บทบาทพระเอกละครนอกเรื่องไกรทอง ของ ปกรณ์ พรพิสุทธิ์
Pakorn Pornpisut's Role in the All-Male Play "Krai Thong"

โศภิษว์ฐา มัธยมจันทร์ / Sopitta Mathayomchan[1]
สุขสันติ แวงวรรณ / Suksun Wangwan[1]
อัควิทย์ เรืองรอง / Akhawit Ruengrong[2]

Received: May 25, 2023 **Revised:** Aug. 25, 2023 **Accepted:** Sep. 27, 2023

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทบาทไกรทองในการแสดงละครนอกเรื่อง ไกรทอง ตอน ไกรทองอาสา-ปราบชาละวัน ด้วยการวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเอกสาร ตำราบทละคร การลงภาคสนามสัมภาษณ์เชิงลึก สังเกตการณ์ และฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง โดยได้รับการถ่ายทอดจากอาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นาฏศิลปิน (ด้านอำนวยการแสดง) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีย์ และอาจารย์ธงไชย โพธยารมย์ ทั้งยังเป็นผู้มีประสบการณ์การแสดงบทบาทไกรทองมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2529 จนถึงปัจจุบัน (ปีพ.ศ. 2566)

จากการศึกษาพบว่าบทบาทไกรทองมีลักษณะโดดเด่นที่น่าสนใจ 3 ประเด็น ได้แก่ 1. บทบาทนักสู้ ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ การต่อสู้

[1]สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
[1]Thai Performing Arts, Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts.
[2]คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[2]Faculty of Humanities and Social Sciences Bansomdejchaopraya Rajabhat University.

ของไกรทองกับชาละวัน (มนุษย์) และการต่อสู้ของไกรทองกับชาละวัน (จระเข้) 2. บทบาทการเข้านางซึ่งมิได้เกิดขึ้นด้วยความเสน่หาหรือเข้าหานางด้วยการโอ้โลมปฏิโลม 3.บทบาทผู้มีวิชาอาคม ซึ่งปรากฏ 2 ช่วงการแสดง ได้แก่ ไกรทองลาอาจารย์คง และไกรทองตั้งพิธีริมฝั่งน้ำ

บทบาทไกรทองเป็นบทบาทพระเอกละครนอกที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นแตกต่างจากบทบาทพระเอกละครนอกเรื่องอื่น ๆ เนื่องจากเนื้อเรื่องกล่าวถึงความเป็นอยู่ของชาวบ้านสามัญชนโดยแท้จริง มิได้มีเหตุเกี่ยวข้องกับเรื่องราวในรั้วในวัง บทบาทไกรทองจึงเป็นพระเอกที่มีความเข้าใจกับความเป็นมนุษย์ในชีวิตจริงมากกว่าการเป็นพระเอกในวรรณคดีหรือพระเอกในอุดมคติ จึงเป็นบทบาทที่ใช้กลวิธีการแสดงแตกต่างจากการแสดงละครเรื่องอื่น ๆ โดยผู้แสดงต้องอาศัยการแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติเป็นหลักในการแสดง เนื่องจากมีการตีบทด้วยท่าทางเลียนแบบพฤติกรรมของมนุษย์ในชีวิตจริงกับการตีบทด้วยกระบวนท่ารำ ดังนั้นบุคลิกและกลวิธีการแสดงเฉพาะตัวของผู้แสดงจึงเป็นส่วนสำคัญในการแสดงบทบาทไกรทอง

คำสำคัญ : บทบาทไกรทอง บทบาทนักสู้ บทบาทการเข้านาง บทบาทผู้มีวิชาอาคม

Abstract

The objective of this research article is to study the role of Kraithong, the main character in the folk all-male play in the episode titled Kraithong Volunteers to conquer Chalawan. The researcher analyzed data from documents, textbooks, related researches, in-depth interviews, observation, and self-practice. The researcher inherited the dance process and the show methods in the role of Kraitong from Master Pakorn Pornpisut, the director of dance artists of Office of Performing Arts. He has inherited the dance process and the show methods from Lady Paew Sanitwongsanee and Master Tongchai Patayasrom. Moreover, Master Pakorn Pornpisut has had a lot of

experience in playing the role of Kraitong since 1986 until present (2023).

From the research on the role of Kraitong, there are 3 interesting points: 1. The role of a fighter which is separated into 2 natures including Kraitongfighting with Chalawan as a human being and the other is Kraitong fighting with Chalawan as a crocodile. 2. The role of a lover which is not due to affection or romance. 3. The role of a magician which appeared in two parts including Kraitong leaving Master Kong and Kraitong setting up a ceremony at the water front.

All the 3 roles of Kraitong were unique and different from the role of main actors in other all-male plays. The main character' s role in Kraitongis following the story focusing primarily on the folk lifestyle that is not concerned with royal matters. The role of Kraitong is actually the protagonist who really understands the way of life instead of an idealistic hero in most stories. Therefore, the performance techniques of this role are different from the roles in other plays. The performer of Kraitong requires performance skills to act naturally as main principles as this role requires imitation of human behavior as well as dance movements. Therefore, the personality and individual performance skills of the performer is necessary for the role of Kraitong.

Keywords: The role of Kraitong, The role of a fighter, The role of a lover, The role of a magician

บทนำ

ละครนอกเป็นละครที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา รูปแบบของการแสดงละครนอกมุ่งเน้นไปที่กระบวนการแสดงมากกว่าการร่ายรำอย่างประณีตงดงาม มีการดำเนินเรื่องด้วยความรวดเร็ว กระชับ ตลกขบขัน สนุกสนาน และโลดโผน

อาจมีการใช้ถ้อยคำหรือกิริยาอย่างชาวบ้านโดยไม่ยึดถือจารีตอย่างละครในราชสำนัก ทั้งนี้สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ (2539, น.127) กล่าวถึงเรื่องราวการแสดงละครนอกที่แสดงในสมัยโบราณว่ามีบทละครนอกอยู่ 14 เรื่อง ได้แก่ 1. การะเกด 2. คาวี 3. ไชยทัต 4. พิกุลทอง 5. พิมพ์สวรรค์ 6. พิณสุริยวงศ์ 7. มโนห์รา 8. โม่งป่า 9. มณีพิชัย 10. สังข์ทอง 11. สังข์ศิลป์ชัย 12. สุวรรณศิลป์ 13. สุวรรณหงส์ และ 14. โสวัต ต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ได้มีการนำบทละครนอกมาจัดทำขึ้นใหม่โดยในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ได้มีบทพระราชนิพนธ์ขึ้น 6 เรื่อง ได้แก่ 1. สังข์ทอง 2. ไชยเชษฐ์ 3. ไกรทอง 4. มณีพิชัย 5. คาวี 6. สังข์ศิลป์ชัย สำหรับบทละครเรื่องสังข์ศิลป์ชัย เป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 เมื่อครั้งดำรงพระยศเป็นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์

จากการศึกษาพบว่าละครนอกในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ทั้ง 6 เรื่องที่กล่าวมา ละครเรื่องไกรทองเป็นละครเพียงเรื่องเดียวที่มีลักษณะเฉพาะโดดเด่นจากละครนอกเรื่องอื่น ๆ เนื่องจากเป็นละครเพียงเรื่องเดียวที่พระเอกของเรื่องเป็นชาวบ้านสามัญชนโดยแท้จริง เนื้อเรื่องเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต สถานะความสัมพันธ์อย่างชาวบ้าน มิใช่มีเรื่องราวที่เกิดขึ้นในรั้วในวัง มิมีความเกี่ยวข้องกับกษัตริย์ หรือผู้คนในเขตพระราชฐาน ปัญญา นิตยสุวรรณ (2530) ได้กล่าวถึงละครเรื่องไกรทองว่าเรื่องไกรทองเป็นเรื่องที่มีสถานที่อ้างอิงทำนองเดียวกับเรื่องขุนช้างขุนแผนในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย จึงมีผู้นำเอาเรื่องไกรทองไปแต่งเป็นบทละครต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์จึงมีผู้นำเอาเรื่องไกรทองมาแต่งเป็นบทละคร 2 สำนวน สำนวนแรกเป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย สำนวนที่ 2 นั้นอยู่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงนิพนธ์ขึ้น

จากการศึกษาบทละครเรื่องไกรทอง ผู้วิจัยพบว่ามีการประพันธ์ 4 สำนวน ได้แก่ 1. สำนวนวรรณกรรมวัดเกาะ ประพันธ์โดย บุษย์ รจนา 2. สำนวนบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2)

3. สำนวนพระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ และ 4. สำนวนของกรมศิลปากร โดยแต่ละสำนวนมีการประพันธ์เนื้อเรื่องแบ่งตอนที่แตกต่างกันออกไป

กรมศิลปากรได้นำบทละครเรื่องไกรทองมานำเสนอในรูปแบบละครรำครั้งแรกในปี พ.ศ. 2492 โดยแต่แรกเริ่มนั้นได้นำบทพระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์มาใช้ในการแสดง ขณะนั้นได้แบ่งการแสดงออกเป็น 6 ชุด ด้วยกัน ได้แก่ 1. พิษหึงคะนอง 2. ไกรทองอาสา 3. ชาละวันอาละวาด 4. พิฆาตจรเข้ 5. กบดาล และ 6. สังหารกุมภิล ก่อนที่จะมีการนำบทละครมาปรับปรุงขึ้นใหม่เพื่อใช้ในการแสดงให้เกิดความเหมาะสมต่อเวลาและสถานที่ในการแสดงเพื่อเพิ่มความกระชับในภายหลัง โดยในการแสดงปี พ.ศ. 2492 ได้มีผู้แสดงแบ่งออกเป็น 2 ชุด ได้แก่ ชุดของผู้แสดงผู้ชายเป็นตัวเอก และชุดของผู้แสดงหญิงเป็นตัวเอก ซึ่งในขณะนั้นอาจารย์อาคม สายาคม รับบทเป็นไกรทองในชุดผู้แสดงชาย และอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ รับบทเป็นไกรทองในชุดผู้แสดงหญิง ต่อมาการแสดงเรื่องไกรทองของกรมศิลปากรยังมีผู้ที่ได้รับบทไกรทองในการแสดงละครเรื่องไกรทอง โดยมีผู้แสดงชุดผู้แสดงชาย ได้แก่ อาจารย์ธงไชย โพธยารมย์ อาจารย์อาคม สายาคม อาจารย์เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ อาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ และอาจารย์ฉันทวัฒน์ ชูแหวน ผู้แสดงชุดผู้แสดงหญิง ได้แก่ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ และอาจารย์พิไล พราหมณ์พรรณ

อาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นาฏศิลปิน (ด้านอำนวยการแสดง) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้ทำการแสดงบทบาทไกรทองครั้งแรกในปี พ.ศ. 2529 จวบจนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2566) รวมเป็นระยะเวลา 37 ปี ทั้งยังเป็นผู้แสดงเพลงฉุยฉายไกรทอง บทประพันธ์ของอาจารย์ปัญญา นิตยสุวรรณ เป็นคนแรกใน พ.ศ. 2537 และได้ทำการประดิษฐ์ท่ารำเพลงฉุยฉายไกรทอง บทประพันธ์ของอาจารย์เสรี หวังในธรรม ร่วมกับอาจารย์ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ใน พ.ศ. 2545 จากที่กล่าวมาในข้างต้นอาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ เป็นผู้แสดงที่มีประสบการณ์การแสดงบทบาทไกรทองและยืนระยะการแสดงยาวนาน แสดงให้เห็นได้ถึง

การยอมรับจากผู้แสดงด้วยกันและผู้ชม นอกจากเป็นที่ยอมรับแล้วนับได้ว่าเป็นผู้แสดงที่ได้รับความนิยมอย่างมาก

บทบาทไกรทอง ในตอน ไกรทองอาสา-ปราบชาละวัน พบว่ามีเอกลักษณ์ของบทบาทโดดเด่น 3 บทบาทหลักด้วยกัน ได้แก่ 1. บทบาทนักสู้ ซึ่งมีลักษณะการต่อสู้ 2 รูปแบบ ได้แก่ การต่อสู้ของไกรทองกับชาละวัน (มนุษย์) และการต่อสู้ของไกรทองกับชาละวัน (จระเข้) โดยการต่อสู้ของไกรทองกับชาละวัน (มนุษย์) สามารถแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะย่อย ได้แก่ การต่อสู้ในทำนองเพลงสระหม่าและเพลงเชิด และการต่อสู้ในบทร้อง ทั้งนี้การต่อสู้ในเพลงสระหม่ายังมีความเฉพาะตัวในการต่อสู้ที่แตกต่างจากการแสดงละครเรื่องอื่น เนื่องจากมิได้ต่อสู้กันเพียงตัวละครสองตัวแต่ยังต้องจับพาตัวละครนางวิมาลาไปด้วยในทุกกระบวนท่า จึงมีความจำเป็นที่ผู้แสดงทั้ง 3 ตัวละครต้องเข้าใจและมีการเคลื่อนไหวไปในทางเดียวกัน ส่วนการต่อสู้ระหว่างไกรทองกับชาละวัน (จระเข้) เป็นการต่อสู้ที่มิได้อาศัยเพียงกระบวนท่ารำเพียงอย่างเดียวแต่ต้องมีการแสดงออกทางการต่อสู้ด้วยท่าทางธรรมชาติที่เลียนแบบพฤติกรรมมนุษย์ในธรรมชาติด้วย 2. บทบาทการเข้านาง การเข้านางของตัวละครไกรทองนั้นจะแตกต่างออกไปจากการเข้าหานางในการแสดงละครเรื่องอื่น ๆ กล่าวคือแม้ตัวละครไกรทองจะถือได้ว่าเป็นตัวละครพระเอกของเรื่องแต่ก็มิได้เข้าหานางด้วยความเสน่หาหรือเกี้ยวพาราสีด้วยการโอ้โลมปฏิโลมอย่างการเข้าหานางในละครเรื่องอื่น ๆ หากแต่เป็นการเข้าหานางโดยการยื้อยุด ข่มเหง ฉุดรั้งเพื่อยั่วยุตัวละครชาละวันเท่านั้น 3. บทบาทผู้มีวิชาอาคมหรือบทบาทหมอจระเข้ เป็นบทบาทที่มิมีพระเอกในวรรณคดีเรื่องใดปรากฏบทบาทหมอจระเข้ ซึ่งบทบาทนี้ปรากฏให้เห็นชัดใน 2 ช่วงของการแสดง ได้แก่ ช่วงไกรทองลาอาจารย์คง ได้มอบของขลังให้ไกรทองติดตัวไว้มากมายแสดงให้เห็นถึงการเรียนรู้วิชาต่าง ๆ และปรากฏในช่วงไกรทองตั้งพิธีริมฝั่งน้ำโดยในการแสดงช่วงนี้สามารถพบบทบาทของผู้มีวิชาอาคมให้เห็นได้ชัด 2 ลักษณะ ได้แก่ การอ่านโองการ และการรำตระเชิญเพื่อเรียกชาละวันขึ้นเหนือน้ำ

จากที่ได้กล่าวถึงบทบาทไกรทองในข้างต้น พบว่าบทบาทไกรทองเป็นบทบาทที่มีความน่าสนใจทั้งทางด้านของกระบวนท่าในการแสดงออกด้วยท่าทางการเลียนพฤติกรรมของมนุษย์อย่างเป็นธรรมชาติ และกระบวนท่ารำต่าง ๆ ที่ต้องผสานการแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติมากกว่ามุ่งเน้นการร่ายรำให้งดงามเท่านั้น ดังนั้นบุคลิกและกลวิธีการแสดงของผู้แสดง จึงมีส่วนสำคัญในการส่งเสริมให้ตัวละครไกรทองน่าชมยิ่งขึ้น เป็นเหตุให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาบทบาทของตัวละครไกรทอง ในละครเรื่อง ไกรทอง ตอน ไกรทองอาสา-ปราบชาละวัน ตามกลวิธีการแสดงของอาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ เพื่อเป็นการเก็บรักษาซึ่งภูมิปัญญา กลวิธีการแสดงให้เกิดประโยชน์สืบต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อวิเคราะห์บทบาทพระเอกละครนอกเรื่องไกรทอง ตอน ไกรทองอาสา-ปราบชาละวัน ตามกลวิธีการแสดงของอาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์

ขอบเขตการวิจัย

ด้านเนื้อหา

ศึกษาบทบาทและกลวิธีการแสดงบทบาทไกรทอง ในละครนอกเรื่องไกรทอง ตอน ไกรทองอาสา-ปราบชาละวัน ตามกลวิธีการแสดงของอาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นาฏศิลปินด้านอำนวยการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำตัวละครไกรทอง จากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) เมื่อ พ.ศ. 2528 และอาจารย์ธงไชย โพธยารมย์

ด้านพื้นที่

ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าข้อมูลภาคสนาม การแสดงละครนอกเรื่องไกรทอง ตอน ไกรทองอาสา-ปราบชาละวัน จากการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ทั้งการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ และการแสดง ณ เวทีสังคีตศาลา บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

ด้านระยะเวลา

ระยะเวลาของการแสดงละครนอกเรื่องไกรทอง ตอน ไกรทองอาสา-ปราบชาละวัน แสดงโดยอาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ตั้งแต่ปี 2529 ถึง ปี 2566

ระยะเวลาในการศึกษาค้นคว้าวิจัย กรกฎาคม 2563 ถึง มกราคม 2566

วิธีการดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนการลงภาคสนาม สังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม สัมภาษณ์ และฝึกปฏิบัติ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1. เก็บรวบรวมข้อมูล ศึกษาบทบาทต่าง ๆ ของตัวละครไกรทองในละครเรื่องไกรทองจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ และจากการสัมภาษณ์เชิงลึกจากผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย ดนตรีไทย และวรรณกรรม

2. การลงภาคสนาม โดยการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม ตลอดจนฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำของตัวละครไกรทอง จากอาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นาฏศิลปิน (ด้านอำนวยการแสดง) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3. สรุปวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากเอกสาร การลงภาคสนาม โดยทำการสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์การวิจัย เรียบเรียงเป็นพรรณนาเชิงวิเคราะห์ และใช้วิธีการตรวจสอบข้อมูลสามเส้า

4. เผยแพร่ผลการวิจัยในรูปแบบบทความ

ผลการวิจัย

ละครเรื่องไกรทองของกรมศิลปากรมีการปรับปรุงขึ้นใหม่ โดยได้ทำการปรับปรุงจากบทพระนิพนธ์เดิมของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทั้งนี้กรมศิลปากร (2561) ได้กล่าวถึงบทละครเรื่องไกรทองพระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ว่าละครเรื่องไกรทองได้ทรงปรับปรุงเป็นแบบละครพันทาง แต่ดำเนินเนื้อเรื่องด้วยการขับเสภาประกอบการแสดงเสภารำ ทำนองขับเสภาประดิษฐ์ขึ้นอีกแบบหนึ่ง โดยไม่เหมือน

เสภาธรรมดา ยึดแบบแผนอย่างละครพันทาง คือ มีทั้งท่ารำตามแบบละครรำและท่ารำที่ปรับปรุงขึ้นตามเนื้อเรื่องที่จัดแสดง โดยแต่เดิมใน พ.ศ. 2491-2500 กรมศิลปากรได้ยกบทพระนิพนธ์เดิมที่ทรงพระนิพนธ์ไว้ 6 ชุด ได้แก่ 1. พิษหึงคะนอง 2. ไกรทองอาสา 3. ชาละวันอาละวาด 4. พิฆาตจระเข้ 5. กบดาล และ 6. สังหารกุมภิล มาจัดแสดงก่อนจะปรับบทขึ้นใหม่ เพื่อใช้ในการแสดงสืบมา

ตัวละครไกรทองเป็นอีกหนึ่งตัวละครที่สามารถแสดงให้เห็นถึงศักยภาพของผู้แสดง ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยพบบทบาทหลักอันเป็นเอกลักษณ์โดดเด่นของตัวละครไกรทอง 3 บทบาท ได้แก่ 1. บทบาทนักสู้ 2. บทบาทการเข้านาง 3. บทบาทผู้มีวิชาอาคม โดยมีเนื้อหา ดังนี้

1. บทบาทนักสู้

บทบาทนักสู้ของตัวละครไกรทองแบ่งเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ 1. การต่อสู้ของไกรทองกับชาละวัน (จระเข้) และ 2. การต่อสู้ของไกรทองกับชาละวัน (มนุษย์) โดยเหตุที่ตัวละครไกรทองมีบทบาทเป็นนักสู้มิใช่นักรบ เนื่องจากการต่อสู้ของตัวละครไกรทองนั้นมิได้มีการจัดทัพหรือยกทัพเพื่อไปสู้รบ มิได้เป็นตัวละครที่มีศักดิ์เป็นแม่ทัพนายกองหรือตำแหน่งในกองทัพ แต่เป็นการต่อสู้ตัวต่อตัวระหว่างตัวละครไกรทองกับตัวละครชาละวันเท่านั้น ทั้งนี้การต่อสู้ทั้ง 2 ลักษณะ มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจนโดยมีเนื้อหา ดังนี้

1.1 การต่อสู้ของไกรทองกับชาละวัน (จระเข้)

การต่อสู้ของไกรทองกับชาละวัน (จระเข้) เป็นการต่อสู้ที่ใช้กระบวนท่าที่มีลักษณะของการเลียนแบบพฤติกรรมท่าทางของมนุษย์เป็นหลัก มิได้เป็นการต่อสู้ด้วยการใช้กระบวนท่าร่ายรำเป็นหลัก จากการศึกษาพบว่ากระบวนท่าที่ใช้เป็นการเลียนแบบพฤติกรรมของมนุษย์ อันเป็นท่าหลักเฉพาะเพื่อแสดงให้เห็นถึงการต่อสู้ระหว่างมนุษย์กับสัตว์ที่อยู่ในน้ำ 5 ท่า ได้แก่ 1. ท่าพลัดตกแพ 2. ท่าเงื้ออาวุธ 3. ท่าจมน้ำ 4. ท่าแทงด้วยมีด และ 5. ท่ากระโดดขึ้นแพ ซึ่งมีลักษณะท่าทางดังภาพตัวอย่าง ดังนี้

(1) ท่าพลัดตกแพ

(2) ท่าเงื้ออาวุธ

(3) ท่าจมน้ำ

(4) ท่าแทงด้วยมีด

(5) ท่ากระโดดขึ้นแพ

ภาพที่ 1 การต่อสู้ของไกรทองกับชาละวัน (จระเข้)
(ที่มา : เยาวลักษณ์ รุ่งรักษา, 2563)

ภาพ (1) ท่าพลัดตกแพ ปรากฏใน “เพลงรัว” หลังคำร้องว่า เอาคางเกยแพจมล่มลึก สะอึกทับไกรทองดิ่งชลธี กล่าวคือ เมื่อชาละวันอาละวาดขึ้นทับแพ จึงทำให้ไกรทองเสียหลักพลัดตกจากแพการปฏิบัติท่าทางดังกล่าวเลียนแบบจากพฤติกรรมของมนุษย์เมื่อเสียการทรงตัว เซ เสียหลัก การปฏิบัติท่าทางนี้ต้องอาศัยการแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติ ไม่ประดิษฐ์ท่าทางจนเกินไป เพื่อให้ตัวละครมีอาการเสียการทรงตัวอย่างสมจริงยิ่งขึ้น

ภาพ (2) ท่าเงื้ออาวุธ ปรากฏเมื่อไกรทองจ้องมองชาละวันด้วยสัญชาตญาณของมนุษย์เมื่อเผชิญหน้ากับสัตว์ดุร้ายจำเป็นที่จะต้องระวังมัดระวังตัว และป้องกันตนอยู่ตลอดเวลา โดยเฉพาะไกรทองที่กำลังทำการต่อสู้กับจระเข้ การปฏิบัติท่าทางนี้ปฏิบัติโดยการยกมือข้างที่ถืออาวุธขึ้นหันด้านคมอาวุธไปยังชาละวัน สายตาต้องจ้องมองไปยังชาละวัน

ภาพ (3) ท่าจมน้ำ ปรากฏในคำร้องว่า “จมน้ำสำลักไม่ยักหนี” กล่าวคือ เมื่อไกรทองต่อสู้กับชาละวันในน้ำ ชาละวันได้ทำการกดทับไกรทองให้จมอยู่ใต้น้ำ การปฏิบัติท่าทางนี้มุ่งเน้นการแสดงให้ตรงคำร้องเพื่อให้ผู้ชมได้เห็นภาพว่าเมื่อไกรทองหล่นลงในน้ำชาละวันได้กดทับตัวไกรทองไว้ ผู้แสดง

ไกรทองจะต้องพาตัวเองเข้าไปอยู่ใต้ตัวชาละวันด้วยแรงเหวี่ยงของการต่อสู้ มิใช่การวิ่งเข้าไปอยู่ใต้ตัวชาละวัน

ภาพ (4) ท่าแทงด้วยมีด ปรากฏในคำร้องว่า “ควักมีดกรีดกุมภีล์เชื่อดีต่อสู้ไม่รู้รา เหวี่ยงแว้งแทงกรีดด้วยมีดเหน็บ ถูกชาละวันเจ็บหนักหนาเสียงสนั่นครั่นครื้นคงคา” กล่าวคือ เมื่อไกรทองโยนหอกสัตตะโลหะขึ้นฝั่งแล้ว ได้ดึงมีดหมอออกมาใช้ต่อสู้ ซึ่งลักษณะเป็นมีดสั้นเหมาะสมกับการต่อสู้ในระยะประชิดตัว การปฏิบัติท่าทางนี้คือการจับด้ามมีดให้ปลายมีดอยู่ทางด้านนิ้วก้อย ใช้ในลักษณะการปักแทง มิใช้การเสียบแทง สามารถใช้ในการแทงชาละวันได้ทั้งการยืนข้างลำตัวและการขึ้นคร่อมขี่ตัวชาละวัน เพื่อแสดงถึงความได้เปรียบของไกรทอง การปฏิบัติท่าทางนี้มุ่งเน้นการแทงไปที่ลำตัวของชาละวัน

ภาพ (5) ท่ากระโดดขึ้นแพ ปรากฏในคำร้องว่า “ไกรทองแล่นถลาโลดขึ้นแพ” กล่าวคือ ไกรทองได้กระโดดกลับขึ้นฝั่ง โดยการปฏิบัติท่าทางนั้นเลียนแบบพฤติกรรมของมนุษย์ในการกระโดดขึ้นลง มิได้ใช้การปฏิบัติท่ารำ เช่นการประขึ้นเตียงอย่างในละครรำ

จากภาพทั้ง 5 ภาพ พบว่าการต่อสู้ของไกรทองกับชาละวัน (จระเข้) มิได้มีการตีบทด้วยนาฏยศัพท์หรือนาฏยภาษา และมิได้มีกระบวนไม้รบหากแต่เป็นการใช้การเลียนแบบพฤติกรรมการต่อสู้ตามสัญชาตญาณของมนุษย์ในการจดจ้อง ล่า เช่นฆ่าสัตว์ ซึ่งแสดงท่าทางการต่อสู้ตามบุคลิก ลักษณะของตัวละครที่เป็นชาวบ้าน และสถานการณ์การต่อสู้ระหว่างมนุษย์บนบกกับจระเข้ในน้ำ และมนุษย์ลงไปสู้กับจระเข้ในน้ำ

1.2 การต่อสู้ของไกรทองกับชาละวัน (มนุษย์)

การต่อสู้ของไกรทองกับชาละวัน (มนุษย์) เป็นการต่อสู้ที่ใช้กระบวนท่าที่มีลักษณะของการตีบทด้วยกระบวนท่ารำ การสู้ด้วยกระบวนไม้รบ และการตีบทด้วยการใช้ท่าทางเลียนแบบพฤติกรรมของมนุษย์ ปรากฏการต่อสู้ 2 ลักษณะ ได้แก่ 1. การต่อสู้ในทำนองเพลง และ 2. การต่อสู้ในเนื้อร้อง โดยมีลักษณะของการเข้าต่อสู้ ดังนี้

1.2.1 การต่อสู้ในทำนองเพลง คือ การต่อสู้ที่เกิดขึ้นในทำนองเพลงที่ปราศจากบทร้องในการต่อสู้นี้ปรากฏ 2 เพลง ได้แก่ เพลงสระหม่า และเพลงเชิด โดยมีลักษณะของการต่อสู้ กล่าวคือ การต่อสู้ในเพลงสระหม่ามีลักษณะโดดเด่นเฉพาะที่ไม่ปรากฏในการต่อสู้ของการแสดงละครเรื่องอื่น กล่าวคือ เป็นการเข้าสู้ที่ตัวละครไกรทองต้องทำการต่อสู้กับชาละวัน ในขณะนั้นต้องจับข้อมือนางวิมาลาพาเคลื่อนไหวให้สอดคล้องกับกระบวนท่าการต่อสู้ โดยต้องคำนึงถึงทำนองเพลง การเคลื่อนย้ายฝั่งของตัวละคร ตลอดจนการเข้าฟันรุกรับกัน ผู้แสดงตัวละครไกรทองต้องคำนึงถึงการใช้พื้นที่ของตัวละครทั้ง 3 ตัวละคร ทั้งการเงื้อฟันนอกจากจะต้องปะทะกับชาละวันแล้วก็ต้องระวังมิให้โดนนางวิมาลา แม้กระทั่งตอนที่ชาละวันจะแย่งนางวิมาลาคืนไปได้ก็ต้องสังเกตจังหวะในการช่วยเหวี่ยงส่งมือเพื่อไม่ให้ดูเป็นการจงใจส่งนางวิมาลาให้ชาละวัน แต่เป็นการที่ชาละวันชิงนางไปได้ นอกจากลักษณะโดดเด่นเฉพาะที่กล่าวมาข้างต้นแล้วในการต่อสู้ในเพลงสระหม่าปรากฏการแสดงท่าทางที่เลียนแบบพฤติกรรมตามธรรมชาติของมนุษย์ 2 ลักษณะ ได้แก่ การกอดนางวิมาลาและการดึงนางวิมาลาเข้ามาทำทีจะหอมแก้มเพื่อคอยยั่วยุและยียวนอารมณ์ของชาละวัน ทั้งนี้ในการต่อสู้ในเพลงสระหม่ายังปรากฏการต่อสู้ด้วยกระบวนท่ารำ 2 ลักษณะ ได้แก่ การจ้องขยับขารุกไล่ตามจังหวะทำนองเพลง และการรุกไล่ฟาดฟันกัน

ภาพที่ 2 ตัวอย่างการต่อสู้ในทำนองเพลงสระหม่า
(ที่มา : เยาวลักษณ์ รุ่งรักษา, 2563)

ขณะที่การต่อสู้ในเพลงเชิดมีลักษณะการเข้าสู้คล้ายคลึงกับกระบวนไม้รบในการแสดงโขน โดยนำกระบวนท่าฉาย กระบวนรบไม้ 1 กระบวนรบไม้ 2 และท่าตีพลาดแล้วติด เข้ามาใช้ในการต่อสู้ นอกจากนี้ปรากฏลักษณะเฉพาะในการต่อสู้ 1 กระบวนท่า ได้แก่ ท่ากระโดดคว้า ทั้งนี้ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ (2565) กล่าวถึงกระบวนการต่อสู้ในเพลงเชิดระหว่างไกรทองกับชาละวัน ว่าได้มีการนำเอากระบวนไม้รบจากการแสดงโขนเข้ามาผสมผสาน ได้แก่ ท่าฉาย ท่ารบไม้ 1 ท่ารบไม้ 2 ท่าตีพลาดแล้วติด และจบด้วยการกระโดดคว้า ส่วนในตอนท้ายนั้นมิถือเป็นการหนีฉากแบบในการแสดงโขน เนื่องจากว่าการตีหนีฉากคือการหนีไปจากสถานที่หรือสถานการณ์นั้น แต่ในการแสดงนี้ชาละวันโดนแทงแล้วกลับคืนสู่ร่างเดิม มิได้หนีหาย

(1) ไม้รบในทำนองเพลงเชิด

(2) ท่าเฉพาะกระโดดคว้า

ภาพที่ 3 ตัวอย่างกระบวนท่าเข้าสู้ในเพลงเชิด

(ที่มา : เยาวลักษณ์ รุ่งรักษา, 2563)

1.2.2 การต่อสู้ในเนื้อร้อง คือ การต่อสู้ที่เกิดขึ้นขณะที่อยู่ในบทขับร้อง ผู้แสดงมิได้ตีบทด้วยการร่ายรำตามคำร้อง แต่ทำบทด้วยการใช้กระบวนการตีไม้หรือท่าทางการต่อสู้แทน โดยการตีบทเข้าต่อสู้ของตัวละครไกรทองมีทั้งการเข้าต่อตีและการยั่วยุทางอารมณ์ โดยกระบวนท่าที่ใช้ในการต่อสู้นี้ปรากฏลักษณะเฉพาะ 2 ลักษณะ ได้แก่ การใช้ท่าทางเลียนแบบ

พฤติกรรมธรรมชาติของมนุษย์ในการตีบท และการใช้จังหวะรับส่งในการตีบท กล่าวคือ การใช้ท่าทางเลียนแบบพฤติกรรมธรรมชาติของมนุษย์ในการตีบท ปรากฏลักษณะท่าทางเฉพาะ 7 ลักษณะ ได้แก่ ท่าดึงนางวิมาลาวิ่งหลบหลีกชาละวัน ท่ายกขาถีบเหนือเท้าชาละวัน ท่าดึงนางวิมาลาเข้ามาทำทีจะหอมแก้ม ท่าเงื้อหอกสัตตะโลหะ ท่าตีบริเวณศีรษะชาละวัน ท่ายิ้มต๋ำ และท่าไกรทองแทงคอชาละวัน ตามตัวอย่าง ดังนี้

(1) ท่าเงื้อหอกสัตตะโลหะ

(2) ท่ายิ้มต๋ำ

ภาพที่ 4 ตัวอย่างท่าทางการเลียนแบบพฤติกรรมมนุษย์ในการตีบทในเนื้อร้อง

(ที่มา : เยาวลักษณ์ รุ่งรักษา, 2563)

ภาพ (1) ท่าเงื้อหอกสัตตะโลหะ ปรากฏในการต่อสู้คำร้องว่า “ไกรทองเงื้อชนักจะแทงแสยงเสียว วิมาลาร้องว้ายตายจริงเจียว ผัวรักเคี้ยวกรามราไม่กล้าโจม” การปฏิบัติท่า กล่าวคือ ไกรทองยกมือขวาเงื้อหอกสัตตะโลหะ มือซ้ายยังคงจับนางวิมาลาไว้ส่วนนางวิมาลายื้อหอกสัตตะโลหะไว้ไม่ให้แทงชาละวัน

ภาพ (2) ท่ายิ้มต๋ำ ปรากฏในการต่อสู้คำร้องว่า “ยิ้มต๋ำ” การปฏิบัติท่า กล่าวคือ หลังจากที่ไกรทองกันอาวุธของชาละวันได้ ไกรทองจึงลดอาวุธตัวเองลงแล้วยิ้มให้ชาละวันเพื่อเป็นการยั่วโทสะ โดยปกรณ์ พรพิสุทธิ์ (2565) กล่าวถึงการทำท่ายิ้มต๋ำ เหตุที่ใช้การยิ้มด้วยพฤติกรรมเลียนแบบท่าทางธรรมชาติของมนุษย์แทนที่จะยิ้มด้วยการใช้นาฏยภาษา

สันนิษฐานว่าขึ้นอยู่กับอารมณ์ที่เป็นธรรมชาติของตัวละครว่าการแสดงออกด้วยการยิ้มอย่างไรจึงมีผลกระทบต่อการยั่วยุหรือเย้าแหย่อารมณ์ได้มากกว่ากัน

การใช้จังหวะรับส่งในการตีบท กล่าวคือ โดยมากเพลงขับร้องที่ใช้ในการต่อสู้ของไกรทองกับชาละวันเป็นการขับเสภาที่มีความกระชับฉับไวในการขับร้อง ทั้งยังมีลักษณะพิเศษเฉพาะในการร้องโต้ตอบกันระหว่างตัวละครทั้งสองตัวละคร ดังนั้นการเข้าต่อสู้ในเนื้อร้องนั้นผู้แสดงจะต้องมีความแม่นยำในบทร้องและจังหวะการรับส่งสู้กัน

2. บทบาทเข้านาง

บทบาทเข้านางของตัวละครไกรทอง ปรากฏลักษณะโดดเด่นที่ไม่พบในบทบาทของพระเอกละครเรื่องอื่น ๆ กล่าวคือ ตัวละครไกรทองถือได้ว่าเป็นตัวพระเอกของเรื่อง โดยทั่วไปแล้วเมื่อตัวละครพระเอกเข้าหาตัวละครที่เป็นหญิงสาวมักจะเข้าหาด้วยความรักใคร่เสน่หาหรือการโอ้โลมปฏิโลม แต่การเข้านางของตัวละครไกรทองกับนางวิมาลานั้นแตกต่างออกไป เนื่องจากมิใช่การเข้าหานางด้วยการโอ้โลมปฏิโลม หรือการเกี้ยวพาด้วยความรักใคร่เสน่หา มิได้ร่ายอาคมมนตราเพื่อให้นางตกลงปลงใจ แต่เป็นการใช้กำลังเข้ายื้อยุดฉุดนาง ตลอดจนการล่วงเกินนางด้วยการกระทำต่าง ๆ การกอดรัดหอมแก้ม หรือการยั่วเย้าทางวาจา ทั้งนี้กระทำเพียงเพื่อยั่วยุให้ส่งผลกระทบต่ออารมณ์ของตัวละครชาละวันให้เกิดโทสะเท่านั้น ทั้งยังเป็นการข่มขู่นางวิมาลาให้บอกว่าชาละวันอยู่ที่ใด โดยการเข้านางนี้จะมีลักษณะการเข้าหานางด้วยท่าทางกระชับฉับไว ฉุดรั้ง ยื้อยุด สวมกอดหรือหอมแก้ม ทั้งนี้ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ (2565) ได้กล่าวถึงการสวมกอดหรือการทำท่าหอมแก้มนางวิมาลา ผู้แสดงต้องรู้กลวิธีว่าทำอย่างไรให้ดูสมจริง หรือการยื้อยุดฉุดกระชากนางวิมาลาเมื่อนางจะวิ่งหนี ผู้แสดงไกรทองจะต้องตั้งหลักให้มั่นแล้วดึงนางกลับมาให้นิ่งเพื่อให้ภาพสอดคล้องกับผู้ขับร้อง และเมื่อชาละวันเข้าช่วงชิงนางวิมาลาขณะที่ไกรทองยังจับมือนางวิมาลาอยู่ ผู้แสดงบทไกรทองจำเป็นต้องรู้ถึงกลวิธีการจับมือนางวิมาลาเพื่อให้การพานางไปในแต่ละทิศทางนั้นไม่ขัดกับตนเอง

และผู้แสดงบทชาละวัน โดยการเข้าหานางของตัวละครไกรทองกับนางวิมาลา มีเนื้อหาปรากฏในบทละคร ดังนี้

- ขับเสภา -

เหลือบเห็นกุมภีล์วิมาลา โสภายอดอย่างนางสวรรค์
เจ้าไกรทองผยองไปใกล้กระชั้น นางตัวสั่นขวัญระรัวกลัวมนุษย์
เจ้าไกรทองคะนองยอดสวมกอดนิด นางร้องหวีดยิ่งรัดสบัดฉุด
ร้องเรียกผัวช่วยด้วยเมียม้วยมุด เป็นที่สุดแล้วหนาชาละวัน
ไกรทองฟังดังใครมาให้แก้ว ไม่ผิดแล้วถ้ำพรายที่หมายมั่น
ร้องไปใยพี่ไม่จองภัยพรรค์ ชื่นใจนิดผิดอนันต์เจียวฤๅนาง

(กรมศิลปากร, 2555, น.9)

จากบทละครดังกล่าวจะพบว่าตัวละครไกรทองนั้นมีความผยองและคะนองของหนุ่มวัยฉกรรจ์ เมื่อมีจุดมุ่งหมายเพียงเพื่อจะลงมาสังหารชาละวันจึงมิได้เกิดอารมณ์ความรักใคร่เสน่หา ณ ขณะนั้น และลักษณะของการเข้าหานางนี้มิได้มีเพียงการตีบทด้วยกระบวนท่ารำ หากแต่เป็นการใช้ท่าทางการเลียนแบบพฤติกรรมของมนุษย์ เช่น การฉุดดึง การกอด การหอมแก้ม ฯลฯ จึงเกิดเป็นลักษณะเฉพาะการเข้านางอีกด้วย

ภาพที่ 5 ตัวอย่างการเข้าพระเข้านางของไกรทองและนางวิมาลา
(ที่มา : เยาวลักษณ์ รุ่งรักษา, 2563)

3. บทบาทผู้มีวิชาอาคม

บทบาทผู้มีวิชาอาคม หรือบทบาทหมอจระเข้ของตัวละครไกรทอง ปรากฏให้พบเด่นชัดใน 2 ช่วงของการแสดง ได้แก่ ไกรทองลาอาจารย์คงและไกรทองตั้งพิธีริมฝั่งน้ำ กล่าวคือ 1. ไกรทองลาอาจารย์คง ดั่งคำโบราณที่ว่าศิษย์มีครู เมื่อไกรทองไปลาอาจารย์คง อาจารย์คงได้ให้ของขลังและอาวุธติดตัวมามากมายทั้งยังมีการสอดแทรกการแสดงตลกซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงละครนอกไว้ในการแสดงช่วงนี้ด้วย 2. ไกรทองตั้งพิธีริมฝั่งน้ำ สามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะที่เด่นชัด ได้แก่ การอ่านโองการ และการรำตระเชิญ โดยมีเนื้อหา ดังนี้

3.1 ไกรทองลาอาจารย์คง เมื่อไกรทองไปลาอาจารย์คง อาจารย์คงได้ให้ของขลังและอาวุธติดตัวมามากมาย ได้แก่ เทียนชัยระเบิดน้ำ หอกสัตตะโลหะ มีดหมอ ตะกรุด สายสิญจน์มงคล และผ้าประเจียด แสดงให้เห็นถึงคุณสมบัติของตัวละครไกรทองที่สามารถใช้อาวุธและวิชาอาคมได้หลายอย่าง ดังในบทละครตอนที่อาจารย์คงมอบอาวุธต่าง ๆ ให้แก่ไกรทองดังบทละคร ดังนี้

- ขับเสภา -

เอื้อมหยิบมีดหมอลงคุณพระ คว้าหอกสัตตะโลหะส่งให้
อวยพรประสิทธิ์ฤทธิไกร สวัสดีมีชัยอ้ายกุมภา

(กรมศิลปากร, 2555, น.3)

นอกจากนี้ในช่วงของการแสดงที่ไกรทองมาลาอาจารย์คงยังได้สอดแทรกรูปแบบการแสดงที่เป็นหัวใจหลักของการแสดงละครนอกนั่นคือการแสดงเพื่อความสนุกสนาน ตลกขบขัน จากการสัมภาษณ์อาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ (2565) พบว่า แม้ตัวละครไกรทองจะมิใช้ผู้ที่เป็นคนส่งทางการเล่นตลก แต่ผู้แสดงไกรทองนั้นต้องมีการรับในสิ่งที่ตัวละครรอบข้างส่งมาด้วย ผู้ที่แสดงเป็นไกรทองต้องมีไหวพริบในการตอบรับหรือมิแสดงว่ารู้ไปก่อนเพื่อให้การแสดงเกิดความลื่นไหลและเป็นธรรมชาติ ทั้งนี้ในการแสดง

ช่วงลาอาจารย์คงผู้แสดงไกรทองสามารถแสดงออกตามพฤติกรรมมนุษย์อย่างเป็นธรรมชาติ

ภาพที่ 6 ตัวอย่างช่วงไกรทองลาอาจารย์คง
(ที่มา : เยาวลักษณ์ รุ่งรักษา, 2563)

3.2 ไกรทองตั้งพิธีริมฝั่งน้ำ

ในช่วงตั้งโรงพิธีริมฝั่งน้ำเพื่อเรียกชาละวัน (จระเข้) ขึ้นมาเหนือน้ำ เป็นช่วงที่ปรากฏให้เห็นได้ชัดเจนสำหรับบทบาทผู้มีวิชาอาคม โดยการเป็นหมอจระเข้แต่งกายอย่างหมอจระเข้ ในการแสดงตอนนี้สามารถแบ่งบทบาทของการเป็นผู้มีวิชาอาคมออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ 1. การอ่านโองการ และ 2. การรำตระเชิญโดยมีเนื้อหา ดังนี้

3.2.1 การอ่านโองการ เป็นการสวดคาถาอาคมเรียกชาละวันให้ขึ้นเหนือน้ำ ผู้แสดงต้องออกเสียงอักขระที่ชัดเจน รู้จักการใช้น้ำเสียงหนักเบา การเว้นวรรคคำ การทอดน้ำเสียงการเอื้อนเอ่ย เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามในอารมณ์ของผู้มีอาคมสามารถเรียกสั่งจระเข้ให้ขึ้นเหนือน้ำได้ จากการสัมภาษณ์อาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ (2565) ได้กล่าวถึงบทอ่านโองการของตัวละครไกรทอง ว่า ในการจัดทำบทของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ตอนไกรทองอาสา-ปราบชาละวัน ที่เคยได้แสดงมาจนถึงปัจจุบันผู้จัดทำบทจะไม่พิมพ์บทอ่านโองการสำหรับตอนที่ไกรทองอ่านโองการเรียกชาละวัน ดังนั้นผู้ที่สามารถอ่านโองการได้ จำเป็นต้องเป็นผู้ที่ได้รับถ่ายทอดจากอาจารย์ผู้สอน อาจารย์ผู้ถ่ายทอดจะเป็นผู้ถ่ายทอดบทอ่านโองการให้แก่ศิลปินที่เป็นผู้ออกแสดงเท่านั้น

3.2.2 การรำตระเชิญ การรำตระเชิญของไกรทองมีความแตกต่างกันจากการรำหน้าพาทย์เพลงตระเชิญตามแบบแผนทั้งจังหวะและกระบวนท่ารำ เมื่อนำกระบวนท่ารำมาเปรียบเทียบกันกับกระบวนท่ารำตระเชิญของตัวละครไกรทอง พบว่ามีกระบวนท่ารำที่เหมือนกัน 1 กระบวนท่ารำ มีท่าที่คล้ายกัน 1 กระบวนท่ารำ และต่างกัน 3 กระบวนท่ารำ โดยปรากฏลักษณะเฉพาะของการรำตระเชิญจากการนั่งรำทั้งเพลงในแบบแผนมีการปรับเป็นการยืนรำ ทั้งนี้ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ (2565) ได้กล่าวถึงกระบวนท่าของการรำตระเชิญ สันนิษฐานว่าการใช้ท่ายืนรำตระเชิญของตัวละครไกรทองนั้นอาจมีความหมายได้ว่าเป็นการยืนมองว่าจระเข้ขึ้นมาหรือไม่ เมื่อยืนแล้วเห็นว่ายังไม่ขึ้นมาจึงอ่านโองการเรียกจระเข้สำทับอีกครั้งหนึ่ง

ตัวอย่างกระบวนท่ารำการรำหน้าพาทย์เพลงตระเชิญของไกรทอง และตระเชิญตามแบบแผน ดังนี้

(1) ท่ารำตระเชิญที่มีความคล้ายกัน (2) ท่ารำตระเชิญที่เหมือนกัน

ภาพที่ 7 ตัวอย่างกระบวนท่ารำตระเชิญ

(ที่มา : โศภิษว์ฐา มัธยมจันทร์, 2565)

ภาพที่ 8 ตัวอย่างกระบวนท่ารำตระเชิญที่ต่างกัน

(ที่มา : โศภิษว์ฐา มัธยมจันทร์, 2565)

บทสรุป

เมื่อศึกษารวบรวมข้อมูล และตรวจสอบข้อมูลข้างต้นในประเด็นของบทบาทไกรทอง ในละครนอก เรื่องไกรทอง ตอน ไกรทองอาสา-ปราบชาละวัน พบว่าบทบาทของตัวละครไกรทองสามารถแบ่งบทบาทหลักออกเป็น 3 บทบาท ได้แก่ 1. บทบาทนักสู้ 2. บทบาทเข้านาง และ 3. บทบาทผู้มีวิชาอาคม ซึ่งแต่ละบทบาทสามารถแยกออกเป็นลักษณะต่าง ๆ ดังนี้ 1. บทบาทนักสู้ในการต่อสู้ของตัวละครไกรทอง ซึ่งไม่เพียงแต่มีกระบวนการต่อสู้ที่เป็นกระบวนท่าร่ายรำ แต่ยังมีการใช้ท่าทางการเลียนแบบพฤติกรรมของมนุษย์ โดยสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ 1.1 การต่อสู้ระหว่างไกรทองกับชาละวัน (มนุษย์) ซึ่งสามารถแบ่งเป็นการต่อสู้ในบทร้องและการต่อสู้ในทำนองเพลง ได้แก่เพลงสระหม่าและเพลงเชิด 1.2 การต่อสู้ระหว่างไกรทองกับชาละวัน (จระเข้) ซึ่งมุ่งเน้นการใช้ท่าทางเลียนแบบพฤติกรรมตามสัญชาตญาณของมนุษย์ในการเข้าสู้ 2. บทบาทเข้านาง มีลักษณะการเข้าหานางที่แตกต่างไปจากการเข้าหานางของตัวละครอื่น ๆ กล่าวคือ เป็นการเข้าหานางโดยมิได้โอ้โลมปฏิโลมหรือเกิดจากความรักใคร่เสน่หา แต่เป็นการเข้านางด้วยการยื้อยุดเพื่อให้ส่งผลกระทบกับความรู้สึกเชิงยั่วยุโทสะของตัวละครชาละวันเท่านั้น 3. บทบาทผู้มีวิชาอาคม สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ช่วง ได้แก่ ไกรทองลาอาจารย์คง และไกรทองตั้งพิธีริมฝั่งน้ำ โดยในช่วงที่ไกรทองลาอาจารย์คงนั้นได้รับอาวุธเครื่องรางของขลังมากมาย แสดงถึงการร่ำเรียนวิชาอาคมอย่างหลากหลายของไกรทอง และในช่วงไกรทองตั้งพิธีริมฝั่งน้ำ แบ่งลักษณะที่แสดงออกถึงบทบาทของผู้มีวิชาอาคมออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ การอ่านโองการ และการรำเพลงตระเชิญ ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นถึงวิชาอาคมและความเก่งกาจของไกรทองที่สามารถเรียกสั่งจระเข้ให้ขึ้นมาเหนือน้ำได้

อภิปรายผล

1. บทบาทไกรทองในการแสดงละครนอกเรื่องไกรทอง ตอน ไกรทองอาสา-ปราบชาละวัน ตัวละครไกรทองซึ่งถือเป็นตัวละครเอกหรือพระเอกของเรื่อง มีความเป็นชาวบ้านอย่างแท้จริง ซึ่งแตกต่างจากพระเอกละครนอก

ในเรื่องอื่น ๆ กล่าวคือ ตัวละครไกรทองมีวิถีชีวิตและเรื่องราวเกิดขึ้นเกี่ยวข้องกับชาวบ้านโดยมิได้มีความเกี่ยวข้องกับบุคคล เหตุการณ์ หรือสถานที่ในรั้วในวังอย่างพระเอกละครนอกเรื่องอื่น ๆ ทั้งนี้ตัวละครไกรทองยังเป็นตัวละครที่มีการต่อสู้ให้เห็นถึง 2 ลักษณะ คือ การต่อสู้ด้วยกระบวนท่ารำ ซึ่งเกิดจากไกรทองสู้กับชาละวัน (มนุษย์) และการต่อสู้ด้วยท่าทางการเลียนแบบพฤติกรรมตามสัญชาตญาณของมนุษย์กับสัตว์ดุร้ายที่ต้องมีการจดจ้อง เช่นฆ่าด้วยความกระชับฉับไวและมีพละกำลัง ซึ่งเกิดจากไกรทองกับชาละวัน (จระเข้) จึงทำให้ผู้แสดงตัวละครไกรทองสามารถแสดงอากัปกิริยาเลียนแบบพฤติกรรมมนุษย์ได้โดยมิรู้สึกขัดต่อเนื้อเรื่องหรือกระบวนท่ารำ

2. บทบาทไกรทองของอาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ สามารถพบลักษณะบทบาทหลักในการแสดง 3 บทบาท ได้แก่ บทบาทนักสู้ บทบาทเข้านาง และบทบาทผู้มีวิชาอาคม ทั้งยังสามารถสอดแทรกบทบาทรองในการรับส่งการแสดงตลกขบขันไว้ในช่วงไกรทองลาอาจารย์คง ซึ่งสัมพันธ์กับหัวใจหลักของการแสดงละครนอก คือ ความสนุกสนานและตลกขบขัน แม้ตัวละครไกรทองจะมิได้เป็นผู้ส่งบทแต่สามารถเป็นผู้รับบทเช่นกัน

3. บทบาทไกรทองของอาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นอกจากกระบวนท่ารำที่มุ่งเน้นความกระชับและชัดเจนของจังหวะในการแสดงเป็นสำคัญแล้วยังมีเอกลักษณ์ในการแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติ เนื่องจากตัวละครไกรทองตีบทด้วยกระบวนท่ารำผสมผสานกับการตีบทด้วยการเลียนแบบพฤติกรรมมนุษย์ ดังนั้นความเป็นตัวตนและความเข้าใจในบทบาทของผู้แสดงจึงส่งผลกระทบต่อการแสดงออกของตัวละครด้วยเช่นกัน ก่อให้เกิดความสัมพันธ์กลมกลืนระหว่างพื้นฐานและภูมิหลังของตัวละครไกรทอง

เอกสารอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2555) . บทละครนอกเรื่องไกรทอง ตอน ไกรทองอาสา. ใน *บทละครละครนอกเรื่องไกรทอง ตอน ไกรทองอาสา จัดแสดงเนื่องในงานการแสดงพิเศษ จัดโดยชมรมผู้สูงอายุโรงพยาบาลพระนั่งเกล้า ณ โรงละครแห่งชาติ.* กลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากร.

_____. (2561). ละครเรื่องไกรทอง. ใน *สูจิบัตรงานสัปดาห์วันอนุรักษ์มรดกไทย พุทธศักราช 2561.* ไทภูมิ พับลิชชิ่ง.

ปกรณ์ พรพิสุทธิ์. (นาฏศิลปินด้านอำนวยการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร). สัมภาษณ์, 25 สิงหาคม 2565.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. (2530). ละครเรื่องไกรทอง. ใน *สูจิบัตรดนตรีสำหรับประชาชนประจำปีที่ 34 ครั้งที่ 35 การแสดงละครนอก ตอน พ้อบนของกรมศิลปากร.* ม.ป.พ.

เยาวลักษณ์ รุ่งรักษา. (2563). *การต่อสู้ของไกรทองกับชาละวัน (จระเข้)* [รูปภาพ]. ผู้แต่ง.

_____. (2563). *ตัวอย่างกระบวนท่าเข้าสู้ในเพลงเชิด* [รูปภาพ]. ผู้แต่ง.

_____. (2563). *ตัวอย่างการเข้าพระเข้านางของไกรทองและนางวิมาลา* [รูปภาพ]. ผู้แต่ง.

_____. (2563). *ตัวอย่างการต่อสู้ในทำนองเพลงสระหม่า* [รูปภาพ]. ผู้แต่ง.

_____. (2563). *ตัวอย่างไกรทองลาอาจารย์คง* [รูปภาพ]. ผู้แต่ง.

_____. (2563). *ตัวอย่างท่าทางการเลียนแบบพฤติกรรมมนุษย์ในการตีบทในเนื้อร้อง* [รูปภาพ]. ผู้แต่ง.

โศภิษว์ฐา มัธยมจันทร. (2565). *ตัวอย่างกระบวนท่ารำตระเชิญ* [รูปภาพ]. สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

_____. (2565). *ตัวอย่างกระบวนท่ารำตระเชิญที่ต่างกัน* [รูปภาพ]. สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. (2539). *การละครไทย.* (พิมพ์ครั้งที่ 3). ไทยวัฒนาพานิช.