การรำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต)
Na Phat Dance by Lady Nattaganurak (Tet Suwannapart)

บุญจิรา เสนานิมิต[1] สุภาวดี โพธิเวชกุล[2]
Bunjira Senanimit, Supawadee Potiwetchakul

บทคัดย่อ (Abstract)

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ และแนวทางการออกแบบท่ารำของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) ซึ่งเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพที่เน้นการศึกษาจากเอกสาร การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วมจากสื่อวีดิทัศน์ และการใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างกับผู้ให้ข้อมูลหลัก จำนวน 4 คน ซึ่งต้องเป็นบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการรำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) และได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำหน้าพาทย์จากนายสมยศ เปี่ยมลาภ หรือนายเวนิส เชียรวงศ์ อย่างน้อย 10 ปี การวิเคราะห์ข้อมูลจากเนื้อหาและตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า ผลการวิจัยพบว่า กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ของคุณหญิงจำนวน 31 เพลง ใช้การนั่งรำ ยืนรำ และนั่งรำในส่วนต้นและยืนรำในส่วนต่อมา หากเริ่มต้นด้วยท่ายืนใช้ท่ายืนตัวพระ 3 ลักษณะ ท่ารำส่วนใหญ่มาจากแม่บทใหญ่ที่เรียงลำดับจากท่ารำในระดับล่าง (เอว) ขึ้นไปถึงระดับบน (ศีรษะ) ในส่วนเพลงรัวมีกระบวนท่ารำทั้งรัวลาเดียวและรัวเฉพาะ สำหรับแนวทางการออกแบบท่ารำ มี 4 แนวทาง คือ 1.การใช้จัดระเบียบร่างกายในการรำตามหลักนาฏศิลป์ไทย 2. การใช้ ท่ารำจากตำรารำเป็นท่ารำหลักตามความหมายของเพลงหน้าพาทย์ โดยท่ารำแต่ละเพลงประกอบด้วยท่ารำที่เรียงระดับจากล่างขึ้นไปถึงระดับบน 3.มีการใช้ทั้ง 4 ทิศทางในการรำแต่โดยส่วนใหญ่ใช้เพียง 3 ทิศทาง และ4. การใช้พื้นที่เพียงตำแหน่งเดียวไม่มีการแปรแถวหรือการเคลื่อนที่หลายตำแหน่ง แม้ว่ากระบวนรำหน้าพาทย์ของคุณหญิงจะมีผู้นำมาใช้แสดงไม่มากนักก็ตาม แต่องค์ความรู้ที่เป็นภูมิปัญญาของคุณหญิงที่แสดงถึงการออกแบบท่ารำอีกทางหนึ่งจึงควรเก็บรักษาเป็นมรดกทางศิลปะที่สำคัญในวงวิชาการด้านนาฏศิลป์ไทยที่สำคัญต่อไป

คำสำคัญ (Keywords): การรำหน้าพาทย์; คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต); แนวทางการออกแบบท่ารำ

Received: 2021-02-27 **Revised**: 2021-04-06 **Accepted**: 2021-04-08

[1] หลักสูตรศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยราชภัฏ- สวนสุนันทา Master of Arts Program in Performing Arts, Suan Sunandha Rajabhat University.
Corresponding Author e-mail: boonchirasenanimit@gmail.com

[2] สาขาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา Performing Arts, Suan Sunandha Rajabhat University.

Abstract

The objectives of this research were to study the grateful dancing poses and the guidelines for dance choreography by Khunying Nattaganurak (Tet Suwannapart). It was a qualitative research design. The data were collected by studying from the relevant documents (literature review), using non-participation observation from the video media, and using a structured interview. There were 4 key informants who related to Ram Na Phat (Na Phat Dance) by Khunying Nattaganurak (Tet Suwannapart) and were transmitted the dancing postures of Na Phat Dance by Mr. Somyot Piamlap or Mr. Venich Chianwong for at least 10 years. The content analysis was used in this research and the data were examined by triangulation. The research results were found that there were 31 songs that were played along with Na Phat Dance poses of the Lady. The postures consisted of sitting dance poses, standing dance poses, and sitting dance poses at the beginning, and standing dance poses until the end of a song. If beginning with the standing poses, 3 kinds of dance poses of male dancers will be used. Mostly, the dance poses were from Tam Ra Ram (treatise on Thai Dance) which sorted the dance poses from the lower part (waist) to the upper part (head). In respect of Pleng Rua (Rua Song), there were dance poses of Rua La Deaw and Rua Cha-poh. Aside from this, the guidelines for dance choreography by Khunying Nattaganurak consisted of 4 guidelines as followed: 1. Using the organ postures and alignment based on Thai dancing arts, 2. Using the dance poses of Tam Ra Ram (treatise on Thai Dance) as major dance poses which followed the meaning of Na Phat Song and each dance pose sorted from lower to upper part, 3. Using 4 directions of dance poses, but mostly 3 directions would be used, and 4. Using one same area; without position arrangement or moving into multiple positions. Although Na Phat Dance poses by Khunying Nattaganurak (Tet Suwannapart) have not been used for many performances, the knowledge or wisdom of dance choreography has remained. Thus, this should be conserved as the crucial art heritage of the Thai dance arts.

Keywords: Na Phat Dance; Khunying Nattaganurak (Tet Suwannapart); The guidelines for dance choreography.

บทนำ (Introduction)

เพลงหน้าพาทย์ มีความสำคัญในการประกอบพิธีกรรมและประกอบการแสดงโขนละคร ถือได้ว่าเป็น “เพลงครู” เป็นสิ่งที่ควรเคารพบูชา ถึงแม้ว่ายังไม่มีหลักฐานใดที่สามารถยืนยันได้ว่าเพลงหน้าพาทย์นั้น เกิดขึ้นเมื่อใดและใครเป็นผู้ประพันธ์ (ชมนาด- กิจขันธ์, 2553) แต่เมื่อใดที่ได้ยินเสียงเพลงหน้าพาทย์ ศิลปินทั้งด้านนาฏศิลป์และดนตรีก็จะยกมือขึ้นไหว้เพื่อเป็นการรำลึกถึงคุณครูผู้ประสาทวิชา เพลงหน้าพาทย์นี้ใช้เพื่อประกอบการแสดงโขนละครหรือประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ซึ่งมีสืบทอดต่อเนื่องตั้งแต่เริ่มก่อตั้งกรมศิลปากรในสมัยรัชกาลที่ 7 จนถึงปัจจุบัน ขณะเดียวกันได้มีการสืบทอดกระบวนท่ารำหน้าพาทย์แก่ผู้ที่มีความสนใจภายนอกกรมศิลปากร จากอดีตข้าราชการครูของ กรมศิลปากรซึ่งท่านได้รับการยอมรับโดยทั่วไปว่ามีความสามารถเป็นอัจฉริยะศิลปินคนหนึ่ง คือ คุณหญิงเทศ หรือคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต)

คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) เป็นอัจฉริยะศิลปินที่ถือได้ว่าเป็นยอดครูทางโขนละคร สามารถสอนได้ทั้งตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์และตัวลิง อีกทั้งท่านเป็นผู้มีฝีมือในการแสดงละครจึงมักได้แสดงในบทบาทตัวเอกในการแสดงโขนละคร ท่านได้เริ่มเรียนละครที่วังบ้านหม้อของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) โดยได้ฝากตัวเป็นศิษย์ของหม่อมคร้ามและหม่อมเข็ม ต่อมาท่านได้สมรสกับพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต)

ในสมัยรัชกาลที่ 6 พระยานัฏกานุรักษ์ได้รับราชการตำแหน่งเจ้ากรมโขนหลวงในกรมมหรสพ คุณหญิงนัฏกานุรักษ์จึงได้เข้าไปเป็นครูละครหลวง และด้วยความสามารถของท่านจึงเป็นที่สบพระราชหฤทัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรง พระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานตรา “จตุตถจุลจอมเกล้า” จึงทำให้ท่านได้เป็น “คุณหญิง” ก่อนที่พระยานัฏกานุรักษ์จะได้เป็น “พระยา” ต่อมากรมมหรสพได้ย้ายไปสังกัดกรมศิลปากร ท่านจึงได้ย้ายไปรับราชการที่กรมศิลปากร และพระยานัฏกานุรักษ์จึงเป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน ละครให้กับกรมศิลปากร แต่ภายหลังพระยานัฏกานุรักษ์ถึงแก่อนิจกรรม กรมศิลปากรได้คัดเลือกผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขนละครคนใหม่ จึงเป็นเหตุให้ท่านเกิดความไม่พอใจจึงออกจากกรมศิลปากรและประกาศลงหนังสือพิมพ์เพื่อรับศิษย์ที่ต้องการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ของท่าน (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณและสมภพ จันทรประภา, 2511)

เมื่อคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) ได้ประกาศลงในหนังสือพิมพ์เพื่อหาศิษย์ ผู้สืบทอด นายสมยศ เปี่ยมลาภ ซึ่งในขณะนั้นมีอาชีพเป็นนักแสดงโขนเอกชน คณะคณะดำรงนาฏศิลป์ ได้อ่านหนังสือพิมพ์และเกิดความสนใจ จึงได้เดินทางไปฝากตัวเป็นศิษย์ และคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ได้ถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์พระพิราพเต็มองค์รวมทั้งเพลงหน้าพาทย์อื่น ๆ จนกระทั่งพ.ศ. 2499 ท่านได้ประกอบพิธีมอบตำราไหว้ครูให้แก่ นายสมยศ เปี่ยมลาภ ที่มณฑลพิธีข้างบ้านนายฮวย จุยประเสริฐ ดังนั้นนายสมยศ-เปี่ยมลาภจึงได้เป็นศิษย์และผู้สืบทอดเพียงผู้เดียวของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์นอก กรมศิลปากร ต่อมานายเวนิช เชียรวงศ์ หรือ “ครูเต่า” ศิลปินโขนเอกชนและนายสมนึก-บุญสลับ ได้ฝากตัวเป็นศิษย์กันายสมยศ เปี่ยมลาภ ต่อมาเมื่อปี พ.ศ.2545 นายสมยศ- เปี่ยม

ลาภ และนายสมนึก บุญสลับได้ถึงแก่อนิจกรรม จึงทำให้นายเวนิช เชียรวงศ์ เป็น ผู้ถ่ายทอดสืบต่อและด้วยกุศลเจตนาที่จะอนุรักษ์ ท่ารำหน้าพาทย์มิให้สูญหาย นายเวนิช-เชียรวงศ์จึงได้ถ่ายทอดการรำหน้าพาทย์ ให้แก่ศิษย์และศิลปินทั้งในและนอกกรมศิลปากรจำนวนมาก อาทิ นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ (ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ละคร-รำ) พ.ศ. 2533) ดร.สุรัตน์ จงดา และว่าที่ร้อยตรีเกิดศิริ นกน้อย เป็นต้น (ธาดา วิทยาพูล, 2555)

จากการศึกษาพบว่า การรำหน้าพาทย์ของคุณนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) ปรากฏชื่อเพลงหน้าพาทย์จำนวนทั้งสิ้น 45 เพลง และได้รับการบันทึกเป็นวีดิทัศน์กระบวนท่ารำหน้าพาทย์โดยนายธาดา วิทยาพูล จำนวน 2 ชุด และปรากฏกระบวนท่ารำเฉพาะตัวพระและตัวนางทั้งสิ้น 31 เพลง โดยสามารถแบ่งตามลักษณะหน้าทับ (เสียงตีเครื่องดนตรีที่ขึงด้วยหนัง จำพวกตะโพนหรือกลองแขกซึ่งมีบัญญัติเป็นแบบแผนสำหรับตีประจำทำนองเพลงต่าง ๆ) ได้ดังนี้

1. ประเภทหน้าทับตระ จำนวน 18 เพลง ได้แก่ ตระกริ่ง ตระเชิญเหนือ-เชิญใต้ ตระไตรตรึงษ์ ตระเทวาประสิทธิ์ ตระนิมิต 3 ชั้น ตระนารายณ์เต็มองค์ ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระประสิทธิ์ ตระพระปัญจสิงขร ตระพระพรหม ตระ-พระพิฆเนศวร์ ตระพระวิษณุกรรม ตระพระอิศวร ตระพระอุมา ตระมงคลจักรวาล ตระ-มัฆวาน ตระสันนิบาต และตระหญ้าปากคอก

2. ประเภทหน้าทับเสมอ จำนวน 9 เพลง ได้แก่ ดำเนินพราหมณ์ ต้นเสมอ พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก เสมอข้ามสมุทร เสมอเข้าที่ เสมอเข้าเฝ้า เสมอ-พราหมณ์ และเสมอสามลา

3. ประเภทหน้าทับเข้าม่าน/ปฐม จำนวน 1 เพลง คือ เชิดฉิ่งศรทะนง

4.ประเภทหน้าทับชำนาญ จำนวน 1 เพลง คือ ชำนาญ

5. ประเภทหน้าทับเฉพาะ จำนวน 2 เพลง ได้แก่ นางเดิน และบาทสกุณี 16 ไม้

ด้วยการรำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) นั้น เป็นการแสดงนาฏกรรมชั้นสูง ที่มีความน่าสนใจทั้งด้านกระบวนท่ารำ และอัตลักษณ์เฉพาะในกระบวนท่ารำ อีกทั้งยังขาดการบันทึกเป็นเอกสารทางวิชาการ จึงทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษาและรวบรวมข้อมูล โดยมุ่งเน้นศึกษาเพื่อวิเคราะห์กระบวนท่ารำ และแนวทางการออกแบบท่ารำของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) เพื่อเป็นการรวบรวมองค์ความรู้ด้านกระบวนท่ารำ และเอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวกับการรำหน้าพาทย์ในวงการนาฏศิลป์ที่ไม่ปรากฏในกรมศิลปากร อีกทั้งเพื่อเป็นประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจที่จะศึกษาการรำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) ต่อไปในอนาคต

วัตถุประสงค์ของการวิจัย (Research Objective)

1. เพื่อศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศสุวรรณภารต)

2. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์แนวทางการออกแบบท่ารำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต)

วิธีดำเนินการวิจัย (Research Methods)

1. รูปแบบการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพโดยใช้การวิเคราะห์ด้านการวิจัยเอกสาร (Documentary Research) การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) จากสื่อวีดิทัศน์ และการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview)

2. ผู้ให้ข้อมูลหลัก

บุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการรำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) และเป็นที่ยอมรับหรือนับถือจากบุคคลอื่นในสายการสืบทอดการรำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) ซึ่งได้รับการถ่ายทอดกระบวน ท่ารำหน้าพาทย์จากนายสมยศ เปี่ยมลาภ หรือนายเวนิส เชียรวงศ์ อย่างน้อย 10 ปี จำนวน 4 คน

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

3.1 แบบสัมภาษณ์ (แบบมีโครงสร้าง) ประกอบด้วย 3 คำถามหลัก คือ ตอนที่ 1 คำถามเกี่ยวกับข้อมูลส่วนตัวของผู้ให้สัมภาษณ์ ตอนที่ 2 คำถามเกี่ยวข้องกับการสืบทอดการรำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) ตอนที่ 3 คำถามเกี่ยวข้องกับการรำหน้าพาทย์คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต)

3.2 การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม โดยศึกษาจากสื่อวีดิทัศน์ท่ารำหน้าพาทย์เฉพาะตัวพระและตัวนาง ที่ได้รับความอนุเคราะห์จากคุณธาดา วิทยาพูล ซึ่งมีจำนวนทั้งสิ้น 31 เพลง เพื่อวิเคราะห์ในส่วนกระบวนท่ารำหน้าพาทย์

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลจากเนื้อหาและตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า

ผลการวิจัย (Research Results)

1.กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต)

ผลการวิเคราะห์กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ- สุวรรณภารต) มีดังนี้

1.1 ส่วนประกอบการรำหน้าพาทย์ ประกอบด้วย 2 ส่วน คือ ส่วนแรกของเพลงที่ใช้ชื่อตามชื่อเพลงนั้น ๆ และส่วนท้ายหรือส่วนเพลงรัว ซึ่งในส่วนเพลงรัวนั้นมี 2 รูปแบบ ได้แก่ เพลงรัวลาเดียวและเพลงรัวเฉพาะ โดยทั้งสองส่วนนี้จะบรรเลงเพลงที่ต่อเนื่องกัน ส่วนประกอบการรำหน้าหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศสุวรรณภารต) มีดังต่อไปนี้

- หน้าทับตระ มี 3 ลักษณะ คือ การนั่งรำ การยืนรำ และการนั่งในส่วนต้นเพลงและยืนรำในเวลาต่อมา ซึ่งลักษณะการรำขึ้นอยู่กับมีจุดมุ่งหมายหรือความหมายในแต่ละเพลงโดยเพลงตระกริ่ง ตระเชิญเหนือ-ใต้ ตระพระอุมา ตระไตรตรึงษ์ ตระเทวา-ประสิทธิ์ ตระนารายณ์เต็มองค์ ตระพระปัญจสิงขร ตระพระพรหม ตระพระวิษณุกรรม ตระพระอิศวร ตระมัฆวาน ตระสันนิบาต ตระ

พระพิฆเนศวร์ ตระ-หญ้าปากคอก คือ การมาถึงของเทพยดา เทพเจ้า และสิ่งศักดิสิทธิ์ทั้งหลายที่ได้อัญเชิญเพื่อความเป็นสิริมงคลในมณฑลพิธีไหว้ครู และเพลงตระนิมิตหมายถึงการแปลงกายของตัวละครสูงศักดิ์ ตระ-พระนารายณ์บรรทมสินธุ์หมายถึงการเข้านอนของพระนารายณ์ ตระมงคลจักรวาลหมายถึงการประกอบพิธีทำน้ำมนต์ และตระประสิทธิ์หมายถึงการประสิทธิ์ประสาทพรให้แก่ผู้ที่มาชุมนุมในพิธีไหว้ครู ส่วนท้ายเพลงหรือเพลงรัวในหน้าทับตระนี้ หมายถึงการแสดงความสำเร็จตามจุดมุ่งหมายที่กล่าวมาข้างต้นทั้งหมด

- หน้าทับเสมอมีลักษณะการรำในรูปแบบการยืนรำทุกเพลง เนื่องจากเพลงในส่วนหน้าเสมอนั้นใช้เพื่อประกอบการเดินทางไปมาของตัวละคร และในส่วนของเพลงรัวในหน้าทับเสมอนี้หมายถึงการเดินทางได้มาถึงที่หมายอย่างสำเร็จเรียบร้อย

- หน้าทับเข้าม่าน/ปฐม มีส่วนประกอบหลัก 2 คือส่วนแรกเพลงเชิดฉิ่ง-ศรทนง นั้นหมายถึงกิริยาแผลงศรของตัวละคร และส่วนท้ายเพลงรัวหมายถึงความสำเร็จในจุดมุ่งหมาย ดังนั้นลักษณะการรำหน้าหน้าพาทย์หน้าทับเข้าท่าน/ปฐม คือ ยืนรำ

- หน้าทับชำนาญมีลักษณะการรำคือการยืนรำ เพื่อการเนรมิตแปลงกายของตัวละครสูงศักดิ์ และเพลงรัวในส่วนท้ายแสดงถึงผลสำเร็จตามจุดประสงค์

- หน้าทับเฉพาะมีลักษระยืนรำทั้ง 2 เพลง ประกอบด้วยส่วนแรกของเพลงนางเดินหมายถึงการอัญเชิญเทพยาดาฝ่ายหญิง และเพลงบาทสกุณี 16 ไม้ หมายถึงการเดินทางในระยะใกล้อย่างช้า ๆ มีเกียรติของตัวละคร ผู้สูงศักดิ์ ในส่วนเพลงรัวนั้น หมายถึงการมาถึงยังที่หมายอย่างสำเร็จ

1.2 ท่ารำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) ท่ารำมีการระบุชื่อตามชื่อท่ารำตามตำรารำ โดยอาศัยจากการสังเกตการเคลื่อนไหวแขนและมือในการรำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) ในแต่ละเพลง สามารถสรุปได้ว่า

1.2.1 ท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ มีดังนี้ หน้าทับตระ ประกอบด้วยท่ารำหลัก จำนวน 16 ท่า หน้าทับเสมอ ประกอบด้วยท่ารำหลัก จำนวน 10 ท่า หน้าทับเข้าม่าน/ปฐม ประกอบด้วยท่ารำหลัก จำนวน 16 ท่า หน้าทับชำนาญ ประกอบด้วยท่ารำหลัก จำนวน 4 ท่า และหน้าทับเฉพาะ ประกอบด้วยท่ารำหลัก จำนวน 6 ท่า นอกจากนี้พบว่าท่ารำที่นิยมใช้ที่สุด มีจำนวน 10 ท่า คือ ท่าเทพนม ท่าผลาญยักษ์ ท่าสอดสร้อย-มาลา ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่ากลางอัมพร ท่ากินนรรำ ท่าบัวชูฝัก ท่าพระรถ ท่าโยนทับ และท่าพิสมัยเรียงหมอน

ท่าเทพนม

ท่าผลาญยักษ์

ท่าสอดสร้อย-มาลา

ท่าผาลา- เพียงไหล่

ท่ากลางอัมพร

ท่ากินนรรำ ท่าบัวชูฝัก ท่าพระรถ ท่าโยนทับ ท่าพิสมัย- เรียงหมอน

ภาพที่ 1 ท่ารำที่นิยมใช้มากที่สุดในการรำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศสุวรรณภารต) จำนวน 10 ท่า

ที่มา: วีดิทัศน์บันทึกกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต)

1.2.2 การจัดระดับท่ารำ คือ การนำท่ารำหลักมาเรียบเรียงในการจัดวางตำแหน่งของมือและแขน เพื่อเป็นกระบวนการรำที่มีความสอดคล้องในการเปลี่ยนท่ารำจากท่าหลักหนึ่งสู่อีกท่าหลักหนึ่ง การไล่ระดับท่ารำนี้เป็นการเรียบเรียงท่ารำเพื่อความงาม สุนทรียภาพในการรับชม และช่วยเสริมสรีระของผู้แสดงตามเพศสภาพ ซึ่งระดับท่ารำจำแนกได้ 3 ระดับ ได้แก่

- ระดับล่าง หมายถึง ท่ารำที่มีการใช้มือทั้งสองร่ายรำในท่าที่ชิดช่วงตัวหรือในระดับเอวลงไป เช่น ท่าเทพนม ท่าปฐม ท่านางกล่อมตัว และท่าพระรถ เป็นต้น

-ระดับกลาง หมายถึง ท่ารำที่มีการใช้มือทั้งสองร่ายรำในระดับไหล่ หรือเอว เช่น ท่าบัวชูฝัก ท่าสอดสร้อยมาลา และท่าโยนทับ เป็นต้น

-ระดับบน หมายถึง ท่ารำที่มีการใช้ทั้งสองร่ายรำระดับไหล่ขึ้นไป เช่น ท่ากลางอัมพร ท่าพิสมัยเรียงหมอน ท่าพรหมสี่หน้า และท่ากินนรรำ เป็นต้น

ตัวอย่างการจัดระดับท่ารำจากระดับล่างขึ้นระดับบนเพลงตระประสิทธิ์

1. ท่าเทพนม 2. ท่าพระรถ 3. ท่าสอดสร้อยมาลา 4. ท่าอัมพร

ภาพที่ 2 การจัดระดับท่ารำเพลงตระประสิทธิ์

ที่มา: วีดิทัศน์บันทึกกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต)

ตารางที่ 2 แสดงการจัดระดับท่ารำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต)

หน้าทับ	ล่างขึ้นบน	กลางขึ้นบน	บน	อื่น ๆ	หมายเหตุ
ตระ	13	4	1		อื่น ๆ หมายถึง กระบวนท่ารำของเพลงหน้าพาทย์ไม่สามารถจัดระดับท่ารำที่แน่นอนได้
เสมอ	4	3	1	1	
เข้าม่าน/ปฐม				1	
ชำนาญ	1				
เฉพาะ	1	1			
รวม	**19**	**8**	**2**	**2**	

1.3 เพลงรัว คือ เพลงบรรเลงทำนองหนึ่ง นิยมใช้ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยทั่วไป เพลงรัวนี้มีหลากหลายทำนอง อาทิ รัวดึกดำบรรพ์ รัวพม่า รัวมอญ เป็นต้น ในการรำเพลงหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) นี้ ปรากฏเพลงรัวที่บรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ในแต่ละประเภท 2 เพลง ดังนี้

- เพลงรัวลาเดียว เป็นเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง เพลงนี้มีหมายถึงการร่ายเวทมนต์คาถา เช่น การแปลงกาย การแสดงอิทธิฤทธิ์ หรือการแสดงตื่นตึกใจของตัวละคร กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) เพลงรัวลาเดียว หน้าทับตระ ประกอบด้วยท่ารำหลัก จำนวน 5 ท่า หน้าทับเสมอ หน้าทับเข้าม่าน/ปฐม หน้าทับชำนาญ และหน้าทับเฉพาะ ประกอบด้วยท่ารำหลัก จำนวน 4 ท่า ได้แก่ ท่าเข้าวัง ท่าสอดสร้อยมาลา ท่ากลางอัมพร และท่าพิสมัยเรียงหมอน

- เพลงรัวเฉพาะ เป็นเพลงรัวทำนองหนึ่ง ที่ใช้บรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง โดยมีลักษณะและท่วงทำนองที่แตกต่างจากเพลงรัวโดยทั่ว ๆ ไป โดยทำนองที่บรรเลงจะแสดงถึงการแสดงอิทธิปาฏิหาริย์อันศักดิสิทธิของเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง กระบวนท่าหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) เพลงรัวเฉพาะ หน้าทับตระ หน้าทับเสมอ และหน้าทับเฉพาะ ประกอบด้วยท่ารำหลัก จำนวน 8 ท่า ได้แก่ ท่ากลางอัมพร ท่านางกล่อมตัว ท่าเทพนม ท่าบัวชูฝัก ท่าแผลงอิทธิ ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าเข้าวัง และท่าลมพัด

2. แนวทางการออกแบบท่ารำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศสุวรรณภารต)

2.1 การใช้อวัยวะ เป็นการจัดสรีระร่างกายตามหลักนาฏยศัพท์ ทำให้เกิดท่ารำต่าง ๆ อีกทั้งยังต้องสัมพันธ์กับทำนองดนตรี เพื่อช่วยให้มีความลื่นไหลไปในแนวทางเดียวกัน

2.2 การใช้ท่ารำ

2.2.1 นำแม่ท่าจากตำรารำ

2.2.1.1 การเลือกใช้แม่ท่าเพื่อสอดคล้องกับวัตถุประสงค์หรือความหมายของเพลงหน้าพาทย์ประกอบด้วย การรำหน้าพาทย์ที่เริ่มด้วยท่าเทพนม และการรำหน้าพาทย์ที่ไม่ได้เริ่มด้วยท่าเทพนม

2.2.1.2 การเลือกใช้แม่ท่าเพื่อความงามของระดับท่ารำ โดยส่วนใหญ่มักจะเริ่มด้วยท่าระดับล่าง หรือระดับกลาง ไล่ระดับท่ารำขึ้นไปเรื่อย ๆ และจบด้วยท่าระดับบน

2.2.2 กระบวนท่ารำ ประกอบด้วย ท่าหลัก (การรำในท่าที่สมบูรณ์ ประกอบด้วยท่าต้น ท่าเชื่อม และท่าใหม่ ท่าคู่ (การรำในท่ารำเดียวกันอย่างน้อย 2 ครั้ง) ท่าเดี่ยว (การรำท่ารำในเพลงนั้น ๆ เพียงครั้งเดียว จังหวะเดียว หรือกระบวน ท่าเดียว) และท่าซ้ำ (การร่ายรำหรือกระบวนท่ารำ นำมาปฏิบัติอีกครั้งในการแสดงนั้น ๆ)

- ประเภทหน้าทับตระ มีการเลือกใช้ท่าคู่มากที่สุด เนื่องจากเป็นการแสดงที่ไม่เคลื่อนที่มากนัก และทำนองดนตรีมีจังหวะสม่ำเสมอ

- ประเภทหน้าทับเสมอ มีการเลือกใช้ท่าเดี่ยวมากที่สุด เพื่อการสื่อหมายถึงการเคลื่อนที่ในระยะที่ไกลขึ้น

- หน้าทับเข้าม่าน/ปฐม มีการเลือกใช้ท่าเดี่ยวมากกว่าท่าคู่เล็กน้อย เพื่อสร้างความน่าสนใจและน่าติดตาม และใช้ท่าคู่เพื่อใช้สื่อความหมายในการกราบไหว้สักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์

- ประเภทหน้าทับชำนาญ มีการเลือกใช้ท่าเดี่ยวเป็นส่วนมาก พร้อมกับทั้งไล่ระดับของท่ารำ เพื่อเพิ่มอิทธิฤทธิ์ในเวทมนต์คาถาที่ใช้

- ประเภทหน้าทับเฉพาะ การรำหน้าพาทย์นางเดินมีการใช้กระบวนท่ารำคล้ายประเภทหน้าทับเสมอ ส่วนการรำหน้าพาทย์บาทสกุณี 16 ไม้ มีการเลือกใช้แม่ท่ามาเป็นท่าคู่มากกว่าเนื่องจากใช้ในการเดินทางช้า ๆ อย่างโอ่อ่า และทำนองดนตรีมีจังหวะสม่ำเสมอ

2.3 การใช้ทิศทาง

การใช้ทิศทางทั้ง 4 ทิศ เป็นการออกแบบท่ารำเพื่อให้เกิดความสมดุลในการแสดง หรือความไม่ซ้ำซากจำเจ อีกทั้งยังเป็นการใช้องค์ประกอบของการแสดงให้ครบถ้วน และเพื่อทำให้เกิดความสุนทรีย์ในความงามของการแสดงนั้น ๆ

2.4 การใช้พื้นที่

ไม่มีการแปรแถวหรือการเคลื่อนที่หลายตำแหน่ง ดังนั้นลักษณะการใช้พื้นที่จึงใช้เพียงส่วนกลางของเวที และใช้การหมุนตัว เคลื่อนที่ไปด้านหน้า หรือเคลื่อนที่ไปด้านหลัง ทั้งนี้การใช้พื้นที่จะขึ้นอยู่กับข้อจำกัดของสถานที่และความสามารถหรือไหวพริบของผู้รำ

อภิปรายผล (Research Results)

คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) นับเป็นศิลปินยอดบรมครูท่านหนึ่งด้านนาฏศิลป์ไทย อีกทั้งยังเป็นบุคคลสำคัญที่อยู่ในช่วงการเปลี่ยนแปลงจากการฝึกหัดเป็นละครในวังบ้านหม้อของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) มาสู่การเป็นครูละครหลวงในราช

สำนัก และเป็นผู้หนึ่งในการวางรากฐานการเรียนการสอนของโรงเรียนนาฏดุริยางค์หรือวิทยาลัยนาฏศิลป์ในปัจจุบัน นอกจากนี้คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ- สุวรรณภารต) มีความรู้ ความสามารถ ความมั่นใจ และความเชื่อมั่น ว่าท่านมีวัยวุฒิ คุณวุฒิ หรือการประพฤติตนที่เหมาะสม อีกทั้งยังเป็นผู้สร้างคุณค่าให้ตัวเอง โดยไม่ย่อท้อต่ออุปสรรคที่เกิดขึ้น แสดงออกถึงความเสมอภาค และไม่ยอมแพ้ต่อสังคมปิตาธิปไตยหรือสังคมชายเป็นใหญ่ ดังนี้

1. การปฏิเสธการเป็นหม่อมของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ถือได้ว่ามีไหวพริบปฏิภาณ การปฏิบัติตัวและการพูดด้วยความตรงไปตรงมา เพื่อเป็นการต่อรองและไม่ยอมรับการเป็นภรรยาน้อย

2. การเป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครู-ครอบครู คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ได้รับพระราชทานเจิมในพิธีไหว้ครูละคร จากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทำให้ท่านมีความสามารถในการประกอบพิธีไหว้ครูและครอบครู โดยท่านเชื่อว่า “จัญไรไม่กิน” แต่ด้วยจารีตด้านคุณสมบัติของผู้ประกอบพิธีไหว้ครู จึงทำให้ท่านไม่ได้รับการยอมรับจาก กรมศิลปากร คุณหญิงนัฏกานุรักษ์จึงตัดสินใจลาออกจากกรมศิลปากร มาเป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครู-ครอบครูแก่คณะโขนละครนอกกรมศิลปากร เพื่อต่อสู้กับความเชื่อของสังคมที่ว่า “สตรีเป็นหินเพศ” (หมายถึงเพศที่ต่ำช้า) ไม่สามารถประกอบพิธีไหว้ครู-ครอบครูซึ่งถือว่าเป็นพิธีกรรมอันสูงส่งของการแสดงโขนละครได้

3. การถ่ายทอดการรำหน้าพาทย์ที่ไม่ปรากฏในกรมศิลปากร ด้วยรากฐานทางวัฒนธรรมค่านิยมของสังคมไทยที่ผู้ชายเท่านั้นจะได้รับการยอมรับจากสังคมมากกว่าผู้หญิง ทำให้กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) ไม่ได้รับการยอมรับจากหน่วยงานของกรมศิลปากร แต่ไปปรากฏการถ่ายทอดกระบวนท่ารำของคุณหญิงอยู่ภายนอกกรมศิลปากร ทั้งกระบวนท่าของตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวนาง และตัวลิง

ถือได้ว่าคุณหญิงนัฏกานุรักษ์เป็นยอดครูที่มีความรู้สามารถ มีความเป็นตัวเองและเชื่อมั่นในตัวเองสูงมาก ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดสตรีนิยม 2 สายคือ 1. แนวคิดสตรีนิยมสาย ถอนราก ถอนโคน คือ การเปลี่ยนแปลงลักษณะในทางปฏิบัติมากกว่าทางปฏิรูป โดยเปลี่ยนแปลงหรือการปฏิวัติจะไม่ใช่แบบเฉียบพลัน แต่เป็นการค่อย ๆ สะสมชัยชนะไปทีละเล็กละน้อยผ่านการต่อสู้ในระดับเล็ก ๆ และ 2. แนวคิดสตรีนิยมสายวัฒนธรรม คือ การให้ความสนใจกับตัวตนหรือการเปลี่ยนแปลงที่ตัวของผู้หญิงมากกว่าระบบโครงสร้างทางสังคม ซึ่งให้ความสำคัญถึงการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมผู้หญิง และการยอมรับในคุณลักษณะที่ถูกมองว่าไม่ดีหรือข้อด้อยของผู้หญิงมาให้คุณค่าใหม่ เชื่อในความมีธาตุแท้ของผู้หญิงตามธรรมชาติ (วารุณี ภูริสินสิทธิ์, 2545)

แนวทางการออกแบบท่ารำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) ที่พบว่ามี 4 แนวทาง ได้แก่ 1. การใช้อวัยวะ ประกอบด้วย การใช้ใบหน้า ลำคอ แขน มือ ไหล่ ลำตัว ขาและเท้า โดยเป็นการจัดสรีระและเคลื่อนไหวร่างกายทำให้เกิดท่ารำต่าง ๆ 2. การใช้ท่ารำ เพื่อสอดคล้องกับวัตถุประสงค์หรือความหมายของเพลงหน้าพาทย์ และเพื่อความงามของระดับท่ารำ 3.การใช้ทิศทาง ในการรำทั้ง 4 ทิศ เพื่อให้เกิดความสมดุลในการแสดง หรือความไม่ซ้ำซากจำเจ

และ 4. การใช้พื้นที่ ไม่มีการแปรแถวหรือการเคลื่อนที่หลายตำแหน่ง ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด- กิจขันธ์ (2553) การรำหน้าพาทย์ชั้นสูง ประกอบด้วยการจัดสรีระร่างกายด้วยหลักนาฏยศัพท์ เพื่อช่วยในการจัดสรีระและการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างถูกต้องและได้มาตรฐาน ให้สอดคล้องถูกต้องตามทำนองเพลงหน้าพาทย์ การใช้ท่ารำ หรือการเรียกชื่อท่ารำ จากแม่ท่าในตำรารำ ซึ่งถือว่าเป็นท่ารำมาตราฐานที่ได้รับการยอมรับมาตั้งแต่อดีต และต้องเหมาะสมกับฐานะบุคลิกลักษณะของตัวละครนั้น ๆ การใช้ทิศทาง 4 ทิศ และการใช้พื้นที่ เช่นเดียวกับรูปแบบการรำเดี่ยวของกรมศิลปากร เพื่อเป็นการอวดฝีมือ และเพื่อดึงจุดสายตาของผู้ชม

ข้อเสนอแนะ (Research Suggestions)

1. ข้อเสนอแนะทั่วไป

1.1 งานวิจัยนี้สามารถเป็นเอกสารทางวิชาการเกี่ยวกับคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) ที่สามารถนำไปอ้างอิง หรือเพื่อนำองค์ความรู้ไปประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนตามสถานศึกษา หรือการแสดงนาฏศิลป์ไทย

1.2 งานวิจัยนี้สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการศึกษาการรำหน้าพาทย์หรือการแสดงนาฏศิลป์อื่น ๆ ภายนอกกรมศิลปากร แก่ผู้ที่มีความสนใจ

2. ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 การรำหน้าพาทย์ของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) ยังมีประเด็นอื่น ๆ ที่น่าสนใจในการศึกษา เช่น กระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงอื่น ๆ ที่ผู้วิจัยไม่ได้ศึกษา การสืบทอดของผู้ประกอบพิธีไหว้ครู หรือพิธีการสะกดโรง

2.2 ควรศึกษาวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการอนุรักษ์และแนวทางการแสดงประเภทอื่น ๆ ที่มีการสืบทอดนอกกรมศิลปากร

เอกสารอ้างอิง (References)

ชมนาด กิจขันธ์. (2553). *รำหน้าพาทย์ชั้นสูงตัวพระ.* กรุงเทพฯ: บริษัทธนาเพรส จำกัด.

ธาดา วิทยาพูล. (2555). *ครูเวนิช เชียรวงศ์.* (ม.ป.ท.).

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ม.ล. และสมภพ จันทรประภา. (2511). *เทศ นัฏกานุรักษ์.* นนทบุรี: โรงพิมพ์สถานสงเคราะห์หญิงปากเกร็ด กองสัมมาอาชีวสงเคราะห์ กรมประชาสงเคราะห์.

ประเมษฐ์ บุญยะชัย. (2540). *การรำของผู้ประกอบพิธีในพิธีไหว้ครูโขน-ละคร.* วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วารุณี ภูริสินสิทธิ์. (2545*). สตรีนิยม: ประชุมและลี้ภัยทางสังคมปูที่ 20*. กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.

อรวรรณ ขมวัฒนา. (2530). *รำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์.* รายงานการวิจัย ทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.