

Methods for Performing Transformations and Disguises in Thai Classical Dance

Mananshaya Phetruchee*

Supavadee Pothiwechakul

Faculty of Fine and Applied Arts, Suan Sunandha Rajabhat University

*Corresponding author e-mail : mananshaya.ph@ssru.ac.th

Abstract

This study examines the performance practice of transformed and disguised characters in Thai classical dance drama. Its objectives were (1) to classify the types and characteristics of character transformation and disguise, and (2) to analyse the actor's performance practice through Stanislavski's system. The corpus comprises six royal plays of King Phutthaloetla Naphalai (Rama II) Ramakien, Inao, Maneephichai, Sangthong, Kraithong and Kawi from which twelve disguising characters were purposively selected on the criteria that the disguise is a turning point of the plot, that its choreography has been continuously transmitted and staged by the Fine Arts Department at the National Theatre between 1965 and 2021, and that master artists who performed or transmitted the role were available as informants. This qualitative study drew on documentary analysis, in-depth interviews, participant and non-participant observation, and a focus group with nineteen key informants, analysed through content analysis and thematic analysis.

The findings show two forms of disguise, with and without supernatural power, and seven components of performance practice: preparation, role analysis, the magic if, circles of attention, inner motivation, visualisation, and physical actions. Inner motivation varies systematically with the character's origin animal, demon, deity and human and governs the configuration of the remaining components. The performance practice itself is codified in three stages: before, during, and after the transformation, each governed by a distinct repertoire of na phat music.

Character disguise is therefore not merely a narrative device but a codified performance practice that can be transmitted systematically, and the three-stage model offers a concrete framework for training Thai classical dancers in roles requiring transformation and disguise.

Keywords : Thai performing arts, character transformation and disguise,
performance techniques, royal plays of King Rama II, Stanislavski

การปฏิบัติการทางการแสดงบทบาทปลอมแปลงตัวละครในนาฏกรรมไทย

มนัญชยา เพชรจุฑี*

สุภาวดี โพธิเวชกุล

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

*อีเมลผู้ประสาน : mananshaya.ph@ssru.ac.th

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) จำแนกประเภทและลักษณะของการปลอมแปลงตัวละครในนาฏกรรมไทย และ 2) วิเคราะห์การปฏิบัติการทางการแสดงบทบาทของตัวละครที่ปลอมแปลงตามระบบการแสดงของสถานีสลาฟสกี โดยศึกษาจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จำนวน 6 เรื่อง ได้แก่ รามเกียรติ์ อิเหนา มณีพิชัย สังข์ทอง ไกรทอง และคาวี คัดเลือกตัวละครที่มีการปลอมแปลงแบบเจาะจงจำนวน 9 ตัวละคร รวม 12 กรณีการปลอมแปลง ด้วยเกณฑ์ว่าเหตุการณ์การปลอมแปลงเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญของเรื่อง มีการสืบทอดกระบวนการทำร้ายและจัดแสดงโดยกรมศิลปากร ณ โรงละครแห่งชาติ ระหว่าง พ.ศ. 2508 – 2564 และมีครูผู้เคยแสดงหรือถ่ายทอดบทบาทนั้นให้ข้อมูลได้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บข้อมูลด้วยการวิเคราะห์เอกสาร การสัมภาษณ์เชิงลึก การสังเกตการณ์ และการสนทนากลุ่มกับผู้ให้ข้อมูลหลัก 19 คน วิเคราะห์ข้อมูลด้วยการวิเคราะห์เนื้อหาและการวิเคราะห์แก่นสาระ

ผลการวิจัยพบว่า การปลอมแปลงตัวละครจำแนกได้ 2 รูปแบบ คือ การปลอมแปลงโดยใช้อิทธิฤทธิ์และการปลอมแปลงโดยไม่ใช้อิทธิฤทธิ์ ส่วนการปฏิบัติการทางการแสดงประกอบด้วยองค์ประกอบ 7 ประการ ได้แก่ การเตรียมตัว การวิเคราะห์บทบาท การสมมติสถานการณ์ วงกลมแห่งการมีสมาธิ แรงจูงใจภายใน การสร้างภาพและการมองเห็นภายใน และการแสดงออกทางกายภาพ ทั้งนี้แรงจูงใจภายในแปรตามชาติกำเนิดของตัวละคร คือ สัตว์ ยักษ์ เทวดา และมนุษย์ และเป็นตัวกำหนดการเลือกใช้อุปกรณ์ประกอบอื่น นอกจากนี้การปฏิบัติการทางการแสดงยังมีแบบแผน 3 ขั้นตอน คือ ก่อนการปลอมแปลง ขณะปลอมแปลง และหลังการปลอมแปลง ซึ่งแต่ละขั้นตอนกำกับด้วยเพลงหน้าพาทย์และเพลงร้องต่างชุดกัน

การปลอมแปลงตัวละครจึงมิใช่เพียงกลวิธีในการดำเนินเรื่อง หากเป็นการปฏิบัติการทางการแสดงที่มีแบบแผนและสามารถถ่ายทอดได้อย่างเป็นระบบ แบบแผน 3 ขั้นตอนที่ค้นพบสามารถนำไปใช้เป็นกรอบในการฝึกอบรมนักแสดงนาฏศิลป์ไทยสำหรับบทบาทที่มีการปลอมแปลงตัวละคร

คำสำคัญ : นาฏกรรมไทย, การปลอมแปลงตัวละคร, เทคนิคการแสดง, บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2, สถานีสลาฟสกี

1. บทนำ (Introduction)

นาฏกรรมไทยเป็นศิลปะการแสดงที่มีรากฐานลึกซึ้งในประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม ซึ่งสะท้อนความเชื่อและวิถีชีวิตของผู้คนในอดีต การแสดงมิได้เป็นเพียงการถ่ายทอดเรื่องราวผ่านท่วงท่าร้ายรำและบทละคร แต่ยังสะท้อนแนวคิดเกี่ยวกับอำนาจเหนือธรรมชาติอันเป็นรากฐานสำคัญของศาสนาและความเชื่อของมนุษย์มาแต่โบราณ ดังที่ Virulhak (2004) กล่าวว่า “เมื่อเกิดปรากฏการณ์ตามธรรมชาติต่าง ๆ ต่างก็เชื่อกันว่ามนุษย์ทำผิดและถูกพระเจ้าลงโทษ ดังนั้นการประกอบพิธีกรรมเพื่อให้เทพเจ้าพึงพอใจเป็นสิ่งที่พึงกระทำ และองค์ประกอบในพิธีกรรมเหล่านั้นก็มีศิลปะการดนตรีและนาฏศิลป์รวมอยู่ด้วย”

Damrong Rajanubhab (2003) ทรงอธิบายว่าการฟ้อนรำของอินเดียเป็นสิ่งที่พระเป็นเจ้าประทานให้แก่มนุษย์ เพื่อเป็นเครื่องมือในการบูชาและขอพร เช่นเดียวกับที่ Suprasetsiri (2002) กล่าวว่าละครกรีกเกี่ยวข้องทั้งกับศาสนาและเทพเจ้าซึ่งสามารถกำหนดชะตาชีวิตของมนุษย์ได้ แนวคิดดังกล่าวถูกถ่ายทอดผ่านบทละครและการแสดงที่มักเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์เหนือธรรมชาติ รวมถึงเรื่องราวของตัวละครที่มีอิทธิฤทธิ์ซึ่งสามารถแปลงกายหรือปลอมตนเพื่อบรรลุภารกิจบางอย่าง

ในบริบทของนาฏกรรมไทย การปลอมแปลงตัวละครเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยหลายเรื่อง ได้แก่ รามเกียรติ์ อิเหนา มณีพิชัย สังข์ทอง ไกรทอง และคารวิ

ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยนิยาม “การปลอมแปลงตัวละคร” ว่าหมายถึง การที่ตัวละครเปลี่ยนหรือกำบังอัตลักษณ์เดิมของตนเพื่อปรากฏต่อตัวละครอื่นภายในเรื่องในอีกอัตลักษณ์หนึ่ง จำแนกได้เป็น 2 รูปแบบ รูปแบบที่หนึ่งคือการปลอมแปลงโดยใช้อิทธิฤทธิ์ ซึ่งเป็นการเปลี่ยนสภาวะของร่างกายข้ามเพศหรือข้ามสายพันธุ์ด้วยฤทธิ์เวทมนตร์ มนต์คาถาที่ได้รับประทานมา หรือของวิเศษ เช่น นางเบญกายซึ่งเป็นยักษ์แปลงกายเป็นนางสีดา และองค์ปะตาระกาหลาแปลงกายเป็นนกยูง รูปแบบที่สองคือการปลอมแปลงโดยไม่ใช้อิทธิฤทธิ์ ซึ่งเป็นการปลอมตนด้วยการเปลี่ยนชื่อ ฐานันดรศักดิ์ และลักษณะการแต่งกาย เช่น ปันหยี่ปลอมตนเป็นเทวดาด้วยการแต่งองค์ทรงเครื่อง งานวิจัยนี้ศึกษาการปลอมแปลงทั้งสองรูปแบบ โดยให้น้ำหนักกับการวิเคราะห์เปรียบเทียบว่าทั้งสองรูปแบบก่อให้เกิดการปฏิบัติการทางการแสดงที่แตกต่างกันอย่างไร

การแสดงบทบาทของตัวละครที่ปลอมแปลงต้องอาศัยเทคนิคการแสดงที่ซับซ้อน เพื่อให้สามารถสื่อสารกับผู้ชมได้อย่างสมจริงและมีอารมณ์ ผู้วิจัยจึงนำระบบการแสดงของสตานิสลาฟสกี (Konstantin Stanislavski) มาใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์กระบวนการดังกล่าว

เหตุผลที่ผู้วิจัยเลือกใช้ระบบการแสดงของสตานิสลาฟสกีเป็นกรอบในการวิเคราะห์ มิใช่เพื่อนำแบบแผนการแสดงตะวันตกมาแทนที่จารีตของนาฏกรรมไทย หากแต่เนื่องจากองค์ความรู้ด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยมีลักษณะเป็นความรู้ฝังลึก (Tacit Knowledge) ที่ถ่ายทอดผ่านการต่อทำและคำบอกเล่าของครู โดยยังไม่มีระบบคำอธิบายที่จำแนกกระบวนการภายในของนักแสดงออกเป็นองค์ประกอบที่ตรวจสอบได้ ระบบของสตานิสลาฟสกีจึงถูกใช้ในฐานะเครื่องมือทางภาษาสำหรับถอดความรู้ดังกล่าวให้เป็นระบบ ทั้งนี้ องค์ประกอบของระบบดังกล่าวมีจุดร่วมกับจารีตการฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยอยู่แล้ว กล่าวคือ วงกลมแห่งการมีสมาธิสอดคล้องกับหลัก “สติ” และการกำหนดท่ารำไว้ในใจ แรงจูงใจภายในสอดคล้องกับการ “ตีบท” ให้ตรงตามอารมณ์ของบทร้อง และการแสดงออกทางกายภาพสอดคล้องกับการใช้ภาษาท่าและนาฏยศัพท์ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้เพิ่มเทคนิคการสมมติสถานการณ์ (Magic If) เข้าในกรอบการวิเคราะห์ เนื่องจากเป็นเทคนิคที่ตรงกับสถานการณ์ของการปลอมแปลงตัวละครมากที่สุด (Stanislavski, 1989a; Merlin, 2007)

จากการทบทวนวรรณกรรมพบว่า งานวิจัยที่ผ่านมาศึกษาการปลอมแปลงตัวละครในนาฏกรรมไทยใน 2 แนวทาง แนวทางแรกเป็นการวิเคราะห์เชิงวรรณกรรมที่มุ่งจำแนกประเภทและบทบาทของการปลอมแปลงที่ปรากฏในตัวบท ดังงานของ Makjui (2007) แนวทางที่สองเป็นการศึกษากระบวนการทำรำเฉพาะตัวละครใดตัวละครหนึ่ง ดังงานของ Nawaziri (2005) และ Sathitsamon & Limsakul (2015) ช่องว่างขององค์ความรู้ที่ปรากฏคือ ยังไม่มีงานวิจัยที่อธิบายกระบวนการภายในของนักแสดงขณะปฏิบัติการแสดงบทบาทปลอมแปลงอย่างเป็นระบบ และยังไม่มีการเปรียบเทียบข้ามเรื่องและข้ามประเภทตัวละครเพื่อสร้างข้อสรุปเชิงหลักการที่นำไปใช้ในการฝึกอบรมได้ ปัญหาการวิจัยของงานชิ้นนี้จึงอยู่ที่ว่าการปฏิบัติการทางการแสดงบทบาทปลอมแปลงตัวละครในนาฏกรรมไทยประกอบด้วยองค์ประกอบและขั้นตอนใดบ้าง และองค์ประกอบเหล่านั้นแปรเปลี่ยนไปตามชาติกำเนิดของตัวละครและรูปแบบการแสดงอย่างไร

การศึกษานี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อจำแนกประเภทและลักษณะของการปลอมแปลงตัวละคร และเพื่อวิเคราะห์การปฏิบัติการทางการแสดงบทบาทของตัวละครที่ปลอมแปลงตามระบบการแสดงของสถานีสลาฟสกี โดยศึกษาจากการแสดงในความรับผิดชอบของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งเป็นหน่วยงานหลักในการอนุรักษ์และพัฒนานาฏศิลป์ไทย

การศึกษานี้มีความสำคัญต่อวงวิชาการและวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย เนื่องจากสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาทักษะการแสดง การถ่ายทอดบทบาท และการสร้างสรรค์นาฏกรรมรูปแบบใหม่ที่ยังคงรักษารากฐานของวัฒนธรรมไทยไว้

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย (Research Objectives)

2.1 เพื่อจำแนกประเภทและลักษณะของการปลอมแปลงตัวละครที่ปรากฏในนาฏกรรมไทยจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จำนวน 6 เรื่อง

2.2 เพื่อวิเคราะห์การปฏิบัติการทางการแสดงบทบาทของตัวละครที่ปลอมแปลงในนาฏกรรมไทยตามองค์ประกอบในระบบการแสดงของสถานีสลาฟสกี ได้แก่ การเตรียมตัว การวิเคราะห์บทบาท การสมมติสถานการณ์ วงกลมแห่งการมีสมาธิ แรงจูงใจภายใน การสร้างภาพและการมองเห็นภายใน และการแสดงออกทางกายภาพ)

3. ขอบเขตการวิจัย (Research Scope)

การศึกษาวิจัยเรื่อง การปฏิบัติการทางการแสดงบทบาทของตัวละครที่ปลอมแปลงในนาฏกรรมไทยมีการกำหนดขอบเขตการศึกษาดังต่อไปนี้

3.1 ด้านเนื้อหา

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้มุ่งเน้นการปฏิบัติการทางการแสดงบทบาทของตัวละครที่ปลอมแปลงในนาฏกรรมไทย โดยวิเคราะห์แนวคิด รูปแบบ และองค์ประกอบของการปลอมแปลง รวมถึงเทคนิคการแสดงที่ใช้ในการถ่ายทอดบทบาท จากนาฏกรรมที่สร้างสรรค์จากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จำนวน 6 เรื่อง ได้แก่ รามเกียรติ์ อิเหนา มณีพิชัย สังข์ทอง ไกรทอง และควี

เกณฑ์ในการคัดเลือกเรื่องและตัวละคร ผู้วิจัยใช้การเลือกแบบเจาะจง (Purposive Selection) ตามเกณฑ์ 3 ประการ ได้แก่ 1) เป็นเหตุการณ์การปลอมแปลงตัวละครที่เป็นจุดเปลี่ยนสำคัญของการดำเนินเรื่อง 2) มีการสืบทอดกระบวนการและมีหลักฐานการจัดแสดงโดยกรมศิลปากร ณ โรงละครแห่งชาติระหว่าง พ.ศ. 2508 – 2564 และ 3) มีครูผู้เชี่ยวชาญที่เคยแสดงหรือถ่ายทอดบทบาทดังกล่าวและสามารถ

ให้ข้อมูลได้ ทั้งนี้ ผู้วิจัยจำแนกตัวละครตามชาติกำเนิด 4 กลุ่ม คือ สัตว์ ยักษ์ เทวดา และมนุษย์ ได้ตัวละครที่เข้าสู่วิเคราะห์จำนวน 9 ตัวละคร รวม 12 กรณีการปลอมแปลง เนื่องจากตัวละครหนุมานปรากฏการปลอมแปลงถึง 4 กรณี ดังตารางที่ 1 ทั้งนี้ สำหรับเรื่องควี ซึ่งปรากฏการปลอมแปลงในตอนทำสวนนุราชชุบตัว กล่าวคือ หลวิไชยแปลงกายเป็นพระดาบสด้วยพระเวทเพื่อเข้าเมืองพัทวิสัย ผู้วิจัยวิเคราะห์ในระดับตัวบท มิได้นำเข้าสู่วิเคราะห์กระบวนทำรำร่วมกับตัวละครทั้ง 9 ตัวละคร

Table 1 ตัวละครที่ปลอมแปลงซึ่งคัดเลือกเข้าสู่วิเคราะห์ จำแนกตามชาติกำเนิดและรูปแบบการปลอมแปลง

เรื่อง (รูปแบบการแสดง)	ตัวละครที่ศึกษา (ชาติกำเนิด → รูปแบบปลอมแปลง)	กรณี	รูปแบบ
รามเกียรติ์ (โขน)	หนุมาน (สัตว์) → มาณพ/ลิงป่า/ทศกัณฐ์/ไวยบัว	4	ใช้อิทธิฤทธิ์
รามเกียรติ์ (โขน)	อินทรชิต (ยักษ์) → พระอินทร์ ; นางเบญกาย (ยักษ์) → นางสีดา ; ไมยราพ (ยักษ์) → พลลิง	3	ใช้อิทธิฤทธิ์
สังข์ทอง (ละครนอก)	พระอินทร์ (เทวดา) → มนุษย์ (ตอนตีคลี)	1	ใช้อิทธิฤทธิ์
อิเหนา (ละครใน)	องค์ปะตาระกาหลา (เทวดา) → นกยูง	1	ใช้อิทธิฤทธิ์
มณีพิชัย (ละครนอก)	พราหมณ์อารีย (นางยอพระกลืน) (มนุษย์) → นางยอพระกลืน	1	ใช้อิทธิฤทธิ์ (ข้ามเพศ)
อิเหนา (ละครใน)	ปันหยี (มนุษย์) → เทวดา โดยการแต่งองค์ทรงเครื่อง	1	ไม่ใช่ อิทธิฤทธิ์
ไกรทอง (ละครนอก)	นางวิมาลา (สัตว์) ครงร่างมนุษย์ด้วยของวิเศษและผ้ายันต์	1	ใช้ของวิเศษ

Source : Phetruchee (2025)

เนื่องจากบทละครที่ศึกษาอยู่ในรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกัน คือ โขน ละครใน และละครนอก ผู้วิจัยจึงกำหนดให้รูปแบบการแสดงเป็นตัวแปรเชิงบริบทในการวิเคราะห์ กล่าวคือ ในโขนซึ่งนักแสดงสวมศีรษะโขนและไม่สามารถใช้สีหน้าได้ การสื่อสารการปลอมแปลงต้องอาศัยการแสดงออกทางกายภาพและการเปลี่ยนคุณภาพของการเคลื่อนไหวเป็นหลัก ในละครในซึ่งรักษาระเบียบแบบแผนอย่างเคร่งครัด การปลอมแปลงจะถูกสื่อผ่านการควบคุมท่าทำให้ลดทอนความสง่างามลงตามสถานภาพที่ปลอม ส่วนในละครนอกซึ่งเปิดโอกาสให้แสดงอารมณ์ได้อย่างเปิดเผย การปลอมแปลงจะปรากฏชัดผ่านการสลับไปมาระหว่างบุคลิกจริงกับบุคลิกที่ปลอม

3.2 ด้านพื้นที่และระยะเวลา

การศึกษาค้นคว้านี้มุ่งเน้นการวิเคราะห์การแสดงนาฏกรรมบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ซึ่งจัดแสดงและมีการสืบทอดกระบวนท่ารำ ณ โรงละครแห่งชาติ วิทยาลัยนาฏศิลป์ และสถานศึกษาในกำกับของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

ด้านระยะเวลา ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตไว้ 2 ระดับ ระดับที่หนึ่งคือช่วงเวลาของการแสดงที่นำมาศึกษา ได้แก่ การแสดงที่กรมศิลปากรจัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ ระหว่าง พ.ศ. 2508 – 2564 ซึ่งเป็นช่วงที่มีหลักฐานการจัดแสดงและการสืบทอดกระบวนท่ารำของตัวละครที่ปลอมแปลงอย่างต่อเนื่อง และครอบคลุมการถ่ายทอดบทบาทข้ามรุ่นครูผู้สอน ระดับที่สองคือระยะเวลาดำเนินการวิจัยและเก็บข้อมูลภาคสนาม ระหว่าง พ.ศ. 2564 – 2568

3.3 ด้านกลุ่มผู้ให้ข้อมูล

การศึกษาค้นคว้านี้อาศัยข้อมูลจากกลุ่มบุคคลที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับการแสดงบทบาทตัวละครที่ปลอมแปลงในนาฏกรรมไทย จำนวน 6 กลุ่ม ได้แก่ ผู้จัดทำบทโขนละคร ผู้มีประสบการณ์การรำตัวละครที่ปลอมแปลง ครูอาจารย์สายปฏิบัติการสอนนาฏศิลป์ไทย ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้ร่วมแสดง คีตศิลป์และดุริยางคศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร รวมทั้งสิ้น 19 คน ทั้งนี้ จำนวน เกณฑ์การคัดเลือกและบทบาทของผู้ให้ข้อมูลแต่ละกลุ่มในการวิเคราะห์ แสดงไว้ในตารางที่ 2 หัวข้อ 4.2 เพื่อมิให้เนื้อหาซ้ำซ้อนกัน

3.4 กรอบแนวคิดการวิจัย (Conceptual Framework)

ผู้วิจัยสังเคราะห์กรอบแนวคิดการวิจัยจากการทบทวนวรรณกรรมและระบบการแสดงของสถานีสลาฟสกี ดังรูปที่ 1 กรอบแนวคิดนี้อธิบายว่า ตัวละครที่ปลอมแปลงทั้ง 9 ตัวละครจากบทพระราชนิพนธ์ 6 เรื่อง ซึ่งจำแนกได้เป็น 2 รูปแบบ ถูกนำมาวิเคราะห์ผ่านองค์ประกอบ 7 ประการของการปฏิบัติการทางการแสดง โดยมีจารีตและแบบแผนการแสดงของนาฏกรรมไทยเป็นบริบทกำกับผลลัพธ์ที่ได้คือแบบแผนการปฏิบัติการทางการแสดง 3 ขั้นตอน และแนวทางการฝึกอบรมนักแสดง ทั้งนี้ ความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบทั้ง 7 มิได้เป็นลำดับขั้นแบบเส้นตรง หากแต่แรงจูงใจภายในทำหน้าที่เป็นตัวกำหนดหลักซึ่งส่งผลย้อนกลับไปยังการเลือกใช้อุปกรณ์ประกอบอื่น

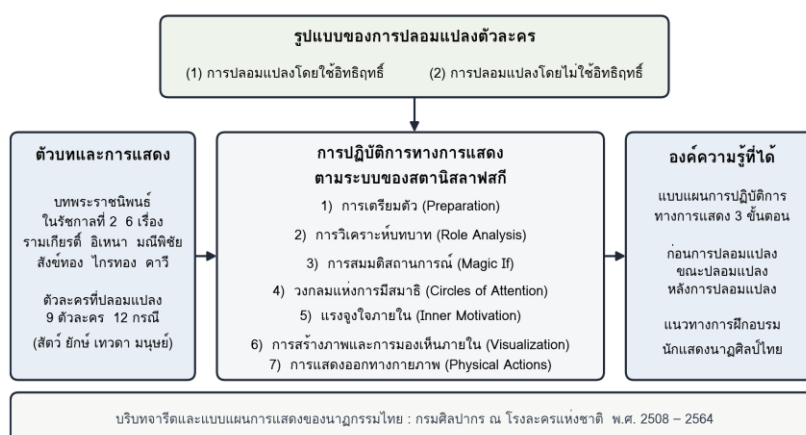


Figure 1 กรอบแนวคิดการวิจัย

Source: Phetruchee (2025)

3.5 นิยามศัพท์เฉพาะ

3.5.1 การปฏิบัติการทางการแสดง (Performance Practice) หมายถึง กระบวนการที่นักแสดงใช้ในการแปรบทละครและจารีตการรำให้กลายเป็นการแสดงจริงบนเวที ประกอบด้วย การเตรียมตัว การวิเคราะห์บทบาท การกำหนดสมาธิและแรงจูงใจ การสร้างภาพภายใน และการแสดงออกทางร่างกาย

3.5.2 การปลอมแปลงตัวละคร (Character Transformation and Disguise) หมายถึง การที่ตัวละครเปลี่ยนหรือกำบังอัตลักษณ์เดิมเพื่อปรากฏต่อตัวละครอื่นในอีกอัตลักษณ์หนึ่ง จำแนกเป็นการปลอมแปลงโดยใช้สิทธิและโดยไม่ใช้สิทธิ

3.5.3 การเตรียมตัว (Preparation) หมายถึง การฝึกฝนก่อนการแสดง ได้แก่ การท่องบท การ “นอยเพลง” ให้ได้ทำนองเพลงบรรเลง และการฝึกฝนทางอารมณ์ (Emotional Memory)

3.5.4 การวิเคราะห์บทบาท (Role Analysis) หมายถึง การศึกษาภูมิหลัง อุปนิสัย ศักดิ์และฐานะของตัวละคร เพื่อใช้กำหนดกระบวนท่ารำและการคัดเลือกนักแสดง

3.5.5 การสมมติสถานการณ์ (Magic If) หมายถึง เทคนิคที่นักแสดงตั้งสมมติฐานว่า “ถ้าข้าพเจ้าอยู่ในสถานการณ์ของตัวละคร ข้าพเจ้าจะกระทำอย่างไร” เพื่อเปลี่ยนสถานการณ์สมมติในบทให้กลายเป็นความจริงเชิงจิตวิทยาของนักแสดง (Stanislavski, 1989a)

3.5.6 วงกลมแห่งการมีสมาธิ (Circles of Attention) หมายถึง ขอบเขตของความสนใจที่นักแสดงกำหนดขึ้นระหว่างการแสดง แบ่งเป็น 3 ระดับ คือ วงกลมเล็กซึ่งมุ่งไปที่ร่างกายและการควบคุมเครื่องแต่งกายของตนเอง วงกลมกลางซึ่งครอบคลุมผู้ร่วมแสดงและสิ่งแวดล้อมใกล้ตัว และวงกลมใหญ่ซึ่งครอบคลุมผู้ชมและบรรยากาศของโรงละคร

3.5.7 แรงจูงใจภายใน (Inner Motivation) หมายถึง เหตุผลและวัตถุประสงค์ที่ผลักดันให้ตัวละครกระทำการปลอมแปลงในแต่ละเหตุการณ์ ซึ่งเป็นตัวกำหนดคุณภาพของอารมณ์และการเคลื่อนไหวที่นักแสดงเลือกใช้

3.5.8 การสร้างภาพและการมองเห็นภายใน (Visualization) หมายถึง การที่นักแสดงสร้างภาพของตัวละคร สถานที่ และเหตุการณ์ขึ้นภายในความรู้สึก ซึ่งเกิดจากการสัมผัสประสบการณ์ผ่านการฝึกฝนถ่ายทอดจากครูผู้ศึกษาตามทฤษฎีสิ่งที่สัมผัสไว้อย่างใน (Embodiment Theory)

3.5.9 การแสดงออกทางกายภาพ (Physical Actions) หมายถึง การใช้ร่างกายของนักแสดงในการสื่อความหมาย ได้แก่ ภาษาท่า นาฏยศัพท์ การทรงตัว น้ำหนัก ความเร็ว ระดับของวงและเหลี่ยม ตลอดจนการใช้สีหน้าในกรณีที่รูปแบบการแสดงเปิดโอกาสให้กระทำได้

4. วิธีดำเนินการวิจัย (Research Methods)

การศึกษานี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) การสังเกตการณ์ (Observation) และการสนทนากลุ่ม (Focus Group Discussion)

4.1 รูปแบบการวิจัย

การวิจัยนี้ใช้การวิจัยเชิงพรรณนาและการวิเคราะห์เนื้อหา (Descriptive and Content Analysis) เพื่อศึกษาแนวคิด เทคนิค และวิธีการแสดงบทบาทตัวละครที่ปลอมแปลงในนาฏกรรมไทย

4.2 แหล่งข้อมูล ผู้ให้ข้อมูลหลัก และเกณฑ์การคัดเลือก

4.2.1 ข้อมูลปฐมภูมิ (Primary Data) ได้จากการสัมภาษณ์เชิงลึก การสังเกตการณ์ และการสนทนากลุ่มกับผู้ให้ข้อมูลหลักจำนวน 19 คน ซึ่งคัดเลือกแบบเจาะจงตามเกณฑ์ในตารางที่ 2 ผู้ให้ข้อมูลแต่ละกลุ่มมีบทบาทเฉพาะในการวิเคราะห์ กล่าวคือ กลุ่มผู้จัดทำบทโฆษณาให้ข้อมูลเกี่ยวกับเจตนาของตัวบทและเงื่อนไขของเหตุการณ์การปลอมแปลง ซึ่งใช้ตรวจสอบผลการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 กลุ่มผู้แสดงและครูผู้ถ่ายทอดให้ข้อมูลเกี่ยวกับกระบวนการภายในและกระบวนการทำซ้ำ ซึ่งเป็นข้อมูลหลักในการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ส่วนกลุ่มศิลปินและครูฝึกศิลปินให้ข้อมูลเกี่ยวกับบทร้องและเพลงหน้าพาทย์ที่กำกับการเปลี่ยนสภาวะของตัวละคร ทั้งนี้ ผู้ให้ข้อมูลทุกคนได้รับคำชี้แจงวัตถุประสงค์ของการวิจัย และให้ความยินยอมในการเปิดเผยชื่อและตำแหน่งเพื่อประโยชน์ทางวิชาการ

Table 2 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก จำนวน และเกณฑ์การคัดเลือก

กลุ่มผู้ให้ข้อมูล	จำนวน (คน)	เกณฑ์การคัดเลือก
1. ผู้จัดทำบทโฆษณา	4	เป็นศิลปินแห่งชาติหรือผู้จัดทำบทโฆษณา ที่มีประสบการณ์การจัดทำไม่น้อยกว่า 10 ปี
2. ผู้มีประสบการณ์การรำตัวละครที่ปลอมแปลง	11	เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ หรือนาฏศิลป์อาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่เคยแสดงหรือถ่ายทอดบทบาทตัวละครในตารางที่ 1 ไม่น้อยกว่า 20 ปี
3. ครูอาจารย์สายปฏิบัติการสอนนาฏศิลป์ไทย	1	เป็นอาจารย์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่มีประสบการณ์การรำและการถ่ายทอดบทบาทตัวละครที่ปลอมแปลง ไม่น้อยกว่า 20 ปี
4. ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้ร่วมแสดง	1	เป็นผู้มีประสบการณ์ร่วมในการแสดงบทบาทตัวละครที่ปลอมแปลงในการแสดงละครหลวงของกรมศิลปากร ไม่น้อยกว่า 20 ปี
5. ศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร	1	มีประสบการณ์การขับร้องประกอบการแสดงนาฏกรรมของกรมศิลปากรไม่น้อยกว่า 20 ปี
6. ครูฝึกศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร	1	มีประสบการณ์การบรรเลงประกอบการแสดงนาฏกรรมของกรมศิลปากรไม่น้อยกว่า 20 ปี
รวม	19	

Source: Phetruchee (2025)

ผู้ให้ข้อมูลหลักซึ่งให้ความยินยอมในการระบุชื่อและตำแหน่งในบทความ ได้แก่ นางรัชนี พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละคร) พ.ศ. 2554 ผู้รับบทนางเบญจมาในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ นายประเมษฐ์ บุญยะชัย ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – โขน) พ.ศ. 2563 ผู้มีประสบการณ์การจัดทำบทโฆษณา นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ศิลปินแห่งชาติ สาขา

ศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย – โขน ละคร) พ.ศ. 2564 ผู้รับบทพระดาบสในการแสดงละครนอกเรื่องคาราวีรสงครามศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน ข้าราชการบำนาญ ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ผู้เชี่ยวชาญด้านวรรณคดีการละครและการจัดทำบทละครหลวง และอาจารย์ ดร.รัชนิกร รัชตกรตระกูล ผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปะการแสดง โดยผู้ให้ข้อมูลทั้งห้าท่านเข้าร่วมการสนทนากลุ่มเมื่อวันที่ 26 สิงหาคม 2567 ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา การระบุชื่อผู้ให้ข้อมูลดังกล่าวช่วยยืนยันสายการถ่ายทอดองค์ความรู้ของบทบาทที่ศึกษา และเป็นการให้เกียรติแก่ครูผู้เป็นเจ้าขององค์ความรู้

4.2.2 ข้อมูลทุติยภูมิ (Secondary Data) ประกอบด้วย บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย 6 เรื่อง ตำราและเอกสารทางวิชาการเกี่ยวกับเทคนิคการแสดงนาฏกรรมไทย งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนวีดิทัศน์และสื่อบันทึกการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ วิทยาลัยนาฏศิลป์ และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

4.3 วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

4.3.1 การศึกษาจากเอกสาร (Documentary Research) ศึกษาการปฏิบัติการทางการแสดงจากตำรา เอกสาร และสื่อบันทึกการแสดงที่เกี่ยวข้อง พร้อมทั้งวิเคราะห์กระบวนการแสดงบทบาทของตัวละครที่ปลอมแปลงในบทพระราชนิพนธ์

4.3.2 การสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ศิลปินแห่งชาติ และผู้ทรงคุณวุฒิ ด้วยแนวคำถามกึ่งโครงสร้าง (Semi-Structured Interview Guide) เพื่อศึกษาวิธีการแสดงของตัวละครที่ปลอมแปลง

4.3.3 การสังเกตการณ์ (Observation) ศึกษาการแสดงบทบาทของตัวละครที่ปลอมแปลงในสถานการณ์จริง ทั้งการสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม และบันทึกกระบวนการฝึกซ้อมการถ่ายทอดบทบาท และเทคนิคที่ใช้ในการแสดง

4.3.4 การสนทนากลุ่ม (Focus Group Discussion) จัดการสนทนากลุ่มกับศิลปินแห่งชาติและผู้ทรงคุณวุฒิ เมื่อวันที่ 26 สิงหาคม 2567 เพื่ออภิปรายเกี่ยวกับเทคนิคและแนวทางในการแสดงบทบาทตัวละครที่ปลอมแปลง

4.4 การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลใช้การวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ร่วมกับการวิเคราะห์แก่นสาระ (Thematic Analysis) ตามแนวทาง 6 ขั้นตอนของ Braun & Clarke (2006) ได้แก่ การทำความเข้าใจกับข้อมูล การสร้างรหัสเบื้องต้น การค้นหาแก่นสาระ การทบทวนแก่นสาระ การนิยามและตั้งชื่อแก่นสาระ และการเรียบเรียงรายงาน โดยผู้วิจัยดำเนินการเป็น 3 ระยะ ดังนี้

4.4.1 การถอดรหัสข้อมูล (Data Transcription and Coding) ผู้วิจัยถอดเทปสัมภาษณ์และบันทึกการสังเกตการณ์แบบคำต่อคำ แล้วให้รหัสเบื้องต้นแก่ข้อความที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการปฏิบัติการทางการแสดง ตัวอย่างรหัสที่ได้ เช่น “ห้องบทและนอยเพลงก่อนซ้อม” “กำหนดท่ารำไว้ในใจ” “บริหารการมองและการหายใจได้ศีรษะโยน” “รำเพลงตระนimitรขณะแปลงกาย” และ “ชมความงามด้วยเพลงฉุยฉายหลังแปลงกาย”

4.4.2 การจัดหมวดหมู่ (Categorization) ผู้วิจัยนำรหัสเบื้องต้นที่มีความหมายใกล้เคียงกันมาจัดเป็นหมวดหมู่ตามองค์ประกอบในกรอบแนวคิด พร้อมทั้งตรวจสอบว่ามีรหัสใดที่ไม่สามารถจัดเข้าหมวดหมู่เดิมได้ เพื่อเปิดโอกาสให้เกิดหมวดหมู่ใหม่ที่เกิดจากข้อมูลโดยตรง

4.4.3 การสังเคราะห์ประเด็นหลัก (Thematic Analysis) ผู้วิจัยเปรียบเทียบหมวดหมู่ข้ามเรื่อง ข้ามชาติกำเนิดของตัวละคร และข้ามรูปแบบการแสดง เพื่อสังเคราะห์เป็นประเด็นหลักของงานวิจัย ผลของกระบวนการดังกล่าวสรุปได้ดังตารางที่ 3

Table 3 ตัวอย่างการถอดรหัส การจัดหมวดหมู่ และการสังเคราะห์ประเด็นหลัก

ตัวอย่างรหัสเบื้องต้น	หมวดหมู่	ประเด็นหลัก (Theme)
“ห้องบทและนอยเพลงก่อนซ้อม” “ไปเฝ้าครูดนตรีจนไล่เสียระนาดได้” “ต่อทำกับครู”	การเตรียมตัวและ การวิเคราะห์บทบาท	ประเด็นที่ 1 การปฏิบัติการทางการ แสดงบทบาทปลอมแปลงมีแบบแผน 3 ขั้นตอน คือ ก่อน ขณะ และหลัง การปลอมแปลง
“รำเพลงตระนิมิตรขณะแปลงกาย” “ชมความงามด้วยเพลงฉุยฉายหลัง แปลงกาย” “บทรบการกิจหลังแปลงกาย”	เพลงหน้าพาทย์และ บทร้องที่กำกับขั้นตอน	
“กำหนดท่ารำไว้ในใจ” “บริหารการมองและการหายใจได้ ศิระไชย” “สติสำคัญกว่าสมาธิ”	การสมมติสถานการณ์ วงกลมแห่งการมีสมาธิ และการสร้างภาพ ภายใน	ประเด็นที่ 2 นักแสดงต้องดำรงตัวตน เดิมและตัวตนที่ปลอมแปลงไว้ พร้อมกันตลอดช่วงของการปลอม แปลง
“ยักษ์แปลงต้องเก็บลักษณะเดิมไว้ใน กิริยา” “ปลอมฐานันดรต้องลดความสง่าลง” “เลือกนักแสดงตามบทก่อนต่อทำ”	แรงจูงใจภายในและ การแสดงออกทาง กายภาพ	ประเด็นที่ 3 แรงจูงใจภายใน ซึ่งแปรตามชาติกำเนิดของตัวละคร เป็นตัวกำหนดการเลือกใช้เทคนิค การแสดง

Source: Phetruchee (2025)

4.5 การตรวจสอบความน่าเชื่อถือของงานวิจัย

ผู้วิจัยตรวจสอบความน่าเชื่อถือของงานวิจัยด้วยการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Triangulation) ตามแนวทางของ Lincoln & Guba (1985) โดยมีวิธีปฏิบัติดังนี้

4.5.1 การตรวจสอบสามเส้าด้านข้อมูล (Data Triangulation) ผู้วิจัยตรวจสอบข้อค้นพบแต่ละประเด็นจากแหล่งข้อมูลที่ต่างเวลา ต่างสถานที่ และต่างบุคคล ได้แก่ ตัวบทและสื่อบันทึกการแสดง คำบอกเล่าของผู้ให้ข้อมูล และการสังเกตการณ์การฝึกซ้อมหรือการแสดงจริง หากข้อมูลไม่สอดคล้องกัน ผู้วิจัยจะนำประเด็นนั้นกลับไปสอบถามผู้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมก่อนสรุปผล

4.5.2 การตรวจสอบสามเส้าด้านวิธีการรวบรวมข้อมูล (Methodological Triangulation) ผู้วิจัยใช้วิธีเก็บข้อมูลหลายวิธีประกอบกัน ได้แก่ การศึกษาเอกสาร การสัมภาษณ์เชิงลึก การสังเกตการณ์ และการสนทนากลุ่ม เพื่อตรวจสอบความสอดคล้องของข้อมูลที่ได้จากแต่ละวิธี

4.5.3 การตรวจสอบสามเส้าด้านผู้วิจัย (Investigator Triangulation) ผู้วิจัยนำบทความและข้อสรุปเบื้องต้นกลับไปให้ผู้ให้ข้อมูลและผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบยืนยันความถูกต้อง พร้อมทั้งจัดเก็บบันทึกภาคสนาม ไฟล์เสียง บทถอดความ และตารางรหัสไว้อย่างเป็นระบบ เพื่อให้สามารถย้อนกลับไปตรวจสอบเส้นทางการได้มาซึ่งข้อสรุปแต่ละประเด็นได้

5. ประโยชน์ของการวิจัย (Research Benefits)

การศึกษานี้ช่วยเสริมสร้างองค์ความรู้เกี่ยวกับการปฏิบัติการทางการแสดงบทบาทของตัวละครที่ปลอมแปลงในนาฏกรรมไทย ซึ่งสามารถใช้เป็นข้อมูลอ้างอิงสำหรับนักวิจัยและผู้สนใจ ตลอดจนพัฒนาเป็นหลักสูตร ตำราเรียน และสื่อการสอนในสถาบันการศึกษาด้านศิลปะการแสดง

ในเชิงปฏิบัติ ผลการศึกษายังส่งเสริมแนวทางการฝึกซ้อมและการแสดงของศิลปิน การกำกับการแสดง และการออกแบบท่ารำ ตลอดจนสนับสนุนการอนุรักษ์และสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ไทยให้ดำรงอยู่อย่างยั่งยืน

6. ผลการวิจัย (Research Results)

ผลการวิจัยนำเสนอตามวัตถุประสงค์ 2 ข้อ โดยหัวข้อ 6.1 นำเสนอประเภทและลักษณะของการปลอมแปลงตัวละคร หัวข้อ 6.2 นำเสนอการปฏิบัติการทางการแสดงตามองค์ประกอบ 7 ประการในกรอบแนวคิด และหัวข้อ 6.3 นำเสนอแบบแผน 3 ขั้นตอนของการปฏิบัติการทางการแสดงที่ได้จากการสังเคราะห์ข้อมูล

6.1 ประเภทและลักษณะของการปลอมแปลงตัวละคร

จากการวิเคราะห์ตัวละครทั้ง 9 ตัวละคร รวม 12 กรณีการปลอมแปลงตามตารางที่ 1 พบว่าการปลอมแปลงตัวละครในนาฏกรรมไทยจำแนกได้เป็น 2 รูปแบบ รูปแบบที่หนึ่งคือการปลอมแปลงโดยใช้อิทธิฤทธิ์ ซึ่งเป็นการเปลี่ยนสภาวะของร่างกายข้ามเพศหรือข้ามสายพันธุ์ด้วยฤทธิ์ของตนเอง มนต์คาถาที่ได้รับประทานมา หรือของวิเศษ และรูปแบบที่สองคือการปลอมแปลงโดยไม่ใช้อิทธิฤทธิ์ ซึ่งเป็นการปลอมตนด้วยการเปลี่ยนชื่อ ฐานันดรศักดิ์ และลักษณะการแต่งกาย ความแตกต่างสำคัญระหว่างสองรูปแบบอยู่ที่ความสามารถในการควบคุมการเปลี่ยนสภาวะ กล่าวคือ การปลอมแปลงโดยไม่ใช้อิทธิฤทธิ์ ตัวละครต้องรักษาการปลอมแปลงไว้ด้วยความระมัดระวังและเสี่ยงต่อการถูกเปิดโปงอยู่เสมอ จึงเกิดความตึงเครียดภายในที่นักแสดงต้องถ่ายทอด ขณะที่การปลอมแปลงโดยใช้อิทธิฤทธิ์ ตัวละครควบคุมการเปลี่ยนสภาวะได้อย่างสมบูรณ์ ความตึงเครียดจึงอยู่ที่การบรรลุวัตถุประสงค์ของการปลอมแปลง

นอกจากนี้ยังพบว่า แรงจูงใจภายในของตัวละครแตกต่างกันอย่างเป็นระบบตามชาติกำเนิด และเป็นตัวกำหนดลักษณะการปฏิบัติทางการแสดงที่สัมพันธ์กัน ดังแสดงในตารางที่ 4

Table 4 การเปรียบเทียบแรงจูงใจภายในและลักษณะการปฏิบัติทางการแสดงตามชาติกำเนิดของตัวละคร

ชาติกำเนิด	ตัวอย่างตัวละคร	แรงจูงใจภายในของการ ปลอมแปลง	ลักษณะการปฏิบัติทางการ แสดง
สัตว์	หนุมาน → มานพ ลิงป่า ทศกัณฐ์ ไยบัว (รามเกียรติ์) นางวิมาลา (ไกรทอง)	เพื่อปฏิบัติภารกิจของนาย ทั้งการเกี่ยวพาราสี การลวง ศัตรุ และการเข้าสู่พื้นที่ ต้องห้าม หรือเพื่อคงสภาพที่ ตนปรารถนา	แปลงกายฉับพลันด้วยเพลงหน้า พาทย์ แล้วเปลี่ยนคุณภาพการ เคลื่อนไหวให้ตรงกับรูปที่แปลง โดยยังคงเค้าลักษณะลิงไว้เป็น ระยะ
ยักษ์	อินทรีชิต → พระอินทร์ นางเบญกาย → นางสีดา ไมยราพ → พลลิง (รามเกียรติ์)	เพื่อลวงฝ่ายตรงข้ามตาม คำสั่งของผู้มีอำนาจ มีความ ขัดแย้งระหว่างหน้าที่กับ ความรู้สึกส่วนตัว	แสดงสองชั้น คือ ภายนอกงดงาม อ่อนโยนตามรูปที่แปลง แต่ ปล่อยให้ลักษณะยักษ์ปรากฏ เป็นระยะผ่านการใช้แรงและ จังหวะที่หนักกว่าปกติ
เทวดา	พระอินทร์ → มนุษย์ (สังข์ทอง) องค์ ปะตาระกาหลา → นกยูง (อิเหนา)	เพื่อทดสอบคุณธรรมหรือ ช่วยเหลือวงศ์ตระกูลตาม ภารกิจ ไม่มีความขัดแย้ง ภายใน	แปลงกายอย่างมั่นคงตามแบบ แผน ใช้ท่ารำที่คงความสง่าและ อำนาจไว้แม้อยู่ในรูปที่ต่ำกว่า สถานะจริง
มนุษย์	พราหมณ์อารีย (นางยอ พระกลิ้ง) (มณีพิชัย) ปันหยี → เทวดา (อิเหนา)	เพื่อความรัก การล่องใจ หรือ การเข้าถึงเป้าหมายที่ตนถูก กีดกัน มีความขัดแย้งภายใน สูงที่สุด	ควบคุมท่ารำให้สอดคล้องกับ สถานภาพที่ปลอม และเผย ลักษณะที่แท้จริงเป็นช่วง ๆ เพื่อให้ผู้ชมรับรู้ตัวตนจริง

Source: Phetruchee (2025)

6.2 การปฏิบัติการทางการแสดงตามองค์ประกอบในระบบของสถานีสลาลักษณ์

6.2.1 การเตรียมตัว (Preparation)

การเตรียมตัวเป็นขั้นตอนที่นักแสดงต้องศึกษาบทบาทของตัวละครอย่างละเอียด ทั้งการท่องบท และการร้องเพลง สำหรับเพลงบรรเลงนักแสดงต้องร้องทำนองเพลงหรือที่เรียกว่า “นอยเพลง” ให้ได้ ดังที่ Puangprayong (personal communication, August 26, 2024) เล่าประสบการณ์การจดจำเพลงเขินนอกขณะฝึกหัดบทบาทนางสุพรรณมัจฉาในการแสดงโขน ชุด จองถนอม โดยการไปเฝ้าครูดนตรีจนกระทั่งสามารถไล่เสียงลูกระนาดตามทำนองเพลงเขินนอกได้ทุกลูก การเตรียมตัวลักษณะนี้สร้างการเชื่อมโยงระหว่างเสียงกับการเคลื่อนไหว ทำให้การรำมีความลื่นไหลและสัมพันธ์กับจังหวะ นอกจากนี้การเตรียมตัวยังรวมถึงการฝึกฝนทางอารมณ์ (Emotional Memory) โดยใช้ประสบการณ์ทางอารมณ์ของนักแสดงเองในการสร้างความรู้สึกและการตอบสนองที่แท้จริงของตัวละคร

6.2.2 การวิเคราะห์บทบาท (Role Analysis)

การวิเคราะห์บทบาทหมายถึงการศึกษากุณิมิหลัง อุปนิสัย ศักดิ์และฐานะของตัวละคร ตลอดจนจารีตของการแสดง ซึ่งส่งผลทั้งต่อการแสดงของนักแสดงและการออกแบบท่ารำในภาพรวม Boonyachai และ Wingwon (personal communication, August 26, 2024) กล่าวว่านักแสดงต้อง

หมั่นหาความรู้เพิ่มเติมนอกเหนือจากที่ครูผู้ฝึกซ้อมถ่ายทอดให้ ตัวอย่างที่ชัดเจนคือกรณีของ Khemkhaeng ผู้เคยรับบทบาทอุณยานพ ซึ่ง Wingwon (personal communication, August 26, 2024) ตั้งข้อสังเกตว่าท่านมีบุคลิกเรียบร้อย ไม่มีลักษณะหลุกหลิกแบบตัวไขว่ จึงเหมาะกับบทบาทซึ่งเป็นรูปที่หนุ่มแน่นแปลงเป็นมนุษย์ กรณีนี้สะท้อนว่าการคัดเลือกนักแสดงต้องเริ่มจากบทละครที่พัฒนาแล้ว มิใช่เลือกนักแสดงก่อนแล้วจึงปรับบทให้เข้ากับตัวบุคคล ทั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่าการคัดเลือกนักแสดงบทบาทปลอมแปลงมี 2 แบบ คือ แบบ 2 คน ซึ่งแยกผู้แสดงตัวละครก่อนและหลังการปลอมแปลง และแบบ 1 คน ซึ่งผู้แสดงคนเดียวรับบททั้งสองสถานะ

6.2.3 การสมมติสถานการณ์ (Magic If)

เทคนิคการสมมติสถานการณ์เป็นจุดเชื่อมระหว่างการวิเคราะห์บทบาทกับการแสดงจริง เนื่องจากนักแสดงต้องตั้งคำถามซ้อนกันสองชั้น ชั้นแรกคือ “ถ้าข้าพเจ้าเป็นตัวละครนี้ ข้าพเจ้าจะรู้สึกอย่างไร” และชั้นที่สองคือ “ถ้าข้าพเจ้าซึ่งเป็นตัวละครนี้ ต้องปรากฏตนเป็นอีกผู้หนึ่ง ข้าพเจ้าจะกระทำอย่างไร” ตัวอย่างที่ชัดเจนคือบทบาทนางเบญกายซึ่งแปลงกายเป็นนางสีดาในตอนนางลอย นักแสดงต้องสมมติทั้งสถานะของนางเบญกายผู้เป็นธิดาพญายักษ์ที่จำใจปฏิบัติตามคำสั่งของทศกัณฐ์ และสถานะของนางสีดาผู้เป็นแบบอย่างของความงามและความซื่อสัตย์ไปพร้อมกัน การสมมติซ้อนชั้นดังกล่าวทำให้นักแสดงสามารถกำหนดได้ว่าท่ารำใดควรเป็นของนางสีดา และท่าใดที่ควรหลุดออกมาเป็นของนางเบญกาย ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้ผู้ชมรับรู้ว่าการปลอมแปลง มิใช่ชมนางสีดาตัวจริง (Stanislavski, 1989a; Merlin, 2007)

6.2.4 วงกลมแห่งการมีสมาธิ (Circles of Attention)

วงกลมแห่งการมีสมาธิของสตานิสลาฟสกีปรากฏในการแสดงบทบาทปลอมแปลงอย่างเป็นรูปธรรม กล่าวคือ วงกลมเล็กหมายถึงสมาธิที่มุ่งไปยังการแสดงของตนเอง ได้แก่ การเคลื่อนไหวร่างกาย การจัดการกับเครื่องแต่งกาย โดยเฉพาะการบริหารการมองเห็นและการหายใจภายใต้ศีรษะไขว่ ตลอดจนการกำหนดท่ารำไว้ในใจล่วงหน้า วงกลมกลางหมายถึงความสัมพันธ์กับผู้ร่วมแสดงและสิ่งแวดล้อมรอบตัว และวงกลมใหญ่หมายถึงการเชื่อมโยงกับผู้ชมและบรรยากาศของโรงละคร ผู้วิจัยพบว่าการเปลี่ยนระดับของวงกลมทั้งสามเป็นเครื่องมือสำคัญในการสื่อสารช่วงเวลาของการปลอมแปลง กล่าวคือ ขณะกำลังแปลงกายหรือปกปิดตัวตน นักแสดงจะรวมสมาธิไว้ที่วงกลมเล็ก เมื่อการปลอมแปลงสำเร็จจึงขยายสู่วงกลมกลางเพื่อปฏิสัมพันธ์กับตัวละครที่ถูกหลง และใช้วงกลมใหญ่ในจังหวะที่เผยตัวตนที่แท้จริงต่อผู้ชม ทั้งนี้ Puangprayong (personal communication, August 26, 2024) เน้นว่า “สติ” ซึ่งหมายถึงการระลึกรู้อยู่เสมอถึงบทบาทและการกระทำของตน มีบทบาทสำคัญกว่าการทำสมาธิในบริบทของการแสดงนาฏกรรมไทย

6.2.5 แรงจูงใจภายใน (Inner Motivation)

แรงจูงใจภายในคือการที่นักแสดงต้องเข้าใจเหตุผลที่แท้จริงซึ่งทำให้ตัวละครปลอมแปลงตนในแต่ละเหตุการณ์ เพื่อใช้กำหนดการกระทำและสร้างการแสดงที่มีความลึกซึ้งและน่าเชื่อถือ เมื่อวิเคราะห์เปรียบเทียบข้ามชาติกำเนิดของตัวละครตามตารางที่ 4 พบว่าแรงจูงใจภายในเป็นองค์ประกอบที่กำหนดความแตกต่างของเทคนิคการแสดงมากที่สุด ตัวละครฝ่ายเหวตาคซึ่งปลอมแปลงโดยไม่มีความขัดแย้งภายใน จะแสดงการเปลี่ยนสถานะอย่างมั่นคง ตัวละครฝ่ายยักษ์ซึ่งปลอมแปลงด้วยแรงจูงใจเชิงกลวงจะแสดงความไม่สอดคล้องระหว่างรูปร่างกับกิริยาเป็นระยะ ตัวละครประเภทสัตว์ซึ่งปลอมแปลงเพื่อปฏิบัติการกิจจะคงเค้าลักษณะเดิมไว้ในลีลาท่ารำ ส่วนตัวละครมนุษย์ซึ่งปลอมแปลงด้วยแรงจูงใจเชิงอารมณ์จะแสดง

ความลึกลับและการควบคุมตนเองเป็นลักษณะเด่น ข้อค้นพบนี้ชี้ว่าแรงจูงใจภายในมิใช่เพียงเครื่องมือสร้าง
ความจริง หากเป็นตัวแปรที่กำหนดโครงสร้างของการแสดงทั้งชุด

6.2.6 การสร้างภาพและการมองเห็นภายใน (Visualization)

การสร้างภาพและการมองเห็นภายในเป็นกระบวนการที่นักแสดงใช้จินตนาการสร้างภาพของตัว
ละครและสถานการณ์ขึ้นในใจ ซึ่งในบริบทของนาฏกรรมไทยเกิดจากการฝึกฝนถ่ายทอดจากครูสู่ศิษย์อัน
เป็นการเรียนรู้แบบสัมผัสไว้ในตัวตน (Embodiment) ที่ใช้เวลายาวนานกว่าหลักสูตรตามแบบแผนสมัยใหม่
(Damrung, 2021) การเรียนรู้ลักษณะนี้นำไปสู่การซึมซับค่านิยมและความรู้สึกนึกคิด ตลอดจนทำให้
นักแสดงมองเห็นภาพรวมของการเคลื่อนไหวที่เชื่อมโยงกับประสบการณ์ของตน ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎี
ที่สัมผัสไว้ในตัว (Embodiment Theory) ที่เน้นการเชื่อมโยงประสบการณ์และการเคลื่อนไหวของร่างกาย
กับความรู้สึกภายใน (Phetruchee et al., 2024) ในการแสดงบทบาทปลอมแปลง ภาพภายในดังกล่าวทำ
หน้าที่เป็นสะพานเชื่อมระหว่างแรงจูงใจภายในกับการแสดงออกทางกายภาพ กล่าวคือ นักแสดงต้องคง
ภาพของร่างเดิมไว้ในความรู้สึกพร้อมกับภาพของร่างที่ปลอมแปลง จึงจะสามารถกำหนดได้ว่าจะปล่อยให้
ลักษณะใดของร่างเดิมปรากฏออกมาในจังหวะใด

6.2.7 การแสดงออกทางกายภาพ (Physical Actions)

การแสดงออกทางกายภาพเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงนาฏกรรมไทย โดยถูกกำกับด้วยแบบ
แผนท่ารำและเพลงหน้าพาทย์ ผู้วิจัยพบว่าการปลอมแปลงตัวละครมิได้อาศัยการสร้างท่ารำขึ้นใหม่
หากแต่อาศัยการเปลี่ยนคุณภาพของท่ารำเดิม ได้แก่ น้ำหนัก ความเร็ว ระดับของวงและเหลี่ยม และการ
ทอดจังหวะ ทั้งนี้ ในการแสดงโขนซึ่งนักแสดงสวมศีรษะโขนและไม่สามารถใช้สีหน้าได้ การเปลี่ยนน้ำหนัก
และระดับของวงจึงกลายเป็นช่องทางหลักในการสื่อสารการปลอมแปลง ขณะที่ในละครนอกซึ่งเปิดใบหน้า
นักแสดงสามารถใช้สีหน้าประกอบการสลับบุคลิกได้อย่างชัดเจน ข้อค้นพบนี้มีนัยสำคัญต่อการฝึกหัด
เนื่องจากชี้ว่าการฝึกบทบาทที่มีการปลอมแปลงควรเน้นการปรับคุณภาพของท่ารำที่มีอยู่เดิม มากกว่าการ
เพิ่มจำนวนท่ารำใหม่

6.3 แบบแผน 3 ขั้นตอนของการปฏิบัติการทางการแสดงบทบาทปลอมแปลง

จากการสังเคราะห์ข้อมูลตามกระบวนการในหัวข้อ 4.4 ผู้วิจัยพบว่าการปฏิบัติการทางการแสดง
บทบาทปลอมแปลงตัวละครในนาฏกรรมไทยมีแบบแผนที่สอดคล้องกัน 3 ขั้นตอน ซึ่งกำกับด้วยเพลงต่าง
ชุดกัน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ก่อนการปลอมแปลง บทละครกล่าวถึงที่มา เหตุผล และการวางแผนของตัวละครที่
จะปลอมแปลง ขั้นตอนนี้ทำหน้าที่สถาปนาแรงจูงใจภายในให้ผู้ชมรับรู้ล่วงหน้า นักแสดงจึงใช้การสมมติ
สถานการณ์และการวิเคราะห์บทบาทเป็นเครื่องมือหลัก

ขั้นตอนที่ 2 ขณะปลอมแปลง ตัวละครรำเพลงหน้าพาทย์เพื่อแสดงอิทธิฤทธิ์ในการปลอมแปลง
ตนเอง เพลงที่ใช้ในขั้นตอนนี้ ได้แก่ ตระนิมิตร์ ตระบองกัน ชำนาญ และร่ำลาเดียว ซึ่งเป็นสัญญาณให้ผู้ชม
เข้าใจว่าตัวละครกำลังเปลี่ยนแปลงรูปลักษณ์ นักแสดงจะรวมสมาธิไว้ที่วงกลมเล็กและใช้ภาพภายในกำกับ
การเปลี่ยนคุณภาพของการเคลื่อนไหว

ขั้นตอนที่ 3 หลังการปลอมแปลง แบ่งเป็น 2 ช่วงย่อย ช่วงแรกคือการแต่งตัวหรือการขมความ
งามของตนหลังการแปลงกาย ซึ่งใช้เพลงลงสรโชน ลงสรสุหร่าย เพลงขมตลาด หรือเพลงอุยฉาย และช่วง
ที่สองคือการระบุงการกิจหรือการเดินทางไปปฏิบัติภารกิจ ซึ่งใช้เพลงสองชั้นและเพลงชั้นเดียว ขั้นตอนนี้
เป็นช่วงที่นักแสดงขยายวงกลมแห่งการมีสมาธิออกสู่ผู้ร่วมแสดงและผู้ชม และเป็นช่วงที่การแสดงออกทาง
กายภาพของรูปที่ปลอมแปลงปรากฏชัดเจนที่สุด

แบบแผน 3 ขั้นตอนดังกล่าวปรากฏสอดคล้องกันทั้งในการปลอมแปลงโดยใช้อิทธิฤทธิ์และโดยไม่ใช้อิทธิฤทธิ์ ต่างกันที่ในกรณีหลังจะไม่ปรากฏเพลงหน้าพาทย์ในขั้นตอนที่ 2 แต่ใช้บทร้อยบรรยายและบทลงสรทรงเครื่องแทนการแสดงอิทธิฤทธิ์

สรุปได้ว่า การปลอมแปลงตัวละครในนาฏกรรมไทยเป็นกระบวนการที่เกี่ยวข้องกับการเตรียมตัว การวิเคราะห์บทบาท และการใช้องค์ประกอบทั้ง 7 ประการอย่างสัมพันธ์กันภายใต้แบบแผน 3 ขั้นตอน ทั้งนี้ การนำระบบของสถานีสลาลงสีมาใช้ต้องพิจารณาความเหมาะสมและความสอดคล้องกับจารีตและอัตลักษณ์ของนาฏกรรมไทย เพื่อรักษาความงามดั้งเดิมไว้ ผลการศึกษาสรุปเป็นแผนภาพได้ดังรูปที่ 2

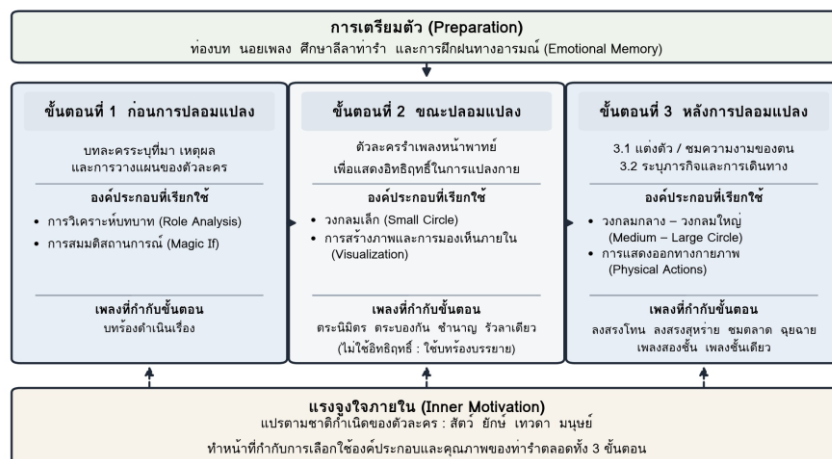


Figure 2 ผลการศึกษาการปฏิบัติการทางการแสดงบทบาทปลอมแปลงตัวละครในนาฏกรรมไทย

Source : Phetruchee (2025)

รูปที่ 2 แสดงความสัมพันธ์ขององค์ประกอบที่ค้นพบ โดยการเตรียมตัวและการวิเคราะห์บทบาทเป็นฐานของกระบวนการทั้งหมด องค์ประกอบที่เหลืทำงานร่วมกันโดยมีแรงจูงใจภายในเป็นศูนย์กลาง และผลลัพธ์ของกระบวนการคือการแสดงที่ผู้ชมรับรู้ได้ทั้งตัวตนเดิมและตัวตนที่ปลอมแปลงไปพร้อมกัน ซึ่งสอดคล้องกับกรอบแนวคิดการวิจัยในรูปที่ 1

7. การสรุปผลและการอภิปรายผล (Conclusion and Discussion)

7.1 สรุปผลการวิจัย

ผลการศึกษาชี้ให้เห็นว่า การแสดงบทบาทของตัวละครที่ปลอมแปลงในนาฏกรรมไทยเป็นกระบวนการที่ต้องอาศัยการเตรียมตัวอย่างเป็นระบบ ตั้งแต่การท่องบท การนอยเพลง และการศึกษาลีลาท่าร่ำ ไปจนถึงการวิเคราะห์ภูมิหลัง ศักดิ์ฐานะ และแรงจูงใจของตัวละคร

องค์ประกอบในระบบของสถานีสลาลงสีสอดคล้องกับกระบวนการแสดงบทบาทของตัวละครที่ปลอมแปลงในนาฏกรรมไทย โดยเฉพาะแรงจูงใจภายในและวงกลมแห่งการมีสมาธิ ซึ่งช่วยให้นักแสดงถ่ายทอดบทบาทได้อย่างเป็นธรรมชาติ การศึกษานี้พบว่ากระบวนการดังกล่าวมิได้อาศัยเพียงทักษะทางกายภาพ หากต้องอาศัยการควบคุมอารมณ์และการเชื่อมโยงกับแรงจูงใจของตัวละครอย่างลึกซึ้ง

7.2 องค์ความรู้ใหม่ที่ได้จากการวิจัย

องค์ความรู้ใหม่ที่ได้จากการวิจัยนี้คือ การอธิบายการปฏิบัติการทางการแสดงบทบาทปลอมแปลงตัวละครในนาฏกรรมไทยให้เป็นแบบแผน 3 ขั้นตอน ได้แก่ ก่อนการปลอมแปลง ขณะปลอมแปลง และหลังการปลอมแปลง โดยแต่ละขั้นตอนมีหน้าที่เฉพาะ มีเพลงหน้าพาทย์หรือบทร้องกำกับเป็นชุดเฉพาะ และเรียกใช้องค์ประกอบของการปฏิบัติการทางการแสดงต่างกัน กล่าวคือ ขั้นตอนที่ 1 เรียกใช้การวิเคราะห์บทบาทและการสมมติสถานการณ์ ขั้นตอนที่ 2 เรียกใช้วงกลมเล็กและการสร้างภาพภายใน และขั้นตอนที่ 3 เรียกใช้วงกลมกลางและวงกลมใหญ่ร่วมกับการแสดงออกทางกายภาพ แบบแผนนี้ทำให้ความรู้ที่เดิมถ่ายทอดกันแบบฝังลึกกลายเป็นลำดับขั้นที่ตรวจสอบและสอนได้

ข้อค้นพบนี้แตกต่างจากองค์ความรู้เดิมใน 2 ประการ ประการแรก งานวิจัยที่ผ่านมา เช่น Makjui (2007) อธิบายการปลอมแปลงในฐานะประเภทของเหตุการณ์ที่ปรากฏในตัวบท ขณะที่งานวิจัยนี้อธิบายการปลอมแปลงในฐานะกระบวนการปฏิบัติของนักแสดงที่สามารถถ่ายทอดและฝึกฝนได้ ประการที่สอง งานวิจัยที่ศึกษาท่ารำเฉพาะตัวละคร เช่น Nawaziri (2005) และ Sathitsamon & Limsakul (2015) ให้รายละเอียดของท่ารำในลักษณะเฉพาะกรณี ขณะที่งานวิจัยนี้เสนอหลักการที่ใช้อธิบายได้ข้ามตัวละครและข้ามรูปแบบการแสดง โดยชี้ว่าแรงจูงใจภายในซึ่งแปรตามชาติกำเนิดของตัวละครเป็นตัวแปรที่กำหนดการเลือกใช้เทคนิคการแสดง

7.3 การอภิปรายผล

เมื่อพิจารณาถึงรูปแบบการปลอมแปลง พบว่าการปลอมแปลงแบบใช้สิทธิฤทธิมกเกี่ยวข้องกับตัวละครที่เป็นเทวดา ยักษ์ หรือสัตว์ที่มีพลังเหนือธรรมชาติ นักแสดงต้องใช้การรำที่เน้นอธิปไตยหรือความแข็งแรงทรงพลัง ขณะที่การปลอมแปลงแบบไม่ใช้สิทธิฤทธิมกต้องอาศัยทักษะในการถ่ายทอดบุคลิกที่ละเอียดอ่อนและสมจริง ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาของ Makjui (2007) ที่พบว่าการปลอมแปลงภายในบทละครพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 มีทั้งการปลอมแปลงที่อาศัยอธิปไตยและการปลอมตัวที่ต้องอาศัยไหวพริบของตัวละคร

การปลอมแปลงของตัวละครยังสะท้อนค่านิยมและโครงสร้างทางสังคมไทย ความเชื่อในอำนาจของสิ่งเหนือธรรมชาติยังคงมีบทบาทสำคัญในโครงสร้างของวรรณกรรมและนาฏกรรมไทย ดังที่ Virulhak (2004) อธิบายว่าการฟ้อนรำและการแสดงในอดีตเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความศรัทธาต่อเทพเจ้า นอกจากนี้ การปลอมแปลงตัวละครยังสะท้อนแนวคิดเรื่องชนชั้นและบทบาททางสังคม ซึ่งสอดคล้องกับผลการศึกษาของ Nawaziri (2005) ที่พบว่าการปลอมแปลงของตัวละครพราหมณ์ในละครนอกเกี่ยวข้องกับบทบาทของพราหมณ์ในสังคมฮินดูและแนวคิดเรื่องความศักดิ์สิทธิ์และชนชั้นในสังคม

อีกประเด็นสำคัญคือ การปลอมแปลงของตัวละครมักเป็นจุดเปลี่ยนของเรื่องที่ช่วยเพิ่มความขัดแย้งและสร้างความตื่นเต้นแก่ผู้ชม สอดคล้องกับงานวิจัยของ Sathitsamon & Limsakul (2015) ที่พบว่าการแสดงบทบาทของนางยักษ์แปลงในละครนอกใช้ลีลาท่ารำที่กระฉับกระเฉงและการแสดงอารมณ์ที่เปิดเผยเกินจริงเพื่อสร้างอารมณ์

ในแง่ของเทคนิคการแสดง การฝึกฝนทางอารมณ์ (Emotional Memory) มีบทบาทสำคัญในการทำตัวละครที่ปลอมแปลงดูสมจริง ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ Stanislavski (1989b) ที่อธิบายว่านักแสดงที่ดีต้องเข้าถึงอารมณ์ของตัวละครได้อย่างแท้จริงผ่านกระบวนการสร้างแรงจูงใจภายใน

การศึกษานี้ยังชี้ให้เห็นว่ากระบวนการแสดงบทบาทตัวละครที่ปลอมแปลงมีความเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมและจารีตดั้งเดิม ดังที่ Fine Arts Department (2013) ระบุว่า การแสดงโขนและละครไทยได้รับการถ่ายทอดมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา อย่างไรก็ตาม การนำเทคนิคการแสดงแบบสากลมาใช้สามารถช่วยพัฒนาการแสดงให้สมจริงยิ่งขึ้นโดยไม่กระทบต่ออัตลักษณ์ของนาฏกรรมไทย

ในเชิงการนำไปใช้ ข้อค้นพบข้างต้นสามารถแปลงเป็นแนวทางการฝึกอบรมนักแสดงนาฏศิลป์ไทยได้อย่างเป็นรูปธรรม กล่าวคือ ก่อนการต่อท่ารำ ครูผู้สอนควรกำหนดให้ผู้เรียนวิเคราะห์แรงจูงใจของการปลอมแปลงตามชาติกำเนิดของตัวละครเสียก่อน จากนั้นจึงฝึกตามลำดับ 3 ขั้นตอน โดยขั้นก่อนการปลอมแปลงเน้นการตีบทและการสมมติสถานการณ์ ขั้นขณะปลอมแปลงเน้นการรำเพลงหน้าพาทย์พร้อมการรวมสมาธิและการสร้างภาพภายใน และขั้นหลังการปลอมแปลงเน้นการเปลี่ยนคุณภาพของท่ารำเดิมให้ตรงกับรูปที่ปลอมแปลง แนวทางดังกล่าวช่วยลดการถ่ายทอดในลักษณะการจดจำท่า และเพิ่มความเข้าใจในเหตุผลของท่ารำ ซึ่งสอดคล้องกับข้อเสนอของ Merlin (2007) ที่ว่าระบบของสตานิสลาฟสกีมีคุณค่าในฐานะเครื่องมือฝึกฝนมากกว่าในฐานะทฤษฎีเชิงนามธรรม

โดยสรุป การแสดงบทบาทตัวละครที่ปลอมแปลงในนาฏกรรมไทยเป็นกระบวนการที่มีโครงสร้างชัดเจน และต้องอาศัยทักษะทั้งทางกายภาพและทางจิตวิทยา นักแสดงต้องใช้ทั้งเทคนิคการแสดงตามจารีตดั้งเดิมและแนวคิดสากลเพื่อถ่ายทอดบทบาทได้อย่างลึกซึ้งและน่าเชื่อถือ องค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษานี้สามารถนำไปใช้ในการเรียนการสอน การฝึกอบรมนักแสดง และการสร้างสรรค์นาฏกรรมชุดใหม่ที่ยังคงรักษาเอกลักษณ์ของศิลปะไทยไว้

8. ข้อเสนอแนะงานวิจัย (Research Suggestion)

8.1 ข้อเสนอแนะสำหรับการนำผลการวิจัยไปใช้

8.1.1 สถาบันที่จัดการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทยสามารถนำแบบแผน 3 ขั้นตอน คือ ก่อน ขณะ และหลังการปลอมแปลง ไปใช้เป็นลำดับขั้นในการฝึกหัดบทบาทที่มีการปลอมแปลงตัวละคร โดยกำหนดให้ผู้เรียนวิเคราะห์แรงจูงใจของตัวละครก่อนการต่อท่ารำ

8.1.2 ครูผู้ถ่ายทอดสามารถใช้ผลการเปรียบเทียบแรงจูงใจภายในตามชาติกำเนิดของตัวละครในตารางที่ 4 เป็นเครื่องมือในการอธิบายเหตุผลของความแตกต่างระหว่างท่ารำของตัวละครแต่ละประเภท ซึ่งช่วยให้การถ่ายทอดไม่จำกัดอยู่เพียงการจดจำท่า

8.1.3 ผู้กำกับการแสดงและผู้ออกแบบท่ารำสามารถใช้หลักการเปลี่ยนคุณภาพของท่ารำเดิมแทนการสร้างท่ารำขึ้นใหม่ ในการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยที่มีเหตุการณ์การปลอมแปลงตัวละคร เพื่อรักษาแบบแผนของนาฏกรรมไทยไว้

8.2 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

8.2.1 ควรทดสอบแบบแผน 3 ขั้นตอนกับกลุ่มผู้เรียนนาฏศิลป์ไทยในลักษณะการวิจัยเชิงปฏิบัติการ เพื่อประเมินว่าแบบแผนดังกล่าวช่วยพัฒนาคุณภาพการแสดงบทบาทปลอมแปลงได้จริงเพียงใด

8.2.2 ควรขยายขอบเขตการศึกษาไปยังนาฏกรรมที่สร้างจากบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลอื่นและนาฏกรรมท้องถิ่น เพื่อตรวจสอบว่าข้อค้นพบเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างแรงจูงใจภายในกับเทคนิคการแสดงสามารถใช้อธิบายได้กว้างเพียงใด

8.2.3 ควรศึกษาเปรียบเทียบกับศิลปะการแสดงของวัฒนธรรมอื่นที่มีขนบการปลอมแปลงตัวละคร เช่น ละครโนและคาบูกิของญี่ปุ่น และจิวของจีน เพื่ออธิบายลักษณะร่วมและลักษณะเฉพาะของนาฏกรรมไทย

8.2.4 ควรจัดทำคลังข้อมูลบันทึกการแสดงบทบาทปลอมแปลงที่จำแนกข้อมูลตามแบบแผน 3 ขั้นตอนและองค์ประกอบในกรอบแนวคิดนี้ เพื่อให้เป็นฐานข้อมูลที่ใช้ในการฝึกอบรมและการวิจัยต่อยอดได้จริง มิใช่เพียงการบันทึกภาพการแสดงโดยทั่วไป

9. กิตติกรรมประกาศ (Acknowledgements)

งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยความรู้และความกรุณาของรองศาสตราจารย์ ดร.สุภาวดี โพธิเวชกุล อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ให้ความรู้ ชี้แนะแนวทาง และสนับสนุนการดำเนินงานวิจัยตลอดกระบวนการศึกษา ตลอดจนศิลปินแห่งชาติและผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่กรุณาให้ข้อมูลอันเป็นหัวใจสำคัญของงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

10. เอกสารการอ้างอิง (References)

- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77–101.
- Damrong Rajanubhab, Prince. (2003). *Lakhon fon ram [Classical dance and drama]*. Bangkok: Matichon. [in Thai]
- Damrung, P. (2021). *Performance research: Creating new knowledge through theatre making*. Bangkok: Parbpim. [in Thai]
- Fine Arts Department. (2013). *Fine Arts Encyclopedia (First edition)*. Bangkok: Silpakorn Association. [in Thai]
- Lincoln, Y. S., & Guba, E. G. (1985). *Naturalistic inquiry*. Sage.
- Makjui, W. (2007). *An analysis of the role of disguise and impersonation of characters in royal plays by King Rama II*. [Master's thesis, Thaksin University]. [in Thai]
- Merlin, B. (2007). *The complete Stanislavsky toolkit*. Nick Hern Books.
- Nawaziri, P. (2005). *The dance of Brahmin characters in Lakhon Nok performances*. [Master's thesis, Chulalongkorn University]. [in Thai]
- Phetruchee, M., Vasinarom, M., Khathawi, W., Iamkrasin, S., & Wanta, C. (2024). *Embodiment theory in Thai classical dance*. In Proceedings of the 2024 International Academic Multidisciplinary Research Conference in Seoul (pp. 137–140). ICBTS.
- Sathitsamon, N., & Limsakul, P. (2015). Performance techniques of transformed female ogre characters in Lakhon Nok. *Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University*, 2(1), 141–149. [in Thai]
- Stanislavski, K. (1989a). *An actor prepares*. Routledge.
- Stanislavski, K. (1989b). *Building a character*. Routledge.
- Suprasetsiri, P. (2002). *Lakhon farang [Western drama]*. Bangkok: Santisiri Printing. [in Thai]
- Virulhrak, S. (2004). *Natyasilpa paritathsan [Perspectives on dance arts]*. Bangkok: Chulalongkorn University Press. [in Thai]