

การศึกษาปัจจัยที่ทำให้ผู้หญิงถูกลดบทบาทในการแสดงโขน

A Study of the Factors Contributing to the Marginalization of Women in Khon Performance

คุณัญญา เสียงไส¹ และ รัชณีกร แซ่หวัง²

Khunanya Seangsai and

Ratchaneekorn Sae-Wang

บทคัดย่อ

การศึกษาเรื่อง ปัจจัยที่ทำให้ผู้หญิงถูกลดบทบาทในการแสดงโขน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาปัจจัยต่าง ๆ ที่ส่งผลให้ผู้หญิงถูกลดบทบาทในการแสดงโขน การศึกษาครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มุ่งศึกษาโขนพระราชทาน ตั้งแต่ปี 2561 – 2567 โดยใช้กรอบแนวคิดบทบาททางเพศ (Gender Role) เป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์ข้อมูล ประกอบการเก็บข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผลการศึกษาผ่านองค์ประกอบ ชื่อตอน จำนวนและบทบาทผู้แสดงหญิงและชายพบว่า ปัจจัยที่ทำให้ผู้หญิงถูกลดบทบาทในการแสดงโขน คือ การจำกัดบทบาทตามขนบบทละคร การจำกัดบทบาทตามกรอบเพศแบบจารีต และค่านิยมทางสังคมและวัฒนธรรม การแสดงโขนทำหน้าที่เป็นกลไกทางวัฒนธรรมที่ตอกย้ำ บทบาททางเพศแบบดั้งเดิม โดยกำหนดให้ผู้ชายเป็น ผู้ที่มีอำนาจ และผู้หญิงเป็นผู้ที่ทำหน้าที่เป็นองค์ประกอบเสริมเท่านั้น

คำสำคัญ : บทบาทผู้หญิง, การแสดงโขน, การจำกัดบทบาทผู้หญิง, กลไกทางวัฒนธรรม

Abstract

The study on the factors that contribute to the marginalization of women in Khon performance aims to investigate the various factors that limit women's roles in Khon. This qualitative research focuses on the Royal Khon performances from 2018 to 2024, employing the concept of Gender Role as an analytical framework. The study is based on document analysis and related research.

The findings derived from examining episode titles, the number of performers, and the roles of male and female performers show that the factors contributing to the marginalization of women in Khon include role limitations defined by traditional scripts, gendered restrictions shaped by customary norms,

^{1,2} วิทยาลัยนวัตกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์; College of Innovation, Thammasat University; Email:

Khunanya.sea@gmail.com; rsaewang@th.ac.th

and social-cultural values. Khon functions as a cultural mechanism that reinforces traditional gender roles, positioning men as figures of authority while assigning women to supplementary or secondary roles.

Keywords: The Role of Women, Khon Performance, Restriction of Women's Roles, Cultural Mechanism

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

โขน เป็นศิลปะการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ และเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงที่เก่าแก่ของไทย มีข้อสันนิษฐานว่า มาจากอิทธิพลของรามายณะ มหาकाพย์จากประเทศอินเดีย จากหลักฐานที่ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ที่พบรูปหล่อทองสัมฤทธิ์รูปยักษ์ ที่มีลักษณะท่าทางเป็นการรำตามแบบฉบับของอินเดีย และร่องรอยของลายแกะสลักเรื่องรามายณะ (นงศันุช ไพโรพิบูลกิจ, 2542, น. 9, อ้างถึงใน ภรดี พันธุภากร และ อภิญญา รุ่งพิทักษ์มานะ, 2555, น. 94) ซึ่งข้อสันนิษฐานนี้ชี้ว่า ได้รับอิทธิพลเพียงในส่วนของด้านวรรณกรรมเท่านั้น เมื่อปรับปรุงมาเป็นรามเกียรติ์ มีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับบริบทของประเทศไทย แต่ยังคงแก่นเรื่องเดิมไว้ ซึ่งมีลักษณะที่สะท้อนให้เห็นถึงโครงสร้างทางสังคมชายเป็นใหญ่ รวมถึงการจำกัดบทบาทตัวละครหญิงและการยกย่องชายเป็นศูนย์กลาง ต่อมาได้พัฒนามาเป็นการแสดงโขนของไทยเกิดขึ้นในราชสำนักสมัยกรุงศรีอยุธยา จึงเป็นการแสดงที่มีแบบแผน ปรากฏหลักฐานในจดหมายเหตุของลาลูแบร์ราชทูตฝรั่งเศส และเป็นการแสดงประกอบพิธีกรรมในอดีต จึงมักใช้ผู้ชายในการแสดง (ณัฐกานต์ พลพิทักษ์, 2559) เนื่องจาก ผู้หญิงมักถูกกันออกจากพิธีกรรมมาจากความเชื่อว่าผู้หญิงมีราศี และยังเป็นการแสดงที่ส่งเสริมการสู้รบ อาศัยความคล่องแคล่ว ความแข็งแกร่ง จึงถูกจำกัดไว้เฉพาะผู้ชายไม่ว่าจะเป็นบทบาทพระ ยักษ์ ลิง รวมถึงบทนาง (รวี เรืองศรี, 2566)

ในเวลาต่อมา มีการเปิดกว้างและเปิดโอกาสให้ผู้หญิงเข้าสู่เวทีการแสดงโขน เช่น การแสดงโขนพระราชทาน ที่เป็นเวทีการแสดงอันทรงเกียรติและทรงคุณค่าแก่นักแสดงนาฏศิลป์ เนื่องจากอยู่ภายใต้การดูแลของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ซึ่งก่อตั้งโดยสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง (สมชัย อักษรารักษ์, 2565) แม้มีการแสดงให้เห็นว่ามีการเปิดโอกาสให้ผู้หญิงในพื้นที่การแสดงโขนมากขึ้น จาก การไม่จำกัดเพศในการเข้ารับการศึกษาคัดเลือกนักแสดง แต่พบว่าบทบาทของผู้หญิงในโขนพระราชทาน ยังคงได้รับการจำกัดในบทบาทหรือส่นับสนุนตัวละครหลักซึ่งผู้ชายมักได้รับบทบาทในการแสดง โดยส่วนใหญ่จะพบผู้หญิงในบทบาทตัวนาง ที่เน้นการแสดงถึงความอ่อนช้อย งดงาม แม้บทบาทของตัวละครหญิงมีความสำคัญในเชิงเนื้อเรื่องหรือเป็นตัวแปรสำคัญ แต่มักไม่ได้เป็นตัวละครที่มีอำนาจในการดำเนินเรื่องราว ทั้งยังมีการลดบทบาททั้งในด้านของระยะเวลาให้สั้นลง หรือแม้แต่ตัดตัวแสดงออกซึ่งทำให้เห็นว่าบทบาทของผู้หญิงไม่ได้รับความสำคัญ และผู้หญิงยังไม่ได้รับพื้นที่ในการแสดงโขนอย่างแท้จริง ในส่วนของบทบาทหลักหรือบทพระ ยักษ์ และลิง มีการคัดเลือกซึ่งคำนึงถึงด้านกายภาพและแบบแผนการคัดเลือกดั้งเดิมจึงมักเป็นพื้นที่สำหรับผู้ชาย

แม้โฉนจะเป็นศิลปะชั้นสูงของไทยที่ได้รับการยกย่องในฐานะศิลปะประจำชาติ และยังเป็นศิลปะการแสดงที่สะท้อนถึงค่านิยมความเชื่อของประเทศไทย แต่พบว่ามีโครงสร้างที่ตอกย้ำบทบาททางเพศแบบดั้งเดิม โดยเฉพาะในกระบวนการฝึกฝนในระบบการศึกษา ที่แบ่งบทบาทการฝึกปฏิบัติตามเพศอย่างชัดเจน ส่งผลให้ผู้หญิงมีบทบาทในพื้นที่การแสดงโฉนอย่างจำกัด ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงปัญหาความไม่เสมอภาคทางเพศที่ยังคงอยู่ในศิลปวัฒนธรรมไทย

จากการกล่าวไปทั้งหมดข้างต้น ผู้วิจัยจึงเกิดเป็นประเด็นคำถามว่าปัจจัยใดที่ส่งผลให้ผู้หญิงถูกลดบทบาทในการแสดงโฉน งานวิจัยนี้จึงมุ่งศึกษาและวิเคราะห์ถึงปัจจัยต่าง ๆ ที่ทำให้ผู้หญิงถูกลดบทบาทในการแสดงโฉน โดยการศึกษาจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม เอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง หลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นสถาบันที่สำคัญในการผลิตนักแสดงและผลิตการแสดงโฉน รวมไปถึงการแสดงโฉนอย่างโฉนพระราชทาน โดยศึกษาจากสื่อที่มีการบันทึกไว้ย้อนหลัง 5 ปี เพื่อทราบถึงปัจจัยที่ทำให้ผู้หญิงมีบทบาทในโฉนน้อยกว่าผู้ชาย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาปัจจัยที่ส่งผลให้ผู้หญิงถูกลดบทบาทในการแสดงโฉน

ขอบเขตการวิจัย

ขอบเขตด้านเนื้อหา: การศึกษาครั้งนี้มุ่งเน้นการวิเคราะห์ ลักษณะบทบาทของผู้แสดงชายและผู้แสดงหญิง ที่ปรากฏใน การแสดงโฉนพระราชทานของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ระหว่างปี พ.ศ. 2561 – 2567 รวมทั้งหมด 5 ตอน

ขอบเขตด้านเวลา: การศึกษาครั้งนี้ครอบคลุมระยะเวลาการแสดงโฉนพระราชทาน ระหว่างปี พ.ศ. 2561 ถึง พ.ศ. 2567 โดยเว้นปี พ.ศ. 2563 และปี พ.ศ. 2564 เนื่องจากมีการงดการแสดงจากสถานการณ์โควิด – 19

แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ทฤษฎีบทบาททางเพศ (Gender Role Theory)

อีกลี (Eagly, 1987) ได้อธิบายถึงกระบวนการทางสังคมที่หล่อหลอมให้เกิดเป็นเพศขึ้น เพศจึงไม่ได้เกิดขึ้นจากธรรมชาติ ซึ่งขั้นแรกเกิดจากการหล่อหลอมจากครอบครัวถ่ายทอดบทบาททางเพศให้แก่บุตร ปฏิบัติต่อลูกในแต่ละเพศแตกต่างกัน เมื่อเกิดการแบ่งเป็นเพศขึ้นคือ เพศหญิง เพศชาย สังคมจึงคาดหวังว่าแต่ละเพศจะมีบทบาทและพฤติกรรมที่แตกต่างกัน กล่าวคือบทบาทและพฤติกรรมเหล่านี้ถูกสร้างโดยการถูกหล่อหลอมทางครอบครัว โรงเรียนและสังคม ทั้งนี้ บทบาททางเพศสามารถเปลี่ยนแปลงไปตามการเปลี่ยนแปลงของสังคมได้ ในอดีตมีการจำกัดกรอบให้ผู้หญิงทำงานในบ้าน เมื่อสังคมมีการเปลี่ยนแปลงจะเห็นได้ว่ามีผู้หญิงจำนวนมาก มีบทบาทในการทำงานนอกบ้านมากขึ้น อย่างไรก็ตาม บทบาททางเพศยังมีผลต่อการประกอบอาชีพ เช่น ผู้ที่ประกอบอาชีพทหารมักเป็นผู้ชาย เนื่องจากเป็นอาชีพที่ต้องใช้ความแข็งแกร่ง กล่าวหาญ ผู้หญิงมักประกอบอาชีพ

พยาบาล เนื่องจากมีความอ่อนโยน และความบริสุทธิ์จากเครื่องแบบที่สวมใส่ กล่าวได้ว่า แม้มีการระบุว่าบทบาททางเพศสามารถมีการเปลี่ยนแปลง แต่ก็ยังคงมีกรอบที่ยังคงมีข้อจำกัดต่อการแสดงออกทางเพศ

ลอร์เบอร์ (Lorber, 1994) ได้เสนอแนวคิดสำคัญเกี่ยวกับเพศ (gender) โดยเน้นย้ำว่าเพศ ไม่ใช่สิ่งที่เกิดตามธรรมชาติ แต่เป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นโดยสังคมผ่านกระบวนการอบรม การหล่อหลอม และปฏิบัติซ้ำ ๆ จากสถาบันต่าง ๆ เช่น ครอบครัว โรงเรียน และสังคมรอบข้าง จนกลายเป็นสิ่งที่ถูกมองว่า “ปกติ” เมื่อมีการแยกเพศสิ่งทีตามาคือ บทบาททางเพศที่สังคมคาดหวังต่อแต่ละเพศที่แตกต่างกัน ซึ่งสอดคล้องกับอีกที นอกจากนี้ ลอร์เบอร์ ได้นำเสนอแนวคิด ความย้อนแย้ง (paradox) ที่อยู่ในกระบวนการสร้างเพศอย่างแยกย่อย แม้มีการสร้างความเท่าเทียมทางเพศ และยอมรับความหลากหลาย ซึ่งดูเหมือนสังคมจะมีการเปลี่ยนแปลง คือ การให้บทบาทผู้หญิงให้เท่าเทียมกับผู้ชายมากขึ้น แต่พบว่า ยังคงยึดถือค่านิยมดั้งเดิมเกี่ยวกับเพศเช่นเดิม คือ บทบาทของเพศชายยังคงอยู่ในฐานะผู้นำ ไม่ว่าจะเป็นผู้ปกครองครอบครัวรวมถึงผู้นำประเทศ และผู้หญิงยังคงถูกสังคมคาดหวังต่อการแสดงออกที่อ่อนโยน เป็นผู้ดูแลครอบครัว ทั้งยังเป็นผู้สนับสนุนสามี ดังนั้นสรุปได้ว่า แม้มีความพยายามเปลี่ยนแปลง และเปิดพื้นที่ให้ผู้หญิงมากขึ้น แต่การปฏิบัติอย่างซ้ำ ๆ ในการสร้างเพศ ส่งผลให้ค่านิยมยังฝังแน่น และยังไม่สามารถเปลี่ยนแปลงบทบาททางเพศได้ทั้งหมด

จากแนวคิดของ อิก्ली (Eagly, 1987) และ ลอร์เบอร์ (Lorber, 1994) แสดงให้เห็นว่า เพศหญิงและชาย ไม่ได้เกิดขึ้นตามธรรมชาติ และถูกหล่อหลอมทางสังคม และมีบทบาททางเพศตามมาซึ่งคือ สิ่งที่เกิดจากการเรียนรู้ทางสังคม และการกำหนดหน้าที่ตามแบบแผนที่สังคมยอมรับ คือ สังคมคาดหวังว่าผู้หญิงควรมีลักษณะอ่อนโยน อ่อนหวาน ขณะที่ผู้ชายควรกล้าหาญ แข็งแกร่ง และเป็นผู้นำ ซึ่งสิ่งเหล่านี้แทรกซึมในพื้นที่ต่าง ๆ เช่น ระบบการศึกษา สถาบันครอบครัว

ในการศึกษาครั้งนี้นำทฤษฎีบทบาททางเพศมาใช้ในการวิเคราะห์ เพื่อให้เข้าใจถึงปัจจัยที่ทำให้ผู้หญิงถูกลดบทบาทในการแสดงออก และสิ่งที่ส่งผลให้บทบาทผู้หญิงยังคงถูกจำกัด ซึ่งทฤษฎีนี้สะท้อนถึงค่านิยมทางเพศที่สังคมได้วางกรอบไว้อย่างชัดเจน และมีอิทธิพลในการกำหนดบทบาทของผู้หญิงในการแสดงออก ผ่านการผลิตซ้ำบทบาทแบบเดิมในสถาบันการศึกษา โดยเฉพาะในหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นพื้นที่สำคัญที่ปลูกฝังรูปแบบของการแสดงและบทบาทตามเพศแบบดั้งเดิม

กรอบแนวคิดในการวิจัย

การศึกษานี้ขึ้นอยู่กับพื้นฐานของแนวคิดเรื่อง บทบาททางเพศ (Gender Role Theory) อธิบายถึงกระบวนการทางสังคมที่หล่อหลอมให้เกิดเป็นเพศขึ้น เพศจึงไม่ได้เกิดขึ้นจากธรรมชาติ ซึ่งมักเกิดจากการหล่อหลอมจากครอบครัว สังคม และมีบทบาททางเพศตามมาซึ่งคือ สิ่งที่เกิดจากการเรียนรู้ทางสังคม และการกำหนดหน้าที่ตามแบบแผนที่สังคมยอมรับ

ระเบียบการวิจัย

การศึกษาวิจัยนี้ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ผ่านทฤษฎีบทบาททางเพศ (Gender Role Theory) และศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เช่น หลักสูตรระดับอุดมศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป์ รวมถึงการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-participant Observation) โดยศึกษา ตอน จำนวนและบทบาทหญิงและชาย เพื่อวิเคราะห์บทบาทผู้หญิงในการแสดงโขน และปัจจัยที่ทำให้การแสดงโขนมีข้อจำกัดทางเพศ

การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์จากข้อมูลทุติยภูมิ ซึ่งเป็นข้อมูลที่ได้จากการชมโขนพระราชทานผ่านสื่อโซเชียลมีเดีย มาวิเคราะห์และตีความตามกรอบบทบาททางเพศ และอธิบายเชิงพรรณนา ที่แสดงให้เห็นปัจจัยที่ผู้หญิงถูกจำกัดในการแสดง

ผลการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ได้เก็บข้อมูลจากการแสดงโขนพระราชทาน ระหว่างปี พ.ศ. 2561 – 2567 รวมทั้งหมด 5 ตอน ได้แก่

1. พิเภกสวามีภักดี พ.ศ. 2561
2. สืบมรรคา พ.ศ. 2562
3. สะกดทัพ พ.ศ. 2565
4. กุมภกรรณทนต์ พ.ศ. 2566
5. พระจักรวาทาร พ.ศ. 2567

การรวบรวมข้อมูลประกอบด้วยชื่อตอนที่แสดง ปีที่จัดแสดง สัดส่วนผู้หญิง – ผู้ชาย และบทบาทที่ผู้หญิงและผู้ชายได้รับ เพื่อศึกษาถึงปัจจัยที่ทำให้ผู้หญิงถูกลดบทบาทในการแสดงโขน โดยสามารถแบ่งผลการศึกษาได้เป็นสองประเด็นดังต่อไปนี้

1. สัดส่วนผู้แสดงชายและหญิงการแสดงโขนพระราชทานในช่วงปี พ.ศ. 2561 – 2567 พบว่าการแสดงโขนพระราชทานในช่วงปี พ.ศ. 2561–2567 มีทั้งหมด 5 ตอน มีผู้แสดงทั้งหมด 2,579 คน โดยแบ่งเป็นผู้แสดงหญิงจำนวน 1,244 คน และผู้แสดงชายจำนวน 1,335 คน แต่ละตอนมีจำนวนผู้แสดงหญิงและชายแตกต่างกันไป แต่ลักษณะบทบาทของผู้หญิงมักอยู่ในลักษณะประกอบฉาก หรือมีหน้าที่สนับสนุนการดำเนินเรื่องของตัวละครหลัก ซึ่งส่วนใหญ่เป็นผู้แสดงชาย ดังรายละเอียดต่อไปนี้

- 1) พิเภกสวามีภักดี พ.ศ. 2561

ผู้แสดงหญิงมีจำนวน 402 คน ส่วนผู้ชายมี 371 คน แม้ว่าสัดส่วนผู้หญิงจะมากกว่า แต่บทบาทส่วนใหญ่ของผู้หญิงอยู่ในลักษณะ นางกำนัล นางตรีชฎา นางเบญจกาย และ นางมณฑิลา ซึ่งปรากฏในลักษณะสนับสนุนการดำเนินเรื่องของตัวละครชาย นอกจากนี้ ผู้หญิงยังได้รับบทบาทในการรำถวายพระพรในช่วงแรกของการแสดง ส่วนผู้ชายก็มีบทบาทรำถวายพระพรเช่นกัน แต่บทบาทหลักของผู้ชายจะเน้นไป

ที่ พิภก ทศกัณฐ์ พระราม พระลักษมณ์ และทหารพระราม ซึ่งมีบทบาทเด่นในฉากการต่อสู้และการดำเนินเรื่อง

2) ปี 2562 ตอนสี่บรมราชา

พบว่าผู้หญิงมีจำนวน 81 คน ขณะที่ผู้ชายมี 132 คน จำนวนผู้หญิงลดลงมากเมื่อเทียบกับปี 2561 เนื่องจากโครงเรื่องเน้นไปที่การเดินทางและการต่อสู้ ตัวละครชาย เช่น พระราม พระลักษมณ์ และหนุมาน มีบทบาทเด่นในการขับเคลื่อนเรื่อง ส่วนผู้หญิงปรากฏในฉาก รำถวายพระพร นางบุษมาลี นางกำนัล และนางสีดา เพื่อแสดงความอ่อนหวานและความซื่อสัตย์

3) ปี 2565 ตอนสะกดทัพ

เป็นปีที่ผู้หญิงมีจำนวนเพียง 37 คน ขณะที่ผู้ชายมีถึง 214 คน การแสดงในปีนี้นั้นเน้นฉากการศึกสงคราม ผู้ชายปรากฏเด่นทั้งในบท พระราม ทศกัณฐ์ หนุมาน ไมยราพ มัจฉานุ และบริวารทศกัณฐ์ ส่วนผู้หญิงมีบทบาทเพียงเล็กน้อย เช่น นางพิรากวน และการรำถวายพระพร

4) ปี 2566 ตอนกุมภกรรณทนต์

ผู้แสดงหญิงมีจำนวน 229 คน ส่วนผู้ชายมี 191 คน ผู้หญิงปรากฏในบท รำถวายพระพร นางคันธมาลี และบริวาร ส่วนผู้ชายปรากฏ ในบทกุมภกรรณ กองทัพพระราม และพระราม ทั้งผู้หญิงและผู้ชายมีบทบาทในการ รำถวายพระพร แต่ผู้ชายยังคงมีบทบาทสำคัญ ในฉากต่อสู้และฉากหลักของเรื่อง

5) ปี 2567 ตอนพระจักรวาล

ผู้หญิงปรากฏ 495 คน ผู้ชาย 427 คน ผู้หญิงปรากฏ ในบทนางสีดา และรำถวายพระพร ส่วนผู้ชายปรากฏ ในบทพระนารายณ์ พระราม พระลักษมณ์ อินทรชิต ทศกัณฐ์ กวางทอง ผู้ชายยังคงครองบทบาทสำคัญในฉากต่อสู้และฉากหลักของเรื่อง

2. บทบาทของตัวละครหญิงและชาย

การศึกษาการแสดงโขนพระราชทานปี พ.ศ. 2561 – 2567 พบว่า ลักษณะบทบาทของตัวละครสามารถวิเคราะห์ได้ใน 2 ประเด็น ดังต่อไปนี้

2.1 บทบาทในบทละคร

1) บทบาทตัวละครหญิง

ในบทละครโขนพระราชทาน มักปรากฏในบทบาทที่สะท้อนความงดงาม ความอ่อนหวาน ความจงรักภักดี และความซื่อสัตย์ เช่น นางสีดา นางคันธมาลี นางกำนัล และนางบุษมาลี ตัวละครหญิงมักมีบทบาทในการสนับสนุนตัวละครชาย ทำหน้าที่เติมเต็มบรรยากาศและสร้างสีสันให้กับเรื่อง โดยบทบาทของผู้หญิงส่วนใหญ่ เน้นไปที่การแสดงออกทางอารมณ์และความการปฏิบัติตนตามขนบของผู้หญิง และมักไม่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์สำคัญของการต่อสู้หรือการขับเคลื่อนเรื่อง อย่างไรก็ตาม ยังปรากฏตัว

ละครหญิงที่แตกต่างจากบทบาทหญิงทั่วไป เช่น นางอังกาศตไล ผู้เป็นยักษ์ ซึ่งมีลักษณะพิเศษที่แหวกจากขนบของผู้หญิง โดยปรากฏในการต่อสู้กับหนุมาน

2) บทบาทตัวละครชาย

ในบทละครโขนพระราชทาน ตัวละครชายมักปรากฏในบทบาทที่สะท้อน ด้านการต่อสู้ การตัดสินใจ และการขับเคลื่อนเหตุการณ์สำคัญ เช่น พระราม พระลักษมณ์ หนุมาน ทศกัณฐ์ กุมภกรรณ และพิเภก เนื้อเรื่องส่วนใหญ่จึงถูกขับเคลื่อนโดยตัวละครชาย การปรากฏตัวของผู้ชายในบทละครมีความต่อเนื่อง ลำดับเวลาและความถี่ชัดเจน ตัวอย่างเช่น พระรามและหนุมานมักปรากฏตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง นอกจากนี้ ยังมีการใช้ชื่อตอนที่อิงจากตัวละครชาย เช่น พิเภกสวามีภักดี หรือ กุมภกรรณทนต์น้ำ ยังสะท้อนความสำคัญของผู้ชายในการขับเคลื่อนโครงเรื่องอย่างเด่นชัด

2.2 บทบาทในการแสดง

1) บทบาทของตัวละครหญิง

ในการแสดงโขนพระราชทาน พบว่าตัวละครหญิงส่วนใหญ่ปรากฏในฉากรำถวายพระพร ซึ่งไม่มีบทบาทในการดำเนินเรื่อง หรือเป็นตัวละครสนับสนุนที่อยู่เคียงข้างตัวละครชาย ทำให้ผู้หญิงยังคงมีบทบาทจำกัดในฉากสำคัญและฉากต่อสู้ แม้ตัวละครบางตัวมีบทบาทต่อสู้ เช่น นางอังกาศตไล แต่บทบาทนี้กลับถูกแสดงโดยผู้ชาย ซึ่งทำให้เห็นว่าผู้หญิงยังคงถูกผูกโยงกับความงาม ความอ่อนหวาน นอกจากนี้ การปรากฏตัวของนักแสดงหญิงมักไม่มีความต่อเนื่อง หรือเป็นเพียงการปรากฏตัวเพื่อคั่นระหว่างช่วงการแสดงเท่านั้น ทำให้บทบาทของผู้แสดงหญิงเป็นเพียงบทบาทที่สนับสนุนหรือส่งเสริมสวยงามให้กับเรื่องราว มากกว่าการเป็นผู้ขับเคลื่อนเหตุการณ์หลัก

2) บทบาทของตัวละครชาย

ในการแสดงโขนพระราชทาน พบผู้ชายปรากฏในบทบาทที่สำคัญต่อการดำเนินเรื่องอย่างต่อเนื่อง ทั้งในฉากต่อสู้ การแก้ปัญหา และการตัดสินใจในการทำภารกิจสำคัญ ทำให้ตัวละครชายมีบทบาทเด่นและเป็นหัวใจของเรื่อง ตามบทละคร นอกจากนี้ ชื่อเรื่องแต่ละตอนมักตั้งตามตัวละครชาย และการปรากฏตัวของนักแสดงชายบนเวทีพบว่า มีความต่อเนื่องและเป็นผู้ดำเนินเรื่องหลัก สะท้อนให้เห็นว่าผู้ชายยังคงเป็นแกนหลักในการแสดงโขน รวมถึงการได้รับบทบาท ของตัวละครหญิงที่เป็นการต่อสู้ เช่นนางอังกาศตไล ซึ่งทำให้เห็นว่าผู้ชายยังคงครองบทบาทในฉากรบและการขับเคลื่อนเรื่องราวเป็นหลัก

การศึกษาลักษณะบทบาทของตัวละครหญิงและชาย ในโขนพระราชทานปี 2561 - 2567 พบว่าผู้แสดงหญิงมักปรากฏในบทบาทสนับสนุนหรือเสริมฉาก เช่น การรำถวายพระพร การทำหน้าที่บริวาร หรือตัวละครสำคัญบางตัว เช่น นางสีดาและนางพิรากวน ซึ่งบทบาทมักอยู่ในฐานะตัวละครที่สนับสนุนตัวละครชาย แต่ไม่ได้มี

ส่วนในการต่อสู้หรือแก้ไขปัญหาหลักของเนื้อเรื่อง ในขณะที่ผู้แสดงชายมีบทบาท ขับเคลื่อนเนื้อเรื่องหลัก ตัวละครชายส่วนใหญ่ปรากฏต่อเนื่องในหลายฉาก มีบทบาทสำคัญในการตัดสินใจ ต่อสู้ และแก้ปัญหา นอกจากนี้แม้เป็นตัวละครหญิงแต่มีลักษณะที่ต้องสู้รบ อย่างนางอังกาสตไล ได้รับบทบาทแสดงโดยผู้แสดงชาย ทำให้บทบาทการต่อสู้ยังคงเป็นผู้ชายเป็นหลักในการแสดงโชน และ เนื้อเรื่องส่วนใหญ่เป็นเรื่องเกี่ยวกับการสู้รบ และการต่อสู้ระหว่างฝ่ายพระรามกับทศกัณฐ์หรือฝ่ายยักษ์ แม้แต่ชื่อเรื่องตอนที่หยิบยกมาแสดงมักใช้ชื่อตัวละครชายมาเป็นชื่อตอน เช่น พิเภกสวามิภักดิ์ กุมภกรรณทนต์ เป็นต้น

นอกจากนี้ ยังพบว่าแม้จำนวนผู้แสดงหญิงและผู้แสดงชายโดยรวมมีจำนวนที่ใกล้เคียงกัน แต่กลับพบว่าผู้แสดงชายมีบทบาทและปรากฏบนเวทีหลายฉากในฐานะผู้ขับเคลื่อนเนื้อเรื่องหลัก ในขณะที่ผู้แสดงหญิงยังคงยึดโยงกับบทบาทรอง ไม่ได้มีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่องหลัก ซึ่งสะท้อนให้เห็นการแสดงโชนยังคงยึดโยงและเป็นพื้นที่ของผู้ชายมาจนถึงปัจจุบัน

สรุปผลและอภิปรายผล

ผลการวิจัยจากการศึกษาบทบาทของผู้แสดงชายและหญิงในการแสดงโชนพระราชทานระหว่างปี พ.ศ. 2561–2567 โดยวิเคราะห์ผ่านกรอบแนวคิดบทบาททางเพศ (Gender Role) ซึ่งอธิบายว่าบทบาทของชายและหญิงในสังคมไม่ได้เป็นสิ่งที่เกิดจากธรรมชาติ หากแต่เป็นสิ่งที่สังคมสร้างขึ้น ผ่านกระบวนการขัดเกลา บ่มเพาะ และการแสดงซ้ำในชีวิตประจำวัน รวมถึงในศิลปวัฒนธรรม เช่นเดียวกับการแสดงโชนที่สะท้อนให้เห็นการคงอยู่ของอุดมการณ์ชายเป็นใหญ่ และการผลิตซ้ำของบทบาททางเพศในมิติศิลปะการแสดงไทย โดยสามารถแบ่งออกได้เป็นสามประการดังต่อไปนี้

ประการแรกการจำกัดบทบาทตามขนบบทละคร การวิเคราะห์บทละครผ่านการแสดงโชนพระราชทานพบว่า เรื่องรามเกียรติ์มีรากฐานมาจากมหากาพย์รามายณะของอินเดีย ซึ่งสะท้อนระบบสังคมแบบปิตาธิปไตย ที่มีอิทธิพลต่อการสร้างภาพลักษณ์ของผู้ชายและผู้หญิงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน แม้วรรณกรรมรามเกียรติ์ของไทย จะได้รับการปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับบริบททางวัฒนธรรมและสังคมไทย แต่โครงสร้างอุดมการณ์ทางเพศบางส่วนยังคงได้รับอิทธิพลจากรamayณะอย่างชัดเจน สะท้อนให้เห็นผ่านบทบาทของผู้หญิงในบทละคร ที่ส่วนใหญ่ถูกจำกัดอยู่ในบทบาทที่มีขอบเขตชัดเจน เช่น บทบาทที่เน้นความอ่อนหวาน ความเป็นภรรยาที่ดี และการอยู่ในพื้นที่ที่ควบคุมหรือกำกับของผู้ชาย ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดในสังคมอินเดียที่มองว่าผู้หญิงเป็นสมบัติของผู้ชาย โดยเมื่อผู้หญิงแต่งงานแล้วสิทธิและอำนาจของเธอจะถูกถ่ายโอนจากบิดาสู่สามี (ศุภวิชญ์ แก้วคุณอก, 2561) ดังนั้นบทบาทของผู้หญิงในวรรณกรรมรามเกียรติ์ของไทยยังคงยึดตามขนบแบบดั้งเดิมและถูกผลิตซ้ำอยู่เรื่อยมา

นอกจากนี้ ยังพบว่าโครงสร้างอุดมการณ์ทางเพศในการแสดงโชนตรงกับงานวิจัย การเปรียบเทียบนางสีดาของอินเดียและไทย (हररषा दृंगसुरररर, 2548) ซึ่งมีผลวิจัยว่า แม้ประเทศไทยและประเทศอินเดียมีความแตกต่างกัน เช่น ภูมิประเทศ รวมถึงการดำเนินชีวิต แต่นางสีดาที่ปรากฏในรามเกียรติ์มีบทบาทที่คล้ายกันอันเนื่องมาจากทั้ง สองสังคมมีความเชื่อที่คล้ายกัน คือ ทั้งสองสังคมอยู่ภายใต้โครงสร้างสังคมชายเป็นใหญ่ มีอำนาจ

ในการครอบงำสตรีส่งผลให้บทบาทของ นางสีดาต้องเป็นภรรยาที่ดี จงรักภักดี ซื่อสัตย์ ทั้งยังต้องเป็นมารดาที่ดี และลูกที่ดี มักถ่ายทอดให้นางสีดาที่มีความสามารถที่ด้อยกว่าผู้ชาย ผู้ชายจึงมองผู้หญิงเป็นเพียงวัตถุทางเพศหรือ เป็นเพียงทรัพย์สินสมบัติ ทั้งนี้มาจากการขัดเกลากายทางสังคม ผู้หญิงถูกให้ยอมรับต่อสถานะของตนจากการปลูกฝัง ตั้งแต่เด็ก และมีความเชื่อในสังคมอินเดียว่าสามี ภรรยาเป็นถือเป็นคนเดียวกัน คือ สามีเป็นเจ้าของร่างกาย ภรรยาเป็นอวัยวะที่มีหน้าที่ทำตามคำสั่งที่ผ่านการควบคุมจากเจ้าของร่างกายผู้เป็นสามี จึงสามารถสรุปได้ว่าการจำกัดบทบาทตามชนบ ของบทละคร ที่ได้รับอิทธิพลโครงสร้างอุดมการณ์ทางเพศ ส่งผลต่อการถูกจำกัด บทบาทของผู้หญิงทั้งในบทละครและเป็นผลให้ในเวทีการแสดงโชว์ ผู้หญิงได้รับบทบาทเพียงตัวละครที่สนับสนุน ตัวละครชายเพียงเท่านั้น

ประการที่สองการจำกัดบทบาทบนเวทีผ่านกรอบเพศตามจารีต แม้ว่าพื้นที่บนเวทีโชว์จะมีความเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัย แต่ชนบนาฏศิลป์และระบบการฝึกปฏิบัติยังคงแยกบทบาทตามเพศอย่างเด่นชัด (สุทธิ ทิมากร, 2500) ผู้หญิงมักไม่ถูกคัดเลือกให้แสดงบทที่ต้องใช้พลังกำลัง ความแข็งแรง หรือท่วงท่าที่เป็น ลักษณะต้องรบ เช่น บทยักษ์หรือบทลิง การไม่เปิดโอกาสนี้ไม่ได้สะท้อนทักษะของตัวผู้แสดง แต่เป็นผลของกรอบ เพศตามจารีต ที่กำหนดไว้ว่าบางบทบาทเหมาะกับผู้ชายเท่านั้น ซึ่งตรงกับแนวคิดบทบาททางเพศของ อิกลิ (Eagly, 1987) นอกจากนี้ ลอร์เบอร์ (Lorber, 1994) ได้นำเสนอแนวคิด ความย้อนแย้ง (paradox) ที่อยู่ใน กระบวนการสร้างเพศอย่างแยกย่อย แม้มีการสร้างความเท่าเทียมทางเพศ และยอมรับความหลากหลาย ซึ่งดู เหมือนสังคมจะมีการเปลี่ยนแปลง คือ การให้บทบาทผู้หญิงให้เท่าเทียมกับผู้ชายมากขึ้น แต่พบว่า ยังคงยึดถือ ค่านิยมดั้งเดิมเกี่ยวกับเพศเช่นเดิม คือ บทบาทของเพศชายยังคงอยู่ในฐานะผู้นำ และผู้หญิงยังคงถูกสังคม คาดหวังต่อการแสดงออกที่อ่อนโยน เป็นผู้ดูแลครอบครัว ทั้งยังเป็นผู้สนับสนุนสามี

นอกจากนี้ การพบผู้แสดงข้ามเพศในการแสดงโชว์พระราชทาน คือ นางอังกาศตไล และ นางกำนัลแปลง ยังสอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์บริบทเพศสภาวะและปัจจัยที่ส่งผลต่อการข้ามเพศ โดยศึกษาการ แสดงบทบาทข้ามเพศในนาฏกรรมไทย (ญาณวุฒิ ดวงดารา, ศุภชัย จันทรสุวรรณ์ และ อัครวิทย์ เรืองรอง, 2566) ซึ่งมีผลการวิจัยว่า การแสดงบทบาทข้ามเพศมักแสดงโดยผู้แสดงชาย เนื่องจากมีกรอบทางสังคมที่กดทับผู้หญิง จึงเป็นการชี้ให้เห็นว่า เพศเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้น ไม่ได้เกิดขึ้นตามธรรมชาติทั้งยังสะท้อนให้เห็นว่าผู้ชายมีอำนาจ เห็นอกว่าผู้หญิง จากพื้นที่ด้านนาฏกรรมผู้ชายสามารถแสดงออกได้อย่างอิสระในขณะที่ผู้หญิงมีการจำกัดกรอบ

ระบบการฝึกฝนนาฏศิลป์ไทยยังแบ่งบทบาทตามเพศ ร่างกาย และแบบแผนที่เชื่อว่าเพศชายมีความ แข็งแรงกว่า ส่วนเพศหญิงเหมาะกับบทที่ต้องใช้ความอ่อนช้อย ความประณีต และความนิ่มนวล (สุทธิ ทิมากร, 2500) ส่งผลให้กระบวนการฝึกตั้งแต่ต้นทางผลิตซ้ำความแตกต่างทางเพศอย่างเป็นระบบ เมื่อมาถึงการแสดงจริง บนเวที ผู้หญิงจึงมีข้อจำกัดทั้งจากทักษะที่ได้รับการฝึก ข้อจำกัดดังกล่าวจึงส่งผลให้ผู้หญิงมีพื้นที่ในการแสดงโชว์ ที่น้อยกว่าผู้ชาย นอกจากนี้บทละครยังเป็นอีกปัจจัยที่ส่งผลให้ผู้หญิงถูกจำกัดบทบาทบนเวทีการแสดงโชว์ ดังนั้น แม้เวทีจะเปิดกว้างขึ้น และจำนวนผู้แสดงหญิงและชายมีจำนวนที่ใกล้เคียงกัน แต่จารีตและแนวปฏิบัติที่ฝังรากลึกมา นาน จึงทำให้ผู้หญิงถูกจำกัดศักยภาพและบทบาทในเวทีการแสดงโชว์

ประการที่สามค่านิยมสังคมและวัฒนธรรม ค่านิยมของสังคมไทยที่สืบทอดผ่านวัฒนธรรมดั้งเดิมยังคงมีอิทธิพลอย่างมากต่อการกำหนดบทบาทชายและหญิงในการแสดงโขน โดยเฉพาะค่านิยมแบบปิตาธิปไตยที่ทำให้ความสำคัญกับความแข็งแกร่ง ความกล้าหาญ และอำนาจของผู้ชาย ส่งผลให้บทบาทสำคัญในโขน ไม่ว่าจะเป็นบทบาทที่ขับเคลื่อนเหตุการณ์ การต่อสู้ หรือการตัดสินใจถูกมองว่าเป็น “พื้นที่ของผู้ชาย” มาโดยตลอด ขณะที่ผู้หญิงถูกคาดหวังให้อยู่ในบทบาทที่สงบ อ่อนหวาน เนื้อเรื่องและโครงสร้างฉากจึงยังคงวางตัวละครหญิงให้อยู่ในขอบเขตของผู้สนับสนุน แม้ว่าในบางโอกาส ตัวละครหญิงจะมีศักยภาพทางการแสดง เช่น บทต่อสู้ แต่ก็ยังถูกมองเป็นผู้ชายเป็นผู้แสดงแทน ซึ่งเป็นแนวคิดที่ตรงกับงานวิจัย การศึกษาบทบาทตัวละครเอกฝ่ายหญิงในละครนอก โดยใช้ทฤษฎีสตรีนิยม (สันติภาพ สีเผือก, 2561) ในงานวิจัยนี้ได้กล่าวถึง บทบาทตัวละครเอกฝ่ายหญิงในละครนอกถูกสร้างขึ้นจากการการปลูกฝัง การสั่งสอน ทำให้บทบาทของผู้หญิงถูกแสดงออกมาให้ตรงตามจารีตค่านิยมที่สังคมคาดหวังต่อความเป็นหญิงจะถือเป็นหญิงที่ดีงาม กล่าวคือ เป็นผู้หญิงตามแบบอุดมคติ ซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกันกับผู้แสดงหญิงในการแสดงโขน

ค่านิยมเชิงวัฒนธรรมเหล่านี้สอดคล้องกับแนวคิดบทบาททางเพศ ที่เสนอว่าเพศสภาพไม่ได้เป็นสิ่งที่ติดตัวมาตามธรรมชาติ แต่เกิดจากการกระทำซ้ำ ๆ ตามแบบแผนที่สังคมกำหนด ลอร์เบอร์ (Lorber, 1994) เมื่อโขนเลือกให้ผู้ชายในบทบาทที่แสดงพลังและอำนาจซ้ำต่อเนื่อง ก็ยิ่งตอกย้ำความคิดว่าบทบาทดังกล่าวเหมาะกับผู้ชายโดยปริยาย

ดังนั้น ในการศึกษาครั้งนี้สรุปได้ว่า บทบาททางสังคมถูกกำหนดโดยความคาดหวังทางเพศภาวะแบบดั้งเดิม การแสดงโขนจึงทำหน้าที่เป็นกลไกทางวัฒนธรรมที่ ตอกย้ำ บทบาททางเพศ โดยกำหนดให้ผู้ชายเป็นผู้ที่มีอำนาจ และผู้หญิงเป็นผู้ที่ทำหน้าที่เป็นองค์ประกอบเสริมเท่านั้น เนื่องจากถูกหล่อหลอมด้วยสามปัจจัยดังกล่าวกันมายาวนาน ปัจจัยเหล่านี้ทำให้โขนไม่เพียงคงรูปแบบเพศตามเดิม แต่ยังทำหน้าที่ผลิตซ้ำ อำนาจแบบปิตาธิปไตยอย่างต่อเนื่อง ผู้ชายถูกวางให้เป็นผู้ขับเคลื่อนเหตุการณ์ เป็นผู้แก้ปัญหา และเป็นศูนย์กลางของพลังอำนาจ ขณะที่ผู้หญิง เมื่อมีบทบาทอยู่บนเวที ยังคงถูกจำกัดให้อยู่ในพื้นที่ของความอ่อนหวาน ความงดงาม หรือเป็นตัวละครสนับสนุน ส่งผลให้โขนยังเป็นพื้นที่ที่ปิตาธิปไตยทำงานได้อย่างเข้มแข็ง สิ่งที่ทำให้โขนยังคงยึดถือกรอบจารีตอย่างเข้มแข็งเมื่อเทียบกับการแสดงรูปแบบอื่นนั้น เนื่องจากการแสดงโขนเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงที่เก่าแก่ของไทย ซึ่งได้รับการอนุรักษ์แบบแผนดั้งเดิมไว้ ทำให้บทบาทผู้แสดงถูกกำหนดตามขนบเดิมอย่างชัดเจนและยึดตามกรอบทางเพศแบบดั้งเดิม

ข้อเสนอแนะ

ควรมีการศึกษาเพิ่มเติมในมิติอื่น ๆ เช่น บทบาทของสถาบันการศึกษาด้านศิลปะไทย หรือการเปรียบเทียบกับศิลปะการแสดงดั้งเดิมในประเทศอื่น เพื่อขยายความเข้าใจเรื่องบทบาททางเพศในศิลปะไทยอย่างรอบด้านยิ่งขึ้น

เอกสารอ้างอิง

- กรมศิลปากร. (2556) *รามเกียรติ์ ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1*. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์
คุรุสภา.
- กองโบราณคดี. (ม.ป.ป.). *กุมภกรรณทนต์น้ำ*. สืบค้นเมื่อวันที่ 28 กันยายน 2568.
<https://www.finearts.go.th/archae/view/45595--%E0%B8%81%E0%B8%B8%E0%B8%A1%E0%B8%A0%E0%B8%81%E0%B8%A3%E0%B8%A3%E0%B8%93%E0%B8%97%E0%B8%94%E0%B8%99%E0%B9%89%E0%B8%B3->
- จรัญ พูลลาภ. (ม.ป.ป.). *ตามรอยครุฑุโขม ละคร อยุธยา*. กรมศิลปากร, สืบค้นเมื่อวันที่ 8 กุมภาพันธ์
2568. <https://www.finearts.go.th/promotion/view/43300-ตามรอยครุฑุโขม-ละคร-อยุธยา>
- ชัยณรงค์ กิตินารถอินทราณี. (11 กรกฎาคม 2557). โขน...โฉมงาม
<https://www.bangkokbiznews.com/lifestyle/592644>
- ชลาลัย วงศ์อารีย์ (2563). ประวัติศาสตร์ตัวนางผู้ชายในการแสดงนาฏศิลป์ไทย. *วารสารวิชาการ
มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์*, 12(2), 55-68.
- ธนิต อยุธยา. (2495). *ตำนานโขนหลวง*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พระจันทร์
- ธนิต อยุธยา. (2516). *ศิลปะละครคนรำ*. กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร.
- ณัฐกานต์ พลพิทักษ์. (2559). *โขนพระราชทาน : การสืบทอดและ การสร้างสรรค์บทโขนแก่ผู้ชม
ร่วมสมัย*. [วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. คลังปัญญาจุฬา <http://doi.org/10.58837/CHULA.THE.2016.705>
- สุทธิ ธิมากร. (2500). *โขน*. กรุงเทพมหานคร: สหอุปกณ์การพิมพ์.
- ญาณวุฒิ ดวงดารา, ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, และ อัครวิทย์ เรืองรอง. (2566). การแสดงบทบาทข้ามเพศ: แนวคิด
นอกกรอบเพศภาวะและปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อการข้ามเพศ. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา*, 17(2), 97-122
- พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ, และ ผุสดี หลิมสกุล. (2560). บทบาทนางโขน: สีสันแห่งการแสดงโขน. *วารสารมนุษยศาสตร์*,
15(2), 33-40.
- ภรดี พันธุภากร และ อภิญญา รุ่งพิทักษ์มานะ. (2565). การขึ้นทะเบียนโขน : ตัวแทนมรดกทางวัฒนธรรมของ
มนุษยชาติ. *วารสารศิลปกรรมบูรพา*, 25(2), 89-107

- สุมาลี วีระวงศ์. (2546). บทบาทของสตรีในวรรณคดี : เเงสะท้อนกับความจริง. *วารสารศิลปะศาสตร์*, 3(2), 157-171
- ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์. (2557). *โฉน : ศิลปะประจำชาติไทยและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย*
[วิทยานิพนธ์ปริญญาโทชั้นปริญญาตรีบัณฑิต, สาขาศิลปวัฒนธรรมวิจัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ].
https://ir.swu.ac.th/jspui/bitstream/123456789/3932/2/Thapanee_S
- วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร. (2565). *หลักสูตรประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง พุทธศักราช 2565 (นาฏศิลป์ไทย)*. <https://www.bpi.ac.th/upload/media/2022/06/788662a17ddf2f4ae.pdf>
- หรรษา ดิงสุวรรณ. (2548). *บทบาทสตรีในรามเกียรติ์: ศึกษาเปรียบเทียบนางสีดาของอินเดียและไทย*
[วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบัณฑิต, สาขามานุษยวิทยา คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. CUIR.
<http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/66182>
- อมรา กล้าเจริญ และคณะ. (2561) โชน. *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ*, 20(1), 215-228
- เอกณัฐ วิทย์วสิน. (2563). *นาฏกรรมโขนอุษาคเนย์: อดีตลักษณะที่แตกต่างในมิติทางประวัติศาสตร์และความ
เป็นชาติ* [วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบัณฑิต, สาขาเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษาคณะศิลปศาสตร์
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์]. TU Digital Collections.
https://digital.library.tu.ac.th/tu_dc/frontend/Info/item/dc:183187
- ไทยพีบีเอส. (21 พฤศจิกายน 2561). "ยูเนสโก" ขึ้นทะเบียน "โขน" เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ.
<https://www.thaipbs.or.th/news/content/276021>
- ไทยโพสต์. "8 ฉากยิ่งใหญ่โขนศิลป์พระจักรวาล " สืบค้นเมื่อวันที่ 20 กันยายน 2568.
<https://www.thaipost.net/news-update/685527/>
- ไทยโพสต์. (13 มิถุนายน 2566). *โขนพระราชทานค้นหานักแสดงรุ่นใหม่ ตอน'กุมภกรรณทนต์'*.
<https://www.thaipost.net/news-update/395862/>
- ปิ่นอนงค์ ปานชื่น. (22 กันยายน 2562). *หนุ่มานผจญภัยในสี่มรรคา*. กรุงเทพฯ
ธุรกิจ. <https://www.bangkokbiznews.com/lifestyle/848032>
- มติชนออนไลน์. (ม.ป.ป.). "โขนพระราชทาน 'สี่มรรคา' : โดย ผศ.ดร.สมหมาย จันทรเรือง" สืบค้นเมื่อวันที่ 20
กันยายน 2568. https://www.maticchon.co.th/columnists/news_1764227
- มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ. (ม.ป.ป.). *โขน*. สืบค้นเมื่อวันที่ 17 กุมภาพันธ์ 2568. <https://ich-thailand.org/heritage/detail/6291e5b7978f238e61f77da4>
- วราพงษ์ ปานแก้ว. (2566). *โขนพระราชทาน ศาสตร์และศิลป์ชั้นสูง...ความภาคภูมิใจของไทยทั้งชาติ*.
<https://thaipropertymentor.com/archives/21406>
- วิทยาลัยนาฏศิลป์. (ม.ป.ป.). *ประวัติวิทยาลัย*. สืบค้นเมื่อวันที่ 5 มีนาคม 2568.
<https://cda.bpi.ac.th/prawat.html>

- สมชัย อักษรารักษ์. (ม.ป.ป.). "รำลึกถึง "โขนพระราชทาน" กวาทศวรรษแห่งการฟื้นฟูศาสตร์และศิลป์ของแผ่นดิน", สืบค้นเมื่อวันที่ 16 กันยายน 2568. <https://www.thestorythailand.com/12/08/2022/73123/>
- สันติภาพ สีเผือก. (2561). การวิเคราะห์บทบาทตัวละครเอกฝ่ายหญิงในละครนอกด้วยทฤษฎีสตรีนิยม. ใน มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา, *การประชุมวิชาการเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ "Graduate School Conference 2018"* (1111–1118).
- สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2554). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554*. <https://dictionary.orst.go.th/>
- สำนักงานส่งเสริมการจัดประชุมและนิทรรศการ. "การแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ตอน สะกดทัพ." สืบค้นเมื่อวันที่ 27 กันยายน 2568. <https://www.businesseventsthailand.com/th/event-calendar/detail/555->
- สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร. "ประกาศกิจกรรมเทศกาลดนตรีกรุงเทพมหานคร (Bangkok Music Fest): สืบค้นเมื่อวันที่ 27 กันยายน 2568. <https://webportal.bangkok.go.th/cstdprakard>
- ศุภวิชญ์ แก้วคุณอก. (1 ตุลาคม 2561). *แหวกผ่านวัฒนธรรม ส่องสถานภาพสตรีในสังคมอินเดีย*. <https://www.the101.world/woman-rights-in-india/>
- Butler, J. (1999). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge
- Disco TEAK. (n.d.). *Wayang Wong: The Court Dance-Drama*. Retrieved from <https://disco.teak.fi/asia/wayang-wong-the-court-dance-drama/>
- Eagly, A. H. (1987). *Sex differences in social behavior: A social-role interpretation*. Lawrence Erlbaum Associates.
- Facts and Details. (n.d.). *THEATER IN INDONESIA: HUMAN PUPPETS, DANCE-DRAMA AND MASKED THEATER*. Retrieved from https://factsanddetails.com/indonesia/Arts_Culture_Media_Sports/sub6_4c/entry-4055.html?utm
- Hazarika, M. (2014). Gender roles and representation of feminine identity in Ramayana: A critical study. *International Journal of English Language, Literature in Humanities (IJELLH)*, 2(5), 295–301.
- Khan Performance โขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ. (16 มิถุนายน 2562). *ประกาศรายชื่อผู้ผ่านเข้ารอบตัดสิน*. [ลิงก์]. <https://www.facebook.com/share/p/1BDquSrwrX/?mibextid=wwXlfr>
- Lorber, J. (1994). *Paradoxes of gender*. New Haven: Yale University Press.

MGR Online. (7 กันยายน 2561). เรื่องย่อ “พิเภกสวามีภักดี”.

<https://mgronline.com/drama/detail/9610000089952>

River City Bangkok. (2 กันยายน 2565). *โขนไทย มรดกโลก*. สืบค้นจาก

<https://rivercitybangkok.com/th/khon-mask/>

UNESCO. (n.d.). *Wayang Wong: The Court Dance-Drama*. Retrieved from

<https://www.unesco.org/archives/multimedia/document-4767>

U Thaw Kaung. (2002). The Ramayana Drama in Myanmar. *Journal of the Siam Society*,

90(1 & 2), 136–148.

Wollstonecraft, M. (1792). *A Vindication of the Rights of Woman with Strictures on Political and Moral Subjects*. Liberty Fund.