทั้งในด้านการสร้างฉาก ความเข้าใจในลักษณะของการแสดงโขน จารีตประเพณีในการแสดงที่สัมพันธ์กับตำแหน่งต่างๆในฉาก ซึ่งอาจารย์สุธี ปิวรบุตร

อดีตผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปกรรมและออกแบบฉากประกอบการแสดงของกรมศิลปากร ท่านได้ให้ข้อคิดที่น่าสนใจเกี่ยวกับการออกแบบฉากการแสดงไว้ดังนี้

"ผู้ที่จะมารับผิดชอบงานในด้านการสร้างฉากนี้ ต้องคำนึงถึงรูปแบบของฉาก อันเป็นส่วนประกอบที่สำคัญในการแสดงโขนละครบนเวที ซึ่งจะช่วยเสริมบรรยากาศของการแสดงให้มีชีวิตชีวา ดูสวยงามยิ่งขึ้น รูปแบบของการแสดงเป็นส่วนที่สำคัญที่สุดอยู่แล้ว แต่การออกแบบฉากให้การแสดงดูสมจริงตามเนื้อเรื่องนั้นก็เป็นสิ่งสำคัญไม่แพ้กัน ซึ่งจะเป็นส่วนที่ช่วยส่งเสริมให้ตัวละครโดดเด่นขึ้น การออกแบบฉากที่ดีต้องไม่ข่มตัวละคร ต้องไม่ทำให้การแสดงมีอุปสรรค องค์ประกอบของฉากต้องให้ความสำคัญกับการแสดงมากกว่าคำนึงถึงความโดดเด่นของฉาก"[203]

อุปกรณ์และฉากการแสดงมีความสัมพันธ์กับบทบาทนางโขนในด้านการกำหนดทิศทางการเคลื่อนไหวบนเวทีของตัวโขน อาทิ ในการแสดงโขนชุด จองถนน นางสุพรรณมัจฉาและเหล่าบริวารปลาต้องใช้อุปกรณ์ก้อนหินในการขนไปทิ้ง ทำให้ถนนฝ่ายพลับพลาสร้างไม่สำเร็จ ทิศทางในการขนก้อนหินจะต้องออกไปนอกทิศทางของถนนที่ฝ่ายพลับพลากำลังสร้าง ซึ่งระดับความสูง – ต่ำ ของฉาก เป็นอีกหนึ่งประการที่มีความสัมพันธ์กับตัวโขน อาทิ นางสุพรรณมัจฉาอาจใช้ก้อนหินเป็นที่กำบังตัวในตอนที่หนุมานตามจับนางสุพรรณมัจฉา อีกทั้งฉากในการแสดงนั้นนิยมสร้างให้มีมิติ มีความลึกเพื่อเพิ่มระดับความสวยงาม และเป็นพื้นที่ที่ตัวโขนสามารถเคลื่อนที่ไปตามบทบาทการแสดงได้ รวมทั้งเป็นการกำหนดขอบเขตการแสดงของตัวโขนว่าจะเคลื่อนที่ภายในวงจำกัดของฉากอย่างไรตามท้องเรื่อง

นอกจากนี้ อุปกรณ์และฉากประกอบการแสดงนั้นเสริมความสมจริงให้กิริยาท่าทางของตัวโขน อาทิ ในฉากสำมนักขาเที่ยวป่า นางสำมนักขาอาจแสดงกิริยาเด็ดดอกไม้หรือดมกลิ่นหอมของดอกไม้ที่เป็นฉากประกอบการแสดง เพื่อแสดงถึงความเพลิดเพลินเจริญใจในการเที่ยวป่าของนาง

---

[203] ไพโรจน์ ทองคำสุก, "นายช่างศิลปกรรมผู้มีความผูกพันกับกรมศิลปากร สุธี ปิวรบุตร" นิตยสารศิลปากร 51,1 (มกราคม – กุมภาพันธ์ 2551): 102.

ในบางกรณี ฉากโขนเป็นที่กำบังเทคนิคและผู้อยู่เบื้องหลังฉากการแสดง อาทิ นางสีดาตอนผูกศอ นางสีดาต้องเข้าไปใกล้ต้นโศก โดยหันหลังให้ต้นโศก ซึ่งหลังฉากต้นโศกจะมี ผู้เกี่ยวรอกที่ซ่อนตัวอยู่ ใช้รอกเกี่ยวบริเวณสายสลิงที่เย็บติดกับเครื่องแต่งกายผู้แสดงเป็นนางสีดาเพื่อให้ตัวนางสีดาสามารถห้อยตัวลงมาในฉากผูกศอเพื่อแสดงกิริยาผูกคอตายได้[204] เพื่อให้ความสมจริงและความปลอดภัยของผู้แสดงในระหว่างปฏิบัติการแสดง

ภาพที่ 52 ภาพฉากการแสดงโขนชุด จองถนน[205]
มีการสร้างกองหินให้สูงกว่าพื้นมหาสมุทรที่นางสุพรรณมัจฉาและเหล่าบริวารนางปลาอาศัยอยู่ เพื่อให้เกิดมิติความลึก มีการตกแต่งด้วยฉากปะการังเพิ่มบรรยากาศใต้ท้องมหาสมุทร จัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร พ.ศ. 2498

[204]สัมภาษณ์, บุนนาค ทรรทรานนท์, ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร, 1 ธันวาคม 2558.

[205]เรื่องเดียวกัน, หน้า 61.

ภาพที่ 53 ฉากเทวสภา[206]

เป็นฉากวิมานของพระอิศวรบนเขาไกรลาส ลักษณะเหมือนท้องพระโรงในพระราชวัง

พระอิศวรและพระอุมาประทับที่เตียงใหญ่เป็นองค์ประธาน

มีพระนารายณ์นั่งเข้าเฝ้าที่เตียงเล็กด้านขวามือของพระอิศวร

บรรดาเทวดานางฟ้า นักสิทธิ์ วิทยาธร นั่งลดหลั่นตามชนชั้น

มีการวาดฉากเมฆตั้งประกอบเพื่อแสดงภาพวิมานบนสรวงสวรรค์

[206] ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, นิทรรศการพิเศษ รามเกียรติ์ในศิลปะและวัฒนธรรมไทย , หน้า 85.

ภาพที่ 54 ภาพฉากโรงพิธีของนางมณโฑ ฉากรำสาธุการ
ในการแสดงโขนชุด นางมณโฑหุงน้ำทิพย์[207]
ประกอบด้วยเตียงและอุปกรณ์เครื่องโรงสีขาว ประดับด้วยรั้วฉัตรสีขาว
แทนสัญลักษณ์สื่อความบริสุทธิ์ของผู้ประกอบพิธี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.5 สรุป

การจัดประเภทของนางโขน เป็นวิธีเริ่มต้นของการแยกลักษณะของนางโขนออกจากกัน โดยแบ่งตามชาติกำเนิดของนางโขนได้ออกเป็น 5 ประเภท ได้แก่ นางฟ้า นางมนุษย์ นางอมนุษย์ นางยักษ์ และนางลูกครึ่ง ซึ่งแต่ละประเภทย่อมมีความแตกต่างกันทั้งในด้านจุดกำเนิดและชนชั้น รูปลักษณ์ ลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพ รวมทั้งบทบาทตามท้องเรื่อง ซึ่งเมื่อสามารถแยกแยะความแตกต่างในการแสดงบทบาทนางโขนแต่ละบทบาทแล้วจะเป็นกุญแจที่สำคัญในการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ในลำดับต่อไป รวมทั้งการจัดทำแผนภูมิวงศ์ของนางโขนจะทำ

[207] Bamboo, **โขนกรมศิลป์ ตอนนางมณโฑหุงน้ำทิพย์ โรงละครแห่งชาตินครราชสีมา** [ออนไลน์], 29 พฤศจิกายน 2558. แหล่งที่มา http://www.tripandtrek.com/tntboard/index.php?topic=2376.0

ให้มองเห็นประเภทของนางโขนที่มีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กับวงศ์และการสืบวงศ์ออกไปเป็นบทบาทตัวโขนรุ่นต่อๆไป ซึ่งจะทำให้เข้าใจเรื่องราวของรามเกียรติ์และตัวนางโขนในรามเกียรติ์ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ก่อนที่จะมุ่งเน้นศึกษานาฏยลักษณ์ของบทบาทนางโขนบทสำคัญดังจะกล่าวในบทต่อไป

ในส่วนของการจัดการแสดงโขน กรมศิลปากรเป็นหน่วยงานหลักในการสืบทอดและจัดแสดงโขน ซึ่งรูปแบบในการจัดการแสดงโขนของกรมศิลปากรโดยส่วนใหญ่จะจัดแสดงในรูปแบบของโขนกลางแปลง โขนหน้าจอ โขนโรงในและโขนฉาก โดยวิธีการแสดงมุ่งเน้นการแสดงแบบโขนโรงในทั้งสิ้น กล่าวคือ ดำเนินเรื่องและร่ายรำในบทพากย์ – เจรจา รวมทั้งมีการรำทำบทในบทขับร้องแบบละครในเข้ามาผสมผสาน ซึ่งเดิมการแสดงโขนเสื่อมทรามลงในภาวะสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น คือ นายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นผู้ฟื้นฟูการแสดงโขนให้กลับมาเป็นที่สนใจของประชาชนอีกครั้ง ซึ่งในปัจจุบัน กรมศิลปากรยังสืบทอดการแสดงโขนในรูปแบบของการจัดการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติทั้งโครงการเผยแพร่ประจำปี โครงการแสดงเนื่องในพระราชพิธี รับพิธี และพิธีสำคัญของบ้านเมือง โครงการนาฏศิลป์สัญจรไปยังส่วนภูมิภาค โครงการเผยแพร่การแสดงโขนไปยังต่างประเทศ และโครงการสัมมนาองค์ความรู้เกี่ยวกับโขนในวาระต่างๆ

ในส่วนขององค์ประกอบของการแสดงโขน ผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็นประเด็นที่สำคัญต่างๆ ดังนี้

1. บทโขน
2. ดนตรี เพลง และการพากย์ – เจรจา
3. เครื่องแต่งกาย
4. อุปกรณ์
5. ฉากและเวที

ในแต่ละหัวข้อนั้นผู้วิจัยได้สรุปลักษณะสำคัญ วิธีการเลือกใช้ และข้อมูลเกี่ยวกับองค์ประกอบในการแสดงแต่ละด้าน โดยมุ่งเน้นบทบาทของตัวนางโขนบทสำคัญ เพื่อให้ข้อมูลมีความกระชับและตรงประเด็น รวมทั้งมีการยกตัวอย่างองค์ประกอบการแสดงโขนในอดีตจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะในส่วนของวงปี่พาทย์และเครื่องแต่งกายนางโขนในอดีตที่มีวิวัฒนาการที่เชื่อมโยงกับลักษณะของเครื่องแต่งกายและวงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนใน

ปัจจุบัน รวมทั้งผู้วิจัยได้จัดหาภาพประกอบที่ให้ประโยชน์ในด้านประวัติศาสตร์และการเสริมเนื้อหาให้มีความเข้าใจได้ชัดเจนยิ่งขึ้น รวมทั้งอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างบทบาทนางโขนกับการใช้องค์ประกอบการแสดงโดยใช้วิธียกตัวอย่างการแสดงเป็นฉาก/ตอน เพื่อให้เห็นความสัมพันธ์กับการแสดงและเป็นข้อมูลที่สามารถใช้อ้างอิงทางวิชาการด้านการแสดงบทบาทนางโขนต่อไป

เมื่อได้ทราบรายละเอียดและภาพรวมของประเภทของนางโขน รูปแบบและการจัดการแสดงโขนของกรมศิลปากร รวมทั้งองค์ประกอบการแสดงที่มุ่งเน้นการแสดงในบทบาทของตัวนางโขนแล้ว ขั้นตอนที่สำคัญขั้นตอนต่อไปคือ การวิเคราะห์แบบแผนและนาฏยลักษณ์ของตัวนางโขนที่มีบทบาทสำคัญในการแสดงโขน ซึ่งผู้วิจัยได้ผนวกรวมความรู้ทางด้านวรรณกรรมและวิชาการที่เกี่ยวข้องในบทที่ 2 มาผสมผสานกับเนื้อหาในบทที่ 4 แล้วจึงวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของนางโขนและบริบททางสังคมไทยของนางโขน ดังจะกล่าวถึงในบทถัดไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5

วิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของนางโขน

การวิเคราะห์นาฏยลักษณ์และกระบวนการฝึกหัดบทนางโขนในเนื้อหาบทที่ 5 ผู้วิจัยได้วิเคราะห์เนื้อหาเกี่ยวกับบริบททางสังคมที่ส่งอิทธิพลต่อนาฏยลักษณ์ของนางโขนในเบื้องต้น จากนั้นแยกประเด็นเกี่ยวกับปัจจัยในการวิเคราะห์บทนางโขนที่สำคัญออกเป็นหมวดต่างๆ แล้ววิเคราะห์บทนางโขนที่เป็นตัวเอกของเรื่องและของตอนจำนวนรวมทั้งสิ้น 6 ตัว จากนั้นนำมาจัดกลุ่มโดยแบ่งตามลักษณะของแม่ท่าและท่ารำสำคัญที่ใช้ โดยแบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่ม ซึ่งผู้วิจัยได้เรียบเรียงเนื้อหาตามลำดับดังนี้

5.1 บริบททางสังคมด้านจารีตประเพณีของราชสำนักที่ส่งอิทธิพลต่อนาฏยลักษณ์ของนางโขน

5.2 แบบแผนการแสดงบทบาทนางโขน

5.2.1 แบบแผนในการแสดงอิริยาบถสามัญ

5.2.2 แบบแผนตำแหน่งการตั้งตัวโขน

5.2.3 แบบแผนในการเข้าเฝ้า

5.2.4 แบบแผนในการรำหน้าพาทย์

5.2.5 แบบแผนการรำลงสรงทรงเครื่อง

5.2.6 แบบแผนการแปลงกาย

5.2.7 แบบแผนการใช้อาวุธและการรบ

5.2.8 แบบแผนการเกี้ยวพาราสี

5.3 จารีตในการแสดงบทบาทนางโขน

5.4 แม่ท่าและท่ารำสำคัญของตัวนางโขน

5.4.1 ท่าที่แสดงเพื่อสื่อความหมาย

5.4.2 ท่าที่แสดงอารมณ์ความรู้สึก

5.4.3 ท่ารำจากเพลงหน้าพาทย์

5.5 วิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของบทนางโขนที่สำคัญ

5.5.1 ปัจจัยในการวิเคราะห์

5.5.1.1 รูปพรรณสัณฐาน

5.5.1.2 บุคลิกภาพ

5.5.1.3 ลีลาท่ารำ

5.5.1.4 การแสดงอารมณ์

5.5.1.5 พลังในการแสดง

5.5.2 วิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของบทบาทนางโขนตัวสำคัญ

5.5.2.1 กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์

5.5.2.2 กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางยักษ์

5.5.2.3 กลุ่มนางโขนที่รำแบบสัตว์

5.6 ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานนาฏยลักษณ์ของนางโขนแบบดั้งเดิมและนางละครเข้าด้วยกัน

5.7 การกำหนดบทบาทนางโขนให้เป็นสัญลักษณ์ในการสะท้อนคุณธรรมจริยธรรม

5.8 สรุป

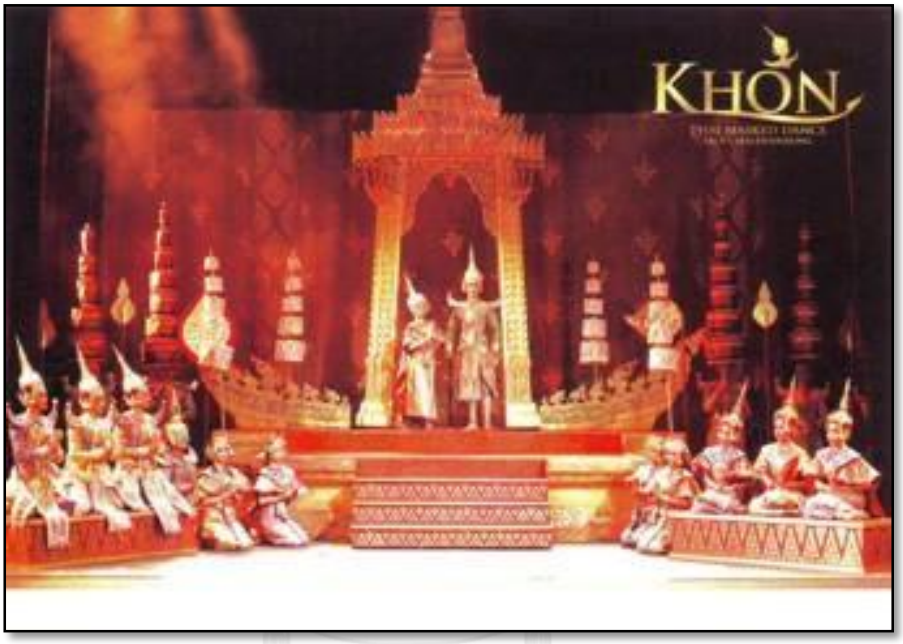
5.1 บริบททางสังคมด้านจารีตประเพณีของราชสำนักที่ส่งอิทธิพลต่อนาฏยลักษณ์ของนางโขน

ราชสำนักไทยเป็นสถาบันที่ให้การอุปถัมภ์ค้ำชูการแสดงโขนมาตลอดทุกยุคสมัย ด้วยโขนเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์มาแต่สมัยโบราณ เป็นการแสดงที่ยกย่องเรื่องราวของพระราม ผู้เป็นวีรกษัตริย์ที่พึงนำไปเป็นแบบอย่าง และเมื่อตัวเอกเป็นกษัตริย์ที่อวตารมาจาก เทพเจ้า เรื่องราวเกี่ยวข้องกับพระองค์จึงเต็มไปด้วยบุญญาภินิหาร พิธีการ และระเบียบแห่งราชสำนัก โขนจึงได้รับอิทธิพลจากราชสำนักไทยหลายประการ เพื่อให้สถานการณ์เกี่ยวกับพระรามมีความศักดิ์สิทธิ มีพิธีรีตองและสอดคล้องกับวรรณะกษัตริย์โดยสมบูรณ์

จารีตประเพณีของราชสำนักไทยที่มีความเกี่ยวข้องกับการแสดงโขนโดยเฉพาะในบทบาทของนางโขน ได้แก่

1) การแสดงโขนนำภาพจำลองของราชสำนักมาจัดแสดง เรื่องราวในการแสดงโขนเป็นเรื่องเกี่ยวกับสถาบันพระมหากษัตริย์ สามัญชนที่ไม่ได้มีโอกาสใกล้ชิดกับราชสำนักจะ

ไม่มีโอกาสได้พบเห็น แต่สามารถชมการแสดงโขนที่จำลองภาพเรื่องราวเกี่ยวกับราชสำนักมาจัดแสดงให้ประชาชนชมได้ อาทิ ภาพปราสาทราชวัง ท้องพระโรงที่กษัตริย์ออกว่าราชการที่มีความโอ่โถงตระการตา กระบวนทัพฝ่ายพลับพลาและฝ่ายลงกาที่มีแสนยานุภาพอันยิ่งใหญ่เกรียงไกร เป็นต้น



ภาพที่ 55 ภาพการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุดหนุมานข้าราชบริพารพระจักรี ฉากพระรามคืนนคร[208]

จัดแสดงในวาระครบรอบ 75 ปี โรงมหรสพหลวง ศาลาเฉลิมกรุง

แสดงให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ตระการตาของฉากพระราชวังอันยิ่งใหญ่

มีการสร้างพระมณฑป พระที่นั่ง ประกอบด้วยราชวัตรฉัตรธง

รวมทั้งภาพการเข้าเฝ้าของบรรดาพระราชวงศ์และข้าราชบริพาร

ซึ่งจำลองมาจากการเข้าเฝ้าในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกของพระมหากษัตริย์ไทย

[208] ไปรษณียบัตรภาพการแสดงโขนของโรงมหรสพหลวง ศาลาเฉลิมกรุง

2) สตรีสูงศักดิ์ฝ่ายในเป็นของต้องห้าม และอยู่ในความดูแลของพระมหากษัตริย์ นางโขนส่วนใหญ่อยู่ในวรรณะกษัตริย์ มีหน้าที่ปฏิบัติตามระเบียบราชสำนักโดยเคร่งครัด ไม่สามารถปะปนอยู่ร่วมกับฝ่ายตัวโขนผู้ชายโดยไม่ได้รับอนุญาต จะกระทำการสิ่งใดต้องได้รับพระบรมราชานุญาตจากพระมหากษัตริย์เสียก่อนจึงจะกระทำได้ รวมทั้งต้องปฏิบัติตามพระราชโองการอย่างมิอาจหลีกเลี่ยง อาทิ นางเบญกายที่จำต้องแปลงเป็นนางสีดาไปตัดศึกพระราม หรือนางสุพรรณมัจฉาที่ต้องคอยขัดขวางการจองถนนของฝ่ายพลับพลา ซึ่งเป็นสถานการณ์ที่เสี่ยงอันตรายอย่างยิ่ง หากถูกจับได้มีโทษถึงแก่ชีวิต แต่จำต้องกระทำเพราะเป็นพระราชโองการ เป็นต้น

3) การดำรงชีวิตในพระราชวังมีระเบียบประเพณีแห่งราชสำนักเป็นเครื่องกำกับ นางโขนจักต้องสำรวมกิริยาอาการทุกอิริยาบถ จะกระทำการสิ่งใดต้องทำอย่างมีพิธีรีตอง พบได้ในแบบแผน การแสดงอิริยาบถต่างๆ แบบแผนการถวายความเคารพ และแบบแผนการเข้าเฝ้าพระมหากษัตริย์ จากตำราราชเสวกครั้งกรุงเก่าสามารถสรุปลักษณะการเข้าเฝ้าได้ดังนี้

- การเข้าเฝ้า ต้องเข้าเฝ้าเฉพาะส่วนหน้า เบื้องซ้ายและเบื้องขวาขององค์พระมหากษัตริย์ ห้ามอยู่บริเวณด้านหลัง ซึ่งน่าจะมีสาเหตุมาจากการถวายอารักขาให้แก่พระมหากษัตริย์ รวมทั้งในที่เสด็จฯให้ใช้วิธีคลานด้วยศอก เพื่อแสดงความเคารพขั้นสูง โดยนั่งลดหลั่นกันตามลำดับชั้นผู้ใหญ่ชั้นผู้น้อย

- การถวายสิ่งของนั้นให้ผู้ที่มีบรรดาศักดิ์น้อยส่งของให้ผู้ที่บรรดาศักดิ์สูงเป็นผู้ถวายแด่องค์พระมหากษัตริย์ การเชิญเครื่อง เชิญพระแสง หรือการรับของจากพระหัตถ์ต้องถวายความเคารพด้วยการคำนับศีรษะ (เอางาน) ก่อนรับและเชิญเครื่องและพระแสงเสมอ

- หากมหากษัตริย์รับสั่งให้เข้าเฝ้าไม่ว่าจะเป็นขุนนางผู้ใหญ่หรือผู้น้อย ต้องถวายความเคารพด้วยการกราบสามที เมื่อคลานด้วยศอกถอยหลังออกไปก่อนพ้นที่เข้าเฝ้า ต้องถวายบังคมอีกสามครั้งจึงจะลุกขึ้นออกไป ห้ามเดินหรือวิ่งผ่านหน้าที่ประทับ

- หากเป็นการเชิญศาสตราวุธที่มีคม เช่นพระแสงดาบพระแสงกระบี่ ให้เชิญด้วยสองมือ กลับเอาคมออกนอกลำตัว และหากตามเสด็จในท้องพระโรงหรือที่มีการปูพรมประทับต้องใช้วิธีคลาน อย่าลุกขึ้นเดินเสมอองค์พระมหากษัตริย์

แบบแผนธรรมเนียมการเข้าเฝ้าข้างต้นเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนว่า ราชสำนักไทยเป็นต้นแบบของธรรมเนียมการดำเนินชีวิตกิริยามารยาทที่ตัวโขนพึงปฏิบัติตาม เห็นได้จากในการแสดงโขน มีทั้งแบบแผนการเข้าเฝ้า การถวายความเคารพ การส่ง – รับสิ่งของแด่พระมหากษัตริย์ การถวายศาสตราวุธ การตามเสด็จต่างๆ ฯลฯ ซึ่งนำวิธีปฏิบัติของราชสำนักมาปรับใช้กับการแสดงโขน เพื่อให้ตัวโขนที่เป็นท้าวพระยามหากษัตริย์เป็นเครื่องสะท้อนความเป็นสมมุติเทพเฉกเช่นพระมหากษัตริย์ในความรู้สึกนึกคิดของชนชาวไทยนั่นเอง

4) ภาษาและคำราชาศัพท์ ภาษาในการพากย์ – เจรจา และบทร้องในการแสดงโขนมีความไพเราะสละสลวยด้วยการผ่านการคัดสรรถ้อยคำมาเป็นอย่างดี มีการใช้คำราชาศัพท์ที่สอดคล้องกับชนชั้นและสถานภาพของตัวโขน โดยเฉพาะตัวนางโขนจะสำรวมวาจา ไม่ใช้คำหยาบคาย คำผรุสวาท หรือวาจาที่เผ็ดร้อนอย่างละครชาวบ้าน

5) เครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายของนางโขนเป็นองค์ประกอบการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ฝ่ายใน นับตั้งแต่ศิราภรณ์ที่บ่งบอกชนชั้น เครื่องนุ่งห่ม และเครื่องประดับที่ผ่านกระบวนการสร้างอย่างละเอียดประณีต รวมทั้งการใช้วัสดุที่มีต้นทุนการผลิตที่สูง มีลวดลายที่ต้องสร้างสรรค์ด้วยฝีมือช่างผู้ชำนาญการ และมีพัฒนาการในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายนางโขนโดยได้รับการอุปถัมภ์จากราชสำนักมาโดยตลอด ทำให้เครื่องแต่งกายนางโขนไม่เป็นเพียงแต่องค์ประกอบในการแสดงโขนเท่านั้น แต่กลายเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญประการหนึ่งที่อยู่คู่การแสดงโขนจากอดีตตราบจนปัจจุบัน

6) พาหนะ พาหนะที่ใช้ในการแสดงโขนล้วนแล้วแต่มีที่มาจากพระราชยานของพระมหากษัตริย์ทั้งสิ้น โดยจำลองมาจากพระราชยานจริงที่เก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ อาทิ พระวอสีวิกากาญจน์ (พระราชยานประทับราบสำหรับเจ้านายฝ่ายใน) ราชรถ (ยานพาหนะของกษัตริย์ที่เสด็จออกนอกเมืองไปทางบก เทียมด้วยสัตว์พาหนะ เช่น ม้า ราชสีห์ เป็นต้น) พาหนะเหล่านี้ล้วนแล้วแต่ได้รับพระราชานุญาตให้นำมาทำของจำลองสำหรับการแสดงโขน ซึ่งต้องอาศัยความสามารถในการสร้างสรรค์โดยช่างสิบหมู่ เพื่อให้เกิดความแข็งแรงคงทน ความงดงามวิจิตรตระการตา จนสามารถนำมาใช้ในการแสดงโขนได้

ภาพที่ 56 ภาพการทรงราชรถของทศกัณฐ์กับนางสีดาแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุดลักสีดา[209]
มีการใช้ราชรถที่จำลองมาจากราชรถองค์จริงของพระมหากษัตริย์
มีธงติดหน้าราชรถ เคลื่อนที่โดยการเทียมของราชสีห์

5.2 แบบแผนการแสดงบทบาทนางโขน

แบบแผนการแสดง หมายถึง วิธีการแสดงของบทบาท/การแสดงประเภทใดประเภทหนึ่งที่นำมาใช้เป็นหลักในการฝึกซ้อม ออกแสดง และถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น เป็นกฎเกณฑ์ที่ใช้ยึดเป็นแม่แบบในการปฏิบัติ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความถูกต้องตามประเภทของการแสดง เป็นการสร้างเอกลักษณ์ของการแสดงประเภทนั้นๆ และทำให้การแสดงประสบความสำเร็จจากการปฏิบัติตามแบบแผนการแสดงที่วางไว้

ในการแสดงบทบาทนางโขนมีแบบแผนการแสดงที่ยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมา ในการจะศึกษานาฏยลักษณ์ของนางโขนจำเป็นที่จะต้องศึกษาแบบแผนการแสดงที่ปฏิบัติกันมา

---

[209] กรมศิลปากร,โขน สมุดบันทึก พุทธศักราช 2553 (กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2553), หน้า 19.

แต่ดั้งเดิมเสียก่อน จากนั้นจึงวิเคราะห์โดยใช้รสและภาวะในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ เพื่อให้ได้ข้อสรุปเกี่ยวกับนาฏยลักษณ์ของนางโขน

แบบแผนในการแสดงบทบาทนางโขน มีประเด็นที่สำคัญอยู่ 9 ประการ ดังนี้

5.2.1 **แบบแผนในการแสดงอิริยาบถสามัญ**

คำว่า “อิริยาบถ” ตามความหมายในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ฉบับพุทธศักราช 2542 ระบุไว้ว่า อิริยาบถ หมายถึง อาการที่ร่างกายอยู่ในท่าใดท่าหนึ่ง คือ ยืน เดิน นั่ง นอน[210] แบบแผนในการแสดงอิริยาบถสามัญของบทบาทนางโขนนั้นตั้งอยู่บนกิริยาที่สงบสำรวม และประณีต มีท่วงท่าเฉพาะที่แสดงความนุ่มนวลอ่อนหวานอย่างกุลสตรี ซึ่งบทบาทตัวนางโขนโดยทั่วไปจะต้องแสดงออกตามแบบแผนดังกล่าว โดยมีลักษณะการแสดงอิริยาบถสามัญ ดังนี้

1) การยืนของตัวนางโขน นางโขนมีลักษณะการยืนที่สง่างาม การยืนใช้วิธีการยืนเหลื่อมเท้าซ้าย เปิดปลายเท้าเชิดงอนขึ้น หลังตรง อกผ่ายไหล่ผึ่ง แขนซ้ายวางแนบลำตัว เปิดท้องแขน นิ้วทั้งห้าเรียงชิดติดกัน เชิดปลายนิ้วซ้ายขึ้น มือขวาจีบหงายที่หัวเข็มขัด กดไหล่ซ้ายเล็กน้อย เปิดปลายคาง ดังรูป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[210] ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (กรุงเทพมหานคร : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2546), หน้า 1,211.

ภาพที่ 57 อิริยาบถท่ายืนของตัวนางโขน[211]

2) การเดินของตัวนางโขน การเดินของตัวนางในโขนนั้นเลียนแบบกริยาสามัญในการเดินของมนุษย์ แต่มีการปรับปรุงท่วงท่าให้มีความงามประณีตยิ่งขึ้น เริ่มจากการกรายสองมือพร้อมกับก้าวเท้าซ้ายมาข้างหน้า คลายมือออกตั้งวงล่างมือขวา มือซ้ายแขนตึงตั้งวงข้างลำตัว ผึ่งหน้าอก หลังตรง กดไหล่ขวา เปิดปลายคาง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าหน้า ท่าเดินปฏิบัติเช่นนี้สลับข้างกันไปจนกว่าจะถึงจุดที่ต้องการหยุด ดังรูป

[211] ผู้วิจัย, 15 ตุลาคม 2558.

ภาพที่ 58 อิริยาบถท่าเดินของตัวนางโขน[212]

3) การนั่งของตัวนางโขน นางโขนนำท่านั่งพับเพียบมาปรับปรุงให้ประณีตขึ้น โดยปกติตัวนางโขนจะนั่งพับเพียบเรียงปลายเท้าไปทางขวา เชิดปลายนิ้วเท้ามาข้างหน้า วางมือทั้งสองที่หน้าขาขวา มือซ้ายอยู่บริเวณเหนือเข่าขวา มือขวาอยู่บริเวณหน้าขาขวา เชิดปลายนิ้วให้งอนขึ้น หุบศอก ลำตัวตรง ผึ่งอก น้ำหนักตัวให้อยู่กึ่งกลาง กดไหล่ขวา เปิดปลายคาง ดังรูป

[212] ผู้วิจัย, 15 ตุลาคม 2558.

ภาพที่ 59 : อิริยาบถท่านั่งของตัวนางโขน[213]

4) การนอนของตัวนาง เลียนแบบท่าพระพุทธรูปปางไสยาสน์ นางโขนจะนอนตะแคงโดยให้ศีรษะหันไปทางซ้าย ปลายเท้าไปทางด้านขวา ใช้มือซ้ายช้อนศีรษะ ใช้ข้อศอกซ้ายยันพื้นเพื่อรับน้ำหนักตัวช่วงบน มือขวาวางแนบลำตัว ยืดหลังตรง ทอดขาออกมาพอสมควร เชิดปลายเท้าทั้งสองขึ้น ดังรูป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[213] ผู้วิจัย, 15 ตุลาคม 2558.

ภาพที่ 60 อิริยาบถท่านอนของตัวนางโขน[214]

5.2.2 แบบแผนตำแหน่งการตั้งตัวโขน

แบบแผนตำแหน่งของตัวนางในการแสดงโขนนั้นมีลักษณะที่แตกต่างไปจากตำแหน่งที่ประทับของเจ้านายฝ่ายในของราชสำนักไทย โดยในการเสด็จออกที่ประทับต่างๆ ของพระมหากษัตริย์ไทยจะเสด็จประทับ ณ ที่ประทับตรงกลางพลับพลาที่ประทับสมเด็จพระมเหสีประทับอยู่เบื้องซ้ายขององค์พระมหากษัตริย์ไทย แต่ในการแสดงโขน ตัวนางจะอยู่ทางด้านขวาของตัวโขนผู้ชายและของเวทีเสมอ ทั้งนี้ น่าจะมีที่มาจากความเหมาะสมและความถนัดในการแสดงที่บุคคลส่วนใหญ่ถนัดขวา อีกทั้งฝ่ายตัวโขนผู้ชายสามารถแสดงท่วงท่า “เข้าพระเข้านาง” ได้โดยถนัดกว่า[215]

---

[214] ผู้วิจัย, 15 ตุลาคม 2558.

[215] สัมภาษณ์, สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง, 13 พฤศจิกายน 2558.

ภาพที่ 61 นางสีดาและพระราม ในการแสดงโขนหน้าจอเรื่อง รามเกียรติ์ ชุดสีดาหาย[216]
การแสดงมหรสพโดยกรมศิลปากร เนื่องในงานพระราชทานเพลิงพระศพ
สมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี
ณ เวทีที่ 1 ด้านสะพานพระปิ่นเกล้า มณฑลพิธีท้องสนามหลวง 9 เมษายน 2555
จากภาพ นางสีดานั่งอยู่ทางขวามือของพระรามบนเตียงที่อาศรมกลางป่า
นางสีดา พระรามและพระลักษมณ์แต่งกายแนวพระราชประดิษฐ์ของรัชกาลที่ 6

[216] ผู้วิจัย, 9 เมษายน 2555.

ภาพที่ 62 พิเภษณ์ นางตรีชฎา และนางเบญกาย
ในการแสดงโขนหน้าจอเรื่อง รามเกียรติ์ พิเภษณ์ถูกขับ[217]
การแสดงมหรสพโดยกรมศิลปากร เนื่องในงานพระราชทานเพลิงพระศพ
สมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี
ณ เวทีที่ 1 ด้านสะพานพระปิ่นเกล้า มณฑลพิธีท้องสนามหลวง 10 เมษายน 2555
จากภาพ นางตรีชฎานั่งอยู่ทางขวามือของพิเภษณ์บนเตียง
นางเบญกายลงจากเตียงด้านข้างเข้ามานั่งที่หน้าเตียงใกล้กับพิเภษณ์

5.2.3 แบบแผนในการเข้าเฝ้า

การเข้าเฝ้าพระมหากษัตริย์ของไทยนั้นมีระเบียบพิธีการที่กำหนดโดยสำนักพระราชวังที่มีขั้นตอนปฏิบัติอย่างชัดเจนและเคร่งครัด เพื่อเป็นการถวายความเคารพและความเป็นระเบียบเรียบร้อยในงานพระราชพิธี รัฐพิธี และวาระในการเข้าเฝ้าต่างๆ แบบแผนในการเข้าเฝ้านี้มีการสืบทอดกันมาแต่สมัยโบราณ และส่งอิทธิพลต่อการแสดงโขนของไทย ดังนั้น

[217] ผู้วิจัย, 9 เมษายน 2555.

ตัวนางโขนย่อมได้รับอิทธิพลในการเข้าเฝ้าพระมหากษัตริย์หรือเจ้านายชั้นสูงที่มีขั้นตอนและระเบียบให้พึงปฏิบัติด้วยเช่นกัน

ผู้วิจัยสามารถสืบค้นได้จากตำราราชเสวกครั้งกรุงเก่า ต้นฉบับอยู่ในหอพระสมุดวชิรญาณ ใช้ชื่อว่า แบบธรรมเนียมมหาดเล็ก เมื่อสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงพิจารณาว่ามิได้มีเฉพาะหน้าที่ของมหาดเล็กเท่านั้น หากแต่รวมถึงหน้าที่ธรรมเนียมปฏิบัติของข้าราชบริพารต่างๆในราชสำนักสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ซึ่งลายมือที่เขียนในต้นฉบับเป็นสมัยรัชกาลที่ 1 ซึ่งกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงสันนิษฐานว่า น่าจะโปรดฯให้ถามข้าราชการครั้งกรุงเก่าจดไว้แต่ครั้งกรุงธนบุรี ฤาเมื่อแรกสร้างกรุงรัตนโกสินทร์ ประเพณีที่กล่าวในหนังสือนี้ เป็นประเพณีครั้งกรุงเก่าทั้งนั้น จึงทรงเปลี่ยนให้เรียกว่า ตำราราชเสวกครั้งกรุงเก่า และโปรดให้จัดพิมพ์ครั้งแรกในงานศพพระยานาวาพลานุโยค (ม.ร.ว.ชม สนิทวงศ์ ณ กรุงเทพ) เมื่อปีพ.ศ. 2459 ผู้วิจัยได้ทำการเปรียบเทียบแบบแผนการเข้าเฝ้าพระมหากษัตริย์ของไทยจากตำราราชเสวกครั้งกรุงเก่า และแบบแผนการเข้าเฝ้าของตัวนางโขนไว้เป็นตารางเพื่อให้เกิดความชัดเจนและเข้าใจง่าย ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 17 ตารางเปรียบเทียบแบบแผนการเข้าเฝ้าพระมหากษัตริย์ของไทยจากตำราราชเสวกครั้งกรุงเก่า[218]และแบบแผนการเข้าเฝ้าของตัวนางโขน

ที่มา : ผู้วิจัย

ลำดับที่/หัวข้อ	**แบบแผนการเข้าเฝ้าพระมหากษัตริย์ของไทยจากตำราราชเสวกครั้งกรุงเก่า**	**แบบแผนการเข้าเฝ้าของตัวนางโขน**
1. การมาถึงสถานที่เข้าเฝ้า	“ถ้าเสด็จออกให้มหาดเล็กทูลละอองฯ แต่น่า แต่ซ้าย แต่ขวา พระที่นั่ง ห้ามอย่าให้เฝ้าใกล้หลังพระที่นั่ง แลเฝ้าใช้สอย ในที่เสด็จออกให้คลานด้วยศอก ให้เฝ้าเปนอันดับกันออกมาตามผู้ใหญ่ผู้น้อย อย่าให้ผู้น้อยเฝ้าเกินผู้ใหญ่”[219]	เปิดฉากโขนด้วยตอนที่บรรดาผู้เข้าเฝ้าฯ รวมทั้งตัวนางโขนนั่งลดหลั่นอยู่ตามลำดับยศกษัตริย์ประทับ ณ พระแท่นใหญ่ แบ่งผู้เข้าเฝ้าฯออกเป็น 2 ฝั่ง ฝั่งซ้ายของกษัตริย์คือ ผู้เข้าเฝ้า ฝ่ายหน้า (ตัวโขนเพศชาย) ส่วนฝั่งขวาของกษัตริย์จะเป็นที่นั่งของฝ่ายใน (ตัวนางโขน)
2. การถวายเคารพ (แบบถวายบังคม)	“ถ้าทรงสั่งจำเภาะผู้ใหญ่จึงไปตามรับสั่ง ถ้าแลทรงสั่งมหาดเล็กเลว ก็ให้มหาดเล็กเลวรับสั่งเถิด แต่เมื่อจะออกไปนั้นให้กราบลงสามทีแล้วคลานด้วยศอกถอยหลังออกไปจนสุดที่เฝ้าแล้วถวายบังคมอีกสามทีจึงวิ่งไป อย่าให้ยืนขึ้นวิ่งไปในที่เฝ้า”	1. นางโขนนั่งบนส้นเท้า เข่าชิดกันตั้งลำตัวตรง 2. วางมือทั้งสองคว่ำลงบนหน้าขากรีดนิ้วตึงเชิดปลายนิ้วให้งอนขึ้น 3. ช้อนข้อมือขึ้นประนมระดับอก กรีดนิ้วตึงปลายนิ้วบานออกจากกันพองามไม่กางศอก 4. โน้มตัวไปข้างหน้าเล็กน้อยพร้อมกับช้อนข้อมือขึ้น นิ้วหัวแม่มือจรดหน้าผากบริเวณไรผม สายตามองตรงไปข้างหน้า 5. ลดมือลงมาให้อยู่ระดับอก

[218] สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ตำราราชเสวกครั้งกรุงเก่า (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, พ.ศ. 2537), หน้า 4 – 19.

ลำดับที่/หัวข้อ	แบบแผนการเข้าเฝ้าพระมหากษัตริย์ของไทยจากตำราราชเสวกครั้งกรุงเก่า	แบบแผนการเข้าเฝ้าของตัวนางโขน
		การถวายบังคมในโขนสามารถกระทำได้ทั้งแบบ 1 ครั้งและ 3 ครั้ง หากมีตัวโขนจำนวนมากในฉากจะต้องถวายบังคมกษัตริย์อย่างพร้อมเพรียงกันในตอนเปิดฉากหรือตอนที่กษัตริย์เสด็จเข้ามาในฉาก และประทับนั่งบนพระที่นั่ง จากนั้นให้นั่งพับเพียบ ทำท่าหมอบ หรือทำท่าสอดสร้อยมาลาหรือชักแป้งผัดหน้าตั้งเข่าแล้วลุกออกไปจากฉากแล้วแต่บทโขนกำกับ
3. การนั่งในที่เฝ้าฯ	ถ้าขุนนางเฝ้าบนที่ให้คลานด้วยศอก แลให้ตั้งบ้วนพระโอษฐ์เงินสำหรับเจ้าต่างกรม กะโถนดีบุกสำหรับขุนนาง ถ้าแลกรมพระราชวังบวรฯ เสด็จเข้ามาเฝ้านั้น ชาวที่ได้ปูสุจนี่พระยี่ภู่รองพระกร แลออกไปรับเชิญพระล่าม บ้วนพระโอษฐ พระสมุด ต่อมหาดเล็กแต่นอกประตูที่ลับแลตามเสด็จเข้าไปตั้งในที่เฝ้า แลคอยรับสั่งใช้สอยด้วย	1. ตัวนางกษัตริย์ นั่งพับเพียบเรียงปลายเท้าประจำพระแท่นตามบรรดาศักดิ์ ตัวนางพี่เลี้ยงและนางกำนัล นั่งหมอบที่พื้นตามตำแหน่ง เอียงศีรษะเข้าที่ประทับพระมหากษัตริย์ เพื่อหลีกเลี่ยงการมองพระพักตร์กษัตริย์ตามแบบโบราณราชประเพณี 2. ตัวนางโขนจะลุกออกจากที่เข้าเฝ้าได้ต่อเมื่อได้รับพระราชบัญชาให้ไปกระทำกิจต่างๆ หรือเมื่อกษัตริย์เสด็จออกไปจากที่เข้าเฝ้าเสียก่อน โดยนั่งบนส้นเท้า ประนมมือที่อก เมื่อฟังพระราชบัญชาเสร็จแล้ว ถวายบังคมแล้วคลานถอยหลัง 3 ครั้งแล้วจึงทำท่าออกมาจากที่เฝ้าในเพลงหน้าพาทย์ 3. เมื่อกษัตริย์เสด็จผ่าน ลุกขึ้นนั่งบนส้นเท้าเข่าชิดกัน ประนมมือที่อก เมื่อกษัตริย์เสด็จ

ลำดับที่/หัวข้อ	แบบแผนการเข้าเฝ้าพระมหากษัตริย์ของไทยจากตำราราชเสวกครั้งกรุงเก่า	แบบแผนการเข้าเฝ้าของตัวนางโขน
		ขึ้นประทับที่พระแท่น ถวายบังคมแล้วลงนั่งตามเดิม
4. การเดินในเขตพระราชฐาน	ถ้าจะเครื่องแลตามเสด็จในท้องพระโรง แลที่เสด็จออกปูเสื่อปูพรมให้คุกเข่าคลานอย่าให้เดิน"[220]	1. นางโขนเดินในท่าของตัวนางด้วยกิริยาที่งามสง่า ช่วงก้าวพอเหมาะ และไม่ตัดหรือแซงหน้าผู้อาวุโส 2. การเดินกับผู้มีอาวุโสและการเดินตามเสด็จจะต้องเดินเยื้องไปทางขวาเสมอ ยกเว้นการตามเสด็จเป็นขบวน อาจเดินตามเป็นแถวคู่ซ้าย – ขวา โดยเรียงตามบรรดาศักดิ์สูงไปต่ำ เว้นช่องว่างให้ห่างจากองค์กษัตริย์พอสมควร และเดินด้วยอาการสงบสำรวม
5. การทูลเกล้าฯ ถวายสิ่งของและรับสิ่งของจากพระหัตถ์	"ถ้าจะถวายเครื่องแลพระแสงให้ผู้น้อยส่งผู้ใหญ่ถวาย อย่าให้ผู้น้อยล่วงผู้ใหญ่ขึ้นไปถวาย ถ้าจะเชิญเครื่องแลพระแสง แลรับต่อพระหัตถ์ก็ดี ให้จบศีศะเอางานเสียก่อนจึงถวายพระแสง ถวายเครื่อง รับเครื่อง เชิญเครื่อง พระแสงแลเครื่อง ถึงลับพระที่นั่งให้เอางานก่อนจึงเชิญ ถ้าเชิญพระแสงเข้ามาถวายแลตามเสด็จ อย่าให้กลับคมกลับปลายพระแสงเข้ามาต่อพระที่นั่ง ถ้าจะเชิญพระแสงดาบพระแสง	1. หากอยู่ในพระราชวัง จะต้องมีพานทองพร้อมผ้าปูสีทองเสมอ ถือพานโดยประคองสองมือให้พานอยู่ระดับศีรษะเพราะถือว่าเป็นของสูง 2. เชิญพานสิ่งของแล้วคลานเข้ามายังที่ประทับ หรือใกล้กษัตริย์ เมื่อใกล้ถึงพระองค์ให้วางพานลงกับพื้น นั่งคุกเข่าถวายบังคมแล้วน้อมนำพานสิ่งของชูขึ้นข้างศีรษะและ ตั้งเข่าข้างที่อยู่ใกล้กษัตริย์ เพื่อทรงตัวให้สูงขึ้น เอียงศีรษะเข้าหาพานโดยไม่มองพระพักตร์กษัตริย์

[220] เรื่องเดียวกัน, หน้า 5.

ลำดับที่/หัวข้อ	แบบแผนการเข้าเฝ้าพระมหากษัตริย์ของไทยจากตำราราชเสวกครั้งกรุงเก่า	แบบแผนการเข้าเฝ้าของตัวนางโขน
	กระบี่ตามเสด็จ ให้เชิญสองมือ ให้คมลงไว้ข้างบ่า อย่าให้มือถือเดียว พาดบ่า ดุจแบกดาบขุนนาง	3. เมื่อกษัตริย์รับสิ่งของบนพานแล้วให้วางพานลงกับพื้น ถวายบังคมอีกครั้งแล้วเชิญพานเปล่าระดับศีรษะ คลานถอยหลังออกจากที่ประทับ แล้วทำท่าออกจากฉากหากกลับมานั่งที่เดิมให้วางพาน แล้วถวายบังคมอีกครั้งหนึ่งก่อนนั่งพับเพียบหรือหมอบ กรณีรับพระราชทานสิ่งของจากพระหัตถ์ 1. คลานเข้ามายังที่ประทับ หรือใกล้กษัตริย์ เมื่อใกล้ถึงพระองค์ให้หยุดนั่งคุกเข่าถวายบังคมแล้วช้อนสองมือรับพระราชทานสิ่งของตั้งเข่าข้างที่อยู่ใกล้กษัตริย์ เพื่อทรงตัวให้สูงขึ้น เอียงศีรษะเข้าหาพานโดยไม่มองพระพักตร์กษัตริย์ 3. เมื่อกษัตริย์พระราชทานสิ่งของแล้วให้ช้อนสองมือวางสิ่งของบนมือ ถวายบังคมอีกครั้งแล้ว คลานออกจากที่ประทับ แล้วทำท่าออกจากฉากหากกลับมานั่งที่เดิมให้ถวายบังคมอีกครั้งหนึ่งก่อนนั่ง พับเพียบหรือหมอบ หากมีความจำเป็นที่ต้องเหน็บสิ่งของไว้กับตัว เมื่อรับของแล้วต้องเหน็บของให้เสร็จและแน่นดีก่อนถวายบังคมอีกครั้ง

จากตารางข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า แบบแผนการเข้าเฝ้าของพระมหากษัตริย์ไทยตามระเบียบสำนักพระราชวังมีความคล้ายคลึงกับแบบแผนการเข้าเฝ้าของนางโขนเป็นอย่าง

ยิ่ง ซึ่งการเข้าเฝ้าของตัวนางโขนจะต้องอยู่ในกิริยาที่สงบ สุภาพ สำรวม ไม่สัมผัสกับพระวรกายของพระมหากษัตริย์โดยตรง และต้องมีจังหวะในการเข้า – ออก ที่ดี สอดคล้องตามเนื้อเรื่องและต้องคำนึงถึงการใช้พื้นที่บนเวทีให้เหมาะสมกับการแสดงโขนในแต่ละครั้งด้วย

ภาพที่ 63 ภาพตัวอย่างการเข้าเฝ้าพระมหากษัตริย์
"การเข้าเฝ้าพระรามของเหล่าข้าราชบริพาร ตอนพระรามคืนนคร"[221]
พระรามและนางสีดานั่งบนราชบัลลังก์
โดยมีนางเกาสุริยา นางไกยเกษีและนางสมุทรชานั่งอยู่ฝั่งขวา
และพระพรต พระลักษมณ์ พระสัตรุด นั่งอยู่ฝั่งซ้าย
และเหล่าข้าราชบริพารนั่งเฝ้าอยู่ด้านล่างทั้งสองฝั่ง

[221] กรมศิลปากร,103 ปี แห่งการสถาปนากรมศิลปากร, หน้า 44.

ภาพที่ 64 ภาพตัวอย่างลักษณะการถวายสิ่งของ “หนุมานถวายแหวนและผ้าสไบแด่นางสีดา”
หนุมานตั้งเข่าขวา ช้อนมือถวายสิ่งของพร้อมกับเอียงศีรษะเข้าหาที่ประทับนางสีดา
นางสีดา แสดงโดย นางบุนนาค ทรรทรานนท์
หนุมาน แสดงโดย นายกรี วรศะริน

5.2.4 แบบแผนในการรำหน้าพาทย์

การรำหน้าพาทย์มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อบทบาทนางโขน เนื่องจากเป็นช่วงของการแสดงกิริยาอาการต่างๆ ซึ่งกระบวนท่ารำในเพลงหน้าพาทย์นั้น ปรมาจารย์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยได้กำหนดกระบวนท่ารำไว้เป็นแบบแผน ข้อสังเกตประการหนึ่งในการรำของนางโขนคือ ในช่วงของการพากย์ – เจรจา ตัวนางจะร่ายรำแบบใช้บท เพื่อสื่อความรู้สึกนึกคิด ความต้องการ ก่อนลงมือกระทำกิริยาอาการจริงในช่วงของเพลงหน้าพาทย์ ต่อมาเมื่อมีการนำบทร้องเข้ามาผสมในการแสดงโขน ตัวนางโขนจะร่ายรำทำบทตามบทร้อง และแสดงท่ารำตามแบบแผนในเพลงหน้าพาทย์ที่เป็นการแสดงกิริยาอาการตามบทร้องอีกครั้ง อาทิ

"ฉากโรงพิธีขาวชายป่า

- เปิดม่าน –

(ขบวนนางมณโฑ หยุดกลางเวที)

-ร้องร่าย-

ครั้นถึง ยังซึ่ง โรงพิธี นางมณโฑ เทวี ศรีใส

เข้าสู่ ปะรำ อำไพ ตั้งใจ ประกอบ พิธีการ

-ปี่พาทย์ทำเพลงเข้าม่าน-

(นางมณโฑรำออกมาในเพลงเข้าม่าน)

(นางกำนัลและเสนา เข้านั่งประจำที่)

(นางมณโฑขึ้นนั่งบนเตียง)

-ร้องเพลงเชื้อ 2 ชั้น-

โอมอ่าน สัญชีพ มหาเวทย์ อันวิเศษ ยิ่งใหญ่ ไพศาล

เสกน้ำ ทิพย์มนต์ ดลบันดาล สำหรับ ชุบชีวาน อสุรา

-ปี่พาทย์ทำเพลงสาธุการ-

(นางมณโฑรำจนจบกระบวนท่า)"[222]

คำอธิบายที่ขีดเส้นใต้นั้นแสดงให้เห็นถึงการร่ายรำในเพลงหน้าพาทย์ที่มีกระบวนท่าเฉพาะเป็นแบบแผนมาตรฐาน เป็นการทวนความถึงกิจที่นางโขนต้องปฏิบัติตามบทบาทในท้องเรื่องตอนนั้น โดยอาศัยเพลงหน้าพาทย์บรรเลงประกอบการแสดงในลักษณะดังที่กล่าวมา สำหรับบทบาทของตัวนางโขน เพลงหน้าพาทย์ที่นิยมใช้ ได้แก่

1. เพลงสาธุการ ใช้ในการบูชาพระรัตนตรัย และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ก่อนประกอบพิธีสำคัญ

---

[222] สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, สูจิบัตรการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด นางมณโฑหุงน้ำทิพย์ – ศึกทศคีรีวัน ทศคีรีธร , (3 และ 10 มิถุนายน 2555), หน้า 8 – 9.

2. เพลงตระนิมิต ใช้ในการแปลงกาย การชุบคนตายให้ฟื้น หรือการดลบันดาลให้มีปาฏิหาริย์เกิดขึ้น

3. เพลงรัว ใช้ในการสำแดงเดช การแปลงกาย หรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นฉับพลันทันทีทันใด

4. เพลงเชิด ใช้ในการเดินทางระยะไกล และการไปมาอย่างรีบร้อน

5. เพลงเสมอ ใช้ในการเดินทางระยะใกล้

6. เพลงเหาะ ใช้ในการเดินทางไปมาทางอากาศของนางอัปสร

7. เพลงโคมเวียน ใช้ในการเดินทางไปมาของนางอัปสรอย่างเป็นหมู่คณะ

8. เพลงเข้าม่าน ใช้ในการเข้าไปในสถานที่ใดสถานที่หนึ่ง

9. เพลงฉิ่ง ใช้ในการเดินชมสถานที่ การเดินทางแบบนวยนาดกรีดกรายสนุกสนาน ไม่รีบร้อน

10. เพลงเชิดฉิ่ง ใช้ในการเดินทางและการทำพิธีสำคัญ

11. เพลงชุบ ใช้ในการแสดงกิริยาไปมาของนางกำนัล

12. เพลงกราวรำ ใช้ในการแสดงความสำเร็จ ความสนุกสนาน และการเยาะเย้ยฝ่ายตรงข้าม

13. เพลงเร็ว ใช้ในการเดินทางไปมาอย่างรื่นเริงบันเทิงใจหรือรีบเร่ง

14. เพลงโลม ใช้ในการเกี้ยวพาราสีของตัวนางโขนกับตัวโขนผู้ชาย

15. เพลงตระนอน ใช้ในการแสดงกิริยาการนอน

16. เพลงบาทสกุณี ใช้ในการเดินทางไปมาอย่างมีพิธีรีตองของตัวนางโขนสูงศักดิ์ อาทิ พระลักษมี นางสีดา

17. เพลงเชิดนอก ใช้ในการแสดงกิริยาไล่ล่าติดตาม อาทิ หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา หนุมานจับนางเบญกาย เป็นต้น

18. เพลงโอด ใช้ในการแสดงกิริยาร่ำไห้เศร้าโศกแบบอยู่กับที่

19. เพลงทยอย ใช้ในการแสดงกิริยาร่ำไห้เศร้าโศกแบบเคลื่อนที่

20. เพลงกราวใน ใช้ในการแสดงการเดินทาง และตรวจพลของนางยักษ์

ภาพที่ 65 ภาพตัวอย่างท่ารำเพลงหน้าพาทย์ “สาธุการ”[223]

ทำท่านั่งกระดกหลัง หันตัวไปด้านข้าง สองมือทำท่าล่อแก้วข้อมือจรดกัน

ภาพที่ 66 ภาพตัวอย่างท่ารำเพลงหน้าพาทย์ “ตระนิมิต”[224]

ทำท่า “จ่อเพลิงกาฬ” มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงายแขนตึงระดับไหล่

เท้าขวาก้าวหน้า กดไหล่ขวา

[223] ผู้วิจัย, 15 ตุลาคม 2558.

[224] ผู้วิจัย, 15 ตุลาคม 2558.

ภาพที่ 67 ภาพตัวอย่างท่ารำเพลงหน้าพาทย์ “เพลงเชิดฉิ่ง”[225]
ทำท่าป้องหน้า มือซ้ายป้องหน้า มือขวาตั้งวงหงายมือ
ก้าวเท้าขวา เท้าซ้ายกระดกหลัง

ภาพที่ 68 ภาพตัวอย่างท่ารำเพลงหน้าพาทย์ “เพลงเชิดฉิ่ง”[226]
ทำท่าสาวจีบ มือขวาจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงล่าง
ก้าวข้างเท้าขวา เท้าซ้ายกระดกเสี้ยว กดไหล่ซ้าย

[225] ผู้วิจัย, 15 ตุลาคม 2558.

[226] ผู้วิจัย, 15 ตุลาคม 2558.

5.2.5 แบบแผนการรำลงสรงทรงเครื่อง

แบบแผนการรำลงสรงทรงเครื่องเป็นจุดเริ่มต้นของบทบาทนางโขนก่อนที่จะออกไปกระทำกิจสำคัญต่างๆ อาทิ เข้าพิธีอภิเษกสมรส เข้าเฝ้าท้าวพระยามหากษัตริย์ออกเดินทาง หรือประกอบพิธีสำคัญต่างๆ การรำลงสรงทรงเครื่องของนางโขนได้รับอิทธิพลมาจากตัวนางในละครใน ซึ่งบทลงสรงทรงเครื่องเป็นกลอนบทละครที่บรรยายความวิจิตรของเครื่องแต่งกายทุกชิ้นที่รวมทั้งลักษณะการอาบน้ำชำระร่างกายและการสวมใส่เครื่องแต่งกาย โดยแบบแผนการรำลงสรงทรงเครื่องมีที่มาจากกิริยาการอาบน้ำแต่งตัวของคนทั่วไป ดังคำกล่าวของพระยาอนุมานราชธนเกี่ยวกับการอาบน้ำของวิถีชีวิตคนไทย ดังนี้

“สรงน้ำ รดน้ำ อาบน้ำ ถ้าแปลกันตรงๆก็ได้แก่ชำระมลทินของร่างกายด้วยกัน อาบน้ำที่ทำในพิธีประจำชีพของชาวไทยแต่ก่อน ท่านผู้ใหญ่บอกให้ว่ามีเป็น 4 กาละ คือ

1. อาบเมื่อปลงผมไฟ เพื่อล้างผมโกนที่ติดหัว
2. อาบเมื่อโกนจุก เพื่อล้างผมที่ติดหัวเหมือนกัน
3. อาบน้ำแต่งงานสมรส เพื่อทำตัวให้สะอาดเตรียมเข้าหอ
4. อาบเมื่อตาย เพื่อทำศพให้สะอาดเตรียมขึ้นไปไหว้พระจุฬามณีเจดีย์”[227]

นอกจากนี้ ในราชสำนักไทยมีการประกอบพระราชพิธีลงสรงสำหรับยุวกษัตริย์ และพิธีลงสรงมูรธาภิเษก เพื่อให้กษัตริย์สรงน้ำก่อนประกอบพระราชพิธีที่สำคัญต่างๆ สะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของการอาบน้ำที่มีต่อวิถีชีวิตของคนไทยทุกสังคมทุกชนชั้น และเป็นกิจวัตรสำคัญที่ต้องกระทำก่อนเริ่มประกอบกิจสำคัญต่างๆเพื่อให้ร่างกายมีความบริสุทธิ์สะอาด ทำให้มีความรู้สึกสบายตัว ก่อนที่จะแต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายอันงามวิจิตร เพื่อเตรียมความพร้อมให้ทั้งร่างกายและจิตใจก่อนออกไปประกอบกิจอื่นที่สำคัญต่อไป

บทลงสรงทรงเครื่องเป็นบทที่มีความสำคัญทั้งในเชิงวรรณศิลป์และนาฏยศิลป์ ในเชิงวรรณศิลป์ บทลงสรงทรงเครื่องเป็นบทที่ประกอบด้วยคำศัพท์ที่เกี่ยวกับวิธีสรงน้ำ เครื่องสรง น้ำหอมน้ำปรุง และเครื่องประทินผิวกายต่างๆ ศิราภรณ์ (เครื่องประดับศีรษะ) พัสตราภรณ์ (เครื่องนุ่งห่ม) ถนิมพิมพาภรณ์ (เครื่องประดับกาย) ซึ่งมีที่มาจากเครื่องทรงของ

---

[227] พระยาอนุมานราชธน, ประเพณีไทยเกี่ยวกับเทศกาลสงกรานต์ (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์กรมการศาสนา, ม.ป.ป.), หน้า 167.

พระมหากษัตริย์ รวมทั้งการอธิบายวัสดุ ลวดลาย กรรมวิธีการประดิษฐ์ สีสัน ขนาด และรูปทรงของเครื่องแต่งกาย รวมทั้งการสวมใส่เครื่องแต่งกายแต่ละชิ้นส่วนอย่างประณีต การเลือกสรรถ้อยคำที่ใช้บรรจุเป็นกลอนบทละครมีความไพเราะ มีสัมผัสทั้งสัมผัสสระสัมผัสอักษร และมีความคล้องจองสัมพันธ์กัน ในด้านนาฏยศิลป์ บทลงสรงทรงเครื่องมีความสำคัญต่อการบรรจุกระบวนท่าที่เป็นแบบแผน มีการเรียงร้อยท่าให้เชื่อมโยง สื่อความหมายการลงสรงทรงเครื่องของกษัตริย์และตัวเอกที่บ่งบอกชนชั้น ลักษณะการแต่งกาย ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นท่าอวดฝีมือและชั้นเชิงในการร่ายรำของผู้แสดง รวมทั้งเชื่อมโยงเรื่องราวว่าเมื่อหลังเสร็จสิ้นกระบวนการลงสรงทรงเครื่องแล้ว ตัวโขนกำลังจะไปประกอบกิจสิ่งใดต่อไป

การแสดงบทลงสรงทรงเครื่องของตัวนางโขนปรากฏในการแสดงโขนหลายตอน โดยส่วนใหญ่จะเป็นบทบาทของนางเอกและนางตัวเอกที่จะต้องลงสรงทรงเครื่องก่อนประกอบพิธีสำคัญหรือออกเดินทางต่อไป อาทิ นางสีดาลงสรงทรงเครื่องก่อนเข้าพิธีลุยไฟ นางมณโฑลงสรงทรงเครื่องก่อนเข้าพิธีหุงน้ำทิพย์ หรือพระอุมาลงสรงทรงเครื่องในตอนที่พระอิศวรประทานพระอุมาให้แก่ทศกัณฐ์ (ตอน อุมามเหศวร) เป็นต้น โดยแบบแผนการลงทรงสรงเครื่องของตัวนางโขนนั้นขึ้นอยู่กับการบรรจุบทร้อง ตามลักษณะดังนี้

1) ขั้นตอนการลงสรง จะต้องร่ายรำท่าสรงน้ำ ซึ่งมีทั้งแบบสุหร่าย (ฝักบัวอาบน้ำ) ใช้วิธีไขน้ำจากท่าสุหร่ายและยืนรำ และแบบตักน้ำจากขันสาคร (ตักน้ำและนั่งรำบนเตียงในห้องสรง)

2) ขั้นตอนการทรงสุคนธ์ (การประพรมด้วยเครื่องหอม) เป็นขั้นตอนการประพรมเครื่องหอมให้แก่ผิวกาย โดยปกติจะรำบนเตียงเสมอ

3) ขั้นตอนการแต่งกาย เป็นขั้นตอนในการสวมเครื่องแต่งกาย โดยส่วนใหญ่บทร้องเริ่มจากเครื่องนุ่งห่ม อาทิ สไบ ผ้านุ่ง นวมนาง เป็นต้น แล้วต่อด้วยการสวมเครื่องประดับและศิราภรณ์ อาทิ จี้นาง เข็มขัด สร้อยสะอิ้ง สังวาล พาหุรัด ธำมรงค์ กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้าต่างๆ มงกุฎ รัดเกล้า และเครื่องประดับศีรษะชนิดต่างๆ เป็นต้น โดยปกติสามารถนั่งรำหรือยืนรำได้แล้วแต่ความเหมาะสม

ขั้นตอนทั้ง 3 ประการข้างต้น อาจมีครบถ้วนทั้งหมดหรือไม่ก็ได้ แต่จะต้องมีขั้นตอนที่ 3 ขั้นตอนการแต่งกาย สำหรับแสดงอยู่เสมอ บทลงสรงทรงเครื่องของตัวนางส่วนใหญ่ใช้เพลงหน้าพาทย์แสดงกิริยาการเข้ามาที่ห้องลงสรงทรงเครื่อง อาทิ เพลงเสมอ เพลงต้น

เข้าม่าน ฯลฯ ขับร้องและบรรเลงเพลงชมตลาดเพื่อร่ายรำขั้นตอนการทรงเครื่อง และอาจต่อด้วยบทร้องในเพลงอื่นๆเพื่อบอกกิจที่ผู้ลงสรงทรงเครื่องจะไปกระทำในลำดับต่อไป แล้วจบด้วยเพลงหน้าพาทย์ที่แสดงการเดินทางไปของตัวโขน อาทิ เพลงเร็ว – ลา เป็นต้น

อนึ่ง ในการรำลงสรงทรงเครื่องของตัวนางโขนที่เป็นนางกษัตริย์ อาจจะมีนางกำนัลคอยช่วยขัดสีฉวีวรรณหรือส่งอุปกรณ์ต่างๆในระหว่างการลงสรง รวมทั้งตามเสด็จเมื่อเสร็จสิ้นการลงสรงทรงเครื่องไปยังสถานที่อื่นด้วย ดังบทลงสรงของนางสีดา ดังนี้

บทร้อง “สีดาทรงเครื่อง”

ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ

ร้องเพลงชมตลาด

ทรงสุคนธ์ปนทองชมพูนุท ดูผ่องผุดงามเลิศเฉิดฉาย
ทรงภูษาสุวรรณพรรณราย สไบตาดพาดกายนางเทวี
ทองกรช้อนสวมข้อพระหัตถ์ ประดับพลอยเพชรรัตน์จรัสศรี
ธำมรงค์ลงยาราชาวดี เศียรประดับมงกุฎมณีพรายพรรณ

ร้องรื้อร่าย

ตรัสชวนนารีตรีชฎา กัลยาย่างเยื้องผายผัน
พร้อมฝูงสุรางค์นางกำนัล จรจรัลออกจากอุทยาน

ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว-ลา[228]

[228] ผุสดี หลิมสกุล, รำเดี่ยวแบบมาตรฐานตัวนาง พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549), หน้า 57.

ภาพที่ 69 ภาพตัวอย่างการทรงสุคนธ์ของนางสีดา ในการแสดงชุด สีดาทรงเครื่อง[229]
อยู่ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ลีดาลุยไฟ
ท่า “ทรงสุคนธ์ปนทอง”
นางสีดานั่งคุกเข่าบนเตียงหันเข้าหาพานเครื่องพระสำอาง ทำท่าเทน้ำหอมลงบนฝ่ามือ
แล้วประพรมน้ำหอมที่แขนทั้งสองข้าง
แสดงแบบนางสีดา โดย รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล

[229] เรื่องเดียวกัน, หน้า 61.

ภาพที่ 70 ภาพตัวอย่างท่าห่มผ้าสไบของนางสีดา ในการแสดงชุด สีดาทรงเครื่อง[230]
อยู่ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ลีดาลุยไฟ
ท่า “สไบตาดพาดกาย”
นางสีดาม้วนมือขวาจีบหงายที่ไหล่ซ้าย มือซ้ายจีบส่งหลัง ก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า
แสดงลักษณะของท่า “ห่มสไบ”
แสดงแบบนางสีดา โดย รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล

[230] เรื่องเดียวกัน, หน้า 63.

ภาพที่ 71 ภาพตัวอย่างการท่า “ธำมรงค์” (สวมแหวน) ของนางสีดาในการแสดงชุด สีดาทรงเครื่อง[231]

ท่า”ลงยา”

อยู่ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ลีดาลุยไฟ

นางสีดายืนเหลื่อมเท้าซ้าย เฉียงตัวไปด้านขวา ตั้งมือขวาระดับอกข้างหน้า

มือซ้ายแตะที่นิ้วมือขวา ในลักษณะของการสวมแหวน

แสดงแบบนางสีดา โดย รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล

[231] เรื่องเดียวกัน, หน้า 66.

ภาพที่ 72 ภาพตัวอย่าง”ท่าทรงมงกุฎ”ของนางสีดา ในการแสดงชุด สีดาทรงเครื่อง[232]
อยู่ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ลีดาลุยไฟ
ท่า ”เศียรประดับมงกุฎมณี”
นางสีดาก้าวซ้าย กระดกเท้าขวา สองมือทำท่าพรหมสี่หน้า เอียงศีรษะด้านขวา
ในลักษณะของการทรงมงกุฎ เพื่อแสดงท่าที่สื่อถึงศิราภรณ์ของนางสีดา
แสดงแบบนางสีดา โดย รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล

5.2.6 แบบแผนการแปลงกาย

การแปลงกายของนางโขนเป็นอีกหนึ่งแบบแผนการแสดงที่สำคัญยิ่ง เนื่องจากตัวนางในการแสดงโขนประเภทนางยักษ์และนางอมนุษย์บางตนมีอิทธิฤทธิ์ในการแปลงกายได้ โดยมีวัตถุประสงค์ในการแปลงกายที่แตกต่างกัน ซึ่งผู้วิจัยได้สรุปเป็นตารางแสดงบทบาทนางโขนกับวัตถุประสงค์ในการแปลงกาย ดังนี้

[232] เรื่องเดียวกัน, หน้า 67.

ตารางที่ 18 ตารางแสดงบทบาทนางโขนกับวัตถุประสงค์ในการแปลงกาย
ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อนางโขน	บทบาทที่แปลงกาย	วัตถุประสงค์ในการแปลงกาย
1. นางสำมนักขา	นางงาม	แปลงเพื่อให้ตนเองมีรูปลักษณ์ที่สวยงามอย่างนางมนุษย์ เพื่อเข้าไปยั่วยวนพระราม
2. นางเบญกาย	นางสีดา	ได้รับพระราชบัญชาจากทศกัณฐ์ให้แปลงเป็นนางสีดาทำตายลอยน้ำไปติดท่าสรงของพระราม เพื่อให้พระรามคิดว่านางสีดาตายแล้วและจะได้ยกทัพกลับไป
3. นางกากนาสูร	กา	ครั้งที่ 1 เพื่อไปโฉบข้าวทิพย์ในพิธีขอบุตรของท้าวทศรถ ณ กรุงอโยธยา มาให้นางมณโฑเสวย แล้วเกิดทรงพระครรภ์เป็นนางสีดา ครั้งที่ 2 เพื่อทำลายพิธีบำเพ็ญตบะของเหล่าฤาษีตามพระราชบัญชาของทศกัณฐ์เพื่อมิให้เหล่าฤาษีมีตบะแก่กล้าและอาจแข็งข้อในภายหลัง
4. นางอดูล	นางมนุษย์ (นางกำนัล)	เกิดจากความเจ็บแค้นพระรามที่สังหารเผ่าพันธุ์ยักษ์จนแทบหมดสิ้น จึงแปลงเป็นนางกำนัลรบเร้าให้นางสีดาวาดรูปทศกัณฐ์แล้วเข้าสิงรูปให้ลบไม่ออก เมื่อพระรามมาพบเข้า เกิดเข้าพระทัยผิดคิดว่านางสีดามีใจให้แก่ทศกัณฐ์จึงสั่งให้พระลักษมณ์นำนางสีดาไปประหารชีวิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ชื่อนางโขน	บทบาทที่แปลงกาย	วัตถุประสงค์ในการแปลงกาย
5. นางนาค	นางมนุษย์	แปลงกายเพื่อมาหาคู่ครอง แต่เมื่อไม่พบชายใด กลับไปพบงูดิน ก็คืนร่างเดิมเพื่อไปสมจรกับงูดิน

จากตารางข้างต้นชี้ให้เห็นว่า การแปลงกายของนางโขนเป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่มีกลอุบายแฝงอยู่เสมอ ทั้งที่เป็นความต้องการของตัวนางโขนเองหรือการได้รับคำสั่งให้แปลงกาย ก็ตาม สำหรับขั้นตอนการแปลงกายของนางโขนนั้นมีลักษณะเดียวกัน ดังนี้

1. มีบทร้องที่แสดงสาเหตุของการแปลงกาย รวมทั้งการสำรวมจิตในการแปลงกายของตัวนางโขน ตัวนางโขนรำใช้บทตามคำร้อง

2. รำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต หรือรัว โดยมีกระบวนท่าที่เป็นแบบแผน

3. ตัวนางโขนตัวจริงหลบเข้าฉาก แล้วตัวนางแปลงวิ่งสวนออกมาในทันที แล้วร่ายรำทำบทต่อไป

ตัวอย่างบทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด สีดาหาย (ตอนนางสำมนักขาแปลงเป็นนางงาม)[233]

- ร้องร่าย –

ยิ่งคิดยิ่งพิศวาสกลุ้ม รสรักรึงรุมดังเพลิงไหม้
สุดจะระงับบังคับใจ ก็ร่ายเวทย์แปลงไปในฉับพลัน”

- ปี่พาทย์บรรเลงเพลงตระนิมิต –

[233] กรมศิลปากร, บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด สีดาหาย, 2555. (เอกสารไม่ตีพิมพ์)

ภาพที่ 73 ภาพนางสำมนักขารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต[234]
เพื่อแปลงกายเป็นสาวงามมายั่วยวนพระราม ในการแสดงโขนหน้าจอ ชุด สีดาหาย
การแสดงมหรสพโดยกรมศิลปากร เนื่องในงานพระราชทานเพลิงพระศพ
สมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี
ณ เวทีที่ 1 ด้านสะพานพระปิ่นเกล้า มณฑลพิธีท้องสนามหลวง 9 เมษายน 2555

[234] ผู้วิจัย, 9 เมษายน 2555.

ภาพที่ 74 ภาพนางสำมนักขาแปลงเป็นนางงามเข้ามาเกี้ยวพาราสีพระราม[235]
ในการแสดงโขนหน้าจอ ชุด สีดาหาย
การแสดงมหรสพโดยกรมศิลปากร เนื่องในงานพระราชทานเพลิงพระศพ
สมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี
ณ เวทีที่ 1 ด้านสะพานพระปิ่นเกล้า มณฑลพิธีท้องสนามหลวง 9 เมษายน 2555

5.2.7 แบบแผนการใช้อาวุธและการรบ

แบบแผนการใช้อาวุธของนางโขน เป็นบทบาทที่พบได้น้อยมาก สำหรับตัวนางโขนที่มีบทบาทสำคัญที่ผู้วิจัยศึกษาและขอยกมากล่าวถึงในที่นี้คือ นางสำมนักขา ซึ่งจัดอยู่ในประเภท นางยักษ์ อาวุธประจำตัวคือ กระบองยักษ์

ลักษณะของกระบองยักษ์ในการแสดงโขน แบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนตัวกระบองและด้ามจับ ทั้งสองส่วนจะทำจากไม้ ส่วนของตัวกระบองจะทำเป็นเกลียวรอบตัวกระบอง ปลายยอดของกระบองจะทำเป็นยอดแหลม ส่วนด้ามจะมีฐานรองรับตัวกระบองกลึงเป็นฐานกลม และต่อด้วยส่วนที่เป็นด้ามสำหรับจับกลึงเป็นแท่งยาวป่องตรงกลาง ปลายทำเป็นยอดแหลม เพิ่มความสวยงามด้วยการทาสีเงินที่ตัวกระบอง และทาสีดำหรือสีแดงที่ตัวด้ามจับ

[235] ผู้วิจัย, 9 เมษายน 2555.

ทาสีทองที่ปลายยอดกระบอง ฐานที่รองรับกระบอง และปลายด้ามจับ อาจมีการประดับกระจกเกรียบสีขาวหรือหลากสีเพื่อเพิ่มความสวยงามยิ่งขึ้น

ภาพที่ 75 ภาพกระบองยักษ์[236]

วิธีการจับอาวุธประเภทกระบองยักษ์ แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่

1) วิธีการจับกระบองในลักษณะกระบองตั้ง

วิธีจับกระบองจะใช้มือข้างขวาเป็นหลัก ใช้มือจับส่วนด้ามจับ กำมือรอบด้ามจับ ตั้งนิ้วหัวแม่มือขึ้นดันส่วนฐานรองรับกระบอง ดังนี้

[236]ผู้วิจัย, 27 ตุลาคม 2558.

ภาพที่ 76 ภาพวิธีการจับกระบองในลักษณะตั้งกระบองขึ้น[237]

2) วิธีการจับกระบองในลักษณะการหงายกระบอง

วิธีการจับกระบองในลักษณะหงายกระบอง ปฏิบัติโดยหงายมือ และหักข้อมือลง จับกระบองโดยใช้นิ้วชี้กับนิ้วกลางคีบส่วนด้ามของกระบองให้ส่วนยอดของกระบองชี้ลงพื้น ตั้งหัวแม่มือขึ้นดันส่วนด้ามของกระบอง ดังภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

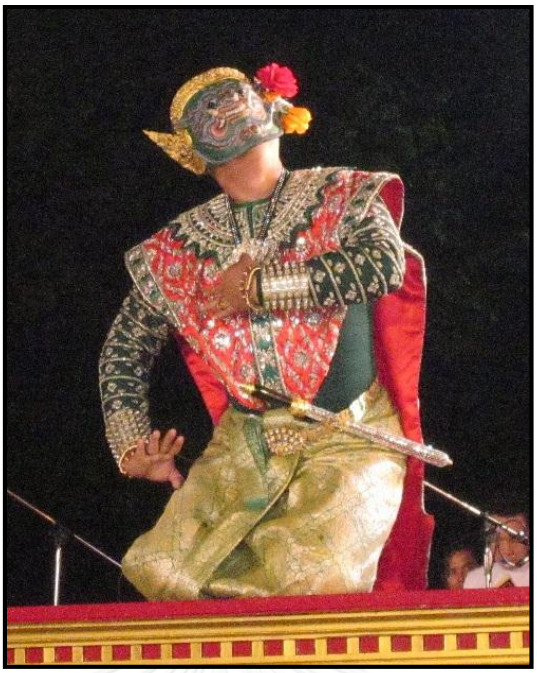
[237] ผู้วิจัย, 27 ตุลาคม 2558.

ภาพที่ 77 ภาพการจับกระบองในลักษณะหงายกระบอง[238]

สำหรับแบบแผนการใช้อาวุธในการต่อสู้ของตัวนางโขน บทบาทการรบสำหรับนางโขนมีอยู่เป็นจำนวนน้อยมาก ส่วนใหญ่บทบาทการรบจะอยู่กับตัวโขนที่เป็นตัวพระ ตัวยักษ์ และตัวลิง เป็นหลัก นางโขนที่มีบทรบได้แก่ นางสำมนักขา นางอากาศตะไล นางอัศมูขี แต่ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างเฉพาะบทบาทตัวนางที่มีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่อง ดังจะยกตัวอย่างการใช้อาวุธของนางสำมนักขา ดังนี้

กระบองยักษ์ถือเป็นอาวุธประจำตัว เมื่อไม่ได้ชักออกมาต่อสู้จะเหน็บติดตัวในลักษณะเฉียง 45 องศา บริเวณเอวด้านซ้าย

[238]ผู้วิจัย, 27 ตุลาคม 2558.



ภาพที่ 78 ภาพแสดงการเหน็บกระบองยักษ์ของนางสำมนักขา[239]
ในการแสดงโขนหน้าจอ ชุด สีดาหาย
การแสดงมหรสพโดยกรมศิลปากร เนื่องในงานพระราชทานเพลิงพระศพ
สมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี
ณ เวทีที่ 1 ด้านสะพานพระปิ่นเกล้า มณฑลพิธีท้องสนามหลวง 9 เมษายน 2555

เมื่อมีการต่อสู้จึงใช้มือขวาชักกระบองออกมาใช้ต่อสู้ในกระบวนท่ารบ ในการรบของนางสำมนักขา เป็นการต่อสู้ตัวต่อตัวกับพระลักษมณ์ ซึ่งการต่อสู้ครั้งนี้ไม่ได้เป็นการตั้งใจมารบ ดังนั้น กระบวนรบจึงมีเพียงไม่กี่ท่า โดยมีกระบวนรบดังนี้

1. <u>ฉายพระขรรค์</u>

การฉายพระขรรค์ คือการจับพระขรรค์ในลักษณะตั้งวง โดยหันหน้าเข้าหาคู่ต่อสู้ แล้วขยับหันด้านข้างให้คู่ต่อสู้ มือจับพระขรรค์ในลักษณะตั้ง หักข้อมือเข้าหาลำตัว เป็นท่าที่เตรียมเข้าต่อสู้

[239] ผู้วิจัย, 9 เมษายน 2558.

2. เงื้อพระขรรค์

การเงื้อพระขรรค์ คือการจับพระขรรค์ในลักษณะตั้ง หงายมือ กางแขนออกไปด้านข้างลำตัว ตึงแขน หันหน้าเข้าหาคู่ต่อสู้

3. ตี 4 ครั้ง

ตี หมายถึง การใช้อาวุธกระทบกันกับคู่ต่อสู้ในลักษณะกากบาท จับอาวุธในลักษณะหงายมือแล้วส่งมือขึ้นไปเหนือศีรษะ โดยให้ปลายอาวุธเฉียงไปทางขวา แล้วกลับมือใช้อาวุธกระทบกันกับคู่ต่อสู้ในลักษณะกากบาทให้ปลายอาวุธเฉียงไปทางซ้าย มือจับอาวุธในลักษณะ ตั้งข้อมือและหักข้อมือขึ้น นับการตีนี้เป็น 2 ครั้ง แล้วสลับที่กับคู่ต่อสู้ทำตามกระบวนการนี้อีก 2 ครั้ง

4. ทำท่าจับ

ท่าจับคือ กระบวนท่ารบในการแสดงโขน โดยมากจะใช้จับ 2 ในการรบ ลักษณะของท่าจับ 2 คือ ตัวโขนหันหน้าเข้าหากัน จับอาวุธของอีกฝ่ายโดยจับอาวุธระดับวงบนให้ปลายอาวุธเฉียงลงพื้นทางด้านซ้าย 45 องศา จากนั้นถอนเท้ากลับตัว ย่อเหลี่ยมพร้อมกับพลิกอาวุธตั้งขึ้นให้ปลายอาวุธชี้ขึ้นเฉียงไปด้านขวา 45 องศา จากนั้นถอนเท้ากลับตัวย่อเหลี่ยม กลับอาวุธให้มีลักษณะเหมือนกับการจับครั้งแรก จากนั้นเก็บเท้าแล้วก้าวลงย่อเหลี่ยม กลับอาวุธให้มีลักษณะเหมือนการจับอาวุธครั้งที่สอง

5. ตีออก

ตีออก คือ การที่ตัวโขนแยกออกจากกันหลังจากหมดกระบวนรบที่ 1 เพื่อเตรียมเข้าสู่กระบวนรบต่อไป การตีออกปฏิบัติโดยตัวโขนกลับตัว โดยตัวโขนหันหน้าเข้าหากัน เงื้อกระบองแล้วตีสลับซ้ายขวาด้วยความเร็ว พร้อมกับเก็บเท้าแยกออกจากกัน แล้วตวัดกระบองลงด้านล่างข้างลำตัว ให้ปลายอาวุธกระทบกันแล้วกลับขึ้นมาดีด้านบนอีกครั้ง

6. กระทืบกลับ

ตัวโขนกลับตัว เงื้อกระบอง ก้าวเท้าเข้าหาคู่ต่อสู้ แล้วกระทืบเท้าเป็นจังหวะ 1-2-3 ก้าวเท้าไปในทิศทางตรงข้าม แล้วหมุนตัวออกจากคู่ต่อสู้

7. ตีพลาด

ตีพลาดคือ ท่าที่บอกลักษณะของการพลาดท่าเสียทีในการรบของตัวโขน การตีพลาด จะเริ่มกระบวนการตั้งแต่ฉายพระขรรค์ เงื้อพระขรรค์ เหมือนจะตี แต่อาวุธไม่กระทบกัน แล้วยกแขนที่ถืออาวุธขึ้นในลักษณะตั้งวงบนให้ส่วนของข้อมือและปลายแขนสัมผัสกัน แล้วตี 1 ครั้ง จากนั้นกลับตัวตีพลาดอีก 1 ครั้ง จากนั้นจะถูกพระลักษมณ์ถีบล้มลง และกระบองจะกระเด็นหลุดจากมือ

กระบวนการรบที่สำคัญของตัวนางโขนที่สำคัญอีกหนึ่งตัวคือ นางอากาศตะไล ซึ่งมีกระบวนท่ารบระหว่างยักษ์และลิง มีการใช้อาวุธหลายชนิด มีการขึ้นลอยที่ถือว่าเป็นการขึ้นลอยพิเศษ แต่เนื่องจากตัวนางอากาศตะไลเป็นนางยักษ์ที่มีทั้งความเป็นหญิงและความเข้มแข็งแบบชาย หากแต่เป็นตัวนางโขนที่ไม่ได้เป็นตัวหลักที่ผู้วิจัยศึกษา จึงขอกล่าวถึงเฉพาะนางสำมนักขาเท่านั้น

5.2.8 แบบแผนการเกี้ยวพาราสี

แบบแผนการเกี้ยวพาราสีเป็นการแสดงบทบาทที่สำคัญประการหนึ่งระหว่างนางโขนกับตัวโขนผู้ชาย เนื่องจากเป็นบทบาทที่นางโขนมีความสำคัญในการแสดง มีกระบวนท่าที่เป็นแบบแผนเฉพาะ มีการแสดงอารมณ์ความรู้สึกและการแสดงกิริยาท่าทางตามแบบอิสตรี และภายหลังขั้นตอนการเกี้ยวพาราสีจะเกิดเหตุการณ์สืบเนื่องต่อไปให้กับการแสดงโขน ซึ่งจากการศึกษา ผู้วิจัยค้นพบบทบาทการเกี้ยวพาราสีระหว่างตัวนางโขนกับตัวโขนผู้ชาย รวมทั้งผลสืบเนื่องหลังจากการเกี้ยวพาราสีไว้เป็นตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 19 ตารางแสดงบทบาทการเกี้ยวพาราสีระหว่างตัวนางโขนกับตัวโขนผู้ชายและผลสืบเนื่องหลังจากการเกี้ยวพาราสี

ที่มา : ผู้วิจัย

คู่เกี้ยวพาราสี	**การแสดงโขนชุด/ตอน**	**ผลสืบเนื่องหลังจากการเกี้ยวพาราสี**
1. พระรามเกี้ยวนางสีดา	สีดาลุยไฟ/ปราบบรรลัยกัลป์	พระรามและนางสีดากลับมาครองคู่กันอีกครั้งหลังจากนางสีดาได้พิสูจน์ความบริสุทธิ์ของตนผ่านพิธีลุยไฟ
2. พาลีเกี้ยวนางดารา	พาลีเกี้ยวนางดารา	ผิดคำสัตย์กับพระอิศวรที่ฝากนางดารามาให้สุครีพ ผู้เป็นน้องชาย
3. พาลีเกี้ยวนางมณโฑ	กำเนิดองคต	เกิดการทะเลาะวิวาทและสู้รบกับทศกัณฐ์ ผู้ที่รับนางมณโฑมาเป็นมเหสีแทนพระอุมา ต่อมานางมณโฑให้กำเนิดองคต พาลี ผ่าท้องนางมณโฑนำบุตรชายมาฝากใส่ท้องแพะไว้ แล้วนำนางมณโฑไปคืนแก่ทศกัณฐ์
4. ทศกัณฐ์เกี้ยวนางมณโฑ	หุงน้ำทิพย์	นางมณโฑช่วยทศกัณฐ์ประกอบพิธีหุงน้ำทิพย์เพื่อชุบชีวิตไพร่พลยักษ์ให้พื้นคืนเป็นกองทัพอสูร
5. ทศกัณฐ์เกี้ยวนางสีดา (นางเบญกายแปลง)	นางลอย	นางเบญกายคืนร่าง ทศกัณฐ์เห็นว่าเป็นนางเบญกายแปลงก็แสดงความเก้อเขิน และสั่งให้นางเบญกายแปลงเป็นสีดาไปลวงพระรามเพื่อตัดศึก
6. ทศกัณฐ์เกี้ยวนางสีดา	ในสวนขวัญ/สีดาผูกศอ	นางสีดาเจ็บช้ำน้ำใจ กล่าวบริภาษทศกัณฐ์โดยเปรียบเทียบกับไม้คด หลังจากนั้น นางสีดาเกิดความอายจึงคิดผูกศอเพื่อฆ่าตัวตาย แต่หนุมานมาช่วยนางไว้ได้ทัน
7. หนุมานเกี้ยวนางบุษมาลี	หนุมานได้นางบุษมาลี	หลังจากเป็นภรรยาของหนุมาน หนุมานช่วยแก้คำสาปให้นางบุษมาลีโยนนางกลับคืนสู่สวรรค์ชั้นดาวดึงส์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คู่เกี้ยวพาราสี	การแสดงโขนชุด/ตอน	ผลสืบเนื่องหลังจากการเกี้ยวพาราสี
8. หนุมานเกี้ยวนางสุพรรณมัจฉา	จองถนน	นางสุพรรณมัจฉาสั่งให้บริวารปลาเอาหินไปช่วยฝ่ายพระรามจองถนนดังเดิม และนางให้กำเนิดบุตรชายที่เกิดแต่หนุมาน ชื่อ มัจฉานุ
9.หนุมานเกี้ยวนางเบญกาย	นางลอย	หนุมานพานางเบญกายมาส่งคืนเพื่อกลับกรุงลงกา ต่อมานางเบญกายให้กำเนิดบุตรชายชื่อ อสุรผัด
10. หนุมานเกี้ยว นางวานรินทร์	ศึกวิรุณจำบัง	หนุมานได้บอกที่ซ่อนตัวของวิรุณจำบังให้แก่หนุมาน นั่นคือทะเลสีทันดร เพื่อให้หนุมานตามไปสังหารวิรุณจำบังได้สำเร็จ หลังจากนั้นหนุมานช่วยให้นางวานรินทร์พ้นคำสาปและขว้างนางกลับคืนสู่สรวงสวรรค์
11. นางสำมนักขาเกี้ยวพระราม ,พระลักษณ์	สำมนักขาหึง	พระรามและพระลักษมณ์ต่างพากันปฏิเสธนางสำมนักขาแปลง นางโกรธและหึงเมื่อเห็นนางสีดา จึงเข้าทำร้ายนางสีดา พระรามและพระลักษมณ์จึงปกป้องและทำร้ายนางสำมนักขา นางสำมนักขาพยาบาทจึงไปทูลยุยงพระเชษฐาของ นางรวมทั้งทศกัณฐ์ให้มาลักนางสีดาไปเป็นมเหสี จนกลายเป็นชนวนศึกระหว่างฝ่ายพลับพลากับฝ่ายลงกา
12. ฤาษีแดงเกี้ยวนางสีดา	ลักสีดา	นางสีดาปฏิเสธฤาษีแดง ฤาษีแดงจึงลักนางสีดาไปยังกรุงลงกาในระหว่างที่พระรามและพระลักษมณ์หลงกลอุบายตามกวางทองไป
13. นางอรุณวดีเกี้ยวฤาษีกไลโกษ	กไลโกษหลงรส	ตบะที่ฤาษีกไลโกษบำเพ็ญไว้ถูกทำลายสิ้น ฝนฟ้าในเมืองพัทวิสัยจึงกลับตกต้องตามฤดูกาลอีกครั้ง

คู่เกี้ยวพาราสี	การแสดงโขนชุด/ตอน	ผลสืบเนื่องหลังจากการเกี้ยวพาราสี
14. หนุมานเข้าห้องนางสุวรรณกันยุมา	หนุมานครองเมือง	หนุมานได้นางสุวรรณกันยุมาเป็นชายาอีกคนหนึ่ง เป็นเหตุให้นางเบญกายเกิดความหึงหวงและเกิดการทะเลาะวิวาทกันขึ้น

ข้อมูลจากตารางข้างต้นชี้ให้เห็นว่า การเกี้ยวพาราสีของนางโขนกับตัวโขนผู้ชายนั้นมิได้เป็นไปเพียงความรักใคร่ตามวิสัยปุถุชนเท่านั้น หากแต่เป็นการให้กำเนิดตัวโขนที่จะมีบทบาทในภายภาคหน้า เป็นการแก้คำสาป เป็นวิธีการสืบทราบข้อมูลและหาแนวทางแก้ไขเพื่อช่วยเหลือพลับพลาให้มีชัยเหนือฝ่ายลงกา นางโขนจึงมีส่วนสำคัญยิ่งต่อการช่วยเหลือฝ่ายพลับพลาให้สามารถเข้าใจกลศึกและหาทางแก้ไขให้พระรามสามารถยกกองทัพมายังกรุงลงกาได้สำเร็จและช่วงชิงนางสีดาคืนจนได้ในที่สุด

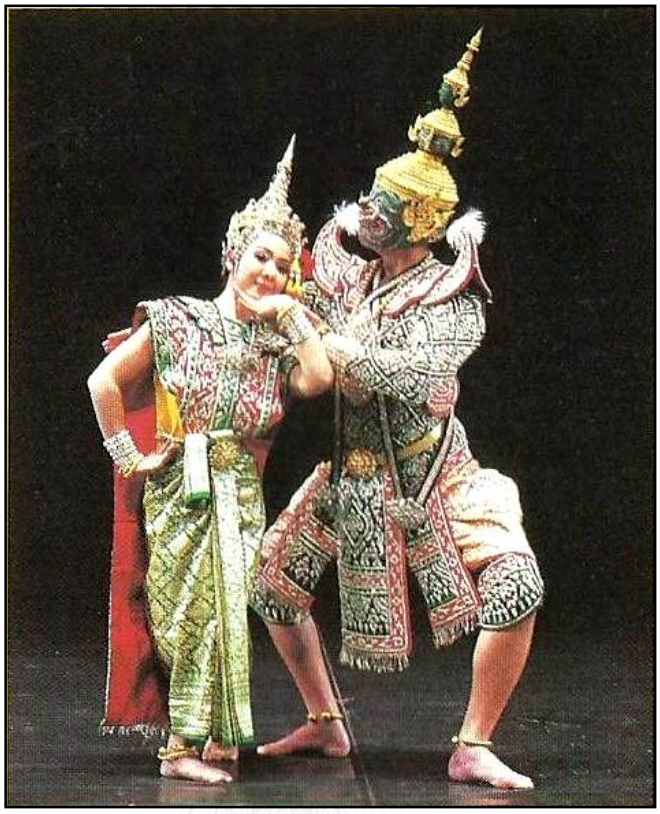
แบบแผนการเกี้ยวพาราสีของตัวนางกับตัวโขนผู้ชายในการแสดงโขนประกอบด้วยขั้นตอนจำนวน 4 ขั้นตอน ดังนี้

1) การชมโฉม เป็นการชมโฉมของความงดงามของผู้เกี้ยวที่มีต่อผู้ถูกเกี้ยว โดยส่วนใหญ่จะเป็นฝ่ายตัวโขนผู้ชายชมโฉมนางโขน เพื่อให้อีกฝ่ายหนึ่งเกิดความพึงพอใจ และ ผ่อนคลายเขินอายของตัวนางโขน

2) การพูดสัพยอกหยอกล้อ เป็นการแสดงความใกล้ชิดสนิทสนม ดูท่าทีของอีกฝ่ายหนึ่งว่าจะมีใจให้กับตนหรือไม่

3) การเล้าโลม เป็นการแสดงท่าทางสัมผัสเนื้อตัวของอีกฝ่ายหนึ่ง โดยปกติฝ่ายนางโขนจะแสดงกิริยาเขินอายและปัดป้อง

4) การประดิพัทธ์ เป็นขั้นตอนที่นางโขนและตัวโขนผู้ชายได้ครองคู่กันในที่สุด คู่เกี้ยวพาราสีจะร่ายรำในเพลงหน้าพาทย์โลมหรือตระนอน เพื่อสื่อถึงการประดิพัทธ์สำเร็จตามความมุ่งหวังของผู้เกี้ยว



ภาพที่ 79 : ภาพลักษณะการเกี้ยวพาราสีระหว่างทศกัณฐ์เกี้ยวนางสีดา (นางเบญกายแปลง)[240]
ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด นางลอย ณ โรงละครแห่งชาติ
แสดงให้เห็นถึงลักษณะของการยืนเกี้ยวระหว่างตัวนางโขนกับยักษ์
นางสีดา แสดงโดย นางนาฏยา รัตนศึกษา
ทศกัณฐ์ แสดงโดย นายเภตรา ศรีวรานนท์

[240] สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร, สูจิบัตรการแสดงโขนชุด นางลอย (กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2544), หน้า 11.

ภาพที่ 80 ภาพลักษณะการเกี้ยวพาราสีระหว่างทศกัณฐ์เกี้ยวนางมณโฑ[241]
ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด หุงน้ำทิพย์ ณ โรงละครแห่งชาติ
แสดงให้เห็นถึงลักษณะของการนั่งเกี้ยวระหว่างตัวนางโขนกับยักษ์ (ในปราสาทราชวัง)
นางมณโฑ แสดงโดย นางสาวภวินี เดชสุภา
ทศกัณฐ์ แสดงโดย นายวัชรวัน ธนะพัฒน์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[241] กรมศิลปากร, สูจิบัตรการแสดงโขนชุด นางมณโฑหุงน้ำทิพย์ – ศึกทศคีรีวัน ทศคีรีธร , หน้าปกใน.

ภาพที่ 81 ภาพลักษณะการเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุมานเกี้ยวนางวานรินทร์[242]
ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ศึกวิรุณจำบัง ณ โรงละครแห่งชาติ
แสดงให้เห็นถึงลักษณะของการนั่งเกี้ยวระหว่างตัวนางโขนกับลิง (ในป่า)
นางวานรินทร์ แสดงโดย นางแพรวดาว พรหมรักษา
หนุมานแสดงโดย นายสุรัตน์ เอี่ยมสอาด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3 จารีตในการแสดงบทบาทนางโขน

จารีตการแสดง หมายถึง ระเบียบประเพณีที่กระทำสืบต่อกันมาจนกลายเป็นแนวทางปฏิบัติให้แก่คนรุ่นหลัง

จารีตในการแสดงบทบาทนางโขนเป็นประเด็นสำคัญประการหนึ่งที่ผู้วิจัยได้ศึกษา และวิเคราะห์โดยรวบรวมจากการสัมภาษณ์ จากประสบการณ์ของผู้วิจัยเอง และจากการสังเกตการณ์ชมการแสดงโขน เนื่องจากเป็นสิ่งที่ผู้แสดงบทบาทนางโขนพึงศึกษาและควรปฏิบัติตามไว้เพื่อเป็นการอนุรักษ์วิธีการแสดงโขนอย่างถูกต้องตามหลักวิชาการ รวมทั้งป้องกัน

[242] กรมศิลปากร, สูจิบัตรการแสดงโขนชุด นางมณโฑหุงน้ำทิพย์ – ศึกทศคีรีวัน ทศคีรีธร , หน้าปกใน.

ปัญหาที่อาจเกิดขึ้นจากการแสดงโดยรู้เท่าไม่ถึงการณ์ได้ จารีตในการแสดงบทบาทนางโขนที่สำคัญ ได้แก่

1) จารีตในการแต่งกาย นางโขนเป็นบทบาทที่สะท้อนเพศสตรี มีอยู่เป็นจำนวนมากในการแสดงโขน ซึ่งการแต่งกายนั้นบ่งบอกถึงการจำแนกแยกประเภทตัวโขนว่าใครแสดงบทบาทอะไร ดังนั้น ผู้แสดงนางโขนพึงมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับศิราภรณ์ สีสันเครื่องแต่งกาย และชิ้นส่วนเครื่องแต่งกาย ของตัวนางโขนในแต่ละบทบาท รวมทั้งต้องใส่ให้ถูกต้องตรงตามบทบาท และควรให้ความเคารพต่อศิราภรณ์และเครื่องแต่งกาย ไม่พึงเดินข้ามหรือกรายใกล้เพราะนอกจากจะไม่เป็นการแสดงความเคารพต่อวิชาชีพและครูบาอาจารย์แล้ว ยังอาจทำให้ศิราภรณ์และเครื่องแต่งกายชำรุดเสียหายได้

อนึ่ง การนุ่งผ้าจับจีบที่ชายพกฝั่งซ้ายหรือขวา มีธรรมเนียมตามที่มาของผู้ควบคุมการแสดงฝ่ายนางว่ามาจากคณะละครวังใด ซึ่งครูละครจากคณะละครวังสวนกุหลาบนิยมใช้เท้าขวาเกี่ยวผ้านุ่ง จึงให้จับจีบชายพกอยู่ทางซ้ายของผู้แสดง ซึ่งเป็นแบบฉบับเฉพาะตัวของหม่อมครูนุ่ม นวรัตน์ ครูผู้ใหญ่ผู้ควบคุมฝ่ายตัวนาง

ส่วนนางละครจากคณะละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ หม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) ท่านได้วางระเบียบจารีตการแต่งกายของตัวนางโดยกำหนดให้อยู่ทางขวาของผู้แสดง และใช้วิธีเกี่ยวผ้าโดยใช้เท้าซ้าย[243] แบบแผนนี้ได้ถ่ายทอดสืบต่อกันมาให้แก่ตัวนางในกรมศิลปากรทั้งนางโขนและนางละครในที่สุด

2) จารีตในการแสดงนางโขน โขนเป็นการแสดงเพื่อถวายพระมหากษัตริย์มาแต่ดั้งเดิม การแสดงโขนจึงถูกกำกับไว้ภายใต้กฎระเบียบแห่งราชสำนัก การแสดงออกทางกิริยาท่าทางในการแสดงโขนและบทบาทนางโขนเป็นสิ่งที่ต้องระมัดระวังทุกอิริยาบถเพราะเป็นการแสดงต่อหน้าพระพักตร์ อีกทั้งบทบาทนางโขนยังเป็นบทบาทสมมุติที่สะท้อนคติความเชื่อแบบพราหมณ์ – ฮินดู ซึ่งตัวโขนล้วนแล้วแต่มีชาติกำเนิดที่มาซึ่งส่วนใหญ่อยู่ในวรรณะกษัตริย์ ดังนั้นการแสดงกิริยาที่ มากเกินงาม การแสดงอารมณ์ที่ใกล้เคียงสามัญชนจึงไม่สมควรให้บังเกิดมีในการแสดงโขน โดยมีข้อปฏิบัติและข้อห้ามที่สำคัญดังนี้

---

[243] ประเมษฐ์ บุณยะชัย, จารีตนาฏศิลป์ไทย (เอกสารประกอบการสอนรายวิชาจารีตนาฏศิลป์ไทย), หน้า 44.

- นางโขนพึงแสดงกิริยาให้ความเคารพต่อฝ่ายตัวโขนผู้ชายเสมอ โดยเฉพาะการแสดงความเคารพต่อบิดา สามี กษัตริย์ นักบวช จะต้องนั่งในระดับที่ต่ำกว่า หรือเยื้องไปทางข้างหลัง พร้อมกับแสดงกิริยาการไหว้ ซึ่งสะท้อนวัฒนธรรมทั้งของอินเดียและของไทยในการเป็นกุลสตรีที่ดีต้องเคารพตัวโขนผู้ชายที่มีพระคุณต่อชีวิต

- ลักษณะการรำใช้บทหรือตีบทของตัวนาง เดิมในการแสดงโขน ผู้แสดงจะต้องฟังบทพากย์ – เจรจาจากผู้พากย์ – เจรจา ดังนั้นในการแสดงโขน ตัวนางโขนนิยมตีบทในคำท้ายเสมอ ท่ารำของการตีบทจึงมิใช่การตีบททุกคำร้อง ต่อมาเมื่อมีการบรรจุบทร้องในการแสดงโขน ตัวนางจึงสามารถรำตีบทได้มากขึ้น ซึ่งเป็นอิทธิพลที่มาจากการแสดงละครใน

- ห้ามนั่งห้อยเท้า นางโขนเป็นบทบาทที่ต้องนั่งพับเพียบหรือคุกเข่าเสมอ ไม่ว่าจะนั่งบนเตียงหรือที่พื้น รวมทั้งต้องเก็บชายผ้านุ่งซ้อนไว้ใต้เข่า ไม่ให้ปลายผ้านุ่งรุ่ยร่ายทับหน้าเตียงหรือพื้น เพราะแสดงถึงความเป็นสตรีที่ไม่สุภาพ

- ห้ามนั่งพับเพียบโดยให้ปลายเท้าชี้ไปทางตัวโขนผู้ชาย เพราะเป็นการแสดงความไม่เคารพ อีกประการหนึ่งอาจทำให้ฝ่ายตัวโขนผู้ชายทำท่าเข้าหาตัวนางได้ไม่ถนัด ดังนั้นตัวนางจึงต้องนั่งทางขวาของฝ่ายตัวโขนผู้ชาย และนั่งพับเพียบไปทางขวาเสมอตลอดเวลาที่อยู่ในฉากการแสดง หากมีการกลับเท้า จะใช้ได้ในกรณีที่ไม่ได้นั่งคู่กับตัวโขนผู้ชายเท่านั้น

- ห้ามแสดงออกทางอารมณ์มากจนเกินงาม อาทิ ห้ามยิ้มเห็นฟัน ห้ามแสดงอาการโวยวาย หรือไม่สำรวม เดิมการแสดงบทบาทนางโขนผู้แสดงเป็นชายใช้ศีรษะนางโขนสวมปิดหน้า จึงไม่มีการแสดงอารมณ์ทางสีหน้า ต่อมา เมื่อเปลี่ยนเป็นการแสดงโขนโดยใช้ผู้หญิงแสดง ยังคงลักษณะของการแสดงสีหน้าที่นิ่ง มีการแสดงออกทางอารมณ์บ้างแต่ไม่มากนัก เวลาดีใจจะไม่นิยมยิ้มเห็นฟัน หรือแม้แต่โศกเศร้าก็ไม่แสดงกิริยาตีอกชกหัวร้องไห้ฟูมฟายจนเกินงาม ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญประการหนึ่งของการแสดงโขนที่พึงเก็บอารมณ์ความรู้สึกไว้ภายใน ไม่แสดงออกมากอย่างละครนอก

- ห้ามผู้แสดงบทนางโขนเดินตัดหน้าท้าวพระยามหากษัตริย์ในฉากการแสดง เนื่องจากนางโขนเป็นบทบาทที่อยู่ในการปกครองดูแลของฝ่ายตัวโขนผู้ชาย ดังนั้นจึงไม่มีการแสดงความเป็นผู้นำเหนือบุรุษ และการเข้า – ออกฉาก จะต้องกระทำในลักษณะที่สำรวม และนั่งประจำที่ฝ่ายใน (ฝั่งขวาของเวที) เสมอ

แบบแผนการแสดงและจารีตในการแสดงบทบาทนางโขนเป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่สืบทอดต่อกันมาในการแสดงโขน เพื่อให้เกิดความเป็นระเบียบเรียบร้อย ความสวยงามเหมาะสมกับกาลเทศะ รวมทั้งป้องกันอันตรายหรือความวุ่นวายในระหว่างการแสดงโขน สะท้อนภูมิปัญญาของคนไทยที่ช่างคิดช่างประดิษฐ์ให้การแสดงบทบาทนางโขนเต็มไปด้วยคุณค่าทางวัฒนธรรมที่ควรค่าแก่การสืบสานให้ดำรงอยู่ต่อไปอย่างไม่รู้จบ

5.4 แม่ท่าและท่ารำสำคัญของตัวนางโขน

แม่ท่า คือ ท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นตามหลักการทางด้านนาฏยศิลป์ เพื่อใช้สื่อความหมายในการแสดง แสดงกิริยาอาการ และอารมณ์ตามบทบาทการแสดง สำหรับแม่ท่าของนางโขน ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะคือ ท่าที่แสดงเพื่อสื่อความหมาย ท่าที่แสดงอารมณ์ความรู้สึก และท่ารำจากเพลงหน้าพาทย์

<u>ความสำคัญของท่ารำที่แสดงเพื่อสื่อความหมาย</u>

ท่ารำที่แสดงเพื่อสื่อความหมายในนาฏยศิลป์ไทยมี 2 ลักษณะ ลักษณะที่ 1 คือ ท่ารำที่เป็นแม่ท่าพื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทย ที่ผ่านกระบวนการประดิษฐ์ให้มีเส้นสายรูปทรงตามสรีระของร่างกายมนุษย์ให้งามวิจิตรกว่าท่าทางปกติสามัญ โดยโบราณจารย์ได้พิจารณาสร้างกระบวนท่า ปรับปรุงให้มีทั้งความสมมาตรและอสมมาตร และนำมาใช้เป็นท่าที่มีความหมายกำกับเพื่อสื่อความตามบทบาทที่ได้รับ รวมถึงใช้ในการฝึกหัดนาฏยศิลป์เบื้องต้นให้กับผู้แสดงอีกด้วย และลักษณะที่ 2 คือท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นมาจากกิริยาพื้นฐานของมนุษย์ที่ใช้สื่อความหมายในชีวิตประจำวัน ในการแสดงบทบาทนางโขนได้นำท่ารำจากแม่ท่าทางนาฏยศิลป์ไทยและท่ารำที่เลียนแบบกิริยาพื้นฐานของมนุษย์มาใช้ในการรำแบบใช้บท (ตีบท) ประกอบกับบทร้อง บทพากย์-เจรจา โดยพิจารณาตามหลักการสื่อความหมาย ความเหมาะสมในการรำ เช่น ท่ารำมีความต่อเนื่องกลมกลืน รำไม่ซ้ำท่า ไม่ขัดตัว และต้องพิจารณาถึงคู่รำหรือหมู่รำด้วยหากเป็นบทที่ต้องเข้าพระเข้านาง หรือมีผู้แสดงในฉากหลายคน ตัวอย่างท่ารำที่แสดงเพื่อสื่อความหมายที่ใช้ในการแสดงบทบาทของนางโขน ได้แก่

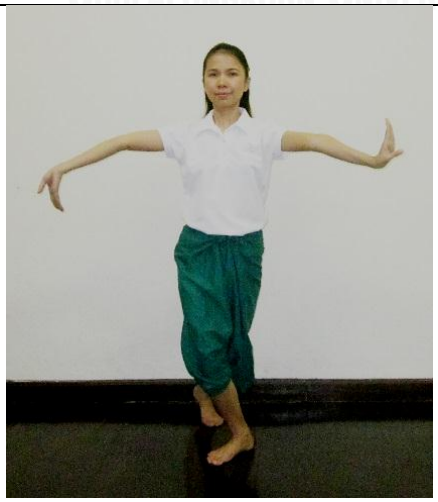
ตารางที่ 20 ตารางแสดงตัวอย่างแม่ท่าพื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทย

ที่มา : ผู้วิจัย

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ความหมายของท่า
1	ท่าสอด สร้อย มาลา		ใช้ในการเข้าออกของตัวโขน ใช้ในการรำตีบทในความหมายว่า สวม สอด ร้อย เช่น สวมสังวาลในการรำ ลงสรงทรงเครื่อง เป็นต้น
2	ท่าเฉิดฉิน		ใช้ในการรำตีบทในความหมายว่า สวยงาม ผู้หญิงสาวสวย
3	ท่าผาลาเพียงไหล่		ใช้ในการรำตีบทในความหมายว่า ความงดงาม ความอลังการ หรือใช้ในความหมายเชิงสัญลักษณ์ในการกล่าวถึงนาฏยศิลป์

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ความหมายของท่า
4	ท่าพิสมัยเรียงหมอน		ใช้ในการรำตีบทในความหมายว่า ผู้หญิง ความผ่องแผ้ว ความสุข ความเจริญ ความสว่าง เช่น ในบทว่านางสีดา เยาวยอดเสน่หา หรือผ่องแผ้วเป็นสุข เกษมศานต์ เป็นต้น
5	ท่านางนอน		ใช้ในการรำตีบทในความหมายว่า นอน หลับ และใช้เป็นท่ารำในเพลงหน้าพาทย์
6	ท่าจันทร์ทรงกลด		ใช้ในการรำตีบทในความหมายว่า ดวงจันทร์ ความงาม หรือสิ่งของหรือสถานที่ที่มีลักษณะเป็นวงกลม หรือ วงโค้ง

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ความหมายของท่า
7	ท่าฉุยฉายเข้าวัง		ใช้รำตีบทในความหมายว่า เดินเดินทาง เดินทางมาถึงแล้ว
8	ท่าพระรามา		ใช้ในการรำตีบทในความหมายที่กล่าวถึง พระนารายณ์ หรือกล่าวถึงพระราม ซึ่งคือพระนารายณ์อวตาร
9	ท่าภมรเคล้า		ใช้ในการรำตีบทในความหมายความสอดคล้อง ความสัมพันธ์ ความผูกพัน ความสามัคคี และใช้ในความหมายว่าสวมทองกรในการรำลงสรงทรงเครื่อง

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ความหมายของท่า
10	ท่ากลางอัมพร		ใช้ในการรำตีบทในความหมายว่า ความยิ่งใหญ่ เกรียงไกร ท้องฟ้า
11	ท่าพรหมสี่หน้า		ใช้ในการรำตีบทในความหมายว่า ความยิ่งใหญ่ ความรุ่งเรือง หรือใช้ในความหมายว่า สวมทรงมงกุฎในการรำลงสรงทรงเครื่อง
12	ท่ารำส่าย		ใช้ในการรำในหน้าพาทย์เพลงเร็ว ซึ่งใช้ในความหมายว่าการเดินทางของตัวโขน

ตารางที่ **21** ตารางแสดงตัวอย่างท่าที่สื่อความหมายในการแสดงของตัวนางโขน

ที่มา : ผู้วิจัย

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ความหมายของท่า
1	ท่าตัวเรา		ใช้ในการรำตีบท ในความหมายว่า ตัวเรา หรือ ใช้ในตอนกล่าวถึงตัวโขนที่ผู้แสดงรับบท
2	ท่าไป		ใช้ในการรำตีบทในความหมายว่า ไป
3	ท่ามา		ใช้ในการรำตีบทในความหมายว่า มา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ความหมายของท่า
4	ท่ามอง		ใช้ในกิริยาการมองสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือ การมองไปรอบๆของตัวโขน
6	ท่าไว้มือ		ใช้ในการรำตีบทในความหมายว่า สิ่งดีงาม สิ่งมงคล หรือ กล่าวถึงบุคคลที่มีศักดิ์สูงกว่า หรือสิ่งที่เป็น ที่เคารพ
7	ท่าชี้กวาด		ใช้ในการรำตีบทในความหมายว่า มาก ทั้งหมด ทั่วไป ทั้งหลายเหล่านี้ ใช้ในการกล่าวถึง คน สัตว์ สิ่งของ และธรรมชาติ

ความสำคัญของท่าที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกในการแสดงของตัวนางโขน

ท่าที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกในการแสดงของตัวนางโขน เป็นท่าที่ผ่านกระบวนการประดิษฐ์โดยอาศัยกิริยาพื้นฐานของมนุษย์เป็นต้นแบบ โบราณจารย์ได้ประดิษฐ์ท่าทางที่ใช้สื่ออารมณ์และความรู้สึกให้มีความวิจิตรงดงาม และใช้ในการบอกกิริยาอาการ และอารมณ์ของตัวโขนให้สอดคล้องตามบทนาฏกรรม รวมถึงใช้ในการรำตีบทเพื่อสื่อความหมายตามบทร้อง บทพากย์-เจรจา ท่าสำคัญที่ใช้ในการแสดงโขนของตัวนางโขน ได้แก่

ตารางที่ 22 ตารางแสดงตัวอย่างท่าที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกในการแสดงของตัวนางโขน

ที่มา : ผู้วิจัย

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ความหมายของท่า
1	ท่ายิ้ม		ใช้แสดงกิริยายิ้มของตัวโขน และใช้ในการรำตีบทในความหมายว่ายิ้ม ดีใจ พอใจ
2	ท่าเศร้า		ใช้ในการรำตีบทในความหมายว่าโศกเศร้า มีความทุกข์

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ความหมายของท่า
3	ท่าร้องไห้		ใช้แสดงกิริยาร้องไห้ของตัวโขน ใช้ในการรำตีบทในความหมายว่าร้องไห้
4	ท่ารัก		ใช้แสดงอารมณ์รักของตัวโขน และใช้ในการรำตีบทในความหมายว่ารัก
5	ท่าสองมือตบอก		ใช้แสดงอาการแค้น เจ็บใจ ทุกข์ใจ ของตัวโขน และใช้ในการรำ ตีบทในความหมายว่าคับแค้นใจ ทุกข์ระทมใจ ใจจะขาด

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ความหมายของท่า
6	ท่าฟาดนิ้ว		ใช้แสดงอารมณ์โกรธเกลียดของตัวโขน และใช้ในการรำ ตีบทในความหมายว่าสิ่งไม่ดี โกรธชั่วร้าย
8	ท่าอาย		ใช้แสดงกิริยาอายของตัวโขน และใช้ในการรำตีบทในความหมายว่า อาย หรือขวยเขิน
9	ท่าโกรธ		ใช้แสดงกิริยาโกรธ ไม่พอใจของตัวโขน และใช้ในการรำตีบทในความหมายว่า โกรธไม่พอใจ

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ความหมายของท่า
10	ท่ากลัว		ใช้แสดงกิริยากลัวของตัวโขน ในการรำตีบทในความหมายว่า กลัว

ความสำคัญของท่ารำจากเพลงหน้าพาทย์ของตัวนางโขน

เพลงหน้าพาทย์ในด้านนาฏยศิลป์เพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อประกอบอากัปกิริยาของตัวแสดงเพื่อสื่อสารให้ผู้ชมทราบว่าขณะนั้นตัวแสดงกำลังทำอะไร ซึ่งในการแสดงย่อมต้องมีท่ารำประกอบ กระบวนท่ารำของเพลงหน้าพาทย์ของตัวนางโขน เป็นท่าที่นำมาจากแม่ท่าพื้นฐานทางด้านนาฏยศิลป์ไทย นำมาร้อยเรียงเพื่อเป็นกระบวนท่าประกอบเพลงหน้าพาทย์ โดยมีหลักในการประดิษฐ์ท่าคือต้องให้ท่ารำตรงพอดีกับจังหวะของเพลงหน้าพาทย์ นั้น ๆ โดยอาศัยฟังเสียงกลองเป็นหลัก ท่าสำคัญที่ใช้ในการแสดงโขนของตัวนางโขน ได้แก่

ตารางที่ 23 ตารางแสดงตัวอย่างท่ารำที่มาจากเพลงหน้าพาทย์ของตัวนางโขน

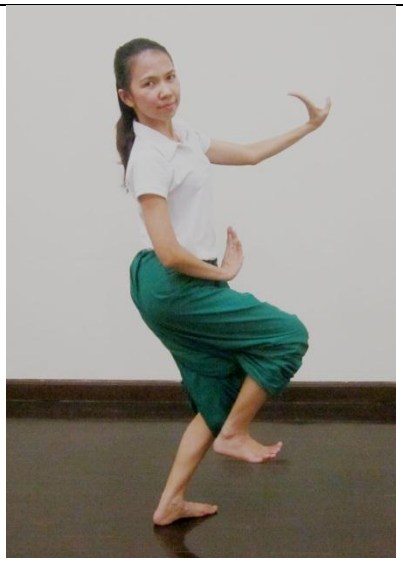
ที่มา : ผู้วิจัย

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ความหมายของท่า
1	ท่านั่งล่อแก้ว กระดกเท้า		ท่านั่งล่อแก้วกระดกเท้านี้เป็นท่ารำที่อยู่ในเพลงสาธุการซึ่งความหมายของการรำเพลงหน้าพาทย์เพลงนี้คือ การเคารพบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การกระทำพิธีกรรมที่ศักดิ์สิทธิ์
2	ท่าจีบคว่ำ กระดกเสี้ยว		ท่าจีบคว่ำกระดกเสี้ยวนี้เป็นท่าที่อยู่ในกระบวนท่าการรำหน้าพาทย์เพลงเชิดฉิ่ง ซึ่งมีความหมายว่าตัวแสดงกำลังเดินทางหรือกำลังจะกระทำการสำคัญ เช่น เชิดฉิ่งสีดา ลุยไฟ เป็นต้น

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ความหมายของท่า
3	ท่ากลางอัมพร		ท่ากลางอัมพรเป็นท่ารำที่อยู่ในกระบวนท่าของการรำเพลงหน้าพาทย์หลายเพลงด้วยกัน ส่วนมากใช้ในเพลงประเภทเพลงตระ ซึ่งเน้นความหมายของเพลงไปในทางแสดงอิทธิฤทธิ์ หรือแปลงกาย
4	ท่าผาลาเพียงไหล่		ท่าผาลาเพียงไหล่เป็นท่ารำที่อยู่ในกระบวนท่าของการรำเพลงหน้าพาทย์หลายเพลงด้วยกัน ส่วนมากใช้ในเพลงประเภทเพลงตระซึ่งเน้นความหมายของเพลงไปในทางแสดงอิทธิฤทธิ์ หรือแปลงกาย หรือเป็นกระบวนท่าในเพลงเข้าม่านซึ่งหมายถึงการเดินทางในระยะใกล้ เช่น ออกจากห้องหนึ่งไปยังอีกห้องหนึ่ง เป็นต้น

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ความหมายของท่า
5	ท่ากินนรรำ		ท่ากินนรรำเป็นท่ารำที่อยู่ในกระบวนท่าของการรำเพลงหน้าพาทย์หลายเพลงด้วยกัน ส่วนมากใช้ในเพลงประเภทเพลงตระซึ่งเน้นความหมายของเพลงไปในทางแสดงอิทธิฤทธิ์ หรือแปลงกาย หรือเป็นกระบวนท่าในเพลง เข้าม่านซึ่งหมายถึง การเดินทางในระยะใกล้
6	ท่าบัวชูฝัก		ท่าบัวชูฝัก เป็นกระบวนท่าในเพลงเข้าม่านซึ่งหมายถึงการเดินทางในระยะใกล้

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ความหมายของท่า
7	ท่าจีบหงาย		ท่าจีบหงาย เป็นกระบวนท่าในเพลงเข้าม่านซึ่งหมายถึงการเดินทางในระยะใกล้
8	ท่าแทงมือตั้งวงก้าวข้าง		ท่าแทงมือตั้งวง เป็นกระบวนท่ารำในเพลงหน้าพาทย์บาทสกุณี ความหมายของเพลงคือการเดินทางของ ผู้สูงศักดิ์ ส่วนใหญ่จะใช้สำหรับตัวโขนฝ่ายพระและนางที่มียศเป็นกษัตริย์ เช่นพระราม นางสีดา เป็นต้น
9	ท่าตั้งวงสองมือ		ท่าตั้งวงสองมือ เป็นกระบวนท่ารำในเพลงหน้าพาทย์บาทสกุณี ความหมายของเพลงคือการเดินทางของ ผู้สูงศักดิ์ ส่วนใหญ่จะใช้สำหรับตัวโขนฝ่ายพระและนางที่มียศเป็นกษัตริย์ เช่นพระราม นางสีดา เป็นต้น

5.5 วิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของบทบาทนางโขนตัวสำคัญ

การวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของบทบาทนางโขนที่สำคัญในงานวิทยานิพนธ์นี้ ผู้วิจัยมุ่งแสวงหานาฏยลักษณ์ของนางโขนจากบทบาทที่ปรากฏในวรรณกรรม ภูมิหลังของตัวโขน และนาฏยลักษณ์ที่พึงมีปรากฏ เพื่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ในการคัดเลือกผู้แสดงเป็นนางโขน ตลอดจนได้วิธีการแสดงที่สอดคล้องตรงตามบทบาทนางโขนที่วรรณกรรมกำหนด ซึ่งอาจสอดคล้องกับการแสดงโขนที่มีอยู่ในปัจจุบันหรือไม่ก็ได้ แล้วเรียบเรียงเป็นบทวิเคราะห์ตามหัวข้อต่างๆในลำดับต่อไปนี้

5.5.1 ปัจจัยในการวิเคราะห์

ผู้วิจัยได้เลือกใช้ปัจจัยในการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์บทนางโขนออกเป็น 5 ประการ ได้แก่รูปพรรณสัณฐาน บุคลิกภาพ ลีลาท่ารำ การแสดงอารมณ์ตามรส และพลังในการแสดง โดยแต่ละปัจจัยมีที่มาและแนวทางการวิเคราะห์ดังนี้

1) รูปพรรณสัณฐานและบุคลิกภาพ

รูปพรรณสัณฐานและบุคลิกภาพเป็นปัจจัยที่ผู้วิจัยศึกษาจากรามายณะ ฉบับภาษาไทย รามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รวมทั้งโคลงประจำภาพเรื่อง รามเกียรติ์ที่จารึกในภาพจิตรกรรมฝาผนังบริเวณระเบียงรอบพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ซึ่งเป็นวรรณกรรมที่มีการบ่งบอกชาติกำเนิด ที่มาของนางโขนรูปลักษณ์ของนางโขน และบุคลิกภาพที่กำหนดไว้ในวรรณกรรม บทโขน และแนวคิดของสตรีตามคัมภีร์มนูธรรมศาสตร์ เพื่อประโยชนในการเฟ้นหาบุคคลที่รับบทบาทเป็นนางโขนแต่ละบทบาทได้ถูกต้องเหมาะสม

2) ลีลาท่ารำ

ผู้วิจัยวิเคราะห์ลีลาท่ารำโดยพิจารณาจากบทที่เป็นตัวกำหนดท่ารำ รวมทั้งแม่ท่าที่นำมาใช้ทั้งในการรำใช้บทแบบกิริยาพื้นฐานสามัญ และแม่ท่าทางนาฏยศิลป์ไทยที่เป็นมาตรฐานตามแนวทางการแสดงของกรมศิลปากร โดยมีวัตถุประสงค์ในการหา “ลักษณะการ

แสดงท่ารำเฉพาะบทบาท” ของนางโขนแต่ละตัวที่แม้จะใช้ท่าเดียวกัน แต่มีลักษณะเฉพาะตน และแสดงออกมาแตกต่างกัน

3) การแสดงอารมณ์

ผู้วิจัยเลือกนำการแสดงรสในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ผนวกกับบทบาทการแสดงโขนมาเป็นหลักในการอธิบายบทบาทการแสดงของนางโขนตัวสำคัญในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ เพื่อให้ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงออกทางอารมณ์ที่ตรงตามบทบาท และระดับของการแสดงอารมณ์ในแต่ละช่วง เนื่องจากรสเป็นการแสดงออกทางความรู้สึกนึกคิดอารมณ์ ตามท้องเรื่องของตัวโขน ดังนั้น การศึกษาความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์จักนำไปสู่ความเข้าใจในพฤติกรรมของตัวโขนที่แสดงออกมาผ่านนาฏยลักษณ์ ต่อไป

4) พลังในการแสดง

ผู้วิจัยวิเคราะห์พลังในการแสดงจากภูมิหลังของตัวละครและบทบาทที่ได้รับ เพื่อแสวงหาการถ่ายทอดพลังที่เหมาะสมกับบทบาทนางโขนที่สำคัญแต่ละตัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.5.2 วิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของบทบาทนางโขนตัวสำคัญ

เมื่อใช้ปัจจัยทั้ง 5 ประการข้างต้นในการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของนางโขน ผู้วิจัยพบว่าสามารถแบ่งกลุ่มของนางโขนออกเป็น 3 ลักษณะตามลักษณะการรำ ได้แก่

1. กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์
2. กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์
3. กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และสัตว์

ลำดับต่อไปจะเป็นการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของนางโขนแต่ละกลุ่มในภาพรวม เพื่อหาลักษณะร่วมของบทบาทนางโขนที่อยู่ในกลุ่มเดียวกัน จากนั้นผู้วิจัยได้เลือกยกตัวอย่างบทบาทนางโขนที่มีความโดดเด่นของแต่ละกลุ่มมาวิเคราะห์ในรายละเอียด อันได้แก่ นางสีดา จากกลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์ นางสำมนักขา จากกลุ่มนางโขนที่รำแบบ นางมนุษย์และนางยักษ์ และนางสุพรรณมัจฉา จากกลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และสัตว์ ซึ่งแต่ละกลุ่มมีนาฏยลักษณ์ที่สำคัญดังนี้

<u>5.5.2.1 กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์</u>

ท่ารำแบบนางมนุษย์เป็นท่าที่นางโขนทุกกลุ่มชาติกำเนิดใช้ในการสื่อสารความหมาย อารมณ์ความรู้สึก รวมทั้งการรำหน้าพาทย์ เนื่องจากเป็นแม่ท่าทางนาฏยศิลป์ไทยและท่ารำพื้นฐาน ใช้แสดงออกมาเพื่อเลียนแบบกิริยาของมนุษย์เพศหญิง กลุ่มนางโขนที่ใช้ลักษณะท่ารำและกิริยาอาการแบบนางมนุษย์ ได้แก่ กลุ่มนางฟ้า กลุ่มนางมนุษย์ กลุ่มนางยักษ์ (นางยักษ์ที่ไม่มีอิทธิฤทธิ์ เช่น นางตรีชฎา นางพิรากวน นางสุวรรณกันยุมา ฯลฯ) และนางลูกครึ่ง (เฉพาะนางสีดา) ซึ่งผู้วิจัยขอสรุปภาพรวมของนาฏยลักษณ์ของนางโขนในกลุ่มที่รำแบบนางมนุษย์โดยใช้ปัจจัยในการวิเคราะห์ 5 ประการได้แก่ รูปพรรณสัณฐาน บุคลิกภาพท่ารำ การแสดงอารมณ์ และพลังในการแสดง

วิเคราะห์ภาพรวมนาฏยลักษณ์ของกลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์

1) รูปพรรณสัณฐาน

กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์โดยส่วนใหญ่รับบทบาทเป็นภรรยาและแม่ของ ตัวโขนผู้ชาย ดังนั้น ควรเป็นผู้ที่มีรูปร่างสมส่วน มีความงดงามทั้งใบหน้าและเรือนร่าง ทรวดทรงดีเพื่อให้เป็นที่ต้องใจของฝ่ายตัวโขนผู้ชาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนของนางฟ้านางตัวเอกที่มีวรรณกรรมกำกับไว้ถึงความงดงาม อาทิ พระอุมา นางสีดา นางมณโฑ ฯลฯ จะต้องเป็นผู้ที่มีความงดงามมากจนเป็นที่จับตามอง หน้ารูปไข่ ดวงตาโต คิ้วเข้ม จมูกโด่ง เรียวปากสวยรับกับใบหน้า มีรูปร่างรับสัดส่วนสมวัย ผิวพรรณขาวผ่องเนื้อละเอียด และเป็นผู้ที่มีความงามที่โดดเด่น เมื่อปรากฏตัวเหนือกว่านางโขนตัวอื่นๆในฉากการแสดงเดียวกัน

2) บุคลิกภาพ

กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์ ในกลุ่มที่เป็นมเหสีของมหาเทพหรือองค์อวตารของเทพ อาทิ พระอุมา พระลักษมี รวมทั้งนางสีดา ควรเป็นผู้ที่มีบุคลิกภาพสง่างามภูมิฐาน หลังตรงผึ่งผาย แลดูเป็นผู้มีอำนาจบารมีสูง มีกิริยามารยาทสุภาพ สำรวม ไม่แสดงออกทางอารมณ์ที่ เกรี้ยวกราด มีความเป็นผู้นำท่ามกลางหมู่บริวาร และนอบน้อมเมื่ออยู่กับพระสวามี

นางโขนที่อยู่ในตำแหน่งมเหสีหรือชนชั้นนางกษัตริย์ ควรเป็นผู้มีบุคลิกภาพสงบสำรวม สามารถปรับตัวให้เข้ากับพระราชบัญชาของพระสวามี มีความอ่อนน้อมสุภาพและเป็นกุลสตรี

ส่วนนางโขนที่อยู่ในกลุ่มนางอัปสรผู้รับใช้มหาเทพ ควรเป็นผู้ที่มีบุคลิกภาพสดใส ร่าเริง เรียบร้อย แต่แฝงไว้ด้วยจริต เล่ห์กลตามบทบาท รวมทั้งมีการใช้เสน่ห์ของสตรีต่อตัวโขนผู้ชายตามท้องเรื่อง

3) ลีลาท่ารำ

กระบวนท่ารำแบบนางมนุษย์แบ่งออกเป็นท่ารำจากแม่ท่าพื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทย ท่ารำใช้บทเพื่อสื่อสารความหมายและอารมณ์ความรู้สึก และท่ารำที่เป็นแบบแผนมาตรฐานในเพลงหน้าพาทย์ ท่ารำของตัวนางมนุษย์เป็นไปตามกระบวนท่ารำของตัวนางโดยทั่วไป ปรับลักษณะการใช้สรีระร่างกายส่วนต่างๆให้เหมาะสมกับรูปร่างของผู้แสดงและบทบาท เน้นท่าทางที่สงบ สุภาพ สำรวม

4) การแสดงอารมณ์

การแสดงอารมณ์ของกลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์เน้นการแสดงออกผ่านสีหน้าแววตา ไม่นิยมกริยาอาการเกรี้ยวกราด สะบัดสะบิ้ง เก็บซ่อนความรู้สึกบางส่วนไว้โดยไม่แสดงออกมาทั้งหมด รักษากิริยามารยาทให้อยู่ในกรอบของกุลสตรีเสมอ ไม่ว่าจะต้องเผชิญกับสถานการณ์ที่บีบคั้นอย่างไรก็ตาม

5) พลังในการรำ

พลังของการรำในกลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์มีความสัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึกตามท้องเรื่อง หากเป็นสถานการณ์ที่มีการใช้อารมณ์ที่มากกว่าปกติ อาทิ อารมณ์โกรธ อารมณ์กลัว พลังของท่ารำจะมีความรุนแรงกว่าท่ารำตามอารมณ์อื่นๆ แสดงผ่านการใช้มือ แขน ขาและเท้า และสีหน้า ท่ารำจะมีความคมชัดแต่ไม่ถึงกับระเบิดพลัง รวมทั้งการรำในเพลงหน้าพาทย์ที่มีแบบแผนเฉพาะ พลังของการรำจะมีลักษณะแน่วแน่ มั่นใจ และพร้อมจะแสดงออกตามบทบาทที่กำหนดไว้ในท้องเรื่องต่อไป

ตัวอย่างการวิเคราะห์นางโขนที่มีนาฏยลักษณ์ในการรำแบบนางมนุษย์ : นางสีดา

1) รูปพรรณสัณฐาน

รามายณะฉบับวาลมีกิ และฉบับสันสกฤตได้กล่าวถึงความงามของนางสีดาไว้ในเชิงพรรณนาโดยละเอียด ซึ่งผู้วิจัยได้กล่าวยกตัวอย่างข้อความในรามายณะไว้ในบทที่ 2 รวมทั้งได้ยกข้อความจากรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ที่กล่าวถึงความงดงามของรูปพรรณสัณฐานของนางสีดาไว้แล้วในบทที่ 4 ในที่นี้ผู้วิจัยจึงใคร่ขอสรุปรูปพรรณสัณฐานของนางสีดาจากวรรณกรรมต้นฉบับได้ดังนี้

นางสีดา เป็นบทบาทของสตรีที่มีจุดกำเนิดจากองค์อวตารของพระลักษมี ผนวกกับการเป็นลูกครึ่งระหว่างยักษ์กับนางมนุษย์ นางสีดาจึงมีรูปพรรณสัณฐานที่งดงามอย่างเทพนารีโดยความงดงามนั้นยังได้รับส่วนเสริมมาจากความงามที่หานางอัปสรเสมอมิได้ของนางมณโฑผู้เป็นแม่ นางสีดาเป็นผู้ที่มีผิวพรรณเปล่งปลั่งดูมีรัศมีกาย เส้นผมยาวดำมันขลับสละสลวย ดวงตาโตดั่งดวงตากวาง คิ้วโก่งงอน เรียวปากได้รูป ฟันสีดำดุจนิลมณี ช่วงคอยาวระหง รูปร่างสมส่วน หน้าอก สะโพก แขนขางามรับได้สัดส่วน รวมทั้งมีกิริยาที่ชวนมองและต้องตาตรึงใจ

2) นิสัยและบุคลิกภาพ

นางสีดาเป็นสตรีในอุดมคติของสังคมชาวอินเดีย มีลักษณะของความเป็นกุลสตรีที่สอดคล้องกับคัมภีร์มนูธรรมศาสตร์ทุกประการ นางสีดามีนิสัยทั้งในลักษณะของความอ่อนโยนและความเข้มแข็ง ในด้านของความอ่อนโยน นางสีดาเคารพรักพระราชวงศ์ของตนเอง เคารพรักต่อพระรามผู้เป็นพระสวามี พระราชวงศ์ของพระสวามี รวมทั้งเป็นมารดาที่ให้ความรักต่อบุตรอย่างสุดหัวใจ

ในด้านของความเข้มแข็ง นางสีดาเป็นผู้ที่มีขัตติยมานะเยี่ยงนางกษัตริย์ มีความกล้าหาญในการติดตามปรนนิบัติสามีโดยไม่เกรงกลัวต่อความยากลำบากในการออกผนวช มีความเคารพในศักดิ์ศรีของตนเองและพระเกียรติยศของพระสวามี ไม่ยอมให้ตนแปดเปื้อนด้วยราคีจากชายอื่นใด มีความเด็ดเดี่ยวและยอมตายดีกว่าอยู่อย่างไร้ศักดิ์ศรี เป็นผู้ที่มีความเชื่อมั่นใน ความบริสุทธิ์ กล้าพูดความจริง และกล้าเสี่ยงกระทำพิธีลุยไฟเพื่อพิสูจน์ตนเองให้เป็นที่ประจักษ์

บุคลิกภาพของนางสีดาเมื่อพิจารณาจากนิสัยของนางแล้วพบว่านางเป็นผู้ที่มีบุคลิกภาพที่สง่างาม มีความทระนงในการวางตน มีความเชื่อมั่นและแน่วแน่ต่อการตัดสินใจในทุกขณะ เป็นผู้ที่สงบนิ่ง สำรวมกาย วาจา ใจและรู้จักอดทนรอคอย รวมทั้งมีความสงบใจเมื่อได้ผ่านเหตุการณ์อันเลวร้ายต่างๆในชีวิตอย่างผู้ที่เข้าใจชีวิต

3) ลีลาท่ารำ

นางสีดาเป็นตัวนางเอกของการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ เมื่อพิจารณาจากบทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ พบว่านางสีดามีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่องในตอนต่างๆอย่างมากมาย โดยเรียงลำดับตามเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อนหลังได้ดังนี้

1) ตอนพิธียกศร – อภิเษกพระรามกับนางสีดา พระรามได้มาชุมนุมร่วมกับกษัตริย์จากเมืองต่างๆ เพื่อประลองยกศร โดยมีนางสีดาและราชสมบัติกึ่งหนึ่งของกรุงมิถิลาเป็นเดิมพัน ซึ่งในที่สุดพระรามก็ได้รับชัยชนะในการประลองและได้เข้าพิธีอภิเษกสมรสกับนางสีดา ลีลาท่ารำในการแสดงตอนนี้ของนางสีดาเป็นลักษณะของการแอบสบเนตรกับพระราม การรอคอยชัยชนะของพระรามด้วยความพึงพอใจ และการแสดงตามแบบแผนขั้นตอนการเข้าพิธีอภิเษกสมรสกับพระราม

2) ตอนพระรามเดินดง – สำมนักขาก่อศึก นางสีดาได้ตามเสด็จพระราม มาจนถึงนางสำมนักขาแปลงกายเป็นสาวงามมายั่วยวนพระราม และทำร้ายนางสีดา จนเกิดการสู้รบกับพระลักษมณ์ ลีลาท่ารำของนางสีดาในตอนนี้มุ่งเน้นกิริยาอาการปรนนิบัติและตามเสด็จพระราม รวมทั้งการแสดงกิริยาหลบหนีหวาดกลัวการทำร้ายของนางสำมนักขา

3) ตอนลักสีดา เมื่อทศกัณฐ์ปลอมเป็นฤาษีแดงและลักนางสีดาไปกรุงลงกาตามคำยุยงของนางสำมนักขาได้สำเร็จ ลีลาท่ารำของนางสีดาในตอนนี้เป็นการแสดงกิริยาที่รวมทั้งการขัดขืนและอ้อนวอนให้ทศกัณฐ์ปล่อยตัวนางคืนไป รวมทั้งลอบทิ้งสไบให้เป็นสัญลักษณ์ให้พระรามติดตามนางได้อย่างถูกทาง

4) ตอนทศกัณฐ์ลงสวน – สีดาผูกศอ เป็นบทบาทที่นางสีดาถูกทศกัณฐ์เกี้ยวพาราสีจนนางเจ็บแค้นและกล่าวประชดประชันทศกัณฐ์ รวมทั้งตั้งใจจะผูกศอเพื่อฆ่าตัวตาย ลีลาท่ารำในตอนนี้ เป็นลีลาของการแสดงออกซึ่งความเจ็บใจ นางสีดาแสดงทีท่าไม่ไยดีทศกัณฐ์ กล่าวประชดประชันทศกัณฐ์โดยเปรียบเทียบกับไม้คด และความมุ่งมั่นจะผูกศอบนกิ่งโศกเพื่อฆ่าตัวตาย โดยมีหนุมานมาช่วยได้ทันท่วงทีและส่งข่าวนางสีดากลับไปยังพระราม

5) ตอนมาลีวราชว่าความ เป็นตอนที่นางสีดามีโอกาสได้พูดความจริงต่อหน้าพระพักตร์ ท้าวมาลีวราชที่ตนถูกลักพามาโดยไม่เต็มใจ ลีลาท่ารำในช่วงนี้แสดงกิริยาการเข้าเฝ้าท้าวมาลีวราช และการรำใช้บทเพื่อเล่าความจริงต่อหน้าทุกคนในที่ชุมนุม

6) ตอนพิธีลุยไฟ เป็นตอนที่นางสีดาพิสูจน์ความบริสุทธิ์ของตนโดยการเข้าพิธีลุยไฟ ลีลาท่ารำเป็นการรำลงสรงทรงเครื่องก่อนเข้าพิธีลุยไฟ การสำรวมจิตอธิษฐานต่อพระอัคนี การรำหน้าพาทย์เชิดฉิ่งลุยไฟ และการเกี้ยวพาราสีระหว่างพระรามกับนางสีดาหลังเสร็จพิธี

7) ตอนสีดาวาดรูป เป็นกลลวงของนางอดูลปีศาจในร่างของนางกำนัลที่ปลอมตัวมาล่อลวงให้สีดาวาดรูปทศกัณฐ์แล้วเข้าสิงรูปจนลบไม่ออก นางสีดาจึงถูกพระรามเข้าพระทัยผิดและสั่งประหารนางสีดา ลีลาท่ารำตอนนี้เป็นกิริยาการเขียนรูป การหลบซ่อนภาพเขียน อารมณ์ตกใจกลัวและความเสียใจที่ถูกพระสวามีสั่งประหารชีวิต

8) ตอนปล่อยม้าอุปการ – บุตรลพ เป็นตอนที่พระรามทำพิธีปล่อยม้าอุปการจนพบพระมงกุฎและพระลพ ผู้เป็นพระราชโอรส จนกระทั่งนำมาสู่การพบเจอระหว่างนางสีดากับพระรามอีกครั้ง ลีลาท่ารำเป็นการใช้บทสื่อความถึงการดูแลพระราชโอรสทั้งสองของนางสีดา

การเจรจาขอคืนดีของพระราม และการปฏิเสธการกลับไปคืนดีของนางสีดา โดยยอมให้เฉพาะพระมงกุฎและ พระลพไปอยู่กับพระรามเท่านั้น

9) ตอนพระรามเข้าโกศ เป็นตอนที่พระรามแสร้งปล่อยข่าวการสิ้นพระชนม์ของพระองค์เพื่อหาทางง้องอนนางสีดา ลีลาท่ารำเป็นการแสดงอารมณ์เศร้าโศกเสียใจอย่างสุดซึ้งต่อการจากไปของพระราม และอารมณ์โกรธเมื่อทราบว่าพระรามมิได้สิ้นพระชนม์ จนแทรกกายหนีลงใต้พื้นธรณีตามแรงอธิษฐานจิตของนางสีดา

กระบวนท่ารำของนางสีดามีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่อง รามเกียรติ์ เนื่องจาก นางสีดาเป็นนางเอกจึงมีบทบาทการดำเนินเรื่องเป็นจำนวนมาก แม่ท่าของกิริยาพื้นฐานสามัญใช้ในการตีบทเพื่อสื่อความตามบทบาทและอารมณ์ของตัวนางสีดา รวมทั้งมีการแสดงในบทลงสรงทรงเครื่อง การรำหน้าพาทย์ที่เป็นแบบฉบับเฉพาะตัวนางสีดา โดยใช้แม่ท่าทางนาฏยศิลป์ไทยเป็นหลัก

4) การแสดงอารมณ์

นางสีดามีการแสดงออกทางอารมณ์ที่สอดคล้องกับรสในนาฏยศาสตร์ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 24 ตารางแสดงบทบาทนางโขนบท “นางสีดา” กับรสที่แสดงออกตามหลักการของคัมภีร์นาฏยศาสตร์

ที่มา : ผู้วิจัย

รสในนาฏยศาสตร์	**ปรากฏในตอน**	**การแสดงออกตามบทบาทของนางโขน**
1. ศฤงคารรส (รสแห่งความรัก)	พิธียกศร	นางสีดาสบเนตรกับพระรามเกิดความรักแรกพบ
	อภิเษกสมรสพระรามกับนางสีดา	นางสีดาถูกพระรามเกี้ยวในตอนเข้าห้อง
	พระรามเดินดง	นางสีดาคอยปรนนิบัติดูแลพระรามในขณะเดินดงและออกบวช
2) เราทระรส (รสที่แห่งความดุร้ายหรือการร้องไห้)	ทศกัณฐ์ลงสวน	นางสีดาโกรธและเกลียดชังที่ทศกัณฐ์ลักพาตัวนางมาเมื่อทศกัณฐ์พูดเกี้ยวพานก็ไม่พอใจ จึงกล่าววาจาประชดประชันเชิงสาปแช่งทศกัณฐ์
	พระรามเข้าโกศ	นางสีดาโกรธที่พระรามหลอกว่าสิ้นพระชนม์ นางจึงอธิษฐานจิตให้หนีไปให้ไกลจากพระรามไม่ต้องพบกันอีก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รสในนาฏยศาสตร์	**ปรากฏในตอน**	**การแสดงออกตามบทบาทของนางโขน**
3) กรุณารส (รสแห่งความกรุณา)	สีดาผูกศอ	นางสีดาเสียใจและทุกข์ใจจากการที่ถูกทศกัณฐ์ลักพามาไว้ในกรุงลงกา จึงจะฆ่าตัวตายด้วยการใช้ผ้าสไบผูกคอ ใต้ต้นโศก
	ปล่อยม้าอุปการ	นางสีดายอมให้โอรสทั้งสองไปอยู่ในกรุงอโยธยากับพระรามทั้งที่นางมีความอาลัยในองค์โอรสเป็นอันมาก
4) วีระรส (รสแห่งความเพียร ความกล้า)	พระรามเดินดง	นางสีดามีความตั้งใจแน่วแน่ที่จะออกเดินป่าพร้อมพระสวามี นางเปลี่ยนเครื่องทรงกษัตริย์เป็นเครื่องบวชเพื่อแสดงเจตจำนงในการติดตามพระสวามีออกเดินป่า
	สีดาผูกศอ	นางสีดาตัดสินใจเด็ดเดี่ยวในการฆ่าตัวตาย เพราะจะ ไม่ยอมตกเป็นชายาของทศกัณฐ์
	ท้าวมาลีวราชว่าความ	นางสีดาให้การเรื่องระหว่างตนพระรามและทศกัณฐ์กับท้าวมาลีวราชด้วยวาจาฉะฉานและพูดตามความจริง
	สีดาลุยไฟ	นางมีความกล้าหาญเด็ดเดี่ยว ก้าวเท้าเข้าไปในกอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รสในนาฏยศาสตร์	**ปรากฏในตอน**	**การแสดงออกตามบทบาทของนางโขน**
		ไฟอย่างมั่นคง เพื่อลุยไฟพิสูจน์ความบริสุทธิ์ของตนเอง
5) อัทภุตะรส (รสแห่งความสงสัยสนเท่ห์)	พระรามตามกวาง	นางสีดาเห็นกวางทองมีความสวยงามงาม ต้องการนำมาเลี้ยงจึงคะยั้นคะยอให้พระรามไปตามจับมาให้
	สีดาเสี่ยงทายด้วยบุษบก	นางสีดามีความไม่แน่ใจว่าพระรามยังมีพระชนม์ชีพอยู่ นางตรีชฎาจึงแนะนำให้ลองขึ้นบุษบกเพื่อเสี่ยงทายหากผู้นั่งเป็นหญิงหม้ายบุษบกจะไม่ขยับเขยื้อน
6) พีภัตสะรส (รสแห่งความเกลียดชัง)	ทศกัณฐ์ลงสวน	นางสีดาโกรธและเกลียดชังที่ทศกัณฐ์ลักพาตัวนางมา เมื่อทศกัณฐ์มาพูดเกี้ยวพานก็ไม่พอใจ จึงกล่าววาจาผรุสวาทและสาปแช่งทศกัณฐ์
7) ภยานกะรส (รสแห่งความกลัว)	สำมนักขาก่อศึก	นางสีดากลัวนางสำมนักขาที่เข้ามาทำร้ายตน เพื่อหวังจะแย่งพระราม ไปจึงเข้าหลบด้านหลังพระราม เพื่อพระรามจะได้ปกป้องตน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รสในนาฏยศาสตร์	**ปรากฏในตอน**	**การแสดงออกตามบทบาทของนางโขน**
	ลักสีดา	นางสีดากลัวฤาษีแดงที่กลายร่างเป็นยักษ์และลักพานางขึ้นราชรถไปยังลงกา จึงทิ้งผ้าสไบไว้กลางทางเพื่อให้พระรามตามมาพบ และจะได้ตามไปช่วยตน
	สีดาวาดรูป	นางสีดากลัวภาพวาดทศกัณฐ์ที่นางกำนัลซึ่งคือนางอดูลปีศาจญาติของทศกัณฐ์หลอกให้วาดขึ้นและนางอดูล ก็เข้าสิงในภาพ จะลบก็ไม่ออกภาพด้วยความกลัวพระรามจะเห็นแล้วกริ้วจึงนำภาพไปซ่อนไว้ใต้แท่นบรรทม
	ประหารนางสีดา	นางสีดาซ่อนภาพทศกัณฐ์ไว้ใต้พระแท่น พระรามนั่งแล้วรู้สึกร้อนจึงค้นหาสาเหตุจึงได้พบภาพทศกัณฐ์ พระรามเข้าใจผิดว่านางสีดาคิดถึงทศกัณฐ์ จึงต่อว่านางและสั่งให้พระลักษมณ์นำนางไปประหารแล้วนำหัวใจของนางกลับไปให้ทอดพระเนตรเป็นหลักฐาน
8) ศานติรส (รสแห่งความสงบสุข)	พระรามเดินดง	นางสีดาถือเพศบรรพชิตตามพระสวามี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากตารางการแสดงอารมณ์และรสข้างต้น พบลักษณะการแสดงออกของอารมณ์ในบทบาทตัวนางสีดาจำนวน 8 ลักษณะ ดังนี้

1) ศฤงคารรส (อารมณ์แห่งความรัก) แสดงออกทางอารมณ์ด้วยการแสดงออกทางกาย สายตา สีหน้าที่สดชื่นหวานซึ้ง และการสัมผัสที่นิ่มนวล

2) เราทระรส (อารมณ์แห่งความโกรธ) แสดงออกทางอารมณ์ด้วยการพูดประชดประชัน น้ำเสียงหมางเมิน ทำกิริยาหลีกหนีห่าง ไม่สบตาหรือมองหน้าด้วยความโกรธ

3) กรุณารส (อารมณ์แห่งความกรุณา) แสดงออกด้วยกิริยาร่ำไห้ คร่ำครวญรำพัน เมื่อต้องตายหรือพลัดพรากจากบุคคลอันเป็นที่รัก

4) วีระรส (อารมณ์แห่งความแน่วแน่กล้าหาญ) แสดงออกด้วยอารมณ์มุ่งมั่น สำรวมจิตแน่วแน่ พูดจาฉะฉาน ลงมือกระทำด้วยความมั่นใจ ไม่แสดงอาการลังเลสงสัย

5) อัทภุตะรส (อารมณ์แห่งความสงสัยสนเท่ห์) แสดงออกด้วยอารมณ์ผ่านสีหน้าครุ่นคิด หน้านิ่วคิ้วขมวด ลอบสังเกตอย่างระแวดระวัง คอยจ้องมองเพื่อให้ได้มาซึ่งคำตอบ

6) พีภัตสะรส (อารมณ์แห่งความเกลียดชัง) แสดงออกด้วยการเมินหน้า การพูดจาประชดประชัน การใช้น้ำเสียงเย็นชา และการหลีกเลี่ยงออกห่าง

7) ภยานกะรส (อารมณ์แห่งความกลัว) แสดงออกด้วยอาการหลบซ่อนหลีกเลี่ยง อารมณ์แสดงความหวาดกลัว พยายามหาทางออกเพื่อหลีกเลี่ยงหรือซ่อนปัญหา

8) ศานติรส (อารมณ์สงบ) แสดงออกด้วยอารมณ์แน่วแน่ นิ่ง เป็นสมาธิ ไม่มีกริยาหลุกหลิก วอกแวก และครองตนตามธรรมชาติ

5) พลังในการแสดง

นางสีดามีพลังในการแสดงที่ผสมผสานระหว่างความเป็นเทพนารีอวตารกับนางลูกครึ่ง พลังของการแสดงออกทางกระบวนรำ หรืออารมณ์จึงมีความงามสง่า เน้นท่าทางกิริยาสำรวม เรียบร้อยและมีความโดดเด่น มีพลังในการแสดงความรู้สึกนึกคิดที่ชัดเจน แต่แสดงออกบนความนุ่มนวลไม่หยาบคายแบบกุลสตรีในราชสำนัก รวมทั้งมีความทระนงในอิริยาบถการแสดง ซึ่งมีที่มาจากการเป็นธิดาของพญายักษ์ การแสดงออกของบุคลิกภาพที่มีความ

สุภาพแต่แฝงไว้ด้วยความเด็ดเดี่ยวแน่วแน่แบบนางเทพ เป็นนาฏยลักษณ์ที่สำคัญที่หลอมรวมเป็นบทบาทของนางสีดา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 82 ภาพนางสีดาและพระรามในการแสดงโขนของกรมศิลปากร[244]
นางสีดาแสดงความเคารพในทุกครั้งที่เจรจากับพระรามผู้เป็นสวามีเสมอ
นางสีดา แสดงโดย นางสาวอัจฉรา สุภาไชยกิจ
พระราม แสดงโดย นายสมบัติ แก้วสุจริต

[244] ได้รับความอนุเคราะห์จากนางอัจฉรา สุภาไชยกิจ

ภาพที่ 83 ภาพการแสดงบทบาทนางสีดา
ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ท้าวมาลีวราชว่าความ[245]
จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ พ.ศ. 2524
นางสีดา แสดงโดย นางสาวจินดารัตน์ วิริยะวงศ์
ท้าวมาลีวราช แสดงโดย นายธงไชย โพธยารมย์
พระราม แสดงโดย นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์
พระลักษมณ์ แสดงโดย นายประสิทธิ์ คมภักดี
ทศกัณฐ์ แสดงโดย ศิริพันธ์ อัฏฏะวัชระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างท่ารำในบทบาทของตัวนางสีดา

[245] กรมศิลปากร, สูจิบัตรการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ท้าวมาลีวราชว่าความ, หน้าปก.

ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุดสีดาลุยไฟ

ภาพที่ 84 ภาพท่ารำจีบคว่ำสองมือแล้ววาดออกไปข้างลำตัว
ภาพนี้เป็นท่ารำตีบทตามบทเจรจาว่า “เว้นแต่กองไฟพานอัคคี สักขีพยาน”[246]
นางสีดานั่งพับเพียบยกสองมือขึ้นมาตั้งโดยตะแคงมืออยู่ระหว่างศีรษะ
เพื่อสื่อความหมายถึงเปลวไฟ

[246] ผู้วิจัย, 9 พฤศจิกายน 2558.

ภาพที่ 85 ภาพท่ารำชักแป้งผัดหน้า

ท่ารำนี้เป็นการรำตีบทจามบทร้องที่ว่า “ขอจงเพลิงกาฬผลาญชีวิต ให้ปลดปลิดสุดสิ้นสังขาร์”[247]
นางสีดานั่งคุกเข่า ทำท่าชักแป้งผัดหน้า

[247] ผู้วิจัย, 9 พฤศจิกายน 2558.

ภาพที่ 86 ภาพท่ารำผาลากระดกเสี้ยว

ภาพนี้เป็นการตีบทตามบทร้องที่ว่า “บันดาลเป็นโกสุมปทุมทอง ผุดรองบัวบาทบทศรี”[248]

สีดาทำท่าผาลา กระดกเสี้ยว หมุนตัวเป็นครึ่งวงกลม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[248] ผู้วิจัย, 9 พฤศจิกายน 2558.

ภาพที่ 87 ภาพท่ารำเดี่ยวเท้าในเพลงเชิดฉิ่ง
ภาพนี้เป็นการตีบทตามบทร้องที่ว่า “เปลวไฟไม่ต้องนางเทวี”[249]
สีดาทำท่ารำเดี่ยวเท้าในเพลงเชิดฉิ่ง หมุนตัวเป็นครึ่งวงกลม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.5.2.2 กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์

กลุ่มนางยักษ์ที่มีกระบวนท่าที่แสดงอิทธิฤทธิ์ ได้แก่ นางโขนที่มีชาติกำเนิดเป็นนางยักษ์ มีรูปร่างอย่างนางยักษ์ หรือนางมนุษย์ แต่มีอิทธิฤทธิ์และพละกำลังอย่างนางยักษ์ มีคุณสมบัติพิเศษที่บ่งบอกความเป็นนางยักษ์ เช่น แปลงกายได้ เหาะเหินเดินอากาศได้ หรือบางตัวสามารถออกรบได้ กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์ ได้แก่ นางสำมนักขา นางเบญกาย เสื้อเมือง (นางอากาศตไล) นางผีเสื้อสมุทร นางอัศมูขี และนางกากนาสูร

[249] ผู้วิจัย, 9 พฤศจิกายน 2558.

วิเคราะห์ภาพรวมนาฏยลักษณ์ของกลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์

1) รูปพรรณสัณฐาน

กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่

1. นางยักษ์ที่มีรูปลักษณ์เป็นนางยักษิณี ผู้แสดงควรมีรูปร่างสูงใหญ่ ไม่จำเป็นต้องอ้วนเสมอไปแต่ต้องแลดูมีโครงสร้างร่างกายที่ค่อนข้างใหญ่กว่าผู้หญิงโดยทั่วไป ไหล่กว้างเพื่อให้มีความสง่างาม แขนขารับสัดส่วนกับร่างกาย ขาไม่โก่ง หากผู้ชายแสดงบทนางยักษ์อาจมีรูปร่างเล็กและเตี้ยกว่าผู้ชายโดยทั่วไปได้เล็กน้อย เพื่อให้สามารถแสดงออกในบทบาทของผู้หญิงได้ใกล้เคียงกว่าผู้ชายที่มีความสูงใหญ่ตามมาตรฐานของตัวพระหรือตัวยักษ์ทั่วไป ส่วนความงามของใบหน้านั้นไม่จำกัด เพราะการแสดงในบทบาทนี้ใช้วิธีสวมหัวโขนนางยักษ์

2. นางยักษ์ที่มีรูปลักษณ์แบบนางมนุษย์ ผู้แสดงควรมีรูปร่างสมส่วน ไม่อ้วนและไม่ผอม มีทรวดทรงดี มีใบหน้าที่สวยงามชวนมอง เพราะเป็นบทบาทที่ต้องแต่งหน้าในการแสดงแทนการสวมหัวโขนนางยักษ์ ไม่ควรมีความสูงมากนักเพราะโดยส่วนใหญ่จะต้องแสดงร่วมกับตัวโขนผู้ชาย

2) บุคลิกภาพ

กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์ในกลุ่มที่เป็นนางยักษิณีควรเป็นผู้ที่มีบุคลิกภาพที่แข็งแรง มั่นใจ ผึ่งผายและเปิดเผย มีการแสดงออกทางอิริยาบถและการแสดงท่าทางที่เข้มแข็งกว่านางมนุษย์

สำหรับนางยักษ์ที่มีรูปลักษณ์อย่างนางมนุษย์ ควรเป็นผู้ที่มีบุคลิกภาพที่เรียบร้อย แต่มีความแคล่วคล่องและมั่นใจกว่านางมนุษย์สามัญ แต่การแสดงออกของกิริยาท่าทางยังคงเน้นการแสดงความสำรวมไว้เฉกเช่นเดียวกับนางมนุษย์

3) ลีลาท่ารำ

ลีลาท่ารำของกลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์แบ่งออกเป็นท่ารำที่มาจากแม่ท่าของนางยักษ์ (การคัดเลือกและเรียงร้อยท่ารำสำคัญที่เหมาะแก่การรำในบทบาทของตัวนางยักษ์ที่ได้จากแม่ท่าของตัวยักษ์ในการแสดงโขน) รวมทั้งยังมีท่ารำพื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทย ท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยเลียนแบบอิริยาบถและอากัปกิริยาของมนุษย์ และท่าที่

ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสื่อสารอารมณ์ของตัวโขน เนื่องจากตัวโขนที่เป็นนางยักษิณีสวมศีรษะโขน ดังนั้น ทั้งการสื่อความหมายและการสื่ออารมณ์ให้ผู้ชมเข้าใจล้วนแสดงออกผ่านทางท่ารำและท่าทางในการแสดงทั้งสิ้น

ส่วนท่ารำของนางยักษ์ที่มีรูปลักษณ์อย่างนางมนุษย์ ได้แก่ นางเบญกาย โดยส่วนใหญ่ใช้ลีลาท่ารำแบบนางมนุษย์ โดยมีการออกท่านางยักษ์เพื่อแสดงสัญชาตินางยักษ์ในส่วนของเพลงหน้าพาทย์ คุณครูเฉลย ศุขะวณิชได้ใส่ท่ารำที่แสดงความเป็นนางยักษ์ ได้แก่ การรำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตในตอนที่นางเบญกายแปลงกายเป็นนางสีดา มีการใช้เท้าก้าวข้างแบบตัวพระ และมีท่าส่ายกระทายไหล่ในเพลงเร็วท้ายฉุยฉายเบญกายแปลง เป็นต้น

อนึ่ง บทบาทนางยักษ์ที่ผู้วิจัยเน้นการวิเคราะห์ในหมวดนี้ คือ นาฏยลักษณ์ของตัวนางยักษ์ประเภทนางยักษิณี ซึ่งมีความจำเป็นต้องแสดงเพลงหน้าพาทย์ กราวใน อันเป็นเพลงที่รวมแม่ท่าของนางยักษ์เข้าด้วยกัน ซึ่งกระบวนท่ารำในเพลงกราวในในการแสดงโขนสำหรับตัวนางยักษ์เป็นการรำเพื่อแสดงถึงการเดินทางของตัวโขน กระบวนท่าของ เพลงกราวในเป็นกระบวนท่าที่นำมาจากแม่ท่าการฝึกหัดตัวโขนยักษ์ นำมาเรียงร้อยกันให้เป็นกระบวนท่าโดยมิได้มุ่งเน้นการสื่อความหมายของท่าที่ชัดเจน เนื่องจากเป็นกระบวนท่าที่ใช้ในการฝึกหัดพื้นฐานเบื้องต้นของตัวโขนยักษ์ จึงมุ่งเน้นที่การจัดระเบียบร่างกายในการรำ การใช้มือ ใช้เท้าที่ถูกต้อง[250] มีการใช้วงและเหลี่ยมที่กว้างกว่าตัวนางมนุษย์ ซึ่งเป็นอิทธิพลที่ได้จากตัวโขนยักษ์และตัวโขนพระ ซึ่งหากจะเทียบกระบวนท่ากราวในเทียบได้กับการรำเพลงช้า เพลงเร็วของตัวพระและตัวนาง กระบวนท่ากราวในของนางยักษ์ได้นำท่าจากแม่ท่าของโขนยักษ์มาร้อยเรียงกันและเพิ่มเติมท่าที่สื่อความหมายของตัวนาง เช่น ท่าห่มผ้า เพื่อให้เป็นกระบวนท่าเฉพาะของตัวนาง ดังจะขอยกตัวอย่างท่าที่สำคัญ ดังนี้

[250] สัมภาษณ์, อาจารย์วัชนี เมษะมาน, ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 11 ธันวาคม 2558.

ตารางที่ 25 ตารางแสดงตัวอย่างกระบวนท่ารำสำคัญในเพลงกราวใน

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์ถ่ายภาพโดย นางสาวจิรัชญา บุรวัฒน์

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ลักษณะสำคัญของท่า
1	ท่าแบกกระบอง		ท่าแบกกระบองเป็นท่าที่แสดงลักษณะการถืออาวุธของตัวโขนยักษ์ เพื่อแสดงถึงฤทธานุภาพและพละกำลังของตัวนางยักษ์
2	ท่าลงวง เหลียว		ท่าลงวง แล้วเหลียวเป็นท่าที่แสดงลักษณะของการมองโดยหันหน้าในลักษณะสะบัดหน้าไปด้านข้างและเหลียวกลับโดยสะบัดหน้ากลับมาหน้าตรงอีกครั้ง
3	ท่าห่มผ้า		ท่าห่มผ้าเป็นท่าที่แสดงออกถึงการเป็นตัวนาง เป็นท่าที่มีความหมายถึงการห่มผ้าของผู้หญิง

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ลักษณะสำคัญของท่า
4	ท่าแบกกระบองป้องหน้า		ท่าป้องหน้าเป็นท่าที่แสดงออกถึงลักษณะของการมอง และการเดี่ยวเท้าเป็นลักษณะของการตวัดผ้าที่บ่งบอกถึงลักษณะของตัวนาง
5	ท่าแจกไม้		ท่าแจกไม้ เป็นลักษณะการรำออกท่ามือ ทำท่ารำโดยการตบเท้าพร้อมกับเดินมือเพื่อเปลี่ยนท่าเข้ากับจังหวะตะโพนที่ตีเป็นเสียง ป๊ะเท่งป๊ะ หรือที่เรียกว่า เล่นตะโพน
6	ท่ากระทืบฟัน		ท่ากระทืบฟัน เป็นลักษณะของท่าที่กระทืบเท้าและยกมือสูงต่ำสลับกันตามจังหวะเพลงแล้วยกเท้าดันออกมาด้านหน้ามือที่ถืออาวุธชิดเข่า เป็นท่าที่จะเข้าท่าปาดเข่าบากท่าต่อไป

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ลักษณะสำคัญของท่า
7	ปาดเข่าบากท่า		ท่าปาดเข่าบากท่าเป็นท่าสำคัญในการเชื่อมต่อแม่ท่าทั้ง 5 และเชื่อมต่อไปสู่กระบวนท่ารำในเพลงเชิดในกระบวนการฝึกหัดโขนยักษ์ และสำหรับกราวนางยักษ์เป็นท่าบากก่อนจะเข้าสู่กระบวนท่ารำในเพลงเชิด

นอกจากนี้ ท่ารำของนางยักษ์ยังใช้ท่าที่สื่อความหมายในการแสดง ซึ่งเป็นท่ารำที่ใช้ในการสื่อความหมายประกอบบทร้อง บทพากย์-เจรจา ใช้ในการรำตีบทประกอบทำนองเพลงที่ไม่มีบทร้องและการรำตระบทของตัวโขน เพื่อสื่อสารให้ผู้ชมเข้าใจถึงกิริยาหรือสิ่งที่ตัวนางยักษ์กำลังปฏิบัติ ณ ขณะนั้น ดังจะยกตัวอย่างท่ารำต่อไปนี้

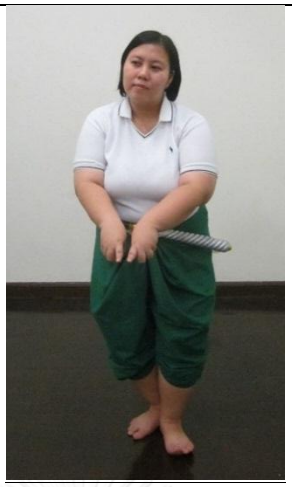
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 26 ตารางแสดงตัวอย่างกระบวนท่ารำที่สื่อความหมายในการแสดงในบทบาทของนางยักษ์

(ท่ารำใช้บท)

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์ถ่ายภาพโดย นางสาวจิรัชญา บุรวัฒน์

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ความหมายของท่า
1	ท่าตัวเรา		ใช้ในการรำตีบท ในความหมายว่า ตัวเรา หรือใช้ในตอนกล่าวถึงตัวโขนที่ผู้แสดงรับบท
2	ท่าแปลงกาย		ใช้ในการรำตีบทในความหมายว่า แปลงกาย หรือใช้ในตอนที่ตัวโขนกำลังแปลงกาย

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ความหมายของท่า
3	ท่าชี้นิ้วคู่		ใช้ในการรำตีบทในความหมายว่าคู่หรือสิ่งที่เป็นคู่
4	ท่าเฉิดฉิน		ใช้ในการรำตีบทในความหมายว่าสวยงาม ผู้หญิงสวย

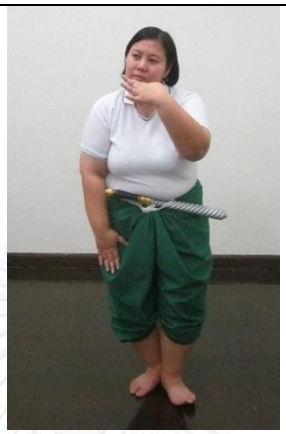
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4) การแสดงอารมณ์

นางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์ประเภทนางยักษิณีมีการใช้ท่าที่ใช้สื่ออารมณ์ในการแสดงออกของตัวโขน ณ ขณะนั้น เนื่องจากตัวนางยักษ์สวมศีรษะขณะแสดงจึงไม่สามารถแสดงอารมณ์ออกมาทางสีหน้าได้จึงต้องมีท่ารำหรือท่าทางที่แสดงออกให้ผู้ชมได้เข้าใจ ซึ่งท่าเหล่านี้อาจใช้เป็นท่ารำประกอบบทร้อง บทพากย์-เจรจา การรำตีบทโดยปราศจากบทร้อง โดยจะขอยกตัวอย่างท่าที่ปรากฏในการแสดงบทบาทนางยักษ์ ดังนี้

ตารางที่ 27 ตารางแสดงตัวอย่างกระบวนท่ารำที่แสดงอารมณ์ในบทบาทของนางยักษ์

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์ถ่ายภาพโดย นางสาวจิรัชญา บุรวัฒน์

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ความหมายของท่า
1	ท่ายิ้ม		ใช้แสดงกิริยายิ้มของตัวโขน และใช้ในการรำตีบทในความหมายว่ายิ้ม ดีใจ พอใจ
2	ท่ารัก		ใช้แสดงอารมณ์รักของตัวโขนและใช้ในการรำตีบทในความหมายว่า รัก

ท่าที่	ชื่อท่า	รูปภาพ	ความหมายของท่า
3	ท่าตกใจ		ใช้แสดงกิริยาตกใจ กังวลใจของตัวโขน และใช้ในการรำตีบทในความหมายว่าตกใจ กังวลใจ กลุ้มใจ หรืออาจใช้ในความหมายว่าทุกข์ระทมใจก็ได้
4	ท่าโกรธ	 	ใช้แสดงกิริยาโกรธ ไม่พอใจ ของตัวโขน และใช้ในการรำตีบทในความหมายว่าโกรธ ไม่พอใจ

การแสดงอารมณ์ของกลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์ เป็นกลุ่มที่สามารถแสดงอารมณ์ในการแสดงได้รุนแรงกว่าบทบาทตัวนางโขนกลุ่มอื่น เพื่อแสดงความยิ่งใหญ่ ดุร้าย และทรงพลังตามเผ่าพันธุ์ยักษ์ นางยักษิณีที่มีจริตจะก้าน อาทิ นางสำมนักขา สามารถแสดงอารมณ์ความรู้สึกได้ชัดเจน แสดงออกถึงความต้องการหาคู่ได้ รวมทั้งสามารถแสดงอารมณ์ เกรี้ยวกราดเมื่อถูกปฏิเสธ แต่การแสดงออกทางอารมณ์ของนางยักษ์ในโขนยังคงเป็นไปตามกรอบ ในการแสดงโขนคือ มีความสงบ สำรวม และไม่แสดงทีท่าหยาบคาย

ส่วนนางเบญกายที่มีรูปลักษณ์แบบนางมนุษย์ มีการแสดงออกทางอารมณ์ที่สะท้อนความรู้สึกที่หวาดกลัว ตัดพ้อต่อว่าทศกัณฐ์ที่จะส่งตนไปเสี่ยงในการทำกลศึกกับพระราม รวมทั้งสามารถแสดงอารมณ์อำลาอาลัยต่อพระมารดา คือ นางตรีชฎา แสดงอารมณ์ประหวั่นพรั่นพรึงเมื่อถูกหนุมานจับได้และต้องคำพิพากษาของพิเภก รวมทั้งแสดงกิริยาเขินอายและหลงรักในบทบาทหนุมานเกี้ยวนางเบญกาย ซึ่งการแสดงออกทางอารมณ์มีความรุนแรงกว่านางมนุษย์ แต่ไม่สะบัดสะบิ้งเท่านางสำมนักขา

5) พลังในการรำ

พลังของการรำในกลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์เป็นกลุ่มที่มุ่งเน้นการแสดงออกของพลังการแสดงที่ชัดเจนที่สุด โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบทบาทของนางยักษิณี เน้นความสัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึกตามท้องเรื่อง กระบวนท่ารำมีการปล่อยพลังที่ค่อนข้างกระทบจังหวะแรง เปิดเผย มีการลอยหน้า สะบัดหน้า แรงกว่าปกติเพื่อแสดงเอกลักษณ์ของความเป็นนางยักษ์ และต้องแสดงความรู้สึกตามอารมณ์ในบทบาทของตัวโขนแต่ละช่วง

ส่วนนางยักษ์ประเภทที่มีรูปลักษณ์แบบนางมนุษย์ เช่น นางเบญกาย พลังในการแสดงจะอยู่ที่ท่าเฉพาะ เช่น ท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตตอนแปลงกาย ท่ารำในเพลงเชิดตอนออกเดินทางมาที่เขาเหมติรัน ท่วงท่าจะแสดงถึงพลังในการเป็นนางยักษ์ที่แข็งแรงมั่นคงที่แฝงในรูปลักษณ์แบบนางมนุษย์

ตัวอย่างการวิเคราะห์นางโขนที่มีนาฏยลักษณ์ในการรำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์ : นางสำมนักขา

1) รูปพรรณสัณฐาน

โคลงประจำภาพนางสำมนักขาได้เขียนอธิบายลักษณะของนางสำมนักขาไว้ดังนี้

“สำมนักขาชื่ออ้าง อสุรพันธุ์
นาฏขนิษฐ์ทศกัณฐ์ แก่นไท้
ฉวีกายสกลวรรณ เขียวสด สะอาดนอ
เป็นเอกชาเยศได้ อยู่ด้วยชิวหา”

รามายณะได้กล่าวถึงลักษณะของนางสำมนักขาไว้ว่า ตัวอ้วนพองผิดสัดส่วน ผมสีแดงกรอบแห้งยาวรุงรัง มีเขี้ยวโง้ง น้ำเสียงในแหบแห้ง และดูอัปลักษณ์ที่สุดในหมู่นางยักษ์

ภาพนางสำมนักขาในจิตรกรรมฝาผนัง ณ ระเบียงรอบพระอุโบสถ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม มีลักษณะดังภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 88 ภาพจิตรกรรมฝาผนังนางสำมนักขา[251]

ณ บริเวณระเบียงรอบพระอุโบสถ

วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

นางสำมนักขามีผิวกายสีเขียว ดวงตาแดงกล่ำเบิกโพลง ใบหน้าเป็นยักษิณี มีเขี้ยวโง้ง แต่งกายแบบห่มสไบสองชาย นุ่งผ้าจีบหน้านาง สวมเครื่องประดับตัวนาง

จากข้อมูลข้างต้นรูปพรรณสัณฐานที่พึงปรากฏในการแสดงโขน เป็นผู้มีผิวกายสีเขียว รูปร่างอ้วนพองผิดส่วน หน้าอกยาน ผมยาวรุงรัง มีเขี้ยวยาวโง้งออกมานอกริมฝีปาก นับได้ว่า นางเป็นผู้ที่มีรูปร่างหน้าตาอัปลักษณ์มาก จนเป็นเหตุให้ต้องแปลงกายเป็นสาวงาม

[251] ผู้วิจัย, 2 กันยายน 2556.

2) นิสัยและบุคลิกภาพ

นางสำมนักขาเป็นนางยักษ์ถือกำเนิดในพรหมพงศ์ และเป็นน้องคนสุดท้องของพี่ชาย 5 คน เป็นนางที่ถือกำเนิดในวรรณะกษัตริย์ ดังนั้น จึงมีลักษณะนิสัย เอาแต่ใจตนเอง มีความหยิ่งทะนงในชาติกำเนิดของตน และฤทธิ์อำนาจของตนเอง มีความเจ้าเล่ห์ทุบาย มีความหลงใหลฝักใฝ่ในกามารมณ์ มีนิสัยพาลและเจ้าคิดเจ้าแค้น

บุคลิกภาพของนางสำมนักขา มีความมั่นใจ เป็นผู้ที่มีท่าทางหลุกหลิก มากด้วยจริตมารยา เป็นตัวนางโขนที่มีนิสัยและบุคลิกภาพในลักษณะของตัวร้ายอย่างชัดเจนที่สุด

3) ลีลาท่ารำ

บทบาทการแสดงของนางสำมนักขาในการแสดงโขนมีอยู่ด้วยกัน 3 ตอน ได้แก่

1. ตอนสำมนักขาก่อศึก นางสำมนักขามาเที่ยวป่า พบพระรามก็หลงรัก แปลงเป็นสาวงามเข้าเกี้ยวพาราสี และตามพระรามไปยังอาศรม พบนางสีดาเข้าใจว่านางเป็นต้นเหตุในการที่พระรามปฏิเสธตน จึงเข้าทำร้ายนางสีดา เมื่อพระลักษมณ์ออกมาก็หลงรักพระลักษมณ์แต่พระลักษมณ์ก็ขับไล่นางจึงรบกัน นางสำมนักขาแพ้จึงถูกพระลักษมณ์ตัดมือตัดเท้า ตัดจมูก ตัดหู และไล่ไปให้ไกลจากบริเวณอาศรม ลีลาท่ารำของนางสำมนักขาในตอนนี้จะประกอบไปด้วยลีลากระบวนท่าการมาเที่ยวป่าของนางสำมนักขา การชมโฉมพระราม การแปลงกายเป็นสาวงาม การเข้าทำร้ายนางสีดา การรบพระลักษมณ์ และการหนีไปด้วยอาการบาดเจ็บ

2. ตอนศึกทูษณ์ ขร ตรีเศียร นางสำมนักขาไปทูลยุยงพระเชษฐาทั้งสามองค์ให้มาแก้แค้นแทนตน เชษฐาทั้งสามยกทัพไปรบและถูกพระรามฆ่าตายหมด ลีลาในตอนนี้คือนางสำมนักขาเข้าไปทูลพระเชษฐาทั้งสามด้วยอาการบาดเจ็บและจริตมารยาในการพูดยุยง

3. ตอนลักสีดา นางไปทูลยุยงทศกัณฐ์ ทศกัณฐ์เมื่อได้ฟังก็อยากได้นางสีดา จึงออกอุบายให้มารีศแปลงเป็นกวางทองไปล่อลวงนางสีดา เพื่อให้พระรามไปตามจับ เพื่อที่ตนจะได้ไปลักนางไปยังลงกา ลีลาท่ารำในตอนนี้ประกอบด้วยการเข้าไปทูลยุยงทศกัณฐ์ด้วยอาการบาดเจ็บและจริตมารยาในการพูดยุยง

จากบทบาทข้างต้นลักษณะการแสดงท่ารำเฉพาะของนางสำมนักขา ประกอบด้วยที่เป็นมาตรฐานทางด้านนาฏยศิลป์ในเพลงหน้าพาทย์กราวใน มีความหมายว่า การเดินทางเพื่อมาเที่ยวป่าของนางสำมนักขาและเพลงตระนิมิตในความหมายว่านางแปลงกายเป็นหญิงงาม ใช้กระบวนท่าพื้นฐานแสดงกิริยาสามัญของมนุษย์ และใช้แม่ท่าทางนาฏยศิลป์ในการตีบทตามบทร้องและบทเจรจา ใช้กระบวนรบที่เป็นท่ามาตรฐานทางด้านนาฏยศิลป์ในการสู้รบกับพระลักษมณ์ โดยใช้ลีลาเฉพาะของตัวนางยักษ์ ซึ่งเป็นลีลาที่ผสมระหว่างตัวยักษ์ ตัวพระและตัวลิง ซึ่งผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างท่ารำของนางสำมนักขาไว้ในตารางที่ 23 – 25 ดังกล่าวข้างต้น

4) <u>การแสดงอารมณ์</u>

ผู้วิจัยทำการสรุปบทบาทนางโขนบท “นางสำมนักขา”กับรสที่แสดงออกตามหลักการของคัมภีร์นาฏยศาสตร์ เป็นตารางดังนี้

ตารางที่ 28 ตารางแสดงบทบาทนางโขนบท “นางสำมนักขา” กับรสที่แสดงออกตามหลักการของคัมภีร์นาฏยศาสตร์

ที่มา : ผู้วิจัย

รสในนาฏยศาสตร์	**ปรากฏในตอน**	**การแสดงออกตามบทบาทของนางโขน**
1. ศฤงคารรส (รสแห่งความรัก)	สำมนักขาก่อศึก	นางเห็นพระรามก็เกิดหลงรัก แปลงกายเป็นสาวงามเข้าไปเกี้ยวพาราสีพระรามหวังจะได้พระรามเป็นสวามี
2) เราทระรส (รสที่แห่งความดุร้ายหรือการร้องไห้)	สำมนักขาก่อศึก	เมื่อเห็นนางสีดามีความงามกว่าตนก็คิดจะฆ่านางเพื่อแย่งชิงพระรามไปเป็นของตน จึงเข้าทำร้ายตบตีนางสีดา เมื่อพระลักษณ์

รสในนาฏยศาสตร์	**ปรากฏในตอน**	**การแสดงออกตามบทบาทของนางโขน**
		มาปัดป้องจึงเข้ารบกับพระลักษมณ์จนเป็นฝ่ายพ่ายแพ้แก่พระลักษมณ์
3) อัทภุตะรส (รสแห่งความสงสัยสนเท่ห์)	สำมนักขาก่อศึก	เมื่อเห็นพระรามก็สงสัยว่าบุรุษผู้นี้เป็นใครจึงได้มีความสง่างามน่าหลงใหล นางจึงสังเกตลักษณะของพระราม และแปลงเป็นสาวงามเข้าไปถาม
4) พีภัตสะรส (รสแห่งความเกลียดชัง)	สำมนักขาก่อศึก	นางเกลียดชังนางสีดาด้วยคิดว่าเป็นเพราะนางพระรามจึงปฏิเสธตน จึงเข้าตบตีทำร้ายนางสีดา
	ศึกทูษณ์ ขร ตรีเศียร	นางเกลียดชังนางสีดา พระราม และพระลักษมณ์ จึงไปพูดยุยงกับเชษฐาว่าถูกลวนลามและถูกทำร้าย เชษฐาทั้งสามจึงยกทัพไปรบกับพระรามเพื่อแก้แค้นให้นางสำมนักขาแต่กลับถูกพระรามฆ่าตายทั้งหมด
	ลักสีดา	นางโกรธและเกลียดชังพระราม พระลักษมณ์ และนางสีดา จึงไปทูลยุยงทศกัณฐ์ให้ฆ่าพระรามและเอานางสีดามาเป็นชายา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รสในนาฏยศาสตร์	ปรากฏในตอน	การแสดงออกตามบทบาทของนางโขน
5) ภยานกะรส (รสแห่งความกลัว)	สำมนักขาก่อศึก	นางสู้รบกับพระลักษมณ์และพลาดท่าเสียทีจึงถูกพระลักษมณ์ตัดมือ ตัดเท้า ตัดหู และตัดจมูก นางกลัวจึงดิ้นรนขัดขืน พระลักษมณ์ไล่ตีนางวิ่งหนีไปหันมามองไปด้วยความกลัว
	ศึกทูษณ์ ขร ตรีเศียร	เมื่อนางเห็นเชษฐาทั้งสามถูกพระรามฆ่าตายก็กลัวจึงรีบหนีกลับไปยังกรุงลงกา

จากตารางข้างต้น พบว่า นางสำมนักขามีการแสดงออกตามรสในนาฏยศาสตร์ใน 5 ลักษณะ ได้แก่

1. ศฤงคารรส (อารมณ์แห่งความรัก) แสดงออกด้วยการแสดงยิ้มแย้ม จ้องไปยังพระรามอย่างไม่วางตา แสดงท่ารำที่เบาและนุ่มนวล

2. เราทระรส (อารมณ์แห่งความโกรธ) แสดงออกด้วยการแสดงสีหน้าบึ้งตึง จ้องไปที่นางสีดาด้วยสายตาดุดัน แสดงความไม่พอใจ แสดงท่ารำเร็วและกระแทกกระทั้น

3. อัทภุตะรส (อารมณ์แห่งความสงสัยสนเท่ห์) แสดงออกด้วยการขมวดคิ้ว แสดงท่ารำแบบปกติ ไม่ช้าและไม่เร็วและแรงเกินไป

4. พีภัตสะรส (อารมณ์แห่งความเกลียดชัง) แสดงออกด้วยการแสดงสีหน้าบึ้งตึง ขมวดคิ้ว แสดงท่ารำเร็วและแรง

5. ภยานกะรส (อารมณ์แห่งความกลัว) แสดงออกด้วยการค้อมไหล่ก้มหน้า แสดงกิริยาลนลาน วิ่งไปเหลียวหลังไป แสดงท่ารำเร็วและแรง

5) <u>พลังในการแสดง</u>

การใช้พลังของนางสำมนักขาจะเน้นพลังที่ส่งออกมามาก เนื่องจากเป็นนางยักษ์ซึ่งเป็นตัวนางที่มีพละกำลังมากอยู่แล้วตามบทบาท ในบทที่ต้องใช้จริตมายา เช่น บทยั่วยวนพระรามพระลักษมณ์ หรือบททูลยุยงพระเชษฐา จะใช้พลังในการออดอ้อนเพื่อให้ได้ซึ่งสิ่งที่ตนต้องการ นอกจากนี้ ในบทโกรธและบทรบที่ต้องแสดงถึงพละกำลังที่มากกว่าปกติ ดังนั้นพลังที่ส่งออก พร้อมอารมณ์โกรธ อาการเกรี้ยวกราด พลังที่ส่งออกมาพร้อมกับท่ารำต้องมีความรุนแรง บทรบต้องแสดงความเข้มแข็ง ขึงขัง และรบในขณะโกรธ อารมณ์ที่ส่งออกมาจะต้องรุนแรงตามไปด้วย

ภาพที่ 89 ภาพแสดงบทบาทนางสำมนักขาในกระบวนรบในเพลงเชิด[252]
ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สำมนักขาก่อศึก
ในงาน Creative Fine Arts 2015 ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร
นางสำมนักขาแสดงกิริยาการรบด้วยความโกรธ เนื่องจากพระราม พระลักษมณ์ปฏิเสธตนและด้วยความริษยานางสีดาที่มีรูปลักษณ์งามกว่าตน
นางสำมนักขา แสดงโดย นายธรรมนูญ แรงไม่ลด

[252] ผู้วิจัย, 16 สิงหาคม 2558.

ภาพที่ 90 ภาพแสดงบทบาทนางสำมนักขาฟ้องทูษณ์ ขร และตรีเศียร[253]
ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ศึกทูษณ์ ขร ตรีเศียร
ในงานพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอเจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี
ณ เวทีที่ 1 ฝั่งสะพานพระปิ่นเกล้า มณฑลพิธีท้องสนามหลวง
นางสำมนักขากำลังทูลยุยงเชษฐาทั้งสามว่านางถูกทำร้ายด้วยความไม่ยุติธรรมจากมนุษย์สามคน
นางสำมนักขา แสดงโดย นายธรรมนูญ แรงไม่ลด

5.5.2.3 **กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และสัตว์**

กลุ่มนางโขนที่จัดอยู่ในหมวดของนาฏยลักษณ์การรำแบบนางมนุษย์และสัตว์ ได้แก่ กลุ่มนางอมนุษย์ นางยักษ์ (เฉพาะนางกากนาสูรตอนแปลงร่างเป็นกา) และนางลูกครึ่ง (เฉพาะนางสุพรรณมัจฉา)

[253] ผู้วิจัย, 9 เมษายน 2555.

วิเคราะห์ภาพรวมนาฏยลักษณ์ของกลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และสัตว์

1) รูปพรรณสัณฐาน

รูปพรรณสัณฐานของผู้แสดงในกลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และสัตว์ จะต้องเลือกบุคคลที่มีลักษณะพ้องต้องกันกับลักษณะของสัตว์ที่เป็นสัญชาติของตัวโขน อาทิ นางสุพรรณมัจฉา เป็นนางลูกครึ่งระหว่างยักษ์กับปลา ตามท้องเรื่องรามเกียรติ์ระบุว่านางมีหางเป็นปลาและอาศัยอยู่ในมหาสมุทรดังนั้น จะต้องเป็นผู้ที่มีรูปร่างค่อนข้างปราดเปรียว ร่างกายสมส่วนหรือโครงสร้างค่อนข้างเล็ก เพื่อให้แลดูปราดเปรียว มีความสูงไม่มากนักเพราะต้องร่ายรำคู่กับโขนลิง คือ หนุมาน ซึ่งตามปกติโขนลิงจะไม่นิยมใช้ ผู้แสดงที่มีรูปร่างสูงใหญ่ ดังนั้น นางสุพรรณมัจฉาควรมีความสูงที่รับกับหนุมาน รวมทั้งมีใบหน้าที่สวยงาม โครงหน้ารูปไข่หรือกลมเพื่อให้รับกับมงกุฎนางที่สวมใส่ในการแสดง

หากเป็นนางอมนุษย์อื่นๆ เช่น นางนิลา ซึ่งมีสัญชาติเป็นกระบือเพศเมีย ดังนั้น ควรมีร่างกายค่อนข้างท้วมเพื่อให้สอดคล้องกับบทบาท หากเป็นบทบาทของนางนาค อาทิ นางกาลอัคคี ควรเป็นผู้ที่โครงสร้างร่างกายที่ค่อนข้างเพรียวเล็ก รูปร่างโปร่ง และมีใบหน้าที่งดงาม เพราะเป็นบทบาทของนางที่ต้องเป็นที่ต้องตาต้องใจของทศกัณฐ์จนได้รับเลือกให้เป็นมเหสีคนแรก เช่นเดียวกับนางอนงค์นาคีที่ต้องมีความงดงามเพราะเป็นบทบาทที่ตั้งใจเดินทางมาเพื่อแสวงหาคู่ครอง เป็นต้น

2) บุคลิกภาพ กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และสัตว์ จะต้องมีบุคลิกภาพหรือสามารถวางบุคลิกภาพให้สอดคล้องกับสัญชาติของสัตว์ชนิดนั้นๆ กล่าวคือ หากเป็นนางสุพรรณมัจฉา พึงมีบุคลิกภาพที่แคล่วคล่องว่องไว เคลื่อนไหวได้รวดเร็ว และรู้จักการหลบหลีกภัยอันตรายอย่างปลา

หากเป็นนางอมนุษย์ประเภทนางนาคหรืองู นาคหรืองูเป็นสัตว์เลื้อยคลานที่มีความว่องไว สามารถเลื้อยได้รวดเร็ว ดังนั้น บุคลิกภาพของผู้แสดงเป็นนางกาลอัคคีและนางอนงค์นาคี จะต้องเป็นผู้ที่สามารถเคลื่อนไหวได้รวดเร็ว ระแวดระวังภัย สำหรับนางกาลอัคคีควรมีบุคลิกภาพที่สง่างาม เพราะมีชาติกำเนิดเป็นธิดาพญานาค และเป็นมเหสีของทศกัณฐ์

ส่วนนางนิลาที่เป็นกระบือ เพราะตามธรรมชาติของกระบือนั้นจะอยู่รวมกันและหากินเป็นฝูง มีจ่าฝูงซึ่งเป็นเพศผู้คอยดูแลฝูง ส่วนกระบือเพศเมียจะคอยติดตามจ่าฝูง ดังนั้น บุคลิกภาพเป็นผู้ที่เคลื่อนไหวช้า สงบ ไม่ลุกลี้ลุกลน และแสดงออกถึงการเป็นผู้ตามมากกว่าผู้นำ

3) ลีลาท่ารำ กลุ่มนางโขนที่มีรูปแบบการรำแบบนางมนุษย์และสัตว์ จะแสดงท่ารำแบบนางมนุษย์เพื่อสื่อความหมาย สื่ออารมณ์ความรู้สึกตามท้องเรื่อง มีการรำเพลงหน้าพาทย์ที่มีท่ารำแบบมาตรฐาน รวมทั้งมีกิริยาอาการที่เลียนแบบกิริยาอาการตามสัญชาติญาณของสัตว์นั้นๆ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของชาติพันธุ์ของตัวโขน รวมทั้งมีการแสดงลีลาตามสัญชาติของสัตว์ เพื่อให้มีเป็นบทบาทเฉพาะที่ได้อิทธิพลจากชาติกำเนิดของตัวละครที่เป็นสัตว์หรืออมนุษย์

4) การแสดงอารมณ์ กลุ่มนางโขนที่มีรูปแบบการรำแบบนางมนุษย์และสัตว์นั้น ส่วนใหญ่จะแสดงอารมณ์ตามธรรมชาติที่ชัดเจน ไม่ค่อยปิดบังเก็บซ่อนความรู้สึกอย่างกลุ่มที่รำแบบนางมนุษย์ เพื่อให้สอดคล้องกับสัญชาตญาณความเป็นสัตว์ที่พึงแสดงออกอารมณ์ตามธรรมชาติ ไม่ยึดติดกับจารีตประเพณีและกาลเทศะแบบนางมนุษย์ การแสดงอารมณ์ผ่านท่วงท่า สีหน้า และแววตา จึงมีความชัดเจน

5) พลังในการแสดง มีพลังในการแสดงออกที่ชัดเจน แต่ไม่กระแทกกระทั้นรุนแรงเทียบเท่านางยักษ์ หากแต่เป็นไปในลักษณะของการตื่นกลัว โดยเฉพาะในช่วงของการระแวดระวังภัยตามสัญชาติญาณของสัตว์ที่จะต้องเอาชีวิตให้รอดพ้นจากภยันตราย พลังในการแสดง อาทิ นางสุพรรณมัจฉาใช้กระบวนท่ารำคู่ประเภทการไล่ล่าติดตามกับหนุมาน โดยมีท่ารำที่แทรกลักษณะของนางปลาในช่วงแรกของการรำชุด หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา เมื่อถูกจับได้นางสุพรรณมัจฉาแสดงอาการปัดป้อง หลบหนี และมีกระบวนท่ารำที่เป็นแบบแผนในการเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุมานกับนางสุพรรณมัจฉา

ตัวอย่างการวิเคราะห์นางโขนที่มีนาฏยลักษณ์ในการรำแบบนางมนุษย์และสัตว์ : นางสุพรรณมัจฉา

1) รูปพรรณสัณฐาน

“แสดงรูปนาเรศ สุพรรณมัจ ฉาเฮย
ผิวเทียมทองอุบัติ ผ่องพ้น
ธิดาทศเศียรกษัตริย์ มาตุเรศ ปลาแฮ
ที่ลักคาบศิลาล้น สมุทรครั้ง ถมถน”[254]

จากภาพจิตรกรรมฝาผนังได้พอจะบอกรายละเอียดของรูปพรรณสัณฐานของนางสุพรรณมัจฉา ได้ดังต่อไปนี้ นางมีผิวสีขาวเหลือง ใบหน้ารูปไข่ คิ้วเรียว ตาโต จมูกโด่ง ริมฝีปากได้รูปรับกับใบหน้า มีหางปลาอยู่ทางด้านหลังของลำตัว ดังภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[254] โคลงประจำภาพนางสุพรรณมัจฉา ณ ระเบียงรอบพระอุโบสถ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ภาพที่ 91 ภาพจิตรกรรมฝาผนังนางสุพรรณมัจฉา[255]
ณ บริเวณระเบียงรอบพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

จากข้อมูลเบื้องต้นรูปพรรณสัณฐานที่พึงปรากฏในการแสดงโขนของนางสุพรรณมัจฉา ควรเป็นผู้มีผิวกายสีทอง ใบหน้ารูปไข่ คิ้วเรียว ตาโต จมูกโด่ง ริมฝีปากได้รูปรับกับใบหน้า มีหางปลาอยู่ทางด้านหลังของลำตัว

255 ผู้วิจัย, 9 เมษายน 2555.

2) นิสัยและบุคลิกภาพ

นางถือกำเนิดในพรหมพงศ์เนื่องจากบิดาคือทศกัณฐ์และมารดาคือนางปลา นางอาศัยอยู่ในมหาสมุทรน่านน้ำกรุงลงกา เนื่องจากนางเป็นลูกผสมระหว่างยักษ์และปลานางจึงมีลักษณะนิสัย มีความใจเย็น รอบคอบ ซื่อสัตย์ มีการระวังตนจากภัยที่รายล้อมอยู่รอบด้าน เหมือนกับปลาที่อาศัยอยู่ในน้ำที่ต้องคอยหลบหลีกอันตรายจากศัตรูและผู้ล่า มีความอ่อนน้อม และเชื่อฟังทั้งบิดาและสวามี

บุคลิกภาพของนางสุพรรณมัจฉา นางเป็นผู้มีบุคลิกภาพคล่องแคล่ว กระฉับกระเฉง ปราดเปรียว ว่องไว มีความเป็นผู้นำโดยจะเห็นได้จากการที่นางสั่งการบริวารปลาจำนวนมากมาขนหินไปทิ้งและให้ขนหินกลับมาไว้ยังที่เดิม

3) ลีลาท่ารำ

บทบาทการแสดงของนางสุพรรณมัจฉาในการแสดงโขนมีอยู่ด้วยกัน 3 ตอน ได้แก่

1. ตอนจองถนน นางสุพรรณมัจฉาได้รับคำสั่งให้ไปขนหินที่พระรามให้พลลิงนำไปถมทะเลเพื่อทำถนนข้ามไปยังกรุงลงกาไปทิ้งเพื่อขัดขวางไม่ให้พระรามทำถนนได้สำเร็จ ลีลาท่ารำของนางสุพรรณมัจฉาในตอนนี้ประกอบด้วย การรับคำสั่งจากทศกัณฐ์ การสั่งให้บริวารปลาขนหินไปทิ้ง

2. ตอนหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา พลลิงเกิดความสงสัยว่าเหตุใดจึงถมถนนไม่เต็ม สุครีพจึงให้หนุมานลงไปสำรวจ และพบนางสุพรรณมัจฉากำลังคุมบริวารขนหินไปทิ้งอยู่จึงเข้าไล่จับ พอหนุมานจับได้ก็เข้าเกี้ยวพาราสีและนางก็ตกเป็นชายาของหนุมาน ลีลาท่ารำของนางสุพรรณมัจฉาในตอนนี้คือ การหนีการติดตามไล่ล่าของหนุมาน และการเกี้ยวพาราสีระหว่างนางและหนุมาน

3. ตอนกำเนิดมัจฉานุ หลังจากนางได้ร่วมรักกับหนุมานก็ทรงครรภ์ เมื่อนางจะให้กำเนิดโอรสได้ นางได้ไปให้กำเนิดยังชายฝั่งสมุทร นางไม่สามารถเลี้ยงดูโอรสของนางได้ จึงเลี้ยงให้พอที่จะช่วยเหลือตนเองได้ และเล่าเรื่องของหนุมานรวมถึงลักษณะพิเศษต่างๆ ให้โอรสฟังและบอกว่าท่านผู้นี้คือบิดา แล้วนางก็จากโอรสไป ลีลาท่ารำในตอนนี้ประกอบไปด้วยการแสดงความรักของแม่ที่มีต่อลูก ความโศกเศร้าเสียใจและอาลัยรักเมื่อต้องพลัดพรากจากกัน

จากบทบาทข้างต้น การแสดงบทบาทของนางสุพรรณมัจฉาจะเน้นที่การใช้ท่าแสดงกิริยาพื้นฐานของมนุษย์ มีการรำในเพลงที่กำหนดท่ารำเป็นมาตรฐานตายตัว คือ เพลงหน้าพาทย์ในเพลงเชิดนอก เป็นเพลงที่ใช้สำหรับการไล่ล่าติดตาม เพลงตระนอน ใช้ในความหมายว่า ตัวโขนมีบทบาทประดิพัทธ์กัน ท่วงท่าลีลาที่แสดงออกของตัวนางสุพรรณมัจฉาจะปราดเปรียวว่องไวดุจดั่งการเคลื่อนไหวของปลา

อนึ่ง จากการสัมภาษณ์อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ อดีตผู้แสดงบทบาทนางสุพรรณมัจฉา ในการแสดงโขนตอน หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา ท่านได้เล่าว่า “บทบาทนางสุพรรณมัจฉาแบบโบราณ หนุมานมีท่าจับหน้าอกนางปลาด้วย ซึ่งเกิดจากความสงสัยและซุกซนตามประสาลิงที่คิดว่านางปลาจะมีหน้าอกอย่างนางมนุษย์หรือไม่ ซึ่งนางสุพรรณมัจฉาต้องแสดงท่าทีปัดป้องตามวิสัยของสตรี การแสดงชุดจับนางสุพรรณมัจฉานี้เป็นการแสดงที่มุ่งเน้นการรำคู่ ซึ่งสามารถนำมาจัดการแสดงเป็นชุดเอกเทศได้ ในลักษณะเช่นเดียวกับการเต้นคู่ของบัลเลต์”[256]

4) การแสดงอารมณ์

ผู้วิจัยทำการสรุปบทบาทนางโขนบท “นางสุพรรณมัจฉา”กับรสที่แสดงออกตามหลักการของคัมภีร์นาฏยศาสตร์ เป็นตารางดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[256] สัมภาษณ์, รัจนา พวงประยงค์, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง, 20 พฤศจิกายน 2558.

ตารางที่ 29 ตารางแสดงบทบาทนางโขนบท “นางสุพรรณมัจฉา”กับรสที่แสดงออกตามหลักการของ
คัมภีร์นาฏยศาสตร์

ที่มา : ผู้วิจัย

รสในนาฏยศาสตร์	**ปรากฏในตอน**	**การแสดงออกตามบทบาทของนางโขน**
1. ศฤงคารรส (รสแห่งความรัก)	หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา	เมื่อหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉาได้ ก็เข้าเกี้ยวพาราสีนางจึงตกเป็นชายาของ หนุมาน
2) กรุณารส (รสแห่งความกรุณา)	จองถนน	นางร้องไห้เสียใจและอาลัยที่ต้องจากหนุมานผู้เป็นสามี
	กำเนิดมัจฉานุ	นางไม่สามารถจะอยู่เลี้ยงดูลูกได้ นางร้องไห้ด้วยความโศกเศร้าเสียใจและอาลัยในตัวบุตรชายและก่อนจากลูกไปนางได้เล่าถึงลักษณะพิเศษของหนุมานผู้เป็นบิดาให้ ลูกได้รู้
3) วีระรส (รสแห่งความเพียรความกล้า)	จองถนน	เมื่อนางรับบัญชาจากทศกัณฐ์ผู้เป็นบิดาให้ขนหินที่พลลิงถมลงในมหาสมุทรเพื่อทำทางข้ามไปยังกรุงลงกาทิ้งเพื่อมิให้พระรามทำถนนได้สำเร็จ นางจึงสั่งบริวารของนางช่วยกันขนหินไปทิ้งโดยมิได้เกรงกลัวอันตราย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รสในนาฏยศาสตร์	**ปรากฏในตอน**	**การแสดงออกตามบทบาทของนางโขน**
		ใดๆที่จะเกิดขึ้นจากกองทัพของพระราม
4) ภยานกะรส (รสแห่งความกลัว)	หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา	เมื่อนางถูกไล่ติดตามโดย หนุมาน ด้วยความกลัวนางจึงหาที่กำบังเพื่อหลบซ่อนตัวจากการถูกจับได้และเมื่อหนุมานจับนางได้นางได้ขอร้อง อ้อนวอนให้ปล่อยนางไปและพยายามดิ้นรนหนีอีกหลายครั้งจนในที่สุดหนุมานก็จับ นางได้

จากตารางข้างต้น พบว่า นางสุพรรณมัจฉามีการแสดงออกตามรสในนาฏยศาสตร์ใน 4 ลักษณะ ได้แก่

1. ศฤงคารรส (อารมณ์แห่งความรัก) แสดงออกโดยแสดงสีหน้ายิ้มแย้ม ดวงตาเป็นประกาย

2. กรุณารส (อารมณ์แห่งความกรุณา) แสดงออกโดยการร้องไห้ การโอบกอด การมองตามจนสุดสายตา

3. วีระรส (อารมณ์แห่งความแน่วแน่กล้าหาญ) แสดงออกด้วยแววตามุ่งมั่นตั้งใจ ท่าทางเฉียบขาด มีลักษณะของการเป็นผู้นำ

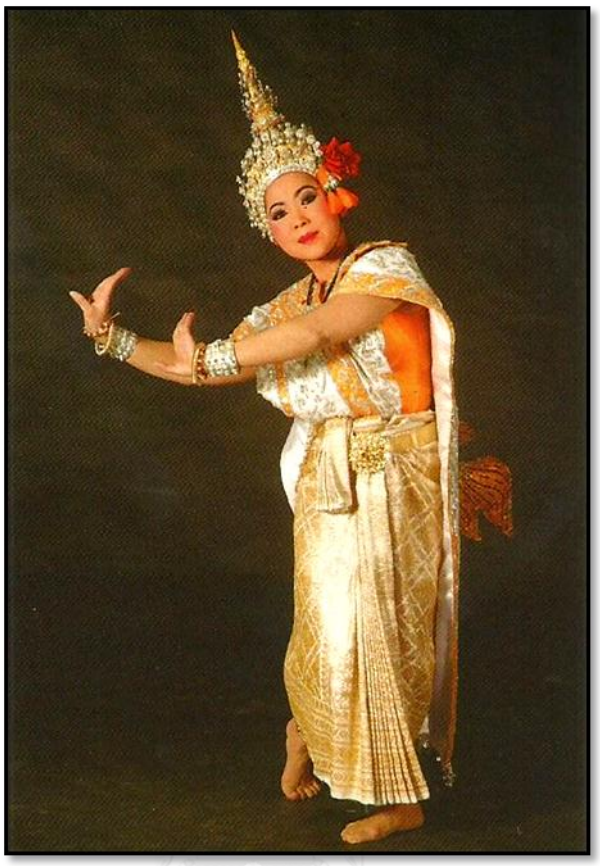
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4. ภยานกะรส (อารมณ์แห่งความกลัว) แสดงออกโดยการก้มหน้า และปัดป้องการถูกจับ พยายามหลบหนีการไล่ล่าของหนุมานหลายครั้ง

5) พลังในการแสดง

นางสุพรรณมัจฉาเป็นลูกครึ่งระหว่างปลาและยักษ์ จึงทำให้นางมีพละกำลังพิเศษและมีความว่องไวปราดเปรียว พลังที่ใช้ในการแสดงจึงเป็นพลังที่ส่งออกมาพร้อมกับท่ารำพื้นฐานหรือมาตรฐาน พลังต้องแสดงออกมารุนแรงและชัดเจนในช่วงการรำจับนาง เช่น ท่าจับต่างๆ ท่าหลบการไขว่คว้าของหนุมาน ท่าปัดป้องต่างๆ และพลังในการแสดงอารมณ์จากโศกเศร้าจากน้อยไปมากในตอนกำเนิดมัจฉานุ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 92 ภาพแสดงบทบาทการแสดงของนางสุพรรณมัจฉา[257]
ในการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ตอน หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา
นางสุพรรณมัจฉากำลังแสดงท่าหลบซ่อน เพื่อหนีจากการไล่ล่าของหนุมาน
นางสุพรรณมัจฉา แสดงโดย นางสาวเสาวรักษ์ ยมะคุปต์

[257] ศิลปากร,กรม. โขน นาฏกรรมล้ำค่าคู่แผ่นดินไทย, หน้า 18.

ภาพที่ 93 ภาพการแสดงบทบาทนางสุพรรณมัจฉา
ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน กำเนิดมัจฉานุ[258]
ในงานการแสดงนาฏดุริยางคศิลป์เฉลิมพระเกียรติ
"คีตนาฏดุริยบรรณ เฉลิมพระขวัญวาระมงคล"
ณ โรงละครวังหน้า สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางสุพรรณมัจฉา แสดงโดย นางสาวนันทนา สาธิตสมมนต์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[258] ได้รับความอนุเคราะห์จากนางสาวจิรัชญา บุรวัฒน์

ตัวอย่างท่ารำในบทบาทของตัวนางสุพรรณมัจฉา
ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา

ภาพที่ 94 ภาพท่ารำนางปลาที่เป็นสัญลักษณ์บ่งบอกสัญชาติของตัวละคร[259]
เป็นการรำในกระบวนท่าชุด จับนางสุพรรณมัจฉาประกอบหน้าพาทย์เพลงเชิดนอก
นางสุพรรณมัจฉายื่นมือออกมาตั้งด้านหน้างอแขนอีกมือยื่นไปทางด้านหลัง
ตะแคงมือทั้งสองข้าง กระดิกมืออย่างปลา กระดกเท้าหลังพร้อมกับเลื่อนเท้า
คล้ายกับการโบกครีบหางอย่างปลา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[259] ผู้วิจัย, 9 พฤศจิกายน 2558.

ภาพที่ 95 ท่าแหวก

เป็นการรำในกระบวนท่ารำชุด จับนางสุพรรณมัจฉาประกอบหน้าพาทย์เพลงเชิดนอก[260]

นางสุพรรณมัจฉายกมือทั้งสองขึ้นมาตั้งวงระดับหน้าผากแล้ววาดมือออกจากกัน

ไปด้านข้างลำตัว ก้าวเท้าขึ้นมาข้างหน้า

ท่านี้สื่อความหมายถึงการแหวกน้ำ เพื่อมองทางหรือหาที่ซ่อน

[260] ผู้วิจัย, 9 พฤศจิกายน 2558.

ภาพที่ 96 ท่ากลัว

เป็นการรำในกระบวนท่ารำชุด จับนางสุพรรณมัจฉาประกอบหน้าพาทย์เพลงเชิดนอก[261]

นางสุพรรณมัจฉา ประสานมือที่หน้าอก ก้าวหน้า

ท่านี้สื่อความหมายถึงอาการกลัวหนุมานของตัวนางสุพรรณมัจฉา

[261] ผู้วิจัย, 9 พฤศจิกายน 2558.

ภาพที่ 97 ท่าหลบ
เป็นการรำในกระบวนท่ารำชุด จับนางสุพรรณมัจฉาประกอบหน้าพาทย์เพลงเชิดนอก[262]
นางสุพรรณมัจฉานั่งตั้งเข่าข้างหนึ่งมือทั้งสองตั้งวงด้านข้างลำตัว
ท่านี้สื่อความหมายถึงการหลบซ่อนตัวของนางสุพรรณมัจฉา
จากการไล่ล่าของหนุมาน

5.6 ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานนาฏยลักษณ์ของนางโขนแบบดั้งเดิมและนางละครเข้าด้วยกัน

นางโขนแบบดั้งเดิม หมายถึง การแสดงบทบาทนางโขนที่ใช้ผู้ชายแสดงล้วนซึ่งสืบทอดกันมาแต่โบราณกาล จวบจนกระทั่งยุคที่กรมศิลปากรจัดการแสดงโขนโดยใช้ผู้หญิงแสดงบทบาทตัวนางโขนแทนผู้ชาย นางโขนผู้หญิงจึงจัดอยู่ในรูปแบบของนางโขนปัจจุบัน อีกทั้งได้รับอิทธิพลจากนางละครเข้ามาผสมผสาน ทำให้การแสดงรูปแบบนางโขนแบบดั้งเดิมมีความเปลี่ยนแปลงไป

[262] ผู้วิจัย, 9 พฤศจิกายน 2558.

สาเหตุของการผนวกรวมกันระหว่างนาฏยลักษณ์ของนางโขนแบบดั้งเดิมกับนางละคร เป็นเหตุให้นาฏยลักษณ์ของนางโขนนับตั้งแต่กรมศิลปากรทำหน้าที่จัดการแสดงโขนมีการผสมผสานท่ารำและลีลาของนางละครเข้าไปในบทบาทของนางโขน ทำให้นางโขนในปัจจุบันแตกต่างไปจากนางโขนแบบดั้งเดิม ซึ่งเป็นพัฒนาการของการแสดงบทบาทนางโขนที่มีความสำคัญ ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานนาฏยลักษณ์ของนางโขนแบบดั้งเดิมและนางละครเข้าด้วยกัน ดังนี้

<u>การใช้ผู้หญิงแสดงบทบาทนางโขนแทนผู้ชายแบบดั้งเดิม</u>

การแสดงโขนของไทยที่มีมาแต่โบราณใช้ผู้ชายแสดงล้วนไม่ว่าจะเป็นบทบาทของตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิง หรือแม้กระทั่งตัวนาง จวบจนกระทั่งกรมศิลปากรในสมัยที่นายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร ท่านได้กำหนดเปลี่ยนให้ผู้หญิงมารับบทบาทนางโขนแทน เพื่อให้เกิดความสมจริงในการใช้ชายจริงหญิงแท้สวมบทบาทตัวโขน การใช้ผู้หญิงแสดงบทบาทนางโขนนั้นทำให้เกิดความสมจริงในการแสดงหลายประการ อาทิ

1) เมื่อใช้ผู้หญิงแสดงโขนแบบเปิดหน้าและแต่งหน้านั้น ใบหน้าของผู้หญิงย่อมมีความสวยงามกว่าการใช้ผู้ชายแสดง

2) สรีระร่างกายของผู้หญิงมีโครงสร้างเล็กกว่าผู้ชาย เมื่อรับบทบาทการแสดงเป็นนางโขนย่อมสามารถแสดงความนุ่มนวล ผ่านท่วงท่าและจริตกิริยาที่ชวนมอง

3) การฝึกหัดผู้หญิงให้รับบทบาทนางโขนสามารถกระทำได้ง่ายโดยธรรมชาติ ซึ่งผู้ชายบางคนอาจมีความเขินอายในการรับบทบาทเป็นตัวนางโขน อีกทั้งนักเรียนหญิงที่เรียนละครมีมากกว่านักเรียนชายที่ฝึกหัดโขน ย่อมมีทางเลือกในการคัดเลือกผู้แสดงบทบาทนางโขนที่สะดวกมากกว่า

การเปลี่ยนแปลงผู้แสดงแบบชายจริงหญิงแท้ในครั้งนี้ส่งผลให้การแสดงโขนในยุคต่อมาใช้ผู้หญิงแสดงบทบาทตัวนางแทบทั้งหมด ส่วนผู้แสดงชายยังออกแสดงบทบาทนางโขนได้ตามวาระพิเศษต่างๆ อนึ่ง ในบางบทบาทของนางโขนที่มีฉากที่ไม่สมควรให้ผู้หญิงแสดงเอง อาทิ ฉากที่นางมณโฑให้อินทรชิตกินนม หรือฉากนางอรุณวดีที่ยั่วยวนฤาษีกไลโกษที่ต้องให้ฤาษีจับหน้าอกนั้น อาจผลัดเปลี่ยนให้ผู้ชายแสดงในฉากนั้นๆแทนได้

ภาพที่ 98 ภาพนางอรุณวดี ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน กไลโกษหลงรส[263]
นายคมสัณฐ หัวเมืองลาดแสดงเป็นนางอรุณวดี
นางอรุณวดีมีบทบาทในการยั่วยวนฤาษีกไลโกษจึงใช้ผู้ชายแสดงแทนผู้หญิง

การนำบทร้องมาบรรจุในการแสดงโขน

เดิมในการแสดงโขนมีเฉพาะบทพากย์และเจรจาเป็นบทสำหรับดำเนินเรื่องในการแสดงโขน ซึ่งแต่เดิมในสมัยกรุงศรีอยุธยามีหลักฐานการแสดงโขนด้วยการพากย์ – เจรจาอย่างชัดเจน ความว่า

“เรื่องละครที่พวกไทยเอาไปเล่นในเมืองพม่า ที่ถือกันว่าเป็นเรื่องสำคัญก็คือเรื่องอิเหนากับเรื่องรามเกียรติ์ เรื่องอิเหนาเล่นร้องอย่างละคร แต่เรื่องรามเกียรติ์เล่นพากย์เจรจาอย่างโขน สองเรื่องนี้มักเล่นที่ในพระราชวังในงานนักขัตฤกษ์”[264]

ในสมัยกรุงธนบุรีค้นพบหลักฐานเฉพาะบทละครพระราชนิพนธ์ในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี จนกระทั่งสืบต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ที่มีวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์

---

[263] ได้รับความอนุเคราะห์จากอาจารย์คมสัณฐ หัวเมืองลาด

[264] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ละครฟ้อนรำ (กรุงเทพมหานคร: มติชน, 2546), หน้า 329.

เกิดขึ้นทั้งในรูปแบบบทละครพระราชนิพนธ์และบทพากย์ – เจรจา รวมทั้งเป็นยุคที่สืบทอดการพากย์ – เจรจาโขนแบบโบราณผสมผสานกับการนำบทร้องจากบทละครเรื่อง รามเกียรติ์เข้ามาผสมผสานกับการแสดงโขน ทำให้เกิดการแสดงประเภทโขนโรงในขึ้น บทการแสดงโขนโรงในจึงเป็นหลักฐานที่สำคัญที่ชี้ให้เห็นถึงพัฒนาการของการแสดงพากย์ – เจรจาโขนที่ผสมผสานกับการขับร้องอย่างละคร ซึ่งเป็นผลให้บทพากย์ – เจรจามีจำนวนลดลง เมื่อมีบทร้องที่เพิ่มเติมเข้ามา กระบวนท่ารำย่อมได้อิทธิพลของละครเข้ามาผสมผสานตามบทร้อง อีกทั้งมีการรำประเภทอวดฝีมือเช่น การรำลงสรงทรงเครื่อง และการรำฉุยฉายเข้ามาแทรกในการแสดงโขน นาฏยลักษณ์ของการแสดงโขนจึงเปลี่ยนแปลงไปจากโขนแบบโบราณ โดยผู้วิจัยขอยกตัวอย่างบทโขน และลักษณะของท่ารำ โดยการเปรียบเทียบระหว่างนางโขนผู้ชาย คุณครูเดชา ยวงศรี และนางโขนผู้หญิง คุณครูบุนนาค ทรรทรานนท์ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเปรียบเทียบท่าระหว่างโขนผู้ชายและโขนผู้หญิง :
บทบาทนางสีดา ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนนางลอย

ภาพที่ 99 ภาพท่ารำเฉิดฉิน
ประกอบบทร้องในเพลงฉุยฉายเบญกาย
เนื้อร้องว่า “งามคม”[265]

นางโขนผู้ชาย แสดงโดย คุณครูเดชา ยวงศรี

นางโขนผู้หญิง แสดงโดย คุณครูบุนนาค ทรรทรานนท์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[265] ผู้วิจัย, 9 ธันวาคม 2558.

ภาพที่ 100 ภาพท่าแทงมือจีบ

ประกอบบทร้องในเพลงฉุยฉายเบญกาย

เนื้อร้องว่า “ถูกนอก”[266]

นางโขนผู้ชาย แสดงโดย คุณครูเดชา ยวงศรี

นางโขนผู้หญิง แสดงโดย คุณครูบุนนาค ทรรทรานนท์

266 ผู้วิจัย, 9 ธันวาคม 2558.

ภาพที่ 101 ภาพท่าแทงมือจีบที่หน้าอก
ประกอบบทร้องในเพลงฉุยฉายเบญกาย
เนื้อร้องว่า “ทะลุใน”[267]
นางโขนผู้ชาย แสดงโดย คุณครูเดชา ยวงศรี
นางโขนผู้หญิง แสดงโดย คุณครูบุนนาค ทรรทรานนท์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

267 ผู้วิจัย, 9 ธันวาคม 2558.

ภาพที่ 102 ภาพท่าจีบหงายที่หน้าอก (ท่าตัวเรา)
ประกอบบทร้องในบทบาทนางสีดาในการแสดงโขน ตอน นางลอย
เนื้อร้องว่า “องค์ภควดี”[268]
นางโขนผู้ชาย แสดงโดย คุณครูเดชา ยวงศรี
นางโขนผู้หญิง แสดงโดย คุณครูบุนนาค ทรรทรานนท์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

268 ผู้วิจัย, 9 ธันวาคม 2558.

ภาพที่ 103 ภาพท่าจีบปรกข้างแล้ววาดมือลงต่ำ (ท่าโศกเศร้า)
ประกอบบทร้องในบทบาทนางสีดาในการแสดงโขน ตอน นางลอย
เนื้อร้องว่า “โศกา”[269]
นางโขนผู้ชาย แสดงโดย คุณครูเดชา ยวงศรี
นางโขนผู้หญิง แสดงโดย คุณครูบุนนาค ทรรทรานนท์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากภาพตัวอย่างท่ารำบทนางสีดาโดยนางโขนผู้ชายและนางโขนผู้หญิงข้างต้น สังเกตด้วยความแตกต่างทางสรีระ โครงสร้างร่างกายของผู้ชายและผู้หญิง การกดตัว การทรงตัว และบุคลิกภาพ พบว่าผู้หญิงที่ผ่านการฝึกหัดรำละครจะมีลักษณะของความนุ่มนวลมากกว่าในขณะที่นางโขนผู้ชายมีความผึ่งผายมากกว่า แต่ด้วยกระบวนท่ารำที่ใกล้เคียงกัน สามารถเป็นหลักฐานบ่งชี้ว่า นางโขนยุคกรมศิลปากรทั้งผู้ชายและผู้หญิงได้รับอิทธิพลจากครูละครอย่างแท้จริง กระบวนท่ารำมีการใส่ท่ารำตามบทร้องที่มีการปรับปรุงให้มีความไพเราะและเหมาะสมแก่การใส่ท่ารำ บทพากย์ และบทเจรจา มีการรำฉุยฉายซึ่งเป็นอิทธิพลจากการแสดงละคร มีการใส่

269 ผู้วิจัย, 9 ธันวาคม 2558.

จริตกิริยาแบบสตรีเข้าไปผสมผสาน จนกลายเป็นนาฏลักษณ์ของนางโขนดังที่สืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน

การต่อท่ารำและลีลาการรำบทบาทนางโขนโดยครูละครผู้หญิง

จากการสืบค้นข้อมูลเกี่ยวกับศิลปินนางโขนในงานวิจัยบทที่ 2 ทำให้ทราบว่ากรมศิลปากรมีการนำครูละครจากวังต่างๆเข้ามาเป็นผู้วางรากฐานทางการแสดงในบทบาทนางโขนให้แก่นาฏศิลปินรุ่นเยาว์ทั้งชาย – หญิงที่ฝึกหัดบทบาทนางโขน ดังนั้น ภูมิหลังประสบการณ์ และความเชี่ยวชาญของครูละครย่อมส่งอิทธิพลต่อการต่อท่ารำและลีลาในการรำบทบาทนางโขนอย่างแน่นอน ประกอบกับกลเม็ดเด็ดพรายทางการแสดงละครนั้นมีสีสันและมีชีวิตชีวามากกว่าท่ารำที่นิ่ง สงบ และสง่างามอย่างโขน ทำให้ท่ารำที่มีความสวยงามและแปลกใหม่ในละครนั้นถูกหยิบยกเข้ามาใช้เพื่อเพิ่มสีสันในการแสดงโขน อีกทั้งจำนวนครูละครที่ฝึกหัดการแสดงนางโขนในแต่ละครั้ง มีปริมาณมากกว่าครูโขนผู้ชายซึ่งเป็นหลักฐานชั้นดีที่แสดงให้เห็นว่า ครูละครมีอิทธิพลต่อการฝึกหัดและจัดแสดงโขนอย่างต่อเนื่อง

ในการฝึกซ้อมการแสดงบทบาทนางโขนให้แก่นักเรียนชายที่โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ซึ่งเป็นนักเรียนชายรุ่นแรกๆที่รับบทบาทการแสดงเป็นนางโขนตัวเอก เช่น นายเดชา ยวงศรี นายวัฒนา เข็มกาญจนะ ครูละครที่มีบทบาทสำคัญในการต่อท่ารำในบทบาทของตัวนางโขน ได้แก่ คุณครูศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก คุณครูลมุล ยมะคุปต์ และคุณครูมัลลี คงประภัศร์[270] โดยฝึกหัดบทบาทนางสีดา นางเบญกายในการแสดงโขน ตอนนางลอย และบทบาทนางโขนในตอนอื่นๆเพื่อออกแสดงอีกหลายตอน ท่ารำของนักเรียนชายที่หัดบทบาทนางโขนจึงได้รับกระบวนท่าทางละครมาผสมผสาน ซึ่งสืบทอดต่อกันมาจนถึงในยุคที่เปิดโอกาสให้นักเรียนหญิงแสดงนางโขนในยุคต่อมา ครูละครก็ยังมีบทบาทในฐานะผู้ควบคุมการแสดง ผู้ฝึกหัดนาฏศิลป รวมไปถึงผู้กำกับเวที โดยผู้วิจัยขอยกตัวอย่างรายชื่อครูผู้ควบคุมการแสดงโขนชุดพระรามครองเมือง ซึ่งกรมศิลปากรปรับปรุงขึ้นใหม่ องค์การดุริยางคนาฏศิลป์นำออกแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร เมื่อปีพ.ศ. 2501 ดังนี้

[270] สัมภาษณ์, เดชา ยวงศรี, ข้าราชการบำนาญ สำนักพระราชวัง, 2 ธันวาคม 2558.

"ความสำเร็จในการสร้างนาฏกรรมโขน

ชุด

พระรามครองเมือง

ผู้ควบคุมและฝึกหัดนาฏศิลปิน

หม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

ครูผู้ฝึกหัดนาฏศิลป

ครูจำเรียง พุธประดับ ครูลมุล ยมะคุปต์ ครูอัจฉรา อยู่ปิยะ

ครูสะอาด แสงสว่าง และครูศิริวัฒน์ แสงสว่าง

หลวงวิลาศวงงาม

ผู้ปรับเพลงดนตรีและฝึกซ้อมคีตศิลปิน

มนตรี ตราโมท

ผู้ออกแบบและสร้างฉาก

โหมด ว่องสวัสดิ์

กำกับเวที

อาคม สายาคม และสุวรรณี ชลานุเคราะห์"[271]

ปัจจัยทั้ง 3 ประการข้างต้นล้วนแล้วแต่ส่งอิทธิพลต่อการแสดงโขนให้เปลี่ยนแปลงนาฏยลักษณ์ของการแสดงบทบาทนางโขน ทำให้การแสดงโขนในปัจจุบันแตกต่างไปจากแบบดั้งเดิม แม้ว่าร่องรอยการแสดงบทบาทนางโขนแบบดั้งเดิมไม่สามารถสืบค้นได้จากหลักฐานเป็น ลายลักษณ์อักษรหรือพยานบุคคลก็ตาม แต่ก็นับว่าเป็นพัฒนาการที่สำคัญประการหนึ่งของประวัติศาสตร์การแสดงโขนของไทย รวมทั้งเป็นเครื่องสะท้อนความพึงพอใจของผู้ชมที่ต้องการเห็น ผู้แสดงมีความสมจริงในการรับบทบาทเป็นตัวแสดงที่ตรงตามเพศผู้แสดง และทำให้เรื่องราวเกี่ยวกับสมมุติเทพของวรรณกรรมรามเกียรติ์ที่แต่เดิมรับใช้ราชสำนักไทยนั้นให้มีการปรับสภาพการแสดงให้สมจริงและทำให้ผู้ชมที่เป็นสามัญชนสามารถเข้าถึงและเข้าใจในบทบาทการ

[271] กรมศิลปากร, สูจิบัตรการแสดงโขนชุด พระรามครองเมือง, หน้า 2.

แสดงได้ดียิ่งขึ้น อีกทั้งยังมีส่วนช่วยธำรงให้การแสดงโขนของไทยดำรงอยู่ได้ตอบสนองรสนิยมของผู้คนในสังคมไทยตราบจนปัจจุบัน

5.7 การกำหนดบทบาทนางโขนให้เป็นสัญลักษณ์ในการสะท้อนคุณธรรมจริยธรรม

บทบาทนางโขนเป็นบทบาทที่มีความสำคัญต่อการแสดงโขนหลายประการ ในพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ปรากฏบทบาทนางโขนถึง 69 ตัว และเมื่อนำมาจัดเป็นการแสดงโขน บทบาทนางโขนในฐานะตัวเอกมีอยู่หลายบทบาท กระจายอยู่ตลอดการดำเนินเรื่อง และเป็นบทบาทที่สร้างสีสันและดำเนินเรื่องให้การแสดงโขนมีความพลิกผัน ตื่นเต้น และคลี่คลายในที่สุด โดยผู้วิจัยจะขอแบ่งบทบาทของนางโขนออกตามลักษณะการดำเนินเรื่องที่สำคัญ ดังนี้

1. <u>ผู้จุดชนวนปัญหา</u>

โครงสร้างของการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ของไทยมีความยาวมาก เนื่องจากวรรณกรรมต้นฉบับมีความยาวและสลับซับซ้อน รวมทั้งมีปมปัญหาทั้งใหญ่และย่อยตลอดทั้งเรื่อง อันเป็นลักษณะของมหากาพย์ที่รามเกียรติ์ของไทยได้รับอิทธิพลจากรามายณะของอินเดีย หากจะกล่าวว่าปมปัญหาใหญ่ของการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ อยู่ที่การที่ทศกัณฐ์ลักนางสีดาไปยังกรุงลงกา แล้วพระรามผู้เป็นสวามีติดตามไปสังหารทศกัณฐ์และเผ่าพงศ์วงศ์ยักษ์เพื่อชิงนางสีดาคืน ในระหว่างการเดินทางยกทัพของพระรามไปติดตามนางสีดาคืนนั้นมีปมปัญหาย่อยซ้อนอยู่ระหว่างทางมากมาย ผู้วิจัยจะขอยกตัวอย่างบทบาทนางโขนที่สำคัญที่อยู่ในฐานะผู้จุดชนวนปัญหา ได้แก่ นางสำมนักขา เมื่อนางสำมนักขาเกี้ยวพาราสีพระรามไม่สำเร็จ และถูกพระลักษณ์ตัดตีนสินมือ ด้วยความเจ็บแค้นจึงไปทูลยุยงให้ทศกัณฐ์ช่วงชิงนางสีดามาเป็นชายา จนเป็นชนวนเหตุให้เกิดศึกสงครามที่ทำลายไพร่พลโดยเฉพาะฝ่ายลงกาจนแทบสิ้นเผ่าพันธุ์ อีกทั้งยังเป็นที่มาของการแสดงโขนชุด สำมนักขาก่อศึก เป็นต้น

2. <u>ผู้ช่วยคลี่คลายปมปัญหา</u>

ปมปัญหาที่เกิดขึ้นในการแสดงโขนส่วนใหญ่เกิดจากฝ่ายตัวโขนผู้ชายที่ไม่ดำรงมั่นอยู่ในศีลธรรมจรรยา บทบาทนางโขนจึงมีหน้าที่ที่สำคัญอีกประการหนึ่งในการช่วยคลี่คลาย ปมปัญหาหรือสถานการณ์ให้หมดปัญหาหรือเบาบางลง อาทิ นางมณโฑช่วยทศกัณฐ์และฝ่ายลงกาด้วย การประกอบพิธีหุงน้ำทิพย์ หรือให้น้ำนมแก่อินทรชิตเมื่อต้องศร รวมทั้งช่วยเจรจาแก่ทศกัณฐ์ให้คืนนางสีดาแก่พระรามไปเพื่อมิให้เสียราชวงศ์ สหายและไพร่พลฝ่ายยักษ์ หรือ

ในบางกรณี บทบาทนางโขนเป็นทั้งผู้สร้างปมปัญหาและคลี่คลายปัญหาด้วยตนเอง เช่น ตอนพระอุมาสาปหนุมานที่เข้าไปหักสวนขวัญ เมื่อหนุมานทูลขอขมาลาโทษ พระอุมาเกิดความสงสารจึงให้พรแก้กับหนุมานว่า เมื่อใดที่พระนารายณ์ (พระราม) มาลูบหัวจรดหาง หนุมานก็จะพ้นคำสาป เป็นต้น

3. <u>ผู้ผ่อน</u>คลายภาวะสงคราม

การยกทัพจับศึกของการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์เป็นสถานการณ์ที่เกิดขึ้นโดยตลอดการแสดง สถานการณ์ในการรบเป็นสถานการณ์ที่ต้องชิงไหวชิงพริบ มีกลศึก และประหัตประหารศัตรูตลอดเวลา ย่อมทำให้เรื่องราวเกิดความตึงเครียด ซึ่งในการแสดงโขนจำเป็นต้องมีฉากหรือสถานการณ์ที่ชะลอเรื่องราวให้ช้าลงเพื่อผ่อนคลายความเข้มข้นของการทำสงคราม บทบาทนางโขนที่แทรกอยู่ในตอนต่างๆของเรื่องจะเป็นสีสันที่มาช่วยเสริมบรรยากาศให้มีความสนุกสนาน ความอ่อนหวานของนางโขนทำให้บทบาทของตัวโขนผู้ชายมิได้เต็มไปด้วยความเคร่งเครียดและดุดันตลอดเวลา อาทิ การแสดงโขน ตอน นางลอย เมื่อนางเบญกายได้รับอภัยโทษที่ปลอมตัวเป็นนางสีดาแกล้งตายลอยทวนน้ำมาเพื่อลวงพระราม พระรามทรงบัญชาให้หนุมานไปส่งนางเบญกายที่ ชานกรุงลงกา แม้ว่านางจะมีความผิดขั้นหนัก แต่ด้วยความงดงามของนาง ทำให้หนุมานเกิดความประดิพัทธ์แล้วเกี้ยวพาราสีจนได้นางเบญกายเป็นชายา และต่อมา นางเบญกายได้คลอดบุตรชาย ชื่อ อสุรผัด รวมทั้งการแสดงโขน ตอน จองถนน เมื่อหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉาที่สั่งให้เหล่าบริวารปลาพากันขนหินที่ฝ่ายพลับพลาใช้ทำถนนข้ามมหาสมุทรไปทิ้งได้ หนุมานควรจะสังหารนางเนื่องจากเป็นฝ่ายศัตรู แต่ในที่สุดหนุมานกลับหลงใหลในความงามของนางสุพรรณมัจฉาจนได้นางสุพรรณมัจฉาเป็นชายา และให้กำเนิดบุตรชายชื่อ มัจฉานุ ที่เกิดแต่หนุมาน และมีบทบาทในการดำเนินเรื่องในตอนต่อไป สะท้อนภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์เรื่องรามเกียรติ์ที่สามารถสอดแทรกบทนางโขนที่ช่วยผ่อนคลายให้การดำเนินเรื่องในสถานการณ์ศึกที่เข้มข้นมีบรรยากาศที่ดีขึ้น และยังสามารถผูกเรื่องราวให้กำเนิดบทบาทใหม่ที่เชื่อมโยงไปยังเหตุการณ์ภายภาคหน้าได้อย่างแนบเนียน

4. ผู้ที่เป็นคู่คิดและเสริมบารมีบุรุษเพศ

ในการทำศึกสงครามที่ยาวนานของบุรุษเพศในการแสดงโขน บทบาทนางโขนในฐานะภรรยาเป็นบทบาทที่เป็นทั้งคู่คิดและเสริมบารมีให้กับบุรุษเพศ นับตั้งแต่ฝ่ายบุรุษเพศจะเลือกสรรหาสตรีที่มีชาติกำเนิดทีดี ได้รับการอบรมสั่งสอนกิริยามารยาทและมีลักษณะต้องตามแบบฉบับกุลสตรี อาทิ พระรามเลือกเข้าพิธียกธนูมหาโมลีเพื่อจักได้ครองคู่กับนางสีดาผู้เป็นพระธิดาของท้าวชนกจักรวรรดิเพราะมีทั้งความงาม ฐานะและมีบารมีที่ส่งเสริมซึ่งกันและกัน หรือทศกัณฐ์ที่ทูลขอพระอุมากับพระอิศวร เนื่องจากพระอุมาทรงเป็นนางฟ้าผู้สูงศักดิ์ผู้เปี่ยมด้วยความงดงาม อำนาจบารมีและคุณสมบัติของกุลสตรีที่เพียบพร้อม แต่เมื่อไม่อาจเข้าใกล้พระอุมาได้ทศกัณฐ์จึงทูลขอนางมณโฑที่มีความงดงามและมีลักษณะที่ดีมาเป็นมเหสีเอกแทน ซึ่งบทบาทนางโขนในฐานะภรรยาผู้ที่เป็นคู่คิดและเสริมบารมีบุรุษเพศนั้น สังเกตได้จากการติดตามคอยรับใช้การอยู่เคียงข้างสามี และการให้ความช่วยเหลือสามีด้วยความจงรักภักดี เช่น นางสีดาออกผนวชตามพระรามเพื่อคอบรับใช้พระสวามีอย่างไม่เกรงกลัวต่อความยากลำบาก เป็นต้น เป็นที่น่าสังเกตว่า ฝ่ายบุรุษเพศสามารถมีภรรยาได้หลายคนโดยเฉพาะกษัตริย์ เพราะถือว่าการมีมเหสีและนางสนมหลายคนเป็นเครื่องแสดงฐานะและบารมีที่ยิ่งใหญ่ เช่น ทศกัณฐ์ที่แม้จะมี นางมณโฑเป็นพระมเหสีเอกแล้วยังมีนางสนมอีกเป็นจำนวนมาก ในขณะที่นางโขนนั้นต้องยึดมั่นในการมีสามีเพียงคนเดียวจึงจะได้ชื่อว่าเป็นภรรยาที่ดี เช่น ความซื่อสัตย์รักนวลสงวนตัวที่นางสีดามีต่อพระราม จนเกิดพิธีลุยไฟที่มิใช่เพียงการพิสูจน์ ความบริสุทธิ์ของตนเท่านั้น หากแต่ยังเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อให้ทุกคนในพิธีเชื่อมั่นว่านางสีดาสามารถกลับมาครองคู่กับพระรามได้โดยไร้ข้อครหาที่จะเป็นการหมิ่นพระเกียรติยศของพระรามผู้เป็นพระสวามีด้วย แม้ว่าฝ่ายบุรุษเพศจะเป็นผู้นำในการดำรงชีวิต การครองเมือง และการสงคราม บทบาทนางโขนยังคงมีความจำเป็นในฐานะคู่คิด ดูแลบ้านเรือนและการกินอยู่ของสามีและบุตร รวมทั้งช่วยกิจการงานต่างๆที่สตรีพึงกระทำได้ เป็นต้น ความเชื่อดังกล่าวเป็นความเชื่อที่ได้รับจากคัมภีร์มนูธรรมศาสตร์ของอินเดียและส่งอิทธิพลผ่านศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูและมหากาพย์รามายณะมายังวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ในนานาประเทศในแถบเอเชียตะวันออก เฉียงใต้

อนึ่ง นอกจากบทบาทการแสดงของนางโขนตามที่กล่าวข้างต้นแล้ว ในด้านกระบวนท่ารำสำคัญ บทบาทตัวนางโขนมีการแสดงตามแบบแผนการแสดง กระบวนท่ารำ กิริยาอาการและการแสดงอารมณ์แบบอิสตรี อีกทั้งธรรมเนียมประเพณีในการแสดงโขนซึ่งเดิมเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ แบบแผนการแสดงกระบวนท่ารำจึงได้รับการขัดเกลาปรับปรุงให้มีความวิจิตรประณีต โดยเฉพาะบทบาทนางโขนที่เป็นตัวเอกของเรื่องและของตอนมีกระบวนรำประเภทรำอวดฝีมือที่ได้อิทธิพลมาจากการแสดงละครในเข้ามาผนวกรวมอยู่ในการแสดงโขนด้วย ทำให้เป็นการเพิ่มสุนทรียรสให้กับผู้ชมที่ได้ชมการแสดงโขน และเป็นช่วงการแสดงที่เปิดโอกาสให้ตัวเอกได้แสดงฝีมือประเภทรำเดี่ยวและรำคู่ที่กอปรด้วยกลเม็ดเด็ดพรายทางการแสดงขั้นสูงอีกด้วย โดยสุนทรียรสของบทบาทนางโขนมีที่มาจากวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ ที่เป็นเครื่องกำหนดให้นางโขนมีการแสดงตามบทบาท สร้างความงามให้ปรากฏแก่การแสดงโขน โดยผู้วิจัยขอยกตัวอย่าง บทที่สร้างสุนทรียรสให้แก่การแสดงในบทบาทของนางโขน ดังนี้

ตัวอย่างบทพระรามชมโฉมนางสีดา

ชมโฉม

“ลดองค์ลงเหนือบัลลังก์แก้ว	ผ่องแผ้วฤทัยเกษมศรี
นั่งชิดพิศโฉมนางเทวี	มีศรีเสาวภาคย์จำเริญตา
งามพักตร์ดั่งดวงศศิธร	งามขนงก่งงอนดั่งเลขา
งามเนตรดั่งเนตรมฤคา	งามนาสิกแฉล้มงามกรรณ
งามโอษฐ์โอษฐ์เอี่ยมดั่งจะแย้ม	งามทั้งสองแก้มงามถัน
งามจริตกิริยาวิลาวัณย์	สารพันพริ้มพร้อมทั้งกายา
ยิ่งพิศยิ่งพิศวาสกลุ้ม	ให้รุมรึงในความเสน่หา
แสนรักสุดรักวนิดา	จึ่งมีบัญชาตรัสไป ฯ”[272]

บทบาทนางโขนทั้งแบบโบราณที่ใช้ผู้ชายแสดง และแบบปัจจุบันที่ใช้ผู้หญิงแสดงล้วนแล้วแต่ต้องคัดสรรผู้แสดงที่มีรูปลักษณ์งดงามตรงตามบทบาท โดยเฉพาะบทบาทของนางฟ้า นางมนุษย์ และนางลูกครึ่ง ใบหน้าสวยงาม รูปร่างสมส่วน มีผิวพรรณดี และมีจริตกิริยาที่สงบ สง่า

---

272 กรมศิลปากร, บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เล่ม 1, หน้า 317.

และสำรวม เมื่อบทประพันธ์ได้กำหนดลักษณะของตัวนางสีดาผู้เป็นนางเอกของเรื่อง รามเกียรติ์ ให้มีความงดงามหมดจดอย่างยิ่ง ทำให้ในการแสดงโขนจำเป็นต้องสรรหาผู้ที่รูปลักษณ์งดงามตามบทประพันธ์มาฝึกหัด การร่ายรำและบทบาทเป็นนางสีดา ซึ่งความงามทางสรีระ ใบหน้า และบุคลิกภาพย่อมสร้างสุนทรียรสให้แก่ผู้ชมการแสดงโขนนับตั้งแต่นางสีดาปรากฏตัวบนเวทีการแสดง

นอกจากนี้ บทลงสรงทรงเครื่องในพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์เป็นลักษณะเฉพาะที่น่าสนใจประการหนึ่งที่สร้างสุนทรียรสในการอ่านวรรณกรรม และนำไปสู่การนำบทลงสรงทรงเครื่องมาใส่กระบวนท่าลีลารำ จนเกิดชุดการแสดงประเภทรำลงสรงทรงเครื่องของตัวเอก อาทิ บทรำลงสรงทรงเครื่องของนางสีดาก่อนเผ้าพระรามและเข้าพิธีลุยไฟ บทรำลงสรงทรงเครื่องของนางมณโฑก่อนเข้าประกอบพิธีหุงน้ำทิพย์ บทรำลงสรงทรงเครื่องของนางสำมนักขาก่อนออกเดินทางไปเที่ยวป่า เป็นต้นเนื้อหาของของบทร้องบรรยายรายละเอียดและลักษณะการสวมใส่เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับศิราภรณ์ที่มีความวิจิตรประณีต เมื่อปรมาจารย์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยใส่กระบวนท่าและปรับปรุงท่ารำตามบทร้อง กระบวนท่าในการรำลงสรงทรงเครื่องจึงมีความงดงามกลมกลืน อีกทั้งยังเสริมความงดงามด้วยเครื่องแต่งกายที่เลียนแบบมาจากเครื่องต้นของพระมหากษัตริย์ การเลือกใช้วัสดุ ตัดเย็บ และปักกรองด้วยกรรมวิธีเฉพาะเมื่อปรากฏบนเวที จะช่วยเสริมสร้างให้ผู้แสดงบทบาทนางโขนมีความงดงามน่าชมมากยิ่งขึ้น จนสามารถนำมาเป็นตัวอย่างของการแสดงรำอวดฝีมือของตัวเอกในการแสดงโขนที่ให้สุนทรียรสและเน้นความสำคัญของบทบาทตัวเอกให้เด่นชัดยิ่งขึ้น

นอกจากลักษณะสำคัญของนางโขนที่มีส่วนสำคัญต่อการดำเนินเรื่องการแสดงโขนตามวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์แล้ว บทบาทของนางโขนตัวสำคัญล้วนแล้วแต่มีความสำคัญในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ในการสะท้อนคุณธรรมจริยธรรมที่แฝงอยู่ในเนื้อเรื่อง ซึ่งผู้ชมสามารถรับทราบปรัชญาคำสอนที่ได้จากการชมการแสดงโขนผ่านการแสดงบทบาทของตัวนางโขนที่สำคัญ โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์สัญลักษณ์สะท้อนคุณธรรมจริยธรรมผ่านบทบาทนางโขนตัวสำคัญดังนี้

1. พระอุมา เป็นนางฟ้าชั้นมเหสีของมหาเทพพระอิศวร มีสิริโฉมที่ไม่อาจหาความงามใดเทียบได้ มีอำนาจบารมีและพรวิเศษอันเนื่องจากการบำเพ็ญพรตในอดีต ล้อมรอบด้วยข้ารับใช้ที่เป็นนางฟ้า พระอุมาจึงอยู่ในฐานะ “เทพนารีที่พึงเคารพ” ด้วยอำนาจบารมีของ

เทพพระอุมา นางจึงเป็นผู้ที่มีแง่มุมทั้งในด้านความกรุณาและความดุร้าย จากมหากาพย์รามายณะฉบับวาลมีกิ ด้วยความโกรธที่เหล่าเทวดามาทูลขอมิให้พระอุมาให้ประสูติบุตรที่เกิดแต่พระอิศวร พระอุมาจึงสาปให้เหล่าเทวดาไม่มีบุตร และพระแม่ธรณีจะต้องมีสามีมาก อีกทั้งต้องได้รับความทุกข์จากบุตรของนาง ส่วนตามท้องเรื่องรามเกียรติ์ พระอุมามีบทบาทในการสาปหนุมานที่เข้าทำลายอุทยานของพระนาง แต่ด้วยความกรุณาที่แฝงอยู่ เมื่อหนุมานมาขอขมาลาโทษ พระอุมาเกิดความเมตตากรุณาจึงให้พรแก้คำสาปกำกับไว้ แสดงให้เห็นว่า พระอุมาเป็นเทพนารีที่น่าเกรงขาม ควรปฏิบัติบูชาด้วยความเคารพ ศรัทธาแล้วจะนำมาซึ่งสิ่งที่พึงปรารถนา และไม่ควรลบหลู่ดูหมิ่นเพราะอาจเป็นสาเหตุของภัยที่คาดไม่ถึง

2. นางสีดา เป็นนางเอกของเรื่อง ชาติกำเนิดของนางเป็นพระลักษมีแบ่งภาคมาจุติในครรภ์ของนางมณโฑที่เสวยข้าวทิพย์ที่มาจากพิธีขอบุตรในเมืองอโยธยา เพื่อมาเป็นคู่บารมีให้แก่พระนารายณ์ที่อวตารมาเป็นพระรามเพื่อปราบยุคเข็ญ นางสีดาได้รับการอุปถัมภ์โดยท้าวชนกจักรวรรดิและนางรัตนมณีแห่งเมืองมิถิลา ด้วยชาติกำเนิดที่สูงส่งและด้วยการอุปถัมภ์ในราชวงศ์กษัตริย์ นางสีดาจึงเป็นสัญลักษณ์ของ “สตรีในอุดมคติ” กล่าวคือ มีความงดงามอย่างนางฟ้าที่จุติลงมาเป็นมนุษย์ มีปัญญาในการไตร่ตรองใคร่ครวญเรื่องราวต่างๆตามหลักของเหตุผล มีความทระนงและเด็ดเดี่ยวในขัตติยมานะอย่างนางกษัตริย์ มีเหตุผลในการครองตนให้เป็นกุลสตรี ไม่ว่าจะต้องเผชิญกับเหตุการณ์เลวร้ายแสนสาหัสเพียงใดก็ตาม เป็นธิดาที่เคารพเชื่อฟังพระราชบิดาพระราชมารดา เป็นภรรยาที่จงรักภักดีและคอยปรนนิบัติพระสวามี และเป็นพระราชมารดาที่คอยดูแลพระราชโอรสด้วยความทะนุถนอม ดังนั้น นางสีดาจึงมีความดีพร้อมในทุกสถานภาพ และเป็นที่หมายปองของฝ่ายชายที่หวังจะได้นางมาครอบครอง อีกทั้งจริยวัตรของนางสีดานั้นเป็นสตรีที่มีคุณธรรม มีกิริยามารยาทและการวางตัวที่ดี มีความอดทนอดกลั้น กล้าหาญ เด็ดเดี่ยว และเป็นผู้ที่ดำรงมั่นในคำสัตย์อยู่เป็นนิจ จึงเป็นแบบอย่างที่ดีของสตรีที่พึงปฏิบัติตาม

3. นางมณโฑ เป็นบทบาทของสตรีที่เป็นฝ่ายถูกกระทำโดยฝ่ายชายตลอดทั้งเรื่อง โดยกำเนิดจากนางกบที่พระฤาษีชุบให้เป็นมนุษย์แล้วไปฝากไว้ให้อยู่ในความดูแลของพระอุมา แม้ว่าจะได้เป็นมเหสีของทศกัณฐ์ตามเทวโองการ แต่ต้องตกเป็นชายาของพาลีก่อน อีกทั้งยังถูกหนุมานลวนลามตอนทศกัณฐ์ประกอบพิธีอุโมงค์ นางมณโฑเป็นผู้ที่มีการครองตนเป็นกุลสตรีที่มีความงามจนเป็นที่ต้องใจของฝ่ายชายทั้งหลาย จึงเป็นเหตุให้เกิดเรื่องราวตลอดทั้งเรื่อง แต่ด้วย

ความเป็นนางมนุษย์ที่ได้อาศัยอยู่กับพระอุมา จึงได้รับอิทธิพลของความเป็นนางฟ้า กล่าวคือ ได้รับการอบรมและดำรงตนบนสรวงสวรรค์ในหมู่เทวดานางฟ้า รวมทั้งได้รับมนต์สัญชีพให้สามารถชุบชีวิตคนตายให้ฟื้นได้ การครองตนของนางมณโฑจึงเป็นไปในลักษณะของกุลสตรีที่เป็นภรรยาและแม่ที่ดี สามารถให้การช่วยเหลือทศกัณฐ์ อินทรชิต และไพร่พลยักษ์ได้ผ่านการประกอบพิธีหุงน้ำทิพย์ รวมทั้งเป็นผู้ที่ต้องอดทนอดกลั้นต่อพฤติกรรมของทศกัณฐ์ผู้เป็นพระสวามีในการไม่ยอมลดทิฐิมานะจากการไม่ส่งนางสีดาคืนแก่พระราม นางมณโฑจึงเป็นสัญลักษณ์ของ “สตรีผู้มีความอดทนและเสียสละเป็นเลิศ” ซึ่งผู้ชมสามารถสัมผัสได้ถึงแบบอย่างของนางมณโฑในด้านของการเป็นภรรยาและแม่ที่ต้องอดทนและเสียสละเพื่อความสุขของราชวงศ์และประชาชนกรุงลงกาผ่านการแสดงโขน

4. นางสำมนักขา นางสำมนักขาเป็นพระขนิษฐาของทศกัณฐ์ อยู่ในชนชั้นนางกษัตริย์ แต่มีความประพฤติที่ไม่สำรวม หลงใหลฝักใฝ่ในเพศตรงข้าม เอาแต่ใจตนเอง มีความริษยาอาฆาตต้องการสิ่งใดต้องได้มาครอบครองโดยไม่คำนึงถึงความถูกต้อง อีกทั้งมีจริตมารยาในการยั่วยวนพระรามพระลักษมณ์ รวมทั้งยั่วยุให้เกิดการศึก จนทำให้พี่ชายของตนถูกสังหารจนหมดสิ้นรวมทั้งเผ่าพงศ์วงศ์ยักษ์ทั้งปวง นางสำมนักขาจึงเป็นสัญลักษณ์ของ “สตรีที่เต็มไปด้วยโมหะจริต” และเป็นตัวแทนของความชั่วร้าย ซึ่งหากผู้ใดมีแต่ความลุ่มหลงขาดสติสัมปชัญญะในการดำรงชีวิต อาจต้องประสบกับความหายนะและนำพาคนรอบข้างไปสู่ความวิบัติได้เฉกเช่นนางสำมนักขา

5. นางเบญกาย นางเบญกายมีชาติกำเนิดเป็นนางยักษ์ชั้นนางกษัตริย์ มีคุณสมบัติพิเศษในการเหาะเหินเดินอากาศและแปลงกายได้ และเป็นผู้ที่มีไหวพริบปฏิภาณมีความสามารถใน การเจรจาต่อรอง เห็นได้จากบทเจรจากับทศกัณฐ์ที่ต้องการจะเลี่ยงราชภัยและบทที่เข้าเฝ้านางสีดา นางเบญกายเป็นบทสำคัญที่เป็นกลลวงให้ฝ่ายพระรามเข้าพระทัยผิด ดังนั้น นางเบญกายจึงควรจัดอยู่ในสัญลักษณ์ของ “สตรีผู้มีสติปัญญาและไหวพริบดี” ซึ่งผู้ชมสามารถพบเห็นสถานการณ์ที่ต้องเสี่ยงภัย และวิธีการเจรจาและเอาชีวิตรอดตลอดการแสดงในบทบาทของนางเบญกาย

6. นางสุพรรณมัจฉา นางสุพรรณมัจฉามีชาติกำเนิดเป็นนางลูกครึ่งระหว่างทศกัณฐ์กับนางปลา มีฐานะเป็นพระราชธิดาของทศกัณฐ์ มีบริวารเป็นหมู่ปลา คุณสมบัติของนางสุพรรณมัจฉานั้นเป็นนางปลา อาศัยอยู่ในท้องมหาสมุทร สามารถว่ายน้ำได้ ด้วยสัญชาติ

ญาณของปลาซึ่งเป็นสัตว์น้ำจึงมีความระแวดระวังภัยสูง สามารถหลบหลีกเคลื่อนไหวได้คล่องแคล่วรวดเร็ว และรับใช้พระราชบัญชาของทศกัณฐ์ด้วยความกตัญญู แต่เมื่อหนุมานได้นางสุพรรณมัจฉาเป็นชายา นางสุพรรณมัจฉายอมอยู่ใต้อำนาจของสามี สังเกตได้ชัดเจนว่านางสุพรรณมัจฉาเป็นสัญลักษณ์แทน “สตรีที่อยู่ใต้อำนาจของบุรุษ” ซึ่งสอดคล้องกับสังคมสตรีอินเดียและไทยสมัยโบราณ

การวางบทบาทของตัวนางโขนในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์สะท้อนตัวตนจิตวิญญาณและผู้ดำเนินเรื่องผ่านตัวนางโขน เพื่อให้รามเกียรติ์มีความสลับซับซ้อน มีปมปัญหาที่พลิกผัน และคอยส่งเสริมบทบาทของตัวโขนผู้ชายให้แก้ไขปมปัญหาให้คลี่คลายได้ในที่สุด อีกทั้งยังสะท้อนคติสอนใจให้แก่ผู้ชมในด้านต่างๆ ซึ่งทำให้การแสดงโขนมีคุณค่าในด้านการเป็นเครื่องเตือนให้ผู้ชมยึดมั่นในความถูกต้อง ไม่ลุ่มหลงหรือตกเป็นทาสของกิเลสตัณหา และสอดคล้องกับแนวคิดใหญ่ของ เรื่องรามเกียรติ์ที่ว่า “ธรรมะย่อมชนะอธรรม”

5.5 **สรุป**

การวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของนางโขนนั้นต้องเริ่มจากการศึกษาแบบแผนในการแสดงในบทบาทของนางโขนตัวสำคัญ จากการศึกษานางโขนตัวสำคัญ ได้แก่ พระอุมา นางมณโฑ นางสำมนักขา นางเบญกาย นางสีดา และนางสุพรรณมัจฉา พบว่าแบบแผนในการแสดงของนางโขนประกอบด้วย แบบแผนในการแสดงอิริยาบถสามัญ แบบแผนตำแหน่งการตั้งตัวโขน แบบแผนในการเข้าเฝ้า แบบแผนในการรำหน้าพาทย์ แบบแผนการรำลงสรงทรงเครื่อง แบบแผนการแปลงกาย แบบแผนการใช้อาวุธและการรบ และแบบแผนการเกี้ยวพาราสี แบบแผนในการแสดงต่างๆใช้เป็นหลักในการจัดการแสดงโขน ทำให้ทราบขั้นตอนการแสดง วิธีการแสดง รวมทั้งจารีตในการแสดงที่แฝงอยู่ในแบบแผนการแสดงแต่ละประเภท สะท้อนให้เห็นถึงพิธีรีตอง จารีตประเพณีในการแสดงโขนที่มีความพิถีพิถันในการแสดงทุกขั้นตอน สะท้อนให้เห็นถึงคุณค่าและภูมิปัญญาของโบราณจารย์ที่สืบทอดการแสดงบทบาทนางโขนด้วยความละเอียดประณีตและสานต่อมายังอนุชนรุ่นหลังตราบจนปัจจุบัน

นอกจากการศึกษาด้านแบบแผนการแสดงและจารีตในการแสดงบทบาทนางโขนแล้ว ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์บริบททางสังคมที่ส่งผลต่อการแสดงบทบาทนางโขนไว้ด้วย เพื่อให้ได้คำตอบของการเชื่อมโยงสัมพันธ์กันระหว่างการแสดงโขน บทบาทนางโขน และที่มาของ

นาฏยลักษณ์ของนางโขน โดยได้รับอิทธิพลจากจารีตประเพณีแห่งราชสำนักไทย เป็นแหล่งที่มาของลักษณะการแสดงโขนของไทย ซึ่งบทบาทนางโขนได้รับอิทธิพลแล้วนำมาใช้จัดแสดง ไม่ว่าจะเป็นภาพจำลองราชสำนักไทย ความเชื่อเกี่ยวกับสตรีสูงศักดิ์เป็นของต้องห้าม ระเบียบประเพณีแห่งราชสำนักที่การแสดงโขนเลียนแบบมาปรับใช้ให้เหมาะกับการแสดง การใช้ภาษา คำราชาศัพท์ การแต่งกายและพาหนะราชสำนักไทยจึงเป็นหนึ่งในแหล่งที่มาที่สำคัญที่กำหนดรูปแบบการแสดงโขนของไทยให้เป็นแบบแผน และเชื่อมโยงสู่การวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของตัวนางโขนในลำดับต่อไป

ในส่วนของการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ ผู้วิจัยได้พิจารณาจากปัจจัยที่สำคัญที่เกี่ยวข้องกับการกำหนดนาฏยลักษณ์ของบทบาทนางโขนตัวสำคัญ ได้แก่ รูปพรรณสัณฐาน นิสัยและบุคลิกภาพ ลีลาท่ารำ การแสดงอารมณ์ตามรสในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ รวมถึงการแสดงพลังในการแสดงตามบทบาทของนางโขนแต่ละตัว เพื่อให้ได้มาซึ่งนาฏยลักษณ์จากปัจจัยส่วนต่างๆดังกล่าว ผู้วิจัยขอสรุป นาฏยลักษณ์ของนางโขนที่มีบทบาทสำคัญต่อเรื่อง รามเกียรติ์ ดังนี้

1. กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์

กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์จัดเป็นกลุ่มตัวนางที่มีจำนวนมากที่สุดในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ได้แก่ตัวนางโขนประเภทนางฟ้า นางมนุษย์ นางยักษ์ที่มีรูปลักษณ์อย่างนางมนุษย์ไม่มีบทบาทแสดงอิทธิฤทธิ์ และนางลูกครึ่ง (เฉพาะตัวนางสีดา) รูปพรรณสัณฐานมุ่งเน้นความงดงามของใบหน้าและเรือนร่างทุกสัดส่วน บุคลิกภาพเน้นกิริยามารยาทที่สง่างาม เรียบร้อย ไม่นิยมแสดงออกทางอารมณ์ที่รุนแรง และพลังในการแสดงนิยมเก็บซ่อนไว้ภายใน ซึ่งผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างนางสีดาเป็นกรณีศึกษาในกลุ่มนี้

นางสีดา ผู้เป็นนางเอกของเรื่องรามเกียรติ์ ภูมิหลังเป็นองค์พระลักษมีอวตาร มาจุติเป็นธิดาของพญายักษ์ทศกัณฐ์กับนางมณโฑ นางสีดาจึงมีลักษณะของการผสมผสานของลูกครึ่งระหว่างเทพนารี ยักษ์ และนางมนุษย์เข้าด้วยกัน รูปพรรณสัณฐานของนางสีดาจึงมีความสง่างามอย่างหาที่เปรียบไม่ได้ อันเป็นลักษณะของเทพนารีชั้นสูง ผนวกกับความงามและลักษณะความเป็นกุลสตรีที่ได้รับถ่ายทอดจากนางมณโฑ และความเด็ดเดี่ยวมั่นคงในขัตติยมานะแบบยักษ์ที่ได้จากผู้เป็นบิดาทำให้นางสีดามีความงามพร้อมทั้งรูปสมบัติและคุณสมบัติจนกลายเป็นสตรีในอุดมคติของชาวอินเดีย ลีลาท่ารำและการแสดง นางสีดาผู้เป็นนางเอกเป็นบทบาทที่ปรากฏรสที่แสดงอารมณ์ในการแสดงถึง 8 รสด้วยกัน เนื่องจากเป็นบทที่มีความสำคัญในการดำเนินเรื่อง

รวมทั้งนางสีดามีบทบาทที่ต้องพบเจอชะตากรรมในทุกรูปแบบทั้งความสุขสบาย และความรักที่ได้รับในฐานพระราชธิดา และพระมเหสี ความกรุณาที่มีต่อบุคคลอื่นอยู่เป็นนิจ แต่ชะตากรรมทำให้นางสีดาเกิดความทุกข์ที่ต้องพลัดพรากจากพระสวามี ความกลัวที่ต้องอยู่ท่ามกลางหมู่ยักษ์ ความกล้าที่จะไม่ยอมตกเป็นของชายอื่นใดนอกจากพระราม ฯลฯ ซึ่งส่งผลต่อการใช้แม่ท่าทั้งกิริยาพื้นฐานสามัญและแม่ท่าทางนาฏยศิลป์ไทยที่มีทั้งความนุ่มนวล สง่างาม และเฉียบขาด รวมทั้งการแสดงอารมณ์และพลังการแสดงตามบทบาทที่ได้รับในแต่ละตอน

2. กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์

กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์ ได้แก่ กลุ่มนางโขนที่มีชาติกำเนิดเป็นนางยักษ์ ทั้งที่มีรูปลักษณ์แบบนางยักษิณีและรูปลักษณ์แบบนางมนุษย์ ซึ่งต้องเลือกผู้แสดงที่มีรูปพรรณสัณฐานสอดคล้องกับบทบาทนางยักษ์ คือ ต้องเป็นผู้ที่มีรูปร่างค่อนข้างใหญ่ ไหล่กว้าง มีโครงสร้างร่างกายแข็งแรง เพราะเป็นบทบาทที่ต้องแสดงลีลาท่ารำและการแสดงอารมณ์ที่มีการเน้นจังหวะแรง กระแทกกระทั้น มีการใช้พลังผ่านท่วงท่าที่ชัดเจน เข้มแข็งและทรงพลัง จัดเป็นกลุ่มนางโขนที่มีนาฏยลักษณ์ในการรำที่รุนแรงที่สุดในการแสดงโขน

นางสำมนักขา เป็นตัวอย่างในการศึกษาบทบาทนางโขนประเภทนางยักษิณี มีรูปพรรณสัณฐานเป็นนางยักษ์ที่มีสูงใหญ่ ดุร้าย หน้าตาและรูปร่างมีแต่ความอัปลักษณ์จนเป็นที่น่ารังเกียจ ลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพของนางสำมนักขาเป็นผู้ที่เอาแต่ใจตนเอง หลงทะนงในชาติกำเนิดและการมีพระเชษฐาเป็นเจ้ากรุงลงกา มีนิสัยอยากได้ใคร่ดี มัวเมาในกามารมณ์ ไม่รักนวลสงวนตัวและคอยหาบุรุษมาเป็นสามี ลีลาท่ารำของนางสำมนักขามีทั้งการแสดงแม่ท่าตามแบบฉบับนางยักษ์ในเพลงหน้าพาทย์กราวใน การแสดงอารมณ์สนุกสนาน ยั่วยวน และเกรี้ยวกราดเมื่อไม่ได้สิ่งที่ตนต้องการ รวมทั้งมีกระบวนการรบที่แสดงฤทธิ์เดชตามแบบฉบับนางยักษ์ พลังในการแสดง บทนางยักษ์จึงมีความรุนแรง โลดโผน และระเบิดพลังออกไปค่อนข้างมาก เพื่อให้สอดคล้องกับนาฏยลักษณ์ของนางสำมนักขา

3. กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และสัตว์

กลุ่มนางโขนที่มีนาฏยลักษณ์ในการรำแบบนางมนุษย์และสัตว์เป็นกลุ่มที่มีลักษณะการผสมผสานระหว่างท่ารำแบบนางมนุษย์ และท่าเฉพาะของสัตว์ที่เป็นชาติกำเนิดของตัวโขน ได้แก่ กลุ่มตัวนางโขนประเภทนางอมนุษย์ และนางลูกครึ่ง (เฉพาะตัวนางสุพรรณมัจฉา) รูปพรรณสัณฐานและบุคลิกภาพของผู้แสดงบทบาทนางโขนในกลุ่มนี้พึงเป็นไปตามลักษณะเฉพาะตาม

ประเภทของตัวโขน ลีลาท่ารำเป็นการใช้ท่าทางแบบนางมนุษย์โดยส่วนใหญ่ แต่เพิ่มเติมท่าที่เป็นเอกลักษณ์เพื่อบอกชาติพันธุ์ของสัตว์ การแสดงอารมณ์และพลังมีความรุนแรงกว่านางมนุษย์เพื่อคงไว้ซึ่งลักษณะของการเอาชีวิตรอดตามสัญชาตญาณของสัตว์

. ตัวอย่างของนางโขนที่ใช้วิเคราะห์นาฏยลักษณ์ในกลุ่มนี้ได้แก่ นางสุพรรณมัจฉา เป็นนางโขนประเภทนางลูกครึ่งระหว่างยักษ์กับนางปลา มีความงดงามเป็นที่ต้องตาตัวโขนผู้ชายเช่นกัน มีผิวกายเหลืองอร่ามจนเป็นที่มาของนาม “สุพรรณมัจฉา” รูปพรรณสัณฐานเป็นผู้ที่มีรูปร่างโปร่ง มีนิสัยและบุคลิกภาพที่กระฉับกระเฉง ระแวดระวังภัยสูง มีความสามารถในการหลบหลีกภยันตรายได้อย่างคล่องแคล่ว มีความเป็นผู้นำในการสั่งบริวารทำลายการจองถนนของทัพพระราม ลีลาท่ารำมุ่งเน้นการหลบซ่อน การลอบเข้ามา และการหนีการติดตามไล่ล่าซึ่งมีการใช้แม่ท่าทางด้านนาฏยศิลป์ไทยแบบมาตรฐานในช่วงของการรำหน้าพาทย์เชิดนอก ซึ่งเป็นบทบาทสำคัญระหว่างนางสุพรรณมัจฉากับหนุมาน ผสมกับแม่ท่าของกิริยาสามัญพื้นฐานในการรำใช้บทการแสดงอารมณ์และพลังมุ่งเน้นความตื่นเต้นระทึกใจ และหวาดกลัวต่อภยันตรายและในที่สุดต้องยอมจำนนให้แก่ฤทธิ์เดชและความเจ้าชู้ตามวิสัยบุรุษของหนุมาน

นาฏยลักษณ์ของนางโขนเป็นส่วนผสมระหว่างการมีรูปพรรณสัณฐานที่สอดคล้องกับบทบาทของนางโขนที่ใช้แสดง การแสดงกระบวนท่าลีลารำที่ถูกต้องตามแม่ท่าทางนาฏยศิลป์ไทย การรำที่แสดงอารมณ์และพลังให้ตรงตามบุคลิกลักษณะของตัวโขน จนเกิดเป็นการแสดงลักษณะเฉพาะของท่า แม้จะใช้ท่ารำเดียวกันแต่ต่างบทบาทก็ทำให้การแสดงนาฏยลักษณ์ของตัวนางโขนแต่ละตัวเกิดความแตกต่างกันได้ ซึ่งต้องอาศัยข้อมูลพื้นฐานของตัวโขนจากวรรณกรรมต้นฉบับ แบบแผนการแสดง จารีตการแสดง และบริบททางสังคมมาผสมผสานแล้วกลั่นกรองออกมา จึงจะเป็นการค้นพบองค์ความรู้ใหม่ทางการแสดงบทบาทนางโขนให้เป็นที่ประจักษ์และสามารถนำไปปรับใช้กับการแสดงโขนต่อไปในอนาคต

บทที่ 6

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

วิทยานิพนธ์เรื่อง นาฏยลักษณ์ของนางโขน เป็นวิทยานิพนธ์ที่จัดทำขึ้นเพื่อการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของตัวนางในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ โดยมุ่งเน้นบทบาทนางโขนที่เป็นตัวเอกของเรื่องและของตอน รวมทั้งวิเคราะห์บริบททางสังคมที่มีส่วนเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับนาฏยลักษณ์ของตัวนางโขน โดยมีขอบเขตของการวิจัยคือบทบาทนางโขนตามแบบฉบับกรมศิลปากร และให้ความสำคัญต่อตัวนางโขนที่มีบทบาทสำคัญในฐานะนางเอกและนางตัวเอกทั้งของเรื่องและของตอน ดังนี้

1. นางฟ้า กรณีศึกษา พระอุมา
2. นางมนุษย์ กรณีศึกษา นางมณโฑ
3. นางยักษ์ กรณีศึกษานางสำมนักขาและนางเบญกาย
4. นางลูกครึ่ง กรณีศึกษา นางสีดาและนางสุพรรณมัจฉา

จากนั้น จึงศึกษาวิเคราะห์แบบแผนการแสดง นาฏยลักษณ์และรายละเอียดเกี่ยวกับการแสดงบทบาทของนางโขนตามแบบฉบับของกรมศิลปากร โดยแบ่งเป็นกลุ่มที่ใช้นาฏยลักษณ์ใกล้เคียงกัน ดังนี้

1. กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์ กรณีศึกษา นางสีดา
2. กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์ กรณีศึกษา นางสำมนักขา
3. กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และสัตว์ กรณีศึกษา นางสุพรรณมัจฉา

การวิจัยครั้งนี้ตั้งอยู่บนสมมติฐานว่า นาฏยลักษณ์ของนางโขน มีจุดเริ่มจากข้อกำหนดตามวรรณกรรมรามายณะของอินเดียที่เป็นต้นเค้าของวรรณกรรมรามเกียรติ์ของไทย ผ่านการปรับแต่งด้วยค่านิยม ความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์ เมื่อเข้ามาสู่ไทย นางโขนได้รับ การฝึกหัดคัดเลือกโดยราชสำนักได้รับระเบียบจารีตประเพณีราชสำนักไทยเข้ามาผสมผสาน

เนื้อหาของงานวิจัยแบ่งออกเป็น 6 บท ได้แก่ บทที่ 1 บทนำ บทที่ 2 ข้อมูลทางวิชาการเกี่ยวกับนางโขน บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย บทที่ 4. ประเภทของนางโขน การจัดการ และองค์ประกอบการแสดง บทที่ 5 วิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของบทนางโขนที่สำคัญ และบทที่ 6 บทสรุปและข้อเสนอแนะ ประโยชน์ที่จะได้รับของงานวิจัยเล่มนี้ คือ ได้องค์ความรู้ด้านนาฏยลักษณ์ของ

นางโขน ได้องค์ความรู้เรื่องนางโขนที่มีความเกี่ยวข้องกับบริบททางสังคม และเป็นแนวทางในการพัฒนาศาสตร์และศิลป์แห่งการแสดงโขนในรูปแบบวิชาการนาฏยศิลป์ อันจะเป็นแนวทางในการอนุรักษ์ สืบทอดแบบแผนการแสดงโขนให้ดำรงอยู่เป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมและรับใช้สังคมไทยอย่างยั่งยืน

ในส่วนของข้อมูลทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับบทบาทนางโขน ผู้วิจัยได้ศึกษางานวิจัยที่มีความเกี่ยวข้องกับบทบาทของนางโขนในศาสตร์หลายด้าน อาทิ ด้านนาฏยศิลป์ (โขน) ด้านวรรณคดี ด้านมานุษยวิทยาและสังคมวิทยา ด้านประวัติศาสตร์ โดยวิเคราะห์หาประเด็นหลักในการทำวิจัยของงานวิจัยแต่ละฉบับ เพื่อสรุปข้อมูลพื้นฐานที่ได้จากงานวิจัยที่มีอยู่เดิม และหาแนวทางจัดทำงานวิจัยในแบบฉบับของตนเอง ซึ่งการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของนางโขนยังเป็นแนวคิดใหม่ที่ยังไม่มีการศึกษาวิจัยในด้านนี้โดยเฉพาะ

ในการศึกษานาฏยลักษณ์ของนางโขนผู้วิจัยเริ่มศึกษาจากวรรณกรรมเก่าแก่ที่เป็นรากฐานของการแสดงโขน พบว่า รามายณะของอินเดียมีอิทธิพลต่อวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ของไทย จึงได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับนางโขนตัวสำคัญตามตัวละครที่ตรงกันในรามายณะและรามเกียรติ์ในเบื้องต้น ต่อด้วยการแสวงหาทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับนาฏยลักษณ์ของนางโขน ซึ่งผู้วิจัยพบว่า มีทฤษฎีที่สำคัญควรศึกษาเพื่อเป็นแนวทางในการทำความเข้าใจบทบาทนางโขนมีอยู่ด้วยกันสองทฤษฎี ได้แก่ ทฤษฎีมนุธรรมศาสตร์เพื่อวิเคราะห์ลักษณะของสตรีในสังคมอินเดียและทฤษฎีนาฏยศาสตร์ที่ใช้วิเคราะห์รสที่แสดงอารมณ์ในการแสดงบทบาทนางโขน

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ค้นคว้าข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงบทบาทนางโขน โดยแบ่งประเด็นในการศึกษาออกเป็น 4 ด้าน ได้แก่ ราชสำนักไทยกับการอุปถัมภ์บทบาทนางโขน ศิลปินนางโขน บทนางโขนและเครื่องแต่งกายนางโขน จนได้หลักฐาน ภาพถ่าย และข้อมูลที่สำคัญไว้เป็นประวัติศาสตร์การแสดงบทบาทนางโขนที่มีในประเทศไทยเท่าที่สามารถสืบค้นและอ้างอิงจากหลักฐานเชิงประวัติศาสตร์ได้

วิธีดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยได้วางแผนขั้นตอนการดำเนินการวิจัยไว้เป็น 5 หัวข้อใหญ่ ได้แก่ 1. รูปแบบของการวิจัย ผู้วิจัยได้กำหนดรูปแบบของงานวิจัยเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพที่ผสมผสานระหว่างการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์และเชิงพรรณนา 2. แหล่งค้นคว้าและกลุ่มตัวอย่างในงานวิจัย แหล่งค้นคว้าที่สำคัญ ได้แก่ กลุ่มงานวิจัยและพัฒนาการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร โรงละครแห่งชาติ สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร สำนักงาน

วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มตัวอย่างในการศึกษาค้นคว้าเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกคือกลุ่มตัวนางโขนที่ที่มีความสำคัญในในฐานะตัวดำเนินเรื่องหลัก และกลุ่มที่ 2 คือ กลุ่มบุคคลที่มีความเกี่ยวข้องกับการแสดงบทบาทนางโขน ได้แก่ กลุ่มศิลปินแห่งชาติ และกลุ่มศิลปินกรมศิลปากร 3. วิธีที่ใช้ดำเนินการวิจัย ได้แก่ การศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร หนังสือ ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน และบทบาทนางโขน การสัมภาษณ์ข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญเป็นรายบุคคล 4. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ผู้วิจัยได้ตั้งประเด็นคำถามเพื่อใช้ในการสัมภาษณ์รายบุคคลโดยแบ่งเป็นประเด็นสำคัญต่างๆ ดังนี้ ประเด็นด้านประวัติศาสตร์นางโขน ประเด็นด้านนาฏยลักษณ์ ประเด็นด้านบริบททางสังคม ประเด็นด้านการจัดการแสดง ประเด็นด้านองค์ประกอบการแสดง จากนั้น นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์มาวิเคราะห์เพื่อใช้เป็นข้อมูลในบทต่างๆ รวมถึงการเป็นข้อมูลพื้นฐานสำหรับวิเคราะห์หานาฏยลักษณ์ของนางโขนด้วย และ 5. ข้อดี ข้อจำกัด และแนวทางการแก้ไขของวิธีที่ใช้ดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยได้สรุปข้อดีและข้อจำกัดของวิธีที่ใช้ดำเนินการวิจัยตามวิธีที่ใช้ ดังนี้ 1. การค้นคว้าข้อมูลจากงานวิจัยและวรรณกรรม 2. การสัมภาษณ์ 3. การเข้าร่วมสัมมนาวิชาการที่เกี่ยวข้อง 4. การปรึกษางานวิจัยกับอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก 5.การชมการแสดงสด 6. การชมการแสดงจากวีดีทัศน์ 7. การเผยแพร่วิทยานิพนธ์ในรูปแบบของบทความวิจัยในวารสารระดับชาติ โดยทุกวิธีพบทั้งข้อดีและข้อเสีย ผู้วิจัยได้ระบุแนวทางการแก้ไขไว้เพื่อใช้ปรับปรุงในโอกาสต่อไป หรือสำหรับเป็นกรณีศึกษาสำหรับผู้ที่จะทำวิจัยในลักษณะเดียวกันนี้ต่อไป

สำหรับบทที่ 4 ว่าด้วยประเภทของนางโขน การจัดการ และองค์ประกอบของการแสดง ผู้วิจัยได้แบ่งประเภทของนางโขนออกเป็น 5 ประเภท ได้แก่ 1. นางฟ้า 2. นางมนุษย์ 3.นางยักษ์ 4. นางอมนุษย์ 5. นางลูกครึ่ง แล้วทำการศึกษาภูมิหลังของตัวละคร ชาติกำเนิด บทบาทตามท้องเรื่อง รวมทั้งสิ้น 69 ตัว จากการแบ่งกลุ่มประเภทของนางโขนดังกล่าว ผู้วิจัยได้คัดสรรบทบาทที่สำคัญของแต่ละกลุ่มและได้เลือกบทบาทนางโขนที่มีความสำคัญและนิยมนำมาจัดการแสดงโขนออกมาศึกษา เพื่อเป็นตัวแทนของแต่ละกลุ่มในการอธิบายนาฏยลักษณ์ จากนั้น ในส่วนของการจัดการแสดงโขน ผู้วิจัยมุ่งศึกษากระบวนการจัดการแสดงตามแบบฉบับกรมศิลปากร รวมทั้งนำเสนอข้อมูลด้านองค์ประกอบการแสดง อันได้แก่ ผู้แสดง บทโขน และการพากย์ – เจรจา วงดนตรีประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์และฉากประกอบการแสดง เพื่อให้เป็นส่วนเติมเต็มให้งานวิจัยเกี่ยวกับนางโขนมีองค์ความรู้อย่างกว้างขวางและครบครัน

สำหรับเนื้อหาในการวิเคราะห์ในบทที่ 5 ผู้วิจัยได้วิเคราะห์เนื้อหาของบริบททางสังคมและรูปแบบการร่ายรำในนาฏยศิลป์ไทยที่มีอิทธิพลต่อนาฏยลักษณ์ของนางโขน โดยแยกประเด็นในการวิเคราะห์เป็นหมวดต่างๆ ได้แก่ แบบแผนการแสดงบทบาทนางโขน จารีตในการแสดงบทบาทนางโขน บริบททางสังคมด้านจารีตประเพณีของราชสำนักไทยที่ส่งอิทธิพลต่อนาฏยลักษณ์ของนางโขน แม่ท่าสำคัญของตัวนางโขน เพื่อนำมาใช้เป็นข้อมูลเบื้องต้นในการวิเคราะห์หานาฏยลักษณ์ของนางโขน โดยผู้วิจัยได้แบ่งปัจจัยที่ใช้ในการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของนางโขนออกเป็น 5 ประการ ดังนี้ 1.รูปพรรณสัณฐาน 2. บุคลิกภาพ 3. ลีลาท่ารำ 4. การแสดงอารมณ์ และ 5. พลังในการแสดง จากนั้นผู้วิจัยได้นำปัจจัยเหล่านี้ไปวิเคราะห์หานาฏยลักษณ์กับ ตัวนางโขนที่มีบทบาทสำคัญที่เป็นตัวแทนของแต่ละกลุ่ม จำนวน 3 ตัว แล้วสรุปออกมาเป็นนาฏยลักษณ์ โดยผู้วิจัยได้สรุปผลการวิจัยออกเป็นนาฏยลักษณ์ของนางโขนดังตารางต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 30 ตารางสรุปนาฏยลักษณ์ของตัวนางในการแสดงโขน

ที่มา : ผู้วิจัย

ปัจจัยในการวิเคราะห์	กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์	กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์	กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และสัตว์
1. รูปพรรณสัณฐาน	มุ่งเน้นผู้แสดงที่มีความสวยงามทั้งในด้านผิวพรรณ รูปร่าง ใบหน้า มีร่างกาย สมส่วน	นางยักษิณี มุ่งเน้นผู้แสดงที่มีโครงสร้างร่างกายค่อนข้างสูงใหญ่ ไหล่กว้าง ร่างกายกำยำ นางยักษ์ที่มีรูปลักษณ์แบบนางมนุษย์ มีโครงสร้างร่างกายเช่นเดียวกับนางมนุษย์	มุ่งเน้นผู้แสดงที่มีโครงสร้างร่างกายสอดคล้องกับบทบาท เช่น หากเป็นนางสุพรรณมัจฉา รูปร่างควรค่อนข้างเพรียวเล็ก หรือนางนิลาควรมีรูปร่างท้วม ใบหน้าสวยงาม
2. บุคลิกภาพ	มีบุคลิกภาพที่เน้นความสง่างามภูมิฐาน มีกิริยามารยาทเป็นกุลสตรี สงบ สำรวม	มีบุคลิกภาพที่มุ่งเน้นความมั่นใจ เข้มแข็ง เป็นผู้นำ และกล้าหาญ	มีบุคลิกภาพปราดเปรียวว่องไว ระแวดระวังภัย
3. ลีลาท่ารำ	ใช้แม่ท่าทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ท่ารำที่สื่อความหมาย ท่าแสดงอารมณ์ และท่ารำมาตรฐานในเพลงหน้าพาทย์ ลีลาเน้นความ	ใช้ลักษณะท่าเช่นเดียวกับนางมนุษย์ และเพิ่มแม่ท่าของนางยักษ์ ท่าแสดงอารมณ์และความหมาย วงและ	ใช้ลักษณะท่าเช่นเดียวกับนางมนุษย์ และเพิ่มท่าที่สื่อถึงเอกลักษณ์ของสัตว์ตามชาติพันธุ์

ปัจจัยในการวิเคราะห์	กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์	กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์	กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และสัตว์
	แช่มช้อยนุ่มนวล และมีจริตกิริยาแบบสตรีนางใน	เหลี่ยมกว้างกว่านางมนุษย์ ลีลามุ่งเน้นการกระทบจังหวะแรง และความแข็งแรง มีลีลาเฉพาะ เช่น การกระทบเท้า การลอยหน้า การสะบัดหน้า ฯลฯ	เน้นลีลาที่ปัดป้องหลบซ่อน ซึ่งแสดงความระมัดระวังและการหลบหลีกภัยตามสัญชาตญาณของสัตว์
4. การแสดงอารมณ์	มุ่งเน้นการระวังการแสดงออกทางอารมณ์ที่มากเกินไป ตัวโขนนิยมเก็บซ่อนความรู้สึกไว้ภายใน แสดงออกทางสีหน้า แววตาและท่าทางในกิริยาที่ยังคงไว้ซึ่งความสำรวม	มุ่งเน้นการแสดงอารมณ์ที่ชัดเจน กระทบจังหวะรุนแรง มีการแสดงออกตามอารมณ์ความรู้สึกที่ชัดเจน มีจริตกิริยาที่แฝงด้วยเล่ห์กล และเกรี้ยวกราดเมื่อมีอารมณ์ไม่พึงพอใจ แต่ยังคงละเว้นไว้ซึ่งท่าทีที่หยาบโลนเกินควร	มุ่งเน้นการแสดงความระแวดระวัง การซ่อนตัวด้วยความกลัวที่จะถูกจับ แสดงผ่านกิริยาท่าทางแบบนางมนุษย์และสัตว์ตามชาติพันธุ์ มีการแสดงอารมณ์ที่ชัดเจนแต่ไม่รุนแรงเท่ากลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์

ปัจจัยในการวิเคราะห์	กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์	กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์	กลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และสัตว์
5. พลังในการแสดง	พลังในการแสดงเก็บไว้ภายใต้ท่าทีที่สำรวม สุภาพอ่อนน้อม และแข็งแรงมั่นคงในการรำมาตรฐาน เช่น เพลงหน้าพาทย์	แสดงพลังผ่านท่วงท่าที่รุนแรง ดุดัน และเข้มแข็ง ผ่านท่ามาตรฐานและท่าทีที่แสดงอิทธิฤทธิ์	แสดงพลังตามสัญชาตญาณสัตว์ มุ่งเน้นการหลบซ่อนมากกว่าการเผชิญหน้า แสดงพลังรุนแรงเมื่อตกใจกลัวเมื่อถูกจับหรือเหตุร้าย

ในกลุ่มของนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์ ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์กรณีศึกษานางสีดา นางสีดามีชาติกำเนิดที่ผสมผสานระหว่างเทพนารี (พระลักษมีอวตาร) ยักษ์ (ทศกัณฐ์) และนางมนุษย์ (นางมณโฑ) รูปพรรณสัณฐานและกิริยามารยาทที่งดงามมีที่มาจากความเป็นเทพ ความเด็ดเดี่ยว กล้าหาญ และขัตติยมานะได้มาจาความเป็นยักษ์ ส่วนความเป็นศรีภรรยาและความเป็นมารดาที่ดีได้มาจากนางมนุษย์ ประกอบกับบทบาทในการแสดงโขนในฐานะนางเอกของเรื่อง ทำให้นางสีดามีคุณสมบัติพิเศษซึ่งสะท้อนออกมาผ่านลีลาท่ารำ การแสดงอารมณ์ รวมทั้งพลังในการแสดงที่มีความหลากหลายภายใต้ท่วงท่าของสตรีผู้งามพร้อมด้วยคุณสมบัติตามแบบฉบับของเบญจกัลยาณี

ในกลุ่มของนางโขนประเภทที่รำแบบนางมนุษย์และนางยักษ์ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษานางยักษ์ที่มีรูปพรรณสัณฐานเป็นนางยักษ์ (นางยักษิณี) คือ นางสำมนักขา นางสำมนักขาผู้เป็นชนวนแห่งศึกระหว่างฝ่ายลงกาและฝ่ายพลับพลา (ฝ่ายพระราม) มีรูปพรรณสัณฐานเป็นนางยักษ์ที่มีความอัปลักษณ์และน่าสะพรึงกลัวจนเป็นสาเหตุให้นางต้องแปลงกายมาเป็นสาวงามเพื่อยั่วยวนพระรามให้เป็นสามี ลีลาท่ารำของนางสำมนักขาที่สำคัญประกอบด้วย การแสดงจริตกิริยายั่วยวน การทะเลาะวิวาทตบตีนางสีดา กระบวนท่ารบกับพระลักษมณ์ การแสดงอารมณ์ของ

นางยักษ์มีความโลดโผนไม่คงที่ มีการแสดงพลังที่รุนแรง ดุร้าย และเกรี้ยวกราด จนกลายเป็นนาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ประเภทดุร้าย

สำหรับตัวนางกลุ่มนางโขนที่รำแบบนางมนุษย์และสัตว์ ได้แก่ บทบาทของนางสุพรรณมัจฉา ซึ่งเป็นลูกผสมระหว่างยักษ์ (ทศกัณฐ์) กับนางปลา บุคลิกภาพจึงมีความคล่องแคล่วปราดเปรียวอย่างปลา และมีพละกำลังพร้อมทั้งเหล่าบริวารในฐานะธิดาของพญายักษ์ ลีลาท่ารำของนางสุพรรณมัจฉาจึงมุ่งเน้นการเคลื่อนไหวที่รวดเร็ว การไล่ล่าติดตาม หลบหนี การแสดงอารมณ์และพลังผันแปรไปตามบทบาทและกระบวนท่ารำ

ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานนาฏยลักษณ์ของนางโขนแบบดั้งเดิมและนางละคร ได้แก่ การแสดงโขนปัจจุบันนี้แสดงในรูปแบบของโขนโรงใน ซึ่งเกิดจากปัจจัยต่อไปนี้

1. <u>การใช้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวนางแทนผู้ชาย</u>

ในสมัยที่นายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร ท่านได้ปรับเปลี่ยนให้ใช้ผู้หญิงแสดงโขนในบทบาทตัวนางแทนการใช้ผู้ชาย ซึ่งสรีระและกิริยารวมทั้งพื้นฐานการฝึกหัดของผู้หญิงมีความแตกต่างจากผู้ชายจึงมีผลทำให้นาฏยลักษณ์ของนางโขนเปลี่ยนไป

2. <u>การมีบทร้องแบบละครเข้ามาผสมในการแสดงโขน</u>

การนำบทร้องแบบละครในเข้ามาผสมการรำจึงต้องนำท่ารำ วิธีรำจากละครเข้ามาด้วย การแสดงโขนในปัจจุบันจึงมีลักษณะของการแสดงละครในปนกับการแสดงโขน จึงทำให้นาฏยลักษณ์ของนางโขนแบบดั้งเดิมได้เปลี่ยนแปลงไป

3. <u>การฝึกหัดและให้ท่ารำโดยครูละคร</u>

การฝึกหัดนางโขนของกรมศิลปากรในช่วงแรก ใช้ครูผู้หญิงซึ่งเป็นครูละครในการฝึกหัดและให้ท่าในการแสดง เนื่องจากยังไม่มีครูโขนตัวนางที่เป็นครูผู้ชายเข้ามาสอน ดังนั้นจากพื้นฐานของครูที่เป็นละครจึงมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงนาฏยลักษณ์ของตัวนางโขน

การผสมผสานระหว่างนาฏยลักษณ์ของนางโขนแบบดั้งเดิมและนางละครเข้าด้วยกันสะท้อนให้เห็นค่านิยมของศิลปินไทยในการเลือกส่วนที่ดีงามของการแสดงอีกประเภทหนึ่งมาปรับแต่งให้การแสดงดั้งเดิมมีสีสันและมีความแปลกใหม่ ในขณะที่มิได้ทิ้งเอกลักษณ์ของการแสดงแบบดั้งเดิมไปเสียทั้งหมด ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยที่นิยมการผสมผสานภูมิปัญญาต่างๆเข้าด้วยกัน

บทบาทนางโขนมีความสำคัญในฐานะเป็นผู้จุดชนวนปัญหา ผู้คลี่คลายปมปัญหา ผู้ผ่อนคลายภาวะสงคราม ผู้ที่เป็นคู่คิดและเสริมบารมีบุรุษเพศ อีกทั้งยังเป็นสัญลักษณ์ในการสะท้อนคุณธรรมจริยธรรมตามบทบาทของตัวโขนแต่ละตัว เพื่อสอนปรัชญาในการดำเนินชีวิตให้แก่ผู้ชม บทบาทนางโขนของไทยยังได้รับอิทธิพลจากจารีตประเพณีของราชสำนักไทย ทำให้นาฏยลักษณ์ของนางโขนสะท้อนความเชื่อมโยงสัมพันธ์กับสังคมไทยนับแต่อดีตตราบจนปัจจุบัน

นาฏยลักษณ์เป็นสิ่งที่ผู้ศึกษาทางด้านโขนหรือนาฏยศิลป์ไทยควรให้ความสนใจในการศึกษา เพื่อให้มีความเข้าใจอย่างลึกซึ้งถึงนาฏยลักษณ์ที่แตกต่างกัน โดยสามารถใช้ปัจจัยในการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ดังที่ผู้วิจัยศึกษาข้างต้นเป็นพื้นฐาน ความเข้าใจอย่างถ่องแท้จะช่วยให้การคัดเลือกเฟ้นหาผู้ที่มีลักษณะใกล้เคียงกับลักษณะของตัวโขน สามารถปฏิบัติการแสดงได้อย่างถูกต้องตรงตามวรรณกรรม รวมทั้งสามารถสร้างความแตกต่างของตัวโขนโดยใช้กระบวนท่ารำที่เป็นแม่ท่าหรือท่ารำเดียวกัน นำเสนอออกมาผ่านลีลาเฉพาะตัวโขนให้มีความแตกต่างกัน นับว่าเป็นการพัฒนาองค์ความรู้ใหม่เกี่ยวกับการแสดงโขนให้เป็นไปตามหลักวิชา สามารถอธิบายที่มาที่ไปของบทบาทนางโขนแต่ละบทบาทได้ พร้อมทั้งยกระดับคุณภาพการแสดงของนาฏยศิลป์ไทยประจำชาติแขนงนี้ให้มีความเป็นมาตรฐานทางวิชาการยิ่งขึ้นสืบไป

ข้อเสนอแนะ

ควรมีการจัดการสัมมนาเกี่ยวกับองค์ความรู้ทางด้านนาฏยลักษณ์ที่เป็นองค์ความรู้ที่มีความลึกซึ้งมากกว่าการวิเคราะห์ท่ารำโดยทั่วไป โดยอาจจัดเป็นสัมมนากลุ่มย่อยโดยมีการเชิญผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ไทย นักวิชาการ ครู อาจารย์ นิสิต นักศึกษา เข้าร่วมระดมความคิดเห็นและเผยแพร่หลักการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ให้เป็นที่เข้าใจ ยอมรับ และร่วมกันพัฒนาองค์ความรู้ด้านนี้ให้มีความเป็นสากล สามารถเชื่อถืออ้างอิงได้ และผลักดันให้มีงานวิจัยประเภทนาฏยลักษณ์ของการแสดงให้มากยิ่งขึ้นต่อไปในอนาคต

รายการอ้างอิง

กี อยู่โพธิ์. บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี และเล่าเรื่องหนังสือรามเกียรติ์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2506.

เกศสุริยง. มณโฑทรงเครื่อง. [ออนไลน์]. 2550. แหล่งที่มา: http://www.bloggang.com/m/viewdiary.php?id=rouenrarai&month=082011&date=13& group=15&gblog [15 พฤศจิกายน 2558]

คมสัณฐ หัวเมืองลาด. นาฏศิลปินชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 20 สิงหาคม 2556.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,พระบาทสมเด็จพระ. พระราชวิจารณ์จดหมายเหตุกรมหลวงนรินทรเทวี (2310 – 2381). พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2509.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,สำนักพิมพ์. ตำราราชเสวกครั้งกรุงเก่า. (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, พ.ศ. 2537.

เจริญ เวชเกษม. บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ (หน้าจอ) ชุดสีดาลุยไฟ และปราบบัลลัยกัลป์. (เอกสารไม่ตีพิมพ์)

ชำนิโวหาร,พระ. โคลงสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. พระนคร: โสภณพิพรรฒธนากร, 2470.

ดวงธิดา ราเมศวร์. รามายณะ ฉบับสันสกฤต. กรุงเทพมหานคร: มายิก, 2537.

เดชา ยวงศรี. ข้าราชการบำนาญ สำนักพระราชวัง. สัมภาษณ์, 12 พฤศจิกายน 2558.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้ง กรุ๊พ จำกัด, 2533.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. ตำนานละครอิเหนา. พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา, พ.ศ. 2507.

ธนิต อยู่โพธิ์. ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6. พระนคร: โรงพิมพ์ท่าพระจันทร์, 2495. (ตีพิมพ์เป็นที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพนายพากย์ ฉันทวัจน์

(หมื่นพากย์ฉันทวัจน์) ณ เมรุวัดพระพิเรนทร์ พระนคร เมื่อวันพุธที่ 27 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2495)

ธนิต อยู่โพธิ์. โขน. พระนคร: ศิวพร, 2511.

ธวัชชัย ดุสิตกุล. บทโขนละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. วิทยานิพนธ์

ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. แบบแผนและกลวิธีการพากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร. วิทยานิพนธ์ปริญญา

ดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

บุนนาค ทรรทรานนท์. ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2558.

ประพันธ์ สุคนธะชาติ. หัวโขน. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ศิวพร, 2514.

ประพันธ์ สุคนธะชาติ. รามเกียรติ์ ตอนนางลอย. พระนคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, 2513.

ประมวลกฎหมาย รัชกาลที่ 1 จุลศักราช 1166 พิมพ์ตามฉบับหลวง ตรา 3 ดวง. พระนคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2481.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. จารีตนาฏศิลป์ไทย. (อัดสำเนา)

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. ชีวประวัติคุณครูลมุล ยมะคุปต์,คุณานุสรณ์ ครบรอบ 100 ปี คุณครูลมุล ยมะคุปต์ 2 มิถุนายน 2548. กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2548.

ปรีชา ช้างขวัญยืน. สตรีในคัมภีร์ตะวันออก. กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

ปิ่น มาลากุล. งานละครของพระบาทสมเด็จพระรามธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าแผ่นดิน

สยาม. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, 2518.

ผุสดี หลิมสกุล, รำเดี่ยวแบบมาตรฐานตัวนาง. พิมพ์ครั้งที่ 2 กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่ง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

พงศ์รามเกียรติ์. พระนคร: โรงพิมพ์ธรรมดา, 2511. (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ

นายจิตร พิมพโกวิท ณ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม วันที่ 19 พฤศจิกายน 2511)

พุทธเลิศหล้านภาลัย,พระบาทสมเด็จพระ. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ และบ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์. กรุงเทพมหานคร: บรรณกิจ, 2553

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 27 มิถุนายน 2557.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. สีดากับศิลปินกรมศิลปากร. ใน. นิตยสารศิลปากร 56 (มกราคม – กุมภาพันธ์ 2556) : 45.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. นายช่างศิลปกรรมผู้มีความผูกพันกับกรมศิลปากร สุธี ปิวรบุตร. นิตยสารศิลปากร 51,1 (มกราคม – กุมภาพันธ์ 2551) : 102.

มนตรี ตราโมท. “ดนตรีไทย” ที่ระลึกประกวดการบรรเลงดนตรีไทยเพื่อส่งเสริมวัฒนธรรมของชาติ ชิงชนะเลิศแห่งประเทศไทย ประจำปี 2529. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2529.

ยุทธนา แซ่พั่ว. บทบาทการเกี้ยวในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

รจนา สุนทรานนท์. นามานุกรมนาฏยศิลปิน : การศึกษาการสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากร. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

รัจนา พวงประยงค์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง. สัมภาษณ์, 20 พฤศจิกายน 2558.

ราชบัณฑิตยสถาน. กฎหมายตราสามดวง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน เล่ม 2. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, 2550.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน กรุงเทพมหานคร: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2546.

ราเมศ เมนอน, รามายณะ. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, 2551.

วัชนี เมษะมาน. ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม.

สัมภาษณ์, 11 ธันวาคม 2558.

วัฒนธรรมแห่งชาติ,สำนักงานคณะกรรมการ. นิทรรศการพิเศษ รามเกียรติ์ในศิลปะและวัฒนธรรมไทย

กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊พ จำกัด, 2534.

“ศธ. 070.1.1.1 /4 บัญชีเครื่องราชพัสดุครุภัณฑ์ ที่มีอยู่ในคลังเครื่องโขน,ละคร ซึ่งได้รับมาจากพระคลังใน” . หอจดหมายเหตุแห่งชาติ. น. 19, อ้างถึงในศิลปากร,กรม. การศึกษาและการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน – ละครรำ. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2550.

ศรีสุเรนทร์,พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่น. โคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระพุทธเจ้าหลวงและเรื่อง

ตำหนักแพ. พระนคร: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์, 2512.

ศิลปากร,กรม. การศึกษาและการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน - ละครรำ

กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2550.

ศิลปากร, กรม. โขน : อัจฉริยนาฏกรรมสยาม. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด

, 2556.

ศิลปากร,กรม. โขน นาฏกรรมล้ำค่าคู่แผ่นดินไทย. กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2556.

ศิลปากร, กรม. โขน อัจฉริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2553.

ศิลปากร, กรม. เครื่องแต่งกายละครและการพัฒนา : การแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร

กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2547.

ศิลปากร, กรม. นาฏยศาสตร์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, 2541.

ศิลปากร,กรม. บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ กรมศิลปากรปรังปรุงใหม่. กรุงเทพมหานคร: ม.ป.พ., 2500.

ศิลปากร,กรม. บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด สีดาหาย. 2555. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

ศิลปากร,กรม. บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เล่ม 1. กรุงเทพมหานคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2540.

ศิลปากร, กรม. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เล่ม 2. กรุงเทพมหานคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2540.

ศิลปากร, กรม. บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เล่ม 3. กรุงเทพมหานคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2540.

ศิลปากร,กรม. ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒนากร, 2471.

ศิลปากร,กรม. สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์. บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุดพรหมาสตร์. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2544.

ศิลปากร, กรม. สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์. สูจิบัตรการแสดงโขนชุด นางลอย. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2544.

ศิลปากร, กรม. สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์. วิพิธทัศนา. กรุงเทพมหานคร: เซเว่นพริ้นติ้ง กรุ๊ป, 2542.

ศิลปากร,กรม. สูจิบัตรการแสดงโขนชุด “ปราบกากนาสูร”. พระนคร: โรงพิมพ์ศิวพร, 2494.

ศิลปากร,กรม. สูจิบัตรการแสดงโขนชุด พระรามครองเมือง. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2501.

ศิลปากร,กรม. สูจิบัตรการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ท้าวมาลีวราชว่าความ. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์การศาสนา, 2524.

ศิลปากร, กรม สำนักการสังคีต. สูจิบัตรการแสดงโขนชุด นางมณโฑหุงน้ำทิพย์ ศึกทศคีรีวัน – ทศคีรีธร. (เอกสารอัดสำเนา)

ศิลปากร, กรม สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2. กรุงเทพมหานคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2549.

ศิลปากร, กรม สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. สตรีสำคัญในประวัติศาสตร์ของไทย. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2547.

ศิลปากร,กรม. 103 ปีแห่งการสถาปนากรมศิลปากร. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด, 2557.

ศิลปากร, มหาวิทยาลัย. มหากาพย์รามายณะของวาลมิกิฉบับภาษาไทย เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า-

เจ้าอยู่หัวในการส่งเสริมทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี : การศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียนพรานหลวง ในพระบรมราชูปถัมภ์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาสารัตถะศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

ส.พลายน้อย. อมนุษยนิยาย. พิมพ์ครั้งที่ 4, กรุงเทพมหานคร: ยิปซี, 2555.

สมชาย โตวิทิตวงศ์. การศึกษาลีลาสตรีและบทบาทนางมณโฑในนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

สถาพร สนทอง. ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558.

สุธีร์ ชุ่มชื่น. บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด องคตสื่อสาร. จัดแสดงเนื่องในงานพระราชพิธีพระราชทาน

เพลิงพระศพ สมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตน์ราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี, 9 เมษายน 2555. (เอกสารไม่ตีพิมพ์)

สุวรรณี ชลานุเคราะห์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง. สัมภาษณ์, 20 มีนาคม 2558.

สูจิบัตรการสอบรำเดี่ยวมาตรฐานทางด้านนาฏยศิลป์ ประจำปีการศึกษา 2555. ภาควิชานาฏยศิลป์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555. (อัดสำเนา)

สูจิบัตรการแสดง “Thai National Dance Troupe” เนื่องในงาน The Second Indian Ocean Festival

ณ เมืองเพิร์ธ ประเทศออสเตรเลีย. , 2527. (อัดสำเนา)

เสาวณิต วิงวอน. การศึกษาวิเคราะห์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2519.

หรรษา ติ่งสุวรรณ. บทบาทสตรีในรามเกียรติ์: ศึกษาเปรียบเทียบนางสีดาของอินเดียและของไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชามานุษยวิทยา ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

อนุชา บุญยัง. การแสดงโขนของอากาศตไล. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

อรพินทุ์ อิศรางกูร ณ อยุธยา. ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 14 พฤศจิกายน 2558.

อนุมานราชธน,พระยา. ประเพณีไทยเกี่ยวกับเทศกาลสงกรานต์. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์การศาสนา, ม.ป.ป..

Bamboo. โขนกรมศิลป์ ตอนนางมณโฑหุงน้ำทิพย์ โรงละครแห่งชาตินครราชสีมา. [ออนไลน์]. 2556.

แหล่งที่มา: http://www.tripandtrek.com/tntboard/index.php?topic=2376.0 [29 พฤศจิกายน 2558]

Dhanit Yupho. The Khon and Lakon. Bangkok: The department of Fine Arts, 1963.

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวพัชรินทร์ สันติอัชวรรณ เกิดวันที่ 1 กรกฎาคม 2526 ณ กรุงเทพมหานคร ศึกษาระดับอนุบาลถึงชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ที่โรงเรียนสตรีจุลนาค เริ่มศึกษาทางสายนาฏยศิลป์ไทยจนสำเร็จการศึกษาระดับสำเร็จการศึกษาระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ ชั้นกลางปีที่ 3 (มัธยมศึกษาปีที่ 6) วิทยาลัยนาฏศิลป ปีการศึกษา 2543 ต่อมาสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (เกียรตินิยมอันดับหนึ่งเหรียญทอง) ปีการศึกษา 2547 และสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2551 ต่อมาได้รับทุนอุดหนุนการศึกษาระดับปริญญาเอกในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทย และทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์จากบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2558 ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University