

ความสัมพันธ์ระหว่างหัวโขนกับนักแสดงโขน
The Relationship between the Khon Mask
and the Khon Performer

เสกสม พานทอง¹
Saksom Panthong
มาลินี อาชายุทธการ²
Malinee Achayutthakan

บทคัดย่อ

การวิจัยเชิงคุณภาพนี้มีความประสงค์เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างหัวโขนกับนักแสดงด้วยการสังเคราะห์และวิเคราะห์ข้อมูลการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปะการแสดงโขน และประสบการณ์ตรงกว่า 40 ปีของผู้วิจัย

การวิจัยพบว่าหัวโขนสัมพันธ์กับนักแสดงในเชิงปรัชญา ด้านกายภาพ จิตวิญญาณ และความศรัทธา เป็นองค์ประกอบสำคัญของการแสดง มิใช่หน้ากากจำลองธรรมดา องค์ความรู้ใหม่นี้แบ่งความสัมพันธ์ระหว่างหัวโขนกับนักแสดงได้ ดังนี้

¹ นิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

(Student of Philosophy Program Faculty of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University)

² ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

(Associate professor in Thai Theatre and Dance, Faculty of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University)

* Corresponding author Email: saksom.panthong@yahoo.com

ด้านกายภาพ หัวโขนเป็นเสมือนหน้ากากที่นักแสดงสวมแสดง นักแสดงต้องปรับร่างกายให้สอดคล้องกับหัวโขน ที่มีวัสดุ ขนาด รูปร่าง และน้ำหนักที่ต่างกัน ซึ่งมีผลต่ออุณหภูมิ การมองเห็น การทรงตัว การเคลื่อนไหว และการหายใจ อันเป็นสิ่งที่นักแสดงอาจไม่เคยให้ความสำคัญ นักแสดงต้องใช้เวลาฝึกซ้อมสวมหัวโขนเพื่อความคุ้นชินก่อนแสดง

ด้านอารมณ์และจิตใจ หัวโขนเป็นสิ่งบังคับให้นักแสดงเพ่งจิตและแสดงอารมณ์ กิริยาท่าทาง สื่อถึงความเป็นตัวละคร และการแสดงกิริยา ความรู้สึกต้องชัดเจน สอดคล้องกับหัวโขนที่สวม เพราะนักแสดงไม่สามารถสื่อสารด้วยการพูด ถ้าไม่ใช่อารมณ์ จิตวิญญาณตามหัวโขน จะเกิดความไม่สอดคล้องระหว่างหัวโขนกับกิริยาท่าทางและความรู้สึกของนักแสดง เช่น นักแสดงสวมหัวโขนอินทรีชิต (ยักษ์หนุ่ม) แต่ท่าทางไม่คล่องแคล่วปราดเปรียว ผู้ชมจึงไม่ประทับใจ

ด้านความคิด หัวโขนเป็นศูนย์รวมความศักดิ์สิทธิ์ ความเชื่อมั่นและศรัทธา นักแสดงเชื่อว่าหัวโขนเป็นที่สถิตของเหล่าครูอาจารย์แห่งนาฏศาสตร์ ก่อนสวมหัวโขนจึงต้องแสดงความเคารพด้วยการไหว้ โดยเฉพาะหัวโขนเทพเจ้า ได้แก่ พระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม พระคเณศ พระพิราพ

ฯลฯ เมื่อนักแสดงต้องสวมหัวโขนนี้จะเกิดความยากลำบากด้านความศักดิ์สิทธิ์ และมีการเตรียมตัวเป็นพิเศษเพื่อไม่ให้แสดงผิดพลาด

คำสำคัญ: หัวโขน นักแสดงโขน เชือกคาบ

Abstract

This qualitative research aims to study the relationship between Khon masks and Khon performers by synthesizing and analyzing data from interviews with experts in Khon performing arts and the researcher's over 40 years of direct experience.

The research found that The Khon masks are very much related to Khon performers. Both in terms of physical, spiritual, and faith and it is a part of the important factors in Khon performances. The importance of the relationship between Khon masks and Khon performers can be divided as follows:

Khon masks serve as symbolic mask function in which Khon performers must wear in Khon performance that is very important for Khon performers to adjust their bodies to each mask, which has different materials, sizes, shapes, and weights that affect the performer's temperature, vision, balance, movement and breathing. Therefore, Khon performers need to take time to try on Khon mask to get used to it before performing.

Khon masks force Khon performers to act the gestures of different characters, and express emotions and feelings which are consistent with Khon masks that Khon performers wear while performing. If Khon performers do not put the spirit of the characters into Khon masks they wear, there will immediately be a conflict between Khon masks and Khon performers' gestures and feelings, causing the performance to be unsuccessful, and the audience to be unimpressed.

Khon mask is the centre of sacredness, power, belief, and faith. Before and after the performance Khon performers always pray Khon masks. In particular, Khon masks representing the gods, including Shiva, Vishnu, Brahma, Ganesha, and Phra Pirap when Khon performers have to wear Khon masks representing the gods, they will be awe of the sacred power of these gods, and will usually prepare themselves carefully before the performance to avoid mistakes during the performance.

Keywords: Khon Mask, Khon performer, chew rope

บทนำ

ข้อมูลบทความที่นำเสนอเป็นส่วนหนึ่งของงานวิทยานิพนธ์ เรื่อง หน้ากากในนาฏกรรมไทย หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย “โขน” เป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทย ที่สันนิษฐานว่ามีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา แบ่งออกเป็น 5 ประเภท ได้แก่ โขนกลางแปลง โขนโรงนอก (โขนนั่งราว) โขนหน้าจอ โขนโรงใน และ โขนฉาก ไม่ว่าจะเป็นการแสดงโขนประเภทใดก็ตาม ลักษณะที่สำคัญของการแสดงโขนนั้น อยู่ที่ตัวผู้แสดงต้องสวมหัวโขนตลอดการแสดง เพื่อเป็นสัญลักษณ์แสดงถึงใบหน้าของตัวละครประเภทต่างๆ ที่ผู้แสดงจะต้องถ่ายทอดตามบทบาทที่ได้รับอย่างเคร่งครัด หัวโขนจึงไม่ใช่เพียงเครื่องศรัทธา แต่เป็นองค์ประกอบหลักที่กำหนดอัตลักษณ์ของตัวละครและส่งผลกระทบต่อคุณภาพการแสดงโดยรวม

หัวโขนแต่ละหัวมีขนาด รูปร่าง และน้ำหนักที่แตกต่างกัน อีกทั้งในปัจจุบันวัสดุที่ใช้ในการทำหัวโขนมีหลากหลายประเภท ส่งผลให้หัวโขนแต่ละหัวให้ความรู้สึกแตกต่างกัน ทั้งในด้านอุณหภูมิ กลิ่น ลักษณะทางกายภาพ ขนาด รูปร่าง ตลอดจนความรู้สึกถึงความเข้มข้นและศักดิ์สิทธิ์ ความแตกต่างเหล่านี้เป็นปัจจัยที่นักแสดงโขนจำเป็นต้องปรับทั้งสภาพร่างกายและจิตใจให้สอดคล้องเตรียมความพร้อมก่อนการแสดง เพื่อให้สามารถใช้หัวโขนได้อย่างมีประสิทธิภาพและประสิทธิผลในแต่ละครั้ง การที่นักแสดงโขนมีองค์ความรู้เกี่ยวกับหัวโขนที่ตนต้องสวม ทั้งในด้านกายภาพ และด้านความเชื่อทางจิตวิญญาณที่เกี่ยวข้องกับความเป็นตัวละครที่ถ่ายทอดผ่านหน้ากาก จะช่วยให้สามารถสร้างความสัมพันธ์ระหว่างหัวโขนกับตัวนักแสดงได้อย่างแนบเนียนและลุ่มลึก และอาจเป็นจุดเริ่มต้นของแนวคิดใหม่ในการสร้างและพัฒนาหัวโขนต่อไป

ความสัมพันธ์ระหว่างหัวโขนกับนักแสดงโขนยังมีผลโดยตรงต่อกระบวนการหายใจและลักษณะการเคลื่อนไหวของนักแสดง หัวโขนทำหน้าที่เสมือนหน้ากากที่มีรูเล็กๆ เพียง 2 รู สำหรับการมองเห็น แม้ว่าช่างทำหัวโขนจะพยายามเพิ่มช่องระบายอากาศในส่วนต่างๆ ของหัวโขนเพื่อช่วยให้นักแสดงหายใจได้สะดวกขึ้นระหว่างการแสดง แต่ช่องดังกล่าวมีขนาดจำกัด เมื่อศีรษะของนักแสดงเข้าไปภายในหัวโขนมักไปปิดกั้นช่องระบายอากาศ ทำให้การหายใจภายในหัวโขนยังคงเป็นไปได้ไม่ดี ไม่สะดวกนัก ส่งผลให้ระบบการหายใจของนักแสดงเปลี่ยนแปลงไปตามระยะเวลาการแสดง และเชื่อมโยงกับรูปแบบการเคลื่อนไหวที่ต้องอาศัยสมดุลของร่างกายอย่างมาก

ดังนั้น เทคนิคต่างๆ ในการสวมและใช้หัวโขนระหว่างการแสดง เพื่อให้ความสัมพันธ์ระหว่างหัวโขนกับนักแสดงโขนดำเนินไปอย่างราบรื่น จึงมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อคุณภาพของการแสดงโขน ทั้งในเชิงสุนทรียะและเชิงวิชาชีพ การทำความเข้าใจความสัมพันธ์ดังกล่าวอย่างเป็นระบบจึงเป็นประเด็นที่ควรศึกษาเชิงวิจัยในระดับดุษฎีบัณฑิต และเป็นสาระสำคัญที่บทความวิจัยฉบับนี้มุ่งนำเสนอ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างหัวโขนกับนักแสดงโขน

วิธีดำเนินการวิจัย

นิยามศัพท์เฉพาะ

หัวโขน หมายถึง ลักษณะศิราภรณ์ชนิดหนึ่งที่ใช้ในการแสดงโขน สวมใส่บริเวณศีรษะของผู้แสดงเพื่อปกปิดใบหน้าและแสดงลักษณะใบหน้าของตัวโขนตามบทบาทที่ได้รับในเรื่อง อีกทั้งในบางโอกาสอาจใช้เป็นเครื่องประดับศีรษะโดยไม่ปกปิดใบหน้าของผู้แสดงก็ได้

นักแสดงโขน หมายถึง ผู้แสดงที่ต้องสวมใส่หัวโขนซึ่งทำหน้าที่เสมือนหน้ากากกำหนดลักษณะตัวละครในเรื่อง รามเกียรติ์ โดยการสวมใส่หัวโขนนั้น นักแสดงอาจสวมในลักษณะปิดทั้งใบหน้าและศีรษะทั้งหมด หรือสวมเฉพาะบริเวณศีรษะไม่ปิดใบหน้า ในลักษณะ “เทินหัว” แล้วแต่บทบาทและลักษณะการแสดงในแต่ละโอกาสเพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างหัวโขนกับนักแสดงโขน

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาเชิงคุณภาพ โดยกำหนดขอบเขตของการวิจัยดังนี้

ขอบเขตเนื้อหา

ผู้วิจัยมุ่งศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างหัวโขนกับนักแสดงโขนของกรมศิลปากร

ขอบเขตเวลา

ผู้วิจัยมุ่งศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างหัวโขนกับนักแสดงโขนของกรมศิลปากรระหว่างปี พ.ศ. 2566-2567

ขอบเขตพื้นที่

ผู้วิจัยเลือกศึกษาความสัมพันธ์ของหัวโขนกับนักแสดงโขนของสำนักการสังคีตกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม เท่านั้น

ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร การเก็บข้อมูลภาคสนามจากประสบการณ์ตรงของผู้วิจัย โดยวิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วม การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ การสนทนา และการบันทึกแบบจดบันทึก แล้วนำข้อมูลมาวิเคราะห์ สังเคราะห์

บุคคลให้ข้อมูล

หลักเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ให้สัมภาษณ์จำนวน 5 คนมีดังต่อไปนี้

1. เป็นผู้มีความรู้และประสบการณ์ตรงเกี่ยวกับการแสดงโขนมากกว่า 10 ปี
2. เป็นผู้มีความรู้และประสบการณ์ตรงเกี่ยวกับการแสดงโขนในพิธีกรรมมากกว่า 10 ปี
3. เป็นผู้มีความรู้และประสบการณ์ตรงเกี่ยวกับการเป็นผู้ประกอบพิธีครอบครูนาฏศิลป์ไทยมากกว่า 10 ปี
4. เป็นผู้มีความรู้และประสบการณ์ตรงเกี่ยวกับการทำหัวโขนที่ใช้ในการแสดงมากกว่า 10 ปี

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

- แบบสัมภาษณ์ ใช้เป็นเครื่องมือในการสัมภาษณ์เพื่อเก็บข้อมูลจากบุคคล ได้แก่ แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง

- แบบสังเกต เป็นการสังเกตแบบมีส่วนร่วม จากประสบการณ์ตรงในการร่วมแสดงโขนของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลเบื้องต้น

1) ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำราที่เกี่ยวข้อง

1.1 โขน, หนังสือชุดภาษาไทยของคุรุสภา, (Yupho, 1995)

1.2 The Custom and Rite of Paying Homage to Teachers of Khon, Lakhon and Piphat, Thai Culture New Series No. 11, (Yupho, 2015)

1.3 Thai Puppets & Khon Masked, (Chandavij & Promporn, 1998)

2) สืบค้นข้อมูลจากฐานข้อมูลที่ปรากฏในอินเทอร์เน็ต

2.1 พิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ - ข้อกำหนดและขั้นตอนการไหว้ครู, (OpenBase, 2008)
<http://www.openbase.in.th> > node

2.2 การไหว้ครู, กรมศิลปากร, <https://www.finearts.go.th> > view

2.3 การไหว้ครูทางด้านนาฏศิลป์, (GotoKnow, 2013)
<https://www.gotoknow.org> > posts

2.4 มาตรฐานกระบวนการ ด้านการทำหัตถ์โขน สำนักช่างสิบหมู่ กรมศิลปากร (Office of Traditional Arts, 2009) <https://www.finearts.go.th>

การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

1) สัมภาษณ์ ศิลปินแห่งชาติ และนาฏศิลป์ปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ผู้แสดงบทบาทพระภคตมุนีในพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ไทย และผู้แสดงโขนที่มีความชำนาญในบทบาทตัวยักษ์และตัวลิง รวมถึงผู้มีความเชี่ยวชาญในการสร้างหัตถ์โขน

2) สัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญจาก วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งเป็นผู้แสดงบทบาทพระพิราพในการรำเพลงหน้าพาทย์ที่ชื่อว่า “พระพิราพเต็มองค์” ในพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ไทย

3) สัมภาษณ์ ผู้ชมศิลปะการแสดงโขนของสำนักการสังคีตกรมศิลปากรในช่วง พ.ศ. 2566-2567

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยพบว่า ความสัมพันธ์ระหว่างหัวโขนกับนักแสดงโขน เป็นโครงสร้างความสัมพันธ์ที่ประกอบด้วย 3 มิติหลัก ได้แก่ 1. มิติทางกายภาพ 2. มิติทางอารมณ์ จิตใจ และ 3. มิติด้านความเชื่อ จิตวิญญาณ ซึ่งส่งผลต่อคุณภาพการแสดงโขนอย่างลึกซึ้ง มีรายละเอียดดังนี้

1. ด้านกายภาพของความสัมพันธ์ระหว่างหัวโขนกับนักแสดงโขน

ผลการวิจัยพบว่า “หัวโขน” มีความสัมพันธ์กับสภาวะทางกายภาพของนักแสดงโขนอย่างใกล้ชิด ทั้งในระดับโครงสร้าง รูปทรง น้ำหนัก และระบบการมองเห็น การหายใจ ซึ่งล้วนส่งผลโดยตรงต่อศักยภาพในการเคลื่อนไหวและการแสดงบทบาทของนักแสดงโขน มีปัจจัยความสัมพันธ์ดังนี้

1.1 วัสดุ รูปร่าง และน้ำหนักของหัวโขน

หัวโขนทำหน้าที่เป็นเครื่องศรัทธาที่เปรียบเสมือน “หน้ากาก” สำหรับนักแสดงโขนใช้ปกปิดใบหน้าและกำหนดอัตลักษณ์ของตัวละครในการแสดง โดยผลิตจากวัสดุหลากหลายประเภท เช่น กระจาดช่อย กระจาดฟาง กระจาดสา กระจาดงูปูนซีเมนต์ และเรซินสังเคราะห์ รวมถึงวัสดุตกแต่งลวดลาย ได้แก่ กระจาดปะเก็น หนังกัดไม้ผ่านการพอกเคมี รักรกระแหง (ยางรักผสมสมุก ใบตอง ปูนขาว-ปูนแดง และน้ำมันยางเคี้ยว) ขี้เลื่อยขยา (ผงเลื่อยละเอียดผสมปูนขาว ปูนแดง กาวลาเท็กซ์และแป้งข้าวเหนียว) กระจาดแวว พลอยกระจาดและเลื่อม เป็นต้น

วัสดุดังกล่าวช่วยให้หัวโขนมีความงามและความสมบูรณ์ในเชิงศิลปกรรม แต่ในเวลาเดียวกันก็ทำให้หัวโขนมีขนาดใหญ่และน้ำหนักค่อนข้างมาก โดยหัวโขนที่มียอดมีน้ำหนักเฉลี่ยประมาณ 2-3 กิโลกรัม ส่วนหัวโขนที่ไม่มียอดมีน้ำหนักประมาณ 1-1.5 กิโลกรัม ความยาวรอบศีรษะเฉลี่ย 22-24 นิ้ว (Sutthaphan, 2023) น้ำหนักและขนาดดังกล่าวจึงเป็นเงื่อนไขสำคัญที่นักแสดงต้องปรับสภาพร่างกายให้สอดคล้องกับหัวโขนแต่ละหัว ดังนั้นนักแสดงต้องนำฟองน้ำวางไว้ในหัวโขนจำนวนตามความเหมาะสมกับศีรษะนักแสดงเพื่อให้ศีรษะนักแสดงกระชับกับหัวโขนมากขึ้น และหัวโขนต้องมีการเจาะรูเล็กๆบริเวณปากเพื่อใช้ในการใส่ “เชือกคาบ” ที่ทำจากด้ายสีขาวผูกเข้ากับไม้จิ้มฟันที่ถูกหักให้สั้นลงนำมาทาบริเวณปากของหน้ากากและนำปลายด้ายสอดเข้าไปในรูเพื่อให้นักแสดงกัดหรือคาบไว้ขณะแสดงซึ่งจะทำให้หัวโขนแนบกระชับกับใบหน้านักแสดงมากที่สุดจึงช่วยให้มองเห็นได้ดีขึ้น นอกจากนี้ยังทำให้หัวโขนไม่โคลงเคลง โดยความยาวของด้ายจากไม้จิ้มฟันที่ทาบบปากของหน้ากากสอดเข้ามาในหน้ากากไม่ควรเกิน 10 เซนติเมตร



ด้ายขาวที่ผูกกับไม้จิ้มฟันทาบบริเวณปาก (เชือกคาบ)
ที่มา: (Panthong, 2023)

1.2 รูปลักษณะภายนอกและการสร้างอัตลักษณ์ตัวละคร

ในเชิงการรับรู้ของผู้ชม หัวโขนทำหน้าที่เปลี่ยนรูปลักษณะภายนอกของนักแสดงให้กลายเป็นตัวละครโขนตามบทบาทที่ได้รับอย่างฉับพลัน ทำให้ผู้ชมสามารถแยกแยะประเภทตัวละคร (พระ ยักษ์ ลิง ฯลฯ) ได้อย่างชัดเจน และเสริมสร้างจินตนาการระหว่างการชมการแสดง เมื่อทำรำมีความงดงามสอดคล้องกับรูปหน้าและลักษณะหัวโขน จะช่วยเพิ่มความประทับใจและทำให้ผู้ชมเกิดความสนใจใคร่รู้ตัวตนที่แท้จริงของนักแสดงมากยิ่งขึ้น (Maneekut, 2024) กล่าวได้ว่า หัวโขนมิได้เป็นเพียงอุปกรณ์พรางใบหน้า แต่ทำหน้าที่เป็น “สื่อกลางทางกายภาพ” ที่ขยายเสน่ห์และความน่าติดตามของนักแสดงโขนในสายตาผู้ชม

1.3 การบังคับกล้ามเนื้อและการรองรับน้ำหนัก

เมื่อสวมหัวโขน น้ำหนักของหัวโขนจะส่งผลโดยตรงต่อการทำงานของกล้ามเนื้อ โดยเฉพาะกล้ามเนื้อคอและหัวไหล่ หัวโขนมีน้ำหนักทำให้ต้องใช้แรงกล้ามเนื้อคอมากกว่าหัวโขนที่ไม่มีน้ำหนัก ทำมาตรฐานของโขน เช่น “ท่าเหลิ้ว” ที่ต้องหันศีรษะเร็วไปทางซ้ายหรือทางขวาแล้วหันกลับอย่างฉับไว รวมทั้งการเขยิบคางหรือ “เปิดปลายคาง” เพื่อไม่ให้หัวโขนเอนตกลง ล้วนทำให้กล้ามเนื้อคอต้องเกร็งอยู่ตลอดเวลา โดยเฉพาะเมื่อต้องแสดงด้วยหัวโขนที่มีน้ำหนักมาก ผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่านักแสดงจำเป็นต้องฝึกฝนการใช้กล้ามเนื้อคอและลำตัวอย่างต่อเนื่อง เพื่อให้สามารถรับน้ำหนักหัวโขนและเคลื่อนไหวได้คล่องแคล่วโดยไม่เสียรูปแบบท่ารำดั้งเดิม

1.4 การทรงตัวและสมดุลร่างกาย

ข้อจำกัดด้านการมองเห็นจากรูตาเล็กๆ ของหัวโขน (ห่างกันประมาณ 4 นิ้วมือ) ประกอบกับการต้องยกขา “หนีบน้อง” หรือยืนด้วยเท้าข้างเดียวตามแบบท่ารำโขน ทำให้การทรงตัวเป็นภาระสำคัญของนักแสดงโขน โดยเฉพาะในท่าที่ต้องใช้การถ่ายน้ำหนักและสมดุลสูง เช่น ท่าขึ้นลอย ซึ่งตัวพระและตัวลิงต้องเหยียบบนต้นขาหรือไหล่ของตัวยักษ์ ในขณะที่ตัวยักษ์เองต้องรักษาสมดุลและแบกรับน้ำหนักไปพร้อมกัน

เมื่อเปรียบเทียบการแสดงท่าขึ้นลอยแบบไม่สวมหัวโขนกับการสวมหัวโขน พบว่าการสวมหัวโขนทำให้การสร้างสมดุลยากกว่าอย่างชัดเจน เพราะต้องจัดการทั้งน้ำหนักส่วนเกินและมุมมองที่จำกัดไปพร้อมกัน หัวโขนบางประเภทได้รับการออกแบบให้ช่วยเรื่องการทรงตัว โดยช่างจะเจาะช่องมองเพิ่มเติมบริเวณปากหรือพื้นที่อื่นๆ เช่น หัวโขนสดาญุของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่นักแสดงสามารถมองลอดออกมาจากช่องปาก ทำให้การทรงตัวและการเคลื่อนไหวทำได้สะดวกขึ้น

กว่าหัวโขนแบบมาตรฐานที่เจาะรูเฉพาะบริเวณตา โดยรูของ “เชือกคาบ” จะอยู่บริเวณส่วนล่างของปาก

1.5 การมองเห็นภายใต้หัวโขน

รูตาของหัวโขนมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1 เซนติเมตร และตำแหน่งของรูตาในแต่ละหัวไม่เหมือนกัน บางหัวไม่ได้เจาะรูที่ดวงตา แต่ใช้การเจาะบริเวณอื่นแทน เช่น หน้าผากหรือปาก ทำให้นักแสดงต้องอาศัยการปรับระดับศีรษะและการรองด้วยฟองน้ำภายในหัวโขน เพื่อให้ระดับสายตาของตนตรงกับช่องมองออกของหัวโขนอย่างพอดี ปริมาณฟองน้ำที่ใช้ขึ้นอยู่กับขนาดหัวโขนและขนาดศีรษะของนักแสดงแต่ละคน ทั้งนี้ ข้อจำกัดด้านสายตาทำให้นักแสดงไม่สามารถมองในแนวกว้างได้เต็มที่ จึงต้องใช้ในการจดจำพื้นที่เวที การนับจังหวะดนตรี และการสังเกตคู่แสดงเป็นตัวช่วยในการจัดตำแหน่งและเคลื่อนไหว แทนการอาศัยการมองเห็นเพียงอย่างเดียว

1.6 การหายใจและภาวะเหนื่อยล้าขณะการแสดง

แม้ช่างทำหัวโขนจะเพิ่มรูระบายอากาศในส่วนต่างๆ เช่น จมูก เพดานปาก หรือบริเวณหู โดยเฉพาะหัวโขนเรซินที่สามารถเจาะรูได้มากกว่าหัวโขนกระดาษ แต่ในการปฏิบัติจริงรูระบายอากาศจำนวนมากจะถูกศีรษะของนักแสดงปิดทับ ทำให้การหายใจยังคงมีข้อจำกัด โดยรูบริเวณจมูกซึ่งอยู่ใกล้กับจมูกของนักแสดง เป็นส่วนที่ช่วยเรื่องการหายใจได้มากที่สุดเมื่อเทียบกับบริเวณอื่น จากประสบการณ์ตรงของผู้วิจัยและการสัมภาษณ์นักแสดงโขนอาวุโส พบว่ารูปแบบการหายใจของนักแสดงโขนเมื่อสวมหัวโขนมีการเปลี่ยนแปลงตามระดับความเหนื่อยล้าและความต่อเนื่องของการแสดง ดังนี้

ระยะที่ 1 (ช่วงต้นการแสดง)

นักแสดงยังไม่เหนื่อยมาก สามารถหายใจเข้า-ออกทางจมูกได้ตามปกติ มักสอดคล้องกับฉากนั่งเมืองหรือฉากที่ใช้พลังร่างกายน้อย

ระยะที่ 2 (ช่วงกลางการแสดง)

ความเหนื่อยล้าเพิ่มสูงขึ้น นักแสดงเริ่มหายใจเข้าทางจมูกและหายใจออกทางปาก มักเป็นช่วงฉากยืนรำ แต่งองค์ทรงเครื่อง และเตรียมออกสนามรบ

ระยะที่ 3 (ช่วงปลายการแสดง)

เป็นช่วงที่เหนื่อยมากที่สุด โดยเฉพาะฉากออกกราวและฉากรบ นักแสดงต้องหายใจเข้า-ออกทั้งจมูกและปากพร้อมกัน ขณะที่รูระบายบริเวณเพดานปากไม่สามารถทำให้ช่องหายใจกว้างขึ้นมากนัก เนื่องจากข้อจำกัดด้านความงามของหัวโขน

นอกจากนี้ นักแสดงอาวุโสยังถ่ายทอด “เทคนิคการผ่อนแรง” ว่า ในช่วงที่ยังไม่ถึงบทบาทของตนเองโดยตรง ควรลดการขยับร่างกายให้เหลือน้อยที่สุด ทั้งเพื่อเก็บแรงไว้ใช้ในช่วงที่ต้องใช้พลังร่างกายเต็มที่ และเพื่อไม่ให้ดึงสายตาผู้ชมจากผู้แสดงหลักบนเวที และการกัศหรือคาบเชือกคาบอยู่ตลอดเวลาในขณะที่แสดงนั้นเป็นการช่วยสร้างสมาธิได้อีกวิธีหนึ่ง



หัวพิเภกแบบมีมียอดและแบบไม่มีมียอด (ซ้าย) รูช่วยหายใจ (ขวา)
ที่มา: (Panthong, 2024)

2. ด้านอารมณ์และจิตใจของความสัมพันธ์ระหว่างหัวโชนกับนักแสดงโชน

ผลการวิจัยสะท้อนว่า “หัวโชน” มิได้สัมพันธ์กับนักแสดงเฉพาะในระดับร่างกายเท่านั้น หากยังทำหน้าที่เป็นตัวกำกับ “ภายใน” ของผู้แสดงคือ มิติทางอารมณ์ สมาธิ และสภาวะจิตใจ ทำให้กระบวนการสร้างตัวละครของนักแสดงโชนต้องเริ่มจากการเพ่งจิต ปรับอารมณ์ และควบคุมกิริยาท่าทางให้สอดคล้องกับบุคลิกของหัวโชนที่สวมใส่ หากผู้แสดงไม่ใส่อารมณ์และจิตวิญญาณลงในบท จะเกิดความไม่สอดคล้องระหว่าง “หน้ากาก” กับ “ท่าทาง” และส่งผลให้ผู้ชมไม่เกิดความประทับใจในการแสดง

จากข้อมูลภาคสนามและประสบการณ์ของผู้วิจัย การสวมหัวโชนจึงเปลี่ยน “สภาวะปกติ” ของผู้แสดงให้เข้าใจภาวะของตัวละคร คือภาวะที่อารมณ์ กิริยาท่าทางการเคลื่อนไหวและสมาธิภายในถูกระดมให้สอดคล้องกับลักษณะของหัวโชนที่สวมในขณะนั้นอย่างเคร่งครัด

2.1 อารมณ์ในการแสดงและการทำให้หัวโชน “มีชีวิต”

เมื่อสวมหัวโชน นักแสดงจำเป็นต้อง “ปรับอารมณ์” ให้ตรงกับบทบาทของหัวโชนนั้นๆ เพื่อให้เกิดความเป็นหนึ่งเดียวระหว่างอารมณ์ภายในกับบุคลิกลักษณะภายนอกของหัวโชนที่สวมใส่ อารมณ์ที่เกิดจากภายในจึงมีสถานะเป็น “พลังขับเคลื่อน” ให้หัวโชนไม่ใช่วัตถุไร้ชีวิต แต่แปรเปลี่ยนเป็นตัวละครที่มีชีวิตจิตใจในสายตาผู้ชม เมื่อผู้แสดงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างเพียงพอและเหมาะสม พลังงานทางอารมณ์ดังกล่าวจะส่งผลโดยตรงต่อหัวโชนทำให้เกิดความรู้สึกว่าหัวโชน “มีชีวิต” และกลายเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับผู้แสดง การสร้างอารมณ์ในลักษณะนี้จึงเป็นแกนสำคัญที่เชื่อมมิติภายในของนักแสดงกับมิติศิลปกรรมของหัวโชนเข้าด้วยกันอย่างแนบแน่น



นักแสดงโขนกับหัวนกสดาอายุที่มีความเป็นหนึ่งเดียวกัน
ที่มา: (Panthong, 2023)

2.2 กิริยาท่าทางในฐานะภาษาทดแทนการเปล่งเสียง

เนื่องจากนักแสดงโขนไม่สามารถใช้เสียงของตนเองในการสื่อสารกับผู้ชมได้ (อาศัยคำพากย์และบทเจรจาจากผู้อื่น) กิริยาท่าทางจึงกลายเป็น “ภาษา” หลักที่ทำหน้าที่ส่งผ่านอารมณ์ความรู้สึก และความเป็นตัวละครไปยังผู้ชมโดยตรง หัวโขนจึงมีสถานะเป็นตัวแปรสำคัญที่บังคับให้ผู้แสดงต้องปรับอารมณ์ให้ถูกต้อง แล้วให้อารมณ์นั้นไหลออกมาเป็นกิริยาท่าทางที่ชัดเจน สอดคล้องกับคำพากย์-ดนตรี และบุคลิกของหัวโขนกล่าวอีกนัยหนึ่ง หัวโขนทำให้มาตรฐานของ “ความชัดเจน” ในกิริยาท่าทางยิ่งสูงขึ้น เพราะหากอารมณ์ภายในไม่ตรงกับบุคลิกหัวโขน ท่าทางภายนอกจะกลายเป็นภาพที่ “ไม่เข้ากัน” ระหว่างหน้ากากกับร่างกาย เช่น กรณีที่ยกตัวอย่างนักแสดงสวมหัวโขนยักษ์อินทรีซึ่งเป็นยักษ์หนุ่ม แต่แสดงท่าทางไม่คล่องแคล่ว ปราดเปรียว ย่อมทำให้ผู้ชมไม่เกิดความประทับใจและรู้สึกว่าตัวละครขาดความน่าเชื่อถือ

2.3 สมานธิ

ผลการวิจัยยังชี้ว่า หัวโขนมีบทบาทสำคัญต่อการสร้างสมาธิและความมั่นใจของนักแสดง การที่ใบหน้าจริงถูกปิดบังทำให้ผู้ชมมองไม่เห็นอารมณ์ส่วนตัวของผู้แสดงโดยตรง ส่งผลให้ความเขินอายลดลง และผู้แสดงสามารถจดจ่ออยู่กับบทบาทและการเคลื่อนไหวได้มากขึ้น (Jatuprayoon, 2023)

อย่างไรก็ตาม การที่ผู้แสดงสามารถมองเห็นเพียงผ่านรูเล็กๆ บริเวณตาของหัวโขน ทำให้มุมมองในแนวกว้างถูกจำกัด นักแสดงจึงต้องใช้สมาธิสูงในการเคลื่อนย้ายไปยังตำแหน่งต่างๆ บนเวทีเพื่อหลีกเลี่ยงความผิดพลาด โดยเฉพาะในกรณีหัวโขนบางแบบ เช่น หัวพระคเณศที่มีวงยื่นออกมา ทำให้ผู้แสดงไม่สามารถก้มหน้ามองพื้นเวทีได้ จึงต้องกำกับการก้าวเท้าอย่างระมัดระวังเป็นพิเศษ

ในแง่นี้ หัวโขนจึงทำหน้าที่ทั้ง “จำกัด” และ “ส่งเสริม” สมมติไปพร้อมกัน กล่าวคือ แม้จะจำกัดการมองเห็น แต่กลับบังคับให้ผู้แสดงต้องเพ่งจิตอยู่กับปัจจุบันขณะ จดจำพื้นที่และจังหวะดนตรีอย่างแม่นยำ เพื่อให้การแสดงดำเนินไปอย่างราบรื่น

2.4 สภาวะจิตใจระหว่าง “ความเป็นตน” กับ “ความเป็นตัวละคร”

เมื่อพิจารณาโดยรวม ผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่า การสวมหัวโขนทำให้นักแสดงจำเป็นต้องข้ามจาก “ความเป็นตนเองในชีวิตประจำวัน” ไปสู่ “ความเป็นตัวละคร” ผ่านกระบวนการเพ่งจิต ปรับอารมณ์ และควบคุมกิริยาท่าทางให้สอดคล้องกับหัวโขนที่สวมใส่ตลอดเวลา

สภาวะนี้ทำให้จิตใจของนักแสดงอยู่ในลักษณะ “สองชั้น” คือ

1. ชั้นของผู้ปฏิบัติที่ต้องรับรู้ข้อจำกัดของหัวโขน (น้ำหนัก การมองเห็น พื้นที่เวที) และ
2. ชั้นของตัวละครที่ต้องส่งผ่านอารมณ์ความรู้สึก และบุคลิกให้ตรงกับภาพลักษณ์ของหัวโขน

เมื่อทั้งสองชั้นนี้บรรจบกันอย่างกลมกลืน หัวโขนจึงทำหน้าที่เป็นสื่อกลางที่เชื่อมโลกภายในของนักแสดงกับโลกการรับรู้ของผู้ชมเกิดเป็น “ความสัมพันธ์ทางอารมณ์และจิตใจ” ที่ลึกซึ้งระหว่างหัวโขนกับนักแสดงโขน ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญของความสำเร็จในการแสดงโขนโดยรวม



หัวโขนพระคเณศ
ที่มา: (Panthong, 2022)

3. ด้านความคิด

ด้านความคิดสะท้อนให้เห็นมิติทางความเชื่อ ความศรัทธา และกระบวนการสร้าง “จิต-กาย-หัวโขน” ให้กลายเป็นหนึ่งเดียวกัน นักแสดงโขนจำนวนมากมีมโนทัศน์ร่วมกันว่า “หัวโขนเป็นที่สถิตของครูบาอาจารย์และเทพเจ้า” โดยเฉพาะหัวโขนที่ใช้แสดงบทบาทเทพ เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม พระคเณศ และพระพิราพ ผู้สวมใส่จึงมักเตรียมตัวทั้งทางกายและทางใจมาก

เป็นพิเศษ เพราะตระหนักว่ากำลังทำหน้าที่เป็น “ตัวแทน” ขององค์เทพในพื้นที่ประกอบพิธีและบนเวทีการแสดง มิใช่เพียงการสวมศิราภรณ์เพื่อความงามเท่านั้น

ในบริบทของพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ ครูผู้ประกอบพิธีจะสวมหัวโขนพระภคตมุนีเป็นสัญลักษณ์ของฤๅษีภคต ผู้เป็นต้นแบบแห่งนาฏยศาสตร์ เช่นเดียวกับผู้รำเพลงหน้าพาทย์ “พระพิราพเต็มองค์” ที่ต้องสวมหัวโขนพระพิราพเพื่อแสดงตนเป็นองค์แทนพระพิราพ การสวมหัวโขนในบริบทพิธีกรรมจึงมิได้หมายถึงการ “ใส่เครื่องแต่งกาย” เท่านั้น แต่เป็นการอัญเชิญอำนาจศักดิ์สิทธิ์และบุคลิกของเทพเจ้ามาดำรงอยู่ผ่านกายของผู้แสดง เป็นการเชื่อมระหว่างโลกสมมติของนาฏกรรมกับโลกแห่งความเชื่อทางจิตวิญญาณ

3.1 การไหว้หัวโขน

ก่อนสวมหัวโขนทุกครั้งนักแสดงโขนจะต้อง “ไหว้หัวโขน” เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเคารพที่มีต่อครูบาอาจารย์และเทพเจ้าที่เชื่อว่าสถิตอยู่ในหัวโขน หัวโขนจึงทำหน้าที่เสมือนศูนย์รวมของพลังและจิตวิญญาณ การไหว้ก่อนใส่ช่วยให้ผู้แสดงตั้งใจให้น้อมนมัสการ เกิดความมั่นใจและความเป็นสิริมงคล ก่อนจะไปเผชิญหน้าผู้ชมบนเวที เมื่อจบการแสดงแล้ว นักแสดงจะถอดหัวโขนและไหว้อีกครั้ง เป็นการปิดกระบวนการแสดงด้วยความกตัญญูรู้คุณครูและเทพเจ้า ไม่ใช่เพียงขั้นตอนเชิงพิธีกรรม แต่เป็นการ “คืนบทบาท” และสลายภาวะการเป็นตัวละครให้กลับสู่ภาวะปกติของผู้แสดงด้วย

3.2 การถือหัวโขน

วิธีการถือหัวโขนสะท้อนมโนทัศน์ด้านความคิดและทัศนคติที่มีต่อความศักดิ์สิทธิ์ของหัวโขนอย่างชัดเจน นักแสดงโขนจะใช้มือข้างที่ถนัดซ้อนรองใต้ฐานหัวโขนให้ยอดตั้งตรง ฝ่ามือแบและนิ้วทั้งห้าเหยียดรับฐานหัวโขนในลักษณะ “ประคอง” มากกว่าการ “จับ” หัวโขน การถือหัวโขนแบบคว่ำ ยกแกว่ง หรือวางลวกๆ ถือเป็นการกระทำที่ขัดกับวัฒนธรรมความเชื่อเพราะถูกมองว่าเป็นการไม่เคารพต่อเทพเจ้าและครูบาอาจารย์ที่สถิตอยู่ในหัวโขน กล่าวได้ว่าท่าทางการถือหัวโขนกลายเป็น “ภาษากายเชิงจริยธรรม” ที่ฝึกให้ผู้แสดงตระหนักรู้และสำรวมอยู่เสมอ ทุกครั้งที่สัมผัสหัวโขน จิตใจจึงถูกย้ำเตือนให้เคารพทั้งต่อศิลปะและสถาบันครู

3.3 การวางหัวโขน

หลักปฏิบัติอีกประการหนึ่งคือ “หัวโขนต้องไม่แตะพื้นโดยตรง” ปกติหัวโขนจะถูกวางบนที่สูงกว่าเสมอ หากจำเป็นต้องวางบนพื้นจริงๆ ต้องมีเสื่อหรือวัสดุรองก่อนเสมอ ห้ามโยนหัวโขน ห้ามใช้นิ้วแหย่รูตาเล่น และห้ามใช้เท้าเหยียบโดยเด็ดขาด เพราะถูกมองว่าเป็นการลบหลู่ศักดิ์ศรีของเทพเจ้าผู้สถิตอยู่ในหัวโขน หลักคิดเหล่านี้ทำให้การจัดเก็บ การเคลื่อนย้าย และการจัดแสดงหัวโขนกลายเป็นกระบวนการที่ต้องกระทำด้วยความสำรวมระมัดระวัง สร้างวินัยและจิตสำนึกให้กับนักแสดงผู้เกี่ยวข้องอย่างต่อเนื่อง

3.4 พิธีไหว้ครูนาฏศิลป์และบทบาทของหัวโขนในพิธีกรรม

ในพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ หัวโขนประเภทต่างๆจะถูกนำมาตั้งเรียงรายบนปริมพิธีทำหน้าที่เป็นตัวแทนของครูบาอาจารย์และเทพต่างๆทางนาฏศิลป์ไทย ให้ผู้ร่วมพิธีได้กราบนมัสการ

การจัดวางหัวโขนบนแท่นสูง การประดับตกแต่งด้วยผ้า เครื่องสังเวศ และดอกไม้ทำให้หัวโขนเปลี่ยนสถานะจาก “ศิวาภรณ์ในการแสดง” เป็น “วัตถุศักดิ์สิทธิ์ในพิธีกรรม” อย่างชัดเจน

เมื่อวงปี่พาทย์บรรเลงเพลง “พระพิราพเต็มองค์” ครูผู้รับบทพระพิราพจะสวมหัวโขน พระพิราพ แล้วร่ายรำไปตามทำนองเพลงหน้าพาทย์ บทบาทของหัวโขนในกรณีนี้คือการช่วยให้ผู้ร่วมพิธีจินตนาการถึงการมาปรากฏองค์ของพระพิราพได้อย่างชัดเจนขึ้น บรรยากาศของพิธีจึงเข้มข้นและเต็มไปด้วยความศรัทธา หัวโขนจึงมิใช่เพียงวัตถุประกอบฉาก แต่เป็น “ตัวกลาง” ที่เชื่อมต่อระหว่างโลกของมนุษย์ โลกของครู และโลกของเทพเจ้าเข้าไว้ด้วยกัน

3.5 การฝึกจิตก่อนสวมหัวโขนและมนต์ “ชั้น 5 ของหัวโขน”

ก่อนสวมหัวโขน นักแสดงโขนจะต้อง “ตั้งสติ” ให้รู้ตัวอยู่กับปัจจุบันขณะ เมื่อเกิดสติแล้วจึงเกิดสมาธิ เป็นภาวะที่จิตใจจดจ่อไม่ฟุ้งซ่าน จากนั้นจึงไหวหัวโขนและสวมใส่ การปฏิบัติเช่นนี้ทำให้นักแสดงรู้สึกถึงพลังจิตวิญญาณที่ผูกพันกับครูและเทพเจ้าผ่านหัวโขน ก่อให้เกิดความเป็นสิริมงคล ความมั่นใจ และความพร้อมก่อนออกแสดง ที่สำคัญคือขณะสวมหัวโขน นักแสดงไม่ได้ “ใส่เพียงหัวโขน” แต่ยัง “สวมจิตวิญญาณของตัวเอง” ลงบนเรือนร่างของตนเองด้วย

ผู้วิจัยได้นำมนต์เรื่อง “ชั้น 5” มาใช้ตีความหัวโขน เพื่อทำความเข้าใจมิติทางความคิด-จิตวิญญาณของความสัมพันธ์ระหว่างหัวโขนกับนักแสดงโขน ดังนี้

1. รูป หมายถึง ลักษณะทางกายภาพของหัวโขน วัสดุ น้ำหนัก ความร้อน ความชื้น กลิ่น และคุณสมบัติด้านสภาพแวดล้อมที่นักแสดงรับรู้ผ่านการสวมใส่
2. เวทนา หมายถึง ลักษณะทางอารมณ์ที่แสดงผ่านใบหน้าของหัวโขน เช่น สีหน้า ท่าทางที่สื่อถึงโกรธ สนุก ภาคภูมิใจ หรือทรงอำนาจ หัวโขนจึงเก็บรหัสทางอารมณ์ไว้ในตัวเอง
3. สัญญา หมายถึง ความสามารถของผู้ชมในการจดจำและแยกแยะใบหน้าของหัวโขนแต่ละประเภท เช่น หน้ายักษ์ หน้าลิง หน้าพระ ทำให้ผู้ชมเข้าใจบทบาทและสถานะตัวละครได้ทันทีทันใด
4. สังขาร หมายถึง บทบาทของหัวโขนในฐานะตัวกำหนดบุคลิกและกิริยาท่าทางของผู้แสดง เมื่อสวมหน้ากากแล้ว นักแสดงจะต้องจัดวางท่าทางให้เหมาะสมกับตัวละคร เช่น ความสง่างามของตัวพระ ความองอาจของตัวยักษ์ หรือความปราดเปรียวของตัวลิง
5. วิญญาณ หมายถึง ภาวะที่นักแสดงสามารถแสดงได้ “สมบทบาท” จนบุคลิกท่าทาง และบทบาทของตัวละครสอดคล้องกับใบหน้าของหัวโขนอย่างแนบเนียน ผู้ชมรู้สึกประทับใจและรับรู้ได้ถึง “ชีวิต” ที่เกิดขึ้นบนหน้ากาก

เมื่อจิตใจของนักแสดงเชื่อมต่อกับอำนาจจิตวิญญาณของหัวโขนผ่านกระบวนการ มีสติ สมาธิ และศรัทธา ชั้น 5 ของหัวโขนก็จะทำงานร่วมกับกายและใจของผู้แสดงอย่างกลมกลืน ส่งผลให้ความสัมพันธ์ระหว่างหัวโขนกับนักแสดงโขนมิใช่เพียงความสัมพันธ์ระหว่าง “ผู้สวมกับวัตถุ” แต่เป็นความสัมพันธ์ระหว่าง “มนุษย์ ตัวละคร ครู เทพเจ้า” ที่หลอมรวมกันอยู่ในภวณานุกรมเดียวกันบนเวทีการแสดง

อภิปรายผลการวิจัย

จากการวิจัยทั้ง 3 ด้าน ได้แก่ ด้านกายภาพ ด้านอารมณ์และจิตใจ และด้านความคิด พบว่า “หัวโขน” ทำหน้าที่มากกว่าศิราภรณ์ประกอบการแสดง หากทำงานในฐานะ “สื่อกลางนาฏกรรม” ที่เชื่อมร่างกาย จิตใจ และโลกทัศน์ทางความเชื่อของนักแสดงโขนเข้าไว้ด้วยกันอย่างแนบแน่น กล่าวคือ หัวโขนมีผลต่อการจัดระเบียบร่างกายและเทคนิคการเคลื่อนไหว มีผลต่อการก่อรูปอารมณ์ สมาธิ ความมั่นใจของผู้แสดง และยังทำหน้าที่ค้ำจุนระบบความเชื่อเชิงพิธีกรรมเกี่ยวกับครูและเทพเจ้าในนาฏศิลป์ไทย กล่าวได้ว่า ความสัมพันธ์ระหว่างหัวโขนกับนักแสดงโขนเป็นความสัมพันธ์แบบ “สามมิติซ้อนกัน” คือ มิติร่างกาย มิติอารมณ์จิตใจ และมิติจิตวิญญาณ ความคิด ซึ่งแต่ละมิติไม่แยกออกจากกัน หากทำงานร่วมกันในทุกขณะของการสวม การแสดง และการถอดหัวโขน

ผลด้านกายภาพชี้ให้เห็นว่า โครงสร้าง น้ำหนัก รูปร่าง และข้อจำกัดทางกาย” และ “กรอบฝึกฝนร่างกาย” ของนักแสดงในเวลาเดียวกัน หัวโขนที่มีน้ำหนัก 1-3 กิโลกรัม รวมทั้งยอดและลวดลายตกแต่ง ทำให้นักแสดงต้องพัฒนากล้ามเนื้อคอ ไหล่ ลำตัว และระบบการทรงตัวให้รองรับน้ำหนักได้อย่างมั่นคงในทุกท่วงท่า โดยเฉพาะท่าที่ต้องยกตัวหรือทรงตัวบนพื้นที่จำกัด เช่น ท่าขึ้นลอยหรือการยืบบนไหล่ของตัวอื่น

“เชือกคาบ” เป็นภูมิปัญญาอันชาญฉลาดจากบรรพบุรุษที่ตกทอดมาถึงปัจจุบัน ทำให้หัวโขนที่มีขนาดใหญ่สามารถควบคุมได้ง่ายขึ้น อีกทั้งทำให้ใบหน้าของนักแสดงแนบกับหน้าหัวโขน ซึ่งช่วยให้การมองเห็นมีความชัดเจนมากขึ้น นอกจากนี้การกัดหรือคาบเชือกคาบขณะทำการแสดงนับได้ว่าเป็นการสร้างสมาธิได้อีกวิธีหนึ่ง

เมื่อพิจารณาจากมุมมองนาฏยศาสตร์ การที่หัวโขนจำกัดการมองเห็นเพียงรูเล็กๆและบังคับให้ศีรษะตั้งตรงตลอดเวลา ทำให้ “ภาษาร่างกาย” ของโขนถูกหล่อหลอมให้เน้นการจดจำระยะเวที การฟังจังหวะดนตรี และการเคลื่อนไหวอย่างมีวินัยมากกว่าการตอบสนองด้วยสัญชาตญาณเพียงอย่างเดียว กล่าวคือร่างกายของนักแสดงถูกฝึกให้ “คิดผ่านร่างกาย” (embodied knowledge) อยู่ตลอดเวลา สอดคล้องกับแนวคิดว่าการฝึกศิลปะการแสดงคือการสร้าง “เทคนิคของร่างกาย” ผ่านข้อจำกัดเชิงกายภาพเฉพาะชุดหนึ่ง

ในแง่นี้ หัวโขนจึงมิใช่เพียงอุปกรณ์แต่งกาย แต่เป็น “ครูทางกายภาพ” ที่บังคับให้ผู้แสดงเรียนรู้ การทรงตัว การเปลี่ยนน้ำหนัก การหมุนศีรษะ การใช้สายตา และการจัดแรงกล้ามเนื้อใหม่ทั้งหมด ผลวิจัยด้านนี้ช่วยอธิบายว่า เหตุใดการฝึกโขนจึงต้องใช้เวลายาวนานและเหตุใดการฝึกโขนโดยไม่สวมหัวโขนจึงให้สภาวะร่างกายที่แตกต่างจากการฝึกแบบสวมหัวโขนจริง

ในระดับอารมณ์และจิตใจ หัวโขนทำหน้าที่เป็น “ตัวเร่งการเข้าถึงบทบาท” ของนักแสดงอย่างสำคัญ เมื่อใบหน้าจริงถูกปิดบัง ผู้แสดงต้องอาศัยอารมณ์ภายในและกิริยาท่าทางทั้งหมดเป็นเครื่องมือสื่อสารกับผู้ชม จึงเกิดความจำเป็นต่อ “ใสจิตวิญญาณ” ของตัวละครลงในร่างกายให้มากที่สุด เพื่อไม่ให้เกิดความไม่ลงรอยระหว่างหน้ากาก (หัวโขน) กับท่วงท่าการแสดง

ประเด็นนี้ช่วยยืนยันแนวคิดด้านการแสดงที่มองว่า “หน้ากาก/หัวโขน” เป็นอุปกรณ์ที่ทั้งปิดบังตัวตนเดิม และในขณะเดียวกันก็เปิดพื้นที่ให้ตัวตนใหม่ (ตัวละคร) ปรากฏขึ้น การที่ผู้แสดงไม่

ต้องใช้เสียงตัวเอง แต่ต้องฟังพาคำพากย์ ดนตรี และกายภาพ ทำให้ความเข้มข้นของอารมณ์ต้องถูกส่งผ่านทางท่วงท่ามากขึ้นไปอีก หัวใจจึงผลักดันให้ผู้แสดงพัฒนา “ความชัดเจนทางอารมณ์” และ “วินัยของกิริยา” จนกลายเป็นลักษณะเฉพาะของโขนไทย

ขณะเดียวกัน การปิดบังใบหน้าแท้จริงกลับมีผลเชิงจิตวิทยาที่ช่วยลดความเขินอาย และเพิ่มความมั่นใจให้ผู้แสดง เนื่องจากความกลัวการถูกจดจำในฐานะ “ตัวตนจริง” ลดลง ผู้แสดงจึงยอมปล่อยอารมณ์และท่าทางให้สุดในรอบของบทบาทมากขึ้น ส่งผลให้การแสดงมีพลังและสมจริงยิ่งขึ้น หัวใจจึงเป็นทั้ง “เกราะกำบัง” และ “ตัวกระตุ้น” สภาวะทางอารมณ์ของผู้แสดงในเวลาเดียวกัน

ข้อค้นพบนี้มีนัยสำคัญเชิงการเรียนการสอนโขน กล่าวคือ การฝึกนักแสดงรุ่นใหม่อาจต้องให้ความสำคัญกับการพัฒนาทักษะด้านอารมณ์ สมาธิ และการสังเกตตัวเองควบคู่ไปกับการฝึกท่ารำและการทรงตัว เพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจว่าการสวมหัวโขนไม่ใช่แค่การ “ใส่หัว” แต่เป็นการ “ใส่อารมณ์และจิตวิญญาณ” ลงในบทบาทด้วย

ผลด้านความคิดสะท้อนให้เห็นว่าหัวโขนถูกมองในฐานะ “ที่สถิตของครูและเทพเจ้า” นักแสดงจึงมิได้ปฏิบัติต่อหัวโขนในฐานะวัตถุธรรมดา หากมองว่าเป็นวัตถุศักดิ์สิทธิ์ที่ต้องได้รับการเคารพบูชาผ่านการไหว้ การถือ การวางและการจัดเก็บอย่างสำรวม

พิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ที่นำหัวโขนมาตั้งบนแท่นบูชาที่ยังต่อย้ายสถานะดังกล่าว เพราะทำให้หัวโขนเปลี่ยนบทบาทจากศิราภรณ์ประกอบการแสดงไปสู่การเป็น “ตัวแทนครูและเทพ” ในพื้นที่พิธีกรรม

เมื่อเชื่อมโยงกับการวิเคราะห์ผ่านกรอบ “ชั้น 5 ของหัวโขน” จะเห็นได้ว่า หัวโขนทำงานทั้งในระดับรูปธรรม (รูป-วัสดุ-น้ำหนัก) และในระดับนามธรรม (เวทนา-สัญญา-สังขาร-วิญญาณ) ได้แก่ การบรรจุอารมณ์ไว้ที่ใบหน้าหัวโขน การทำให้ผู้ชมสามารถจดจำตัวละครจากรูปหน้า การกำหนดบุคลิกท่าทางของผู้แสดง และการทำให้การแสดง “มีชีวิต” เมื่อผู้แสดงเล่นได้สมบทบาท

การที่นักแสดงต้องไหว้หัวโขนก่อน-หลังสวม รวมทั้งต้องถือและวางหัวโขนด้วยท่าที่สำรวม จึงไม่ใช่เพียงมารยาททางศิลปะ หากเป็นการฝึก “จิตสำนึกทางพิธีกรรม” ให้ผู้แสดงตระหนักถึงความสัมพันธ์แบบหลายชั้น ได้แก่ ความสัมพันธ์ระหว่าง 1. ผู้แสดงกับครู (ผ่านหัวโขนในพิธีไหว้ครู) 2. ผู้แสดงกับเทพเจ้า (ผ่านหัวโขนของเทพต่างๆ) และ 3. ผู้แสดงกับผู้ชม (ผ่านภาพตัวละครที่ผู้ชมรับรู้บนเวที)

หัวโขนจึงเป็นจุดบรรจบของโลกสามระดับ คือ โลกของศิลปิน โลกของครู เทพ และโลกของผู้ชม ทำให้การแสดงโขนมีลักษณะเป็น “นาฏกรรมกึ่งพิธีกรรม” ที่ผสมผสานความงามเชิงศิลปะเข้ากับมิติศักดิ์สิทธิ์และความทรงจำร่วมทางวัฒนธรรม

จากการอภิปรายทั้งสามมิติ สามารถชี้ให้เห็นนัยสำคัญอย่างน้อยสามประการ คือ

1. ด้านการเรียนการสอนโขน

ผลวิจัยยืนยันว่าการฝึกโขนไม่อาจแยก “ร่างกาย-อารมณ์-ความคิด/ความเชื่อ” ออกจากกัน การออกแบบหลักสูตรฝึกโขนควรให้ความสำคัญทั้งกับการฝึกพิศเนสร้างกาย การฝึกสมาธิ-อารมณ์ และการให้ความรู้เกี่ยวกับความเชื่อ-พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับหัวโขนควบคู่กันในระบบการเรียนรู้อย่างบูรณาการ

2. ด้านการอนุรักษ์และสืบทอดหัวโขน

เมื่อหัวโขนมิได้เป็นเพียงชิ้นงานศิลปกรรม แต่เป็นวัตถุศักดิ์สิทธิ์ และครูผู้ร่วมฝึกฝนร่างกาย-จิตใจของผู้แสดง การอนุรักษ์หัวโขนจึงครอบคลุมทั้งตัววัตถุ (การดูแลซ่อมแซม จัดแสดง) และภูมิปัญญาเชิงปฏิบัติที่เกี่ยวกับการใช้หัวโขน (การไหว้ การถือ การวาง การสวม และการฝึกแสดงร่วมกับหัวโขน)

3. ด้านการสร้างสรรค่านาฏศิลป์ร่วมสมัย

ความเข้าใจใหม่ต่อความสัมพันธ์ระหว่างหัวโขนกับนักแสดงสามารถนำไปต่อยอดสู่การสร้างสรรคผลงานร่วมสมัยที่ยังคงเคารพต่อความศักดิ์สิทธิ์และคุณค่าดั้งเดิมแต่เปิดพื้นที่ให้ทดลองรูปแบบใหม่ๆ เช่น การออกแบบหัวโขนวัสดุเบา การใช้เทคนิคแสง-เงาแทนหัวโขนจริง หรือการตีความหัวโขนเชิงแนวคิด (conceptual mask) โดยยังรักษาแก่นมิติทั้งกายภาพ อารมณ์ และจิตวิญญาณที่งานวิจัยนี้ชี้ให้เห็น

ดังนั้นการอภิปรายผลวิจัยชุดนี้ช่วยยืนยันว่า “หัวโขน” ไม่ได้เป็นเพียงเครื่องประกอบการแสดง หากเป็นหัวใจสำคัญของระบบนาฏกรรมโขนที่หล่อหลอมทั้งตัวตนของนักแสดง รูปแบบการแสดง และโครงสร้างความเชื่อทางวัฒนธรรมที่รองรับศิลปะโขนไทยในภาพรวม



หัวพระภรตฤๅษี (ซ้าย) หัวพระพิราพ (ขวา)

ที่มา: (Panthong, 2023)

References

- Aranyanark, J. (Assistant Professor of Thai Classical Dance [Khon] Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts. Interview, December 14, 2023. [In Thai]
- Chandavij, N. & Pramualratana, P. (1998). *Thai Puppets & Khon Masks*. Thames and Hudson.
- Fine Arts Department. (2020). Kan wai khru [Paying respect to teachers ritual]. Retrieved February 26, 2023, from <https://www.finearts.go.th> > view [In Thai]
- GotoKnow. (2013). Kan wai khru thang dan natsin [Teacher homage ritual in Thai classical dance]. Retrieved February 18, 2023, from <https://www.gotoknow.org> > posts.
- Jatuprayoon, K. (Senior Dancer, Office of Performing Arts, Fine Arts Department). Interview, July 14, 2023. [In Thai]
- Khemkhaeng, P. (National Artist in Performing Arts [Thai classical dance – Khon and Lakhon], 2021). Interview, November 21, 2024. [In Thai]
- Maneekut, W. (Audience of Khon performances, Office of Performing Arts, Fine Arts Department between 2023-2024). Interview, May 2, 2024. [In Thai]
- Office of Traditional Arts, Fine Arts Department. (2019). Standard operating procedures for Khon mask production at the Office of Traditional Arts, Fine Arts Department. Office of Traditional Arts, Fine Arts Department. Retrieved January 26, 2023, from <https://www.finearts.go.th> [In Thai]
- Openbase. (2008). Phithi wai khru natsin: Kho kamnot lae khañton kan wai khru [Dance teacher homage ritual: Regulations and procedures]. Retrieved March 4, 2023. [In Thai]
- Panthong, S. [Photographer]. (2022), Ganesha mask [Photo]. Office of Performing Arts, Fine Arts Department. [In Thai]
- Panthong, S. [Photographer]. (2022), White thread tied to a toothpick placed at the mouth (chew rope) [Photo]. Office of Performing Arts, Fine Arts Department. [In Thai]
- Panthong, S. [Photographer]. (2023), Bharata Muni mask and Bhairava mask [Photo]. Office of Performing Arts, Fine Arts Department. [In Thai]
- Panthong, S. [Photographer]. (2023), Khon performer in unity with the Sadayu mask [Photo]. Office of Performing Arts, Fine Arts Department. [In Thai]

- Panthong, S. [Photographer]. (2024), Vibhishana with crown and without crown including breathing holes [Photo]. Office of Performing Arts, Fine Arts Department. [In Thai]
- Sangopjit, T. (Senior Dancer, Office of Performing Arts, Fine Arts Department). Interview, September 14, 2023. [In Thai]
- Sutthaphan, S. (Dancer, Office of Performing Arts, Fine Arts Department), Interview, June 26, 2023. [In Thai]
- Thanaphat, W. (Senior Dancer, Office of Performing Arts, Fine Arts Department). Interview, July 10, 2023. [In Thai]
- Yupho, T. (1996). Khon (6th ed.). The Teachers' Council of Thailand Trade Organization. [In Thai]
- Yupho, D. (2015). *The Custom and Rite of Paying Homage to Teachers of Khon, Lakhon and Piphat (Thai culture New Series No. 11)*. Rungsilp Printing Company Limited. [In Thai]