การแสดงบทบาทข้ามเพศ: แนวคิดนอกกรอบเพศภาวะ และปัจจัยหลักที่ส่งผลต่อการข้ามเพศ

Cross-Gender Acting: The Concept Beyond Gender Key Factors Influencing Transgender

(Received: February 2, 2023 Revised: June 22, 2023 Accepted: July 4, 2023)

ญาณวุฒิ ดวงดารา[1], ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์[2], อัควิทย์ เรืองรอง[3]
Yanawud Duangdara, Supachai Chansuwan, Akhawit Ruengrong

บทคัดย่อ

บทความวิจัยชิ้นนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการแสดงบทบาทข้ามเพศ และการแสดงบทบาทข้ามเพศ ในนาฏกรรมไทยและเพื่อวิเคราะห์ถึงบริบทเพศภาวะที่เป็นปัจจัยส่งผลให้มีการแสดงบทบาทข้ามเพศ ผู้วิจัยใช้หลักวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัย ภาพถ่ายและภาพเคลื่อนไหวที่เกี่ยวข้องประกอบกับข้อมูลการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ แล้วนำเสนอในรูปแบบของพรรณนาวิเคราะห์

ผลการศึกษา พบว่า การแสดงบทบาทข้ามเพศเป็นพื้นที่ของการแสดงออกนอกเหนือเพศภาวะของตัวนักแสดง มีปัจจัยขอบเขตทางสังคมมาเป็นตัวกำหนดทำให้เกิดการสวมบทบาทข้ามเพศ เมื่อเสร็จการแสดงแล้วนั้นก็กลับมาสู่เพศภาวะเดิม โดยมีปัจจัยดังนี้ 1) การให้อำนาจแก่เพศชาย 2) ทักษะการแสดง 3) ระบบการจัดการของคณะละคร 4) กฎมณเฑียรบาลการจำกัดพื้นที่ของเพศ

คำสำคัญ: การแสดงบทบาทข้ามเพศ นาฏกรรม เพศภาวะ

---

[1]นักศึกษาปริญญาเอกหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิตสาขาวิชานาฏศิลป์ บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ E-mail: Yanawudzdashz@gmail.com

[2]รองศาสตราจารย์ ดร. ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ E-mail: Yanawudzdashz@gmail.com

[3]ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประจำสาขาวิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา E-mail: dr.akhawit_bsru@hotmail.com

Abstract

This research article, “Cross-Gender Acting: The Concept Beyond Gender, Key Factors Influencing Transgender,” is aimed at studying the cross-gender acting concept and the cross-gender acting in Thai dance and at analyzing the context and various factors that led to cross-gender acting. Qualitative research methodology was employed including data collection from the related documents and research, pictures and videos of the performances, and interviews with relevant experts. The data were presented by employing descriptive analysis.

The results of the research show that cross-gender acting is an area of expression beyond the gender of the actor. There is a factor of social boundaries to determine the role, resulting in transgender role play. When the show is over, the performer returns to his or her original gender. This is caused by various factors such as 1) Male empowerment 2) Performance skills 3) The management system of the theater company and 4) The rules of monarchy for the gender zone.

Keywords: Cross-Gender Acting, Dance, Gender.

บทนำ

นาฏกรรมหรือการละครฟ้อนรำเป็นพื้นที่ทางสังคม เปิดกว้างในการแสดงออกของมนุษย์ผ่านการฟ้อน การร่ายรำ สุนทรียะความงามทางด้านศิลปะ อิสระในการแสดงออกพฤติกรรมอารมณ์ที่หลากหลายตามการฟ้อนรำ เล่นละคร สามารถปลดปล่อยตัวตนในการแสดงพฤติกรรมที่นอกกรอบเพศภาวะ วิถีทางนาฏกรรมสามารถเลือกที่สวมบทบาท (Performativity) เป็นตัวละครต่าง ๆ ตามลักษณะที่ตัวเองต้องการได้ในขณะที่ชีวิตจริงอาจไม่สามารถแสดงออกได้ ผู้คนจึงใช้พื้นที่ทางศิลปะช่วยตอบสนองความต้องการ จนเกิดวิถีการแสดงบทบาทข้ามเพศ (Cross gender acting) ดังปรากฏในการแสดงทั้งชาติตะวันออกและชาติตะวันตกที่มีความแตกต่างหลากหลายด้วยอิทธิพลทางสังคมและวัฒนธรรม โดยในยุคหนึ่งที่ใช้ผู้ชายแสดงล้วนมาแสดงเป็นตัวละครผู้หญิงเพราะตามวัฒนธรรมดั้งเดิม ผู้หญิงไม่สามารถแสดงออกอย่างโจ่งแจ้งได้ในที่สาธารณะ และบางเงื่อนไขของสังคมและวัฒนธรรมก็มีการให้ผู้หญิงแสดงล้วนในพื้นที่เฉพาะ เช่น เขตพระราชฐาน พระบรมมหาราชวัง จึงกล่าวได้ว่าด้วยบทบาทหน้าที่ลำดับความสำคัญของเพศที่แตกต่างกัน พื้นที่นาฏกรรมจึงเป็นปรากฏการณ์หนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงบทบาทของเพศที่แฝงตัวอยู่

การแสดงบทบาทข้ามเพศ คือ วิถีด้านการแสดงที่มีขึ้นพร้อมกับการก่อตัวเกี่ยวกับนาฏกรรมอยู่แล้วแต่ไม่ถูกกล่าวถึงอย่างชัดเจน โดยเกิดในกลุ่มนักแสดงเพศชายก่อนสังคมเก่าส่วนใหญ่อยู่ในระบบปิตาธิปไตย สามารถเห็นได้อย่างชัดเจนในการแสดงละครช่วงยุคกลางของยุโรป ผู้ชายแสดงบทบาทผู้หญิงตามวรรณกรรม ฝึกฝน เลียนแบบและสร้างมายาคติเพศหญิงฐานะบทบาทการแสดงให้มีจริตที่ตามจารีตของสังคมนั้น ๆ ในบทละครของเช็กสเปียร์แปลงเป็นการแสดงละครเวที ตามจารีตมีเพียงสุภาพบุรุษเท่านั้นที่สามารถแสดงละครเวทีได้จึงเป็นหนึ่งเหตุผลจำเป็นที่ทำให้นักแสดงชายต้องแต่งตัวแต่งหน้าตาแสดงเป็นตัวละครผู้หญิงแทน เหตุจากการที่บริบททางสังคมของผู้หญิงมีข้อจำกัด ตัวอย่างที่พบในนาฏกรรมไทย คือ คณะละครชาตรี

ละครนอก โขนและลิเก ซึ่งเป็นการแสดงพื้นบ้านที่ผู้ชายมีบทบาทเป็นผู้เล่นและผู้ร้องสวมบทบาทต่าง ๆ (ชานันท์ ยอดหงส์, 2563, น. 249) สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงอธิบายว่า “โขนก็ดี ละครก็ดี ชั้นเดิมเป็นของผู้ชายเล่น การฟ้อนรำที่ผู้หญิงเล่นนั้นชั้นปรากฏแต่ว่าเป็นนางรำ” (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508, น. 14)

วิถีของนาฏกรรมดังกล่าวจึงเป็นการเปิดกว้างในเพศภาวะและเพศวิถี ช่วยทำให้เกิดการปรับปรนทางวัฒนธรรมจนสามารถขยายขอบเขตความต้องการที่นอกเหนือไปจากเพศของตน เอื้อต่อเงื่อนไขทางสังคมที่สถานะทางเพศหญิงและเพศชายแตกต่างกัน โดยที่ความเป็นจริงหลังจากบทบาทในพื้นที่นาฏกรรมสิ้นสุด ตัวนักแสดงต้องกลับสู่เพศภาวะเดิมของตน ผู้วิจัยจึงสนใจค้นคว้าการแสดงนาฏกรรมไทยที่มีการสวมบทบาทข้ามเพศ โดยนักแสดงเพศชายรับบทบาทตัวละครผู้หญิง ทั้งนี้เพื่อวิเคราะห์ถึงความเป็นมาและการเปลี่ยนแปลงของนาฏกรรมไทย อันส่งผลให้เป็นองค์ความรู้ใหม่ ที่ช่วยทำความเข้าใจการออกนอกกรอบเพศภาวะ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาแนวคิดการแสดงบทบาทข้ามเพศและการแสดงบทบาทข้ามเพศในนาฏกรรมไทย และเพื่อวิเคราะห์บริบทเพศภาวะที่เป็นปัจจัยที่ส่งผลให้มีการแสดงบทบาทข้ามเพศ

ขอบเขตการวิจัย

ศึกษาข้อมูลแนวคิดการแสดงบทบาทข้ามเพศและการแสดงบทบาทข้ามเพศในไทยมองผ่านการสวมบทบาทข้ามเพศ ในกรณีนักแสดงเพศชายที่รับบทบาทตัวละครผู้หญิง เพราะจากข้อมูลภาคเอกสาร และการสัมภาษณ์กล่าวถึงนักแสดงผู้ชายที่รับตำแหน่งบทบาทหน้าที่ตัวละครผู้หญิง ซึ่งปัจจุบันนั้นไม่ปรากฏในตำแหน่งหรือบทบาทดังกล่าว เนื่องจากได้มีการปรับเปลี่ยนตามระบบการศึกษา เหลือเพียงนักแสดงผู้หญิงรับบทบาทตัวพระเท่านั้น

วิธีดำเนินการวิจัย

การแสดงบทบาทข้ามเพศ: แนวคิดนอกกรอบเพศภาวะและปัจจัยที่ส่งผลต่อการข้ามเพศ เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ เรื่อง ทางเลือกของอิลราช: การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากสิทธิคนข้ามเพศ ซึ่งเป็นการศึกษาองค์ความรู้แนวคิดการแสดงบทบาทข้ามเพศ (Cross gender acting) พัฒนาสู่การสร้างนาฏกรรมการแสดง โดยบทความวิจัยใช้รูปแบบเชิงคุณภาพ และมีวิธีการดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลเชิงเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ หลักฐานทางประวัติศาสตร์ บทพระราชนิพนธ์ ตำรา หนังสือ เกี่ยวข้องด้วยการแสดงบทบาทข้ามเพศในประวัติศาสตร์ไทย และต่างชาติ

2. ศึกษาภาพถ่ายและภาพเคลื่อนไหวเกี่ยวข้องด้วยการแสดงบทบาทข้ามเพศในประวัติศาสตร์ไทยและต่างชาติ

3. ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ เกี่ยวกับการแสดงบทบาทข้ามเพศในนาฏกรรมไทย ในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

4. รวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลการศึกษาค้นคว้า เรียบเรียงประกอบข้อมูลวิทยานิพนธ์และนำเผยแพร่บทความวิจัยในวารสาร

ผลการวิจัย

1. การแสดงบทบาทข้ามเพศ

1.1 แนวคิดเกี่ยวกับการแสดงข้ามเพศ

แนวคิดนี้เป็นแนวคิดใหม่ที่ผู้วิจัยพบในงานวิชาการที่ศึกษาเรื่องเพศกับการแสดง โดยมีการกล่าวถึงในหลายชั้น ตั้งแต่เพศภาวะระหว่างเพศชายกับเพศหญิงจนกระทั่งความหลากหลายทางเพศ ในกลุ่มงานทางด้านศิลปะการแสดงที่นำไปสู่การเรียนรู้ วิเคราะห์ สังเคราะห์ ให้เห็นเป็นรูปธรรม ดังนี้

สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ (2555) นิยามคำว่า Cross gender คือ การข้ามเพศภาวะ ซึ่งเป็นการแสดงภาวะหญิงหรือชายที่ตรงข้าม หรือการไม่สอดคล้องกับเพศสรีระที่แท้จริง การให้นิยามถึงพฤติกรรมของมนุษย์ที่เป็นการออกนอกกรอบของเพศ แต่ไม่ยังถึงขั้นของการแปลงเพศหรือเปลี่ยนเป็นคนข้ามเพศ (Transgender)

เมื่อเกิดการข้ามเพศภาวะ นักแสดงจะปรับพฤติกรรมการแสดงไปสู่อัตลักษณ์ของเพศตรงข้ามแต่ยังคงเพศสรีระเดิมอยู่ ทำให้เกิดพฤติกรรมต่อมาที่เรียกว่า การแต่งกายข้ามเพศ (Cross gender dressing) ซึ่งเกิดขึ้นในกลุ่มของนักแสดง นักเต้น นักรำ โดยมีจุดประสงค์เพื่อปลอมหรือแปลงตัว การสวมบทบาทตัวละครเพศตรงข้ามอยู่ภายใต้เงื่อนไขทางสังคม วัฒนธรรม ค่านิยมตามยุคสมัย สิ่งนี้สามารถพบได้ทั้งในวัฒนธรรมการแสดงของชาติตะวันตกและชาติตะวันออกที่พัฒนากลายเป็นลักษณะข้ามเพศภาวะในการแสดงหรือละคร

ในแนวคิดของชาติตะวันตก ใช้คำว่า Drag หมายถึงศิลปะในการแต่งตัวข้ามเพศ เน้นให้เป็นการล้อเลียน การเลียนแบบศิลปินที่ชื่นชอบ การแสดงที่เน้นตลกขบขัน สำหรับแนวคิดของชาติตะวันออกหรือเอเชียจะมีความเกี่ยวเนื่องกับ วัฒนธรรม ขนบ จารีตประเพณี โดยกรอบที่กำกับในการแสดงออกที่ทำให้เกิดแต่งกายข้ามเพศในพื้นฐานของนาฏกรรมหรือศิลปะการแสดง เรียกว่า “การแสดงบทบาทข้ามเพศ” (Cross gender acting) (Hughes-Freeland, 2008, pp. 7–33)

แนวคิดการแสดงบทบาทข้ามเพศ ยังไม่ค่อยมีการกล่าวถึงมากนัก เมื่อมองผ่านมุมมองสมัยใหม่ของเรื่องเพศภาวะกับการแสดงนาฏกรรม แนวคิดดังกล่าวนี้ไม่ได้กล่าวถึงเพียงแค่การแสดง การร่ายรำ หรือองค์ประกอบการแสดงเท่านั้น แต่ยังเป็นแนวทางการศึกษาที่กล่าวถึงเรื่องเพศของผู้แสดงที่รับบทบาทต่างเพศหรือการแสดงข้ามเพศ สิ่งนี้จึงแตกต่างไปจากบทบาทของตัวละครข้ามเพศและแต่งตัวข้ามเพศ ด้วยเหตุปัจจัยเงื่อนไขทางสังคมหรือวัฒนธรรมห้ามไม่ให้ผู้หญิงแสดงบนเวที ดังนั้น จึงทำให้เกิดมีเด็กผู้ชาย

และผู้ชายมารับบทบาทผู้หญิงที่เกิดขึ้นในโรงละครกรีกโบราณ โรงละครยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาของอังกฤษ โรงละคร คาบูกิของญี่ปุ่น ในอุปรากรจีน

การแสดงละครช่วงยุคกลางของยุโรป ผู้ชายจะสวมบทบาทผู้หญิงตามวรรณกรรม ฝึกฝน เลียนแบบและสร้างมายาคติเพศหญิงในบทบาทการแสดง เหตุจากการที่บริบททางสังคมของผู้หญิงมีข้อจำกัด ในศตวรรษที่ 17 บทละครของเช็กสเปียร์ที่ได้รับการแปลงเป็นละครเวทีเป็นครั้งแรกที่โรงละคร Globe ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ตามจารีตมีเพียงสุภาพบุรุษเท่านั้นที่สามารถแสดงละครเวทีได้ จึงเป็นหนึ่งเหตุผลจำเป็นที่ทำให้นักแสดงชายต้องแต่งตัว และหน้าตา แสดงเป็นตัวละครผู้หญิงแทน (Vogue Thailand, 2565, ออนไลน์)

ภาพที่ 1 การแต่งข้ามเพศตามแนวคิดตะวันตก
ที่มา: (Vogue Thailand, 2565)

จากการศึกษา พบว่า มีปัจจัยส่งผลให้สังคมในอังกฤษช่วงยุคกลางโยงเรื่องของการรักร่วมเพศเข้ากับการละครที่ว่า เป็นแหล่งรวมคนหลากหลายทางเพศหรือคนรักร่วมเพศก็ตาม เพราะเหตุเกิดจากอาชญากรรมผู้ชายได้แต่งกายเลียนแบบผู้หญิงในที่สาธารณะ ทำการหลอกเอาเงินจากผู้ชายและคดีรักร่วมเพศ ในช่วง ค.ศ. 1916-1918 เป็นเรื่องผิดกฎหมาย

ไม่ได้หมายความว่าคุณค่าของพื้นที่นาฏกรรมจะถูกลดทอนลงไป เป็นพื้นที่เน้นใช้ทักษะการฝึกฝนและองค์ความรู้ของเทคนิคการแสดง รวมถึงการถ่ายทอดบทบาทสื่อสารผ่านศิลปะการร่ายรำแสดงข้ามเพศนำเสนอได้อย่างไม่มีขีดจำกัด (ชานันท์ ยอดหงส์, 2563, น. 249)

1.2 พัฒนาการการแสดงบทบาทข้ามเพศ

การแสดงบทบาทข้ามเพศในตะวันตกได้เกิดการพัฒนามากขึ้นในกลุ่มเฉพาะ ตัวอย่างเช่น แดร็กควีน (Drag Queen) การปลอมตัวของนักแสดงจากเพศสถาพเดิมไปสู่รูปลักษณ์ต่างเพศ ผู้ชายจะแต่งหน้าจัดจ้านสวมใส่ผมปลอม แต่งกายในเสื้อผ้าผู้หญิง มีนัยในมิติความหลากหลายทางเพศและแสดงอัตลักษณ์เฉพาะกลุ่มวรรณา โดยมีที่มาจากกลุ่มเกย์และพัฒนาให้เป็นส่วนหนึ่งของการขับเคลื่อนในแนวคิด ว่าด้วยความหลากหลายทางเพศหรือกลุ่ม LGBTQ ที่เสนอการสร้างพื้นที่ทางสังคมต่อการปฏิบัติของมนุษย์อย่างทัดเทียม

ความเป็นมาของแดร็กควีน เกิดขึ้นประมาณ ปี ค.ศ. 1960 โดยคนทั่วไปของสังคม ยังไร้ความเข้าใจหรือการยอมรับมากเท่าที่ควรต่อกลุ่มความหลากหลายทางเพศหรือรักร่วมเพศ โดยในขณะนั้น แดร็กควีนจะเป็นที่รู้จักในแหล่งสถานบันเทิงยามค่ำคืนเฉพาะกลุ่มที่แสดงออกอัตลักษณ์ของตน มีลักษณะเป็นการแสดงเดี่ยว การแสดงทักษะท่าทางล้อเลียน กิริยาหยาบคาย เพื่อเสียดสีสังคมสะท้อนภาพสังคมให้แก่ผู้ชม มีการออกแบบท่าเต้นลิปซิงก์เพลงตามความสามารถพิเศษของนักแสดง ซึ่งนำบทเพลงของนักร้องผู้หญิงที่ชื่นชอบและได้รับความนิยมมาเป็นเพลงประกอบการแสดงเหล่านี้ จึงเป็นที่มาของของคำว่า “Drag Queen” นักแสดงแดร็กควีนเป็นอาชีพที่หารายได้ในสถานบันเทิงเฉพาะกลุ่มที่นิยมเพศเดียวกัน โดยรายได้นั้นจะได้มาจากเงินรางวัลของผู้ชมหรือ Tips ยิ่งทำให้แสดงได้หยาบคายล้อเลียน โฉ่งฉ่างมากเท่าไหร่ ก็ยิ่งจะได้รับเงินรางวัลมากเท่านั้น รวมถึงการออกแบบท่าทางการเต้นที่เฉพาะตัวของนักแสดง เช่น ท่าเต้น Death Drop

คือ การหงายหลังลงนอนกับพื้น แล้วขาข้างใดข้างหนึ่งเหยียดตึงขึ้นฟ้า ทิ้งน้ำหนักขาอีกข้างและย่อลง พับเข้าหาตัว พร้อมกับกางแขนของข้างตึงในระยะจังหวะปานกลางถึงเร็ว

กระทั่งในปี ค.ศ. 1970 กลุ่มรักร่วมเพศได้ขยายตัวและกลายเป็นที่ยอมรับมากขึ้นในสังคม ทำให้การแสดงแดร็กควีน สามารถหยิบเอานาฏกรรมหรือการแสดงมาใช้เป็นเครื่องมือส่วนหนึ่งของการเรียกร้องสิทธิความเท่าเทียมของการปฏิบัติจากสังคม มีการเรียกร้องศักดิ์ศรีและสิทธิของความเป็นมนุษย์ สิ่งนี้ทำให้เดิมที่การแสดงออกอัตลักษณ์ของตนด้วยทักษะท่าทางล้อเลียน ใช้กิริยาหยาบคาย เพื่อเสียดสีสะท้อนภาพสังคมให้กับผู้ชม ได้พ่วงนัยของการนำเสนอความหลากหลายทางเพศหรือกลุ่ม LGBTQ ให้เป็นที่เข้าใจและเกิดการยอมรับตามมา (Moncrieff & Lienard, 2017, Online)

1.3 การแสดงบทบาทข้ามเพศในพื้นที่ต่าง ๆ

ปัจจัยด้านสังคมและวัฒนธรรมกลายเป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลให้เกิดการตีความการแสดงบทบาทข้ามเพศที่แตกต่างกัน ดังเช่นที่พบในการแสดงในภูมิภาคเอเชีย ซึ่งมักมีการนำเสนอผ่านนักแสดงผู้ชายภายใต้กรอบของสังคมและวัฒนธรรมที่กดทับอำนาจของผู้หญิง อาทิ กรณีตัวละคร Male Dan ที่เป็นการแสดงงิ้วในปักกิ่งของจีน พบว่า การใช้ตัวละครงิ้วผู้หญิงมีการสรรหาจากเด็กผู้ชายที่มีลักษณะใกล้เคียงกับผู้หญิง แล้วนำมาฝึกฝนในการขับร้อง การร่ายรำตั้งแต่อายุ 5 ขวบ เป็นบทบาทที่ต้องได้รับการฝึกฝนอย่างหนัก มีการฝึกในที่มืดเพื่อให้เกิดประกายที่ลูกตา มีการพันเท้าให้เล็กลงตามวัฒนธรรมจีนที่มีค่านิยมว่า ผู้หญิงที่สวยงามต้องมีเท้าเล็ก การเลียนแบบทั้งกายภาพและด้านวัฒนธรรมให้สมบทบาทนักแสดงหญิงนี้ ทำให้เห็นได้ว่า Male Dan ต้องมีความพยายามที่ต้องการเลียนแบบสรีระของผู้หญิง Qunying Wang (2015, p. 64) ชี้ให้เห็นถึงมุมมองของวิถีการแสดงบทบาทข้ามเพศนั้น มักอยู่ภายใต้อำนาจกรอบทางสังคม จนถ่ายทอดออกมาผ่านการแสดงของท้องถิ่นนั้น ๆ โดย Wang เปรียบเทียบกับการแสดง Castrato

ในอิตาลีว่ามีบริบทคล้ายคลึงกัน แต่ต้องมีเทคนิคกลวิธี ในการแสดงสวมบทบาทของตัวละครที่เรียกว่า “Men singing female roles” การใช้ช่องเสียงพิเศษในตามมายาคติ กับสังคมวัฒนธรรมที่สร้างภาพจำผ่านตัวละครผู้หญิง

ส่วนการข้ามเพศภาวะในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ดังเช่นในกรณีมาเลเซีย พบได้ในการแสดงประจำชาติอย่างละครพื้นบ้าน “พะโย่ง” ที่อนุญาตให้ตัวละครแสดงบทบาททางเพศแบบพิเศษได้ โดยบทบาทของตัวละครพะโย่งจะเป็นผู้นำสำคัญ ซึ่งจะมีการแสดงออกที่ท้าทายโดยผู้แสดงจะสวมบทบาทความเป็นชายในการแสดงพะโย่ง ประเด็นนี้น่าสนใจต่อการศึกษาเรื่องการข้ามเพศภาวะ โดยเฉพาะในตัวละครเพศหญิงที่สามารถสวมบทบาทเป็นชายได้อย่างแนบเนียน การศึกษากรณีนี้จะช่วยให้เข้าใจได้มากขึ้นว่าการแสดงออกทางร่างกายของนักแสดงเพศหญิงคือสัญญะที่บ่งชี้อัตลักษณ์ของตัวละครพะโย่ง และในขณะเดียวกันการแสดงออกดังกล่าวก็ทำให้ผู้ชมไม่สงสัยในบทบาทผู้ชายที่สื่อออกมา ตัวละครเพศหญิงที่เรียกว่าพะโย่งในปัจจุบันนี้ยังพบอีกด้วยว่าได้มีการเข้ามาของนักแสดงเพศชายที่เล่นเป็นตัวละครพะโย่งด้วย หากอธิบายด้วยทฤษฎีการแสดงในช่วงเวลาพิเศษซึ่งมาจากแนวคิดของริชาร์ด เช็คเนอร์แล้ว สามารถอธิบายลักษณะของตัวละครพะโย่งและการแสดงออกในเพศภาวะได้ว่า เมื่อทำการวิเคราะห์ในเชิงภาษาศาสตร์ที่สนใจกระบวนการแสดงตามลำดับขั้นจากช่วงก่อนเวลาพิเศษ ถึงช่วงเวลาพิเศษและหลังช่วงเวลาพิเศษ นักแสดงพะโย่งคือสัญลักษณ์ของลักษณะเพศชายที่อาศัยวิธีเลียนแบบเพศภาวะ การแสดงในช่วงเวลาพิเศษทำให้เกิดพื้นที่ “ชนิดที่สาม” ซึ่งไม่ใช่พื้นที่ที่อยู่ภายในหรือภายนอก แต่เป็นพื้นที่เปิดสำหรับตัวละครเพศหญิงที่จะเลียนแบบความจริงของเพศภาวะ โดยที่ตัวละครนี้ได้สร้างแบบแผนของลักษณะเพศชายที่ไม่ได้แบ่งแยกเพศภาวะหญิงชายแบบคู่ตรงข้ามที่มีทั้งความสง่างาม ความเข้มแข็งและความอ่อนหวานของตัวละครผู้ชายไปพร้อมกันได้ (ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2563, ออนไลน์)

การข้ามเพศสภาวะในกรณีของอินนีเซียพบได้ ในตัวอย่างการแสดงพื้นบ้าน คือ ดีดิก นินิ โทรวอก (Didik Nini Thowok) นักแสดงเต้นข้ามเพศ ชาวอินโดนีเซีย ผู้ข้ามกรอบของเพศสภาพ ในการรับบทบาท

เป็นนักแสดงผู้หญิงโดยใช้รากฐานนาฏศิลป์อินโดนีเซียแบบชวาและผสมผสานกับการแสดงต่าง ๆ เช่น บาหลี อินเดีย ญี่ปุ่น หรือจีน โดยริเริ่มสร้างเทคนิคด้านการแสดงของตนเอง เมื่อปี ค.ศ. 2000 ในแนวคิดเรื่อง Cross gender ผสมผสานกับบริบทท้องถิ่นและวัฒนธรรม ในรากฐานของขนบธรรมประเพณีมีการบูรณาการให้เกิดการพัฒนาการแสดงเฉพาะตัวของดีดิกเอง จุดประสงค์เพื่อแสดงออกถึงอัตลักษณ์ของนาฏศิลป์อินโดนีเซียและการอนุรักษณ์วัฒนธรรมประเพณีที่ผ่านการข้ามเพศสภาพของตนผ่านการศิลปะการแสดง ความโดดเด่น คือการใช้หน้ากากในการสร้างสรรค์การแสดงเป็นอุปกรณ์หลักที่เสริมสร้างความเข้าใจให้แก่ผู้ชม รูปแบบตรงข้ามกับนักเต้นผู้หญิงที่แสดงตัวละครชายว่า เป็นนักเต้นผู้หญิงกำลังร่ายรำอยู่ในการรำชวา ปัจจัยหนึ่งด้านวัฒนธรรมของเครื่องแต่งกายที่สวมใส่ ในการเต้นรำของชาวชวา โดยดั้งเดิมเสื้อผ้าท่อนบนค่อนข้างเปิดเผย เปลือยคอ แขน และไหล่ โดยความเหมาะสมกับเครื่องแต่งกาย ดังกล่าวนี้จะมีนักเต้นเพียงไม่กี่คนเท่านั้นสวมใส่ได้ สาเหตุเพราะการเปิดเผยร่างกายในประเพณีดั้งเดิมทำได้ด้วยขอบเขตทางศาสนา ทำให้กลายเป็นช่องทางในความสนใจของ ดีดิก นินิ โทรวอก ในการเต้นรำหญิงทั้งแบบคลาสสิกและสร้างสรรค์ มีการนำเสนอทั้งการแต่งกาย การร่ายรำและแสดงท่าทางเป็น “ผู้หญิง” เอาลักษณะของนาฏศิลป์จาก ชวา ญี่ปุ่น บาหลีเข้ามาผสมไว้ด้วยกัน และชื่อเรื่องยังเป็นคำประสมที่มาจากคำว่า เจปัง (คำภาษาอินโดนีเซียสำหรับภาษาญี่ปุ่น) และอินโด (คำย่อทั่วไปสำหรับภาษาอินโดนีเซีย)

ในอีกด้านหนึ่งของสังคมชวายังเกิดการรับรู้เชิงลบต่อการแสดงดังกล่าวเช่นกัน โดยนักเต้นชายที่เล่น บทบาทการแสดง อย่าง ดีดิก นินิ โทรวอก เคยมีประสบการณ์ที่ถูกบางคนเยาะเย้ย หลังจากการแสดงของเขา (Mrazek, 2005, p. 264) เพราะในสังคมชวาและยังมีบุคคลประเภทหนึ่งที่เรียกว่า บันชี (Banci) ผู้ชายที่แต่งตัวข้ามเพศ คือกลุ่มของตุ๊ด แต๋ว หรือกะเทย ซึ่งดีดิกบอกว่า เขาไม่ใช่บันชี เนื่องจากเขาแต่งกายเฉพาะในการแสดงเป็นผู้หญิงด้วยในสังคมวัฒนธรรมทางด้านความคิดในชวา ยังคงมีอคติเกี่ยวกับภาพเชิงลบของบันชี มักจะเป็นพวกที่มีการค้าบริการทางเพศ แต่ในการให้สัมภาษณ์

ของ ดีดิก เขาได้อธิบายไว้ว่า นักแสดงข้ามเพศมีความแตกต่างจากบันชี เพราะมันเป็นการแสดงที่ต้องการเลียนแบบตัวละครผู้หญิง แต่ในชีวิตประจำวันของนักแสดงข้ามนั้น เพศไม่ได้แต่งกายแบบผู้หญิง จึงไม่ได้เป็นโสเภณีต่างจากภาพลักษณ์ภาพลักษณ์ของบันชีนั้น ซึ่งใน สังคมอินโดนีเซีย มีมุมมองเกี่ยวโยงกับการค้าประเวณี ในบางครั้งศิลปะการแสดงอาจมีคนข้ามเพศที่อาจเป็นคนบันชี แต่ไม่ได้ค้าประเวณี โดยปัจจุบันนี้ ศิลปะการแสดงก็ทำให้มีตำแหน่ง อาชีพ ในฐานะศิลปินในโรงละครเวที ดังนั้น กรณีของ ดีดิก นินิ โทรวอก ทำให้เห็นถึงตัวอย่างการออกนอกกรอบสังคมในหลายระดับ ได้แก่ การข้ามเพศในการแสดงที่ต้องการเล่าถึงบทบาทผู้หญิงผ่านเพศสรีระของเพศชาย มีการเลียนแบบทั้งการแต่งกาย การแต่งหน้า การทำผม การเคลื่อนไหวและเรื่องเล่าในมุมของผู้หญิงชวา และยังแสดงถึงการข้ามเพศภาวะในสังคมด้วยบริบทสังคมอินโดนีเซีย การมีเชื้อสายจีนที่มักถูกมองเป็นบันชี จนทำให้ ดีดิก นินิ โทรวอก พยายามพิสูจน์ตัวเองด้วยการแสดงบทบาทของตน จนสามารถก่อตั้งองค์กร The Bengkel Tari Nini Thowok และกลายเป็นนักแสดงเอเชียที่แสดงให้เห็นแนวคิด cross gender จากประเทศอินโดนีเซีย

2. การแสดงบทบาทข้ามเพศในนาฏกรรมไทย

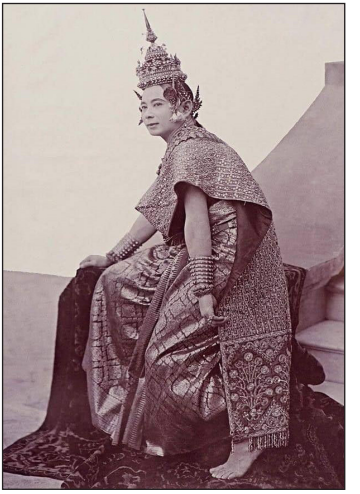
สำหรับนาฏกรรมไทย ได้มีการกล่าวถึงวิถีการละครไทยเกี่ยวกับการแสดงบทบาทข้ามเพศเช่นกัน ซึ่งสันนิษฐานว่า มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนสืบต่อช่วงต้นรัตนโกสินทร์โดยการแสดง ในที่นี้จะยกตัวอย่างละครชาตรีและละครนอก ซึ่งแต่เดิมใช้ตัวละครที่มีเพียง 3 ถึง 4 คนเท่านั้น ทั้งนี้ เพราะมีความสะดวกในการตระเวนเดินทางเล่น ตัวนางใช้เด็กหัวจุกเล่นบทนางในของละครชาตรี (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2464, น. 45) โดยในขนบความคิดเรื่องเพศของการแสดงละครต่าง ๆ นั้นได้ถูกแบ่งแยกอย่างชัดเจน โดยไม่ใช่การแบ่งตามประเภทของละคร หากแต่แบ่งแยกด้วยวิถีการแสดง นั่นคือ ผู้ชายและผู้หญิง ซึ่งจะไม่แสดงร่วมกัน ดังนั้นไม่ว่าจะเล่นละครประเภทไหน ย่อมเกิดการแสดงบทบาทข้ามเพศทั้งในรูปแบบ

ผู้ชายสู่ตัวละครนางและการแสดงข้ามบทบาทผู้หญิงสู่ตัวละครพระ โดยเพศชายมักได้เปรียบเพศหญิง ตามวัฒนธรรมที่สร้างบริบทของผู้หญิงมีหน้าที่ดูแลงานบ้านเรือน ผู้หญิงไม่สามารถออกไปไหนได้ แต่ผู้ชายมีความคล่องตัวในการดำเนินชีวิตนอกบ้านได้อย่างอิสระ จึงสามารถแสดงละครได้ จึงกล่าวได้ว่า นาฏกรรมอำนวยต่อการเป็นพื้นที่สร้างความได้เปรียบให้กับผู้ชายมากกว่าผู้หญิง โดยละครผู้หญิงมีอยู่ได้เพียงในพระบรมมหาราชวังเท่านั้น

จนมาถึงสมัยรัชกาลที่ 4 การแสดงละครได้คลายขอบเขตกั้นระหว่างละครผู้ชายและละครผู้หญิง ความคิดเรื่องเพศเกิดการปรับเปลี่ยนไปตามบริบทของสังคมที่อนุญาตให้เจ้านายและขุนนาง สามารถมีละครผู้หญิงได้ สิ่งนี้ทำให้เกิดคำจำกัดความที่แยกระหว่าง ละครนอกและละครในอย่างชัดเจนมากขึ้น ดังนั้นย่อมปฏิเสธไม่ได้ว่า ขนบแสดงนาฏกรรมมีความเกี่ยวข้องกับการแสดงออกทางด้านเพศภาวะและเพศวิถี โดยเฉพาะแนวคิดเรื่องสภาวะข้ามเพศหรือการแสดงบทบาทข้ามเพศ ที่ไม่ได้มีเพศภาวะและหรือตามเพศวิถีของตน แต่เกิดขึ้นในลักษณะความเป็นเพศตรงข้ามได้ด้วย

จุดเริ่มต้นของแนวคิดในนาฏกรรมไทย จัดว่าเป็นพื้นที่หนึ่งสำหรับการแสดงความสามารถด้านการแสดงและพื้นที่ของการปลดปล่อยตัวตนที่มีอยู่ในหลากหลายมิติ ทั้งในการแสดงโขนเป็นนาฏกรรม ที่กล่าวถึงผู้แสดงเป็นผู้ชายแสดงล้วน โดยส่วนใหญ่ของการแสดงโขนต้องใช้พละกำลังในการขึ้นท่า รวมไปถึงกระบวนการต่อสู้ การขึ้นลอยที่ต้องมีความแข็งแรงกระฉับกระเฉง และความคล่องแคล่วในกระบวนการรบ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2539, น. 58) และต่อมายังมีพัฒนาการมาสู่ การระบำ การฟ้อนรำ และเข้าสู่วิถีละครซึ่งอาจไม่ได้มีการแบ่งชายแบ่งหญิง แต่เพราะยังขาดหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สามารถระบุชัดเจนได้ว่า มีละครที่แบ่งเป็นละครผู้ชายและละครผู้หญิงเกิดขึ้นในสมัยใด สุจิตต์ วงษ์เทศ (2551, ออนไลน์) จึงเพียงสันนิษฐานว่าการแบ่งดังกล่าวน่าจะเกิดในสมัยธนบุรีจนถึงรัตนโกสินทร์

โดยยุคสมัยต่อมาปรากฏว่า มีการแบ่งละครผู้ชายและผู้หญิงอย่างชัดเจน หากผู้แสดงเป็นผู้หญิงล้วน เรียกว่า “ละครใน” ซึ่งเป็นละครที่มีแบบแผน เน้นความสวยงามของการร่ายรำนิยมแสดงเรื่อง อิเหนา อุณรุท รามเกียรติ์ ต่อมาในปลายรัชกาลที่ 5 ละครในมีทิศทางการพัฒนาปรับตามยุคสมัยกลายเป็นละครร้อง ซึ่งยังคงใช้แนวคิดนักแสดงละครเป็นผู้หญิง ผู้ที่เล่นบทตัวพระหรือตัวละครผู้ชายจะแต่งตัวงามอย่างบุรุษ ตัวอย่างคือครูละครชื่อ ชุ่ม ซึ่งเป็นบุตรสาวของพระยาศรีพิพัฒน์ (แพ บุนนาค) โดยมีชื่อเสียงมากจากการเล่นเป็นตัวเจ้าเงาะ แม้มีชื่อเสียงแต่ชุ่มถูกลงโทษด้วยเหตุมีพฤติกรรมชอบแต่งกายแบบผู้ชาย



ภาพที่ 2 “นางรจนา” ตัวละครนางผู้ชาย โดยพระยาพิพัฒน์โกษา (เซเลสติโน ซาเวียร์)

ที่มา: (ภัคภรจันท์ เกษมศรี, 2562, น.148)

ส่วนละครนอกราชสำนัก เพศของผู้แสดงจะตรงข้ามกับละครในโดยใช้ผู้ชายแสดงรูปแบบและลักษณะละคร มักเน้นความสนุกสนาน ตลกขบขัน เช่นเดียวกับ ละครชาตรี และยี่เกในยุคแรกที่นิยมใช้ผู้ชายแสดง ละครนอกทำให้เห็นถึงการแบ่งแยกพื้นที่ของการแสดงอย่างชัดเจน ด้วยพื้นที่สำหรับละครในเกิดในพระราชฐาน พระราชฐานชั้นใน พระบรมมหาราชวัง และละครประเภทอื่น ๆ ที่ช่วงหนึ่งนิยมใช้ผู้ชายแสดง ทำให้วิถีการแสดงของนาฏกรรมไทยที่มีละครประเภทต่าง ๆ สามารถยอมรับบทบาทการแสดงเพศตรงข้ามกับเพศสภาพกำเนิดของตนโดยไม่มองเห็นเป็นเรื่องแปลก

สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงนิพนธ์เรื่องตำนานละครอิเหนาและทรงอธิบายตอนหนึ่งว่า “โขนก็ดี ละครก็ดี ชั้นเดิมเป็นของผู้ชายเล่น การฟ้อนรำที่ผู้หญิงเล่นนั้นชั้นปรากฏ แต่ว่าเป็นนางรำ” โดยทรงอ้างในจดหมายเหตุ ลาลูแบร์ว่า ได้เข้ามาในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชและได้ชมการแสดงโขน ละคร ระบำ และกล่าวว่าโขนและละครนั้นผู้ชายแสดง ส่วนละครในหรือละครผู้หญิงจะมีภายหลังสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508, น. 14-15)

จากพระนิพนธ์ดังกล่าว จึงสนับสนุนอำนาจในพื้นที่นาฏกรรมให้กับเพศชาย โดยที่ดั้งเดิมในชนิดต่าง ๆ ของไทยนั้น ต่างอำนวยต่อการให้ผู้ชายแสดง เช่น ในละครชาตรี มักประกอบไปด้วยตัวละคร 3 ตัว ได้แก่ ตัวนายโรง ตัวนาง และตัวจำอวด ทั้งนี้ ผู้แสดงที่รับบทบาทตัวละครทั้ง 3 ตัว ล้วนแต่เป็นผู้ชายแม้กระทั่งบทตัวนาง

“ลักษณะการเล่นละครชาตรีนั้น ละครโรงหนึ่งมี 14 คนเป็นอย่างน้อย คือ ตัวครู (เป็นผู้คุมละคร ไม่ต้องเล่นเอง) คน 1 ตัว นายโรง (คือยืนเครื่อง บางทีก็เป็นครู) คน 1 ตัวนาง (คือเด็กผู้ชายหัวจุกทำบทนาง) คน 1 จำอวด (เรียกว่าพรานตามเรื่องมโนราห์) คน 1 รวมตัวละคร 3 คน...” (เรื่องเดียวกัน, 2507, น. 61)

สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงนิพนธ์กล่าวถึงสมัยรัชกาลที่ 1 ตัวละครสำคัญจนกระทั่งได้รับการยกให้เป็นครูละคร พบว่ามีบางรายชื่อปรากฏบทบาทการแสดงข้ามเพศ ได้แก่

- นายรุ่ง ตัวนางเอกละครเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์คู่กันกับนายทองอยู่ ครูยืนเครื่องต่อมาเป็นครูนาง ตั้งแต่ในรัชกาลที่ 2
- นายบุญมี ครูนางละครนอกสันนิษฐานว่าเป็นพี่น้องกับนายบุญยังนายโรงละครนอกสมัยรัชกาลที่ 1

ตัวละครดังกล่าวล้วนนับว่าเป็นชั้นครูที่มีชื่อเสียงในช่วงตอนต้นของกรุงรัตนโกสินทร์ (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2464, น. 109-110) และในตำนานละครครั้งรัชกาลที่ 3 พบครูนางที่เป็นผู้ชายหลายท่าน เนื่องด้วยไม่มีละครหลวง ดังนั้น ตัวละครสมัยนี้จึงเป็นผู้ชายเสียส่วนใหญ่ และมีการปรับปรุงรูปแบบการแสดงจนมีความแตกต่างจากละครนอกแบบชาวบ้าน เนื่องจากเจ้านายและขุนนาง ได้นำบทละครเรื่องอิเหนา ที่เดิมเป็นเรื่องที่เล่นเฉพาะละครในมาหัดให้ผู้ชายเล่น และจึงทำให้ในยุคต่อมาจึงเป็นครูละครได้แก่

- นายเมือง เป็นตัวนางบุษบา ละครกรมหลวงรักษรณเรศร์ ได้เป็นครูละครกรมหมื่นมเหศวรศิววิลาศ
- นายเพ็ง เป็นตัวนางวิยะดา ละครกรมหลวงรักษรณเรศร์ ได้เป็นครูละครกรมหมื่นมเหศวรศิววิลาศ แล้วไปเป็นครูละครของสมเด็จพระนโรดมที่กรุงกัมพูชา
- นายมั่ง เป็นตัวนางบุษบา ละครกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ ได้เป็นครูละครสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์
- นายผึ้ง เป็นนางวิยะดา ละครกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ ได้เป็นครูละครสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์
- นายเกลื่อน เป็นตัวนางเอก ละครกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ ได้เป็นครูละครพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดุรงค์ฤทธิ์ และละครเจ้าพระยานรรัตน์ราชมานิต

- นายอ่ำ เป็นตัวนาง ละครกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ ได้เป็นครูละครหม่อมเจ้า (เต่า) ลมุน ในกรมพระเทเวศร์วัชรินทร์

- นายฟ้อน เป็นตัวนางเอก ละครกรมหลวงภูวเนตรนริทรฤทธิ์ ได้เป็นครูละครเจ้าพระยามหินทรศักดิธำรงค์ แล้วขึ้นไปเป็นครูละครของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ที่เมืองเชียงใหม่

คณะละครดังกล่าวมีวิธีการพัฒนาโครงสร้างทางเดียวกันกับละครแบบหลวง ที่เพียงข้อจำกัดพื้นที่นาฏกรรมให้แก่ผู้ชายและสงวนสิทธิ์ในพระบรมมหาราชวังเท่านั้น และต่อมารัชกาลที่ 4 ได้พระราชทานพระบรมราชานุญาตให้หัดละครผู้หญิงนอกวังได้ ทำให้เกิดการผสมโรงเวลาต่อมาจึงไม่ปรากฏรายชื่อตัวละครนางผู้ชาย เพราะคณะละครที่เป็นผู้หญิงสามารถสร้างประโยชน์ได้มากกว่าละครผู้ชาย ทั้งด้านสังคมของการประดับเกียรติยศ เจ้านายนิยมมีละครเล่นกัน อีกทั้งเด็กผู้หญิง ฝึกหัดละครง่ายกว่าและประหยัดค่าใช้จ่ายสามารถที่จะเย็บปักเครื่องแต่งตัวเองได้ ถือเป็นปรากฏการณ์ใหม่ในสมัยนั้นนิยม ทำให้คณะละครผู้ชายทั้งโรงลดความนิยมลง (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2464, น. 133-138)

จากการบันทึก ตำนานละครของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ นั้น จะเห็นได้ว่า เหล่าบรรดานักแสดงนาฏกรรมที่ไม่ว่าจะผู้ชายหรือผู้หญิง คือประชาชนชาวบ้านที่ไม่ได้มีบรรดาศักดิ์แต่กำเนิด กรณีละครผู้หญิง ในสถานะเป็นละครของพระมหากษัตริย์ พระบรมศานุวงศ์หรือเจ้านายต่าง ๆ หากเมื่อทรงต้องพระทัยหรือถูกใจตัวละครไหน ก็จะได้รับบรรดาศักดิ์เป็นเจ้าจอมหรือหม่อมห้าม แต่นั่นคือกรณีของการได้รับบรรดาศักดิ์ของการเป็นพระภรรยา หรือ สนมไม่ได้เกี่ยวกับวิถีกับนาฏกรรมแต่อย่างใด เพียงเป็นพื้นที่ให้ได้บรรดาศักดิ์เท่านั้น ทำให้ผู้หญิงหรือผู้ชายที่อยู่พื้นที่นาฏกรรมไม่ได้รับการยอมรับหรือมีบรรดาศักดิ์แต่อย่างใด นอกจากจะถูกยกย่องให้เป็นครูละครเมื่อถึงในวาระหนึ่ง

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 ปรากฏชื่อนักแสดงชายที่รับบทตัวนางในการแสดงโขน ได้แก่ ขุนวิไลยวงวาด (ฉุน กานตะนัฏ), ขุนเจนภรตกิจ (แปลก มงคลนัฏ), ขุนจิตรภรตการ (แถม วิบุลยนัฏ) และขุนวาดพิศวง (แถม ศิลปะชีวิน) เฉกเช่นการแสดงละครที่ใช้ข้าราชบริพารผู้ชายทั้งหมดแทนผู้หญิง เช่น ละครเรื่องปล่อยแก่ นายหลาบเป็นแม่ถนอม ม.ล. ฟื้นเป็นแม่จัน นายพงษ์เป็นแม่เอม แม้แต่รัชกาลที่ 6 ในขณะดำรงอิสริยศสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร และสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าจักรพงษ์ภูวนาถ กรมหลวงพิษณุโลกประชานาถ ทรงแสดงเป็นผู้หญิงในเรื่อง My Friend Jarlet ทำให้เห็นว่า ในสมัยนั้นความคิดตามจินตกรรมของรัชกาลที่ 6 มุ่งนำเสนอในการแสดงออกจากกิจกรรมการแสดงละครมองข้ามเพศวิถี (ชานันท์ ยอดหงส์, 2563)

ซึ่งในภายหลังเกิดมีบรรดาศักดิ์ของโขนหลวง ในปี พ.ศ. 2454 กรมโขนและปี่พาทย์ได้โอนย้ายมาอยู่ในกรมมหรสพ ซึ่งเดิมกรมมหรสพมีหน้าที่ในการดูแลและจัดการแสดงการละเล่นของหลวง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้พระราชทานบรรดาศักดิ์ให้แก่ศิลปินทางด้านโขนละครและปี่พาทย์ นับเป็นการยกระดับในบทบาทหน้าที่ของเหล่านาฏกรและดุริยางค์ รวมถึงตัวละครบทบาทข้ามเพศที่รับบทตัวนางในการแสดงโขน (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2464, น. 53) ได้แก่

1. ขุนวิไลยวงวาด (ฉุน กานตะนัฏ)
2. ขุนเจนภรตกิจ (แปลก มงคลนัฏ)
3. ขุนจิตรภรตการ (แถม วิบุลยนัฏ)
4. ขุนวาดพิศวง (แถม ศิลปะชีวิน) (ต่อมาสมัยรัชกาลที่ 8 ในปีพ.ศ. 2477 เข้ามาเป็นครูโขนในแผนกนาฏศิลป โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์)

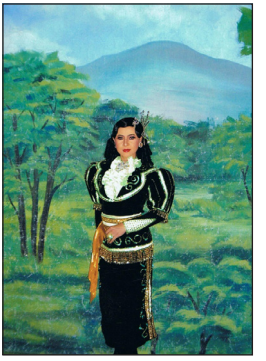
ดังนั้น นาฏกรรมจึงเป็นพื้นที่ของการแสดงออกของเพศภาวะตรงข้ามถือเป็นปรากฏการณ์ทางสังคมนาฏกรรมที่ไม่ได้จำกัดด้วยเรื่องของเพศและเป็นพื้นที่ปลอดภัยสามารถแสดงข้ามเพศได้ โดยภายหลังได้เปลี่ยนแปลงตามนโยบายจอมพล ป. พิบูลสงครามให้ผู้หญิงมีบทบาทมากขึ้นในฐานะ

นักแสดงนาฏกรรมไม่ว่าจะเป็นละครเวที ละครวิทยุ ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ ลิเก กลายเป็นที่นิยมของผู้ชม แต่เดิมจะแบ่งกันแสดงเป็นประเภทชายล้วนและหญิงล้วน ก่อนที่สังคมวัฒนธรรมตะวันตกจะเข้ามา จึงเป็นการแสดงถึงความเด่นชัด มีกรอบของการแบ่งแยกให้เห็นเพศสภาวะอย่างชัดเจน ทำให้การแสดงใช้เพศตามจริงของตัวละครชายหญิง เห็นถึงความแตกต่างในทางเพศสภาวะและเพศวิถี

ปัจจุบันนี้ การแสดงแบบดั้งเดิมมีหลงเหลือและสืบทอดต่อในระบบการศึกษาในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ด้านนาฏกรรม อย่างเช่น สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และการอนุรักษ์เผยแพร่ของ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร สืบทอดอัตลักษณ์การแสดงบทบาทข้ามเพศ แนวคิดนอกกรอบเพศภาวะ การแสดงโขน และละครนอก โดยอนุรักษ์ที่แนวทางเดิมอย่างโบราณที่ใช้ผู้ชายแสดงทั้งหมดในบางโอกาส ได้แก่ รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) รับบทบาทตัวละครเอก ที่บางครั้งได้รับบาทนางเอก ได้แก่ นางสีดา นางเบญกาย นางเกศสุริยงค์ นางตะเภาแก้ว นางตะเภาทอง นางรจนา นางวันทอง นางยอพระกลิ่น เป็นต้น ทำให้เป็นที่ประจักษ์จนได้รับตำแหน่งศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2548 รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (2564) ในการรับบทบาทตัวนาง มีชุดความคิดที่เสนอจากสัมภาษณ์ กล่าวว่า “ขณะแสดงรจนาไม่ได้จำกัดตัวเองหรือรู้สึกตั้งใจในความรู้สึกว่า คิดว่าตัวเองเป็นผู้หญิง แต่ตั้งความคิดเป็นนางรจนา”

ภาพที่ 3 นางสีดา (รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์)
ที่มา: (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, 2565)

ฝ่ายทางสำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีนาฏศิลปินที่ได้รับบทบาทตัวนางจนได้เป็นที่ยอมรับและโดดเด่น คือ นายคมสันฐ หัวเมืองลาด (2565) นาฏศิลปินอาวุโสทักษะพิเศษในฐานะนักแสดง ได้รับการถ่ายทอดจากครูตัวนางและการรับบทนางเอกเช่นกัน โดยให้ความสำคัญกับอารมณ์และลักษณะการออกท่าทางที่มีความประณีต ซึ่งมีการแสดงบ่อยครั้งจากรายการแสดงของโรงละครแห่งชาติ เช่น นางรจนา นางแก้วมณี นางละเวงวัณฬา นางเงือก นางมณโฑ นางสำนักขาแปลง นางยอพระกลิ่น นางวิมาลา นางตะเภาแก้ว นางตะเภาทอง นางสีดา ฯลฯ



ภาพที่ 4 นางละเวงวัณฬา
ที่มา: (คมสันฐ หัวเมืองลาด, 2565)

โดยทั้งสองท่าน มีความแตกต่างในบทบาทหน้าที่ทางการงาน ระหว่างอาจารย์ผู้ถ่ายทอดวิชาและนาฏศิลปิน ทำให้ได้รับโอกาสที่จะได้รับบทบาทตัวละครแตกต่างกัน แต่ยังอยู่ในหมวดของโขนและละครนอกตามจารีตของการแสดงที่ใช้ผู้ชายแสดง และยังมีความเหมือนกันในเส้นทางของการแสดงคือ ตัวโขนพระ แล้วได้รับการต่อยอดบทบาทนาง ด้วยลักษณะทางกายภาพของสรีระ ที่เหมาะสมและใกล้เคียงกับผู้หญิง โดยจากการสัมภาษณ์นักแสดงที่ได้รับบทบาทข้ามเพศ อย่าง ไอศูรย์ ทิพยประชาบาล (2565) ได้กล่าวถึงรูปร่างของนักแสดงไว้ว่า ด้วยบทบาทหน้าที่ ร่างกายนักแสดงที่จะได้รับโอกาสรับบทตัวนางเอกเสมอ ด้วยรูปร่างต้องเล็กสันทัด เมื่อสวมเครื่องแต่งกายแล้วต้องมีความใกล้เคียงหรือเหมือนกับผู้หญิง ก่อนที่จะมีการแต่งหน้าเป็นส่วนช่วยให้ใกล้เคียงมากขึ้น

สรุปผลและอภิปรายผลการวิจัย

1. สรุปผล

การแสดงบทบาทข้ามเพศ มีปัจจัยทางด้านสังคม วัฒนธรรม การเมือง เข้ามาเกี่ยวข้องและส่งผลต่อการแสดงอย่างชัดเจน จนกลายมาเป็นเงื่อนไขต่อการปฏิบัติ อันนำไปสู่การมองเห็นเพศภาวะ ของเพศชายและเพศหญิงด้วยขอบเขตด้านพื้นที่ ซึ่งปรากฏเด่นชัด คือ การรับบทบาทข้ามเพศนั้นแสดงถึงปัจจัยที่ส่งผลให้เกิดการตีความตัวละครผู้หญิงหรือการสร้างมายาคติ (Myth) เป็นกระบวนการหนึ่งที่อยู่ในแนวคิดการแสดงบทบาทข้ามเพศ จากที่ไม่สามารถเปิดเผยตัวตนท่ามกลางสาธารณะหรือบนเวทีแสดงได้ นับเป็นการประดิษฐ์สร้างตามความรู้ความเข้าใจในตัวละครตามเพศที่ได้รับ กรณีการรับบทบาทข้ามเพศในลักษณะการแสดง จึงไม่ได้เป็นการแทนความต้องการของตัวนักแสดง ได้มองข้ามเรื่องความเป็นเพศ แต่กลับมองถึงจุดเป้าหมายของตัวละครนั้นมากกว่าการนำเรื่องเพศมาเป็นข้อจำกัดของตัวนักแสดง

ผู้แสดงจึงมีกระบวนการคิดของการแสดงบทบาทข้ามเพศที่มองข้ามเรื่องกรอบของเพศกระแสที่จะมาตอบสนองความต้องการตัวเอง โดยนักแสดงตั้งตนในสถานะไร้เพศ (Non binary) ตั้งเป้าหมายสู่หลักสำคัญ

ของตัวละครคือการสวมบทตัวละครที่มีประวัติที่มา อารมณ์ ความรู้สึกอย่างไร แล้วนำไปสู่การถ่ายทอดการแสดง การแสดงบทบาทข้ามเพศ ไม่ได้เป็นความต้องการในชีวิตจริง การแสดงจึงเป็นพื้นที่ได้แสดงออกถึงศักยภาพของตัวเองที่ได้รับบทบาทพิเศษมากกว่าคนอื่น ตัวละครหลักคือโขนพระ ดังนั้น การแสดงบนเวทีจึงเป็นเสมือนบทบาทสมมุติ ไม่ได้อยากมีสรีระจริงแบบผู้หญิงเป็นเพียงอัตลักษณ์ ซึ่งกล่าวได้ว่า ในความเป็นจริงแล้วไม่สามารถกล่าวเหมารวมการแสดงบทบาทข้ามเพศต้องเป็นพื้นที่ของกลุ่มที่มีความหลากหลายทางเพศเสมอไป มีความต้องการที่อยากเป็นเพศตรงข้าม แต่ต้องการรับบทบาทหน้าที่การแสดงออกถึงศักยภาพของนักแสดงอีกรูปแบบหนึ่งที่ทะลุกรอบจำกัดเกี่ยวกับเรื่องเพศ และมีการสร้างมายาคติของความเป็นผู้หญิงใส่ในการแสดง ผู้แสดงจึงสามารถรับบทใดก็ได้ การแสดงบทบาทข้ามเพศถือเป็นส่วนหนึ่งของการพิสูจน์ความสามารถของนักแสดง หากได้รับโอกาสแสดงความสามารถ

สรุปได้ว่า แนวคิดการแสดงบทบาทข้ามเพศเป็นพื้นที่ทางสังคมที่เปิดกว้างในการแสดงออกของมนุษย์ข้ามเพศภาวะ จากเพศหนึ่งสู่อีกเพศหนึ่งได้ด้วยบริบททางสังคมวัฒนธรรม ผ่านการฟ้อน การร่ายรำ สุนทรียะความงามทางด้านศิลปะ มีอิสระในการแสดงออกพฤติกรรมอารมณ์ที่หลากหลาย ตามการฟ้อนรำและการเล่นละคร ชานันท์ ยอดหงส์ (2563) จึงนิยามแนวคิดนี้ว่า เป็นพื้นที่ปลอดภัย (Safe zone) สำหรับการแสดงออกของกลุ่มคนที่มีความหลากหลายทางเพศ ด้วยอิทธิพลทางสังคมและบริบททางวัฒนธรรมที่ผู้แสดงรับบทบาทต่างเพศหรือการแสดงบทบาทข้ามเพศปรากฏในการแสดงทั้งในชาติตะวันออกและชาติตะวันตก

2. อภิปรายผล

บทความวิจัยเรื่อง “การแสดงบทบาทข้ามเพศ: แนวคิดนอกกรอบเพศภาวะและปัจจัยที่ส่งผลต่อการข้ามเพศ” จากข้อมูลในข้างต้นทั้งหมดเกิดในพื้นที่นาฏกรรมชายส่งผลให้เกิดการแสดงบทบาทข้ามเพศในนาฏกรรม ผู้วิจัย มีข้ออภิปรายผลที่แสดงถึงปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อการแสดงข้ามเพศ ดังนี้

1. การให้อำนาจแก่เพศชาย อันสืบเนื่องบทบาท หน้าที่ แม้กระทั่งตัวละครคือ บุรุษ ที่ถูกยกย่องให้เป็นตัวละครหลักอย่างมีนัย ทั้งแสดงถึงความดีงาม ความกล้าหาญ และอำนาจของกษัตริย์ อย่างนาฏกรรมไทย เป็นเครื่องประกอบอิสริยศสถาบันพระมหากษัตริย์ อีกทั้งผสมผสาน กับชุดข้อมูลในความเชื่อทางศาสนาที่สนับสนุนให้กับเพศชายได้มีวิถี ในการแสดงออก ทำให้สร้างขอบเขตพื้นที่ซึ่งผู้ชาย ใช้พื้นที่ด้านนาฏกรรม ได้อย่างอิสระจากเพศภาวะ นำไปสู่อัตลักษณ์จุดเริ่มต้นของการแสดงนาฏศิลป์ไทย ล้วนที่มีการแสดงใช้ผู้ชายเป็นหลักได้แก่ โขน ซึ่งพัฒนาการแสดงจากหนังใหญ่ กระบี่กระบอง และชักนาคดึกดำบรรพ์ ปฐมบทที่ภายหลังต่อมาแตกแขนง เป็นละคร รำ ฟ้อน ต่อมา

2. ทักษะการแสดง อย่างการแสดงแดร็กควีนของตะวันตก ท่าเอกลักษณ์ เช่น ท่า Death Drop หรือใช้อุปกรณ์หน้ากากมาใส่ ในการแสดงโชว์ทักษะของการแสดงบทบาทผู้หญิงหรือนาฏกรรมไทย การแสดงโขน กลุ่มนักแสดงเป็นการใช้ทหารมหาดเล็กหรือกลุ่มข้าราชบริพาร ในราชสำนัก อีกทั้งนอกจากการแสดงโขนส่วนใหญ่ที่มีกระบวนการต่อสู้รบ ที่ต้องมีพลังกำลังที่แข็งแรงแล้วนั่น ตัวละครนางก็ยังใช้นักแสดงเป็นผู้ชาย เป็นปัจจัยส่งเสริมของการสวมบทบาทข้ามเพศเลียนแบบความจริงของเพศภาวะ ตัวละครนางหรือผู้หญิง ทักษะที่มีความอ่อนหวานที่จะนำไปสู่การสร้างภาพจำ เลียนแบบกิริยาของเพศหญิงในการแสดงนาฏกรรม โดยเห็นชัดจากรูปแบบ ละครนอกแสดงที่มีบทบาทเน้นตลกขบขัน รวดเร็ว รวมทั้งภาษาที่ใช้ในละคร ที่ส่งผลต่อด้านอารมณ์ ทำให้มีความรุนแรง ชัดเจนโผงผาง หรือกริยา การตบตีแย่งชิง ส่งให้ไม่สำรวมกิริยา อย่างละครนอกที่เป็นละครเลียนแบบ หรือล้อเลียนให้เกิดความสนุกสนานได้

3. คณะละครมีระบบการจัดการของตนในแบบของเซ็ก สเปียร์ เกิดขึ้นภายใต้สภาพสังคมที่ทำให้การจัดการแสดงพัฒนาแนวคิดนอกกรอบ ของเพศภาวะ หรืออย่างละครชาตรีซึ่งมีลักษณะเป็นละครเร่ ย้ายสถานที่ อยู่เสมอทำให้การจัดการต้องมีการคล่องตัว อีกสิ่งนี้อาจทำให้ส่งเสริมวิถี การแสดงเป็นการใช้ผู้ชายมากกว่าใช้ผู้หญิงในการแสดง

4. กฎมณเฑียรบาล ซึ่งห้ามมิให้สามัญชนมีละครผู้หญิง แต่สงวนไว้สำหรับกษัตริย์ ดังนั้น คณะละครและความบันเทิงต่าง ๆ จึงถูกกำหนดให้เป็นพื้นที่อิสระสำหรับผู้ชาย ขนบธรรมเนียมประเพณีเกี่ยวกับผู้หญิงหรือหน้าที่ของผู้หญิงจึงถูกจัดพื้นที่เฉพาะเท่านั้นไม่ว่าชนชั้นไหน โดยพื้นฐานผู้หญิงทั่วไปให้มีหน้าที่ดูแลภาระภายในบ้าน ส่วนผู้ชายเป็นเพศที่ต้องออกไปทำงานนอกบ้าน ทำให้จำกัดพื้นที่ของผู้หญิงและมีค่านิยมให้มีการรักนวลสงวนตัว การแสดงเพศภาวะของผู้หญิงจึงไม่เหมาะในที่สายตามวลชน

ข้อเสนอแนะงานวิจัย

ควรมีการศึกษาค้นคว้าต่อไปในการแสดงบทบาทข้ามเพศ ในกรณีนักแสดงผู้หญิงรับทบาทข้ามเพศผู้ชาย และศึกษาต่อด้านเทคนิคการแสดงบทบาทข้ามเพศกลวิธีที่มีความเหมือนหรือแตกต่างมาเปรียบเทียบสร้างองค์ความรู้จากรากฐานของนาฏกรรมไทย

เอกสารอ้างอิง

คมสันฐ หัวเมืองลาด. (นาฏศิลปินอาวุโส). สัมภาษณ์, 13 มกราคม 2565.

_____. [ผู้ถ่ายภาพ]. (2565). *นางละเวงวัณฬา.* [ภาพถ่าย]. ผู้แต่ง.

ชานันท์ ยอดหงส์. (2563). *"นายใน" สมัยรัชกาลที่ 6.* (พิมพ์ครั้งที่ 8). มติชน.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2539). *โขน.* องค์การค้าของคุรุสภา.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยา. (2464). *ตำนานเรื่องลครอิเหนา.* โรงพิมพ์ไทย.

_____. (2508). *ตำนานละครอิเหนา.* คลังวิทยา.

ภัคภรจันท์ เกษมศรี. (2562). *สมุดภาพสยามเรเนซองส์: ความทรงจำแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เล่ม 2.* สยาม เรเนซองส์.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. (2564). *นางสีดา (รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์).* [ภาพถ่าย]. ผู้แต่ง.

_____. (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะและการแสดง (นาฏศิลป์)). สัมภาษณ์, 20 สิงหาคม 2564.

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์กรมหาชน). (2563). *สภาวะข้ามเพศในวัฒนธรรมประเพณีของอินโดนีเซีย.* สืบค้น 8 สิงหาคม 2563. https://channel.sac.or.th/th/vdo/detail/MEFsbk9oZ1NIMk4rOGhTSkUveVU0UT09

สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ. (2555). *โลกของนางยี่เกชายยุคก่อนและหลังจอมพล ป. พิบูลสงคราม.* ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์กรมหาชน).

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2551). *ข้าวปลาอาหารไทย ทำไม? มาจากไหน: กองทุนเผยแพร่ความรู้สู่สาธารณะ.* สืบค้น 20 สิงหาคม 2563. https://channel.sac.or.th/th/website/video/detail_news/2610

Vogue Thailand. (2565). *'DRAG' จากวัฒนธรรมบันเทิงเช็ก สเปียร์สู่เครื่องมือเรียกร้องความเท่าเทียมทางเพศ.* สืบค้น 10 ตุลาคม 2565. https://www.vogue.co.th/fashion/article/draghistory101

Hughes-Freeland, F. (2008). *Embodied Communities: Dance Traditions and Change in Java. Volume 2 of Dance and performance studies.* Berghahn Books.

Moncrieff, M. & Lienard, P. (2017). *A Natural History of the Drag Queen Phenomenon.* Retrieved July 27, 2020. https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1474704917707591

Mrazek, J. (2005). 'Masks and selves in contemporary Java: the dances of Didik Nini Thowok'. *Journal of Southeast Asia Studies.* 36(2), 249-279.

Wang, Q. (2015). Research on Male Dan in Chinese Peking Opera and Castrato in Italian Opera. *International Conference on Economics, Social Science, Arts, Education and Management Engineering (ESSAEME 2015).* (pp. 64-68). Atlantis Press.