บทความวิชาการ (Academic Article)

คุณค่า และแนวคิดในการสร้างสรรค์ รำฉุยฉายนางอดูล ของ สุมิตร เทพวงษ์

The Significance and the Performance Creation of *Chui Chai Nang Adun*: Choreography by Sumit Thepwong

เขมวันต์ นาฏการจนดิษฐ์

Khemawan Nattakarnjanadid

นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ศึกษา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

Master of Education Program in Performing Arts Education student,
Faculty of Fine and Applied Arts, Rajamangala University of Technology Thanyaburi

thaichana2601@gmail.com

Received: February 8, 2022

Revised: April 18, 2022

Accepted: April 22, 2022

Published: April 30, 2022

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาคุณค่า และแนวคิดในการสร้างสรรค์รำฉุยฉายนางอดูล ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ผลจากการศึกษาพบว่า รำฉุยฉายนางอดูล สร้างสรรค์ขึ้น โดยมีจุดมุ่งหมายสำหรับนำไปใช้ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางอดูลปีศาจคิดแค้นนางสีดา บทร้องประกอบไปด้วยกลอนที่มีฉันทลักษณ์เฉพาะใช้สำหรับการขับร้องด้วยเพลงฉุยฉาย และเพลงแม่ศรี โดยผู้สร้างสรรค์มีการใช้สัมผัสใน ทั้งที่เป็นสัมผัสสระ สัมผัสวรรณยุกต์ รวมถึงการใช้คำซ้ำ และคำที่ให้นัยลึกซึ้ง ซึ่งส่งผลให้บทประพันธ์มีความงดงามทางภาษา เพลงที่ใช้ในการบรรเลง และขับร้อง ได้แก่ เพลงรัว เพลงฉุยฉาย เพลงแม่ศรี และเพลงเร็ว-ลา กำหนดใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าหรือเครื่องคู่ในการบรรเลง โดยในส่วนของกระบวนท่ารำ เป็นการใช้ภาษาท่าในการสื่อความหมายตามบทร้องและทำนองเพลง ปรากฏการใช้ท่ารำซ้ำ แต่มีการปรับเปลี่ยนไม่ให้เกิดความซ้ำซาก ด้วยวิธีการต่างๆ เช่น การสลับข้าง การเว้นช่วง ในการปฏิบัติท่ารำ รวมถึงการปรับการใช้มือ เท้า ศีรษะให้เกิดความแตกต่าง ตลอดจนมีการนำเอาท่ารำ จากการแสดงชุดอื่น ๆ หรือท่ารำที่มีอยู่แล้วมาร้อยเรียงให้เชื่อมกันด้วยท่านาฏยศัพท์ต่าง ๆ จนเกิดลีลาท่ารำ แบบใหม่ รูปแบบการแต่งกายกำหนดให้แต่งกายด้วยผ้าห่มนางสีแดงขลิบเขียว นุ่งผ้ายกเขียว โดยรวบผม เป็นหางม้า ประดับรัดท้ายช้อง และสวมกระบังหน้าเป็นเครื่องประดับศีรษะ ตามบทบาทของตัวละคร ที่แปลงกายเป็นนางกำนัล ซึ่งอาจได้รับแรงบันดาลใจมาจากรำฉุยฉายนางยักษ์แปลงที่มีมาแต่โบราณ ทั้งนี้แม้ว่าผู้สร้างสรรค์ผลงานจะเสียชีวิตไปแล้วแต่คุณค่าของผลงานทั้งทางด้านวรรณศิลป์ และนาฏดุริยางคศิลป์ ยังคงประจักษ์ชัด แสดงให้เห็นถึงแนวคิดและภูมิปัญญาเฉพาะตนในการสร้างสรรค์ผลงาน ควรแก่การอนุรักษ์ สืบทอด และส่งเสริมไว้ในฐานะมรดกอันทรงคุณค่าของวงการนาฏศิลป์ไทยสืบไป

คำสำคัญ: ฉุยฉายนางอดูล, นาฏยประดิษฐ์, สุมิตร เทพวงษ์, รำเดี่ยว

Abstract

This paper aims to study the significance and performance creation concept of a solo Thai classical dance called *Chui Chai Nang Adun* choreographed by the late Assistant Professor Sumit Thepwong (PhD). The purpose of creating the dance is to feature in one of the episodes in the *Ramakian* epic in which a female giant demon, Nang Adun makes a point to retaliate Nang Sida. The performance features two poetic forms particularly composed and used as the lyrics in *Chui Chai* and *Mae-Si* songs. The linguistically sophisticated script of the lyrics in the performance is attributed to assonance, tonal rhyme, reduplication, and metaphorical words. The pieces used to accompany the performance consist of *Rua*, *Chui Chai*, *Mae Si*, *Phleng Rew*, and *La* played by the *piphat* ensemble (either single or double size). The dance figures are created to communicate the narrative based on the lyrics. Some of the dance moves are repeated in the performance; however, modifications are made to the choreography to avoid the identical repetition. Such modifications are alternating sides, a pause, and modifications to hand, foot, and head movements; also, some of the dance moves from other performances are merged into new choreography. The performer is attired in a red silk top with a green edge and a green silk skirt. The performer wears her hair in a ponytail tied

with *Tai Chong*, a theatrical headpiece, and wearing a theatrical face shield. The attire is in accordance with the portrayal of a lady-in-waiting and inspired by the storyline of the ancient *Chui Chai* dance regarding the transformed female giant demon. Although the creator of this performance is no longer with us, his top-quality and unique work is still valuable as it portrays the creator's wisdom in artistic creation in relation to Thai dramatic arts, which should be preserved and inherited as one of the dramatic arts of Thai classical dance community at large.

Keywords: *chui chai nang adun*, choreography, Sumit Thepwong, solo Thai dance

บทนำ

การรำฉุยฉาย เป็นศิลปะการรำอย่างหนึ่ง ซึ่งปรากฏอยู่ในการแสดงโขนละครของไทยมาตั้งแต่อดีต สันนิษฐานว่า มีที่มาจากการเล่นฉุยฉาย ซึ่งเป็นการละเล่นโบราณ แบ่งออกตามวิธีการเล่น เป็น 2 ประเภท ประเภทที่ 1 คือฉุยฉายที่เล่นกันในพระนคร หรือฉุยฉายบรรดาศักดิ์ และประเภทที่ 2 คือฉุยฉายที่เล่นกันอยู่ทั่ว ๆ ไป โดยการเล่นฉุยฉายบรรดาศักดิ์ เริ่มต้นด้วยการขับเสภาก่อน โดยใช้พิณพาทย์เป็นเครื่องรับ แล้วก็รำฟ้อน เรียกว่า “ฟ้อนฉุยฉาย” ตามจังหวะดนตรีหรือกรับ มีเนื้อเพลงเฉพาะ ส่วนฉุยฉายที่เล่นกันอยู่ทั่ว ๆ ไปนั้น คือการเล่นตามประเพณีพื้นเมืองมาแต่ก่อน ทั้งสองฝ่ายร่ายรำไปโดยมีลูกคู่ร้องให้จังหวะ ผู้รำเพียงแต่รำท่าทางตามทำนองและเนื้อเพลงให้ถูกต้องกับการร้อง ผู้รำไม่ต้องร้อง แต่ต้องมีท่าทางกรีดกรายทำชม้อยชม้าย ตามทำนองไปด้วย (สุมิตร เทพวงษ์, 2547)

ในการแสดงโขนและละคร ใช้การร้องฉุยฉาย สำหรับถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครที่สามารถแปลงกายหรือแต่งกายได้อย่างงดงาม โดยการร้องฉุยฉายในโขนละครนั้น จะมีลักษณะคือ เมื่อผู้ร้อง ร้องจบหนึ่งวรรค เช่น เมื่อร้องจบวรรค ที่มีเนื้อร้องว่า “ฉุยฉายเอย จะไปไหนหน่อยเจ้าก็ลอยชาย” นักดนตรีก็จะเดี่ยวปี่เลียนคำร้องอีกเที่ยวหนึ่ง ฝ่ายผู้รำก็จะรำทวนท่าเดิมอีกครั้ง หรือตีท่าใหม่ที่ไม่ซ้ำกัน เป็นต้น โดยการรำฉุยฉายในโขนละครนี้ ส่วนมากนิยมใช้กับตัวละครที่เป็นตัวเอก เช่น ใช้ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของนางอดูล ปีศาจยักษ์ใต้ดิน ที่แปลงกายเป็นนางมนุษย์ เพื่อแฝงตัวไปกับเหล่านางกำนัลของนางสีดา รอจังหวะที่จะทำให้นางสีดากับพระรามผิดใจกัน จากการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ เป็นต้น

ฉุยฉายนางอดูล เป็นผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ในขณะที่ท่านรับราชการ ในตำแหน่งอาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา ซึ่งผู้เขียนเล็งเห็นว่าปัจจุบัน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร ได้เสียชีวิตลงแล้ว ประกอบกับผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำนั้นมีจำนวนน้อย หากการแสดงชุด ฉุยฉายนางอดูล มิได้มีการนำมาเผยแพร่ หรือบันทึกองค์ความรู้ไว้ในสื่อต่าง ๆ ในอนาคตย่อมเสี่ยงต่อการสูญหาย ซึ่งนับเป็นเรื่องที่น่าเสียดาย ในฐานะที่ฉุยฉายนางอดูล เป็นมรดกทางภูมิปัญญา และมีคุณค่าทางจิตใจต่อศิษยานุศิษย์ของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ประกอบกับจากประสบการณ์และการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับการรำฉุยฉาย ผู้เขียนพบว่า การรำฉุยฉายของตัวละครที่เป็นนางยักษ์แปลงนั้น ปรากฏการแสดงน้อยชุด การศึกษารำฉุยฉายนางอดูล จะเป็นข้อมูลพื้นฐานสำหรับผู้ที่ต้องการสร้างสรรค์การแสดงรำฉุยฉายของตัวละครที่เป็นนางยักษ์แปลง แม้ว่าในอนาคตการรำฉุยฉายจะมีพัฒนาการที่ก้าวไกลกว่าปัจจุบัน แต่ข้อมูลดังกล่าว ก็จะเป็นประโยชน์ในฐานะการแสดง

ที่มีการสร้างสรรค์ขึ้นอย่างมีสุนทรียะ และในฐานะบันทึกที่ทำให้เห็นถึงวิวัฒนาการของการสร้างสรรค์การแสดงประเภทรำฉุยฉายต่อไป

ประวัติผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์

จากการสัมภาษณ์ นางสาวพวงทิพย์ เทพวงษ์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 22 มกราคม 2565) พี่สาวของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ พบว่า ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ เกิดเมื่อวันที่ 11 มิถุนายน พ.ศ. 2501 และเสียชีวิต ด้วยโรคไต เมื่อวันที่ 18 กรกฎาคม พ.ศ. 2563 โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ เป็นบุตรของนายวิโรจน์ เทพวงษ์ และนางช้วนพิศ เทพวงษ์ มีพี่น้องทั้งหมด 3 คน ตามลำดับ คือ 1) นางสาวพวงทิพย์ เทพวงษ์ 2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ และ 3) นายณัฐกฤต เทพวงษ์ โดยท่านเป็นผู้ที่มีความสนใจในศิลปะการแสดงตั้งแต่วัยเด็ก ในขณะที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ยังมีชีวิต ท่านเคยเล่าให้ผู้เขียนฟังว่า เวลาที่มีงิ้วและละครมาแสดง ท่านจะชอบจดจำลีลาของการแสดงดังกล่าว มาเล่นกับเพื่อนและพี่สาว โดยใช้ขาของกางเกงนอนแทนแขนเสื้องิ้ว ใช้ผ้าขาวม้า แทนสไบของนางละคร และเป็นคนชอบงานประดิษฐ์ เคยนำเมล็ดข้าวสารมาชุบสีและประดิษฐ์เป็นต่างหูให้กับพี่สาว เป็นต้น

ในด้านการศึกษา ท่านสำเร็จการศึกษาครุศาสตรบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ จากสถาบันราชภัฏสวนสุนันทา ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขานโยบายและการวางแผนสังคม จากมหาวิทยาลัยเกริก และศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ เคยเล่าให้ผู้เขียนฟังว่า ในขณะที่ท่านศึกษาอยู่ ณ สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา ท่านมักใช้เวลาว่างในการฝึกรำหน้ากระจก จนท่านอาจารย์ประทิน พวงสำลี ได้เห็นและให้ความกรุณาถ่ายทอดกระบวนท่ารำยุดาหวัน ซึ่งเป็นชุดการแสดงที่มีลีลาท่ารำแบบแขก ประกอบเพลงระบำมฤคระเริงให้ท่าน และเคยได้แสดงละครเรื่องท้าวแสนปม เป็นตัวท้าวชินเสนที่ปลอมตัวเป็นชายแสนปม เพราะเป็นบทที่ต้องใช้ฝีมือในการแสดงมาก นอกจากนี้ผู้เขียนยังพบว่าท่านมีวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาบัณฑิต เรื่อง วิเคราะห์บทบาทและบุคลิกลักษณะตัวนางที่แปลงกาย ซึ่งปรากฏในบทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ ซึ่งประกอบด้วยตัวนางสำคัญ เช่น นางกากนาสูร นางสำมนักขา นางเบญกาย และนางอดูล ซึ่งอาจเป็นผลงานทางวิชาการชิ้นแรกของท่าน เท่าที่ผู้เขียนสามารถสืบค้นได้ในเวลานี้ โดยปัจจุบันวิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีเก็บรักษาอยู่ ณ ศูนย์วิทยบริการ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

เมื่อท่านจบการศึกษา ท่านได้ประกอบอาชีพครูที่โรงเรียนแห่งหนึ่ง ในจังหวัดสุพรรณบุรี มีผลงานที่สำคัญคือการแสดงชุด นาฏลีลาความฝันอันสูงสุด ซึ่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ เล่าให้ผู้เขียนฟังว่าในเวลานั้นทางโรงเรียนขาดแคลนเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงมาก ท่านจึงใช้วิธีนำกระป๋องเบียร์มาตัดเป็นลวดลายต่างๆ และโรยด้วยกากเพชร เป็นเครื่องประดับ โดยการแสดงประสบความสำเร็จ และได้รับคำชื่นชมเป็นอย่างมาก ต่อมาท่านได้เข้ารับราชการเป็นอาจารย์ ณ สถานศึกษาซึ่งปัจจุบันคือมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา โดยตลอดชีวิตการทำงานของท่านจนเกษียณอายุราชการ ท่านมีผลงานหลายด้านทั้งการสอน และการฝึกหัดการแสดงละคร จากการสัมภาษณ์ ดร.ฤตพชรพร ทองถนอม (การสื่อสารส่วนบุคคล, 30 มกราคม 2565) ซึ่งท่านได้ร่วมงานกับผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ เป็นระยะเวลาหลายปี พบว่า ท่านสามารถเขียน ตัดต่อ กำกับ และถ่ายทอดบทบาทการแสดงได้หลากหลายเฉพาะที่ ดร.ฤตพชรพร ทองถนอม ได้รับการถ่ายทอด

เช่น บทบาทนางเมรี ซึ่งได้แสดงคู่กับผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ที่แสดงเป็นพระรถเสน บทบาทนางกากี ในการแสดงละคร เรื่อง กากี บทบาทนางวิมาลา ในการแสดงละคร เรื่อง ไกรทอง บทบาทนางศรีมาลา ในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้าง ขุนแผน บทบาทจะเด็ด และแม่นมเลาชี ในการแสดงละครเรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ เป็นต้น นอกจากนี้ท่านยังมีผลงานด้านการคิดประดิษฐ์ท่ารำและเครื่องแต่งกาย เป็นจำนวนมาก เท่าที่ผู้เขียนรวบรวมจากเอกสาร ประสบการณ์ส่วนตัวและการสัมภาษณ์ ดร.ฤตพชรพร ทองถนอม สรุปได้ ดังนี้

1) การแสดงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนาและความเชื่อ เช่น ระบำเบญจศีล ระบำกามเทพฉุยฉายเทพอัปสร ระบำนพพุทธบูชาอยุธยามหามงคล ฯลฯ

2) การแสดงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสัตว์ เช่น ระบำนกแก้ว ระบำหงส์ ระบำกินรีไกรลาส ฯลฯ

3) การแสดงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับอาชีพ ความเป็นอยู่ และการดนตรีฟ้อนรำพื้นบ้าน เช่น ระบำบุหงากีปัส ระบำร็อคกะลา ระบำผ้าขาวม้า ระบำพัดบ้านแพรก ระบำฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ฯลฯ

4) การแสดงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ เช่น ระบำมิตรไมตรีจีน-ไทย ระบำมิตรไมตรีเวียดนาม – ไทย ระบำไทย – ศรีลังกา ฯลฯ

5) การแสดงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสถาบันการศึกษา เช่น ระบำราชภัฏ รำฉุยฉายศรีอยุธยา ฯลฯ

6) การแสดงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสถาบันชาติ และพระมหากษัตริย์ เช่น นาฏลีลาความฝันอันสูงสุด นาฏลีลาศาสตราวุธ ระบำนวมหาราช ระบำนักรบไทย ระบำสุริโยทัย ระบำถวายพระพรพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 (ไม่ทราบชื่อ) ระบำถวายพระพรสมเด็จพระราชินีนาถในรัชกาลที่ 9 (ไม่ทราบชื่อ) ระบำสดุดีสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (ไม่ทราบชื่อ) ฯลฯ

7) การแสดงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับศิลปะและโบราณคดี เช่น ระบำโคมมาลีศรีอยุธยา ระบำพัดมยุรา ระบำอัปสราเทวีศรีปุระ ฯลฯ

8) การแสดงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับวรรณกรรมของไทย หรือสำหรับใช้ในการแสดงโขนละคร เช่น ระบำปัญจนาฏกรรม รำฉุยฉายพลายแก้ว รำฉุยฉายนางอดูล ฯลฯ

ทั้งนี้ผลงานทางการแสดงอีกอย่างหนึ่งของท่าน ที่มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักในวงกว้าง คือ ผลงานด้านการเขียนบทและกำกับการแสดงแสง สี เสียง โดยเฉพาะในงานยอยศยิ่งฟ้า อยุธยา มรดกโลก ของจังหวัดพระนครศรีอยุธยานั้น ท่านมีผลงานกำกับการแสดงติดต่อกันถึง 7 ปี ตั้งแต่ พ.ศ. 2549 – 2555 รวมถึงผลงานด้านวิชาการ ทั้งเอกสารประกอบการเรียนการสอน และสารานุกรม ที่มีการพิมพ์และจัดจำหน่าย เช่น 1) หนังสือฉุยฉาย 2) หนังสือสารานุกรม ระบำ รำ ฟ้อน 3) หนังสือนาฏศิลป์ไทย : นาฏศิลป์สำหรับครูประถมศึกษาและมัธยมศึกษา นอกจากนี้ ท่านยังเคยเป็นตัวแทนเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมในต่างประเทศ เช่น สาธารณรัฐประชาชาชนจีน และประเทศแคนาดา เมื่อ พ.ศ. 2542 สหรัฐอาหรับเอมิเรตส์ เมื่อ พ.ศ. 2544 สาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนาม และสาธารณรัฐอาหรับอียิปต์ เมื่อ พ.ศ. 2545 และสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เมื่อ พ.ศ. 2546 เป็นต้น

จากข้อมูลดังกล่าวจะสังเกตได้ว่า ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติ รวมถึงเป็นผู้มีความคิดสร้างสรรค์ ผลงานนาฏยประดิษฐ์บางชุด เช่น การแสดงชุดระบำมิตรไมตรีจีน-ไทย อาจมีที่มาจากการนำลีลาของงิ้ว ซึ่งเคยชม และจดจำมาเล่น

ในวัยเด็ก มาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดง โดยรำฉุยฉายนางอดูลนั้น อาจมีที่มาจากปริญญานิพนธ์ของท่าน ที่ทำให้ท่านเห็นความสำคัญของตัวละครดังกล่าว ประกอบกับการเป็นผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์ และมีความชำนาญในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ที่สั่งสมประสบการณ์มาตั้งแต่วัยเด็ก โดยเฉพาะการแสดงประเภทฉุยฉาย ดังปรากฏเป็นหลักฐาน คือ หนังสือฉุยฉาย ที่มีการตีพิมพ์ถึง 2 ครั้ง และผลงานสร้างสรรค์ประเภทรำฉุยฉาย ที่มีมากถึง 4 ชุดการแสดง คือ ฉุยฉายพลายแก้ว ฉุยฉายเทพอัปสร ฉุยฉายศรีอยุธยา และฉุยฉายนางอดูล เป็นสิ่งที่ก่อให้เกิดเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานขึ้นมา

ภาพที่ 1 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์
ที่มา: ผู้เขียน

ประวัติความเป็นมาของรำฉุยฉายนางอดูล

รำฉุยฉายนางอดูล เป็นการชมรูปโฉมของนางอดูล ที่สามารถแปลงกายเป็นนางมนุษย์ได้อย่างงดงาม และเป็นการแสดงถึงความรู้สึกกระหยิ่มใจของนางอดูลที่จะได้ใช้มารยาของตน ล่อลวงให้นางสีดาวาดรูปทศกัณฐ์ เพื่อที่พระรามจะได้เข้าใจผิดและลงทัณฑ์นางให้ถึงแก่ความตายได้สมกับความแค้นที่นางสีดาเป็นเหตุให้วงศ์ยักษ์ของตนต้องล่มสลาย ในหนังสือเรื่อง ฉุยฉาย ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ (2547) ระบุว่าประพันธ์บทร้องขึ้นเมื่อวันที่ 31 ธันวาคม พ.ศ. 2545 มีจุดมุ่งหมายสำหรับการแสดงเพื่อใช้สำหรับนำมาประกอบการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางอดูลปีศาจคิดแค้นนางสีดา บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ โดยจากความอนุเคราะห์ของนางสาวพวงทิพย์ เทพวงษ์ ทำให้ผู้เขียนได้พบว่า มีการนำบทประพันธ์ไปบันทึกเสียงเก็บไว้ ในปี พ.ศ. 2551 จากหลักฐาน คือเทปบันทึกเสียง โดยในส่วนของกระบวนท่ารำนั้น ในขณะที่ผู้เขียนยังเป็นนักศึกษาสาขานาฏศิลป์การละคร คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา (เข้าศึกษาในระดับชั้นปีที่ 1 เมื่อ พ.ศ. 2553) ได้เคยสอบถาม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ถึงกระบวนท่ารำฉุยฉายนางอดูล ว่ามีลักษณะเป็นอย่างไร ซึ่งท่านได้ให้คำตอบว่า ท่านมีกระบวนท่ารำอยู่ใน

ความคิดของท่านแล้ว แต่ยังไม่ได้นำมาถ่ายทอดให้กับผู้ใด จนต่อมาในช่วงปี พ.ศ. 2556 –2557 ได้เกิดการถ่ายทอดกระบวนท่ารำครั้งแรกขึ้นให้กับนายกรวิชญ์ ม่วงลาย นักศึกษาสาขานาฏศิลป์การละคร คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา เพื่อให้นำข้อมูลที่ได้ ไปใช้ประกอบงานวิจัยของตนเอง เรื่อง “รำฉุยฉายนางอดูล กรณีศึกษา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สุมิตร เทพวงษ์” โดยในครั้งนั้น ผู้เขียนได้รับการถ่ายทอดท่ารำ ร่วมกับนายกรวิชญ์ด้วย ซึ่งหลังจากการถ่ายทอดท่ารำเป็นระยะเวลาไม่นาน ทางสาขานาฏศิลป์การละคร ได้จัดพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ขึ้น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ จึงมอบหมายให้นายกรวิชญ์ ทำการแสดงรำฉุยฉายนางอดูล ในงานฉลองครู หลังพิธีสวดมนต์เย็น ก่อนวันจัดพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ 1 วัน นับว่าเป็นการเผยแพร่ออกสู่สาธารณชน ครั้งแรก

ชาติกำเนิดและบุคลิกลักษณะของนางอดูล

นางอดูล ในหนังสือเรื่องสี และลักษณะหัวโขน ของ ธนิต อยู่โพธิ์ (2496) ระบุว่า เป็นปีศาจยักษิณี ลูกสาวของชิวหา ซึ่งเป็นสามีของนางสำมนักขา น้องสาวของทศกัณฐ์ ใช้สีแดงเสน (red – right red) (ในอสูรพงศ์ว่าสีแดง rose) โดยในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ ซึ่งเป็นฉบับเดียวกับที่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ศึกษาวิเคราะห์บทบาท และบุคลิกลักษณะตัวนางที่แปลงกาย เมื่อ พ.ศ. 2525 ได้ระบุถึงชาติกำเนิดของนางอดูลว่า เป็นปีศาจที่อาศัยอยู่ใต้พื้นดิน และเป็นญาติวงศ์กับทศกัณฐ์ โดยมีเนื้อความ ดังนี้

“มาจะกล่าวบทไป ถึงนางอดูลยักษี
เป็นปีศาจอยู่ใต้ธรณี อสุรีนั้นวงศ์ทศพักตร์
มีแต่โมหันธ์ฉันทา ใจบาปหยาบช้าอัปลักษณ์
รู้ว่าสีดานงลักษณ์ อัคเรศมาสรงสาคร
คิดแค้นพยาบาทมาดใจ กูจะให้สีดาดวงสมร
พลัดกับพระรามฤทธิรอน คิดแล้วบทจรขึ้นมา”

(ห้องสมุดดิจิทัลวชิรญาณ, 2565)

จากการศึกษาพบว่า นางอดูลยังมีพี่น้องอีก 2 คน คือ กุมภกาศ ซึ่งถูกพระลักษณ์สังหาร และวรณีสูร ถูกพระพรตสังหาร โดยจากบทประพันธ์สังเกตได้ว่า ในบทพระราชนิพนธ์มิได้ระบุลักษณะของนางอดูลไว้ มีแต่การระบุถึงนิสัยใจคอ คือ มีจิตใจหยาบช้า มัวเมาไปด้วยความหลง (โมหันธ์) และความลำเอียง (ฉันทา) ซึ่งคงเป็นเหตุมาจากความรักญาติวงศ์ของตนเอง ที่ต้องสิ้นชีวิตไปจากการทำศึกกับพระราม จนเป็นที่มาของความผูกใจเจ็บ คิดจะแก้แค้นแทนญาติวงศ์ของตน (พยาบาท) แต่อาจด้วยปัญญาของนางที่คิดว่าหากใช้กำลังของตนทำร้ายนางสีดา หรือพระรามซึ่ง ๆ หน้า ตนคงเป็นฝ่ายที่จะต้องถึงแก่ความตายเอง เมื่อได้โอกาสรู้ว่านางสีดาเสด็จมาสรงน้ำ จึงใช้โอกาสนี้ขึ้นมาบนดิน แล้วแปลงกายเป็นนางมนุษย์ ตามติดนางสีดาไปเพื่อรอจังหวะในการล้างแค้น ดังปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ ความว่า

“บัดเดี๋ยวเพศยักษ์ก็สูญหาย กลายเป็นนางมนุษย์สาวศรี
กรายกรย่างเยื้องจรลี ไปยังที่สรงนางทรามวัย”

(ห้องสมุดดิจิทัลวชิรญาณ, 2565)

ข้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงสติปัญญา และความรอบคอบของนางอดูล เมื่อแปลงกายเป็นนางมนุษย์ ปะปนไปกับเหล่านางกำนัลแล้ว เมื่อได้เข้าเฝ้านางสีดา นางก็ใช้อุบายแก้สงสัยที่นางตามเสด็จมาช้า และให้นางสีดาเกิดความเมตตาเอ็นดู ด้วยวาทศิลป์ที่แยบคาย โดยมีเนื้อความ ดังนี้

“ค่อยหมอบยอบกายเข้าไปเฝ้า น้อมเกล้าประนมบังคมไหว้
ทูลว่าตัวข้าประมาทไป มาไม่ทันเสด็จกัลยา
ดั่งใช่คนในใช้ชิด โทษข้านี้ผิดเป็นหนักหนา
พระแม่เจ้าจงได้เมตตา ขอประทานโทษาในคราวนี้”

(ห้องสมุดดิจิทัลวชิรญาณ, 2565)

นางสีดาไม่รู้ว่า นางเป็นปีศาจที่แปลงกายมา ก็วางใจ เมื่อนางกลับจากสรงน้ำ นางอดูลก็ใช้อุบายแกล้งถามถึงรูปลักษณ์ของทัศกัณฐ์ ครั้นเมื่อนางสีดาอธิบายให้ฟัง นางก็แกล้งทำเป็นนึกไม่ออก และอ้อนวอนให้นางสีดาวาดรูปทศกัณฐ์ให้ดู โดยการใช้วาทศิลป์ของตนเองอีกครั้งหนึ่ง ความว่า

“พระแม่เจ้าโปรดข้าผู้จงรัก เขียนรูปทศพักตร์ยักษา
จะได้เห็นเพราะบุญกัลยา ยี่สิบกรสิบหน้านั้นฉันใด”

(ห้องสมุดดิจิทัลวชิรญาณ, 2565)

ด้วยความซื่อ นางสีดาจึงเขียนรูปให้นางอดูลได้ดู เมื่อนางอดูลได้รูปทศกัณฐ์สมดังใจ และเวลานั้นเป็นเวลาที่พระรามเสด็จกลับจากประพาสป่าพอดี เมื่อสบโอกาส นางจึงเข้าสิงไปในรูปวาดนั้น ทำให้นางสีดาลบรูปไม่ออก จนเป็นเหตุให้พระรามกริ้วและสั่งประหารนางสีดาในเวลาต่อมา

สำหรับจุดจบของนางอดูล ในบทพระราชนิพนธ์มิได้กล่าวไว้ สิ้นสุดเพียงแค่นางอดูลเข้าสิงรูปเท่านั้น ถึงแม้ว่าตัวละครนี้จะมีบทบาทน้อย แต่บทบาทดังกล่าวกลับเป็นบทบาทสำคัญในการสร้างปมปัญหา คือ ความขัดแย้งของพระรามและนางสีดา ที่ทำให้ตัวละครทั้งสองต้องพลัดพรากกันอีกครั้ง

บทร้องและทำนองเพลง

บทร้องและทำนองเพลงรำฉุยฉายนางอดูล มีดังนี้

-ปี่พาทย์ทำเพลงรัว-

-ร้องฉุยฉาย-

ฉุยฉายเอย ปีศาจจำแลงแปลงเป็นนางมนุษย์ (ปี่รับ)
งามพิศงามผาดโสภาผ่องผุด ช่างงามประดุจนางกินรี (ปี่รับ)
เยื้องกรายนวยนาดวิลาสจรลี ไปยังฝั่งนทีหานารีสีดา (ปี่รับ)

-ปี่พาทย์รับเพลงฉุยฉาย-

-ร้องฉุยฉาย-

คิดแค้นเอย สีดานงลักษณ์ผลาญวงยักษ์มรณา (ปี่รับ)
จะลวงจะล่อด้วยกลมารยา เขียนรูปยักษาเจ้าลงกาธานี (ปี่รับ)
เข้าสิงสถิตรูปเขียนด้วยฤทธี สีดานารีสิ้นด้วยองค์พระรามา (ปี่รับ)

-ปี่พาทย์รับเพลงฉุยฉาย-

-ร้องแม่ศรี-

นางอดูลเอย นางอดูลปีศาจ
จิตคิดอาฆาต อนงค์นาฏสีดา (ปี่รับ)
ยิ่งคิดยิ่งแค้น สุดแสนคะนึงหา
ยักษียักษา ชีวามลายสิ้นไป (ปี่รับ)

-ปี่พาทย์รับเพลงฉุยฉาย-

-ร้องแม่ศรี-

หมายปองเอย หมายปองสีดา
รีบเร่งไคลคลา กัลยาด้วยเล่ห์นัย (ปี่รับ)
เสด็จลงฝั่งนที นางเทวีไม่สงสัย
หลงเชื่อไม่แคลงใจ ลวงทรามวัยสีดาเอย (ปี่รับ)

-ปี่พาทย์รับเพลงแม่ศรี-

-ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว – ลา-

(สุมิตร เทพวงษ์, 2547)

ฉันทลักษณ์ที่ใช้ในการประพันธ์ บทร้องประกอบการรำฉุยฉายนางอดูลประกอบไปด้วย 2 ส่วน ได้แก่บทร้องฉุยฉาย จำนวน 2 บท ซึ่งใช้ฉันทลักษณ์ที่เรียกว่ากลอนฉุยฉาย โดยมีลักษณะเฉพาะ กล่าวคือ บทหนึ่ง จะมี 3 บาท หรือ 3 คำกลอน หรือนับเป็นวรรคได้ 6 วรรค วรรคต้น หรือวรรคแรกของแต่ละบท จะมี 2 พยางค์ หรืออาจมากกว่า และต่อท้ายด้วยคำว่า “เอย” เช่น “ฉุยฉายเอย” “งามนักเอย” “สายสวาทเอย” เป็นต้น ส่วนวรรคที่เหลือจะมีประมาณ 6-9 พยางค์ เช่น “สุขาจารจำแลงกาย เหมือนโฉมฉายสีดานารี” หรือใช้มากกว่า เช่น “คิดถึงพระคุณการุณรักษ์ เลี้ยงประยูรระศักดิ์เราหรรษา เฉลิมบาทมูลีกาทรงพระปรีดาในรัดยานี้เอย” เป็นต้น โดยการใช้สัมผัสนั้นมีลักษณะที่ไม่แน่นอน ตัวอย่างเช่น บทร้องฉุยฉาย บทที่ 2 ในบทรำฉุยฉายวันทอง สำนวนหลวงพัฒนพงศ์ภักดี (ทิม สุขยางค์) มีลักษณะดังนี้

ฉุยฉายเอย เยื้องย่างเจ้าช่างกรายลอยชายมาในดง
รู้ว่าพ่อไวยจะไปทัพ แม่มาคอยรับคอยส่ง
ชะกระไรหนอใจบิดา จะแกล้งฆ่าให้ปลดปลง

(สุมิตร เทพวงษ์, 2547)

แต่ในกรณีของ บทร้องฉุยฉาย บทที่ 1 ในรำฉุยฉายนางอดูล มีการใช้สัมผัส ดังนี้

ฉุยฉายเอย ปีศาจจำแลงแปลงเป็นนางมนุษย์
งามพิศงามผาดโสภาผ่องผุด ช่างงามประดุจนางกินรี
เยื้องกรายนวยนาดวิลาสจรลี ไปยังฝั่งนทีหานารีสีดา

(สุมิตร เทพวงษ์, 2547)

และอีก 1 ส่วน คือ บทร้องแม่ศรี จำนวน 2 บท ซึ่งมีการใช้ฉันทลักษณ์เฉพาะที่แตกต่างจากเพลงฉุยฉาย เรียกว่า “กลอนแม่ศรี” บทหนึ่ง มี 4 บาท นับเป็นวรรคได้ 8 วรรค วรรคที่ 1 มีจำนวนพยางค์ 2–3 พยางค์ และลงท้ายด้วยคำว่า “เอย” เช่น “แม่ศรีเอย” “เจ้าสไบเอย” เป็นต้น และวรรคที่เหลือ จะมีพยางค์ 4–8 พยางค์ โดยเนื้อหาวรรคที่ 2 เป็นการนำเอาเนื้อหาในวรรคที่หนึ่ง มาบรรยายความต่อ เช่น “แม่ศรีเอย แม่ศรีวิหาร์” “นั่นนกอะไรเอย โน่นหรือนกโนรี” เป็นต้น และวรรคที่ 8 จะลงท้ายด้วยคำว่า “เอย” การใช้สัมผัสมีลักษณะที่ไม่แน่นอน ยกตัวอย่าง เช่น บทร้องแม่ศรี บทที่ 1 ในบทรำฉุยฉายศูรปนขา จากการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ศูรปนขาหึง ความว่า

แม่ศรีเอย แม่ศรีโฉม**เฉลา**
แต่งจริตให้พริ้ม**เพรา** **เจ้า**หนุ่มจะได้**หลง**
ต้องทำแสน**งอน** ควัก**ค้อน**ให้วย**งง**
แม้นมาต้อง**องค์** จะสลัดปัดกรเอย

(สุมิตร เทพวงษ์, 2547)

แต่ในกรณีของ บทร้องแม่ศรี บทที่ 1 ในรำฉุยฉายนางอดูล มีการใช้สัมผัสดังนี้

นางอดูลเอย นางอดูลปี**ศาจ**
จิตคิดอา**ฆาต** อนงค์**นาฏ**สี**ดา**
ยิ่งคิดยิ่ง**แค้น** สุด**แสน**คะนึง**หา**
ยักษียัก**ษา** ชี**วา**มลายสิ้นไป

(สุมิตร เทพวงษ์, 2547)

หากสังเกตจะพบว่า ในแต่ละวรรค ทั้งบทร้องฉุยฉาย และบทร้องแม่ศรี จะมีการใช้คำที่สัมผัสกัน ซึ่งเรียกลักษณะการสัมผัสกันในวรรคนี้ว่า “สัมผัสใน” เช่นในบทร้อยฉุยฉาย ในบทรำฉุยฉายนางอดูล บทที่ 1 วรรคที่ 2 จะเห็นว่า คำว่า “แลง” คล้องกับว่า “แปลง” ซึ่งลักษณะสัมผัสเช่นนี้เรียกว่า “สัมผัสสระ” และคำว่า “ปี” “แปลง” และ “เป็น” นั้น มีการใช้พยัญชนะตัวเดียวกันคือ “ป” ซึ่งลักษณะสัมผัสเช่นนี้เรียกว่า “สัมผัสพยัญชนะ” ซึ่งการแต่งกลอนโดยมีสัมผัสในดังกล่าว มีส่วนช่วยให้บทกลอนเกิดความไพเราะ เป็นการแสดงความสามารถ และประสบการณ์ของผู้เป็นกวีในการเลือกสรรคำ ให้เกิดคุณลักษณะดังกล่าว นอกจากนี้ หากสังเกตจะพบว่ามีการใช้คำซ้ำ-คำซ้อน และคำที่มีความหมายคล้ายกัน ปรากฏในบทประพันธ์ เช่น “คิดแค้นเอย” “จิตคิดอาฆาต” “ยิ่งคิด ยิ่งแค้น” ซึ่งผู้เขียนมีความเห็นว่า เป็นการย้ำให้เห็นถึงบุคลิกลักษณะของตัวละครที่ “มีแต่โมหันธ์ฉันทา” หรือ “คิดแค้นพยาบาทมาดใจ” ดังในบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ และเป็นการย้ำให้รู้สึกว่าตัวละครนี้มีความแค้นต่อนางสีดาและพระรามจริง หรือบางคำแม้ดูมีความหมายคล้ายกัน แต่เมื่อพิจารณาความหมายจะพบว่า มีความแตกต่าง และให้ภาพพจน์ที่ลึกซึ้ง เช่น คำว่า “งามพิศ” และ “งามผาด” โดยความหมาย

แรกหมายถึง ความงามที่แม้พิจารณานาน ๆ ก็ยังงาม ส่วนความหมายของคำหลัง หมายถึง ความงามที่แม้มองไปปราดเดียว ก็รับรู้ว่างาม ซึ่งการเลือกใช้คำดังกล่าว ในมุมมองของผู้เขียน มีส่วนช่วยให้ภาพของตัวละคร มีความงดงามยิ่งขึ้น และยังปรากฏการใช้โวหาร ได้แก่ อุปมาโวหาร ในบทร้องคำว่า “ช่างงามประดุจนางกินรี” นับว่าบทประพันธ์รำฉุยฉายนางอดูล สะท้อนให้เห็นถึงความสามารถด้านการประพันธ์ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ได้อย่างดียิ่ง

เพลงและวงดนตรีที่ใช้

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ เพลงรัว เพลงฉุยฉาย เพลงแม่ศรี และเพลงเร็ว-ลา ตามลำดับดังที่กล่าวไว้ในหัวข้อที่แล้ว โดยวงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง กำหนดใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าในการบรรเลงประกอบไปด้วย ปี่ใน 1 เลา ตะโพน 1 ลูก ระนาดเอก 1 ราง ฉิ่ง 1 คู่ ฆ้องวงใหญ่ 1 วง กลองทัด 2 ลูก หรือใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่ในการบรรเลง ประกอบไปด้วย ปี่ 1 คู่ คือปี่ในและปี่นอก ระนาด 1 คู่ คือระนาดเอกและระนาดทุ้ม ฆ้องวง 1 คู่ คือ ฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็ก กลองทัด 1 คู่ ตะโพน 1 ลูก ฉิ่ง 1 คู่ ฉาบเล็ก 1 คู่ ฉาบใหญ่ 1 คู่ โหม่ง 1 ใบ และกรับ 1 คู่ แต่จากเทปบันทึกเสียงรำฉุยฉายนางอดูลที่บันทึกเสียงขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2551 พบว่ามีการใช้ระนาดเอกบรรเลงเลียนเสียงคำร้อง แทนการใช้ปี่บรรเลง โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์เอกสิทธิ์ สุนิมิตร สันนิษฐานว่าเป็นการบันทึกเสียงเพื่อใช้ในการฝึกซ้อม จึงใช้เครื่องดนตรีเท่าที่สามารถหาผู้บรรเลงได้ในขณะนั้น เพราะจากการได้รับการถ่ายทอดท่ารำใน พ.ศ. 2557 ผู้เขียนได้รับการถ่ายทอดโดยใช้เพลงอีกฉบับที่มีปี่เป่าเลียนเสียงคำร้อง แต่หากสำหรับการนำไปใช้งานผู้ที่มีความสนใจอาจสามารถนำเพลง จากเทปเสียงดังกล่าวไปใช้งานได้ ดังที่ ระวิวรรณ วรรณวิไชย (2543) กล่าวไว้ในบทความเรื่องฉุยฉาย เมื่อ พ.ศ. 2543 ว่า “ในบางโอกาสอาจมีผู้ใช้ระนาดเอก ตีทำนองเลียนคำร้อง” ซึ่งแสดงให้เห็นว่ามีการนำระนาดเอกมาใช้ทำหน้าที่ทดแทนกันในระยะหนึ่ง อย่างไรก็ตาม การใช้ระนาดตีเลียนเสียงคำร้องนั้น ก็เป็นการแสดงให้เห็นถึงความสามารถของนักดนตรีเช่นเดียวกัน เพียงแต่ให้สุนทรียะของเสียงที่แตกต่างกันตามแหล่งกำเนิดเท่านั้น

การประดิษฐ์ท่ารำ

จากการพิจารณาของผู้เขียน ลำดับขั้นตอนการแสดงรำฉุยฉายนางอดูล แบ่งได้เป็น 4 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นตอนที่ 1 ผู้แสดงรำออกมาในเพลงรัว มีความหมายถึง ตัวละครแปลงกายจากนางยักษ์เป็นนางมนุษย์ ขั้นตอนที่ 2 ผู้แสดงรำตีบทตามบทร้องและทำนองเพลงฉุยฉาย ขั้นตอนที่ 3 ผู้แสดงรำตีบทตามบทร้องและทำนองเพลงแม่ศรี และขั้นตอนที่ 4 ผู้แสดงรำตามทำนองเพลงเร็ว-ลา เพื่อเป็นการอวดฝีมือและแสดงบทบาทของนางอดูลที่เดินทางไปหานางสีดายังริมฝั่งน้ำ โดยกระบวนท่ารำ เป็นการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำขึ้นตามบทร้อง ทำนองเพลง และบุคลิกลักษณะของตัวละคร ซึ่งในมุมมองของผู้เขียน พบว่าการประดิษฐ์ท่ารำฉุยฉายนางอดูล อาจมีแนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำ ดังนี้

1) คิดประดิษฐ์ท่า ให้มีความแตกต่างกัน แม้บทร้องมีความหมายคล้ายกัน เช่น บทร้องคำว่า “ปีศาจจำแลง” (ท่าที่ 1) “ยักษา” (ท่าที่ 2) และ “นางอดูลปีศาจ” (ท่าที่ 3) ซึ่งคำที่ 1 และ 3 มีความหมายถึงตัวนางอดูลเอง แต่คำที่ 2 เป็นการกล่าวถึงทศกัณฐ์ ที่มีชาติกำเนิดเป็นยักษ์เช่นเดียวกัน โดยมีการคัดเลือกท่ารำมาใช้ให้เกิดความแตกต่าง ดังนี้

ท่าที่ 1 ท่าที่ 2 ท่าที่ 3

ภาพที่ 2 ตัวอย่างท่ารำที่คิดประดิษฐ์ท่า ให้มีความแตกต่างกัน แม้บทร้องมีความหมายคล้ายกัน
ที่มา: ผู้เขียน

เมื่อสังเกตจะพบว่า ท่าที่ 1 และ ท่าที่ 2 เป็นการนำท่ารำที่สามารถสื่อความหมายว่า “ยักษ์” คือ ท่ามารกลับหลัง และท่าแยกเขี้ยว มาใช้ แต่ท่าที่ 3 ใช้ท่าตัวเรา เพราะความหมายของบทร้องหมายถึงตัวนางอดูลเอง จึงอาจเป็นสาเหตุให้เลือกใช้ท่ารำดังกล่าว

2) เลือกใช้ท่าเดียวกัน แต่ออกแบบให้ปฏิบัติสลับข้างกัน เช่น ท่าเขียน ใช้ประกอบบทร้องคำว่า “เขียนรูป” (ท่าที่ 1) และประกอบบทร้องคำว่า “รูปเขียน” (ท่าที่ 2) ซึ่งบทร้องทั้งสองคำนี้ อยู่ในช่วงเพลงที่ใกล้กันมาก สาเหตุที่ใช้ท่าซ้ำ สันนิษฐานว่า เพราะเป็นท่ารำที่สามารถสื่อความหมายได้ชัดเจน แต่หลีกเลี่ยงความซ้ำซาก จึงให้ผู้รำปฏิบัติสลับข้างกัน

ท่าที่ 1 ท่าที่ 2

ภาพที่ 3 ตัวอย่างท่ารำที่เลือกใช้ท่าเดียวกัน แต่ออกแบบให้ปฏิบัติสลับข้างกัน
ที่มา: ผู้เขียน

3) เลือกใช้ท่าซ้ำ โดยเว้นระยะห่างในการใช้ท่ารำ เช่น ท่าตาย ที่ปรากฏการใช้ประกอบบทร้องคำว่า “มรณา” (ท่าที่ 1) “สิ้นด้วยองค์” (ท่าที่ 2) แต่ท่าที่ 1 เป็นท่าประกอบคำร้องสุดท้ายของบทร้องฉุยฉาย บทที่ 2 บาทที่ 1 ซึ่งผู้ร้องจะทอดเสียงยาว ทำให้ต้องค้างท่านานกว่าท่าที่ 2 ที่เป็นบทร้องต่อเนื่องกับคำว่า “พระรามา” (ท่าที่ 3) ซึ่งต้องปฏิบัติท่าต่อเนื่องกัน ซึ่งอาจทำให้ผู้ชมไม่ทันสังเกตว่ามีการใช้ท่าซ้ำ

ท่าที่ 1 ท่าที่ 2 ท่าที่ 3

ภาพที่ 4 ตัวอย่างท่ารำที่เลือกใช้ท่าซ้ำ โดยเว้นระยะห่างในการใช้ท่ารำ
ที่มา: ผู้เขียน

4) ใช้ท่าซ้ำ แต่เปลี่ยนลักษณะการใช้มือ เท้า ศีรษะ เช่น ท่าประกอบบทร้องคำว่า “นารีสีดา” (ท่าที่ 1) “สีดานงลักษณ์” (ท่าที่ 2) และ “สีดานารี” “ท่าที่ 3” ซึ่งล้วนมีความหมายเดียวกัน ดังนี้

ท่าที่ 1 ท่าที่ 2 ท่าที่ 3

ภาพที่ 5 ตัวอย่างท่ารำที่ใช้ท่าซ้ำ แต่เปลี่ยนลักษณะการใช้มือ เท้า ศีรษะ
ที่มา: ผู้เขียน

5) ใช้ท่าจากรำแม่บทเล็ก แม่บทใหญ่ และจากการแสดงชุดอื่น ซึ่งให้ความหมายเหมือนกัน และสามารถสื่อความหมายของท่ารำ ได้ชัดเจน เช่น ท่าประกอบบทร้องคำว่า “นางกินรี” (ท่าที่ 1) ใช้ท่ารำในรำแม่บทเล็ก ในบทร้องคำว่า “หงส์บิน” ซึ่งยังปรากฏในท่ารำฉุยฉายเบญกาย ในบทร้องคำว่า “แม้นเหมือนกินรี” รวมถึง ปรากฏในท่ารำฉุยฉายวันทอง ในบทร้องคำว่า “เหมือนหนึ่งหงส์เหมราช” ซึ่งพิจารณาดูแล้วอาจเป็นการหยิบยืมท่ารำจากรำแม่บทเล็ก แต่ก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าแรงบันดาลใจในการหยิบยืมท่ารำ ส่วนหนึ่งอาจมาจากการได้เห็นการเลือกใช้ท่ารำของรำฉุยฉายชุดอื่น ๆ เช่นเดียวกัน นอกจากนี้ยังมีท่ารำประกอบบทร้องคำว่า “หมายปองเอย” (ท่าที่ 2) ซึ่งเป็นท่ารำเดียวกันกับท่าในบทร้องคำว่า “โอ้พระไวย” ในรำฉุยฉายวันทอง ซึ่งมีความหมายถึงการรอคอย เฝ้ามองหา หรือท่าประกอบบทร้องคำว่า “พระรามา” (ท่าที่ 3) ซึ่งเป็นท่ารำเดียวกันกับท่าในบทร้องคำว่า “พระสี่กร” ในรำแม่บทเล็ก และท่าในบทร้องคำว่า “ท่าพระรามา” ในรำแม่บทใหญ่ และท่าในบทร้องคำว่า “ทหารนารายณ์” ในรำฉุยฉายมานพ เป็นต้น

ท่าที่ 1 ท่าที่ 2 ท่าที่ 3

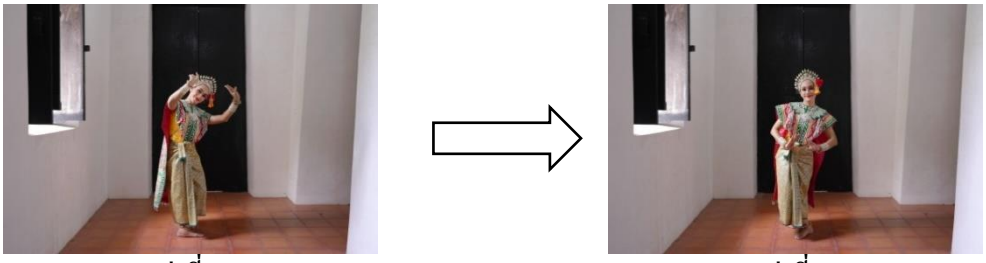
ภาพที่ 6 ตัวอย่างท่ารำ ที่ใช้ท่าจากรำแม่บทเล็ก แม่บทใหญ่ และจากการแสดงชุดอื่น ๆ
ที่มา: ผู้เขียน

6) ใช้ท่ารำที่มีอยู่แล้ว นำมาประดิษฐ์ลีลาการเชื่อมท่ารำให้เกิดความแปลกตา เช่น ท่าประกอบบทร้องคำว่า “ฉุยฉายเอย” ที่นำเอาท่าบังพระสุริยา ท่าจีบเข้าฐานไหล่ และท่าฉุยฉายเข้าวัง มาเรียงร้อยเข้าด้วยกัน ด้วยท่านาฏยศัพท์ ทั้งนี้เพื่อให้เห็นภาพชัดเจนยิ่งขึ้น จึงต้องขออธิบายการปฏิบัติท่ารำดังกล่าว ซึ่งมีลักษณะดังนี้ ผู้รำถอนเท้าขวา จรดเท้าซ้าย น้ำหนักอยู่เท้าหลัง ตั้งมือทั้งสองขึ้นเป็นท่าบังพระสุริยา ลักคอไปทางซ้าย (ท่าที่ 1) จากนั้นส่งมือซ้ายไปเป็นจีบส่งหลัง มือขวาจีบเข้าฐานไหล่ลักคอไปทางขวา (ท่าที่ 2) และกรายมือขวาออกเป็นวงบน พร้อมกับก้าวไขว้เท้าซ้าย เอียงขวา (ท่าที่ 3) ดังภาพ

ท่าที่ 1 ท่าที่ 2 ท่าที่ 3

ภาพที่ 7 ตัวอย่างท่ารำที่ใช้ท่ารำที่มีอยู่แล้ว นำมาประดิษฐ์ลีลาการเชื่อมท่ารำให้เกิดความแปลกตา
ที่มา: ผู้เขียน

หรือท่าประกอบบทร้องคำว่า “เข้าสิงสถิต” ที่ใช้การถอนเท้าขวา ก้าวไขว้เท้าซ้าย พร้อมกับวาดมือทั้งสองข้างผ่านศีรษะ (ท่าที่ 1) แล้วเลื่อนลงมาเป็นวงล่าง หรือท่านางกล่อมตัว พร้อมกับก้าวไขว้เท้าขวา ลักคอ (ท่าที่ 2) เป็นต้น



ท่าที่ 1 ท่าที่ 2

ภาพที่ 8 ตัวอย่างท่ารำที่ใช้ท่ารำที่มีอยู่แล้ว นำมาประดิษฐ์ลีลาการเชื่อมท่ารำให้เกิดความแปลกตา
ที่มา: ผู้เขียน

7) ใช้ท่าจากรำเพลงช้าเพลงเร็ว เช่น ท่าจีบหงายข้างลำตัว แขนงอ กล่อมไหล่ตามจังหวะ ซึ่งเป็นกระบวนท่ารำเพลงเร็วตัวนาง โดยแนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำ น่าจะเป็นการหยิบยืมมาใช้ สำหรับแสดงความสามารถในการรำ และการใช้จังหวะ โดยมีการปรับทิศในการรำ ซึ่งปกติท่ารำท่านี้ ผู้แสดงต้องหันข้าง แต่เนื่องจากในการถ่ายทอดท่ารำนั้น ผู้รำคือ นายกรวิชญ์ และผู้เขียน มีทักษะพื้นฐานเป็นตัวพระ ซึ่งไม่คุ้นชินกับท่ารำดังกล่าว ซึ่งเป็นท่ารำของตัวนาง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ จึงปรับทิศทางในการรำใหม่ เพื่อให้ผู้รำสามารถปฏิบัติท่ารำได้ง่ายขึ้น ดังนี้

ภาพที่ 9 ตัวอย่างท่ารำที่ใช้ท่ารำจากเพลงช้าเพลงเร็ว
ที่มา: ผู้เขียน

8) เลือกใช้ท่าและลีลาที่บ่งบอกถึงชาติกำเนิดของตัวละคร เช่น ใช้ท่ามารกลับหลัง ประกอบบทร้องคำว่า “ปีศาจจำแลง” ซึ่งอาจมีแนวคิดมาจากชื่อท่าที่มีความสัมพันธ์กับบทร้อง และลักษณะของท่าที่มีการใช้มือจีบล่อแก้ว วางในตำแหน่งระดับวงล่าง ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกันกับท่าลงวง โดย จิรัชญา บุรวัฒน์ (2558) ได้อธิบายถึงความหมายของท่าลงวง ในงานวิจัยเรื่อง นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ในโขนและละครรำว่า “ลงวง ไม่มีความหมายตายตัว เป็นลักษณะของการตั้งวง อาจใช้ในตอนที่กล่าวบรรยายถึงตัวละคร ประกอบท่านั่ง ในตอนนั่งเมืองของตัวยักษ์ หรือในกรณีต้องการพักมือและแขน ท่านี้ใช้ในกระบวนท่าของนางยักษ์ทั้งในเพลงหน้าพาทย์ และเพลงร้อง” นอกจากนี้ ท่ามารกลับหลังยังมีการกระโดดกระทบเท้า และการก้าวเสี้ยว ซึ่ง จิรัชญา บุรวัฒน์ ยังได้กล่าวว่า การก้าวข้างหรือก้าวเสี้ยวนั้น ตัวนางส่วนใหญ่จะใช้การก้าวไขว้มากกว่า ด้วยนาฏลักษณ์ดังกล่าว จึงอาจเป็นส่วนหนึ่งในการตัดสินใจเลือกใช้ท่ารำของผู้ช่วยศาสตราจารย์ สุมิตร เทพวงษ์ ในการบ่งบอกชาติกำเนิดเดิมของนางอดูลแปลง

ภาพที่ 10 ตัวอย่างท่ารำที่เลือกใช้ท่าและลีลาที่บ่งบอกถึงชาติกำเนิดของตัวละคร
ที่มา: ผู้เขียน

นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้การยุบเข่า หรือกระทบตัว เช่น ท่ารำประกอบบทร้องคำว่า “คิดแค้นเอย” (ท่าที่ 1) “ยักษี ยักษา” (ท่าที่ 2) การลอยหน้า เช่น ท่ารำประกอบบทร้องคำว่า “สีดานารี” (ท่าที่ 3) การลักคอ ประกอบบทร้องคำว่า “นางเทวี” (ท่าที่ 4) เป็นต้น

ท่าที่ 1

ท่าที่ 2

ท่าที่ 3

ท่าที่ 4

ภาพที่ 11 ตัวอย่างท่ารำที่เลือกใช้ท่าและลีลาที่บ่งบอกถึงชาติกำเนิดของตัวละคร
ที่มา: ผู้เขียน

ทั้งนี้ เพื่อเป็นการเสริมให้เกิดความเข้าใจมากยิ่งขึ้น ท่านผู้อ่านสามารถรับชมวีดิทัศน์การแสดงรำฉุยฉายนางอดูล โดยนายเขมวันต์ นาฏการจนดิษฐ์ ได้ผ่าน www.youtube.com โดยช่องทางตามลิงก์นี้ https://www.youtube.com/watch?v=DI6VQwK7Lnk

สำหรับการแสดงอารมณ์และความรู้สึกของตัวละคร ในรำฉุยฉายนางอดูลนั้น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ได้ให้แนวทางไว้โดยกว้าง คือ ให้ผู้แสดงพิจารณาจากบทร้อง และแสดงสีหน้าให้สอดคล้องกัน ซึ่งเมื่อพิจารณาจากบทร้องแล้ว ผู้แสดงอาจสามารถแสดงสีหน้า โดยใช้แนวทางจากทฤษฎีนาฏยศาสตร์ ที่ระบุรูปแบบการแสดงอารมณ์ไว้ถึง 9 รูปแบบ นำมาตีความบทร้อง (ธรรมจักร พรหมพ้วย, 2557) ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 1 แนวทางการแสดงอารมณ์ความรู้สึกในการรำฉุยฉายนางอดูล ตามทฤษฎีนาฏยศาสตร์

รส	ความหมาย	ตัวอย่างบทร้องที่แสดงอารมณ์ตามรสดังกล่าว	วิธีการแสดงอารมณ์
ศฤงคารรส	รสคือเหตุให้เกิดความรัก มีความยินดี หรือรติเป็นภาวะ	“งามพิศงามผาด โสภาผ่องผุด”	เหลือบมองและเปล่งประกายความรักออกทางดวงตา
วีรรส	รสคือความกล้า มีอุตสาหะเป็นภาวะ	“เข้าสิงสถิต รูปเขียนด้วยฤทธี”	ขยายดวงตาให้กว้าง เปล่งประกายความมีอำนาจออกมา ศีรษะหงายไปทางเบื้องหลังเล็กน้อย
กรุณารส	รสคือความกรุณา ความโศก มีโศกะเป็นภาวะ	“ผลาญวงศ์ยักษ์มรณา” “ยักษียักษา ชีวามลายสิ้นไป”	เหลือบตา มองพร้อมกับเปล่งแววตาอย่างดูถูกออกมา
เราทรรส	รสคือความดุร้าย ความโกรธ มีโกรธะเป็นภาวะ	“ยิ่งคิด ยิ่งแค้น”	เลิกคิ้ว ดวงตาลุกโพลง มีการขบคี้ยวฟัน แต่ในกรณีของผู้เขียน จะเพิ่มการขมวดคิ้ว ในการแสดงอารมณ์ด้วย เช่น ในบทร้องคำว่า “ยิ่งคิด ยิ่งแค้น” เมื่อนักร้อง เริ่มร้องคำว่า “ยิ่งคิด” จะเริ่มจากการขมวดคิ้ว เป็นอันดับแรก เมื่อจะเริ่มร้องคำว่า “ยิ่งแค้น” จึงเบิกตาให้ลุกโพลง และกลับมาขมวดคิ้วอีกครั้ง เมื่อหมดคำว่า “ยิ่งแค้น”

ตารางที่ 1 แนวทางการแสดงอารมณ์ความรู้สึกในการรำฉุยฉายนางอดูล ตามทฤษฎีนาฏยศาสตร์ (ต่อ)

รส	ความหมาย	ตัวอย่างบทร้องที่แสดงอารมณ์ตามรสดังกล่าว	วิธีการแสดงอารมณ์
หาสยะรส	รสคือเหตุ ให้เกิดการเย้ยหยัน มีการหัวเราะอย่างดูถูก หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง มีหาสะเป็นภาวะ	“สีดานารี สิ้นด้วยองค์พระรามา” “นางเทวีไม่สงสัย”	เลิกคิ้วสูงขึ้น หลบเปลือกตาลง ชำเลืองมองและเปล่งแววตา อย่างดูถูกออกมา แต่ในกรณีของผู้เขียน จะใช้การยิ้ม โดยเหยียด ริมฝีปากล่าง หรือที่เรียกว่า “เบะปาก” เลิกคิ้วสูงขึ้น ดวงตาเบิกกว้าง เป็นประกาย แสดงความกระหยิ่มใจ
ภยานกรส	รสคือความกลัว มี ภยะ หรือความกลัวเป็นภาวะ	–	กลอกตาไปมา รูจมูกขยายออก ผงกศีรษะและคอ เพื่อแสดงความหวาดกลัว
พีภัตรส	รสคือความดูถูก เหยียดหยาม มีความเกลียดชัง หรือชุคุปสาเป็นภาวะ	“จิตคิดอาฆาต อนงค์นาฏสีดา”	หรี่ดวงตาให้เล็กลง ทำคางย่น เม้มริมฝีปาก และขบฟันเข้า ด้วยกัน
อัทภูตรส	รสคือความอัศจรรย์ใจ มีความสงสัยสนเท่ห์ หรือวิสมยะเป็นภาวะ	–	เลิกคิ้วขึ้น ขยายดวงตาให้กว้าง ริมฝีปากสั่นระริก ๆ แววตาเปล่งความประหลาดใจ ออกมา
ศานตรส	รสคือความสงบ มีความสงบหรือสันติ เป็นภาวะ	–	เหลือบสายตาลงต่ำ ทอดแววตาสงบ

ที่มา: ผู้เขียน

เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายรำฉุยฉายนางอดูล ผู้แสดงแต่งกาย ด้วยชุดยืนเครื่อง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการแต่งกายในการแสดงโขน โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ กำหนดให้นุ่งผ้ายกสีเขียว และห่มผ้าห่มนางสีแดง ขลิบเขียว สันนิษฐานว่าการที่ท่านกำหนดใช้สีแดงและเขียว ซึ่งเป็นแม่สีหลัก หรือสีชั้นที่ 1 ซึ่งนิยมใช้สำหรับตัวละครที่เป็นตัวเอกแทนสีชั้นที่ 2 เช่น ชมพู ฟ้า เหลือง สำหรับตัวละครที่เป็นพระรอง หรือกลุ่มสีหนัก เช่น น้ำเงิน เขียว ม่วง สำหรับตัวละครที่เป็นพ่อหรือแม่นั้น (เสาวภา ไพทยวัฒน์, 2557) อาจมาจากการพิจารณาถึงความสำคัญของตัวละครที่มีผลต่อการดำเนินเรื่องในตอนนั้น ๆ ที่โดดเด่น กว่าตัวละครตัวอื่น จึงกำหนดให้ใช้สีแดงและเขียวสำหรับตัวละครดังกล่าว

สำหรับศิราภรณ์หรือเครื่องประดับศีรษะ ซึ่งในการแสดงโขนเป็นสิ่งใช้บ่งบอกฐานะของตัวละครนั้น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงศ์ กำหนดให้ผู้แสดงรวบผมหางม้าครอบด้วยรัดท้ายช้อง และสวมกระบังหน้า โดยกระบังหน้านั้น เป็นศิราภรณ์สำหรับตัวละครนางทั้งที่เป็นตัวละครสูงศักดิ์และเป็นนางเอก เช่น ใช้สำหรับนางสีดา ตอนออกบวช จากการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ นางวิยะดาในวัยเด็กจากการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ใช้สำหรับตัวละครที่เป็นนางกำนัล หรือสามัญชน เช่น นางพิรากวน พี่สาวของไมยราพณ์ เจ้าเมืองบาดาลเมื่อถูกถอดยศจากการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ นางตะเภาแก้ว นางตะเภาทอง ในการแสดงละครนอก เรื่องไกรทอง รวมถึงตัวละครที่เป็น นางแปลง เช่น นางศูรปนขา ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง รามเกียรติ์ ตอนศูรปนขาตีสีดา ซึ่งมีรูปแบบการแต่งกาย 2 แบบ คือ แบบที่ 1 ผู้แสดงสวมรัดเกล้าเปลว ห่มสไบสองชาย นุ่งผ้าจีบหน้านาง ไว้ชายพกด้านขวา ตามแบบฉบับของสำนักวังบ้านหม้อ และแบบที่ 2 สวมกระบังหน้า มีรัดท้ายช้อง ห่มสไบสองชาย นุ่งผ้าจีบหน้านาง ไว้ชายพกด้านซ้าย ตามแบบฉบับของสำนักวังสวนกุหลาบ (ขวัญฟ้า ศิวิจารย์, 2561) ซึ่งอาจมีความเป็นไปได้ว่าผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ นำรูปแบบการแต่งกายของนางศูรปนขา ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์มาปรับใช้เพราะการสวมใส่กระบังหน้านั้น นอกจากจะเป็นศิราภรณ์ของนางยักษ์แปลงแล้วยังสอดคล้องกับฐานะของตัวละครที่แปลงกายแฝงไปกับบรรดานางกำนัลของนางสีดาอีกด้วย

สำหรับลวดลายของผ้าห่มนาง วัสดุในการปักหรือวัสดุของเครื่องประดับ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ไม่ได้กำหนดไว้ มีเพียงแต่สีของผ้าห่มนางและศิราภรณ์ที่ใช้เท่านั้น โดยการแต่งกายรำฉุยฉายนางอดูลมีลักษณะตามภาพ ดังนี้

ภาพที่ 11 เครื่องแต่งกายรำฉุยฉายนางอดูล
ที่มา: ผู้เขียน

สรุปและอภิปราย

ฉุยฉายนางอดูล เป็นผลงานสร้างสรรค์ของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อนำไปใช้ประกอบการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางอดูลปีศาจคิดแค้นนางสีดา บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ จากการศึกษาพบว่า แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานอาจมาจากการศึกษาบทบาทนางแปลงซึ่งอยู่ในบทพระราชนิพนธ์ดังกล่าว ที่ทำให้ผู้สร้างสรรค์ผลงานเห็นความสำคัญของตัวละครประกอบกับการที่ยังไม่มีผู้ใดสร้างสรรค์การแสดงรำฉุยฉายของตัวละครตัวนี้มาก่อน และความชำนาญในการสร้างสรรค์ผลงานทางการแสดง โดยเฉพาะการแสดงประเภทฉุยฉาย รวมถึงใจรักในศิลปะการแสดงและการเป็นผู้มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ จึงเป็นที่มาของแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงขึ้น

บทร้องประกอบการรำฉุยฉายนางอดูล พบว่า นอกจากมีการใช้สัมผัสนอก ตามฉันทลักษณ์ของการประพันธ์บทร้องสำหรับการแสดงฉุยฉายแล้ว ผู้เขียนยังพบว่า ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุมิตร เทพวงษ์ มีการใช้สัมผัสใน ทั้งที่เป็นสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะ เพื่อให้เกิดความไพเราะของเสียงมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ ยังมีการใช้คำซ้ำ-คำซ้อน เพื่อให้เกิดความงามทางภาษา และแสดงภาพบุคลิกลักษณะของตัวละครที่อ้างอิงมาจากบทละคร เรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ เช่น ความเป็นผู้ที่ “มีแต่โมหันธ์ฉันทา” หรือ “คิดแค้นพยาบาทมาดใจ” ผ่านคำว่า “คิดแค้นเอย” “จิตคิดอาฆาต” “ยิ่งคิด ยิ่งแค้น” ตลอดจนการใช้อุปมาโวหาร และถ้อยคำที่ให้ภาพพจน์ลึกซึ้ง เช่น คำว่า “งามพิศ” “งามผาด” เพื่อให้ภาพของตัวละครที่เกิดขึ้นในจินตนาการของผู้ฟังเกิดความงดงามเป็นอุดมคติขึ้น แสดงให้เห็นถึงความเชี่ยวชาญทางด้านวรรณศิลป์ และทัศนคติทางความงามของผู้ประพันธ์ที่สะท้อนผ่านบทกวีได้เป็นอย่างดี

ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง มีการกำหนดให้ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า และเครื่องคู่ ซึ่งเป็นวงปี่พาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน โดยจากการศึกษาค้นคว้า และประสบการณ์ของผู้เขียน พบว่าเคยมีการใช้ทั้งปี่เลียนเสียงบทร้อง จากการได้รับการถ่ายทอดและฝึกซ้อมใน พ.ศ. 2557 และใช้ระนาดเลียนเสียงบทร้อง จากการค้นพบเทปบันทึกเสียงที่บันทึกขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2551 จากความอนุเคราะห์ของนางสาวพวงทิพย์ เทพวงษ์ ซึ่งอาจเป็นการบันทึกเสียงตามนักดนตรีที่มีอยู่และสามารถบรรเลงได้ในขณะนั้น โดยเพลงที่ใช้ในการบรรเลง ได้แก่ 1) เพลงรัว สื่อความหมาย หมายถึง ตัวละครแปลงกายจากนางยักษ์เป็นนางมนุษย์ 2) เพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรี แสดงความพึงพอใจที่สามารถแปลงกายได้อย่างงดงาม และแสดงความปรารถนาที่จะล้างแค้นนางสีดา 3) เพลงเร็ว-ลา หมายถึง ตัวละครเดินทางไปหานางสีดา ซึ่งการคัดเลือกและจัดวางลำดับเพลงดังกล่าว มีรูปแบบเดียวกันกับการรำฉุยฉายที่มีแต่โบราณ เช่น รำฉุยฉายเบญกาย รำฉุยฉายศูรปนขา โดยอาจมีความเป็นไปได้ว่า ผู้สร้างสรรค์ผลงานจดจำและนำรูปแบบดังกล่าวมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานของตน เนื่องจากบทบาทของนางอดูลนั้น เป็นบทบาทของนางยักษ์แปลง เช่นเดียวกันกับรำฉุยฉายเบญกาย และรำฉุยฉายศูรปนขา

การคิดประดิษฐ์ท่ารำ พบว่ามีการนำภาษาท่าในการแสดงมาเลือกใช้ให้สอดคล้องกับความหมายของบทร้อง ซึ่งบทร้องบางคำที่มีความหมายเดียวกัน จะมีการหลีกเลี่ยงการใช้ท่ารำไม่ให้ซ้ำกัน แต่หากมีการใช้ท่าซ้ำ จะมีวิธีการหลีกเลี่ยงความซ้ำซากด้วยการสลับข้างในการปฏิบัติท่ารำ และการเว้นช่วงในการปฏิบัติท่ารำ รวมถึงการใช้ท่าซ้ำโดยปรับการใช้มือ เท้า ศีรษะ ให้เกิดความแตกต่างกัน เป็นต้น

นอกจากนี้ ยังพบว่ามีการใช้ท่ารำที่มาจากรำแม่บทเล็ก แม่บทใหญ่ ตลอดจนเพลงช้า-เพลงเร็ว มาใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำ และการนำเอาท่ารำหลาย ๆ ท่า มาร้อยเรียงใส่ท่าเชื่อมให้เกิดความแปลกใหม่ ซึ่งแนวคิดบางอย่างสอดคล้องกับแนวคิดของท่านอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-ละครรำ) พุทธศักราช 2533 ที่มีหลักการ 4 ข้อ คือ 1) ออกแบบลีลาท่ารำโดยใช้หลักการจินตนาการ 2) ออกแบบลีลาท่ารำโดยใช้หลักการตีบทผสมผสานท่าทางธรรมชาติ ด้วยการนำแม่ท่าต่าง ๆ ในเพลงช้า เพลงเร็ว รำแม่บท ผสมผสานท่าทางตามธรรมชาติ เช่น ท่าเขียน ประกอบบทร้องคำว่า “เขียนรูป” และ “รูปเขียน” หรือท่าตัวเรา ประกอบบทร้องคำว่า “นางมนุษย์” และ “นางอดูลปีศาจ” 3) ออกแบบลีลาท่ารำโดยนำท่ารำเก่ามาพัฒนาใหม่ ด้วยการนำหลักนาฏยศัพท์และภาษานาฏศิลป์มาร้อยเรียงผสมผสานให้ตรงกับความหมายของบทร้อง เช่น ท่าประกอบบทร้องคำว่า “ฉุยฉาย” “สิงสถิต” และ 4) ออกแบบลีลาท่ารำโดยสร้างสรรค์กระบวนท่ารำใหม่ ในรูปแบบการรำตีบทตามคำร้องและทำนองเพลง มีการนำแม่ท่านาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ต่างชาติ มาร้อยเรียงกระบวนท่ารำใหม่อย่างมีเอกลักษณ์เป็นต้น (ณัฏฐนันท์ จันนิวงศ์, 2556)

โดยในส่วนของลีลาการรำ มีการใช้ลีลาแบบนางยักษ์ประกอบกับการรำ คือ การกระโดดกระทบเท้า การยุบเข่า และการลอยหน้า ซึ่งสอดคล้องกับการออกแบบท่ารำฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง โดย จินตนา สายทองคำ ที่มีการใช้การตบเท้า ยุบเข่า การโขยกเท้า การขึ้นท่าจรดเท้า ขาเหยียดตึง การกระโดดกระทบเท้า การเดี่ยวเท้า และการลอยหน้า ลักคอ เช่นเดียวกัน (จินตนา สายทองคำ, 2563)

การแต่งกายของผู้แสดงกำหนดให้สวมเครื่องแต่งกายตามจารีตในการแสดงโขน คือการสวมเครื่องแต่งกายแบบยืนเครื่อง มีการกำหนดสีคือ ใช้ผ้าห่มนางสีแดงขลิบเขียว นุ่งผ้ายกสีเขียว ศิราภรณ์กำหนดให้ผู้แสดงรวบผมหางม้าประดับรัดช้องและสวมกระบังหน้า ตามบทบาทของตัวละครที่แปลงกายเป็นนางกำนัล ซึ่งมีลักษณะร่วมกับรูปแบบเครื่องแต่งกายฉุยฉายนางยักษ์ ชุดอื่น ๆ เช่น รำฉุยฉายศูรปนขา ซึ่งอาจเป็นส่วนหนึ่งในการประกอบการพิจารณาเลือกใช้ของผู้สร้างสรรค์ผลงานด้วย

รำฉุยฉายนางอดูลนั้น แม้ว่าผู้สร้างสรรค์ผลงานจะเสียชีวิตไปแล้ว แต่ความงดงามของชุดการแสดงที่หล่อหลอมมาจาก ประสบการณ์ ความรู้ และความคิดสร้างสรรค์ ยังคงประจักษ์ชัด ทั้งในด้านของวรรณศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และนาฏศิลป์ ควรค่าแก่การอนุรักษ์ สืบทอด ส่งเสริมไว้ในฐานะมรดกทางภูมิปัญญาอันทรงคุณค่าแก่อนุชนคนรุ่นหลัง ที่จะได้ศึกษาวิวัฒนาการ และยึดถือเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ตลอดจนเพื่อเป็นเครื่องระลึกถึงคุณงามความดีของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุมิตร เทพวงษ์ ที่มีต่อวงการนาฏศิลป์สืบไป

รายการอ้างอิง

ขวัญฟ้า ศิวิจารย์. (2561). ละครดึกดำบรรพ์เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศูรปนขาตีสีดา. *วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร*, *8*(1), 241-252. https://so01.tcithaijo.org/index.php/AJPU/article/view/66602/82932

จินตนา สายทองคำ. (2563). นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ : ฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง. *วารสารพัฒนศิลปวิชาการ*, *4*(2), 44-58. https://so05.tci-thaijo.org/index.php/Patanasilpa/article/view/252250/170646

จิรัชญา บุรวัฒน์. (2558). นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ในโขนและละครรำ. [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัฏฐนันท์ จันนินวงศ์. (2556). *การออกแบบลีลานาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2553*. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธรรมจักร พรหมพ้วย. (2557). *คัมภีร์นาฏยศาสตร์*. [เอกสารประกอบการสอน].คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2496). *สีและลักษณะหัวโขน*. กรมศิลปากร.

ระวิวรรณ วรรณวิไชย. (2543). ฉุยฉาย. *วารสารวารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ*, *8*(2), 53-59. http://thesis.swu.ac.th/swuarticle/Fi_Art/Fi_Artsv8n2 (16)p53.pdf

สุมิตร เทพวงษ์. (2547). *ฉุยฉาย*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

เสาวภา ไพทยวัฒน์. (2557) การส่งเสริมงานอนุรักษ์งานปักผ้าเครื่องแต่งตัวชุดโขนละครรำไทยของชุมชนวัดเขียนนิวาสน์ตรอกไก่แจ้ กรุงเทพมหานคร. *วารสารบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา*, *2*(2), 1-13. http://www.journal.grad.ssru.ac.th/downloads/journal/7-2/01.pdf

ห้องสมุดดิจิทัลวชิรญาณ. (2565). *บทละครเรื่องรามเกียรติ์*. https://vajirayana.org/.