



พหุวัฒนธรรม ไทย-ชาวจีน สู่นาฏกรรมสร้างสรรค์จำลอง ชุด ปราบุญอสูรแต่งตัว¹

Thai-Japanese Multiculturalism in a Creative Bathing Dance Performance Pra Bu Nu Asun Taengtua

ญาณวุฒิ ไตรสุวรรณ² เสาวณิต วิงวอน³ และสมศักดิ์ ทัดดี⁴
Yarnawut Traisuwat⁵ Sauvanit Vingorn⁶ and Somsak Tudti⁷

(Received: 27 October 2025; Revised: 24 December 2025; Accepted: 26 December 2025)

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด “ปราบุญอสูรแต่งตัว” ด้วยการผสมผสานนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ชาวจีน ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ชาวจีน แล้วนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) นำมาสู่แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ ผลการวิจัยพบว่า การแสดงชุด “ปราบุญอสูรแต่งตัว” เป็นนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่มีการผสมผสานนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ชาวจีนเข้าด้วยกันอย่างสมดุลในทุกองค์ประกอบ โดยนำเสนอในรูปแบบละครที่มีแนวคิดมาจากการจำลองเครื่องใช้ในนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ชาวจีน ตัวละครหลักคือ ปราบุญอสูร กษัตริย์ยักษ์ผู้ส่งงานที่กำลังแต่งองค์ทรงเครื่องเพื่อเตรียมยกทัพไปชิงตัวผู้หญิงที่ตนรัก ตามบทละครหน้าฉากเรื่องบันทึ การแสดงแบ่งเป็นขั้นตอนสำคัญ ได้แก่ การจำลองด้วยเพลงลงสรวงโขนแทรกสร้อยข้าไทย และการรำกริซด้วยเพลงสระหมา ซึ่งเป็นการนำเอกลักษณ์การใช้กริซเป็นอาวุธประจำกายของนาฏศิลป์ชาวจีนมาปรับใช้กับตัวยักษ์ในนาฏศิลป์ไทย การออกแบบดนตรีที่นำเครื่องดนตรีบางชนิดของวงมโหรีมาบรรเลงผสมผสานกับเครื่องดนตรีของไทย และการออกแบบเครื่องแต่งกายที่นำอัตลักษณ์ของเครื่องแต่งกายของนาฏศิลป์ชาวจีนมาสอดแทรกไว้ในเครื่องแต่งกายไทยของนาฏศิลป์ไทย ทำให้เกิดการแสดงชุดใหม่ที่มีการผสมผสานกันระหว่างศาสตร์ 2 ศาสตร์ การแสดงชุดนี้จึงมีรูปแบบการแสดงที่มีลักษณะผสมผสานข้ามวัฒนธรรม ซึ่งยังไม่ปรากฏการแสดง

¹ บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัย เรื่อง “พหุวัฒนธรรม ไทย-ชาวจีน สู่นาฏกรรมสร้างสรรค์จำลอง ชุด ปราบุญอสูรแต่งตัว” กองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2568 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

² อาจารย์ประจำภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

³ รองศาสตราจารย์ ดร., อาจารย์พิเศษ ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

⁴ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (เขินยักซ์) นักวิชาการละครและดนตรี (กลุ่มงานเชี่ยวชาญ) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

⁵ Lecturer at the Department of Performing Arts, Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute

⁶ Associate Professor Dr., Special Lecturer at the Department of Literature, Faculty of Humanities, Kasetsart University

⁷ Thai Dance Expert (Khon Yak), Drama and Music Scholar (Expert Group), Bunditpatanasilpa Institute

* Corresponding author, Email: skyyarnawut@gmail.com

โดที่ผสมผสานการรำลงทรงของยักษ์ไทย-ชาวแบบองค์รวมเช่นนี้มาก่อน ผลจากการวิจัยครั้งนี้จะเป็นแนวทางหนึ่งในการศึกษาค้นคว้าการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ สำหรับผู้ที่สนใจในการสร้างสรรค์งานต่อไป

คำสำคัญ: นิทานปันทยี่, พหุวัฒนธรรม, นาฏกรรมสร้างสรรค์, รำลงทรง, ปรานูณอสูร

Abstract

The objective of this research is to create the dance performance “Pra Bu Nu Asun Taengtua” by combining Thai and Javanese dance. It employs a qualitative research methodology, collecting data through document studies and interviews with experts in Thai and Javanese dance. All data is then analyzed for content, leading to the concept for this work. The research findings indicate that “Pra Bu Nu Asun Taengtua” is a creative dance performance that balances Thai and Javanese dance elements. It is presented as a dance drama inspired by the “bathing” ritual in Thai and Javanese dance. The main character is Prapunu Asun, a majestic giant king who is dressed up to lead his army to reclaim the woman he loves, based on the Panji mask dance drama. The performance is divided into key stages: the bathing ritual with the song “Long Song Tone” interspersed with slow, mournful refrains, and the kris dance with the song “Saramah,” which adapts the Javanese dance’s use of the kris as a personal weapon for the giant in Thai dance. The music design incorporates some gamelan instruments blended with Thai instruments, and the costume design incorporates Javanese dance costume elements into the Thai standing costume, resulting in a new dance performance that blends two art forms. This performance has a cross-cultural hybrid style, and no previous performance has combined the Thai-Javanese giant bathing ritual in such a holistic manner. The results of this research will serve as a guideline for studying and creating dance for those interested in further creative work.

Keywords: Panji tales, Multiculturalism, Creative dance performances, Bathing dance, Pra Bu Nu Asun

บทนำ

ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์แสดงให้เห็นว่าประเทศไทยมีความสัมพันธ์กับต่างประเทศมาอย่างยาวนานทั้งทางการเผยแผ่ศาสนา การเข้ามาขายเครื่องถ้วยทางการค้า รวมถึงการสงคราม ชาวต่างชาติที่เข้ามาในประเทศไทยนี้มีบทบาทเชื่อมโยงทางวัฒนธรรมกับบ้านเมืองต่าง ๆ ในแถบที่ตนเข้ามาติดต่อทำการค้าขาย โดยการนำเอาศิลปวัฒนธรรมประจำชาติของตนเข้ามาในพื้นที่ที่ตนไปติดต่อด้านค้าขาย อีกทั้งการตั้งหลักปักฐานในพื้นที่ต่าง ๆ ที่เข้าไปทำการค้าขาย แล้วนำศิลปวัฒนธรรมประจำชาติของตนมาเผยแพร่ทำให้ชาวพื้นเมืองในท้องถิ่นนั้นได้พบเห็นจึงเกิดความสนใจแล้วจดจำและนำแบบอย่างมาปรับปรนทางวัฒนธรรมให้เข้ากับบริบทวัฒนธรรมของตนเองจนเกิดเป็นวัฒนธรรมอย่างใหม่กลายเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำถิ่น นอกจากศิลปวัฒนธรรมที่ต่างชาตินำเข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทยแล้วยังมีการนำเอาวรรณคดีเข้ามามี



อิทธิพลต่อวรรณคดีไทยอีกด้วย เช่น มหาकाพย์รामายณะและมหาภารตะซึ่งเป็นวรรณกรรมของอินเดียที่มีการอ้างอิงในวรรณคดีไทย โดยเฉพาะรามายณะได้ดัดแปลงเป็นวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ สามก๊กและไซอันซึ่งเป็นวรรณกรรมของจีนได้นำมาดัดแปลงเป็นวรรณกรรมของไทย หรือนิทานพื้นป็นของชาวมอญที่มีอิทธิพลต่อวรรณกรรมเรื่องอิเหนาและดาหลังของไทย เป็นต้น

นิทานพื้นป็นเป็นวรรณกรรมสำคัญของชาวมอญที่มีบทบาทอย่างยิ่งต่อวัฒนธรรมอินโดนีเซีย โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่ตัวละคร “เจ้าชายพื้นป็น” ซึ่งเป็นพระโอรสแห่งชาวตะวันตก วรรณกรรมเรื่องนี้ไม่ได้เป็นเพียงนิทานพื้นป็นเท่านั้น แต่ยังฝังรากลึกอยู่ในศิลปะหลายแขนง เช่น บทกวี ภาพสลัก ประติมากรรม การเดินรำ การแสดงหน้ากาก และศิลปะการเชิดหุ่นวายัง นิทานพื้นป็นจึงไม่ใช่เพียงตัวละครในเรื่องเล่า แต่เป็นโครงสร้างทางวัฒนธรรมที่แพร่กระจายจากชาวตะวันตกไปยังชาวกลาง บาหลี สุลาเวสี จนกระทั่งแพร่เข้าสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้โดยเฉพาะประเทศไทย

ที่มาของเรื่องพื้นป็นมอญมีหลายแนวคิด นักวิชาการบางส่วนนำเสนอว่า เจ้าชายพื้นป็นอาจเกี่ยวข้องกับกษัตริย์คาเมชวาราแห่งเคดิริในคริสต์ศตวรรษที่ 12 ขณะที่อีกแนวคิดหนึ่งมองว่าพื้นป็นคืออวตารของเทพคามาจายาและคามาราดิที่ถูกละทิ้งโดยพระศิวะเผาลาญจนต้องมาเกิดเป็นมนุษย์ เรื่องราวยังสะท้อนความสัมพันธ์ระหว่างอาณาจักรในตำนาน เช่น Janggala และ Kediri กับอาณาจักรในประวัติศาสตร์ ซึ่งแม้จะไม่ตรงกันทุกประการ แต่ก็แสดงให้เห็นภาพจำของโลกทัศน์ชาวมอญโบราณ

ตัวละครพื้นป็นปรากฏให้เห็นทั้งในภาพปูนปั้นสมัยขอมโบราณ ประติมากรรม และศิลปะอื่น ๆ พร้อมลักษณะพิเศษที่ต่างจากกษัตริย์หรือเทพเจ้าชาวแบบดั้งเดิม นั่นคือการมีผมสั้น ซึ่งแสดงนัยสำคัญว่าพื้นป็นอาจเป็นสัญลักษณ์ของ “ประชาชนทั่วไป” ที่ได้รับการยกย่องในฐานะวีรบุรุษ สะท้อนค่านิยมใหม่ที่มีมองว่าผู้นำไม่จำเป็นต้องมีฐานะสูงศักดิ์แต่กำเนิด

ในด้านการแสดง เรื่องพื้นป็นเป็นพื้นฐานสำคัญของวายังหลายรูปแบบ เช่น วายังกุลิต วายังโกเลก วายังเกดอก และวายังเบเบอร์ รวมถึงการเดินรำน้ากากในชวาและบาหลี โดยเฉพาะละครกัมบูห์และโอเปร่ามาลัตที่สืบทอดโครงเรื่องพื้นป็นมายาวนาน นอกจากนี้ยังพบการดัดแปลงเรื่องพื้นป็นในภูมิภาคต่าง ๆ เช่น Hikayat Cekele Wanengpati ฉบับภาษามาลาย์ หรือ Hikayat Je'kele ของภาษามากัสซาร์ (Kediribertutur, 2017; Vadetya, 2023)

นิทานพื้นป็นเป็นวรรณกรรมที่มีรากเหง้ามาจากวัฒนธรรมชวา ซึ่งแม้จะไม่สามารถระบุช่วงเวลาที่ได้รับรู้ถึงประเทศไทยได้อย่างแน่ชัด แต่หลักฐานทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมต่าง ๆ บ่งชี้ว่านิทานพื้นป็นได้แพร่เข้ามาในไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยมีความเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับชวาและมลายูที่ดำเนินมาอย่างยาวนานตั้งแต่สมัยสุโขทัย ในด้านความสัมพันธ์กับชวา ไทยมีการติดต่อค้าขายกับชวา มาตั้งแต่ยุคสุโขทัย และในสมัยอยุธยา ราชสำนักไทยได้ส่งคนไปศึกษาวิชาต่อเรือและซื้อสินค้าจากชวา อีกทั้งยังมีหลักฐานว่าชาวชวาได้เข้ามาตั้งถิ่นฐานและรับราชการในราชสำนักไทย ความสัมพันธ์นี้นำไปสู่การ

แลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมอย่างลึกซึ้ง โดยเฉพาะการแสดงละครหน้ากากแบบชาวที่เรียกว่า “ชาวจำหน้า” หรือ “โตแปง” ซึ่งนิยมเล่นเรื่องบันหียในชวา การแสดงเหล่านี้จึงเป็นช่องทางสำคัญที่นำพานิทานบันหียเข้าสู่สังคมไทย หลักฐานสำคัญที่แสดงถึงการแต่งนิทานบันหียในประเทศไทยปรากฏในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ โดยเล่ากันว่านางข้าหลวงจากปัตตานีได้เล่านิทานบันหียถวายเจ้าฟ้าหญิงกุนทลและเจ้าฟ้าหญิงมุกฏ พระธิดาในพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ เจ้าฟ้าหญิงทั้งสองพระองค์ทรงนิพนธ์นิทานบันหียเป็นบทละครเรื่องดาหลังและอิเหนา ซึ่งกลายเป็นสองสำนวนสำคัญในสังคมไทย โดยเฉพาะเรื่องอิเหนาได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย (Jatuthasri, 2009, pp. 323-324)

จากนิทานบันหียของชาวที่เข้ามาในสมัยอยุธยา จากนั้นพระราชธิดาในสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศทั้ง 2 พระองค์ได้นำมาประพันธ์เป็นบทละคร 2 เรื่อง คือเรื่องดาหลังและเรื่องอิเหนา เพื่อเล่นละครในสมัยอยุธยาตอนปลาย ซึ่งต่อมาเรื่องอิเหนาได้กลายเป็นแรงบันดาลใจในงานศิลปะไทยทั้งในรูปแบบโบราณและร่วมสมัย ไม่ว่าจะเป็นวรรณกรรม การแสดงละครเวที การขับร้อง จิตรกรรมฝาผนัง ไปจนถึงงานประณีตศิลป์ต่าง ๆ ที่สะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของเรื่องอิเหนาในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่า

ในด้านการแสดงโดยเฉพาะนาฏศิลป์ไทยนั้นได้มีการนำเอาเรื่องอิเหนามาแสดงในรูปแบบละครในตามแบบราชสำนักที่สืบทอดมาจากคณะละครวังสวนกุหลาบดังปรากฏในการแสดงของหน่วยงานราชการต่าง ๆ ทั้งกรมศิลปากร และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ตลอดจนสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ที่ยังคงให้ความสำคัญกับการแสดงละครในเรื่องอิเหนา นอกจากการแสดงเรื่องอิเหนาในรูปแบบละครในแล้ว ยังปรากฏการแสดงเรื่องอิเหนาในรูปแบบการผสมผสานลีลาท่ารำของนาฏศิลป์ชวากับนาฏศิลป์ไทยเข้าไว้ด้วยกัน หรือการแต่งกายเลียนแบบชาว เป็นต้น โดยสำนักการสังคีต กรมศิลปากรได้นำเรื่องอิเหนามาจัดแสดงด้วยการผสมผสานเอกลักษณ์ของชาวดังกล่าวมาจัดแสดงเผยแพร่ เช่น ตอนย่ำหั้นตามนกยูง ตอนประสันดาต่อนก หรือการรำเดี่ยวชุด “บันหียแต่งตัว” สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงศิลปวัฒนธรรมของชาวที่เข้ามา มีอิทธิพลต่อวงการนาฏศิลป์ไทย นอกจากนี้ผู้วิจัยยังเคยได้รับโอกาสแสดงในบทบาท “พระลอ” ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ชุด “มาตุยะ เมตตา” ออกแบบและกำกับการแสดงโดย ระเด่น โอเก้ ปีมา เราอาฟรีตา นิสิตหลักสูตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ผลงานข้ามวัฒนธรรม ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณคดีไทยเรื่องพระลอ ตอนลาแม่ และตอนเสียน้ำ นำมาสร้างสรรค์เป็นนาฏศิลป์ชวา โดยผู้แสดงต้องออกลีลาท่ารำอย่างนาฏศิลป์ชวา และขับร้องด้วยตนเองเป็นภาษาชวอีกด้วย

ทั้งนี้การจัดการแสดงเผยแพร่ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร หรือสถานศึกษาต่าง ๆ ดังกล่าวข้างต้นที่น่าเสนอแต่เพียงบทบาทของตัวละครในเรื่องอิเหนาทั้งที่เป็นตัวละครฝ่ายพระและฝ่ายนาง ซึ่งในนิทานบันหียของชาวนั้นยังมีตัวละครที่เป็นฝ่ายยักษ์ อันมีบทบาทสำคัญในเรื่องอยู่มาก ตัวละครยักษ์ที่มีบทบาทสำคัญในนิทานบันหียของชาว ได้แก่ “Prabu Nusakencana” (ปราชญ์ซอกัญจนอ) ซึ่งเป็นกษัตริย์



ในเรื่อง ปันหยี (Panji) ตอน “DEWI ANGRENİ บทละครรำน้ากาก (DRAMA TARI TOPENG) ฉบับยกยารัตนา สิ่งที่สำคัญคือปรากฏกระบวนการทำแต่งตัวก่อนออกไปทำสงคราม เช่น ทำแต่งตัวหิวม ทำเล่นผ้าห้อยขมปูล์ ทำใส่ศิราภรณ์จอนหู ทำตรวจพลและนับพลทหาร ทำหลงไหลสตรี ที่แสดงถึงความเป็นเจ้าชู้ ยักษ์ในท่าที่ที่แข็งแรงและอ่อนหวาน โดยปรากฏตัวยักษ์ตนนี้ในช่วงที่จะยกทัพไปชิงตัวนางสการะตาดิ (เมื่อเทียบกับเรื่องอิเหนาของไทย ก็คือนางบุษบา) และระหว่างทางก็ได้มีการสู้รบกับน้องชายนางสการะตาดิ ชื่อว่า กุงสาหรื

จากข้อมูลดังกล่าวมานี้ผนวกกับประสบการณ์การแสดงของผู้วิจัย จึงเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยสนใจที่จะนำองค์ความรู้และประสบการณ์การแสดงที่สั่งสมมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุด “ปราบุญอสุรแต่งตัว” โดยนำแนวคิดการผสมผสานลีลาท่ารำของนาฏศิลป์ชวากับนาฏศิลป์ไทยเข้าไว้ด้วยกัน การสร้างสรรค์ผลงานผสมผสานวัฒนธรรมนี้จะเป็นแนวทางหนึ่งในการศึกษา ค้นคว้าการสร้างสรรค์นาฏศิลป์สำหรับผู้สนใจในการสร้างสรรค์งานต่อไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด “ปราบุญอสุรแต่งตัว” ด้วยการผสมผสานนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ชวา

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. ปราบุญอสุรแต่งตัว หมายถึง การแสดงชุดใหม่ที่สร้างสรรค์ขึ้นสำหรับตัวละครชื่อว่า “ปราบุญอสุร” ผู้เป็นยักษ์เจ้าเมือง โดยปรับเปลี่ยนชื่อมาจากตัวละครยักษ์ชื่อว่า “Prabu Nusakencana” (ปราบุญชอกญจนอ) ในนิทานปันหยีของชวาที่มีการแต่งตัวก่อนออกเดินทาง去做สงคราม
2. พหุวัฒนธรรม ไทย-ชวา หมายถึง การผสมผสานนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ชวาเข้าไว้ด้วยกันในผลงานการแสดงชุดนี้ โดยการผสมผสานศิลปวัฒนธรรมในองค์ประกอบการแสดงต่าง ๆ เช่น ท่ารำ เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี บทร้อง จนนำไปสู่การสร้างสรรค์การแสดงที่มีความเป็นพหุวัฒนธรรม ไทย-ชวา

ระเบียบวิธีวิจัย

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ผู้วิจัยกำหนดกลุ่มประชากรและกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง เพื่อเก็บข้อมูลการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกรายบุคคล เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เจาะลึกและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัยครั้งนี้ โดยกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์ออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่

1. กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดงนาฏศิลป์ชวา จำนวน 3 คน โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้มีความรู้ ความชำนาญด้านการแสดงนาฏศิลป์ชวา ไม่น้อยกว่า 5 ปี ดังนี้

(1) รองศาสตราจารย์ฉันทนา เอี่ยมสกุล อาจารย์พิเศษ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

(2) ระเด่น โอกี ปีมา रेखा आफ्रीता (R.OKY BIMA REZA AFRITA) นักแสดงที่วัง Keraton Ngayogyakarta Hadiningrat

(3) นายอนุชา สุมาลย์ นาฏศิลป์อาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2. กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทย จำนวน 3 คน โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้มีความรู้ ความชำนาญด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทย ไม่น้อยกว่า 10 ปี ดังนี้

(1) รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548

(2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัญยะนาถ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์)

(3) อาจารย์สมศักดิ์ ทัดดี ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์)

เครื่องมือ

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างที่สร้างขึ้นจากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องแล้วนำข้อมูลเหล่านั้นมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ที่มีความเกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัย โดยมีประเด็นคำถามเกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดงที่สำคัญต่อแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้แบบสัมภาษณ์นี้ผ่านการตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (content validity) จากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 ท่าน ทั้งนี้ข้อมูลทั้งหมดต้องมีค่าดัชนีสอดคล้อง (Index of Item-Objective Congruence: IOC) ตั้งแต่ 0.5 ขึ้นไป

วิธีการเก็บข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้การศึกษาเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้ ภูมิหลังและเนื้อเรื่องย่อของเรื่องปิ่นหยี แนวคิดกระบวนการทำรางวัลทรงเครื่อง และแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ และการเก็บข้อมูลภาคสนามด้วยการลงพื้นที่สัมภาษณ์ด้วยการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกรายบุคคล (In-depth interview) เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เจาะลึก ตรงประเด็นกับหัวข้อการวิจัยครั้งนี้

วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องและการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิดังกล่าวข้างต้นเรียบร้อยแล้ว จึงนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลโดยใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ด้วยการอ่านข้อมูลทั้งหมดอย่างละเอียด นำมาจัดหมวดหมู่ แยกประเด็นหลัก-รอง และสรุปความหมายเชิงเนื้อหาในประเด็นสำคัญที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย ดังนี้

1. การรางวัลทรงเครื่องของนาฏศิลป์ไทย เป็นแนวคิดหลักในนาฏศิลป์ไทยที่สื่อถึงกิริยาอาการอาบน้ำและแต่งกายอย่างประณีตงดงามของตัวละครชั้นสูง โดยผู้แสดงต้องใช้ทักษะสูงในการ “รำตีบท”



ตามบทร้องเพื่อสื่อถึงกิริยาและตำแหน่งของเครื่องแต่งกาย จารัตน์มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาและมีหน้าที่สำคัญในการหยุดดำเนินเรื่อง เพื่อบรรยายการเตรียมตัวก่อนที่ตัวละครจะกระทำภารกิจสำคัญ เช่น ก่อนออกสงครามหรือก่อนเข้าพิธี แม้ว่าขั้นตอนโดยทั่วไปประกอบด้วย การลงทรง (อาบน้ำ) การทรงสุคนธ์ (การประพรมเครื่องหอม) และการทรงเครื่อง (การแต่งตัว) บางกรณีอาจมีเฉพาะขั้นตอนเดียว คือ การทรงเครื่อง (Saisunee, 2022, p. 49) กระบวนท่ารำแบ่งออกเป็น 4 ชนิดหลัก ได้แก่ 1) ท่ารำหลัก ซึ่งเป็นท่าที่บัญญัติไว้เป็นแบบแผนเพื่อป้องกันตำแหน่งของเครื่องแต่งกาย เช่น ท่ามanggung ท่าทองกร 2) ท่ารำขยาย เป็นท่ารำที่ใช้ขยายคุณลักษณะของท่ารำหลักว่าสิ่งนั้นมีความหมายหรือมีความสวยงามอย่างไร 3) ท่าเชื่อม ท่ารำที่ใช้เชื่อมระหว่างท่ารำหลักและท่ารำขยายให้ร้อยเรียงต่อกันไปอย่างสวยงาม และ 4) ท่ารับ ท่ารำที่อยู่ในช่วงท้ายของบทร้องแต่ละคำกลอน ซึ่งมีทั้งท่ารับที่ประกอบทำนองเพลงโดยไม่มีบทร้อง เช่น ท่าโบก (Sooksom, 2002, pp. 134-135)

2. การรำอาบน้ำแต่งตัวในนาฏศิลป์ชาว นาฏศิลป์ชาว ตามรูปแบบราชสำนักกษัตริย์การรำมีการรำที่มีลักษณะเป็นการรำแต่งตัวของตัวละครเอกในการแสดงวาทะโต้แย้ง หรือดราม่าวาทะโต้แย้งเรื่องบันทึย ซึ่งเรียกว่า “Nglana” (เงอลอนอ) “Nglana” หมายถึง การรำเตรียมตัวของตัวละครก่อนไปประกอบกิจสำคัญ เช่น ออกศึกสงคราม หรือเกี่ยวหญิงที่รัก การรำ “Nglana” จะครอบคลุมถึงการจัดทัพ ตรวจพล และนับกำลังพลด้วย ตัวละครหลัก ทั้งตัวพระ ตัวนาง และตัวยักษ์ ล้วนมีท่าทาง Nglana ที่คล้ายกัน แต่แตกต่างกันที่ลีลา โครงสร้าง และสัดส่วนท่าทางตามลักษณะเฉพาะของตัวละคร โดยผู้แสดงจะรำรำประกอบการบรรเลง “กาเมลัน” แม้จะมีคำร้องประกอบ แต่คำร้องนั้นไม่ได้บรรยายชัดเจนถึงการอาบน้ำแต่งตัวอย่างละเอียด แต่จะบรรยายถึงความสง่างามโดยรวมของตัวละครนั้น ๆ ดังนั้นผู้แสดงนาฏศิลป์ชาวจึงรำรำตามจังหวะดนตรี โดยไม่ได้คำนึงถึงการรำตีบทตามคำร้องอย่างนาฏศิลป์ไทย ตัวอย่างท่ารำหลักใน Nglana ของตัวละครยักษ์ชาว ได้แก่ ท่าสวมศิราภรณ์/ขึ้นชมศิราภรณ์, ท่าขยับกรอบหน้า/จัดกระบังหน้า, ท่าใส่จรรู/ต่างหู, และท่าสาងผม/ลูบผมเพื่อแต่งผม รวมถึงท่าลูบหนวดเพื่อแต่งหนวดสำหรับตัวละครยักษ์ด้วย (O. B. R. Afrita, personal interview, August 25, 2025)

3. แนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ แนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากการศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับการกำหนดรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่ของ Virulrak (2004, p. 226) ที่กล่าวถึงแนวคิดเกี่ยวกับการกำหนดรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่ ในประเด็นที่ว่ากรมพลหลายนาฏยจาริต โดยการนำเอานาฏยจาริตตั้งแต่สองชนิดขึ้นไปมาผสมกันให้เกิดเป็นพันธุ์ผสม เช่น การผสมการรำไทยกับบัลเลต์ เรื่องมโนห์รา ที่ใช้บัลเลต์เป็นนาฏยจาริตหลักแล้วสอดแทรกการรำไทยลงไปในที่ ๆ เหมาะสม ทั้งนี้การสร้างสรรคการแสดงชุดนี้ผู้วิจัยศึกษากระบวนท่ารำต่าง ๆ ดังนี้ 1) การรำลงทรงทรงเครื่อง ได้แก่ ลงทรงโทนิเฮนา ลงทรงโทนทกัณฐ์ ลงทรงโทนท้าวกรุงพาณ 2) การรำแต่งตัวของตัวยักษ์ในการแสดงนาฏศิลป์ชาว ได้แก่ การแสดงของตัวยักษ์ในเรื่องบันทึยและเรื่องรามายณะ พบว่า การรำของตัวยักษ์มีลักษณะการเคลื่อนไหว

เช่น ท่าเดินมีการใช้เหลี่ยมขากว้าง และยกเท้าสูงประกอบการใช้ผ้าซิ่นปูล์ ท่าสวมศิราภรณ์หรือท่าขึ้นชมศิราภรณ์ และ 3) การรำกริช ได้แก่ รำกริชสุหรานาง รำกริชมลายู การรำกริชแบบนาฏศิลป์ชาว

4. แนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกาย จากการศึกษาการแต่งกายการแสดงของตัวยักษ์ในนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ชาว ดังนั้น นาฏศิลป์ไทยใช้รูปแบบการแต่งกายยื่นเครื่องของตัวยักษ์ในการแสดงโขน ในเรื่องรามเกียรติ์ เช่น การสวมอินทรรณู กรองคอ เกวaze โดยการออกแบบเกวazeนี้ผู้วิจัยเลือกใช้รูปแบบการติดเกวazeและการออกแบบเกวazeตามแบบนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะในการแสดงโขน ตัวยักษ์ส่วนใหญ่จะมีการใส่เกวaze แต่มีการออกแบบเพิ่มเติมด้วยการเขียนลายเป็นหน้ายักษ์ของชาว ไม่ได้เขียนเป็นหน้าหรือกระบวนลายที่เป็นลายหน้าสิงห์ขบอย่างตัวโขนยักษ์ไทย นอกจากนี้ลวดองค์ หรือลวดออกแบบให้ใช้สีดำเนื่องจากต้องการที่จะสื่อความหมายถึงอำนาจ ความแข็งแกร่ง และความดุคั่นของยักษ์ อีกทั้งสีดำเปรียบดังความดุร้ายหรือชั่วร้าย ซึ่งตัวละครตัวนี้เป็นตัวละครฝ่ายปรปักษ์ เปรียบได้เป็นฝั่งอธรรม จึงเลือกใช้สีดำมาเป็นสีของเสื้อ

ส่วนนาฏศิลป์ชาวใช้รูปแบบการแต่งกายของตัวยักษ์จากเรื่องบันหนียและรามายณะ กล่าวคือ การสวมศิราภรณ์ของชาวที่มีลักษณะเฉพาะที่ด้านหลังเป็นหน้ายักษ์ เรียกว่า “Bledhegan” และการปล่อยผมยาวทั้ง 2 ข้าง การสวมหน้ากากของปราชญ์ชอกกัญจนจะสวมหน้ากากสีแดง การสวมเครื่องประดับที่ต้นแขนทั้ง 2 ข้าง การนุ่งผ้าบาติกลายเฉพาะของชาวชวา และการนำผ้าซิ่นปูล์ของชาวมาทำเป็นผ้าห้อยข้างที่หน้าขาทั้ง 2 ข้าง เนื่องจากในการแสดงนาฏศิลป์ชาวไม่ว่าจะเป็นประเภทใดก็จะผ้าซิ่นปูล์นี้เป็นสิ่งสมมุติโดยใช้ประกอบการรำรำ เช่น ในการเหาะเหินเดินทางอากาศ หรือการบินก็ใช้ซิ่นปูล์สื่อท่าทางการเหาะหรือการบินขึ้นบนท้องฟ้า หรือ การสื่อความหมายถึงนางอันเป็นที่รักก็ใช้ซิ่นปูล์เป็นตัวแทนสื่อความหมายถึงนางที่รักได้



ภาพที่ 1 ร่างการออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงชุด “ปราชญ์ชอกกัญจนแต่งตัว”

ที่มา: ผู้วิจัย (2568)

5. **แนวคิดในการออกแบบเครื่องดนตรี** ผู้วิจัยออกแบบเครื่องดนตรีประกอบการแสดงด้วยการผสมผสานกันระหว่างเครื่องดนตรีไทย และเครื่องดนตรีกาเมลัน (Gamelan) ของชาวบางซันติมาผสมผสาน

6. **แนวคิดในการออกแบบดนตรี** การออกแบบดนตรีหรือทำนองเพลงนั้น ผู้วิจัยนำทำนองเพลงไทยทางในมาปรับใช้ เช่น เพลงกาเรียนทอง เพลงลงสรงโชน เพลงข้าไทย เพลงสระหม่า

7. **แนวคิดในการออกแบบอุปกรณ์การแสดง** การสร้างสรรค์การแสดงชุด “ปราชญ์สุธาสู่แต่ตัว” เมื่อศึกษาข้อมูลการแสดงปันหยี่ของชาว ซึ่งผู้แสดงจะมีอาวุธประจำกายคือ “กริช” ดังนั้นการแสดงชุดนี้จึงออกแบบให้ผู้แสดงถือกริชประกอบการแสดง นอกจากนี้ยังมีช่วงการรำรำกริช เพื่อเป็นการอวดฝีมือการรำอาวุธของผู้แสดงอีกด้วย



ภาพที่ 2 การเห็นกริชในการแสดงวาทะโตแปง

ที่มา: ผู้วิจัย (2568)

8. **แนวคิดในการคัดเลือกผู้แสดง** ผู้วิจัยใช้วิธีการคัดเลือกแบบเจาะจง (Purposive Selection) โดยเป็นผู้ที่มีลักษณะเฉพาะเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย คัดเลือกนักแสดง จำนวน 1 คน ที่มีบุคลิกลักษณะเหมาะสมกับตัวละคร กล่าวคือ ลักษณะของ “ตัวยักษ์แบบนาฏศิลป์ชาว” ที่งดงาม นุ่มนวล และมีความสง่างามในฐานะกะษัตริย์ อีกทั้งต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ไทย ไชยรักษ์ และมีความสามารถในการรำนานาฏศิลป์ชาว ช่วงอายุ 25-30 ปี เนื่องจากการแสดงชุดนี้ต้องใช้พลังกำลัง และลีลา ความชำนาญในการรำรำขั้นสูงที่ต้องผสมผสานลีลาท่ารำของนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ชาว

ขั้นตอนการทดลอง

ผู้วิจัยดำเนินการทดลองปฏิบัติกระบวนการทำรำเพื่อหาความเหมาะสมและสวยงามของกระบวนการทำรำ โดยได้รับคำปรึกษากับคุณครูสมศักดิ์ ทัดดี ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย ไชยรักษ์ เพื่อตรวจสอบท่ารำ ดูความเหมาะสม และความสวยงาม ดังภาพ



ภาพที่ 3 ดำเนินการทดลองปฏิบัติกระบวนการทำรำ

ที่มา: ผู้วิจัย (2568)

ผลการวิจัย

การแสดงชุด “ปราณูณสุรแต่งตัว” ถือเป็นหนึ่งในผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่มีการผสมผสานนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ชาวผ่านองค์ประกอบการแสดงหลายประการเข้าด้วยกันอย่างสมดุลองค์ประกอบทั้งหมดนี้ส่งผลให้การแสดงชุดนี้มีความสมบูรณ์ในเชิงศิลปะการแสดง ซึ่งองค์ประกอบการแสดงชุดปราณูณสุรแต่งตัว มีรายละเอียดดังนี้

1. รูปแบบการแสดง การแสดงชุดนี้นำเสนอในรูปแบบการแสดงละครรำ โดยนำแบบอย่างการแสดงละครรำในนาฏศิลป์ไทยที่มีการร้องสรทรวงเครื่อง ก่อนตัวละครสูงศักดิ์ออกไปทำภารกิจสำคัญ อีกทั้งศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ชาวในประเทศอินโดนีเซีย ที่เรียกว่า วายังโตแปง (Wayang Topeng) ที่มีเนื้อเรื่องส่วนใหญ่มาจากนิทานพื้นบ้านที่ปรากฏเป็นบทละครรำหน้ากาก (DRAMA TARI TOPENG) ฉบับยกยาศร์ตาเรื่อง บันหนี่ (Panji) ตอน “DEWI ANGRENI” โดยบทบาทของยักษ์ที่ชื่อว่า Prabu Nusakencana” (ปราณูณชอกัญจนอ) โดยมีขั้นตอนในการแสดง ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 เปิดตัวผู้แสดง ด้วยการร้องออกสู่เวทีด้วยทำนองเพลงกาเรียนทอง แฝงไปด้วยความสง่างามของตัวยักษ์ที่ผสมท่ารำแบบนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ชาว

ขั้นตอนที่ 2 รำตีบทประกอบคำร้องทำนองเพลงกาเรียนทอง พรรณนาถึงความเป็นมาของตัวละครภูมิหลัง และปมปัญหา ด้วยการรำตีบทด้วยท่ารำแบบนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ชาว

ขั้นตอนที่ 3 การรำเพลงหน้าพาทย์เสมอมา เพื่อเดินทางไปยังห้องสรทรวง เพื่อทำการลงสรทรวงเครื่องด้วยลีลาท่าทางที่สง่างามอย่างพญายักษ์ของนาฏศิลป์ไทยผสมลีลาการใช้ผ้าซิ่นปูล์แบบนาฏศิลป์ชาว

ขั้นตอนที่ 4 การรำในช่วงลงสรทรวง ประพรมเครื่องหอม และแต่งองค์ทรงเครื่องด้วยเพลงลงสรทรวงโทนแทรกสร้อยช้าโหย ที่สื่อถึงการที่ตัวละครอาบน้ำแต่งตัวอย่างพิถีพิถันเพื่อที่จะไปทำศึกสงคราม และการรำชื่นชมความงามของตนโดยใช้เนื้อร้องภาษาชาวในทำนองช้าโหย

ขั้นตอนที่ 5 นำเสนอกระบวนการทำรำของตัวยักษ์ในการรำกริช หรือใช้กริชเป็นอาวุธ ด้วยเพลงสระห่ม่า ในทำนองเพลงโยน และเพลงแปลง ที่แทรกหน้าทับให้เข้ากับท่าอย่างเข้าใจ ให้เห็นถึงความสง่างามและแข็งแรงอย่างตัวยักษ์ แฝงไปด้วยลีลาของพญายักษ์ที่มีความปราดเปรียว คล่องแคล่วในการรำกริช ด้วยท่าทางลีลาแบบตัวยักษ์นาฏศิลป์ไทยผสมยักษ์นาฏศิลป์ชวา และลีลากระบวนการอย่างยักษ์ละครใน

2. บทร้อง นำมาจากบทละครว่าหน้ากาก (DRAMA TARI TOPENG) ฉบับยกยาศรตา เรื่อง ปันหยี (Panji) ตอน “DEWI ANGRENI” เรื่องย่อของละครว่าหน้ากาก (DRAMA TARI TOPENG) ฉบับยกยาศรตา ในส่วนของตัวละคร ปราณูชอกัญจนอน หรือ ปราณูชอุสร ซึ่งเป็นสุรผู้เป็นกษัตริย์หนุ่มที่หล่อเหลา สง่างาม และร่ำรวยแห่งเมืองชอกัญจนอนนั้น เริ่มต้นจากความปรารถนาที่จะได้นางสการะตาดิ (นุชบา) แห่งเมืองเกอดิหรีมาเป็นคู่ครอง โดยมีแรงจูงใจซ่อนอยู่คือการหวังครองเมืองเกอดิหรีต่อไปในภายภาคหน้า เนื่องจากเป็นเมืองใหญ่และร่ำรวย อย่างไรก็ตาม เมื่อปราณูชอุสรส่งราชทูตไปขอต่อราชาลัมบู อมิแซนอ พระบิดาของนางสการะตาดิ ก็ได้รับการปฏิเสธกลับมาเนื่องจากนางมีคู่ตนาหงษ์อยู่แล้วคือระเด่นปันหยีอินูกะหัดตอปาตี (อิเหนา) ปราณูชอุสรจึงแสดงความโกรธแค้นและประกาศว่าจะยกทัพไปยังเมืองเกอดิหรีเพื่อชิงตัวนางมา ก่อนการยกทัพจึงได้แต่งองค์ทรงเครื่องและเหน็บกริช และนำทัพใหญ่เคลื่อนพลไป

ผู้วิจัยมีแนวคิดที่นำเนื้อเรื่องดังกล่าวมาใช้ประพันธ์บทร้อง โดยนายภวัต จันทรดาร์กซ์ และตรวจแก้ไขบทโดยรองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน ตำแหน่งอาจารย์พิเศษ ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ อาจารย์สมชาย ทับพร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - ขับร้อง) พุทธศักราช 2565 ช่วยตรวจแก้ไขเพลงและคำร้อง และอาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2566 ตรวจแก้ไขเพลงบรรเลง โดยบทร้องการแสดงมีดังนี้



ภาพที่ 4 บทร้องการแสดงชุด “ปราณูชอุสรแต่งตัว”

ที่มา: ผู้วิจัย (2568)

3. เครื่องดนตรีประกอบการแสดง เครื่องดนตรีประกอบการแสดงชุดนี้ ใช้วงปี่พาทย์ของไทย ได้แก่ ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก กลองทัด ตะโพน กลองแขก ฉิ่ง ปี่ชวา และอังกะลุง โดยผสมผสานเครื่องดนตรีของชาวที่เรียกว่า “กาเมลัน” (Gamelan) ได้แก่ Gong Ageng, Saron Demung, Saron, Bonang Penerus เพื่อช่วยเพิ่มอรรถรสของเสียงดนตรีให้มีกลิ่นอายนาฏศิลป์ชวาในการแสดง

4. เครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยออกแบบให้เครื่องแต่งกายการแสดงชุดนี้ผสมผสานทั้งนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ชาว โดยออกแบบหน้ากากด้วยการนำแนวคิดของหน้ากากโศกของชาว และหน้ากากของไทยคือหัวโขน โดยนำความเป็นหน้ากากยักษ์ชาวมาผสมผสานกับหัวโขนตัวยักษ์ของไทย สีที่เลือกใช้ คือ สีแดง ตามแบบอย่างของยักษ์ยักษ์กาตาที่ระบุให้ยักษ์ตนนี้ใส่หน้ากากแดง เครื่องประดับศีรษะมีการผสมผสานเครื่องหัวที่เป็นศิลปะการทำหัวโขนของไทยกับเครื่องหัวแบบชาว กล่าวคือมี Bledhegan คือ ลักษณะสำคัญของเครื่องประดับศีรษะของชาว ด้านหลังที่เป็นหน้ายักษ์มี 2 ตา เมื่อประกอบกันจะเป็น 4 ตา ซึ่งจะหมายถึงกษัตริย์ที่มียศศักดิ์สูง มีอำนาจ เป็นผู้ยิ่งใหญ่

เครื่องแต่งกายออกแบบให้ยังคงความเป็นเครื่องแบบนาฏศิลป์ไทย แต่เพิ่มซิมพลูร์ ซึ่งเป็นผ้าห้อยแบบชาวประกอบเข้าไปด้วย เนื่องจากทางนาฏศิลป์ชาวถือว่าเป็นสิ่งที่ควรมีอย่างยิ่ง เพราะเป็นชิ้นสำคัญมากสำหรับนาฏศิลป์ชาวที่ใช้ประกอบการรำรำตลอดในการสวดซิมพลูร์ให้เกิดลีลาที่งดงาม ดูสวยงาม พลั้วไหว คล่องแคล่ว ทุกตัวละครมีซิมพลูร์ติดตัวทั้งพระ นาง ยักษ์ ลิง เป็นต้น ทั้งนี้ผู้วิจัยได้มีการปรับสัดส่วนของผ้าซิมพลูร์ที่นำมาทำเป็นห้อยข้างให้มีความยาวที่สั้นกว่าซิมพลูร์ของชาว เพื่อลดปัญหาผ้าที่จะกองลงกับพื้นขณะที่ผู้แสดงย่อลงเหยียด



ภาพที่ 5 เครื่องแต่งกายการแสดงชุด “ปราชญ์อุสุธาส่งตัว”

ที่มา: ผู้วิจัย (2568)

5. อุปกรณ์ประกอบการแสดง การแสดงชุดนี้ผู้แสดงใช้ “กริช” เป็นอาวุธประจำกาย เนื่องจากการศึกษาข้อมูลการแสดงนาฏศิลป์ชาว พบว่าในนาฏศิลป์ชาวตัวละครทุก ๆ ตัวละครจะใช้กริชเป็นอาวุธประจำตัว ซึ่งเป็นอัตลักษณ์ที่โดดเด่นของนาฏศิลป์ชาว นอกจากนี้ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยตัวละครยักษ์

ยังไม่ปรากฏการใช้กรีซเป็นอาวุธประจำตัว ดังนั้นผู้วิจัยจึงออกแบบกระบวนการรำกรีซของตัวยักษ์ตัวนี้ ด้วยการนำเอาหลักการใช้กรีซของนาฏศิลป์ชาว ซึ่งเป็นท่าของตัวละครมนุษย์มาปรับใช้ และเอาลักษณะการรำกรีซแบบละครในของนาฏศิลป์ไทยมาปรับใช้และดัดแปลงให้เข้ากับความเป็นยักษ์

6. กระบวนท่ารำ ผู้วิจัยได้กำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำชุดปราชญ์สุธาส์แต่งตัว ด้วยการนำกระบวนท่ารำลงทรงเครื่องทั้งของนาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์ชวามาเป็นแบบอย่างกระบวนท่ารำครั้งนี้ ตลอดจนใช้การผสมผสานลีลาท่ารำของยักษ์ในการแสดงนาฏศิลป์ไทย โขน ละครรำ กับลีลาท่ารำของยักษ์ในการแสดงวาทะของนาฏศิลป์ชาวเข้าด้วยกัน นอกจากนี้ยังนำเอาลักษณะการใช้อาวุธกรีซจากกระบวนรำกรีซแบบนาฏศิลป์ไทย และการใช้กรีซแบบนาฏศิลป์ชวา มาออกแบบร้อยเรียงเป็นกระบวนรำกรีซของตัวละครยักษ์นาฏศิลป์ไทยที่มีกลิ่นอายแบบชวา แบ่งกระบวนท่ารำออกเป็น 4 ลักษณะ ได้แก่ ท่ารำที่นำมาจากการรำลงทรงเครื่องในนาฏศิลป์ไทย, ท่ารำที่นำมาจากการรำลงทรงเครื่องในนาฏศิลป์ชวา, ท่ารำที่ผสมผสานท่ารำแบบนาฏศิลป์ไทยกับท่ารำนาฏศิลป์ชวา, และ ท่ารำกรีซ ดังภาพตัวอย่าง

6.1 ท่ารำที่นำมาจากการรำลงทรงเครื่องในนาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยนำกระบวนท่ารำลงทรงเครื่องในนาฏศิลป์ไทย ซึ่งเป็นท่ารำหลักที่ใช้บ่งบอกหรือแทนความหมายของเครื่องแต่งกายที่ตัวละครสวมใส่ เช่น ท่าทองกร ท่าสนับเพลา ท่าภูษา ท่ามังกู โดยนำกระบวนท่ารำหลักเหล่านี้มาเป็นแบบอย่างในการออกแบบกระบวนท่ารำการแสดงชุดนี้ ดังภาพตัวอย่าง



ภาพที่ 6 ท่าสวมนงกุฏของตัวละครยักษ์
ในการแสดงนาฏศิลป์ไทย
ที่มา: ผู้วิจัย (2568)



ภาพที่ 7 ท่าสวมนงกุฏ
ในการแสดงชุดปราชญ์สุธาส์แต่งตัว
ที่มา: ผู้วิจัย (2568)

6.2 ท่ารำที่นำมาจากการจำลองทรงเครื่องในนาฏศิลป์ชาว ผู้วิจัยนำกระบวนการท่าจำลองทรงเครื่องในนาฏศิลป์ชาวหรือว้างโตแปง ซึ่งการรำแต่งตัวของตัวละครเอกในว้างโตแปงนี้ปรากฏท่ารำหลักที่สำคัญ เช่น ลักษณะท่าสวมติราภรณ์ ท่าขยับกรอบหน้าหรือจัดกระบังหน้า ท่าใส่จอนหนูหรือต่างหนู ท่าเล่นซั่มปูลร์ โดยนำกระบวนการท่ารำเหล่านี้มาเป็นแบบอย่างในการออกแบบกระบวนการท่ารำการแสดงชุดนี้ดังภาพตัวอย่าง



ภาพที่ 8 ท่าเล่นซั่มปูลร์ของตัวยักษ์
ในการแสดงว้างโตแปงของชาว
ที่มา: ผู้วิจัย (2568)



ภาพที่ 9 ท่าเล่นซั่มปูลร์
ในการแสดงชุดปราชญ์อุสุเรแต่งตัว
ที่มา: ผู้วิจัย (2568)

6.3 ท่ารำที่ผสมผสานท่ารำแบบนาฏศิลป์ไทยกับท่ารำนานาฏศิลป์ชาว เช่น ท่ารำที่ใช้สื่อความหมายของความสง่างามอย่างพญายักษ์ในการแสดงชุดนี้ ผู้วิจัยนำท่าสวดสูงของนาฏศิลป์ไทยมาปรับใช้ ด้วยการผสมผสานการใช้มือด้านหนึ่งเป็นท่าสวดสูงแบบนาฏศิลป์ไทย มืออีกด้านหนึ่งเป็นมือแบบนาฏศิลป์ชาวที่ตัวยักษ์ชวานิยมใช้ ดังภาพที่ 10



ภาพที่ 10 ทำรำที่ผสมผสานทำรำแบบนาฏศิลป์ไทยกับทำรำนานาฏศิลป์ชวา
ที่มา: ผู้วิจัย (2568)

6.4 ทำรำกริช เป็นทำรำที่ผู้วิจัยผสมผสานนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ชวาเข้าด้วยกัน ผู้วิจัยนำทำรำกริชในการแสดงชุดกริชมลายูในนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับทำรำและลีลาของนาฏศิลป์ชวา ดังภาพที่ 11



ภาพที่ 11 ทำรำกริชในการแสดงชุดปรางูญอสูรแต่งตัว
ที่มา: ผู้วิจัย (2568)

การสร้างสรรค์ทำรำในการแสดงชุดนี้ นำมาจากการรำลงทรงเครื่องในนาฏศิลป์ไทยกับการรำลงทรงเครื่องในนาฏศิลป์ชวา ทำรำที่ผสมผสานทำรำแบบนาฏศิลป์ไทยกับทำรำนานาฏศิลป์ชวา และทำรำกริชที่เป็นการนำทำรำนานาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ชวาผสมผสานกัน ทำให้เกิดกระบวนการทำรำการแสดงชุดนี้ขึ้น โดยมีทำรำใหม่ที่แตกต่างจากแบบแผนดั้งเดิมทั้งนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ชวา เช่น ทำรำที่ใช้สื่อความหมายของความสง่างามอย่างพญายักษ์ ทำรำในเพลงหน้าพาทย์เสมอมาร ตลอดจนทำรำกริชของตัว

ยักษ์ที่ยังไม่มีปรากฏในการแสดงนาฏศิลป์ทั้งสองประเภทมาก่อน ส่งผลให้การแสดงชุดนี้มีความโดดเด่นแตกต่างจากการแสดงรำลงทรงเครื่องที่มีอยู่เดิมอย่างชัดเจน

การอภิปรายผล

การผสมผสานนาฏยจารีต การสร้างสรรค์การแสดงชุดปราบุญอสุรแต่งตั้ง จากการศึกษาการรำลงทรงของนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ชวา นำมาสู่การออกแบบองค์ประกอบการแสดงต่าง ๆ เช่น กระบวนท่ารำ เครื่องแต่งกาย บทร้อง เครื่องดนตรี ด้วยการผสมผสานนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ชวาเข้าด้วยกัน ด้วยการนำเอกลักษณ์ที่สำคัญของแต่ละศาสตร์มาผสมผสานกัน โดยคำนึงถึงความเหมาะสมและความเข้ากันได้ของลงตัวของนาฏศิลป์ทั้งสองประเภท ดังปรากฏหลักการนี้ในองค์ประกอบการแสดง เช่น บทร้องที่นำคำราชาศัพท์ของชวามาผสมผสานไว้ในคำร้อง การออกแบบดนตรีที่นำเครื่องดนตรีบางชนิดของวงมโหรีมาบรรเลงผสมผสานกับเครื่องดนตรีของไทย การออกแบบเครื่องแต่งกายที่นำอัตลักษณ์ของเครื่องแต่งกายของนาฏศิลป์ชวามาสอดแทรกไว้ในเครื่องแต่งกายยีนเครื่องของนาฏศิลป์ไทย ทำให้เกิดการแสดงชุดใหม่ที่มีการผสมผสานกันระหว่างศาสตร์ 2 ศาสตร์ตามที่ Saisunee et al. (2022, p. 18) ได้กล่าวไว้ว่าการผสมผสานนาฏยศาสตร์ทั้งสองเข้าไว้ด้วยกันช่วยให้เกิดกระบวนท่ารำใหม่ที่สวยงามลงตัว และมีความหมายตรงกับคำร้อง อีกทั้งการสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงที่มีการผสมผสานนาฏศิลป์ต่างประเภทเข้าไว้ด้วยกันจึงเป็นการสร้างความแปลกใหม่ให้แก่วงการนาฏศิลป์ไทย แต่ยังคงรักษาแบบแผนการแสดงละครไว้ได้ การผสมผสานนาฏศิลป์เช่นนี้สอดคล้องกับหลักการของพหุวัฒนธรรม ดังที่ Vanessa & Candraningrum (2023, p. 2071) อธิบายว่า พหุวัฒนธรรม คือ สิทธิในการเคารพและการยอมรับกลุ่มวัฒนธรรมอื่น โดยผู้คนบนพื้นฐานของความต้องการทางศีลธรรมและวัฒนธรรม ความคิดเห็น และทัศนคติของคนส่วนใหญ่ในสังคมที่เคารพความหลากหลายทางวัฒนธรรม พหุวัฒนธรรมจึงรวมหลากหลายวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน และยังเป็นภาวะที่บุคคลมีวัฒนธรรม ความเชื่อ และศาสนาที่แตกต่างกัน แต่เคารพความแตกต่างซึ่งกันและกันและอยู่ร่วมกันในที่แห่งหนึ่ง

บทสรุป

การแสดงชุด “ปราบุญอสุรแต่งตั้ง” เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่สะท้อนแนวคิดพหุวัฒนธรรมอย่างชัดเจน โดยนำองค์ประกอบจากนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ชวามาผสมผสานกันอย่างกลมกลืน ทั้งในด้านกระบวนท่ารำ บทร้อง เครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย เป็นต้น ซึ่งไม่เพียงแต่เป็นการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ แต่ยังเป็นการเปิดพื้นที่ให้เกิดการเรียนรู้และแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมอย่างลึกซึ้ง ด้วยการประยุกต์ใช้ทฤษฎีพหุวัฒนธรรมในเชิงปฏิบัติ ผ่านการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ที่ส่งเสริมการอยู่ร่วมกันของวัฒนธรรมต่าง ๆ เปิดพื้นที่ให้เกิดการเรียนรู้ข้ามวัฒนธรรม และหลอมรวมความแตกต่างให้เกิดเป็นสิ่งใหม่



โดยไม่ลดทอนคุณค่าของวัฒนธรรมต้นทาง นับเป็นตัวอย่างที่ดีของการใช้นาฏศิลป์เป็นสื่อกลางในการส่งเสริมความเข้าใจและความเคารพต่อความหลากหลายทางวัฒนธรรมในสังคม

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะในการนำผลงานวิจัยไปใช้

การแสดงชุดปราบุญอุสุธาดังนี้ แบ่งการแสดงออกเป็นหลายขั้นตอน ดังนี้ ขั้นตอนที่ 1 เปิดตัวผู้แสดง, ขั้นตอนที่ 2 รำตีบทประกอบคำร้อง, ขั้นตอนที่ 3 การรำเพลงหน้าพาทย์เสมอมาร, ขั้นตอนที่ 4 การรำลงทรงเครื่อง, และ ขั้นตอนที่ 5 การรำกรีซของตัวยักษ์ ซึ่งใช้ระยะเวลาในการแสดงค่อนข้างมาก ผู้ที่สนใจนำการแสดงชุดนี้ไปแสดงสามารถตัดเฉพาะบางช่วงไปแสดงก็ได้ เช่น การรำลงทรงเครื่อง หรือการรำกรีซของตัวยักษ์ โดยคำนึงถึงความเหมาะสมและโอกาสในการแสดง

2. ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

การสร้างสรรค์การแสดงที่มีการผสมผสานนาฏยจาริต โดยเฉพาะการนำนาฏศิลป์ต่างชาติมาผสมผสาน ผู้วิจัยหรือผู้สร้างสรรค์ควรมีการศึกษา ค้นคว้าและฝึกฝนนาฏศิลป์แต่ละประเภทให้ละเอียด ชัดเจน และลึกซึ้ง เพื่อให้การสร้างสรรค์ผลงานมีความถูกต้องตรงตามหลักการแบบแผนการแสดงของนาฏศิลป์แต่ละประเภท และคำนึงถึงความเป็นไปได้ในการนำนาฏศิลป์แต่ละประเภทมาผสมผสานกัน เพื่อให้การแสดงมีความสวยงาม ลงตัวมากที่สุด หรือไม่สับสนก่อกวน

References

- Jatuthasri, T. (2009). *Inao of King Rama II: The making of the Panji cycle into a masterpiece of Thai court drama literature* [Doctoral dissertation, Chulalongkorn University]. CUIR. <http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/59107>
- Kediribertutur. (2017, February 3). *Melihat makna gaya rambut pendek Panji Asmorobangun*. <https://kediribertutur.wordpress.com/2017/02/03/melihat-makna-gaya-rambut-pendek-panji-asmorobangun/>
- Saisunee, K. (2022). *Long Song Natadontree: Creative dance of Long Song from Thai classical dance - drama to Li-kay*. Bunditpatanasilpa Institute. https://media.bpi.ac.th/admin/attach/w2/f20231109152314_nTuZsXqMnJ.pdf

- Saisunee, K., Vingvorn, S., & Chansuwan, S. (2022). Katayani dance drama: A dramatic creation inspired by Indian Bharatanatyam and Thai classical dance. *Journal of Studies in the Field of Humanities, Kasetsart University*, 30(1), 1-19. <https://so04.tci-thaijo.org/index.php/abc/article/view/255612>
- Sooksom, V. (2002). *Long Song tone: Dance patterns in Lakhon Nai-Inao* [Master's thesis, Chulalongkorn University]. CUIR. <http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/5138>
- Vadetya, M. (2023, August 26). *Peternakan era majapahit, untuk kebutuhan pertanian hingga tunggangan perang*. *Jawa Pos Radar Mojokerto*. <https://radarmojokerto.jawapos.com/sejarah-mojopedia/822881694/peternakan-era-majapahit-untuk-kebutuhan-pertanian-hingga-tunggangan-perang>
- Vanessa, A. D. R., & Candraningrum, D. (2023). Teaching multiculturalism to fight against racism in The Freedom Writer by Richard LaGravenese. *Jurnal Ilmiah Mandala Education*, 9(3), 1782-1792. <https://doi.org/10.58258/jime.v9i3.5509>
- Virulrak, S. (2004). *Lak kan sadaeng nat ya sin parithat* [Principles of performing arts presentation]. Chulalongkorn University Press.