วารสารมนุษยศาสตร์วิชาการ
ปีที่ 30 ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2566)
ISSN 2985-0568 (ออนไลน์)

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
คณะมนุษยศาสตร์

ละครรำเรื่องกาตยานี: นาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย*

Received: 21 November 2021
Revised: 7 October 2022
Accepted: 27 December 2022

กฤษณะ สายสุนีย์**
เสาวณิต วิงวอน***
ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์****

บทความวิจัย

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่องละครรำเรื่องกาตยานี: นาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ละครรำเรื่องกาตยานี ได้รับแรงบันดาลใจและแนวคิดมาจากละครชุด (TV Series) เรื่อง “ทุรคา มหาเทวี” อันนำไปสู่การศึกษาตำนานของเทพีกาตยายนีซึ่งเป็นเทวสตรีในศาสนาฮินดู และเป็นปางหนึ่งของพระอุมาที่อวตารมาปราบอสูรร้าย จากนั้นผู้วิจัยได้นำวรรณกรรมมาแปรรูปสู่การแสดง โดยแบ่งเนื้อเรื่องออกเป็น 3 องก์ ได้แก่ องก์ที่ 1 อสูรอหังการ์ องก์ที่ 2 พระอุมาอวตาร และองก์ที่ 3 สังหารอสุรา นำเสนอในรูปแบบละครรำ ประกอบด้วยลักษณะแบบแผนของละครรำดั้งเดิมของไทย 3 ประเภทรวมกัน ได้แก่ 1. แบบแผนละครชาตรี คือการรำเบิกโรงหรือเรียกว่า “รำถวายมือ” ก่อนเริ่มการแสดง โดยให้ผู้แสดงตัวพระและตัวนางทั้งหมดเป็นผู้ร่ายรำ 2. แบบแผนของละครนอกแบบหลวง คือการดำเนินเรื่องรวดเร็วและสนุกสนาน และ 3. แบบแผนของละครใน คือการรำอวดฝีมือด้วยลีลาอ่อนช้อยละเมียดละไม ส่วนกระบวนท่ารำใช้หลักการผสมผสานนาฏยจารีต 2 รูปแบบ คือ 1. ภาพลายเส้นในตำราท่ารำนาฏศิลป์ไทย และ 2. ภาษามือหรือที่เรียกว่า “มุทรา” ในภารตนาฏยัม อีกทั้งมีการนำหลักฐานทางศิลปะรูปแบบอื่นๆ เช่น หุ่นวังหน้า ภาพตัวพระตัวนางและภาพจับเรื่องรามเกียรติ์ในตำรารำ จิตรกรรมในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ฯลฯ มาสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายแบบ “ยืนเครื่อง” มีการเพิ่มเสียงเป่าสังข์และการบูชาอารตี

คำสำคัญ

ละครรำ;
กาตยานี;
ภารตนาฏยัม;
นาฏศิลป์ไทย

---

* บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง “ละครรำเรื่องกาตยานี: นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย” ได้รับทุนการวิจัยจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

** อาจารย์ประจำภาควิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ติดต่อได้ที่: kritsana.s@cdans.bpi.ac.th (ผู้ประพันธ์บรรณกิจ)

*** รองศาสตราจารย์ (อาจารย์พิเศษ) ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ติดต่อได้ที่: sauvanit.v@gmail.com

**** รองศาสตราจารย์ประจำหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ติดต่อได้ที่: supachai4884@gmail.com

ในช่วงท้ายของการแสดงที่ช่วยเพิ่มกลิ่นอายของวัฒนธรรมฮินดู การวิจัยมีแนวคิด ฐานความรู้ และองค์ประกอบของการแสดงดังกล่าวสร้างสรรค์ “ละครรำเรื่องกาตยานี” ผสมผสานอัตลักษณ์ของนาฏศิลป์ไทยกับภารตนาฏยัม เป็นละครรำเรื่องใหม่ในรูปแบบใหม่สำหรับการแสดงของไทย องค์ความรู้ที่ได้จากการสร้างสรรค์ครั้งนี้คือการบูรณาการข้ามศาสตร์ทั้งกระบวนท่ารำ และรูปแบบการแสดงด้วยการปรับเปลี่ยนวิธีการคิด นำจุดเด่นของแต่ละศาสตร์มาผสมผสานเข้าด้วยกัน จนเกิดเป็นผลงานสร้างสรรค์

KASETSART UNIVERSITY
FACULTY OF HUMANITIES

Journal of Studies in the Field of Humanities
Vol. 30 No. 1 (January-June 2023)
ISSN 2985-0568 (Online)

Katayani Dance Drama: A Dramatic Creation Inspired by Indian Bharatanatyam and Thai Classical Dances*

Received: 21 November 2021
Revised: 7 October 2022
Accepted: 27 December 2022

Kritsana Saisunee**
Sauvanit Vingvorn***
Supachai Chansuwan****

Research Article

Abstract

The research “Katayani Dance Drama: A Dramatic Creation Inspired by Indian Bharatanatyam and Thai Classical Dance” aims to create a Katayani Dance Drama performance that conveys a story from the Hindu mythology. The inspiration and concept came from the TV Series "Durkha Maha Devi", which led to a study of the myth of the Hindu goddess Katyayani, one of Phra Uma’s aspects, who comes down to defeat demons. Then, the myth was adapted into a dance drama performance divided into 3 acts: Act 1-The Beast, Act 2- Uma’s Avatar, and Act 3-Killing Asura. It incorporates the uniqueness of traditional Thai dance dramas in 3 ways: (1) by having an opening dance, also known as the "hand offering dance", before the start of the performance in which all the protagonists, male and female, participate; (2) by using a performance genre based on Lakhon Nok in the style of royal drama with a fast and fun action; (3) by having a performance where the performer's skill and beauty are highlighted with a dance that has an elegant and graceful style according to the traditional Thai classical dance style as in the form of the royal inner court female drama (Lakhon nai). As for the choreography, the principle was to combine two forms of traditional dance, namely one inspired by the lines from drawings of

Keywords

drama;
Katayani;
Bharatanatyam;
Thai classical dance

* This paper is a part of the research articles on “The Dance Drama of Katayani: an Innovative Dance Performance Creation based on Bharatanatyam and Thai Classical Dance” funded by Bunditpatanasilpa Institute.

** Lecturer, Program in Drama Education, Faculty of Art Education, Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts, e-mail: kritsana.s@cdans.bpi.ac.th (corresponding author)

*** Associate Professor, (special lecturer), Department of Literature, Faculty of Humanities, Kasetsart University, e-mail: sauvanit.v@gmail.com

**** Associate Professor, Department of Master of Fine Arts Program in Thai Performing Arts, Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute, e-mail: supachai4884@gmail.com

Thai classical dance positions and the other one inspired by the hand gestures, known as "mutra" in Bharatanatyam. There was also the use of historical identity elements to design the dance accessories and costumes, such as the dance drama costume pattern called "Yuen Krueang" like the male and female mannequins at Wang Na, the image of the Queen, the image of the Ramakien in the dance textbooks and the painting of the Buddhaisawan Throne Hall, etc. Adding conch shell sound and paying respect to Aarti at the end of the show adds to the sense and identity of Hinduism. The research explores the concepts, traditional knowledge and elements used for this creative performance, “Katayani Dance Drama”. It combines the identity of Thai traditional dance styles with Bharatanatyam. It is a new dance drama in a new style for Thai performances. The knowledge and experience gained from this creation is the integration of cross-cultural dance movements and acting styles by modifying the way of thinking, bringing the strengths of each art form together until becoming this creative work.

1. บทนำ

ศักติ ตามความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูนั้นถือว่าสตรีมีอำนาจเหนือเพศชาย (พระศิวะ) ซึ่งคล้ายกับแนวคิดเรื่องปุรุษและปรากฤต ทั้งสองความเห็นนี้ให้ความสำคัญกับศักติหรือปรากฤตว่ามีพลังอำนาจกระตุ้นให้พระเจ้ามีพลังสร้างขึ้นมาได้ (ประเวศ อินทองปาน, 2561, น. 8) แนวคิดนี้เจริญรุ่งเรืองมากขึ้นในยุคกลางและเก่าแก่ไม่แตกต่างจากลัทธิไศวนิกาย เป็นลัทธิที่บูชาอิตถีพละ (Female Energy) ในรูปของพระแม่ธรณี เป็นลัทธิที่เก่าแก่ของชาวพื้นเมืองก่อนหน้าที่อารยธรรมพระเวทจะปรากฏในอินเดีย การบูชาอิตถีพละอันเป็นลัทธิเก่าแก่ปรากฏอยู่ในกลุ่มชนที่ประกอบอาชีพกสิกรรม ได้วิวัฒนาการจนเป็นลัทธิศักติและแพร่หลายมาจนยุคกลาง (ผาสุข อินทราวุธ, 2522, น. 25)

การนับถือลัทธิศักติหรือเทพเจ้าสตรีที่ขยายตัวอย่างกว้างขวางในสังคมอินเดียส่งเสริมให้สิทธิของผู้หญิงในบางพื้นที่ได้รับการยอมรับมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะในรัฐเบงกอล ประเทศอินเดียที่นับถือเทพเจ้าสตรีเป็นเทพพื้นถิ่น (ผาสุข อินทราวุธ, 2522, น. 25; พเยาว์ นาคเวก, 2526, น. 9) ประชาชนในรัฐเบงกอลต่างเลื่อมใสศรัทธาพระแม่ทุรคาเป็นอย่างมาก ปรากฏการบูชาพระแม่ทุรคาในเทศกาล “ทุรคาบูชา” ที่ยิ่งใหญ่ถึง 10 วัน อีกทั้งมีการสร้างรูปพระแม่ด้วยดินเหนียว เมื่อทำพิธีบูชาเสร็จเรียบร้อยจะนำพระรูปดังกล่าวไปลอยในแม่น้ำคงคา นอกจากนี้ยังปรากฏการสร้างรูปพระแม่ทุรคาในเทวาลัยทั้งในเมืองและแถบชานเมืองของรัฐเบงกอล (บำรุง คำเอก, 2533, น. 127) นอกจากการสร้างพระรูปเพื่อเป็นตัวแทนของเทพเจ้าสตรีที่ตนนับถือไว้ในเทวาลัย หรือการจัดเทศกาลประจำปีดังกล่าวแล้ว ยังมีการนำตำนานของเทพเจ้าสตรีมาสร้างเป็นละครชุด (TV Series) เช่น เรื่อง “Jai Jag Janani Maa Durga” เนื้อเรื่องสื่อให้เห็นถึงพลังอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ของเทพเจ้าสตรีตามความเชื่อของชาวฮินดู สิ่งที่เป็นประเด็นน่าสนใจในละครชุดของอินเดียนี้คือ ตัวละครเอกของเรื่องเป็นเทพเจ้าฮินดูที่เป็นสตรีแตกต่างจากเรื่องอื่นๆ ที่ตัวละครเอกเป็นเทพเจ้าที่เป็นชาย เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระราม พระพิฆเณศวร์ เป็นต้น

เรื่องราวความเชื่อความศรัทธาเทพเจ้าในอินเดียนี้ได้แผ่ขยายมายังประเทศไทย แม้คนในสังคมไทย ส่วนใหญ่นับถือพระพุทธศาสนา แต่ก็มีความเชื่อเนื่องในศาสนาพราหมณ์ฮินดูด้วย มีการนับถือเทพเจ้า เช่น พระอิศวร พระพรหม พระอินทร์ เป็นต้น ความเชื่อเรื่องเทพเจ้าหรือเทวดาในสังคมไทยมีมาช้านาน ดังปรากฏหลักฐานต่างๆ ทั้งพงศาวดาร ศิลาจารึก ภาพจิตรกรรมฝาผนัง งานปูนปั้นที่หน้าบันต่างๆ ตามวัดวาอาราม (กิตติธัช ศรีฟ้า, 2561, น. 70) แม้ในปัจจุบันยังปรากฏความเชื่อเทพเจ้าสตรีในเทศกาลนวราตรี หรือการนำละครชุด (TV Series) ของอินเดียที่เกี่ยวกับเทพเจ้าสตรีเข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทยมาโดยตลอด เช่น เรื่องสีดาราม ศึกรักมหาลงกา มหากาลีเทวีพิทักษ์โลก ทุรคา มหาเทวี เป็นต้น

ละครชุด (TV Series) เรื่อง “Jai Jag Janani Maa Durga” ที่บริษัท เจเคเอ็น โกลบอล มีเดีย จำกัด (มหาชน) ซื้อลิขสิทธิ์และนำออกอากาศทางช่อง JKN เมื่อเดือนพฤษภาคม 2559 โดยตั้งชื่อเป็นภาษาไทยว่า “ทุรคา มหาเทวี” ที่นำเสนอความสำคัญของสตรีเพศและมีบทบาทมากขึ้นในสังคม เป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยศึกษาการอวตารปางต่างๆ ของพระอุมาผู้เป็นมเหสีของพระอิศวร อวตารปางที่เป็น “กาตยายนี” เป็นปางที่สำคัญปางหนึ่ง มีนักวิชาการหลายคนกล่าวถึงอวตารปางนี้ เช่น สุรศักดิ์ ทอง (2553, น. 17) กล่าวว่า พระอุมาผู้สร้างศักติ (Shakti) หมายถึง พละกำลังที่ปรากฏกายในรูปแบบของนักรบสตรี และได้อธิบายไว้ในหนังสือเรื่อง *สยามเทวะ* กล่าวถึงกาตยานีว่าเป็นปางหนึ่งของพระอุมา ผู้ปราบอสูรควายหรือมหิษาสูร พเยาว์ นาคเวก (2526, น. 14-17) กล่าวถึงตำนานการกำเนิดเทพีกาตยายนี ในงานวิจัยเรื่อง*เทพีทุรคาในเอเชียอาคเนย์* เป็นต้น

การศึกษากระบวนท่ารำได้รับแบบอย่างมาจากตำราท่ารำของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ซึ่งสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547ข, น. 58) กล่าวว่า ตำรารำนาฏศิลป์ไทยสันนิษฐานว่ามีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา แต่เนื่องจากเกิดศึกสงคราม ทำให้ตำรารำดังกล่าวสูญหายหรือเสียหายไปพร้อมกับสงครามด้วย ต่อมาเมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเสด็จขึ้นครองราชสมบัติแล้ว ตั้งพระราชหฤทัยจะฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมของชาติให้กลับมาเจริญรุ่งเรืองเหมือนสมัยกรุงศรีอยุธยา ผลงานสำคัญต่อวงการนาฏศิลป์ไทย คือ ตำรารำ ซึ่งทรงชำระตำรารำไทยแล้วบันทึกไว้เป็นแบบแผนให้ใช้สืบต่อกันมาจนถึงทุกวันนี้ กระบวนท่ารำในตำรารำนั้นมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ เช่น การตั้งวงมีลักษณะงอแขนเกือบเป็นมุมฉาก วงแคบ ลักษณะกดตัว แอ่นตัว ก้นงอน สำหรับการใช้ขา ตัวนางมีลักษณะยกขา แบะเข่ากว้างคล้ายตัวพระ ส่วนตัวพระมีลักษณะการใช้เหลี่ยมขาที่กว้างกว่าการรำในปัจจุบัน

นอกจากนี้จากการศึกษาลักษณะการใช้ภาษามือที่เรียกว่า มุทรา หรือหัสตมุทรา ในการสื่อความหมายด้วยภาษามือแทนคำในบทร้องและคำพูดตามหลักการแสดงนาฏยศาสตร์ในภารตนาฏยัม โดยแบ่งออกเป็น 2 อย่าง คือ อสัมยุตา มุทรา คือ ท่ารำที่ใช้มือเดียวสื่อความหมาย และสัมยุตา มุทรา คือ ท่ารำที่ใช้สองมือสื่อความหมาย (ธรรมจักร พรหมพ้วย, 2554, น. 19)

ผู้วิจัยจึงสนใจนำเค้าโครงเรื่องจากละครชุดเรื่องทุรคา มหาเทวี และการศึกษาตำนานเทพีกาตยายนีมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ละครรำ โดยใช้หลักการสร้างสรรค์ละครรำตามแนวคิดนาฏยประดิษฐ์เกิดเป็นนวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ใหม่ ปรับเปลี่ยนกระบวนการคิดด้วยการบูรณาการข้ามศาสตร์ด้วยการผสมผสานนาฏยจารีต 2 รูปแบบ คือ 1. ภาพลายเส้นในตำราท่ารำนาฏศิลป์ไทย และ 2. ภาษามือหรือที่เรียกว่า “มุทรา” ในภารตนาฏยัม เพื่อเป็นการอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ พัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยจนเกิดเป็นละครรำเรื่องกาตยานี

2. กระบวนการวิจัยสร้างสรรค์

จากการศึกษาข้อมูลเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ละครรำ ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลแล้วนำมาเป็นกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์องค์ประกอบต่างๆ ในการแสดงละครรำ ดังนี้

2.1 การกำหนดกรอบแนวคิด

รูปแบบของการแสดงละครรำเรื่องกาตยานีมีรูปแบบการแสดงแบบละครรำ โดยการนำละครรำดั้งเดิมของไทย 3 ประเภท ซึ่งแต่ละประเภทมีแบบแผน ขนบจารีตการแสดงที่มีความแตกต่างกันเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัว ได้แก่ ละครชาตรีมีจารีตที่ผู้แสดงต้องออกมารำถวายมือก่อนเริ่มการแสดง ละครในมีแบบแผนมุ่งเน้นการอวดฝีมือกระบวนท่ารำที่อ่อนช้อยงดงาม และละครนอกแบบหลวงที่มีการดำเนินเรื่องรวดเร็วกระชับ จากแบบแผนของละครรำดั้งเดิมทั้ง 3 ประเภท ผู้วิจัยจึงได้นำเอกลักษณ์หรือจุดเด่นของละครรำดังกล่าวข้างต้นมาผสมผสานเข้าด้วยกัน กล่าวคือละครรำเรื่องกาตยานีมีการรำถวายมือก่อนเริ่มการแสดงโดยให้ผู้แสดงเป็นผู้ร่ายรำตามแบบอย่างละครชาตรี มีการดำเนินเรื่องรวดเร็ว สนุกสนานตามแบบอย่างละครนอกแบบหลวง และมีการสอดแทรกการรำอวดฝีมือด้วยท่ารำที่มีลีลาอ่อนช้อยงดงามตามแบบอย่างละครใน

การวางโครงเรื่อง ผู้วิจัยนำเรื่องราวตามตำนานของเทวีกาตยายนีมาเป็นวรรณกรรมต้นเรื่อง ปรับชื่อเทวีเป็นกาตยานี มีการตัดส่วนที่เป็นรายละเอียดปลีกย่อยออกไป และเชื่อมต่อเนื้อเรื่อง โดยยังคงแก่นของเรื่องคือ การอวตารของพระอุมาเพื่อมาปราบอสูรร้าย ได้มีการตัด เพิ่ม เชื่อมต่อ และมีการปรับเปลี่ยนเนื้อหาในบางส่วน เพื่อให้บทละครมีความกระชับสนุกสนานเหมาะสมกับการแสดงละครรำมากขึ้น โครงเรื่องแบ่งออกเป็น 3 องก์ ดังนี้ องก์ที่ 1 อสูรอหังการ์ กล่าวถึงอสูรร้ายบำเพ็ญตบะเพื่อขอพรวิเศษจากเทพเจ้า แล้วขึ้นไปบุกรุกสวรรค์ องก์ที่ 2 พระอุมาอวตาร กล่าวถึงการอวตารของพระอุมาเป็นกาตยานีเพื่อไปปราบมหิงษาสูร และองก์ที่ 3 สังหารอสุรา กล่าวถึงการปราบอสูรร้ายของกาตยานี

2.2 การคัดเลือกผู้แสดง

จากประสบการณ์ของผู้วิจัยที่ได้มีโอกาสศึกษาในระดับปริญญาโท สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งในการเรียนครั้งนั้นผู้วิจัยและนักศึกษาร่วมรุ่นได้สร้างสรรค์ละครรำเรื่อง “ทุรคา” โดยใช้ผู้หญิงแสดงล้วน พบปัญหาว่าผู้แสดงที่เป็นผู้หญิงขาดความคล่องตัวหรือขาดความถนัดในบทบาทการต่อสู้และการขึ้นลอย (หมายถึงการต่อตัวกันของผู้แสดง) จนทำให้เกิดความผิดพลาดที่เรียกว่า “ตกลอย” ละครรำเรื่องกาตยานีมีเนื้อหาว่าด้วยการต่อสู้ระหว่างกาตยานีกับมหิงษาสูร ที่ต้องอาศัยความแคล่วคล่องว่องไวและความแข็งแรงของผู้แสดง ผู้วิจัยจึงกำหนดให้ผู้แสดงเป็นผู้ชายล้วน โดยคัดเลือกผู้แสดงประมาณ 16 คน โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกผู้แสดงที่เป็นเพศชาย อายุประมาณ 18-25 ปี กำลังศึกษาหรือสำเร็จการศึกษาในสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย โขนพระ โขนยักษ์ และโขนลิง เพื่อให้ได้ผู้แสดงที่มีพื้นฐานความรู้ความสามารถด้านนาฏศิลป์ไทย

2.3 การประพันธ์บทละครและบรรจุเพลง

ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิดการสร้างสรรค์ละครรำเรื่องกาตยานี โดยวางโครงเรื่องของการแสดงละครรำเรื่องนี้ออกเป็น 3 องก์ ได้แก่ องก์ที่ 1 อสูรอหังการ์ อสูรร้ายมาบำเพ็ญตบะเพื่อขอพรวิเศษจากเทพเจ้า แล้วขึ้นไปบุกรุกสวรรค์ องก์ที่ 2 พระอุมาอวตาร การอวตารของพระอุมาเป็นกาตยานีเพื่อไปปราบมหิงษาสูร และองก์ที่ 3 สังหารอสุรา การปราบอสูรร้ายของกาตยานี ส่วนการบรรจุเพลงร้องและทำนองเพลงต้องคำนึงถึงความเหมาะสมของบทบาทตัวละครและอารมณ์ของตัวละครแต่ละบทบาท จากนั้นจึงนำข้อมูลดังกล่าวให้กับนายภวัต จันทร์ดารักษ์ศิลปินอิสระ ซึ่งมีประสบการณ์การประพันธ์บทละครรำและการขับร้องประกอบการแสดงโขนละครไม่น้อยกว่า 10 ปี เป็นผู้ประพันธ์บทและบรรจุเพลง เมื่อการประพันธ์บทและบรรจุเพลงเรียบร้อยแล้ว จึงนำส่งให้รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน ตำแหน่งอาจารย์พิเศษ ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ พิจารณาตรวจสอบบทละครรำและให้ข้อเสนอแนะเพื่อให้ผู้วิจัยดำเนินการปรับปรุงแก้ไขบทละครรำต่อไป เนื่องจากเป็นผู้มีความรู้ความชำนาญทางด้านวรรณคดีการละครไม่น้อยกว่า 20 ปี จากนั้นผู้วิจัยได้ดำเนินการปรับปรุงแก้ไขบทละครรำต่อไป

2.4 ดนตรีประกอบการแสดง

ผู้วิจัยใช้แนวคิดการใช้ดนตรีประกอบการแสดงมาจากการแสดงละครรำของไทย คือใช้เครื่องดนตรีวงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วยระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ กลองทัด ตะโพน ฉิ่ง ฉาบ กรับ และปี่ นอกจากนี้มีการผสมผสานเสียงเป่าสังข์ในช่วงท้ายของการแสดง เป็นตอนที่เทวดานางฟ้ามาทำพิธีบูชากาตยานี ที่เรียกว่า “พิธีบูชาอารตี” ซึ่งเป็นการปฏิบัติบูชาต่อเทพเจ้าในศาสนาฮินดูเพื่อสร้างความเข้มขลังและมีบรรยากาศของฮินดู

เมื่อผู้วิจัยสร้างสรรค์บทละครโดยผ่านการปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว ได้นัดหมายนักดนตรีและนักร้องเพื่อบันทึกเสียงเพลงประกอบการแสดง จากนั้นผู้วิจัยได้ส่งเพลงที่บันทึกทั้งหมดให้อาจารย์ที่ปรึกษางานวิจัย แต่อาจารย์ที่ปรึกษามีความเห็นว่าเพลงที่บันทึกครั้งนี้มีจังหวะและท่วงทำนองเชื่องช้าไม่กระชับ ไม่เข้ากันกับกระบวนการแสดง จึงต้องแก้ปัญหาด้วยการบันทึกเสียงใหม่อีกครั้ง โดยการเปลี่ยนผู้บรรเลงและผู้ขับร้องใหม่ คัดเลือกจากผู้มีประสบการณ์ในการบรรเลงและขับร้องการแสดงโขนละคร แล้วส่งเพลงดังกล่าวให้อาจารย์ที่ปรึกษางานวิจัยฟังอีกครั้ง สรุปความเห็นว่ามีจังหวะและท่วงทำนองเหมาะสมที่จะแสดงได้

2.5 การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำและการฝึกซ้อม

แนวคิดเกี่ยวกับการกำหนดรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547ก, น. 231) ซึ่งกล่าวถึงการผสมหลายนาฏยจารีต เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำที่ใช้ในการแสดงละครรำครั้งนี้ ได้แก่ การนำกระบวนท่ารำในตำรารำที่สืบทอดมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยามาเป็นแนวคิดหลัก และนำลักษณะการใช้ภาษามือที่เรียกว่ามุทราในภารตนาฏยัมในการสื่อความหมายด้วยภาษามือแทนคำของบทร้องและคำพูดตามหลักการแสดงนาฏยศาสตร์มาประกอบใช้และร่วมสร้างความหมายของกระบวนท่ารำ

เมื่อผู้วิจัยกำหนดแนวคิดหลักในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำแล้ว จึงเริ่มทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำเพื่อหาความเหมาะสมและความสวยงามของกระบวนท่ารำกับบทละคร ดังนี้

ครั้งที่ 1 มอบหมายให้ผู้แสดงเริ่มต้นสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ลีลาด้วยวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายที่เรียกว่า การด้นสด (improvisation)

ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยนัดหมายผู้แสดงที่ต้องมีบทบาทคู่ร่วมกัน เช่น ฉากรบระหว่างพระอินทร์กับมหิงษาสูร ฉากเกี้ยวระหว่างกาตยานีกับมหิงษาสูร เพื่อสร้างความเชื่อมโยงสอดคล้องระหว่างกระบวนท่ารำของตัวละครที่ต้องมีปฏิสัมพันธ์กัน

ครั้งที่ 3 นัดหมายผู้แสดงหลักที่มีบทบาทสำคัญในเรื่องมาซ้อมเข้าฉากรวมกัน เพื่อให้เห็นถึงความสอดคล้องกลมกลืนของกระบวนท่ารำของแต่ละคนเมื่อมารวมกัน โดยเชิญผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย 2 คน มาร่วมพิจารณาและให้ข้อเสนอแนะแก่ผู้วิจัยและผู้แสดง คือ รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548 และอาจารย์รัจนา พวงประยงค์ (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2554

ครั้งที่ 4 ปรับแก้ไขตามข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทยทั้ง 2 คน มีการปรับกระบวนท่ารบใหม่ โดยได้รับความอนุเคราะห์จากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค ช่วยปรับกระบวนท่ารบให้กระชับมากขึ้น สร้างสรรค์กระบวนท่าขึ้นลอยใหม่ เพิ่มการหยอกล้อกันระหว่างมหิงษาสูรกับกาตยานี

ครั้งที่ 5 เป็นการทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำรวมกันของผู้แสดงทั้งหมดกับอุปกรณ์ประกอบการแสดง ดนตรี แสง สี และสถานที่จริง เพื่อดูความเหมาะสมของการใช้พื้นที่เวที นอกจากนี้ยังทดลองให้ผู้แสดงบางคนสวมเครื่องแต่งกายเพื่อดูความคล่องตัวในขณะแสดง

2.6 การออกแบบเครื่องแต่งกาย

แนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยศึกษาหลักฐานต่าง ๆ เพื่อนำรูปแบบเครื่องแต่งกายมาเป็นแนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกาย ดังนี้

หุ่นวังหน้าหรือหุ่นกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ โดยนำศิราภรณ์ที่หุ่นวังหน้าสวมเฉพาะส่วนยอดมาใช้กับตัวละครบทบาทเทวสตรีและนางฟ้า

ภาพลายเส้นละครผู้หญิงเจ้าพระยานครศรีธรรมราช โดยนำการใส่ผ้าห่มนางจากภาพดังกล่าวมาใช้กับตัวละครนางทั้งหมด

ตำรารำ นำแบบอย่างเครื่องแต่งกายตัวพระ เช่น การสวมศิราภรณ์ การสวมเสื้อแขนสั้นทับเสื้อแขนยาวอีกชั้นหนึ่ง มีกนกที่ต้นแขน มีการสวมกรองคอ สำหรับตัวนางนำแบบอย่างการนุ่งผ้าชักชายสามเหลี่ยม ตลอดจนเครื่องประดับต่าง ๆ การสวมเล็บทั้งตัวพระและตัวนาง

ตำราภาพจับเรื่องรามเกียรติ์ นำเครื่องแต่งกายตัวยักษ์มาเป็นต้นแบบให้กับมหิงษาสูร และเครื่องประดับของตัวพระมาใช้กับตัวละครฝ่ายพระ

ลายรดน้ำเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศรพรหมาสตร์ นำแบบอย่างมาเป็นต้นแบบตัวละครนาง ทั้งการนุ่งผ้าและเครื่องประดับ

จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ นำแบบอย่างศิราภรณ์มาเป็นต้นแบบให้กับศิราภรณ์ของกาตยานี

2.7 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไข

เนื่องด้วยสถานการณ์การระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19) ทำให้การสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ประสบปัญหาในการดำเนินการเป็นอย่างมาก ดังนี้

1. ผู้แสดงไม่สามารถมารวมตัวกันเป็นจำนวนมากได้ ผู้วิจัยจึงต้องใช้วิธีการแยกกันฝึกซ้อมในบทบาทของแต่ละคน เพื่อให้ผู้แสดงทำความเข้าใจกับบทบาทที่ตนได้รับเสียก่อน จากนั้นจึงนัดหมายผู้แสดงที่ต้องมีบทบาทร่วมกันมาซ้อมด้วยกัน แต่ยังคงใช้มาตรการการป้องกันโรคติดต่ออย่างเคร่งครัด

2. การที่ผู้แสดงแยกกันฝึกซ้อมในบทบาทของแต่ละคน เมื่อมาฝึกซ้อมรวมกันพบว่ากระบวนท่ารำของแต่ละคนในการรำตามตำรารำที่มีวงแขนหัก เหลี่ยมขากว้างของแต่ละคนมีระดับที่แตกต่างกัน เมื่อมองในภาพรวมแล้วเกิดความไม่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ผู้วิจัยจึงประชุมผู้แสดงเพื่อหาแนวทางแก้ไขปัญหา สำหรับกระบวนท่ารำผู้แสดงที่มีความแตกต่างกันของวงแขนและเหลี่ยมขานั้น ใช้วิธีการแก้ปัญหาด้วยการฝึกซ้อมรำเพลงช้า เพลงเร็วในลักษณะของวงแขนและเหลี่ยมขาตามตำรารำนาฏศิลป์

3. ผลการศึกษา

จากการศึกษาข้อมูลเอกสารและกำหนดกรอบแนวคิดเกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดงในการสร้างสรรค์ละครรำ ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลแล้วนำมาสร้างสรรค์ละครรำ ดังนี้

3.1 การเปลี่ยนชื่อตัวละคร

ผู้วิจัยปรับชื่อตัวละครตามตำนาน เพื่อให้ออกเสียงเป็นคำไทยได้ง่ายและและเหมาะสมกับการขับร้อง ได้แก่ กาตยายนี (อ่านว่า กาด-ยา-ยะ-นี) ตัดเสียงและเปลี่ยนเสียงเป็น กาตยานี (อ่านว่า กา-ตะ-ยา-นี) ซึ่งการตัดเสียงนี้เป็นกลวิธีหนึ่งในการประพันธ์บท ดังพบในบทวรรณกรรมต่างๆ เช่น บทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 เรื่อง อิเหนา ตอนท้าวดาหาเสด็จออกรับทูตกะหมังกุหนิง ใช้การตัดเสียงของคำว่า “รณรงค์” เป็น “ณรงค์” ดังบทกลอนความว่า

เมื่อนั้น พระผู้ผ่านไอศูรย์สูงส่ง
ประกาศิตสีหนาทอาจอง จะ**ณรงค์**สงครามก็ตามใจ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514, น. 272)

อนึ่งมีตัวอย่างว่านักวิชาการบางคน เช่น สุรศักดิ์ ทอง ได้ออกชื่อเทวีองค์นี้ว่ากาตยานี ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกใช้ชื่อนี้เพื่อความเหมาะสมดังกล่าว

ส่วนคำว่า มหิษาสูร (อ่านว่า มะ-หิ-สา-สูน) ปรับเป็น มหิงษาสูร (อ่านว่า มะ-หิง-สา-สูน) ตามแบบคำไทยที่ใช้ มหิงส์ จากคำสันสกฤตว่า มหิษ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556, น. 887)

3.2 รูปแบบการแสดง

ผู้วิจัยนำอัตลักษณ์หรือจุดเด่นของละครรำดั้งเดิมของไทย 3 ประเภท คือ ละครชาตรี ละครใน และละครนอกแบบหลวงผสมผสานกัน ละครรำเรื่องกาตยานีมีการรำเบิกโรงหรือเรียกว่า “รำถวายมือ” ก่อนเริ่มการแสดง โดยให้ผู้แสดงตัวพระและตัวนางทั้งหมดเป็นผู้ร่ายรำตามแบบอย่างละครชาตรี อีกทั้งการใช้แบบแผนการแสดงอย่างละครนอกแบบหลวงด้วยการดำเนินเรื่องรวดเร็ว สนุกสนาน และมีการสอดแทรกการรำอวดฝีมือของผู้แสดง คือ การรำชมความงามของกาตยานีด้วยท่ารำที่มีลีลาอ่อนช้อยงดงามตามแบบแผนละครใน

วารสารมนุษยศาสตร์วิชาการ ปีที่ 30 ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2566)
Journal of Studies in the Field of Humanities Vol.30 No.1 (January-June 2023)

ภาพที่ 1. การรำถวายมือตามแบบอย่างละครชาตรี
(ที่มา: กฤษณะ สายสุนีย์ ถ่ายเมื่อวันที่ 19 ตุลาคม 2564)

ภาพที่ 2. การรำชมความงามตามแบบอย่างละครใน
(ที่มา: กฤษณะ สายสุนีย์ ถ่ายเมื่อวันที่ 19 ตุลาคม 2564)

3.3 การวางโครงเรื่อง

การวางโครงเรื่องของบทละคร ผู้วิจัยได้นำสาระสำคัญของตำนานเทพีกาตยายนี ผู้ซึ่งเป็นปางหนึ่งของพระอุมา อวตารลงมาปราบอสูรควายหรือมหิษาสูร แต่มีการตัดส่วนที่เป็นรายละเอียดปลีกย่อยออกไป และเชื่อมต่อเนื้อเรื่องเพื่อให้บทละครมีความกระชับ สนุกสนานเหมาะสมกับการแสดงละครรำมากขึ้น โดยยังคงจุดมุ่งหมายของโครงเรื่องและแก่นเรื่องไว้ดังเดิม กล่าวคือ เป็นเรื่องพระอุมาอวตารลงมาเป็นเทพีกาตยายนีเพื่อปราบมหิษาสูรที่ได้

พรวิเศษและรุกรานเหล่าเทวดานางฟ้าให้เดือดร้อน โดยวางโครงเรื่องแบ่งออกเป็น 3 องก์ ได้แก่ องก์ที่ 1 อสูรอหังการ์ องก์ที่ 2 พระอุมาอวตาร และองก์ที่ 3 สังหารอสุรา

องก์ที่ 1 อสูรอหังการ์ กล่าวถึงอสูรร้ายมาบำเพ็ญตบะแล้วกำเริบฤทธิ์ มีเนื้อหาดังนี้ อสูรชื่อมหิงษาต้องการมีพลังอำนาจวิเศษ จึงไปนั่งบำเพ็ญภาวนาที่เขามันทร จนพระพรหมเสด็จลงมาประทานพรให้สมปรารถนา เมื่ออสูรได้รับพรวิเศษแล้วเหิมเกริมขึ้นไปรุกรานสวรรค์ พระอินทร์ต่อสู้แต่ต้องพ่ายแพ้หนีไป การแสดงแบ่งออกเป็น 2 ฉาก คือ ฉากที่ 1 โรงพิธี และฉากที่ 2 วิมานพระอินทร์ ดังภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 3. การแสดงองก์ที่ 1 อสูรอหังการ์ (ฉากที่ 1 โรงพิธี)
(ที่มา: กฤษณะ สายสุนีย์ ถ่ายเมื่อวันที่ 19 ตุลาคม 2564)

ภาพที่ 4. การแสดงองก์ที่ 1 อสูรอหังการ์ (ฉากที่ 2 วิมานพระอินทร์)
(ที่มา: กฤษณะ สายสุนีย์ ถ่ายเมื่อวันที่ 19 ตุลาคม 2564)

องก์ที่ 2 พระอุมาอวตาร กล่าวถึงการอวตารของพระอุมาเป็นกาตยานีเพื่อไปปราบอสูรร้าย มีเนื้อหาดังนี้ เมื่อพระอินทร์พ่ายแพ้มหิงษาสูร จึงมาทูลเล่าถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น พระอิศวรทรงทราบว่ามหิงษาสูรได้รับพรว่าจะไม่สิ้นชีวิตด้วยฝีมือบุรุษใด จึงขอให้พระอุมาอวตารลงไปปราบอสูร พระอุมาจึงเสด็จจนมาถึงเขาวินธัยแล้วอวตารเป็นกาตยานี

วารสารมนุษยศาสตร์วิชาการ ปีที่ 30 ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2566)
Journal of Studies in the Field of Humanities Vol.30 No.1 (January-June 2023)

ภาพที่ 5. การแสดงองก์ที่ 2 พระอุมาอวตาร (ฉากเทวสภา)
(ที่มา: กฤษณะ สายสุนีย์ ถ่ายเมื่อวันที่ 19 ตุลาคม 2564)

องก์ที่ 3 สังหารอสุรา กล่าวถึงการปราบอสูรร้ายของกาตยานี มีเนื้อหาดังนี้ มหิงษาสูรไล่ทำร้ายเทวดานางฟ้า กาตยานีมาขวางไว้ มหิงษาสูรหลงใหลความงามของกาตยานีจึงเข้าเกี้ยวพาราสี กาตยานีให้มาต่อสู้กัน มหิงษาสูรไม่อาจเอาชนะได้จึงแปลงกายเป็นอสูรควายเข้าไล่ขวิดกาตยานี แต่สุดท้ายก็ถูกกาตยานีสังหารด้วยตรีศูล

ภาพที่ 6. การแสดงองก์ที่ 3 สังหารอสุรา
(ที่มา: กฤษณะ สายสุนีย์ ถ่ายเมื่อวันที่ 19 ตุลาคม 2564)

3.4 การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ

ผู้วิจัยกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำด้วยการผสมผสานหลายนาฏยจารีตมาปรับใช้ในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ดังนี้

วารสารมนุษยศาสตร์วิชาการ ปีที่ 30 ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2566)
Journal of Studies in the Field of Humanities Vol.30 No.1 (January-June 2023)

3.4.1 ตำรารำ

ตำรารำ เป็นภาพท่ารำที่มีลักษณะเฉพาะ กล่าวคือ การตั้งวงมีลักษณะงอแขนเกือบเป็นมุมฉาก วงแคบ การใช้มือสอดสูงระดับแขนจะสูงกว่าการรำในปัจจุบัน ปลายแขนงอเข้าใกล้ศีรษะ การใช้ตัวมีลักษณะกดตัว แอ่นตัว ก้นงอน สำหรับการใช้ขา ตัวนางมีลักษณะยกขาแบะเข่ากว้างคล้ายตัวพระ หรือยกเท้าระดับครึ่งน่อง ส่วนตัวพระมีลักษณะการใช้เหลี่ยมขาที่กว้างกว่าการรำในปัจจุบัน ลักษณะกระบวนท่ารำที่เป็นภาพลายเส้นในตำรารำดังกล่าวมีความสำคัญและเชื่อมโยงกับแนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำครั้งนี้ ด้วยการนำลักษณะของการใช้วงแขนและเหลี่ยมขาที่มีเอกลักษณ์มาปรับใช้

ภาพที่ 7. ท่าตระเวนเวหาในตำรารำ
(ที่มา: กรมศิลปากร, 2540, น. 116)

ภาพที่ 8. การนำท่ารำในตำราท่ารำมาปรับใช้
(ที่มา: กฤษณะ สายสุนีย์
ถ่ายเมื่อวันที่ 19 ตุลาคม 2564)

ภาพที่ 9. ท่ากระหวัดเกล้าในตำรารำ
(ที่มา: กรมศิลปากร, 2540, น. 120)

ภาพที่ 10. การนำท่ารำในตำราท่ารำมาปรับใช้
(ที่มา: กฤษณะ สายสุนีย์
ถ่ายเมื่อวันที่ 19 ตุลาคม 2564)

3.4.2 ภารตนาฏยัม

การสร้างสรรค์ท่ารำครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำเอาลักษณะการใช้ภาษามือที่เรียกว่า มุทรา ในการสื่อความหมายด้วยภาษามือแทนคำในบทร้องและคำพูดตามหลักการแสดงนาฏยศาสตร์มาประกอบใช้และร่วมสร้างความหมายของกระบวนท่ารำ

จากแนวคิดการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำข้างต้น ผู้วิจัยกำหนดกระบวนท่ารำโดยใช้ลักษณะภาษามือที่เรียกว่า มุทรา หรือหัสตมุทรา ในการสื่อความหมายด้วยภาษามือตามหลักการแสดงนาฏยศาสตร์และลักษณะกระบวนท่ารำภาพลายเส้นในตำรารำ ดังภาพตัวอย่างตารางที่ 1

ตารางที่ 1

การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำด้วยการผสมผสานนาฏยจารีต 2 รูปแบบ

มุทรา	ตำราท่ารำ	การออกแบบท่ารำ
		คำร้อง “นัยน์เนตร ดั่งเนตร มฤคี”
ภาพที่ 11. มฤคศิร หมายถึง กวาง (ที่มา: Kshetra of Art, 2020, ออนไลน์)	*ภาพที่ 12.* ท่าขี่ม้าตีคลี (ที่มา: กรมศิลปากร, 2540, น. 115)	*ภาพที่ 13.* สื่อความหมายถึงดวงตาของกาตยานีที่มีความคมโต สดใสดั่งตากวาง (ที่มา: กฤษณะ สายสุนีย์ ถ่ายเมื่อวันที่ 19 ตุลาคม 2564)

3.5 การออกแบบเครื่องแต่งกาย

การออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงละครรำเรื่องกาตยานี ผู้วิจัยได้กำหนดรูปแบบให้ผู้แสดงแต่งกายที่เรียกว่า “ยืนเครื่อง” ตามแบบอย่างการแสดงละครรำของไทย โดยศึกษาจากหลักฐานที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันแล้วนำมาเป็นแบบอย่างในการออกแบบเครื่องแต่งกาย ดังภาพตัวอย่าง

3.5.1 พระอุมา

เครื่องแต่งกายพระแม่อุมานำแบบอย่างมาจากหุ่นวังหน้าหรือหุ่นกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ (พระราชโอรสพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว) โปรดให้สร้างหุ่นไทยขึ้น 1 โรง จากการเลียนแบบหุ่นหลวงที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ภายหลังอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต ได้นำหุ่นวังหน้ามาซ่อมแซมแล้วนำไปจัดแสดงไว้ในพระที่นั่งทักษิณาภิมุข (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ, 2552, น. 56) ดังภาพ

วารสารมนุษยศาสตร์วิชาการ ปีที่ 30 ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2566)
Journal of Studies in the Field of Humanities Vol.30 No.1 (January-June 2023)

ภาพที่ 14. หุ่นวังหน้า
(ที่มา: จักรพันธุ์ โปษยกฤต, 2540, น. 135)

ภาพที่ 15. เครื่องแต่งกายพระแม่อุมา
(ที่มา: กฤษณะ สายสุนีย์
ถ่ายเมื่อวันที่ 19 ตุลาคม 2564)

3.5.2 กาตยานี

เครื่องแต่งกายของกาตยานี เป็นการแต่งกายแบบยืนเครื่อง โดยนำแบบอย่างศิราภรณ์มาจากจิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ การนุ่งผ้าชักชายสามเหลี่ยม ตลอดจนเครื่องประดับต่าง ๆ และการสวมเล็บจากภาพในตำรารำ เป็นต้น ดังภาพ

ภาพที่ 16. การนุ่งผ้าตามแบบตำรารำ
(ที่มา: กรมศิลปากร, 2540, น. 30)

ภาพที่ 17. ศิราภรณ์ตามแบบจิตรกรรมฝาผนัง
พระที่นั่งพุทไธสวรรย์
(ที่มา: กรมศิลปากร, 2557, น. 132)

วารสารมนุษยศาสตร์วิชาการ ปีที่ 30 ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2566)
Journal of Studies in the Field of Humanities Vol.30 No.1 (January-June 2023)

ภาพที่ 18. เครื่องแต่งกายกาตยานี
(ที่มา: กฤษณะ สายสุนีย์ ถ่ายเมื่อวันที่ 19 ตุลาคม 2564)

4. สรุปผล

การสร้างสรรค์ละครรำเรื่องกาตยานีเป็นนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่ผ่านกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ โดยได้รับแรงบันดาลใจจากการชมละครชุด (TV Series) ของอินเดีย สร้างสรรค์จากการกำเนิดของเทพีกาตยายนีในตำนานต่าง ๆ แล้วนำข้อมูลเหล่านั้นมาเป็นโครงเรื่องการอวตารของพระอุมาเพื่อลงมาปราบอสูรร้าย แบ่งโครงเรื่องออกเป็น 3 องก์ ได้แก่ องก์ที่ 1 อสุราอหังการ์ องก์ที่ 2 พระอุมาอวตาร และองก์ที่ 3 สังหารอสุรา

ผู้วิจัยกำหนดรูปแบบการแสดงให้อยู่ในรูปแบบละครรำ ด้วยการนำอัตลักษณ์ของละครรำดั้งเดิมของไทย 3 ประเภท คือ การรำถวายมือก่อนเริ่มการแสดง โดยให้ผู้แสดงเป็นผู้ร่ายรำตามแบบแผนละครซาตรี มีการดำเนินเรื่องรวดเร็วสนุกสนานตามแบบแผนละครนอกแบบหลวง และมีการสอดแทรกการรำอวดฝีมือตามแบบแผนละครใน สำหรับกระบวนท่ารำในการแสดงละครเรื่องนี้ผู้วิจัยใช้หลักการผสมผสานนาฏยจารีต 2 รูปแบบ คือ ภารตนาฏยัม และนาฏศิลป์ไทย การออกแบบเครื่องแต่งกายเป็นแบบ “ยืนเครื่อง” ตามแบบแผนละครรำของไทย โดยอาศัยหลักฐานเครื่องแต่งกายต่าง ๆ ในอดีตที่ปรากฏมาถึงปัจจุบัน เช่น หุ่นวังหน้า ตำราภาพจับในเรื่องรามเกียรติ์ เป็นต้น จนกลายเป็นนวัตกรรมการแสดงละครรำรูปแบบใหม่ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการแสดงพลังอำนาจของสตรีในการต่อสู้กับสิ่งชั่วร้ายโดยผ่านตัวละครที่ชื่อว่า “กาตยานี”

5. อภิปรายผล

จากการสร้างสรรค์ละครรำเรื่องกาตยานี: นาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย สามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

การบูรณาการข้ามศาสตร์

การบูรณาการข้ามศาสตร์เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำของละครรำเรื่องกาตยานี โดยใช้แนวคิดการผสมผสานนาฏยจารีต 2 รูปแบบมาผสมผสานกัน กล่าวคือ โครงสร้างกระบวนท่ารำจากตำรารำมาเป็นหลักของท่ารำแล้วผสมผสานลักษณะการใช้ภาษามือสื่อความหมายที่เรียกว่า “มุทรา” หรือ “หัสตมุทรา” ตามหลักการแสดงนาฏยศาสตร์มาประกอบใช้และร่วมสร้างความหมายของกระบวนท่ารำตามคำร้องในบทประพันธ์ เช่น คำร้อง “นัยน์เนตร ดั่งเนตร มฤคี” ใช้ท่ารำในตำรารำคือ “ท่าขี่ม้าตีคลี” ผสมผสานกับการใช้มุทราคือ “มฤคศิร” หมายถึงกวาง เป็นต้น ทั้งนี้การผสมผสานนาฏยศาสตร์ทั้งสองเข้าไว้ด้วยกันช่วยให้เกิดกระบวนท่ารำใหม่ที่สวยงามลงตัวและมีความหมายตรงกับคำร้อง อีกทั้งการสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงที่มีการบูรณาการละครรำทั้ง 3 ประเภทเข้าไว้ด้วยกันก็เป็นการสร้างความแปลกใหม่ให้แก่วงการนาฏศิลป์ไทย แต่ยังคงรักษาแบบแผนการแสดงละครรำไว้ได้ สอดคล้องกับประวิทย์ ฤทธิบูลย์ และคณะ (2564, น. 132) ที่ศึกษาเรื่อง *รูปแบบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่สื่อให้เห็นถึงคุณค่าของปีกแมลงทับและส่งเสริมการสร้างมูลค่าเชิงพาณิชย์โดยผ่านมิติการแสดง* ผลการศึกษาพบว่าการออกแบบลีลาท่ารำที่ใช้ประกอบการแสดงชุด “วิจิตรการงานปีกแมลงทับ” ใช้ภาษาท่านาฏศิลป์ไทยผสมผสานการเคลื่อนไหวแบบร่วมสมัย ซึ่งถือว่าเป็นการสร้างท่ารำแบบผสมผสานหลายนาฏยจารีตบนพื้นฐานของลีลาท่ารำแบบดั้งเดิมคือนาฏศิลป์ไทย ด้วยการสร้างสรรค์ให้มีความแปลกใหม่ หลากหลายนาฏยจารีตเพื่อช่วยเสริมสร้างลีลาท่ารำให้เด่นชัดมากขึ้น นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับศรัณ สุวรรณโชติ (2562, น. 245) ที่ศึกษาเรื่อง *‘คีตนาฏการล้านนา’ การสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงภายใต้กระบวนการสืบสานภูมิปัญญาล้านนา* กล่าวว่า การสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงที่มีรูปแบบคล้ายละครผสมผสานกับนาฏยกรรมร่วมสมัยเป็นการสร้างสรรค์ที่มีความซับซ้อนเชิงแนวคิด สามารถก่อให้เกิดการตีความ ท้าทายความคิด และสร้างมิติทางอารมณ์ต่อผู้ชมได้ ดังนั้นกระบวนท่ารำของละครรำเรื่องกาตยานี จึงเป็นการบูรณาการข้ามศาสตร์ที่สร้างความแปลกใหม่ให้วงการนาฏศิลป์ไทย ก่อให้เกิดการตีความหมายใหม่หรือกระบวนการใหม่ขึ้น ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้หรือศาสตร์อื่นๆ มาปรับใช้หรือผสมผสานกับองค์ความรู้เดิมเพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่

6. กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยนี้ได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งได้รับจัดสรรงบประมาณให้ทุนดำเนินการวิจัยตามที่สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (สกสว.) พิจารณาคำของบประมาณด้านวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (ววน.) ผ่านกองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม ประจำปีงบประมาณ 2564 ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณแหล่งทุนดังกล่าวมา ณ โอกาสนี้

รายการอ้างอิง

กิตติธัช ศรีฟ้า. (2561). พระอินทร์ในบริบทสังคมไทย. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, *6*(1), 68-87.

จักรพันธุ์ โปษยกฤต. (2540). *หุ่นวังหน้า*. กรุงเทพฯ: กรุงเทพ (1984).

ธรรมจักร พรหมพ้วย. (2554). *นาฏกรรมอินเดีย เอกสารประกอบการสอนวิชาทฤษฎีนาฏยศาสตร์.* สืบค้นเมื่อ 10 มกราคม 2564 จาก https://www.academia.edu/43061631/.

บำรุง คำเอก. (2553) การเฉลิมฉลองเทศกาลทุรคาบูชา. *วารสารดำรงวิชาการ*, *9*(2), 120-134.

ประวิทย์ ฤทธิบูลย์ และคณะ. (2564). รูปแบบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่สื่อให้เห็นถึงคุณค่าของปีกแมลงทับและส่งเสริมการสร้างมูลค่าเชิงพาณิชย์โดยผ่านมิติการแสดง. *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ, 22*(2), 125-139.

ประเวศ อินทองปาน. (2561). สถานภาพและบทบาทของสตรีเพศตามแนวจริยศาสตร์ทางศาสนา. *วารสารธรรมธารา, 4(*2), 61-99.

ผาสุข อินทราวุธ. (2522). *รูปเคารพในศาสนาฮินดู*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พเยาว์ นาคเวก. (2526). *เทพีทุรคาในเอเชียอาคเนย์* (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์). มหาวิทยาลัยศิลปากร, กรุงเทพฯ.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. (2514). *เรื่องอิเหนา*. กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร.

มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. (2552). *วิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขน-ละครสมัยรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ: แปลน โมทิฟ.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). *พจนานกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

ศรัณ สุวรรณโชติ. (2562). 'คีตนาฏการล้านนา' การสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงภายใต้กระบวนการสืบสานภูมิปัญญาล้านนา. ใน พรรัตน์ ดำรุง และคณะ (บ.ก.), *ข้ามศาสตร์ ข้ามเวลา* (น. 238-277). กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

ศิลปากร, กรม. (2540). *ตำรารำ*. กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

ศิลปากร, กรม. (2557). *จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547ก). *หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547ข). *วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325-2477*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรศักดิ์ ทอง. (2553). *สยามเทวะ*. กรุงเทพฯ: มติชน.

Kshetra of Art. (2020). *Mudras in Bharatnatyam*. Retrieved July 19, 2021, from https://www.kshetraofart.com/2020/09/mudras-in-bharatnatyam.html?m=1.