ปรากฏการณ์วายในนาฏกรรมไทยแบบดั้งเดิม

The Boys Love Phenomenon in Traditional Thai Dance-Drama

พนิดา บุญทองขาว[1]* และสุพรรณี บุญเพ็ง[2]

Panida Boonthongkhao[1]* and Suphannee Boonpeng[2]

[1]*นิสิต ปริญญาเอก สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[2]อาจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[1]*Doctoral Student of Thai Theater and Dance Program Chulalongkorn University

[2]Lecturer from the Faculty of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University

*Corresponding Author Email: hunnypig2000@gmail.com

Received: 13 May 2025 Revised: 22 May 2025 Accepted: 25 May 2025

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาปรากฏการณ์วายที่เกิดขึ้นในนาฏกรรมไทยแบบดั้งเดิม เป็นการวิจัยแบบเชิงคุณภาพ มีเครื่องมือในการวิจัย คือ แบบบันทึกข้อมูลงานวิจัย และแบบสังเกต และทำการเก็บข้อมูลจากแหล่งข้อมูล อาทิ เอกสาร ตำรา ข่าว บทละคร-โขน บทความวิจัย วิทยานิพนธ์ รายงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง หนังสือเนื้อหาเกี่ยวกับนาฏกรรมไทย ศิลปะการแสดงของไทย นาฏยศิลป์ไทย ละครชุดวาย (ซีรี่ส์วาย) รวมถึงสื่อการแสดงนาฏกรรมไทย ละครชุดวาย ผ่านสื่อต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ในระหว่างปี พ.ศ. 2567-2568 และการชมละครชุดวายจากช่องทางต่าง ๆ แล้วนำข้อมูลจากเครื่องมือการวิจัยและเอกสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องมาวิเคราะห์เพื่อมาจัดประเภทเป็นหมวดหมู่อย่างเป็นระบบและวิเคราะห์เชิงเนื้อหา ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบของปรากฏการณ์วาย (BL หรือ Boys' Love) ที่ปรากฏในนาฏกรรมไทยแบบดั้งเดิม ผ่านมิติต่าง ๆ 7 ด้าน ได้แก่ โครงสร้างบทบาทเพศ การสวมบทบาทข้ามเพศ การใช้ท่ารำและองค์ประกอบการแสดงเพื่อสื่อความรู้สึก บทบาทของการแสดงเพศและการลื่นไหลของอัตลักษณ์ทางเพศ การแต่งกายและการแต่งหน้า ผู้ชม และบริบททางวัฒนธรรมและสังคม แสดงให้เห็นว่าปรากฏการณ์วายในนาฏกรรมไทยแบบดั้งเดิมมิใช่สิ่งแปลกปลอม หากแต่เป็นผลของกระบวนการตีความซ้ำในบริบทใหม่ ที่มีทั้งโครงสร้างการแสดง เทคนิคทางศิลปะ และผู้ชมร่วมเป็นตัวผลักดันให้เกิดการรับรู้ทางเพศแบบหลากหลาย อันสะท้อนถึงพลวัตของนาฏยศิลป์ไทยในยุควัฒนธรรมร่วมสมัย

คำสำคัญ: นาฏกรรมไทย, ปรากฏการณ์, เพศภาวะ

Abstract

This research consists purposes were to study the phenomenon of "Y" (Boys' Love) as it appears in traditional Thai theatrical performance, this research employs a qualitative methodology. The research

instruments include data recording forms and observation checklists. Data will be collected from various sources, such as documents, textbooks, news articles, scripts of Khon and other traditional plays, academic articles, theses, relevant research reports, books on Thai theatrical arts, performing arts, Thai dance-drama (natyasastra) and Boys' Love series (Y series). Additionally, relevant media portraying traditional Thai performances and Boys' Love series from various platforms will be examined. Data collection will take place during the years 2024–2025 (B.E. 2567–2568). The collected data from research instruments and related documents will be systematically categorized and analyzed using content analysis. The findings reveal that the manifestation of BL phenomena in traditional Thai classical dance-drama can be observed through seven dimensions: gender role structure, cross-gender performance, expressive gestures and performance elements, gender performativity and identity fluidity, costume and makeup design, audience reception, and cultural-sociological context. These dimensions demonstrate that BL in traditional Thai dance-drama is not an anomaly but rather a product of reinterpretation within new cultural contexts. The phenomenon reflects contemporary dynamics in Thai classical dance, where artistic forms, performative techniques, and audience perspectives contribute to broader understandings of gender diversity. This indicates a cultural evolution of Thai performing arts in response to the discourse of inclusivity in contemporary society.

Keywords: Thai Classical Dance-Drama, Phenomenon, Gender

บทนำ

วาย" หรือ Boys' Love เป็นปรากฏการณ์วัฒนธรรมร่วมสมัยที่มีรากฐานจากวัฒนธรรมญี่ปุ่น และได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในสื่อไทยยุคปัจจุบัน งานวิจัยและสื่อส่วนใหญ่ที่กล่าวถึงวายมักเน้นไปที่ซีรีส์ โทรทัศน์ หรือละครเวทีร่วมสมัย คำว่า "วาย" หรือในอักษรภาษาอังกฤษ "Y" เป็นคำเรียกเรื่องราวของ Boy's love ที่แสดงถึงความสัมพันธ์ของผู้ชายกับผู้ชายด้วยกัน มีผู้แสดงเป็นพระเอก-นายเอก (หมายถึงนางเอกสำหรับละครโดยทั่วไป) มีจุดเริ่มต้นมาจากการ์ตูนนิยายประเภทมังงะ และแอนิเมชันจากวัฒนธรรมญี่ปุ่นมาเป็นการแสดงในรูปแบบละครชุดหรือซีรี่ส์ เล่าเรื่องราวความรักแนวโรแมนติกของตัวละครชาย ซึ่งมักนิยามตัวเองว่าเป็นชายแท้ แต่มาตกหลุมรักกันเองเพราะความใกล้ชิดผูกพัน (อนุชา พิมพ์ศักดิ์ และโสภี อุ่นทะยา, 2560, น. 178) มีการขยายตัวอย่างกว้างขวาง มีการพัฒนาเนื้อเรื่องเพื่อตอบสนองกลุ่มวัยรุ่น กลุ่มวัยทำงาน จนก่อให้เกิดวัฒนธรรมแบบใหม่ที่เรียกว่า Y Economy (ชนัญชิดา พลอยพลาย, 2567) มีการสร้างงานเพื่อส่งออกความนิยมไปยังตลาดต่างประเทศ ก่อให้เกิดรายได้อย่างมหาศาลทั้งในประเทศและต่างประเทศ กลุ่มผู้ชมหลักของละครชุดวาย เรียกว่า "สาววาย" เป็นผู้ชื่นชอบในผลงานที่นำเสนอตัวละครหรือตัวแสดงนำที่เป็นผู้ชาย และพร้อมที่จะให้การสนับสนุนในทุก ๆ ด้าน ซึ่งช่วงหลายปีที่ผ่านมา กระแส "วาย" หรือ Boys' Love (BL) ได้รับความนิยมอย่างสูงในประเทศไทย ทั้งในรูปแบบของวรรณกรรม นาฏกรรมแบบละครเวที ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และการแสดงสด

ขณะเดียวกัน นาฏกรรมไทย หรือศิลปะการแสดงแบบไทย ไม่ว่าจะเป็นโขน ละคร หรือระบำรำฟ้อน เป็นศิลปะการแสดงที่มีความเป็นเอกลักษณ์ ได้รับอิทธิพลจากทั้งความเชื่อทางศาสนา วัฒนธรรม และโครงสร้างทางสังคม ทั้งยังเป็นเครื่องมือสื่อสารประเภทหนึ่งที่ใช้ร่างกาย คำพูด สีหน้า และน้ำเสียง เพื่อการแสดงออกทางความคิด ความรู้สึก และความต้องการของผู้แสดงทั้งที่สวมบทบาทเป็นตนเองหรือถูกกำหนดขึ้น (มณิศา วศินารมณ์, 2562, น.120) โดยมีสาระสำคัญ คือ แนวคิดหรือแก่นของเรื่องปรากฏที่บทประพันธ์ของการแสดง ลักษณะงานของนาฏกรรมไทย ประกอบด้วย โขนและละครรำ รำพื้นบ้านภาคต่าง ๆ ท่ารำที่เลียนแบบจากสัตว์ ท่ารำที่เลียนแบบจากกิริยาในการทำงานหรือกิจกรรม ท่ารำที่เลียนแบบงานจิตรกรรม ท่ารำประกอบการถืออุปกรณ์การฟ้อนรำ บทการแสดงนำมาจากวรรณคดีหรือชาดกมีสถานที่ในการจัดแสดง ผู้แสดงมีทั้งเพศชายและเพศหญิง เพศชายหรือเพศหญิงสามารถเป็นได้ทั้งพระเอกและนางเอก หรือเป็นตามเพศสภาพ คือ พระเอกเป็นเพศชาย นางเอกเป็นเพศหญิง ในสมัยปัจจุบันนาฏกรรมไทยได้พัฒนาจากการแสดงบนเวทีแบบแสดงสดมาเป็นรูปแบบสื่อละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ มีการพัฒนาเนื้อเรื่องและการเคลื่อนไหว การแสดงออกทางอารมณ์ เพื่อให้สอดคล้องกับยุคสมัยและความต้องการของสังคมโดยทั่วไป แต่ยังคงดำรงอยู่ในฐานะศิลปวัฒนธรรมที่สะท้อนอัตลักษณ์และค่านิยมของสังคมไทย

ปัจจุบัน แนวคิดเรื่อง "วาย" หรือ Boys' Love ได้รับความนิยมอย่างมากในสื่อบันเทิงไทย รวมถึงซีรีส์ ภาพยนตร์ และนวนิยาย ซึ่งนำเสนอความสัมพันธ์ชายรักชายในมุมมองที่โรแมนติกและดราม่า ส่วนนาฏกรรมไทยมีการนำเสนอภาพของความสัมพันธ์ระหว่างชายและหญิงในบริบทของความรัก ความขัดแย้ง และอำนาจ อย่างไรก็ตาม เมื่อโลกปัจจุบันมีการเปิดกว้างเรื่องความเท่าเทียมกันทางเพศหรือการยอมรับเรื่องเพศทางเลือก ทำให้มีการปรากฏของตัวละครชายที่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกันในรูปแบบที่อาจตีความได้ว่าเป็นความรักระหว่างเพศเดียวกันในวรรณคดีไทยและนาฏกรรมไทยหลายรูปแบบ รวมถึงการแสดงละครชุดวายที่นำเสนอผ่านสื่อทางโทรทัศน์หรือภาพยนตร์ โดยนำรูปแบบของนาฏกรรมไทยมาผสมผสานในการแสดง ไม่ว่าจะเป็นเนื้อเรื่อง การแต่งกาย หรือสอดแทรกศิลปะการร่ายรำ โดยให้ตัวละครหลักเป็นผู้ร่ายรำ ได้รับความสนใจและผลการตอบรับหรือกระแสนิยมอย่างมาก

ดังนั้น ด้วยเหตุดังกล่าวข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาปรากฏการณ์ “วาย” (Boys' Love) ที่เกิดขึ้นในนาฏกรรมไทยแบบดั้งเดิมเฉพาะการแสดงโขน ละครชาตรี ละครนอก ละครใน โดยมุ่งเน้นการวิเคราะห์รูปแบบการนำเสนอ ความหมายของเพศพฤติกรรม ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชายในการแสดง องค์ประกอบในการแสดง จากการศึกษาเอกสาร การสังเกตการณ์และประสบการณ์ของผู้วิจัยทั้งการเรียน การสอน และการแสดง เพื่อแสดงให้เห็นถึงบทบาทของงานนาฏกรรมที่ปรับตัวเข้ากับยุคสมัยกับสังคมไทยปัจจุบัน ส่งผลประโยชน์แก่วิชาการทางด้านนาฏกรรมและศาสตร์อื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาปรากฏการณ์วายที่เกิดขึ้นในนาฏกรรมไทยแบบดั้งเดิม

การบททวนวรรณกรรม

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูลต่าง ๆ จากหนังสือ วารสาร เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยนำเสนอตามหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

1. วาย (Y)

“วาย” (Y) มีที่มาจากวัฒนธรรมญี่ปุ่น ย่อมาจากคำว่า“ยาโอย” (Yaoi) หรือรู้จักในอีกชื่ออย่างหนึ่งในภาษาอังกฤษว่า Boy’s Love ซึ่งเป็นบันเทิงคดีแนวบอยเลิฟญี่ปุ่น (Japanese Boys Love) หรือเรียกอย่างย่อว่า บีแอล (BL) แสดงให้เห็นถึงเรื่องราวความสัมพันธ์ของผู้ชายกับผู้ชายด้วยกัน ละครวาย (Yaoi) จึงเป็นแนวละครที่เน้นความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชายกับชาย ซึ่งเป็นคำญี่ปุ่น ที่มีต้นกำเนิดจากการรวมกันของคำว่า “Yama nashi, Ochi nashi, Imi nashi” แปลว่า ไม่มีเนื้อเรื่อง ไม่มีตอนจบ ไม่มีความหมาย ซึ่งใช้เพื่ออธิบายผลงานที่เน้นความสัมพันธ์และความรู้สึกมากกว่าเนื้อเรื่องที่ซับซ้อน

2. ความหลากหลายทางเพศ

วายในปัจจุบันอาจเกี่ยวกับความเป็น LGBTQ คือกลุ่มคนความหลากหลายทางเพศ หรือเพศทางเลือกมีอัตลักษณ์ทางเพศหรือรสนิยมทางเพศที่แตกต่างไปจากคนส่วนใหญ่ในสังคม โดยคำว่า LGBTQ ย่อมาจาก

1) L - Lesbian กลุ่มหญิงรักหญิง
2) G – Gay กลุ่มชายรักชาย
3) B – Bisexual กลุ่มที่รักได้ทั้งผู้ชายและผู้หญิง
4) T – Transgender กลุ่มคนข้ามเพศ จากเพศชายเป็นเพศหญิง หรือเพศหญิงเป็นเพศชาย
5) Q – Queer กลุ่มคนที่พึงพอใจต่อเพศใดเพศหนึ่ง โดยไม่จำกัดในเรื่องเพศและความรัก

สำหรับคำว่า “เพศทางเลือก” ยังสามารถอธิบายความหมายของเพศวิถีและอัตลักษณ์ทางเพศได้ ดังนี้

1) รักต่างเพศ คือ ผู้ที่มีรสนิยมชื่นชอบเพศตรงข้ามหรือบุคคลต่างเพศ เช่น ผู้หญิงชอบผู้ชาย หรือผู้ชายชอบผู้หญิง

2) รักเพศเดียวกัน คือ ผู้ที่มีรสนิยมชื่นชอบเพศเดียวกัน แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มหลัก คือ เลสเบี้ยน และเกย์

3) ไบเซ็กชวล คือ ผู้ที่มีรสนิยมชื่นชอบทั้งเพศหญิงและเพศชาย โดยจะมีอารณ์เสน่หากับเพศตรงกันข้ามหรือเพศเดียวกันก็ได้

4) ไม่ฝักใฝ่ทางเพศ คือ ผู้ที่ไม่สนใจเรื่องเพศสัมพันธ์ แต่เพียงรู้สึกสนิทสนมผูกพันกับบุคคลอื่น

ส่วนอัตลักษณ์ทางเพศ (Gender Identity) คือการรับรู้ว่าตัวเองต้องการเป็นผู้ชายหรือผู้หญิง ซึ่งบางคนอาจมีอัตลักษณ์ทางเพศตรงกับอวัยวะเพศ แต่บางอาจมีอัตลักษณ์ทางเพศแตกต่างจากโครงสร้างทางร่างกาย หรือเรียกคนกลุ่มนี้ว่า “คนข้ามเพศ” ((Transgender) โดยคนข้ามเพศอาจเป็นผู้ที่ไม่สามารถกำหนดให้ตนเองเป็นผู้ชายหรือผู้หญิงเพียงเพศใดเพศหนึ่งได้ด้วย (โรงพยาบาลเพชรเวช, 2565)

3. นาฏกรรมไทย

นาฏกรรมไทยตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน ถือเป็นวัฒนธรรมที่แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ประจำชาติไทย เป็นเครื่องมือในการสื่อสารของคนกลุ่มหนึ่งไปยังอีกกลุ่มหนึ่ง หรือแสดงบทบาทหน้าที่การเป็นสัญญะของคนในสังคมนั้น ๆ คำว่า “นาฏกรรม” มีผู้เชี่ยวชาญและนักวิชาการทางด้านศิลปะการแสดงหลายท่าน ได้ให้คำนิยามหรือ คำอธิบายที่หลากหลายบริบท เพื่อแสดงถึงความหลากหลาย

ของศิลปะการแสดงในแต่ละวัฒนธรรม เช่น นาฏกรรมไทย นาฏกรรมตะวันตก หรือศิลปะการแสดงร่วมสมัย ผู้ให้ความหมายที่สำคัญคือ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ให้ความหมายว่าเป็น การแสดงที่ใช้ทั้งการร่ายรำและบทพูด เพื่อสื่อความรู้สึกและเล่าเรื่องราวให้แก่ผู้ชม ศาสตราจารย์ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวถึงนาฏกรรมว่าเป็นการแสดงที่ผสมผสานทั้งการร่ายรำ การร้อง และการแสดง ซึ่งเป็นศิลปะที่มีความงดงามและเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ หลวงวิจิตรวาทการ (วิจิตร วิจิตรวาทการ) ให้ความหมายของคำว่า นาฏกรรม ว่าเป็น การแสดงอันประกอบด้วยท่าทางและถ้อยคำ เพื่อสื่อสารความรู้สึกหรืออารมณ์ของตัวละครไปยังผู้ชม ธนิต อยู่โพธิ์ เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์และวัฒนธรรมไทยที่มีชื่อเสียง ท่านได้ให้ความหมายของคำว่า นาฏกรรม ว่าเป็นศิลปะการแสดงที่ผสมผสานระหว่างการร่ายรำและการแสดงท่าทาง ซึ่งใช้ในการเล่าเรื่องราวต่าง ๆ โดยอาศัยการสื่อความหมายผ่านทางท่าทางและการเคลื่อนไหวของร่างกาย ความหมายของพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ฉบับ พ.ศ. 2562 หมายถึง การละคร การฟ้อนรำ งานเกี่ยวกับการรำ การเต้น การทำท่า หรือการแสดงที่ประกอบขึ้นเป็นเรื่องราว และหมายความรวมถึงการแสดงโดยวิธีใบ้ สำนักศิลปกรรม ราชบัณฑิตยสถาน กำหนดคำว่า นาฏกรรม จากการเรียกวิชาสาขาหนึ่งที่ในปัจจุบันมีการจัดการศึกษา ในระดับอุดมศึกษา มีการเรียกหลายชื่อ เช่น นาฏศิลป์ นาฏยศิลป์ ศิลปะการแสดง ศิลปะการละคร (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2557, น.104)

นาฏกรรมมีปรากฏในหลายรูปแบบ สามารถแบ่งเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ 1) นาฏกรรมปรุงแต่ง เป็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมสองชนิดเข้าไว้ ด้วยกัน เช่นวัฒนธรรมจีนกับวัฒนธรรมท้องถิ่น 2) นาฏกรรมไม่ปรุงแต่งคือ การแสดงที่ไม่มีการผสมผสานและยังคงเอกลักษณ์ของดั้งเดิมไว้ (ภูริตา เรืองจิรยศ และสุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2563, น.59-60) รวมถึงลักษณะงานของนาฏกรรม ประกอบด้วย โขนและละครรำ รำพื้นบ้านภาคต่าง ๆ ท่ารำที่เลียนแบบจากสัตว์ ท่ารำที่เลียนแบบจากกิริยาในการทำงานหรือกิจกรรม ท่ารำที่เลียนแบบงานจิตรกรรม ท่ารำประกอบการถืออุปกรณ์การฟ้อนรำให้ดูสวยงามซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้นนี้มีการจัดแสดงบนเวที บทการแสดงนำมาจากวรรณคดีหรือชาดกมีการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่องและจัดให้ผู้แสดงมีทั้งเพศชายและเพศหญิง เพศชายเป็นได้ทั้งพระเอกและนางเอก เพศหญิงก็เช่นกันหรือ พระเอกเป็นเพศชาย นางเอกเป็นเพศหญิงในสมัยปัจจุบันนาฏกรรมได้พัฒนาจากการแสดงบนเวทีมาเป็นรูปแบบสื่อละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ มีการเล่าเรื่องผ่านนักแสดงมีการพัฒนาเนื้อเรื่องและการเคลื่อนไหว การแสดงออกทางอารมณ์ เพื่อให้สอดคล้องกับยุคสมัยและความต้องการของสังคม

นอกจากนี้ นาฏกรรมไทยที่ยังคงอัตลักษณ์ดั้งเดิมยังสามารถแบ่งตามลักษณะได้ ดังนี้

“รำ” มีความหมายถึงการเคลื่อนไหวอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายด้วยความอ่อนช้อย ประณีต งดงาม ประกอบกับดนตรีไทยและการขับร้อง มีลักษณะแตกต่างตามจำนวนและรูปแบบที่แสดง คือ รำเดี่ยว ใช้ผู้แสดงคนเดียว รำคู่ ใช้ผู้แสดง 2 คน และรำหมู่ ใช้ผู้แสดงมากกว่า 2 คน จะนำบทรำมาจากละครเป็นส่วนใหญ่

“ระบำ” หมายถึงการฟ้อนเป็นชุดกัน มีผู้แสดง 2 คนขึ้นไป เน้นทำท่าทางเหมือนกัน หรือต่างกันตีบทตามคำร้องหรือไม่ก็ได้ เน้นกระบวนการแปรแถว เครื่องแต่งกายที่สวยงาม สามารถจำแนกออกได้ 2 ประเภท คือ 1) ระบำมาตรฐาน คือระบำที่ปรมาจารย์ทางนาฏศิลป์ไทยได้คิดประดิษฐ์ขึ้น มีการกำหนด เกณฑ์มาตรฐานไว้ตายตัวเป็นแบบฉบับที่เหมาะสมแต่งกายยืนเครื่องแบบพระ–นาง เช่น ระบำย่องหงิด ระบำดาวดึงส์ ระบำเทพบันเทิง เป็นต้น 2) ระบำเบ็ดเตล็ด คือ ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อจัดแสดงโดยเฉพาะหรือจัดขึ้นเพื่อประกอบ ในละคร โขน หรือเป็นการแสดงศิลปะเฉพาะถิ่นทั้งสี่ภาคของไทย

“ละคร” หรือ ศิลปะการละคร สำหรับประเทศไทยนั้น ค่า ละคร เกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา ดังที่สมเด็จ กรมพระยาดำรางราชานุภาพ ได้ทรงนิพนธ์ไว้ว่า “ละครนั้นแต่เดิมมีในกรุงศรีอยุธยา ขุนศรัทธานำไปเผยแพร่ (มีปรากฏในคำไหว้ครูของโนราห์บางคณะ) ที่นครศรีธรรมราช ซึ่งเข้ารักษาไว้ได้อย่างยืนยง ส่วนทางกรุงศรีอยุธยารักษาไว้ไม่ได้ จึงมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นเรื่อย ๆ (อมรา กล่ำเจริญ, 2531, น.6)

“โขน” ศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทยจัดเป็นมหรสพหลวง ที่แสดงในพระราชพิธีสำคัญ ๆ มาตั้งแต่สมัยกรุงศรี-อยุธยา ถือเป็นเครื่องประกอบพระราชอิสริยยศอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ ชาวต่างประเทศที่มีชื่อว่า Monsieur De La Loubere ได้เขียนพรรณาไว้เมื่อครั้งรัชสมัยพระนารายณ์มหาราชว่า “การเล่นที่เขาเรียกว่าโขน ได้แก่ การเต้นออกท่าให้เข้ากับเสียงซอและดนตรีอื่น ๆ ผู้เต้นสวมหน้ากาก มือถืออาวุธราวกับจะรบราฆ่าฟันกันมากกว่า เป็นต้น (อมรา กล่ำเจริญ, 2531, น.41)
โขนมีที่มาจากการละเล่น 3 ชนิด มาผสมผสานกัน คือ หนังใหญ่ กระบี่กระบอง และชักนาคดึกดำบรรพ์ ถือได้ว่า โขนเป็นที่รวมของศิลปะเพราะได้วิธีเล่นและการแต่งกายบางอย่างมาจากชักนาคดึกดำบรรพ์ ได้ท่าต่อสู้ผาดโผน ท่ารำ ท่าเต้นบางส่วนมาจากกระบี่กระบอง การพากย์ เจรจา หน้าพาทย์และดนตรีมาจากหนังใหญ่ โขนมีวิวัฒนาการจนสมารถแยกเป็นประเภทต่าง ๆ ได้ 5 ประเภท คือ โขนกลางแปลง โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว โขนหน้าจอ โขนโรงใน โขนฉาก

4. ทฤษฎีเควียร์ (Queer theory)

เป็นทฤษฎีที่เริ่มถือกำเนิดขึ้นในช่วงทศวรรษ 1990 จัดเป็นทฤษฎีที่ได้รับอิทธิพลจากแนวความคิดแบบหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) ซึ่งแนวความคิดแบบหลังสมัยใหม่นี้ เป็นแนวความคิดที่โต้แย้งและปฏิเสธกรอบความรู้ที่ถูกสร้างขึ้นในยุคแสงสว่างทางปัญญา (The Enlightenment) ในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ยุคแสงสว่างทางปัญญา ให้ความสำคัญกับแนวคิดและกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ และนำกระบวนการทางวิทยาศาสตร์มาใช้อธิบายและพัฒนาเป็นกรอบคิดทางสังคมศาสตร์ เรียกองค์ความรู้ในยุคนี้ว่าเป็นแนวความคิดแบบสมัยใหม่ (Modernism) แนวความคิดในยุคนี้เชื่อว่าความรู้ทุกอย่างมีเหตุมีผล สามารถเข้าถึงได้ เป็นวัตถุวิสัย (Objective) ในขณะที่แนวความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ซึ่งเริ่มต้นถือกำเนิดขึ้นในยุค 1980 มีความเชื่อว่าความรู้ทุกอย่างเป็นอัตวิสัย (Subjective) ทุกอย่างล้วนถูกประกอบสร้างขึ้น แนวความคิดในยุคสมัยใหม่ ที่ให้ความสำคัญกับแนวคิดและกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ยังมีอิทธิพลต่อการประกอบสร้างแนวคิดที่เกี่ยวของกับมิติเรื่องเพศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงยุคสมัยวิคตอเรียน ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ได้มีการประกอบสร้างกำหนดกรอบคิดเกี่ยวกับเรื่องมิติทางเพศอย่างเข้มงวด โดยได้ประกอบสร้างแนวคิดที่กำหนดสร้างพฤติกรรมทางเพศ (Gender Practice) เชื่อมโยงกับหลักการชีววิทยาตามแนวทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งทำให้มีการกำหนด “ความเป็นชาย” (Masculinity) “ความเป็นหญิง” (Femininity) ตามเพศสรีระ (Sex) เกิดการกำหนดแนวคิดทางเพศเป็นแบบสองขั้ว (Binary Concept) ซึ่งทำให้ผู้หญิงมีลักษณะและธรรมชาติด้อยกว่าผู้ชาย และอธิบายการมีพฤติกรรมที่แตกต่างจากไปจากเพศสรีระ ของกลุ่มคนหลากหลายทางเพศว่าเกิดจากความผิดปกติบางประการ โดยเชื่อมโยงกับความผิดปกติของฮอร์โมนในเชิงวิทยาศาสตร์ ทำให้เกิดการตีตรากลุ่มคนหลากหลายทางเพศว่าเป็นกลุ่มคนที่ “ผิดปกติ” (ณัฏฐณิชา เหล็กกล้า, 2564, น.86)

5. แนวคิด Gender Performativity ของ Judith Butler นักปรัชญาและนักทฤษฎีเฟมินิสต์ชื่อดัง ได้นำเสนอแนวคิดเรื่อง “Gender Performativity” ในหนังสือ Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity (1990) ซึ่งเป็นการท้าทายแนวคิดดั้งเดิมเกี่ยวกับเพศสภาพ (gender) และเพศวิถี (sexuality) โดยอธิบายว่า เพศสภาพไม่ได้เป็นสิ่งที่มีอยู่ตามธรรมชาติ

หรือเป็นแก่นแท้ แต่เป็นผลของการแสดงออกซ้ำ ๆ (Performance) ผ่านการกระทำ การพูด และสัญญะต่าง ๆ ในสังคม แนวคิดสำคัญของการแสดงออกทางเพศ Gender Performativity 1) Gender ไม่ได้เป็นแก่นแท้ (Essence) แต่เป็นการสร้าง (Construction) เพศสภาพ (Gender) ไม่ได้เกิดจากธรรมชาติ แต่เป็นผลผลิตของวัฒนธรรม สังคม และบริบททางประวัติศาสตร์ เพศชาย-หญิง หรือบทบาททางเพศไม่ได้ถูกกำหนดตายตัว แต่ถูกสร้างและทำให้ดูเหมือน “ธรรมชาติ” ผ่านการแสดงออกซ้ำ ๆ 2) Performativity ต่างจาก Performance ที่หมายถึงการแสดงที่มีตัวแสดง (Actor) ตั้งใจแสดง เช่น การแสดงละคร Performativity หมายถึงการแสดงออกโดยไม่รู้ตัว หรือกระทำซ้ำ ๆ จนกลายเป็น “ความจริง” ตัวอย่างเช่น การเดิน ท่าทาง การแต่งตัว หรือคำพูดที่สังคมคาดหวังว่าชายหรือหญิงควรมี 3) การแสดงเพศ เป็นสิ่งที่ถูกบังคับ สังคมมีบรรทัดฐานที่กำหนดว่าเพศชายและเพศหญิงควรแสดงออกอย่างไร เช่น ผู้หญิงควรอ่อนหวาน ผู้ชายควรแข็งแกร่ง บุคคลถูกบังคับให้ “เล่นบทบาท” ทางเพศตามที่สังคมคาดหวัง 4) เพศ เป็นกระบวนการซ้ำซ้อน การแสดงซ้ำ ๆ ของบทบาททางเพศที่ถูกสังคมกำหนดเป็นสิ่งที่ทำให้เพศสภาพดูเหมือนเป็น “ธรรมชาติ” ตัวอย่างเช่น เด็กผู้ชายที่ถูกสอนให้เล่นของเล่นแบบ “ผู้ชาย” จะถูกทำให้เชื่อว่าเขาเป็นผู้ชายโดยธรรมชาติ ทั้งที่สิ่งเหล่านี้เกิดจากการปลูกฝังของสังคม (รัฐยุฒิ สิงห์กุล, 2567)

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยแบบเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีวิธีการดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. แหล่งข้อมูลในการวิจัย ได้แก่ ประกอบด้วย บทความวิจัย วิทยานิพนธ์ รายงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง หนังสือ ตำรา เนื้อหาเกี่ยวกับ นาฏกรรมไทย ศิลปะการแสดงของไทย นาฏยศิลป์ไทย ละครชุดวาย (ซีรี่ส์วาย) รวมถึงสื่อการแสดงนาฏกรรมไทย นาฏยศิลป์ไทย ละครชุดวาย อาทิ ภาพยนตร์ ละคร โฆษณา งานแสดงตัวของผู้แสดงละครชุดวาย งานบันเทิงต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ในระหว่างปี พ.ศ. 2567-2568 เป็นต้น

2. เครื่องมือในการวิจัย ได้แก่ ประกอบด้วย

2.1 แบบบันทึกข้อมูลงานวิจัยเอกสารที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วยประเด็นสำคัญ คือ ชื่อเรื่อง ผู้วิจัย ปีที่วิจัย วัตถุประสงค์ ประชากร เครื่องมือที่ใช้ วิธีดำเนินการ ผลการศึกษา สรุปความคิดสำคัญ และแหล่งที่มา ทั้งนี้ ในการจัดทำเครื่องมือบันทึกข้อมูลงานวิจัยด้วยการศึกษาโครงสร้างและองค์ประกอบของงานวิจัยที่คัดเลือกมาเป็นประชากรในการศึกษาครั้งนี้ มีการหาคุณภาพเครื่องมือ ด้วยการพิจารณาจากแหล่งเก็บข้อมูลโดยตรงมีความสอดคล้องระหว่างชื่อเรื่อง ปัญหา กรอบแนวคิด วัตถุประสงค์ การวิจัยมีการวิเคราะห์ข้อมูลที่ถูกต้องเหมาะสม การนำเสนอผลสอดคล้องกับชื่อเรื่อง วัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

2.2 แบบสังเกต คือ ใช้ในการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับกิจกรรมการแสดงนาฏกรรมไทยและละครชุดวาย รวมถึงการแสดงอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ตัวแบบสังเกตจะประกอบด้วยรายการของเหตุการณ์ที่ต้องการสังเกต ซึ่งผู้สังเกตจะต้องทำการบันทึกข้อมูลอย่างเป็นระเบียบและตามหลักเกณฑ์ที่กำหนดไว้ล่วงหน้า อยู่ในสภาพแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติ เพื่อศึกษาท่าทางและลักษณะการแสดงที่เกิดขึ้นในระหว่างการแสดง และในการใช้งานแบบสังเกต นักวิจัยหรือผู้สังเกตต้องมีความเข้าใจในสิ่งที่ต้องการสังเกตและระบุพฤติกรรมหรือกิจกรรมที่ต้องการบันทึกอย่างชัดเจน เพื่อให้ข้อมูลที่ได้มีความแม่นยำและน่าเชื่อถือ เป็นรูปแบบการสังเกตแบบเปิดที่ผู้สังเกตสามารถบันทึกข้อมูลได้ตามสภาพจริง หรือการสังเกตแบบปิดที่มีการกำหนดหมวดหมู่ให้ชัดเจนล่วงหน้า ข้อดีของการใช้แบบสังเกตคือสามารถเก็บข้อมูลที่เป็นจริงในสภาพแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติและสามารถบันทึกพฤติกรรมที่เกิดขึ้น ประกอบด้วย

ชื่อเรื่อง ผู้สร้างสรรค์ วัน/เดือน/ปีที่จัดแสดง วัตถุประสงค์ องค์ประกอบในการแสดง คือ ผู้แสดง บท การแต่งกาย/แต่งหน้า ดนตรี เพลง สถานที่ ฉาก รูปแบบ/วิธีการแสดง สรุปความคิดสำคัญ และแหล่งที่มาจากสถานที่จริงและช่องทางสื่อต่าง ๆ

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล ได้แก่ 1) ข้อมูลปฐมภูมิ เป็นข้อมูลที่ได้จากการชมการแสดง ณ สถานที่จริง และ 2) ข้อมูลทุติยภูมิ เป็นข้อมูลที่ได้จากการรวบข้อมูลเอกสารต่าง ๆ เอกสารที่เป็นกลุ่มประชากรและ อาทิ หนังสือ ตำรา เอกสารวิชาการ งานวิจัย และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ที่เกี่ยวข้อง เป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยตนเอง พร้อมการบันทึกรายละเอียดข้อมูลต่าง ๆ คือ 1) ผู้วิจัยดาวน์โหลดเอกสารงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ จากฐานข้อมูลออนไลน์ของสถาบันการศึกษาต่าง ๆ 2) ศึกษาอ่านหนังสือ ตำรา ต่าง ๆ รวมถึงงานวิจัยที่ดาวน์โหลดอย่างละเอียด 3) บันทึกข้อมูลลงในแบบบันทึกข้อมูลงานวิจัย/เอกสารที่เกี่ยวข้อง 4) สังเกต รับชมการแสดงนาฏกรรมไทยและละครชุดวาย รวมถึงการแสดงอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง 5) บันทึกข้อมูลลงในแบบสังเกตตามประเด็นที่กำหนดไว้ และ 6) นำข้อมูลจากแบบบันทึกข้อมูลและแบบสังเกตมาสังเคราะห์ต่อไป

4. การวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ โดยการนำข้อมูลที่ได้จากการการรวบข้อมูลเอกสารต่าง ๆ และข้อมูลจากการสังเกตรับชมการแสดงมาวิเคราะห์ในเชิงเนื้อหา

ผลการวิจัย

การวิจัยนี้ ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ได้ ดังนี้

การศึกษาปรากฏการณ์วายที่เกิดขึ้นในนาฏกรรมไทยแบบดั้งเดิม

ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบนาฏกรรมไทยแบบดั้งเดิม ได้แก่ โขน ละครชาตรี ละครนอก ละครใน การปรากฏของความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชายที่สามารถตีความได้ในเชิง "วาย" ซึ่งหมายถึง ความสัมพันธ์ที่มีลักษณะผูกพันทางอารมณ์ ความรัก หรือการเสียสละซึ่งกันและกันระหว่างตัวละครชาย โดยไม่จำเป็นต้องอยู่ในลักษณะความรักแบบโรแมนติกหรือทางกายภาพแต่มีความลึกซึ้งในเชิงจิตใจและสัญลักษณ์ที่สามารถเปิดพื้นที่สำหรับการตีความในเชิงความหลากหลายทางเพศ คำว่า “ปรากฏการณ์” มีความหมายถึง การสำแดงออกมาให้เห็น (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2554) เมื่อนำมาใช้ร่วมกับคำว่า “วาย” มีความหมายถึง แสดงให้เห็นถึง แนวคิด การแสดงรูปแบบวาย และเมื่อศึกษาร่วมกับบริบทของนาฏกรรมไทยแบบดั้งเดิม สามารถจำแนก ดังนี้

1. โครงสร้างบทบาทเพศในนาฏยศิลป์ไทยดั้งเดิม

โครงสร้างบทบาททางเพศ คือ ระบบหรือกรอบความคาดหวังทางสังคมที่กำหนดว่าบุคคลเพศต่าง ๆ ควรแสดงออกซึ่งพฤติกรรม บทบาท หรือหน้าที่ในลักษณะใด โดยอิงจากเพศกำเนิดหรืออัตลักษณ์ทางเพศ ที่บุคคลนั้นได้รับการระบุหรือเลือกในการศึกษาทางสังคมศาสตร์ มานุษยวิทยา และวาทกรรมเกี่ยวกับนาฏกรรม “โครงสร้างบทบาททางเพศ” มีความหมายลึกซึ้งกว่าการแบ่งเพศชาย-หญิงธรรมดา เพราะเกี่ยวข้องกับ การแสดงออก การถ่ายทอด การฝึกฝน และการกำหนดบทบาทซ้ำ ๆ จนกลายเป็นค่านิยมของสังคม บทบาทเพศชาย มักเป็นตัวละครที่แสดงอำนาจ เช่น พระเอก เจ้าเมือง หรือทหาร โดยท่ารำจะเน้นความสง่างาม ความแข็งแรง บทบาทเพศหญิง มักเป็นตัวละครที่แสดงอารมณ์และความอ่อนหวาน เช่น นางเอก นางฟ้า นางสนม ฯลฯ โดยท่ารำจะเน้นความอ่อนช้อย นุ่มนวล บทบาทเพศที่ไม่ตรงตามเพศกำเนิดในเชิงวายหรือร่วมสมัย อาจถูกนำเสนอผ่านการข้ามเพศ เช่น ชายรำเป็นหญิง หญิงแสดงเป็นชาย หรือชายรำชายในลักษณะโรแมนติก ซึ่งเกิดขึ้นในโครงสร้างของการแสดงที่เปิดพื้นที่ให้เพศวิถีทางเลือก สามารถอธิบายได้ในประเด็นสำคัญที่เกี่ยวข้องกับนาฏกรรมไทยแบบดั้งเดิม คือ นาฏกรรมโขน มีรากฐาน

จากพิธีกรรมและราชสำนัก โดยทั่วไปผู้แสดงโขนทุกคนเป็นเพศชาย ไม่ว่าจะรับบทเป็นพระ ยักษ์ ลิง ส่วนตัวนางในอดีตใช้ผู้ชายแสดงเช่นกัน ลักษณะเฉพาะนี้เปิดพื้นที่ให้เกิดการ “ข้ามเพศผ่านการแสดง” โดยที่ผู้ชมอาจรับรู้ถึงแรงดึงดูดหรืออารมณ์ร่วมแบบวายจากลักษณะของการแสดง เช่น ท่ารำอ่อนช้อยของตัวนางที่แสดงโดยชายหรือการปฏิสัมพันธ์ทางกายภาพระหว่างตัวพระและตัวลิง ตัวยักษ์ หรือตัวพระด้วยกัน ที่บางครั้งสะท้อนสายใยผูกพันเกินกว่าความสัมพันธ์นายบ่าวพี่น้อง หรือมิตรสหาย ละคร ละครรำไทยแบบดั้งเดิม เช่น ละครใน ละครนอก และละครชาตรี มักมีการแบ่งบทบาททางเพศที่ชัดเจน ได้แก่ บทพระ ตัวละครชายหลัก มักเป็นเจ้าชาย เทพ หรือวีรบุรุษ บทนาง ตัวละครหญิงผู้เป็นคู่รัก มักมีลักษณะงดงาม อ่อนหวานทั้งสองบทบาทนี้ พบว่าละครชาตรี ละครนอก แบบดั้งเดิมให้ผู้ชายเป็นผู้แสดง ส่วนละครในแต่เดิมใช้ผู้หญิงแสดงล้วน และบทตัวตลก/ตัวรอง ซึ่งอาจเป็นชายหรือหญิงและมักถูกใช้เพื่อลดทอนบรรยากาศทางอารมณ์

2. การสวมบทบาทข้ามเพศในนาฏกรรมไทยแบบดั้งเดิม

การสวมบทบาทข้ามเพศ คือ ผู้แสดงรับบทบาทเป็นเพศที่แตกต่างจากเพศกำเนิดของตน ซึ่งเป็นที่พบได้อย่างแพร่หลายในนาฏกรรมแบบดั้งเดิมของไทย เช่น ผู้ชายแสดงเป็นนางเอก หรือผู้หญิงแสดงเป็นพระเอกในบางบริบท การสวมบทบาทเช่นนี้มิได้มีลักษณะล้อเลียนหากแต่เป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างทางศิลปะที่สร้างความงามและการตีความ องค์ประกอบสำคัญของโครงสร้างบทบาททางเพศในละครรำไทยคือ การสวมบทบาทข้ามเพศ คือ ชายแสดงบทหญิง (โดยเฉพาะในโขนและละครหลวงช่วงต้นรัตนโกสินทร์) หญิงแสดงบทชาย (เช่น ในละครในสมัยพระราชนิยมสมัยรัชกาลที่ 1–4) การแสดงเหล่านี้ไม่เพียงเป็นผลจากข้อจำกัดทางสังคม (เช่น หญิงห้ามแสดงต่อหน้าคนทั่วไป) แต่ยังกลายเป็นรูปแบบศิลปะเฉพาะที่มีการฝึกฝนอย่างพิถีพิถัน การที่นักแสดงชายรับบทเป็นหญิงในโขนและละครในอย่างแพร่หลาย ไม่ใช่ด้วยเหตุผลเรื่องเพศ แต่เป็นการฝึกฝนทักษะเฉพาะและเน้นการสื่อสารอารมณ์ละเอียดอ่อน ทำให้เกิด “ช่องว่าง” ในการตีความเพศที่ลื่นไหล

3. การใช้ท่ารำและองค์ประกอบการแสดงเพื่อสื่อความรู้สึก

การใช้ท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกในนาฏกรรมไทยแบบดั้งเดิมสามารถเป็นกลไกสำคัญในการสื่อสาร “ความเป็นวาย” หรือความสัมพันธ์ทางอารมณ์ระหว่างตัวละครเพศเดียวกัน แม้ว่าเนื้อเรื่องอาจไม่ได้ระบุความสัมพันธ์เชิงโรแมนติกโดยตรง ทว่าการออกแบบท่ารำ องค์ประกอบทางท่วงท่า และการถ่ายทอดอารมณ์สามารถเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมร่วมสมัยตีความในมิติของความหลากหลายทางเพศได้อย่างชัดเจน โดยสามารถอธิบายประเด็นนี้ได้ ดังนี้

3.1 ท่ารำในฐานะภาษากายสื่ออารมณ์ ท่ารำเป็นภาษากายที่มีระบบและสัญลักษณ์เฉพาะในการถ่ายทอดอารมณ์ เช่น ความรัก ความห่วงใย ความเศร้า ความโกรธ และความอาลัย ท่ารำที่ใช้ในฉากที่ตัวละครชายมีปฏิสัมพันธ์กันมักประกอบด้วยท่าที่มีการสัมผัส หรือมีความเคลื่อนไหวร่วมกันที่ให้ความรู้สึกสนิทสนม ซึ่งสามารถตีความในเชิงโรแมนติกได้ อาทิ ภาษาท่า เพื่อแสดงความหมายแทนคำพูด, ท่ารำเกี้ยวโดยใช้สายตาและการสัมผัส เช่น ท่าโลมต่าง ๆ การแสดงความรู้สึกผ่านสีหน้า และท่ารำเกี้ยวประกอบคำพูด บทเจรจา บทร้องประกอบการแสดง สิ่งเหล่านี้ หากพิจารณาในเชิงโครงสร้างอารมณ์สามารถสะท้อนถึง “ความรัก” หรือ “ความผูกพัน” ที่ลึกซึ้งได้ แม้ไม่ใช้ภาษาพูดในการบรรยาย

3.2 การจัดตำแหน่งร่างกายและทิศทางสายตา ในการแสดงท่ารำ ตำแหน่งของร่างกายและทิศทางสายตามีความหมายสอดแทรก อาทิ การสบตาอย่างต่อเนื่องระหว่างตัวละคร ใช้ในการเน้นความสัมพันธ์หรือความเชื่อมโยงที่พิเศษ, การโน้มร่างเข้าหากัน หรือการหมุนเวียนรอบตัวอีกฝ่ายขณะรำ สื่อถึงความผูกพันและความใกล้ชิด ทั้งหมดนี้เมื่อ ประกอบกับเสียงดนตรีและจังหวะ

ที่ช้า อ่อนโยน จะยิ่งขับอารมณ์ความรู้สึกเชิงรักใคร่ได้ชัดเจน นอกจากนี้ ท่ารำในนาฏยศิลป์ไทยมีความอ่อนช้อยและมีนัยสัญลักษณ์อย่างมาก โดยเฉพาะ ท่ารำคู่ (รำสองคน) ที่มักปรากฏในการแสดงระหว่างตัวละครชาย ซึ่งอาจเป็นการต่อสู้ หรือฉากสนิทสนมกันอย่างอ่อนโยน ในกรณีเหล่านี้พบว่ามีการใช้ “มือแตะไหล่” “ยื่นดอกไม้” หรือ “โอบไหล่” ซึ่งหากนำมาอ่านด้วยมุมมองสมัยใหม่สามารถตีความได้ว่าเป็นการแสดงความรู้สึกเชิงอารมณ์และผูกพัน

3.3 อารมณ์และน้ำเสียงการแสดง การถ่ายทอดความรู้สึกผ่าน สีหน้าและจังหวะรำ เช่น การชะงัก การถอนใจ การเหลียวมองซ้ำ สื่อถึงความอาลัยความหวั่นไหว หรือความห่วงหา อารมณ์เหล่านี้หากอยู่ในฉากที่ตัวละครชาย–ชายอยู่ด้วยกัน โดยไม่มีตัวละครหญิงเข้ามาเกี่ยวข้อง มักทำให้ผู้ชม ตั้งข้อสังเกตและตีความความสัมพันธ์นั้นในมิติที่ไม่ใช่เพียงพี่น้องหรือผู้ร่วมภารกิจ

3.4 เสียงดนตรีประกอบการแสดง ในฉากเหล่านี้มักใช้เสียงวงปี่พาทย์ในจังหวะนุ่มนวล ช่วยเสริมมิติอารมณ์ให้มีความลึกซึ้งยิ่งขึ้น

3.5 บทสนทนาและท่าทางการแสดง ที่แสดงความใกล้ชิดเกินระดับมิตรภาพ เช่น การจับมือ พิงกัน หรือนั่งแนบชิด ซึ่งโดยธรรมชาติของนาฏยศิลป์ไม่ได้เน้นอารมณ์โรแมนติก แต่ผู้ชมร่วมสมัยสามารถตีความในเชิง “วาย” ได้

4. บทบาทของการแสดงเพศและการลื่นไหลของอัตลักษณ์ทางเพศ

ความลื่นไหลของเพศ คือ การที่บุคคลสามารถแสดงหรือรู้สึกถึงอัตลักษณ์ทางเพศของตนได้ในลักษณะที่เปลี่ยนแปลงได้ ไม่จำกัดอยู่ในกรอบชาย/หญิง หรือเพศเดียวตลอดเวลา การแสดงนาฏกรรมโดยนักแสดงที่รับบทต่างจากเพศสภาพของตน หรือการเล่นบทบาทชาย-ชาย หญิง-หญิง ในลักษณะโรแมนติก สามารถสะท้อนการแสดงออกเชิงเพศที่ไม่จำกัด ซึ่งจากการศึกษาพบว่านาฏกรรมไทยโดยเฉพาะในราชสำนัก มีธรรมเนียมที่ นักแสดงชายมักรับบทหญิง โดยเฉพาะในละครสมัยต้นรัตนโกสินทร์ (ร.1–ร.4) ซึ่งสะท้อนถึงการลื่นไหลของอัตลักษณ์ทางเพศ และเปิดพื้นที่ให้การแสดง “ความรู้สึกของผู้ชายต่อผู้ชาย” ปรากฏได้โดยไม่ขัดต่อบริบทวัฒนธรรม อาทิ ชายเล่นหญิง ที่แสดงบทรักหรือโศกซึ่งมีเป้าหมายให้คนดูเชื่อว่าเป็น “ความรักของหญิงชาย” แต่เนื่องจากเป็นนักแสดงชายทั้งคู่ จึงเกิดความ “คลุมเครือ” ทางอัตลักษณ์ ซึ่งสามารถตีความในเชิงวายได้

5. การแต่งกายและการแต่งหน้า

การแต่งกายและการแต่งหน้าในนาฏกรรมไทย นอกจากเป็นองค์ประกอบเพื่อความงาม สื่อสถานะของตัวละคร ยังทำหน้าที่เป็น “รหัสทางวัฒนธรรม” ที่ช่วยสร้างและสื่อสารบทบาทเพศ รวมทั้งความสัมพันธ์ของตัวละคร โดยเฉพาะในกรณีที่มีความสัมพันธ์แบบชาย–ชาย หญิง–หญิง หรือความสัมพันธ์ที่มีความคลุมเครือทางเพศ ซึ่งอาจตีความได้ในเชิงวาย การแสดงโขนมีการแต่งกายอย่างวิจิตรอลังการด้วยเครื่องแต่งกายที่มีรายละเอียดสูง เช่น เครื่องพระ เครื่องยักษ์ เครื่อง ลิง รวมถึงการสวมศีรษะ (หัวโขน) การแต่งหน้าใช้โทนผิวสว่าง เติมสีริมฝีปาก แก้ม และคิ้วเพื่อเสริมบุคลิกของตัวละครการวิเคราะห์เชิงวาย พบว่า ผู้แสดงชายที่แต่งองค์ทรงเครื่องในลักษณะงดงามหรือข้ามเพศ (เช่น แสดงเป็นนาง) ช่วยสร้าง อัตลักษณ์ “ชายในความงามแบบหญิง” ซึ่งเป็นหนึ่งในอุดมคติของวัฒนธรรมวาย การแสดงละครชาตรี ละครนอก การแต่งกายด้วยผ้าสไบ ผ้านุ่ง หรือเครื่องแต่งกายแบบพื้นบ้าน บางกรณีมีการแต่งหญิง โดยชาย การแต่งหน้าใช้สีสันจัดจ้าน เพื่อเน้นอารมณ์ขันและความสดใสของการแสดง การวิเคราะห์เชิงวาย พบว่าผู้แสดงชายที่แต่งเป็นหญิง หรือมีการประดับประดาในลักษณะเย้ายวนตลก ทำให้เกิดการข้ามเพศที่เปิดช่องให้ผู้ชมมองความงามของผู้ชายในแบบเพศหญิง การแสดงละครใน ใช้ผู้หญิงแสดงล้วน ใช้ชุดไทยโบราณอย่างวิจิตร อาทิ สไบจีบ ผ้าทรงสด ผ้าห่มเฉียง การแต่งหน้าเน้น ความงดงามอ่อนหวาน เช่น คิ้วโก่ง แก้มชมพู ริมฝีปากแดง การวิเคราะห์เชิงวาย เมื่อหญิง

แต่งกายและแต่งหน้าแบบชาย (รับบทตัวพระ) ก่อให้เกิดการนำเสนอ “หญิงในบทชาย” ที่สวยงามเกินจริง เป็นภาพที่สร้างความกำกวมทางเพศและเปิดพื้นที่ให้เกิด “Yuri Reading” หรือการตีความหญิงรักหญิงในเชิงศิลปะ โดยการแต่งกายและการแต่งหน้าในนาฏกรรมไทยไม่ใช่เพียงศิลปะภายนอก แต่เป็นเครื่องมือในการสร้างบทบาทเพศ ความสัมพันธ์ ความสัมพันธ์ชาย–ชาย หรือหญิง–หญิงจึงมิได้อยู่ในบทละครอย่างเดียว แต่ปรากฏผ่านการใช้เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้าอย่างมีความหมาย ทั้งยังสะท้อนความเข้าใจและยอมรับความหลากหลายทางเพศที่มีอยู่ในวัฒนธรรมไทยดั้งเดิมอย่างแนบเนียน

6. ผู้ชม

ในอดีต ผู้ชมคือคนในราชสำนัก หรือชุมชนท้องถิ่น มีการรับชมในบริบทที่ต่างกัน แต่ในปัจจุบัน การฟื้นฟูนาฏกรรมและการตีความใหม่โดยผู้ชมร่วมสมัย โดยเฉพาะผู้ชมกลุ่มเยาวชนและชาว LGBTQ+ ทำให้เกิดมุมมองของบทและความสัมพันธ์ในแบบวาย การดูโขนรูปแบบพระราม–ทศกัณฐ์ ในฐานะคู่ปรับ–คู่รัก การดัดแปลงบทเป็นรูปแบบ BL บน YouTube หรือสื่อออนไลน์ต่าง ๆ การตอบรับในเชิง “จิ้น” (shipping) โดยเฉพาะในกลุ่มผู้ชมที่มีพื้นฐานทางวัฒนธรรมร่วมกับวาย เช่น แฟนซีรีส์วาย ผู้ชมที่เป็นกลุ่มแฟนวายมีบทบาทเป็น “ผู้ร่วมสร้างความหมาย” โดยเฉพาะในโลกออนไลน์ เช่น Twitter และ TikTok ที่มีการแชร์คลิปฉากวายจากการแสดงแบบดั้งเดิมพร้อมติดแฮชแท็ก วายหรือ BLงานวิจัยพบว่าผู้ชมวัยรุ่นหญิงและกลุ่ม LGBTQ+ มีแนวโน้มตีความฉากชาย-ชายในนาฏกรรมไทยในลักษณะโรแมนติก หรืออีโรติกมากขึ้นกว่าผู้ชมสูงวัย การวิเคราะห์เชิงวาย มองว่า แม้โขนจะถูกมองว่า “อนุรักษนิยม” แต่ผู้ชมบางกลุ่มโดยเฉพาะเยาวชนรุ่นใหม่ อาจตีความฉากที่ตัวละครชายแสดงความใกล้ชิดกันในลักษณะโรแมนติกได้ ผู้ชมที่เป็น LGBTQ+ หรือแฟนวาย มักเลือกอ่านท่าทาง การสัมผัส หรือความผูกพันของตัวละครชายผ่านอารมณ์และความสัมพันธ์ นอกจากนี้ ผู้ชมสนใจที่จะมีส่วนร่วมในความสนุกสนาน และเปิดกว้างต่อมุขตลกหรือการล้อเลียนเพศ การมีส่วนร่วมของผู้ชมทำให้เกิด “พื้นที่ปลอดภัย” สำหรับการแสดงความสัมพันธ์ข้ามเพศในบริบทของความบันเทิง หรือความนิยมใน “ความหล่อของตัวพระ” กลายเป็นจุดเชื่อมโยงกับความนิยมในนักแสดงวายยุคปัจจุบัน ซึ่งผู้ชมให้ความสนใจ ทั้งบุคลิกและความสัมพันธ์บนเวทีรวมถึงยอมรับการที่ผู้หญิงแสดงบทชาย และมีความสัมพันธ์กับนักแสดงหญิงอีกคน ทำให้ผู้ชมสามารถตีความได้ทั้งในเชิง Yuri (หญิงรักหญิง) ด้วยเช่นกัน

7. บริบททางวัฒนธรรมและสังคม

บริบททางสังคมไทยในอดีตมิได้มีการจัดวางบทบาทเพศอย่างโลกตะวันตก มีพื้นที่ทางศิลปะที่ยอมให้เกิดความลื่นไหลของบทบาทและเพศวิถี อาทิ สถานะของ “เกย์” หรือ “กะเทย” มีอยู่ในวัฒนธรรมไทยมาช้านาน และมิได้ถูกปฏิเสธอย่างรุนแรง การแสดงในราชสำนักหรือวัด มีข้อจำกัดด้านเพศที่ทำให้เกิดการสลับบทบาท การให้คุณค่ากับความงาม ความภักดี และความอ่อนโยนในตัวบุคคล ซึ่งไม่ยึดโยงกับเพศโดยตรง ซึ่งบริบทเหล่านี้ จึงเป็นปัจจัยสนับสนุนให้ปรากฏการณ์วายสามารถหยั่งรากในนาฏกรรมไทยได้อย่างกลมกลืน และช่วยสะท้อนวัฒนธรรมไทยในเรื่องเพศและเพศวิถี

ดังนั้น จากการวิจัยยังพบว่า การตีความความสัมพันธ์ในลักษณะวายในนาฏกรรมไทย ไม่ได้เป็นการนำความคิดร่วมสมัยที่ครอบวรรณกรรมดั้งเดิมเท่านั้น แต่มีร่องรอยและหลักฐานของความสัมพันธ์ชาย–ชายที่ถูกบันทึกไว้ในเอกสารโบราณ เช่น กลอนบทละคร บันทึกการแสดง และตำราศิลปะการละคร ซึ่งบ่งบอกถึงความยืดหยุ่นทางเพศและบทบาทในวัฒนธรรมไทยตั้งแต่อดีต

สรุปผลการวิจัย

การวิจัยนี้ ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ได้ ดังนี้

เพื่อศึกษาปรากฏการณ์วายที่เกิดขึ้นในนาฏกรรมไทยแบบดั้งเดิม พบว่า ปรากฏการณ์วาย BL หรือ Boys' Love ที่เกิดขึ้นในนาฏกรรมไทยแบบดั้งเดิม ผ่านมิติต่าง ๆ ได้แก่ โครงสร้างบทบาทเพศ การสวมบทบาทข้ามเพศ การใช้ท่ารำและองค์ประกอบการแสดงเพื่อสื่อความรู้สึก บทบาทของการแสดงเพศและการลื่นไหลของอัตลักษณ์ทางเพศ การแต่งกายและการแต่งหน้า ผู้ชม และบริบททางวัฒนธรรมและสังคม ดังนี้

1. มิติโครงสร้างบทบาทเพศในนาฏยศิลป์ไทยดั้งเดิม นาฏกรรมไทยดั้งเดิมมีรากฐานจากระบบเพศ โดยแบ่งบทบาทเป็น "ตัวพระ" และ "ตัวนาง" อย่างชัดเจน อย่างไรก็ตาม ความชัดเจนนี้กลับแฝงไว้ด้วยความยืดหยุ่น โดยเฉพาะในทางปฏิบัติด้านการแสดง ที่ผู้ชายสามารถแสดงเป็นตัวนาง และผู้หญิงสามารถแสดงเป็นตัวพระ โครงสร้างบทบาทเพศจึงไม่ได้มีลักษณะตายตัว หากแต่เปิดให้มีการตีความและแทรกซึมของแนวคิดเพศทางเลือกภายใต้กรอบจารีต

2. การสวมบทบาทข้ามเพศในนาฏกรรมไทยแบบดั้งเดิม มีให้เห็นชัดเจนในการแสดโขน ละครชาตรี ละครนอก โดยเฉพาะในยุคก่อนที่การแสดงจะเปิดให้ผู้หญิงมีส่วนร่วม บทบาทตัวนางจึงตกอยู่ในมือของผู้ชายที่ต้องสวมบทหญิงอย่างสมบูรณ์ ซึ่งกลายเป็นพื้นที่ให้ผู้ชมจินตนาการถึงความสัมพันธ์ระหว่าง "ชาย" กับ "ชาย" แม้ในความเป็นจริงหนึ่งในนั้นจะเป็นผู้หญิงการสวมบทข้ามเพศจึงมิได้เพียงเป็นวิธีทางเทคนิคของการแสดง แต่ยังเปิดพื้นที่การรับรู้ทางเพศเพิ่มขึ้น

3. การใช้ท่ารำและองค์ประกอบการแสดงเพื่อสื่อความรู้สึก ท่ารำ ท่วงท่า และภาษาท่านาฏยศิลป์ในการแสดง ช่วยในการถ่ายทอดอารมณ์และความสัมพันธ์อย่างลึกซึ้ง โดยไม่จำเป็นต้องใช้คำพูด การรำคู่ของตัวพระและตัวนาง หรือระหว่างตัวพระกับตัวพระ ในฉากประคอง กอด หรือจ้องตา ล้วนสามารถถูกตีความโดยผู้ชมได้ ส่วนการแสดงละครมีลักษณะคล้ายกันในการใช้การโต้ตอบด้วยท่าทางและเสียงที่เปิดโอกาสให้ผู้ชมสร้างจินตภาพของความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครในเชิงอารมณ์และเพศภาวะ

4. การแสดงเพศและการลื่นไหลของอัตลักษณ์ทางเพศ การแสดงเพศในนาฏกรรมไทยเป็นสิ่งที่ถูกผลิตและ "แสดงซ้ำ" อย่างมีแบบแผนตามแนวคิดของ Butler แต่ในขณะเดียวกัน การแสดงเหล่านี้กลับเปิดให้เกิดการ "ลื่นไหล" ของอัตลักษณ์ทางเพศ ตัวอย่างเช่น นักแสดงชายที่แสดงบทตัวนางไม่ได้เพียงแค่แสดงเป็นผู้หญิง แต่ยังแสดงความอ่อนช้อย ความหวาน และความอ่อนไหวที่ผู้ชมอาจรู้สึกเชื่อมโยงกับภาพอุดมคติของ "ชายงาม" ในวัฒนธรรมวาย ความลื่นไหลดังกล่าวไม่ได้จำกัดอยู่เฉพาะตัวผู้แสดง แต่ยังขยายไปยังสายตาและจินตนาการของผู้ชมที่พร้อมจะอ่านความหมายใหม่จากสิ่งที่เห็น

5. การแต่งกายและการแต่งหน้า เครื่องแต่งกายของตัวพระและตัวนางมีความประณีตและงดงาม องค์ประกอบดังกล่าวเมื่ออยู่บนร่างกายของนักแสดงชาย ยิ่งส่งเสริมให้เกิดภาพของอัตลักษณ์ที่ผสมผสานระหว่างความแข็งแกร่งและความงาม เป็นภาพแทนของชายในอุดมคติแบบ "งาม" ซึ่งอยู่ในอุดมคติแบบวายที่ผู้ชมพร้อมจะตอบสนอง

6. ผู้ชม กลุ่มผู้ชมในยุคปัจจุบัน โดยเฉพาะกลุ่มแฟนวายทำหน้าที่เป็นผู้สร้างความหมายที่มิได้เสพการแสดงแบบเงียบ ๆ แต่ร่วมวิเคราะห์ ตีความ และส่งต่อความหมายใหม่ผ่านแพลตฟอร์มออนไลน์ เช่น TikTok, Twitter และ YouTube การแชร์ฉากสัมผัสระหว่างตัวพระ หรือการเขียนที่แฟนคลับเป็นผู้แต่งขึ้นมาเอง (Fanfic) ที่ใช้โครงเรื่องจากโขนหรือละคร สะท้อนให้เห็นว่าผู้ชมกลุ่มนี้ไม่ได้รับชมในฐานะผู้บริโภคเท่านั้น หากแต่เป็นผู้ร่วมสร้างวัฒนธรรมวายในพื้นที่นาฏยศิลป์ไทย

7. บริบททางวัฒนธรรมและสังคม บริบททางวัฒนธรรมไทยในปัจจุบัน ที่เปิดรับแนวคิดเรื่องความหลากหลายทางเพศมากขึ้น ส่งผลให้การตีความนาฏยศิลป์ไทยในมิติใหม่ ๆ กลายเป็นเรื่องที่ยอมรับได้มากขึ้น โดยเฉพาะในแวดวงนักศึกษา ศิลปินร่วมสมัย และกลุ่มคนรุ่นใหม่ การแสดงแบบดั้งเดิมจึงมิใช่เพียงมรดกทางวัฒนธรรม แต่ยังเป็นพื้นที่ของการสื่อสารอัตลักษณ์ และสร้างพื้นที่ให้กับเสียงของผู้มีเพศภาวะทางเลือกมากยิ่งขึ้น

ดังนั้น โดยสรุปงานวิจัยนี้ แสดงให้เห็นว่าปรากฏการณ์วายในนาฏกรรมไทยแบบดั้งเดิมมิใช่สิ่งแปลกปลอม หากแต่เป็นผลของกระบวนการตีความซ้ำในบริบทใหม่ ที่มีทั้งโครงสร้างการแสดง เทคนิคทางศิลปะ และผู้ชมร่วมสมัยเป็นตัวผลักดันให้เกิดการรับรู้ทางเพศแบบหลากหลาย อันสะท้อนถึงพลวัตของนาฏยศิลป์ไทยในยุควัฒนธรรมร่วมสมัย แม้ว่าวายและนาฏกรรมไทยจะมาจากบริบทที่แตกต่างกัน แต่ทั้งสองต่างมีจุดร่วมในแง่ของสุนทรียศาสตร์ การเล่นกับเพศสภาพ และบทบาทของผู้ชมในฐานะผู้เสพสื่อ เมื่อพิจารณาถึงการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย ศิลปะทั้งสองแนวนี้อาจยังคงพัฒนาและส่งอิทธิพลต่อกันต่อไป นอกจากนี้ ปรากฏการณ์วายในนาฏกรรมไทยแบบดั้งเดิมทำให้เกิดการบรรจบกันระหว่างรูปแบบการแสดงที่เปิดพื้นที่ให้ความสัมพันธ์ชาย-ชาย และการตีความของผู้ชมร่วมสมัยที่มีแนวโน้มรับรู้เพศอย่างลื่นไหล งานวิจัยนี้แสดงให้เห็นว่า “วาย” มิใช่สิ่งแปลกปลอม หากแต่เป็นมิติหนึ่งของนาฏกรรมไทย

การอภิปรายผล

การวิจัยนี้ ผู้วิจัยสามารถอภิปรายผลการวิจัยได้ ดังนี้

ผลการวิจัยแสดงให้เห็นถึงการดำรงอยู่ของปรากฏการณ์วายในนาฏกรรมไทยแบบดั้งเดิม สะท้อนให้เห็นถึง ความสัมพันธ์ระหว่าง “ผู้แสดง–ผู้ชม–บริบทสังคม” ซึ่งเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา แม้ศิลปะการแสดงแบบดั้งเดิมจะถูกผลิตขึ้นในกรอบวัฒนธรรมที่มีการจัดระเบียบเพศอย่างเข้มงวด แต่กลับพบว่าภายในเนื้อหาทางศิลปะนั้นยังมี ช่องว่าง ที่เปิดโอกาสให้ผู้ชมในยุคร่วมสมัยสามารถสอดแทรกความหมายใหม่เกี่ยวกับความสัมพันธ์แบบชาย–ชาย หรือที่เรียกว่า “วาย” ได้อย่างชัดเจน สอดคล้องกับแนวคิดของ Judith Butler เรื่อง “Gender Performativity” หรือ “การแสดงเพศซ้ำซาก” (อธิบายได้ว่า บทบาทของตัวละครในนาฏยศิลป์ไทย เช่น ตัวพระ ตัวนาง มิใช่สิ่งที่กำหนดเพศตามธรรมชาติ แต่เป็นบทบาทที่ถูกสร้างขึ้นและนำเสนอซ้ำผ่านท่วงท่าการรำ การแต่งกาย และท่าทีของร่างกาย การที่ผู้ชายสามารถแสดงเป็นตัวนาง (หรือในทางกลับกัน) ได้โดยไม่ถูกตั้งคำถามในเชิงศีลธรรม สะท้อนถึงความเป็น “การแสดงเพศ” มากกว่าจะเป็น “ตัวตนเพศ” ซึ่งเปิดโอกาสให้ผู้ชมร่วมสมัยที่มีความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมวายสามารถตีความตัวละครเหล่านี้ในลักษณะที่ลื่นไหลทางเพศ (รัฐยุฒิ สิงห์กุล, 2567) รวมถึงปรากฏการณ์วายในนาฏกรรมไทยแบบดั้งเดิมสามารถอธิบายและขยายความในเชิงเปรียบเทียบกับลักษณะเฉพาะของซีรีส์วายที่ นุชณาภรณ์ สมญาติ (2561, บทคัดย่อ) กล่าวคือ ลักษณะ 6 ประการของซีรีส์วายมีความสอดคล้องกับการนำเสนอในนาฏยศิลป์ดั้งเดิมของไทยในหลายประเด็น ทั้งในด้านความงามแบบอุดมคติ การจำลองความสัมพันธ์ชายรักชายผ่านบริบทวัฒนธรรม การใช้สัญลักษณ์อวัจนภาษาและกลวิธีการสื่อสารแบบแฝง ซึ่งสามารถอภิปรายได้เป็นรายประเด็น คือ 1) การขายฝันผ่านตัวละครชายในอุดมคติ กับภาพตัวพระในนาฏยศิลป์ไทยในซีรีส์วาย ตัวละครชายมักได้รับการออกแบบให้มีลักษณะตรงกับอุดมคติของผู้ชม (ส่วนใหญ่เป็นผู้หญิง) เช่น รูปร่างหน้าตาดี สุภาพ อ่อนโยน แต่เข้มแข็ง ซึ่งสอดคล้องอย่างยิ่งกับภาพตัวพระในโขน ละครใน หรือลิเก ที่มักเป็นชายหน้าตาดี ผิวขาว แต่งกายงดงาม อ่อนช้อยในการร่ายรำ แต่แฝงไว้ด้วยความกล้าหาญ ความรับผิดชอบ และความโรแมนติกในท่าที การ

ออกแบบตัวละครเช่นนี้คือจุดร่วมระหว่างศิลปะการแสดงดั้งเดิมและซีรีส์วาย ที่มีเป้าหมายในการ “ขายฝัน” ให้ผู้ชมรู้สึกพึงพอใจ และ 2) การจำลองความเป็นจริงกับการสร้างฉากความใกล้ชิดในนาฏกรรมซีรีส์วายมักจำลองบริบทที่ยอมรับความรักระหว่างชาย–ชาย และสร้างสถานการณ์ให้เกิดการใกล้ชิด เช่น พักห้องเดียวกัน บาดเจ็บแล้วต้องดูแลกัน ฯลฯ ในนาฏกรรมไทย แม้จะไม่มีบทที่แสดงความรักของชายรักชายโดยตรง แต่กลับมีฉาก “ใกล้ชิด” ระหว่างตัวละครชายจำนวนมาก ตัวละคร “พระเอก” และ “ตัวตลกชาย” หรือ “ตัวประกอบชาย” ที่อยู่ร่วมกันหลายฉาก มีการพูดจาหยอกล้อ แตะเนื้อต้องตัว หรือร่วมแสดงในฉากแต่งองค์ทรงเครื่อง ซึ่งสร้างความใกล้ชิดและแสดงความสัมพันธ์ที่เหนือกว่ามิตรภาพธรรมดา หรือใน “อิเหนา” เช่น ตอนที่ สียะตราแสดงความจงรักภักดีและตามติดอิเหนา ก็สามารถวิเคราะห์ได้ว่าเป็นการจำลอง “ชายที่รักชาย” ในบริบททางนาฏกรรม

ข้อค้นพบ หรือองค์ความรู้ใหม่

การวิจัยนี้ ได้องค์ความรู้ใหม่ สามารถออกแบบการสร้างสรรค์งานที่เกี่ยวข้องกับวาย ในรูปแบบนาฏกรรมแบบดั้งเดิม ในชื่อ “นาฏกรรมวายวิถีไทย” (Thai Queer Performative Aesthetic) หมายถึง รูปแบบการนำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างบุรุษต่อบุรุษ (ชาย-ชาย) ที่ปรากฏในนาฏยศิลป์ไทยแบบดั้งเดิมผ่านองค์ประกอบด้านผู้แสดง บทละคร เครื่องแต่งกาย วิธีการแสดง โครงสร้างของการแสดงแบบชายล้วนและการตอบรับของผู้ชม ซึ่งแสดงออกทั้งทางตรงและทางอ้อม โดยปรากฏอย่างเป็นธรรมชาติในบริบทวัฒนธรรมไทย โดยไม่จำเป็นต้องอธิบายผ่านกรอบความรักทางเพศแบบตะวันตก โดยมีสาระสำคัญขององค์ความรู้ใหม่ดังนี้

1. การดำรงอยู่ของเพศภาวะทางเลือกในนาฏยศิลป์ไทยแบบดั้งเดิมนาฏกรรมไทยโดยเฉพาะในรูปแบบที่ใช้ผู้แสดงชายล้วน เช่น โขน ละครชาตรี ลิเก ได้เปิดพื้นที่ให้เพศภาวะทางเลือก
แสดงออกอย่างลึกซึ้งโดยไม่ขัดกับกรอบวัฒนธรรม เช่น การแสดงความรัก ความห่วงใย หรือความงดงามของบุรุษในบทบาทหลากหลาย ทั้งบทพระเอกหรือนางเอกที่ชายสวมบท

2. การใช้ “ภาษาวาย” เชิงนาฏกรรม ภาษาท่ารำ การแต่งกาย และบทพูดในละครดั้งเดิมทำหน้าที่เป็น “ภาษาวายเชิงนาฏกรรม” ที่ถ่ายทอดความรู้สึก
ความสัมพันธ์ และบทบาททางเพศในแบบไม่ตรงไปตรงมา อาทิ การแต่งหน้าชายให้ดูงดงามแบบนางฟ้า หรือการที่ตัวละครชายช่วยเหลือกันอย่างอ่อนโยนใกล้ชิด

3. โครงสร้างการแสดงแบบชายล้วนคือรากฐานของวัฒนธรรมวายในสื่อร่วมสมัยการวิเคราะห์พบว่า การรับรู้ความสัมพันธ์ชาย-ชายของผู้ชมในยุคปัจจุบันยังคงได้รับอิทธิพลจากโครงสร้างการแสดง
ของศิลปะดั้งเดิมที่ไม่มีนักแสดงหญิง แต่แสดงความสัมพันธ์ได้อย่างสมจริง จนผู้ชมสามารถ “อิน” ไปกับบทบาทนั้นได้เช่นเดียวกับลักษณะการ “ขายฝัน” ของซีรีส์วาย (นุชณาภรณ์ สมญาติ, 2564)

4. การสื่อสารความสัมพันธ์ชาย-ชายผ่านอวัจนภาษาและสัญลักษณ์ในศิลปะการแสดงไทย การแสดงท่ารำที่สื่อความรัก การมองตา การประคองตัวละคร หรือการใช้ผ้า เครื่องประดับ สีสัน ล้วนเป็นกลวิธีทางศิลปะที่ช่วย “เล่าเรื่องวาย” โดยไม่จำเป็นต้องใช้คำพูด ตรงกับสิ่งที่ นุชณาภรณ์ (2564) เรียกว่า การใช้อวัจนภาษาแทนวัจนภาษาในซีรีส์วาย

ข้อเสนอแนะการวิจัย

1. ข้อเสนอแนะในการนำไปใช้

1.1 การสร้างพื้นที่ทางศิลปะเพื่อส่งเสริมความหลากหลายทางเพศ พบว่า นาฏกรรมไทยแบบดั้งเดิมมีโครงสร้างทางวัฒนธรรมที่เอื้อต่อการนำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างเพศเดียวกันผ่านรูปแบบการแสดง ตัวละคร และวิธีการสื่อความหมายเช่น การแต่งกายที่ไม่จำกัดเพศ การรับบทของนักแสดงชายในบทหญิง หรือการแสดงอารมณ์ผ่านการร่ายรำ จึงควรส่งเสริมให้มีการใช้เวทีศิลปะเป็นพื้นที่ปลอดภัยสำหรับผู้แสดงที่มีความหลากหลายทางเพศ โดยใช้ศิลปะการแสดงไทยเป็นสื่อกลางพัฒนาสื่อการเรียนการสอนด้านนาฏยศิลป์ที่ครอบคลุมแนวคิดเรื่องเพศวิถี สถาบันการศึกษาและครูผู้สอน
สามารถประยุกต์ใช้ข้อมูลจากงานวิจัยเพื่อออกแบบบทเรียนเปิดพื้นที่ให้เรื่องความหลากหลายทางเพศในนาฏยศิลป์ได้อย่างสร้างสรรค์ ไม่ใช่เพียงการเรียนรู้ท่ารำหรือบทละคร แต่รวมถึงการวิเคราะห์มุมมองทางสังคม วัฒนธรรม และเพศภาวะด้วย

1.2 สร้างนวัตกรรมการแสดงใหม่บนฐานรากศิลปะไทย โดยศิลปินและผู้ผลิตการแสดงสามารถนำนาฏยศิลป์ไทยแบบดั้งเดิม เช่น โขน ละครใน ลิเก มาผสมผสานกับแนวคิด “วาย” หรือความรักชายรักชาย โดยคงไว้ซึ่งลักษณะโครงสร้างนาฏยศิลป์ แต่ปรับบทและการกำกับให้สะท้อนประเด็นทางเพศที่ร่วมสมัย เพื่อดึงดูดผู้ชมรุ่นใหม่และสร้างความสัมพันธ์ กับผู้ชม LGBTQ+ อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรศึกษาการเปรียบเทียบระหว่าง “ปรากฏการณ์วายในนาฏกรรมไทย” กับ “ซีรีส์วายร่วมสมัย”การวิจัยในอนาคตควรศึกษาว่า นาฏยศิลป์ไทยดั้งเดิมมีองค์ประกอบใดที่ตรงหรือแตกต่างจากซีรีส์วาย และมีศักยภาพใดบ้างที่จะพัฒนาให้เป็นพื้นที่ของการแสดงออกทางเพศอย่างเท่าเทียม

2.2 ควรศึกษาผลของการใช้การแสดงละครวายในนาฏยศิลป์ต่อทัศนคติของนักเรียน/นักแสดงนาฏยศิลป์ เป็นการวิจัยเชิงทดลอง อาจพัฒนาโครงการแสดงหรือการเรียนรู้ที่ใช้เนื้อหาวายเป็นศูนย์กลาง แล้ววัดผลด้านทัศนคติ การเรียนรู้ และความเข้าใจต่อความหลากหลายทางเพศ

เอกสารอ้างอิง

ชนัญชิดา พลอยพลาย. (2567). *ชวนรู้จัก Y-Economy เศรษฐศาสตร์ฉบับวายที่ไปไกลถึงระดับโลก.* สืบค้นเมื่อ 3 ธันวาคม 2567, จาก https://www.facebook.com/futuretrends.th/posts/business-

ณัฏฐณิชา เหล็กกล้า. (2564). การเปลี่ยนแปลงวาทกรรมเกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศในแบบเรียนเพศวิถีศึกษาจากความผิดปกติสู่การยอมรับภายใต้พหุวัฒนธรรมที่เป็นเพียงวาทกรรม. *วารสารภาษาและวัฒนธรรม, 40*(2), 86.

นุชณาภรณ์ สมญาติ. (2561). *ซีรีส์วาย (Y): ลักษณะเฉพาะและการนำเสนอความรักของชายรักชาย.* (วิทยานิพนธ์) สาขาวิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน. (2554). *นาฏกรรม.* สืบค้นเมื่อ 28 เมษายน 2568, จาก https://dictionary.orst.go.th/

ภูริตา เรืองจิรยศ และสุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2563). นาฏกรรมของคนจีนพลัดถิ่น. *วารสารเซนต์จอห์น, 23*(3), 59-60.

มณิศา วศินารมณ์. (2562). นาฏกรรมกับการปกครอง. *สถาบันพระปกเกล้า. 17*(1), 120.

รัฐยุฒิ สิงห์กุล. (2567). *แนวคิด Gender Performativity ของ Judith Butler.* สืบค้นเมื่อ 29 เมษายน 2568, จาก https://nattawutsingh.blogspot.com/2024/11/gender-performativity-judith-butler.html#google_vignette

โรงพยาบาลเพชรเวช. (2565). *LGBTQ ความหลากหลายที่ต้องเข้าใจ.* สืบค้นเมื่อ 10 ธันวาคม 2565, จาก https://www.petcharavejhospital.com/

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2557). นาฏกรรม. *วารสารราชบัณฑิตยสถาน, 39*(3), 104.

อมรา กล่ำเจริญ. (2531). *สุนทรียนาฏศิลป์ไทย.* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

อนุชา พิมพ์ศักดิ์ และโสภี อุ่นทะยา. (2560). SOTUS พี่ว้ากตัวร้ายกับนายปีหนึ่ง การประกอบสร้างอัตลักษณ์เพศนอกกรอบในนวนิยายรักวัยรุ่นแนววาย. *วารสารการบริหารการปกครอง 6*(พิเศษ), 178.