



การสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

THE CREATION OF THAI PUPPET PERFORMANCE:

NATTAYASALA HUN LAKHON LEK

ชนากานต์ สุรพนาวัลย์เวช

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์

บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

พ.ศ. 2566

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

การสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก



วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์

บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

พ.ศ. 2566

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

THE CREATION OF THAI PUPPET PERFORMANCE:
NATTAYASALA HUN LAKHON LEK



CHANAKARN SURAPANAWANVECH

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF MASTER OF FINE ARTS PROGRAM IN PERFORMING
ARTS GRADUATE SCHOOL BUNDITPATANASILPA INSTITUTE OF FINE ARTS

YEAR 2023

COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE OF FINE ARTS

วิทยานิพนธ์

การสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

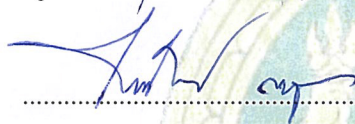
โดย ชนกานต์ สุรพนาวัลย์เวช

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

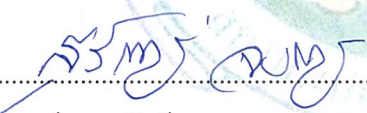
วันที่ 25 พฤษภาคม 2566

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์


.....ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัญยะนาถ)


.....กรรมการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
(อาจารย์ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก)


.....กรรมการ
(อาจารย์ ดร.นิวัฒน์ สุขประเสริฐ)


.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก)
(อาจารย์ ดร.สุรัตน์ จงดา)


.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม)
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิม)


.....

คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์

(รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ)

Thesis

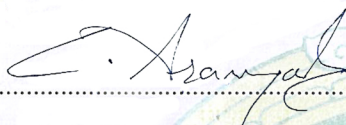
The Creation of Thai Puppet Performance: Nattayasala Hun Lakhon Lek

By Chanakarn Surapanawanvech

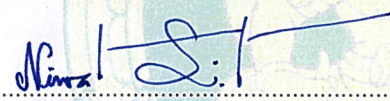
The thesis committee has unanimously approved this thesis as a partial fulfillment of the requirements for The Degree of Master of Fine Arts Program in Performing Arts at Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

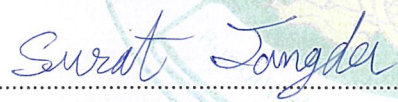
May 25, 2023

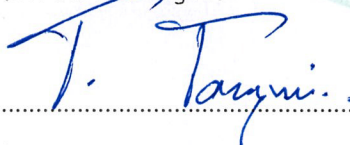
Thesis Committee


.....Chairman
(Asst. Prof. Dr. Chulachart Aranyanak)


.....Committee (External Expert)
(Dr. Pairoj Thongkumsuk)


.....Committee
(Dr. Niwat Sukprasirt)


..... Committee (Thesis Advisor)
(Dr. Surat Jongda)


..... Committee (Thesis Co-advisor)
(Asst. Prof. Dr. Theeraphut Tongnim)


.....
Dean of the Faculty of Music and Drama
(Assoc. Prof. Dr. Jintana Saitongkum)

ชื่อวิทยานิพนธ์ การสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาสตร์ หุ่นละครเล็ก
 62222303 นางสาวชนากานต์ สุรพนาวัลย์เวช
 ปริญญา ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชา นาฏศิลป์
 พ.ศ. 2566
 อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก อาจารย์ ดร.สุรัตน์ จงดา
 อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาความเป็นมา พัฒนาการ รูปแบบและองค์ประกอบของการแสดงหุ่นละครเล็ก 2) เพื่อศึกษาวิเคราะห์แนวความคิดในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็กของคณะนาฏยศาสตร์ หุ่นละครเล็ก ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ประกอบด้วย การศึกษาข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ การสังเกตแบบมีส่วนร่วม การวิเคราะห์เนื้อหาและนำเสนอผลการศึกษาโดยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า 1) ความเป็นมาของการแสดงหุ่นละครเล็กมีการพัฒนารูปแบบการแสดงแบ่งเป็น 4 ยุค ได้แก่ (1) ยุครุ่งแรก ศัททวนิช (2) ยุครุ่งยิบ ศัททวนิช (3) ยุครุ่งสาคร ยังเขียวสด และ (4) ยุคคณะนาฏยศาสตร์ หุ่นละครเล็ก 2) ในการแสดงชุด ครุฑานุภาพ มีกระบวนการสร้างงานแบ่งเป็น 4 ระยะ ได้แก่ (1) ระยะเตรียมการ ขั้นตอนของการวางแผนการดำเนินงาน ประกอบด้วย การกำหนดเป้าหมายของการแสดง การประมวลข้อมูล การกำหนดขอบเขต การกำหนดรูปแบบ การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ และการออกแบบนาฏศิลป์ (2) ระยะดำเนินงาน ระยะของการลงมือปฏิบัติเพื่อพัฒนาให้เกิดผลงานตามที่ได้ออกแบบไว้ ประกอบด้วย การวางโครงสร้างของการแสดง การออกแบบร่าง การพัฒนาองค์ประกอบการแสดง การคัดเลือกผู้แสดงและการฝึกซ้อม (3) ระยะการแสดงจริง การนำผลงานที่ได้เตรียมการไว้ทั้งในระยะก่อนสร้างงานและระยะการสร้างงานไปจัดแสดงจริงตามเป้าหมายที่กำหนดไว้ (4) ระยะประเมินผล เป็นระยะของการประเมินผลและการปรับปรุงแก้ไขในการแสดง สามารถแบ่งตามรูปแบบองค์ประกอบนาฏศิลป์ ประกอบด้วย บทการแสดงที่ประพันธ์ใหม่ นำโครงเรื่องมาจากตำนานพญาคูขี้หอมในคัมภีร์ปุราณะ มีสัญญาณสื่อถึงสถาบันพระมหากษัตริย์ มีการออกแบบหุ่นและเครื่องแต่งกายใหม่ให้เหมาะสมกับการแสดง มีการสร้างสรรค์เสียงและดนตรีใหม่บนพื้นฐานแบบดั้งเดิม รูปแบบด้านฉาก แสง สี และเทคนิคในการแสดงมีความร่วมสมัย การประดิษฐ์ท่ารำที่มีรูปแบบจากกระบวนการทำตามหลักการแสดง โขน - ละคร ซึ่งนับว่าเป็นการพัฒนาศิลปะไทยหุ่นละครเล็กให้เกิดความร่วมสมัยและเป็นเอกลักษณ์ของคณะนาฏยศาสตร์ หุ่นละครเล็ก

คำสำคัญ : การแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาสตร์ หุ่นละครเล็ก ครุฑานุภาพ

Thesis Title	The Creation of Thai Puppet Performance: Nattayasala Hun Lakhon Lek
62222303	Miss Chanakarn Surapanawanvech
Degree	Master of Fine Arts Program in Performing Arts
Year	2023
Advisor	Dr. Surat Jongda
Co- Advisor	Asst. Prof. Dr. Theeraphut Tongnim

Abstract

This research aimed to 1) study the history, development, pattern, and components of Thai puppet performance and 2) analyse the performance creation concept of the Nattayasala Thai puppet. The research was conducted based on qualitative research methodology, including studying related literature document review, interviews, participant observation, content analysis, and presenting the results by analytic description.

The research results had been revealed that 1) there were four periods of the Thai puppet historical background, namely (1) the period of Mr. Grae Suptawanich, (2) Mrs. Yhib Suptawanich, (3) Mr. Sakorn Yangkeawsod, and (4) Mr. Pisutr and Mr. Surin Yangkeawsod of Nattayasala and 2) There were four phases of creating Krutthanuphap performance (The Power of Garuda) as follows: (1) preparation and planning consisted of setting performance goals, data processing, scoping, styling, and choreography, (2) operation phase consisted of structuring performance, designing the draft, developing the elements of the performance, (3) public performance phase which was an actual implementation of the previous phases, (4) evaluation phase led to performance revision which could be categorized by dance elements, namely recomposed performance script (the plot adapted from the Legend of Garuda in Puranas scripture) representing monarchic symbolism, costume and puppet redesign, traditional-based music and sound recreation, and the khon and dance-drama-based choreography. All four processes above were considered modern and contemporary Thai puppet arts and have become the uniqueness of Nattayasala Hun Lakhon Lek.

Keywords: Thai puppet performance, Nattayasala Hun Lakhon Lek, Krutthanuphap
356 pages

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่องการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาสตร์หุ่นละครเล็กฉบับนี้ สำเร็จลุล่วงไปด้วยดีด้วยความกรุณาจากผู้เกี่ยวข้องหลายท่าน ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งและขอขอบพระคุณ เป็นอย่างสูงไว้ ณ ที่นี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์ ดร.สุรัตน์ จงดา และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิม อาจารย์ที่ปรึกษาเล่มวิทยานิพนธ์ที่ได้ให้คำปรึกษาแนะนำแนวทาง มอบองค์ความรู้ที่ผู้วิจัย สามารถนำไปต่อยอด ทั้งยังเมตตาช่วยเหลือมาโดยตลอด

ขอกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาถ ประธานกรรมการสอบ วิทยานิพนธ์ อาจารย์ ดร.นิวัต สุขประเสริฐ และอาจารย์ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก เป็นอย่างสูงที่กรุณา เสียสละเวลารับเป็นกรรมการสอบวิทยานิพนธ์และกรุณาให้ความรู้และข้อชี้แนะอันเป็นประโยชน์ต่อ ความถูกต้องและความสมบูรณ์ของเนื้อหาทางวิชาการรวมทั้งให้คำแนะนำและตรวจทานวิทยานิพนธ์ เล่มนี้

ขอขอบพระคุณบุคลากรผู้เชี่ยวชาญ ครูพิสูตร ยังเขียวสด ครูสุรินทร์ ยังเขียวสด ครูยุพิน กุลนิตย์ ทีมงานคณะนาฏยศาสตร์ หุ่นละครเล็กและบุคลากรที่ร่วมงานในการจัดทำแสดง หุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑาณูภาพ ที่เอื้อเฟื้ออนุเคราะห์เอกสาร ข้อมูลในการสัมภาษณ์และการลงพื้นที่ เพื่อเก็บข้อมูล ให้งานวิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จได้ด้วยดี

ขอบพระคุณเจ้าหน้าที่ของโครงการบัณฑิตศึกษา ที่ช่วยประสานในการจัดทำเอกสารต่าง ๆ ตลอดจนการศึกษา และสำหรับการทำวิจัยเพื่อนำไปเป็นประโยชน์ต่อวงการศึกษาด้านนาฏศิลป์

ขอขอบพระคุณบิดามารดา ผู้ให้การสนับสนุนในทุก ๆ ด้าน ขอบคุณเพื่อน ๆ กัลยาณมิตรที่ดี ที่เป็นกำลังใจส่วนสำคัญที่ทำให้ผู้วิจัยเกิดความสำเร็จในการศึกษาปริญญาโทในครั้งนี้ หายที่สุด ขอกราบขอบพระคุณครู อาจารย์ทั้งในอดีตและปัจจุบัน ผู้ให้ทางสว่างทางปัญญา ผู้วิจัยหวังเป็นอย่าง ยิ่งว่า วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะเป็นคุณประโยชน์ต่อวงการศึกษาด้านนาฏศิลป์

ประโยชน์ของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ขอมอบให้ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาสตร์ หุ่นละครเล็ก รวมทั้งขออุทิศผลบุญให้ครูแกร ศัพทวนิช และครูสาคร ยังเขียวสด ผู้ให้กำเนิดและสืบทอดการแสดงหุ่นละครเล็ก

ชนากานต์ สุรพนาวัลย์เวช

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	(ค)
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	(ง)
กิตติกรรมประกาศ.....	(จ)
สารบัญ.....	(ฉ)
สารบัญภาพ.....	(ช)
สารบัญตาราง.....	(ญ)
บทที่ 1 บทนำ.....	1
1. ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย.....	1
2. คำถามในการวิจัย.....	6
3. วัตถุประสงค์การวิจัย.....	6
4. ขอบเขตของการวิจัย.....	6
5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	7
6. นิยามศัพท์เฉพาะ.....	8
บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง.....	9
1. ประวัติและวิวัฒนาการการแสดงหุ่นของไทย.....	10
1.1 สมัยอยุธยา.....	10
1.2 สมัยธนบุรี.....	12
1.3 สมัยรัตนโกสินทร์.....	12
2. การแสดงหุ่นละครเล็ก.....	25
2.1 ประวัติและพัฒนาการของการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก.....	27
2.1.1 ยุครุ่งเรือง ศัตตวรรษ.....	28
2.1.2 ยุครุหีบ ศัตตวรรษ.....	35
2.1.3 ยุครุสาคู ยังเขียวสด.....	39
2.1.4 ยุคคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ในปัจจุบัน.....	51
2.2 การเผยแพร่ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กในปัจจุบัน.....	63

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
3. กระบวนการสร้างงานการแสดง.....	68
3.1 หลักการสร้างสรรค์การแสดง.....	68
3.1.1 นาฏศิลป์ร่วมสมัย.....	68
3.1.2 นาฏศิลป์สร้างสรรค์.....	68
3.1.3 ทฤษฎีแนวคิดหลักการสร้างสรรค์การแสดง.....	69
3.2 กระบวนการสร้างงานการแสดง.....	72
4. เทคโนโลยีโฮโลแกรม (Hologram Light and Sound).....	74
5. แนวคิดเกี่ยวกับการสื่อสารด้านการแสดง.....	78
5.1 การสื่อสาร.....	78
5.2 การสื่อความในนาฏกรรม.....	79
5.3 การสื่อสารโดยใช้ภาษาท่าทาง (Body Language).....	80
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	81
7. กรอบแนวคิดในการวิจัย.....	82
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	87
1. แหล่งข้อมูล.....	87
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย.....	89
3. การเก็บรวบรวมข้อมูล และการจัดกระทำข้อมูล.....	89
4. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล.....	91
5. การนำเสนอข้อมูล.....	92
บทที่ 4 วิเคราะห์การสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ.....	93
1. พัฒนาการของการแสดงหุ่นละครเล็กชุด ครุฑานุภาพ.....	93
1.1. การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด กวนเกษียรสมุทร.....	94
1.2. การแสดงหุ่นละครเล็กชุด ภูมามาวตาร: ดำนันทพระราหู.....	95
1.3. การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑยุดนาค.....	96
1.4. การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ.....	97
2. กระบวนการสร้างการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ.....	98
2.1 ระยะเตรียมการ.....	98
2.2 ระยะดำเนินการ.....	103

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
2.3 ระยะแสดงจริง.....	108
2.4 ระยะประเมินผล.....	108
3. รูปแบบในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็กชุดครุฑานุภาพ.....	111
3.1 บทการแสดง.....	111
3.2 การสร้างหุ่นและเครื่องแต่งกาย.....	118
3.3 ดนตรีและเสียงที่ใช้ประกอบการแสดง.....	128
3.4 ฉาก แสง สี และเทคนิคที่ใช้ในการแสดง.....	136
3.5 ออกแบบกระบวนการที่ใช้ในการแสดง.....	155
3.6 กลวิธีและลำดับในการแสดงในการแสดงหุ่นละครเล็ก.....	278
บทที่ 5 สรุปผลอภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	284
1. สรุปผลการวิจัย.....	284
2. อภิปรายผลการวิจัย.....	303
3. ข้อเสนอแนะ.....	308
บรรณานุกรม.....	309
บุคลากร.....	313
ภาคผนวก.....	314
ภาคผนวก ก หนังสือตอบรับบทความตีพิมพ์วารสาร.....	315
ภาคผนวก ข เอกสารเกี่ยวกับเอกสารรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์.....	317
ภาคผนวก ค หนังสือขอความอนุเคราะห์ขอสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง.....	321
ภาคผนวก ง เอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย.....	328
ภาคผนวก จ ประมวลภาพเกี่ยวกับการค้นคว้าข้อมูล.....	338
ภาคผนวก ฉ ประมวลภาพเกี่ยวกับการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ.....	343
ประวัติผู้วิจัย.....	356

สารบัญภาพ

ภาพที่	หน้า
1 หุ่นหลวง จัดแสดงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ (บูรณะใหม่โดยอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต).....	11
2 หัวหุ่นพระยารักใหญ่ และพระยารักน้อยในสมัยรัชกาลที่2.....	13
3 พระฉายาลักษณ์ กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ.....	16
4 หุ่นวังหน้าจัดแสดงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ (บูรณะใหม่โดยอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต).....	17
5 หุ่นไทย ของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ.....	17
6 หุ่นกระบอก.....	18
7 หุ่นละครเล็ก ครูแกร.....	19
8 การแสดงหุ่นละครเล็ก เนื่องในงานมหกรรมหุ่นนานาชาติ.....	21
9 ภาพการฝึกซ้อมการแสดงหุ่นหลวง ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร.....	22
10 การฝึกซ้อมการแสดงหุ่นกระบอก ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชบรมนาถบพิตร.....	22
11 หุ่นหลวงชุดแรก โดย ดร.สุรัตน์ จงดาในงานเทศกาลวัดอรุณ ปี พ.ศ. 2543.....	23
12 หุ่นหลวง เรื่อง รามเกียรติ์ตอนปล่อยม้าอุปการ - कुमारพบพ่อโดยคณะไก่อแก้ว.....	24
13 หุ่นละครเล็กคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กต้อนรับผู้มาร่วมงาน.....	24
14 หุ่นพื้นบ้านร่วมสมัย หุ่นกระบอก คณะบ้านตุ๊กตุน.....	25
15 แผนผังแสดงการสืบทอดหุ่นละครเล็ก.....	26
16 ลักษณะการเชิดหุ่นของครูเปี้ยก ประเสริฐกุล.....	27
17 ครูแกร ศัพทวนิช.....	28
18 ผู้เชิดหุ่นในคณะของครูแกร.....	29
19 หุ่นตัวพระและตัวนางของครูแกร ณ พิพิธภัณฑสถานเมืองโบราณ.....	31
20 หุ่นตัวยักษ์และตัวลิงของครูแกร ณ พิพิธภัณฑสถานเมืองโบราณ.....	31
21 โรงหุ่นละครเล็ก ครูแกร ที่ถูกบูรณะใหม่ตั้งอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานเมืองโบราณ.....	33
22 นางหยิบ ศัพทวนิช และนายคู่ย ยังเขียวสด.....	35
23 ครูสาคร ยังเขียวสด.....	39

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
24 ภาพถ่ายครอบครัวยุคครุสาคร ยังเขียวสด.....	41
25 ครุสาคร ยังเขียวสด เข้ารับรางวัลศิลปินแห่งชาติ ในปีพุทธศักราช 2539.....	42
26 ลักษณะหุ่นยุคครุสาคร.....	45
27 ลักษณะกลไกสำหรับบังคับมือของหุ่นละครเล็ก ของครุสาคร ยังเขียวสด.....	45
28 ลักษณะกลไกสำหรับบังคับมือของหุ่นละครเล็ก ของครุสาคร ยังเขียวสด.....	46
29 การแต่งกายผู้เชิดในยุคครุสาคร.....	47
30 การสร้างสถานที่สำหรับการแสดงหุ่นละครเล็กแบบก้นฉาก.....	48
31 การแสดงหุ่นละครเล็กโดยไม่ปลูกสร้างโรงละคร.....	48
32 สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ทรงลองเชิดหุ่นละครเล็ก.....	52
33 นายสุรินทร์ ยังเขียวสดและนายพิสูตร ยังเขียวสด ผู้บริหารนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์).....	52
34 ลักษณะหุ่นในยุคนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก.....	54
35 การปักเครื่องแต่งกายหุ่นละครเล็ก โดย นางสาวสมพิศ ยังเขียวสด.....	55
36 ลวดลายเครื่องแต่งกายหุ่นละครเล็ก.....	55
37 เครื่องแต่งกายผู้เชิดแบบที่ 1.....	57
38 เครื่องแต่งกายผู้เชิดแบบที่ 2.....	57
39 การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด พระมหาชนก.....	58
40 ภาพแสดงตำแหน่งผู้เชิดหุ่นละครเล็ก.....	61
41 การแสดงหุ่นละครเล็ก หนุมานจับนางเบญกายและทศกัณฐ์ยุบ.....	62
42 การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ภูมามาวตาร: ตำนานพระราหู.....	64
43 การแสดงหุ่นละครเล็ก ไมเคิล แจ็คสัน และเอลวิส เพรสลีย์.....	64
44 การเรียนการสอนชมรมคนรักหุ่นละครเล็กโจหลุยส์ จูเนียร์.....	65
45 คุณยุพิน กุลนิตย์ บรรยายรายวิชาศึกษาทั่วไป หัวข้อ หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์).....	66
46 โครงการอบรมเชิงปฏิบัติการถ่ายทอดความรู้หุ่นละครเล็ก มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร.....	66
47 หลักการของ Hologram.....	75
48 หลักการของ Hologram.....	75
49 การปรากฏตัวของเจ้าฟ้าชายชาร์ลส์.....	76
50 การโฆษณาสินค้าของ Coca-Cola โดยใช้โฮโลแกรม.....	76

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
51 การแสดงคอนเสิร์ต “ดีทูปี อังกอร์ คอนเสิร์ต 2015” โดยใช้เทคโนโลยีไฮโลแกรม.....	77
52 การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ โดยใช้เทคโนโลยีไฮโลแกรม.....	78
53 แผนผังแสดงกรอบแนวคิดในการวิจัย.....	83
54 การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด กวนเกษียรสมุทร.....	94
55 การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ภูมิมาตาร: ตำนานพระราหู.....	95
56 การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑยุคนาค.....	96
57 การแสดงหุ่นละครเล็กชุด ครุฑานุภาพ.....	97
58 แผนผังพัฒนาการของการแสดงชุด ครุฑานุภาพ.....	98
59 การอบรมนาฏศิลป์ไทยและหุ่นละครเล็ก.....	105
60 การฝึกซ้อมท่ารำ.....	106
61 การฝึกซ้อมท่ารำ.....	107
62 การฝึกซ้อมเชิดหุ่นละครเล็ก.....	107
63 แผนผังแสดงฉันทลักษณ์บทประพันธ์.....	115
64 หุ่นแผงในฉากกวนน้าอมฤต.....	119
65 การสร้างกลไกหุ่นพญาครุฑ.....	120
66 หุ่นพญาครุฑ ในการแสดงครุฑานุภาพ.....	120
67 พญาวาสูกรี.....	121
68 หุ่นพระนารายณ์.....	122
69 หุ่นนางวินตา.....	122
70 หุ่นนางกัทรุ.....	123
71 ลักษณะการปกเกล้าผ้าของเครื่องแต่งกายหุ่น.....	124
72 ลักษณะเครื่องแต่งกายผู้เชิดชาย.....	125
73 ลักษณะเครื่องแต่งกายผู้เชิดหญิง.....	126
74 การอัดเสียงดนตรี เพื่อประกอบการฝึกซ้อมและการแสดง.....	133
75 การอัดเสียงดนตรี เพื่อประกอบการฝึกซ้อมและการแสดง.....	133
76 การอัดเสียงดนตรี เพื่อประกอบการฝึกซ้อมและการแสดง.....	134
77 การฝึกซ้อมใหญ่ก่อนการแสดง.....	134
78 กลุ่มนักดนตรีประกอบการแสดง ครุฑานุภาพ.....	134
79 ฉากพิธีกวนเกษียรสมุทร (ชัคนาคตีกดาบรรพ์).....	137

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
80 ฉากกำเนิดพญาครุฑ.....	138
81 นางทาส.....	138
82 ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง.....	139
83 ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง.....	139
84 ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง.....	140
85 เบื้องหลังการใช้เทคโนโลยีไฮโลแกรม.....	144
86 การใช้เทคโนโลยีไฮโลแกรม.....	145
87 ฉากที่ 1 เปิดตัวพญาวาสุกรี.....	146
88 ฉากที่ 1 กวนน้ำอมฤต.....	146
89 ฉากที่ 2 กำเนิดพญาครุฑ.....	147
90 ฉากที่ 3 นางทาส.....	148
91 ฉากที่ 3 นางทาส.....	148
92 ฉากที่ 4 ดาวดั่งส์.....	149
93 ฉากที่ 5 ตลกหน้าม่าน.....	150
94 ฉากที่ 6 ไถ่ตัวแม่.....	151
95 ฉากที่ 7 ครุฑยุคนาค.....	152
96 ระบายอาเศียรวาทฉากจบ.....	153
97 การออกแบบกระบวนท่ารำโดยอาจารย์เมตรา, อาจารย์สุรินทร์, อาจารย์สัจจะ.....	157
98 การออกแบบกระบวนท่ารำโดยอาจารย์เมตรา, อาจารย์สุรินทร์, อาจารย์สัจจะ.....	157
99 ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ ครูสุรินทร์ ยังเขียวสด.....	339
100 ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ ครูสุรินทร์ ยังเขียวสด.....	339
101 ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ ครูวรรณศักดิ์ ศิริหล้า.....	340
102 ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ ครูสัจจะ ภู่งามสุทธิ.....	340
103 ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ ครูพิสูตร ยังเขียวสด.....	341
104 ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ ครูยุทธ อุทยานินทร์.....	341
105 ผู้วิจัยทำการถ่ายภาพท่ารำ.....	342
106 ผู้วิจัยทำการถ่ายภาพท่ารำ.....	342
107 การวางแผนการทำงาน.....	344
108 การสร้างหุ่นพญาครุฑ.....	344

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
109 ทิมเบื้องหลังครุฑานุภาพ.....	345
110 ทิมเบื้องหลังครุฑานุภาพ.....	345
111 ทิมเบื้องหลังครุฑานุภาพ.....	346
112 ทิมเบื้องหลังครุฑานุภาพ.....	346
113 ทิมเบื้องหลังครุฑานุภาพ.....	347
114 เบื้องหลังโฮโลแกรม.....	347
115 การทำงานเบื้องหลังครุฑานุภาพ.....	348
116 การทำงานเบื้องหลังครุฑานุภาพ.....	348
117 ทิมนักร้อง นักดนตรี และผู้พากย์.....	349
118 ทิมนักแสดงครุฑานุภาพ.....	349
119 ทิมเบื้องหลังครุฑานุภาพ.....	350
120 บุคลากรการสร้างการแสดงครุฑานุภาพ.....	350
121 พิธีคำนับครู.....	351
122 ผู้ชมภายในโรงละครศูนย์วัฒนธรรม.....	351
123 การแสดงครุฑานุภาพ.....	352
124 การแสดงครุฑานุภาพ.....	352
125 การแสดงครุฑานุภาพ.....	353
126 การแสดงครุฑานุภาพ ด้วยระบบเทคโนโลยีโฮโลแกรม.....	353
127 การแสดงครุฑานุภาพ ด้วยระบบเทคโนโลยีโฮโลแกรม.....	354
128 การแสดงครุฑานุภาพ ด้วยระบบเทคโนโลยีโฮโลแกรม.....	354
129 การแสดงครุฑานุภาพ (ฉากจบ).....	355

สารบัญตาราง

ตารางที่	หน้า
1 ตารางแสดงฉาก แสง สีและเทคนิคที่ใช้ในการแสดง.....	146
2 ตารางแสดงประเภทของท่ารำในการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุดครุฑานุภาพ.....	158
3 ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ คูกพาทยของตัวละครพญาครุฑ.....	159
4 ท่ารำการตีบทในการเจรจาของตัวละครพญาครุฑ.....	174
5 ท่ารำการตีบทในบทร้องของตัวละครพญาครุฑ.....	180
6 ท่ารำการตีบทในการเจรจาของตัวละครพระนารายณ์.....	187
7 ท่ารำการตีบทในบทร้องของตัวละครพระนารายณ์.....	194
8 ท่ารำการตีบทในบทร้องของตัวละครนางวินดา.....	198
9 ท่ารำการตีบทในบทร้องของตัวละครนางกัทธู.....	209
10 ท่ารำการตีบทในการเจรจาของตัวละครนางกัทธู.....	216
11 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์.....	224
12 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพญานาค.....	245
13 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพญาวาสுகีรี นาคใหญ่.....	261
14 รูปแบบหุ่นละครเล็กยุคครูแกร ยุคครูหยิบ ยุคครูสาคร และยุคคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กในปัจจุบัน.....	287
15 พัฒนาการของการแสดงชุด ครุฑานุภาพ.....	297

บทที่ 1

บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย

มหรสพไทย คือการละเล่นสำหรับสมโภชในงานพระราชพิธีต่าง ๆ จัดขึ้นเมื่อมีงานต่าง ๆ ที่สำคัญ เช่น งานฉลอง สมโภช และงานศพ เกิดขึ้นตั้งแต่ยุคสมัยอยุธยา สิ่งเหล่านี้เป็นมรดกสมบัติอันมีค่าของสังคมอันควรแก่การอนุรักษ์อย่างยิ่ง ซึ่งมหรสพไทยที่นอกเหนือไปจากโขน ละคร ลิเก ยังมีมหรสพอื่น ๆ ได้แก่ การละเล่นของหลวงหรือมหรสพหลวง กระบี่กระบอง หนังใหญ่และการแสดงหุ่น

หุ่น ตามความหมายของพจนานุกรมแห่งราชบัณฑิตยสถาน หมายถึง รูปตุ๊กตา, รูปที่จำลองจาก ของจริง, ชื่อการเล่นมหรสพที่ใช้รูปหุ่นแสดงเป็นเรื่องราว (จำนง ทองประเสริฐ, 2518, น. 433) หุ่นจึงเป็น สิ่งที่มีมนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อเป็นตัวแทนของการสื่อสาร การถ่ายทอดเรื่องราวต่าง ๆ ในรูปแบบการแสดง โดยใส่อารมณ์ความรู้สึกนึกคิดลงไปในตัวหุ่น ผ่านการชักเชิดให้เสมือนมีชีวิตและจิตวิญญาณ

ในประเทศไทยพบการแสดงหุ่น ซึ่งเป็นศิลปะอีกหนึ่งแขนงที่จัดว่าเป็นการแสดงมหรสพในพระราชพิธีที่สำคัญของไทย มีวิวัฒนาการและการสืบทอดอันยาวนานมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา พบหลักฐานในสมัยอยุธยาตอนกลางครั้งแรกดังนี้ “คำว่า หุ่น ที่พบในสมัยอยุธยาตอนต้น ยังไม่ใช่หุ่นที่เกี่ยวข้องกับงานมหรสพ แต่เป็นความหมายของหุ่น ที่เป็นรูปปั้นหรือแกะทำโคลนไว้เพื่อเป็นแบบชั่วคราว และรูปที่จำลองจากของจริง” (จักรพันธ์ุ โปษยกฤต, 2529, น. 9) และมีการระบุถึงช่างหุ่นหลวงทิพยนต์ ซึ่งเป็นตำแหน่งในช่างสิบหมู่ นอกจากนี้ยังมีปรากฏหลักฐานที่บันทึกเหตุการณ์ต่าง ๆ ทั้งที่เป็นจดหมายรับสั่ง สมุดไทย วรรณกรรมและวรรณคดีเรื่องต่าง ๆ ตั้งแต่สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พบหลักฐานในจดหมายเหตุของลาลูแบร์ได้กล่าวเกี่ยวกับหุ่นในสมัยอยุธยาตอนกลางโดยกล่าวถึงหุ่นไทยและหุ่นลาวไว้ว่า “หุ่นในประเทศสยามเป็นใบไม้ออกเสียง หุ่นที่มาจากประเทศลาวนั้นยังมีคนชอบดูมากกว่าของประเทศสยามเสียอีก แต่ไม่ว่าจะเป็นหุ่นของชาติไหนในสองประเทศนี้ก็เป็นมหรสพพื้น ๆ ไม่ขึ้นหน้าขึ้นตาในประเทศด้วยกันทั้งคู่” (ซีมอง เดอ ลา ลูแบร์, 2510, น. 211)

จะเห็นได้ว่าการแสดงหุ่นได้ปรากฏเป็นการแสดงมหรสพในงานฉลองและสมโภชทั้งในพิธีหลวง เช่น งานออกพระเมรุมาศและในพิธีราษฎร์ต่างๆซึ่งนับว่าเป็นการแสดงมหรสพในพระราชพิธีที่สำคัญของไทยอันเป็นระยะเวลาที่ยาวนาน เมื่อหุ่นมีวิวัฒนาการตามยุคสมัยและผ่านช่วงเวลาทำให้เกิดการพัฒนาศิลปะหุ่น เริ่มจากหุ่นหลวง ซึ่งเป็นหุ่นที่มีการใช้สายชักจากด้านล่างเล่นในงานพระราชพิธีที่สำคัญต่าง ๆ จวบจนมีศิลปะหุ่นจากต่างประเทศ ได้แก่ หุ่นจีน หุ่นพม่า หุ่นฝรั่ง เริ่มเข้ามามีอิทธิพลทำให้ศิลปะการแสดงหุ่นเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงดังเช่น หุ่นกระบอก พัฒนามาจากหุ่นไหหลำของจีน หรือเกิดหุ่นละครเล็กที่พัฒนามาจากหุ่นหลวงแสดงเล่นเป็นละคร การแสดงหุ่นไทยจึงสามารถแบ่งประเภทตามรูปแบบและวิธีการแสดงออกทั้งหมด 4 ประเภท ได้แก่ หุ่นหลวง หุ่นวงหน้า หุ่นกระบอกและหุ่นละครเล็ก ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1. หุ่นหลวง หรือหุ่นใหญ่ เป็นศิลปะการแสดงหุ่นที่เก่าแก่ที่สุดของไทย เกิดขึ้นราว พ.ศ. 2228 นิยมจัดเป็นมหรสพในงานพระราชพิธีสำคัญของหลวง ลักษณะตัวหุ่นเป็นการสร้างเลียนแบบตัวละครในโขนและละคร แต่งกายด้วยเครื่องละคร มีแขนขาเหมือนตัวละครจริง สันนิษฐานว่า หุ่นหลวงแสดงแต่เรื่องรามเกียรติ์เพียงเรื่องเดียวเท่านั้น ใช้คนเชิด 1 คน ต่อหุ่น 1 ตัว (สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชร์ภาดาและพัชรี ศกศวัตเมินทร์, 2540, น. 14 - 15) ในภายหลังการแสดงหุ่นหลวง ได้เสื่อมความนิยมไปจากการแสดงมหรสพในงานพระราชพิธีต่าง ๆ ส่วนหนึ่งเป็นเพราะไม่มีผู้สืบทอดการแสดงหุ่นหลวงเอาไว้ เพราะวิธีการเชิดหุ่นมีความยุ่งยากจึงทำให้ขาดคนสืบทอดการแสดงหุ่นหลวงในระยะหนึ่ง แต่ในปัจจุบันนี้ได้มีการนำเอาศิลปะการแสดงหุ่นหลวงกลับมามีบทบาทในสังคมไทยอีกครั้ง โดยการดัดแปลงลักษณะตัวหุ่นให้มีการชักเชิดที่ง่ายขึ้น เพื่อเป็นการสืบสานศิลปะหุ่นหลวงไว้ดังคงเดิม

2. หุ่นวงหน้า หรือหุ่นเล็ก ของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญสถานมงคล เป็นการแสดงหุ่นอีกประเภทหนึ่ง เกิดขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ กรมพระราชวังบวรสถานมงคลในรัชกาลที่ 5 โปรดเกล้าฯ ให้สร้างหุ่นขึ้น 2 ชนิด ซึ่งเป็นหุ่นจีนและหุ่นไทย (สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชร์ภาดาและพัชรี ศกศวัตเมินทร์, 2540, น. 17) ลักษณะของหุ่นเล็กนั้นเหมือนกับหุ่นหลวง ใช้ผู้เชิดหุ่น 1 คน ต่อการเชิดหุ่น 1 ตัวแต่ตัวหุ่นมีขนาดเล็กกว่า ตัวหุ่นสูงประมาณ 1 ฟุต (ศักดา ปั่นเหน่งเพ็ชร, 2535, น. 309) หลังจากที่ดินกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญสถานมงคลเสด็จทิวงคต ก็ไม่มีการนำหุ่นเล็กมาแสดงอีกเลย ในปัจจุบันหุ่นเล็กของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญสถานมงคลอยู่ในความดูแลของพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร กรุงเทพมหานคร

3. หุ่นกระบอก เป็นการแสดงหุ่นที่ดัดแปลงมาจากหุ่นไหหลำ โดยคณะหุ่นกระบอกคณะแรกของประเทศไทย ได้แก่ คณะหุ่นกระบอกของนายเหงง สุโขทัย เมื่อราว พ.ศ. 2435 (สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชศรีภาดา และพัชรี ศกศวัดเมินทร์, 2540, น. 18) และต่อมา ม.ร.ว.เกาะ พยัคฆเสนามหาดเล็กในสมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ไปเห็นการเล่นหุ่นของนายเหงง จึงนำแบบอย่างมาดัดแปลงและสร้างหุ่นขึ้นมาใหม่เป็นหุ่นกระบอก และนำมาจัดแสดงในงานต่าง ๆ เมื่อปี พ.ศ. 2436 (ผกา มาศ จิราธิภักดิ์, 2550, น. 3) ลักษณะหุ่นกระบอกที่สร้างขึ้นจะมีส่วนหัวมาถึงลำคอทำด้วยไม้เป็นแกนสำหรับถือต่อกับหัวหุ่น และมีผ้าคลุมปกปิดด้วยดินเงิน ดินทอง เลื่อมแบบเครื่องเขิน - ละคร มือหุ่นมีไม้ไผ่เล็ก ๆ เสียบติดอยู่สำหรับเชิด เรียกไม้นี้ว่า "ตะเกียบ" ไว้สำหรับเชิด (สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชศรีภาดา และพัชรี ศกศวัดเมินทร์, 2540, น. 19)

4. หุ่นละครเล็ก เป็นหุ่นอีกประเภทหนึ่งของการแสดงหุ่นเกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ผู้ให้กำเนิดคือนายแกร ศัพทวินิช ซึ่งครูสร้างขึ้นเพื่อเลียนแบบหุ่นหลวง ทั้งรูปร่างหน้าตา ขนาดตัวสูงประมาณ 1 เมตรเช่นเดียวกัน ครูแกรได้พยายามทำให้เหมือนหุ่นหลวงมากที่สุด แต่ทำไม่ได้เพราะสายใยมาก จึงดัดแปลงให้สายใยน้อยลง ทำให้ต่างกันตรงกลไกการบังคับหุ่นและลีลาการเชิดหุ่น จึงถือว่าการเชิดหุ่นละครเล็กเป็นศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ (สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชศรีภาดาและพัชรี ศกศวัดเมินทร์, 2540, น. 21) ในการเชิดหุ่นละครเล็กนั้นจะใช้ผู้เชิด 2 - 3 คน ต่อการเชิดหุ่น 1 ตัว บทละครหรือเรื่องราวที่นิยมนำมาแสดง ได้แก่ รามเกียรติ์

หุ่นละครเล็กจัดว่าเป็นมหรสพ มีเอกลักษณ์อยู่ที่ลีลาการเคลื่อนไหวเหมือนมีชีวิต นับว่าเป็นการรวบรวมศิลปะหุ่นหลายประเภทและศิลปะแขนงต่าง ๆ เข้าด้วยกัน ที่สำคัญมีความแตกต่างจากหุ่นไทยชนิดอื่น เป็นงานศิลปะไทยที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว เกิดจากความคิดสร้างสรรค์และการประดิษฐ์ของศิลปินที่แสดงถึงภูมิปัญญาไทย เป็นการใช้นุ่นในการสื่อในการถ่ายทอดเรื่องราววรรณกรรม แนวคิด ความเชื่อ ค่านิยม ของบรรพบุรุษสู่เยาวชนในรูปแบบของการแสดงเป็นการแสดงหุ่นประเภทเดียวที่มีจำนวนผู้เชิด 3 คน ซึ่งจะต้องมีใจเป็นหนึ่งเดียวในการชักเชิดหุ่นให้เกิดการเคลื่อนไหวไปตามท่าทางที่เลียนแบบท่าทางของมนุษย์สอดคล้องกับบทร้อง ทำนองเพลง สามารถสื่อท่าทางให้ผู้ชมเข้าใจ

เมื่อครูแกรเสียชีวิตลง ผู้สืบทอดหุ่นละครเล็ก ได้แก่ นายสาคร ยังเขียวสดหรือ ครูโจหลุยส์ (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง หุ่นละครเล็ก ปีพุทธศักราช 2539) ผู้เป็นหลานศิษย์ของพ่อครูแกร และเป็นผู้ก่อตั้งหุ่นละครเล็ก นำการแสดงหุ่นละครเล็กไปแสดงในงานต่าง ๆ โดยใช้ชื่อคณะว่า “คณะสาครนาฏศิลป์ หุ่นละครเล็กหลานครูแกร” ซึ่งเป็นหุ่นละครเล็กเพียงคณะเดียวในขณะนั้นที่อนุรักษ์สืบทอดและจัดแสดงอยู่ในขณะนั้น

ในระยะแรกครูสาคร ยังเชี่ยวชาญ ได้สร้างหุ่นละครเล็กเลียนแบบหุ่นของครูแกร ศัพทวนิช แต่มีการปรับเปลี่ยนกลไกภายในตัวหุ่นเพื่อให้สามารถบังคับหุ่นให้เคลื่อนไหวได้ทุกส่วนเหมือนคนจริง ๆ รวมทั้งเครื่องแต่งกายของหุ่น ก็มีลักษณะคล้ายเครื่องแต่งกายของละครจริง ๆ การพัฒนาและปรับปรุงรูปแบบการแสดงทั้งการสร้างหุ่น และวิธีการแสดงของครูสาคร ยังเชี่ยวชาญ ส่งผลให้หุ่นละครเล็กของครูสาครได้รับความนิยมและเป็นที่รู้จักแพร่หลายในสังคม (ผกามาศ จิราจารุภัทร, 2550, น. 5)

การสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะสาครนาฏศิลป์ หุ่นละครเล็กหลานครูแกร ได้ประสบปัญหาต่าง ๆ และการปรับเปลี่ยนในการจัดการของคณะอย่างมากมาย ได้แก่ ช่วงประมาณเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2542 โรงละครโจหลุยส์เจียเตอร์ต้องล่มสลายลง เนื่องจากบ้านและหุ่นละครเล็กถูกไฟไหม้ เหลือเพียงแต่หุ่นยายเงือกตัวเดียวเท่านั้น สร้างความเสียหายให้แก่ครูสาครและลูกหลานเป็นอย่างมาก แต่แล้วช่วงประมาณมกราคม ปี พ.ศ. 2543 ทางบุตรหลาน รวมทั้งครูสาคร ยังเชี่ยวชาญได้กลับมาฟื้นฟูการแสดงหุ่นและกลับมาแสดงอีกครั้งหนึ่ง

หลังจากที่ครูสาคร ยังเชี่ยวชาญสิ้นชีวิตแล้ว แต่เจตนารมณ์ที่ต้องการอนุรักษ์และสืบทอดศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กยังคงอยู่ โดยมีลูกหลานของครูสาครเป็นผู้สืบทอด จึงได้ย้ายโรงละครมาแสดงที่สวนลุมไนท์บาซาร์ โดยสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเป็นประธานในพิธีเปิดอย่างเป็นทางการ และยังได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์พระราชทานชื่อโรงละครใหม่ว่า นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) และยังทรงเป็นองค์อุปถัมภ์ “มูลนิธินาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก”

คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กได้กลับมามีบทบาทในการแสดงหุ่นละครเล็กอีกครั้งหนึ่งในสังคมไทย โดยมีการแสดงนาฏศิลป์ไทยอย่างหลากหลายทั้งแบบดั้งเดิมและแบบการแสดงร่วมสมัย เมื่อคุณพิสูตรและคุณสุรินทร์ ยังเชี่ยวชาญ ได้มีโอกาสไปเข้าร่วมการแสดงหุ่นโลก ณ ประเทศฝรั่งเศส และได้รวบรวมองค์ความรู้และประสบการณ์การทำงานเกี่ยวกับการแสดงในรูปแบบของเจียเตอร์ นำกลับมาปรับปรุงหุ่นละครเล็กของตนเองให้มีรูปแบบเหมือนอย่างตะวันตก รวมทั้งให้ความสำคัญในการให้เด็กและเยาวชนไทยได้มีโอกาส ฝึกทักษะการเชิดหุ่นและร่วมแสดงในงานต่าง ๆ เพื่อเป็นการร่วมอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย มีโอกาสได้ไปเผยแพร่ผลงานทั้งในและต่างประเทศ ได้รับการยกย่องหลายครั้ง เช่น การประกวดหุ่นโลก ณ กรุงปราก ประเทศสาธารณรัฐเช็ก ได้รับรางวัลชนะเลิศถึง 2 ครั้ง ครั้งแรก ได้แก่ การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด “gurawatara: tannan phararahu” หรือ “จันทรูปราคา” ได้รับรางวัลการแสดงทางวัฒนธรรมยอดเยี่ยมใน ปี พ.ศ. 2549 และครั้งที่ 2 ได้แก่ การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด กำเนิดพระคเณศ ได้รับรางวัลการแสดงยอดเยี่ยม เมื่อ พ.ศ. 2551 ซึ่งล้วนเป็นการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงโดยใช้รูปแบบและเทคนิคต่าง ๆ อย่างตะวันตกมาประยุกต์ใช้กับ

ศิลปะไทยเพื่อให้เกิดเป็นรูปแบบการแสดงที่ผสมผสานความเป็นไทยมีความแปลกใหม่และมีความร่วมสมัย

นอกจากนี้ยังมีการแสดงที่นำเทคโนโลยีแสง สี เสียง รวมถึงเทคนิคต่าง ๆ เข้ามาผสมผสานในการแสดงหุ่นละครเล็กเพื่อให้เกิดความสวยงามอลังการอีกหลายชุดการแสดง โดยผู้วิจัยจะนำเสนอการแสดงหุ่นละครเล็กที่ผสมผสานระหว่างความเป็นนาฏศิลป์ที่ยังคงจารีตและความร่วมสมัย โดยได้มีการนำเทคนิคพิเศษมาประยุกต์ใช้กับการแสดง ได้แก่ การแสดงหุ่นละครเล็กชุด ครุฑานุภาพ จัดแสดงเนื่องในวโรกาส สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเจริญพระชนมายุครบ 60 พรรษา โดยถ่ายทอดเรื่องราวต้นกำเนิดของพญาครุฑ ก่อนมาเป็นราชพาหนะของพระนารายณ์และยังสื่อถึงความกตัญญู ความซื่อตรงและเด็ดเดี่ยวของพญาครุฑ จนกลายมาเป็นเครื่องหมายประกอบพระเกียรติยศของพระมหากษัตริย์ไทยโดยเป็นเรื่องราวที่มีความเกี่ยวข้องกับคติความเชื่อของชาวไทย

โดยในกระบวนการสร้างงานของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพในครั้งนี้มีการวางแผนการดำเนินงานอย่างเป็นระบบ และเกิดจากพัฒนาการของการแสดง กระบวนการสร้างงานที่เป็นการต่อยอดรูปแบบการแสดงจากการสร้างสรรค์การแสดงหลายชุด ซึ่งได้แก่ การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด กวนเกษียรสมุทร ชุดครุฑยุคนาค ชุดกุมารวตาร: ตำนานพระราหู และพัฒนามาจนถึงการแสดง ชุด ครุฑานุภาพ ซึ่งนับว่าคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กได้มีกระบวนการทำงานที่มีขั้นตอนการทำงานอย่างเป็นระบบ สามารถพัฒนาต่อยอดในการสร้างสรรค์การแสดงในแต่ละครั้งได้อย่างน่าสนใจ

ดังนั้นผู้วิจัยเห็นความสำคัญถึงวิธีการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) จึงมีความสนใจที่จะศึกษาการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็กชุดครุฑานุภาพในเรื่องของพัฒนาการของการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ กระบวนการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ ในระยะเตรียมการ ระยะดำเนินงาน ระยะการแสดงจริง และระยะประเมินผล รูปแบบในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ โดยแบ่งตามองค์ประกอบ ได้แก่ บทการแสดงการสร้างหุ่น เครื่องแต่งกาย ดนตรีและเสียงที่ใช้ประกอบการแสดงฉาก แสง สี และเทคนิคที่ใช้ในการแสดงออกแบบกระบวนการที่ใช้ในการแสดง นับว่าการแสดงหุ่นละครเล็กชุดครุฑานุภาพเป็นการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงแบบดั้งเดิมที่ถูกปรับปรุงให้เข้าสู่ยุคสมัยปัจจุบันมากยิ่งขึ้นและเพื่อเป็นการสืบสานศิลปวัฒนธรรมของประเทศชาติ และเป็นเอกสารบันทึกไว้เพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อบุคคลที่มี ความสนใจและต้องการศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็กของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ซึ่งสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการสร้างงานการแสดงอื่น ๆ ได้

2. คำถามในการวิจัย

จากการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับประวัติ และพัฒนาการของการแสดงหุ่นละครเล็ก ผู้วิจัยได้ตั้งประเด็นคำถาม เพื่อให้ได้คำตอบตรงตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

- 2.1 การแสดงหุ่นละครเล็กมีพัฒนาการเป็นอย่างไร
- 2.2 กระบวนการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพเป็นอย่างไร
- 2.3 รูปแบบในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพเป็นอย่างไร

3. วัตถุประสงค์การวิจัย

3.1 เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา พัฒนาการรูปแบบและองค์ประกอบของการแสดงหุ่นละครเล็ก

3.2 เพื่อศึกษาวิเคราะห์แนวความคิดในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็กของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

4. ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ เป็นการศึกษาเฉพาะการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตงานวิจัย โดยมุ่งเน้นการศึกษาพัฒนาการ ของรูปแบบการแสดงหุ่นละครเล็ก และกระบวนการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ โดยแบ่งขอบเขต 2 ด้านดังนี้

4.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตในด้านเนื้อหา ตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

4.1.1 ศึกษาประวัติความเป็นมาของหุ่น โดยเริ่มจากประวัติที่มาการแสดงหุ่นประเภทต่าง ๆ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน รวมถึงพัฒนาการของการแสดงหุ่นละครเล็ก

4.1.2 ศึกษาแนวคิดในการสร้างงาน รูปแบบการแสดง และองค์ประกอบในการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ชุดครุฑานุภาพ

4.2 ขอบเขตด้านพื้นที่

ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตด้านพื้นที่ในการทำวิจัย ได้แก่ คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ปัจจุบันตั้งอยู่ที่ 21/36 ซอยหมู่บ้านมิตรประชาวิมล 4 ตำบลเสาธงหิน อำเภอบางบัวทอง จังหวัดนนทบุรี 11140

4.3 ขอบเขตด้านระยะเวลา

ขอบเขตระยะเวลาที่ศึกษาการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ ที่จัดแสดงครั้งแรก ในปี พ.ศ. 2559 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

4.4 ขอบเขตด้านบุคลากรผู้ให้ข้อมูล

ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์โดยแบ่งข้อมูลออกเป็น 2 กลุ่ม คือกลุ่มผู้ให้ข้อมูลด้านวิชาการด้านการแสดงหุ่นละครเล็ก และกลุ่มบุคลากรที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑนาฏภาพ

4.4.1 กลุ่มบุคคลผู้ทรงคุณวุฒิด้านวิชาการนาฏศิลป์ ด้านศิลปะการแสดง ได้แก่

4.4.1.1 อาจารย์ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก ราชบัณฑิต

4.4.1.2 อาจารย์ ดร.สุรัตน์ จงดา ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย

4.4.2 กลุ่มบุคลากรที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑนาฏภาพ ได้แก่ คุณพิสูตร ยังเขียวสด กรรมการผู้จัดการนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก คุณสุรินทร์ ยังเขียวสด กรรมการผู้จัดการนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก คุณยุพิน กุลนิตย์ ผู้อำนวยการฝ่ายการแสดงนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กและส่วนที่เกี่ยวข้องในการทำงานฝ่ายต่าง ๆ ดังนี้

4.4.2.1 นายพิสูตร ยังเขียวสด ฝ่ายผู้บริหารและกำกับการแสดง

4.4.2.2 นายสุรินทร์ ยังเขียวสด ฝ่ายผู้บริหารและกำกับการแสดง

4.4.2.3 นางยุพิน กุลนิตย์ ฝ่ายผู้บริหารและกำกับการแสดง

4.4.2.4 นางสาวสมพิศ ยังเขียวสด ฝ่ายหุ่นเครื่องแต่งกายและกำกับฉาก

4.4.2.5 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม ฝ่ายจัดทำบทละครและพากย์ - เจริญ

4.4.2.6 นายวรรณศักดิ์ ศิริหล้า ฝ่ายกำกับภาพการแสดงและกำกับเวที

4.4.2.7 นายยุทธ อุทยานินทร์ ฝ่ายเทคนิคแสงและสี

4.4.2.8 นายสัจจะ ภู่งงษ์สุทธิ ฝ่ายออกแบบกระบวนท่าที่ใช้ในการแสดง

4.4.2.9 นายวีรศิลป์ ช้างขนุน ฝ่ายออกแบบกระบวนท่าที่ใช้ในการแสดง

5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ในการศึกษาดังกล่าวผู้วิจัยมุ่งเน้นให้เกิดองค์ความรู้ เกี่ยวกับแนวคิดกระบวนกรสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ระบบแนวคิดการทำงาน ของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก เพื่อเป็นประโยชน์ในการจัดบันทึกเป็นลักษณะลายลักษณ์อักษร สำหรับผู้ที่มีความสนใจที่จะศึกษารูปแบบวิธีการดำเนินงานในด้านต่าง ๆ สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการสร้างงานการแสดงอื่น ๆ ได้

6. นิยามศัพท์เฉพาะ

การสร้างงาน กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก โดยประกอบไปด้วย ระยะเวลาเตรียมการ ระยะดำเนินงาน ระยะการแสดงจริง และระยะประเมินผลซึ่งทำให้เกิดขึ้นเป็นผลงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ

หุ่นละครเล็ก หมายถึง ประเภทของหุ่นไทย ที่เกิดขึ้นตั้งแต่ช่วงรัชกาลที่ 5 ลักษณะเป็นการจำลองตัวละครจากการแสดงโขน - ละคร ทั้งรูปแบบเครื่องแต่งกายเลียนแบบอย่างการแสดงโขน - ละคร ความสูงประมาณ 1 เมตร ใช้ผู้เชิด 2 - 3 คน ต่อการเชิดหุ่น 1 ตัว ผู้เชิดจะเป็นผู้ถ่ายทอดลีลาท่ารำโดยอาศัยพื้นฐานจากการแสดงโขนละครและรำ

คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก หมายถึง ชื่อคณะหุ่นละครเล็ก ที่สืบทอดมาจากครุศาสตร์ยังเขียวสด หรือที่รู้จักกันในนาม “โจหลุยส์” โดยได้รับพระราชทานชื่อคณะจากสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ในปี พ.ศ. 2547

กลวิธีการแสดง รูปแบบและวิธีการในการจัดการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ในการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ

เทคโนโลยีโฮโลแกรม (Hologram) หมายถึง เทคนิคพิเศษที่ใช้สำหรับประกอบการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ โดยเป็นการสร้างภาพ 3 มิติเสมือน การสร้างภาพลงตามีลักษณะเป็นการเคลื่อนไหวภาพสะท้อนไปทั่วสตูรับแสงที่มีคุณลักษณะโปร่งใส เกิดเป็นภาพฉากและเอฟเฟกต์ผสมผสานกับการทำงานฝ่ายฉาก แสง สี เพื่อให้เกิดความตระการตาในการแสดง

บทที่ 2

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ในงานวิจัยเรื่องการสร้างงานหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก เป็นงานวิจัยที่ต้องศึกษาถึงประวัติที่มาและพัฒนาการในการแสดงหุ่นจนมาสู่การแสดงหุ่นละครเล็ก ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลหลักฐานต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง และได้นำเสนอตามหัวข้อดังต่อไปนี้

1. ประวัติและวิวัฒนาการการแสดงหุ่นของไทย

- 1.1 สมัยอยุธยา
- 1.2 สมัยธนบุรี
- 1.3 สมัยรัตนโกสินทร์

2. การแสดงหุ่นละครเล็ก

- 2.1 ประวัติและพัฒนาการของการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก
 - 2.1.1 ยุคครูแกร ศัพทวนิช
 - 2.1.2 ยุคครูหีบ ศัพทวนิช
 - 2.1.3 ยุคครูสาคร ยังเขียวสด
 - 2.1.4 ยุคคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (ทนายทครูสาคร)
- 2.2 การเผยแพร่ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ในปัจจุบัน

3. กระบวนการสร้างงานการแสดง

- 3.1 การบริหารการละคร
 - 3.1.1 องค์ประกอบของการบริหารงานการละคร
 - 3.1.2 กระบวนการบริหารการจัดงานละคร
- 3.2 หลักการสร้างสรรค์การแสดง
 - 3.2.1 นาฏศิลป์ร่วมสมัย
 - 3.2.2 นาฏศิลป์สร้างสรรค์
 - 3.2.3 ทฤษฎีแนวคิดหลักการสร้างสรรค์การแสดง
- 3.3 องค์ประกอบในการสร้างสรรค์งานการแสดง

4. เทคโนโลยีโฮโลแกรม (Hologram Light and Sound)

5. แนวคิดเกี่ยวกับการสื่อสารด้านการแสดง

5.1 การสื่อสาร

5.2 การสื่อความในนาฏกรรม

5.3 การสื่อสารโดยใช้ภาษาท่าทาง (Body Language)

6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

7. กรอบแนวคิดในการวิจัย

1. ประวัติและวิวัฒนาการการแสดงหุ่นของไทย

การทบทวนวรรณกรรมและข้อมูลที่เกี่ยวข้องในส่วนนี้เป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้ผู้วิจัยได้ความรู้เกี่ยวกับความเป็นมาของหุ่นไทยที่มีวิวัฒนาการมาเป็นหุ่นละครเล็กในปัจจุบันและสามารถนำไปวิเคราะห์ในส่วนของการแสดงแต่ละยุค โดยมีเนื้อหา ดังนี้

การแสดงหุ่นจัดว่าเป็นมหรสพไทย ที่ใช้แสดงประกอบในพระราชพิธีที่สำคัญต่าง ๆ ซึ่งความหมายของ “หุ่น” ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายว่า “รูปตุ๊กตา, รูปจำลองจากของจริง, ชื่อการเล่นมหรสพที่ใช้รูปหุ่นแสดงเป็นเรื่องราว” (จำนง ทองประเสริฐ, 2518, น. 433) ซึ่งสอดคล้องกับพิชามญชุ์ ภูมิเรศสุนทรได้กล่าวถึงความหมายของ “หุ่น” ว่าหมายถึง “รูป, รูปจำลองที่ใช้ในการแสดง เช่น หุ่นกระบอก หุ่นจีน หุ่นละครเล็ก เป็นรูปจำลองที่ต้องใช้คนเชิด เพื่อแสดงบทบาทต่าง ๆ” (พิชามญชุ์ ภูมิเรศสุนทร, 2549, น. 34) นอกจากนี้ความหมายคำว่า “หุ่น” ยังหมายถึง มหรสพไทยอย่างหนึ่งที่เกิดจากการจำลองนาฏลักษณะของ โขน ละคร ฟ้อนรำมาปรับเปลี่ยนให้เป็นการแสดงที่แตกต่างออกไปอีกชนิดหนึ่ง (กรมศิลปากร, 2551, น. 10)

การแสดงหุ่นจึงหมายถึงการแสดงที่ใช้รูปจำลองแสดงเป็นเรื่องราว เพื่อแสดงบทบาทต่าง ๆ เหมือนกับคน โดยผู้แสดงเป็นผู้ชักเชิดให้หุ่นสามารถเคลื่อนไหวตามบทบาทในการแสดง สันนิษฐานว่าเกิดการแสดงหุ่นขึ้นในสมัยอยุธยาตอนกลางเป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นผู้วิจัยจะยกตัวอย่างข้อมูลจากหลักฐานที่กล่าวถึงการแสดงหุ่นตามยุคสมัยดังต่อไปนี้

1.1 สมัยอยุธยา

ในสมัยอยุธยา หลักฐานที่ทำให้ทราบว่าเกิดการแสดงหุ่นขึ้นในช่วงสมัยอยุธยาตอนกลาง ได้แก่ สมุดไทยอักษรไทยย่อ เรื่อง พระเนมिरาขกลอนสวด ตอนพิธีราชาภิเษกพระเนมिरาข กล่าวถึงในงานมหรสพมีทั้งการแสดงหุ่นและโขน (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 11) ซึ่งได้เขียนลงบนสมุดไทยขาว โดยใช้อักษรไทยสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช และจากอายุของเอกสารและตัวอักษรนี้ทำให้อาจกล่าวได้ว่าสมัยอยุธยาตอนกลาง คือในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช มีการเล่นหุ่นแล้ว (พิชามญชุ์ ภูมิเรศสุนทร, 2549, น. 34) ในช่วงสมัยอยุธยาตอนปลาย พบหลักฐานการแสดงหุ่นไทยปรากฏในหลักฐานหลายชนิด ได้แก่ บุณโณวาทคำฉันท์ของพระมหานาค

วัดท่าทราย แต่งช่วงราว พ.ศ. 2295 ในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกษฐ์ ได้เอ่ยถึงงานสมโภช พระพุทธบาท มีการแสดงหุ่นโรงใหญ่ มีโหมโรง มีโห่ครุ เริ่มเล่นเรื่องไชยทัด (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 12) และหลักฐานที่พบต่อมาคือในหนังสือพระวิทูรบัณฑิตกลอนสวด ระบว่าแต่ง พ.ศ. 2300 ในสมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกษฐ์กล่าวถึงการมหรสพในงานพระศพ พระเจ้าโกรพยราช มีการแสดงหุ่นโรงใหญ่สองโรงประชันกัน (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 13)

อาจารย์มนตรี ตราโมท อธิบายไว้ในหนังสือการเล่นของไทยว่าหุ่นสมัยอยุธยา เป็นชนิดที่เรียกว่าใช้หุ่นแทนคนจริง ๆ จึงสร้างเป็นคนเต็มตัว มีขนาดใหญ่สูงประมาณ 1 เมตร แต่งตัว อย่างละครทุกส่วน แม้แต่หน้าโขนก็ถอดสวมได้เหมือนจริง ตรงกันมีแกนไม้เสียบลงมาสำหรับจับ และมีสายใยร้อยเข้าไปในตัว ล่ามไปตามส่วนของอวัยวะสำหรับชักให้ร้ายรำไปตามที่ต้องการ หุ่นแบบนี้เรียกกันในสมัยหลังว่า “หุ่นหลวง” หรือ “หุ่นใหญ่” (อ้างถึงในอเนก นาวิกมูล, 2547, น. 79)



ภาพที่ 1 หุ่นหลวง จัดแสดงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ (บูรณะใหม่โดยอาจารย์จักรพันธ์ โปษยกฤต)

ที่มา: ผู้วิจัย

กล่าวได้ว่าการแสดงหุ่นที่พบสันนิษฐานว่าอาจเกิดก่อนรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชและพบหลักฐานการแสดงหุ่นที่เป็นแบบแผนในช่วงอยุธยาตอนกลาง ตรงกับช่วงรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช จากหลักฐานต่างประเทศ คือ จดหมายเหตุของคณะราชทูตพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ได้แก่ จดหมายเหตุของลาลูแบร์และหลักฐานจากฝ่ายไทย ได้แก่ สมุดไทยอักษรไทยย่อ เรื่อง พระเนมิราชกลอนสวด ตอน พิธีราชาภิเษกพระเนมิราช หลังจากนั้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย ยังพบหลักฐานเกี่ยวกับการแสดงมหรสพหุ่น จากหนังสือพระวิทูรบัณฑิต ซึ่งเป็นสมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกษฐ์และสันนิษฐานว่าหุ่นที่พบเห็นนี้มีลักษณะเดียวกับหุ่นหลวงที่เรียกกันในภายหลัง

1.2 สมัยธนบุรี

ในสมัยสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชมีหลักฐานการเล่นหุ่นในงานพระราชพิธีต่าง ๆ อยู่ในหลายรัชสมัยหลายฉบับ เช่น พ.ศ. 2319 พระราชพิธีพระราชทานพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระพันปีหลวงกรมหลวงพิทักษ์เทพามาต (พระราชมารดา) ณ วัดบางยี่เรือนอก ให้มีการแสดงโขน จีว หนึ่งกลางวันและหุ่น (สน สี่มาตรัง, เยาวนุช เวชศรีภาดา และพัชรี ศกศวัตเมินทร์, 2540, น. 11) และในพระราชพิธีอัญเชิญพระแก้วมรกตจากนครเวียงจันทน์ ประเทศลาวมาประดิษฐานในพระราชวังกรุงธนบุรีใน พ.ศ. 2322 มีการมหรสพสมโภชพระแก้วมรกต โดยมีการเล่นมหรสพต่าง ๆ รวมถึงหุ่นด้วย (สน สี่มาตรัง, เยาวนุช เวชศรีภาดา และพัชรี ศกศวัตเมินทร์, 2540, น. 11) นอกจากนี้ยังพบการเล่นหุ่นอยู่ในวรรณคดี เรื่อง ปาจิตตกุมารกลอนอ่าน, สังข์ทอง กลอนสวด, สุนิคมารกลอนสวด และสุนกลอนสวด (พิชามญช์ ภูมิเรศสุนทร, 2549, น. 36)

จากหลักฐานที่พบในสมัยธนบุรีนั้นจะไม่พบหุ่นหลวงในงานสมโภชในพระราชพิธีต่าง ๆ มีเพียงแต่หุ่นลาว หุ่นมอญ ที่ทำให้เห็นว่าในสมัยธนบุรีหุ่นหลวงไม่เป็นที่นิยม แต่พบว่านิยมเล่นหุ่นลาวและหุ่นมอญมากกว่า จากการพบหลักฐานในหลายรัชสมัยกรุงธนบุรี

1.3 สมัยรัตนโกสินทร์

ในสมัยนี้เป็นระยะต่อเนื่องจากกรุงธนบุรีที่บ้านเมืองอยู่ในระยะฟื้นฟู การแสดงหุ่นได้รับการสืบทอดต่อเนื่องมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรี มีปรากฏหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับการจัดงานพระราชพิธีหรืองานที่มีการมหรสพสมโภชบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรอย่างชัดเจนมากขึ้น ทั้งนี้ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างหลักฐานและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นในสมัยรัตนโกสินทร์ เพื่อให้เห็นวิวัฒนาการของการแสดงหุ่นในแต่ละยุคสมัย โดยจะนำเสนอข้อมูลเรียงลำดับรัชกาลดังต่อไปนี้

สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีข้อความให้มีการมหรสพต่าง ๆ ตามโบราณราชประเพณีและสมณนิยม ได้แก่ โขน ละคร จีว หนึ่ง และหุ่น ในงานพระราชพิธีต่าง ๆ (สน สี่มาตรัง, เยาวนุช เวชศรีภาดา และพัชรี ศกศวัตเมินทร์, 2540, น. 12) โดยเริ่มจากการมหรสพสมโภชพระนครรวม 3 วัน เช่น พ.ศ. 2340 งานฉลองวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์) และงานพระเมรุทั้งปวงตลอดรัชกาล ล้วนโปรดเกล้าฯ ให้มหรสพต่าง ๆ และมีการเล่นหุ่นอยู่ด้วยเสมอ (พิชามญช์ ภูมิเรศสุนทร, 2549, น. 37) นอกจากการแสดงหุ่นในงานมหรสพสมโภชฉลองการสร้างวัดที่สำคัญแล้ว ยังพบหลักฐานการแสดงหุ่นในงานทรงผนวช การพิธีศพ การพระราชทานเพลิงศพ งานพระเมรุ หรือการสมโภชพระบรมอัฐิที่สำคัญ ยกตัวอย่างเช่น

งานทรงผนวชกรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์ เมื่อ พ.ศ. 2336 พบการแสดงมหรสพสมโภช ได้แก่ โขน หุ่นละคร จี๊ว มอญรำ (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 18)

แสดงให้เห็นว่าในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชนั้น นอกจากการแสดงมหรสพโขน ละคร จี๊วหรือมอญรำ ได้มีการแสดงหุ่นในงานสมโภชต่าง ๆ ซึ่งการแสดงหุ่นมักเป็นการแสดงที่ได้รับหรือสืบทอดมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา การแสดงหุ่นที่ได้รับความนิยมอย่างมาก ได้แก่ หุ่นหลวง ซึ่งนับว่าเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความนิยมในการชมการแสดงหุ่นของผู้ชมในยุคนั้น

สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

ในยุคสมัยรัชกาลที่ 2 ถือว่าเป็นยุคทองแห่งศิลปวัฒนธรรมทุกด้าน ดังนั้น การจัดมหรสพจึงได้รับการฟื้นฟูมากยิ่งขึ้น ซึ่งปรากฏหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่น โดยพระองค์ทรงแสดงฝีมือพระหัตถ์ แกะหัวหุ่นพระยารักใหญ่และพระยารักน้อย โดยหนังสือ หุ่นเมืองไทย ได้กล่าวว่า “หัวหุ่น ที่น่าสนใจคือหัวหุ่นที่เรียกว่าพระยารักน้อยพระยารักใหญ่ แกะด้วยไม้รักเป็นหน้าพระรามพระลักษมณ์ ว่ากันว่าเป็นฝีมือพระหัตถ์รัชกาลที่ 2” (อนนกนาวิกมูล, 2547, น. 32)



ภาพที่ 2 หัวหุ่นพระยารักใหญ่ และพระยารักน้อยในสมัยรัชกาลที่ 2

ที่มา: กลุ่มเผยแพร่ฯ กรมศิลปากร (2558, ออนไลน์, สืบค้น 27 มกราคม 2564)

ยังปรากฏหลักฐานอยู่ในวรรณคดีไทยเรื่องต่าง ๆ ได้แก่ บทขับเสภา เรื่อง ขุนช้างขุนแผน มีการกล่าวถึง การแสดงหุ่นที่เป็นมหรสพในงานต่าง ๆ ได้แก่ การมหรสพในงานศพ ของนางวันทอง (ผกามาศ จิรจารุภัทร, 2550, น. 17) ในวรรณคดีเรื่องอิเหนาในตอนพิธ้อภิเชก

จรรกกับบุษบาว่ามีการเล่นหุ่นคล้ายคนรำทำท่า (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 21) นอกจากหลักฐานการแสดงหุ่นที่พบในวรรณคดีไทยแล้ว ยังมีการมหรสพสมโภชในงานพิธีต่าง ๆ ในหมายรับสั่งต่าง ๆ ยกตัวอย่างได้แก่ งานศพเจ้าจอมมารดากรมหลวงจักรเจษฎา ณ เมรุวัดสุวรรณาารามมีโขนหุ่น หนึ่ง ดอกไม้เพลิง ระหา ทิ้งทาน งานศพพระบวรญาณมุนี วัดราชบุณ ณ เมรุวัดสุวรรณาารามมีโขน หุ่น ทิ้งทาน และมีการแสดงมหรสพในการสมโภชพระยาเศวตไอยรามมีโขน หุ่น ละคร มวย และไม้สูง (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 23 - 24)

จะเห็นได้ว่าการแสดงหุ่นที่เกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จะพบในหมายรับงานเนื่องในงานพระราชพิธีต่าง ๆ ที่สำคัญของบ้านเมือง และพบการแสดงหุ่นในวรรณคดีโดยฝีมือพระหัตถ์ของพระองค์เอง ได้แก่ หน้าหุ่นพระยารักใหญ่และพระยารักน้อย ทั้งนี้เนื่องจากพระองค์ให้ความสำคัญกับการสืบทอดศิลปวัฒนธรรมและพระราชพิธี ประเพณีที่สืบทอดมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา สมัยกรุงธนบุรี นับได้ว่าเป็นยุคทองของงานศิลปะที่ยังคงรักษาและสืบทอดมาตั้งแต่อดีต

สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว

เมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงขึ้นครองราชย์ พระองค์ทรงมุ่งเน้นและให้ความสำคัญกับงานด้านศาสนาเป็นอย่างมาก การมหรสพในรัชสมัยของพระองค์ได้มีความขบเซาหลง เพราะพระองค์ไม่โปรดการละคร โขน หุ่น ไม่มีการสร้างหุ่นขึ้นใหม่ แต่ก็ยังให้การมหรสพของหลวงเล่นอยู่ตามประเพณีเฉพาะในงานพระราชพิธีที่สำคัญ การมหรสพในยุคนี้จะปรากฏในการจัดงานศพของเชื้อพระวงศ์ต่าง ๆ จากหมายรับสั่งฉบับต่าง ๆ ดังนี้ งานศพเจ้าจอมมารดาชั้น ณ เมรุวัดอรุณราชวราราม มีโขน หุ่น หนึ่ง ดอกไม้เพลิงการพระศพพระองค์เจ้าหญิงสุทิมิโขน หุ่น จี๊ว มอญรำ หนึ่ง (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 24) นอกจากงานพระศพ การแสดงหุ่นยังปรากฏอยู่ในงานสมโภชพระอารามหลวงและวัดต่าง ๆ ที่พระองค์ทรงโปรดเกล้าฯ ให้มีการบูรณปฏิสังขรณ์ขึ้น ดังนี้โปรดฯ ให้มีการละเล่นเครื่องมหรสพสมโภช โขน ละคร จี๊ว มอญรำ และหุ่นในพิธีชักพระพุทธรูปหล่อใหม่ไปไว้เป็นพระประธานในพระอุโบสถ วัดสุทัศน์เทพวราราม (ผกาภาส จิรจารุภัทร, 2550, น. 18) และมีการเล่นหุ่นหลวงในงานฉลองพระอารามให้จัดการฉลองวัดที่ได้ทรงบูรณปฏิสังขรณ์ จำนวน 9 วัด โดยมีมหรสพสมโภช คือ โขน หุ่น ระบำ หนึ่ง ดอกไม้ไฟ ซึ่งปรากฏหลักฐานในลิลิตกระบวนแห่งพระกฐินพยุหยาตราทางสถลมารคและทางชลมารค พระนิพนธ์สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 24 - 25)

สรุปได้ว่าในสมัยรัชกาลที่ 3 ถึงแม้ว่าท่านไม่ทรงโปรดการละคร แต่ก็ยังพบหลักฐานในงานพิธีต่าง ๆ ที่มีการจัดมหรสพทั้งงานอวมงคลและงานมงคล ส่วนใหญ่จะเกี่ยวข้องกับทางด้านศาสนา ได้แก่ งานฉลองพระอารามทั้ง 9 วัด งานชักพระพุทธรูปมาในพระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม นับว่าการแสดงหุ่นก็ยังมีสูญหายไปจากการแสดงมหรสพ

สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีหมายรับสั่งหลายฉบับกล่าวถึง การมหรสพต่าง ๆ รวมถึงการเล่นหุ่นในงานสมโภชงานพระเมรุและงานพระราชพิธีสำคัญต่าง ๆ พระราชพิธีที่สำคัญและน่าสนใจ คือ งานสมโภชช้างเผือกใน พ.ศ. 2397 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้มีการมหรสพสมโภชและการเล่นหุ่น (สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชร์ภาดา และพัชรี ศกศวัตเมรินทร์, 2540, น. 12) หลักฐานทางประวัติศาสตร์อีกประการหนึ่งที่เป็นข้อสนับสนุนว่า การแสดงหุ่นนั้นเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมมากในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้แก่ ตำนานละครอิเหนา ที่บรรยายว่า “ประกาศในรัชกาลที่ 4 จุลศักราช 1217 คือพุทธศักราช 2398 ว่าด้วยละครผู้ชายผู้หญิง ในรัชกาลนี้ละครได้รับความนิยมมากจึงมีภาษีละครขึ้น การกำหนดให้มีภาษีละครมีผลสืบเนื่องไปถึงการมหรสพอื่น รวมทั้งการแสดงหุ่นด้วย การแสดงทั้งหุ่นไทย หุ่นจีนเสียภาษี 1 บาทต่อ 1 วัน” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2464, น. 100) นอกจากนี้มีเหตุการณ์ที่สำคัญจากประชุมพงศาวดารรัชกาลที่ 4 ฉบับของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ บันทึกไว้ว่า พ.ศ. 2406 พระเจ้าพี่ยาเธอกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ เจ้ากรมมหรสพและเจ้ากรมหุ่นของหลวงสิ้นพระชนม์ทรงโปรดเกล้าฯ ให้พระองค์เจ้าชายสิงหนาท ราชครูรงค์ฤทธิ์ พระโอรสในพระเจ้าพี่ยาเธอ กรมพิทักษ์เทเวศร์ ให้ทรงดำรงตำแหน่งเจ้ากรมมหรสพและกรมหุ่นของหลวง (สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชร์ภาดา และพัชรี ศกศวัตเมรินทร์, 2540, น. 12)

ในสมัยรัชกาลที่ 4 นี้จึงปรากฏการสร้างหุ่นขึ้นใช้แสดงในการสมโภชต่าง ๆ คล้ายกับพระยารักใหญ่และพระยารักเล็กในรัชกาลที่ 2 เพียงแต่สวมเครื่องประดับศีรษะ คือ มงกุฎที่สร้างโดยพระองค์เจ้าสิงหนาทราชครูรงค์ฤทธิ์และได้ตกทอดอยู่ในวังบ้านหม้อในขณะนั้น ปรากฏในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง สังข์ศิลป์ชัย ตอนสังข์ศิลป์ชัยเข้าเมือง ลักษณะเป็นหุ่นซ้อนละคร ซึ่งเป็นบทของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เล่นที่โรงละครดึกดำบรรพ์วังบ้านหม้อในสมัยนั้นและนิยมเล่นกันมาจนถึงช่วงรัชกาลที่ 5 (สุรัตน์ จงดา, 2564, 26 มกราคม, สัมภาษณ์)

แสดงให้เห็นว่าในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีความนิยมในการเล่นหุ่นและมีภารกิจในการจัดแสดงมากมายทั้งงานในพระราชพิธีสมโภชต่าง ๆ ที่ถูกสืบทอดมาตั้งแต่โบราณ จึงถูกยกฐานะให้เป็นกรมหุ่นเสมอด้วยกรมมหรสพและยังมีการเก็บภาษีละครโดยรวมไปถึงการแสดงหุ่น เนื่องจากมีผู้นิยมเป็นอย่างมากในยุคนี้

สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีความเจริญก้าวหน้าของประเทศและสังคม ในส่วนของงานศิลปนาฏศิลป์และดนตรียังคงได้รับการสืบทอดและรักษาไว้ตามขนบธรรมเนียมที่สืบทอดกันมา จะเห็นได้จากหลักฐานที่พบจากหมายรับสั่งในงานพระราชพิธี

ที่สำคัญ พระองค์ยังคงโปรดฯ ให้มีการมหรสพสมโภชเหมือนอย่างสมัยโบราณ โดยส่วนมากจะเป็น การพระศพของเชื้อพระวงศ์ ยกตัวอย่างดังนี้ งานพระเมรุถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ ท้องสนามหลวง พ.ศ. 2412 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้มีโขน ละคร หนังและหุ่น เล่นสมโภช 3 วัน 3 คืน งานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์อายุครบ 100 ปี ใน พ.ศ. 2425 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้มีมหรสพฉลองพระนคร ณ ท้องสนามหลวง 4 วัน มีโขน หุ่น จั้ว ละครไทย ละครชาตรี และท่งทาน ผลกัลปพฤกษ์ งานสมโภชพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จนิวัตจากยุโรปสู่พระนคร ใน พ.ศ. 2440 เป็นเวลา 24 วัน มีมหรสพตามราชประเพณี รวมการเล่นหุ่นด้วย (สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชศรีภาดา และพัชรี ศกศวัตเมินทร์, 2540, น. 12 - 13) งานพระราชพิธีรัชมังคลาภิเษก โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินไปทรงบำเพ็ญพระราชกุศล รัชมงคลที่กรุงเก่ายังพระที่นั่งสรรเพชญ์ปราสาทและเสด็จออกยังพระที่นั่งรัตนสิงห์ทอดพระเนตร การมหรสพต่าง ๆ คือ ระเบง โมงครุ่ม กุลาตีไม้ ญวนหก นอนหอก นอนดาบ ไตลวด กระตั่ว แทงควาย แทงวิไลย และมีการมหรสพ คือ โขนสองโรง หุ่นสองโรง มอญรำ สามโรง ละครสองโรง (กรมศิลปากร, 2527, น. 28)

นอกจากจะมีหุ่นหลวงของทางราชสำนักแล้วยังปรากฏว่ามีหุ่นเกิดขึ้นอีกชุดหนึ่ง ซึ่งเป็นหุ่นที่มีความประณีตงดงามเป็นอย่างมาก นั่นก็คือหุ่นเล็กหรือหุ่นวังหน้า ซึ่งเป็นหุ่นของ กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ กรมพระราชวังบวรสถานมงคล ซึ่งได้โปรดให้มีการสร้างหุ่นจีนและ หุ่นไทยเพื่อไว้เป็นเครื่องบันเทิงอยู่ในวังหน้า เมื่อมีงานสำคัญก็ทรงโปรดฯให้นำออกแสดงด้วยเช่นกัน เช่นครั้งงานวันสมโภชสมเด็จพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ ครบรอบ 71 ปี (ผกามาศ จิรจารุภัทร, 2550, น. 24)



ภาพที่ 3 พระฉายาลักษณ์ กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ
ที่มา: กรมศิลปากร (2551, น. 8)

ลักษณะของหุ่นเล็กหรือหุ่นวังหน้า ของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ แบ่งเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ หุ่นไทยเรื่องรามเกียรติ์ จะมีลักษณะคล้ายหุ่นหลวง แต่ย่อขนาดลงมา มีความสูงประมาณ 18 - 30 เซนติเมตร โครงหุ่นแกะเหลาด้วยไม้เนื้ออ่อนที่มีน้ำหนักเบา มีกลไกสายยนต์ต่อจากมือ ขา และแขน สำหรับชักให้ส่วนต่าง ๆ เคลื่อนไหวเช่นเดียวกับหุ่นหลวง (กรมศิลปากร, 2551, น. 18) ส่วนหุ่นอีกลักษณะหนึ่ง คือ หุ่นจีน มีลักษณะเป็นหุ่นผ้าหรือหุ่นชกเกียน ขนาดความสูงมีตั้งแต่ประมาณ 32 - 44 เซนติเมตร หน้าหุ่นเขียนสีอย่างจู้จี้ (กรมศิลปากร, 2551, น. 53) ซึ่งเป็นหุ่นที่ใช้มือของผู้เชิดสอดเข้าไปในเสื้อของหุ่นและใช้นิ้วของผู้เชิดสอดเข้าไปในเสื้อหุ่นและใช้นิ้วของผู้เชิดสอดเข้าไปบังคับ (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 70)



ภาพที่ 4 หุ่นวังหน้าจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ
(บูรณะใหม่โดยอาจารย์จักรพันธ์ โปษยกฤต)

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 5 หุ่นไทย ของกรมพระราชวัง
บวรวิไชยชาญ

ที่มา: จักรพันธ์ โปษยกฤต (2529, น. 188)

นอกจากนี้ในรัชกาลนี้ได้มีการนำหุ่นกระบอกมาเชิดเป็นครั้งแรกอีกด้วยซึ่งเป็นหุ่นที่เกิดขึ้นใหม่ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตามหลักฐานที่สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพทรงบันทึกไว้ตามที่พระยาสุโขทัย เล่าให้ฟังเมื่อครั้งเสด็จขึ้นไปตรวจราชการที่เมืองอุตรดิตถ์ว่าหุ่นกระบอกเกิดขึ้นที่เมืองสุโขทัยโดยนายเหงะเตี่ยวอาศัยตามวัดเป็นผู้ไปเห็นหุ่นจีนจากไหหลำและจำเพื่อนำมาคิดสร้างเป็นหุ่นไทย (เอนก นาวิกมูล, 2547, น. 127) ต่อมา ม.ร.ว.เกาะ พยัฆเสนา มหาดเล็กในสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ออกราชการมีโอกาสไปเห็นการแสดงการเล่นหุ่นกระบอกของนายเหงะ จึงได้ริเริ่มนำหุ่นประเภทนี้เข้ามาแสดงในกรุงเทพมหานคร ก่อตั้งคณะหุ่นกระบอกขึ้นเป็นคณะแรก ชื่อคณะว่าหุ่นคุณเกาะ ในปี พ.ศ. 24361 (ผกามาศ จิรจารุภัทร, 2550, น. 35)

ลักษณะหุ่นกระบอก ประกอบด้วยส่วนสำคัญ 4 ส่วน คือ ศีรษะหุ่น ลำตัว มือและเสื้อผ้าเครื่องประดับ เครื่องแต่งกายทำมาจากผ้าฝืนเดียวเย็บเป็นลักษณะถุง เจาะตรงคอ

เพื่อสวมลงมาให้คลุมไหล่ของหุ่นยาวลงไปตลอดไม้ไผ่ที่เป็นแกนของ มือหุ่นมีไม้ไผ่เล็ก ๆ เสียบติดอยู่สำหรับเชิด เรียกไม้นี้ว่า “ตะเกียบ” ไว้สำหรับเชิด การเชิดใช้ผู้เชิด 1 คนต่อหุ่น 1 ตัว (วรกมล เหมศรีชาติ, 2545, น. 28)



ภาพที่ 6 หุ่นกระบอก

ที่มา: จักรพันธ์ โปษยกฤต (2529, น. 190)

สรุปได้ว่าหุ่นหลวงยังคงจัดเป็นมหรสพในการพระราชพิธีที่สำคัญมีทั้งการปลุกโรง ออกแสดง และหลังจากนั้นมีการสร้างหุ่นประเภทใหม่ คือ หุ่นวังหน้า สร้างขึ้นเลียนแบบหุ่นหลวงโดย กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ ได้มีการนำออกเล่นในงานสมโภชเพียงไม่กี่ครั้ง ต่อมาก็ได้เกิด หุ่นกระบอกเป็นที่นิยมในการแสดงเป็นอย่างมาก ซึ่งสันนิษฐานได้ว่าหุ่นหลวงเริ่มสูญหายไป ไม่มีผู้สืบทอดเป็นเพราะหุ่นกระบอกเกิดความนิยมในช่วงนั้น เนื่องจากหุ่นกระบอกมีขนาดเล็ก ง่ายต่อการเคลื่อนย้าย ประกอบกับหุ่นหลวงมีขนาดใหญ่เคลื่อนย้ายยากและต้องใช้พื้นที่ในการสร้าง โรงขนาดใหญ่ นับได้ว่ายุคนี้เป็นยุคที่เริ่มมีการพัฒนางานทางด้านนาฏศิลป์รวมไปถึงการแสดงหุ่น ที่เกิดการแสดงหุ่นในรูปแบบใหม่ให้ทันตามยุคสมัยที่เกิดการเปลี่ยนแปลงหลาย ๆ ด้าน

สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

ในสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดฯ ให้มีการจัดตั้ง กรมมหรสพโดยรวมกรมโขน กรมราโคม กรมปีพาทย์ กองเครื่องสายฝรั่งและกองช่างมาไว้ในกรมแห่งเดียว เพื่อทำหน้าที่ในการดูแลรับผิดชอบเกี่ยวกับงานด้านศิลปวัฒนธรรม (ศุภชัย จันทรสวรรค์, 2538, น. 22) เป็นที่น่าสังเกตว่าไม่ได้กล่าวถึงกรมหุ่นและไม่พบหลักฐานเอกสารราชการ ที่กล่าวถึงการแสดงหุ่นของหลวงในงานพระเมรุและงานในพระราชพิธี (สน สีมাত্রัง, เยาวนุช

เวชศรีภาดา และพัชรี ศกศวัตเมินทร์, 2540, น. 13) และสันนิษฐานว่าจะไม่นำออกแสดงอีกเลย จนสิ้นรัชกาล ตัวหุ่นจึงได้เก็บไว้ในกรมมหรสพ สำหรับการแสดงหุ่นกระบอกในรัชกาลนี้ก็ยังคงมีสืบเนื่องมาแต่รัชกาลก่อน เช่น หุ่นกระบอกจางวางต่อ หุ่นพระองค์สุทัศน์ หุ่นจางวางทั่วไป หุ่นนายเปี้ยก เป็นต้น (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 39)

ถึงแม้ว่าหุ่นหลวงได้ซบเซาลงไม่ได้มีการนำออกมาเล่นในงานพระราชพิธีที่สำคัญต่าง ๆ แต่มีหลักฐานปรากฏสำหรับการเล่นหุ่นอีกประเภทหนึ่ง หุ่นประเภทนี้เรียกว่า “หุ่นละครเล็ก” เป็นหุ่นที่สร้างเลียนอย่างหุ่นหลวงโดยครูแกร ศัพทวนิช ครูแกรเป็นละครเร่รับเล่นละครชาวบ้าน รู้จักกันในฉายา “ครูแกรเงาะกำมะลอ” ได้มีโอกาสเห็นหุ่นหลวงแสดง จึงได้นำแนวคิดการสร้างหุ่นมาดัดแปลง คิดค้นวิธีการเชิดโดยแรกเริ่มสร้างเป็นตัวตุ๊กตา ยัดนุ่น ใช้แกนไม้สำหรับถือเชิด และมีแขนมีขาอย่างหุ่นหลวง (สุรัตน์ จงดา, 2564, 26 มกราคม, สัมภาษณ์)



ภาพที่ 7 หุ่นละครเล็กครูแกร

ที่มา: จักรพันธ์ โปษยกฤต (2529, น. 189)

เมื่อมีการออกแสดงหุ่นละครเล็กครั้งแรกเพื่อให้เจ้านายในวังวรดิศทอดพระเนตร โดยแสดงเรื่องพระอภัยมณี ตอน ตีเมืองอา เป็นที่ชื่นชอบและพอพระทัยของเจ้านายในวังวรดิศเป็นอันมาก และเมื่อกรมหลวงนครไชยศรีสุรเดชได้มีโอกาสทอดพระเนตร จึงได้ทรงตั้งชื่อการแสดงหุ่นประเภทนี้ว่า “หุ่นละครเล็ก” ต่อมาได้มีการนำหุ่นออกแสดงรับจ้างตามงานต่าง ๆ ได้มีการตั้งชื่อคณะหุ่นของตนว่า “ละครเล็กครูแกร” (ผกาภาส จิรจารุภัทร, 2550, น. 39)

จะเห็นได้ว่าการแสดงหุ่นหลวงในพระราชพิธีที่สำคัญตามชนบประเพณีแต่โบราณได้มีความซบเซาลง อาจด้วยเนื่องจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชนิยมส่วนพระองค์ในการละครอย่างตะวันตก หุ่นหลวงจึงอาจได้รับผลกระทบจนเสื่อมความนิยมลงไป แต่การแสดงหุ่นก็ยังไม่ได้หายไปจากสังคม เพียงแต่เกิดการแสดงหุ่นประเภทใหม่ขึ้น ซึ่งก็คือ

หุ่นละครเล็กที่สร้างโดยเลียนแบบหุ่นหลวง มีกลไกและกลวิธีในการเชิดที่แตกต่างกัน นับว่าเป็นการพัฒนาและปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงให้เกิดความแปลกใหม่มากขึ้น

สมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและสมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล

ตลอดรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ได้ประสพภาวะเศรษฐกิจตกต่ำเป็นผลสืบเนื่องจากวิกฤตการณ์เศรษฐกิจทั่วโลกภายหลังสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง จึงต้องมีการลดและยกเลิกหน่วยราชการต่าง ๆ เพื่อให้งบประมาณแผ่นดินมีความสมดุลมากขึ้น มหรสพในงานพระราชพิธีต่าง ๆ ก็ลดน้อยลง ทำให้มหรสพและการละเล่นบางอย่างสูญหายไป ได้แก่ การเล่นมอญรำ เทพทอง รำโคม ระเบง โมงครุ่ม กุลาตีไม้ ไม้ลอย ญวนหก นอนหอก นอนดาบ ไต่ลวด กระอั่วแทงควาย แหงวิสัย วังวัว และชิงช้าไล่ม้า รวมไปถึงการแสดงหุ่นหลวงด้วย (สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชศรีภาดา และพัชรี ศกศวัตเมินทร์, 2540, น. 13) เมื่อช่วงปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงมอบเครื่องโขน ละคร หุ่นหลวงทั้งหมดให้แก่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เพื่อเก็บรักษาไว้เป็นสมบัติของชาติต่อไป (ผกามาศ จิรจรรักษ์, 2550, น. 26)

กล่าวได้ว่าในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ไปจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล เป็นยุคที่เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคมและการเมืองการปกครอง ส่งผลกระทบทำให้กรรมมหรสพจึงยกเลิกมหรสพต่าง ๆ ที่เคยจัดขึ้นในงานพระราชพิธีที่สำคัญก็ได้เลือนหายไป เนื่องด้วยระยะเวลาในการปกครองของพระองค์เป็นระยะเวลาอันสั้นและเป็นยุคที่มีการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ทำให้การแสดงหุ่นที่เคยได้รับความนิยมในอดีตได้สูญหายไป ในสังคมไทยในช่วงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล

สมัยพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

เมื่อถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 ได้มีการรื้อฟื้นงานมหรสพในงานถวายพระเพลิงพระบรมศพ โดยเริ่มเมื่อคราวงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนีเมื่อ พ.ศ. 2539 มีการจัดมหรสพ 4 ชนิด คือ หนังใหญ่ โขน ละครและหุ่น มีการจัดมหรสพอย่างต่อเนื่องในงานพระเมรุสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ เมื่อ พ.ศ. 2551 ในครั้งนั้นมีการมหรสพเพิ่มเติมจากการละเล่นแบบโบราณราชประเพณี ได้แก่ หุ่นกระบอก หุ่นละครเล็กและการแสดงละครนอก ส่วนงานพระเมรุสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี เมื่อ พ.ศ. 2555 มีการจัดมหรสพสมโภชตามธรรมเนียม

ได้แก่ การแสดงหนังใหญ่และโขนหน้าจอ เรื่องรามเกียรติ์ การแสดงหุ่นกระบอก เรื่องพระอภัยมณี และการแสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง (นนทพร อยู่มั่งมี, 2560)



ภาพที่ 8 การแสดงหุ่นละครเล็ก เนื่องในงานมหกรรมหุ่นนานาชาติ

ที่มา: สน สีมাত্রัง, เยวานุช เวศร์ภาดา และพัชร ศกศวัดเมินทร์ (2540, น. 53)

นอกจากนี้ในงานมหกรรมหุ่นนานาชาติเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มีการแสดงหุ่นละครเล็ก ในวโรกาสกาญจนาภิเษกฉลองครอง สิริราชสมบัติครบ 50 ปี และการแสดงในงานสมโภช 200 ปี วัดอรุณราชวราราม สำหรับการจัดมหรสบเนื่องในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทางสำนักการสังคีต กรมศิลปากรและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้เป็นผู้รับผิดชอบในการจัดเตรียมการแสดงมหรสบสมโภชงานออกพระเมรุ คราวนี้ไว้อย่างสมพระเกียรติตามโบราณราชประเพณี โดยบริเวณสนามหลวงให้มีการแสดงมหรสบกลางแจ้งพร้อมกัน 3 เวที ในวันพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร โดยการแสดงทุกเวทีจะหยุดเมื่อมีพระราชพิธีในพระเมรุมาศ มีการแบ่งเวทีการแสดง ดังนี้ เวทีแรกเป็นพื้นที่ของการแสดงหนังใหญ่เบิกหน้าพระและการแสดงเบิกโรงหนังใหญ่ เวทีที่สองเป็นเวทีการแสดงละครหุ่นหลวงจากกรมศิลปากร โดยแสดงในตอน หนุมานเข้าห้องนางวานรินทร์ และการจัดแสดงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณี ตอนกำเนิดสุดสาครจนถึงเข้าเมืองการะเวก นับว่าเป็นการรื้อฟื้นการแสดงหุ่นหลวงกลับมาแสดงอีกครั้งในรัชกาลนี้ สำหรับเวทีที่สามเป็นการบรรเลงดนตรีสากล โดยเป็นการบรรเลงและขับร้องเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตรตลอดจนบทเพลงเทิดพระเกียรติ เพื่อแสดงความอาลัย (สำนักข่าว THE STANDARD TEAM, 2560)



ภาพที่ 9 ภาพการฝึกซ้อมการแสดงหุ่นหลวง ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ
พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร
ที่มา: สำนักข่าว THE STANDARD TEAM (2560, ออนไลน์, สืบค้น 4 ตุลาคม 2563)



ภาพที่ 10 ภาพการฝึกซ้อมการแสดงหุ่นกระบอก ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ
พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร
ที่มา: สำนักข่าว THE STANDARD TEAM (2560, ออนไลน์, สืบค้น 4 ตุลาคม 2563)

จะเห็นได้ว่าในยุคนี้มีการนำเอาหุ่นหลวงกลับมาเล่นในงานมหรสพอย่างโบราณ เป็นการรื้อฟื้นศิลปวัฒนธรรมเก่าแก่ ที่สูญหายไปตั้งแต่ช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่ด้วยที่ไม่สามารถค้นหาหลักฐานในวิธีการเชิดหุ่นหลวงเป็นลายลักษณ์อักษร มีเพียงแต่ตำราการสร้างหุ่นที่ยังหลงเหลืออยู่ จึงทำให้เกิดการปรับประยุกต์คิดค้นวิธีการเชิดเพื่อให้หุ่นหลวงสามารถขยับเป็นท่าทางขึ้นโดยผู้เชี่ยวชาญทางด้านหุ่นและผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยเพื่อให้หุ่นหลวงกลับมามีชีวิตอีกครั้งในยุคปัจจุบัน นอกจากการแสดงหุ่นหลวงของกรมศิลปากรที่น่ากลับมานิพนธ์แล้ว ยังมีผู้ที่ริเริ่มฟื้นฟูหุ่นหลวงขึ้นอีก ได้แก่ อาจารย์ ดร.สุรัตน์ จงดา จัดแสดงครั้งแรกในปี พ.ศ. 2543 โดยการดัดแปลงคิดค้นกลไกการเชิดโดยเป็นการผสมผสานเทคนิคการเชิดหลายรูปแบบ ส่วนล่างของหุ่นมีกลไกสายโยงสำหรับชักเชิดคล้ายหุ่นหลวง ส่วนลำตัวด้านบนบน ได้แก่ แขน คอ

ใช้รูปแบบการเชิดคล้ายการเชิดหุ่นละครเล็กหรือหุ่นกระบอก เพื่อเป็นการประยุกต์ให้การเชิดหุ่นหลวงสามารถเชิดได้ง่ายและสะดวกในการแสดงมากขึ้น (สุรัตน์ จงดา, 2564, 26 มกราคม, สัมภาษณ์) แต่เป็นที่น่าเสียดายที่ไม่พบเห็นการแสดงหุ่นเล็กของพระราชวังบวรวิไชยชาญในยุคนี้นี้ เนื่องจากอาจจะมียุปร่างเล็กจึงไม่เหมาะแก่การจัดแสดงในยุคปัจจุบัน



ภาพที่ 11 หุ่นหลวงชุดแรก โดย ดร.สุรัตน์ จงดาในงานเทศกาลวัดอรุณ ปี 2543

ที่มา: สุรัตน์ จงดา

นอกจากการแสดงหุ่นที่นับว่าเป็นมรดกสมโภชในงานพระราชพิธีต่าง ๆ แล้วยังมีการนำหุ่นหลายประเภทออกแสดงตามงานรื่นเริงต่าง ๆ ตามผู้ว่าจ้างทั่วประเทศไทย ทั้งหุ่นหลวง หุ่นกระบอก หุ่นละครเล็ก และยังได้มีโอกาสเผยแพร่ไปยังต่างประเทศอีกมากมาย ทำให้เห็นว่าการแสดงหุ่นของไทยมีความเจริญรุ่งเรืองมาก

สมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว

ในยุคปัจจุบันนี้สืบเนื่องต่อจากสมัยรัชกาลที่ 9 ได้มีการฟื้นฟูการแสดงหุ่นประเภทต่าง ๆ ให้กลับมามีชีวิตขึ้น มีการจัดแสดงเนื่องในโอกาสต่าง ๆ เริ่มจากมรดกสมโภช เนื่องในโอกาสมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 10 วันที่ 22 - 28 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 ณ ท้องสนามหลวง จัดการมหรสพขึ้นโดยคณะกรรมการฝ่ายโครงการและกิจกรรมเฉลิมพระเกียรติและคณะกรรมการจัดมหรสพสมโภช รายละเอียดการแสดงเวที่ย่อย มีการจัดแสดงมหรสพหุ่น ได้แก่ หุ่นละครเล็กจากคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กสำหรับต้อนรับผู้มาร่วมงาน ส่วนเวที่ย่อย ผังศาลฎีกา ในวันที่ 22 และ 28 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 มีการแสดงหุ่นพื้นบ้านร่วมสมัย หุ่นกระบอก คณะบ้านตุ๊กตุน เวที่ย่อยผังศาลฎีกา ในวันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 มีการแสดงหุ่นหลวงคณะไก่อ๊ว ณ เวที่ย่อยสนามหลวงผังศาลฎีกา ในวันที่

25 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 (จัดงานสมพระเกียรติ มหรสพสมโภช เนื่องในโอกาสมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษก 7 วัน, 2562)



ภาพที่ 12 หุ่นหลวง เรื่อง รามเกียรติ์ตอนปล่อยม้าอุปการ - กุมารพบพ่อ โดยคณะไก่อแก้ว
ที่มา: สุรัตน์ จงดา

การแสดงหุ่นที่จัดแสดงในมหรสพสมโภชเนื่องในโอกาสมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ปรากฏการแสดงหุ่นอยู่เพียง 3 ประเภท คือ การแสดงหุ่นหลวงที่ได้รับการฟื้นฟูโดย ดร.สุรัตน์ จงดา การแสดงหุ่นกระบอก คณะบ้านตึกตุนและการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก



ภาพที่ 13 หุ่นละครเล็กคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กต้อนรับผู้มาร่วมงาน
ที่มา: “จัดงานสมพระเกียรติ มหรสพสมโภช เนื่องในโอกาสมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษก 7 วัน” (2560, ออนไลน์, สืบค้น 4 ตุลาคม 2563)



ภาพที่ 14 หุ่นพื้นบ้านร่วมสมัย หุ่นกระบอก คณะบ้านตุ๊กตุน

ที่มา: “งดงามสมพระเกียรติ มหรสพสมโภช เนื่องในโอกาสมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษก 7 วัน” (2560, ออนไลน์, สืบค้น 4 ตุลาคม 2563)

สรุปได้ว่าการแสดงหุ่นได้ปรากฏเป็นการแสดงมหรสพในงานฉลองและสมโภชในพิธีหลวงที่สำคัญ เช่น งานออกพระเมรุและในพิธีราชสุริยต่าง ๆ ซึ่งนับว่าเป็นการแสดงมหรสพในพระราชพิธีที่สำคัญของไทยอันเป็นระยะเวลาที่ยาวนานตั้งแต่ช่วงสมัยอยุธยา ศิลปะการแสดงหุ่นจึงเกิดการพัฒนาคตามยุคสมัยผ่านช่วงเวลา โดยเริ่มจากหุ่นหลวงซึ่งเป็นหุ่นที่มีการใช้การชักสายจากด้านล่าง จวบจนมีศิลปะหุ่นจากต่างประเทศ ได้แก่ หุ่นจีน หุ่นพม่า หุ่นฝรั่ง เริ่มเข้ามามีอิทธิพลทำให้ศิลปะหุ่นเริ่มมีการเปลี่ยนแปลง ดังเช่นหุ่นกระบอกที่พัฒนามาจากหุ่นไหหลำของจีนหรือเกิดหุ่นละครเล็กที่พัฒนามาจากหุ่นหลวง และแสดงเล่นเป็นละครที่นิยมใช้แสดงในงานต่าง ๆ ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล รวมไปถึงงานพระราชพิธีที่สำคัญในประเทศไทย ซึ่งถือได้ว่าเป็นศิลปวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของไทย จากวิวัฒนาการของหุ่นแต่ละสมัยได้มีการพัฒนารูปแบบทั้งการปรับปรุงจากการแสดงหุ่นของเดิม จึงทำให้เกิดเป็นการแสดงหุ่นหลายประเภท ได้แก่ หุ่นหลวง หุ่นเล็กหรือหุ่นวังหน้า หุ่นกระบอกและหุ่นละครเล็ก ซึ่งผู้วิจัยจะได้นำเสนอประวัติและการพัฒนาการของหุ่นละครเล็กไว้ในหัวข้อถัดไปดังนี้

2. การแสดงหุ่นละครเล็ก

ก่อนที่จะนำเสนอผลวิจัยเกี่ยวกับการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุดครุฑทาทูภาพ ผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของหุ่นละครเล็ก เพื่อให้ทราบถึงการกำเนิด เรื่องราวต่าง ๆ ของการแสดงหุ่นละครเล็ก ซึ่งเป็นข้อมูลสำคัญที่จะนำไปสู่องค์ความรู้ใหม่เกี่ยวกับการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กในปัจจุบัน

หุ่นละครเล็กเป็นหุ่นประเภทหนึ่งที่ประดิษฐ์ขึ้นจากภูมิปัญญาของชาวบ้านพัฒนาปรับเปลี่ยนกลไก โดยมีหุ่นหลวง หุ่นวังหน้าและหุ่นกระบอกเป็นต้นแบบ ผู้ริเริ่มการสร้างหุ่นละครเล็กประเภทนี้ได้แก่ นายแกร ศัพทวณิช และนายเปี้ยก ประเสริฐกุล มีแผนผังการสืบทอดหุ่นละครเล็ก ดังนี้



ภาพที่ 15 แผนผังแสดงการสืบทอดหุ่นละครเล็ก

ที่มา: ผู้วิจัย

จากแผนภูมินี้จะเห็นได้ว่านอกจากครูแกรที่เป็นผู้ริเริ่มการแสดงหุ่นละครเล็กแล้วยังมีอีกหนึ่งสายการสืบทอดหุ่นละครเล็ก ได้แก่ หุ่นของครูเปี้ยก ประเสริฐกุล ซึ่งพัฒนามาจากหุ่นกระบอก โดยที่สร้างให้หุ่นกระบอกมีลักษณะเป็นตัวมีแขนมีขาเหมือนตุ๊กตา มีลักษณะการเชิดเหมือนหุ่นกระบอก คือ มีผู้เชิดคนเดียวบังคับแกนหุ่นมือหนึ่ง ส่วนอีกมือหนึ่งบังคับมือทั้ง 2 ข้าง ส่วนขาปล่อยให้ห้อยลักษณะเหมือนการเชิดคล้ายหุ่นกระบอก โดยมีผู้สืบทอด ได้แก่ ครูบุญรอด ประกอบนิล ปัจจุบันดูแลโดยทนายทของครูบุญรอด ประกอบนิล แต่ไม่ได้นำมาจัดแสดงในลักษณะหุ่นละครเล็ก เพียงแต่แสดงในประเภทหุ่นกระบอกเท่านั้น และครูชื่น ประเสริฐกุล ผู้สานต่อหุ่นละครเล็กของครูเปี้ยก แต่ปัจจุบันได้มอบให้มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์รังสิตเป็นผู้ดูแลและไม่มี การนำมาจัดการแสดง (สุรัตน์ จงดา, 2564, 26 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)



ภาพที่ 16 ลักษณะการเชิดหุ่นของครูเปี้ยก ประเสริฐกุล

ที่มา: ดร.สุรัตน์ จงดา

อีกสายหนึ่งของการสืบทอดหุ่นละครเล็ก ได้แก่ ครูแกร ศัพทวนิช ก็เป็นผู้ริเริ่มสร้างหุ่นละครเล็กขึ้นออกแสดงและเป็นที่นิยมเป็นอย่างมากได้รับการสืบทอดการแสดงมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งเมื่อหมดยุคของครูแกรแล้ว ผู้ที่รับช่วงต่อคือ ครูหยิบ ศัพทวนิช ครูสาคร ยังเขียวสดและทายาทครูสาคร โดยใช้ชื่อ คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กซึ่งมีประวัติและการพัฒนาการแสดงหุ่นละครเล็กของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กในปัจจุบันมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1 ประวัติและการพัฒนาการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

หุ่นละครเล็กคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก หรือที่รู้จักกันในนามคณะโจหลุยส์ เป็นคณะหุ่นละครเล็กที่มีชื่อเสียงในปัจจุบัน มีเส้นทางการพัฒนาและฟื้นฟูหุ่นละครเล็กมาเป็นระยะเวลาช่วงหนึ่ง และยังเป็นคณะที่สืบทอดมาจากครูสาคร ยังเขียวสด (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ประจำปีพุทธศักราช 2539) ครูสาครเองก็ได้รับการสืบทอดศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กนี้มาจากครูแกร ศัพทวนิช ซึ่งมีรูปแบบของการแสดงที่มีแตกต่างกันเพื่อเป็นการพัฒนาให้เกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้นตามยุคสมัย ผู้วิจัยจึงแบ่งพัฒนาการของการแสดงหุ่นละครเล็กออกเป็น 4 ยุค ได้แก่ ยุคครูแกร ศัพทวนิช ยุคครูหยิบ ศัพทวนิช ยุคครูสาคร ยังเขียวสด และยุคคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กดังรายละเอียดที่จะกล่าวดังต่อไปนี้

2.1.1 ยุคครูแกร ศัพทวนิช

เป็นยุคแรกของการกำเนิดหุ่นละครเล็กที่ริเริ่มโดยภูมิปัญญาของครูแกร ศัพทวนิช นับว่าเป็นการเริ่มต้นของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.1.1.1 ประวัติครูแกร ศัพทวนิช



ภาพที่ 17 ครูแกร ศัพทวนิช

ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (2550, น. 65)

ครูแกร ชาวตลาดหัวรอ จังหวัดอยุธยา เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2390 ในสมัยรัชกาลที่ 4 อายุได้ 9 ปี ได้ฝึกหัดวิชานาฏศิลป์อยู่กับคณะละครของพระยาเพชรภูษา เบื้องต้นหัดเป็นตัวนางกับพ่อครูสัน (สมัยนั้นเป็นละครผู้ชายล้วน) ภายหลังจึงหัดเป็นต้วนายโรงและหัดเป็นตัวเงาะกับพ่อครูพ่วง ในคณะของพระยาบำเรอศักดิ์ (ดิศ) ซึ่งเป็นเจ้าคุณตาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2550, น. 58) ครูแกรมีภรรยาชื่อ นางปลั่ง และมีบุตรชายด้วยกันชื่อนายทองอยู่ ซึ่งนายทองอยู่ได้สมรสกับนางหยิบและภายหลังได้เป็นผู้ดูแลคณะหุ่นละครเล็กแทนครูแกรผู้เป็นบิดา (นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2550, น. 66)

ในช่วงอายุ 20 ปี เป็นต้วนายโรงละครนอกที่ชาวอยุธยาสมัยนั้นรู้จักกันดี โดยจัดตั้งคณะละครของตนและรับงานการแสดงตามงานทั่วไปจนมีชื่อเสียง ต่อมาเมื่อมีงานแสดงน้อย ครูแกรจึงล่องเรือเข้ากรุงเทพฯ มาจอดพักอยู่ที่คลองมหานาค หน้าวังสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ โดยยึดอาชีพแสดงละครเป็นหลัก ภายหลังได้ถวายเป็นมหาดเล็กในวังวรดิศ (จักรพันธ์ุ โปษยกฤต, 2529, น. 73) ด้วยประสบการณ์ในการแสดงและเป็นผู้ที่มีความผูกพันกับการแสดงนาฏศิลป์ ทั้งยังเป็นบุคคลที่คลุกคลีอยู่ในวังนั้น ได้เห็นหุ่นหลวงและหุ่นวังหน้าของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญสถานมงคล ในวัย 54 ปีของครูแกร ศัพทวนิช จึงได้คิด

ประดิษฐ์หุ่นขึ้นเพื่อสืบทอดการแสดงหุ่นให้คงอยู่ โดยพยายามทำให้เหมือนหุ่นหลวงและหุ่นวังหน้ามากที่สุด มีการปรับเปลี่ยนกลไกสายชักใยให้ลดลงเพื่อความง่ายต่อการชักเชิดหุ่นตัวแรกที่สร้างขึ้นมาเป็นหุ่นตัวพระ และเมื่อสร้างครบโรงก็นำออกแสดงเพื่อให้เจ้านายในวังวรดิศทอดพระเนตร ต่อมากรมหลวงนครไชยศรีสุรเดชได้มีโอกาสดทอดพระเนตร จึงได้ทรงตั้งชื่อการแสดงหุ่นประเภทนี้ว่า “หุ่นละครเล็ก” ต่อมานายแกรก็รับแสดงในงานทั่วไป อัตราค่าจ้างคืนละ 100 บาท และตั้งชื่อคณะว่า “ละครเล็กครูแกร” คนทั่วไปเรียกติดกันปากมาในระยะหนึ่ง

นายแกรถึงแก่กรรม เมื่อปี พ.ศ. 2472 นายทองอยู่ ศัพทวิช บุตรชายได้ดำเนินการสืบทอดการแสดงหุ่นละครเล็กของครูแกร และเมื่อนายทองอยู่ถึงแก่กรรม นางหยิบ ภรรยาของนายทองอยู่ ที่ร่วมดำเนินการมากับนายทองอยู่ ก็ได้เป็นผู้สืบทอดการแสดงหุ่นละครเล็กของครูแกรในเวลาต่อมา

2.1.1.2 หุ่นละครเล็กของครูแกร ศัพทวิช

นายแกรสร้างหุ่นเป็นจำนวนมาก ทั้งตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์และตัวลิง รวมทั้งตัวเบ็ดเตล็ดพวกตัวตลก เมื่อคราวนำออกมาแสดงก็สามารถสลับหัวหุ่นได้ เช่น หุ่นที่แสดงเป็นพระอภัยมณีสามารถนำมาใช้แสดงเป็นตัวพระรามในรามเกียรติ์ได้ ทั้งนี้เพราะนายแกรได้สร้างหุ่นขึ้นไว้เพื่อนำไปประยุกต์ใช้หุ่นได้อย่างคุ้มค่า และไม่ต้องสิ้นเปลืองค่าใช้จ่ายในการสร้างหุ่นใหม่ ๆ อย่างสิ้นเปลือง ผู้เชิดหุ่นละครเล็กคนสำคัญนอกจากนายแกรก็คือ นางหยิบ ศัพทวิช บุตรสะใภ้ ซึ่งเป็นผู้รับมรดกหุ่นละครเล็กต่อจากนายแกรด้วย นางหยิบเชิดตัวเอก ๆ เช่น ทศกัณฐ์ นางผีเสื้อ ฯลฯ คนเชิดมีอรองเป็นผู้หญิงเช่นกัน ชื่อเพี้ยน คนเชิดตัวตลกแจ็กเข่งชื่อนายคู้ (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 75)



ภาพที่ 18 ผู้เชิดหุ่นในคณะของครูแกร
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (2550, น. 71)

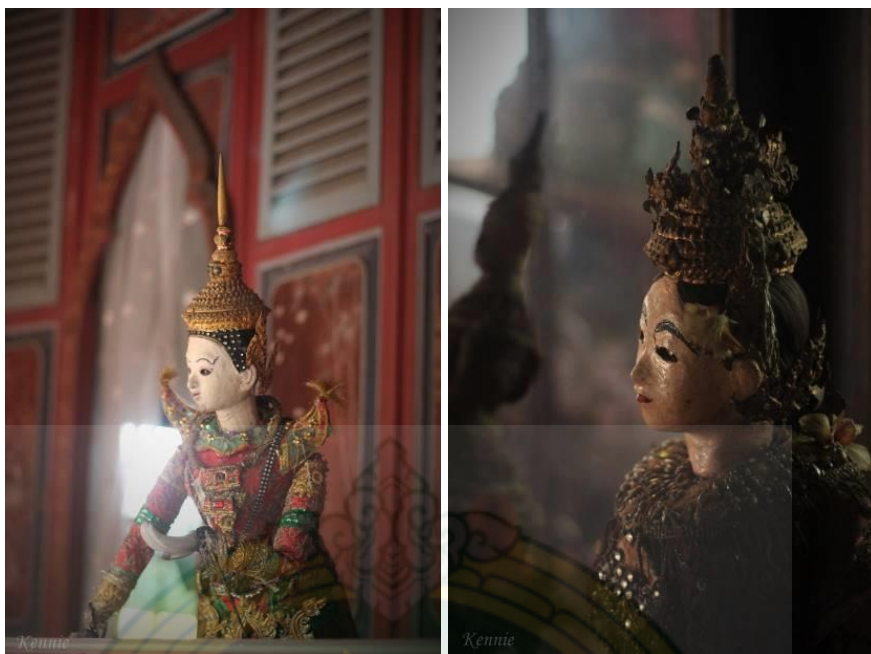
และเนื่องด้วยนายแกรมีความหวงหุ่นของตนเอง นายแกรได้สั่งเสียแก่ลูกหลาน คณะหุ่นของตนไว้ก่อนเสียชีวิตว่า ถ้าหุ่นตัวใดชำรุดจนซ่อมไม่ไหวให้โยนทิ้งนำไปเสีย ห้ามขายให้ใคร ตอนสร้างหุ่นก็ให้ปิดประตูลงกลอนไม่ให้ใครเห็น ทั้งยังแข่งไว้ว่าถ้าใครจำแบบหุ่นไปสร้างก็ขอให้มียันเป็นไปต่าง ๆ นานา (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 74) คำสาปแช่งนี้เป็นผลมาจากการสาปแช่งในครั้งที่กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญได้เคยสาปเอาไว้ว่า หากผู้ใดทำการสร้างหุ่นลอกเลียนแบบหุ่นของตนก็ขอให้มียันเป็นไป ซึ่งการสร้างหุ่นของนายแกรก็ได้ดัดแปลงมาจากหุ่นวังหน้าของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญสถานมงคล เมื่อสร้างหุ่นไปได้สักระยะนี้ฝีมือของพ่อครูแกรก็ค่อย ๆ หักงอไปโดยไม่ทราบสาเหตุ จึงเกิดความเชื่อว่าที่ฝีมือของตนเป็นเช่นนี้เพราะเป็นผลมาจากคำสาปแช่งนั่นเอง (พิชามญชุ์ ภูมิเรศสุนทร, 2549, น. 51)

1) ลักษณะและกลไกของหุ่นละครเล็ก

1.1) ลักษณะตัวหุ่น

ลักษณะของหุ่นละครเล็กครูแกร เป็นหุ่นที่มีหัว แขน มือ ขา เท่ากับหุ่นหลวง สูงประมาณ 1 เมตร ข้างในกลองเป็นโพรง โครงหุ่นนั้นท่อนบนทำด้วยกระดาษข่อย ท่อนล่างทำด้วยโครงลวดวง ๆ ไว้ 2 - 3 เส้น มีสายใยอยู่ภายในลำตัว บางตัวจะมีสายใยที่ข้อมือด้วย ทำให้หักข้อมือและขึ้นนิ้วได้หุ่นบางตัวมีขึ้นไม้สี่เหลี่ยมเล็ก ๆ 2 ขึ้นอยู่ภายในตรงคอ ให้คนเชิดกดเพื่อให้หุ่นยกคอได้แบบละครจริง ๆ ตัวพระไม่มีขึ้นไม้ที่ว้านี้ จึงได้แต่เหลียวคอซ้ายขวาธรรมดา ตัวตลกอำปากได้ หุ่นทุกตัวไม่สามารถรอกตาได้ เพราะทำด้วยลูกแก้วแข็ง หัวหุ่นถอดไม่ได้ มีเพียงแต่นางผีเสื้อสมุทร ซึ่งมีขนาดใหญ่กว่าหุ่นตัวอื่นจึงสามารถถอดหัวออกได้

นายแกรสร้างหุ่นละครเล็กไว้สำหรับแสดงหลายเรื่อง บางเรื่องไม่ได้มีหุ่นเฉพาะ เพราะสามารถใช้แทนกันได้ หุ่นที่สามารถใช้แทนในการแสดงได้ เช่น พระรามกับพระอภัยมณี พระลักษณ์กับศรีสุวรรณ เช่นเดียวกับตัวนาง สามารถใช้เล่นแทนกันได้ ได้แก่ นางผีเสื้อสมุทรเมื่อถอดหัวนางยกช่ออกสวมหัวม้าก็ใช้เล่นเป็นนางแก้วหน้าม้า นอกจากนี้ยังสามารถเล่นเป็นนางกุลา ในเรื่องโสนน้อยเรือนงามด้วย (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 73 - 74)



ภาพที่ 19 หุ่นตัวพระและตัวนางของครูแกร ณ พิพิธภัณฑสถานเมืองโบราณ
ที่มา: กมล บุรณกุล



ภาพที่ 20 หุ่นตัวยักษ์และตัวลิงของครูแกร ณ พิพิธภัณฑสถานเมืองโบราณ
ที่มา: กมล บุรณกุล

1.2) กลไกการเชิดหุ่น

กลไกการเชิดของหุ่นละครเล็กมีน้อยกว่าหุ่นหลวง โดยลดสายใยบังคับ ออกเปลี่ยนเป็นการใช้ก้านไม้ต่อเข้ากับมือทั้งสองข้างแทน และบังคับการเชิดส่วนแขนและมือโดยใช้

ก้านไม้นั้น มีลูกรอกบริเวณข้อมือของหุ่นทำให้สามารถหักข้อมือหรือตั้งวงได้ กลางลำตัวมีไม้เสียบเป็นส่วนหัวทะลุลงมากลางลำตัว เพื่อใช้มือสอดเข้าไปจับแกนลำตัว และเพื่อบังคับเดือยที่คอของหุ่นให้เอียงคอ ยกคอได้ตามท่าทางหรือทิศทางการเคลื่อนไหวของศีรษะ

2) เครื่องแต่งกาย

ลักษณะของเครื่องแต่งกายในยุคนี้ สามารถแบ่งได้เป็น 2 ส่วน ได้แก่ เครื่องแต่งกายของหุ่นละครเล็กและเครื่องแต่งกายของผู้เชิด ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

2.1) เครื่องแต่งกายหุ่น

ลักษณะเครื่องแต่งกายเลียนอย่างเครื่องโขนละคร เสื้อผ้าปักลูกปิดและดินเลื่อม มีความประณีต ส่วนเครื่องประดับมีลักษณะย่อขนาด ตามแบบโขนละครจริง ๆ

2.2) เครื่องแต่งกายผู้เชิด

ในส่วนของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายสำหรับผู้เชิด ไม่มีแบบเครื่องแต่งกายที่เป็นแบบแผนอย่างปัจจุบัน สำหรับผู้หญิงจะเป็นเสื้อคอกระเช้าบ้าง นุ่งผ้าถุงหรือโจงกระเบนบ้าง ส่วนผู้ชายถอดเสื้อก็มี เพราะไม่ได้ออกไปเชิดด้านนอก เชิดเพียงแต่ภายในโรงหุ่นเท่านั้น (นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2550, น. 110)

3) ฉากและสถานที่ในการแสดง

ฉากและโรงละครหุ่นของครูแกรนั้น จะมีฉากกั้นสูงประมาณศีรษะคนเชิด ลักษณะการเชิด ต้องยกหุ่นสูงสุดแขน อยู่ระดับศีรษะของผู้เชิดเพื่อให้ตัวหุ่นโผล่ฉากกั้นนี้ หากดูจากทางด้านหน้า จะเห็นหุ่นอยู่ประมาณครึ่งตัวเท่านั้น ช่วงขาของหุ่นจะมองไม่เห็นเพราะมีฉากกั้นบังอยู่ ดังนั้นผู้เชิดหุ่นจึงมักจะใช้ผู้เชิด 1 คนบ้าง 2 คนบ้าง ต่อหุ่น 1 ตัว เพราะขาหุ่นไม่ต้องเชิด ส่วนใหญ่หากเป็นตัวตลกจะใช้ผู้เชิดเพียงคนเดียว ตัวนางหรือตัวอื่น ๆ จะใช้ผู้เชิดสองคน หากเป็นตัวละครที่สำคัญจะใช้ผู้เชิดถึง 3 คน เพื่อที่จะรำออกมาได้อย่างสวยงาม (นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2550, น. 110)



ภาพที่ 21 โรงหุ่นละครเล็กครูแกร ที่ถูกบูรณะใหม่ตั้งอยู่ที่พิพิธภัณฑ์เมืองโบราณ
ที่มา: ห้องสมุดบ้านจอมยุทธ (ม.ป.ป., ออนไลน์, สืบค้น 23 มกราคม 2564)

เวลาที่แสดงหุ่นละครเล็กมักเป็นเวลากลางคืนมีการใช้ตะเกียงหลอดสมัยโบราณให้แสงสว่าง ต่อมาใช้ตะเกียงวอชิงตันแบบที่ใช้ในการแสดงจ๊วและใช้ไฟฟ้าตามลำดับ และจะไม่นิยมแสดงตอนกลางวัน อาจจะเนื่องมาจากต้องอาศัยแสงไฟจับตัวหุ่นให้งาม มีแสดงเวลาบ่ายบ้างเหมือนกัน แต่เป็นการแสดงเวลาจะเผาศพประมาณ 4 โมงเย็น

ฉากของหุ่นละครเล็กแบ่งเป็น 3 ตอน ตรงกลางทำเป็นฉากท้องฟ้าหรือทิวทัศน์กลาง ๆ ส่วนซ้ายและขวาหักมุมเข้าไปทางหลังโรง ส่วนซ้ายมือของผู้ชมเป็นฉากป่า ส่วนขวาเป็นฉากปราสาทราชมนเทียร ฉากแต่ละส่วนมีประตู 2 ประตู รวมทั้งหมดมี 6 ประตูให้ตัวหุ่นเข้าออก (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 75 - 76)

4) ดนตรีที่ใช้ในการแสดง

เครื่องดนตรีใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่หรือเครื่องใหญ่ก็ได้ตามความเหมาะสม ไม่มีข้ออุ้แบบหุ่นกระบอกใช้เพลงสองชั้นและร้ายเป็นพื้น คนเชิดเป็นคนเจรจา ถ้าตัวหุ่นนั้นมีคนเชิดหลายคนก็ฉลัดกันเจรจาได้ บทร้องตามบทและวรรณคดี มีต้นเสียงและลูกคู่ร้องเพลง มีการบอกบทเช่นเดียวกับละครนอก (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 75) โรงละครจะมีลักษณะเหมือนโขนหน้าจอมีประตูให้หุ่นเข้าออก 2 ด้าน วงดนตรีจะตั้งอยู่ด้านซ้ายของโรง

5) เทคนิคที่ใช้ในการแสดง

การแสดงหุ่นละครเล็กในยุคของครูแกรยังไม่มีการใช้เทคนิคพิเศษสำหรับการแสดงเหมือนอย่างในยุคปัจจุบัน

6) บทละครและเรื่องที่ใช้ในการแสดง

บทละครหรือเรื่องที่ใช้แสดงละครเล็กมักเป็นเรื่องจักร ๆ วงศ์ ตามวรรณคดีไทยและนิทานพื้นบ้านเป็นตอนสั้น ๆ เช่น พระอภัยมณี ขุนช้างขุนแผน สังข์ศิลป์ชัย สังข์ทอง โสวัตลักษณวงศ์ แก้วหน้าม้า โสนน้อยเรือนงาม ฯลฯ และแสดงเรื่องราวเกียรติด้วย เรื่องนิยมมากที่สุดคือ พระอภัยมณี บางครั้งอาจเล่นเป็นตอนสั้น ๆ โดยจับตอนในการแสดง เช่น สังข์ทองจับตอนเจ้าเงาะกับนางรจนา ส่วนบทที่ใช้เป็นบทที่ครูแกรแต่งเติมปรับปรุงบ้าง (จักรพันธุ์ โปษยกฤต, 2529, น. 75)

7) รูปแบบการเชิด

ลักษณะการเชิดจะอยู่แต่ภายในโรงเท่านั้น โดยจะยืนอยู่หลังฉากที่มีผ้ากั้นอยู่ด้านหน้า การเชิดตัวหุ่นละครเล็กเคลื่อนไหวได้เพราะคนเชิดซึ่งต้องมีความชำนาญมาก หุ่นบางตัวใช้คนเชิด 3 คน ได้แก่ หุ่นยักษ์ พระและลิง ตัวนางใช้คนเชิดเพียง 2 คน ส่วนตัวตลกใช้คนเชิดแค่คนเดียว ในการเชิดนั้นต้องแบ่งหน้าที่กันอย่างสัมพันธ์กันดีเยี่ยม คือ คนที่หนึ่งเป็นหลักในการเชิดต้องสอดมือข้างซ้ายเข้าไปอยู่ในลำตัวของหุ่นเพื่อจับเตือย ซึ่งเป็นก้านคอให้ตัวหุ่นกลอกหน้ายกคอ ส่วนมือขวาต้องจับก้านเหล็ก (มือขวาของตัวหุ่น) ซึ่งจะมีลูกกรอกติดอยู่เพื่อบังคับให้มือหุ่นเคลื่อนไหวได้ คนที่สองใช้มือขวาของตนจับที่ก้านเหล็กด้านซ้ายของตัวหุ่น เวลาเชิดต้องให้ท่าทางสัมพันธ์กับมือขวาด้วย คนที่สามต้องใช้มือทั้งสองข้างของตนจับเตือยซึ่งอยู่ใต้ฝ่าเท้าของตัวหุ่นเพื่อคอยยกเท้า เปลี่ยนเท้า ซอยเท้า โดยต้องให้สัมพันธ์กับท่ารำ (จักรพันธุ์ โปษยกฤต, 2529, น. 74) ในส่วนของผู้เชิดก็ไม่ได้แบ่งแยกตัวละครเป็นกลุ่มผู้ชายและกลุ่มผู้หญิง ในสมัยของครูแกรผู้เชิดผู้หญิงเยอะกว่าก็จะเชิดรวมกัน (นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2550, น. 110)

ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 การแสดงหุ่นละครเล็กของครูแกรเริ่มลดน้อยถอยลงเนื่องจากผู้เชิดเกิดความซบเซาบ้าง บางส่วนก็โยกย้ายหนีภัยสงคราม ครูแกรซึ่งซบเซาพามาได้นำหุ่นละครเล็กที่สร้างไว้เข้าไปจำเริญน้ำที่บริเวณท่าพระจันทร์ คงเหลือไว้แค่พอจัดแสดงได้ประมาณ 30 กว่าตัวเท่านั้น และมอบหมายให้นายทองอยู่กับนางหยิบ เป็นผู้ดูแลคณะหุ่นต่อไป (นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2550, น. 77) อนุสรณ์แห่งหุ่นละครเล็กของครูแกร ศัพทวนิช เหลือเพียง 30 ตัว ซึ่งจัดแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานเมืองโบราณ จังหวัดสมุทรปราการ เปรียบเสมือนชุมทรัพย์ทางภูมิปัญญาที่แสดงถึงความเป็นศิลปวัฒนธรรมของครูแกร ศัพทวนิช เมื่อหมดยุคการแสดงหุ่นของครูแกรไป ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กยังไม่สูญหายไปจากสังคมไทย โดยมีผู้สืบทอดศิลปวัฒนธรรมด้านหุ่นละครเล็ก ได้แก่ ครูหยิบ ลูกสะใภ้ของครูแกร เป็นผู้รับช่วงต่อการดูแลคณะหุ่นละครเล็กในช่วงระยะเวลาหนึ่ง

สรุปได้ว่าหุ่นละครเล็กยุคครูแกร เป็นยุคเริ่มต้นของศิลปะการแสดง หุ่นละครเล็กโดยพัฒนามาจากหุ่นหลวงหรือหุ่นวังหน้า มีการปรับกลไกการชักใยของหุ่นให้ง่ายขึ้น ไม่ซับซ้อนเหมือนหุ่นหลวง นำออกแสดงตามงานต่าง ๆ จนเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง ลักษณะของหุ่น มีหัว แขน มือ ขาเท่ากับหุ่นหลวง โครงหุ่นนั้นท่อนบนทำด้วยกระดาษข่อย ท่อนล่างทำด้วยโครงลวด วง ๆ ไว้ 2 - 3 เส้น มีสายใยอยู่ภายในลำตัว บางตัวจะมีสายใยที่ข้อมือด้วย ทำให้หักข้อมือและขึ้นนิ้วได้ กลไกการเข็มน้อยกว่าหุ่นหลวง เพราะลดสายใยให้เข็มนได้ง่ายขึ้น การแต่งกายหุ่นเลียนแบบจากการแสดงโขน - ละคร ใช้การปักลูกปัดและด้นเลื่อม การแต่งกายผู้เข็มนักไม่มีแบบแผน ใช้วงดนตรี ปี่พาทย์ตามความเหมาะสม คนเข็มนักเป็นคนที่ใจกว้าง บทร้องมีต้นเสียงและลูกคู่ร้องรับ คล้ายการแสดง ละครนอก บทละครที่ใช้เป็นเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ ตามวรรณคดีไทยและนิทานพื้นบ้านที่ชาวบ้านรู้จัก รูปแบบการเข็มนักมีการสร้างโรงละครคล้ายการแสดงหุ่นกระบอก เพื่อเป็นฉากให้คนเข็มนักยืนด้านหลังของฉาก ผู้ชมจะเห็นเพียงแต่หุ่นที่ออกมาทำท่าทางไม่เห็นตัวผู้เข็มนัก ใช้ผู้เข็มนัก 2 - 3 คน หากการเข็มนักไม่เห็นเท้าจะใช้ผู้เข็มนัก 2 คนโดยที่ไม่ต้องเข็มนักส่วนเท้า ปัจจุบันไม่มีการนำหุ่นของครูแกรออกมาแสดงเนื่องจากเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑสถานเมืองโบราณ จังหวัดสมุทรปราการ

2.1.2 ยุคครูหยิบ ศัพทวนิช

ในยุคนี้เป็นยุคของครูทองอยู่ บุตรชายของครูแกรและครูหยิบ ภรรยาของ นายทองอยู่ (ลูกสะใภ้ครูแกร) เป็นผู้รับช่วงต่อคณะหุ่นละครเล็กที่สืบทอดจากครูแกร ต่อมาเมื่อนายทองอยู่ถึงแก่กรรม ครูหยิบก็ได้ดูแลคณะหุ่นละครเล็กในเวลาต่อมา

2.1.2.1 ประวัติครูหยิบ ศัพทวนิช



ภาพที่ 22 นางหยิบ ศัพทวนิชและนายคู่ย ยังเขียวสด

ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (2550, น. 69)

นางหยิบ ศัพทวนิช เป็นภรรยาของนายทองอยู่ ศัพทวนิช (บุตรชายของนายแกร) ซึ่งเป็นผู้เซ็ดหุ่นละครเล็กคนสำคัญ ในสมัยที่ครูแกรเป็นเจ้าของคณะ ซึ่งส่วนใหญ่จะเซ็ดตัวละครเอก ๆ เช่น ทศกัณฐ์ นางผีเสื้อ ฯลฯ และเป็นผู้ดูแลคณะหุ่นละครเล็กร่วมกับครูทองอยู่ ต่อจากครูแกร ในระหว่างที่หุ่นละครเล็กชุดนี้อยู่กับครูหยิบ ได้มีการนำออกแสดงบ้างแต่ได้รับความนิยมน้อยกว่าในยุคของครูแกร อีกทั้งผู้เซ็ดส่วนมากก็มีอายุมากและเสียชีวิตไปแล้ว จึงเลิกแสดงเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2510 และเนื่องด้วยลูกหลานในตระกูลศัพทวนิชไม่สนใจที่จะสืบทอดหุ่นละครเล็กต่อ ครูหยิบได้ตระหนักว่าลูกหลานของตนไม่ได้สนใจศิลปะแขนงนี้ จึงมอบหุ่นละครเล็กชุดนี้ให้แก่ นายสาคร ยิ่งเขียวสด ซึ่งเป็นหลานศิษย์ของครูแกร การแสดงหุ่นละครเล็กยุคครูหยิบจึงมีระยะเวลาประมาณ 40 ปี หลังจากทีครูแกรถึงแก่กรรม ซึ่งรูปแบบการแสดงรวมทั้งหุ่นยังคงเป็นลักษณะเดิมเหมือนสมัยยุคของครูแกร

2.1.2.2 หุ่นละครเล็กของครูหยิบ ศัพทวนิช

ลักษณะของหุ่นละครเล็กในยุคนี้จะเป็นหุ่นที่ได้รับมอบมาจากครูแกร เมื่อหุ่นเกิดความชำรุดครูหยิบจะซ่อมแซมได้เพียงเล็กน้อยเท่านั้น เนื่องจากไม่มีความชำนาญในการสร้างหุ่นขึ้นใหม่เพียงแต่ซ่อมแซมให้สามารถเซ็ดได้ ในยุคนี้จึงไม่มีการสร้างหุ่นเพิ่มขึ้นใหม่

1) ลักษณะและกลไกของหุ่นละครเล็ก

1.1) ลักษณะตัวหุ่น

ลักษณะของหุ่นละครเล็กในยุคของครูหยิบ จะยังคงเป็นลักษณะเดียวกับของครูแกร เนื่องจากได้รับหุ่นมาจากครูแกร ลักษณะคือเป็นหุ่นที่มีหัว แขน มือ ขา สูงประมาณ 1 เมตร ข้างในกลวงเป็นโพรง โครงหุ่นนั้นท่อนบนทำด้วยกระดาษข่อย ท่อนล่างทำด้วยโครงลวดวง ๆ ไว้ 2 - 3 เส้น มีสายใยอยู่ภายในลำตัว บางตัวจะมีสายใยที่ข้อมือด้วย ทำให้หักข้อมือและขี้นิ้วได้ หุ่นบางตัวมีขี้นิ้วสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ 2 ขี้นอยู่ภายในตรงคอ ให้คนเซ็ดกดเพื่อให้หุ่นยกคอได้แบบละครจริง ๆ หุ่นตัวพระไม่มีขี้นิ้วที่ว้านี้ จึงได้แต่เหลียวคอ ซ้ายขวาธรรมดา ตัวตลกอ้าปากได้ หุ่นทุกตัวไม่สามารถ กรอกตาได้เพราะทำด้วยลูกแก้วแข็ง หัวหุ่นถอดไม่ได้มีเพียงแต่นางผีเสื้อสมุทร ซึ่งมีขนาดใหญ่กว่าหุ่นตัวอื่นจึงสามารถถอดหัวออกได้

1.2) กลไกการเซ็ดหุ่น

กลไกการเซ็ดของหุ่นละครเล็กของครูหยิบจึงมีลักษณะเช่นเดิมอย่างของครูแกร เพราะเป็นหุ่นที่ได้รับมอบมาจากครูแกร ซึ่งกลไกจะมีน้อยกว่าหุ่นหลวง ลดสายใยบังคับออกใช้ก้านไม้ต่อเข้ากับมือทั้งสองข้างแทนและบังคับการเซ็ดส่วนแขนและมือโดยใช้ก้านไม้้นั้น มือลูกรอกบริเวณข้อมือของหุ่นสามารถหักข้อมือ ตั้งวงได้และสามารถยกคอได้ตามท่าทางหรือทิศทางการเคลื่อนไหวของศีรษะ

2) เครื่องแต่งกาย

ลักษณะของเครื่องแต่งกาย สามารถแบ่งได้เป็น 2 ส่วน ได้แก่ เครื่องแต่งกายของหุ่นละครเล็กและเครื่องแต่งกายของผู้เชิด ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

2.1) เครื่องแต่งกายหุ่น

ลักษณะเครื่องแต่งกายเลียนอย่างเครื่องโขนละคร เสื้อผ้าปักลูกปัดและดินเลื่อมมีความประณีต ส่วนเครื่องประดับมีลักษณะย่อขนาดตามแบบโขนละครจริง ๆ

2.2) เครื่องแต่งกายผู้เชิด

ในส่วนของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายสำหรับผู้เชิด สำหรับผู้หญิงจะเป็นเสื้อคอกระเช้าบ้าง นุ่งผ้าถุงหรือโจงกระเบนบ้าง ส่วนผู้ชายถอดเสื้อก็มีเช่นเดียวกับยุคของครูแกร เพราะยังไม่มีทำให้ผู้เชิดออกไปเชิดหน้าโรงหุ่น

3) ฉากและสถานที่ในการแสดง

ฉากและโรงละครหุ่นในยุคของครูหิบบั้น มีลักษณะเดียวกับของครูแกร เพราะเป็นการสืบทอดจากครูแกร ซึ่งจะมีฉากกั้นสูงประมาณศีรษะคนเชิด ลักษณะการเชิดต้องยกหุ่นสูงสุดแขนอยู่ระดับศีรษะของผู้เชิดเพื่อให้ตัวหุ่นโผล่ฉากกั้นนี้ หากดูจากทางด้านหน้าจะเห็นหุ่นอยู่ประมาณครึ่งตัวเท่านั้น ช่วงขาของหุ่นจะมองไม่เห็นเพราะมีฉากกั้นบังอยู่ (นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2550, น. 110)

4) ดนตรีที่ใช้ในการแสดง

เครื่องดนตรีใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่หรือเครื่องใหญ่ก็ได้ ตามความเหมาะสม ตั้งวงดนตรีอยู่ด้านซ้ายของโรงละครเช่นเดียวกับในยุคของครูแกร

5) เทคนิคที่ใช้ในการแสดง

การแสดงหุ่นละครเล็กในยุคของครูหิบบั้น ยังไม่มีการใช้เทคนิคพิเศษสำหรับการแสดงเช่นเดียวกับยุคครูแกร

6) บทละคร และเรื่องที่ใช้ในการแสดง

ระหว่างที่หุ่นละครเล็กของครูแกรตกทอดมายังครูหิบบั้น ได้มีการนำออกแสดงโดยส่วนมากแสดงเรื่องพระอภัยมณีและการแสดงโขนเปิดโรงบ้าง แต่ได้รับความนิยมน้อยมากเมื่อเทียบกับสมัยของครูแกร

7) รูปแบบการเชิด

ลักษณะการเชิดจะไม่เห็นขาของตัวหุ่นเพราะเชิดอยู่แต่ภายในโรงเท่านั้น จึงใช้ผู้เชิด 2 คนบ้าง 3 คนบ้าง ตัวนางใช้คนเชิดเพียง 2 คน ส่วนตัวตลกใช้คนเชิดแค่คนเดียว และหากตัวละครที่มีการนั่งเตียงหรือต้องเห็นส่วนของขาหุ่น ถึงจะมีการใช้ผู้เชิดเพิ่มเข้ามาอีกคนหนึ่งเพื่อเชิดในส่วนขาของหุ่น (สุรินทร์ ยังเขียวสด, 2564, 1 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) รูปแบบการเชิดยังมี

ลักษณะเหมือนในยุคของครูแกร ได้แก่ คนที่หนึ่งเป็นหลักในการเชิด ต้องสอดมือข้างซ้ายเข้าไปอยู่ในลำตัวของหุ่นเพื่อจับเดือยซึ่งเป็นก้านคอให้ตัวหุ่นกลอกหน้ายกคอ ส่วนมือขวาจ้องจับก้านเหล็ก (มือขวาของตัวหุ่น) ซึ่งจะมีลูกกรอกติดอยู่เพื่อบังคับให้มือหุ่นเคลื่อนไหวได้ คนที่สองใช้มือขวาของตนจับที่ก้านเหล็กด้านซ้ายของตัวหุ่น เวลาเชิดต้องให้ท่าทางสัมพันธ์กับมือขวาด้วย คนที่สามต้องใช้มือทั้งสองข้างของตนจับเดือยซึ่งอยู่ใต้ฝ่าเท้าของตัวหุ่น เพื่อคอยยกเท้า เปลี่ยนเท้า ซอยเท้า โดยต้องให้สัมพันธ์กับท่ารำ (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 74)

ภายหลังครูหิบบัตรหน้าว่าไม่มีผู้ใดที่เป็นตระกูลศัพทวนิช คอยสืบทอดเนื่องจากลูกหลานในตระกูลไม่สนใจที่จะสืบทอดหุ่นละครเล็กต่อ อีกทั้งผู้เชิดส่วนมากได้เสียชีวิตไปแล้วจึงได้เลิกทำการแสดงเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2510 ครูหิบบัตรหน้าหุ่นละครเล็กของนายแกรที่ยังคงเหลืออยู่ประมาณกว่า 30 ตัว ให้แก่ครูสาคร ยังเขียวสด บุตรชายของนายคู่และนางเชื่อม ซึ่งเป็นคนเชิดหุ่นในคณะของครูแกรเท่านั้น (สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชศรีภาดา และพัชร ศกศวัดเมินทร์, 2540, น. 29) เพราะเห็นว่าครูสาครเป็นผู้ที่เคยอยู่ในคณะของตน มีความรู้ความสามารถด้านการเชิดหุ่น รวมทั้งการสร้างหัวโขนสามารถนำหุ่นที่เหลืออยู่ไปซ่อมแซมให้ได้ดี (สุรินทร์ ยังเขียวสด, 2564, 1 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) สมบัติหุ่นละครเล็กจึงถูกทอดทิ้งมาอย่างครูสาคร ยังเขียวสด ผู้พัฒนางานการแสดงหุ่นละครเล็กให้มีชีวิตชีวาอีกครั้งหนึ่ง

สรุปได้ว่าหุ่นละครเล็กยุคครูหิบบัตรหน้า ซึ่งเป็นผู้เชิดหุ่นคนสำคัญในยุคของครูแกร ในยุคนี้นี้จึงเป็นเพียงการสืบทอดหุ่นละครเล็กหลังจากครูแกร เพียงระยะเวลาไม่นานนักและเป็นการรับช่วงต่อในการดูแลหุ่นละครเล็กของครูแกรทั้งหมด ตัวหุ่นหรือรูปแบบการแสดงยังไม่ได้มีการพัฒนาเป็นรูปแบบการแสดงแบบเดิมเช่นเดียวกับในยุคของครูแกร มีการนำออกแสดงบ้างและได้รับความนิยมน้อยกว่าในยุคของครูแกร อีกทั้งผู้เชิดส่วนมากก็มีอายุมากและเสียชีวิตไปแล้ว จึงเลิกแสดงเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2510 ส่งมอบต่อให้นายสาคร ยังเขียวสดเป็นผู้สืบทอด

2.1.3 ยุคครูสาคร ยังเขียวสด

เมื่อศิลปะหุ่นละครเล็กเข้าสู่ยุคของครูสาคร ยังเขียวสด ผู้ที่พัฒนาศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กขึ้นอีกครั้ง ก่อตั้งคณะหุ่นละครเล็กขึ้นด้วยความกตัญญูต่อครูอาจารย์ที่มีปณิธานแน่วแน่ในการสืบทอดศิลปะการแสดงหุ่นไว้ไม่ให้สูญหาย ซึ่งมีการพัฒนาศิลปะการแสดงหุ่น ดังนี้

3.1.3.1 ประวัติครุสาคร ยังเขียวสด



ภาพที่ 23 ครุสาคร ยังเขียวสด

ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (2550)

ครุสาคร ยังเขียวสด เกิดเมื่อวันเสาร์ เดือน 3 ปีจอ ปี พ.ศ. 2465 เป็นบุตรของ นายคู่และนางเชื้อม ยังเขียวสด ซึ่งเป็นผู้เชิดหุ่นคนสำคัญในคณะหุ่นละครเล็กของครูแกรซื่อสาครนั้น ได้มาจากที่ขณะที่มารดาของครุสาครกำลังตั้งครรภ์อยู่ ลงเรือเพื่อเดินทางไปแสดงหุ่นละครเล็ก เรื่อง พระอภัยมณี ตอนสุดสาครขี่ม้านิลมังกร ณ วัดบางตะไคร้ จังหวัดนนทบุรีกับคณะของครูแกร พร้อมทั้งนายคู่บิดาของครุสาครด้วย มารดาของครุสาครเกิดเจ็บท้องทำให้ต้องคลอดบุตรบนเรือ คุณย่าปลั่ง ภรรยาของครูแกร จึงตั้งชื่อให้ว่า “สุดสาคร” แต่ภายหลังเด็กชายสุดสาครเกิดอาการเจ็บป่วยบ่อย มีความคิดว่าชื่อสุดสาครนั้นไม่เหมาะสม จึงเปลี่ยนชื่อจากสุดสาครเป็น “สาคร” แต่อาการป่วยยังไม่ดีขึ้น จึงได้พาครุสาครไปถวายตัวเป็นลูกพระชาวเขมรรูปหนึ่งที่วัดจางวางดิษฐ์พระท่าน จึงให้ครุสาครเปลี่ยนชื่อใหม่เป็น “หลิว” เพื่อแก้เคล็ดและเป็นสิริมงคลแก่ตัวเด็กชายหลิว

เด็กชายหลิวจบการศึกษาในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่โรงเรียนประชากระบือธรรม หลังจากนั้นก็ได้เริ่มชีวิตการเป็นศิลปินตั้งแต่เด็ก ฝึกหัดการแสดงนาฏศิลป์ตั้งแต่วัยเด็กทั้งโขนและลิเก ได้รับการถ่ายทอดวิชานาฏศิลป์จากบิดาของตนเอง นอกจากนี้ยังได้ซึมซับการแสดงหุ่นละครเล็กตั้งแต่เด็ก ๆ อีกด้วย จากคำสัมภาษณ์ของครุสาคร ในหนังสือหุ่นละครเล็ก สือลีลาศิลป์ สืบทอดจิตวิญญาณไทยว่า “ผมชอบหุ่นละครเล็กมากตั้งแต่ยังเป็นเด็ก อายุได้ประมาณ 5 - 6 ขวบ ลูบลำตัวหุ่นมาตั้งแต่เด็ก เกิดในคณะละครเรียนละครเล็ก เคยเชิดหุ่นละครเล็กประจำคณะ พอโตมามีงานก็จะไปกับพ่อด้วย ได้เห็นได้ใกล้ชิดเลิ่รักเป็นพิเศษ” ต่อมานายคู่ได้

นำตัวเด็กชายสาครไปถวายตัวเล่นละครอยู่กับพระองค์เจ้าเฉิดโฉม พระชนิษฐภคินีในกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ (สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชศรีภาดา และพัชร ศกศวัตเมินทร์, 2540, น. 31) ซึ่งเป็นคณะละครเด็กอยู่ภายในวังแต่ไม่ได้อยู่ประจำภายในวัง ซึ่งในขณะนั้นบิดาของนายสาครได้แยกตัวออกมาจากคณะพ่อครูแกรและมีฐานะเป็นข้าหลวงนอกกรม ไม่ได้ขึ้นตรงกับเจ้านายฝ่ายใด จึงสามารถรับงานแสดงได้ตามที่ต้องการ จนในที่สุดได้ออกมาตั้งคณะลิเกเป็นของตน (พิชามญชุ์ ภูมิเรศสุนทร, 2549, น. 53) เมื่อบิดาเป็นเจ้าของคณะลิเก นายสาครก็ผันตัวมาหัดเป่าปี่และฝึกหัดเล่นลิเกกับบิดาจนสามารถเล่นได้ทุกบทบาท ด้วยความที่มีความกล้าแสดงออกและคึกคะนอง จึงมักได้รับบทเป็นตัวตลกประจำโรง ในช่วงที่เล่นลิเกนั้นเพื่อน ๆ มักเรียกนายสาครว่า “หลุยส์” ซึ่งเพี้ยนมาจากคำว่าหลิวจนเรียกกันติดปาก ต่อมาก็มีผู้เติมคำว่า “โจ” ให้จนกลายเป็น “โจหลุยส์” จนกระทั่งบิดามารดาของครูสาครเสียชีวิต นายสาครก็รับช่วงต่อในการสืบทอดงานแสดงต่าง ๆ ของบิดา โดยใช้ชื่อว่า “ลิเกคณะโจหลุยส์”

นอกจากนี้แล้วนายสาครยังมีใจรักในงานศิลปะในการทำหัวโขนอีกด้วย เรียนการปั้นหน้าโขนโดยหัดเรียนรู้อย่างเดียว คอยสอบถามผู้ใหญ่ที่มีความรู้ความสามารถ เป็นลักษณะครูพักลักจำ ต่อมาเมื่อนายช่างย่านวัดพิเรนเป็นผู้สอนการปั้นหัวยักษ์ หัวลิง และได้เข้าร่วมการประกวดจนได้รางวัลหลายรายการ หลังจากนั้นเริ่มฝึกฝนการปั้นมาเรื่อย ๆ พร้อมทั้งคิดสูตรดินปั้นขึ้นใช้เองอีกด้วย (พิชามญชุ์ ภูมิเรศสุนทร, 2549, น. 53)

ครูสาคร ยังเชี่ยวชาญ ได้สมรสกับนางสมศรี ยังเชี่ยวชาญ มีบุตรด้วยกัน 1 คน แต่เสียชีวิตตั้งแต่วัยเยาว์ ต่อมาได้สมรสกับนางสมพงศ์ ยังเชี่ยวชาญ มีบุตรด้วยกัน จำนวน 9 คน (นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2550, น. 58) ซึ่งได้แก่

- | | |
|---|--|
| 1. นางนากมล ยังเชี่ยวชาญ | 2. นายตรีวิทย์ ยังเชี่ยวชาญ |
| (ชื่อ - สกุลเดิม นางเตือนใจ ยังเชี่ยวชาญ) | (ชื่อ - สกุลเดิม นายวิชา ยังเชี่ยวชาญ) |
| 3. นายศักดิ์ชัย ยังเชี่ยวชาญ | 4. นายสิทธิพร ยังเชี่ยวชาญ |
| 5. นายพิสูตร ยังเชี่ยวชาญ | 6. นายสุนทร ยังเชี่ยวชาญ |
| 7. นายสุรินทร์ ยังเชี่ยวชาญ | 8. นายนิรันดร์ ยังเชี่ยวชาญ |
| 9. นางสาวสมพิศ ยังเชี่ยวชาญ | |



ภาพที่ 24 ภาพถ่ายครอบครัวของครูสาคร ยังเขียวสด
ที่มา: นามูยศาลา หุ่นละครเล็ก (2550, น. 63)

เนื่องด้วยนายสาคร ต้องเลี้ยงดูบุตรถึง 9 คน ในระยะแรกครูสาครได้อาศัยวิชาความรู้ในการแสดงลิเก ที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูอาจารย์รวมถึงบิดาในการดำรงชีพ โดยรับจ้างงานแสดงลิเกตามงานต่าง ๆ ประกอบกับช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ภาพยนตร์และโทรทัศน์เข้ามาแทนการแสดงละคร ลิเกต่าง ๆ นายสาครจึงต้องหันมาทำอาชีพทำศิระโขนเพื่อจำหน่าย ทำให้คณะลิเกที่ดำเนินอยู่ถูกยกเลิกไปโดยปริยาย (สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชศรีภาดา และพัชรี ศกศวัตเมินทร์, 2540, น. 32) และได้ถ่ายทอดความรู้ทางด้านการทำศิระโขนนี้ให้แก่ลูก ๆ จนกลายเป็นอาชีพหลักที่สามารถสร้างรายได้เพื่อเลี้ยงครอบครัวในเวลาต่อมา

แต่ด้วยความที่ครูสาครมีใจรักในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก จึงยังคงไม่ทิ้งงานที่เป็นงานแสดงไปยังคงมีการรับงานการแสดงโขน ลิเกแล้วแต่ผู้ว่าจ้าง ส่วนใหญ่ก็เป็นผู้ที่มีความรู้จักมักคุ้นกัน สิ่งเหล่านี้ถือว่าทำให้ลูก ๆ มีพื้นฐานทั้งการแสดงนาฏศิลป์ และการทำศิระโขนเพื่อช่วยกันสืบทอดศิลปะให้ยังคงอยู่สืบไปและด้วยความสามารถ ความมุ่งมั่นของครูสาครในการที่จะสืบสานต่อยอดและฟื้นฟูศิลปะแขนงการแสดงหุ่นละครเล็กให้คงอยู่ในสังคมไทย พัฒนาให้เป็นศิลปวัฒนธรรมที่มีคุณค่าต่อประเทศชาติ ส่งผลให้ครูสาคร ยังเขียวสดได้รับประกาศยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หุ่นละครเล็ก) ในปีพุทธศักราช 2539 ซึ่งถือว่าเป็นหนึ่งในรางวัลแห่งความภาคภูมิใจของครอบครัวยังเขียวสดเป็นอย่างดี



ภาพที่ 25 ครูสาคร ยังเขียวสด เข้ารับรางวัลศิลปินแห่งชาติ ในปีพุทธศักราช 2539

ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (2550)

ครูสาครถึงแก่กรรมลง เมื่อวันที่ 21 พฤษภาคม พ.ศ. 2550 ด้วยโรคปอดและไตวายเฉียบพลัน ซึ่งสร้างความโศกเศร้าแก่ครอบครัวยังเขียวสดเป็นอย่างมากที่ต้องสูญเสียทรัพยากรที่มีคุณค่าอีกท่านหนึ่งในวงการศิลปะการแสดงของเมืองไทย ทำให้หุ่นละครเล็กถูกสืบทอดมายังบุตรของครูสาคร ได้แก่ นายพิสูตรและนายสุรินทร์ ยังเขียวสด ผู้ที่อยู่คลุกคลีกับครูสาครมาตลอดและได้ดำเนินงานต่อจนมาถึงในปัจจุบัน โดยใช้ชื่อคณะว่า “คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก”

2.1.3.2 หุ่นละครเล็กของครูสาคร ยังเขียวสด

เมื่อครูหยิบได้มอบหุ่นให้แก่ครูสาคร ยังเขียวสดแล้วนั้น หุ่นที่ได้รับมานั้นมีความเก่าและเสื่อมโทรมมาก เครื่องแต่งกายมีความทรุดโทรม จึงไม่เหมาะสมกับการนำมาเชิดแสดงได้แต่เก็บรักษาไว้ที่บ้านเป็นเวลาประมาณ 3 ปี ซึ่งระหว่างนั้นก็มีเพียงครูสาครที่คอยดูแลทำความสะอาดหุ่น ต่อมาทางบริษัทเมืองโบราณ จำกัด ได้มาติดต่อขอซื้อหุ่นกับครูสาครเพื่อนำไปจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ ครูสาครก็ได้นำมาปรึกษาครูหยิบ จนในที่สุดครูสาครก็ได้มอบหุ่นที่เป็นสมบัติของครูแก่ให้แก่พิพิธภัณฑ์เมืองโบราณนำไปจัดแสดงเพื่อเป็นอนุสรณ์จนถึงปัจจุบัน

หุ่นละครเล็กในยุคของครูสาคร ยังเขียวสดนั้นมีเส้นทางในการปรับตัวของคณะให้มีการพัฒนามากยิ่งขึ้น นับว่าเป็นช่วงริเริ่มในการพัฒนา โดยสามารถแบ่งได้เป็น 2 ช่วง ดังนี้

1) ยุคคณะสาครนาฏศิลป์ หุ่นละครเล็ก หลานครูแกร ซึ่งเป็นยุคแรกในการฟื้นฟูหุ่นละครเล็กของครูสาคร โดยออกแสดงครั้งแรกในปี พ.ศ. 2528 ได้รับเชิญให้นำหุ่นละครเล็กออกแสดง ในงานเทศกาลเที่ยวแห่งประเทศไทย ณ สวนอัมพร ครูสาครได้ตั้งชื่อคณะนาฏศิลป์ของตนอยู่ก่อนแล้วว่า “คณะสาครนาฏศิลป์” เมื่อได้มีโอกาสนำหุ่นไปแสดงจึงได้ตั้งชื่อคณะว่า “หุ่นละครเล็ก คณะสาครนาฏศิลป์ ละครเล็กหลานครูแกร” โดยมีแนวคิดที่ต้องการ

ให้ประชาชนรู้จักการแสดงหุ่นละครเล็ก อีกทั้งยังเป็นการระลึกถึงพ่อครูแกร ศัพทวนิช ผู้ให้กำเนิด หุ่นละครเล็กคนแรก (ผกามาศ จิรจารุภัทร, 2550, น. 58) นอกจากนี้ยังได้แสดงถวายสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เมื่อคราวที่เสด็จเยี่ยมชม งานดังกล่าวอีกด้วย การแสดงหุ่นละครเล็กของครูสาคร เมื่อนำออกแสดงแล้วปรากฏว่าเป็น ที่ชื่นชอบของผู้ชมเป็นอย่างมาก นับเป็นจุดเริ่มต้นของการอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปะการแสดง หุ่นละครเล็กให้กลับมาเป็นที่รู้จักอีกครั้ง (นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2550, น. 83)

2) ยุคโรงละครโจหลุยส์เธียเตอร์ นายพิสูตรและนายสุรินทร์ ยังเขียวสด บุตรชายของครูสาคร ยังเขียวสดได้มีโอกาสเดินทางไปประเทศฝรั่งเศสเพื่อแสดงหุ่นละครเล็กพร้อมกับ คณะละครหุ่นที่นั่น ทำให้ได้มีโอกาสเห็นโรงละครที่ใช้สำหรับแสดงหุ่น ดังนั้นจึงเกิดแนวความคิดที่ อยากจะสร้างโรงละครหุ่นสำหรับแสดงหุ่นละครเล็กขึ้น และเมื่อกลับมาถึงเมืองไทยก็ได้ปรึกษากับ ครูสาครเกี่ยวกับเรื่องของการก่อสร้างโรงละครหุ่นขึ้น โดยการสร้างเวทีการแสดงแบบไม่ถาวรใน สถานที่บริเวณหน้าบ้านเช่าที่จังหวัดนนทบุรี นอกจากนี้ยังมีการสาธิตการผลิตหัวโขน เครื่องละคร สำหรับจำหน่ายรอบบริเวณบ้านอีกด้วยช่วงปี พ.ศ. 2541 ได้มีการดำเนินการหาสถานที่เพื่อก่อสร้าง เป็นโรงละครถาวร บริเวณซอยศิริชัย (ปัจจุบันคือซอยกรุงเทพ - นนทบุรี) ระหว่างการก่อสร้างไปได้ ไม่นาน ได้เกิดเหตุการณ์ไฟไหม้ในปี พ.ศ. 2542 ทั้งเครื่องโขนละคร เครื่องดนตรีและหุ่นละครเล็ก ถูกไฟไหม้จนเกือบหมด ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่ทำให้ครอบครัวยังเขียวสดเกิดความโศกเศร้าเป็นอย่างมาก แต่ด้วยความมุ่งมั่นของครูสาครที่ต้องการจะรักษาหุ่นละครเล็กให้คงอยู่ต่อไป ภายหลังจึงได้ ร่วมแรงร่วมใจกับบรรดาลูก เพื่อทำการสร้างหุ่นขึ้นมาใหม่ ทั้งยังสร้างโรงละครและเปิดแสดง เป็นครั้งแรกในวันที่ 3 มกราคม พ.ศ. 2543 ในชื่อว่า “โรงละครโจหลุยส์ เธียเตอร์” และดำเนินงาน ภายใต้อำนาจ “บริษัทโจหลุยส์เธียเตอร์ จำกัด” ตั้งอยู่ที่ซอยกรุงเทพ - นนทบุรี 12 แบ่งการดำเนินงาน ส่วนแรกเป็นดำเนินงานจัดการแสดงหุ่นละครเล็ก และส่วนที่สองคืองานผลิตหัวโขนและเครื่องประดับ ส่งจำหน่าย มีการดำเนินงานต่างไปจากยุคคณะสาครนาฏศิลป์ คือมีการวางแผนการตลาดจัดทำบัญชี มีการวางแผนเป้าหมายผู้ชม รวมไปถึงมีการจัดประชาสัมพันธ์มากยิ่งขึ้น ซึ่งนับว่าการดำเนินงานเป็นไป ทางธุรกิจมากกว่าเดิม ภายหลังโรงละครโจหลุยส์เธียเตอร์ประสบปัญหามากมาย จนกระทั่งปลายปี พ.ศ. 2543 มีคนติดต่อให้ทางคณะไปเปิดการแสดงที่สวนลุมไนท์บาร์ซาร์ ในที่สุดทางคณะจึงตัดสินใจ ย้ายมาเปิดทำการแสดงที่สวนลุมไนท์บาร์ซาร์และมาเปลี่ยนชื่อในภายหลังเป็น “คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก” (ผกามาศ จิรจารุภัทร, 2550, น. 73)

สรุปได้ว่าหุ่นละครเล็กในยุคครูสาคร ยังเขียวสด เป็นยุคของการพัฒนาศิลปะ หุ่นละครเล็กจากที่ซบเซาไปในสังคมให้กลับมามีชีวิตขึ้นอีกครั้ง โดยสามารถได้เป็น 2 ช่วงได้แก่ ยุคคณะสาครนาฏศิลป์ หุ่นละครเล็กหลานครูแกร เป็นยุคแรกของการฟื้นฟูหุ่นละครเล็ก ออกแสดง ครั้งแรกในงานเทศกาลท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย เพื่อให้ประชาชนได้รู้จักกับศิลปะหุ่นละครเล็ก

ต่อมาเป็นยุคโรงละครโหลยส์เธียร์เตอร์ โดยที่นายพิสุตรและนายสุรินทร์ ยังเชี่ยวชาญ บุตรชายของนายสาครได้นำเอาองค์ความรู้จากการที่ได้ไปร่วมงานเทศกาลหุ่นโลก ณ ประเทศฝรั่งเศส นำเอาเทคนิคการแสดงและการจัดการแบบในโรงละคร (Theater) มาปรับประยุกต์การแสดงหุ่นละครเล็กของตนให้มีความร่วมสมัย และมีรูปแบบการแสดงผสมผสานอย่างละครตะวันตก มีการจัดแสดง ณ โรงละครโหลยส์เธียร์เตอร์ ดำเนินงานภายใต้ชื่อว่า “บริษัทโหลยส์เธียร์เตอร์ จำกัด” ภายหลังก็ได้เปลี่ยนชื่อเป็น “คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก” หรือ “โหลยส์” ที่รู้จักกันในคณะหุ่นละครเล็กที่มีชื่อเสียง ดังนั้นจึงถือว่าเป็นยุคที่เริ่มมีพัฒนาการทั้งทางด้านระบบการจัดการ การดำเนินงาน การออกแบบการแสดงให้มีความร่วมสมัยและเป็นที่รู้จักกันมากขึ้น โดยมีการพัฒนาทั้งทางด้านตัวหุ่นและรูปแบบการแสดงดังนี้

1) ลักษณะและกลไกของหุ่นละครเล็ก

1.1) ลักษณะตัวหุ่น

หุ่นละครเล็กของครูสาคร สร้างเลียนหุ่นของครูแกรเพื่อรำลึกถึงพระคุณครูและเพื่ออนุรักษ์ ฟื้นฟูศิลปะแขนงนี้และได้มีการพัฒนาปรับเปลี่ยนในหลายด้านเพื่อให้หุ่นดูเหมือนมีชีวิต สิ่งที่ปรับเปลี่ยนและเห็นได้ชัดเป็นอย่างมากคือโครงสร้างสรีระของตัวหุ่นและใบหน้า คือ หุ่นของครูแกรจะมีขนาดเล็กกว่าครูสาคร ได้ปรับเปลี่ยนขนาดให้ใหญ่ขึ้น มีสรีระที่สมส่วนมากยิ่งขึ้นและการปรับเปลี่ยนกลไกที่ทำให้หุ่นสามารถเคลื่อนไหวได้เหมือนจริงมากที่สุดและเพื่อเป็นเครื่องมือที่ใช้ในการแสดงท่าทางเพื่อสื่อความหมายให้ผู้ชมได้รับรู้และเข้าใจ โดยการสร้างหุ่นให้มีสัดส่วนที่เป็นมาตรฐาน ขนาดใหญ่สูงประมาณ 1 - 1.2 เมตร น้ำหนักประมาณ 3 - 5 กิโลกรัมขึ้นไป ต่อหุ่น 1 ตัว หุ่นทุกตัวมีสัดส่วนเหมือนคนเพียงแต่ย่อขนาดให้เล็กลงแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ประกอบด้วย ส่วนหัว ส่วนลำตัว ส่วนบนทำด้วยกระดาษข่อย และแขนขาส่วนล่างทำด้วยโครงลวดวงไว้ 2 - 3 เส้น มีสายใยบังคับหุ่นอยู่ภายในตัวหุ่น ส่วนประกอบดังกล่าวสร้างให้หุ่นสามารถเคลื่อนไหวได้เหมือนคน (สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชศรีภาดา และพัชรี ศกศวัตเมินทร์, 2540, น. 43) ส่วนที่เป็นลูกตาใช้ลูกแก้ว หุ่นส่วนใหญ่บังคับปิดเปิดตาไม่ได้ยกเว้นหุ่นตัวตลกรุ่นใหม่ บางตัวมีกลไกบังคับทำให้หลับตาสีมตาได้ แม้หุ่นบางตัวจะกรอกนัยน์ตาไม่ได้ แต่ด้วยเทคนิคการขีดจะทำให้ดูเหมือนกลอกนัยน์ตาได้ (สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชศรีภาดา และพัชรี ศกศวัตเมินทร์, 2540, น. 56)



ภาพที่ 26 ลักษณะหุ่นยุคครุสาคร

ที่มา: ชนัญญา ชูนาค (2558, น. 73)

1.2) กลไกการเชิดหุ่น

กลไกภายนอกที่สามารถมองเห็นได้ มีเพียงกลไกบังคับมือหุ่นเป็นด้ามจับ ยาวประมาณ 2 ฟุต ต่อจากข้อมือของหุ่น ตรงกลางมีรอกซึ่งด้วยเส้นเอ็นหรือเชือกไนลอนโยงไปยังข้อมือของหุ่น สามารถบังคับให้หุ่นหักข้อมือขึ้นลงได้

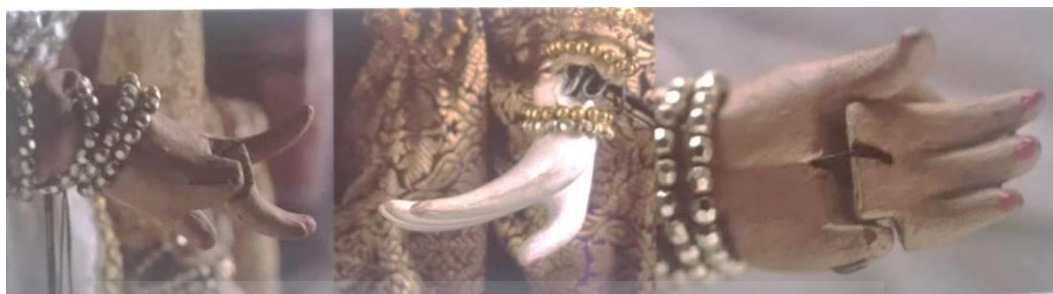


ภาพที่ 27 ลักษณะกลไกสำหรับบังคับมือของหุ่นละครเล็ก ของครุสาคร ยังเขียวสด

ที่มา: สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชศรีภาดา และพัชรี ศกศวัตเมินทร์ (2540, น. 48)

ส่วนกลไกภายในตัวหุ่น ใช้บังคับให้หุ่นยกคอ ลอยหน้าลอยตาหรือหลับตาลืมตาได้ คนเชิดจะสอดมือเข้าไปบังคับกลไกนั้น ครุสาคร ยังเขียวสดประดิษฐ์กลไกต่าง ๆ

ทั้งภายนอกและภายในตัวหุ่นโดยยึดถือแนวปฏิบัติเช่นเดียวกับหุ่นของครูแกร (สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชศรีภาดา และพัชรี ศกศวัตเมินทร์, 2540, น. 48)



ภาพที่ 28 ลักษณะกลไกสำหรับบังคับมือของหุ่นละครเล็กของครูสาคร ยังเขียวสด
ที่มา: สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชศรีภาดา และพัชรี ศกศวัตเมินทร์ (2540, น. 48)

2) เครื่องแต่งกาย

ลักษณะของเครื่องแต่งกาย สามารถแบ่งได้เป็น 2 ส่วน ได้แก่ เครื่องแต่งกายของหุ่นละครเล็กและเครื่องแต่งกายของผู้เชิด ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

2.1) เครื่องแต่งกายหุ่น

เครื่องแต่งกายของหุ่น ยังคงเป็นการแต่งกายตามแบบเครื่องโขน - ละคร วัสดุที่ใช้ทำเครื่องแต่งกายเป็นพวกผ้าเลื่อม ผ้าต่วน ดิ้นเงิน ดิ้นทอง ผ้ายกและผ้านุ่งทำจากผ้าตาดเครื่องศรีษะเป็นประเภทขญา เป็นเครื่องโขน เสื้อผ้าที่หุ่นใส่ปักด้วยดิ้นเงินดิ้นทองหรือประดับเพชร (สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชศรีภาดา และพัชรี ศกศวัตเมินทร์, 2540, น. 56)

2.2) เครื่องแต่งกายผู้เชิด

ได้มีการพัฒนาให้สอดคล้องกับรูปแบบการเชิดหุ่นมากขึ้น มีการปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายผู้เชิดให้ดูสวยงามและเป็นไปในทางเดียวกัน ในช่วงแรก ๆ นั้น ครูสาครให้ผู้หญิงใส่เสื้อลูกไม้รูปแบบต่าง ๆ กัน นุ่งผ้าถุงสำเร็จรูป ฝ่ายชายนุ่งผ้าโจงกระเบนสีแดงบ้าง น้ำเงินบ้าง ใส่เสื้อทรงราชปะแตนแขนสั้นสีขาวและค่อยเปลี่ยนรูปแบบเป็นเสื้อคอพวงมาลัยสีเหลืองบ้าง สีม่วงบ้าง มีลวดลายทั้งหญิงและชาย ใช้ผ้าขาวม้าคาดเอว ต่อมาได้เปลี่ยนเสื้อเป็นเสื้อม่อฮ่อมเหมือนกันทั้งหญิงและชาย (นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2550, น. 112)



ภาพที่ 29 การแต่งกายผู้เชิดในยุครุสาคกร
ที่มา: ชนัญญา ชูนาค (2558, น. 68)

3) ฉากและสถานที่ในการแสดง

การแสดงหุ่นละครเล็กของครุสาคกรนั้นจะสามารถจัดแสดงได้ 2 แบบ ได้แก่ แบบที่มีการกั้นฉากหรือผ้าไว้ด้านหน้าและแบบไม่ต้องปลูกสร้างโรงละคร โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.1) แบบที่มีการกั้นฉากหรือผ้าไว้ด้านหน้า กล่าวคือ เมื่อมีการแสดงหุ่นละครเล็กขึ้น สถานที่ที่จะไปจัดแสดงมีการปลูกสร้างโรงละครหรือสถานที่สำหรับการแสดง เช่น โรงลิเกเอาไว้แล้ว ทางคณะก็จะนำอุปกรณ์ที่จำเป็นสำหรับการแสดง ได้แก่ ผ้ากั้นฉากด้านหน้าหรืออุปกรณ์ประดับตกแต่งเล็กน้อยไป เพื่อปรับลักษณะของโรงการแสดงแบบเดิมให้กลายเป็นโรงละครที่สามารถนำมาแสดงหุ่นละครเล็กได้ ส่วนใหญ่แล้วลักษณะการแสดงในรูปแบบสถานที่เช่นนี้ มักจะเป็นงานว่าจ้างการแสดงที่ต้องใช้ระยะเวลาในการแสดงค่อนข้างนาน ดังนั้นการกั้นผ้าเพื่อเป็นฉากบนเวทีนั้นก็เพื่อสร้างระดับความต่างของเวที ให้เหมือนกับว่าเวทีนั้นมี 2 ระดับ สามารถสร้างความรู้สึกลงในการแสดงที่คล้องจองกับท้องเรื่องเป็นการแบ่งแยกสถานที่ในท้องเรื่องให้เห็นชัดเจน เช่น หากในท้องเรื่องที่แสดงนั้นมีฉากที่เป็นตัวละครจะต้องแสดงบนสวรรค์และบนพื้นดิน ก็จะทำให้การเชิดหุ่นที่ต้องแสดงอยู่ในฉากบนสวรรค์ แสดงอยู่ด้านหลังของผ้าที่เป็นฉากกั้นหน้า ผู้ชมไม่เห็นผู้เชิด ส่วนที่แสดงอยู่ในฉากพื้นดิน ก็จะเชิดหุ่นอยู่ด้านหน้าฉากกั้น ผู้ชมสามารถมองเห็นผู้เชิดหุ่นได้ เป็นต้น (ผกามาศ จิราธิวัตร, 2550, น. 66)



ภาพที่ 30 การสร้างสถานที่สำหรับการแสดงหุ่นละครเล็กแบบกั้นฉาก

ที่มา: ผกามาศ จิรจารุภัทร (2550, น. 67)

โรงละครเล็กของคณะสาครนาฏศิลป์ ส่วนหน้าเป็นม่านแดงยาวประมาณ 3 - 4 เมตร สูงประมาณ 1.50 เมตร คนเชิดจะยืนอยู่ระหว่างฉากกับม่าน ส่วนที่เป็นฉากกับม่านไม่ติดกันเพื่อให้คนเชิดออกมาเชิดหน้าม่านได้ (สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชศรีภาดา และพัชร ศกศวัตเมินทร์, 2540, น. 53)

3.2) แบบไม่ต้องปลูกสร้างโรงละคร กล่าวคือ งานว่าจ้างบางงานนั้นไม่มีสถานที่หรือโรงละครการแสดงที่ปลูกสร้างเอาไว้อยู่แล้ว รวมทั้งระยะเวลาในการแสดงที่เจ้าภาพจัดให้แสดงก็เป็นระยะเวลาที่สั้น ดังนั้นการปลูกโรงละครขึ้นเพื่อแสดงก็เป็นสิ่งที่ไม่จำเป็นสักเท่าไรนัก ผนวกกับในยุคนี้ได้มีการเปลี่ยนแปลงวิธีการเชิดโดยให้ผู้เชิดมาเชิดหุ่นด้านหน้าฉากกันแล้วจึงสามารถแสดงโดยที่ไม่ต้องมีการก่อสร้างฉากหรือเวทีขึ้นมาก็ได้ (ผกามาศ จิรจารุภัทร, 2550, น. 68)



ภาพที่ 31 การแสดงหุ่นละครเล็กโดยไม่ปลูกสร้างโรงละคร

ที่มา: ผกามาศ จิรจารุภัทร (2550, น. 56)

4) ดนตรีที่ใช้ในการแสดง

ดนตรีที่ใช้ในการแสดง เป็นรูปแบบการบรรเลงของวงปี่พาทย์และมีการพากย์ เจริจา เช่นเดียวกับการแสดงโขน - ละคร โดยครูสาคร ยังเชี่ยวชาญจะใช้วิธีการชักชวนเพื่อนฝูงของตนหรือของลูกเข้ามาร่วมงานด้วย โดยนักดนตรีในยุคนี้ ได้แก่ นายวิชา ยังเชี่ยวชาญเป็นหัวหน้าวงดนตรีและนายศักดิ์ชัย ยังเชี่ยวชาญ เป็นผู้พากย์และเจริญ

5) เทคนิคที่ใช้ในการแสดง

ในยุคนี้เริ่มมีการใช้เทคนิคมาประกอบในการแสดง โดยมีการใช้เทคนิคการบันทึกเสียงเข้ามาช่วย กล่าวคือ มีการบันทึกเสียงการแสดงไว้ก่อนแล้วจึงเซตหุ่นประกอบเสียงนั้น ๆ ไม่ได้เป็นการแสดงประกอบดนตรีสด อีกทั้งภาษาที่ใช้ในการบรรยายก็มีการพัฒนาให้เหมาะสมกับชาวต่างชาติมากยิ่งขึ้น คือ มีการบรรยายแสดงเป็นภาษาอังกฤษควบคู่ไปกับภาษาไทย (ผกามาศ จิราจุรัทร, 2550, น. 85)

6) บทละครและเรื่องที่ใช้ในการแสดง

การแสดงหุ่นละครเล็กของครูสาคร เป็นการนำเอาวรรณกรรมบทละครเรื่องต่าง ๆ มาใช้ในการแสดง ไม่นิยมแสดงหุ่นละครเล็กเป็นละครสักเท่าไรนัก ส่วนใหญ่จะแสดงโขนเรื่องที่นิยมเล่นมากที่สุดคือ รามเกียรติ์ และเป็นบทที่นายสาครใช้แสดง มักใช้บทที่มีอยู่แล้ว โดยมากจะตัดเป็นชุดสั้น ๆ ออกแสดง เช่น ตอนนางลอย ตอนศึกทศพรพิทรา เป็นต้น เช่น บทที่ใช้เล่นโขนของกรมศิลปากร นอกจากนั้นยังมีบทละครแต่งเสริมขึ้นมาเพื่อเป็นบทต่อกบ้าง รวมทั้งบทที่ใช้ในการฝึกซ้อม หากเรื่องเด่นในการแสดงที่ได้รับความนิยมจากผู้ชมยังคงเป็นเรื่องรามเกียรติ์ (สน สิมাত্রัง, เยาวนุช เวชร์ภาดา และพัชรี ศกศวัตเมรินทร์, 2540, น. 53)

7) รูปแบบการเซต

ในระยะเริ่มแรกของการแสดงหุ่นละครเล็กหลังจากที่ได้ก่อตั้งคณะขึ้นมาแล้วนั้น จะมีรูปแบบการแสดงคล้ายกับในสมัยของครูแกร ศัพทวนิช คือ ผู้เซตหุ่นจะยืนอยู่หลังฉากที่มีผ้ากั้นอยู่ด้านหน้า แล้วยกตัวหุ่นขึ้นเซตอยู่ในระดับศีรษะของผู้เซต ลักษณะการเซตแบบนี้ผู้ชมจะไม่เห็นผู้เซตหุ่น ทำให้การเซตหุ่นบางตัวไม่จำเป็นที่จะต้องเซตขาของหุ่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งหุ่นที่เป็นตัวนาง มักจะไม่มีผู้เซตขาหุ่น ดังนั้นจำนวนผู้เซตแต่ละตัวจึงไม่เท่ากันและไม่จำเป็นที่จะต้องให้ผู้เซตหุ่นมากนัก

ลักษณะการเซตหุ่นด้านหลังฉากโดยมีผ้ากั้นอยู่ด้านหน้านั้น ผู้ชมเกิดความสนใจใคร่รู้และติดตามดูวิธีการเซต การบังคับหุ่น ทำให้มีผู้ชมมาแอบดูด้านหลังผ้ากั้นฉากเป็นจำนวนมาก ในที่สุดครูสาคร ยังเชี่ยวชาญจึงตัดสินใจนำหุ่นออกมาเซตด้านหน้าฉากแทน เพื่อให้ผู้ชมจะได้เห็นกระบวนการ วิธีการเซตอย่างชัดเจน นับจากนั้นมาการแสดงหุ่นละครเล็กที่ครูสาครได้นำออกแสดงก็มักจะแสดงหน้าฉากเพื่อให้เห็นผู้เซตเสมอ (ผกามาศ จิราจุรัทร, 2550, น. 64 - 65)

เริ่มมีการให้ผู้เชิดออกท่าทางของโขน เนื่องจากออกมาเล่นหน้าโรงและด้วยผู้เชิดก็ผ่านการฝึกซ้อมรำโขน ละครจากครูสาคร (พิสูตร ยังเขียวสด, 2565, 10 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

รูปแบบการเชิดจากที่เคยเชิดอยู่แต่ภายในโรงหุ่น ก็ได้พัฒนามาเป็นการเชิดหน้าโรงบ้าง เนื่องจากส่วนหน้าและส่วนหลังของโรงละครเล็กมีส่วนที่แยกจากกัน ทำให้การเชิดหุ่นละครเล็กของคณะนั้นมี 2 แบบ คือ การเชิดหน้าม่านและการเชิดหลังม่าน ในการเชิดหน้าม่านนอกจากจะเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้ชมลีลาของผู้เชิดได้ชัดเจนแล้ว ยังมีการสาธิตวิธีการเชิดก่อนการแสดงเป็นการเผยแพร่ให้การศึกษา อธิบายท่ารำและการประสานลีลาของ 3 คน ดังนั้นหุ่นที่นำมาเชิดหน้าม่าน จึงประกอบด้วยตัวพระ นาง ยักษ์ ลิง (สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชศรีภาดา และพัชรี ศกศัตเมินทร์, 2540, น. 53) มีการแบ่งกลุ่มสำหรับเชิดหุ่น โดยบุตรผู้หญิงที่มีพื้นฐานตัวพระตัวนางก็จะให้เชิดหุ่นตัวพระหรือตัวนาง ส่วนบุตรชายที่มีพื้นฐานทางด้านยักษ์หรือลิงก็จะรับผิดชอบในการเชิดตัวนั้น ทั้งนี้ยังถือเป็นการจัดรูปแบบการแสดงหน้าม่านให้เกิดความสวยงามอีกด้วย เนื่องจากมีการออกมาเชิดหน้าม่าน

จำนวนผู้เชิดหุ่นละครเล็กให้ผู้เชิดสามคนต่อตัวหุ่น 1 ตัว แบ่งกลุ่มผู้เชิดแยกชาย - หญิงอย่างชัดเจน โดยตัวละครที่ใช้ผู้ชายเชิด ได้แก่ พระฤๅษี ตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิงและตัวละครอื่น ๆ ที่ต้องใช้พื้นฐานการแสดงทางด้านโขน ในส่วนของผู้หญิงจะสามารถเชิดหุ่นตัวพระตัวนางเป็นต้น บางครั้งหากเป็นการเชิดอยู่ภายในโรงหุ่น ไม่ได้ออกมาด้านนอกอาจมีการใช้ผู้เชิดทั้งชายและหญิงช่วยเชิดหุ่นตัวเดียวกันบ้างก็มี แต่จะเป็นเฉพาะในการแสดงฉากที่ต้องใช้ตัวละครมาก และผู้เชิดไม่พอเท่านั้น แต่หากต้องออกมาแสดงด้านนอกจะต้องเป็นผู้เชิดกลุ่มเดียวกันเท่านั้น ส่วนตัวตลกนั้นใช้ผู้เชิดเพียงคนเดียวเชิดแต่ด้านใน ไม่นิยมนำมาแสดงหน้าม่านเพราะไม่สวยงาม (นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2550, น. 111)

ท่ารำของหุ่นที่เชิดหน้าม่านและหลังม่านนั้นไม่แตกต่างกัน แต่การเชิดหลังม่านคนดูจะเห็นเฉพาะตัวหุ่นนั้น ดังนั้นผู้เชิดจึงมุ่งให้ความสำคัญที่กิริยาของตัวหุ่นมากกว่าลีลาของคนเชิด เช่น ขณะที่เชิดหลังม่าน คนเชิดไม่สามารถย่อเหยียดได้ ทั้งนี้นายสุรินทร์ ยังเขียวสดได้อธิบายถึงสาเหตุที่ย่อเหยียดไม่ได้ว่า “เพราะโรงมันสูง พอเวลาเราย่อเหยียด ตัวหุ่นมันจะหายไปเวลาที่เชิดต้องให้เห็นขาหุ่นและต้องเชิดจนสุดมือ ให้มีกิริยาเหมือนคน ถ้าเชิดไม่ดีขาหุ่นจะหายไปเหลือเพียงครึ่งตัวโดยหลักคือมุ่งให้เห็นอาการของหุ่น”

8) การคัดเลือกผู้แสดงและฝึกซ้อม

ในการฝึกซ้อมการเชิดหุ่นของครูสาครในช่วงแรก ยังไม่เป็นระบบที่ชัดเจน เนื่องจากระบบภายในยังเป็นการจัดการลักษณะกิจการครอบครัว ไม่มีการกำหนดตารางซ้อมอย่างเป็นระบบที่ชัดเจนแต่อย่างใด หากแต่ว่ามีผู้ว่าจ้างหรือมีงานที่ต้องนำหุ่นออกแสดงถึงจะมีการนัดแนะกันภายในครอบครัว ทั้งนี้อาศัยความรู้ความสามารถพื้นฐานทางด้านการแสดงโขน ละครร่วมกันตั้งแต่

วัยเยาว์ ซึ่งทุกครั้งจะมีครูสาครเป็นผู้ให้คำปรึกษา กำกับดูแลท่าทางการเชิดหุ่นและการรำรำ เพื่อให้เกิดความเหมาะสมในการแสดง

สรุปได้ว่าหุ่นละครเล็กยุคครูสาคร ยังเขียวสด ซึ่งเป็นหลานศิษย์ของครูแกร นางหยิบจึงมอบหุ่นละครเล็กที่เหลืออยู่ให้แก่ นายสาคร ซึ่งยุคนี้เป็นยุคที่มีการพัฒนารูปแบบหุ่นและการแสดงให้สืบทอดไว้ไม่ให้สูญหาย นายสาครได้รับการถ่ายทอดวิชานาฏศิลป์ และได้ซึมซับการแสดง หุ่นละครเล็กมาตั้งแต่วัยเด็ก นายสาครได้เริ่มพัฒนางานการแสดงหุ่นละครเล็ก โดยมีการพัฒนา หุ่นละครเล็กของนายแกร โดยมีการซ่อมแซมปรับปรุงและสร้างขึ้นใหม่ แบ่งได้ 2 ช่วง ได้แก่ 1) ยุคคณะสาครนาฏศิลป์ หุ่นละครเล็ก หลานครูแกร 2) ยุคโรงละครโจหลุยส์เธียเตอร์ ซึ่งลักษณะ หุ่นในยุคนี้ ได้ปรับเปลี่ยนให้หุ่นมีสรีระที่สมส่วน เพิ่มกลไกเทคนิคการเชิดให้เคลื่อนไหวเหมือนจริง ประกอบด้วย ส่วนหัว ส่วนลำตัว ส่วนบนทำด้วยกระดาษข่อย และแขนขา ส่วนล่างทำด้วยโครงลวด วงไว้ 2 - 3 เส้น มีสายใยบังคับหุ่นอยู่ภายในตัวหุ่น เครื่องแต่งกายใช้วัสดุเป็นพวกผ้าเลื่อม ผ้าย่น ประกอบการปักดินเงิน ดิ้นทองตามรูปแบบเครื่องแต่งกาย โขน - ละคร รูปแบบเครื่องแต่งกายผู้เชิด มีการปรับเปลี่ยนให้เป็นไปทางเดียวกัน ช่วงแรก ๆ ผู้หญิงสวมเสื้อคอกระเช้า ผ้านุ่งหรือผ้านุ่งมีสีสันทัน เนื่องจากเริ่มมีการหุ่นออกมาเชิดหน้าฉาก ผู้ชมจึงเห็นทั้งหุ่นและผู้เชิด รูปแบบฉากในการแสดงมีทั้งแบบปลูกโรงละครและแบบกลางแจ้งไม่มีโรงละคร ดนตรีใช้วงปี่พาทย์ มีการพากย์ - เจรจาเหมือนการแสดงโขน บทละครนิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์มากที่สุด โดยตัดเป็นตอนสั้น ๆ เช่น ตอนนางลอย ตอนศึกทศพร ทศพร รูปแบบการเชิดเริ่มมีแบบแผนขึ้นเมื่อต้องออกมาเชิดด้านหน้าเวทีทำให้เห็นผู้เชิดทั้งหมดจึงต้องปฏิบัติเช่นเดียวกับตัวหุ่น มีการฝึกซ้อมนัดแนะกันก่อนการแสดงในลักษณะที่เป็น กิจกรรมครอบครัว ซึ่งถือว่ามีพัฒนาทั้งโครงสร้างหุ่นและรูปแบบการแสดงไปตามยุคสมัย

2.1.4 ยุคคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (นายพิสูตรและนายสุรินทร์ ยังเขียวสด)

คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กเป็นองค์กรทางด้านศิลปวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับการแสดงหุ่นละครเล็ก เนื่องจากเป็นองค์กรที่เริ่มต้นฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้กลับมามีชีวิตอีกครั้งหนึ่ง ภายใต้ชื่อคณะสาครนาฏศิลป์ หุ่นละครเล็กหลานครูแกร โดยครูสาคร ยังเขียวสด และบุตรทายาทในตระกูลทุกคน จนกระทั่งปัจจุบันได้กลายมาเป็นคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก โดยได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานชื่อ “คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก” เมื่อวันที่ 6 พฤศจิกายน พ.ศ. 2547 และยังทรงประทานพระกรุณาธิคุณรับเป็นองค์อุปถัมภ์ ทำให้หุ่นละครเล็กได้มีชีวิตสืบไป



ภาพที่ 32 สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์
ทรงลองเชิดหุ่นละครเล็ก

ที่มา: สำนักข่าว MGR Online (2551, ออนไลน์, สืบค้น 22 มกราคม 2564)

2.1.4.1 ผู้สืบทอด

ในปัจจุบันคณะนาฏยาศาลา หุ่นละครเล็ก ดำเนินการโดยทายาทของครูสาคร ยังเขียวสด ได้แก่ นายพิสูตร ยังเขียวสด และนายสุรินทร์ ยังเขียวสด ซึ่งดูแลในเรื่องของการแสดง เป็นทั้งผู้กำกับ ผู้ควบคุมการแสดงรวมถึงเป็นครูผู้ฝึกสอน



ภาพที่ 33 นายสุรินทร์ ยังเขียวสด (ซ้าย) และนายพิสูตร ยังเขียวสด (ขวา)

ผู้บริหารนาฏยาศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด

ทั้งนายพิสูตรและนายสุรินทร์ ได้ซึมซับศิลปะการเชิดหุ่นจากครูสาคร ยังเชี่ยวชาญมาตั้งแต่วัยเยาว์ โดยเป็นแรงสนับสนุนตั้งแต่ที่ครูสาคร ยังเชี่ยวชาญพื้นฟูหุ่นละครเล็กขึ้นมา ได้รับการถ่ายทอดศิลปะการแสดงโขนละครและการเชิดหุ่นจากครูสาคร ทั้งยังได้รับการถ่ายทอดความรู้ศิลปะการทำหัวโขนอีกด้วย ถือว่าเป็นผู้ที่คลุกคลีและเป็นผู้ช่วยของครูสาคร มาโดยตลอดจนถึงระยะปัจจุบัน หลังจากที่ครูสาครเสียชีวิต นายพิสูตรและนายสุรินทร์ก็ได้เป็นผู้สานต่อศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของครูสาครในตำแหน่งผู้บริหารของคณะหุ่นละครเล็กภายใต้ชื่อ คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก นอกจากนี้ยังเป็นผู้ขับเคลื่อนให้การแสดงหุ่นละครเล็กในปัจจุบันมีความทันสมัย โดยมีการพัฒนาปรับปรุงทั้งทางด้านตัวหุ่นและการแสดงให้ยังคงอยู่คู่กับสังคมไทยสืบไป

จุดสำคัญที่ทำให้คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) มีการเปลี่ยนแปลงไปทางตะวันตก คือ การที่นายพิสูตรและนายสุรินทร์ ยังเชี่ยวชาญ ทายาทของครูสาคร ได้มีโอกาสรับเลือกให้ไปแสดงในเทศกาลหุ่นโลก ที่ประเทศฝรั่งเศสได้รวบรวมองค์ความรู้และประสบการณ์ที่ได้ร่วมงานกับศิลปินต่างชาติมาประยุกต์ใช้กับการแสดงหุ่นละครเล็กของนาฏยศาลา “ที่มันมีการเปลี่ยนแปลงเริ่มจากเปลี่ยนวิธีคิด (mind set) ครูถูกเลือกเชิญไปให้เป็นศิลปินรับเชิญการแสดงหุ่นโลกที่ประเทศฝรั่งเศสประมาณ 2 เดือน เล่นราว 200 กว่ารอบ ทุกอย่างอยู่ในการควบคุมของทีมงานต่างชาติ ทำให้ครูรู้จักหุ่นโลกครั้งแรก และทำให้คิดว่าหุ่นบ้านเราก็สามารถสู้เขาได้ เพียงแต่หุ่นของเรายังไม่มีคนรู้จัก เราก็เลยอยากให้หุ่นละครเล็ก โจหลุยส์ขึ้นมาอยู่บนเวทีนี้ จึงได้มีการเรียนรู้ รูปแบบการแสดงแบบเธียร์เตอร์ มีการจดบันทึกไว้ในสิ่งที่ต้องนำไปปรับปรุงแก้ไข และเปลี่ยนแปลงระบบอย่างไร คือนำมาปรับเปลี่ยนระบบที่เล่นจากรูปแบบชาวบ้าน ให้เป็นรูปแบบเธียร์เตอร์ที่มีการวางระบบอย่างชัดเจน เปลี่ยนวิธีคิดใหม่หมด ปรับวิธีคิดให้กับทุกคน ตั้งแต่การเล่น เครื่องแต่งกาย การออกแบบแสงต่าง ๆ สามารถแก้ไขได้จนทำให้หุ่นละครเล็กมีโอกาสได้ไปร่วมงานหุ่นโลก ” (พิสูตร ยังเชี่ยวชาญ, 2565, 10 ตุลาคม, สัมภาษณ์) ซึ่งมีพัฒนาการในส่วนขององค์ประกอบในการแสดงหุ่นละครเล็กของยุคปัจจุบัน ดังรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1.4.2 หุ่นละครเล็กของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

1) ลักษณะและกลไกของหุ่นละครเล็ก

1.1) ลักษณะตัวหุ่น

ในยุคนี้มีการพัฒนาและสร้างหุ่นขึ้นใหม่ในหลายรูปแบบ เช่น แสดงเรื่องโหมโรง ซึ่งเป็นเรื่องที่ดัดแปลงมาจากภาพยนตร์ ดังนั้นตัวหุ่นที่ใช้แสดงก็จำเป็นต้องเปลี่ยนใหม่ทั้งหมด โดยสร้างหุ่นให้เสมือนคนจริง มีการปรับโครงสร้างสรีระใบหน้า และสรีระของตัวหุ่นให้มีความยาวมากยิ่งขึ้น เพื่อให้มีสัดส่วนที่เหมาะสมและงดงามมากยิ่งขึ้น โดยตัวหุ่นสูงประมาณ 1 เมตร น้ำหนักของตัวหุ่นจะอยู่ที่ประมาณ 2 - 5 กิโลกรัม ซึ่งเป็นหุ่นที่มีน้ำหนักมากกว่าหุ่นแบบเก่า (ผกามาศ จิรจารุภัทร, 2550, น. 92)



ภาพที่ 34 ลักษณะหุ่นในยุคนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก
ที่มา: ผู้วิจัย

1.2) กลไกการเชิดหุ่น

เทคนิคในการเชิดหุ่นที่จะทำให้หุ่นสามารถเคลื่อนไหวได้เสมือนมีชีวิต โดยสามารถบังคับส่วนของมือที่เรียกว่าลูกรอก บังคับด้วยนิ้วโป้งขณะที่จับแกนไม้สำหรับเชิดส่วนมือ ทำให้สามารถหักข้อมือขึ้นลงได้ ในส่วนของหุ่นตัวลิงจะสามารถยกคอให้เอียงและหันซ้ายหันขวาได้ เสมือนจริง โดยเป็นส่วนของผู้เชิดที่ถือแกนกลางของตัวหุ่น จะบังคับกลไกนี้บริเวณช่วงคอของหุ่น นอกจากนี้ยังมีการพัฒนาเทคนิคของกลไกการเชิดหุ่นได้ คือ ในการแสดงหุ่นละครเล็ก ตอน ฎุมาวตาร: ตำนานพระราหู ตัวพระราหูมีลักษณะพิเศษคือ สามารถแยกตัวกับขอหุ่นออกจากกัน เปรียบเสมือนท่อนตัวขาดออกจากกัน และตัวหุ่นพระนารายณ์ที่มี 4 กร สามารถทำให้มือทั้ง 4 ข้าง สามารถบังคับเพื่อให้เคลื่อนไหวได้ นับได้ว่าเป็นกลไกที่ถูกพัฒนาขึ้นมาเรื่อย ๆ เพื่อให้เกิดความสมจริงในการแสดงมากขึ้น หรืออย่างตัวนรสิงห์สมัยก่อนมีขนาดเล็ก แต่ในปัจจุบันมีการปรับให้ขนาดใหญ่ขึ้นมาก เทคนิคการเชิดสมัยก่อนมียุอยู่ในลักษณะนี้ ๆ แต่ปัจจุบันปรับกลไกให้สามารถขยับได้ มีแสงเลเซอร์ที่ปลายเล็บ มีไฟที่ลูกตา ด้านกลไก ข้อต่อโดยต้องปิดบังไม่ให้เห็นข้อต่าง ๆ และยังใช้จำนวนผู้เชิดถึง 4 คน

2) เครื่องแต่งกาย

ลักษณะของเครื่องแต่งกาย สามารถแบ่งได้เป็น 2 ส่วน ได้แก่ เครื่องแต่งกายของหุ่นละครเล็กและเครื่องแต่งกายของผู้เชิด ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

2.1) เครื่องแต่งกายหุ่น

เครื่องแต่งกายของตัวหุ่น มีความงดงามมากยิ่งขึ้น มีการพัฒนาในเรื่องของลวดลายที่นำมาใช้สำหรับการปัก จากลวดลายที่มีลักษณะใหญ่ และเป็นลวดลาย

ที่ไม่ละเอียดมากนัก พัฒนากลายเป็นลวดลายที่เล็ก และมีความละเอียดและประณีตมากขึ้น วัสดุอุปกรณ์ที่นำมาปักเครื่องแต่งกายก็เปลี่ยนจากเลื่อมแผ่นธรรมดา มาเป็นดินเงิน ดินทองที่มีน้ำหนักมาก การเขียนลายของหน้าหุ่นก็จะมีลายตามลักษณะของภาพวาดลายไทย (ผกา มาศ จิราธิภักดิ์, 2550, น. 92)



ภาพที่ 35 การปักเครื่องแต่งกายหุ่นละครเล็ก โดย นางสาวสมพิศ ยังเขียวสด
ที่มา: คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก



ภาพที่ 36 ลวดลายเครื่องแต่งกายหุ่นละครเล็ก
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด

เนื่องจากได้มีการปรับพัฒนาด้านเครื่องแต่งกายจาก นางสาวสมพิศ ยังเขียวสด บุตรสาวของครูสาคร ยังเขียวสด ที่ได้ศึกษาความรู้และเทคนิคการเขียนผ้าจากครูวีระธรรม ตระกูลเงินไทย (ครูศิลป์ของแผ่นดินในปีพุทธศักราช 2554 ในงานประเภทผ้าเย็บ) และนำมาปรับใช้กับงานเครื่องแต่งกายหุ่นละครเล็กของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก โดยสมพิศ ยังเขียวสด

ได้กล่าวว่า “วันหนึ่งครูนึกขึ้นจากการมองหุ่นของพ่อ ว่าหุ่นของพ่อน่าจะได้พัฒนาขึ้น จากที่เราเคยเรียนศึกษางานโบราณจากครูวีรธรรมจึงขอความรู้จากครูวีรธรรม อาจารย์ก็เลยให้ความรู้มา โดยที่ให้แต่ก็ต้องไปศึกษาค้นคว้าเองด้วย ครูศึกษาได้ 5 เดือน เริ่มจากการเขียนลายก่อนซึ่งเป็นสิ่งที่เป็นอย่างอยู่แล้ว แต่จะฝึกเขียนอย่างไรให้ดีขึ้นไปบรรจุลงในลายได้ฝึกฝนทุกวัน ซึ่งมันจะค่อนข้างมีความซับซ้อน ไม่ใช่เขียนลายได้แต่ไม่ให้ช่างสามารถปกลายได้ เทคนิคที่ใช้ปักผ้าในปัจจุบัน ยกตัวอย่างเช่น การปักดินซ้อ สะดิงตังใหม่ หักทองขวาง ปักแล่นและการปักไหมล้วน ๆ บางครั้งก็เป็นการผสมผสานเพื่อปรับให้หุ่นมีน้ำหนักเบา” (สมพิศ ยังเขียวสด, 2566, 6 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) ซึ่งถือว่าเป็นการผสมผสานรูปแบบการปักดั้งเดิมให้มีการผสมผสานเทคนิคสมัยใหม่ และสีสันทองเครื่องแต่งกายนั้นมีแนวคิดดังนี้ “แนวคิดเครื่องแต่งกายยึดตามแบบโบราณ โดยที่ไม่ได้ใช้สีเครื่องแต่งกายตามสีกายของตัวละครเหมือนชุดโขนกรมศิลปากร แต่มีแนวคิดที่ว่าไม่ว่ากายจะสีอะไรก็ตาม ตัวละครก็ใส่ชุดสีอะไรก็ได้” (พิสูตร ยังเขียวสด, 2565, 10 ตุลาคม, สัมภาษณ์) สีของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายจะมีสีสันทที่กล่าวได้ว่าเป็นการคุมโทนสีให้เกิดความสวยงามสบายตาโดยไม่ยึดติดกับขนบของสีเครื่องแต่งกายตามแบบนาฏศิลป์ไทย แต่ใช้หลักทัศนศิลป์เข้ามาประยุกต์ทางตะวันตกเข้ามาใช้เพื่อให้เกิดความงามของเครื่องแต่งกาย โดยเป็นโทนสีที่สอดคล้องกับสีของเครื่องแต่งกายตัวละคร และมีความสัมพันธ์พ้องจองกับตัวละครอื่น ๆ ในการแสดง นอกจากนี้นักแสดงในคณะยังต้องมีการฝึกฝนการปกลายผ้าบนเครื่องแต่งกายหุ่นเอง เพื่อเป็นการให้เห็นคุณค่าและเก็บดูแลรักษาของการที่ได้ปักด้วยตนเองจากความประณีต

2.2) เครื่องแต่งกายผู้ขีด

การแต่งกายแบบแรกเน้นไปทางสีดำหรือสีเข้มเกือบดำ ลักษณะเสื้อแขนยาวเข้ารูป นุ่งผ้าโจงกระเบนทั้งหญิงและชาย ที่ต้องเน้นสีของเครื่องแต่งกายผู้ขีดให้เป็นสีเข้ม เนื่องจากต้องการให้ตัวหุ่นเห็นได้ชัดยิ่งขึ้น (นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2550, น. 12) นายพิสูตรกล่าวถึงการเลือกสีดำอีกว่า “สีดำเป็นสีสากลที่สามารถสัมพันธ์ได้กับทุกสี ไม่ได้ยึดติดกับความเชื่อที่ว่าสีดำเป็นสีอัปมงคล สีของงานศพ เพื่อให้หุ่นละครเด่น ทำให้สีที่เป็นสัญลักษณ์ประจำคณะเป็นสีดำทอง” (พิสูตร ยังเขียวสด, 2565, 10 ตุลาคม, สัมภาษณ์)



ภาพที่ 37 เครื่องแต่งกายผู้เชิดแบบที่ 1

ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด

แต่ในบางโอกาสที่เป็นการแสดงเนื่องในงานมงคลต่าง ๆ หรือ การว่าจ้างเพื่อไปแสดงในงานมงคล จะมีการแต่งกายรูปแบบที่ 2 โดยเปลี่ยนแปลงสีเครื่องแต่งกายให้มีลักษณะสีสดใส โดยใส่เสื้อแขนยาวสีครีมหรือขาว และโจงกระเบนสีน้ำเงิน เป็นต้น เพื่อความเป็นสิริมงคล



ภาพที่ 38 เครื่องแต่งกายผู้เชิดแบบที่ 2

ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด

3) ฉากและสถานที่ในการแสดง

สถานที่หรือฉากที่ใช้ในการแสดงหุ่นละครเล็ก โดยปกติคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กนั้นจะมีการรับงานตามผู้ว่าจ้าง ได้แก่ การแสดงตามงานจัดเลี้ยง งานสังสรรค์ต่าง ๆ รวมไปถึงงานอวมงคลและการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมทั้งในและต่างประเทศ สถานที่แสดงจึงมีทั้งการแสดงในโรงละครและกลางแจ้ง นอกจากสถานที่และฉากแล้วยังมีการสร้างอุปกรณ์ในการแสดง

ซึ่งเป็นงานที่สร้างขึ้นให้มีความสัมพันธ์และสอดคล้องกับการแสดง เช่น การสร้างก้อนหิน ก้อนเมฆ สำหรับประกอบเป็นฉากเพื่อให้การแสดงดูสมจริงมากยิ่งขึ้น เช่น การสร้างเต่าจำลอง ในการแสดง ภูมาวตาร ในพิธีทวงเคี้ยวสมุทร เป็นต้น



ภาพที่ 39 การแสดงหุ่นละครเล็กชุด พระมหาชนก

ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด

4) ดนตรีที่ใช้ในการแสดง

ในยุคแรก ๆ การแสดงหากเป็นดนตรีสดมักจะใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าซึ่งเป็นวงดนตรีไทยที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยทั่วไปและในบางโอกาสมีการใช้แถบบันทึกเสียง เพื่อเป็นการลดปริมาณผู้บรรเลงดนตรี รวมทั้งทำให้เกิดความสะดวกในการแสดง

ในยุคปัจจุบันดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมีการปรับปรุงขึ้นใหม่โดยมีแนวคิดแตกต่างจากการบรรเลงดนตรีไทยตามปกติ คือ มีการสร้างสรรค์ดนตรีขึ้นใหม่ เลือกเครื่องดนตรีบางชนิด ให้เข้ากับอารมณ์การแสดงขณะนั้น ดนตรีจะทำหน้าที่เป็นสิ่งที่สร้างอารมณ์ให้การแสดงและตัวละคร เน้นการใช้อารมณ์ของเพลงเพื่อส่งไปหาตัวละคร มีการเชื่อมรอยต่อช่องว่างของดนตรี ระหว่างที่เปลี่ยนทำนองเพลงหรือเปลี่ยนฉาก ให้เกิดความสัมพันธ์กันในการต่อบท (พิสูตร ยังเขียวสด, 2565, 10 ตุลาคม, สัมภาษณ์) นอกจากนี้ยังมีการนำเอาดนตรีที่มีลักษณะเป็นเสียงเลียนธรรมชาติ เช่น เสียงฟ้าร้อง ฟ้าผ่า ฝนตก รวมไปถึงเสียงเอฟเฟกต์ต่าง ๆ ประกอบการบรรเลง เพื่อให้เกิดความตื่นเต้นเร้าใจและสร้างอารมณ์ในการแสดงให้ผู้ชมคล้อยตาม

5) เทคนิคที่ใช้ในการแสดง

ในยุคนี้มีการพัฒนาในเรื่องของเทคนิคที่ใช้ในการแสดงมากขึ้น เนื่องจากการที่ทายาทของนายสาครได้มีโอกาสนำหุ่นละครเล็กไปร่วมแสดงในต่างประเทศ และเป็นการนำความรู้ทั้งในเรื่องของงานประดิษฐ์หัวโขน การแสดงนาฏศิลป์ ศิลปะการแสดง ผสมผสานกับประสบการณ์ในการแสดงที่พบเห็นในต่างแดน โดยมาปรับใช้เทคนิคต่าง ๆ ที่ทันสมัยนำมาใช้กับการจัดแสดงหุ่นละครเล็กอย่างเต็มรูปแบบ เช่น เทคนิคแสง สี มีการประยุกต์ให้เข้ากับยุคสมัย เป็นอิทธิพลที่ได้รับมาจากการแสดงของตะวันตก ประกอบการแสดงทำให้เกิดอรรถรสในการรับชมมากยิ่งขึ้น ซึ่งจะสามารถจัดเทคนิคแสงหรือสีได้ในเมื่อมีการแสดงในโรงละคร

6) บทละครและเรื่องที่ใช้ในการแสดง

เรื่องที่น่ามาแสดง โดยหลัก ๆ แล้ว เรื่องที่น่ามาใช้ในการแสดงมักเป็นวรรณคดีไทยที่ผู้ชมส่วนใหญ่มีความคุ้นเคย ได้แก่ รามเกียรติ์ พระอภัยมณี ซึ่งเป็นบทที่นำมาจากกรมศิลปากรหรือบทของครูเสรี หวังในธรรม แล้วนำมาดัดทอนให้เกิดความกระชับมากยิ่งขึ้น (สุรินทร์ ยังเขียวสด, 2564, 1 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) เนื่องจากว่าในการเชิดหุ่นของผู้เชิดต้องใช้แขนรับน้ำหนักหุ่นเป็นเวลานาน ทำให้ไม่สามารถรับน้ำหนักได้นานนัก จึงต้องมีการปรับปรุงบทให้เกิดความกระชับมากยิ่งขึ้นเพื่อลดทอนกำลังที่ใช้รับน้ำหนักหุ่น ซึ่งในยุคปัจจุบัน นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2545 - ปัจจุบัน มีบทละครที่น่ามาแสดงดังนี้ (ผกามาศ จิราจุรัถ, 2550, น. 132)

- การแสดงโขนนารายณ์สิบปาง ตอน นรสิงหาวตาร (มี.ย. 2545 - มี.ค. 2546)
- การแสดงละครเรื่องพระอภัยมณี ตอน กำเนิดสุดสาคร (พ.ค. 2546 - ก.พ. 2547)
- การแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ยกรบ นางลอย (มี.ค. 2547 - เม.ย. 2547)
- การแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน กำเนิดทศกัณฐ์ (ธ.ค. 2547 - พ.ค. 2548)
- การแสดงเรื่องโหมโรง ดัดแปลงจากบทภาพยนตร์เรื่องโหมโรง (ก.ย. 2548 - พ.ย. 2548)

ในยุคแรก เรื่องที่น่ามาแสดงมักเป็นการแสดงโขนและละคร ที่มีบทละครเดิมอยู่แล้วแต่ได้นำมาปรับลดทอนให้เกิดความกระชับและมีการดัดแปลงบทจากบทภาพยนตร์ เรื่องโหมโรง นอกจากนี้ยังมีการประพันธ์บทขึ้นมาใหม่ในช่วงปัจจุบัน โดยนำเนื้อเรื่องมาจากตำนานความเชื่อ (พิสูตร ยังเขียวสด, 2565, 10 ตุลาคม, สัมภาษณ์) เพื่อจัดแสดงเนื่องในโอกาสต่าง ๆ ดังนี้

การแสดงชุด กุรุมาวตาร: ตำนานพระราหู ได้รับรางวัลการแสดงทางวัฒนธรรมยอดเยี่ยม (The Best Traditional Performance Award) ในงานประกวดเทศกาลหุ่นโลกครั้งที่ 10 ณ กรุงปราก สาธารณรัฐเชก ในปี พ.ศ. 2549

การแสดงชุด กำเนิดพระคเณศ ได้รับรางวัลการแสดงยอดเยี่ยม (The Best Performance Award) ในงานประกวดเทศกาลหุ่นโลกครั้งที่ 12 ณ กรุงปราก สาธารณรัฐเชก ในปี พ.ศ. 2551

การแสดงชุด ครุฑทศเทพ แสดงเนื่องในงานงานเฉลิมพระเกียรติ
60 พรรษา กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีฯ ณ ศูนย์วัฒนธรรม
แห่งประเทศไทย ในวันที่ 17, 19 มกราคม พ.ศ. 2559

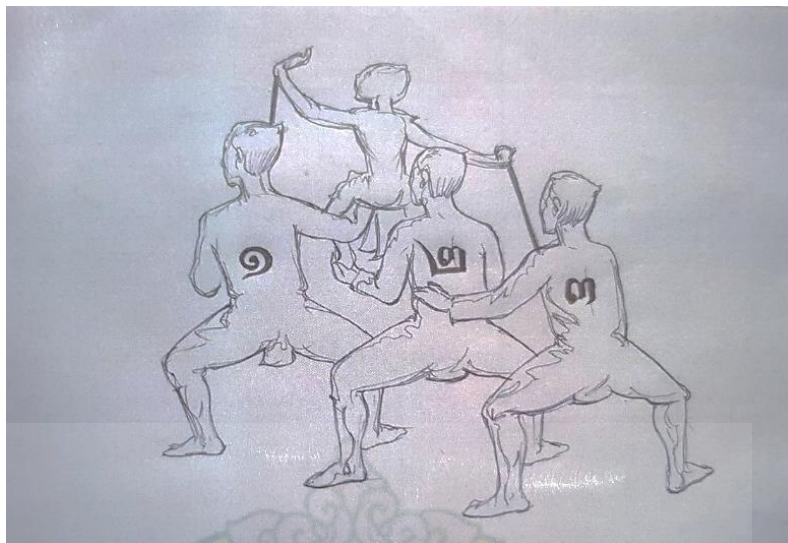
7) รูปแบบการเชิด

รูปแบบการเชิดยังคงใช้ผู้เชิดจำนวน 3 คนต่อหุ่น 1 ตัว ตัวละครที่เป็นตัว
ยักษ์และลิง ส่วนใหญ่จะใช้ผู้เชิดผู้ชาย ส่วนตัวละครที่เป็นพระและนางจะใช้ผู้เชิดผู้หญิงในการเชิด
โดยผู้เชิดทั้ง 3 คนสามารถทำหน้าที่แทนกันได้ โดยมีรายละเอียดดังนี้ (นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก,
2550, น. 13)

ผู้เชิดคนที่ 1 เป็นหลักในการเชิด มักจะเรียกว่าเป็นผู้เชิดตัวกลาง จะบังคับ
ที่ศีรษะและมือข้างหนึ่งของหุ่น โดยใช้มือข้างที่ถนัดและสามารถรับน้ำหนักหุ่นได้ดี ล้วงเข้าไปด้านใน
ของตัวหุ่นเพื่อจับแกนคอหุ่นและบังคับศีรษะให้เลี้ยวหน้าได้ ที่ตรงแกนคอในหุ่นบางตัวจะมีชิ้นไม้
สำหรับบังคับที่คอหุ่นให้พยักหน้าได้ สำหรับตัวละครที่สำคัญและผู้เชิดตัวกลางนี้จะต้องบังคับมือ
ข้างหนึ่งของตัวหุ่นด้วย

ผู้เชิดคนที่ 2 จะบังคับที่เท้าทั้งสองข้างของตัวหุ่น ซึ่งหุ่นบางตัวจะมีที่จับ
ตรงเท้า แต่บางตัวจะไม่มีผู้เชิดเท้าจะต้องคอยระวังในเรื่องของการบังคับเท้าให้ดีเพราะหากยกขาสูง
มากไป หรือจับเท้าหุ่นบิดมากไป จะทำให้หุ่นตัวบิดไปด้วยทั้งตัว และผู้เชิดเท้าหุ่นจะต้องดูจังหวะ
การพักแขนของผู้เชิดตัวกลาง เพื่อจะได้ “ให้ไหล” (คือลักษณะที่ผู้เชิดเท้า ขยับเข้าไปใกล้ ๆ ผู้เชิด
ตัวกลางเพื่อให้ผู้เชิดตัวกลางวางแขนลงบนไหลได้โดยถนัด) โดยผู้เชิดตัวกลางจะวางแขนที่รับน้ำหนัก
ของตัวหุ่นลงบนไหลของผู้เชิดเท้าเป็นการผ่อนแรง

ผู้เชิดคนที่ 3 จะบังคับที่มืออีกข้างหนึ่งของหุ่น โดยจะต้องมีความพร้อม
เพรียงและสัมพันธ์กับมืออีกข้างให้เป็นหนึ่งเดียวกัน ในบางช่วงต้องรับแขนของผู้เชิดตัวกลาง โดยใช้
มือข้างที่ว่างสอดรับช่วงแขนหรือข้อศอกของผู้เชิดตัวกลางข้างที่รับน้ำหนักของหุ่นเพื่อเป็น
การผ่อนแรง



ภาพที่ 40 ภาพแสดงตำแหน่งผู้เชิดหุ่นละครเล็ก

ที่มา: ผกามาศ จิรจารุภัทร (2550, น. 56)

ซึ่งในการเชิดนี้สามารถแทนหน้าที่กันได้โดยอาจสลับให้ผู้เชิดคนที่ 2 สอดมือขวาเข้ามา ถือแกนก้านคอหุ่น สลับกับผู้เชิดคนที่ 1 และทำหน้าที่เป็นผู้เชิดหลัก โดยมีมืออีกข้างหนึ่งยังคงจับแกนไม้เพื่อบังคับส่วนมือไว้คงเดิม ซึ่งในการเชิดที่ต้องใช้ผู้เชิดทั้ง 3 คนนั้นจะต้องมีความสัมพันธ์และสอดคล้องกันเป็นอย่างมากเพื่อให้หุ่นสามารถเคลื่อนไหวได้เสมือนคน หากมีคนหนึ่งคนใดพลาดไป จะทำให้ส่งผลต่อความงามในการเคลื่อนไหวตัวหุ่นไม่สอดคล้องกัน จึงต้องมีความชำนาญและประสบการณ์ของผู้เชิด จะทำให้เกิดความสวยงามและสัมพันธ์กันในการเคลื่อนไหวหุ่นในส่วนต่าง ๆ

8) การคัดเลือกผู้แสดงและฝึกซ้อม

ในยุคของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กในปัจจุบันได้ดำเนินการภายใต้ชื่อ บริษัทโจหลุยส์เธียเตอร์ จำกัด จึงได้มีการเปิดรับสมัครบุคคลภายนอกเข้ามาฝึกหัดเป็นผู้เชิดหุ่น คุณสมบัติของผู้ที่จะเข้าร่วมงานหรือฝึกหัดการเชิดหุ่นกับนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก จะต้องเป็นผู้ที่มีความสนใจและมีใจรักในด้านหุ่นละครเล็ก อีกทั้งต้องเป็นผู้ที่มีความรู้พื้นฐานทางด้านการแสดง โดยเฉพาะนาฏศิลป์ไทย แล้วแต่ความถนัดไม่ว่าจะเป็นโขนหรือละคร นักแสดงที่ยังไม่เคยผ่านการเชิดหุ่นละครเล็กมาก่อน จะต้องมีการทดลองงานเป็นระยะเวลา 3 เดือน และมีการทดสอบโดยผู้บริหาร ได้แก่ นายสุรินทร์ นายพิสูตร ยังเขียวสด นางยุพิน กุลนิธย์และคณะกรรมการอื่น ๆ ร่วมพิจารณาด้วยและในการฝึกซ้อมจะมีกำหนดตารางสำหรับการฝึกซ้อมการเชิดหุ่นเป็นประจำในช่วงวันที่ไม่มีการแสดงเพื่อให้เกิดความชำนาญและความสวยงามในการเชิดหุ่นมากยิ่งขึ้น

พิธีกรรมและความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงหุ่น

ในส่วนของพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นนั้น มีลักษณะคล้ายกับประเพณีในการแสดงโขน - ละคร ซึ่งคณะหุ่นทุกคณะจะมีการประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อ โดยมีตัวหุ่นที่สำคัญ คือ พระครูฤๅษี หรือที่เรียกกันว่าพ่อแก่ อันถือกันว่าเป็น พระภรต มหาฤๅษีบรมครูแห่งนาฏศิลป์ไทยหุ่นพระครูฤๅษีหรือพ่อแก่จะต้องนำไปตั้งบูชาด้วยดอกไม้ธูปเทียนทุกครั้งที่มีการแสดง หรือแม้ไม่มีการแสดงก็มักจะบูชาไว้ในที่อันสมควร (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 107)

ในการสร้างสรรค์หุ่นละครเล็ก ครูสาครเป็นผู้เดียวที่ประดิษฐ์กลไกต่าง ๆ ทั้งภายนอกและภายในตัวหุ่น โดยยึดถือแนวปฏิบัติเช่นเดียวกับครูแกร คือ ถือว่ากิจกรรมดังกล่าวเป็นความลับ ด้วยเชื่อว่ามิให้ผู้สาปแช่งไว้ หากใครลอกเลียนแบบ ฉะนั้นครูสาครจึงเข้าไปทำคนเดียวในห้อง เมื่อเสร็จเป็นตัวค้อย่นำออกมาให้ลูก ๆ ช่วยกันเขียนสีและตกแต่งหุ่นต่อ ต่อมานายสุรินทร์ ลูกชายของครูสาคร ได้เป็นผู้เดียวในครอบครัวที่สืบทอดความรู้เรื่องการสร้างหุ่นละครเล็กจากครูสาคร (อ้างถึงใน ธัญญพัทธ์ ธรรมประเสริฐ, 2554, น. 32 - 33)

ในยุคของครูสาคร หุ่นที่เหลืออยู่มีประมาณ 30 กว่าตัวที่เป็นหุ่นของครูแกรเก็บรักษาไว้ที่เมืองโบราณ จังหวัดสมุทรปราการ หุ่นที่ครูแกรสร้างไว้มีจำนวนมาก หุ่นที่ชำรุดก็ได้นำไปจำเรณูน้ำ เพราะเนื่องจากครูแกรได้สั่งไว้ก่อนตายว่า ถ้าหุ่นตัวใดชำรุดจนซ่อมไม่ไหวก็ให้ทิ้งน้ำ ห้ามขายให้ใคร เพราะครูแกรหวงหุ่นมาก นอกจากลูกหลานแล้วก็ไม่ให้ใครจับหุ่น (ชนันญา ชูนาถ, 2558, น. 60 - 61)

สรุปได้ว่าการแสดงหุ่นละครเล็กของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก เป็นศิลปะการแสดงที่ผสมผสานศิลปะไทยไว้หลายแขนงด้วยกัน ทั้งงานด้านจิตรศิลป์ ได้แก่ งานจิตรกรรม (การวาดภาพฉาก ลวดลายต่าง ๆ ของหุ่น) ประติมากรรม (การปั้นหุ่นต้นแบบ สำหรับการประดิษฐ์หุ่นละครเล็ก) สถาปัตยกรรม (การก่อสร้างโรงละคร) วรรณกรรม (บทประพันธ์ และวรรณกรรมที่ใช้แสดง) นาฏศิลป์ (พื้นฐานการแสดงโขน ละคร) คีตศิลป์ (การขับร้องเพลง การพากย์ - เจรจาประกอบการแสดง) นอกจากนี้ได้มีการพัฒนาทางด้านการสร้างสรรค์การแสดง ทั้งรูปแบบและองค์ประกอบของการแสดงหุ่นละครเล็กเป็นไปตามยุคสมัยและสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ ซึ่งถือเป็นการรับอิทธิพลด้านการแสดงจากต่างประเทศให้การแสดงหุ่นละครเล็กของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กเกิดความร่วมสมัยเพื่อก้าวสู่เวทีระดับโลก สิ่งที่คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กมีการพัฒนาอย่างเห็นได้ชัดคือการนำเอาเทคโนโลยีที่ทันสมัยต่าง ๆ เช่น เทคนิคแสง สี เสียง เข้ามาเป็นส่วนประกอบในการแสดง ทำให้เกิดความสมจริง เกิดอรรถรสและความแปลกใหม่ โดยที่ยังไม่ทิ้งความเป็นรากเหง้า นั่นคือการเซตหุ่นละครเล็ก เพียงแต่เป็นการนำเอารากเหง้าไปผสมผสานกับความทันสมัย ทำให้รูปแบบการแสดงหุ่นละครเล็กของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กเป็นรูปแบบการแสดงร่วมสมัยให้มีความสมบูรณ์แบบมาก ทั้งยังมีการเผยแพร่ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้เป็นที่รู้จัก

ทั้งด้านการจัดการแสดง ด้านการเรียนการสอน เพื่อให้ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กยังคงสืบทอดอยู่ในยุคปัจจุบัน ซึ่งมีรายละเอียดต่อไปนี้

2.2 การเผยแพร่ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (นายพิสูตร และนายสุรินทร์ ยังเขียวสดผู้ดูแล)

2.2.1 การเผยแพร่งานด้านการแสดง

คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กดำเนินธุรกิจด้วยการรับงานการแสดงเพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมในการเชิดหุ่นละครเล็ก ซึ่งมีทั้งการวางจ้างรับงานแสดงในโอกาสต่าง ๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ ซึ่งเดิมเป็นการแสดงที่ให้เห็นถึงวัฒนธรรมแบบดั้งเดิม เมื่อยุคสมัยมีการเปลี่ยนแปลงทางคณะจึงต้องมีการปรับตัวเพื่อให้ทันยุคสมัย และให้การแสดงสามารถเข้าได้ทุกทุกวัย โดยสามารถแบ่งประเภทของการแสดงได้ 3 ลักษณะ (สุรินทร์ ยังเขียวสด, 2564, 1 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)

2.2.1.1 การแสดงที่เป็นรากเหง้า จะนิยมแสดงในเนื้อเรื่องที่มีความเป็นแบบแผนจารีตแบบดั้งเดิม เช่น การแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ตอน หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา หนุมานจับนางเบญกาย หรือตอน ทศกัณฐ์ยกบ เป็นต้น



ภาพที่ 41 การแสดงหุ่นละครเล็ก หนุมานจับนางเบญกายและทศกัณฐ์ยกบ

ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

2.2.1.2 การแสดงร่วมสมัย เป็นการประพันธ์บทการแสดงขึ้นใหม่เพื่อใช้ในการแสดงหุ่นละครเล็ก โดยนำเนื้อเรื่องมาจากตำนานต่าง ๆ เช่น การแสดงโขนนารายณ์สิบปาง ตอน นรสิงหาวตาร เรื่องพระอภัยมณี ตอน กำเนิดสุดสาคร เรื่องโหมโรง ดัดแปลงจากภาพยนตร์เรื่อง โหมโรง ชุตติกรรมาวตาร: ตำนานพระราหู และครุฑาภาพ เป็นต้น



ภาพที่ 42 การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ภูมิมาตาร: ตำนานพระราหู
ที่มา: คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

2.2.1.3 การแสดงสมัยใหม่ โดยสร้างรูปแบบการแสดงให้มีความเป็นสมัยใหม่โดยบูรณาการกับการแสดงประเภทอื่น เช่น การเชิดหุ่นตัวไมเคิล แจ็คสัน, ป๊อปซอง โนวส์ หรือเอลวิส เพรสลีย์ แม้กระทั่งงานท่องเที่ยวของตำรวจไทย มีการสร้างหุ่นตำรวจ จุดประสงค์เพื่อให้ตำรวจมีความใกล้ชิดกับประชาชนมากขึ้น โดยมีตำรวจเป็นผู้เชิด จัดแสดงเพื่อแนะนำการท่องเที่ยวใช้แก่ประชาชน นอกจากนี้ในยุคที่มีโรคระบาด โควิด - 19 นั้นก็ได้มีการจัดรูปแบบการแสดงให้ทันยุคเหตุการณ์ คือ ให้ผู้เชิดและหุ่นหุ่นมานใส่หน้ากากอนามัย เป็นต้น นับว่าเป็นการปรับการแสดงหุ่นละครเล็กให้เกิดความทันสมัยในปัจจุบัน (สุรินทร์ ยังเขียวสด, 2564, 1 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)



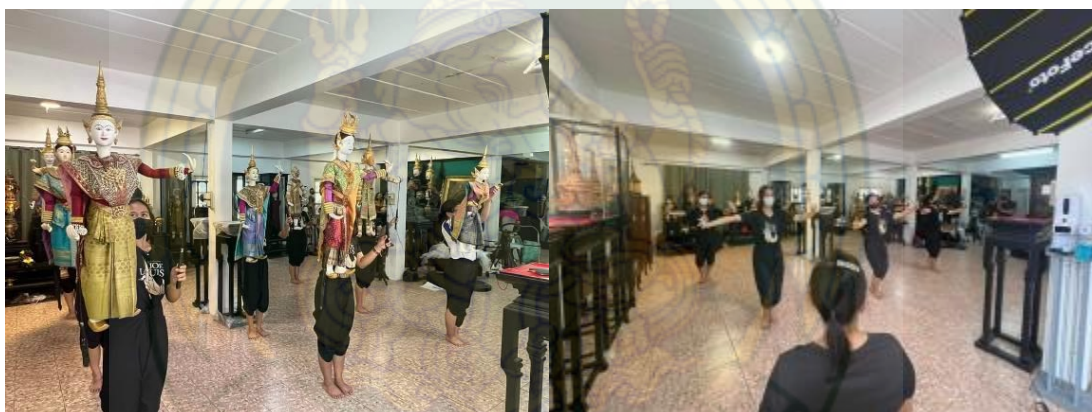
ภาพที่ 43 การแสดงหุ่นละครเล็ก ไมเคิล แจ็คสัน และเอลวิส เพรสลีย์
ที่มา: คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

2.2.2 การเผยแพร่ด้านการศึกษา

การเผยแพร่ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กอีกด้านหนึ่งนอกจากการแสดงบนเวทีงานต่าง ๆ แล้ว ยังมีการเผยแพร่ในส่วนของการเรียนการสอน ในลักษณะให้องค์ความรู้ด้านการแสดงหุ่นละครเล็กให้กับเด็กและเยาวชนที่สนใจ โดยสามารถแบ่งได้ดังนี้

2.2.1.1 ชมรมคนรักหุ่นละครเล็กโจหลุยส์ จูเนียร์

การจัดตั้งโครงการชมรมคนรักหุ่นละครเล็กโจหลุยส์ จูเนียร์ ซึ่งเปิดสอนฟรี ตั้งแต่อายุ 8 ขวบ จนถึงอายุ 20 ปี แต่ต้องพอมีพื้นฐานการแสดงละครหรือโขนมาก่อน ส่วนเด็กที่ไม่มีพื้นฐานก็สามารถเข้ามาร่วมเรียนในส่วนของพื้นฐานด้านการแสดงจนนำไปสู่การฝึกหัดในด้านการเชิดหุ่นและสามารถร่วมแสดงในงานสำคัญ ๆ หรือแม้แต่เป็นผู้แสดงร่วมกับคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กด้วย เมื่อฝึกฝนจนเกิดทักษะในการแสดงเชิดหุ่นละครเล็กเป็นอย่างดีแล้วจะให้มีการแลกเปลี่ยนระหว่างครูกับลูกศิษย์ โดยเริ่มให้เรียนรู้ด้านการกำกับ ช่วยกันดูแลผู้ที่เริ่มเข้ามาเรียนใหม่จะทำให้ช่วยกันพัฒนา (สุรินทร์ ยังเขียวสด, 2564, 1 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)



ภาพที่ 44 การเรียนการสอนชมรมคนรักหุ่นละครเล็กโจหลุยส์ จูเนียร์
ที่มา: คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

2.2.1.2 เป็นวิทยากรตามสถาบันการเรียนการสอนต่าง ๆ

นอกจากการเปิดโครงการจัดตั้งชมรมคนรักหุ่นละครเล็กโจหลุยส์ จูเนียร์ เพื่อปลูกฝังให้เยาวชนได้สืบทอดศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กแล้ว คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กยังได้จัดโครงการเพื่อเป็นวิทยากรให้ความรู้ตามสถาบันการศึกษาต่าง ๆ (Workshop) ที่มีความสนใจศิลปะการแสดงทางด้านหุ่นละครเล็ก เช่น การถ่ายทอดศิลปะการเชิดหุ่นละครเล็กให้แก่ นักศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร เป็นต้น



ภาพที่ 45 คุณยุพิน กุลนิตย์ บรรยายรายวิชาศึกษาทั่วไปหัวข้อ หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

ที่มา: ยุพิน กุลนิตย์



ภาพที่ 46 โครงการอบรมเชิงปฏิบัติการถ่ายทอดความรู้หุ่นละครเล็ก มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร

ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด

สรุปได้หุ่นละครเล็กในยุคคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ดูแลควบคุมโดย นายพิสูตร ยังเขียวสดและนายสุรินทร์ ยังเขียวสด ทายาทของครูสาคร ได้ฟื้นฟูศิลปการแสดง หุ่นละครเล็ก ได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสมเด็จพระพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวง นราธิวาสราชนครินทร์ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานชื่อ “คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก” โดยได้นำองค์ความรู้จากการไปศึกษาและเป็นส่วนหนึ่งในเทศกาลหุ่นโลกมาปรับประยุกต์ให้การแสดง หุ่นละครเล็กมีการผสมผสานรูปแบบทางตะวันตกมากขึ้น ด้านลักษณะตัวหุ่นจำเป็นต้องเปลี่ยนใหม่ ทั้งหมดปรับโครงสร้างสรีระใบหน้าและสรีระของตัวหุ่นให้มีความยาวมากยิ่งขึ้น สูงประมาณ 1 เมตร

น้ำหนักของตัวหุ่นจะอยู่ที่ประมาณ 2 - 5 กิโลกรัม กลไกของหุ่นสร้างให้มีความสมจริงมากยิ่งขึ้น ขณะที่หุ่นขยับท่าทาง สามารถบังคับส่วนของมือ เครื่องแต่งกายมีการการพัฒนาในเรื่องของลวดลาย ที่นำมาใช้สำหรับการปัก จากลวดลายที่มีลักษณะใหญ่พัฒนากลายเป็นลวดลายที่เล็กละเอียดและ ประณีตมากขึ้น วัสดุอุปกรณ์ที่นำมาปักเครื่องแต่งกายก็เปลี่ยนเป็นดินเงิน ดินทองที่มีน้ำหนักมาก เทคนิคการปักที่ทันสมัย การเขียนลายของหน้าหุ่นก็จะมีลายตามลักษณะของภาพวาด ลายไทย สีของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายมีสีสันในลักษณะคู่สีตรงข้ามและคุมโทนด้วยสีที่ทำให้เกิดความ สวยงามสบายตา การแต่งกายผู้เชิดเน้นไปทางสีดำหรือสีเข้มเกือบดำต้องการให้ตัวหุ่นเห็นได้ชัดดี ยิ่งขึ้น สถานที่แสดงมีทั้งการแสดงในโรงละครในรูปแบบเธียเตอร์ที่มีความสัมพันธ์กับระบบฉาก แสง สี เสียงและเทคนิคที่ใช้ในการแสดงให้มีความทันสมัย หรือการแสดงกลางแจ้งตามวัตถุประสงค์ ของงานดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมีการปรับปรุงขึ้นใหม่ เลือกใช้เครื่องดนตรีที่เข้ากับอารมณ์ โดยเน้นการใช้อารมณ์ของเพลงเพื่อส่งไปหาตัวละคร มีการนำเสียงเอฟเฟกต์ที่มีลักษณะเป็นเสียง เลียนธรรมชาติ เพื่อให้เกิดความตื่นเต้นเร้าใจในการแสดง เนื้อเรื่องที่นำมาแสดงมีการประพันธ์บท ขึ้นใหม่จากตำนานต่าง ๆ ให้เป็นเรื่องราว รูปแบบการเชิดมีความเป็นแบบแผนพร้อมเพรียงกัน เน้นความสัมพันธ์ระหว่างผู้เชิดและหุ่นละครเล็กโดยใส่จิตวิญญาณของผู้เชิดเข้าไปในตัวหุ่นให้เสมือน กับมีชีวิตจริง ในการเผยแพร่ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก สามารถแบ่ง ได้ดังนี้ 1) การเผยแพร่ทางด้านการแสดง โดยดำเนินธุรกิจด้วยการรับงานการแสดงทั้งการว่าจ้าง รับงานแสดงในโอกาสต่าง ๆ ทั้งในประเทศ และต่างประเทศ แบ่งประเภทการแสดงได้ 3 ลักษณะ คือ การแสดงที่สื่อถึงความเป็นรากเหง้า หมายถึงการแสดงที่มีลักษณะเป็นแบบแผนของการแสดง หุ่นละครเล็ก เช่น การแสดงหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา หรือทศกัณฐ์ยกทัพ การแสดงที่มีความ ร่วมสมัย ได้แก่ การแสดงหุ่นละครเล็กที่มีการปรับปรุงและแต่งบทประพันธ์ขึ้นใหม่ ออกแบบ องค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดงให้มีความร่วมสมัย เช่น การแสดงชุดกุฎมาตาร: ตำนานพระราหุ ครุฑาณูภาพ และการแสดงสมัยใหม่ เป็นการแสดงที่บูรณาการให้เป็นรูปแบบสมัยใหม่ ได้แก่ การเชิดหุ่นไมเคิล แจ็คสัน เอวิส เป็นต้น 2) การเผยแพร่ด้านการศึกษา การเผยแพร่ในส่วนของการ เรียนการสอนในลักษณะให้องค์ความรู้ด้านการแสดงหุ่นละครเล็กให้กับเด็กและเยาวชนที่สนใจ เช่น เปิดสอนนาฏศิลป์ไทยและหุ่นละครเล็กในชมรม คณกรักษ์หุ่นละครเล็ก โจหลุยส์ จูเนียร์ การเป็น วิทยากรให้ความรู้ตามสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ซึ่งถือเป็นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ทางด้านนาฏศิลป์ไทยและหุ่นละครเล็กให้คนไทยในสังคมไทยได้ยิ่งรู้จักและร่วมกันอนุรักษ์วัฒนธรรม ไทยมากยิ่งขึ้น

3. กระบวนการสร้างงานการแสดง

ในการสร้างงานการแสดงที่มีลักษณะเป็นการแสดงร่วมสมัยเกิดจากกระบวนการในการทำงานที่เป็นขั้นตอน ๆ โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.1 หลักการสร้างสรรคการแสดง

3.1.1 นาฏศิลป์ร่วมสมัย

คำว่า นาฏศิลป์ร่วมสมัย มีที่มาจากการรวมคำ 3 คำ ได้แก่ คำว่า นาฏ โดย “นาฏ หมายถึง เกี่ยวกับการพ้อนรำ เกี่ยวกับการแสดงละคร” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546, น. 576) คำว่า ศิลป์ โดย “ศิลป์ หรือ ศิลปะ หมายถึงการแสดงออกซึ่งอารมณ์สะท้อนใจให้ประจักษ์ด้วยสื่อต่าง ๆ” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546, น. 1101) และคำว่า “ร่วมสมัย” มีผู้ให้ความหมายไว้ว่า “หมายถึง นำสิ่งที่มีอยู่มาใช้ ซึ่งคำว่าร่วมสมัยนั้นไม่ได้หมายถึงการเปลี่ยนหรือการทำอะไรที่ดูเก๋หรือแปลกแต่มันหมายถึงว่า เป็นการนำสิ่งที่มีอยู่ในตอนนี้เอามาใช้หรือเอามาทำ เป็นการอยู่กับปัจจุบัน” (วรรณศักดิ์ศิริหล้า, 2565, 30 เมษายน, สัมภาษณ์) เมื่อนำมารวมกับคำว่า นาฏศิลป์ ทำให้นาฏศิลป์ร่วมสมัย หมายถึง การแสดงท่าทางร่ายรำที่ผสมผสานแนวคิด รูปแบบ วิธีการอย่างกลมกลืน โดยอาจจะเป็นยุคสมัยใดยุคสมัยหนึ่งหรือการนำงานเก่าที่เคยมีหรือเคยสร้างมาปรับปรุงให้มีความทันสมัยแต่ยังคงมีเนื้อหาสาระคงเดิม

3.1.2 นาฏศิลป์สร้างสรรค์

คำว่า “นาฏศิลป์สร้างสรรค์” และคำว่า สร้างสรรค์ โดย “การสร้างสรรค์ หมายถึง สร้างให้มีให้เป็นขึ้น” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546, น. 1136) เมื่อรวมคำว่า นาฏศิลป์สร้างสรรค์จึงหมายถึง การนำการแสดงนาฏศิลป์ผ่านกระบวนการความคิดเชิงสร้างสรรค์ ซึ่งมีความสอดคล้องกับชุมพล ชะนะมาที่ได้ให้ความหมายของ “นาฏศิลป์สร้างสรรค์” ไว้ว่า “เป็นการร่ายรำหรือการเต้นที่สร้างขึ้นมาจากความคิดหรือจินตนาการของมนุษย์ที่เกิดจากสิ่งเร้าหรือสิ่งกระตุ้นให้สร้างงานนาฏศิลป์ขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการของตนหรือสังคม” (ชุมพล ชะนะมา, 2554, น. 38) นอกจากนี้ ระวีวรรณ วรณวิไชยได้แสดงทรรศนะของคำว่า นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ไว้ว่า นาฏศิลป์สร้างสรรค์ หมายถึง รูปแบบหรือลักษณะของงานนาฏศิลป์ที่ได้ผ่านกระบวนการจัดเตรียมข้อมูล วางแผนและออกแบบให้เหมาะสมกับวัยและพัฒนาการของผู้ร่วมกิจกรรมเป็นอย่างดีเพื่อให้ผู้ร่วมกิจกรรมสามารถรับประโยชน์สูงสุด โดยที่ยังรักษาไว้ซึ่งธรรมชาติพฤติกรรมของผู้ร่วมกิจกรรมเป็นอย่างดี กล่าวคือสามารถแสดงออก (ภายใต้เงื่อนไขที่ตกลงร่วมกัน) อย่างเสรีโดยมุ่งประโยชน์ไปที่การพัฒนาของผู้ร่วมกิจกรรมเป็นหลัก (ระวีวรรณ วรณวิไชย, 2554, น. 10) จากข้อความข้างต้น นาฏศิลป์สร้างสรรค์จึงหมายถึง รูปแบบศิลปะการแสดงที่เกิดขึ้นใหม่โดยผ่านกระบวนการวางแผนและการออกแบบตามจินตนาการของผู้สร้างเพื่อตอบสนองความต้องการของมนุษย์

การสร้างสรรค์แนวนาฏศิลป์ร่วมสมัยจึงมุ่งเน้นไปที่ผู้สร้างสรรค์ผลงาน ที่ต้องมีการนำเอาองค์ความรู้เดิมและศิลปะแขนงต่าง ๆ มาใช้ร่วมกับอารมณ์ความรู้สึก ถ่ายทอดออกมาโดยผ่านกระบวนการสร้างงานหรือหลักการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อตอบสนองความต้องการของมนุษย์ และก่อให้เกิดความบันเทิงแก่ผู้ชม ทั้งนี้อาจนำไปสู่การสร้างสาระความรู้ที่ก่อประโยชน์สำหรับการแสดงครั้งนี้อีกด้วยซึ่งมีองค์ประกอบสำหรับการสร้างการแสดงใหม่ดังหัวข้อต่อไปนี้

3.1.3 ทฤษฎีแนวคิดหลักการสร้างสรรค์การแสดง

ในการสร้างสรรค์การแสดงที่เกิดขึ้นใหม่นั้น จำเป็นจะต้องมีหลักในการสร้างสรรค์ เริ่มจากแนวคิดในการสร้างสรรค์ รวมทั้งการประกอบในส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการแสดงที่จะทำให้การแสดงเกิดความสมบูรณ์ ซึ่งมีขั้นตอนและหลักในการสร้างสรรค์การแสดงดังที่สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้กล่าวไว้ในหัวข้อ นาฏยประดิษฐ์ ว่าหมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิดรูปแบบกลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง โดยคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543, น. 225) ซึ่งมีขั้นตอนที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้ ดังนี้

3.1.3.1 การกำหนดความคิดหลัก

การกำหนดแนวคิดหลักเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสร้างผลงานด้านนาฏศิลป์ เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลัก มี 2 ระดับ คือ ระดับเป้าหมายและระดับวัตถุประสงค์

- 1) ระดับเป้าหมาย หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏศิลป์ชุดที่สร้างสรรค์ขึ้นนี้ เพื่ออะไร หรือเพื่อใคร
- 2) ระดับวัตถุประสงค์ เป็นการนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์ จะให้เกิดขึ้นในรูปแบบของกิจกรรมต่าง ๆ ที่ชัดเจน เพื่อจะได้นำไปปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ได้ง่าย

3.1.3.2 การประมวลข้อมูล

เมื่อได้กำหนดวัตถุประสงค์แล้ว ผู้สร้างสรรค์ต้องทำการรวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ ทั้งนี้เพราะการสร้างสรรค์ด้านศิลปะใด ๆ ก็ตามที่ได้เกิดขึ้นจากความว่างเปล่า แต่เป็นกระบวนการที่นำเอาสิ่งที่มีอยู่ก่อนแล้วมาประยุกต์หรือปรับเปลี่ยน ทั้งในระดับนามธรรมหรือรูปธรรมให้ได้ผลลัพธ์ใหม่ตามวัตถุประสงค์ ข้อมูลมี 2 ลักษณะ คือ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงและข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

- 1) ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง คือ ความรู้ต่าง ๆ ที่สืบค้นไว้ และนำมาพิจารณาเพื่อใช้ประกอบความคิดให้เป็นรูปร่าง
- 2) ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ คือ ข้อมูลที่กระตุ้น หรือเสริมให้ผู้สร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุดนั้นไปในแนวใดแนวหนึ่ง ข้อมูลแรงบันดาลใจ มักเป็นผลงานศิลปะในสาขาต่าง ๆ ซึ่งเมื่อ

มีการรับรู้งานทางศิลปะ จึงจะเกิดเป็นแรงบันดาลใจขึ้นได้ เช่น การได้อ่านวรรณคดีแล้วเกิดจินตนาการขึ้น ข้อมูลเหล่านี้จะเป็นชุดความคิดที่เกิดขึ้นใหม่ในจินตนาการของผู้สร้างสรรค์

3.1.3.3 การกำหนดขอบเขต

การกำหนดขอบเขต หมายถึง การกำหนดว่านาฏศิลป์ชุดนั้นจะครอบคลุมเนื้อหาสาระอะไรบ้างและอย่างไรบ้าง การกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์จะช่วยผู้สร้างสรรค์งานไม่คิดอะไรเกินกว่าที่จะทำได้จริง เพราะการทำงานสร้างสรรค์ทุกอย่างมีข้อจำกัดมากมาย หากไม่กำหนดขอบเขตของตนแล้ว ผลงานก็มักจะเต็มไปด้วยสิ่งละอันพันละน้อย จนทำให้การแสดงขาดเอกภาพและไม่ตอบสนองเป้าหมายและวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ หรือมีฉะนั้นก็ทำออกมาไม่สำเร็จ สมดังจินตนาการ

3.1.3.4 การกำหนดรูปแบบ

การกำหนดรูปแบบเป็นเรื่องสำคัญของผู้สร้างสรรค์งาน ว่าด้วยขั้นตอนตั้งแต่การกำหนดเป้าหมายจนถึงการกำหนดขอบเขตนั้น ผู้สร้างสรรค์อาจเป็นผู้กำหนดหรือเป็นผู้ร่วมกำหนดหรือ เป็นเพียงผู้รับคำสั่งก็ได้ โดยปกติผู้สร้างสรรค์มักมีความชำนาญในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเป็นพิเศษ และได้รับมอบหมายให้สร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปแบบอย่างที่ท่านเคยผลิตมาก่อน หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือมีผู้ขอรูปแบบผลงานของผู้สร้างสรรค์คนนั้น จึงมอบหมายให้ทำโดยหวังว่าจะได้รูปแบบใกล้เคียงกันหรือมีฉะนั้นผู้สร้างสรรค์คนนั้น ทดลองฝีมือในรูปแบบใหม่บ้างก็ได้ เช่นเดียวกัน

1) กำหนดให้อยู่ในหนึ่งจารีต เป็นแนวที่มีกฎเกณฑ์หรือข้อกำหนด ที่สามารถหยิบยืมมาใช้จารีตกฎเกณฑ์นั้นมาใช้ในการสร้างสรรค์ได้อย่างเป็นระบบระเบียบ โดยยกตัวอย่างเช่น การนำบทกลอนมาบรรจุใส่เพลงไทยที่เหมาะสมและกำหนดทำรำตีบทให้ผู้แสดงได้ปฏิบัติอาจมีการแปรแถวและการตั้งซุ่มตามรูปแบบในการแสดงระบำ เป็นต้น

2) กำหนดให้เป็นการผสมหลายจารีต หมายถึง การสร้างสรรค์การแสดงที่ผู้สร้างสรรค์ มุ่งแหวกแนวไปจากจารีตเดิม โดยการนำเอารูปแบบการแสดงตั้งแต่ 2 ประเภทขึ้นไปมาผสมกันให้เกิดรูปแบบใหม่ เช่น การผสมการรำไทยกับบัลเล่ต์ การฟ้อนอีสานกับการรำของญี่ปุ่น เป็นต้น

3) กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้ มักอาศัยเพียงเอกลักษณ์หรือลักษณะเด่น เช่น โครงสร้าง ท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก นอกนั้นผู้สร้างสรรค์พยายามบุกเบิกแสวงหาท่าทางใหม่ ๆ มาใช้ในการออกแบบ การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้แม้จะมีการนำท่าทางใหม่ ๆ เข้ามาใช้ แต่ผู้สร้างสรรค์ก็จะปรับให้ดูกลมกลืนกับจารีตเดิม เพื่อความมีเอกภาพโดยที่ผลงานใหม่มีความต่อเนื่องกับอดีต

4) กำหนดให้อยู่นอกจารีตเดิม ผู้สร้างสรรค์ในปัจจุบันได้พยายามค้นคว้าหา รูปแบบนาฏศิลป์ใหม่ ๆ ที่จะสะท้อนวิถีชีวิตในปัจจุบันโดยไม่เอาอดีตมาปะปน เพราะเห็นว่าการนำปัจจัยต่าง ๆ เช่น ดนตรีและท่าร่ายของจารีตในการแสดงใดก็ตาม ซึ่งเป็นสมบัติทางวัฒนธรรม ของอดีตมาใช้ ผลงานก็อาจไม่สะท้อนความเป็นศิลปะปัจจุบันได้ดีพอ

การคิดค้นรูปแบบใหม่ ๆ ในการแสดงนาฏศิลป์ เมื่อเป็นที่ยอมรับในวงกว้างและ มีการสืบทอดเป็นระบบรูปแบบใหม่นั้นก็จะกลายเป็นการแสดงอีกประเภทหนึ่งที่เกิดขึ้นใหม่ ดังนั้น ผู้สร้างสรรค์การแสดงทางด้านนาฏศิลป์จะมีบทบาทสำคัญที่ทำให้รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ เคลื่อนไปข้างหน้าอยู่ตลอดเวลา

3.1.3.5 การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ

นอกจากรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่แล้ว ผู้สร้างสรรค์การแสดงต้องกำหนด แนวคิดหรือรูปแบบขององค์ประกอบอื่น ๆ ที่จะใช้ในการแสดง เช่น ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง แสง เสียง ฯลฯ การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในเบื้องต้น เพราะผู้สร้างสรรค์งานต้องทำงานกับคนอื่น ๆ ที่มีความชำนาญเฉพาะทาง และต้องทำให้คนเหล่านั้น เข้าใจแนวคิดและรูปแบบของการแสดงที่ตนคิดขึ้นให้ชัดเจนที่สุดเท่าที่จะทำได้ และบอก ความประสงค์ในด้านปริมาณและด้านคุณภาพให้ละเอียด เพื่อเขาเหล่านั้นจะได้ทำการออกแบบและ จัดทำทุกสิ่งทุกอย่างให้ได้ใกล้เคียงกับสิ่งที่ต้องการให้มากที่สุด ในขณะเดียวกันก็ต้องรับฟังเงื่อนไข ปัญหาและข้อเสนอแนะของผู้ร่วมงานเหล่านั้นตั้งแต่ต้น เพื่อให้การทำงานมีอุปสรรคน้อยมากที่สุด และงานจะเป็นเอกภาพเพราะเป็นผลงานร่วมกันของหลายฝ่ายที่มีความเข้ากันเป็นอย่างดี

ผู้สร้างสรรค์ต้องมีการกำหนดรูปร่าง หน้าตา บุคลิก และความสามารถของ ผู้แสดงเพื่อเป็นเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้แสดงให้เหมาะสม เพราะการคัดเลือกผู้แสดงได้ถูกต้องทำให้ การแสดงสำเร็จไปแล้วครึ่งหนึ่ง และต้องกำหนดรูปแบบ ชนิดและแนวทางของดนตรี เพื่อให้สามารถ คัดเลือกหรือแต่งเพลงและทำเสียงต่าง ๆ ให้เหมาะสมกับการใช้งานในการแสดง นอกจากนี้ยังต้อง กำหนดรูปแบบและแนวทางของฉากและเครื่องแต่งกายให้ตอบสนอง ทั้งยังส่งเสริมการแสดงอย่าง เหมาะสม การที่จะต้องกำหนดรูปแบบและแนวทางขององค์ประกอบเหล่านี้อย่างชัดเจนก็เพื่อให้ ผู้ร่วมงานทุกฝ่ายเข้าใจและสร้างผลงานสนองความต้องการด้านการแสดงได้ที่มีคุณภาพ

3.1.3.6 การออกแบบนาฏศิลป์

การออกแบบการแสดงคล้ายคลึงกับการออกแบบที่ทัศนศิลป์เพราะนาฏศิลป์ เปรียบเสมือนประติมากรรมที่เคลื่อนไหวที่อันมีผู้แสดงเป็นปัจจัยหลัก ซึ่งผู้สร้างสรรค์งานจะมี หน้าที่ออกแบบ โดยกำหนดให้ผู้แสดงออกท่าทาง ทิศทางการเคลื่อนไหว การจับกลุ่ม เป็นต้น ให้เป็นไปตามการออกแบบของตน ดังนั้นในการออกแบบผู้สร้างสรรค์จำเป็นต้องทฤษฎีทางทัศนศิลป์ ที่จะนำมาประยุกต์ในการออกแบบของตน ซึ่งทฤษฎีทางทัศนศิลป์กล่าวถึงองค์ประกอบต่าง ๆ และวิธี

นำองค์ประกอบเหล่านั้นมาบรรจุไว้ในภาพทำให้เกิดความงามและมีความหมาย อาศัยหลักทัศนศิลป์เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงออก เช่น ท่ารี้า การแปรแถว การเคลื่อนที่ของผู้แสดง รูปแบบและสีสรรเครื่องแต่งกาย แสง สี ผู้สร้างสรรค์จึงจำเป็นที่ผู้สร้างสรรค์จะต้องมีความรู้พื้นฐานในทฤษฎีทัศนศิลป์เพื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์

สรุปได้ว่าการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงที่เกิดขึ้นใหม่ควรมีหลักในการสร้างสรรค์ดังต่อไปนี้ 1) การกำหนดแนวคิดหลัก ซึ่งจำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ 2) ทำการรวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ 3) การกำหนดขอบเขต หมายถึง การกำหนดว่านาฏศิลป์ชุดนั้นจะครอบคลุมเนื้อหาสาระอะไรบ้าง 4) การกำหนดรูปแบบ ได้แก่ การกำหนดเป้าหมาย จนถึงกำหนดขอบเขตนั้น 5) กำหนดแนวคิดหรือรูปแบบขององค์ประกอบอื่น ๆ ที่จะใช้ในการแสดง เช่น ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง แสง เสียง ฯลฯ 6) กำหนดนาฏศิลป์ คือ กำหนดให้ผู้แสดงออกท่าทางทิศทางการเคลื่อนไหว

3.2 กระบวนการสร้างงานการแสดง

การผลิตการแสดงต้องใช้เวลาในการพัฒนาระยะหนึ่ง จึงจะสามารถสังเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ เข้าเป็นหนึ่งเดียว สามารถแบ่งกระบวนการในการบริหารการทำงานในส่วนของผลิตออกเป็น 4 ขั้นตอน ได้แก่ ระยะเตรียมการ ระยะดำเนินการ ระยะการแสดงจริงและระยะประเมินผล ซึ่งแต่ละระยะนั้นมีขั้นตอนและรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.2.1 ระยะเตรียมการ หมายถึง ช่วงเวลาที่คณะผู้ริเริ่มโครงการจัดการแสดงต้องแสวงหาความพร้อมต่าง ๆ หรือความเป็นไปได้ในเบื้องต้น เพื่อนำมาประกอบการตัดสินใจว่าควรจะดำเนินการต่อไปอย่างไร (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น. 274 - 277)

3.2.2 ระยะดำเนินการ เป็นการนำสิ่งที่จำเป็นสำหรับการแสดงในส่วนการสร้างและส่วนการแสดงมาจัดทำเป็นขั้นตอนคือ

3.2.2.1 การเตรียมวัสดุอุปกรณ์ คือ การจัดเตรียมสิ่งที่จำเป็นในการแสดงทุกอย่าง อันได้แก่ การจัดเตรียมบทละคร ซึ่งอาจตัดต่อบทเก่าให้เหมาะสมกับการแสดงครั้งนี้หรือแต่งบทขึ้นใหม่ ออกแบบฉาก เครื่องแต่งกาย และกราฟิก เตรียมวัสดุทำฉาก เครื่องแต่งกาย บัตร ใบปิด จองโรงละคร สถานที่ฝึกซ้อม คัดเลือกผู้แสดง ผู้ร่วมงานอื่น ๆ เช่น ชี้อ ที่อยู่ โทรศัพท์ เพื่อการประสานงานและการนัดหมาย ฯลฯ

3.2.2.2 การจัดสร้าง จัดซ้อม เป็นการดำเนินการสร้างฉาก สร้างเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ฉาก อุปกรณ์การแสดง แสง เสียง เทคนิคพิเศษ ในขณะเดียวกันก็มีการฝึกหัดผู้แสดงในกรณีที่เป็น เช่น การขับร้อง การต่อสู้ป้องกันตัว การฟ้อนรำ จากนั้นก็เป็นการฝึกซ้อมเดี่ยว ในส่วนของฝ่ายประชาสัมพันธ์ก็เริ่มเผยแพร่ข่าวสารทางสื่อมวลชน ฝ่ายหารายได้ก็เริ่มจำหน่ายบัตร

3.2.2.3 การร่วมงานของฝ่าย คือ การนำสิ่งที่ดำเนินการในชั้นจัดสร้าง จัดซ่อมมา รวมกันให้เห็นเป็นหมวดหมู่ คือ นำชิ้นส่วนของฉากมาประกอบกันเข้าและซ่อมการจัดฉากแต่ละฉาก นำชิ้นส่วนเครื่องแต่งกายมาให้ผู้แสดงทุกคนลองสวมใส่เพื่อปรับปรุงแก้ไขและดูเครื่องแต่งกายทุกชุด ในภาพรวมของแต่ละฉาก นำผู้แสดงที่ฝึกหัดและฝึกซ้อมเฉพาะตนแล้วมาซ่อมรวมเป็นฉาก ๆ จนแสดงได้ตลอดทั้งเรื่อง ในส่วนของฝ่ายประชาสัมพันธ์และฝ่ายหารายได้ต้องมีการประเมิน สถานการณ์อยู่ตลอดเวลา โดยเฉพาะอย่างยิ่งฝ่ายประชาสัมพันธ์จะทำข่าวสารที่เกี่ยวกับการแสดง ในแง่มุมต่าง ๆ ออกเผยแพร่ตามงานที่กำหนดไว้

3.2.2.4 การร่วมงานของทุกฝ่าย คือ การนำงานฉาก งานเครื่องแต่งกาย แสง สี เสียง เทคนิคพิเศษ มารวมกันเพื่อฝึกซ้อมให้เกิดความราบรื่นตลอดการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบ มีคิวที่ แม่นยำในทุก ๆ ขั้นตอนโดยจัดเป็นการซ่อมรวมของฝ่ายฉากและแสง เสียง เทคนิคพิเศษกับ ฝ่ายเครื่องแต่งกาย เพื่อดูความเรียบร้อย กลมกลืนมีเอกภาพ จากนั้นก็เป็นการซ้อมใหญ่

3.2.3 ระยะการแสดงจริง ก็คือช่วงเวลาที่มีการแสดงเกิดขึ้นจริง ซึ่งผู้ร่วมงานทุกคน ต้องทำหน้าที่เหมือนทหารเข้าประจำการที่พร้อมจะปฏิบัติการตามที่ตนได้รับมอบหมายทั้งส่วน การสร้างและส่วนการแสดง การป่วย การลา ของบุคคลใดบุคคลหนึ่งต้องมีแผนทดแทนกำลัง อย่างชัดเจน อุบัติเหตุที่อาจเกิดขึ้นในขณะมีการแสดง เช่น การเจ็บป่วยอย่างกะทันหัน การขัดข้อง ทางเทคนิค ภัยธรรมชาติ ฯลฯ ต้องมีการเตรียมแผนไว้รองรับเป็นลำดับไป เพื่อความไม่ประมาท (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น. 277)

3.2.4 ระยะประเมินผล การจัดการแสดงนาฏศิลป์ก็มีวัตถุประสงค์ในการแสดงกำหนด ไว้ตั้งแต่เริ่มดำเนินงาน จึงควรมีการวัดผลว่า การที่คณะผู้จัดทำทุ่มเทกำลังกาย กำลังทรัพย์กำลัง ปัญญา ฯลฯ ลงไปนั้นได้ผลสมดังความมุ่งหมายหรือไม่ เพียงใด อาทิ การแสดงได้กำไรหรือขาดทุน ได้เพิ่มและจำนวนคนดูตรงตามที่กำหนดไว้ คนดูได้รับอรรถรสครบถ้วนหรือไม่ สื่อมวลชนกล่าวขวัญ อย่างไร นักวิจารณ์ติชมประการใด จากการสังเกตการณ์และการสอบถามพบว่า คนดูแสดงความ คิดเห็นต่อการแสดงอย่างไร ผู้ร่วมงานพอใจในผลงานเพียงใด อุปสรรคต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นได้รับการแก้ไข ให้ลุล่วงไปด้วยวิธีใด อย่างไร เหล่านี้เป็นสิ่งที่ควรแสวงหาคำตอบ เพราะจะเป็นบทเรียนเพื่อ ความสำเร็จของการจัดงานครั้งต่อไป (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น. 277)

สรุปได้ว่า การสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์เป็นการประมวลความรู้ปัจจัยต่าง ๆ ที่ทำให้เกิดการแสดงที่มีความแปลกใหม่ แต่ก็ยังต้องอาศัยปัจจัยของจารีตในการแสดงดั้งเดิมเป็นฐาน ในการสร้างสรรค์ผู้สร้างสรรค์นั้นจะเป็นผู้ที่จำเป็นต้องมีความรู้ในการนำหลักและขั้นตอน การสร้างสรรค์การแสดงให้เกิดความสมบูรณ์แบบ นอกจากนี้การจัดรูปแบบองค์กรก็ยังเป็นส่วนสำคัญ ในการผลิตการแสดง โดยมีการกำหนดหน้าที่ของหน่วยงานในแต่ละฝ่ายที่ต้องรับผิดชอบ ซึ่งต้องใช้ ความรู้ความชำนาญเฉพาะทางและดำเนินการผลิตร่วมกันในแต่ละฝ่าย โดยมีขั้นตอนการผลิต

การแสดง คือ ระยะเตรียมการระยะดำเนินการ ระยะการแสดงจริง และระยะประเมินผล ซึ่งจะทำให้ผลงานการสร้างการแสดงนาฏศิลป์เกิดความสมบูรณ์ ซึ่งในการแสดงที่ผู้วิจัยได้นำมาศึกษานั้นเป็นการสร้างสรรค์ที่ผสมผสานระหว่างการแสดงหุ่นละครเล็กและการนำเสนอรูปแบบการนำเทคโนโลยีโฮโลแกรม ซึ่งเป็นเทคนิคพิเศษรูปแบบใหม่ที่จะสร้างฉากในการแสดงให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

4. เทคโนโลยีโฮโลแกรม (Hologram Light and Sound)

4.1 ความหมายของเทคโนโลยีโฮโลแกรม

โฮโลแกรม คือ ภาพชนิดหนึ่งซึ่งมีลักษณะแบบ 3 มิติ ถูกสร้างขึ้นมาจากการบันทึกข้อมูลด้วยแสงเลเซอร์โดยบันทึกการรบกวนของการสอดแทรก (Interference Pattern) ของแสงเลเซอร์ทำให้สามารถมองเห็นภาพในลักษณะ 3 มิติ มีความลึก ทำให้ดูสวยงามและมีประโยชน์ในการใช้งานหลายด้าน (พรภัทรา จันทฉายา และรัตพิไล คูชมภู, 2557)

เทคโนโลยีโฮโลแกรม (Hologram) ถูกสร้างขึ้นด้วยกระบวนการที่เรียกว่า โฮโลกราฟี (Holography) โดยโฮโลกราฟี เป็นเทคนิคที่ช่วยให้แสงกระจายจากวัตถุที่จะบันทึกและได้ถูกสร้างขึ้นใหม่เพื่อให้ปรากฏเป็นวัตถุอยู่ในตำแหน่งเดิมเมื่อเทียบกับการบันทึก โดยแบ่งประเภทได้ดังนี้

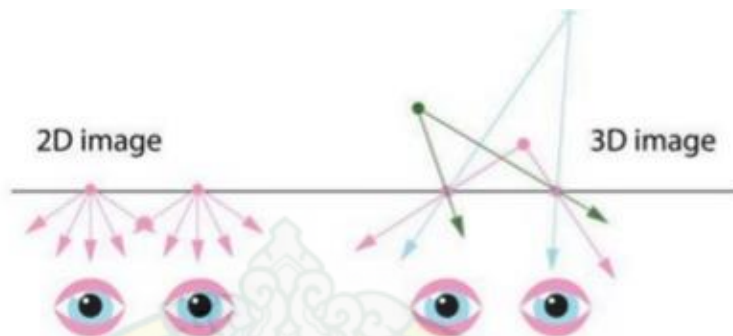
1. White - light Hologram ภาพโฮโลแกรมสามารถมองเห็นได้ด้วยการส่องสว่าง
2. Laser Hologram ภาพโฮโลแกรม ต้องถูกส่องสว่างด้วยแสงเลเซอร์ หรือแสงที่มีสภาพหน้าคลื่นสอดคล้องกันในระดับหนึ่ง จึงจะมองเห็นภาพ 3 มิติได้

เทคนิคโฮโลแกรม ถูกคิดค้นขึ้นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1948 โดย ดร.เดนนิส กาเบอร์ วิศวกรไฟฟ้าชาวฮังการี โดยกาเบอร์ได้ค้นพบหลักการของโฮโลกราฟีโดยบังเอิญ ระหว่างการพัฒนาคุณภาพของกล้องจุลทรรศน์อิเล็กตรอน จากการค้นพบนี้ ทำให้กาเบอร์ได้รับรางวัลโนเบลสาขาฟิสิกส์ ในปี ค.ศ. 1971

หลังจากที่ได้มีการคิดค้นเลเซอร์ขึ้นมา ในปี ค.ศ. 1960 และได้มีการนำเอาเลเซอร์มาประยุกต์ใช้ในปี ค.ศ. 1964 โดยนักวิทยาศาสตร์ชื่อ E.Leith และ J.Upatniks ได้ร่วมกันพัฒนาเทคโนโลยี Holography โดยใช้คุณสมบัติของแสงเลเซอร์ ทำให้สามารถแสดงรูปภาพที่มีความลึก ความกว้างและเปลี่ยนแปลงได้ตามมุมมอง นับจากนั้นโฮโลแกรมจึงได้ถูกพัฒนาและประยุกต์ใช้อย่างกว้างขวางโดยนำมาใช้ในงานทางด้านการสื่อสาร ภาพยนตร์ สถานีโทรทัศน์ โฆษณาสินค้าและธุรกิจต่าง ๆ

4.2 หลักการของ Hologram

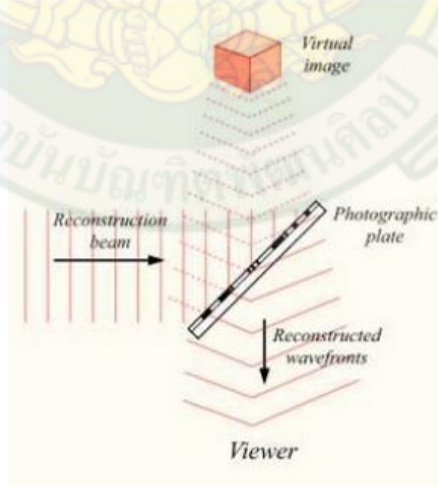
Hologram เป็นภาพที่มีลักษณะ 3 มิติ ใช้หลักการสร้างภาพให้มีการแทรกสอดของแสงที่มากระทบรูปภาพ โดยการฉายแสงเลเซอร์จากแหล่งเดียวกัน แยกเป็น 2 ลำแสง ลำแสงหนึ่งเป็นลำแสงอ้างอิงเล็งตรงไปที่แผ่นฟิล์ม



ภาพที่ 47 หลักการของ Hologram

ที่มา: “Hologram Technology” (2557, ออนไลน์, สืบค้น 19 ตุลาคม 2564)

อีกลำแสงหนึ่งเล็งไปที่วัตถุและสะท้อนไปยังฟิล์ม แสงจากทั้งสองแหล่งจะถูกบันทึกไว้บนฟิล์มในรูปแบบของการแทรกสอด (Interference Pattern) ซึ่งมองไม่คล้ายกับรูปของวัตถุต้นแบบก่อให้เกิดภาพเสมือน (Virtual image) ขึ้นมาตามมุมของแสงที่มาตกกระทบทำให้ตาของเรารับแสงอีกด้านหนึ่งของแผ่น Hologram เกิดเป็นภาพ 3 มิติ (พรภัทรา จันทฉายา และรัตพิไล คูชมภู, 2557)



ภาพที่ 48 หลักการของ Hologram

ที่มา: “Hologram Technology” (2557, ออนไลน์, สืบค้น 19 ตุลาคม 2564)

4.3 การประยุกต์ใช้ Hologram

4.3.1 ใช้ในการสื่อสารทางไกล เพื่อลดข้อจำกัดในเรื่องสถานที่และการเดินทาง อาทิ การปรากฏตัวของเจ้าฟ้าชายชาร์ลส์ ทรงขึ้นปรากฏตัวบนเวทีการประชุมพลังงานสีเขียวที่กรุงอาบูดาบี สหรัฐอาหรับเอมิเรตส์ ทั้งที่พระองค์ประทับอยู่ที่พระราชวังในกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ

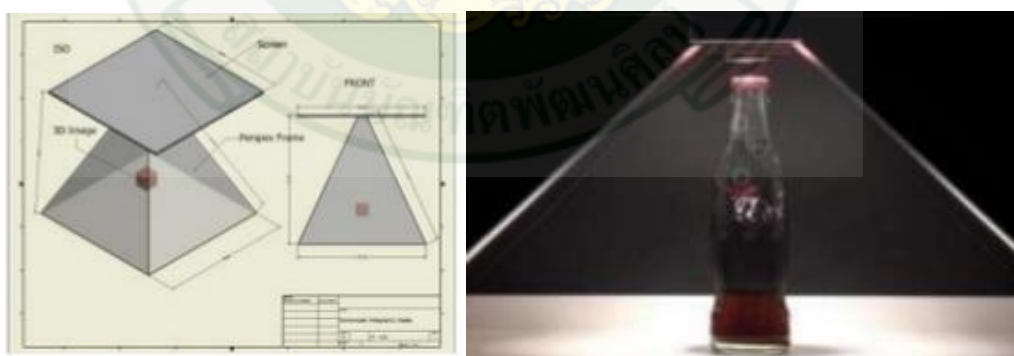


ภาพที่ 49 การปรากฏตัวของเจ้าฟ้าชายชาร์ลส์

ที่มา: “Hologram Technology” (2557, ออนไลน์, สืบค้น 19 ตุลาคม 2564)

4.3.2 จัดแสดงสินค้า เช่น การพบกันของหลุยส์ เชพโรเลต และเซฟวี ในบูธ Chevrolet งาน BOI fair 2011 มีการใช้เครื่องแสดงภาพลอยตัวแบบสามมิติ ที่เรียกว่า Hologram Display เพื่อเพิ่มจุดเด่นให้กับสินค้าหรือบริการ เป็นที่ดึงดูดใจแก่ผู้เข้าชม

4.3.3 การจัดแสดงสินค้าด้วย Hologram Display เป็นการโฆษณาสินค้าของ Coca - Cola ซึ่งการใช้โฮโลแกรมเช่นนี้สามารถถ่ายทอดได้โดยใช้การฉายรูปแบบ Pyramid Hologram ซึ่งภาพที่สร้างไว้จะแสดงผ่านอุปกรณ์ที่ถูกเร่งแสงไวจนสุด



ภาพที่ 50 การโฆษณาสินค้าของ Coca - Cola โดยใช้โฮโลแกรม

ที่มา: “Hologram Technology” (2557, ออนไลน์, สืบค้น 19 ตุลาคม 2564)

นอกจากนี้ Hatsune Miku นักร้องโฮโลแกรม 3 มิติ ได้เปิดคอนเสิร์ตเต็มรูปแบบครั้งแรกของโลกในคอนเสิร์ต Animelo Summer Live 2009 ผลงานของบริษัท Yamaha ที่ได้รับเริ่มโครงการ Vocaloid ซึ่งเป็นโปรแกรมเสียงสังเคราะห์ แต่ยังไม่เป็นที่รู้จักมากนัก ในปี ค.ศ. 2007

บริษัท Crpton Future Media ได้พัฒนาโปรแกรม Vocaloid 2 และถือเป็นการเปิดตัวอย่างเป็นทางการของ Hatsune Miku

นับว่าเป็นจุดเริ่มต้นสำหรับการนำเทคโนโลยีโฮโลแกรมมาประยุกต์ใช้ในการแสดงต่าง ๆ โดยแรกเริ่มจะเป็นการนำเอาเทคโนโลยีนี้เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในองค์ประกอบของการแสดงฉากในการแสดงคอนเสิร์ตและเริ่มเข้าสู่ในประเทศไทยเพียงไม่นาน

4.4 การใช้เทคนิคโฮโลแกรมในการแสดงในประเทศไทย

เทคโนโลยีโฮโลแกรม เป็นเทคโนโลยีที่ถูกคิดค้นขึ้นได้เพียงไม่นาน จึงเป็นสิ่งแปลกใหม่ที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน ซึ่งการนำเทคโนโลยีนี้มาใช้ประยุกต์ในการแสดงที่จัดในประเทศไทยยังคงเป็นส่วนน้อย ผู้วิจัยจึงขอยกตัวอย่าง การแสดงที่นำเทคโนโลยีโฮโลแกรมเข้ามาประยุกต์ ได้แก่

4.4.1 คอนเสิร์ต “คิดถึง D2B LIVE Concert 2014” และ “มหัศจรรย์...ความคิดถึง ดีทูบี อังกอร์ คอนเสิร์ต 2015” เป็นการแสดงคอนเสิร์ตที่ใช้เทคโนโลยี Hologram โดยแสดงถึงศิลปิน นายปณรวัฐ กิตติกรเจริญ หรือที่รู้จักกันในวงการว่า บิ๊ก D2B ศิลปินในวง D2B ที่เสียชีวิตไปแล้วให้กลับมาแสดงคอนเสิร์ตเสมือนมีชีวิตอยู่บนเวทีร่วมกับเพื่อนร่วมวง เพื่อให้เกิดความประทับใจและความสมจริงแก่แฟนคลับและผู้ชม



ภาพที่ 51 การแสดงคอนเสิร์ต “ดีทูบี อังกอร์ คอนเสิร์ต 2015” โดยใช้เทคโนโลยีโฮโลแกรม
ที่มา: สำนักข่าวไทยรัฐ (2558, ออนไลน์, สืบค้น 19 ตุลาคม 2563)

4.4.2 การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุดครุฑาภาพ เป็นการแสดงหุ่นละครเล็กที่ผสมผสานเทคโนโลยีโฮโลแกรมเพื่อให้เกิดความสมจริง ตามจินตนาการแนวแฟนตาซี ผ่านการนำเสนอเรื่องราวของตำนานพญาคุฑาที่มีความผูกพันกับคติความเชื่อของคนไทย ซึ่งจะเป็นการทำให้ศิลปะเกิดความงดงามขึ้น สามารถเข้าถึงเยาวชนรุ่นใหม่ นับว่าเป็นการแสดงศิลปะร่วมสมัยที่สร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับการแสดง



ภาพที่ 52 การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ โดยใช้เทคโนโลยีโฮโลแกรม
ที่มา: คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

สรุปได้ว่าการนำเอาเทคโนโลยีโฮโลแกรมเข้ามาใช้กับการแสดงที่มีลักษณะเป็นนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ถือว่าเป็นการจัดการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย ที่เป็นการนำเอาเทคโนโลยีที่มีอยู่มาผสมผสานให้เกิดความกลมกลืนกับความเป็นนาฏศิลป์ในรูปแบบดั้งเดิมที่น่าเสนอผ่านรูปแบบการแสดงหุ่นละครเล็ก

5. แนวคิดเกี่ยวกับการสื่อสารด้านการแสดง

5.1 การสื่อสาร

วรพล ธรรมิกบุตร (2534, น. 18) กล่าวว่า การสื่อสารหมายถึง การถ่ายทอดความหมายและอารมณ์ไปสู่บุคคลอีกคนหนึ่งโดยใช้สื่ออะไรสักอย่าง สื่อที่ใช้กันอยู่ทั่ว ๆ ไป ได้แก่ ภาษาที่เราใช้กันอยู่ทุกวันนี้ ทั้งนี้ภาษาไม่ได้ถูกจำกัดอยู่เพียงตัวหนังสือที่เราเขียนหรือภาษาที่เราพูดอยู่เท่านั้น แต่ยังรวมถึงสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่เป็นเครื่องหมาย เช่น เครื่องหมายจราจรหรือที่เป็นรูปภาพต่าง ๆ ได้ อีกด้วย สรุปแล้วสิ่งที่ใช้ในการสื่อความหมายมักเรียกว่า ภาษา

ในการสร้างสรรค์การแสดง ผู้สร้างงานศิลปะจะมีความเข้าใจถึงวรรณกรรมซึ่งตรงกับที่กนกพงศ์ สงสมพันธุ์กล่าวไว้ว่า “วรรณกรรมต้องทำความเข้าใจมนุษย์ก่อนเป็นอันดับแรก แสดงพฤติกรรมของตัวละครออกมาให้เห็น แล้วมันจะบอกเล่าเรื่องราวของสังคม ผู้อ่านจะสะทกสะเทือนใจกับชะตากรรมของปัจเจก แล้วเขาถึงจะคิดไปถึงสังคมซึ่งปัจเจกนั้นอยู่ ภาพสังคมจะแจ่มชัดขึ้นในมโนนึกของเขาเอง” (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2554, น. 146 - 147) กล่าวได้ว่า สิ่งที่สำคัญสำหรับการแสดงเป็นอันดับแรก คือ ความต้องการของผู้สร้างงานที่จะสื่อสารไปยังผู้ชม ซึ่งจุดประสงค์ของศิลปินที่ต้องการสื่อความหมายมักอยู่ในรูปแบบของตัวบทหรือเนื้อเรื่อง ในการวิเคราะห์เนื้อเรื่อง

จากการเล่าเรื่องผ่านวัตถุสุนทรีย์ คือ ภาษาที่ผ่านการแสดงศิลปะด้านการแสดงไม่ว่าจะเป็นการแสดงละคร โขน เนื้อหานั้นย่อมต้องมีโครงเรื่องหรือโครงสร้างของบทละคร ซึ่งจะประกอบไปด้วยเนื้อเรื่องและความขัดแย้งของตัวละครเพื่อให้บรรลุ ผลกระทบทางด้านอารมณ์สะท้อนใจของผู้ชมศิลปะ ซึ่งจะทำให้เนื้อเรื่องน่าเชื่อถือและมีคุณค่า การที่จะมองว่าแก่นเรื่องนั้นมีลักษณะสมจริงต่อสภาพสังคมและมนุษย์มากเพียงใด ส่งเสริมระดับจิตใจหรือมีการสะท้อนต่อชีวิตมนุษย์และสังคม ถือเป็นประเมินค่าของละครนั้นให้เกิดคุณค่าต่อผู้อ่าน กล่าวได้ว่าการแสดงศิลปะถือเป็นการสื่อสารอย่างหนึ่งที่จะแสดงความหมายเพื่อส่งต่อไปยังผู้ชมหรือผู้รับสาร

5.2 การสื่อความในนาฏกรรม

มีผู้ให้ความหมายเกี่ยวกับนาฏกรรม ไว้ว่า นาฏกรรม คือการสื่อความโดยอาศัยร่างกาย จังหวะ ทำนองหรือถ้อยคำที่เรียกว่าเนื้อร้อง เมื่อนาฏกรรมคือการสื่อความ นาฏกรรมจึงเกิดขึ้นท่ามกลางบริบททางสังคมเสมอ เพราะผู้ประกอบนาฏกรรมย่อมต้องการสื่อความหมายบางอย่างแก่ผู้อื่น (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2534, น. 151)

นาฏกรรมเชิงละครนั้นมีลักษณะเป็นความหมายสูงกว่านาฏกรรมประเภทอื่น ที่กล่าวถึงความหมาย ในที่นี้คือการเอาภาษามาทดแทนความหมายที่ปรากฏในการร่ายรำ แต่ไม่อาจทดแทนได้หมดเพราะภาษาและนาฏกรรมเป็นสื่อที่มีความแตกต่างกัน

ในฐานะที่นาฏกรรมเป็นการสื่อความ นาฏกรรมจึงมีสารแฝงอยู่เสมอ ทั้งโดยตั้งใจและไม่ตั้งใจ สารของนาฏกรรมนั้นถูกกำหนดขึ้นจากปัจจัยทางสังคมหลายอย่างที่สำคัญคือ

5.2.1 ศาสนา ความเชื่อ โลกทรรศน์ ปรัชญา อุดมการณ์ โดยการร่ายรำหลายอย่างเริ่มขึ้นจากการเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมทางศาสนา แม้แต่การแสดงหนังใหญ่และการแสดงโขนก็มีต้นกำเนิดมาจากพิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวกับรัฐและกษัตริย์

5.2.2 รัฐประศาสนศาสตร์ นาฏกรรมมีความสัมพันธ์กับรัฐประศาสนศาสตร์ โดยรัฐได้ใช้นาฏกรรมไทยโบราณเป็นสัญลักษณ์ของวัฒนธรรมแห่งแห่งชาติ คนไทยส่วนใหญ่ก็ได้มีการนำเอานาฏกรรมไทยมาเป็นสัญลักษณ์หรือเครื่องหมายประจำกลุ่ม

5.2.3 มาตรฐานของความสัมพันธ์ทางสังคม ก็มีการกำหนดสารของนาฏกรรมอยู่มาก โดยกล่าวถึงการเคลื่อนไหวร่างกายในชีวิตประจำวันซึ่งเป็นพื้นฐานของขนบจารีตของนาฏกรรม

5.2.4 สื่ออื่น นาฏกรรมไม่ได้เป็นสื่อชนิดเดียวของการสื่อความ นาฏกรรมสื่อความอยู่ท่ามกลางสื่ออื่นตลอดเวลา

(นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2534, น. 159 - 160)

กล่าวได้ว่า นาฏกรรมที่เป็นละคร รวมไปถึงโขนและการแสดงหุ่นละครเล็กมักแสดงเป็นเรื่องราวในการนำเสนอเรื่องราวต่าง ๆ ในการแสดงนั้น แต่ละชุดจึงย่อมมีการสื่อความหมายที่ถ่ายทอดออกมาจากศิลปินหรือตัวผู้แสดงเพื่อให้ผู้ชมได้รับรู้เรื่องราว ซึ่งในการประพันธ์บทละคร

ขึ้นมาล้อมสร้างขึ้นมาจากรื่องจริงบ้าง เรื่องแต่งบ้าง ทำให้เห็นว่าเรื่องราวที่ใช้ในการประพันธ์บทนั้น อาจมีส่วนเกี่ยวข้องและมาจากเหตุการณ์ในสังคมยุคนั้น ๆ

5.3 การสื่อสารโดยใช้ภาษาท่าทาง (Body Language)

เมื่อมีการสื่อสารกันด้วยท่าทางเพื่อถ่ายทอดความหมายและอารมณ์ระหว่างบุคคลหรือระหว่างสัตว์ เราก็สามารถเรียกได้ว่า ภาษาท่าทาง การสื่อสารด้วยภาษาท่าทาง มีขอบเขตของการแสดงออกอย่างกว้างขวางมาก คือ คนเราสามารถสื่อสารได้หลายวิธี เช่น การแสดงออกทางสีหน้า สายตา การขยับร่างกาย การจัดระยะระหว่างบุคคล น้ำเสียงและระดับเสียง ผู้ที่ได้ค้นคว้าและเขียนตำราทางด้านนี้ เรียกการสื่อสาร ประเภทนี้ด้วยคำต่าง ๆ กันออกไป เช่น Rucsch ใช้คำว่า การสื่อสารโดยไม่ใช้ ภาษาพูด ซึ่งรวมถึง

1) ภาษาสัญลักษณ์ (Sign Language) เช่น การส่งสัญญาณสื่อสารของลูกเสือ การส่งภาษาใบ้

2) ภาษาการกระทำ (Action Language) หมายถึงการกระทำทุกอย่าง ไม่ว่าจะเป็น การกระทำที่ตั้งใจหรือไม่ตั้งใจก็ตาม ที่จะก่อให้เกิดการสื่อความหมายแทนคำพูด

3) ภาษาวัตถุ (Object Language) รวมถึงการแสดงออกทั้งที่ตั้งใจและไม่ตั้งใจในการใช้หรือแสดงวัตถุต่าง ๆ เช่น เสื้อผ้าที่สวมใส่ การจัดบ้าน รูปร่างลักษณะของบ้าน

การศึกษาหาความรู้เกี่ยวกับเรื่องภาษาท่าทางต้องอาศัยความรู้ทางด้านจิตวิทยาและทางด้านมานุษยวิทยา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสาขาวัฒนธรรม (Cultural Anthropology) เข้าประกอบด้วย ทั้งนี้ได้มีการยอมรับกันว่าระหว่างภาษาและวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ เพราะต่างมีอิทธิพลและความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด จนมีการเรียกความสัมพันธ์ ดังกล่าวว่า “วัฒนธรรมการสื่อสาร”

นอกจากนี้ยังมีแนวคิดในเรื่อง “การสื่อสารเชิงอวัจนะ” (Non-Verbal Communication) ที่เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องในประเด็นดังกล่าวเช่นกัน โดยมีแนวคิดไว้ในขณะที่ปฏิสัมพันธ์ส่วนใหญ่ที่เกิดขึ้นในสังคมดำเนินไปด้วยรหัสทางการพูด ทางสายตา สารที่สื่อซึ่งมีความหมายจำนวนมาก จริง ๆ แล้วกลับเป็นประเภทอวัจนะ หรือที่นิยมเรียกกันว่า “ภาษาเงียบ”

ดันแคน (Duncan) แบ่งการสื่อสารเชิงอวัจนะออกเป็นประเภทต่าง ๆ ดังนี้

1) การเคลื่อนไหวทางร่างกาย (Body motion) หรือภาษาท่าทาง (Kinesic Behavior) ประเภทนี้รวมถึงอากัปกริยาและความเคลื่อนไหวของร่างกาย การแสดงออกทางสีหน้า สายตา ท่าทางต่าง ๆ

2) ปริภาษา (Paralanguage) ประเภทนี้รวมถึงคุณภาพของเสียง การพูด ตะกุกตะกัก การหัวเราะ การหาว และการคำราม

3) เทศภาษาหรือระยะห่าง (Proximics or space) ประเภทรวมถึงการใช้และการรับรู้เกี่ยวกับระยะห่างทางกายภาพของคนเรา

4) การดมหรือการได้กลิ่น (Olfaction) หมายถึง การตีความอันเนื่องมาแต่การได้รับกลิ่นต่าง ๆ

5) การไหวรู้สึกของผิวหนัง อันเนื่องมาแต่การสัมผัส การกอด ตลอดจนอุณหภูมิ

6) การใช้สิ่งของเครื่องประดับ (Artifacts) ประเภทรวมถึงสิ่งของต่าง ๆ เช่น เสื้อผ้าเครื่องสำอาง และเครื่องประดับต่าง ๆ

นอกจากนี้คำกล่าวที่ว่า “การสื่อสารเชิงอวัจนะส่วนใหญ่เป็นสิ่งที่เกี่ยวโยงโดยตรงกับวัฒนธรรม” นั้น เป็นข้อความที่สะท้อนให้เห็นข้อเท็จจริงในประเด็นที่ผู้วิจัยต้องการศึกษาโดยตรง เนื่องจากการประดิษฐ์คิดค้นภาษาท่าทางหรือที่เรียกกันว่า “นาฏยภาษา” ที่นำมาใช้ในการแสดงนาฏศิลป์นั้นแม้จะเป็นการดัดแปลง ปรับแต่งจากท่าทางตามธรรมชาติ เช่น ท่าเดิน ท่าไหว ฯลฯ แต่ก็ถือเป็นสิ่งที่ได้ถูกจัดทำอย่างเป็นระบบระเบียบและเหมาะสมแล้วกับวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่นหรือสังคมของแต่ละสถานที่ เนื่องจากความเข้าใจอวัจนะภาษาที่จะเกิดขึ้นได้จะต้องผ่านการตกลงร่วมกันทางสังคมเสียก่อนว่ารหัสแต่ละชนิดนั้นจะสามารถถอดความหมายออกมาได้อย่างไรบ้าง ผู้วิจัยจึงเลือกแนวคิดดังกล่าวเข้ามาประกอบการวิจัยในแง่ของการสื่อสารโดยใช้นาฏยภาษา ซึ่งถือเป็นภาษาท่าทางในการแสดงนาฏศิลป์ที่ใช้ถ่ายทอดภาษาโดยผ่านการแสดงหุ่นละครเล็ก

สรุปได้ว่าส่วนขององค์ประกอบ “ภาษา” นั้นมีส่วนสัมพันธ์กับการสื่อสาร การถ่ายทอดโดยใช้ภาษาท่าในการแสดงจึงมีความสอดคล้องกับการสื่อสารในลักษณะการเคลื่อนไหวทางร่างกาย (Body Imotion) หรือภาษาท่าทาง (Kinesic Behavior) เพราะภาษาท่าในการรำผ่านการเชิดหุ่นละครเล็กเป็นการปฏิบัติท่าทางแทนการใช้คำพูดแต่สื่อความหมายเช่นเดียวกัน

6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ยุวพร ธนาธิคุณวนิช (2544) เป็นการศึกษาถึงประวัติความเป็นมาและบทบาทในการอนุรักษ์หุ่นละครเล็ก รวมไปถึงศึกษาอุปสรรคในการอนุรักษ์หุ่นละครเล็ก โดยผ่านกระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้ประกอบการขัดเกลาทางความคิดและพฤติกรรมต่าง ๆ ทั้งการแสดงหุ่นการสร้างและการพัฒนากลไกของหุ่น เพื่อสะท้อนบทบาทหน้าที่และความสัมพันธ์ของหุ่นละครเล็ก ที่มีต่อสมาชิกในสังคมไทย จากการศึกษาพบว่า คณะสาครนาฏศิลป์เป็นกลุ่มคนที่ประกอบไปด้วยสมาชิกในตระกูลยังเขียวสดเป็นส่วนใหญ่สัมพันธ์กันด้วยระบบเครือญาติ หากแต่คณะสาครนาฏศิลป์ได้นำระบบเครือญาตินี้มาใช้เป็นพื้นฐานสำคัญในการบริหารและเป็นแนวทางในการทำงานของคณะที่ยึดถือมาตั้งแต่อดีตด้วย มีนายสาคร ยังเขียวสด ผู้ที่ถือว่าเป็นเสาหลักสำคัญของตระกูลเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้และปลูกฝังจิตสำนึกให้ลูกหลานได้ตระหนักเห็นถึงคุณค่าความสำคัญของศิลปะแขนงนี้

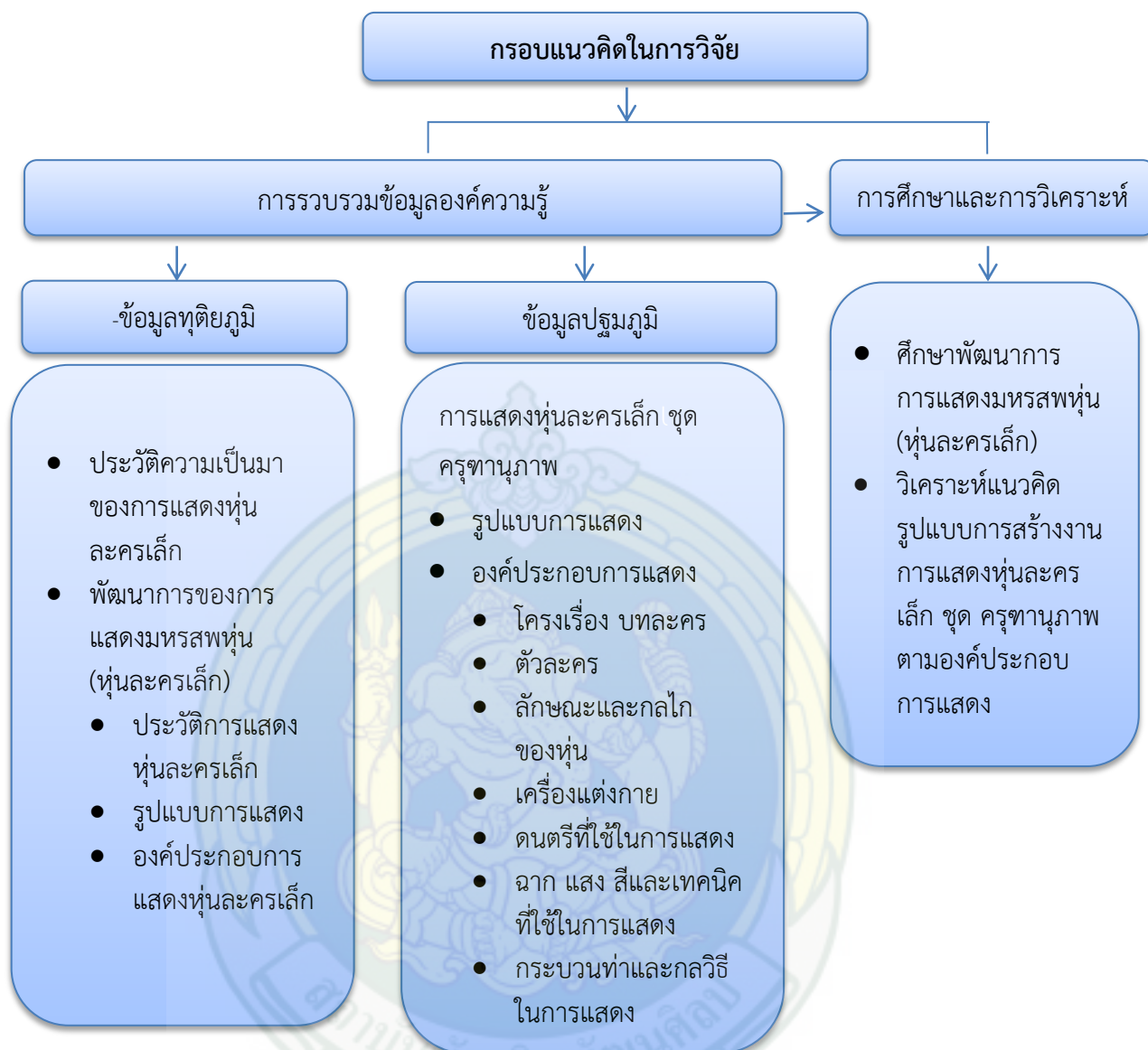
ธิดารัตน์ ไชยเสนา (2548) เป็นการศึกษาองค์ประกอบของสุนทรียรูป แบบแผนการแสดง วิธีการสร้างสารในการสื่อความหมายของหุ่นละครเล็กและความเข้าใจของผู้ชมที่มีต่อการสื่อความหมายของการแสดงหุ่นละครเล็ก ผลการวิจัยพบว่าสุนทรียรูปของการแสดงหุ่นละครเล็กเกิดจากการผสมผสานของศิลปะใน 4 แขนงคือ นาฏศิลป์ สังคีตศิลป์ - ดุริยางคศิลป์ ประณีตศิลป์ - หัตถศิลป์ และทัศนศิลป์ โดยผ่านองค์ประกอบทั้ง 7 องค์ประกอบคือ ตัวหุ่นละครเล็ก ผู้เชิด บทละคร ฉาก แสง เสียง ดนตรีและผู้พากย์ ซึ่งทุกองค์ประกอบล้วนมีความสำคัญในการแสดงทั้งสิ้น) ศิลปินผู้สร้างสรรค์ การแสดงหุ่นละครเล็กมีวิธีการสร้างสารในการสื่อความหมายของหุ่นละครเล็ก โดยการทำ ความเข้าใจ องค์ประกอบต่าง ๆ การทำความเข้าใจ กลุ่มเป้าหมายการประยุกต์และการสร้างสารตามเนื้อเรื่อง

ผกามาศ จิรจรรุภัทร (2550) เป็นการศึกษาเกี่ยวกับการดำรงอยู่และการปรับตัวของ คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ศึกษาถึงปัจจัยที่ทำให้การแสดงหุ่นละครเล็กยังคงดำรงอยู่ได้ในสังคม ผลการวิจัยพบว่า คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก มีพัฒนาการในการดำรงอยู่ของคณะทั้งหมด 3 ยุค ได้แก่ ยุคคณะสาครนาฏศิลป์หุ่นละครเล็ก หลานครูแกร, ยุคโรงละครโจหลุยส์ เอียร์เตอร์ และยุคนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก นอกจากนี้มีการปรับตัว 2 ด้านได้แก่ การปรับตัวด้านการแสดงและการปรับตัวในด้านขององค์กร

ธัญญพัทธ์ ธรรมประเสริฐ (2554) เป็นการศึกษา การสืบทอดการแสดงหุ่นละครเล็ก กรณีศึกษา นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ผลวิจัยพบว่า พัฒนาการและความเปลี่ยนแปลงของการแสดง หุ่นละครเล็กในเรื่องของวิธีการแสดง สถานที่ใช้แสดงและฉากประกอบการแสดง เรื่องและบทละคร สำหรับแสดง ดนตรีที่ใช้และการพากย์ - เจรจา เทคนิคการแสดงที่ใช้ การแต่งกายของผู้แสดง มีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงโดยไม่ละทิ้งรูปแบบดั้งเดิม แต่เป็นการนำมาผสมผสานกับของใหม่ที่ทันสมัยทำให้มีความสวยงามเป็นธรรมชาติ น่าสนใจและสมจริงมากขึ้น

7. กรอบแนวคิดในการวิจัย

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้มีแนวทางในการวิจัย การศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประเด็นการศึกษา และนำผลที่ได้สร้างกรอบแนวคิด ดังนี้



ภาพที่ 53 แผนผังแสดงกรอบแนวคิดในการวิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

สรุปได้ว่า การแสดงหุ่นหมายถึงการแสดงที่ใช้รูปจำลองแสดงเป็นเรื่องราวโดยการใช้คนชักเชิดเป็นท่าทางในการแสดง การแสดงหุ่นนั้นจึงจัดว่าเป็นมหรสพไทย ที่แสดงในงานพระราชพิธีต่าง ๆ ที่สำคัญตั้งแต่อดีตโดยพบหลักฐานครั้งแรกในยุคสมัยอยุธยา จากหลักฐานต่างประเทศ คือ จดหมายเหตุของคณะราชทูตพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ได้แก่ จดหมายเหตุของลาลูแบร์ และหลักฐานจากฝ่ายไทย ได้แก่ สมุดไทยอักษรไทยย่อ เรื่อง พระเนมिरาชกลอนสวด ตอน พิธีราชาภิเษก พระเนมिरาช หลังจากนั้นในสมัยอยุธยาตอนปลายยังพบหลักฐานเกี่ยวกับการแสดงมหรสพหุ่น จากหนังสือพระวิสุทธิบัณฑิต ซึ่งเป็นสมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ และสันนิษฐานว่าหุ่นที่พบเห็นนี้มีลักษณะเดียวกับหุ่นหลวงที่เรียกกันในภายหลัง มีลักษณะความสูงประมาณ 1 เมตร มีแขนขาเหมือนตัวละคร

จริงแต่งกายเลียนแบบตัวละครในโขนละคร ใช้ผู้เชิด 1 คน ต่อหุ่น 1 ตัว มีกลไกในการเชิดที่เป็นลักษณะเส้นสายสำหรับการชักเชิด ต่อมาในสมัยธนบุรีก็พบว่ามีหลักฐานการเล่นหุ่นในงานพระราชพิธีต่าง ๆ อยู่ในหลายรัชกาลหลายฉบับ ซึ่งส่วนใหญ่นิยมแสดงหุ่นมอญและหุ่นลาว เวลาต่อมาเข้าสู่ยุคสมัยรัตนโกสินทร์ เป็นยุคที่หุ่นได้รับการสืบทอดมาอย่างต่อเนื่องจากยุคสมัยธนบุรีและนิยมแสดงหุ่นหลวงในงานพระราชพิธีต่าง ๆ มากมาย ตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ไปจนถึงช่วงรัชสมัย 3 หุ่นหลวงขบเซาหลงเนื่องจากพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่ทรงโปรดการละคร มีการจัดมหรสพ โดยมีการแสดงหุ่นในงานพิธีที่เกี่ยวข้องกับการศาสนาเพียงเท่านั้น การแสดงหุ่นหลวงกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง เมื่อเข้าสู่ในรัชสมัยรัชกาลที่ 4 มีการจัดแสดงมากมายในพระราชพิธีสมโภชต่าง ๆ ต่อมาในรัชกาลที่ 5 ปรากฏหลักฐานการแสดงหุ่นเกิดขึ้นอีก 2 ประเภท ได้แก่ หุ่นเล็กหรือหุ่นวังหน้า ซึ่งเป็นการสร้างหุ่นเลียนอย่างหุ่นหลวง เพียงแต่ลดขนาดลง สูงประมาณ 30 เซนติเมตร ใช้ผู้เชิดจำนวน 1 คนเช่นเดียวกับหุ่นหลวง นำออกเล่นในงานต่าง ๆ นอกจากนี้ยังมีหุ่นอีกประเภทหนึ่งที่เกิดขึ้นโดยการเลียนอย่างหุ่นเมืองเหนือ เรียกว่า หุ่นกระบอก ซึ่งถือกำเนิดโดยนายเหงะ ที่ได้คิดสร้างหุ่นกระบอกจากการเลียนอย่างหุ่นเมืองเหนือหรือหุ่นไหหลำ ลักษณะคือมีหัวหุ่นเป็นแกนและมีผ้าเย็บเป็นลักษณะถุงเป็นเครื่องแต่งกายของตัวละคร ใช้ผู้เชิด 1 คน โดยการจับแกนกลางที่ทำด้วยไม้ไผ่และบังคับตะเกียบที่เป็นส่วนของมือ ให้ทำท่าทางต่าง ๆ แสดงให้เห็นว่าในยุคนี้เป็นยุคที่มีการเปลี่ยนแปลงของบ้านเมืองส่งผลให้เกิดความเจริญรุ่งเรืองทั้งทางด้านการเมืองการปกครองและการแสดงนาฏศิลป์ รวมไปถึงการแสดงหุ่น ต่อมาหุ่นหลวงได้ขบเซาลงในช่วงรัชกาลที่ 6 โดยไม่ได้มีการนำหุ่นหลวงออกมาเล่นในงานพระราชพิธี แต่มีปรากฏหุ่นประเภทใหม่ขึ้นอีก 1 ประเภท ได้แก่ หุ่นละครเล็ก ถือกำเนิดโดยครูแกร ศัพทวนิช เป็นผู้สร้างหุ่นเลียนอย่างหุ่นหลวงและหุ่นเล็กของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ สร้างขึ้นมีลักษณะคล้ายกับหุ่นหลวงมีขนาดสูงประมาณ 1 เมตร ลักษณะเป็นหุ่นเต็มตัว มีแขนขาและแต่งกายเลียนแบบเครื่องโขนละคร เช่นเดียวกับหุ่นหลวงและหุ่นวังหน้า ต่างกันที่เส้นใยและกลไกการเชิดของหุ่นละครเล็กมีน้อยกว่าหุ่นหลวง โดยลดสายใยบังคับออก เปลี่ยนเป็นการใช้ก้านไม้ต่อเข้ากับมือทั้งสองข้างแทน และบังคับการเชิดส่วนแขนและมือโดยใช้ก้านไม้นั้น กลางลำตัวมีไม้เสียบเป็นส่วนหัวทะลุลงกลางลำตัวเพื่อใช้มือสอดเข้าไปจับแกนลำตัวเพื่อบังคับทิศทางการเคลื่อนไหวของศีรษะ หลังจากรัชสมัยที่ 6 การแสดงมหรสพในงานพระราชพิธีต่าง ๆ ก็ลดน้อยลง ในช่วงรัชกาลที่ 7 - 8 เนื่องจากได้ประสบภาวะเศรษฐกิจตกต่ำจนถึงขั้นที่กรมมหรสพถูกยุบตัวลง หุ่นหลวงและหุ่นต่าง ๆ ที่นับว่าเป็นมหรสพหลวงในงานพระราชพิธีที่สำคัญและเคยมีความเจริญรุ่งเรือง ได้สูญหายไปจากสังคมถูกนำมาเก็บรักษาไว้เป็นสมบัติของชาติในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เมื่อถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 ไปจนถึงในปัจจุบันรัชกาลที่ 10 รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการรื้อฟื้นงานมหรสพ

ในงานพระราชพิธีที่สำคัญต่าง ๆ เช่น งานถวายพระเพลิงพระบรมศพงานพระบรมราชาภิเษก เป็นต้น มีการจัดแสดงมหรสพต่าง ๆ เพื่อเป็นการฟื้นฟูพระราชพิธีแบบโบราณราชประเพณี มีการรื้อฟื้น หุ่นหลวง โดยมีการปรับปรุงและสร้างขึ้นใหม่ให้มีลักษณะการเชิดที่ง่ายขึ้น นอกจากนี้ยังมีการแสดง หุ่นกระบอกและหุ่นละครเล็กที่ในปัจจุบันมีการจัดแสดงจนเป็นที่นิยม แต่เป็นที่น่าเสียดายเมื่อหุ่นเล็ก หรือหุ่นวังหน้าของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญไม่ได้มีการนำมาฟื้นฟูเพื่อจัดอยู่ในการแสดง ในปัจจุบันอาจเนื่องด้วยมีขนาดเล็กไม่เหมาะแก่การแสดงในที่โล่งกว้าง

ครูสาคร ยังเขียวสด (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง หุ่นละครเล็ก ประจำปี พุทธศักราช 2539) ได้เป็นผู้สืบทอดและต่อยอดการแสดงหุ่นละครเล็กต่อจากคณะของครูแกร มาจนถึงในยุคปัจจุบัน (พ.ศ. 2566) โดยได้จัดตั้งเป็นคณะหุ่นละครเล็ก โดยแรกเริ่มใช้ชื่อคณะว่า “หุ่นละครเล็กคณะสาครนาฏศิลป์ ละครเล็กหลานครูแกร” และมีผู้สืบทอดศาสตร์ด้านการเชิด หุ่นละครเล็กเป็นผู้ร่วมงานในคณะ ได้แก่ ทายาทของครูสาคร ยังเขียวสด โดยครูสาครและบุตร ทายาทได้ร่วมช่วยกันสร้างและพัฒนาหุ่นละครเล็กให้ดูมีชีวิตทั้งโครงสร้างทางสรีระใบหน้าและกลไก ที่ทำให้หุ่นมีความสามารถเคลื่อนไหวได้เหมือนจริงมากที่สุด สิ่งที่ปรับเปลี่ยนและเห็นได้ชัด เป็นอย่างมาก คือโครงสร้างสรีระของตัวหุ่น ครูสาครได้ปรับเปลี่ยนขนาดใหญ่ขึ้นและมีสรีระที่ สมส่วนมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังเพิ่มกลไกที่ทำให้การเคลื่อนไหวของหุ่นมีความสมจริง เช่น สามารถ ยกคอ ผงกหัวได้หรือขึ้นนิ้วได้ การแสดงหุ่นละครเล็กของครูสาครเริ่มเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย มีการรับงานการแสดงตามผู้ว่าจ้างต่าง ๆ ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล รวมถึงการแสดง ในต่างประเทศเพื่อเผยแพร่และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม

ในวันที่ 6 พฤศจิกายน พ.ศ. 2547 ทางคณะหุ่นละครเล็กได้รับทางคณะหุ่นละครเล็กได้รับ พระมหากรุณาธิคุณจากสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนากรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานชื่อ “นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก” เพื่อให้เหมาะสมกับ การแสดงซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของไทย นับตั้งแต่นั้นมาโรงละครโจหลุยส์เธียเตอร์จึงเปลี่ยนชื่อเป็น “นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก” มาจนถึงปัจจุบัน และในปีต่อ ๆ มา คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กได้เข้าร่วมการประกวดการแสดงหุ่นงานเทศกาลหุ่นโลก ณ กรุงปราก สาธารณรัฐเชก และได้รับรางวัลถึง 2 ครั้ง ได้แก่ รางวัลการแสดงทางวัฒนธรรมยอดเยี่ยม (The best traditional performance) จากการแสดงหุ่น ชุดกุรุมาวตาร: ตำนานพระราหู ในปี พ.ศ. 2549 และรางวัลการแสดงยอดเยี่ยม (The Best Performance Award) จากการแสดงหุ่นละครเล็กชุดกำเนิดพระคเณศในปี พ.ศ. 2551 (หลังจากที่ครูแกรถึงแก่กรรมลงแล้ว) ซึ่งนับว่าเป็นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาติไทยสู่สายตา สาธารณะชนทั่วประเทศและยังเป็นความภาคภูมิใจครั้งยิ่งใหญ่ของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก จึงทำให้หุ่นละครเล็กเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายทั้งในประเทศและนานาชาติ

ในปัจจุบันคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กได้ดำเนินการโดยนายพิสูตร และนายสุรินทร์ ยังเขียวสด (บุตรชายครูสาคร ยังเขียวสด) ซึ่งได้สืบทอดกิจการต่อจากบิดา มีการพัฒนารูปแบบ การแสดงหุ่นละครเล็กและสร้างสรรค์การแสดงขึ้นใหม่อีกหลายตอน เช่น การแสดงโขนนารายณ์ สิบปาง ตอน นรสิงหาวตาร (มี.ย. 2545 - มี.ค. 2546) การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน กำเนิด ทศกัณฐ์ (ธ.ค. 2547 - พ.ค. 2548) และการแสดง ชุด ครุฑานุภาพ เนื่องในงานเฉลิมพระเกียรติ 84 พรรษา สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

ซึ่งการทำงานของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กเป็นการสืบทอดเจตนารมณ์ของครูสาคร มีการพัฒนาโครงสร้างของหุ่น รวมทั้งปรับปรุงพัฒนาในด้านการแสดงให้มีความสวยงามและสมบูรณ์ มากยิ่งขึ้นและยังปรับการแสดงให้เข้ากับยุคสมัยในปัจจุบัน โดยมีการนำเทคโนโลยีที่ทันสมัยมาเป็น ส่วนประกอบในการแสดง เช่น การสร้างฉาก อุปกรณ์ การนำเสียงเอฟเฟกต์พิเศษเข้ามาเป็น ส่วนประกอบกับเสียงดนตรี รวมไปถึงเทคนิคพิเศษเช่น เทคโนโลยีโฮโลแกรมที่จะทำให้การแสดงดูมี ความสวยงามและตระการตามากยิ่งขึ้น

ทั้งนี้ในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็กของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ก่อนที่จะมา เป็นผลงานสร้างสรรค์ชุด ครุฑานุภาพนั้น ได้มีการมีพัฒนาจากการการแสดงชุดต่าง ๆ มีกระบวนการ สร้างงานที่เป็นการต่อยอดรูปแบบการแสดงจากการสร้างสรรค์การแสดงหลายชุด ซึ่งได้แก่ การแสดง หุ่นละครเล็ก ชุดกวนเกษียรสมุทร ชุดครุฑยุคนาค ชุดกุมารวตาร: ตำนานพระราหูและพัฒนา มาจนถึง การแสดงหุ่นละครเล็กชุด ครุฑานุภาพ ซึ่งนับว่าคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กมีการสร้างสรรค์ผลงาน ชุดใหม่ ๆ อยู่เสมอและสามารถนำรูปแบบการแสดงที่มีอยู่พัฒนาต่อยอดให้การแสดงชุดใหม่ ๆ ผู้วิจัย จึงสนใจที่จะศึกษาการสร้างงานของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก เนื้อหาประกอบไปด้วยพัฒนาการ ของการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ ศึกษากระบวนการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพและรูปแบบองค์ประกอบในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึงวิธีดำเนินการวิจัยในบทต่อไป

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการดำเนินงานวิทยานิพนธ์ เรื่อง การสร้างงานหุ่นละครเล็กคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อมุ่งเน้นให้เห็นถึงความสำคัญของการสร้างงานองค์ประกอบ ตลอดจนรูปแบบการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑทวนภาพ โดยผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางในการดำเนินการวิจัย เพื่อให้บรรลุตามวัตถุประสงค์ จึงดำเนินการศึกษาค้นคว้าตามขั้นตอนดังนี้

1. แหล่งข้อมูล

ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องและเป็นประโยชน์ต่องานวิจัย เพื่อใช้เป็นหลักฐานในการเรียบเรียงและวิเคราะห์ โดยใช้ข้อมูลปฐมภูมิและข้อมูลทุติยภูมิแบ่งได้ดังนี้

1.1 ข้อมูลปฐมภูมิ (Primary Data)

ได้จากการเก็บรวบรวมจากแหล่งข้อมูลบุคคล ได้แก่ กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key Informant) ซึ่งได้แก่ กลุ่มบุคคลผู้ทรงคุณวุฒิด้านวิชาการนาฏศิลป์ ด้านศิลปะการแสดงและกลุ่มผู้สร้างงาน หรือผู้มีส่วนร่วมในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑทวนภาพ โดยใช้วิธีการคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลแบบเจาะจง (Purposive Sampling) โดยคุณสมบัติของผู้ให้ข้อมูลหลัก คือ เป็นผู้ร่วมงานหรือมีส่วนเกี่ยวข้องในการจัดแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑทวนภาพ โดยสามารถให้ข้อมูลเกี่ยวกับการทำงานในฝ่ายต่าง ๆ ที่ได้รับผิดชอบ สามารถแบ่งกลุ่มผู้ให้ข้อมูลและมีรายชื่อดังต่อไปนี้

1.1.1 กลุ่มบุคคลผู้ทรงคุณวุฒิด้านวิชาการนาฏศิลป์ ด้านศิลปะการแสดง ได้แก่

- 1) อาจารย์ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก ราชบัณฑิต
- 2) อาจารย์ ดร.สุรัตน์ จงดา ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย

1.1.2 กลุ่มผู้สร้างงาน หรือผู้มีส่วนร่วมในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก

- 1) นายพิสูตร ยังเขียวสด ฝ่ายผู้บริหารและกำกับการแสดง
- 2) นายสุรินทร์ ยังเขียวสด ฝ่ายผู้บริหารและกำกับการ
- 3) นางยุพิน กุลนิตย์ ฝ่ายผู้บริหารและกำกับการแสดง
- 4) นางสาวสมพิศ ยังเขียวสด ฝ่ายหุ่นเครื่องแต่งกายและกำกับการฉาก
- 5) ผศ.ดร.ธีรภัทร์ ทองนิม ฝ่ายจัดทำบทละครและพากย์ - เจรจา
- 6) นายวรรณศักดิ์ ศิริหาล้า ฝ่ายกำกับภาพการแสดงและกำกับเวที
- 7) นายยุทธ อุทยานินทร์ ฝ่ายเทคนิคแสงและสี
- 8) นายสัจจะ ภูแผ้วสุทธิ ฝ่ายออกแบบกระบวนการท่ารำที่ใช้ในการแสดง

9) นายวีรศิลป์ ช้างชนน ฝ่ายออกแบบกระบวนการทำที่ใช้ในการแสดง

1.2 ข้อมูลทุติยภูมิ (Secondary Data)

ได้จากการเก็บรวบรวมจากแหล่งข้อมูลที่เป็นเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง บทความวิชาการต่าง ๆ สามารถแบ่งข้อมูลด้านต่าง ๆ ได้แก่ หนังสือ ตำรา ข้อมูลที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมา พัฒนาการของหุ่นละครเล็ก รูปแบบและองค์ประกอบการแสดง โดยเก็บรวบรวมเอกสารจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ตามแหล่งข้อมูลดังนี้ หอสมุดแห่งชาติ, หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, หอสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, หอสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป์และศูนย์รักษาศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้วิจัยแบ่งข้อมูลเป็น 2 กลุ่มใหญ่ ๆ ได้แก่

1.2.1. หนังสือที่เกี่ยวข้องกับประวัติมหรสพหุ่น

1.2.1.1 หนังสือหุ่นวังหน้า โดยกรมศิลปากร (2551)

1.2.1.2 หนังสือหุ่นไทย โดยจักรพันธ์ โปษยกฤต (2529)

1.2.1.3 หนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายสาคร ยังเขียวสด ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หุ่นละครเล็ก) พุทธศักราช 2539 โดย คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (2539)

1.2.1.4 หนังสือนิตยสารศิลปวัฒนธรรม เรื่อง มหรสพในงานพระเมรุสมัย กรุงรัตนโกสินทร์ โดย นนทพร อยู่มั่งมี (2560)

1.2.1.5 การศึกษาวิวัฒนาการหุ่นกระบอกของไทยสี่พันบ้านภูมิภาคตะวันตก โดยศักดิ์ดา ปั่นแห่งเพชร (2535)

1.2.1.6 หนังสือหุ่นละครเล็ก สื่อลาลาศิลป์ สืบทอดจิตวิญญาณไทยโดย สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชร์ภาดา และพัชรี ศกศัตต์เมินทร์ (2540)

1.2.1.7 หนังสือหุ่นไทยโดย สน สีมাত্রัง (2521)

1.2.1.8 หนังสือหุ่นเมืองไทยโดย อเนก นาวิกมูล (2547)

1.2.2 เอกสารประเภทวิจัย

1.2.2.1 โจทย์ลุลยส์ : บทบาทการอนุรักษ์ศิลปะหุ่นละครเล็ก. (สารนิพนธ์ปริญญาบัณฑิต) โดย ยุวพร ธนาธิคุณวนิช (2544)

1.2.2.2 สุนทรียรูปในการสื่อสารการแสดง หุ่นละครเล็ก. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโท) โดย อติรัตน์ ไชยเสนา (2548)

1.2.2.3 การดำรงอยู่และการปรับตัวของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก. (รายงานการวิจัย) โดย ผกามาศ จิรจรรุภัทร (2550)

1.2.2.4 การสืบทอดการแสดงหุ่นละครเล็ก กรณีศึกษานาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจทย์ลุลยส์). (วิทยานิพนธ์ปริญญาโท) โดย ธัญญพัทธ์ ธรรมประเสริฐ (2554)

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือหลักที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ คือ ผู้วิจัยเป็นเครื่องมือหลักในการเก็บรวบรวมข้อมูล และแนวคำถามการสัมภาษณ์ โดยแนวคำถามการสัมภาษณ์พัฒนามาจากการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องในด้านรูปแบบและองค์ประกอบของการแสดงหุ่นละครเล็กในปัจจุบัน โดยใช้เครื่องมือดังนี้

2.1 แบบสัมภาษณ์

2.1.1 แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง โดยสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านวิชาการ นานาชาติที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์การแสดง และผู้แสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑนาฏภาพ ซึ่งมีแนวคำถามแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1 องค์ความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของการแสดงหุ่นไทยและหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ระเบียบวิธีในการแสดงหุ่นละครเล็ก มีประเด็นคำถามดังนี้

1. ประวัติความเป็นมา
 - 1.1 ประวัติความเป็นมาของหุ่นไทย
 - 1.2 พัฒนาการของการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก
 - 1.3 รูปแบบการแสดงของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

ส่วนที่ 2 องค์ความรู้เกี่ยวกับรูปแบบกระบวนการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็กตามหน้าที่ที่ผู้สัมภาษณ์ได้รับมอบหมายในการจัดการแสดง มีประเด็นคำถามดังนี้

1. ขั้นตอนการดำเนินงาน
2. แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง
3. รูปแบบและองค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดง

อุปกรณ์ที่ใช้ในการสัมภาษณ์ คือ แบบสังเกต เพื่อใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล โดยใช้เครื่องบันทึกเสียงควบคู่ไปกับการจดบันทึก เพื่อบันทึกการสนทนาระหว่างการสัมภาษณ์เชิงลึกในรายละเอียดข้อมูลและประเด็นที่น่าสนใจ เพื่อให้ครอบคลุมประเด็นจากการสัมภาษณ์อย่างมีประสิทธิภาพครบถ้วนตามประเด็นหลักในการศึกษา

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล และการจัดกระทำข้อมูล

3.1 รวบรวมข้อมูล

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องและเป็นประโยชน์ต่องานวิจัยเพื่อใช้เป็นฐานข้อมูลในการเรียบเรียงและวิเคราะห์ จากการรวบรวมจากหนังสือ ตำราที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาของหุ่นไทย ข้อมูลจากเอกสารอ้างอิง วารสาร บทวิเคราะห์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่น วิทยานิพนธ์และงานวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับผู้วิจัยทำการศึกษาค้นคว้า โดยแบ่งข้อมูลที่เก็บรวบรวมออกเป็น 3 กลุ่ม คือ

3.1.1 กลุ่มข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับมหรสพหุ่น

3.1.1.1 รวบรวมข้อมูลที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมา เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง และกลุ่มข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาและการพัฒนาการของ “หุ่นละครเล็ก”

3.1.2 กลุ่มข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดที่ใช้ในงานวิจัย

3.1.2.1 รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดเรื่องการสื่อสารโดยใช้ภาษาท่าทางที่สอดคล้องในการแสดงหุ่นละครเล็ก

3.1.2.2 รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดกระบวนการสร้างงานการแสดงซึ่งสอดคล้องกับเนื้อหาในด้านกระบวนการสร้างงานการแสดง

3.1.2.3 รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดหลักการสร้างสรรค์การแสดงซึ่งสอดคล้องกับเนื้อหาในด้านการสร้างสรรค์การแสดง

3.1.3 กลุ่มข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างงานหุ่นละครเล็ก

3.1.3.1 รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดและการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็กจากการสัมภาษณ์บุคคลจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูล

3.1.3.2 รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดและการสร้างงาน จากการสัมภาษณ์บุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก

3.1.3.3 สัมภาษณ์บุคคลที่มีเกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก ได้แก่ ผู้ร่วมงานฝ่ายต่าง ๆ ในการแสดงครั้งนี้

3.2 รวบรวมข้อมูลจากการสังเกตและจดบันทึก

3.2.1 การสังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยผู้วิจัยเข้าสังเกตโดยตรงจากประสบการณ์ของผู้วิจัยที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำในการแสดงเชิดหุ่นละครเล็ก

3.2.2 การสังเกตแบบมีส่วนร่วม ได้รับการถ่ายทอดกระบวนการท่าต่าง ๆ ของตัวละครจากครูผู้ทรงคุณวุฒิต้นแบบถ่ายทอดสู่ศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอด

- การชมวิดิทัศน์บันทึกการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑาภาพ

- การบันทึกเสียงและบันทึกภาพ (ทั้งภาพนิ่งและภาพวิดีโอ) ทั้งส่วนที่เป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องโดยตรง และส่วนที่เป็นข้อมูลบริบทที่เกี่ยวข้องที่ผู้วิจัยสามารถนำมาใช้ประกอบการนำเสนอในงานวิจัยเรื่องนี้

3.3 ชั้นศึกษาข้อมูล

3.3.1 นำข้อมูลจากข้อ 3.1.1 มาศึกษาประวัติความเป็นมาและการพัฒนาการของมหรสพการแสดงหุ่นในประเทศไทยจากเอกสารต่างๆ ได้แก่ หนังสือ ตำรา เอกสารอ้างอิง วารสาร วิทยานิพนธ์และงานวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

3.3.2 นำข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดหรือทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมาเรียบเรียง ซึ่งได้แก่แนวคิดหลักการสร้างสรรคการแสดง กระบวนการสร้างงานการแสดง และแนวคิดเรื่องการสื่อสารโดยใช้ภาษาท่าทาง

3.3.3 นำข้อมูลแนวคิดและการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กชุด ครุฑานุภาพ มาประมวลผลเรียบเรียงจัดหมวดหมู่เพื่อใช้ในการวิเคราะห์

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

คณะผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการรวบรวมจากแหล่งข้อมูลต่างๆ มาวิเคราะห์และเรียบเรียงให้เป็นไปตามจุดประสงค์ของงานวิจัย ดังนี้

4.1 การวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร ผู้วิจัยใช้ข้อมูลที่ได้รวบรวมจากเอกสาร ตำราวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จัดหมวดหมู่ข้อมูลพร้อมวิเคราะห์ตามประเด็นที่ศึกษา ด้านประวัติความเป็นมา หลักการแนวคิดที่เกี่ยวข้อง และนำข้อมูลที่ประมวลที่เรียบเรียงและจัดหมวดหมู่จากข้อ 3.1.1 ศึกษาประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของ มหรสพการแสดงหุ่นในประเทศไทย มาวิเคราะห์และเรียบเรียง เพื่อให้ได้ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา พัฒนาการ รูปแบบและองค์ประกอบของการแสดงหุ่นละครเล็ก

4.2 การวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม หลังจากที่ได้ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ กลุ่มนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญในการแสดงหุ่นละครเล็ก โดยการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกนำข้อมูลมาวิเคราะห์ ดังนี้

4.2.1 วิเคราะห์กระบวนการและแนวคิดในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กชุด ครุฑานุภาพ โดยการวิเคราะห์จากแนวคิดในการสร้างงาน กระบวนการสร้างการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กที่สอดคล้องกับทฤษฎีแนวคิดหลักการสร้างสรรคการแสดงและกระบวนการสร้างงานการแสดงของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลที่เกี่ยวข้อง)

4.2.2 วิเคราะห์แนวคิดในส่วนขององค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดงที่ทำให้เกิดการแสดง หุ่นละครเล็กชุด ครุฑานุภาพ ได้แก่ การออกแบบการแสดง การสร้างบทละคร การออกแบบฉากดนตรีประกอบการแสดง เทคนิคในการจัดการแสดง การออกแบบท่ารำ เพื่อให้ได้ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ศึกษาวิเคราะห์แนวความคิดในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็กของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

4.2.3 การสร้างสรรค์ท่ารำที่ใช้ในการแสดงหุ่นละครเล็กแบ่งได้ตามตัวละคร ดังนี้ พญาครุฑ พญานาค พระนารายณ์ โดยวิเคราะห์และเขียนเป็นตัวอย่างกระบวนการท่ารำ

5. การนำเสนอข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้วางแผนและมีวิธีดำเนินการวิจัยตามหลักและทฤษฎีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยแบ่งเนื้อหาความสำคัญออกเป็น 5 บท โดยมีรายละเอียดดังนี้

5.1 บทที่ 1 บทนำ ประกอบด้วยความเป็นมาและความสำคัญของประเด็นในการวิจัย วัตถุประสงค์การวิจัย คำถามการวิจัย ขอบเขตของการวิจัย ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ และนิยามความหมายของศัพท์เฉพาะที่ใช้ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เพื่อให้เกิดความเข้าใจในความหมายที่ตรงกัน

5.2 บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วยข้อมูลต่างๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับการศึกษาในครั้งนี้ ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งข้อมูล ได้แก่ ประวัติและวิวัฒนาการการแสดงหุ่นของไทย ประวัติของการแสดงหุ่นละครเล็กคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก แนวคิดหรือทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์การแสดงและหลักการสร้างงานการแสดง และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

5.3 บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย ในบทที่ 3 นี้ ผู้วิจัยได้เสนอขั้นตอนต่าง ๆ ของการวิจัยตั้งแต่กลุ่มเป้าหมายและการเลือกกลุ่มเป้าหมาย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย การเก็บรวบรวมข้อมูลและการจัดกระทำข้อมูล การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลและการนำเสนอข้อมูล

5.4 บทที่ 4 วิเคราะห์การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ เป็นการรวบรวมข้อมูลที่สรุปและวิเคราะห์เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก โดยนำเสนอผลงานการวิจัยแบบพรรณนาเชิงวิเคราะห์ไว้ในบทที่ 4 ซึ่งสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ส่วนในการวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับกระบวนการสร้างงาน และแนวคิดรูปแบบในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพโดยแบ่งตามองค์ประกอบ นำเสนอผลงานการวิจัยแบบพรรณนาเชิงวิเคราะห์ไว้ในบทที่ 4 ซึ่งสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 2

5.5 บทที่ 5 สรุปผลอภิปรายผล และข้อเสนอแนะ เป็นการสรุป อภิปรายผลงานวิจัยและข้อเสนอแนะ รวบรวมและพรรณนาในบทที่ 5

บทที่ 4

วิเคราะห์การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ

วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็กของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก มุ่งเน้นศึกษารูปแบบและแนวความคิดในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็กในชุด ครุฑานุภาพของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ซึ่งผู้วิจัยจะแยกวิเคราะห์ข้อมูลตามประเด็นดังต่อไปนี้

1. พัฒนาการของการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ
2. กระบวนการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ
3. รูปแบบในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ

1. พัฒนาการของการแสดงหุ่นละครเล็กชุด ครุฑานุภาพ

คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก เป็นคณะหุ่นละครเล็กที่มักจะมีการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ ๆ เพื่อให้ประชาชนได้รับชมอยู่เสมอ โดยเป็นการพัฒนารูปแบบการแสดงให้มีความร่วมสมัยซึ่งเป็นเอกลักษณ์สำคัญที่ทำให้คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กยังเป็นที่ชื่นชอบและเป็นที่รู้จักของประชาชน โดยก่อนที่จะมาเป็นการแสดง ชุด ครุฑานุภาพนั้น ได้มีการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงด้านหุ่นละครเล็กไว้หลายชุดด้วยกัน เช่น ชุดกำเนิดพระкенศ ชุดครุฑยุคนาค ชุดกุมารวตาร: ดำนันทพระราหู เป็นต้น ล้วนแต่เป็นรูปแบบการแสดงที่สร้างสรรค์และมีกระบวนการผลิตชิ้นใหม่ให้เป็นการแสดงที่ยังไม่เคยปรากฏที่ไหนมาก่อน ทั้งยังรักษาจารีตดั้งเดิมของการเชิดหุ่นละครเล็กผสมผสานกับความเป็นแบบสมัยใหม่เพื่อให้เข้าถึงผู้ชมมากยิ่งขึ้น

การแสดงหุ่นละครเล็กของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กมีการพัฒนาการแสดงให้มีความร่วมสมัย มีการสร้างสรรค์ชิ้นใหม่ทั้งด้านรูปแบบและองค์ประกอบการแสดง ได้แก่ โครงเรื่องของบทละคร ส่วนใหญ่นำมาจากตำนานในคัมภีร์ต่าง ๆ ที่สอดคล้องและเชื่อมโยงกันสามารถนำไปสร้างสรรค์ต่อเป็นชุดการแสดงใหม่ได้ โดยแต่งบทละครขึ้นใหม่ สร้างดนตรีประกอบการแสดงใช้การบรรเลงดนตรีไทยที่คงความเป็นแบบแผนและผสมความเป็นร่วมสมัยโดยการใส่เสียงเอฟเฟกต์เสียงธรรมชาติ สร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับผู้ชม การใช้เทคนิคการเชิดฉากให้ฉากสามารถเคลื่อนไหวได้ ก่อนที่จะมาเป็นการแสดง ชุด ครุฑานุภาพ นั้นมีการสร้างสรรค์การแสดงชุดต่าง ๆ ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดง ชุด ครุฑานุภาพ ดังนี้

1.1 การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด กวนเกษียรสมุทร



ภาพที่ 54 การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด กวนเกษียรสมุทร
ที่มา: คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

เป็นการแสดงที่คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กสร้างสรรค์ขึ้นประมาณปี พ.ศ. 2549 นำเรื่องราวของตำนานพิธิกวนน้ำอมฤตมาจัดแสดงในรูปแบบหุ่นละครเล็กและสร้างสรรค์รูปแบบองค์ประกอบการแสดงให้มีความร่วมสมัย ตามแบบฉบับของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กนิยมนำไปแสดงตามงานต่าง ๆ มีเรื่องย่อดังนี้

เมื่อพระนารายณ์ได้ออกอุบาย ให้เหล่าเทวาและอสูรช่วยกันนำภูเขามันทรคีรีมาตั้งในท่ามกลางทะเลน้ำนม แล้วใช้พญาวาสுகีรีมาทบรอบเขาต่างเชือกให้อสูรถือทางหัวและเทวถือข้างหางต่างช่วยกันชักดึงให้ภูเขานั้นหมุนเพื่อกวนน้ำนมในทะเล ในระหว่างการกวนเกษียรสมุทรอยู่นั้น พญาวาสுகีรีเกิดความเจ็บปวดจึงพนพิษออกมา พระอิศวรจึงเสด็จมารับพิษนั้นไว้จนพระศอไหม้กลายเป็นสีดำ และเมื่อมันทรคีรีจะทะลุยังพื้นโลก พระนารายณ์จึงอวตารไปเป็นเต่าเพื่อหนุนไว้จนกระทั่งเกิดสรรพสิ่งวิเศษผุดขึ้นมากมาย และในที่สุดก็เกิดแพทย์ฉันทวันตรีทนต์น้ำอมฤตไว้ ทำให้เหล่าเทวาและอสูรต่อสู้กันเพื่อช่วงชิง พระนารายณ์จึงแปลงเป็นสาวงามหลอกล่อเหล่าอสูรไว้เพื่อให้เหล่าเทวดาได้ตักน้ำอมฤตจนทั่วถ้วน และต่อสู้กับเหล่าอสูรจนได้รับชัยชนะในที่สุด

สรุปได้ว่าการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด กวนเกษียรสมุทร เป็นเสมือนจุดเริ่มต้นในการสร้างสรรค์การแสดงในชุดครุฑานาฏภาพ เนื่องจากการนำเอาเนื้อเรื่องที่เป็นตำนานมาสร้างเป็นการแสดงและมีเนื้อเรื่องที่เป็นจุดเริ่มต้นของเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่สามารถนำไปขยายต่อสร้างสรรค์เป็นการแสดงชุดต่าง ๆ ได้

1.2 การแสดงหุ่นละครเล็กชุด ฎุมาวตาร: ตำนานพระราหู



ภาพที่ 55 การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ฎุมาวตาร: ตำนานพระราหู

ที่มา: คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

เป็นการแสดงที่ทางคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กสร้างสรรค์ขึ้นทั้งรูปแบบและองค์ประกอบการแสดง สำหรับงานประกวดหุ่นโลก ณ กรุงปราก ประเทศสาธารณรัฐเช็ก ได้รับรางวัลการแสดงทางวัฒนธรรมยอดเยี่ยมในปี พ.ศ. 2549 และนำออกแสดงในงานต่าง ๆ ซึ่งเป็นการยกเอาเรื่องของตำนานการกวนเกษียรสมุทรมานำเสนอในรูปแบบการแสดงหุ่นละครเล็ก นำเสนอเรื่องราวของพิธีกวนเกษียรสมุทรมาขยายต่อ โดยมีพระราหูเป็นตัวละครหลักในการดำเนินเรื่องตามตำนานพิธีกวนเกษียรสมุทร มีเนื้อเรื่องย่อดังนี้

หลังจากที่พระนารายณ์อวตารไปเป็นเต่าฎุมาวตาร เพื่อหนุนภูเขาให้ตั้งตรงดั้งเดิม การกวนเกษียรสมุทรนั้นทำให้เกิดของวิเศษ 9 อย่างทยอยกันผุดขึ้นมา ตามลำดับ สิ่งที่ 8 และ 9 ที่ผุดขึ้นมาพร้อม ๆ กัน คือ อัมวันตริ ผู้เป็นแพทย์สวรรค์ พร้อมทูนหมอน้ำทิพย์อมฤต ทำให้ฝ่ายอสูรและเทวดาได้เข้าสู้รบกันอีกครั้ง พระนารายณ์จึงแปลงกายเป็นสาวงามมาหลอกล่ออสูร เพื่อให้เหล่าเทวดาได้ดื่มน้ำอมฤต ระหว่างนั้นราหูได้ลักลอบเข้ามาดื่มน้ำอมฤต แต่ไม่ทันสายตาพระจันทร์และพระอาทิตย์ที่สังเกตเห็นอยู่แล้วได้ขึ้นทูลฟ้องพระนารายณ์ พระองค์จึงใช้จักรขว้างฎุมาราหูจนตัวขาดครึ่ง ด้วยอำนาจของน้ำอมฤต ราหูจึงไม่ตายคอยจ้องอาฆาตกลืนกินพระอาทิตย์และพระจันทร์ ดังปรากฏเป็นตำนานสุริยคราสและจันทรคราสสืบต่อมา

สรุปได้ว่าการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ฎุมาวตาร: ตำนานพระราหู เป็นการนำเสนอเรื่องราวที่ต่อจากพิธีกวนเกษียรสมุทร เมื่อเกิดเป็นสรรพสิ่งวิเศษที่ได้จากการกวนเกษียรสมุทรจึงทำให้เกิดแย่งชิงน้ำอมฤต และตัวละครที่เป็นตัวหลักสำคัญในตอนนี้ได้แก่ พระราหู ทางคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กมีจุดประสงค์ที่จะนำเสนอกลไกของการสร้างหุ่น ให้หุ่นพระราหูสามารถแยกออกจากกันได้ในตอนโตนจักรของพระนารายณ์ขว้างมาจนตัวขาดครึ่ง และทำให้เกิดเป็น

ความอาฆาตที่พระราหูจะกลืนกินพระอาทิตย์และพระจันทร์ จึงนับว่าเป็นการขยายต่อเรื่องราวในพิธี กวนเกษียรสมุทร ที่หยิบยกเรื่องราวและสื่อให้เห็นถึงเรื่องของตำนานความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับตำนาน ราหูอมจันทร์และการสร้างสรรค์เทคนิคกลไกของหุ่นให้เกิดความสมจริงในการแสดงมากยิ่งขึ้น

1.3 การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑยุคนาค



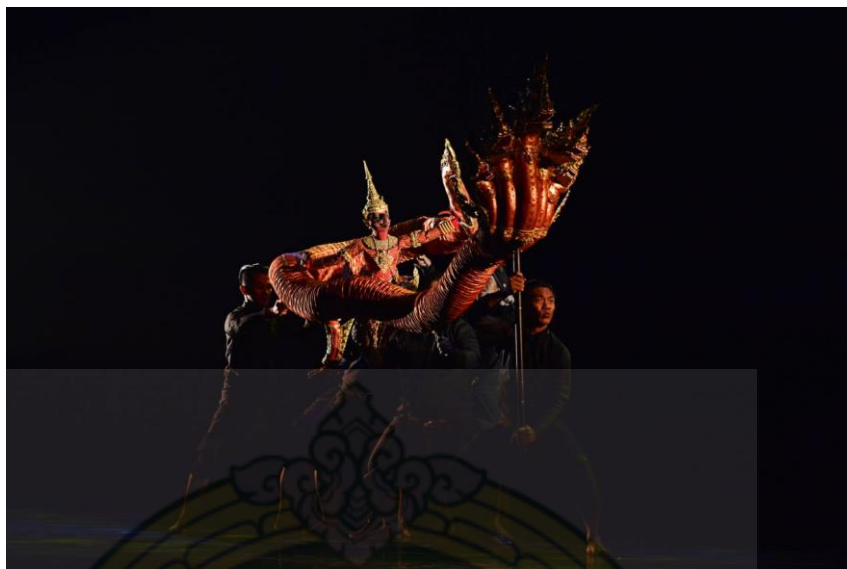
ภาพที่ 56 การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑยุคนาค

ที่มา: คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑยุคนาค เป็นการแสดงที่ทางคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กสร้างสรรค์ขึ้นทั้งรูปแบบและองค์ประกอบการแสดงในปี พ.ศ. 2553 จัดแสดงทั้งรูปแบบ การแสดงโขนและหุ่นละครเล็ก นำออกแสดงตามงานในโอกาสต่าง ๆ เป็นการนำเรื่องราวของตำนาน ครุฑยุคนาค ให้เห็นถึงกระบวนการสู้รบระหว่างพญาครุฑและพญานาค แรงพยาบาทของพี่น้อง ต่างมารดา ทำให้พระนารายณ์ต้องเสด็จลงมาสร้างความปรองดอง เพื่อนำมาสู่ความผาสุกแก่ โลกมนุษย์และโลกสวรรค์

สรุปได้ว่าการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑยุคนาค เป็นอีกหนึ่งเรื่องราวที่มีการหยิบยก ตำนานมานำเสนอ โดยเป็นเรื่องราวของความเชื่อเกี่ยวกับพญาครุฑและพญานาคที่เกิดความขัดแย้ง กันเสมอมา ความสวยงามและตระการตาจะอยู่ที่การเชิดหุ่นพญานาคที่มีความยาวและสามารถ เลื้อยได้เหมือนพญานาคในตำนานที่คนไทยรู้จักกัน นับว่าเป็นจุดเริ่มต้นอีกประเด็นหนึ่งที่ทำให้เกิด การแสดง ชุด ครุฑนาฏภาพในระยะเวลาต่อมา

1.4 การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ

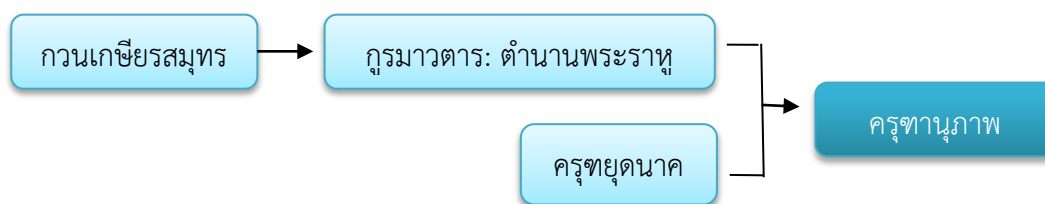


ภาพที่ 57 การแสดงหุ่นละครเล็กชุด ครุฑานุภาพ

ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด

การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ เป็นการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้น จัดแสดงเนื่องในงานเฉลิมพระเกียรติฯ กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ มีพระชนมายุครบ 5 รอบ 60 พรรษา ในปี พ.ศ. 2559 และนำออกแสดงในงานตามโอกาสต่าง ๆ เป็นการนำเอาเรื่องราวในการแสดงชุด ครุฑยุดนาคมาขยายต่อ โดยมีพญาครุฑเป็นตัวละครหลักในการดำเนินเรื่อง นำเสนอการเดินทางของพญาครุฑที่ต้องการไปชิงน้ำอมฤตเพื่อให้แม่ของตนพ้นจากการเป็นทาสตามตำนานพญาครุฑ

สรุปได้ว่าการแสดงแต่ละชุดที่ทางคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กสร้างสรรค์ขึ้นนั้น มีการพัฒนารูปแบบและองค์ประกอบการแสดงให้มีความร่วมสมัยที่ผสมผสานระหว่างศิลปะโขนและหุ่นละครเล็กกับเทคนิคในการแสดงทั้งทางด้านดนตรีที่สร้างความตระการตา ด้านฉากที่สามารถใช้เทคนิคกลไกให้สามารถเคลื่อนไหวได้ และมีแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงโดยนำเค้าโครงเรื่องมาจากตำนานต่าง ๆ ตามความเชื่อของคนไทย โดยเริ่มจากการแสดงหุ่นละครเล็กชุด กวนเกษียรสมุทร ชุดกุ่มาวตาร: ตำนานพระราหู ชุดครุฑยุดนาคและชุดครุฑานุภาพ ซึ่งการแสดงแต่ละชุดมีการเชื่อมโยงกัน กล่าวคือ การแสดงชุดกุ่มาวตารมีตัวละครที่สำคัญ คือ พระราหูเป็นตัวดำเนินเรื่องหลังจากพิธีกวนน้ำอมฤต จึงมีการนำเอาการแสดงชุดกวนเกษียรสมุทมาเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงชุดกุ่มาวตาร ส่วนการแสดงชุดครุฑานุภาพ มีฉากในพิธีกวนน้ำอมฤตเช่นเดียวกัน จึงมีการหยิบยกฉากพิธีกวนน้ำอมฤต ในการแสดงชุดพิธีกวนเกษียรสมุทร และการแสดงชุดกุ่มาวตาร มาดัดแปลงและแทรกอยู่ในการแสดงชุดครุฑานุภาพ และส่วนการแสดงชุดครุฑยุดนาคก็ได้หยิบยกนำมาเป็นส่วนหนึ่งในฉากสุดท้ายของการแสดงชุดครุฑานุภาพ สามารถสรุปตามแผนผังได้ดังนี้



ภาพที่ 58 แผนผังพัฒนาการของการแสดงชุด ครุฑานุกภาพ

ที่มา: ผู้วิจัย

การแสดงชุดครุฑานุกภาพจึงเป็นการแสดงสร้างสรรค์ที่มีส่วนประกอบของการแสดงชุดอื่น ๆ แทรกอยู่ด้วย การจัดแสดงจึงต้องมีการวางแผนในการสร้างสรรค์การแสดง โดยผู้วิจัยจะนำเสนอขั้นตอนในการสร้างงานดังต่อไปนี้

2. กระบวนการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุกภาพ

สำหรับการศึกษากระบวนการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุกภาพ สามารถแบ่งออกเป็น 4 ระยะ คือ ระยะเตรียมการ ระยะดำเนินงาน ระยะการแสดงจริง และระยะประเมินผล โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.1 ระยะเตรียมการ

เป็นกระบวนการช่วงของการเตรียมการก่อนที่จะลงมือปฏิบัติการสร้างงานหรือเป็นการแสวงหาข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ การสร้างแรงบันดาลใจ การกำหนดเป้าหมายของการแสดง อาจกล่าวได้ว่า ระยะนี้เป็นระยะของการออกแบบ ซึ่งถือว่าเป็นขั้นตอนในการคิดแต่ยังไม่ได้ลงมือปฏิบัติ ซึ่งสามารถแตกเป็นประเด็นย่อยได้ดังนี้

2.1.1 แนวคิดในการสร้างการแสดง

การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุกภาพของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กมีที่มาของแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ทางผู้บริหารคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ได้แก่ นายพิสูตร ยังเขียวสด นายสุรินทร์ ยังเขียวสด และนางยุพิน กุลนิตย์ มีแนวคิดที่จะสร้างสรรค์การแสดงขึ้นโดยได้รับแรงบันดาลใจมาจากเรื่องราวของพญาครุฑ สัตว์ในเทพนิยายที่มาจากตำนานตามความเชื่อและมีส่วนเกี่ยวข้องกับคนไทยในด้านต่าง ๆ เช่น เป็นที่มาของตราสัญลักษณ์แผ่นดิน เป็นพาหนะของพระนารายณ์ผู้เป็นเจ้า ทางคณะจึงได้มีการประชุมและเตรียมความพร้อมที่จะดำเนินการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ขึ้น มีเส้นทางในการพัฒนางานก่อนที่จะเป็นการแสดง ชุด ครุฑานุกภาพ หลายชุดการแสดง จากการสัมภาษณ์นางยุพิน กุลนิตย์ ได้กล่าวถึงแนวคิดในการแสดงว่า “ได้เริ่มต้นโดยการจัดแสดงในลักษณะเป็นชุดเป็นตอนสั้น ๆ ได้แก่ ครุฑยุคนาค คือเป็นลักษณะการแสดงเบ็ดเตล็ดต่อมาทางคณะก็ได้เริ่มที่จะพัฒนาการแสดงให้เกิดความตระการตาโดยใช้ตัวละครพญาครุฑเป็นตัวดำเนินเรื่อง จึงได้ร่วมกันสร้างสรรค์ชุดการแสดงครุฑานุกภาพขึ้น โดยเกิดจากการสร้างสรรค์ตั้งแต่

การจัดทำบทละคร การสร้างหุ่น การออกแบบฉาก เทคนิคในการแสดง และการออกแบบการแสดง” (ยุพิน กุลนิตย, 2564, 8 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์)

ในครั้งแรกเป็นการจัดแสดงเพื่อเป็นการเทิดพระเกียรติสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี จากที่นายสุรินทร์ได้กล่าวเกี่ยวกับแนวคิดไว้ว่า “ที่เลือกเรื่องของพญาครุฑมาแสดงก็เพื่อนำเสนอเบื้องหลังความขัดแย้งระหว่างพญาครุฑและพญานาค ศึกษาอ่านจากหลาย ๆ ตำนาน แล้วนำมาปรับแต่งสร้างให้เป็นบทละคร ประเด็นหลักกล่าวถึงเรื่องราวของพญาครุฑ ที่แสดงถึงพลังอำนาจ ความซื่อตรง ความกตัญญูของครุฑ ความเข้มแข็งแต่แฝงไปด้วยความอ่อนน้อมต่อพระนารายณ์ และได้กลายมาเป็นตัวแทนประเทศเป็นตราสัญลักษณ์ประจำประเทศ ไม่ว่าไปที่ไหนก็พบเห็นได้ เช่น เหรียญ ธนบัตร เครื่องหมายราชการ สถานที่ราชการ” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, 2565, 10 ตุลาคม, สัมภาษณ์) ซึ่งในปัจจุบันประเทศไทยยังคงใช้ตราสัญลักษณ์ “ครุฑพ่าห์” ซึ่งถือเป็นตราที่แสดงความเป็นพระมหากษัตริย์ หรือพระบรมวงศ์ชั้นสูง เมื่อเสด็จไปที่ใด รถพระที่นั่งก็จะต้องมี “ธงครุฑพ่าห์” หรือ “ธงมหाराชา” ชักอยู่เหนือบนยอดเสาเสมอ รวมไปถึงในหนังสือราชการไทย “ตราครุฑพ่าห์” จึงแสดงถึงความเป็นเอกสารใน “พระราชกิจ”

ทางด้านการสร้างสรรค์การแสดง “มีการนำเอาไฮโลแกรมเข้ามาผสมผสานซึ่งเป็นการนำร่องให้กับการแสดงมหรสพไทยในด้านการใช้เทคโนโลยีไฮโลแกรม ถือเป็นการแสดงที่เป็นรากเหง้าในรูปแบบร่วมสมัยมีการใช้เทคโนโลยีไฮโลแกรมจากต่างประเทศ ในส่วนของหุ่นนั้นมีขอบเขตในการเชิดบทประพันธ์ไม่มีขอบเขตมากนักเป็นเรื่องที่สร้างขึ้นมาเอง ทำพล็อตเรื่องขึ้นมาเอง คนทำบทก็เขียนบทตามเรื่องที่ตั่งไว้ หุ่นจึงมีอิสระในการนำเสนอเรื่องราวมากกว่า สามารถดำเนินเรื่องราวให้ไปเจออะไรก็ได้ การเดินทาง การผจญภัย แต่ยังคงจารีตการแสดงไว้เหมือนเดิม มีการบรรเลงบรรจุเพลงหน้าพาทย์ลงไปในการแสดง เช่นเดียวกับการแสดงโขนทั่วไปนั่นคือเรื่องของจารีต แต่ในเรื่องของการนำเสนอเรื่องราวที่เดินทางมันจะเป็นสมัยใหม่ มีการใช้เทคนิคไฟฟ้า เครื่องเสียงเอฟเฟกต์ต่าง ๆ” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, 2565, 10 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

นับว่าเป็นความท้าทายอย่างหนึ่งที่จะทำให้การแสดงหุ่นละครเล็กเกิดความสอดคล้องทั้งการเชิดหุ่น การเปลี่ยนฉาก การบรรเลงดนตรี การพากย์ - เจรจา รวมถึงการใช้เทคโนโลยีไฮโลแกรม ซึ่งถือว่าการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ที่จะทำให้เกิดความร่วมมือ จึงจำเป็นที่จะต้องใช้ระยะเวลานานในการเตรียมงานและการฝึกซ้อม เพื่อให้เกิดความชำนาญของผู้แสดงและผู้จัดองค์ประกอบในด้านต่าง ๆ ดังที่ได้สัมภาษณ์นายพิสูตร ยังเขียวสด ดังนี้ “การแสดงชุดนี้มีความยาก เป็นการเริ่มต้นใหม่ทั้งหมด ตั้งแต่การวางบทละคร ฉาก สีตัวละคร การเดินทางของเรื่อง ไฮไลท์ของเรื่อง ซึ่งเราจะต้องทำเป็นโฟลกรกราฟขึ้นมาเพื่อว่าเราจะดำเนินเรื่องอย่างไรจะบอกอะไรกับคนดูบ้าง งานนี้เราได้ผู้ที่มีความสามารถในแต่ละฝ่ายมาทำงานร่วมกัน เช่น ผู้ที่จัดเรื่อง

ของแสงก็มีความรู้ในเรื่องของท่ารำ จะสามารถเข้าใจการตีความสื่อความหมายของท่ารำได้ ส่งผลทำให้การจัดแสงเป็นไปตามอารมณ์ของตัวละคร ซึ่งมีการวางแผนพูดคุยกันในทุก ๆ ฝ่าย ต่างคนต่างเข้าใจเสียทีเดียว ไม่ว่าจะเป็นฝ่ายฉาก ฝ่ายแสง สี เสียง ฝ่ายเทคนิคต่าง ๆ ฝ่ายการจัดทำบท ฯลฯ ซึ่งส่วนนี้ใช้เวลา 3 ปี ค่อยกันเรื่องโครงสร้างของเรื่อง และอีก 1 ปี ในการผลิตซึ่งกว่าจะสำเร็จออกมาให้ได้ชมในเวลา 1 ชั่วโมง 30 นาที เราใช้เวลาในการผลิตทั้งหมด 4 ปีเต็ม” (พิสุตร ยังเขียวสด, 2564, 8 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์)

นอกจากนี้นายวรรณศักดิ์ ศิริห้ำได้เข้ามามีส่วนร่วมในหน้าที่ผู้ช่วยผู้กำกับ ได้กล่าวไว้ว่า “การแสดงหุ่นละครเล็กของโจหลุยส์ มีความเป็นคอนเทมโพลารี ที่ถูกปรับมาเรื่อย ๆ ทั้งรูปแบบหุ่น รูปแบบการเชิด คิดค้นกลไกการเชิดต่าง ๆ ที่เป็นรูปแบบของคณะ และนำเอาความเป็นรากมาผสมผสาน เช่น เอางานโขนมาประยุกต์ ชุดโขนก็ยังคงเอามาปรับให้เข้ากับหุ่น แม้จะเป็นงานหุ่น รายละเอียดก็ยังคงมีเหมือนการแสดงโขน เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ นับว่าเป็นการนำสิ่งคลาสสิกมาใช้ เหมือนกับชุดครุฑนุภาพนี้เมื่อการแสดงเป็นร่วมสมัย แนวคิดของพีก็ักคือ เราจะเปลี่ยนฉากให้ลื่นไหลโดยปิดไฟให้น้อยที่สุด ไม่เหมือนกับละครไทยที่เวลาจะเปลี่ยนฉากต้องดับไฟ เปิดมาเป็นอีกฉาก ต่อมาคือเติมเต็มจินตนาการให้เห็นภาพชัดเจนมากขึ้น เช่น ฉากครุฑบิน ล่องลอยในอากาศฉากไฟของพญานาค สิ่งที่สำคัญที่สุดคือ ทักษะความสามารถของการเชิดหุ่นละครเล็กของนักแสดง ความวิจิตรงดงามของตัวหุ่น ซึ่งไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ แต่จะอย่างไรให้หุ่นเหมือนมีชีวิต รวมไปถึงทุกส่วนในการแสดง จะทำอย่างไรให้ดูไม่น่าเบื่อ สามารถเพิ่มเทคนิคอะไรได้บ้างให้ดูน่าสนใจมากขึ้น” (วรรณศักดิ์ ศิริห้ำ, 2565, 30 เมษายน, สัมภาษณ์)

สรุปได้ว่าแนวคิดที่ทำให้เกิดการแสดงครุฑนุภาพนั้น เกิดจากการเริ่มต้นกำหนดตัวละครได้แก่ พญาครุฑ โดยผู้กำกับมีแนวคิดในการนำเสนอเรื่องราวความเด็ดเดี่ยว ความกล้าหาญ ความซื่อสัตย์และความกตัญญูของพญาครุฑ ผ่านการแสดงหุ่นละครเล็กที่ดำเนินเรื่องคล้ายการแสดงโขน วางโครงสร้างบทละครและคำร้อง ทำนองเพลง รวมถึงบทพากย์ - เจาจาลงไป เช่นเดียวกับการแสดงโขน ที่มีลักษณะของความเป็นการแสดงที่เป็นรากเหง้า แต่เติมเต็มความทันสมัยในส่วนขององค์ประกอบการแสดงต่าง ๆ ให้มีความร่วมสมัย ได้แก่ ดนตรีและเพลงประกอบ เทคนิคฉากและการเปลี่ยนฉาก เทคนิคแสงสี การใช้เทคโนโลยีไฮโดแกรม รวมไปถึงการเคลื่อนไหวเข้า - ออกของตัวละครต่าง ๆ ให้สอดคล้องกับฉาก โดยรูปแบบการแสดงจะมีลักษณะตรงกันกับประเภทของละครเวทีทางตะวันตก ที่เป็นองค์ความรู้ของคุณวรรณศักดิ์และได้นำมาปรับใช้กับการแสดงหุ่นละครเล็ก

2.1.2 การกำหนดเป้าหมายของการแสดง

การกำหนดแนวคิดหลักในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ได้มีการกำหนดเป้าหมายเพื่อจัดแสดงครั้งแรกเนื่องในโอกาสมหามงคล สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้ากรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงเจริญพระชนมายุครบ 5 รอบ 60 พรรษา และครั้งต่อมาจัดขึ้นอีก เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระเกียรติ 84 พรรษา สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง จุดประสงค์เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวของความมุ่งมั่น กตัญญูของพญาครุฑ ก่อนที่จะมาเป็นตราสัญลักษณ์ของแผ่นดินที่มีความเกี่ยวข้องกับสถาบันกษัตริย์ของไทย นอกจากนี้ก็เพื่อเปิดโอกาสให้เด็กและเยาวชนได้มีส่วนร่วมในการอนุรักษ์ สืบสานวัฒนธรรมไทยซึ่งก็คือ การเซตหุ่นละครเล็ก

สรุปได้ว่าการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ครุฑานุภาพ จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อเทิดพระเกียรติและเชิดชูสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยใช้การสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ผ่านพญาครุฑ ในฐานะเป็นพาหนะของพระนารายณ์ ซึ่งตามคติความเชื่อของไทยโบราณที่ได้มาจากพราหมณ์ - ฮินดู ว่าพระมหากษัตริย์ทรงเป็นองค์สมมติเทพ เป็นร่างอวตารของพระนารายณ์ที่ลงมายังโลกมนุษย์ เพื่อปราบทุกข์เข็ญและปกครองคนในชาติให้เกิดความสงบสุขร่มเย็น

2.1.3 การประมวลข้อมูล

เมื่อฝ่ายผู้กำกับได้มีการวางแผนกำหนดความคิดหลักในการสร้างงานแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพครั้งนี้แล้ว มีการประมวลผลข้อมูลที่ทำให้เกิดแนวคิดในการสร้างงานแสดง มีลักษณะเป็นข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ จากตำนานพญาครุฑ ในคัมภีร์ปุราณะตามทีมนายสุรินทร์ ยังเขียวสด ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า “เนื้อเรื่องมาจากตำนานครุฑที่มีหลายตำนานมาจากการศึกษาวรรณกรรมการอ่านหลาย ๆ ตำนานที่หอสมุดแห่งชาติ แล้วนำเรื่องราวมาปรับแต่งให้เป็นของตนเอง ประเด็นหลักก็คือจะพูดถึงความกตัญญู” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, 2564, 1 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)

สรุปว่าการวางแผนก่อนที่จะเริ่มทำการแสดง ฝ่ายผู้กำกับได้แก่นายพิสูตรและนายสุรินทร์ ยังเขียวสดได้ศึกษาหาข้อมูล อ่านวรรณกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องเพื่อเป็นการสร้างแรงบันดาลใจ และนำเค้าโครงเรื่องที่ได้จากการประมวลข้อมูลมาจัดทำเป็นบทละคร แล้วจึงดำเนินในขั้นตอนต่อไปหลังจากมีบทละคร

2.1.4 การกำหนดขอบเขต

ขั้นตอนหลังจากที่ได้มีการกำหนดความคิดและข้อมูล จากการศึกษาวรรณกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ทางฝ่ายผู้กำกับมีหน้าที่ในการกำหนดขอบเขตของการจัดการแสดง โดยเริ่มจากขอบเขตด้านเนื้อหา ขอบเขตในการสร้างสรรค์งานและขอบเขตในการทำงานของแต่ละฝ่าย เช่น การกำหนดจุดของพื้นที่เวที การกำหนดตัวละคร การตรวจสอบรางวัล ดังที่นายสุรินทร์ ยังเขียวสด

ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า “เราต้องดูเรื่องระบบแสงระบบเวที ต้องไปเอาผังเวทีมา มีกี่ช่อง บาร์แสงไฟกี่อัน ต้องเอาแผนผังแผ่นเขียวมาดูว่า มีอะไรเป็นโครงสร้างของเวที แล้วถอดเป็นโมเดลโรงละคร และนำปริมาตรของหุ่นมาตั้ง และทำเป็นโมเดล” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, 2564, 1 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)

สรุปว่าเป็นขั้นตอนของการกำหนดรายละเอียดต่าง ๆ หลังจากการประมวลความรู้ที่ได้จากการศึกษาวรรณกรรมนำไปสู่การจัดทำบทละคร เพื่อในขั้นตอนต่อไปจะขั้นตอนของการกำหนดองค์ประกอบในแต่ละส่วนของการจัดการแสดง นอกจากนี้ยังเป็นขั้นตอนของการกำหนดขอบเขตของการทำงานในฝ่ายต่าง ๆ ได้อย่างชัดเจนมากขึ้นเพื่อให้องค์ประกอบทุกส่วนออกมาแล้วเกิดความสมดุลกัน

2.1.5 การกำหนดรูปแบบ

โดยปกติรูปแบบการแสดงหุ่นละครเล็กของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กมีรูปแบบการแสดงผสมผสานระหว่างการแสดงโขนและการแสดงหุ่นละครเล็ก ที่เป็นลักษณะจารีตมีแบบแผนนำมาประยุกต์เข้าด้วยกัน ซึ่งการกำหนดรูปแบบในการแสดงครุฑานาฏภาพในครั้งนี้ จัดเป็นรูปแบบการผสมหลายจารีต ที่ผสมผสานทั้งรูปแบบการแสดงหุ่นละครเล็กแบบดั้งเดิม ผสมผสานการแสดงโขนในส่วนของกระบวนท่ารำ และยังมีการประดิษฐ์กระบวนท่าขึ้นใหม่ ให้สอดคล้องกับการแสดงหุ่น รวมไปถึงมีการประยุกต์กับเทคโนโลยีแสง สี เสียงอีกด้วย ในขั้นตอนนี้ยังเป็นขั้นตอนของการวางแผนโดยนายพิสูตร ยังเขียวสดได้กล่าวว่า “ขั้นตอนการทำงาน คือ เริ่มจากการเลือกเรื่อง การวางโครงเรื่อง เส้นเรื่องเป็นอย่างไร คาเรกเตอร์ ตัวละคร อารมณ์ตัวละคร การเขียนบท ดนตรี ไลท์ติ้ง ดีไซน์ ฉากพร็อพอุปกรณ์ (พิสูตร ยังเขียวสด, 2565, 10 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

สรุปได้ว่าขั้นตอนนี้เป็นการกำหนดรูปแบบเพื่อวางแผนเกี่ยวกับการทำงานฝ่ายต่าง ๆ ที่ต้องพูดคุยและประชุมและทำงานไปพร้อม ๆ กัน ทำความเข้าใจตรงกันในทุก ๆ ฝ่าย ตั้งแต่การวางโครงเรื่อง การเขียนบท การออกแบบดนตรี การออกแบบแสงสี ฉากอุปกรณ์ รวมไปถึงสร้างโมเดลจำลอง เพื่อฝึกซ้อมให้เห็นภาพก่อนที่จะเริ่มผลิตงานขึ้นมา ซึ่งถือว่าเป็นขั้นตอนที่สำคัญในการกำหนดรูปแบบของการแสดงทุกส่วนประกอบตามความต้องการของผู้กำกับและเพื่อให้งานออกมามีความเป็นเอกภาพมากที่สุด

2.1.6 การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ

นอกจากนี้ฝ่ายผู้กำกับจะต้องดูแลในส่วนของการควบคุมองค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดงทุกองค์ประกอบ เช่น การจัดท่าบท การออกแบบหุ่น การออกแบบฉาก ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง การบรรจุคำร้อง ทำนองเพลง การออกแบบเทคนิคที่ใช้ในการแสดง การคัดเลือกผู้แสดง การออกแบบกระบวนท่ารำ ตลอดจนการควบคุมการฝึกซ้อม ซึ่งในทุก ๆ องค์ประกอบจะมีฝ่ายผู้กำกับเป็นผู้ควบคุมการแสดงเพื่อให้ได้ตามสิ่งที่วางเป้าหมายไว้ และยังทำให้งานเป็นเอกภาพอีกด้วย โดยนายพิสูตร ยังเขียวสดได้กล่าวว่า “วิธีการทำงานของครู มีการคุยกันในทุก ๆ หน้าที่

นำเรื่องมาตั้ง และคุยกันทีละเรื่อง ไปทีละขั้นตอน เน้นความพอดีและความเหมาะสมขององค์ประกอบรวม” (พิสูตร ยังเขียวสด, 2565, 10 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

กล่าวได้ว่า ขั้นตอนนี้เป็นกระบวนการทำงานของฝ่ายต่าง ๆ ที่เป็นฝ่ายรับผิดชอบในส่วนขององค์ประกอบต่าง ๆ ในส่วนของการออกแบบ ได้แก่ การจัดทำบทละคร การออกแบบหุ่น การสร้างฉากอุปกรณ์ การออกแบบดนตรีประกอบ การออกแบบแสงสี และการใช้เทคนิคในการแสดงต่าง ๆ ซึ่งการทำงานของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก จะเป็นการพูดคุยรายละเอียดในส่วนต่าง ๆ ไปพร้อมกันเสมอ เพื่อจะได้เป็นมติในที่ประชุมว่า ให้แต่ละองค์ประกอบไปในทิศทางใดตามที่ผู้กำกับต้องการ

2.1.7 การออกแบบนาฏยศิลป์

แม้กระทั่งในส่วนของการเชิดหุ่นละครเล็ก ฝ่ายผู้กำกับก็จะเป็นฝ่ายดูแลควบคุมการออกแบบกระบวนการ เพราะเป็นส่วนสำคัญที่จะนำเสนอเรื่องราวผ่านการเชิดหุ่น เพื่อให้เกิดความงามและเกิดความหมายในการสื่อสารไปยังผู้ชม ทั้งกระบวนการเชิดหุ่นของผู้เชิดที่จะต้องสอดคล้องกับกระบวนการท่ารำของตัวหุ่น การเคลื่อนที่ การแปรแถวของผู้แสดง นายสังจะภู่งงสุทธิ์ ได้กล่าวไว้ว่า “ท่าหุ่นเอามาจากท่าโขน ที่เป็นท่าเฉพาะของตัวละครนั้น” (สังจะภู่งงสุทธิ์, 2564, 19 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์) ส่วนนายสุรินทร์ ยังเขียวสดก็ได้กล่าวว่า “ท่ารำที่ใช้ในการแสดงสำหรับการเชิดหุ่นละครเล็กชุด ครุฑทวนุภาพนั้น มีการออกแบบขึ้นใหม่โดยยึดหลักโครงสร้างท่ารำของการแสดงโขน ปรับประยุกต์ให้มีความร่วมสมัย ไม่ยึดเยื้อและง่ายต่อการเชิด” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, 2564, 8 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์)

จึงสรุปได้ว่าการออกแบบนาฏยศิลป์นั้น เป็นการนำเอาท่าทางที่ได้มาจากพื้นฐานการแสดงโขนตามรูปแบบและลักษณะของตัวละครนั้น ๆ โดยเป็นการปรับลดทอนท่ารำให้เหมาะสมกับการเชิดหุ่นและสะดวกต่อผู้เชิดในการเชิดหุ่นละครเล็กไม่ให้อยู่ในระยะเวลาที่นานจนเกินไปซึ่งนับได้ว่า การออกแบบนาฏยศิลป์หรือการออกแบบท่ารำสำหรับการเชิดหุ่นละครเล็ก เป็นการปรับประยุกต์ความเป็นจารีตที่มาจากการแสดงโขนสู่การแสดงร่วมสมัยเมื่อไปประกอบกับองค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดงให้เกิดความสมบูรณ์ และนอกจากนี้ท่าร่ายยังมีการสื่อความหมายของนาฏกรรมตามหลักการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่ปรุงแต่งดัดแปลงมาจากท่าทางธรรมชาติ สื่อออกมาเป็นการเคลื่อนไหวของร่างกายหรือภาษาท่าผ่านการเชิดหุ่นละครเล็กที่จะเป็นรหัสเพื่อสื่อสารในบทละครไปสู่ผู้ชมให้เกิดความเข้าใจในการแสดง

2.2 ระยะดำเนินการ

หลังจากผ่านระยะก่อนการสร้างงาน ซึ่งเป็นช่วงที่ผู้สร้างสรรค์คิดค้นคว้าหาแรงบันดาลใจ กำหนดรูปแบบการแสดงต่าง ๆ อันจะนำไปสู่การสร้างงาน ระยะต่อมาจึงเป็นระยะของการสร้างงาน ซึ่งเป็นช่วงของการลงมือปฏิบัติ เพื่อให้การแสดงออกมาตามที่วางแผน

และออกแบบไว้ กล่าวได้ว่าในระยะนี้เป็นระยะของการพัฒนางานนาฏศิลป์ ซึ่งมีกระบวนการดังต่อไปนี้

2.2.1 การวางโครงสร้างของการแสดง

เมื่อผู้สร้างสรรค์มีการกำหนดแนวความคิดของงานที่ชัดเจนแล้ว ต้องการนำเสนอแนวคิดนั้นให้เป็นรูปธรรมในรูปแบบของงานนาฏศิลป์ โดยนำข้อมูลมาวางโครงสร้างของการแสดง แยกองค์ประกอบการแสดงและวางแผนมอบหมายหน้าที่สำหรับผู้ออกแบบงานในแต่ละองค์ประกอบ

สรุปว่าขั้นตอนการวางโครงสร้างของการแสดงในระยะการสร้างนั้น เป็นการสรุปแนวความคิดที่ชัดเจน และนำเสนอให้ทุกฝ่ายเกิดความเข้าใจตรงกัน เพื่อที่จะให้ผู้รับผิดชอบฝ่ายต่าง ๆ เริ่มกระบวนการทำงานในส่วนของตนเอง และเอามาประกอบรวมกันอีกครั้งหนึ่ง

2.2.2 การออกแบบร่าง

ในขั้นตอนนี้เป็นการนำเอาโครงสร้างของการแสดงมาทำให้ผู้ร่วมงานได้เข้าใจรายละเอียดโดยการถ่ายทอดความคิดออกมาเป็นภาพ หรือเป็นขั้นตอนที่เรียกว่า การทำบทภาพ (Storyboard) โดยเป็นการทำความเข้าใจตรงกันระหว่างผู้ทำงาน ได้แก่ ผู้กำกับ ผู้ประพันธ์บทละคร ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้ออกแบบฉาก แสง สี เทคนิคบนเวที ผู้ออกแบบดนตรีประกอบการแสดง รวมไปถึงนักดนตรีและนักแสดง เพื่อให้เกิดความเข้าใจตรงกันในการสร้างงานให้เป็นเอกภาพนายพิสูตร ยังเขียวสด กล่าวถึงการออกแบบร่างว่า “มีการทำโมเดลของโรงละครจำลองออกมาเพื่อฝึกซ้อมการเคลื่อนที่การเปลี่ยนฉาก (พิสูตร ยังเขียวสด, 2565, 10 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

2.2.3 การพัฒนาองค์ประกอบการแสดง

การพัฒนาองค์ประกอบของการแสดง คือ เป็นการนำสิ่งต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับแสดงมาบูรณาการให้เกิดงานสร้างสรรค์ตามที่กำหนด โดยจะเป็นการระดมความคิดผ่านจินตนาการของผู้ทำงานในแต่ละส่วน ได้แก่ ถ่ายทอดออกมาเป็นส่วนประกอบต่าง ๆ ซึ่งในส่วนของคำแนะนำจะต้องมีความสอดคล้องรับกันในทุก ๆ องค์ประกอบ นายพิสูตร ยังเขียวสด ได้กล่าวว่า “มีการฝึกซ้อมจับเวลา ดนตรีก็ทำให้มีการยึดเพลงไว้ เพื่อการเปลี่ยนฉากเพราะเวทีมันกว้างและซ้อมคิว ซ้อมจริงเข้าเพลง มุดแอนโทนทุกฉากมีผลต่อสีของเครื่องแต่งกาย จึงจำเป็นต้องให้มีความสอดคล้องกันด้วย เสื้อผ้าต้องเข้ากับฉาก” (พิสูตร ยังเขียวสด, 2565, 10 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

สรุปได้ว่าเป็นการนำส่วนประกอบแต่ละส่วนนำเอามาสัมพันธ์กันให้เกิดขึ้นเป็นเอกภาพ โดยการจำลองโมเดลโรงละคร เพื่อทดสอบในการเคลื่อนที่ของฉาก ตัวละครและไฟให้เกิดความเข้าใจตรงกัน ซึ่งมีองค์ประกอบหลัก ๆ ได้แก่ โครงเรื่อง บทละคร ลักษณะของหุ่นเครื่องแต่งกาย ดนตรีที่ใช้ในการแสดง ฉาก แสง สีและเทคนิคในการแสดง กระบวนท่ารำ เป็นต้น

2.2.4 การคัดเลือกผู้แสดงและการฝึกซ้อม

2.2.4.1 การคัดเลือกผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดง ผู้กำกับการแสดงจะมีหน้าที่ในการคัดเลือกผู้แสดงให้รับบทบาทที่เหมาะสมกับตัวละครและรับผิดชอบในการฝึกซ้อม ซึ่งผู้แสดงที่จะเชิดหุ่นละครจะต้องเป็นบุคคลที่มีพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย - ละคร และมีทักษะในการเชิดหุ่นละครเล็กเป็นอย่างดี ซึ่งตัวละครหลัก ได้แก่ พญาครุฑ พญานาค พระนารายณ์ พระอินทร์ นางวิнтаและนางกัทธู จะใช้ผู้เชิดที่มีความชำนาญในการเชิดหุ่นอย่างมืออาชีพ และเป็นบุคคลภายในคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก เท่านั้น โดยผู้เชิดหุ่นตัวละครพญาครุฑ และพญานาค จะเป็นผู้เชิดผู้ชายที่มีพื้นฐานการแสดงโขนยักษ์หรือโขนลิง ส่วนตัวละคร พระนารายณ์ พระอินทร์ นางวิнта และนางกัทธู จะใช้ผู้เชิดผู้หญิงที่มีพื้นฐานในการแสดงนาฏศิลป์ไทย ละครพระหรือละครนางก็ได้

ส่วนการคัดเลือกนักแสดงในส่วนของการเชิดหุ่น ในชุดระบำอาเตียรวาท ใช้ผู้แสดงเป็นเด็กและเยาวชนที่ผ่านการคัดเลือก (Audition) และมีพื้นฐานในการแสดงนาฏศิลป์ไทย เพื่อเข้าร่วมโครงการ "กรุงเทพมหานครสานฝัน สู้นักเชิดหุ่นละครเล็กมืออาชีพ" นับว่าเป็นการเปิดโอกาสให้เยาวชนได้เรียนรู้การเชิดหุ่นเพื่อร่วมแสดงในการแสดงหุ่นละครเล็กเฉลิมพระเกียรติ โดยได้รับความสนใจจากเยาวชนในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑลสมัครเข้ารับการฝึกอบรมนาฏศิลป์และการเชิดหุ่นละครเล็ก มากกว่า 500 คน มีเยาวชนผ่านการคัดเลือกจำนวน 314 คนและภายหลังการเรียนการสอนได้มีการสอบคัดเลือกผู้ที่มีความเหมาะสมที่สุด 103 คน ร่วมแสดงหุ่นละครเล็กเฉลิมพระเกียรติฯ ชุด ครุฑนาฏภาพ กับนักแสดงมืออาชีพของนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก



ภาพที่ 59 การอบรมนาฏศิลป์ไทยและหุ่นละครเล็ก

ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด

สรุปว่าการคัดเลือกผู้แสดงนั้นสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ส่วนของการจัดการแสดง ได้แก่ ส่วนที่หนึ่งในการดำเนินเรื่องครุฑานุกภาพ จะใช้ผู้เชิดตัวละครเป็นนักแสดงมีอาชีพของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กที่ผ่านประสบการณ์การทำงานในคณะมาเป็นระยะเวลานาน มีพื้นฐานที่มั่นคงสำหรับนาฏศิลป์ไทยและการเชิดหุ่นละครเล็ก สามารถฝึกซ้อมได้ตามตารางเวลาที่กำหนดและมีความสามารถในการตัดสินใจแก้ปัญหาต่าง ๆ ที่จะเกิดขึ้นได้ ส่วนที่สองเป็นการแสดงระบำรูปแบบอาเศียรวาทหรือการแสดงถวายพระพร ที่มีลักษณะแสดงท่าทางเป็นระบำเน้นเรื่องความพร้อมเพรียงของท่ารำ ไม่ได้แสดงเป็นเรื่องราว ใช้จำนวนตัวละครหลายตัว จึงต้องใช้ผู้เชิดจำนวนมากโดยได้นักแสดงจากการผ่านการคัดเลือก (Audition) เยาวชนที่มีพื้นฐานการแสดงนาฏศิลป์ไทย และมาฝึกหัดเข้ารับการอบรมการเชิดหุ่นละครเล็ก สามารถฝึกซ้อมได้ตามเวลาที่กำหนดเช่นเดียวกัน มาร่วมเป็นหนึ่งในการแสดงครั้งนี้ด้วย

2.2.4.2 การฝึกซ้อม

ในขั้นตอนของการซ้อมการแสดงหุ่นละครเล็ก โดยปกติในการแสดงผู้เชิดจะต้องฝึกฝนท่ารำเพื่อให้เกิดความแม่นยำของกระบวนท่ารำก่อนที่จะเริ่มเชิดหุ่นให้มีกระบวนท่าเหมือนคนซึ่งในการแสดง ชุด ครุฑานุกภาพครั้งนี้ เมื่อได้รูปแบบท่ารำมาจากการออกแบบของผู้ที่ได้รับมอบหมายในแต่ละตัวละครแล้ว ผู้ออกแบบท่ารำ จะทำการถ่ายทอดท่ารำให้กับนักแสดงที่จะต้องทำการเชิดหุ่น เพื่อให้เกิดความเข้าใจในการปฏิบัติท่ารำและนำไปสู่การทดลองเชิดหุ่นให้มีกระบวนท่าที่ได้กำหนดไว้ หากเกิดการติดขัดหรือไม่สะดวกในการเชิด จะมีการปรับแก้ไขท่ารำเพื่อให้สอดคล้องกับการเชิดหุ่นมากที่สุด



ภาพที่ 60 การฝึกซ้อมท่ารำ

ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 61 การฝึกซ้อมท่ารำ

ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 62 การฝึกซ้อมเชิดหุ่นละครเล็ก

ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด

สรุปได้ว่าขั้นตอนการฝึกซ้อมนั้นเป็นส่วนที่ต้องกระทำซ้ำเป็นระยะเวลานาน เนื่องจากการแสดงครั้งนี้มีความยากตรงที่นำเทคโนโลยีโฮโลแกรมเข้ามาผสมผสานซึ่งถือว่าเป็นสิ่งแปลกใหม่ที่นำเข้ามาสู่รูปแบบการแสดงหุ่นละครเล็ก จึงต้องมีการฝึกซ้อมอย่างละเอียดหลายครั้งด้วยกัน เพื่อให้เกิดความแม่นยำของทุกส่วนในการแสดง ไม่ว่าจะเป็นการซ้อมเชิดหุ่นให้เกิดความพร้อมเพรียงกัน การซ้อมเข้าดนตรี การซ้อมกับระบบแสงสี และการซ้อมกำหนดจุดเพื่อให้ตรงกับภาพฉายผ่านเทคโนโลยีโฮโลแกรม

เมื่อพัฒนาองค์ประกอบของการแสดงในแต่ละส่วน จากแนวคิดที่เป็นนามธรรม มาสู่รูปธรรมแล้ว ในขั้นนี้เป็นขั้นตอนที่ผู้แสดงได้ทำการฝึกซ้อม โดยเป็นการทำความเข้าใจร่วมกัน ของนักแสดง นักดนตรี ทีมงานเปลี่ยนฉาก ผู้ควบคุมไฟและเทคนิคในการแสดง ซึ่งการฝึกซ้อมจะทำให้เกิดความเข้าใจ ความชำนาญ และความแม่นยำในการรักษาลำดับขั้นตอนการแสดง ยิ่งมีการซ้อม รวมกันเท่าไรจะยิ่งทำให้การแสดงเกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ในการฝึกซ้อมยังสามารถจำแนกเป็น กระบวนการย่อยได้อีก ได้แก่

1) การทำความเข้าใจแนวคิดหลักในการแสดง คือ เป็นการให้ผู้ร่วมงานที่มี ส่วนเกี่ยวข้องในงานการแสดงทำความเข้าใจจากระยะก่อนสร้างงานที่มีการประชุมวางแผน ร่างโครงสร้างของการแสดง เพื่อไม่ให้เกิดการลงมือปฏิบัติหลุดออกไปจากกรอบที่กำหนด รวมทั้งรับฟัง ความคิดเห็นเพื่อความสมบูรณ์มากที่สุดอีกด้วย

2) การพัฒนาทักษะของการแสดง เป็นกระบวนการฝึกซ้อมเพื่อให้นักแสดงสามารถ ถ่ายทอดลีลาท่าทำให้ตรงกับที่ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบไว้ และมีความจำเป็นที่จะต้องฝึกซ้อมให้เกิด ความชำนาญ ทั้งยังเพื่อให้นักแสดงแม่นยำในส่วนของตำแหน่งระยะจุดที่ต้องยืน การเข้าออกเวที การสื่อความหมาย การถ่ายทอดอารมณ์ ความพร้อมเพรียง การเปลี่ยนฉากและการบรรเลงดนตรีให้ ทั้งหมดนั้นเกิดความสัมพันธ์กันที่ไม่ให้เกิดข้อผิดพลาด

3) การแก้ไข ปรับปรุง เป็นกระบวนการหลังจากที่ซ้อมมาเป็นระยะเวลาหนึ่ง หากแต่ละส่วนประกอบใดก็ตามเกิดปัญหา ในกระบวนการนี้จะป็นขั้นตอนของการทบทวนเพื่อนำ ข้อผิดพลาดมาพัฒนาและปรับปรุงรูปแบบให้ดีขึ้น อาจจะเป็นส่วนที่ติดขัดในเรื่องของความสมดุลหรือ ความสัมพันธ์ของการเปลี่ยนฉาก ตำแหน่งของไฟ ตำแหน่งของตัวละคร ดังนั้นจึงจำเป็นที่จะต้องมีการปรับแก้ไขเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

2.3 ระยะแสดงจริง

คือ การนำผลงานที่ได้เตรียมการไว้ทั้งในระยะก่อนสร้างและระยะการสร้างไป จัดแสดงจริงตามเป้าหมายที่กำหนดไว้ ในขั้นตอนนี้หน้าที่ของผู้สร้างสรรค์หรือผู้ออกแบบจะหมดไป และเป็นหน้าที่ของนักแสดง นักดนตรีและทีมงานเบื้องหลังที่จะเป็นส่วนการปฏิบัติให้ตรงตามที่ได้ทำ การฝึกซ้อม หากมีข้อผิดพลาดบนเวทีจะเป็นที่จะต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบของนักแสดงที่กำลังปฏิบัติ แก้ปัญหาเฉพาะหน้าซึ่งเป็นส่วนสำคัญสำหรับผู้แสดง หรือนักดนตรีที่มีประสบการณ์เป็นอย่างดี

2.4 ระยะประเมินผล

ระยะนี้เป็นระยะสุดท้ายของการสร้างงาน และเป็นระยะของการประเมินและ การปรับปรุงแก้ไขก่อนที่จะมีการนำเอางานไปจัดแสดงขึ้นอีก และจะเป็นกระบวนการหลังจากที่ การแสดงครั้งแรกจบลง มีผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการวิพากษ์วิจารณ์ การติชมเพื่อนำเอาไปปรับปรุง

ให้ดียิ่งขึ้นสำหรับการแสดงครั้งต่อไป หรืออาจจะเป็นส่วนที่ผู้กำกับหรือผู้สร้างงานต้องการเปลี่ยนเพื่อให้เหมาะสมกับการแสดงครั้งต่อไป

2.4.1 การประเมินการแสดง

ในขั้นตอนนี้เป็นขั้นตอนที่จะเกิดการวิพากษ์วิจารณ์การแสดงได้ในหลายนัยยะ โดยผู้ที่ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องภายในของการแสดงครั้งนี้ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ประเมิน ผู้ชม เป็นผู้ประเมินจากการชมจริง และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการแสดงโดยตรงคือผู้กำกับ ผู้ร่วมงานก็จะเป็นฝ่ายประเมินการแสดงครั้งนี้ มีปัญหาอุปสรรคอย่างไร บรรลุเป้าหมายที่ตั้งไว้หรือไม่ การประเมินที่เกิดจากบุคคลภายในจึงเป็นสิ่งที่สำคัญที่จะเป็นฝ่ายรู้ปัญหาข้อผิดพลาดอย่างแท้จริง นำไปสู่การปรับปรุงเพื่อทำให้ดียิ่งขึ้น นายพิสูตร ยังเชี่ยวชาญกล่าวว่า “เมื่อมีการแสดงแทบทุกรอบ ครูจะไปนั่งแฝงตัวกับผู้ชมเพื่อคอยฟังข้อคอมเมนต์สำหรับไปปรับปรุงแก้ไข เกิดผิดพลาดตรงไหน ทำตัวเหมือนเราเป็นผู้ชมด้วย และวิเคราะห์คำวิพากษ์วิจารณ์” (พิสูตร ยังเชี่ยวชาญ, 2565, 10 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

สรุปได้ว่าขั้นตอนของการประเมินการแสดงเพื่อที่จะนำไปปรับปรุงในครั้งต่อไปได้เกิดจากคำวิพากษ์วิจารณ์การแสดงของผู้ชม โดยทางผู้บริหารคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กได้แฝงตัวลงไปนั่งเป็นผู้ชม เสมือนนั่งเป็นตำแหน่งของผู้ชมจริง ๆ เพื่อที่จะได้เห็นการแสดงที่ได้สร้างสรรค์มาในมุมมองที่ตนเองเป็นผู้ชม และยังเป็นการรับฟังความคิดเห็นของผู้ชมในบริเวณนั้นว่ามีการพูดคุยวิพากษ์อย่างไรเกี่ยวกับการแสดงในครั้งนี้อย่างแท้จริง เพื่อที่จะนำมามุมมองหรือข้อผิดพลาดในส่วนนี้อาจนึกไม่ถึงมาปรับปรุงในการแสดงครั้งต่อไป

2.4.2 การปรับปรุงแก้ไข

หากการแสดงชุดนี้มีความจำเป็นที่ต้องนำไปผลิตซ้ำหรือนำไปแสดงในโอกาสต่อไปจะต้องมีการปรับปรุงแก้ไขต่อจากขั้นตอนของการประเมินการแสดง ซึ่งจะทำให้การแสดงได้เกิดขึ้นอย่างสมบูรณ์มากกว่าที่ผ่านมา ในการแสดงที่มีรูปแบบการสร้างสรรค์ในยุคปัจจุบันล้วนเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นโดยผ่านกระบวนการที่มีลักษณะไม่สิ้นสุด กล่าวคือ มีการเริ่มต้นใหม่และการปรับปรุงผลิตซ้ำอยู่เสมอ ซึ่งการแสดงครุฑานุกาพ ได้มีการปรับปรุงและนำไปแสดงในโอกาสอื่น ๆ อีก ได้แก่ การแสดง ณ ลานคนเมืองซึ่งเป็นเวทีกลางแจ้ง และการแสดงเทิดพระเกียรติในงานเฉลิมพระเกียรติ 84 พรรษาสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ในปีเดียวกัน

สรุปว่าการปรับปรุงแก้ไข ในขั้นตอนนี้เป็นการนำเอาข้อผิดพลาดหรือข้อวิพากษ์จากผู้ชมมาวิเคราะห์หาสาเหตุหรือมุมมองที่อาจไม่ทันนึกถึงมาพัฒนาปรับปรุงเพื่อทำการแสดงในครั้งต่อไปได้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้นเนื่องจาก การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุกาพนั้นไม่ได้มีการแสดงเพียงครั้งเดียว ยังมีการนำไปจัดแสดงในโอกาสต่าง ๆ ทั้งนี้ทางคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กก็ได้มี

การปรับปรุงแก้ไขการแสดงให้เห็นถึงความเหมาะสมกับโอกาสและสถานที่ในการแสดงครั้งต่อไป ๑ อีกด้วย

จึงสามารถสรุปได้ว่ากระบวนการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑนาฏภาพของ คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กนั้นสามารถแบ่งออกเป็น 4 ระยะ ได้แก่ 1) ระยะเตรียมการ โดยเริ่มจากแนวคิดในการสร้างการแสดงจากการศึกษาวรรณกรรม กำหนดตัวละครหลัก คือ พญาครุฑ เพื่อนำเสนอความดีแต่เดียว ความกล้าหาญ ความซื่อสัตย์และความกตัญญูผ่านการนำเสนอในรูปแบบ หุ่นละครเล็กโดยผสมผสานให้มีการใช้เทคโนโลยีโฮโลแกรมเข้ามาให้เกิดความร่วมสมัยของการแสดง พร้อมการกำหนดเป้าหมายในการแสดงให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์เพื่อเทิดพระเกียรติและเชิดชูสถาบันพระมหากษัตริย์ในวโรกาสกรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเจริญพระชนมายุครบ 5 รอบ 60 พรรษา ในการประมวลข้อมูล คือ การวางแผนก่อนที่จะเริ่มทำการแสดง โดยนำเค้าโครงเรื่องตำนานพญาครุฑจากคัมภีร์ปุราณะที่ได้จากการประมวลข้อมูลและจัดทำเป็นบทละคร จากนั้นจึงดำเนินในขั้นตอนต่อไปหลังจากมีโครงเรื่องและบทละคร มีการกำหนดขอบเขต ซึ่งเป็นขั้นตอนของการกำหนดรายละเอียด ต่าง ๆ ของการแสดง ส่วนการกำหนดรูปแบบนั้น เป็นการกำหนดเพื่อวางแผนเกี่ยวกับการทำงานฝ่ายต่าง ๆ ตั้งแต่การวางโครงเรื่อง การเขียนบท การออกแบบดนตรี การออกแบบแสงสี ฉากอุปกรณ์ รวมไปถึงสร้างโมเดลจำลอง เพื่อฝึกซ้อมให้เห็นภาพก่อนที่จะเริ่มผลิตงานขึ้นมา ในส่วนของการกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ เป็นกระบวนการทำงานของฝ่ายต่าง ๆ ที่เป็นฝ่ายรับผิดชอบในส่วนขององค์ประกอบของการออกแบบการแสดง มีการประชุมพูดคุยรายละเอียดในส่วนต่าง ๆ ไปพร้อมกันเสมอเพื่อให้แต่ละองค์ประกอบไปในทิศทางใดตามที่ต้องการ การออกแบบนาฏยศิลป์ เป็นการนำเอาท่าทางที่ได้มาจากการแสดงนาฏศิลป์ไทยโขมตามรูปแบบและลักษณะของตัวละครนั้น ๆ ปรับลดทอนท่าทำให้เหมาะสมและสะดวกต่อการเชิดหุ่นละครเล็ก 2) ระยะดำเนินการ เป็นช่วงของการลงมือปฏิบัติโดยการวางโครงสร้างของการแสดงเป็นการสรุปแนวความคิดที่ชัดเจน และนำเสนอให้ทุกฝ่ายเกิดความเข้าใจตรงกัน เพื่อที่จะให้ผู้รับผิดชอบฝ่ายต่าง ๆ เริ่มกระบวนการทำงานในส่วนของตนเอง และเอามาประกอบรวมกันอีกครั้งหนึ่ง การออกแบบร่างเป็นการลงมือปฏิบัติโดยร่างให้ผู้ร่วมงานและผู้ที่มีส่วนร่วมในทุกหน้าที่ได้เห็นภาพร่างในการสร้างงานการแสดงครั้งนี้อย่างชัดเจน เพื่อที่จะนำไปพัฒนาสร้างสรรค์องค์ประกอบในแต่ละส่วนตามหน้าที่ของตน การพัฒนาองค์ประกอบการแสดง เป็นการนำส่วนประกอบแต่ละส่วนมาประกอบกันให้เกิดขึ้นเป็นเอกภาพ โดยการจำลองโมเดลโรงละครเพื่อทดสอบองค์ประกอบในส่วนต่าง ๆ การคัดเลือกนักแสดงแบ่งออกได้เป็น 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนที่หนึ่งตัวละครหลัก จะใช้ผู้เชิดเป็นนักแสดงมืออาชีพของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ส่วนที่สองเป็นรูปแบบการแสดงระบำเพื่อถวายพระพร ใช้ผู้เชิดเป็นเยาวชนที่ผ่านการคัดเลือกและมีพื้นฐานการแสดงนาฏศิลป์ไทย ในส่วนของการฝึกซ้อมเป็นส่วนที่ต้องกระทำซ้ำเป็นระยะเวลานาน เพื่อให้

เกิดความแม่นยำของทุกส่วนในการแสดง ยิ่งมีการซ้อมรวมกันมากเท่าไรจะยิ่งทำให้การแสดงเกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น 3) ระยะแสดงจริง คือการนำผลงานที่ได้เตรียมการไว้ทั้งในระยะก่อนสร้างและระยะการสร้างไปจัดแสดงจริง ตามเป้าหมายที่กำหนดไว้ เป็นหน้าที่ของนักแสดงนักดนตรีและทีมงานเบื้องหลังที่จะเป็นส่วนการปฏิบัติให้ตรงตามที่ได้ทำการฝึกซ้อม 4) ระยะประเมินผล เป็นระยะสุดท้ายของการสร้างงาน และเป็นระยะของการประเมินและการปรับปรุงแก้ไขก่อนที่จะมีการนำเอางานไปจัดแสดงขึ้นอีกในครั้งต่อไป

3. รูปแบบในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยได้ศึกษารูปแบบการแสดงของการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ ซึ่งได้นำประเด็นสำคัญจากคำถามของงานวิจัยมาเป็นหลักในการวิเคราะห์ข้อมูล เกี่ยวกับรูปแบบการแสดง โดยจำแนกตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ได้ดังนี้

3.1 บทการแสดง

3.1.1 โครงเรื่อง

การออกแบบบทละครหรือการสร้างโครงเรื่อง เป็นส่วนสำคัญในขั้นตอนแรกสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เพราะบทจะเป็นแนวทางที่จะทำให้เรื่องราวและกระบวนการสร้างสรรค์ดำเนินไปอย่างเป็นระบบ ผู้ที่รับผิดชอบและมีส่วนเกี่ยวข้องในการจัดทำบท ได้แก่ นายสุรินทร์ ยังเขียวสด, นางยุพิน กุลนิตย, ผศ.ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม และนายยุทธ อุทยานินทร์

ในการทำบทละครโดยทั่วไป “จะต้องมีการกำหนดระยะเวลา หรือไทม์มิ่ง (Timing) ในชุดการแสดงนั้น ตอนนั้นว่ามีเวลาเท่าไร จะต้องทำให้มันอยู่ภายในเวลาที่กำหนด เช่น ถ้ากำหนดเวลา 45 นาที การดำเนินเรื่องภายใน 45 นาทีก็ต้องปรากฏให้ครบทุกบทบาท ทุกตัวละคร ทั้งหมดอยู่ที่การสร้างบท ลำดับในการสร้างบท คือ มีการเปิดเรื่อง ดำเนินเรื่องและปิดเรื่อง” (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2565, 8 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)

ในการทำงานเริ่มจากการศึกษาเนื้อเรื่องและตำนานที่เกี่ยวกับพญาครุฑและพญานาคซึ่งมีหลากหลายตำนาน จึงต้องมีการหยิบยกเนื้อเรื่องบางส่วนมาร้อยเรียงให้เป็นเรื่องราว และมีการตัดทอนเนื้อเรื่องให้เหมาะสมที่จะใช้สำหรับการแสดง จากนั้นจึงเริ่มแต่งบทประพันธ์ตามโครงเรื่องที่ได้วางไว้ มีการบรรจุนองเพลง คำร้อง เพลงหน้าพาทย์ บทพากย์และเจรจาตามรูปแบบการแสดงโขน (ยุพิน กุลนิตย, 2564, 8 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์) ในการวางโครงเรื่องนางยุพินได้กล่าวไว้ว่า “จะเริ่มจากการสร้างสตอรี่บอร์ด (Storyboard) ให้เห็นเส้นทางการเดินทางของตัวละครพญาครุฑ ซึ่งมีการเปิดเรื่องด้วยการนำเสนอให้เห็นปัญหาและความสำคัญของน้ำอมฤตในพิธีกวนเกษียรสมุทร รวมถึงความขัดแย้งระหว่างครุฑและนาค จากนั้นในการดำเนินเรื่องจะนำเสนอถึงความมุ่งมั่นพยายามของพญาครุฑที่จะนำน้ำอมฤตมาไถ่ถอนความเป็นทาสของนางวินดาแม่ของตน

ให้เป็นอิสระพ้นจากการเป็นทาส โดยผ่านด้านการสู้รบกับพระอินทร์และพระนารายณ์ ปิดท้ายเรื่องโดยนำเสนอให้เห็นถึงความปรองดอง” (ยุพิน กุลนิตย, 2564, 8 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์)

เมื่อวิเคราะห์ถึงโครงสร้างของเนื้อเรื่อง นายยุทธ อุทยานินทร์ ได้กล่าวว่า “ในการแสดงนั้นจะพบว่ามี การดำเนินเรื่องในลักษณะของการดำเนินเรื่องแบบละครตะวันตก เปิดเรื่องด้วยการเล่าเรื่องตัวละครหลัก ได้แก่ พญาครุฑ คล้ายกับทฤษฎีการเล่าเรื่อง “ฮีโร่ เจิร์นนี่” หรือประเภทที่เป็นลักษณะละครสมัยใหม่ ซึ่งนำเสนอให้เห็นถึงความเป็นมาและรายละเอียดของตัวละครต่าง ๆ ปิดท้ายเรื่องด้วยการชำระล้างจิตใจของตัวละครให้เกิดความบริสุทธิ์ตามทฤษฎีของละครโศกนาฏกรรม (Tragedy) ในยุคกรีกซึ่งจะเสนอถึงความมกตัญญูของพญาครุฑที่มีต่อมารดา” (ยุทธ อุทยานินทร์, 2565, 17 กันยายน, สัมภาษณ์) และเนื้อเรื่องที่นำมาจากตำนาน จากการศึกษาวรรณกรรม พบว่าเป็นการผสมผสานระหว่าง เรื่อง เทวดานานการกวนเกษียรสมุทรที่กล่าวถึงสิ่งมหัศจรรย์ที่ได้จากการกวนน้ำอมฤตในพิพิธกวนเกษียรสมุทร ได้แก่ โคสุริ และเหล่าอัปสราดันปาริชาติ พระจันทร์ สุราวารุณีและพิชราย พระลักษมี แพทย์อินวันตรีและน้ำอมฤต ซึ่งเป็นเนื้อเรื่องในการเปิดเรื่อง และเนื้อหาอีกเรื่องหนึ่ง ได้แก่ ตำนานพญาครุฑจากคัมภีร์ปุราณะตามฉบับของฮินดู โดยมีเรื่องราวที่กล่าวถึงการเดินทางของพญาครุฑเพื่อฝ่าด่านไปนำน้ำอมฤตจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์มาไถ่ความเป็นทาสของมารดาของตน เนื่องจากนางวินตาแพ้พนันการทายสีหางม้าของม้าทรงพระอาทิตย์ ซึ่งนับว่าเป็นการผสมผสาน เชื่อมโยงและเรียบเรียงเนื้อเรื่องให้มีความน่าสนใจตามฉบับของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กโดยมีเนื้อเรื่องดังนี้

นางวินตาและนางกัทธูเป็นพี่น้องที่มีพระสวามีคนเดียวกันคือ พระกศยป ทั้งสองได้ให้กำเนิดบุตรที่มีเผ่าพันธุ์แตกต่างกัน นางวินตาผู้พี่ให้กำเนิดเป็นไข่ 2 ฟอง นางกัทธูผู้น้องให้กำเนิดเป็นไข่ถึง 1,000 ฟอง และบรรดาลูก ๆ ของนางกัทธูได้ฟักออกจากไข่เป็นบรรดาเหล่าanakทั้งหลาย โดยที่นางวินตาได้แต่เฝ้ารอกการถือกำเนิดของลูก จนนางทนรอไม่ไหวจึงทุบไข่แตกเสีย 1 ฟอง ในไข่ใบนั้นปรากฏเป็นพระอรุณผู้มีร่างกายเพียงครึ่งเพราะยังไม่ถึงเวลากำเนิด พระอรุณโกรธแค้นมาก จึงสาปว่านางจะต้องตกเป็นทาสนางกัทธูถึง 500 ปี แต่เมื่อสำนึกได้ว่าเป็นมารดา จึงกล่าวว่าเมื่อบุตรอีกผู้หนึ่งของนางถือกำเนิดขึ้น จะช่วยให้แม่พ้นจากความเป็นทาสได้ ครั้นกล่าวจบจึงเหาะขึ้นไปเป็นสารถิ์ขับรถให้กับพระอาทิตย์ นางวินตาจึงเห็น ม้าที่ทรงรถพระอาทิตย์ และด้วยฤทธิ์แห่งคำสาปของพระอรุณ นางวินตาจึงออกอุบาย ทายปัญหากับนางกัทธูเรื่องของสีหางม้าทรงรถพระอาทิตย์ ใครทายผิดต้องตกเป็นทาส 500 ปี นางวินตาทายก่อนโดยบอกว่าเป็นสีแดง นางกัทธูทายว่าสีดำแล้วนัดกันไว้ว่าจะมาดูตอนเช้าตรู่ของวันรุ่งขึ้น ครั้นก่อนสว่าง นางกัทธูได้ใช้ให้ลูกนกทั้งหลายสำแดงฤทธิ์ไปพ่นพิษใส่ขนของหางม้าจนกลายเป็นสีดำ นางวินตาจึงตกเป็นทาสนางกัทธูนับแต่นั้น

ณ เกษียรสมุทร เมื่อทวยเทพและเหล่าอสูรได้ร่วมแรงร่วมใจทำพิพิธกวนน้ำอมฤต ครานั้นพระนารายณ์ได้ให้พระอินทร์เป็นผู้เก็บรักษาน้ำอมฤตไว้บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ กาลต่อมา

ครั้นเมื่อพญาครุฑได้ถือกำเนิดขึ้นและเห็นแม่ต้องมาเป็นทาสเหล่านาค จึงต้องการจะช่วยมารดานางกัทรุจึงให้พญาครุฑ ไปนำน้ำอมฤตมาให้ตน แล้วนางวินตาก็พ้นจากความเป็นทาส พญาครุฑจึงสำแดงฤทธิ์เหาะขึ้นสรวงสวรรค์ฝ่าด่านเข้าไปถึงที่เก็บรักษาน้ำอมฤต พระอินทร์ผู้ทรงช้างเอราวัณได้ใช้วชิระสร้างสายฟ้าฟาดไปที่พญาครุฑ พญาครุฑจึงสำแดงเดชสร้างมหาายุพัดพระอินทร์และช้างเอราวัณหายไป

พระนารายณ์ได้เสด็จมาต่อสู้กับพญาครุฑ ไม่มีใครแพ้ชนะ ทั้ง 2 จึงทำพันธะสัญญาต่อกัน หากพระนารายณ์เสด็จไปที่ใด พญาครุฑจะเป็นพาหนะให้ แต่หากพระนารายณ์ประทับอยู่ที่ใด พญาครุฑจะอยู่สูงกว่า พระนารายณ์ทรงเมตตาด้วยพญาครุฑนี้มีความกตัญญูต่อมารดา จึงมอบน้ำอมฤตให้ไปโดยให้พระอินทร์ไปเฝ้าดูเหตุการณ์และคอยระวังไม่ให้เหล่านาคได้น้ำอมฤตไป

พญาครุฑนำน้ำอมฤตมาไล่ตัวมารดาสำเร็จ ในขณะที่เหล่านาคจะเข้าไปถึงน้ำอมฤต พระอินทร์รีบฉวยเอาน้ำอมฤตกลับคืนไปยังสรวงสวรรค์ดังเดิม เหล่านาคโกรธแค้นต่างพากันทำร้ายพญาครุฑ พญาครุฑจึงจับเหล่านาคสังหารล้มตายไปเป็นจำนวนมาก จนกระทั่งพระนารายณ์เสด็จมายุติศึกสงครามระหว่างพี่น้อง ให้ได้อยู่ร่วมกันอย่างสันติสืบไป

โครงเรื่องที่ได้จากการค้นคว้าและร้อยเรียงเรื่องราวสำหรับการแสดงหุ่นละครเล็กชุด ครุฑทวนภาพ ได้แบ่งออกเป็นทั้งหมด 7 ฉาก ดังนี้

ฉากที่ 1 เปิดตัวพญาวาสุกรี เข้าพิธีกวนเกษียรสมุทร กล่าวถึงพญาวาสุกรีผู้มีฤทธิ์ ได้เดินทางไปร่วมพิธีการกวนน้ำอมฤต ณ เกษียรสมุทร โดยมีพระอิศวรสถิตย์ยอดเขามันตระ พญาวาสุกรีพันทรอบเขาต่างเชือก เหล่าอสูรตึงทางด้านหัวและเทวดาตึงทางด้านหาง เขามันตระก็หมุนกวนเกษียรสมุทรจนปั่นป่วน พญาวาสุกรีเจ็บปวดร้าวจากการตึงของเหล่าอสูรและเทวดาจึงพ่นพิษออกมาพระอิศวรจึงรับพิษนั้นไว้ ครานั้นเกษียรสมุทรได้บังเกิดสรรพสิ่งวิเศษอันมีโคสุรภี, เหล่าอัปสร, ต้นปาริชาติ, พระจันทร์, สุราวารุณีและพิษร้าย, พระลักษมี, แพทย์ธันวันตรี และน้ำอมฤต พระนารายณ์ได้นำน้ำอมฤตมอบให้พระอินทร์เป็นผู้เก็บรักษา

ฉากที่ 2 กำเนิดครุฑ กล่าวถึงนางวินตาเฝ้ารอลูกของนางด้วยความเศร้าโศก จนกระทั่งไข่ได้แตกออกและพญาครุฑถือกำเนิด เป็นฉากเปิดตัวพญาครุฑ

ฉากที่ 3 นางทาส นางวินตาผู้เป็นมารดาของพญาครุฑ ตกเป็นทาสของนางกัทรุผู้เป็นน้องสาว ด้วยแพพนั้นเมื่อครั้งที่ทายว่าหางม้าลากรถของพระอาทิตย์สีอะไร นางวินตาทายว่าสีแดง นางกัทรุทายว่าสีดำ แต่นางกัทรุใช้อุบายให้เหล่านาคลูก ๆ ของนางไปพ่นพิษใส่หางม้าจากสีแดงจึงกลายเป็นสีดำ นางวินตาแพพนั้นและตกเป็นทาสนางกัทรุนับแต่นั้นเป็นต้นมา

พญาครุฑแอบดูเห็นนางวินตาผู้เป็นมารดาต้องตกเป็นทาสและถูกกลั่นแกล้ง จึงตรงเข้าไปช่วยมารดา นางกัทรุจึงตรงเข้าต่อว่าพญาครุฑ นางวินตาก็บอกลูกว่าตนเองแพพนั้น

จึงต้องตกเป็นทาส นางก็ทูลให้พญาครุฑไปเอาน้ำอมฤตมาให้เหล่านาคเพื่อเป็นการไถ่ตัวมารดา พญาครุฑจึงออกเดินทางไปหาน้ำอมฤตทันที

ฉากที่ 4 ดาวดั่งส์ พญาครุฑบินมาถึงสวรรค์ชั้นดาวดั่งส์ อันเป็นที่เก็บรักษา น้ำอมฤต ซึ่งมีค่ายกลป้องกัน พญาครุฑทำลายค่ายกลได้ ตรงเข้าไปหมายจะหยิบน้ำอมฤต พระอินทร์ ผู้ทรงช้างเอราวัณใช้วัชรสร้างสายฟ้าฟาดไปที่พญาครุฑ พญาครุฑจึงแสดงอิทธิฤทธิ์เรียกมหายุพัต พระอินทร์และช้างเอราวัณลอยหายไป พญาครุฑตรงเข้าไปหยิบน้ำอมฤตแต่น้ำอมฤตหายไปและไปปรากฏอยู่ที่พระนารายณ์ พญาครุฑจึงตรงเข้าไปสู้รบกับพระนารายณ์เพื่อชิงน้ำอมฤต พญาครุฑจึง เข้าสู้รบกับพระนารายณ์ต่างไม่มีใครแพ้ใครชนะ พระนารายณ์จึงถามพญาครุฑได้ความว่าพญาครุฑ จะนำน้ำอมฤตไปไถ่ตัวมารดา พระนารายณ์จึงมอบน้ำอมฤตให้ไป

ฉากที่ 5 ตลกหน้าม่าน ตลกออกมาเล่นมุขเกี่ยวกับ ครุฑ คืออะไร มีความสำคัญอย่างไร และเล่าเกริ่นนำความเป็นมาของฉากต่อไป

ฉากที่ 6 ไถ่ตัวแม่ พญาครุฑนำน้ำอมฤตมาไถ่ตัวมารดาจนพ้นจาก ความเป็นทาส เหล่านาคตรงเข้าไปหมายจะดื่มน้ำอมฤต พระอินทร์ได้เหาะมาเอาน้ำอมฤตกลับไป รักษาไว้ดังเดิม พญานาคทั้งหลายต่างโกรธแค้นจึงตรงเข้าต่อสู้กับพญาครุฑ

ฉากที่ 7 ครุฑยุคนาค พญาवासูกรีได้ปรากฏตัวออกมาต่อสู้กับพญาครุฑแล้ว พ่ายแพ้ นางวินตาได้ออกมาขอชีวิตพญานาคไว้ พญาครุฑจึงยุติการต่อสู้ พระนารายณ์เสด็จมา นางก็ทูลจึงขอให้ชุบชีวิตเหล่านาคที่ล้มตาย พระนารายณ์จึงประทานน้ำอมฤตประพรมชุบชีวิต เหล่านาค เพื่อความผาสุกสืบไป

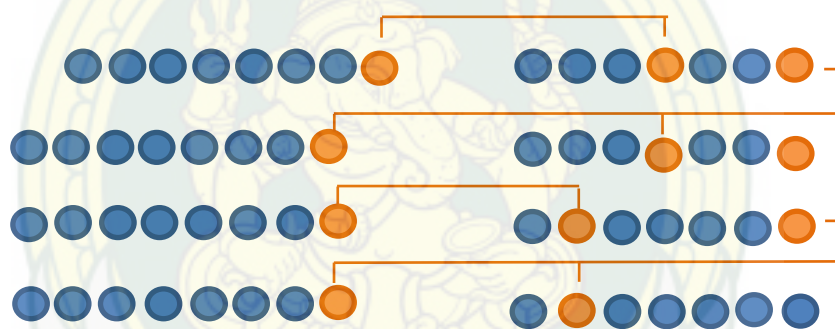
3.1.2 การประพันธ์บท

การประพันธ์บทละครเพื่อประกอบการร้องในการแสดง เป็นส่วนหนึ่งสำหรับการแสดงที่สำคัญสำหรับการบรรยายเรื่องราว การสื่อสารและความรู้สึกนึกคิดของตัวละครผ่าน บทเพลงและการขับร้อง เพื่อเสริมจินตนาการให้แก่ผู้ชมให้เห็นภาพคล้อยตามไปกับการแสดง ซึ่งบทร้องในที่นี้มาจากบทประพันธ์บทจากการวางเนื้อหาและโครงเรื่อง ผู้ประพันธ์บทละคร จำเป็นต้องมีความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับการแสดงนาฏศิลป์ ความถูกต้องเหมาะสมของฉันทลักษณ์ รวมถึง การเลือกใช้คำให้เกิดความหมายตามเรื่องราว ซึ่งในการแสดงชุดครุฑานุภาพ ได้รับความอนุเคราะห์ การประพันธ์บทละครจาก ผศ.ดร.ธีรภัทร์ ทองน้อม และนางยุพิน กุลนิตย์ เป็นผู้ประพันธ์บทละคร และเรียบเรียง “ในการจัดทำบท ก็เริ่มจากการเล่าเรื่องมาตามตำนาน แล้วจึงเอามาแต่งให้เป็น บทร้อยกรอง สร้างเป็นบทพากย์ - เจระจา เมื่อมีคำพากย์ - เจระจา จึงไม่ใช้บทละครแต่มีเป็นลักษณะ ของบทโขน เพราะละครจะไม่มีพากย์ - เจระจา เอามาปรุงแต่งกัน ให้มีความผสมผสานเหมาะสำหรับการ เล่นกับหุ่นผสมโขน และให้มีความผสมกลมกลืนกัน” (ธีรภัทร์ ทองน้อม, 2565, 8 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)

ในบทประพันธ์บทละครการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑาณุภาพ มีรูปแบบเช่นเดียวกับ การแสดงโขน - ละคร พื้นฐานของการประพันธ์บทจึงมาจากการแสดงโขน โดยปกติจะเป็นลักษณะ “กลอนบทละคร” ซึ่งเป็นกลอนสุภาพลักษณะหนึ่งที่ประกอบด้วย 4 วรรค ได้แก่ วรรคสดับ วรรครับ วรรครอง วรรคส่ง และมีสัมผัสสระ สัมผัสอักษรตามฉันทลักษณ์ของกลอนบทละครเพื่อการขับร้องและการพากย์ - เจระจา ยกตัวอย่างบทประพันธ์ชุด ครุฑาณุภาพ เช่น

อกเอ๋ยอนิจจนาสงสาร	วินตางคราญคร่ำครวญหา
เฝ้าถนอมกล่อมเกลี้ยงเลี้ยงลูกยา	รอวันพบหน้าเจ้ายาใจ
แม่บุญน้อยด้อยค่ามาเป็นทาส	น่านาถทุกข์เข็ญเป็นไฉน
ไอ้ลูกเอ๋ยแม่รอเฝ้าเศร้าฤทัย	ทรมวยทรุดคงโคลงโคก
	(นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2559, น. 4)

จากคำประพันธ์ที่ยกมาข้างต้น สามารถถอดฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์ได้ดังนี้



ภาพที่ 63 แผนผังแสดงฉันทลักษณ์บทประพันธ์

ที่มา: ผู้วิจัย

จากบทประพันธ์ข้างต้น ในหนึ่งบทมีจำนวน 8 วรรค วรรคละ 7 - 8 คำ วรรคที่ 1 คำสุดท้ายมีสัมผัสกับคำที่ 4 ในวรรคที่ 2 คำสุดท้ายของวรรคที่ 2 มีสัมผัสกับคำสุดท้าย วรรคที่ 3 และคำที่ 4 ของวรรคที่ 3 คำสุดท้ายวรรคที่ 5 มีสัมผัสกับคำที่ 2 ของวรรคที่ 6 คำสุดท้ายวรรคที่ 6 มีสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 7 และคำที่ 2 ของวรรคที่ 8

นอกจากนี้ยังมีคำประพันธ์ที่เป็นลักษณะรายยาว รูปแบบฉันทลักษณ์ก็คือการประพันธ์แบบร้อยแก้ว ใช้สำหรับการบรรยายเนื้อเรื่องจากพิธีกรรมเกษียรสมุทร ในการแสดงสามารถอ่านลักษณะบรรยายหรือเป็นทำนองก็ได้ ซึ่งมีบทประพันธ์ดังนี้

“โอม เดชมหาเทวะบันดาล บังเกิดสรรพสิ่งจากเกษียรธารล้วนวิเศษสรรพ
ทั้งโคสุรกีแลอัปสราสาวสวรรค์เหลือนับคนมา อีกบังเกิดปาริชาติพร้อมจันทร์รา
ป็นพระศุภี เกิดสุรวารุณีแลพิชราย เกิดพระลักษมีศรีนารายณ์กลางอุบล บังเกิด
น้ำอมฤตในบัดดลพร้อมแพทย์อันวันตรี ครานั้นการพิธีจึงสำเร็จสมเจตนา
โสตติเทอญ”

(นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2559, น. 3)

กล่าวได้ว่า บทประพันธ์ที่ใช้สำหรับการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑทศานุภาพ
มีลักษณะเช่นเดียวกับการแสดงโขน คือเป็นลักษณะของ “กลอนบทละคร” ที่เป็นกลอนสุภาพ
มีสัมผัสสระและสัมผัสอักษร ตามรูปแบบของบทโขน มีคำประพันธ์รูปแบบของ ร่ายยาว ลักษณะเป็น
ร้อยแก้วเพื่อใช้บรรยายหรืออ่านเป็นทำนองในฉากพิธีกรรมเกษียรสมุทร

นอกจากนี้ยังมีบทในฉากที่ 5 ตลกหน้าม่าน ซึ่งตัวตลกคอยทำหน้าที่เชื่อมระหว่าง
ผู้แสดงกับผู้ชม โดยมักจะออกมาแสดงเพื่อเป็นการพักอารมณ์และสมาธิของผู้ชมให้ผู้ชมได้เกิด
การผ่อนคลายมีอิสระในการพูด ร้อง เล่น โดยผู้แสดงบทตลกในการแสดงโขนจะต้องมีไหวพริบ
ปฏิภาณ รู้เรื่องราวการแสดงและลักษณะตัวละครอย่างละเอียด เพื่อเล่าเรื่องราวที่สอดคล้องกับ
การแสดงให้เกิดความตลกขบขัน (ปวรวิ มินา, 2562, น. 74) ซึ่งจะกล่าวเพิ่มเติมในหัวข้อดนตรีและ
เสียงที่ใช้ในการแสดง

สรุปได้ว่าบทในการแสดงครุฑทศานุภาพมีการแสดงตลกหน้าม่านคั่นระหว่างการพักม
การแสดง ซึ่งเป็นลักษณะเช่นเดียวกับการแสดงรูปแบบโขน

วิเคราะห์แนวคิดการสร้างโครงเรื่องและบทละคร

การนำทฤษฎีการละครที่มีแนวคิดสำคัญ คือ การกระทำต่าง ๆ และ
การปฏิสัมพันธ์ของมนุษย์มีลักษณะที่เหมือนกับการแสดงละคร ช่วยเป็นทิศทางหรือเป็นเข็มทิศที่จะ
นำทางไปสู่การนำเสนอการแสดงที่สื่อถึงเรื่องราวที่มาจากวรรณกรรม และเป็นการวางโครงเรื่องให้
ดำเนินการแสดงไปตามเนื้อหาของบทนั้น ๆ ทั้งนี้ผู้วิจัยจะได้วิเคราะห์ถึงรูปแบบของบทการแสดง
ในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑทศานุภาพ ดังต่อไปนี้

1) บทการแสดงที่นำมาจากตำนานตามคติความเชื่อ

พญาครุฑเป็นสัตว์ในเทพนิยาย ตามคติความเชื่อในศาสนาฮินดูและ
ศาสนาพุทธ โดยเป็นสัตว์ประเภทหนึ่ง มีลักษณะเป็นนกขนาดใหญ่ที่ทรงอำนาจ ได้รับพรให้เป็นอมตะ
และไม่มีอาวุธใดทำลายได้ จึงทำให้เกิดเป็นความเชื่อในด้านสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในสังคมไทย ว่าพญาครุฑนั้น
เป็นของสูง เปรียบเสมือนเป็นตัวแทนของพระมหากษัตริย์ และยังเป็นสัญลักษณ์ของ
ความเจริญรุ่งเรืองและมหาอำนาจ หากใครบุชานนอกจากจะเป็นความเชื่อเรื่องมีพลังการปราบ
อาถรรพ์แล้วยังสามารถนำโชคลาภและอำนาจมาให้ด้วย ดังนั้นการนำตำนานพญาครุฑมาสร้างเป็น

การแสดงเล่าเรื่องราวตำนานของพญาครุฑ จึงเป็นเรื่องราวที่ผู้ชมรู้จักกันดี สามารถทำความเข้าใจได้ง่ายว่าพญาครุฑมีพลังอำนาจที่ยิ่งใหญ่และยังมีความเกี่ยวข้องกับพระนารายณ์ที่ถือว่าเป็นองค์อวตารลงมาเป็นพระมหากษัตริย์ตามคติความเชื่อของคนไทยมาตั้งแต่อดีต

2) บทการแสดงที่เป็นสัญลักษณ์เกี่ยวกับสถาบันพระมหากษัตริย์

จากแนวคิดของการสร้างสรรค์บทละคร ชุด ครุฑานุภาพ เป็นการยกเรื่องราวของพญาครุฑ ที่เป็นตราสัญลักษณ์ประจำแผ่นดินไทย ใช้เป็นสัญลักษณ์ของพระราชอำนาจแห่งพระมหากษัตริย์ผู้เป็นประมุขของชาติและเป็นองค์อวตารของพระนารายณ์ตามคติพราหมณ์ - ฮินดู ที่ส่งอิทธิพลมาถึงไทย โดยมีความเชื่อว่าพระมหากษัตริย์คือพระผู้เป็นเจ้าหรือพระนารายณ์อวตารลงมาเกิดเพื่อปราบทุกข์เข็ญ และในปัจจุบันพญาครุฑก็ได้เป็นสัญลักษณ์ที่เรียกว่า “พระครุฑพ่าห์” ใช้สำหรับประทับกำกับพระปรมาภิไธยพระมหากษัตริย์หรือกำกับนาม ผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ซึ่งลงนามแทนในพระปรมาภิไธยพระมหากษัตริย์ นอกจากนี้ก็ยังใช้เป็นตราประจำสถานที่ราชการต่าง ๆ ของรัฐบาลไทย ใช้พิมพ์เป็นตราบนหัวหนังสือและเอกสารต่าง ๆ ของทางราชการ และใช้เป็นตราสำหรับประทับในหนังสือราชการของกรมกองต่าง ๆ ผู้กำกับและผู้สร้างสรรค์ด้านบทละคร จึงได้นำเรื่องราวของพญาครุฑมาจัดทำเป็นบทละคร แสดงให้เห็นเรื่องราวของพญาครุฑและจัดแสดง เพื่อเป็นการเทิดพระเกียรติ สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในพระชนมายุครบรอบ 60 พรรษา

3) บทการแสดงที่เป็นสัญลักษณ์ด้านความมุ่งมั่น กตัญญูของพญาครุฑ

นอกจากการแสดง ชุด ครุฑานุภาพ จะเป็นการนำเสนอพญาครุฑในส่วนของคติความเชื่อและสถาบันพระมหากษัตริย์ ยังเป็นการแสดงให้เห็นความมุ่งมั่นตั้งใจของพญาครุฑที่ต้องการเดินทางต่อสู้เพื่อนำน้ำอมฤตมาเพื่อไถ่ถอนความเป็นทาสให้แก่นางวินดา มารดาของตน ซึ่งนับว่าเป็นการนำเสนอเรื่องราวในด้านของความมุ่งมั่น เด็ดขาดของพญาครุฑ และที่สำคัญคือความกตัญญูที่มีต่อมารดา สัญลักษณ์สื่อความในด้านนี้ยังได้ถูกหยิบยกไปจัดแสดงอีกครั้งหนึ่งเนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษา สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวงหรือกิจกรรมวันแม่แห่งชาติในปีเดียวกันอีกด้วย

4) การประพันธ์บทละคร ใช้รูปแบบการประพันธ์บทเช่นเดียวกับการแสดง โขน - ละคร มีบทพากย์ - เจาจาที่ใช้สำหรับการดำเนินเรื่องในการแสดง โขน ใช้ลักษณะคำประพันธ์กลอนสุภาพที่มีสัมผัสสลับกันตามฉันทลักษณ์ของร้อยกรอง มีการสอดแทรกลักษณะของร้อยแก้ว ได้แก่ ร่ายยาวที่เป็นการบรรยายสรรพสิ่งอัศจรรย์ที่เกิดขึ้นจากการกวนเกษียรสมุทร และยังมีรูปแบบของการแสดงตลกหน้าม่านที่พบในการแสดงโขนเช่นเดียวกัน

สรุปได้ว่าการสร้างบทละครเป็นส่วนสำคัญในการแสดงและเป็นแนวทางในการดำเนินการสร้างสรรค์องค์ประกอบในส่วนอื่น ๆ โดยการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพนั้น

มีขั้นตอนในการดำเนินงานในด้านของบทละคร ได้แก่ การศึกษาวรรณกรรมเนื้อเรื่อง จากตำนาน พญาครุฑในคัมภีร์ปุราณะ นำมาเรียบเรียงตัดทอนบางส่วนให้เหมาะกับการใช้ในการแสดง แล้วประพันธ์ ให้เป็นลักษณะของบทละครที่ใช้สำหรับการแสดงหุ่นละครเล็ก จากนั้นจึงนำบทละครไปบรรจุกำหนด ในการบรรเลงและการขับร้องเพื่อประกอบการแสดง ในส่วนของโครงเรื่องครุฑานุกาพนี้มีการ นำเสนอเรื่องราวในลักษณะละครสมัยใหม่ โดยมีการเล่าเรื่องในรูปแบบ “Hero’s Journey” ผสมผสานกับทฤษฎีละครโศกนาฏกรรม (Tragedy) โดยเนื้อเรื่องเริ่มต้นจากปัญหาของความขัดแย้ง ระหว่างพญาครุฑและพญานาค นำไปสู่ความมุ่งมั่น ความกตัญญูต่อมารดาที่จะต้องการไถ่ถอน ความเป็นทาสของมารดา ซึ่งถือว่าการนำเสนอให้เห็นถึงพฤติกรรมของตัวละครพญาครุฑควบคู่ ไปกับการคลี่คลายของเรื่องและปิดท้ายเรื่องด้วยการชำระล้างจิตใจของตัวละครทั้งพญาครุฑและ พญานาคให้เกิดความบริสุทธิ์โดยพระนารายณ์เสด็จมายุติศึกสงครามระหว่างพี่น้องเพื่อให้อยู่ร่วมกัน อย่างสันติสืบไป ซึ่งในการแสดงนี้ได้มีการแบ่งฉากออกทั้งหมด 7 ฉาก ได้แก่ ฉากที่ 1 เปิดตัว พญาवासกรีเข้าพิธีกวนเกษียรสมุทร ฉากที่ 2 กำเนิดครุฑ ฉากที่ 3 นางทาส ฉากที่ 4 ดาวดึงส์ ฉากที่ 5 ตลกหน้าม่าน ฉากที่ 6 ไถ่ตัวแม่ ฉากที่ 7 ครุฑยุดนาค ถือว่าเป็นการนำเสนอเนื้อหาของ บทละครออกเป็นนัยยะสำคัญ ได้แก่ การนำเสนอเรื่องที่น่ามาจากตำนานตามคติความเชื่อ นำเสนอ การแสดงที่เป็นสัญลักษณ์เกี่ยวกับสถาบันพระมหากษัตริย์ และนำเสนอการแสดงที่เป็นสัญลักษณ์ด้าน ความมุ่งมั่นกตัญญูของพญาครุฑ นอกจากนี้ในส่วนจากรูปแบบคำประพันธ์ของบทละครนั้น มีลักษณะเช่นเดียวกับการประพันธ์บทกลอนในการแสดงโขน - ละคร คือ มีการใช้คำประพันธ์ใน รูปแบบของกลอนสุภาพ ร่ายโคลง และกลอนลอยดอก เพื่อสื่อความหมายของเนื้อเรื่อง รับ - ส่งสัมผัส ตามฉันทลักษณ์ของกลอนบทละคร

3.2 การสร้างหุ่นและเครื่องแต่งกาย

การสร้างหุ่นและเครื่องแต่งกายของคณะนาฏยศาลา มีการพัฒนามาโดยตลอดจากยุค อยุธยาถึงยุคกรุงสุโขทัยจนถึงยุคปัจจุบันทนายทนายสาคร (นายพิสูตรและนายสุรินทร์) มีการคิดค้นกลไกรวมทั้งเทคนิคการเชิดให้มีการพัฒนาอยู่เสมอ เน้นให้หุ่นมีน้ำหนักเบาโดยใช้วัสดุที่มีความเบา การปั้นหุ่นให้ดูราวมีชีวิต การนำลายผ้าแบบดั้งเดิมตามราชสำนักมาผสมผสานสีของผ้าที่มี ความเป็นตะวันตก พร้อมกับการออกแบบเทคนิคโดยเริ่มใช้เครื่องประดับโลหะ หรือปีกแมลงทับ ในการปักเพื่อให้เกิดความสวยงามมากยิ่งขึ้น ผู้ที่รับผิดชอบในส่วนของการจัดทำหุ่น รวมถึงกลไก สำหรับการเชิดของตัวหุ่น และส่วนของเครื่องแต่งกายหุ่นทั้งการออกแบบลวดลาย สีผ้า การปัก การประกอบเข้ากับตัวหุ่น ได้แก่ นางสาวสมพิศ ยังเขียวสด และนายไมตรี ปรางค์รัตนศิลา

ซึ่งในการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุกาพครั้งนี้ นับว่าเป็นการแสดงที่มีการพัฒนา รูปแบบการแสดงจากงานการแสดงชุดต่าง ๆ ได้แก่ ชุดครุฑยุดนาค ชุดกวนเกษียรสมุทรชุด ภูมิมาตราช: ตำนาน พระราหู ซึ่งจะมีการใช้ลักษณะของตัวละครเดิมอยู่บ้าง แต่ส่วนใหญ่จะเป็น

การสร้างหุ่นตัวใหม่ตามตัวละครในเรื่องเพื่อให้เกิดความสมจริงของตัวละคร โดยเฉพาะตัวละคร พญาครุฑ ที่เป็นตัวละครสำคัญในการดำเนินเรื่อง โดยนายสุรินทร์ ยังเขียวสด ได้กล่าวไว้เกี่ยวกับการสร้างหุ่นในการแสดงครั้งนี้ว่า “มีแนวคิดการสร้างปีกประกอบกับตัวหุ่นและมีกลไกสามารถขยับปีกกางและหุบได้ เพื่อแสดงถึงพลังและความยิ่งใหญ่” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, 2564, 8 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์) นอกจากนี้ยังมีการสร้างหุ่นที่ถือว่าเป็นความมหัศจรรย์อีกหนึ่งประเภทก็คือ หุ่นพวงหรือ หุ่นแผง ในฉากกวนเกษียรสมุทร ซึ่งปกติหุ่น 1 ตัว ต้องใช้ผู้เชิดถึง 3 คน แต่ลักษณะของหุ่นแผงนี้จะสร้างกลไกให้หุ่นสามารถบังคับการเคลื่อนไหวไปพร้อม ๆ กันโดยไม่ต้องใช้ผู้เชิดจำนวนมาก

สรุปได้ว่าการสร้างหุ่นละครเล็กในการแสดงนั้นเป็นการสร้างใหม่เพื่อให้ตรงกับบทบาทของตัวละคร ใช้สัดส่วนตามมาตรฐานของหุ่นคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก มีการใส่กลไกเทคนิคพิเศษเพิ่มบางตัว เช่น พญาครุฑในมีปีกสามารถกางปีกได้ หุ่นแผงในฉากพิธิกวนเกษียรสมุทร เป็นต้น โดยมีรายละเอียดของลักษณะหุ่นและตัวละครในการแสดง ดังนี้

3.2.1 ลักษณะหุ่น - ตัวละคร

ในการแสดงครั้งนี้ได้มีการพัฒนาสร้างหุ่นขึ้นใหม่ โดยมีโครงสร้างตัวหุ่นให้เสมือนคนที่แต่งกายด้วยชุดโขน - ละคร มีศีรษะใบหน้าที่เหมาะสม ตัวหุ่นสูงประมาณ 1 เมตร น้ำหนักอยู่ที่ประมาณ 2 - 5 กิโลกรัม ตัวละครที่สำคัญและเป็นตัวละครหลักในการดำเนินเรื่อง ได้แก่ พญาครุฑ “ซึ่งมีแนวคิดการสร้างปีกประกอบกับตัวหุ่นและมีกลไกสามารถขยับปีกกางและหุบได้ เพื่อแสดงถึงพลังและความยิ่งใหญ่ ส่วนตัวละครอื่น ๆ ที่เป็นส่วนประกอบถูกสร้างขึ้นใหม่ ได้แก่ เต่ากูรมาวตาร หุ่นแผงเทวดา และอสูรฝ่ายละ 4 - 5 ตัวในฉากพิธิกวนน้ำอมฤต มีลักษณะยึดติดกับพญานาคในการชกนาคตีกดาบรรพ์ เมื่อขยับไปซ้าย - ขวาตามจังหวะ จะทำให้เกิดความพร้อมเพรียงกันโดยไม่ต้องใช้ผู้เชิดจำนวนมาก” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, 2564, 8 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์)



ภาพที่ 64 หุ่นแผงในฉากกวนน้ำอมฤต

ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 65 การสร้างกลไกหุ่นพญาครุฑ

ที่มา: วรณศักดิ์ ศิริหล้า

นับว่าเป็นการสร้างหุ่นที่คิดค้นกลไกให้เกิดความร่วมมือ และยังเกิดความสะดวกรวดเร็วในการเชิดหุ่นมากขึ้น ตัวละครหลักที่มีบทบาทในการแสดงชุด ครุฑทอภาพ ได้รับแรงบันดาลใจมากจากเนื้อเรื่องในตำนานพญาครุฑจากคัมภีร์ปุราณะ โดยปรากฏารายนามตัวละครหลัก ๆ ที่ใช้ในการแสดงดังต่อไปนี้

ครุฑ หรือพญาครุฑ



ภาพที่ 66 หุ่นพญาครุฑ ในการแสดงครุฑทอภาพ

ที่มา: ผู้วิจัย

บุตรของพระกัศยปและนางวินตา เป็นกึ่งเทพกึ่งสัตว์ที่มีลักษณะคล้ายนก เป็นสัตว์ขนาดใหญ่มีปีก กายสีแดง มีอานุภาพและพลังกำลังอันมหาศาล อีกทั้งยังมีสติปัญญา เฉลียวฉลาด มีความซื่อสัตย์กตัญญูต่อมารดา นำนํ้าอมฤตออกมาได้สำเร็จตามที่นางกัทรุต้องการจึงทำให้นางวินตา ผู้เป็นแม่พ้นจากความเป็นทาสภายหลังได้เป็นพาหนะสำหรับการเดินทางของพระนารายณ์ ซึ่งลักษณะการสร้างหุ่นพญาครุฑในครั้งนี้มีแนวคิดคือ “ต้องการให้ครุฑเป็นครุฑจริงๆ ไม่ใช่คนแต่งกายเป็นครุฑ ดังนั้นตัวละครนี้จึงออกแบบให้เป็นสัตว์จริง ๆ เขาเป็นครุฑ มือเป็นครุฑ มีปีกกางกระพือได้โดยที่ไม่ใช่คน” (สมพิศ ยังเขียวสด, 2566, 6 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) ดังนั้นในการสร้างหุ่นพญาครุฑจึงมีกลไกพิเศษที่สร้างเพิ่มขึ้น ได้แก่ กลไกปีกที่สามารถกางออกได้ใช้สำหรับฉากที่จะบิน

พญาวาสุกรี



ภาพที่ 67 พญาวาสุกรี

ที่มา: ผู้วิจัย

มีลักษณะตัวเป็นงูตัวใหญ่มีหงอนสีทองและตาสีแดง เกล็ดเหมือนปลา มีหลายสีแตกต่างกันไปตามบาร์มี บ้างก็มีสีเขียว บ้างก็มีสีดำ หรือบ้างก็มี 7 สี ในเนื้อเรื่องพญานาคเป็นบุตรของพระกัศยปและนางกัทรุ เป็นสัตว์ลักษณะคล้ายงู มีความขัดแย้งกับพญาครุฑ เมื่อครุฑนำน้ำอมฤตมาประพรมลงบนยอดหญ้าคา ด้านเหล่านาคเห็นครุฑนำน้ำอมฤตมาได้จึงยอมปล่อยนางวินตาเป็นอิสระ ด้วยความริบร้อน อยากลิ้มรสน้ำอมฤตบนใบหญ้าคา เหล่านาคไม่ทันได้สัมผัสน้ำอมฤตก็ถูกใบหญ้าคาบาดลั่นเป็นเหตุให้นาคและงูมีลั่นสองแฉกมาจนถึงปัจจุบัน ลักษณะหุ่นที่ใช้ในการเชิดจะมีรูปแบบลำตัวยาว ใช้จำนวนผู้เชิด 4 คน 1 คนบังคับศีรษะของพญานาค ส่วนอีก 3 คนจะเป็นฝ่ายบังคับลำตัวให้มีลักษณะเลื้อยได้เหมือนงู

พระนารายณ์



ภาพที่ 68 หุ่นพระนารายณ์

ที่มา: ผู้วิจัย

เทพเจ้าในความเชื่อคติของพราหมณ์ - ฮินดู ออกมาต่อสู้กับพญาคูศและได้ทรงเมตตาพญาคูศที่มีความกตัญญูต่อมารดา จึงมอบน้ำอมฤตให้พญาคูศไป หลังจากนั้นเป็นผู้ที่มาห้ามการสู้รบเพื่อให้เกิดความปรองดองกันระหว่างพญาคูศและพญานาค ใช้จำนวนผู้เชิดหุ่น 3 คน

นางวินดา



ภาพที่ 69 หุ่นนางวินดา

ที่มา: ผู้วิจัย

ภรรยาของพระกัศยป ซึ่งเป็นมารดาของพญาครุฑที่ตกเป็นทาสของนางกัทรุ จากคำสาปแช่งของพระอรุณ (บุตรชายที่กำเนิดออกมาจากไข่ของนางวินตา และมีร่างกายที่ยังไม่สมบูรณ์) ใช้จำนวนผู้เชิดหุ่น 3 คน

นางกัทรุ



ภาพที่ 70 หุ่นนางกัทรุ
ที่มา: ผู้วิจัย

ภรรยาของพระกัศยปอีก 1 คน เป็นผู้ให้กำเนิดนาคจากไข่ 1,000 ฟอง และเกิดความขัดแย้งกับนางวินตา ใช้ให้นางวินตาเป็นทาสของตน และกล่าวว่าให้พญาครุฑไปนําน้ำอมฤตมาให้ตน นางวินตาถึงจะหลุดจากการเป็นทาส ใช้จำนวนผู้เชิดหุ่น 3 คน

3.2.2 เครื่องแต่งกาย

3.2.2.1 เครื่องแต่งกายหุ่น

ในส่วนเครื่องแต่งกาย นางสมพิศ ยังเชี่ยวชาญ ผู้ดูแลในส่วนเครื่องแต่งกายได้กล่าวไว้เกี่ยวกับการสร้างหุ่นว่า “การแสดงเรื่องนี้ทำหุ่นใหม่ทั้งหมดถึงประมาณ 20 ตัว มีคอนเซ็ปต์ว่าจะต้องมีน้ำหนักเบาโดยปกติจะอยู่ที่ 3 - 5 กิโลกรัม แต่หุ่นชุดนี้ใช้วัสดุทดแทนที่ยังคงแบบแผนไทยโบราณ ได้ปรึกษาอาจารย์ว่าขอเอาเทคนิคปักจักร จากการทำแบรนด์แฟชั่นของครูมา ผสมผสานแทนการปักด้วยมือ เพื่อให้สร้างหุ่นได้ทันและจำนวนมาก มีการใช้เพชรสวารอฟสกีเสริมเข้าไปให้มีความวิบวับในตัวชุดใช้ปักแมลงทับเข้ามาเป็นวัสดุประกอบด้วย น้ำหนักจึงลดลงมาอยู่ที่ราว 1.5 กิโลกรัมเพื่อให้นักแสดงไม่ล้าเมื่อยเมื่อต้องเชิดนาน ๆ” (สมพิศ ยังเชี่ยวชาญ, 2566, 6 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) ดังนั้นจุดประสงค์ของการสร้างหุ่นชุดนี้ เพื่อเน้นในเรื่องของน้ำหนักเบา เนื่องจากมีเด็กและเยาวชนที่ต้องเชิดหุ่นในส่วนของการระบำอาเศียรราชด้วย รูปแบบเครื่องแต่งกายตัวหุ่นที่ใช้ในการแสดงจึงใช้เทคนิคที่เป็นแบบฉบับของนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กโดยการใช้วัสดุสำหรับการปักผ้า

ที่คิดค้นเทคนิคขึ้นใหม่โดยการใช้วัสดุที่มีความเบาเพื่อให้หุ่นมีน้ำหนักเบา ได้แก่ ใช้เทคนิคการปักผ้า ลักษณะการฉลุโปร่งโดยปักแมลงทับ การพัฒนาเทคนิคที่ใช้ในการปักกลดลาย การปักที่ผสมผสาน ระหว่างจักรและการปักมือแทนการปักด้วยมือและใช้วัสดุเลื่อมธรรมดาแบบดั้งเดิมเพื่อให้เห็น รายละเอียดของกลดลายชัดเจนและสวยงาม (สุรินทร์ ยังเขียวสด, 2564, 4 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์) นับว่าเป็นการพัฒนาทางด้านเครื่องแต่งกายตัวหุ่นที่ใช้การปักลายของโดยใช้เทคโนโลยีเครื่องจักร ผสมการปักมือ และยังเป็นรูปแบบเฉพาะของคณะนาฏยาศาลา หุ่นละครเล็กอีกด้วย รูปแบบของ สีที่ใช้จะเป็นทฤษฎีคู่สีตรงข้ามแบบสากล โดยที่ไม่ได้ใช้สีเครื่องแต่งกายตามสีกายของตัวละครเหมือน ชุดโขนกรมศิลปากร (สมพิศ ยังเขียวสด, 2566, 6 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) สีของเครื่องแต่งกายจึงมีความเป็นราชสำนักแบบโบราณ กล่าวได้ว่าเป็นการคุมโทนสีให้เกิดความสวยงามสบายตาโดยไม่ยึดติดกับขนบของสีเครื่องแต่งกายตามแบบนาฏศิลป์ไทยแต่ใช้หลักทัศนศิลป์เข้ามาประยุกต์ทางตะวันตกเข้ามาใช้ เพื่อให้เกิดความงามของเครื่องแต่งกาย

ในส่วนของการทำงานด้านเครื่องแต่งกายนั้น “มีการประชุมงานกันเป็น ร้อย ๆ ครั้ง ครูจะเป็นฝ่ายออกแบบเสื้อผ้า ตามที่ได้กำหนดหุ่นและตัวละครไว้ สเก็ตภาพลงใน กระดาษและเขียนแบบ หาช่างปักจักร ทำสต็อกผ้า ทำชาร์ตสี ซึ่งหุ่น 1 ตัวจะมีทั้งหมด 5 สี หุ่นจำนวน 20 ตัว หุ่นเท่ากับเป็นร้อยสี ลายในการปักมี 7 ลาย ซึ่งสามารถนำไปเป็นลายของตัวละคร ใดก็ได้ สอนงานให้ช่างเป็นคนปักจำนวน 1 คนต่อ 1 หุ่น ใช้เวลาอยู่ประมาณ 1 เดือน และเมื่อปัก เสร็จนำมาแต่งกาย หุ่นทุกตัวโดยพี่บิลลี่ (นายไมตรี ปรางค์รัตนศิลา) ซึ่งเป็นผู้ช่วยมือขวาของครู” (สมพิศ ยังเขียวสด, 2566, 6 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)



ภาพที่ 71 ลักษณะการปักลายผ้าของเครื่องแต่งกายหุ่น

ที่มา: ผู้วิจัย

สรุปได้ว่าการออกแบบเครื่องแต่งกายของหุ่นในการแสดงชุด ครุฑทาทูภาพนั้น เกิดความงดงามขึ้นและเป็นเอกลักษณ์ประจำคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก จากการปักผ้าแบบ โบราณ (ด้นข้อ) ผสมผสานกับการปักจักร เพื่อจุดประสงค์หลัก คือ ให้นำนักหุ่นมีความเบามากที่สุด และมีการออกแบบลวดลายที่เป็นแบบเฉพาะจากนางสาวสมพิศ ยังเขียวสด (บุตรสาวของนายสาคร ยังเขียวสด) ที่ได้รับองค์ความรู้จากอาจารย์วีรธรรม ตระกูลเงินไทยมาผสมผสานองค์ความรู้เดิม ด้านเทคนิคการปักผ้าและเสริมเติมแต่งด้วยการประดับเพชรสวารอฟสกี รวมถึงการประกอบรวมกับการสร้างสรรค์เทคนิคกลไกต่าง ๆ ของตัวหุ่น เพื่อให้เกิดเป็นเอกลักษณ์ของเครื่องแต่งกายตามแบบฉบับของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กและให้เกิดความสอดคล้องกับองค์ประกอบด้านแสงสีในการแสดงอีกด้วย

3.2.2.2 เครื่องแต่งกายผู้แสดงและนักดนตรี

เครื่องแต่งกายที่ใช้สำหรับผู้แสดงเป็นมีรูปแบบเป็นสีดำ ลักษณะเสื้อแขนยาว เข้ารูป นุ่งโจงกระเบนทั้งผู้หญิงและผู้ชายและผ้าคาดเอว ทรงผมสุภาพเรียบร้อย ผู้ชายเช็ดผม และผู้หญิงเกล้าผมมวยต่ำบริเวณท้ายทอยประดับด้วยมุกตามความเหมาะสมตามเอกลักษณ์ของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก



ภาพที่ 72 ลักษณะเครื่องแต่งกายผู้เชิดชาย

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 73 ลักษณะเครื่องแต่งกายผู้เซ็ดหญิง

ที่มา: ผู้วิจัย

วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบหุ่นและเครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายถือเป็นปัจจัยที่มีบทบาทสำคัญในการกำหนดทิศทางของแนวคิดสร้างสรรค์ คือ ขนบธรรมเนียมประเพณี ซึ่งสามารถวิเคราะห์แนวความคิดขององค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกายได้ดังนี้

1) แนวคิดออกแบบหุ่นให้เป็นตัวละครตามท้องเรื่อง

ในการสร้างหุ่นตัวพญาคุฑามีแนวคิดที่จะให้ตัวพญาคุฑานั้นมีลักษณะเช่นเดียวกับพญาคุฑาที่เป็นสัตว์จริง ไม่ใช่สร้างหุ่นที่จำลองเป็นคนใส่ชุดโขน จึงมีการสร้างเทคนิคกลไกเพิ่มเติมของตัวหุ่นให้มีลักษณะพิเศษแตกต่างไปจากหุ่นละครเล็กประเภทเดิม ได้แก่ การออกแบบกรงเล็บมือและเล็บเท้าของครุฑ การออกแบบกลไกการกางปีกของตัวพญาคุฑา ซึ่งถือเป็นความคิดและจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ให้ผลงานเกิดความร่วมสมัย

2) เครื่องแต่งกายหุ่นละครเล็กตามแบบประเพณี

เป็นการเลียนแบบส่วนต่าง ๆ ของเครื่องแต่งกายแบบชุดยืนเครื่องในการแสดงโขน - ละคร เพียงแต่ลดขนาดสัดส่วนลงให้พอดีกับตัวหุ่นที่สร้างขึ้นเพื่อใช้ในการเซ็ด ประกอบไปด้วยองค์ประกอบ 3 ส่วน คือ 1) ศิราภรณ์ เครื่องประกอบศีรษะ ได้แก่ ชฎา มงกุฎ หรือศีรษะสำหรับตัวละครใดตัวละครหนึ่ง 2) ถนิมพิมพาภรณ์ เครื่องประดับกายทั้งหมดและ 3) พัสตราภรณ์ ส่วนของเครื่องนุ่งห่มที่เป็นผ้า โดยจำแนกตัวละครได้ดังต่อไปนี้

ตัวพญาครุฑ มีเครื่องแต่งกาย ดังนี้ มีเครื่องแต่งกาย ดังนี้ ศีรษะครุฑ (ศิราภรณ์) สนับเพลลา ฉลององค์ กรองคอ (พัสดราภรณ์) เข็มขัด ปิ่นแห่ง สักวาลย์ ทับทรวง พาหุรัด สุวรรณกระถอบกำไลแฉง (ถนิมพิมพาภรณ์)

ตัวพระ ได้แก่ พระอินทร์ พระนารายณ์ มีเครื่องแต่งกาย ดังนี้ ชฎา (ศิราภรณ์) สนับเพลลา ฉลององค์ อินทรธนู กรองคอ ห้อยหน้า ห้อยข้าง (พัสดราภรณ์) กำไลเท้า เข็มขัด ปิ่นแห่ง สักวาลย์ ทับทรวง กำไลแฉง (ถนิมพิมพาภรณ์) และอาวุธ

ตัวนาง ได้แก่ นางวิมลา นางกัทธ มีเครื่องแต่งกาย ดังนี้ กระบังหน้า จรหู เกี้ยว บ่งบอกตัวละคร (ศิราภรณ์) ผ้าห่มนาง ผ้านุ่ง กรองคอ (พัสดราภรณ์) กำไลเท้า เข็มขัด ปิ่นแห่ง ทับทรวง กำไลแฉง (ถนิมพิมพาภรณ์)

3) เครื่องแต่งกายผสมผสานความร่วมมือ

รูปแบบการปักลายผ้ามีการออกแบบลวดลายต่าง ๆ ที่สวยงามประณีต ใช้เทคนิคผสมผสานระหว่างการปักจักรและการปักมือ พัฒนาจากการปักดั้งเดิม มีการประดับด้วยเครื่องประดับโลหะและเพชรสวารอฟสกีเพิ่มความแวววาวเมื่อกระทบกับแสงไฟบนเวที ซึ่งถือเป็นเทคนิคเฉพาะของทางคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กที่มีความร่วมมือ เพื่อจุดประสงค์ในการใช้งานสำหรับการเชิดหุ่นที่ไม่หนักจนเกินไปและเกิดความประณีตสวยงาม

4) สีสันตามแบบราชสำนัก

รูปแบบของสีที่ใช้ในการแต่งกายของตัวหุ่น ซึ่งเป็นการเลียนแบบส่วนต่าง ๆ ของเครื่องแต่งกายแบบชุดยืนเครื่องในการแสดงโขน - ละครแบบโบราณ จึงทำให้สีที่ใช้สำหรับเครื่องแต่งกายไม่ได้เป็นตามแบบของกรมศิลปากร แต่เป็นการออกแบบจากการนำทฤษฎีสีตรงข้ามมาใช้ และคุมโทนสีให้เกิดความสวยงามสบายตาโดยไม่ยึดติดกับขนบของสีเครื่องแต่งกายตามแบบนาฏศิลป์ไทย เพื่อให้เกิดความงามของเครื่องแต่งกายในรูปแบบของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

5) ผู้เชิดแต่งกายโทนสีเข้มตามเอกลักษณ์ของคณะ

แนวคิดการใช้โทนสีดำเป็นสีของเครื่องแต่งกายผู้เชิดเพื่อที่จะให้ความโดดเด่นอยู่ที่ตัวหุ่นละครเล็ก ผู้เชิดเป็นองค์ประกอบที่จะให้ตัวละครได้ทำท่าทางเพื่อดำเนินเรื่องอย่างชัดเจน โดยไม่ได้ยึดติดกับความเชื่อ เรื่อง สีดำที่เป็นอัปมงคลตามความเชื่อในสังคมไทยแต่เป็นสีสุภาพทางสากลที่นิยมใช้กัน จึงนำแนวคิดด้านสีดำเป็นสีแสดงถึงพลังสามารถซ่อนความเป็นตัวตนได้ดังที่ จอร์เจีย โอคิฟ ศิลปินชาวอเมริกันกล่าวถึงความพิเศษของสีดำว่า “มันเป็นสีที่เป็นที่ซ่อนให้คุณได้” You feel hidden away in it. (มนสิชา รุ่งชวลนนท์, ม.ป.ป.) ซึ่งก็เป็นจุดประสงค์หลักที่สำคัญที่ต้องการซ่อนผู้เชิดให้หุ่นละครเล็กมีความสวยงามอย่างชัดเจน และเป็นเอกลักษณ์ของคณะในส่วนของผู้เชิด

สรุปได้ว่าองค์ประกอบในส่วนของหุ่นและเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงชุด ครุฑนาฏภาพนั้น มีการสร้างหุ่นขึ้นใหม่เพื่อใช้ในการแสดงโดยมีการกำหนดตัวละครจากการศึกษา วรรณกรรมและการจัดทำบท ซึ่งมีตัวละครหลัก ได้แก่ พญาครุฑ พญาवासกรี พระนารายณ์ นางวินตา นางกัทรุ ในการสร้างหุ่นมีการกำหนดสัดส่วนให้ได้มาตรฐานตามรูปแบบหุ่น ขนาดความสูง ประมาณ 1 เมตร น้ำหนักอยู่ที่ประมาณ 2 - 5 กิโลกรัม นอกจากนี้ยังมีการออกแบบการสร้างหุ่น พญาครุฑให้มีกลไกในการการปีกสำหรับใช้ในฉากบิน และการสร้างหุ่นแพงที่เชื่อมตัวหุ่นหลาย ๆ ตัว ให้เคลื่อนไหวได้พร้อม ๆ กันโดยใช้จำนวนผู้เชิดไม่เยอะสำหรับในฉากพิธีกรรมเกษียรสมุทร นับว่าเป็น การออกแบบสร้างหุ่นให้มีความแปลกใหม่และใช้จำนวนผู้เชิดไม่เยอะ นอกจากนี้ในส่วน ของเครื่องแต่งกาย มีการออกแบบสีของเครื่องแต่งกายให้สอดคล้องกับแสงสีที่ใช้สำหรับการแสดงบนเวที และนำลายผ้าแบบดั้งเดิมตามราชสำนักมาผสมผสานกับการออกแบบเทคนิคโดยเริ่มใช้เครื่องประดับ จากวัสดุที่มีความเบาเพื่อให้หุ่นมีน้ำหนักเบา เช่น ปีกแมลงทับ และรูปแบบการปักที่ผสมผสาน ระหว่างจักรและการปักมือแทนการการปักด้วยมือ นับว่าเป็นรูปแบบเฉพาะของเครื่องแต่งกายหุ่น ของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ส่วนเครื่องแต่งกายผู้เชิดและนักดนตรีจะแต่งกายด้วยชุดสีดำ ได้แก่ เสื้อเชิ้ต โจงกระเบน เพื่อต้องการให้หุ่นมีความโดดเด่นบนเวทีมากกว่าตัวผู้เชิดตามเอกลักษณ์ ของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

3.3 คนตรีและเสียงที่ใช้ประกอบการแสดง

ดนตรีประกอบการแสดงนั้นเป็นส่วนประกอบที่ทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น นอกจากจะช่วยกำหนดจังหวะของลีลาแล้ว ยังช่วยทำให้เข้าถึงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครอีกด้วย (ชนันญา ชูนาค, 2558, น. 141) ซึ่งในการแสดงหุ่นละครเล็ก ครุฑนาฏภาพนั้นควบคุมโดยนายพิสูตร และนายสุรินทร์ ยังเขียวสด มีแนวคิดในการออกแบบเสียง คือ “การบรรเลงดนตรีจะมีการเลือก บรรเลง เครื่องดนตรีเดี่ยวให้เข้ากับอารมณ์การแสดงขณะนั้น ดนตรีจะทำหน้าที่เป็นสิ่งที่สร้างอารมณ์ ให้กับการแสดงและตัวละคร เน้นการใช้อารมณ์ของเพลงเพื่อส่งไปหาตัวละคร มีการเชื่อมรอยต่อ ช่องว่างของดนตรี ระหว่างที่เปลี่ยนทำนองเพลงหรือเปลี่ยนฉาก ให้เกิดความสัมพันธ์กันในการ ต่อบท” (พิสูตร ยังเขียวสด, 2565, 10 ตุลาคม, สัมภาษณ์) สามารถแยกประเภทของเสียงใน การแสดงซึ่งประกอบไปด้วย การบรรเลงดนตรีหลักในการแสดง การพากย์ - เจรจา และเสียง ประกอบ (Sound Effect)

3.3.1 ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง

ตามปกติดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขน - ละคร ได้แก่ วงปี่พาทย์ ซึ่งมีขนาด ของวง เป็นแบบวงประเภทใดนั้นขึ้นอยู่กับลักษณะของการแสดงนั้น ๆ ด้วย เช่น การแสดงโขนนั่งราว ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า 2 วง การแสดงละครในอาจใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่ หรือการแสดงละคร

ดึกดำบรรพ์ต้องใช้วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เป็นต้น ซึ่งในการแสดงหุ่นละครเล็กนั้น มีรูปแบบจำลองมาจากการแสดงโขน ดนตรีที่ใช้บรรเลงจึงมีลักษณะเดียวกัน คือ ใช้วงปี่พาทย์

ซึ่งการบรรเลงดนตรีในการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑทวนุภาพ ได้รับความอนุเคราะห์จากนายตรีวิทย์ ยังเขียวสด บุตรชายของนายสาคร ยังเขียวสด เป็นผู้ควบคุมวงดนตรีสำหรับการแสดงของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ซึ่งเป็นวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงในงานต่าง ๆ ประจำคณะในโอกาสที่ใช้บรรเลงดนตรีสด และในส่วนของการเล่น ครุฑทวนุภาพครั้งนี้ ในรอบการแสดงจริง จะเป็นการบรรเลงดนตรีสด ซึ่งถือว่าเป็นการบรรเลงดนตรีไทยตามแบบแผนที่ใช้ในการประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย โขน - ละคร โดยใช้วงปี่พาทย์เครื่องหก มีเครื่องดนตรีที่ใช้ได้แก่

- | | |
|---------------|--------------|
| 1) ระนาดเอก | 2) ระนาดทุ้ม |
| 3) ซ้องวงใหญ่ | 4) ปี่ใน |
| 5) ตะโพนไทย | 6) กลองทัด |
| 7) ฉิ่ง | |

3.3.2 เพลงที่ใช้ประกอบการแสดง

เพลงไทยที่ใช้บรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยโขน - ละครที่เป็นมาตรฐานนั้น แบ่งได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่ 1.เพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงที่ใช้บรรเลงหรือขับร้องประกอบอากัปกิริยาของตัวโขน - ละคร เช่น การเดินทาง ยกทัพ สู้รบ แปลงกายและเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการรำและระบำ เช่น รำ โคมเวียน ชำนาญ ตระบองกัน เป็นต้น 2.เพลงขับร้องรับส่ง คือ เพลงไทยที่นำมาบรรจุไว้ในบทโขน - ละคร อาจนำมาจากเพลงตับ เพลงเถาหรือเพลงเกร็ดเพื่อบรรเลงและขับร้องประกอบการทำบทหรือใช้บทของตัวโขน - ละคร หรือเป็นบทขับร้องในเพลงสำหรับการรำและระบำ เช่น เพลงซ้ำปี เพลงแขกตะเข้ เพลงแขกเจ้าเซ็น เป็นต้น

ซึ่งเพลงที่นำมาบรรจุในบทละครของการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑทวนุภาพ มีรูปแบบเช่นเดียวกับการแสดงโขน - ละคร โดยสามารถยกตัวอย่างได้ ดังต่อไปนี้

3.3.2.1 เพลงหน้าพาทย์ ได้แก่ เพลงทยอย เพลงโอด ในฉากที่นางวินตารำพึงรำพันเสียใจ เพลงคุกพาทย์ เพลงแผละ ซึ่งเป็นการแสดงอิทธิฤทธิ์ของพญาคูขี้หอม ในฉากกำเนิดพญาคูขี้หอม และเพลงเชิดในการเดินทางของพญาคูขี้หอม เพลงเชิดในฉากที่พญาคูขี้หอมและพญานาคสู้รบกัน เป็นต้น

3.3.2.2 เพลงขับร้องรับส่ง ซึ่งเป็นบทขับร้องประกอบการใช้บทของตัวละครและการสื่อสารของตัวละคร เช่นเดียวกับการแสดงโขน - ละคร ยกตัวอย่างเช่น ขับร้องเพลงสุจิตใจขึ้นเดียวในฉากพญาคูขี้หอมกับพระนารายณ์ มีเนื้อเพลงว่า

- ร้องเพลงสุดใจชั้นเดียว -

ต่างเข้าสัปดาห์ยุดยุดนา	ตีด้วยคทาเรื่องศรี
ไม่ระคายครุฑาเข้าราวี	ถ้อยที่หักโหมโรมรัน
เท่าหนึ่งเหยียบบ่าพญาครุฑ	สำแดงฤทธิ์รุตแข่งขัน
รบรอตอกรไม่หย่อนกัน	ทรงธรรมจึงมีพระวาจา
	(นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2559, น. 8)

บรรจุการขับร้องเพลงแขกบรเทศ ในฉากครุฑยุดนาคฉากสุดท้าย โดยมีเนื้อเพลงว่า

- ร้องเพลงแขกบรเทศ -

เดชะพระทรงฤทธิ์ประสิทธิ์ประสาท	อำนาจพุทธคุณยิ่งใหญ่
ทั้งนาคาพญาเวนไทย	น้อมประนมก้มไหว้ถวายพระพร
	(นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2559, น. 12)

3.3.3 การพากย์ - เจรจา

การพากย์ - เจรจาเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญในการแสดงโขน โดยแบ่งการพากย์เป็นหลายประเภท ได้แก่ พากย์เมือง พากย์รถ พากย์พลับพลา พากย์ชมดง พากย์โถ้ และพากย์เบ็ดเตล็ด จากการศึกษาบทละคร ชุตี ครุฑานุภาพ ไม่พบการพากย์ในการแสดง แต่พบการเจาเจา เพื่อความกระชับของบทละครและการแสดง ซึ่งการเจาเจาในการแสดงโขน เป็นรูปแบบการสื่อสารของตัวละคร โดยแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ เจาเจาต้น คือ คำเจาเจาในลักษณะของการด้นกลอนสดด้วยปฏิภาณไหวพริบไม่มีบทแต่งไว้สำเร็จ และเจาเจากระทุ้ คือ คำเจาเจาที่บรมครูได้ประพันธ์ขึ้นไว้โดย ผู้ขึ้นไว้เป็นแบบแผน (ธีรภัทร์ ทองนึ่ง, 2556, น. 70) มีการใช้ทำนองในการเจาเจา 3 ทำนอง คือ เจาเจาเดินทำนอง ผู้เจาเจาจะทำเสียงในลักษณะของการบรรยายอากัปกริยาตัวละครให้มีความกระชับ (ธีรภัทร์ ทองนึ่ง, 2556, น. 342) เจาเจาทำนองพูด เป็นการเจาเจาในลักษณะการพูดทำนองปกติแต่ใช้สำเนียงพูดที่มีท่วงทำนองของการเจาเจาในการแสดงโขนได้ตอบซึ่งกันและกันของตัวแสดงตั้งแต่สองฝ่ายขึ้นไป (ธีรภัทร์ ทองนึ่ง, 2556, น. 343) และเจาเจาแบบกวนมุข เป็นการเจาเจาระหว่างตัวโขนกับตัวตลกโขน หรือระหว่างตัวตลกที่มากกว่า 1 คน ซึ่งเป็นการออกเสียงเจาเจาที่เหมือนกับการพูดแบบสามัญชนธรรมดา (ธีรภัทร์ ทองนึ่ง, 2556, น. 349)

การแสดงหุ่นละครเล็ก มีรูปแบบของจำลองการแสดงโขน จึงมีรูปแบบการเจาเจาเช่นเดียวกับการแสดงโขน ผู้พากย์ - เจาเจาในการแสดงครั้งนี้ได้รับความอนุเคราะห์จาก ผศ.ดร.ธีรภัทร์ ทองนึ่ง และอาจารย์สุธีร์ ชุ่มชื่น ครูผู้ชำนาญการในการพากย์ - เจาเจาโขน

จากการศึกษาบทเจาเจาของบทละคร พบว่า มีการเจาเจาของตัวละครในลักษณะเช่นเดียวกับการแสดงโขน คือ เป็นลักษณะคำประพันธ์ยาว สั้น สัมผัสกันของถ้อยคำ

อย่างสละสลวย เพื่อใช้สำหรับบรรยายและการโต้ตอบของตัวละคร รูปแบบของเจรจาในการดำเนินเรื่องได้แก่ เจาจากระทำโดยสามารถยกตัวอย่างได้ดังนี้

เจรจาเดินทาง

พระนารายณ์ - สมเด็จพระสีกกร เห็นกษิระธรราเหือดหายไป ก็แจ้งว่าท้องสมุทรโตนขึ้น
เกิดรอยร้าว อันตัวเราจะแปลงตัวเป็นเต่ายักษ์ไปแก้ไข คิดแล้วสำแดงฤทธิไกร
มหาศาลกลักรายเป็นปางกรมาวตารในทันใด

(นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2559, น. 2)

เจรจาทำนองพูด

พญาครุฑ- ชะน่อยรีเทวีผู้มีใจแสนสามัญ เหตุไฉนมาว่าขานอวดโอ้หัง มีหน้าซำก็ยังไม่ให้
ผองเผ่าเหล่านาคี รุมทำร้ายมารดาเราถึงเพียงนี้ด้วยเหตุใด
นางวินตา- ดูก่อนลูกรักยกอดดวงใจฟังแม่กล่าว อันเรื่องราวแต่หนหลังครั้งก่อนกาล
แม่กับนางได้สัญญาว่าขานการพนัน ว่าหางม้าพระสุริย์นั้นสีใด หากทายผิด
ต้องยอมเป็นผู้รับใช้เยี่ยงทาสี แม่จึงทายว่าหางม้าพระสุริย์สีแดงฉาน
ส่วนนางก็ทูลนงคราญทายว่าดำ แม่นั้นทายผิดจึงต้องจำยอมเป็นทาส ขอลูก
รักจงเข้าใจในข้อพิพาทตามสัญญา

(นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2559, น. 6)

นอกจากบทเจรจาในการดำเนินเรื่องแล้ว ยังมีฉากหนึ่งสำหรับผู้แสดง “ตลก” หรือ “จำอวด” ออกมาแทรกในการแสดงเพื่อให้สีสันความสนุกสนาน โดยมีลักษณะเป็นการพูดมีทำนองในรูปแบบเจรจาแบบกวนมุข กล่าวคือ “เป็นบทไม่ตายตัวในการเจรจา แต่ต้องอยู่ในเนื้อเรื่อง ไม่มีการเจรจาออกนอกเรื่อง” (ธีรภัทร์ ทองนิม, 2566, 8 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) ซึ่งจะเป็นการเจรจาพูดคุยกันถึงเรื่องราวความเป็นมาของพญาครุฑและนำเข้าสู่เนื้อหาในฉากต่อไป ยกตัวอย่างเช่น

เจรจาแบบกวนมุข

ตลก 1- ที่นางวินตาออกมาร้องไห้ร้องไห้ไม่ได้หมายถึงครุฑไม่ยอมฟักออกมานะ
ตลก 2- ร้องทำไมล่ะ
ตลก 1- ร้องก็เพราะว่านางต้องตกเป็นทาสของน้องสาว นางก็ทูล นางทั้งสองเนียพนันกันไว้
ตลก 2- นั่นไง ก็บอกแล้วว่าไม่ให้เล่นการพนัน แล้วนางเล่นอะไรต้มมีหรือน้ำเต้าปูปลาอะ
ตลก 1- ไม่ใช่ เขาพนันกันเรื่องม้า
ตลก 2- นี่ไงล่ะ มิน่าเห็นวันก่อนนัดกันอยู่เจอกันที่สนามม้านางเล็ง อย่าลืมซื้อกล้วยไปด้วยล่ะ มองไม่เห็นมันไกล

- ตลก 1- ไม่ใช่ม้าย่างนั้น แต่เขาทายม้าที่ซักรถพระอาทิตย์
- ตลก 2- อ้อ ม้าที่ซักรถ แล้วเขาทายกันว่าอย่างไรล่ะ
- ตลก 1- เขาทายกันว่าหางม้าของพระอาทิตย์น่าจะสีอะไร
- ตลก 2- เอ้อ แล้วจริง ๆ มันเป็นสีอะไร
- ตลก 1- ตัวน่ะสีขาว แต่หางน่ะสีแดง
- ตลก 2- อี้ยะ ม้าอะไรหว่ามีหางสีแดง
- ตลก 1- อันนี้ม้าพระอาทิตย์ ฉันทึกคิดว่าม้ามันต้องลากรถของพระอาทิตย์ไง มันคงร้อนหางม้าเลยไหม้กลายเป็นสีแดง
- ตลก 2- อ้อ นี่หรือเป็นหางม้าของม้าหางแดง
- ตลก 1- นั่นแหละ นางทั้งสองก็ได้ทายกัน นางวินตาทายว่าสีแดง นางกัทรุทายว่าสีดำ
- ตลก 2- นางวินตาก็ถูกแล้วนี่ แล้วนางจะเป็นทาสได้อย่างไร
- ตลก 1- เรื่องมันกลับกัน นางกัทรุให้ลูกที่เป็นพญานาคไปพันพิษใส่หางม้าให้เป็นสีดำ
- ตลก 2- นั่นไง แบบนี้มันก็โกงกันชัด ๆ เลยน่ะสิ

สรุปได้ว่าการแสดงครุฑานุภาพ ไม่พบลักษณะของการพากย์ในการแสดง แต่มีการเจรจาตามรูปแบบของการแสดงโขน ได้แก่ การเจรจากระตู คือ บทเจรจาที่มีอยู่ในบทละคร ใช้ลักษณะการเจรจาทั้งแบบเดินทำนอง สำหรับบทของตัวละครทำบทผู้เดียวกับเจรจาแบบทำนองพูดเป็นบทเจรจาสื่อสารระหว่างตัวละคร 2 ตัวขึ้นไป นอกจากนี้ยังมีรูปแบบของเจรจาด้นหรือการพูดแบบลอยดอกที่มีการใช้ลักษณะการเจรจาแบบกวนมุขระหว่างตัวตลก 2 คน เพื่อสร้างความสนุกสนานแทรกอยู่ในการแสดง

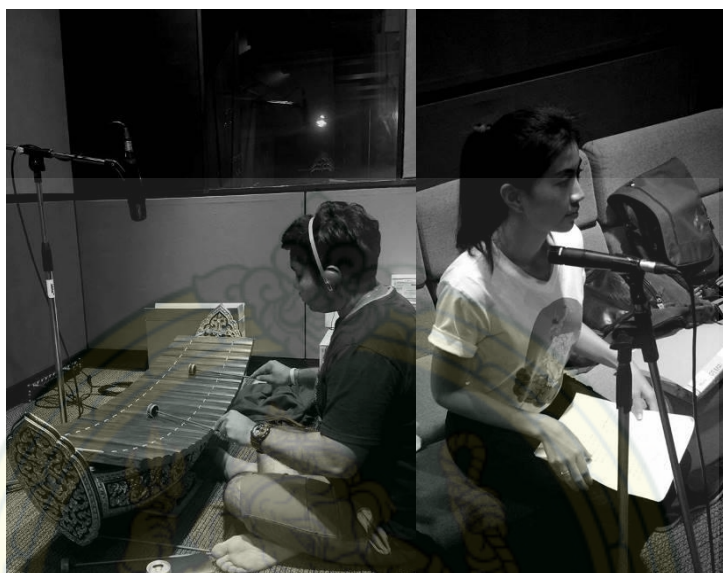
3.3.3 เสียงประกอบ (Sound Effect)

เสียงเอฟเฟกต์ คือ ประเภทของเสียงที่สร้างขึ้นหรือปรับปรุงให้มีความพิเศษ ประกอบกับดนตรีและเพลงในการแสดงเพื่อดึงดูดความสนใจและเพิ่มอรรถรสในองค์ประกอบด้านเสียง ซึ่งในการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ มีการนำเอาเสียงเอฟเฟกต์มาใช้ประกอบกับการบรรเลงดนตรีเพื่อสร้างความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

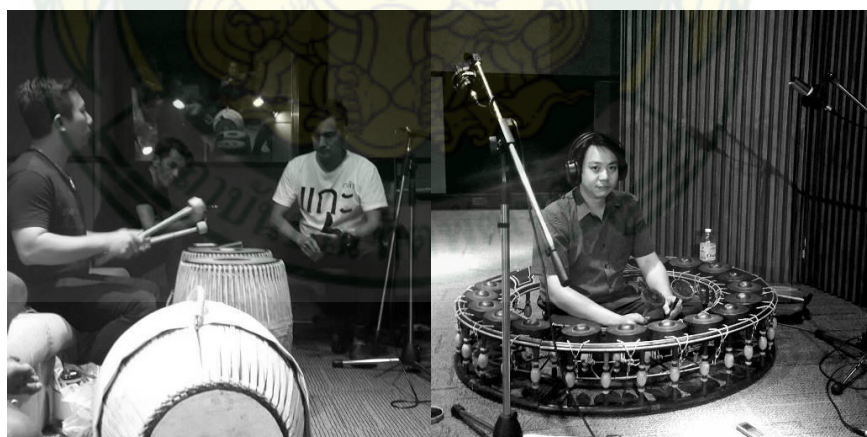
ในส่วนของการฝึกซ้อมการแสดงเข้ากับดนตรี จะมีการอัดเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท รวมถึงการขับร้อง และการพากย์ - เจรจาให้ตรงกับระยะเวลาในการแสดงจริงเพื่อนำไปใช้ในการฝึกซ้อมทั้งการซ้อมย่อย ซ้อมใหญ่เข้ากับองค์ประกอบอื่น ๆ ก่อนการแสดงจริง นอกจากนี้ การอัดเสียงการบรรเลงดนตรี ยังสามารถนำไปใช้ประกอบกับการแสดงในโอกาสอื่น ๆ ที่ไม่ได้ใช้การบรรเลงดนตรีสดได้อีกด้วย

นายสุรินทร์ ยังเขียวสด ได้กล่าวถึงการทำงานของฝ่ายดนตรีไว้ว่า “การทำงานของฝ่ายดนตรีนั้น มีความยากตรงที่ต้องบรรเลงให้ตรงกับคำดำเนินเรื่องที่ตรงตำแหน่งและจังหวะ

อย่างแม่นยำที่สุด ทุกอย่างจะต้องสอดคล้องกันทั้งหมดในภาพรวมของการแสดง แตกต่างจากการบรรเลงดนตรีไทยประกอบการแสดงโขน - ละคร” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, 2564, 8 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์) นับว่าเป็นการสร้างรูปแบบการบรรเลงดนตรีไทยแบบใหม่ โดยเน้นการเลือกเครื่องดนตรีที่เน้นอารมณ์ตัวละครคล้ายลักษณะการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงของตะวันตก



ภาพที่ 74 การอัดเสียงดนตรี เพื่อประกอบการฝึกซ้อมและการแสดง
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 75 การอัดเสียงดนตรี เพื่อประกอบการฝึกซ้อมและการแสดง
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 76 การอัดเสียงดนตรี เพื่อประกอบการฝึกซ้อมและการแสดง
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 77 การฝึกซ้อมใหญ่ก่อนการแสดง
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 78 กลุ่มนักแสดงประกอบการแสดง ครุฑทวนุภาพ
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด

วิเคราะห์แนวความคิดการออกแบบหุ่นและเครื่องแต่งกาย

ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์รูปแบบของดนตรีในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุกาฬ ดังต่อไปนี้

1) คงจารีตความเป็นจารีตของการแสดงนาฏศิลป์ไทย

เป็นรูปแบบดนตรีและเสียงที่มีพื้นฐานเป็นการบรรเลงและการขับร้องดนตรีไทย เช่นเดียวกับการแสดงโขน เพียงแต่มีการปรับปรุงรูปแบบการบรรเลงดนตรีให้มีความทันสมัย โดยสร้างสรรค์เสียงจากเครื่องดนตรีไทยให้สื่ออารมณ์ชัดเจน

2) มีการสร้างสรรค์เสียงและดนตรีใหม่บนพื้นฐานของดั้งเดิม

การเลือกเครื่องดนตรีไทยขึ้นเดียวในวงปี่พาทย์ตามจารีตของการแสดงโขน - ละครแบบดั้งเดิมมาบรรเลงให้เข้ากับอารมณ์การแสดงขณะนั้นแทนการบรรเลงแบบผสมวงตามปกติของการบรรเลงวงปี่พาทย์โดยทั่วไป ซึ่งดนตรีจะทำหน้าที่เป็นสิ่งที่สร้างอารมณ์ให้กับการแสดงและตัวละครเน้นการใช้อารมณ์ของเพลงเพื่อส่งไปหาตัวละคร

3) สร้างสรรค์เสียงและดนตรีร่วมสมัย

เป็นการนำเอาเสียงดนตรีประเภทเอฟเฟกต์ หมายถึง เสียงที่สร้างหรือประดิษฐ์ขึ้นเลียนแบบธรรมชาติ เช่น เสียงฟ้าร้อง เสียงฟ้าผ่า เสียงบรรยากาศใต้น้ำ หรือเสียงลักษณะพิเศษเพื่อประกอบเสียงหลักให้เกิดความน่าสนใจ เช่น เสียงเสียงกังวาน เสียงที่ทำให้รู้สึกอึดอัดใจ ซึ่งนับว่าเป็นการสร้างสรรค์ศิลปะอย่างหนึ่งที่ทำให้เสียงเกิดความพิเศษสามารถดึงดูดความสนใจในการแสดงได้เป็นอย่างดีทำให้เกิดความร่วมสมัยจากการนำเสียงเอฟเฟกต์มาผสมผสานกับการบรรเลงหรือการขับร้องแบบไทย

สรุปได้ว่า ดนตรีและเสียงที่ใช้ประกอบการแสดง ชุด ครุฑานุกาฬมีรูปแบบตามจารีตของการแสดงนาฏศิลป์ไทยโขน - ละคร ได้รับความอนุเคราะห์จากนายตรีวิทย์ ยังเขียวสดและควบคุมการฝึกซ้อมโดยนายพิสูตรและนายสุรินทร์ ยังเขียวสด ใช้วงปี่พาทย์เครื่องหก เครื่องดนตรีประกอบไปด้วยระนาดเอก ระนาดทุ้ม ข้องวงใหญ่ ปี่ ตะโพนไทย กลองทัด ฉิ่ง แนวคิดรูปแบบของการบรรเลงดนตรีประกอบนั้นจะเป็นการเน้นอารมณ์ของตัวละคร โดยเลือกใช้เครื่องดนตรีที่สอดคล้องกับอารมณ์ในการแสดง ฉะนั้น ลักษณะเหมือนเป็นการบรรเลงเดี่ยว เช่น การเลือกใช้เครื่องดนตรีปี่ในฉากที่แสดงอารมณ์ความโศกเศร้า การใช้ฆ้องบรรเลงในฉากที่มีบรรยากาศเกี่ยวกับน้ำ เป็นต้น และสามารถแยกประเภทของเสียงในการแสดงซึ่งประกอบไปด้วย 1) การบรรเลงดนตรีหลักในการแสดง แบ่งได้เป็น เพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงทยอย เพลงโอด ในฉากที่นางวินตารำพึงรำพันเสียใจ เพลงคุกพาทย์ เพลงแผละ ซึ่งเป็นการแสดงอิทธิฤทธิ์ของพญาครุฑ และเพลงขับร้องรับส่ง ซึ่งเป็นบทขับร้องประกอบการใช้บทและการสื่อสารของตัวละคร เช่น ขับร้องเพลงสุดใจชั้นเดียว ในฉากพญาครุฑรบกับพระนารายณ์ 2) การพากย์ - เจรจา ซึ่งพบเฉพาะการเจรจาในการแสดง ได้แก่

การเจรจากระทำ คือ บทเจรจาที่มีอยู่ในบทละคร ใช้ลักษณะการเจรจาทั้งแบบเดินทำนอง สำหรับบทของตัวละครทำบทผู้เดียว กับเจรจาแบบทำนองพูด เป็นบทเจรจาการสื่อสารระหว่างตัวละคร 2 ตัวขึ้นไป มีรูปแบบของเจรจาด้น หรือการดันสด ที่มีการใช้ทำนองการเจรจาแบบกวนมุขระหว่างนักแสดงตลกหน้าม่าน 2 คน เพื่อสร้างความสนุกสนานแทรกอยู่ในการแสดง 3) เสียงประกอบ (Sound Effect) คือ ประเภทของเสียงที่สร้างขึ้นหรือปรับปรุงให้มีความพิเศษประกอบกับดนตรี เพื่อดึงดูดความสนใจและเพิ่มอรรถรสในองค์ประกอบด้านเสียง ยกตัวอย่างเช่น เสียงฟ้าร้องฟ้าผ่า เสียงบรรยากาศใต้น้ำ เสียงกังวาน เสียงนำอศรรยใจ เป็นต้น ในส่วนของการทำงานของฝ่ายดนตรีนั้นมีความยากตรงที่ต้องบรรเลงให้ตรงกับกรดำเนินเรื่องที่ตรงตำแหน่งและจังหวะอย่างแม่นยำที่สุด ทุกอย่างจะต้องสอดคล้องกันทั้งหมดในภาพรวมของการแสดง และรูปแบบของดนตรีและเสียงประกอบการแสดง สามารถวิเคราะห์ได้ว่า 1) คงจารีตความเป็นจารีตของการแสดงนาฏศิลป์ไทย 2) มีการสร้างสรรค์เสียงและดนตรีใหม่บนพื้นฐานของดั้งเดิม 3) มีการสร้างสรรค์เสียงและดนตรีให้เกิดความร่วมสมัย นับว่าเป็นการประยุกต์รูปแบบการบรรเลงดนตรีไทยให้ผสมผสานกับหลักการบรรเลงดนตรีในละครตะวันตก และทำให้เกิดความร่วมสมัยในการแสดงหุ่นละครเล็กมากยิ่งขึ้น

3.4 ฉาก แสง สี และเทคนิคที่ใช้ในการแสดง

สำหรับการออกแบบฉากและอุปกรณ์ในการแสดง เป็นส่วนที่จะช่วยให้ช่วยเพิ่มอรรถรสในการแสดงและความเข้าใจในการแสดงมากยิ่งขึ้นโดยสามารถขยายเรื่องราวของการแสดงได้ เช่น เหตุการณ์ ตัวละคร เวลาและสถานที่โดยมีรายละเอียดเกี่ยวกับฉาก แสง สี และเทคนิคที่ใช้ในการแสดง แบ่งตามหัวข้อได้ดังนี้

3.4.1 ฉาก

ฉาก เป็นส่วนช่วยสร้างบรรยากาศอย่างชัดเจนในการแสดง เสริมสร้างอรรถรสและความเข้าใจในการแสดงให้กับผู้ชม สามารถบอกรายละเอียดต่าง ๆ ในการแสดงได้ เช่น เรื่องราว เหตุการณ์ สถานที่ เวลา เป็นต้น ซึ่งการทำงานทางด้านฉาก และอุปกรณ์ในการแสดงครั้งนี้มีการออกแบบ ซึ่งจะแบ่งออกเป็น 3 ส่วนใหญ่ ๆ (วรรณศักดิ์ ศิริหาล้า, สัมภาษณ์, 30 เมษายน 2565) ได้แก่

1. ฉากขนาดใหญ่ แสดงถึงสถานที่ด้านหลังสุด
2. ฉากหลัง ฉากรองที่นำเสนอให้เห็นถึงส่วนประกอบของฉากใหญ่
3. ฉากเล็ก หรืออุปกรณ์ประกอบฉาก ที่สามารถเคลื่อนไหวได้

โดยมีการออกแบบในฉากหลัก ๆ โดยผู้เชี่ยวชาญในด้านจิตรกรรม ได้แก่ อาจารย์วีรธรรม ตระกูลเงินไทย ออกแบบฉากพิธีกวนเกษียรสมุทร (ชกนาคศึกดำบรรพ์) - กำเนิดพญาครุฑ อาจารย์ ดร.สุพร ชนะพันธุ์ ออกแบบฉากนางทาส ฉากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และอาจารย์

อนุเทพ พจน์ประสาท ออกแบบฉากฉากครุฑยุคนาค (สุรินทร์ ยังเขียวสด, 2564, 8 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์)

การทำงานในส่วนของการออกแบบฉากมีผู้ดูแลหลังจากที่ได้รับ ความอนุเคราะห์ในการออกแบบจากอาจารย์ทั้ง 3 ท่านแล้ว ผู้รับผิดชอบในการควบคุมและดูแลก็คือ ทางนายพิสูตร นายสุรินทร์และนางสาวสมพิศ ยังเขียวสด “ในการประชุมงานแต่ละฝ่ายจะให้ทีมงาน แผนกละ 3 - 4 คนเข้าร่วมประชุมด้วยเสมอ อย่างการสร้างฉาก ทีมงานฝ่ายสร้างฉากก็ต้อง คุยรายละเอียดที่และสร้างออกมาตามการออกแบบของอาจารย์แต่ละท่าน” (สมพิศ ยังเขียวสด, 2566, 6 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)



ภาพที่ 79 ฉากพิธีกวณเกษียรสมุทร (ชัณาคติกดำบรรพ์)

ที่มา: คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

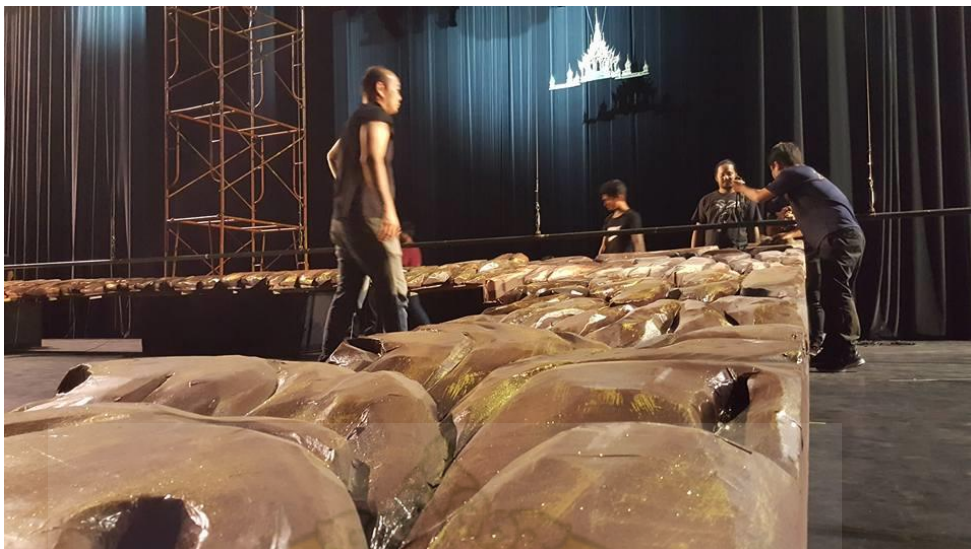


ภาพที่ 80 ฉากกำเนิดพญาครุฑ
ที่มา: คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก



ภาพที่ 81 นางทาส
ที่มา: คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

นับว่าเป็นการรวบรวมผู้เชี่ยวชาญในด้านจิตรกรรม และมีผลงานที่สำคัญในการสร้างงานที่จะทำให้เกิดคุณค่าในการแสดงครั้งนี้เป็นอย่างมาก แนวคิดในการเปลี่ยนฉากนายวรรณศักดิ์ ศิริห্লা ได้กล่าวไว้ว่า “ในการเปลี่ยนฉากเราจะเปลี่ยนฉากให้สิ้นไหล โดยปิดไฟให้น้อยที่สุด ไม่เหมือนกับละครไทยที่เวลาจะเปลี่ยนฉากต้องดับไฟ เปิดมาเป็นอีกฉาก ต่อมาคือเติมเต็มจินตนาการให้เห็นภาพชัดเจนมากขึ้น เช่น ฉากครุฑบิน ล่องลอยในอากาศฉากฟุ้งไฟของพญานาค” (วรรณศักดิ์ ศิริห্লা, 2565, 30 เมษายน, สัมภาษณ์) และในส่วนของการสร้างอุปกรณ์ประกอบฉากสำหรับการแสดงครุฑทาทานภาพได้สร้างขึ้นใหม่ เพื่อให้มีความสอดคล้องกับเนื้อเรื่องในการแสดง มีการสร้างฉากที่สามารถเชิด หรือเคลื่อนไหวให้สวยงาม และยังมีแนวคิดในการออกแบบให้สะดวกต่อการแสดงและการเคลื่อนย้ายได้ง่าย



ภาพที่ 82 ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง
 ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 83 ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง
 ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 84 ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด

สรุปได้ว่าการออกแบบฉากของการแสดงครุฑานุกภาพ สามารถแบ่งออกเป็นฉาก 3 ส่วน ได้แก่ ฉากขนาดใหญ่ ฉากหลัง ฉากเล็กหรืออุปกรณ์ประกอบฉาก ออกแบบโดยผู้เชี่ยวชาญด้านจิตรกรรมไทย ได้แก่ อาจารย์วิจิตรธรรม ตระกูลเงินไทย อาจารย์อนุเทพ พจน์ประสาท อาจารย์ ดร.สุพร ชนะพันธุ์ ให้สอดคล้องกับการแสดง โดยส่วนที่เป็นอุปกรณ์ประกอบฉากจะไม่ใช้การปิดไฟแล้วเปลี่ยนฉากเหมือนการแสดงโขน - ละครไทย แต่เป็นลักษณะการออกแบบการใช้พื้นที่บนเวทีให้ฉากเล็กหรืออุปกรณ์ประกอบฉากสามารถเคลื่อนที่โดยใช้คนเลื่อนเปลี่ยนฉากให้สอดคล้องสัมพันธ์กับองค์ประกอบอื่น ๆ ในการแสดงเช่น ดนตรีและแสงไฟ

3.4.2 การออกแบบแสงสี

การออกแบบแสงและเทคนิคพิเศษ มีความสำคัญในการสร้างภาพบนเวที นอกจากจะให้แสงสว่างเพื่อการมองเห็นแล้ว ยังสามารถสร้างจุดที่ต้องการให้ผู้ชมสนใจในการสื่อสารของตัวละคร เนื่องจากสีของแสงสามารถสื่อถึงอารมณ์ ความรู้สึก เวลา บรรยากาศและสถานการณ์ต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี (ชนันญา ชูนาถ, 2558, น.145) ผู้ออกแบบและควบคุมแสงสีบนเวที ได้แก่ นายยุทธ อุทยานินทร์ โดยแบ่งหัวข้อได้ดังนี้

3.4.2.1 แสง

นายยุทธ อุทยานินทร์ได้กล่าวไว้เกี่ยวกับหน้าที่ของแสงว่า “แสงมีหน้าที่ในการทำให้เห็นตัวละครและท่ารา” (ยุทธ อุทยานินทร์, 2565, 17 กันยายน, สัมภาษณ์) โดยการให้แสงสำหรับการแสดงในครั้งนี้มีแนวคิดหลักที่สำคัญคือ จะต้องซ่อนผู้เชิดด้วยแสง เพราะจะต้องทำให้เห็นตัวละครเด่น โดยมีการหยิบยกนำเอาแนวคิดของอดอล์ฟ อาเปีย (Adolphe Appia) มาใช้ในการออกแบบแสง ซึ่งเป็นแนวคิดเกี่ยวกับวิธีในการออกแบบความสัมพันธ์ระหว่างแสง พื้นที่และผู้แสดง (ยุทธ อุทยานินทร์, 2565, 17 กันยายน, สัมภาษณ์) ซึ่งแนวคิดของอดอล์ฟ อาเปียจะให้ความสำคัญกับการออกแบบองค์ประกอบ คือ เน้นถึงความสัมพันธ์ที่ไม่อาจแยกออกจากกันได้ระหว่างเนื้อหาและความหมายของบทละคร นักแสดงกับฉากและแสง อาเปียไม่เห็นด้วยกับภาพวาดที่เป็นตัวแทนสถานที่ต่าง ๆ เพราะภาพวาดย่อมมีแสงและเงาอยู่ในตัว และเพื่อที่จะให้เห็นภาพที่ชวนบนเวทีชัดเจน ก็ต้องอาศัยแสงไฟส่อง หมายความว่าไฟทำหน้าที่เพียงส่องฉากให้คนดูเห็นเท่านั้น เมื่อนักแสดงปรากฏกายขึ้น แสงสว่างบนเวทีช่วยให้เห็นนักแสดง ช่วยสร้างมิติให้กับนักแสดง ช่วยให้เห็นการเคลื่อนไหวให้เห็นความมีชีวิตชีวา เห็นพื้นที่ที่นักแสดงใช้ ซึ่งจะทำให้ก็ต้องใช้แสงสว่างจำนวนหนึ่งอยู่แล้ว ความสว่างของแสงที่จัดไว้สำหรับการแสดงและทิศทางของแสงที่ส่องลงมาทำให้คนดูเห็นแสงและเงาที่เกิดขึ้นจริง ซึ่งอาจขัดแย้งกับแสงและเงาบนภาพวาดที่ชวนไว้ ความขัดแย้งอาจจะยิ่งเพิ่มมากขึ้น เพราะฉากวาดนั้นกลายเป็นองค์ประกอบที่ดูเทียม เพราะนักแสดงไม่สามารถเดินเข้าไปในฉากหรือจับต้องได้จริง และยังดูแปลกเมื่อนักแสดงสูงกว่าประตูหรือทะเลพุดานห้อง (สมพร พูราจ, 2549, น. 101 - 109) ซึ่งในการแสดงครุฑานุภาพนี้จึงได้นำหลักแนวคิดของอดอล์ฟ อาเปียมาประยุกต์ใช้กับการแสดงให้เป็นไปในรูปแบบตะวันตกมากขึ้น สามารถแบ่งรูปแบบการให้แสงได้เป็น 3 กลุ่มหลัก ๆ ดังนี้

1) แสงสำหรับตัวละคร มี 2 ลักษณะคือ แสงที่ทำให้เห็นตัวละครเพียง 1 ตัว จะใช้แสงโปรไฟล์ (Profile) ในประเภทของการร่าหน้าพาทย หรือการทำบทเพียงตัวละครเดียว ซึ่งจะเป็นการโฟกัสให้กับตัวละคร ที่เคลื่อนไหวไปตามพื้นที่ต่าง ๆ ของเวทีโดยสามารถกำหนดขอบเขตของผู้เชิดได้ ซึ่งเป็นการทำงานร่วมกันระหว่างฝ่ายออกแบบแสงและผู้เชิดและลักษณะที่ 2 คือแสงที่ทำให้เห็นตัวละครมากกว่า 2 ตัวขึ้นไป ดังนั้นแสงที่เกิดขึ้นจะต้องทำให้เห็นกว้างมากขึ้น ภาพองค์รวมใหญ่ขึ้น การซ่อนผู้เชิดก็จะยากขึ้น ทำให้มีแนวคิดที่จะซ่อนผู้เชิดไว้ได้แสงที่มีลักษณะให้เห็นผู้เชิดเป็นเงากลาง เพื่อที่จะให้เห็นถึงความพร้อมเพรียงของท่าทางผู้เชิดที่ถือว่าเป็นอัตลักษณ์สำหรับการเชิดหุ่นละครเล็ก ดังนั้นการชมหุ่นละครเล็กนั้นไม่เพียงแต่ชมความงดงามของตัวหุ่นเพียงเท่านั้น แต่ยังเป็นความงามที่เกิดขึ้นจากผู้เชิด (ยุทธ อุทยานินทร์, 2565, 17 กันยายน, สัมภาษณ์)

2) แสงที่ให้บรรยากาศ แสงในส่วนนี้จะใช้ควบคู่กับการออกแบบสี เมื่อไม่มีเทคโนโลยีไฮโลแกรม เนื่องจากจะทำให้แสงชนกันจึงเป็นลักษณะที่บ่งบอกถึงบรรยากาศ แฟนซี ที่ไม่ได้อยู่ในกรอบจารีตละครไทยแบบดั้งเดิม เช่น ฉากครุฑจะปักไข่ ภายในไข่ก่อนที่จะแตก ก็ออกแบบแสงให้มีความวูบวาบ เพื่อความน่าตื่นตาตื่นใจ เป็นต้น ซึ่งในส่วนนี้จะต้องมีการวิเคราะห์ บทละครว่าในสถานที่ที่เกิดขึ้นในการแสดงจะมีบรรยากาศเป็นแบบไหนตามเนื้อ มีหลักแนวคิด ในการออกแบบแสงลักษณะนี้คือ การสร้างพื้นให้กับหุ่นหรือตัวละคร โดยให้ผู้เชิดแอบอยู่หลังพื้น (ไฟที่ซ่อน) ให้ไฟจับที่ตัวละคร หรือเป็นการสร้างพื้นจากแสงเพื่อบังผู้เชิด หากฉากใดที่ไม่สามารถซ่อน ผู้เชิดได้ก็จะออกแบบแสงให้เห็นเพียงแค่เงา (ยุทธ อุทยานินทร์, 2565, 17 กันยายน, สัมภาษณ์)

3) การให้แสงที่ไม่มีฉาก การให้แสงประเภทนี้ ได้แก่ ฉากหน้าม่านหรือ ฉากที่ไม่มีอุปกรณ์หรือฉากใดเลย มีเพียงแค่เวทีโล่งและตัวละครเพียงเท่านั้น เพื่อเป็นการให้ผู้ชมได้ จินตนาการภาพเอง ตัวอย่างเช่น ฉากที่ครุฑบินฝ่าด่านจะขึ้นไปดาวดิงส์ การให้แสงจะต้องทำให้ บริเวณพื้นที่มีความดำมืดสนิท สามารถซ่อนผู้เชิดได้บ้างบางส่วน ตัวละครที่เป็นครุฑจะวิ่งรอบเวที เสมือนลอยคว้างคว้างอยู่ในที่มืด มีความยากตรงที่ตัวละครวิ่งไปทั่วเวที จะต้องกำหนดทิศการวิ่ง อย่างละเอียดเพื่อการให้แสง ตรงจุดกับตัวละคร (ยุทธ อุทยานินทร์, 2565, 17 กันยายน, สัมภาษณ์)

3.4.2.2 สี

นอกจากการให้แสงในการแสดงแล้ว เรื่องของสีก็มีส่วนเกี่ยวข้องในการให้แสง ในการแสดง โดยนายยุทธ อุทยานินทร์มีแนวคิดหลักในการออกแบบสีของแสง จะต้องดูสีของฉาก และหุ่นเป็นหลัก มีการนำเอาทฤษฎีเรื่องของ สีที่ตัววัตถุยอมให้แสงสะท้อนออก (Color reflector) กล่าวคือดังนี้

1) สีที่แสดงบรรยากาศ จะเป็นสีตามท้องเรื่อง อิงเวลา สถานที่ เช่นถ้าเป็น กลางวันก็จะให้สีในโทนสว่างถ้าเป็นตอนกลางคืนก็ให้สีในโทนมืด ก็คือให้สีตามท้องเรื่อง ที่นี้เราจะดู ได้ว่า ตามท้องเรื่องจะเป็นสีอะไรก็ต้องดูว่ามันเกิดเหตุที่ไหน และถ้าเป็นฉากที่ไม่ได้แสดงเวลาเช้าสาย บ่ายเย็นอย่างเช่น ตอนที่ครุฑบินฝ่าด่านต่าง ๆ ซึ่งมันเป็นฉากในจินตนาการและเป็นสถานที่ที่ไม่ได้อยู่ บนโลกนี้ มันก็จะมีพระอาทิตย์ขึ้น - ตก เราจึงมีการจับจังหวะว่ามันน่าจะอยู่ในที่เว้งว่าง แต่การที่ จะบอกว่ามันอยู่ในที่เว้งว่างได้ก็คือ การไม่ใส่สีเพราะการไม่ใส่สีก็ถือว่าเป็นสีชนิดหนึ่ง ดำก็ยังเป็น ดำแสดงถึงที่เว้งว่างพอตัวละครเข้าไปในแสงก็จะทำให้เห็นบรรยากาศเพราะมันเห็นตัวละครลอย ขึ้นมา ไอเดียได้จากที่เห็นดวงดาวบนท้องฟ้าในเวลามืด เมื่อไหร่ที่มีดาวผ่านแสงพระอาทิตย์ไปก็สว่าง ประเภทของสีคือ No Color หรือแสงที่ไม่มีสี (ยุทธ อุทยานินทร์, 2566, 9 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) ดังนั้นสีของแสงประเภทนี้ต้องคำนึงถึงสิ่งที่จะมารับแสงนั้นเพื่อสร้างบรรยากาศก็คือตัวฉาก ตามทฤษฎี สีที่ตัววัตถุยอมให้แสงสะท้อนออก (Color reflector)

2) **สีที่ส่องกับตัวหุ่น** เพื่อให้มองเห็นสีที่ใช้กับตัวละคร จะใช้สีธรรมชาติ ซึ่งจะต้องออกแบบสีให้เหมือนพระอาทิตย์มากที่สุด เนื่องจากเวลาออกแบบสีของหุ่น จะทำกลางแดด ดังนั้นจึงต้องทำให้แสงในโรงละครเหมือนธรรมชาติตรงกับแสงแดดมากที่สุด (ยุทธ อุทยานินทร์, 2566, 9 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)

3) **สีที่ทำหน้าที่แทนฉาก** เป็นการให้แสงในฉากที่ไม่มีฉาก จะใช้ทฤษฎีคู่สี ตรงข้ามตามวงจรสีตามปกติ และคู่สีร้อนเย็น หมายถึงเป็นรูปแบบของการจับคู่สีระหว่างสองสี เช่น สีแดงและสีส้ม สีส้มจะจัดเป็นสีร้อน สีแดงเป็นสีเย็น เพื่อสาดลงไปในอากาศคล้ายกับจิตรกรวาดภาพ ในอากาศ ซึ่งต้องคำนึงถึงตัวละครสี ทิศทางของแสงที่จะทำให้ตัวละครสีไม่เพี้ยนเหมือนเป็นการเปิดไฟให้กับตัวละคร ซึ่งจะแยกกันระหว่างไฟฉากกับไฟตัวละคร (ยุทธ อุทยานินทร์, 2566, 9 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) ซึ่งถือเป็นการออกแบบและการทำงานร่วมกับการออกแบบแสง

สรุปได้ว่าการออกแบบแสงและสีของการแสดงครุฑานุภาพนั้นเป็นการออกแบบให้ควบคู่กันไป โดยสามารถแบ่งลักษณะของแสงที่ใช้ในการแสดงได้ดังนี้ 1) แสงสำหรับตัวละครมี 2 ลักษณะคือ แสงที่ทำให้เห็นตัวละครเพียง 1 ตัวโดยใช้แสงไฟโปรไฟล์ (Profile) หรือแสงมูฟวิงไลท์ (Moving Light) และแสงที่ทำให้เห็นตัวละครมากกว่า 2 ตัวขึ้นไป 2) แสงที่ให้บรรยากาศเป็นการออกแบบแสงเน้นที่ตัวหุ่นละครเล็กและเห็นผู้เจิดเพียงแค่เงา 3) การให้แสงที่ไม่มีฉาก มีเพียงแค่เวทีโล่งและตัวละครเพียงเท่านั้น เพื่อเป็นการให้ผู้ชมได้จินตนาการภาพเองทั้งแสงสว่างหน้าม่านหรือแสงมืดฉากครุฑาบิน ส่วนการออกแบบสีมีหลักการคือ 1) สีที่แสดงบรรยากาศ ออกแบบสีตามท้องเรื่อง อิงเวลา สถานที่ 2) สีที่ส่องกับตัวหุ่น เพื่อส่องให้เห็นตัวหุ่นโดยใช้สีเลียนแบบธรรมชาติ 3) สีที่ทำหน้าที่แทนฉาก จะมีการใช้ทฤษฎีคู่สีตรงข้ามและสีร้อนเย็นควบคู่ไปกับการออกแบบแสง นอกจากจะออกแบบให้สอดคล้องกับแสงไฟแล้วยังออกแบบให้มีความสอดคล้องกับการออกแบบเครื่องแต่งกายอีกด้วย โดยเป็นการนำเอาแนวคิดทฤษฎีของอดอล์ฟ อาเพีย ที่เน้นความสัมพันธ์ระหว่างแสง พื้นที่ และผู้แสดงมาประยุกต์ใช้กับองค์ประกอบการแสดงให้มีรูปแบบละครตะวันตกมากขึ้น

3.4.3 เทคนิคพิเศษ (เทคโนโลยีไฮโลแกรม)

นอกจากเทคนิคในการออกแบบแสงและสีแล้ว การใช้เทคนิคพิเศษในการสร้างสรรค์การแสดงก็เป็นส่วนสำคัญในการแสดง “การออกแบบเทคนิคพิเศษในการแสดง คือ กระบวนการใช้เทคโนโลยีหลากหลายรูปแบบในการสร้างภาพลวงตาและความสมบูรณ์ให้กับการแสดงบนเวที เช่น การสร้างฝน ลม ไฟ หมอกและควัน เป็นต้น เพื่อเป็นการเสริมสร้างความสมจริงให้กับการแสดง บางเทคนิคสามารถเล่าเรื่องราวร่วมกับการออกแบบแสงและฉาก” (อ้างอิงในชนันญา ชูนาค, 2558, น. 146) การแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพในครั้งนี้ได้นำเทคโนโลยีไฮโลแกรมมาประกอบ การแสดงเป็นกระบวนการใช้เทคโนโลยีการแสดงภาพ 3 มิติเสมือน ซึ่งเป็นการสร้างภาพลวงตา

มีลักษณะเป็นการเคลื่อนไหวภาพสะท้อนไปที่วัสดุรับแสงที่มีคุณลักษณะโปร่งใส ควบคู่ไปกับการแสดง ผู้ชมจะเห็นภาพโฮโลแกรมพร้อมกับฉากและการแสดงของตัวละครบนเวที นายสุรินทร์ ได้กล่าวถึงการผสมผสานเทคนิคต่าง ๆ ในการแสดงว่า “ในการแสดง ทุกอย่างจะต้องประสานกัน ทุกคนต้องซ้อมให้เข้ากันในเรื่องของฉาก ตำแหน่งที่ยืน ระยะเวลาของเพลง ต้องลงตัวพร้อมกันพอดี ทุกสิ่งทุกอย่างที่เปลี่ยนฉากต้องไปเกิน 3 วินาที เพราะต้องเข้าบทร้องต่อไป” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, 2564, 8 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์) กล่าวคือในการใช้เทคนิคต่าง ๆ ร่วมกับการแสดงนั้น จะต้องมีความสอดคล้องสัมพันธ์กันทุกส่วนเพื่อที่จะให้ระยะเวลาและตำแหน่งของไฟที่ตัวละคร ต้องยืนตามจุดที่กำหนดไว้ได้อย่างสมบูรณ์

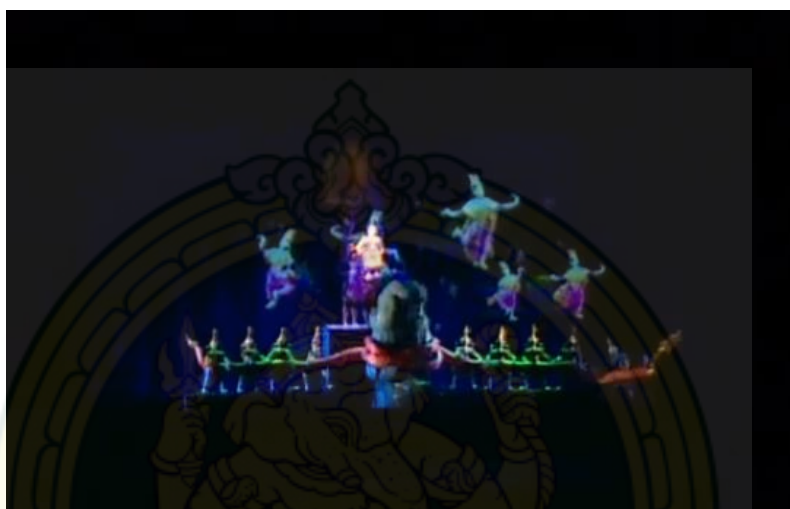
หน่วยงานที่ควบคุมดูแลและจัดทำเกี่ยวกับเทคโนโลยีโฮโลแกรมรวมถึงออกแบบกราฟิกในการแสดงหุ่นละครเล็กครั้งนี้ ได้แก่ บริษัทกันตนา กรุ๊ป จำกัด ซึ่งเป็นบริษัทผู้ผลิตรายการโทรทัศน์ ซึ่งนำเทคโนโลยีดังกล่าวจากประเทศไต้หวันมาประยุกต์ใช้ในประเทศไทย โดยลักษณะการทำงาน คือ จะต้องมีการวัดสัดส่วนและอัตราส่วนของหุ่น และภาพที่ปรากฏบนหน้าจอ มีการคำนวณในลักษณะทางคณิตศาสตร์ ซึ่งนับว่าเป็นครั้งแรกที่นำเทคโนโลยีโฮโลแกรมมาใช้ในการแสดงหุ่นละครเล็ก (ยุทธ อุทยานินทร์, 2565, 17 กันยายน, สัมภาษณ์) การวางจุดหรือบล็อกกิ้งจุดของนักแสดง จะต้องมีการฝึกซ้อมอย่างแม่นยำ เพื่อให้ตรงจุดที่เทคนิคโฮโลแกรมแสดงภาพออกมาตามเนื้อเรื่อง “การบล็อกกิ้งปกติเป็นแนวราบแนวพื้น แต่เมื่อเราเล่นกับโฮโลแกรม บล็อกกิ้งจะเป็นลักษณะแนวตั้ง เวลาที่แสดงจริงจะไม่เห็น เพราะฉะนั้นบนเวทีทุกคนจะต้องแม่นยำในจุดบล็อกกิ้ง โดยต้องใช้จุดแนวนอน และแนวตั้งให้ตรงตามจุด จึงจะทำให้ตำแหน่ง โฮโลแกรมตรงตามกำหนด” (พิสูตร ยังเขียวสด, 2565, 10 ตุลาคม, สัมภาษณ์)



ภาพที่ 85 เบื้องหลังการใช้เทคโนโลยีโฮโลแกรม

ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด

จากภาพจะเห็นได้ว่า รูปแบบการทำงานของเทคโนโลยีโฮโลแกรมจะมีลักษณะเป็น แผ่นวัสดุโปร่งใส มีการกำหนดจุดเป็นตัวเลขในแนวตั้งและแนวนอน ซึ่งการทำงานของโฮโลแกรม จะมีการออกแบบภาพกราฟิก โดยจะมีการกำหนดภาพตามจุดตามแนวตั้งและแนวนอนที่แม่นยำ ตำแหน่งของแผ่นใสนี้จะอยู่ด้านหน้าของผู้แสดงทั้งหมด และจะปรากฏภาพเอฟเฟกต์ต่าง ๆ ที่สอดคล้องกับการดำเนินเรื่องเพื่อเพิ่มความน่าสนใจในการแสดงมากยิ่งขึ้น เช่น ภาพเอฟเฟกต์ โฮโลแกรมซึ่งกล่าวถึงการกำเนิดสรรพสิ่งมหัศจรรย์เป็นเหล่าอัปสราในฉากกวนเกษียรสมุทร



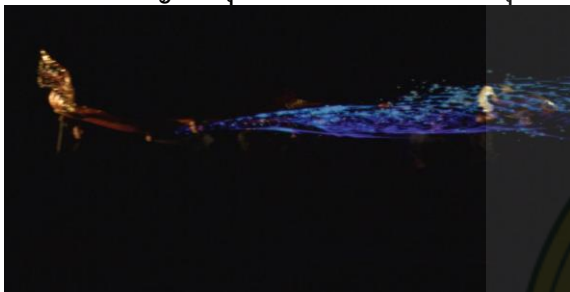
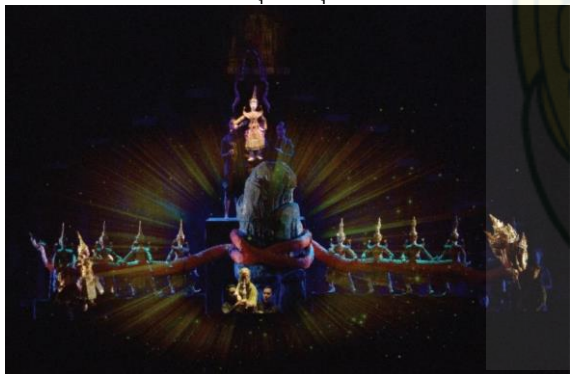
ภาพที่ 86 การใช้เทคโนโลยีโฮโลแกรม

ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด

สรุปได้ว่า เทคโนโลยีโฮโลแกรม คือ กระบวนการใช้เทคโนโลยีการแสดงผลภาพ 3 มิติ เสมือน ซึ่งเป็นการสร้างภาพลวงตา มีลักษณะเป็นการเคลื่อนไหวภาพสะท้อนไปที่วัสดุรับแสงที่มี คุณลักษณะโปร่งใสมากำใช้ในการแสดงให้เห็นเป็นภาพเคลื่อนไหวหรือเอฟเฟกต์ต่าง ๆ เช่น การพ่นพิษ ของพญานาค พลังอำนาจของพญาครุฑ เป็นต้น เป็นการเสริมสร้างอรรถรสให้การแสดงมีความน่าตื่นตาตื่นใจมากยิ่งขึ้น โดยได้รับความอนุเคราะห์การออกแบบภาพกราฟิกและควบคุมโดยบริษัท กันตนา กรุ๊ป จำกัด ในการทำงานของฝ่ายเทคโนโลยีโฮโลแกรมนั้นถือว่าการท้าทายอย่างหนึ่ง ที่จะทำให้การแสดงทุกส่วนประกอบมีความสัมพันธ์กันทั้งหมด ดังนั้นในการฝึกซ้อมจึงต้องมีความแม่นยำอย่างมากเพราะการทำงานของโฮโลแกรมจะต้องมีการกำหนดจุดของตัวผู้แสดง ให้ตรงกับตำแหน่งของภาพโฮโลแกรมรวมไปถึงระยะเวลาในการบรรเลงดนตรีอีกด้วย

รูปแบบขององค์ประกอบในส่วนของฉาก แสง สี และเทคนิคที่ใช้ในการแสดงจึงเป็นการทำงานร่วมกันในการแสดง ซึ่งแต่ละฉากมีรายละเอียดของฉาก แสง เทคนิคต่าง ๆ และโฮโลแกรม ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 ตารางแสดงฉาก แสง สีและเทคนิคที่ใช้ในการแสดง

ลำดับฉาก	ฉาก	รายละเอียด
ฉากที่ 1 เปิดตัวพญาวาสกริ เข้าพิธีกวนเกษียรสมุทร  ภาพที่ 87 ฉากที่ 1 เปิดตัวพญาวาสกริ ที่มา: ยุพิน กุลนิตย์  ภาพที่ 88 ฉากที่ 1 กวนน้ำอมฤต ที่มา: ยุพิน กุลนิตย์	ฉาก ฉากแรกของการแสดง เปิดตัวพญาวาสกริ ที่ไปร่วมพิธีกวนน้ำอมฤต ณ เกษียรสมุทร และฉากในพิธีกวนน้ำอมฤต มีฉากใหญ่คือ ภาพเขียนไตรภูมิ ฉากหลัง คือ เขามันตระ และอุปกรณ์ประกอบฉาก ได้แก่ เต้าที่สามารถเข็ดได้ ปลาสำหรับเข็ด หุ่นแผงชักนาटकิดำบรรพ์ แฉงบังขาและโถน้ำอมฤต	แสง เป็นแสงประเภทที่เน้นบรรยากาศโดยการซ่อนผู้เข็ดให้เห็นตัวละครและหุ่นเด่นและควบคู่ไปกับเทคโนโลยีไฮโลแกรม เทคนิคอื่นและไฮโลแกรม การใช้ไฮโลแกรมในฉากพญาวาสกริเลื้อย พญานาคพันพิช พระอิศวรรับพิช น้ำป่นปวนขณะเขามันตระทรุดและภาพสรรพสิ่งวิเศษที่ได้จากเกษียรสมุทร ได้แก่ โคสุรกี อัสสรา ปาริชาติ จันทรापิ่นพระศุลี สุรวารุณี พระลักษมี น้ำอมฤต แพทย์ธันวันตรี และมีเอฟเฟกต์เสียงขณะที่เขามันตระยุบตัวลง

ตารางที่ 1 ตารางแสดงฉาก แสง สีและเทคนิคที่ใช้ในการแสดง (ต่อ)

ลำดับฉาก	ฉาก	รายละเอียด
ฉากที่ 2 กำเนิดครุฑ  ภาพที่ 89 ฉากที่ 2 กำเนิดพญาครุฑ ที่มา: ยุพิน กุลนิตย์	<u>ฉาก</u> เป็นฉากที่กล่าวถึงการกำเนิดครุฑโดยนางวินตาเฝ้ารอไข่ที่จะเจริญเติบโตและเมื่อถึงเวลาไข่ก็ได้แตกออกมาเป็นตัวพญาครุฑฉากหลังได้แก่ ป่าจิว มีฉากเล็กประกอบคือไข่ครุฑ	<u>แสง</u> ประเภทของแสงที่ใช้ได้แก่ เทคนิคแสงส่องไฟโปรไฟล์สำหรับตัวละคร 2 ตัวคือนางวินตาและเปลือกไข่ก่อนที่จะแตกออกเป็นพญาครุฑ โดยเน้นการใช้ไฟสำหรับซ่อนผู้เซ็ดและในฉากที่พญาครุฑแสดงกระบวนท่ารำจะใช้แสดงลักษณะโซโล่ให้ตัวละครเด่นเพียงตัวเดียว <u>เทคนิคอื่น และไฮไลแกรม</u> มีการใช้เทคนิคทรายไอซ์หรือควันทันตอนไข่แตก นอกจากนี้เทคโนโลยีไฮไลแกรมใช้ในฉากพญาครุฑกางปีก

ตารางที่ 1 ตารางแสดงฉาก แสง สีและเทคนิคที่ใช้ในการแสดง (ต่อ)

ลำดับฉาก	ฉาก	รายละเอียด
ฉากที่ 3 นางทาส  ภาพที่ 90 ฉากที่ 3 นางทาส ที่มา: ยุพิน กุลนิตย์  ภาพที่ 91 ฉากที่ 3 นางทาส ที่มา: ยุพิน กุลนิตย์	ฉาก กล่าวถึงนางวินตาผู้เป็นมารดาของ พญาครุฑ ตกเป็นทาสของนางกัทรุผู้เป็นน้องสาว ด้วยแพ้นัน พญาครุฑแอบดูเห็นนางวินตาผู้เป็นมารดาต้องตกเป็นทาสและถูกกลั่นแกล้งจึงตรงเข้าไปช่วยมารดานางกัทรุให้พญาครุฑไปเอน้ำอมฤตมาให้เหล่านาคเพื่อเป็นการไถ่ตัวมารดา ในฉากนี้ประกอบด้วย ฉากหลังได้แก่ ถ้ำนาค ฉากใหญ่ได้แก่ ฉากรูปน้ำตก มีฉากเล็กประกอบได้แก่ แผงป่าจิว โขดหิน	แสง ใช้การออกแบบแสงในประเภทที่ 2 คือ เป็นการออกแบบแสงเพื่อเน้นบรรยากาศโดยให้เห็นภาพองค์รวมทั้งส่วนของฉากและหุ่นจำนวนหลายตัว และในฉากที่พญาครุฑแสดงกระบวนท่ารำ ใช้การออกแบบแสงในลักษณะแรก คือ การให้แสงโปรไฟล์ที่ตัวพญาครุฑเด่น และซ่อนผู้เซตให้เห็นเพียงเล็กน้อยหรือเป็นเงาลาง เทคนิคอื่น และไฮไลแกรม มีการใช้เทคนิคทรายไอซ์เพื่อให้เกิดควันบริเวณถ้ำ เพิ่มเครื่องฉายวีดีโอฉายภาพน้ำให้สมจริงยิ่งขึ้น และการใช้เทคนิคเคลื่อนฉากหลังให้เคลื่อนไหวเหมือนพญาครุฑเดินทางออกมา

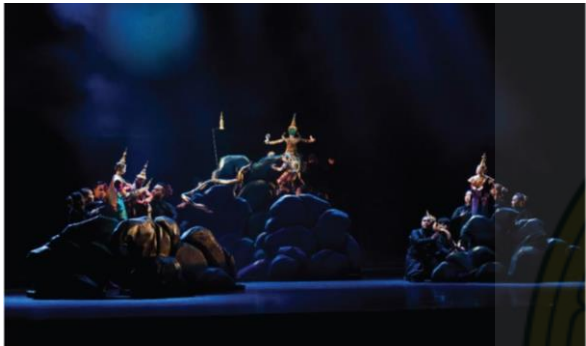
ตารางที่ 1 ตารางแสดงฉาก แสง สีและเทคนิคที่ใช้ในการแสดง (ต่อ)

ลำดับฉาก	ฉาก	รายละเอียด
ฉากที่ 4 ดาวดิ่งส์  ภาพที่ 92 ฉากที่ 4 ดาวดิ่งส์ ที่มา: ยุพิน กุลนิตย์	ฉาก กล่าวถึงพญาครุฑบินมาถึงสวรรค์ชั้นดาวดิ่งส์ ทำลายกลป้องกัน ตรงเข้าไปเพื่อจะหยิบน้ำอมฤต พระอินทร์ผู้ทรงช้างเอราวัณใช้วัชระสร้างสายฟ้าฟาดไปที่พญาครุฑ พญาครุฑจึงแสดงอิทธิฤทธิ์เรียกมหายุพัตพระอินทร์และช้างเอราวัณลอยหายไป จากนั้นพญาครุฑตรงเข้าไปหยิบน้ำอมฤตแต่น้ำอมฤตหายไป และไปปรากฏอยู่ที่พระนารายณ์ พญาครุฑจึงตรงเข้าไปสู้รบกับพระนารายณ์เพื่อชิงน้ำอมฤตสุดท้ายพระนารายณ์จึงมอบน้ำอมฤตให้ไปฉากหลัง ได้แก่ ภาพสวรรค์ชั้นดาวดิ่งส์ฉากใหญ่ ได้แก่ แฉงพระจุฬามณี แทนวางน้ำอมฤต อุปกรณ์ประกอบได้แก่ วัชระอาวุธของพระอินทร์ และน้ำอมฤต	แสง ใช้การออกแบบแสงในประเภทแรก คือเป็นการออกแบบแสงเพื่อเน้นตัวละครเด่นมากกว่า 2 ตัว และซ่อนผู้เซ็ดไว้ได้แสงให้ได้มากที่สุด เทคนิคอื่น และไฮโลแกรม เทคนิคในการแสดงต่าง ๆ ได้แก่ การเพิ่มทรายไอซ์หรือควันฉากที่ช้างเอราวัณปรากฏตัว การใส่ทรายไอซ์หรือควันที่ปากโถน้ำอมฤต การใช้ไฮโลแกรมในฉากที่ พระนารายณ์ปรากฏตัวพระอินทร์ผู้ทรงช้างเอราวัณใช้วัชระสร้างสายฟ้าฟาดไปที่พญาครุฑนอกจากนี้มีการใช้เทคนิคการแสดงลักษณะการหายตัวคล้ายมายากล กล่าวคือ เป็นการใช้เทคนิคไฟเปิด - ปิด และเพิ่มตัวละครในการเปลี่ยนตำแหน่งให้เสมือนว่าหายตัวแล้วไปปรากฏตัวอีกที่หนึ่งและการใช้เสียงเอฟเฟกต์เพื่อเพิ่มความตื่นเต้น

ตารางที่ 1 ตารางแสดงฉาก แสง สีและเทคนิคที่ใช้ในการแสดง (ต่อ)

ลำดับฉาก	ฉาก	รายละเอียด
ฉากที่ 5 ตลกหน้าม่าน  ภาพที่ 93 ฉากที่ 5 ตลกหน้าม่าน ที่มา: ยุพิน กุลนิตย์	เป็นการเล่นตลกหน้าม่าน เพื่อเสริมเรื่องราวให้เกิดความตลกขบขันก่อนจะดำเนินเรื่องไปอีกตอนหนึ่ง เป็นฉากที่แสดงหน้าม่านใช้แสงประเภทที่ 3 คือ การให้แสงแก่นักแสดงตลกหน้าม่าน โดยไม่มีการใช้ฉากและไม่มีเทคโนโลยีไฮโลแกรม	-

ตารางที่ 1 ตารางแสดงฉาก แสง สีและเทคนิคที่ใช้ในการแสดง (ต่อ)

ลำดับฉาก	ฉาก	รายละเอียด
ฉากที่ 6 ไถ่ตัวแม่  ภาพที่ 94 ฉากที่ 6 ไถ่ตัวแม่ ที่มา: ยุพิน กุลนิตย์	ฉาก กล่าวถึงพญาครุฑนำน้ำอมฤตมาไถ่ตัวมารดาจนพ้นจากความเป็นทาส เหล่านาคตรงเข้าไปหมายจะดื่มน้ำอมฤต พระอินทร์ได้เหาะมาเอาน้ำอมฤตกลับไปรักษาไว้ดังเดิม พญานาคทั้งหลายต่างโกรธแค้นจึงตรงเข้าต่อสู้กับพญาครุฑ โดยฉากนี้จะใช้ฉากที่เป็นส่วนประกอบได้แก่ โขดหินสำหรับวางน้ำอมฤต โขนหินสำหรับนาคอาศัยและโถน้ำอมฤต	แสง การใช้เทคนิคไฟเพื่อบรรยากาศในภาพรวม เนื่องจากมีฉากโขดหินและมีหุ่นจำนวนหลายตัวละคร

ตารางที่ 1 ตารางแสดงฉาก แสง สีและเทคนิคที่ใช้ในการแสดง (ต่อ)

ลำดับฉาก	ฉาก	รายละเอียด
ฉากที่ 7 ครุฑยุคนาค  ภาพที่ 95 ฉากที่ 7 ครุฑยุคนาค ที่มา: ยูพิน กุลนิตย์	<u>ฉาก</u> ฉากนี้นำเสนอถึงพญาวาสุกรีออกมาต่อสู้กับพญาครุฑแล้วพ่ายแพ้ พระนารายณ์เสด็จมา นางกัทรุขอให้ชุบชีวิตเหล่านาคที่ล้มตาย พระนารายณ์จึงประทานน้ำอมฤตประพรมชุบชีวิตเหล่านาคเพื่อความผาสุกสืบไป	<u>แสง</u> เป็นการออกแบบแสงในลักษณะที่ 2 คือสร้างบรรยากาศโดยเห็นทุกตัวละครเด่น ช่อนผู้เซ็ดให้เห็นเพียงเงากลาง <u>เทคนิคอื่น และไฮโลแกรม</u> มีการใช้เทคนิคเสียงเอฟเฟกต์ในการสร้างความตื่นเต้นเร้าใจสำหรับฉากสู้รบระหว่างพญาครุฑและพญามุสรี

ตารางที่ 1 ตารางแสดงฉาก แสง สีและเทคนิคที่ใช้ในการแสดง (ต่อ)

ลำดับฉาก	ฉาก	รายละเอียด
 ภาพที่ 96 ระบำอาเซียนฉากจบ ที่มา: คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก	<u>ฉาก</u> ปิดลงด้วยฉากสุดท้ายในการเชิดหุ่น อาเซียนแสดงโดยเด็กและเยาวชน ผู้ผ่านการเข้าอบรม	<u>แสง</u> ในฉากสุดท้ายการแสดงระบำ อาเซียนมีการออกแบบแสงให้เห็น ภาพรวมทั้งหมดทุกตัวละคร <u>เทคนิคอื่น และไฮโลแกรม</u> ในฉากสุดท้ายในการแสดงระบำอาเซียน มีการใช้ไฮโลแกรมปรากฏภาพพระนารายณ์ เรียกน้ำอมฤต น้ำอมฤตปรากฏด้านบน จอภาพ แล้วเทน้ำลงมาเป็นสายน้ำวิเศษ จากนั้นซ้อนเป็นภาพสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระพันปีหลวงและรัชกาลที่ 9 ใน พระราชกรณียกิจต่าง ๆ เช่น ฝนหลวง ไฮโลแกรมจะเป็นภาพสายฝนโปรยออกมาสู่ ผู้ชมแล้วเอฟเฟกต์น้ำจะโปรยจากเวทีรับกับ ภาพมาสู่ผู้ชม

ที่มา: ผู้วิจัย

วิเคราะห์แนวความคิดการออกแบบฉาก แสง สี และเทคนิคในการแสดง

1) ใช้ทฤษฎีตะวันตกประกอบการใช้ฉาก แสง สี และเทคนิคในการแสดง

องค์ประกอบด้านฉาก แสง สี และเทคนิคในการแสดงได้ปรับประยุกต์จากการนำเทคนิคต่าง ๆ ตามทฤษฎีตะวันตกมาใช้ผสมผสานให้เกิดความร่วมสมัย ได้แก่ การออกแบบฉากที่สัมพันธ์กับการออกแบบแสง โดยยกทฤษฎีของอดอล์ฟ อาเปีย (Adolphe Appia) ที่เน้นในส่วนของความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อหา บทละคร นักแสดง ฉากและแสงให้ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ กล่าวคือ เน้นให้เกิดความกลมกลืนในทุก ๆ ส่วนขององค์ประกอบการแสดง สร้างมิติแก่การแสดงด้วยทิศทางของแสงที่จะสร้างบรรยากาศให้การแสดงอย่างชัดเจน

2) แนวความคิดการแสดงรูปแบบเธียเตอร์

รูปแบบของการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑนาฏภาพมีรูปแบบที่ได้แนวคิดจากการแสดงในโรงละคร (เธียเตอร์) ซึ่งเป็นการนำศิลปะที่เป็นรากเหง้า คือการแสดงหุ่นละครเล็ก นำเสนอผสมผสานกับองค์ประกอบในรูปแบบเธียเตอร์ ประกอบด้วย การออกแบบฉาก การออกแบบแสงสีและการออกแบบเทคนิคในการแสดงที่มีความเป็นตะวันตกมากยิ่งขึ้น

3) มีความร่วมสมัยจากการนำเทคโนโลยีไฮโลแกรมมาประยุกต์ใช้

นับว่าเป็นการนำร่องของการแสดงศิลปะไทยที่ได้นำเทคนิคไฮโลแกรมซึ่งเป็นเทคโนโลยีสมัยใหม่ในการสร้างภาพเอฟเฟกต์ของตัวละคร บรรยากาศ สถานที่ประกอบการแสดง หุ่นละครเล็ก ซึ่งแสดงถึงการพัฒนาและความก้าวหน้าของการแสดงศิลปะไทย หุ่นละครเล็ก

สรุปได้ว่าองค์ประกอบด้านฉาก แสง สีและเทคนิคที่ใช้ในการแสดง เป็นส่วนช่วยทำให้เพิ่มอรรถรส เพิ่มบรรยากาศให้เกิดความเข้าใจในการแสดงมากยิ่งขึ้น ซึ่งในการแสดงครุฑนาฏภาพสามารถแบ่งรายละเอียดได้ดังนี้ 1) ฉาก แบ่งออกเป็นฉาก 3 ส่วน ได้แก่ ฉากขนาดใหญ่ ฉากหลังฉากเล็กหรืออุปกรณ์ประกอบฉาก ออกแบบโดยผู้เชี่ยวชาญด้านจิตรกรรมไทย และการทำงานของฝ่ายฉากจะต้องควบคุมให้สอดคล้องและสัมพันธ์กับองค์ประกอบอื่น ๆ ในการแสดงอีกด้วย 2) แสง สี ซึ่งที่มีหน้าที่ในการทำให้เห็นตัวละครและท่าร่าพร้อมทั้งบรรยากาศในการแสดง โดยแบ่งการออกแบบแสงเป็น 3 ลักษณะ คือ แสงสำหรับตัวละคร มี 2 ลักษณะคือ แสงที่ทำให้เห็นตัวละครเพียง 1 ตัวโดยใช้แสงไฟโปรไฟล์ และแสงที่ทำให้เห็นตัวละครมากกว่า 2 ตัวขึ้นไป แสงที่ให้บรรยากาศเป็นการออกแบบแสงเน้นที่ตัวหุ่นละครเล็กและเห็นผู้เชิดเพียงแค่เงากลาง และการให้แสงที่ไม่มีฉาก มีเพียงแค่วิวโล่งและตัวละครเพียงเท่านั้น เพื่อให้ผู้ชมได้จินตนาการภาพเอง ในส่วนการออกแบบสีมีหลักการคือ ใช้สีคู่ตรงข้ามและสีร้อนเย็นควบคู่ไปกับการออกแบบแสง และยังต้องสอดคล้องกับการออกแบบเครื่องแต่งกายอีกด้วย 3) เทคโนโลยีไฮโลแกรม คือ กระบวนการใช้เทคโนโลยีการแสดงผลภาพ 3 มิติเสมือน ซึ่งเป็นการสร้างภาพลวงตา มีลักษณะเป็นการเคลื่อนไหวภาพสะท้อนไปที่วัสดุรับแสงที่มีคุณลักษณะโปร่งใสมาใช้ในการแสดงให้เห็นเป็นภาพเคลื่อนไหวหรือเอฟเฟกต์ต่าง ๆ เช่น การพนพิช

ของพยานาค พลังอำนาจของพญาครุฑ เป็นต้น เมื่อมีการประกอบรวมกันในส่วนองฉาก แสง สี และเทคโนโลยีไฮโลแกรมจะทำให้เกิดความสมบูรณ์ของการแสดงเป็นอย่างมาก ดังนั้นจึงต้องมีการฝึกซ้อมเพื่อให้เกิดความแม่นยำในเรื่องของระยะเวลาและตำแหน่งอย่างชัดเจน ทั้งยังทำให้เกิดเป็นการแสดงร่วมสมัยเมื่อนำเทคโนโลยีเหล่านี้มาปรับใช้กับการแสดงที่เป็นแบบจารีต ทำให้การแสดงหุ่นละครเล็กที่เป็นลักษณะการแสดงนาฏศิลป์แบบแบบดั้งเดิมมีความทันสมัยและเข้าถึงผู้ชมได้มากขึ้นในปัจจุบัน

3.5 ออกแบบกระบวนการที่ใช้ในการแสดง

การแสดงหุ่นละครเล็กโดยปกติแล้วจะเป็นการแสดงทำรำในลักษณะของการแสดง โขน - ละคร โดยเป็นการย่อส่วนจากทำรำของคนสู่ทำรำของหุ่นโดยผ่านผู้เชิด ดังนั้นกระบวนการทำรำที่ใช้ในการเชิดหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑนาฏภาพนั้น เป็นการเลียนแบบกระบวนการทำโขนตามลักษณะของตัวละครต่าง ๆ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.5.1 รูปแบบกระบวนการทำ พญาครุฑ

กระบวนการทำรำตัวละครพญาครุฑได้รับความอนุเคราะห์จากนายเกตุรา ศรีวรานนท์ เป็นผู้ออกแบบกระบวนการที่ใช้ในการรบ การตีบทในบทบาทและเจรจาให้กับผู้เชิดจากการคัดเลือกผู้ออกแบบทำรำโดยฝ่ายผู้กำกับ ซึ่งนายสุรินทร์ ยังเขียวสดได้กล่าวไว้ว่า “ที่เลือกผู้ออกแบบทำรำตัวพญาครุฑเป็นครูเกตุรา เนื่องจากว่าเราต้องการนำเสนอพญาครุฑที่แสดงถึงพลังอำนาจ เพราะฉะนั้นจึงเลือกครูที่เป็นตัวยักษ์มาถ่ายทอดทำรำ เพื่อที่จะให้ความรู้สึกถึงความสง่างาม น่าเกรงขาม” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, 2564, 8 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์)

กระบวนการทำรำที่ใช้ประกอบการแสดงเชิดหุ่นตัวละครครุฑนั้นตามบทประพันธ์ มีการแบ่งประเภทของทำรำ ได้แก่ ทำรำในเพลงหน้าพาทย์ ทำรำตามบทและกระบวนการในการรบ

สรุปได้ว่า การออกแบบกระบวนการของตัวละครพญาครุฑนั้น เป็นการนำโครงสร้างกระบวนการทำรำในการแสดงโขนมาเป็นหลักในการออกแบบ แต่ได้มีการปรับให้เกิดความร่วมสมัย โดยออกแบบกระบวนการรบที่แตกต่างจากของเดิม ให้เกิดความแปลกใหม่ น่าสนใจมากขึ้นและที่สำคัญคือต้องให้ทำรำมีความกระชับ ไม่เชื่องช้าและยืดยาวจนเกินไป เนื่องจากต้องคำนึงถึงผู้เชิดที่ต้องแบกรับน้ำหนักตัวหุ่นขณะทำการเชิด

3.5.2 รูปแบบกระบวนการทำพยานาค

ในส่วนของการเชิดพยานาค จะไม่เหมือนการเชิดตัวละครที่มีขา แต่จะมีลักษณะคือเป็นลำตัวยาว ใช้ผู้เชิดจำนวน 4 - 5 คน ในส่วนของการรบกับพญาครุฑ ซึ่งได้รับความอนุเคราะห์จากนายวีรศิลป์ ช้างขุ่น เป็นผู้ร่วมออกแบบกระบวนการในการรบของพยานาคกับพญาครุฑจากการสัมภาษณ์แนวคิดในการออกแบบทำรำ นายวีรศิลป์ ช้างขุ่น ได้กล่าวไว้ว่า “กระบวนการเชิดพยานาคนั้นเป็นท่าเดิมที่เคยคิดไว้ตั้งแต่การแสดง ชุด ครุฑยุคนาค ที่เป็นรูปแบบการแสดงตอนสั้น ๆ

ช่วงที่คิดกระบวนท่ายังไม่มื่ออะไรเลย มีเพียงแต่การเริ่มอัดเสียง อัดเพลง จึงเริ่มมีการออกท่าทางในขณะที่อัดเพลง เพื่อจะได้ระยะเวลาในการแสดงส่วนนี้ ท่าที่คิดในตอนนั้นก็เป็นที่ได้นำมาใช้ในการแสดงทุกครั้ง มีท่าล่อ ท่าหลบ ท่าฉก ดันกันไป - มา มีการม้วนตัวพันพญาครุฑแล้วก็คลายตัวหนีรอดออกมา ท่าเหล่านี้ก็เป็นเพียงการคิดท่าสดคร่าว ๆ เพื่อเป็นโครงของกระบวนท่ารำ หลังจากนั้นก็ได้ปรับท่าทางการเชิดพญานาคโดยใช้ท่าเหล่านี้เป็นหลักในการแสดงในชุด ครุฑทาทานภาพ” (วีรศิลป์ ช้างขุน, 2563, 29 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์)

3.5.3 รูปแบบกระบวนท่าตัวพระ

กระบวนท่ารำของตัวพระ ได้แก่ พระอินทร์และพระนารายณ์ได้รับความอนุเคราะห์จากนายสัจจะ ภู่งงษ์สิทธิ์ เป็นผู้ออกแบบกระบวนท่าที่ใช้ในการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑทาทานภาพ ในส่วนของการรำตามบทและกระบวนท่าในการรบระหว่างพระนารายณ์และพญาครุฑ จากการสัมภาษณ์แนวคิดในการออกแบบท่ารำ นายสัจจะ ภู่งงษ์สิทธิ์ ได้กล่าวไว้ว่า “เอามาจากท่าโขนที่เป็นท่าเฉพาะของตัวละครนั้น กระบวนท่าที่รบของพระกับครุฑ มีการคิดค้นขึ้นใหม่ เพราะไม่ได้รบที่ภาคพื้นดิน เป็นการรบบนอากาศ จึงต้องคิดกระบวนท่าที่เหมาะสมกับการรบบนอากาศทั้งท่าของพระนารายณ์และพญาครุฑที่มีปีก โดยให้มีความเป็นร่วมสมัยแต่ยึดโครงสร้างการแสดงโขนแบบดั้งเดิม ให้เกิดความกระชับรวดเร็วและเหมาะสมกับตัวละครนั้น ๆ ที่สำคัญต้องคำนึงหุ่นถ้าใส่ท่าตามที่ออกแบบไว้ จะสามารถปฏิบัติได้เหมือนคนหรือไม่ บางอย่างอาจต้องลดทอนให้เกิดความง่ายต่อการเชิด และให้คงความเป็นอัตลักษณ์ของหุ่นอีกด้วย เช่น ท่ารบโดยปกติจะเป็นการรบระหว่างตัวพระและตัวยักษ์ จะเป็นท่าที่ต้องให้ตัวละครหน้ากนกกัน แต่การใส่กระบวนท่าการรบของหุ่นนั้นจึงต้องให้หุ่นหันหน้ามาทางเดียวกันเพื่อให้เกิดความสวยงามและผู้เชิดไม่บังตัวหุ่น” (สัจจะ ภู่งงษ์สิทธิ์, 2564, 19 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์)

3.5.4 รูปแบบกระบวนท่าตัวนาง

กระบวนท่ารำของตัวนางในการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑทาทานภาพ ได้แก่ นางวินตาและนางกัทฐ ซึ่งจะมีลักษณะรูปแบบท่ารำ คือ การรำตามบท ได้รับความอนุเคราะห์จากนางยุพิน กุลนิตย์เป็นผู้ออกแบบกระบวนท่ารำของตัวนาง ตลอดจนกำกับรูปแบบการแสดงในส่วนต่าง ๆ ด้วย

3.5.5. รูปแบบกระบวนท่าตัวประกอบอื่น ๆ

การออกแบบกระบวนท่ารำของตัวละครประกอบอื่น ๆ เช่น นาคกุมาร หุ่นแพงที่ใช้ในการเชิด ฉากการชกนาคดึกดำบรรพ์ ผู้ที่รับผิดชอบ ได้แก่ นายสุรินทร์ ยังเขียวสด ซึ่งอยู่ในส่วนของผู้กำกับการแสดง เป็นผู้ออกแบบกระบวนท่ารำและลักษณะการเชิด ซึ่งในส่วนของฉาก การชกนาคดึกดำบรรพ์จะใช้ลักษณะพิเศษคือใช้หุ่นจำนวนมากในการชกนาค จึงได้คิดค้นเทคนิคในการเชิดที่ทำให้ไม่จำเป็นต้องใช้จำนวนผู้เชิดหุ่นเยอะ โดยเรียกในที่นี่ว่า หุ่นแพง จะมีลักษณะคือสร้างหุ่น

ให้ติดกันหลาย ๆ ตัว เชื่อมกับอุปกรณ์สำหรับการเชิดเพียงด้านหัวและท้าย เพื่อให้ง่ายต่อการเชิดและทำให้เกิดความพร้อมเพรียงกันอีกด้วย ซึ่งถือว่าการออกแบบกระบวนการทำการเชิดหุ่นประกอบกับการใช้เทคนิคการสร้างหุ่นในรูปแบบใหม่

นอกจากนี้ยังมีการออกแบบท่ารำของระบำอาเซียนรวาทนาการแสดงระบำครุฑและการแสดงถวายพระพรในช่วงสุดท้าย โดยใช้เยาวชนที่ผ่านการคัดเลือกเป็นผู้เชิดหุ่น ท่ารำมีลักษณะเป็นการรำตีบทตามคำประพันธ์ในการอวยพร ออกแบบท่ารำโดย นายสุรินทร์ ยังเขียวสดและนางยุพิน กุลนิตย์



ภาพที่ 97 การออกแบบกระบวนการท่ารำโดยอาจารย์เภาตรา, อาจารย์สุรินทร์, อาจารย์สัจจะ
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 98 การออกแบบกระบวนการท่ารำโดยอาจารย์เภาตรา, อาจารย์สุรินทร์, อาจารย์สัจจะ
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด

ท่าร่าที่ใช้ในการแสดงสำหรับการเชิดหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑทาทานภาพนั้น จึงมีการออกแบบขึ้นใหม่โดยยึดหลักโครงสร้างท่าร่าของการแสดงโขน ปรับประยุกต์ให้มีความร่วมสมัยไม่ยึดเยื้อและง่ายต่อการเชิด (สุรินทร์ ยังเขียวสด, 2564, 8 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์) กล่าวคือมีท่าร่าลักษณะเช่นเดียวกับการแสดงโขน ปฏิบัติทำตามบทประพันธ์ มีการร่าหน้าพาทย์ การร่าตีบทและท่าร่าตามปกติเช่นเดียวกัน แต่เมื่อเป็นการแสดงหุ่นละครเล็กจึงต้องมีการลดทอนท่าร่าให้ง่ายและสะดวกต่อการเชิด ทั้งยังมีความกระชับให้รวดเร็วซึ่งจะทำให้การแสดงไม่ยึดเยื้อ

ในบทละครมีการบรรจุเพลงตามหลักการจัดทำบทโขนละคร คือมีเพลงหน้าพาทย์ บทร้องและบทพากย์ - เจาจา ซึ่งตัวละครหลักที่มีต้องใช้การเชิดให้เกิดเป็นท่าร่าไปตามบทต่าง ๆ ได้แก่ พญาครุฑ พระอินทร์ พระนารายณ์ นางวิดา นางกัทธู สามารถแบ่งลักษณะของกระบวนท่าร่าได้ดังหัวข้อต่อไปนี้

ตารางที่ 2 ตารางแสดงประเภทของท่าร่าในการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑทาทานภาพ

ตัวละคร / รูปแบบท่าร่า	หน้าพาทย์	การร่าตีบท	กระบวนท่ารบ
พญาครุฑ	✓	✓	✓
พระนารายณ์		✓	✓
นางวิดา		✓	
นางกัทธู		✓	
พญาวาสูกรี			✓

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางดังกล่าว สามารถกล่าวได้ว่า รูปแบบท่าร่าที่พบในการแสดงหุ่นละครเล็กมีลักษณะเช่นเดียวกับการแสดงโขน โดยแบ่งตามลักษณะท่าร่า คือ ท่าร่าของตัวละครที่ใช้ประกอบในเพลงหน้าพาทย์ ได้แก่ พญาครุฑ ท่าร่าการตีบทของตัวละครที่ใช้ประกอบบทเจาจาและบทร้อง ได้แก่ พญาครุฑ พระนารายณ์ นางวิดา นางกัทธู และท่าร่าของตัวละครที่ใช้ในกระบวนท่ารบ ได้แก่ พญาครุฑและพระนารายณ์ ส่วนพญาวาสูกรีนั้นจะเป็นการสร้างหุ่นที่มีลักษณะมีหัวและหางไม่มีส่วนแขนและขา ดังนั้นผู้เชิดพญานาคจะถือแกนไม้ที่ยึดติดกับตัวพญาวาสูกรีสำหรับเชิดให้ตัวเลื้อยไปมา จึงไม่มีท่าร่าที่เป็นลักษณะของส่วนมือและส่วนเท้าของหุ่น แต่จะเป็นท่าร่าในส่วนเท้าของผู้เชิดที่จะต้องพร้อมเพรียงกันเพื่อบังคับตัวพญาวาสูกรีให้เคลื่อนไหวเลื้อยไปมา สามารถแบ่งรูปแบบท่าร่าตามลักษณะของบทประพันธ์ได้ดังต่อไปนี้

3.5.1. ท่าร่าเพลงหน้าพาทย์

เพลงหน้าพาทย์ที่บรรจุในบทละครได้แก่ เพลงคูกพาทย์ ที่ใช้สำหรับการแสดงอิทธิฤทธิ์ของพญาครุฑ มีตัวอย่างท่าร่า ดังนี้

ตารางที่ 3 ทำรำเพลงหน้าพาทย์ คุกพาทยของตัวละครพญาครุฑ

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
1	(ทำนองเพลง หน้าพาทย์ คุกพาทย)		
		ทิศ : หันหน้าตรง เท้า : ลงเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่ขาซ้าย มือ : มือทั้งสองกางปีกตั้งวง มือซ้ายระดับวงบน มือขวาระดับวงกลาง ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย หันหน้าไปทางขวา ทำท่าจิกที่ปีก ขยับตามอิสระ	

ตารางที่ 3 ทำรำเพลงหน้าพาทย์ คุกพาทยข์ของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
2	(ทำนองเพลง หน้าพาทย์ คุกพาทยข์)		
		ทิศ : หันขวา (หน้าเสี้ยว) เท้า : เท้าขวาก้าว เท้าซ้ายยก ยึด - กระทบ เก็บเท้าค่อยๆเคลื่อนตัวออกมาด้านหน้าเวที กระโดดเท้าซ้ายยกและกระทบลงเหลี่ยมและปฏิบัติทำขึ้น มือ : มือทั้งสองจับคว่ำและม้วนตั้งวงระดับหน้า และลากมือลงในลักษณะ ทำแหวก ศีรษะ : ศีรษะเอียงตรง หน้ามองทางซ้าย หน้าตรงและเหลียวซ้าย	

ตารางที่ 3 ทำรำเพลงหน้าพาทย์ คุกพาทยของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
3	(ทำนองเพลง หน้าพาทย์ คุกพาทย)		
		ทิศ : หมุนตัวทางขวา กลับมาหันซ้าย (หน้าเสี้ยว) เท้า : เท้าขวายก ยืด - กระทบลงเหลี่ยม และปฏิบัติทำขึ้น มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงและลากมือลงมาในลักษณะ ท่าแหวก ศีรษะ : ศีรษะเอียงตรง หน้ามองทางขวา เหลียวขวาและหน้าตรง	

ตารางที่ 3 ทำรำเพลงหน้าพาทย์ คุกพาทยของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
4	(ทำนองเพลง หน้าพาทย์ คุกพาทย)		
		ทิศ : หันซ้าย (หน้าเสี้ยว) เท้า : สืบเท้าซ้ายเท้าขวายกและวาง จากนั้นยกเท้าซ้าย และขวา สลับกันตามจังหวะ มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาวาดมือไปด้านขวา โดยข้อมือจะอยู่บริเวณ เข่าข้างที่ยก ปฏิบัติสลับกันทั้งสองข้าง ศีรษะ : หันตัวไปทางขวาเมื่อยกเท้าขวา และหันตัวไปทางซ้ายเมื่อยกเท้าซ้าย ปฏิบัติด้านซ้ายและขวาสลับกัน จังหวะช้า 3 และเร็ว 3 ครั้ง	

ตารางที่ 3 ทำรำเพลงหน้าพาทย์ คุกพาทยของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
5	(ทำนองเพลง หน้าพาทย์ คุกพาทย)		
		ทิศ : หมุนตัวทางขวา หันทางขวา เท้า : เก็บชอยเท้า และหมุนตัวมาทางขวา เท้าซ้ายยก เท้าขวายก ยืด - กระทบลงเหลี่ยม หลังจากนั้นกระทบสั้น 9 ครั้ง และปฏิบัติ ทำขึ้นทางซ้าย เท้าขวายกและวาง มือ : มือขวาดั้งบน มือซ้ายตั้งวงด้านหน้า ศีรษะ : หันหน้ามองทางซ้าย หลังจากนั้น ศีรษะก้ม เงย และสะบัดหน้ามา ตรงกลาง และหันกลับตามจังหวะการกระทบสั้น	

ตารางที่ 3 ทำรำเพลงหน้าพาทย์ คุกพาทยของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
6	(ทำนองเพลง หน้าพาทย์ คุกพาทย)		
		ทิส : หมุนตัวทางขวากลับมาหน้าตรง เท้า : กระโดดยกเท้าขวา เก็บเท้าหมุนตัวมาหน้าตรง มือ : มือขวาจับข้างหน้าลำตัว มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย	

ตารางที่ 3 ทำรำเพลงหน้าพาทย์ คุกพาทย์ของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
7	(ทำนองเพลง หน้าพาทย์ คุกพาทย์)		
		ทิศ : หมุนตัวทางขวา หันมาหน้าตรง เท้า : เก็บซอยเท้า และหมุนตัวมาหน้าตรง เท้าซ้ายยก เท้าขวายก ยึด - กระทบลงเหลี่ยม หลังจากนั้นกระทบสั้น ตามจังหวะ และปฏิบัติทำขึ้นทางซ้าย เท้าขวายกและวาง มือ : มือซ้ายหงายวงข้างลำตัวระดับศีรษะ และพลิกมือเป็นตั้งวงบน ขณะกระทบสั้น ส่วนมือขวาตั้งวงข้างลำตัวแขนตั้งระดับไหล่และพลิกหงายมือข้างลำตัว (ทำสอดสูงสลับกับทำผาลาเพียงไหล่) ศีรษะ : หันหน้ามองทางซ้าย หลังจากนั้น ศีรษะก้มเงย และสับัดหน้ามาตรงกลาง และหันกลับตามจังหวะการกระทบสั้น	

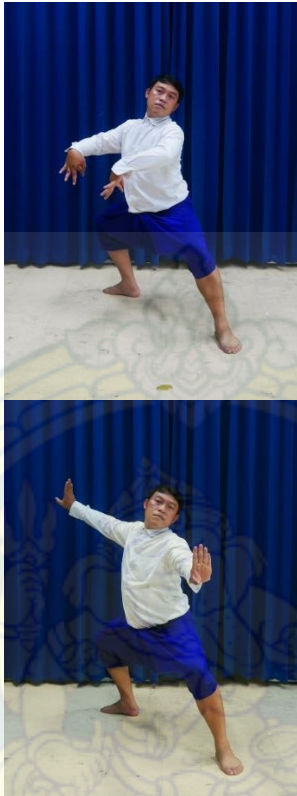
ตารางที่ 3 ทำรำเพลงหน้าพาทย์ คุกพาทยของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
8	(ทำนองเพลง หน้าพาทย์ คุกพาทย)		
		ทิศ : หมุนตัวทางซ้าย หันมาหน้าตรง เท้า : เก็บชอยเท้า และหมุนตัวมาหน้าตรง เท้าขวายก เท้าซ้ายยก ยึด - กระทบลงเหลี่ยม หลังจากนั้นกระทบสั้น ตามจังหวะ และปฏิบัติทำขึ้นทางซ้าย เท้าขวายกและวาง มือ : มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาหงายวงข้างลำตัว ปฏิบัติสลับกันทั้งสองข้างขณะกระทบสั้น (ทำข้างนางนอน) ศีรษะ : หันหน้ามองทางซ้าย หลังจากนั้น ศีรษะก้ม เงย และสับัดหน้ามาตรงกลาง และหันกลับตามจังหวะการกระทบสั้น	

ตารางที่ 3 ทำรำเพลงหน้าพาทย์ คุณพาทย์ของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
9	(ทำนองเพลง หน้าพาทย์ คุณพาทย์)		
		ทิศ : หน้าตรง เท้า : เท้าขวาถีบออกมาด้านหน้า และสลับไปถีบเท้าซ้ายด้านหน้า มือ : มือขวาดั้งวางล่าง มือซ้ายตั้งวางบน และปฏิบัติสลับกัน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย และเอียงขวาสลับข้างกัน	

ตารางที่ 3 ทำรำเพลงหน้าพาทย์ คุกพาทยของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
10	(ทำนองเพลง หน้าพาทย์ คุกพาทย)		
		ทิศ : หันขวา เท้า : กระที่บกลับลงเหลี่ยมเท้าขวา มือ : มือทั้งสองจับคว่ำด้านหน้า วาดออกและตั้งวงแขนตั้งข้างลำตัว ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย หันหน้ามาทางซ้าย	

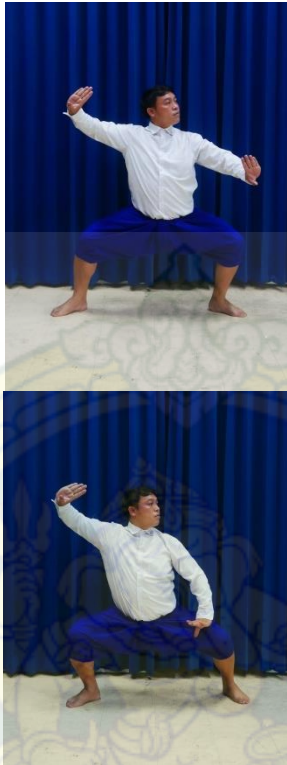
ตารางที่ 3 ทำรำเพลงหน้าพาทย์ คุกพาทย์ของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
11	(ทำนองเพลง หน้าพาทย์ คุกพาทย์)		
		ทิศ : หน้าตรง เท้า : กระโดดเท้าขวายกแล้วลงเหลื่อม มือ : มือกางปิ๊กตั้งวง มือขวาวงบน มือซ้ายวงกลางด้านข้าง ขยับจิกแขน ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา หน้ามองไปทางซ้าย	

ตารางที่ 3 ทำรำเพลงหน้าพาทย์ คุกพาทยของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
12	(ทำนองเพลง หน้าพาทย์ คุกพาทย)		
		ทิศ : หน้าตรง เท้า : กระโดดเท้าขวายก ลงเหลื่อม และขยับมาน้ำหนักเท้าซ้าย มือ : มือกางปีกต้งวง มือซ้ายวงบน มือขวาวงกลางด้านข้าง จากนั้น ลดวงลงมาระดับวงล่าง ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองไปทางขวา *ใช้เทคนิคกลไกหุ่น กางปีกด้านขวา	

ตารางที่ 3 ทำรำเพลงหน้าพาทย์ คุกพาทยข์ของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
13	(ทำนองเพลง หน้าพาทย์ คุกพาทยข์)		
		ทิศ : หน้าตรง เท้า : กระโดดเท้าซ้ายยก ลงเหยียด และขยับมาน้ำหนักเท้าขวา มือ : มือกางปีกตั้งวง มือขวาวงบน มือซ้ายวงกลางด้านข้าง จากนั้นลดวงลงมาระดับวงล่าง ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา หน้ามองไปทางซ้าย *ใช้เทคนิคกลไกหุ่น กางปีกด้านซ้าย	

ตารางที่ 3 ทำรำเพลงหน้าพาทย์ คุกพาทยของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
14	(ทำนองเพลง หน้าพาทย์ คุกพาทย)		
		ทิศ : หน้าตรง เท้า : เท้าซ้ายยืน เท้าขวาเตะเท้าด้านข้างรัว ๆ พร้อมเปิดไหล่หันตัวไปด้านขวา มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงด้านหน้าและเลื่อนออกไปทางขวา พร้อมเปิดไหล่ไปทางขวา ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย	

ตารางที่ 3 ทำรำเพลงหน้าพาทย์ คุณพาทย์ของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
15	(ทำนองเพลง หน้าพาทย์ คุณพาทย์)		
		ทิศ : หน้าตรง เท้า : เท้าขวายก มือ : มือซ้ายป้องหน้า มือขวาหงายวงข้างลำตัว ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา *ทำป้องหน้า	

ที่มา: ผู้วิจัย

3.5.2. ทำรำการตีบทที่ใช้ในบทเจรจาและบทร้อง

บทเจรจาและบทร้องที่บรรจุในบทละครมีลักษณะทำรำคือการรำตีบทหรือรำตามบท ตัวละครที่ใช้ทำรำประเภทนี้ได้แก่ พญาครุฑ พระนารายณ์ พระอินทร์ นางวินดา นางกัทธู ซึ่งมีตัวอย่างทำรำดังนี้

พญาครุฑ

บทเจรจา : ดิละ นางกัญญาจงคอยดูอยู่ที่นี้อย่าไปไหน เราจะรีบคลาไคล
ไปน่าน้ำอมฤต มาเถิดชีวิตแม่ของเรานี้เป็นอิสระพ้นจากทาส ว่าพลางสำแดงฤทธิ์
บินขึ้นนภากาศในทันที

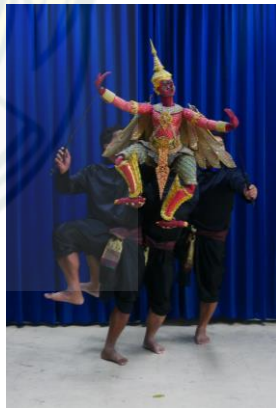
ตารางที่ 4 ทำรำการตีบทในการเจรจาของตัวละครพญาครุฑ

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
1	ดีละ นาง กัญญา		
		เท้า : เท้าขวากระแทบ 3 ครั้ง วิ่งเข้าไปหานางกัทธู มือ : มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายชี้นิ้ววัดไปที่นางกัทธู ศีรษะ : ศีรษะตรง หันหน้าทางซ้ายมองนางกัทธู	
2	จกคอยดู		
		เท้า : เท้าซ้ายก้าว เท้าขวายกและวางลงเฉียง มือ : มือทั้งสองรวมมือข้างหน้า ศีรษะ : ศีรษะตรง หน้ามองที่มือ	

ตารางที่ 4 ทำรำการตีบทในการเจรจาของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
3	อยู่ที่นี้		
		เท้า : ขยับเท้าทั้งสองข้างไปทางซ้าย มือ : มือทั้งสองรวมมือข้างหน้า ศีรษะ : ศีรษะตรง หันหน้าไปทางซ้าย มองนางกัทรุ *ทำรวมมือ	
4	อย่าไปไหน		
		เท้า : เท้าลงเหลี่ยม หน้าเท้าซ้าย มือ : มือขวาดั้งล่าง มือซ้ายส่ายมือ ศีรษะ : ศีรษะตรง หน้ามองที่นางกัทรุทางซ้าย *ทำปฏิเสธ/ไม่	

ตารางที่ 4 ทำรำการตีบทในการเจรจาของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
5	เรา		
		เท้า : ขยับเท้าทั้งสองข้าง หน้าเท้าขวา มือ : มือขวาดั้งวงบน มือซ้ายจับเข้าอก ศีรษะ : ศีรษะตรง หน้ามองที่นางกัทรุทางซ้าย *ทำปฏิเสธ/ไม่	
6	จะรีบคลาไคล		
		เท้า : เท้าขวายก มือ : มือขวาดั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงเหยียดตั้งข้างลำตัว ศีรษะ : ศีรษะตรง หันหน้าไปทางซ้าย *ทำเตรียมบิน	

ตารางที่ 4 ทำรำการตีบทในการเจรจาของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
7	ไปน่าน้ำอมฤต		
		เท้า : เท้าซ้ายถอน เท้าขวายก วางจรดปลายเท้า มือ : มือขวาหงายวงและพลิกตั้งวงแขนตั้งระดับไหล่ มือซ้ายจับและ สอดสูง ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวาและเอียงซ้าย หน้ามองไปทางขวา *ทำสวยงาม	
8	มาไถ่ชีวิต		
		เท้า : เท้ายกก้าวเท้าลงเหลื่อม มือ : มือทั้งสองข้างโกยมือขึ้นด้านข้างลำตัว ศีรษะ : ศีรษะมองไปทางซ้าย *ทำโกยมือ	

ตารางที่ 4 ทำรำการตีบทในการเจรจาของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
9	แม่ของเรานี้ เป็นอิสระ		
		เท้า : เท้าซ้ายขยับ เท้าขวายกและวางลงเหลื่อม มือ : มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาไว้มีอระดับศีรชะ ศีรชะ : ศีรชะเอียงขวา *ทำไว้มือขวา	
10	พ้นจากทาส		
		เท้า : เท้าซ้ายถอน เท้าซ้ายยกและกระเทีบลง มือ : มือขวาดั้งวงล่าง มือซ้ายจับม้วนข้อมือสะบัดออกไป และกลับมาตั้งวงล่าง ศีรชะ : ศีรชะตรงหันหน้ามองไปทางซ้ายที่นางกัทรุ	

ตารางที่ 4 ทำรำการตีบทในการเจรจาของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
11	ว่าพลง สำแดงฤทธิ บินขึ้นนภากาศ ในทันที		
		เท้า : ซอยเท้าวิ่งออกมาด้านหน้า และทอนเท้าซ้าย เท้าขวายกและวาง หันหน้าเฉียงไปทางซ้าย มือ : มือทั้งสองตั้งวงบนอยู่ในท่าบิน ผู้เชิดกลางปักครุฑ ศีรษะ : ศีรษะตรงขณะซอยเท้าออกมา และเอียงซ้าย หันหน้ามองไปทางขวา	

ที่มา: ผู้วิจัย

รำในบทร้อง : เพลงแผละ

เหาะขึ้นฟากฟ้านภลัย ด้วยกำลังว่องไวเร็วรี่

เหินทะยานเหาะลิวปลิวเมฆี บัดใดก็ถึงที่ดาวดั่งส์

- ปี่พาทย์บรรเลงเพลงแผละ -

ตารางที่ 5 ทำรายการตีบทในบทร้องของตัวละครพญาครุฑ

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
1	เหาะขึ้นฟากฟ้า นภลัย		
		ทิศ : บินมาเวทิด้านหน้า หน้าตรง เท้า : เก็บ ซอยเท้ามาด้านหน้า กระโดดเท้าซ้ายยก มือ : มือซ้ายตั้งวงระดับข้างลำตัว มือขวาระดับวงบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้ายและเอียงขวา	

ตารางที่ 5 ทำรายการตีบทในบทร้องของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
2	ด้วยกำลังว่องไว เร็วรี่		
		ทิศ : หน้าตรง เท้า : เท้าซ้ายขวากระเทียบ และสลับมาเท้าซ้ายกระเทียบ มือ : มือทั้งสองกางปีกต้งวง มือขวาระดับวงกลาง และขึ้นไประดับวงบน ส่วนมือซ้ายต้งวงระดับวงบนและลงมาระดับวงกลาง ศีรษะ : ศีรษะหันหน้าไปทางขวา และหันไปทางซ้าย	

ตารางที่ 5 ทำรำการตีบทในบทร้องของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
3	เหินทะยาน เหาะลิ่ว		
		ทิศ : หน้าตรง เท้า : เสี้ยวเท้าขวาลงเหลี่ยม เท้าซ้ายเปิดปลายเท้า มือ : มือขวาดั้งล่าง มือซ้ายหงายวงด้านข้างลำตัว ศีรษะ : ศีรษะตรง หันหน้าไปทางซ้าย	
4	ปลิวเมฆี		
		ทิศ : หันขวา เท้า : เท้าซ้ายก้าว เท้าขวายก กระทบเท้าซ้าย 3 ครั้ง ในลักษณะท่าแก้ง มือ : มือขวากีบและสอดสูงไปด้านหลัง มือซ้ายพลิกตั้งวงด้านข้างลำตัว แขนตั้ง ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวาหันหน้ามองออกมาทิศหน้า	

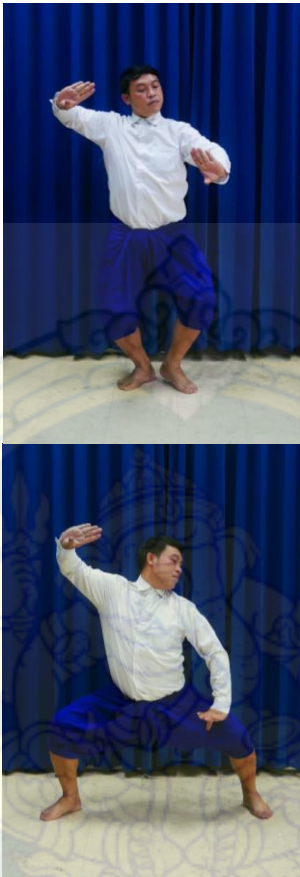
ตารางที่ 5 ทำรำการตีบทในบทร้องของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
5	บัดใดก็ถึงที่ ดาวดั่งส์		
		ทิศ : หันมาหน้าตรง เท้า : เท้าทั้งสองข้างซอยเท้า แล้วเท้าซ้ายยก กระโดดวางเท้าขวาลง เหลื่อม มือ : มือทั้งสองข้างตั้งวงกลาง มือขวาตั้งวงกลาง มือซ้ายไว้มือระดับ ศีรษะ ศีรษะ : ศีรษะตรง หน้ามองไปทางซ้าย *ทำไว้มือซ้าย	

ตารางที่ 5 ทำรำการตีบทในบทร้องของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
6	(เพลงแผละ)		
		ทิศ : หน้าตรง เท้า : เท้าซ้ายยืน เท้าขวาเตะเท้าด้านข้างรัว ๆ และยกเท้าขวากระโดด ยกเท้าซ้าย และลงเหยียด น้าหนักอยู่ขาซ้าย มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงด้านหน้าและเลื่อนออกไปทางขวา พร้อมเปิดไหล่ไปทางขวา จากนั้นมือขวาเลื่อนมือลงมาตั้งวงระดับวงล่าง ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย	

ตารางที่ 5 ทำรำการตีบทในบทร้องของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
7	(เพลงแผละ)		
		ทิศ : หน้าตรง เท้า : เท้าขวายืน เท้าซ้ายแตะเท้าด้านข้างรัว ๆ และยกเท้าซ้ายกระโดด ยกเท้าขวา และลงเหยียด น้ำหนักอยู่ขาขวา มือ : มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงด้านหน้าและเลื่อนออกไปทางซ้าย พร้อมเปิดไหล่ไปทางซ้าย จากนั้นมือซ้ายเลื่อนมือลงมาตั้งวงระดับวงล่าง ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา	

ตารางที่ 5 ทำรำการตีบทในบทร้องของตัวละครพญาครุฑ (ต่อ)

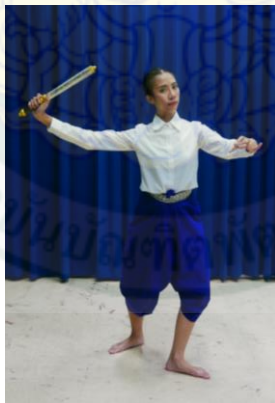
ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
8	(เพลงแผละ)		
		ทิศ : หน้าตรง เท้า : เท้าขวากระดก มือ : มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงกลางข้างลำตัว ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา *ท่าถลาร่อน (บิน)	

ที่มา: ผู้วิจัย

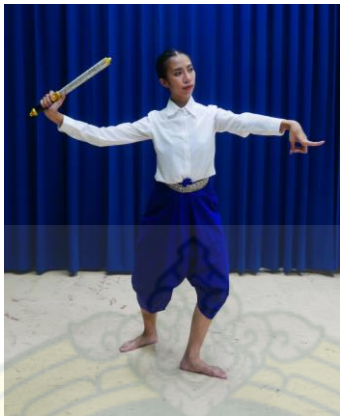
พระนารายณ์

บทเจรจา : ดุกรพญาสุบรรณ และพญาอนันตนาคราชผู้เกรียงไกร เจ้าทั้งสองต่างมีเลือดเนื้อเชื้อไข ร่วมบิดาเดียว ไม่ควรที่จะรบรบขับเคี่ยวให้ปวยการ วาระนี้ต้องรู้จักสมัคสมานสามัคคี ร่วมดวงใจไฝ่ภักดีน้อมถวายพระพรชัย องค์สยามบรมราชกุมารศรีไผทพระขัณฐ์เหล่า ทรงปกเกล้าเหล่าประชาด้วยพระบารมี พระเกียรติคุณบุญทวีแผ่ไพศาล ขอจงทรงพระเจริญยิ่งยืนนานชั่วกาลเทอญ

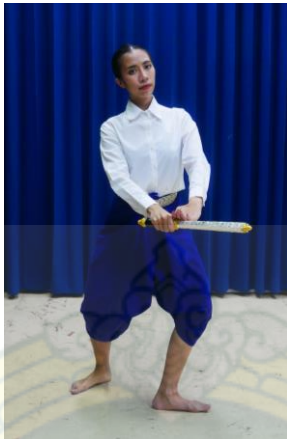
ตารางที่ 6 ทำรำการตีบทในการเจรจาของตัวละครพระนารายณ์

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำสู่หุ่นละครเล็ก
1	(ทำนอง)		
		เท้า : เท้าขวายืน เท้าซ้ายเหยียดเท้า มือ : มือขวาถืออาวุธ มือซ้ายวางมือบริเวณหน้าขา ในลักษณะทำยืน ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา *ทำยืน	
2	ดูกร		
		เท้า : เท้าซ้ายก้าวข้าง มือ : มือขวาถืออาวุธบริเวณเอว มือซ้ายกรีดนิ้วและตั้งวงในลักษณะท่าเรียก ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย และกลับมาเอียงขวา *ท่าเรียก หมายเหตุ : ปรับท่าเรียกให้มือขวาดังวงบนเพื่อให้เหมาะสมกับท่าของตัวหุ่น	

ตารางที่ 6 ทำรำการตีบทในการเจรจาของตัวละครพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำสู่หุ่นละครเล็ก
3	พญาสุบรรณ		
		เท้า : เท้าซ้ายก้าวข้าง มือ : มือขวาถืออาวุธบริเวนเอว มือซ้ายชี้นิ้วไปที่พญาครุฑ ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา	
4	และพญา อนันตนาคราช ผู้เกรียงไกร		
		เท้า : เท้าซ้ายขยับ เท้าขวาก้าวข้าง มือ : มือขวาถืออาวุธชี้นิ้วไปที่พญานาค มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย	

ตารางที่ 6 ทำรำการตีบทในการเจรจาของตัวละครพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำสู่หุ่นละครเล็ก
5	เจ้าทั้งสองต่างมี เลือดเนื้อเชื้อไข		
		เท้า : เท้าขวาถอนเท้า และเท้าซ้ายก้าวข้าง มือ : มือขวาทั้งสองหงายมือ และคว่ำ ลากมือมาประกบกัน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย และกลับมาเอียงขวา *ทำรวมมือ	
6	ร่วมบิดาเดียว		
		เท้า : เท้าซ้ายถอนเท้า และเท้าขวาเหยียดเท้า มือ : มือขวาลืออาวุธระดับกลาง มือซ้ายไว้มือระดับศีรษะ ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย *ทำไว้มือ	

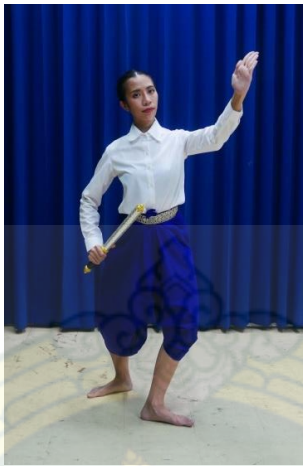
ตารางที่ 6 ทำรำการตีบทในการเจรจาของตัวละครพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำสู่หุ่นละครเล็ก
7	ไม่ควรที่จะรบ รัดขับเขี้ยว		
		เท้า : เท้าขวาถอนเท้า เท้าซ้ายเหยียดเท้า มือ : มือขวาถืออาวุธระดับกลาง มือซ้ายส่ายมือข้างหน้า ในท่า ปฐิเสธ ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา *ท่าปฐิเสธ/ไม่	
8	เห็นป่วยการ		
		เท้า : เท้าซ้ายก้าวข้าง มือ : มือขวาถืออาวุธระดับวงบน มือซ้ายตั้งวงล่าง ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้ายและเอียงขวา	

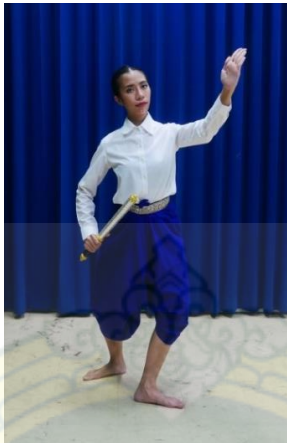
ตารางที่ 6 ทำรำการตีบทในการเจรจาของตัวละครพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำสู่หุ่นละครเล็ก
9	วาระนี้ต้องรู้รัก สมัครสมาน สามัคคี		
		เท้า : เท้าซ้ายถอนเท้า เท้าขวายก แล้วก้าวข้าง มือ : มือทั้งสองข้างรวมมือประกบกันด้านหน้าระดับเอว ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา และกลับมาเอียงซ้าย *ทำรวมมือ	
10	ร่วมดวงใจ ไฟภักดี น้อมถวาย พระพรชัย		
		เท้า : เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายลากมาผสมเท้า มือ : มือทั้งสองพนมมือกลางอก ไหว้ขึ้นจรดศีรษะและวาดมือลง พนมมือกลางอก ศีรษะ : ศีรษะตรง *ทำพนมมือไหว้	

ตารางที่ 6 ทำรำการตีบทในการเจรจาของตัวละครพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำสู่หุ่นละครเล็ก
11	องค์สยาม บรมราชกุมารี ศรีไผท พระขวัญหล้า		
		เท้า : เท้าซ้ายก้าวข้าง มือ : มือขวาถืออาวุธข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงซ้อนข้อมือไว้มีระดับ ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย และกลับมาเอียงขวา *ทำไว้มือ	
12	ทรงปกเกล้า เหล่าประชา ด้วยพระบารมี		
		เท้า : เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายยก มือ : มือทั้งสองจับหางเข้าอก และวาดออกไปตั้งวงกลาง ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย และศีรษะตรง	

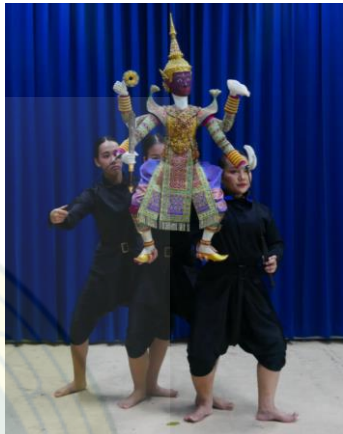
ตารางที่ 6 ทำรำการตีบทในการเจรจาของตัวละครพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำสู่หุ่นละครเล็ก
13	พระเกียรติคุณ บุญทวีแผ่ ไพศาล		
		เท้า : เท้าซ้ายก้าวข้าง มือ : มือขวาถืออาวุธข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงซ้อนข้อมือไว้มีระดับ ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย และกลับมาเอียงขวา *ทำไว้มือ	
14	ขอจ ทรงพระเจริญ ยิ่งยืนนาน ชั่วกาลเทอญ		
		เท้า : เท้าซ้ายก้าวหน้า ลากเท้าขวาผสมเท้า มือ : มือซ้ายจับคว่ำและสอดสูง มือขวาถืออาวุธระดับวงกลาง แขนตั้ง ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย และเอียงขวา *ทำสอดสูง	

ที่มา: ผู้วิจัย

รำในบทร้อง : เดชะพระทรงฤทธิ์ประสิทธิ์ประสาท อำนาจพุทธคุณยิ่งใหญ่
ทั้งนาคาพญาเวไนย น้อมประนมก้มไหว้ถวายพระพร

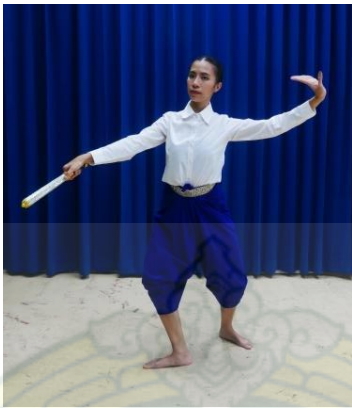
ตารางที่ 7 ทำรำการตีบทในบทร้องของตัวละครพระนารายณ์

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำต้นแบบ
1	(ทำนอง)		
		เท้า : เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายก้าวข้าง มือ : มือทั้งสองข้างจับคว่ำ และม้วนข้อมือกรายมือออกมือซ้ายวางข้างหน้า มือขวาถืออาวุธข้างลำตัว ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย และกลับมาเอียงขวา	
2	ด้วยเดช พระทรงฤทธิ์		
		เท้า : เท้าขวาถอนเท้า เท้าซ้ายยก มือ : มือขวาแทงมือถืออาวุธระดับวงบน มือซ้ายซ่อนข้อมือจับเข้าอก ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา และกลับมาเอียงซ้าย *ทำตัวเรา	

ตารางที่ 7 ทำรำการตีบทในบทร้องของตัวละครพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำต้นแบบ
3	ประสิทธิ์ ประสาท		
		เท้า : เท้าซ้ายก้าวข้าง เท้าขวายก มือ : มือขวาถืออาวุธข้างลำตัว มือซ้ายจับคว่ำและสอดสูง ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้ายและกลับมาเอียงขวา	
4	อำนาจ พุทธคุณ ยิ่งใหญ่		
		เท้า : เท้าซ้ายก้าวหน้า ลากเท้าขวาผสมเท้า มือ : มือซ้ายจับคว่ำและสอดสูง มือขวาถืออาวุธระดับวงกลางแขนตั้ง ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย และเอียงขวา *ทำสอดสูง	

ตารางที่ 7 ทำรำการตีบทในบทร้องของตัวละครพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำต้นแบบ
5	หึ่งนาคา		
		เท้า : เท้าซ้ายขยับ เท้าขวาก้าวข้าง มือ : มือขวาถืออาวุธขึ้นไว้ไปที่พญานาค มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย	
6	พญาเวนไตย		
		เท้า : เท้าซ้ายถอนเท้า เท้าขวาก้าวข้าง มือ : มือขวาถืออาวุธบริเวนเแว มือซ้ายขึ้นไว้ไปที่พญาครุฑ ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา	

ตารางที่ 7 ทำรายการตีบทในบทร้องของตัวละครพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำต้นแบบ
7	น้อมประนม ก้มไหว้ ถวายพระพร		
		เท้า : เท้าขวายืน เท้าซ้ายเหลื่อมเท้า มือ : มือขวาลืออาวุธ มือซ้ายวางมือบริเวณหน้าขา ในทำยืน ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา *ทำยืน	

ที่มา: ผู้วิจัย

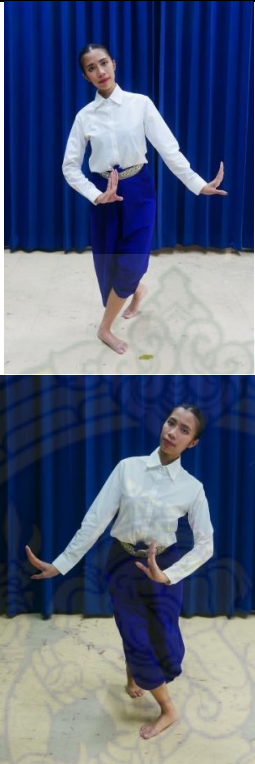
นางวินดา

การตีบททำในบทร้อง : เพลงทยอย โอด

ออกเอ๋ยอนิจจนาสงสาร
 ฝ่าถนอมกล่อมเกลี้ยงเลี้ยงลูกยา
 แม่บุญน้อยด้อยค่ามาเป็นทาส
 โอ้ลูกเอ๋ยแม่รอเฝ้าเศร้าฤทัย

วินดานงคราญคร่ำครวญหา
 รอรวันพบหน้าเจ้ายาใจ
 น่านาถทุกข์เข็ญเป็นไฉน
 ทรามวัยทรุดตงคัลงโคก (โอด)

ตารางที่ 8 ทำรายการตีบทในบทร้องของตัวละครนางวินตา

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
1	(ทำนอง)		
		เท้า : ซอยเท้าออกมา เท้าซ้ายประและก้าวหน้า และกลับไปปฏิบัติ อีกข้าง เท้าขวาประและก้าวหน้า มือ : มือขวาหยิบจับแล้วปล่อยตั้งวงด้านหน้า ระดับเอว และหยิบจับ ไปปล่อยตั้งวงด้านข้างลำตัวอีกครั้งหนึ่ง มือซ้ายจับหางชายพก ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา และเอียงซ้าย ปฏิบัติสลับกัน *ทำเดิน	

ตารางที่ 8 ทำรำการตีบทในบทร้องของตัวละครนางวินตา (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
2	(ทำนอง)		
		เท้า : ย่ำเท้าซ้าย และขวาสลับกันตามจังหวะ มือ : มือทั้งสองไขว้มือกันด้านหน้า ในท่าโศกเศร้า ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา และซ้ายสลับกันตามจังหวะ *ท่าโศกเศร้า	
3	อกเอ๋ย อนิจจา		
		เท้า : เท้าขวาก้าวหน้า มือ : มือทั้งสองข้าง ทาบอก ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย และเอียงขวา	

ตารางที่ 8 ทำรำการตีบทในบทร้องของตัวละครนางวินตา (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
4	น้ำสงสาร		
		เท้า : เท้าขวาถอนเท้า เท้าซ้ายก้าวหน้า มือ : มือทั้งสองข้างคว่ำมือ และไขว้ข้างหน้าบริเวณสะโพก (ท่าโศกเศร้า) ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา และเอียงซ้าย *ท่าโศกเศร้า	
5	วินตา นงคราญ		
		เท้า : เท้าขวาถอนเท้า เท้าซ้ายก้าวหน้า มือ : มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายซ่อนจิบเข้าอก ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา และเอียงซ้าย *ท่าตัวเรา	

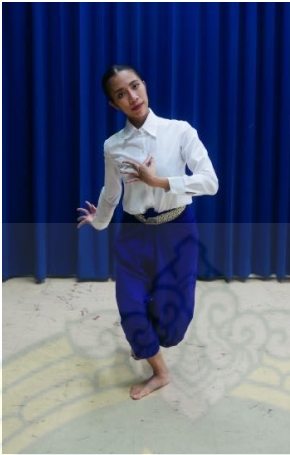
ตารางที่ 8 ทำรำการตีบทในบทร้องของตัวละครนางวินตา (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
6	คร่ำครวญหา		
		เท้า : เท้าชวาก้าวหน้า มือ : มือขวาคว่ำมือพาดไขว้บริเวณสะโพก มือซ้ายป้องหน้าผาก ในทำนองให้ ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา ก้มหน้าลงเล็กน้อย *ทำนองให้	
7	เฝ้าถนอม กล่อมเกลี้ยง		
		เท้า : ซอยเท้าไปใกล้ไขว้พญาครุฑ และเท้าชวาก้าวหน้า มือ : มือทั้งสองข้างตั้งวง และโยกมือหงายขึ้นมาระดับไหล่ ข้างลำตัว ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา *ทำโยกมือ	

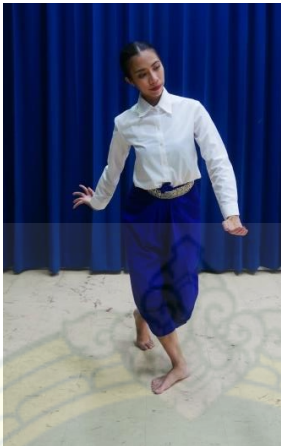
ตารางที่ 8 ทำรายการตีบทในบทร้องของตัวละครนางวินตา (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่นละครเล็ก
8	เลี้ยงลูกยา		
		เท้า : เท้าซ้ายขยับ และเท้าขวาก้าวหน้า มือ : มือทั้งสองแบหงาย มือซ้ายสูง มือขวาไถ่ระดับลดมือลงมา ในลักษณะท่าขอ ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย และกลับมาเอียงขวา *ท่าขอ	
9	รอวันพบหน้า		
		เท้า : เท้าขวาขยับ และเท้าซ้ายก้าวหน้า มือ : มือทั้งสองแบหงาย และพลิกคว่ำประกบมือกันข้างหน้า ระดับ ชายพก ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา และกลับมาเอียงซ้าย *ท่ารวมมือ	

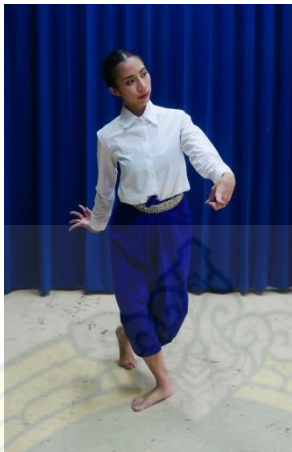
ตารางที่ 8 ทำรำการตีบทในบทร้องของตัวละครนางวินตา (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
10	เจ้ายาใจ		
		เท้า : เท้าซ้ายถอนเท้า เท้าขวาก้าวหน้า มือ : มือขวาจับหางย้างหน้าระดับอก และส่งไปจับส่งหลัง มือซ้ายตั้งวงข้างหน้าระดับอก และซ้อนข้อมือจับหางย้าง ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย และกลับมาเอียงขวา *ทำตัวเรา	
11	แม่บุญน้อย ด้อยค่า		
		เท้า : เท้าขวาถอนเท้า เท้าซ้ายก้าวหน้า มือ : มือขวาไขว้มีระดับศีรษะ มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา และกลับมาเอียงซ้าย *ทำไขว้มือ	

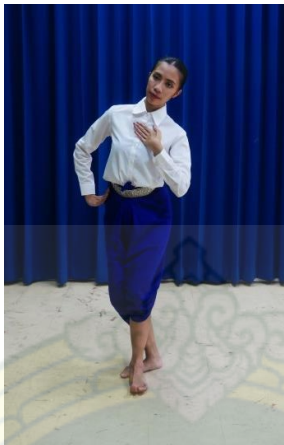
ตารางที่ 8 ทำรำการตีบทในบทร้องของตัวละครนางวินตา (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
12	มาเป็นทาส		
		เท้า : เท้าขวาก้าวหน้า มือ : มือขวาจับส่งหลัง มือซ้ายคว่ำมือลงปาดมือลงจากข้างหน้าไปด้านข้าง ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา	
13	นำอนาถ ทุกข์เข็ญ		
		เท้า : เท้าขวาขยับ และลากเท้าซ้ายมาเหลื่อมเท้า มือ : มือทั้งสองข้างคว่ำมือ และไขว้ข้างหน้าบริเวณสะโพก (ท่าโศกเศร้า) ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา และเอียงซ้าย *ท่าโศกเศร้า	

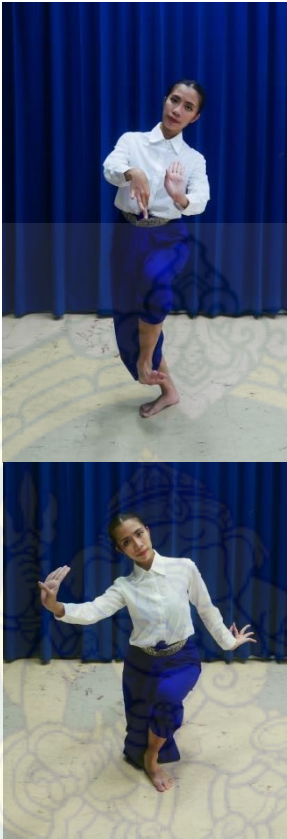
ตารางที่ 8 ทำรายการตีบทในบทร้องของตัวละครนางวินตา (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
14	เป็นไฉน		
		เท้า : เท้าซ้ายถอนเท้า เท้าขวาก้าวหน้า มือ : มือขวาจับส่งหลัง มือซ้ายชี้นิ้ว และฟาดนิ้วเข้าหาตัว ศีรษะ : ศีรษะซ้าย	
15	โถ้ลูกเอ๋ย แม่รอเฝ้า		
		เท้า : เท้าซ้ายขยับ และเท้าขวาก้าวหน้า มือ : มือทั้งสองแบหงาย มือซ้ายสูง มือขวาไล่ระดับลดมือลงมา ในลักษณะท่าขอ ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย และกลับมาเอียงขวา *ท่าขอ	

ตารางที่ 8 ทำรำการตีบทในบทร้องของตัวละครนางวินตา (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
16	เศร้างูทัย		
		เท้า : เท้าขวาขยับ และลากเท้าซ้ายมาเหลื่อมเท้า มือ : มือขวาทำสะเอว มือซ้ายตั้งวงซ้อนข้อมือทาบอก ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย และกลับมาเอียงขวา	
17	ทราวม้วย ทรุดองค์		
		เท้า : เท้าขวาขยับ และเท้าซ้ายก้าวหน้า มือ : มือทั้งสองข้างคว่ำมือ และไขว้ข้างหน้าบริเวณสะโพก (ท่าโศกเศร้า) ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา และเอียงซ้าย *ท่าโศกเศร้า	

ตารางที่ 8 ทำรายการตีบทในบทร้องของตัวละครนางวินตา (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่นละครเล็ก
18	(เอื้อน)		
		เท้า : เท้าขวาประกบ ก้าวหน้านั่งลง มือ : มือขวาจับคว่ำข้างหน้าและวาดออกไปตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงข้างหน้าและส่งไปจับส่งหลัง ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้ายและเอียงขวา *ท่าโบลงนั่ง	

ตารางที่ 8 ทำรายการตีบทในบทร้องของตัวละครนางวินตา (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
19	ลงไต่กี้		
		เท้า : นั่งพับเพียบ มือ : มือขวาวางพาดที่ข้อเท้า มือซ้ายป้องหน้าผาก ในทำร้องให้ ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา ก้มหน้าลงเล็กน้อย *ทำร้องให้	

ที่มา: ผู้วิจัย

นางกัทธู

การตีบทรำในบทร้อง : เพลงสิงโลด

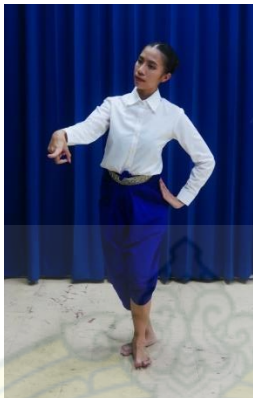
เหม่เหม่ดูคูไฉ่จัญไร

ทำร้ายผองเฝ้าเหล่านาคี

บังอาจใจอวดกล้ำมาราวี

ไฉ่กาลีเร่งขมอย่าช้าไย

ตารางที่ 9 ทำรายการตีบทในบทร้องของตัวละครนางกัทรุ

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
1	เหม่ เหม่ ดูดู		
		เท้า : เท้าซ้ายขยับ เท้าขวาเหลื่อมเท้า และขยับเท้าขวา เหลื่อมเท้าซ้ายตามจังหวะ มือ : มือขวาชี้ไปที่พญาครุฑ มือซ้ายเท้าสะเอว ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย *ทำซั้วฟาด	
2	ไอ้จัญไร		
		เท้า : เท้าขวาขยับ เท้าซ้ายก้าวหน้า มือ : มือขวาฟาดซั้วไปที่พญาครุฑ มือซ้ายเท้าสะเอว ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวาและกลับมาเอียงซ้าย *ทำซั้วฟาด	

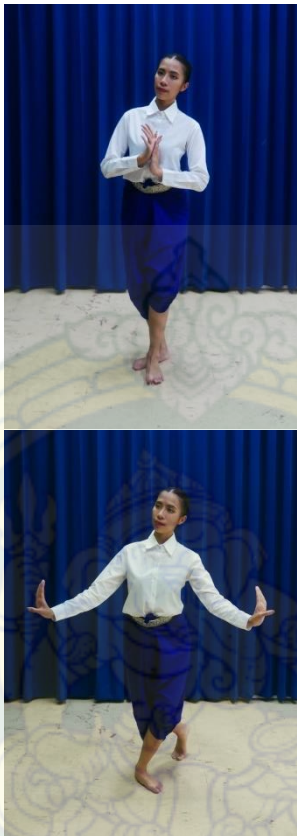
ตารางที่ 9 ทำรายการตีบทในบทร้องของตัวละครนางกัทรุ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
3	บังอาจใจ		
		เท้า : เท้าซ้ายขยับ เท้าขวาเหลื่อม มือ : มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายจับหางชายพกด้านขวา ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย *ทำยืนมอง	
4	บังอาจใจ อวดกล้า		
		เท้า : เท้าขวาขยับ และเท้าซ้ายเหลื่อมเท้า มือ : มือขวาเลื้อนมาจับหางชายพกด้านซ้าย มือซ้ายเท้าสะเอว ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา *ทำยืนมอง	

ตารางที่ 9 ทำรำการตีบทในบทร้องของตัวละครนางกัทรุ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
5	มาราวี		
		เท้า : เท้าขวาขยับ และเท้าซ้ายเดียวเท้า มือ : มือขวาตั้งวงล่าง และมือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย	

ตารางที่ 9 ทำรายการตีบทในบทร้องของตัวละครนางกัทรุ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
6	ทำร้ายผองเฝ้า		
		เท้า : เท้าขวายับ และเท้าซ้ายเหลื่อมเท้า มือ : มือทั้งสองข้างถวนบริเวณหน้าอก และสับมือแยกออกจากกัน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย *ทำท่าลาย	

ตารางที่ 9 ทำรำการตีบทในบทร้องของตัวละครนางกัทรุ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
7	เหล่านาคี		
		เท้า : เท้าซ้ายก้าวหน้า มือ : มือขวาขึ้นนิ้ววาดออกไปตั้งข้อมือ ระดับวงบน มือซ้ายตั้งวงด้านหน้า และส่งไปจับส่งหลัง ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย และเอียงขวา *ทำขึ้นวาด	
8	ไอ้กาลิ		
		เท้า : เท้าขวาขยับ เท้าซ้ายเหลื่อมเท้า มือ : มือขวาฟาดนิ้วชี้ไปที่พญาครุฑ มือซ้ายเท้าสะเอว ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวาและกลับมาเอียงซ้าย *ทำขึ้นฟาด	

ตารางที่ 9 ทำรายการตีบทในบทร้องของตัวละครนางกัทรุ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
9	ไอ้กาลิเรงขมา		
		เท้า : เท้าขวาขยับและเท้าซ้ายยก มือ : มือขวาทาบอกและสะบัดมือออกจากอก มือซ้ายเท้าสะเอว ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย *ทำไว้มีอด้านล่าง	
10	เรงขมา		
		เท้า : เท้าซ้ายขยับ เท้าขวาเหลื่อม มือ : มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายจับหงายชายพกด้านขวา ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย *ทำยืนมอง	

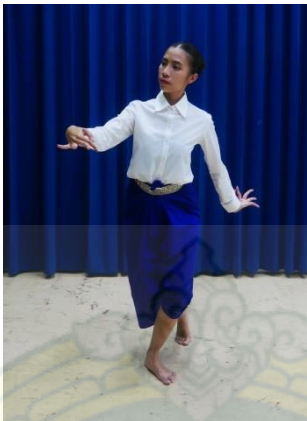
ตารางที่ 9 ทำรายการตีบทในบทร้องของตัวละครนางกัทรุ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่นละครเล็ก
11	อย่าช้าไย		
		เท้า : เท้าขวายับและเท้าซ้ายเหยียดเท้า มือ : มือขวาจับหางข้างลำตัว และม้วนมือสะบัดตั้งวงกลาง มือซ้ายเท้าสะเอว ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา และกล่อมหน้ามาเอียงซ้าย *ทำปฏิเสธ	

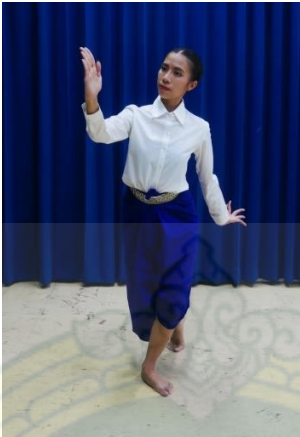
ที่มา: ผู้วิจัย

บทเจรจา : นี่แหละเจ้าปักษาพิงวาทิ หากเจ้านี้อยากไถ่ตัวของมารดา เจ้าจงเหาะไปยังสวรรค์ชั้นฟ้าดาวดั่งส์ นำนํ้าอมฤตมาให้ถึงก่อนรุ่งพระสุริยา มอบให้เราแล้วขอสัญญาที่จะสิ้นสุด แม่ของเจ้าก็จะหลุดจากความเป็นทาส เจ้าเวรไต่ผู้เก่งกาจว่าอย่างไร ให้อาณา

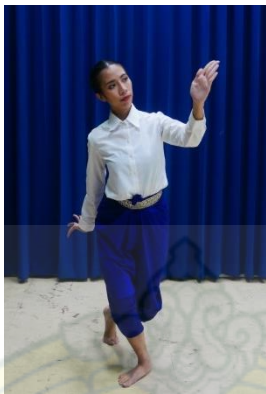
ตารางที่ 10 ทำรำการตีบทในการเจรจาของตัวละครนางกัทรุ

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่น
1	นี่แห่นะ เจ้าปักษา ฟังวาที		
		เท้า : เท้าซ้ายก้าวหน้า มือ : มือขวาจับกรีดนิ้วและคลายมือออกในท่าเรียก มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย *ท่าเรียก	
2	หากเจ้านี้		
		เท้า : เท้าซ้ายเหลื่อมเท้า มือ : มือขวาชี้ขึ้นไปทักครุฑ มือซ้ายเท้าเอว ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย *ท่าชี้นิ้ว	

ตารางที่ 10 ทำรำการตีบทในการเจรจาของตัวละครนางกัทรุ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่น
3	อยากไถ่ตัว ของมารดา		
		เท้า : เท้าซ้ายก้าวหน้า มือ : มือขวาไว้มือด้านบน มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา *ท่าไว้มือ	
4	เจ้าจงเหาะไป ยังสวรรค์ชั้น ฟ้าดาวดั่งส์		
		ทิศ : หันไปด้านขวา และหมุนตัวมาหน้าตรง เท้า : เท้าขวากระดกเสี้ยว มือ : มือซ้ายหงายวงด้านข้างลำตัว มือซ้ายจับหงายและม้วนออก ตั้งวงบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้ายแล้วเอียงขวา *ท่าเหาะ	

ตารางที่ 10 ทำรำการตีบทในการเจรจาของตัวละครนางกัทฐ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่น
5	น่าน้ำอมฤต		
		เท้า : เท้าซ้ายก้าวหน้า มือ : มือขวาไว้มือด้านบน มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา *ทำไว้มือ	

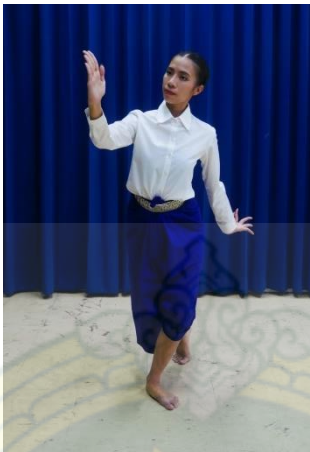
ตารางที่ 10 ทำรายการตีบทในการเจรจาของตัวละครนางกัทรุ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่น
6	มาให้ถึงก่อนรุ่ง พระสุริยา		
		เท้า : เท้าขวาถอนเท้า และเท้าซ้ายก้าวหน้า มือ : มือทั้งสองจับคว่ำ สอดขึ้นด้านหน้า และพลิกข้อมือตั้งวงข้างลำตัว ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย	

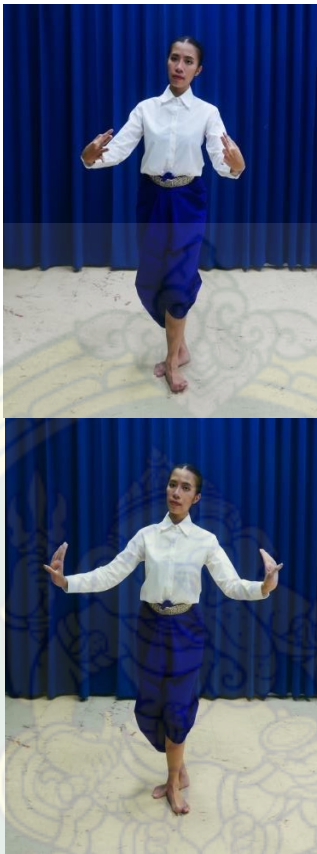
ตารางที่ 10 ทำรำการตีบทในการเจรจาของตัวละครนางกัทรุ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่น
7	มอบให้เรา แล้ว		
		เท้า : เท้าซ้ายเหลื่อมเท้า มือ : มือขวาทาบอก มือซ้ายเท้าสะเอว ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย	
8	ข้อสัญญาที่จะ สิ้นสุด		
		เท้า : เท้าขวาเหลื่อมเท้า มือ : มือขวาเท้าเอว มือซ้ายจับหงายแล้วม้วนมือสะบัดออก ตั้งวงกลาง ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้ายและเอียงขวา	

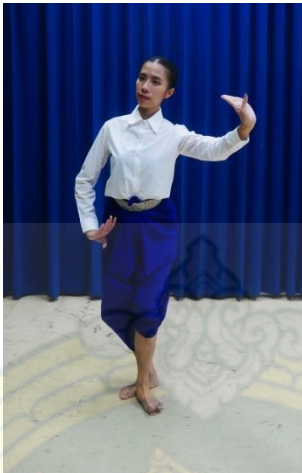
ตารางที่ 10 ทำรำการตีบทในการเจรจาของตัวละครนางกัทรุ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่น
9	แม่ของเจ้า		
		เท้า : เท้าซ้ายก้าวหน้า มือ : มือขวาไว้มือด้านบน มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา *ทำไว้มือ	

ตารางที่ 10 ทำรายการตีบทในการเจรจาของตัวละครนางกัทฐ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่น
10	ก็จะหลุดจาก ความเป็นทาส		
		เท้า : เท้าขวาก้าวด้านข้าง เท้าซ้ายเลื่อนเท้า มือ : มือทั้งสองจับหางด้านหน้าแล้วม้วนตั้งวงกลาง ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวาและซ้าย	

ตารางที่ 10 ทำรำการตีบทในการเจรจาของตัวละครนางกัทฐ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดทำรำ	
		ทำรำต้นแบบ	ทำรำหุ่น
11	เจ้าเวรไต่ย ผู้แก่งกาจ		
		เท้า : เท้าขวาขยับ เท้าซ้ายเหลื่อมเท้า มือ : มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายม้วนจับออกไปตั้งวงบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวาและเอียงซ้ายหันหน้ามองพญาครุฑ	
12	ว่าอย่างไร ให้ว่ามา		
		เท้า : เท้าซ้ายก้าวหน้า มือ : มือขวาฟาดมือเข้าหาลำตัว (ท่าเรียก) มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : ศีรษะซ้ายมองที่พญาครุฑ *ท่าเรียก	

ที่มา: ผู้วิจัย

3.5.3. ทำรำในกระบวนท่ารบ

กระบวนท่ารำที่ใช้ในการรบนั้นสามารถแบ่งเป็น 2 ส่วน ได้แก่ กระบวนการรบของพญาคูขี้กับพระนารายณ์ และกระบวนการรบของพญาคูขี้กับพญาวาสูกีรี ซึ่งจะยกตัวอย่างกระบวนท่ารำดังต่อไปนี้

1) กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาคูขี้กับพระนารายณ์

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาคูขี้กับพระนารายณ์

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
1	(เพลง เชิด)		
		พญาคูขี้ ทิศ : ฝั่งขวาพระนารายณ์ เท้า : เท้าซ้ายก้าวลงเหลื่อม น้ำหนักอยู่ฝั่งขวา มือ : มือขวาดั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงกลาง ศีรษะ : ศีรษะตรง หน้าหันทางซ้ายมองพระนารายณ์ พระนารายณ์ ทิศ : ฝั่งซ้ายพญาคูขี้ เท้า : เท้าขวาก้าวข้าง มือ : มือขวาถือคฑาระดับวงกลางมือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย	

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
2	(เพลง เชิด)		
		พญาครุฑ ทิศ : หันซ้าย เข้าหาพระนารายณ์ เท้า : กระโดดเท้าขวายกก้าวลงเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ฝั่งขวา มือ : มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงกลาง ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา *ท่าเงื้อ พระนารายณ์ ท่าเงื้อ ทิศ : หันขวา เข้าหาพญาครุฑ เท้า : เท้าขวายกก้าวข้าง มือ : มือขวาถือคทาม้วนตั้งวงบน มือซ้ายจับหงายชายพก ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา *ท่าเงื้อ	

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
3	(เพลง เชิด)		
		พญาครุฑ ทิศ : หันซ้าย เข้าหาพระนารายณ์ เท้า : กระโดดเท้าซ้ายก้าวลงเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ฝั่งซ้าย มือ : มือขวาตั้งวงกลาง มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย *ท่าเงื้อ พระนารายณ์ ทิศ : หันขวา เข้าหาพญาครุฑ เท้า : เท้าซ้ายยกก้าวข้าง มือ : มือขวาถือคทาตั้งวงด้านหน้าระดับปาก มือซ้ายวาดมือไปตั้งวงบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย *ท่าเงื้อ	

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบบของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
4	(เพลง เชิด)		
		ครุฑ : กระโดดเลาะเลาะ และวิ่งซอยเท้าหายเข้าไปทางฝั่งขวาของเวที พระนารายณ์ ทิศ : ทิศหน้า เท้า : เท้าซ้ายถอนเท้า เท้าขวายกก้าวข้าง ซอยเท้าเข้าหาครุฑและเท้าขวาก้าวข้าง มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาถือคฑาระดับวงกลาง และซอยเท้าเข้าหาครุฑ พาดคฑาและกลับมาตั้งคฑาเหมือนเดิม ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้ายและเอียงขวา	

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
5	(เพลง เชิด)		
		พญาครุฑ ทิศ : หันซ้าย เข้าหาพระนารายณ์ เท้า : วิ่งซอยเท้า กระโดดยกขาหลังเหลื่อม มือ : มือขวาดั้งวงกลาง มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา มองพระนารายณ์ พระนารายณ์ ทิศ : หน้าตรง อยู่ฝั่งขวาพญาครุฑ เท้า : เท้าซ้ายก้าวข้าง มือ : มือขวาถือคทาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงกลาง ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา *หมายเหตุ: ในการแสดงหุ่นมีการเปลี่ยนตัวหุ่น ให้เสมือนหายตัว แล้วปรากฏตัวอีกฝั่งหนึ่ง	

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
6	(เพลง เชิด)		
		พญาครุฑ ทิศ : หันหลัง เข้าหาพระนารายณ์ เท้า : กระ跳เท้าขวา วิ่งซอยเท้าเข้าหาพระนารายณ์ กระโดดยกซ้ายลง มือ : มือขวาปิดคทาทางด้านขวา มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย พระนารายณ์ ทิศ : ทิศหน้า หันหน้าเจอครุฑ เท้า : ยึดยุบ วิ่งซอยเท้าเข้าหาครุฑ เท้าขวายกก้าวข้าง มือ : มือขวาถือคทาตีพาด ไปฝั่งซ้าย มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย	

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
7	(เพลง เชิด)		
		พญาครุฑ ทิศ : หันหลัง เท้า : วิ่งซอยเท้าหลบคทาแล้ววิ่งอ้อมหลังไปอยู่ฝั่งซ้าย มือ : มือทั้งสองกางแขนตั้งวง มือซ้ายวงบน มือขวาวางกลาง ศีรษะ : ศีรษะตรง พระนารายณ์ ทิศ : ทิศหน้า ฝั่งซ้าย เท้า : เท้าขวายกก้าวข้าง มือ : มือขวาถือคทาตีพาดไปที่หลังของพญาครุฑ มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย	

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบบของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
8	(เพลง เชิด)		
		พญาครุฑ ทิศ : หน้าตรง อยู่ฝั่งซ้ายพระนารายณ์ เท้า : วิ่งซอยเท้ามาทางซ้าย กระโดดยกขวาลงเหลี่ยม มือ : มือขวาจับแขนพระนารายณ์ มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะ : หน้ามองพระนารายณ์ พระนารายณ์ ทิศ : ทิศหน้า ฝั่งขวา เท้า : ซอยเท้าเคลื่อนที่ และเท้าขวายกก้าวข้าง มือ : มือขวาถือคฑาทะดับวงบน มือซ้ายฟาดมือไปหาครุฑ ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา	

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
9	(เพลง เชิด)		
		พญาครุฑ ทิศ : หน้าตรง อยู่ฝั่งซ้าย เท้า : เท้าซ้ายยก ซอยเท้าเก็บไปทางขวา กระโดดยกเท้าขวา ลงเหยียด มือ : มือขวาจับแขนพระนารายณ์ มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะ : หน้ามองพระนารายณ์ พระนารายณ์ ทิศ : ทิศหน้า ฝั่งขวา เท้า : เท้าซ้ายยก ซอยเท้าเก็บไปทางขวา วางเท้าซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง มือ : มือขวาถือคทาแขนตั้ง มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวาและเอียงซ้าย ทั้งสองยึดยุบ หมุนรอบตัวเอง (ทั้งแฉ่ง) ไปทางซ้าย และกลับมาหน้าตรง	

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบบของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
10	(เพลง เชิด)		
		พญาครุฑ ทิส : หมุนรอบตัวเอง วนกลับมา ทิศหน้า ฝั่งซ้ายเช่นเดิม เท้า : เท้าขวายก มือ : มือขวาดันตัวพระนารายณ์ และสะบัดแขนออก มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะ : เอียงซ้าย หน้ามองพระนารายณ์ พระนารายณ์ ทิส : หมุนรอบตัวเอง วนกลับมา ทิศหน้า ฝั่งขวาเช่นเดิม เท้า : เท้าขวาสะดุด ก้าวข้าง มือ : มือขวาถือคทาวงกลาง มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย	

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
11	(เพลง เชิด)		
		พญาครุฑ ทิศ : ฝั่งขวาพระนารายณ์ เท้า : เท้าซ้ายก้าวลงเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ฝั่งขวา มือ : มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงกลาง ศีรษะ : ศีรษะตรง หน้าหันทางซ้ายมองพระนารายณ์ พระนารายณ์ ทิศ : ฝั่งซ้ายพญาครุฑ เท้า : เท้าขวาก้าวข้าง มือ : มือขวาถือคฑาระดับวงกลางมือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย	

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
12	ต่างเข้า สัปปุณ		
		พญาครุฑ ทิศ : หันหลัง เข้าหาพระนารายณ์ เท้า : กระเทียบเท้าขวา วิ่งซอยเท้าเข้าหาพระนารายณ์ กระโดดยกซ้ายลงเฉียง มือ : มือขวาปิดคทาทางด้านขวา มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย พระนารายณ์ ทิศ : ทิศหน้า หันหน้าเจอครุฑ เท้า : ยึดยุบ วิ่งซอยเท้าเข้าหาครุฑ เท้าขวายกก้าวข้าง มือ : มือขวาถือคทาตีพาด ไปฝั่งซ้าย มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย	

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
13	ยุทธนา ตีด้วย คทา		
		พญาครุฑ ทิศ : หันหลัง อยู่ฝั่งขวา เท้า : ลงเหลี่ยม น้ำหนักอยู่เท้าซ้าย มือ : มือขวาดันข้อมือพระนารายณ์ มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะ : เอียงซ้าย หน้ามองพระนารายณ์ พระนารายณ์ ทิศ : หน้าตรง ฝั่งขวา เท้า : ซอยเท้าเคลื่อนที่ และเท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเหยียบเข้าครุฑ มือ : มือขวาถือคทาระดับวงกลาง มือซ้ายตั้งวงบน และฟาดคทาไปที่ตัวครุฑ ในคำร้องว่า “ตีด้วยคทา” ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย	

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
14	เรื่องศรี		
		พญาครุฑ ทิศ : หน้าตรง อยู่ฝั่งขวา เท้า : เก็บ ซอยเท้าหมุนตัวมาทางด้านขวาเวที กระโดดยกเท้าซ้ายลงเหลี่ยม มือ : มือขวาดั้งวงบนเงื้อมจะฟาด มือซ้ายตั้งวงกลาง ศีรษะ : เอียงขวา หน้ามองพระนารายณ์ พระนารายณ์ ทิศ : หน้าตรง ฝั่งขวา เท้า : ซอยเท้าเคลื่อนที่ไปทางขวาเข้าหาครุฑ และเท้าซ้ายก้าวหน้าเท้าขวายกก้าวข้าง มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาถือคทาฟาดไปที่ครุฑ ในคำร้องว่า “เรื่องศรี” ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย	

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
15	ไม่ ระคาย ครุฑา เขาราวี		
		พญาครุฑ ทิศ : หน้าตรง อยู่ฝั่งขวา เท้า : สันตัว ในคำร้อง “ไม่ระคายครุฑา” และเก็บ ซอยเท้าไปทางซ้าย เข้าหาพระนารายณ์ เท้าซ้ายยก และวางลงเหลื่อม มือ : มือทั้งสองลงวง แล้วมือขวาตั้งวงบนเงื้อมจะพาด มือซ้ายตั้งวงกลาง ศีรษะ : เอียงขวา หน้ามองพระนารายณ์ พระนารายณ์ ทิศ : หน้าตรง ฝั่งขวา เท้า : ซอยเท้าหมุนตัวกลับหลังหันไปทางซ้าย มือ : มือขวาถือคทาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงด้านหน้า เมื่อหมุนตัวกลับ มาแล้วอยู่ในท่าเตรียมเข้ารบ มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาถือคทาข้าง ลำตัว ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวาและเอียงซ้าย	

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
16	ถ้อยที่ หักโหม โรมรัน	 	 
พญาครุฑ ทิศ : หน้าตรง เข้าหาพระนารายณ์ เท้า : ซอยเท้าเข้าหาพระนารายณ์ กระโดดยกเท้าซ้ายลงเหลี่ยม มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาปิดคทา 2 ครั้งในลักษณะท่าดี ศีรษะ : เอียงซ้าย หน้ามองพระนารายณ์ พระนารายณ์ ทิศ : หันหลัง เข้าหาครุฑ เท้า : ถอนเท้าขวา เท้าซ้ายยก และก้าวข้าง มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตีสังข์ 2 ครั้ง ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย			

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบทของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
17	เท้า หนึ่ง เหยียบ บ่า พญา ครุฑ		
		พระนารายณ์ ทิศ : หน้าตรง เท้า : ขึ้นลอย เท้าขวาขวา เท้าซ้ายเหยียบบ่า มือ : มือทั้งสองจับหางระดับอก และวาดออกไป มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาถือคทาแชนตั้งระดับไหล่ (ท่าพิศมัยเรียงหมอน) ศีรษะ : ศีรษะตรง หันหน้ามองไปทางซ้าย พญาครุฑ ทิศ : หน้าตรง เท้า : กระโดดเท้าซ้ายยก และลงเหยียบ เพื่อรับลอยพระนารายณ์ มือ : มือทั้งสองจับหางเข้าอก วาดมือออกไปตั้งวงบน มือขวาวงบน ศีรษะ : หันหน้ามองไปทางซ้าย *หมายเหตุ : ขึ้นลอยเหยียบบ่า	

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
18	ลำแดง ฤทธิรุต แข็งขัน		
		พระนารายณ์ ทิศ : หน้าตรง เท้า : ลงจากลอย ขยับมาทางขวาของครุฑ และเท้าซ้ายเหยียบขา เท้าขวายกขึ้นลอย มือ : มือซ้ายจับคว่าด้านข้าง และสอดสูง มือขวาถือคทาตะดับวงกลาง แขนตึง (ท่าสอดสูง) ศีรษะ : ก้มหน้าเล็กน้อย มองลงมาที่ครุฑ พญาครุฑ ทิศ : หน้าตรง เท้า : ทอนเท้าขวา เท้าซ้ายยกก้าวลงเหลี่ยม มือ : มือทั้งสองจับหางเข้าอก วาดมือออกไปตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาดังวง แขนตึง ศีรษะ : เงยหน้าไปทางขวามองพระนารายณ์ *หมายเหตุ : ขึ้นลอย 1	

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
19	รบรอตอกร		
		พญาครุฑ ทิศ : หันขวา เข้าหาพระนารายณ์ เท้า : ทอนเท้าขวา เท้าซ้ายยกวางลงเหลื่อม มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาปิดคทาหลังทางขวา ศีรษะ : เอียงซ้าย หันหน้าไปทางขวา พระนารายณ์ ทิศ : หันซ้าย เข้าหาครุฑ เท้า : ลงจากลอย ถอนเท้าขวา เท้าซ้ายยกก้าวข้าง มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตีคทาพาดลงไปทางซ้าย ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย	

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
20	ไม่ หย่อน กัน		
		พญาครุฑ ทิศ : หันขวา เข้าหาพระนารายณ์ เท้า : เท้าขวายกวางลงเหลื่อม มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวารับคทา ในลักษณะท่าดีส่งด้านบน ศีรษะ : เอียงซ้าย หันหน้าไปทางขวา พระนารายณ์ ทิศ : หันซ้าย เข้าหาครุฑ เท้า : เท้าซ้ายยกก้าวข้าง มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาดีส่งไม้ด้านบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย	

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพระนารายณ์ (ต่อ)

ที่	ทำนอง เพลง คำร้อง	รายละเอียดท่ารำ	
		ท่ารำต้นแบบ	ท่ารำหุ่น
21	ทรง ธรรม์ จึงมี พระ วาจา		
		พญาครุฑ ทิศ : หันมาหน้าตรง อยู่ฝั่งซ้าย เท้า : กระโดดเท้าซ้ายยก วางลงเหลื่อม และขยับไปทางขวา มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงด้านหน้า ศีรษะ : เอียงซ้าย หันหน้าไปทางขวามองพระนารายณ์ พระนารายณ์ ทิศ : หันมาหน้าตรง อยู่ฝั่งขวา เท้า : เท้าซ้ายยกก้าวข้าง มือ : มือขวาวาดคทาไปลักษณะตั้งวงบน มือซ้ายจับหางายชายพก ศีรษะ : ศีรษะเอียงขวา	

ที่มา: ผู้วิจัย

2) กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพญานาค

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพญานาค

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
1	(เพลงร่ำ ยุคนาค)	พญาครุฑ เท้า : เท้าซ้ายถอนเท้า เท้าขวากระทีบไปทางนาคเล็ก 1 มือ : มือซ้ายตั้งวง มือขวาคว่ำหัวนาคเล็ก 1 และจับค้างไว้ ศีรษะ : หันมองทางขวา นาคเล็ก 1 : เลื้อยเข้าหาครุฑทางซ้าย นาคเล็ก 2 : เลื้อยหนีทางซ้ายออกไปจากครุฑ

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำในการรบบของตัวละครพญาครุฑกับพญานาค (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
2	(เพลงร่ำ ยุคนาค)	พญาครุฑ เท้า : เท้าขวาถอนเท้า เท้าซ้ายยก และวางลงเหลื่อม มือ : มือทั้งสองกางแขนตั้งวงกลาง มือขวาจับหัวนาคเล็ก มือซ้ายจับหางนาคเล็ก ศีรษะ : หันมองทางขวา นาคเล็ก 1 : พันแขนครุฑ โดยหัวนาคอยู่ทางฝั่งขวา นาคเล็ก 2 : หายออกไป

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำในการรบบของตัวละครพญาครุฑกับพญานาค (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
3	(เพลงร่ำ ยุคนาค)	พญาครุฑ เท้า : ลงเหลื่อม มือ : มือทั้งสองกางแขนตั้งวงกลาง มือขวาจับหัวนาคเล็ก มือซ้ายจับหางนาคเล็ก ศีรษะ : หันมองทางขวา นาคเล็ก 1 : พันแขนครุฑ โดยหัวนาคอยู่ทางฝั่งขวา นาคเล็ก 2 : เลื้อยกลับเข้ามาด้านล่าง ผ่านหน้าครุฑไปทางขวา

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำในการรบบของตัวละครพญาครุฑกับพญานาค (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
4	(เพลงร่ำ ยุคนาค)	 พญาครุฑ เท้า : ลงเหลื่อม กระโดดเลาะเลาะ เท้าจิกลำตัวนาคเล็ก 2 ที่เลื้อยผ่านมา มือ : มือทั้งสองกางแขนตั้งวงกลาง มือขวาจับหัวนาคเล็ก มือซ้าย จับหางนาคเล็ก ศีรษะ : หันมองทางขวา นาคเล็ก 1 : พันแขนครุฑ โดยหัวนาคอยู่ทางฝั่งขวา นาคเล็ก 2 : โดนครุฑเหยียบด้านหลัง หันหัวไปทางขวา พญาครุฑ เท้า : เก็บไปทางขวา กระโดดยกขวาก้าวลงเหลื่อม มือ : มือทั้งสองกางแขนตั้งวงกลาง มือขวาจับหัวนาคเล็ก มือซ้าย จับหางนาคเล็ก และปล่อยนาคออกจากแขน ศีรษะ : หันมองทางขวา นาคเล็ก 1 : อยู่ในท่าเดิม ผู้เชิดเก็บไปทางขวา นาคเล็ก 2 : อยู่ในท่าเดิม ผู้เชิดเก็บไปทางขวา ในลักษณะทำนัยยong

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำในการรบบของตัวละครพญาครุฑกับพญานาค (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
5	(เพลงร่ำ ยุคนาค)	พญาครุฑ เท้า : บินชอยเท้า เก็บออกจากนาคเล็กทั้งสองตัว และขณะที่นาคเล็ก 1 กำลังเคลื่อนไปทางซ้าย ครุฑกระโดดเอาเท้าจิกที่กลางลำตัว มือ : มือทั้งสองกางแขนตั้งวงกลาง และมือซ้ายจับที่หัวนาค 1 ศีรษะ : หันมองทางซ้าย นาคเล็ก 1 : เลื้อยหนีไปทางซ้าย ครุฑตามมาใช้เท้าจิก ลำตัวเฉียงลงมาทางขวา นาคเล็ก 2 : เลื้อยหนีไปทางขวา

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำในการรบบของตัวละครพญาครุฑกับพญานาค (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
6	(เพลงร่ำ ยุคนาค)	พญาครุฑ เท้า : เท้าจิกลำตัวนาคเล็กไว้คงเดิม มือ : มือทั้งสองกางแขนตั้งวงกลาง และมือซ้ายจับที่หัวนาค 1 และใช้มือขวาตบที่หัวของนาคฝั่งซ้าย ศีรษะ : หันมองทางซ้าย นาคเล็ก 1 : ครุฑใช้เท้าจิก ลำตัวเฉียงลงมาทางขวา นาคเล็ก 2 : เลื้อยหนีไปทางขวา อ้อมกลับมาหาครุฑ

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำในการรบบของตัวละครพญาครุฑกับพญานาค (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
7	(เพลงร่ำ ยุคนาค)	พญาครุฑ เท้า : เท้าจิกลำตัวนาคเล็กไว้คงเดิม มือ : มือซ้ายจับหัวนาคทางซ้ายคงเดิม มือขวาพันกับหางนาคเล็ก 2 ศีรษะ : หันมองทางซ้าย นาคเล็ก 1 : ครุฑใช้เท้าจิก ลำตัวเฉียงลงมาทางขวา นาคเล็ก 2 : เลื้อยออกจากครุฑ ไปทางขวา ใช้หางพันแขนครุฑ

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำในการรบบของตัวละครพญาครุฑกับพญานาค (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
8	(เพลงร่ำ ยุคนาค)	ทั้งหมดรวมผู้เชิด เกือบพร้อมกันไปทางฝั่งขวา เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวายกวางลงเหลื่อม พญาครุฑ มือ : มือขวาสะบัดและผลักหัวครุฑเล็ก 2 ออกจากตัว ศีรษะ : มองไปทางขวา นาคเล็ก 1 : หัวนาคพันแขนซ้ายของครุฑ นาคเล็ก 2 : หางนาคพันแขนขวา หัวไปทางขวา และโดนสะบัดออก

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำในการรบบของตัวละครพญาครุฑกับพญานาค (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
9	(เพลงร่ำ ยุคนาค)	พญาครุฑ เท้า : กระโดดยกเท้าขวาลงเหยียบ ใช้เท้าขวาจิกที่ปลายลำตัว นาคเล็ก 2 ซอยเท้าครุฑบนลำตัวไปทางขวา มือ : มือทั้งสองกางแขนตั้งวง มือขวานาคเล็กพันแขนคงเดิม นาคเล็ก 1 : ห้วนาคพันแขนซ้ายของครุฑคงเดิม นาคเล็ก 2 : ห้วนาคไปทางขวา แล้วหันหัวกลับมามองครุฑ ปลายลำตัวโดน ครุฑ ใช้เท้าจิก

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำในการรบบของตัวละครพญาครุฑกับพญานาค (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
10	(เพลงร่ำ ยุคนาค)	พญาครุฑ เท้า : เท้าซ้ายยกก้าวลงเหลื่อมไปบนปลายลำตัวนาค 1 (เท้า 2 ข้าง เหยียบปลายลำตัวนาคทั้ง 2) มือ : มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงกลาง ดันหัวนาคเล็กออกจากตัว แล้วกลับมาตั้งวง นาคเล็ก 1 : หัวนาคไปทางขวา ปลายลำตัวโดนครุฑใช้เท้าจิก นาคเล็ก 2 : หัวนาคไปทางขวา แล้วหันหัวกลับมามองครุฑ ปลายลำตัวโดน ครุฑใช้เท้าจิก

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำในการรบบของตัวละครพญาครุฑกับพญานาค (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
11	(เพลงร่ำ ยุคนาค)	พญาครุฑ เท้า : เท้า 2 ข้างเหยียบปลายลำตัวนาคทั้ง 2 มือ : มือซ้ายตั้งวงกลาง มือขวาจับหัวนาคเล็ก 2 ศีรษะ : หันมองไปทางขวา นาคเล็ก 1 : หัวนาคไปทางขวา ปลายลำตัวโดนครุฑใช้เท้าจิก ท่าเดิม นาคเล็ก 2 : หัวหันกลับมาทางครุฑ และครุฑจับหัวนาค

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพญานาค (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
12	(เพลงร่ำ ยุคนาค)	พญาครุฑ เท้า : เท้า 2 ข้างเหยียบปลายลำตัวนาคทั้ง 2 มือ : มือขวาจับหัวนาคเล็ก 1 มือขวาจับหัวนาคเล็ก 2 ศีรษะ : หันมองไปทางซ้าย นาคเล็ก 1 : หัวหันกลับมาทางครุฑ และครุฑจับหัวนาค นาคเล็ก 2 : หัวหันกลับมาทางครุฑ และครุฑจับหัวนาค

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำในการรับของตัวละครพญาครุฑกับพญานาค (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
13	(เพลงร่ำ ยุคนาค)	 พญาครุฑ เท้า : เท้า 2 ข้างเหยียบปลายลำตัวนาคทั้ง 2 ผู้เชิดชวยเท้าเก็บไป ทางขวาเล็กน้อย มือ : มือทั้งสองจับหัวนาคกดลงไปด้านล่าง ศีรษะ : ก้มหน้ามองหัวนาค นาคเล็ก 1 : หัวหันกลับมาทางครุฑ และครุฑจับหัวนาค นาคเล็ก 2 : หัวหันกลับมาทางครุฑ และครุฑจับหัวนาค

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำในการรบบของตัวละครพญาครุฑกับพญานาค (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
14	(เพลงร่ำ ยุคนาค)	พญาครุฑ เท้า : เท้า 2 ข้างเหยียบปลายลำตัวนาคทั้ง 2 มือ : มือขวาจับหัวนาคเล็ก 1 มือขวาจับหัวนาคเล็ก 2 ตั้งหัวขึ้นหัน ไปด้านข้างออกจากลำตัว ศีรษะ : หน้าตรง นาคเล็ก 1 : ครุฑจับหัวนาค หันหน้าออกไปทางซ้าย นาคเล็ก 2 : ครุฑจับหัวนาค หันหน้าออกไปทางขวา

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำในการรบบของตัวละครพญาครุฑกับพญานาค (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
15	(เพลงร่ำ ยุคนาค)	พญาครุฑ เท้า : เท้า 2 ข้างเหยียบปลายลำตัวนาคทั้ง 2 มือ : มือซ้ายคงเดิม มือขวาผลักหัวนาคเล็ก 1 ออกจากตัว ศีรษะ : หน้าหันไปทางซ้าย นาคเล็ก 1 : ครุฑผลักหัวออก เลื้อยหนีออกจากครุฑไปทางซ้าย นาคเล็ก 2 : ครุฑจับหัวนาค หันหน้าออกไปทางขวาคงเดิม

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำในการรับของตัวละครพญาครุฑกับพญานาค (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
16	(เพลงร่ำ ยุคนาค)	 พญาครุฑ เท้า : เท้าขวาถีบที่กลางลำตัวนาคเพื่อให้ออกไปจากตัว มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาปล่อยหัวนาค นาคเล็ก 1 : เลื้อยหนีออกไปทางซ้าย นาคเล็ก 2 : ครุฑถีบ และเลื้อยหนีออกไปทางขวา

ที่มา: ผู้วิจัย

3) กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพญาวาสูกรี นาคใหญ่

ตารางที่ 13 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพญาวาสูกรี นาคใหญ่

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
1	(เพลงร่ำ)	พญาครุฑ ทิส : หน้าตรง เท้า : เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวายกลงเหลี่ยม มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงกลาง ศีรษะ : เอียงซ้ายหันมองพญานาค พญานาค : เลื้อยออก หันหน้าเจอพญาครุฑ ผู้เชิด : ซอยเท้าเก็บ เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายยก ลงเหลี่ยม

ตารางที่ 13 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพญาวาสูกีรี นาคใหญ่ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
2	(เพลงร่ำ)	เข้ารับ พญาครุฑ ทิส : หันขวาเข้าหาพญานาค เท้า : กระโดดเท้าขวายกลงเหลื่อม หน้าไปทางขวา มือ : มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายปัดหัวพญานาคไปทางซ้าย ศีรษะ : เอียงขวา หน้ามองไปทางซ้าย พญานาค : เลื้อยออก หันหน้าเจอพญาครุฑ เหวี่ยงหัวไปทางขวารับกับครุฑทำฉก ผู้เชิด : กระทัยเท้า หันเข้าหาครุฑ เท้าซ้ายยก ลงเหลื่อม

ตารางที่ 13 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพญาวาสุกรี นาคใหญ่ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
3	(เพลงร่ำ)	พญาครุฑ ทิศ : หันขวา เท้า : เท้าซ้ายยกลงเหลื่อม มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาปิดหัวพญานาคไปทางขวาทำฉาก ศีรษะ : เอียงซ้ายหันมองพญานาค พญานาค : เหวี่ยงหัวไปทางซ้ายรบกับครุฑ ผู้เชิด : เท้าขวายก ลงเหลื่อม

ตารางที่ 13 กระบวนท่ารำในการรบบของตัวละครพญาครุฑกับพญาวาสูกีรี นาคใหญ่ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
4	(เพลงร่ำ)	 พญาครุฑ ทิศ : หันมาหน้าตรง เท้า : เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวายกลงเหลี่ยม หน้าไปทางซ้ายและ เท้าขวายก มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงกลาง ศีรษะ : เอียงซ้ายหน้ามองพญานาค พญานาค : หันหน้าเจอพญาครุฑ ผู้เชิด : ซอยเท้าเก็บ เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายยก ลงเหลี่ยม

ตารางที่ 13 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพญาวาสูกีรี นาคใหญ่ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
5	(เพลงร่ำ)	พญาครุฑ ทิศ : หมุนตัวไปทางซ้ายกลับไปอยู่หลังลำตัวพญานาค หน้าตรง เท้า : เท้าซ้ายลงเหลี่ยม มือ : มือทั้งสองจับกลางลำตัวพญานาค ศีรษะ : เอียงขวามองไปทางซ้าย พญานาค : หันหน้าไปทางซ้าย ตวัดหางมาด้านหลังพญาครุฑ

ตารางที่ 13 กระบวนท่ารำในการรบบของตัวละครพญาครุฑกับพญาวาสูกีรี นาคใหญ่ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
6	(เพลงร่ำ)	 พญาครุฑ และผู้เซียดพญานาค เก็บชอยเท้าไปทางซ้าย เท้าขวายก เท้าซ้ายยกและวางลงเหลื่อม หน้ามองไปทางซ้าย ยืด - ยุบ เก็บชอยเท้าไปทางซ้ายเคลื่อนตำแหน่ง เท้าขวายก เท้าซ้ายยกและวางลงเหลื่อม หน้ามองไปทางซ้ายอีกครั้ง *หมายเหตุ ปฏิบัติทั้งหมด 2 ครั้ง

ตารางที่ 13 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพญาวาสูกีรี นาคใหญ่ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
7	(เพลงร่ำ)	พญาครุฑ เท้า : ซอยเท้าเก็บหมุนตัวทางซ้ายไปกับพญานาคและกลับมาหน้าตรง มือ : กางแขนตั้งวงกลาง ศีรษะ : ศีรษะตรง พญานาค : ผู้เชิดเก็บซอยเท้า หันหัวพญานาคม้วนไปด้านหลัง อ้อมหลังครุฑหันหัวไปทางฝั่งขวา หางอยู่ด้านหน้าพญาครุฑระดับล่าง เท้าขวายกวางลงเหลื่อม

ตารางที่ 13 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพญาวาสูกีรี นาคใหญ่ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
8	(เพลงร่ำ)	 พญาครุฑ เท้า : ลงเหลื่อม มือ : มือขวาจับหัวพญานาคที่หันหน้ามา มือซ้ายตบไปที่หัวพญานาค ศีรษะ : ศีรษะตรง พญานาค : ผู้เซิดหันหัวพญานาคเข้ามาหาครุฑ ครุฑตบที่หัว หันกลับไปทางขวา และปฏิบัติอีกครั้งหนึ่งเมื่อตบอีกครั้ง พญานาคม้วนตัวคลายออกจากครุฑ *หมายเหตุ ปฏิบัติ 2 รอบ

ตารางที่ 13 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพญาวาสูกีรี นาคใหญ่ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
9	(เพลงร่ำ)	พญาครุฑ ทิศ : หน้าตรง เท้า : เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาถอยหลัง มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงกลาง ศีรษะ : เอียงซ้ายหน้ามองพญานาค พญานาค : ม้วนตัวกลับมาหันหน้าไปทางซ้ายของพญาครุฑ ผู้เชิด : เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายยก ถอยหลัง กระ跳เพื่อเตรียม เข้ารอบอีกครั้ง

ตารางที่ 13 กระบวนท่ารำในการรบบของตัวละครพญาครุฑกับพญาวาสูกีรี นาคใหญ่ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
10	(เพลงร่ำ)	พญาครุฑ ทิศ : หน้าตรง เท้า : ยี่ดยุบ กระทับเท้าขวาเข้าไปใกล้พญานาค กระโดดยกเท้าขวา ลงเหลื่อม หนักไปทางซ้าย มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาดันหัวพญานาค ศีรษะ : เอียงซ้ายหน้ามองพญานาค พญานาค : ยี่ดยุบ เข้าหาครุฑ เพื่อรบอีกครั้ง ผู้เชิด : กระทับเท้าซ้ายเท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายยกลงเหลื่อม เพื่อเข้ารบ

ตารางที่ 13 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพญาวาสูกีรี นาคใหญ่ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
11	(เพลงร่ำ)	 ครุฑ และผู้เชิดพญานาค โย้ตัวไปทางขวา แล้วกลับมาทางซ้ายและ เท้าซ้ายยก ลักษณะคล้ายกระบวนท่ารบจับ 1

ตารางที่ 13 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพญาวาสุกรี นาคใหญ่ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
12	(เพลงร่ำ)	 ครุฑ และผู้เซียดพญานาค เก็บชอยเท้าเคลื่อนที่ไปทางขวา กระโดดยกเท้า ขวาลงเหยียด น้าหนักไปทางฝั่งขวา

ตารางที่ 13 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพญาวาสูกีรี นาคใหญ่ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
13	(เพลงร่ำ)	 ครุฑ และผู้เซียดพญานาค โย้ตัวไปทางซ้าย แล้วกลับมาทางขวาและ เท้าขวายก ลักษณะคล้ายกระบวนท่ารบจับ 1

ตารางที่ 13 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพญาวาสุกรี นาคใหญ่ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
14	(เพลงร่ำ)	 ครุฑ และผู้เซียดพญานาค เก็บขอยเท้าเคลื่อนที่ไปทางซ้าย กระโดดยกเท้าซ้ายลงเหลื่อม น้ำหนักไปทางฝั่งซ้าย

ตารางที่ 13 กระบวนท่ารำในการรบบของตัวละครพญาครุฑกับพญาวาสูกรี นาคใหญ่ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
15	(เพลงร่ำ)	พญาครุฑ เท้า : ย้อนตัวถ่ายน้ำหนักไปทางซ้าย และเท้าขวายก มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาผลักหัวพญานาคออกไป ศีรษะ : ศีรษะตรง หันหน้ามองไปทางขวา พญานาค : เท้าลงเหลื่อม ย้อนตัวถ่ายน้ำหนักไปทางซ้าย หันหัวออกมา หลังจากโดนผลักศีรษะ

ตารางที่ 13 กระบวนท่ารำในการรบของตัวละครพญาครุฑกับพญาวาสูกีรี นาคใหญ่ (ต่อ)

ที่	ทำนองเพลง คำร้อง	รายละเอียดกระบวนท่ารำ
16	(เพลงร่ำ)	 พญาครุฑ เท้า : เก็บซอยเท้าในท่าบินออกมาจากครุฑ กลับตัวทางซ้ายหันไป เข้าเฝ้าพระนารายณ์ นั่งลงตั้งเข่าขวา มือ : มือทั้งสองกางปีกเคลื่อนที่วนไป และมือซ้ายตั้งวงบน มือขวา ตั้งวงกลางขณะที่นั่ง ศีรษะ : ศีรษะตรง หันหน้ามองไปทางซ้าย พญานาค : ม้วนตัวไปทางขวา และวนออกมาเข้าเฝ้าพระนารายณ์ม้วนให้ หางขด ผู้เซ็ด : นั่งตั้งเข่า พระนารายณ์ เท้า : ซอยเท้าออกมาอยู่ตรงกลาง แล้วเท้าขวายกก้าวข้าง มือ : มือขวาก็กวาดระดับวงกลางด้านข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะ : ศีรษะเอียงซ้าย หันหน้าไปทางขวา

ที่มา: ผู้วิจัย

วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบหุ่นและเครื่องแต่งกาย

รูปแบบในการออกแบบท่ารำและการปฏิบัติท่ารำของหุ่นละครเล็กสามารถวิเคราะห์ได้โดยแบ่งเป็นหัวข้อดังต่อไปนี้

1) ท่ารำการตีบท ทั้งลักษณะท่าตามคำร้องและการเจรจาของหุ่น มีรูปแบบการปฏิบัติเช่นเดียวกับท่ารำตามปกติ แต่มีการรวบท่ารำในบทประพันธ์ให้มีเวลาในการปฏิบัติทำอย่างช้า ๆ เพื่อให้เห็นท่ารำได้อย่างชัดเจน ไม่ได้ทำตามบทละครอย่างละเอียดตามคำ

2) ตัวละครที่มีการถืออาวุธ จะไม่มีการสลับมือเพื่อเปลี่ยนมือในการถืออาวุธโดยจะถือข้างใดข้างหนึ่งและปฏิบัติเชิดส่วนมือตามท่ารำ เนื่องจากตัวหุ่นที่มีอาวุธจะมีการสร้างมือของหุ่นให้เป็นลักษณะกำอาวุธและถอดอาวุธออกจากมือได้ จึงไม่สามารถเปลี่ยนมือจากกำเพื่อมาปล่อยมือได้อย่างคน

3) กระบวนท่าในการรบของพระนารายณ์และครุฑ ดัดแปลงมาจากกระบวนท่ารบในการแสดงโขน มีรูปแบบเช่นเดียวกัน ได้แก่ กระบวนท่ารบที่ดัดแปลงจากกระบวนจับ 1 ของทศกัณฐ์และพระราม โดยมีการลดทอนทำให้กระชับมากยิ่งขึ้น และมีการปรับให้หุ่นหันหน้าไปทางเดียวกันในกระบวนท่าจับ 1 เช่นเดียวกับการขึ้นลอยที่มีลักษณะเดียวกันคือ ให้ตัวหุ่นหันหน้าไปทิศด้านหน้าทางเดียวกัน ซึ่งจะแตกต่างจากการรบในการแสดงโขน ซึ่งจะต้องหันตรงกันข้าม (หน้ากันกัน) กล่าวได้ว่า เป็นการปรับกระบวนท่าให้ผู้เชิดไม่บังตัวหุ่น และเพื่อให้ผู้ชมเห็นกระบวนท่าของหุ่นอย่างชัดเจน

4) กระบวนท่ารบครุฑและพญาวาสุกรี เนื่องจากพญาวาสุกรีไม่ได้มีท่ารำต้นแบบมาจากคน จึงเป็นการออกแบบท่าตามจินตนาการของผู้ออกแบบที่เกิดความสอดคล้องและสัมพันธ์กันกับตัวพญาครุฑ มีการออกแบบการเคลื่อนไหวของลำตัวพญาครุฑให้เลื้อยเหมือนงู และตัวผู้เชิดจะต้องปฏิบัติขาของตนเองตามรูปแบบเหมือนการแสดงโขน เพื่อให้เห็นถึงความพร้อมเพรียง

5) ในการเชิดหุ่น จึงมีความจำเป็นที่ผู้เชิดทั้ง 3 คนจะต้องจำท่ารำได้อย่างแม่นยำตรงตามคำร้องและทำนองเพลง เพื่อให้การออกท่ารำของหุ่นมีความลื่นไหลและพร้อมเพรียงกันระหว่างผู้เชิด ผู้ชมจะเกิดความเข้าใจในท่ารำ

6) เนื่องจากหุ่นละครเล็ก เป็นหุ่นประเภทที่ต้องเชิดให้หุ่นขอยู่ด้านบน จึงไม่มีพื้นสำหรับตัวหุ่น ไม่เหมือนหุ่นประเภทอื่นที่ต้องเชิดให้อยู่บนพื้นหรือมีโรงละคร ดังนั้นการที่จะทำให้ผู้เชิดออกท่ารำของหุ่นให้เสมือนมีพื้นจะทำให้เกิดความมหัศจรรย์ของการเชิดหุ่นละครเล็กนี้

สรุปได้ว่ากลวิธีในการเชิดหุ่นละครเล็กนี้ ใช้ผู้เชิด 3 คนคนละตำแหน่ง โดยผู้เชิดคนที่ 1 บังคับศีรษะโดยใช้มือข้างที่ถนัดและสามารถรับน้ำหนักหุ่นได้ดี ล้วงเข้าไปด้านในของตัวหุ่น เพื่อจับแกนคอหุ่นและใช้มืออีกข้างหนึ่งบังคับมือข้างหนึ่งของตัวหุ่น ผู้เชิดคนที่ 2 บังคับที่เท้าทั้งสองข้างของตัวหุ่นในการก้าวเท้าซอยเท้า ย่ำเท้าให้สัมพันธ์กับการปฏิบัติท่าของผู้เชิดอีก 2 คน ผู้เชิดคนที่ 3 บังคับ

ที่มีมืออีกข้างหนึ่งของหุ่น โดยจะต้องมีความพร้อมเพรียงและสัมพันธ์กับมืออีกข้าง ให้เป็นหนึ่งเดียวกัน และยังสามารถแทนหน้าที่กันได้โดยอาจสลับให้ผู้เชิดคนที่ 3 สอดมือขวาเข้ามาถือแกนก้านคอหุ่น สลับกับผู้เชิด คนที่ 1 และทำหน้าที่เป็น ผู้เชิดหลัก โดยมีมืออีกข้างหนึ่งยังคงจับแกนไม้เพื่อบังคับส่วน มือไว้คงเดิม ซึ่งในการเชิดที่ต้องใช้ผู้เชิดทั้ง 3 คนนั้นจะต้องปฏิบัติทำให้พร้อมเพรียงกันเช่นเดียวกับที่ บังคับเท้าหุ่นและมีความสัมพันธ์และสอดคล้องกันเป็นอย่างมาก เพื่อให้หุ่นสามารถเคลื่อนไหว ได้เสมือนคน จึงต้องมีความชำนาญและประสบการณ์ของผู้เชิดจะทำให้เกิดความสวยงามและ สัมพันธ์กันในการเคลื่อนไหวหุ่นในส่วนต่าง ๆ

3.6 กลวิธีและลำดับในการแสดงในการแสดงหุ่นละครเล็ก

3.6.1 กลวิธีการเชิดหุ่น

กลวิธีในการเชิด จะมีลักษณะตามแบบของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กโดยใช้ ผู้เชิด 3 คนต่อหุ่น 1 ตัว เพื่อให้เคลื่อนไหวอย่างสัมพันธ์กันและเพื่อให้เสมือนมีชีวิตเช่นเดียวกับคน ยกเว้นพญานาคหรือพญาวาสกรีที่จะมี 2 ลักษณะคือ พญาวาสกรีผู้เชิดจำนวน 4 คน พญานาคเล็ก ผู้เชิดจำนวน 2 คน โดยตัวละครที่เป็นพญาคุธจะใช้ผู้ชายในการเชิด ส่วนตัวละครที่เป็นพระและนาง จะใช้ผู้หญิงในการเชิด และผู้เชิดทั้ง 3 คนสามารถทำหน้าที่แทนกันได้ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

ผู้เชิดคนที่ 1 เป็นหลักในการเชิดมักจะเรียกว่าเป็นผู้เชิดตัวกลาง บังคับที่ศีรษะโดยใช้มือข้างที่ถนัดและสามารถรับน้ำหนักหุ่นได้ดี ล้วงเข้าไปด้านในของตัวหุ่น เพื่อจับแกนคอหุ่นและ บังคับศีรษะ และผู้เชิดตัวกลางนี้จะต้องใช้มืออีกข้างหนึ่งบังคับมือข้างหนึ่งของตัวหุ่นด้วย (นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2550, น. 13) ในบางครั้งมีการสลับเปลี่ยนตำแหน่งโดนผู้เชิดคนที่หนึ่งไปเป็นผู้เชิด คนที่ 3 เพื่อเป็นการผ่อนแรง สลับกันเป็นตัวกลาง แต่ต้องระวังไม่ให้เกิดการสลับมือชัดเจนเกินไป

ผู้เชิดคนที่ 2 จะบังคับที่เท้าทั้งสองข้างของตัวหุ่น ในการก้าวเท้า ซอยเท้า ย่ำเท้า และผู้เชิดเท้าหุ่นจะต้องดูจังหวะการพักแขนของผู้เชิดตัวกลาง เพื่อจะได้ให้ไหล (คือลักษณะที่ผู้เชิด เท้าขยับเข้าไปใกล้ ๆ ผู้เชิดตัวกลาง เพื่อให้ผู้เชิดตัวกลางวางแขนลงบนไหล่ได้โดยถนัด) โดยผู้เชิด ตัวกลางจะวางแบกที่รับน้ำหนักของตัวหุ่นลงบนไหล่ของผู้เชิดเท้า เป็นการผ่อนแรง (นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2550, น. 13)

ผู้เชิดคนที่ 3 จะบังคับที่มืออีกข้างหนึ่งของหุ่น โดยจะต้องมีความพร้อมเพรียง และสัมพันธ์กับมืออีกข้าง ให้เป็นหนึ่งเดียวกัน ในบางช่วงต้องรับแขนของผู้เชิดตัวกลาง โดยใช้มือ ข้างที่ว่าง สอดรับช่วงแขนหรือข้อศอกของผู้เชิดตัวกลางข้างที่รับน้ำหนักของหุ่นเพื่อเป็นการผ่อนแรง (นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 2550, น. 13) และยังสามารถสลับไปเป็นผู้เชิดตัวกลางได้โดยสอดมือข้างที่ ว่างขึ้นไปจับแกนแทนผู้เชิดคนที่ 1 เพื่อเป็นการสลับเปลี่ยนผู้เชิดตัวกลาง

สรุปว่าในการเชิดนี้สามารถแทนหน้าที่กันได้โดยอาจสลับให้ผู้เชิดคนที่ 3 สอด มือขวาเข้ามาถือแกนก้านคอหุ่น สลับกับผู้เชิดคนที่ 1 และทำหน้าที่เป็นผู้เชิดหลัก โดยมีมืออีกข้างหนึ่ง

ยังคงจับแกนไม้เพื่อบังคับส่วนมือไว้คงเดิม ซึ่งในการเชิดที่ต้องใช้ผู้เชิดทั้ง 3 คนนั้นจะต้องปฏิบัติทำให้พร้อมเพรียงกันเช่นเดียวกับที่บังคับเท้าหุ่น และมีความสัมพันธ์และสอดคล้องกันเป็นอย่างมาก เพื่อให้หุ่นสามารถเคลื่อนไหวได้เสมือนคน จึงต้องมีความชำนาญและประสบการณ์ของผู้เชิด จะทำให้เกิดความสวยงามและสัมพันธ์กันในการเคลื่อนไหวหุ่นในส่วนต่าง ๆ

3.6.2 ลำดับขั้นตอนในการแสดง

1) บรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี

เป็นเพลงเกียรติยศแสดงถึงความจงรักภักดีต่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว การยืนขึ้นเพื่อเคารพเพลงสรรเสริญพระบารมีนั้นเป็นธรรมเนียมที่ต้องปฏิบัติ ในระเบียบส่วนราชการ ในสำนักพระราชวังกำหนดให้วาระและโอกาสในการบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี กำหนดไว้ในส่วนหมายเหตุเพิ่มเติมนอกเหนือจาก 8 ข้อหลักไว้ว่า นอกจากมหรสพ การเสด็จพระราชดำเนินและพระราชพิธีต่าง ๆ แล้ว ในการแข่งกีฬา การฉายภาพยนตร์ หรือการแสดงดนตรี ต้องมีการบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีก่อนทำการแสดงเสมอๆ ดังนั้นในการจัดแสดงหุ่นละครเล็ก จะมีการบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีเป็นขั้นตอนแรก

2) ไหว้ครู สาธุการ

ก่อนการแสดงวงปีพาทย์จะบรรเลงเพลงสาธุการ นักแสดงทุกคนออกมาไหว้ครู เพื่อเป็นการบูชาครูและเพื่อให้เกิดสิริมงคล เศียรครูจะจัดวางอยู่บริเวณด้านข้างของเวที

3) เพลงวาเปิดการแสดง

ปีพาทย์บรรเลงเพลงวา เพื่อเริ่มการแสดง ม่านด้านหน้าเปิดออก มองเห็นโรงหุ่นด้านใน

4) เริ่มการแสดงครุฑยุคนาค

เริ่มการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑนาฏภาพ มีการเปิดเรื่องด้วยฉากเปิดตัว พญาสุกรีหรือพญานาคไปจนถึงจบเรื่องในฉากครุฑยุคนาค โดยดำเนินการตามที่ได้ฝึกซ้อมทั้งคิวการแสดงการเปลี่ยนฉาก การใช้เทคนิคที่ใช้ในการแสดงเทคโนโลยีไฮโลแกรม การบรรเลงดนตรี การพากย์ - เจรจา

5) อาเศียรวาท

ปิดการแสดงด้วยการเชิดหุ่นละครเล็กในเพลงตุงตุง และเพลงอัปสรสำออง เพื่อเป็นการอาเศียรวาท แสดงโดยนักเรียนผู้ผ่านการอบรมในโครงการ “กรุงเทพมหานครสานฝันสู่ นักเชิดหุ่นละครเล็กมืออาชีพ”

ทั้งนี้เมื่อจบการแสดง นักแสดงทั้งหมดถือหุ่นเดินออกมาหน้าเวทีตามจุดที่กำหนดแล้วยืนขอบคุณผู้ชม นับว่าเป็นวัฒนธรรมอันดีงาม

สรุปได้ว่าลำดับการจัดการแสดงนั้นมีรูปแบบที่เป็นธรรมเนียมในการจัดแสดงมหรสพโดยมีการยืมเพื่อเคารพเพลงสรรเสริญพระบารมีเป็นขั้นตอนแรก จากนั้นจะเป็นการไหว้ครูตามธรรมเนียมก่อนเริ่มการแสดงเพื่อความเป็นสิริมงคล จากนั้นปีพาทย์ทำการบรรเลงเพลงวาเพื่อเป็นการเริ่มการแสดงและเริ่มทำการแสดงดำเนินเรื่องครุฑานาภาพจนจบสุดท้ายปิดด้วยการแสดงอาเศียรวาท จากนั้นนักแสดงทุกคนออกมายืนเพื่อขอบคุณผู้ชมเป็นอันจบการแสดง ดังนั้นลำดับขั้นตอนของการจัดการแสดงจะมีรูปแบบตามธรรมเนียมของการแสดงมหรสพและการนาฏศิลป์ไทยตามจารีตและประเพณีอันดีงามของไทยที่สืบทอดกันมาตามยุคสมัย

สรุปได้ว่าการแสดงแต่ละชุดที่ทางคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กสร้างสรรค์ขึ้นนั้นมีการพัฒนารูปแบบและองค์ประกอบการแสดงให้มีความร่วมสมัยที่ผสมผสานระหว่างศิลปะโขนหุ่นละครเล็ก กับเทคนิคในการแสดงทั้งทางด้านดนตรีที่สร้างความตระการตา ด้านฉากที่สามารถใช้เทคนิคกลไกให้สามารถเคลื่อนไหวได้ โดยเริ่มจากการแสดงหุ่นละครเล็กชุด กวนเกษียรสมุทร ชุดกุมารวาทาร: ตำนานพระราหู ชุดครุฑยุคนาค และชุดครุฑานาภาพ ซึ่งการแสดงแต่ละชุดมีการเชื่อมโยงกัน กล่าวคือ การแสดงชุดกุมารวาทารมีตัวละครที่สำคัญ คือ พระราหู เป็นตัวดำเนินเรื่องหลังจากพิธีกวนน้ำอมฤต จึงมีการนำเอาการแสดงชุดกวนเกษียรสมุทรมาเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงชุดกุมารวาทาร ส่วนการแสดงชุดครุฑานาภาพมีฉากในพิธีกวนน้ำอมฤตเช่นเดียวกัน จึงมีการหยิบยกฉากพิธีกวนน้ำอมฤต ในการแสดงชุดพิธีกวนเกษียรสมุทรและการแสดงชุดกุมารวาทาร มาดัดแปลงและแทรกอยู่ในการแสดงชุดครุฑานาภาพ และส่วนการแสดงชุด ครุฑยุคนาค ก็ได้หยิบยกรนำมาเป็นส่วนหนึ่งในฉากสุดท้ายของการแสดงชุดครุฑานาภาพ ตามที่ผู้วิจัยได้ศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลในส่วนของเนื้อหาประวัติที่มาของการแสดงหุ่นละครเล็ก พัฒนาการของรูปแบบและองค์ประกอบในการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก รวมทั้งกระบวนการสร้างงาน รูปแบบและองค์ประกอบการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานาภาพ โดยคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก โดยมีกระบวนการสร้างงานแบ่งออกเป็น 4 ระยะ 1) ระยะเตรียมการ โดยเริ่มจากแนวคิดในการสร้างการแสดงจากการศึกษาวรรณกรรม กำหนดตัวละครหลัก พร้อมการกำหนดเป้าหมายในการแสดงให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์เพื่อเทิดพระเกียรติและเชิดชูสถาบันพระมหากษัตริย์ ในวโรกาสกรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเจริญพระชนมายุครบ 5 รอบ 60 พรรษา การประมวลข้อมูลโดยนำเค้าโครงเรื่องตำนานพญาคูขี้หอมที่ได้จากการประมวลข้อมูลและจัดทำเป็นบทละคร การกำหนดขอบเขต ส่วนการกำหนดรูปแบบนั้นเป็นการกำหนดเพื่อวางแผนเกี่ยวกับการทำงานฝ่ายต่าง ๆ ตั้งแต่การวางโครงเรื่อง การเขียนบท การออกแบบดนตรี การออกแบบแสง สี ฉากอุปกรณ์ รวมไปถึงสร้างโมเดลจำลอง เพื่อฝึกซ้อมให้เห็นภาพก่อนที่จะเริ่มผลิตงานขึ้นมา การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ เป็นฝ่ายรับผิดชอบในส่วนขององค์ประกอบของการออกแบบการแสดง การออกแบบนาฏศิลป์ เป็นการนำเอาท่าทางที่ได้มาจากพื้นฐานการแสดงนาฏศิลป์ไทย

(โชน) ตามรูปแบบและลักษณะของตัวละครนั้น ๆ 2) ระยะดำเนินการ เป็นช่วงของการลงมือปฏิบัติ โดยการวางโครงสร้างของการแสดงเป็นการสรุปแนวความคิดที่ชัดเจน และนำเสนอให้ทุกฝ่ายเกิดความเข้าใจตรงกัน ผู้ที่รับผิดชอบฝ่ายต่าง ๆ เริ่มกระบวนการทำงานในส่วนของตนเอง การออกแบบร่างคือการลงมือปฏิบัติโดยร่างให้ผู้ร่วมงานและผู้ที่มีส่วนร่วมในทุกหน้าที่ได้เห็นภาพร่างในการสร้างงานการแสดงครั้งนี้อย่างชัดเจน เพื่อที่จะนำไปพัฒนาสร้างสรรค์องค์ประกอบในแต่ละส่วนตามหน้าที่ของตน การพัฒนาองค์ประกอบการแสดง เป็นการนำส่วนประกอบแต่ละส่วนมาประกอบกันให้เกิดขึ้นเป็นเอกภาพ การคัดเลือกผู้แสดงแบ่งออกได้เป็น 2 ส่วน ส่วนที่หนึ่งตัวละครหลัก ส่วนที่สองเป็นรูปแบบการแสดงระบำเพื่อถวายพระพร 3) ระยะแสดงจริง คือการนำผลงานที่ได้เตรียมการไว้ทั้งในระยะก่อนสร้างและระยะการสร้างไปจัดแสดงจริง ตามเป้าหมายที่กำหนดไว้ 4) ระยะประเมินผล เป็นระยะสุดท้ายของการสร้างงาน และเป็นระยะของการประเมินและการปรับปรุงแก้ไขก่อนที่จะมีการนำเอางานไปจัดแสดงขึ้นอีกในครั้งต่อไป มีรูปแบบในการสร้างงาน แบ่งตามองค์ประกอบการแสดง ได้แก่ 1) บทการแสดง การศึกษาวรรณกรรมเนื้อเรื่อง จากตำนานพญาคูขี้หอม ในคัมภีร์ปุราณะ นำมาเรียบเรียงให้มีโครงสร้าง การเปิดเรื่อง การดำเนินเรื่อง การคลายปมหรือการปิดเรื่อง แล้วประพันธ์ให้เป็นลักษณะของบทละครที่ใช้สำหรับการแสดงหุ่นละครเล็ก จากนั้นจึงนำบทละครไปบรรจุทำนองในการบรรเลงและการขับร้องเพื่อประกอบการแสดง แบ่งฉากออกทั้งหมด 7 ฉาก 2) การสร้างหุ่นและเครื่องแต่งกายมีการสร้างหุ่นขึ้นใหม่เพื่อใช้ในการแสดงโดยมีการกำหนดตัวละครจากการศึกษาวรรณกรรมและการจัดทำบท กำหนดสัดส่วนให้ได้มาตรฐาน เครื่องแต่งกายหุ่นมีการออกแบบ สีของเครื่องแต่งกายให้สอดคล้องกับแสงสีที่ใช้สำหรับการแสดงบนเวทีและนำลายผ้าแบบดั้งเดิมตามราชสำนักมาผสมผสานกับการออกแบบเทคนิคโดยเริ่มใช้เครื่องประดับจากวัสดุที่มีความเบาเพื่อให้หุ่นมีน้ำหนักเบา ผู้เชิดและนักดนตรีจะแต่งกายด้วยชุดสีดำ ได้แก่ เสื้อเชิ้ตโจงกระเบน เพื่อต้องการให้หุ่น มีความโดดเด่น บนเวทีมากกว่าตัวผู้เชิดตามเอกลักษณ์ของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก 3) ดนตรีและเสียงที่ใช้ประกอบการแสดง เครื่องดนตรีได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ขลุ่ยวงใหญ่ ปี่ ตะโพนไทย กลองทัดฉิ่ง ตามรูปแบบการแสดงโชน - ละคร แนวคิดรูปแบบของการบรรเลงดนตรีประกอบนั้นจะเป็นการเน้นอารมณ์ของตัวละคร โดยเลือกใช้เครื่องดนตรีที่สอดคล้องกับอารมณ์ในการแสดงฉากนั้น ลักษณะเหมือนเป็นการบรรเลงเดี่ยว แยกประเภทของเสียงในการแสดงซึ่งประกอบไปด้วย การบรรเลงดนตรีหลักในการแสดง แบ่งได้เป็นเพลงหน้าพาทย์ การพากย์ - เจาจา ซึ่งพบเฉพาะการเจาจาในการแสดง ได้แก่ การเจาจากระทุ้ง สำหรับบทของตัวละครทำบทผู้เดียว เจาจาแบบทำนองพูด บทเจาจาการสื่อสารระหว่างตัวละคร 2 ตัวขึ้นไป เจาจาตัน หรือการดันสด ระหว่างนักแสดงตลกหน้าม่าน 2 คน เสียงประกอบ (Sound Effect) คือประเภทของเสียงที่สร้างขึ้นหรือปรับปรุงให้มีความพิเศษ ประกอบกับดนตรีเพิ่มอารมณ์สโนองค์ประกอบด้านเสียง เสียงฟ้าร้องฟ้าผ่า เสียงบรรยากาศใต้น้ำ เสียงน้ำอัสจรรยใจ เป็นต้น

4) ฉาก แสง สี และเทคนิคที่ใช้ในการแสดง โดยฉากแบ่งออกเป็นฉาก 3 ส่วน ได้แก่ ฉากขนาดใหญ่ ฉากหลัง ฉากเล็กหรืออุปกรณ์ประกอบฉาก ออกแบบโดยผู้เชี่ยวชาญด้านจิตรกรรมไทย แสง สี ซึ่งที่มีหน้าที่ในการทำให้เห็นตัวละครและท่าร่าพร้อมทั้งบรรยากาศในการแสดง โดยแบ่งการออกแบบแสง เป็น 3 ลักษณะ คือ แสงสำหรับตัวละครมี 2 ลักษณะคือ แสงที่ทำให้เห็นตัวละครเพียง 1 ตัวโดยใช้แสงไฟโปรไฟล์ (Profile) หรือแสงมูฟวิ่งไลท์ (Moving Light) และแสงที่ทำให้เห็นตัวละครมากกว่า 2 ตัวขึ้นไป แสงที่ให้บรรยากาศเป็นการออกแบบแสงเน้นที่ตัวหุ่นละครเล็กและเห็นผู้เชิดเพียงแค่เงากลาง และการให้แสงที่ไม่มีฉาก มีเพียงแค่เวทีโล่งและตัวละครเพียงเท่านั้น โดยใช้สีของแสง ทำหน้าที่แทนฉาก เพื่อให้ผู้ชมได้จินตนาการภาพเอง ในส่วนการออกแบบสี มีหลักการคือใช้สีคู่ตรงข้ามและสีร้อนเย็นควบคู่ไปกับการออกแบบแสงสำหรับให้บรรยากาศและแสงที่ไม่ใส่สี (No color) ทั้งยังต้องสอดคล้องกับการออกแบบเครื่องแต่งกาย มีการใช้เทคนิคประเภทควันหรือทรายไอซ์ และเทคโนโลยีโฮโลแกรม ได้แก่ กระบวนการแสดงภาพ 3 มิติเสมือนภาพเคลื่อนไหวหรือเอฟเฟกต์ต่าง ๆ 5) กระบวนท่าร่าต่าง ๆ ที่ใช้ในการเชิดหุ่นละครเล็กชุด ครุฑนาฏภาพในครั้งนี้ มีผู้เชิดตัวละครหลัก ๆ โดยใช้ผู้เชิด 3 คน ต่อหุ่น 1 ตัวถ่ายทอดท่าร่ามายังตัวหุ่นให้เกิดความสัมพันธ์กันทั้ง 3 คนเสมือนหุ่น มีชีวิต ลักษณะของท่าร่าเป็นการจำลองท่าร่าจากการแสดงโขน มีท่าร่าประเภทท่าร่าหน้าพาทย์ ท่าร่าตีบท ตามรูปแบบการแสดงโขน มีการปรับลดทอนท่าร่าให้เกิดความสะดวกในการเชิด ความสวยงามและยังสื่อสารความหมายของท่าทางให้เกิดความเข้าใจแก่ผู้ชม 6) กลวิธีและลำดับในการแสดงในการแสดงหุ่นละครเล็ก กลวิธีในการเชิดหุ่นละครเล็กนี้ ใช้ผู้เชิด 3 คน คนละตำแหน่ง โดยผู้เชิดคนที่ 1 บังคับศีรษะโดยใช้มือข้างที่ถนัดและสามารถรับน้ำหนักหุ่นได้ดี ล้วงเข้าไปด้านในของตัวหุ่น เพื่อจับแกนคอหุ่นและใช้มืออีกข้างหนึ่งบังคับมือข้างหนึ่งของตัวหุ่น ผู้เชิดคนที่ 2 บังคับที่เท้าทั้งสองข้างของตัวหุ่น ในการก้าวเท้า ขอยเท้า ย่ำเท้าให้สัมพันธ์กับการปฏิบัติท่าของผู้เชิดอีก 2 คน ผู้เชิดคนที่ 3 บังคับที่มีมืออีกข้างหนึ่งของหุ่น โดยจะต้องมีความพร้อมเพรียงและสัมพันธ์กับมืออีกข้างให้เป็นหนึ่งเดียวกัน ลำดับการจัดการแสดงนั้นมีรูปแบบที่เป็นธรรมเนียมในการจัดแสดงมหรสพ โดยมีการยืນเพื่อเคารพเพลงสรรเสริญพระบารมีเป็นขั้นตอนแรก จากนั้นจะเป็นการไหว้ครูตามธรรมเนียมก่อนเริ่มการแสดงเพื่อความเป็นสิริมงคล จากนั้นปีพาทย์ทำการบรรเลงเพลงวาเพื่อเป็นการเริ่มการแสดงและเริ่มทำการแสดงดำเนินเรื่องครุฑนาฏภาพจนจบสุดท้ายปิดด้วยการแสดงอาเศียรวาทมีรูปแบบตามธรรมเนียมของการแสดงมหรสพและการนาฏศิลป์ไทยตามจารีตและประเพณีอันดีงามของไทยที่สืบทอดกันมาตามยุคสมัย

ตามที่ได้ผู้วิจัยได้ศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลในส่วนของเนื้อหาประวัติที่มาของการแสดงหุ่นละครเล็ก พัฒนาการของรูปแบบและองค์ประกอบในการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก รวมทั้งกระบวนการสร้างงาน รูปแบบ และองค์ประกอบการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑนาฎภาพ โดยคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ทางผู้วิจัยจักขอสรุปข้อมูลและอภิปรายผลในการศึกษาวิจัยเรื่องดังกล่าวไว้ ในบทถัดไป



บทที่ 5

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวិทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก มีวัตถุประสงค์ในการศึกษาประวัติความเป็นมา พัฒนาการ รูปแบบและองค์ประกอบของการแสดงหุ่นละครเล็ก และวิเคราะห์การสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็กของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กในชุด ครุฑานุภาพ โดยใช้แนวคำถามประกอบการสัมภาษณ์ รวมทั้งศึกษาจากเอกสาร ข้อมูลทางวิชาการ แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง สามารถสรุปข้อมูลจากการวิเคราะห์ได้ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาหุ่นละครเล็ก
2. พัฒนาการรูปแบบและองค์ประกอบของการแสดงหุ่นละครเล็ก
3. พัฒนาการของการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ
4. กระบวนการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ
5. รูปแบบในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุภาพ

1.สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาข้อมูลจากเอกสารข้อมูลทางวิชาการและจากการสัมภาษณ์ตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา พัฒนาการ รูปแบบและองค์ประกอบของการแสดงหุ่นละครเล็ก สามารถสรุปได้ตามหัวข้อดังนี้

1.1 ประวัติความเป็นมาหุ่นละครเล็ก

การแสดงหุ่นละครเล็กเริ่มต้นมาจากนายแกร ศัพทวนิช ชาวตลาดหัวรอเกิดในจังหวัดอยุธยา ช่วงสมัยรัชกาลที่ 4 ได้ฝึกหัดวิชานาฏศิลป์กับคณะละครของพระยาเพชรภู ภายหลังฝึกหัดเป็นต้วนายโรงในคณะของพระยาบำเรอศักดิ์ (ดิศ) เจ้าคุณตาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ถวายตัวเป็นมหาดเล็กในวังวรดิศ ด้วยประสบการณ์การแสดงและเป็นผู้ที่มีความผูกพันกับการแสดงนาฏศิลป์ คลุกคลีอยู่ในวัง ได้เห็นหุ่นหลวงและหุ่นวังหน้า (หุ่นเล็ก) ของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญสถานมงคล นายแกรจึงได้คิดประดิษฐ์หุ่นขึ้นโดยพยายามทำให้เหมือนหุ่นหลวงและหุ่นวังหน้ามากที่สุด มีการปรับเปลี่ยนกลไกสายชักใยให้ลดลงเพื่อความสะดวกต่อการชักเชิด และเมื่อสร้างเสร็จก็นำออกแสดงเพื่อให้เจ้านายในวังวรดิศทอดพระเนตร กรมหลวงนครไชยศรีสุรเดช ได้มีโอกาสทอดพระเนตรจึงได้ทรงตั้งชื่อการแสดงหุ่นประเภทนี้ว่า “หุ่นละครเล็ก” ต่อมานายแกรก็รับแสดงในงานทั่วไปและตั้งชื่อคณะว่า “ละครเล็กครูแกร” เมื่อนายแกรถึงแก่กรรมผู้สืบทอดหุ่นละครเล็กของนายแกรในเวลาต่อมา คือ นายทองอยู่และนางหยิบ ศัพทวนิช บุตรชายและลูกสะใภ้

การแสดงหุ่นในยุคนางหยิบก็ได้มีการนำออกแสดงโดยเป็นหุ่นเดิมของนายแกรที่ไม่ได้มีการปรับปรุงในส่วนใด ซึ่งได้รับความนิยมน้อยกว่าในยุคของนายแกร ผู้เชิดส่วนมากก็มีอายุมากและเสียชีวิตไป จึงเลิกแสดงเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2510 และเนื่องด้วยลูกหลานในตระกูลศัพทวนิชไม่สนใจที่จะสืบทอดหุ่นละครเล็กต่อ นางหยิบจึงมอบหุ่นละครเล็กชุดนี้ให้แก่นายสาคร ยังเขียวสด ซึ่งเป็นหลานศิษย์ของนายแกร ให้เป็นผู้สืบทอดการแสดงหุ่นละครต่อมา

นายสาคร ยังเขียวสดได้พัฒนาการแสดงหุ่นละครเล็กขึ้นอีกครั้ง โดยการก่อตั้งคณะขึ้นด้วยความกตัญญูต่อครูอาจารย์ที่มีปณิธานแน่วแน่ในการสืบทอดศิลปะการแสดงหุ่นไว้ไม่ให้สูญหาย นายสาครได้รับการถ่ายทอดวิชานาฏศิลป์และได้ซึมซับการแสดงหุ่นละครเล็กมาตั้งแต่วัยเด็ก เมื่อนางหยิบได้มอบหุ่นแก่นายสาคร หุ่นที่ได้รับมานั้นมีความเก่าและเสื่อมโทรมมาก เครื่องแต่งกายมีความทรุดโทรม จึงไม่เหมาะสมกับการนำมาเชิดแสดง ได้แต่เก็บรักษาไว้ที่บ้านเป็นเวลาประมาณ 3 ปี ต่อมาทางบริษัทเมืองโบราณ จำกัด ได้มาติดต่อขอซื้อหุ่นกับนายสาคร เพื่อนำไปจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ นายสาครก็ได้มอบหุ่นที่เป็นสมบัติของนายแกรให้แก่พิพิธภัณฑ์เมืองโบราณนำไปจัดแสดง เพื่อเป็นอนุสรณ์จนถึงปัจจุบัน หลังจากนั้นนายสาครก็ได้ริเริ่มพัฒนางานการแสดงหุ่นละครเล็ก โดยมีการพัฒนาหุ่นละครเล็กของนายแกรโดยมีการซ่อมแซมปรับปรุงและสร้างขึ้นใหม่ นำออกแสดงครั้งแรกในงานเทศกาลท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ณ สวนอัมพร โดยใช้นามคณะว่า “หุ่นละครเล็ก คณะสาครนาฏศิลป์ ละครเล็กหลานครูแกร” ซึ่งมีแนวคิดที่ต้องการให้ประชาชนรู้จักการแสดงหุ่นละครเล็ก อีกทั้งยังเป็นการระลึกถึงพ่อครูแกร ศัพทวนิช ผู้ให้กำเนิดหุ่นละครเล็กคนแรกอีกด้วย การแสดงหุ่นละครเล็กของนายสาครเมื่อได้นำออกแสดง ปรากฏว่าเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมเป็นอย่างมาก นับเป็นจุดเริ่มต้นของการอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้กลับมาเป็นที่รู้จักอีกครั้ง และด้วยความสามารถ ความมุ่งมั่นของนายสาครในการที่จะสืบสาน ต่อยอดและฟื้นฟูศิลปะแขนงการแสดงหุ่นละครเล็กให้คงอยู่ในสังคมไทย พัฒนาให้เป็นศิลปวัฒนธรรมที่มีคุณค่าต่อประเทศชาติ ส่งผลให้นายสาคร ยังเขียวสดได้รับยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หุ่นละครเล็ก) ในปีพุทธศักราช 2539 นายสาครถึงแก่กรรมลงด้วยโรคปอดและไตวายเฉียบพลัน เมื่อวันที่ 21 พฤษภาคม พ.ศ. 2550 ทำให้หุ่นละครเล็กถูกสืบทอดมายังทายาทของนายสาคร ได้แก่ นายพิสูตรและนายสุรินทร์ ยังเขียวสด ซึ่งได้รับการถ่ายทอดศิลปะการแสดงโขน ละครและการเชิดหุ่น รวมทั้งความรู้ทางด้านศิลปะการทำหัวโขนจากนายสาคร ถือว่าเป็นผู้ที่คลุกคลี และเป็นผู้ช่วยของนายสาครมาโดยตลอด เป็นผู้ดำเนินงานต่อจนมาถึงในปัจจุบัน ทั้งยังเป็นผู้ขับเคลื่อนให้การแสดงหุ่นละครเล็กในปัจจุบันมีความทันสมัย โดยมีการพัฒนาปรับปรุงทั้งทางด้านตัวหุ่นและรูปแบบการแสดงให้ยังคงอยู่คู่กับสังคมไทยสืบไป นอกจากนี้ยังได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสมเด็จพระพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์

ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานชื่อ “คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก” เมื่อเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2547

สรุปได้ว่าผู้ริเริ่มการแสดงหุ่นละครเล็ก ได้แก่ นายแกร ศัพทวณิช โดยพัฒนามาจาก หุ่นหลวงหรือหุ่นวังหน้า มีการปรับกลไกการชักใยของหุ่นให้ง่ายขึ้น ไม่ซับซ้อนเหมือนหุ่นหลวงนำออกแสดงตามงานต่าง ๆ จนเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง ต่อมานางหยิบเป็นผู้ดูแลคณะหุ่นต่อจนมาถึงช่วงของนายสาคร ยังเขียวสดซึ่งเป็นหลานศิษย์ที่เคยอยู่ในคณะได้มาดูแลต่อ และปรับปรุงเทคนิคกลไกการเชิดหุ่นรวมถึงพัฒนาตัวหุ่นให้กลับมาสมบูรณ์หลังจากที่หุ่นมีความชำรุดทรุดโทรมจนไม่สามารถนำออกแสดงได้ รู้จักกันในนาม “โจหลุยส์” และมีผู้คอยช่วยเหลือในกรณีที่นายสาครยังดูแลคณะอยู่ ได้แก่ ทายาทของนายสาคร คือ นายพิสูตรและนายสุรินทร์ ยังเขียวสด หลังจากนายสาครเสียชีวิตลงก็ได้เป็นผู้สืบทอดต่อในนามคณะ “นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก” จนถึงปัจจุบัน

1.2 พัฒนาการรูปแบบและองค์ประกอบของการแสดงหุ่นละครเล็ก

การแสดงหุ่นละครเล็กคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กที่สืบทอดองค์ความรู้โดยตรงมาจาก นายแกร ศัพทวณิชต่อเนื่องมายุคนางหยิบ ศัพทวณิชและนายสาคร ยังเขียวสดซึ่งได้รับการสืบทอดมาตามยุคสมัยจนมาถึงยุคคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กภายใต้การดูแลของทายาทนายสาคร ได้แก่ นายพิสูตร นายสุรินทร์ ยังเขียวสดและนางยุพิน กุลนิตย์ ซึ่งในปัจจุบันมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยอย่างต่อเนื่อง สมาชิกที่สืบทอดก็นำความรู้ที่เคยได้คลุกคลีอยู่กับนายสาคร โดยนำเอาความรู้มาต่อยอดการพัฒนาสร้างหุ่นให้มีสรีระที่สวยงาม การปรับเปลี่ยนกลไกต่าง ๆ ของตัวหุ่นให้สามารถเชิดได้อย่างเสมือนคน การปักเครื่องแต่งกายหุ่นให้วิจิตรงดงามของลายผ้าอย่างประณีตรวมถึงพัฒนารูปแบบการเชิดให้มีรูปแบบ แบบแผนตามแบบฉบับของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กทั้งในส่วนขององค์ประกอบการแสดงต่าง ๆ โดยผู้วิจัยได้สรุปเปรียบเทียบเป็นยุคตามตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 14 รูปแบบหุ่นละครเล็กยุคครุฑ แกร ยุครุทียิบ ยุครุฑสาคร และยุคคณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (ทนายาทรุฑสาคร)

รูปแบบ	หุ่นละครเล็กยุคครุฑ แกร	หุ่นละครเล็กยุคครุทียิบ	หุ่นละครเล็กยุคครุฑสาคร	หุ่นละครเล็กยุคคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก
ลักษณะและ กลไกของ หุ่นละครเล็ก ลักษณะตัวหุ่น	หุ่นมีหัว แขน มือ ขา เท้าหุ่นหลวง สูงประมาณ 1 เมตร โครงหุ่นท่อน บนทำด้วยกระดาษข่อย ท่อนล่าง ทำด้วยโครงหวด มีสายใยอยู่ภายใน ลำตัว หักข้อมือ ขี่นิ้วได้ ทำด้วย ลูกแก้วแข็ง หัวหุ่นถอดไม่ได้ กลางลำตัวมีไม้เสียบเป็นส่วนหัว ทะลุลงมากลางลำตัว ใช้มือสอดไป จับบังคับหุ่นให้เอียงหรือยกคอ	ยังคงเป็นลักษณะเดียวกับของ ครุฑ แกร เนื่องจากได้รับหุ่นมา จากครุฑ แกร ลักษณะคือเป็น หุ่นที่มีหัว แขน มือ ขา สูง ประมาณ 1 เมตร เช่นเดียวกับ ยุคของครุฑ แกร	สร้างเลียนหุ่นของครุฑ แกร มีการ พัฒนาปรับเปลี่ยนในหลายด้าน ปรับเปลี่ยนขนาดใหญ่ขึ้นมีสรีระ ที่สมส่วนมากยิ่งขึ้น สูงประมาณ 1 - 1.2 เมตร น้ำหนักประมาณ 3 - 5 กิโลกรัมขึ้นไปต่อหุ่น 1 ตัว ประกอบด้วย ส่วนหัว ส่วนลำตัว ส่วนบนทำด้วยกระดาษข่อยและ แขนขา ส่วนล่างทำด้วยโครงหวด หวี 2 - 3 เส้น มีสายใยบังคับหุ่นอยู่ ภายในตัวหุ่น ทำให้หุ่นสามารถ เคลื่อนไหวได้เหมือนคน ส่วนที่เป็น ลูกตาใช้ลูกแก้ว	การพัฒนาและสร้างหุ่นขึ้นใหม่ใน หลายรูปแบบ ตัวหุ่นที่ใช้แสดง จำเป็นต้องเปลี่ยนใหม่ทั้งหมด ปรับโครงสร้างสรีระใบหน้าและ สรีระของตัวหุ่นให้มีความยาว มากยิ่งขึ้น สูงประมาณ 1 เมตร น้ำหนักของตัวหุ่นจะอยู่ที่ ประมาณ 2 - 5 กิโลกรัม ซึ่งเป็น หุ่นที่มีน้ำหนักมากกว่าหุ่นแบบ เก่า

ตารางที่ 14 รูปแบบหุ่นละครเล็กยุคครูแกร ยุคครูหีบ ยุคครูสาคร และยุคคณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (ทนายทครูสาคร) (ต่อ)

รูปแบบ	หุ่นละครเล็กยุคครูแกร	หุ่นละครเล็กยุคครูหีบ	หุ่นละครเล็กยุคครูสาคร	หุ่นละครเล็กยุค คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก
กลไกของหุ่น ละครเล็ก	มีกลไกน้อยกว่าหุ่นหลวงลดสายใย การบังคับออก เป็นการใช้ก้านต่อ เข้ากับมือทั้งสองข้าง และบังคับ การเข็ดส่วนแขนและมือโดยใช้ ก้านไม้ที่มีลูกรอกบริเวณข้อมือ หักข้อมือตั้งวงได้	เป็นหุ่นที่ได้รับมอจากครูแกร ซึ่งกลไกจะมีลักษณะเช่นเดียว กับยุคครูแกร โดยมีกลไกน้อย กว่าหุ่นหลวง ลดสายใยบังคับ ออก ใช้ก้านไม้ต่อเข้ากับมือ ทั้งสองข้างแทน	กลไกภายนอกที่สามารถมองเห็นได้ มีเพียงกลไกบังคับมือหุ่น เป็นด้าม จับ ยาวประมาณ 2 ฟุต ต่อจาก ข้อมือของหุ่น ตรงกลางมีรอกซึ่ง ด้วยเส้นเอ็นหรือเชือกไนลอนโยงไป ยังข้อมือของหุ่น สามารถบังคับให้ หุ่นหักข้อมือขึ้นลงได้ ส่วนกลไกภายในตัวหุ่น ใช้บังคับให้ หุ่นยกคอ ลอยหน้าลอยตา หรือ หลับตาลืมตาได้ โดยประดิษฐ์กลไก ต่าง ๆ ทั้งภายนอกและภายในตัว หุ่น โดยยึดถือแบบปฏิบัติ เช่นเดียวกับหุ่นของครูแกร	กลไกของหุ่นสร้างให้มีความ สมจริงมากยิ่งขึ้นขณะที่หุ่นขยับ ท่าทาง สามารถบังคับส่วนของ มือที่เรียกว่าลูกรอก บังคับด้วย นิ้วโป้งขณะที่จับแกนไม้สำหรับ เข็ดส่วนมือ ทำให้สามารถหัก ข้อมือขึ้นลงได้ ในส่วนของหุ่นตัว ลิง จะสามารถยกคอให้อยู่และ หันซ้ายหันขวาได้เสมือนจริง โดย เป็นส่วนของผู้เข็ดที่ถือแกนกลาง ของตัวหุ่นจะบังคับกลไกนี้ บริเวณช่วงคอของหุ่น

ตารางที่ 14 รูปแบบหุ่นละครเล็กยุคครูแกร ยุครูหีบ ยุครูสาคร และยุคคณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (ทนายทครูสาคร) (ต่อ)

รูปแบบ	หุ่นละครเล็กยุคครูแกร	หุ่นละครเล็กยุคครูหีบ	หุ่นละครเล็กยุคครูสาคร	หุ่นละครเล็กยุค คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก
เครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกาย หุ่น	ลักษณะเครื่องแต่งกายเลียนอย่าง เครื่องโขนละคร เสื้อผ้าปักลูกปัด และด้นเลื่อม มีความประณีต ส่วนเครื่องประดับมีลักษณะ ย่อขนาด ตามแบบโขนละครจริง ๆ	ลักษณะเครื่องแต่งกายเลียน อย่างเครื่องโขนละคร เสื้อผ้า ปักลูกปัดและด้นเลื่อม มีความ ประณีต ส่วนเครื่องประดับมี ลักษณะย่อขนาด ตามแบบโขน ละครจริง ๆ เช่นเดียวกับยุค ครูแกร	ยังคงเป็นการแต่งกายตามแบบ เครื่องโขน - ละคร วัสดุที่ใช้ทำ เครื่องแต่งกายเป็นพวกผ้าเลื่อม ผ้าต่วน ด้นเงิน ด้นทอง ผ้ายกและ ผ้านุ่งทำจากผ้าตาด เครื่องศีรษะ เป็นประเพณีทศูภา เป็นเครื่องโขน เสื้อผ้าที่หุ่นใส่ปักด้วยด้นเงิน ด้นทองหรือประดับเพชร	มีการพัฒนาในเรื่องของลวดลาย ที่นำมาใช้สำหรับการปักจาก ลวดลายที่มีลักษณะใหญ่ พัฒนา กลายเป็นลวดลายที่เล็ก ละเอียด และประณีตมากขึ้น วัสดุอุปกรณ์ ที่นำมาปักเครื่องแต่งกายก็ เปลี่ยนเป็นด้นเงิน ด้นทองที่มี น้ำหนักมาก เทคนิคการปักที่ ทันสมัย การเขียนลายของหน้า หุ่นก็จะมีลายเขียนตาม ลักษณะของภาพวาดลายไทย สีของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายมีสีส่น ในลักษณะคู่สีตรงข้ามและ คุมโทนด้วยสีที่ทำให้เกิดความ สวยงามสบายตา ไม่ยึดติดกับ ขนบของสีเครื่องแต่งกายตาม แบบนาฏศิลป์ไทย ใช้หลัก ทัศนศิลป์มาประยุกต์

ตารางที่ 14 รูปแบบหุ่นละครเล็กยุคครุฑเกรง ยุครุฑหีบ ยุครุฑสาคร และยุคคณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (ทนายทครุสาคร) (ต่อ)

รูปแบบ	หุ่นละครเล็กยุคครุฑเกรง	หุ่นละครเล็กยุคครุฑหีบ	หุ่นละครเล็กยุคครุฑสาคร	หุ่นละครเล็กยุคคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก
เครื่องแต่งกายผู้เซิด	ไม่มีแบบเครื่องแต่งกายที่เป็นแบบแผน อย่างปัจจุบัน จะเป็นเสื้อคอกระเช้าบ้าง นุ่งผ้าถุงหรือโจงกระเบนบ้าง สำหรับผู้หญิง ส่วนผู้ชายถอดเสื้อก็มี เพราะไม่ได้ออกไปเซิดด้านนอก เซิดเพียงแต่ภายในโรงหุ่นเท่านั้น	จะเป็นเสื้อคอกระเช้าบ้าง นุ่งผ้าถุง หรือโจงกระเบนบ้าง สำหรับผู้หญิง ส่วนผู้ชายถอดเสื้อก็มี เช่นเดียวกับยุคของครุฑเกรงเพราะยังไม่มีทำให้ผู้เซิดออกไปเซิดหน้าโรงหุ่น	มีการพัฒนา โดยปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายผู้เซิดให้ดูสวยงามเป็นไปในทางเดียวกัน ในช่วงแรกครุฑสาครให้ผู้หญิงใส่เสื้อลูกไม้รูปแบบต่าง ๆ กัน นุ่งผ้าถุงสำเร็จรูป ฝ่ายชายนุ่งผ้าโจงกระเบนสีแดง หรือน้ำเงินบ้าง ใส่เสื้อทรงราชปะแตนแขนสั้นสีขาว และค่อยเปลี่ยนรูปแบบเป็นเสื้อคอพวงมาลัยสีเหลืองบ้าง สีม่วงมีลวดลายทั้งหญิงและชาย ใช้ผ้าขาวม้าคาดเอว ต่อมาได้เปลี่ยนเสื้อเป็นเสื้อม่อฮ่อมเหมือนกันทั้งหญิงและชาย	การแต่งกายแบบแรกเน้นไปทางสีดำหรือสีเข้มเกือบดำ ลักษณะเสื้อแขนยาวเข้ารูป นุ่งผ้าโจงกระเบนทั้งหญิงและชาย ที่ต้องเน้นสีของเครื่องแต่งกายผู้เซิดให้เป็นสีเข้ม เนื่องจากต้องการให้ตัวหุ่นเห็นได้ชัดดียิ่งขึ้น บางโอกาสที่เป็นการแสดงเนื่องในงานมงคลต่าง ๆ จะมีการแต่งกายให้มีลักษณะสีสันสดใส โดยใส่เสื้อแขนยาวสีครีม หรือขาวและโจงกระเบนสีน้ำเงินเพื่อความเป็นสิริมงคล

ตารางที่ 14 รูปแบบหุ่นละครเล็กยุคครูแกร ยุคครูหยิบ ยุคครูสาคร และยุคคณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (ทนายทครูสาคร) (ต่อ)

รูปแบบ	หุ่นละครเล็กยุคครูแกร	หุ่นละครเล็กยุคครูหยิบ	หุ่นละครเล็กยุคครูสาคร	หุ่นละครเล็กยุค คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก
ฉากและ สถานที่ในการ แสดง	มีฉากกั้นสูงประมาณศีรษะคนขีด ลักษณะการขีด ต้องยกหุ่นสูงสุด แขน อยู่ระดับศีรษะของผู้ขีด เพื่อให้ตัวหุ่นโผล่ฉากกั้นนี้ หากดู จากทางด้านหน้าจะเห็นหุ่นอยู่ ประมาณครึ่งตัวเท่านั้น ช่วงขาของ หุ่นจะมองไม่เห็นเพราะมีฉาก กั้นบังอยู่ แบ่งเป็น 3 ตอน ตรงกลางทำเป็นฉากท้องฟ้าหรือ ทิวทัศน์กลางๆ ส่วนซ้ายและขวา หักมุมเข้าไปทางหลังโรง ส่วนซ้ายมือของผู้ชมเป็นฉากป่า ส่วนขวาเป็นฉากปราสาทราช มนเทียร ฉากแต่ละส่วนมีประตู 2 ประตู รวมทั้งหมดมี 6 ประตูให้ ตัวหุ่นเข้าออก	มีลักษณะเดียวกับของครูแกร เพราะเป็นการสืบทอดจาก ครูแกร ซึ่งจะมีฉากกั้นสูง ประมาณ ศีรษะคนขีด ลักษณะการขีด ต้องยกหุ่น สูงสุดแขนอยู่ระดับศีรษะของ ผู้ขีด เพื่อให้ตัวหุ่นโผล่ฉากกั้น นี้ หากดูจากทางด้านหน้าจะ เห็นหุ่นอยู่ประมาณครึ่งตัว เท่านั้น ช่วงขาของหุ่นจะมอง ไม่เห็นเพราะมีฉากกั้นบังอยู่	1) แบบที่มีการกั้นฉากหรือผ้าไว้ ด้านหน้า มีการปลูกสร้างโรงละคร หรือ สถานที่สำหรับการแสดงเช่น โรงลิเกเอาไว้แล้ว ทางคณะก็จะนำ อุปกรณ์ที่จำเป็นสำหรับการแสดง ได้แก่ ผ้ากั้นฉากด้านหน้าหรือ อุปกรณ์ประดับตกแต่งเล็กน้อยไป เพื่อปรับลักษณะของโรงการแสดง แบบเดิมให้กลายเป็นโรงละครที่ สามารถนำมาแสดงหุ่นละครเล็กได้ 2) แบบไม่ต้องปลูกสร้างโรงละคร ยุคนี้ได้มีการเปลี่ยนแปลงวิธีการ ขีดโดยให้ผู้ขีดมาขีดหุ่นด้านหน้า ฉากกั้นแล้ว จึงสามารถแสดงโดยที่ ไม่ต้องมีการก่อสร้างฉากหรือเวที ขึ้นมาก็ได้	สถานที่แสดงมีทั้งการแสดงใน โรงละครในรูปแบบเธียเตอร์ คล้ายการแสดงโขนละครหรือ กลางแจ้ง มีการสร้างอุปกรณ์ใน การแสดง ซึ่งเป็นงานที่สร้างขึ้น ให้มีความสัมพันธ์และสอดคล้อง กับการแสดง เช่น การสร้าง ก้อนหิน ก้อนเมฆ สำหรับ ประกอบเป็นฉากเพื่อให้การ แสดงดูสมจริงมากยิ่งขึ้น เช่น การสร้างเต่าจำลอง ในการแสดง กุมารมวตาร : ดำนันทพระราหู ในพิธีกวนเกษียรสมุทร เป็นต้น

ตารางที่ 14 รูปแบบหุ่นละครเล็กยุคกรุงเก่า ยุคครุฑหีบ ยุคครุฑสาคร และยุคคณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (ทนายทศรสาคร) (ต่อ)

รูปแบบ	หุ่นละครเล็กยุคกรุงเก่า	หุ่นละครเล็กยุคครุฑหีบ	หุ่นละครเล็กยุคครุฑสาคร	หุ่นละครเล็กยุค คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก
ดนตรีที่ใช้ในการแสดง	เครื่องดนตรีใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่ก็ได้ตามความเหมาะสม ไม่มีซออยู่แบบหุ่นกระบอกใช้เพลงสองชั้นและร้ายเป็นพื้น คนเชิดเป็นคนเจรจา ถ้าตัวหุ่นนั้นมีคนเชิดหลายคนก็ผลัดกันเจรจาได้	เครื่องดนตรีใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่ก็ได้ตามความเหมาะสม ตั้งวงดนตรีอยู่ด้านซ้ายของโรงละคร เช่นเดียวกับในยุคของกรุงเก่า	ดนตรีที่ใช้ในการแสดงเป็นรูปแบบการบรรเลงของวงปี่พาทย์ และมีการพากย์เจรจา เช่นเดียวกับการแสดงโขน - ละคร โดยครุฑสาครยังเชียวสวดจะใช้วิธีการชักชวนเพื่อนฝูงของตน หรือของลูกเข้ามาร่วมงานด้วย	ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมีการปรับปรุงขึ้นใหม่ เลือกใช้เครื่องดนตรีที่เข้ากับอารมณ์ โดยเน้นการใช้อารมณ์ของเพลงเพื่อส่งไปหาตัวละคร มีการนำเสียงเอฟเฟกต์ที่มีลักษณะเป็นเสียงเลียนธรรมชาติ เช่น เสียงฟ้าร้อง ฟ้าผ่า ฝนตก รวมไปถึงเสียงลักษณะพิเศษประกอบการบรรเลง เพื่อให้เกิดความตื่นตันทึ่งใจในการแสดง

ตารางที่ 14 รูปแบบหุ่นละครเล็กยุคครูแกร ยุคครูหยิบ ยุคครูสาคร และยุคคณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (ทนายทครูสาคร) (ต่อ)

รูปแบบ	หุ่นละครเล็กยุคครูแกร	หุ่นละครเล็กยุคครูหยิบ	หุ่นละครเล็กยุคครูสาคร	หุ่นละครเล็กยุค คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก
เทคนิคที่ใช้ในการแสดง	การแสดงหุ่นละครเล็กในยุคของครูแกร ยังไม่มีการใช้เทคนิคพิเศษสำหรับการแสดง เหมือนอย่างในยุคปัจจุบัน	การแสดงหุ่นละครเล็กในยุคของครูหยิบ ยังไม่มีการใช้เทคนิคพิเศษสำหรับการแสดง เช่นเดียวกับยุคครูแกร	มีการใช้เทคนิคมาประกอบในการแสดง โดยมีการใช้เทคนิคการบันทึกเสียงเข้ามาช่วย กล่าวคือ มีการบันทึกเสียงการแสดง แล้วจึงเซตหุ่นประกอบเสียงนั้น ๆ ไม่ได้เป็นการแสดงประกอบดนตรีสด อีกทั้งภาษาที่ใช้ในการบรรยายก็มีการพัฒนาให้เหมาะสมกับชาวต่างชาติมากยิ่งขึ้น คือ มีการบรรยายแสดงเป็นภาษาอังกฤษควบคู่ไปกับภาษาไทย	มีการพัฒนาในเรื่องของเทคนิคที่นำมาใช้ โดยใช้เทคนิคต่าง ๆ เช่น เทคนิคแสง สี ประยุกต์ให้เข้ากับยุคสมัย ซึ่งเป็นอิทธิพลที่ได้รับมาจากการแสดงของตะวันตก เพื่อให้การแสดงเกิดอรรถรสมากยิ่งขึ้น ซึ่งจะสามารถจัดเทคนิคแสงหรือสีได้ในเมื่อมีการแสดงในโรงละคร

ตารางที่ 14 รูปแบบหุ่นละครเล็กยุคครูแกร ยุครุหิบบ ยุครุสุทธ และยุคคณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (ทนายทศสุทธ) (ต่อ)

รูปแบบ	หุ่นละครเล็กยุคครูแกร	หุ่นละครเล็กยุคครุหิบบ	หุ่นละครเล็กยุคครุสุทธ	หุ่นละครเล็กยุคคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก
บทละคร และ เรื่องที่ใช้ใน การแสดง	เป็นเรื่องจักร ๆ วงศ์ ตามวรรณคดีไทย และนิทานพื้นบ้าน เป็นตอนสั้น ๆ เช่น พระอภัยมณี ขุนช้างขุนแผน สังข์ศิลป์ชัย ฯลฯ และแสดงเรื่องรามเกียรติ์ เรื่องนิยมมากที่สุดคือ พระอภัยมณี บางครั้งอาจเล่นเป็นตอนสั้น ๆ โดยจับตอนในการแสดง เช่น สังข์ทองจับตอนเจ้าเงาะกับนางรงนา ส่วนบทที่ใช้เป็นบทที่ ครูแกรแต่งเติมปรับปรุงบ้าง	ระหว่างที่หุ่นละครเล็กของครูแกร ตกทอดมายังครุหิบบ ได้มีการนำออกแสดงโดยส่วนมากแสดงเรื่องพระอภัยมณี และมีการแสดงโขนเปิดโรงบ้าง แต่ได้รับความนิยมน้อยมากเมื่อเทียบกับสมัยของครูแกร	เป็นการนำเอาวรรณกรรมบทละครเรื่องต่าง ๆ มาใช้ในการแสดง ไม่นิยมแสดงหุ่นละครเล็กเป็นละครสักเท่าไรนัก ส่วนใหญ่จะแสดงโขน เรื่องที่นิยมเล่นมากที่สุดคือ รามเกียรติ์และเป็นบทที่นายสุทธใช้แสดง มักใช้บทที่มีมีอยู่แล้ว โดยมากจะตัดเป็นชุดสั้น ๆ ออกแสดง เช่น ตอนนางลอย ตอน ศีกทรพิทรา เป็นต้น เช่น บทที่ใช้เล่นโขนของกรมศิลปากร นอกจากนั้นยังมีบทละครแต่งเสริมขึ้นมาเพื่อเป็นบทตลกบ้าง	โดยหลัก ๆ แล้ว เรื่องที่นำมาใช้ในการแสดงมักเป็นวรรณคดีไทยที่ผู้ชมส่วนใหญ่มีความคุ้นเคยได้แก่ รามเกียรติ์ พระอภัยมณี ซึ่งเป็นบทที่นำมาจากกรมศิลปากร หรือบทของครูเสรีหวั่งในธรรม แล้วนำมาดัดทอนให้เกิดความกระชับมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังมีการประพันธ์บทขึ้นมาใหม่ในช่วงปัจจุบัน โดยนำเนื้อเรื่องมาจากตำนานความเชื่อเพื่อจัดแสดงเนื่องในโอกาสต่าง ๆ

ตารางที่ 14 รูปแบบหุ่นละครเล็กยุคกรุงเก่า ยุคกรุงศรีอยุธยา ยุคกรุงธนบุรี และยุคคณะนาฎยสถานหุ่นละครเล็ก (ทนายทศรสาคร) (ต่อ)

รูปแบบ	หุ่นละครเล็กยุคกรุงเก่า	หุ่นละครเล็กยุคกรุงศรีอยุธยา	หุ่นละครเล็กยุคกรุงธนบุรี	หุ่นละครเล็กยุคคณะนาฎยสถาน หุ่นละครเล็ก
รูปแบบการ เชิด	การเชิดจะอยู่แต่ภายในโรงเท่านั้น โดยจะยืนอยู่หลังฉากที่มีผ้ากั้นอยู่ด้านหน้า การเชิดตัวหุ่นละครเล็กเคลื่อนไหวได้เพราะคนเชิดซึ่งต้องมีความชำนาญมาก หุ่นบางตัวใช้คนเชิด 3 คน ได้แก่ หุ่นยักษ์ พระและลิง ตัวนางใช้คนเชิดเพียง 2 คน ส่วนตัวตลกใช้คนเชิดแค่คนเดียวในการเชิดนั้นต้องแบ่งหน้าที่กันอย่างสัมพันธ์กันดีเยี่ยม ผู้เชิดไม่ได้แบ่งแยกตัวละครเป็นกลุ่มผู้ชายและกลุ่มผู้หญิง	รูปแบบการเชิดยังมีลักษณะเหมือนในยุคของกรุงเก่า ลักษณะการเชิดจะไม่เห็นขาของตัวหุ่น เพราะเชิดอยู่แต่ภายในโรงเท่านั้น จึงใช้ผู้เชิด 2 คนบ้าง 3 คนบ้าง ตัวนางใช้คนเชิดเพียง 2 คน	ระยะแรก ผู้เชิดหุ่นจะยืนอยู่หลังฉากที่มีผ้ากั้นอยู่ด้านหน้า แล้วยกตัวหุ่นขึ้นเชิดอยู่ในระดับศีรษะของผู้เชิดคล้ายในยุคกรุงเก่า ภายหลังนำหุ่นออกมาเชิดด้านหน้าฉากแทน เพื่อให้ผู้ชมจะได้เห็นกระบวนการ วิธีการเชิดอย่างชัดเจน และมีการแบ่งกลุ่มสำหรับเชิดหุ่น โดยบุตรผู้หญิงที่มีพื้นฐานตัวพระ ตัวนาง ก็จะให้เชิดหุ่นตัวพระหรือตัวนาง ส่วนบุตรชายที่มีพื้นฐานทางด้านยักษ์ หรือลิงก็จะรับผิดชอบในการเชิดตัวนั้น	ยังคงใช้ผู้เชิดจำนวน 3 คนต่อหุ่น 1 ตัว ตัวละครที่เป็นตัวยักษ์และลิง ส่วนใหญ่จะใช้ผู้เชิดผู้ชาย ส่วนตัวละครที่เป็นพระและนาง จะใช้ผู้เชิดผู้หญิงในการเชิด โดยผู้เชิดทั้ง 3 คนสามารถทำหน้าที่แทนกันได้และจะต้องมีความสัมพันธ์และสอดคล้องกันเป็นอย่างมาก เพื่อให้หุ่นสามารถเคลื่อนไหวได้เสมือนมีชีวิต ซึ่งต้องใช้ความชำนาญและประสบการณ์ของผู้เชิด จะทำให้เกิดความสวยงามและสัมพันธ์กันในการเคลื่อนไหวหุ่นในส่วนต่าง ๆ

ที่มา: ผู้วิจัย

สามารถสรุปได้ว่า ในยุคปัจจุบันจะเห็นได้ว่ารูปแบบและองค์ประกอบของการแสดงหุ่นละครเล็กคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กนั้น มีการพัฒนาอยู่ในรูปแบบการแสดงร่วมสมัยคือผสมผสานการแสดงแบบดั้งเดิม ได้แก่ การแสดงหุ่นละครเล็กที่ได้สืบทอดมาจากครูสาคร ยังเชี่ยวชาญและการแสดงร่วมสมัยซึ่งเป็นการนำเอาระบบการทำงานลักษณะการแสดงละครตะวันตก ในส่วนของจัดการและเทคนิคส่วนประกอบอื่น ๆ ในรูปแบบโรงละคร (Theater) นับว่าเป็นการนำองค์ความรู้ในด้านการจัดการของละครตะวันตก มาผสมผสานกับการแสดงแบบดั้งเดิม พัฒนารูปแบบการแสดงให้เกิดความกลมกลืนตามยุคสมัยในปัจจุบัน ทั้งยังมีการสร้างสรรค์การแสดงในชุดใหม่ ๆ อยู่เสมอมีลักษณะการแสดงเป็นเรื่องราวเช่นเดียวกับการแสดงละครและดำเนินด้วยการเชิดหุ่นละครเล็กพร้อมองค์ประกอบต่าง ๆ ได้แก่ บทประพันธ์ หุ่น การแต่งกาย ดนตรีประกอบการแสดง ฉาก แสงสี และเทคนิคพิเศษ

จากการศึกษาข้อมูลจากเอกสารข้อมูลทางวิชาการและการสัมภาษณ์ตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 เพื่อศึกษาวิเคราะห์แนวความคิดในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็กของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก สามารถสรุปได้ตามหัวข้อดังนี้

1.3 พัฒนาการของการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑาณุภาพ

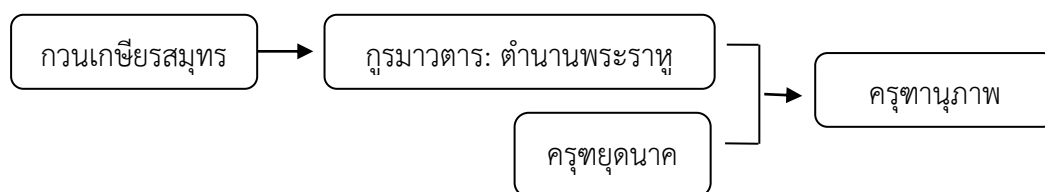
การแสดงหุ่นละครเล็กของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กมีการพัฒนาการแสดงให้มีความร่วมสมัย มีการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ทั้งด้านรูปแบบและองค์ประกอบการแสดง ได้แก่ โครงเรื่องของบทละคร ส่วนใหญ่นำมาจากตำนานในคัมภีร์ต่าง ๆ ที่สอดคล้องและเชื่อมโยงกันสามารถนำไปสร้างสรรค์ต่อเป็นชุดการแสดงใหม่ได้โดยแต่งบทละครขึ้นใหม่ สร้างดนตรีประกอบการแสดง ใช้การบรรเลงดนตรีไทยที่คงความเป็นแบบแผน และผสมความเป็นร่วมสมัยโดยการใส่เสียงเอฟเฟกต์เลียนเสียงธรรมชาติ หรือเสียงลักษณะพิเศษสำหรับสร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับผู้ชม การใช้เทคนิคการเชิดฉากให้ฉากสามารถเคลื่อนไหวได้ ก่อนจะมาเป็นการแสดงชุดครุฑาณุภาพนั้นมีการสร้างสรรค์การแสดงชุดต่าง ๆ ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงชุดครุฑาณุภาพ ดังนี้

ตารางที่ 15 พัฒนาการของการแสดงชุด ครุฑานุกภาพ

การแสดงที่มีส่วนเกี่ยวข้อง	รายละเอียด
การแสดงชุด กวนเกษียรสมุทร	เป็นชุดการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นในปี พ.ศ. 2549 โดยเป็นการนำตำนานพิธีกวนเกษียรสมุทร หรือกวนน้ำอมฤตระหว่างฝ่ายเทวดาและอสูร จัดแสดงในรูปแบบหุ่นละครเล็กออกแสดงตามงานต่าง ๆ
การแสดงชุด ภูมิมาวตาร: ตำนานพระราหู	เป็นชุดการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้น จัดแสดงในงานประกวดหุ่นโลก ณ กรุงปราก สาธารณรัฐเช็ก ได้รับรางวัลการแสดงทางวัฒนธรรมยอดเยี่ยม ในปี พ.ศ. 2549 เป็นการนำเรื่องราวในการแสดงชุดกวนเกษียรสมุทรมาขยายต่อ โดยมีพระราหูเป็นตัวละครหลักใน การดำเนินเรื่องตามตำนานพิธีกวนเกษียรสมุทร
การแสดงชุด ครุฑยุดนาค	เป็นชุดการแสดงสร้างสรรค์ขึ้นในปี พ.ศ. 2553 โดยเป็นการนำตำนานครุฑยุดนาคมานำเสนอ ให้เห็นกระบวนการสู้รบระหว่าง พญาครุฑและพญานาค จัดแสดงทั้งรูปแบบโซนและหุ่นละครเล็กออกแสดงตามงานต่าง ๆ
การแสดงชุด ครุฑานุกภาพ	เป็นการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้น จัดแสดงในงานเฉลิมพระเกียรติฯ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ มีพระชนมายุครบ 5 รอบ 60 พรรษา ในปี พ.ศ. 2559 โดยนำเสนอเรื่องราวการเดินทางของพญาครุฑที่ต้องการไปชิงน้ำอมฤตเพื่อให้แม่ของตนพ้นจากการเป็นทาสตามตำนานพญาครุฑ

ที่มา: ผู้วิจัย

สรุปได้ว่าจากตาราง จะเห็นได้ว่าการแสดงแต่ละชุดมีการเชื่อมโยงกัน กล่าวคือ การแสดงชุดภูมิมาวตารมีตัวละครที่สำคัญคือ พระราหู เป็นตัวดำเนินเรื่องหลังจากพิธีกวนน้ำอมฤต จึงมีการนำเอาการแสดงชุดกวนเกษียรสมุทรมาเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงชุดภูมิมาวตาร ส่วนการแสดงชุด ครุฑานุกภาพ มีฉากในพิธีกวนน้ำอมฤตเช่นเดียวกัน จึงมีการหยิบยกรูปภาพพิธีกวนน้ำอมฤตในการแสดงชุดกวนเกษียรสมุทร และการแสดงชุดภูมิมาวตาร มาดัดแปลงและแทรกอยู่ในการแสดงชุดครุฑานุกภาพและส่วนการแสดงชุดครุฑยุดนาค ก็ได้หยิบยกรูปภาพมาเป็นส่วนหนึ่งในฉากสุดท้ายของการแสดงชุดครุฑานุกภาพ



ภาพที่ 101 แผนผังพัฒนาการของการแสดงชุด ครุฑาณุภาพ

ที่มา: ผู้วิจัย

สรุปแล้วการแสดงชุดครุฑาณุภาพจึงเป็นการแสดงสร้างสรรค์ที่มีส่วนประกอบของการแสดงชุดอื่น ๆ แทรกอยู่ด้วย เป็นการนำผลงานการแสดงมาต่อยอดให้สามารถเกิดขึ้นใหม่เป็นชุดการแสดงสร้างสรรค์ในเรื่องราวที่ไม่ซ้ำ ในการจัดแสดงจึงต้องมีการวางแผนในการสร้างงานทั้งรูปแบบและองค์ประกอบต่าง ๆ ที่จะทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์

1.4 กระบวนการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑาณุภาพ

กระบวนการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑาณุภาพของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กนั้นสามารถแบ่งออกเป็น 4 ระยะ ได้แก่ 1) ระยะเตรียมการ โดยเริ่มจากแนวคิดในการสร้างการแสดงจากการศึกษาวรรณกรรม กำหนดตัวละครหลัก คือ พญาครุฑเพื่อนำเสนอความเด็ดเดี่ยว ความกล้าหาญ ความซื่อสัตย์และความกตัญญูผ่านการนำเสนอในรูปแบบหุ่นละครเล็ก โดยผสมผสานให้มีการใช้เทคโนโลยีไฮโดรแกรมเข้ามาให้เกิดความร่วมมือของการแสดงพร้อมการกำหนดเป้าหมายในการแสดงให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์เพื่อเทิดพระเกียรติและเชิดชูสถาบันพระมหากษัตริย์ ในวโรกาสกรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเจริญพระชนมายุครบ 5 รอบ 60 พรรษา ในการประมวลข้อมูล คือ การวางแผนก่อนที่จะเริ่มทำการแสดง โดยนำเค้าโครงเรื่องตำนานพญาครุฑจากคัมภีร์ปุราณะที่ได้จากการประมวลข้อมูลและจัดทำเป็นบทละคร จากนั้นจึงดำเนินในขั้นตอนต่อไปหลังจากมีโครงเรื่องและบทละคร มีการกำหนดขอบเขตซึ่งเป็นขั้นตอนของการกำหนดรายละเอียดต่าง ๆ ของการแสดง ส่วนการกำหนดรูปแบบนั้นเป็นการกำหนดเพื่อวางแผนเกี่ยวกับการทำงานฝ่ายต่าง ๆ ตั้งแต่การวางโครงเรื่องการเขียนบท การออกแบบดนตรี การออกแบบแสงสี ฉากอุปกรณ์ รวมไปถึงสร้างโมเดลจำลอง เพื่อฝึกซ้อมให้เห็นภาพก่อนที่จะเริ่มผลิตงานขึ้นมา ในส่วนของการกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ เป็นกระบวนการทำงานของฝ่ายต่าง ๆ ที่เป็นฝ่ายรับผิดชอบในส่วนขององค์ประกอบของการออกแบบการแสดง มีการประชุมพูดคุยรายละเอียดในส่วนต่าง ๆ ไปพร้อมกันเสมอเพื่อให้แต่ละองค์ประกอบไปในทิศทางใดตามที่ผู้กำกับต้องการ การออกแบบนาฏศิลป์เป็นการนำเอาท่าทางที่ได้มาจากการแสดงนาฏศิลป์ไทยโบราณตามรูปแบบและลักษณะของตัวละครนั้น ๆ ปรับลดทอนท่าทำให้เหมาะสมและสะดวกต่อการเชิดหุ่นละครเล็ก 2) ระยะดำเนินการ เป็นช่วงของการลงมือปฏิบัติ โดยการวางโครงสร้างของการแสดงเป็นการสรุปแนวความคิดที่ชัดเจนและนำเสนอให้ทุกฝ่ายเกิดความเข้าใจตรงกัน เพื่อที่จะให้

ผู้ที่รับผิดชอบฝ่ายต่าง ๆ เริ่มกระบวนการทำงานในส่วนของตนเองและนำมาประกอบรวมกันอีกครั้งหนึ่ง การออกแบบร่างเป็นการลงมือปฏิบัติโดยร่างให้ผู้ร่วมงานและผู้ที่มีส่วนร่วมในทุกหน้าที่ได้เห็นภาพร่าง ในการสร้างงานการแสดงครั้งนี้อย่างชัดเจน เพื่อที่จะนำไปพัฒนาสร้างสรรค์องค์ประกอบในแต่ละส่วนตามหน้าที่ของตน การพัฒนาองค์ประกอบการแสดงเป็นการนำส่วนประกอบแต่ละส่วนมาประกอบกันให้เกิดขึ้นเป็นเอกภาพ โดยมีการจำลองโมเดลโรงละครเพื่อทดสอบองค์ประกอบในส่วนต่าง ๆ การคัดเลือกผู้แสดงแบ่งออกได้เป็น 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนที่หนึ่งตัวละครหลักใช้ผู้เซตเป็นนักแสดงมืออาชีพของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ส่วนที่สองเป็นการแสดงระบำรูปแบบอาเศียรวาทหรือการแสดงถวายพระพร ใช้ผู้เซตเป็นเยาวชนที่ผ่านการคัดเลือกและมีพื้นฐานการแสดงนาฏศิลป์ไทย ในส่วนของการฝึกซ้อมเป็นส่วนที่ต้องกระทำซ้ำเป็นระยะเวลานาน เพื่อให้เกิดความแม่นยำของทุกส่วนในการแสดง ยังมีการซ้อมรวมกันมากเท่าไรจะยิ่งทำให้การแสดงเกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น 3) ระยะแสดงจริง คือการนำผลงานที่ได้เตรียมการไว้ทั้งในระยะก่อนสร้างและระยะการสร้างไปจัดแสดงจริงตามเป้าหมายที่กำหนดไว้ เป็นหน้าที่ของนักแสดง นักดนตรีและทีมงานเบื้องหลังที่จะเป็นส่วนการปฏิบัติให้ตรงตามที่ได้ทำการฝึกซ้อม 4) ระยะประเมินผล ซึ่งเป็นระยะสุดท้ายของการสร้างงาน และเป็นระยะของการประเมินและการปรับปรุงแก้ไขก่อนที่จะมีการนำเอางานไปจัดแสดงขึ้นอีกในครั้งต่อไป

1.5 รูปแบบในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุกาฬ

ในการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุกาฬนั้นเกิดความร่วมมือกันระหว่าง การดำเนินงานในฝ่ายต่าง ๆ ซึ่งได้นำประเด็นสำคัญจากคำถามของงานวิจัยมาเป็นหลักในการวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบการแสดงโดยจำแนกตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์สรุปได้ดังนี้

1.5.1 บทการแสดง

การสร้างบทละครเป็นส่วนสำคัญในการแสดง และเป็นแนวทางในการดำเนินการสร้างสรรค์องค์ประกอบในส่วนอื่น ๆ โดยการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุกาฬนั้นมีขั้นตอนในการดำเนินงานในด้านของบทละคร ได้แก่ การศึกษาวรรณกรรมเนื้อเรื่อง จากตำนานพญาครุฑในคัมภีร์ปุราณะ นำมาเรียบเรียงตัดทอนบางส่วนให้เหมาะสมกับการแสดง แล้วประพันธ์ให้เป็นลักษณะของบทละครที่ใช้สำหรับการแสดงหุ่นละครเล็ก จากนั้นจึงนำบทละครไปบรรจุกำหนดในการบรรเลงและการขับร้องเพื่อประกอบการแสดง ในส่วนของโครงเรื่องครุฑานุกาฬนี้ มีโครงสร้างของเรื่องคือ การเปิดเรื่อง การดำเนินเรื่อง การคลายปมหรือการปิดเรื่อง มีการนำเสนอเรื่องราวในลักษณะละครสมัยใหม่ โดยมีการเล่าเรื่องในรูปแบบ “Hero’s Journey” ผสมผสานกับทฤษฎีละครโศกนาฏกรรม (Tragedy) โดยเนื้อเรื่องเริ่มต้นจากปัญหาของความขัดแย้งระหว่างพญาครุฑและพญานาค นำไปสู่ความมุ่งมั่น ความกตัญญูต่อมารดาที่ต้องการไถ่ถอนความเป็นทาสของมารดา ซึ่งถือว่าเป็นการนำเสนอให้เห็นถึงพฤติกรรมของตัวละคร พญาครุฑควบคู่ไปกับการคลี่คลายปม

ของเรื่องและปิดท้ายเรื่องด้วยการชำระล้างจิตใจของตัวละครทั้งพญาครุฑและพญานาคให้เกิดความบริสุทธิ์โดยพระนารายณ์เสด็จมายุติศึกสงครามระหว่างพี่น้องเพื่อให้อยู่ร่วมกันอย่างสันติสืบไป ซึ่งในการแสดงนี้ได้มีการแบ่งฉากออกทั้งหมด 7 ฉาก ได้แก่ ฉากที่ 1 เปิดตัวพญาवासูกกรีเข้าพิธีกวนเกษียรสมุทร ฉากที่ 2 กำเนิดครุฑ ฉากที่ 3 นางทาส ฉากที่ 4 ดาวดึงส์ ฉากที่ 5 ตลกหน้าม่าน ฉากที่ 6 ไล่ตัวแม่ ฉากที่ 7 ครุฑยุคนาค ถือว่าเป็นการนำเสนอเนื้อหาของบทละครออกเป็นนัยยะสำคัญ ได้แก่ การนำเสนอเรื่องที่นำมาจากตำนานตามคติความเชื่อ นำเสนอการแสดงที่เป็นสัญลักษณ์เกี่ยวกับสถาบันพระมหากษัตริย์ และนำเสนอการแสดงที่เป็นสัญลักษณ์ด้านความมุ่งมั่น กตัญญูของพญาครุฑ นอกจากนี้ในส่วนของรูปแบบคำประพันธ์ของบทละครนั้นมีลักษณะเช่นเดียวกับการประพันธ์บทกลอน ในการแสดงโขน - ละคร คือ มีการใช้คำประพันธ์เพื่อสื่อความหมายของเนื้อเรื่อง รับ - ส่งสัมผัสตามฉันทลักษณ์ของกลอนบทละคร

1.5.2 การสร้างหุ่น และเครื่องแต่งกาย

องค์ประกอบในส่วนของหุ่นและเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดง ชุด ครุฑทาทานภาพนั้น มีการสร้างหุ่นขึ้นใหม่เพื่อใช้ในการแสดงโดยมีการกำหนดตัวละครจากการศึกษาวรรณกรรมและการจัดทำบท ซึ่งมีตัวละครหลัก ได้แก่ พญาครุฑ พญาवासูกกรี พระนารายณ์ นางวินดา นางกัทธู ในการสร้างหุ่นมีการกำหนดสัดส่วนให้ได้มาตรฐานตามรูปแบบหุ่นของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ขนาดความสูง ประมาณ 1 เมตร น้ำหนักอยู่ที่ประมาณ 2 - 5 กิโลกรัม มีการออกแบบการสร้างหุ่นพญาครุฑให้มีกลไกในการกางปีกสำหรับใช้ในฉากบิน และการสร้างหุ่นแพงที่เชื่อมตัวหุ่นหลาย ๆ ตัวให้เคลื่อนไหวได้พร้อม ๆ กันโดยใช้จำนวนผู้เชิดไม่เยอะสำหรับในฉากพิธีกวนเกษียรสมุทร นับว่าเป็นการออกแบบสร้างหุ่นให้มีความแปลกใหม่และใช้จำนวนผู้เชิดไม่เยอะ นอกจากนี้ในส่วนเครื่องแต่งกาย มีการออกแบบสีของเครื่องแต่งกายให้สอดคล้องกับแสงสีที่ใช้สำหรับการแสดงบนเวที และนำลายผ้าแบบดั้งเดิมตามราชสำนักมาผสมผสานกับการออกแบบเทคนิคโดยเริ่มใช้เครื่องประดับจากวัสดุที่มีความเบาเพื่อให้หุ่นมีน้ำหนักเบา เช่น ปีกแมลงทับและรูปแบบการปักที่ผสมผสานระหว่างจักรและการปักมือแทนการปักด้วยมือ นับว่าเป็นรูปแบบเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ของเครื่องแต่งกายหุ่นของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ส่วนเครื่องแต่งกายผู้เชิดและนักดนตรีจะแต่งกายด้วยชุดสีดำ ได้แก่ เสื้อเชิ้ต โจงกระเบนเพื่อต้องการให้หุ่นมีความโดดเด่นบนเวทีมากกว่าตัวผู้เชิดตามเอกลักษณ์ของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

1.5.3 ดนตรีและเสียงที่ใช้ประกอบการแสดง

ดนตรีและเสียงที่ใช้ประกอบการแสดง ชุด ครุฑทาทานภาพมีรูปแบบตามจารีตของการแสดงนาฏศิลป์ไทยโขน - ละคร ได้รับความอนุเคราะห์จากนายตรีวิทย์ ยังเขียวสด และควบคุมการฝึกซ้อมโดยนายพิสูตรและนายสุรินทร์ ยังเขียวสด ใช้วงปี่พาทย์เครื่องหก เครื่องดนตรีประกอบไปด้วยระนาดเอก ระนาดทุ้ม ข้องวงใหญ่ ปี่ ตะโพนไทย กลองทัด ฉิ่ง แนวคิดรูปแบบของการบรรเลง

ดนตรีประกอบนั้นจะเป็นการเน้นอารมณ์ของตัวละคร โดยเลือกใช้เครื่องดนตรีที่สอดคล้องกับอารมณ์ในการแสดง ฉากนั้น ลักษณะเหมือนเป็นการบรรเลงเดี่ยว เช่น การเลือกใช้เครื่องดนตรีปี่ในฉากที่แสดงอารมณ์ความโศกเศร้า การใช้ฆ้องบรรเลงในฉากที่มีบรรยากาศเกี่ยวกับน้ำ เป็นต้นและสามารถแยกประเภทของเสียงในการแสดงซึ่งประกอบไปด้วย 1) การบรรเลงดนตรีหลักในการแสดง แบ่งได้เป็นเพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงทยอย เพลงโอด ในฉากที่นางวินตารำพึงรำพันเสียใจ เพลงคูกุพาทย์ เพลงแผละ ซึ่งเป็นการแสดงอิทธิฤทธิ์ของพญาคูขี้หอมและเพลงขับร้องรับส่ง ซึ่งเป็นบทขับร้องประกอบการใช้บทและการสื่อสารของตัวละคร เช่น ขับร้องเพลงสุดใจชั้นเดียว ในฉากพญาคูขี้หอมกับพระนารายณ์ 2) การพากย์ - เจรจา ซึ่งพบเฉพาะการเจรจาในการแสดง ได้แก่ การเจรจากระทุ้ง คือ บทเจรจาที่มีอยู่ในบทละคร ใช้ลักษณะการเจรจาทั้งแบบเดินทำนอง สำหรับบทของตัวละครทำบทผู้เดียว กับเจรจาแบบทำนองพูด เป็นบทเจรจาการสื่อสารระหว่างตัวละคร 2 ตัวขึ้นไป มีรูปแบบของเจรจาตัน หรือการพูดแบบลอยดอกหรือตันสด ที่มีการใช้ทำนองการเจรจาแบบกวนमुखระหว่างตัวตลก 2 คน เพื่อสร้างความสนุกสนานแทรกอยู่ในการแสดง 3) เสียงประกอบ (Sound Effect) คือ ประเภทของเสียงที่สร้างขึ้นหรือปรับปรุงให้มีความพิเศษ ประกอบกับดนตรีเพื่อดึงดูดความสนใจและเพิ่มอารมณ์ในองค์ประกอบด้านเสียง ยกตัวอย่างเช่น เสียงฟ้าร้องฟ้าผ่า เสียงบรรยากาศใต้น้ำ เสียงกังวาน เสียงนำอัศจรรย์ใจ เป็นต้น ในส่วนของการทำงานของฝ่ายดนตรีนั้นมีความยากตรงที่ต้องบรรเลงให้ตรงกับกำเนินเรื่องที่ตรงตำแหน่งและจังหวะอย่างแม่นยำที่สุดทุกอย่างจะต้องสอดคล้องกันทั้งหมดในภาพรวมของการแสดงและรูปแบบของดนตรีและเสียงประกอบการแสดง สามารถวิเคราะห์ได้ว่า 1) คงจารีต ความเป็นจารีตของการแสดงนาฏศิลป์ไทย 2) มีการสร้างสรรค์เสียงและดนตรีใหม่บนพื้นฐานของดั้งเดิม 3) มีการสร้างสรรค์เสียงและดนตรีให้เกิดความร่วมสมัย นับว่าเป็นการประยุกต์รูปแบบการบรรเลงดนตรีไทยให้ผสมผสานกับหลักการบรรเลงดนตรีในละครตะวันตก และทำให้เกิดความร่วมสมัยในการแสดงหุ่นละครเล็กมากยิ่งขึ้น

1.5.4 ฉาก แสง สี และเทคนิคที่ใช้ในการแสดง

องค์ประกอบด้านฉาก แสง สีและเทคนิคที่ใช้ในการแสดง เป็นส่วนช่วยทำให้เพิ่มอารมณ์ เพิ่มบรรยากาศให้เกิดความเข้าใจในการแสดงมากยิ่งขึ้น ซึ่งในการแสดงครุฑาณภาพสามารถแบ่งรายละเอียดได้ดังนี้ 1) ฉาก แบ่งออกเป็นฉาก 3 ส่วน ได้แก่ ฉากขนาดใหญ่ ฉากหลังฉากเล็กหรืออุปกรณ์ประกอบฉาก ออกแบบโดยผู้เชี่ยวชาญด้านจิตรกรรมไทย และการทำงานของฝ่ายฉากจะต้องควบคุมให้สอดคล้องและสัมพันธ์กับองค์ประกอบอื่น ๆ ในการแสดงอีกด้วย 2) แสง สี ซึ่งมีหน้าที่ในการทำให้เห็นตัวละครและทำรำพร้อมทั้งบรรยากาศในการแสดงโดยแบ่งการออกแบบแสงเป็น 3 ลักษณะ คือ แสงสำหรับตัวละครมี 2 ลักษณะคือ แสงที่ทำให้เห็นตัวละครเพียง 1 ตัวโดยใช้แสงไฟโปรไฟล์ (Profile) หรือแสงมูฟวี่ไลท์ (Moving Light) และแสงที่ทำให้เห็นตัวละครมากกว่า 2 ตัวขึ้นไป แสงที่ให้บรรยากาศเป็นการออกแบบแสงเน้นที่ตัว

หุ่นละครเล็กและเห็นผู้เชิดเพียงแค่เงากลาง และการให้แสงที่ไม่มีฉาก มีเพียงแค่เวทีโล่งและตัวละครเพียงเท่านั้น โดยใช้สีของแสงทำหน้าที่แทนฉาก เพื่อให้ผู้ชมได้จินตนาการภาพเอง ในส่วนการออกแบบสีมีหลักการคือใช้สีคู่ตรงข้ามและสีร้อนเย็นควบคู่ไปกับการออกแบบแสงสำหรับให้บรรยากาศ และแสงที่ไม่ใส่สี (No color) ทั้งยังต้องสอดคล้องกับการออกแบบเครื่องแต่งกายโดยเป็นการนำเอาแนวคิดทฤษฎีของอดอล์ฟ อาเปีย ที่เน้นความสัมพันธ์ระหว่างแสง พื้นสีและผู้แสดงมาประยุกต์ใช้กับองค์ประกอบการแสดงให้มีรูปแบบละครตะวันตกมากขึ้น 3) เทคโนโลยีโฮโลแกรมคือกระบวนการใช้เทคโนโลยีการแสดงผลภาพ 3 มิติเสมือน ซึ่งเป็นการสร้างภาพลวงตา มีลักษณะเป็นการเคลื่อนไหวภาพสะท้อนไปที่วัสดุรับแสงที่มีคุณลักษณะโปร่งใสมาใช้ในการแสดงให้เห็นเป็นภาพเคลื่อนไหวหรือเอฟเฟกต์ต่าง ๆ เช่น การพันพิษของพญานาค พลังอำนาจของพญาครุฑ เป็นต้น เมื่อมีการประกอบรวมกันในส่วนของฉาก แสง สี และเทคโนโลยีโฮโลแกรมจะทำให้เกิดความสมบูรณ์ของการแสดงเป็นอย่างมาก ดังนั้นจึงต้องมีการฝึกซ้อมเพื่อให้เกิดความแม่นยำในเรื่องของระยะเวลาและตำแหน่งอย่างชัดเจน ทั้งยังทำให้เกิดเป็นการแสดงร่วมสมัยเมื่อนำเทคโนโลยีเหล่านี้มาปรับใช้กับการแสดงที่เป็นแบบจารีต ทำให้การแสดงหุ่นละครเล็กที่เป็นลักษณะการแสดงนาฏศิลป์แบบดั้งเดิมมีความทันสมัยและเข้าถึงผู้ชมได้มากขึ้นในปัจจุบัน

1.5.5 ออกแบบกระบวนการที่ใช้ในการแสดง

กระบวนการต่าง ๆ ที่ใช้ในการเชิดหุ่นละครเล็กชุดครุฑานุกภาพในครั้งนี้ มีผู้เชิดตัวละครหลัก ๆ โดยใช้ผู้เชิด 3 คน ต่อหุ่น 1 ตัวถ่ายทอดท่าร่ายมายังตัวหุ่นให้เกิดความสัมพันธ์กันทั้ง 3 คนเสมือนหุ่นมีชีวิต ลักษณะของท่าร่ายเป็นการจำลองท่าร่ายจากการแสดงโขน ได้แก่ ตัวละครพญาครุฑ มีลักษณะท่าร่ายประเภทท่าร่ายหน้าพาทย์ ท่าร่ายตีบท กระบวนท่าร่าย ออกแบบท่าทางพญาครุฑ โดยนายเกตรา ศรีวรานนท์ ตัวละครพญานาคออกแบบท่าทางโดยนายวีรศิลป์ ช้างขุ่น เป็นผู้ร่วมออกแบบกระบวนการในการรับของพญานาคกับพญาครุฑ ท่าทางที่ใช้เป็นการสื่อท่าทางให้มีลักษณะเลื้อยเหมือนงู มีท่าล่อ ท่าหลบ ท่าฉก ดันกันไป - มา มีการม้วนตัวพันพญาครุฑ เพื่อสื่อถึงการเคลื่อนไหวของพญานาคจากจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ผลงาน ตัวละครพระนารายณ์และพระอินทร์ มีลักษณะท่าร่ายในการตีบทและกระบวนกรับกับพญาครุฑ ออกแบบท่าทางโดยนายสัจจะ ภู่งงสุทธิ์ มีแนวคิดการออกแบบท่าร่ายโดยผสมผสานความร่วมมือในการเคลื่อนที่ของตัวหุ่นแต่ยึดโครงสร้างท่าร่ายการแสดงโขนตามรูปแบบเดิม ตัวละครนางวินดาและนางกัทธู ผู้ออกแบบท่าทางได้แก่ นางยุพิน กุลนิตย์ มีรูปแบบท่าร่ายในการรำตีบทตามคำประพันธ์ในเนื้อร้องและทำนองเพลงตามหลักการแสดงนาฏศิลป์ไทย รูปแบบท่าร่ายของตัวละครประกอบอื่น ๆ เช่น นาคกุมาร หุ่นแฝงในฉากพิธีกวนเกษียรสมุทร ก็ได้รับการควบคุมโดยนายสุรินทร์ ยังเขียวสด ผู้กำกับการแสดงและออกแบบท่าทางของหุ่นให้มีความสอดคล้องในการแสดง นอกจากนี้ระบำอาเศียรวาทในฉากจบของนักแสดงเยาวชน ได้รับการออกแบบท่าร่ายโดยนายสุรินทร์ ยังเขียวสดและนางยุพิน กุลนิตย์ มีรูปแบบท่าร่ายของหุ่นเป็นลักษณะของการรำตีบทตามคำประพันธ์ตามหลักการแสดง

นาฏศิลป์ไทย ดังนั้นท่ารำที่ใช้ในการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑทนต์ภาพนั้นเป็นลักษณะท่ารำที่มีลักษณะเช่นเดียวกับการแสดงโขน - ละคร ปฏิบัติท่ารำตามคำประพันธ์ เนื้อร้องและทำนองเพลง การปฏิบัติท่ารำหน้าพาทย์และการปฏิบัติท่ารำกระบวนการรับตามรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย เพียงแต่มีการปรับลดทอนท่ารำให้เกิดความสะดวกในการเชิด ความสวยงามและยังสื่อสารความหมายของท่าทางให้เกิดความเข้าใจแก่ผู้ชมได้อีกด้วย

1.5.6 กลวิธีและลำดับในการแสดงในการแสดงหุ่นละครเล็ก

กลวิธีในการเชิดหุ่นละครเล็กนี้ ใช้ผู้เชิด 3 คนคนละตำแหน่ง โดยผู้เชิดคนที่ 1 บังคับศีรษะโดยใช้มือข้างที่ถนัดและสามารถรับน้ำหนักหุ่นได้ดี ล้วงเข้าไปด้านในของตัวหุ่น เพื่อจับแกนคอหุ่นและใช้มืออีกข้างหนึ่งบังคับมือข้างหนึ่งของตัวหุ่น ผู้เชิดคนที่ 2 บังคับที่เท้าทั้งสองข้างของตัวหุ่น ในการก้าวเท้า ซอยเท้า ย่ำเท้าให้สัมพันธ์กับการปฏิบัติท่าของผู้เชิดอีก 2 คน ผู้เชิดคนที่ 3 บังคับที่มืออีกข้างหนึ่งของหุ่น โดยจะต้องมีความพร้อมเพรียงและสัมพันธ์กับมืออีกข้าง ให้เป็นหนึ่งเดียวกันและยังสามารถแทนหน้าที่กันได้โดยอาจสลับให้ผู้เชิดคนที่ 3 สอดมือขวาเข้ามาถือแกนก้านคอหุ่นสลับกับผู้เชิดคนที่ 1 และทำหน้าที่เป็นผู้เชิดหลัก โดยมืออีกข้างหนึ่งยังคงจับแกนไม้เพื่อบังคับส่วนมือไว้คงเดิม ซึ่งในการเชิดที่ต้องใช้ผู้เชิดทั้ง 3 คนนั้นจะต้องปฏิบัติเท้าให้พร้อมเพรียงกันเช่นเดียวกับที่บังคับเท้าหุ่น และมีความสัมพันธ์และสอดคล้องกันเป็นอย่างมาก เพื่อให้หุ่นสามารถเคลื่อนไหวได้เสมือนคน จึงต้องมีความชำนาญและประสบการณ์ของผู้เชิด จะทำให้เกิดความสวยงามและสัมพันธ์กันในการเคลื่อนไหวหุ่นในส่วนต่าง ๆ และในส่วนของลำดับการจัดการแสดงนั้นมีรูปแบบที่เป็นธรรมเนียมในการจัดแสดงมหรสพ โดยมีการยืน เพื่อเคารพเพลงสรรเสริญพระบารมีเป็นขั้นตอนแรก จากนั้นจะเป็นการไหว้ครูตามธรรมเนียมก่อนเริ่มการแสดงเพื่อความเป็นสิริมงคล จากนั้นปีพาทย์ทำการบรรเลงเพลงวาเพื่อเป็นการเริ่มการแสดงและเริ่มทำการแสดงดำเนินเรื่อง ครุฑทนต์ภาพจนจบสุดท้ายปิดด้วยการแสดงอาเศียรวาท จากนั้นนักแสดงทุกคนออกมายืนเพื่อขอบคุณผู้ชมเป็นอันจบการแสดง ดังนั้นลำดับขั้นตอนของการจัดการแสดงจะมีรูปแบบตามธรรมเนียมของการแสดงมหรสพและการนาฏศิลป์ไทยตามจารีตและประเพณีอันดีงามของไทยที่สืบทอดกันมาตามยุคสมัย

2. อภิปรายผลการวิจัย

คณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็กในปัจจุบันอยู่ในการดูแลของนายพิสูตร และนายสุรินทร์ ยังเขียวสดมีการสืบทอดโดยตรงมาจากนายสาคร โดยได้พัฒนารูปแบบการแสดงหุ่นละครเล็กแบบดั้งเดิมให้มีความร่วมสมัย มีการปรับปรุงเทคนิคกลไกของหุ่นให้มีโครงสร้างหุ่นที่สมส่วน พร้อมทั้งมีกลไกการชักออกตัวหุ่นให้สามารถเคลื่อนไหวได้เสมือนคน มีการพัฒนารูปแบบการแสดงและองค์ประกอบต่าง ๆ ซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมที่สืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นและมีการปรับตัวให้เหมาะสมกับสภาพแวดล้อมและสังคมในยุคปัจจุบัน นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานใหม่ ๆ ดังเช่น การแสดง

หุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุกภาพ ที่มีการพัฒนาด้านการแสดงจากหลายชุดด้วยกัน ได้แก่ ชุดกวนเกษียรสมุทร ชุดกุมารวาทาร: ตำนานพระราหู และชุดครุฑยุคนาค ซึ่งเป็นการนำเอาชุดการแสดงดังกล่าวมาประกอบเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงชุด ครุฑานุกภาพ โดยได้เรียบเรียงเรื่องราวให้สอดคล้องกันตามเนื้อเรื่องที่นำมาจากตำนานพญาคุฑาในคัมภีร์ปุราณะที่มีความต่อเนื่องกัน นับว่าเป็นการเพิ่มคุณค่าของวัฒนธรรมที่มีอยู่ให้มีความก้าวหน้าทางด้านศิลปะไทยและทางด้านการทำงานของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก มีการดำเนินงานที่วางแผนอย่างเป็นระบบในการสร้างงานการแสดงโดยแบ่งเป็นระยะเตรียมการเป็นขั้นตอนของการวางแผนการทำงานทุกรายละเอียดในแนวคิดหลักการสร้างสรรคการแสดงที่มีหลักสำคัญตามทฤษฎีของสุรพล วิรุฬห์รักษ์สรุปได้ดังนี้ การกำหนดความคิดหลักที่มีเป้าหมายเพื่อให้เกิดพระเกียรติกรรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี จุดประสงค์ในการเชิดชูสถาบันพระมหากษัตริย์โดยถ่ายทอดเรื่องราวของความมุ่งมั่น กตัญญูของพญาคุฑาที่มีต่อมารดาก่อนที่จะมาเป็นตราสัญลักษณ์ของแผ่นดิน โครงเรื่องนั้นได้มาจากการประมวลข้อมูลที่เกิดขึ้นแรงบันดาลใจมาจากการอ่านวรรณคดีแล้วเกิดจินตนาการของผู้สร้างสรรค์มีการกำหนดขอบเขตในการแสดงและการทำงานของแต่ละฝ่าย การกำหนดรูปแบบสำหรับการแสดงที่เป็นรูปแบบมหรสพไทยดั้งเดิมผสมผสานความร่วมมือให้เกิดความตระการตา การกำหนดองค์ประกอบที่สอดคล้องกับการทำงานของทีมงานแต่ละฝ่าย ได้แก่ ฝ่ายบทละคร ฝ่ายเครื่องแต่งกาย ฝ่ายฉาก ฝ่ายเทคนิคการแสดง ฝ่ายดนตรี รวมถึงฝ่ายการแสดงนำไปสู่ระยะดำเนินการ ซึ่งเป็นขั้นตอนของการปฏิบัติงานในส่วนประกอบต่าง ๆ ให้ได้มีการทำงานร่วมกันนำไปสู่ระยะการแสดงจริงตามเป้าหมายที่กำหนดไว้ และสุดท้ายระยะประเมินผล ซึ่งเป็นระยะของการประเมินผลงานที่ได้ปฏิบัติและสามารถนำเอาข้อผิดพลาดมาปรับปรุงเพื่อให้ในการแสดงครั้งต่อไป

ในส่วนของการศึกษารูปแบบในการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑานุกภาพ มีความเป็นเอกลักษณ์และรูปแบบของทางคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กสามารถสรุปได้ดังนี้

2.1 รูปแบบของบทรการแสดงในงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

2.1.1 บทรการแสดงเป็นการประพันธ์ขึ้นใหม่ที่น่าใคร่เรื่องมาจากตำนานตามคติความเชื่อหรือตามวรรณคดีในคัมภีร์ต่าง ๆ

2.1.2 บทรการแสดงมีเนื้อหาแสดงถึงสัญลักษณ์ตามวัตถุประสงค์ของการจัดงาน ได้แก่ การเลือกตัวละครพญาคุฑาสื่อถึงสัญลักษณ์ที่เกี่ยวกับสถาบันพระมหากษัตริย์ในการเกิดพระเกียรติกรรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

2.1.3 บทรการแสดงของตัวละครพญาคุฑา แสดงให้เห็นถึงความมุ่งมั่น เด็ดเดี่ยวและความกตัญญูต่อมารดา

2.1.4 บทรการแสดงเป็นการประพันธ์ขึ้นใหม่ตามรูปแบบฉันทลักษณ์ในบทประพันธ์การแสดงโขน - ละคร

2.1.5 บทการแสดงแบ่งฉากตามท้องเรื่องในการแสดงอย่างชัดเจน

2.2 รูปแบบหุ่นและเครื่องแต่งกาย

2.2.1 มีการสร้างหุ่นตามตัวละครในท้องเรื่อง และออกแบบกลไกของหุ่นให้มีความน่าสนใจมากขึ้น เช่น เพิ่มกลไกการกางปีกของพญาครุฑ เพิ่มกลไกการเชิดหุ่นแผงเพื่อไม่ต้องใช้ผู้เชิดจำนวนมาก

2.2.2 มีการสร้างหุ่นโดยมีโครงสร้างเหมือนคนที่แต่งกายด้วยชุดโขน - ละคร มีสรีระใบหน้าที่เหมาะสมได้สัดส่วน

2.2.3 มีการนำลายผ้าแบบดั้งเดิมตามราชสำนักมาผสมผสานกับการออกแบบเทคนิคการปักผ้าแบบผสมผสานการปักมือและปักจักร มีการใช้เครื่องประดับโลหะ, ปักแมลง, เพชรสวารอฟสกีเสริมในการปัก

2.2.4 เครื่องแต่งกายผู้เชิดเน้นไปทางโทนสีดำเพื่ออำพรางผู้เชิดภายใต้แสงสีบนเวทีตามเอกลักษณ์ของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก

2.3 รูปแบบดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง

2.3.1 ใช้วงปี่พาทย์ตามรูปแบบการแสดง ซึ่งยังคงจารีตของการบรรเลงดนตรีการขับร้อง การพากย์ - เจรจาในการแสดงนาฏศิลป์ไทยโขน - ละคร

2.3.2 มีการสร้างสรรค์เสียงและดนตรีใหม่บนพื้นฐานของดั้งเดิม มีการเลือกเครื่องดนตรีไทยมาบรรเลงให้เข้ากับอารมณ์การแสดงขณะนั้น สร้างอารมณ์ให้กับการแสดงและตัวละครเน้นการใช้อารมณ์ของเพลงเพื่อส่งไปหาตัวละคร

2.3.3 ดนตรีมีการสร้างสรรค์เสียงและดนตรีร่วมสมัย โดยการนำเสียงเอฟเฟกต์หรือเสียงลักษณะพิเศษที่แทรกดนตรีหลักให้เกิดความน่าสนใจ เช่น เสียงฟ้าร้อง เสียงบรรยากาศใต้น้ำ

2.4 รูปแบบฉาก แสง สี และเทคนิคที่ใช้ในการแสดง

2.4.1 รูปแบบฉากมีการออกแบบตามท้องเรื่อง โดยประกอบด้วยฉากใหญ่ ฉากหลังและฉากเล็กหรืออุปกรณ์ประกอบ และที่สำคัญคือมีการออกแบบให้ฉากเล็กสามารถเคลื่อนไหวได้สำหรับการเปลี่ยนฉาก

2.4.2 รูปแบบแสงมีการออกแบบให้เห็นตัวละครและท่าร่า โดยแบ่งเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ แสงสำหรับตัวละครทั้งแบบให้เห็นตัวละครเด่นเพียงตัวเดียว หรือตัวละครที่มากกว่า 2 ตัว แสงที่เน้นบรรยากาศ และแสงที่ไม่มีฉาก

2.4.3 รูปแบบสี ใช้การออกแบบตามทฤษฎีสีคู่ตรงข้ามและคู่สีโทนร้อน - เย็นตามความเหมาะสมของบรรยากาศในแต่ละฉาก

2.4.4 รูปแบบเทคนิคที่ใช้ในการแสดง มีการใช้เทคนิคที่ทันสมัยตามรูปแบบการแสดงแบบตะวันตก เช่น เทคนิคพ่นควัน (Dryice) โดยเครื่องพ่นควัน และที่สำคัญคือการนำเอาเทคโนโลยีไฮโดรแกรมมาผสมผสานในการแสดงเพื่อให้เกิดความตระการตาน่าสนใจ

2.5 รูปแบบกระบวนการทำในการแสดง

2.5.1 มีการสร้างสรรค์กระบวนการทำใหม่ ยังรักษารูปแบบและลีลานาฏศิลป์ไทยแบบดั้งเดิม โดยใช้รูปแบบทำรำโขน - ละครเป็นพื้นฐานของการออกแบบทำรำ เช่นการรำหน้าพาทย์ การรำตีบท กระบวนท่ารบ

2.5.2 มีการดัดแปลงกระบวนการทำรำให้ง่ายและสะดวกต่อการเชิดหุ่นทั้งทำรำการตีบท และกระบวนท่ารบ

2.5.3 ใช้ผู้เชิดตัวละครตามปกติจำนวน 3 คน แบ่งเป็นผู้เชิดคนที่ 1 สำหรับถือแกนเป็นตัวกลางและอีกมือถือแขนของหุ่น ผู้เชิดคนที่ 2 เชิดเท้า ผู้เชิดคนที่ 3 ถือแขนของหุ่นอีกข้างหนึ่ง ทั้ง 3 ทำหน้าที่เชิดหุ่นให้เป็นกระบวนการทำรำและมีความสัมพันธ์กันเสมือนมีชีวิต

2.5.4 ตัวละครที่มีการสร้างหุ่นใหม่ จะมีการออกแบบรูปแบบการเชิดให้เหมาะสมกับหุ่นนั้น เช่น การเชิดนาครเล็กใช้ผู้เชิดคนเดียวจับส่วนหัวและหาง การเชิดพญาวาสุกรี ใช้ผู้เชิดจำนวน 4 คนเพื่อให้เห็นลักษณะของการเลื้อยเหมือนงู

2.6 รูปแบบของผู้แสดง

2.6.1 ผู้แสดงตัวหลักใช้นักแสดงมืออาชีพของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กที่มีพื้นฐานการแสดงนาฏศิลป์ไทยและการเชิดหุ่นละครเล็ก ทั้งลูกหลานในตระกูลยังเขียวสดหรือผู้ที่ทำงานร่วมกับคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กเป็นเวลานาน

2.6.2 ผู้แสดงฉากกระบำอาเคียวราทใช้นักแสดงจากเด็กและเยาวชนที่ได้ผ่านการคัดเลือกในโครงการ “กรุงเทพมหานครสานฝัน สู้นักเชิดหุ่นละครเล็กมืออาชีพ”

สรุปได้ว่ารูปแบบองค์ประกอบในการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑนาฏภาพ สอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง สุนทรียรูปในการสื่อสารการแสดง หุ่นละครเล็ก คือมีองค์ประกอบที่มีสุนทรียรูปของการแสดงหุ่นละครเล็กเกิดจากการผสมผสานของศิลปะใน 4 แขนงคือ 1) นาฏศิลป์ ความอ่อนช้อยทางด้านการรำรำ 2) สังคีตศิลป์ - ดุริยางคศิลป์ ศิลปะของการขับร้องเพลงและการบรรเลงดนตรี 3) ประณีตศิลป์ - หัตถศิลป์ ความประณีตจากเครื่องแต่งกายและ 4) ทศนศิลป์ ศิลปะที่เกิดจากการสร้างหุ่น ฉาก แสง สีที่จะช่วยให้การแสดงดูสมจริงมากขึ้น (ธิดารัตน์ ไชยเสนา, 2548, น. 120 - 121) โดยผ่านองค์ประกอบทั้งหมด ได้แก่ บทละคร ตัวหุ่นและเครื่องแต่งกาย ดนตรีและผู้พากย์ ฉาก แสง เสียง กระบวนท่ารำและผู้เชิด ซึ่งทุกองค์ประกอบล้วนมีความสำคัญในการแสดงทั้งสิ้น ศิลปินผู้สร้างสรรค์การแสดงหุ่นละครเล็กมีวิธีการสร้างสรรค์ในการสื่อความหมายของ

หุ่นละครเล็กโดยการทำความเข้าใจองค์ประกอบต่าง ๆ การทำความเข้าใจ กลุ่มเป้าหมาย การประยุกต์และการสร้างสรรค์ตามเนื้อเรื่อง

สามารถอธิบายได้ว่า ในการศึกษาการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก พบว่า คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กเป็นผู้บุกเบิกในการผลิตผลงานการแสดงศิลปะ หุ่นละครเล็กให้ทันสมัย มีความเป็นเอกลักษณ์แสดงถึงความเป็นมรดกทางวัฒนธรรม อย่างน่าภาคภูมิใจโดยมีการพัฒนารูปแบบและองค์ประกอบการแสดงให้เกิดความก้าวหน้าของงาน ศิลปะไทย และการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด คุรุทานุภาพนั้นมีรูปแบบของงานนาฏศิลป์ร่วมสมัย ตรงตามองค์ประกอบนาฏศิลป์ประกอบด้วย การสร้างบทละคร การสร้างหุ่น - เครื่องแต่งกาย การสร้างดนตรีประกอบการแสดง การสร้างฉาก แสง สี เทคนิคในการแสดง การสร้างท่ารำและการเคลื่อนไหวบนเวที ผ่านกระบวนการทำงานที่เป็นระบบระเบียบและกระบวนการสร้างงานที่มีรูปแบบตรงตามวัตถุประสงค์ สะท้อนซึ่งจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ซึ่งได้สอดคล้องงานวิจัยเรื่อง การดำรงอยู่และการปรับตัวของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กของผกามาศ จิรจรรุภัทร กล่าวว่า มีการปรับตัวใน 2 ด้าน ได้แก่ การปรับตัวด้านการแสดงในส่วนขององค์ประกอบต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความทันสมัยเหมาะสมกับสภาพสังคมและวิถีชีวิตของผู้คนในปัจจุบันมากยิ่งขึ้น (ผกามาศ จิรจรรุภัทร, 2550, น. 121) และการปรับตัวด้านองค์กรเพื่อก่อให้เกิดการพัฒนาการแสดง หุ่นละครเล็กสู่ความเป็นมืออาชีพมากยิ่งขึ้น (ผกามาศ จิรจรรุภัทร, 2550, น. 137) ทั้งยังสอดคล้องกับธัญญพัทธ์ ธรรมประเสริฐที่ได้สรุปในงานวิจัยเรื่อง การสืบทอดการแสดงหุ่นละครเล็ก กรณีศึกษานาฏยศาลา หุ่นละครเล็กว่า พัฒนาการและความเปลี่ยนแปลงของการแสดงหุ่นละครเล็กในเรื่องของวิธีการแสดง สถานที่ใช้แสดงและฉากประกอบการแสดง เรื่องและบทละครสำหรับแสดง ดนตรีที่ใช้ และการพากย์ - เจรจา เทคนิคการแสดงที่ใช้ รวมถึงการแต่งกายของผู้แสดง มีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงโดยไม่ละทิ้งรูปแบบดั้งเดิม แต่เป็นการนำมาผสมผสานกับของใหม่ที่ทันสมัย ทำให้มีความสวยงามเป็นธรรมชาติ น่าสนใจและสมจริงมากขึ้น (ธัญญพัทธ์ ธรรมประเสริฐ, 2554, น. 124) ซึ่งจะนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานที่มีค่าต่อศิลปะไทย และทำให้เกิดแนวความคิดในการสร้างงานที่เปิดมุมมองใหม่ ๆ ของการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ซึ่งถือว่าการสืบทอดองค์ความรู้ทางด้านศิลปะหุ่นละครเล็กจาก รุ่นสู่รุ่น ดังที่ยุวพร ธนาธิคุณวนิชได้สรุปไว้ในสารนิพนธ์ เรื่อง โจทย์หลุยส์ : บทบาทการอนุรักษ์ศิลปะหุ่นละครเล็กว่าคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กมีการถ่ายทอดความรู้และจิตใต้สำนึกของครูสาคร ยังเขียวสด แบ่งเป็น 2 รูปแบบ คือ บทบาทการถ่ายทอดในฐานะที่เป็นบรรพบุรุษ ที่ควรจะต้องถ่ายทอดความรู้ให้กับลูกหลานของตนเอง และบทบาทการถ่ายทอดในฐานะที่เป็นคนไทยคนหนึ่ง ที่ควรจะต้องถ่ายทอดศิลปวัฒนธรรมของชาติให้เพื่อนร่วมชาติ โดยเฉพาะเยาวชนคนรุ่นหลังให้ได้ร่วมกันรับรู้และร่วมรักษาศิลปะแขนงนี้ (ยุวพร ธนาธิคุณวนิช, 2544,

น. 99 - 100) ทั้งนี้คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กจึงถือว่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่าทางด้านศิลปะที่สร้างประโยชน์ต่อสังคมและวงการนาฏศิลป์ไทยต่อไป

3. ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

3.1 ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะว่า ในการจัดทำวิจัยเพิ่มเติมว่าควรจัดทำวิจัยเรื่องการแสดงหุ่นละครเล็กจากคณะอื่น ๆ เพราะการแสดงหุ่นละครเล็กนั้นไม่ได้มีเพียงคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กที่สืบทอดการแสดงหุ่นละครเล็กจากนายสาคร ยังเขียวสด ทั้งยังมีรูปแบบองค์ประกอบและกลวิธีในการแสดงหุ่นละครเล็กที่มีเอกลักษณ์แตกต่างกันควรทำการรวบรวมเป็นองค์ความรู้ให้แก่ผู้ที่มีความสนใจได้ทำการศึกษาสืบต่อไป

3.2 ในการแสดงชุดครุฑานุภาพ จัดแสดงขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2559 ซึ่งค่อนข้างเป็นเวลานาน การหาหลักฐานและเอกสารที่เกี่ยวข้องนั้นค่อนข้างยาก จึงไม่สามารถหาข้อมูลบางส่วนได้ครบถ้วน



บรรณานุกรม

- “Hologram Technology” (28 ตุลาคม 2557) [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 19 ตุลาคม 2564 จาก <https://www.slideshare.net/snowdome/hologram-technology>.
- กนกพงศ์ สงสมพันธุ์. (2554). บันทึกช่วยจากกนกพงศ์ สงสมพันธุ์. **ไรต์เตอร์**, 1(1), (กรกฎาคม), น. 145-147.
- กรมศิลปากร. (2527). **จดหมายเหตุพระราชพิธีรัชมังคลาภิเษก ร.ศ.126,127**. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร. (2551). **หุ่นวังหน้า**. กรุงเทพมหานคร: นุชาการพิมพ์.
- กลุ่มเผยแพร่ฯ กรมศิลปากร. (6 พฤศจิกายน 2558). **พระยารักใหญ่ พระยารักน้อย (ศิระหุ่นหลวง)**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 27 มกราคม 2564 จาก <https://www.facebook.com/prfinearts/photos/940029046064540>.
- “งดงามสมพระเกียรติ มหรสพสมโภช เนื่องในโอกาสมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษก 7 วัน”. (22 พฤษภาคม 2562). [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 12 กันยายน 2563 จาก <https://mgronline.com/qol/detail/9620000048946>.
- จักรพันธ์ โปษยกฤต. (2529). **หุ่นไทย**. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์การพิมพ์.
- จำนง ทองประเสริฐ. (2518). **พจนานุกรมไทย**. กรุงเทพมหานคร: แพร่พิทยา.
- ชนันญา ชูนาค. (2558). **ละครเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- ชุมพล ชะนะมา. (2554). **การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากภาพเขียนสีเขาจันทร์งาม**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- ชิมอง เดอ ลู ลาแบร์. (2510). **จดหมายเหตุลาลูแบร์ฉบับสมบูรณ์ แปลโดย สัน ท. โกมลบุตร**. พระนคร: ก้าวหน้า.
- ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2464). **ตำนานเรื่องละครอิเหนา**. พระนคร: โรงพิมพ์ไทย.
- ธัญญพัทธ์ ธรรมประเสริฐ. (2554). **การสืบทอดการแสดงหุ่นละครเล็ก กรณีศึกษานาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบัณฑิต). มหาวิทยาลัยรามคำแหง, กรุงเทพมหานคร.
- ธิดารัตน์ ไชยเสนา. (2548). **สุนทรียรูปในการสื่อสารการแสดง หุ่นละครเล็ก**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบัณฑิต). มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมธิราช, กรุงเทพมหานคร.

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. (2556). **แบบแผนและกลวิธีการพากย์ - เจรจาโฉนของกรมศิลปากร.**

(วิทยานิพนธ์ดุขฎิบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

นนทพร อยู่มั่งมี. (2560). มหรสพในงานพระเมรุสมักรุงรัตนโกสินทร์. **นิตยสารศิลปวัฒนธรรม,**

สืบค้นเมื่อวันที่ 18 ธันวาคม 2563, จาก

http://www.matichon.co.th/prachachuen/new_722008.

นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก. (ผู้อำนวยกาสร้า). (2559). **ตัวอย่างการแสดงครุฑานภาพ.** [VDO].

กรุงเทพมหานคร: คณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก.

นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก. (ผู้อำนวยกาสร้า). (2559). **บทการแสดงหุ่นละครเล็ก ครุฑานภาพ.**

[บทละคร]. กรุงเทพมหานคร: คณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก.

นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก. **อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายสาคร ยังเขียวสด ศิลปินแห่งชาติ**

สาขาศิลปะการแสดง (หุ่นละครเล็ก) พุทธศักราช 2539. (2550). นนทบุรี: J WAN ADVERTISING SOLLUTION LIMITED.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. (2534). **นาฏกรรมกับการสื่อความและอนาคต.** ใน เบิกโรง : **ข้อพิจารณา**

นาฏกรรมในสังคมไทย. (น. 151 - 163). กรุงเทพมหานคร: สถาบันไทยคดีศึกษา.

ปวริส มินา. (2562). **การแสดงตลกในนาฏกรรมไทย.** **วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร,** 41(1), มกราคม-มิถุนายน, 61-83.

ผกามาศ จิราจุรัทร. (2550). **การดำรงอยู่และการปรับตัวของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก.**

(รายงานการวิจัย). มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา, กรุงเทพมหานคร.

พรภัทรา จันทฉายา และรัตฟีโล คูชมภู. (2557). **เทคโนโลยีโฮโลแกรม.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 21

ตุลาคม 2563 จาก <https://www.slideshare.net/snowdome/hologram-technology>

พิชามญชุ์ ภูมิเรศสุนทร. (2549). **กลยุทธ์การสื่อสารทางการตลาดที่มีอิทธิพลต่อการเข้าชมการ**

แสดงนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยราชภัฏ จันทระเกษม, กรุงเทพมหานคร.

มนสิชา รุ่งชาวลนนท์. (ม.ป.ป.). **สีดำ อำนาจและการต่อต้าน ว่าด้วยประวัติศาสตร์สขมอมหวานของ**

สีดำ. A day magazine, สืบค้นเมื่อวันที่ 12 ธันวาคม 2565, จาก

<https://adaymagazine.com/history-of-the-color-black/>

ยุวพร ธนาธิคุณวณิช. (2544). **โจหลุยส์ : บทบาทการอนุรักษ์ศิลปะหุ่นละครเล็ก.** (สารนิพนธ์

ปริญญาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศิลปากร, กรุงเทพมหานคร.

ระวีวรรณ วรรณวิไชย. (2554). **นาฏยศิลป์เพื่อเด็กที่มีความบกพร่องทางการได้ยิน.** (วิทยานิพนธ์

ปริญญาดุขฎิบัณฑิต) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

- ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542**. กรุงเทพมหานคร: นานมี บุ๊คส์ พับลิเคชันส์.
- วรกมล เหมศรีชาติ. (2545). **การแสดงหุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ จังหวัดสมุทรสงคราม**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- วรพล ธรรมิกบุตร. (2534). **การสื่อสารสัญลักษณ์ : ธรรมชาติ พัฒนาการ ผลกระทบ**. กรุงเทพมหานคร: อาร์ตไลน์.
- วิมลศรี อุปรมัย. (2526). **นาฏกรรมและการละคร**. พิมพ์ครั้งที่ 2. สำนักพิมพ์หนอง: สมุทรปราการ.
- ศักดิ์ดา ปั่นเหน่งเพชร. (2535). **การศึกษาวิวัฒนาการหุ่นกระบอกของไทยสู่พื้นบ้านภูมิภาคตะวันตก**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศิริวัฒนา.
- ศุภชัย จันทรสุวรรณ. (2538). **การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในการส่งเสริมการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี: การศึกษาและวิเคราะห์กรณีโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- สน สีมাত্রัง, เยาวนุช เวชศรีภาดา และพัชรี ศกศวัตเมรินทร์. (2540). **หุ่นละครเล็ก สื่อลาลาศิลป์ สืบทอดจิตวิญญาณไทย**. กรุงเทพมหานคร: แพลนโมทิฟ.
- สมพร พูราจ. (2549). **แสง : มิติที่สี่ในละครเวที. 100 ปี ศิลปกรรมสาร**, 2(1), กรกฎาคม-ธันวาคม, 101-109.
- สำนักข่าว MGR Online. (7 มกราคม 2551). **พระบารมี พระพี่น้องฯ พินิจชีวิตหุ่นละครเล็ก**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 22 มกราคม 2564 จาก <https://mgronline.com/travel/detail/9510000001990>.
- สำนักข่าว THE STANDARD TEAM. (6 พฤศจิกายน 2560). **ซ้อมแสดงละครหุ่น พระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ รัชกาลที่ 9**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 4 ตุลาคม 2563 จาก <https://thestandard.co/kingrama9-puppet-show/>.
- สำนักข่าวไทยรัฐ. (6 เมษายน 2558). **“ติทูปี อังกอร์ คอนเสิร์ต 2015” โชว์ไฮไลต์แถมเต็มอิมแพนคลับน้ำตาท่วมฮอลล์**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 19 ตุลาคม 2563 จาก <https://www.thairath.co.th/content/491486>.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). **หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์**. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชา นาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543). **นาฏศิลป์ปริทรรศน์**. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชา นาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ห้องสมุดบ้านจอมยุทธ. (ม.ป.ป.) เมืองโบราณ สมุทรปราการ [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 23 มกราคม 2564 จาก <https://www.baanjommyut.com/library8/documentary-travel/ancientcity/05.html>.

อเนก นาวิกมูล. (2547). **หุ่นเมืองไทย**. กรุงเทพมหานคร: พิมพ์คำ.



บุคคลานุกรม

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. ผู้ร่วมงานการแสดงครุฑานุภาพ. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ชนาگانต์ สุรพนาวัลย์เวช.
(ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 8 กุมภาพันธ์ 2566.

พิสุตร ยังเขียวสด. ผู้บริหารคณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็กและผู้กำกับการแสดงครุฑานุภาพ.
(ผู้ให้สัมภาษณ์) ชนาگانต์ สุรพนาวัลย์เวช. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 8 พฤศจิกายน 2564 และ
10 ตุลาคม 2565.

ยุทธ อุทยานินทร์. ผู้ควบคุมฝ่ายการออกแบบแสงสำหรับการแสดงครุฑานุภาพ. (ผู้ให้สัมภาษณ์)
ชนาگانต์ สุรพนาวัลย์เวช. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 17 กันยายน 2565 และ 9 กุมภาพันธ์
2566.

ยุพิน กุลนิตย์. ผู้บริหารคณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ชนาگانต์ สุรพนาวัลย์เวช.
(ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 8 พฤศจิกายน 2564.

วรรณศักดิ์ ศิริหล้า. ผู้ช่วยผู้กำกับการแสดง. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ชนาگانต์ สุรพนาวัลย์เวช. (ผู้สัมภาษณ์)
เมื่อ 30 เมษายน 2565.

วีรศิลป์ ช่างขน. ผู้ร่วมงานการแสดงครุฑานุภาพ. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ชนาگانต์ สุรพนาวัลย์เวช.
(ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 29 พฤศจิกายน 2563.

สมพิศ ยังเขียวสด. ผู้ร่วมงานการแสดงครุฑานุภาพ. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ชนาگانต์ สุรพนาวัลย์เวช.
(ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 6 กุมภาพันธ์ 2566.

สัจจะ ภู่งงสุทธี. ผู้ร่วมงานการแสดงครุฑานุภาพ. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ชนาگانต์ สุรพนาวัลย์เวช.
(ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 19 พฤศจิกายน 2564.

สุรัตน์ จงดา. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ชนาگانต์ สุรพนาวัลย์เวช. (ผู้สัมภาษณ์)
เมื่อ 26 มกราคม 2564.

สุรินทร์ ยังเขียวสด. ผู้บริหารคณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็กและผู้กำกับการแสดงครุฑานุภาพ.
(ผู้ให้สัมภาษณ์) ชนาگانต์ สุรพนาวัลย์เวช. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 22 ตุลาคม 2562,
1 กุมภาพันธ์ 2564, 8 พฤศจิกายน 2564 และ 10 ตุลาคม 2565.

ภาคผนวก



ภาคผนวก ก
หนังสือตอบรับบทความตีพิมพ์วารสาร



ที่ อว ๐๖๔๒.๐๓/๔๑๓



สำนักงานกองบรรณาธิการ
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี
๑๗๒ ถนนอิสรภาพ เขตธนบุรี
กรุงเทพฯ ๑๐๖๐๐

๒๕ มีนาคม ๒๕๖๕

เรื่อง ตอบรับการพิมพ์บทความ

เรียน คุณชนากานต์ สุรพนาวลัยเวช

ตามที่ท่านได้ส่งบทความเรื่อง “พัฒนาการของการแสดงหุ่นละครเล็ก: “ครุฑนาฎภาพ”” เพื่อให้กองบรรณาธิการคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรีพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรีนั้น กองบรรณาธิการพิจารณาแล้วยินดีรับบทความดังกล่าวตีพิมพ์ในวารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี ปีที่ ๕ ฉบับที่ ๑ ประจำเดือนมกราคม-เมษายน ๒๕๖๕ ตามที่ท่านได้ยอมรับเงื่อนไขแล้วได้ว่าจะต้องปรับแก้บทความตามข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ และจะไม่นำบทความนี้ไปเสนอขอตีพิมพ์ในวารสารอื่นได้อีก โดยวารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรีจะออกเผยแพร่สิ้นเดือนเมษายน ๒๕๖๕

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. จันทนา อินทนิม)
บรรณาธิการบริหาร

สำนักงานกองบรรณาธิการ

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

โทร. ๐ ๒๘๙๐ ๑๘๐๑ ต่อ ๒๑๔๖๐

โทรสาร ๐ ๒๘๙๐ ๒๒๙๔

https://so02.tci-thaijo.org/index.php/human_dru



ภาคผนวก ข

เอกสารเกี่ยวกับเอกสารรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์





**ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยของข้อเสนอการวิจัย
เอกสารข้อมูลคำอธิบายสำหรับผู้เข้าร่วมการวิจัยและใบยินยอม**

หมายเลขข้อเสนอการวิจัย ว.๘๘/๒๕๖๔

ข้อเสนอการวิจัยนี้และเอกสารประกอบของข้อเสนอการวิจัยตามรายงานการแสดงด้านล่าง ได้รับการพิจารณาจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัยแล้ว คณะกรรมการฯ มีความเห็นว่าข้อเสนอการวิจัยที่จะดำเนินการมีความสอดคล้องกับหลักจริยธรรมสากล ตลอดจนกฎหมาย ข้อบังคับและข้อกำหนดภายในประเทศ จึงเห็นสมควรให้ดำเนินการวิจัยตามข้อเสนอการวิจัยนี้ได้

ชื่อข้อเสนอการวิจัย: การสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏศาลา หุ่นละครเล็ก
(The Creation of Traditional Thai Puppet Theatre)

รหัสข้อเสนอการวิจัย: วิทยานิพนธ์

สถาบันที่สังกัด: คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้วิจัยหลัก: นางสาวชนากานต์ สุรพนาวลัยเวช

เอกสารที่พิจารณาพบทวน

- | | |
|---|---------------------------------|
| ๑. แบบเสนอโครงการวิจัย | ฉบับที่ วันที่ ๒๘ มิถุนายน ๒๕๖๔ |
| ๒. เอกสารชี้แจงข้อมูลผู้เข้าร่วมการวิจัย | ฉบับที่ วันที่ ๒๘ มิถุนายน ๒๕๖๔ |
| ๓. หนังสือแสดงเจตนายินยอมเข้าร่วมการวิจัย | ฉบับที่ วันที่ ๒๘ มิถุนายน ๒๕๖๔ |
| ๔. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล | ฉบับที่ วันที่ ๒๘ มิถุนายน ๒๕๖๔ |

(พระสุวรรณเมธาภรณ์, ผศ.)

ประธานคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัย
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

๓๐ กรกฎาคม ๒๕๖๔

หมายเลขใบรับรอง: ว.๘๘/๒๕๖๔

วันที่ให้การรับรอง: ๓๐ กรกฎาคม ๒๕๖๔

วันหมดอายุใบรับรอง: ๓๐ กรกฎาคม ๒๕๖๕



มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
๗๙ หมู่ ๑ ตำบลลำไทร อำเภอน้อย
จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ๑๓๑๗๐
โทรศัพท์ ๐ ๓๕๒๔ ๘๐๐๐-๕ โทรสาร ๐ ๓๕๒๔ ๘๐๓๔
www.mcu.ac.th

ที่ อว ๘๐๐๗/ว.๘๘

๓๐ กรกฎาคม ๒๕๖๔

เรื่อง รับรองจริยธรรมการวิจัยของข้อเสนอการวิจัย

เจริญพร นางสาวนากานต์ สุรพนาวัลย์เวช / นักศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
กระทรวงวัฒนธรรม

ตามที่ท่านได้มีหนังสือขอใบรับรองจริยธรรมการวิจัยของข้อเสนอการวิจัย เพื่อทำ
การวิจัยวิทยานิพนธ์ในเรื่อง “การสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏศาลา หุ่นละครเล็ก”
คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

คณะกรรมการจริยธรรมการวิจัย ได้พิจารณาข้อเสนอการวิจัยของท่านแล้ว
มีความเห็นว่า ข้อเสนอการวิจัยที่จะดำเนินการนี้ มีความสอดคล้องกับหลักจริยธรรมสากล
ตลอดจนกฎหมาย ข้อบังคับและข้อกำหนด ไม่ต้องแก้ไขปรับปรุงแต่ประการใด จึงเห็นสมควรให้
ดำเนินการวิจัยตามข้อเสนอการวิจัยนี้ได้

จึงเจริญพรมาทราบและดำเนินการต่อไป.

ขอเจริญพร

(พระสุวเรนเมธาภรณ์, ผศ.)

ประธานคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัย
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย



ภาคผนวก ค

หนังสือขอความอนุเคราะห์ขอสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง

ที่ วร ๐๘๐๑.๐๓(๐๓)/๙๕



โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐

๒๕ มกราคม ๒๕๖๔

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ให้นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย
เก็บข้อมูลในการสัมภาษณ์และสำเนาเอกสารต่างๆ เพื่อใช้สนับสนุนงานวิทยานิพนธ์

เรียน ครูพิสูตร ยังเขียวสด

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยนางสาวชนากานต์ สุรพนาวัลย์เวช
รหัสนักศึกษา ๖๒๒๒๒๓๐๓ นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ดำเนินการจัดทำ
วิทยานิพนธ์ อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ในหัวข้อเรื่อง “การสร้างงานการแสดง
หุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละคร” ซึ่งมีอาจารย์ ดร.สุรัตน์ จงดา เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองน้อม เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ตามประกาศสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นั้น

ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐานตามเกณฑ์
อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์ให้นักศึกษานักศึกษา
การสัมภาษณ์และขอสำเนาเอกสารต่างๆ เพื่อใช้สนับสนุนงานวิทยานิพนธ์ให้เกิดความถูกต้องชัดเจน
ในการสรุปผลของการสัมภาษณ์ครั้งนี้ ทั้งนี้ นางสาวชนากานต์ สุรพนาวัลย์เวช หมายเลขโทรศัพท์
๐๘๖-๖๒๕-๓๖๓๕ เป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดการสัมภาษณ์ต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวสาริตา ประทีปช่วง)

ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

หัวหน้าโครงการบัณฑิตศึกษา

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โทรศัพท์ ๐๒ ๒๒๔ ๔๗๐๔ ต่อ ๔๒๑

โทรสาร ๐๒ ๒๒๔ ๕๕๕๑

ที่ วธ ๐๘๐๑.๐๓(๐๓)/๙๓



โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐

๒๕ มกราคม ๒๕๖๔

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ให้นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย
เก็บข้อมูลในการสัมภาษณ์และสำเนาเอกสารต่างๆ เพื่อใช้สนับสนุนงานวิทยานิพนธ์

เรียน ครูยุพิน กุลนิิตย์

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยนางสาวชนากานต์ สุรพนาวัลย์เวช
รหัสนักศึกษา ๖๒๒๒๒๓๐๓ นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ดำเนินการจัดทำ
วิทยานิพนธ์ อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ในหัวข้อเรื่อง “การสร้างงานการแสดง
หุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละคร” ซึ่งมีอาจารย์ ดร.สุรัตน์ จงดา เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิม เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ตามประกาศสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นั้น

ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐานตามเกณฑ์
อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์ให้นักศึกษานำบันทึก
การสัมภาษณ์และขอสำเนาเอกสารประกอบการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุดครุฑนาฏภาพ เพื่อใช้สนับสนุนงาน
วิทยานิพนธ์ให้เกิดความถูกต้องชัดเจน ในการสรุปผลของการสัมภาษณ์ครั้งนี้ ทั้งนี้ นางสาวชนากานต์ สุรพนาวัลย์เวช
หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๖-๖๒๕-๓๖๓๕ เป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดการสัมภาษณ์ต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวสาริตา ประทีปช่วง)

ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
หัวหน้าโครงการบัณฑิตศึกษา

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โทรศัพท์ ๐๒ ๒๒๔ ๔๗๐๔ ต่อ ๔๒๑

โทรสาร ๐๒ ๒๒๔ ๕๘๕๑



ที่ วธ ๐๘๐๑.๐๓(๐๓)/๙๑

โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐

๒๕ มกราคม ๒๕๖๔

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ให้นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย
เก็บข้อมูลในการสัมภาษณ์และสำเนาเอกสารต่างๆ เพื่อใช้สนับสนุนงานวิทยานิพนธ์

เรียน ครูสุรินทร์ ยังเขียวสด

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยนางสาวชนากานต์ สุรพนาวัลย์เวช
รหัสนักศึกษา ๖๒๒๒๒๓๐๓ นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ดำเนินการจัดทำ
วิทยานิพนธ์ อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ในหัวข้อเรื่อง “การสร้างงานการแสดง
หุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละคร” ซึ่งมีอาจารย์ ดร.สุรัตน์ จงดา เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ตามประกาศสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นั้น

ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐานตามเกณฑ์
อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์ให้นักศึกษามอบ
การสัมภาษณ์และขอสำเนาเอกสารต่างๆ เพื่อใช้สนับสนุนงานวิทยานิพนธ์ให้เกิดความถูกต้องชัดเจน
ในการสรุปผลของการสัมภาษณ์ครั้งนี้ ทั้งนี้ นางสาวชนากานต์ สุรพนาวัลย์เวช หมายเลขโทรศัพท์
๐๘๖-๖๒๕-๓๖๓๕ เป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดการสัมภาษณ์ต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวสาริกา ประทีปช่วง)

ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
หัวหน้าโครงการบัณฑิตศึกษา

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โทรศัพท์ ๐๒ ๒๒๔ ๔๗๐๔ ต่อ ๔๒๑

โทรสาร ๐๒ ๒๒๔ ๕๕๕๑

ที่ วร ๐๘๐๑.๐๓(๐๓)/ ๙๕



โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐

๒๕ มกราคม ๒๕๖๔

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ให้นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย
เก็บข้อมูลในการสัมภาษณ์และสำเนาเอกสารต่างๆ เพื่อใช้สนับสนุนงานวิทยานิพนธ์
เรียน ครูวรรณศักดิ์ ศิริหาล้า

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยนางสาวชนากานต์ สุรพนาวัลย์เวช
รหัสนักศึกษา ๖๒๒๒๒๓๐๓ นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ดำเนินการจัดทำ
วิทยานิพนธ์ อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ในหัวข้อเรื่อง “การสร้างงานการแสดง
หุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละคร” ซึ่งมีอาจารย์ ดร.สุรัตน์ จงดา เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองน้อม เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ตามประกาศสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นั้น

ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐานตามเกณฑ์
อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์ให้นักศึกษาบันทึก
การสัมภาษณ์และขอสำเนาเอกสารต่างๆ เพื่อใช้สนับสนุนงานวิทยานิพนธ์ให้เกิดความถูกต้องชัดเจน
ในการสรุปผลของการสัมภาษณ์ครั้งนี้ ทั้งนี้ นางสาวชนากานต์ สุรพนาวัลย์เวช หมายเลขโทรศัพท์
๐๘๖-๖๒๕-๓๖๓๕ เป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดการสัมภาษณ์ต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวสาริกา ประทีปช่วง)

ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
หัวหน้าโครงการบัณฑิตศึกษา

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
โทรศัพท์ ๐๒ ๒๒๔ ๔๗๐๔ ต่อ ๔๒๑
โทรสาร ๐๒ ๒๒๔ ๕๘๕๑

ที่ วธ ๐๘๐๑.๐๓(๐๓)/๙๑๕



โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐

๑๑ พฤษภาคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ให้นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์
เก็บข้อมูลในการสัมภาษณ์และสำเนาเอกสารต่างๆ เพื่อใช้สนับสนุนงานวิทยานิพนธ์

เรียน ครูสมพิศ ยิ่งเขียวสด

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยนางสาวชนากานต์ สุรพนาวัลย์เวช
รหัสนักศึกษา ๖๒๒๒๒๓๐๓ นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ ดำเนินการจัดทำ
วิทยานิพนธ์ อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ในหัวข้อเรื่อง “การสร้างงานการ
แสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏศาลาหุ่นละครเล็ก” ซึ่งมี อาจารย์ ดร.สุรัตน์ จงดา อาจารย์ที่ปรึกษา
วิทยานิพนธ์หลัก และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิม อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม นั้น

ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐานตามเกณฑ์
อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์ให้นักศึกษาเก็บข้อมูลใน
การสัมภาษณ์ และขอสำเนาเอกสารต่างๆ เพื่อใช้สนับสนุนงานวิทยานิพนธ์ให้เกิดความถูกต้องชัดเจนในการ
จัดทำวิทยานิพนธ์ ทั้งนี้ นางสาวชนากานต์ สุรพนาวัลย์เวช หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๖-๖๒๕-๓๖๓๕
เป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดการทำวิทยานิพนธ์ต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาขอความอนุเคราะห์

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวสารศา ประทีปช่วง)

ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โทรศัพท์ ๐๒ ๒๒๔ ๔๗๐๔ ต่อ ๔๒๑

โทรสาร ๐๒ ๒๒๔ ๕๕๕๑



ที่ วธ ๐๘๐๑.๐๓(๐๓)/๙๑๔

โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐

๑๑ พฤษภาคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ให้นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์
เก็บข้อมูลในการสัมภาษณ์และสำเนาเอกสารต่างๆ เพื่อใช้สนับสนุนงานวิทยานิพนธ์

เรียน คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก และชมรมยุวชนคนรักหุ่น

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยนางสาวชนากานต์ สุรพนาวัลย์เวช
รหัสนักศึกษา ๖๒๒๒๒๓๐๓ นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ ดำเนินการจัดทำ
วิทยานิพนธ์ อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ในหัวข้อเรื่อง “การสร้างงานการ
แสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก” ซึ่งมี อาจารย์ ดร.สุรัตน์ จงดา อาจารย์ที่ปรึกษา
วิทยานิพนธ์หลัก และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองน้อม อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม นั้น

ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐานตามเกณฑ์
อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์ให้นักศึกษาเก็บข้อมูลใน
การสัมภาษณ์ ขอยืมภาพถ่ายการเชิดหุ่น ชุดครุฑนาฏภาพ และขอสำเนาเอกสารต่างๆ เพื่อใช้สนับสนุนงาน
วิทยานิพนธ์ให้เกิดความถูกต้องชัดเจนในการจัดทำวิทยานิพนธ์ ทั้งนี้ นางสาวชนากานต์ สุรพนาวัลย์เวช
หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๖-๖๒๕-๓๖๓๕ เป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดการทำวิทยานิพนธ์ต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาขอความอนุเคราะห์

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวสารีศา ประทีปช่วง)

ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โทรศัพท์ ๐๒ ๒๒๔ ๔๗๐๔ ต่อ ๔๒๑

โทรสาร ๐๒ ๒๒๔ ๕๘๕๑

ภาคผนวก ง
เอกสารที่เกี่ยวข้อง



บทการแสดงหุ่นละครเล็ก ครุฑานุกาฬ

พิธีการ

- เพลงสรรเสริญพระบารมี (ม่านเทพพนมเปิด) -
นักแสดงออกไหว้ครุฑหน้าม่าน
เพลงสาธุการ
เอฟเฟกต์.....
- เพลงวา (ม่านกรอบม่านไทยเปิด มองเห็นโรงหุ่น)

บรรยายฉาก

พญาวาสุกรีผู้มีฤทธิ์ ได้เดินทางไปร่วมพิธีการกวนน้ำอมฤต ณ เกษียรสมุทร

- เพลงพญาพายเรือท่อนสอง -
- เปิดตัวพญาวาสุกรี เลื้อยสวयงามเล่นกับเทคนิคไฮโลแกรม จบที่กลางเวที ไฟดับ

ฉาก กำเนิดน้ำอมฤต

บรรยายฉาก

พิธีการกวนน้ำอมฤต โดยมีพระอิศวรสถิตย์ยอดเขามันทร พระญาวาสุกรีพันทบรอบเขาต่างเข็อก
เหล่าอสูรตึงทางด้านหัวและเทวดาตึงทางด้านหาง เขามันทรก็หมุนกวนเกษียรสมุทรจนปั่นป่วน

- เพลงเปลี่ยน เข้าดนตรีกวนเกษียร
- ม่านดำกลางเปิด ไฟค่อย ๆ สว่างเห็นเขามันทรคีรี มีพระอิศวรยืนบนยอดเขา มีเทวดาและอสูร
ชักนาค
- ฝ้าน้ำออก ใช้ไฟเล่นเป็นน้ำบนฝืนผ้า
- เพลงร่ำลาเดียว -

บรรยายฉาก

พญาวาสุกรีเจ็บปวดร้าวจากการตึงของเหล่าอสูรและเทวดา จึงพันพิษออกมา พระอิศวร
จึงรับพิษนั้นไว้

- พญานาคพันพิษ เอฟเฟกต์ ช่วงพันพิษ
- พระอิศวรรับพิษจากนาค เล่นเทคนิคไฮโลแกรม
- เขามันทรคีรีสั่นไหว (ทรุดตัว กลไกแมคคาณิก) พระนารายณ์ออกมายืนหลังฝ้าน้ำที่บังขาทำบท

บรรยายฉาก

เขามันทรจะเจาะพื้นดินใต้ทะเลจนทะลุลงไป เขามันทรเริ่มทรุดลง พระนารายณ์จึงอวตารเป็น
เต่ายักษ์ไปหนุนรองเขาไว้ไม่ให้ทะลุลงไปอีก

- เสร็จ -

พระนารายณ์ - สมเด็จพระสังกร เห็นกษิระธาราเหือดหายไป ก็แจ้งว่าท้องสมุทรไหนเกิดรอยร้าว
อันตัวเราจะแปลงตัวเป็นเต่ายักษ์ไปแก้ไข คิดแล้วสำแดงฤทธิ์ไกรมहाศาล
กลับกลายเป็นปางกูรมาวตารในทันใด

- เพลงร่ำนางแปลง (เดี่ยวระนาด) -

- พระนารายณ์แปลงเป็นเต่าอยู่หลังบังขา

- เพลงฉิ่งพระฉิ่ง -

- เต่าเคลื่อนไหวด้วยแท่นกลไกที่รองรับตัวเต่า เข้าไปใกล้เขาแล้วมุดน้ำลงไปดันเขาขึ้น (ขึ้นเป็น 2 จังหวะ ตามกลไกแมคคาณิก)

บรรยายฉาก

ครานั้นเกษียรสมุทรได้บังเกิดสรรพสิ่งวิเศษอันมี โคสุรกี และเหล่าอัปสรา ต้นปาริชาติ พระจันทร์ สุราวารุณีและพิษร้าย พระลักษมี แพทย์อันวันตรีและน้ำอมฤต

- ร่ายโคลก (หรืออาจจะเป็นเสียงบรรยาย) -

โอม เดชะมหาเทวะบันดาล บังเกิดสรรพสิ่งจากเกษียรธารล้วนวิเศษสรร
ทั้งโคสุรกีแลอัปสราสาวสวรรค์เหลือนับคณา อีกบังเกิดปาริชาติพร้อมจันทร์ปิ่นพระศุภ
เกิดสุราวารุณีแลพิษร้าย เกิดพระลักษมีศรีนารายณ์กลางอุบล บังเกิดน้ำอมฤตในบัตถ
พร้อมแพทย์อันวันตรี ครานั้นการพิธีจึงสำเร็จสมเจตนา โสติถิเทอญ

- เพลงรำน้ำอมฤต -

- เกิดสรรพสิ่งวิเศษ ใช้เทคนิคจอโฮโลแกรม
- หุ่นแพทย์อันวันตรี โผล่ขึ้นมาจากลิฟท์เล็ก หุ่นน้ำอมฤตขึ้นมา เล่นเทคนิคโฮแกรมกับตัวน้ำอมฤต ไฟจับที่น้ำอมฤตและแพทย์อันวันตรี
- ฝ้าน้ำเก็บ โดยปลดออกจากบังขาแล้วลากมากองไว้ในความมืดด้านหน้าสุดเกือบติดจอแล้วค่อย ๆ ดึงหายไปด้านใดด้านหนึ่ง

บรรยายฉาก

พระนารายณ์ได้นำน้ำอมฤตมอบให้พระอินทร์เป็นผู้เก็บรักษา

- พระนารายณ์ออกมา (ด้านหน้าที่บังขา) ตรงไปหยิบน้ำอมฤต
- พระอินทร์ออกมาเฝ้า (อยู่ด้านหน้าที่บังขา)
- ม่านดำกลางปิด เพื่อจัดเปลี่ยนฉาก
- พระนารายณ์รำตีบท มอบน้ำอมฤตให้พระอินทร์เก็บรักษา
- พระอินทร์และพระนารายณ์รำด้านหน้า เพื่อด้านในเปลี่ยนฉาก
 - ดนตรีเชิดฉิ่ง 3 ตัว -
 - ดนตรีเชิดฉิ่ง 2 ตัว -

ฉากกำเนิดครุฑ

- ดนตรีทยอย -

- นางวินตาโสกเศร้า ออกมาเฝ้าดูไข่ที่กำลังฟัก

บรรยายฉาก

นางวินตาเฝ้ารอลูกของนางด้วยความเศร้าโศก จนกระทั่งไข่ได้แตกออกและพญาครุฑถือกำเนิด

- เพลงแขกลพบุรี -

อกเอ๋ยอนิจจาน่าสงสาร	วินตางงคราญคร่ำครวญหา
เฝ้าถนอมกล่อมเกลี้ยงเลี้ยงลูกยา	รอวันพบหน้าเจ้ายาใจ
แม่บุญน้อยด้อยค่ามาเป็นทาส	น่านานาทุกข์เข็ญเป็นไฉน
โอรุเอ๋ยแม่รอเฝ้าเศร้าฤทัย	ทรมาวัยทรุดคงคลั่งไคล้

- เพลงโอดต่อหยอย -

- นางท่าท่ารำพึงรำพันเสียใจแล้วหายเข้าฉากไป
- ไฟจับที่ไข่ครุฑ เอฟเฟกต์ ไข่แตกออก

- เพลงรัวฉิ่ง (ฮ่อง) -

- เพลงคุกพาทย -

- เล่นจอ เป็นหุ่นครุฑออกมาแล้วบินหายขึ้นไป

ฉากนางทาส

บรรยายฉาก

นางวินตาคือเป็นมารดาของพญาครุฑ ตกเป็นทาสของนางกัทรุผู้เป็นน้องสาว ด้วยแพ้นันเมื่อครั้งที่ทายว่าหางม้าลาภของพระอาทิตย์คืออะไร นางวินตาทายว่าสีแดง นางกัทรุทายว่าสีดำแต่นางกัทรุใช้อุบายให้เหล่านาคลูกๆของนางไปพันพิษใส่หางม้าจากสีแดงจึงกลายเป็นสีดำ นางวินตาแพ้นันและตกเป็นทาสนางกัทรุนับแต่นั้นเป็นต้นมา

- เพลงฉิ่งสองชั้น -

- ม่านฉากกลางเปิด ไฟสว่าง มองเห็นความงดงามของฉาก
- เห็นนางวินตาคำลังทุกขโศกที่ต้องตกเป็นทาสตั้งแต่เมื่อแพ้นันเมื่อครั้งที่ทายหางม้าพระอาทิตย์
- นางกัทรุเล่นน้ำกับลูก ๆ อย่างมีความสุข (มีหุ่นนาคหลากหลายรูปแบบกระจายอยู่ตามที่ต่าง ๆ ในฉาก)

บรรยายฉาก

พญาครุฑแอบดูเห็นนางวินตาคือเป็นมารดาต้องตกเป็นทาสและถูกกลั่นแกล้งจึงตรงเข้าไปช่วยมารดา นางกัทรุจึงตรงเข้าต่อว่าพญาครุฑ นางวินตาจึงบอกลูกว่าตนเองแพ้นันจึงต้องตกเป็นทาส นางกัทรุให้พญาครุฑไปเอาน้ำอมฤตมาให้เหล่านาคเพื่อเป็นการไถ่ตัวมารดา พญาครุฑจึงออกเดินทางไปหาน้ำอมฤตทันที

- ครุฑปรากฏตัวแอบดูแม่อยู่ที่มุมหนึ่งของฉาก นางวินตาถือกระออมใส่ผลไม้ ถูกเหล่านาคกลั่นแกล้ง นางทรุดกายลงร้องให้ ครุฑตรงเข้าปัดตึงนาคออก

- ดนตรี (รัว) เพลงทำยรัวคุกพาทย

- นางกัทรุออกมา

- เพลงสิงโลด -

เหม่เหม่ดูตุ้ไอ้จัญไร	บังอาจใจอวดกล้ามาราวี
ทำร้ายผองเฝ้าเหล่านาคี	ไอ้กาลีเร่งขมาอย่าช้าไย

- ปี่พาทยหยุด เข้าเจรจา -

- พญาครุฑ - ชะนีอัยรีเทวีผู้มีใจแสนสามัญ เหตุไฉนมาว่าขานอวดโอหัง มีหน้าซำก็ยังไม่ยอมแพ้ เหล่านาคีรุมทำร้ายมารดาเราถึงเพียงนี้ด้วยเหตุใด
- นางวินดา - ดูก่อนลูกรักยอดดวงใจฟังแม่กล่าว อันเรื่องราวแต่หนหลังครั้งก่อนกาล แม่กับนางได้สัญญาว่าขานการพนัน ว่าหากม้าพระสุริย์นั้นสีใด หากทายผิดต้องยอมเป็นผู้รับใช้ เยี่ยงทาสี แม่จึงทายว่าหากม้าพระสุริย์สีแดงฉาน ส่วนนางก็ทูลนงคราญทายว่าดำ แม่นั้นทายผิดจึงต้องจำยอมเป็นทาส ขอลูกรักจงเข้าใจในข้อพิพาทตามสัญญา
- นางกัทรุ - นี่แน่เจ้าปักษาฟางวาทิ หากเจ้าน้อยอยากไถ่ตัวของมารดา เจ้าจงเหาะไปยังสวรรค์ชั้น ฟ้าดาวดั่งส์ นำน้ำอมฤตมาให้ถึงก่อนรุ่งพระสุริยา มอบให้เราแล้วข้อสัญญาก็สิ้นสุด แม่ของเจ้าก็จะหลุดจากความเป็นทาส เจ้าเวนไตยผู้เก่งกาจว่าอย่างไรให้แจ้งมา
- พญาครุฑ - ดิสนางกัญญาจงคอยอยู่ที่นี่อย่าไปไหน เราจะรีบคลาไคลไปนำน้ำอมฤต มาถวาย ชีวิตแม่ของเรานี้เป็นอิสระพ้นจากทาส ว่าพลางสำแดงฤทธิ์บินขึ้นนภาภาศในทันที
- เพลงแผละต่อเพลงเชิด 1 ตัว -

- ชาวดีไฟฟ้า เอฟเฟกต์ประกอบดนตรี
- ครุฑบินออกมา ส่วนหน้าของเวที

ฉากดาวดั่งส์

บรรยายฉาก

พญาครุฑบินมาถึงสวรรค์ชั้นดาวดั่งส์ อันเป็นที่เก็บรักษาน้ำอมฤตซึ่งมีค่ายกลป้องกัน พญาครุฑทำลายค่ายกลได้ ตรงเข้าไปหมายจะหยิบน้ำอมฤต

- ชาวดีไฟฟ้า บรรยายภาสดาวดั่งส์
- ชาวดีไฟฟ้า เอฟเฟกต์ต่างๆ
- เพลงฉิ่งมัตตินหนู -
- เพลงเชิด 3 ตัว -
- เพลงเชิด 4 ตัว -
- ครุฑบินมาถึงสวรรค์ชั้นดาวดั่งส์ และเห็นน้ำอมฤต
- ครุฑตรงเข้าไปจะหยิบน้ำอมฤต เจอค่ายกลป้องกัน เป็นเปลวเพลิงจากภาพโฮโลแกรม
- ครุฑใช้อิทธิฤทธิ์เสกไฟพ่นน้ำหายไป

บรรยายฉาก

พระอินทร์ผู้ทรงช้างเอราวัณใช้วัชรสร้างสายฟ้าฟาดไปที่พญาครุฑ พญาครุฑจึงแสดงอิทธิฤทธิ์เรียกมหาเวทย์พัดพระอินทร์และช้างเอราวัณลอยหายไป

- พระอินทร์ทรงช้างเอราวัณค่อยๆ เคลื่อนออกมาสังเกตการณ์แล้วใช้ลำแสงจากวัชรฟาดไปโดนพญาครุฑ
- ลำแสงวัชรโดนพญาครุฑ
- ครุฑเอาปีกบังตัวไว้เกิดเสียงสนั่นหวั่นไหว

- พระอินทร์ทรงช้างเอราวัณเหาะมา (ต่อสู้กับครุฑด้วยเทคนิค)
- ครุฑใช้มหาายุใหญ่พัดกระหน่ำจนพระอินทร์แพพ่ายไป

บรรยายฉาก

พญาครุฑตรงเข้าไปหยิบน้ำอมฤตแต่น้ำอมฤตหายไป และไปปรากฏอยู่ที่พระนารายณ์ พญาครุฑจึงตรงเข้าไปสู้รบกับพระนารายณ์เพื่อชิงน้ำอมฤต

- สวรรค์สะเทือนเลื่อนลั่นเมื่อทั้งสองต่อสู้ พญาครุฑตรงเข้าไปจะหยิบน้ำอมฤต
- พระนารายณ์ปรากฏกาย
- น้ำอมฤตหายจากในมณฑป ออกไปปรากฏอยู่หน้าเวทีเป็นอันใหญ่ ครุฑออกตามไปจะคว้าพลันหายไปปรากฏที่มือพระนารายณ์ ครุฑตามไปจะแย่งมา พระนารายณ์เสกน้ำอมฤตหายไป
- ครุฑกับพระนารายณ์เข้ารบ (ตามกระบวนนาฏศิลป์) (รบกันอยู่ในจอโฮโลแกรม)

- ร้องเพลงสุดใจชั้นเดียว -

ต่างเข้าสัปดาห์ยุดยุทธนา	ตีด้วยคทาเรืองศรี
ไม่ระคายครุฑาเข้าราวี	ถ้อยทีหักโหมโรมรัน
เท่าหนึ่งเหยียบบ่าพญาครุฑ	สำแดงฤทธิ์รุตแห่งชั้น
รบต่อกรไม่หย่อนกัน	ทรงธรรมจึงมีพระวาจา

บรรยายฉาก

พญาครุฑเข้าสู่สู้รบกับพระนารายณ์ต่างไม่มีใครแพ้ใครชนะ พระนารายณ์จึงถามพญาครุฑได้ความว่าพญาครุฑจะนำน้ำอมฤตไปใ้ตัวมารดา พระนารายณ์จึงมอบน้ำอมฤตให้ไป

- บทเจรจา -

- พระนารายณ์ - ดูกพรพญาสุบรรณเรื่องฤทธา ท่านกับเราต่างมีเดชาเป็นยิ่งนัก ควรที่จะสมัครสมาน
 สานไมตรี อันน้ำอมฤตในที่นี้ท่านประสงค์ด้วยเหตุใด จงชี้แจงแถลงไขให้ทราบการณ
- พญาครุฑ - ขอพระนารายณ์โปรดพระราชทานพระเมตตา อันน้ำอมฤตเหล่านาคากำหนดไว้
 ให้เรานี้นำไปไ้ถอนพระมารดา จะได้พ้นทุกขเวทนาพ้นจากทาสี หากพระองค์
 ทรงปราณีแก่กระหม่อมฉัน ข้าพระบาทจะน้อมกายถวายชีวันแทบเบื้องบาท
 เมื่อพระองค์จะเสด็จยุรยาต ณ แห่งใด ข้าขอเป็นพาหนะคอยรับใช้ทุกทิวาและราตรี
 ควรมิควรแล้วแต่จะปราณีเกิดพระจักรา
- พระนารายณ์ - ดุราพญาปักษาชาติยอดกตัญญูตา อันสิ่งที่เจ้าขอมาจสำเร็จสมประสงค์ อนึ่งท่านมี
 เจตจำนงตกลงใจ ว่าจะเป็พาหนะให้เราไซ้ได้พึงพา เราขอขอบใจท่านปักษาเป็น
 อย่างยิ่ง แต่เรานี้มีสิ่งที่จะขอร้องหนึ่งประการ ว่าเมื่อใดเราประทับยังสถานที่แห่งใด
 เราขอให้ท่านนั้นไซ้สูงกว่าเรา เปรียบเสมือนเป็นธงชัยปักยอดเสาราชรถ ขอตัวท่าน
 จงจำจดให้จงดี
- พญาครุฑ - ขอขอบพระคุณพระผู้มีสื้หัตถา ที่พระองค์ทรงพระกรุณามหาศาล ข้าพระบาท
 ขอพระราชทานพระเมตตา ขอนำนน้ำอมฤตอันศักดิ์คาราฤทธิ นำไปไ้ซึ่งชีวิต
 พระมารดาที่พวกเขาเหล่านั้นาคาจงจำไว้ ขอองค์พระภูวนายโปรดปราณี

พระนารายณ์ - นี่แนะนำพญาครุฑท่านผู้มีจิตเมตตา ตามที่ท่านร้องขอมาเราอนุญาต แต่อย่าทำการประมาทจะเสียผล อย่าให้นาคาและไพร่พลแย่งไปได้ เมื่อเสร็จกิจแล้วจงให้ม้ฆวนรีบนำกลับ อย่าให้พวกมันนั้นได้จับน้ำอมฤต ขอจงรักษาเท่าชีวิตของตัวท่านว่าพลางพระทรงธรรมก็ครรไล ฝ่ายเวนไตยก็คืนหลังยังบาดาล

- เพลงเชิด 2 ตัว -

- เพลงเชิด 1 ตัวครึ่ง -

- ทั้งหมดหายไป

ฉาก ตลกหน้าม่าน

- เพลง ตลก 1.....

- เพลง ตลก 2.....

- เพลง ตลก 3

- หุ่นตลก ออกมาเล่นมุขเกี่ยวกับ ครุฑ คืออะไร มีความสำคัญอย่างไร คำพ้อง ความหมาย ฯลฯ และเล่านำความเป็นไปของฉากต่อไป

ฉาก ไล่ตัวแม่

- (เปิดตัว) เพลงรัวแดนนาคราช -

- นางกัทรุและเหล่านาคกำลังรอน้ำอมฤต หุ่นนาคสองตัวที่ซ่อนในโชดหินเคลื่อนไหว

- พญาครุฑมาถึงแล้วชุน้ำน้ำอมฤตขึ้น

- บทเจรจา -

พญาครุฑ - เหวย เหวย นางกัทรุและผองเผ่าเหล่านาคา นี่คืออมฤตตั้งสัญญาที่ว่าไว้ เราวางลงเมื่อใดขอทุกคนเป็นพยาน ไถ่มารดาเราผ่านการเป็นทาส และเมื่อนั้นสองเผ่าพันธุ์เราจงขาดสิ้นจากกัน ว่าพลางวางอมฤตลงพลันด้วยทันใด นางวินตาก็เป็นไทในทันที

- พญาครุฑวางน้ำลง นางวินตาเป็นอิสระ ประกอบเสียงเอฟเฟกต์

- พญาครุฑวางน้ำอมฤต

- เพลงรัวไล่ทาส -

บรรยายฉาก

พญาครุฑนำน้ำอมฤตมาไล่ตัวมารดาจนพ้นจากความเป็นทาส เหล่านาคตรงเข้าไปหมายจะตีม้ำอมฤต พระอินทร์ได้เหาะมาเอาน้ำอมฤตกลับไปรักษาไว้ดังเดิม พญานาคทั้งหลายต่างโกรธแค้นจึงตรงเข้าต่อสู้กับพญาครุฑ

- พญาครุฑพาแม่ออกไปด้านข้างเวที

- นางกัทรุและเหล่านาคต่างขึ้นขมยินดี และพากันจะเข้าไปหยิบน้ำอมฤต

- พระอินทร์เหาะมาและนำน้ำอมฤตไป

- เหล่านาคตรงเข้าทำร้ายครุฑ

- พญาครุฑนั้นเมื่อจับนาคได้สองตัวก็เหาะทยานขึ้นไป
- ต่อสู้กันกลางอากาศ
- (ครุฑยุคนาค)

- เพลงร่ายยุคนาค -
- เพลงร่ายอ.บุรุษ ต่อเพลงนกเอี้ยงโคลง -

บรรยายฉาก

พญาवासกรีได้ปรากฏตัวออกมาต่อสู้กับพญาครุฑ พระนารายณ์จึงออกมายุติความขัดแย้ง และสร้างความปรองดองให้สองเผ่าพันธุ์ได้อยู่ร่วมกันอย่างผาสุกสืบไป

- นาคพญาवासกรีปรากฏกายเข้าสู่กับครุฑ
- พระนารายณ์ปรากฏกาย

- บทเจรจา -

พระนารายณ์ - ดูราพญาสุบรรณและนาคราชผู้เกรียงไกร เจ้าทั้งสองต่างเป็นเลือดเนื้อเชื้อไขร่วมบิดา เดียว ไม่ควรที่จะรบรบขับเคี่ยวให้ป่วยการ วาระนี้ต้องรู้จักสมัคสมานสามัคคี ร่วมดวงใจไฝ่ภักดีน้อมถวายพระพรชัย องค์สยามบรมราชกุมารีศรีไพฑูริย์พระขวัญหล้า ทรงปกเกล้าเหล่าประชาด้วยพระบารมี พระเกียรติคุณบุญทวีแผ่ไพศาล ขอจง ทรงพระเจริญยั่งยืนนานชั่วกาลเทอญ

- เพลงแขกบรเทศ -

เดชะพระทรงฤทธิ์ประสิทธิ์ประสาท อำนาจพุทธคุณยิ่งใหญ่
ทั้งนาคาพญาเวนไตย น้อมประนมก้มไหว้ถวายพระพร

- ลิขิตใหญ่ด้านหน้า ค่อย ๆ ขึ้นมา มีผู้เซ็ดหุ่นจากที่เข้าฝึกอบรม
(พญาครุฑ 5 ตัว กิณรี 6 ตัว พระ 3 นาง 3)

- ร้องเพลงดั่งดั่ง -

พญาเอยพญาครุฑ	ฤทธิ์รุกร้างแรงแข่งสี่ย
งามปีกงามหางทั้งอินทรี	ควรคู่พระจักรีอวตาร
เลิศล้ำตัญญูรู้คุณคน	ธรรมะประจำตนคนกล่าวขาน
ครุฑทนานุภาพปราบภัยพาล	เป็นตำนานคู่องค์พระทรงชัย

- ร้องเพลง อัปสรสำอางค์ -

สุรทินทวิดลมงคลศรี	สยามบรมราชกุมารีพิสุทธิ์ใส
ศุภวารเฉลิมพระชนม์มงคลชัย	น้อมกายใจด้วยจงรักและภักดี
ถวายพระพรบรรเลศประเสริฐยิ่ง	พระขวัญมิ่งจำเริญเกียรติ์จำเริญศรี
พระชนมานจำเริญพูนทูนทวี	สดุดีขอพระองค์ทรงพระเจริญ

- รำดีกดาบรพ์ -

- ตัวละครและผู้ร่วมแสดงทั้งหมดออกมายืนขอบคุณผู้ชม

- จบการแสดงโดยสมบูรณ์ -

**ลิขสิทธิ์บทละครเป็นของนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)
ห้ามนำไปใช้นอกเหนือจากงานวิจัยเพื่อการศึกษาโดยเด็ดขาด
ห้ามลอกเลียน ทำซ้ำ และดัดแปลง

แนวคำถามการสัมภาษณ์เชิงลึก (In - depth Interview)

วิทยานิพนธ์ เรื่อง การสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาสตร์ หุ่นละครเล็ก

ผู้วิจัย : นางสาวชนากานต์ สุรพนาวัลย์เวช นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต

คำชี้แจง

1. แบบสัมภาษณ์นี้ จัดทำขึ้นเพื่อรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมา พัฒนาการ รูปแบบและองค์ประกอบของการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาสตร์ หุ่นละครเล็ก
2. ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ในครั้งนี้ จะนำไปรวบรวมและวิเคราะห์เพื่อใช้ในวิทยานิพนธ์ เรื่อง การสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาสตร์ หุ่นละครเล็ก และปรับใช้ในบทความที่เกี่ยวข้องเท่านั้น
3. การสัมภาษณ์ครั้งนี้เป็นการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi - strutured Interview) เพื่อให้ได้ข้อมูลครบถ้วน ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นคำถามแยกเป็น 2 ส่วนตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

ส่วนที่ 1 องค์ความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของการแสดงหุ่นไทย และหุ่นละครเล็กคณะนาฏยศาสตร์ หุ่นละครเล็ก ระเบียบวิธีในการแสดงหุ่นละครเล็ก มีประเด็นคำถามดังนี้

1. ประวัติความเป็นมา
 - 1.1 ประวัติความเป็นมาของหุ่นไทย
 - 1.2 พัฒนาการของการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาสตร์ หุ่นละครเล็ก
 - 1.3 รูปแบบการแสดงของคณะนาฏยศาสตร์ หุ่นละครเล็ก

ส่วนที่ 2 องค์ความรู้เกี่ยวกับกระบวนการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็กตามหน้าที่ที่ผู้สัมภาษณ์ได้รับมอบหมายในการจัดการแสดง มีประเด็นคำถามดังนี้

1. แนวคิดในการสร้างสรรค์งานในแต่ละฝ่าย
2. รูปแบบ และองค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดง
3. ขั้นตอนการดำเนินงาน
4. อุปสรรคและแนวทางการแก้ไขปัญหา
5. ทักษะเกี่ยวกับการแสดงหุ่นละครเล็กระหว่างอดีตกับปัจจุบัน
6. ทักษะในการสร้างสรรค์การแสดงหุ่นละครเล็กในปัจจุบัน

คำถามในการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ

ประวัติความเป็นมา

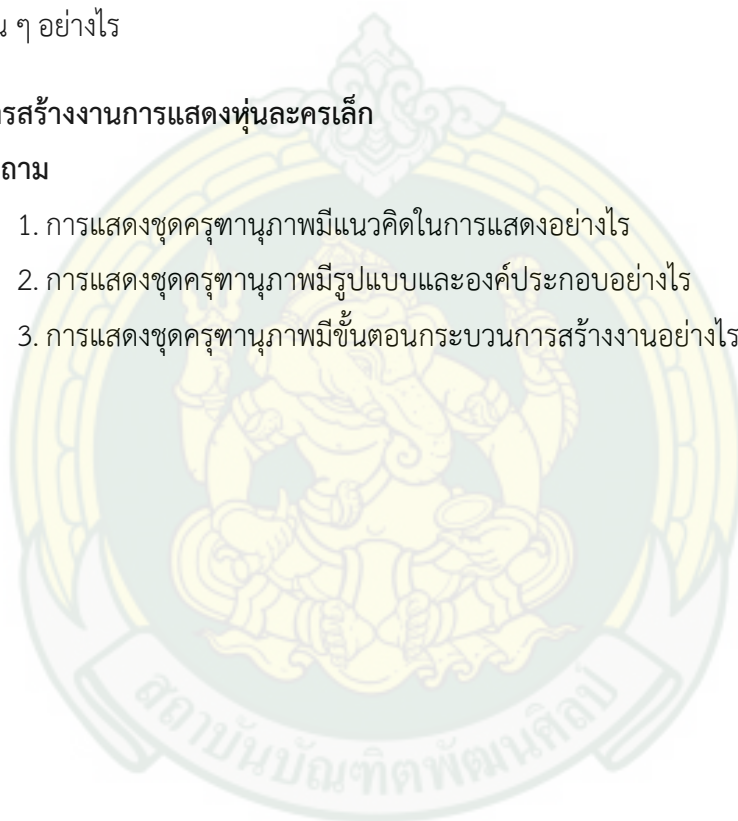
คำถาม

1. การแสดงหุ่นละครเล็กคณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก มีประวัติความเป็นมาอย่างไร
2. การแสดงหุ่นละครเล็กคณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก มีรูปแบบการแสดงแต่ละยุคสมัยอย่างไร
3. การแสดงหุ่นละครเล็กคณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก มีกลวิธีในการแสดงที่แตกต่างจากคณะอื่น ๆ อย่างไร

กระบวนการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก

คำถาม

1. การแสดงชุดครุฑทอภาพมีแนวคิดในการแสดงอย่างไร
2. การแสดงชุดครุฑทอภาพมีรูปแบบและองค์ประกอบอย่างไร
3. การแสดงชุดครุฑทอภาพมีขั้นตอนกระบวนการสร้างงานอย่างไร



ภาคผนวก จ
ประมวลภาพเกี่ยวกับการค้นคว้าข้อมูล





ภาพที่ 99 ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ ครูสุรินทร์ ยังเขียวสด
เกี่ยวกับการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก
ที่มา: ผู้วิจัย ณ บริษัท โจ้หลุยส์ เอ็นเตอร์เทนเมนท์ จำกัด เจริญกรุง 82, 22 ตุลาคม 2562.



ภาพที่ 100 ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ ครูสุรินทร์ ยังเขียวสด
เกี่ยวกับการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก
ที่มา: ผู้วิจัย ณ บ้านพักส่วนตัวครูสุรินทร์, 1 กุมภาพันธ์ 2564.



ภาพที่ 101 ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ ครูวรรณศักดิ์ ศิริหล้า
เกี่ยวกับแนวความคิดการออกแบบการแสดงในการแสดงชุด ครุฑานุกาฬ
ที่มา: ผู้วิจัย ณ ช่างชุ่ย, 30 เมษายน 2565.



ภาพที่ 102 ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ ครูสัจจะ ภู่งามสุทธิ
เกี่ยวกับแนวความคิดการออกแบบท่ารำในการเชิดหุ่นการแสดงชุด ครุฑานุกาฬ
ที่มา: ผู้วิจัย ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์, 19 พฤศจิกายน 2564.



ภาพที่ 103 ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ ครูพิสูตร ยังเขียวสด
เกี่ยวกับแนวคิดการสร้างงานการแสดงหุ่นละครเล็ก ครูทานุภาพ
ที่มา: ผู้วิจัย ณ คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก, 10 ตุลาคม 2565.



ภาพที่ 104 ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ ครูยุทธ อุทยานินทร์
เกี่ยวกับแนวคิดการออกแบบแสง สีในการแสดง
ที่มา: ผู้วิจัย, 9 กุมภาพันธ์ 2566.



ภาพที่ 105 ผู้วิจัยทำการถ่ายภาพท่ารำ
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 106 ผู้วิจัยทำการถ่ายภาพท่ารำ
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาคผนวก ฉ
ประมวลภาพเกี่ยวกับการแสดงหุ่นละครเล็ก
ชุดครุฑานุภาพ





ภาพที่ 107 การวางแผนการทำงาน
ที่มา: วรณศักดิ์ ศิริหล้า



ภาพที่ 108 การสร้างหุ่นพญาครุฑ
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 109 ทีมเบื้องหลังครุฑานุภาพ
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 110 ทีมเบื้องหลังครุฑานุภาพ
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



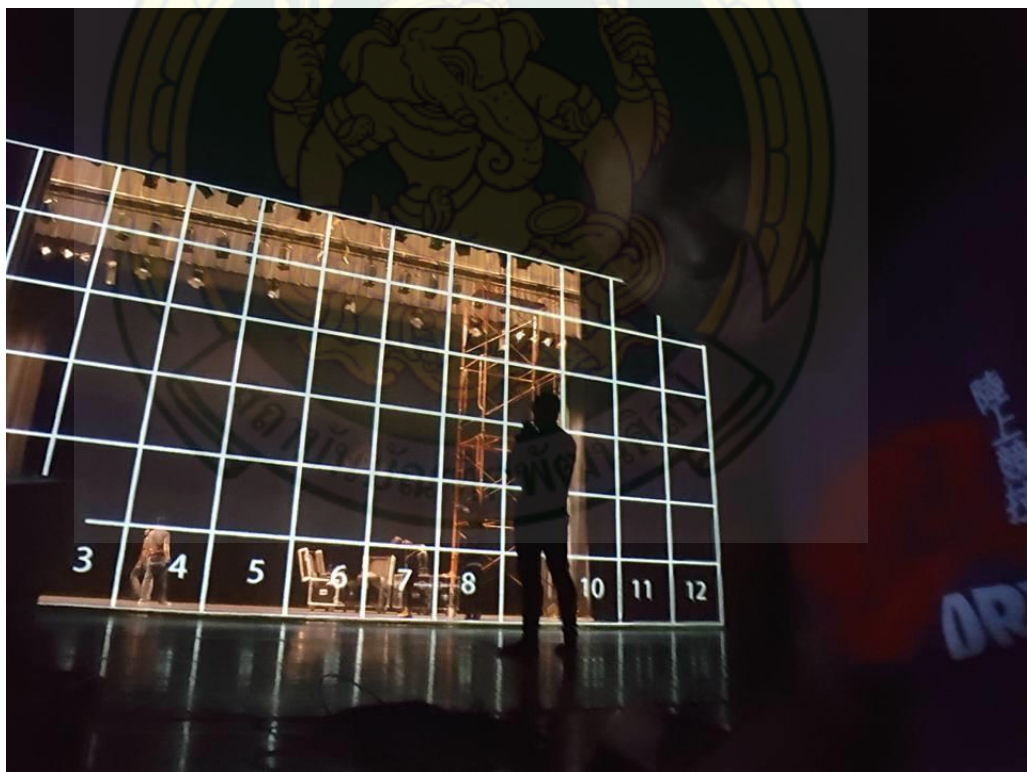
ภาพที่ 111 ทีมเบื้องหลังครุฑานภาพ
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 112 ทีมเบื้องหลังครุฑานภาพ
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 113 ทีมเบื้องหลังครุฑานุภาพ
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 114 เบื้องหลังโฮโลแกรม
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 115 การทำงานเบื้องหลังครุฑานุภาพ
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 116 การทำงานเบื้องหลังครุฑานุภาพ
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 117 ทีมนักร้อง นักดนตรี และผู้พากย์
 ทีมมา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 118 ทีมนักแสดงครุฑานุภาพ
 ทีมมา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 119 ทีมเบื้องหลังครุฑานภาพ
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



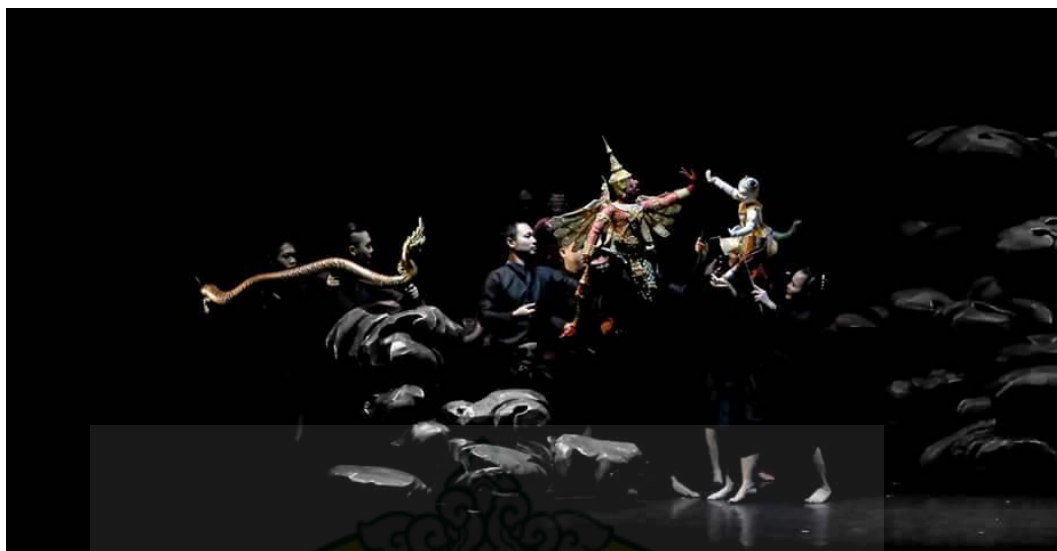
ภาพที่ 120 บุคลากรการสร้างการแสดงครุฑานภาพ
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 121 พิธีคำนับครู
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 122 ผู้ชมภายในโรงละครศูนย์วัฒนธรรม
ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 123 การแสดงครุฑานูภาพ
 ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด

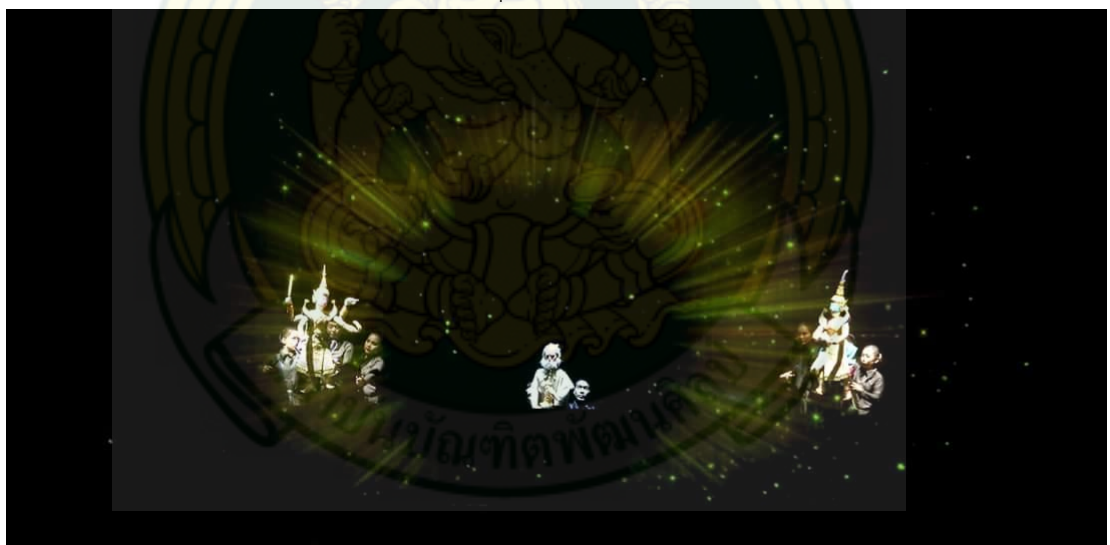


ภาพที่ 124 การแสดงครุฑานูภาพ
 ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 125 การแสดงครุฑานุภาพ

ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด

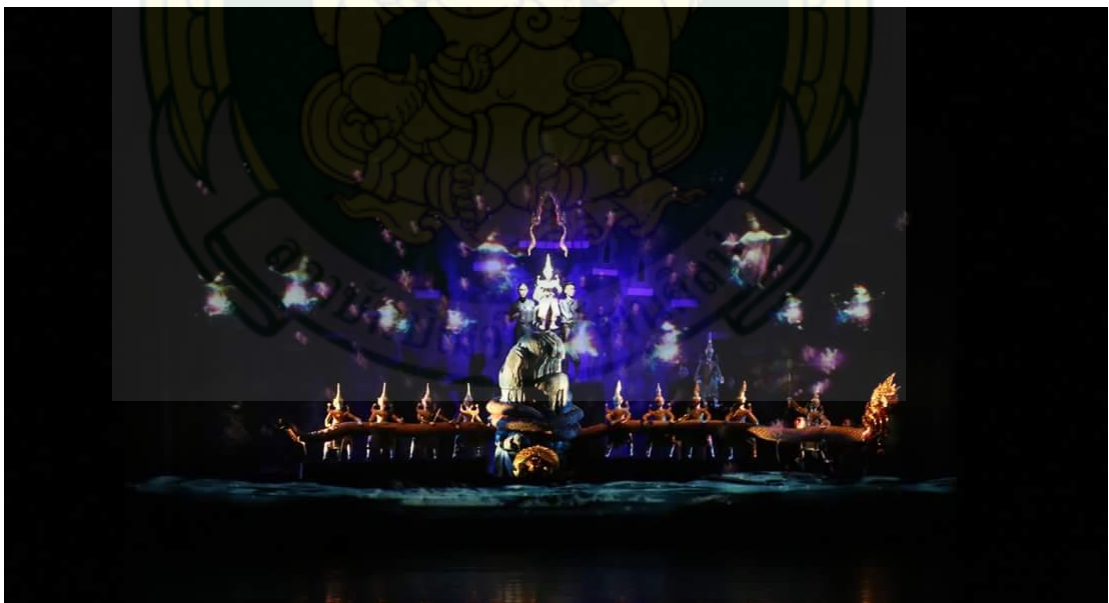


ภาพที่ 126 การแสดงครุฑานุภาพ ด้วยระบบเทคโนโลยีไฮโลแกรม

ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 127 การแสดงครุฑานุภาพ ด้วยระบบเทคโนโลยีโฮโลแกรม
ที่มา: นายสุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 128 การแสดงครุฑานุภาพ ด้วยระบบเทคโนโลยีโฮโลแกรม
ที่มา: นายสุรินทร์ ยังเขียวสด



ภาพที่ 129 การแสดงครุฑานุภาพ (ฉากจบ)

ที่มา: สุรินทร์ ยังเขียวสด



ประวัติผู้วิจัย



ชื่อ - ชื่อสกุล

นางสาวชนากานต์ สุรพนาวัลย์เวช

วันเดือนปีเกิด

24 กุมภาพันธ์ 2538

สถานที่เกิด

โรงพยาบาลศิริราช กรุงเทพมหานคร

ที่อยู่

บ้านเลขที่ 48 ซอยเพชรเกษม 86 แขวงบางแคเหนือ

เขตบางแค กรุงเทพมหานคร 10160

ตำแหน่ง

ครู คศ.1

สถานที่ทำงาน

โรงเรียนรัตนโกสินทร์สมโภชบางขุนเทียน

สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษากรุงเทพมหานคร เขต 1

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2549

ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนภาษาอนุสรณ์ บางแค

พ.ศ. 2555

มัธยมศึกษาปีที่ 6 วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

พ.ศ. 2560

ศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทยศึกษา

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

พ.ศ. 2566

ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์