การดำรงอยู่ของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย

THE EXISTENCE OF FEMALE CHARACTERS ROLE
 IN *KHON MASKED DRAMA* P ORTRAYED
 BY MALE ACTORS IN THAI DRAMATIC DANCES

รวี เรืองศรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2566

การดำรงอยู่ของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย

รวี เรืองศรี

ปริญญานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีการศึกษา 2566
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

THE EXISTENCE OF FEMALE CHARACTERS ROLE
 IN *KHON MASKED DRAMA* P ORTRAYED
 BY MALE ACTORS IN THAI DRAMATIC DANCES

WRAAWHEE WRUANGSREE

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of DOCTOR OF ARTS

(D.A. (Arts and Culture Research))

Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

2023

Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การดำรงอยู่ของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย

ของ

รวี เรืองศรี

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

(รองศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์)

..... ที่ปรึกษาร่วม

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปิยะนาถ อังควาณิชกุล)

..... ประธาน

(ศาสตราจารย์ พิเศษพิสิฐ เจริญวงศ์)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จักรพงษ์ แพทย์หลักฟ้า)

ชื่อเรื่อง	การดำรงอยู่ของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย
ผู้วิจัย	รวี เรืองศรี
ปริญญา	ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
ปีการศึกษา	2566
อาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ปิยะนาถ อังควาณิชกุล

การวิจัยเรื่องการดำรงอยู่ของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเปลี่ยนแปลงของนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย และคุณค่าของนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย การศึกษาวิจัยนี้ใช้วิธีการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์เชิงลึก เครื่องมือที่ใช้เป็นแบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง ผู้ให้ข้อมูล ได้แก่ ผู้จัดการการแสดง ผู้ถ่ายทอดการแสดง และนาฏศิลปิน ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่เกี่ยวข้องกับบทบาทนางโขนผู้ชาย จำนวน 28 คน ใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหาในการวิเคราะห์ข้อมูล ผลการวิจัยพบว่า ผลการวิจัย พบว่า 1) การใช้นางโขนผู้ชายยังดำรงอยู่ได้เพราะ เดิมทีโขนเป็นนาฏกรรมสำหรับใช้ผู้ชายแสดง ซึ่งมีนาฏกรรมไทยที่ต้องการพละกำลังของเพศชายในการแสดงเป็นตัวนางที่เป็นบทต่อสู้ หรือผาดโผนเหมือนโขน และมีนาฏกรรมไทยต้องการสุนทรียรสที่เกิดจากนาฏศิลปินชายแสดงบทบาทตัวนาง อีกทั้งการใช้นางโขนผู้ชายและการใช้นางผู้ชายในนาฏกรรม เป็นภูมิปัญญาในทางนาฏศิลป์เพื่อรักษาศักดิ์ศรีของหญิงและชายในการแสดง โดยนางโขนผู้ชายจะเปลี่ยนแปลงสู่ความรุ่งเรืองหรือเสื่อมถอยได้ด้วยปัจจัยประกอบด้วย นโยบาย และวัตถุประสงค์ของผู้จัดการแสดงนาฏกรรม รสนิยมของผู้ชม ความพร้อมของบุคลากรนาฏศิลปินและผู้ถ่ายทอด 2) คุณค่าของนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย แบ่งออกได้เป็น คุณค่าในตัวงานศิลปะของนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย เป็นภูมิปัญญาทางนาฏศิลป์ไทยในการที่ใช้ผู้ชายแสดงบทบาทตัวนางแล้วสามารถสร้างสุนทรียรสที่สมบูรณ์รวมทั้งเอกลักษณ์ให้เกิดแก่งานนาฏกรรมได้ และคุณค่านอกตัวงานศิลปะของนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย ซึ่งแบ่งได้เป็น อรรถประโยชน์ส่วนตัวบุคคล ที่ปัจจุบันนาฏศิลปินโขนมีทักษะประจำตัวที่ไม่ใช่บทบาทตัวนาง นาฏศิลปินโขนที่สามารถแสดงบทบาทตัวนางได้จึงนับเป็นผู้มีทักษะหลากหลายในตนเอง เป็นปัจจัยที่จะนำมาซึ่งเกียรติยศของนาฏศิลปิน และผู้มีส่วนร่วมในการสร้างนาฏกรรม นอกจากนี้ยังนำไปสู่อรรถประโยชน์แก่สาธารณะ คือการใช้นางโขนผู้ชายและการใช้นางผู้ชายในนาฏกรรม ช่วยรักษาคุณค่าของหญิงและชายตามวัฒนธรรมไทย รวมทั้งเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์หรือแรงบันดาลใจสู่การสร้างนาฏกรรมใหม่ให้สังคมไทย

คำสำคัญ : นาฏกรรมไทย, โขนผู้ชาย, นางผู้ชาย

Title	THE EXISTENCE OF FEMALE CHARACTERS ROLE IN *KHON MASKED D RAMA* PORTRAYED BY MALE ACTORS IN THAI DRAMATIC DANCES
Author	WRAAWHEE WRUANGSREE
Degree	DOCTOR OF ARTS
Academic Year	2023
Thesis Advisor	Assistant Professor Dr. Kittikorn Nopudomphan
Co Advisor	Assistant Professor Dr. Piyanard Ungkawanichakul

The research aims to study the transformation and the value of male performers to portray female roles in Khon Thai dramatic dances. The document review and in-depth interviews were used for data collection. The semi-structured interview was employed by interviewing executive managing directors, broadcasters and actors at the office of performing arts at the Fine Arts department who were involved in male performances to portray the female role. The total figure of key informants was 28 people. The content analysis was applied and the results revealed the following: (1) the tradition of using male performers to portray female role in Khon performances still exists because Khon originally required male actors. Thai Dramatic Dances often require male physical strength to perform female roles that involve combat and acrobatics, similar to Khon. Furthermore, there are Thai Dramatic Dances that rely on the aesthetic quality derived from male performers portraying female role. The male performers for female roles in Khon and other Dramatic Dances are an artistic wisdom aimed at maintaining the dignity of both male and female performers. The prosperity or decline of male Khon performers playing female roles depends on various factors, including the policies and objectives of the performance executive managing directors, audience preferences, and the readiness of the acting instructor and performers; (2) the value of male performers to portray female role in Khon Thai Dramatic Dances is divided into the value in art work of their own being, the wisdom of Thai dance which applies a man to play the role of a woman by producing complete and unique aesthetics in the dance work; and the value of an art work is divided into personal utility, which seems that nowadays Khon actors having different skills than their roles as female performers. A Khon actor, who plays the role of a female character possesses numerous skills. Such consequences bring honor to actors as well as those involved in creating that performing art. It also leads to public utility in male performers to portray the female role in Khon Thai dramatic dances which preserve the value of women and men in Thai culture, including a guideline for creativity or inspiration to create new dramatic dances for Thai society.

Keyword : Thai Dramatic Dances, Male Khon Performances, Male performers plating female parts

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบพระคุณ อาจารย์ ดร.เฉลิมเกียรติ เฟื่องแก้ว บิดาของข้าพเจ้า

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ ท่านคณบดี และที่ปรึกษาหลักของข้าพเจ้า ที่รับข้าพเจ้าเข้าเรียน รับเป็นที่ปรึกษา และส่งเสริมให้ได้ทำวิจัยเรื่องนี้

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ปิยะนาถ อังควาณิชกุล ที่ปรึกษาร่วมของข้าพเจ้า ที่อดทนช่วยเหลือข้าพเจ้าด้วยความปรารถนาดีมาโดยตลอด

ขอขอบพระคุณ คุณแม่โต้ง เฮเลน คมสันฐ หัวเมืองลาด ที่ให้โอกาสข้าพเจ้าได้เป็นตัวนาง และเห็นค่าในความพยายามเรียนรู้นาฏศิลป์ของข้าพเจ้า

ขอขอบพระคุณ ประธาน และคณะกรรมการในการสอบข้าพเจ้าทุกท่าน ที่เป็นส่วนสำคัญให้ข้าพเจ้าประสบความสำเร็จ

ขอขอบพระคุณ โรงละครแห่งชาติ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และผู้ให้ข้อมูลทุกท่านที่ให้ความร่วมมือให้งานข้าพเจ้าสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณ คุณศิริรัตน์ พรมนาง ผู้ดูแล อำนวยความสะดวกตลอดการเป็นนิสิตของข้าพเจ้า

ขอขอบพระคุณ อาจารย์ ดร.ณัฐวดี ศรีคชา และอาจารย์ ดร.ลักขณา คชสาร ในทุกๆ คำแนะนำ

ขอขอบคุณ คุณชลิต เฉียบพิมาย สำหรับความช่วยเหลือ และห่วงใยที่มีให้ข้าพเจ้า

รวี เรืองศรี

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญรูปภาพ ..... ฌ

บทที่ 1 ที่มาและความสำคัญ 1

ภูมิหลัง 1

คำถามการวิจัย 7

วัตถุประสงค์การวิจัย 7

ขอบเขตของการวิจัย 7

นิยามศัพท์เฉพาะ 8

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 9

กรอบแนวคิดในการวิจัย 10

บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 11

1. แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการดำรงอยู่ทางวัฒนธรรม 11

2. แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับอิทธิพลของวัฒนธรรมในสังคม 14

3. แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับคุณค่า 22

4. แนวคิดเกี่ยวกับบทบาทนางโขนในประวัติศาสตร์ไทย 27

5. แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับลักษณะชายปนหญิงและการข้ามเพศในวัฒนธรรมการแสดง 31

6. ยุคสมัยของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร 34

7. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 39

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย....47
ขั้นตอนรวบรวมข้อมูล....47
เครื่องมือในการวิจัย....48
ประชากรในการวิจัย....49
การวิเคราะห์ข้อมูล....51
การนำเสนอผลการวิจัย....52
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล....53
1. ความเปลี่ยนแปลงของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย....53
2. คุณค่าของนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย....133
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ....138
ความเปลี่ยนแปลงของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย....138
คุณค่าของนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย....145
ข้อเสนอแนะจากผลการวิจัย....151
ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป....151
บรรณานุกรม....152
ภาคผนวก....162
ประวัติผู้เขียน....172

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 หนุมานขึ้นลอยนางอากาศตะไล 55
ภาพประกอบ 2 พระลักษมณ์ขึ้นลอยนางสำมนักขา ในรูปแบบรัชกาลที่ 6 56
ภาพประกอบ 3 การสู้รบของตัวนางกับตัวนางในละครนอกเรื่องสังข์ทอง 58
ภาพประกอบ 4 การสู้รบของตัวนางกับตัวนางในละครเสภาเรื่อง ไกรทอง ตอนพ้อล่าง 58
ภาพประกอบ 5 การสู้รบของตัวนางกับตัวนางในละครเสภาเรื่อง ไกรทอง ตอนพ้อบน 59
ภาพประกอบ 6 นางมณโฑตอนลงอุโมงค์ โดนพาลีลวนลาม 60
ภาพประกอบ 7 นางอรุณวดีเล้าโลมลวนลามพระฤษีกไลโกฏ 62
ภาพประกอบ 8 นางแก้วกิริยาโดนขุนแผนลวนลามในละครเสภา เรื่องขุนช้างขุนแผน 63
ภาพประกอบ 9 ไกรทองลวนลามนางวิมาลา ในละครเสภาเรื่องไกรทอง 63
ภาพประกอบ 10 การขึ้นรอกของนางเบญกาย ในโขนตอนนางลอย 64
ภาพประกอบ 11 นางสำมนักขาสวมหัวโขนปิดหน้า 65
ภาพประกอบ 12 การแสดงโขนนั่งราว แสดงกลางคืน ใช้ผู้ชายแสดง 66
ภาพประกอบ 13 นาฏศิลปินหญิง กับการขึ้นลอยพิเศษ 68
ภาพประกอบ 14 ข่าวการฆ่าตัวตายเพราะความรักของประโนตย์ วิเศษแพทย์ 71
ภาพประกอบ 15 การสอบศิลปะนิพนธ์ของนักศึกษาชาย สาขาวิชานาฏกรรมไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง 73
ภาพประกอบ 16 อาจารย์เสรี หวังในธรรม กับบทบาทมณฑา ในละครนอกเรื่องสังข์ทอง 90
ภาพประกอบ 17 อาจารย์บุนนาค ทรรทรานนท์ถ่ายทอดท่ารำให้นาฏศิลปินสำนักการสังคีต 97
ภาพประกอบ 18 อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ถ่ายทอดท่ารำให้นักศึกษามหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี 98
ภาพประกอบ 19 อาจารย์ธานิต ศาลากิจ ถ่ายทอดท่ารำให้ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก 100

บทที่ 1
ที่มาและความสำคัญ

ภูมิหลัง

ในทุก ๆ สังคมมนุษย์ ล้วนปรากฏข้อแตกต่างด้านบทบาทหน้าที่ของผู้ชายและผู้หญิง โดยบัญญัติขึ้นอย่างสัมพันธ์กับเพศสภาพแต่กำเนิด สร้างขึ้นเป็นเพศวิถีที่เกี่ยวโยงกับทุกๆคนในสังคม แม้มนุษย์จะได้รับการกล่อมเกลาจนเกิดความเคยชิน รู้สึกเป็นเรื่องธรรมชาติ ยอมรับ และปฏิบัติตามโดยไม่รู้สึกว่ามีกระบวนการทางสังคมมากมายที่ประกอบสร้างมาสู่ความเป็นชายหรือหญิงในตัวบุคคล ทั้งที่กระบวนการทางสังคมเหล่านี้ได้สร้างเพศวิถีให้มนุษย์ตั้งแต่เกิด สู่ชุดความคิดที่มีแบบแผนในการปฏิบัติตนจนตลอดชีวิต กระบวนการนี้มีการตอกย้ำ และผลิตซ้ำรุ่นสู่รุ่น ดำรงอยู่จนกลายเป็นเรื่องธรรมชาติที่ผู้หญิงกับผู้ชายย่อมแตกต่างกัน แต่ทว่าในการศึกษาเพื่อทำความเข้าใจต่อเพศวิถีของมนุษย์ในมิติต่างๆนั้น จำเป็นต้องตระหนักไว้เสมอว่า ความแตกต่างทางสังคมหรือความเป็นชายและความเป็นหญิง ล้วนเป็นสิ่งประกอบสร้างทางสังคมและวัฒนธรรม ที่มีเหตุปัจจัยของการเกิดขึ้นและดำรงอยู่ทั้งสิ้น (วรนุช จรุงรัตนาพงศ์, 2551: 42; ปราณี วงศ์เทศ, 2549: 9-11)

วัฒนธรรมในประเทศไทย ปรากฏพบเพศวิถีที่สัมพันธ์กับเพศสภาพการเป็นผู้ชายและผู้หญิง เกิดขึ้นหลากหลายด้านมาตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบของพฤติกรรม บทบาทหน้าที่ต่อสังคม พื้นที่ทางสังคม และนำไปสู่อำนาจอันเกิดจากเพศสภาพแต่กำเนิด แม้ว่าการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยที่ใหม่ขึ้น จะเกิดการคลี่คลายและลดเส้นแบ่งทางความแตกต่างทางเพศจนเข้าสู่การยอมรับในศักยภาพของบุคคล และเกิดเพศวิถีที่หลากหลายมากขึ้น ซับซ้อนขึ้นมากกว่า 2 เพศวิถีตามสังคมดั้งเดิมก็ตาม ขั้วความคิดทางวัฒนธรรมที่ยึดโยงกับเพศสภาพความเป็นชายและหญิงก็ยังคงเป็นรากฐานสำคัญที่นำไปสู่การกำหนด กฎเกณฑ์ สร้างระบบระเบียบต่าง ๆ ในสังคมไทยโดยละทิ้งให้หมดสิ้นไปมิได้ (ยศ สันตสมบัติ, 2548: 36; Atkinson , Errington, 1990: 62)

เมื่อกล่าวถึงวัฒนธรรมในนาฏกรรมของไทย ล้วนประกอบไปด้วยกฎเกณฑ์ ที่สัมพันธ์กับวิถีทางเพศสภาพความเป็นชาย – หญิง อยู่ไม่น้อย เป็นที่น่าสนใจว่า นาฏกรรมไทยประเพณีแบ่งแยกพื้นที่ หน้าที่ของผู้แสดงชายและหญิงออกจากกันโดยไม่ขึ้นตรงต่อบทบาททางการแสดงที่บ่งชี้เพศสภาพความเป็นตัวละครชายหรือหญิงแต่อย่างใด กล่าวคือนาฏกรรมไทย ใช้เพศสภาพของผู้แสดงที่ตรงกันข้ามกับบทบาทตัวละคร อย่างเป็นวัฒนธรรมในสังคมรูปแบบหนึ่ง

(นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2557: ออนไลน์) ที่เห็นได้ชัดคือการแบ่งหน้าที่ของผู้ชาย-ผู้หญิงต่อบทบาทของตัวพระกับตัวนางในนาฏกรรมไทยประเภทต่าง ๆ

สถาบันพระมหากษัตริย์ หรือความเป็นราชสำนัก สร้างการแบ่งพื้นที่ของแสดงนาฏกรรมไทยประเภทต่างๆ ออกจากกัน แต่ไม่ว่านาฏกรรมไทยภายในราชสำนัก และทั้งภายนอกราชสำนักหรือของสามัญชนก็ตาม ยังแบ่งแยกออกเป็นนาฏกรรมไทยที่ใช้ผู้ชายแสดงล้วน และใช้ผู้หญิงแสดงล้วนอีกทอดหนึ่ง แม้ว่านาฏกรรมไทยทุกประเภทจะต้องอาศัยตัวบทวรรณกรรมในการดำเนินเรื่องราวเพื่อสื่อความหมาย และวรรณกรรมที่เป็นต้นขั้วสู่บทบาททางการแสดงจะประกอบไปด้วยตัวละครที่ครบทั้งสองเพศอยู่ด้วยกัน (ชลาลัย วงศ์อารีย์, 2563: 55-68, ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2565: สัมภาษณ์)

พื้นที่ของการแสดงนาฏกรรมไทยที่แบ่งแยกด้วยเพศสภาพกลับกลายเป็นพื้นที่ของการสลับเพศวิถี นำไปสู่การที่ผู้หญิงจะสามารถแสดงบทบาทเป็นตัวละครชาย และผู้ชายได้แสดงบทบาทเป็นตัวละครหญิง ทั้งแต่งกาย กระทำจริตกิริยาตรงกันข้ามกับเพศวิถีหรือเพศสภาพของตนในโลกแห่งความเป็นจริงได้โดยเป็นเรื่องถูกทำนองคลองธรรมเป็นการเฉพาะกิจ และสังคมไทยก็ยอมรับวิธีการดังกล่าวนี้มาอย่างยาวนาน (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2565: สัมภาษณ์)

การเปลี่ยนแปลงของสังคมแต่ละยุคสมัยทำให้พื้นที่ในนาฏกรรมแต่ละประเภทที่เคยถูกยึดครองเป็นของเพศวิถีใด ๆ เพียงเพศเดียวก็เกิดการเคลื่อนย้ายเลื่อนไหล สลับสับเปลี่ยน ถ่ายเทสู่กัน เช่น การเปลี่ยนแปลงปลายสมัยรัชกาลที่ 4 ที่ยกเลิกระเบียบกฎเกณฑ์ของละครนางในหรือละครที่แสดงโดยหญิงล้วนซึ่งเคยสงวนไว้สำหรับแสดงเพื่อพระมหากษัตริย์เท่านั้น ยังผลให้ละครของวังเจ้านายต่าง ๆ รวมทั้งของสามัญชน เกิดการใช้ผู้หญิงเข้ามาปนกับผู้ชายได้ และกลายเป็นหญิงล้วนในหลาย ๆ คณะ เกิดความเท่าเทียมในการเรียนรู้และแสดงนาฏกรรมไทย จัดเป็นกระบวนการสู่พัฒนาการใหม่ ๆ แต่ขณะเดียวกันก็ทำให้ วิธีการของละครนอกชายล้วนแบบดั้งเดิมสูญเสียไป (ชลาลัย วงศ์อารีย์, 2563: 55-68)

การเข้ายึดครองพื้นที่ของนาฏกรรมไทยโดยผู้หญิง ยังคงเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง พบว่าเมื่อเกิดละครดึกดำบรรพ์ ละครร้อง ในสมัยต่อมา ก็ใช้ผู้หญิงล้วนในการแสดง นาฏกรรมพื้นเมืองดั้งเดิมอย่างโนราที่เคยเป็นชายล้วน ก็ให้ผู้หญิงเข้ามาเป็นผู้แสดงได้ และปรากฏการณ์ในปัจจุบันผู้หญิงสามารถแสดงร่วมกับผู้ชาย เป็นลักษณะละครชายจริงหญิงแท้ ใช้เพศของผู้แสดงตรงกับเพศตามบทบาทของตัวละคร เช่น ในละครพันทาง ละครหลวงวิจิตร ละครชาตรี ละครนอก และละครเสภา (คมสันฐ หัวเมืองลาด,ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2565: สัมภาษณ์)

สิ่งสำคัญในปัจจุบันคือ นาฏกรรมไทยประเภทละครต่าง ๆ ทั้งหมด เปิดโอกาสให้ผู้หญิงแสดงเป็นบทบาทผู้ชายหรือเป็นตัวพระ ได้โดยเป็นเรื่องปกติ ผู้หญิงได้รับโอกาสในการเรียนรู้ทักษะการเป็นตัวพระทุกตัวในละครทุกเรื่อง นำไปสู่การเกิดหลักสูตรละครพระ ในระบบโรงเรียนหรือวิทยาลัยนาฏศิลป อันเป็นระบบแกนกลางสำหรับผลิตนาฏศิลปินรวมทั้งครูนาฏศิลป์ให้ประเทศไทย โดยรับเฉพาะผู้มีเพศสภาพหญิงแต่กำเนิดเท่านั้นให้ได้รับการศึกษา ในขณะเดียวกันบทบาทตัวนางก็ถูกผูกขาดโดยผู้หญิงเช่นกัน ที่จะได้รับการเรียนในหลักสูตร และสิทธิในการทำการแสดงเป็นตัวนางในนาฏกรรมประเภทละครได้ทั้งหมด จนลามมาถึงความเป็นตัวนางในนาฏกรรม “โขน” (คมสันฐ หัวเมืองลาด, ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, ไพโรจน์ ทองคำสุก, บุนนาค ทรรทรานนท์ 2565: สัมภาษณ์)

โขน เป็นพื้นที่ของผู้ชายเพียงหนึ่งเดียวที่ยังคงรักษาไว้เพื่อผู้ชายได้รับการศึกษาและเป็นผู้แสดงอย่างชัดเจนที่สุด ไม่มีผู้ที่เพศสภาพแต่กำเนิดเป็นหญิงผู้ใดได้รับอนุญาตให้เรียนหลักสูตรโขนของวิทยาลัยนาฏศิลปหรือโรงเรียนนาฏศิลปเดิม รวมทั้งได้รับการบรรจุเข้าเป็นนาฏศิลปินโขนของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร หน่วยงานราชการศูนย์กลางของชาติในการจัดแสดงนาฏกรรมไทย แต่จากเดิมระบบสถาบันการศึกษานาฏศิลป์โขน และระบบนาฏศิลปินโขน ที่เคยครบทั้ง 4 บทบาท อันได้แก่ พระ นาง ยักษ์ ลิง ซึ่งเป็นโอกาสและหน้าที่ของผู้ชายนั้นได้เหลือเพียง พระ ยักษ์ และลิง เท่านั้น ส่วนการเปิดรับนักเรียนชาย นักศึกษาชายหลักสูตรนางโขน และการบรรจุนาฏศิลปินนางโขนผู้ชายได้สูญหายไปจากระบบราชการอย่างสิ้นเชิง (คมสันฐ หัวเมืองลาด, ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, ไพโรจน์ ทองคำสุก, บุนนาค ทรรทรานนท์ 2565: สัมภาษณ์) ทั้งที่ตัวบทวรรณกรรมในการแสดงนาฏกรรมโขน และการออกแสดงเพื่อตอบสนองความต้องการของสังคม ยังคงมีและยังคงต้องใช้บทบาทตัวนางอยู่ จึงเป็นสิ่งสำคัญที่ควรจะต้องศึกษาปัจจัยที่ส่งอิทธิพลต่อความเปลี่ยนแปลงซึ่งนำไปสู่การดำรงอยู่ของบทบาทนางโขนในปัจจุบันว่าเกิดปรากฏการณ์และเหตุผลกลในอย่างไร

นาฏกรรมโขน ได้รับอิทธิพลมาจากอินเดียโดยมีการสันนิษฐานตามเค้าเงื่อนที่ปรากฏอยู่ในลักษณะพระราชพิธีอินทราภิเษก ได้มีการให้ตำรวจเลกที่มีหน้าที่แห่นำเสด็จและการก่อสร้างการโยธาแต่งเป็นยักษ์ กับมหาดเล็กแต่งเป็นเทวดาและวานรเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ มีพรรณนาไว้ในกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยาว่าเป็นการแสดงในพิธีอินทราภิเษก โดยแบ่งผู้แสดงออกเป็นฝ่ายอสูรกับฝ่ายเทวดาต่อสู้กันและผลสุดท้ายฝ่ายอสูรก็พ่ายแพ้ อีกทั้งเชื่อกันว่าเกิดจากการผสมผสานศิลปะการแสดงและการเล่นการแสดงหนังใหญ่ เนื่องจากการแสดงหนังใหญ่แสดงเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งมีตัวละครคือ พระ นาง ยักษ์ และลิง รวมทั้งลีลาท่าเต้นของคนเชิดหนัง

ใหญ่นั้นก็เป็นท่วงท่าเดียวกันกับการแสดงโขนในเวลาต่อมา และการแสดงกระบี่กระบอง เนื่องจากการแสดงโขนเน้นศิลปะการต่อสู้ ฉะนั้นลีลาการต่อสู้ของคนสมัยก่อนในเชิงกระบี่กระบอง พลองและอื่น ๆ จึงได้รับการปรับปรุงและนำมารวมไว้ในการแสดงโขนซึ่งนำเสนอการต่อสู้เป็นหลัก ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชปรากฏเป็นหลักฐานในจดหมายเหตุลาลูแบร์ระบุว่าการแสดงโขนนั้นเป็นการร่ายรำเข้า ๆ ออก ๆ หลายคำรบตามจังหวะซอและเครื่องดนตรีอื่น ๆ โดยผู้แสดงจะสวมหน้ากาก (หัวโขน) แยกไปตามลักษณะตัวละครฝ่ายยักษ์ ฝ่ายลิง ถืออาวุธแสดงบทที่เน้นไปทางการสู้รบมากกว่าการร่ายรำ อาทิ ลีลาของการต่อสู้ที่เรียกว่ายกรบขึ้นลอยที่สวยงามและเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงโขน ที่มีการจัดแสดงอย่างต่อเนื่องตั้งแต่สมัยอยุธยา สมัยธนบุรีจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2507: 1-2; ธนิต อยู่โพธิ์, 2511: 57; สันต์ ท. โกมลบุตร, 2548: 157; วิมลศรี อุปรมัย, 2553: 187; ภูผา, 2554: 28; ศิริลักษณ์ บัตรประโคน, 2558: 92; อมรา กล่ำเจริญ และคณะ, 2561: 217) โขนเป็นการแสดงของพระมหากษัตริย์ พระราชวงศ์ และขุนนางชั้นสูง ทั้งในพระราชพิธีและพิธีสำคัญต่าง ๆ เป็นนาฏกรรมไทยที่มีความเป็นมาเก่าแก่ยาวนาน นับเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทยที่รวมปัญญาแห่งศาสตร์และศิลป์ มีแบบแผนในเรื่องเครื่องแต่งกาย ได้แก่ ศิราภรณ์ พัตราภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์ มีแบบแผนในกระบวนการท่ารำ การดนตรี การขับร้อง การพากษ์ รวมถึงพิธีกรรมในโขนที่เป็นขนบและจารีตปฏิบัติสืบต่อกันมาที่แสดงออกถึงความวิเศษ พิสดาร ทางด้านศิลปะทุกแขนงของไทย อีกทั้งยังบ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาติและเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ ความเจริญรุ่งเรืองและความเสื่อมของการแสดงโขนในแต่ละยุคสมัยขึ้นอยู่กับการอุปถัมภ์ของพระมหากษัตริย์ รัฐ และสภาพการณ์ของบ้านเมือง ในด้านศิลปินนางโขน บทบาทตัวนางโขนเป็นบทบาทของสตรีเพศ จึงมีการแสดงตามแบบแผนการแสดง กระบวนท่ารำ กิริยาอาการ และการแสดงอารมณ์แบบอิสตรี นับเป็นอีกหนึ่งสีสันที่ทำให้การแสดงโขนมีความสนุกสนาน ความผ่อนคลายและความละเมียดละไมที่แทรกอยู่ในบทบาทต่าง ๆ ส่งผลให้ผู้ชมการแสดงบทบาทนางโขนได้รับทั้งแง่คิดที่สะท้อนปรัชญาทางสังคม รวมทั้งได้รับสุนทรียรสจากการชมการแสดงโขนไปพร้อม ๆ กัน แต่เดิมบทบาทนางโขนของไทยใช้ผู้ชายแสดงล้วนเพราะความเชื่อของคนในสมัยโบราณที่ไม่ประสงค์จะให้สตรีเข้ามาเกี่ยวข้องกับพิธีกรรม เรื่องศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งการแสดงโขนมีความเกี่ยวข้องกับคติเรื่องเทพเจ้า แต่ภายหลังเปลี่ยนมาใช้ผู้แสดงเป็นหญิงแท้ในยุคที่โขนอยู่ในความดูแลของกรมศิลปากร ใน พ.ศ. 2478 โดยบทบาทนางโขนทั้งแบบโบราณที่ใช้ผู้ชายแสดง และแบบปัจจุบันที่ใช้ผู้หญิงแสดงล้วนแต่ต้องคัดสรรผู้แสดงที่มีรูปลักษณ์งดงาม ตรงตามบทบาท โดยเฉพาะบทบาทของนางฟ้า นางมนุษย์ และนางลูกครึ่ง ใบหน้าสวยงาม รูปร่างสมส่วน มีผิวพรรณดี และมีจริต

กิริยาที่สงบ สง่า และสำรวม ตามลักษณะตัวละครนาง จากวรรณคดีรามเกียรติ์สมัยอยุธยา และบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ของพระมหากษัตริย์ในราชวงศ์จักรี (ธนิต อยู่โพธิ์, 2511: 57; คำรณ สุนทรานนท์, 2551: 20; กรมศิลปากร, 2552: 3; ศิริลักษณ์ บัตรประโคน, 2558: 99; พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ และผุสดี หลิมสกุล, 2560: 36-39; พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ และผุสดี หลิมสกุล, 2560: 49; อมรา กล่ำเจริญ และคณะ, 2561: 216)

การแสดงโขนมีการพัฒนารูปแบบเพื่อให้สอดคล้องกับความจำเป็นและความนิยมของสังคมไทย ในแต่ละยุคสมัยที่มีการสืบทอดผ่านการให้ทั้งความรู้และทักษะจากผู้ใหญ่สู่ผู้น้อยตามขอบเขตแบบแผนที่สังคมกำหนดและยอมรับ จนกลายเป็นธรรมเนียมปฏิบัติด้วยการฝึกฝนและเลียนแบบอย่างตัวต่อตัว ก่อให้เกิดความหมายและคุณค่าอันเป็นพลังสำคัญที่ทำให้อยู่ในสังคมได้ (พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ และผุสดี หลิมสกุล, 2560: 49; มณีปิ่น พรหมสุทธิรักษ์, 2534: 96) โดยวัตถุประสงค์ของนาฏกรรมโขน ไม่ว่าจะเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม เป็นเครื่องแสดงเกียรติยศ หรือทั้งให้ความบันเทิงแก่ผู้รับชม นักแสดงต้องเรียนรู้ ทำความเข้าใจและฝึกฝนเพื่อเข้าให้ถึงบทบาทของตัวละครที่ตนเองแสดง ให้สมจริงเพื่อสื่อให้ผู้รับชมได้รับอรรถรสจากตัวละครนั้น ๆ ได้มากที่สุด จึงจะถือว่าประสบความสำเร็จตามหน้าที่ (อรอุษา สุขจันทร์, 2558: 59) ทั้งนี้ บทบาทตัวละครหญิงหรือตัวนาง เป็นบทบาทที่มีความสำคัญต่อการแสดงโขนหลายประการในพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ปรากฏชื่อตัวละครนางถึง 69 ตัว และเมื่อนำมาจัดเป็นการแสดงโขนมีปรากฏอยู่ 30 ชื่อตัวละคร กระจายอยู่ตลอดการดำเนินเรื่องและเป็นบทบาทที่สร้างสีสันและดำเนินเรื่องให้การแสดงโขนมีความ พลิกผัน ตื่นเต้น และคลี่คลายในที่สุด (พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ .2558: 262)

ในปัจจุบันถึงแม้ว่าผู้หญิงจะเข้ามามีบทบาทมากขึ้นแต่นางโขนผู้ชายก็ยังคงเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงโขนมาโดยตลอดทั้งในด้านการเป็นผู้ถ่ายทอด การแสดงบางตอนยังจำเป็นต้องใช้นางโขนผู้ชายและเหตุอันเกิดจากอิทธิพลทางสังคมในช่วงเวลาต่าง ๆ รวมทั้งเพื่อรักษาวัฒนธรรมเอาไว้ การแยกหน้าที่ของผู้ชายและผู้หญิง ในการแสดงบทบาทตัวละครสำหรับมหรสพหลวง หรือการแสดงแบบประเพณีปรากฏในรูปแบบของการเรียนรู้แบบเฉพาะกิจ เฉพาะกลุ่มบุคคล และจำนวนไม่มาก (คมสันฐ หัวเมืองลาด 2565: สัมภาษณ์) แสดงให้เห็นถึงลักษณะการข้ามเพศในงานนาฏกรรมของไทย ที่มีต่อเนื่องมาทุกยุคทุกสมัย และมีความสำคัญต่อสังคมในฐานะการเป็นเครื่องมือแบ่งแยกพื้นที่ของหญิง-ชาย ให้อยู่ในกรอบประเพณี มีเป้าหมายและกฎเกณฑ์ ที่นำไปสู่ความสงบสุขในสังคม (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2557: ออนไลน์) โดยแต่เดิมนั้นราชสำนักไทยได้กำหนดหน้าที่การแสดงโขนใช้ผู้ชายแสดงล้วนทั้งบทตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิง และตัว

นาง การแสดงโขนโดยผู้ชายแสดงล้วนเช่นนี้ดำรงอยู่มาจนกระทั่งถึงยุคกรมศิลปากรได้ปรับเปลี่ยนให้ผู้หญิงแสดง ในบทบาทตัวนาง แต่การแสดงบทบาทนางโขนผู้ชายก็ยังคงมีการจัดแสดงอยู่โดยกรมศิลปากรและหน่วยงานต่าง ๆ (ทัศนา ทัศนมิตร 2554: 37) ทั้งนี้การใช้สรีระของนางโขนผู้ชายต้องผ่านกระบวนการคัดสรร การฝึกซ้อมอย่างหนักและจริงจัง มีเทคนิคต่าง ๆ มากมายเพื่อให้ได้ผลงานออกมาเสมือนเป็นผู้หญิง กว่าที่ศิลปินเหล่านี้จะได้รับการยกย่องชื่นชมกระทั่งเกิดสำนวนในหมู่ผู้ได้ชมการแสดงว่า “สวยกว่าผู้หญิง” ซึ่งเป็นเป้าหมายหรือ อุดมคติของการแสดง แต่ปัจจุบัน เป็นที่น่าเสียดายว่ารูปแบบโขนโบราณที่ใช้นางโขนผู้ชายนี้จะสูญหาย จนสืบหาเค้าเดิมหรือต้นตอไม่ได้เพราะสถาบันสอนนาฏศิลป์ทุกแห่งไม่มีการเปิดสอนวิชานางโขนผู้ชาย ทั้งที่โขนมีการสืบทอดศิลปะการแสดงมาแล้วหลายร้อยปี (ศุภชัย จันทรสุวรรณ์ .2565: สัมภาษณ์) อีกทั้งครูนางโขนผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการกำหนดท่ารำที่ทำให้นาฏยลักษณ์ของนางโขนมีความเปลี่ยนแปลงไป เนื่องมาจากครูละครจากวังต่าง ๆ ที่เข้ามาทำการสอนในโรงเรียนนาฏศิลป์ได้นำลักษณะของละคร เช่น การรำใช้บท ท่วงท่าลีลา การแสดงอารมณ์ตามวิสัยของสตรีแท้ ๆ เข้าไปผนวกรวมกับการแสดงบทบาทนางโขน หากกล่าวถึงความสำคัญของโขนตามแบบโบราณที่ต้องใช้ผู้ชายล้วนเพื่อเหตุผลด้านพละกำลังในการออกบทบาทและความเชื่อที่ยึดโยงกับความเชื่อและศาสนาดังที่กล่าวในข้างต้น (คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2542: 140)

จะเห็นได้ว่านางโขนผู้ชายเป็นบทบาทที่ถูกกำหนดขึ้นตามความเชื่อทางพิธีกรรมของคนในสมัยโบราณที่ไม่ประสงค์ให้สตรีหรือผู้หญิงเข้ามาเกี่ยวข้องจึงใช้ผู้ชายเป็นผู้แสดงผ่านการคัดสรรผู้แสดงที่มีรูปลักษณ์งดงามตามบทบาทและได้รับการฝึกฝนทั้งความรู้กับทักษะที่เกี่ยวข้องตามขอบเขตแบบแผนที่สังคมกำหนด อีกทั้งเทคนิควิธีการต่าง ๆ เพื่อให้ได้ผลงานออกมาเสมือนผู้หญิงกลายเป็นเสน่ห์ของการแสดง ก่อให้เกิดความเพลิดเพลินแก่ผู้รับชมอีกทั้งให้อรรถรสจากตัวละครโดยบทบาทตัวนางเป็นบทบาทที่สร้างสีสันทำให้การดำเนินเรื่องของการแสดงโขนมีความพลิกผันตื่นเต้น การแสดงโขนที่ใช้นักแสดงชายล้วนถูกกำหนดขึ้น โดยราชสำนักไทยที่มีการแสดงตามแบบแผนการแสดง กระบวนท่ารำ กิริยาอาการ และการแสดงอารมณ์ของสตรีหรือผู้หญิง แต่ในปัจจุบันได้มีการเปลี่ยนแปลงให้สตรีหรือผู้หญิงเข้ามามีบทบาททางการแสดงตัวนางจนน่าเป็นห่วงว่าการแสดงโขนตามรูปแบบราชสำนักไทยโบราณจะขาดการสืบทอดเนื่องจากการเปลี่ยนแบบแผนวิธีการแสดงที่แตกต่างไปจากเดิม

เมื่อหลักสูตรนางโขนผู้ชายถูกยกเลิก ผู้ชายที่ใฝ่ในการเรียนด้านนาฏกรรมไทยจึงถูกกำหนด ให้เรียนได้เฉพาะหลักสูตรนาฏกรรมโขน ในบทบาทตัวพระ ยักษ์ และลิงเท่านั้น รวมทั้งตำแหน่งที่รับเข้าเป็นนาฏศิลปินของกรมศิลปากรก็เช่นกัน แต่การแสดงนาฏกรรมไทยที่ผ่านมา

จนถึงปัจจุบัน ทั้งละครนอก ละครเสภา ละครชาตรี ละครพันทาง หลายครั้งยังคงใช้นาฏศิลปินผู้ชายแสดงร่วมกับผู้หญิงในบทบาทตัวละครพระ และนอกจากนี้ ยังจัดแสดงในรูปแบบชายล้วน โดยมีนาฏศิลปินผู้ชายที่มีตำแหน่งโขนตัวต่างๆมาแสดงเป็นตัวนางอีกด้วย เป็นที่ควรศึกษาถึงกรรมวิธีการคัดเลือก การฝึก และอัตลักษณ์ต่างๆซึ่งเป็นภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการใช้ตัวนางจากนาฏศิลปินโขนผู้ชายเหล่านี้อีกด้วย (ปัญญา นิตยสุวรรณ, 2522 : 85, คมสันฐ หัวเมืองลาด, ไพโรจน์ ทองคำสุก, เกริกชัย ใหญ่ยิ่ง, เสกสม พานทอง 2565: สัมภาษณ์)

จากความสำคัญดังกล่าวข้างต้นจึงควรแก่การศึกษาเรื่อง การดำรงอยู่ของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย อีกทั้งยังเป็นการรวบรวมข้อมูลด้านประวัติศาสตร์ที่สำคัญต่อวงการนาฏกรรมไทย และความเข้าใจในอิทธิพลของวัฒนธรรมในสังคมที่มีต่อนางโขนผู้ชาย รวมทั้งนำไปสู่การตระหนักและซาบซึ้งในคุณค่าของนางโขนผู้ชายต่อวงการนาฏกรรมไทยซึ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ล้ำค่ายิ่ง

คำถามการวิจัย

บทบาทนางโขนผู้ชายมีความเปลี่ยนแปลงสู่การดำรงอยู่และก่อให้เกิดคุณค่าอย่างไร

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเปลี่ยนแปลงของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย
2. เพื่อศึกษาคุณค่าของนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย

ขอบเขตของการวิจัย

ขอบเขตด้านเนื้อหา

- ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวกับนางโขนผู้ชาย ในทุก ๆ บริบทที่เกี่ยวข้อง จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เช่น เอกสาร ตำรา สื่อโสตทัศนูปกรณ์ ร่วมกับการสัมภาษณ์นาฏศิลปินนางโขนผู้ชายระดับระดับอาวุโสทั้งที่ปฏิบัติราชการและเกษียณอายุราชการที่ยังมีชีวิตอยู่ ผู้จัดการแสดงโขน ผู้ถ่ายทอดการแสดงแก่นาฏศิลปินนางโขนผู้ชายข้างต้น ของกรมศิลปากร

ขอบเขตด้านเวลา

- ศึกษาข้อมูลหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ตั้งแต่ช่วงระยะเวลาที่ปรากฏการใช้นางโขนผู้ชาย จนถึงปัจจุบัน (พ.ศ.2567)

- ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ตั้งแต่ พ.ศ.2563-2567

ขอบเขตด้านสถานที่

-สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ขอบเขตด้านประชากร

-ประชากรด้านนาฏศิลปินชายที่ได้รับบทบาทนางโขน

คุณสมบัติคือ เป็นนาฏศิลปินชายระดับอาวุโส ที่เคยได้รับบทบาทนางโขน ของกรมศิลปากร

-ประชากรด้านผู้จัดการแสดงโขน

คุณสมบัติคือ เป็นผู้อำนวยการ และหัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

-ประชากรด้านผู้ถ่ายทอดการแสดง

คุณสมบัติคือ นาฏศิลปินหญิงที่เป็นผู้ถ่ายทอดบทบาทนางโขนให้นาฏศิลปินผู้ชาย ของกรมศิลปากร

การวิจัยจะศึกษาโดยค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ทั้งข้อมูลปฐมภูมิ และข้อมูลทุติยภูมิ มุ่งเน้นการวิเคราะห์เชิงคุณภาพ โดยมีขั้นตอนการศึกษาค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับนางโขนผู้ชาย และการแสดงของนางโขนผู้ชายที่เกิดขึ้นในช่วงระยะเวลาต่าง ๆ ตัวอย่างเช่น การรวบรวมข้อมูลความเป็นมาของโขนในอดีต การเปลี่ยนแปลงสำคัญของการผลิตโขน แนวคิด จุดประสงค์ของการแสดงโขนในช่วงระยะเวลาต่าง ๆ จุดสำคัญของการเปลี่ยนแปลงในภาพรวมและปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลง โดยใช้ทั้งจากเอกสาร และการสัมภาษณ์

สัมภาษณ์กับประชากรผู้ให้ข้อมูลในการวิจัย (Key Informant) ที่กำหนดเจาะจงไว้ (Purposive Sampling) โดยใช้สโนว์บอลเทคนิค (Snowball Technique) คือหลังจากที่มีการสัมภาษณ์จากแหล่งข้อมูลที่เจาะจงแต่ละท่านแล้ว จะขอให้มีการแนะนำบุคคลอื่นที่ จะให้ข้อมูลเพิ่มเติมซึ่งมีผลให้ได้กลุ่มตัวอย่างผู้ให้ข้อมูลที่มีความน่าเชื่อถือ ได้รับการอ้างอิง และขยายผลไปยังสู่การค้นพบข้อมูลใหม่ที่เกี่ยวข้องได้อย่างต่อเนื่อง เมื่อได้รับข้อมูลจากการสัมภาษณ์เพียงพอ ไม่พบข้อมูลเพิ่มเติมที่มีความแตกต่างอย่างมีนัยยะสำคัญแล้วจะถือว่าข้อมูลนั้นเพียงพอต่อการนำไปวิเคราะห์

นิยามศัพท์เฉพาะ

การดำรงอยู่ หมายถึง การมีอยู่ของหน้าที่ในการแสดงนาฏกรรมไทยเป็นบทบาทตัวนาง ซึ่งผู้แสดงมีเพศสภาพเป็นผู้ชาย

นางโขนผู้ชาย หมายถึง นาฏศิลปินชาย ในตำแหน่งนาฏศิลปินโขนพระ โขนนาง โขนยักษ์ โขนลิง ที่ได้รับบทบาทการแสดงเป็นตัวนางในนาฏกรรมไทย

นาฏกรรมไทย หมายถึง การแสดง ที่ใช้ผู้ชายมาแสดงบทบาทตัวนาง หรือผู้หญิง

รูปแบบ หมายถึง ตัวผลงานแสดงที่นำเสนอสู่ผู้ชมได้ประจักษ์ เนื้อเรื่อง บทโขน นาฏลักษณ์ ดนตรี การขับร้อง การพากย์ เจรจา เครื่องแต่งกาย ฉาก เทคนิคต่างๆ เป็นต้น

กระบวนการ หมายถึง ขั้นตอน วิธีการที่เกี่ยวข้องกับนางโขนผู้ชาย ได้แก่ การคัดเลือกผู้แสดง การฝึก และการแสดง

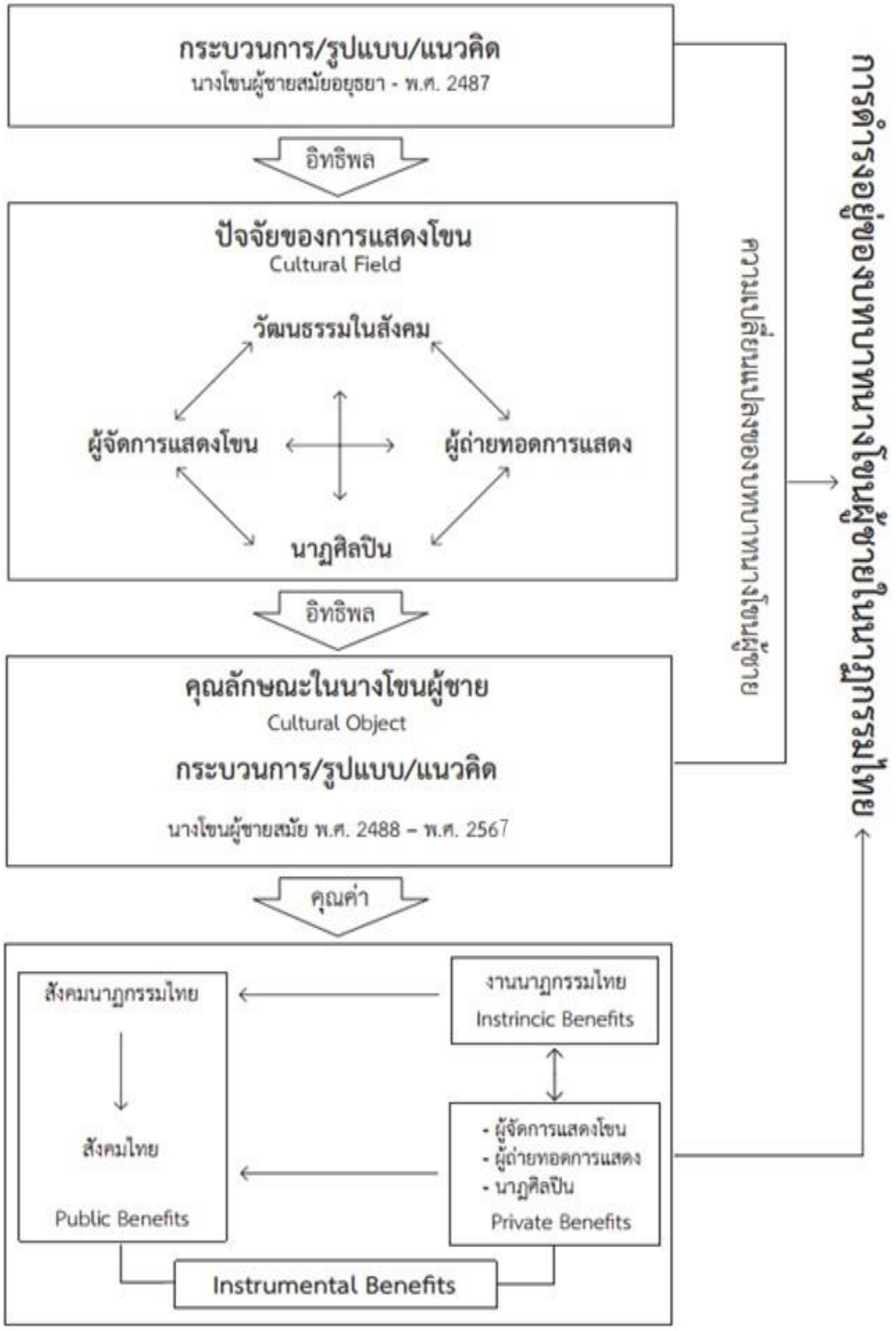
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เข้าใจการเกิดและการเปลี่ยนแปลงของแนวคิด กระบวนการและรูปแบบ ที่สัมพันธ์กับการแสดงของนางโขนผู้ชาย ตามสภาวการณ์และบริบทแวดล้อมที่แตกต่างกัน

2. สถาบันการศึกษาต่างๆ สามารถนำไปใช้ ต่อยอด ในอนาคต ตัวอย่างเช่น นำมาเป็นต้นแบบในการวิจัยงานศิลปะการแสดงอื่นๆ หรือนำไปใช้ในการวิเคราะห์ว่า การเปลี่ยนแปลงปัจจัยต่างๆ จะส่งผลให้ทิศทางงานนาฏศิลป์ มีแนวโน้มเช่นใด รวมทั้งการอยู่รอดภายใต้สภาวะแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไป

3. วงการนาฏศิลป์ตระหนักถึงคุณค่าของนางโขนผู้ชาย และนำไปสู่การร่วมกันอนุรักษ์

กรอบแนวคิดในการวิจัย



บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาเรื่อง การดำรงอยู่ของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ต่าง ๆ ดังนี้

1) แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการดำรงอยู่ทางวัฒนธรรม

2) แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับอิทธิพลของวัฒนธรรมในสังคม

3) แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับคุณค่า

4) แนวคิดเกี่ยวกับบทบาทนางโขนในประวัติศาสตร์ไทย

5) แนวคิดเกี่ยวกับลักษณะชายปนหญิงและการข้ามเพศในวัฒนธรรมการแสดง

6) ยุคสมัยของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

7) เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการดำรงอยู่ทางวัฒนธรรม

วัฒนธรรมมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการดำรงอยู่ของชาติ เป็นสิ่งแสดงออกถึงความเจริญงอกงามและเอกลักษณ์ของชาติที่คนในชาติใช้เป็นแบบแผนในการดำรงชีวิต ทั้งการตอบสนองความต้องการพื้นฐาน การควบคุมสังคม การศึกษา ศาสนา ตลอดจนสุนทรียภาพต่าง ๆ โดยวัฒนธรรมย่อมมีการเปลี่ยนแปลงและสร้างขึ้นใหม่อยู่เสมอเพื่อตอบสนองต่อสภาพแวดล้อมของชุมชน (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเลย กลุ่มยุทธศาสตร์และเฝ้าระวังทางวัฒนธรรม, 2555: 15 อ้างถึงในกัลยาณี สายสุข, 2561: 29) ทั้งนี้การดำรงอยู่ หรือ การมีอยู่ (Existence) หมายถึงการที่สิ่งใดสิ่งหนึ่งมีอยู่หรือดำรงอยู่ ไม่ว่าภายในหรือนอกเหนือกาลเวลาและสถานที่ก็ตามหรือจะดำรงอยู่มากน้อยก็ตามถือได้ว่าเป็นการดำรงอยู่ทั้งสิ้น เช่นเดียวกับการดำรงอยู่ของนาฏศิลป์ไทยไม่ว่าจะอยู่ในรูปแบบใดมากหรือน้อยเพียงไหน ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมต่างประเทศแล้วออกมาในรูปแบบใดก็ตามนั่นคือการดำรงอยู่ของวัฒนธรรม (อัมรา บุญประเสริฐ, 2559: 38)

การดำรงอยู่ของนาฏศิลป์ไทยในศตวรรษที่ 21 คือ ความตระหนักรู้ของมนุษย์ในสังคมยุคปัจจุบันที่มีต่อคุณค่าและทิศทางของนาฏศิลป์ไทย เนื่องจากสังคมโลกมีการเปลี่ยนแปลงในด้านต่าง ๆ อยู่ตลอดเวลา ทั้งด้านเศรษฐกิจ สังคม การเมือง เทคโนโลยี อันส่งผลกระทบต่อวิถีการดำรงชีวิตของมนุษย์อย่างทั่วถึง รวมไปถึงความเปลี่ยนแปลงด้านศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะด้านนาฏศิลป์ไทยที่มีผลมาจากการเปลี่ยนแปลงทางความคิด ความเชื่อ ทัศนคติของคนในสังคมปัจจุบัน ส่งผลให้นาฏศิลป์ไทยมีบทบาทที่เปลี่ยนไปจากในสมัยอดีต จึงทำให้มุมมองเกี่ยวกับการ

ดำรงอยู่ของนาฏศิลป์ไทยมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมด้วย เพราะมีทั้งมุมมองที่เห็นด้วยกับการเปลี่ยนแปลง พัฒนาหรือผสมผสานสิ่งใหม่ ๆ มีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับบริบทและความต้องการของสังคม เพื่อให้มีความน่าสนใจและเหมาะสมกับผู้ชมในปัจจุบัน และอีกมุมมองที่เห็นควรแก่การอนุรักษ์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบดั้งเดิมเอาไว้ ไม่ควรปรับเปลี่ยนหรือเพิ่มเติมสิ่งที่ไม่ใช่ของดั้งเดิม เพื่อให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาและเห็นคุณค่าของนาฏศิลป์ไทยตั้งแต่จุดเริ่มต้นจนถึงปัจจุบัน ซึ่งมุมมองการดำรงอยู่ของนาฏศิลป์ไทยในศตวรรษที่ 21 ของแต่ละบุคคลอาจมีความแตกต่างกันขึ้นอยู่กับปัจจัยในหลายด้าน เช่น อายุ เพศ การศึกษา อาชีพ เป็นต้น ทั้งนี้มุมมองต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นควรเลือกใช้ให้เหมาะสมกับบริบทและคำนึงถึงประโยชน์สูงสุดของการดำรงอยู่ของนาฏศิลป์ไทยในแต่ละบริบทนั้น ๆ เพื่อให้นาฏศิลป์ไทยดำรงอยู่ได้ทุกยุคสมัยในฐานะศิลปวัฒนธรรมของชาติ (ญาดา จุลเสวก, 2560: 48) สอดคล้องกับภาณุรัชต์ บุญส่ง (2560: 107) ระบุว่านาฏศิลป์ไทยกับการดำรงอยู่ในประเทศไทย 4.0 นั้น ต้องเชื่อมโยงกับการเปลี่ยนแปลงของสังคม การเรียนรู้ และการทำงานอันเป็นการสร้างรายได้ และเพิ่มมูลค่าด้วยวัฒนธรรม ดังนั้นนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย 4.0 ต้องดำรงอยู่ด้วยการอนุรักษ์ที่ควบคู่ไปกับการพัฒนา นอกจากนี้แล้วยังมีนักวิชาการหลายท่านได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับการดำรงอยู่ ดังต่อไปนี้

เปรมรัศมี ธรรมรัตน์ และธีรศักดิ์ อุ่นอารมณ์เลิศ (2553: 140) ระบุว่า ปัจจัยที่มีผลต่อการดำรงอยู่ของศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านหนังใหญ่วัดขนอน ได้แก่ การเรียนรู้และการถ่ายทอดความรู้ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านหนังใหญ่ภายในชุมชน มีการปรับตัวทางสังคมทั้งรูปแบบการถ่ายทอดความรู้และการแสดง ชุมชนมีการปฏิสัมพันธ์ร่วมกันเห็นคุณค่าความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านหนังใหญ่เกิดความร่วมมือมีการเผยแพร่และสร้างเครือข่ายแลกเปลี่ยนเรียนรู้ทางวัฒนธรรม ได้รับการส่งเสริมสนับสนุนจากสังคมภายนอก หน่วยงานองค์กรต่าง ๆ ให้เป็นแหล่งท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมในสังคมไทย

พรรณวดี ศรีขาว (2562: 281) ระบุว่า ปัจจัยที่มีผลตอการดำรงอยู่ทางวัฒนธรรมของภูมิปัญญาผ้าย้อมครามมาจากปัจจัย 3 ประการ คือ ปัจจัยภายในชุมชนที่มีกระบวนการรื้อฟื้นประยุกต์ และอนุรักษ์จากคนในชุมชน ปัจจัยจากภายนอกชุมชน และบทบาทหน้าที่ของภูมิปัญญาผ้าย้อมครามที่มีผลต่อผู้คนและชุมชนล้วนส่งผลต่อการดำรงอยู่ของภูมิปัญญาผ้าย้อมครามในปัจจุบัน

อำนาจ เอี่ยมสำอางค์ และคณะ (2561: 248) ระบุว่า พลวัตทางสังคมมีผลต่อการดำรงอยู่ของอาหารไทดำเป็นอย่างมากทั้งด้านพื้นที่และความเจริญที่เข้าไปในพื้นที่ของไทดำ การรักษา

และดำรงเอกลักษณ์ทางอาหารเอาไว้นั้น สิ่งที่ยังดำรงอยู่ คือ เมนูอาหารไทดำและอาหารที่ประกอบในพิธีกรรม อาทิ แกงหน่อส้มเป็นแกง แกงบอน แจ่วด้าน ที่ยังคงอยู่ในพิธีกรรม

วิภูษณะ ศุภนคร สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง และวิรุณ ตั้งเจริญ (2560: 120) ระบุว่า การบริหารจัดการพื้นที่ด้วยการผสมผสานกับธุรกิจอื่น ๆ ไม่ยึดโยงกับการค้าขายงานศิลปะเพียงอย่างเดียวหรือเป็นการควบรวมธุรกิจหลายประเภทรวมทั้งงานศิลปะหลายแขนงเข้าไว้ด้วยกัน อาจเป็นปัจจัยหลักที่จะช่วยให้หอศิลป์เอกชนดำรงอยู่อีกทั้งการบริหารจัดการที่หลากหลายและการปรับตัวเข้ากับสังคมและสภาพวัฒนธรรมที่เคลื่อนที่อยู่ตลอดเวลา

ธันยาภรณ์ โพธิกาวิน (2560: 530) ระบุว่า การดำรงอยู่ของวงดนตรีแก้วบูชาในบริบททางสังคมและวัฒนธรรมปัจจุบันประกอบด้วย 1) บุคคลในครอบครัว 2) กระบวนการที่ทำให้วงดนตรีแก้วบูชาสามารถดำรงอยู่ได้ในชุมชน ได้แก่ การช่วยงานคนในชุมชน ผู้ปกครองนำเด็กมาฝากเรียน การสร้างอาชีพให้กับคนในชุมชน และการเป็นศูนย์รวมนักดนตรี 3) การเห็นคุณประโยชน์ของวงดนตรีแก้วบูชาหรือการได้รับการยอมรับจากสังคม 4) การส่งเสริมสนับสนุนวงดนตรีแก้วบูชาจากหน่วยงานภาครัฐ และเอกชน

พิทยา บุษรารัตน์ และเบ็ญจวรรณ บัวขวัญ (2560: 42) ระบุว่า การดำรงอยู่ของโนรานั้นยังเกิดจากพลังสร้างสรรค์ของโนราด้วย ในฐานะที่โนราเป็นสื่อพื้นบ้านเป็น “สถาบันศิลปะและนันทนาการ” มีส่วนในการทำหน้าที่เพื่อความมีเสถียรภาพของสังคมส่วนรวม โนราจึงมีบทบาทหน้าที่ทั้งด้านความบันเทิง การประกอบพิธีกรรม การสร้างเอกภาพและสัมพันธภาพในสังคม การถ่ายทอดวัฒนธรรมชุมชน รวมทั้งการสร้างอัตลักษณ์ ศักยภาพ และภูมิปัญญาท้องถิ่นและหน้าที่อื่น ๆ ซึ่งเราสามารถมองเห็นได้จากวิถีชีวิตของชาวบ้าน ทั้งด้านความบันเทิง ความเชื่อ เศรษฐกิจ การเมือง ชีวิตความเป็นอยู่ ทัศนคติ อารมณ์ การใช้เหตุผล และความรู้สึกนึกคิดต่าง ๆ ของคนในชุมชน

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า การดำรงอยู่ทางวัฒนธรรมเป็นการสืบสาน สืบทอด สานต่อ และอนุรักษ์โดยการถ่ายทอดในรูปแบบที่แตกต่างกัน ได้แก่ การถ่ายทอดโดยการอนุรักษ์วัฒนธรรมไว้คงเดิมไม่มีการปรับเปลี่ยน และการถ่ายทอดโดยการอนุรักษ์ผนวกกับการผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมอื่น ๆ เนื่องจากปัจจุบันมีการผสมผสานทางวัฒนธรรมเพราะการได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมต่างประเทศ ทั้งนี้ถือเป็นการดำรงอยู่ทางวัฒนธรรมทั้งสิ้นไม่ว่าจะเป็นรูปแบบการอนุรักษ์หรือการประยุกต์และผสมผสานล้วนมีวัตถุประสงค์เดียวกันคือมิให้วัฒนธรรมนั้นสูญสิ้นไปเพียงแต่มีการปรับให้เข้ากับบริบททางสังคม

2. แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับอิทธิพลของวัฒนธรรมในสังคม

การขยายตัวของการค้าทางทะเลในยุคสมัยใหม่ตอนต้นหรือในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 16-19 ทำให้วัฒนธรรมจากหลากหลายประเทศหลั่งไหลเข้าสู่ภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ปรากฏการณ์ดังกล่าวนี้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางความคิดและเทคโนโลยีอย่างกว้างขวาง (นวณัฐ โอศิริ, 2559: 43) นาฏศิลป์ไทยก็เป็นหนึ่งสิ่งที่ได้รับกระแสวัฒนธรรมจากต่างประเทศเข้ามาในรูปแบบต่าง ๆ เริ่มมีการนำตัวแสดงจากต่างประเทศเข้ามา ในเนื้อเรื่องของการแสดงนาฏศิลป์ไทย มีการแต่งบทละครที่มีหลายเชื้อชาติในเรื่อง เพื่อตอบสนองความต้องการของคนไทยและชาวต่างชาติ อีกทั้งยังเป็นการเพิ่มสุนทรียรสในการชมอีกด้วย กรมศิลปากรได้มีการตัดทอนความยืดเยื้อของเนื้อเรื่องการแสดงให้กระชับ การเปลี่ยนแปลงเครื่องแต่งกายบางอย่าง การสอดแทรกบทตลกในการแสดงโขน การจัดสร้างระบำแทรกในโขนละคร ร่วมกับการพัฒนาเรื่องฉาก เวที และเทคนิคสมัยใหม่ รวมทั้งในเรื่องแสงและเสียงซึ่งส่งผลต่อการรับรู้ของผู้ชมการแสดง การพัฒนาที่มากจนเกินไปที่ก่อให้เกิดความอลังการเหล่านี้ทำให้มีความโดดเด่นมากกว่าการดำเนินเรื่องและการแสดงซึ่งขัดกับขนบเดิมของไทยที่ใช้เตียงเพียงตัวเดียวก็สามารถใช้แสดงได้ทุกสถานที่ ทุกเวลา นาฏศิลป์ไทยในอดีตไม่นิยมใช้ฉากหรือใช้น้อยที่สุดเพื่อส่งเสริมให้ผู้ชมได้ใช้จินตนาการอย่างเต็มที่ (สุวรรณี อุดมผล, 2544 อ้างในอัมรา บุญประเสริฐ, 2559: 35) ทั้งนี้มีนักวิชาการอีกหลายท่านได้ให้ทรรศนะและเสนอทฤษฎีเกี่ยวกับอิทธิพลของวัฒนธรรมในสังคมดังนี้

Bourdieu (1993) อ้างถึงใน Walther (2014: 7-11) ได้อธิบายว่า ปรากฏการณ์จากสนามทางสังคม (Field) และผู้ที่อยู่ในสังคมในฐานะผู้กระทำการ (Agent) ซึ่งมีความสัมพันธ์กันและได้รับอิทธิพลจากสนามทางสังคมภายใต้กฎกติกา (Rules) ของโครงสร้างทางสังคมนั้น แม้ว่าบุคคลหรือกลุ่มบุคคลจะตกอยู่ภายใต้สนามทางสังคม แต่พวกเขาเหล่านั้นก็ยังมีความสำนึกรู้และสามารถเลือกกระทำการต่อสังคมที่เขาอยู่ได้เช่นกัน โดยปัจจัยที่มีผลสำคัญต่อการเลือกกลยุทธ์ในการกระทำได้แก่ทุน (Capital) ที่แต่ละรายถือครองแตกต่างกัน ดังจะเห็นได้ว่าแต่ละบุคคลอาจกระทำการแตกต่างกันได้แม้จะอยู่ใต้โครงสร้างทางสังคมเดียวกัน ทั้งนี้ในทฤษฎีปฏิบัติการ (Theory of Practice) ของบูร์ดิเย ยังอธิบายถึงปรากฏการณ์ทางสังคมในเชิงอำนาจและทุนประเภทต่าง ๆ รวมทั้งทุนทางวัฒนธรรม ประกอบด้วยแนวคิดย่อยต่าง ๆ ดังนี้

1) สนามหรือวงการ (Field) เป็นเครือข่ายหนึ่ง ๆ ของความสัมพันธ์ระหว่างตำแหน่งต่าง ๆ ตำแหน่งเหล่านี้ถูกกำหนดให้ดำรงอยู่หรือมีเป้าหมายที่พวกเขาแสดงออกตามอาชีพ ตัวตน สถาบัน โดยสถานการณ์ปัจจุบันที่เป็นอยู่ในโครงสร้างของการกระจายอำนาจหรือทุนชนิดต่าง ๆ

ซึ่งครอบครองคำสั่งที่เข้าถึงผลประโยชน์เฉพาะที่มีส่วนได้ส่วนเสียในสนามนั้น ๆ และโดยความสัมพันธ์กับตำแหน่งอื่น ๆ เช่น การครอบงำ การถูกกดขี่ เป็นต้น Field สามารถวิเคราะห์ไปถึงปริมณฑลของการผลิต การจัดจำหน่าย และการครอบครองสินค้า บริการ ความรู้ หรือสถานภาพ และตำแหน่งที่แข่งขันกันของผู้คนต่าง ๆ ที่ต่อสู้ช่วงชิงกัน (Struggle) ที่จะสะสมและผูกขาดทุนประเภทต่าง ๆ (Swartz, 1997 อ้างถึงในอุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2559: 87-88)

2) ฮาบิตุส (Habitus) เป็นลักษณะโครงสร้างที่ถูกสร้างขึ้นจากสิ่งแวดล้อมเฉพาะ เช่น เงื่อนไขของชนชั้นที่แต่ละคนดำเนินอยู่ซึ่งเป็นสภาพที่ผลิตฮาบิตุส ระบบของบุคลิกนิสัย ความเชื่อ ความศรัทธาต่าง ๆ ที่ถูกถ่ายเทไปมาจนกลายเป็นสิ่งที่ฝังแน่นในตัวคนและในขณะเดียวกันก็ไปปฏิบัติการและเป็นภาพตัวแทนต่อสังคมภายนอกอีกชั้นหนึ่ง โดยสามารถจำแนกลักษณะให้เข้าใจได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ดังนี้

2.1) ฮาบิตุส เกี่ยวข้องกับ Disposition (ความโน้มเอียงทางอุปนิสัย) ที่เกิดขึ้นจากสิ่งแวดล้อมภายนอก (เช่นเดียวกันกับที่บูร์ดิเยยกตัวอย่างเงื่อนไขทางชนชั้น) และส่งผลต่อบุคลิกนิสัยของคนเรา

2.2) เป็นระบบที่คงทน แต่สามารถถูกปรับเปลี่ยนได้หรือถูกกำหนดโดยโครงสร้างทางสังคมหรือสิ่งแวดล้อมภายนอก แต่ก็ถูกปรับเปลี่ยนหรือยืดหยุ่นไปตามบริบทอื่น ๆ

2.3) ฮาบิตุส เป็นจุดกำเนิดและโครงสร้างการปฏิบัติ ไปจนถึงการถูกกำหนดกฎเกณฑ์ และเป็นตัวกำหนดด้วย ทั้งนี้เป็นไปด้วยกระบวนการที่ปราศจากการบังคับให้เชื่อฟังหรือถูกควบคุม (Bourdieu, 1993 อ้างในอุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2559: 88) ทั้งนี้บูร์ดิเยยังอธิบายถึงฮาบิตุสอีกว่าเป็นมโนทัศน์ที่ใช้อธิบายการแสดงออก รวมถึงพื้นฐานของการแสดงออกของมนุษย์และยังเป็นโครงสร้างที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อทำหน้าที่ในการสร้างโครงสร้างต่อไป กล่าวคือเป็นหลักการของการก่อเกิดการสร้างการปฏิบัติและการเป็นตัวแทนที่สามารถถูกกำหนดและเกิดขึ้นเป็นประจำอย่างเป็นวัตถุวิสัยโยปราศจากการตั้งสมมุติฐานถึงเป้าหมายปลายทาง หรือเป็นการแสดงถึงอำนาจในการดำเนินการเพื่อให้ได้มาซึ่งเป้าหมาย ทั้งหมดนี้ถูกแสดงออกมาเสมือนวงดนตรีขนาดใหญ่ที่บรรเลงโดยปราศจากการกำกับของผู้ควบคุมวง โดยสามารถอธิบายถึงลักษณะได้ตามรายละเอียด ดังต่อไปนี้

ประการแรก ฮาบิตุสเป็นระบบการแสดงออกของนิสัยที่มีความสัมพันธ์กับประสบการณ์ในอดีต ซึ่งบูร์ดิเยได้อธิบายถึงการแสดงออกของนิสัย (Disposition) เพิ่มเติมไว้ว่าฮาบิตุส คือ ระบบการแสดงออกของนิสัยที่มีความคงทน แต่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ด้วยการบูรณาการร่วมกับประสบการณ์ในอดีต โดยจะทำหน้าที่ในทุก ๆ ช่วงจังหวะเวลาเหมือนชุดข้อมูลที่มีการ

เชื่อมต่อกันกับการรับรู้ การประเมินค่าและการกระทำก่อให้เกิดความสำเร็จในภาระงานอันหลากหลายอย่างไม่สิ้นสุด

ประการที่สอง รูปแบบหรือแบบแผนของฮาบิตุสทำงานอยู่ในระดับของจิตใต้สำนึก (Sub-conscious) และภาษา แต่อยู่เหนือการคิดพิจารณาอย่างถี่ถ้วนหรือการควบคุมจากเจตนารมณ์ของบุคคล

ประการที่สาม ฮาบิตุสเป็นระบบการแสดงออกของนิสัยที่ถาวรแต่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ โดยสามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามช่วงจังหวะของเวลา เพื่อให้สอดคล้องกับเงื่อนไขทางรูปธรรม การปรับเปลี่ยนนี้ไม่สามารถหลีกเลี่ยงเรื่องอคติได้ เพราะการรับรู้เงื่อนไขที่เป็นรูปธรรมจะต้องผ่านกระบวนการกลั่นกรองของฮาบิตุส ฮาบิตุสจึงถูกทำให้คงรูปเพียงเพื่อการปฏิบัติที่จะเอื้อต่อโครงสร้างเท่านั้น นอกจากนี้การสร้างฮาบิตุสผ่านกระบวนการกล่อมเกลาทางสังคมได้ถูกตระหนักถึง โดยปัจจุบันมีกลุ่มของเงื่อนไขที่เป็นรูปธรรมในโลกของสิ่งก่อสร้างที่มีแนวโน้มที่จะมีผลต่อการสร้างแบบแผนการปฏิบัติที่จะเป็นการกล่อมเกลาของครอบครัวและการปฏิบัติเหล่านี้จะคงอยู่อย่างถาวรในหลักการที่อยู่ภายในของบุคคลซึ่งถูกครอบงำโดยการปฏิบัติในช่วงเวลาหรือรุ่นนั้น ๆ

ประการที่สี่ ฮาบิตุสเป็นโครงสร้างที่ถูกสร้างและมีแนวโน้มที่จะสร้างโครงสร้างต่อไป เนื่องจากการแสดงออกของนิสัยได้สะท้อนถึงฮาบิตุสของปัจเจกบุคคล ฮาบิตุสจึงเกิดขึ้นเมื่ออยู่หรือถูกจัดวางในโครงสร้างชนชั้นในสังคม สามารถดำเนินงานได้โดยผ่านประสบการณ์ทางสังคม ขณะเดียวกันก็มีความคงทนเพราะสะท้อนถึงพื้นฐานของการเรียนรู้ในช่วงจังหวะแรกของชีวิต ทั้งนี้ฮาบิตุสเป็นผลผลิตของประวัติศาสตร์ที่สร้างพฤติกรรมของปัจเจกบุคคลของกลุ่มหรือแม้กระทั่งสร้างประวัติศาสตร์ โดยประวัติศาสตร์จะทำหน้าที่ในการทำการตกลงร่วมกันกับแผนการหรือโครงการที่สืบเนื่องอย่างไม่สิ้นสุดและไม่ขาดช่วง ขณะเดียวกันประวัติศาสตร์ก็ยังคงทำให้กระบวนการผลิตและการผลิตซ้ำพฤติกรรมประจำวันของมนุษย์ดำเนินต่อไป เพื่อเป็นการพิสูจน์ว่าการปฏิบัติหรือการกระทำนั้นเป็นสิ่งที่ถูกต้อง ประวัติศาสตร์จึงทำให้เห็นถึงกระบวนการผลิต กระบวนการปรับเปลี่ยนและความสัมพันธ์ในเชิงวิภาษวิธี (Dialectic) ระหว่างองค์รวมของประวัติศาสตร์ที่ถูกจารึกอยู่ในสภาพที่เป็นรูปธรรมกับฮาบิตุสที่ถูกจารึกอยู่ในปัจเจกบุคคล ประวัติศาสตร์จึงถูกทำให้เป็นประสบการณ์หรืออาจกล่าวได้ว่าประวัติศาสตร์เป็นความจริงที่เป็นรูปธรรมที่เป็นพื้นฐานของฮาบิตุส ดังนั้นฮาบิตุสจึงเสมือนตัวเชื่อมระหว่างอดีตกับปัจจุบันและระหว่างตัวแสดงกับโครงสร้างที่ตัวแสดงได้ประกอบรวมกันเข้าเป็นโครงสร้าง การอธิบายถึงตัวแสดงหมายความครอบคลุมทั้งร่างกายและสภาพของจิตสำนึกที่มีลักษณะเป็นอัต

วิสัย เพราะโดยปกติมนุษย์จะเรียนรู้ความคิดของตนเองได้จากการสร้างภาษา ขณะเดียวกันก็ทำให้ภาษาที่สร้างขึ้นมานั้นสามารถแสดงออกถึงตัวตนคนได้ในรูปแบบของการแสดงออก

ประการที่ห้า ฮาบิตุสมีลักษณะของการแสดงออกที่รวมเอาโครงสร้างทุกระดับมารวมกันและสร้างการปฏิบัติขึ้น ประกอบด้วยโครงสร้างที่รวมอยู่ด้วยกันในตัวมนุษย์ ได้แก่ การแสดงออกที่บ่งชี้ถึงพฤติกรรม การกระทำ รูปแบบของตัวแสดง ลักษณะท่าทาง และแบบแผนที่มีการจำแนกประเภท

ประการที่หก การปฏิบัติและการเป็นตัวแทนของฮาบิตุส กล่าวคือฮาบิตุสถูกกำหนดและเกิดขึ้นโดยปราศจากการตั้งสมมุติฐานหรือเป้าหมาย ดังนั้นฮาบิตุสจึงมีลักษณะเป็นการจูงใจหรืออาจกล่าวได้ว่ามีลักษณะของความโน้มเอียงให้ตัวแสดงกระทำการในทางใดทางหนึ่งโดยปราศจากการลดทอนตัวแสดงเพื่อให้เป็นไปตามแรงกระตุ้นของวัฒนธรรม หรือการขัดขวางการแสดงออกซึ่งความสามารถของเหล่าตัวแสดงเหมือนกับทักษะการเล่นเกมที่ตัวแสดงในสังคมเสมือนกับผู้เล่นเกมหรือการแข่งขันที่จะต้องเล่นเกมไปจนจบด้วยทักษะและความสามารถของตัวแสดงนั้น ๆ โดยที่โครงสร้างของฮาบิตุสทำให้สมรรถนะที่ติดตามมาของเป้าหมายเฉพาะอย่างเป็นไปได้ง่ายขึ้น ฮาบิตุสจึงทำให้เราเข้าใจการเกิดขึ้นของความเชื่อและความคิดเห็นในเรื่องหนึ่ง ๆ ของกลุ่มคนจากชนชั้นหนึ่ง ๆ เพราะสิ่งเหล่านี้ได้กำหนดรูปแบบและมุมมองของคนที่มีต่อโลก บนพื้นฐานความสัมพันธ์ต่างตอบแทนกันระหว่างความคิดและทัศนคติของปัจเจกบุคคลกับโครงสร้างภายในที่ปัจเจกดำรงอยู่

อย่างไรก็ตามการอธิบายฮาบิตุสซึ่งเป็นมโนทัศน์ที่มีลักษณะเป็นนามธรรมให้สามารถเข้าใจได้นั้นจำเป็นต้องพิจารณาร่วมกับมโนทัศน์อื่น ๆ ดังที่บูร์ดิเย กล่าวว่า ฮาบิตุสเป็นเพียงมิติหนึ่งของทฤษฎีปฏิบัติการ (Theory of Practice) เท่านั้น โดยการปฏิบัติ (Practice) เกิดจากผลรวมของฮาบิตุส ทุน (Capital) และสนาม (Field) ดังสมการต่อไปนี้ Practice = [Habitus + Capital] + Field (Bourdieu, 1977; 1989; 1990; 1991 อ้างถึงในรุ้งนภา ยรรยงเกษมสุข, มปป.: 386-391) สมการนี้แสดงให้เห็นถึงพื้นฐานสำคัญของทฤษฎีปฏิบัติการเพราะการปฏิบัติหรือพฤติกรรมที่แสดงออกมาของตัวแสดงเป็นผลของลักษณะนิสัยหรือสิ่งที่สืบต่อกันมาที่มีความหลากหลาย ขณะเดียวกันการปฏิบัติก็ประกอบไปด้วยทุนหรือทรัพยากร (Capital) ที่หลากหลายและถูกกระตุ้นโดยเงื่อนไขของโครงสร้างทางสังคมที่มีความแน่นอนคือ สนาม (Field) ที่บุคคลได้เข้าไปดำรงอยู่ ผลิตซ้ำ และทำการเปลี่ยนแปลง (Crossley, 2001: 65 อ้างในรุ้งนภา ยรรยงเกษมสุข, มปป.: 392)

3) ทุน (Capital) ซึ่งครอบคลุมทุนทั้ง 3 รูปแบบ ได้แก่ ทุนทางเศรษฐกิจ (Economic Capital) ทุนทางวัฒนธรรม (Cultural Capital) และทุนทางสังคม (Social Capital) ซึ่งรวมไปถึงทุนทางสัญลักษณ์ (Symbolic Capital) และทุนประเภทต่าง ๆ นั้นก็มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงมีผลซึ่งกันและกันเป็นวงจร ดังที่จะอธิบายในหัวข้อทุนทางเศรษฐกิจต่อไป

3.1) ทุนทางเศรษฐกิจ (Economic Capital) คือ ทุนตามความหมายของ Marx และรวมถึงการครอบครองในทางเศรษฐกิจที่ช่วยเพิ่มความสามารถของตัวแสดงในสังคม ขณะเดียวกันทุนก็สามารถเปลี่ยนรูปไปเป็น “เงิน” ได้อย่างตรงไปตรงมาและทันทีทันใด และอาจทำให้ถูกเป็นสถาบันในรูปของสิทธิในทรัพย์สิน (Bourdieu and Wacquant, 1998: 127 อ้างถึงในรุ้งนภา ยรรยงเกษมสุข, มปป.: 394)

3.2) ทุนทางวัฒนธรรม (Cultural Capital) แต่ละกลุ่มในสังคมต่างมีวัฒนธรรมและแหล่งทุนทางสังคมรวมถึงสัญลักษณ์ที่แตกต่างหลากหลาย เพื่อจะรักษาและทำให้ตำแหน่งแห่งที่ของตนเองแข็งแกร่งในสังคมนั้น ๆ โดยบูร์ดิเยอเรียกขานสิ่งเหล่านี้ว่า “ทุน” เมื่อมันปฏิบัติการในฐานะความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางสังคม (Social Relation of Power) แนวคิดหลักที่บูร์ดิเยอเขียนถึง คือ Cultural Capital หรือทุนทางวัฒนธรรม ซึ่งครอบคลุมกว้างขวาง เช่น คำพูด วัฒนธรรมความเป็นอยู่ สำนึกทางวัฒนธรรมสนทรียศาสตร์ ระบบการศึกษา และความน่าเชื่อถือทางการศึกษา ประเด็นสำคัญของบูร์ดิเยอก็คือ วัฒนธรรม (ในความหมายกว้างที่สุด) สามารถเป็นแหล่ง อำนาจ (Become a Power Source) ได้ในขณะเดียวกัน ทั้งนี้บูร์ดิเยอได้กล่าวถึงประเภทต่าง ๆ ของทุนทางวัฒนธรรมซึ่งประกอบไปด้วยสามสถานะ ได้แก่

(1) Embodied State รูปแบบแรก หมายถึงอุปนิสัย (Dispositions) ของแต่ละบุคคลที่ถูกปลูกฝังผ่านการอบรมสั่งสอนทางสังคม (Socialization) และสร้างแบบแผนของความชื่นชม หรือความเข้าใจตั้งแต่วัยเด็ก โดยทุนประเภทนี้สะสมผ่านช่องทางที่บูร์ดิเยอเรียกว่า Pedagogical Action คือ ถูกอบรมเลี้ยงดูโดยพ่อแม่ที่บ่มเพาะอย่างยาวนาน หรือถูกสอนโดยสมาชิกในครอบครัว หรืออาชีพที่แต่ละคนคลุกคลีด้วยเป็นเวลานาน ทำให้เด็กแต่ละคนมีทุนทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน

(2) ทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นรูปแบบวัตถุต่าง ๆ (Objectified State) เช่น หนังสือ งานศิลปะ และอุปกรณ์เครื่องมือต่าง ๆ ซึ่งจำเป็นต้องมีความสามารถพิเศษทางวัฒนธรรมในการใช้งาน

(3) ทุนในรูปแบบสถาบัน (Institutionalised State) หมายถึง ระบบความมีชื่อเสียงของสถาบันการศึกษา ที่ให้ความสำคัญไปที่การเติบโตของระบบการศึกษาขั้นสูงและ

บทบาทในการจัดสรรสถานภาพในสังคม การกระจายทุนวัฒนธรรมในรูปแบบ Objectified และ Institutionalised อย่างไม่เท่าเทียม คือ หนึ่งในมิติสำคัญของความไม่เท่าเทียมกันในทางสังคมสมัยใหม่ (Swartz, 1997: 73-76 อ้างถึงในอ้างในอุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2559: 90)

3.3) ทุนทางสังคม (Social Capital) เป็นผลรวมของทรัพยากร การกระทำหรือคุณงามความดี โดยปริมาณทุนทางสังคมที่ตัวแสดงเป็นเจ้าของจะขึ้นอยู่กับขนาดของเครือข่ายความสัมพันธ์ที่ตัวแสดงสามารถระดมมาได้อย่างมีประสิทธิภาพ และปริมาณของทุนที่ตัวแสดงเป็นเจ้าของถูกแสดงความเป็นเจ้าของอย่างถูกต้อง หมายความว่าทุนทางสังคมถูกสร้างโดยอำนาจทางสังคมและขึ้นอยู่กับการปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอ รวมถึงความใกล้ชิดในสังคม แต่การคงอยู่ของเครือข่ายความสัมพันธ์ไม่ใช่สิ่งที่ได้มาอย่างเป็นธรรมชาติหรือได้มาโดยสังคมสร้าง แต่เป็นผลผลิตของความพยายามที่ไม่สิ้นสุดเชิงสถาบัน

3.4) ทุนทางสัญลักษณ์ (Symbolic Capital) ทุนรูปแบบนี้สามารถได้มาจากเกือบทุกที่ ที่ตัวแสดงสัมผัสรู้และยอมรับว่ามีอยู่ เช่น ศักดิ์ศรี สถานภาพ อำนาจ เป็นต้น อาจมาจากการที่ปัจเจกบุคคลที่มีเศรษฐกิจเป็นพื้นฐาน และเมื่อมีทุนทางสัญลักษณ์ก็สามารถเปลี่ยนเพื่อให้ได้มาซึ่งทุนเศรษฐกิจได้เช่นกัน แต่การเปลี่ยนรูปอีกครั้งหนึ่งของทุนเศรษฐกิจไปเป็นทุนสัญลักษณ์จะไม่สำเร็จหากปราศจากการร่วมมือกัน (Complicity) ของทุกกลุ่มใน การสร้างคุณค่าและการยอมรับทุนสัญลักษณ์นั้น ๆ

อย่างไรก็ตามทุนวัฒนธรรม ทุนทางสังคม และทุนสัญลักษณ์ เป็นทุนที่อยู่ในตัวบุคคลและไม่สามารถลดทอนให้เท่ากับทุนเศรษฐกิจ แต่ทุนชนิดนี้สามารถได้จากทุนเศรษฐกิจโดยการเปลี่ยนรูปของทุนไม่ได้เป็นไปอย่างอัตโนมัติ แต่จะต้องใช้ความพยายามและจะแสดงผลในระยะยาว (Bourdieu and Wacquant, 1992: 101 อ้างถึงในรุ้งนภา ยรรยงเกษมสุข, มปป.: 398)

Griswold (2004: 10-38) กล่าวว่า ความสัมพันธ์ของส่วนประกอบทางวัฒนธรรมที่ส่งผลยึดโยงกันและกันระหว่างปัจเจกบุคคล เช่น ผู้สร้างสรรค์วัฒนธรรมและผู้ที่รับรู้วัฒนธรรม กับบริบททางสังคม เช่น การเมือง เศรษฐกิจ ประวัติศาสตร์ การสื่อสาร ฯลฯ โดยรูปแบบของความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมกับสังคมนั้นมิได้เป็นได้ในทางเดียวแต่สามารถเป็นไปได้ทั้งสองทาง สามารถอธิบายได้จากแผนผังที่แสดงการยึดโยงส่วนประกอบสำคัญที่มีต่อการสร้างและรับวัฒนธรรมนั้น เรียกว่าแผนผังข่ายเพชรทางวัฒนธรรม (Culture Diamond) แสดงความสัมพันธ์ของปัจจัยต่าง ๆ คือ Social World, Creator, Receiver และ Cultural Object

Brinson (2013 14-15) ได้ทำการพัฒนาแผนผังของ Griswold เรียกว่า Cultural Diamond in 3D โดยได้เพิ่มมุมมองด้านการเป็นองค์กร /สถาบัน (Organization/Institution) กับขั้วของกลุ่มที่ไม่เป็นทางการ (Informal Group) เข้าไป โดยมองว่าปัจจัยทั้ง 4 นั้นอาจอยู่ในรูปแบบของสถาบัน เช่น รัฐ โรงละคร องค์กร หรืออาจในรูปของกลุ่มผู้คนที่สัมพันธ์ต่อกันอย่างอิสระ เช่น กลุ่มที่มีวัฒนธรรมร่วมกัน (แฟนละคร) หรือกลุ่มที่แบ่งตาม Demographic เช่น อาชีพต่าง ๆ อายุ กลุ่มวัฒนธรรมย่อย เพื่อช่วยแยกแยะว่าการกระทำต่อวัฒนธรรมหรือสิ่งที่วัฒนธรรมกระทำนั้นเกิดจากองค์กรที่เป็นทางการหรือกลุ่มบุคคลที่สัมพันธ์อย่างไม่เป็นทางการ ซึ่งอาจส่งผลต่างกันในแต่ละช่วงเวลา

Clifford (1988: 94-104) กล่าวว่า ใน The Predicament of Culture ชื่อ On Collecting Art and Culture ซึ่งเป็นหลักการทางสัญวิทยา (Semiotic) คือ ใช้คู่ตรงข้ามทำการแบ่งพื้นที่ของตำแหน่งแห่งที่ (Positioning) ของชิ้นงานทางวัฒนธรรมไว้ทำให้ได้ 4 พื้นที่ โดยแต่ละพื้นที่จะแสดงถึงตำแหน่งแห่งที่ (Positioning) ของวัตถุทางวัฒนธรรมที่มีชุดคุณลักษณะตามการรับรู้ของสังคมที่แตกต่างกัน คือ

พื้นที่ 1 Authentic Masterpieces : Art (Original, Singular)

พื้นที่ 2 Authentic Artifacts : Culture (Traditional, Collective)

พื้นที่ 3 Inauthentic Masterpieces : Not Culture : New, Uncommon

พื้นที่ 4 Inauthentic Artifact : Not Art : Reproduced Commercial

ตำแหน่งเหล่านี้อาจเปลี่ยนแปลงได้ตามปัจจัยและกาลเวลาที่เปลี่ยนแปลงไป โดยเฉพาะงานวัฒนธรรมบางประการที่เคยถูกมองว่าร่วมสมัยเป็นของเพื่อการบริโภคใช้สอยในชีวิตทั่วไป อาจถูกยกระดับเป็นงานทรงคุณค่าที่หายากควรอนุรักษ์ในเวลาต่อมา หรืองานที่เคยถูกให้ตำแหน่งในระดับสูงอาจเปลี่ยนมาเป็นระดับทั่วไปในอีกเวลาหนึ่งก็เป็นได้

Nahachewsky (2013: 17-28) กล่าวว่า การเปลี่ยนแปลงสถานะของงานนาฏศิลป์ (Folk Dance) ตามการเปลี่ยนแปลงของสังคมเช่นกัน โดยกล่าวถึงการเคลื่อนย้ายจากสถานะที่ 1 ไปสู่สถานะที่ 2 โดยสถานะที่ 1 จะมีลักษณะของนาฏศิลป์ที่ผูกพันกับวิถีชีวิต ไม่มีลักษณะตายตัว และเกิดขึ้นจากสมาชิกของสังคมนั้นเข้ามามีส่วนร่วมโดยธรรมชาติ ในขณะที่สถานะที่ 2 จะมีลักษณะตรงกันข้าม ตามความหมาย รูปแบบ และบริบทต่าง ๆ

อัมรา บุญประเสริฐ (2559: 42-43) ระบุว่า ปัจจุบันอิทธิพลการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมต่างประเทศได้เข้ามามีบทบาทต่อการดำเนินชีวิตของคนไทยอย่างที่ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ โดยเฉพาะเรื่องของนาฏศิลป์ไทยที่ได้รับอิทธิพลของการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมจากต่างประเทศ

เข้ามาผสมผสานไม่ว่าจะเป็นด้านการแต่งกาย การนำเสนอ การแสดง หรือแม้กระทั่งดนตรี การได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมเข้ามาผสมผสานไม่ใช่เรื่องผิดแต่เราต้องรู้ว่านาฏศิลป์ไทยคืออะไร เพราะการหลั่งไหลเข้ามาของนาฏศิลป์ต่างชาติอาจส่งผลกระทบต่อรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์อันเป็นเอกลักษณ์ไทย

ในงานวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์มุ่งอธิบายและหาอิทธิพลของปัจจัยต่าง ๆ ที่มีผลต่อการใช้นางโขนผู้ชาย ทั้งปัจจัยด้านผู้ผลิต นาฏศิลปิน และปัจจัยอื่น ๆ ว่ามีความสัมพันธ์ต่อกันอย่างไร มีบทบาทเพียงใดต่อการสร้างงาน กรอบแนวคิดที่เหมาะสมในการนำมาใช้เป็นกรอบแนวคิดหลัก ได้แก่ แนวคิดของปิแอร์ บูดิเยร์ เกี่ยวกับสนามและผู้กระทำการที่อยู่ภายใต้อิทธิพลทางสังคมมาพิจารณาเพื่อประยุกต์ใช้ในงานวิจัย โดยบูดิเยร์ได้ให้แนวคิดว่า การเกิดขึ้นของวัฒนธรรมนั้นมีที่มาที่ไปและสามารถอธิบายได้จากปัจจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องและทำงานร่วมกันในด้านสังคมและบุคคลในสังคม โดยอธิบายว่าปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกิดขึ้น เป็นผลร่วมกันระหว่างโครงสร้างทางสังคมหรือสนามทางสังคม (social fields) ซึ่งได้กำหนดเส้นทางโครงสร้าง แนวทาง ของการกระทำของผู้กระทำการ (agents) แต่ในอีกทางหนึ่งนั้น ผู้กระทำการในสังคม เช่น ศิลปิน ผู้สร้างสรรค์งาน ก็สามารถมีความคิดและสร้างการกระทำ (practices) ภายใต้โครงสร้างเหล่านั้นได้ด้วยโดยใช้กลยุทธ์ (strategies) ของตนซึ่งแตกต่างกันในแต่ละราย ทั้งนี้สิ่งสำคัญต่อการเลือกกลยุทธ์และเส้นทางการดำเนินงานที่แตกต่างกันนั้นได้แก่ทุน (capital) ที่แต่ละรายครอบครอง ทั้งนี้บูดิเยร์นำเสนอการวิเคราะห์จากสนาม ซึ่งแบ่งประเภทได้หลากหลาย เช่น วงการวรรณกรรม วงการวิชาการ วงการศิลปะการแสดง ฯลฯ โดยเป็นพื้นที่ของความสัมพันธ์ของผู้ที่อยู่ภายในสังคม ทั้งปัจเจกบุคคล กลุ่มบุคคล ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียซึ่งได้รับผลกระทบของปฏิบัติการ มีการแย่งชิง ปะทะสังสรรค์อำนาจกันด้วย โดยสิ่งที่มีอิทธิพลต่อการกระทำของผู้ที่อยู่ในสนามทางสังคมคือกฎเกณฑ์กติกา (rules) ซึ่งจะสร้างข้อกำหนด แนวโน้ม โอกาสในการปฏิบัติการ (practices) ของผู้ที่อยู่ในสังคมแต่ละรายให้อยู่ภายในกรอบนั้น ถึงแม้ว่าสภาพแวดล้อมทางสังคมจะมีส่วนสำคัญในการกำหนดการปฏิบัติการได้รับอิทธิพล ผลจากสนามที่เขาอยู่ แต่ในอีกด้านหนึ่ง บุคคลหรือกลุ่มบุคคลในสังคมก็ยังมีความสำนึกรู้ สามารถเลือกที่จะกระทำการต่อสังคมที่เขาอยู่ได้ โดยมีการปฏิบัติการที่แตกต่าง การกระทำที่แตกต่างกันนี้เรียกว่ากลยุทธ์ (strategies) ที่แต่ละรายเลือกใช้ โดยปัจจัยที่มีผลสำคัญต่อการเลือกกลยุทธ์ได้แก่ทรัพยากรที่แต่ละรายมี หรือที่บูดิเยร์เรียกว่าทุน (capital) ที่ถือครอง ซึ่งสามารถสร้างอำนาจ โอกาส ที่นำไปสู่การปฏิบัติการ การเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง ที่เกิดภายใต้สนามได้เช่นกัน (Walther, M, 2014,:7-11)

ผู้วิจัยสรุปได้ว่าแนวคิดของบูดิเยร์ให้ความสำคัญกับอิทธิพลทางสังคมส่งผลต่อการกระทำของผู้ที่อยู่ในสังคม อีกทั้งให้ความสำคัญของบุคคลหรือกลุ่มบุคคลในฐานะผู้กระทำการด้วย ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ในการอธิบายการกระทำของบุคคล กลุ่มบุคคล องค์กร ที่อยู่ในสนามหรือพื้นที่ทางสังคมที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการใช้นางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย

3. แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับคุณค่า

คุณค่าหรือการให้คุณค่า (Values) เป็นหลักการหรือมาตรฐานของพฤติกรรมการแสดงออกของบุคคลอีกทั้งเป็นการตัดสินหรือการเลือกของบุคคลว่าเป็นสิ่งที่มีความสำคัญในชีวิต (Oxford English Dictionary, 2010) เช่น ความรู้สึกมีคุณค่าต่อตนเอง (Self-esteem) เป็นพฤติกรรมการแสดงออกทางความรู้สึกที่บุคคลมีต่อตนเองและการยอมรับในข้อผิดพลาดของตนเอง โดยความรู้สึกมีคุณค่าต่อตนเองนั้นมีองค์ประกอบ 3 ด้าน ได้แก่ การรักตนเอง (Self-love) การยอมรับตนเอง (Self-acceptance) และการรู้สึกว่าตนเองมีความสามารถ (Sense of Competence) เป็นต้น (Rosenberg, 1965) จากความหมายดังกล่าวข้างต้นยังมีนักวิชาการอีกหลายท่านได้นำเสนอแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับคุณค่าที่มีบริบทสอดคล้องกับประเด็นในการวิจัยดังต่อไปนี้

McCarthy et al. (2004: 4-52) ระบุว่า คุณค่าของงานศิลปะสามารถจำแนกมุมมองออกเป็น 2 มิติ ประกอบด้วย 1) Intrinsic Benefits/Instrumental Benefits และ 2) Public Benefits/Private Benefit

คุณค่าในตัวเอง (Intrinsic Benefits) คือคุณค่าของตัวงานศิลปะเอง คุณค่าของการได้รับประสบการณ์ในการชมงานโดยตรง ซึ่งนับเป็นคุณค่าโดยตัวของงานเอง โดยไม่จำเป็นต้องส่งต่อไปยังคุณค่าอื่น ๆ

คุณค่านอกตัวงาน (Instrumental Benefits) คือคุณค่าทางอ้อมของผลลัพธ์หลังจากประสบการณ์ในการชมงาน โดยงานศิลปะนั้นเป็นเครื่องมือในการไปสู่อรรถประโยชน์อื่น ๆ นอกเหนือไปจากคุณค่าของตัวมันเอง นอกจากนี้ในอรรถประโยชน์แต่ละประเภทยังสามารถจำแนกออกเป็นกลุ่มย่อยได้อีกคือ อรรถประโยชน์ส่วนบุคคล (Private Benefit) และอรรถประโยชน์ต่อสาธารณะ (Public Benefits) โดยสามารถจำแนกประเภทย่อยของคุณค่าในตัวเอง (Intrinsic Benefits) กับ คุณค่านอกตัวงาน (Instrumental Benefits) ได้ดังต่อไปนี้

1) คุณค่าในตัวเอง (Intrinsic Benefits)

1.1) อรรถประโยชน์ส่วนบุคคล (Private Benefit)

- ความหลงใหล (Captivation)

- ความอิ่มเอมใจ (Pleasure)

- การเพิ่มขีดความสามารถต่อการดูแลเอาใจใส่ (Expanded Capacity for Empathy)

- พัฒนาการด้านความคิดและสติปัญญา (Cognitive Growth)

1.2) อรรถประโยชน์ต่อสาธารณะ (Public Benefits)

- การสร้างความสัมพันธ์ทางสังคม (Creation of Social Bond)

- การแสดงออกทางสังคม (Expression of Communal Meaning)

2) คุณค่านอกตัวงาน (Instrumental Benefits)

2.1) อรรถประโยชน์ส่วนบุคคล (Private Benefit)

- อรรถประโยชน์ทางสติปัญญา (Cognitive Benefit)

- อรรถประโยชน์ทางความคิด (Attitudinal Benefit)

- อรรถประโยชน์ทางพฤติกรรม (Behavioral Benefit) คือการฝึกฝนวินัยในตนเอง การรับรู้ถึงความสามารถของตนเอง และการรับรู้ถึงความชอบเฉพาะหรือความสามารถพิเศษของตนเอง

- เข้าใจทักษะในการใช้ชีวิต (Life Skills) คือรู้จักการคิดวิเคราะห์เข้าใจในตนเองหรือรู้จักตัวตนของตนเอง การรักษาภาพลักษณ์ของตนเอง สามารถวิจารณ์ตนเอง และการทำงานเป็นหมู่คณะหรือทำงานร่วมกับคนกลุ่มใหญ่

- คุณภาพชีวิต (Quality of Life) คือพัฒนาคุณภาพทั้งทางร่างกายและจิตใต รวมถึงพัฒนาอารมณ์สุข

- อรรถประโยชน์ด้านสุขภาพ (Heath Benefit) คือใช้ศิลปะในการรักษาหรือบำบัดผู้ป่วยทั้งสุขภาพร่างกายและจิตใจ เช่น ทารกคลอดก่อนกำหนด ผู้พิการ ตลอดจนผู้ป่วยที่กำลังทุกข์ทรมานจากอาการป่วยและผู้ป่วยโรคซึมเศร้า

- พัฒนาการด้านการเรียน (Improve Academic Performance) เนื่องจากศิลปะช่วยในการพัฒนาทักษะทางความคิด การคิดอย่างสร้างสรรค์ และพัฒนาทักษะพื้นฐาน

- เข้าใจโลกมากยิ่งขึ้น รู้จักที่จะยอมรับและนับถือผู้อื่น (Broaden and Deepen an Individual's Understanding of the World)

- พัฒนาศักยภาพของตนเอง (Improved Self-efficacy)

- ทักษะในการเรียนรู้ (Learning Skills)

- สุขภาพ (Health)

2.2) อรรถประโยชน์ต่อสาธารณะ (Public Benefits)

- อรรถประโยชน์ทางสังคม (Social Benefit)

- ปฏิสัมพันธ์ทางสังคม (Social Interaction)

- อัตลักษณ์ทางสังคมหรือชุมชน (Social Identity, Community Identity)

- เสริมสร้างความสามัคคีและความผู้พันธ์ระหว่างสมาชิกในชุมชน (Establishing Links and Building Bonds among the Members of a Community) อาทิ การนำเสนอคุณค่าทางประเพณีและวัฒนธรรม รวมถึงการทำนุบำรุงรักษามรดกทางวัฒนธรรม

- ทุนทางสังคม (Social Capital)

- อรรถประโยชน์ต่อสาธารณะ (Public-good Benefits) คือคุณภาพชีวิตของชุมชนอีกทั้งเป็นประโยชน์ต่อคนรุ่นถัดไป

- พัฒนาชุมชน (Improvement of Community)

- อรรถประโยชน์ทางเศรษฐกิจ (Economic Benefit)

- ก่อให้เกิดการจ้างงาน (Employment)

- ก่อให้เกิดรายได้สู่รัฐบาลจากภาษี (Government Income)

- การพัฒนาทุนทางสังคม (Development of Social Capital)

- การเติบโตทางเศรษฐกิจ (Economic Growth)

อิสระ ตรีปัญญา (2551: 28) อ้างถึงในอรอุษา สุขจันทร์ (2558: 53-54) ระบุว่า คุณค่าทางสุนทรียะ (Aesthetical Value) หรือคุณค่าทางความงาม อันเป็นคุณค่าทางอารมณ์ว่าสิ่งใดงามหรือไม่งาม โดยบรรทัดฐานในการตัดสินคุณค่าทางสุนทรียะมีนักวิชาการได้เสนอทฤษฎีหรือหลักเกณฑ์ในการให้คุณค่าทางสุนทรียะ ดังนี้

1) ทฤษฎีวัตถุวิสัย (Objectivism) ทฤษฎีนี้มีฐานมาจากแนวคิดแบบวัตถุวิสัยที่ถือว่าเป็นลักษณะที่มีอยู่โดยไม่ขึ้นอยู่กับการรับรู้หรือพิจารณาของผู้ใดนั้น ความจริงเป็นสิ่งที่มีอยู่และตายตัว และถูกแยกออกจากตัวผู้รู้ ดังนั้นแม้จะไม่มีใครรับรู้มันแต่มันก็ยังคงดำรงอยู่ กล่าวคือความงามเป็นคุณสมบัติที่มีอยู่ในวัตถุทางสุนทรีย์ภายในตัวของมันเองและปรากฏให้เราพบเห็นในสภาวะนั้น ความงามจึงกลายเป็นสิ่งที่มีอยู่จริงในตัวของวัตถุโดยไม่ขึ้นอยู่กับความรู้สึกของมนุษย์ การที่เราให้ความสนใจในเชิงสุนทรียะต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งไม่ได้หมายความว่าเราสร้างความงามให้กับสิ่งนั้น แต่เป็นเพราะเราได้พบความงามที่มีอยู่ในตัววัตถุดังกล่าวต่างหาก

2) ทฤษฎีอัตวิสัย (Subjectivism) ทฤษฎีนี้มีข้อเสนอที่ว่า คุณค่าทางสุนทรียะมีลักษณะเป็นอัตวิสัยคือจิตเป็นแหล่งกำเนิดของความงาม ความงามหรือสิ่งที่งามจึงไม่มีอยู่จริง สิ่งใดจะงามนั้นขึ้นอยู่กับจิตของมนุษย์ เป็นผู้กำหนดในทฤษฎีนี้จึงมีการให้คุณค่าของความงามแตกต่างกันออกไปตามแต่ละบุคคล ความเป็นอัตนัยของบุคคลจึงเป็นแหล่งของคุณค่าทางสุนทรียะและความงาม ดังนั้นการตัดสินคุณค่าหรือมาตรวัดทางความงามจึงเป็นเรื่องที่ไม่ตายตัวแต่ขึ้นอยู่กับทัศนคติ ความรู้สึก และรสนิยมของแต่ละบุคคล

3) ทฤษฎีสัมพัทธนิยม (Relativism) ทรรศนะนี้มีท่าทีประนีประนอมระหว่างสองทฤษฎีในข้างต้น โดยมีพื้นฐานว่าคุณค่าทุกคุณค่านั้นมีอยู่ 2 ด้านด้วยกัน คือ ผู้ประเมินค่าและวัตถุที่ถูกประเมินค่า การประเมินคุณค่าจึงขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ระหว่างสองด้านนี้ ดังนั้นความงามหรือคุณค่าทางสุนทรียะจึงมีลักษณะเป็นสิ่งสัมพัทธ์คือ ความงามนั้นอยู่ระหว่างวัตถุภายนอกกับสภาวะภายในจิตใจของเรา คุณค่าทางสุนทรียะนั้นมีอยู่จริงเนื่องจากมีพื้นฐานของสภาวะที่มีอยู่จริงรองรับอยู่ แต่สภาวะทางสุนทรียะจะไม่เกิดขึ้นหากไม่มีการรับรู้ของมนุษย์เข้ามาเกี่ยวข้อง

4) ทฤษฎีอุปกรณ์นิยม (Instrumentalism) กลุ่มนี้มองว่าคุณค่าทางสุนทรียะเป็นคุณค่าที่ไม่มีประจำตัว แต่มีอยู่เพื่อให้สิ่งนี้มีคุณค่า คือปฏิเสธที่จะกล่าวถึงคุณสมบัติเฉพาะของวัตถุทางสุนทรียะ เพียงแต่เสนอถึงความสามารถของวัตถุเหล่านี้ที่จะสร้างให้เกิดการตอบโต้ทางสุนทรียะออกมา

จากทฤษฎีที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่ามีผู้ที่พยายามหาเกณฑ์มาตัดสินคุณค่าความงามของวัตถุทางสุนทรียะ โดยแต่ละทฤษฎีก็มีวิธีการและเหตุผลที่ต่างกันออกไป และแนวคิดทั้งหลายนั้นต่างก็มีข้อโต้แย้งซึ่งกันและกัน

Nukunkit (1992: 35-36) กล่าวว่า การพิจารณาคุณค่าของวรรณกรรมโดยใช้ผู้อ่านเป็นเกณฑ์สำคัญในการตัดสินประเมินค่าบันเทิงคดีนั้น ๆ เป็นไปอย่างบริสุทธิ์ยุติธรรม ผู้อ่านควรขจัดอคติ ความรู้สึกและประสบการณ์ส่วนตัวออกไปให้หมดหรือให้เหลือน้อยที่สุดเท่าที่จะทำได้และพยายามจะทำใจให้เป็นกลางที่สุดแล้วพิจารณาประเมินค่าต่าง ๆ ดังนี้

1) คุณค่าทางอารมณ์ คือการพิจารณาหลังจากที่อ่านเรื่องนั้น ๆ แล้ว ผู้อ่านได้รับความสนุกสนานเพลิดเพลินจากการอ่านมากน้อยเพียงใดและเพราะเหตุใด

2) คุณค่าทางสติปัญญา คือการพิจารณาหาคุณค่าด้านอื่น ๆ ของเรื่องที่นอกเหนือจากการพิจารณาคุณค่าทางอารมณ์ เรื่องบันเทิงคดีอาจให้ความรู้ด้านต่าง ๆ แก่ผู้อ่าน เช่น ให้ข้อคิดคติเตือนใจ ให้แนวทางในการดำเนินชีวิตหรืออาจแสดงตัวตนของผู้แต่งซึ่งก่อให้เกิดความคิดอ่านความแตกฉานทางปัญญาแก่ผู้อ่านด้วยก็ได้

ทั้งนี้คุณค่าของวรรณกรรมสำหรับเยาวชนไม่ว่าจะเป็นหนังสือภาพ บันเทิงคดี และสารคดีสามารถส่งเสริมเยาวชนให้เกิดพัฒนาการ 4 ด้านซึ่งเป็นคุณค่าที่สอดคล้องกับที่กรมวิชาการกระทรวงศึกษาธิการกล่าวไว้ ดังนี้

(1) คุณค่าด้านทางภาษา วรรณกรรมสามารถส่งเสริมพัฒนาการทางภาษาของเด็กได้เป็นอย่างดีช่วยส่งเสริมให้เด็กมีความสามารถในการฟัง พูด อ่าน เขียนในการสร้างจินตนาการและพัฒนาความคิดได้อย่างดียิ่ง

(2) คุณค่าด้านพัฒนาทางความคิดและสติปัญญาคือความสามารถที่จะเข้าใจลึกซึ้งถึงความสัมพันธ์ระหว่างสาระความรู้และเรื่องราวของสิ่งต่าง ๆ ความสามารถเหล่านี้ส่งเสริมให้เกิดขึ้นได้โดยอาศัยวรรณกรรมประเภทต่าง ๆ

(3) คุณค่าด้านพัฒนาการทางบุคลิกภาพ การได้อ่านเรื่องเกี่ยวกับชีวิตตัวละคร ปัญหา การแก้ปัญหา ส่วนที่ดีและส่วนที่ไม่ดีของตัวละคร ทำให้ผู้อ่านรู้จักเปรียบเทียบกับตัวเองทั้งในแง่ของความคิด ความรู้สึก และการประพฤติปฏิบัติ การให้โอกาสเยาวชนได้อ่านวรรณกรรมได้สนทนาเกี่ยวกับตัวละคร เหตุการณ์และการกระทำต่างๆ ของตัวละครทำให้เยาวชนเข้าใจคนอื่นเข้าใจตนเอง นับถือตนเอง และรู้จักที่จะยอมรับและนับถือผู้อื่น

(4) คุณค่าด้านพัฒนาการทางสังคม วรรณกรรมที่อ่านจะช่วยเยาวชนได้เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างกัน รู้จักที่จะปฏิบัติตนอย่างไรต่อผู้อื่น เข้าใจความรู้สึกของคนอื่น ยอมรับความคิดเห็นที่แตกต่างของตน รู้ความประพฤติที่เป็นที่ยอมรับและไม่ยอมรับ รู้ว่าอะไรผิดหรือถูก รู้จักบทบาทของบุคคลต่าง ๆ รวมทั้งรู้จักบทบาทของตนเองในครอบครัวและชุมชน

วัฒนธรรมในเชิงชีวิตเป็นองค์รวมของวิธีคิด คุณค่า และอุดมการณ์ของสังคมที่มนุษย์สร้างสรรค์และสะสมขึ้นมาในความพยายามที่จะแสดงออกถึงจิตวิญญาณของความเป็นมนุษย์และการปรับตัวกับระบบความสัมพันธ์และธรรมชาติภายใต้เงื่อนไขและบริบทที่แตกต่างกัน วัฒนธรรมเป็นระบบความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติจึงมีพลังในการกำหนดชีวิตคน ยิ่งกว่าสิ่งใด ซึ่งวัฒนธรรมประกอบด้วย 3 ระบบ ซ้อนรวมกันอยู่อย่างมีความสัมพันธ์เชื่อมโยง คือ

1) ระบบคุณค่าหมายถึงศีลธรรมของส่วนรวมและจิตวิญญาณของความเป็นมนุษย์ที่สร้างสรรค์

2) ระบบภูมิปัญญาหมายถึงวิถีชีวิตของสังคมโดยเฉพาะการจัดการความสัมพันธ์ทางสังคม ความสัมพันธ์ทางสังคมกับธรรมชาติแวดล้อมภายใต้เงื่อนไขว่าสังคมนั้นจะต้องมีอิสระและมีความเป็นตัวของตัวเองพอสมควร จึงจะสามารถผลิตและสร้างสรรค์ภูมิปัญญาใหม่ให้สอดคล้องกับคุณค่าทางศีลธรรมได้

3) ระบบอุดมการณ์หมายถึงศักดิ์ศรีและสิทธิของความเป็นมนุษย์ ถือเป็นสิทธิตามธรรมชาติที่จะเสริมสร้างความมั่นใจและอนาจให้กับคนในชุมชน เพื่อเป็นพลังในการเรียนรู้ สร้างสรรค์ ผลิตใหม่และถ่ายทอดภูมิปัญญา ในการพัฒนาสังคมให้เป็นไปตามหลักศีลธรรม จริยธรรมที่เคารพความเป็นมนุษย์ อุดมการณ์อำนาจนี้จะแสดงถึงศักยภาพของชุมชนเพื่อรักษาความเป็นอิสระของตนเองเมื่อต้องเผชิญหน้ากับการครอบงำจากภายนอกเพราะอุดมการณ์นี้เป็นระบบสัญลักษณ์ของความสัมพันธ์ทางสังคมซึ่งจะเป็นพลังสำคัญในการพัฒนา (กฤตยา แสวงเจริญ 2543:1)

ผู้วิจัยสรุปได้ว่าจากวัตถุประสงค์ในการวิจัยที่มุ่งอธิบายถึงคุณค่าของนางโขนผู้ชายต่อนาฏกรรมไทยในมิติต่าง ๆ ผู้วิจัยจึงได้กำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัยตามแนวคิดของแมคคาร์ที่และคณะ เกี่ยวกับคุณค่าของศิลปะในประเด็นต่าง ๆ มาพิจารณาเพื่อประยุกต์ใช้ในงานวิจัย โดยแมคคาร์ที่และคณะได้จำแนกคุณค่าของศิลปะออกได้ดังนี้

1. intrinsic benefits (คุณค่าในตัวงานศิลปะ) คือคุณค่าของตัวงานศิลปะเอง คุณค่าของการได้รับประสบการณ์เฉพาะในการเสพงานศิลปะนั้น ๆ ซึ่งถือว่าเป็นคุณค่าโดยตัวของมันเอง โดยไม่จำเป็นต้องส่งต่อไปยังคุณค่าอื่น ๆ

2. instrumental benefits (คุณค่านอกตัวงาน) คือคุณค่าของผลลัพธ์หลังจากประสบการณ์ในการสร้างหรือชมงาน โดยงานศิลปะนั้นเป็นเครื่องมือในการไปสู่อรรถประโยชน์อื่น ๆ นอกเหนือไปจากคุณค่าของตัวมันเอง ยังสามารถแบ่งเป็นกลุ่มย่อยได้อีกคือ private benefit (อรรถประโยชน์ ส่วนตัวบุคคล) และ public benefit (อรรถประโยชน์แก่สาธารณะ) (McCarthy, Ondaatje, Zakaras and Brooks, 2004, : 4-52)

4. แนวคิดเกี่ยวกับบทบาทนางโขนในประวัติศาสตร์ไทย

ตามประวัติศาสตร์นาฏศิลป์ไทยได้กล่าวถึงการแสดงโขนของไทยดังปรากฏตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาโดยโขนใช้เป็นเครื่องแสดงพระราชอำนาจการปราบอริราชศัตรู แสดงแสนยานุภาพอันเกรียงไกรของกองทัพไทยและเป็นเครื่องบำรุงความบันเทิงเริงใจของราชสำนักไทย เดิมการแสดงนี้ใช้มหาดเล็กผู้ชายแสดงทุกบทบาทรวมทั้งบทบาทของตัวนางโขนด้วย การสืบทอดบทบาทของตัวนางโขนมีความต่อเนื่องเคียงคู่กับการแสดงโขนของราชสำนักไทยมาโดยตลอด โดยสามารถอนุมานได้จากบทพระราชนิพนธ์โขนของพระมหากษัตริย์ไทยหลายพระองค์ รวมทั้งบทโขนที่ประพันธ์โดยกวีในยุคสมัยต่าง ๆ ที่ปรากฏบทบาทของตัวนางโขนเป็นจำนวนมาก จวบจนรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงก่อตั้งกรมมหรสพ นางโขนที่ใช้ผู้ชายแสดงยังปรากฏหลักฐานภาพถ่ายอยู่อย่างชัดเจน ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบ

ประชาธิปไตยเป็นยุคของกรมศิลปากรก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญขึ้นกับการแสดงบทบาทนางโขน คือการใช้ผู้หญิงแสดงเป็นนางทำให้รูปแบบการแสดงบทนางโขนเปลี่ยนแปลงไป อีกทั้งอิทธิพลจากละครในบางประการ ได้แก่ การใช้เพลงร้อง สลับการพากย์เจรจา การรำฉุยฉายของตัวโขน การแสดงอารมณ์ที่เด่นชัดยิ่งขึ้นของตัวโขน ฯลฯ สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นปัจจัยที่ทำให้การแสดงโขนของไทย โดยเฉพาะบทบาทของตัวนางโขนมีความเปลี่ยนแปลงไปจากแบบดั้งเดิมส่งผลกระทบแบบแผนและนาฏยลักษณ์ของการแสดงบทนางโขน บทบาทนางโขนมีนัยสำคัญต่อการดำเนินเรื่องรามเกียรติ์หลายประการ กล่าวคือบทบาทนางโขนเป็นส่วนสำคัญที่ก่อให้เกิดสาเหตุของการยกทัพจับศึกของตัวพระ ยักษ์ และลิง บทบาทนางโขนสะท้อนเอกลักษณ์ทางชาติพันธุ์ จารีตประเพณี ชนชั้นวรรณะ และค่านิยมของสตรีในสังคม บทบาทนางโขนก่อให้เกิดเรื่องราวความรักการเกี้ยวพาราสีซึ่งเป็นแง่มุมที่สะท้อนวิถีชีวิต สร้างความสุขความละเมียดละไมให้สอดแทรกอยู่ อีกทั้งเพื่อลดความเข้มข้นของการทำศึกสงครามให้ผ่อนคลายลง บทบาทนางโขนมีกระบวนรำที่เป็นแบบแผนเฉพาะ อาทิ การรำใช้บท การรำหน้าพาทย์ การรำเดี่ยว รำคู่การแสดงบทบาทตามอารมณ์ซึ่งเป็นการแสดงที่รวบรวมกลเม็ดเด็ดพรายในการแสดงไว้เป็นจำนวนมาก นับว่าเป็นการรำประเภท “อวดฝีมือ” ในขั้นสูง

บทบาทนางโขนไม่เพียงแต่เป็นบทบาทการแสดงของสตรีเพศในโขน แต่ยังเป็นสีสันของการแสดงโขนที่ทำให้โครงเรื่องมีความสลับซับซ้อนและมีเรื่องราวที่แตกต่างกันไปในแต่ละตอน อีกทั้งยังเชื่อมโยงตอนหนึ่งเข้าสู่อีกตอนหนึ่งอย่างมีต้นสายปลายเหตุและด้วยรูปลักษณ์ที่เน้นความงดงามของสตรีเพศจึงเป็นเสน่ห์ที่ดึงดูดฝ่ายบุรุษเพศให้เข้าหาและกระทำเหตุการณ์ต่าง ๆ เพื่อให้ได้นางมาครอบครองอันเป็นอุบายที่ทำให้บุรุษเพศเกิดความตายใจ รวมทั้งเป็นชนวนที่ก่อให้เกิดศึกครั้งยิ่งใหญ่ บทบาทนางโขนจึงเป็นสีสันที่ทำให้การแสดงโขนมีความสนุกสนาน ความผ่อนคลายและความละเมียดละไมที่แทรกอยู่ในบทบาทต่าง ๆ อีกทั้งบทบาทตัวนางในการแสดงโขนเป็นบทบาทที่ช่วยเสริมความโดดเด่นให้แก่ตัวโขนที่เป็นบุรุษเพศ ซึ่งสอดคล้องกับธรรมเนียมวัฒนธรรมของไทยที่มีมาแต่โบราณที่สตรีไทยเป็นผู้ปกครองบ้านเรือน ดูแลสามีและบุคคลในครอบครัว จึงมิได้มีบทบาทเป็นผู้นำในการทำมาหากิน การปกครอง การทำงาน การรบทัพจับศึกเฉกเช่นฝ่ายบุรุษเพศ ดังนั้นการสร้างบทรำเดี่ยวมาตรฐานให้แก่ตัวนางจึงมุ่งเน้นไปในวิสัยธรรมชาติของสตรี อาทิ การรำลงสรงทรงเครื่อง การรำฉุยฉาย เพื่อแสดงความงดงามในการแต่งตัวหรือการแปลงกาย การรำชมสถานที่ เพื่อแสดงความงดงามของสิ่งแวดล้อมและทัศนียภาพของสถานที่ต่าง ๆ การรำเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ อาทิ เพลงเชิดฉิ่ง เพื่อแสดงกิริยาอาการเดินทางในท่วงทีที่สง่างาม อีกทั้งยังเป็นบทบาทช่วยคลี่คลายปมปัญหาหรือสถานการณ์ต่าง ๆ จนฝ่ายธรรมะ

คือฝ่ายพระรามได้รับชัยชนะในการศึก ในที่สุด นอกจากนี้บทนางโขนของไทยมีความสำคัญทั้งด้านสุนทรียะและบริบททางสังคม อันได้รับอิทธิพลความเชื่อของสตรีแบบอุดมคติมาจากชาวอินเดียที่มีรากฐานมาจากศาสนาพราหมณ์และผสมผสานปรับปรุงให้มีบทบาทบุคลิกลักษณะที่สอดคล้องสัมพันธ์กับค่านิยม ปรัชญา และขนบ จารีต ประเพณีแบบชาวไทยและชาวพุทธ นางโขนจึงเป็นเครื่องสะท้อนภาพลักษณ์ของสตรีในสังคมได้อีกประการหนึ่งและมีความเชื่อมโยงกับบริบททางสังคมที่ควรค่าแก่การศึกษาให้ลุ่มลึกต่อไป (พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, 2558; พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, 2560 : 49; พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ และผุสดี หลิมสกุล, 2560 : 39; พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, 2561 : 86) นอกจากที่กล่าวมาข้างต้นแล้วยังมีนักวิชาการอีกหลายท่านได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับบทบาทนางโขนในประวัติศาสตร์ดังนี้

ธนิต อยู่โพธิ์ (2511: 57) ระบุว่า “โขน” มีการจัดการแสดงต่อเนื่องมาตลอดตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี จนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ดังความหนึ่งในตำนานโขนหลวง กล่าวว่า “ในสมัยโบราณข้าราชการ มหาดเล็กที่รับราชการในสำนักพระราชวังมักได้รับการพิจารณาคัดเลือกให้ฝึกหัดแสดงโขน เนื่องจากโขนถือเป็นการละเล่นของผู้มียศถาบรรดาศักดิ์ ใช้สำหรับแสดงในงานพระราชพิธีเท่านั้น ทำให้ต้องมีการคัดเลือกผู้แสดงที่มีความสามารถ ฉลาดเฉลียวจดจำ และฝึกหัดท่ารำ ท่าเต้นต่าง ๆ ได้โดยง่าย และทำนองจะมีพระราชพิธีอันเป็นการแสดงตำนานอยู่เนือง ๆ จึงเป็นเหตุให้ฝึกหัดโขนหลวงขึ้นไว้สำหรับเล่นในพระราชพิธี และเอามหาดเล็กหลวงมาหัดโขนตามแบบแผน ซึ่งมีอยู่ในตำราพระราชพิธีอินทราภิเษก แต่เดิมใช้ผู้ชายล้วนในการแสดงทั้งตัวพระและตัวนาง การได้รับการคัดเลือกให้แสดงโขนในสมัยนั้นถือเป็นความภาคภูมิใจต่อผู้ที่ได้รับการคัดเลือก เนื่องจากโขนเป็นศิลปะชั้นสูงและกลายเป็นประเพณีสืบต่อมาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์”

ศุภชัย จันทรสุวรรณ์ (2565: สัมภาษณ์) กล่าวว่า การใช้สรีระของนางโขนผู้ชายต้องผ่านกระบวนการคัดสรร การฝึกซ้อมอย่างหนักและจริงจัง มีวิธีการต่าง ๆ มากมายเพื่อให้ได้ผลงานออกมาเสมือนเป็นผู้หญิงกว่าที่ศิลปินเหล่านี้จะได้รับการยกย่องชื่นชมกระทั่งเกิดสำนวน “สวยกว่าผู้หญิง” ซึ่งเป็นเป้าหมายหรืออุดมคติของการแสดง แต่ปัจจุบันน่าเป็นห่วงว่ารูปแบบโขนโบราณที่ใช้นางโขนผู้ชายนี้จะสูญหายจนสืบหาเค้าเดิม หรือต้นตอไม่ได้เพราะสถาบันสอนนาฏศิลป์ทุกแห่งไม่มีการเปิดสอนวิชานางโขนผู้ชายเสียแล้ว ทั้งที่โขนมีการสืบทอดศิลปะการแสดงมาแล้วหลายร้อยปี

อรอุษา สุขจันทร์ (2558: 59) กล่าวว่า บทบาทและหน้าที่ของนาฏกรรมโขนมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ความเพลิดเพลินแก่ผู้รับชม โดยนักแสดงต้องเข้าให้ถึงบทบาทของตัวละครนั้นๆ ให้สมจริงที่สุดเพื่อสื่อให้ผู้รับชมได้รับอรรถรสจากตัวละครนั้น ๆ ได้มากที่สุดจึงจะถือว่าประสบความสำเร็จตามหน้าที่

กรินทร์ กรินทสุทธิ์ (2560 : 85) ระบุว่า ในด้านของชีวประวัติและจุดเด่นในการแสดงและการเป็นครูของพลเรือโท สุริยะ สหนาวิน บุคลากรในวงการโขนโดยฝึกหัดโขนจากคณะโขนธรรมศาสตร์ จากการศึกษาพบว่าพลเรือโท สุริยะ สหนาวินมีชื่อเสียงในการแสดงบทนางสีดาแม้ว่าจะไม่ได้เป็นนักแสดงโขนอาชีพ (มีอาชีพเป็นทหารเรือ) และไม่ได้ฝึกซ้อมโขนตามรูปแบบของวิทยาลัยนาฏศิลป์ แต่ปัจจุบันยังคงได้รับการยอมรับนับถือจากวงการโขนว่าเป็นบุคคลผู้ใหญ่ท่านหนึ่งและได้รับการยกย่อง โดยปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้เป็นเช่นนั้น คือพลเรือโท สุริยะมีคุณสมบัติสำคัญ ได้แก่ ความรักในการแสดง ความคิดสร้างสรรค์ การใช้อารมณ์ในการแสดง การมีปฏิสัมพันธ์ทางสายตากับคนดู ซึ่งได้ถ่ายทอดความรู้ในด้านนี้ให้กับนักแสดงโขนรุ่นหลัง นอกจากนี้แล้วปัจจัยภายนอกที่ส่งผลให้เกิดปรากฏการณ์ดังกล่าวคือการที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้เห็นคุณสมบัติที่เป็นจุดเด่นของพลเรือโท สุริยะ สหนาวิน อีกทั้งแนวคิดของโขนธรรมศาสตร์ได้มีส่วนสนับสนุนให้พลเรือโท สุริยะ ได้ใช้คุณสมบัติพิเศษที่มีอยู่สร้างความยอมรับนับถือในลักษณะดังกล่าวได้

สรุปได้ว่าบทบาทนางโขนในประวัติศาสตร์นั้นมีแบบแผนที่ใช้ในการฝึกหัดตามตำราพระราชพิธีอินทราภิเษก โดยใช้นักแสดงผู้ชายล้วนทั้งตัวพระและตัวนางนับเป็นการละเล่นของผู้มียศถาบรรดาศักดิ์ ใช้สำหรับแสดงในงานพระราชพิธีเท่านั้น นางโขนผู้ชายต้องผ่านกระบวนการคัดสรรรวมถึงการฝึกซ้อมอย่างหนักและจริงจัง มีกลเม็ดต่าง ๆ มากมายเพื่อให้ได้ผลงานออกมาเสมือนเป็นผู้หญิง แต่ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองในระบอบประชาธิปไตยเป็นยุคของกรมศิลปากรได้มีการใช้ผู้หญิงในการแสดงบทบาทนางโขน บทบาทนางโขนเป็นบทบาทที่ช่วยเสริมความโดดเด่นให้แก่ตัวโขนที่เป็นบุรุษเพศและเป็นสีสันของการแสดงโขนที่ทำให้โครงเรื่องมีความสลับซับซ้อนและมีเรื่องราวที่แตกต่างกันไปในแต่ละตอน ทำให้การแสดงโขนมีความสนุกสนาน ความผ่อนคลายและความละเมียดละไมที่แทรกอยู่ในบทบาทต่าง ๆ อีกทั้งสะท้อนถึงเอกลักษณ์ทางชาติพันธุ์ จารีตประเพณี ชนชั้นวรรณะ และค่านิยมของสตรีในสังคม ก่อให้เกิดเรื่องราวความรักการเกี้ยวพาราสีซึ่งเป็นแง่มุมที่สะท้อนวิถีชีวิต สร้างความสุขความละเมียดละไมให้สอดแทรกอยู่เพื่อลดความเข้มข้นของการทำศึกสงครามให้ผ่อนคลายลง

5. แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับลักษณะชายปนหญิงและการข้ามเพศในวัฒนธรรมการแสดง

หลายวัฒนธรรมมักจะพบคุณสมบัติแบบ “ชายปนหญิง” หรือ การมีเพศสรีระชายกับหญิงอยู่รวมกัน ดังปรากฏให้เห็นตามคติความเชื่อเรื่องเทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ได้แก่ 1) พระศิวะเทพเจ้าในศาสนาฮินดู มีปางหนึ่งเป็นทั้งหญิงและชายเรียกว่า “ปางอรรธนารีศวร” (ครึ่งพระศิวะครึ่งพระแม่อุมา) โดยมีความเชื่อว่านำความอุดมสมบูรณ์มาสู่โลกมนุษย์ 2) Hermaphroditus มีร่างกายเป็นทั้งชายและหญิงตามคติความเชื่อของชาวกรีกโบราณ 3) เทพอินาริ ตามความเชื่อของชาวญี่ปุ่นที่ไม่มีเพศชัดเจนจะเป็นชายก็ได้หรือเป็นหญิงก็ได้ โดยมีความเชื่อว่าเทพ
อินาริจะช่วยให้พืชพันธุ์ธัญญาหารมีความอุดมสมบูรณ์และเจริญงอกงาม 4) เทพเจ้าอีนันน่า ตามความเชื่อของชาว

สุเมเรียนซึ่งมีร่างเป็นทั้งหญิงและชาย นอกจากที่กล่าวมาข้างต้นแล้วยังมีการเปลี่ยนเพศหนึ่งไปเป็นอีกเพศหนึ่งซึ่งปรากฏอยู่ในคติความเชื่อเรื่องเทพเจ้าเช่นกัน ได้แก่ 1) ศาสนาฮินดูเชื่อว่าพระวิษณุสามารถแปลงร่างเป็นหญิงซึ่งจะมีนามว่าพระกฤษณะ 2) ชาวเอซเท็กโบราณในทวีปอเมริกาเชื่อว่าเทพเจ้าเก็ตซัลโคตล์สามารถแปลงร่างเป็นหญิงได้ จะเห็นได้ว่าคติความเชื่อเหล่านี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นชายและหญิงดำรงอยู่ร่วมกันได้หรือเปลี่ยนย้ายไปมาได้ (Sabrina 1996; Gilbert 1996) ในด้านการแสดงต่าง ๆ รวมถึงโขนก็มีการปรากฏถึงการเปลี่ยนเพศภาวะโดยนักแสดงผู้ชายจะสวมบทบาทเป็นตัวละครหญิงเนื่องจากบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของแต่ละพื้นที่ ดังปรากฏในรายละเอียดต่อไปนี้

ธนิต อยู่โพธิ์ (2511: 57) กล่าวว่า เนื่องจากโขนถือเป็นการละเล่นของผู้มียศถาบรรดาศักดิ์ใช้สำหรับแสดงในงานพระราชพิธีเท่านั้น ทำให้ต้องมีการคัดเลือกผู้แสดงที่มีความสามารถ ฉลาดเฉลียว จดจำ และฝึกหัดท่ารำท่าเต้นต่าง ๆ ได้โดยง่ายและทำนองจะมีพระราชพิธีอันเป็นการแสดงตำนานอยู่เนือง ๆ จึงเป็นเหตุให้ฝึกหัดโขนหลวงขึ้นไว้สำหรับเล่นในพระราชพิธี และเอามหาดเล็กหลวงมาหัดโขนตามแบบแผน ซึ่งมีอยู่ในตำราพระราชพิธีอินทราภิเษก แต่เดิมใช้ผู้ชายล้วนในการแสดงทั้งตัวพระและตัวนาง

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ และผุสดี หลิมสกุล (2560: 37) กล่าวว่า บทบาทนางโขนแบบโบราณที่ใช้ผู้ชายแสดงต้องคัดสรรผู้แสดงที่มีรูปลักษณ์งดงามตรงตามบทบาท โดยเฉพาะบทบาทของนางฟ้า นางมนุษย์ และนางลูกครึ่ง ใบหน้าสวยงาม รูปร่างสมส่วน มีผิวพรรณดี และมีจริตกิริยาสงบ สง่า และสำรวม เนื่องจากความงามทางสรีระใบหน้าและบุคลิกภาพสามารถสร้างสุนทรียรสให้แก่ผู้ชมการแสดงโขน

วัชนี เมษะมาน (2559) อ้างถึงในจิรัชญา บุรวัฒน์ (2561: 95) กล่าวว่า ในการฝึกหัดลีลาแบบตัวนางขั้นตอนนี้มีความสำคัญมากขั้นตอนหนึ่ง เนื่องจากเป็นลีลาที่แสดงให้เห็นถึงความ

แตกต่างระหว่างตัวยักษ์ผู้ชายและตัวนางยักษ์ โดยเฉพาะผู้ที่รับการถ่ายทอดเพศชายจะต้องฝึกหัดจริตกิริยาแบบผู้หญิง อาทิ การเดิน การลอยหน้า การสะบัดหน้า เป็นต้น

กรินทร์ กรินทสุทธิ์ (2560 : 91) ทำการศึกษาด้านของชีวประวัติและจุดเด่นในการแสดงและการเป็นครูของพลเรือโท สุริยะ สหนาวิน พบว่า การเข้าสู่วงการโขนที่เป็นโขนสมัครเล่น มิใช่โขนอาชีพ แต่ก็สามารถอยู่ในวงการได้อย่างภาคภูมิ ส่วนหนึ่งนั้นเกิดจากการที่มีคุณสมบัติที่โดดเด่น เช่น มีความสวยเหมือนผู้หญิงจริงเมื่อแต่งกายในชุดตัวนาง ใช้จริตกิริยาในการแสดงทำให้ดึงดูดสายตาผู้ชม เป็นที่รู้จักของบุคคลในวงการโขน จึงสามารถนำมาใช้สร้างชื่อเสียง คุณค่า เป็นอย่างดี และได้ใช้ความรู้ความสามารถและคุณสมบัตินั้น นำมาสอน นำมาถ่ายทอดให้คนรุ่นหลังต่อไป นอกจากนั้นการเป็นโขนสมัครเล่นที่มีหลักเกณฑ์การคัดเลือกที่แตกต่างจากกรมศิลปากรทำให้สามารถเปิดโอกาสให้นำคุณสมบัติที่มีอยู่มาใช้อย่างเต็มที่ ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งคือความเป็นครูอาจไม่ใช่เพียงกิจกรรมที่จะต้องมีการเรียนการสอนเท่านั้น แต่เป็น “สถานะและความสัมพันธ์” อีกด้วย โดยเฉพาะการได้รับความนับถือ คารวะในความเป็นผู้ใหญ่ในระดับเดียวกับครูที่สอนตน อาจไม่ได้เกิดจากการสอนท่ารำเสมอไป แต่อาจเป็นการให้ความรู้ แบ่งปันประสบการณ์ จนได้รับการยอมรับนับถือในระดับเดียวกับครูที่สอนท่ารำต่อท่ารำให้ตน

เบญจางค์ ใจใส แดร์ อาร์สลานิออง. (2559: 53–70) ระบุว่า ในการแสดงละครพื้นบ้านละครในราชสำนักและการร่ายรำบวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ สามารถพบเห็นการเปลี่ยนเพศภาวะโดยผู้ชายจะสวมบทบาทตัวละครผู้หญิงหรือผู้หญิงสวมบทบาทตัวละครผู้ชาย อาทิ การแสดงละครคาบูกิของญี่ปุ่นตั้งแต่ปี ค.ศ. 1629 โชกุนในตระกูลโทคุกาวา รัฐบาลสมัยนั้นได้ประกาศว่าห้ามให้สตรีแสดงละครคาบูกิโดยเด็ดขาด จุดประสงค์เพื่อรักษาศีลธรรมของประชาชน การที่คาบูกิเลิกใช้ผู้หญิงมาใช้ผู้ชายแสดงบทตัวนาง เกิดจากผู้หญิงที่เป็นตัวนางใช้พื้นที่โรงมหรสพในแอบแฝงการค้าประเวณีให้กับผู้ชม นำไปสู่การผิดศีลธรรมในสังคมยุคนั้น ดังนั้นคาบูกิจึงถูกแสดงโดยผู้ชายตั้งแต่นั้นมา นักแสดงชายที่แสดงเป็นผู้หญิงจะมีชื่อเรียกว่า “อนนะงาตะ (Onnagata)” หนึ่งในความพิเศษของอนนะกาตะคือสีหน้าและท่วงท่าอันอ่อนช้อยของบรรดานักแสดงชายที่ดูเหมือนผู้หญิงมากกว่าผู้หญิงจริง ๆ นับแต่โชกุนในตระกูลโตกุกายุคเอโดะมีข้อห้ามไม่ให้สตรีเล่นจนถึงปัจจุบันและมีแต่ผู้ชายเท่านั้นที่แสดง ฉะนั้นนักแสดง Kabuki ชายหลายคนจึงมีความสามารถในการแสดงบทบาทการเป็นหญิงอย่างมาก

ปรีดา อัครจันทโชติ (2557: 62) กล่าวว่า การแสดงงิ้วในสมัยก่อนต้องใช้ผู้ชายมารับบทนางเนื่องมาจากสภาพสังคมที่ชายเป็นใหญ่ กอปรกับธรรมเนียมปฏิบัติระหว่างชายหญิงที่เคร่งครัดทำให้จำเป็นต้องใช้ผู้ชายในการแสดง สถานะของผู้หญิงในสมัยก่อนอยู่ต่ำกว่าชายมาก

แม้แต่การดูงิ้วก็ยังไม่สามารถไปดูได้ ผู้หญิงโบราณจะได้ดูงิ้วก็ต่อเมื่อที่บ้านตนมีงานและจ้างงิ้วมาทำการแสดง โดยจะแยกที่นั่งชายหญิงเป็นสองฝั่งชัดเจน ต่อมาเริ่มอนุญาตให้ผู้หญิงไปดูงิ้วตามโรงได้ แต่ยังคงแยกที่นั่งอยู่ จวบจนเมื่อเริ่มนั่งรวมกันได้ จึงเริ่มเกิดนักแสดงหญิงขึ้นมาบนเวทีงิ้ว โดยข้อดีของนักแสดงชายที่รับบทตัวนางคือ

1. เสียงของผู้ชายจะมีพลังและความทุ้มมากกว่าผู้หญิง แม้จะเป็นการดัดเสียงก็ตาม เสียงผู้ชายก็จะมีคีย์ที่สูงกว่าและน้ำเสียงที่กว้างกว่า ในขณะทีนักแสดงหญิงส่วนมากเมื่อดัดเสียงแล้วเสียงจะเล็กและแหลม จนบางทีไม่น่าฟังเท่าเสียงผู้ชาย

2. รูปร่างที่สูงโปร่งของผู้ชายเมื่ออยู่บนเวทีจะสามารถดึงดูดความสนใจผู้ชายได้ดีกว่าผู้หญิงที่มีรูปร่างเล็ก เพราะการแสดงบนเวทีเป็นการชมจากระยะไกล และเมื่อมีอายุมากขึ้นผู้ชายจะมีรูปร่างที่อวบอิ่ม ในขณะที่ผู้หญิงจะดูไปทางอวบอ้วนมากกว่า

3. อายุการแสดงของผู้ชายจะยาวนานกว่าผู้หญิง เนื่องจากสภาพร่างกายที่แข็งแรงกว่าทางเพศกำเนิดแต่ต้น

4. ความละเอียดอ่อนในการแสดงบทนาง ผู้ชายจะทำได้ดีกว่าผู้หญิง เพราะผู้ชายจะต้องเลียนแบบท่าทางผู้หญิงออกมา ทำให้ในสมองต้องตั้งใจคิดตลอดเวลาว่าจะทำให้อย่างไรให้เหมือนหญิง ดังนั้นท่าทางการแสดงออกจะละเอียดมากกว่าผู้หญิงที่โดยธรรมชาติเป็นหญิงอยู่แล้ว จึงแสดงออกตามธรรมชาติ นักแสดงชายที่รับบทนางที่เล่นได้งดงามจึงมักถูกชมว่า เป็นผู้หญิงยิ่งกว่าผู้หญิง

สรุปได้ว่าลักษณะชายปนหญิงและการข้ามเพศในวัฒนธรรมการแสดงนั้นมีมาแต่ในอดีตตามบริบทและข้อจำกัดของพื้นที่ที่แตกต่างกันออกไป ทั้งนี้การแสดงโขนตามแบบฉบับเดิมบทบาทนางโขนจะใช้นักแสดงชายล้วนเป็นผู้แสดงเพราะการแสดงโขนมีความเกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรมที่ไม่สามารถให้ผู้หญิงเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดงได้ จากข้อจำกัดดังกล่าวจึงได้มีการกำหนดคุณสมบัติของผู้แสดงบทบาทนางโขนอย่างชัดเจนและได้มีการฝึกซ้อมลักษณะ ท่าทาง บุคลิกภาพของนักแสดงชายให้กลายเป็นนางโขนตามลักษณะที่ได้มีการบันทึกไว้ในบทประพันธ์ เพื่อให้เกิดสุนทรียรสสูงสุดแก่ผู้รับชมจนกลายเป็นจุดเด่นของการแสดงโขน ในงานวิจัยนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนออิทธิพลและคุณค่าของนางโขนผู้ชายที่มีต่อนาฏกรรมไทยอันเป็นสิ่งสำคัญแก่การควรอนุรักษ์ไว้ เนื่องจากในปัจจุบันนี้บทบาทนางโขนผู้ชายหาชมได้ยากและหากไม่มีการอนุรักษ์ไว้สิ่งนี้อาจจะสูญหายไปในอนาคต

6. ยุคสมัยของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ประวัติความเป็นมา คำว่า “สังคีต” หมายถึง การร้องรำทำเพลง อันหมายรวมถึงการแสดงนาฏศิลป์ - ดนตรีทั้ง ไทย และสากลด้วย เมื่อรวมกับคำว่า “สำนัก” เป็น “สำนักการสังคีต” จึงหมายถึง องค์กรหรือ หน่วยงานที่มีบทบาทหน้าที่ อนุรักษ์ และเผยแพร่การบรรเลง – ขับร้องด้านดนตรีไทย-ดนตรี สากล และการแสดงนาฏศิลป์ไทย เรียกรวมกันว่า “นาฏดุริยางคศิลป์” แต่เดิมงานด้านการมหรสพ หรืองานด้านนาฏดุริยางคศิลป์ ได้แก่ การละเล่นต่างๆ โขน - ละคร ดนตรีไทย เครื่องสายฝรั่ง รวมอยู่ในกรมเดียวกัน เรียกว่า “กรมมหรสพ” อยู่ในความดูแล ของ สถาบันพระมหากษัตริย์ เพราะจัดว่าเป็นเครื่องประกอบพระอิสริยยศอย่างหนึ่ง ปฏิบัติหน้าที่ในงาน พระราชพิธีรัฐพิธี และในงานต้อนรับอาคันตุกะ มาจนถึงปัจจุบัน เมื่อโอนย้ายงานนาฏดุริยางคศิลป์มาอยู่ภายใต้การดูแลของกรมศิลปากร ในระยะแรกเป็นการจัดระเบียบการทำ างานให้เป็นระบบและมีประสิทธิภาพ ทั้งด้านอนุรักษ์ ฟื้นฟู เผยแพร่ และสืบทอด มีการปรับเปลี่ยนชื่อหน่วยงาน สามารถแบ่งยุคต่างๆ จากอดีตถึงปัจจุบันได้5 ยุค ดังนี้ 8

ยุคที่ 1 ก่อตั้ง-2475 ชื่อกรมมหรสพ สมัยรัชกาลที่ 1 – รัชกาลที่ 3 ได้ตั้งหน่วยงาน ทำหน้าที่เกี่ยวกับการประโคมดนตรี หรือ เกี่ยวกับการละเล่นรื่นเริงออกเป็น 5 กรม ได้แก่ กรมโขน กรมหุ่น กรมญวนหก (รำโคม) กรมปี่พาทย์ และกรมมหรสพ ทั้ง 5 กรมนี้เป็นหน่วยงานที่ขึ้นตรงต่อพระมหากษัตริย์ สมัยรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้ทั้ง 5 กรมอยู่ในบังคับบัญชาของ พระ เจ้าพี่ยาเธอ พระองค์เจ้ากุญชร กรมพระพิทักษ์เทเวศร์ เจ้าพระยาเทเวศรวงษ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร ณ อยุธยา) ตามลำดับ สมัยรัชกาลที่ 6 ทรงโปรดเกล้าฯ ตั้งกรมมหรสพขึ้นใหม่อีกหนึ่งกรม แล้วให้โอนการมหรสพ ทั้งปวง ไปรวมอยู่ในกรมมหรสพที่ตั้งขึ้นใหม่ โดยมีหลวงสิทธิ นายเวร (น้อย ศิลปี) ภายหลังได้รับ พระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นพระยาวิศุกรรมประสิทธิ์ศิลป์ เป็นผู้ควบคุมดูแลกรมมหรสพ ขึ้นตรงต่อ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว สมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 (พ.ศ. 2469) เป็นระยะที่เศรษฐกิจ ตกต่ำไปทั่วโลก สืบเนื่องมาจากสงครามโลกครั้งที่ 1 ทำให้รายได้ของแผ่นดินไม่เพียงพอกับรายจ่าย เพื่อปรับงบประมาณแผ่นดินให้เข้าสู่ดุลยภาพ ในวันที่ 19 เมษายน 2469 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้ยุบกรมศิลปากร และประกาศตั้ง “ราชบัณฑิตยสภา” ขึ้น ได้รวมงานของหอพระสมุดสำหรับพระนคร งานด้านอักษรศาสตร์ โบราณคดีพิพิธภัณฑ์ และงานช่าง มาอยู่ในราชบัณฑิตสภา โดยแบ่งภารกิจเป็น 3 แผนก คือ แผนกวรรณคดีแผนกโบราณคดีและแผนกศิลปากร และยุบกรมมหรสพที่ตั้งในสมัยรัชกาลที่ 6 แล้วโอนเครื่องโขนละคร สัมภาระทั้งปวง มอบให้แก่พิพิธภัณฑสถานดูแล ทั้งนี้ยกเว้น

กรมปี่พาทย์หลวงและเครื่องสายฝรั่งหลวง ทรงโปรดเกล้าฯ ให้รวมเข้าด้วยกัน ตั้งชื่อใหม่ว่า “กองปี่พาทย์และโขนหลวง” ทรงโปรดเกล้าฯ รับไว้ดูแล อยู่ในสังกัดกระทรวงวัง

ยุคที่ 2 (พ.ศ. 2476-2480) ชื่อ “แผนกละครและสังคีต” กองศิลปวิทยาการ กรมศิลปากร กระทรวงธรรมการ ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 คือ เมื่อวันที่ 3 พฤษภาคม 2476 ได้มี พระราชบัญญัติ จัดตั้งกรมศิลปากร ขึ้นมาใหม่อีกครั้ง อยู่สังกัดกระทรวงธรรมการ และมีพระราช กฤษฎีกาให้จัดแบ่งส่วนราชการในกรมศิลปกร (เฉพาะ “แผนกละครและสังคีต” มีหน้าที่ค้นคว้าและ หาทางบำรุงความรู้ในศิลปะทางละครและสังคีต มีพระพินิจ วรรณสาร (แสง สาลิตุล เป็นหัวหน้ากอง) พ.ศ. 2477 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พลตรี หลวงวิจิตรวาทการ เป็นอธิบดีกรมศิลปากร คนแรก และในปีเดียวกันนี้ กรมศิลปากรได้จัดตั้ง “โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์” ขึ้นเพื่อดำเนินการ 9 สอนวิชาสามัญและศิลปะ โดยให้ศิลปินจากแผนกละครและสังคีต ทำหน้าที่ทั้งครูและศิลปินควบคู่กัน ไป พ.ศ. 2478 กระทรวงวัง ถูกยุบเป็นสำนักพระราชวัง กรมศิลปากรรับโอนข้าราชการโขน ละคร ปี่พาทย์ เครื่องสายฝรั่ง ตลอดจนเครื่องแต่งกายโขน-ละคร และเครื่องดนตรีซึ่งเหลืออยู่ บางส่วนมาจากกระทรวงวัง ไปสังกัดกองศิลปะวิทยาการ และงานการช่างกรมวังนอก อยู่ในสังกัด กรมศิลปากร มีพระยาอนุมานราชธน หัวหน้ากอง คงเหลือแต่งานเครื่องสูงขึ้นอยู่กับสำนักพระราชวัง

ยุคที่ 3 (พ.ศ. 2481-2537) ชื่อกองดุริยางคศิลป์–กองการสังคีต พ.ศ. 2481 มีพระราชกฤษฎีกา แบ่งส่วนราชการในกรมศิลปากรใหม่ ออกเป็น 8 กอง ได้แก่ 1. สำนักงานเลขานุการกรม 2. กองศิลปศึกษา 3. กองวัฒนธรรม 4. กองโบราณคดี 5. กอง สถาปัตยกรรม 6. กองหัตถศิลปะ 7. กองดุริยางคศิลป์ 8. กองโรงเรียนศิลปากร จากการแบ่งส่วนราชการใหม่ “กองศิลปะวิทยาการ” ที่ตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2476 เปลี่ยนชื่อเป็น “กองดุริยางคศิลป์” มีหน้าที่เกี่ยวกับงานดุริยางค์ แยกภารกิจเป็นแผนกตำรา แผนกดุริยางค์ไทย และ แผนกดุริยางค์สากล มีนายเดช คงสายสินธุ์ เป็นหัวหน้ากอง และหลังจากที่กรมศิลปากรรับโอน ข้าราชการโขน – ละคร ปี่พาทย์ มาจากกระทรวงวังเมื่อ พ.ศ. 2478 จึงได้ปรับปรุงแก้ไขงานด้าน การศึกษาให้กว้างขวางยิ่งขึ้น โดยตั้ง “กองโรงเรียนศิลปากร” ขึ้นใหม่ แบ่งเป็น 2 แผนก คือ แผนก ช่าง เปิดสอนทางด้านช่างปั้น ช่างเขียน และช่างรัก และแผนกนาฏดุริยางค์ จัดการศึกษาวิชาศิลปะ ทางดนตรี ปี่พาทย์ และละคร ดังนั้นจึงได้นำโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ เข้ามาเป็นแผนกหนึ่งของ กองโรงเรียนศิลปากรมีชื่อเฉพาะ “โรงเรียนศิลปากร –แผนกนาฏดุริยางค์” มีพระสาโรชรัตนวาทการ เป็นหัวหน้ากองโรงเรียนศิลปากร กรมศิลปากรได้ยกฐานะกองโรงเรียนศิลปากร เป็น มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้โอน “แผนกช่าง” จากกองโรงเรียนศิลปากร ไปขึ้นกับมหาวิทยาลัยศิลปากร โอนแผนกนาฏดุริยางค์จากกอง

โรงเรียนศิลปากร มาขึ้นอยู่กับแผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต พร้อมทั้งเปลี่ยนชื่อ เป็น “โรงเรียนสังคีตศิลป” แต่การเรียนการสอนได้หยุดไปชั่วขณะเนื่องจากสงครามโลกครั้งที่ 2 พ.ศ. 2488 โรงเรียนสังคีตศิลป์ ได้เปลี่ยนชื่ออีกครั้งเป็น “โรงเรียนนาฏศิลปะ” พร้อมทั้ง ขยายการศึกษาครอบคลุมทั้งนาฏดุริยางคศิลป์ไทยและสากล มีหลวงบุณยมานพพานิชย์เป็นหัวหน้า กอง พ.ศ. 2495 กรมศิลปากรโอนไปสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม พ.ศ. 2501 กรมศิลปากรโอนไปสังกัดกระทรวงศึกษาธิการ 10 พ.ศ. 2503 เริ่มการก่อสร้างโรงละครแห่งชาติและทำพิธีเปิดโรงละครแห่งชาติเมื่อ พ.ศ. 2507 พ.ศ. 2504 กรมศิลปากรได้ขยายหน่วยงานในกรมออกเป็น 9 หน่วยงาน กรมศิลปากร ตั้งกองศิลปศึกษาขึ้นมาในภารกิจเพื่อรับผิดชอบงานด้านการศึกษา ดังนั้นจึง โอนโรงเรียนนาฏศิลปะ จากกองการสังคีต มาขึ้นกับกองศิลปศึกษา แล้วแยกข้าราชการที่อยู่ในกองศิลปศึกษาคือครูผู้สอน ส่วนข้าราชการที่อยู่ในกองการสังคีต คือศิลปินผู้แสดง พ.ศ. 2515 วิทยาลัยนาฏศิลปได้ขยายการศึกษาครอบคลุมทั้งนาฏดุริยางคศิลป์ไทยและ สากล หลังจากนั้นได้รับการยกฐานะให้เป็น “วิทยาลัยนาฏศิลป” พ.ศ. 2519 ได้ขยายการศึกษาจนถึงระดับปริญญาตรี โดยสมทบกับสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล ในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ และได้เปิดวิทยาลัยนาฏศิลปในภูมิภาคอีก 11 แห่ง พร้อมทั้ง วิทยาลัยช่างศิลปะ 3 แห่ง

ยุคที่ 4 (พ.ศ.2538–2544) ชื่อว่า สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ พ.ศ. 2538 กรมศิลปากรได้มีการปรับปรุงและแบ่งส่วนราชการใหม่ ตามพระราชกฤษฎีกา กระทรวงศึกษาธิการ โดยแบ่งออกเป็น 10 หน่วยงาน คือ 1. สำนักงานเลขานุการกรม 2. กองคลัง 3. กองการเจ้าหน้าที่ 4. กองแผนงาน 5. กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ 6. สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ 7. สถาบันศิลปกรรม 8. สำนักโบราณคดี และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ 9. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ10. หอสมุดแห่งชาติ การตั้ง “สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์” มีจุดประสงค์ เพื่อนำหน่วยงานที่มีลักษณะงานคล้ายคลึง กันมาไว้ด้วยกัน โดยรวมหน่วยงาน “กองการสังคีตและกองศิลปศึกษา (เฉพาะวิทยาลัยนาฏศิลปทั้งหมด)” เข้าด้วยกัน ตั้งชื่อสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ ทำให้หน่วยงานมีขอบเขตขยายงานกว้าง ขึ้น แบ่งภารกิจงานออกเป็น 1. ฝ่ายบริหารทั่วไป ประกอบด้วย งานธุรการ งานการเงินและพัสดุ งานประสานและ ประชาสัมพันธ์การแสดง และงานประสานวิทยาลัยนาฏศิลป์ 2. ส่วนวิชาการ ประกอบด้วยกลุ่มงานวิจัยและพัฒนาการศึกษา กลุ่มวิจัยและพัฒนาการ แสดง 3. ส่วนการแสดง ประกอบด้วย กลุ่มนาฏศิลป์กลุ่มดุริยางค์ไทย กลุ่มดุริยางค์สากล ฝ่าย เครื่องแต่งกาย 4. ส่วนโรงละครแห่งชาติ ประกอบด้วย ฝ่ายธุรกิจ โรงละครฝ่ายศิลปกรรม และฝ่ายเทคนิค ส่วนวิทยาลัยนาฏศิลปทั้ง 12 แห่งขึ้นตรงต่อ ผู้อำนวยการสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ 11 พ.ศ. 2541 กรมศิลปากรขยายหน่วยงาน ได้จัดตั้ง “สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์” ขึ้นเพื่อจัด การศึกษาในระดับ

ปริญญาตรีด้านช่างศิลป์ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทั้งไทยและสากล พ.ศ. 2543 เปิดโรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก จังหวัดสุพรรณบุรี พ.ศ. 2544 เปิดโรงละครแห่งชาติภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จังหวัดนครราชสีมา ผู้อำนวยการสถาบันนาฏดุริยางค์มีดังนี้ พ.ศ. 2538 – 2540 นายสุมน ขำศิริ พ.ศ. 2540 – 2543 นายสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ

ยุคที่ 5 (พ.ศ. 2545-ปัจจุบัน) ใช้ชื่อว่าสำนักการสังคีต พ.ศ. 2545 มีการปฏิรูประบบราชการครั้งใหญ่ กรมศิลปากรย้ายสังกัดจากการ กระทรวงศึกษาธิการ ไปสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม และแบ่งส่วนราชการในกรมเป็น 9 หน่วยงาน คือ 1. สำนักงานเลขานุการกรม 2. สำนักการสังคีต 3. สำนักโบราณคดี4. สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ 5. สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ 5. สำนักสถาปัตยกรรมและ หัตถศิลป์7. สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ8. สำนักหอสมุดแห่งชาติ 9. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จากการปฏิรูประบบราชการ ทำให้สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ต้องปรับแยกภารกิจด้าน การศึกษาและด้านการแสดงออกจากกัน เป็น 2 หน่วยงาน คือ 1. สำนักการสังคีต ทำหน้าที่ ดำเนินการด้านนาฏดุริยางคศิลป์ในงานพระราชพิธี รัฐพิธี และ พิธีการต่างๆ ตามจารีตประเพณี และรวมองค์ความรู้ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ โดยการศึกษา ค้นคว้า วิจัย และอนุรักษ์ส่งเสริม สนับสนุน ให้บริการ และฝึกอบรมแก่หน่วยงานอื่นทั้งภาครัฐ และเอกชนที่ ดำเนินงานศิลปวัฒนธรรม ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ และดำเนินการเกี่ยวกับกิจการ โรงละคร แห่งชาติสังกัดกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม 2. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ทำหน้าที่ในการจัดการศึกษาทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม โดยตรงเป็นหน่วยงานที่เทียบเท่ากรมในสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม นับเวลาจากกรมมหรสพ – สำนักการสังคีต ที่ผ่านการวางรากฐานในกองศิลปะวิทยาการ แผนกละครและสังคีต “มีหน้าที่ค้นคว้าและหาทางบำรุงความรู้ในศิลปะทางละครและสังคีต” มาสู่การจัดระเบียบการปฏิบัติงานและจัดการศึกษาใน กองดุริยางคศิลป์– กองการสังคีต “มีหน้าที่เกี่ยวกับงานดุริยางค์ (แผนกตำรา แผนกดุริยางค์ไทย แผนกดุริยางค์สากล และกองโรงเรียนศิลปากร – แผนกนาฏดุริยางค์)” มาสู่สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์“มีหน้าที่จัดการศึกษาและการแสดงด้านนาฏดุริยางคศิลป์ โดยแบ่งภารกิจ เป็น “สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์” ทำหน้าที่จัดการด้านการศึกษา นาฏศิลป์ ดนตรีไทย และดนตรีสากล เพื่อปลูกฝังให้เยาวชนได้เข้าใจตระหนักและคุณค่าของ ศิลปวัฒนธรรมของชาติ“สำนักการสังคีต” ทำหน้าที่สืบทอด อนุรักษ์ ฟื้นฟู พัฒนา และเผยแพร่งาน นาฏศิลป์ ดนตรีไทย และดนตรีสากล (รายงานประจำปีของเงินทุนหมุนเวียนการสังคีต, 2557) วิสัยทัศน์ อนุรักษ์ สืบสาน เผยแพร่ ศิลปวัฒนธรรมไทย เป้าหมายดำเนินการให้เป็นไปตามมาตรฐานของนาฏศิลป์ และดนตรีของกรมศิลปากร เพื่อให้เป็น ที่ยอมรับในระดับชาติ และนานาชาติ พัฒนาการบริการจัดการโรงละครแห่งชาติอย่างต่อเนื่องเพื่อให้ เป็น

โรงละครชั้นนำของประเทศ ในทุกๆ ปีให้มีการจัดงานเทศกาลละคร หรือเทศกาลโขน หรือ เทศกาลการแสดง มีการวางแผนและดำเนินการประชาสัมพันธ์ในเชิงรุก พันธกิจ 1. ธำรงรักษาคุณค่าและเอกลักษณ์มรดกทางศิลปวัฒนธรรม 2. สืบทอดมรดกทางศิลปวัฒนธรรมให้คงอยู่สืบไป 3. สร้างคุณค่าเพิ่มจากศิลปวัฒนธรรม 4. สร้างคุณภาพมาตรฐานการบริหารจัดการศิลปวัฒนธรรม 5. กระตุ้นจิตสำนึก และสร้างค่านิยมในคุณค่ามรดกทางศิลปวัฒนธรรม บทบาทหน้าที่ 1. ดำเนินการในฐานะเป็นศูนย์รวมองค์ความรู้ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ดุริยางคศิลป์คีตศิลป์ของชาติ 2. ดำเนินการอนุรักษ์สืบทอด ศิลปวัฒนธรรม ด้านนาฏศิลป์ดุริยางคศิลป์คีตศิลป์ในพระ ราชพิธีรัฐพิธีและพิธีการต่างๆ ตามจารีตประเพณี 3. ศึกษา ค้นคว้า วิจัย ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ดุริยางคศิลป์คีตศิลป์ 4. ฟื้นฟูพัฒนา สร้างสรรค์และเผยแพร่งานศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ดุริยางคศิลป์คีต ศิลป์ของชาติและท้องถิ่นอย่างเป็นระบบเพื่อดำรงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของชาติ 5. เผยแพร่และแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์คีตศิลป์กับ ต่างประเทศ 6. ส่งเสริม สนับสนุนให้เกิดเครือข่ายศิลปินและให้บริการทางวิชาการด้านนาฏศิลป์ดุริยางคศิลป์คีตศิลป์แก่หน่วยงานภาครัฐและเอกชน เยาวชน และประชาชนทั่วไป 7. ดำเนินการเกี่ยวกับกิจการโรงละครแห่งชาติ 8. ฝึกอบรมเพื่อเพิ่มทักษะและความเชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ดุริยางคศิลป์และคีตศิลป์แก่ เยาวชน รวมทั้งประชาชนทั่วไปที่สนใจ 9. กำหนดเกณฑ์และรับรองมาตรฐานงานด้านนาฏศิลป์ดุริยางคศิลป์คีตศิลป์สำหรับส่วน ราชการของกรมศิลปากร 10. ปฏิบัติงานร่วมกับหรือสนับสนุนการปฏิบัติของหน่วยงานอื่นที่เกี่ยวข้องหรือที่ได้รับ มอบหมาย ประวัติความเป็นมาโรงละครแห่งชาติ จากยุคสมัยแห่งความเจริญรุ่งเรืองทางศิลปะวิทยาการผ่านมานานนับสหัสวรรษมนุษย์ได้ สร้างสรรค์ผลงานที่ยิ่งใหญ่ ทั้งที่เป็นรูปธรรมและนามธรรมจำนวนมาก แม้ทุกสรรพสิ่งได้ถูกทำลายลง ด้วยกาลเวลา แต่สิ่งหนึ่งที่ยังคงปรากฏเป็นหลักฐานความเจริญทางอารยธรรมและมรดกทางภูมิ ปัญญาสืบมาถึงปัจจุบันคือ โรงละคร ที่มีอยู่ทั่วทุกมุมโลก ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของสถานที่ แห่งนี้ ประหนึ่งว่าเป็นปัจจัยสำคัญที่มีอยู่ในจิตวิญญาณและวิถี การดำรงชีวิตของมวลมนุษยชาติ แนวความคิดในการสร้างโรงละครได้สืบทอดและมีพัฒนาการตามยุคสมัย ซึ่งบรรดานานาอารยประเทศทั่วโลกได้รักษา พัฒนา และสร้างสรรค์โรงละครขึ้นอย่างวิจิตร ทั้งด้านสถาปัตยกรรม การตกแต่งและระบบเทคนิคอุปกรณ์ เพื่อให้เป็นสถาบันที่เชิดหน้าชูตาของประเทศ โรงละครแห่งชาติของไทย นอกจากเป็นสถานที่ที่แสดงให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองทางศิลปวัฒนธรรมของชาติที่ไม่ด้อยไปกว่านานา อารยประเทศแล้ว ยังเป็นสถานที่สำคัญซึ่งเกิดจากแนวพระราชดำริในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ที่ว่าศิลปินโขน ละคร ฟ้อนรำ และนักดนตรีจะต้องมีการแสดงออกซึ่งศิลป์ให้เข้าถึงผู้ดูและผู้ฟัง ศิลปิน

จึงจำเป็นต้องมีสถานที่ แสดง หรือโรงมหรสพ เหตุผลสำคัญอีกประการหนึ่งที่จะได้รับประโยชน์อันยิ่งใหญ่จากโรงละครแห่งชาติคือ ใช้เป็นสถานที่แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกับบรรดามิตร ประเทศอันเป็นรากฐานที่จะทำให้สัมพันธไมตรี ระหว่างประเทศกระชับแน่นแฟ้นยิ่งขึ้น ในปีพุทธศักราช 2475 เมื่อกรมศิลปากรได้รับโอนกิจการโขน ละคร และดนตรีจากสำนัก พระราชวังมาดำเนินการ ได้ปรับปรุงหอประชุม กรมศิลปากรในบริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเป็น โรงละครแห่งชาติชั่วคราว และปีพุทธศักราช 2504 กรมศิลปากรได้รับงบประมาณก่อสร้างโรงละคร แห่งชาติอย่างถาวร ดำเนินการเสร็จสิ้นในปีงบประมาณ 2508 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และ สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ โปรดเกล้าฯ เสด็จ พระราชดำเนิน ทอดพระเนตรการแสดงนาฏศิลป์ไทยในวโรกาสพิธีเปิดโรงละครแห่งชาติ เมื่อ 14 วันที่ 23 ธันวาคม พุทธศักราช 2508 นับเป็นปฐมฤกษ์ของการดำเนินกิจการโรงละครแห่งชาติเป็นต้น มา จากปฐมฤกษ์แห่งการดำเนินกิจการโรงละครแห่งชาติมาถึงปัจจุบัน นับเป็นระยะเวลากว่า 40 ปีโรงละครแห่งชาติได้ทำหน้าที่สนองตาม แนวพระราชดำริแห่งองค์พระมหาธีรราชเจ้า ทำให้ศิลปินมีสถานที่สำ หรับแสดงออกซึ่งศิลปะ ทำให้ศิลปะสืบทอดเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติตราบ ถึงปัจจุบัน นอก จากนั้น โรงละครแห่งชาติยังได้เป็นสถานที่สำหรับจัดงานรับรองพระราชอาคันตุกะ และอาคันตุกะจากต่างประเทศ ในคราที่มาเยือนประเทศไทยได้อย่างสง่างามสม เกียรติยศศักดิ์ศรีทั้ง ยังเป็นสถานที่เผยแพร่แลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมกับบรรดามิตรประเทศได้อย่างสมบูรณ์ (กลุ่มพัฒนา ระบบบริหาร 2559 , รายงานการสำรวจโบราณสถานในกรุง รัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : งานผังรูปแบบ ฝ่ายอนุรักษ์โบราณสถาน กองโบราณคดี กรมศิลปากร. 2538.)

7. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ชลาลัย วงศ์อารีย์ (2563) ทำการวิจัยเรื่อง ประวัติศาสตร์ตัวนางผู้ชายในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทยคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เรื่อง “สัญวิทยาแห่งตัวละครหญิงในการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี” โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติศาสตร์ของตัวนางที่แสดงโดยผู้ชายและวิเคราะห์ถึงบริบทและปัจจัยต่าง ๆ ที่ทำให้เกิดการแสดงบทตัวนางในนักแสดงชาย ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ และจากวิดีทัศน์บันทึกการแสดง

ผลการวิจัยพบว่าตัวนางที่แสดงโดยผู้ชายมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา โดยมีการใช้นักแสดงชายแสดงบทตัวนางในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยประเภทโขน ละครชาตรี และละครนอก ซึ่งเกิดจากปัจจัยต่าง ๆ ได้แก่ 1) ความสะดวกในการฝึกหัด 2) ลักษณะของการบริหารจัดการคณะละคร

3) ค่านิยมเกี่ยวกับผู้หญิง 4) ข้อห้ามหรือกฎมณเฑียรบาล และ 5) การตีบทแตก ซึ่งแม้ปัจจุบันจะมีการใช้นักแสดงแบบชายจริงหญิงแท้ แต่การแสดงบางประเภท เช่น ละครชาตรีของกรมศิลปากร และละครนอกที่ใช้ผู้ชายสวมบทเป็นตัวนางก็ยังคงได้รับความนิยม เนื่องจากสามารถสร้างความสนุกสนานและเพิ่มอรรถรสให้กับผู้ชมได้เป็นอย่างดี

อภิโชติ เกตุแก้ว (2563) ทำการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู โดยมีจุดประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบและแนวคิดหลังในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู โดยมีรูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพและการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยศึกษาจากแนวคิดสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู สัญศาสตร์ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู แนวคิดทางองค์ประกอบทัศนศิลป์ที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ รวมถึงองค์ความรู้ทางด้านศิลปกรรมศาสตร์แบบสหสาขาวิชา อาทิ นาฏยศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยางคศิลป์ รวมไปถึงได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงเอกสาร สัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย สื่อสารสนเทศอื่น ๆ สำรวจข้อมูลภาคสนาม ตลอดจนวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ สรุปผล และนำเสนอผลการวิจัย

ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบการแสดงมีองค์ประกอบทั้งหมด 8 ประการ ได้แก่ 1) บทการแสดง โดยวิเคราะห์จากแนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์ที่ปรากฏบนสัญลักษณ์โอมและนำมาเชื่อมโยงให้สอดคล้องกับความหมายของสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของตรีมูรติ แบ่งเป็น 3 องก์ ประกอบไปด้วย องก์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) องก์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) และองก์ 3 จุดสิ้นสุด (End Point) โดยผู้วิจัยได้ใช้รูปแบบและวิธีการเรียงร้อยเรื่องด้วยภาพการแสดงจากแนวคิดการปะติดภาพ (Collage) 2) นักแสดง คัดเลือกจากผู้มีความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์อินเดียและตะวันตก อีกทั้งสามารถสื่อสารทางอารมณ์และความรู้สึก 3) การเคลื่อนไหวลีลา นำเสนอผ่านรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ โดยการนำแนวคิดของนาฏยศิลปินชาวตะวันตก ได้แก่ อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan) ในแนวคิดการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างอิสระ (Free Spirit), พอล เทย์เลอร์ (Paul Taylor) แนวคิดการใช้ท่าทางในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement), สตีฟ แพกซ์ตัน (Steve Paxton) แนวคิดการเคลื่อนไหวลีลาโดยใช้ปฏิสัมพันธ์ระหว่างร่างกายในแบบด้นสด (Body Contact Improvisation) และนาฏยศิลปินชาวตะวันออก ได้แก่ อาครัมคาน (Akram Khan) โดยเคลื่อนไหวใช้ทักษะท่าทางนาฏยศิลป์อินเดียมาผสมผสานกับนาฏศิลป์แบบตะวันตก, หลินเหวยหมิน (Lin Hwai-Min) ในการเคลื่อนไหวร่างกายโดยใช้การควบคุมลมหายใจพร้อมกับการใช้กล้ามเนื้อที่แสดงให้เห็นถึงพลัง 4) เสียงเป็น

การแสดงแบบดนตรีสดโดยใช้เครื่องดนตรีที่สามารถสื่อถึงอารมณ์และความรู้สึก 5) อุปกรณ์การแสดง ใช้แนวคิดสัญลักษณ์ที่เน้นความเรียบง่าย สามารถสื่อสารความหมายอย่างชัดเจนและเข้าใจง่าย 6) เครื่องแต่งกาย เป็นการลดทอนการแต่งกายของอินเดียโดยการนำแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ที่ให้ความสำคัญกับความเรียบง่าย 7) พื้นที่ ได้นำแนวคิดศิลปะกับพื้นที่เฉพาะ (Site Specific) มาปรับเปลี่ยนเป็นพื้นที่การแสดง 8) แสง ใช้แนวคิดทฤษฎีของสีมาสื่อสารทางความหมายของเรื่องราวอารมณ์และความรู้สึกและมีแนวคิดหลังในการแสดง 6 ประการ คือ 1) แนวคิดสัญลักษณ์โอมในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู 2) แนวคิดความเรียบง่าย ตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ 3) แนวคิดความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ 4) แนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ 5) แนวคิดการใช้ทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ 6) แนวคิดการใช้พหุวัฒนธรรม ซึ่งผลการวิจัยนี้มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยทุกประการ การวิจัยในครั้งนี้เป็นการรวบรวมองค์ความรู้เพื่อพัฒนาผลงานทางด้านนาฏยศิลป์มาบูรณาการร่วมกับศาสตร์แขนงอื่น ๆ เพื่อนำมาเป็นสื่อทางความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์เกี่ยวกับสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู อีกทั้งยังเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ต่อไป

ปิยะพล รอดคำดี และสวภา เวชสุรักษ์ (2562) ทำการวิจัยเรื่อง กระบวนการจัดการองค์กรโขนสมัครเล่นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการจัดการองค์กรโขนสมัครเล่นในกรุงรัตนโกสินทร์ โดยศึกษาข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ รวมทั้งจากประสบการณ์ของผู้วิจัย โดยคัดเลือกองค์กรโขนสมัครเล่น 3 แห่งเพื่อเป็นกรณีศึกษา คือ 1) โขนรามคำแหง เป็นกรณีศึกษาของโขนมหาวิทยาลัย 2) โขนสาธิตประสานมิตร เป็นกรณีศึกษาโขนโรงเรียน และ 3) โขนศูนย์วัฒนธรรม เป็นกรณีศึกษาโขนเอกชน

ผลการศึกษาพบว่า องค์กรโขนสมัครเล่นทั้ง 3 เป็นองค์กรไม่แสวงหาผลกำไร มีครูจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เป็นผู้ฝึกสอน และ มีวัตถุประสงค์ใกล้เคียงกันคือ 1) เพื่อสร้างฐานผู้ชมโขน 2) เพื่อร่างกายที่แข็งแรง มีบุคลิกที่ดี และมีสมาธิ และ 3) เพื่อสร้างความสามัคคีและความสัมพันธ์อันดีในองค์กร แตกต่างกันที่เกณฑ์การรับนักเรียน โขนรามคำแหง และโขนศูนย์วัฒนธรรม เปิดรับนักเรียนจากทั้งภายในและภายนอกองค์กร และไม่จำกัดเพศ ส่วนโขนสาธิตประสานมิตรใส่ไว้ในหลักสูตรของนักเรียน ป.4 – 6 จะต้องเรียนทุกคน ทั้ง 3 ที่ได้รับทุนสนับสนุนจากต้นสังกัดของตัวเอง จึงเก็บค่าเรียนเพียงเล็กน้อย ยกเว้นโขนรามคำแหงที่ไม่เก็บเลย ทั้งหมดมีโครงสร้างองค์กรที่ไม่ซับซ้อนแต่ค่อนข้างมั่นคงจึงคงอยู่มาได้อย่างยาวนาน ปัจจัยสำคัญของการจัดการองค์กรโขนสมัครเล่นคือ1) ฝ่ายบริหาร ต้องมีนโยบายที่ส่งเสริมคณะโขนสมัครเล่น 2)

เงินทุน ต้องมีเพียงพอสำหรับผู้เกี่ยวข้องทั้งหมด (Stakeholder) 3) ผู้เรียนหรือนักแสดงสมัครเล่นต้องมีความสนใจเรียนและมีจำนวนที่เพียงพอ และ4) ครูผู้สอนโขน ต้องเข้าใจลักษณะของโขน สมัครเล่นและมีจิตสาธารณะ ปัจจัย 4 ข้อนี้หากขาดข้อใดไปจะทำให้องค์กรนั้นไม่สามารถดำเนินการอย่างยั่งยืนได้

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562) ทำการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่ด้านการขึ้นลอยในการแสดงโขน โดยการศึกษาจากเอกสาร งานวิจัย การสัมภาษณ์และทดลองออกแบบสร้างสรรค์ตามแนวความคิดประสบการณ์และแสดงผลลัพธ์ของการทดลอง

ผลการวิจัยพบว่า การขึ้นลอยในการแสดงโขน เป็นกระบวนการที่สำคัญซึ่งผู้แสดง ตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิงและตัวนาง ได้แสดงความสามารถในการต่อตัวและแสดงท่าทางด้านนาฏยศิลป์ไทย โดยผู้แสดงต้องมีความรู้ ทักษะและความชำนาญ ในการทรงตัว การถ่ายเทน้ำหนักและการจัดวางโครงสร้างท่ารำ ผู้วิจัยได้ทำการทดลองออกแบบสร้างสรรค์ องค์ความรู้ใหม่ด้านการขึ้นลอยในการแสดงโขนลักษณะอื่น ๆ โดยนำแนวคิดจากงานด้านจิตรกรรม ประติมากรรม นาฏกรรม วรรณกรรมและกีฬา ศึกษาจากวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์และการแสดงโขนในปัจจุบัน ที่จะสามารถนำมาเป็นแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยของตัวละครในการแสดงโขนและให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่องเพื่อสร้างความประทับใจให้กับผู้ชม โดยเลือกกลุ่มตัวอย่างจากนักศึกษาที่มีความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ไทย จำนวน 16 คนตามสาขา ตัวพระ 2 คน ตัวยักษ์ 9 คน ตัวลิง 4 คน และตัวนาง 1 คน ทดลองสร้างสรรค์การขึ้นลอยแบบคู่และการขึ้นลอยแบบกลุ่ม นำเสนอให้กับผู้เชี่ยวชาญและผู้มีความรู้ด้านนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์สากล จิตรกรและนักกายภาพบำบัด ร่วมแสดงความคิดเห็นเพื่อทำการแก้ไขปรับปรุง ผลลัพธ์ดังกล่าวจะปรากฏขึ้นในระหว่างกระบวนการสร้างสรรค์ ส่งผลให้การทำวิจัยต้องถูกออกแบบให้มีความยืดหยุ่นสามารถปรับเปลี่ยนได้ ด้วยเหตุผลทางด้านขนบจารีต เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ อาวุธ บุคลิกของตัวละครและสุนทรียทางด้านนาฏยศิลป์ไทย การขึ้นลอยในการแสดงโขนถือเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญ การทดลองหรือพัฒนาสร้างสรรค์จำเป็นต้องใช้ระยะเวลาเพื่อให้เกิดการยอมรับ ทั้งนี้ เพื่อเป็นการบูรณาการองค์ความรู้สาขานาฏยศิลป์ไทยเข้ากับศาสตร์สาขาอื่น ๆ และเผยแพร่องค์ความรู้ในเชิงวิชาการ สามารถนำไปใช้ในการแสดงอันจะเป็นประโยชน์ แก่วงการศิลปะและสาธารณชนในวงกว้าง เป็นการทดลองสร้างสรรค์และพัฒนารูปแบบนาฏยศิลป์ไทยในลักษณะอื่น ๆ ต่อไป

วิศรุต อาษาศรี (2563) ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง หลักการใช้อาวุธของตัวพระในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาที่มารูปแบบลักษณะของอาวุธที่ใช้เป็นอุปกรณ์หลักในการแสดงตลอดจนหลักและวิธีการใช้อาวุธในลักษณะต่าง ๆ ที่ปรากฏในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ของกรมศิลปากร รวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ การฝึกปฏิบัติจากศิลปินแห่งชาติผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยโขนพระตลอดจนประสบการณ์ในการสอนและการแสดงโขนบทบาทตัวพระของผู้วิจัยที่มีมานานกว่า 17 ปี ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมผลการวิจัยพบว่า ลักษณะอาวุธที่ใช้ในการแสดงโขนมาจากวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ภาพจิตรกรรม ประติมากรรมรูปปั้นเทพเจ้าที่ปรากฏตามคติความเชื่อทางศาสนาฮินดูตลอดจนการเลียนแบบอาวุธจริงเป็นเค้าโครงน ามาสร้างให้เหมาะสมสำหรับการแสดงโขน โดยแบ่งออกเป็น 3ประเภทได้แก่ 1) อาวุธสั้น 2) อาวุธยาว 3) อาวุธพิเศษ ซึ่งมีหลักการใช้อาวุธในลักษณะต่าง ๆ ประกอบด้วย 1)การจับอาวุธมี 7ลักษณะได้แก่ 1) แบบกำอาวุธ 2) แบบคีบอาวุธ 3) แบบนิ้วหนีบอาวุธ 4) แบบหนีบอาวุธกับฝ่ามือ 5) แบบท่าพนมมือ 6) แบบมือล่อแก้ว 7) แบบมือจีบที่ใช้ในการแสดงโขนประกอบด้วยการรำหน้าพาทย์ ท่ารบ การตีบท การพกพา การวางอาวุธ การหยิบ รับ-ส่งอาวุธตลอดจนการถืออาวุธในระดับและตำแหน่งต่าง ๆ ตามสรีระร่างกายอีกทั้งเทคนิคลีลาในการใช้อาวุธประกอบการรำเพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาให้ถูกต้องสวยงาม

ธนินท์รัฐ กฤษฎิ์ฉันทัชท์ ศิริวิศาลสุวรรณ (2559) ทำการวิจัยเรื่อง โขนวิจิตรนาฏศิลป์ชั้นสูง: กรณีศึกษาการถ่ายทอดการสอนโขนจากรุ่นสู่รุ่นของนักเรียนโขนโรงเรียนมหาภาพกระจาดทองอุปถัมภ์ จังหวัดสมุทรปราการโดยมีวัตถุประสงค์หลักเพื่อ 1) ศึกษารูปแบบการถ่ายทอดการสอนโขนจากรุ่นสู่รุ่น 2) ศึกษาปัจจัยหลักที่ส่งเสริมการเรียนโขน และ 3) ศึกษาแนวทางการส่งเสริมและพัฒนาสำหรับนักเรียนโขนโรงเรียนมหาภาพกระจาดทองอุปถัมภ์ จังหวัดสมุทรปราการ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ประเภทกรณีศึกษา การเก็บข้อมูล โดยใช้วิธีการวิเคราะห์เอกสาร การสังเกต การสัมภาษณ์เชิงลึก จำนวน 8 คนและการสนทนากลุ่ม จำนวน 20 คน มีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า การวิเคราะห์ข้อมูลใช้การวิเคราะห์เนื้อหา การสร้างข้อสรุปแบบอุปนัยและการเปรียบเทียบข้อมูล แล้วนำ เสนอผลการศึกษาด้วยการพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัย พบว่า 1) รูปแบบการถ่ายทอดการสอนโขนจากรุ่นสู่รุ่น โดยคุณครูผู้สอนโขน (โขนตัวพระ โขนตัวลิง โขนตัวยักษ์ และโขนตัวนาง) ซึ่งเน้นการถ่ายทอดการสอนด้วยกลวิธีการสอนแบบสาธิตและการเรียนแบบร่วมมือ จากนั้นส่งต่อให้พี่ประสบการณ์ถ่ายทอดความรู้ในเรื่องท่ารำ นาฏยศัพท์ ความมีน้ำใจ ความสามัคคี การแต่งกาย เครื่องประดับ ระเบียบวินัยและความ

อดทน ให้แก่น้องประสบการณ์ โดยมีการต่อยอดองค์ความรู้และการแนะนำจากอาจารย์จากกรมศิลปากร ผลลัพธ์ที่ได้ก็คือ โขนวิจิตรนาฏศิลป์ชั้นสูง: โรงเรียนมหาภาพกระจาดทองอุปถัมภ์ 2) ปัจจัยหลักที่ส่งเสริมการเรียนโขน คือ การได้รับโอกาสที่ดีจากบุคคลต่าง ๆ การสืบทอดนาฏศิลป์ไทยให้คงอยู่สืบต่อไป และการเป็นแบบอย่างที่ดีให้กับรุ่นน้อง 3) แนวทางการส่งเสริมและพัฒนาสำหรับนักเรียนโขน คือ การต่อยอดองค์ความรู้เดิมสู่องค์ความรู้ใหม่ การพัฒนาบุคลากรผู้รับผิดชอบกิจกรรม และการได้รับการสนับสนุนจากทุกภาคส่วน

ธิติมา อ่องทอง และวิชชุตา วุธาทิตย์ (2558) ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง หลักการและแนวคิดในการจัดการแสดงโขนของสำนักการสังคีต เนื่องในโอกาส 320 ปี ความสัมพันธ์ไทย-ฝรั่งเศส ณ ประเทศฝรั่งเศส พุทธศักราช 2549โดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและการจัดการแสดงโขนวิเคราะห์หลักการ แนวคิด และวิธีการจัดการแสดงโขนสำหรับเผยแพร่ของสำนักการสังคีตกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ณ ประเทศฝรั่งเศส พ.ศ. 2549 ดำเนินการวิจัยโดยศึกษารวบรวมข้อมูลและค้นคว้าจากเอกสาร ตำราทางวิชาการ สูจิบัตรการแสดง ฯลฯ และการสัมภาษณ์ผู้ที่มีความรู้ทางด้านการเผยแพร่นาฏยศิลป์ไทยในต่างประเทศ คณะผู้ทำงานการเผยแพร่การแสดงโขน ณ ประเทศฝรั่งเศส พ.ศ. 2549

ผลการศึกษาพบว่า เป็นการแสดงโขนในลักษณะและรูปแบบที่เป็นมิติใหม่ มีการศึกษาสังเกต และเรียนรู้จากประสบการณ์ในอดีตเพื่อนำจุดอ่อนมาปรับปรุงแก้ไขหลักการและแนวคิดในการจัดการแสดงโขนสำคัญ ๆ ในครั้งนี้ ได้แก่ 1) จัดการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนนางลอย ซึ่งเป็นตอนที่แสดงเฉพาะในประเทศไทย นำเสนอการแสดงในนามของ “การแสดงละครใบ้และโขน” 2) จัดให้มีการเล่นในโรงละครอย่างสมเกียรติเหมาะสมกับมหรสพประจำชาติไทย 3) คัดเลือกผู้แสดงที่มีฝีมือและเชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์ไทย 4) จัดทำฉากประกอบการแสดง แสง สี เพื่อเพิ่มอรรถรสในการรับชม 5) จัดจ้างทีมงานคุณภาพที่มีประสบการณ์ด้านเทคนิคการแสดงเพื่อออกแบบแสงสีประกอบฉากและการแสดง 6) การจัดทำสูจิบัตรการแสดงอย่างมีคุณภาพและได้มาตรฐานสากล 7) จัดรายการสาธิตโขน เป็นการจัดการเผยแพร่ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ไทย 8) เสริมการแสดงหน้าม่าน เพื่อให้เห็นขั้นตอนการเตรียมการแสดงโขน

วัฒนา ศรีนิล (2559) ทำการวิจัยเรื่อง การศึกษาเปรียบเทียบการแสดงกถกฬิของอินเดียและการแสดงโขนของไทย โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาเปรียบเทียบการแสดงกถก □ิของอินเดีย กับการแสดงโขนของไทยด้านองค์ประกอบของการแสดง

ผลการวิจัยพบว่าการแสดงโขนของไทยพัฒนามาจากการละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ การเล่นกระบี่กระบองและหนังใหญ่ ซึ่งการละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ □นั้นได้รับอิทธิพลมาจาก

ตำนานของการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ของกัมพูชา นอกจากนี้ยังพบหลักฐานการละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ 2 ของประเทศกัมพูชาและสมัยกรุงศรีอยุธยาในสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 สมเด็จพระมหาจักรพรรดิและสมเด็จพระเจ้าปราสาททองของประเทศไทย แสดงให้เห็นว่าประเทศกัมพูชาและไทยมีความคล้ายคลึงกันในเรื่องของการละเล่นนาคดึกดำบรรพ์ในพิธีอินทราภิเษก ซึ่งลักษณะของการแสดงดังกล่าวมีความล้ายคลึงกัน คือมีการแบ่งผู้เล่นออกเป็น 2 ฝ่าย คือ ฝ่ายมนุษย์และฝ่ายอสูร บทลงท้ายฝ่ายธรรมยอมชนะฝ่ายอธรรม โขนได้นำหลักการแบ่งตัวละครของการละเล่นชักนาคดึกบรรพ์มาใช้ในการแสดง ลักษณะการต่อสู้ที่ใช้ในการแสดงโขนได้นำท่าทางมาจากการเล่นกระบี่กระบอง ส่วนลักษณะของการแสดงนำมาจากการแสดงหนังใหญ่และก่อนที่จะเริ่มฝึกหัดการแสดงผู้แสดงของทั้งสองประเทศจะต้องผ่านพิธีการไหว้ครูที่เรียกว่า “อารังเงตั้ม” ของประเทศอินเดีย และ “พิธีครอบครู” ของประเทศไทย การฝึกหัดกถกิและโขนมีการใช้เทคนิคการถีบเหลี่ยมและการเต้นเสาเหมือนกัน เพื่อฝึกกำลังขาของผู้แสดงให้มีความแข็งแรง สามารถรับน้ำหนักของนักแสดงท่านอื่นได้ เนื่องจากต้องมีการขึ้นลอยและต่อตัวในระหว่างทำการแสดง แต่ลักษะณะการวางเท้าของอินเดียผู้แสดงจะตะแคงฝ่าเท้า และงอนุ้มเก็บนิ้วเท้าทุกนิ้วจะไม่วางเต็มเท้าเหมือนกับโขน เรียกว่า “Haft-Sitting” ผู้แสดงกถกของอินเดียจะใช้ผู้ชายแสดงล้วนเช่นเดียวกับการแสดงโขน แต่ภายหลังอนุญาตให้ผู้หญิงเข้ามาร่วมในการแสดงด้วย ทำให้มีการเทคนิคการแต่งหน้าแบบละครในเข้ามาใช้ในการแสดงโขนแทนการสวมหน้ากาก โดยจะยกเว้นเฉพาะ ตัวพระ ตัวนาง และตัวมนุษย์ที่ไม่ต้องสวมหน้ากาก เช่นเดียวกับการแสดงกถกิที่นำเทคนิคการแต่งหน้าเข้ามาใช้ในการแสดงแทนการสวมหน้ากาก การแสดง กถกจะใช้การตีบทเรียกว่า “มุทรา” โดยใช้มือในการสื่อความหมายต่าง ๆ เหมือนกับโขน เรียกว่า “นาฏยศัพท์” ลักษณะของการตีบทของทั้งสองการแสดงจะมีความแตกต่างกัน ผู้แสดงกถกจะเคลื่อนไหวไปมาอย่างรวดเร็ว และท่าทางการตีบทจะมีความเข้มแข็ง ส่วนโขนจะมีการเคลื่อนไหวที่อ่อนช้อยงดงามตามแบบแผนการละครของไทยกลุ่มธรรมและกลุ่มอธรรม ส่วนโขนจะแบ่งเป็น 4 กลุ่ม คือ พระ นาง ยักษ์ และลิง เรื่องที่ใช้ในการแสดงจะใช้เรื่องเดียวกัน คือ รามายณะหรือรามเกียรติ์ แต่กถกิจะใช้เรื่องมหาภารตะ และเรื่องที่สรรเสริญยกย่องพระศิวะในการแสดง ส่วนโรงละครที่ใช้ในการแสดงกถกิจะใช้เวทีกลางแจ้ง และจะมีตะเกียงในการให้แสงสว่างระหว่างทำการแสดง นอกจากนี้ยังใช้ม้านั่งตัวเล็กเป็นอุปกรณ์ประกอบในการแสดง สำหรับโขนจะใช้ทั้งเวทีกลางแจ้งและเวทีแบบมีหลังคาในการแสดง มีการใช้อุปกรณ์ต่าง ๆ เช่น ตั่ง ราชรถ เป็นต้น นอกจากนี้เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการในการแสดงกถกิ ประกอบด้วย กลองเจนได กลองมัตดาลัม ขลุ่ย ฉิ่ง ส่วนโขนจะใช้วงปี่พาทย์ ประกอบด้วย ระนาด ฆ้อง ปี่ กลอง ตะโพน และฉิ่งบรรเลงประกอบการแสดง โอกาสที่

ใช้ในการแสดงกถกิจะแสดงในงานทั่วไปเช่นเดียวกับโขน ประเทศอินเดียเป็นประเทศที่มีความเจริญทางอารยธรรมสูงสุดส่งผลให้มีการเผยแพร่ทางวัฒนธรรมตามทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม จากที่หนึ่งไปสู่อีกที่หนึ่ง โดยอาศัยปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมมาเป็นกลไกในการขับเคลื่อนทางวัฒนธรรม จนเกิดการถ่ายโยงและแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมกันขึ้น ซึ่งประเทศไทยก็ได้รับอิทธิพลมาจากการเผยแพร่พระพุทธศาสนาและวิทยาการต่าง ๆ ของประเทศอินเดีย ได้แก่ การปกครอง การเมือง ศาสนา ประเพณีและนาฏศิลป์ โดยเฉพาะด้านนาฏศิลป์มีการนำคัมภีร์นาฏยศาสตร์ของอินเดียมาเป็นแบบแผนและข้อปฏิบัติในการเรียนการสอนนาฏศิลป์ของไทย โดยปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมและเข้ากับวัฒนธรรมของตนเอง

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาเรื่อง การดำรงอยู่ของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ(Qualitative Method Research) โดยกระบวนการวิจัยจะศึกษาโดยค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต่างๆทั้งข้อมูลปฐมภูมิ และข้อมูลทุติยภูมิ โดยมีขั้นตอนการศึกษาค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับนางโขนผู้ชาย และการแสดงของนางโขนผู้ชายที่เกิดขึ้นในช่วงระยะเวลาต่างๆ ตัวอย่างเช่น การรวบรวมข้อมูลความเป็นมาของโขนในอดีต การเปลี่ยนแปลงสำคัญของการผลิตโขน แนวคิด จุดประสงค์ของการแสดงโขนในช่วงระยะเวลาต่างๆ จุดสำคัญของการเปลี่ยนแปลงในภาพรวมและปัจจัยที่ส่งอิทธิพลต่อความเปลี่ยนแปลง โดยนำข้อมูลจากแหล่งข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้องประกอบกับการสัมภาษณ์เชิงลึกจากการศึกษาภาคสนามจากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์เชิงพรรณนา โดยผ่านกระบวนการต่าง ๆ ซึ่งในบทนี้จะได้กล่าวถึงสาระสำคัญเกี่ยวกับวิธีการดำเนินการศึกษาคือ เครื่องมือในการวิจัย ประชากรในการวิจัย ประเด็นการวิเคราะห์ข้อมูล และการนำเสนอผลการวิจัย ตามลำดับ ดังนี้

ขั้นตอนรวบรวมข้อมูล

แหล่งข้อมูลเอกสารสำหรับรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของนางโขนในประเทศไทย ได้แก่ แนวคิด ทฤษฎี งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากเอกสารงานวิจัย บทความวิชาการ หนังสือและแหล่งข้อมูลอื่นๆ ได้มาจากหอสมุดมหาวิทยาลัยทั่วประเทศไทย เช่น สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ห้องสมุดศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร สำนักวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ คลังข้อมูลฝ่ายวิจัยและพัฒนาของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร และเอกสารอิเล็กทรอนิกส์จากเว็บไซต์ต่างๆ เช่น www.thailis.or.th เว็บไซต์หน่วยงานราชการที่เกี่ยวข้อง เป็นต้น เพื่อรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับนางโขนผู้ชาย เพื่อใช้เป็นแนวทางในการสร้างกรอบแนวคิดและสร้างแนวคำถามเพื่อการเก็บข้อมูลสำหรับการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In – Depth Interviews) กับกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key informant) เพื่อให้ตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ที่เกี่ยวกับอิทธิพลของวัฒนธรรมในสังคม ที่มีต่อนางโขนผู้ชาย และคุณค่าของนางโขนผู้ชายต่อนาฏกรรมไทย โดยรวบรวมและจำแนกข้อมูลด้านเอกสารที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับประเด็นการวิจัย ดังนี้

- เอกสารขั้นต้น เช่น บทโขน สูจิบัตร จดหมายเหตุ บันทึกการประชุม
- เอกสารขั้นรอง เช่น หนังสือ บทความ วารสาร วิทยานิพนธ์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

- วัสดุโสตทัศนูปกรณ์ เช่น วีซีดี ข้อมูลทางเว็บไซต์ สื่ออิเลกทรอนิกส์

การสัมภาษณ์เชิงลึก (Indepth Interview) นั้น สัมภาษณ์กับประชากรผู้ให้ข้อมูลในการวิจัย (Key Informant) ที่กำหนดเจาะจงไว้ (Purposive Sampling) โดยใช้สโนว์บอลเทคนิค (Snowball Technique) คือหลังจากที่มีการสัมภาษณ์จากแหล่งข้อมูลที่เจาะจงแต่ละท่านแล้ว จะขอให้มีการแนะนำบุคคลอื่นที่ จะให้ข้อมูลเพิ่มเติมซึ่งมีผลให้ได้กลุ่มตัวอย่างผู้ให้ข้อมูลที่มีความน่าเชื่อถือ ได้รับการอ้างอิง และขยายผลไปยังสู่การค้นพบข้อมูลใหม่ที่เกี่ยวข้องได้อย่างต่อเนื่อง เมื่อได้รับข้อมูลจากการสัมภาษณ์เพียงพอ ไม่พบข้อมูลเพิ่มเติมที่มีความแตกต่างอย่างมีนัยยะสำคัญแล้วจะถือว่าข้อมูลนั้นเพียงพอต่อการนำไปวิเคราะห์

เครื่องมือในการวิจัย

รูปแบบของเครื่องมือ ใช้แบบสัมภาษณ์ชนิดกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interview) โดยมีกระบวนการการสร้างแบบสัมภาษณ์ดังรายละเอียด ต่อไปนี้

1. ศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับการสร้างแบบสัมภาษณ์

2. จัดทำแบบสัมภาษณ์อย่างมีโครงสร้างโดยกำหนดขอบเขตให้ครอบคลุมเกี่ยวกับปัจจัยที่ส่งอิทธิพลต่อความเปลี่ยนแปลงและคุณค่าในนาฏกรรมไทย ที่สัมพันธ์กับนางโขนผู้ชายทั้ง 4 ด้านของปัจจัยของอิทธิพล คือ 1) วัฒนธรรมในสังคม 2) ผู้จัดการแสดงโขน 3) ผู้ถ่ายทอดการแสดง 4) นาฏศิลปิน และคุณค่า 3 ประการ คือ 1) คุณค่าต่องานนาฏกรรม 2) คุณค่าต่อตัวบุคคล 3) คุณค่าต่อสังคมนาฏกรรมและสังคมไทย รวมถึงข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะต่าง ๆ

3. แบบสัมภาษณ์ชนิดกึ่งโครงสร้างที่เสร็จแล้วนำเสนออาจารย์ที่ปรึกษา เพื่อตรวจสอบความถูกต้องเหมาะสมและให้ข้อเสนอแนะในการปรับปรุงแก้ไขเพื่อให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

4. นำแบบสัมภาษณ์มาปรับปรุงข้อคำถามอีกครั้งหนึ่งแล้วจึงนำไปใช้กับกลุ่มเป้าหมายจริง โดยมีวิธีการหาคุณภาพเครื่องมือ ด้วยการออกแบบเครื่องมือแล้วนำประเด็นองค์ประกอบในแบบสำรวจ (Questionnaire) และโครงสร้างประเด็นคำถามในแบบสัมภาษณ์ชนิดกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured interview form) แล้วทำการตรวจสอบเนื้อหาของเครื่องมือว่าครอบคลุมวัตถุประสงค์หรือไม่ จากนั้นนำไปให้อาจารย์ที่ปรึกษาตรวจสอบแล้วนำมาปรับปรุงตามคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษา แล้วนำเครื่องมือที่ปรับปรุงตามคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษา เสนอผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 ท่าน เพื่อตรวจสอบความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) จากนั้นรวบรวมข้อมูลความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ มาวิเคราะห์ดัชนีความสอดคล้องระหว่างรายการข้อคำถามกับวัตถุประสงค์การวิจัยด้วยค่า IOC (Index of Item Objective Congruence) โดยใช้สูตรของ IOCดังนี้

IOC = R/N

เมื่อ IOC แทน ดัชนีความสอดคล้อง (Index of Item Objective Congruence)

Σ แทน ผลรวมของคะแนนความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ

R แทน คะแนนความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญต่อคำถามแต่ละข้อ

N แทน จำนวนผู้เชี่ยวชาญ

สำหรับเกณฑ์การให้คะแนน มีดังนี้

+1 หมายถึง คำถามนั้นสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย

-1 หมายถึง คำถามนั้นไม่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย

0 หมายถึง ไม่แน่ใจว่าคำถามนั้นสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย

เกณฑ์การแปลความหมาย มีดังนี้

ค่า IOC ≥ .50 หมายความว่า คำถามนั้นตรงวัตถุประสงค์ของการวิจัย

ค่า IOC < .50 หมายความว่า คำถามนั้นไม่ตรงวัตถุประสงค์ของการวิจัย

ผลการวิเคราะห์หาค่าความเที่ยงตรงของแบบสอบถาม มีค่าเฉลี่ยของดัชนีความสอดคล้อง (IOC) ได้เท่ากับ 0.702

ประชากรในการวิจัย

ประชากรด้านนาฏศิลปินชายที่ได้รับบทบาทนางโขน

คุณสมบัติคือ เป็นนาฏศิลปินชายระดับอาวุโส ที่เคยได้รับบทบาทนางโขน ของกรมศิลปากร จำนวน 14 คน

นาฏศิลปินชายระดับอาวุโส มีรายชื่อดังนี้

1. รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (ศิลปินแห่งชาติ)
2. ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก (ราชบัณฑิต)
3. อาจารย์คมสันฐ หัวเมืองลาด
4. อาจารย์ชวลิต สุนทรานนท์
5. อาจารย์พงษ์พิศ จารุจินดา
6. อาจารย์สมเจตน์ ภู่นา
7. อาจารย์ธรรมนูญ แรงไม่ลด
8. อาจารย์วัชรวัน ธนะพัฒน์
9. อาจารย์อนุชา สุมามาลย์

10. อาจารย์สุทธิ สุทธิรักษ์

11. อาจารย์เกริกชัย ใหญ่ยิ่ง

12. อาจารย์เสกสม พานทอง

13. อาจารย์หัสดินทร์ ปานประสิทธิ์

14. อาจารย์ไอศูรย์ ทิพย์ประชาบาล

ประชากรด้านผู้จัดการแสดงโขน

คุณสมบัติคือ เป็นผู้อำนวยการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร จำนวน 6 คน และหัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร จำนวน 4 คน รวมทั้งสิ้น 10 คน

ผู้อำนวยการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีรายชื่อดังนี้

1. อาจารย์สมบัติ แก้วสุจริต

2. อาจารย์กัลยา เพิ่มลาภ

3. อาจารย์การุณ สิทธิภูล

4. อาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์

5. อาจารย์เอนก อาจมังกร

6. อาจารย์ลสิต อิศรางกูร ณ อยุธยา

หัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีรายชื่อดังนี้

1. อาจารย์สุรเชษฐ์ เฟื่องฟู

2. อาจารย์วันทนีย์ ม่วงบุญ

3. อาจารย์วนิตา กรินชัย

4. อาจารย์วรรณพินี สุขสม

ประชากรด้านผู้ถ่ายทอดการแสดง

คุณสมบัติคือ นาฏศิลปินหญิงที่เป็นผู้ถ่ายทอดบทบาทนางโขนให้นาฏศิลปินผู้ชาย ของกรมศิลปากร จำนวน 4 คน มีรายชื่อดังนี้

1. อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ (ศิลปินแห่งชาติ)

2. อาจารย์บุนนาค ทรรทรานนท์

3. อาจารย์นพรัตน์ศุภการ หวังในธรรม

4. อาจารย์ธานิต ศาลากิจ

การวิเคราะห์ข้อมูล

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบของการสร้างงาน ในขอบเขตที่เกี่ยวข้องกับนางโขนผู้ชาย นำเสนอผลข้อมูลด้วยการแจกแจงและอธิบายถึงที่มาของแนวคิด วัตถุประสงค์ในการสร้างงาน กระบวนการสร้างงาน วาระและเวลาที่ทำการแสดง รูปแบบของการแสดง และปรากฏการณ์สำคัญอื่นๆที่เกิดขึ้นและอยู่ในขอบเขตการวิจัย

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับนาฏศิลปินโขนนางผู้ชาย นำเสนอผลข้อมูลเกี่ยวกับ ประวัติ คุณสมบัติ ผลงาน แนวคิดที่สำคัญ ซึ่งมีอิทธิพลต่อผลงาน ที่มาของการได้รับบทบาท องค์กรและผู้เกี่ยวข้องกับการแสดง เหตุการณ์สำคัญที่ถูกบันทึก ฯลฯ พร้อมทั้งวิเคราะห์จุดแข็ง จุดเด่น ทุน (capital) ประเภทต่าง ๆ ที่ผู้สร้างงานโขนและนาฏศิลปินนางโขนผู้ชายมีในช่วงเวลาต่างๆรวมทั้งประเด็นที่แสดงการเปลี่ยนแปลง หรือปรากฏการณ์สำคัญที่เกี่ยวข้องต่อนางโขนผู้ชาย

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล เกี่ยวกับปัจจัยสำคัญต่างๆในสนามทางวัฒนธรรมที่มีอิทธิพลต่อตัวผู้สร้างงานและงานแสดงของนางโขนผู้ชาย นำเสนอผลข้อมูลด้วยการอธิบายถึงบุคคลหรือองค์กรอื่น ๆ นอกเหนือจากผู้ผลิตที่มีความเกี่ยวข้อง เช่น กลุ่มผู้ชมผลงาน ผู้สนับสนุน บริบททางประวัติศาสตร์ แล้วสรุปผลข้อมูลออกเป็นประเด็นได้แก่ ประวัติ คุณสมบัติของผู้สนับสนุน ผู้ชมงาน และผู้เกี่ยวข้องกับการสนับสนุน เหตุการณ์สำคัญที่ถูกบันทึก พร้อมทั้งนำเสนอผลข้อมูลด้วยการอธิบายถึงสภาวะแวดล้อมที่มีผลต่อผลงาน เช่น กระแสสังคม เศรษฐกิจ เทคโนโลยี การเมือง นอกจากนี้อาจจะมีการวิเคราะห์ปัจจัยอื่นๆ เช่น อิทธิพลจากพื้นที่ การแสดง วาระการแสดง หากมีประเด็นที่เกี่ยวข้องกับนางโขนผู้ชาย

ขั้นวิเคราะห์ความเกี่ยวข้องสัมพันธ์ของข้อมูลต่าง ๆ ด้วยการหาความสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยต่าง ๆ ที่มีผลต่อผู้ผลิตผลงาน แนวคิด กระบวนการ รูปแบบของผลงาน เพื่อที่จะอธิบายเหตุผลและความสอดคล้องกันระหว่างปัจจัยและผลของปัจจัย ซึ่งได้แก่การแสดงโขนของนางโขนผู้ชายในแต่ละกรณีที่ระยะเวลาเปลี่ยนแปลงไป ปัจจัยต่างๆที่ เคยมีผลต่อการสร้างงานก็เปลี่ยนแปลงไปด้วย ส่งผลต่อแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบของงานแสดงของนางโขนผู้ชาย การวิเคราะห์จะศึกษาว่าเมื่อปัจจัยที่เคยมีนั้นเปลี่ยนแปลงไป ผลงานการแสดงโขนจะเปลี่ยนแปลงไปเช่นไรเพื่อให้สอดคล้องกับสภาวการณ์ใหม่ นอกจากนั้น ปัจจัยแต่ละประเภทอาจส่งผลมากน้อยแตกต่างกันสำหรับโขนต่างประเภท ตัวอย่างเช่น ปัจจัยด้านนาฏศิลปินนางโขนอาจมีผลสูงต่อการออกแบบการแสดงโขนในช่วงเวลาหนึ่งหรือไม่ ปัจจัยในด้านคุณลักษณะของผู้ชมจะมีผลต่อการออกแบบการแสดงโขนที่ใช้นางโขนผู้ชายหรือไม่ การวิเคราะห์ปัจจัยเหล่านี้จึงต้องศึกษาบทบาทของปัจจัยที่ต่างกันในแต่ละผู้สร้างงานหรือมีอิทธิพลสำคัญ นาฏศิลปินนางโขนผู้ชาย และการแปร

เปลี่ยนไปในแต่ละยุคสมัยในบริบทต่างๆ เพื่อที่จะอธิบายได้ว่าปัจจัยเหล่านี้ส่งผลต่อรูปแบบแนวคิด ของการแสดงโขนมากน้อยอย่างไร

การนำเสนอผลการวิจัย

จัดทำเอกสารรายงาน โดยประกอบด้วย บทบรรยาย ภาพประกอบ และการนำเสนอโดยการบรรยายต่อคณะกรรมการและผู้ที่เกี่ยวข้อง

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาเรื่อง การดำรงอยู่ของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเปลี่ยนแปลงของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย และเพื่อศึกษาคุณค่าของนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย โดยผลการศึกษาอาศัยเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้องในบทที่ 2 และรวบรวมจากการสัมภาษณ์โดยใช้แบบสัมภาษณ์ ที่ประยุกต์ใช้แนวคิดของปัจจัยของอิทธิพลที่ส่งผลต่อการสร้างงานศิลปกรรม ของ Bourdieu (1993) และ แนวคิดคุณค่าของศิลปกรรม ของ McCarthy (2004) มาเป็นโครงสร้าง

ในการอธิบายผลการวิเคราะข้อมูล จะนำเสนอตามประเด็นของแนวคิด ทั้ง 2 ข้างต้น กล่าวคือ ปัจจัยที่ส่งอิทธิพลต่อความเปลี่ยนแปลงและคุณค่าในนาฏกรรมไทย ที่สัมพันธ์กับนางโขนผู้ชาย ทั้ง 4 ด้านของปัจจัยของอิทธิพล คือ 1) วัฒนธรรมในสังคม 2) ผู้จัดการแสดงโขน 3) ผู้ถ่ายทอดการแสดง 4) นาฏศิลปิน และคุณค่าทั้ง 3 ประการ คือ 1) คุณค่าต่องานนาฏกรรม 2) คุณค่าต่อตัวบุคคล 3) คุณค่าต่อสังคมนาฏกรรมและสังคมไทย

1. ความเปลี่ยนแปลงของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย

วัฒนธรรมในสังคม ที่ส่งผลให้เกิดการใช้นางโขนผู้ชายในงานนาฏกรรมไทย

วัฒนธรรมในสังคมที่ทำให้การใช้นางโขนผู้ชายดำรงอยู่ เสื่อมถอย หรือเฟื่องฟู ประกอบไปด้วย วัฒนธรรมด้านบทบาทหน้าที่ของชาย- หญิงในสังคมไทย และวัฒนธรรมความเป็นชายและหญิงในอุดมคติไทย ทั้ง 2 ส่วนนี้ผสมผสานไปด้วยกัน เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงของส่วนใดส่วนหนึ่งจะยังผลให้การใช้เพศสภาพในงานนาฏกรรมไทยปรับรูปแบบตาม โดยสามารถอธิบายตามผลการศึกษาได้ดังนี้

แหล่งในการผลิตนาฏกรรมไทย

แหล่งในการผลิตนาฏกรรมไทย คือพื้นที่อันแบ่งแยกเพศสภาพ การเรียนการสอนนางโขนผู้ชาย ในประเทศไทยไม่มีหลักสูตรรองรับเป็นรูปธรรมในยุคปัจจุบัน เนื่องจากสังคมไทยไม่แบ่งแยกที่อยู่ของผู้เรียนรู้ตามเพศสภาพอีกต่อไป กล่าวคือการที่ราชสำนักฝ่ายในไม่ใช่แหล่งเรียนรู้และผลิตละครใน ละครข้างในหรือละครนางใน อีกต่อไป ราชสำนักฝ่ายหน้า หรือวังหลวง ก็ไม่ได้มอบหมายให้ข้าราชการทหารฝึกโขนเป็นส่วนหนึ่งของกิจวัตรเช่นกัน อำนาจการจัดการองค์ความรู้ทางนาฏกรรมไทยจึงถ่ายโอนมาเป็นของ กรมศิลปากร ที่ได้รับอิทธิพลแนวคิดจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ในการกำหนด บทบาทหน้าที่ของนักแสดงเพศหญิง และชาย โดยกำหนดไว้ว่าชาย

สามารถเป็นนาฏศิลปินได้ก็แต่ โขนยักษ์ โขนพระ และโขนลิง ส่วนหญิง สามารถเป็นนาฏศิลปินได้เพียง ละครพระ และละครนางเท่านั้น ส่วนการฝึกฝน หรือเรียนรู้ข้ามหลักสูตรที่กล่าวนี้ ล้วนเกิดจาก เหตุเฉพาะกิจ หรือ ความสนใจใฝ่รู้ของรายบุคคลเท่านั้น (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543 และธนิต อยู่โพธิ์, 2511)

บทบาทในนาฏกรรม

บทบาทในนาฏกรรม นำไปสู่หน้าที่ในการใช้งานที่เหมาะกับเพศสภาพ เมื่อพิจารณาจากการแสดงนาฏกรรมไทยที่ผ่านมาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน สามารถกล่าวได้ว่า โอกาสที่นาฏศิลปิน หรือนักเรียน ซึ่งเพศสภาพกำเนิดเป็นชาย มีเพศพรรณเป็นกลุ่มโขน จะได้รับการเรียนรู้ความเป็นตัวนางเกิดขึ้นได้เมื่อสังคมนาฏกรรมต้องการผลิตงานนาฏกรรมสนองสังคมภายนอก หรือผู้ชม ในกรณีดังนี้

การรบในโขน

การแสดงโขน ในท้องเรื่องที่ผู้หญิงไม่เหมาะสมจะแสดงเป็นตัวนาง ได้แก่ การแสดงบทโลดโผน สู้รบ ผู้หญิงที่เรียนรู้ทักษะละครนาง มีโอกาสน้อยที่จะได้ฝึกการใช้ไม้รบแบบต่าง ๆ สรีระและพละกำลังของกลุ่มละครนางเหล่านี้ ส่วนใหญ่ไม่มีความอดทนเพียงพอต่อการออกท่าทางที่ฟาดฟันกันรุนแรง และไม่สามารถรับการขึ้นลอย หรือการเหยียบรับน้ำหนักของตัวละครที่มีการต่อสู้กันได้ โดยปรากฏเด่นชัดได้แก่ บทบาทนางยักษ์ อาทิเช่น นางสำมนักขา (รบพระลักษมณ์) นางอากาศตะไล (รบหนุมาน) เป็นต้น โดยนาฏศิลปินได้ยกประสบการณ์มาให้เป็นข้อมูลดังนี้

“พี่เคยขึ้นลอยบ้างบางครั้งอยู่ที่จะตกลงกับพระลักษณ์หรือผู้กำกับสั่งให้ทำมันค่อนข้างทรงตัวยากนะเพราะว่าเราโดนเหยียบตรงน่องถ้าขาไม่แข็งแรงก็คือล้มพี่ว่าตัวยักษ์ปกติเวลาขึ้นลอยทรงตัวง่ายกว่านางยักษ์”

(อนุชา สุมามาลย์, สัมภาษณ์, 15 มีนาคม 2566)

“สำมนักขาไม่ค่อยขึ้นลอยนะเพราะท่ามันยาก แล้วเขาก็ไม่ได้บังคับด้วยคือเราสามารถเลือกได้ว่าจะใช้ท่าขึ้นลอยหรือไม่ใช้ แต่ถ้าเป็นอากาศตะไลอันนี้มันท่าบังคับถ้าจะเล่นแล้วต้องขึ้นลอยแน่นอน” (สุทธิ สุทธิรักษ์, สัมภาษณ์, 10 พฤศจิกายน 2565)

“ผู้หญิงพยายามเล่นสำมนักขาเขาก็เล่นในแบบเปิดหน้า แต่จะไม่ขึ้นลอยเห็นแต่ผู้ชายทำเท่านั้นแหละส่วนอากาศตะไลไม่เคยเห็นผู้หญิงเล่นเลยนะมันรบกันแรงด้วยแหละผู้หญิงไม่น่าจะรับน้ำหนักไหว โอกาสบาดเจ็บก็มีได้” (เสกสม พานทอง, สัมภาษณ์, 26 พฤศจิกายน 2565)

ภาพประกอบ 1 หนุมานขึ้นลอยนางอากาศตะไล

ที่มา: สูจิบัตรโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ตอน สืบมรรคา

ภาพประกอบ 2 พระลักษมณ์ขึ้นลอยนางสำมนักขา ในรูปแบบรัชกาลที่ 6

ที่มา: เกริกชัย ใหญ่ยิ่ง เอื้อเฟื้อรูปภาพ

การรบในละครนอก

การแสดงละครนอกหลายเรื่อง มีบทรบของตัวนาง ทั้งนางมนุษย์และนางยักษ์ เช่น การตบตีแบบรุม ของนางวิมาลา นางเลื่อมลายวรรณ รุมนางตะเภาทอง ในเรื่องไกรทองตอนพ้อล่าง นางตะเภาแก้ว นางตะเภาทอง และนางบ่าวไพร่ รุมนางวิมาลา ในเรื่องไกรทองตอนพ้อบน พระพี่นางทั้ง 6 รุมนางรจนา ในสังข์ทองตอนหาเนื้อหาปลา ก็ต้องใช้นาฏศิลปินชายในการออกท่วงท่าความรุนแรง ผลัก เตะ ถีบ อย่างหลากหลายในการออกแบบท่วงท่า ซึ่งผู้หญิงแสดงแล้วจะไม่สร้างอรรถรส หรืออาจบาดเจ็บได้ง่าย ในกรณีของการรบแบบเป็นสูตรกระบวนไม้รบ อาทิเช่น การรบของนางผีเสื้อน้ำ กับยักกุมภณ ในเรื่องสุวรรณหงส์ ที่มีการรบแบบทอนท่าลงจากโขนซึ่งเป็นต้นแบบไม้รบแล้วก็ตาม ก็ยังมีความรุนแรงของการฟาดฟันด้วยอาวุธ และยังนิยมเสริมลีลาเพิ่มเติม เพื่อความตลกขบขัน เช่น การถีบ การฉุดกระชากลากถู ซึ่งหากใช้ผู้หญิงแสดงจะเป็นอุปสรรคให้นักแสดงชายออกท่วงท่าลีลาได้ไม่เต็มที่ เพราะในวัฒนธรรมไทย ผู้ชายไม่สมควรใช้ความรุนแรงกับผู้หญิงหรือผู้เป็นเพศแม่ ทำให้เป็นโอกาสที่หน้าที่นี้ นาฏศิลปินชายสามารถทำได้โดยเหมาะสมกว่า โดยได้ให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ว่า

“คุณแม่เล่นวิมาลาบ่อย ก็แล้วแต่ว่าจะเล่นกับใครถ้ากับคนที่สนิทกันจะเล่นแบบไหนก็ได้ แต่มันจะมีมุกที่สืบทอดกันอยู่ บทตอนนี้จะมึนๆเพราะว่าตัวน้ำต้องมนต์อยู่ไง เวลาแสดงก็จะออกเอ๋อๆไม่ห่วงสวยมาก เวลาตบตีบางทีก็เล่นจริงไปเลยถ้าเป็นเพื่อนเรากันเองน่ะนะ” (คมสันฐ หัวเมืองลาด, สัมภาษณ์, 7 ตุลาคม 2565)

“ผีเสื้อน้ำเขารบเหมือนโขนเลย แต่ปกติโขนมันจะมี 3 จับใช่ไหม อันนี้เราก็เลือกมาอันนึงเพราะเวลาในการเล่นมันไม่เยอะ แต่เล่นไม่ต้องเรียบร้อยเหมือนตอนเล่นโขน ตัวกุมภณกับตัวม้าสามารถรุมตีเราได้เลย แล้วเราก็ส่งเสียงร้องอะไรก็ได้ ร้องเรียกให้ผัวช่วยอะไรก็ว่าไปแต่ต้องนัดท่ากันก่อนนะ บทรบถ้าผิดคิวแล้วก็เจ็บตัวเลย”

(ธรรมนูญ แรงไม่ลด, สัมภาษณ์, 14 มีนาคม 2566)

“อย่างเกริกชัยเขาจะมีมุกประจำตัว กลิ้งตกเวทีบ้าง โดนถีบกล่องดวงใจบ้าง บางครั้งเวลาเราแสดงอันไหนที่ทำแล้วขำเหมือนเขาก็เอามาใช้ อันไหนที่ไม่เหมาะกับเราก็เปลี่ยน และผู้กำกับเขาก็ช่วยดูช่วยแนะนำ”

(สุทธิ สุทธิรักษ์, สัมภาษณ์, 10 พฤศจิกายน 2565)

การตบตีสู้รบของตัวละครหญิงด้วยกันในละครนอก ไม่สามารถเรียกได้ว่าเป็นสูตรเหมือนไม้รบในโขน แต่เป็นทางเล่นที่นิยมทำเลียนแบบต่อ ๆ กันมา จะทำเหมือนกันในครั้งต่อไปหรือไม่ก็ได้ และสามารถใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้ออกแบบ ผลิตแนวทางใหม่ ๆ ออกมาได้อย่างไม่จำกัด เป้าหมายหลักเพื่อความตลกขบขันเป็นสำคัญ เช่นวิธีการตบตีของ พระพี่นาง ทั้ง 6 ในสังข์ทอง ที่นิยมทำให้ไม่ซ้ำแบบกันใน 6 คน ส่งผลให้ปรากฏเป็นภาพของตัวละครที่กระเซอะกระเซิง ไม่ห่วงสวย ผู้ชมได้เกิดความขบขัน เป้าประสงค์นี้ ต้องใช้ผู้ชายแสดงเป็นตัวนางเท่านั้นจึงจะเกิดอรรถรสได้ดี

ภาพประกอบ 3 การสู้รบของตัวนางกับตัวนางในละครนอกเรื่องสังข์ทอง

ที่มา: สมเจตน์ ภู่นา เอื้อเฟื้อรูปภาพ

ภาพประกอบ 4 การสู้รบของตัวนางกับตัวนางในละครเสภาเรื่อง ไกรทอง ตอนพ้อล่าง

ที่มา: คมสันฐ หัวเมืองลาด เอื้อเฟื้อรูปภาพ

ภาพประกอบ 5 การสู้รบของตัวนางกับตัวนางในละครเสภาเรื่อง ไกรทอง ตอนพ้อบน

ที่มา: คมสันฐ หัวเมืองลาด เอื้อเฟื้ออรูปภาพ

การเล้าโลมลวนลามในโขน

การแสดงโขน ด้วยการที่ส่วนใหญ่แสดงเพียงเรื่องรามเกียรติ์ ตัวละครส่วนใหญ่ในเรื่องก็ล้วนเป็นเพศชาย และหนำซ้ำ ผู้แสดงก็เป็นผู้ชายจริงอีกด้วย ทำให้เกิดความลำบากใจต่อผู้หญิงจะแสดงรับบทบาทการโดนเล้าโลม – ลวนลามแบบถึงพริกถึงขิง การจะแสดงบทบาทเช่นนี้ให้สมจริงโดยไม่ต้องเกรงใจกันย่อมเป็นไปได้ยาก ทำให้บทบาทเช่นนี้ถูกสงวนเอาไว้ให้ผู้ชายแสดงเป็นตัวนางเท่านั้น โดยสามารถจำแนกออกเป็น 2 กรณี ดังนี้

ตัวนางโดนตัวละครอื่นเล้าโลมลวนลาม

ได้แก่ บทนางมณโฑ ตอนลงอุโมงค์ โดนหนุมานและพาลี ลวนลามต่อหน้าทศกัณฐ์ การแสดงตอนนี้ในประวัติศาสตร์นาฏกรรมไทยไม่เคยใช้ผู้หญิงแสดงเลยแม้แต่ครั้งเดียว

นางอากาศตะไล ขณะรบกับหนุมาน โดนจับก้นและบีบหน้าอก นับเป็นการลวนลามที่ผสมอยู่ในการรบ

ในกรณีของ บทบาทนางบุษมาลี นางวานรินทร์ และนางสุวรรณกันยุมา ซึ่งโดนหนุมานเกี้ยวพาราสีเล้าโลม ปัจจุบันมีการใช้ผู้หญิงแสดงแทน เพราะ เป็นการเล้าโลมอยากรักใคร่ปราณีมีลีลาที่ออกไปทางนุ่มนวล สงวนท่าทีมากกว่า ทำให้ผู้หญิงสามารถแสดงบทนี้ได้ง่ายขึ้น และเนื่องจากความกล้าของผู้หญิงปัจจุบันมีมากขึ้นกว่าอดีต นาฏศิลปินที่เคยแสดงให้ข้อมูลไว้ว่า

“มณโฑตอนลงอุโมงค์นี้หนูต่อกับแม่โต้ง จำได้ว่าเป็นตัวนำตัวแรกที่เล่นเลยตอนเข้ามาทำงาน ถ้ามันจะไม่ซับซ้อนมากแล้วก็เป็นโขนที่สามารถส่งเสียงร้องได้ คือเวลาโดนกระชากใช่ไหม เราก็ร้องกรี๊ดออกมาเลย ปกติเล่นโขนก็จะไม่ให้ส่งเสียงนะคะ แต่ตัวนี้ทำได้” (ไอศูรย์ ทิพย์ประชาบาล, สัมภาษณ์, 1 พฤศจิกายน 2566)

“ลงอุโมงค์มันเป็นตอนเก่าเล่นมาแต่โบราณผู้หญิงไม่น่าจะเล่นได้เพราะว่ามันกระชากกันแรงถ้าจะเล่นน่าจะต้องปรับแต่ก็จะไม่สนุกเหมือนพวกเราไงเพราะบางทีพวกลิงมันก็จะขึ้นคร่อมเลยแล้วคนดูก็จะชอบถ้าเป็นผู้หญิงเล่นอย่างท่านี้ก็จะทำไม่ได้เลยจริงไหม” (คมสันฐ หัวเมืองลาด, สัมภาษณ์, 7 ตุลาคม 2565)

“ถ้าที่โดนจับก้นจับนมตอนที่รบกับหนุมานน่ะ มันเป็นท่าบังคับเลยนะ ผู้หญิงคนไหนจะกล้าเล่นล่ะ คืออากาศตะไลอ่ะ เขาจะห้าวๆ แต่เวลาโดนหนุมานจับนมก็จะทำท่าอายอยู่เพราะยังเป็นผู้หญิงอารมณ์ประมาณทอมบอยประมาณนี้” (เกริกชัย ใหญ่ยิ่ง, สัมภาษณ์, 7 พฤศจิกายน 2565)

ภาพประกอบ 6 นางมณโฑตอนลงอุโมงค์ โดนพาลีลวนลาม

ที่มา: ไอศูรย์ ทิพย์ประชาบาล เอื้อเฟื้อรูปภาพ

ตัวนางเล้าโลมลวนลามตัวละครอื่น

ได้แก่ นางอรุณวดี เล้าโลมยั่วยวนพระฤษีกไลโกฏให้จับต้องเคล้าคลึงปทุมถันและมีสัมพันธ์สวาทกับนาง เพื่อทำลายพรตในการบำเพ็ญตบะฌาน การแสดงตอนนี้ไม่เคยใช้ผู้หญิงแสดงเลยแม้แต่ครั้งเดียว

นางสำมนักขาตัวแปลง เล้าโลมลวนลามพระราม ในตอนสำมนักขาก่อศึก มีการกอดขา คลานเข่าไปมา ทอดกายพลีร่าง บทบาทนี้มีการใช้ทั้งผู้ชายและผู้หญิงแสดงในปัจจุบัน แต่เมื่อผู้หญิงแสดงจะใช้ท่วงท่าเล้าโลมของนางยักษ์แปลงจะกอดรัดพระรามน้อยกว่า และการแสดงท่าทีเสือกไสไล่ส่งของตัวพระรามไม่รุนแรงเท่าใช้ผู้ชายด้วยกันเป็นผู้แสดง

แม้กระทั่งการแสดงตัดตอนจากโขนในกระบวนการจับนาง ที่ได้รับความนิยมนำมาแสดงในปัจจุบัน ทั้งหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา และหนุมานจับนางเบญกาย ซึ่งเป็นการไล่ล่าและเล้าโลมไปด้วยกัน พบว่าหากใช้ผู้ชายแสดง ตัวหนุมานจะออกท่าทีดุเดือดสมบทบาทมากกว่าใช้หญิงเป็นตัวนาง

“อรุณวดีพ่อเสให้เล่นหลายครั้งมากจำได้ว่าเล่นแต่ละครั้งก็เปลี่ยนท่าไปหลายแบบบางรอบให้ขึ้นไปนอนทับฤาษีเลย แล้วก็การแต่งตัวพ่อเสให้ใส่ผ้าบางๆคลุม ให้เห็นเกาะอกข้างใน ไม่ได้ใส่ห่มนางเหมือนโขนนะ อารมณ์ประมาณว่าก็เราจะไปให้เขาจับนมน่ะเราจะไปหลอกเขาก็ต้องแต่งให้เห็นนมชัดๆประมาณนี้” (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์, 27 พฤสจิกายน 2565)

“ตัวนางแปลงอย่างคำว่าพลีเรือนร่างในบท แล้วก็เอนตัวไปพิงพระรามได้เลย สามารถกอดแข้งกอดขาเขา และพระรามบางทีเขาก็เอาเท้าเขี่ยเราออก ถ้าคุณแม่กำกับให้ผู้หญิงเล่นเราก็ไม่ทำขนาดนี้ก็เปลี่ยนเป็นใช้มือผลักแทน” (คมสันฐ หัวเมืองลาด, สัมภาษณ์, 7 ตุลาคม 2565)

ภาพประกอบ 7 นางอรุณวดีเล้าโลมลวนลามพระฤษีกไลโกฏ

ที่มา: คมสันฐ หัวเมืองลาด เอื้อเฟื้อรูปภาพ

การเล้าโลมลวนลามในละครเสภา

ได้แก่ บทนางวิมาลา โดนไกรทองลวนลาม เมื่อบุกถ้ำชาละวัน มีการหอมแก้มตัวนางแบบจริงจังเพื่อเย้ยผัว ฉุดกระชากลากถูกอดรัดตัวนางไปมา บทนี้มีการใช้ทั้งผู้หญิงและผู้ชายแสดง แต่เมื่อใช้หญิงก็ต้องระมัดระวังและหลบมุมหลอกคนดูแทน ในขณะที่ถ้าใช้ชายแสดงสามารถบดขยี้การหอมการจูบจริง การกอดรัดได้โดยกระทำอย่างสมจริง

ที่ชัดเจนที่สุดในความจำเป็นต้องใช้ผู้ชายแสดงคือเสภาตลกตอนเข้าห้องนางแก้วกิริยา มุกตลกของตอนนี้คือการขับเสภาวนใบบทเล้าโลม ให้ผู้แสดงเป็นขุนแผน กอดจูบนางแก้วกิริยาซ้ำ ๆ จนผู้ชมขบขัน ผู้ให้ข้อมูลกล่าวถึงบทบาทลักษณะนี้ว่า

“เข้าห้องนางแก้วกิริยา หนูไปสังเกตได้เลยถ้าใช้ผู้หญิงแสดงเขาจะลงแบบละเมียดละไมจะกอดจะจูบก็จะค่อยๆทำ เพื่อจะเอาสวยงามน่ะ แต่ถ้าจะเอาตลกต้องใช้ผู้ชายเล่น เพราะคอนโดก็เห็นผู้ชายจูบกันเขาจะขำละเพราะเราจูบจริงได้เลยไง ไม่ต้องเอียงหน้าหลบ” (บุนนาค ทรรทรานนท์, สัมภาษณ์, 7 ตุลาคม 2565)

ภาพประกอบ 8 นางแก้วกิริยาโดนขุนแผนลวนลามในละครเสภา เรื่องขุนช้างขุนแผน

ที่มา: คมสันฐ หัวเมืองลาด เอื้อเฟื้อรูปภาพ

ภาพประกอบ 9 ไกรทองลวนลามนางวิมาลา ในละครเสภาเรื่องไกรทอง

ที่มา: ไอศูรย์ ทิพย์ประชาบาล เอื้อเฟื้อรูปภาพ

การขึ้นรอกในนาฏกรรมไทย

การขึ้นรอกในนาฏกรรมไทย เริ่มที่โขนชักรอก คือการทำราวยกสูงขึ้น โยงเชือกไว้กับตัวผู้แสดง แล้วชักรอกให้ลอยขึ้นจากพื้น เคลื่อนที่เสมือนเหาะลอยไปในอากาศ พบในบทสู้รบไล่ล่าบนอากาศระหว่างตัวละครด้วยกัน และการเหาะไปมาของตัวนางฟ้า บทบาทตัวละครที่ขึ้นรอกเหล่านี้ ไม่มีการมอบหมายให้ผู้หญิงแสดง มีแต่เพียงผู้ชายเท่านั้น ในปัจจุบัน ปรากฏให้ผู้หญิงรับหน้าที่นี้บ้างในการแสดงแสงสีเสียงของเอกชน อาทิ สยามนิรมิต ภูเก็ตแฟนตาซี แต่ในโขนและละครแบบจารีตประเพณีแล้ว ยังสงวนไว้ให้เป็นหน้าที่ผู้ชายเท่านั้น เพื่อความปลอดภัยต่อผู้หญิง และความสบายใจในความรู้สึกของชายไทย ที่ไม่ต้องการให้ผู้หญิงมาลอยคร่อม ว่อนไปมาเหนือศีรษะของตน ซึ่งเชื่อว่าไม่เป็นมงคล

“ครูเคยขึ้นรอกบ่อย สมัยก่อนกรมศิลป์เขามีอุปกรณ์ครบนะ แต่เอาจริงๆไม่ค่อยปลอดภัยหรอก มันไม่ได้เหมือนอุปกรณ์ปีนเขาอย่างทุกวันนี้ ผู้เคยเป็นทั้งตัวนางฟ้าในพรหมมาสตร์ และก็เป็นเบญกายตอนจับนางแล้วขึ้นรอบ พอขึ้นไปแล้วก็ทำท่าออก แล้วก็ยื้อยุดกับลิง แต่สำคัญที่ต้องทรงตัวให้อยู่เพราะลวดสลิงมันจะแกว่งโอนเอนไปมา แล้วก็ต้องใช้เท้าหนีบชายผ้านุ่งไว้ตลอด” (หัสดินทร์ ปานประสิทธิ์, สัมภาษณ์, 9 พฤศจิกายน 2565)

ภาพประกอบ 10 การขึ้นรอกของนางเบญกาย ในโขนตอนนางลอย

ที่มา: สูจิบัตรโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ตอน นางลอย

การสวมใส่หัวโขนปิดหน้า

ผู้ความอดทนและชำนาญในการสวมใส่หัวโขนปิดหน้านั้น ผู้ชายที่ฝึกโขนมาแต่แรกเริ่มจะคุ้นชินกับการใส่หัวโขนปิดหน้า คุ้นชินกับการคาบเส้นด้ายงับไว้ด้วยปาก และวิถีการมองลอดรูเจาะดวงตาของหัวโขน ที่แคบเล็ก ผู้หญิงนั้นหาโอกาสจะได้สวมหัวปิดหน้ายาก ส่วนหนึ่งเพราะละครล้วนเปิดหน้าแต่งหน้า ต่อให้สวมศีรษะก็อนุโลมให้สวมครึ่งหัวได้ น้อยคนจะได้ชินกับการสวมหัวโขน ทำให้บทบาทนางยักษ์ทั้งหลายในโขนจึงไม่พ้นจากหน้าที่ของผู้ชาย อย่างไรก็ตามในประวัติศาสตร์การเล่นโขนของผู้หญิง หรือละครในเรื่องรามเกียรติ์ ก็ปรากฏผู้หญิงอยู่จำนวนหนึ่งที่สามารถเล่นบทยักษ์ ลิงได้ เช่น คุณพัน และคุณน้อย เป็นยักษ์ ในรัชกาลที่ 4 คุณภู่เป็นตัวหนุมานในรัชกาลที่ 4 เป็นต้น นาฏศิลปินให้ข้อมูลว่า

“เวลาใส่หัวช่องที่เรามองเห็นก็จะเหลือนิดเดียวไม่ได้มองเห็นครบทั้ง 2 ตานะ บางทีมองได้ข้างเดียวต้องใช้เล็งๆเอา ปากก็ต้องคาบเส้นด้ายไว้ตลอดแหละ ถ้าคนไม่เคยใส่ก็จะลำบากหน่อย แต่เราชินไงยับมันก็ต้องใส่อยู่แล้ว เดี๋ยวนี้สำมนักขาก็เปิดหน้าแล้วแต่งหน้าเหมือนนางยักษ์ในละครเลย ผู้หญิงชอบแต่งแบบนี้ ถ้าไม่ออกงานนอกบางทีพี่ก็แต่ง แต่ถ้าเล่นงานในกรมต้องสวมหัวปิดเท่านั้น” (เกริกชัย ใหญ่ยิ่ง, สัมภาษณ์, 7 พฤศจิกายน 2565)

ภาพประกอบ 11 นางสำมนักขาสวมหัวโขนปิดหน้า

ที่มา: ปฏิทินกรมศิลปากร ปี 2553

พื้นที่และช่วงเวลาในการแสดงนาฏกรรม

พื้นที่และช่วงเวลาในการแสดงนาฏกรรมที่ส่งอิทธิพลต่อการใช้ผู้ชายแสดงเป็นตัวนาง ได้แก่การเดินทางไปทำการแสดงยังพื้นที่ต่าง ๆ อันธุรกันดาร และยามวิกาล การเดินทางไกล ๆ และใช้เวลานาน ย่อมไม่เป็นการดีที่ผู้หญิงผู้เป็นกุลสตรีจะเอาตัวเข้าไปตรากตรำลำบาก สุ่มเสี่ยงที่จะไม่ปลอดภัยกับการอยู่กลางผู้ชายหมู่มาก นำไปสู่การนินทาของฝูงชนทั่วไปได้ อีกทั้งการเดินทางไกลของผู้หญิง การขับถ่าย การรับประทานอาหาร การนอน ย่อมไม่สามารถกระทำให้อยู่ในอาการสำรวมเรียบร้อยเป็นปกติของกุลสตรีในอุดมคติตามวัฒนธรรมไทยดั้งเดิม ผู้มีกุลธิดาในปกครองจึงมักไม่สะดวกใจให้ลูกสาว หลานสาว ภรรยา ญาติหญิงของตนเดินทางไปแสดง หรือนอนค้างอ้างแรมเพื่อการนาฏกรรม ทำให้นาฏกรรมไทยที่ต้องเดินทางไกล หรือแสดงในเวลายามวิกาล ตกเป็นหน้าที่ของฝ่ายชาย ดังข้อมูลจากอาจารย์คมสันฐให้ไว้ว่า

“สมัยก่อนงานกลางคืนมีบ่อย อยากเล่นโขนนั่งราวเขาจะเล่นดึกๆเลย ก็จะจัดเป็นโขนผู้ชายไปเพราะมันดูแลกันง่าย ผู้หญิงมีลูกมีผัว บางคนยังสาวอยู่พ่อแม่เขาก็เป็นห่วง เพราะเสก็จัดเป็นกลุ่มชายล้วนไปทั้งหมดอย่างงานพระบรมศพสมเด็จย่าโหนก็เล่นถึงตอนดึกถึงสว่าง เพราะเสก็จัดเป็นผู้ชายล้วนซะ ยังอีกครั้งหนึ่งช่วง 14 ตุลา เขามาขอให้เล่นโขนประมาณว่าปลอบขวัญผู้ประสบภัยก็จัดเป็นชายล้วนไปเหมือนกันเพราะเราไม่รู้ว่าจะเกิดเหตุร้ายเหตุซุ่มยิงเกิดขึ้นเมื่อไหร่” (คมสันฐ หัวเมืองลาด, สัมภาษณ์, 7 ตุลาคม 2565)

ภาพประกอบ 12 การแสดงโขนนั่งราว แสดงกลางคืน ใช้ผู้ชายแสดง

ที่มา: คมสันฐ หัวเมืองลาด เอื้อเฟื้อรูปภาพ

นอกจากนี้ ดร.ไพโรจน์ยังให้ข้อมูลของการออกแสดงงานกลางคืนของนักเรียนในยุคของท่านไว้ว่า

“สมัยก่อนงานของทางโรงเรียนถ้าเป็นกลางคืนเขาใช้ผู้ชายล้วนทั้งหมดนะ แม่เหลยจะดูแลฝึกซ้อมให้แต่พอถึงเวลาไปงานจริงๆท่านก็ไม่ได้ไปให้ครูผู้ชายนั่นแหละคุมกันไปเอง ผู้หญิงจะไม่ได้ออกงานกลางคืนเพราะการเดินทางก็ลำบากแล้วหนู ผู้หญิงสมัยก่อนไม่ได้กล้ามาเดี๋ยวนี้” (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์, 27 พฤสจิกายน 2565)

จากข้อมูลดังกล่าวสามารถสรุปได้ว่า วัฒนธรรมในสังคม ที่ส่งผลให้เกิดการใช้นางโขนผู้ชายในงานนาฏกรรมไทย สัมพันธ์กับแหล่งในการผลิตนาฏกรรมไทย โดยโขนเป็นนาฏกรรรมซึ่งเป็นกิจกรรมทางทหาร และพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ในราชสำนัก ที่เป็นพื้นที่ของชายล้วนมาก่อนสังคมไทยในอดีต แยกพื้นที่ในการทำงานของข้าราชสำนักด้านการแสดงนาฏกรรมตามเพศอย่างเด็ดขาดไม่ปะปนกัน การใช้ตัวนางผู้ชายในนาฏกรรมไทยนั้นสัมพันธ์กับพละกำลังและความอดทนของเพศชาย และเพื่อการสร้างสุนทรียรสเชิงขบขันให้นาฏกรรม ไปพร้อมกับการป้องกันไม่ให้ผู้แสดงต่างเพศเกิดการล่วงเกินต่อกัน ซึ่งนำมาสู่การเสื่อมเกียรติของกุลสตรีไทย อีกทั้งสร้างความสะดวกแก่การแสดงนาฏกรรมในพื้นที่หรือช่วงเวลาที่ต้องการความสมบุกสมบันหรือเสี่ยงอันตราย

ความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่ส่งผลให้การใช้นางโขนผู้ชายในงานนาฏกรรมไทยลดลง

ยุคสมัยที่เปลี่ยนผ่านมาสู่ปัจจุบัน แนวคิด ค่านิยมของคนไทยค่อย ๆ เปลี่ยนไป ทำให้นาฏกรรมไทยในสังคมไทยมีการปรับรูปแบบไปด้วย แนวคิด ค่านิยมที่สำคัญต่อการใช้ตัวนางผู้ชายลดลงได้แก่

การยอมรับความสามารถของผู้หญิง

การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในสังคมที่มีต่อหน้าที่ ชาย – หญิง ในงานนาฏกรรมนั้นเกิดจากการที่ผู้หญิงเข้มแข็งและกล้าหาญขึ้นตามยุคสมัยที่เปลี่ยนผ่าน แนวคิดการเสียเกียรติกับบทบาทบางประเภทถูกลบเลือนจากสังคมไทย กลายเป็นนับถือผู้ที่แสดงได้หลากหลาย และถึงบท ผู้ชมซึ่งเป็นคนในสังคมก็เข้าใจและยกย่องนักแสดงหญิงที่ทำงานได้เหมือนชาย ทำให้หน้าที่ ที่ชายเคยเป็นผู้ปฏิบัติเพื่อรักษาเกียรติและปกป้องร่างกายของสุภาพสตรี ตกมาเป็นของผู้หญิง อันได้แก่ ผู้หญิงใส่หัวโขนปิดหน้ามากขึ้น ผู้หญิงขึ้นรอก ผู้หญิงขึ้นลอย ผู้หญิงเล่นบทรบ ตบตี และตลกโปกฮา มากขึ้นเรื่อยๆจากอดีตสู่ปัจจุบัน สอดคล้องกับข้อมูลของอาจารย์รัจนาพวงประยงค์กล่าวไว้ว่า

“หม่อมอาจารย์ท่านหัวก้าวหน้า สมัยก่อนตัวนางไม่มีขึ้นลอยนะท่านก็ประดิษฐ์ขึ้นลอย ไว้ใช้กับตัวนางสุพรรณมัจฉา ท่านให้ท่าแม่ไว้แต่สมัยก่อนไม่ค่อยมีใครกล้าเล่นแบบนี้ พอมาตอนนี้ผู้หญิงเก่งๆก็มีเยอะแม่เลยเอาท่านี้แหละมาถ่ายทอดให้เขาก็ได้เล่นกัน คนชอบคิดว่าเป็นของใหม่ไม่ใช่นะหม่อมอาจารย์ท่านคิดไว้นานแล้ว” (รัจนา พวงประยงค์, สัมภาษณ์, 26 พฤศจิกายน 2565)

ภาพประกอบ 13 นาฏศิลปินหญิง กับการขึ้นลอยพิเศษ

ที่มา: เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ เอื้อเฟื้อรูปภาพ

ความนิยมนาฏกรรม ชายจริง-หญิงแท้

ความคาดหวังต่อจินตภาพที่สมจริงในนาฏกรรมไทย นำไปสู่นาฏกรรมแบบชายจริงหญิงแท้ โดยละครชายจริงหญิงแท้เริ่มปรากฏขึ้น จากการที่ผู้ชมให้การตอบรับอย่างดี กับการแสดงละครเรื่องต่าง ๆ ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นปฐม ตามด้วยละครหลวงวิจิตรวาทการ และละครนอก ละครพันทางของกรมศิลปากร ในสมัยต่อ ๆ มา แม้ในละครร้อง และละครดึกดำบรรพ์ที่เคยเป็นหญิงล้วนมาก่อน ในสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อเปลี่ยนผ่านสู่ยุคกรมศิลปากร สมัยท่านผู้หญิงแผ้วเป็นต้นมา ก็เปลี่ยนมาใช้ผู้ชายแสดงบทตัวละครชาย หรือตัวพระ (จุฑาวัฒน์ โอบอ้อม, 2565 และศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, 2537) ดร.ไพโรจน์ให้ความเห็นต่อลักษณะเช่นนี้ไว้ว่า

“ละครชายจริงหญิงแท้ สังเกตสิเขาจะไม่เล่นบทตบตีผู้หญิง ส่วนใหญ่เนื้อเรื่องจะเป็นแนวผู้ดีทั้งนั้น ถ้าเป็นเองประวัติศาสตร์ก็เป็นเรื่องพวกเจ้า หลวงพ่อเสที่คิดทำผู้ชนะสิบทิศ ก็ไม่เคยมีใครคิดทำมาก่อนนะ เพราะว่าเนื้อเรื่องมันทำยากตัวละครเยอะ แต่ท่านอยากลอง ท่านก็ไปขอโอกาสจากหม่อมอาจารย์ รับประกันว่าจะทำไม่ให้เสียชื่อ แล้วเป็นไงล่ะดัง คนที่เล่นละครเรื่องนี้พลอยดังทุกคน เพราะคนดูก็ชอบ” (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์, 27 พฤสจิกายน 2565)

นอกจากนี้อาจารย์คมสันฐยังให้ข้อมูลของการทำละครชายจริงหญิงแท้ในเรื่องอิเหนาไว้ว่า

“อย่างละครในเรื่องอิเหนา แสดงได้แต่ผู้หญิง หม่อมอาจารย์ท่านก็คิดให้ผู้ชายได้เล่นเรื่องนี้แบบไม่ผิดประเพณี ก็เลยออกแบบให้เล่นในรูปแบบแต่งชวาไง อิเหนาแต่งชวาเล่นแบบชายจริงหญิงแท้ ถ้าแต่งยืนเครื่องของกรมเราใช้หญิงล้วน จริงๆโบราณไปกว่านั้นเขาก็เคยมีเป็นชายล้วนนะแต่ของกรมเราไม่เล่น” (คมสันฐ หัวเมืองลาด, สัมภาษณ์, 7 ตุลาคม 2565)

การขาดแคลนผู้สอน และพฤติกรรมของผู้เรียน นางโขนผู้ชาย

การแสดงโขนนั้น มีหลายปัจจัยที่หลังยุบกรมมหรสพ การแสดงโขนชายล้วน กลายสภาพเป็นนาฏกรรมที่ใช้ชายแสดงโดยส่วนใหญ่และต้องปนผู้แสดงเพศหญิงในบางบทบาทตัวละคร ด้วยเหตุ ทั้งขาดผู้สอน ผู้เรียน และส่วนหนึ่งแนวคิดความเป็นสุภาพบุรุษ สุภาพสตรีต้องคมชัดตามเพศกำเนิด ในสมัยจอมพลป. นำไปสู่ความเชื่อ ค่านิยม เกี่ยวกับ ผู้ชายแสดงเป็นตัวนางอาจทำให้เบี่ยงเบนทางเพศได้ ประกอบกับนักเรียนนางโขนในยุคท้ายของหลักสูตรโขนนางกรมศิลปากร บางคนอาทิเช่น ทวีศักดิ์ ชวนานนท์ และประโนตย์ วิเศษแพทย์ แสดงออกชัดเจนว่า พึง

ใจจะแสดงจริตหญิง แต่งกายเป็นหญิง และชอบพอชายด้วยกันในชีวิตจริง ชวนให้เกิดการเชื่อมโยงว่านั่นคือการนำเอาจริตในการแสดง ไปใช้เป็นจริตในชีวิตจริง แสดงออกเป็นชายรักชายหลาย ๆ สาเหตุ ผสมผสานกันทำให้ผู้ใหญ่ที่มีอำนาจในยุคนั้นไม่เห็นดีเห็นงามที่จะเก็บรักษาเอาไว้ และกอปรกับเป็นผู้มีจำนวนน้อยนิดอยู่แล้ว ทำให้สุดท้ายละครนาง กลายเป็นรับหน้าที่โขนนางไปโดยปริยาย นาฏกรรมโขนตั้งแต่นั้นมาจึงไม่อาจจะยังคงรักษาความเป็นนาฏกรรมชายล้วนเอาไว้ได้เหมือนดังที่ละครในรักษาความเป็นหญิงล้วนไว้ ไม่มีผู้ใดคิดปฏิวัติ ก็เพราะผู้หญิงเหล่านี้ แม้บนเวทีละครจะแสดงบทตัวพระหรือบุรุษเพศ แต่พอเลิกการแสดงก็สามารถมีสามี มีลูก วางความเป็นชายในบทบาทการแสดงไปจากชีวิตจริง ศาสตร์การแสดงเป็นชายของผู้หญิงจึงไม่มีใครต่อต้าน

มาในยุคปัจจุบันที่ความหลากหลายทางเพศเป็นสิ่งที่ยอมรับได้ว่าไม่ใช่สิ่งผิดแปลก ก็สูญสิ้นหลักสูตรวิชาเอกนางโขนผู้ชายไปเสียแล้ว ผู้ที่เกิดเป็นชายแต่ใจรักนาฏศิลป์ หากไม่เป็นยักษ์ ลิง แล้วอยากจะเข้าใกล้เคียงคุณลักษณะของการแสดงเป็นสตรีเพศอันอ่อนช้อยได้มากที่สุด ก็คือทำได้ที่ฝึกอยู่ในกลุ่มโขนพระ เพราะอย่างน้อยก็ได้รำด้วยองศาร่างกาย และแต่งองค์ทรงเครื่องใกล้เคียงตัวนางมากที่สุดเท่านั้น และแอบเรียน แอบฝึก กับครูที่เมตตาจะถ่ายทอดให้ หรือได้รับการเคี่ยวกรำกันในโอกาสพิเศษจริงๆ ไม่สามารถเป็นนางอย่างเดียวโดยไม่เรียนตัวพระเลย แบบสมัยที่โขนนางยังรุ่งเรือง ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก ได้ให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ไว้ว่า

“สมัยจอมพลป. แค่ชื่อยังไม่ได้เลยเธอ ใครที่ชื่อไม่สมกับเพศตัวเองท่านให้เปลี่ยนหมด มีแต่โขนเท่านั้นแหละที่เล่นเป็นชายล้วนเพราะแนวของร 6 ท่านวางเอาไว้ไม่มีใครเขากล้าละเมิด นอกนั้นเป็นละครปลุกใจเขาเล่นเป็นชายจริงหญิงแท้ ส่วนระบำสวยงามละครรำเป็นเรื่องอันนี้ยังใช้หญิงล้วนอยู่” และ “ก็เพราะพวกนางโขนที่เรียนนี่แหละเวลาไม่แสดงมันก็ยังตุ้งติ้ง แล้วก็พากันแต่งหญิง ผู้หลักผู้ใหญ่เขาเห็นเขาก็ขัดตา เขาก็พาลคิดว่าหลักสูตรทำให้มันเป็น จริงๆคนเราถ้ามันจะเป็นมันก็เป็นหมดแหละ แต่ความเชื่อของคนยุคนั้นไง เขาก็โยง ผู้หญิงเขาไม่ยอมให้ล้มเลิกตัวพระของเขาหรอก เขาสืบทอดของเขามานานและเส้นสายการสืบทอดก็เข้มแข็งด้วยที่สำคัญเลยครูผู้หญิงที่เป็นพระพอเลิกแสดงเขาก็ไปมีลูกมีผัวตามปกติ” (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์, 27 พฤสจิกายน 2565)

ภาพประกอบ 14 ข่าวการฆ่าตัวตายเพราะความรักของประโนตย์ วิเศษแพทย์

ที่มา: เดลินิวส์ 17 พฤษภาคม 2510

จากข้อมูลดังกล่าวสามารถสรุปได้ว่า ความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่ส่งผลให้การใช้นางโขนผู้ชายในงานนาฏกรรมไทยลดลง เกิดจากการที่เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนแปลงไป คนในสังคมเกิดการยอมรับความสามารถของผู้หญิงมากขึ้นว่าสามารถปฏิบัติหน้าที่ต่าง ๆ ได้เหมือนผู้ชาย และผู้ชมการแสดงนาฏกรรมนิยมการแสดงที่สมจริงของเพศผู้แสดงกับบทบาทตัวละครมากขึ้นจากอดีต รวมทั้ง การขาดแคลนผู้สอนที่เป็นนางโขนผู้ชายที่ถูกหลักการอย่างแท้จริง และพฤติกรรมของผู้เรียนนางโขนผู้ชาย ที่ไม่ต้องจริตคนในสังคมยุคเปลี่ยนแปลงการปกครอง

ความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่ส่งผลให้การใช้นางโขนผู้ชายในงานนาฏกรรมไทยกลับมาเฟื่องฟู

แม้การใช้นางโขนผู้ชายจะลดลง แต่ก็ไม่เคยหายสาบสูญไปจากสังคมไทยไปได้ นั่นก็เพราะว่ามีเหตุปัจจัยทางวัฒนธรรมสนับสนุนดังต่อไปนี้

ความกระหายและหวนหาความเป็นดั้งเดิมของคนยุคใหม่

หลายครั้งที่มีการจัดการแสดงเชิงอนุรักษ์ ด้วยการแสดงโขนชายล้วนโดยกรมศิลปากร เพื่อเป็นแบบแผนให้เห็นว่าวิวัฒนาการของโขนเคยเป็นเช่นไรมาบ้าง แต่การถ่ายทอดกระบวนท่า บทบาท ลีลา ของตัวนาง ก็สิ้นไร้ครูนางโขนผู้ชายจริง ๆ มาดูแล เพราะหมดคน ท่าที่ถ่ายทอดมาจึง

ได้รับจากครูละครนางทั้งสิ้น ส่งต่อมาให้นาฏศิลปินชายที่ได้รับการคัดเลือกว่าเหมาะสม (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2554 และสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, 2539)

เดี๋ยวนี้เราก็ยังจัดอยู่นะเล่นโขนชายล้วน เวลาไปให้ความรู้ตามหน่วยงานข้างนอก ก็จัดเป็นชายล้วนไปให้เขาได้เห็นรูปแบบดั้งเดิม (ปกรณ์ พรพิสุทธิ์, สัมภาษณ์, 2 กรกฎาคม 2566)

ตัวนางผู้ชายใช้น้อยกว่านะแต่ไม่ใช่ว่าไม่มีเลยก็มีอยู่เรื่อยๆแต่เวลาเล่นโขนอย่างนางลอยส่วนใหญ่ใช้ผู้หญิงเยอะกว่า เพราะว่าแต่งออกมาแล้วสวยด้วย คือเราหาผู้ชายที่สวยพอไม่ได้ไง ถ้าหาได้ก็ไม่ใช่ปัญหาหรอก(วันทนีย์ ม่วงบุญ, สัมภาษณ์, 9 พฤศจิกายน 2565)

พี่พยายามนะพยายามจะอนุรักษ์เอาไว้ถ้ามีโอกาสก็จะจัดโขนแบบที่เป็นแท้ๆที่เขาเล่นผู้ชายทั้งโรงออกแสดงบ้างเหมือนกัน แต่ด้วยจำนวนคนมันก็ไม่พอแล้ว เพราะผู้ชายที่เป็นนางจริงๆหน้าที่ของเขาคือแสดงตัวพระ ถ้าเล่นตอนใหญ่ๆเขาก็ต้องทำหน้าที่หลักของเขาก่อน แล้วเรามีละครนางอยู่แล้ว มันก็สอดคล้องพอดีกัน (วรรณพินี สุขสม, สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2566)

ความเปลี่ยนแปลงของหลักสูตรการศึกษาด้านนาฏกรรมไทย

เมื่อพิจารณาไปสู่การเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ เรื่อยไปจนถึงสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีการให้นักเรียนนักศึกษาได้ขยายทักษะจาก วิชาเอกของตน ให้ได้เรียนรู้ข้ามบทบาท เช่นให้นางฝึกเป็นพระ ให้พระโขนเรียนการเล่นละครรำ และได้ลองเรียนลองแสดงบทตัวนาง ทั้งในโขนและละครประเภทอื่นๆ ตามสมควร แต่ยังให้รักษาพื้นวิชาเอก โขนพระ ยักษ์ ลิง ของตนไว้เป็นสำคัญ โดยมีความเชื่อว่า การคัดเลือกตั้งต้นของครูผู้ใหญ่ที่พิจารณาสรีระของผู้เรียนนั้นเหมาะสมกับเส้นทางประกอบอาชีพแล้ว (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, สัมภาษณ์, 4 ธันวาคม 2565)แต่อย่างไรก็ตาม นักเรียนนักศึกษาชายส่วนหนึ่งมีการพัฒนาสรีระของตนเองด้วยวิทยาการทางการแพทย์จนแลดูเป็นหญิงก็ไม่น้อย แต่ไม่อาจข้ามไปอยู่ในกลุ่มละครนาง หรือแม้แต่ละครพระได้ สิ่งนี้มีผลกับการลงบรรจุเป็นนาฏศิลปิน กรมศิลปากรในลำดับต่อไป เพราะการรับสมัครคัดเลือกเป็นข้าราชการนาฏศิลปิน คำว่า โขน เท่ากับ ชาย ละคร เท่ากับหญิง เสมอ (ชวลิต สุนทรานนท์, สัมภาษณ์, 6 พฤศจิกายน 2565)

การเรียนการสอนนาฏศิลป์ในระบบนอกวิทยาลัยนาฏศิลป์ ไม่บัญญัติบทบาทเอกให้กับผู้เรียน โรงเรียนมัธยมทั่วไป นักเรียนเรียนรู้นาฏศิลป์ภาคทฤษฎีและปฏิบัติตามสมควร และไม่ใคร่จะเจาะลึกทักษะปฏิบัติ เพื่อเอื้อประโยชน์ให้ผู้เรียนที่ส่วนใหญ่ไม่ได้เลือกนาฏศิลป์เป็นวิชาชีพได้เรียนรู้อย่างเหมาะสมตามกำลังความสามารถและระดับความสนใจที่มีไม่มากนัก ทว่าในการประกวดแข่งขันศิลปหัตถกรรมนักเรียน ซึ่งมีการประกวดการแสดงด้านนาฏศิลป์

ประกอบด้วยรำวงมาตรฐาน ระบำมาตรฐาน นาฏศิลป์ไทยอนุรักษ์ และนาฏศิลป์สร้างสรรค์ มีการอนุญาตให้นักเรียนชายสามารถแต่งกายและแสดงในบทบาทเป็นหญิงหรือตัวนางได้ในการประกวด (เกณฑ์มาตรฐานการประกวดศิลปะหัตถกรรมนักเรียน ปี 2566) ส่วนในระดับอุดมศึกษา มหาวิทยาลัยต่างๆมีหลักสูตรนาฏศิลป์ไทยมากขึ้นเรื่อย ๆ ในหลายสถาบัน แต่ไม่เคร่งครัดว่าจะต้องเป็นโขน หรือละคร อย่างเข้มข้น โดยหลักสูตรโน้มเอียงไปในเนื้อหาละคร เพราะการฝึกทักษะการแสดงชุดสวยงาม และเบ็ดเตล็ดต่างๆ เป็นหน้าที่ของกลุ่มละคร โดยเฉพาะทักษะละครนาง มีอัตราการนำไปผลิตเป็นการแสดงต่าง ๆ เพื่อรับใช้สังคมได้มากกว่า และผู้ที่เป็นนิสิตนักศึกษาเหล่านี้ ไม่ถูกยึดติดกับการเป็น บทบาทเอกหรือวิชาเอก เพียงแต่เมื่อไรที่บุคคลเหล่านี้จะสอบเข้าเป็นนาฏศิลปิน กรมศิลปากร ถ้าเป็นชายก็ถือว่าให้เทียบเท่ากลุ่มโขน หากเป็นหญิงให้เทียบเท่ากลุ่มละคร นั่นเอง (ชวลิต สุนทรานนท์, สัมภาษณ์, 6 พฤศจิกายน 2565)

อย่างไรก็ดี นาฏศิลปิน กรมศิลปากร ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ส่วนใหญ่แทบจะทั้งหมด จบการศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์ และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ทั้งสิ้น ด้วยว่าทักษะที่ได้รับการปูพื้นฐานมา เหมาะสมกับการปรับใช้ในการทำงานของกรมศิลปากร (เอนก อาจมังกร, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2566)

ภาพประกอบ 15 การสอบศิลปะนิพนธ์ของนักศึกษาชาย สาขาวิชานาฏกรรมไทย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง

ที่มา: คมสันฐ หัวเมืองลาด เอื้อเฟื้อรูปภาพ

จากข้อมูลดังกล่าว สามารถสรุปได้ว่า ความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่ส่งผลให้การใช้นางโขนผู้ชายในงานนาฏกรรมไทยกลับมาเฟื่องฟู เกิดจากการที่เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนแปลงของคนยุคใหม่ความกระหายและหวนหาความเป็นดั้งเดิม ต้องการชื่นชมความงามของนาฏกรรมแบบยุคอดีตของชาติพันธ์ตนเอง และ ความเปลี่ยนแปลงของหลักสูตรการศึกษาด้านนาฏกรรมไทยที่เปิดโอกาสให้นักเรียน นิสิต นักศึกษา ได้เรียนรู้และฝึกทักษะตามบทบาทที่หลากหลายมากขึ้น

ผู้จัดการแสดงนาฏกรรม กับการใช้นางโขนผู้ชายในงานนาฏกรรมไทย

นาฏกรรมในสังคมไทยนั้นจะเปลี่ยนรูปแบบหรือมีพัฒนาการเป็นเช่นไร นอกจากแนวคิดค่านิยมของคนในสังคมจะเป็นปัจจัยที่ส่งอิทธิพลสำคัญแล้ว ผู้จัดการแสดง หรือผู้มีอำนาจในการสั่งการ กำหนดรูปแบบของนาฏกรรมก็มีส่วนสำคัญอย่างยิ่ง การใช้นางโขนผู้ชาย หรือการใช้ตัวนางผู้ชายในละครหลวง และละครนอกนั้น มีรูปแบบที่คงที่ยาวนานมาโดยตลอด กล่าวคือประเทศไทยไม่เคยมีนาฏกรรมที่หญิงกับชายแสดงร่วมกันเลย โดยเฉพาะนาฏกรรมของหลวงอย่างโขนด้วยแล้ว เป็นพื้นที่ของผู้ชายโดยแท้ ผลิต ออกแบบ โดยผู้ชาย สอนโดยผู้ชาย แสดงโดยผู้ชายล้วน ๆ แม้แนวทางการแสดงจะเปลี่ยนแปลงพัฒนา สู่ความเป็นโขนโรงใน เปลี่ยนแปลงด้านเพลง ด้านท่า องค์ประกอบต่าง ๆ มากมาย แต่การใช้เพศสภาพของผู้แสดงก็ยังคงไว้เป็นชายล้วนเช่นเดิม กระทั่งสิ้นกรมมหรสพ ในยุคเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 เป็นต้นไป การใช้นางโขนผู้ชาย และตัวนางผู้ชายในละครรำ จึงเกิดการแปรเปลี่ยนผกผันตั้งแต่นั้นมา ดังนั้นประเด็นของผู้จัดการแสดงนาฏกรรม กับการใช้นางโขนผู้ชายในงานนาฏกรรมไทย จึงสามารถอธิบายด้วยการใช้ยุคสมัยเป็นตัวตั้งได้ดังนี้

สมัยอยุธยา - รัชกาลที่ 5 กษัตริย์และเจ้านายในราชสำนักอุปถัมภ์นางผู้ชาย

นาฏกรรมหลวงหรือนาฏกรรมที่มีต้นกำเนิดจากราชสำนัก ซึ่งใช้ตัวนางผู้ชาย มีอยู่ 2 รูปแบบ คือโขน และละครผู้ชาย การแสดงโขนนั้นไม่มีการใช้ผู้หญิงมาตั้งแต่แรก ส่วนละครผู้ชายวิธีการแสดงและองค์ประกอบต่าง ๆ เหมือนละครใน หรือละครนางในทุกประการ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2507)

ละครในใช้เรียกละครที่ผู้แสดงเป็นนางในราชสำนักเท่านั้น เรื่องที่ใช่เล่นมีเพียง รามเกียรติ อิเหนา อุณรุท ผู้บรรเลงดนตรี และขับร้องก็ต้องเป็นหญิงด้วย เป็นเครื่องราชูปโภคเฉพาะพระมหากษัตริย์ แต่เมื่อผู้ชายเล่นเรื่องต่าง ๆ เหล่านี้ ไม่เรียกละครใน แม้กระบวนท่า เพลงดนตรีจะเหมือนกันทุกประการก็ตาม ละครใน แม้เป็นหน้าที่ของหญิง แต่ครูผู้สอนเป็นครูผู้ชายอยู่มาก เช่นในสมัยรัชกาลที่ 2 กรมขุนพิทักษ์มนตรี ก็เป็นผู้สอนละครใน

คำว่าละครในเกิดในรัชกาลที่ 4 เมื่อทรงคิดรำกิ่งไม้เงินทองขึ้น ก่อนหน้านั้นไม่เรียกละครใน แต่เรียกว่าละครผู้หญิง หลังรัชกาลที่ 3 ผู้ชายได้รับอนุญาตให้เล่นละครเรื่องอิเหนาได้ ซึ่งเรียกว่า ละครผู้ชาย แม้เป็นกระบวนรำ และบทเดียวกัน กับละครผู้หญิง หรือละครในก็ตาม ละครผู้ชายนั้นเล่นโขนด้วย ละครผู้ชายมิใช่ละครนอก เพราะเล่นรามเกียรติ์ อิเหนา อุณรุทเท่านั้น ละครนอกก่อนที่จะเรียกละครนอกในรัชกาลที่ 4 เรียกเพียงว่าละครชาวบ้าน เล่นทุกเรื่องนอกจากสามเรื่องดังกล่าว และผู้แสดงเป็นชายทั้งสิ้น

ละครผู้ชาย มีการแสดงกันในกลุ่มชาวบ้าน และผู้มีบรรดาศักดิ์มาแต่เดิม เพื่อการบันเทิง ประดับเกียรติยศ และหารายได้ การส่งต่อความรู้ไม่ได้มีหลักสูตรแน่ชัด มักถ่ายทอดในวังเจ้านายต่าง ๆ และเนื่องจากวังหน้าในแต่ละรัชสมัยมักมีตัวละครผู้หญิงใช้แสดงกันลับ ๆ เป็นการส่วนพระองค์ ขนาบคู่ไปกับละครในของหลวง การถ่ายเทความรู้จากหญิงสู่ชาย และชายสู่หญิง ในด้านวิธีการแสดงจึงเกิดขึ้นได้ตลอดเวลาในพื้นที่ของวังหน้านี้เอง

ละครในเรื่องรามเกียรติ์ กับโขนรามเกียรติ์ นอกจากต่างที่เพศผู้แสดง วงดนตรี ก็ใช้ต่างกัน โขนใช้ปี่พาทย์ไม้แข็งเท่านั้น ละครในใช้ปี่พาทย์ไม้นวม และสิ่งสำคัญคือ ละครในเรื่องรามเกียรติ์ไม่เน้นต่อสู้ โขนนั้นเน้นต่อสู้เป็นส่วนใหญ่ โบราณจึงไม่ได้ใช้ตัวนางเลย เพราะไม่ได้มีบทบาทในตอนสู้รบ แต่ละครผู้ชายเรื่องอื่นๆ มีการใช้ผู้ชายเป็นตัวนางมาแต่เดิมแล้ว

โขน เดิมมีแต่เพียงการพากย์ เจรจา ทำเพลงหน้าพาทย์เท่านั้น เล่นโดยผู้ชาย สืบมาจนปัจจุบัน ต่อมาเมื่อพัฒนาเป็นโขนโรงในขึ้นเป็นที่นิยม มีการขับร้องเพลง และรำท่าอย่างละครใน โขนผู้ชายในปัจจุบันที่ใช้บทและเพลง รวมทั้งท่า เป็นแบบละครในมาปน จึงเทียบเท่า ละครในเรื่องรามเกียรติ์ที่แสดงโดยผู้ชายนั่นเอง เพียงแต่เรียกว่าโขนเอาไว้ และเกิดการเลื่อนไหล บางท่านจึงเรียกการที่ผู้หญิงเล่นละครในเรื่องรามเกียรติ์ว่า เป็นโขนผู้หญิง จากทัศนะของรองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย เห็นสมควรว่า ถ้าผู้หญิงเล่นโขนแบบพากย์เจรจา ทำเพลงหน้าพาทย์ล้วน จึงจะควรเรียกว่าเล่นโขน

ผู้แสดงโขนล้วนเป็นข้าราชการ มหาดเล็กที่รับราชการในสำนักพระราชวัง และวังหน้า ส่วนละครผู้ชาย ได้รับการอุปถัมภ์โดยเจ้านายในวังต่างๆ โดยหากจะพิจารณาถึงหน่วยงานทางราชการที่ดูแลพื้นที่ และกำกับดูแลนางโขนผู้ชายอย่างชัดเจน สามารถจำแนกได้ดังนี้

สมัยรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 3 กรมโขน กรมนี้เป็นหน่วยงานที่ขึ้นตรงต่อพระมหากษัตริย์

สมัยรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้กรมโขนอยู่ในบังคับบัญชาของ พระเจ้าพี่ยาเธอ พระองค์เจ้ากุญชร กรมพระพิทักษ์เทเวศร์ เจ้าพระยาเทเวศรวงษ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร ณ อยุธยา)

รัชกาลที่ 6 อุปถัมภ์กรมมหรสพกับนางโขนผู้ชาย

พ.ศ. 2456 โปรดเกล้า ฯ ให้แบ่งงานในกรมมหรสพที่ตั้งขึ้นเมื่อพ.ศ. 2453 พร้อมทั้งแต่งตั้งเจ้ากรมดูแลผู้แสดงโขนให้ขึ้นตรงกับหน่วยงานย่อยของกรมมหรสพคือ กรมโขนหลวง มีพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) เป็นเจ้ากรม

ศิลปินกรมมหรสพ เข้ามาเป็นทหารมหาดเล็กก่อนแล้วค่อยได้รับการฝึกหัดโขน และมักเล่นแต่ตอนทำศึก เป็นกระบวนรบเสียส่วนใหญ่ ตัวนางจะมีความสำคัญก็เฉพาะบางตอนเช่น การเข้าฉากให้ตัวละครครบตามท้องเรื่อง มักเกิดในบทตอนที่เป็นการนั่งเทวสภา บทนั่งเมืองคู่กับสามี และที่จำเป็นต้องใช้นางโขนผู้ชายอย่างขาดไม่ได้คือ ตอนพิธีอุโมงค์ แม้ว่าหลายๆตอนของการแสดงโขน น่าจะใช้หญิงแท้แสดงได้ แต่ผู้ได้ฝึกโขน และการละเล่นของหลวงในยุครัชกาลที่ 6 ทั้งหมด เป็นทหารมหาดเล็กผู้ชาย ซ้อมกันในที่ของผู้ชาย จึงไม่มีโอกาสที่ผู้หญิงจะเข้ามามีส่วนร่วมได้

พ.ศ.2457 เกิดการก่อตั้งโรงเรียนพรานหลวงขึ้น เป็นโรงเรียนชายล้วน มีการสอนโขนให้นักเรียน ครูผู้สอนโขนก็คือศิลปินจากกรมมหรสพนั่นเอง เป็นพระราชดำริของล้นเกล้ารัชกาลที่ 6 ที่ทรงพระประสงค์ยกระดับวิชาชีพเต้นกินรำกินที่ได้รับการดูแคลนในยุคนั้นให้เข้าสู่สถาบันการศึกษา ให้ได้รับการยอมรับจากสังคม และผลิตนักแสดงเพื่อใช้ในกิจการงานพระราชพิธีและงานสมโภช บันเทิงเริงรมย์ของหลวง นักเรียนของโรงเรียนพรานหลวงมิใช่ลูกคนรวย หรือสูงศักดิ์แต่อย่างใดไม่ มักเป็นลูกชายของทหารมหาดเล็กนั่นเอง นางโขนผู้ชายที่ผลิตจากโรงเรียนพรานหลวง ต่อมาก็เป็นข้าราชการมหาดเล็กหลวง และศิลปินโขนในกรมมหรสพต่อมา การแสดงโขนในยุครัชกาลที่ 6 มีทั้งโดยกรมมหรสพ โขนของนักเรียนพรานหลวง และโขนสมัครเล่นส่วนพระองค์

ล้นเกล้ารัชกาลที่ 6 ทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูด บทโขนใหม่ๆ ขึ้นมามากมาย และ ให้ศิลปินโขนของท่านได้แสดงละครอื่นๆ ที่มิใช่โขน เช่นแสดงละครเรื่องศกุนตลา เป็นต้น

เมื่อเปลี่ยนแปลงการปกครอง ยุบกรมมหรสพ ยุบโรงเรียนพรานหลวงแล้วก็ตาม วิธีการฝึกนาฏศิลป์ของโรงเรียนพรานหลวงยังคงเป็นต้นแบบของโรงเรียนนาฏศิลป์ และวิทยาลัยนาฏศิลป์ต่อมา ที่สำคัญคือการแบ่งกลุ่มผู้เรียนเป็น พระ นาง ยักษ์ ลิง ตราบเท่าทุกวันนี้ (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, 2537)

รัชกาลที่ 7 พ.ศ. 2469 ยุบกรมมหรสพ ย้ายโขนหลวงไปสังกัดกระทรวงวัง

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว สวรรคตเมื่อ 2468 ต่อมาสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 (พ.ศ. 2469) เป็นระยะที่เศรษฐกิจตกต่ำไปทั่วโลก สืบเนื่องมาจากสงครามโลกครั้งที่ 1 ทำให้รายได้ของแผ่นดินไม่เพียงพอกับรายจ่ายเพื่อปรับงบประมาณแผ่นดินให้เข้าสู่ดุลยภาพ ในวันที่ 19 เมษายน 2469 ทรงโปรดเกล้าฯ ยุบกรมมหรสพที่ตั้งในสมัยรัชกาลที่ 6 แล้วโอนเครื่องโขนละคร สัมภาระทั้งปวง มอบให้แก่พิพิธภัณฑสถานดูแล ทั้งนี้ยกเว้น กรมปี่พาทย์หลวงและเครื่องสายฝรั่งหลวง ทรงโปรดเกล้าฯ ให้รวมเข้าด้วยกัน ตั้งชื่อใหม่ว่า “กองปี่พาทย์และโขนหลวง”ทรงโปรดเกล้าฯ รับไว้ดูแล อยู่ในสังกัดกระทรวงวัง ข้าราชการที่เป็นโขนในกรมหรสพเดิมย้ายมาประจำในส่วนนี้ ไม่มีการผลิตศิลปินใหม่ ไม่มีการฝึกนักเรียนเพิ่ม และโขนสมัครเล่นส่วนพระองค์ในรัชกาลที่ 6 ก็สูญสิ้น รวมทั้งโรงเรียนพรานหลวงก็เช่นกัน (เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ, 2555)

พ.ศ. 2476 – 2480 โขนอยู่ในแผนกละครและสังคีต กองศิลปะวิทยาการ กรมศิลปากร กระทรวงธรรมการ

ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ที่นำโดยจอมพลป. พิบูลสงคราม กระทั่งเมื่อวันที่ 3 พฤษภาคม 2476 ได้มี พระราชบัญญัติ จัดตั้งกรมศิลปากร ขึ้นมาอยู่สังกัดกระทรวงธรรมการ และมีพระราชกฤษฎีกาให้จัดแบ่งส่วนราชการในกรมศิลปากรออกเป็น 6 กอง ได้แก่ 1. สำนักงานเลขานุการกรม 2. กองศิลปะวิทยาการ 3. กองประณีตศิลปกรรม 4. กองสถาปัตยกรรม 5 กองพิพิธภัณฑ์และโบราณวัตถุ 6. กองหอสมุด

เฉพาะกองศิลปะวิทยาการมีแผนกย่อยคือ “แผนกละครและสังคีต” มีหน้าที่ค้นคว้าและหาทางบำรุงความรู้ในศิลปะทางละครและสังคีต มีพระพินิจวรรณสาร แสง สาลิตุล เป็นหัวหน้ากอง บุคลากรโขนและงานนาฏกรรมไทยต่าง ๆ สังกัดในส่วนนี้ ไม่มีบรรจุบุคลากรเพิ่มและไม่มีการเรียนการสอนโขน (กรมศิลปากร, 2552)

พ.ศ.2477 ยุคโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ หรือยุคพลตรี หลวงวิจิตรวาทการ

ล้นเกล้ารัชกาลที่ 7 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้ พลตรี หลวงวิจิตรวาทการ เป็นอธิบดีกรมศิลปากรคนแรก และในปีเดียวกันนี้ กรมศิลปากรได้จัดตั้ง “โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์” ขึ้นเพื่อดำเนินการสอนวิชาสามัญและศิลปะ โดยให้ศิลปินจากแผนกละครและสังคีต ทำหน้าที่ทั้งครูและศิลปินควบคู่กันไป (เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ, 2555)

“ช่วงการตั้งของโรงเรียนนาฏศิลป์ประมาณปี 2570 เรียกโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ รับเด็กหญิงมาก่อน จน พ.ศ. 2589 เริ่มเปิดรับเด็กผู้ชาย แต่ก็ยังไม่มีใครส่งลูกชายมาเข้าเรียน เพราะค่านิยมเรื่องอาชีพเต้นกินรำกิน ไม่เป็นที่พึงประสงค์ในสังคม เมื่อไม่มีเด็กผู้ชายมาเรียน ก็เกิดการพยายามเฟ้นหาด้วยการตระเวนหาเด็กชายที่วิ่งเล่นแถวนั้นรวมไปถึงอีกฟากของแม่น้ำเจ้าพระยา กวาดต้อนเด็กชายเท่าที่จะหาได้ ให้เงินค่ากินอยู่ ให้เสื้อผ้า ในช่วงที่มีแต่เฉพาะนักเรียนหญิง การแสดงของหลวงที่ต้องใช้ผู้ชาย ไม่มีเลยในสังคมไทย แสดงแต่เพียงระบำ รำฟ้อน ชุดสวยงามของผู้หญิงเท่านั้น ตรงกับยุคนายกรัฐมนตรี จอมพล ป. พิบูลสงคราม และเป็นช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2

การแสดงโขนถ้าจำเป็นต้องแสดง ก็ใช้เพียงครูชรา ที่เหลือจากกรมมหรสพเดิมแสดงกันเองเท่านั้น แต่การฝึกเด็กไม่มีเกิดขึ้น การแสดงในยุคนั้นเรียกว่าเป็นยุค “โขนถอน ละครดึง” คือโขนเล่นแต่เฉพาะตอนสุครีพถอนต้นรัง ซึ่งตัวแสดงมีแค่ 3-4 ตัว ได้แก่กุมภกรรณ สุครีพ หนุมาน นิลนนท์ ส่วนละครรำ เล่นแต่เพียงระบำดาวดึงส์ เท่านั้น ไม่เล่นชุดอื่นๆ การเล่นคือเล่นให้ทหารญี่ปุ่นดู เป็นสิ่งจำเป็นที่ต้องทำให้เสมือนเครื่องบรรณาการ วังสวนกุหลาบที่เคยรุ่งเรืองก็ยุติการฝึกและจัดแสดงละครรำ ผู้เป็นนางรำก็กระจัดพลัดพรายหนีตายไปคนละทิศละทาง

ศิลปินโขนจากกรมมหรสพนั้นนอกจากทำงานให้กรมมหรสพแล้วก็ยังร่วมแสดงกับคณะโขนเอกชนด้วย ที่สำคัญคือโขนคณะนายฮวด มีนักแสดงของตนเอง และแสดงรับงานตลอดเวลา ออกแสดงมากกว่างานของหลวงเสียอีก ทักษะและความรู้จึงมีมากในตัวคน เมื่อก่อตั้งกรมศิลปากร เกิดการดึงศิลปินเก่าที่เคยทำงานให้กรมมหรสพมาทำงานอีกครั้งแต่ก็ได้จำนวนไม่มาก บางครั้งบางบทตัวละคร ก็มีการหยิบยืมนักแสดงจากคณะนายฮวด เช่นครูทองเริ่ม อินทรนัฏ ผู้โดดเด่นในบทนนทุก เมื่อได้รับเชิญบ่อยเข้าก็รับตัวมาเป็นข้าราชการในที่สุด และโขนเอกชนข้างนอกนี้ ใช้ตัวนางผู้ชายบ่อยครั้งและเป็นกิจวัตรมากกว่ากรมศิลปากรเสียอีก ครูเดชา ยวงศรี ที่เป็นตัวนางลูกศิษย์ครูขุนวาดพิศวง เมื่อเข้าทำงานกรมศิลปากร นาน ๆ ครั้งจะได้แสดงเป็นตัวนาง ส่วนใหญ่จะถูกโยกย้ายมาแสดงเป็นตัวพระ แต่เมื่อไปร่วมแสดงกับคณะโขนเอกชนนี้ หรือคณะโขนย่าหมัน ของครูมัลลี คงประภัสร์ ท่านแสดงเป็นตัวนางเป็นประจำ

ด้านเพศของครูและนักเรียนนาฏศิลป์ยุคเปลี่ยนแปลงการปกครองนั้น เมื่อเปิดโรงเรียนนาฏศิลป์ยุคแรก รับแต่เด็กผู้หญิงก่อน ยังไม่มีการฝึกผู้ชาย เพราะจุดประสงค์ของรัฐบาลจอมพลป. ต้องการฝึกผู้หญิงไปแสดงนาฏศิลป์ชุดสวยงามต่างๆไว้แสดงต้อนรับราชอาคันตุกะ เพื่ออวดความงามของศิลปะแบบราชสำนัก ได้แก่ระบำผู้หญิงและละครรำแบบผู้หญิงที่อ่อนช้อยเป็นหลัก ทำการรวบรวมครูผู้หญิงจากวังสวนกุหลาบ วังเพ็ชรบูรณ์ และวังบ้านหม้อมาสอน ทำการรับ

เด็กหญิงมาฝึกก่อน ภายหลังเมื่อเริ่มตระหนักถึงความสำคัญของโขนผู้ชายจึงค่อยรวบรวมครูโขนผู้ชายที่ยังหลงเหลือจากกรมหรสพเดิมแต่กระจัดพลัดพรายให้กลับมาเท่าที่ได้ แล้วค่อย ๆ ฟื้นฟูการแสดงโขนของผู้ชายขึ้นมา ด้วยการเปิดรับเด็กชาย ทั้งหมดนี้เกิดขึ้นในยุคพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ โดยมีครูขุนวาดพิศวงเป็นตัวนางมีชื่อตั้งแต่สมัยกรมมหรสพ และเป็นผู้เดียวที่ได้กลับมาสอนนักเรียนนางโขนผู้ชาย

ช่วงแรก นักเรียนทั้งหมดมีจำนวนไม่มากและทุกคนเรียนฟรี รวมทั้งได้เบี้ยเลี้ยงระยะต่อมารัฐบาลให้ทุนเรียนโดยให้ผู้ว่าราชการจังหวัดต่างๆคัดเลือกเด็กเข้ามาเรียน มีเรือนให้อยู่เป็นนักเรียนประจำ กินอยู่ฟรี แต่หานักเรียนมาเรียนได้น้อยมาก เพราะแนวคิดเรื่องอาชีพเต้นกินรำกินยังไม่เป็นที่พึงประสงค์ในสังคมยุคนั้น

วิธีคัดแต่เดิม เมื่อได้เด็กชายมาแล้ว ครูผู้ใหญ่จะคัดแยกให้เป็นพระ นาง ยักษ์ ลิง ตามความเหมาะสม แล้วเรียนแต่เฉพาะการเล่นโขน เด็กชายเหล่านี้จะไม่ได้เรียนการแสดงละครรำอื่นๆเลยแม้แต่น้อย ซึ่งต่างจากหลักสูตรปัจจุบัน อัตราส่วนจำนวนของ พระ นาง ยักษ์ ลิง จะไม่เท่ากัน เน้นจำนวนมากที่ยักษ์กับลิง มีเลือกไว้เป็นตัวพระ จำนวนน้อยคน และตัวนาง ยิ่งน้อยมากเข้าไปอีก สัมพันธ์กับหน้าที่การใช้งานในการแสดงตามท้องเรื่องของโขนรามเกียรติ์ การผลิตบุคลากรดังนี้ มิได้เพื่อให้นักเรียนไปหางานเอง แต่เพื่อส่งตรงเข้ารับราชการเป็นนาฏศิลปิน และเป็นครูต่อไปในหน่วยงานกรมศิลปากรนี้เอง

นักเรียนในยุคโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ เมื่อแสดงได้ดีในบทบาทหนึ่งๆแล้ว ครูผู้ใหญ่จะลองให้เปลี่ยนเป็นบทบาทอื่นดู เป็นการทดสอบ เช่นครูศิริวัฒน์ ดิษยนันท์เป็นตัวพระได้ลองเป็นตัวนาง ครูสถาพร สนทอง เป็นตัวนางได้ลองเป็นตัวพระ แต่การปฏิบัติเช่นนี้ครูผู้ใหญ่จะไม่นำมาใช้กับนักเรียนที่ไม่สามารถแยกแยะความแตกต่างของบทบาทได้ ปัจจุบันการที่จำนวนผู้เรียนมาก การให้โอกาสข้ามวิชาเอกแบบนี้ไม่จำเป็นต้องใช้ ทุกคนจึงได้รับการสอนให้เป็นเลิศตามเอกของตนเอง ผู้ที่ได้เรียนในยุคโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์นั้นแม้มีบทบาทเอกที่ได้รับมอบหมายแล้ว ไม่ได้ยึดติดกับความเป็น พระ นาง ยักษ์ ลิง อย่างทุกวันนี้ หลาย ๆ ท่าน ใช้กรณีเช่นนี้เป็นข้อได้เปรียบของตนเอง เช่น ครูนพรัตน์ศุภาการ เป็นตัวนาง ที่รำพระได้ ครูราฆพ โพธิเวสเป็นตัวยักษ์ที่รำตัวลิงได้ เป็นต้น

เมื่อเริ่มเปิดโรงเรียนนาฏศิลป์ หรือโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ใหม่ๆ นักเรียนและครูไม่มีมาก ไม่มีกฎเกณฑ์บังคับมากมาย นักเรียนและครูแสดงงานหลวงร่วมกัน ครูนอกจากสอนแล้วก็เป็นนักแสดงเองด้วย ทั้งครูและนักเรียนสามารถรับงานแสดงภายนอกด้วยตนเอง หรือร่วมแสดงกับคณะเอกชนหรือกลุ่มอิสระอย่างไรก็ได้ ต่อมาเมื่อมีนักเรียนมากขึ้น การเรียนการสอน

เข้มข้นเป็นหลักสูตรชัดเจน มีการจัดการแสดงงานหลวงบ่อยๆ จึงออกกฎห้ามนักเรียนออกแสดงงานภายนอก เพื่อป้องกันการขาดเรียน ขาดการแสดงของหน่วยงาน และเพื่อรักษาความปลอดภัยของนักเรียนให้อยู่ในสายตาของครูผู้ใหญ่ โอกาสที่เหล่านางโขนผู้ชายจะได้ออกแสดงบ่อยๆเป็นไปได้ยากมากขึ้น เพราะงานของหลวงหรือกรมศิลปากรไม่ค่อยให้โอกาส บางคนอยากแสดง อยากมีรายได้ อยากสนุกสนาน ก็ลักลอบแอบไปแสดงภายนอก ทำให้ต้องพ้นสภาพนักเรียน เช่นกรณีของคุณประโนตย์ วิเศษแพทย์ นักเรียนนางโขนผู้ชาย ร่วมรุ่นกับครูไพฑูรย์ ศราคณี เป็นต้น

ยุคจอมพล ป. อิทธิพลแนวคิดแบบชาติตะวันตกเริ่มเข้ามา เกิดการเพ่งเล็งพฤติกรรม และการแต่งกายที่ไม่สมกับการเป็นสุภาพบุรุษ หรือสุภาพสตรี ทั้งที่สังคมไทยที่ผ่านมาชายที่มีจิตใจเป็นหญิงไม่มีการแสดงออกทางพฤติกรรมในชีวิตประจำวันต่างจากชายทั่วไป และไม่มีการแต่งกายเป็นหญิงเลย เว้นไว้แต่พื้นที่ของการแสดงนาฏกรรมเท่านั้น แต่อย่างไรก็ตามถ้าหน้าตา ผิวพรรณ สรีระไม่ส่งเสริมให้แสดงตัวนาง ก็จะไม่ได้รับสิทธินี้ และแม้ผู้ได้รับสิทธินี้แล้วหากเจริญวัย หรือเวลาผ่านไปสรีระเกิดการเปลี่ยนแปลงก็จะพ้นจากสิทธิในการแต่งหญิงและแสดงท่าทางอย่างผู้หญิงบนเวทีนาฏกรรมทันที ผู้เป็นนักเรียนไม่ว่าจะเรียนบทบาทเดิมมานานเพียงไร หากเกิดกรณีเช่นนี้ จะต้องไปตั้งต้นเรียนพื้นฐานบทบาทอื่นตั้งแต่แรกเริ่มใหม่เสมอ

พลตรีหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช มีบทบาทต่อกรมศิลปากรและการส่งเสริมนางโขนผู้ชาย อยู่ไม่น้อย โดยเมื่อก่อตั้งกรมศิลปากรแรกๆ ต้องอาศัยความรู้ความสามารถของหลายๆท่าน ซึ่งเป็นปราชญ์ในแผ่นดินให้มาช่วยวางแผน วางระบบ พลตรีหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช เมื่อท่านเป็นนายกรัฐมนตรี ได้รับเชิญให้เป็นที่ปรึกษาของกรมศิลปากร ท่านร่วมแสดงกับศิลปินกรมศิลปากรด้วย ทั้งโขนและละคร ในความเป็นตัวนางท่าน เคยแสดงเป็นนางมณฑา ตอนลงกระท่อม ในละครนอกเรื่องสังข์ทอง พลตรีหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ท่านมีใจชื่นชมวิธีการใช้นางผู้ชายในโขนมาก ต่อมาเมื่อกรมศิลปากรสร่างซาการใช้นางผู้ชายไปแล้ว ท่านหันมาสร้างคณะโขนธรรมศาสตร์ของท่านเอง และให้ใช้ตัวนางเป็นผู้ชายทั้งหมด เป็นวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของโขนธรรมศาสตร์ตราบเท่าทุกวันนี้

ยุคพลตรีหลวงวิจิตร เป็นยุคของละครปลุกใจเป็นสำคัญ โขนละครรำมีแสดงบ้างแต่แสดงน้อยมาก ๆ ต่อมาเมื่อผลัดสู่ยุคท่านผู้หญิงแผ้ว โขน ละครรำก็กลับมาแสดงมากขึ้นแพร่หลายอีกครั้ง ด้วยความนิยมของตัวท่านผู้หญิงแผ้วเองที่ให้ความสำคัญกับศิลปะการแสดงแบบราชสำนัก

วิถีการดำรงอยู่ของนางโขนผู้ชายในยุคพลตรีหลวงวิจิตรวาทการมีรูปแบบดังกล่าวอย่างคงที่ โดยผ่านยุคสมัยการปกครองที่มีการโยกย้ายสังกัด เปลี่ยนชื่อเรียกสังกัดต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

พ.ศ.2478 กระทรวงวัง ถูกยุบเป็นสำนักพระราชวัง กรมศิลปากรรับโอนข้าราชการโขน ละคร ปี่พาทย์ เครื่องสายฝรั่ง ตลอดจนเครื่องแต่งกายโขน-ละคร และเครื่องดนตรี ซึ่งเหลืออยู่บางส่วนมาจากกระทรวงวัง ไปสังกัดกองศิลปะวิทยาการ และงานการช่างกรมวังนอกอยู่ในสังกัดกรมศิลปากร มีพระยาอนุมานราชธน เป็นหัวหน้ากอง

พ.ศ. 2481 – 2537 กองดุริยางคศิลป์ – กองการสังคีต

พ.ศ.2481 มีพระราชกฤษฎีกา แบ่งส่วนราชการในกรมศิลปากรใหม่ ให้กองศิลปะวิทยาการ เปลี่ยนชื่อเป็น กองดุริยางคศิลป์ มีหน้าที่เกี่ยวกับงานดุริยางค์ แยกภารกิจเป็นแผนกตำรา แผนกดุริยางค์ไทย และแผนกดุริยางค์สากล มีนายเดช คงสายสินธุ์ เป็นหัวหน้ากอง และหลังจากที่กรมศิลปากรรับโอนข้าราชการโขน – ละคร ปี่พาทย์ มาจากกระทรวงวังเมื่อพ.ศ. 2478 จึงได้ปรับปรุงแก้ไขงานด้านการศึกษาให้กว้างขวางยิ่งขึ้น โดยตั้ง กองโรงเรียนศิลปากร ขึ้นใหม่ แบ่งเป็น 2 แผนก คือ แผนกช่าง เปิดสอนทางด้านช่างปั้น ช่างเขียน และช่างรัก และแผนกนาฏดุริยางค์ จัดการศึกษาวิชาศิลปะทางดนตรี ปี่พาทย์ และละคร ดังนั้นจึงได้นำ โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ เข้ามาเป็นแผนกหนึ่งของกองโรงเรียนศิลปากรมีชื่อเฉพาะ โรงเรียนศิลปากร – แผนกนาฏดุริยางค์ มีพระสาโรชรัตนวาทการ เป็นหัวหน้ากองโรงเรียนศิลปากร

พ.ศ. 2485 กรมศิลปากร ได้ โอนไปสังกัดสำนักนายกรัฐมนตรี และมีการแบ่งส่วนราชการในกรมใหม่ จากการแบ่งส่วนราชการใหม่ “กองดุริยางคศิลป์” เปลี่ยนชื่อมาเป็น “กองการสังคีต“มีจมื่นมานิตย์นเรศวร์ (เฉลิม เศวตนันท์) เป็นหัวหน้ากอง กรมศิลปากรได้ยกฐานะกองโรงเรียนศิลปากร เป็น มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้โอนแผนกช่างจากกองโรงเรียนศิลปากร ไปขึ้นกับมหาวิทยาลัยศิลปากร โอนแผนกนาฏดุริยางค์จากกองโรงเรียนศิลปากร มาขึ้นอยู่กับแผนกนาฏศิลปะ กองการสังคีต พร้อมทั้งเปลี่ยนชื่อ เป็น โรงเรียนสังคีตศิลปแต่การเรียนการสอนได้หยุดไปชั่วขณะเนื่องจากสงครามโลกครั้งที่ 2

พ.ศ. 2488 โรงเรียนสังคีตศิลป์ ได้เปลี่ยนชื่ออีกครั้งเป็น โรงเรียนนาฏศิลปะ พร้อมทั้งขยายการศึกษาครอบคลุมทั้งนาฏดุริยางคศิลป์ไทยและสากล มีหลวงบุณยมานพพานิชย์ เป็นหัวหน้ากอง

พ.ศ. 2488 กรมศิลปากรโอนไปสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม

พ.ศ.2489 – 2499 ยุคอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์

อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เข้ามาดำรงตำแหน่งเป็นหัวหน้ากองการสังคีต และวิทยาลัยนาฏศิลป ในยุคนั้นแม้ว่ากองการสังคีตจะมีหน้าที่ผลิตการแสดงนาฏกรรม และวิทยาลัยนาฏศิลป จะมีหน้าที่ทำการเรียนการสอนก็ตาม แต่มีการนำบุคลากรและนักเรียนของวิทยาลัยมาร่วมแสดงด้วยเสมอ เพราะนาฏศิลปินยังมีปริมาณไม่มาก

อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ มีบทบาทสำคัญในช่วงเวลาที่ท่านดำรงตำแหน่ง ทั้งเป็นผู้วางนโยบาย เขียนตำราด้านนาฏดุริยางคศาสตร์ต่างๆไว้มากมาย และได้เป็นผู้เชิญ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีย์ มามีบทบาทในการออกแบบ กำกับการแสดง และวางตัวผู้แสดงอีกด้วย ในปี 2499 อาจารย์ธนิต ได้รับการเลื่อนตำแหน่งเป็นอธิบดีกรมศิลปากร และเมื่อท่านพ้นวาระจากการดูแลกองการสังคีต และวิทยาลัยนาฏศิลปะไปแล้วนั้น ท่านผู้หญิงแผ้วยังคงมีบทบาทในฐานะผู้เชี่ยวชาญ ปฏิบัติหน้าที่เรื่อยมาจนกระทั่งคาบเกี่ยวไปในยุคอาจารย์เสรี หวังในธรรม

หลักสูตรนางโขนผู้ชาย สิ้นสุดในยุคสมัยนี้ พร้อมกับการลาออกของขุนวาดพิศวง ครูผู้สอนเพียงผู้เดียว

อย่างไรก็ตามช่วงที่ขุนวาดพิศวง ยังทำงานสอนนางโขนผู้ชายนั้น ยาวนานจนถึงยุคท่านผู้หญิงแผ้วผลิตละครเรื่องมโนห์รา และได้ร่วมแสดงละครเรื่องมโนห์ราด้วยเป็นหนึ่งในพี่นาง และบรรดาพี่นางของนางมโนห์รานั้นล้วนเป็นกลุ่มนางโขนผู้ชายทั้งสิ้น เป็นการแสดงดูระยะไกล และท่านต้องการรำนำลูกศิษย์ของท่านเองในฉากอาบน้ำ เป็นยุคที่ ข้าราชการต้องทั้งสอนและต้องแสดงด้วย ไม่ได้แยกออกอย่างทุกวันนี้

ขุนวาดพิศวงร่วมออกแสดงกับลูกศิษย์บ่อยครั้งเพราะเป็นคนร่างเล็ก และท่านสามารถแสดงละครได้ แสดงเป็นตัวพระได้ มักได้แสดงเป็นตัวอำมาตย์ หรือตัวประกอบอื่นๆ

หลังครูขุนวาดลาออก ลูกศิษย์นางโขนผู้ชายของครูขุนวาด นอกจากจะย้ายไปเป็นเอกโขนบทบาทอื่นแล้ว บางส่วนลาออกจากความเป็นนักเรียนและศิลปินโขน ไปประกอบอาชีพอื่น พวกที่มีฐานะร่ำรวยก็ออกไปอยู่บ้านเฉย ๆ เช่น ครูไพฑูรย์ ศราคณี ท่านออกจากโรงเรียนนาฏศิลป์แล้ว ก็ยังจัดแสดงโขน และนาฏศิลป์ต่างๆในบ้านของท่านเอง ทำชุดเครื่องแต่งกายราคาแพงเป็นของตนเอง ส่วนคนที่มีฐานะยากจนบ้างก็ไปค้าขาย

นอกจากปัญหาจากการขาดผู้สอนนางโขนผู้ชายแล้วในยุคอธิบดีธนิตนั้น การลดน้อยลงของการใช้ผู้ชายเป็นตัวนางเกิดจาก การเกิดมุมมองใหม่ต่อความงามในการแสดงเป็นหญิงที่สมบูรณ์ จากมุมของผู้ชมส่งผลถึงผู้จัดการแสดงหรือผู้บริหาร แล้วผู้จัดการแสดงจึงมอบหมายต่อนักแสดงอีกทอดหนึ่ง

ในระบบคัดสรรบทบาทให้นักเรียนโดยครูเป็นผู้คัดนั้น มีนักเรียนจำนวนไม่น้อยที่เลือกย้ายบทบาทวิชาเอกของตนเองตามใจปรารถนาหลังจากครูผู้สอนเลือกให้ในเบื้องต้น มียักษ์และลิงหลายคนต้องการขอย้ายมาเป็นตัวพระ บางคนก็สำเร็จ บางคนก็ไม่สำเร็จ เกิดจากการที่รูปร่าง หน้าตา เหมาะสมหรือไม่เป็นสำคัญ โดยถ้ารูปร่างใหญ่เกินไป หรือหน้าตาไม่สวยพอ มักไม่ได้รับการอนุญาต เพราะโอกาสที่จะได้ใช้งานจะไม่มีในอนาคต หากปล่อยให้ย้ายได้ตามใจจะไม่ประสบความสำเร็จอย่างแน่นอนในอาชีพนักแสดง อย่างไรก็ตาม วิทยาลัยนาฏศิลปเคยมีการทำหลักสูตรให้นักเรียนได้ลองเรียนทุกบทบาทเพื่อค้นหาตัวเอง อยู่ช่วงหนึ่งราวปีเดียวแต่ไม่ประสบความสำเร็จ แล้วล้มเลิกไป

แนวคิดหลังโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ กลายเป็นวิทยาลัยนาฏศิลป์ ด้วยการที่มีปริมาณนักเรียนมาก มีการปลูกฝังกันใหม่ว่า ไม่ควรแสดงข้ามบทบาทเอกของตนเอง เพราะจะทำให้ร่างกายสับสน ระดับองศาของการตั้งวง เหลี่ยมขา เกิดการเสียทรง และจริตท่าทีต่าง ๆ ไม่เป็นบทบาทเอกอย่างชัดเจน สาเหตุหนึ่งของแนวคิดนี้ เกิดจากที่ตัวผู้เรียนไม่สามารถแยกแยะความแตกต่างของท่าในบทบาทต่าง ๆ ได้ดีพอเท่านักเรียนในยุคโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์

ยุคอธิบดีธนิต คือยุคที่ตัวนางผู้ชายถูกลดบทบาทมากที่สุด เป็นยุคที่ละครหญิงล้วน ได้รับการผลักดันส่งเสริมมากที่สุด จากเอกสารต่างๆและสูจิบัตรการแสดง พบว่า ละครนอกเรื่องต่างๆได้รับการนำมาเล่นเป็นลักษณะหญิงล้วนหลายต่อหลายครั้ง ในขณะที่ละครชายล้วนไม่ปรากฏมี ละครปลุกใจแบบชายจริงหญิงแท้ที่รุ่งเรืองจากยุคพลตรีหลวงวิจิตร ก็สร่างซาลับหายไป กลายเป็นหญิงล้วนเสียสิ้น ทั้งละครใน ละครนอก ละครดึกดำบรรพ์ และใช้ตัวนางผู้หญิงในโขนแทบทั้งหมด เว้นเสียแต่บางบทเช่นนางกำนัลต่ำศักดิ์ และนางยักษ์เท่านั้น

หลังอธิบดีธนิตสิ้นสุดหน้าที่ผู้อำนวยการแล้ว ช่วงพ.ศ.2499 – 2515 นางชุมศิริ สิทธิพงศ์ รับหน้าที่เป็นผู้อำนวยการกองการสังคีต และช่วง พ.ศ.2515 – 2523 นายทวีศักดิ์ เสนาณรงค์ รับหน้าที่เป็นผู้อำนวยการกองสังคีต เนื่องจากทั้ง 2 ท่านนี้มิได้เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏกรรม แนวทางการผลิตนาฏกรรมของกองการสังคีตจึงขึ้นตรงกับท่านผู้หญิงแผ้ว และครูนาฏศิลป์อาวุโสในยุคนั้น อันได้แก่ ครูลมุล ยมะคุปต์ ครูเฉลย ศุขะวณิช ครูจำเรียง พุธประดับ เป็นต้น

ในช่วงระยะเวลาที่อธิบดีธนิตดำรงตำแหน่ง เกิดความเปลี่ยนแปลงของหน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับนาฏกรรม ของกรมศิลปากร ดังนี้

พ.ศ. 2501 กรมศิลปากรโอนไปสังกัดกระทรวงศึกษาธิการ

พ.ศ.2503 เริ่มการก่อสร้างโรงละครแห่งชาติ และทำพิธีเปิดโรงละครแห่งชาติเมื่อ พ.ศ. 2507

พ.ศ. 2504 กรมศิลปากร ตั้งกองศิลปศึกษาขึ้นมาในภารกิจเพื่อรับผิดชอบงานด้านการศึกษา ดังนั้นจึงโอนโรงเรียนนาฏศิลปะ จากกองการสังคีต มาขึ้นกับกองศิลปศึกษา แล้วแยกข้าราชการที่อยู่ในกองศิลปศึกษาคือครูผู้สอน ส่วนข้าราชการที่อยู่ในกองการสังคีต คือ ศิลปินผู้แสดง

พ.ศ. 2515 วิทยาลัยนาฏศิลปะได้ขยายการศึกษาครอบคลุมทั้งนาฏดุริยางคศิลป์ไทยและสากล หลังจากนั้น ได้รับการยกฐานะให้เป็น วิทยาลัยนาฏศิลป

พ.ศ.2519 ได้ขยายการศึกษาจนถึงระดับปริญญาตรี โดยสมทบกับสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล ในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ และได้เปิดวิทยาลัยนาฏศิลปในภูมิภาคอีก 11 แห่ง

พ.ศ.2489 - 2543 ช่วงเวลาอิทธิพลแห่งท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

ด้วยความที่ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย นายธนิต อยู่โพธิ์ หัวหน้ากองการสังคีต กรมศิลปากร ได้เรียนเชิญให้ท่านผู้หญิงช่วยปรับปรุงฟื้นฟู และวางรากฐานด้านการละคร การรำ ให้กับกรมศิลปากร ท่านเป็นผู้ออกแบบท่ารำ เป็นผู้ฝึกสอน และอำนวยการฝึกซ้อมการแสดงโขน ละคร ฟ้อนรำ ต่างๆ เป็นจำนวนมาก

ยุคท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นยุคของกระบวนละครใน ท่านผู้หญิงแผ้วเป็นนางรำในวังสวนกุหลาบของเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธมาก่อน ท่านสนับสนุน และส่งเสริมละครในของผู้หญิงเป็นอย่างมาก กระบวนท่าการรำในละครในหลายๆตอนที่ท่านได้สอนให้ศิลปินกรมศิลปากร เป็นบทบาทที่สำคัญเด่นชัดของท่าน ผู้คนในยุคสมัยของท่านมีความเป็นผู้ดี มีการศึกษาเป็นผู้ที่รู้เข้าใจบทละครในเป็นอย่างดี เมื่อได้รับชมก็เกิดความชื่นชอบเข้าไปด้วยกัน ต่อมาผู้ชมเริ่มเปลี่ยนแปลงคนรุ่นต่อๆมา ขาดการศึกษาเรื่องบทกลอนบทละคร การจัดแสดงละครในจึงเริ่มลดลงเป็นช่วงรอยต่อกับยุคที่อาจารย์เสรี หวังในธรรมเข้ามามีบทบาทในการบริหาร จัดการ และกำกับ อาจารย์เสรี มีแนวคิดอยากทำละครชายจริงหญิงแท้ แนวอิงประวัติศาสตร์เรื่องผู้ชนะสิบทิศ ท่านปรึกษาขออนุญาตท่านผู้หญิงแผ้วทดลองทำ ก็ประสบความสำเร็จมากมาย ท่านผู้หญิงแผ้วก็ร่วมมีบทบาทด้วยการปลุกปั้นตัวพระเอก อย่างอาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ และ รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์

ช่วงหลังของยุคท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ท่านกลับมีรสนิยมใช้ผู้ชายมาเล่นเป็นพระเอก และนำละครที่พระเอกมีลักษณะเป็นชายชาตรีมาก ๆ มาแสดง เช่นเป็น ไกรทอง เงาะป่า การจัดการแสดงตามรสนิยมของท่านหลายๆครั้งเข้า ทำให้ผู้ชมเปลี่ยนทัศนคติตาม นิยมดูชายจริงหญิงแท้ ละครชายล้วนยิ่งห่างหายการใช้งาน

ในส่วนของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ ครูเฉลย ศุขะวณิช สอนท่าตัวนางในการแสดงโขนตอนต่าง ๆ ให้กับนักเรียนชาย เพื่อรองรับการออกแสดงงานในเวลากลางคืน เป็นความเหมาะสมที่จำเป็นต้องใช้ผู้ชายแสดง ไม่ให้ผู้หญิงไปงาน เมื่อท่านต่อท่ารำให้เสร็จแล้ว จะมอบหมายให้ครูนพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม เป็นผู้ฝึกซ้อมเคี่ยวฝีมือให้นักเรียนต่ออีกทอด

โขนหน้าจอ คือการแสดงโขนที่ขึงหน้าจอสีขาวเป็นฉากหลัง จะมีการเชิดหนังใหญ่สลับหรือไม่ก้ได้ โขนรูปแบบนี้เป็นพื้นที่ของนางโขนผู้ชาย เพราะช่วงเวลาของการแสดงเกิดขึ้นช่วงกลางคืนค่อนข้างดึก นักเรียนชายหรือ ศิลปินชายจะได้รับมอบหมายให้ทำหน้าที่แสดงเสมอ

ยุคท่านผู้หญิงแผ้ว บทบาทตัวนางยักษ์นั้น มีครูฉลาด พกุลานนท์ เป็นครูโขนลิงผู้ชาย ทำหน้าที่ต่อท่ารำตัวนางยักษ์ให้นาฏศิลปินอยู่แล้ว และนางยักษ์บางตัวที่มีลีลาเฉพาะจะเชิญครูทองเริ่ม อินทรนัฏ ครูโขนยักษ์ที่เกษียณไปแล้วมาถ่ายทอดให้ การต่อท่านางยักษ์นั้นไม่จำกัดว่าผู้รับการถ่ายทอดจะมีพื้นฐานเดิมเป็นโขนตัวประเภทใดมาก่อน แล้วแต่ผู้บริหารจะเห็นเหมาะสมแต่งตั้งให้ออกแสดง เมื่อสิ้นครูฉลาด พกุลานนท์ ผู้ทำหน้าที่ในการต่อท่านางยักษ์ในโขนคือครูอิสระ โพธิเวส ท่านเป็นครูละครนางมาแต่เดิม และเป็นภรรยาของครูราฆพ โพธิเวส ครูโขนยักษ์ ความใฝ่ใจในการแสดงบทนางยักษ์ของท่าน ร่วมกับการได้ใกล้ชิดครูโขนยักษ์ผู้เป็นสามี ทำให้นำท่ายักษ์ผู้ชายมาปรับเข้ากับพื้นฐานตัวนางแต่เดิมของท่านจนได้ลีลานางยักษ์ที่เหมาะสม ได้ถ่ายทอดไว้ให้ลูกศิษย์คนสำคัญคือ อาจารย์ธานิต ศาลากิจ ครูละครนางที่โดดเด่นในการแสดงบทนางยักษ์ทั้งในโขนและละคร ในขณะเดียวกันการแสดงบทบาทนางยักษ์ในละคร หรือนางยักษ์ประเภทเปิดหน้าไม่สวมหัวโขนนั้น มีการถ่ายทอดท่ารำจากท่านผู้หญิงแผ้วไปในนาฏศิลปินทั้งหญิงและชาย เกิดขึ้นจากการที่ท่านผู้หญิงแผ้ว มีแนวคิดให้การแสดงละครนอกเรื่องหนึ่ง ๆ ใช้ผู้แสดงเป็น 2 ชุด คือชุดชายล้วน และ ชายจริงหญิงแท้ และบางครั้งทำเป็นชุดหญิงล้วนร่วมด้วยเข้าอีกสำรับหนึ่ง ใช้แสดงสลับรอบกันไป

พ.ศ. 2523 – 2550 ยุคอาจารย์เสรี หวังในธรรม เป็นผู้อำนวยการกองสังคีต

เมื่ออาจารย์เสรี หวังในธรรม เข้ามาดำรงตำแหน่ง แม้จะมีท่านผู้หญิงแผ้วเป็นผู้เชี่ยวชาญอยู่ก่อนแล้ว แต่ท่านเป็นผู้มีความคิดสร้างสรรค์ และรสนิยมในการผลิตงานนาฏกรรมเป็นของตนเอง เกิดความเปลี่ยนแปลงหลายสิ่งและที่สำคัญคือ ยุคสมัยของท่านเป็นยุคเฟื่องฟูของนางโขนผู้ชายก็ว่าได้

ในยุคอาจารย์เสรี หวังในธรรม ละครชายล้วนกลับมาเฟื่องฟู ท่านมีความคิดริเริ่มให้แปลกใหม่ ดึงความสนใจคนดู สร้างรูปแบบใหม่ ๆ ให้เป็นจุดขาย ท่านเน้นทำละครนอกที่ใช้ผู้ชายทั้งหมด กอปรกับมีกลุ่มโขนพระสรีระหน้าตาเหมาะสม มีฝีมือดีที่แสดงบทตัวนางได้

วิธีการรับข้าราชการมาเป็นนาฏศิลปิน แม้รับผู้ชายมาเป็นพระ ยักษ์ ลิง แต่การนำมาใช้เป็นนาง ใช้โขนพระเป็นส่วนใหญ่ ใช้ยักษ์ และลิงบ้าง เล็กน้อย สิ่งสำคัญคือประสบการณ์ก่อนเข้ามารับราชการเป็นนาฏศิลปิน ช่วงเป็นนักเรียนนักศึกษา บุคคลนั้นๆได้มีโอกาสเปลี่ยนบทบาทมากน้อยเพียงไร ในยุคอาจารย์เสรี มีความพร้อมของตัวศิลปิน คือมีตัวโขนพระที่สามารถแสดงบทนางได้อย่างดี เป็นกลุ่มก้อนที่ชัดเจน ได้แก่ รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก อาจารย์คมสันฐ หัวเมืองลาด อาจารย์ชรินทร์ พรหมรักษ์ และ อาจารย์ชวลิตสุนทรานนท์ ทำให้การแสดงละครนอกชายล้วน และโขนผู้ชายล้วน ที่เป็นตอนยาวๆ ทำได้ง่าย มีคุณภาพ

ยุคอาจารย์เสรีเป็นยุคที่การแสดงละครชายล้วน และละครชายจริงหญิงแท้ก็ได้รับความนิยม ในการแสดงโขนใช้นาฏศิลปินหญิงในกรณีที่เป็นบทไม่สำคัญเท่านั้น เช่นเทวดานางฟ้าในระบำประกอบในตอนโขน

กรมศิลปากรหลังสิ้นอาจารย์เสรี ศิลปินเหล่านี้สูงวัย และไม่มีคนทดแทนที่เหมาะสม จึงเปลี่ยนแนวมาแสดงละครชายล้วนแนวตลกขบขันเป็นส่วนใหญ่ เพราะทักษะของนาฏศิลปินชายไม่มีมากพอ การนำเสนอความงามที่ประณีตทำไม่ได้เหมือนก่อน

ยุคอาจารย์เสรี การใช้เพศของนักแสดง ส่วนหนึ่งขึ้นอยู่กับความชื่นชอบของผู้ชมด้วยส่วนหนึ่ง นักแสดงบางคนได้รับบทบาทในละครที่เคยสงวนไว้ให้เพศตรงข้าม เช่น อาจารย์ศุภชัย ได้รับความนิยมจากผู้ชมมาก เมื่อมีการจัดการแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่องจันทกินรี ซึ่งแต่เดิมละครดึกดำบรรพ์ใช้หญิงแสดงล้วน ก็กลายมาเป็นฉบับเฉพาะกิจให้อาจารย์ศุภชัยได้แสดง และเริ่มต้นสู่การที่ละครดึกดำบรรพ์สามารถใช้ผู้ชายแสดงร่วมกับผู้หญิงได้ กลายเป็นละครชายจริงหญิงแท้ ตั้งแต่นั้น

ละครนอกอย่างหลวง จำนวน 6 เรื่อง ได้แก่ สังข์ทอง ไชยเชษฐ์ ไกรทอง มณีพิชัย คาวี และสังข์ศิลป์ชัย ตามบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ที่สร้างไว้ให้นางในราชสำนักแสดงละครนอก ในยุคอาจารย์เสรี ท่านผู้หญิงแผ้วได้นำมาจัดแสดงในรูปแบบชายจริงหญิงแท้ สร้างชื่อเสียงให้กับนาฏศิลปินโขนพระให้กลายเป็นพระเอกละครนอกอย่างหลวง เช่นครูทองสุก ทองหลิม อาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ เป็นต้น

นาฏกรรมไทยที่จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาตินั้น เมื่อมาอยู่ในยุคอาจารย์เสรี ก็สามารถแสดงได้เป็นรูปแบบ ชายล้วน ชายจริงหญิงแท้ แล้วนานๆครั้งจึงจะแสดงเป็นรูปแบบหญิงล้วน โดยรูปแบบชายล้วน สร้างชื่อเสียงให้นาฏศิลปินโขนพระกลายเป็นนางเอก นางร้าย และทำให้นาฏศิลปินโขนยักษ์ โขนลิงกลายเป็นนางตลกที่มีชื่อเสียง เกิดกระบวนการแสดงแบบใหม่ ๆ สืบทอดมาจนปัจจุบัน

ละครเสภาของกรมศิลปากรยุคอาจารย์เสรี ก็เป็นละครอีกประเภทหนึ่งที่ใช้ผู้ชายแสดงเป็นตัวนางบ่อยครั้งไม่แพ้ละครนอก เพราะบางตอนที่แสดง บทตัวนางสำคัญนั้นเป็นบทที่อาจารย์เสรีเชี่ยวชาญมาก เช่นบทนางทองประศรี ในละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน เมื่อท่านลงแสดงเองเป็นตัวนาง จึงให้บทตัวนางอื่นๆในท้องเรื่องตอนนั้นใช้นาฏศิลปินชายเป็นผู้แสดงเช่นเดียวกับท่าน ปรากฏลักษณะการใช้ผู้ชายเป็นตัวนางในตอนที่มุ่งตลกเสมอ ได้แก่ตอนละเลงขนมเบื้อง แต่งงานพระไวย เป็นต้น โดยมีผู้แสดงสำคัญ คืออาจารย์ศุภชัย แสดงบทนางวันทอง และ อาจารย์คมสันฐ กับอาจารย์ชวลิต จะสลับกันเป็นตัวนางศรีมาลา และนางสร้อยฟ้า

ละครเรื่องมโนห์รา และละครเรื่องรถเสน ของกรมศิลปากร ที่ปรับปรุงดัดแปลงจากละครนอกชาวบ้านและละครชาตรีนั้น ในยุคอธิบดีธนิต ซึ่งท่านผู้หญิงแผ้วผลิตขึ้นนั้น ยังคงเล่นเป็นละครหญิงล้วนมาโดยตลอด จนกระทั่งเข้าสู่ยุคอาจารย์เสรี จึงกลายเป็นละครชายจริงหญิงแท้ และละครชายล้วนได้ในที่สุดเช่นเดียวกัน

การกลายรูปแบบจากละครหญิงล้วนกลายเป็นละครชายล้วนนั้น เว้นไว้เสียแต่ละครเรื่องอิเหนาแต่งชวาที่เกิดขึ้นในยุคท่านผู้หญิงแผ้วเท่านั้นที่เมื่อผ่านมาสู่ยุคอาจารย์เสรีกลายเป็นละครชายจริงหญิงแท้ ใช้ผู้ชายแสดงบทตัวพระ แล้วหยุดไว้เพียงแค่นั้น ไม่ปรากฏว่าใช้ผู้ชายแสดงบทตัวนางแต่อย่างใด ส่วนละครในเรื่องอิเหนา และอุณรุทแต่งยืนเครื่อง ยังคงไว้แต่รูปแบบหญิงล้วนเพียงอย่างเดียวเสมอมา

เมื่ออาจารย์เสรีสิ้นสุดการดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการแล้ว เข้าสู่ช่วง พ.ศ.2533 – 2538 นายสุมน ขำศิริ เป็นผู้อำนวยการกองสังคีต ท่านเป็นคีตศิลปิน มิใช่คนนาฏศิลป์ ทำให้

อำนาจการตัดสินใจด้านนาฏศิลป์อยู่ในการจัดการของกลุ่มนาฏศิลปินกันเอง โดยอาจารย์เสรี ผันตนเองมาเป็นผู้เชี่ยวชาญ ให้การปรึกษาและวางแผนต่าง ๆ

นอกจากการลงนามในเอกสารราชการแล้ว อาจารย์เสรียังทำหน้าที่ในทางพฤตินัยไม่ต่างจากเดิม การบัญชาการการแสดงครั้งสำคัญที่ใช้นางโขนผู้ชายทั้งโรง ไม่มีผู้หญิงปนเลย ที่อยู่ในความทรงจำของผู้แสดงครั้งนั้นคือ งานพระเมรุสมเด็จพระศรีนครินทรา พระบรมราชนนี ใช้ตัวนางผู้ชายทั้งผู้ที่เคยรับบทบาทอยู่บ่อยๆ ทั้งหมด และมีการแต่งตั้งนาฏศิลปินชายที่ไม่เคยแสดงบทตัวนาง ให้เข้ารับการฝึกเพื่อออกแสดงในครั้งนี้ อาทิอาจารย์หัสดินทร์ ปานประสิทธิ์ โขนตัวพระ ได้รับบทบาทเป็นนางวานรินทร์ ตอนหนุมานเข้าห้องนางวานรินทร์ การแสดงในงานครั้งนี้ต้องอาศัยการร่วมมือกันของนาฏศิลปินละครนางผู้อาวุโส ได้แก่ อาจารย์บุนนาค ทรรทรานนท์ อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ อาจารย์ธานิต ศาลากิจ เป็นผู้ต่อท่ารำ ให้กับกลุ่มนางโขนผู้ชายระดับแนวหน้าของยุคนั้นก่อนได้แก่ อาจารย์คมสันฐ อาจารย์ชวลิต ดร.ไพโรจน์ แล้วท่านเหล่านี้จึงนำท่านั้นไปถ่ายทอดให้นาฏศิลปินชายรุ่นน้องอีกทอดหนึ่ง ในกระบวนการถ่ายทอดลำดับที่สองนี้มีการปรับท่าให้เหมาะสมกับบุคคล ตามกำลังความสามารถด้านทักษะ และเพศสภาพความเป็นผู้ชาย เช่นการลดท่ากระจุกกระจิกหลายๆส่วนของผู้หญิงออกไป เพิ่มการกดเอียงกล้ามเนื้อ การใช้ลำตัวที่มากกว่าผู้หญิงเคยแสดง อาจารย์หัสดินทร์ให้เหตุผลว่า การเอียงของผู้หญิงแท้ๆนั้นทำเพียงเล็กน้อยก็ดูอ่อนหวาน แต่ถ้าผู้ชายทำในระดับเท่ากันจะยังดูแข็งอยู่ จึงต้องทำให้หนักกว่าแรงกว่า

พ.ศ.2538 กรมศิลปากรได้มีการปรับปรุงและแบ่งส่วนราชการใหม่ ตามพระราชกฤษฎีกากระทรวงศึกษาธิการ โดยเกิดการตั้ง สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ มีจุดประสงค์เพื่อนำหน่วยงานที่มีลักษณะงานคล้ายคลึงกันมาไว้ด้วยกัน โดยรวมหน่วยงาน กองการสังคีตและกองศิลปศึกษา (เฉพาะวิทยาลัยนาฏศิลปทั้งหมด) เข้าด้วยกัน ตั้งชื่อว่าสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ ทำให้หน่วยงานมีขอบเขตขยายงานกว้างขึ้น แบ่งภารกิจงานออกเป็น

1.ฝ่ายบริหารทั่วไป ประกอบด้วย งานธุรการ งานการเงินและพัสดุ งานประสานและประชาสัมพันธ์การแสดง และงานประสานวิทยาลัยนาฏศิลป

2. ส่วนวิชาการ ประกอบด้วยกลุ่มงานวิจัยและพัฒนาการศึกษา กลุ่มวิจัยและพัฒนาการแสดง

3. ส่วนการแสดง ประกอบด้วย กลุ่มนาฏศิลป์ กลุ่มดุริยางค์ไทย กลุ่มดุริยางค์สากล ฝ่ายเครื่องแต่งกาย

4. ส่วนโรงละครแห่งชาติ ประกอบด้วย ฝ่ายธุรกิจ โรงละครฝ่ายศิลปกรรม และฝ่ายเทคนิคส่วนวิทยาลัยนาฏศิลปะทั้ง ๑๒ แห่งขึ้นตรงต่อ ผู้อำนวยการสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์

พ.ศ. 2541 กรมศิลปากรขยายหน่วยงาน ได้จัดตั้ง “สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์” ขึ้น เพื่อจัดการศึกษาในระดับปริญญาตรีด้านช่างศิลป์ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทั้งไทยและสากล

พ.ศ. 2543 เปิดโรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก จังหวัดสุพรรณบุรี

พ.ศ. 2544 เปิดโรงละครแห่งชาติภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จังหวัดนครราชสีมา

ผู้อำนวยการสถาบันนาฏดุริยางค์ ได้แก่

พ.ศ.๒๕๓๘ – ๒๕๔๐ นายสุมน ขำศิริ เป็นคีตศิลปิน นักร้อง

พ.ศ. ๒๕๔๐ – ๒๕๔๓ นายสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เป็นดุริยางคศิลปิน ปี่พาทย์

ทั้ง 2 ท่านมิได้มีบทบาทใดต่อความเปลี่ยนแปลงของนางโขนผู้ชาย หรือนางผู้ชายแม้แต่น้อย

พ.ศ.2545 มีการปฏิรูประบบราชการครั้งใหญ่ กรมศิลปากรย้ายสังกัดจากการกระทรวงศึกษาธิการ ไปสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม และแบ่งส่วนราชการใหม่ จากการปฏิรูประบบราชการ ทำให้สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ ต้องปรับแยกภารกิจด้าน การศึกษาและด้านการแสดงออกจากกัน เป็น 2 หน่วยงาน คือ

1. สำนักการสังคีต ทำหน้าที่ ดำเนินการด้านนาฏดุริยางคศิลป์ในงานพระราชพิธี รัฐพิธี และพิธีการต่างๆ ตามจารีตประเพณี และรวมองค์ความรู้ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ โดยการ ศึกษา ค้นคว้า วิจัย และอนุรักษ์ ส่งเสริม สนับสนุน ให้บริการ และฝึกอบรมแก่หน่วยงานอื่นทั้งภาครัฐ และเอกชนที่ดำเนินงานศิลปวัฒนธรรม ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ และดำเนินการเกี่ยวกับกิจการ โรงละครแห่งชาติ สังกัดกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

2. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ทำหน้าที่ในการจัดการศึกษาทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมโดยตรงเป็นหน่วยงานที่เทียบเท่ากรมในสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม

ภาพประกอบ 16 อาจารย์เสรี หวังในธรรม กับบทบาทมณฑา ในละครนอกเรื่องสังข์ทอง

ที่มา: นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม เอื้อเฟื้อรูปภาพ

พ.ศ. 2550 – ปัจจุบัน ยุคหลังอาจารย์เสรี

แนวทางปฏิบัติตามนโยบายในการผลิตนาฏกรรมของสำนักการสังคีต ที่สร้างไว้จากอาจารย์เสรี หวังในธรรมนั้น แม้ตัวท่านจะเป็นผู้เชี่ยวชาญ มิใช่ผู้อำนวยการสำนักการสังคีตแล้ว แต่คุณูปการ และองค์ความรู้ ความสามารถของท่าน เป็นที่ยอมรับของบุคลากรและผู้บริหาร โดยผู้บริหารที่เข้ามาดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการสำนักการสังคีต ในขณะที่อาจารย์เสรียังมีชีวิตอยู่ ได้แก่

พ.ศ. 2545 – 2546 อาจารย์สมบัติ แก้วสุจริต

พ.ศ.2546 – 2548 อาจารย์กัลยา เพิ่มลาภ

อาจารย์สมบัติ เป็นนาฏศิลปินโขนพระ ที่เคยเป็นโขนลิงมาก่อน ท่านมีบทบาทในด้านการคัดเลือกตัวโขนพระ ถ่ายทอดบทบาทโขนตัวพระ และละครตัวพระที่แสดงโดยผู้ชายเป็นสำคัญ ส่วนอาจารย์กัลยา เป็นนักบริหารอย่างเดียว ในระยะเวลาที่ท่านดำรงตำแหน่งนั้น อำนาจการตัดสินใจที่เกี่ยวข้องกับการใช้นางโขนผู้ชาย หรือตัวนางผู้ชาย ล้วนเป็นวิจารณญาณ ของอาจารย์เสรี หวังในธรรม ทั้งสิ้น ตราบจนเปลี่ยนผู้บริหารใหม่ใน พ.ศ.2548 เป็น

อาจารย์การุณ สิทธิภูล ก็เป็นนักบริหารเช่นเดียวกับอาจารย์กัลยา ขณะนั้น อำนาจของอาจารย์เสรี ก็ยังคงอยู่ กระทั่งอาจารย์เสรี ถึงแก่กรรมเมื่อ 1 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2550 อำนาจในการวางตัวนาฏศิลปินชายให้ได้รับบทบาทตัวนาง หรือออกแบบนาฏกรรมใด ๆ ตอนใด ที่มีการใช้ตัวนางผู้ชาย จึงตกเป็นของ หัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์ และผู้เชี่ยวชาญอย่างเต็มรูปแบบ (อาจารย์การุณ สิทธิภูล ดำรงตำแหน่งระหว่าง พ.ศ.2548 – 2554) แม้ว่าสมัยหลังจากอาจารย์การุณแล้วจะมีผู้อำนวยการที่เป็นนาฏศิลปินเข้ามาดำรงตำแหน่งก็ตาม อันได้แก่

พ.ศ. 2554 – 2558 อาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ เป็นนาฏศิลปินโขนพระ อาจารย์ปกรณ์ มีบทบาทมากในการ คัดเลือก ถ่ายทอดการแสดง กำกับการแสดง แต่ก็เจาะจงไปที่ตัวพระ คล้ายกับสมัยของอาจารย์สมบัติ ตัวอาจารย์ปกรณ์ ไม่ได้คัดเลือก หรือถ่ายทอดการเป็นตัวนางผู้ชาย แต่ได้ร่วมแสดงในนาฏกรรมที่ใช้ตัวนางผู้ชายหลายครั้ง เช่นเป็นไกรทอง ในละครเสภาเรื่องไกรทอง มีอาจารย์คมสันฐ รับบทนางวิมาลา และ เป็นพระรถเสน ในละครเรื่องรถเสน มีอาจารย์คมสันฐ รับบทนางเมรี เป็นต้น

พ.ศ. 2558 - 2562 อาจารย์เอนก อาจมังกร เป็นดุริยางคศิลปิน ปี่พาทย์ ถ่าย ถ่ายทอดวิธีการบรรเลงดนตรีปี่พาทย์ให้กับกลุ่มดุริยางค์ไทยมากมาย แต่ไม่มีบทบาทต่อตัวนางผู้ชาย

พ.ศ. 2562 – ปัจจุบัน อาจารย์ลสิต อิศรางกูร ณ อยุธยา เป็นผู้บริหารอำนวยการแสดงเท่านั้น อำนาจที่เกี่ยวข้องกับนางโขนผู้ชายตกเป็นของหัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์ และผู้เชี่ยวชาญ

ผู้อำนวยการสำนักการสังคีตของกรมศิลปากรนั้น เกิดจากอำนาจแต่งตั้งของอธิบดีกรมศิลปากร ที่มอบหมายให้ผู้มีความเหมาะสมเข้ามาดำรงตำแหน่ง ระยะเวลาในอำนาจนั้นไม่มีระยะเวลาเป็นวาระจำนวนปีแน่นอน และมีการเปลี่ยนแปลงบุคคลเมื่อถึงเวลาเกษียณอายุราชการของคนก่อนหน้า ดังนั้นความรู้ความสามารถ และแนวทางนโยบายของผู้อำนวยการสำนักการสังคีตมีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงของนาฏกรรมไทย คือการที่ผู้อำนวยการเชี่ยวชาญด้านใดจะสามารถใช้ความรู้ของตนเองเข้ามาตัดสินชี้ขาด วางแผน ออกแบบงานนาฏกรรมได้ แต่โดยส่วนใหญ่ผู้อำนวยการหลังจากอาจารย์เสรี หวังในธรรม จะไม่ใช่คนที่เป็นนาฏศิลปิน โดยเฉพาะนาฏศิลปินที่เชี่ยวชาญความเป็นตัวนางไม่มีผู้ใดเลย ผู้มีอำนาจสำคัญในการจัดการตัวนางจึงเป็นหัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์

การเป็นหัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์ ต้องเป็นนาฏศิลปินอาวุโส ที่ได้รับการเสนอชื่อจากผู้เชี่ยวชาญและได้รับการแต่งตั้งจากผู้อำนวยการ มีบทบาทสำคัญออกแบบการแสดงทั้งหมดของสำนักการสังคีต ร่วมกับผู้เชี่ยวชาญ กำกับการแสดง ถ่ายทอดการแสดง หรือแต่งตั้งนาฏศิลปินคนใดให้ทำหน้าที่กำกับ เป็นผู้ช่วยผู้กำกับ รวมทั้งระบุตัวนาฏศิลปินว่าคนใดจะได้แสดงบทใดๆ ที่สำคัญที่สุดคือเป็นผู้คัดเลือกว่า นาฏศิลปินอาวุโสที่เกษียณอายุไปแล้วท่านใดจะได้รับการจัดจ้างต่อ ตำแหน่งหัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์เมื่อได้รับจะดำรงไปจนถึงวาระเกษียณของผู้นั้น จึงจะมีการแต่งตั้งบุคคลใหม่ต่อไป และมีได้ครั้งละคนเดียวเท่านั้น หัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์ของสำนักการสังคีต พบว่าส่วนใหญ่ เป็นนาฏศิลปินละครนาง หรือละครพระที่มีทักษะในการแสดงตัวนางได้ ดังมีรายชื่อต่อไปนี้

1. อาจารย์สุรเชษฐ์ เฟื่องฟู นาฏศิลปินโขนยักษ์
2. อาจารย์วันทนีย์ ม่วงบุญ นาฏศิลปินละครพระ ซึ่งสามารถแสดงถ่ายทอดบทบาทตัวละครนางได้
3. อาจารย์วนิตา กรินชัย นาฏศิลปินละครพระ ซึ่งสามารถแสดงถ่ายทอดบทบาทตัวละครนางได้
4. อาจารย์วรรณพินี สุขสม นาฏศิลปินละครพระ ซึ่งสามารถแสดงถ่ายทอดบทบาทตัวละครนางได้
5. อาจารย์สุรัตน์ เอี่ยมสะอาด นาฏศิลปินโขนลิง
6. อาจารย์เรณู จีนเจริญ นาฏศิลปินละครนาง
7. อาจารย์ธงไชย โพธยารมย์ นาฏศิลปินโขนพระ เดิมเคยเรียนหลักสูตรนางโขนผู้ชาย
8. อาจารย์นันทินี เวชสุทัศน์ นาฏศิลปินละครนาง
9. อาจารย์จุมพล โชติทัตต์ นาฏศิลปินโขนยักษ์

หัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์ มีความสำคัญต่อการสร้างนาฏกรรมต่าง ๆ ของสำนักการสังคีตเป็นอย่างมาก เป็นผู้กำหนดรูปแบบนาฏกรรมที่จะแสดง เรื่อง ตอน ในวาระต่าง ๆ ของการแสดง เป็นทั้งผู้ถ่ายทอด ผู้วางตัวนาฏศิลปินว่าจะต้องแสดงบทบาทใดในแต่ละงาน เป็นทั้งผู้กำกับการแสดง หรือมอบหมายให้ศิลปินที่อยู่ในระดับอาวุโส ได้ทำหน้าที่ผู้กำกับในการแสดงด้วย

เมื่อมีการแต่งตั้งผู้กำกับ ผู้กำกับมีสิทธิตัดสินใจกับการแสดงที่ได้รับมาอย่างเต็มที่ ในการเลือกคน เลือกบท เลือกอุปกรณ์ประกอบทั้งหมด ด้านการวางตัวผู้แสดงให้สอดรับกับบทบาท ผู้กำกับ จะมองพื้นฐานเดิมของนาฏศิลปิน แล้วพิจารณาท้องเรื่องว่าเหมาะหรือไม่ ในด้าน

สรีระร่างกาย ใบหน้า เรื่องความสามารถเป็นปัจจัยตามหลัง ความสนิทสนมมีผลอยู่บ้าง เล็กน้อย เพราะคนที่คุยง่ายถูกใจกันกับผู้กำกับ จะทำให้ทำงานง่าย เมื่อผู้กำกับวางแผนแล้วต้องเสนอหัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์ให้อนุมัติเห็นชอบ ความสำคัญอีกอย่างหนึ่งของหัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์ คือ การเสนอ นาฏศิลปินประเภทผู้เชี่ยวชาญ

นาฏศิลปิน ตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญจะได้รับเมื่อหลังเกษียณอายุไปแล้วและได้รับการจัดจ้างโดยงบประมาณของสำนักการสังคีตเอง มีวาระการดำรงตำแหน่งปีต่อปี หากได้รับการจัดจ้างต่อก็ได้ทำงานต่อไป หากไม่ได้รับการจ้างต่อก็จะต้องยุติบทบาทจากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร บุคคลที่จะได้เป็นผู้เชี่ยวชาญมักเป็นผู้ที่มีทักษะพิเศษในการถ่ายทอดบทบาทต่างๆ การออกแบบการแสดง ที่เป็นประโยชน์กับสำนักการสังคีต และมีบทบาทในการเสนอชื่อผู้ดำรงตำแหน่งหัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์ให้ผู้บริหารระดับผู้อำนวยการพิจารณาแต่งตั้ง ผู้เชี่ยวชาญสามารถมีกี่คนก็ได้ เท่าที่มีความจำเป็นต้องใช้งาน ความสำคัญของผู้เชี่ยวชาญต่อนางโขนผู้ชาย คือ การเป็นผู้ถ่ายทอด ออกแบบท่าตัวนาง ซึ่งเป็นทักษะ เป็นองค์ความรู้ของผู้ที่มีความอาวุโสมาก และนาฏศิลปินชายที่เคยได้แสดงบทบาทนางโขนหรือนางในละคร เมื่อเกษียณอายุไปแล้วก็อาจกลับมาเป็นผู้ถ่ายทอดให้นาฏศิลปินรุ่นหลังได้อีกด้วย หากหัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์ เห็นเหมาะควร

จากข้อมูลดังกล่าว สามารถสรุปได้ว่า ผู้จัดการแสดงนาฏกรรม กับการใช้นางโขนผู้ชายในงานนาฏกรรมไทย มีความเปลี่ยนแปลงจากก่อนรัชกาลที่ 6 กษัตริย์และเจ้านายในราชสำนักเป็นผู้มีอำนาจในการจัดการแสดงนาฏกรรมของหลวง ศิลปินอยู่ภายใต้ปกครองราชสำนักและวังต่าง ๆ เมื่อสู่รัชกาลที่ 6 ศิลปินโขนของหลวงสังกัดกรมมหรสพได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ และมีการฝึกโขนให้เยาวชนในโรงเรียนพรานหลวง หลังล้นเกล้ารัชกาลที่ 6 สวรรคต เกิดการยุบกรมมหรสพและโรงเรียนพรานหลวง โขนของหลวงย้ายไปสังกัดกระทรวงวัง จนกระทั่งเกิดกรมศิลปากร โขนอยู่ในแผนกละครและสังคีต กองศิลปะวิทยาการ เมื่อพลตรี หลวงวิจิตรวาทการ ขึ้นเป็นอธิบดีกรมศิลปากร เกิดการเปิดโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ รับเด็กชายมาฝึกเรียนตัวนางโขน จนยุบหลักสูตรในสมัยนายธนิต อยู่โพธิ์ และใช้ตัวนางโขนเป็นผู้หญิงเข้ามาแทนในแทบทุกโอกาส เมื่อผลัดสมัยเข้าสู่ยุคอาจารย์เสรี หวังในธรรมเป็นผู้อำนวยการกองสังคีต นางโขนผู้ชายกลับมาทำหน้าที่มากขึ้น และนำนาฏศิลปินโขนไปแสดงละครชายล้วน และละครชายจริงหญิงแท้ โดยการสนับสนุนของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี หลังอาจารย์เสรี หวังในธรรมถึงแก่กรรม อำนาจการจัดการแสดงนาฏกรรมที่ใช้นางโขนผู้ชาย อยู่ภายใต้หน้าที่ของหัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์ โดยได้รับความไว้วางใจจากผู้อำนวยการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ผู้ถ่ายทอดการแสดง กับการใช้นางโขนผู้ชายในงานนาฏกรรมไทย

ขุนวาดพิศวง (แถม ศิลปะชีวิน) ในความเป็นครู

เมื่อเปิดโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ยังคงมีหลักสูตรนางโขนผู้ชายอยู่ ขุนวาดพิศวง ได้รับเชิญมาสอนเพียงผู้เดียวเพราะเป็นหนึ่งเดียวที่หาได้ มีชีวิตเหลืออยู่ผู้เดียวในความเป็นนางโขนผู้ชาย ขณะมาเป็นครูก็อายุ 70 กว่าแล้ว ท่านมีเงินบำนาญเลี้ยงชีพจากครั้งทำงานกรมมหรสพเดิม เมื่อมาทำงานครู ได้รับเงินเพิ่มอีกทางหนึ่ง มีผู้กล่าวว่ารับเงินสองทางจะถูกริบบำนาญ ท่านจึงชิงลาออก เพราะเสียดายบำนาญ ท่านลาออกได้สักพักก็ป่วย และเสียชีวิต

ช่วงที่ขุนวาดพิศวง ยังทำงานสอนนางโขนผู้ชายนั้น ท่านยังอยู่ยาวนานจนถึงยุคท่านผู้หญิงแผ้ว และได้ร่วมแสดงละครเรื่องมโนห์ราด้วยเป็นหนึ่งในพี่นาง และบรรดาพี่นางของนางมโนห์รานั้นล้วนเป็นกลุ่มนางโขนผู้ชายทั้งสิ้น เป็นการแสดงดูระยะไกล และท่านต้องการรำนำลูกศิษย์ของท่านเองในฉากอาบน้ำ เป็นยุคที่ ข้าราชการต้องทั้งสอนและต้องแสดงด้วย ไม่ได้แยกออกอย่างทุกวันนี้

ขุนวาดพิศวงร่วมออกแสดงกับลูกศิษย์บ่อยครั้งเพราะเป็นคนร่างเล็ก และท่านสามารถแสดงละครได้ แสดงเป็นตัวพระได้ มักได้แสดงเป็นตัวอำมาตย์ หรือตัวประกอบอื่นๆ

คุณูปการสำคัญของครูขุนวาดพิศวง คือการถ่ายทอดกระบวนท่าทั้งหมดของนางสีดา ทุกตอนที่มีนางสีดา วิธีการสอนของครูขุนวาดคือฝึกท่าอิริยาบถทุกอย่างของตัวนางให้หมดก่อน แล้วจึงต่อท่ารำที่อยู่ในเนื้อเรื่อง

ท่ารำในอิริยาบถทั่วไป และการตีบทนั้นคล้ายละครนาง แต่รำที่เป็นท่าชุด เช่น เพลงช้าเพลงเร็วและเพลงหน้าพาทย์มีท่ารำไม่เหมือนละครนาง

อย่างไรก็ตามสาเหตุที่ประชาชนผู้ชมไม่รู้สึกผิดแปลกกับการใช้ผู้ชายเล่นบทตัวนางในสมัยก่อนหน้าการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนั้น เกิดจากการยอมรับในวัฒนธรรมการฝึกศิลปินโขนแบบกรมมหรสพ และการฝึกเด็กชายให้เล่นโขนแบบโรงเรียนพรานหลวง ที่เคยฝึกเคยเล่นแบบใดก็ปฏิบัติเช่นนั้นสืบมา คนในสังคมดั้งเดิมแยกแยะชีวิตจริงกับบทบาทการแสดงออกจากกัน

หลังครูขุนวาดลาออก ลูกศิษย์นางโขนผู้ชายของครูขุนวาด นอกจากจะย้ายไปเป็นเอกโขนบทบาทอื่นแล้ว บางส่วนลาออกจากความเป็นนักเรียนและศิลปินโขน ไปประกอบอาชีพอื่น พวกที่มีฐานะร่ำรวยก็ออกไปอยู่บ้านเฉย ๆ เช่นครูไพฑูรย์ ศราคณี ท่านออกจากโรงเรียนนาฏศิลป์แล้ว ก็ยังจัดแสดงโขน และนาฏศิลป์ต่างๆในบ้านของท่านเอง ทำชุดเครื่องแต่งกายราคาแพงเป็นของตนเอง ส่วนคนที่มีฐานะยากจนบ้างก็ไปค้าขาย

ในยุคอธิบดีธนิต ถึงยุคท่านผู้หญิงแผ้ว และยุคอาจารย์เสรี ครูผู้หญิงที่ถ่ายทอดบทบาทตัวนางให้นาฏศิลปินหรือลูกศิษย์ผู้ชายนั้น ไม่ใช่จะเป็นไปเสียหมดทุกคน หลายคนก็ไม่สอนผู้ชายเลย เช่น ท่านผู้หญิงแผ้ว ครูเจริญจิต ไม่มีการสอนหรือถ่ายทอดให้ผู้ชายเลย พบว่าครูนางผู้หญิงผู้ที่ถ่ายทอดให้ผู้ชาย คือครูเฉลย อาจารย์รัจนา อาจารย์บุนนาค อาจารย์ธานิต เท่านั้น

ครูเฉลย ศุขะวณิช ศิลปินแห่งชาติ

เป็นครูละครนาง ผู้เชี่ยวชาญการสอนและ ออกแบบนาฏศิลป์ไทย แห่งวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร เป็นศิลปินอาวุโส ซึ่งมีความรู้ความสามารถสูงใน กระบวนท่ารำทุกประเภท เป็นผู้อนุรักษ์แบบแผนเก่า และยังได้สร้างสรรค์และประดิษฐ์ผลงานด้านนาฏศิลป์ ขึ้นใหม่มากมาย ซึ่งกรมศิลปากรและวงการนาฏศิลป์ทั่วประเทศได้ถือเป็นแบบ ฉบับของศิลปะการร่ายรำสืบทอดต่อมาจนถึงทุกวันนี้ มีความสามารถยอดเยี่ยมและรอบรู้ในกระบวน การแห่งการแสดงละครรำทุกประเภท เช่น ละครนอก ละครใน ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง โดยเฉพาะการรำเดี่ยวฝีมือตัวนางสามารถถ่ายทอดได้อย่าง ครบถ้วนและถูกต้องตามแบบแผน

ครูเฉลย ศุขะวณิช ได้ถ่ายทอดบทบาทตัวนางไว้ให้นาฏศิลปินชาย ได้แก่ รองศาสตรจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ได้รับการถ่ายทอดบทบาท นางยอพระกลิ่น นางรจนา และได้ถ่ายทอดให้ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก ในบทบาท นางเมขลา นางมณฑา นางเฒ่าทัศประสาท และนางสำมนักขาตัวแปลง

นอกจากการสอนก่ารถ่ายทอดให้นาฏศิลปินชายด้วยตัวท่านเองดังกล่าวแล้ว กระบวนท่าตัวนางหลายตัว ในโขนและละครรำ ที่สำนักการสังคีต สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ ใช้ในการเรียนการสอนการจัดการแสดงต่าง ๆ ล้วนเกิดจากการที่ท่านเริ่มต้นนำมาเข้าสู่ระบบการศึกษาตั้งแต่ยุคโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ให้กลุ่มละครนางได้เรียนรู้ทั้งสิ้น

ผู้ถ่ายทอดการแสดงบทบาทตัวนางหลังยุคสมัยอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์เป็นต้นมา คือครูอาวุโสผู้หญิงทั้งสิ้น เพราะการกำกับบทตัวนางนั้น ตัวโขนหรือหรือละครพระจะไม่ก้าวล่วงความเชี่ยวชาญของครูละครนาง เว้นเสียแต่เป็นกรณีของการแสดงบทนางยักษ์ ที่สืบทอดจากผู้ชายสู่ผู้ชายเท่านั้น ที่ครูละครนางจะให้เกียรติต่อครูยักษ์ในการจัดการดูแลด้านท่วงท่า และกลวิธีการเล่น แต่ต่อมาภายหลังเมื่อหมดครูผู้ชายที่สืบทอดบทบาทนางยักษ์มาโดยตรง เหล่านาฏศิลปินก็มอบตนเองให้อยู่ภายใต้ของครูละครนาง ที่เล่นบทนางยักษ์ได้ ผู้ถ่ายทอดบทบาทตัวนางให้นาฏศิลปินโขน และละครในปัจจุบันที่ยังมีชีวิตอยู่ได้แก่

อาจารย์บุนนาค ทรรทรานนท์

เป็นผู้ดูแลถ่ายทอดบทบาทนางเอกทั้งในโขนและละครให้นาฏศิลปินของกรมศิลปากร ตัวท่านเองได้รับการถ่ายทอดความเป็นนางจากครูอาวุโสสำคัญ ๆ ในอดีต ที่ล่วงลับไปแล้ว อาทิเช่น ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี หม่อมครูต่วน ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก ครูเฉลย ศุขะวณิช ศิลปินแห่งชาติ เป็นต้น

อาจารย์บุนนาค ทรรทรานนท์ เป็นผู้ที่ทำงานร่วมยุคสมัยกับอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ และอาจารย์เสรี หวังในธรรม และทันยุคที่การเรียนการสอนนางโขนผู้ชายในหลักสูตรยังคงมีอยู่ รวมทั้งเคยได้ร่วมแสดงกับขุนวาดพิศวง ครูโขนนางผู้ชาย คนสุดท้ายอีกด้วย

ในความทรงจำของอาจารย์บุนนาค การเรียนการสอนนางโขนผู้ชาย มีวิธีการที่แตกต่างกับการสอนละครนาง โดยแม้แต่เพลงแรกที่ใช้ตั้งต้นการเรียนรู้คือเพลงช้าเพลงเร็ว ก็มีท่าที่แตกต่างกับตัวนางในปัจจุบัน รวมไปถึงท่ารำเพลงหน้าพาทย์ต่างๆด้วย ท่านรู้สึกเสียดายที่ปัจจุบันสูญหายไปหมดสิ้น กลายมาใช้วิธีการเดียวกับละครเสียทั้งหมด ท่านเองได้พยายามเสนอแนะนักวิชาการผู้ใกล้ชิดให้รวบรวมองค์ความรู้การแสดงนางโขนผู้ชายไว้ให้ได้มากที่สุด เพื่อบันทึกส่งต่อผ่านยุคสมัย แต่ก็ไม่สำเร็จสมดังใจ เพราะบุคคลที่ให้ข้อมูลเป็นรูปธรรมด้านท่ารำได้เสียชีวิตไปหมดก่อน

อาจารย์บุนนาค เริ่มการเป็นนักเรียนนาฏศิลป์ด้วยการเป็นตัวพระก่อน ต่อเมื่อได้ร่วมแสดงกับกรมศิลปากร ท่านผู้หญิงแผ้ว มองเห็นหน่วยก้านที่จะเป็นนางได้ดี จึงให้ย้ายมาฝึกตัวนาง กระทั่งขึ้นชื่อในความเป็นเลิศด้านการแสดงบทนางเอกทั้งหมด โดยเฉพาะบทนางมโนห์รา นางสีดา นางบุษบา องค์ความรู้การแสดงบทนางเอกของครูบุนนาค ได้ส่งต่อมาให้ลูกศิษย์ทั้งหญิงและชายของโรงละครแห่งชาติ และสถาบันการศึกษาต่างๆ การที่ท่านเคยเป็นตัวพระมาก่อนนี้ ทำให้เข้าใจการแยกวิธีการรำ และคิดเป็นเชิงเปรียบเทียบเกี่ยวกับสัดส่วน องศาของท่วงท่าพระ และนาง นำไปสู่การจัดการปรับนางให้เป็นพระ และปรับพระให้เป็นนางได้ดีกว่าผู้ที่รำบทบาทเดียวจนติดเป็นนิสัยมาตลอดชีวิต

ภาพประกอบ 17 อาจารย์บุนนาค ทรรทรานนท์ถ่ายทอดท่ารำให้นาฏศิลปินสำนักการสังคีต

ที่มา: บุนนาค ทรรทรานนท์ เอื้อเฟื้อรูปภาพ

อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ

เป็นครูละครนางที่ถ่ายทอดบทบาทการแสดงตัวนางโดยเน้นในประเภทนางตลาด คือนางที่มีความจัดจ้านไม่ต้องสงวนท่าทีความสูงศักดิ์เท่ากับตัวนางเอก แต่ตัวท่านเองก็สามารถแสดงบทนางเอกได้เช่นกัน เช่นเมรี เป็นต้น

อาจารย์รัจนา เป็นนาฏศิลปินที่ทำงานราชการร่วมสมัยกับอธิบดีธนิต และอาจารย์เสรี ในการถ่ายทอดบทบาททางการแสดงจะแบ่งหน้าที่กันอย่างชัดเจนไม่ก้าวก่ายกับบทที่อาจารย์บุนนาคดูแล จนกลายเป็นธรรมเนียมที่นาฏศิลปินทุกคนจะรู้ว่าบทบาทใดควรไปขอคำปรึกษาครูท่านใดหรือให้ท่านใดฝึกซ้อมให้

ความพิเศษของอาจารย์รัจนา พวงประยงค์ คือการแสดงเป็นนางตลก อย่างที่ได้กล่าวแล้วว่า การแสดงละครนอกนั้น ผู้หญิงส่วนใหญ่จะแสดงความตลกออกมาไม่ได้ดีเท่าผู้ชายในการเป็นนาง แต่อาจารย์รัจนาเป็นผู้หญิงที่มีกลวิธี มีทางเล่นซึ่งท่านได้รับการถ่ายทอดมาจากครูเจริญจิต ภัทรเสวี ในการเล่นตัวนางให้เกิดความขบขัน โลดโผน คล่องแคล่ว ในแบบฉบับของผู้หญิงแท้

อาจารย์รัจนาเป็นผู้มีความกล้าหาญในการออกแบบลีลาใหม่ๆให้กับตัวนาง ในแบบที่ดั้งเดิมไม่เคยปฏิบัติกันมาก่อนโดยอาศัยโครงสร้างละครรำที่มีเป็นแบบแผนเป็นตัวตั้ง แล้วพิจารณาว่ามิติใดบ้างที่ไม่ล่วงละเมิดข้อปฏิบัติของนาฏยจารีต ท่านก็จะสร้างสรรค์เพิ่มเติม

นอกจากนี้ การดูแลนางโขนผู้ชาย ท่านได้ให้นาฏศิลปินชายได้มีส่วนในการประยุกต์ ปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงหลายอย่างโดยไม่ปิดกั้น เช่นการปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายของนางที่เป็นสัตว์เดรัจฉานที่เคยแต่งเป็นสัตว์ทั้งตัว ดูไม่ออกว่าเป็นตัวผู้หรือตัวเมีย มาใช้การแต่งชุดยืนเครื่องนาง สวมศิราภรณ์แบบสัตว์ แล้วสร้างสรรค์ท่ารำที่สวยงามแทนการทำท่าเหมือนสัตว์จริงๆแต่เพียงอย่างเดียว

อาจารย์รัจนามีความตระหนักในภูมิปัญญาและ กลวิธีการแสดงบทบาทตัวนางโขนเป็นอย่างมาก ไม่ต้องการให้แนวทางที่ดีได้สูญหายเมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไป ท่านได้สร้างวีดีทัศน์เผยแพร่ และสาธิตการแสดงที่สำคัญๆไว้เป็นแนวทางสำหรับคนรุ่นใหม่

ภาพประกอบ 18 อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ถ่ายทอดท่ารำให้นักศึกษามหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ที่มา: รัจนาพวงประยงค์ เอื้อเฟื้อรูปภาพ

อาจารย์ธานิต ศาลากิจ

อาจารย์ธานิต ศาลากิจ มีความสำคัญในการถ่ายทอดบทบาทตัวนางประเภทนางยักษ์ อันได้แก่นางสำมนักขา นางพันธุรัต และนางผีเสื้อสมุทร ให้กับนาฏศิลปินกรมศิลปากร

ดังที่ได้กล่าวแล้วว่า การแสดงบทบาทนางสำมนักขาตัวยักษ์ ในนาฏกรรมโขนนั้นต้องสวมหัวโขนปิดหน้า ซึ่งหน้านาฏศิลปินละคร มาทำหน้าที่เช่นนี้ได้ แต่อาจารย์ธานิตเป็นผู้หญิงหนึ่งเดียวที่ได้ทำหน้าที่นี้ และถ่ายทอดต่อมาให้นาฏศิลปินโขนซึ่งเป็นผู้ชาย

นาฏศิลปินโขนที่ได้รับการถ่ายทอดบทบาทนางสำมนักขานั้น มิใช่มีแต่เฉพาะโขนยักษ์เท่านั้น แต่มีการนำนาฏศิลปินโขนลิงมาใช้เป็นตัวนางยักษ์อีกด้วย อาทิเช่น ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก เป็นต้น

นาฏศิลปินโขนยักษ์ที่ใช้เป็นตัวนางยักษ์สำมนักขานั้น นิยมใช้ผู้ที่เรียกว่าอยู่ในกลุ่มยักษ์เล็ก คือไม่ใช่ยักษ์พญา โดยแนวทางการแสดงก่อนหน้าที่อาจารย์ธานิตจะเข้ามามีบทบาทนั้น ผู้ถ่ายทอดคือครูหยัด ช้างทอง เป็นครูยักษ์ผู้ชาย ถ่ายทอดให้ผู้ชายที่เรียนยักษ์มาก่อน จนต่อมาอาจารย์ธานิต ได้รับความไว้วางใจให้แสดงบทนางยักษ์ในละครมากๆเข้า และครูผู้ใหญ่เล็งเห็นความสามารถที่จะนำมาเป็นประโยชน์ต่อโขน จึงมอบหมายให้ท่านได้เรียนรู้บทบาทนางยักษ์ในโขน

ท่ารำนางสำมนักขาของกรมศิลปากร ในรูปแบบครูหยัด ช้างทอง ที่ถ่ายทอดให้นาฏศิลปินชาย โดยไม่ผ่านมืออาจารย์ธานิต จะมีความแกร่วกร้าว ค่อนไปทางยักษ์ผู้ชาย และท่ารำนางสำมนักขาของอาจารย์ธานิต ค่อนไปทางนางมากกว่า มีความอ่อนหวาน แบบละครนางผสมอยู่ ผู้ที่จะแสดงจะไม่นำมาปะปนกัน ทำให้สามารถจำแนกความแตกต่างอย่างเห็นได้ชัด

นอกจากนี้ อาจารย์ธานิตยังถ่ายทอดบทบาทนางยักษ์ในละครให้กับนาฏศิลปินชายหญิงของกรมศิลปากร และหน่วยงาน หรือผู้สนใจภายนอกไว้มากมาย

ในส่วนของนางอื่นๆ อาจารย์ธานิตเคยได้รับบทบาทนางประเภทตัวแม่ ในโขนและในละครแทบทุกเรื่อง โดยถ่ายทอดบทบาทนางสร้อยฟ้า ให้กับนาฏศิลปินชาย อาจารย์คมสันฐ หัวเมืองลาด โดยบทบาทนางสร้อยฟ้าสอดคล้องกับบุคลิกส่วนตัวของอาจารย์ธานิต คือเป็นคนเหนือที่พูดภาษาเหนือในการแสดง

ภาพประกอบ 19 อาจารย์ธานิต ศาลากิจ ถ่ายทอดท่ารำให้ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก

ที่มา: ธานิต ศาลากิจ เอื้อเฟื้อรูปภาพ

อาจารย์นพรัตน์ศุภการ หวังในธรรม

อาจารย์นพรัตน์ศุภการ ภรรยาของอาจารย์เสรี หวังในธรรม แท้จริงมิใช่ข้าราชการสำนักการสังคีต แต่มีบทบาทอยู่ไม่น้อยในการถ่ายทอดบทบาทตัวนาง ซึ่งตัวของท่านเรียนนาฏศิลป์ร่วมยุคสมัยกับ อาจารย์บุนนาค และอาจารย์รัจนา ในยุคที่ท่านเป็นนักเรียนโรงเรียนนาฏศิลป์กับโรงละครแห่งชาติแยกจากกันไม่ขาด ใช้นักเรียนเข้ามาเป็นนักแสดง และเมื่ออาจารย์เสรี หวังในธรรม ขึ้นปกครองสำนักการสังคีต ได้นำท่านมาให้ช่วยสอน ช่วยถ่ายทอดตัวนางหลาย ๆ ตัว ให้กับนาฏศิลปินชายหญิง เป็นกรณีพิเศษ ตัวของอาจารย์นพรัตน์ศุภการเชี่ยวชาญนางทั้งนางเอกและนางตลาด เป็นผู้มีแนวคิดอนุรักษ์นิยม ได้รับการถ่ายทอดจากครูของท่านมาอย่างไรก็ไม่เคยดัดแปลงให้แปลกใหม่ หรือใส่วิธีการส่วนตนลงไป ปัจจุบันท่านสอนวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี และจุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย นาฏศิลปินได้ให้ท่านเป็นที่ปรึกษา และตรวจสอบความแท้บริสุทธิ์ของทางรำตัวนาง และกระบวนอื่นๆที่ท่านได้อยู่เสมอมา

ครูผู้ถ่ายทอดการแสดงเหล่านี้ เป็นครูผู้หญิงที่ได้ถ่ายทอดบทบาทนาง ให้กับนาฏศิลปินโขน ซึ่งเป็นผู้ชาย และถ่ายทอดให้กับนาฏศิลปินละคร ซึ่งเป็นผู้หญิงด้วย พบว่าจำนวนของผู้รับการถ่ายทอดที่เป็นผู้หญิงมีมากกว่า และ นาฏศิลปินหญิงที่ได้วิชาไปก็ได้ส่งต่อ ถ่ายทอดให้กับรุ่นต่อ ๆ ไป แต่มักเป็นละครนางเช่นเดียวกัน

ครูผู้ถ่ายทอดการแสดงดังกล่าว มีนิสัยใจคอส่วนบุคคลที่แตกต่างกัน และมีความเชี่ยวชาญที่แยกย่อยเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง แม้ว่าหลายบทบาท จะสามารถแสดงได้ หรือเรียนรู้มาเช่นเดียวกัน แต่เมื่อเข้ามาถ่ายทอดให้สำนักการสังคีต ต่างก็เคารพในพื้นที่และคำสั่งที่ตนได้รับมอบหมาย ทำให้ตัวละครหลาย ๆ ตัว กลายเป็นสิทธิผูกขาดของท่านนั้น ๆ ในการควบคุมดูแล และเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง คือการมีจุดยืนเป็นบทบาทเอกของตนเอง ไม่ซ้ำกับผู้อื่น แม้ในปัจจุบัน สำนักการสังคีตก็ยังคงปรากฏแนวนิยมในการดำรงตนเช่นนี้ เช่น ผู้ที่เป็นนางสีดา จะเป็นกลุ่มเดิมหรือคนเดิม ๆ เสมอ เป็นต้น

จากข้อมูลดังกล่าว สามารถสรุปได้ว่า ผู้ถ่ายทอดการแสดง กับการใช้นางโขนผู้ชายในงานนาฏกรรมไทย ในช่วงที่นางโขนผู้ชายยังมีหลักสูตรเปิดสอน ตัวนางโขนผู้ชายสอนโดยขุนวาดพิศวง เริ่มต้นจากการเรียนเพลงช้าเพลงเร็วและเพลงหน้าพาทย์ ฝึกท่าอิริยาบถทุกอย่างของตัวนางให้หมดก่อน เมื่อได้รับคำสั่งให้ดูแลผู้แสดงตัวนางโขนในตอนใด จึงต่อท่ารำที่อยู่ในเนื้อเรื่องให้ผู้นั้น บทบาทสำคัญของท่านคือ ท่าทั้งหมดของนางสีดาทุกตอน ต่อมาเมื่อขุนวาดพิศวงลาออกจากการสอน เมื่อมีความจำเป็นต้องใช้นางโขนผู้ชายในการแสดง ครูเฉลย ศุขะวณิช ศิลปินแห่งชาติจะเป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำให้ โดยเป็นท่าแบบละครนางที่ท่านได้จากวังสวนกุหลาบ กระทั่งปี พ.ศ. 2504 กรมศิลปากร ตั้งกองศิลปศึกษาขึ้นมาในภารกิจเพื่อรับผิดชอบงานด้านการศึกษา ดังนั้นจึงโอนโรงเรียนนาฏศิลปะ จากกองการสังคีต มาขึ้นกับกองศิลปศึกษา แล้วแยกข้าราชการที่อยู่ในกองศิลปศึกษาคือครูผู้สอน ส่วนข้าราชการที่อยู่ในกองการสังคีต คือศิลปินผู้แสดง การถ่ายทอดท่าตัวนาง ให้นาฏศิลปินชายมีการแบ่งบทบาทกันดังนี้ อาจารย์บุนนาค ทรรทรานนท์ เป็นผู้ถ่ายทอดบทบาทนางเอก อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติถ่ายทอดบทบาทนางร้าย นางตลก อาจารย์ธานิต ศาลากิจ ถ่ายทอดบทบาทบทบาทนางยักษ์ นอกจากนี้ในบางโอกาส เหล่านาฏศิลปินยังขอความช่วยเหลือจากอาจารย์นพรัตน์ศุภการ หวังในธรรม ผู้เป็นภรรยาของอาจารย์เสรี หวังในธรรม ให้ถ่ายทอดบทบาทตัวนางที่อยู่ในกระบวนท่าเดียวกันกับครูเฉลย ศุขะวณิช อีกด้วย

นาฏศิลปินนางโขนผู้ชายกับงานนาฏกรรมไทย

นางผู้ชายสมัยอยุธยา – รัชกาลที่ 5

จากหลักฐานที่สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงนิพนธ์เรื่องตำนานละครอิเหนา ท่านได้ทรงอธิบายไว้ตอนหนึ่งว่า “โขนก็ดี ละครก็ดี ชั้นเดิมเป็นของผู้ชายเล่น การฟ้อนรำที่ผู้หญิงเล่นนั้นชั้นปรากฏ แต่ว่าเป็นนางรำ” ทรงอ้างถึงจดหมายเหตุของลาลูแบร์ไว้ว่า เมื่อลาลูแบร์เข้ามาในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชนั้น ได้พบเห็นการแสดงโขน ละคร ระบำ กล่าวว่าโขนและละครนั้นผู้ชายใช้แสดง ส่วนละครในหรือละครผู้หญิงมีภายหลังสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508) จากพระนิพนธ์ดังนี้ นับว่าสนับสนุนอำนาจในพื้นที่นาฏกรรมของเพศชาย ซึ่งพื้นที่เดิมในนาฏกรรมต่าง ๆ ของไทย ต่างก็เอื้ออำนวยให้ผู้ชายแสดง เช่น ละครชาตรี ประกอบไปด้วยตัวละคร 3 ตัวได้แก่ ตัวนายโรง ตัวนาง และตัวจำอวด ผู้แสดงตัวละครทั้ง 3 ตัวนั้น ล้วนแต่เป็นผู้ชายแม้แต่บทตัวนาง “ลักษณะการเล่นละครชาตรีนั้น ละครโรงหนึ่งมี 14 คนเป็นอย่างน้อย คือ ตัวครู (เป็นผู้คุมละคร ไม่ต้องเล่นเอง) คน 1 ตัว นายโรง (คือยืนเครื่อง บางทีก็เป็นครู) คน 1 ตัวนาง (คือเด็กผู้ชายหัวจุกทำบทนาง) คน 1 จำอวด เรียกว่าพรานตามเรื่องมโนราห์ คน 1 รวมตัวละคร 3 คน” (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2507) สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงนิพนธ์ถึงสมัยรัชกาลที่ 1 ตัวละครสำคัญคนต่างๆที่รับการยกให้เป็นครูละคร พบว่ามีบางรายชื่อปรากฏบทบาทการแสดงเป็นตัวนางดังนี้

-นายรุ่ง ตัวนางเอกละครเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์คู่กันกับนายทองอยู่ ครูยืนเครื่องต่อมาเป็นครูนาง ตั้งแต่ในรัชกาลที่ 2

-นายบุญมี ครูนางละครนอกสันนิษฐานว่าเป็นพี่น้องกับนายบุญยังนายโรงละครนอกสมัยรัชกาลที่ 1

ตัวละครดังกล่าวเป็นระดับครูที่มีชื่อเสียงช่วงตอนต้นกรุงรัตนโกสินทร์ (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2464) ในตำนานละครเรื่องอิเหนากล่าวว่า ครั้งรัชกาลที่ 3 มีครูตัวนางเป็นผู้ชายหลายคน เนื่องด้วยไม่มีผู้หญิงแสดงละครนางใน ดังนั้น ผู้แสดงละครยุคจึงเป็นผู้ชายโดยส่วนใหญ่ มีการปรับปรุงรูปแบบการแสดงจนมีความแตกต่างจากละครนอกของชาวบ้าน โดยเหล่าเจ้านายและขุนนางทั้งหลาย ได้นำบทละครเรื่องอิเหนา ที่เดิมเป็นเรื่องที่เล่นเฉพาะละครนางในมาหัดให้ผู้ชายเล่น ทำให้ในยุคต่อมาผู้ชายเหล่านั้นกลายเป็นครูละครได้แก่

- นายเมือง เป็นตัวนางบุษบา ละครกรมหลวงรักษรณเรศร์ได้เป็นครูละครกรมหมื่นมเหศวรศิววิลาศ

- นายเพ็ง เป็นตัวนางวิยะดา ละครกรมหลวงรักษรณเรศร์ได้เป็นครูละครกรมหมื่นมเหศวรศิววิลาศ แล้วไปเป็นครูละครของสมเด็จพระนโรดมที่กรุงกัมพูชา

- นายมั่ง เป็นตัวนางบุษบา ละครกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ได้เป็นครูละครสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์

- นายผึ้ง เป็นนางวิยะดา ละครกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ได้เป็นครูละครสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์

- นายเกลื่อน เป็นตัวนางเอก ละครกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ได้เป็นครูละครพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดุรงค์ฤทธิ์ และละครเจ้าพระยานรรัตน์ราชมานิต

- นายอ่ำ เป็นตัวนาง ละครกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ ได้เป็นครูละครหม่อมเจ้า (เต่า) ลมุน ในกรมพระเทเวศร์วัชรินทร์

- นายฟ้อน เป็นตัวนางเอก ละครกรมหลวงภูวเนตรนริทรฤทธิ์ได้เป็นครูละครเจ้าพระยามหินทรศักดิธำรงค์ แล้วขึ้นไปเป็นครูละครของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ที่เมืองเชียงใหม่

คณะละครเหล่านี้มีการพัฒนารูปแบบเช่นเดียวกันกับละครอย่างหลวง มีเพียงข้อจำกัดพื้นที่นาฏกรรมให้แก่ผู้ชายและสงวนสิทธิ์ในพระบรมมหาราชวังเท่านั้น ด้านละครนอกของชาวบ้านก็ยังคงใช้ผู้ชายแสดงเป็นตัวนาง กระทั่งในสมัยรัชกาลที่ 4 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้ออกประกาศเรื่องละครผู้หญิงเมื่อ พ.ศ. 2398 พระราชทานพระบรมราชานุญาตให้พระบรมวงศานุวงศ์ขุนนาง รวมทั้งราษฎร มีคณะละครที่ใช้ผู้หญิงแสดงได้ ไม่ห้ามดังก่อน (ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 ภาค 2, 2464) เป็นเหตุให้เกิดการเปลี่ยนแปลงการเล่นละคร ซึ่งเป็นของผู้ชายแสดงมา กลายเป็นผู้หญิงแสดง นอกจากนี้ เมื่อละครสามารถสร้างผลประโยชน์ให้ผู้จัดการแสดงได้ จึงนำไปสู่การตั้งภาษีละครในรัชกาลที่ 4 และเกิดบทละครจำนวนมาก (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, หน้าคำนำ) เหตุที่ละครผู้ชายเปลี่ยนเป็นละครผู้หญิงไปโดยมาก ก็เพราะคณะละครหาเด็กผู้หญิงมาฝึกได้ง่าย ค่าใช้จ่ายน้อยเพราะเย็บปักเครื่องแต่งตัวได้เอง และผู้ที่มีงานต่าง ๆ นิยมหาไปแสดงกันตาม ๆ กัน จึงมีผู้นิยมหัดละครผู้หญิงมากขึ้นตามมา แม้แต่คณะละครผู้ชายที่เล่นมาแต่ก่อน ก็เปลี่ยนไปเล่นผสมโรงกับละครผู้หญิง กระนั้นก็ยังมีคณะละครคณะหนึ่งที่ยังใช้ผู้ชายแสดงทั้งโรง คือ คณะละครของเจ้ากรับ เจ้าของคณะละครเกิดในสมัยรัชกาลที่ 1 ตั้งคณะละครจนมีชื่อเสียง หลังประกาศรัชกาลที่ 4 อนุญาตให้ผู้หญิงแสดงละครแล้ว เจ้ากรับได้ฝึกหัดให้ลูกหลานในคณะเล่นผสมโรงกับผู้หญิงที่หัดขึ้นใหม่ แต่พอเมื่อหัดผู้หญิงรำพอออกโรงแสดงได้เมื่อไร ก็มักมีข้าราชการที่มีบรรดาศักดิ์มาขอไปเป็นภรรยาหรืออนุภรรยา ภายหลังจึงไม่ยอมเล่นผสมกับผู้หญิงอีก (สมเด็จ ฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2464)

จากตำนานละครเรื่องอิเหนาของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ สามารถกล่าวได้ว่า ผู้แสดงนาฏกรรมไม่ว่าจะเป็นผู้ชายหรือผู้หญิง ล้วนแต่เป็นประชาชนที่ไม่ได้มีบรรดาศักดิ์มาโดยกำเนิด กรณีละครผู้หญิง ในสถานะเป็นละครของพระมหากษัตริย์ พระบรมศานุวงศ์หรือเจ้านาย หากเมื่อทรงต้องพระทัยหรือถูกใจผู้แสดงคนไหน จะมอบบรรดาศักดิ์เป็นเจ้าจอมหรือหม่อมห้าม ซึ่งกรณีของการได้รับบรรดาศักดิ์เป็นพระภรรยา หรือ สนมไม่เกี่ยวกับจารีตหรือแนวทางของอาชีพผู้แสดงนาฏกรรมแต่อย่างใด ทั้งยังพบว่าผู้หญิงหรือผู้ชายซึ่งเป็นผู้แสดงนาฏกรรมแล้วไม่ได้รับการยอมรับหรือมีบรรดาศักดิ์ใด ๆ เมื่อถึงในช่วงเวลาหนึ่งที่เหมาะสมก็จะถูกยกย่องให้เป็นครูละคร นับเป็นเกียรติยศอีกเส้นทางหนึ่ง

เมื่อเข้าสู่สมัยรัชกาลที่ 5 บรรดาพระราชโอรส และเจ้านายผู้ชาย ทรงแสดงละครเรื่อง นิทราชาคริต เป็นละครพูดที่มีบทร้องแทรก หรือเรียกว่าละครพูดสลับลำ เมื่อพ.ศ. 2428 และ พ.ศ. 2435 ละครเรื่อง นิทราชาคริต เป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อ พระราชนิพนธ์ไว้เมื่อ พ.ศ. 2422 ในการจัดแสดงทั้ง 2 ครั้ง ใช้นักแสดงชายแสดงในบทผู้หญิงทั้งสิ้น ในครั้งแรกนั้น โปรดเกล้าฯ ให้ปลูกโรงละครชั่วคราวขึ้นที่ชาลาด้านตะวันตก พระที่นั่งพิมานรัตยา พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเลือกตัวละครให้เข้าไปซักซ้อมหน้าพระที่นั่งด้วยพระองค์เอง ทั้งยังเสด็จทอดพระเนตรการซ้อมอยู่เนือง ๆ ไม่ได้ขาด (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2465)

อีกครั้งหนึ่งที่แสดงเมื่อ พ.ศ. 2435นั้น สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ สยามกุฎราชกุมาร ทรงชักชวนสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ พระเจ้าลูกยาเธอและหม่อมเจ้าชายในโรงเรียนราชกุมาร ตั้งขึ้นเป็นสมาคมเรียกว่า ราชกุมารกตานุกรณ์จัดกิจกรรมซักซ้อมเล่นละครพูดสลับลำ แสดงเรื่อง นิทราชาคริต ตอนแต่งงานอะบูหะซันกับนางนอซาตอนอัวดัด แล้วแสดงที่เกาะสีชัง

เมื่อครั้งเสด็จนิวัติพระนครของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวหลังจากการประพาสยุโรปครั้งแรก เมื่อวันที่ 16 ธันวาคม พ.ศ. 2440 แต่ละหน่วยงานจัดนาฏกรรมประเภทต่าง ๆ ถวายเป็นการรับเสด็จจนถึงเดือนกุมภาพันธ์ เป็นเวลาเกือบ 3 เดือน ครั้งนั้นข้าราชการฝ่ายหน้า ในนามกรีฑาสโมสร นำโดย พระยาธรรมจรรยานุกูลมนตรี (ทองดี โชติกเสถียร) สภานายกราชกรีฑาสโมสรจัดแสดงละครเรื่อง สังข์ทอง ตอนตีคลี ที่หน้าศาลาสหทัยสมาคม เมื่อวันที่ 15 มกราคม พ.ศ. 2440 หม่อมเจ้าจงจิตรถนอม ดิศกุล (2513) บันทึกเหตุการณ์ดังครั้งนั้นไว้ว่า

“ส่วนข้าราชการฝ่ายหน้านั้นรับเสด็จด้วยการแสดงละครที่หน้าศาลาสหทัย เล่นเรื่องสังข์ทองตอนตีคลี ข้าพเจ้าได้ไปดูละครครั้งหนึ่งก่อนเสด็จพระราชดำเนินกลับเล่นเรื่องไกรทอง ตัวละครมีพระศรีณรงค์เป็นไกรทอง พระยาพิทักษ์ (หลุย ซาเวียร์) เป็นนางตะเภาทอง พระนรฤทธิ์ เป็นตะเภาแก้ว นายบุศย์มหินทร์เป็นนางวิมาลา ละครเล่นสนุกมากมีการล้อเลียนต่าง ๆ เช่น ตอนทะเลาะวิวาทกัน บางทีก็พูดภาษาอังกฤษจนคนดูฮาครืนไปตาม ๆ กัน”

คณะของกรีฑาสโมสรนี้จัดแสดงถวายละครนอกเรื่อง สังข์ทอง และเรื่อง ไกรทอง นางรจนาแสดงโดยพระยาพิพัฒโกษา(เซเลสติโน ซาเวียร์ C.M. Xavier)

ล้นเกล้ารัชกาลที่ 6 เมื่อครั้งดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมาร ได้ทรงจัดการแสดงละครเรื่อง My Friend Jarlet โดยทรงแสดงเป็นมารี นางเอกของเรื่องนี้ แสดงที่เจนีวา พ.ศ. 2440 และที่รัสเซีย ใน พ.ศ. 2444 ครั้งที่แสดงเมื่อพ.ศ. 2440 ครั้งแรกนั้น พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เสด็จถึงกรุงเจนีวา ประเทศสวิสเซอร์แลนด์ เพื่อชมการแสดงเป็นนางเอกของพระราชโอรส โดยมีสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ พระเจ้าลูกเธอและนักเรียนที่เรียนอยู่ในยุโรปต่างไปรอรับเสด็จ นอกจากนี้ครั้งนั้นยังมีการแสดงละครพูดภาษาอังกฤษอีกด้วย

ในระหว่างที่สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมาร ทรงศึกษาอยู่ในประเทศอังกฤษ และสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าจักรพงษ์ภูวนาถทรงศึกษาวิชาทหารอยู่ที่กรุงเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก ประเทศรัสเซีย ถึงช่วงปิดเทอม พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จไปเยี่ยม สองพระองค์ทรงจัดการแสดงละครเรื่อง My Friend Jarlet อีกครั้ง ในครั้งนี้เจ้าฟ้าจักรพงษ์ภูวนาถ กรมหลวงพิษณุโลกประชานาถ แสดงเป็นมารี และมีพระบันทึกส่วนพระองค์ทรงบรรยายการฝึกซ้อมและวันที่แสดงว่า (Chakrabongse & Hunter, 1994)

“วันที่ 6 มกราคม หลังจากเสวยอาหารกลางวัน ทั้งหมดก็ซ้อมละครเรื่องMy Friend Jarlet เราซ้อมกันไม่ได้เลย ทุกคนได้แต่หัวเราะกันตลอดเวลา สิทธิทำหน้าตลก และพูดผิดจังหวะ ส่วนฉันเองนั้นก็ไม่เคยได้หัวเราะมากมายอย่างนี้มานานปีแล้ว อย่างไรก็ดี ในการซ้อมใหญ่ทุกอย่างก็ดีขึ้นแม้ว่า ช่างเสื้อจะหัวเราะจนท้องคัดท้องแข็ง เมื่อเห็นเจ้าฟ้าจักรพงษ์ฯทรงแต่งหน้าและทรงชุดเป็นหญิง เมื่อถึงบทที่ฉันออก เสียงปรบมือต้อนรับจากผู้ชม ช่วยทำให้ฉันรู้สึกดีขึ้นมา เมื่อละครจบลง ผู้ชมก็พากันปรบมือถวาย โห่ร้องแสดงความพอใจ ส่วนฉันได้รับดอกไม้จากผู้ชมด้วยหลังจากนั้น เราก็ไปร่วมรับประทานอาหารค่ำกับแขกที่รับเชิญมาชมละครของเรา ฉันได้รับคำ

ชมมากมายและได้รับการบอกเล่าว่าแสดงท่าทางเป็นลมได้เหมือนมาก ซึ่งก็เพราะว่าฉันมีครูดีนั่นเอง”

เมื่อสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมารเสด็จกลับจากต่างประเทศ พระองค์เสด็จประทับที่วังสราญรมย์ ต่อมาทรงตั้งทวีปัญญาสโมสร มีการออกหนังสือพิมพ์ทวีปัญญา และมีกิจกรรมการแสดงละคร ละครที่แสดงในช่วงนี้ โปรดเกล้าฯ ให้ข้าราชบริพารและมหาดเล็กในพระองค์ซึ่งเป็นผู้ชายแสดงเป็นตัวละครหญิงทั้งสิ้น ทรงกำหนดตัวละครให้แก่บรรดาข้าราชบริพาร มหาดเล็ก และข้าราชการ แตกต่างกันไปตามแต่โอกาส จำนวนและสถานที่ บางเรื่องมีนักเรียนเสือป่าเข้าร่วม บางเรื่องที่แสดงตามหัวเมือง จะนำข้าราชการตามหัวเมืองมาร่วมแสดงด้วย ตัวอย่างข้าราชบริพารที่แสดงในบทบาทผู้หญิง ในระเบียบการละครเรื่องเห็นแก่ลูก บทพระราชนิพนธ์ของสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ เมื่อวันที่ 11 กันยายน พ.ศ. 2452 ณ โรงละครทวีปัญญา พระราชอุทยานสราญรมย์ มีนามนักแสดงชายที่แสดงบทบาทผู้หญิง ดังนี้

หม่อมหลวงเฟื้อ (เจ้าพระยารามราฆพ) แสดงเป็นแม่กลิ่น
หม่อมหลวงฟื้น (พระยาอนิรุทธเทวา) แสดงเป็นแม่นิล
นายหลาบ (พระราชวรินทร์) แสดงเป็นแม่เหลียน
นายพงษ์ แสดงเป็นคุณแม่เขียว

เจ้าพระยารามราฆพ (ม.ล.เฟื้อ พึ่งบุญ)

เป็นบุตรพระยาประสิทธิ์ศุภการ (ม.ร.ว.ละม้าย พึ่งบุญ) กับพระนมทัต (ซึ่งเป็นพระนมของสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ) รับราชการในสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมาร เมื่อ พ.ศ. 2446 ในพระราชหัตถเลขาขากบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ บทร้องและบทพากย์ พระราชทานพระบรมราชานุญาตให้พิมพ์แจกในงานฉลองพระสุบรรณบัฏของเจ้าพระยารามราฆพ วันที่ 10 ธันวาคม พ.ศ. 2464 ว่า “เป็นผู้ที่ใฝ่ใจเป็นอันมากในวิชาลครตามแบบโบราณของไทยเราอันเป็นวิชาที่นับวันมีแต่จะเสื่อมสูญไป” (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2464, หน้าคำนำ) พบว่า ในช่วงที่พระองค์เสด็จประทับอยู่ที่วังสราญรมย์นั้น เจ้าพระยารามราฆพแสดงบทบาทผู้หญิงในเรื่อง ชิงนาง เป็นแม่เลียบนางเอกของเรื่อง จากภาพถ่ายของหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

บทละครเรื่องชิงนาง เป็นพระราชนิพนธ์ที่ทรงดัดแปลงมาจากละครชวนหัวเรื่อง The Rivals ของ Richard Brinsley Sheridan ขณะทรงดำรงตำแหน่งนายกทวีปัญญาสโมสร มีพระราชนิพนธ์คำนำของเรื่องว่า ใช้เรื่องภาษาอังกฤษเป็นโครง แต่แต่ง ขึ้นใหม่โดยมาก และตอนจบนั้นแก้ใหม่เพื่อให้เป็นเรื่องเหมาะกับการที่อาจจะเป็นไปได้ในเมืองไทย (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ม.ป.ป.)

พระยาอนิรุทธเทวา (ม.ล.ฟื้น พึ่งบุญ)

พระยาอนิรุทธเทวาเป็นน้องของเจ้าพระยารามราฆพ รับราชการเป็นมหาดเล็กในสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้าวชิราวุธ สยามมุฎราชกุมาร เมื่อ พ.ศ. 2446 ในตำแหน่งมหาดเล็กห้องพระบรรทม และได้เลื่อนตำแหน่ง จนได้เป็น อธิบดีกรมมหาดเล็ก และผู้บัญชาการกรมมหรสพ มีความสามารถทางนาฏศิลป์ ในการแสดงโขน ได้รับบทเป็นพระลักษมณ์ คู่กับเจ้าพระยารามราฆพซึ่งเป็นพระราม และมีความสามารถในการแสดงละครบทพระราชนิพนธ์ ด้วยบุคลิกที่สุภาพ นุ่มนวล จึงมักได้รับบทบาทแสดงเป็นผู้หญิงนำมาสู่คำนินทา ดังที่คุณหญิงเฉลา อนิรุทธเทวา กล่าวว่า “ใคร ๆ นึกว่าพ่อใจเป็นผู้หญิง ชอบเลียนแบบอย่างผู้หญิง เพราะพ่อเป็นคนเอวบางร่างน้อย จริตกิริยาเหมือนผู้หญิง แต่แม้จริง พ่อเป็นสุภาพบุรุษที่มีใจเข้มแข็ง บึกบึน เด็ดเดี่ยว มั่นคง อดทนกล้าหาญ ไม่แพ้ชายชาตรีทั้งหลาย” (เฉลา อนิรุทธเทวา, 2494) การแสดงละครสำคัญที่พระยาอนิรุทธเทวา แสดงเป็นหญิงและ ใช้ข้าราชบริพารผู้ชายทั้งหมดแทนผู้หญิง เช่น ละครพูดสลับลำ ได้แก่ เรื่องปล่อยแก่ ซึ่งเป็นของนายบัว ทองอิน พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์บทร้องแทรก โดยใช้พระนามแฝงว่า ศรีอยุธยาและทรงแสดงเป็นหลวงเกียรติคุณ เมื่อ พ.ศ. 2449 พระยาอนิรุทธเทวา (ม.ล.ฟื้น พึ่งบุญ) แสดงเป็นแม่จัน นายหลาบเป็นแม่ถนอม นายพงษ์ เป็นแม่เอม

ภายหลังรัชกาลที่ 6 สวรรคต พระยาอนิรุทธเทวาลาออกจากราชการ จัดตั้งคณะนาฏศิลป์เรียกว่า คณะละครบรรทมสินธุ์ ท่านอุปถัมภ์นาฏศิลป์และให้การสนับสนุนกรมศิลปากรเมื่อเริ่มฟื้นฟูการแสดงนาฏศิลป์ไทย

นอกจากนี้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งดำรงพระอิสริยยศสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ ยังได้พระราชนิพนธ์เรื่อง ความดีมีไชย ให้นักเรียนนายร้อยแสดงในงานฉลองธงชัยเฉลิมพลวันที่ 26 พฤศจิกายน พ.ศ. 2451 เป็นเรื่องเกี่ยวกับการสอบสวนสืบสวนความรักชาติ การจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ การหาตัวผู้ร้ายที่แอบแฝงมาโจรกรรมข่าวภายในค่ายทหาร และการรักษาความลับทางราชการ บทนางเอกนี้โปรดเกล้าฯ ให้ร้อยตรีกระมล บุตรของพระยาธรรมจรรยานุกูลมนตรี (ทองดี โชติเสถียร) แสดงเป็นแม่สายหยุด สมเด็จพระบรมโอรสาธิ

ราช ทรงควบคุมการฝึกซ้อม ตลอดจนออกแบบฉากต่าง ๆ ด้วยพระองค์เอง ร้อยตรีกระมลเข้ารับราชการทหารในเวลาต่อมาตำแหน่งสุดท้าย คือ พลโทพระสราภัยสฤษดิการ อดีตผู้บัญชาการเสนาธิการกองทัพบก พ.ศ. 2473-2474

พระมหามนตรีศรีองครักษสมุห เป็นบุตรพระยาธรรมาจรรยานุกูลมนตรี (ทองดี โชติกเสถียร) เป็นมหาดเล็กในสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อ พ.ศ. 2457 ในตำแหน่ง นายรองสนิท จนเป็นจมื่นมหาดเล็ก พ.ศ. 2465 และในรัชกาลที่ 7 เป็นเจ้ากรมมหาดเล็ก และเจ้ากรมพระตำรวจขวารักษาพระองค์ ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ พระมหามนตรีศรีองครักษสมุหท่านมีโอกาสแสดงละครพระราชนิพนธ์ในบทบาทผู้หญิงหลายเรื่อง ในละครเรื่อง มหาตมะ แสดงเป็นแม่ละไม ซึ่งท่านรู้สึกภาคภูมิใจมาก ได้เล่าให้ลูก ๆ ฟังว่า “พ่อรู้สึกตื่นเต้นที่ได้แต่งตัวสวย และยังได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากทูลกระหม่อมฟ้าหญิง (สมเด็จพระเจ้าฟ้าวไลยอลงกรณ์กรมหลวงเพชรบุรีราชสิรินธร) ทรงพระกรุณาแต่งวิกผมให้” ภายหลังท่านมีส่วนในการสร้างคณะละครสมัครเล่น จัดแสดงละครตามบทพระราชนิพนธ์ ชื่อว่า คณะละครศรีอยุธยารมนุสรณ์ เพื่อเทิดพระเกียรติ เผยแพร่พระเกียรติคุณ และหารายได้บำรุงการกุศล ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์รายการวิทยุ ตามโอกาสต่าง ๆ (อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ พระมหามนตรีศรีองครักษ์สมุห ต.จ. (ฉัตร โชติกเสถียร), 2533)

นางผู้ชายสมัยรัชกาลที่ 6

ในสมัยรัชกาลที่ 6 เกิดมีการให้บรรดาศักดิ์ของโขนหลวง ในปี พ.ศ. 2454 กรมโขนและปี่พาทย์ได้โอนย้ายมาอยู่ในกรมมหรสพ ซึ่งเดิมกรมมหรสพมีหน้าที่ในการดูแลและจัดการแสดงการละเล่นของหลวง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้พระราชทานบรรดาศักดิ์ให้แก่ศิลปินทางด้านโขนละคร นับเป็นการยกระดับในบทบาทหน้าที่ของเหล่านาฏกรและดุริยางค์ รวมถึงนาฏศิลปินชายที่รับบทตัวนางในการแสดงโขน (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2464) ได้แก่

1. ขุนวิไลยวงวาด (ฉุน กานตะนัฏ)
2. ขุนเจนภรตกิจ (แปลก มงคลนัฏ)
3. ขุนจิตรภรตการ (แถม วิบุลยนัฏ)
4. ขุนวาดพิศวง (แถม ศิลปะชีวิน) (ต่อมาสมัยรัชกาลที่ 8ในปีพ.ศ. 2477 เข้ามาเป็นครูโขนในแผนกนาฏศิลป โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์)

ขุนวาดพิศวง(แถมศิลปชีวิน)ตัวนางในโขนและละครของรัชกาลที่6 การแสดงโขนของรัชกาลที่ 6 ยังให้ผู้ชายแสดงเป็นบทผู้หญิง ด้วยความสะดวกในการแสดงบทบาทที่อาจต้องมีแตะถูกเนื้อต้องตัวในบทต่าง ๆ และอยู่รายล้อมในหมู่ข้าราชบริพารที่เป็นมหาดเล็กผู้ชาย จึงไม่สะดวกที่จะมีผู้หญิงอยู่ฝึกซ้อมด้วย ในบันทึกความทรงจำของเสวกโท จมื่นมานิตย์นเรศ (เฉลิม เศวตนันทน์) กล่าวถึงการฝึกหัดตัวนางที่เป็นผู้ชายว่า ครูเลือกคนที่อ้อนแอ้น เอวกลม แล้วครู เช่น หม่อมครูต่วนเรียกไปไว้ที่ห้องท่าน เพื่อให้ฝึกหัดคลาน หมอบ เดินให้มีกิริยาท่าทางละม้ายผู้หญิงที่สุด ผู้ที่แสดงเป็นตัวนาง ต้องหัดท่วงทีวาจาหมอบคลานให้ได้อย่างผู้หญิง เวลาพูดต้องบีบเสียง เพราะโขนแต่ก่อนไม่นิยมใช้ผู้หญิงเป็นนางอย่างปัจจุบัน เห็นจะเป็นเพราะบทบาทต้องคลุกคลีปะปนกับผู้ชาย เลยต้องใช้ผู้ชายจริง ๆ ในระเบียบการละครดึกดำบรรพ์ สำเนาลายพระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย แสดงโดยราชเสวกกรมโขนหลวงเมื่อวันที่ 19 กันยายน พ.ศ. 2457 ระบุละครตัวนางฝ่ายยักษ์หลายคน ได้แก่ นางตรีชดาแสดงโดยหมื่นเจนภรตกิจ นางเบญกาย แสดงโดยขุนวิไลยวงวาด นางเบญกายแปลง และนางสีดา แสดงโดยนายแถม ศิลปะชีวิน นายแถม ศิลปชีวิน หรือขุนวาดพิศวง เมื่อยังเล็กเคยเป็นศิษย์ของครูหลายท่าน ด้วยกัน อาทิ หม่อมตลับ ในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ หม่อมวัน พระยานัฏกานุรักษ์และท้าวศรีสุนทร เข้ารับราชการในกรมมหรสพเมื่ออายุ 14 ปี แสดงเป็นนางศกุนตลาเมื่ออายุ 15 ต่อมาได้รับบรรดาศักดิ์เป็น ขุนวาดพิศวง

ในสมัยรัชกาลที่ 7 เมื่อมีการยุบกรมมหรสพ ท่านไปประกอบอาชีพอื่นไม่ได้อยู่ในกลุ่มที่ได้โอนย้ายมาทำงานโขนหลวงของทางราชการต่อ แต่ได้กลับมาเป็นครูสอนตัวนางในโรงเรียนนาฏศิลป์ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2519)

หลวงไพจิตรนันทการ (ทองแล่ง สุวรรณภารต)

เป็นบุตรของพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) เจ้ากรมโขนหลวง มารดาชื่อพวง เป็นนักเรียนมหาดเล็กหลวงเลขประจำตัว 10 เข้ารับราชการในกรมมหรสพหลวงกรมมหาดเล็กหลวง พ.ศ. 2460 หลังรัชกาลที่ 6 สวรรคต ยุบกรมมหรสพ จึงโอนไปรับราชการในกระทรวงวังจนเกษียณอายุ ตำแหน่งสุดท้าย คือ หัวหน้าการเงินในกองคลังสำนักพระราชวัง นามทองแล่ง ปรากฏในรายนามตัวละครตัวนางบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 6 หลายตอน อาทิ แสดงเป็นตัวนางตอนรามสูรชิงแก้วกับพิธีกุมภนิยา โขนสมัครเล่นช่วยงานเปิดโรงเรียนนายร้อยชั้นมัธยม วันเสาร์ที่ 25 ธันวาคม ร.ศ. 128 (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2452) เป็นนางเบญกายในตอนเผาลงกาเมื่อวันที่ 9-10 มกราคม พ.ศ. 2455 (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2454) และในงานฉลองพระสุพรรณบัฏของเจ้าพระยารามราฆพ เมื่อวันที่ 30 ธันวาคม

พ.ศ. 2464 แสดงเป็นฉุยฉายพราหมณ์ในละครเบิกโรงเรื่อง ดึกดำบรรพ์ ชุดพระคเณศร์เสียงา พระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 6 ซึ่งพระยานัฏกานุรักษ์เป็นผู้คิดท่าและฝึกหัด (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2519)

ในรัชกาลที่ 6 นับเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์นาฏกรรมไทยที่ เกิดละครชายจริงหญิงแท้ขึ้น กล่าวคือการใช้ผู้ชายแสดงละครของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้ มีมาจนราว พ.ศ. 2463 ยกเว้นการแสดงละครบางเรื่องที่โปรดเกล้าฯ ให้ครูละครผู้หญิงร่วมแสดง รวมทั้งละครพูดภาษาอังกฤษ ที่ปรากฏหลักฐานว่ามีสุภาพสตรีไทยร่วมแสดงด้วย จนกระทั่งต้นเดือนตุลาคม พ.ศ. 2463 ในงานประกวดภาพเขียน ณ พระราชวังพญาไทพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพบกับหม่อมเจ้าวรรณวิมล พระธิดาของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ต่อมาพระองค์พระราชทานนามให้ใหม่ว่า หม่อมเจ้าวัลลภาเทวี และโปรดเกล้าฯ ให้สถาปนาขึ้นเป็น พระวรกัญญาประทานพระองค์เจ้าวัลลาเทวี เมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน และทรงแต่งตั้งนางสนองพระโอษฐ์และข้าราชบริพารฝ่ายในที่เป็นผู้หญิง เมื่อราชสำนักที่เคยมีแต่ผู้ชายล้วน มีผู้หญิง จึงมีการซ้อมละครพูดในราชสำนักที่ใช้ชายจริงหญิงแท้เกิดขึ้น ม.ล.ปิ่น มาลากุลบันทึกไว้ว่า ละครที่ซ้อมโดยใช้ชายจริงหญิงแท้เรื่องแรก คือเรื่อง งดการสมรส ซ้อมเมื่อวันที่ 21 ตุลาคม พ.ศ. 2463 แต่วันที่แสดงจริง คือ วันที่ 6 พฤศจิกายน นั้น โปรดเกล้าฯ ให้แสดงเรื่อง เจ้าข้า, สารวัด! ก่อนเรื่องอื่น (ปิ่น มาลากุล, 2552) วันที่ 6-7 พฤศจิกายน พ.ศ. 2463 มีการแสดงละครสั้น 4 เรื่องแรก โดยมีผู้หญิงแสดงเป็นนางเอกและ ตัวละครที่เป็นผู้หญิง คือ เรื่อง เจ้าข้า, สารวัด! แสดงบทผู้หญิงโดย หม่อมเจ้าศรีสอางค์นฤมล วรวรรณ และหม่อมสุ่น วรวรรณ ณ กรุงเทพ ส่วนพระยาอนิรุทธเทวาที่เคยแสดงบทผู้หญิงนั้น ก็ได้กลับมาแสดงเป็นผู้ชาย ดังในดุสิตสมิตระบุว่า “ที่เคยเห็นเป็นตัวผู้หญิงได้อย่างดี มาเป็นผู้ชายคราวนี้ ความดีก็ไม่ผิดแผกไปเลย” (พรหมบุตร์, 2463) เรื่องที่ 2 งดการสมรส นางสาววัน วาระสิริ เคยแสดงละครภาษาฝรั่งเศสและภาษาอังกฤษมาแสดงภาษาไทยเป็นครั้งแรก เรื่องที่ 3 ขนมสมนำยามีนางชอุ่ม สุริโยดร และเรื่องที่ 4 คือเรื่องโพงพาง เป็นครั้งแรกที่ พระองค์วัลลภาเทวีทรงเล่นละครพูด ร่วมกับหม่อมเจ้าลักษมีลาวัณ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแสดงเป็น นายพลเรือโทพระยาสมุทโยธิน หม่อมเจ้าหญิงวัลลภาเทวี ทรงแสดงเป็นคุณหญิงสมุทโยธิน หม่อมเจ้าหญิงลักษมีลาวัณ ทรงแสดงเป็นนางสาวสายหยุด สมุททานนท์ พระยาประสิทธิศุภการ แสดงเป็นนายเรือเอก หลวงเชี่ยวชลธาร พระยาอนิรุทธเทวา แสดงเป็นนายประมูล มีนางกูร และพระยาสุจริตธำรงแสดงเป็นพระวิสูตรพาณิช

นางโขนผู้ชายสมัยสมัยยุบกรมมหรสพ สู่กระทรวงวัง

เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคต และเข้าสู่สมัยรัชกาลที่ 7 นั้น กรมมหรสพ โรงเรียนพรานหลวง โขนส่วนพระองค์ คณะละครผู้ชายในรัชกาลที่ 6 ถูกล้มเลิกและปิดตัวลง นาฏศิลปินในสังกัดของพระองค์ก็เหมือนแพแตก กระจัดกระจายไปคนละทิศละทาง บางส่วนได้โอนย้ายมาสังกัดกระทรวงวัง หลายคนต้องหาเลี้ยงชีพเอาเอง การฝึกเด็กให้เรียนโขนหรือนาฏกรรมไทยหายไปจากสังคมไทย เจ้าพระยาวรพงษ์พิพัฒน์จึงขอเปิดการสอนโขนในกระทรวงวัง จากการศึกษาบันทึกส่วนตัวของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ประกอบจากการสัมภาษณ์อาจารย์วนิดา ก่อวัฒนา อดีตละครหลวงอีกท่านหนึ่ง ยังมีเด็กชายที่สมัครเข้าเรียนโขนและได้รับการคัดเลือกให้เป็นตัวนางโขน ได้แสดงโขน แต่ทว่า ครูผู้ใหญ่ฝ่ายตัวนาง และครูผู้สอนนั้น มิได้เป็นนางโขนผู้ชาย มีแต่ครูละครผู้หญิง โดยรวบรวมมาจากศิลปินผู้มีชื่อเสียงจากกรมมหรสพ กรมโขนหลวง ละครของวังเจ้านาย และบ้านผู้มีบรรดาศักดิ์ในสมัยรัชกาลที่ 6 ประกอบด้วย ครูตัวนาง ดังนี้

เจ้าจอมละม้าย (ละม้าย สุวรรณทัต) ในรัชกาลที่ 5 เป็นครูผู้ใหญ่ฝ่ายนาง

หม่อมศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก (หม่อมครูต่วน) เป็นครูสอนตัวนาง

ครูลิ้นจี่ จารุจรณ เป็นครูสอนตัวนางและตัวพระด้วย

ด้านนักเรียนนางโขน เมื่อกองมหรสพ กระทรวงวังเปิดรับสมัครเด็กเข้ามาฝึกหัดเฉพาะนาฏกรรม โดยวิชาสามัญต้องจัดหาที่เรียนเอาเอง ปรากฏมีนักเรียนชายเข้ามาอยู่ในกลุ่มนางโขน ได้แก่

นายทองหล่อ ลักษณะผล

นายวัชรี เอมมณี

นายตรอง ทิพย์รัตน์

นายจำนงค์ พรพิสุทธิ์

นายสุดสาย สมิตตินันท์

นายฉลาด พกุลานนท์ (ท่านผู้นี้ต่อมากลายเป็นโขนตัวลิง และเป็นผู้ถ่ายทอดบทบาทตัวนางยักษ์โขนไว้ในปัจจุบัน)

นายวงศ์ ล้อมแก้ว

นักเรียนนางโขนผู้ชายเหล่านี้ เรียนอยู่บริเวณเรือนไทย วังสวนกุหลาบ และบ้านเจ้าพระยาวรพงษ์พิพัฒน์ อาจเป็นไปได้ว่าได้เรียนจากครูละครนาง(ผู้หญิง)อย่างเดียว หรืออาจมีครูตัวพระ ยักษ์ ลิง ที่แสดงตัวนางได้มาถ่ายทอดให้ก็เป็นได้ (สุวรรณี ชลานุเคราะห์,2556)

นางโขนผู้ชายสมัยสมัยกรมศิลปากรเป็นต้นมา

เมื่อกรมศิลปากรได้รับโอนกิจการโขน ละคร และดนตรีจากสำนักพระราชวังมาดำเนินการ ได้ปรับปรุงหอประชุมกรมศิลปากรในบริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเป็น โรงละครแห่งชาติชั่วคราว นาฏศิลปินกรมศิลปากร ที่โอนศิลปินจากกระทรวงวังมา มีเพียง นายจำนงค์ พรพิสุทธิ์ ตำแหน่งตัวนาง ผู้เดียว (ภายหลังเปลี่ยนมาเป็นโขนพระ และท่านผู้นี้เป็นบิดาของ อาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นาฏศิลปินโขนพระ และผู้อำนวยการสำนักการสังคีต)ส่วนนายฉลาด พกุลานนท์ ได้กลายมาเป็นนาฏศิลปินโขนลิง และนางยักษ์ นาฏศิลปินในยุคนั้น รับเงินเดือน 8 บาท

พ.ศ. 2488 โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ที่เปลี่ยนชื่อโรงเรียนสังคีตศิลป์ ได้เปลี่ยนชื่ออีกครั้งเป็น “โรงเรียนนาฏศิลปะ” พร้อมทั้ง ขยายการศึกษาครอบคลุมทั้งนาฏดุริยางคศิลป์ไทยและสากล มีหลวงบุณยมานพพานิชย์เป็นหัวหน้ากอง เป็นปีแรกของการรับเด็กผู้ชายมาเรียนโขน หลังจากรับเฉพาะเด็กหญิงมาเรียนละครอยู่ระยะหนึ่งก่อนแล้ว และมีเชิญขุนวาดพิศวงมาสอนนางโขนให้นักเรียนชาย

มีนักเรียนนางโขนผู้ชาย รุ่นที่ 1 ได้แก่

นายธีรยุทธ ยวงศรี

นายราฆพ โพธิเวส (ภายหลังย้ายเป็นโขนยักษ์)

นายสมพงษ์ มนัสตรง

นายดำรงศักดิ์ กาญจนเกยูร

ปีพ.ศ.2489 มีนักเรียนนางโขนผู้ชาย รุ่น 2 ได้แก่

นายประโนตย์ วิเศษแพทย์ (เด่นด้านการเป็นนางสีดาแต่เรียนไม่จบการศึกษาเพราะรับงานแสดงภายนอก และประกวดสาวประเภทสอง ภายหลังฆ่าตัวตายเพราะผิดหวังในรักกับผู้ชาย)

นายดำรงค์ ชื่นสมทรง

นายทวีศักดิ์ ชวนานนท์ (เพื่อนสนิทของประโนตย์ มีนิสัยคล้ายหญิง รักชอบผู้ชายในชีวิตประจำวัน)

ปีพ.ศ.2490 รุ่น 3 ได้แก่

นายวัฒนา เข็มกาญจน์

นายเดชา ยวงศรี

นายสมยศ เจริญพูน

ปีพ.ศ.2491 รุ่น 4 รุ่นเดียวกับอาจารย์บุนนาค ทรรทรานนท์ ละครพระ (ต่อมาเปลี่ยนเป็นละครนาง) ได้แก่

นายธงไชย โพธยารมย์ (ภายหลังย้ายเป็นโขนพระ)

นายเกษม จารุสาร (ภายหลังย้ายเป็นดุริยางค์สากล ท่านเป็นสามีของอาจารย์จินดารัตน์ จารุสาร นาฏศิลปินละครนางอาวุโส ตัวนางเอกของกรมศิลปากร)

นายผดุง ศรีสมภักตร์

นายไพฑูรย์ ศราคณี

ปีพ.ศ.2492 รุ่นที่ 5 ได้แก่

นายอุดม กุลเมธพนธ์(อังศุธร) (ภายหลังย้ายเป็นโขนพระ เป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครูครอบครูในบั้นปลาย)

นายนิวัตร เถาว์หิรัญ

นายวรพัตร ล้อมแก้ว

นายชินบุตร พุ่มศรีภักตร์

นายกำพล เวชชสุทัศน์

นายลอย รัตนทัศนีย์ (ภายหลังย้ายเป็นเอกคีตศิลป์ ขับร้องไทย)

ปีพ.ศ.2493 รุ่นที่ 6 (รุ่นเดียวกับ อาจารย์ลิขิต แสงมณี คีตศิลป์ ขับร้องไทย)

นายบัญญัติ น้อยอำไพ

นายสมมาตร ผ่องอักษร (ภายหลังย้ายเป็นโขนพระ โดดเด่นในบทพระฤษีกไลโกฏ แสดงคู่กับอาจารย์คมสันฐ หัวเมืองลาดในบทนางอรุณวดี)

(บุนนาค ทรรทรานนท์ .สัมภาษณ์, 7 ตุลาคม 2565)

หลักสูตรนางโขนผู้ชาย เปิดมาได้เพียง 6 รุ่น แล้วขุนวาดพิศวงก็ลาออก ทำให้ต้องยุบหลักสูตรไปตางกับช่วงสมัยนายธนิต อยู่โพธิ์เป็นหัวหน้ากอง กองการสังคีต ตั้งแต่นั้นตัวนางในโขน ได้นำนาฏศิลปินหญิงที่เป็นกลุ่มละครนางเข้ามาทำหน้าที่แทน และการแสดงนาฏกรรมในช่วงเวลานั้นหนักไปในทาง ละครหญิงล้วน

เมื่ออาจารย์เสรี หวังในธรรมเข้ามาดำรงตำแหน่ง ท่านมีแนวคิดในการจัดการแสดงที่หลากหลายมากขึ้น รื้อฟื้นการแสดงโขนชายล้วนมาแสดงอีกครั้ง และเริ่มการแสดงละครนอก ละครเสภาแบบชายล้วน ของกรมศิลปากรให้เกิดมีขึ้น ประกอบกับ ขณะนั้นมีนาฏศิลปินโขนพระ ที่หน้าตา สรีระ และทักษะเหมาะสมที่จะรับบทตัวนางเป็นปริมาณที่พอจะใช้งานได้ ดังต่อไปนี้

1. รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นนาฏศิลปินโขนพระ

ปรากฏบทบาทตัวนางที่เคยได้รับเป็นลักษณะของ ตัวนางเทพเจ้า นางเอก หรือนางสำคัญของตอน ที่เรียบร้อย อ่อนหวาน ดังต่อไปนี้

การแสดงโขน รับบทบาท นางสีดา นางเบญกาย

ละครเบิกโรงเรื่องมหาพลี รับบทบาท พระอุมา

ละครนอกเรื่องสังข์ทอง รับบทบาท นางรจนา

ละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ รับบทบาท นางเกศสุริยง

ละครนอกเรื่องมณีพิชัย รับบทบาท นางยอพระกลิ่น

ละครเสภาเรื่องไกรทอง รับบทบาท นางตะเภาแก้ว นางตะเภาทอง

ละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน รับบทบาท นางวันทอง

2. ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก (ราชบัณฑิต) เป็นนาฏศิลปินโขนลิง

ปรากฏบทบาทตัวนางที่เคยได้รับเป็นลักษณะของ ตัวนางที่หลากหลาย ทั้งนางเทพเจ้า นางเอก หรือนางสำคัญของตอน ที่เรียบร้อย อ่อนหวาน นางร้าย นางที่ต้องใช้ลีลาสู้รบ และนางตลก ดังต่อไปนี้

การแสดงโขน รับบทบาท นางเมขลา นางสำมนักขาตัวยักษ์ นางสำมนักขาตัวแปลง นางอรุณวดี นางสมุทรชา นางเมขลา นางมณโฑ นางยักษ์อดูลปีศาจ นางจันทวดี นางพิรากวน

ละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ รับบทบาทนางเงือกชาลีกรรณ

ละครนอกเรื่องคาวี รับบทบาทนางทัศประสาท

ละครนอกเรื่องแก้วหน้าม้า รับบทบาทนางแก้วหน้าม้า นางสร้อยสุวรรณ นางจันทร

ละครนอกเรื่องลักษณวงศ์ รับบทบาทนางยี่สุ่น

ละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน รับบทบาทนางตะเภาแก้ว

3. อาจารย์คมสันฐ หัวเมืองลาด เป็นนาฏศิลปินโขนพระ

ปรากฏบทบาทตัวนางที่เคยได้รับเป็นลักษณะของ ตัวนางที่หลากหลาย ทั้งนางเทพเจ้า นางเอก หรือนางสำคัญของตอน ที่เรียบร้อย อ่อนหวาน นางร้าย นางที่ต้องใช้ลีลาสู้รบ และนางตลก ดังต่อไปนี้

การแสดงโขน รับบทบาท พระอุมา นางสีดา นางมณโฑ นางตรีชฎา นางวานรินทร์ นางเบญกาย นางดารา นางสุพรรณมัจฉา นางเมขลา นางนางนารายณ์ นางนางบุษมาลี นางอรุณวดี นางไกยเกษี นางสำมนักขาตัวแปลง นางสุวรรณกันยุมา นางไกยเกษี นางเกาสุริยา นางสมุทรชา

ละครนอกเรื่องสังข์ทอง รับบทบาท นางรจนา นางมณฑา

ละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ รับบทบาท นางเกศสุริยง

ละครนอกเรื่องมณีพิชัย รับบทบาท นางยอพระกลิ่น

ละครนอกเรื่องคาวี รับบทบาท นางจันท์สุดา

ละครนอกเรื่องไชยเชษฐ์ รับบทบาท นางสุวิญชา

ละครนอกเรื่องแก้วหน้าม้า รับบทบาท นางมณี

ละครนอกเรื่องจันทโครบ รับบทบาท นางโมรา

ละครนอกเรื่องพระอภัยมณี รับบทบาท นางละเวงวัณฬา นางสุวรรณมาลี นางเงือก

ละครนอกเรื่องโกมินทร์ รับบทบาท นางยายชี

ละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน รับบทบาท นางวันทอง นางแก้วกิริยา นางบัวคลี่ นางสร้อยฟ้า นางศรีมาลา

ละครเสภาเรื่องไกรทอง รับบทบาท นางวิมาลา นางตะเภาทอง

ละครเรื่องเรื่องรถเสน รับบทบาท นางเมรี

ละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ รับบทบาท นางกันทิมา

4. อาจารย์ชวลิต สุนทรานนท์ เป็นนาฏศิลปินโขนพระ

ปรากฏบทบาทตัวนางที่เคยได้รับเป็นลักษณะของ ตัวนางที่หลากหลาย ทั้งนางเทพเจ้า นางเอก หรือนางสำคัญของตอน ที่เรียบร้อย อ่อนหวาน นางร้าย นางที่ต้องใช้ลีลาสู้รบ นางตลก รวมทั้งนางที่เป็นสัตว์เดรัจฉาน ดังต่อไปนี้

การแสดงโขน รับบทบาท นางสีดา นางเบญกาย นางนารายณ์ นางอรุณวดี นางสำมนักขาตัวแปลง

ละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ รับบทบาท นางเกศสุริยงตัวแปลง

ละครนอกเรื่องไชยเชษฐ์ รับบทบาท นางวิฬาร์

ละครนอกเรื่องแก้วหน้าม้า รับบทบาท นางแก้วหน้าม้า

ละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน รับบทบาท นางสร้อยฟ้า นางศรีมาลา

ละครเสภาเรื่องไกรทอง รับบทบาท นางตะเภาทอง

ละครเรื่องมโนห์รา รับบทบาท นางสันธี

5. อาจารย์พงษ์พิศ จารุจินดา เป็นนาฏศิลปินโขนลิง

ปรากฏบทบาทตัวนางที่เคยได้รับเป็นลักษณะของ ตัวนางยักษ์ในโขนและละคร ดังต่อไปนี้

การแสดงโขน รับบทบาท นางสำมนักขาตัวยักษ์ นางกากนาสูร

ละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ รับบทบาท นางยักษ์ผีเสื้อน้ำ

หลังจากอาจารย์เสรี หวังในธรรม หมดวาระการเป็นผู้บริหาร ผู้เชี่ยวชาญและถึงแก่กรรมแล้ว นาฏศิลปินดังกล่าวในยุคของท่านได้ถ่ายทอดบทบาททางการแสดง ออกแบบการแสดง ให้กับนาฏศิลปินรุ่นหลัง ในความเป็นนางโขนผู้ชาย และตัวนาง ในละครรำต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

6. อาจารย์สมเจตน์ ภู่นา เป็นนาฏศิลปินโขนพระ

ปรากฏบทบาทตัวนางที่เคยได้รับเป็นลักษณะของ ตัวนางเอก นางสำคัญของตอน เพียง 2 บทบาท เท่านั้นดังต่อไปนี้

การแสดงโขน รับบทบาท นางเบญกาย

ละครนอกเรื่องสังข์ทอง รับบทบาท นางรจนา

7. อาจารย์ธรรมนูญ แรงไม่ลด เป็นนาฏศิลปินโขนยักษ์

ปรากฏบทบาทตัวนางที่เคยได้รับเป็นลักษณะของ ตัวนางยักษ์ในโขนและละครนอก รวมทั้งนางตัวแม่ดังต่อไปนี้

การแสดงโขน รับบทบาท นางสำมนักขาตัวยักษ์

ละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ รับบทบาท นางผีเสื้อน้ำ

ละครนอกเรื่องแก้วหน้าม้า รับบทบาท นางนันทาเทวี(แม่ของพระปิ่นทอง)

8. อาจารย์วัชรวัน ธนะพัฒน์ เป็นนาฏศิลปินโขนยักษ์

ปรากฏบทบาทตัวนางที่เคยได้รับเป็นลักษณะของ ตัวนางกำนัลหรือนางตลก ดังต่อไปนี้

การแสดงโขน -

ละครนอกชายล้วนทุกเรื่อง รับบทบาท นางกำนัล

9. อาจารย์อนุชา สุมามาลย์ เป็นนาฏศิลปินโขนยักษ์

ปรากฏบทบาทตัวนางที่เคยได้รับเป็นลักษณะของ ตัวนางยักษ์ในโขนและละครนอก นางสำคัญของตอน นางที่ต้องใช้ลีลาสู้รบ และนางตลกดังต่อไปนี้

การแสดงโขน รับบทบาท นางสำมนักขาตัวยักษ์

ละครนอกเรื่องสังข์ทอง รับบทบาท พระพี่นางคนโต ในสังข์ทอง

ละครนอกเรื่องโกมินทร์ รับบทบาท นางยายชี

ละครเรื่องมโนห์รา ตามแนวทางอาจารย์คมสันฐ รับบทบาท พระพี่นางของมโนห์รา

10. อาจารย์สุทธิ สุทธิรักษ์ เป็นนาฏศิลปินโขนยักษ์

ปรากฏบทบาทตัวนางที่เคยได้รับเป็นลักษณะของ ตัวนางยักษ์ในโขนและละครนอก นางสำคัญของตอน นางที่ต้องใช้ลีลาสู้รบ และนางตลกดังต่อไปนี้

การแสดงโขน รับบทบาท นางสำมนักขาตัวยักษ์

ละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ รับบทบาท นางยักษ์ผีเสื้อน้ำ

ละครนอกเรื่องสังข์ทอง รับบทบาท นางมณฑา พระพี่นางคนโตในสังข์ทอง

ละครเรื่องมโนห์รา ตามแนวทางอาจารย์คมสันฐ รับบทบาท แม่นางมโนห์รา

11. อาจารย์เกริกชัย ใหญ่ยิ่ง เป็นนาฏศิลปินโขนยักษ์

ปรากฏบทบาทตัวนางที่เคยได้รับเป็นลักษณะของ ตัวนางยักษ์ในโขนและละครนอก นางสำคัญของตอน นางที่ต้องใช้ลีลาสู้รบ และนางตลกดังต่อไปนี้

การแสดงโขน รับบทบาท นางสำมนักขาตัวยักษ์ นางยักษ์กากนาสูร นางยักษ์อดูลปีศาจ นางยักษ์อากาศตะไล นางมณโฑตอนเป็นกบ

ละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ รับบทบาท นางยักษ์ผีเสื้อน้ำ

ละครนอกเรื่องสังข์ทอง รับบทบาท พระพี่นาง

ละครนอกเรื่องแก้วหน้าม้า รับบทบาท นางแก้วหน้าม้า

ละครนอกเรื่องคาวี รับบทบาท นางทัศประสาท

ละครเสภาเรื่องไกรทอง รับบทบาท นางตะเภาทอง

ละครเรื่องมโนห์รา ตามแนวทางอาจารย์คมสันฐ รับบทบาท พระพี่นางมโนห์รา

12. อาจารย์เสกสม พานทอง เป็นนาฏศิลปินโขนยักษ์

ปรากฏบทบาทตัวนางที่เคยได้รับเป็นลักษณะของ ตัวนางยักษ์ในโขนและละครนอก นางกำนัล ดังต่อไปนี้

การแสดงโขน รับบทบาท นางสำมนักขาตัวยักษ์ นางยักษ์กากนาสูร นางกำนัล

ละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ รับบทบาท นางยักษ์ผีเสื้อน้ำ

ละครนอก รับบทบาท นางกำนัล

13. อาจารย์หัสดินทร์ ปานประสิทธิ์ เป็นนาฏศิลปินโขนพระ

ปรากฏบทบาทตัวนางที่เคยได้รับเป็นลักษณะของ ตัวนางเอก นางสำคัญของตอน และตัวนางที่เป็นบทบาทสมทบดังต่อไปนี้

การแสดงโขน รับบทบาท นางวานรินทร์ นางเบญกาย

ละครนอกเรื่องแก้วหน้าม้า รับบทบาท นางสร้อยสุวรรณ นางจันทร

ละครนอกเรื่องจันทโครบ รับบทบาท นางโมรา

ละครเสภาเรื่องไกรทอง รับบทบาท นางตะเภาทอง นางตะเภาแก้ว

14. อาจารย์ไอศูรย์ ทิพย์ประชาบาล เป็นนาฏศิลปินโขนพระ

ปรากฏบทบาทตัวนางที่เคยได้รับเป็นลักษณะของ บทบาทตัวนางเอก นางสำคัญของตอน ดังต่อไปนี้

การแสดงโขน รับบทบาท นางมณโฑ นางเบญกาย นางสุพรรณมัจฉา นางสำมนักขาตัวแปลง

ละครนอกเรื่องสังข์ทอง รับบทบาท นางรจนา

ละครนอกเสภาเรื่องไกรทอง รับบทบาท นางวิมาลา

ละครเรื่องมโนห์รา ตามแนวทางอาจารย์คมสันฐ รับบทบาท นางมโนห์รา

นาฏศิลปินเมื่อแรกได้รับการบรรจุเข้าทำงานจากการผ่านการสอบคัดเลือก หรือสอบแข่งขันเข้ามา ไม่ว่าจะเป็นนาฏศิลปินโขนพระ ยักษ์ ลิง ที่เป็นเพศชายเท่านั้น หรือ นาฏศิลปินละครพระ นาง ที่เป็นเพศหญิงก็ตาม จะดำรงตำแหน่งนาฏศิลปินปฏิบัติงาน จวบจนครบ 8 ปี จะมีการพิจารณาผลงานเลื่อนขั้นเป็นนาฏศิลปินชำนาญงาน และจากชำนาญงาน

เป็นต้นไปเป็นเวลา 6 ปีจะมีการพิจารณาผลงานอีกครั้งให้เป็นนาฏศิลปินอาวุโส หากได้รับการแต่งตั้ง

การพิจารณาเลื่อนขั้นใดๆที่กล่าวมา ผู้อำนวยการสำนักการสังคีต หัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์ และผู้เชี่ยวชาญเป็นผู้พิจารณาจากผลงานการแสดงที่ผ่านมาของผู้นั้นว่าได้รับบทบาทตัวละครหลัก หลากหลายเพียงใด ดังนั้นผู้ที่ได้รับบทตัวละครหลักมากตัวกว่า จะได้เปรียบกว่าผู้ได้รับบทเดิมซ้ำๆหลายครั้ง รวมทั้งได้เคยรับตำแหน่งผู้กำกับหรือผู้ช่วยผู้กำกับมากน้อยเพียงไร ทั้งหลายเหล่านี้ เป็นวิจารณญาณของผู้บริหารเบ็ดเสร็จ ทั้งนี้หัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์และผู้เชี่ยวชาญจะมีการถ้อยทีถ้อยอาศัยและดูแลนาฏศิลปินทุกคนให้มีผลงานสม่ำเสมอและหลากหลายตามความสามารถของผู้นั้นจะเหมาะสมและทำได้ ผู้ใดที่มีผลงานน้อยก็จะได้รับการมอบหมายเติมงานให้ เพื่อให้ได้เลื่อนขั้น เลื่อนระดับเงินเดือนตามระยะเวลา

กิจวัตรของบุคลากรนาฏศิลปินของสำนักการสังคีต กรมศิลปากรก่อนหน้ายุคอาจารย์เสรีเป็นผู้อำนวยการ การลงเวลาเข้าทำงานไม่ชัดเจนตายตัว รวมทั้งการประเมินขาด ลา มาสาย ก็เช่นกัน หลังอาจารย์เสรีพ้นตำแหน่ง กลายมาเป็นผู้เชี่ยวชาญ ตั้งแต่อาจารย์สุมน ขำศิริเป็นต้นมามีการปรับระบบการทำงานที่ชัดเจนจนปัจุบันนี้กล่าวคือ ปกติทำงานวันจันทร์–ศุกร์ และวันที่ได้รับมอบหมายให้ทำงานแสดงอื่นๆ วันปกติจะต้องลงลายเซ็นเข้าปฏิบัติงานภายในเวลา 9.00 น. และลงเวลาอีกครั้งเมื่อ 16.30 น.เป็นต้นไป ระหว่างวันนั้นจะปฏิบัติภารกิจอย่างไรอยู่ที่ใดก็ได้ ตามที่ได้รับมอบหมายหรือนัดกัน สามารถพักผ่อนเฉยๆก็ได้ แต่ถ้าผู้บริหารเรียกต้องสามารถปรากฏตัวได้ทันที การลงเวลารายวันเช่นนี้จะยืดหยุ่นงดเว้นให้ในกรณีไปราชการงานแสดงข้างนอกสำนักการสังคีต

การได้เรียนรู้ความเป็นตัวนางของนักเรียนนักศึกษาที่เป็นเอกโขนในปัจจุบัน หลังสุดสิ้นหลักสูตรนางโขนผู้ชายของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ และปรับหลักสูตรเรียกชื่อว่าวิทยาลัยนาฏศิลป์แล้ว หลักสูตรมีลักษณะเป็นระดับชั้นดังนี้

นาฏศิลป์ชั้นต้น 3 ปี จบแล้วได้รับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นต้น (เทียบเท่า ม.3)

นาฏศิลป์ชั้นกลาง 3 ปี จบแล้วได้ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง (เทียบเท่า ม.6)

นาฏศิลป์ชั้นสูง 2 ปี รับผู้จบนาฏศิลป์ชั้นกลาง จบแล้วได้ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง

มีระดับปริญญา 2 ปี รับผู้จบนาฏศิลป์ชั้นสูง จบแล้วได้ปริญญาศึกษาศาสตร์บัณฑิต (ศษ.บ.) ตั้งแต่วันที่ 4 มิถุนายน พ.ศ. 2542 เป็นหลักสูตรปริญญาตรี (ต่อเนื่อง 2 ปี) สำหรับผู้ที่สำเร็จการศึกษาระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปนส.) จากวิทยาลัยนาฏศิลป์ทุกแห่ง ผู้ที่เรียนนาฏศิลป์ตั้งแต่ชั้นต้น จนถึงระดับปริญญาตรี 2ปี ดังกล่าวนี้ ชายเรียน โขน หรือ หญิงเรียนละคร ตามบทบาทเอกของตนเองอย่างเดียว เว้นเสียแต่มีงานการแสดงเฉพาะกิจ นักเรียนนักศึกษาบางคนจะได้รับการดึงตัวมาฝึกบทที่ต่างจากบทเอกของตนเอง เช่น ตัวพระ ยักษ์ ลิงที่เป็นผู้ชายนั้นจะได้มีโอกาสฝึกตัวนาง แต่ก็เพียงเป็นรายๆไป มิใช่ทุกคน

กระทั่งปี 2547 ถึงปัจจุบันได้ขยายการผลิตบัณฑิต โดยเปิดสอนหลักสูตรปริญญาตรี(4 ปี) ในคณะศิลปนาฏดุริยางค์ เปิดหลักสูตรปริญญาตรี (5 ปี) ในคณะศิลปศึกษา และเปิดห้องเรียนเครือข่ายคณะศิลปศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลป์ เมื่อเกิดสถาบันเสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เป็นระดับอุดมศึกษาเต็มรูปแบบ หลักสูตรสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ในระดับปริญญาตรีนั้น แม้จะกำหนดวิชาเอกตามเพศของผู้เรียน แต่ก็มีรายวิชาที่นักศึกษาทั้งหมดต้องได้รับการฝึกและวัดผลร่วมกัน ทุกคนจะได้รับการต่อท่าระบำ การแสดงเป็นชุดเป็นตอน ในบทที่ไม่ใช่วิชาเอกของตนเอง เพื่อให้เกิดทักษะ ในการนำไปใช้งานในอนาคต หรือเพื่อให้เป็นครูนาฏศิลป์ที่สอนได้หลากหลาย การแสดงที่ทุกคนได้รับการสอนและวัดผลเสมอกัน อาทิเช่น ระบำครุฑ ระบำศรีวิชัย การรำของเงาะ-รจนา ในชุดรจนาเสี่ยงพวงมาลัย รำเชิดฉิ่งเมขลาเป็นต้น โดยมุ่งให้แม่นยำ และเข้าใจในท่า แต่อย่างไรก็ตาม ความอ่อนช้อยของตัวยักษ์และลิงเมื่อมาเรียนชุดการแสดงของตัวพระหรือตัวนาง ย่อมไม่เท่ากันกับตัวพระตัวนางแท้ ๆ หรือตัวพระตัวนางย่อมไม่ขึงขังกระฉับกระเฉงว่องไวได้เท่ายักษ์ลิงแท้ๆในชุดการแสดงของตัวยักษ์และลิง โดยอาจารย์ผู้สอนจะวัดผลโดยใช้วิจารณญาณให้ความสำคัญกับความถูกต้อง มากกว่าลีลา

โอกาสที่นักเรียนชายของวิทยาลัยนาฏศิลป์ หรือนักศึกษาชายของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์จะได้แสดงบทในโขนหรือละครก็ตาม จะต้องเกิดจากความเห็นชอบตั้งใจของครูผู้ใหญ่และผู้บริหารสถาบันให้จัดมีการแสดงโขน หรือละครที่ใช้ผู้ชายเป็นตัวนางเท่านั้น และไม่ใช่โอกาสที่จะเกิดขึ้นได้บ่อย ๆ ประกอบกับช่วงเวลานั้นต้องมีนักเรียนหรือนักศึกษาชายที่หน้าตา สรีระ เอื้ออำนวยเหมาะสมแก่การเป็นนางเอก หรือนางสำคัญในท้องเรื่องด้วย มิเช่นนั้นจะทำได้อย่างมากที่สุดก็แค่เพียงละครนอก ที่มุ่งตลกเท่านั้น ไม่สามารถจะไปถึงขั้นที่ แสดงโขนในตอนที่อวดกระบวนการรำของตัวนางอย่างจริงจัง เช่นการแสดงตอนนางลอย ได้

นาฏกรรมไทย ที่กรมศิลปากรผลิตให้มีรูปแบบชายล้วน

นาฏกรรมไทย ที่กรมศิลปากรผลิตให้มีรูปแบบชายล้วน มีรายการดังต่อไปนี้

การแสดงโขนรามเกียรติ์ ตอนนางลอย เป็นตอนที่ใช้ตัวนางที่มีชื่อตัวละครตัวนางมากที่สุด ได้แก่ นางเบญกาย นางสีดา นางตรีชฎา นางกำนัลในท้องพระโรงช่วงทศกัณฐ์เกี้ยวนางเบญกายแปลง แม้ว่าในตอนอื่นๆจะมีตัวนางอยู่บ้าง แต่เป็นเพียงนางฟ้าที่เข้าคู่กับเทวดาในระบำแทรกในโขนเท่านั้น หรือนางระบำบริวารปลาของสุพรรณมัจฉา หรือนางระบำนางในในตอนหนุมานเกี้ยวสุวรรณกันยุมาก็มา ระบำแทรกในโขนนี้ เป็นลักษณะละครในที่เข้ามาเจือปนในโขนผู้ชายให้กลายเป็นโขนโรงใน พบว่าในการแสดงโขนของกรมศิลปากร โขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ หรือในสถาบันการศึกษาต่าง นิยมใช้ผู้หญิงเป็นผู้แสดงบทเทวดานางฟ้ารวมทั้งนางระบำในโขนทั้งสิ้น

โขนตอนนางลอยนั้น เป็นตอนที่ตัวละครหญิงออกในหลายฉาก แตกต่างกับโขนตอนอื่นๆที่มีตัวละครหญิง ไม่ว่าจะเป็นสำมนักขาหึง จองถนน หรือศึกไมยราพ ทำให้การแสดงโขนตอนนางลอย มักแบ่งผู้แสดงบทเดียวออกเป็นหลายคน เช่นเบญกายตัวเข้าเฝ้า เบญกายตัวจับนาง เบญกายตัวขึ้นรอก สีดาตัวเข้าเฝ้า สีดาตัวแปลง สีดาตัวเกี้ยว เป็นต้น ทำให้ต้องใช้ผู้แสดงตัวนางเพิ่มขึ้น และเป็นตัวเอกทั้งสิ้นมิใช่ตัวประกอบ ทำให้ต้องใช้ผู้มีฝีมือ และใช้เวลาในการฝึกหัดฝึกซ้อมที่จริงจังกับตัวนางมากกว่าโขนตอนอื่นๆ

การที่กรมศิลปากร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ หรือวิทยาลัยนาฏศิลป์ก็ตาม หากต้องการจะแสดงโขนตอนนางลอย ในรูปแบบอนุรักษ์ด้วยการใช้นางโขนผู้ชายล้วนแล้วจะต้องมีบุคลากรเพศชายที่หน้าตา สรีระและฝีมือการแสดงดี เป็นจำนวนอย่างน้อยๆ 3 คน จึงจะสามารถจัดแสดงได้ ส่วนตัวนางกำนัลนั้นอาจใช้นักแสดงที่หน้าตาสรีระและฝีมือเป็นรองลงไปมาฝึก แต่ตัวนางเบญกาย สีดา และตรีชฎานั้น ต้องเป็นผู้มีคุณสมบัติถึงพร้อมดังกล่าวมา

ละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ และละครนอกเรื่องสังข์ทอง เป็นละครที่กรมศิลปากรยุคอาจารย์เสรี เป็นต้นมา นิยมนำมาแสดงเป็นลักษณะชายล้วนมากครั้งที่สุด และเป็นละครที่มีตัวละครนางจำนวนมากอีกด้วย แต่ความจริงจังในการคัดสรรตัวนาง ที่สวย ฝีมือดีนั้น ไม่สู้การคัดเพื่อการแสดงโขนตอนนางลอย แท้จริงแม้มีนาฏศิลปินชายที่สวย ฝีมือดี เพียงคนเดียวไว้สำหรับบทนางรจนา ในสังข์ทอง หรือนางเกศสุริยงตัวจริง ในเรื่องสุวรรณหงส์ก็เพียงพอที่จะจัดแสดง เพราะตัวนางอื่นๆในเรื่อง ไม่มีกระบวนท่ารำบังคับตายตัว สามารถรำแบบละเอียดประณีตก็นับว่าดี แต่ถ้าจะเพียงรำเอาง่ายเอาพอดำเนินเรื่องได้ ก็ไม่ใช่ปัญหา ขอให้ตลกได้เป็นสำคัญ เพราะละครนอกทั้ง 2เรื่องดังกล่าวเน้นตลก และการแสดงละครเรื่องดังกล่าวนี้ ในรูปแบบหญิง

ล้วนไม่สามารถปฏิบัติกลวิธีหรือมุกตลกอันหลากหลาย ที่ผู้ชายสร้างสรรค์และสืบทอดในการแสดงได้ ทั้ง 2เรื่องดังกล่าว มีการจัดแสดงทุกตอนเป็นรูปแบบชายล้วน ตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง

ละครนอกเรื่องคาวี ที่จัดแสดงในรูปแบบชายล้วน มีปรากฏเฉพาะตอน ผ่ากลองพบนางจันท์สุดา เป็นตอนที่มีตัวนางเพียงตัวเดียว ผู้เคยแสดงมีเพียงอาจารย์คมสันฐ และตอนเผาพระขรรค์ ตัวนางในตอนนี้มีนางจันท์สุดา และนางเฒ่าทัศประสาท ส่วนตอนอื่น ๆ เป็นการแสดงในรูปแบบหญิงล้วน หรือชายจริงหญิงแท้ เท่านั้น

ละครนอกเรื่องแก้วหน้าม้า จำเป็นต้องใช้ตัวนางหน้าตาดี สรีระดี เพียง 1 คนเท่านั้น คือบทนางมณี หรือนางแก้วหน้าม้าตัวที่แปลงกายแล้ว นอกนั้น ใช้นักแสดงรูปร่างหน้าตาเช่นใดก็ไม่เป็นปัญหา ยิ่งไม่สวย ยิ่งดีแก่การทำบทบาทให้ตลก แสดงเป็นรูปแบบชายล้วนทุกตอน แต่นิยมแสดงตอน ถวายลูก

ละครนอกเรื่องไชยเชษฐ์ ที่เป็นรูปแบบนางผู้ชายแสดงแต่เพียงตอนนางวิฬาร์พานางสุวิญชาขุดหาพระโอรส เท่านั้น ทั้งตอนใช้ตัวนาง 2 ตัว

ละครนอกเรื่องโกมินทร์ ที่เป็นรูปแบบนางผู้ชาย แสดงแต่เพียงตอนโกมินทร์รบยายชีเท่านั้น ทั้งตอนใช้ตัวนาง 1 ตัว

ละครนอกเรื่องจันทโครบ ที่เป็นรูปแบบนางผู้ชายแสดงตอนเปิดผอบจนกระทั่งจันทโครบถูกโจรป่าฆ่าตายเท่านั้น มีตัวนาง 1ตัว คือนางโมรา

ละครนอกเรื่องลักษณวงศ์ ที่เป็นรูปแบบนางผู้ชายแสดง มีเพียงตอนนางยี่สุ่นขึ้นหึงส์ ผู้แสดงมีเพียงตัวนางยี่สุ่น และนางกำนัลบริวารเท่านั้น ส่วนตัวละครอื่นๆใช้ชายจริงหญิงแท้

ละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน กรมศิลปากรนิยมแสดงกันหลายตอนมาก ตอนที่มีตัวนาง มักไม่มีตัวนางหลายตัวอยู่ในฉากเดียวกัน และตอนลักษณะเช่นนี้ไม่มีเป้าประสงค์ให้ตัวนางเป็นผู้สร้างความตลก โดยส่วนใหญ่แล้วมักใช้ผู้หญิงแท้เป็นผู้แสดง นานๆครั้งจะใช้ตัวนางผู้ชาย เว้นแต่ ตอนละเลงขนมเบื้องที่ตัวนางหลายตัวในเรื่องมารวมกันโดยพร้อมเพรียง และเนื้อเรื่องเป็นตอนที่ตลก นอกจากนี้ที่ต้องใช้ตัวนางผู้ชายคือละครเสภาตลกตอนเข้าห้องนางแก้วกิริยา

ละครเสภาเรื่องไกรทอง ที่เป็นรูปแบบนางผู้ชายแสดง มีแสดงเพียง ตอนพ้อบน และพ้อล่าง เท่านั้น ผู้แสดงคือ ตัวนางตะเภาทอง นางตะเภาแก้ว นางวิมาลา นางเลื่อมลายวรรณ นางจระเข้บริวาร นางสาวใช้บริวาร โดยทั้ง 2 ตอน เน้นบทเสียดสีเย้ยหยัน ด่าทอ และตบตีกันให้เกิดความตลกเป็นสำคัญ

ละครเรื่องรถเสน ที่เป็นรูปแบบนางผู้ชายแสดง แสดงตั้งแต่นางสันธีสั่งให้รถเสนไปเอายาที่เมืองคชบุรี รถเสนได้นางเมรีแล้วมอมเหล้า จนกระทั่ง โรยห่อยาฆ่านางเมรี ผู้แสดงมี บทนางสันธี นางกำนัลบริวาร นางเมรี นางกำนัลวิเสท เท่านั้น

ละครเรื่องผู้ชนะสิบทิศ เป็นละครชายจริงหญิงแท้ แต่อาจารย์เสรี อนุญาตให้อาจารย์คมสันฐ แสดงเป็นนางกันทิมา เพียงผู้เดียว ด้วยสถานการณ์เฉพาะที่ขาดคนเล่น และอาจารย์คมสันฐมีความแนบเนียนเหมือนหญิงแท้ รวมทั้งรำกระบวนอาวุธดาบสองมือได้ จึงได้รับบทนี้

ละครเรื่องมโนห์ราในแบบฉบับอาจารย์คมสันฐ หัวเมืองลาด เป็นผลงานการออกแบบ กำกับการแสดงของอาจารย์คมสันฐ ในปีสุดท้ายก่อนท่านเกษียณอายุราชการ แสดงในรายการดนตรีสำหรับประชาชนปีที่ 63 วันเสาร์ที่ 22 กุมภาพันธ์ 2563 ณ สังคีตศาลา พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร โดยอิงโครงเรื่องจากละครเรื่องมโนห์ราแบบหญิงล้วน และแบบชายจริงหญิงแท้ มาพัฒนาให้เป็นแบบชายล้วน ออกแบบมุกตลกเพิ่มเข้าไป สร้างระบำสอดแทรก และสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายใหม่ แสดงตั้งแต่ตอน ลาสรง ถึงลงสระอโนดาต

การคัดเลือกนางโขนผู้ชาย

แนวทางการคัดเลือกของกรมศิลปากรมีดังต่อไปนี้

ตัวนางในโขน ที่เป็นบทบาทนางเทพธิดา นางกษัตริย์ นางยักษ์ตัวแปลงเป็นหญิงงาม นางยักษ์ที่เป็นนางงามไม่สวมหัวโขนปิดหน้า นางกำนัล นางอมนุษย์ที่มีรูปลักษณ์งดงาม คัดเลือกจากนาฏศิลปินโขนพระที่เป็นพระเล็ก (ความสูงต่ำกว่า 170) พระเล็กคือตัวพระที่มักได้รับบทพระลักษมณ์ พระกุมาร (กรณีพระใหญ่ คือผู้แสดงบท พระราม ตัวพระเทพเจ้า ตัวพระกษัตริย์ มักมีความสูงมากกว่า 170 ไหล่กว้าง แขนขายาว)

ตัวนางยักษ์ในโขน ได้แก่นางยักษ์ที่สวมใส่หัวโขนปิดหน้าทั้งหมด คัดเลือกจากนาฏศิลปินโขนยักษ์ที่เป็นยักษ์เล็ก (ความสูงต่ำกว่า 170) ยักษ์เล็กคือผู้เหมาะจะแสดงเป็นยักษ์กุมาร ยักษเสนา ยักษ์โล้นคือไม่มียอดชฎาเป็นศิราภรณ์ เช่นนนยวิก วิรุญมุข (กรณียักษ์ใหญ่คือผู้แสดงบททศกัณฐ์ สหัสเดชะ ไมยราพ สัทธาสูร เป็นต้น) แต่พบว่ามีบางท่านที่เป็นยักษ์ใหญ่นาน ๆ ครั้งก็แสดงบทนางยักษ์อยู่บ้างแต่จะไม่ถือเป็นบทประจำตัวของผู้นั้น เช่นอาจารย์อนุชา สุมามาลย์ อาจารย์สุทธิ สุทธิรักษ์ อาจารย์บัญชา สุริเจย์ เป็นต้น นอกจากนี้ประเด็นที่น่าสนใจคือในสมัยก่อนกรมศิลปากร และสมัยกรมศิลปากรยุคแรก เลือกที่จะใช้ นาฏศิลปินโขนลิง มารับบทบาทนางยักษ์ในโขน เช่นกรณีของครูฉลาด พกุลานนท์ อาจารย์พงศ์พิศ จารุจินดา เป็นต้น

ตัวนางในละครรำที่เป็นตัวนางเอกของเรื่อง คัดเลือกจากนาฏศิลปินโขนพระที่เป็นพระเล็ก (ความสูงต่ำกว่า 170 มักได้รับบทพระลักษมณ์) ใช้หลักการเดียวกันกับการคัดเลือกนาฏสิลปินชายให้เป็นตัวนางในโขน

ตัวนางในละครรำที่มิใช่ตัวนางเอกของเรื่อง คัดเลือกจากนาฏศิลปินโขนพระ โขนยักษ์ โขนลิงที่มีความสมัครใจรับบทบาทตัวนาง โดยมุ่งผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบดี วาจาฉะฉาน

ตัวนางยักษ์ในละครรำตัวนางยักษ์ในโขน คัดเลือกจากนาฏศิลปินโขนยักษ์ที่เป็นยักษ์เล็ก (ความสูงต่ำกว่า 170) ใช้หลักการเดียวกันกับการคัดเลือกนาฏศิลปินชายให้เป็นตัวนางยักษ์ในโขน

ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก ราชบัณฑิตสาขานาฏกรรมไทย เป็นนาฏศิลปินโขนลิง แต่มีความใฝ่ใจในการเรียนรู้ทุกบทบาท ทำความเข้าใจในบทบาทได้เร็ว และแสดงออกมามีคุณภาพ ประกอบกับช่วงวัยหนุ่ม รูปร่างเพรียวบาง ไม่สูง ไม่ล่ำ มีใบหน้าที่สวยงาม จึงได้รับความไว้วางใจให้แสดงได้ทุกบทบาทเป็นกรณีพิเศษผู้เดียว

กรมศิลปากรมีรูปแบบที่ผู้ที่ได้รับมอบหมายให้เป็นนางเอกหรือเป็นนางร้ายก็จะมักให้ผูกขาดกับบทใดบทหนึ่งไปโดยตลอด เช่นละครนอกเรื่องแก้วหน้าม้า ผู้แสดงเป็นนางมณีจะแสดงเป็นนางมณีซึ่งเป็นตัวเรียบร้อยเสมอไม่สลับมาเล่นเป็นตัวแก้วหน้าม้าที่โลดโผนจัดจ้าน หรือละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ นางเกศสุริยงตัวจริงที่ต้องอ่อนหวาน ก็จะไม่สลับมาเล่นเป็นตัวนางเกศสุริยงตัวแปลงที่ชัดเจนในความเป็นนางตลาดทั้งกระโดกกระเดกและตลกโปกฮา ก่อนหน้าที่อาจารย์คมสันฐจะเข้ามาบรรจุเป็นนาฏศิลปินในยุคอาจารย์เสรีนั้น ได้มีการวางตัวให้อาจารย์ชวลิตเป็นนางเอก ตัวนางเรียบร้อยทั้งสิ้น และได้วางบทให้ดร.ไพโรจน์ เป็นตัวนางร้าย นางตลก แต่ความต้องการของอาจารย์ชวลิตนั้นอยากเล่นบทนางร้าย นางตลกเป็นทุนเดิม จึงขอสลับบทกับดร.ไพโรจน์ ไปมาอยู่ระยะหนึ่ง แต่ไม่เป็นการถาวรชัดเจน จนกระทั่งอาจารย์คมสันฐ เข้ามาบรรจุ ซึ่งอาจารย์คมสันฐ เป็นที่ยอมรับในความงดงามของสรีระ หน้าตา และท่วงท่าความเป็นนางเอก อาจารย์ชวลิตจึงผูกขาดบทนางร้าย นางตลกไปโดยถาวรตราบเท่าปัจจุบันนี้

นางผู้ชายเวลาเข้าฉากด้วยกัน สามารถใช้มุกตลกเพิ่มเติมได้จากบทหลัก เป็นลักษณะมุกตลกวงใน คือเอาเรื่องส่วนตัวที่เป็นเรื่องจริง มาพูดหยอกพูดแซวในการแสดงได้ ลักษณะเช่นนี้เมื่อใช้ตัวนางผู้หญิงไม่ปรากฏว่ามีการเล่นเช่นนี้ นอกจากนี้ การใช้นาฏศิลปินโขนผู้ชายที่ไม่ได้มีใจรักการแต่งหญิงหรือชื่นชอบการทำจริตผู้หญิงเป็นทุนเดิมนั้น เมื่อได้รับมอบหมายให้แสดงบทตัวนาง นำไปสู่เสน่ห์ของการแสดงอีกอย่างหนึ่ง คือเห็นความน่ารักในการพยายามจะแสดงเป็นนาง รวมทั้งการที่บุคคลเหล่านี้ไม่ชินกับการเป็นนาง จึงเผลอแสดงทีท่าตามเพศพรรณ

ตามวิชาเอกของตนเอง มักจะแสดงออกถึงท่าของตัวยักษ์ หรือตัวลิง ก็นำไปสู่การเกิดมุกตลกใหม่ๆ หรือการสร้างบทสนทนาในท้องเรื่องที่จะเย้าหยอกตัวละครที่แสดงออกเช่นนั้นให้เกิดความน่ารัก ตลก และผู้ชมก็ตอบรับเป็นอย่างดี ผู้จัดการแสดงจึงมีความพยายามที่จะนำผู้ชายที่ไม่ได้เป็นเพศทางเลือกเข้ามาผสมกับนักแสดงตัวหลักในการดำเนินเรื่องซึ่งล้วนเป็นศิลปินชายที่เป็นเพศทางเลือกอยู่เสมอ เพื่อให้เกิดเสน่ห์ของการแสดงดังกล่าว รวมทั้งฝึกนาฏศิลปินให้กล้าแสดง พร้อมที่จะเรียนรู้ทุกบทบาทที่ได้รับมอบหมาย

วิธีการฝึกนาฏศิลปินชายแสดงบทบาทตัวนางในนาฏกรรมต่างๆ

วิธีการฝึกนางโขนผู้ชาย เฉพาะตัวนางสวยงาม วิธีดั้งเดิมภายใต้การฝึกของขุนวาดพิศวง ฝึกรำเพลงช้า –เพลงเร็ว เชิด ชุบ เสมอ ฝึกการยืน เดิน หมอบ คลาน ภาษาท่าต่างๆ ของตัวนาง เช่นเสียใจ ยิ้ม อาย เมื่อได้รับมอบหมายให้ออกแสดงบทบาทนางใดๆในโขน ขุนวาดพิศวงจึงจะต่อท่ารำตามท้องเรื่องของตัวละครนั้นๆให้ภายหลัง แล้วซ้อมเข้าบทกับตัวละครอื่นๆ โดยท่านเป็นผู้กำกับดูแลนางโขนคนนั้นอย่างเบ็ดเสร็จ

วิธีการฝึกนางยักษ์โขน ไม่มีหลักสูตรนางยักษ์ในระบบการศึกษา เมื่อจะทำการแสดงที่ต้องใช้บทนางยักษ์ ครูโขนยักษ์ผู้ชายจะคัดเลือกลูกศิษย์โขนยักษ์ในการดูแลของตนเองแล้วถ่ายทอดท่ารำให้ โดยท่ารำนางยักษ์โขน ท่ารำแยกออกเป็นสองทาง คือท่าดั้งเดิมที่สืบทอดมาแต่ครูโขนยักษ์ผู้ชาย และท่านางยักษ์ที่ออกแบบโดยครูละครนาง ทั้งสองทางถ่ายทอดจากนาฏศิลปินชายสู่นาฏศิลปินชาย ท่านางยักษ์ที่ออกแบบโดยครูละครนางนั้นบางครั้ง มีการขอให้ครูละครนางตรวจสอบหรือขัดเกลาท่ารำ

วิธีการฝึกนางโขนผู้ชาย และนางผู้ชายในนาฏกรรมต่างๆ เมื่อไม่มีหลักสูตรนางโขนผู้ชายในระบบการศึกษา ใช้การนำนาฏศิลปินชายที่ได้รับการคัดเลือก ไปต่อท่ารำกับครูละครนางซึ่งเป็นผู้หญิง นาฏศิลปินชายเหล่านี้เมื่อมีวัยวุฒิและคุณวุฒิ ก็เป็นผู้ฝึกนาฏศิลปินชายรุ่นหลังต่อไป โดยมีครูละครนางที่เป็นผู้ถ่ายทอดและยังมีชีวิตอยู่ ตรวจสอบ ขัดเกลาท่ารำและเห็นชอบให้ใช้แสดงได้

วิธีการฝึกนางยักษ์ในละครรำก็เช่นกัน ครูละครนางเป็นผู้ออกแบบท่าและฝึกให้ในขั้นต้น เมื่อนาฏศิลปินชายผู้นั้นเชี่ยวชาญมากขึ้นก็ถ่ายทอดให้นาฏศิลปินชายรุ่นหลังต่อไป

กลวิธีการแสดงบทนางโขนของผู้ชาย

นางโขนผู้ชายที่เป็นบทบาทตัวนางรูปลักษณ์สวยงาม ใช้ท่ามีรายละเอียดน้อยกว่า เคลื่อนไหวช้ากว่า กล่อมหน้าน้อยกว่า ตัวนางผู้หญิง จากการที่กรมศิลปากรพยายามรวบรวมข้อมูลจาก นางโขนผู้ชายที่ยังทันได้เรียนตามหลักสูตร พบว่าการเรียนการสอนนางโขน

ผู้ชายในหลักสูตร ไม่สอนรำเป็นชุดเป็นตอน เพียงแต่ให้เรียนเพลงช้าเพลงเร็ว รำหน้าพาทย์ เน้นหน้าพาทย์เพลงชุบ ที่เป็นหน้าพาทย์ของนางกำนัลเป็นสำคัญ ฝึกการเดิน ยืน หมอบ คลาน เป็นหลัก ท่วงท่ามีความแตกต่างจากนางโขนผู้หญิงอยู่หลายส่วนเช่น ท่าเอียง ท่าลักคอ จะทำน้อยๆ ทำเบากว่านางผู้หญิง การเดินจะไม่เรียกว่าเดินแต่เรียกว่าท่ากราย และจะเดินใช้เท้าตวัดชายผ้านุ่ง ต่อเมื่อมีงานต้องแสดงในเรื่องจึงจะออกแบบท่าให้เป็นครั้ง ๆ ไป เป็นรายบุคคล

นางยักษ์โขน ใช้ระดับวงที่ต่ำและแคบกว่าตัวยักษ์ผู้ชาย บางคนใช้วงระดับวงพระ บางคนใช้วงระดับวงนาง เมื่อยืนใช้การยืนผสมครึ่งเท้าเหมือนตัวนาง เมื่อก้าวเท้าใช้การก้าวไขว้เหมือนตัวนาง และบางครั้งใช้การก้าวข้างหลบเหลี่ยมที่มีความกว้างมากกว่าก้าวข้างหลบเหลี่ยมของตัวนางปกติ มีการยกหน้าที่กว้างกว่าตัวนางแต่แคบกว่ายักษ์ชาย ใกล้เคียงการยกหน้าของตัวพระ และเมื่อจะก้าวเท้าลงมีการกระทบจังหวะเรียกว่าการหย่องตัวเล็กน้อย

นาฏกรรมอื่น ๆ ที่ใช้ตัวนางผู้ชาย ใช้การเคลื่อนไหวที่ใช้แรงกดเอียงมากกว่าตัวนางผู้หญิง ตัวนางเอกเป็นลักษณะการถอดแบบละครนางผู้หญิงทุกประการ ส่วนตัวนางอื่นๆในเรื่อง มีการออกแบบท่าใหม่สำหรับนาฏศิลปินชาย โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างความตลกเป็นสำคัญ

เอกลักษณ์ของผู้ถ่ายทอดวิธีการแสดงบทบาทตัวนางในนาฏกรรมต่างๆ แต่ละท่าน มีลักษณะสำคัญดังนี้

อาจารย์บุนนาค ทรรทรานนท์ ถ่ายทอดเฉพาะบทบาทนางเอกของเรื่องเท่านั้น การเคลื่อนไหวมีความสัมพันธ์กันทั้งตัว

อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ถ่ายทอดบทตัวนางทั้งหมดที่มิใช่นางเอกของเรื่อง ถ่ายทอดบทนางยักษ์ที่แปลงกายเป็นมนุษย์แล้ว และถ่ายทอดท่านางยักษ์ในละครนอก การเคลื่อนไหวเน้นการใช้มือและการใช้ใบหน้า สีหน้า เป็นสำคัญ

อาจารย์ธานิต ศาลากิจ ถ่ายทอดบทบาทนางยักษ์ในโขน และละครนอก รวมทั้งตัวนางในละครเสภาที่เป็นนางชาติพันธุ์ลาวเหนือซึ่งในเรื่องต้องเจรจาด้วยคำภาษาเหนือ

การที่กรมศิลปากรใช้ครูผู้หญิง มาถ่ายทอดท่ารำ ครูผู้หญิงเหล่านี้ใช้ท่าละครมาสอนผู้ชายแสดงโขน และใส่ลีลาของความเป็นหญิงแต่กำเนิดของท่านเข้าไป เมื่อนำมาใช้กับผู้ชาย มีหลาย ๆ ส่วนที่ต้องประชุมและเลือกปรับให้เหมาะกับผู้ชายแสดง เช่น ลดความแพรวพราว ของการยักเยื้องลง ลดจำนวนครั้งของการซ้ำท่าในเพลงที่ทำท่าซ้ำกลับไปมา อย่างกรณีรำเชิดฉิ่ง การใช้ผู้หญิงที่สรีระเล็กบอบบาง สามารถให้ท่าถี่และลีลาละเอียดจุกจิกได้ เมื่อนำมาใช้กับผู้ชาย มักทำแล้วตลกหรือดูรุงรังขัดตา ก็ต้องทอนท่า ทอนจังหวะเพื่อให้สง่างามพอเหมาะกับสรีระ

และลีลาของนางผู้ชาย รวมไปถึงการรำที่เป็นตีบท จะไม่ตีบททุกคำเหมือนนางผู้หญิง หรือละครนาง จะรำตีบทห่าง ๆ รวบคำ เป็น วรรค ๆ อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ แม้จะเป็นหญิงแต่เมื่อท่านแสดงโขน ก็ยังคงแสดงในลักษณะเช่นนี้ แนวคิดลักษณะการตีบทห่าง ใช้ลีลาน้อยๆนี้ อาจารย์ชวลิต นำมาปรับในการถ่ายทอดบทบาทตัวนางให้ลูกศิษย์ของท่านได้ท่าที่ต่างกันไปในกรณีของลูกศิษย์ที่เป็นชาย ท่านจะนำท่าของนางผู้หญิงมาปรับให้เกิดลักษณะดังกล่าว โดยปรึกษาขอความเป็นชอบจากครูผู้หญิงที่ถ่ายทอดท่ารำให้ท่านเสมอ เช่นท่ารำฉุยฉายเบญกายที่ถ่ายทอดให้อาจารย์พัชรพล เหล่าดี บันทึกไว้เป็นวีดิทัศน์ แม้จะเป็นทางรำเดียวกันกับที่อาจารย์บุนนาคถ่ายทอดไว้ แต่เมื่อรำโดยผู้ชาย ก็ไม่ทำเหมือนผู้หญิงเสียทั้งหมด

ท่าที่มีความยากที่สุดของตัวนางในทัศนะของนาฏศิลปินชายคือท่านั่งพับเพียบ โดยยากในการจะกดสะโพกทั้งสองข้างให้ติดพื้นเพราะลักษณะกระดูกเชิงกรานที่แคบกว่าและมีกล้ามเนื้อสะโพกน้อยกว่าผู้หญิง และการเอียงซ้ายขวาให้ได้ระดับที่มากพอ ๆ กัน เพราะสรีระของผู้ชายที่ช่วงล่างมีสัดส่วนที่ยาวพอๆกับช่วงบน ในขณะที่ผู้หญิงมีช่วงบนได้แก่ศีรษะถึงบั้นเอวสั้นกว่าช่วงล่าง

ปัญหาเรื่องท่านั่งพับเพียบของตัวนางสำหรับนาฏศิลปินโขนผู้ชาย พยายามเช่นไรก็มักจะนั่งค้างท่าได้ไม่นานเท่าผู้หญิง อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ได้ให้กลวิธีการแก้ไว้ดังนี้ เมื่อเปิดตัวด้วยท่านั่งเริ่มแรกในฉาก ให้พยายามนั่งตามปกติให้สวยที่สุดไว้ก่อน ต่อมาให้ค่อยๆ เปลี่ยนเป็นเท้าแขน พอเริ่มเมื่อยให้ขยับมือเปลี่ยนเป็น มือขวาวางที่ข้อเท้า ถ้ามีตัวพระนั่งร่วมเตียงและบทในท้องเรื่องอำนวยให้ทำเป็นขยับเข้าหาตัวพระ ต่อมาสามารถที่จะค่อยๆขยับเอาขาลงจากเตียงได้ ขาลงจากเตียงให้วางเท้าลักษณะไขว้ขา ถ้าร่วมฉากกับตัวพระที่เป็นสามี หรือพระเอก ต้องนัดแนะให้เอาขาลงทั้งคู่ การนั่งเอาเท้าลงจากเตียง ทำได้ในละครรำที่ไม่ใช่โขนได้ทั้งสิ้น ส่วนการนั่งพับเพียบตัวนางในการแสดงโขนนั้นไม่มีข้อแม้ในการนั่งเอาขาลง สามารถเปลี่ยนอิริยาบถได้เพียง เท้าแขน วางมือขวาวางที่ข้อเท้า ใช้มือซ้ายกดเหนี่ยวเข่าขวาเพื่อช่วยในการทรงตัวได้เท่านั้น ส่วนกลวิธีการนั่งพับเพียบซ้อนเท้าให้แก้มก้นติดพื้นเหมือนผู้หญิงนั้น อาจารย์บุนนาค ทรรทรานนท์แนะนำว่า ให้นั่งแยกเข่าเล็กน้อย ไม่ต้องนั่งชิดเหมือนผู้หญิง แล้วระหว่างนั่งใช้มือปาดผ้าจีบหน้านางให้เรียบเข้าอยู่ใต้หัวเข่า แต่ไม่ต้องปาดตึงเท่าผู้หญิง เป็นการใช้ผ้านุ่งช่วยอำพรางว่านั่งเหมือนเข่าชิด เท้าซ้ายที่โผล่ออกมาจากด้านล่างโผล่ออกมาถึงตาตุ่มก็พอไม่ต้องออกมาทั้งข้อเท้าเท่ากับผู้หญิง พร้อมทั้งนอกจากนี้ยังมีวิธีโบราณที่ครูเฉลย ศุขะวณิช สอนให้ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก คือนั่งโดยให้แก้มก้นทั้งสอง แยกจากกันตลอดเวลา เพื่อช่วยไม่ให้อวัยวะเพศถูกบีบมากเกินไปอีกด้วย

ทั้งนี้ในการปรับท่าใด ๆ ของตัวนางโขน ต้องคำนึงถึงระเบียบของท่าทางในการแสดงโขนที่มีมาตรฐานที่ปรับเปลี่ยนไม่ได้อยู่มาก การตีบทมีท่าทางเลือกน้อยกว่าละคร เช่น ท่ายืน ท่านั่งต่าง ๆ ส่วนท่าในละคร มีการพลิกแพลงท่าได้อิสระกว่า รวมทั้งสามารถใส่บทพูดหรือท่าที่เหมาะกับผู้ชายได้สะดวกกว่าโขน

การปรับท่าของตัวนางผู้ชายในละครรำนั้น ต่างจากการปรับท่าตัวนางผู้ชายในโขน คือแทนที่จะปรับให้น้อยลงกว่าผู้หญิงแสดง กลายเป็นกลับกันคือ เพิ่มท่าให้มากขึ้น ใส่จริตที่เกินกว่ากุลสตรีจะกระทำ เพราะตัวนางในละคร มักมีบทที่เอื้อให้ทำเป็นบทเชิงตลกได้ง่าย แต่การเล่นให้ตลกโดยหญิงแท้ เป็นอุปสรรคเพราะสรีระหน้าตาติดไปทางละมุนละไม และเมื่อเล่นตลกแล้วไปได้ไม่สุดเท่าผู้ชาย เพราะกระดากอายในการแสดง และบทที่ติดจะหยาบโลน เมื่อผู้หญิงทำแล้ว ผู้ชมไม่ขำเหมือนดูผู้ชายแสดง ทำให้ลีลาและบทพูดของนางละครผู้ชาย หลายหลายมากกว่า ที่เป็นตัวอย่างได้ชัดเจนคือ มุขที่นางเกศสุริยงตัวแปลงกระโดดโลดเต้น พูดจากับยักษ์กุมภณ และม้า ที่ปรากฏในปัจจุบัน เกิดจากการประดิษฐ์ให้ผู้ชายแสดง เดิมทีฉากนี้ ตัวนางแปลงที่ใช้หญิงแท้ ไม่ได้ทำบทอะไรมากมาย เป็นเพียงแต่นั่งตีบทบทตั่งข้างพระสุวรรณหงส์เท่านั้น

นอกจากนี้ ละครที่ใช้เสียง ตัวละครตัวนางที่แสดงโดยผู้ชาย ของกรมศิลปากรมีแนวคิดที่ให้ใช้เสียงแท้จริง ไม่ให้ดัดเสียงให้แหลมเล็กเป็นหญิง เพราะป้องกันการฟังแล้วไม่ได้ศัพท์ เช่นเดียวกับกรณีของตัวพระที่แสดงโดยผู้หญิงก็ไม่ต้องบีบเสียงเป็นชายแต่อย่างใด

บทนางยักษ์ผีเสื้อน้ำในละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ ของกรมศิลปากร ปัจจุบันใช้นาฏศิลปินโขนยักษ์จำนวน 4 คน ผลัดเปลี่ยนกัน แสดงโดย อาจารย์ธรรมนูญ แรงไม่ลด อาจารย์อนุชา สุมามาลย์ อาจารย์สุทธิ สุทธิรักษ์ และอาจารย์เกริกชัย ใหญ่ยิ่ง เท่านั้น ผู้แสดงจำเป็นต้องมีคุณสมบัติคือได้แม่ท่าตัวยักษ์ ได้กระบวนการรบ ทั้ง 3 ไม้รบในโขน เพราะต้องนำ 3 กระบวนท่านี้มาเลือกใช้ ปรับท่าให้เหมาะกับการแสดงละคร และเวลาของการแสดง ต้องเป็นผู้สามารถใช้ท่าอย่างตัวนางได้พอสมควร และสามารถใช้ปฏิภาณไหวพริบในการตอบโต้ มุกตลกกับตัวละครในท้องเรื่องได้ บทบาทนี้มีทั้งการคงรูปของท่ารำแบบประเพณีที่ไม่เปลี่ยนแปลงเช่นในช่วงของการรำตีบทคำร้อง และท่าอิสระตามความสามารถของตัวผู้แสดง ในส่วนหลังเกิดเป็นแนวทางการเล่นใหม่ๆ เช่นการเว้าวอนพระสุวรรณหงส์ การถูกยักษ์กุมภณและม้ารุมกระทืบ การกลิ้งตกบันไดเวที การโดนเตะผ่าหมาก เป็นต้น เป็นบทบาทที่ไม่ปรากฏว่ามีนาฏศิลปินหญิงเป็นผู้แสดงในปัจจุบัน ในอดีตละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ แสดงด้วยรูปแบบละครนอกอย่างหลวง ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน เคยใช้นาฏศิลปินหญิงคืออาจารย์วัชนี เมษะมาน เมื่อปรับมาเป็นละครชายจริงหญิงแท้

บทนางยักษ์แรกๆให้นาฏศิลปินโขนยักษ์ผู้ชายแสดง แต่ไม่มุ่งตลกและเกิดแนวทางในการแสดงที่ตลก ผาดโผนเท่าปัจจุบันนี้ ในทัศนคติของนาฏศิลปินโขนยักษ์ที่ได้แสดงบทตัวนางแล้ว ความเป็นตัวนางไม่กดดันเท่าความเป็นยักษ์ดั้งเดิม เพราะบทบาทยักษ์ผู้ชายมีปริมาณตัวละครมากและแต่ละตัวจะมีเอกลักษณ์ไม่ซ้ำกัน ส่วนตัวนางปรับจากลักษณะตัวนางที่คล้ายๆกัน มีความแตกต่างไม่มาก เช่นบทตัวแม่ในแต่ละเรื่องสามารถนำเทคนิคการแสดงหรือมุกตลกของตัวหนึ่งไปใช้กับอีกตัวหนึ่งได้โดยไม่ผิด

กลวิธีการแสดงบทตัวนางในตอนที่มีตัวนางหลายๆตัวอยู่พร้อม ๆ กัน มีการนำกลวิธีของนาฏกรรมเรื่องหนึ่งถ่ายเทสู่อีกเรื่องหนึ่งได้ด้วย ที่ปรากฏชัดเจนคือ ละครนอกเรื่องสังข์ทอง โดยเฉพาะบทพี่นางคนโต มีบทบาททำหน้าที่ดึงความสับสนวุ่นวาย ในการแสดงของตัวน้องๆ ให้กลับเข้าสู่ท้องเรื่องหลักให้เหมาะสมพอดี ในบรรดาพระพี่นางทั้ง 6 คนนั้น ได้แก่ นางมะลิวัลย์ กรรณิการ์ การะเกด ยี่สุ่นเทศ เกศเมือง เรืองยศ ในบทพระราชนิพนธ์หรือบทละครของกรมศิลปากรไม่ได้ระบุลักษณะสำคัญไว้ แต่วัฒนธรรมการแสดงโดยใช้นางผู้ชายของกรมศิลปากรสืบทอดกันมาให้แบ่งหน้าที่ภายใน 6 ตัวพระพี่นาง แบ่งเป็น พระพี่นางคนโตเป็นตัวนำ พระพี่นางนางที่เหลือจะต้องมี ตัวโง่ ตัวไม่สวย ตัวสวยที่สุดทำหน้าที่หลอกล่อเจ้าเงาะ ตัวโดนแกล้ง โดยลักษณะดังกล่าวนี้ได้รับการนำมาใช้กับการวางบุคลิกให้พระพี่นางทั้ง 6 ของนางมโนห์รา การแสดงละครเรื่องมโนห์รา มิได้เคยมีการกล่าวถึงพระพี่นางทั้ง 6 ว่ามีชื่ออย่างไร จนกระทั่งอาจารย์บุนนาค ได้ประดิษฐ์ระบำสัตกินรีศรีสนานขึ้น เป็นระบำหญิงล้วน ให้นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ออกแสดง มีการบัญญัติชื่อ นางทั้ง 6 เป็นครั้งแรกว่า จันทร์จุหรี ศรีจรัส พิมพ์แก้ว พัช วิมาลา รัชฎา ต่อมา อาจารย์คมสันฐ หัวเมืองลาดได้ออกแบบและกำกับ ละครผู้ชายเรื่องมโนห์รา เป็นละครรูปแบบใหม่ของกรมศิลปากร ได้ตั้งชื่อพระพี่นางทั้งหมดใหม่ว่า เพียงพิมพ์ พัชรี ศรีจุรัตน์ พัชฎา จันทร์จุรี ศรีจุฬา ใช้ชื่อเรียกเหล่านี้ประดิษฐ์ท่ารำสำหรับแนะนำตัวเองของแต่ละนาง โดยให้อิสระนาฏศิลปินผู้แสดงใส่ลีลาและมุกตลกเฉพาะตัวเข้าไปได้ เป็นการแสดงครั้งสุดท้ายก่อนช่วงโควิด ที่ใช้ตัวนางผู้ชายในนาฏกรรมของกรมศิลปากร ซึ่งเดิมทีละครเรื่องมโนห์รา ใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน ภายหลังพัฒนามาเป็นชายจริงหญิงแท้แล้ว แต่ก็ไม่ได้มีแนวทางการวางบุคลิกและทางเล่นให้บทพระพี่นางเช่นนี้มาก่อน ถือว่าเป็นคุณลักษณะที่พบในละครชายล้วนเท่านั้น นอกจากนี้ ขณะแสดงมีการตีบทตามคำร้อง และส่วนที่ออกแบบสร้างสรรค์ได้โดยอิสระ เช่นพบว่าหากพระพี่นางตัวใด แสดงโดยนาฏศิลปินโขนลิง นิยมให้ออกท่าลิงเพื่อความขบขัน เช่นแสดงท่าเกาเหมือนลิง ทั้งที่แต่งกายเป็นตัวนาง เป็นต้น ทั้งนี้ทั้งนั้น บางวิธีการแสดงตัวนางของนาฏศิลปินโขนผู้ชายบางคน ก็ไม่สามารถนำไปใช้ได้กับทุกคน เช่นอาจารย์ศิริพงษ์ ฉิมพาลี เมื่อแสดงบทตัว

นางแม่ ด้วยความที่พื้นฐานเดิมท่านเป็นโขนลิงมาก่อน ท่านนำเทคนิคการกระโดดถีบสองขาอย่างว่องไวมาใช้ในการแสดงบทนาง ได้อย่างไม่มีใครปฏิบัติตามได้เสมอเหมือน ลักษณะเช่นนี้จะไม่สามารถถ่ายทอดสู่บุคคลอื่นได้โดยง่าย ความพิเศษของอาจารย์ศิริพงษ์อีกอย่างหนึ่งคือเป็นผู้ที่ได้ยินการเจรจาบทสนทนาที่ผู้แสดงร่วมกล่าวขึ้นสดๆโดยมิได้นัดหมาย ท่านสามารถตอบโต้กลับไปให้ขบขันได้ทันที ตัวอย่างมุกที่มีการนำมาแสดงสืบทอดกันในหมู่นางผู้ชาย คือบทนางมณฑาตอนหาเนื้อหาปลา ที่หกเขยสนทนาว่าไปเจอผีขโมดในป่า แล้วอาจารย์ศิริพงษ์ทำท่าเสมือนโดนผีสิงวิ่งลงไปไล่จับคนดูเป็นที่ขบขันไม่มีใครสู้ได้ แม้ท่านเสียชีวิตไปแล้วแต่มุกตลกนี้ยังได้รับการนำมาสืบทอดต่อมา

วิธีการเตรียมพร้อมร่างกายก่อนทำการแสดง ของผู้ชายที่จะต้องได้รับบทตัวนาง

อาจารย์คมสันฐ หัวเมืองลาด ให้คำแนะนำกับผู้ชายที่ต้องแสดงตัวนางไว้ว่า ให้ระมัดระวังอาหารการกิน ไม่รับประทานอาหารมากจนเกินไปหรือรับประทานของหวานมาก ให้หมั่นตรวจสอบน้ำหนัก และรอบเอวของตนเองอยู่เสมอ ให้น้ำหนักอยู่ในเกณฑ์ค่อนข้างต่ำกว่าผู้ชายปกติ และให้รอบเอวคอดเข้าให้มากที่สุด โดยเฉพาะคนที่มีสรีระพื้นฐานเป็นคนตัวแบน คือหากยืนหน้าตรงแล้วดูตัวใหญ่กว่าหันด้านข้าง จะต้องระมัดระวังเป็นพิเศษ เพราะเมื่อความอ้วนเพิ่มขึ้น ร่างกายจะขยายออกด้านข้าง ทำให้เอวไม่ชัด โดยสามารถออกกำลังกายได้ สามารถเป็นคนผอมหรืออวบได้ แต่ห้ามมีกล้าม โดยเฉพาะแขน หัวไหล่ เพราะจะทำให้ลำคอไม่ระหง แล้วเมื่อสวมห่มนางแล้วไม่ตกไหล่ ดูไม่อ่อนหวาน ยิ่งเมื่อยกแขน วาดแขนแล้วจะไม่ละมุนตา

เมื่อได้รับมอบหมายให้แสดงบทตัวนางแล้ว ต้องจัดการกำจัดขนทุกส่วนที่ผู้ชมสามารถมองเห็นได้ ได้แก่ หนวดเครา ขนรักแร้ ขนแขน ขนตามหลังมือและนิ้วถ้ามี ขนหน้าแข้ง รวมทั้งหลังเท้า กระทำล่วงหน้าคืนก่อนการแสดง หรือเช้าก่อนการแสดงจะพอดี หากสามารถทำได้อาจบำรุงผิว และก่อนสวมเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ควรทาแป้งพอกผิวพอประมาณเพื่อกลบตำหนิต่างๆบนผิวให้ได้มากที่สุด ก่อนแต่งหน้าให้กันคิ้ว หรือปาดกาวลงบนคิ้วให้เรียบก่อนที่จะลงรองพื้นแต่งหน้า

การใช้เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับสำหรับตัวนางผู้ชาย

ด้านเครื่องแต่งกาย ห่มนางแต่เดิมก่อนสมัยอาจารย์เสรี ห่มนางยักษ์เท่านั้นที่สร้างไว้เป็นขนาดสำหรับผู้ชาย นอกจากนั้นห่มนางอื่นๆรวมทั้งผ้านุ่ง เป็นขนาดของผู้หญิงทั้งหมด จะมีความแคบและสั้น เมื่อผู้ชายนำมาแต่งจะลอยอยู่ตรงข้อพับเข่า และไม่คลุมตกลงมาจากไหล่ เมื่ออาจารย์เสรีได้กองกำลังนางโขนผู้ชายเป็นจำนวนมากเข้ามาทำงาน จึงจัดสร้างเครื่องแต่งกายตัวนางสำหรับผู้ชายเป็นของหลวงไว้ใช้งาน ที่เป็นชุดมีขนาดใหญ่ยาวทั้งห่มนางและผ้ายก

การนุ่งผ้ายกเมื่อจะต้องแสดงบทตัวนาง ควรนุ่งให้สูงขึ้นกว่าการนุ่งตัวพระเล็กน้อย คือนุ่งให้ขอบด้านบน ลอยสูงกว่ากระดูกเชิงกราน เพื่อให้ดูว่าลำตัวครึ่งบนสั้นกว่าครึ่งล่าง คล้ายผู้หญิงแท้ๆ

ดอกไม้เพชร ดอกไม้เลื่อม เป็นดอกไม้ประดับผมของตัวนางในละครชายจริงหญิงแท้ เรื่องผู้ชนะสิบทิศ ที่เกิดขึ้นในสมัยอาจารย์เสรี เป็นสิ่งประดิษฐ์ที่พัฒนามาจากดอกไม้ประดับของนางงิ้ว แล้วกลุ่มนางโขนผู้ชายนิยมนำมาติดเหนือจอนหูฝั่งขวา เมื่อต้องแต่งกายแบบตั้งรัดเกล้า เกิดเป็นวัฒนธรรมเฉพาะกลุ่มผู้ชายที่แสดงบทตัวนาง ทั้งในโขนและละคร เมื่อต้องตั้งรัดเกล้ายอดและรัดเกล้าเปลวจะต้องติดดอกไม้เพชร ดอกไม้เลื่อมเสมอ ๆ จนถึงทุกวันนี้ โดยไม่ปรากฏว่านักแสดงหญิงแท้ติดเครื่องประดับชิ้นนี้กันเมื่อตั้งรัดเกล้า

มงกุฎกษัตรีย์ควรเลือกที่มีขนาดใหญ่และกรอบหน้ากว้างกว่าของผู้หญิง หากเป็นไปได้ควรมีมงกุฎกษัตรีย์เป็นขนาดของตนเอง เพราะผู้ชายมีรอบกะโหลกกว้างกว่าผู้หญิง การนำมงกุฎกษัตรีย์ขนาดมาตรฐานผู้หญิงมาใช้จะทำให้บีบขมับ เป็นอุปสรรคในการสวมการถอดและสร้างความเจ็บปวดตลอดการแสดง

รัดเกล้า ไม่ว่ารัดเกล้ายอดหรือรัดเกล้าเปลว ควรเลือกที่เส้นผ่าศูนย์กลางของฐาน หรือเต้ารัดเกล้า 5.5 นิ้วขึ้นไป หากเป็นผู้ชายที่ศีรษะใหญ่ ควรใช้ที่เส้นผ่าศูนย์กลาง 6 นิ้ว จะงดงามพอดี หากจะจัดสร้างเป็นสมบัติส่วนตัว ควรสร้างให้รัดเกล้ามีฐานลักษณะเป็นวงรี จะช่วยให้ดูละมุนตากว่าสวมรัดเกล้าทรงของผู้หญิงที่มักมีฐานเป็นวงกลม นอกจากนี้เมื่อจะตั้งรัดเกล้า ควรมีผมหางม้าปลอมที่ไม่สั้นกว่าต้นคอ ความยาวขนาดไม่เกินกลางหลังของตนเอง วิธีการมัดหางม้าให้มัดมวยต่ำติดท้ายทอย เพื่ออำพรางไรผมที่ตัดสั้นตรงท้ายทอย ไม่ควรมัดยกสูงเหมือนผู้หญิงที่มีผมจริงตรงท้ายทอยยาว

นาฏศิลปินชายมักมีผมสั้น การตั้งรัดเกล้าล้วนต้องใช้ผมปลอม ผมจริงที่ใช้ยึดผมปลอมและรับน้ำหนักรัดเกล้าไม่ยาวพอเหมือนผู้หญิง ระหว่างการแสดง น้ำหนักของรัดเกล้าจะเอียงย้อยลงด้านหน้าเรื่อยๆ อาจารย์รัจนาให้กลวิธีแก้วิกผมปลอมสำหรับการตั้งรัดเกล้าเคลื่อนหรือกำลังจะเลื่อนหลุดลงมาด้านหน้าระหว่างการแสดง ให้แสร้งทำเป็นเหมือนปวดหัว เวียนหัว หรือเหนื่อยใจ เจรจาพูดกับตัวละครอื่นๆไปพลาง ยกมือขึ้นแตะหน้าผากดันรัดเกล้าและวิกผมกลับเข้าที่ วิธีการเช่นนี้แสร้งทำด้วยท่าสะอึกสะอื่นแตะหน้าผากเหมือนท่าโอดในบทโศกเศร้าก็ได้ หากบทบาทในขณะนั้นอำนวยให้ทำ แต่ต้องทำให้แนบเนียนไปในเรื่องราวของการแสดง

กลวิธีการขึ้นรอกของตัวนาง

อาจารย์หัสดินทร์ รับบทนางเบญกายตัวขึ้นรอกของกรมศิลปากร ในรูปแบบของโขนนั่งราว โขนกลางแจ้ง ที่ทางราชการจัดแสดงภายนอกโรงละครแห่งชาติอยู่หลายครั้ง ให้ข้อมูลว่า วิธีการขึ้นรอกของตัวนางแบบดั้งเดิมคือ ใช้ ผ้าดิบสำหรับมัดเอวเมื่อแต่งเครื่องรำ จำนวน 2 เส้น มาบิดควั่นกันเป็นเลข 8 สวมไว้กับตัว ให้ช่องด้านล่างคล้องสะเอวไว้ ช่องด้านบนสวมสอดแขนสองข้างออกมาเหมือนสะพายเป้ ผ้าดิบนี้ใส่ไว้กับตัวผู้แสดงก่อนจะมีการสวมใส่เสื้อผ้าเครื่องประดับอย่างอื่นทับ เมื่อเวลาจะขึ้นรอกเพื่อทำบทเหาะเหิน จะนำตะขอที่โยงเชือกเอ็น หรือลวดสลิงมาเกี่ยวรวบผ้าตรงต้นคอ แล้วมีคนดึงชักรอกให้ตัวลอยขึ้นไป นางเบญกายเมื่อเหาะลอยบนท้องฟ้า จะต้องใช้ส้นเท้ารวบชายผ้าเสมือนท่า นั่งกระดกเสี้ยว เมื่อลอยเปลี่ยนด้านก็ใช้เท้าอีกข้างตวัดชายผ้านุ่งตรงจีบหน้านางสลับกลับไปมา มือทำท่าเหาะ หรือหากมีตัวหนุมานขึ้นรอก ไล่ติดตามกลางอากาศ มีการใช้ท่าจับมือล่าง ท่าโลมไหล่สองมือ ท่าโลมเชยคาง กลไกการขึ้นรอกภายหลังมีความปลอดภัยมากขึ้น มีการใช้อุปกรณ์แบบสลิงสำหรับปีนเขา หรือถ่ายทำภาพยนตร์มีตะขอแบบล็อกได้เข้ามาทดแทนวิธีการแบบโบราณ ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน ตัวนางโขนที่ต้องทำท่าเหาะ หรือขึ้นรอกของกรมศิลปากร และรวมถึงโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ ไม่ว่านางเบญกาย หรือตัวนางฟ้าทั่วไปก็ตาม ยังคงใช้ผู้ชายเป็นผู้แสดงเท่านั้น

จากข้อมูลดังกล่าว สามารถสรุปได้ว่า นาฏศิลปินนางโขนผู้ชายกับงานนาฏกรรมไทย มีความแตกต่างกันตามความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยกล่าวคือ ก่อนสมัยรัชกาลที่ 5 มีการใช้นางผู้ชายเฉพาะในโขน และละครผู้ชายที่เป็นละครรำเรื่องอิเหนา อุณรุทเท่านั้น เมื่อเข้าสู่สมัยรัชกาลที่ 5 มีการใช้นางผู้ชายเพิ่มขึ้นกับนาฏกรรมใหม่คือ ละครพูดสลับลำเรื่องนิทราชาคริต และละครพูดที่นำโครงเรื่องจากตะวันตก ทั้ง 2 นาฏกรรมนี้ แสดงโดยพระราชโอรส และเจ้านายเด็ก ๆ ที่เป็นชาย เมื่อเข้าสมัยรัชกาลที่ 6 มีการเพิ่มเติมขึ้น โดยใช้ศิลปินโขนมาแสดงบทตัวนางในนาฏกรรมที่เป็นบทพระราชนิพนธ์ของ ล้นเกล้ารัชกาลที่ 6 ได้แก่ ละครรำเรื่องศกุนตลา ละครพูดโดยในละครพูดมีทั้งแสดงแบบชายล้วน และชายจริงหญิงแท้ เมื่อสิ้นรัชกาลที่ 6 ยุบกรมมหรสพย้ายนาฏศิลปินโขนสู่กระทรวงวัง นาฏกรรมของหลวงที่ใช้ตัวนางผู้ชายเหลือเพียงการแสดงโขนเรื่อยมาจนเกิดกรมศิลปากร มีหลักสูตรนางโขนผู้ชาย จนปิดหลักสูตรไปแล้วก็ตาม กระทั่งสู่ยุคอาจารย์เสรี หวังในธรรม เป็นผู้อำนวยการกองการสังคีต นางโขนผู้ชายกลับมาจัดแสดงมากขึ้น มีการนำนาฏศิลปินโขนมาเป็นตัวนางในละครนอก ละครเสภา จนกลายเป็นรูปแบบละครชายล้วนของกรมศิลปากร การคัดเลือกตัวนางโขนผู้ชายและนางเอกในละครนอกที่เป็นผู้ชาย คือคัดจากกลุ่มโขนพระที่มีความสูงไม่เกิน 170 ซม.มีใบหน้าสวยงาม สรีระสันทัด ส่วนนางยักษ์ในโขนและ

ละครนอก คัดจากกลุ่มโขนยักษ์ที่มีความสูงไม่เกิน 170 ซม. ตัวนางอื่นๆ ในละครนอก คัดจากนาฏศิลปินชายที่มีความสมัครใจ การฝึกเป็นการฝึกเช่นเดียวกับละครนาง แต่มีการปรับท่าให้เหมาะสมกับสรีระผู้ชาย

2. คุณค่าของนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย

คุณค่าของนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย ผู้วิจัยขอนำเสนอผลการวิจัยโดยจำแนกคุณค่าของศิลปะตามแนวคิดของ MaCarthy et al. (2004) ดังนี้

คุณค่าในงานนาฏกรรมไทย

การใช้นางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทยมีคุณค่าสำคัญคือข้อได้เปรียบทางสรีระของเพศชาย อันได้แก่ความแข็งแรง ความอดทนที่สูงกว่าเพศหญิง ความคุ้นชินกับการใส่ศีรษะปิดหน้า ในกลุ่มของนักแสดงชายที่หน้าตา สรีระไม่ละมุนละไมเป็นหญิงเป็นข้อได้เปรียบในการเล่นบทตลกขบขัน สิ่งต่างๆเหล่านี้ สร้างคุณค่าเชิงศิลปะ และสุนทรียรสที่ผู้หญิงไม่อาจเสมอเหมือน

งานนาฏกรรมไทยเกิดการสร้างสรรค์ใหม่ๆขึ้นจากการมี นางโขนผู้ชาย หรือการใช้นางผู้ชายเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ และภาพยนตร์ รวมทั้งการสร้างสรรค์โขนตามลักษณะโบราณตามหลักฐานที่ค้นหาได้ ได้แก่

- ละครเรื่อง พิษสวาท แพร่ภาพเมื่อ 19 กรกฎาคม 2556
- ละครชาตรี แก้วหน้าหมา โดย คณะละครอนัตตา ที่หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร 14 พฤศจิกายน 2558
- ละครในผู้ชาย เรื่อง ดาหลัง ตอนอิเหนาตามสมัน นักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ ๔ สาขานาฏศิลป์ไทยศึกษา คณะศิลปศึกษา ศิลปนิพนธ์ รุ่น 4 ประจำปีการศึกษา 2560
- ละครชาตรีร่วมสมัย เรื่องเหล้า(เล่า)...ของเมรี วิทยานิพนธ์ระดับบัณฑิตศึกษา สาขาวิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา จัดแสดงเมื่อวันที่ 25 กันยายน 2562
- ฉิ่งฉับสลับร่าง ละครชาตรีร่วมสมัย โดย อนัตตาชาตรี แสดงใน เทศกาลละครกรุงเทพ หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร 28 พฤศจิกายน 2563
- ภาพยนตร์เรื่อง สีดา ตำนานรักโลงคู่ เข้าฉายเมื่อ 10 ธันวาคม 2563
- โขนสมมุติอยุธยา แสดงเมื่อ 16 กุมภาพันธ์ 2565
- ละครเรื่อง บุษบาลุยไฟ แพร่ภาพเมื่อ 18 มิถุนายน 2566 ThaiPBS
- ภาพยนตร์เรื่อง แมนสรวง เข้าฉายเมื่อ 24 สิงหาคม 2566
- ละครเรื่อง คู่พระคู่นาง แพร่ภาพเมื่อ 22 กุมภาพันธ์ 2567

นอกจากนี้ยังมีการสร้างนาฏยประดิษฐ์ใหม่เกิดขึ้นทั้งเชิงอนุรักษ์และสร้างสรรค์จากการใช้ตัวละครที่ต้องใช้นางโขนผู้ชาย ในการแสดงโขนมาเป็นต้นแบบของการสร้าง ล้วนแล้วแต่ผลิตจากผู้เป็นโขนผู้ชาย แล้วถ่ายทอดให้ศิษย์ที่เป็นโขนผู้ชายด้วยกันออกแสดง

การแสดงเชิงอนุรักษ์ได้แก่

- ผลงานสร้างสรรค์ชุด ยักขินี ศรีลงกา ของนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง วันที่ 22 กุมภาพันธ์ 2554
- อรุณวดีทรงเครื่อง ของอาจารย์คมสันฐ หัวเมืองลาด
- อรุณวดีทรงเครื่อง ของดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก
- ฉุยฉายนางทาสี หรือฉุยฉายหนุมานแปลงเป็นนางกำนัล ของนายเขมวันต์ นาฏการจนดิษฐ์
- ฉุยฉายกากนาสูร ของวิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี
- ฉุยฉายมณฑารจนา สเน่หาผูกพัน ณ โรงละครแห่งชาติ วันอาทิตย์ที่ 29 พฤษภาคม 2559
- ฉุยฉายละครนอก จัดแสดงในรายการดนตรีเพื่อประชาชน ณสังคีตศาลา วันที่ 20 มกราคม 2561
- อดูลปีศาจชมดง งานวิจัยนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ปี2565 ของผู้ช่วยศาสตราจารย์พิสิษฐ์ บัวงาม
- ฉุยฉายสองนางเชลย จัดแสดงเมื่อ 24 มีนาคม 2567 ณ สังคีตศาลา

การแสดงเชิงสร้างสรรค์ ได้แก่

- ระบำนางลิงของของนายเขมวันต์ นาฏการจนดิษฐ์
- ละครเรื่องมโนห์ราชายล้วนของอาจารย์คมสันฐ หัวเมืองลาด
- นักเลงเล่นเพศ ของนายวรัทยา ฟ้อนบำเรอ นักศึกษาคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ในอดีตเรื่อยมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 6 คุณค่าของการใช้นางผู้ชายในนาฏกรรมไทยด้านตัวงานศิลปะ เป็นการกระทำตามหน้าที่ของศิลปินชายที่ได้รับการมอบหมาย ในมุมของผู้ชมต่างทราบดีว่าผู้แสดงเป็นตัวนางที่ตนเองได้ชมอยู่นั้นแท้จริงมีเพศสภาพเป็นชาย และนาฏกรรมที่รับชมคือนาฏกรรมแบบชายล้วน เพราะไม่มีการแสดงที่ใช้ตัวนางผู้ชายปนกับนางผู้หญิงในการแสดงนาฏกรรมครั้งเดียวกันแม้แต่ครั้งเดียว จนกระทั่งยุคอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ พบการใช้นางผู้ชายในลักษณะตัวประกอบ ที่มีนางผู้หญิงเป็นตัวเอก เช่นละครเรื่องมโนห์รา หรือโขนตอนต่าง ๆ ยังใช้

นางผู้ชายในบทนางกำนัล หรือตัวละครที่ผู้หญิงไม่เหมาะสมจะแสดง และเมื่อเข้าสู่ยุคอาจารย์เสรี ปรากฏการสลับที่ของการวางบทบาทตัวเอก ตัวรอง ตัวประกอบ ในการใช้ตัวนาง พบการใช้ตัวนางผู้ชายเป็นนางเอกหรือตัวเอกหลายครั้ง โดยในการแสดงครั้งเดียวกันนั้น ใช้ตัวนางผู้หญิงเป็นนางกำนัล หรือนางฟ้าในระบำ หลายครั้งผู้ชมแยกไม่ออกว่า การแสดงที่ตนรับชมอยู่ เป็นนาฏกรรมข้ามเพศหรือไม่กันแน่ และยิ่งไปกว่านั้น ความแนบเนียนของผู้แสดง ทำให้ผู้ชมมองข้ามเพศที่แท้จริงของนักแสดง และจดจ่อ ซาบซึ้งกับความสามารถทางการแสดงของนักแสดง ทำให้งานศิลปะเข้าสู่ความไร้เพศ และความสมจริงไม่ได้เท่ากับความเป็นจริงอีกต่อไป

คุณค่านอกตัวงานศิลปะของนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย

อรรถประโยชน์ส่วนตัวบุคคล

ผู้ที่เป็นนางโขนผู้ชายนั้น ถือได้ว่ามีความสามารถในการแสดงอย่างน้อยๆ 2 บทบาทด้วยกัน นับเป็นข้อได้เปรียบส่วนบุคคล ที่นอกจากจะแสดงบทตัวนางได้อย่างดีแล้ว การได้เรียนรู้บทอื่นๆเป็นวิชาเอกประจำตัว ไม่ว่าพระ ยักษ์ ลิง ทำให้มีความหลากหลายในการจะดึงมาใช้งานการแสดงได้กว้างขวางกว่าผู้ที่ เป็นเพียงบทบาทเดียว รวมทั้งเป็นผู้ที่สามารถแยกแยะอธิบายความต่างของรูปแบบการใช้ร่างกายเพื่อแสดงบทต่าง ๆ ได้ดี เมื่อต้องทำหน้าที่สอนผู้อื่นก็จัดเป็นการประหยัดกำลังคน เป็นทั้งผู้ที่เข้าใจทางหนีทีไล่ของการปฏิสัมพันธ์ขณะรำตีบทของตัวละครได้ดี มีสังคมที่กว้างขวางในวงการนาฏศิลป์ เช่นมีเพื่อน มีลูกศิษย์ทั้งกลุ่มพระ และกลุ่มตัวนาง นอกจากนี้ยังนำไปสู่โอกาสที่จะได้รับการพิจารณาเลื่อนตำแหน่งของนาฏศิลปินที่สูงยิ่งขึ้น เพราะปัจจัยในการพิจารณาเลื่อนตำแหน่งคือการที่นาฏศิลปินได้แสดงบทบาทตัวเอก ที่มีความหลากหลายไม่ซ้ำเดิม และสามารถสรุปองค์ความรู้ในบทบาทที่ตนเองได้แสดงออกมาได้นั่นเอง

ความเป็นครูของศิลปินตัวนางผู้ชายนั้น มีความลึกซึ้งเกี่ยวพันกับลูกศิษย์ของตนเองที่แตกต่างจากกลุ่มตัวละครประเภทอื่น ๆ แม้ว่าผู้ได้รับบทบาทตัวนางผู้ชาย อาจเป็นผู้มีรสนิยมทางเพศวิถีเช่นใดก็ได้ แต่โดยส่วนใหญ่แล้ว ผู้ที่เป็นเพศทางเลือกมีปริมาณที่พบได้มากกว่าผู้ชายปกติ และการสอน การปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงตัวนางผู้ชายด้วยกัน และครูตัวนางผู้ชายเป็นไปในลักษณะผู้มีรสนิยม มีหัวอกเดียวกัน โดยครูตัวนางผู้ชายมักครองตัวเป็นโสด ไม่สมรส ไม่มีลูก แตกต่างจากครูโขนหรือละครลักษณะอื่น ๆ การเกื้อกูล ห่วงใยต่อศิษย์ จึงเสมือนแม่กับลูกสาว ที่ดูแลถึงชีวิตส่วนตัว และเกิดการตั้งหมู่คณะสำหรับทำการแสดงที่มีการจ้างวาน หรือเพื่อสาธิตเชิงวิชาการก็ตาม เป็นไปในลักษณะ คณะการแสดงชายล้วน ที่พร้อมทำการแสดงได้อย่างหลากหลาย เพราะทุกคนมีความสามารถที่มากกว่า 1 บทบาทอยู่ในตัว

อรรถประโยชน์แก่สาธารณะ

การดำรงอยู่ของนางโขนผู้ชาย นำไปสู่คุณค่าต่อสังคมนาฏกรรม คือเป็นโอกาสในการใช้คุณลักษณะของผู้ชายที่เป็นตัวนางสร้างแนวทางการแสดงใหม่ๆ เทคนิควิธีการที่แข็งแรงและอ่อนช้อยไปพร้อมกัน และเป็นเครื่องแสดงความเป็นเอกลักษณ์ของชาติ เป็นเครื่องบ่งชี้พื้นที่ของเพศหญิงและชายในการจัดการแสดงนาฏกรรมต่างๆที่หลากหลาย เป็นทางออกให้คุณค่าความเป็นกุลสตรีไทยไม่ถูกบั่นทอนจากการเสียสละไปในการแสดงบทบาทบางประเภทที่โลดโผนหรือเปลืองตัว นอกจากนี้ยังเป็นเครื่องแสดงถึงโอกาสในการแสดงแบบข้ามเพศของนักแสดงอีกด้วย สังคมไทยและสังคมโลกในปัจจุบันนี้ แนวคิดเรื่องความหลากหลายทางเพศ และเพศทางเลือกมีมากมาย การดำรงอยู่ของการแสดงตัวนางผู้ชาย ทำให้งานศิลปะการแสดงมีความบริสุทธิ์ ไม่ถูกยึดโยงไว้กับเพศสภาพของนักแสดง

การสร้างสรรค์เทคนิควิธีการใหม่ในการแสดงละครรำ ของตัวนางผู้ชาย อาทิเช่น

- การสร้างสรรค์กระบวนท่าขึ้นลอยใหม่สำหรับนางวิฬาร์ โดยดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก

- การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำของนางผู้ชายประกอบเพลงไทยสากล เป็นละครเพลงชุด อ้อนรัก ดุษฎีนิพนธ์ของ สุธีศักดิ์ ภักดีเทวา

การเผยแพร่วิธีการแสดงของนางโขนผู้ชายในฐานะมรดกทางภูมิปัญญาทางนาฏกรรมของไทย อาทิเช่น

- การนำเสนอรูปแบบนางโขนผู้ชายของไทย Femininity in male performersในโครงการพัฒนาองค์ความรู้จากศิลปะการแสดงโขนและร่างกายศึกษา ของคุณสิริกิติยา เจนเซ่น ที่ Museo La Tertulia โคลัมเบีย ในชุดบทเจรจา นางสีดาอยู่ลงกาไม่เคยลงสรง ของหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ ถอดความมาจากรัชกาลที่ 1

- การเผยแพร่รูปแบบการแสดงนางโขนผู้ชายตัวนางกากนาสูร ในเวทีนานาชาติที่ประเทศเกาหลี โดยอาจารย์เสกสม พานทอง

นาฏกรรมไทยแบบหญิงล้วน และชายล้วน เป็นลักษณะดั้งเดิมของชาติไทยที่ถึงแม้จะเกิดความเปลี่ยนแปลงสู่ชายหญิงหญิงแท้ในหลายนาฏกรรม แต่เมื่อไรก็ตามที่ต้องการนำเสนอถึงความเป็นรากเหง้าจากอดีต ที่มีความงดงามของการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ได้ครบ ก็ควรอย่างยิ่งที่จะต้องใช้เพศของผู้แสดงให้เสมือนครั้งอดีตที่ผ่านมาด้วย ความสมบูรณ์แบบในการสร้างงานศิลปะเพื่อการหวนหาอดีต และสื่อถึงความลึกซึ้งยาวนานของวัฒนธรรมการแสดงอันวิจิตร จะเกิดขึ้นไม่ได้ถ้าขาดบุคลากรที่สำคัญคือ นักแสดงที่มีความสามารถในการแสดงบทบาท

แบบข้ามเพศ การมีนาฏกรรมข้ามเพศเป็นลักษณะร่วมของชาติที่มีต้นกำเนิดยาวนาน และมีการจัดวางพื้นที่ของชายหญิงในการดำเนินบทบาทหน้าที่แยกจากกันอย่างเป็นระบบ เป็นวัฒนธรรมที่ควรเรียนรู้ เข้าใจและภาคภูมิใจร่วมกันระหว่างคนในชาติ

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาเรื่อง การดำรงอยู่ของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย ผู้ศึกษาได้ศึกษาจากการ ศึกษาเอกสาร สัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลัก เพื่อให้ตรงตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ ผู้วิจัยจึงได้สรุปผลการศึกษา การอภิปรายผลการศึกษา และข้อเสนอแนะไว้ตามลำดับ ได้ดังนี้

ความเปลี่ยนแปลงของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย

วัตถุประสงค์ในการศึกษาความเปลี่ยนแปลงของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย ผู้วิจัยขอนำเสนอผลการวิจัยโดยแนวคิดปัจจัยของอิทธิพลที่ส่งผลต่อการสร้างงานศิลปกรรม ของ Bourdieu (1993) มาใช้เป็นโครงสร้างให้สัมพันธ์กับงานศิลปกรรมประเภทนาฏกรรมไทย ที่นำนางโขนผู้ชายมาเป็นส่วนสำคัญ ดังนี้

วัฒนธรรมในสังคม ที่ส่งผลให้เกิดการใช้นางโขนผู้ชายในงานนาฏกรรมไทย สัมพันธ์กับแหล่งในการผลิตนาฏกรรมไทย โดยโขนเป็นนาฏกรรรมซึ่งเป็นกิจกรรมทางทหาร และพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ในราชสำนัก ที่เป็นพื้นที่ของชายล้วนมาก่อน สังคมไทยในอดีต แยกพื้นที่ในการทำงานของข้าราชสำนักด้านการแสดงนาฏกรรมตามเพศอย่างเด็ดขาดไม่ปะปนกัน การใช้ตัวนางผู้ชายในนาฏกรรมไทยนั้นสัมพันธ์กับพละกำลังและความอดทนของเพศชาย และเพื่อการสร้างสุนทรียรสเชิงขบขันให้นาฏกรรม ไปพร้อมกับการป้องกันไม่ให้ผู้แสดงต่างเพศเกิดการล่วงเกินต่อกัน ซึ่งนำมาสู่การเสื่อมเกียรติของกุลสตรีไทย อีกทั้งสร้างความสะดวกแก่การแสดงนาฏกรรมในพื้นที่หรือช่วงเวลาที่ต้องการความสมบุกสมบันหรือเสี่ยงอันตราย สอดคล้องกับพลตรีหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวว่า การแสดงโขนเป็นมหรสพที่มุ่งความศักดิ์สิทธิ์ มีนัยยะเพื่อเทิดทูนบูชาสถาบันพระมหากษัตริย์ที่เปรียบเสมือนสมมุติเทพ และล้วนใช้ทหารมหาดเล็กหลวง หรือทหารรักษาพระองค์เป็นผู้แสดง ในการแสดงโขนนี้ มักแสดงบทรบ บทต่อสู้เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งเป็นกุศโลบายให้เหล่าทหารให้ฝึกปรือกระบวนการต่อสู้ไปในตัว ส่วนหน้าที่ของสตรีในการทำการแสดงนั้นเดิมทีเป็นเพียงการจับระบำเพื่อชมความสวยงามเพลิดเพลินเท่านั้น ต่อมาจึงพัฒนามาแสดงเป็นเรื่องราวอย่างละครของผู้ชาย(คึกฤทธิ์ ปราโมช. 2537: 37) และยังสอดคล้องกับ พรรณี กัมมสุทธิ์ (2544: 143) กล่าวว่า การแสดงโขนเต็มไปด้วยบทบาทการต่อสู้ รบพุ่งของฝ่ายลงกาและพลับพลามีการขึ้นลอยเหยียบกันของตัวละครเอกทั้งสองฝ่ายที่นำทัพในการรบ แบ่งเป็นขึ้นลอยหนึ่ง สอง และสาม สำหรับตัวพระ อีกทั้งยังสอดคล้องกับเฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561: 72) กล่าวว่า การตีลังกาของโขนตัวลิง แบ่งออกเป็น หกคะเมนหงายไปข้างหลังเรียกว่า ตีลังกาหกม้วน หกคะเมนไป

ข้างหน้าเรียกว่า อันธพา หกคะเมนหมุนไปข้าง ๆ เรียกว่า พาสุริน นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับ ชลาลัย วงศ์อารีย์ (2563: 246) กล่าวว่า การแสดงละครนอกโดยใช้ตัวนางผู้ชายของกรมศิลปากร มีการให้ความสำคัญกับการสร้างความตลกขบขัน ทั้งในบทพูดที่มีปะทะคารม เสียดสีกัน รวมทั้ง การตบตี หรือเกี้ยวพาราสีแบบถึงเนื้อถึงตัวโดยไม่ต้องเกรงใจกัน

ความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่ส่งผลให้การใช้นางโขนผู้ชายในงานนาฏกรรมไทย ลดลง เกิดจากการที่เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนแปลงไป คนในสังคมเกิดการยอมรับความสามารถของ ผู้หญิงมากขึ้นว่าสามารถปฏิบัติหน้าที่ต่าง ๆ ได้เหมือนผู้ชาย และผู้ชมการแสดงนาฏกรรมนิยม การแสดงที่สมจริงของเพศผู้แสดงกับบทบาทตัวละครมากขึ้นจากอดีต รวมทั้ง การขาดแคลน ผู้สอนที่เป็นนางโขนผู้ชายที่ถูกหลักการอย่างแท้จริง และพฤติกรรมของผู้เรียนนางโขนผู้ชาย ที่ไม่ ต้องจริตคนในสังคมยุคเปลี่ยนแปลงการปกครอง สอดคล้องกับ ปราง ยอดเกตุ (2556: 9) กล่าวว่า จากอดีตถึงปัจจุบัน การต่อสู้ด้านสตรีประสบความสำเร็จมากขึ้น โดยพบว่าการทำงานให้หลาย อาชีพที่เคยเป็นของเพศชาย มีการเปิดรับความสามารถให้ผู้หญิงได้พิสูจน์ตัวเอง และผู้หญิงในยุค ใหม่ไม่ได้เป็นแม่บ้านที่มีแค่หน้าที่ปรนนิบัติสามี หรือเลี้ยงลูกอีกต่อไป แต่สามารถเป็นนักบริหาร นักปกครอง หรือทำทุกๆสิ่งที่ผู้ชายเคยถือครอง นอกจากนี้ในหลาย ๆ พื้นที่ ยอมรับให้ผู้หญิงเป็น ผู้นำชุมชน ผู้นำกิจกรรม พิธีกรรม อย่างที่ไม่เคยเป็นมาก่อน และยังสอดคล้องกับ สราวุฒิ ทองศรี คำ (2564: 123) กล่าวว่า อุตสาหกรรมบันเทิงและภาพยนตร์ในปัจจุบันมีการแข่งขันสูงขึ้น ระบบ การถ่ายทำที่ทันสมัยกว่าย่อมทำให้ได้รับการตอบรับจากผู้ชมได้ดีกว่า โดยความคาดหวังของผู้ชม ต่อภาพยนตร์นอกจากการแสดงของนักแสดงที่เป็นธรรมชาติแล้ว ยังคาดหวังไปถึงการสร้าง องค์ประกอบ สภาพแวดล้อม สร้างสถานการณ์ในท้องเรื่องให้สมจริง หากเป็นแนวเหนือธรรมชาติ หรือวิทยาศาสตร์ ยิ่งคาดหวังความตระการตาที่แนบเนียน และยังได้สอดคล้องกับ ธวัชชัย ดุสิตกุล (2547: 156) กล่าวว่า สมัยรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าทรงพระราชนิพนธ์บทละคร พูดหลาย ๆเรื่องขึ้นมาใหม่ ใช้บทพูดเป็นบทสนทนาเหมือนชีวิตประจำวัน แทนบทร้อยกรองใน ละครรำอย่างอดีต และให้นักแสดงในอุปถัมภ์ของท่านแสดงร่วมกันกับสุภาพสตรี เป็นละครแบบ ชายจริงหญิงแท้ นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับงานวิจัยของ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2554: 99)กล่าว ว่า การแสดงโขนในปัจจุบันอยู่ในภาวะละครกลืนโขน คือใช้คุณลักษณะหลายประการของละคร เข้ามาเป็นองค์ประกอบสำคัญ โดยเฉพาะในส่วนท่ารำที่เดิมเป็นการรำตีบทตามคำพากย์เจรจา มาเป็นการรำตีบทตามคำร้องและทำนองเพลงสองชั้นเหมือนละครในของผู้หญิง อีกทั้งยัง สอดคล้องกับรองศาสตราจารย์ศภชัย จันทร์สุวรรณ์ กล่าวว่า ตัวนางโขนผู้ชายจากกรมมหรสพเดิม ที่หลงเหลือมาสอนให้กับโรงเรียนนาฏศิลป์อยู่มีเพียง ขุนวาดพิศวง เท่านั้น เมื่อขุนวาดพิศวง

ลาออก ไม่มีการหาผู้ใดมาทำการสอนให้เหมือนได้ ประกอบกับมีหลักสูตรละครนางที่สอนโดยครูผู้หญิงอยู่แล้ว จึงนำนักเรียนละครนางมาทำหน้าที่แสดงโขนแทน ส่วนนักเรียนโขนที่เป็นผู้ชายหากจำเป็นต้องแสดงบทตัวนาง ครูผู้หญิงก็เป็นผู้ดูแลฝึกให้ตามวาระของการจัดแสดง (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์,สัมภาษณ์) โดยดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก ยังได้ให้เหตุผลที่เป็นปัจจัยส่งเสริมอีกว่า สิ่งหนึ่งที่ทำให้หลักสูตรนางโขนผู้ชายไม่ได้ดำเนินไปต่อ เนื่องด้วยนักเรียนนางโขนผู้ชายบางคนรักสวยรักงาม แต่งเป็นหญิงเดินสายประกวด และออกรับงานแสดงภายนอกโรงเรียน ทำให้ขาดเรียนในหลักสูตรบ่อย ๆ จนพ้นสภาพ (ไพโรจน์ ทองคำสุก,สัมภาษณ์)

ความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่ส่งผลให้การใช้นางโขนผู้ชายในงานนาฏกรรมไทยกลับมาเฟื่องฟู เกิดจากการที่เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนแปลง ของคนยุคใหม่ความกระหายและหวนหาความเป็นดั้งเดิม ต้องการชื่นชมความงามของนาฏกรรมแบบยุคอดีตของชาติพันธ์ตนเอง และความเปลี่ยนแปลงของหลักสูตรการศึกษาด้านนาฏกรรมไทยที่เปิดโอกาสให้นักเรียน นิสิตนักศึกษา ได้เรียนรู้และฝึกทักษะตามบทบาทที่หลากหลายมากขึ้น สอดคล้องกับงานวิจัยของ คณิตา ซองศิริ. (2553: 58)ที่กล่าวว่า เมื่อถึงเวลาหนึ่งที่เทคโนโลยี และการสื่อสารไร้พรมแดนไปแล้ว การถ่ายเทแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมเกิดขึ้นระหว่างพื้นที่จนความรู้และรสนิยมไม่ได้รับการแบ่งกั้นจากเส้นเขตทางภูมิศาสตร์ มนุษย์จึงเริ่มตระหนักถึงคุณค่าในที่มาทางประวัติศาสตร์ของตนเอง และวัฒนธรรมอันเป็นรากเหง้าดั้งเดิม ที่ทำให้ภาคภูมิใจในอัตลักษณ์ของเผ่าพันธุ์ตนเองมากขึ้นและยังสอดคล้องกับ วงศกร วงเวียน. (2562: 71) กล่าวว่า กระแสการวนกลับมาของช่วงเวลาต่างๆ ในอดีต ไม่ว่าจะแฟชั่น ดนตรี ศิลปะและวิถีชีวิตที่ถูกนำมาเล่าซ้ำ ๆ ในรูปแบบที่หลากหลาย ล้วนตอกย้ำว่า มนุษย์เป็นสิ่งมีชีวิตที่โหยหาอดีต อยู่เสมอ ซึ่งอาจมากบ้างน้อยบ้างต่างกันไป ส่วนหนึ่งอาจเพราะอดีตเหล่านั้น มีสิ่งพิเศษ บางอย่างที่ไม่ว่าเวลาผ่านไปนานเพียงใด ก็ไม่อาจทำให้เราเลิกนึกถึงได้สักที ในบทเพลงหรืองานศิลปกรรมเหล่านั้น มีความทรงจำของวันวานซ่อนอยู่ บางเพลงจึงอาจทำให้เรานึกถึงคนบางคน หรือนึกถึงบางเหตุการณ์ในชีวิตที่ผ่านไปแล้ว จนรู้สึกโหยหาอดีตที่ยากจะหวนคืน ซึ่งความรู้สึกเช่นนี้ ในภาษาอังกฤษมีคำเรียกว่า นอสทัลเจีย (Nostalgia) อีกทั้งยังสอดคล้องกับ สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2539: 75) กล่าวว่า ปัจจุบันสภาพแวดล้อมมีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วและก้าวสู่ยุคเศรษฐกิจที่เน้นความรู้เป็นฐานส่งผลให้ทุกธุรกิจต่างเผชิญภาวการณ์แข่งขัน ทำให้ทุกฝ่ายจึงตระหนักถึงความสำคัญในด้านการจัดการทรัพยากรมนุษย์มากขึ้น เพื่อเสริมสร้างบัณฑิตให้มีคุณค่า มีความรู้ ความสามารถ และมีทัศนคติเชิงบวก จึงเป็นการสร้างความได้เปรียบในการแข่งขันให้กับธุรกิจได้ หากขาดแคลนก็จะส่งผลให้ธุรกิจขาดประสิทธิภาพและศักยภาพในการแข่งขันระยะยาว โดยภาวการณ์แข่งขันในธุรกิจ ที่เกี่ยวข้องกับ

สาขานาฏกรรมไทยมีความรุนแรงเพิ่มมากขึ้น จากสภาพเศรษฐกิจของโลกที่อยู่ในช่วงตกต่ำ ความผันผวนทางการเมืองและการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ทำ ให้อุปสงค์หรือความต้องการลดน้อยลง โดยควรพัฒนาหลักสูตรสาขาวิชานาฏกรรมไทย ร่วมกับนายจ้างผู้ใช้บัณฑิตโดยการสร้างความร่วมมือและประสานงานกับภาคธุรกิจเอกชนหรือหน่วยงานภาครัฐเพื่อให้เกิดการพัฒนาคุณภาพของบัณฑิตมากขึ้น(นิสากร บุญเลิศ,2563: 140)

ผู้จัดการแสดงนาฏกรรม กับการใช้นางโขนผู้ชายในงานนาฏกรรมไทย มีความเปลี่ยนแปลงจากก่อนรัชกาลที่ 6 กษัตริย์และเจ้านายในราชสำนักเป็นผู้มีอำนาจในการจัดการแสดงนาฏกรรมของหลวง ศิลปินอยู่ภายใต้ปกครองราชสำนักและวังต่าง ๆ เมื่อสู่รัชกาลที่ 6 ศิลปินโขนของหลวงสังกัดกรมมหรสพได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ และมีการฝึกโขนให้เยาวชนในโรงเรียนพรานหลวง หลังล้นเกล้ารัชกาลที่ 6 สวรรคต เกิดการยุบกรมมหรสพและโรงเรียนพรานหลวง โขนของหลวงย้ายไปสังกัดกระทรวงวัง จนกระทั่งเกิดกรมศิลปากร โขนอยู่ในแผนกละครและสังคีต กองศิลปะวิทยาการ เมื่อพลตรี หลวงวิจิตรวาทการ ขึ้นเป็นอธิบดีกรมศิลปากร เกิดการเปิดโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ รับเด็กชายมาฝึกเรียนตัวนางโขน จนยุบหลักสูตรในสมัยนายธนิต อยู่โพธิ์ และใช้ตัวนางโขนเป็นผู้หญิงเข้ามาแทนในแทบทุกโอกาส เมื่อผลัดสมัยเข้าสู่ยุคอาจารย์เสรี หวังในธรรมเป็นผู้อำนวยการกองสังคีต นางโขนผู้ชาย กลับมาทำหน้าที่มากขึ้น และนำนาฏศิลปินโขนไปแสดงละครชายล้วน และละครชายจริงหญิงแท้โดยการสนับสนุนของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี หลังอาจารย์เสรี หวังในธรรมถึงแก่กรรม อำนาจการจัดการแสดงนาฏกรรมที่ใช้นางโขนผู้ชาย อยู่ภายใต้หน้าที่ของหัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์ โดยได้รับความไว้วางใจจากผู้อำนวยการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร สอดคล้องกับ ณัฏฐกรณ์ คำลุน (2558: 101) กล่าวว่า ผู้มีอิทธิพล หมายถึงผู้มีอำนาจในด้านที่ไม่เป็นทางการและเป็นผู้ที่มีความสามารถให้ผู้อื่นปฏิบัติตามโดยการโน้มน้าวชักจูง เช่น อำนาจบารมีที่ได้รับการยอมรับจากคนในชุมชน ด้วยพฤติกรรมความเชื่อ หรือบุคลิกภาพทางสังคมที่สอดรับกับวัฒนธรรมของแต่ละสังคม เช่น ความเป็นนักเลง ใจถึงพึ่งได้ พูดจริงทำใจริง กล้าใช้ความรุนแรง มีฐานะทางเศรษฐกิจในระดับแนวหน้าของชุมชน และมีสายสัมพันธ์ที่ดีกับกลไกภายนอกชุมชน เช่น กษัตริย์ ข้าราชการ นักการเมือง นักธุรกิจ ผู้มีอิทธิพลจะสามารถเป็นที่พึ่งของชุมชนได้ทั้งในแง่สังคม เศรษฐกิจ จิตวิญญาณ และมีบทบาททางการเมืองสูง การสนับสนุนของผู้มีอำนาจหรืออิทธิพล จะนำไปสู่แรงกระเพื่อมให้เกิดความรุ่งเรืองของสิ่งใดสิ่งหนึ่งในสังคมตามมา ในทางกลับกันหากผู้มีอำนาจไม่ให้การส่งเสริม หรือกีดกั้นทำลาย จะยังผลให้การดำรงอยู่ของสิ่งนั้นขาดตอนหรือสิ้นสุดลง

สถาบันพระมหากษัตริย์มีความสำคัญต่อการส่งเสริม เปลี่ยนแปลงของนาฏกรรมอย่างมาก เช่นความแพร่หลายของนาฏกรรมที่ใช้ตัวนางผู้ชาย ในสมัยรัชกาลที่ 6 นั้น นอกจากแสดงถึงการให้ความสำคัญกับ นาฏกรในราชสำนัก และรสนิยมส่วนพระองค์ในการจัดการแสดงนาฏกรรมของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว นอกจากนี้ยังสะท้อนถึงวัฒนธรรมการแสดงละครในวังที่ผู้หญิงแสดงเป็นผู้ชาย ส่วนผู้ชายแสดงเป็นผู้หญิง จึงทำให้สังคมในวังต่างคุ้นเคยและยอมรับต่อการแต่งตัวข้ามเพศ เช่น การเล่นละครโขนที่ต้องใช้ผู้ชายทั้งหมดแสดงเป็นผู้หญิง ก็ได้เปิดโอกาสให้ผู้ชายที่ชอบแต่งกายแบบผู้หญิง หรือมีลักษณะท่าทางรูปร่างหน้าตาคล้ายผู้หญิงเข้ามามีบทบาทสำคัญและเป็นที่ยอมรับของสังคม เช่น พระยาอนิรุทธเทวาที่คนใกล้ชิดทั้งเพื่อนและภรรยาได้กล่าวพ้องกันว่ามีเอวบางร่างน้อย กริยาท่าทางคล้ายผู้หญิงและเป็นนางละครชายที่สมจริง (กรมศิลปากร, 2494: 209) แม้กระทั่งรัชกาลที่ 6 ทรงก็เคยแต่งหญิง เช่น การแสดงละครพูดเรื่องมิตรแท้ (My Friend Jarlet) ของ Arnold Golsworthy และ E.B. Norman ซึ่งทรงแสดงเป็น มารี เลอรูซ์ นางเอกของเรื่องและเป็นตัวละครโปรดของพระองค์ ณ กรุงเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก ประเทศรัสเซีย เมื่อวันที่ 6 มกราคม พ.ศ. 2443 (ปิ่น มาลากุล, 2540: 76) เช่นเดียวกันกับ จุฑาวัฒน์ โอบอ้อม (2565: 56) กล่าวว่าความสามารถของอาจารย์เสรี หวังในธรรม ที่สร้างคุณูปการอย่างมหาศาลต่องานนาฏกรรมของกรมศิลปากรนั้น เป็นเพราะท่านได้สะสมประสบการณ์จากคุณครูและศิลปินผู้เชี่ยวชาญเป็นอันมาก ต่อมาจึงได้นำความรู้ความชำนาญนั้นมาสร้างสรรค์ผลงานทั้งโดยตัวท่านเองและร่วมกับผู้อื่น ได้แก่ การสร้างบท การแสดง การกำกับการแสดง การสร้างรายการใหม่ และการจัดแสดงนาฏกรรมในต่างประเทศ ผลงานนาฏกรรมของท่านเป็นทั้งการอนุรักษ์และพัฒนาโดยการนำนาฏกรรมแบบประเพณีมาปรับปรุงด้วยหลักการให้ความรู้คู่ความบันเทิงเพื่อให้คนดูรุ่นใหม่นิยมและยังธำรงไว้ซึ่งนาฏยจารีต เสรีเป็นศิลปินนักวิชาการผู้มีความรู้และความชำนาญ ถึงพร้อมด้วยไหวพริบปฏิภาณ สามารถสร้างสรรค์อนุรักษ์และพัฒนางานนาฏกรรมแบบประเพณีให้เป็นที่นิยมอย่างกว้างขวาง

ผู้ถ่ายทอดการแสดง กับการใช้นางโขนผู้ชายในงานนาฏกรรมไทย ในช่วงที่นางโขนผู้ชายยังมีหลักสูตรเปิดสอน ตัวนางโขนผู้ชายสอนโดยขุนวาดพิศวง เริ่มต้นจากการเรียนเพลงช้าเพลงเร็วและเพลงหน้าพาทย์ ฝึกท่าอิริยาบถทุกอย่างของตัวนางให้หมดก่อน เมื่อได้รับคำสั่งให้ดูแลผู้แสดงตัวนางโขนในตอนใด จึงต่อท่ารำที่อยู่ในเนื้อเรื่องให้ผู้นั้น บทบาทสำคัญของท่านคือ ท่าทั้งหมดของนางสีดาทุกตอน ต่อมาเมื่อขุนวาดพิศวงลาออกจากการสอน เมื่อมีความจำเป็นต้องใช้นางโขนผู้ชายในการแสดง ครูเฉลย ศุขะวณิช ศิลปินแห่งชาติจะเป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำให้ โดยเป็นท่าแบบละครนางที่ท่านได้จากวังสวนกุหลาบกระทั่งปี พ.ศ. 2504 กรมศิลปากร ตั้งกองศิลปศึกษา

ขึ้นมาในภารกิจเพื่อรับผิดชอบงานด้านการศึกษา ดังนั้นจึงโอนโรงเรียนนาฏศิลปะ จากกองการสังคีต มาขึ้นกับกองศิลปศึกษา แล้วแยกข้าราชการที่อยู่ในกองศิลปศึกษาคือครูผู้สอน ส่วนข้าราชการที่อยู่ในกองการสังคีต คือศิลปินผู้แสดง การถ่ายทอดท่าตัวนาง ให้นาฏศิลปินชายมีการแบ่งบทบาทกันดังนี้ อาจารย์บุนนาค ทรรทรานนท์ เป็นผู้ถ่ายทอดบทบาทนางเอก อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติถ่ายทอดบทบาทนางร้าย นางตลก

อาจารย์ธานิต ศาลากิจ ถ่ายทอดบทบาทบทบาทนางยักษ์ นอกจากนี้ ในบางโอกาสเหล่านาฏศิลปินยังขอความช่วยเหลือจากอาจารย์นพรัตน์ศุภการ หวังในธรรม ผู้เป็นภรรยาของอาจารย์เสรี หวังในธรรม ให้ถ่ายทอดบทบาทตัวนางที่อยู่ในกระบวนท่าเดียวกันกับครูเฉลย ศุขะวณิช อีกด้วย สอดคล้องกับ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543: 12)กล่าวว่า รัชกาลที่ 5 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เจ้าพระยาเทวศร์วงษ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) เมื่อครั้งเป็นเจ้าหมื่นสรรเพ็ชภักดี บัญชาการกรมมหรสพและฟื้นฟูโขนหลวงขึ้น แต่ติดขัดเล็กน้อยเรื่องครูโขนที่เป็นเพศชายเริ่มสูงวัยกันแล้ว เหลือแต่ครูละครใน (ใช้เพศหญิงแสดง) ที่ยังเชี่ยวชาญแสดงเรื่องรามเกียรติ์ จึงใช้มาหัดโขนให้ สอดคล้องกับ พาณี สีสวย (2529: 46) ที่กล่าวถึงลักษณะเฉพาะของครูนาฏศิลป์ที่ดีต้องมีความเข้าใจในศาสตร์ของตนเองอย่างถ่องแท้ทุกมิติ สามารถจัดการเรียนการสอนให้เหมาะสมกับคุณลักษณะผู้เรียน และเป้าหมายของการนำความรู้ไปใช้งานได้ และยังสอดคล้องกับ วรรณสิริ สร้างเอี่ยม (2562: 58)กล่าวว่า การจัดการกำลังคนให้เหมาะสมกับงาน คือ การให้คนทำงานในสิ่งที่เขาถนัด โดยดูจาก บุคลิกภาพ อุปนิสัย ทักษะ หรือศักยภาพที่คนๆ นั้นมี เพื่อการปรับปรุงการทำงาน หรือปรับเปลี่ยนกลยุทธ์ทางธุรกิจในองค์กรให้มีประสิทธิภาพเพิ่มมากขึ้น อีกทั้งยังสอดคล้องกับพิมพ์ภัทรา จำปาโชค. (2559: 188)ได้กล่าวว่า ทรัพยากรคนนับเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการขับเคลื่อนองค์กรของสำนักการสังคีต การเลือกใช้คนให้เหมาะสมกับงาน หรือ Put the right man on the right job จึงเป็นสิ่งจำเป็นที่องค์กรไม่ควรมองข้าม

นาฏศิลปินนางโขนผู้ชายกับงานนาฏกรรมไทย มีความแตกต่างกันตามความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยกล่าวคือ ก่อนสมัยรัชกาลที่ 5 มีการใช้นางผู้ชายเฉพาะในโขน และละครผู้ชายที่เป็นละครรำเรื่องอิเหนา อุณรุทเท่านั้น เมื่อเข้าสู่สมัยรัชกาลที่ 5 มีการใช้นางผู้ชายเพิ่มขึ้นกับนาฏกรรมใหม่คือ ละครพูดสลับลำเรื่องนิทราชาคริต และละครพูดที่นำโครงเรื่องจากตะวันตก ทั้ง 2 นาฏกรรมนี้ แสดงโดยพระราชโอรส และเจ้านายเด็ก ๆ ที่เป็นชาย เมื่อเข้าสมัยรัชกาลที่ 6 มีการเพิ่มเติมขึ้น โดยใช้ศิลปินโขนมาแสดงบทตัวนางในนาฏกรรมที่เป็นบทพระราชนิพนธ์ของ ล้นเกล้ารัชกาลที่ 6 ได้แก่ ละครรำเรื่องศกุนตลา ละครพูด โดยในละครพูดมีทั้งแสดงแบบชายล้วน และชายจริงหญิงแท้ เมื่อสิ้นรัชกาลที่ 6 ยุบกรมมหรสพ ย้ายนาฏศิลปินโขนสู่

กระทรวงวัง นาฏกรรมของหลวงที่ใช้ตัวนางผู้ชายเหลือเพียงการแสดงโขน เรื่อยมาจนเกิดกรมศิลปากร มีหลักสูตรนางโขนผู้ชาย จนปิดหลักสูตรไปแล้วก็ตาม กระทั่งสู่ยุคอาจารย์เสรี หวังในธรรม เป็นผู้อำนวยการกองการสังคีต นางโขนผู้ชายกลับมาจัดแสดงมากขึ้น มีการนำนาฏศิลปินโขนมาเป็นตัวนางในละครนอก ละครเสภา จนกลายเป็นรูปแบบละครชายล้วนของกรมศิลปากร

การคัดเลือกตัวนางโขนผู้ชายและนางเอกในละครนอกที่เป็นผู้ชาย คือคัดจากกลุ่มโขนพระที่มีความสูงไม่เกิน 170 ซม.มีใบหน้าสวยงาม สรีระสันทัด ส่วนนางยักษ์ในโขนและละครนอก คัดจากกลุ่มโขนยักษ์ที่มีความสูงไม่เกิน 170 ซม. ตัวนางอื่นๆ ในละครนอก คัดจากนาฏศิลปินชายที่มีความสมัครใจ การฝึกเป็นการฝึกเช่นเดียวกับละครนาง

แต่มีการปรับท่าให้เหมาะสมกับสรีระผู้ชาย สอดคล้องกับสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543: 153) กล่าวว่า รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในสมัยนี้มีทั้งอนุรักษ์และพัฒนานาฏศิลป์ไทยเพื่อทันสมัย เช่น มีการพัฒนาละครในละครดึกดำบรรพ์ พัฒนาละครรำที่มีอยู่เดิมมาเป็นละครพันทางและละครเสภา และได้กำหนดนาฏศิลป์เป็นที่บทระบำแทรกอยู่ในละครเรื่องต่างๆ และยังสอดคล้องกับศุภชัย จันทร์สุวรรณ (2537: 168)กล่าวว่า รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นศิลปะด้านนาฏศิลป์ เจริญรุ่งเรืองมาก พระองค์โปรดให้ตั้งกรมมหรสพขึ้น มีการทำนุบำรุงศิลปะทางโขน ละคร และดนตรีปี่พาทย์ ทำให้ศิลปะทำให้มีการฝึกหัดอย่างมีระเบียบแบบแผน และโปรดตั้งโรงเรียนฝึกหัดนาฏศิลป์ในกรมมหรสพ นอกจากนี้ ยังได้มีการปรับปรุงวิธีการแสดงโขนเป็นละครดึกดำบรรพ์เรื่องรามเกียรติ์และได้เกิดโขนบรรดาศักดิ์ที่มหาดเล็กแสดงคู่กับโขนเชลยศักดิ์ที่เอกชนแสดง

กระบวนการพิจารณาคัดเลือกนักแสดงนางโขนผู้ชาย พิจารณาจากความสูงและสัดส่วนของนักแสดงให้สอดคล้องกับบทบาทของตัวละครที่ได้รับ และต้องได้รับความสมัครใจจากนักแสดงด้วย สอดคล้องกับธันวา ว่องนราธิวัฒน์ (2562: 53) ระบุว่า คุณลักษณะภายนอกสำคัญของตัวละคร หมายถึง ส่วนที่สามารถเห็นได้ภายนอกของนักแสดง ได้แก่ รูปร่าง หน้าตา การแต่งกาย อากัปกิริยา ท่าทาง การแสดงออก เสียง การเคลื่อนไหวของร่างกายของนักแสดงซึ่งผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการคัดเลือกนักแสดงและนักแสดงควรมีการวิเคราะห์และออกแบบตัวละครในมุมมองของตัวเอง

การพัฒนาบทบาทนักแสดงนางโขนผู้ชาย เป็นกระบวนการที่มีความต่อเนื่องมาจากการพิจารณาคัดเลือกนักแสดงนางโขนผู้ชาย และพัฒนาบทบาทโดยการถ่ายทอดท่ารำจากผู้สอนที่มีความเชี่ยวชาญในแต่ละบทบาทของตัวละคร สอดคล้องกับธัณธีร์ตา กิจอนันต์ (2555: 158) ระบุว่า หลังจากที่ได้มีการผ่านขั้นตอนการคัดเลือกนักแสดงแล้วจะถึงขั้นตอนของการฝึกฝนและพัฒนาทักษะด้านต่าง ๆ ให้กับนักแสดงเนื่องจากแต่ละคนมีพื้นฐานการแสดง

ที่แตกต่างกัน บางคนอาจจะเคยผ่านการแสดงมาบ้างแล้วในขณะที่บางคนไม่เคย จึงจะมีการฝึกฝนพื้นฐานการแสดงให้กับนักแสดงแต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับพรสวรรค์และอุปนิสัยของนักแสดงแต่ละคนด้วยว่าจะมีความกระตือรือร้นที่จะพัฒนาความสามารถของตนเพียงใด และยังสอดคล้องกับชุติมา มณีวัฒนา (2561: 145) อ้างถึงในธันวา ว่องนราธิวัฒน์ (2562: 174) ระบุว่า หลักการแสดงและการพัฒนาบทบาทนักแสดงเป็นส่วนสำคัญของการควบคุมนักแสดงและพัฒนาบทบาทนักแสดงซึ่งเป็นหน้าที่สำคัญของผู้กำกับที่ต้องรู้พื้นฐานทางด้านการแสดงเพื่อที่ผู้กำกับจะสามารถกำกับและสามารถมองเห็นปัญหาของการแสดงหรือสามารถที่จะแสดงความเห็นวิพากษ์วิจารณ์การแสดงของนักแสดง แต่ต้องทำหน้าที่มากกว่าการวิจารณ์การแสดงเพราะต้องวิจารณ์เพื่อให้เกิดการพัฒนาและแก้ไขจุดที่เป็นปัญหาของการแสดงได้ ทั้งนี้ยังสอดคล้องกับธนินท์รัฐ กฤษฎิ์ฉันทัชท์ ศิริวิศาลสุวรรณ (2559: 58) ระบุว่า รูปแบบการถ่ายทอดการสอนโขนจากรุ่นสู่รุ่น โดยคุณครูผู้สอนโขน (โขนตัวพระ โขนตัวลิง โขนตัวยักษ์ และโขนตัวนาง) ซึ่งเน้นการถ่ายทอดการสอนด้วยกลวิธีการสอนแบบสาธิตและการเรียนแบบร่วมมือจากนั้นส่งต่อให้พี่ประสบการณ์ถ่ายทอดความรู้ในเรื่อง ท่ารำ นาฏยศัพท์ ความมีน้ำใจ ความสามัคคี การแต่งกายเครื่องประดับ ระเบียบวินัยและความอดทน ให้แก่น้องประสบการณ์

คุณค่าของนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย

วัตถุประสงค์ในการศึกษาคุณค่าของนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย ผู้วิจัยขอนำเสนอผลการวิจัยโดยจำแนกคุณค่าของศิลปะตามแนวคิดของ MaCarthy et al. (2004) ดังนี้

คุณค่าในตัวงานศิลปะของนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย

การใช้นางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทยมีคุณค่าสำคัญ คือ ข้อได้เปรียบทางสรีระของเพศชาย ได้แก่ความแข็งแรง ความอดทนที่สูงกว่าเพศหญิง ความคุ้นชินกับการใส่ศีรษะปิดหน้า ในกลุ่มของนักแสดงชายที่หน้าตา สรีระไม่ละมุนละไมเป็นหญิงเป็นข้อได้เปรียบในการเล่นบทตลกขบขัน สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ สามารถเสริมสร้างคุณค่าเชิงศิลปะและสุนทรียรสที่ผู้หญิงไม่อาจเสมอเหมือน สอดคล้องกับพัชรินทร์ สันติอัชวรรณ และผุสดี หลิมสกุล (2560: 101) ระบุว่า บทบาทนางโขนแบบโบราณที่ใช้ผู้ชายแสดงต้องคัดสรรผู้แสดงที่มีรูปลักษณ์งดงามตรงตามบทบาทโดยเฉพาะบทบาทของนางฟ้า นางมนุษย์ และนางลูกครึ่ง ใบหน้าสวยงาม รูปร่างสมส่วน มีผิวพรรณดี และมีจริตกิริยาสงบ สง่า และสำรวม เนื่องจากความงามทางสรีระใบหน้าและบุคลิกภาพสามารถสร้างสุนทรียรสให้แก่ผู้ชมการแสดงโขน ซึ่งสอดคล้องกับความหมายของ คุณค□าในตัว (Intrinsic value) คือ คุณค□าที่ตรงกับจุดสุดท□าย หรือเป□าหมายของสิ่งนั้นหรือ

การกระทำนั้นๆ ในตัวเอง ไม่เป็นวิถีหรืออุปกรณ์นำไปสู่สิ่งอื่น มีอุดมคติในตัวเอง เป็นสิ่งสมบูรณ์ในตัวเอง (สุเมธ เมธาวิทยากูล, 2534: 130)

สุนทรียรสอย่างหนึ่งของการพิจารณางานศิลปะคือการรู้สึกน่าทึ่งเมื่อได้ชมงาน ความน่าทึ่งนี้อาจปรากฏได้จากหลาย ๆ สาเหตุด้วยกัน เช่นความยิ่งใหญ่ อลังการในการผลิตสร้างผลงาน หรือความละเอียด ประณีต รวมทั้งความยาก ในการผลิตงานศิลปะให้เกิดออกมา (กนกอร สุขุมาลพงษ์, 2549: 247 และ วรรณวิสาข์ ไชยโย, 2552: 12) การใช้นางโขนผู้ชาย รวมทั้งการใช้นางผู้ชายในนาฏกรรมไทยมีความน่าทึ่ง ด้านความยาก ซึ่งเป็นสุนทรียรสร่วมกันของนาฏกรรมแบบดั้งเดิมของชาติพันธุ์ในเอเชียตะวันออก และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่ใช้ผู้ชายแสดงเป็นตัวละครหญิง อาทิเช่น ไทย กัมพูชา ที่มีละครรำและโขน จีน ที่มีการแสดงงิ้วปักกิ่ง ญี่ปุ่น ซึ่งมีการแสดงคาบูกิ สุนทรียรสที่เป็นความน่าทึ่งในความยากนั้นคือ การต้องพยายามในการดัดท่วงท่าลีลา ที่ไม่ตรงกับเพศสภาพ (Wang,Q, 2015: 198) ซึ่งปกติผู้ชายในทุก ๆ ชาติพันธุ์ ได้รับการกล่อมเกลาทางสังคมให้เข้มแข็ง กล้าหาญ มีความสง่า น่าเกรงขาม แทบทั้งสิ้น การต้องแสดงออกด้วยคุณลักษณะของสตรีนั้น เป็นการฝืนกับธรรมชาติในชีวิตประจำวัน และต้องทำให้แนบเนียนสมจริง เมื่อไรก็ตามที่ผู้ชมมองเห็นการแสดงแล้วรู้สึกถูกลวงตาผ่านลีลา ท่าทางได้ว่า ผู้แสดงนั้นเป็นผู้หญิง ทั้งที่ความจริงเป็นผู้ชาย เมื่อได้ทราบถึงความจริงแล้วย่อมดื่มด่ำในสุนทรียรสความน่าทึ่งและเป็นคุณค่าแก่ตัวงานนาฏกรรมที่บรรจงสร้างขึ้นด้วยการฝึก การคิดค้นหากลวิธีเข้าถึงความแนบเนียนที่จะเป็นหญิง นอกจากนี้ สุนทรียรสความน่าทึ่งที่เกิดจากความยากอีกประการหนึ่งคือความยากในการพรางความเป็นชาย แม้กระบวนการได้เป็นผู้แสดงบทตัวละครหญิงของนักแสดงชาย จะมีปัจจัยหลักที่สำคัญคือการคัดเลือกผู้ที่มีสรีระให้คล้ายคลึงผู้หญิงให้มากที่สุดมาตั้งแต่ต้นแล้วก็ตาม แต่ในสถานการณ์ที่ตัวเลือกไม่ได้มีมากนัก ย่อมมีความจำเป็นต้องใช้ผู้ชายที่สรีระยังไม่แนบเนียนที่จะเป็นหญิงมารับหน้าที่นี้ ก่อให้เกิดกลวิธีแห่งการพราง ซึ่งสร้างสุนทรียรสความน่าทึ่งแก่ผู้ชมได้เช่นกัน กลวิธีแห่งการพรางนี้ เกิดขึ้นในทุก ๆ องค์ประกอบที่อยู่ในการแสดง เช่นการปรับสิ่งแวดล้อมรอบตัวนักแสดง เพื่อส่งเสริมในนักแสดงดูตัวเล็ก บอบบาง เหมือนผู้หญิงตัวเล็ก ทั้งที่ความจริงนักแสดงมีขนาดร่างกายที่ใหญ่กว่าผู้หญิง การสร้างเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับที่เป็นสำรับ เป็นขนาดเฉพาะสำหรับนักแสดงชายใช้แต่งกายเป็นหญิง การเตรียมร่างกายของนักแสดง เช่นการรักษาความเพรียวบางให้แนบเนียนที่จะแสดงบทตัวละครหญิงก็นับเป็นความยากที่ต้องอดทนพยายาม การกำจัดขนบนร่างกาย การแต่งหน้า ทำผม ล้วนเป็นกลวิธีที่ซับซ้อนกว่าการแต่งนักแสดงหญิงที่มีความพร้อมของสรีระตามธรรมชาติอยู่แล้ว ความยากและความซับซ้อนเหล่านี้เมื่อรวมกันออกมากลายเป็นความแนบเนียนเหมือนผู้หญิงจริงมากเท่าไร ยิ่งสร้างสุนทรียรสความ

น่าทึ่งที่บังเกิดจากงานนาฏกรรม และผู้ชมย่อมตระหนักถึงคุณค่าของการตั้งใจเตรียมงาน และบรรจงผลิตงาน อันนำไปสู่ความซาบซึ้ง ที่เป็นเอกลักษณ์ของการแสดงนาฏกรรมข้ามเพศ

คุณค่านอกตัวงานศิลปะของนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย

อรรถประโยชน์ส่วนตัวบุคคล

ผู้ที่เป็นนางโขนผู้ชายนั้นถือได้ว่ามีความสามารถในการแสดงอย่างน้อย 2 บทบาทด้วยกัน นับเป็นข้อได้เปรียบส่วนบุคคลที่นอกจากจะแสดงบทตัวนางได้อย่างดีแล้ว การได้เรียนรู้บทอื่น ๆ นับเป็นวิชาเอกประจำตัวไม่ว่าพระ ยักษ์ ลิง ทำให้มีความหลากหลายต่อประโยชน์การใช้สอย อาทิ การใช้สอยประโยชน์ทางการแสดงได้กว้างขวางกว่าผู้ที่เป็นเพียงบทบาทเดียว สอดคล้องกับวัชนี เมษะมาน (2559: 22) อ้างถึงในจิรัชญา บุรวัฒน์ (2561: 151) ระบุว่า ในการฝึกหัดลีลาแบบตัวนางขั้นตอนนี้มีความสำคัญมากขั้นตอนหนึ่ง เนื่องจากเป็นลีลาที่แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างตัวยักษ์ผู้ชายและตัวนางยักษ์ โดยเฉพาะผู้ที่รับการถ่ายทอดเพศชายจะต้องฝึกหัดจริตกิริยาแบบผู้หญิง อาทิ การเดิน การลอยหน้า การสะบัดหน้า เป็นต้น รวมทั้งเป็นผู้ที่สามารถแยกแยะ อธิบายความต่างของรูปแบบการใช้ร่างกายเพื่อแสดงบทต่าง ๆ ได้ดีเมื่อต้องทำหน้าที่สอนผู้อื่นก็นับว่าเป็นการประหยัดกำลังผู้สอนและเป็นทั้งผู้ที่เข้าใจทางหนีทีไล่ของการปฏิสัมพันธ์ขณะรำตีบทของตัวละครได้ดี สอดคล้องกับชลาลัย วงศ์อารีย์ (2563: 124) ระบุว่า แม้ปัจจุบันจะมีการใช้นักแสดงแบบชายจริงหญิงแท้แต่การแสดงบางประเภท เช่น ละครชาตรีของกรมศิลปากร และละครนอกที่ใช้ผู้ชายสวมบทเป็นตัวนางก็ยังคงได้รับความนิยม เนื่องจากสามารถสร้างความสนุกสนานและเพิ่มอรรถรสให้กับผู้ชมได้เป็นอย่างดีนอกจากนี้ส่งผลให้มีสังคมที่กว้างขวางในวงการนาฏศิลป์ เช่น มีเพื่อน มีลูกศิษย์ทั้งกลุ่มพระ และกลุ่มตัวนาง เป็นต้น สอดคล้องกับกรินทร์ กรินทสุทธิ์ (2560: 33)ทำการศึกษาด้านของชีวประวัติและจุดเด่นในการแสดงและการเป็นครูของพลเรือโท สุริยะสหนาวิน พบว่า ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งคือ ความเป็นครูอาจไม่ใช่เพียงกิจกรรมที่จะต้องมีการเรียนการสอนเท่านั้น แต่เป็น “สถานะและความสัมพันธ์” อีกด้วย โดยเฉพาะการได้รับความนับถือ คารวะในความเป็นผู้ใหญ่ในระดับเดียวกับครูที่สอนตนอาจไม่ได้เกิดจากการสอนท่ารำเสมอไป แต่อาจเป็นการให้ความรู้ แบ่งปันประสบการณ์ จนได้รับการยอมรับนับถือในระดับเดียวกับครูที่สอนท่ารำต่อท่ารำให้ตน ซึ่งสอดคล้องกับ คุณค่านอกตัว (Extrinsic value) คือสิ่งหรือการกระทำใดๆ นั้นเป็นเพียงวิถีหรืออุปกรณ์ที่จะนำไปสู่จุดมุ่งหมายสุดท้าย ไม่มีคุณค่าในตัวเอง โดยคุณค่านั้นจะอยู่ที่จุดมุ่งหมายสุดท้าย (สุเมธ เมธาวิทยากูล,2534: 174)

ความหลากหลายในการแสดงของศิลปิน เป็นอรรถประโยชน์ที่เด่นชัดสำหรับนาฏศิลปินสำนักการสังคีต กรมศิลปากร เพราะการประเมินเลื่อนสถานะที่มีขั้นจากระดับต่ำสุดขึ้นไป จากนาฏศิลปินระดับปฏิบัติงาน เป็นนาฏศิลปินระดับชำนาญงาน เป็นนาฏศิลปินระดับอาวุโส และสูงที่สุดก่อนเกษียณอายุราชการคือนาฏศิลปินระดับทักษะพิเศษ จำเป็นต้องใช้ผลการของการแสดงบทบาทตัวละครเอกของเรื่อง ที่มีความหลากหลายมากที่สุด ผู้ที่ได้รับบทบาทเอกแต่ซ้ำอยู่ในบทตัวละครเดิม หรือคล้ายคลึงเดิม จะไม่ได้รับการพิจารณาได้เท่าผู้ที่แสดงได้หลากหลาย โดยเฉพาะการแสดงได้แบบข้ามวิชาเอกของตนเอง เช่นเป็นตัวลิงที่ได้แสดงบทตัวนาง เป็นตัวนางที่ได้แสดงบทตัวพระ(วันทนีย์ ม่วงบุญ, สัมภาษณ์, 9 พฤศจิกายน 2565) เมื่อพิจารณาจากปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในสำนักการสังคีตแล้ว ผู้ที่แสดงแบบข้ามวิชาเอกมากที่สุดคือนาฏศิลปินละครพระ โดยมักได้รับการมอบหมายให้แสดงบทตัวนาง ในระบำหมู่ต่าง ๆ แต่อย่างไรก็ตาม บทบาทตัวนางเอก ของละครชายจริงหญิงแท้ และละครหญิงล้วน ยังคงเป็นหน้าที่ของผู้เป็นนาฏศิลปินละครนางเป็นส่วนใหญ่ นอกจากนี้แล้วในส่วนของนาฏศิลปินชาย ไม่ปรากฏการแสดงสลับที่ของโขนพระ ยักษ์ และลิง เนื่องด้วยมีจำนวนเพียงพอแก่การใช้งานบุคลากร และผู้ที่อยู่ในหน้าที่แต่เดิมปฏิบัติงานได้ดีมากอยู่แล้ว การที่นาฏศิลปินชายจะได้แสดงบทบาทที่หลากหลายมีรูปแบบที่พบได้มากที่สุดคือการแสดงบทตัวนาง ในโขนหรือละคร โดยในโขนนั้นเป็นโอกาสให้กลุ่มโขนพระได้ถ่ายเทมาเป็นตัวนางเอก นางเทพเจ้า และนางสวยงามอื่น ๆ เป็นโอกาสให้กลุ่มโขนยักษ์ได้ใช้ความสามารถของท่ายักษ์ที่ชำนาญแต่เดิมมา และความอดทน คุ้นชินในการสวมหัวโขนปิดหน้า ให้ได้ทำหน้าที่นางยักษ์ โดยมีการทอนวง ทอนเหลี่ยมขาลงมา ในส่วนของละครนอกชายล้วนนั้น นาฏศิลปินโขนทั้งหมดสามารถยึดครองบทบาทตัวนางได้โดยข้อจำกัดทางสรีระที่สมจริงไม่เป็นอุปสรรค เพราะเป้าหมายที่มุ่งตลก และการมีสรีระที่ขัดแย้งกับเพศของตัวละครหญิง ยิ่งมีส่วนทำให้ส่งเสริมความขบขันได้ดีขึ้น อย่างที่เรียกว่าตลกสังขาร การได้รับบทบาทข้ามเพศและข้ามวิชาเอกดังกล่าวนี้ นาฏศิลปินต้องเขียนสรุปองค์ความรู้ กลวิธีการแสดงที่ตนเองตกผลึก เพื่อเป็นส่วนประกอบของการขอเลื่อนขั้น เลื่อนระดับเงินเดือน ทำให้เป็นการสร้างความชำนาญในเชิงวิชาการอีกด้วย (ไอศูรย์ ทิพย์ประชาบาล, สัมภาษณ์, 1 พฤศจิกายน 2566)

การประสบความสำเร็จ เป็นที่จดจำในการแสดงบทบาทข้ามเพศ หรือข้ามวิชาเอก นำมาสู่การยอมรับในความสามารถ และเปลี่ยนแปลงตนเองสู่การเป็นผู้ถ่ายทอดในลำดับต่อไป นอกจากนี้ผู้ที่มีส่วนในความสำเร็จของนาฏศิลปินก็ร่วมได้รับคุณค่า ได้รับการกล่าวถึงในเชิงเทิดทูนบูชา ให้เกียรติไปด้วยเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นผู้ที่ให้โอกาสศิลปิน หรือผู้ถ่ายทอด คุณค่าที่

เป็นอรรถประโยชน์ส่วนบุคคลนี้ โยงใยเข้าไว้ด้วยกัน เพราะนาฏศิลป์ไทยให้ความสำคัญกับการระลึกถึงผู้มีพระคุณอยู่เสมอ

อรรถประโยชน์แก่สาธารณะ

การดำรงอยู่ของนางโขนผู้ชายนำไปสู่คุณค่าต่อสังคมนาฏกรรมกล่าวคือเป็นโอกาสในการใช้คุณลักษณะของผู้ชายที่เป็นตัวนางสร้างแนวทางการแสดงใหม่ ๆ เทคนิควิธีการที่แข็งแรงและอ่อนช้อยไปพร้อมกันและเป็นเครื่องแสดงความเป็นเอกลักษณ์ของชาติ เป็นเครื่องบ่งชี้พื้นที่ของเพศหญิงและชายในการจัดการแสดงนาฏกรรมต่าง ๆ ที่หลากหลาย เป็นทางออกให้คุณค่าความเป็นกุลสตรีไทยไม่ถูกบั่นทอนจากการเสียสละไปในการแสดงบทบาทบางประเภทที่โลดโผน หรือเปลืองตัว สอดคล้องกับกรินทร์ กรินทสุทธิ์ (2560: 126) ทำการศึกษาด้านของชีวประวัติและจุดเด่นในการแสดงและการเป็นครูของพลเรือโท สุริยะ สหนาวิน พบว่า การที่มีคุณสมบัติที่โดดเด่น เช่น มีความสวยเหมือนผู้หญิงจริงเมื่อแต่งกายในชุดตัวนาง ใช้จริตกิริยาในการแสดงทำให้ดึงดูดสายตาผู้ชม เป็นที่รู้จักของบุคคลในวงการโขน จึงสามารถนำมาใช้สร้างชื่อเสียงคุณค่า เป็นอย่างดี และได้ใช้ความรู้ความสามารถและคุณสมบัตินั้น นำมาสอน นำมาถ่ายทอดให้คนรุ่นหลังต่อไปนอกจากนี้ยังเป็นเครื่องแสดงถึงโอกาสในการแสดงแบบข้ามเพศของนักแสดงอีกด้วย สังคมไทยและสังคมโลกในปัจจุบันนี้แนวคิดเรื่องความหลากหลายทางเพศ และเพศทางเลือกมีมากมาย ทั้งนี้การดำรงอยู่ของการแสดงตัวนางผู้ชายส่งผลต่องานศิลปะการแสดงมีความบริสุทธิ์และไม่ถูกยึดโยงไว้กับเพศสภาพของนักแสดง สอดคล้องกับอัมรา บุญประเสริฐ (2559: 97) ระบุว่า การดำรงอยู่หรือการมีอยู่ (Existence) หมายถึง การที่สิ่งใดสิ่งหนึ่งมีอยู่หรือดำรงอยู่ ไม่ว่าภายในหรือนอกเหนือกาลเวลาและสถานที่ก็ตามหรือจะดำรงอยู่มากน้อยก็ตามถือได้ว่าเป็นการดำรงอยู่ทั้งสิ้น เช่นเดียวกับการดำรงอยู่ของนาฏศิลป์ไทย ไม่ว่าจะอยู่ในรูปแบบใดมากหรือน้อยเพียงไหน ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมต่างประเทศแล้วออกมาในรูปแบบใดก็ตามนั่นคือการดำรงอยู่ของวัฒนธรรม และยังสอดคล้องกับญาดา จุลเสวก(2560: 162) ระบุว่า มุมมองการดำรงอยู่ของนาฏศิลป์ไทยในศตวรรษที่ 21 ของแต่ละบุคคลอาจมีความแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับปัจจัยในหลายด้าน เช่น อายุ เพศ การศึกษา อาชีพ เป็นต้นทั้งนี้มุมมองต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นควรเลือกใช้ให้เหมาะสมกับบริบทและคำนึงถึงประโยชน์สูงสุดของการดำรงอยู่ของนาฏศิลป์ไทยในแต่ละบริบทนั้น ๆ เพื่อให้นาฏศิลป์ไทยดำรงอยู่ได้ทุกยุคสมัยในฐานะศิลปวัฒนธรรมของชาติ

อรรถประโยชน์แก่สาธารณะที่เกิดจากการดำรงอยู่ของนางโขนผู้ชาย สามารถจำแนกออกได้เป็น อรรถประโยชน์ในฐานะการเป็นมรดกทางภูมิปัญญาของวงการนาฏศิลป์ไทยในองค์ประกอบต่างๆที่นำไปสู่การดำรงอยู่ของนางโขนผู้ชาย ล้วนแล้วแต่เป็นวิธีการที่จะใช้เป็น

แนวทางให้อนุชนรุ่นหลังได้นำไปใช้ปฏิบัติตาม นำไปใช้เป็นต้นแบบที่จะพัฒนา ประยุกต์ ปรับปรุงงานนาฏกรรมใหม่ในยุคต่อ ๆ ไป ถือเป็นชุดความรู้ที่เป็นสมบัติร่วมกันของคนในชาติ นอกจากนี้การใช้นางโขนผู้ชาย นางผู้ชาย หรือการแสดงนาฏกรรมแบบข้ามเพศในประเทศไทย ยังเป็นอรรถประโยชน์ในด้านการธำรงรักษาคุณค่าของเพศหญิงและเพศชายในอุดมคติของไทย กล่าวคือ ช่วยแยกหญิงชายออกจากกันในสภาวะที่ไม่เหมาะสม เพราะสังคมไทยมีความเชื่อที่ยังคงฝังรากอยู่เกี่ยวกับความเป็นกุลสตรี ความเป็นชายชาตรี หรือสุภาพบุรุษ (สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ, 2555: 150) ชุดความเชื่อที่เป็นอุดมคติเหล่านี้ เป็นอุปสรรคให้การแสดงนาฏกรรมร่วมกันระหว่างชายหญิงไม่ว่าจะเพื่อเล่าเรื่องราว หรือมุ่งอรรถรสจากภาพการเคลื่อนไหวอย่างเดียวก็ตาม หญิงในอุดมคติไทย ต้องมีกิริยาสำรวมเรียบร้อย ไม่ปล่อยตัวให้ชายแตะต้องได้โดยง่าย และชายต้องให้เกียรติต่อหญิงไม่กระทำการอันล่วงเกินหรือใช้ความรุนแรง รวมทั้งควรปฏิบัติต่อเพศตรงข้ามด้วยอาการสุภาพ นอกจากนี้ความเชื่อเรื่องการที่หญิงอยู่บนที่อันสูงกว่าชาย เช่นเหนือกระหม่อมจอมขวัญ ย่อมเป็นการทำลายสิริมงคล และความศักดิ์สิทธิ์ที่มีในตัวชายผู้นั้น ความเชื่อในสังคมไทยดั้งเดิมเหล่านี้ เป็นอุปสรรคให้การแสดงนาฏกรรมที่มีตัวบทละคร หรือความสร้างสรรค์ที่พิเศษโลดโผนในงานนาฏกรรมไม่อาจทำได้โดยการแสดงร่วมกันระหว่างชายหญิง การใช้ผู้แสดงแบบข้ามเพศ จึงเป็นทางออกที่ดีในการจัดแสดงนาฏกรรม ถือเป็นอรรถประโยชน์ต่อสังคมอีกลักษณะหนึ่ง

คุณค่าของนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย ประกอบด้วย คุณค่าในตัวงานศิลปะของนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย ความแตกต่างทางสรีระของเพศชายถือว่าเป็นจุดเด่นในการแสดงโขนในด้านความอดทนและแข็งแกร่ง ถึงแม้ว่าสรีระเพศชายที่ไม่เหมือนเพศหญิงก็ยังส่งผลต่อความโดดเด่นของบางตัวละคร นับว่าเป็นคุณค่าเชิงศิลปะและสุนทรียรสที่อนุชนควรรักษาศิลปวัฒนธรรมของชาติให้คงอยู่สืบไป และคุณค่านอกตัวงานศิลปะของนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย ประกอบด้วย อรรถประโยชน์ส่วนตัวบุคคล คือ ทักษะและกลวิธีการแสดงที่นักแสดงได้มากกว่าหนึ่งบทบาทซึ่งส่งผลต่อโอกาสทางหน้าที่การงานของนักแสดงส่วนอรรถประโยชน์แก่สาธารณะ คือ โอกาสในการใช้คุณลักษณะของผู้ชายที่เป็นตัวนางสร้างแนวทางการแสดงใหม่ ๆ เทคนิควิธีการที่แข็งแรงและอ่อนช้อยไปพร้อมกันและเป็นเครื่องแสดงความเป็นเอกลักษณ์ของชาตินับว่าเป็นจุดขายและสร้างความแตกต่างให้กับการแสดงของชาติ

ข้อเสนอแนะจากผลการวิจัย

ควรมีการจัดการเรียนการสอนการแสดงเป็นตัวนางสำหรับผู้ชายเพื่อเป็นทางเลือกในการเรียนรู้ และเป็นแหล่งผลิตตัวนางผู้ชายไว้รองรับการทำงานนาฏกรรมรวมทั้งเป็นผู้ถ่ายทอดต่อไปในอนาคต นอกจากนี้ควรมีการจัดประกวด แข่งขันการแสดงนาฏกรรมของตัวนางผู้ชาย อาทิ รำเดี่ยว การแสดงเป็นชุดเป็นตอน หรือนาฏศิลป์สร้างสรรค์ เพื่อสร้างกำลังใจ และแรงขับในการพัฒนางานนาฏกรรมไทยในมิติของการใช้ตัวนางแสดงเป็นผู้ชาย

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

ควรศึกษากลวิธีการแสดงบทบาทนางตลกผู้ชายในนาฏกรรมไทย เปรียบเทียบรูปแบบความแตกต่างของท่านางยักษ์ที่สืบทอดจากผู้ชายสู่ผู้ชาย และผู้หญิงสู่ผู้ชาย และ ในมุมกลับกันตัวละครชายที่แสดงโดยผู้หญิงในนาฏกรรมไทยก็มีไม่น้อย ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบระหว่างชายกับหญิงในการแสดงบทบาทตัวละครเดียวกันว่ามีกลวิธีแตกต่างกันเช่นไร เปรียบเทียบทางเล่นของนาฏกรรมเรื่องเดียวกัน ในรูปแบบชายล้วน หญิงล้วน และชายหญิง เพื่อเป็นองค์ความรู้แก่วงการนาฏกรรมไทย รวมทั้งควรจัดทำการวิจัยเกี่ยวกับความพึงพอใจในตัวละครนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย เพื่อสำรวจความพึงพอใจของผู้ชมกับตัวละครประเภทนี้ โดยข้อมูลดังกล่าวจะนำไปสู่การธำรง รักษา และอนุรักษ์รูปแบบการแสดงโดยยังคงรักษาเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของตัวละครหรือกลเม็ดของตัวละครในบริบทดังกล่าวให้คงอยู่สืบไป

บรรณานุกรม

Angus Stevenson. (2010). Oxford English Dictionary..Oxford University Press.

Atkinson , Errington .(1990). Power and Difference: Gender in Island Southeast Asia. Stanford University Press.

Brinson, P. (2013). *Cultural diamond in 3D*. สืบค้นเมื่อ 16 ตุลาคม 2563 จาก https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:XnQWcjA86j4J:www.commissionedwriting.com

Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: essays on art and literature*. New York: Columbia university press.

Clifford, J. (1988). *The predicament of culture : twentieth-century ethnography, literature, and art.* Cambridge: Harvard University Press.

Griswold, W. (2004). *Cultures and societies in a changing world*. California: Pine Forge Press.

Nahachewsky, A. (2013). *On the concept of second existence folk dance*. สืบค้นเมื่อ 16 ตุลาคม 2563 จาก http://www,jstor.org/stable/1519627

Nukunkit, S. (1992). *Wannakam thai patchuban*. Bangkok:Srinakharinwirot University.

Mc Carthy, K.F, Ondaatje, E.H., Zakaras. L & Brooks, A. (2004). *Reframing the Debate about the benefits of the arts*. Santa Monica, CA : The RAND Corporation.

Rosenberg M. (1965). *Society and the adolescent self-image*. Princeton, NJ: Princeton University.

Walther, M. (2014). *Repatriation to France and Germany : A Comparative Study Based on Bourdieu's Theory of Practice.* Germany: Springer Gabler.

Wang, Q. (2015). *Research on Male Dan in Chinese Peking Opera and Castrato in Italian Opera. International Conference on Economics*, Social Science, Arts, Education and Management Engineering. Atlantis Press.

กรมศิลปากร. (2494). *ประมวลบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาคปกิณกะ.* พระ นคร : พระจันทร์.

กรมศิลปากร. (2552). *โขน อัจฉริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย.* กรุงเทพฯ: กลุ่มเผยแพร่และ

ประชาสัมพันธ์ สำนักงานเลขานุการกรม กรมศิลปากร.

กฤตยา แสวงเจริญ. (2543). วัฒนธรรมกับการพัฒนาแนวคิดบางประการเพื่อศักดิ์ศรีของมนุษย์. *วารสารศูนย์บริการวิชาการมหาวิทยาลัยขอนแก่น*, ปีที่ 8 (ฉบับที่ 1), 1.

กัลยาณี สายสุข. (2561). การเฝ้าระวังทางวัฒนธรรมเพื่อการดำรงอยู่ของช่างทำเครื่องดนตรีพื้นเมือง ในจังหวัดเชียงราย. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี.* 7(ฉบับพิเศษ), 19-31.

กรินทร์ กรินทสุทธิ์. (2559). โขนสด : การประยุกต์ดัดแปลงจากโขน สู่การแสดงระดับชาวบ้าน. *วารสารศิลป ศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี*, 12(1), 201-228.

กรินทร์ กรินทสุทธิ์. (2560). พลเรือโท สุริยะ สหนาวิน : นางสีดาของโขนธรรมศาสตร์. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 5,(1), 85-91.

คณิตา ซองศิริ. (2553). *การวิเคราะห์กระบวนการสร้างความหมายเรื่อง "การโหยหาอดีต" ในรายการ ปกิณกะทางโทรทัศน์ชุด "ตลาดสดสนามเป้า"* วิทยานพนธ์ปริญญาวารสารศาสตรมหาบัณฑิต สื่อสารมวลชน,มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม. ร. ว. (2537). *สิ่งที่ควรรู้ก่อนดูนาฏศิลป์โขนละคร*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม. ร. ว. (2542). ลักษณะไทยศิลปะการแสดง. กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

คำรณ สุนทรานนท์. (2551) วัฒนธรรมโขน : การเปลี่ยนแปลงและการพัฒนา . มหาวิทยาลัยรามคำแหง.กรุงเทพฯ.

จุฑาวัฒน์ โอบอ้อม. (2565). *คุณูปการของเสรี หวังในธรรม ด้านนาฏกรรม*. ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จิรัชญา บุรวัฒน์. (2561). การฝึกหัดและการถ่ายทอดกระบวนรำกราวนางยักษ์. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 5(1), 93-101.

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. (2554). *กระบวนการเล่นโขนจากบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์.* ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์.

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์. (2561). *การขึ้นลอยในการแสดงโขน*.ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์. (2562). การสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี,* 10(1), 188-200.

เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ. (2555). *ดนตรี – นาฏศิลป์ แผ่นดินพระปกเกล้า.* นนทบุรี :จตุพร ดีไซส์.

ชลาลัย วงศ์อารีย์. (2563). ประวัติศาสตร์ตัวนางผู้ชายในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย. *วารสารวิชาการ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์*, 12(2), 55-68.

ชุติมา มณีวัฒนา. (2561). *หลักการแสดงและการพัฒนาบทบาทนักแสดง.* สืบค้น 1 มีนาคม 2565, จาก www.elfar.ssru.ac.th /chutima_ma

ญาดา จุลเสวก. (2560). การดำรงอยู่ของนาฏศิลป์ไทยในศตวรรษที่ 21. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ*. 21(1), 48-61.

ณัฏฐกรณ์ คำลุน. (2558). *การปรับเปลี่ยนบทบาทสมมติเทวราชหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475.* รัฐศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการปกครอง คณะรัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยา. (2507). *ตำนานอิเหนา.* กรุงเทพฯ: ท่าพระจันทร์.

ทัศนา ทัศนมิตร. (2554). *จากงิ้วังหน้า ถึงโขน ละครไทย.* กรุงเทพฯ : แสงดาว.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2511). *Khon.* กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ธวัชชัย ดุสิตกุล. (2547). *บทโขนละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว.* อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย,จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธนินท์รัฐ กฤษฎิ์ฉันทัชท์ ศิริวิศาลสุวรรณ. (2559). *โขนวิจิตรนาฏศิลป์ชั้นสูง : กรณีศึกษาการถ่ายทอดการสอนโขนจากรุ่นสู่รุ่นของนักเรียนโขนโรงเรียนมหาภาพกระจาดทองอุปถัมภ์จังหวัดสมุทรปราการ.* วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ.ฉบับ ปีที่ 17, ฉบับที่ 2 (ม.ค.-มิ.ย. 2559)

ธันยาภรณ์ โพธิกาวิน. (2560). การสืบทอดและการดำรงอยู่ของวงดนตรีแก้วบูชา ในอำเภอนครชัยศรี จังหวัดนครปฐม. *วารสาร Veridian E Journal ฯ สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ*, 10(3), 530-547.

ธัณธีร์ตา กิจอนันต์ (2555). *กลยุทธ์การบริหารจัดการนักแสดงในสังกัด: กรณีศึกษา: สถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7.* มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ธันวา ว่องนราธิวัฒน์. (2562). *กระบวนการคัดเลือก พัฒนาบทบาทนักแสดง และการเพิ่มมูลค่าให้กับนักแสดงซีรีส์วาย.* หลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธิติมา อ่องทอง, และวิชชุตา วุธาทิตย์. (2558). หลักการและแนวคิดในการจัดการแสดงโขนของสำนักการสังคีตเนื่องในโอกาส 320 ปี ความสัมพันธ์ไทย-ฝรั่งเศส ณ ประเทศฝรั่งเศส พุทธศักราช 2549. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 2(1), 109-116.

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ. (2556). เฉดความเป็นชาย บนร่างของโคโยตี้บอย ภาพสะท้อนวัฒนธรรมบริโภคของเกย์กรุงเทพฯ" *เพศหลากเฉดสี: พหุวัฒนธรรมทางเพศในสังคมไทย*. กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, (2557) นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ "วิพากษ์ความเป็นหญิงของหญิงในร่างชาย" สืบค้นเมื่อ 16 ตุลาคม 2563 จาก http://www.sac.or.th/main/content_detail.php?.

นวณัฐ โอศิริ. (2559). อิทธิพลทางวัฒนธรรมที่มีผลต่อความหลากหลายของรูปแบบพระราชอุทยานในเอเชีย ตะวันออกเฉียงใต้ยุคสมัยใหม่ตอนต้น. *วารสารวิชาการสถาปัตยกรรม,* 65, 43-54.

นิสากร บุญเลิศ. (2563). *คุณลักษณะที่พึงประสงค์ต่อนายจ้างของบัณฑิต สาขาวิชานาฏกรรมไทย มหาวิทยาลัยรามคำแหง*.วารสารรามคำแหง ฉบับบัณฑิตวิทยาลัย ปีที่ 3 ฉบับที่ 3 กันยายน - ธันวาคม 2563.

เบญจางค์ ใจใส แดร์ อาร์สลานิออง. (2559). การเปลี่ยนแปลงของสถานะสตรีในประวัติศาสตร์ญี่ปุ่นจากสมัยโบราณถึงสมัยเอโดะ. *วารสารเครือข่ายญี่ปุ่นศึกษา*, 13-14.

ปราง ยอดเกตุ. (2556). *ประชาสังคมกับความเสมอภาคทางเพศและสิทธิสตรี : กรณีศึกษามูลนิธิเพื่อนหญิง*.ปริญญารัฐประศาสนศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชารัฐประศาสนศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ปรานี วงศ์เทศ. (2544). *เพศและวัฒนธรรม* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

ปรานี วงศ์เทศ. (2547). เพศสภาพกับการกล่อมเกลาทางเพศในสังคมไทย. *ดำรงวิชาการ,* 3(6), 72-76.

ปรานี วงศ์เทศ. (2549). เพศสภาวะในสุวรรณภูมิ. กรุงเทพฯ: มติชน.

ปรีดา อัครจันทโชติ. (2557). *การข้ามพ้นวัฒนธรรมของสื่อการแสดงงิ้วในประเทศไทย.* (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. (2522). บทโขนมหกรรมรามเกียรติ์(โขนกลางอุทยาน). ธนบุรี: กรมศิลปากร

ปิยะพล รอดคำดี, และสวภา เวชสุรักษ์. (2562). กระบวนการจัดการองค์กรโขนสมัครเล่น. Veridian *E-Journal,Silpakorn University (Humanities, Social Sciences and arts),*

12,(5), 1344-1361.

ปิ่น มาลากุล. (2540). *โรงละครและการแสดงละคร : สารานุกรมพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์พระบามสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว.

เปรมรัศมี ธรรมรัตน์ และธีรศักดิ์ อุ่นอารมณ์เลิศ. (2553). การวิเคราะห์คุณค่าและการดำรงอยู่ของศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน : กรณีศึกษาหนังใหญ่วัดขนอน อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี. *วารสารศิลปากรศึกษาศาสตร์วิจัย มหาวิทยาลัยศิลปากร*, 1(2), 140-153.

พรรณวดี ศรีขาว. (2562). การดำรงอยู่ทางวัฒนธรรมของภูมิปัญญาผ้าย้อมคราม: กรณีศึกษากลุ่มทำผ้าย้อมครามอำเภอพรรณานิคม จังหวัดสกลนคร. *วารสารวิจัยราชภัฏพระนคร สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์*,14(2), 275-289.

พรรณี กัมมสุทธิ์. (2544). บทบาทความเป็นผู้นำของพระรามในรามเกียรติ์. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต รัฐศาสตร์, มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ. (2558). *นาฏยลักษณ์ของนางโขน*. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ. (2560). ประวัติศาสตร์นางโขน. *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต,* 12(1), 49-67.

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ. (2560). บทบาทนางโขน: สีสันแห่งการแสดงโขน. *รมยสาร*, 15(2), 32-40.

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ.. (2561). หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยจากศิลปินต้นแบบตัวนางสู่นวัตกรรมการสร้างสรรค์รำเดี่ยวมาตรฐาน. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 5(2), 83-94.

พาณี สีสวย. (2529). *สุนทรียะของนาฏศิลป์ไทย*. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นนส่วนจำกัดธนะการพิมพ์.

พิทยา บุษรารัตน์ และเบ็ญจวรรณ บัวขวัญ. (2560). โนรา: การเปลี่ยนแปลงการปรับตัวและพลังสร้างสรรค์ ในการดำรงอยู่ของคีตนาฏยลักษณ์แห่งภาคใต้. *สารอาศรมวัฒนธรรมวลัยลักษณ์*, 16(2), 41-64.

พิมพ์ภัทรา จำปาโชค. (2559). *การดำเนินงานสภาพแวดล้อมและคุณภาพการบริหาร กรณีศึกษา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม*. วิทยานิพนธ์ บริหารธุรกิจมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ภาณุรัชต์ บุญส่ง. (2560). การดำรงอยู่ของนาฏศิลป์ไทยในยุคประเทศไทย 4.0. *วารสารวิชาการนวัตกรรมสื่อสารสังคม*, 5(1), 107-116.

ภูผา. (2554). วัยใสหัวใจโขน. กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

มณีปิ่น พรหมสุทธิรักษ์.(2534). รามเกียรติ์ในศิลปะและวัฒนธรรมไทย.กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการ วัฒนธรรม.

ยศ สันตสมบัติ. (2548). *เพศสถานะและเพศวิถีในสังคมไทย.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รุ้งนภา ยรรยงเกษมสุข. (มปป.). มโนทัศน์ฮาบิตุสกับการแก้ปัญหาทวินิยมโครงสร้างและตัวแสดง. *วารสาร การเมือง การบริหาร และกฎหมาย,* 4(3), 379-409.

ลัดดา พนัสนอก. (2542). *สุนทรียทางนาฏศิลป์ไทย = Aesthetics of Dramatic Arts*.โปรแกรมวิชา สุนทรียศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสกลนคร.

วงศกร วงเวียน. (2562). *การประกอบสร้างความหมายการถวลหาอดีตในภาพยนตร์ไทย.* หลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยนิเทศศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรังสิต.

วรนุช จรุงรัตนาพงศ์. (2551). *การวิเคราะห์เพศสถานะในพระอภัยมณี.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

วรรณวิสาข์ ไชยโย. (2552). *สุนทรียศาสตร์.* เชียงใหม่ : คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

วรรณสิริ สร้างเอี่ยม. (2562). *หลักการมอบหมายงานตามทัศนะของผู้บริหารโรงเรียนมัธยมศึกษา.* ดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาการบริหารการศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

วัฒนา ศรีนิล. (2559). การศึกษาเปรียบเทียบการแสดงกถกฬิของอินเดียและการแสดงโขนของไทย. *วารสารวิเทศศึกษา*, 6(2), 208-226.

วิภูษณะ ศุภนคร สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง และวิรุณ ตั้งเจริญ. (2560). หอศิลป์เอกชนในกรุงเทพมหานคร: การจัดการและการดำรงอยู่ในบริบทของศิลปวัฒนธรรมไทยร่วมสมัย. *วารสารวิจัยและพัฒนามหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา*, 9(3), 105-122.

วิมลศรี อุปรมัย. (2553). *นาฏกรรมและการละคร.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิศรุต อาษาศรี. (2563). หลักการใช้อาวุธของตัวพระในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา*, 8(1), 138-153.

ศิริลักษณ์ บัตรประโคน. (2558). วัยใสหัวใจโขน : การสืบทอดและกลวิธีการสืบทอดศิลปะโขนของไทย. *วารสารบัณฑิตศึกษา มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์,* 4(1), 89-126.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. (2537). *การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า เจ้าอยู่หัวในการส่งเสริมทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี :กรณีศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียนพรานหลวง ในพระบรมราชูปถัมภ์*. ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสารัตถศึกษา, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. (2539). *วิวัฒนาการและอนาคตภาพของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมไทย.* (ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาสารัตถศึกษา), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สราวุฒิ ทองศรีคำ. (2564). *ประสบการณ์ความบันเทิงของภาพยนตร์สตรีมมิ่ง และการปรับตัวของธุรกิจภาพยนตร์ในประเทศไทย*. นิเทศศาสตร์ ดุษฎีบัณฑิต คณะนิเทศศาสตร์. มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต.

สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ. (2555). *โลกของนางยี่เกชายยุคก่อนและหลังจอมพล ป. พิบูลสงคราม*. ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์กรมหาชน).

สันต์ ท. โกมลบุตร. (2548). จดหมายเหตุ ลาลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม. สำนักพิมพ์ศรีปัญญา. นนทบุรี.

สุเมธ เมธาวิทยากูล. (2534). *ปรัชญาเบื้องต้น*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543). *วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทนในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ .2325 – 2477*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรอุษา สุขจันทร์. (2558). *แนวคิดทางสุนทรียศาสตร์ในนาฏกรรมโขน: กรณีศึกษาสถาบันนาฏศิลป์บ้านรักษ์ไทย จังหวัดเชียงใหม่*.วิทยานิพนธ์ (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาปรัชญา)มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, เชียงใหม่

อมรา กล่ำเจริญ. (2561). โขน. *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ,* 20(1), 215-228.

อัมรา บุญประเสริฐ. (2559). อิทธิพลของการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมต่างประเทศกับการดำรงอยู่ของนาฏศิลป์ไทย.*วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ*, 20(2), 35-44.

อภิโชติ เกตุแก้ว. (2563). การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู.*วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ*, 21(2), 94-110.

อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล. (2559). กระบวนการต่อรองในการผลิตภาพยนตร์เชิงสังเกตการณ์ผ่าน

ปฏิบัติการสังคม: กรณีศึกษาการคัดค้านการขยายท่าเรือแหลมฉบังเฟสสาม ชุมชนบางละมุง จังหวัดชลบุรี.*วารสาร ศาสตร์,* 9(1), 80-116.

อำนาจ เอี่ยมสำอางค์ อำนาจ เย็นสบาย สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง และจารุวรรณ ขำเพชร. (2561). พลวัตทางสังคมกับการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมอาหารไทดำ ในจังหวัดเพชรบุรี. วารสารมหาจุฬาวิชาการ, 5(ฉบับพิเศษ),237-249.

การสัมภาษณ์

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 4 ธันวาคม 2565

ไพโรจน์ ทองคำสุก เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 27 พฤสจิกายน 2565

คมสันฐ หัวเมืองลาด เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 7 ตุลาคม 2565

ชวลิต สุนทรานนท์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ตำบลคลองหก อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี เมื่อวันที่ 6 พฤศจิกายน 2565

พงษ์พิศ จารุจินดา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 14 มีนาคม 2566

สมเจตน์ ภู่นา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย แขวง ห้วยขวาง เขต ห้วยขวาง กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 5 พฤศจิกายน 2566

ธรรมนูญ แรงไม่ลด เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 14 มีนาคม 2566

วัชรวัน ธนะพัฒน์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 15 มีนาคม 2566

อนุชา สุมามาลย์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 15 มีนาคม 2566

สุทธิ สุทธิรักษ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน 2565

เกริกชัย ใหญ่ยิ่ง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ สำนักการสังคีต
กรมศิลปากร แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพฯ
เมื่อวันที่ 7 พฤศจิกายน 2565
เสกสม พานทอง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ สำนักการสังคีต
กรมศิลปากร แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพฯ
เมื่อวันที่ 26 พฤศจิกายน 2565
หัสดินทร์ ปานประสิทธิ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ สำนักการสังคีต
กรมศิลปากร แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน 2565
ไอศูรย์ ทิพย์ประชาบาล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ สำนักการสังคีต
กรมศิลปากร แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพฯ
เมื่อวันที่ 1 พฤศจิกายน 2566
สมบัติ แก้วสุจริต เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ วัดเจ้าอาม
แขวงบางขุนนนท์ เขตบางกอกน้อย กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 3 พฤศจิกายน 2566
กัลยา เพิ่มลาภ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ทางโทรศัพท์
เมื่อวันที่ 2 กรกฎาคม 2566
การุณ สิทธิภูล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ทางโทรศัพท์
เมื่อวันที่ 2 กรกฎาคม 2566
ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ทางโทรศัพท์
เมื่อวันที่ 2 กรกฎาคม 2566
เอนก อาจมังกร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ทางโทรศัพท์
เมื่อวันที่ 10 สิงหาคม 2566
ลสิต อิศรางกูร ณ อยุธยา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ทางโทรศัพท์ เมื่อวันที่
10 สิงหาคม 2566
สุรเชษฐ์ เฟื่องฟู เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ทางโทรศัพท์ เมื่อวันที่ 10 สิงหาคม
2566วันทนีย์ ม่วงบุญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์
ณ สำนักการสังคีตกรมศิลปากร แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพฯ
เมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน 2565
วนิตา กรินชัย เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ทางโทรศัพท์
เมื่อวันที่ 3 กันยายน 2566

วรรณพินี สุขสม เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ทางโทรศัพท์
เมื่อวันที่ 3 กันยายน 2566

รัจนา พวงประยงค์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ สำนักการสังคีต
กรมศิลปากร แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพฯ เมื่อ 26 พฤศจิกายน 2565

บุนนาค ทรรทรานนท์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ บ้านพักส่วนบุคคล
แขวงฉิมพลี เขตตลิ่งชัน กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 7 ตุลาคม 2565

นพรัตน์ศุภการ หวังในธรรม เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์
ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยขอนแก่น เมื่อวันที่ 16 กุมภาพันธ์ 2566

ธานิต ศาลากิจ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ รวี เรืองศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ บ้านพักส่วนบุคคล
แขวงบางยี่ขัน เขตบางพลัด กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน 2565

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
แบบสัมภาษณ์

<u>แบบสัมภาษณ์เพื่อการวิจัยแบบกึ่งโครงสร้าง</u>

<u>เรื่อง การดำรงอยู่ของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย</u>

ชื่อผู้วิจัย นายรวี เรืองศรี

นิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย

ผู้ให้สัมภาษณ์ชื่อ.....สกุล.....อายุ.....ปี

ตำแหน่งหน้าที่..... .....

วันเดือนปีที่สัมภาษณ์.....สถานที่สัมภาษณ์.....

เริ่มการสัมภาษณ์เวลา.....น. จบการสัมภาษณ์เวลา.....น.

<u>คำชี้แจง</u>

1. แบบสัมภาษณ์ชุดนี้ใช้เพื่อการสัมภาษณ์ผู้จัดการแสดงโขน ที่มีความเกี่ยวข้องกับนางโขนผู้ชาย
2. ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์จะนำไปสู่การศึกษา วิเคราะห์ ตีความ และนำเสนอองค์ความรู้เกี่ยวกับกับการดำรงอยู่ของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย
3. แนวคำถามในการสัมภาษณ์ แบ่งออกเป็น 3 ตอน ดังนี้

   ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์

   ตอนที่ 2 คำถามสำหรับการสัมภาษณ์ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย

   ตอนที่ 3 ข้อเสนอแนะอื่นๆ

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์

ผู้ให้สัมภาษณ์ชื่อ.....สกุล.....

อายุ.....ปี

ตำแหน่งหน้าที่..... .....

สังกัด..... .....

ประวัติการศึกษา

.....

.....

.....

.....

ประสบการณ์การทำงานที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์.....เดือน.....ปี

ตอนที่ 2 คำถามสำหรับการสัมภาษณ์ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย

1. ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีแนวทางการใช้นาฏศิลปินชายแสดงบทบาทตัวนางในการแสดงนาฏกรรมต่างๆอย่างไรบ้าง / เพราะเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น

....

....

.....

2. การใช้นาฏศิลปินชายแสดงบทบาทตัวนางในนาฏกรรมต่างๆ มีวิธีคัดเลือกผู้แสดงอย่างไรบ้าง / เพราะเหตุใดจึงใช้วิธีการเช่นนั้น

....

....

.....

3. การใช้นาฏศิลปินชายแสดงบทบาทตัวนางในนาฏกรรมต่างๆ มีวิธีการฝึกอย่างไรบ้าง / เพราะเหตุใดจึงใช้วิธีการเช่นนั้น

.....

.....

.....

4. เอกลักษณ์ที่ปรากฏจากการแสดงนาฏกรรมต่างๆที่ใช้นาฏศิลปินชายแสดงบทบาทตัวนาง คืออะไรบ้าง / เพราะเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น

.....

.....

.....

5. เอกลักษณ์ของผู้ถ่ายทอดวิธีการแสดงบทบาทตัวนางในนาฏกรรมต่างๆ แต่ละท่าน คืออะไรบ้าง / เพราะเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น

.....

.....

.....

6. เอกลักษณ์ของนาฏศิลปินชายแต่ละท่านที่ได้แสดงบทบาทตัวนางในนาฏกรรมต่างๆ คืออะไรบ้าง / เพราะเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น

.....

.....

.....

7. การใช้นาฏศิลปินชายแสดงบทบาทตัวนางในนาฏกรรมต่างๆ ทำให้สังคมผู้ใช้นาฏศิลป์เลี้ยงชีพเกิดความเปลี่ยนแปลงของแนวทางปฏิบัติในการแสดง พฤติกรรมของคน หรือค่านิยมอย่างไรบ้าง / เพราะเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น

.....

.....

.....

8. การใช้นาฏศิลปินชายแสดงบทบาทตัวนางในนาฏกรรมต่างๆ ทำให้สังคมไทยเกิดความเปลี่ยนแปลงในพฤติกรรมของคน หรือค่านิยมอย่างไรบ้าง / เพราะเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น

.....

.....

.....

9. ความเชื่อ ค่านิยม หรือเหตุการณ์ในสังคมไทย สร้างความเปลี่ยนแปลงต่อการใช้นาฏศิลปินชายแสดงบทบาทตัวนางในนาฏกรรมต่างๆ อย่างไรบ้าง / เพราะเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น

.....

.....

.....

10. ความเชื่อ ค่านิยม หรือเหตุการณ์ในสังคมผู้ใช้นาฏศิลป์เลี้ยงชีพ สร้างความเปลี่ยนแปลงต่อการใช้นาฏศิลปินชายแสดงบทบาทตัวนางในนาฏกรรมต่างๆ อย่างไรบ้าง / เพราะเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น

.....

.....

.....

11.จากทัศนะของท่าน การใช้นาฏศิลปินชายแสดงบทบาทตัวนางสร้างคุณค่าต่องานนาฏกรรมไทยอย่างไร

.....

.....

.....

12.จากทัศนะของท่าน การใช้นาฏศิลปินชายแสดงบทบาทตัวนางในนาฏกรรมต่างๆสร้างคุณค่าต่อผู้จัดการแสดงโขนหรือผู้ครองอำนาจสำคัญในการผลิตและส่งเสริมงานนาฏกรรมไทยอย่างไร

.....

.....

.....

13.จากทัศนะของท่าน การใช้นาฏศิลปินชายแสดงบทบาทตัวนางในนาฏกรรมต่างๆสร้างคุณค่าต่อผู้ถ่ายทอดการแสดงหรือครูตัวนางที่เป็นนาฏศิลปินหญิงอย่างไร

.....

.....

.....

14.จากทัศนะของท่าน การใช้นาฏศิลปินชายแสดงบทบาทตัวนางในนาฏกรรมต่างๆสร้างคุณค่าต่อตัวนาฏศิลปินชายเหล่านั้นอย่างไร

.....

.....

.....

15.จากทัศนะของท่าน การใช้นาฏศิลปินชายแสดงบทบาทตัวนางในนาฏกรรมต่างๆสร้างคุณค่าต่อวงการการศึกษาด้านนาฏกรรมไทย สังคมผู้ใช้นาฏศิลป์เลี้ยงชีพ และ สังคมไทยอย่างไร

.....

.....

.....

<u>ตอนที่ 3 ข้อเสนอแนะอื่นๆ</u>

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ภาคผนวก ข

หนังสือรับรองจริยธรรมการวิจัยการวิจัย

MF-04-version-2.0
วันที่ 18 ต.ค. 61

หนังสือรับรองจริยธรรมการวิจัยของข้อเสนอการวิจัย
เอกสารข้อมูลคำอธิบายสำหรับผู้เข้าร่วมการวิจัยและใบยินยอม

หมายเลขข้อเสนอการวิจัย SWUEC-G- 451/2564E

ข้อเสนอการวิจัยนี้และเอกสารประกอบของข้อเสนอการวิจัยตามรายการแสดงด้านล่าง ได้รับการพิจารณาจากคณะกรรมการจริยธรรมสำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒแล้ว คณะกรรมการฯ มีความเห็นว่าข้อเสนอการวิจัยที่จะดำเนินการมีความสอดคล้องกับหลักจริยธรรมสากล ตลอดจนกฎหมาย ข้อบังคับและข้อกำหนดภายในประเทศ จึงเห็นสมควรให้ดำเนินการวิจัยตามข้อเสนอการวิจัยนี้ได้

ชื่อโครงการวิจัยเรื่อง: การดำรงอยู่ของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย

ชื่อผู้วิจัยหลัก: นาย รวี เรืองศรี

สังกัด: คณะศิลปกรรมศาสตร์

เอกสารที่รับรอง:
1. แบบเสนอโครงการวิจัย
2. โครงการวิจัย
3. เอกสารชี้แจงผู้เข้าร่วมการวิจัย
4. หนังสือให้ความยินยอมเข้าร่วมโครงการวิจัย

เอกสารที่พิจารณาทบทวน

1.	แบบเสนอโครงการวิจัย	ฉบับที่ 3 วัน/เดือน/ปี 17 มกราคม 2565
2.	โครงร่างการวิจัย	ฉบับที่ 3 วัน/เดือน/ปี 17 มกราคม 2565
3.	เอกสารชี้แจงผู้เข้าร่วมการวิจัย	ฉบับที่ 3 วัน/เดือน/ปี 17 มกราคม 2565
4.	หนังสือให้ความยินยอมเข้าร่วมโครงการวิจัย	ฉบับที่ 3 วัน/เดือน/ปี 17 มกราคม 2565

(ลงชื่อ).....

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทันตแพทย์หญิงณปภา เอี่ยมจิรกูล)
กรรมการและเลขานุการคณะกรรมการจริยธรรมสำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์

(ลงชื่อ).....

(แพทย์หญิงสุรีพร ภัทรสุวรรณ)
ประธานคณะกรรมการจริยธรรมสำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์

หมายเลขรับรอง : SWUEC/E/G-451/2564
วันที่ให้การรับรอง : 17/01/2565
วันหมดอายุใบรับรอง : 17/01/2566

MF-04-version-2.0
วันที่ 18 ต.ค. 61

ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยของข้อเสนอการวิจัย

เอกสารข้อมูลคำอธิบายสำหรับผู้เข้าร่วมการวิจัยและใบยินยอม

หมายเลขข้อเสนอการวิจัย SWUEC-G451/2564E (ต่อใบรับรองครั้งที่ 1)

ข้อเสนอการวิจัยนี้และเอกสารประกอบของข้อเสนอการวิจัยตามรายการแสดงด้านล่าง ได้รับการพิจารณาจากคณะกรรมการจริยธรรมสำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒแล้ว คณะกรรมการฯ มีความเห็นว่าข้อเสนอการวิจัยที่จะดำเนินการมีความสอดคล้องกับหลักจริยธรรมสากล ตลอดจนกฎหมาย ข้อบังคับและข้อกำหนดภายในประเทศ จึงเห็นสมควรให้ดำเนินการวิจัยตามข้อเสนอการวิจัยนี้ได้

ชื่อโครงการวิจัยเรื่อง : การดำรงอยู่ของบทบาทนางโขนผู้ชายในนาฏกรรมไทย
ชื่อผู้วิจัยหลัก : นายรวี เรืองศรี
สังกัด : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
เอกสารที่เสนอพิจารณาทบทวน :
แบบรายงานความก้าวหน้าของการวิจัย เพื่อขอต่ออายุการรับรอง ฉบับลงวันที่ 17 มกราคม 2566
วันที่ประชุม : 15 กุมภาพันธ์ 2566 **การประชุมครั้งที่ :** 2/2566
ผลการพิจารณา : รับรอง
ข้อเสนอแนะ :
- โปรดปฏิบัติตามแนวปฏิบัติการดำเนินงานโครงการวิจัยในมนุษย์ช่วงที่มีการระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนาสายพันธุ์ใหม่ 2019 (COVID-19)

(ลงชื่อ).....
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ทันตแพทย์หญิงณปภา เอี่ยมจิรกุล)
กรรมการและเลขานุการคณะกรรมการจริยธรรมสำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์

(ลงชื่อ).....
(แพทย์หญิงสุรีพร ภัทรสุวรรณ)
ประธานคณะกรรมการจริยธรรมสำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์

หมายเลขรับรอง : SWUEC/E/G-451/2564
วันที่ให้การรับรอง : 18/01/2566
วันหมดอายุใบรับรอง : 17/01/2567

ประวัติผู้เขียน