กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

วิทยานิพนธ์

ของ

โยธาวัฒน์ แสนสุริวงค์

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง

พฤษภาคม 2566

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

วิทยานิพนธ์

ของ

โยธาวัฒน์ แสนสุริวงค์

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

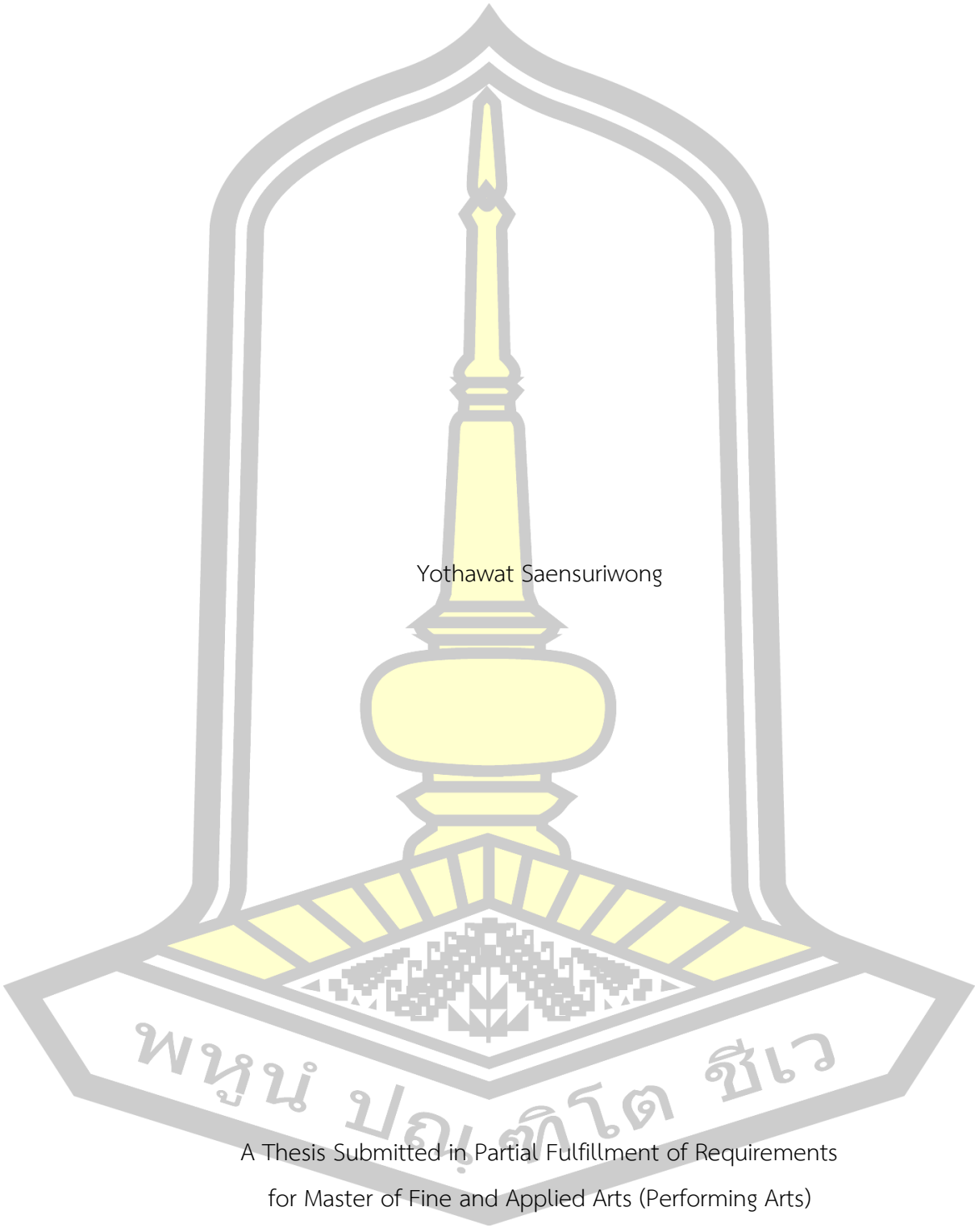
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง

พฤษภาคม 2566

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

The battle process, pra and pra in the Khon performance Ramayana story

Yothawat Saensuriwong



A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Master of Fine and Applied Arts (Performing Arts)

May 2023

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนายโยธาวัฒน์ แสนสุริวงค์ แล้วเห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ผศ. ดร. สุขสันติ แวงวรรณ)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รศ. ดร. อุรารมย์ จันทมาลา)

.....กรรมการ
(รศ. ดร. ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ)

.....กรรมการ
(รศ. ดร. ศิริมงคล นาฏยกุล)

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

.....
(ผศ. ดร. พีระ พันลูกท้าว)
คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์

.....
(รศ. ดร กริสน์ ชัยมูล)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

ชื่อเรื่อง กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์
ผู้วิจัย โยธาวัฒน์ แสนสุริวงค์
อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ ดร. อุรารมย์ จันทมาลา
ปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** ศิลปะการแสดง
มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีที่พิมพ์** 2566

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาความสำคัญ แนวคิดกระบวนการรบในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ 2) เพื่อศึกษารูปแบบกระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ จากเอกสารงานวิจัยและข้อมูลภาคสนามจากกลุ่มตัวอย่างได้แก่กลุ่ม กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย จำนวน 3 คน กลุ่มผู้ปฏิบัติจำนวน 2 คน และกลุ่มทั่วไป 20 คน รวมทั้งสิ้น 25 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบไปด้วยแบบสำรวจ แบบสังเกต แบบสัมภาษณ์ ที่มีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง และนำเสนอผลการวิจัยด้วยการพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า 1) การแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์เป็นการแสดงมีเนื้อเรื่องเกี่ยวข้องกับการต่อสู้กันระหว่าง ฝ่ายพระราม และฝ่ายทศกัณฐ์ ในการแสดงจึงนิยมเห็น กระบวนการรบระหว่างพระกับยักษ์ และ กระบวนการรบระหว่างลิงกับยักษ์เป็นประจำ แล้วการสิ้นสุดกระบวนการรบ มักจะมีฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งที่เป็นฝ่ายแพ้หรือฝ่ายชนะเสมอ ซึ่งกระบวนการรบในการแสดงได้พัฒนามาจากศิลปะการต่อสู้ตั้งแต่โบราณจะเกิดเป็นกระบวนการรบในการแสดงโขนที่งดงาม 2) กระบวนการรบพระกับพระเป็นกระบวนการรบของพระมงกุฎ พระลบ รบกับ พระราม พระลักษมณ์ พระพรต พระสัตรุด ที่พบใน ตอน ปล่อยม้าอุปการ ซึ่งพบว่าเป็นเพียงกระบวนการรบเดียวที่เป็นลักษณะการรบตัวละครที่เป็นตัวพระรบกับตัวพระด้วยกัน กระบวนการรบพระกับพระ เป็นการแสดงกระบวนการรบในลักษณะของตัวพระที่เป็นเด็ก และในลักษณะตัวพระที่เป็นผู้ใหญ่ ในลักษณะเข้ารบคู่ 2 พร้อมกัน และสิ้นสุดกระบวนการรบโดยม่มีฝ่ายใดแพ้หรือนะ ดังนั้น จึงต้องใช้เทคนิค วิธีการในการปฏิบัติท่ารำให้สวยงามให้เหมาะสมกับบุคลิกตัวละครที่เป็นเด็ก การใช้พื้นที่ จังหวะ ความพร้อมเพียงในการเข้ารบพร้อมกัน 2 คู่ ให้เกิดความสมดุล และการปฏิบัติให้เกิดสุนทรียะความงามตามจารีต

คำสำคัญ : กระบวนการรบในการแสดงโขน, กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

TITLE The battle process, pra and pra in the Khon performance Ramayana story

AUTHOR Yothawat Saensuriwong

ADVISORS Associate Professor Ourarom Chantamala , Ph.D.

DEGREE Master of Fine and Applied Arts **MAJOR** Performing Arts

UNIVERSITY Mahasarakham University **YEAR** 2023

ABSTRACT

The objectives of this research is 1) to study the importance of The concept of the battle process in the Khon performance of the Ramayana story 2) To study the process of fighting ,pra and pra in Khon performances on the subject of Ramakien by using qualitative research methods. From research papers and field data from the sample group, including the A group of 3 Thai classical dance experts, a group of practitioners of 2 people, and a general group of 20 people, totaling 25 people. Research tools It consists of structured and unstructured surveys, observations, interviews. and presented the research results with a descriptive, analytical description.

The results of the research revealed that 1) the drama 'Ramayana' is a performance related to the battle between Rama and Tossakan. In the performance, the battle process between pra and giants, the battle process between pra and giants, and the end of the battle process are very popular. There is always one side that loses or wins. The combat process in performance has evolved from martial arts since ancient times, forming a beautiful mime performance of the combat process 2) The process of fighting pra with pra It is the battle process of Pra Mongkut, Pra Lob, fighting with Rama, Lakshmana, Praprot, Pra Sattrud, found in the release of the horses. which was found to be the only combat process that is characterized by fighting characters who are protagonists fighting with the protagonist together The process of fighting pra with pra It shows the process of fighting in the form of a child

protagonist. and in the form of an adult character In the manner of fighting 2 pairs at the same time and ending the battle process without any side losing or so it has to use techniques Methods for performing beautiful dance moves to suit the personality of the character as a child The use of space, rhythm, readiness to fight at the same time, 2 pairs to create balance. and the practice of aesthetics and beauty according to the tradition.

Keyword : The Battle process in Khon story, The battle process pra and pra in the Khon performance Ramayana story

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ด้วยความกรุณา และความช่วยเหลือเป็นอย่างยิ่งจาก รองศาสตราจารย์ ดร.อุรารมย์ จันทมาลา ที่ทำให้ผู้วิจัยได้แนวคิดหัวข้อในการทำวิทยานิพนธ์ ให้ข้อมูลและคำแนะนำต่าง ๆ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อผู้วิจัย เปรียบเสมือนแสงเทียนส่องนำทางให้แกผู้วิจัย ทั้งยังได้สละเวลาอันมีค่าตรวจสอบความถูกต้องของงาน ทั้งยังให้ความรัก กำลังใจ และความช่วยเหลือตลอดระยะเวลาของการทำงานเสมอมา ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งใจและสำนึกในพระคุณของท่านอาจารย์เป็นอย่างยิ่ง จึงขอกราบขอบพระคุณไว้ ณ โอกาสนี้

กราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุขสันติ แวงวรรณ ประธานกรรมการวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ และรองศาสตราจารย์ ดร.ศิริมงคล นาฏยกุล กรรมการวิทยานิพนธ์ ที่ท่านได้กรุณาชี้แนะแนวทาง แนวคิดที่มีคุณค่าต่อการศึกษา และให้คำแนะนำตลอดจนข้อสังเกตต่าง ๆ ทำให้ผู้วิจัยได้พัฒนาแนวความคิดและไตร่ตรองปัญหาต่าง ๆ ได้อย่างรอบคอบมากยิ่งขึ้นจนทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ ผู้วิจัยจะระลึกในพระคุณและกราบขอบพระคุณคณะกรรมการทุก ๆ ท่าน

กราบขอบพระคุณนายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง นาฏศิลป์โขนพระ รศ. ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง นาฏศิลป์โขนพระ นายธีรเดช กลิ่นจันทร์ นาฏยศิลปินอาวุโส โขนพระ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่มอบองค์ความรู้เกี่ยวกับกระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

กราบขอบพระคุณนายสุทธิเขต ขุนเณร ครูชำนาญการ (โขนพระ) วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด นายณุทชากร เกชณียาบุตร ครูชำนาญการ (โขนพระ) วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด นายพงษ์ศักดิ์ บุญล้น นาฏยศิลปินอาวุโส โขนพระ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่มอบองค์ความรู้เกี่ยวกับกระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

กราบขอบพระคุณครอบครัวแสนสุริวงค์ ร่มโพธิ์ร่มไทรในชีวิตของผู้วิจัย เป็นพลังกำลังใจและครอบครัวอบอุ่นในทุกก้าวย่างของชีวิต

กราบขอบพระคุณมหาวิทยาลัยมหาสารคาม วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ครู อาจารย์ ทุกท่านที่บ่มเพาะ ขัดเกลา มอบความรู้ และให้ความอบอุ่นแก่ผู้วิจัยตลอดมา

ผู้วิจัยขอขอบคุณอาจารย์ ดร. ธัญลักษณ์ มูลสุวรรณ คุณศุภกร ฉลองภาค คุณธวัชชัย ดาสีขาม และนิสิตปริญญาโทสาขาศิลปะการแสดงรุ่น 3 หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ที่เป็นเพื่อนร่วมอุดมการณ์ในการก้าวเดินสู่เส้นชัยทางการศึกษามาด้วยกัน ให้ความช่วยเหลือ แบ่งปันข้อมูลในการทำ

วิทยานิพนธ์ จนสำเร็จลุล่วงด้วยดี

หากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะก่อคุณประโยชน์อันจะพึงมีในการศึกษา เรื่อง กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ หรือเป็นการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ จากงานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยขอกราบบูชาคุณบิดามารดาและผู้มีพระคุณที่ให้ชีวิตและความดีงามแก่ผู้วิจัย กราบบูชาครูแห่งนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดงทุกท่านที่สั่งสอนให้ผู้วิจัยสง่างามในศาสตร์อันทรงคุณค่าแก่ผู้วิจัย เพื่อเป็นการสั่งสม สืบสาน ต่อยอด และสร้างสรรค์ ศิลปะและวัฒนธรรมอันดีงามมาจนถึงทุกวันนี้

โยธาวัฒน์ แสนสุริวงค์

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ

กิตติกรรมประกาศ ..... ซ

สารบัญ ..... ญ

สารบัญภาพ ..... ฏ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายของการวิจัย 5

คำถามในการวิจัย 5

ความสำคัญของงานวิจัย 5

ขอบเขตของการวิจัย 5

นิยามศัพท์เฉพาะ 6

กรอบแนวคิดงานวิจัย 7

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 8

1. องค์ความรู้เรื่องโขน 9

2. องค์ความรู้เรื่องกระบวนการรบ 50

3. องค์ความรู้เรื่องการขึ้นลอย 58

4. องค์ความรู้เรื่องพระมงกุฎ พระลบ 66

5. แนวคิดและทฤษฎี 69

6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 80

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 88

1. ขอบเขตในการวิจัย 88
2. วิธีดำเนินการวิจัย 90
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 94
1. กระบวนการรบในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ 94
2. รูปแบบกระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ 126
3. วิเคราะห์กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ 194
บทที่ 5 สรุปผลอภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 215
1. สรุปผลการวิจัย 215
2. อภิปรายผล 217
3. ข้อเสนอแนะ 220
บรรณานุกรม 222
ภาคผนวก 226
ภาคผนวก ก 227
ภาคผนวก ข 229
ภาคผนวก ค 243
ประวัติผู้เขียน 253

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดในงานวิจัย 7

ภาพประกอบ 2 ศิลปะการละเล่นหนังใหญ่ 24

ภาพประกอบ 3 ชักนาคดึกดำบรรพ์ 28

ภาพประกอบ 4 ศิลปะการละเล่นกระบี่กระบอง 35

ภาพประกอบ 5 การแสดงโขนนั่งราว 43

ภาพประกอบ 6 การแสดงโขนหน้าจอ 46

ภาพประกอบ 7 การแสดงโขนโรงใน 48

ภาพประกอบ 8 การแสดงโขนฉาก 49

ภาพประกอบ 9 กระบวนการรบท่าพลาด 53

ภาพประกอบ 10 ศิลปะการต่อสู้มวยไทย 57

ภาพประกอบ 11 การขึ้นลอย 1 59

ภาพประกอบ 12 การขึ้นลอย 2 60

ภาพประกอบ 13 การขึ้นลอยสูงท่าที่ 1 62

ภาพประกอบ 14 การขึ้นลอยสูงท่าที่ 2 63

ภาพประกอบ 15 ศิลปะการละเล่นหนังใหญ่ 97

ภาพประกอบ 16 ชักนาคดึกดำบรรพ์ 98

ภาพประกอบ 17 ศิลปะการละเล่นกระบี่กระบอง 101

ภาพประกอบ 18 การแสดงโขนกลางแปลง 103

ภาพประกอบ 19 การแสดงโขนนั่งราว 104

ภาพประกอบ 20 การแสดงโขนหน้าจอ 105

ภาพประกอบ 21 การแสดงโขนโรงใน 106

ภาพประกอบ 22 การแสดงโขนฉาก 107
ภาพประกอบ 23 ทัพฝ่ายพระราม 112
ภาพประกอบ 24 ทัพฝ่ายทศกัณฐ์ 113
ภาพประกอบ 25 พระลักษมณ์รบนางสำมนักขา 114
ภาพประกอบ 26 หนุมานรบวิรุญจำบัง 115
ภาพประกอบ 27 องคตรบปักหลั่น 116
ภาพประกอบ 28 หนุมานรบนางอากาศตะไล 117
ภาพประกอบ 29 หนุมานรบสหัสกุมาร 117
ภาพประกอบ 30 หนุมานรบอินทรชิต 118
ภาพประกอบ 31 หนุมานรบมัยราพณ์ 119
ภาพประกอบ 32 พาลีรบทศกัณฐ์ 120
ภาพประกอบ 33 พระลักษมณ์ – หนุมานรบกุมภกรรณ 121
ภาพประกอบ 34 พระราม - พระลักษมณ์ - หนุมานรบมัยราพณ์ 122
ภาพประกอบ 35 พระราม - พระลักษมณ์ – หนุมานรบทศกัณฐ์ 123
ภาพประกอบ 36 พระลักษมณ์ – หนุมานรบอินทรชิต 124
ภาพประกอบ 37 กระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ รบพระราม พระลักษณ์ 125
ภาพประกอบ 38 เท้าฉาก 127
ภาพประกอบ 39 การรำอาวุธ 128
ภาพประกอบ 40 การเดินตรวจพล 128
ภาพประกอบ 41 การถามความพร้อมของกองทัพ 129
ภาพประกอบ 42 การเข้าสู่ที่เตรียมพร้อม 129
ภาพประกอบ 43 ท่าเรียก 130
ภาพประกอบ 44 ท่าตัวเรา 131
ภาพประกอบ 45 ท่าฆ่า 132

ภาพประกอบ 46 ท่าเจ้า..... 132
ภาพประกอบ 47 ท่าให้ตาย 133
ภาพประกอบ 48 ปะทะรบ 134
ภาพประกอบ 49 เข้ารบไม้ 2 135
ภาพประกอบ 50 ท่าพลัก..... 136
ภาพประกอบ 51 ท่าไล่ 136
ภาพประกอบ 52 ท่ารูดศร 137
ภาพประกอบ 53 ท่าเหยียบ 138
ภาพประกอบ 54 ท่าตีออก 138
ภาพประกอบ 55 เข้ารบไม้ 2 139
ภาพประกอบ 56 ท่าจับ 140
ภาพประกอบ 57 ท่าเหยียบ 140
ภาพประกอบ 58 ท่าเตะ 141
ภาพประกอบ 59 ท่าตีออก 142
ภาพประกอบ 60 เงื้อ 142
ภาพประกอบ 61 แยก..... 143
ภาพประกอบ 62 พลาด 144
ภาพประกอบ 63 การขึ้นลอย 1 146
ภาพประกอบ 64 การขึ้นลอย 2 147
ภาพประกอบ 65 การขึ้นลอย 3 148
ภาพประกอบ 66 การขึ้นลอยสูงท่าที่ 1 149
ภาพประกอบ 67 การขึ้นลอยสูงท่าที่ 2 150
ภาพประกอบ 68 พระมงกุฎ พระลบ 151
ภาพประกอบ 69 พระราม พระลักษณ์..... 152

ภาพประกอบ 70 พระพรต พระสัตรุด 152
ภาพประกอบ 71 การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนปล่อยม้าอุปการ 153
ภาพประกอบ 72 ท่าตั้งปะทะ 195
ภาพประกอบ 73 ท่านุ่งผ้า 195
ภาพประกอบ 74 ท่าพลัก 196
ภาพประกอบ 75 ท่าไล่ 197
ภาพประกอบ 76 ท่ารูดศร 197
ภาพประกอบ 77 ท่าเหยียบ 198
ภาพประกอบ 78 ท่าเตะ 198
ภาพประกอบ 79 ท่าเงื้อ 199
ภาพประกอบ 80 ท่าแยก 200
ภาพประกอบ 81 จีบอก 200
ภาพประกอบ 82 ตั้งฐานรับลอย 201
ภาพประกอบ 83 การตั้งท่าขึ้นลอย 1 201
ภาพประกอบ 84 ลอย 1 202
ภาพประกอบ 85 การตั้งท่าขึ้นลอย 2 203
ภาพประกอบ 86 ลอย 2 204
ภาพประกอบ 87 การวางเท้าลอย 2 205
ภาพประกอบ 88 ลักษณะการใช้พื้นที่เป็นแถวตรงหน้ากระดาน 206
ภาพประกอบ 89 ลักษณะการใช้พื้นที่แถวตรงตอนลึก 207
ภาพประกอบ 90 ลักษณะการใช้พื้นที่แถวเฉียง 208
ภาพประกอบ 91 การจับคอศร 209
ภาพประกอบ 92 ลักษณะมือจับคอศร 210
ภาพประกอบ 93 การจับกลางศร 210

ภาพประกอบ 94 การจับปลายศร 211
ภาพประกอบ 95 การจับหัวและส่วนปลายศร 211
ภาพประกอบ 96 ลักษณะมือขวาบริเวณปลายศร 212
ภาพประกอบ 97 การส่งศรขึ้น 212
ภาพประกอบ 98 การส่งศรลง 213
ภาพประกอบ 99 แผนภูมิกระบวนการรบพระกับพระ 214
ภาพประกอบ 100 สัมภาษณ์นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง 244
ภาพประกอบ 101 สัมภาษณ์นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง 244
ภาพประกอบ 102 สัมภาษณ์นายธีรเดช กลิ่นจันทร์ 245
ภาพประกอบ 103 สัมภาษณ์นายธีรเดช กลิ่นจันทร์ 245
ภาพประกอบ 104 สัมภาษณ์นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ 246
ภาพประกอบ 105 สัมภาษณ์นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ 246
ภาพประกอบ 106 สัมภาษณ์นายพงศ์ศักดิ์ บุญล้น 247
ภาพประกอบ 107 สัมภาษณ์นายพงศ์ศักดิ์ บุญล้น 247
ภาพประกอบ 108 สัมภาษณ์นายสุทธิเขต ขุนเณร 248
ภาพประกอบ 109 สัมภาษณ์นางนพรัตน์ หวังในธรรม 248
ภาพประกอบ 110 สัมภาษณ์นางนพรัตน์ หวังในธรรม 249
ภาพประกอบ 111 ผู้วิจัยขึ้นสอบเค้าโครงวิทยานิพนธ์ 249
ภาพประกอบ 112 ผู้วิจัยขึ้นสอบเค้าโครงวิทยานิพนธ์ 250
ภาพประกอบ 113 ผู้วิจัยเข้าพบที่ปรึกษา 250
ภาพประกอบ 114 ผู้วิจัยเข้าพบที่ปรึกษา 251
ภาพประกอบ 115 ผู้วิจัยเข้าพบที่ปรึกษา 251
ภาพประกอบ 116 ผู้วิจัยเข้าพบที่ปรึกษา 252

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

การแสดงโขนเป็นศาสตร์นาฏศิลป์ชั้นสูงของไทย ถือเป็นศาสตร์ที่รวบรวมไว้ซึ่งศิลปะวิทยาหลากหลายแขนง อาทิ วรรณศิลป์ วิจิตรศิลป์ คีตศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และงานหัตถศิลป์เข้ามาไว้ในการแสดง นอกเหนือจาก “ระบำ รำ เต้น” ที่เห็นเด่นชัดจากงานศิลปะเหล่านี้ ได้แก่ พัสตราภรณ์ (การแต่งกาย) ศิราภรณ์ (ศีรษะโขนหรือเครื่องประดับศีรษะ) ถนิมพิมภาภรณ์ (เครื่องประดับ) บทละคร การพากย์เจรจา การขับร้อง การบรรเลงดนตรี ฉาก และวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงต่าง ๆ ล้วนเป็นสิ่งที่สืบทอดต่อกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ถือเป็นมรดกอันทรงคุณค่าทางศิลปะวัฒนธรรมของชาติไทย

โขนเป็นนาฏกรรมที่รวมเอาลักษณะและเอกลักษณ์แห่งการละเล่นโบราณต่าง ๆ เข้ามารวมกันไว้ได้อย่างเหมาะสมกลมกลืน สันนิษฐานว่ามาจากการเล่น 3 อย่างคือ

1) การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ ซึ่งได้อิทธิพลด้านรูปแบบเครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า และการสร้างหัวโขน สำหรับการเริ่มมีโขนเล่นในระยะแรก รวมถึงการใช้สถานที่ในการละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ ถือเป็นต้นแบบของการเล่นโขนกลางแปลงในระยะต่อมา

2) หนังใหญ่ มีอิทธิพลต่อการแสดงโขนในด้าน เรื่องและบทประพันธ์ในการแสดง ท่าเต้น บทพากย์และเจรจา รูปแบบของวงดนตรี และวิธีการบรรเลงประกอบการแสดง นอกจากนี้จอหนังและสถานที่เล่นหนังใหญ่ ได้ถูกปรับปรุง ให้เป็นเวทีของการแสดงโขนหน้าจอในครั้นต่อมา

3) กระบี่กระบอง มีอิทธิพลต่อการเล่นโขน ในรูปแบบของกระบวนการรำอาวุธ การใช้อาวุธ และท่ารบในการแสดงโขน (วีระศิลป์ ช้างขนุน, 2556) ในสมัยโบราณ นิยมเล่นกระบี่กระบอง เป็นการแสดงประกวดอวดฝีมือกันอยู่เนือง ๆ จนถึงนำไปแสดงเป็นการมหรสพ เพื่อความบันเทิงใจของประชาชนในเทศกาลต่าง ๆ ทั้งในงานหลวงและงานราช เช่นกล่าวไว้ในกฎมณเฑียรบาลว่า มี “รำดาบซ้ายขวา” ในพระราชพิธีต่าง ๆ มีงานพิธี สนามใหญ่ เป็นต้น (ธนิต อยู่โพธิ์, 2511)

ศิลปะการเล่นโขน ได้รับเอาวิธีการเล่นและวิธีการแต่งตัวบางอย่างมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ และได้นำท่าต่อสู้โลดโผน ท่ารำ ท่าเต้นมาจากบางส่วนของกระบี่กระบอง ซึ่งผู้เล่นหนังเอามาเล่นก่อน และได้ศิลปะหลายอย่างของการเล่นหนังมาใช้ เช่น คำพากย์ คำเจรจา และเพลงหน้าพาทย์เพลงดนตรี ตลอดจนได้ท่าเต้นของผู้เชิดหนังมาอีกด้วย ทั้งยังคงได้ประดิษฐ์แก้ไขวิธีแต่งตัวให้งดงามรัดกุมขึ้น นอกจากนี้เครื่องสวมศีรษะหรือหัวโขนได้เคยมีมาแต่ครั้งเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ และมีการแก้ไขดัดแปลงแล้วประดิษฐ์สร้างขึ้นใหม่ให้เหมาะสมยิ่งขึ้น เมื่อนำเอาศิลปะเหล่านี้มาผสมผสาน

เข้าด้วยกัน จึงเกิดเป็นนาฏกรรมของไทยแบบใหม่ขึ้น ที่เรียกกันต่อมาในภายหลังว่า “โขน” นั่นเอง (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555) โขนนั้นสามารถแยกประเภทออกได้ถึง 5 ประเภท ดังนี้

1) โขนกลางแปลง คือ การเล่นโขนบนพื้นดินกลางสนาม ไม่ต้องสร้างโรงหรือเวทีให้แสดง โขนกลางแปลงนี้มักจะนิยมแสดงเกี่ยวกับการยกทัพและการสู้รบกันกับพื้น มีแต่เพลงหน้าพาทย์ ใช้วงปี่พาทย์ในการบรรเลง และมีการพากย์เจรจาเท่านั้น ไม่มีการเข้าร้องเข้ามาในการแสดง

2) โขนโรงนอก หรือโขนนั่งราว คือ โขนที่แสดงบนโรง ไม่มีเตียงไว้นั่งสำหรับตัวนายโรง แต่พบว่ามีราวไม้ไผ่พาดตามส่วนยาวของโรงใช้สำหรับตัวเอกนั่ง จำลองว่าเป็นที่นั่งประจำตำแหน่ง ส่วนของหน้าฉากออกมามีช่องทางให้ผู้แสดงเดินรอบราวไม้ไผ่ได้ ตัวโรงมักจะมีหลังคากันแดดกันฝน ไม่การการขับร้อง แต่มีการพากย์ เจรจา ใช้วงปี่พาทย์ใช้หรับบรรเลงครั้งละ 2 วง โดยตั้งวงปี่พาทย์ที่หัวโรง 1 วง และท้ายโรงอีก 1 วง หรือ บางครั้งก็อาจจะตั้งวงปี่พาทย์ไว้ทางด้านซ้ายและด้านขวาของตัวโรงก็ได้

3) โขนหน้าจอ คือ โขนที่แสดงที่ด้านหน้า ของหน้าจอหนังใหญ่ที่ทำด้วยผ้าโปร่งสีขาวชนิดหยาบเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ริมของผ้าจะมีการนำผ้าสีแดงเย็บติดกันเป็นวงรอบนอกไว้สำหรับสอดเชือกตามแนวยาว 2 ด้าน สำหรับมัดผูกมัดให้ยึดติดกับเสาจอเรียกว่า “หนวดพรหมณ์” ด้านข้างของจอจะทำเป็นประตูทางเข้าออกผู้แสดงทั้ง 2 ด้าน โดยการเจาะที่ผ้าดิบที่ต่อจากจอผ้าขาวทำเป็นรูปซุ้มประตูเมือง ต่อจากด้านขวาของโรงจะวาดเป็นรูปพระราชวังฝั่งลงกา และซุ้มประตูด้านซ้ายของโรงจะวาดเป็นพลับพลาสมมติว่าเป็นที่ประทับของพระราม แต่มีเพียงการพากย์ เจรจาเท่านั้น ภายหลังได้มีการนำเอาการขับร้องเข้ามาแทรกในการแสดง ใช้วงปี่พาทย์ในการบรรเลงดนตรี

4) โขนโรงใน คือ การแสดงที่มีการนำเอาการแสดงโขนและรูปแบบของละครในเข้ามาผสมกัน การแสดงมีการนำเอาท่าเต้น ท่ารำประกอบการพากย์เจรจาแบบโขน พร้อมกับนำเอาการฟ้อนรำประกอบการขับร้องแบบละครใน อีกทั้งยังมีการนำเอารูปแบบการแสดงที่เป็น “ระบำ รำฟ้อน” เข้ามาผสมอีกด้วย จึงนับได้ว่าเป็นวิวัฒนาการของการแสดงโขน และยังส่งผลให้เกิดการสร้างสรรค์การแสดงทางนาฏศิลป์ไทย โดยนำชุดการแสดงที่สามารถขยายเนื้อเรื่อง เข้ามาสอดแทรกในการแสดงโขนให้มีความน่าสนใจมากขึ้น

5) โขนฉาก คือ การแสดงโขนที่มีการประดิษฐ์ฉากมาประกอบการแสดง เพื่อเป็นสมมติถึงสถานที่เรื่องราวเหตุการณ์ในการแสดงตอนนั้น ๆ ส่งผลให้การแสดงมีความน่าสนใจ และเกิดความสมจริงมากยิ่งขึ้น ผ่านการสร้างฉากประกอบการแสดง ซึ่งมีรูปแบบการแสดงแบบโขนโรงในและละครใน โดยการพากย์ เจรา การขับร้อง การเต้นรำแบบโขน การฟ้อนรำแบบละครใน ใช้วงปี่พาทย์ในการบรรเลงดนตรี (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555)

จากวิวัฒนาการของการแสดงโขนแต่ละประเภท หัวใจหลักของการแสดง มักเกี่ยวข้องในการทำศึกสงคราม การต่อสู้ หรือประลองอวดฝีมือซึ่งกันและกัน มีการนำเอาศิลปะการใช้อาวุธเข้ามา ผู้

แสดงโขนจะต้องนำเอาศิลปะการต่อสู้ของกระบี่กระบองมาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงโขน ศิลปะการต่อสู้นี้นับเป็นนาฏลีลาที่สำคัญ เป็นการนำเอาศิลปะการต่อสู้เข้าผสมผสานกับศิลปะการรำ และการเต้น โดยดัดแปลงปรับปรุงการเคลื่อนไหวอวัยวะส่วนต่าง ๆ ให้เกิดความงาม อุปกรณ์ที่นำมาใช้สำหรับในการรบ คือ อาวุธในการต่อสู้ เป็นอุปกรณ์ที่จำลอง หรือดัดแปลงมาจากอาวุธจริง สร้างขึ้นไว้สำหรับในการแสดงเท่านั้นแบ่งเป็นอาวุธยาว ได้แก่ หอก พลอง อาวุธสั้นได้แก่ ศร กระบอง พระขรรค์ ตรี อาวุธที่นิยมใช้สำหรับตัวกษัตริย์ คือ “ศร” ใช้ถือในขณะที่ทำการแสดง สื่อถึงการเป็นชาตินักรบ ก่อนการออกรบในการแสดงโขนเพื่อสื่อถึงความยิ่งใหญ่ และแสดงอำนาจของกษัตริย์ จะเริ่มต้นจากการ “ตรวจพล” เป็นรูปแบบการแสดงจัดขบวนทัพ การเตรียมความพร้อมก่อนไปสู่สนามรบ แล้วดำเนินการแสดงต่อเข้าสู่ในช่วงของ “กระบวนการรบ” เป็นการแสดงในรูปแบบการต่อสู้ระหว่าง 2 ฝ่าย โดยมีรูปแบบกระบวนการรบ แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ คือ

1) การท้ารบ เป็นการเจรจาก่อนทำการต่อสู้ ในลักษณะกระบวนท่ารำข่มขวัญ ท้าทายผู้ต่อสู้

2) การเข้ารบ เป็นการแสดงกระบวนการรบระหว่างผู้ต่อสู้ มีกระบวนท่ารำประกอบการใช้อาวุธในลักษณะของการตี และการฟาดปะทะกันของ 2 ฝ่าย เรียกว่า ไม้รบ แบ่งเป็นช่วงการเข้ารบของตัวละคร และการกำหนดกระบวนท่าในการเข้ารบประกอบการปะทะอาวุธในแต่ละช่วงเอาไว้ ซึ่งจะขึ้นอยู่กับประเภทของตัวละครนั้น ๆ คล้ายการแสดงกระบี่กระบอง

3) การขึ้นลอย เป็นการแสดงสื่อถึงการได้เปรียบผู้ต่อสู้ในการรบ การขึ้นลอยเป็นการดัดแปลงท่าทางมาจากการรบในภาพจิตรกรรม ทั้งในจิตรกรรมภาพเขียนและภาพจิตรกรรมจากหนังใหญ่

การแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ใช้สำนวนคำประพันธ์ต่าง ๆ ประกอบด้วย โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ดังที่ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวไว้ในหนังสือโขนว่า “เรื่อง รามเกียรติ์ ที่กวีได้ประพันธ์ขึ้นเป็นบทนาฏกรรม ด้วยสำนวนคำประพันธ์ต่าง ๆ เป็นบางชุดบางตอนหรือทั้งเรื่อง เพื่อประโยชน์ ในการเล่นหนัง เล่นโขน และละคร แต่งขึ้นไว้ต่างยุคต่างคราวกัน” รามเกียรติ์ บทละครในสมัยกรุงธนบุรี รามเกียรติ์สำนวนนี้ สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ทรงพระราชนิพนธ์ ไว้เพียง 4 ตอน พบใน 4 เล่มสมุดไทย คือ เล่มที่ 1 ตอนพระมงกุฎ เล่มที่ 2 ตอนหนุมานเกี้ยวนางวานรินจนท้าวมาลีวราชมา เล่มที่ 3 ตอนท้าวมาลีวราชพิพากษาความทศกัณฐ์เข้าเมือง เล่มที่ 4 ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรด พระลักษมณ์ต้องหอกกบิลพัท จนผูกผมนางมณโฑกับทศกัณฐ์ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2511) บทพระราชนิพนธ์

เรื่องรามเกียรติ์ ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี มีตอนที่ประพันธ์ถึงพระมงกุฎและพระลบ ซึ่งต่อมาได้นำเอามาใช้เป็นต้นแบบ และได้นำไปแต่งบทประพันธ์เพิ่ม ดังปรากฏในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ได้ทรงพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ขึ้น นับว่าเป็นฉบับที่สมบูรณ์ที่สุด เนื่องด้วยพระองค์ทรงพระราชนิพนธ์การกำเนิดของพระมงกุฎและพระลบ จนถึงปราบท้าวคนธรรพ์ ซึ่งเป็นตอนจบของเรื่องนี้ นับว่า เรื่องรามเกียรติ์ของพระองค์เป็นฉบับที่สำคัญและสมบูรณ์แบบที่สุด โดยมีข้อสันนิษฐานกันว่าบทพระราชนิพนธ์ของพระองค์ได้แบบอย่างมาจาก บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี เนื่องจากมีสำนวนบางสำนวนที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันมาก (วิษณุ แพทย์คดี, 2519) ต่อมาพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ขึ้น โดยนำเค้าโครงมาจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีการลำดับตอนแตกต่างกัน แต่มีเนื้อหาคล้ายคลึงกัน (วิษณุ แพทย์คดี, 2519) ในการแสดงโขนนั้น มักนิยมนำเอาบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมาแสดง เนื่องด้วยบทพระราชนิพนธ์ฉบับนี้ได้ประพันธ์เอาไว้เป็นชุดเป็นตอน สะดวกต่อการนำมาใช้ในการแสดง

เมื่อพิจารณาจากบพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในรัชสมัยต่าง ๆ เป็นที่ทราบกันดีว่าในการแสดงโขน เรื่อง “รามเกียรติ์” จะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับตัวละครฝ่ายธรรมมะ และฝ่ายอธรรมที่เป็นศัตรูต่อกัน การแสดงโขนแต่ละตอน จึงมักจะปรากฏการต่อสู้ กระบวนรบของตัวละครอยู่เรื่อย ๆ ซึ่งพบว่า การแสดงโขน ตอน ปล่อยม้าอุปการ เป็นการแสดงโขนเป็นเพียงตอนเดียวที่นำเสนอรูปแบบกระบวนการรบของพระมงกุฎ พระลบ ในวัยเด็กรบกับตัวพระในวัยผู้ใหญ่ กระบวนการรบที่ได้มีปรากฏในการแสดงตอนนี้ คือ ฉากที่พระมุงกุฎ พระลบ รบกับพระราม พระพรต พระลักษมณ์ พระสัตรุด ซึ่งมีรูปแบบกระบวนการรบ การเข้ารบ คล้ายกับรูปแบบการแสดงโขน ตอน ยกรบ การแสดงทีท่าถึงการได้เปรียบคู่ต่อสู้ในกระบวนรบคือ การขึ้นลอย ในการแสดงโขน ตอน ปล่อยม้าอุปการนี้ปรากฏการขึ้นลอยของตัวพระ คือ ลอยหนึ่ง ลอยสอง ลอยสาม และมีการออกแบบการขึ้นลอยเพื่อความเหมาะสมกับตัวละครที่เป็นเด็ก เพิ่มความสุนทรียะให้การแสดง

การแสดงโขนในตอนปล่อยม้าอุปการ เป็นตอนที่มีความสนุกสนาน เนื่องด้วยบทบาทของพระมงกุฎพระลบ นั้นเป็นบทบาทของเด็ก ที่มีความน่ารัก น่าเอ็นดู ผู้แสดงจึงต้องสวมบทบาทเป็นพระมงกุฎกับพระลบ เพื่อให้ผู้ชมเกิดความเชื่อ เกิดอรรถรสในการชมการแสดง อีกทั้งยังมีบทบาทตัวละครผู้ใหญ่ คือ พระราม พระพรต พระลักษณ์ พระสัตรุด (วิษณุ แพทย์คดี, 2519) มีการนำเสนอบทบาทการแสดงในท่าทางการสู้รบพระกับพระที่สำคัญ

จากที่กล่าวมาข้างต้น พบว่ารูปแบบกระบวนการรบพระกับพระ พบได้ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ปล่อยม้าอุปการ ด้วยความพิเศษของการแสดงโขนตอนนี้ คือ กระบวนการรบของ

พระมงกุฎ พระลบ รบกับ 4 กษัตริย์ ได้แก่ พระราม พระพรต พระลักษมณ์ และพระสัตตรุด (พระกุมารรบกับพระกษัตริย์) เนื่องด้วยการแสดงโขนส่วนมากที่มักพบเห็นเป็นประจำนั้น มีเพียงกระบวนการรบระหว่างตัวพระรบกับตัวยักษ์ และตัวยักษ์รบกับตัวลิง จึงทำให้การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ปล่อยม้าอุปการ มีความพิเศษน่าสนใจ และโดดเด่นในเรื่องของรูปแบบการนำเสนอที่แตกต่างจากตอนอื่น ๆ

ด้วยความสำคัญดังกล่าว การศึกษา เรื่องกระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน ในตอน ปล่อยม้าอุปการ ที่พบว่าเป็นเพียงตอนเดียวในเรื่อง รามเกียรติ์ ที่แสดงถึงกระบวนการรบหว่างพระวัยเด็กรบกับพระวัยผู้ใหญ่ การรวบรวมข้อมูลครั้งนี้ จะทำให้ทราบถึงรูปแบบกระบวนการรบ การขึ้นลอย เทคนิค กลวิธีในการแสดงการรบ ซึ่งจะเป็นประโยชน์ในทางวิชาการและการพัฒนา สร้างสรรค์ศิลปะการแสดงต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความสำคัญกระบวนการรบในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์
2. เพื่อศึกษารูปแบบกระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

คำถามในการวิจัย

1. แนวคิดกระบวนการรบในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ มีความสำคัญอย่างไร
2. กระบวนการรบในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ รูปแบบ และความพิเศษของการแสดงอย่างไรบ้าง

ความสำคัญของงานวิจัย

1. ได้ทราบความสำคัญกระบวนการรบในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์
2. ได้องค์ความรู้เรื่องกระบวนการรบในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษากระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ผู้วิจัยได้ศึกษาในขอบเขต ดังนี้

1. ด้านเนื้อหา

1.1 ศึกษาความสำคัญกระบวนการรบพระกับพระ ของพระมงกุฎ พระลบ ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน ปล่อยม้าอุปการ

1.2 ศึกษาการขึ้นลอยของพระมงกุฎ พระลบ ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน ปล่อยม้าอุปการ

2. ด้านระยะเวลา

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ได้กำหนดระยะเวลาตั้งแต่ เดือน มิถุนายน 2564 เป็นต้นไป

3. ด้านประชากร

ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย คือ

- อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2564 สาขาศิลปะการแสดง
- ศิลปินโขนพระที่เคยรับบทบาทพระมงกุฎ พระลบ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- ครูโขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

นิยามศัพท์เฉพาะ

กระบวนการรบ หมายถึง รูปแบบการต่อสู้ของตัวละครด้วยการใช้ศรเป็นอาวุธประกอบการแสดง

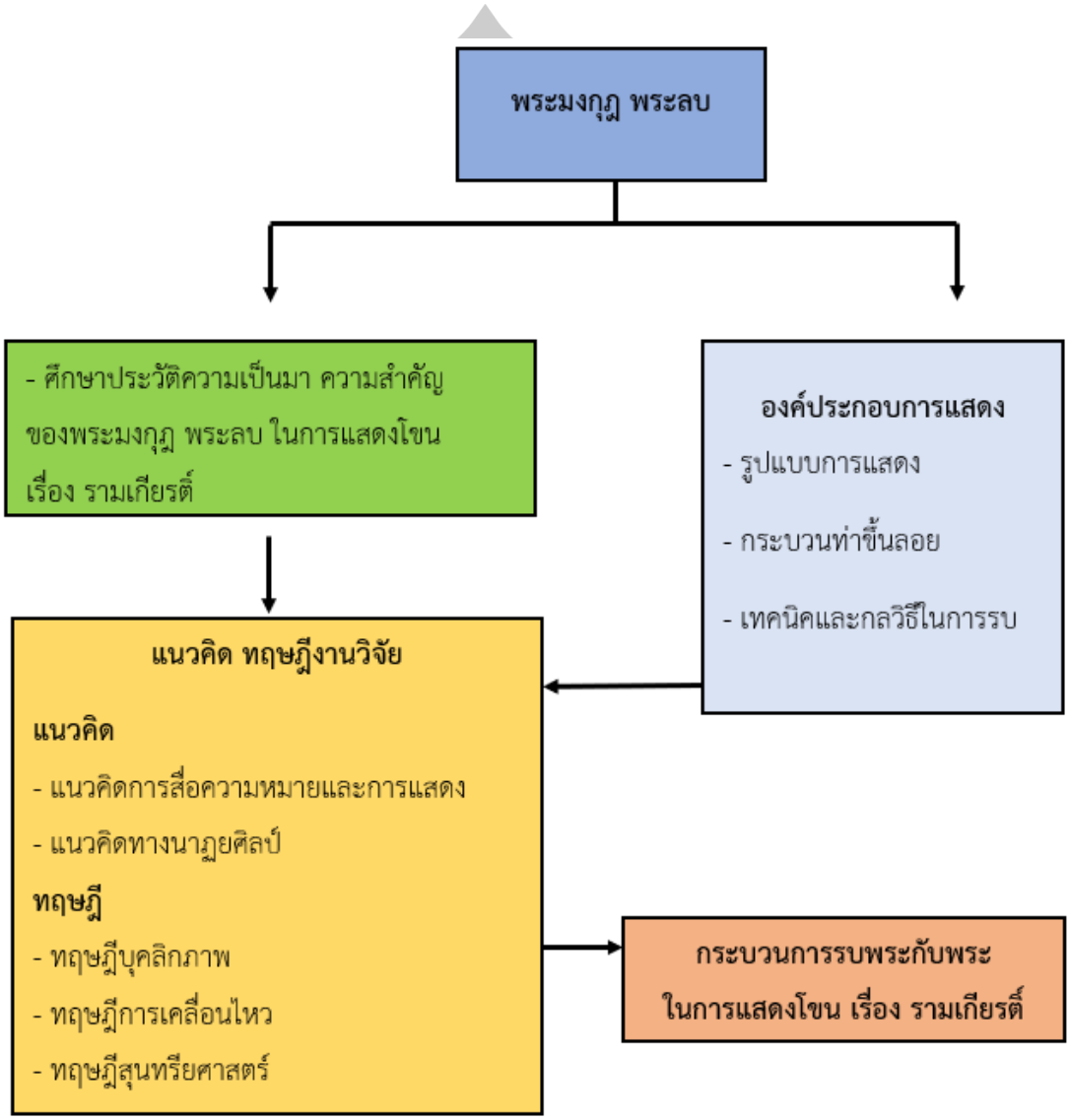
พระกับพระ หมายถึง พระมงกุฎ พระลบ พระราม พระพรต พระลักษมณ์ พระสัตตรุด

การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ หมายถึง การแสดงกระบวนการรบในตอนปล่อยม้าอุปการ

การขึ้นลอย หมายถึง ลักษณะการต่อตัว หรือการยกขึ้นให้ลอยจากพื้นประกอบกับท่ารำและการจับอาวุธศร สื่อถึงการได้เปรียบผู้ต่อสู้ซึ่งพบในการแสดงโขนที่มีการสู้รบกัน

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

กรอบแนวคิดงานวิจัย



ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดในงานวิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ผู้วิจัยได้ศึกษาจากงานวิจัยและเอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้สอดคล้องตามความมุ่งหมายของงานวิจัย ตามลำดับได้ดังนี้

1. องค์ความรู้เรื่องโขน
    - 1.1 ความหมายของคำว่าโขน
    - 1.2 ประวัติ ความเป็นมาของโขน
    - 1.3 ต้นกำเนิดโขน
        - 1.3.1 หนังใหญ่
        - 2.3.2 ชักนาคดึกดำบรรพ์
        - 2.3.3 กระบี่กระบอง
    - 1.4 วิวัฒนาการของโขน
2. องค์ความรู้เรื่องกระบวนการรบ
3. องค์ความรู้เรื่องการขึ้นลอย
4. องค์ความรู้เรื่องพระมงกุฎ พระลบ
    - 4.1 บทบาทพระมงกุฎ พระลบในวรรณกรรม
    - 4.2 บทบาทพระมงกุฎ พระลบในการแสดง
5. แนวคิดและทฤษฎี
    - 5.1 แนวคิด
        - 5.1.1 แนวคิดการสื่อความหมายและการแสดง
        - 5.1.2 แนวคิดทางนาฏยศิลป์
    - 5.2 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
        - 5.2.1 ทฤษฎีบุคลิกภาพ
        - 5.2.2 ทฤษฎีการเคลื่อนไหว
        - 5.3.3 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์
        - 5.3.4 ทฤษฎีความสมดุล
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
    - 6.1 งานวิจัยในประเทศ
    - 6.2 งานวิจัยต่างประเทศ

พหุน ปญฺ ทิโต ชีเว

1. องค์ความรู้เรื่องโขน

1.1 ความหมายและที่มาของคำว่าโขน

จากการศึกษาค้นคว้าความหมายและที่ของคำว่าโขน ผู้วิจัยได้รวมรวบความหมายของคำว่าโขน จากตำรา งานวิจัยต่าง ๆ เพื่อเป็นฐานข้อมูลในการวิเคราะห์กกระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ซึ่งมีนักวิชาการและนักการศึกษาที่ให้รายละเอียดเกี่ยวกับความหมายและที่ของคำว่า “โขน” ไว้ดังนี้

ธนิต อยู่โพธิ์, (2508) ได้กล่าวไว้ในหนังสือโขน ว่า โขน เป็นมหานาฏกรรมที่มีศิลปะเป็นแบบฉบับชนิดหนึ่งของไทย หาได้ปรากฏคำเรียกว่า "โขน" ในจารึกหรือเอกสารยุคโบราณของไทยไม่ คำที่กล่าวไว้ในลิลิดพระลอเล่าถึงงานมหรสพที่จัดให้มีขึ้น ในงานพระศพของพระลอและพระเพื่อนพระแพง ซึ่งมีว่า "ขยายโรงโขนโรงรำ ทำระทาราวเทียน" ก็กลับปรากฏในบางฉบับเป็นว่า "ขยายโรงหนังโรงรำ" ซึ่งจะเป็นคำที่ผู้ใดเปลี่ยนไว้แต่เมื่อใดไม่ทราบ แต่คำว่า "โขน" ปรากฏกล่าวถึงไว้ในหนังสือของชาวต่างประเทศซึ่งกด่าวถึงศิลปะแห่งการเล่นของไทยในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ดูเป็นศิลปะที่นิยมและยึดถือเป็นแบบแผนกันมาแล้ว จึงเชื่อว่านาฏกรรมชนิดนี้ น่าจะได้มีมาก่อนสมัยนั้นเป็นเวลานาน แต่เหตุใดจึงเรียกนาฏกรรมชนิดนั้นว่า "โขน" และคำว่า "โขน" เป็นคำที่บัญญัติชั้นในภาษาไทย หรือเป็นคำที่ยืมมาใช้จากภาษาอื่น ยังหาพบหลักฐานและปรากฏคำอธิบายไม่

โขนในภาษาเบงคาลี พบคำที่มีสำเนียงและอักขรใกล้กับคำว่า "โขน" รองเราอยู่คำหนึ่ง คือ คำว่า "โขละ" หรือ "โซล" บางที่ก็เขียนเป็น "โขฬะ" (ดอกเตอร์นารายณเสน ออกเลียงให้ข้าพเจ้าฟังคล้ายกับสำเนียงว่า "โขเฬาะ" แต่ไม่ตรงทีเดียวฟังอยู่ระหว่างครึ่งสระเอาะครึ่งสระยะ) ในหนังสือชื่อ ยันตรโกศ ของท่านสุรินทโรโมหันตะกอร์ ให้อธิบายไว้ว่า "โขล" เป็นชื่อของดนตรีเครื่องหนังชนิดหนึ่งของฮินดู ใช้ตี รูปร่างเหมือนมฤทังคะ (ที่เราแปลกันว่าตะโพน) แต่เครื่องหุ้มภายนอกของโขลทำด้วยดินโขลไม่มีสายหรือเส้นเชือกสำหรับถ่วงเสี่ยงเหมือนมฤทังคะ เครื่องดนตรีชนิดนี้รวมอยู่ในประเภทของเครื่องดนตรีที่ใช้เด่นกันในงานมงคล ส่วนใหญ่เป็นเครื่องคนตรีที่พวกนิกายไวษณพในแคว้นเบงคอลีนิยมใช้ และกถ่าวว่า โซล มีสำเนียงดังมาก ใช้ประกอบการเล่นชนิดหนึ่งเรียกว่า "ยาตรา" ของชาวเบงคาลี (เขาออกเสียงอ่านใกล้ไปทางชาตรา แปลว่า สะคอนเร่) คล้ายกับละครชาตรีของไทย และกล่าวว่าเขาใช้ตีโขล เพื่อประกาศให้ประชาชนในตำบลบ้านใกล้เคียงได้ยินด้วย วันหนึ่งนายบ่เรศ จันทรทาสคุปต์ ได้นำรูปโซละของเบงคาลีมาให้ดู รูปร่างก็เหมือนตะโพนของเรา แต่ไม่มีซาตั้งอย่างตะโพน ใช้วางบนตักและมีสายโยงคล้องตอผู้ตีที่ไว้ ในการแสดงกถักกลิ ซึ่งเข้าใจกันว่าเป็นบ่อเกิดของการแสดงโชนในอินเดียตามที่มีผู้เคยไปเห็นมาก็ว่ามีกลองมีสายโยงดล้องคอผู้ยืนตีคล้ายกับที่กล่าวนี้ แต่จะเป็นกลองที่เรียกชื่อว่า โขล หรืออย่างไร ผู้ที่ไปเห็นมาในเวลานั้นไม่สะดุดใจที่จะสังเกตเอาไว้ ถ้าสมมติว่า โขต หรือ โขละ ของเบงคาลีเคยผ่านเข้ามาในดินแดนของเราและนำมาใช้ประกอบการเล่นนาฏกรรมชนิดหนึ่งเป็นเนือง ๆ เราจึงเลยเรียกการรำชนิดนั้นว่า "'รำ

โทน" ดามชื่อเครื่องคนตรีไปด้วย ตามไป ก็มีอยู่ ซึ่งในภายหลังนี้ เรามาเปลี่ยนชื่อเรียกกันเลียใหม่ว่า "รำวง" อย่างนี้ก็อาจเป็นได้เหมือนกัน

โขนในภาษาทมิฬ อนึ่ง คำว่า "โขล" ดูมีสำเนียงใกล้คำว่า "โกล" หรือ "โกลัม" ในภาษาทมิฬ ซึ่งอาจแปลได้ว่า “เพศ” เช่นเพศชายเพศหญิง หรือการแต่งตัว หรือการประดับตกแต่งตัวตามลักษณะของเพศให้รู้ว่าเป็นชายเป็นหญิง ยกตัวอย่างอย่างไทยๆก็เช่น ผู้ชายนุ่งกางเกง ผู้หญิงนุ่งกระโปรง หรืออีกนัยหนึ่งคำว่า "โกลัม"นี้ หมายถึง กิริยาที่เอาแป้งโรยแต่งตามหน้าบ้านก็ได้ แต่นัยหลังนี้ดูออกจะห่างชุดหมายออกไป

โขนในภาษาอิหร่าน ท่านอานันทกุมารสวามี ได้เสนอคำที่ท่านพบในพจนานกรมเปอร์เซีย หรืออิหร่าน ของท่านสไตน์กาส (Steingass) มีคำอยู่คู่หนึ่ง ว่า “บุรัต ควาน” (surat khwan) ซึ่งให้คำอธิบายไว้ว่า “ผู้ซึ่งแสดงภาพของเทวดาและมนุษย์ที่จะได้รับรางวัดและการลงโทษในวันกลับฟื้นคืนชีพ แล้ว (ผู้แสดงนั้น) ได้รับสินจ้างรางวัลในการแสดงจากบรรดาผู้ดูทั้งหลาย” และอธิบายแยกคำต่อไปว่า คำว่า "ษรัต" หมายถึงตุ๊กตา หรือ หุ่น และว่าในตะคอนซึ่งเป็นที่นิยมกันแพร่หลายของชาวอิหร่านนั้น “ผู้อ่านหรือผู้ขับร้องแทนตัวตุ๊กตาหรือหุ่น เราเรี่ยกกันว่า 'ควาน' หรือ 'โขน' (khon)” ผู้อ่านหรือผู้ขับร้องในที่นั้น บางที่จะหมายถึงผู้เจรจาแถะผู้พากย์ อย่างคนเจรจาและพากย์โขนของเราก็อาจเป็นได้ เขาอธิบายว่า ตามธรรมดา ผู้เป็นควานหรือโขนเองเราจะต้องเริ่มการแสดงนำด้วยการสวดหรือพากย์บทกลอนทางศาสนา และมีคำที่เรียกว่า "ราก – อิ - ฮินดี" (rak-i-hindi) อยู่อีกคำหนึ่ง อธิบายความหมายว่า “แนวทางของอินเดีย” หรือ "ทำ นองเพลงของอินเดีย" ก็ได้ ดั่งที่ทราบกันอยู่แล้วว่า คำว่า ราคะและราคินี ในภาษาดนตรีของอินเดียนั้น เขาหมายถึงเนื้อทำนองเพลงอย่างที่เรียกว่า melody และเนื่องจากคำว่า "ษุรัค ควาน" นี้ ท่านอานันทกุมารสวามีเคยที่กทักเอาว่า มีหลักฐานหรืออันน่าตระหนักอยู่บ้างที่จะเห็นได้ว่าการเล่นหุ่นในอิหร่าน มีกำเนิดไปจากยินเดียอย่างน้อย การเล่นชนิดนี้ก็มีอิทธิพลของอินเตียอยู่ กล่าวคือ อิหร่านได้แบบอย่างศิลปะชนิดนี้ไปจากอินเดีย

โขนในภาษาเขมร ในพจนานุกรมภาษาเขมร ก็มีคำว่า "ละคอน" แต่เราเขียนเป็นรูปอักษรว่า "ละโขน" และให้อธิบายไว้ว่า "มหรสพอย่างหนึ่งเล่นเรื่องต่าง ๆ" กับมีคำว่า "โขล" เขียนตัว "ล" สะกดเหมือนกับ "โขล" ของเบงคาลี และให้อธิบายไว้ในพจนานกรมของเขมรว่า "โขล - ละคอนชาย เล่นเรื่องรามเกียรติ์" ซึ่งคงจะต่างกับคำว่า "ละคอน" ที่ว่า "เล่นเรื่องต่าง ๆ" เพราะอาจหมายความในภาษานั้นว่า ละดอนนั้นเต้นเรื่องอื่น ๆ นอกจากเรื่องรามเกียรติ์ก็ได้ ถ้าคำว่า "โขน" และ ศิลปะแห่งการเล่นโขนของเราแต่โบราณ จะได้ทั้งชื่อและแบบอย่างทางศิลปะในการเล่นการแสดงมาจากขอมหรือเขมร ก็ดูจะไม่น่าแปลกประหลาดอันใด เพราะมิปรากฏการณ์อยู่ในประวัตศาสตร์และโบราณคดีเป็นอันมาก ที่ในสมัยโบราณโน้นเราได้นำเอาวัฒนธรรมของขอมมาใช้เป็นสมบัติของเรา จนบางอย่างกลายเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น ตัวหนังสือขอมที่ใช้จารในใบลาน และเมื่อเราเปิดดู

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานของเรา ก็จะพบคำอยู่ดาดดื่น ที่ว่าเป็นคำเขมรจริงอยู่ แม้จะเป็นที่รับรองกันแล้วว่า คำไทยกับคำเขมรในชั้นหลังนี้ได้ปะปนกันเป็นอย่างจริงอยู่ แม้จะเป็นที่รับรองกันแล้วว่า ไทยกับคำเขมรในชั้นหลังนี้ เขมรยืมเอาคำของไทยไปใช้ก็น่าจะมี แต่ถ้าพูดถึงความเป็นไปในชั้นหลังกันดังนี้ ความก็กลับปรากฏว่า ราชสำนักแห่งกรุงกัมพูชา ได้กลับมานำเอาแบบอย่างนาฏศิลป์ไทยทางโขนละครและดนตรีไปจากไทยอีกต่อหนึ่งด้วยซ้ำไป และใน "ศิลปินแห่งละครไทย" และถ้าเราไปเปิดพจนานกรมภาษาไทยดูคำว่า "โขน" และ "ละคร" ของเรา ก็จะได้พบคำนิยามตามแบบนาฏศิลป์ชนิดที่ปรากฏแก่ตาเราคนไทย ว่า "'โขน – ละคร ชนิดหนึ่งที่ผู้เล่นสวมหน้ากากแตะหัวต่าง ๆ ที่เรียกว่าหัวโขน" คือนำเอาคำว่า "ละครชนิดหนึ่ง" มาอธิบายคำว่า "โขน" เป็นแต่เสริมท้ายว่า "ที่ผู้เล่นสวมหน้ากากและหัวต่าง ๆ ที่เรียกว่าหัวโขน" ซึ่งนับว่าเป็นคำนิยามชัดเจน และเหมาะสมแก่ศิตปะประเภทนี้ของไทยเราเป็นอย่างดี ส่วนคำว่า "ละคร" นั้น ให้อธิบายไว้ว่า "การมหรสพอย่างหนึ่ง เล่นเป็นเรื่องราวต่าง ๆ" เกือบเหมือมกับคำอธิบายในพจนานุกรมเขมร

จากข้อมูลความหมายและที่มาของคำว่าโขน ผู้วิจัยจึงพอนำมาสรุปได้ความว่า คำว่าโขนนั้นคงจะมีมาก่อนสมัยอยุธยาอย่างแน่นอน แต่คำว่าโขนจะเป็นคำที่บัญญัติขึ้นใช้ในภาษาไทยหรือยืมจากภาษาอื่นมาใช้นั้น ยังไม่พบหลักฐานที่แน่ชัด เพียงแต่คำว่าโขนในภาษาอื่น ๆ ที่มีความหมายคล้ายคลึงกับการแสดงนาฏกรรมของไทยเท่าที่ปรากฏอยู่ 4 ทางด้วยกันคือ

1. โขนในภาษาเบงคาลี คำว่า "โขละ" หรือ "โขล" ในภาษาเบงคาลี หมายถึง ชื่อของดนตรีเครื่องหนังชนิดหนึ่งของฮินดู ใช้ตี รูปร่างเหมือนมฤทังคะ ที่มีรูปร่างเหมือนตะโพนของไทย

2. โขนในภาษาทมิฬ คำว่า "โกล" หรือ "โกล้ม" ในภาษาทมิฬนั้น หมายความถึงการประดับตกแต่งตัว ตามลักษณะของเพศเพื่อให้รู้ว่าชายหรือหญิง

3. โขนในภาษาอิหร่าน คำว่า "ษูรัต ควาน" ในภาษาอิหร่านนั้น มีความหมายถึงผู้อ่านหรือผู้ขับร้องแทนตัวตุ๊กตาหรือตัวหุ่น

4. โขนในภาษาเขมร คำว่า "ละโขน" ที่ปรากฏอยู่ในพจนานุกรมภาษาเขมร มีความหมายว่า การเล่นอย่างหนึ่งเล่นเรื่องต่าง ๆ พร้อมกับมีคำว่า "โขล" ที่เหมือนกับภาษาเบงคาลี โดยให้คำอธิบายไว้ว่า "โขล ละครชาย เล่นเรื่องรามเกียรติ์"

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, (2555) กล่าวว่า โขน คือ นาฏกรรมชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทย ที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ และได้วิวัฒนาการมาจนถึงปัจจุบันพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ได้ให้ความหมายของคำว่าโขน ไว้ดังนี้

- การเล่นอย่างหนึ่งคล้ายละคร แต่สวมหัวจำลองต่าง ๆ ที่เรียกว่า หัวโขน อย่างหนึ่ง
- เรียกไม้ที่ต่อเสริมหัวเรือให้งอนเชิดขึ้นไป เรียกว่า โขนเรืออย่างหนึ่ง
- เรือชนิดหนึ่งที่มีขนว่า เรือโขน อย่างหนึ่ง
- ส่วนสุดท้ายของรางระนาดหรือฆ้องวงที่งอนขึ้น อย่างหนึ่ง

จากความหมายข้างต้นจะเห็นได้ว่า โขนนั้นมีความหมายหลายอย่างแต่ความหมายที่สอดคล้องกับคำว่า โขนเป็นนาฏกรรมชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทยก็คือการละเล่นอย่างหนึ่งคล้ายละครแต่สวมหัวจำลองต่าง ๆ ที่เรียกว่าหัวโขนนั้นเอง

วีระศิลป์ ช้างขนุน, (2556) ได้กล่าวว่า “โขน” คือ นาฏกรรมของไทย ที่มีรูปแบบของศิลปะการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง และมีวิวัฒนาการมาอย่างต่อเนื่อง แต่หลักฐานเกี่ยวกับคำว่า “โขน” นั้นกลับไม่ปรากฏเป็นเอกสารลายลักษณ์อักษรจารึกหรือหลักฐานทางโบราณคดี แต่กลับพบคำว่า “โขน” จากบันทึกในจดหมายเหตุของชาวต่างชาติ (จดหมายเหตุลาลูแบร์) ที่เข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีทางการทูตกับประเทศสยาม ใน “รัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ได้กล่าวถึง “โขน” ซึ่งได้อธิบายถึงรูปแบบ และลักษณะวิธีการเล่นไว้ค่อนข้างละเอียด ถือเป็นศิลปะที่ได้รับความนิยม และมีแบบแผนการแสดงมานานแล้ว จึงสันนิษฐานได้ว่า การละเล่นโขนมีมาตั้งแต่ก่อนสมัยอยุธยา

จากคำว่าโขน ในภาษาต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้วจะเห็นได้ว่า คำว่า "โขน" ในภาษาเขมรจะมีความหมายที่ใกล้เคียงกับการแสดงโขนของไทยมากที่สุด แต่ทั้งนี้ไม่อาจจะสรุปได้ว่าไทยเรานั้นเอาแบบอย่างศิลปะของเขมรมาหรือว่าเขมรได้แบบอย่างการแสดงไปจากไทยแต่ที่น่าสังเกตคือโขนเป็นการแสดงตำนานเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ โดยเฉพาะการสรรเสริญพระรามหรือพระนารายณ์อวตาร และขอมโบราณก็นับถือศาสนาพราหมณ์หรือฮินดูเป็นศาสนาสำคัญก่อนศาสนาพุทธ น่าจะเชื่อได้ว่าเมื่อไทยเรารับอิทธิพลวัฒนธรรมประเพณีของขอมมาแต่ต้นกรุงศรีอยุธยาจึงน่าจะเชื่อได้ว่าขอมเป็นผู้ให้อิทธิพลทางโขนแก่ไทย และเมื่อไทยเรารับมาแล้วก็ปรับปรุงให้เหมาะสมกับรสนิยมของตน จนเป็นนาฏศิลป์ที่สำคัญของชาติมาจนทุกวันนี้

1.2 ประวัติ ความเป็นมาของโขน

จากการศึกษาค้นคว้าเรื่องโขน ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงความเป็นมาของโขน นำข้อมูลประวัติความเป็นมาของโขน เพื่อเป็นฐานข้อมูลในการวิเคราะห์กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ซึ่งมีนักวิชาการและนักการศึกษาที่ให้รายละเอียดเกี่ยวกับประวัติ ความเป็นมาของโขน ไว้ดังนี้

ธนิต อยู่โพธิ์, (2538) กล่าวว่า การแสดงโขน นิยมใช้วรรณคดีเรื่อง รามเกียรติ์ ซึ่งรามเกียรติ์มาจากวรรณคดีสันสกฤต เรื่องรามายณะ ของอินเดีย ที่นับถือ พระอิศวร พระนารายณ พระศิวะ ซึ่งเป็นมหาเทพ คนไทยจึงได้รับอิทธิพลมาด้วย และเชื่อกันวาการได้ดูการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ จะได้รับพร จากองคเทพเป็นมงคลอันประเสริฐสงผลใหสำเร็จในสิ่งที่ปรารถนา ประกอบกับเนื้อเรื่องใหแงคิดวาธรรมะย่อมชนะอธรรม และเพื่อใหผู้ชมตั้งมั่นอยู่ในความดี ศิลปะแหงการเล่นโขนได้วิธีเล่น และวิธีแต่งตัวบางอย่างมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ ได้ท่าต่อสู้ ทารำ ท่าเต้น มา

จากบางสวนของการรำการเล่นกระบี่กระบอง ซึ่งผู้เล่นหนังนำมาเลนก่อน และได้ศิลปะของการเล่นหนังมาใช เชน คำพากย คำเจรจา หน้าพาทย์ เพลงดนตรี ตลอดจนได้ท่าเต้นของผู้เชิดหนังมาอีกด้วย ศิลปะประเภทนี้ตองสวมหัวปดศีรษะ ไม่สามารถพูดและขับรองด้วยตนเองได้ จึงตองมีผู้พูดแทน ซึ่งเรียกวาผู้พากย และเจรจา โดยนำเอาคำพากยและคำเจรจาของการเล่นหนังมาใช ครั้นตอมาได้ปรับปรุงใหผู้แสดงซึ่งสมมุติเป็นเทพบุตรเทพธิดา และมนุษย์ชายหญิงสวมแต่เครื่องประดับศีรษะไม่ตองปดหนาทั้งหมด แต่ถึงแม้ผู้แสดงโขนที่สวมเครื่องประดับศีรษะเปิดหนาสามารถพูดเองได้ ก็ยังคงรักษาประเพณีเดิมไวคือต้องมีผู้พากย์เจรจาแทน เว้นแต่ฤษีบางองค์และตัวตลกที่เจรจาเอง

สุรพล วิรุฬห์รักษ์, (2543) กล่าวว่า การแสดงโขนเป็นหนึ่งในนาฏศิลป์ชั้นสูงที่มีมาแต่โบราณกาลจนถึงปัจจุบัน มีหลักฐานยืนยันแน่ชัดว่าอย่างน้อยการแสดงประเภทนี้ก็มีมาแล้วในสมัยอยุธยาตอนปลาย ในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ซึ่งทรงให้จัดพระราชพิธีเบญจาเพศ ในการนี้มีการจัดมหรสพซึ่งปรากฏคำว่า “โขน” ในเนมียราชกลอนสวดและคำพากย์รามเกียรติ์ของเก่า

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, (2555) ได้กล่าวไว้ในหนังสือ โขน ว่า "คนไทยเรามีศิลปะแห่งการเล่นหลายอย่างสืบมาแตโบราณ และการเล่นที่มาปรากฏเป็นมหรสพสำคัญในภายหลังนี้ ก็น่าจะได้แก่การเล่นที่เรียกกันเป็นรวม ๆ ว่า ระบำ รำ เต้น" จากคำ 3 คำนี้ อาจแยกการเล่นออกได้ตามประเภทเช่นที่ปรากฏต่อมาเป็น 3 อย่าง คือ

1. ระบำ ได้แก่ ศิลปะแห่งการรำที่ผู้แสดงรำพร้อมกันเป็นหมวดหมู่ เช่น ระบำเทพบุตรนางฟ้า ระบำเบิกโรงชุดเมยลารามสูร หรือถ้าจะเทียบกับระบำที่รู้จักกันต่อมาในภายหลัง เช่น ระบำดาวดึงส์ หรือถ้าเป็นชุดระบำที่มีศิลปะแบบไทยเหนือก็เรียกว่าฟ้อน เชน ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนเมือง เป็นต้น จึงเรียกรวมกันว่า ฟ้อนรำ หรือระบำรำฟ้อน

2. รำ ได้แก่ ศิลปะแห่งการรำเดี่ยว รำคู่ รำประกอบเพลง รำอาวุธ หรือรำใช้บท เช่น รำเขนง รำพัดชา หรือบางครั้งหนักไปทางเต้นก็ได้แก่ รำโคม แต่ที่หมายต่อมาในภายหลังก็คือรำละครนั้นเอง

3. เต้น ได้แก่ ศิลปะแห่งการยกขาขึ้นลงให้เป็นจังหวะ เช่น เต้นเขน เต้นโขน เป็นต้นการเล่นทั้ง 3 อย่างนี้ได้ปรากฏหลักฐานที่กล่าวไว้ในจารึกสมัยสุโขทัยหลักที่ 8 ว่า

"ย่อมเรียงขันหมากขันพลูบูชาพิลม ระบำรำเต้นเล่นทุกฉัน"

ในหนังสือไตรภูมิพระร่วงกล่าวว่า

"บ้างเต้น บางรำ บ้างฟ้อนระบำ บันลือเพลงดุริยะดนตรี"

ส่วนในกฎมณเทียรบาลกล่าวว่า

"ให้มีระบำรำเต้น พิณพาทย์ ฆ้องกลองประโคมทั้ง 4 ประตู"

จากหลักฐานดังกล่าว แสดงให้เห็นว่าเรานั้นมีศิลปะแห่งการเล่นที่เป็นแบบแผนมานานแล้วต่อเมื่อศิลปะการเล่นทั้ง 3 อย่างวิวัฒนาการขึ้น เราจึงได้กำหนดแบบแผนของศิลปะแห่งการเล่นทั้ง 3 ว่า "โขน ละคร ฟ้อนรำ หรือระบำ รำ เต้น" ซึ่งมีความหมายต่อมาว่าโขน คือศิลปะแห่งการเต้น ละคร คือศิลปะแห่งการรำเล่นเป็นเรื่อง และระบำหรือฟ้อนรำ คือศิลปะแห่งการรำสวย ๆ งาม ๆ ไม่เล่นเป็นเรื่อง

วีระศิลป์ ช้างขนุน, (2556) กล่าวว่า เรื่องที่ใช้ในการแสดงโขน แต่เดิมจะเคยปรากฏว่านำเรื่องอื่น ๆ มาเล่นหรือไม่นั้นไม่มีหลักฐานที่ปรากฏยืนยันได้ แต่เรื่องที่นิยมเรื่องที่ใช้ในการแสดงโขนเล่นโขนกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จนเป็นที่รู้จักกันแพร่หลายมีเพียงเรื่องเดียว คือ เรื่องรามเกียรติ์ รามเกียรติ์ มิได้เป็นวรรณคดีที่เกิดขึ้นจากจินตนาการของกวีไทย แต่เป็นวรรณคดีที่ได้เค้าโครงเนื้อหาของเรื่องมาจาก คัมภีร์มหากาพย์ที่ยิ่งใหญ่ของอินเดียเรื่องหนึ่ง คือ เรื่อง รามายณะ แต่งโดยมหาฤษีวาลมิกิ อันเป็นคัมภีร์ชั้นรองที่สำคัญในศาสนาพราหมณ์ฮินดู ไทยเราได้รับทราบเรื่องราวและเนื้อหาของรามายณะผ่านการติดต่อค้าขายกับพ่อค้า และพราหมณ์ชาวอินเดียโดยตรง และผ่านจากประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น อินโดนีเซีย มาเลเซีย และกัมพูชา เข้ามาอีกทางหนึ่ง รามเกียรติ์เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการยกย่องพระเกียรติยศของพระราม วีรบุรุษของอินเดีย ท่านผู้เชี่ยวชาญการศึกษาวรรณคดีได้สอบสวนเปรียบเทียบแล้วลงความเห็นว่า เรื่องรามเกียรติ์ของไทยได้มีการสอดแทรกเรื่องราวที่เป็นเกร็ดปลีกย่อยในตำนาน นิทานปรัมปราของไทยไว้ด้วยบางส่วน ตามคตินิยมแสดงให้เห็นว่า เรื่องรามเกียรติ์มีความเป็นเอกลักษณ์ไทย จึงมีหลายๆ ตอนที่เนื้อเรื่องไม่ตรงตามฉบับของมหาฤษีวาลมิกิเรื่องรามเกียรติ์ของไทยนั้น กวีได้แต่งขึ้นเป็นบทนาฏกรรมด้วยสำนวนการประพันธ์ที่หลากหลาย ทั้งที่เป็นเฉพาะตอนก็มี และเป็นเรื่องยาวจนจบก็มี โดยแต่งขึ้นสำหรับเล่นหนัง ละคร และโขน ดังปรากฏว่ามีแต่งขึ้นไว้หลายสำนวนหลายยุคสมัยด้วยกัน ซึ่งพอจะรวบรวมตามยุคสมัยได้ดังนี้

บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงศรีอยุธยา

บทรามเกียรติ์คำฉันท์

บทรามเกียรติ์คำพากย์

รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงเก่า

บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงธนบุรี

รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงธนบุรี

บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 1

รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 2

รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 4

รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ในรัชกาลที่ 6

จากข้อมูลดังกล่าว จึงสรุปได้ว่า โขนเป็นการแสดงนาฏศิลป์ชั้นสูงของไทย และถือเป็นศาสตร์ที่รวบรวมไว้ซึ่งศิลปะวิทยาหลากหลายแขนง นอกเหนือจาก “ระบำ รำ เต้น” ที่เห็นเด่นชัด จากงานศิลปะเหล่านี้ ได้แก่ พัสตราภรณ์ (การแต่งกาย) ศิราภรณ์ (ศีรษะโขนหรือเครื่องประดับศีรษะ) ถนิมพิมภาภรณ์ (เครื่องประดับ) บทละคร การพากย์เจรจา การขับร้อง การบรรเลงดนตรี ฉาก และวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงต่าง ๆ ล้วนเป็นสิ่งที่สืบทอดต่อกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ถือเป็นมรดกอันทรงคุณค่าทางศิลปะวัฒนธรรมของชาติไทย

1.3 ต้นกำเนิดโขน

โขน นั้นเกิดจากการละเล่น 3 ชนิดมาผสมผสานอันได้แก่ หนังใหญ่ กระบี่กระบอง และชักนาคดึกดำบรรพ์ ซึ่งโขนนำเอาบางสิ่งบางอย่างขอการละเล่นทั้ง 3 ชนิดนี้มาประดิษฐ์ขึ้นใหม่จนเป็นการแสดงโขนที่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน ดังจะได้กล่าวในรายละเอียดต่อไปนี้

1.3.1 หนังใหญ่

ธนิต อยู่โพธิ์, (2508) ให้ความเห็นถึงการละเล่นหนังใหญ่ ดังนี้ หนังใหญ่ศิลปะในการเลนโขนที่ประกอบกันขึ้น เป็นรูปแบบเช่นที่ปรากฏในปัจจุบันนี้มีผู้ให้ความเห็นไว้ว่า อาจมาจากการเล่นหนัง หรือที่เรียกกันโดยทั่วไปในปัจจุบันว่าหนังใหญ่ เพราะมีหนังตัวเล็กที่เรียกว่าหนังตะลุงเกิดขึ้น จึงมีการเรียกชื่อให้ต่างออกไป การเล่นหนังมีบทพากย์บทเจรจา ใช้เรื่องรามเกียรติ์สำหรับเล่นหนัง ซึ่งเรื่องรามเกียรติ์นี้เป็นวรรณคดีรุ่นเก่า ไปถึงสมัยอยุธยาที่ใช้ประกอบการเล่นโขน บทที่ใช้สำหรับเล่นหนังมีแต่คำพากย์และเจรจา เหมือนกับการเล่นโขนที่เกิดขึ้นเป็นประเภทแรกๆ เช่น โขนกลางแปลง โขนนั่งราว ตัวหนังใช้แผ่นหนังวัวฉลุสลักด้วยลวดลายงดงาม เป็นรูปตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์มีไม้ผูกทาบตัวหนังไว้สองข้างเพื่อให้ตัวหนังตั้งตรงไม่คดงอ และไม้ที่ผูกทาบนั้นก็ทำให้มีคันยื่นยาวพันลงมาใต้ตัวหนังเป็นสองข้าง ผู้ที่ทำการเชิดหนังต้องใช้มือทั้งสองถือไม้ทาบตัวหนังกับจอแล้วใช้เท้าเต้นออกท่าไปตามคำพากย์คำเจรจา และตามเพลงหน้าพาทย์ของวงปี่พาทย์คล้ายกับการเต้นระบำรำเท้า คนเล่นหนังเรียกว่า “คนเชิด” ที่ต้องทำการเชิดให้เงาของตัวหนังไปติดอยู่ที่จอผ้าขาวเพื่อคนดูจะได้เห็นรูปและลวดลายอันงดงามของตัวหนังได้ชัดเจน แต่คนเชิดไม่ต้องพูดและร้อง เพราะมีคนพากย์ที่ทำหน้าที่พูดแทนคนเชิด คนพากย์จะต้องเป็นคนรอบรู้เรื่องราวที่จะเล่นหนังตอนนั้น ๆ ดี และควรจะเป็นกวีอยู่ในตัวด้วย เพราะต้องพากย์เป็นคำฉันท์และกาพย์บางตอนก็ต้องเจรจาแทนตัวหนังให้สัมผัสคล้องจองกันเป็นนำประพันธ์ที่เรียกกันว่า “ร่ายยาว” ทั้งเป็นผู้บอกหน้าพาทย์ให้พวกดนตรีทำเพลงประกอบการเล่นด้วย เช่นเดียวกับ “ดะลัง” หรือ “ดาหลัง” คือคนพากย์หนังของชวา การเล่นหนังของเราจึงดูคล้ายกับของชวาที่เรียกว่า “วายังปูรวา” ซึ่งว่ากันว่าเป็นการเล่นเก่าแก่มีมา

ตั้งแต่ก่อนสมัยที่อารยธรรมฮินดูจะแผ่เข้ามาสู่ดินแดนนั้น แต่เดิมคงเรียกกันเพียงว่า “วายัง” ดังเช่นปรากฏใน บทละครเรื่องอิเหนา ดังนี้

“ดาหลังวายังแล้วชูเชิด ฉลุฉลักลายเลิศเลขา” (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2516 : 50)

เสนอ นิลเดช, (2534) ได้กล่าวว่า การแสดงหนังใหญ่นั้นเป็นการแสดงที่สันนิษฐานว่ามีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาการแสดงแต่ละครั้งต้องใช้คนจำนวนมาก และหนังแต่ละตัวมีขนาดใหญ่ประมาณหนึ่งเมตรถึงหนึ่งเมตรครึ่ง ทำให้การเก็บรักษาตัวหนังเปลืองพื้นที่ อีกทั้งมีค่าใช้จ่ายในสูง ดังนั้นหนังใหญ่จึงมักเป็นของหลวงหรือของพระสงฆ์และผู้ทรงสมณศักดิ์มีบุญบารมีมาก มิใช่ชาวบ้านทั่วไปจะครอบครองตัวหนังใหญ่ได้ การแสดงจะใช้เล่นในงานหลวง เช่น งานสมโภช หรืองานพระบรมศพที่สร้างพระเมรุกลางเมือง

คึกฤทธิ์ ปราโมช, (2541) ได้กล่าวว่า โขนกับหนังใหญ่ มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดเพราะเป็นการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ เช่นเดียวกัน และกาพย์เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งนำมาใช้เป็นบทพากย์ในการแสดงหนังใหญ่นั้นก็ใช้ได้ในการแสดงโขนมิได้แตกต่างกันเลย เรียกได้ว่าบทที่ใช้ในการแสดงโขนและหนังใหญ่นั้นเป็นบทเดียวกัน แม้แต่การเจรจาซึ่งใช้สลับการพากย์บทนั้น ทั้งโขนและหนังใหญ่ก็ใช้แบบเดียวกันอีก แต่โขนกับหนังใหญ่ก็ยังมีความแตกต่างกันอยู่มาก คือ เป็นคนละมิติกันทีเดียว หนังใหญ่เป็นภาพประกอบปรากฏบนจอหนัง แต่โขนเป็นการแสดงของคนที่มีชีวิตบนเวทีการแสดง แต่ในขณะเดียวกันก็มีความใกล้ชิดกันมากทางด้านอื่น ๆ การฉลุภาพลงในหนังควายนั้นจิตกรถือเอาสุนทรีย์เป็นใหญ่ มิได้คำนึงถึงความจริง หรือความเป็นไปตามธรรมชาติ จิตรกรที่สร้างหนังใหญ่ขึ้นนั้นถือเอาแบบหรือโครงสร้างแห่งภาพเป็นสำคัญ ฉลุภาพขึ้นตามความสวยงามในฐานะที่เป็นภาพมิได้คำนึงถึงความจริงตามธรรมชาติ ภาพพระรามรบกับยักษ์และอยู่ในท่าที่โขนเรียกว่า "ขึ้นลอย" คือขึ้นยืนอยู่บนบ่ายักษ์นั้น จิตรกรที่สร้างหนังใหญ่ก็ฉลุหนังเอาตามใจที่เห็นสวยงามมิได้คำนึงว่าคนจริง ๆ จะขึ้นลอยท่านั้นได้หรือไม่ แต่โขนก็ได้เอาท่าขึ้นลอยและท่ารบต่าง ๆ ที่ปรากฏในหนังใหญ่มาใส่ไว้ในการแสดงโขน เพราะ คิดว่าสวยงามไปตามจิตรกรผู้สร้างหนังใหญ่ขึ้น จึงจำเป็นต้องหัดโขนให้ขึ้นลอยหรือท่ารบต่าง ๆที่เรียกว่าท่าจับได้จริงตามที่จิตรกรได้ฉลุไว้บนหนังใหญ่ ทั้งที่ในการหัดและแสดงนั้นกว่าจะทำได้ก็ต้องประดักประเดิดลำบากมากเพราะเป็นท่าที่ฝืนธรรมชาติ

เสาวณิต วิงวอน, (2554) ได้กล่าวว่า หนังใหญ่ เป็นมหรสพที่นิยมกันมากในสมัยโบราณ ประเทศไทยมีหลักฐานการแสดงหนังใหญ่มาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้น ดังปรากฏอยู่ในกฎมนเทียรบาล เป็นการแสดงที่ใช้แผ่นหนังวัว หรือควายสลักเป็นรูปตัวละครเชิดดูท่าทางที่สวยงามและดูเงา เดิมเรียกว่า "หนัง" คำเดียว ต่อมาเมื่อมีการแสดงหนังชนิดอื่น เช่น หนังตะลุงซึ่งมีขนาดเล็ก จึงเรียกหนังดั้งเดิมว่าหนังใหญ่ ตัวหนังแบ่งออกได้ 3 ประเภทใหญ่ๆได้แก่

1. หนังเดี่ยว เป็นภาพตัวละครตัวเดียวประกอบลวดลาย

2. หนังเรื่อง เป็นภาพตัวละครมากกว่า 1 ตัวอยู่ในแผ่นเดียว

3. หนังพิเศษ เป็นตัวหนังที่มีลักษณะพิเศษหรือมีท่าทางพิเศษ

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, (2555) ได้เคยกล่าวเกี่ยวกับการละเล่นหนังใหญ่ไว้ว่า การละเล่นหนังใหญ่ เป็นมหรสพชนิดหนึ่งของไทย ในสมัยโบราณที่มีความนิยมมากอีกอย่างก็คือ "หนัง" ซึ่งต่อมาภายหลังเราจะเรียกกันว่า "หนังใหญ่" ก็เพราะว่าเรามีหนังตะลุงซึ่งเป็นหนังตัวเล็กกว่าเกิดขึ้นอีกอย่างหนึ่ง จึงต้องเรียกให้มีความแตกต่างกันออกไป

1) ที่มาของคำว่า หนัง

คำว่า "หนัง" เกิดขึ้นจากการละเล่นอย่างหนึ่งของไทยในสมัยโบราณ ที่เรียกว่า "หนัง"ก็เพราะว่ารูปหรือตัวละครที่แสดงในเรื่องนั้นจะทำด้วยหนังสัตว์ซึ่งอาจจะเป็นหนังวัวหรือหนังควายก็ได้ ถึงการละเล่นชนิดนี้จะเรียกว่าหนัง แต่คำว่า หนัง คำเดียวโดด ๆ นั้นเป็นการเรียกกันมาแต่ดั้งเดิมทั้งภาคใต้และภาคกลาง ซึ่งในภาษาของพวกชวาหรือมลายูก็จะเรียกหนังของตนเองว่า "วายังกุลิต" ซึ่งคำว่า "วายัง" นั้นมีความหมายถึง รูป หุ่น เงา ส่วนคำว่า "กุลิตแปลว่า หนังสัตว์ เมื่อรวมความแล้ว "วายังกุสิต" ย่อมจะหมายถึง รูปที่ทำด้วยหนังสัตว์ที่บ่งบอกได้ว่าแต่เดิมเรานั้นเรียก หนังเพียงคำเดียว ก็คือบทละครเรื่องพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ซึ่งกล่าวว่า

ดาหลังวายังแล้วยูเชิด ฉลุฉสักลายเลิศเลขา

จากบทพระราชนิพนธ์ข้างต้นจะเห็นได้ว่า ในสมัยโบราณ ชวาหรือมลายูก็เรียก วายังคำเดียว ต่อมาเมื่อมีการเล่นหลายอย่างเกิดขึ้น จึงได้มีการเรียกการเล่นทั้งหลายให้ไปเพื่อแสดงให้เห็นถึงความแตกของการเล่นแต่ละอย่าง เช่น วายังกุลิต วายังปูรวา วายังวอง เป็นต้น

2) ประวัติความเป็นมาของหนังใหญ่

หนังใหญ่ เป็นมหรสพเก่าแก่ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นมหรสพชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทยที่มีมาแต่ครั้งสมัยกรุงสุโขทัยแล้ว มีลีลาการแสดงที่งดงาม ตังมีหลักฐานปรากฏในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชว่า พระองค์ได้มีพระบรมราชโองการโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้พระมหาราชครูแต่งเรื่อง "สมุทรโฆษชาดกคำฉันท์" ขึ้น เพื่อใช้สำหรับเล่นหนังใหญ่ ตังหลักฐานที่ปรากฏในหนังสือสมุทรโฆษคำฉันท์ว่า

พระให้กล่าวกาพย์นิพนธ์ จำนองโดยกล

ตระการเพลงยศพระ

ให้ฉลักแสบกภาพอันชระ เป็นบรรพบุรณะ

นเรนทราชบรรหาร

ให้ทวยนักคุนผู้ชาญ กลเล่นโดยการ

ย เป็นบำเทิงธรณี

ตามปกติในสมัยโบราณหนังใหญ่ได้รับการยกย่องว่าเป็นมหรสพชั้นสูง เป็นการละเล่นของหลวงที่มีลีลาการแสดงที่งดงาม ซึ่งการละเล่นประเภทนี้จะขึ้นหน้าขึ้นตามากกว่าการละเล่นมหรสพชนิดอื่น งานใดที่มีการแสดงหนังใหญ่ก็หมายความว่างานนั้นเป็นงานที่ใหญ่มากและสำคัญจริง ๆ ถึงแม้ว่ากรุงศรีอยุธยาจะเสียให้แก่พม่าในปีพุทธศักราช 2310 ซึ่งพม่าได้ทำลายทุกสิ่งทุกอย่างไม่ว่าจะเป็นโบราณสถาน โบราณวัตถุ ตลอดจนศิลปะต่าง ๆ แต่ในสมัยต่อมาเจ้าตากสินก็ทรงกอบกู้เอกราชได้ จนกระทั่งพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯ ทรงสร้างกรุงรัตนโกสินทร์ขึ้น หนังใหญ่ซึ่งเป็นมหรสพชนิดหนึ่งกลับมีความเจริญตามยุคสมัยด้วย นับได้ว่าหนังใหญ่เป็นของคู่บ้านคู่เมืองของไทยอย่างแท้จริง หนังใหญ่เป็นมหรสพที่ต้อว้างขวาง จึงเป็นมหรสพที่รวมกลุ่มคนดูได้มาก ทำให้มีความเจริญอย่างรวดเร็ว เป็นที่นิยมชมชอบของคนโดยทั่วไป นอกจากประวัติของหนังใหญ่ในเบื้องต้นแล้ว หนังใหญ่ยังมีองค์ประกอบที่สำคัญอีกหลายอย่างไม่ว่าจะเป็น ตัวหนัง สถานที่แสดง คนเชิดหนัง คนพากย์ เจรจา วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ตลอดจนเรื่องใช้แสดง

3) องค์ประกอบของหนังใหญ่

3.1) ลักษณะและประเภทของหนังใหญ่

3.1.1) ลักษณะตัวหนังใหญ่

ได้กล่าวมาแล้วว่าหนังใหญ่นั้นสร้างขึ้นด้วยหนังวัวหรือหนังควาย แต่ความนิยมจะอยู่ที่การใช้หนังวัวมากกว่า ด้วยเหตุผลที่ว่าหนังวัวนั้นบาง มีความโปร่งแสงในตัวอย่างที่เรียกหนังแก้ว ซึ่งเมื่อถูกแงฟในเวลากลางคืนจะทำให้เห็นเป็นลวดลายอย่างชัดเจน เล่นกลางคืนจะทาด้วยสีดำ โดยการใช้สีจากธรรมชาติ คือนำเอาถ่าน กาบมะพร้าว หรือใบลำโพงตำละลายกับน้ำข้าว ทาให้ทั่วแผ่นหนังทั้งสองด้าน จากนั้นตากให้แห้ง แล้วจึงใช้ใบฟักข้าวถูซ้ำอีกครั้งเพื่อให้เกิดความมันวาว ส่วนหนังที่ใช้แสดงในเวลากลางวันก็จะนิยมระบายสีเพื่อให้เกิดความสวยงาม ซึ่งสีที่ใช้ระบายหนังนั้นเรียกว่า "น้ำยา" สีเหล่านี้เป็นวัสดุพื้นบ้าน เช่น สีเขียว ก็ใช้จุนสีกับน้ำมะนาว สีแดงใช้น้ำฝาง (ต้นไม้ชนิดหนึ่ง ต้นและใบคล้ายต้นหางนกยูงไทยแก่นสีแดง) กับสารส้ม หรือสีเหลืองใช้น้ำฝางทาแล้วถูด้วยน้ำมะนาวนอกจากนี้ยังใช้จำพวกรงค์ และคราม เมื่อได้หนังตามที่ต้องการแล้วจึงให้ช่างเขียนที่มีฝีมือในการเขียนภาพเขียนลวดลายหรือรูปตัวละครต่าง ๆ ลงบนหนังวัวนั้น ๆ เช่น ตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ อาทิ พระราม พระลักษมณ์ ทศกัณฐ์ หรือหนุมาน ความสวยงามของตัวหนังจะมีความวิจิตรสวยงามมากน้อยขนาดไหนก็อยู่ที่ตอนวาดรูปนี้เอง ซึ่งการเขียนจะเขียนด้วยหมึกขาวแล้วจึงลงมือฉลุสลักตามลวดลายที่เขียนด้วยสิ่วชนิดต่าง ๆ ตามความใหญ่เล็กของลาย และนอกจากนี้ยังมีการใช้เครื่องมืออีกชนิดหนึ่งเป็นเหล็กรูปกลมสำหรับเจาะรูที่เรียกว่า "มุก" (สันนิษฐานว่าในปัจจุบันนี้คง

จะเป็นเครื่องมือแกะหนังชนิดหนึ่งที่เรียกกันว่า "ตุ๊ดตู่" นั่นเอง) ฉลุสลักตัวหนังได้แล้ว จึงใช้ไม้ตับหรือไม้คาบซึ่งนิยมใช้ไม้ ประกบตัวหนังแล้วผูก หรือมัดด้วยหวายเหลือไม้ส่วนล่างสำหรับเป็นที่จับเชิดยาวประมาณ 50 เซนติเมตร ถ้าเป็นหนังตัวเล็กก็จะใช้ไม้ทาบอันเดียว แต่ถ้าเป็นหนังตัวใหญ่ก็จะใช้ไม้ทาบ 2 อัน เว้นระยะผูกให้ห่างกันพอสมควร

3.1.2) ประเภทของหนังใหญ่

หนังใหญ่นั้นมีความวิจิตรงดงามตามเนื้อเรื่องที่ใช้แสดงและมีขนาดตั้งแต่ 1 เมตรขึ้นไปจนถึง 2 เมตรเศษ ซึ่งเวลาแสดงจะใช้คนจับตัวหนังเชิด ซึ่งหนังหนึ่งตัวจะมีคนเชิดเพียงคนเดียว แบ่งออกได้เป็น 6 ชนิด คือ

1. หนังเฝ้า หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า หนังไหว้ เป็นหนังภาพเดี่ยว หน้าเสี้ยว ท่าพนมมือ หากถืออาวุธก็ทำท่าพนมมือหนีบอาวุธไว้ใต้รักแร้โดยให้ปลายอาวุธชี้ไปทางเบื้องหลังหรือไม่ก็เหน็บไว้กับเอวสูงประมาณ 1 เมตรหนังชนิดนี้ใช้แสดงตอนเวลาเข้าเฝ้าจึงเรียกว่าหนังเฝ้า

2. หนังคเนจร หรือเรียกอีกอย่างว่า หนังเดิน เป็นหนังภาพเดี่ยว หน้าเสี้ยว ถ้าเป็นหนังตัว พระ นาง หรือยักษ์ มักจะอยู่ในท่าเดินแต่ถ้าเป็นตัวลิงก็จะอยู่ในท่าหย่อง สูงประมาณ 1.50 เมตร หนังชนิดนี้ใช้ในตอนยกทัพ หรือตอนตรวจพลของตัวนายทัพ

3. หนังง่า เป็นภาพหนังเดี่ยว หน้าเสี้ยว ท่าเหาะ ตัวหนังจะทำท่ายกขาข้างใดข้างหนึ่งไว้คล้ายท่ายกขาของโขนละคร สูงประมาณเมตร นอกจากนี้ หนังประเภทนี้ยังสามารถแบ่งออกได้อีก คือ

- หนังโก่ง คือ ตัวหนังที่สลัก เป็นท่าโก่งคันศร
- หนังแผลง คือ ตัวหนังที่สลักเป็นท่าแผลงศรโดยที่ในมือของตัวหนังจะมีลูกศรอยู่ด้วย และสามารถใช้ในตอนเหาะเหินเดินอากาศได้ด้วยพอสมควร

4. หนังเมือง เป็นหนังภาพเดียวที่อาจจะมีตัวละครตัวเดียว หรือหลายตัวก็ได้แต่ต้องประกอบด้วยภาพปราสาน หรือพลับพลา ที่มีตัวโขนหรือตัวละครนั่งหรือแสดงอย่างใดอย่างหนึ่ง ตัวหนังจึงมีขนาดใหญ่กว่าหนังชนิดอื่น สูงประมาณ 2 เมตร นอกจากนี้หนังเมืองยังสามารถแยกออกได้เป็น

- หนังพลับพลา ใช้สำหรับตัวพระ เช่น พระรามประทับอยู่ในพลับพลากลางป่า
- หนังปราสาทพูด เช่น ภาพของทศกัณฐ์ออกว่าราชการ หรือภาพอินทรชิตกำลังดื่มน้ำนมจากนางมณโฑ

- หนังปราสาทโลม ใช้สำหรับตัวละครที่แสดงบทเกี้ยวพาราสีกัน เช่น ทศกัณฐ์โลมนางสีดา หรือหนุมานเกี้ยวนางบุษมาลี เป็นต้น

5. หนังจับ เป็นหนังที่มีภาพตัวละครในเรื่องตั้งแต่สองตัวขึ้นไป โดยมากจะเป็นการรบหรือจับกัน เช่น พระรามรบทศกัณฐ์ หนุมานจับนางเบญกาย หรือสิงขาวจับลิงดำ หรือท่าขึ้นลอยต่าง ๆ หนังชนิดนี้สูงประมาณ 2 เมตร

6. หนังเบ็ดเตล็ด เป็นหนังที่มิได้จัดอยู่ในประเภทใด ประเภทหนึ่งดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นแล้ว ได้แก่ หนังไพร่พลหรือหนังเขนในกองทัพของยักษ์ บางทีก็เป็นหนังรูปตัวละครที่จับมัดกันออกมา เช่น ลิงขาวมัดลิงดำเดินอกแอนออกมา จึงเรียกหนังชนิดนี้ว่า "หนังเตียว" อีกอย่างหนึ่ง ซึ่งคำว่า เตียว ในการแสดงหนังใหญ่หรือโขน จะมีความหมายถึง การมัด ซึ่งเป็นการตั้งชื่อเพลงหน้าพาทย์ "เตียว" นอกจากนี้ก็ยังมี หนังพวกตัวตลก ลูกศร ดอกไม้ เป็นต้น หนังชนิดนี้จะมีความสูงประมาณ 1.50 เมตรขึ้นไป

นอกจากนี้ยังมีหนังอีกชนิดหนึ่งที่เรียกว่าหนังเจ้า หรือหนังครู มีอยู่ด้วยกัน 3 ภาพ ได้แก่ หนังฤาษี หนังพระ หนังพระนารายณ์ หนังทั้ง 3 ตัวนี้จะมีกรรมวิธีสร้างแตกต่างจากหนังที่กล่าวมาแล้วทั้ง 6 ประเภทเพราะแต่ละตัวจะทำด้วยหนังเสือ หรือหนังหมี ซึ่งผู้ทำมีความเชื่อกันว่ามีความขลังและความศักดิ์สิทธิ์ หนังเจ้าที่สร้างด้วยหนังพิเศษนี้ ส่วนมากจะเป็นความนิยมของคณะหนังเอกชนเพราะต้องการเน้นในเรื่องไสยศาสตร์ ความขลัง ศักดิ์สิทธิ์ แต่ถ้าเป็นหนังเจ้าของหลวงไม่เน้นในเรื่องนี้ ตัวหนังทั้ง 3 ตัวนี้จะใช้ตอนทำพิธีไหว้ครูก่อนการแสดงที่เรียกว่า "การเบิกหน้าพระ"

3.2) สถานที่แสดง

จะเห็นได้ว่าตัวหนังใหญ่ที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นจะมีความใหญ่โตมากบางตัวจะมีขนาดสูงถึง 2 เมตร ดังนั้นสถานที่แสดงหรือเวทีที่ใช้แสดงต้องมีความใหญ่เช่นเดียวกัน สถานที่แสดงหนังใหญ่นั้นควรจะเป็นลานหรือสนามที่กว้างขวางพอสมควร โรงหนังใหญ่ไม่ต้องยกพื้นเวทีเหมือนกับการแสดงอื่น ๆ เพียงแต่ใช้ไม้ไผ่ปักเป็นเสาโรงแล้วขึงผ้าขาวคาดเป็นจอยาวประมาณ 9 วา (ประมาณ 18 เมตร) และมีความสูงประมาณ 3 วา (ประมาณ 6 เมตร) รอบ ๆ จอผ้าขาวจะคาดหรือขลิบด้วยผ้าสีแดง ดังคำพากย์ที่ว่า

"ตัดไม้มาสี่ลำ ปักทำขึ้นเป็นจอ
สี่มุมแดงยอ กลางก็ดาดด้วยผ้าขาว"

จากบทพากย์จะเห็นได้ว่าเวทีหนังใหญ่จะใช้ไม้ไผ่ปักเป็นเสาโรงห่างกันพอสมควรตามความยาวและความสูงของจอจำนวน 4 ต้นด้วยกัน แล้วจึงขึงผ้าขาวขลิบแดงเป็นจอและจอนี้จะขึงให้สูงจากพื้นดินประมาณ 1 เมตร บริเวณที่ว่างระหว่างพื้นดินกับจอจะขึงหรือปิดกั้นด้วยผ้าลายดอกสีต่าง ๆ บนยอดของเสาไม้ไผ่ก็นิยมประดับด้วยธงชาติหรือหางนกยูง ด้านหลังของจอจะปลูกร้าน

เล็ก ๆ สูงจากพื้นดินประมาณ 1 เมตรพื้นร้านจะปูด้วยสังกะสี ไว้สำหรับก่อกองเพลิงเรียกว่า "ร้านเพลิง" ด้านหลังของร้านเพลิงจะปิดกั้นหรือบังด้วยเสื่อลำแพน เพื่อให้แสงส่องกระทบตัวหนังเพียงด้านเดียวเรียกว่า "บังเพลิง" ดังคำพากย์ที่ว่า

"เร่งเร็วเถิดนายไต้ เอาเพลิงใสเข้าหนหลัง
ส่องแสงอย่าให้บัง จะเล่นให้ท่านทั้งหลายดู"

ในสมัยใบราณ การก่อกองเพลิงนิยมใช้กะลามะพร้าวเป็นเชื้อเพลิง สาเหตุที่ใช้กะลามะพร้าวก็เพราะว่าติดไฟได้ดี เปลวของน้ำมันที่ให้สีเหลือบรุ้ง และให้แสงสว่างทนนาน ต่อมาภายหลังได้มีวิวัฒนาการมาใช้ตะเกียงเจ้าพายุจนเป็นการใช้ไฟฟ้าในที่สุด

3.3) คนเชิดหนัง

ในการแสดงหนังใหญ่ คนกลุ่มหนึ่งที่สวมบทบาทแทนตัวละครที่เป็นตัวหนังซึ่งไม่สามารถเคลื่อนไหวได้ ทำหน้าที่จับไม้ทาบตัวหนังนั้น ๆ หนึ่งคนต่อตัวหนังหนึ่งตัว ชูหนังขึ้นเหนือศีรษะของตนแล้วเต้นตามเสียงของดนตรี หรือบทพากย์ต่าง ๆ ตามเนื้อเรื่องที่แสดง เราเรียกคนเหล่านี้ว่า "คนเชิดหนัง" ทำหน้าที่เชิดให้เงาของตัวหนังไปทาบติดอยู่ที่จอผ้าขาว เพื่อให้คนดูจะได้เห็นรูปและลวดลายอันงดงามของตัวหนังได้อย่างเด่นชัด ทั้งนี้คนเชิดจะต้องมีความเข้าใจ ในบทบาทฐานะของตัวละครที่ตนเองเชิดด้วยไม่ว่าจะเป็นตัว พระ นาง ยักษ์ หรือลิง ดังนั้นผู้เชิดหรือคนเชิดจะต้องได้รับการฝึกฝนการเชิดมาอย่างดี โดยมีหลักการเชิดที่อธิบายได้ดังนี้

1. คนเชิดหนังจะต้องหันหน้าไปในทิศทางเดียวกันกับตัวหนัง
2. การกลับตัวหนังต้องไม่กระทบจอหนังและสัมพันธ์กับจังหวะและท่าเต้น
3. ต้องเชิดหนังให้ใกล้ชิดจอและมีลวดลายของตัวหนังปรากฏอย่างมีศิลปะ

สำหรับการแต่งกายของคนเชิดหนังนั้นในสมัยบราณมีการแต่งกาย 2 แบบด้วยกัน คือ แต่งแบบชาวบ้านคือ นุ่งผ้าโจงกระเบนสีต่าง ๆ สวมเสื้อคอกลมหรือที่เรียกกันว่าคอพวงมาลัยลายดอกหรือสีพื้นแล้วคาดเอวด้วยผ้าขาวม้าหรือผ้ายี่โป้ (ผ้าสำหรับพาดไหล่) อีกแบบหนึ่งคือ แต่งแบบหลวง ได้แก่ การนุ่งผ้าโจงกระเบนสีพื้น สวมเสื้อมัสรู่ (ผ้าไหมมีริ้วเป็นสีต่าง ๆ) หรือเสื้อเข้มยาบ สวมหมวกหูกระต่ายสีแดง คาดเอวทับด้วยผ้าสีเดียวกับสีเสื้อ

3.4) คนพากย์ เจรจา

ผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการเล่นหนังใหญ่อีกคนหนึ่งเหมือนกันกับคนเชิดหนัง ก็คือ "คนพากย์ เจรจา" ซึ่งจะต้องทำหน้าที่พูดแทนตัวหนังหรือตัวแสดง คนพากย์ในการเล่นหนังใหญ่อย่างน้อยต้องมี 2 คนขึ้นไป บทที่ใช้พากย์จะเป็นบทร้อยกรองประเภทกาพย์ ได้แก่ กาพย์ยานีและกาพย์ฉบัง ส่วนกาพย์สุรางคนางค์ไม่นิยมใช้ คำเจรจามักจะเป็นคำประพันธ์ประเภท "ร่ายาว” ทั้งนี้คนพากย์จะต้องมีความรู้และความชำนาญในเรื่องที่แสดง ตลอดจนเพลงดนตรีที่ใช้เป็นอย่างดี ทั้งยัง

ต้องมีปฏิภาณไหวพริบและน้ำเสียงในการพากย์ จรจาจะต้องมีความไพเราะ ชัดเจน เพื่อเป็นการดึงดูดความสนใจของผู้ชมด้วย

3.5) วงคนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง

วงดนตรีที่ใช้เล่นหนังใหญ่นั้นนิยมใช้วงปีพาทย์ ประกอบการแสดงขนาดของวงปี่พาทย์ที่ใช้ก็ขึ้นอยู่กับความต้องการของเจ้าภาพ ซึ่งในวงปีพาทย์จะมีเครื่องตนตรีที่ประกอบด้วย ปีใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง ซึ่งวงปีพาทย์ชนิดนี้จะเรียกว่า "วงปีพาทย์เครื่องห้า" ส่วน "ปีพาทย์เครื่องคู่" ก็จะเพิ่มระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็กเข้าไป สำหรับ ปีพาทย์วงใหญ่" ก็จะเพิ่มเครื่องดนตรีเข้าไปอีก เช่น ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก รวมทั้งเครื่องประกอบจังหวะต่าง ๆ เช่น ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กรับ โหม่ง เป็นต้น ทั้งนี้วงปีพาทย์ในการเล่นหนังใหญ่ยังต้องมีเครื่องดนตรีพิเศษประกอบอีก 3 อย่างคือ

1. ปี่กลาง มีลักษณะรูปร่างเหมือนกับปีในที่ใช้สำหรับบรรเลงทั่ว ๆ ไปแต่มีขนาดที่เล็กกว่าและมีเสียงสูงกว่าปีใน ซึ่งครูทางดนตรีจะเรียกกันว่า "ทางเสียงกลาง"

2. กลองติ่ง มีรูปร่างคล้ายกับกลองทัดแต่มีขนาดเล็กกว่าและมีเสียงสูงกว่าใช้ตีร่วมกับกลองทัด ตั้งอยู่ทางด้านขวามือของคนตีต่อจากกลองทัดจำนวน 2 ใบ

3. โกรง เป็นเครื่องตนตรีชนิดหนึ่งที่ทำด้วยไม้ไผ่ทั้งลำ ยาวประมาณ 2-3 เมตร วางทอดบนเท้ารองเตี้ย ๆ ด้านล่าง เจาะรูตามยาวของลำไม้ไผ่ เพื่อให้เสียงออก ตีด้วยไม้ไผ่ที่ทำเป็นไม้กรับพร้อม ๆ กัน จัดได้ว่าเป็นเครื่องประกอบจังหวะที่สำคัญมากอย่างหนึ่งในการเล่นหนังใหญ่ ในการตั้งวงปี่พาทย์ที่ใช้เล่นหนังใหญ่ มักจะตั้งวงไว้กึ่งกลางของจอหนังด้านหน้า และผู้ที่บรรเลงก็จะนั่งหันหน้าเข้าหาจอหนังห่างจากจอประมาณ 4 เมตรเพื่อจะได้ดูคนเชิดเชิดหนังอย่างชัดเจน

3.6) เรื่องที่ใช้แสดง

เรื่องที่ใช้แสดงหรือเล่นหนังใหญ่นั้นในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช นิยมเล่นเรื่อง "สมุทรโฆษคำฉันท์" ของพระมหาราชครู หรือ "อนิรุทธ์คำฉันท์" ของศรีปราชญ์ แต่อาจจะไม่ได้รับความนิยมเท่าที่ควร จึงหันมาเสนเรื่อง "รามเกียรติ์" และเรื่องรามเกียรติ์นี้ทำให้การเล่นหนังใหญ่เป็นที่นิยมต่อมาจนถึงปัจจุบันนี้

4) หลักและวิธีเล่นหนังใหญ่

การเล่นหนังใหญ่นั้นมีการเล่นสองช่วงเวลาคือ เล่นในตอนกลางวัน ซึ่งเรียกว่า "หนังกลางวัน" และเรียกหนังที่เล่นตอนกลางคืนว่า "หนังกลางคืน" แต่ส่วนมากแล้วหนังใหญ่นิยมเล่นในตอนกลางคืนมากกว่า หลักในการเล่นหนังใหญ่มีอยู่ในการเล่นหนังกลางวัน มักจะแสดงเป็นยุดสั้น ๆ เช่น ชุดเมยลารามสูร ซึ่งประกอบไปด้วยการร้องเพลงพระทอง เบ้าหลุด สระบุหร่ง บะหลิ่ม อันเป็นการเลียนแบบอย่างมาจากละครเพียงแต่เปลี่ยนตัวแสดงจากคนมาเป็นหนังโขน'เชิดก็จะเชิดหนัง

ทางด้านหน้าของจอ และตัวหนังใช้ก็จะเป็นหนังกลหนังที่เยียนสีอย่างประณีตงดงาม เพื่อเพิ่มความสวยงามในการยมมากขึ้น

ส่วนหนังกลางคืน เป็นการแสดงหรือการเล่นหนังที่มีระเบียบแบบแผนและพิธีการเล่นจะเริ่มต้นด้วยการโหมโรง จากนั้นก็จะทำพิธีเบิกหน้าพระหรือที่เรียกกันว่าพิธีไหว้ครูของหนังใหญ่ โดยคนเชิดหนังตัวพระที่มีอาวุโสจะเป็นผู้เชิดหนังเทพเจ้าคือ หนังพระอิศวร หนังพระนารายณ์ และหนังฤาษี ทาบที่จอหนัง พร้อมกับพากยับทไหว้ครูที่เรียกว่า "พากย์สามตระ" หลังจากการเบิกหน้าพระหรือไหว้ครูแล้วก็จะนำหนังเทพเจ้าเข้าโรง จึงจะเป็นการเล่นเบิกโรง ซึ่งเบิกโรงหนังใหญ่มีด้วยกันหลายชุดแต่ที่นิยมมากที่สุดเห็นจะเป็นชุด "จับสิงหัวค่ำ" ซึ่งเรื่องจับลิงหัวค่ำนี้เป็นเรื่องที่มีคติสอนใจเกี่ยวกับการกระทำความดี เบิกโรงชุดจับสิงหัวค่ำนี้มีเนื้อเรื่องโดยย่อว่า

ลิงขาวกับลิงดำเป็นลิงที่พระฤษีเลี้ยงไว้ ลิงขาวเป็นลิงที่มีนิสัยและจิตใจดี ส่วนลิงดำเป็นลิงที่มีนิสัยเกเร เมื่อลิงดำทำอะไรที่ไม่ถูกไม่ควรสิงขาวก็จะเป็นผู้ตักเตือน ลิงดำไม่ชอบลิงขาวอยู่แล้วจึงมักจะหาเรื่องทะเลาะกับสิงขาวเป็นประจำจนถึงกับต่อสู้กัน ลิงดำเป็นลิงขาวจับมัดแล้วพาไปหาพระฤาษี พระฤษีได้ว่ากล่าวตักเตือนให้สิงดำกลับตัวกลับใจประพฤติดีแล้วจึงปล่อยลิงดำไป มูลเหตุที่เรียกว่าเรื่องจับลิงหัวค่ำ ก็อาจจะมาจากการเล่นในช่วงหัวค่ำก่อนการแสดงเรื่องใหญ่นั้นเอง

ในปัจจุบันการเล่นหนังใหญ่เป็นมหรสพชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทยที่หาดูได้ยากที่สุดในสมัยนี้กล่าวได้ว่าหนังใหญ่เกือบจะสูญหายไปจากความทรงจำของคนไทยแล้ว อันเนื่องมาจากสาเหตุหลายประการด้วยกัน เช่น การเล่นหนังใหญ่เป็นการแสดงที่ดูแล้วไม่ค่อยมีชีวิตชีวา ผู้ชมมีความรู้และความสนใจจึงไม่ได้รับความยม หรือหนังใหญ่มีกระบวนการแแบบแผนมาก มีคณะแสดงน้อยจึงทำให้หนังใหญ่ไม่ได้รับความนิยมเท่ากับการแสดงหรือมหรสพชนิดอื่น

5) อิทธิพลที่หนังใหญ่มีต่อโขน

โขนได้รับอิทธิพลจากหนังใหญ่อย่างไรบ้าง ผู้รู้หรือปรมาจารย์บางท่านทางด้านนาฏศิลป์ไทยได้ให้ข้อจำกัดความไว้ว่า สิ่งที่โขนได้รับรูปแบบหรืออิทธิพลด้านการแสดงมาจากหนังใหญ่ก็คือ

1. ท่าทางการเต้นของคนเชิดหนัง โดยโขนได้วิวัฒนาการการเต้นมาจากท่าเท่าเชิดของหนังใหญ่

2. โขนได้รับอิทธิพลจากการเล่นหนังใหญ่ด้านการพากย์ เจรจา

3. ลักษณะจอผ้าขาวที่ใช้แสดงหนังใหญ่ก็มีการนำมาใช้ในการแสดงโขนหน้าจอ

4. โขนได้รับอิทธิพลทางด้านเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการเล่นหนังใหญ่

มหรสพของไทยเก่าแก่ ซึ่งเป็นที่รู้จักและนิยมแพร่หลายในสมัยโบราณ คือการแสดงที่เรียกว่า "หนัง" ต่อมา เรียกว่า "หนังใหญ่" เพราะภายหลังได้มีการแสดง "หนัง" แต่ตัวเล็กกว่าเกิดขึ้นเรียกกันโดยทั่วไปว่า "หนังตะลุง" ลักษณะตัวหนังใหญ่ทำด้วยหนังควาย หรือหนังวัว ขึงให้ตึง

จนเป็นรูปแผ่นใหญ่ แล้วจึงฉลุสลักเป็นรูปตัวแสดงตามแบบลวดลายไทยอย่างงดงาม ถ้าเป็นหนังที่ใช้แสดงในเวลากลางวัน จะต้องระบายสีอย่างวิจิตรบรรจงสอดสีสลับกันตามแบบของการวาดภาพไทย ถ้าเป็นตอนกลางคืนหนังที่ใช้ไม่ต้องพิถีพิถันเรื่องสีนัก เมื่อฉลุลวดลายแล้วก็ใช้ไม้ไผ่ทาบประกบตัวหนัง มีด้ามสำหรับจับเชิด 2 อัน ถ้าเป็นหนังเล็ก ๆ ก็ใช้ไม้ถือเชิดเพียงอันเดียว ปลายไม้เสมอตัวหนังด้านบนโคนไม้ยาวเลยตัวหนัง (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม, 2561)

ภาพประกอบ 2 ศิลปะการละเล่นหนังใหญ่

ที่มา : https://travel.mthai.com/news/5810.html สืบค้นเมื่อ 11 มิถุนายน 2565

จากข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงพอสรุปได้ความว่า หนังใหญ่ มีอิทธิพลต่อการแสดงโขนในด้าน เรื่องและบทประพันธ์ในการแสดง ท่าเต้น การพากย์และเจรจา รูปแบบของวงดนตรีและวิธีการบรรเลงประกอบการแสดง นอกจากนี้จอหนังและสถานที่เล่นหนังใหญ่ ได้ถูกปรับปรุงให้เป็นเวทีของการแสดงโขนหน้าจอในชั้นต่อมา

1.3.2 ชักนาคดึกดำบรรพ์

ธนิต อยู่โพธิ์, (2508) ได้กล่าวไว้อีกว่า ชักนาคดึกดำบรรพ์เมื่อพิจารณาศิลปะแห่งการเล่นโขนจะพบว่าประวัติและวิธีการเล่น ตลอดจนตัวละคร อาจจะมาจากการรวมกันของการเล่นหลายอย่าง เช่น น่าจะมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ปรากฏหลักฐานจากพระราชพงศาวดารในสมัยพระเจ้าปราสาททอง เมื่อครั้นงพระองค์ทรงทำพิธีลบศักราชเมื่อปีพ.ศ. 2181 ว่ามีการ “เป่าสังข์ดุริยดนตรีพิณพาทย์คาดฆ้องไชยเภรีนี่สนั่นศัพท์ก้องโกลาหลทั้งพระนคร” การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ใน

พระราชพิธีอินทราภิเษกนี้บางทีพระมหากษัตริย์ไทยในสมัยโบราณ อาจจะได้แบบแผนมาจากขอม แม้จะไม่มีเอกสารกล่าวไว้โดยชัดเจน แต่ก็ปรากฏว่าที่พนักสะพานทั้งสองข้าง (ซึ่งคือสะพานหินเข้าสู่นครธม) ทำเป็นรูปพระยานาคตัวใหญ่ 7 เศียรข้างละตัว มีรูปเทวดาอยู่ฟากหนึ่ง รูปอสูรอยู่ฟากหนึ่ง ฉุดนาคดึกดำบรรพ์สะพานข้ามคูในนครธมทำเป็นรูปเทวดา และอสูรฉุดนาคดึกดำบรรพ์อย่างนี้ทุกสะพาน และในนครวัดก็ปรากฏว่ามีการจำหลักศิลาเรื่องชักนาคเพื่อทำน้ำอมฤตไว้ที่ผนังด้านตะวันออกเฉียงใต้ของนครวัด ด้วยเหตุนี้ทำให้เข้าใจว่าการเล่น ชักนาคดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษกคงจะได้แบบแผนมาจากขอม เช่นเดียวกับที่รับลัทธิเทวราชา และรูปแบบทางศิลปกรรมอื่น ๆที่พระเจ้าปราสาททองรับมาจากขอม เช่นปรางค์แบบขอมที่ วัดไชยวัฒนารามที่พระองค์ทรงสร้าง

กรมศิลปากร, (2553) กล่าวว่า การเล่นดึกดำบรรพ์หรือการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ คือ การเล่นแสดงตำนานการกวนน้ำอมฤต หรือการกวนเกษียรสมุทรปรากฏหลักฐาน ในกฎมณเฑียรบาล ซึ่งการเล่นดึกดำบรรพ์เป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธีอินทราภิเษกเป็นพิธีสำคัญ ในพระราชพงศวดารระบุว่า มีการเล่นในสมัยอยุธยา 3 ครั้ง คือ ในแผ่นดินสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 แผ่นดินสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ และสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, (2555) ได้เคยกล่าวเกี่ยวกับการละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ไว้ว่า การกำเนิดของโขนก็ยังขาดองค์ประกอบที่สำคัญอีกอย่างหนึ่ง อันจะทำให้การแสดงโขนเป็นการแสดงที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปะชั้นสูงได้นั่นก็คือ การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ หรือการเล่นดึกดำบรรพ์อันเป็นพิธีกรรมตามคตินิยมของศาสนาพราหมณ์ในประเทศอินเดีย ซึ่งไทยเราได้รับอิทธิพลการเล่นชนิดนี้โดยผ่านมาทางเขมรอีกทอดหนึ่ง

1) ความหมายของการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์

"ดึกดำบรรพ์" ตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 เป็นคำวิเศษณ์หมายถึง นาน, ลึกล้ำ

ธนิต อยู่โพธิ์ ให้คำจำกัดความของคำ "ดึกดำบรรพ์" ว่า

"คำว่า ดึกดำ นั้น ท่านอาจารย์ทางนิรุกติศาสตร์เคยสอนข้าพเจ้าว่า ถ้าพิจารณาตามทฤษฎีแห่งการกลายเสียง ก็น่าจะเป็นความเดียวกับคำว่า ลึกล้ำ .....ส่วนคำว่า บรรพ์ น่าจะมาจากรูปศัพท์บาลี สันสกฤตคือ ปพฺพ ปุพพ หรือ ปูรว ซึ่งแปลว่า ระยะ หรือกาลเวลาที่กำหนด...

เมื่อรวมคำเข้าด้วยกันเป็น ดึกดำบรรพ์ ก็น่าจะแปลได้ว่า เรื่องเก่าแก่ที่มีมาแต่กาลก่อนลึกลับ"

จากความหมายทั้งสองจะเห็นได้ว่า "ตึกตำบรรพ์" น่าจะมีความหมายโดยรวมว่าเนิ่นนานหรือว่าโบราณ แต่ คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวไว้ในลักษณะไทย ว่า "ดึกดำบรรพ์" น่าจะมาจาก

คำในภาษาเขมร 2 คำ คือคำว่า "ตึก" มีความหมายถึง น้ำ และ คำว่า "บัล" หมายถึง ตำ หรือะบัน เมื่อนำเอาคำทั้งสองมารวมกันว่า "ดึกดำบรรพ" จึงหมายถึง การตำน้ำหรือตวนน้ำให้เกิดการหมุนเวียนอย่างรุนแรง ซึ่งมีความหมายตรงกับพิธีของไทยอย่างหนึ่งที่เรียก "ชักนาค หรือ ชักนาคดึกดำบรรพ์" หรือ "การกวนน้ำอมฤตนั่นเอง"

การกวนน้ำอมฤต การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ของไทย ก็คือ การเล่นเรื่องกวนเกษียรสมุทรหรือการกวนน้ำอมฤตตังที่ปรากฏอยู่ในเรื่อง "บ่อเกิดรามเกียรติ์" อันเป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัยกาลที่ 6 ตอนที่พระฤาษีวิศวามิตรพร้อมพระราม พระลักษณ์เดินทางไปยังเมืองมิถิลาเพื่อดูมหาธนูรัตนโมลี ในระหว่างการเดินทาง พระฤาษีได้เล่าเรื่องการกวนน้ำอมฤตให้กษัตริย์ทั้งสองพระองค์ฟังว่า

เทวดาและอสูรใคร่จะอยู่คงกระพันพ้นจากความตาย จึงชวนกันทำการกวนเกษียรสมุทรเพื่อทำน้ำอมฤต โดยเอาเขามนทรคีรีเป็นไม้กวน เอาพญาวาสุกรีเป็นเชือก พญาวาสุกรีพ่นพิษเป็นไฟ พากันให้เกิดความเดือดร้อน พระนารายณ์เชิญให้พระอิศวรเสวยพิษเพื่อดับความร้อน พระอิศวรเสวยพิษเข้าไป (พระศอจึงเป็นสีนิลเพราะพิษไหม้) เทวดาและอสูรชักเขามนทรคีรีหมุนกวนไปอีกจนเขาทะลุไปใต้โลก พระนารายณ์จึงอวตารเป็นเต่าไปรองรับเขามนทรคีรีไว้มิให้ทะลุเลยไปได้อีก การกวนจึงกระทำต่อไปได้สะดวก (นารายณ์ปางนี้คือปางที่ 2 ใน 10 ปาง ยกตามสันสกฤตว่า "กูรมาวตาร" แต่ข้างไทยเราเรียก "กัจฉปาวตาร") มีสิ่งซึ่งได้เกษียรสมุทรนั้น ดังต่อไปนี้

1. ธันวันตรี ปฐมแพทย์ ผู้ชำนาญในอายุรเวท (วิชารักษาโรค)

2. อัปสรหาสิบโกฏิ ซึ่งเทวดาและอสูรไม่รับทั้งสองฝ้าย จึงกลายเป็นของกลางเป็นนางที่ไม่มีสามีแต่เป็นผู้บำเรอทั่วไป

3. นางวารุณี หรืออีกนัยหนึ่งเรียกว่า นางสุรา (คือเหล้า) อุจไฉศรพ ม้าแก้ว ซึ่งเป็นพาหนะของพระอินทร์

5. แก้วเกาษภุก

6. อมฤต

เทวดากับอสูรทำสงครามกัน ชิงน้ำอมฤต (นี้เป็นเทวาสุรสงครามครั้งแรก) พระนารายณ์ฉวยน้ำอมฤตไปเสียพันจากฝังเกษียรสมุทรแล้ว พวกอสูรมิได้มีโอกาสกินน้ำอมฤต ก็ตายในที่รบเป็นอันมาก เทวดาจึงได้เป็นใหญ่ในสวรรค์' สรุปได้ว่า การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ เป็นการแสดงตำนานการเกิดสรรพสิ่งต่าง ๆ เปรียบได้กับการสร้างโลก

2) การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในประเทศไทย

การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์หรือพิธีการกวนน้ำอมฤต ไทยเราได้รับอิทธิพลมาจากกลุ่มชนชาติที่นับถือศาสนาพราหมณ์โดยเฉพาะขอม ดังที่ปรากฏเป็นภาพจำหลักการชักนาคในพิกวนเกษียรสมุทรไว้ที่ระเบียงด้านตะวันออกเฉียงใต้ของนครวัด ในสมัยของพระเจ้าสุริยวรมันที่

ประมาณ พ.ศ. 1656- หลัง พ.ศ. 1688 หรือที่พนักสะพานหินที่ข้ามคูเข้าสู่นครธมทั้งสองข้างนั้นทำเป็นรูปพระยานาคตัวใหญ่ 7 เศียร ข้างละตัว มีรูปเทวดาอยู่ฟากหนึ่ง รูปอสูรอยู่ฟากหนึ่งนาคดึกดำบรรพ์ ซึ่งสะพานข้ามคูนครธมจะจำหลักเป็นการชักนาคทุกสะพาน จากหลักฐานดังกล่าวนั้น ทำให้เห็นว่าเราได้รับอิทธิพลในเรื่องดังกล่าวมาด้วยแต่ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด จนถึงยุคสมัยกรุงศรีอยุธยาจึงปรากฏหลักฐานได้ว่า ไทยเราได้รับเอาแบบแผนการเล่นชักนาคพิธีการกวนน้ำอมฤตเข้ามาเป็นพิธีศักดิ์สิทธิ์พิธีหนึ่งที่รวมอยู่ในพิธีอินทราภิเษกของกษัตริย์ในสมัยอยุธยาแต่มิได้กระทำในทุกรัชกาล เพียงแต่ปรากฏในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาว่ามีพิธีอินทราภิเษกจำนวน 2 ครั้ง คือในสมัยพระรามาธิบดีที่ 2 ครั้งหนึ่ง และสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททองอีกครั้งหนึ่งเท่านั้น นอกจากนี้กฎมณเทียรบาลในสมัยกรุงศรีอยุธยายังได้บรรยายเป็นลายลักษอักษรเกี่ยวกับพิธีอินทราภิเษก ว่า

> "การพระราชพิธีอินทราภิเษก ตั้งพระสุเมรุสูงเส้น (หนึ่งกับ) 5 วา
> ในกลางสนามนั้น (ตั้งภูเขา) อิสินธร (และ) ยุคนธร สูงเส้นหนึ่ง
> (ภูเขา) กรวิก สูง 15 วา เขาไกรลาส สูง 20 วา... นาค 7 ศีรษะ
> เกี้ยวพระสุเมรุนอกสนาม.....ตำรวจเลก (แต่ง)เป็นรูปอสูร 100 มหาดเล็ก
> (แต่ง) เป็นเทพดา 100 (และแต่ง) เป็น พาลี สุครีพ มหาชมพู
> และบริพารพานร (รวม) 103 ชักนาคตึกดำบรรพ์ อสูรชักหัว เทพดาชักหาง
> พานรอยู่ปลายหาง" ครั้นถึงวันที่ 5 ของพระราชพิธีเป็นวันกำหนดชักนาคดึกดำบรรพ์
> "วัน (ที่) 6 ตั้งน้ำสุรามฤต 3 ตุ่ม ตั้งข้าง 3 ศีรษะ ม้าเผือก อุศุภราช
> ครุฑธราช นางดารา หน้าฉาน ตั้งเครื่องสรรพยุทธ เครื่องช้าง
> และเชือกบาศ หอกไขย ตั้งโตมร ขอ ข้าวชุบน้ำสุรามฤต
> เทพดาผู้ (เล่น) ตึกดำบรรพ์ร้อย (หนึ่งและ) รูปพระอิศวร พระนารายณ์
> พระอินทร์ พระพิศวกรรม ถือเครื่องสำรับตามธรรมเนียม เข้ามาถวายพระพร"

3) อิทธิพลของการเล่นชักนาคตึกดำบรรพ์ที่มีต่อโขน

จากหลักฐานดังกล่าวไม่ว่าจะเป็นการกวนน้ำอมฤทที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์ไว้ หรือแม้กระทั่งกฎมณเทียรบาลในสมัยกรุงศรีอยุธยาข้างต้นแล้วจะเห็นได้ว่าการเล่นในพระราชพิธีอินทราภิเษกหรือการกวนน้ำอมฤต ชักนาคดึกดำบรรพ์นิยมเล่นกันกลางแจ้งและมีชื่อของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ เช่น พาลี สุครีพ มหาชมพู พระอิศวรพระนารายณ์ พระอินทร์ พระวิศณุกรรม เป็นต้น นอกจากจะมีชื่อตัวละครแล้ว ตัวละครทั้งหลายยังต้องแต่งกายตามลักษณะของตัวละครดังกล่าวด้วย ดังนั้นจากหลักฐานดังกล่าวสามารถประมวลได้ว่าการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์หรือการกวนน้ำอมฤตมีอิทธิพลต่อการแสดงโขนคือ

1. การที่ให้ตำรวจเลก มหาดเล็ก แต่งเป็น เทพดา อสูร พานร แล้วก็ย่อมต้องมีการทำหน้ากาก หรือศิราภรณ์ประดับศีรษะสำหรับตัวละครนั้น ๆ ด้วย ซึ่งเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับศีรษะ ดังกล่าวอาจจะเป็นต้นแบบของเครื่องแต่งกายโขนต่อมาในภายหลังก็เป็นได้

2. สถานที่แสดง การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ นิยมเล่นกันกลางสนามเพราะใช้ผู้แสดงเป็นจำนวนมาก อาจจะเป็นต้นเค้าของการเล่นโขนกลางแปลงในชั้นหลังได้

การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์การเล่นดึกดำบรรพ์ เป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธีอินทราภิเษก ซึ่งเป็นราชพิธีสำคัญแต่ไม่ให้มีขึ้นในทุกรัชกาล ในพงศาวดารระบุว่า มีการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในสมัยกรุงศรีอยุธยา 3 ครั้ง คือในแผ่นดินสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 แผ่นดินสมเด็จพระมหาจักรพรรดิและแผ่นดินพระเจ้าปราสาททอง

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้ให้ความเห็นในเรื่องนี้ว่าการชักนาคดึกดำบรรพ์มีอยู่ครั้งเดียวเพื่อกวนน้ำอมฤตและกระทำที่เกษียรสมุทร โดยที่พระนารายณ์ได้ยกเอาเขาพระสุเมรุมาปักลงกลางเกษียรสมุทร เอานาคพันเข้าโดยรอบ แล้วให้เทวดาชักทางด้านหางของนาค และให้พวกยักษ์ชักทางด้านหัวนาค การชักนาคกันคนละที ทำให้เขาพระสุเมรุหมุนไปหมุนมาอยู่กลางเกษียรสมุทร ทำให้เกิดแรงเหวี่ยงขึ้นเหมือนกับการทำเนย เพราะเกษียรสมุทรก็คือทะเลน้ำนมในคติของศาสนาฮินดู เมื่ออาการของการชักนาคเป็นอย่างนี้ ความหมายของคำว่า "ดึกดำบรรพ์" ก็แจ่มชัดขึ้น คือ น่าจะแปลว่า "กวนน้ำ" สรุปรวมแล้วดึกดำบรรพ์ก็แปลว่าการตะบันน้ำนั่นเอง และการตะบันน้ำนมในเกษียรสมุทรนั้นทำให้เกิดน้ำอมฤตขึ้นได้ในที่สุด (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม, 2561)

ภาพประกอบ 3 ชักนาคดึกดำบรรพ์

ที่มา : https://sites.google.com/site/thimakhxngkarsaedngkhon/chak-nakh-dukdabrrph

สืบค้นเมื่อ 11 มิถุนายน 2565

จากข้อมูลดังกล่าว จึงพอสรุปความได้ว่า การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ ซึ่งได้อิทธิพลด้านรูปแบบเครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า และการสร้างหัวโขน สำหรับการเริ่มมีโขนเล่นในระยะแรก รวมถึงการใช้สถานที่ในการละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ น่าจะเป็นต้นแบบของการเล่นโขนกลางแปลงในระยะต่อมา

1.3.3 กระบี่กระบอง

ธนิต อยู่โพธิ์, (2508) ให้ความเห็นถึงการละเล่นกระบี่กระบองไว้ว่า กระบี่กระบองศิลปะแห่งการใช้อาวุธคู่มือ และเครื่องป้องกันกำบังตัว เช่น การใช้อาวุธประเภท ไม้พลอง กระบอง หรือเครื่องป้องกันตัว เช่น โล่ เขน ดั้ง เป็นต้น ชาวไทยได้ฝึกหัดการใช้อาวุธและเครื่องป้องกันกำบังเหล่านี้เพื่อต่อสู้ข้าศึกศัตรูและป้องกันตัว โดยมีระเบียบอันมีมาตั้งแต่โบราณจนมีแบบแผนแห่งการใช้อาวุธแต่ละชนิดอย่างที่เรียกว่า “เพลง” เช่น “เพลงกระบี่” “เพลงทวน” ศิลปะแห่งการใช้อาวุธนั้นน่าจะมีการกำหนดแบบฉบับไว้เป็นตอนๆ เช่น ตอนแสดงการขู่ขวัญศัตรูตอนต่อสู้กับศัตรูเพลงอาวุธที่กำหนดไว้แต่ก่อนจึงระบุไว้เป็น เพลงรำ เพลงราย เพลงกราย และเพลงสกัด และกำหนดให้มีปี่กลองเป่าตีเพื่อประกอบให้เป็นจังหวะในการฝึกหัดด้วย ในสมัยโบราณยังมีการเล่นกระบี่กระบองเป็นการแสดงอวดฝีมือกันอยู่ จนถึงนำไปเป็นการแสดงมหรสพเพื่อความบันเทิง การที่สันนิษฐานว่าการเล่นกระบี่กระบองน่าจะเป็นต้นเค้าของการแสดงโขนอีกประการหนึ่ง ก็เนื่องจากท่าทางของนักกระบี่กระบองในการแสดง จะออกท่าที่คล้ายกับท่าโขนละครอยู่หลายท่า เช่น ท่าเทพพนม ท่าปฐม เป็นต้น นอกจากนี้ชื่อเพลงประกอบการรำกระบี่กระบอง ก็มีชื่อเรียกคล้ายกับเพลงของโขนละครเป็นอันมาก และท่าเต้นต่อสู้ของกระบี่กระบองที่เรียกว่า วีรชัย หรือ war dance ก็ถูกนำมาใช้ในการแสดงโขนหลายตอน เช่น ตอนตรวจพลยกทัพ และตอนแสดงการรบ เป็นต้น

ธนิต อยู่โพธิ์, (2508) ได้กล่าวถึงการละเล่นกระบี่กระบองไว้ว่า คนไทยแต่โบราณก็เช่นเดียวกันกับชนชาติอื่นทั้งหลาย คือจำเป็นต้องฝึกหัดวิชาการใช้อาวะคู่มือ เพื่อต่อสู้ข้าศึกศัตรูและป้องกันตัว อาวุธที่ใช้เป็นคู่มือในการต่อสู้ก็มีหลายชนิด มีทั้งอาวุธยาวและอาวุธสั้น เช่น กระบอง ไม้พลอง ดาบ กระบี่ ทวน หอกและง้าว เป็นต้น เครื่องรับเครื่องป้องกันกำบังตัวก็มีหลายชนิด เช่น โล่ เขน ดั้ง เป็นต้น ศิลปะแห่งการใช้อาวุธคู่มือและเครื่องป้องกันตัวเหล่านี้เป็นคำเรียกเป็นคำรวมที่เป็นที่หมายรู้กันว่า "วิชากระบี่กระบอง" เป็นวิชาที่ต้องฝึกหัดเพื่อให้ใช้ได้คล่องแคล่วชำนิชำนาญจนเกิดเป็นศิลปะ โดยเฉพาะนักรบต้องฝึกให้มีความชำนาญในการใช้ทั้งบนพื้นดินและอยู่บนพาหนะ ลักษณะอาวุธที่ใช้ในการเล่นกระบี่กระบองมาตั้งแต่โบราณจนถึงปัจจุบัน แบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ ประเภทที่ใช้เป็นอาวุธสำหรับต่อสู้ และประเภทที่ใช้เป็นเครื่องป้องกัน

กระบี่ หมายถึง การเรียกอาวุธสั้น ได้แก่ ดาล โล่ ดั้ง เขน มีดสั้น พระขรรค์ เคียว ขวาน ตรี สามง่ามสั้น เป็นต้น

กระบอง การเรียกอาวุธยาว ได้แก่ พลอง กระบอง ง้าวทุกชนิด โตมร ทวน หอก

กรมศิลปากร, (2553) กล่าวว่า กระบี่กระบอง เป็นการฝึกการใช้อาวุธสำหรับป้องกันตัวหรือต่อสู้ข้าศึก มีทั้งอาวุธสั้น เช่น ดาบ กระบอง (ไม้สั้น) กระบี่ ฯลฯ อาวุธยาว เช่น พลอง (ไม้ยาว) หอก ทวน ง้าว ฯลฯ รวมทั้งการใช้เครื่องป้องกันอาวุธ เช่น โล่ เขน เป็นต้น การฝึกศิลปะ การใช้อาวุธและเครื่องป้องกันกำบัง เรียกว่า วิชากระบี่กระบอง

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, (2555) ได้เคยกล่าวเกี่ยวกับการละเล่นกระบี่ กระบองไว้ว่า การละเล่นอีกอย่างหนึ่งที่มีอิทธิพลและเป็นต้นกำเนิดของการแสดงโขนนั้นคือ "การเล่นกระบี่กระบอง"

1) ความหมายของคำว่า กระบี่กระบอง

กระบี่กระบอง ตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ให้ความหมายว่า"การเล่นชนิดหนึ่งต่อสู้ด้วยกระบี่และกระบอง"

สาเหตุที่ได้ชื่อว่า "กระบี่ กระบอง" นั้น สันนิษฐานว่าน่าจะมาจากคำสองคำมาสมาสกันคือคำว่า กระบี่และกระบอง ซึ่งเมื่อแยกคำทั้งสองออกจากกันก็จะมีความหมายดังนี้

"กระบี่ หมายถึง อาวุธสั้นทุกชนิด เช่น มีด ดาบ กระบี่ ไม้สั้น เป็นตัน

กระบอง หมายถึง อาวุธยาวทุกชนิด เช่น หอก ทวน ง้าว พลอง เป็นต้น”

2) ประวัติความเป็นมาของกระบี่กระบอง

มนุษย์เรารู้จักการใช้อาวุธมาตั้งแต่สมัยตึกตำบรรพ์แล้ว เพราะอาวุธเป็นเครื่องมือในดำรงชีพยองมนุษย์ไม่ว่าจะใช้ในการต่อสู้ป้องกัน หรือแม้กระทั่งการหาเสบียงอาหาร ความอยู่รอดในชั้นแรกมนุษย์จะใช้วัตถุหรือสิ่งของจากธรรมชาติ มาตัดแปลงเป็นอาวุธหรับใช้ในการต่อสู้หรือล่าสัตว์ซึ่งอาวุธต่าง ๆ ในสมัยนั้นทำมาจากไม้ กระดูกสัตว์ หรือต่อมาเมื่อมนุษย์มีความเจริญ จึงได้ประดิษฐ์คิดค้นอาวุธให้มีประสิทธิภาพจนสามารถนำเอาวัสดุจำพวกโลหะมาประดิษฐ์เป็นอาวุธต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นมีด ขวาน หอก ดาบ จนมาเป็นอาวุธที่ใช้ต่อสู้และดำรงชีพในปัจจุบัน

ไทยเป็นชาติหนึ่งที่มีประวัติศาสตร์อันยาวนานมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย อยุธยา ธนบุรี เรื่อยมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ในปัจจุบัน เราได้พบหลักฐานในการใช้อาวุธต่าง ๆ มากมาย ซึ่งอาวุธต่าง ๆ เหล่านี้จะใช้ในการหาอาหารเพื่อการดำรงชีพและการต่อสู้ ที่สำคัญไทยเรานั้นเป็นชาติที่รักความสงบแต่เมื่อมีชาติใดมารุกรานเราก็ต้องต่อสู้เพื่อป้องกันและรักษาเอกราชไว้ให้คงอยู่มาได้จนปัจจุบัน ในการศึกสงครามของไทยตั้งแต่สมัยโบราณ มีหลักฐานทางประวัติศาสตร์ปรากฏอย่างชัดเจนว่า บรรพบุรุษของไทยล้วนเป็นนักรบที่กล้าหาญมีความสามารถในการรบว่าจะเป็นทหารหาญทั้งหลาย หรือแม้กระทั่งชาวบ้านที่มีใจรักชาติ อาวุธต่าง ๆ ของพวกเขาเหล่านั้นก็นำมาจากบ้านเรือนของตนเอง ทั้งนี้ในการฝึกอาวุธ ไม่ว่าจะเป็น หอก ดาบ แหลน หลาวส่วนใหญ่จะได้ร่ำเรียนมาจากสำนักต่าง ๆ โดยมีครูบาอาจารย์เป็นผู้สอนสั่ง ซึ่งสถานที่เรียน หรือสำนักเรียนที่ปรากฏในสมัยนั้นก็

ได้แก่ วัด จากการที่ได้ร่ำเรียนสรรพวิชาการจากสำนักต่าง ๆ ทำให้นักรบบรรพบุรุษของไทยมีฝีมือในการต่อสู้กับผู้รุกราน ทำการรบโดยยอมเสียสละเลือดเนื้อและชีวิตเพื่อป้องกันเอกราชของชาติไทยให้คงอยู่มาจนทุกวันนี้ ต่อมาเมื่อบ้านเมืองเกิดความสงบสุข เนื่องจากว่างเว้นสงครามเป็นเวลานาน บรรดาทหารและประชาชนต่าง ๆ ก็ยังคงฝึกซ้อมอาวุธและเตรียมความพร้อม จนบางครั้งอาจจะทำให้บรรดาทหารเกิดความเบื่อ ทำให้มีผู้คิดจำลองการรบในสมรภูมิขึ้น โดยมีการกำหนดวิธีการเล่นแข่งขันอาวุธที่ใช้ในการแบ่งขันก็จำลองมาจากอาวุธจริงนำมาใช้ต่อสู้กัน ทำให้เกิดความสนุกสนาน ตื่นเต้นเร้าใจ ทั้งผู้เล่นและผู้ชม แล้วเรียกการแข่งขันการต่อสู้ชนิดนี้ว่า "กระบี่ กระบอง"

กระบี่กระบอง เป็นวิชาที่ต้องฝึกหัดเพื่อให้ใช้อาวุธได้อย่างคล่องแคล่วชำนาญจนเกิดเป็นศิลปะโดยเฉพาะพวกนักรบหรือทหารจะต้องฝึกให้ชำนาญในการใช้ทั้งบนพื้นดินและอยู่บนพาหนะ จึงปรากฏว่านักรบวีรบุรุษของไทยล้วนแต่เป็นผู้ที่มีความชำนิชำนาญการใช้อาวุธเหล่านั้นเป็นอย่างดี เช่น พ่อขุนรามคำแหงมหาราชที่ชนช้างชนะขุนสามชนเจ้าเมืองฉอด สมเด็จพระนเรศวรมหาราชที่ทรงใช้พระแสงของ้าวในการกระทำยุทธหัตถีกับพระมหาอุปราชา ซึ่งวิธีการใช้อาวุธและเครื่องป้องกันตัวต่าง ๆ เหล่านั้นต้องได้รับการฝึกฝนอย่างดี จนมีระเบียบแบบแผนแห่งการใช้อาวุธเหล่านั้นแต่ละอย่างแต่ละชนิดที่เรียกว่า "เพลง" เช่น เพลงกระบี่ เพลงทวน เป็นต้น และเรียกกระบวนทารบกันว่า เท่านั้นเท่านี้ เพลง ซึ่งในสมัยโบราณนิยมเล่นกระบี่กระบอง เพื่อเป็นการแสดงประกวดอวดฝีมือ หรือนำไปใช้เป็นการแสดงมหรสพเพื่อความบันเทิงในงานต่าง ๆ

แต่เป็นที่น่าเสียดายอย่างมากที่ไม่อาจหาหลักฐานยืนยันได้ว่า กระบี่ กระบอง มีการเล่นครั้งแรกที่ไหน เมื่อใด และใครเป็นผู้ริเริ่มการเล่น ทั้งนี้เพราะชาติไทยเราในสมัยโบราณ ไม่ได้จดบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร แต่ปรากฏว่าน่าจะมีการเริ่มเล่นกระบี่กระบองในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ทั้งนี้จากหลักฐานที่พบก็คือ วรรณคดีสำคัญต่าง ๆ เช่น เรื่องอิเหนา ตอนที่ท้าวหมันหยาจัดงานพระเมรุเสร็จแล้ว ทรงสบายพระทัยจึงตรัสสั่งอิเหนาว่า

"จะรำเล่นให้เป็นสถาพร ถวายกรเทวาในสถาน
เจ้าจัดกิดาหยันอันชำนาญ กับทหารขวามาลายู
ให้รำโล่ดั้งทวนตรี ดาบกริชกระบี่เป็นคู่
แต่ล้วนเจนจัดสันทัดครู จะได้ดูสำราญบานใจ"

นอกจากนี้ในสมัยโบราณจะเรียกผู้ที่แสดงอวดฝีมือในการเล่นกระบี่กระบองว่าพวก "นักคุน" โดยแสดงร่วมกันไปกับมหรสพชนิดอื่น ซึ่งคำว่า "คุน" ในภาษาเขมรนั้นหมายถึงชื่อของศิลปะในการใช้เครื่องอาวุธต่อสู้ระยะสั้น เป็นวิชาพิเศษอย่างหนึ่งของนักรบในสมัยโบราณ ดังที่ปรากฏหลักฐานใน "โคลงนิราศหริภุญชัย" ว่ามีเล่นในเทศกาลไหว้พระมหาธาตุนครลำพูนว่า

"นักคุนแคนคู่ค้อง สละไนย
ไพโอฐสลายสลับใส ดอกสร้อย
บางตูบางบทไป แพงร่ำ รักเอย
เสอยเยอยลหน้าช้อย ชอบด้วยโดยระบำ'

จากหลักฐานดังกล่าวทำให้ทราบได้ว่าการเล่นกระบี่กระบอง นอกจากจะเป็นการฝึกอาวุธไว้ต่อสู้ข้าศึกเพื่อป้องกันบ้านเมืองแล้วเวลายามว่างเว้นจากศึกก็ยังนำมาเล่นร่วมกับมหรสพอื่น ๆ ได้ด้วย

3) ประเภทอาวุธและวิธีใช้

อาวุธต่าง ๆ ที่ใช้เล่นกระบี่กระบองมีด้วยกันหลายชนิด ซึ่งแต่ละชนิดก็จะมีลักษณะและวิธีการใช้ที่คล้ายคลึงหรือแตกต่างกันออกไป แต่จะมีจุดประสงค์เดียวกันก็คือทำให้คู่ต่อสู้ได้รับอันตรายอาวุธที่เราใช้เล่นกระบี่ กระบองตั้งแต่สมัยโบราณมาจนถึงปัจจุบันนี้สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ขนิด คือ อาวุธที่ใช้สำหรับต่อสู้ และอาวุธที่เป็นเครื่องป้องกัน

3.1) อาวุธที่ใช้สำหรับต่อสู้

ในการเสนกระบี่กระบองนั้นสิ่งที่สำคัญที่สุดก็คืออาวุธที่ใช้ในการต่อสู้ซึ่งใช้สำหรับต่อสู้กับฝ่ายตรงกันข้าม ประกอบไปด้วยอาวุธ 2 ชนิดคืออาวุธสั้นและอาวุธยาว

3.1.1) อาวุธสั้น ได้แก่

1. ดาบ เป็นอาวุธที่ใช้สำหรับฟันและแทง ตัวดาบเป็นรูปโค้งเล็กน้อยปลายแหลม แบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือใบดาบยาวประมาณ 60 เซนติเมตร และด้ามดาบยาวประมาณ 30 เซนติเมตร

2. กระบี่ เป็นอาวุธที่ใช้สำหรับฟัน และแทงเช่นเดียวกับดาบทำด้วยเหล็กกล้ามีปลายแหลม ด้ามจับจะมีโกร่งไว้ป้องกันมือมิให้คู่ต่อสู้ฟันถูกมือได้ยาวประมาณ 90 เซนติเมตร

3.1.2) อาวุธยาว ได้แก่

1. หอก เป็นอาวุธที่ใช้สำหรับแทงโดยเฉพาะแบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือใบหอกและด้ามหอกมีความยาวตั้งแต่ 2 เมตรขึ้นไป มีอยู่ 2 ชนิด คือ หอกชนิดที่คอหอกมีกระบัง และชนิดที่คอหอกไม่มีกระบัง

2. ทวน เป็นอาวุธที่ใช้สำหรับแทง เช่นเดียวกับหอกแต่มีขนาดยาวกว่า ทวนไม่มีกระบังแต่จะมีพู่จามรีผูกติดไว้ที่คอทวน เป็นอาวุธที่นิยมใช้บนหลังม้า

3. ง้าว เป็นอาวุธที่ใช้สำหรับฟันหรือแทงมีสองส่วนคือใบง้าวซึ่งมีลักษณะคล้ายดาบยาวประมาณ 50 เซนติเมตร ส่วนด้ามเหมือนด้ามหอกยาวประมาณ 170 เซนติเมตร นิยมใช้บนหลังช้างและมีส่วนประกอบเป็นขอสับเพื่อใช้บังคับช้างด้วย

4. พลอง เป็นอาวุธที่ใช้สำหรับตีและกระทุ้งทำด้วยไม้เนื้อแข็งยาวประมาณ 2 เมตร

3.2) เครื่องป้องกันอาวุธ

นอกจากอาวุธที่ใช้ต่อสู้ดังที่กล่าวมาแล้ว การเล่นกระบี่กระบองยังมีอาวุธอีกชนิดหนึ่งที่เรียกว่า "เครื่องป้องกันอาวุธ" เครื่องป้องกันอาวุธนอกจากจะใช้ป้องกันอาวุธแล้วยังสามารถใช้เป็นอาวุธตอบโต้คู่ต่อสู้ได้ด้วย ที่สำคัญเครื่องป้องกันอาวุธจะต้องทำด้วยวัสดุที่มีความคงทนแข็งแรงและมีน้ำหนักเบา เช่น ทำจากหนังสัตว์ หวาย หรือโลหะ เช่น

1. โล่ เป็นเครื่องป้องกันอาวุธของคู่ต่อสู้มีลักษณะกลม ตรงกลางนูนคล้ายกับกันของกระทะ ทำด้วยหนังสัตว์หรือหวายสาน ด้านในมีที่สำหรับมือหรือทำเป็นห่วงสองห่วงเพื่อสำหรับสอดแขนได้มักนิยมใช้กับดาบ ทวน เป็นต้น

2. ดั้ง เป็นเครื่องป้องกันเช่นเดียวกับโล่ มีลักษณะโค้งคล้ายกาบกล้วยทำด้วยหนังสัตว์เป็นรูปสีเหลี่ยมผืนผ้าด้านหลังมีด้ามจับทำด้วยไม้ยาวประมาณ 1 เมตรนิยมใช้กับดาบ 3. เขน เป็นเครื่องป้องกันเหมือนกับโล่ และดั้งทำด้วยหนังสัตว์หรือโลหะ มีลักษณะเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าแบน ๆ ด้านหลังมีด้ามจับเช่นเดียวกับดั้ง ยาวประมาณ 75 เซนติเมตรนิยมใช้คู่กับดาบ

4. ไม้สั้น หรือไม้ศอก เป็นเครื่องป้องกันอีกชนิดหนึ่งที่ทำด้วยไม้แข็ง ยาวประมาณ 45 เซนติเมตร ด้านนอกมีลักษณะกลมมน ด้านบนสำหรับจับสองอัน ด้านล่างจะทำเป็นห่วงเชือกสำหรับเป็นปลอกรัดแขน ไม้สั้นหนึ่งสำรับจะมี 2 อัน เครื่องป้องกันอาวุธต่าง ๆ ที่ได้กล่าวมาแล้วจะใช้ป้องกันตัวจากคู่ต่อสู้แล้วยังใช้เป็นอาวุธสำหรับทำร้าย หรือใต้ตอบคู่ต่อสู้ได้ด้วย

4) อิทธิพลที่กระบี่กระบองมีต่อโขน

นอกจากการฝึกหัดกระบี่กระบองเพื่อเป็นการป้องกันตัวจากข้าศึกแล้ว กระบี่กระบองยังเป็นศิลปะอีกอย่างหนึ่งซึ่งคนไทยนิยมเล่นกันในเวลาที่ว่างเว้นจากสงคราม ทั้งนี้เพื่อเป็นการประกวดประชันกันและสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ชมด้วย โดยเหตุที่คนไทยเป็นนักรบสืบมาแต่โบราณกาลศิลปะแห่งการรำอาวุธดังกล่าวนี้จึงเป็นสมบัติประจำตัวของคนไทย ตั้งแต่เดิมมาการแสดงโขนก็ได้นำกระบวนท่ารำและท่าต่อสู้มาปรับปรุงขึ้นให้เกิดความงดงามตามแบบอย่างนาฏศิลป์ไทย เช่น นำเอาท่า "รำคุม" ในการเล่นกระบี่กระบองมาปรับปรุงให้เป็นกระบวนท่าฉายอาวุธของตัวพระในการแสดงโขน เป็นต้น นอกจากนี้กระบี่กระบองยังนับว่าเป็นต้นกำเนิดของระบำชนิดหนึ่งในการแสดงโขนที่เรียกว่า "วีระชัย" (War Dance) ซึ่งเนได้ว่านำมาใช้ในการแสดงโขนหลายตอน เช่น ตอนตรวจพลยกทัพ และตอนแสดงการรบ เป็นต้น

คนไทยโบราณก็เช่นเดียวกับชนชาติอื่นทั้งหลายคือจำเป็นต้องฝึกหัดวิชาการใช้อาวุธคู่มือ เพื่อต่อสู้ข้าศึกศัตรู และป้องกันตัว อาวุธที่ใช้เป็นคู่มือในการต่อสู้ก็มีหลายชนิด มีทั้งอาวุธยาวและอาวุธสั้น เช่น กระบอง ไม้พลอง ดาบ กระบี่ ทวน หอก และง้าว เป็นต้น เครื่องรับเครื่องป้องกันกำบังตัวก็มีหลายชนิด เช่น โล่ เขน ดั้ง เป็นต้น ศิลปะแห่งการใช้อาวุธคู่มือและเครื่องป้องกันกำบังตัวเหล่านี้ เป็นคำเรียก เป็นคำรวมที่เป็นที่หมายรู้กันว่า "วิชากระบี่กระบอง" เป็นวิชาที่ต้องฝึกหัดเพื่อให้ใช้ได้คล่องแคล่ว ชำนิชำนาญจนเกิดเป็นศิลปะ จนมีแบบแผนแห่งการใช้อาวุธเหล่านั้นแต่ละอย่างแต่ละชนิดเรียกกันว่า "เพลงกระบี่"

ลักษณะอาวุธที่ใช้ในการเล่นกระบี่กระบองมาตั้งแต่โบราณจนถึงปัจจุบัน คือ ประเภทที่เป็นอาวุธที่ใช้ต่อสู้ และประเภทที่ใช้เป็นเครื่องป้องกัน

กระบี่ หมายถึง การแยกมาเรียกอาวุธสั้น ดาล โล่ ดั้ง เขน ไม้ศอกสั้น มีดสั้น พระขรรค์ เคียว ขวาน ตรี สามง่ามสั้น สีโหล่

กระบอง - อาวุธยาว พลอง กระบอง ง้าวทุกชนิด โตมร ทวน หอก

โขนได้รับแนวคิดในเรื่องของการต่อสู้ มาจากการเล่นกระบี่กระบองทั้งชั้นเชิงของการต่อสู้ กระบวนการหลบหลีก หลอกล้อ ยั่วเย้าคู่ต่อสู้ การกรายอาวุธเข้าหาคู่ต่อสู้ การสืบเท้าเพื่อหลีกหลบแล้วนำมาประดิษฐ์เป็นกระบวนท่ารำในการต่อสู้ เช่นในตอนตรวจพล การใช้ท่ารบระหว่างยักษ์กับลิง การขึ้นลอยในท่ารบ ซึ่งถือได้ว่าเป็นศิลปะชั้นสูงของการต่อสู้ในการแสดงโขน (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม, 2561)

สรุปได้ว่าโขนได้รับอิทธิพลจากกระบวนการต่อสู้และศิลปะการรำเพลงอาวุธของการเล่นกระบี่กระของมาใช้ในการแสดงโขนโดยนำไปใช้ในกระบวนการตรวจพลของตัวละครในเรื่องตลอดจนการรบกันระหว่างยักษ์กับมนุษย์ หรือลิงในการแสดงโขนนั่นเอง

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 4 ศิลปะการละเล่นกระบี่กระบอง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, (2561 : 40)

จากที่ข้อมูลที่รวบมา แล้วได้กล่าวไว้ข้างต้น จะเห็นว่ากระบี่กระบอง มีอิทธิพลต่อการแสดงโขนเป็นอย่างมาก เนื่องจากนำรูปแบบและวิธีการรำเพลงกระบี่ และการต่อสู้ มาปรับประยุกต์ใช้ในการแสดงโขน ดังจะเห็นได้จากการแสดงโขนที่มีการสู้รบ ก็จะพบเห็นถึงศิลปะการละเล่นกระบี่กระบอง ทั้งนี้ยังนำเอาท่าทางที่โลดโผนของกระบี่กระบองมาปรับใช้ในท่าขึ้นลอยอีกด้วย

การรวมตัวกันของศิลปะอาจเริ่มจากการเล่นหนังซึ่งเป็นการแสดงเรื่องราวด้วยภาพรวมกับการนำท่าเต้นจากกระบี่กระบองเข้าไว้ในการเชิดหนังโดยเฉพาะตอนต่อสู้กันจะเห็นได้ชัด การแสดงท่าทางโลดเต้นทำให้เกิดความสนุกสนานผู้ชมสนใจคนเชิดมากขึ้นเพราะมีชีวิตจิตใจมากกว่าตัวหนังในมี่สุดคนเชิดก็ไม่จำเป็นต้องถือตัวหนังอีกต่อไป แต่แสดงท่าทางต่าง ๆ ตามลำพัง บทพากย์เจรจาและเพลงหน้าพาทย์ยังคงมีอยู่เพื่อบอกเนื้อเรื่องและอารมณ์ตัวละคร เมื่อไม่มีตัวหนังให้เห็นว่าเป็นตัวละครใดแล้วก็ต้องใช้เครื่องแต่งกายให้เป็นตัวละครนั้น ๆ แทน กรณีนี้จึงได้นำการแต่งกายมาจาก ชักนาคดึกดำบรรพ์ ซึ่งมีแบบแผนการแต่งกายที่แตกต่างกันไปตามประเภทตัวละคร รวมทั้งการใช้สีแสดงถึงตัวละครที่มีชื่อเฉพาะเป็นราย ไปด้วย ถ้าการชักนาคดึกดำบรรพ์ไม่มีการสวมหัวก็อาจคิดขึ้นเพื่อให้ตัวละครตัวนั้นได้แนบเนียน การสวมหัวนี้ทำให้เข้ากับศิลปะของหนังซึ่งติดมาแต่เดิมคือผู้แสดงพูดเองไม่ได้และเป็นจารีตของโขนตลอดมา แม้ผู้แสดงที่ไม่สวมหัวเช่นตัวพระในสมัยหลังและนางคงไม่พูดเองตามแบบฉบับเดิม (เสาวณิต วิงวอน, 2554)

ศิลปะในการเล่นโขนที่ประกอบกันขึ้นนั้น ผู้รู้บางท่านมีความเห็นว่า การเล่นโขนน่าจะมีจากการเล่นหนัง ซึ่งก็อาจจะเป็นได้เพราะมีบทพากย์ บทเจรจา อีกทั้งเรื่องที่เล่นหนังเล่นเรื่องรามเกียรติ์ที่เป็นวรรณคดีเก่าแก่สมัยกรุงเก่า หรือแม้แต่การเต้นของผู้เชิดหนังก็มักจะต้นไปตามจังหวะของเพลงหน้าพาทย์รวมทั้งกรพากย์ เจรจา หรือแม้ว่าการร่ายรำของการนกระบี่กระบองก็มีท่ารำคล้ายกับการเล่นโขน อีกทั้งการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ที่ทำกายรูปเทวดา อสูร หรือวานรนั้น ก็ย่อมทำให้เห็นว่าโขนน่าจะเป็นที่รวมของศิลปะหลาย ๆ อย่าง

ดังนั้นจึงพอจะสรุปได้โดยภาพรวมว่า ศิลปะการเล่นโขนได้วิธีเล่นและวิธีแต่งตัวบางอย่างมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ และได้ท่าต่อสู้โลดโผน ท่ารำท่าเต้นมาจากบางส่วนของกระบี่กระบอง ซึ่งผู้เล่นหนังเอามาเล่นก่อน และได้ศิลปะหลายอย่างของการเล่นหนังมาใช้เช่น คำพากย์ คำเจรจา และหน้าพาทย์เพลงดนตรี ตลอดจนได้ท่าเต้นของผู้เชิดหนังมาอีกด้วยทั้งยังคงได้ประดิษฐ์แก้ไขวิธีแต่งตัวให้งดงามรัดกุมขึ้น นอกจากนี้ถ้าเครื่องสวมศีรษะหรือขนได้เคยมีมาแต่ครั้งเล่นดึกดำบรรพ์บ้างแล้ว ก็คงจะมีการแก้ไขดัดแปลงแล้วประสร้างขึ้นใหม่ให้เหมาะสมยิ่งขึ้น และเมื่อนำเอาศิลปะเหล่านี้มาคลุกเคล้าเข้าด้วยกันก็เกิดเป็นนาฏกรรมของไทยแบบใหม่ขึ้น ที่เรียกกันต่อมาในภายหลังว่า "โขน" นั่นเอง

1.4 วิวัฒนาการของโขน

ธนิต อยู่โพธิ์, (2511) ได้กล่าวถึงวิวัฒนาการของโขน คือศิลปะแห่งการเล่นโขน เมื่อบังเกิดขึ้นในชั้นแรก คงจะเล่นกันกลางสนามเช่นเดียวกับ " ชักนาคดึกดำบรรพ์" ในพระราชพิธีอินทราภิเษก และคงจะเป็น ดั่งที่เรียกกันในชั้นหลังว่า "โขนกลางแปลง" เมื่อเจริญก้าวหน้าต่อมา จึงมีผู้คิดแก้ ไขปลูกโรงให้เล่น ซึ่งเรียกกันว่า "โขนโรงนอก" หรือที่เรียกกันตามปากตลาดว่า โขนนั่งราว ไม่มีร้อง มีแต่พากย์กับเจรจา แม้ศิลปะแห่งการเล่นโขนจะดำเนินก้าวหน้าต่อมา ก็ยังปรากฏว่า ในสมัยเดียวกันนั้น ศิลปะแห่งการรำกระบี่กระบอง ศิลปะแห่งการเล่นหนังใหญ่ และนาฏกรรมชนิดยืน ๆ เช่น ละคร (รำ) และระบำเป็นต้น ก็คงยังมีอยู่อีกส่วนหนึ่ง เมื่อศิลปะแห่งการเล่นโขนเจริญมาเป็นลำดับ ก็มีผู้ประดิษฐ์ให้มีลักษณะแตกต่างกับศิลปะแห่งการเล่น และนาฏกรรมอื่น ๆ เช่น ละรและระบำ ศิลปะแห่งกวรเล่น 3 ประการณ์ มีลักษณะแตกต่างกันอย่างไร ขอนำเอา "แว่นตา" ของชาวต่างประเทศมาสวมดู ซึ่งเขาได้เขียนพรรณนาไว้ เมื่อครั้งรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์ มหาราช อาจเป็นแว่นขยายช่วยให้เราในสมัยนี้มองเห็นความแตกต่างกันได้เป็นอย่างดี

ศิลปะแห่งโขนได้มีวิวัฒนาการสืบต่อมาเป็นลำดับ จึงได้มีการประดิษฐ์คิดค้นรูปแบบใหม่ๆในการเล่นโขนมากขึ้น จึงปรากฏคำเรียกโขน แบ่งแยกไปตามประเภทว่า โขนกลางแปลง โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว โขนหน้าจอ โขนโรงใน และโขนฉาก

วิวัฒนาการการแสดงโขน จำแนกเป็นประเภทของการแสดงตามลำดับไว้ดังนี้

1. โขนกลางแปลง คือ การแสดงโขนบนพื้นดินกลางสนามหญ้า ไม่ต้องปลูกโรง ให้เล่นศิลปะของการเล่นโขนนี้ที่เกิดขึ้นในชั้นแรกคงจะเล่นกันกลางสนามเช่นเดียวกับ “ชักนาคดึกดำบรรพ์” ในพระราชพิธีอินทราภิเษก ซึ่งในชั้นหลังก็เรียกกันว่า “โขนกลางแปลง” ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์เมื่อ พ.ศ. 2339 รัชกาลที่ 1 ได้ทรงจัดให้มีการเล่นโขนกลางแปลงขึ้นครั้งหนึ่ง ในงานฉลองพระอัฐิพระบรมอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมชนกธิราช ดังที่ได้กล่าวไว้ในพงศาวดารว่า

“ในการมหรสพสมโภชพระบรมอัฐิครั้งนั้น มีโขนชักรอกโรงใหญ่ทั้งโขนวังหลวงและวังหน้าแล้วประสมโรงเล่นกันกลางแปลง เล่นเมื่อศึกทศกัณฐ์ยกทัพกับสิบขุนสิบรถ โขนวังหลวงเป็นทัพพระรามยกไปแต่ทางพระบรมมหาราชวัง โขนวังหน้าเป็นทัพทศกัณฐ์ยกออกจากพระราชวังบวรมาเล่นรบกันในท้องสนามหญ้าหน้าพลับพลา ถึงมีปืนบาเหรี่ยมราวเกวียนลากออกมายิงกันดังสนั่นไป”

โขนกลางแปลง นิยมแสดงแต่การยกทัพ และรบกันเป็นส่วนใหญ่ เพราะสนามกว้างเหมาะที่จะแสดงชุดที่มีตัวมาก ๆ เช่นกองทัพยักษ์และกองทัพวานรออกมารบกัน ปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบการแสดงโขนชนิดนี้ในสมัยกรุงศรีอยุธยามีเพียงวงที่เรียกว่าเครื่องห้า ประกอบด้วยปี่ในระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง กลองทัดที่ใช้ตีประกอบการแสดงโขนในสมัยกรุงศรีอยุธยา มีเพียงลูกเดียว เพิ่งจะมาเพิ่มเป็น 2 ลูก ในสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์นี่เอง วงปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบการแสดงโขนกลางแปลง จะต้องมี 2 วงเป็นอย่างน้อย ปลูกเป็นร้านยกขึ้นเป็นที่ตั้งวงปี่พาทย์อยู่ใกล้ทางฝ่ายยักษ์วงหนึ่ง ทางฝ่ายมนุษย์วงหนึ่ง การที่ต้องปลูกเป็นร้านยกขึ้นให้สูงกว่าพื้นดินนั้น เพื่อให้ผู้บรรเลงปพาทยี์ได้แลเห็นตัวโขนในระยะไกล และเนื่องจากบริเวณที่ใช้แสดงกว้างใหญ่มาก ่ การใช้ปี่พาทย์เพียงวงเดียว เสียงที่บรรเลงก็คงจะได้ยินไม่ทั่วถึงกันทั้งบริเวณ และมีทางเป็นไปได้ว่า วงปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบการแสดงโขนกลางแปลงในสมัยอดีตน่าจะต้องมีมากกว่า 2 วง เมื่อตัวโขนแสดงไปใกล้วงใด วงนั้นก็บรรเลง แต่ในปัจจุบันนี้การแสดงโขนกลางแปลงไม่จำเป็นต้องมีวงปี่พาทย์หลายวงอีกแล้ว เพราะสามารถใช้เครื่องขยายเสียงให้ดังไปทั่วสนามได้การดำเนินเรื่องใช้การพากย์เจรจา ไม่มีขับร้อง แต่ในสมัยปัจจุบันกรมศิลปากรปรับปรุงการแสดงโขนกลางแปลงเสียใหม่ โดยนำเอาศิลปะการแสดงโขนแบบโขนโรงในและโขนหน้าจอ คือมีการจับระบำรำฟ้อน และมีเพลงร้องเข้าประกอบด้วย มาแสดงกลางสนามตามแบบอย่างของการแสดงโขนกลางแปลง ซึ่งจะหาดูโขนกลางแปลงได้ณ อุทยาน ร. 2 จังหวัดสมุทรสงคราม ในโอกาสวันพระราชสมภพพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทบวง กรม ขึ้นใหม่ วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากรจึงโอนย้ายมา (ธนิต อยู่โพธิ์, 2508)

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, (2555) กล่าวว่า โขนกลางแปลง คือการเล่นโขนบนพื้นดินกลางสนามไม่ต้องสร้างโรงให้เล่น โขนกลางแปลงนี้ปรากฏหลักฐานตามพระราชพงศาวดารสมัย

รัตนโกสินทร์ว่า ได้เคยแสดงเนื่องในงานฉลองพระบรมอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมชนกาธิราช พระราชบิดาในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ในปีพุทธศักราช 2339 ว่า

“ในการมหรสพสมโภชพระบรมอัฐิครั้งนั้น มีโขนชักรอกโรงใหญ่ทั้งโขนวังหลวงและวังหน้าแล้วประสมโรงเล่นกันกลางแปลง เล่นเมื่อศึกทศกัณฐ์ยกทัพ กับสิบขุนสิบรถ โขนวังหลวงเป็นทัพพระราม ยกไปแต่ทางพระบรมมหาราชวัง โขนวังหน้าเป็นทัพทศกัณฐ์ยกออกจากพระราชวังบวรฯ มาเล่นรบกันในท้องสนามหน้าพลับพลา ถึงมีปืนบาเหรี่ยมรางเกวียนลากออกมายิงกันดังสนั่นไป”

จากหลักฐานดังกล่าวข้างต้นพอจะสันนิษฐานได้ว่า โขนกลางแปลงนั้นคงจะมีแต่การยกทัพและการรบกันเป็นพื้น เพลงดนตรีปีพาทย์คงมีแต่หน้าพาทย์ และมีการพากย์เจรจาเท่านั้น ไม่มีการร้องแต่อย่างใด สถานที่แสดงก็คงเป็นกลางสนามเช่นเดียวกับการเล่นชักนาคตึกดำบรรพ์ในครั้งโบราณนั้นเอง

วีระศิลป์ ช้างขนุน, (2556) ได้กล่าวถึงโขนกลางแปลงไว้ด้วยว่า โขนกลางแปลงโขนกลางแปลง คือ การแสดงโขนบนพื้นสนามที่กว้างขวางตามพระราชพงศาวดารปรากฏว่าเมื่อ พ.ศ. 2339 ในรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้จัดให้มีการแสดงโขนกลางแปลง และเล่นชักรอกขึ้นเนื่องในงานฉลองพระบรมอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมชนกาธิราชมีบันทึกตามพงศาวดารไว้ว่าทั้งโขนวังหลวงและวังหน้าแล้วประสมโรงเล่นกันกลางแปลง เล่นเมื่อ "ในการมหรสพสมโภชพระอัฐิครั้งนั้น มีโขนชักรอกโรงใหญ่ศึกทศกัณฐ์ยกทัพกับสิบขุนสิบรถ โขนวังหลวงเป็นทัพพระราม ยกไปแต่ทางพระบรมมหาราชวัง โขนวังหน้าเป็นทัพทศกัณฐ์ ยกออกจากทางพระราชวังบวรฯ มาเล่นรบกันในท้องสนามหลวงหน้าพลับพลาถึงมีปืนบาเหรี่ยมรางเกวียนลากออกมายิงกันดังสนั่นไป ฯลฯ "

โขนกลางแปลง เป็นการแสดงโขนบนพื้นดิน ไม่มีการสร้างเวที มักใช้สถานที่เป็นพื้นสนาม สมมติให้ด้านหนึ่งเป็นฝ่ายพลับพลา อีกด้านหนึ่งเป็นฝ่ายลงกา นิยมแสดงตอนยกรบหรือยกทัพ เนื่องจากเวทีกลางแจ้งมีความกว้างเหมาะกับการแสดงโขนที่มีผู้แสดงมาก ใช้วงปี่พาทย์ฝ่ายละ 1 วง ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์และเจรจา ไม่มีการร้อง จินตนา สายทองคำ, (2562)

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 5 การแสดงโขนกลางแปลง

ที่มา : https://www.kidjapak.com/archives/9550 สืบค้นเมื่อ 17 กันยายน 2565

จากข้อมูลข้างต้นจึงสรุปได้ว่า โขนกลางแปลงนิยมเล่นบนพื้นสนามกลางแจ้ง ใช้ภูมิประเทศและธรรมชาติเป็นฉากในการ นิยมแสดงตอนยกรบ หรือตอนที่เป็นการต่อสู้ มีการเต้นประกอบหน้าพาทย์ และมีบทพาทย์และเจรจาบ้าง แต่ไม่มีบทร้อง

2. โขนนั่งราว มีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า โขนโรงนอก เป็นการแสดงโขนที่สันนิษฐานว่ามีวิวัฒนาการมาจาก โขนกลางแปลง ซึ่งแสดงบนพื้นดินกลางสนามหญ้า มีต้นไม้และใบไม้ เป็นฉากธรรมชาติการแสดงโขนกลางแปลงนิยมแสดงตอนยกทัพมารบกันระหว่างฝ่ายพระรามและทศกัณฐ์ โดยใช้ผู้แสดงเป็นพลยักษ์และลิงเป็นจำนวนมาก ดนตรีประกอบการแสดงมีแต่เพลงหน้าพาทย์ทำประกอบการยกทัพ มีบทพากย์เจรจา แต่ไม่มีบทร้อง เพลงหน้าพาทย์ถือว่าเป็นเพลงชั้นสูงที่ใช้บรรเลงในการแสดงกิริยาอาการเคลื่อนไหวของตัวโขน หรืออัญเชิญเทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้มาชุมนุมในพิธีเช่น เพลงเชิด เพลงเสมอ เพลงกราว เป็นต้น เนื่องจากข้อสันนิษฐานที่ว่า การแสดงโขน มีวิวัฒนาการมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ที่เป็นการเล่นกลางแจ้งดังที่ได้กล่าวมาแล้ว จึงมีความเป็นไปได้ว่าโขนกลางแปลงน่าจะเป็นโขนแบบแรกที่มีการจัดแสดงขึ้น เมื่อการแสดงโขนกลางแปลงวิวัฒนาการมาเป็นโขนนั่งราวหรือโขนโรงนอก ก็มีการปลูกโรงให้เล่นเป็นแบบเวทียกพื้น

ธนิต อยู่โพธิ์, (2508) กล่าวว่า เมื่อการแสดงโขนกลางแปลงวิวัฒนาการมาเป็นโขนนั่งราว หรือโขนโรงนอก ได้มีการปลูกโรงให้เล่นเป็นแบบเวทียกพื้น เวทีที่ใช้แสดงนั้นมีความกว้าง ยาวแบบสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีหลังคากันแดดกันฝน ตรงด้านหลังของเวทีระหว่างที่พักผู้แสดงกับ เวทีแสดงจะ

มีฉากกั้น ฉากแบ่งเป็น 3 ส่วน ส่วนกลางยาวประมาณ 10 เมตร ทำภาพนูน เขียนสีเป็นป่าเขาส่วนนอกด้านขวาของโรง ยาวประมาณ 3 เมตร ทำภาพนูนเขียนสีเป็นรูปพลับพลาและรั้ว สมมติเป็นพลับพลาพระราม ส่วนนอกด้านซ้ายยาวประมาณ 3 เมตร ทำภาพนูน เขียนสีเป็นปราสาทราชวัง มีกำแพงสมมติเป็นกรุงลงกา ปัจจุบันนี้เวลาจะสาธิตการแสดงโขนนั่งราว มักจะใช้จอผ้าขาวโปร่งขึงแทนซึ่งเป็นลักษณะของจอโขนหน้าจอ มีประตูเข้าออกของตัวโขน 2 ประตูอยู่คั่นระหว่างฉากส่วนกลางกับส่วนนอกข้างละประตูจารีตในการแสดงโขน ฝ่ายลงกาหรือฝ่ายยักษ์จะออกทางประตูด้านซ้ายของเวทีหรือด้านขวาของผู้ชม ฉะนั้นทศกัณฐ์จะนั่งบนราวริมสุดด้านซ้าย ยักษ์ไต้อื่น ๆ จะหันหน้าไปทางซ้ายส่วนฝ่ายพลับพลาหรือฝ่ายพระรามจะออกทางประตูด้านขวาหรือด้านซ้ายของผู้ชม พระรามจะนั่ง บนราวริมสุดด้านขวา พระลักษมณ์และไพร่พลจะหันไปทางขวา จารีตเรื่องซ้าย ขวา นี้ใช้กับการแสดงโขนทุกชนิด ตำแหน่งของผู้แสดงทางด้านขวามือบนเวทีเป็นตำแหน่งของฝ่ายธรรมะหรือฝ่ายชนะ ส่วนตำแหน่งทางด้านซ้ายมือบนเวทีเป็นตำแหน่งของฝ่ายอธรรมหรือฝ่ายแพ้

สิ่งที่เป็นเอกลักษณ์ที่ทำให้คนเรียกการแสดงโขนชนิดนี้ว่า โขนนั่งราว ก็คือ "ราว" ตรงหน้าฉากห่างออกมาประมาณ 1.5 เมตร จะมีราวไม้กระบอกพาดตามส่วนยาวของโรง ตั้งแต่ขอบประตูด้านหนึ่ง จรดขอบประตูอีกด้านหนึ่ง ตัวโขนที่เป็นตัวเอกของเรื่องเมื่อแสดงบทของตนแล้วก็จะไปนั่งประจำที่บนราวไม้กระบอกนี้แทนการนั่งเตียง เพราะโขนนั่งราวไม่มีเตียงตั้ง ราวไม้กระบอกที่พาดอยู่หน้าจอโขนนั่งราวนี้จะต้องทำขาหยั่งสูงประมาณครึ่งเมตร ตั้งรับไม้กระบอกเป็นระยะ ๆ เพื่อให้ไม้กระบอกทรงตัวอยู่และสามารถรับน้ำหนักตัวโขนที่นั่งลงไปได้เอกลักษณ์ที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของโขนนั่งราวก็คือ ผู้แสดงโขนทุกคนจะต้องสวมหัวโขนปิดหน้าทั้งหมด แม้แต่ตัวพระราม พระลักษมณ์ยกเว้นแต่ตัวนางเท่านั้น การแสดงโขนนั่งราวมีวงปี่พาทย์บรรเลงประกอบ เช่นเดียวกับการแสดงโขนประเภทอื่น ๆ เนื่องจากโขนนั่งราวมีวิวัฒนาการมาจากโขนกลางแปลง การดำเนินเรื่องจึงใช้การพากย์เจรจา ไม่มีขับร้อง ดังนั้นปี่พาทย์ที่ประกอบการแสดงโขนนั่งราว จึงบรรเลงแต่เพลงหน้าพาทย์ไม่ต้องรับร้องทำนองเพลง วงปี่พาทย์จะต้องมี 2 วง โดยการปลูกร้านยกขึ้นให้สูงกว่าเวทีโขนเพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถแลเห็นตัวโขนได้โดยสะดวก วงปี่พาทย์ทั้ง 2 วงนี้แยกกันตั้งอยู่บนร้านทางขวาวงหนึ่ง ทางซ้ายวงหนึ่งเรียกว่า วงหัว วงท้าย หรือวงซ้าย วงขวา ปี่พาทย์ทั้ง 2 วง จะต้องผลัดกันบรรเลงวงละเพลง สลับกันไปตั้งแต่เริ่มโหมโรงจนจบการแสดง เครื่องประกอบจังหวะของการแสดงโขนที่ขาดเสียไม่ได้คือ "โกร่ง" โกร่งทำด้วยไม้กระบอกลำโตๆ ยาวราว ๆ 1 เมตรครึ่ง เจาะรูเป็นระยะ ๆ เพื่อให้เสียงโปร่ง ไม้กระบอกนี้ตั้งอยู่บนขาหยั่งเตี้ยๆ เวลาใช้ไม้กรับตีไปบนไม้กระบอกแล้วไม้กระบอกจะได้ไม่เคลื่อนที่การตีโกร่งทำให้เกิดเสียงเป็นจังหวะที่หนักแน่นเร้าใจ ทั้งผู้เล่นทั้งผู้ชมปัจจุบันพบการตีโกร่งในการแสดงโขนนั่งราวเท่านั้น

สันต์ ท.โกมลบตรุ, (2548) ได้แปลจดหมายเหตุของเดอ ลาแบร์ไว้ว่า มีการกล่าวถึงการเล่นบนเวทีในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ว่ามีอยู่ 3 อย่าง คือ โขน ละคร ระบำ ทำ

ให้สันนิษฐานว่าในสมัยนั้นมีการปลูกโรงให้เลนโขนแล้ว และน่าจะเป็นลักษณะของโขนโรงนอกหรือโขน นั่งราวนั่นเอง

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, (2555) กล่าวว่า โขนโรงนอก หรือโขนนั่งราวนี้ คือ โขนที่จัดแสดงบนโรง ไม่มีเตียงสำหรับตัวนายโรงนั่ง คงมีแต่ราวไม้ไผ่พาดตามส่วนยาวของโรง ตรงหน้าฉากออกมามีช่องทางให้ผู้แสดงเดินได้รอบราว ตัวโรงมักมีหลังคากันแดดกันฝน เมื่อตัวโขนที่เป็นตัวเอกแสดงบทบาทของตน แล้วก็ไปนั่งประจำที่บนราว ซึ่งสมมติเป็นเตียงหรือที่นั่งประจำตำแหน่ง ไม่มีการขับร้องคงมีแต่การพากย์เจรจาเท่านั้น วงคนตรีคือวงปีพาทย์ก็บรรเลงเฉพาะหน้าพาทย์เท่านั้น จากที่วงดนตรีต้องบรรเลงเพลงหน้าพาทย์มากจึงนิยมใช้วงปีพาทย์ในการบรรเลงครั้งละ 2 วง โดยตั้งวงปีพาทย์ที่หัวโรง 1 วง และท้ายโรงอีก 1 วง หรือบางครั้งอาจจะตั้งวงดนตรีทางด้านซ้ายหรือขวาของโรงก็ได้ จึงมักเรียกวงตนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงทั้ง 2 วงว่า "วงหัว วงท้าย" หรือ "วงซ้าย วงขวา"

โขนนั่งราวนี้เป็นโขนทีไม่นิยมแสดงยังมีวิธีการแสดงที่เพิ่มเติมออกไปอีกอย่างหนึ่ง กล่าวคือก่อนที่จะถึงวันแสดงหนึ่งวัน ที่เรียกกันตามสมัยโบราณว่าวันสุกดิบ ก็จะให้ปีพาทย์ทั้ง 2 วง โหมโรงในระหว่างที่วงปีพาทย์โหมโรงอยู่นั้น ก็จะให้ผู้แสดงออกมาเต้นกระทุ้งเส้าตามจังหวะของเพลงที่กลางโรง เมื่อทำการโหมโรงจบแล้ว จึงจะแสดงตอนพิราพออกเที่ยวป่าจับสัตว์กินเป็นอาหารจนถึงพระราม พระลักษมณ์ นางสี่ดา พลัดหลงเข้าไปในสวนพวาทองของพิราพ เมื่อจบการแสดงตอนนี้แล้วก็หยุดพักนอนค้างคืนเฝ้าโรงอยู่อย่างนั้นหนึ่งคืน รุ่งขึ้นจึงแสดงตามเรื่องที่จัดไว้ด้วยเหตุนี้จึงเรียกการแสดงโขนประเภทนี้ว่า "โขนนอนโรง" อีกชื่อหนึ่ง

โขนนั่งราวนี้เป็นโขนที่ไม่นิยมแสดง จึงขาดการสืบทอด เท่าที่แสดงในปัจจุบันมักเป็นลักษณะของการสาธิต ด้วยเหตุดังกล่าวจึงทำให้มีข้อขัดแย้ง เช่น การนั่งราวของตัวเอก โดยบางตำรากล่าวว่านั่งเฉพาะตัวเอกเท่านั้น บางตำรากลับว่าตัวรองหรือตัวพญาก็นั่งได้ เว้นแต่ตัวเสนาจะไม่นั่ง ซึ่งยังเป็นประเด็นขัดแย้งกันอยู่

วีระศิลป์ ช้างขนุน, (2556) ได้กล่าวถึงโขนโรงนอก หรือโขนนั่งราวไว้ด้วยว่า โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว คือ โขนที่จัดแสดงบนโรง แต่ไม่มีเตียงสำหรับนั่ง มีเพียงราวเป็นกระบอกไม้ไผ่พาดไปตามส่วนยาวของเวทีอยู่ตรงหน้าฉาก ให้ผู้แสดงสามารถเดินรอบได้ มีทางเข้าออกทั้งซ้ายขวา ด้านหลังเขียนเป็นภาพป่า มีท้องฟ้าและทำโขดหินศิลปะแบบนูนต่ำยื่นออกมา ตัวโรงมีหลังคากันแดดฝน เมื่อเวลารู้แสดงโขนที่เป็นตัวเอกออกมา ก็จะนั่งบนราวไม้กระบอกแทนนั่งเตียง วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงใช้ 2 วง เนื่องจากต้องบรรเลงเพลงหน้าพาทย์จำนวนมากและเป็นเวลานาน โดยตั้งวงอยู่ที่หัวโรงวงหนึ่งท้ายโรงวงหนึ่ง การดำเนินเรื่องของโขนนั่งราวมีเฉพาะการพากย์และ เจรจาเท่านั้น ไม่มีบทขับร้องสำหรับรำใช้บท และตัวแสดงสวมหัวโขนปิดหน้าทุกตัว เว้นตัวนาง

ที่สำคัญอีกประการหนึ่ง อันเป็นธรรมเนียมของโขนโรงนอกคือ ในตอนบ่ายของวันก่อนทำการแสดงจริงเมื่อจัดสถานที่แสดงเสร็จแล้ว ปีพาทย์ทั้ง 2 วง จะบรรเลงเพลงโหมโรง และเมื่อ

ถึงเพลงกราวใน พวกโขนที่แต่งเป็นตัวรากษสหรือเสนายักษ์จำนวนหนึ่ง จะพลองยาวออกมายืนหลังราวไม้ไผ่ แล้วกระทุ้งลงบนพื้นโรงพร้อมกันเป็นจังหวะ เรียกว่า กระทุ้งเส้า เมื่อจบเพลงโห่มโรงแล้ว ก็จับเรื่องแสดง ตอน พิราพเที่ยวป่าไปจนถึงพระราม นางสีดาและพระลักษมณ์เข้าสวนพะว่าทองของพิราพ เกิดการสู้รบกับบริวารรากษส เมื่อพิราพกลับมารู้เรื่องก็โกรธพาไพร่พลติดตามไป เมื่อแสดงถึงตอนนี้ก็ยุติจากนั้นผู้แสดงก็จะพักนอนค้างคืนอยู่ที่โรงโขนนั้น วันรุ่งขึ้นจึงทำการแสดงในชุดที่เตรียมมาด้วยเหตุที่ผู้แสดงต้องนอนเฝ้าโรงโขนนี้เอง จึงเรียกการเล่นโขนในลักษณะนี้ว่า "โขนนอนโรง"

2. โขนหน้าจอ เป็นการแสดงโขนสลับหนังใหญ่ ภายหลังคงเหลือเฉพาะการแสดงโขนแต่ยังคงมีฉากหลังเป็นจอหนังใหญ่ ดังนั้นกล่าวได้ว่า โขนหน้าจอพัฒนามาจากการแสดงหนังใหญ่ แต่เดิมใช้การสร้างหนังระบายสี ปิดทอง ประดับกระจกให้สวยงาม เพื่อแสดงในเวลากลางวัน (นอกจอ) โดยมากมักเป็นชุดระบำ ครั้นต่อมาคิดเอาตัวละครออกแสดงเป็นระบำแทนตัวหนัง เมื่อได้รับความนิยมจึงได้พัฒนาต่อไป กล่าวคือ แม้แสดงหนังในเวลากลางคืน ตอนไหนที่เห็นว่ารำได้สวยงามก็เอาตัวโขนมาแสดงแทรกแล้วเชิดหนังสลับกันไป เรียกการแสดงว่า “หนังติดตัวโขน” โดยเจาะผ้าดิบสองข้างของจอเป็นประตูเข้าออกเรียกว่า จอแขวะ ต่อมามีการนำตัวโขนแทรกมากขึ้นจนหนังหมดไปคงเหลือแต่โขนแสดงอยู่หน้าจอหนังเรียกว่า โขนหน้าจอ โดยปรับปรุงหน้าจอด้านขวาของเวทีจัดทำเป็นซุ้มประตูค่ายของพระรามด้านซ้ายของเวทีเป็นซุ้มปราสาทราชวังกรุงลงกา ดำเนินเรื่องโดยการพากย์ เจรจา และการขับร้อง (จินตนา สายทองคำ, 2562)

โขนโรงนอก หรือโขนนั่งราว เป็นการแสดงโขนบนโรง มีราวไม้ไผ่พาดยาวตามส่วนขนานกับเวทีหัวท้ายยาวจรดประตูทั้งสองข้างที่ตัวโขนเข้า-ออก ตัวโขนเต้นออกมาแสดงบนโรง ถ้าจะมีการนั่ง ก็นั่งบนราวนั้น ซึ่งสมมติว่าเป็นเตียงหรือที่นั่งประจำตำแหน่ง มีวงปี่พาทย์ 2 วง ตั้งทางซ้ายและทางขวาของโรงเรียกว่า วงหัว วงท้าย ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์ เจรจา ใช้เพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงกราวใน กราวนอก คุกพาทย์ ตระนิมิต เป็นต้น

ขั้นตอนการแสดง ถ้ามีการแสดงในพิธีใหญ่ ๆ จะมีการโหมโรงและกระทุ้งเส้าตามจังหวะของเพลงที่กลางโรง แสดง ชุดพระพิราพก่อน 1 วัน แล้วนอนพักค้างคืน เฝ้าโรง 1 คืน ในวันรุ่งขึ้นเมื่อถึงเวลากลางคืนจึงเริ่มการแสดงเรื่องต่าง ๆ ตามที่กำหนดไว้ จึงเรียกว่า โขนนอนโรง ภายหลังมีชื่อเรียก โขนโรงนอก อีกชื่อหนึ่ง (จินตนา สายทองคำ, 2562)

ภาพประกอบ 5 การแสดงโขนนั่งราว

ที่มา : https://www.facebook.com สืบค้นเมื่อ 18 กันยายน 2565

จากข้อมูลจึงพอสรุปได้ว่า โขนนั่งราว (โขนโรงนอก) เป็นการแสดงบนโรงมีหลังคา ไม่มีเตียงสำหรับตัวโขนนั่ง แต่มีราวพาดตามส่วนยาวของโรงตรงหน้าฉาก (ม่าน) มีช่องทางให้ผู้แสดงเดินได้รอบราวแทนเตียง มีการพากย์และเจรจา แต่ไม่มีการร้อง ปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ มีปี่พาทย์ 2 วง เพราะต้องบรรเลงมาก ตั้งหัวโรงท้ายโรง จึงเรียกว่าวงหัวและวงท้าย หรือวงซ้ายและวงขวา วันก่อนแสดงโขนนั่งราวจะมีการโหมโรง และให้พวกโขนออกมากระทุ้งเส้าตามจังหวะเพลง พอจบโหมโรงก็แสดงตอนพิราพออกเที่ยวป่า จับสัตว์กินเป็นอาหาร พระรามหลงเข้าสวนพวาทองของพราพ แล้วก็หยุดแสดง พักนอนค้างคืนที่โรงโขน รุ่งขึ้นจึงแสดงตามเรื่องที่เตรียมไว้ จึงเรียกว่า "โขนนอนโรง"

3. โขนหน้าจอ คือการเล่นโขนหน้าจอหนังใหญ่ ลักษณะของจอหนังแต่เดิมนั้น คือใช้ผ้าขาวบางโปร่งชนิดหยาบ เอามาเพลาะติดกันเป็นรูปสี่เหลี่ยมเป็นแผนกลาง ส่วนตอนนอกออกมาใช้ผ้าดิบขาวเนื้อหนาเย็บติดรอบผ้าขาวผืนบาง และที่ตอนริมของผ้าดิบขาวแผ่นหนา ใช้ผ้าแดงกับผ้าสีน้ำเงินเพลาะติดกันเป็นวงรอบนอก แล้วเอาเชือกตัดเป็นตอนๆตามด้านยาว 2 ด้าน สมมติเรียกว่า “หนวดพราหมณ์” สำหรับใช้ผูกยึดคร่าวบน คร่าวล่าง ขนาดของจอหนังธรรมดา ด้านยาว 7 วา 2 ศอกมีเศษ แต่ยาวถึง 9 วา และ 11 วาก็มีถ้าผืนจอยาว 7 วา 2 ศอก ใช้เสาขึงจอยาว 3 วา ถ้าจอยาวมากกว่านั้น ก็ใช้เสายาวออกไปตามส่วน เสาจอนี้ใช้ 4 ต้น เจาะที่ปลายเสาตำลงมาประมาณ 1 ศอก ติดลูกรอกสำหรับใช้ชักรอกผืนจอ และที่ปลายเสา 4 ต้นนั้นปักกำมัดหางนกยูงยอดกำหางนกยูงก็ปัก

ธงแดงบ้าง ธงช้างบ้าง และนิยมติดระบายหน้าจอ ตกแต่งประดับประดากันตามแต่จะเห็นงาม ต่อมาภายหลังเมื่อใช้จอนี้เป็นที่แสดงโขนแล้ว ก็นิยมทำเป็น “จอแขวะ” คือเจาะที่ผ้าดิบทั้งสองข้างจอทำเป็นช่องประตูเข้าออก แล้วทำเป็นรูปซุ้มประตูเช่นประตูเมืองทั้งสองประตูด้านหนึ่งของจอเขียนเป็นรูปปราสาทราชวัง สมมุติเป็นกรุงลงกา อีกด้านหนึ่งของจอเขียนเป็นค่ายพลับพลาของพระราม แล้วตอนเบื้องบนเขียนรูปเมขลาล่อแก้วข้างหนึ่ง รามสูรขว้างขวานอีกข้างหนึ่ง เหนือขึ้นไปเขียนรูปดวงอาทิตย์พระจันทร์ด้านละดวง ต่อมาได้สร้างเวทีขึ้นที่หน้าจอ ลาดกระดาน ปูเสื่อ มีรั้วรอบกั้นคนดูไม่ให้ขึ้นไปเกะกะคนเล่น พอตอนบ่ายนิยมเล่น “หนังจับระบำหน้าจอ” ครั้นภายหลังมีผู้คิดเอาคนไปแต่งตัวเป็นละครไปเล่นจับระบำ พอตอนค่ำจึงเริ่มเล่นหนัง ต่อมาก็ปล่อยตัวโขนออกไปเล่นแทนตัวหนังแล้วเชิดหนังสลับเรียกกันว่า “หนังติดตัวโขน” ต่อมาก็เลยปล่อยตัวโขนไปเล่นตั้งแต่เย็นจนเลิกในตอนกลางคืนใช้เวทีและฉากเดิม จึงเรียกว่าโขนหน้าจอ

ประกอบ ลาภเกสร, (2542) กล่าวว่า โขนหน้าจอ เป็นการแสดงโขนที่แสดงอยู่บนเวทีจอผ้าขาว ซึ่งแต่เดิมเป็นจอสำหรับแสดงหนังใหญ่ต่อมามีการแสดงโขนสลับกับการแสดงหนังใหญ่ในบางตอน จอผ้าขาวที่เคยใช้แสดงหนังใหญ่ก็ยังคงอยู่ในลักษณะเดิมเพียงแต่เจาะช่องทั้งสองข้างทำประตูสำหรับตัวโขนเข้าออก ทางด้านขวามือของเวทีจากขอบประตูเขียนภาพเป็นพลับพลาพระรามทางด้านซ้ายมือของเวทีภาพเป็นปราสาทราชวังสมมติเป็นกรุงลงกา และเมืองยักษ์การแสดงดำเนินเรื่องโดยการพากย์เจรจา ในสมัยต่อมาเพิ่มการขับร้องตามศิลปะการแสดงโขนโรงในเข้าไปด้วย

ปัญญา นิตยสุวรรณ, (2546) กล่าวว่า โขนหน้าจอเป็นการแสดงบนเวทียกพื้นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า กว้างประมาณ 6 วา ยาวประมาณ 9 วา มีจอผ้าขาวขึงตามความยาวของโรง สองข้างมีจอประตูสำหรับผู้แสดงเข้าออก การที่เรียกการแสดงโขนบนเวทีและมีจอผ้าขาวแบบนี้ว่าโขนหน้าจอเพราะเป็นการแสดงโขนทางด้านหน้าจอผ้าขาว การแสดงโขนหนาจอแบบนี้ผู้ชมจะเห็นการแสดงได้ 3 ด้าน คือด้านหน้าเวทีทางด้านซ้ายและขวาของเวทีการแสดงโขนหน้าจอนี้ใช้วิธีแสดงแบบมีพากย์เจรจา และขับร้อง และการจับระบำรำฟ้อน

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, (2555) กล่าวว่า โขนหน้าจอ ก็คือโขนที่แสดงตรงหน้าจอของหนังใหญ่ ที่ทำด้วยผ้าโปร่งสีขาวชนิดหยาบเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ริมของผ้าขาวจะนำเอาผ้าสีแดงเพลาะติดกันเป็นวงรอบนอก แล้วเอาเชือกตัดเป็นตอนตามยาวด้านสำหรับผูกมัดยึดติดกับเสาจอเรียกว่า "หนวดพราหมณ์" ด้านข้างทั้งสองของจอจะทำเป็นประตูสำหรับผู้แสดงเข้าออกโดยการเจาะที่ผ้าดิบที่ต่อจากจอผ้าขาวที่เรียกว่า "จอแขวะ" และทำเป็นรูปซุ้มประตูเมือง ต่อจากประตูเมืองทางด้านขวาของโรงจะวาดเป็นรูปปราสาทราชวัง สมมติเป็นกรุงลงกา ทางซ้ายของโรงจะวาดเป็นรูปพลับพลา สมมติเป็นที่ประทับของพระราม ในชั้นแรกโรงโขนหน้าจอคงจะเล่นกันกลางสนามเช่นเดียวกับหนังใหญ่ต่อมาภายหลังจึงทำการยกพื้นหน้าจอขึ้น ลาดกระดานปูเสื่อมีรั้วลูกกรงล้อมเป็นเขตกั้นคนดูมิให้กะกะคนเล่น การเล่นโขนหน้าจอในชั้นแรกนั้นนิยมเล่น "หนังจับระบำหน้าจอ" ขึ้น

ก่อน ต่อมาจึงมีคนคิดเอาคนแต่งตัวเป็นละครไปเล่นจับระบำและมีการปล่อยตัวโขนออกเล่นหนังบ้าง สลับกับการเชิดหนังเรียกว่า"หนังติดตัวโขน" เมื่อเกิดความนิยมมโขนแสดงเพียงอย่างเดียว แต่ก็ยังคงมีแต่การพากย์ เจรจาเท่านั้น ยังไม่มีการขับร้อง ต่อมาภายหลังกรมศิลปากรได้ปรับปรุงการแสดงโขนหน้าจอในงานต่าง ๆ จึงได้นำการขับร้องเข้าไปเทรกในการแสดงโขนหน้าจอด้วยและคงเป็นที่นิยมสืบมาจนถึงปัจจุบันอันเป็นรูปแบบการแสดงโขนหน้าจอของกรมศิลปากรและเอกชนโดยทั่วไป วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงก็ยังคงใช้วงปี่พาทย์เหมือนเดิม

วีระศิลป์ ช้างขนุน, (2556) ได้กล่าวถึงโขนหน้าจอไว้ด้วยว่า โขนหน้าจอ คือ โขนที่แสดงบนเวทียกพื้นตรงหน้าจอหนัง ซึ่งแต่เดิมขึงไว้สำหรับแสดงหนังใหญ่ สาเหตุที่ทำให้เกิดโขนชนิดนี้เนื่องจากมีผู้คิดให้ปล่อยตัวโขนออกเล่นหน้าจอสลับกับการเชิดหนังใหญ่เพื่อมีให้คนดูเกิดความเบื่อหน่ายที่ต้องชมหนังใหญ่เป็นเวลานาน ซึ่งเรียกวิธีเล่นนี้ว่า "หนังติดตัวโขน" ปรากฏว่า ผู้ชมนิยมให้มีการแสดงโขนสลับหน้าจอมากขึ้นเรื่อย ๆ จนในที่สุดเหลือแต่การแสดงโขนเพียงอย่างเดียว จึงเรียกว่ารูปแบบของโขนชนิดนี้ว่า "โขนหน้าจอ" ซึ่งจอนั้นทำจากผ้าโปร่งสีขาว เย็บริบขอบด้วยสีแดง ด้านซ้ายและขวาเจาะเป็นช่องทำเป็นประตูสำหรับผู้แสดงโขนเข้าออกเวที ต่อจากช่องประตูเข้าออกนั้นด้านขวาเขียนเป็นรูปพลับพลาของกองทัพพระรามมีเตียงตั้งสำหรับตัวเอกนั่ง ส่วนด้านซ้ายเขียนเป็นรูปปราสาทราชวังสมมติเป็นกรุงลงกาของทศกัณฐ์ มีเตียงตั้งไว้เช่นเดียวกัน ลักษณะของโรงโขนหน้าจอจึงเป็นการนำเอาโรงหนังใหญ่กับเวทียกพื้นมารวมกัน ปลูกสร้างขึ้นเป็นการชั่วคราวรื้อถอนง่าย ส่วนศิลปะวิธีการแสดงนั้นปัจจุบัน นิยมเล่นตามรูปแบบของโขนโรงใน

โขนหน้าจอ เป็นการแสดงโขนสลับหนังใหญ่ ภายหลังคงเหลือเฉพาะการแสดงโขนแต่ยังคงมีฉากหลังเป็นจอหนังใหญ่ ดังนั้นกล่าวได้ว่า โขนหน้าจอพัฒนามาจากการแสดงหนังใหญ่แต่เดิมใช้การสร้างหนังระบายสี ปิดทอง ประดับกระจกให้สวยงาม เพื่อแสดงในเวลากลางวัน (นอกจอ) โดยมากมักเป็นชุดระบำ ครั้นต่อมาคิดเอาตัวละครออกแสดงเป็นระบำแทนตัวหนัง เมื่อได้รับความนิยมจึงได้พัฒนาต่อไป กล่าวคือ แม้แสดงหนังในเวลากลางคืน ตอนไหนที่เห็นว่ารำได้สวยงามก็เอาตัวโขนมาแสดงแทรกแล้วเชิดหนังสลับกันไป เรียกการแสดงว่า “หนังติดตัวโขน” โดยเจาะผ้าดิบสองข้างของจอเป็นประตูเข้าออกเรียกว่า จอแขวะ ต่อมามีการนำตัวโขนแทรกมากขึ้นจนหนังหมดไปคงเหลือแต่โขนแสดงอยู่หน้าจอหนังเรียกว่า โขนหน้าจอ โดยปรับปรุงหน้าจอด้านขวาของเวทีจัดทำเป็นซุ้มประตูค่ายของพระรามด้านซ้ายของเวทีเป็นซุ้มปราสาทราชวังกรุงลงกา ดำเนินเรื่องโดยการพากย์ เจรจา และการขับร้อง (จินตนา สายทองคำ, 2562)

ภาพประกอบ 6 การแสดงโขนหน้าจอ

ที่มา : http://pattarapornparewa.blogspot.com/2015/07/blog-post.html

สืบค้นเมื่อ 18 กันยายน 2565

จากข้อมูลดังกล่าวจึงสรุปได้ว่า โขนหน้าจอ เป็นการแสดงโขนที่จัดแสดงตรงด้านหน้าจอ ซึ่งเดิมเขาขึงไว้สำหรับเล่นหนังใหญ่ ในการเล่นหนังใหญ่นั้น มีการเชิดหนังใหญ่อยู่หน้าจอผ้าขาว ต่อมามีการปล่อยตัวแสดงออกมาแสดงหนังจอ แทนการเชิดหนังในบางตอน เรียกว่า "หนังติดตัวโขน" มีผู้นิยมมากขึ้น เลยปล่อยตัวโขนออกมาแสดงหน้าจอตลอด ไม่มีการเชิดหนังเลย จึงกลายเป็นโขนหน้าจอ

4. โขนโรงใน เป็นโขนที่ได้รับการปรับปรุงผสมผสานกับการแสดงละครใน มีทั้งท่ารำเต้น และมีบทพากย์เจรจาตามแบบโขน กับนำเพลงขับร้องและเพลงประกอบกิริยาอาการของดนตรีแบบละครใน และระบำรำฟ้อนมาผสมกันด้วย ภายหลังจึงเรียกว่า “โขนโรงใน” โขนโรงในนี้คงพัฒนามาจากในราชสำนัก โดยการปรับปรุงบทและวิธีการแสดงให้งดงามยิ่งขึ้นตามลำดับ เริ่มตั้งแต่สมัยที่นิยมเอาเรื่องรามเกียรติ์ไปแต่งเป็นบทละครใน เช่น บทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 เป็นต้น แสดงว่าวิธีการของโขนและละครในได้ผสมผสานกันตั้งแต่สมัยนั้นแล้ว

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, (2555) กล่าวว่า โขนโรงใน เกิดขึ้นจากการที่มีผู้นำเอาการเล่นโขนกับละครในเข้าผสมกัน การแสดงมีทั้งออกท่าเต้นท่ารำพร้อมกับคำพากย์เจรจาตามแบบของโขน พร้อมกับนำเอาเพลงขับร้องและเพลงที่ใช้ประกอบกิริยาอาการของดนตรีแบบละครใน อีกทั้งยังมีระบำรำฟ้อนเข้าผสมด้วย เป็นวิวัฒนาการอีกขั้นหนึ่ง ทั้งยังมีการนำเอาเรื่องรามเกียรติ์ไปแต่งขึ้นเป็นบทละครสำหรับเล่นละครใน เช่นบทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี บทพระราชนิพนธ์ใน

รัชกาลที่ 1 และบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 แสดงให้เห็นว่าวิธีการเล่นของโขนและละครได้คลุกคละปะปนกันมาตั้งแต่ครั้งนั้นแล้ว ทั้งยังมีการปรับปรุงบทพากย์ เจรจาให้มีความไพเราะสละสลวย โดยกวีในราชสำนักจึงทำให้การเล่นขนภายในราชสำนักมีความงดงามยิ่งขึ้น และในภายหลังมาใช้แสดงในโรงอย่างแบบละครในจึงเรียกกันว่า "โขนโรงใน" ซึ่งการเล่นโขนโรงในสมัยนั้นได้มีการปรับปรุงให้ผู้เล่นที่เป็นตัวเทพบุตร เทพธิดา มนุษย์ชาย หญิง หรือแม้กระทั่งตัวตลกที่เมื่อครั้งก่อนเคยสวมให้ปิดหน้า เปลี่ยนมาสวมศิราภรณ์เครื่องประดับศีรษะ เช่น ชฎา มงกุฎ รัดเกล้า เป็นต้น

วีระศิลป์ ช้างขนุน, (2556) ได้กล่าวถึงการแสดงโขนไว้ว่า โขนโรงใน เกิดขึ้นเมื่อ มีผู้นิยมนำเอาศิลปะของโขนกับละครในมาเล่นผสมกัน มีการแสดงทั้งการออกท่าเต้น ท่าฟ้อนรำ และระบำปะปนอยู่ในการแสดงโขน ตัวโขนที่เป็นตัวพระ แต่เดิมสวมหัวโขนปิดหน้า ก็นิยมเปิดหน้าสวมศิราภรณ์ชนิดต่าง ๆ เหมือนพวกตัวละคร มีการปรับปรุงบทพากย์ เจรจาให้ไพเราะสละสลวย นำเอาเพลงขับร้องรับ-ส่ง ในการรำใช้บ

โขนโรงใน เป็นวิวัฒนาการอย่างหนึ่งที่นำการแสดง 2 รูปแบบมาผสมกันคือ โขนกับละคร โดยปกติการแสดงละครในจัดแสดงเรื่องรามเกียรติ์อยู่แล้ว แต่แสดงตามแบบละครในดำเนินเรื่องด้วยการร้องเพลงต่าง ๆ ครั้นนำเอาวิธีการของโขนมาผสม โดยนำพากย์และเจรจามาใช้สำหรับดำเนินเรื่องบางตอนจึงจะร้องอย่างละคร สถานที่ใช้โรงอย่างละครใน การแสดงเป็นท่าทางอย่างโขน ถ้าเป็นการแสดงของพระมหากษัตริย์หรือการแสดงภายในราชสำนัก ผู้แสดงตัวพระราม พระลักษณ์ อาจใช้ผู้หญิงซึ่งเป็นตัวพระของละครหลวงแสดง และเข้าใจว่าเป็นตอนนี้เองที่ตัวแสดง พระราม พระลักษณ์ เทวดาและตัวพระอื่น ๆ ไม่ต้องสวมหัวโขน ซึ่งเป็นประเพณีนิยมกันมาถึงปัจจุบันนี้ แต่ถึงแม้ไม่สวมหัวโขนก็ยังคงใช้คนพากย์ เจรจา และร้องแทนตามแบบแผนของโขนเช่นเดิม โขนแบบนี้จึงมีชื่อว่า โขนโรงในและทำให้โขนนั่งราวที่มีอยู่ก่อน ได้รับชื่ออีกอย่างหนึ่งว่า โขนโรงนอก (จินตนา สายทองคำ, 2562)

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 7 การแสดงโขนโรงใน

ที่มา : https://thaiwave.club/th/content-ob สืบค้นเมื่อ 18 กันยายน 2565

จากข้อมูลข้างต้น จึงพอสรุปได้ว่า โขนโรงใน เป็นการแสดงโขนโขนที่นำศิลปะของละครในเข้ามาผสม โขนโรงในมีปี่พาทย์บรรเลง การแสดงก็มีทั้งออกท่ารำเต้น ทีพากย์และเจรจาตามแบบโขน กับนำเพลงขับร้องและเพลงประกอบกิริยาอาการ ของดนตรีแบบละครใน และมีการนำระบำรำฟ้อนผสมเข้าด้วย เป็นการปรับปรุงให้วิวัฒนาการขึ้นอีก การผสมผสานระหว่างโขนกับละครในสมัยรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 มีการประพันธ์บทพากย์บทเจรจาให้ไพเราะสละสลวยยิ่งขึ้น และนิยมนำรูปแบบโขนโรงในมาจัดแสดงในปัจจุบันเป็นส่วนมาก

5. โขนฉาก ศิลปะการแสดงของไทยรวมถึงโขนแต่ดั้งเดิม จะไม่มีการสร้างฉากประกอบเรื่อง การจัดฉากเป็นศิลปะที่ไทยรับมาจากตะวันตก โขนฉากจึงเกิดขึ้นเมื่อราวรัชกาลที่ 5 โดยมีผู้ประดิษฐ์ฉากประกอบการแสดงโขนบนเวทีคล้ายละครดึกดำบรรพ์และผู้ที่เริ่มคิดจัดฉาก เข้าใจกันว่าคือ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์วิธีแสดงของโขนฉากก็แบ่งเป็นฉาก เล่นแบบเดียวกับละครดึกดำบรรพ์แต่วิธีที่แสดงเป็นการแสดงแบบโขนโรงใน มีการเขียนบทโดยแบ่งเป็นฉากเป็นองก์ฉากสร้างขึ้นให้เข้ากับเหตุการณ์และสถานที่ในทองเรื่อง

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, (2555) กล่าวว่า โขนฉากนี้ สันนิษฐานว่าคงจะเกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นผู้ริเริ่มคิดสร้างฉากประกอบตามเนื้อเรื่องของการแสดงโขนบนเวทีขึ้น ซึ่งการสร้าฉากแบบนี้มีส่วนคล้ายกับการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของพระองค์ท่าน มีการแบ่งฉากเล่นแบบเดียวกับละครดึกดำบรรพ์ แต่วิธีเสนวิธีแสดงก็เป็นแบบโขนโรงใน คือ มีการพากย์ เจรจขับร้อง มี

กระบวนท่ารำท่เต้นตามจังหวะของเพลงหน้าพาทย์ตามแบบโขนโรงในและละครในการสร้างฉากประกอบก็สร้างให้เข้ากับเหตุการณ์ที่สมมติไว้ตามท้องเรื่อง ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงเรียกศิลปะแห่งการเล่นโขนแบบนี้ว่า "โขนฉาก" ซึ่งโขนฉากนี้กรมศิลปากรได้นำออกแสดงสู่สายตาประชาชนมาตั้งแต่สมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เรื่อยมาจนถึงปัจจุบันนี้ ทั้งนี้หมายรวมถึงการแสดงโขนทางโทรทัศน์ด้วย เพราะการแสดงขนทางโทรทัศน์ก็มีฉากประกอบเช่นเดียวกัน

วีระศิลป์ ช้างขนุน, (2556) ได้กล่าวถึงโขนฉากไว้ด้วยว่า โขนฉากนี้สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยมีผู้คิดสร้างฉากประกอบการแสดงโขนบนเวทีขึ้น คล้ายกับการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ผู้ที่เป็นต้นคิดเข้าใจว่า ได้แก่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯเจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ บทการแสดงโขนมีการแบ่งออกเป็นฉากต่าง ๆ ปรับปรุงบทให้มีความกระชับขึ้น ให้สามารถแสดงได้หลายๆ ตอน จึงนิยมเรียกการแสดงโขนลักษณะนี้ว่า "ชุด" ใช้ศิลปะวิธีการแสดงแบบโขนโรงใน แต่มีฉากประกอบตามเนื้อเรื่องให้สมจริง

โขนฉาก พัฒนาขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีการสร้างฉากให้สมจริงตามท้องเรื่อง นำรูปแบบการสร้างฉากและแบ่งฉากมาใช้ประกอบการแสดงโขนเหมือนละครดึกดำบรรพ์ส่วนวิธีการแสดงเป็นแบบโขนโรงใน ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์ เจรจาและการขับร้อง มีระบำประกอบการแสดง ต่อมามีการนำเทคนิคอื่น ๆ มาผสมผสาน เช่น แสงสี เสียง ตามความเหมาะสมของสถานที่และเวลา (จินตนา สายทองคำ, 2562)

ภาพประกอบ 8 การแสดงโขนฉาก

ที่มา : https://www.youtube.com/watch?v=AN5NLpVYQkw สืบค้นเมื่อ 1 กันยายน 2564

ถ้าจะพิจารณากันให้ดีแล้วจะเห็นได้ว่าศิลปะแห่งการเล่นโขนตามหลักฐานนั้น ได้มีวิวัฒนาการมาเป็นลำดับตั้งแต่การเล่นกันกลางสนามเรื่อยมาจนมีการปลูกโรงให้เล่น จนมาถึงปัจจุบัน

โขนได้แสดงในโรงละครอย่างสมเกียรติยศว่าเป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทย ซึ่งริวัฒนาการเหล่านี้ย่อมมีผลมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยาเรื่อยมาจนถึงสมัยปัจจุบันที่มิได้สูญหายไปและยังคงเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทยที่จะหาชาติใดในโลกมาเทียบเทียมได้

จากข้อมูลข้างต้นจึงพอนำมาทำความเข้าใจได้ว่า โขนฉากเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 มีการคิดสร้างฉากประกอบเรื่องเมื่อแสดงโขนบนเวที คล้ายกับละครดึกดำบรรพ์ ส่วนวิธีแสดงดำเนินเช่นเดียวกับโขนโรงใน แต่มีการแบ่งเป็นชุดเป็นตอน เป็นฉาก และจัดฉากประกอบตามท้องเรื่อง จึงมีการตัดต่อเรื่องใหม่ไม่ให้ย้อนไปย้อนมา เพื่อสะดวกในการจัดฉาก ดังจะปรากฏเด่นชัดในเรื่องของโขนในปัจจุบัน จะเห็นได้จากโขนพระราชทาน ที่มีการจัดแสดงโขนฉากที่ความยิ่งใหญ่ตระกาลตา และเกิดความสมจริง แสดงในตอนที่น่าสนใจ เช่น ตอนนางลอย ตอนนาคบาศ ตอนพรหมาสตร์ เป็นต้น

ดั้งนั้นจึงสรุปวิวัฒนาการเกี่นวกับการแสดงโขนได้ว่า โขนมีวิวัฒนาการ และรูปแบบการแสดงที่พัฒนาเห็นได้ชันเจน จนสามารถจำแนกโขนเป็นประเภทตามลำดับการพัฒนา ตามลำดับศิลปะแห่งการแสดงโขนนั้น เข้าใจว่าแต่เดิมคงจะแสดงกันกลางสนามเป็นส่วนใหญ่ จึงเรียกกันว่า โขนกลางแปลง ต่อมาได้เริ่มวิวัฒนาการขึ้น เช่น มีการทำเวทียกพื้น การปลูกสร้างโรงสำหรับแสดงแล้วพัฒนาขึ้นมาเป็นลำดับด้วยเหตุนี้ทำให้การจำแนกประเภทของการแสดงโขน จึงมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับสถานที่แสดงสามารถแบ่งออกได้เป็น 5 ประเภท ได้แก่ โขนกลางแปลง โขนโรงนอก (หรือโขนนั่งราว) โขนหน้าจอ โขนโรงใน และโขนฉาก ซึ่งฐานข้อมูลที่สามารถนำการวิเคราะห์ประวัติและความเป็นมาต้นกำเนิดการแสดงโขน และการนำเอาการละเล่น ศิลปะในแขนงต่างๆเข้ามา ที่สามารถพบได้ในการแสดงโขน รวมถึงกระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ วิวัฒนาการการแสดงแต่ละยุคสมัย ประกอบการวิเคราะห์ความเปลี่ยนแปลงของการแสดงกระบวนการรบพระกับพระได้อย่างเป็นขั้นตอน

2. องค์ความรู้เรื่องกระบวนการรบ

จากการศึกษาค้นคว้าองค์ความรู้เรื่องกระบวนการรบ ผู้วิจัยได้รวมรวบองค์ความรู้เรื่องการสู้รบ จากตำรา งานวิจัยต่าง ๆ เพื่อเป็นฐานข้อมูลในการวิเคราะห์กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ซึ่งมีนักวิชาการและนักการศึกษาที่ให้รายละเอียดเกี่ยวกับเรื่ององค์ความรู้เรื่องกระบวนการรบไว้ดังนี้

เจษฎ์ ปรีชานนท์, (2522) ได้กล่าวว่า ทักษะการต่อสู้ป้องกันตัวมวยไทยและกระบี่กระบองนั้นมีความสัมพันธ์กันมากอย่างมาก แทบจะแยกกันไม่ได้ โดยเฉพาะการรบในสมัยโบราณ หลวงวิศาลดรุณกรอธิบายในวิทยาจารย์ คำว่า มวย เป็นชื่อของเพลงรบอย่างหนึ่ง ซึ่งต่อสู้กันด้วยมือ

เปล่า เป็นแผนกหนึ่งของวิชากระบี่กระบอง และพระยาเจริญราชไมตรี ได้กล่าวไว้ในหนังสือ "เรื่องมวย" ร.ศ.108 เป็นทำนองว่า มวยนั้น รวมทั้งกระบี่กระบองและมวย (ต่อยกัน) ปล้ำด้วย ซึ่งถ้าสังเกตจะพบว่า ในสมัยก่อนผู้ที่ฝึกการใช้อาวุธจะฝึกต่อยมวยคู่กันไปด้วย เพราะจะเรียนการใช้อาวุธอย่างเดียวไม่ได้ เนื่องจากเวลาที่ต่อสู้กันจริง ๆ เมื่ออยู่ใกล้กันยังใช้อาวุธไม่ถนัด ถ้าเตะถีบได้ก็ต้องรีบใช้

กระบวนการรบในการแสดงโขน คือ การแสดงที่เกี่ยวข้องในการทำศึกสงคราม การต่อสู้ หรือประลองอวดฝีมือซึ่งกันและกัน อุปกรณ์ที่นำมาใช้สำหรับในการรบ คือ อาวุธในการต่อสู้เป็นอุปกรณ์ที่จำลอง หรือดัดแปลงมาจากอาวุธจริง สร้างขึ้นไว้สำหรับในการแสดงเท่านั้น ในการแสดงโขน อาวุธสำหรับตัวพระ (กษัตริย์) คือ “ศร” ใช้ถือในขณะที่ทำการแสดง สื่อถึงการเป็นชาตินักรบ ก่อนการออกรบในการแสดงโขนเพื่อสื่อถึงความยิ่งใหญ่ และแสดงอำนาจของกษัตริย์ จะเริ่มต้นการจากการ “ตรวจพล” เป็นรูปแบบการแสดงจัดขบวนทัพ การเตรียมความพร้อมก่อนไปสู่สนามรบ แล้วดำเนินการแสดงต่อเข้าสู่ในช่วงของ “กระบวนการรบ” เป็นการแสดงในรูปแบบการต่อสู้ ระหว่าง 2 ฝ่าย โดยมีรูปแบบกระบวนการรบ แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ คือ

1) การท้ารบ เป็นการเจราก่อนทำการต่อสู้ ในลักษณะกระบวนท่ารำข่มขวัญท้าทายผู้ต่อสู้

2) การเข้ารบ เป็นการแสดงกระบวนการรบระหว่างผู้ต่อสู้ มีกระบวนท่ารำประกอบการใช้อาวุธในลักษณะของการตี และการฟาดปะทะกันของ 2 ฝ่าย แบ่งเป็นช่วงการเข้ารบของตัวละคร และการกำหนดกระบวนท่าในการเข้ารบ ประกอบการปะทะอาวุธในแต่ละช่วงเอาไว้ ซึ่งจะขึ้นอยู่กับประเภทของตัวละครนั้น ๆ คล้ายการแสดงกระบี่กระบอง

3) การขึ้นลอย เป็นการแสดงสื่อถึงการได้เปรียบผู้ต่อสู้ในการรบ การขึ้นลอยเป็นการดัดแปลงท่าทางมาจากการรบในภาพจิตรกรรม ทั้งในจิตรกรรมภาพเขียน และภาพจิตรกรรมจากหนังใหญ่

อาคม สายาคม, (2525) ได้กล่าวถึงนาฏยศัพท์ที่ใช้ในการแสดงโขน เป็นศัพท์ที่พูดเพื่อเข้าใจการปฏิบัติท่ารำที่ถูกต้อง ซึ่งนาฏยศัพท์เหล่านี้มักพบในการแสดงโขนที่เป็นการสู้รบกันของตัวละคร

1. สามเส้า (ตอนพิธีอุโมงค์)

หมายถึงการแสดงในตอนที่ ๓ พระยาลิง คือ หนุมาน นิลนนท์ สุรีพ รับอาสาจากพระราม ไปด้นหาอุโมงค์ทศกัณฐ์ ในที่สุดก็กันหาจนพบ เมื่อพบอุโมงค์แล้ว คนตรีก็บรรเลงเพลง "รัวสามลา" หรือ "คุกพาทย์" ครูผู้ฝึกหรือผู้กำกับก็จะบอกว่า "สามเส้า" อันหมายถึงให้พระยาลิงทั้ง ๓ เข้ายึดปากอุโมงค์

2. สามจับ (ตอนถอนต้นรัง)

หมายถึงเมื่อ ๒ พระยาลิง หนุมาน และองคต ได้มาแก้ไขสุกรีพจากกุมภกรรณแล้ว ได้ต่อสู้กันระหว่างกุมภกรรณกับพระยาลิงทั้ง ๓ จะมีการแสดงการต่อสู้สลับกันคล้ายเล่นมุขดลก ดังนี้

จับที่หนึ่ง องคต หนุมาน ขับ กุมภกรรณ สุครีพถีบโดนองกด

จับที่สอง องคต หนุมาน ขับ กุมภกรรณ สุครีพต่อยโดนหนุมาน

จับที่สาม องคต หนุมาน ขับ กุมภกรรณ จับสุครีพ ลงศอกโดนองคต

3. จับสามเส้า

ครั้งสุดท้ายเข้าจับสามเส้า (หมายถึงตอนเข้ากัด) ถือ พระยาลิงทั้ง ๓ เข้ารุมกัดกุมภกรรณ หนุมานกัดจมูก องคตกัดสีข้าง สุครีพกัดหู เสร็จแล้วก็เตะกุมภกรรณเข้าโรงไป

4. ลอย

"ลอย" มีใช้กับตัวละครดังต่อไปนี้

ลอยพระมี 3 ถอย (ยักษ์ไม่มีเพราะเป็นผู้รับลอย)

ลอยลลิงมี 3 ลอย

ผู้ที่อยู่ค้านบนเป็นผู้แสดงให้เห็นว่าเป็นล่อย 1, 2 หรือ ลอย 3

ลอย 1 ท่าที่แสดง ใช้เท้าซ้ายเหยียบยักษ์ ยกเท้าขวา

ลอย 2 ท่าที่แสดง ใช้เท้าขวาเหยียบยักข์ เท้าซ้ายเหยียบแขนขวาของยักษ์

ลอย 3 ท่าที่แสดง ใช้เท้าซ้ายเหยียบยักษ์ เท้าขวาเกี่ยวแขนขวาของชักษ์

ลอยสูงมี 2 ลอย ประกอบด้วย พระราม พระลักษมณ์ ยักษ์ และลิง

5. แยก

หมายถึงผู้แสดงโขนเต้นออกมาเป็นแถวคู่ เมื่อครูผู้ฝึกบอกให้ “แยก” ผู้แสดงที่อยู่หัวแถวจะเป็นผู้นำโดยการเต้นให้แถวกว้างออกไป (แต่ยังคงเป็นระเบียบ)

6. ปะทะ

หมายถึงผู้แสดงโขนจะเป็นยักษ์หรือลิงก็ตาม เมื่อเต้นออกมาจากฉาก ทั้งสองฝ่ายจะเต้นออกมาโดยเต้นออกมาประจัญหน้ากันแต่ยังไม่เข้ารบกัน เมื่อได้รับคำสั่งให้รบจึงจะรบได้

7. รบ

เป็นการรบระหว่างพระกับยักษ์ การรบมีไม้ 2 และไม้ 4

ไม้ 2 หมายถึง ดี 2 ครั้ง แล้วจับ

ไม้ 4 หมายถึง ดี 4 ครั้ง แล้วจับ

8. พลาด

เป็นการแสดงการรบระหว่างพระกับยักษ์ มักจะ “พลาด” ในทำผาลา โดยพระจะยกเท้าเหยียบยักษ์ ในการแสดงท่าพลาดต้องให้ยักษ์อยู่ด้านประตูซ้ายเพื่อจะหนีได้ ถ้าอยู่ด้านขวาจะต้องใช้ท่าพลาด 2 ครั้ง ให้มาอยู่ด้านซ้ายแล้วจึงหนี ซึ่งเรียกว่า "หนีฉาก"

ภาพประกอบ 9 กระบวนการรบท่าพลาด

ที่มา : https://www.youtube.com/watch?v=No6iJXxadSA&t=1199s

สืบค้นเมื่อ 5 ตุลาคม 2564

9. หนีฉาก

เป็นท่าที่ต่อจากท่า "พลาด" คือ แสดงท่าพลาดแล้วจึงหนีฉาก พระกับยักษ์จับกันแล้วยักษ์กระทืบเท้า หนีจากเข้าประตูซ้ายไป

10. เก้ง (ในท่าเชิดยักษ์ ลิง)

ใช้ในท่าเหาะ โดยขยับเท้าที่ยืนไปข้างหน้ายืนด้วยขาซ้าย งอเข่าเล็กน้อย เท้าขวายกหนีมน่อง มือซ้ายเหยียดแขนตึง ตั้งปลายมือ เขนขวายกขึ้นงอศอก หงายฝ่ามือดึงปลายมือ หน้ามองไปทางซ้าย ยกส้นเท้าซ้ายจยับให้เลื่อนไปข้างหน้า (ทางซ้ายมือ ในลักษณะท่ายืดกระทบ 3 หน

11. เสี้ยว (ในทำออกฉาก)

พระ ย่อเหลี่ยมขวา ลบเหลี่ยมซ้าย น้ำหนักอยู่ที่เท้าขวา มือขวายกอาวุธสูงระดับแง่ศีรษะ งอศอก มือซ้ายจีบหงายมือ เขนดึง ส่งไปข้างหลัง หน้ามองทางซ้าย เอียงศีรษะทางซ้าย

ยักษ์ ย่อเข่าขวา น้ำหนักตัวอยู่ที่ขาขวา ขาซ้ายทอดตึงไปทางซ้าย ตั้งปลายเท้ามือซ้ายทำท่าลงวง มือขวายกขึ้นเสมอศีรษะ งอศอกให้ได้จาก หงายฝ่ามือหักปลายมือลง

หมายเหตุ ท่าเสี้ยวนี้จะปฏิบัติต่อเนื่องไปกับท่าขึ้น เป็นท่าคู่กันกับลงเสี้ยว – ขึ้น

12. กระทืบกลับ

ใช้กับยักษ์ หรือลิง (พระและนาง มีโอกาสใช้น้อยมาก การใช้นั้นเบากว่ายักษ์และลิง)

ยักษ์ ย่อเหลี่ยม มือซ้ายลงวง มือขวาทอดแขนตึง ทำท่าเงื้อ หน้ามองไปทางซ้าย ยกเท้าขวากระทืบ ขยับเท้าซ้าย พร้อมทั้งวางเท้าขวา มือขวาลงวง หน้าหันกลับมามองทางขวา

ลิง ปฏิบัติเช่นเดียวกับยักษ์ แต่ว่องไวกว่า จังหวะสุดท้าย มือขวาลงวงแบบลิงหน้าของทางขวา เช่นกัน

13. กระทืบฟัน

ใช้กับยักษ์และลิง เป็นจังหวะ 1, 2, 3

ยักษ์ ย่อเหลี่ยมอัด มือทั้งสองลงวง น้ำหนักตัวตรงกลาง

จังหวะที่ 1 ยกเท้าขวาก้าวไปข้างหน้า มือขวาอยู่ที่เข่าขวา มือซ้ายยกขึ้นสูงระดับแง่ศีรษะ งอแขนเล็กน้อย มือท่าวงยักษ์

จังหวะที่ 2 ก้าวเท้าร้ายไปข้างหน้า มือข้ายอยู่ที่เข่าข้าย มือขวายกสูงเช่นเดียวกับจังหวะที่ 1

จังหวะที่ 3 ยกเท้าส่งไปด้านหน้างอเข่า หักข้อเท้า เท้าซ้ายยังคงยืนอยู่ตามเดิมงอเข่าเล็กน้อย มือขวากันเข่าขวาอยู่ มือข้ายยกขึ้นสูงระดับศีรษะ งอแขน มือทำวงยักษ์

ลิง ปฏิบัติเช่นเดียวกับยักษ์ ผิดกันที่ลักษณะมือ

หมายเหตุ ท่ากระทืบฟันนี้ จะต้องทำติดต่อกัน ทั้ง ๒ จังหวะทำอย่างรวดเร็ว

14. เหลี่ยมอัด

ตั้งเหลี่ยมเต็มหันไปทางคนดู น้ำหนักตัวอยู่ตรงกลาง

15. ฉะน้อย (ใช้กับยักษ์และลิง)

มีลักษณะท่าทางดังนี้

- มือปาดหัวเป่า
- เท้าทั้ง 2 ใช้ส้นเท้ากระทืบพื้นสลับกัน

- คอต้องกรอกไปมาตลอด

16. ฉะใหญ่ (ใช้กับยักษ์และลิง)

ต่างกันกับฉะน้อยก็คือ ทุกครั้งที่มือยกลงมาต้องปาดที่หัวเข่าทุกครั้ง และจะต้องยกเท้าขวาซ้ายขึ้นมารับการปาดเข่าทุกครั้ง

หมายเหตุ ท่าฉะมีอยู่ 10 จังหวะ โดยนับเฉพาะจังหวะเท้าขวา การนับจะไม่เว้นจังหวะ

17. กระโดดคว้า

ใช้กับลิงมาก มีคว้ามือเดียว (มือหนึ่งหน่อง อีกมือหนึ่งคว้า)

ยักษ์ ท่ากระโดดคว้าอยู่ในท่าเชิด และท่าปฐม

วิธีปฏิบัติ หันหน้าข้าง มือทั้งสองลงวง หน้ามองไปทางซ้าย

จังหวะที่ 1 กระโดดยกเท้าขวา-ร้าย (ลงที่ละเท้า) มือขวายกสูงระดับแง่ศีรษะ งอแขน มือซ้ายยกตั้งมือ งอแขน ไปข้างหน้า ปลายมืออยู่ระดับปาก

จังหวะที่ 2 กระโดดวางเท้าขวา-ซ้าย เป็นจังหวะ 1--2 (ลงทีละเท้า) มือซ้ายเปลี่ยนเป็นตั้งมือ (ตะแคงงมืออยู่ระดับลิ้นปี่) มือขวาลดลงมาอยู่ระดับเคียวกับมือซ้ายแต่ให้อยู่ด้านนอก

จังหวะที่ 3 จากนั้น ค่อย ๆ หงายมือซ้ายไปงดหัวเข่าซ้าย เขนตึง หน้ามองไปตามมือซ้าย มือขวากคมาตั้งวงที่หน้าขา พร้อมทั้งกระโดดยกเท้าซ้าย ยืนอยู่ด้วยเข่าขวา มือซ้ายกลับเป็นตั้งปลายมืออยู่ระดับแง่ศีรษะ งอแขน มือขวาหงายมือตึงแขนอยู่ระดับสะเอว หักปลายมือลง (มือต้องส่งไปข้าง ๆ ทางขวา) หน้ามองที่ปลายมือซ้ายเอียงขวา

18. อันธพา

หมายถึงการหกคะเมนตรงไปข้างหน้า

19. พาสุริน

หมายถึงการหกคะเมนหมุนไปข้าง ๆ

20. ปาดเข่า

เป็นท่าของยักษ์และลิง อยู่ในท่าฉะ

ยักษ์ ลงเหลี่ยม น้ำหนักตัวอยู่ที่เข่าขวา มือขวา ลงวนกันเข่าขวา มือซ้ายยกสูงงอศอก หงายมือ หักปลายมือลง โน้มตัวไปทางขวา มือขวาวนปาดเข่าไป

ทางด้านหลัง แล้วยกขึ้นสูง-งอศอก-หงายมือ มือซ้ายเปลี่ยนเป็นลงวงแทน แล้วปาดเข่าซ้าย มือก็สลับเช่นเดียวกัน จนครบจังหาะ

21. เต้นรับ

คือการเต้นออกมารับผู้มาเยือน (อยู่ในการแสดงโขน) เช่น ตอนออกกราวของหนุมาน องคต สุครีพ การเต้นรับนั้นผู้ที่สูงศักดิ์ต้องลุกขึ้นก่อน

22. ตะลึกตึก

เป็นลักษณะการขยับเท้า 3 จังหวะ คือ ขวา-ซ้าย-ขวา แล้วยกเท้าซ้ายขึ้น มีทั้งพระ นาง ยักษ์ และลิง แต่การปฏิบัติไม่เหมือนกัน นางจะปฏิบัติตะลึกตึกโดยไม่มีเสียงกระทบเท้า พระมีปฏิบัติตะลึกตึกโดยมีเสียงกระทบเท้า เสียง ส่วนยักษ์ และลิงนั้นมีเสียงดังชัดเจนเพราะใช้เท้าทั้งสองกระทบกับพื้น (โดยใช้ฝ่าเท้าทั้งสองเหยียบลงไปเต็มที่)

23. เลาะ

ท่านี้มีอยู่ในเพลงกลม คุกพาทย์ และรัวสามลา (มีทั้งพระ ยักษ์ ลิง) เวลาทำจะไม่เกิดเสียง ใช้เพียงปลายเท้าทั้งสองย่ำลงบนพื้น จังหวะ 1, 2, 3 ยก (ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าตะลึกตึก แต่ไม่ให้เกิดเสียงเท่านั้น)

24. เต้นเสือลากทาง (ในที่หมายถึงตัวพระ)

พระ มีลักษณะดังนี้ ผู้แสดงยกเท้าขึ้นลงสกับกัน มีดข้ายตั้งวงล่าง มือขวาควงมือไปตามจังทวะ (มือขวาจะถืออาวุธด้าย)

ยักษ์ ยกเท้าซ้ายหนีบน่อง ยืนอยู่ด้วยเท้าขวา งอเข่าขวาเล็กน้อย มือซ้ายลงวงกันเข่าซ้าย มือขวาหงายมือ ส่งไปทางด้านหลัง แขนตึง หน้ามองไปทางซ้าย ถ้าถืออาวุธจะต้องให้อาวุธชี้ตรงไปด้านหลัง จากนั้นเต้นสลับขา

25. แจกไม้

มือขวาถืออาวุธ อยู่ในท่าชักแป้งผัดหน้า เท้าตบจังหวะแล้วขยับเท้า วางเท้าขวาจรดเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งวงสอดสูง มือขวาตั้งมือดึงแขนระดับไหล่

26. หย่อง

เป็นท่าของลิง หย่องขวา มือขวาอยู่บน หย่องซ้าย มือซ้ายอยู่บน

จรวย แก่นวงษ์คำ, (2530) กล่าวถึงมวยไทยที่เป็นศิลปะการต่อสู้ได้ว่า มวยไทย เป็นศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวที่สามารถนำไปใช้ได้ ทั้งในเชิงกีหาและการต่อสู้จริง ๆ ศิลปะประเภทนี้มีมาแต่โบราณกาล บรรพบุรุษของชาติไทยได้ฝึกฝนอบรมสั่งสอนกุลบุตรไว้เพื่อป้องกันตัวและชาติ บรรดาชายฉกรรจ์ของไทยได้รับการฝึกฝนวิชามวยไทยแทบทุกคนนักรบผู้กระเดื่องนามทุกคนต้องได้รับการฝึกฝนอบรมศิลปะประเภทนี้อย่างจัดเจนทั้งสิ้น เพราะการใช้อาวุธในสมันโบราณ เช่น กระบี่ พลอง ดาบ ง้าว ทวน ฯลฯ ถ้ามีความรู้วิชามวยไทยประกอบด้วยแล้วจะทำให้เกิดประโยชน์มากที่สุด

โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยามที่เข้าต่อสู้ติดพันประชิดตัว จะได้อาศัยใช้อวัยวะบางส่วนเข้าช่วย เช่น เข่า เท้า ศอก เป็นต้น แต่เดิมมาศิลปะมวยไทยที่มีชั้นเชิงสูงมักจะฝึกสอนกันในบรรดาเจ้านายชั้นผู้ใหญ่ หรือเฉพาะพระมหากษัตริย์และขุนนางฝ่ายทหารเท่านั้น ต่อมาจึงได้แพร่หลายไปถึงสามัญชนซึ่งได้รับการถ่ายทอดวิทยาการจากบรรดาอาจารย์ซึ่งเดิมเป็นยอดขุนพลหรือยอดนักรบมาแล้ว วิทยาการจึงได้แพร่หลายและคงอยู่ตราบเท่าทุกวันนี้

ฟอง เกิดแก้ว, (2532) ได้กล่าวว่า การต่อสู้ป้องกันตัวจัดเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ เป็นศาสตร์ คือ เป็นวิชาการที่สามารถศึกษาหาความรู้ได้ มีระเบียบแบบแผนในการศึกษาที่แน่นอน เป็นศิลป์คือ มีเทคนิคที่ได้มาจากการประยุกต์ความรู้มาใช้ เต็มไปด้วยวิธีการ กลยุทธ์ ลวดลาย ซึ่งยากจะเรียนรู้และปฏิบัติได้อย่างเจนจบ และแต่ละคนจะมีการพัฒนาเทคนิควิธีที่ไม่ซ้ำแบบกัน

ภาพประกอบ 10 ศิลปะการต่อสู้มวยไทย

ที่มา : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ ศิลปะมวยไทย, 2565

สุจิตรา สุคนธทรัพย์, (2540) ได้กล่าวถึง พัฒนาการของศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวแบบไทย รูปแบบการแสดง รูปแบบการต่อสู้ และควาคิดเห็นที่มีต่อศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวมวยไทย และกระบี่กระบอง รวมทั้งปัญหาการเรียนการสอนวิชากระบี่กระบอง ผลการวิจัยทั้งหมด พอสรุปไปได้ว่า ศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวมีพัฒนาการมาจากเรื่องของการดำรงชีวิตในสมัยโบราณ มาสู่การเป็นกิจกรรมการออกกำลังกาย กีฬา อาชีพ และกิจกรรมนันทนาการ รูปแบบการแสดง และการต่อสู้กระบี่กระบองส่วนใหญ่คล้ายคลึงกัน มีความเชื่อถือโชคลางและไสยศาสตร์ในการต่อสู้มวยไทย สำหรับปัญหาการเรียนกรสอนวิชากระบี่กระบอง พบว่า ครูมีปัญหาเรื่องดวามสามารถในการสอน

และการปลูกฝังทัศนคติของวิชากระบี่กระบองให้กับผู้เรียน และผู้เรียนประสบปัญหาในการเข้าใจและซาบซึ้งในคุณค่าของวิชากระบี่กระบองในแง่ของวัฒนธรรมไทย

สรุปได้ว่าศิลปะการต่อสู้ เป็นศาสตร์ที่สร้างขึ้นป้องกันตัว และรุกรานคู่ต่อสู้ ซึ่งมีทั้งการต่อสู้ที่เป็นการใช้มือเปล่า ที่เห็นได้ชัดเจนในไทยก็คือมวย และใช้การอาวุธ ที่มนุษย์ได้รู้จักและพัฒนานำเอามาสร้างขึ้นเพื่อให้เพิ่มประสิทธิภาพในการต่อสู้ และสร้างกระบวนการต่อสู้จนนำมาเป็นในกระบวนการรบในการแสดงโขน สามานำองค์ความรู้เรื่องการรบ นำมาวิเคราะห์ถึงรูปแบบกลวิธีการรบ การแสดงท่าทางการต่อสู้ ที่จะปรากฏในการแสดง ตอน ปล่อยม้าอุปการ ในการสู้รบของพระมงกุฎ พระลบ ให้เกิดความสวยงาม สื่อถึงการต่อสู้ที่มีชั้นเชิง และแบบแผนจารีตท่าทางการรบในการแสดงโขน

3. องค์ความรู้เรื่องการขึ้นลอย

จากการศึกษาค้นคว้าเรื่องการขึ้นลอยผู้ วิจัยได้รวมรวบองค์ความรู้เรื่องการขึ้นลอยโขนจากตำรา งานวิจัยต่าง ๆ เพื่อเป็นฐานข้อมูลในการวิเคราะห์กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ซึ่งมีนักวิชาการและนักการศึกษาที่ให้รายละเอียดเกี่ยวกับเรื่องการขึ้นลอย ไว้ดังนี้

ประยูร อุรุชาฏะ, (2526) ได้กล่าวว่า การขึ้นลอยในการแสดงโขน เป็นการผสมผสานศิลปะ ด้านวรรณกรรม ด้านจิตรกรรม ด้านประติมากรรมและด้านนาฏกรรม ใช้เป็นแนวทางที่ศิลปินด้านนาฏยศิลป์ไทยนำมาคิดออกแบบให้ตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ แสดงท่าทางในการรบและการขึ้นลอยในการแสดงโขน เป็นท่าทางแบบนาฏลักษณ์ คือท่าจับแบบโขนละคร นิยมเขียนเป็นว่าจับล้อมรอบด้วยตัวลาย จะเป็นท่าการรบระหว่างทศกัณฐ์กับพระราม และพระลักษณ์กับพญายักษ์ตนอื่น ๆ หรือหนุมาน กับยักษ์ มักเป็นท่าที่ฝ่ายหนึ่งยืนบนส่วนร่างกายของอีกฝ่ายหนึ่ง พร้อมกับท่าทางที่สวยงาม ภาพจับนี้จะปรากฏอยู่ในภาพเขียนเรื่องรามเกียรติ์ หรือประดับบนตู้พระไตรปิฎก และมีลายส่วนใหญ่ประกอบ

เสถียร ชังเกตุ, (2537) ได้กล่าวว่า การขึ้นลอยถือเป็นการอวดฝีมือในการเชิดหนังใหญ่ เพราะจะได้เห็นลีลาในการเชิดท่าขึ้นลอย ในการขึ้นลอยยักษ์จะต้องเป็นฝ่ายให้พระและลิงขึ้นลอย ยักษ์ไม่มีโอกาสได้ขึ้นลอยจะต้องเป็นฝ่ายรับลอยอยู่ตลอดเวลา ตั้งแต่โบราณมาไม่มีการให้ยักษ์ขึ้นลอย ในการรบระหว่ายักษ์กับลิงหรือพระกับยักษ์ ถ้ามีการรบที่ต้องเหยียบกัน ตามหลักเกณฑ์ฝ่ายยักษ์จะต้องเป็นฝ่ายเหยียบพระและลิงก่อน แล้วลิงหรือพระจึงจะเหยียบยักษ์ ในการรบทุกครั้งยักษ์จะต้องเป็นฝ่ายรุกเสมอ

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, (2537) กระบวนการขึ้นลอยในการแสดงโขน ท่าขึ้นลอย เป็นท่ารบที่มีลักษณะการต่อตัวแล้วแสดงท่าจับอาวุธที่สวยงาม โดยหลักท่าเฉพาะสำหรับตัวดี แต่ปัจจุบัน

ปรับปรุงมาใช้กับเสนายักษ์ และสิบแปดมงกุฎ เพื่อความสวยงามของการแสดงเป็นการเฉพาะกิจ ซึ่งเห็นได้จากการแสดงโขน ชุด ทศกัณฐ์ยกรบในงานสำคัญต่าง ๆ ท่าขึ้นลอยปกติมีสามลอยเรียกว่า ลอยหนึ่ง ลอยสอง และลอยสามตามลำดับ

ภาพประกอบ 11 การขึ้นลอย 1

ที่มา : https://www.youtube.com/watch?v=UFb-DdC7OmE สืบค้นเมื่อ 18 กันยายน 2565

ก่อนที่จะขึ้นลอยพระและยักษ์จะต้องตีอาวุธก่อน 2 ที ต่อจากนั้นยักษ์ขาทั้งสองข้างตั้งเหลี่ยม มือขวาถือศรตั้งวงบน ส่วนปลายศรชี้ขึ้น มือซ้ายอ้อมมาข้างหน้าพระจับสะเอวด้านขวา พระใช้เท้าซ้ายยืนเป็นหลักอยู่บนโคนขาซ้ายของยักษ์ เท้าขวายกขึ้นในลักษณะยกข้าง มือซ้ายตึงแขนจับปลายศรของยักษ์ทั้งพระและยักษ์หันหน้าคนละด้าน หน้ามองดูกัน ในท่า

ภาพประกอบ 12 การขึ้นลอย 2

ที่มา : https://www.youtube.com/watch?v=UFb-DdC7OmE สืบค้นเมื่อ 18 กันยายน 2565

ท่าลอยสองนี้ในการแสดงมักนิยมใช้สำหรับพระลักษณ์ ยักษ์ขาทั้งสองข้างตั้งเหลี่ยม มือขวาถือศรตั้งวงบน มือซ้ายจับสะเอวขวาพระ พระใช้เท้าขวายืนเป็นหลักอยู่บนโคนขาซ้ายของยักษ์ เท้าซ้ายเหยียบอยู่บนแขนใกล้บริเวณข้อศอกข้างขวาของยักษ์มือขวาถือศรตั้งวงบนในลักษณะขัดพระขรรค์หรือศร มือซ้ายตึงแขนจับปลายศรของยักษ์ ทั้งพระและยักษ์หันหน้าคนละด้านและหน้ามองกัน

ภาพประกอบ 14 การขึ้นลอย 3

ที่มา : https://www.youtube.com/watch?v=UFb-DdC7OmE สืบค้นเมื่อ 18 กันยายน 2565

ยักษ์ขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือขวาถือศรตั้งวงบน ส่งปลายศรชี้ขึ้น มือซ้ายอ้อมมาข้างหลังพระ จับสะเอวด้านซ้ายของพระ พระใช้เท้าซ้ายยืนเป็นหลักอยู่บนโคนขาซ้ายของยักษ์ เท้าขวางอหักข้อเท้าเกี่ยวตรงบริเวณข้อศอกขวาของยักษ์ มือขวาถือศรระดับวงล่างในลักษณะขัดศร มือซ้ายสอดสูงหงายมือ งอแขนเสมอศีรษะไว้ข้างลำตัว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา หันหน้ามาทางขวามือกดปลายคางมองหน้ายักษ์ ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, (2537)

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 13 การขึ้นลอยสูงท่าที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย, 2562

ลอยสูงท่าที่ 1 หนุมานขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือขวาหงายมือรองรับขาของทศกัณฐ์ มือซ้ายตั้งวงบนให้ข้อมือแตะแขนของยักษ์ ทศกัณฐ์ยืนเท้าขวาเป็นหลัก เท้าซ้ายเหยียดตึงไปข้างลำตัว มือซ้ายส่งแขนตึงยันแขนพระ มือขวาถือศรตั้งวงบน พระรามยืนบนโคนขาของหนุมานทั้งสองขามือขวาถือศรตั้งวงบนในลักษณะขัดศร มือซ้ายตึงแขนยักษ์ หน้ามองยักษ์ พระลักษณ์ก้าวเท้าขวาในลักษณะก้าวข้าง มือขวาถือพระขรรค์ตั้งวงบนให้ข้อมือชิดบริเวณข้อมือยักษ์ มือซ้ายหงายมืองอแขนไว้ข้างลำตัว หันหน้ามองยักษ์

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 14 การขึ้นลอยสูงท่าที่ 2
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, (2562 : 72)

ท่าลอยสูงที่ 2 หนุมานปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 1 เปลี่ยนแต่ลักษณะขงมือที่รับเท้าของทศกัณฐ์จากหงายมือเป็นคว่ำมือ ลักษณะขาของทศกัณฐ์เหมือนท่าที่ 1 มือซ้ายตึงแขบจับปลายศรพระราม มือขวาถือศรตั้งวงบน พระรามใช้เท้าขวายืนอยู่บนโคนขาของหนุมานด้วยเท้าขวาเท้าซ้ายเหยียดไปด้านซ้ายเหยียบที่แขนขวายักษ์บริเวณใกล้ข้อศอก มือขวาถือศรตั้งวงบนตั้งหัวศรขึ้นแนบซ้ายเหยียดตึงจับที่ปลายศรของยักษ์ กดปลายคางลง หน้ามองยักษ์พระลักษณ์หันหลังก้าวเท้าซ้ายในลักษณะก้าวข้าง มือซ้ายตั้งวงบนให้มือแตะที่ข้อศอกยักษ์มือขวาถือพระขรรค์ตั้งวงบนขัดพระขรรค์เอียงศีรษะข้างขวา หันหน้ามองยักษ์

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, (2537) ได้กล่าวว่า การขึ้นลอย นับเป็นนาฏยศิลป์ที่ทรงคุณค่าและเป็นความวิจิตรงดงามที่ปรากฏในการแสดงโขน เพราะจากการศึกษาจากประวัติศาสตร์จากภาพจิตรกรรมแสดงให้เห็นถึงจารีตการทำศึกสงครามระหว่างตัวแม่ทัพ หรือพระมหากษัตริย์ เมื่อนำมาสร้างสรรค์ในการแสดงโขนบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ก็นำมาประดิษฐ์ท่ารำ โดยให้ตัวเอกเข้ารบกันในลักษณะประชิดตัวเพื่อแสดงถึงความสมจริงในการรบตลอดจนความงามของกระบวนการรบและการขึ้นลอย การประดิษฐ์ท่ามิใช่เพียงแต่ให้ตัวละครขึ้นไปยืนต่อตัวกันได้ และท่าทางอย่างที่วางรูปแบบให้สวยงามเท่านั้น ยังต้องคำนึงถึงวิธีการสร้างสมดุล การถ่ายเทน้ำหนัก การดูองค์ประกอบของอวัยวะ

และอาวุธจึงเป็นสิ่งสำคัญต้องให้สอดคล้องกลมกลืนเมื่อจะเข้ารบ และทำการขึ้นลอย เพื่อให้ผู้ชมเกิดจิตนาการคล้อยตามได้

Franklin Eric, (1996) ได้กล่าวว่ารูปแบบการแสดงทั้งยุโรปและเอเชียมีการนำเสนอการขึ้นลอยในลักษณะต่าง ๆ เพื่อให้การแสดงที่มีความน่าสนใจ และเป็นการแสดงความสามารถของผู้แสดง การเต้นบัลเล่ต์ และการเต้นโมเดิร์นแดนซ์ เป็นการใช้รูปร่างในการเต้นตามระยะเวลาและท่าทางที่กำหนด การกำหนดท่าทางที่เกิดขึ้นในการขึ้นลอยเป็นเทคนิคเฉพาะจะต้องมีการฝึกฝนจังหวะการหายใจและการวางตำแหน่งของร่างกายมีความสำคัญยิ่งในการขึ้นลอยที่กระทำตามโครงสร้างทางร่างกายและจิตใจระหว่างคู่ให้สัมพันธ์กันเพื่อหลีกเสี่ยงการบาดเจ็บนักแสดงต้องมีสมาธิกับความท้าทายในขณะแสดงเพื่อให้การเคลื่อนไหวสอดคล้องเป็นไปตามธรรมชาติ และมีความสัมพันธ์กับการหายใจที่ถูกต้องและการจัดตำแหน่งมีความสำคัญในการแสดงและการประสานงานกันกับผู้แสดง การหายใจที่ถูกมี 2 วิธี คือ

1. การใช้ลมหายใจเพื่อกำหนดออกแรง
2. การใช้ลมหายใจให้ร่างกายมีประสิทธิภาพมากที่สุดในขณะแสดง

อาคม สายาคม, (2545) ได้กล่าวว่า การขึ้นลอยของตัวละครมี ดังนี้

ตัวพระ มี 3 ลอย

ตัวลิง มี 3 ลอย

ตัวยักษ์ไม่มีเพราะเป็นผู้รับลอย

ผู้ที่อยู่ด้านบนหรือเรียกว่าผู้ขึ้นลอยจะเป็นผู้ปฏิบัติท่าทางลักษณะการขึ้นลอย 1, 2 หรือ ลอย 3 การขึ้นลอยสูงมี 2 ลอย ประกอบด้วย พระราม พระลักษมณ์ ยักษ์และลิง

Kenneth Laws with Arleen sugano, (2008) ได้กล่าวถึง การยกขึ้นและการจับนั้นได้อธิบายถึงลักษณะของการเคลื่อนไหวของนักเต้นสองคนที่ประสานกันเพื่อให้ได้ท่าทางที่สวยงามแบบที่ไม่สามารถทำเองคนเดียวได้ การยกบางประเภทนั้นเป็นการยกแบบตรงอย่างง่าย ๆ มีหลายเทคนิคที่เราพบเห็นรวมถึงวิธีการป้องกันการบาดเจ็บของนักเต้นในท่าทางต่าง ๆ ส่วนการยกสูงเหนือศีรษะนั้นดูสวยงามน่าประทับใจคนดู เป็นอย่างยิ่งแต่ก็จำเป็นต้องมีการควบคุมแรงที่ใช้และจังหวะเวลาให้เหมาะสมด้วยการแสดงนั้นจึงจะดูลื่นไหล ส่วนการจับนั้นเป็นการหยุดการเคลื่อนไหวของนักเต้นที่กระโดดลอยขึ้นกลางอากาศในจุดสูงสุด การเคลื่อนไหวในอากาศหรือการลอยตัวเหนือพื้นนั้นเป็นสิ่งที่สร้างความน่าประทับใจให้ทั้งนักเต้นและผู้ชม นักเต้นจำเป็นที่จะต้องมีทักษะที่จำเป็น ได้รับการฝึกฝนและเชื่อใจในคู่เต้นของตัวเองจึงจะสร้างการแสดงที่สวยงามและน่าประทับใจได้

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, (2561) กล่าวว่า การขึ้นลอยในการแสดงโขน เป็นภูมิปัญญาที่ผู้เชี่ยวชาญและศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ไทยได้รังสรรค์คิดประดิษฐ์ขึ้น และถ่ายทอดมาแต่โบราณจากประสบการณ์ ทักษะความรู้ ความสามารถและความชำนาญจนเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญในการ

แสดงโขน อาจจะสังเกตได้จากการแสดงโขนนั้นได้รับเอาวัฒนธรรมในด้านวรรณกรรม เรื่องรามเกียรติ์มาจากประเทศอินเดีย ที่ได้ขยายเข้ามายังประเทศในภูมิภาคอาเซียนและได้รับความนิยม ทำให้ประเทศในแถบภูมิภาคอาเซียนนั้น มีการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ซึ่งมีลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นและแตกต่างกันออกไปตามแต่วัฒนธรรม โดยจะเห็นได้ว่าลักษณะการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ของไทยนั้นมีรูปแบบการขึ้นลอย ปรากฏอยู่ในการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ ซึ่งเมื่อเทียบกับการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ในประเทศภูมิภาคอาเซียนด้วยกัน ในปัจจุบันแล้วนั้นไม่ปรากฏการขึ้นลอยอยู่ในการแสดงของประเทศใด มีเพียงแต่ประเทศไทยเท่านั้น ลักษณะของการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ในปัจจุบันซึ่งในประเทศอื่น ๆ ได้นำรูปแบบการขึ้นลอยของไทยเป็นต้นแบบ หรือนำไปดัดแปลงพัฒนาตามพื้นฐานด้านนาฏยศิลป์ของตนเอง และนำเสนอในลักษณะอื่น ๆ นับเป็นความชาญฉลาดของศิลปินไทยแต่โบราณ ที่ทุ่มเทกับศิลปะที่ตนเองรักตลอดทั้งช่วงชีวิตใส่ใจในรายละเอียดฝึกฝนทักษะจนเกิดความชำนาญ และให้ความใส่ใจในศาสตร์แขนงนี้ มีการถ่ายทอด และจัดตั้งสถาบันการศึกษาเฉพาะทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ตลอดจนองค์กรเอกชนที่ให้การสนับสนุนทั้งมีการเปิดการเรียนการสอน หรือการสนับสนุนด้านทุนทรัพย์ จึงส่งผลให้มีการคิดออกแบบร้างสรรค์พัฒนารูปแบบการแสดงประกอบกับการได้รับอุปถัมภ์ให้ความสำคัญจากเจ้านาย สถาบันพระมหากษัตริย์ จึงทำให้ศิลปินได้รับการยอมรับยกย่องและคิดสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ไทยอันทรงคุณค่าสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน

เสาวณิต วิงวอน, (2554) ได้กล่าวว่า การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องเกี่ยวกับการทำศึก ทำสงครามระหว่างกองทัพฝ่ายพระรามและกองทัพฝ่ายทศกัณฐ์ ในการดำเนินเรื่องมีกระบวนการต่าง ๆ เช่น กระบวนการจัดทัพ กระบวนการร เพลงหน้าพาทย์ กระบวนการรำตีบท กระบวนการรบ กระบวนการขึ้นลอย เป็นต้น กระบวนการขึ้นลอยเป็นกระบวนการหนึ่งที่ต่อเนื่องมาจากกระบวนการรบในขณะที่ทำการรบกันนั้นจะปรากฏกระบวนการขึ้นลอยในลักษณะต่าง ๆ ของตัวละคร เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งในการแสดงโขนและเป็นการแสดงความสามารถพิเศษของผู้แสดงในการขึ้นลอยแสดงให้เห็นถึงและความงดงามด้านนาฏยศิลป์ที่รวบรวมองค์ประกอบหลาย ๆ อย่างไว้ และเป็นที่ชื่นชอบสร้างความประทับใจให้กับผู้ชม การแสดงโขนเป็นการเต้นตามจังหวะดนตรีและปฏิบัติรำใช้บทตามคำพากย์เจรจา ในสมัยต่อมามีปรับปรุงการรำประกอบบทร้อง สันนิษฐานว่าโขนมีวิวัฒนาการมาจากการแสดง 3 ประเภทรวมกันคือ การแสดงหนังใหญ่ กระบี่กระบองและชักนาคดึกดำบรรพ์

จากข้อมูลจึงสรุปได้ว่า การขึ้นลอยได้รับอิทธิพลมาจากการละเล่นหนังใหญ่ รวมไปถึงนาฏกรรมการละเล่นกระบี่กระบอง ซึ่งบรมครูได้คิดประดิษฐ์ท่าทางการขึ้นลอยที่สวยงาม เพื่อนำมาเป็นองค์ประกอบที่ใช้ในการแสดงโขน จะพบเห็นการขึ้นลอยในการรบ เพื่อสื่อถึงความได้เปรียบของตัวละคร โดยการขึ้นเหยียบคู่ต่อสู้ในท่าทางที่โลดโผน เพิ่มความสนใจให้ผู้ชมการแสดงโขนได้มากขึ้น

การขึ้นลอยจะพบในลักษณะที่ ตัวพระและตัวลิงขึ้นลอยตัวยักษ์ ในการแสดงโขน ข้อมูลการขึ้นลอยจึงมีความจำเป็นอย่างมากในการในมาใช้ ประกอบการวิเคราะห์ ในกระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ กลวิธีการขึ้นลอยให้เกิดความสง่างาม ความถูกต้องตามระเบียบจารีตการแสดงโขน รวมถึงการวิเคราะห์การขึ้นลอยของพระมงกุฎ พระลบ ที่แตกต่างจากกระบวนการรบของตัวละครอื่นๆ ในโขนเรื่องรามเกียรติ์

4. องค์ความรู้เรื่องพระมงกุฎ พระลบ

กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน จากบทพระราชนิพนธ์ พระมงกุฎ พระลบ ในเรื่องรามเกียรติ์ ปรากฏบทบาทที่โดดเด่น ในการแสดงโขน ตอน ปล่อยม้าอุปการ พระมงกุฎ ถือเป็นตัวละครหลักที่สำคัญ เป็นโอรสของพระรามและนางสีดา ถือกำเนิดขึ้นในตอนที่นางสีดาหนีพระรามไปอยู่ในป่า โดยพระอินทร์แปลงเป็นกระบือนำเสด็จนางสีดาไปสู่สำนักพระวัชมฤคฤษี กับพระฤาษีครั้นถึงวันกำหนดคลอด นางสีดาได้ประสูติโอรส โดยมีชื่อว่า “พระมงกุฎ” ในส่วนของ พระลบ เป็นพระกุมารที่เกิดขึ้นมาภายหลังพระมงกุฎ จากการชุบกุมารขึ้นมาอีกองค์โดยพระฤาษี ไว้สำหรับเป็นเพื่อนเล่นของพระมงกุฎ ชื่อว่า “พระลบ” พบในบทพระราชนิพนธ์ บทละคร และการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมมา ดังนี้

4.1 พระมงกุฎ พระลบในวรรณกรรม

รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงธนบุรี รามเกียรติ์สำนวนนี้ สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ทรงพระราชนิพนธ์ ไว้เพียง 4 ตอน มีฉบับเขียนไว้ในสมุดไทยดำ แต่ลำดับเล่มไว้ไม่ตรงกับลำดับเรื่อง เข้าใจว่าลำดับเล่มตามเวลาที่ทรงพระราชนิพนธ์ก่อนและหลัง มี 4 เล่มสมุดไทย คือ เล่ม 1 ตอนพระมงกุฎ เล่ม 2 ตอนหนุมานเกี้ยวนางวานรินจนท้าวมาลีวราชมา เล่ม 3 ตอนท้าวมาลีวราชพิพากษาความทศกัณฐ์เข้าเมือง เล่ม 4 ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรด พระลักษมณ์ต้องหอกกบิลพัท จนผูกผมนางมณโฑกับทศกัณฐ์ ในบางแผนกมีบอกวันเดือนปีที่ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ในด้านหน้าต้นทุกเล่มว่า “วันอาทิตย์เดือน 6 ขึ้นค่ำหนึ่ง จุลศักราช 1132 ปีขาล ไทยศก” ตรงกับ พ.ศ. 2313 เป็นปีที่ 3 ในรัชกาลนั้น บทละคอนเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีนี้ กรมศิลปากรได้ชำระและตีพิมพ์แล้วเมื่อ พ.ศ 2484 รวมทั้ง 4 ตอน มีความยาว 2,012 คำกลอน (ธนิต อยู่โพธิ์, 2511)

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี. (2561) ได้พบตอนที่ปรากกฏพระมงกุฎ พระลบ ในบทละครนี้ ซึ่งเขียนไว้ในสมุดไทยดำ ตัวหนังสือเป็นเส้นทอง สร้างขึ้นด้วยความประณีตบรรจงมาก มี 4 เล่มสมุดไทย แบ่งเป็นตอนไว้ ดังปรากฏในฉบับพิมพ์นี้ คือ

เล่ม 1 ตอนพระมงกุฎ

เล่ม 2 ตอนหนุมานเกี้ยวนางวานรินจนท้าวมาลีวราชมา

เล่ม 3 ตอนท้าวมาลีวราชพิพากษาความ จนทศกรรฐ์เข้าเมือง

เล่ม 4 ตอนทศกรรฐ์ตั้งพิธีทรายกรด, พระลักษมณ์ต้องหอกกบิลพัสตร์ จนผูกผมทศกรรฐ์กับนางมนโท

ถ้าว่าตามลำดับเรื่องแล้ว ตอนพระมงกุฎควรจะอยู่หลังดังได้เคยคัดทำฉบับสำรองพิมพ์ไว้แต่ก่อน แบ่งตอนไว้เป็น 5 ตอนคือ

(1) ตอนหนุมานเข้าห้องนางวานริน

(2) ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ

(3) ตอนทศกรรฐ์ตั้งพิธีเผารูปเทวดา

(4) ตอนพระลักษมณ์ถูกหอกกบิลพัสตร์

(5) ตอนปล่อยม้าอุปการ

ประวัติความเป็นมาของชาติกำเนิดพระมงกุฎและพระลบ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ได้ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นนี้ นับว่าเป็นประวัติของพระมงกุฎและเคารพที่เป็นฉบับสมบูรณ์ยิ่งกว่าฉบับอื่น ทั้งนี้เพราะว่าพระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ตั้งแต่การกำเนิดของพระมงกุฎและพระลบ จนถึงปราบท้าวคนธรรพ์ ซึ่งเป็นตอนจบของเรื่อง นับได้ว่ารามเกียรติ์ของพระองค์เป็นฉบับที่สำคัญและสมบูรณ์แบบที่สุด สันนิษฐานกันว่าบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ของพระองค์อาจได้ อาจได้แบบอย่างมาจากรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีก็ได้ เพราะว่าสำนวนบางสำนวนมีลักษณะคล้ายคลึงกันมาก (วิษณุ แพทย์คดี, 2519)

ประวัติความเป็นมา และชาติกำเนิดของพระมงกุฎ และพระลบ ในพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยนี้ มีลักษณะคล้ายคลึงกันมากกับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทั้งนี้พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงนำเอาบทละครรามเกียรติ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมาเป็นต้นฉบับ ในการพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับของพระองค์ และการลำดับตอนก็แตกต่างกัน แต่มีเนื้อหาคล้ายกัน (วิษณุ แพทย์คดี, 2519)

4.2 บทบาทพระมงกุฎ พระลบในการแสดง

การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ ตอน ปล่อยม้าอุปการ ของกรมศิลปากร ได้ยึดรูปแบบการแสดงโขนฉาก ปรากฏบทบาทบาทของพระมงกุฎ พระลบ ในการแสดงโขน ชุด พระรามครองเมือง ที่กรมศิลปากรจัดแสดงครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2501 ณ โรงละครศิลปากรปรับปรุงบทจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ซึ่งบทโขนที่ใช้ในการแสดงได้มีการปรับปรุงบทเพื่อให้

เหมาะสมกับเวลา โดยรูปแบบการแสดงโขน ตอน ปล่อยม้าอุปการ ของกรมศิลปากร แบ่งออกเป็น 3 ช่วง คือ

ช่วงที่ 1 เปิดตัวเรื่องด้วยเพลงวา และบรรเลงต่อเนื่องด้วยเพลงอัศวลีลา เป็นการอวดฝีมือของม้าอุปการ

ช่วงที่ 2 ดำเนินเรื่องด้วยการชมดงของพระมกุฎ พระลบ และกระบวนท่าจับม้าอุปการ

ช่วงที่ 3 ปิดตัวเรื่องเป็นกระบวนท่ารบระหว่างพระมงกุฎ พระลบ และหนุมาน

การแสดงโขนในตอนปล่อยม้าอุปการ เป็นตอนที่มีความสนุกสนาน เนื่องด้วยบทบาทของพระมงกุฎพระลบ นั้นเป็นบทบาทของเด็ก ที่มีความน่ารัก น่าเอ็นดู ผู้แสดงจึงต้องสวมบทบาทเป็นพระมงกุฎกับพระลบ เพื่อให้ผู้ชมเกิดความเชื่อ เกิดอรรถรสในการชมการแสดง อีกทั้งยังมีบทบาทตัวละครผู้ใหญ่ คือ พระราม พระพรต พระลักษณ์ พระสัตรุด และนางสีดา ตลอดจนทีท่าโลดเล่นเต้นรำของม้าอุปการ (วิษณุ แพทย์คดี, 2519)

การแสดงโขนเกี่ยวกับ เรื่องราวบทบาทลีลาการแสดงของพระมงกุฎพระลบ ที่ได้ค้นคว้ามา และได้อ่านจากหนังสือรามเกียรติ์ปรากฏว่าไม่พบว่าผู้ใดแต่งบทโขน ซึ่งเกี่ยวกับพระมงกุฎและพระลบเพื่อใช้ในการแสดงเลย เท่าที่พบผู้แต่งอยู่ตอนหนึ่ง ซึ่งเป็นตอนที่สำคัญมากสำหรับพระมงกุฎ กับพระลบ และเป็นตอนที่นิยมนำมาแสดงกันอย่างแพร่หลาย และได้รับความนิยมจากผู้ชมมาก คือตอนปล่อยม้าอุปการ ซึ่งการแสดงตอนนี้อยู่ในบทโขน ชุดที่มีชื่อว่า พระรามครองเมือง และอยู่ในชุดนี้ ได้แยกออกเป็นองค์ต่าง ๆ 5 องค์ แต่ละองค์ แยกออกเป็นฉากๆ

จากข้อมูลดังกล่าว พบว่า พระมงกุฎ พระลบ เป็นพระโอรสของพระราม และนางสีดา ถือกำเนิดขึ้นในป่า โดยได้อาศัยกับพระฤษีก่อน และต่อมาได้ไปเที่ยวเล่นในป่า พบม้าอุปการ และการแสดงได้มีการนำเสนอบทบาทการแสดงในท่าทางการสู้รบของตัวละคร ระว่างพระมงกุฎ พระลบ รบกับหนุมาน และ 4 กษัตริย์ (พระราม พระพรต พระลักษณ์ พระสัตรุด) ในฉากต่อมานั่นเอง ประวัติความเป็นมาพระมงกุฎ พระลบ สามารถนำมาวิเคราะห์เหตุการณ์ในการแสดง เรียงลำดับความถูกต้องในการเข้ารบพระมงกุฎ พระลบ ในการแสดงโขน ตอนปล่อยม้าอุปการให้เกิดความชัดเจนถูกต้อง

5. แนวคิดและทฤษฎี

5.1 แนวคิด

5.1.1 แนวคิดการสื่อความหมายและการแสดง

แสง มนวิทูร, (2511) ได้อธิบายหลักของการละครไวในนาฏยศาสตร ตำรารำ โดยละเอียด ความวา ดูละครได้รสทางใจ..เมื่อดูละครนั้น ฟังเสียงเพลงร้อง ดูการแสดงกิริยาทาทางและดูตัวเดิมในเรื่อง สิ่งที่ได้รับคือรส โดยเฉพาะในด้านการแสดงอารมณของมนุษย์ที่ถ่ายทอดมาสู่การตีบทในการแสดงโขน-ละคร จากการที่ได้รับชมการแสดงจะทำใหเกิด รสในการชม อันเนื่องมาจากการสัมผัสด้วย ตาดู หูฟง หรือ “ญาเณนทรีย คือ อินทรียรับรูได้แก ตา หู จมูก ลิ้น กาย” ซึ่งเป็นผลมาจากภาวะที่เกิดจากเหตุการณที่ถูกกำหนดไวตามบทประพันธ โดยภาวะต่าง ๆ ที่ทำใหเกิดรสขึ้นได้ ก็เนื่องจากการแสดงที่พึงรูได้ด้วยการแสดงละครโดยทั่วไป แสดงถึงปรัชญาตามคติความเชื่อของพราหมณฮินดู ที่แฝงอยู่ในโศลกต่าง ๆ

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, (2537) กล่าวว่า การตีบท ... เป็นหัวใจที่สำคัญอย่างหนึ่งในการแสดงละคร เพราะการตีบทเป็นการสื่อความหมายระหว่างผู้แสดง และผู้ชม เพื่อใหเกิดความเขาใจในเนื้อเรื่องที่แสดง การตีบท ... เป็นการแปลความหมาย และถือเป็นการใชภาษาอย่างหนึ่ง เพราะในการแสดงความรูสึกนึกคิดใหบุคคลอื่นเขาใจนั้น มิใชอาศัยเพียงคำพูดอย่างเดียว ยอมใชทาทางตลอดจนสีหนาประกอบด้วย ... การตีบทประเภทแสดงอารมณ์ภายใน ... จะเนนที่ลักษณะถึงการแสดงอารมณภายในตัวละครที่จะสื่อใหผู้ชมได้เกิดความเขาใจวา ตัวละครอยู่ในอารมณ์เช่นไร ... และการที่จะทำใหผู้ชมเกิดความเขาใจถึงอารมณของตัวละคร ก็ขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้แสดงที่จะถ่ายทอดอารมณของตนเอง

Kenneth Laws with Arleen sugano, (2008) ได้กล่าวว่า การสื่อสาร คำพูด, ภาพ, การถ่ายภาพ หนึ่งในความท้าทายของการเต้น ก็คือเกี่ยวกับการเลือกใช้คำศัพท์ที่เกี่ยวข้องกับการเต้น การสื่อสารขั้นพื้นฐานระหว่างทางฟิสิกส์และทางการเต้นนั้น ลักษณะสำคัญของวิทยาศาสตร์ก็คือมีการกำหนดคำจำกัดความขึ้นมาอย่างชัดเจนเพื่ออธิบายคำนั้น ๆ คำจำกัดความเหล่านี้ใช้ชี้เฉพาะให้เห็นถึงวัตถุประสงค์ความเป็นไปได้ที่ใช้ได้ทั้งจักรวาล มีความเฉพาะตัวที่ไม่เหมือนใคร นักฟิสิกส์อาจไม่เห็นด้วยกับการตีความของผลการสำรวจแต่อย่างไรก็ตามมันขึ้นอยู่กับว่ากำหนดข้อตกลงเกี่ยวกับคำจำกัดความนั้นไว้อย่างไร อีกหนึ่งความเห็นที่ได้ยินเกี่ยวกับการสอนทำ pirouette ก็คือ เรื่องของการยืดตัวในแนวตั้ง ยืดขาให้อยู่บนพื้นมากที่สุดและศีรษะยืดเข้าหาเพดาน ถ้าจุดศูนย์กลางของแรงโน้มถ่วงคงที่ แรงที่เกิดขึ้นในแนวดิ่งจะไม่มาก หรือน้อยไม่กว่าน้ำหนักตัวของนักเต้น

มาลินี ดิลกวณิช, (2543) ได้กลาวถึงภาษาของการฟ้อนรำ ในนาฏยศาสตรไว้ว่า ภาษาของการฟ้อนรำแสดงออกโดยใชมือและนิ้วแสดงทาทางอาการต่าง ๆ เรียกวา “มุทรา” (Mudra) และทาทีแสดงสองมือเรียกวา “สัมยุตา มุทรา” (Samyuta Mudra) ทวงท่าต่าง ๆ เหลานี้

ใชสื่อความหมายดุจเดียวกับการใชคำพูด การสื่อความหมายด้วยมุทรา ผู้แสดงตองอาศัยการแสดงออกทางใบหน้าและอวัยวะสวนอื่น ๆ ของร่างกายประกอบกัน และรวมทั้งอาศัยองคประกอบอื่น ๆ ด้วย ซึ่งทั้งหมดนี้เรียกวา “อภินัย” (Abhinaya) ตามทฤษฎีแบงออกเป็น 4 ลักษณะ คือ

1. การแสดงอารมณและภาวะด้วยเพลง คำพูด บทรอง และดนตรี
2. การแต่งหนา แต่งกาย บ่งบอกความแตกต่างของตัวละคร
3. การแสดงออกซึ่งอารมณ์ภายใน เช่น ความโศกเศร้า ความสุข ความดีใจ ความเสียใจ
4. การแสดงการเคลื่อนไหวด้วยท่าทางต่าง ๆ

วีระศิลป์ ช้างขนุน, (2556) กล่าวถึงการสื่อสารผ่านศาสตร์ทางนาฏศิลป์ ได้ว่า นาฏศิลป์จัดเป็นกระบวนการหนึ่งของการสื่อสาร โดยอาศัยกิริยาท่าร่ายรำ ที่เรียกว่า ภาษานาฏศิลป์ เป็นเครื่องมือในการสื่อสารทำให้ระหว่างผู้แสดงกับผู้แสดง หรือผู้แสดงกับผู้ชม ได้มีปฏิสัมพันธ์สื่อสารถ่ายทอดเรื่องราว รับทราบข้อมูล รับรู้เข้าใจบทบาทจากการชมการแสดง นอกจากนี้ในปัจจุบันยังได้นิยมนำเอานาฏศิลป์มาเป็นเครื่องมือสำหรับการสื่อสารเพื่อเป็นการส่งเสริมเฉพาะกิจในด้านต่าง ๆ เช่น นาฏศิลป์ไทยต้านภัยยาเสพติด เป็นต้น

จากข้อมูลข้างต้นจึงสรุปได้ว่า แนวคิดการสื่อความหมายและการแสดง มีความสำคัญเป็นอย่างมากต่อการสื่อสารกับผู้ชมให้เข้าใจในสิ่งที่นักแสดงถ่ายทอดการแสดง ฉนั้นการเคลื่อนไหวท่าทางกับการการสื่อสารจะต้องมีความฉัดเจนเข้าใจได้ นอกจากนี้ เสื้อผ้าการแต่งกาย ฉาก วัสดุอุปกรณ์ ก็เป็นเครื่องมือที่สำคัญที่สื่อสารให้ผู้ชมได้เข้าใจบริบทเนื้อหาของการแสดงได้ง่ายมากยิ่งขึ้น สอดคล้องกับการแสดงโขน เนื่องจากการแสดงโขนใช้ท่าทางในการสื่อความหมายแทนคำพูด ท่วงท่าและลีลาการจำจำมีความหมายและสื่อสารกับผู้ชมได้ ดังจะเห็นได้ใน ตอนปล่อยม้าอุปการ พระมงกุฎพระลบ ใช้กระบวนท่าที่แข็งแรงสื่อถึงการต่อสู้กับหนุมาน และ 4 กษัตริย์ มีการถือศร ที่สื่อถึงอาวุธในการทำศึก เสื้อปผ้าการแต่งกายที่สื่อถึงฐานะ และบุกคลิกที่สื่อถึงบทบาทในตัวละครนั้นเอง

5.1.2 แนวคิดทางนาฏยศิลป์

สุมิตร เทพวงศ์, (2548) กล่าวแนวคิดของนาฏยศิลป์ว่า นาฏยศิลป์ คือ ศิลปะในการฟ้อนรำ หรือความรู้แบบแผนของการฟ้อนรำ เป็นสิ่งที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นด้วยความประณีตงดงามมีแบบแผน ให้ความบันเทิงอันโน้มน้าวอารมณ์ และความรู้สึกของผู้ชมให้คล้อยตาม ศิลปะประเภทนี้ต้องอาศัยการบรรเลงดนตรี และการขับร้องเข้าร่วมด้วย เพื่อส่งเสริมให้เกิดคุณค่ายิ่งขึ้น แต่ความหมายที่เข้าใจกันทั่วไป คือ ศิลปะการร้องรำทำเพลง

วีระศิลป์ ช้างขนุน, (2556) กล่าวถึงแนวคิดทางด้านนาฏยศิลป์ โดยอธิบายว่า นาฏศิลป์เป็นศิลปะการร่ายรำประกอบดนตรี และการขับร้องอันเป็นคุณสมบัติที่คนไทย มีอยู่ในตัวเองมาช้านาน ทั้งนี้อาจพิจารณาสันนิษฐานจากหลักฐานทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์ เช่น ภาพเขียนสีภาพจำหลักตามแหล่งโบราณสถาน งานศิลปวัตถุโบราณ ในยุคสมัยต่าง ๆ มาสนับสนุน แต่การอธิบายแนวความคิด ในการศึกษาถึงที่มาของนาฏศิลป์ไทยว่ามีกำเนิดขึ้นอย่างไรนั้น สามารถอธิบายเหตุผลได้ ดังนี้

1. นาฏศิลป์มีที่มาจากการเปลี่ยนแปลงในอารมณ์และความรู้สึกของมนุษย์

แนวคิดนี้มาจากคำกล่าวที่ว่า “การฟ้อนรำนี้มีมูลรากเกิดแต่วิสัยเมื่อเวทนาเสวยอารมณ์ จะเป็นสุขเวทนาก็ตาม ทุกขเวทนาก็ตาม ถ้าเสวยอารมณ์ร้อนแรงกล้า กลั้นไว้ไม่ได้ ก็แล่นออกมาเป็นกิริยาให้ปรากฏเห็น” ข้อความนี้อธิบายโดยสรุปก็คือ คนเราเมื่อเกิดอารมณ์ความรู้สึกภายในเป็นอย่างไร มักจะถูกถ่ายทอดแสดงความรู้สึกนั้นออกมาเป็นกิริยาให้เห็นภายนอกด้วย เช่น การกระโดดโลดเต้น ร้องรำทำท่าพึงพอใจ เมื่อเกิดอารมณ์มีความสุข หรือสมหวังดีใจ เช่นนี้เป็นต้น ต่อมาจึงได้มีการปรับปรุงกิริยาท่าทางจากธรรมชาติให้มีความน่าดู ประดิษฐ์ให้มีลีลาที่ซับซ้อนมากขึ้น มีภาษาท่าทางโดยเฉพาะที่ใช้สื่อสารกันในกลุ่มและพัฒนาอย่างเป็นระบบ จนสามารถนำท่าร่ายรำเหล่านั้นมาร้อยเรียงสร้างเป็นชุด ๆ ใช้เล่นเป็นเรื่องราวได้

2. นาฏศิลป์ที่มีมาจากความเชื่อถือในลัทธิพิธีกรรม

แนวคิดนี้เนื่องจากเห็นว่าการฟ้อนรำของมนุษย์มีสาเหตุอย่างหนึ่งมาจากการเต้นรำ หรือการขับลำอ้อนวอนเทพเจ้า และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามลัทธิความเชื่อในกลุ่มของตน ไม่ว่าจะโดยวิธี ตีเกราะเคาะไม้ บรรเลงดนตรี สวดบูชา ฟ้อนรำ เต้นรำ เพื่อวิงวอนขอให้เกิดความสุข ความอุดมสมบูรณ์ ขับไล่สิ่งชั่วร้าย โรคภัยไข้เจ็บอันจะเกิดมีแก่ผู้คนชุมชนของตนเอง

จากข้อมูลข้างต้นจึงพอสรุปได้ว่า แนวคิดนาฏยศิลป์เป็นองค์ความรู้ที่กำหนดแบบแผนและการให้เห็นคุณค่าของนาฏศิลป์ โดยนาฏยศิลป์นั้นมีบทบาทต่อสังคมมนุษย์ อารมณ์และความรู้สึก การแสดงนาฏยศิลป์จึงวิธีการปฏิบัติ เพื่อให้เกิดหลักการการแสดง เกิดความสมจริง และทำให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามได้ สอดคล้องกับการแสดงโขน ตอนปล่อยม้าอุปการ ที่มีการนำแนวคิดของนาฏศิลป์เข้ามาใช้ ให้เกิดเป็นวิธีการกระบวนการรบ เพื่อให้เห็นถึงหลักการได้เปรียบเสียเปรียบของผู้ต่อสู้ การขึ้นลอยที่ต้องปฏิบัติให้ผู้ชมรู้สึกประทับใจ และมีความเชื่อถึงความแข็งแรงของการต่อสู้ภายใต้ความเป็นนาฏยศิลป์ที่ความอ่อยช้อยงดงาม

5.2 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

5.2.1 ทฤษฎีบุคลิกภาพ

สุรพล วิรุฬห์รักษ์, (2543) สุรพล วิรุฬห์รักษ์, (2543 : 226-229) ได้กล่าวถึงความสมดุล เป็นความรู้สึกโดยปกติของมนุษย์ เพราะความรู้สึกว่าสิ่งที่เห็นอยู่มีความสมดุลก็จะเกิดความมั่นใจว่า สิ่งที่เห็นอยู่นั้นมีความมั่นคงไม่ล่มสลายเพราะขาดสมดุล ความสมดุลเกิดจากการจัดการองค์ประกอบที่อยู่สองข้างของแกนกลางของลำตัว เป็นหลักในการพิจารณาและพิพากษาว่าสิ่งใดสมดุลหรือไม่เพียงใด จัดวางไว้มีน้ำหนักที่ดึงดูดความสนใจ ๆ กัน การจัดองค์ประกอบเพื่อความสมดุลมี 2 ชนิด คือ

1. ชนิดสองข้างเหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบทั้ง 2 ข้างของแกนให้เหมือนกันทุกประการ แบบเดียวกับร่างกายของมนุษย์ปกติ

2. ชนิดสองข้างไม่เหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบ 2 ข้าง ของแกนแตกต่างกัน แต่เมื่อดูแล้วมีแรงดึงดูดความสนใจของผู้ดูเท่ากันทั้งสองด้านความกลมกลืน ในที่นี้ไม่ใช่ความเหมือน แต่เป็นความคล้ายคลึงขององค์ประกอบที่นำมาใช้ เช่น การใช้สีกลุ่มเดียวกัน หรือ การใช้รูปทรงคล้ายกัน หรือ การใช้เส้นโค้งเป็นหลัก เป็นต้น

ความแตกต่าง มีความหมายตรงกันข้ามกับความกลมกลืนก็คือ องค์ประกอบที่นำมาใช้ในที่เดียวกัน มีความแตกต่างกัน แต่เป็นที่ทราบกันดีว่าทั้งความคล้ายคลึง ความแตกต่างนั้นอยู่ที่ปริมาณของความเหมือนและความไม่เหมือน ดังนั้นการสร้างความแตกต่างจึงเป็นสิ่งจำเป็นในการสร้างสรรค์งานศิลปะทุกชนิด

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, (2547) ได้พูดถึงการศึกษาเรื่องสรีระ ในการศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำ และลีลาทารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม ไววา สิ่งหนึ่งที่ผู้เรียนตองพัฒนาความสามารถใหสูงขึ้นไปอีกก็คือความสามารถถ่ายทอดบุคลิกลักษณะและจิตวิญญาณบุคลิกและจิตวิญญาณ ที่กล่าวข้างตนนาจะหมายถึง การศึกษาตัวละครที่ผู้แสดงจะตองสวมบทบาท และปัจจัยที่สำคัญในการเขาถึงจิตวิญญาณของตัวละครนั้นก็มีนักวิชาการด้านการแสดงได้เขียนไวดังนี้

นพมาส แววหงส์, (2550) ได้วิเคราะห์ตัวละคร ไววา เราสามารถวิเคราะห์ตัวละครได้โดยพิจารณาลักษณะของตัวละครในดานต่าง ๆ ดังนี้

1. รูปลักษณ์ภายนอก ซึ่งหมายถึง รูปร่างหนาตา เพศ อายุ ความสูงต่ำดำขาว กิริยา อาการ ฯลฯ

2. สถานะทางสังคม ซึ่งหมายถึง อาชีพ ฐานะ ความเชื่อทางศาสนา ความเกี่ยวพันในครอบครัว สังคมแวดลอม ฯลฯ

3. จิตวิทยา ซึ่งรวมถึงภูมิหลังที่มีสวนกำหนดนิสัยใจคอ ทัศนคติ ความปรารถนาในสวนลึก ความชอบความเกลียด ฯลฯ

4. คุณธรรม ซึ่งหมายถึง สำนึกและความละอายต่อบาป ความยุติธรรมความรู้สึกผิดชอบชั่วดี ฯลฯ”

Gordon (อ้างใน ศรีเรือน แก้วกังวาล, 2548) อธิบายวา คุณลักษณะเป็นรากฐานของระบบประสาทของบุคคล เป็นโครงสร้างของระบบจิตประสาท ซึ่งทำหนาที่ควบคุมบังคับหรือเป็นแกนนำใหบุคคลแสดงพฤติกรรมช่วยสร้างความเชื่อมั่นและทำใหบุคคลอื่นเกิดความรูสึกยินดีและทำใหครอบครัวอบอุน ถาบุคคลใดที่ขาดคุณลักษณะเกี่ยวกับความสามารถในการเขาสังคมจะมีพฤติกรรมที่ผิดหวัง มีความรูสึกแตกต่างกันอย่างมากในสภาวะเหตุการณต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น โครงสร้างของบุคลิกภาพมีมากมายหลายประการ เชน ความเป็นมิตร ความมักใหญ่ใฝสูง ความเป็นคนเจาระเบียบสะอาดสะอ้าน ความกระตือรือรนมีชีวิตชีวา ความตรงต่อเวลา ความขี้อาย การช่างเจรจา การข่มขู่ วางอำนาจ การเก็บกด ความเมตตาอารี และลักษณะอื่น ๆ อีก

Alfed (อ้างใน นพมาศ อุ้งพระ ธีรเวคิน, 2551) เป็นจิตแพทย์ที่ได้คนคว้าและพัฒนาบุคลิกภาพขึ้นมาใหม่ ทรรศนะจิตวิทยาของแอดเลอร เรียกวา จิตวิทยาปจเจกชน (Individual Psychology) เชื่อในอิทธิพลของสังคม ชี้ใหเห็นวา พฤติกรรมของบุคคลจะเป็นอย่างไรนั้นถูกกำหนดโดยสังคมรอบตัว เชน เศรษฐกิจ การเมือง ประเพณีวัฒนธรรม นอกจากนี้ แอดเลอรยังมีความเชื่อวาความรูสึกของตนเองจะแสดงบทบาทที่สำคัญ ในการสร้างรูปแบบของบุคลิกภาพ การรูจักสร้างตนเองและบุคลิกภาพแบบที่รูจักตนเอง กอใหเกิดความพยายามที่จะเอาชนะอุปสรรคทั้งหลาย และสามารถพัฒนาศักยภาพของตนเองได้ เพราะว่าศักยภาพนี้เป็นลักษณะพิเศษที่มีอยู่ในแต่ละบุคคล พฤติกรรมและบุคลิกภาพของมนุษย์ ได้รับการเร่งเร้าจากลักษณะสัมพันธภาพกับเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน หรือพฤติกรรมสังคม

สรุปได้ว่า ทฤษฎีที่เกี่ยวของดานบุคลิกภาพ เป็นทฤษฎีที่นำมาใชในการพัฒนาคุณลักษณะบุคคล โดยสร้างความเขาใจเพื่อพัฒนาบุคลิกภาพตามแบบฉบับของตนเอง ส่งผลตอพฤติกรรมการแสดงออกอย่างมั่นใจ เช่น การแสดงเป็นพระมงกุฎ พระลบ ก็ต้องสร้างบุคลิกให้เป็นเด็ก เพื่อให้เกิดความสมจริง และทำให้ผู้ชมเกิดความเชื่อในตัวละคร ทั้งยังเป็นการเพิ่มเสน่ห์ของตัวละครอีกด้วย

5.2.2 ทฤษฎีการเคลื่อนไหว

P S R Apparao, P Sri Rama Sastry, Bharata Muni., Abhinavagupta, (1967) ได้อธิบายไวใน A Monograph on bharata’s Naatya Saastra, Chapter 10 เรื่อง การเคลื่อนไหวและ การแสดงทาทาง (Movements and Gestures) หลังจากที่นักแสดงแต่งตัวแต่งหนาพรอมอยู่บนเวทีแลว สิ่งที่จะดึงดูดความสนใจของผู้ชมก็คือการแสดงทาทางและการเคลื่อนไหว ซึ่งเป็นการแสดงอารมณผ่านการแสดงทาทางการเคลื่อนไหวของสวนต่าง ๆ ของร่างกาย ซึ่งจะแตกต่างกันไปใน

3 ลักษณะ ได้แก การแสดงอารมณโดยใบหนา แขนขา และการเคลื่อนไหวทั้งตัว และยังได้อธิบายเรื่องการใชเสียงในการแสดงไวใน Chapter 11 Voice and Speech Appa และคณะ (1967 : 81-92) การเจรจาเป็นการถ่ายทอดคำออกมาเป็นเสียงซึ่งแสดงถึงอารมณต่าง ๆ และนับเป็นองคประกอบพื้นฐานที่สำคัญของละคร การเปลงเสียงและการเจรจาเป็นความเชื่อมโยงจากมุมมองของทั้งผู้ประพันธและผู้แสดงอักขรวิธีทางภาษามีอยู่หลากหลาย หากนักแสดงมีความรูพื้นฐานเกี่ยวกับอักขรวิธีทางภาษาก็จะทำใหสามารถออกเสียงได้อย่างถูกตองและเหมาะสม

สุนทร กายประจักษ์, (2532) ได้กล่าวถึงกายกรรม ซึ่งเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องการเคลื่อนไหวของร่างกายไว้ว่า กายกรรม เป็นการแสดงผาดโผนที่อาศัยความสมดุล ความคล่องแคล่วและการประสานกายกันของส่วนต่าง ๆ ในร่างกาย เช่น ศิลปะการกระโดด หกคะเมนตีลังกาและทรงตัวสามารถพบได้ในศิลปะการแสดงหลายประเภทรวมถึงในกีฬาหลายประเภท การแสดงกายกรรมมักเกี่ยวข้องกับองค์ประกอบของยิมนาสติกถึงแม้ว่ากายกรรมจะเกี่ยวข้องกับการแสดงร่างกายของมนุษย์แต่ก็มีการแสดงประเภทอื่นด้วยการฝึกบัลเลต์ขั้นพื้นฐานจะมีส่วนช่วยได้มากและค่อนข้างจะสำคัญในกีฬาชนิดนี้โดยเฉพาะการทรงตัว ความพร้อมและความฟิตของร่างกายความแข็งแรงช่วงหลังและขาและกระดูกสันหลังตรงแต่ยืดหยุ่นได้ดี นอกจากจะช่วยในด้านการออกกายบริหารทั่ว ๆ ไปแล้วยังช่วยกำจัดข้อผิดพลาดต่าง ๆ เช่น แขนงอ เข่างอและตำแหน่ง การใช้พื้นฐานทางบัลเลต์ในช่วงอุ่นเครื่องนั้นจะถือเสมือนว่าเป็นการเตรียมตัวสำหรับผู้เล่นทั้งชายและหญิง เพื่อเสริมสร้างการเหยียดหรือการเคลื่อนไหวให้กับผู้เล่น โดยที่เมื่อได้ฝึกหัดประจำแล้วก็จะทำให้ผู้เล่นสามารถเคลื่อนไหวได้อย่างอัตโนมัติและตลอดเวลา ดังนั้นจึงเป็นสิ่งสำคัญที่สุดที่ทุกคนจะต้องเรียนรู้วิธีการยืนที่ถูกต้องก่อนที่จะเริ่มบทเรียนบัลเลต์ ยืนตรง ทิ้งน้ำหนักลงเท้าทั้งสอง ตามองไปข้างหน้า ในขณะที่เอนไปทางด้านหลังนำหนักซึ่งอยู่ที่สันเท้านั้น ควรจะกระจายให้เท่ากันระหว่างนิ้วเท้าและส้นเท้ากล้ามเนื้อช่วงกันลงต่ำและเกร็งส่วนช่วงท้องให้แขม่วไว้

จะเห็นได้วานาฏยศาสตร ใหความสำคัญตอการแสดงออกของการเคลื่อนไหวร่างกายประกอบการแสดงออกซึ่งอารมณความรูสึกของนักแสดง ซึ่งมาลินี ดิลกวณิช, (2543) ได้กลาวถึงภาษาของการฟ้อนรำในนาฏยศาสตรไววา ภาษาของการฟ้อนรำแสดงออกโดยใชมือและนิ้วแสดงทาทางอาการต่าง ๆ เรียกวา “มุทรา” (Mudra) และทาทีแสดงสองมือเรียกวา “สัมยุตา มุทรา” (Samyuta Mudra) ทวงทาต่าง ๆ เหลานี้ใชสื่อความหมายดุจเดียวกับการใชคำพูด การสื่อความหมายด้วยมุทรา ผู้แสดงตองอาศัยการแสดงออกทางใบหน้าและอวัยวะสวนอื่น ๆ ของร่างกายประกอบกัน และรวมทั้งอาศัยองคประกอบอื่นๆ ดวย ซึ่งทั้งหมดนี้เรียกวา “อภินัย” (Abhinaya) ตามทฤษฎีแบงออกเป็น 4 ลักษณะ คือ

1. การแสดงอารมณและภาวะด้วยเพลง คำพูด บทร้อง และดนตรี
2. การแต่งหน้า แต่งกาย บ่งบอกความแตกต่างของตัวละคร

3. การแสดงออกซึ่งอารมณ์ภายใน เชน ความโศกเศร้า ความสุข ความดีใจ ความเสียใจ

4. การแสดงการเคลื่อนไหวด้วยทาทางต่าง ๆ

สุรพล วิรุฬห์รักษ์, (2543) อภิปรายถึง การรำ ไววา นาฏศิลป์ไทยประกอบด้วยคณิตศาสตร์ เพราะวาการรำละครตองใชดนตรีและนาฏศิลป์คูกัน และสองศิลปะนี้ใชระบบคณิตศาสตร์เป็นตัววัด....อย่างน้อยก็ตองนับ 8 เป็นพื้นฐาน และถ้าดูในศาสตร์ทางดนตรี การซอยหองดนตรีมีหลายขั้นเป็นวิชาคณิตศาสตร์ขั้นสูง ถาท่านเขาใจคณิตศาสตร์ถอดเพลงเป็นระบบได้ ก็จะสามารถออกแบบได้ วิชาอีกวิชาหนึ่งคือฟสิกส์ ร่างกายของผู้แสดงเป็นเครื่องมือพูดถึงสรีระวิทยาเป็นศาสตร์ที่วาด้วยการเคลื่อนไหว ดังนั้นตองใชวิทยาศาสตร์เขาช่วยให้แม่นยำ

กรมศิลปากร, (2547) โดยทั่วไปการบันทึกความทรงจำเกี่ยวกับแบบแผนการดนตรีและนาฏตีลาร่ายรำมักจะสืบทอดโดยคำพูด เช่น การเล่นเพลง การจดจำสีลาท่าทาง ความรู้ดังกล่าวได้ถ่ายทอดจากครูไปยังศิษย์โดยการฝึกฝนจดจำเป็นหลัก ซึ่งจะต้องปฏิบัติซ้ำๆ ซากๆ เป็นเวลานานกว่าการร่ายรำจะกลายเป็นความชำนาญ

กล่าวกันว่า การที่จะสร้างทำร่ายรำได้ ส่งผลให้ตัวนักเต้นรำเองเปลี่ยนแปรไป นักฟ้อนร่ำรวบรวมและตัดเสียงการเคลื่อนไหวของร่างกายทุกชนิดในอาณาจักร พืช และสัตว์เก็บไว้ในตัวเราเป็นได้ทั้งนกทั้งปลาที่พลิ้วไหวไปในพื้นที่ว่าง ทั้งแนวดิ่งและแนวราบ

การเต้นรำมีทั้งการย้ำเท้า การเปล่งเสียงออกจากร่างกาย เช่น การปรบมือ การดีดนิ้ว เกิดจากจังหวะจะโคนซึ่งแนบแน่นอยู่ในลมหายใจ การเต้นรำของไทยนั้นเป็นเรื่องของมนุษย์กับธรรมชาติ มนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับอาชีพ เทพบุตรเทพธิดากับสวรรค์

สมพร ฟูราจ, (2554) ได้ใหคำนิยามของคำวา Mime ที่นาศึกษาไวในประวัติและพัฒนาการของไมม์ และ แพนโทไมมดังนี้ Mime (ไมม) เป็นรูปแบบหนึ่งของการสื่อสารที่เป็นไปตามธรรมชาติ มนุษย์ใชสีหนา มือ แขน ทาทางและร่างกายในการสื่อสารและแสดงออก ประกอบคำพูดหรือคำอธิบาย หรือไมใชคำพูดเลยก็ได้สวน Pantomime เกิดจากการผสมผสานระหว่าง Saltation และ Mime นักแสดงจะตองมีความสามารถสูงมาก รูจักดนตรี มีความจำดีเลิศ มีร่างกายที่แข็งแรงยืดหยุน ได้สัดสวน แสดงออกโดยใชความเคลื่อนไหวง่าย ๆ มีจังหวะ สามารถแสดงอารมณ บุคลิก เหตุการณ สัตว หรือสิ่งของ

จากทฤษฎีการเคลื่อนไหว พอสรุปได้ว่า ในการแสดงต้องมีการเคลื่อนไหวของร่างกาย เพื่อแสดงท่าทางต่าง ๆ และสิ่งที่จะเป็นตัวกำหนอการเคลื่อนไหวก็คือกระบวนท่าต่างในการแสดง ว่าจะต้องกำหนดทิศทาง ให้ส่วนต่างของร่างกายไปในทิศทางไหน โดยในการแสดงโขน การเคลื่อนไหวยกตัวอย่าง เช่น การเต้น การย่ำเท้า การตั้งวง การเดินมือเพื่อเปลี่ยนเป็นท่าทางต่าง ๆ ตามท่าแม่บท

และจารีตการปฏิบัติในการแสดงนาฏศิลป์ไทย ที่เป็นองค์ประกอบสำคัญในกระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

5.3.3 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

อมรา กล่ำเจริญ, (2526) ได้ให้ความหมายของสุนทรียศาสตรนาฏศิลป์เป็นศิลปะการแสดงที่แสดงออกและปรากฏขึ้นอย่างงดงามเพื่อสนองความต้องการทางอารมณ ด้านการแสดงฟ้อนรำ มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นจากธรรมชาติด้วยความประณีตลึกซึ้งเพียบพร้อมไปด้วยความละเอียดอ่อน นอกจากการฟ้อนรำ ระบำ รำเต้นแล้วยังหมายถึงขับร้องประเภทต่าง ๆ

ประโยชนของสุนทรียศาสตรนับวาเป็นศาสตร์อันลึกซึ้งเป็นศาสตร์ที่พัฒนาจิตใจมนุษย์โดยเฉพาะมนุษย์จำเป็นต้องศึกษาเพื่อปรับปรุงตนเองให้เป็นผู้มีรสนิยมสูง เพื่อประโยชนในการแสวงหาความสุขทางใจ และเพื่อเขาถึงศิลปะทุกประเภทอันมนุษย์เราต้องเกี่ยวของโดยหลีกเลี่ยงไมได การเขาถึงศิลปะนั้นได้รับประโยชนหลายประการด้วยกัน ทวีเกียรติ ไชยยงยศ, (2538) ดังนี้

1. ได้รับรสนิยมความงามอมตะทางศิลปะซึ่งไม่เคยมีเห็นในธรรมชาติ เรียกได้วาได้รู้ได้เห็นกวาคนธรรมดา

2. ความงามศิลปะจะฝงแน่นโดยความทรงจำไม่ลืมเลือนง่าย ๆ

3. ศิลปะทำใหมนุษย์เราเห็นร่วมกันทำให้จิตใจผูกพันตอกัน คนที่มีอารมณรสนิยมตรงกันจะมีความเขาใจและรักกันแน่นแฟ้นยิ่งกวาสิ่งอื่น

วรรณคดีชั้นสูงหรือศิลปะชั้นสูงจะมีจุดโนมให้เราเขาถึงคุณงามความดีบางอยางซึ่งศิลปะซ่อนเร้นอยู่แลว ก็ยิ่งได้รับรสความลึกซึ้งของศิลปะเพิ่มขึ้นและพลอยปรับปรุงจิตใจให้มีการคล้อยตามไปด้วย

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ, (2538) กล่าวว่า ความงามไม่วาจะเป็นจิตวิสัยหรือวัตถุวิสัยก็ยังคงเป็นเรื่องที่ทำให้เกิดทฤษฎีความงามขึ้นหลายทฤษฎี ดังนี้ความงามเป็นสมบัติของวัตถุ ผู้ที่เชื่อในทฤษฎีนี้เชื่อวาวัตถุต่าง ๆ ลวนแล้วแต่มีความงามเองเชน สวยเพราะสีสัน ทรวดทรง พื้นผิว ไม่ว่าเราจะสนใจวัตถุนั้นหรือไม่ การที่เราเริ่มให้ความสนใจในวัตถุนั้นก็เป็นความงามของวัตถุนั้นเองด้วยนานาทัศนะของนักปรัชญาทั้งหลาย บุคคลที่ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับทฤษฎีท่านหนึ่ง ก็คือ อริสโตเติล ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับความงามที่เป็นวัตถุวิสัยนี้วา สุนทรียธาตุนั้นมีจริง โดยไม่ขึ้นกับความคิดของมนุษย์ สุนทรียธาตุ มีการตายตัวแน่นอนในตัวเอง ดังนั้น ความงามของวัตถุเป็นความสมบูรณ อันเกิดจากรูปร่างรูปทรงสีสันสัดสวนที่ประกอบเขาด้วยกันอย่างกลมกลืนมีความสมดุลจึงมีความงามที่เป็นวัตถุวิสัยหรือสุนทรียธาตุเป็นความงามที่สมบูรณแบบ

สุจิตรา สุคนธทรัพย์, (2540) อธิบายถึง ส่านประกอบสุนทรียะ ได้ดังนี้

1. ส่านที่เป็นสุนทรียะ ได้แก่ วัตถุ สิ่งของที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ และสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น ซึ่งประกอบด้วยโครงสร้ามรูปทรงต่าง ๆ เช่น รูปทรงของต้นไม้ ภูเขา น้ำตก และรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น ได้แก่ อาคารบ้านเรือน สิ่งของเครื่องใช้ ผลงานศิลปะ เมื่อมนุษย์ได้พบเห็นวัตถุสุนทรียะนี้จะได้รับประลบการณ์สุนทรียะตามศักยภาพรองแต่ละคน บางคนอาจชื่นชม บางคนอาจสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะให้ผู้อื่นรับรู้ด้วย

2. ส่วนที่เป็นความรู้สึกสุนทรียะ ได้แก่ ความรู้สึกตอบสนองหลังจากที่ได้รับประสบการณ์สุนทรียะแล้ว ความรู้สึกที่เป็นสุนทรียะเป็นลักษณะนามธรรมที่เข้าใจยาก ภาษาที่สามารถสื่อความรู้สึกนี้ได้เช่น พอใจ จับใจ ประทับใจ ชาบซึ้ง เป็นต้น

3. ส่วนที่เป็นความคิดรวบยอด คือ ส่วนที่เกี่ยวข้องกับบุคคล ผู้ที่ได้รับความรู้สึกและประสบการณ์สุนทรียะแล้ว จะสามารถสร้างความคิด และสรุปได้ว่าสิ่งที่รับมานั้น มีแนวคิดอะไรบ้าง ก่อให้เกิดความสำนึกอย่างไร

ลัดดา พนัสนแก, (2542) อธิบายถึงคำว่า สุนทรียะหรือ สุนทรียภาพ เป็นปรัชญาแขนงหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับความงามตามธรรมชาติ และความงามที่มนุษย์สร้างขึ้น สุนทรียะหรือสุนทรียภาพ จึงมีความหมายดังนี้

1. เป็นวิชาเกี่ยวกับความรู้สึกรับรู้ในความงาม คุณค่าของความงามและรสนิยม

2. เป็นวิชาที่เกี่ยวกับหลักเกณฑ์ของความงาม คุณค่าของความงามและรสนิยม

3. เป็นวิชาที่เกี่ยวกับการสอบสวนและเปิดความงามให้เด่นชัด เข้าใจได้ เห็นได้และชื่นชมได้

4. เป็นวิชาที่เกี่ยวกับประสบการณ์ตรงที่สร้างความพอใจ โดยไม่หวังผลในทางปฏิบัติ ไม่หวังผลตอบแทนเป็นวัตถุ แต่เป็นผลของความรู้สึก

5. เป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา ความเป็นอยู่ของบุคคลและจิตใจ พฤติกรรมของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความรู้สึกตอบสนองในสิ่งสวยงาม สิ่งที่เป็นประโยชน์ต่อมวลชน

สุนทรียภาพในนาฏยศิลป์ไทย หมายถึง การร่ายรำ การขับรอง และการบรรเลงดนตรีประกอบกันและยังหมายถึงศิลปะการแสดงละครที่มีลักษณะสอดคลองไปตามสภาพอารมณความรูสึกในการสวมบทบาทการแสดงที่มีความวิจิตรประณีตงดงามมีความเป็นระเบียบแบบแผนโดยมีมูลฐานและหลักการทางศิลปะและองคประกอบที่สำคัญ ดังนี้ (มโน พิสุทธิรัตนานนท์, 2546)

1. เรือนร่างมนุษย์ (Human Body) จัดเป็นมูลฐานหรือปัจจัยทางศิลปะที่สำคัญของนาฏลักษณ เรือนร่างมนุษย์จัดเป็นวัตถุทางสุนทรียะอย่างหนึ่งโดยคุณลักษณะหนาตาดี มีความอิ่มเอิบสมบูรณได้สัดสวน และมีพละกำลังสมรรถนะเหมาะสมกับลีลาเคลื่อนไหวเต้นรำต่าง ๆ นอกจากนี้ยังจะตองเสริมด้วยการแต่งตัวและเครื่องแต่งตัวที่เหมาะสมและพิถีพิถัน โดยจะตอง

ออกแบบสร้างสรรค์เป็นพิเศษเสริมสร้างลักษณะของนักแสดงใหมีความรูสงางามโดดเดนหรือเป็นการเนนปริมาณและสัดสวนของสรีระมนุษย์ที่จัดวามีความงามอยูแลว

2. เสียง (Tone) หมายถึง ดนตรีหรือบทเพลงที่เรียบเรียงขึ้นมาสำหรับมาเป็นองคประกอบสำคัญในนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงนั้น ๆ มีความพิเศษเหมาะสมสอดคลองกับรูปแบบและลีลาแหงนาฏลักษณ อารมณในดนตรี หรือเพลงตองผสานเป็นหนึ่งเดียวกับอารมณอันสุนทรียในนาฏลักษณ อารมณในดนตรี หรือ เพลงตองประสานเป็นหนึ่งเดียวกับอารมณอันสุนทรียในนาฏลักษณและลีลาการเคลื่อนไหว

3. การเคลื่อนไหว (Movement) เป็นมิติทางการเห็นที่ตั้งอยู่บนเงื่อนไขหรือพื้นฐานของเวลา เทศะและทิศทาง เป็นลักษณะการเคลื่อนไหวที่จงใจประดิษฐ์ปรุงแต่งเพื่อใหมีระบบผลตอการรับรูทางการเห็นที่ต่อเนื่องมีคุณสมบัติทางความงามที่รุกเร้ากระตุนอารมณรูสึกของผู้ชมได้ดี

4. บทเพลงหรือบทเพลงขับรอง ในสวนที่เป็นเรื่องราวมีความหมายใหอารมณรูสึกของผู้ชมได้สัมผัสคุณคาความหมายและจิตภาพของลีลาท่าเต้น หรือการแสดงนั้น ๆ บทเพลงหรือบทขับรองตองบูรณาการกับนาฏลีลาหรือศิลปะการแสดงซึ่งมีความสัมพันธ์กลมกลืนกันอย่างเป็นเอกภาพ

5. เวที ฉาก ระบบแสงและเสียง เป็นปัจจัยหรือองคประกอบที่ช่วยสร้างเสริมใหนาฏศิลป์มีความสมบูรณแบบมากยิ่งขึ้น นาฏศิลป์ร่วมสมัยประเภทโมเดอรนด์านซ และศิลปะการแสดงแบบจินตลีลาที่อาศัยนาฏศิลป์เป็นจุดเดน มากกวาเนื้อหาเรื่องราว จะจัดฉาก จัดเวที แสง เสียง รวมทั้งจัดวางตัวผู้แสดงใหอยู่ในรูปแบบคาน้ำหนักสมดุลกัน (ซ้าย-ขวา) ซึ่งในปจจุบันระบบแสงมีการพัฒนา และมีความสำคัญมาก

มโน พิสุทธิรัตนานนท์, (2547) ได้กล่าวถึงเกี่ยวกับเรื่องสุนทรีวิจักษณ์ ซึ่งเป็นทฤษฎีทางนทรียศาสตร์ว่า สุนทรียวิจักษณ์ (aesthetic appreciation) มีอยู่ 3 หลักการ ดังนี้

1. ความหมายของสุนทรียวิจักษณ์ มีความหมายอยู่ 2 นัย คือ

(1) หมายถึงความสามารถในการประเมินคุณค่าในความงามหรือค่าทางสุนทรียะ (to evaluate, to understand) กล่าวคือ การชื่นชมธรรมชาติหรืองานศิลปะใด ๆ โดยภาพศิลปะปฏิมาของงานศิลปะหรือธรรมชาตินั้นส่งผลกระทบต่อความรู้สึกของผู้ชื่นชม เกิดการรับรู้ทางอารมณ์ รู้สึกทำให้ได้ประสบการณ์ทางผัสสะและเกิดการวินิจฉัยในขอบข่ายของการรับรู้ด้านอารมณ์รู้สึก (scnsory pcrccption) อันเป็นการรับรู้ที่เป็นพื้นฐานของการรับรู้ทางเหตุผล (rational perception) ทำให้ผู้ชื่นชมมีความเข้าใจหรือซาบซึ้งต่อความหมายที่แฝงอยู่ในปรากฏการณ์รูปธรรมของงานศิลปะและของธรรมชาติที่งาม การหยั่งรู้ค่าความงามนี้มีกระบวนการต่อเนื่องไปสู่การแปลความหมายเป็นความคิดทางนามธรรมอันเป็นผลต่อเนื่องจากการหยั่งรู้ค่าและการเข้าใจทางสุนทรียะ เออร์วิน เอดแมน (Ervin Edman)

(2) หมายถึงความเพลิดเพลินทางสุนทรียะ หรือความชาบซึ้งทางสุนทรียะ สำหรับนักสังเกตการณ์จำนวนมากถือว่า ศิลปะเป็นเพียงความปีติยินดีและอารมณ์รู้สึกทางสุนทรียะ แต่คนทั่วไปจำนวนมากถือว่า คือภาษารูปแบบหนึ่งซึ่งในนั้นจิตวิญาณมนุษย์ได้ยังความแจ่มกระจ่างแก่ตนเองถึงความหมายของตนในโลกนี้ ศิลปะจึงเป็นญาณแห่งภาพประกอบยิ่งใหญ่ด้วยมวลประสบการณ์ที่ชักนำมาซึ่งความเพลิดเพลินทางสุนทรียะ หรือความยินดีทางสุนทรียะ (aesthetic pleasure) สุนทรียวิจักษณ์เป็นองค์ประกอบที่สำคัญของสุนทรียศาสตร์ โดยเฉพาะในความหมายของสุนทรียภาพเชิงพฤติกรรมเพราฯมีผลต่อเนื่องไปถึงการแสดงออก (expression) และการสร้างสรรค์ (creation) และมีเหตุผลต่อพัฒนาการทางปัญญา ต่อวิวัฒนาการทางวัฒนธรรมและอารยธรรมมนุษย์

2. การรับรู้ทางสุนทรียะ (aesthetic perception) การสะท้อนความจริงในจิตสำนึกของมนุษย์เอง อันเป็นกระบวนการที่รู้จริง ได้ก่อรูปและมีความลึกซึ้งขึ้น การรับรู้ดังกล่าวเกิดจากการปฏิกิริยาต่อกันระหว่างส่วนที่เป็นอัตวิสัย กับส่วนที่เป็นภววิสัย ระหว่าส่วนที่เป็นภูมิปัญญากับการปฏิบัติ ระหว่างส่วนที่เป็นอารมณ์รู้สึกกับส่วนที่เป็นเหตุผล

3. การขานรับทางสุนทรียะที่ตรงกัน ถือว่าการขานรับทางสุนทรียะที่ตรงกัน

จากทฤษฎีสุนทรียศาสตรดังกล่าว ผู้วิจัยจึงนำมาใชในการศึกษาหลักการในการแสดงกระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ ในการแสดงโขน เพื่อทำให้เกิดสุนทรียะ ซึ่งเป็นความงามที่เกิดขึ้นและสมบูรณได้ จะประกอบด้วยความงามที่เกิดขึ้นจากความสมดุลที่หลากหลาย ทั้งวรรณกรรม ภาษา ดนตรี เพลง และมีองคประกอบร่วมต่าง ๆ อาทิ ร่างกายที่ได้สัดสวน กับทวงทาลีลาการร่ายรำเคลื่อนไหวได้อย่างสวยงามตามบุคลิกของตัวละครในวรรณกรรม โดยมีการแสดงออกทางอารมณและการใชเสียงที่เป็นธรรมชาติ สมจริงตามบทบาทการแสดง

5.3.4 ทฤษฎีความสมดุล

หลักการจัดองค์ประกอบศิลป์ (2013) กล่าวถึง ความสมดุล หรือ ดุลยภาพ (Balance) หมายถึง น้ำหนักที่เท่ากันขององค์ประกอบ ไม่เอนเอียงไปข้างใดข้างหนึ่ง ในทางศิลปะยังรวมถึงความประสานกลมกลืน ความพอเหมาะพอดีของ ส่วนต่าง ๆ ในรูปทรงหนึ่ง หรืองานศิลปะชิ้นหนึ่ง การจัดวางองค์ประกอบต่าง ๆ ลงใน งานศิลปกรรมนั้นจะต้องคำนึงถึงจุดศูนย์ถ่วง ในธรรมชาตินั้น ทุกสิ่งสิ่งที่ทรงตัวอยู่ได้โดยไม่ล้มเพราะมีน้ำหนักเฉลี่ยเท่ากันทุกด้าน ฉะนั้น ในงานศิลปะถ้ามองดูแล้วรู้สึกว่าบางส่วนหนักไป แน่นไป หรือ เบา บางไปก็จะทำให้ภาพนั้นดูเอนเอียง และเกิดความ รู้สึกไม่สมดุล เป็นการบกพร่องทางความงาม ดุลยภาพในงานศิลปะ มี 2 ลักษณะ คือ

1. ดุลยภาพแบบสมมาตร (Symmetry Balance) หรือ ความสมดุลแบบซ้ายขวาเหมือนกัน คือ การวางรูปทั้งสองข้างของแกนสมดุล เป็นการสมดุลแบบธรรมชาติลักษณะแบบนี้ใน

ทางศิลปะมีใช้น้อย ส่วนมากจะใช้ในลวดลายตกแต่ง ในงานสถาปัตยกรรมบางแบบ หรือ ในงานที่ต้องการดุลยภาพที่นิ่งและมั่นคงจริง ๆ

2. ดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetry Balance) หรือ ความสมดุลแบบซ้ายขวาไม่เหมือน กัน มักเป็นการสมดุลที่เกิดจากการจัดใหม่ของมนุษย์ ซึ่งมีลักษณะที่ทางซ้ายและขวาจะไม่ เหมือนกัน ใช้องค์ประกอบที่ไม่เหมือนกัน แต่มีความสมดุลกัน อาจเป็นความสมดุลด้วย น้ำหนักขององค์ประกอบ หรือสมดุลด้วยความรู้สึกก็ได้ การจัดองค์ประกอบให้เกิดความ สมดุลแบบอสมมาตรอาจทำได้โดย เลื่อนแกนสมดุลไปทางด้านที่มีน้ำหนักมากว่า หรือ เลื่อนรูปที่มีน้ำหนักมากว่าเข้าหาแกน จะทำให้เกิดความสมดุลขึ้น หรือใช้หน่วยที่มีขนาดเล็กแต่มีรูปลักษณะที่น่าสนใจถ่วงดุลกับรูปลักษณะที่มีขนาดใหญ่แต่มีรูปแบบธรรมดา

6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

6.1 งานวิจัยในประเทศ

จากการศึกษางานวิจัยในประเทศ ผู้วิจัยมีความเห็นว่ามีความสัมพันธ์ เชื่อมโยง และช่วยสนับสนุนข้อมูลของกระบวนการรบพระมงกุฎ พระรบ ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีผู้ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง มีดังนี้

วิษณุ แพทย์คดี, (2519) ได้ศึกษา ลักษณะและบทบาทการแสดงของพระมงกุฎ – พระลบ พบว่า ประวัติความเป็นมาและชาติกำเนิดของพระมงกุฎ พระลบ ในเรื่องโขน รามเกียรติ์ของไทย มีผู้พระราชนิพนธ์ขึ้นไว้ 4 พระองค์ คือพระบาทสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งทั้ง 4 พระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์ ประวัติและความเป็นมาชาติกำเนิด ของพระมงกุฎ พระลบ มีความคล้ายคลึงกัน จะต่างกัน ก็เป็นการดำเนินเรื่อง การลำดับเรื่อง สำนวนกลอนและสำนวนคำที่ใช้ประพันธ์ เช่น การดำเนินเรื่องเกี่ยวกับประวัติของพระมงกุฎกับพระลบ ทั้ง 3 พระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์ มีสำนวนคล้ายคลึงกันมาก ตั้งแต่พระมงกุฎ กับพระลบเกิด จนถึงเจริญวัย ซึ่งนับได้ว่ามีความสมบูรณ์แบบมาก ส่วนฉบับของพระบาทสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี มีลักษณะต่างจากผู้อื่น กล่าวคือ พระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์ประวัติของพระมงกุฎกับพระลบขึ้นมา ตั้งแต่พระมงกุฎ กลับพระลบเจริญวัยแล้ว หาได้กล่าว ถึงประวัติตั้งแต่เกิดไม่ และจบลง โดยพระมงกุฎ หนีจากการถูกจับมาได้ ซึ่งนับว่า แตกต่างจากผู้อื่นมาก แต่ก็ยังดีอยู่ที่ว่า ทุก ๆ พระองค์ที่ทรงพระราชนิพนธ์ประวัติเกี่ยวกับพระมงกุฎกับพระลบ ยังคงรักษาเขาคงของเรื่องเอาไว้อย่างสมบูรณ์ ถึงแม้จะขาดหายไปบ้างก็นับว่า เป็นการดีอยู่มาก สำหรับการดำรงไว้ซึ่งนาฏกรรมของไทยที่มีค่าชิ้นหนึ่ง

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, (2537) ได้ศึกษา เรื่องจารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนตัวพระราม โดยให้ความสำคัญว่า ในด้านจารีตการฝึกหัดตัวพระรามนั้น ประกอบด้วยเกณฑ์คัดเลือกโชนพระ ซึ่ง

เกณฑ์การคัดเลือกนี้ได้รวบรวมมาจากหล่งตำรา และการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิความรู้ทางด้านนาฏศิลป์โขนพระ ซึ่งพอสรุปได้ว่า ผู้ที่จะได้รับการคัดเลือกเป็นตัวพระนั้น จะต้องมีรูปร่างสูงโปร่งาบหน้าจะต้องรับกับชฎาเมื่อทำการคัดเลือกผู้ที่จะเรียนโขนพระได้แล้ว ลำดับต่อมาก่อนที่จะเริ่มทำการฝึกหัดก็จะต้องทำพิธีที่ เรียกว่า พิธี "คำนับครู" อันถือเป็นจารีตที่ปฏิบัติกันมาแต่อดีตในด้านของการเรียนการสอนภายในวิทยาลัยนาฏศิลป

ไพโรจน์ ทองคำสุก, (2537) ได้ศึกษา เรื่องกระบวนการรบของพญาวานรในการแสดงโขน โดยมีความสำคัญว่า กระบวนการรบของพญาวานรในการแสดงโขน พญาวานรที่มีบทบาทสำคัญในกระบวนการรบคือ สุครีพ หนุมาน และองคด โดยใช้กระบวนการศึกษาถึงขั้นตอนในการฝึกหัดโขนตัวลิง และกระบวนท่ารบของพญาวานรว่ามีคุณลักษณะอย่างไร แล้วนำข้อมูลนั้นมาศึกษาวิเคราะห์ว่ากระบวนการฝึกหัดโขนตัวลิงมีขั้นตอนอย่างไร และกระ บวนท่ารบของพญาวานรทั้ง 3 ตัวรวมถึงพญายักษ์ที่พญาวานรเข้ารบด้วย ผลจากการศึกษาวิจัยได้ข้อสรุปว่า การฝึกหัดโขนตัวลิง ต้องฝึกหัดเบื้องต้นและฝึกแม่ท่าลิงก่อนเพื่อให้ผู้เรียนสามารถแสดงท่าทางของลิงในการแสดง โขนได้อย่างถูกต้องและเป็นแบบแผนเดียวกัน ส่วนกระบวนท่ารบนั้น เมื่อศึกษาพบว่าท่ารำและขั้นตอนการออกรบมีความคล้ายคลึงกันมากโดยเฉพาะการท้ารบ การเตรียมตัวรบ และการเข้ารบท่าหลัก 4 ท่า อาจมีความแตกต่างกันตรงท่าที่ 4 ซึ่งจะมีกระบวนท่าที่พลิก แพลงออกไปตามสถานการณ์ของเนื้อเรื่อง กระบวนท่าการเข้ารบกันมีลักษณะที่จัดไว้อย่างมีระบบและเป็นไปในรูปแบบเดียวคือ ทำท่าปัดเมื่อเข้ารบ ทำท่าจับ ทำท่าปัดเมื่อตีออก และท่าขึ้นลอย กระบวนท่ารบนี้ส่วนใหญ่จะเน้นความ แข็งแรงและความคล่องแคล่ววองไวเพื่อให้เหมาะสมกับบทบาทในความเป็น ลิงอีกด้วย กระบวนการของพญาวานรในการแสดงโขน เป็นกระบวนท่าที่ ต้องปฏิบัติร่วมกับพญายักษ์ ดังนั้น น่าจะมีการศึกษากระบวนการรบของพญายักษ์ในการแสดงโขน เพื่อใช้เป็นตำราในการศึกษาควบคู่กัน

ชาติชาย จบหิมเวศน์ และคณะ, (2555) ได้ศึกษารูปแบบการแสดงโขน ชุด ปล่อยม้าอุปการ โดยศึกษาประวัติ ความเป็นมา วิเคราะห์โครงสร้างท่ารำม้าอุปการ หนุมาน พระมงกุฎ พระลบ โดยยึดรูปแบบจากการแสดงโขนฉากชุด พระรามครองเมือง ที่กรมศิลปากรจัดแสดงเมื่อ 2501 ที่โรงละครศิลปากร การถ่ายทอดท่ารำม้าอุปการจากอาจารย์สมศักดิ์ ทัตติ ท่ารำพระมงกุฎพระลบจากอาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ท่ารำหนุมานจาก อาจารย์วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ นอกจากนั้นมีการศึกษาองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น บทโขน ผู้แสดง เครื่องแต่งกายเครื่องดนตรี ฉาก อุปกรณ์ประกอบกาแสดง

ธีรเดช กลิ่นจันทร์, (2559) ได้ศึกษาหลักการตีบทตัวพระเอกละครรำ พบว่า พระเอกละครรำจะประสบความสำเร็จได้จากการสะสมประสบการณ์ทางการแสดง ซึ่งสามารถแบ่งออกได้ 3 ขั้น ได้แก่ ขั้นที่ 1 นักเรียนนักแสดง (Smart student) เริ่มจากช่วงอายุ 13-20 ปี เพื่อเข้ารับการฝึกหัดความรู้พื้นฐานวิชาชีพนาฏยศิลปิน เตรียมความพร้อมของร่างกาย ฝึกการขับร้องและบรรเลง รวมทั้งการใช้เสียง ขั้นนี้เป็นการฝึกพื้นฐานแม่ท่าการรำให้แม่นยำถูกต้องรวมทั้งสะสมผลงานทางการ

แสดงอย่างต่อเนื่อง กล่าวโดยรวมคือการเรียนรู้และสะสมประสบการณ์ทางการแสดง ขั้นที่ 2 นักแสดงฝึกหัด (Shining Star) เริ่มจากช่วงอายุ 21-31 ปี เป็นช่วงของการสะสมประสบการณ์และเทคนิคทางการแสดงเพื่อก้าวไปสู่การเป็นศิลปินชั้นนำ ช่วงนี้ถือเป็นโอกาสสำคัญที่สุดของช่วงชีวิตการเป็นนาฏยศิลปินที่จะได้รับการยอมรับจากเพื่อนร่วมวิชาชีพและผู้ชม โดยเฉพาะตัวพระเอกละครรำต้องแสดงศักยภาพของตนให้ฉายแววความเป็นพระเอกบนเวทีในอนาคต ขั้นที่ 3 ดาวรุ่ง (Super star) ในช่วงอายุตั้งแต่ 32 ปีขึ้นไป เป็นศิลปินที่จะรับบทบาทอะไรก็สามารถสวมวิญญาณได้อย่างแนบเนียน เข้าขั้นตีบทแตกได้รับการยอมรับและศรัทธาจากผู้ชมอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งเป็นศิลปินต้นแบบหรือเป็น ไอดอล (Idol) ที่นักแสดงหลายคนใช้เป็นตัวอย่างในการศึกษาการทำงานด้านศิลปะการแสดง การ ประพฤติปฏิบัติตนทั้งบนเวทีและนอกเวทีเพื่อก้าวตามไปสู่ความเป็นศิลปินที่ดีในอนาคต กล่าวได้ว่าทั้ง 3 ขั้นนี้ ล้วนมาจากผู้ถ่ายทอด ผู้ฝึกซ้อม หรือ ผู้กำกับทั้งสิ้น

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, (2561) ได้ศึกษา การขึ้นลอยในการแสดงโขน พบว่า การขึ้นลอยในการแสดงโขน เป็นการแสดงความสามารถในการต่อตัวขึ้นเหยียบบริเวณลำตัวของคู่ต่อสู้และยกลำตัวให้ลอยขึ้นจากพื้น เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่ปรมาจารย์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยได้คิดประดิษฐ์กระบวนการขึ้นลอยให้กับตัวละครในการแสดงโขนได้แก่ ตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิง และตัวนาง กระบวนการขึ้นลอยโดยส่วนใหญ่จะเกิดขึ้นระหว่างตัวพระกับตัวยักษ์ หรือตัวยักษ์กับตัวลิง เป็นต้น ทั้งนี้เพื่อความสวยงามและในเชิงของการแสดงที่ผู้ขึ้นลอยจะเป็นผู้ได้เปรียบในการต่อสู้หรือการแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ วิธีการขึ้นลอยนั้นผู้แสดงจำเป็นจะต้องรู้และเข้าใจถึงหลักการปฏิบัติที่ถูกต้อง ซึ่งจะต้องผ่านกระบวนการฝึกฝนให้เกิดความชำนาญ เพื่อให้การขึ้นลอยมีความสวยงามสร้างความตื่นตาตื่นใจและประทับใจต่อผู้ชม กระบวนการขึ้นลอยในการแสดงโขนเป็นการศึกษาแนวทางการปฏิบัติการขึ้นลอย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์การขึ้นลอยในการแสดงนาฏยศิลป์และเพื่อสร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่ด้านการขึ้นลอยในการแสดงโขน โดยการศึกษาจากเอกสาร งานวิจัย การสัมภาษณ์และทดลองออกแบบสร้างสรรค์เพื่อหารูปแบบใหม่ตามแนวความคิดและการเรียนรู้จากประสบการณ์ เป็นการวิจัยแบบผสมผสานและแสดงผลลัพธ์ของการทดลอง

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, (2562) ได้ศึกษา การสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน พบว่า การขึ้นลอยในการแสดงโขนเพื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์และการเชื่อมโยงของศิลปะหลายสาขา เช่น ด้านวรรณกรรม ด้านประติมากรรม ด้านจิตรกรรม และด้านนาฏกรรม ที่สะท้อนให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของศิลปะ พบว่ารูปแบบการนำเสนอที่ปรากฏให้เห็นนั้นให้ความสัมพันธ์กับการขึ้นลอยในการแสดงโขน อันแสดงให้เห็นถึงจุดเด่นที่ต้องการนำเสนอในการต่อตัวหรือการสร้างองค์ประกอบที่มีหลักเกณฑ์การออกแบบสร้างสรรค์ผ่านกระบวนการคิดอย่างมีระบบตามรูปแบบของศิลปะนั้น ๆ เพื่อแสดงให้เห็นถึงคุณค่าความงดงามทางศิลปะ ดังเช่นการขึ้นลอยในการแสดงโขนที่ปรมาจารย์ด้านนาฏยศิลป์ไทยได้คิดประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสร้างความตื่นตาตื่นใจต่อผู้ชมจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่

สำคัญอย่างหนึ่งในการแสดง นับได้ว่าเป็นภูมิปัญญาที่ศิลปินแต่โบราณได้คิด และออกแบบสร้างสรรค์แสดงให้เห็นถึงทักษะและความชำนาญในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย หลักวิธีการและการนาฏศิลปะด้านอื่น ๆ มาเป็นองค์ประกอบให้กับผู้วิจัยในการคิดสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนได้อย่างเหมาะสมและมีความสวยงามอย่างมีคุณค่า

นันทวรภัทร พิมพ์ศักดิ์, (2564) ได้ศึกษาพระราม : กลวิธีการแสดงของธีรเดช กลิ่นจันทร์ พบว่า ปัจจัยที่เกื้อหนุนที่ทำให้ศิลปินประสบผลสำเร็จนั้นเกิดจากการถูกหล่อหลอมจากครอบครัวและสิ่งแวดล้อมที่มีผลต่อการดำเนินชีวิต รวมทั้งกระบวนการอบรมเลี้ยงดู ขัดเกลา บ่มเพาะ ตลอดจนการสั่งสมประสบการณ์จากกระบวนการที่ได้รับการถ่ายทอดและความหลากหลายบทบาทที่ได้รับ ซึ่งบทบาทเหล่านั้นมีกลวิธีในการแสดงที่แตกต่างกัน บทบาทที่สำคัญจึงเปรียบเสมือนแบบฝึกของศิลปินหลังจากที่รับหลักการ วิธีปฏิบัติ และเทคนิคจากครู

ศาสตร์ทางด้านศิลปะการแสดงเป็นศาสตร์ที่ละเอียดอ่อน ที่มีองค์ประกอบที่สำคัญ คือ ผู้แสดง ซึ่งเป็นผู้ที่ถ่ายทอดเรื่องราวและสื่ออารมณ์ให้ผู้ชมรับรู้ เทคนิคและลีลาเฉพาะของศิลปินที่ทำหน้าที่ถ่ายทอดบทบาทการแสดง รวมกับอัจฉริยภาพเฉพาะตัวเมื่อผนวกกันแล้วจึงเกิดเป็นกลวิธีในการแสดงที่มีความแตกต่างไปจากคนอื่น

ผู้แสดงเป็นพระเอกนั้น ต้องเข้าถึงหรือเข้าใจความเป็นตัวตนของตัวละครในตอนนั้น ๆ ให้ได้มากที่สุด การแสดงออกจากการตีความบทบาทก็จะสามารถสวมวิญญาณเป็นตัวละครตัวนั้นได้สมจริงเช่นเดียวกัน ซึ่งไม่ยากเกินที่จะศึกษาเรียนรู้จากการสะสมประสบการณ์และถ่ายทอดผ่านการตีความเพื่อการสวมบทบาทของผู้แสดง เช่น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ที่ถูกประกอบสร้างจากครอบครัวผ่านกระบวนการขัดเกลาทางสังคม สั่งสมประสบการณ์พัฒนาตนเองจนได้การขนานนามว่า "พระรามกรมศิลป์ " ซึ่งสามารถนำมาถอดความรู้เพื่อนำมาเป็นต้นแบบในการพัฒนากลวิธีในการแสดงเพื่อให้เกิดสุนทรียภาพงดงาม สมกับเป็นมรดกทางภูมิปัญญาวัฒนธรรมของชาติสืบไป

6.2 งานวิจัยต่างประเทศ

จากการศึกษางานวิจัยต่างประเทศประเทศ ผู้วิจัยมีความเห็นว่ามีความสัมพันธ์ และข้อมูลเชื่อมโยงกับกระบวนการรบพระมงกุฎ พระรบ ในการแสดงโขน ซึ่งมีผู้ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง มีดังนี้

Broun Marion, (1976) ได้ศึกษาการเต้นรำกับศาสนาการศึกษามีจุดมุ่งหมายเพื่อค้นหาองค์ประกอบของการเต้นรำการละครและศาสนา มีความสัมพันธ์กันอย่างไร การเต้นรำแบบอเมริกันดั้งเดิมมีการรวมทำนองต่าง ๆ ใช้ส่วนประกอบในการเคลื่อนไหวและการไม่เคลื่อนไหว ส่วนการละครใช้ลักษณะการดำเนินเรื่องและขั้นตอนและความตื่นเต้นเร้าใจ

Prescott John E, (1986) ได้ศึกษาสภาพแวดล้อมเป็นสื่อกลางของความเกี่ยวพันยุทธวิธีและการแสดง พบว่า เนื่องจากสภาพแวดล้อมแสดงถึงเหตุปัจจัยสำคัญในความเปลี่ยนแปลงความเกี่ยวกันระหว่างยุทธวิธีและการแสดงหรือเปลี่ยนแปลงความเข้มข้น หรือรูปแบบของความเกี่ยวพันระหว่างยุทธวิธีและการแสดงที่ศึกษาการลดถอยการวิเคราะห์และการวิเคราะห์กลุ่มย่อย เป็นการแสดงโดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากธุรกิจ1,683 หน่วยใน PIMS ด้วยข้อมูลระหว่าง ปี พ.ศ. 1978-1981 ผลของการศึกษาชี้ให้เห็นถึงกลยุทธ์ที่ใช้ปรับเปลี่ยนยอดร้อยละ40 ที่เปลี่ยนแปลงในความสัมพันธ์ สภาพแวดล้อมมีผลเพียงร้อยละ 2 และจากเวลาไม่มีนัยสำคัญทั้งนี้พบว่าสภาพแวดล้อมได้สนับสนุนและเป็นหนึ่งในกลยุทธ์ให้เกิดการเปลี่ยนแปลง แต่ไม่ใช่รูปแบบของความสัมพันธ์ระหว่างกลวิธีและการแสดง

Clark Mary and Clement Crip, (1997) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่องเกี่ยวกับการรำวรรณคดีอินเดียทางทิศเหนือ ในลักษณะการที่เรียกว่า Hindi และการวิเคราะห์การรำใน Hindi ตามประวัติศาสตร์อิทธิพลของการรำบนบทบาทของผู้หญิง ซึ่งมีการไปตามเพลง และคำพรรณนา โดยการวิจัยเจาะลึกไปยังข้อมูลปฐมภูมิ และการสัมภาษณ์ถึงลักษณะบุคลิกผู้รำ

Casillas BR, (1997) ได้ทำการวิจัยเกี่ยวกับสไตล์การทำศิลปะในการเต้น ข้อกำหนดในการศึกษาการเต้น โดยทำในลักษณะการออกแบบการเต้นรำไปสอนเมื่อทำการสอน นักเรียนด้วยเพลงแจ๊สที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นด้วยสไตล์การเต้นทำต่างๆ นานาที่รวมกันคุณภาพเข้าถึงอารมณ์ ที่แตกต่างซึ่งทำให้นักเรียนได้ทราบถึง ความคิด การสื่ออารมณ์ของท่าเต้น ซึ่งเป็นที่น่าสนใจ

Chun Mi Hyun, (1999) ได้ศึกษาหลักสูตรการเรียนการสอนเต้นรำการเต้นพื้นเมืองได้เปลี่ยนแปลงไปโดยเฉพาะลักษณะเด่นของผู้เต้น เกิดจากบุคลิกภาพของผู้เต้น ผู้ศึกษาต้องการรักษารูปแบบการเต้นพื้นเมือง และพัฒนายุทธศาสตร์การเต้นรำพื้นเมืองจึงศึกษาการเคลื่อนไหวของมนุษย์การเต้นในมหาวิทยาลัยเชยอง การศึกษาปรากฏว่าการพัฒนาร่างกายมีส่วนต่อการเต้นรำ

Hewit Associates, (2004) ได้วิจัยเกี่ยวกับจุดมุ่งหมายของการศึกษาเพื่อสำรวจการดำเนินการ นักเรียนในแหล่งที่มีอิทธิพลต่อการควบคุมสภาวะการรับรู้ ความเชื่อ ซึ่งเกี่ยวกับการแสดงดนตรีเดี่ยว ข้อมูลในการวิจัยเก็บรวบรวมได้จากสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้าง และงานวิจัยนี้สรุปแหล่งที่สำคัญที่มีอิทธิพล สามแหล่ง ได้แก่ การประเมิน ประสบการณ์การแสดงที่ผ่านมาและสิ่งอื่น ๆ ที่มีนัยสำคัญ นักเรียน จะอธิบายถึงหนทางต่าง ๆ ต่อความเชื่อในแหล่งที่มีอิทธิพลบเพื่อกำหนดและรายงานว่าพวกเขา มีมุมมองต่อตนเองอย่างไร ในแง่ของความสามารถ ความมั่นใจ และอัตราในการทำงาน โดยงานวิจัยนี้ ยังได้ทำการสำรวจการดำเนินการสำหรับผู้ที่เกี่ยวกับการส่งถ่ายและการจัดการโครงการดนตรี ในภาคส่วนการศึกษาราดับสูงขึ้นไป การขาดความใส่ใจ โดยเฉพาะเมื่อเปรียบเทียบกับประสบการณ์ ของดนตรีจากที่มีการเปลี่ยนแปลงวิถีปฏิบัติเดิมและประเภทดนตรีและอิทธิพลที่มีนัยสูงสุดของกลุ่ม เพื่อที่มีต่อสภาวะการรับรู้ของตนเองในฐานะผู้แสดง

Beston Pautine, (2004) ได้วิจัยเกี่ยวกับการเรียนวิชาแต่งและสร้างสรรค์เพลงใหม่ๆ ซึ่งได้มีความสำคัญมากขึ้นในหลักสูตรดนตรีของโรงเรียนมัธยมศึกษาในนิวเซาท์เวล และรัฐอื่นๆ ของออสเตรเลีย การวิจัยในการประเมินผลการแต่งเพลง ผู้เข้าร่วมที่ใช้ในการวิจัยในการวิจัยเก็บรวบรวมข้อมูล ซึ่งจะได้นำผลที่ได้การส่งเสริมการศึกษาการแต่งเพลง ผู้เข้าร่วมที่ใช้ในการวิจัยเก็บรวบรวมข้อมูล ซึ่งจะได้นำผลที่ได้ในการส่งเสริมการศึกษาการแต่งเพลงและประเมินผลในโรงเรียนมัธยมศึกษาต่อไป

Shannon Rose Riley, (2004) ได้ศึกษา Embodied Perceptual Practices: Towards an Embrained and Embodied Model of Mind for Use in Actor Training and Rehearsal ได้ศึกษาเรื่องแนวทางการสร้างจินตภาพกับการแสดงท่าทางที่เหมาะสมเพื่อนำมาใช้ในการฝึกและการ ซ้อมการแสดง โดยได้นำรูปแบบของการสร้างจินตภาพและการแสดงท่าทางที่เป็นที่รู้จัก 2 รูปแบบมาใช้ ในการศึกษาครั้งนี้ ได้แก่

1) Authentic Movement หรือ AM ซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งของการฝึกการแสดงท่าทางที่มีความสัมพันธ์กันโดยมีพื้นฐานจากแนวทางการวิเคราะห์ทางด้านจิตวิทยา

2) การแสดง Butoh ของญี่ปุ่น เพื่อเป็นแนวทางในการฝึกให้นักแสดงได้พัฒนาความสามารถในการคิดและฝึกการรับรู้และการเข้าถึงบทบาทในหลายๆ มิติ และสามารถแสดงท่าทางให้มีความสัมพันธ์กับผู้แสดงอื่น รวมถึงสภาพแวดล้อมได้อย่างสมจริง

Shannon ได้กล่าวถึงความเข้าใจในการสวมบทบาทนั้นๆ ว่า การสร้างจินตภาพโดยการใช้การหายใจ และอารมณ์ของผู้แสดงนั้น ๆ การหายใจเป็นเทคนิคในการฝึกฝนเพื่อให้เกิดสมาธิและเข้าถึงการสวมบทบาท รวมถึงความชัดเจนสมบูรณ์ในการแสดงท่าทาง ซึ่งจากการฝึกตามแนวทางดังกล่าว พบว่า นอกจากจะทำให้เกิดจินตภาพในหลายๆ มิติแล้ว ยังช่วยให้ผู้แสดงสามารถสร้างจินตภาพ ในรูปแบบต่างๆ ไปพร้อมๆ กับบทที่ได้รับได้อย่างท่วงที ทำให้การแสดงมีพลังมากยิ่งขึ้น

Phillip B. Zarrilli, (2011) ได้ศึกษา Psychophysical Approaches and Practices inIndia : Embodying Processes and States of “Being-Doing” พบว่า งานเขียนนี้กล่าวถึง กระบวนการและการฝึกการสวมบทบาทการแสดงโดยใช้แนวทาง กาย-จิต (Psychophysical) ในการ แสดงของเมือง Kerala ประเทศอินเดีย โดยผู้เขียนได้สัมภาษณ์นักแสดง นักเต้น และผู้ฝึกโยคะและ ศิลปะป้องกันตัว รวมทั้งการศึกษาวรรณกรรมและเอกสารวิชาการร่วมสมัยต่างๆ ของอินเดีย ระหว่างปี 1976-2003 โดยเมื่อปี 2003 ผู้เขียนได้สัมภาษณ์นักแสดง Kutiyattam และ Kathkali เกี่ยวกับความ คิดเห็น ความเข้าใจ วิธีการเรียนการสอนในแวดวงของเขาเหล้านั้น โดยในเนื้อหาได้กล่าวถึงการสัมภาษณ์นักแสดง Kutiyattam ที่ประสบความสำเร็จ ชื่อ USHA NANGYAR ซึ่งได้มีนักแสดงและผู้ออกแบบการแสดง ชื่อ Gitanjal Kolanad มาขอคำแนะนำ

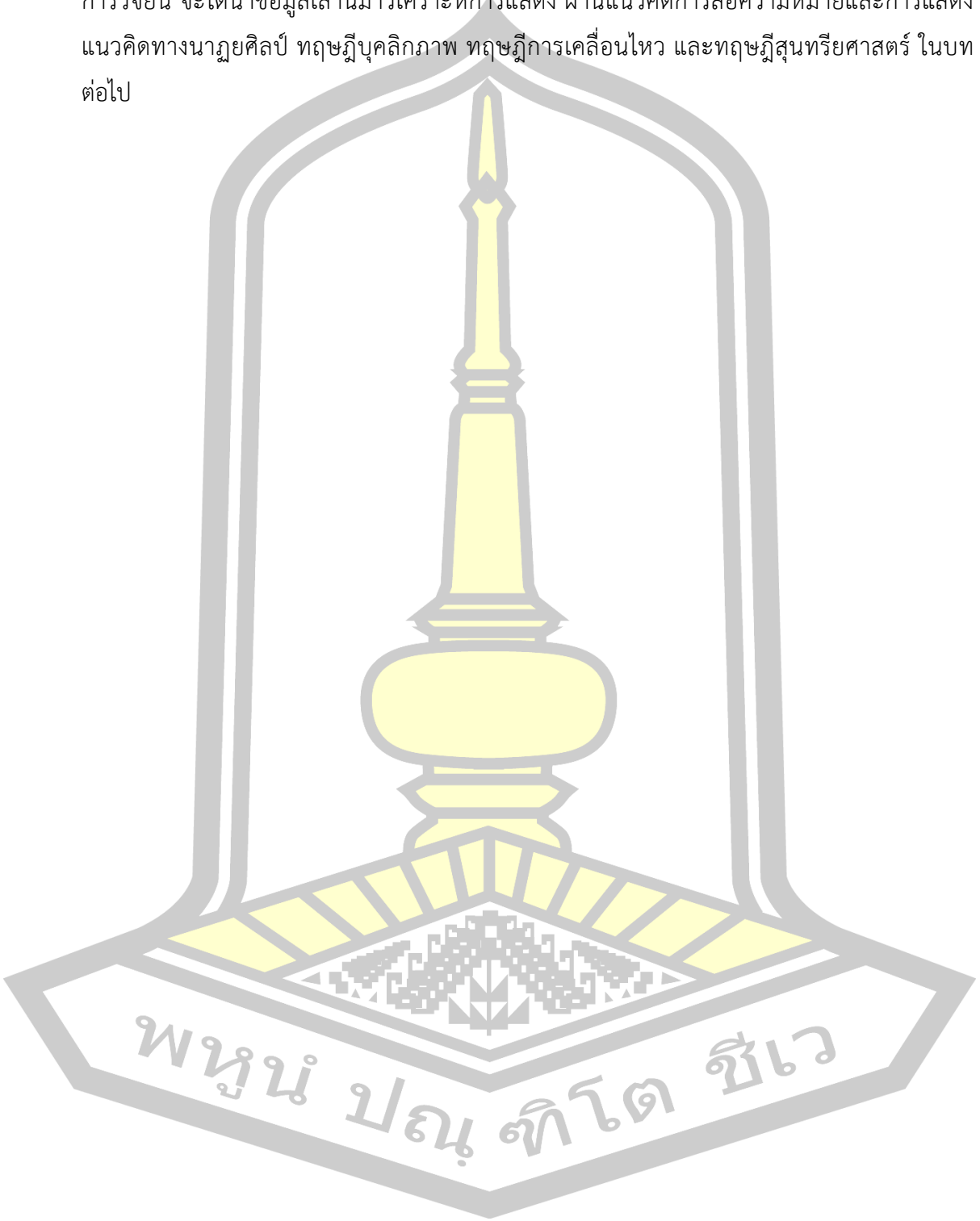
วิธีการแสดงที่เธอจะต้องแสดงในการแสดงเดี่ยวที่จะต้องแสดงถึงการแปลงกาย (จากตัวละครหนึ่งไปเป็นอีกตัวละครหนึ่ง) เป็น Goddess

Grisana Punpeng, (2012) ได้ศึกษา Meditation in Motion to Mindfulness in Performance : A Psychophysical Approach to Actor Training for Thai Undergraduate Drama Programmes ศึกษาถึงวิธีการในการฝึกการแสดงที่จะช่วยให้ผู้แสดงสามารถนำไปใช้ในขณะทำการแสดงได้ทันที โดยพบว่า หลักคำสอนทางพุทธศาสนาในเรื่องของ สติ และสมาธิ เป็นสิ่งที่มีความสำคัญและเป็นประโยชน์ต่อทั้งผู้สอนในเรื่องการกำหนดหลักสูตรการฝึกสอนและต่อผู้เรียนเมื่อต้องนำไปใช้ในการแสดง โดย Grisana เห็นว่า พลังที่พัฒนาจากการฝึกสมาธินั้น เป็นสิ่งสำคัญสำหรับนักแสดงทุกสาขา โดยพลังดังกล่าวเกิดจากการฝึกการเป็นหนึ่งเดียวของกายและจิต (Body-Mind oneness) ซึ่งการทำสมาธิตามหลักพุทธศาสนาสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการฝึกด้านการแสดง อันจะนำไปสู่การเกิด “รส” ในการแสดง (Presence in Performace) ซึ่งเป็นพลังพิเศษที่สัมผัสไม่ได้ แต่ผู้ชมสามารถรับรู้ได้มากกว่าการแสดงออกทางท่าทาง ซึ่งรสที่กล่าวถึงนี้ ในการรับรู้ของคนไทยโดยทั่วไป เปรียบได้กับศักยภาพด้านการแสดงซึ่งจัดเป็นพรสวรรค์ที่ไม่ได้เกิดจากการฝึกฝน และเป็นสิ่งซึ่งจะต้องแสดงออกมาให้ผู้ชมได้เห็น มิใช่สิ่งที่ผู้แสดงจะฝึกให้เกิดขึ้นเพื่อตนเอง

นอกจากนี้ Grisana ยังได้ให้ข้อคิดเห็นเพิ่มเติมว่า การฝึกให้มีสติอยู่ตลอดเวลาจะเป็นสิ่งที่อยู่กับตัวนักแสดงโดยที่ไม่รู้ตัว และสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการแสดงได้ทันที และได้สรุปไว้ว่า การมีสติ(Mindfulness) นั้น มีประโยชน์และเป็นส่วนสำคัญของการแยกแยะบทบาท รวมถึงการกระทำที่นำทุกอย่างให้มาอยู่รวมกันในเวลาเดียวกัน และการทำให้การแสดงมีคุณภาพ ซึ่งประโยชน์ที่ กล่าวมานั้น ทำให้เกิดภาพนักแสดงปรากฏชัดในการแสดง (Actor’s presence in Performance) ซึ่งเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานกันระหว่างกายและจิตในระหว่างการแสดง

สรุปจากที่ได้รวมรวมข้อมูล เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ในศึกษากระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ จะปรากฏข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงโขน ตั้งแต่ประวัติความเป็นมาของการแสดงโขนที่เป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทย ต้นกำเนิดของการแสดงโขน ที่ได้รับเอารูปแบบการแสดงมาจากการละเล่น 3 อย่าง ได้แก่ หนังใหญ่ ชักนาคดึกดำบรรพ์ และกระบี่กระบอง โดยปรากฏให้เห็นจาก การแต่งกาย ดนตรี การพากย์เจรจา และการแสดงท่าทางต่าง ๆ จนไปถึงวิวัฒนาการของการของแสดงจนสามารถจำแนกออกเป็น 5 ประเภท ตั้งแต่ โขนกลางแปลง โขนนั่งราวหรือโขนโรงนอก โขนหน้าจอ โขนโรงใน และโขนฉากตามลำดับการพัฒนาการแสดง ซึ่งจากการพิจารณาการโขน นิยมแสดงเรื่อง รามเกียรติ์ เนื้อเรื่องจะกล่าวถึงการสู้รบเป็นส่วนใหญ่ การต่อสู้จึงเข้ามามีบทบาทในการแสดง โดยได้จำลองศิลปะการต่อสู้ที่เป็นรูปแบบกระบวนการรบในการแสดงโขน และกระบวนการรบนั้นมีสิ่งที่สร้างขึ้นเพื่อสื่อถึงการได้เปรียบคู่ต่อสู้คือ “การขึ้นลอย” ส่วนใหญ่จะพบการขึ้นลอยของตัวพระและตัวลิง ที่ขึ้นลอยตัวยักษ์ จากการศึกษายังพบว่า พระมงกุฎ พระลบ

มีปรากฏในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ มีการบรรยายถึงการสู้รบของพระมงกุฎ พระลบด้วย ในการวิจัยนี้ จะได้นำข้อมูลเล่านี้มาวิเคราะห์การแสดง ผ่านแนวคิดการสื่อความหมายและการแสดง แนวคิดทางนาฏยศิลป์ ทฤษฎีบุคลิกภาพ ทฤษฎีการเคลื่อนไหว และทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ในบทต่อไป



บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง “กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์” ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ทำการรวบรวมข้อมูลจากบทความด้านวิชาการ เอกสารงานวิจัย หนังสือ วิทยานิพนธ์ด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทย และการศึกษาข้อมูลภาคสนาม โดยศึกษาข้อมูลจากผู้มีความรู้และประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์โดยตรง นำข้อมูลที่ได้วิเคราะห์ วิจัยเพื่อให้บรรลุตามวัตถุประสงค์ จึงดำเนินการวิจัยตามขั้นตอนดังนี้

ขอบเขตในการวิจัย

1. ด้านเนื้อหา
2. ด้านระยะเวลา
3. ด้านวิธีวิจัย
4. ด้านพื้นที่
5. ด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

วิธีดำเนินการวิจัย

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
2. การเก็บรวบรวมข้อมูล
3. การจัดกระทำข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล
4. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

1. ขอบเขตในการวิจัย

1.1 ด้านเนื้อหา

การศึกษา “กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์” ผู้วิจัยได้ศึกษาในขอบเขต ดังนี้

1.1.1. เพื่อศึกษาความสำคัญกระบวนการรบในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

1.1.2 เพื่อศึกษารูปแบบกระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

1.2 ด้านระยะเวลา

ผู้วิจัยได้กำหนดระยะเวลาในการดำเนินการวิจัย ตั้งแต่ เดือน มิถุนายน 2564 เป็นต้นไป

1.3 ด้านวิธีวิจัย

ในการวิจัยกระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์นี้ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และเก็บรวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม (Field Study) โดยการสำรวจ สังเกต สัมภาษณ์ บันทึกเสียง บันทึกภาพ และนำข้อมูลมาวิเคราะห์

1.4 ด้านพื้นที่

เพื่อการศึกษาครั้งนี้ในการวิจัย ผู้วิจัยเลือกพื้นที่การวิจัยด้วยวิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) จากที่ได้รับการยอมรับ เพื่อให้การศึกษาวิจัยให้ได้ข้อมูล และตรงตามวัตถุประสงค์ของการศึกษาวิจัย และกรอบแนวคิดในการวิจัย โดยเลือกมหาวิทยาลัยมหาสารคาม วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และกรมศิลปากร

1.5 ด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

การศึกษากระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ผู้วิจัยได้เลือกกลุ่มตัวอย่างในการศึกด้วยวิธีแบบเจาะจง (Purposive Sampling) คือ กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นกลุ่มบุคคล ที่สามารถให้ข้อมูลในแนวลึกเกี่ยวกับการแสดงและองค์ประกอบการแสดงกระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ดังนี้

กลุ่มประชากร

ประชากรที่ศึกษา ได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่ได้รับการยอมรับ ผู้มีประสบการณ์ด้านการแสดงโขน และบุคคลทั่วไปที่ผ่านการรับชมการแสดงโขน ตอน ปล่อยม้าอุปการ

1. กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) เป็นกลุ่มผู้เชี่ยวชาญที่ให้ข้อมูลเชิงลึก

- อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พุทธศักราช 2564)

- รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย โขนพระ) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548)

- อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ นาฏศิลปินอาวุโส (โขนพระ) สังกัดสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2. ผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) เป็นกลุ่มที่ให้ข้อมูลเชิงลึกในการปฏิบัติ

- นายสุทธิเขต ขุนเณร ครูชำนาญการ (โขนพระ) วิทยาลัยนาฏศิลป ร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

- นายพงษ์ศักดิ์ บุญล้น นาฏศิลปินชำนาญการ (โขนพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3. กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (General Informants) คือ ผู้ที่ให้ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับกระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ผู้วิจัยได้ผู้ที่เคยรับชมการแสดงโขน ตอน ปล่อยม้าอุปการ จำนวน 20 คน

- กลุ่มนักเรียนที่เคยรับชมการแสดงโขน ตอนปล่อยม้าอุปการ 10 คน
- กลุ่มนักศึกษาที่เคยรับชมการแสดงโขน ตอน ปล่อยม้าอุปการ 10 คน

2. วิธีดำเนินการวิจัย

2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

การศึกษาข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการสร้างเครื่องมือตามขั้นตอน คือ ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง กำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย สร้างเครื่องมือในการวิจัยเบื้องต้น เพื่อนำเสนอเครื่องมือในการวิจัยต่ออาจารย์ผู้ควบคุมและตรวจสอบวิจัย ได้มีการปรับปรุง แก้ไข ตลอดจนนำเสนอเครื่องมือต่อผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบความถูกต้องด้านโครงสร้าง และความเที่ยงตรงด้านเนื้อหา ตลอดจนความเหมาะสมของคำถามให้ถูกต้องตามหลักภาษา ซึ่งได้เครื่องมือในการวิจัย ดังนี้

1. แบบสำรวจเบื้องต้น (Basic Survey) เพื่อใช้สำรวจข้อมูลเบื้องต้น เกี่ยวกับการรวบรวมข้อมูลจากผู้ให้ข้อมูลหลัก

2. แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง (Structured Interview) แบ่งออกเป็น 3 แบบ สัมภาษณ์ใช้ในการสัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) และผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) ได้แก่

- แบบสัมภาษณ์ประวัติความเป็นมา และกระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์

3. แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Non-Structured Interview) สัมภาษณ์แบบปลายเปิด ไม่จำกัดกรอบคำถาม คำตอบเพื่อจับประเด็นนำมาตีความหมายโดยใช้ทฤษฎี และการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก จากกลุ่มผู้รู้ (Key Informants) ผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) และผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (General Informants) ที่สามารถให้ข้อมูล นำมาเชื่อมโยงกระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ เพื่อนำมาสังเคราะห์องค์ความรู้ในการพัฒนาศิลปะการแสดงต่อไป

4. แบบสังเกต (Observation) ใช้สำหรับสังเกตสภาพโดยทั่วไป จากการดำเนินชีวิตประจำวัน การดำเนินกิจกรรมในการฝึกปฏิบัติท่ารำ เทคนิคการปฏิบัติ วิธีการสอน และเหตุการณ์ทั่วไป

5. วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบเครื่องมือในการวิจัย คือ

- กล้องถ่ายรูป
- สมุดบันทึก
- เทปบันทึกเสียง

2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยได้ศึกษาดำเนินการเก็บข้อมูล ประกอบกับการค้นคว้าทางเอกสารตำรา หนังสือ และงานวิจัยต่าง ๆ รวมถึงการสัมภาษณ์ โดยใช้เครื่องมือ หลักการเก็บข้อมูลที่มีลักษณะสอดคล้องกับความมุ่งหมายของการวิจัย และสามารถตอบคำถามของการวิจัยได้ตามที่กำหนดไว้ มีรายละเอียดการรวบรวมข้อมูล ดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูลเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย และการแสดงโขน ตลอดจนศึกษาเอกสารและแนวคิด ทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ตามแหล่งข้อมูลต่าง ๆ คือ

- สำนักวิทยบริการ จุฬาลงกรมหาวิทยาลัย
- สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
- ห้องสมุดวิมลบุญโกศล วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
- หอสมุดแห่งชาติ
- ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2. การเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้ใช้วิธีลงพื้นที่สำรวจ สังเกต สัมภาษณ์ และสนทนาจากผู้เชี่ยวชาญ และผู้ที่เคยผ่านประสบการณ์ในการแสดงอย่างใกล้ชิด โดยการใช้แบบสัมภาษณ์ จดบันทึก บันทึกเสียง บันทึกภาพและวิดิโอ เพื่อที่จะได้ตรวจสอบข้อมูลที่สมบูรณ์ตรงกับข้อเท็จจริงมากยิ่งขึ้น

3. การสำรวจ ผู้วิจัยใช้วิธีการสำรวจข้อมูลเบื้องต้นจากบุคคลทั่วไปที่เคยรับชมการแสดงโขน ตอนปล่อยม้าอุปการ ทั้งภายในพื้นที่และนอกพื้นที่วิจัย

4. การสังเกต แบ่งออกได้ดังนี้

- การสังเกตแบบมีส่วนร่วม ผู้วิจัยเข้าร่วมฝึกปฏิบัติ และรับการถ่ายทอดกระบวนการรบ พระมงกุฎ พระลบ จากผู้เคยผ่านประสบการณ์การแสดง ในบทบาทพระมงกุฎ พระลบโดยตรง

- การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม ผู้วิจัยได้สังเกตรูปแบบของผลงานของผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ และผู้เคยผ่านประสบการณ์การแสดง ในบทบาทพระมงกุฎ พระลบ

5. การสัมภาษณ์ แบ่งออกได้ดังนี้

- การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง ผู้วิจัยสัมภาษณ์ตามแบบสัมภาษณ์ โดยสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมาย ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย ผู้มีที่มีประสบการณ์ด้านการแสดงโขน

- สัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง ผู้วิจัยสัมภาษณ์แบบเปิดกว้างไม่จำกัดขอบเขต เพื่อจับประเด็นแล้วตีความ หาคำตอบในเรื่องกระบวนการรบในการแสดงโขน

6. การสนทนา ผู้วิจัยเข้าร่วมสนทนากับผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย และผู้ที่มีประสบการณ์ด้านการแสดงโขน เพื่อหาคำตอบในเรื่องประวัติความเป็นมา กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน ปล่อยม้าอุปการ รวมถึงในเรื่ององค์ประกอบการแสดง ได้แก่ เครื่องแต่งกาย และดนตรีที่ใช้ในการประกอบการแสดง

2.3 การจัดกระทำข้อมูลและวิเคราะห์

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลเบื้องต้น การเก็บข้อมูลภาคสนาม การสำรวจ สังเกต สัมภาษณ์และการสนทนา มาจัดกระทำข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย และกรอบแนวคิดของการวิจัย การจัดกระทำข้อมูล ผู้วิจัยจัดกระทำข้อมูลในเชิง พรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ดังนี้

3.1 นำข้อมูล แนวคิด ทฤษฎี ที่รวมรวมมาตรวจสอบความถูกต้อง และจัดข้อมูลตามประเภทของเนื้อหาความมุ่งหมายงานวิจัย และนำข้อมูลมาจัดหมวดหมู่ให้เรียบร้อย

3.2 นำข้อมูลมาสรุปตามประเด็นหมวดหมู่ที่จัดประเภทไว้

3.3 นำข้อมูลมาเรียบเรียงตามความมุ่งหมายงานวิจัย การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Methodological Triangulation) และตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูล เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ตรงความเป็นจริง และเที่ยงตรง

2.4 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ในการนำเสนอผลการวิเคราะห์กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ผู้วิจัยนำเสนอผลวิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย โดยการนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร แนวคิด ทฤษฎี และจากข้อมูลภาคสนามที่ได้จากการสังเกต การสัมภาษณ์ การสนทนา ที่ผ่านการกระทำข้อมูลตรวจสอบความถูกต้อง มาทำการวิเคราะห์ด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยเรื่อง “กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์” ผู้วิจัยได้รวมรวมข้อมูลมาเรียบเรียง เสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อให้เป็นไปตามความมุ่งหมายของการวิจัย ตามลำดับขั้นตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 กระบวนการรบในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

1.1 การรบในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

1.2 รูปแบบการรบในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียนติ์

1.2.1 การรบระหว่างพระกับยักษ์

1.2.2 การรบระหว่างยักษ์กับลิง

2.2.3 การรบระหว่างพระกับยักษ์กับลิง

2.2.4 การรบระหว่างพระกับพระ

ตอนที่ 2 รูปแบบกระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

2.1 รูปแบบกระบวนการรบในการแสดงโขน

2.1.1 ตรวจพล

2.1.2 การท้ารบ

2.1.3 ท่ารบ

2.1.4 การขึ้นลอย

2.2 กระบวนการรบพระมงกุฎ - พระลบ กับ พระราม - พระลักษมณ์

2.3 กระบวนการรบพระมงกุฎ - พระลบ กับ พระพรต - พระสัตรุด

ตอนที่ 3 วิเคราะห์กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์

3.1 กระบวนการรบในการแสดง

3.2 การใช้อาวุธในการรบ

1. กระบวนการรบในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

การแสดงโขน ถือเป็นศาสตร์นาฏศิลป์ชั้นสูงของไทย ที่มีความงดงามล้ำค่า ได้รับการยอมรับขึ้นเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของโลก มีสืบทอดกันมายาวนาน มีปรากฏหลักฐานการละเล่นโขนที่ชัดเจนตั้งแต่สมัยสมัยอยุธยา ซึ่งถือว่าการแสดงโขนคือเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ในอดีตจนถึงปัจจุบัน ได้แพร่ออกมาสู่สามัญชน ได้รับความนิยมจนได้มีการก่อตั้งโรงเรียนเพื่อสอนศาสตร์

ทางด้านการแสดงโขนขึ้น ในการแสดงโขนที่มีหลายองค์ประกอบ ทั้งนี้ผู้แสดงจะต้องมีการฝึกหัดให้เกิดกระบวนท่ารำอันงดงามนั้น ยังเป็นการนำเอาศิลปะหลากหลายแขนงเข้ามารวบรวมไว้ได้อย่างลงตัว การแสดงโขนได้รับเอาอิทธิพลด้านองค์ประกอบการแสดง และวิธีการแสดงรับมาจากการละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ การละเล่นหนังใหญ่ และการละเล่นกระบี่กระบอง

1.1 การรบในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

โขน ได้รับเอาอิทธิพลด้านองค์ประกอบการแสดง และวิธีการแสดงมาจากการละเล่น 3 ชนิดมาผสมผสานอันได้แก่ หนังใหญ่ ชักนาคดึกดำบรรพ์ และกระบี่กระบอง ซึ่งโขนนำองค์ประกอบและรูปแบบของการละเล่นทั้ง 3 ชนิดนี้มาประดิษฐ์ปรับปรุงขึ้นใหม่จนเป็นการแสดงโขนที่ได้พบเห็นในปัจจุบัน

หนังใหญ่

หนังใหญ่ เป็นต้นแบบแห่งศิลปะในการเล่นโขน ที่ประกอบกันขึ้นเป็นรูปแบบเช่นที่ปรากฏในปัจจุบันนี้มีผู้ให้ความเห็นไว้ว่า อาจมาจากการเล่นหนัง หรือที่เรียกกันโดยทั่วไปในปัจจุบันว่าหนังใหญ่ เพราะมีหนังตัวเล็กที่เรียกว่าหนังตะลุงเกิดขึ้น จึงมีการเรียกชื่อให้ต่างออกไป การเล่นหนังมีบทพากย์บทเจรจา ใช้เรื่องรามเกียรติ์สำหรับเล่นหนัง ซึ่งเรื่องรามเกียรติ์นี้เป็นวรรณคดีรุ่นเก่าไปถึงสมัยอยุธยาที่ใช้ประกอบการเล่นโขน บทที่ใช้สำหรับเล่นหนังมีแต่คำพากย์และเจรจาเหมือนกับการเล่นโขนที่เกิดขึ้นเป็นประเภทแรกๆ เช่น โขนกลางแปลง โขนนั่งราว ตัวหนังใช้แผ่นหนังวัวฉลุสลักด้วยลวดลายงดงาม เป็นรูปตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์มีไม้ผูกทาบตัวหนังไว้สองข้างเพื่อให้ตัวหนังตั้งตรงไม่คดงอ และไม้ที่ผูกทาบนั้นก็ทำให้มีคันยื่นยาวพันลงมาใต้ตัวหนังเป็นสองข้าง ผู้ที่ทำการเชิดหนังต้องใช้มือทั้งสองถือไม้ทาบตัวหนังกับจอ แล้วใช้เท้าเต้นออกท่าไปตามคำพากย์คำเจรจาและตามเพลงหน้าพาทย์ของวงปี่พาทย์คล้ายกับการเต้นระบำรำเท้า คนเล่นหนังเรียกว่า “คนเชิด” ที่ต้องทำการเชิดให้เงาของตัวหนังไปติดอยู่ที่จอผ้าขาว เพื่อคนดูจะได้เห็นรูปและลวดลายอันงดงามของตัวหนังได้ชัดเจน แต่คนเชิดไม่ต้องพูดและร้อง เพราะมีคนพากย์ที่ทำหน้าที่พูดแทนคนเชิด คนพากย์จะต้องเป็นคนรอบรู้เรื่องราวที่จะเล่นหนังตอนนั้น ๆ ดีและควรจะเป็นกวีอยู่ในตัวด้วย เพราะต้องพากย์เป็นคำฉันท์และกาพย์บางตอนก็ต้องเจรจาแทนตัวหนังให้สัมผัสคล้องจองกันเป็นนำประพันธ์ที่เรียกกันว่า “ร่ายยาว” ทั้งเป็นผู้บอกหน้าพาทย์ให้พวกดนตรีทำเพลงประกอบการเล่นด้วย เช่นเดียวกับ “ดะลัง” หรือ “ดาหลัง” คือคนพากย์หนังของชวา การเล่นหนังของเราจึงดูคล้ายกับของชวาที่เรียกว่า “วายังปูรวา” ซึ่งว่ากันว่าเป็นการเล่นเก่าแก่มีมาตั้งแต่ก่อนสมัยที่อารยธรรมฮินดูจะแผ่เข้ามาสู่ดินแดนนั้น แต่เดิมคงเรียกกันเพียงว่า “วายัง”(เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2562)

โขน กับ หนังใหญ่ มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดเพราะเป็นการแสดงเรื่องรามเกียรติ์เช่นเดียวกัน และกาพย์เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งนำมาใช้เป็นบทพากย์ในการแสดงหนังใหญ่นั้นก็ใช้ได้ในการ

แสดงโขนมิได้แตกต่างกันเลย เรียกได้ว่าบทที่ใช้ในการแสดงโขนและหนังใหญ่นั้นเป็นบทเดียวกัน แม้แต่การเจรจาซึ่งใช้สลับการพากย์บทนั้น ทั้งโขนและหนังใหญ่ก็ใช้แบบเดียวกันอีก แต่โขนกับหนังใหญ่ก็ยังมีความแตกต่างกันอยู่มาก คือ เป็นคนละมิติกันทีเดียว หนังใหญ่เป็นภาพประกอบปรากฏบนจอหนัง แต่โขนเป็นการแสดงของคนที่มีชีวิตบนเวทีการแสดง แต่ในขณะเดียวกันก็มีความใกล้ชิดกันมากทางด้านอื่น ๆ การฉลุภาพลงในหนังควายนั้นจิตกรถือเอาสุนทรีย์เป็นใหญ่ มิได้คำนึงถึงความจริงหรือความเป็นไปตามธรรมชาติ จิตรกรที่สร้างหนังใหญ่ขึ้นนั้นถือเอาแบบหรือโครงสร้างแห่งภาพเป็นสำคัญ ฉลุภาพขึ้นตามความสวยงามในฐานะที่เป็นภาพมิได้คำนึงถึง ความจริงตามธรรมชาติ ภาพพระรามรบกับยักษ์และอยู่ในท่าที่โขนเรียกว่า "ขึ้นลอย" คือขึ้นยืนอยู่บนบ่ายักษ์นั้น จิตรกรที่สร้างหนังใหญ่ก็ฉลุหนังเอาตามใจที่เห็นสวยงามมิได้คำนึงว่าคนจริง ๆ จะขึ้นลอยท่านั้นได้หรือไม่ แต่โขนก็ได้เอาท่าขึ้นลอยและท่ารบต่าง ๆ ที่ปรากฏในหนังใหญ่มาใส่ไว้ในการแสดงโขน เพราะ คิดว่าสวยงามไปตามจิตรกรผู้สร้างหนังใหญ่ขึ้น จึงจำเป็นต้องหัดโขนให้ขึ้นลอยหรือท่ารบต่าง ๆที่เรียกว่าท่าจับได้จริงตามที่จิตรกรได้ฉลุไว้บนหนังใหญ่ ทั้งที่ในการหัดและแสดงนั้นกว่าจะทำได้ก็ต้องประคับประคองลำบากมากเพราะเป็นท่าที่ฝืนธรรมชาติ (คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2541)

อิทธิพลที่หนังใหญ่มีต่อโขน

โขนได้รับอิทธิพลจากหนังใหญ่ โดยผู้รู้หรือปรมาจารย์บางท่านทางด้านนาฏศิลป์ไทยได้ให้ข้อจำกัดความไว้ว่า สิ่งที่โขนได้รับรูปแบบหรืออิทธิพลด้านการแสดงมาจากหนังใหญ่ คือ

1. ท่าทางการเต้นของคนเชิดหนัง โดยโขนได้วิวัฒนาการการเต้นมาจากท่าเท่าเชิดของหนังใหญ่
2. โขนได้รับอิทธิพลจากการเล่นหนังใหญ่ด้านการพากย์ เจรจา
3. ลักษณะจอผ้าขาวที่ใช้แสดงหนังใหญ่ก็มีการนำมาใช้ในการแสดงโขนหน้าจอ
4. โขนได้รับอิทธิพลทางด้านเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการเล่นหนังใหญ่

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 15 ศิลปะการละเล่นหนังใหญ่

ที่มา : https://travel.mthai.com/news/5810.html สืบค้นเมื่อ 11 มิถุนายน 2565

จากข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงพอสรุปได้ความว่า หนังใหญ่ มีอิทธิพลต่อการแสดงโขนในด้าน เรื่องและบทประพันธ์ในการแสดง ท่าเต้น การพากย์และเจรจา รูปแบบของวงดนตรีและวิธีการบรรเลงประกอบการแสดง นอกจากนี้จอหนังและสถานที่เล่นหนังใหญ่ ได้ถูกปรับปรุงให้เป็นเวทีของการแสดงโขนหน้าจอในชั้นต่อมา

ชักนาคดึกดำบรรพ์

ชักนาคดึกดำบรรพ์ ถือเป็นต้นแบบศิลปะแห่งการเล่นโขน เมื่อพิจารณาจากรูปแบบวิธีการแสดงของชักนาคดึกดำบรรพ์จะพบว่า ประวัติและวิธีการเล่น ตลอดจนตัวละคร อาจจะมาจากการรวมกันของการเล่นหลายอย่าง เช่น น่าจะมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ปรากฏหลักฐานจากพระราชพงศาวดารในสมัยพระเจ้าปราสาททอง เมื่อครั้นงพระองค์ทรงทำพิธีลบศักราชเมื่อปีพ.ศ. 2181 ว่ามีการ “เป่าสังข์ดุริยดนตรีพิณพาทย์คาดฆ้องไชยเภรีนี่สนั่นศัพท์ก้องโกลาหลทั้งพระนคร” การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษกนี้บางทีพระมหากษัตริย์ไทยในสมัยโบราณ อาจจะได้แบบแผนมาจากขอม แม้จะไม่มีเอกสารกล่าวไว้โดยชัดเจน แต่ก็ปรากฏว่าที่พนักสะพานทั้งสองข้าง (ซึ่งคือสะพานหินเข้าสู่นครธม) ทำเป็นรูปพระยานาคตัวใหญ่ 7 เศียรข้างละตัว มีรูปเทวดาอยู่ฟากหนึ่ง รูปอสูรอยู่ฟากหนึ่ง ฉุดนาคดึกดำบรรพ์สะพานข้ามคูในนครธมทำเป็นรูปเทวดาและอสูรฉุดนาคดึกดำบรรพ์อย่างนี้ทุกสะพาน และในนครวัดก็ปรากฏว่ามีการจำหลักศิลาเรื่องชักนาคเพื่อทำน้ำอมฤตไว้ที่ผนังด้านตะวันออกเฉียงใต้ของนครวัด ด้วยเหตุนี้ทำให้เข้าใจว่าการเล่น ชักนาคดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษกคงจะได้แบบแผนมาจากขอม เช่นเดียวกับที่รับลัทธิเทวราชา

และรูปแบบทางศิลปกรรมอื่น ๆ ที่พระเจ้าปราสาททองรับมาจากขอม เช่นปรางค์แบบขอมที่ วัดไชยวัฒนารามที่พระองค์ทรงสร้าง (ธนิต อยู่โพธิ์, 2508)

การกำเนิดของโขน พบองค์ประกอบที่สำคัญอีกอย่างหนึ่ง อันจะทำให้การแสดงโขนเป็นการแสดงที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปะชั้นสูงได้นั่นก็คือ การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ หรือการเล่นดึกดำบรรพ์อันเป็นพิธีกรรมตามคตินิยมของศาสนาพราหมณ์ในประเทศอินเดีย ซึ่งไทยเราได้รับอิทธิพลการเล่นชนิดนี้โดยผ่านมาทางเขมรอีกทอดหนึ่ง (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555)

อิทธิพลของการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ที่มีต่อโขน

การกวนน้ำอมฤทที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์ไว้ หรือแม้กระทั่งกฎมณเฑียรบาลในสมัยกรุงศรีอยุธยาข้างต้นแล้วจะเห็นได้ว่าการเล่นในพระราชพิธีอินทราภิเษกหรือการกวนน้ำอมฤต ชักนาคดึกดำบรรพ์นิยมเล่นกันกลางแจ้งและมีชื่อของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ เช่น พาลี สุครีพ มหาชมพู พระอิศวรพระนารายณ์ พระอินทร์ พระวิศณุกรรม เป็นต้น นอกจากจะมีชื่อตัวละครแล้ว ตัวละครทั้งหลายยังต้องแต่งกายตามลักษณะของตัวละครดังกล่าวด้วย ดังนั้นจากหลักฐานดังกล่าวสามารถประมวลได้ว่าการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์หรือการกวนน้ำอมฤตมีอิทธิพลต่อการแสดงโขน คือ

1. การที่ให้ตำรวจเล็ก มหาดเล็ก แต่งเป็น เทพดา อสูร พานร แล้วก็ย่อมต้องมีการทำหน้ากาก หรือศิราภรณ์ประดับศีรษะสำหรับตัวละครนั้น ๆ ด้วย ซึ่งเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับศีรษะ ดังกล่าวอาจจะเป็นต้นแบบของเครื่องแต่งกายโขนต่อมาในภายหลังก็เป็นได้

2. สถานที่แสดง การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ นิยมเล่นกันกลางสนามเพราะใช้ผู้แสดงเป็นจำนวนมาก อาจจะเป็นต้นเค้าของการเล่นโขนกลางแปลงในชั้นหลังได้

ภาพประกอบ 16 ชักนาคดึกดำบรรพ์

ที่มา : https://sites.google.com/site/thimakhxngkarsaedngkhon/chak-nakh-dukdabrrph

สืบค้นเมื่อ 11 มิถุนายน 2565

กระบี่กระบอง

กระบี่กระบอง เป็นศิลปะแห่งการใช้อาวุธคู่มือ และเครื่องป้องกันกำบังตัว เช่น การใช้อาวุธประเภท ไม้พลอง กระบอง หรือเครื่องป้องกันตัว เช่น โล่ เขน ดั้ง เป็นต้น ชาวไทยได้ฝึกหัดการใช้อาวุธและเครื่องป้องกันกำบังเหล่านี้เพื่อต่อสู้ข้าศึกศัตรูและป้องกันตัว โดยมีระเบียบอันมีมาตั้งแต่โบราณจนมีแบบแผนแห่งการใช้อาวุธแต่ละชนิดอย่างที่เรียกว่า “เพลง” เช่น “เพลงกระบี่” “เพลงทวน” ศิลปะแห่งการใช้อาวุธนั้น น่าจะมีการกำหนดแบบฉบับไว้เป็นตอนๆ เช่น ตอนแสดงการขู่ขวัญศัตรูตอนต่อสู้กับศัตรูเพลงอาวุธที่กำหนดไว้แต่ก่อนจึงระบุไว้เป็น เพลงรำ เพลงราย เพลงกราย และเพลงสกัด และกำหนดให้มีปี่กลองเป่าตีเพื่อประกอบให้เป็นจังหวะในการฝึกหัดด้วย ในสมัยโบราณยังมีการเล่นกระบี่กระบองเป็นการแสดงอวดฝีมือกันอยู่ จนถึงนำไปเป็นการแสดงมหรสพเพื่อความบันเทิง การที่สันนิษฐานว่าการเล่นกระบี่กระบองน่าจะเป็นต้นเค้าของการแสดงโขนอีกประการหนึ่ง ก็เนื่องจากท่าทางของนักกระบี่กระบองในการแสดง จะออกท่าที่คล้ายกับท่าโขนละครอยู่หลายท่า เช่น ท่าเทพพนม ท่าปฐม เป็นต้น นอกจากนี้ชื่อเพลงประกอบการรำกระบี่กระบอง ก็มีชื่อเรียกคล้ายกับเพลงของโขนละครเป็นอันมากและท่าเต้นต่อสู้ของกระบี่กระบองที่เรียกว่า วีรชัย หรือ war dance ก็ถูกนำมาใช้ในการแสดงโขนหลายตอน เช่น ตอนตรวจพลยกทัพ และตอนแสดงการรบ เป็นต้น (เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2562)

การละเล่นอีกอย่างหนึ่งที่มีอิทธิพลและเป็นต้นกำเนิดของการแสดงโขนนั้นคือ "การเล่นกระบี่ กระบอง"

กระบี่กระบอง ตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ให้ความหมายว่า "การเล่นชนิดหนึ่งต่อสู้ด้วยกระบี่และกระบอง"

สาเหตุที่ได้ชื่อว่า "กระบี่ กระบอง" นั้น สันนิษฐานว่าน่าจะมาจากคำสองคำมาสมาสกัน คือคำว่า กระบี่และกระบอง ซึ่งเมื่อแยกคำทั้งสองออกจากกันก็จะมีความหมายดังนี้

"กระบี่ หมายถึง อาวุธสั้นทุกชนิด เช่น มีด ดาบ กระบี่ ไม้สั้น เป็นตัน

กระบอง หมายถึง อาวุธยาวทุกชนิด เช่น หอก ทวน ง้าว พลอง เป็นต้น”

มนุษย์เรารู้จักการใช้อาวุธมาตั้งแต่สมัยตึกตำบรรพ์แล้ว เพราะอาวุธเป็นเครื่องมือในดำรงชีพยองมนุษย์ไม่ว่าจะใช้ในการต่อสู้ป้องกัน หรือแม้กระทั่งการหาเสบียงอาหาร ความอยู่รอดในชั้นแรกมนุษย์จะใช้วัตถุหรือสิ่งของจากธรรมชาติ มาตัดแปลงเป็นอาวุธหรับใช้ในการต่อสู้หรือล่าสัตว์ซึ่งอาวุธต่าง ๆ ในสมัยนั้นทำมาจากไม้ กระดูกสัตว์ หรือต่อมาเมื่อมนุษย์มีความเจริญ จึงได้ประดิษฐ์คิดค้นอาวุธให้มีประสิทธิภาพจนสามารถนำเอาวัสดุจำพวกโลหะมาประดิษฐ์เป็นอาวุธต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นมีด ขวาน หอก ดาบ จนมาเป็นอาวุธที่ใช้ต่อสู้และดำรงชีพในปัจจุบัน

ไทยเป็นชาติหนึ่งที่มีประวัติศาสตร์อันยาวนานมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย อยุธยา ธนบุรี เรื่อยมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ในปัจจุบัน เราได้พบหลักฐานในการใช้อาวุธต่าง ๆ มากมาย ซึ่งอาวุธ ต่าง ๆ เหล่านี้จะใช้ในการหาอาหารเพื่อการดำรงชีพและการต่อสู้ ที่สำคัญไทยเรานั้นเป็นชาติที่รักความสงบแต่เมื่อมีชาติใดมารุกรานเราก็ต้องต่อสู้เพื่อป้องกันและรักษาเอกราชไว้ให้คงอยู่มาได้จนปัจจุบัน ในการศึกสงครามของไทยตั้งแต่สมัยโบราณ มีหลักฐานทางประวัติศาสตร์ปรากฏอย่างชัดเจนว่า บรรพบุรุษของไทยล้วนเป็นนักรบที่กล้าหาญมีความสามารถในการรบว่าจะเป็นทหารหาญทั้งหลาย หรือแม้กระทั่งชาวบ้านที่มีใจรักชาติ อาวุธต่าง ๆ ของพวกเขาเหล่านั้นก็นำมาจากบ้านเรือนของตนเอง ทั้งนี้ในการฝึกอาวุธ ไม่ว่าจะเป็น หอก ดาบ แหลน หลาวส่วนใหญ่จะได้ร่ำเรียนมาจากสำนักต่าง ๆ โดยมีครูบาอาจารย์เป็นผู้สอนสั่ง ซึ่งสถานที่เรียน หรือสำนักเรียนที่ปรากฏในสมัยนั้นก็ได้แก่ วัด จากการที่ได้ร่ำเรียนสรรพวิชาการจากสำนักต่าง ๆ ทำให้นักรบบรรพบุรุษของไทยมีฝีมือในการต่อสู้กับผู้รุกราน ทำการรบโดยยอมเสียสละเลือดเนื้อและชีวิตเพื่อป้องกันเอกราชของชาติไทยให้คงอยู่มาจนทุกวันนี้ ต่อมาเมื่อบ้านเมืองเกิดความสงบสุข เนื่องจากว่างเว้นสงครามเป็นเวลานาน บรรดาทหารและประชาชนต่าง ๆ ก็ยังคงฝึกซ้อมอาวุธและเตรียมความพร้อม จนบางครั้งอาจจะทำให้บรรดาทหารเกิดความเบื่อ ทำให้มีผู้คิดจำลองการรบในสมรภูมิขึ้น โดยมีการกำหนดวิธีการเล่นแข่งขันอาวุธที่ใช้ในการแบ่งขันก็จำลองมาจากอาวุธจริงนำมาใช้ต่อสู้กัน ทำให้เกิดความสนุกสนาน ตื่นเต้นเร้าใจ ทั้งผู้เล่นและผู้ชม แล้วเรียกการแข่งขันการต่อสู้ชนิดนี้ว่า "กระบี่ กระบอง"

กระบี่กระบอง เป็นวิชาที่ต้องฝึกหัดเพื่อให้ใช้อาวุธได้อย่างคล่องแคล่วชำนาญจนเกิดเป็นศิลปะโดยเฉพาะพวกนักรบหรือทหารจะต้องฝึกให้ชำนาญในการใช้ทั้งบนพื้นดินและอยู่บนพาหนะ จึงปรากฏว่านักรบวีรบุรุษของไทยล้วนแต่เป็นผู้ที่มีความชำนิชำนาญการใช้อาวุธเหล่านั้นเป็นอย่างดี เช่น พ่อขุนรามคำแหงมหาราชที่ชนช้างชนะขุนสามชนเจ้าเมืองฉอด สมเด็จพระนเรศวรมหาราชที่ทรงใช้พระแสงของ้าวในการกระทำยุทธหัตถีกับพระมหาอุปราชา ซึ่งวิธีการใช้อาวุธและเครื่องป้องกันตัวต่าง ๆ เหล่านั้นต้องได้รับการฝึกฝนอย่างดี จนมีระเบียบแบบแผนแห่งการใช้อาวุธเหล่านั้นแต่ละอย่างแต่ละชนิดที่เรียกว่า "เพลง" เช่น เพลงกระบี่ เพลงทวน เป็นต้น และเรียกกระบวนทารบกันว่า เท่านั้นเท่านี้ เพลง ซึ่งในสมัยโบราณนิยมเล่นกระบี่กระบอง เพื่อเป็นการแสดงประกวดอวดฝีมือ หรือนำไปใช้เป็นการแสดงมหรสพเพื่อความบันเทิงในงานต่าง ๆ (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555)

อิทธิพลที่กระบี่กระบองมีต่อโขน

นอกจากการฝึกหัดกระบี่กระบองเพื่อเป็นการป้องกันตัวจากข้าศึกแล้ว กระบี่กระบองยังเป็นศิลปะอีกอย่างหนึ่งซึ่งคนไทยนิยมเล่นกันในเวลาที่ว่างเว้นจากสงคราม ทั้งนี้เพื่อเป็นการประกวดประชันกันและสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ชมด้วย โดยเหตุที่คนไทยเป็นนักรบสืบมาแต่

โบราณกาลศิลปะแห่งการรำอาวุธดังกล่าวนี้จึงเป็นสมบัติประจำตัวของคนไทย ตั้งแต่เดิมมาการแสดงโขนก็ได้นำกระบวนท่ารำและท่าต่อสู้มาปรับปรุงขึ้นให้เกิดความงดงามตามแบบอย่างนาฏศิลป์ไทย เช่น นำเอาท่า "รำคุม" ในการเล่นกระบี่กระบองมาปรับปรุงให้เป็นกระบวนท่าฉายอาวุธของตัวพระในการแสดงโขน เป็นต้น นอกจากนี้กระบี่กระบองยังนับว่าเป็นต้นกำเนิดของระบำชนิดหนึ่งในการแสดงโขนที่เรียกว่า "วีระชัย" (War Dance) ซึ่งเห็นได้ว่านำมาใช้ในการแสดงโขนหลายตอน เช่น ตอนตรวจพลยกทัพ และตอนแสดงการรบ เป็นต้น

ภาพประกอบ 17 ศิลปะการละเล่นกระบี่กระบอง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, (2561 : 40)

กระบี่กระบอง มีอิทธิพลต่อการแสดงโขนเป็นอย่างมาก เนื่องจากนำรูปแบบและวิธีการรำเพลงกระบี่ และการต่อสู้ มาปรับประยุกต์ใช้ในการแสดงโขน ดังจะเห็นได้จากการแสดงโขนที่มีการสู้รบ ก็จะพบเห็นถึงศิลปะการละเล่นกระบี่กระบอง ทั้งนี้ยังนำเอาท่าทางที่โลดโผนของกระบี่กระบองมาปรับใช้ในท่าขึ้นลอยอีกด้วย

ดังนั้นโขนจึงเป็น การรวมตัวกันของศิลปะอาจเริ่มจากการเล่นหนังซึ่งเป็นการแสดงเรื่องราวด้วยภาพ รวมกับการนำท่าเต้นจากกระบี่กระบองเข้าไว้ในการเชิดหนังโดยเฉพาะตอนต่อสู้กันจะเห็นได้ชัด การแสดงท่าทางโลดเต้นทำให้เกิดความสนุกสนานผู้ชมสนใจคนเชิดมากขึ้น เพราะมีชีวิตจิตใจมากกว่าตัวหนังในมี่สุดคนเชิดก็ไม่จำเป็นต้องถือตัวหนังอีกต่อไป แต่แสดงท่าทางต่าง ๆ ตามลำพัง บทพากย์เจรจาและเพลงหน้าพาทย์ยังคงมีอยู่เพื่อบอกเนื้อเรื่องและอารมณ์ตัวละคร เมื่อไม่มีตัวหนังให้เห็นว่าเป็นตัวละครใดแล้วก็ต้องใช้เครื่องแต่งกายให้เป็นตัวละครนั้น ๆ แทน กรณีนี้จึงได้นำการแต่งกายมาจาก ซักนาคดึกดำบรรพ์ ซึ่งมีแบบแผนการแต่งกายที่แตกต่างกันไปตาม

ประเภทตัวละคร รวมทั้งการใช้สีแสดงถึงตัวละครที่มีชื่อเฉพาะเป็นราย ไปด้วย ถ้าการชักนาคดึกดำบรรพ์ไม่มีการสวมหัวก็อาจคิดขึ้นเพื่อให้ตัวละครตัวนั้นได้แนบเนียน การสวมหัวนี้ทำให้เข้ากับศิลปะของหนังซึ่งติดมาแต่เดิมคือผู้แสดงพูดเองไม่ได้และเป็นจารีตของโขนตลอดมา แม้ผู้แสดงที่ไม่สวมหัว เช่นตัวพระในสมัยหลังและนางคงไม่พูดเองตามแบบฉบับเดิม (เสาวณิต วิงวอน, 2554)

ศิลปะการเล่นโขนได้วิธีเล่นและวิธีแต่งตัวบางอย่างมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ และได้ท่าต่อสู้โลดโผน ท่ารำท่าเต้นมาจากบางส่วนของกระบี่กระบอง ซึ่งผู้เล่นหนังเอามาเล่นก่อน และได้ศิลปะหลายอย่างของการเล่นหนังมาใช้เช่น คำพากย์ คำเจรจา และหน้าพาทย์เพลงดนตรี ตลอดจนได้ท่าเต้นของผู้เชิดหนังมาอีกด้วยทั้งยังคงได้ประดิษฐ์แก้ไขวิธีแต่งตัวให้งดงามรัดกุมขึ้น นอกจากนี้ถ้าเครื่องสวมศีรษะหรือขนได้เคยมีมาแต่ครั้งเล่นดึกดำบรรพ์บ้างแล้ว ก็คงจะมีการแก้ไขดัดแปลงแล้วประสร้างขึ้นใหม่ให้เหมาะสมยิ่งขึ้น และเมื่อนำเอาศิลปะเหล่านี้มาคลุกเคล้าเข้าด้วยกันก็เกิดเป็นนาฏกรรมของไทยแบบใหม่ขึ้น ที่เรียกกันต่อมาในภายหลังว่า "โขน" นั่นเอง

โขนมีวิวัฒนาการ และรูปแบบการแสดงที่พัฒนาเห็นได้ชันเจน จนสามารถจำแนกโขนเป็นประเภทตามลำดับการพัฒนา ตามลำดับศิลปะแห่งการแสดงโขนนั้น เข้าใจว่าแต่เดิมคงจะแสดงกันกลางสนามเป็นส่วนใหญ่ จึงเรียกกันว่า โขนกลางแปลง ต่อมาได้เริ่มวิวัฒนาการขึ้น เช่น มีการทำเวทียกพื้น การปลูกสร้างโรงสำหรับแสดงแล้วพัฒนาขึ้นมาเป็นลำดับด้วยเหตุนี้ทำให้การจำแนกประเภทของการแสดงโขน จึงมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับสถานที่แสดงสามารถแบ่งออกได้เป็น 5 ประเภท ได้แก่ โขนกลางแปลง โขนโรงนอก (หรือโขนนั่งราว) โขนหน้าจอ โขนโรงใน และโขนฉาก

วิวัฒนาการการแสดงโขน จำแนกเป็นประเภทของการแสดงตามลำดับไว้ ดังนี้

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

1. โขนกลางแปลง

ภาพประกอบ 18 การแสดงโขนกลางแปลง

ที่มา : https://www.kidjapak.com/archives/9550 สืบค้นเมื่อ 17 กันยายน 2565

โขนกลางแปลงนิยมเล่นบนพื้นสนามกลางแจ้ง ใช้ภูมิประเทศและธรรมชาติเป็นฉากในการ นิยมแสดงตอนยกรบ หรือตอนที่เป็นการต่อสู้ มีการเต้นประกอบหน้าพาทย์ และมีบทพาทย์และเจรจาบ้าง แต่ไม่มีบทร้อง

โขนกลางแปลง นิยมแสดงแต่การยกทัพ และรบกันเป็นส่วนใหญ่ เพราะสนามกว้างเหมาะที่จะแสดงชุดที่มีตัวมาก ๆ เช่นกองทัพยักษ์และกองทัพวานรออกมารบกัน ปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบการแสดงโขนชนิดนี้ในสมัยกรุงศรีอยุธยามีเพียงวงที่เรียกว่าเครื่องห้า ประกอบด้วยปี่ในระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง กลองทัดที่ใช้ตีประกอบการแสดงโขนในสมัยกรุงศรีอยุธยา มีเพียงลูกเดียว เพิ่งจะมาเพิ่มเป็น 2 ลูก ในสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์นี่เอง วงปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบการแสดงโขนกลางแปลง จะต้องมี 2 วงเป็นอย่างน้อย ปลูกเป็นร้านยกขึ้นเป็นที่ตั้งวงปี่พาทย์อยู่ใกล้ทางฝ่ายยักษ์วงหนึ่ง ทางฝ่ายมนุษย์วงหนึ่ง การที่ต้องปลูกเป็นร้านยกขึ้นให้สูงกว่าพื้นดินนั้น เพื่อให้ผู้บรรเลงปพาทยี์ได้แลเห็นตัวโขนในระยะไกล และเนื่องจากบริเวณที่ใช้แสดงกว้างใหญ่มาก ๆ การใช้ปี่พาทย์เพียงวงเดียว เสียงที่บรรเลงก็คงจะได้ยินไม่ทั่วถึงกันทั้งบริเวณ และมีทางเป็นไปได้ว่า วงปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบการแสดงโขนกลางแปลงในสมัยอดีตน่าจะต้องมีมากกว่า 2 วง เมื่อตัวโขนแสดงไปใกล้วงใด วงนั้นก็บรรเลง แต่ในปัจจุบันนี้การแสดงโขนกลางแปลงไม่จำเป็นต้องมีวงปี่พาทย์หลายวงอีกแล้ว เพราะสามารถใช้เครื่องขยายเสียงให้ดังไปทั่วสนามได้การดำเนินเรื่องใช้การพากย์เจรจา ไม่มีขับร้อง แต่ในสมัยปัจจุบันกรมศิลปากรปรับปรุงการแสดงโขนกลางแปลงเสียใหม่ โดยนำเอาศิลปะการแสดงโขนแบบโขนโรงในและโขนหน้าจอ คือมีการจับระบำรำ

ฟ้อน และมีเพลงร้องเข้าประกอบด้วย มาแสดงกลางสนามตามแบบอย่างของการแสดงโขนกลางแปลง ซึ่งจะหาดูโขนกลางแปลงได้ณ อุทยาน ร. 2 จังหวัดสมุทรสงคราม ในโอกาสวันพระราชสมภพพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทบวง กรม ขึ้นใหม่ วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากรจึงโอนย้ายมา (ธนิต อยู่โพธิ์, 2508)

2. โขนนั่งราว

ภาพประกอบ 19 การแสดงโขนนั่งราว

ที่มา : https://www.facebook.com/photo?fbid=295188843857141&set=a.

สืบค้นเมื่อ 18 กันยายน 2565

โขนนั่งราว เป็นการแสดงบนโรงมีหลังคา ไม่มีเตียงสำหรับตัวโขนนั่ง แต่มีราวพาดตามส่วนยาวของโรงตรงหน้าฉาก (ม่าน) มีช่องทางให้ผู้แสดงเดินได้รอบราวแทนเตียง มีการพากย์และเจรจา แต่ไม่มีการร้อง ปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ มีปี่พาทย์ 2 วง เพราะต้องบรรเลงมาก ตั้งหัวโรงท้ายโรง จึงเรียกว่าวงหัวและวงท้าย หรือวงซ้ายและวง

โขนนั่งราว มีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า โขนโรงนอก เป็นการแสดงโขนที่สันนิษฐานว่ามีวิวัฒนาการมาจาก โขนกลางแปลง ซึ่งแสดงบนพื้นดินกลางสนามหญ้า มีต้นไม้และใบไม้ เป็นฉากธรรมชาติการแสดงโขนกลางแปลงนิยมแสดงตอนยกทัพมารบกันระหว่างฝ่ายพระรามและทศกัณฐ์ โดยใช้ผู้แสดงเป็นพลยักษ์และลิงเป็นจำนวนมาก ดนตรีประกอบการแสดงมีแต่เพลงหน้าพาทย์ทำประกอบการยกทัพ มีบทพากย์เจรจา แต่ไม่มีบทร้อง เพลงหน้าพาทย์ถือว่าเป็นเพลงชั้นสูงที่ใช้บรรเลงในการแสดงกิริยาอาการเคลื่อนไหวของตัวโขน หรืออัญเชิญเทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้มาชุมนุมในพิธีเช่น เพลงเชิด เพลงเสมอ เพลงกราว เป็นต้น เนื่องจากข้อสันนิษฐานที่ว่า การแสดงโขน มี

วิวัฒนาการมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ที่เป็นการเล่นกลางแจ้ง จึงมีความเป็นไปได้ว่าโขนกลางแปลงน่าจะเป็นโขนแบบแรกที่มีการจัดแสดงขึ้น เมื่อการแสดงโขนกลางแปลงวิวัฒนาการมาเป็นโขนนั่งราวหรือโขนโรงนอก ก็มีการปลูกโรงให้เล่นเป็นแบบเวทียกพื้น

3. โขนหน้าจอ

ภาพประกอบ 20 การแสดงโขนหน้าจอ

ที่มา : http://pattarapornparewa.blogspot.com/2015/07/blog-post.html

สืบค้นเมื่อ 18 กันยายน 2565

โขนหน้าจอ เป็นการแสดงโขนที่จัดแสดงตรงด้านหน้าจอ ซึ่งเดิมเขาขึงไว้สำหรับเล่นหนังใหญ่ ในการเล่นหนังใหญ่นั้น มีการเชิดหนังใหญ่อยู่หน้าจอผ้าขาว ต่อมามีการปล่อยตัวแสดงออกมาแสดงหนังจอ แทนการเชิดหนังในบางตอน เรียกว่า "หนังติดตัวโขน" มีผู้นิยมมากขึ้น เลยปล่อยตัวโขนออกมาแสดงหน้าจอตลอด ไม่มีการเชิดหนังเลย จึงกลายเป็นโขนหน้าจอ

โขนหน้าจอ คือการเล่นโขนหน้าจอหนังใหญ่ ลักษณะของจอหนังแต่เดิมนั้น คือใช้ผ้าขาวบางโปร่งชนิดหยาบ เอามาเพลาะติดกันเป็นรูปสี่เหลี่ยมเป็นแผนกลาง ส่วนตอนนอกออกมาใช้ผ้าดิบขาวเนื้อหนาเย็บติดรอบผ้าขาวผืนบาง และที่ตอนริมของผ้าดิบขาวแผ่นหนา ใช้ผ้าแดงกับผ้าสีน้ำเงินเพลาะติดกันเป็นวงรอบนอก แล้วเอาเชือกตัดเป็นตอนๆตามด้านยาว 2 ด้าน สมมติเรียกว่า “หนวดพราหมณ์” สำหรับใช้ผูกยึดคร่าวบน คร่าวล่าง ขนาดของจอหนังธรรมดา ด้านยาว 7 วา 2 ศอกมีเศษ แต่ยาวถึง 9 วา และ 11 วาก็มีถ้าผืนจอยาว 7 วา 2 ศอก ใช้เสาขึงจอยาว 3 วา ถ้าจอยาว

มากกว่านั้น ก็ใช้เสายาวออกไปตามส่วน เสาจอนี้ใช้ 4 ต้น เจาะที่ปลายเสาตำลงมาประมาณ 1 ศอก ติดลูกรอกสำหรับใช้ชักรอกผืนจอ และที่ปลายเสา 4 ต้นนั้นปักกำมัดหางนกยูงยอดกำหางนกยูงก็ปักธงแดงบ้าง ธงช้างบ้าง และนิยมติดระบายหน้าจอ ตกแต่งประดับประดากันตามแต่จะเห็นงาม ต่อมาภายหลังเมื่อใช้จอนี้เป็นที่แสดงโขนแล้ว ก็นิยมทำเป็น “จอแขวะ” คือเจาะที่ผ้าดิบทั้งสองข้างจอทำเป็นช่องประตูเข้าออก แล้วทำเป็นรูปซุ้มประตูเช่นประตูเมืองทั้งสองประตูด้านหนึ่งของจอเขียนเป็นรูปปราสาทราชวัง สมมุติเป็นกรุงลงกา อีกด้านหนึ่งของจอเขียนเป็นค่ายพลับพลาของพระราม แล้วตอนเบื้องบนเขียนรูปเมขลาล่อแก้วข้างหนึ่ง รามสูรขว้างขวานอีกข้างหนึ่ง เหนือขึ้นไปเขียนรูปดวงอาทิตย์พระจันทร์ด้านละดวง ต่อมาได้สร้างเวทีขึ้นที่หน้าจอ ลาดกระดาน ปูเสื่อ มีรั้วรอบกั้นคนดูไม่ให้ขึ้นไปเกะกะคนเล่น พอตอนบ่ายนิยมเล่น “หนังจับระบำหน้าจอ” ครั้นภายหลังมีผู้คิดเอาคนไปแต่งตัวเป็นละครไปเล่นจับระบำ พอตอนค่ำจึงเริ่มเล่นหนัง ต่อมาก็ปล่อยตัวโขนออกไปเล่นแทนตัวหนังแล้วเชิดหนังสลับเรียกกันว่า “หนังติดตัวโขน” ต่อมาก็เลยปล่อยตัวโขนไปเล่นตั้งแต่เย็นจนเลิกในตอนกลางคืนใช้เวทีและฉากเดิม จึงเรียกว่าโขนหน้าจอ

4. โขนโรงใน

ภาพประกอบ 21 การแสดงโขนโรงใน

ที่มา : https://thaiwave.club/th/content-ob สืบค้นเมื่อ 18 กันยายน 2565

โขนโรงใน เป็นการแสดงโขนโขนที่นำศิลปะของละครในเข้ามาผสม โขนโรงในมีปี่พาทย์บรรเลง การแสดงก็มีทั้งออกท่ารำเต้น ทีพากย์และเจรจาตามแบบโขน กับนำเพลงขับร้องและเพลงประกอบกิริยาอาการ ของดนตรีแบบละครใน และมีการนำระบำรำฟ้อนผสมเข้าด้วย เป็นการปรับปรุงให้วิวัฒนาการขึ้นอีก การผสมผสานระหว่างโขนกับละครในสมัยรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 มีการ

ประพันธ์บทพากย์บทเจรจาให้ไพเราะสละสลวยยิ่งขึ้น และนิยมนำรูปแบบโขนโรงในมาจัดแสดงในปัจจุบันเป็นส่วนมาก

โขนโรงใน เกิดขึ้นจากการที่มีผู้นำเอาการเล่นโขนกับละครในเข้าผสมกัน การแสดงมีทั้งออกท่าเต้นท่ารำพร้อมกับคำพากย์เจรจาตามแบบของโขน พร้อมกับนำเอาเพลงขับร้องและเพลงที่ใช้ประกอบกิริยาอาการของดนตรีแบบละครใน อีกทั้งยังมีระบำรำฟ้อนเข้าผสมด้วย เป็นวิวัฒนาการอีกขั้นหนึ่ง ทั้งยังมีการนำเอาเรื่องรามเกียรติ์ไปแต่งขึ้นเป็นบทละครสำหรับเล่นละครใน เช่นบทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 แสดงให้เห็นว่าวิธีการเล่นของโขนและละครได้คลุกคละปะปนกันมาตั้งแต่ครั้งนั้นแล้ว ทั้งยังมีการปรับปรุงบทพากย์ เจรจาให้มีความไพเราะสละสลวยโดยกวีในราชสำนักจึงทำให้การเล่นขนภายในราชสำนักมีความงดงามยิ่งขึ้น และในภายหลังมาใช้แสดงในโรงอย่างแบบละครในจึงเรียกกันว่า "โขนโรงใน" ซึ่งการเล่นโขนโรงในสมัยนั้นได้มีการปรับปรุงให้ผู้เล่นที่เป็นตัวเทพบุตร เทพธิดา มนุษย์ชาย หญิง หรือแม้กระทั่งตัวตลกที่เมื่อครั้งก่อนเคยสวมให้ปิดหน้า เปลี่ยนมาสวมศิราภรณ์เครื่องประดับศีรษะ เช่น ชฎา มงกุฎ รัดเกล้า เป็นต้น (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555)

5. โขนฉาก

ภาพประกอบ 22 การแสดงโขนฉาก

ที่มา : https://www.youtube.com/watch?v=AN5NLpVYQkw สืบค้นเมื่อ 1 กันยายน 2564

โขนฉากเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 มีการคิดสร้างฉากประกอบเรื่องเมื่อแสดงโขนบนเวที คล้ายกับละครดึกดำบรรพ์ ส่วนวิธีแสดงดำเนินเช่นเดียวกับโขนโรงใน แต่มีการแบ่งเป็นชุดเป็นตอน เป็นฉาก และจัดฉากประกอบตามท้องเรื่อง จึงมีการตัดต่อเรื่องใหม่ไม่ให้ย้อนไปย้อนมา เพื่อสะดวกในการจัดฉาก ดังจะปรากฏเด่นชัดในเรื่องของโขนในปัจจุบัน จะเห็นได้จากโขนพระราชทาน

ที่มีการจัดแสดงโขนฉากที่ความยิ่งใหญ่ตระกาลตา และเกิดความสมจริง แสดงในตอนที่น่าสนใจ เช่น ตอนนางลอย ตอนนาคบาศ ตอนพรหมาสตร์ เป็นต้น

โขนฉาก ศิลปะการแสดงของไทยรวมถึงโขนแต่ดั้งเดิม จะไม่มีการสร้างฉากประกอบเรื่อง การจัดฉากเป็นศิลปะที่ไทยรับมาจากตะวันตก โขนฉากจึงเกิดขึ้นเมื่อราวรัชกาลที่ 5 โดยมีผู้ประดิษฐ์ฉากประกอบการแสดงโขนบนเวทีคล้ายละครดึกดำบรรพ์และผู้ที่เริ่มคิดจัดฉาก เข้าใจกันว่าคือ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์วิธีแสดงของโขนฉากก็แบ่งเป็นฉาก เล่นแบบเดียวกับละครดึกดำบรรพ์แต่วิธีที่แสดงเป็นการแสดงแบบโขนโรงใน มีการเขียนบทโดยแบ่งเป็นฉาก เป็นองก์ฉากสร้างขึ้นให้เข้ากับเหตุการณ์และสถานที่ในท้องเรื่อง

โขนฉาก สันนิษฐานว่าคงจะเกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นผู้ริเริ่มคิดสร้างฉากประกอบตามเนื้อเรื่องของการแสดงโขนบนเวทีขึ้น ซึ่งการสร้าฉากแบบนี้มีส่วนคล้ายกับการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของพระองค์ท่าน มีการแบ่งฉากเล่นแบบเดียวกับละครดึกดำบรรพ์ แต่วิธีเสนวิธีแสดงก็เป็นแบบโขนโรงใน คือ มีการพากย์ เจรจขับร้อง มีกระบวนท่ารำท่า เต้นตามจังหวะของเพลงหน้าพาทย์ตามแบบโขนโรงในและละครในการสร้างฉากประกอบก็สร้างให้เข้ากับเหตุการณ์ที่สมมติไว้ตามท้องเรื่อง ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงเรียกศิลปะแห่งการเล่นโขนแบบนี้ว่า "โขนฉาก" ซึ่งโขนฉากนี้กรมศิลปากรได้นำออกแสดงสู่สายตาประชาชนมาตั้งแต่สมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เรื่อยมาจนถึงปัจจุบันนี้ ทั้งนี้หมายรวมถึงการแสดงโขนทางโทรทัศน์ด้วย เพราะการแสดงขนทางโทรทัศน์ก็มีฉากประกอบเช่นเดียวกัน (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555)

วิวัฒนาการเกี่ยวกับการแสดงโขนได้ว่า โขนมีวิวัฒนาการ และรูปแบบการแสดงที่พัฒนาเห็นได้ชันเจน จนสามารถจำแนกโขนเป็นประเภทตามลำดับการพัฒนา ตามลำดับศิลปะแห่งการแสดงโขนนั้น เข้าใจว่าแต่เดิมคงจะแสดงกันกลางสนามเป็นส่วนใหญ่ จึงเรียกกันว่า โขนกลางแปลง ต่อมาได้เริ่มวิวัฒนาการขึ้น เช่น มีการทำเวทียกพื้น การปลูกสร้างโรงสำหรับแสดงแล้วพัฒนาขึ้นมาเป็นลำดับด้วยเหตุนี้ทำให้การจำแนกประเภทของการแสดงโขน จึงมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับสถานที่แสดงสามารถแบ่งออกได้เป็น 5 ประเภท ได้แก่ โขนกลางแปลง โขนโรงนอก (หรือโขนนั่งราว) โขนหน้าจอ โขนโรงใน และโขนฉาก

1.2 รูปแบบการรบในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียนติ์

การรบในแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ที่ปรากฏให้เห็นมาจากบทประพันธ์ที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุทธยา มีเนื้อเรื่องที่ยาวนาน นักกวีได้แต่งขึ้นเป็นบทนาฏกรรมด้วยสำนวนการประพันธ์ที่หลากหลาย ทั้งที่เป็นเฉพาะตอนก็มี และเป็นเรื่องยาวจนจบก็มี โดยแต่งขึ้นสำหรับเล่นหนัง ละคร

และโขน ดังปรากฏว่ามีแต่งขึ้นไว้หลายสำนวนหลายยุคสมัยด้วยกัน ซึ่งพอจะรวบรวมตามยุคสมัยได้ดังนี้

บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงศรีอยุธยา

1) รามเกียรติ์คำฉันท์

รามเกียรติ์คำฉันท์สำนวนนี้ มีกล่าวไว้ ในหนังสือจินดามณีของพระโหราธิบดี ซึ่งสมัยแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์ ได้ยกมาเป็นกลอนตัวอย่างในการแต่งฉันท์ ฉันท์ 4 บทนั้น คือ ตอน พระอินทร์ใช้ให้พระมาตุลีนำรถมาถวายพระรามที่สนามรบ ตอน พระรามถึงนางสีดาเมื่อแรกหาย ตอน พรรณนาถึงมหาบาศลูกทศกัณฐ์ และตอน พิเภกครวญถึงทศกัณฐ์ล้ม

2) นิราศสีดา

หนังสือนิราศสีดา ซึ่งพระโหราธบดีตัดทอนมาใส่ในหนังสือจินดามณีหลายบทแล้วนำบทประพันธ์ของเก่าเข้ามารวมไว้ด้วย กรมศิลปากรเคยพิมพ์เผยแพร่แล้วครั้งหนึ่ง ในหนังสือวชิรญาณ ตอนที่ 49 ฉบับประจำเดือนกุมภาพันธ์ ร.ศ. 120

3) รามเกียรติ์คำพากย์

หนังสือเล่มนี้ เข้าใจว่า แต่งขึ้นสำหรับเล่นหนังใหญ่โดยเฉพาะ ในปัจจุบันใช้สำหรับพากย์โขนด้วย คำประพันธ์ที่ใช้แต่งมีกาพย์ฉบัง กาพย์ยานี กาพย์สุรางคนางค์ มีลักษณะแตกต่างออกไป 2 อย่าง คือ 1) แต่งเป็นคำกาพย์ยาว ๆ เนื้อเรื่องติดต่อกันไปไม่ได้แต่งเป็นชุดเป็นตอน ฉบับที่มีอยู่ในหอพระสมุดฯ มีตั้งแต่ตอนนางสำมนักขาถูกตัดหู ตัดจมูก เรื่อยไปจนถึงตอนกุมภกรรณล้ม กรมศิลปากรเคยจัดพิมพ์เผยแพร่แล้ว มีทั้งหมด 9 ภาค ภาคที่ 1 เป็นคำพากย์เบ็ดเตล็ด ตั้งแต่ ภาคที่ 2 เป็นต้นไป เป็นตอนสีดาหาย จนกระทั่งถึงภาคที่ 4 กุมภกรรณล้ม 2) แต่งเป็นคำพากย์สั้น ๆ แต่งเป็นเรื่องเฉพาะชุดเฉพาะตอน และคำพากย์สั้น ๆ เช่น ตอนนาคบาศ ตอนพรหมาสตร์ พากย์รถ และพากย์โอ้ เป็นต้น

4) รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงเก่า

กล่าวความตั้งแต่ตอน พระรามประชุมพลถึงองคตสื่อสาร ต้นฉบับเป็น สมุดไทยขาว มีประวัติว่า พระครูครี ถวายที่อ่างศิลา พ.ศ. 2456 และมีบอกไว้ตอนท้ายเล่มว่า นายฉายโศรฐ เขียนจบในเดือนเจ็ดไม่หมดเสร็จเรื่องราวรามเกียรติ์ บทละครรามเกียรติ์สำนวนนี้ยังไม่เคยตีพิมพ์ออกให้แพร่หลายจึงยังไม่มีโอกาสได้รับการพิจารณาจากบรรดานักปราชญ์ และท่านผู้ที่สนใจรามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงเก่านี้

บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงธนบุรี

1) รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงธนบุรี

รามเกียรติ์สำนวนนี้ สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงพระราชนิพนธ์ไว้เพียง 4 ตอน มีฉบับเขียนไว้ในสมุดไทยดำ แต่ลำดับเล่มไว้ไม่ตรงกับลำดับเรื่อง เข้าใจว่า ลำดับเล่มตามเวลาที่ทรงพระราชนิพนธ์ก่อน และหลังมี 4 เล่มสมุดไทย คือ เล่ม 1 ตอนพระมงกุฎ เล่ม 2 ตอนหนุมานเกี้ยวนางวานริน จนท้าวมาลีวราชมาเล่ม 3 ตอนท้าวมาลีวราชว่าความจนทศกัณฐ์เข้าเมืองเล่ม 4 ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรด พระลักษณ์ต้องหอกกบิลพัท จนผูกผมนางมณโฑกับทศกัณฐ์ ในบางแผนกมีบอกวันเดือนปีที่ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ในหน้าต้นทุกเล่มว่า วันอาทิตย์เดือน 6 ขึ้นค่ำหนึ่ง จุลศักราช 1132 ปีขาลโทศก ตรงกับ พ.ศ. 2313 เป็นปีที่ 3 ในรัชกาลนั้นบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีนี้ กรมศิลปากรได้ชำระ และตีพิมพ์แล้ว เมื่อ พ.ศ. 2484 รวมทั้ง 4 ตอน มีความยาว 2,012 คำกลอน รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงธนบุรีนี้

บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

1) รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 1

พระองค์มีพระราชประสงค์จะทรงรวบรวม เรื่อง รามเกียรติ์ โดยกระจัดกระจายอยู่นั้นรวมกันเข้าเป็นเรื่อง รักษาไว้ให้เป็นแบบฉบับสำหรับบ้านเมือง พระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์นี้ มีเรื่องราวติดต่อกันตลอด และยืดยาวยิ่งกว่าบรรดา เรื่อง รามเกียรติ์ ทุกสำนวนที่มี ในภาษาไทย เข้าใจว่า เป็นวรรณคดีไทย เรื่องเดียวที่ยืดยาวพิสดารที่สุด ในบรรดาวรรณกรรมไทยเขียนไว้ในสมุดไทยถึง 117 เล่มสมุดไทย โรงพิมพ์คุรุสภาได้ตีพิมพ์เป็นเล่มสมุดอย่างสมัยปัจจุบัน ขนาด 8 หน้ายก เป็นหนังสือทั้งหมด 2,976 หน้า หรือ 629 ยกเศษ คำนวณข้อความเป็นคำกลอน ถึงราว 50,286 คำกลอน รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 1 นี้

2) รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 2

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงพระราชดำริเห็นว่า บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ในรัชกาลที่ 1 ไม่เหมาะแก่การนำมาเล่นละครจึงได้ทรงคัดเลือกเอาเรื่องรามเกียรติ์บางตอน คือ ตั้งแต่ตอนหนุมานถวายแหวนไปจนทศกัณฐ์ล้มตอน 1 กับบุตรลพอีกตอน 1 มาทรงแต่งขึ้นใหม่สำหรับให้เล่นละครหลวงได้สนิท เป็นหนังสือ 36 เล่มหนังสือไทย เพราะฉะนั้น บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ที่ทรงพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1 เสียบ้างทรงเปลี่ยนแปลงไปบ้าง ด้วยมีพระราชประสงค์ให้เหมาะแก่กระบวนเล่นละครเป็นประมาณ 1 บทละคร เรื่อง รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 นี้ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงโปรดให้ตีพิมพ์ขึ้นเป็นเล่มสมุด 3 เล่ม มีความหนา 844 หน้า บรรจุคำไว้ประมาณ 14,300 คำกลอน เมื่อ พ.ศ. 2456 นอกจากนี้ ยังปรากฏว่า ได้ทรงพระราชนิพนธ์คำพากย์ขึ้นไว้เป็นบางตอน เช่น ตอนนางลอย เป็นต้น

3) รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 4

พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทละคร เรื่อง รามเกียรติ์ ขึ้นเป็นสำนวนใหม่อีกตอน 1 คือ ตอนพระรามเดินดง เป็นหนังสือความยาว 4 เล่มสมุดไทย ประมาณ 1,664 คำ

กลอน ยังทรงพระราชนิพนธ์แปลงบทเบิกโรง เรื่อง ปราบนนทุก 106 คำกลอน ตอนพระรามเข้าสวนพิราบ แต่ใน 2 ตอนหลังนี้ เป็นส่วนเบ็ดเตล็ด ตอนละเล็กละน้อย

4) รามเกียรติ์ บทร้อง บทพากย์ และบทเจรจาในรัชกาลที่ 6

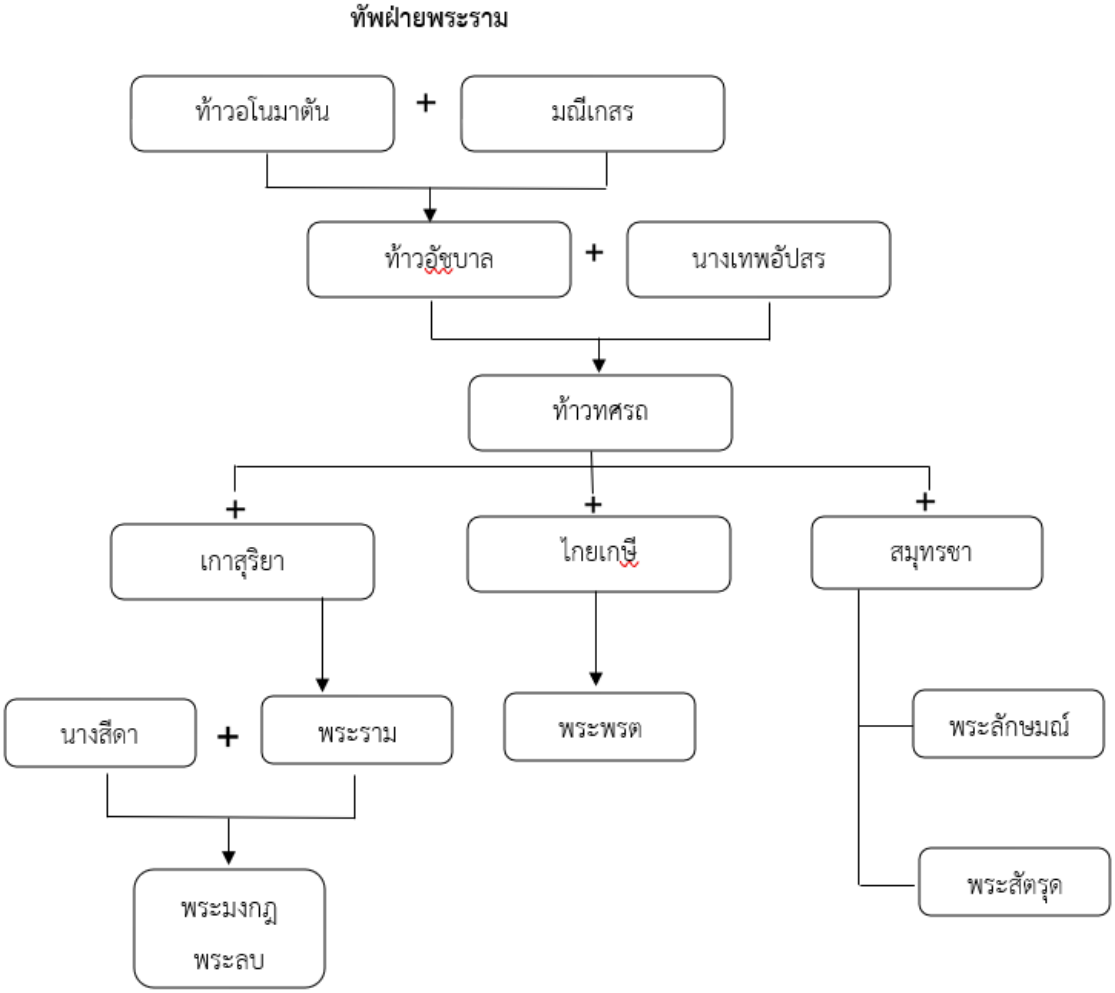
ต่อมาในรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ได้ทรงพระอุตสาหะสอบสวนค้นคว้าที่มาของ เรื่อง รามเกียรติ์ จากคัมภีร์รามายณะของวาลมิกิ แล้วได้ทรงพระราชนิพนธ์หนังสือขึ้นเล่มหนึ่งชื่อว่า “บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์” โปรดให้ตีพิมพ์ขึ้นครั้งแรก เมื่อ พ.ศ. 2456 ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทร้อง บทพากย์รามเกียรติ์ขึ้น สำหรับเล่นอีก 6 ชุด คือ 1) ชุดสีดาหาย 2) ชุดเผาลงกา 3) ชุดพิเภกถูกขับ 4) ชุดจองถนน 5) ชุดประเดิมศึกกรุงลงกา 6) ชุดนาคบาศ รวมเป็นหนังสือ 154 หน้า ขนาด 8 หน้ายก นอกจาก 6 ชุดที่กล่าวแล้ว ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทเบิกโรงสั้น ๆ ขึ้นไว้หลายบท ต่อมาได้ทรงพระราชนิพนธ์ชุดอภิเษกสมรส ขึ้นอีกชุดหนึ่งแต่แบ่งเป็น 2 ตอน คือ 1) ตอนปราบตาฑะกา 2) ตอนอภิเษกสมรส

บทโขนของกรมศิลปากรปรับปรุงใหม่

บทโขน กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่แล้ว หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 แล้ว กรมศิลปากรได้ฟื้นฟูและปรับปรุงศิลปะทางนาฏศิลป์และดนตรีขึ้นอย่างมากมาย โดยมีการนำโขนออกแสดงให้ประชาชนชม ณ โรงละครแห่งชาติ ซึ่งการแสดงแต่ละครั้งก็ได้ใช้บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 บ้าง และรัชกาลที่ 2 บ้าง โดยผู้รู้ได้แก้ไขปรับปรุงขึ้นใหม่นำมาเป็นบทแสดงโขนโดยเฉพาะ ชุดแรกที่กรมศิลปากรได้ปรับปรุงคือชุด หนุมานอาสา และได้นำออกแสดง ณ โรงละครศิลปากร เมื่อวันศุกร์ที่ 7 พฤศจิกายน 2495 หลังจากนั้นก็มีการปรับปรุงบทโขนใช้แสดงกันเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน บทที่ปรับปรุงจะนิยมแต่งด้วยกลอนบทละคร กาพย์ ร่าย ยาว ซึ่งก็มีทั้งบทร้อง บทพากย์ และบทเจรจา (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555)

จากบทละครครั้งกรุงเก่าบทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว หรือแม้กระทั่งบทโขนที่ปรับปรุงใหม่โดยกรมศิลปากร ล้วนแล้วแต่นิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ด้วยกันทั้งสิ้น ไม่ได้มีเรื่องใดเข้ามาแทรกแซงได้เลย ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าเรื่องที่เล่นโขนของไทยเรานั้นนิยมเล่นกันเพียงเรื่องเดียว คือ รามเกียรติ์

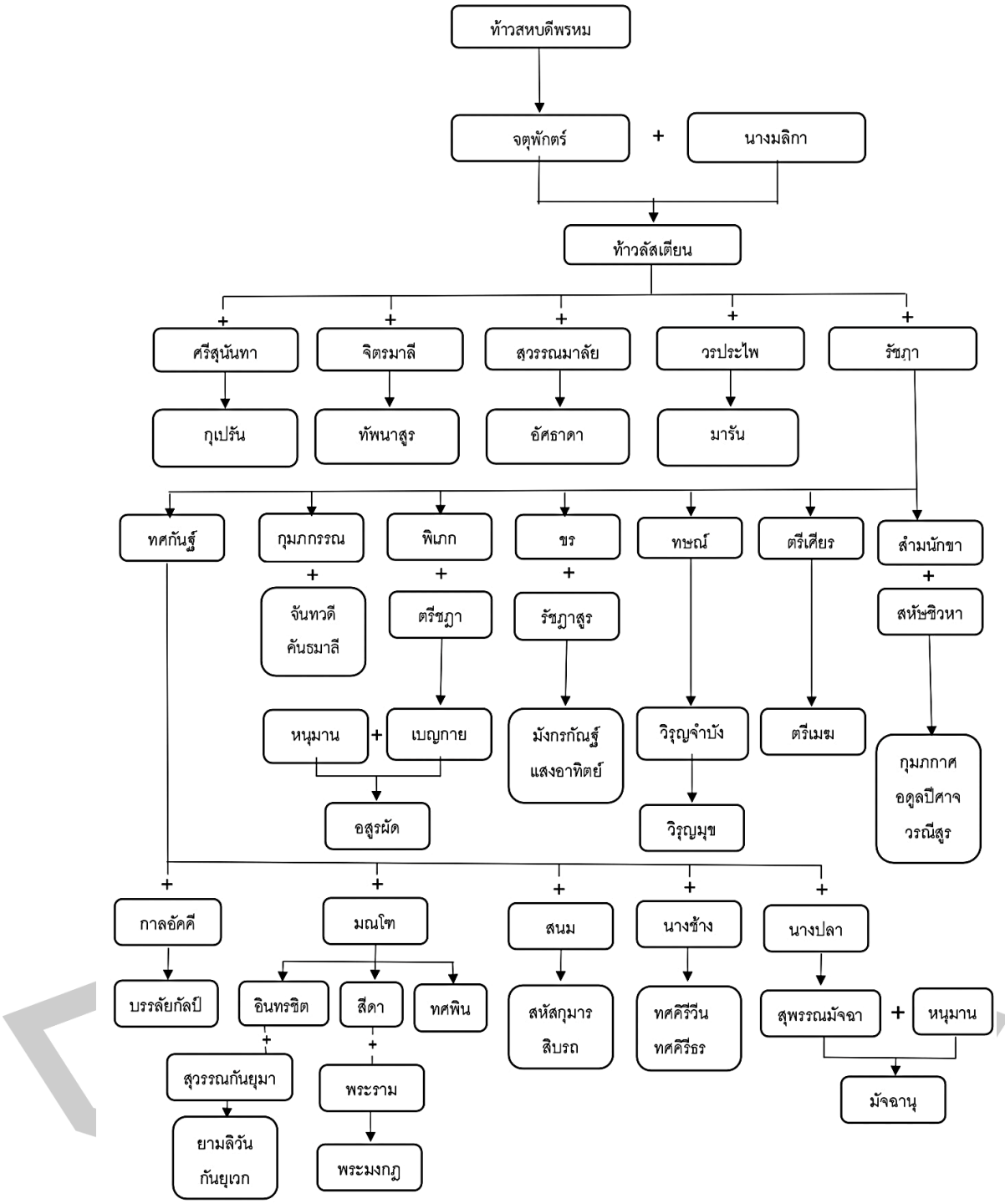
การรบในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ เป็นการรบระหว่างมนุษย์กับยักษ์ โดยแยกเป็น 2 ฝ่าย คือ ฝ่ายมนุษย์คือทัพของพระราม ฝ่ายยักษ์คือทัพของทศกัณฐ์



ภาพประกอบ 23 ทัพฝ่ายพระราม
ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ทัพฝ่ายทศกัณฐ์



ภาพประกอบ 24 ทัพฝ่ายทศกัณฐ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ในการแสดงโขน ดำเนินเรื่องด้วยการต่อสู้ที่เป็นหัวใจสำคัญ ดังนั้นในการแสดงโขนจึงมักจะปรากฏตัวละครออกมาสู้รบกันอยู่เป็นประจำ ในเกือบทุก ๆ ตอน และมีรูปแบบในการแสดงที่หลากหลายตามลักษณะของประเภทตัวละคร จึงได้แบ่งการรบของตัวละครออกได้ ดังนี้

1.2.1 การรบระหว่างพระกับยักษ์

การแสดงโขนที่จะมีการรบระหว่างพระกับยักษ์ ไม่นิยมนำมาแสดงให้เห็นไม่มากนัก เนื่องจากเมื่อเป็นกระบวนการรบที่เป็นตัวพระมักจะมีตัวลิงเข้าร่วมรบด้วยเสมอ การแสดงโขนในตอนที่มีการรบระหว่างพระกับยักษ์ในเรื่องรามเกียรติ์นั้น มักจะพบในตอนต้นเรื่อง และท้านของเรื่อง การแสดงโขนที่มีการรบระหว่างพระกับยักษ์ปรากฏเห็นได้ชัดเจน คือ

ตอน นางสำมนักขาก่อศึก

- พระลักษมณ์รบนางสำนักขา

ภาพประกอบ 25 พระลักษมณ์รบนางสำมนักขา

ที่มา : สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 2566

กล่าวถึงนางสำมนักขา เป็นธิดาองค์เดียวของท้าวลัสเตียนและนางรัชฎา นางสำมนักขาเป็นน้องสาวของทศกัณฐ์ กุมภกรรณ พิเภก ขร ทูษณ์และ ตรีเศียร ฝ่ายนางสำมะนักขามีสามีชื่อ ชิวหา ซึ่งถูกทศกัณฐ์ขว้างจักรไปตัดลิ้นขาดจนถึงแก่ความตาย ด้วยความเข้าใจผิด ซึ่งยังความเสียใจให้แก่นางสำมะนักขายิ่งนักหลังจากชิวหาสิ้นไป วันหนึ่งนางสำมะนักขาไปเที่ยวป่าและได้พบพระรามจึงเกิดหลงรักขึ้นและได้เข้าไปเกี้ยวพาราสี แต่พระรามไม่สนใจ นางสำมะนักขาจึงตามพระรามไปที่อาศรมเห็นนางสีดา จึงคิดหาทางกำจัดนางสีดา และเข้าไปทำร้ายนางสีดาแต่ถูกพระราม

จับได้ จึงเกิดการสู้รบระหว่าง พระลักษมณ์กับนางสำมนักขา เป็นเหตุให้เกิดสงครามระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์

1.2.2 การรบระหว่างยักษ์กับลิง

การแสดงโขนที่จะมีการรบระหว่างยักษ์กับลิง ตอนที่นิยมนำมาแสดงทั่วไปทั้งของสำนักการสังคีตกรมศิลปากร และโขนพระราชทาน สามารถพบกระบวนการรบระหว่างยักษ์กับลิงในตอน ดังต่อไปนี้

ตอน ศึกวิรุญจำบัง

- หนุมานรบวิรุญจำบัง

ภาพประกอบ 26 หนุมานรบวิรุญจำบัง

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2566

วิรุณจำบังเป็นโอรสของพญาทูษณ์ และเป็นน้องชายร่วมบิดามารดาของทศกัณฐ์กระบวนการรบในตอนนี้ กล่าวถึงครั้งวิรุณจำบังรับอาสายกทัพไปทำสงครามกับพระรามและพลวานรซึ่งกำลังมุ่งหน้ามาที่กรุงลงกาเพื่อทวงนางสีดาคืน โดยไปสมทบกับทัพของท้าวสัทธาสูร เจ้าเมืองอัสดง สหายอีกตนของทศกัณฐ์ ซึ่งต่อมาก็ถูกหนุมานฆ่าตาย ซึ่งตอนนี้จะได้เห็นถึงกระบวนการสู้รบระหว่างยักษ์กับลิง และเมื่อวิรุณจำบังไปรบ พลยักษ์ถูกพลวานรฆ่าตายหมด ฝ่ายวิรุญจำบังผู้เป็นแม่ทัพจึงร่ายเวทย์กำบังตนและม้า เข้าสังหารฝ่ายวานรล้มตายเป็นจำนวนมาก พระรามเห็นความไม่ชอบมาพากลจึงขอคำแนะนำจากพิเภก โดยพิเภกถวายคำแนะนำให้พระรามแผลงศรไปฆ่าม้านิลพาหุเสีย วิรุณจำบังเห็นว่าสู้ไม่ได้จึงหาทางหนี โดยร่ายเวทย์เสกผ้าโพกศีรษะเป็นหุ่นพยนต์ซึ่งมีรูปกายเหมือนตน แล้วหลบหนีไปจนพบนางวานรินทร์ นางวานรินทร์แนะให้ไปซ่อนตัวอยู่ในฟองน้ำ ฝ่าย

พระรามทรงรู้กลศึก แผลงศรเป็นตาข่ายเพชรทำลายรูปนิมิต แล้วสั่งให้หนุมานติดตามไปสังหาร ฝ่ายหนุมานติดตามไปจนสังหารวิรุณจำบังได้สำเร็จ

ตอน สืบมรรคา

ในตอนนี้ เมื่อพระรามต้องยกกองทัพข้ามมหาสมุทรไป ทำสงครามกับเหล่าอสูร ณ กรุงลงกา จึงมอบหมายให้หนุมานปฏิบัติภารกิจสำคัญสืบหาหนทางนำพากองทัพของพระรามฝ่าฟันอุปสรรคและเหล่าอสูรที่ปกป้องรักษาด่านข้ามทะเลไปยังที่หมาย ในตอนนี้จะได้เห็นกระบวนการรบระหว่าง ฝ่ายลิง กับ นกสัมพาที นางผีเสื้อสมุทร นางอังกาศตไล ยักษ์ปักหลั่น รบสหัสกุมาร อินทรชิด

- องคตรบปักหลั่น

ภาพประกอบ 27 องคตรบปักหลั่น

ที่มา : ศูนย์ศิลปาชีพ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง, 2566

กระบวนการรบองคตรบปักหลั่น เกิดขึ้นเมื่อพระรามทรงรับสั่งให้หนุมาน ชมพูพาน และองคต นำผ้าสไบและพระธำมรงค์ไปถวายนางสีดาที่ถูกทศกัณฐ์ลักพาตัวไปไว้ที่กรุงลงกา เมื่อทั้งสามยกกองทัพมาหยุดพักที่ริมสระโบกขรณี ได้พบกับยักษ์ปักหลั่นจึงเกิดการสู้รบกันระหว่างยักษ์กับลิง เมื่อยักษ์ปักหลั่นรู้ว่าเป็นทหารของพระรามจึงเล่าเรื่องราวของตนว่า เดิมตนเป็นเทวดาคอยรับใช้พระอินทร์อยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ แต่ได้ลอบเป็นชู้กับนางฟ้าชื่อมาลี จึงถูกพระอินทร์สาปให้เป็นยักษ์มาเฝ้าสระโบกขรณีอยู่ที่ป่าหิมพานต์ และจะพ้นคำสาปได้ก็ต่อเมื่อถูกทหารของพระรามฆ่าตาย จึงอ้อนวอนให้หนุมานฆ่า หนุมานสงสารจึงขอให้องคตซึ่งเป็นหลานของพระอินทร์เป็นผู้สังหารยักษ์ปักหลั่นแทน

- หนุมานรบนางอากาศตะไล

ภาพประกอบ 28 หนุมานรบนางอากาศตะไล

ที่มา : ศูนย์ศิลปาชีพ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง, 2566

กระบวนการรบหนุมานรบนางอากาศตะไล หรือ อังกาศตะไล เป็นยักษิณี เสื้อเมืองกรุงลงกา รักษาด่านทางอากาศ เป็น 1 ใน 7 กองลาดตระเวนที่รักษากรุงลงกา อากาศตะไลนี้ปรากฏณ์ในการแสดงโขนชุด หนุมานรบอากาศตะไล ตัดตอนได้มาจากการแสดงโขนในเรื่องรามเกียรติ์ ชุดหนุมานสืบมรรคา โดยได้มี เรื่องราวคือ หนุมานไปสืบเส้นทางที่จะไปเมืองลงกา และถวายแหวนกับผ้าแก่นางสีดา ที่ถูกทศกัณฐ์ลักพาตัวไป ในระหว่างที่เหาะไปทางอากาศ ก็พบกับอากาศตะไล กำลังคุมกองลาดตะเวณผ่านมา จึงเกิดการรบกันขึ้น

- หนุมานรบสหัสกุมาร

ภาพประกอบ 29 หนุมานรบสหัสกุมาร

ที่มา : ศูนย์ศิลปาชีพ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง, 2566

- หนุมานรบอินทรชิต

ภาพประกอบ 30 หนุมานรบอินทรชิต

ที่มา : ศูนย์ศิลปาชีพ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง, 2566

กระบวนการรบระหว่างหนุมานรบอินทรชิด พบว่าอินทรชิตที่เป็นตัวยักษ์มีการขึ้นลอยหนุมานที่เป็นตัวลิง ในลักษณะของลอย 2 ซึ่งส่วนมากในการแสดงโขนที่เป็นกระบวนการรบ ฝ่ายยักษ์มักจะเป็นฝ่ายรับลอยเสมอ ดั้งนั้นแล้วฉากหนุมานรบอินทรชิตนี้จึงชี้ให้เห็นว่า การรบในครั้งนี้หนุมานได้เป็นฝ่ายเสียเปรียบให้กับอินทรชิต โดยในบทโขนพระราทานสืบมรรคา 2562 มีบทที่กล่าวถึงการรบระหว่างหนุมานรบอินทรชิต มีความว่า

“เมื่อนั้น อินทรชิตสิทธิศักดิ์กยักษี
เห็นหมู่มารล้มตายวายชีวี อสุรีแกว่งศรเข้ารอนราน
เพ่นขึ้นเหยียบบ่าวายุบุตร ยงยุทธย้ายท่ากล้าหาญ
รุกรบขบฟันประจัญบาน ตีต้องหนุมานซานไป”

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ตอน ศึกมัยราพณ์

- หนุมานรบมัยราพณ์

ภาพประกอบ 31 หนุมานรบมัยราพณ์

ที่มา : ศูนย์ศิลปาชีพ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง, 2566

กระบวนการรบหนุมานรบมัยราพณ์ เริ่มขึ้นหลังจากที่หนุมานต่อสู้กับมัจฉานุจนในที่สุดรู้ว่าเป็นพ่อลูกกัน หนุมานหักก้านบัวใหญ่ แทรกตัวไปยังกรุงบาดาล พบนางพิรากวน พี่สาวมัยราพณ์ที่ถูกถอดยศและใช้ให้มาตักน้ำ เพื่อไปต้มพระรามกับไวยวิกลูกชายของนาง หนุมานแปลงเป็นใยบัวติด ชายสไบเข้าไปในเมืองบาดาลได้ หนุมานลอยเข้าไปถึงปราสาทที่มัยราพณ์และชายาบรรทมอยู่ หนุมานต่อสู้กับมัยราพณ์ มัยราพณ์ท้าให้ไปรบกันที่ดงตาลท้ายเมือง หนุมานใช้ต้นตาลเป็นกระบองฟาดมัยราพณ์สิ้นชีวิต

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ตอน หาดทรายกรด

- พาลีรบทศกัณฐ์

ภาพประกอบ 32 พาลีรบทศกัณฐ์

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2566

กระบวนการรบในตอนนี้ เกิดขึ้นเมื่อพาลีมาทำลายพิธี ทำให้ทศกัณฐ์ไม่มอาจเผารูปเทวดาที่หาดทรายกรดได้ จึงกลับเข้าปราสาทชัย นางมณโฑมเหสียุยงว่า การเสียพิธีครั้งนี้น่าจะเกิดจากพิเภกเป็นไส้ศึกบอกความลับ เพื่อให้สิ้นเสี้ยนศึกควรฆ่าพิเภกเสีย ทศกัณฐ์เห็นจริงตามคำทูล จึงสั่งมโหธรให้เร่งจัดทัพ ทศกัณฐ์เองจะออกไปทำศึก ได้ท่วงทีจึงพุ่งหอกกบิลพัทฆ่าพิเภก

1.2.3 การรบระหว่างพระกับยักษ์กับลิง

การแสดงโขนที่จะมีการรบระหว่างยักษ์กับลิง มีตอนที่นิยมนำมาแสดงทั่วไป ทั้งของสำนักการสังคีตกรมศิลปากร และโขนพระราชทาน สามารถพบกระบวนการรบระหว่างพระกับยักษ์กับลิงในตอน ดังต่อไปนี้

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ตอน ศึกโมกขศักดิ์

- พระลักษมณ์ – หนุมานรบกุมภกรรณ

ภาพประกอบ 33 พระลักษมณ์ – หนุมานรบกุมภกรรณ

ที่มา : ศูนย์ศิลปาชีพ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง, 2566

กระบวนการรบพระลักษมณ์ – หนุมานรบกุมภกรรณ เหตุเกิจากกุมภกรรณขึ้นไปทูลขอหอกโมกขศักดิ์ แต่ด้วยเหตุอาเพศที่ต้องเสียสัจสุจริตหอกนั้นกลับเป็นสนิมทั้งสี่คม พระพรหมตักเตือนแต่ก็บอกถึงวิธีแก้ไขให้ กุมภกรรณนำหอกโมกขศักดิ์กลับไปประกอบพิธีลับหอก ที่เขาทับทิมริมแม่น้ำใหญ่ กุมภกรรณจัดสั่งให้ตั้งโรงพิธีใหญ่พร้อมทั้งเครื่องบูชาอย่างครบถ้วนตามตำราและได้สั่งไพร่พลกวดขันดูแลมิให้สิ่งปฏิกูลใดๆ ผ่านเข้ามาเป็นอันขาด ทางฝ่ายพระราม พิเภกกราบทูลว่า กุมภกรรณไปประกอบพิธีลับหอกถ้าสำเร็จจะมีฤทธิ์ร้ายกาจนักและทูลว่า โดยอุปนิสัยของกุมภกรรณเป็นพญายักษ์ที่รักความสะอาด สิ่งที่จะทำลายพิธีได้ คือ ให้พญาวานรหนุมานและพญาวานรองคตแปลงกายเป็นสุนัขเน่าและอีกาที่จิกกินซากลอยผ่านเข้าไปใกล้บริเวณพิธี

เมื่อกุมภกรรณได้กลิ่นก็จะประกอบพิธีต่อมิได้ พญาวานรทั้งสองรับอาสาไปทำลายพิธีตามคำแนะนำของพญาภิเภก เมื่อกุมภกรรณเสียพิธีจึงยกทัพออกรบ พระรามให้พระลักษณ์คุมกองทัพออกรบ ด้วยเหตุกุมภกรรณเป็นอุปราชมีศักดิ์เสมอพระลักษณ์ จึงเกิดการประทะรบกันขึ้นในการรบครั้งนี้ พระลักษณ์เป็นฝ่ายเสียทีถูกหอกโมกขศักดิ์ปักพระอุระจนสลบลง

ตอน ยกรบ ชุด ขาดเศียรขาดกร – ชูกล่องดวงใจ

- พระราม - พระลักษมณ์ – หนุมานรบมัยราพณ์

ภาพประกอบ 34 พระราม - พระลักษมณ์ - หนุมานรบมัยราพณ์

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2566

การแสดงโขนตอนยกรบ ถือว่าเป็นการแสดงที่มีการแสดงกระบวนการรบที่ถือว่าเป็นแม่แบบให้การแสดงที่มีกระบวนการรบใน ตอนอื่น ๆ และเป็นตอนที่ได้รับความนิยมนำมาแสดงต่อจากโขนตอนต่าง ๆ โดยนำมาแสดงแสดงในช่วงสุดท้ายของการแสดง การแสดงุดยกรบมักจะอยู่ในการแสดงโขน ตอน ขาดเศียรขาดกร ชูกล่องดวงใจ ซึ่งถือว่าเป็นกระบวนการรบของทศกัณฐ์ที่ยกทัพออกมารบเป็นครั้งสุดท้าย ก่อนที่จะถูกหนุมานทำลายกล่องดวงใจของทศกัณฐ์ และพระรามแผลงศรจนทศกัณฐ์ได้สิ้นชีวิตไปในที่สุด

ตอน พุ่งหอกกบิลพัท

- พระราม - พระลักษมณ์ – หนุมานรบทศกัณฐ์

ภาพประกอบ 35 พระราม - พระลักษมณ์ – หนุมานรบทศกัณฐ์

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2566

กระบวนการรบทศพระราม - พระลักษมณ์ – หนุมานรบทศกัณฐ์ เกิดจากที่ทศกัณฐ์คิดว่า การที่ตนทำพิธีใดก็ถูกทำลายหมด เป็นเพราะพิเภกบอกการแก้กลจากข้าศึก จึงออกไปรบและฆ่าพิเภกด้วยหอกกบิลพัท เมื่อพิเภกรู้ว่าทศกัณฐ์คิดว่าตนบอกกลลวงไปทำลายพิธีเผารูปเทวดาและชุบหอกกบิลพัทและจะตามมาฆ่า ก็ทูลแก่พระราม พระรามให้พระลักษมณ์คอยเฝ้าดูแลพิเภกขณะที่พระรามกำลังสู้รบกับทศกัณฐ์ ฝ่ายทศกัณฐ์รบพลางคอยมองลู่ทางสังหารพิเภกไปด้วย เมื่อมีช่องทางก็พุ่งหอกหมายฆ่าพิเภก พระลักษมณ์ปัดได้ แต่หอกได้กลับมาปักอกตนเองแทนจนสลบไป

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ตอน นาคบาศ

- พระลักษมณ์ – หนุมานรบอินทรชิต

ภาพประกอบ 36 พระลักษมณ์ – หนุมานรบอินทรชิต

ที่มา : ศูนย์ศิลปาชีพ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง, 2566

โขนในตอนนาคบาศนี้ มีเนื้อเรื่องที่กล่าวถึงทศกัณฐ์ใช้ให้อินทรชิตผู้เป็นโอรสออกรบ อินทรชิต จึงขอไปชุบศรนาคบาศ เรียกพญานาคขึ้นมาคายพิษใส่ศรเพื่อให้มีฤทธิ์ อินทรชิตให้วิรุญมุขแปลงกาย เป็นอินทรชิตคุมกองทัพไปรบกับพระลักษมณ์ อินทรชิตเหาะขึ้นไปซ่อนบนอากาศเพื่อรอจังหวะแผลงศร สังหารข้าศึก วิรุญมุขแปลงกายเป็นอินทรชิต คุมกองทัพเข้ารบกับพระลักษมณ์ ในฉากนี้จะทำให้เห็นกระบวนการรบระหว่างพระลักษมณ์ – หนุมานรบอินทรชิตที่เป็นวิรุญมุขแปลงกายมา อินทรชิตตัวจริงเห็นได้จังหวะ จึงแผลงศรนาคบาศ กลายเป็นพญานาคเข้ามัดพลวานรและมัดพระลักษมณ์สลบลงทั้งกองทัพ เหลือเพียงพิเภกที่ไม่ถูกศรนาคบาศ

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

1.2.4 การรบหระว่างพระกับพระ

ตอน ปล่อยม้าอุปการ

- พระมงกุฎ พระลบ รบ พระราม พระลักษมณ์ พระพรต พระสัตรุด

ภาพประกอบ 37 กระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ รบพระราม พระลักษณ์

ที่มา : https://www.youtube.com/watch?v=No6iJXxadSA&t=1199s

สืบค้นเมื่อ 5 ตุลาคม 2564

พระมงกุฎ พระลบเป็นตัวละครที่มีบทบาทสำคัญ และโดดเด่น โดยเฉพาะในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ปล่อยม้าอุปการ เป็นการแสดงโขนที่มีความพิเศษและมีความน่าใจ เพราะในการแสดงโขนในตอนปล่อยม้าอุปการนี้ ตัวละครพระมงกุฎ พระลบ จะเป็นการแสดงบทบาทที่มีบุคลิกท่าทางของเด็ก จึงทำให้เก็นความแตกต่างจากโขนตอนอื่น ๆ มีความสนุกสนาน เห็นความน่ารักในท่าทางการสวมบทบาทของตัวละครเด็ก และความโดดเด่นของกระบวนท่ารำที่มีการปรับเพื่อให้เหมาะสม คือเป็นการที่ไม่เน้นลีลาและท่าทางมากจนเกินไปพร้อมกับผสมผสานความซุกซนของเด็กเข้ามาในกระบวนท่ารำ และเห็นความแตกต่างที่ชัดในในช่วงกระบวนการรบ ที่ในการแสดงโขนในตอนทั่ว ๆ ไปนั้นจะนิยมนำเสนอรูปแบบกระบวนการรบของตัวละครที่เป็นผู้ใหญ่แล้ว มักจะเป็นการรบระหว่าตัวพระกับตัวยักษ์ และตัวลิงกับตัวยักษ์ และจะเห็นการได้เปรียบคู่ต่อสู้โดยการขึ้นขึ้นลอย โดยพบว่าโดยปกติแล้วในกระบวนการรบทุกครั้งฝ่ายยักษ์มักจะเป็นฝ่าเสียเปรียบคู่ต่อสู้เสมอ ตัวขึ้นลอยจะพบว่าตัวพระ และตัวลิงเป็นฝ่ายขึ้นลอย

การแสดงโขนมีการพัฒนาการด้านรูปแบบวิธีการให้น่าสนใจมากขึ้นมากให้เข้ากับยุคสมัย แต่สิ่งก็ยังคงความงดงามจีตรีตการปฏิบัติในการแสดงเอาไว้ทั้งกระบวนท่ารำ โดยเฉพาะ

กระบวนการรบเป็นหัวใจในการนำเนินเรื่องของการแสดงโขน ซึ่งในเนื้อเรื่องของ รามเกียรติ์ ในแต่ละตอน มักจะมีการรบหลากหลายตัวละคร ที่พบเห็นได้ชัดเจน และพบเห็นมากที่สุดคือกระบวนการรบระหว่างลิงรบยักษ์ รองลงมาคือการรบระหว่างพระกับยักษ์กับลิง กระบวนการรบที่พบเห็นน้อยที่สุดคือการรบระหว่างพระกับยักษ์ และกระบวนการรบพระกับพระที่พบว่ามีเพียงตอนเดียวที่เป็นการรบในลักษณะของตัวพระทั้งสองฝ่าย พบการแสดงโขนในตอนปล่อยม้าอุปการ กระบวนการรบจะแบบเป็น 2 ฝ่าย ฝ่ายที่ได้เปรียบในการต่อสู้จะมีการขึ้นลอยฝ่ายที่เสียเปรียบ ซึ่งรูปแบบกระบวนการรบในการแสดงโขนได้รูปแบบท่าทางมาจากการละเล่นกระบี่กระบอง โดยบรมครูทางด้านนาฏศิลป์นำมาประดิษฐ์เพิ่มเติมให้สวยงาม เหมาะกับการนำมาใช้ในการแสดงโขน

2. รูปแบบกระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

กระบวนการรบในการแสดงโขน นอกเหนือจากกระบวนการรบของพระกับยักษ์ และลิงกับยักษ์ ที่มักจะพบในเกือบทุก ๆ ตอนของเรื่อง รามเกียรติ์ มีอีกกระบวนการรบหนึ่งที่เป็นบทบาทสำคัญ มีความโดดเด่นน่าสนใจ อยู่ในตอน ปล่อยม้าอุปการ ปรากฏตัวละครพระมงกุฎ พระลบ ที่พบว่ามีฉากต่อสู้กับพระราม พระลักษมณ์ พระพรต พระสัตรุด เป็นกระบวนการรบพระกับพระ และถือเป็นตอนเดียวในเรื่องรามเกียรติ์ที่ปรากฏกระบวนการรบพระกับพระ โดยการเข้ารบที่เป็นการรบคู่ จึงทำให้พบความแตกต่างจากกระบวนการรบในโขนตอนอื่น ๆ และความโดดเด่นของกระบวนท่ารำตัวพระที่มีการปรับเพื่อให้เหมาะสมกับตัวละครที่เป็นเด็ก คือไม่เน้นลีลาและท่าทางมากจนเกินไป พร้อมกับผสมผสานบุคลิกที่น่ารักของเด็กเข้ามาในกระบวนท่ารำ มีการแสดงได้เปรียบคู่ต่อสู้คือการขึ้นลอยระหว่างพระกับพระ ซึ่งโดยปกติทั่ว ๆ ไปกระบวนการขึ้นลอยนั้นฝ่ายยักษ์มักจะเป็นฝ่ายรับลอยคู่ต่อสู้เสมอ กระบวนการรบพระกับพระจึงจะต้องมีเทคนิคและวิธีการในการปฏิบัติกระบวนท่ารบและการขึ้นลอยเพื่อให้เกิดความสวยงามเหมาะสมกับผู้แสดง

2.1 รูปแบบกระบวนการรบในการแสดงโขน

กระบวนการรบในการแสดงโขน คือ การแสดงที่เกี่ยวข้องในการทำศึกสงคราม การต่อสู้ หรือประลองอวดฝีมือซึ่งกันและกัน อุปกรณ์ที่นำมาใช้สำหรับในการรบ คือ อาวุธในการต่อสู้เป็นอุปกรณ์ที่จำลอง หรือดัดแปลงมาจากอาวุธจริง สร้างขึ้นไว้สำหรับในการแสดงเท่านั้น ในการแสดงโขน อาวุธสำหรับตัวพระ (กษัตริย์) คือ “ศร” ใช้ถือในขณะที่ทำการแสดง สื่อถึงการเป็นชาตินักรบ ก่อนการออกรบในการแสดงโขนเพื่อสื่อถึงความยิ่งใหญ่ และแสดงอำนาจของกษัตริย์ จะเริ่มต้นการจากการ “ตรวจพล” เป็นรูปแบบการแสดงจัดขบวนทัพ การเตรียมความพร้อมก่อนไปสู่สนามรบ แล้วดำเนินการแสดงต่อเข้าสู่ในช่วงของ “กระบวนการรบ” เป็นการแสดงในรูปแบบการต่อสู้ ระหว่าง 2 ฝ่าย โดยองค์ประกอบในกระบวนการรบมี ดังนี้

2.1.1 ตรวจพล

ในการทำศึกสงคราม การตรวจพลนั้นถือเป็นสิ่งสำคัญอย่างมากก่อนการออกรบ เป็นการจัดเตรียมกำลังพลให้เรียบร้อยเพื่อรอการรับการตรวจความพร้อม โดยผู้ที่เป็นแม่ทัพจะเป็นผู้ตรวจกำลังพล จุดประสงค์เพื่อตรวจความเรียบร้อยกำลังพลให้มีความพร้อมอยู่เสมอ เพื่อสร้างขวัญกำลังใจของกำลังพลที่จะออกรบ ทั้งยังเป็นการแสดงแสงยานุภาพความยิ่งใหญ่ของแม่ทัพว่ายิ่งมีจำนวนกำลังพลและความพร้อมมากเพียงใด ก็แสดงว่าการต่อสู้ในครั้งนั้นจะได้เปรียบคู่ต่อสู้มากยิ่งขึ้น ดังจะเห็นได้จากการตรวจพลสวนสนามของทหาร แสดงความเข้มแข็งความสามัคคีของทัพพร้อมด้วยอาวุธยุทโธปกรณ์ต่าง ๆ ความเป็นระเบียบวินัยของกระบวนแถวที่มีการฝึกหัดมาเป็นอย่างดี

การตรวจพลของทหารในบริบทของสังคมไทย จึงส่งผลและมีอิทธิพลต่อการแสดงนาฏยศิลป์ไทยเนื่องจากบทละครรำของไทยนั้นปรากฏการสู้รบของแต่ละฝ่ายแทบทุกประเกท และแทบทุกเรื่อง ทั้งการแสดงโขน ละครใน ละครบอก ละครพันทาง ละครอิงประวัติศาสตร์ บรมครูทางด้านนาฏยศิลป์ไทยจึงได้คิดประดิษฐ์ออกแบบกระบวนท่าการรำตรวงพลสอดแทรกเข้าไปด้วยจุดมุ่งหมายในการรำตรวจพลในการแสดง คือ เพื่อสื่อถึงการตรวจตราไพร่พล กองทัพ แสดงความยิ่งใหญ่และแสดงแสนยานุภาพของกองทัพ เป็นการอวดฝีมือ ทักษะ ความคล่องแคล่วชำนาญในการรำใช้อาวุธของผู้แสคง และเป็นการเพิ่มอรรถรสให้แก่ผู้ชม โดยมีขั้นตอนของการรำตรวจพลคือ คนธงออกมาร่ายรำ จากนั้นจึงเป็นพลทหาร และสุดท้ายคือตัวแม่ทัพ โดยที่ตัวแม่ทัพนั้นจะมีขั้นตอนตั้งแต่การปรากฏตัว ดังนี้

- การเริ่มปรากฏตัวโดยการออกมายืนเท้าฉาก เพื่อรับการเคารพจากกองทัพ

ภาพประกอบ 38 เท้าฉาก

ที่มา : ศูนย์ศิลปาชีพ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง, 2566

- การรำอาวุธเพื่อแสดงความคล่องแคล่วชำนาญในการใช้อาวุธ

ภาพประกอบ 39 การรำอาวุธ

ที่มา : ศูนย์ศิลปาชีพ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง, 2566

- การเดินตรวจพลในกองทัพเพื่อตรวจความเรียบร้อย

ภาพประกอบ 40 การเดินตรวจพล

ที่มา : ศูนย์ศิลปาชีพ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง, 2566

- การถามความพร้อมของกองทัพเพื่อเตรียมเคลื่อนพล

ภาพประกอบ 41 การถามความพร้อมของกองทัพ

ที่มา : ศูนย์ศิลปาชีพ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง, 2566

- การเข้าสู่ที่เตรียมพร้อม เพื่อสั่งให้กองทัพออกเดินทาง

ภาพประกอบ 42 การเข้าสู่ที่เตรียมพร้อม

ที่มา : ศูนย์ศิลปาชีพ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง, 2566

2.1.2 การท้ารบ

การแสดงกระบวนการรบในละครไทย ไม่ว่าจะเป็นละครนอก ละครใน ละพันทางหรือแม้แต่ในการแสดงโขนเอง เมื่อถึงสนามรบไปประจันหน้ากับผู้ต่อสู้ ก่อนที่จะมีการปะทะรบกัน จะมีการท้ารบระหว่างคู่ต่อสู้ โดยการการรำตีบทในลักษณะท้าทายข่มขวัญ แสดงความแข็งแกร่งไม่เกรงกลัวต่อผู้สู้ ในปฏิบัติการท้ารบในการแสดงโขน จะปฏิบัติทั้งสองฝ่าย คือฝ่ายของทศกัณฐ์(ฝั่งกรุงลงกา) และฝ่ายพระราม(ฝั่งพลับพลา) โดยฝ่ายทศกัณฐ์มักจะเป็นฝ่ายท้ารบก่อนเสมอ ฝ่ายพระรามจึงจะออกกระบวนท่ารำแสดงทีท่าถึงการไม่เกรงกลัวคู่ต่อสู้ แล้วจึงทำการท้ารบคู่ต่อสู้กลับ

การปฏิบัติกระบวนท่ารำในการท้ารบ จะต้องปฏิบัติกระบวนท่ารำที่ใช้สื่อความหมายในการแสดงให้ผู้รับชมการแสดงได้เข้าใจ ตามหลักภาษาท่านาฏยศิลป์ไทย โดยกระบวนท่ารำนักแสดงจะปฏิบัติท่าทางที่แสดงออกถึงความเข้มแข็งผสมสารกับความอ่อนช้อยสง่ามาของนาฏยศิลป์ไทย โดยการตีบท หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า รำใช้บท คือการแสดงท่าทางแทนคำพูด รวมถึงการแสดงอารมณ์ด้วย เพื่อให้อีกฝ่ายหนึ่งเข้าใจหรือผู้ชมสามารถเข้าใจความหมายได้ด้วยการแสดง ท่าทางของผู้แสดง การตีบทนี้เป็นการแปลความหมาย และถือเป็นการใช้ภาษาอย่างนึง เพราะในการแสดงความรู้สึกนึกคิดให้ผู้ชมเข้าใจนั้น มิใช่อาศัยแต่เพียงคำพูดอย่างเดียว ย่อมจะใช้ท่าทางตลอดจนสีหน้าประกอบด้วย ฉนั้นแล้วในการแสดงโขนที่มีการรบ ย่อมมีการตีบทเพื่อเป็นแสดงถึงการสนทนากันกับคู่สู้ มีกระบวนท่ารำ ดังนี้

1. ท่าเรียก

ภาพประกอบ 43 ท่าเรียก

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ท่าเรียก เป็นท่าแรกในกาชักชวนคู่ต่อสู้ให้สนใจ เพื่อสนทนาท้าทายในการรบ โดยในท่าเรียกนี้ ในกรณีฝ่ายของพระราม จะก้าวข้างไปทางด้านซ้าย แล้วใช้มือซ้ายตั้งวงกลาง แล้วจีบคว่ำเข้ามา แล้วคลายจีบออก มือขวาจับศรในระดับวงล่าง หันหน้าปยังคู่ต่อสู้

2 ท่าตัวเรา

ภาพประกอบ 44 ท่าตัวเรา

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ท่านี้เป็นท่ารำที่มีความหมายเป็นคำพูดว่า ตัวเรา ตัวกู ข้าพเจ้า เป็นต้น ขาซ้ายก้าวข้างน้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย มือซ้ายจีบมืองอแขนไว้ที่หน้าอก เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา หน้ามองคนที่จะพูดด้วย หรือในท่านี้จะปฏิบัติอีกด้านหนึ่งก็ได้ โดยหันหน้าเข้าก้าวเท้าขวา มือทั้งสองข้างเหมือนเดิม

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

3 ท่าฆ่า

ภาพประกอบ 45 ท่าฆ่า

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ท่าฆ่า เป็นท่ารำที่มีความหมายเป็นคำพูดว่า ฆ่า จะเป็นการฆ่าด้วยอาวุธอะไรก็แล้วแต่ เท้าซ้ายอยู่ในลักษณะเก้าข้างน้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย มือขวาถือศรตั้งวงระดับวงบน มือซ้ายตั้งวงหน้า เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา มองดูฝ่ายตรงข้ามหรือคู่ต่อสู้ในท่านี้

4 ท่าเจ้า

ภาพประกอบ 46 ท่าเจ้า

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ท่านี้เป็นท่ารำที่มีความหมายเป็นคำพูดว่า ตัวเจ้า ตัวมึง เป็นต้น ก้าวเท้าซ้ายในลักษณะก้าวข้าง เน้นน้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าข้าย มือขวาถือสอนระตับวงล่าง มือซ้ายชี้นิ้วตึง แขนเสมอระดับไหล่อยู่ข้างลำตัว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวาหน้ามองคู่ต่อสู้

5 ท่าให้ตาย

ภาพประกอบ 47 ท่าให้ตาย

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ท่านี้เป็นท่ารำที่มีความหมายเป็นคำพูดว่า ให้ตาย ก้าวเท้าซ้ายในลักษณะก้าวข้าง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย มือซ้ายแบมืออยู่ข้างหน้าระดับหัวเข็ม ขัดมือขวาถือสอนในลักษณะงายมือ ระยะของมือทั้งสองห่างกันพอประมาณ (มาจากสีลาจีบคว่ำแล้วค่อยๆ คลายมือจีบออกเป็นแบมือ จากนั้นค่อยๆ แยกมือทั้งสองออกจากกัน) เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา หน้าหมองคู่ต่อสู้หรือคนที่เราพูดด้วย ในท่านี้จะปฏิบัติอีกด้านหนึ่งก็ได้โดยหันหน้าเข้า ก้าวเท้าขวามือทั้งสองปฏิบัติเช่นเดียวกัน

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

2.1.3 ท่ารบ

ท่ารบ เป็นการแสดงกระบวนการรบระหว่างผู้ต่อสู้ มีกระบวนท่ารำประกอบการ ใช้อาวุธในลักษณะของการตี และการฟาดปะทะกันของ 2 ฝ่าย แบ่งเป็นช่วงการเข้ารบของตัวละคร และการกำหนดกระบวนท่าในการเข้ารบประกอบการปะทะอาวุธในแต่ละช่วงเอาไว้ ซึ่งจะขึ้นอยู่กับประเภทของตัวละครนั้น ๆ คล้ายการแสดงกระบี่กระบอง ซึ่งการท่ารบในการแสดงโขนมีองค์ประกอบหลัก ดังนี้

1. ปะทะรบ
2. เข้ารบ
3. เงื้อ
4. แยก
5. พลาด

1. ปะทะรบ

ภาพประกอบ 48 ปะทะรบ

ที่มา : ฤทธิชัย ฝังนาค, 2565

ท่าปะทะรบในกระบวนการรบ เป็นการที่ทัพต่อสู้ทั้งสองฝ่ายมาประจันหน้ากัน เพื่อที่จะเตรียมตัวเข้ารบ ซึ่งในกระบวนการรบในการแสดงโขนฝ่ายพระรามจะตั้งทัพอยู่ทางฝั่งด้านขวาของเวที ฝ่ายของทศกัณฐ์จะตั้งทัพอยู่ทางฝั่งด้านซ้ายของเวที เมื่อทั้งสองฝ่ายออกมาถึงจุดปะทะ แต่ละฝ่ายจะหันหน้าเข้าหากันเพื่อที่ ตั้งท่าเตรียมความพร้อมที่จะทำกระบวนการรบตามกระบวนท่า

2. เข้ารบ

การเข้ารบในการแสดงโขน เป็นการปฏิบัติกระบวนท่ารำต่อจากการท้ารบ มีรูปแบบและวิธีการรบ อยู่ 2 ครั้ง คือ

- เข้ารบครั้งที่ 1 ในการแสดงโขนเรียกกระบวนท่ารบในลักษณะนี้ว่า จับ 1 ท่ากระบวนการรบในการเข้ารบครั้งที่ 1 ประกอบด้วยท่ารบ คือ ตีเข้ารบไม้ 2, ท่าพลัก, ท่าไล่, ท่ารูดศร, ท่าเหยียบ, ตีออก

- เข้ารบครั้งที่ 2 ในการแสดงโขนเรียกกระบวนท่ารบในลักษณะนี้ว่า จับ 2 ท่ากระบวนการรบในการเข้ารบครั้งที่ 1 ประกอบด้วยท่ารบ คือ ตีเข้ารบไม้ 2, ท่าจับ, ท่าเหยียบ, ท่าเตะ, ตีออก

เข้ารบครั้งที่ 1 เป็นกระบวนการรบ จับ 1 มีกระบวนท่า ดังนี้

1) ตีเข้ารบไม้ 2

ภาพประกอบ 49 เข้ารบไม้ 2
ที่มา : ฤทธิชัย ฝังนาค, 2565

การตีเข้ารบไม้ 2 นี้ เป็นท่าแรกในการเข้ามารบกันทั้งสองฝ่าย โดยการทั้งฝ่ายพระและฝ่ายยักษ์หันหน้าเข้าหากันมือซ้ายตั้งวง ตัวยักษ์หันหลังเข้าเวทีก้าวขาซ้ายลงเหลี่ยม ตัวพระหันหน้ามาด้านหน้าเวทีก้าวข้างทางด้านซ้าย แล้วทั้งสองฝ่ายตีศรเข้าหากัน 2 ครั้ง ไปด้านซ้ายก่อน 1 ที แล้วด้านขวา 1 ที จึงเรียกว่ารบไม้ 2

2) ท่าพลัก

ภาพประกอบ 50 ท่าพลัก

ที่มา : ฤทธิชัย ฝังนาค, 2565

ท่าพลักนี้เป็นท่าที่ต่อจากการตีเข้ารบไม้ 2 พระก้าวเท้าซ้ายในลักษณะก้าวข้างน้ำหนักอยู่ที่เท้าซ้าย มือซ้ายตั้งมือดึงแขนยันไว้ที่รัดแร้ของยักษ์ มือขวายกขึ้นระดับวงบน ขัดศรไว้กับแขนใกล้บริเวณข้อศอกให้หัวสอนตั้งขึ้น ปลายศรชี้ลงต่ำเอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ส่วนยักษ์ขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือซ้ายดึงแขนยันไว้ที่รัดแร้ของพระมือ ขวาตั้งวงคล้ายตังพระ ทั้งพระและอยากหันหน้ามองกัน

3) ท่าไล่

ภาพประกอบ 51 ท่าไล่

ที่มา : ฤทธิชัย ฝังนาค, 2565

ท่าไล่เป็นการดันคู่ต่อสู้ไปทิศทางซ้ายและขวาของเวที ปฏิบัติต่อจากท่าพลัก โดยทั้งสองฝ่ายทั้งพระและยักษ์ มือซ้ายแขนตึงสอดไปที่รักแร้ของอีกฝ่าย มือขวายกขึ้นระดับวงบน ขัดศรไว้กับแขนใกล้บริเวณข้อศอกให้หัวสอนตั้งขึ้น ปลายศรชี้ลงต่ำ จากนั้นฝ่ายยักษ์จะดันให้ฝ่ายพระไปด้านซ้ายของเวทีก่อน แล้วจากนั้นฝ่ายพระจะดันฝ่ายยักษ์ไปยังด้านขวาของเวที ในการเคลื่อนที่ไปทางด้านซ้ายและความจะใช้การซอยเท้าถี่ ๆ

4) ท่ารูดศร

ภาพประกอบ 52 ท่ารูดศร

ที่มา : ฤทธิชัย ฝังนาค, 2565

ท่ารูดศรเป็นท่าที่ต่อจากท่าไล่ พระก้าวซ้ายในลักษณะก้าวข้าง มือซ้ายอยู่ระดับตั้งวงบนจับปลายศรของยักษ์ มือขวาตึงแขนถือศรอยู่ระดับหน้าอกของยักษ์ เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ยักษ์ขาทั้งสองข้างตั้งเหลื่อม มือขวาตึงแขนถือศรอยู่ระดับหน้าอกของพระ มือซ้ายตั้งวังบนจับปลายศรพระ ทั้งพระและยักษ์หันหน้าออกจากกัน

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

5) ท่าเหยียบ

ภาพประกอบ 53 ท่าเหยียบ

ที่มา : ฤทธิชัย ฝังนาค, 2565

ในท่าเหยียบนี้ พระก้าวเท้าขวาในลักษณะก้าวข้าง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท่าขวา มือขวาถือศรระดับหัวเข็มขัด ให้ปลายศรชี้ขึ้น มือซ้ายดึงแขนจับศรของยักษ์ ยักษ์ยืนขาขวาเป็นหลัก ยกเท้าซ้ายเหยียบหน้าขาของตัวพระ มือขวาถือศรอยู่ระดับหน้าอก มือซ้ายตึงแขนจับศรของพระ ทั้งพระและยักษ์มองหน้ากัน จากนั้นปฏิบัติสลับกันโดยให้ยักษ์หันตัวเข้าเวที พระหันตัวมาด้านหน้าเวที

6) ท่าตีออก

ภาพประกอบ 54 ท่าตีออก

ที่มา : ฤทธิชัย ฝังนาค, 2565

ในท่าตีออกนี้ยักษ์หันหน้ามาด้านหน้าเวที พระหันหลังเข้าเวที ทั้งสองฝ่ายทั้งพระและยักษ์ มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจับศรจะตีไม้ 2 ซ้ายและขวา แล้วตีเลาะออกจำนวนไม้ 4 หรือ 6 ครั้ง ซ้ายขวาสลับกัน พร้อมขยับตัวออกไปทางด้านซ้ายของตัวเอง จากนั้นตีพลาดไปด้านล่าง 1 ครั้ง แล้วตียั้งไปด้านบน 1 ครั้ง

เข้ารบครั้งที่ 2 เป็นกระบวนการรบ จับ 2 มีกระบวนท่า ดังนี้

1) ตีเข้าไม้ 2

ภาพประกอบ 55 เข้ารบไม้ 2
ที่มา : ฤทธิชัย ฝังนาค, 2565

ในการเข้ารบครั้งที่ 2 จะเริ่มการตีเข้ารบไม้ 2 ซึ่งเป็นท่าแรกในการเข้ามารบกันทั้งสองฝ่าย เหมือนกับเข้ารบครั้งที่ 1 แต่จะปฏิบัติจำนวน 2 ครั้ง โดยครั้งแรกให้ฝ่ายยักษ์หันหน้าเข้าหาเวทีฝ่ายพระหน้าออกมาด้านหน้าเวที ฝ่ายพระและฝ่ายยักษ์หันหน้าเข้าหากันมือซ้ายตั้งวง ตัวยักษ์หันหลังเข้าเวทีก้าวขาซ้ายลงเหลี่ยม ตัวพระหันหน้ามาด้านหน้าเวทีก้าวข้างทางด้านซ้าย แล้วทั้งสองฝ่ายตีศรเข้าหากัน 2 ครั้ง ไปด้านซ้ายก่อน 1 ที แล้วด้านขวา 1 ที เมื่อจบกระบวนท่าพระและยักษ์สลับตำแหน่งกันแล้วปฏิบัติท่าตีเข้ารบไม้ 2 อีกรอบ

2) ท่าจับ

ภาพประกอบ 56 ท่าจับ

ที่มา : ฤทธิชัย ฝังนาค, 2565

ท่าจับจะปฏิบัติต่อจากการตีรบไม้ 2 จำนวน 2 รอบ พระหันตัวมาด้านหน้าเวที ขาซ้ายก้าวข้าง ยักษ์หันตัวไปด้านหลังเวที ยืนแล้วย่อขาลงเหลี่ยมตั้งฉาก ทั้งสองฝ่ายมือขวาตั้งวงถือศร มือซ้ายจับปลายศรของคู่ต่อสู้ให้อยู่บริเวณกลางหน้าอกของกันและกัน หันหน้ามองกัน

2) ท่าเหยียบ

ภาพประกอบ 57 ท่าเหยียบ

ที่มา : ฤทธิชัย ฝังนาค, 2565

ในท่านี้จะเป็นท่าเหยียบของการเข้ารบครั้งที่สอง มักใช้กับพระลักษมณ์ ยักษ์ยืนย่อเหลี่ยมหันตัวออกหน้าเวที พระหันตัวเข้าหาเวทียืนน้ำหนักอยู่ที่ขาซ้ายเหยียดตึงขาขวาเหยียบที่ต้นขาขวาของยักษ์ ทั้งสองฝ่ายมือขวาจับศรบริเวณกลางหน้าอกของคู่ต่อสู้ มือซ้ายตั้งวงจับปลายศรของคู่ต่อสู้ หน้ามองกัน

3) ท่าเตะ

ภาพประกอบ 58 ท่าเตะ

ที่มา : ฤทธิชัย ฝังนาค, 2565

ท่าเตะจะปฏิบัติต่อจากท่าเหยียบของการเข้ารบครั้งที่ 2 ยักษ์ยืนย่อเหลี่ยมหันตัวเข้าหาเวที พระจะปฏิบัติ 2 ครั้ง โดยครั้งที่ 1 ยืนหันตัวมาด้านเวทียืนน้ำหนักอยู่ที่ขาขวาเหยียดตึง ขาซ้ายเหยียดตึงวางไว้ที่ต้นขาขวาของยักษ์ ทั้งสองฝ่ายมือขวาตั้งวงจับศร มือขวาจับปลายศรบริเวณกลางหน้าอกของคู่ต่อสู้ จากนั้นตัวพระจะปฏิบัติกระบวนท่าเตะอีกรอบเป็นครั้งที่ 2 โดยสลับข้างกับครั้งที่ 1

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

4) ท่าตีออก

ภาพประกอบ 59 ท่าตีออก

ที่มา : ฤทธิชัย ฝังนาค, 2565

ในท่าตีออกนี้ยักษ์หันหน้ามาด้านหน้าเวที พระหันหลังเข้าเวที ทั้งสองฝ่ายทั้งพระและยักษ์มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจับศรจะตีไม้ 2 ซ้ายและขวา แล้วตีเลาะออกจำนวนไม้ 4 หรือ 6 ครั้ง ซ้ายขวาสลับกัน พร้อมขยับตัวออกไปทางด้านซ้ายของตัวเอง จากนั้นตีพลาดไปด้านล่าง 1 ครั้ง แล้วตียั้งไปด้านบน 1 ครั้ง

4. เงื้อ

ภาพประกอบ 60 เงื้อ

ที่มา : ฤทธิชัย ฝังนาค, 2565

เมื่อเสร็จจากการปฏิบัติกระบวนท่าเข้ารบในแต่ละครั้ง ก่อนที่จะแยกออกจากกัน จะปฏิบัติท่าเงื้อ โดยพระก้าวเท้าซ้ายในลักษณะก้าวข้าง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาถืออาวุธหงายลำแขนเหยียดตงไปข้างลำตัวเสมอระดับไหล่ ตั้งปลายศรขึ้น เอียงศีรษะและกดไหลขวา ยักษ์ขาทั้งสองข้างตั้งเหลี่ยม มือซ้ายตั้งวงล่าง ลักษณะทั่ว ๆ ไปจะเหลื่อมกัน ทั้งพระและยักษ์หันหน้ามองกัน

5. แยก

ภาพประกอบ 61 แยก

ที่มา : ฤทธิชัย ฝังนาค, 2565

ท่าแยกเป็นท่ารำที่ไม่ตายตัว ผู้แสดงสามารถปรับเปลี่ยนกระบวนท่ารำเพื่อให้เกิดความสวยงามแต่ยังปฏิบัติตามจารีตของการแสดงโขน เช่น ท่าออกของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ปฏิบัติดังนี้ ก้าวเท้าขวาในลักษณะก้าวข้าง น้ำหนักอยู่ที่เท้าขวา มือซ้ายจับบริเวณต่อจากหัวศร โดยใช้นิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้บังคับศร คว้ายมือมาทางด้านขวาของลำตัว มือขวาจับที่ปลายศร โดยใช้นิ้วหัวแม่มือกตปลายศรไว้กับอุ้งมือ ตึงแขนขวาส่งไปครั้งหน้าเอียงศีรษะและกดไหล่ขวา หน้ามองตรง (หรือมองคู่ต่อสู้)

6. พลาด

ภาพประกอบ 62 พลาด

ที่มา : ฤทธิชัย ฝังนาค, 2565

ท่าพลาดเป็นกระบวนการรบช่วงท้ายของการแสดง ในลักษณะของการใช้ไม้รบ ตีเข้าหากันลงไปด้านซ้ายของตัวเอง โดยปฏิบัติหันหน้าเข้ากัน แต่การตีศรนั้นจะไม่โดนกัน ซึ่งเป็นที่มาของคำว่า “ตีพลาด” แล้วทั้ง 2 ฝ่ายมือขวาขัดกันให้ยั้งน้ำหนักกันไว้ มือซ้ายให้แขนงอขนานกับพื้นออกไปด้านข้าง ฝ่ายยักษ์ลงขาเหลี่ยม ฝ่ายตัวพระใช้เท้าขวาเหยียบหัวเข่าขวาของยักษ์ น้ำหนักอยู่ที่ขาซ้าย ทั้ง สองฝ่ายหน้ามองไปที่มือขวา

2.1.4 การขึ้นลอย

เป็นการแสดงสื่อถึงการได้เปรียบผู้ต่อสู้ในการรบ การขึ้นลอยเป็นการดัดแปลงท่าทางมาจากการรบในภาพจิตรกรรม ทั้งในจิตรกรรมภาพเขียน และภาพจิตรกรรมจากหนังใหญ่

การขึ้นลอยในการแสดงโขน คือ ลักษณะการต่อตัวของตัวละครขึ้นเหยียบตามบริเวณต้นขาและลำตัวของคู่ต่อสู้ ยกลำตัวให้ลอยขึ้นจากพื้น แสดงท่าทางด้านนาฏยศิลป์ไทย หรือจับอาวุธในลักษณะต่าง ๆ ที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ การขึ้นลอยในการแสดงโขนนั้น เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่ปรมาจารย์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยได้คิดประดิษฐ์กระบวนการขึ้นลอยให้กับตัวละครในการแสดงโขนได้แก่ ตัวพระ ตัวยักษ์ และตัวลิงกระบวนการขึ้นลอยโดยส่วนใหญ่จะเกิดขึ้นระหว่างตัวพระกับตัวยักษ์ หรือ ตัวยักษ์กับตัวลิง เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีกระบวนการขึ้นลอยพิเศษที่ตัวละครตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิง ทำการขึ้นลอยแบบหมู่ หรือ ตัวยักษ์กับตัวยักษ์ และตัวลิงกับตัวลิง

ทั้งนี้เพื่อความสวยงาม ในเชิงของการแสดงที่ผู้ขึ้นลอยจะเป็นผู้ได้เปรียบในการต่อสู้มีความสวยงาม สร้างความ ตื่นตาตื่นใจและประทับใจต่อผู้ชมภาพที่ปรากฏออกมานั้น จะต้องมีความสมดุลและได้สัดส่วนที่พอเหมาะทั้งการใช้อวัยวะทุกส่วนของผู้แสดง อาวุธประจำกายและ การแต่งกาย การขึ้นลอยเป็นเอกลักษณ์ในการแสดงโขนที่ควรอนุรักษ์ศิลปะให้คงอยู่ต่อไป

อาคม สายาคม, (2525) ได้กล่าวถึงนาฏยศัพท์ที่ใช้ในการแสดงโขน เป็นศัพท์ที่พูดเพื่อเข้าใจการปฏิบัติท่ารำที่ถูกต้อง ซึ่งนาฏยศัพท์เหล่านี้มักพบในการแสดงโขนที่เป็นการสู้รบกันของตัวละคร

ลอย

"ลอย" มีใช้กับตัวละครดังต่อไปนี้

ลอยพระมี 3 ลอย (ยักษ์ไม่มีเพราะเป็นผู้รับลอย)

ลอยลิงมี 3 ลอย

ผู้ที่อยู่ค้านบนเป็นผู้แสดงให้เห็นว่าเป็นล่อย 1, 2 หรือ ลอย 3

ลอย 1 ท่าที่แสดง ใช้เท้าซ้ายเหยียบยักษ์ ยกเท้าขวา

ลอย 2 ท่าที่แสดง ใช้เท้าขวาเหยียบยักษ์ เท้าซ้ายเหยียบแขนขวายักษ์

ลอย 3 ท่าที่แสดง ใช้เท้าซ้ายเหยียบยักษ์ เท้าขวาเกี่ยวแขนขวาของยักษ์

ลอยสูงมี 2 ลอย ประกอบด้วย พระราม พระลักษมณ์ ยักษ์ และลิง

ประเภทการขึ้นลอย

กระบวนการขึ้นลอยในการแสดงโขน ท่าขึ้นลอย เป็นท่ารบที่มีลักษณะการต่อตัวแล้วแสดงท่าจับอาวุธที่สวยงาม โดยหลักท่าเฉพาะสำหรับตัวดี แต่ปัจจุบันปรับปรุงมาใช้กับเสนายักษ์และสิบแปดมงกุฎ เพื่อความสวยงามของการแสดงเป็นการเฉพาะกิจ ซึ่งเห็นได้จากการแสดงโขน ชุดทศกัณฐ์ยกรบในงานสำคัญต่าง ๆ ท่าขึ้นลอยปกติมีสามลอยเรียกว่า ลอยหนึ่ง ลอยสอง และลอยสาม ตามลำดับ ดังนี้

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

1. ลอย 1

ภาพประกอบ 63 การขึ้นลอย 1

ที่มา : ฤทธิชัย ฝังนาค, 2565

ก่อนที่จะขึ้นลอยพระและยักษ์จะต้องตีอาวุธก่อน 2 ที ต่อจากนั้นยักษ์ขาทั้งสองข้างตั้งเหลี่ยม มือขวาถือศรตั้งวงบน ส่วนปลายศรชี้ขึ้น มือซ้ายอ้อมมาข้างหน้าพระจับสะเอวด้านขวา พระใช้เท้าซ้ายยืนเป็นหลักอยู่บนโคนขาซ้ายของยักษ์ เท้าขวายกขึ้นในลักษณะยกข้าง มือซ้ายตึงแขนจับปลายศรของยักษ์ทั้งพระและยักษ์หันหน้าคนละด้าน หน้ามองดูกัน ในท่า

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

2. ลอย 2

ภาพประกอบ 64 การขึ้นลอย 2

ที่มา : ฤทธิชัย ฝังนาค, 2565

ท่าลอยสองนี้ในการแสดงมักนิยมใช้สำหรับพระลักษมณ์ ยักษ์ขาทั้งสองข้างตั้งเหลี่ยม มือขวาถือศรตั้งวงบน มือซ้ายจับสะเอวขวาพระ พระใช้เท้าขวายืนเป็นหลักอยู่บนโคนขาซ้ายของยักษ์ เท้าซ้ายเหยียบอยู่บนแขนใกล้บริเวณข้อศอกข้างขวาของยักษ์มือขวาถือศรตั้งวงบนในลักษณะขัดพระขรรค์หรือศร มือซ้ายตึงแขนจับปลายศรของยักษ์ ทั้งพระและยักษ์หันหน้าคนละด้านและหน้ามองกัน

3. ลอย 3

ภาพประกอบ 65 การขึ้นลอย 3

ที่มา : ฤทธิชัย ฝังนาค, 2565

ยักษ์ขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือขวาถือศรตั้งวงบน ส่งปลายศรชี้ขึ้น มือซ้ายอ้อมมาข้างหลังพระ จับสะเอวด้านซ้ายของพระ พระใช้เท้าซ้ายยืนเป็นหลักอยู่บนโคนขาซ้ายของยักษ์ เท้าขวางอหักข้อเท้าเกี่ยวตรงบริเวณข้อศอกขวาของยักษ์ มือขวาถือศรระดับวงล่างในลักษณะขัดศร มือซ้ายสอดสูงหงายมือ งอแขนเสมอศีรษะไว้ข้างลำตัว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา หันหน้ามาทางขวามือกดปลายคางมองหน้ายักษ์ (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, 2537)

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

4. ลอยสูง 1

ภาพประกอบ 66 การขึ้นลอยสูงท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย, 2562

ลอยสูงท่าที่ 1 หนุมานขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือขวาหงายมือรองรับขาของทศกัณฐ์ มือซ้ายตั้งวงบนให้ข้อมือแตะแขนของยักษ์ ทศกัณฐ์ยืนเท้าขวาเป็นหลัก เท้าซ้ายเหยียดตึงไปข้างลำตัว มือซ้ายส่งแขนตึงยันแขนพระ มือขวาถือศรตั้งวงบน พระรามยืนบนโคนขาของหนุมานทั้งสองขามือขวาถือศรตั้งวงบนในลักษณะขัดศร มือซ้ายตึงแขนยักษ์ หน้ามองยักษ์ พระลักษมณ์ก้าวเท้าขวาในลักษณะก้าวข้าง มือขวาถือพระขรรค์ตั้งวงบนให้ข้อมือชิดบริเวณข้อมือยักษ์ มือซ้ายหงายมืองอแขนไว้ข้างลำตัว หันหน้ามองยักษ์

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

5. ลอยสูง 2

ภาพประกอบ 67 การขึ้นลอยสูงท่าที่ 2
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, (2562 : 72)

ท่าลอยสูงที่ 2 หนุมานปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 1 เปลี่ยนแต่ลักษณะขงมือที่รับเท้าของทศกัณฐ์จากหงายมือเป็นคว่ำมือ ลักษณะขาของทศกัณฐ์เหมือนท่าที่ 1 มือซ้ายตึงแขบจับปลายศรพระราม มือขวาถือศรตั้งวงบน พระรามใช้เท้าขวายืนอยู่บนโคนขาของหนุมานด้วยเท้าขวาเท้าซ้ายเหยียดไปด้านซ้ายเหยียบที่แขนขวายักษ์บริเวณใกล้ข้อศอก มือขวาถือศรตั้งวงบนตั้งหัวศรขึ้นแนบซ้ายเหยียดตึงจับที่ปลายศรของยักษ์ กดปลายคางลง หน้ามองยักษ์พระลักษมณ์หันหลังก้าวเท้าซ้ายในลักษณะก้าวข้าง มือซ้ายตั้งวงบนให้มือแตะที่ข้อศอกยักษ์มือขวาถือพระขรรค์ตั้งวงบนขัดพระขรรค์เอียงศีรษะข้างขวา หันหน้ามองยักษ์

2.2 กระบวนการรบพระมงกุฎ - พระลบ กับ พระราม – พระลักษมณ์

กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน จากบทพระราชนิพนธ์ พระมงกุฎ พระลบ ในเรื่องรามเกียรติ์ ปรากฏบทบาทที่โดดเด่น ในการแสดงโขน ตอน ปล่อยม้าอุปการ พระมงกุฎ ถือเป็นตัวละครหลักที่สำคัญ เป็นโอรสของพระรามและนางสีดา ถือกำเนิดขึ้นในตอนที่นางสีดาหนีพระรามไปอยู่ในป่า โดยพระอินทร์แปลงเป็นกระบือนำเสด็จนางสีดาไปสู่สำนักพระวัชมฤคฤษี กับพระฤาษี ครั้นถึงวันกำหนดคลอด นางสีดาได้ประสูติโอรส โดยมีชื่อว่า “พระมงกุฎ” ในส่วนของ

พระลบ เป็นพระกุมารที่เกิดขึ้นมาภายหลังพระมงกุฎ จากการชุบกุมารขึ้นมาอีกองค์โดยพระฤาษี ไว้สำหรับเป็นเพื่อนเล่นของพระมงกุฎ ชื่อว่า “พระลบ” ได้อาศัยกับพระฤาษีจนเจริญวัยเป็นกุมาร และต่อมาได้ไปเที่ยวเล่นในป่า พบม้าอุปการ และการแสดงได้มีการสู้รบของตัวละคร ระว่างพระมงกุฎ พระลบ รบกับ 4 กษัตริย์ (พระราม พระพรต พระลักษณ์ พระสัตรุด) พบในบทพระราชนิพนธ์ บทละคร และการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์

กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ปรากฏใน ตอนปล่อยม้าอุปการ ตัวละครที่พบในกระบวนการรบพระกับพระ ได้แก่ พระมงกุฎ พระลบ พระราม พระพรต พระลักษณ์ พระสัตรุด

ภาพประกอบ 68 พระมงกุฎ พระลบ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 69 พระราม พระลักษณ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 70 พระพรต พระสัตรุด

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

สุทธิเขต ขุนเณร เป็นผู้เคยที่เคยได้รับบทบาทแสดงเป็นพระลบ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ตอนปล่อยม้าอุปการ ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ในวันที่ 24-26 มิถุนายน และ 1-3 กรกฎาคม พ.ศ. 2531 โดยได้รับการถ่ายทอดท่ารำโดยตรงจาก อาจารย์ไพรฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม กระบวนการรบพระกับพระเป็นรูปแบบกระบวนการรบที่มีรูปแบบวิธีการแสดงคล้ายกับการแสดงโขน ตอน ยกรบ แต่ในตอนปล่อยม้า อุปการนี้ จะให้ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ อยู่ฝั่งซ้ายของเวทีเหมือนการแสดงยกรบฝ่ายยักษ์ แต่จะใช้รูปแบบกระบวนท่ารำแบบตัวพระ (สุทธิเขต ขุนเณร, สัมภาษณ์ : 2564)

ภาพประกอบ 71 การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนปล่อยม้าอุปการ
ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย
ที่มา : สุทธิเขต ขุนเณร. 2531

การแสดงโขน ที่เป็นตัวพระนั้น มีขนบจารีตที่เป็นขอบเขตในการปฏิบัติ ผู้แสดงที่เป็นตัวพระ โดยเฉพาะ พระราม ซึ่งเปรียบเสมือนดังสมมุติเทพที่อวตารมาเป็นพระราม การใช้สีหน้าท่าทางอารมณ์จึงไม่สามารถแสดงออกของสีหน้าได้มากนัก จะอยู่ในลักษณะยิ้มในหน้า และแสดงอารมณ์ออกผ่านทางสายตา ในกระบวนการรบของพระมงกุฎ พระลบ ที่เป็นตัวละครเด็ก เนื่องจากในบทละครหมายถึงกุมารที่มีความคิดอ่านที่ไร้เดียงสา ฉะนั้นการปฏิบัติท่ารำในตัวพระมงกุฎ พระลบ จึงสามารถแสดงบทบาทที่มีความน่ารัก มีว่องไวแบบเด็กได้ แต่ก็ยังต้องคงกระบวนท่ารำของจารีตในการแสดงโขนเอาไว้ (ธีรเดช กลิ่นจันทร์, สัมภาษณ์ : 2565)

กระบวนการรบ ในตอนปล่อยม้าอุปการ พระมงกุฎ พระลบ มีบทบาทสำคัญในการรบในตอนนี้ ซึ่งก่อนจะมีการรบกับพระราม จะเริ่มตั้งแต่บทพากย์ชมดง การจับม้าอุปการ จนหานุมานตามมาเจอ แล้วกลับไปทูลฟ้องพระรามมามีกุมารเด็ก 2 คน จับม้าอุปการที่พระรามปล่อยเอาไปขี่เล่น จนทำให้พระรามเคลื่อนทัพ มารบกับพระมงกุฎ พระลบ ในกระบวนการรรบ จะมีรูปแบบกระบวนการรบเหมือนการแสดงโขนตอนยกรบ คือทั้งพระมงกุฎ พระลบ และทัพพระราม ประกอบด้วย พระพรต พระลักษณ์ พระสัตรุด มีการเข้ารบการกัน เริ่มตั้งแต่ยกทัพมาปะทะกัน ตามด้วยทั้งสองฝ่ายท้ารบกัน แล้วเข้ารบครั้งที่ 1 ด้วย กระบวนท่ารบจับ 1 ซึ่งนิยมใช้ในการบของพระรามรบกับทศกัณฐ์ในการแสดงโขนตอนยกรบ โดยพระมงกุฎ พระลบ รบกับ พระราม พระลักษมณ์ ต่อมาเป็นการเข้ารบครั้งที่ 2 ด้วยกระบวนท่า จับ 2 ซึ่งท่าการรบของพระลักษมณ์รบกับทศกัณฐ์ในการแสดงโขนตอนยกรบ โดยพระมงกุฎ พระลบ รบกับพระพรตพระสัตรุด แล้วจึงตามด้วย การขึ้นลอย คือลอย 1 และลอย 2 สำหรับการขึ้นลอยในกระบวนการรบพระกับพระ เนื่องจากพระมงกุฎ พระลบ มีลักษณะรูปร่างตัวเล็ก พระผู้ใหญ่ที่ผู้รับลอยจึงต้อง ลดความสูงฐานลงด้วยการนั่งตั้งเข่าซ้ายเป็นฐานรับ (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, สัมภาษณ์ : 2565)

กระบวนการรบในการแสดงโขน ที่เป็นลักษณะของตัวพระรบกับตัวพระ มีการนำมาแสดงอยู่ตอนเดียวคือ ตอนปล่อยม้าอุปการ เป็นกระบวนการรบของพระมงกุฎ พระลบ รบกับฝ่ายพระราม ที่พระรามได้รู้ภายหลังว่าพระมงกุฎ พระลบ คือโอรสของตนเอง จะได้มีการยุติการรบลง ฉะนั้นกระบวนการรบในตอนนี้ จึงไม่มีฝ่ายใดเป็นฝ่ายแพ้หรือชนะ ในส่วนปฏิบัติกระบวนท่ารบ พระมงกุฎ พระลบ จะสวมบทบทของเด็ก ที่มีกระบวนท่าแสดงถึงความน่ารักซุกซนของเด็ก แต่อยู่ในขอบเขตของการแสดงจารีตนาฏศิลป์ทย และฝ่ายพระราม ที่เป็นพระผู้ใหญ่ มีการแสดงท่าทางสุขุมสื่อถึงตัวพระที่เป็นกษัตริย์ที่มีความสง่างาม ในการปฏิบัติกระบวนท่ารบจะใช้กระบวนท่าที่สื่อถึงความแข็งแรง ผสมผสานกับความอ่อนหวานของนาฏศิลป์เข้าไปด้วย การเข้ารบของพระมงกุฎ พระลบ จะต้องเข้ารบพร้อมกัน ฉะนั้น ฝ่ายพระรามจึงต้อง แบ่งตัวละครเข้ามารบ ที 2 คน (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, สัมภาษณ์ : 2565)

นอกเหนือจากกระบวนการรบพระรบกับยักษ์ และลิงรบกับยักษ์ ในเรื่องรามเกียรติ์ยังมีกระบวนการรบอย่างหนึ่ง คือกระบวนการรบพระกับพระ ที่พบว่า อยู่ในตอนปล่อยม้าอุการ โดยกระบวนการรบพระกับพระนี้ จะพบในบทบาทตัวละครพระมงกุฎ พระลบ เข้ารบกับ พระราม พระลักษมณ์ จะเป็นกระบวนการรบที่มีความพิเศษที่แตกต่างจากการรบทั่วไป คือ การเข้ารบจะเป็นกระบวนท่ารำของตัวพระทั้งสองฝ่าย และเป็นการรบแบบคู่ ฝั่งพระมงกุฎพระรบจะปฏิบัติกระบวนการเข้ารบทางฝั่งของยักษ์ คือ ฝั่งซ้ายของเวที ในส่วนของพระราม พระลักษมณ์ พระพรต พระสัตรุด จะปฏิบัติกระบวนการรบในฝั่งขวาของเวทีเช่นเดิม โดย กระบวนการรบพระมงกุฎ -

พระลบ กับ พระราม – พระลักษมณ์ มีรูปแบบกระบวนการรบ ที่ประกอบด้วยองค์ประกอบในการรบ ดังนี้

- เข้ารบครั้งที่ 1 กระบวนการรบจับ 1
- เข้ารบครั้งที่ 3 กระบวนการขึ้นลอย 1

2.2.1 เข้าครั้งที่ 1

กระบวนท่ารบจับ 1 พระมงกุฎ - พระลบ กับ พระราม – พระลักษมณ์

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ตั้งปะทะ		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ - พระลบ ตั้งท่าเตรียมความพร้อมในการเข้ารบ แต่ละฝ่ายหันข้างด้านขวาเข้าหากัน ก้าวข้างด้านขวาเข้าหากัน มือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ มือขวาถืออาวุธเป็นวงกลางระดับไหล่ หน้ามองฝ่ายตรงข้าม
นุ่งผ้า (ขวา)		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าขวาก้าวข้าง น้ำหนักขาขวาเท้าซ้ายวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือซ้ายถืออาวุธศรระดับสะดือ มือซ้ายแบมือแตะที่สะโพกขวา ศีรษะเอียงขวาหันหน้าเข้าหากัน

พหูน ปณฺฑิโต ธีโร

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
นุ่งผ้า (ซ้าย)		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศรแตะที่สะโพกขวา มือซ้ายแบมือแตะที่สะโพกซ้าย ศีรษะเอียงขวา หันหน้าเข้าหากัน
ฉายศร (ขวา)		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าขวาก้าวข้าง น้ำหนักขาขวา เท้าซ้ายวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือซ้ายถืออาวุธศรระดับเอว มือซ้ายแตะที่ปลายอาวุธศร ศีรษะเอียงขวา หันหน้าเข้าหากัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ฉายศร (ซ้าย)		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศรระดับเอว มือซ้ายแตะ ที่ปลายอาวุธศร ศีรษะเอียงซ้าย หันหน้าเข้าหากัน
ย้อนตัว		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายหันข้างด้านขวาเข้าหากัน เท้าขวาก้าวหน้า น้ำหนักขาขวา เท้าซ้ายวางหลัง (เหลี่ยมพระ) มือขวาแตะที่ปลายอาวุธศรระดับเอวบน มือซ้ายถืออาวุธศรระดับเอวล่าง ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรง

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
เก็บเท้า		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายยกส้นเท้าทั้งสองข้าง (ท่าเก็บเท้า) น้ำหนักตรงกลาง มือขวาแตะที่ปลายอาวุธศรระดับเอวบน มือซ้ายถืออาวุธศรระดับเอวล่าง ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรง หันหน้าเข้าหากัน
เข้ารบ		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายยกขาซ้ายหนีบน่อง ขาขวาย่อเล็กน้อย น้ำหนักขาขวา มือขวาถืออาวุธศร แขนตึง มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะตรง หน้ามองตรง หันหน้าเข้าหากัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ตีไขว้ 1 (ซ้าย)		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศร ตีไขว้ซ้ายระดับหน้า มือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรง หันหน้าเข้าหากัน
ตีไขว้ 2 (ขวา)		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศรตีไขว้ขวาระดับหน้ามือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรง หันหน้าเข้าหากัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
จับ		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่าย– ยกขาซ้ายหนีบน่อง ขาขวาย่อเล็กน้อย น้ำหนักขาขวา มือขวาถืออาวุธศร มือซ้ายจีบระดับหน้าอก ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรง
ผลักเข้าหากัน (ครั้งที่ 1)		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศรไขว้หลังที่ไหล่ขวาระดับ วงบน มือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา หน้ามองเข้าหากัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ฝ่ายพระรามผลัก		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์เท้าซ้ายก้าวข้างน้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ เท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาขวา เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) ทั้งสองฝ่ายมือขวาถืออาวุธศรไขว้หลังที่ไหล่ขวาระดับวงบน มือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา หน้ามองเข้าหากัน
ฝ่ายพระมงกุฎ-พระลบผลัก		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์เท้าซ้ายก้าวข้างน้ำหนักขาขวา เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ)ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ เท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) ทั้งสองฝ่ายมือขวาถืออาวุธศรไขว้หลังที่ไหล่ขวาระดับวงบน มือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา หน้ามองเข้าหากัน

พหุน ปณฺฑิโต ธีรา

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ยกขวาผลักเข้าหากัน		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ ยกขาขวาหนีบน่อง ขาซ้ายย่อเล็กน้อย น้ำหนักขาซ้าย ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ยกขาซ้ายหนีบน่อง ขาขวาย่อเล็กน้อย น้ำหนักขาขวา ทั้งสองฝ่ายมือขวาถืออาวุธศรไขว้หลังที่ไหล่ขวาระดับวงบน มือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา
ผลักเข้าหากัน (ครั้งที่ 2)		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศรไขว้หลังที่ไหล่ขวาระดับ วงบน มือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา หน้ามองเข้าหากัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ฝ่ายพระมงกุฎ-พระลบผลัก		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ เท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาขวา เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ)ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ เท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) ทั้งสองฝ่ายมือขวาถืออาวุธศรไขว้หลังที่ไหล่ขวาระดับวงบนมือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา หน้ามองเข้าหากัน
ฝ่ายพระรามผลัก		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ เท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ เท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาขวา เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) ทั้งสองฝ่ายมือขวาถืออาวุธศรไขว้หลังที่ไหล่ขวาระดับวงบนมือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา หน้ามองเข้าหากัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีโว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ยกซ้ายผลักเข้าหากัน		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ ยกขาซ้ายหนีบน่อง ขาขวาย่อเล็กน้อย น้ำหนักขาขวา ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบยกขาขวาหนีบน่อง ขาซ้ายย่อเล็กน้อย น้ำหนักขาซ้าย ทั้งสองฝ่ายมือขวาถืออาวุธศรไขว้หลังที่ไหล่ขวาระดับวงบน มือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา
ผลักเข้าหากัน (ครั้งที่ 3)		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศรไขว้หลังที่ไหล่ขวาระดับ วงบน มือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา หน้ามองเข้าหากัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ฝ่ายพระรามไล่		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ ยกขาขวาหนีบน่อง ขาซ้ายย่อเล็กน้อย น้ำหนักขาซ้าย ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ยกขาซ้ายหนีบน่อง ขาขวาย่อเล็กน้อย น้ำหนักขาขวา ทั้งสองฝ่ายมือขวาถืออาวุธศรไขว้หลังที่ไหล่ขวาระดับวงบน มือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้ายศีรษะเอียงขวา
ฝ่ายพระรามเก็บเท้าไล่		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่าย เท้า ยกส้นเท้าทั้งสองข้าง น้ำหนักตรงกลาง มือขวาถืออาวุธศรไขว้หลังที่ไหล่ขวาระดับวงบน มือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้ายศีรษะเอียงขวา หน้ามองเข้าหากัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ก้าววางเท้า		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลัง น้ำหนักขาหน้า ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบเท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาวางหลัง น้ำหนักขาหน้า ทั้งสองฝ่ายมือขวาถืออาวุธศร ไขว้หลังที่ไหล่ขวาระดับวงบน มือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา หันหน้าเข้าหากัน
ยกซ้าย		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ ยกขาซ้ายหนีบน่อง ขาขวาย่อเล็กน้อย น้ำหนักขาขวา ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบยกขาขวาหนีบน่อง ขาซ้ายย่อเล็กน้อย น้ำหนักขาซ้าย ทั้งสองฝ่ายมือขวาถืออาวุธศร ไขว้หลังที่ไหล่ขวาระดับวงบน มือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ฝ่ายพระรามผลัก		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์เท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ เท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาขวา เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) ทั้งสองฝ่ายมือขวาถืออาวุธศรไขว้หลังที่ไหล่ขวาระดับวงบน มือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา หน้ามองเข้าหากัน
ยกซ้ายผลักเข้าหากัน		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ยกขาซ้ายหนีบน่องขาขวาย่อเล็กน้อย น้ำหนักขาขวา ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบยกขาขวาหนีบน่องขาซ้ายย่อเล็กน้อย น้ำหนักขาซ้าย ทั้งสองฝ่ายมือขวาถืออาวุธศรไขว้หลังที่ไหล่ขวาระดับวงบน มือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา

พหุน ปณ ฑิโต ชิเร

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ฝ่ายพระมงกุฎ-พระลบไล่		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่าย เท้า ยกส้นเท้าทั้งสองข้าง น้ำหนักตรงกลาง มือขวาถืออาวุธศร ไขว้หลังที่ไหล่ขวาระดับวงบน มือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา หน้ามองเข้าหากัน
ก้าววางเท้า		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาวางหลัง น้ำหนักขาหน้า และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบเท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลัง น้ำหนักขาหน้า ทั้งสองฝ่ายมือขวาถืออาวุธศร ไขว้หลังที่ไหล่ขวาระดับวงบน มือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา หันหน้าเข้าหากัน

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ยกขวา		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ ยกขาขวาหนีบน่อง ขาซ้ายย่อเล็กน้อย น้ำหนักขาซ้าย ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ยกขาซ้ายหนีบน่อง ขาขวาย่อเล็กน้อย น้ำหนักขาขวา ทั้งสองฝ่ายมือขวาถืออาวุธศรไขว้หลังที่ไหล่ขวาระดับวงบน มือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา
ฝ่ายพระมงกุฎ-พระลบผลัก		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ เท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาขวา เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ เท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) ทั้งสองฝ่ายมือขวาถืออาวุธศรไขว้หลังที่ไหล่ขวาระดับวงบน มือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา หน้ามองเข้าหากัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ผลักเข้าหากัน (ครั้งที่ 4)		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาขวา เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศรไขว้หลังที่ไหล่ขวา ระดับวงบน มือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา หน้ามองเข้าหากัน
ตีศร		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าขวาก้าวข้าง น้ำหนักขาขวา เท้าซ้ายวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศรตีไขว้ ระดับบนศีรษะ มือซ้ายผลักที่ไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองปลายอาวุธศร

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
จับศร		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายยกขาซ้ายหนีบน่อง ขาขวาย่อเล็กน้อย น้ำหนักขาขวา มือขวาถืออาวุธศรระดับอก มือซ้ายจับที่ปลายศรของฝ่ายตรงข้าม หน้ามองเข้าหากัน
รูดศร		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง เท้าซ้ายวางข้าง น้ำหนักขาซ้าย มือขวาถืออาวุธศรระดับอก มือซ้ายจับที่ปลายศรของฝ่ายตรงข้าม หน้ามองที่ปลายศรของอีกฝ่าย

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ฝ่ายพระรามเหยียบ		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์เท้าซ้ายเหยียบที่ขาซ้ายฝ่ายตรงข้าม เท้าขวายืนขาตรึง น้ำหนักกดลงที่ขาซ้ายฝ่ายตรงข้าม และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบเท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายวางข้าง น้ำหนักขาขวา ทั้งสองฝ่ายมือขวาถืออาวุธศรระดับอก มือซ้ายจับอาวุธศรของฝ่ายตรงข้ามระดับอก หน้ามองหน้าฝ่ายตรงข้าม
ฝ่ายพระมงกุฎ-พระลบเหยียบ		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์เท้าขซ้ายก้าวข้าง เท้าขวาวางข้าง น้ำหนักขาซ้าย ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบเท้าขวาเหยียบที่ขาชขวาฝ่ายตรงข้าม เท้าซ้ายยืนขาตรึง น้ำหนักกดลงที่ขาขวาฝ่ายตรงข้าม ทั้งสองฝ่ายมือขวาจับอาวุธศรของฝ่ายตรงข้ามระดับอก มือซ้ายถืออาวุธศรระดับอก หน้ามองหน้าฝ่ายตรงข้าม

พหุน ปณ ฑิโต

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ตีออก		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบทั้งสองฝ่าย– ยกขาซ้ายหนีบน่อง ขาขวาย่อเล็กน้อย น้ำหนักขาขวา มือขวาถืออาวุธศร แขนตึง มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะตรง หน้ามองตรง หันหน้าเข้าหากัน
ตีออก (ครั้งที่ 1)		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศร ตีไขว้ซ้ายระดับหน้า มือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรง หันหน้าเข้าหากัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ตีออก (ครั้งที่ 2)		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศรตีไขว้ขวาระดับหน้ามือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรง หันหน้าเข้าหากัน
ตีเลาะ (ครั้งที่ 1)		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้า ยกส้นเท้าทั้งสองข้าง ท่าเก็บเท้า น้ำหนักตรงกลาง มือขวาถืออาวุธศรตีไขว้ซ้ายระดับหน้า มือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรง หันหน้าเข้าหากัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ตีเลาะ (ครั้งที่ 2)		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้า ยกส้นเท้าทั้งสองข้าง ท่าเก็บเท้าน้ำหนักตรงกลาง มือขวาถืออาวุธศร ตีไขว้ขวาระดับหน้า มือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรง หันหน้าเข้าหากัน
ตีผลาด (ครั้งที่ 3)		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าขวาก้าวข้าง น้ำหนักขาขวา เท้าซ้ายวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศรตีไขว้ล่างระดับหัวเข่ามือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองปลายศร หันหน้าเข้าหากัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ตีออก (ครั้งที่ 4)		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าขวาก้าวข้าง น้ำหนักขาขวา เท้าซ้ายวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศร ตีไขว้ขวาระดับหน้า มือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรง หันหน้าเข้าหากัน
เงื้อ		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขววางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศร แขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงล่างระดับเอว ศีรษะเอียงขวา หน้ามองฝ่ายตรงข้าม หันหน้าเข้าหากัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
กระทืบกลับ		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าขวาก้าวข้าง น้ำหนักขาขวา เท้าซ้ายวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศร ตั้งวงระดับเอว มือซ้ายจีบส่งหลัง ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองฝ่ายตรงข้าม หันหน้าเข้าหากัน

2.2.3 เข้ารบครั้งที่ 3

กระบวนท่าขึ้นลอย 1 พระมงกุฎ - พระลบ กับ พระราม – พระลักษมณ์

การขึ้นลอยพระมงกุฎ พระลบ ขึ้นลอยพระราม พระลักษณ์ พระมงกุฎจะขึ้นลอยพระราม พระลบจะขึ้นลอยพระลักษมณ์ ในลักษณะของลอย 1 ผู้เป็นฐานรับลอยจะนั่งตั้งเข่าซ้ายเพื่อรับลอย ใช้เท้าขวาช่วยในการทรงตัวเพื่อในการรับผู้ขึ้นลอยที่มั่นคง ถ่ายเทน้ำหนักได้อย่างสมดุล ผู้ขึ้นลอยใช้บริเวณอุ้มเท้าซ้ายเหยียบในบริเวณโคตขาซ้ายของผู้รับลอย ขาเหยียดตรึงมือซ้ายจับที่ปลาศรของผู้เป็นฐานรับลอย เพื่อเป็นการยึดไม่ให้น้ำหนักเทไปทางด้านขวาจนเกินไป มือซ้ายของผู้เป็นฐานรับลอยจับที่รัดสะเอวขวาของผู้ขึ้นลอยช่วงในการประคองตัวผู้ขึ้นลอยให้ทรงตัวได้ดี เกิดความสมมาตรในการถ่ายเทน้ำหนัก ก่อให้เกิดกระบวนท่าขึ้นที่สวยงาม

กระบวนการรบพระกับพระ เนื่องจากการแสดงโขนตัวพระไม่นิยมเป็นฝ่ายรับลอย ฉะนั้นการที่จะเป็นผู้รับลอย จะต้องเป็นพระที่แข็งแรงสามารถรับลอยได้อย่างสวยงาม และผู้ขึ้นลอยเองก็จะต้องมีจังหวะในการขึ้นลอยที่ดี เพื่อไม่ให้ผิดพลาดด้านการแสดง การขึ้นลอยจะต้องวางน้ำหนักอยู่ที่โคนต้นขาของผู้ที่เป็นฐานรับลอย การขึ้นลอยที่ดีจะต้องใช้การสปริงดันตัวขึ้นด้านบน ขาที่ใช้เหยียบฐานจะต้องยืดขาตึงเสมอ ให้น้ำหนักอยู่ที่ขาที่เหยียบผู้รับลอย แล้วเฉียงตัวออกไปทางขวาของเวทีเล็กน้อยเพื่อเป็นการกระจายน้ำหนักให้เกิดความสมดุล (พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, สัมภาษณ์ : 2565)

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ตั้งลอย 1		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ ท่านั่ง ตั้งขาซ้าย ขาขวานั่งตั้งตัวขึ้น มือซ้ายจับที่รัดสะเอวด้านหลัง ของฝ่ายตรงข้าม มือขวาถืออาวุธศร ตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ หันหน้าเข้าหาเวที ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ขาขวายืนตรง ขาตึง ขาซ้ายเหยียบที่ขาซ้ายของฝ่ายตรงข้าม มือซ้ายจับที่ปลายอาวุธศรของฝ่ายตรงข้าม มือขวาถืออาวุธศร ไขว้หลังที่ไหล่ขวา ระดับวงบน
ขึ้นลอย 1		ฝ่ายพระราม – พระลักษมณ์ ท่านั่ง ตั้งขาซ้าย ขาขวานั่งตั้งตัวขึ้น มือซ้ายจับที่รัดสะเอวด้านหลัง ของฝ่ายตรงข้าม มือขวาถืออาวุธศร ตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ หันหน้าเข้าหาเวที ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ยกขาขวาหนีบหน่องขาซ้าย เยียบที่ขาซ้ายของฝ่ายตรงข้าม ขาตึง มือซ้ายจับที่ปลายอาวุธศรของฝ่ายตรงข้าม มือขวาถืออาวุธศร ไขว้หลังที่ไหล่ขวา ระดับวงบน

2.3 กระบวนการรบพระมงกุฎ - พระลบ กับ พระพรต – พระสัตรุด

ในบทบาทตัวละครพระมงกุฎ พระลบ เข้ารบกับ พระพรต พระสัตรุด จะเป็นกระบวนการรบที่มีความคล้ายกับตอนเข้ารบพระราม พระลักษมณ์ คือ การเข้ารบจะเป็นกระบวนท่ารำของตัวพระทั้งสองฝ่าย และเป็นการรบแบบคู่ ฝั่งพระมงกุฎพระรบจะปฏิบัติกระบวนการเข้ารบทางฝั่งของยักษ์ คือ ฝั่งซ้ายของเวที ในส่วนของ พระพรต พระสัตรุด จะปฏิบัติกระบวนการรบในฝั่งขวาของเวทีเช่นเดิม จะไม่มีการท้ารบ และท่าพลัก แต่จะมีกระบวนท่าในนาฏยศัพท์ในกระบวนท่ายกรบเรียกว่า ท่าเตะ โดย กระบวนการรบพระมงกุฎ - พระลบ กับ พระพรต – พระสัตรุด มีรูปแบบกระบวนการรบ ที่ประกอบด้วยองค์ประกอบในการรบ ดังนี้

- เข้ารบครั้งที่ 2 กระบวนการรบจับ 2
- เข้ารบครั้งที่ 4 กระบวนการขึ้นลอย 2

2.3.1 เข้ารบครั้งที่ 2

กระบวนท่ารบจับ 2 พระมงกุฎ - พระลบ กับ พระพรต – พระสัตรุด

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ตั้งปะทะ		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าขวาก้าวข้าง น้ำหนักขาขวา เท้าซ้ายวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือซ้ายตั้งวงบน ระดับแง่ศีรษะ มือขวาตั้งวงกลาง ถืออาวุธศร ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรง
มอง (ขวา)		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าขวาก้าวข้าง น้ำหนักขาขวา เท้าซ้ายวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือซ้ายจีบที่ชายพกระดับเอว มือขวาตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ ถืออาวุธศร ศีรษะเอียงขวา หน้ามองตรง หันหน้าเข้าหากัน

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ตั้งปะทะ		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าซ้ายวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ มือขวาถืออาวุธศรตั้งวงหน้า ระดับปาก ศีรษะเอียงซ้ายหน้ามองตรง หันหน้าเข้าหากัน
ย้อนตัว		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าขวาก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย (เหลี่ยมพระ) มือซ้ายตั้งวงบน ระดับแง่ศีรษะ มือขวา ตั้งวงกลาง ถืออาวุธศร ศีรษะเอียงซ้ายหน้ามองตรง หันหน้าเข้าหาเวที พระพรต-พระสัตรุดปฏิบัติท่าเหมือนกัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
เข้ารบ		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าขวาก้าวข้าง น้ำหนักขาขวา เท้าซ้ายวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือซ้ายตั้งวงบน ระดับแง่ศีรษะ มือขวาตั้งวงกลาง ถืออาวุธศร ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรง
เข้าตี		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้า ยกส้นเท้าทั้งสองข้าง (ท่าเก็บเท้า) น้ำหนักตรงกลาง มือขวาถืออาวุธศร แขนตึง มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะตรง หน้ามองตรง หันหน้าเข้าหากัน

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
เข้าตี (ครั้งที่ 1)		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศร ตีไขว้ซ้ายระดับหน้า มือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรง
เข้าตี (ครั้งที่ 2)		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศรตีไขว้ขวาระดับหน้า มือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรง

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ตี (ครั้งที่ 1)		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศร ตีไขว้ซ้ายระดับหน้า มือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรง
เข้าตี (ครั้งที่ 2)		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศร ตีไขว้ซ้ายระดับหน้า มือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรง

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ท่าจับ		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายยกขาซ้ายหนีบน่องขาขวาย่อเล็กน้อย น้ำหนักขาขวา มือขวาถืออาวุธศร มือซ้ายจีบ ระดับหน้าอก ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรง
จับ 1		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศรไขว้หลังที่ไหล่ขวา ระดับ วงบน มือซ้ายจับปลายอาวุธศรของฝ่ายตรงข้าม ศีรษะเอียงขวา

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
เหยียบ		พระพรต – พระสัตรุดเท้าซ้ายก้าวข้าง เท้าขวาวางข้าง น้ำหนักขาซ้าย ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบเท้าขวาเหยียบที่ขาขวาฝ่ายตรงข้าม เท้าซ้ายยืนขาตรึง น้ำหนักกดลงที่ขาขวาฝ่ายตรงข้าม ทั้งสองฝ่ายขวาจับอาวุธศรของฝ่ายตรงข้ามระดับอกของฝ่ายตรงข้าม มือซ้ายถืออาวุธศรระดับวงบน หน้ามองหน้าฝ่ายตรงข้าม
เตะเท้า (ซ้าย)		พระพรต – พระสัตรุดเท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายวางข้าง น้ำหนักขาขวา ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ เท้าขวายืนขาตึง เท้าซ้ายแตะที่ขาขวาฝ่ายตรง ทั้งสองฝ่ายมือขวาถืออาวุธศรระดับวงบน มือซ้ายจับอาวุธศรระดับอกของฝ่ายตรงข้าม หน้ามองหน้าฝ่ายตรงข้ามหันหน้าเข้าหาเวที

พหุน ปณฺ ฑิโต ชิเร

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
เก็บเท้า		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้า ยกส้นเท้าทั้งสองข้าง น้ำหนักตรงกลาง มือซ้ายจับปลายอาวุธศรของฝ่ายตรงข้ามระดับอกของฝ่ายตรงข้าม มือขวาถืออาวุธศรระดับวง หน้ามองหน้าฝ่ายตรงข้ามหัน
วางเท้า		พระพรต – พระสัตรุดเท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลัง น้ำหนักขาหน้า ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ – เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาวางหลัง น้ำหนักขาหน้า ทั้งสองฝ่ายมือซ้ายจับปลายอาวุธศรของฝ่ายตรงข้ามระดับวงบน มือขวาถืออาวุธศรระดับอก ของฝ่ายตรงข้าม หน้ามองหน้าฝ่ายตรงข้าม

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
เตะเท้า (ขวา)		พระพรต – พระสัตรุดเท้าซ้ายก้าวข้าง เท้าขวาวางข้าง น้ำหนักขาซ้าย ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบเท้าซ้ายยืนขาตึง เท้าซ้ายแตะที่ขาซ้ายฝ่ายตรง ทั้งสองฝ่ายมือขวาถืออาวุธศรระดับอก ของฝ่ายตรงข้าม มือซ้ายจับปลายอาวุธศรระดับวงบน หน้ามองหน้าฝ่ายตรงข้าม
ตีออก		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายยกขาซ้ายหนีบน่องขาขวาย่อเล็กน้อย น้ำหนักขาขวา มือขวาถืออาวุธศรแขนตึง มือซ้ายตั้งวงบนศีรษะตรง หน้ามองตรง หันหน้าเข้าหากัน

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ตีออก (ครั้งที่ 1)		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศร ตีไขว้ซ้ายระดับหน้า มือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรง หันหน้าเข้าหากัน
ตีออก (ครั้งที่ 2)		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศรตีไขว้ขวาระดับหน้า มือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรง หันหน้าเข้าหากัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ตีเลาะ (ครั้งที่ 1)		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้า ยกส้นเท้าทั้งสองข้าง ท่าเก็บเท้า น้ำหนักตรงกลาง มือขวาถืออาวุธศรตีไขว้ซ้ายระดับหน้า มือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรงหันหน้าเข้าหากัน
ตีเลาะ (ครั้งที่ 2)		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้า ยกส้นเท้าทั้งสองข้าง ท่าเก็บเท้า น้ำหนักตรงกลาง มือขวาถืออาวุธศรตีไขว้ขวาระดับหน้า มือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรงหันหน้าเข้าหากัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ตีผลาด (ครั้งที่ 3)		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าขวาก้าวข้าง น้ำหนักขาขวา เท้าซ้ายวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศรตีไขว้ล่าง ระดับหัวเข่ามือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองปลายศร หันหน้าเข้าหากัน
ตีออก (ครั้งที่ 4)		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าขวาก้าวข้าง น้ำหนักขาขวา เท้าซ้ายวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศร ตีไขว้ขวาระดับหน้า มือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองตรง หันหน้าเข้าหากัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
เงื้อ		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักขาซ้าย เท้าขวาวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศร แขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงล่างระดับเอว ศีรษะเอียงขวา หน้ามองฝ่ายตรงข้าม หันหน้าเข้าหากัน
กระทืบกลับ		พระพรต – พระสัตรุด และฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายเท้าขวาก้าวข้าง น้ำหนักขาขวา เท้าซ้ายวางข้าง (เหลี่ยมพระ) มือขวาถืออาวุธศร ตั้งวงระดับเอว มือซ้ายจีบส่งหลัง ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองฝ่ายตรงข้าม หันหน้าเข้าหากัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

2.3.2 เข้ารบครั้งที่ 4

กระบวนท่าขึ้นลอย 2 พระมงกุฎ - พระลบ กับ พระพรต – พระสัตรุด

การขึ้นลอยพระมงกุฎ พระลบขึ้นลอยพระพรต พระสัตรุด พระมงกุฎจะขึ้นลอยพระพรต พระลบจะขึ้นลอยพระสัตรุด ในลักษณะการขึ้นลอย 2 ผู้เป็นฐานรับลอยจะนั่งตั้งเข่าซ้ายเพื่อรับลอย ใช้เท้าขวาช่วยในการทรงตัวเพื่อในการรับผู้ขึ้นลอยที่มั่นคง ถ่ายเทน้ำหนักได้อย่างสมดุล ผู้ขึ้นลอยใช้เท้าขวาเหยียดขาตึงเหยียบที่โคนขาด้านซ้ายของผู้รับลอย เท้าขวาเหยียบที่บริเวณข้อพับแขนด้านขวาของผู้รับลอย โดยลักษณะแขนด้านขวาผู้รับลอยเป็นลักษณะการตั้งวง มือขวาถือศรเพื่อให้ผู้รับลอยจับที่ปลายศรเป็นการยึดในการช่วยทรงตัว มือขวาผู้ที่เป็นฐานจับที่บริเวณรัดสะเอวด้านขวาของผู้ขึ้นลอย เพื่อเป็นการประคองให้ผู้ขึ้นลอยทรงตัวได้ดี และปฏิบัติกระบวนท่ารำได้สมบูรณสวยงาม

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ตั้งลอย 2		พระพรต – พระสัตรุด ท่านั่งตั้งขาซ้าย ขาขวานั่งตั้งตัวขึ้น มือซ้ายจับที่รัดสะเอวด้านหลัง ของฝ่ายตรงข้าม มือขวาถืออาวุธศร ตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ หันหน้าเข้าหาเวที ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ทั้งสองฝ่ายขาซ้ายยืนตรง ขาตึงขาขวาเหยียบที่ขาซ้ายของฝ่ายตรงข้าม มือซ้ายจับที่ปลายอาวุธศรของฝ่ายตรงข้าม มือขวาถืออาวุธศร ไขว้หลังที่ไหล่ขวา ระดับวงบน

ชื่อท่ารำ	ท่ารำ	คำอธิบาย
ขึ้นลอย 2		พระพรต – พระสัตรุด ท่านั่งตั้งขาซ้าย ขาขวานั่งตั้งตัวขึ้น มือซ้ายจับที่รัดสะเอวด้านหลัง ของฝ่ายตรงข้าม มือขวาถืออาวุธศร ตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ หันหน้าเข้าหาเวที ฝ่ายพระมงกุฎ – พระลบ ขาซ้ายแตะที่ไหล่ขวา ของฝ่ายตรงข้าม ขาขวาตึงเหยียบที่ขาซ้ายของฝ่ายตรงข้าม มือซ้ายจับที่ปลายอาวุธศรของฝ่ายตรงข้าม มือขวาถืออาวุธศร ไขว้หลังที่ไหล่ขวา ระดับวงบน

จากกระบวนการรบพระกับพระ พบว่ากระบวนการรบรูปแบบนี้เป็นการเข้ารบพร้อมกันเป็นคู่ ดังนี้น การเคลื่อนที่เข้ารบ จะต้องเข้ารบพร้อมกันทั้งพระมงกุฎ พระลบ และแบ่งให้พระราม พระลักษณ์ เข้ารบเป็นคู่ที่ 1 พระพรต พระสัตรุดเข้ารบเป็นคู่ที่ 2 วางตำแหน่งในการเข้ารบโดยให้คู่ที่เข้ารบกับ พระมงกุฎ คือ พระราม และพระพรต จะรบในตำแหน่งฝั่งขวาของเวทีเยื้องมาทางด้านหน้าเวทีเล็กน้อย คู่ที่เข้ารบกับพระลบ คือ พระลักษณ์ และพระสัตรุด จะรบในตำแหน่งฝั่งซ้ายของเวทีเยื้องมาด้านหลังจากคู่รบของพระมงกุฎเล็กน้อย ในการปฏิบัติกระบวนการรบ ในกระบวนท่าที่ต้องทำเหมือนกันฝ่ายพระรามจะเป็นผู้ปฏิบัติก่อนเสมอ แล้วฝ่ายพระมงกุฎ พระลบจะเป็นฝ่ายปฏิบัติตาม ในการเข้ารบ ครั้ง ที่ 1 และการเข้ารบครั้งที่ 2 การขึ้นลอยแสดงถึงการได้เปรียบของตัวละคร ซึ่งในกระบวนการรบพระกับพระ พระมงกุฎ พระลบ จะเป็นฝ่ายขึ้นลอย ฝ่ายพระรามเป็นฐานในการตั้งรับลอย

3. วิเคราะห์กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์

จากการรวบรวมข้อมูลกระบวนการรบพระกับพระในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ แล้วข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ ทำให้ค้นพบถึงรูปแบบกระบวนการรบในการแสดงโขน จำแนกรูปแบบกระบวนการรบได้จากประเภทของตัวละครที่เข้ารบกัน ได้แก่ ตัวพระ ตัวยักษ์ และตัวลิง ซึ่งการรบปรากฏอยู่ในการแสดงโขนเกือบทุกตอน กระบวนการรบพระกับพระมีรูปแบบกระบวนการรบความแตกต่างตอนอื่น พบในตอนปล่อยม้าอุปการ ในเนื้อเรื่องกล่าวถึงพระมงกุฎ พระลบ พบกับพระราม พระลักษมณ์ พระพรต พระสัตรุด ครั้งแรกและได้มีการปะทะรบกัน ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ของสมัยกรุงธนบุรี รัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 และรัชกาลที่ 6 มีเนื้อเรื่องที่กล่าวถึงการกำเนิด และบทบาทของพระมงกุฎ พระลบ กระบวนการรบรบพระกับพระเป็นกระบวนการรบที่ทำให้เห็นถึงลักษณะวิธีการแสดงของตัวละครที่เป็นเด็กและผู้ใหญ่ เทคนิคการปฏิบัติกระบวนท่ารำให้สวยงามเมาะสมกับบทบาทบุคลิกของตัวละคร ที่สามานำมาวิเคราะห์ตามหัวข้อ ดังนี้

3.1 กระบวนการรบในการแสดง

กระบวนการรบพระกับพระในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกาย จากแนวคิดของ สุรพล วิรุพห์รักษ์ (2543 : 69-81) ได้กล่าวถึง ทฤษฎีของการเคลื่อนไหวร่างกายในตำรานาฏยศาสตร์ของภรตมุนี ได้รวบรวมประเด็นการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ซึ่งผู้วิจัยได้นำแนวคิดทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายมาวิเคราะห์ ดังนี้

3.1.1 ท่ารบ

ท่ารบมีกระบวนท่ารำและเทคนิควิธีการปฏิบัติในการแสดงที่ต้องใช้ส่วนต่างของร่างกาย คือ ขาและเท้า แขนและมือ ลำตัว คอและศีรษะ เคลื่อนไหวในลักษณะของท่ารบ ในกระบวนการรบที่ปรากฏประกอบไปด้วย ท่าตั้งปะทะ ท่าเข้ารบ ท่าเงื้อ ท่าแยก

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

1. ปะทะรบ

ภาพประกอบ 72 ท่าตั้งปะทะ

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

- ท่าตั้งปะทะรบ ในการปฏิบัติท่ารำ จะปฏิบัติกระบวนท่าให้เห็นถึงความเข้มแข็งหนักแน่น สง่างาม ตามลักษณะบุรุษเพศ เมาะสมกับสรีระร่างกายของผู้แสดง ที่ตัวใหญ่ และตัวเล็ก ซึ่งการปฏิบัติท่ารำการตั้งปะทะให้เกิดความงามนั้น การก้าวไปด้านข้างจะต้องใช้ระยะในการก้าวให้เท่ากับความกว้างของช่วงไหล่ของแต่ละบุคคล ใช้น้ำหนักตัวอยู่ที่ที่บริเวณขาที่ก้าวไปด้านข้าง เช่น ถ้าก้าวข้างไปทางด้านขวา แล้วย่อตัวลง จะรู้สึกน้ำถ่ายเทมาที่ขาขวา ขาซ้ายเป็นตัวช่วยประคองในการทรงตัว ช่างของลำตัวตั้งตรง การใช้มือและแขนในการปฏิบัติท่าตั้งปะทะรบนั้น มือขวาจะจับศร ช่วงของลำแขนจะงอเล็กน้อยเพื่อให้เกิดเป็นลักษณะของวงยืนออกปด้านข้างระดับของมือขวาจะอยู่ระดับไหล่ แขนขวางอข้อศอกเข้าเล็กน้อย หักข้อมือซ้ายขึ้นเป็นวงในระดับแง่ศีรษะ

ภาพประกอบ 73 ท่านุ่งผ้า

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

- ท่านุ่งผ้า เปรียบเสมือนการเตรียมความพร้อมของเสื้อผ้าก่อนการเข้ารบ ในการปฏิบัติกระบวนท่ารำในท่านุ่งผ้าผู้แสดงทั้งสองฝ่ายจะหันหน้าเข้าหากัน ก้าวข้างด้านขวาระยะกว้างของการก้าวข้างจะเท่ากับความกว้างของช่วงไหล่ของแต่ละบุคคล ย่อตัวลงถ่ายเทน้ำหนักตัวไปที่ขาขวา โดยปลายเท้าซ้ายตรงกับส้นเท้าขวา เพื่อเกิดตำแหน่งการวางเหลี่ยมขาของตัวพระที่เหมาะสมของพระที่เป็นเด็ก และพระที่เป็นผู้ใหญ่ มือซ้ายจับศรระดับสะดือ มือขวาอยู่ในลักษณะแบบมือนิ้วเรียงชิดติดกันแนบอยู่บริเวณสะโพกขวา กดไหล่ทางขวาลงศีรษะเอียงไปทางไหล่ขวา หน้ามองฝ่ายตนงข้ามกัน

2. เข้ารบ

ภาพประกอบ 74 ท่าพลัก

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

- ท่าพลัก ในการปฏิบัติท่าพลัก ตัวพระฝ่ายพระรามจะหันตัวเข้าหาเวที ตัวพระฝ่ายพระมงกุฎตัวมาด้านเวที ทั้งสองฝ่ายก้าวข้างด้านซ้าย ถ่ายเทน้ำหนักมาที่ขาซ้าย ปลายเท้าขวาตรงกับส้นเท้าซ้าย พระผู้ใหญ่ต้องย่อตัวลงมากกว่าปกติเพื่อให้หัวเข่าซ้ายชนกับพระเด็กพอดี เอื้อมแขนซ้ายในลักษณะแขนตึงให้มือซ้ายดันบริเวณข้างไหล่ซ้ายของฝ่ายตรงข้าม ใช้หัวแม่มือสอดไว้ใต้รักแร้ของฝ่ายตรงข้าม ในส่วนของมือขวาอยู่ระดับแง่ศีรษะจับศรพาดมาทางด้านหลัง งอศอกเข้าหาตัว ศีรษะตั้งตรง หน้ามองไปยังฝ่ายตรงข้าม

ภาพประกอบ 75 ท่าไล่

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

- ท่าไล่ ในการปฏิบัติท่าไล่ ตัวพระฝ่ายพระรามจะหันตัวเข้าหาเวที ตัวพระฝ่ายพระมงกุฎตัวมาด้านเวที ทั้งสองฝ่ายยกส้นเท้าขึ้นแล้วย่ำเท้าซ้ายและขวาสลับกันไปมาถี่ ๆ เพื่อเป็นการเคลื่อนที่ไปในด้านขวาและด้านซ้าย พระผู้ใหญ่จะต้องย่อตัวลงมากกว่าปกติเล็กน้อยเพื่อความพอดีของท่ารำของพระที่เป็นเด็กด้วย แขนซ้ายในลักษณะแขนตึงให้มือซ้ายดันบริเวณข้างไหล่ซ้ายของฝ่ายตรงข้าม ใช้หัวแม่มือสอดไว้ใต้รักแร้ของฝ่ายตรงข้าม ในส่วนของมือขวาอยู่ระดับแง่ศีรษะจับศรพาดมาทางด้านหลัง งอศอกเข้าหาตัว ศีรษะตั้งตรง หน้ามองไปยังฝ่ายตรงข้าม

ภาพประกอบ 76 ท่ารูดศร

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

- ท่ารูดศร ในการปฏิบัติท่ารูดศร ทั้งสองฝ่ายจะก้าวข้างไปทางด้านขวา น้ำหนักอยู่ที่ขาขวา ทั้งสองฝ่ายทั้งผู้ใหญ่และพระเด็กย่อตัวลงให้หัวเข้าทั้งสองฝ่ายชิดกัน ลำตัวตั้งตรง มือขวาจับศรให้อยู่บริเวณตรงกลางหน้าอกฝ่ายตรงข้าม มือซ้ายจับบริเวณปลายศรของฝ่ายตรงข้ามอยู่ในระดับพอดีกับใบหน้า ศีรษะเอียงขวา หน้ามองไปที่มือซ้าย

ภาพประกอบ 77 ท่าเหยียบ

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

- ท่าเหยียบ ในท่าเหยียบเป็นอีกท่าหนึ่งที่สื่อถึงการได้เปรียบคู่ต่อสู้ พบในกระบวนการรบท่าจับ 1 มีการสลับเหยียบกันทั้งสองฝ่าย ท่าเหยียบในกรณีพระเด็กเหยียบพระผู้ใหญ่ พระผู้ใหญ่จะก้าวข้างเท้าซ้ายน้ำหนักอยู่ที่ขาซ้าย ย่อเหลียมลงมากกว่าปกติเพื่อให้พระเด็กก้าวเท้าเหยียมได้ พระเด็กยืนด้วยเท้าซ้ายขาตึง เท้าขวาเหยียบบริเวณต้นขาขวาของฝ่ายตรงข้าม ทั้งสองฝ่ายมือจับศรบริเวณหน้าอกของกันและกัน หน้ามองกัน

ภาพประกอบ 78 ท่าเตะ

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

- ท่าเตะ ในท่าเตะเป็นกระบวนท่าที่สื่อถึงการได้เปรียบคู่ต่อสู้ ซึ่งพบในกระบวนการรบท่าจับ 2 การปฏิบัติท่าเตะฝ่ายพระรามที่เป็นพระผู้ใหญ่จะก้าวข้างด้านขวา น้ำหนักอยู่ที่ขาขวาโดยย่อลงเลี่ยมพระให้มากกกว่าปกติเพื่อรับกับท่าเตะของฝ่ายพระมงกุฎที่เป็นพระเด็ก ฝ่ายพระเด็กยืนด้วยเท้าขวา ขาเหยียดตึง ขาซ้ายเหยียดตึงพาดเท้าซ้ายไปบริเวณต้นขาขวาของฝ่ายตรงข้าม ทั้งสองฝ่ายมือขวาถือศรระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายจับปลายศรของคู่ต่อสู้ บริเวณกลางหน้าอกของคู่ต่อสู้ ศีรษะเอียงขวา หน้ามองกันกับคู่ต่อสู้

3. เงื้อ

ภาพประกอบ 79 ท่าเงื้อ

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

- ท่าเงื้อ เป็นท่าปฏิบัติหลังจากการออกจากรบ ในการปฏิบัติท่าเงื้อนั้น ทั้งฝ่ายจะก้าวข้างซ้ายเข้าหาคู่ต่อสู้ ย่อลงเหลี่ยม ถ่ายเทน้ำหนักตัวอยู่ที่ขาซ้าย ระยะการก้าวข้างจะมีความกว้างเท่าปรณของช่วงไหล่ของตนเองเพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับการก้าวข้างตัวพระ ลำตัวตั้งตรง มือขวาถือศรแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายลงวงล่างนิ้วทั้ง 4 เรียงชิดติดกัน ยกเว้นนิ้วหัวแม่มือ มือวงซ้ายไว้ที่ระดับเอว ศีรษะเอียงขวา หน้ามองฝ่ายตรงข้าม

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

4. แยก

ภาพประกอบ 80 ท่าแยก

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

- ท่าแยก เป็นบวนท่าที่แยกออกจากการรบ ในการปฏิบัติท่าแยก ทั้งสองฝ่ายจะก้าวข้างออกจากกัน โดยก้าวด้ายขวา ยอเหลี่ยมลงน้ำหนักอยู่ที่เท้าขวา ลำตัวตั้งตตง กดไหล่ซ้าย มือซ้ายจีบส่งหลังแขนตึง มือขวาถือศรเป็นวงล่างระดับเอว ข้อศอกขวาเล็กน้อย เอียงศีรษะด้านซ้าย หน้ามองฝ่ายตรงข้าม

3.1.2 การเคลื่อนไหว

ในกระบวนการรบของการแสดงโขน จะมีการเคลื่อนไหวในการแสดงเสมอ โดยใช้การเคลื่อนไหวของร่างกายด้วย มือ แขน ขา เท้า ในการปฏิบัติท่าท่าง โดยประกอบด้วยการใช้มือและแขนในการตั้งวง การจีบ ใช้ ขาและเท้า ในการหมุนตัว และการขึ้นลอย ประกอบท่าทางในการรบ

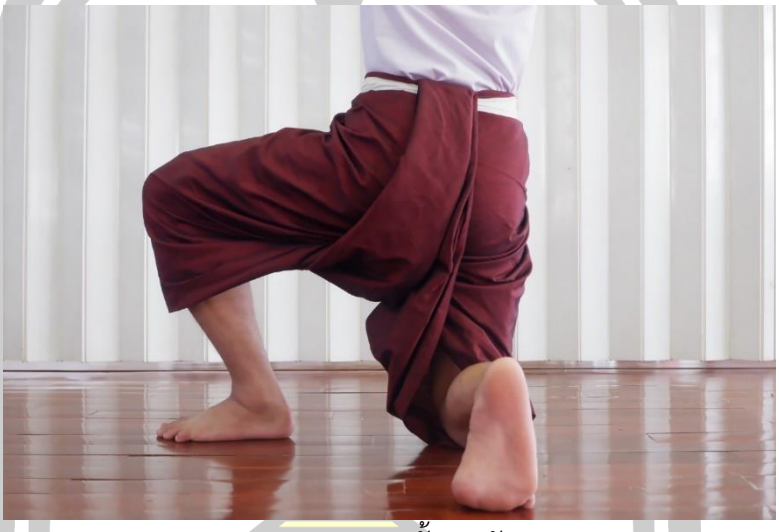
1. การหมุนตัว

ภาพประกอบ 81 จีบอก

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

- การหมุนตัว เป็นการเคลื่อนไหวเพื่อเปลี่ยนทิศในการเข้ารบ โดยการทิศที่ใช้ในการหมุนตัวคือ หมุนตัวจากด้านหน้าเวทีไปด้านหลัง และหมุนจากด้านหลังเวทีปด้านหลังเวทีเป็นการแสดงออกโดยการเคลื่อนไหวร่างกายทั้งหมดไปพร้อมกัน ทั้งเท้า ขา แขน มือ โดยใช้แรงเวี่ยงของลำตัว ซ่งการหมุนตัวนั้นมักจะพบในการเปลี่ยนกระบวนท่ารำ และการเข้ารบ การออกจากการรบ

2. การขึ้นลอย



ภาพประกอบ 82 ตั้งฐานรับลอย

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

- ตั้งฐานรับลอย การปฏิบัติจะต้องนั่งตั้งเข่าซ้ายให้เป็นเหลี่ยม เปิดเหลี่ยมขาซ้ายออกไปด้านข้าง ถ่ายเทน้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา ตั้งส้นเท้าขวาขึ้น วางเท้าซ้ายระนาบไปกับพื้นเพื่อกระจายน้ำหนัก

ภาพประกอบ 83 การตั้งท่าขึ้นลอย 1

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

- การตั้งท่าขึ้นลอย 1 ในการปฏิบัติ ผู้ขึ้นลอยจะต้องใช้บริเวณอุ้มเท้าซ้ายเหยียบบริเวณต้นขาซ้ายของผู้รับลอย โดยเหยียบให้ชิดกับต้นขาให้มากที่สุด เป็นการช่วยให้ฐานรับลอยไม่เกิดการบาดเจ็บสามารถรับน้ำหนักได้ดีมากยิ่งขึ้น

ภาพประกอบ 84 ลอย 1
ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

- ลอย 1 ผู้รับลอยจะต้องตั้งฐานที่แข็งแรง จับบริเวณเชือกคาดเอวด้านขวาของผู้ขึ้นลอยเพื่อประคองตัวผู้ขึ้นลอย มือขวาจับศรตั้งวงระดับแง่ศีรษะ ผู้ขึ้นลอยดันตัวขึ้นจากพื้น ให้น้ำหนักผู้ขึ้นลอยอยู่ที่ขาซ้าย ขาซ้ายจะเหยียดตึง ยกขาขวายกหนีบน่องกันเหลี่ยมขาออกไปทางด้านข้าง มือขวาจับศรพาดไปด้านหลัง งอข้อศอกขวาเล็กน้อย มือซ้ายแขนตึงจับบริเวณปลายศรของฐานรับลอย เอนลำตัวไปทางด้านขวาเล็กน้อยเพื่อกระจากน้ำหนักไปยังฐานรับลอยให้เกิดความสมดุล

ภาพประกอบ 85 การตั้งท่าขึ้นลอย 2

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

- การตั้งท่าขึ้นลอย 2 ในการปฏิบัติ ผู้ขึ้นลอยจะต้องใช้บริเวณอุ้มเท้าขวาเหยียบบริเวณต้นขาซ้ายของผู้รับลอย โดยเหยียบให้ชิดกับต้นขาให้มากที่สุด เป็นการช่วยให้ฐานรับลอยไม่เกิดการบาดเจ็บสามารถรับน้ำหนักได้ดีมากยิ่งขึ้น

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 86 ลอย 2

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

- ลอย 2 ผู้รับลอยจะต้องตั้งฐานที่แข็งแรง จับบริเวณเชือกคาดเอวด้านขวาของผู้ขึ้นลอยเพื่อประคองตัวผู้ขึ้นลอย มือขวาจับศรตั้งวงระดับแง่ศีรษะ ผู้ขึ้นลอยดันตัวขึ้นจากพื้น ให้น้ำหนักผู้ขึ้นลอยอยู่ที่ขาขวา ขาขวาจะเหยียดตึง ยกขาซ้ายกันเหลี่ยมขาออกไปทางด้านข้าง ปลายเท้าซ้ายวางไว้บริเวณต้นแขนขวาของผู้รับลอย มือขวาจับศรพาดไปด้านหลัง งอข้อศอกขวาเล็กน้อย มือซ้ายแขนตึงจับบริเวณปลายศรของฐานรับลอย เอนลำตัวไปทางด้านขวาเล็กน้อยเพื่อกระจากน้ำหนักไปยังฐานรับลอยให้เกิดความสมดุล

ภาพประกอบ 87 การวางเท้าลอย 2

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

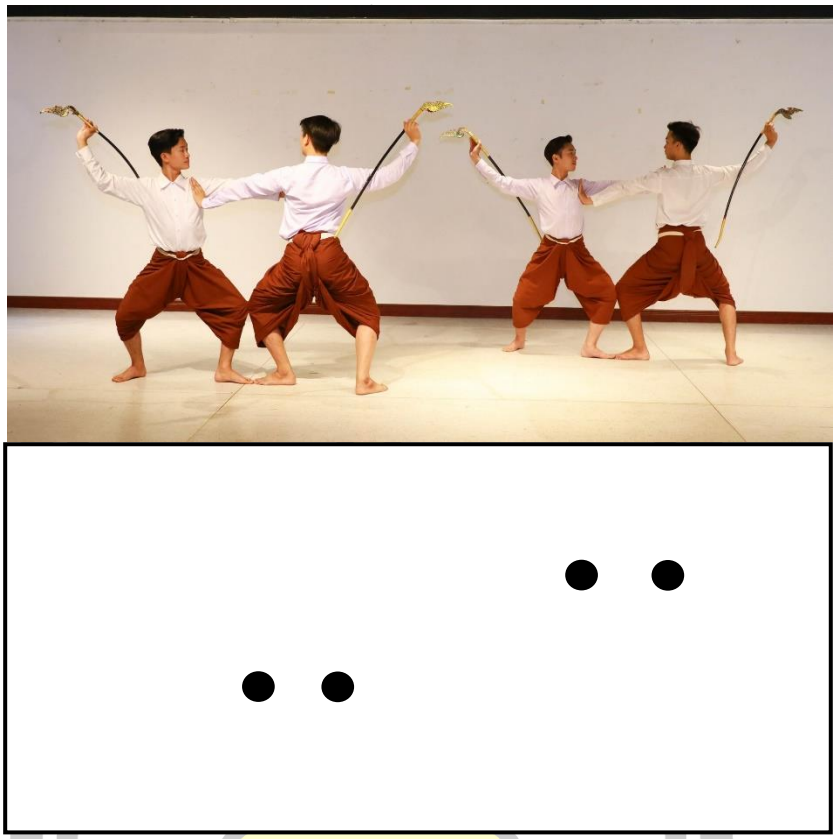
- การวางเท้าลอย 2 การปฏิบัติการวางเท้าซ้ายของผู้ขึ้นลอยในการขึ้นลอย 2 นั้น ในการปฏิบัติจะยกขาซ้ายขึ้นให้เป็นเหลี่ยม กันเหลี่ยมขาออกไปทางด้านข้าง ใช้บริเวณปลายจมูกเท้าซ้ายวางไว้บริเวณต้นแขนขวาของฐานรับลอย เปิดปลายนิ้วเท้าขึ้น ซึ่งจะไม่กดน้ำหนักลงที่แขนขวาผู้รับลอยโดยตรง แต่จะถ่ายเทน้ำน้ำไปที่ขาขวาแทน เพื่อให้แขนของผู้รับลอยเป็นวงตามระเบียบกระบวนท่ารำ

3. การใช้พื้นที่

กระบวนการรบในการแสดงโขนต้องคำนึงถึงการใช้พื้นที่ ทั้งทางด้านซ้ายและขวา เพื่อเป็นการทำตำแหน่งในการชมการแสดงได้อย่างสวยงาม มีการเคลื่อนที่เข้าหากันของนักแสดง การสลับตำแหน่งกัน ซึ่งกระบวนการรบพระกับพระมีลักษณะการใช้พื้นที่เป็นแถวตรงหน้ากระดาน แถวตรงตอนลึก และแถวเฉียง ดังนี้

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

1) ลักษณะการใช้พื้นที่เป็นแถวตรงหน้ากระดาน

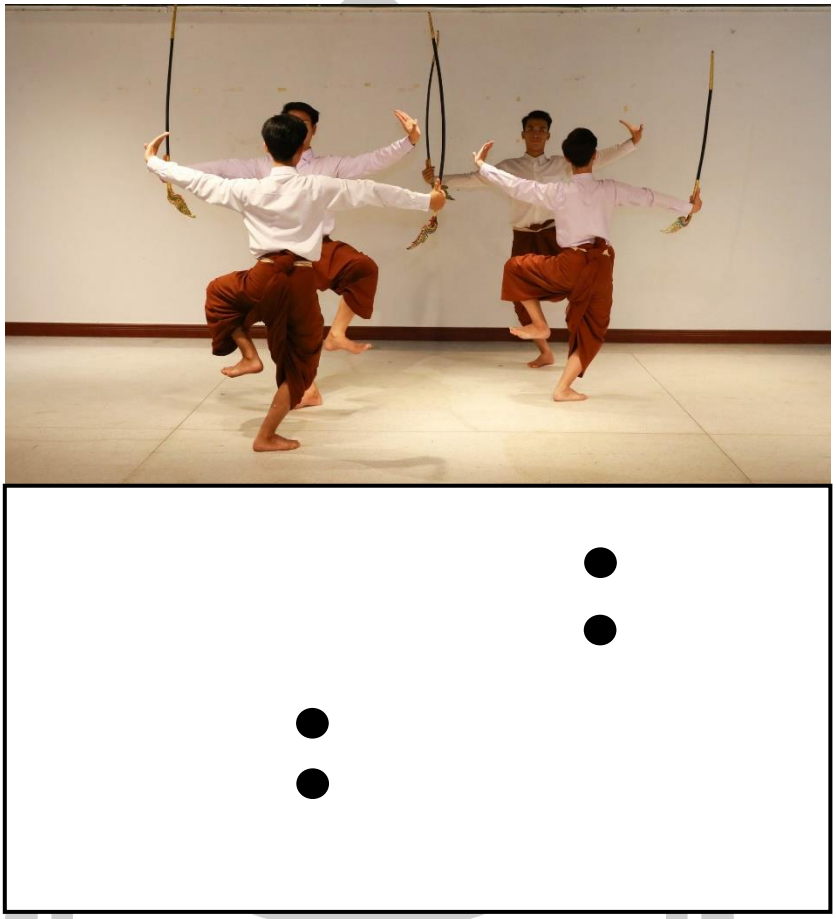


ภาพประกอบ 88 ลักษณะการใช้พื้นที่เป็นแถวตรงหน้ากระดาน

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

2) ลักษณะการใช้พื้นที่แถวตรงตอนลึก

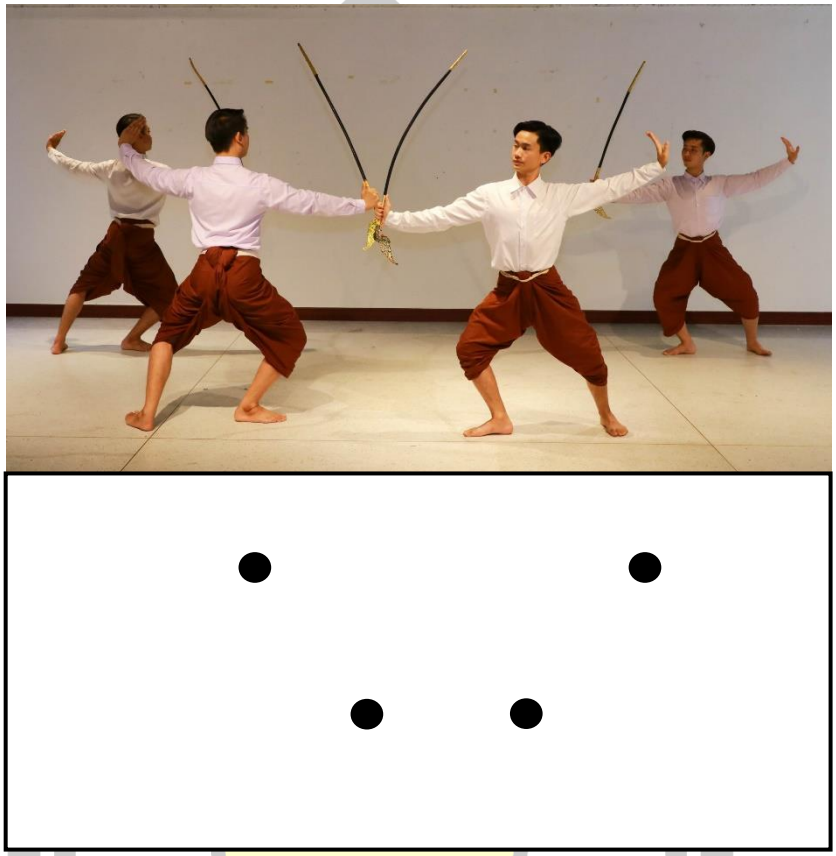


ภาพประกอบ 89 ลักษณะการใช้พื้นที่แถวตรงตอนลึก

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

3) ลักษณะการใช้พื้นที่แถวเฉียง



ภาพประกอบ 90 ลักษณะการใช้พื้นที่แถวเฉียง

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

3.2 การใช้อาวุธในการรบ

การใช้อาวุธในการรบ ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกาย จากแนวคิดของ ศิริมงคล นาฏยกุล, (2551) ได้ระดับของความอิสระในการเคลื่อนไหวร่างกายที่กล่าวไว้ว่า ร่างกายของคนเราสามารถเคลื่อนไหวได้อย่างอิสระหลายทิศทาง โดยอาศัยข้อส่วนต่าง ๆ ภายในร่างกายสามารถช่วยให้เกิดอิสระของการเคลื่อนไหวได้ ซึ่งผู้วิจัยได้นำแนวคิดทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายมาวิเคราะห์เรื่องการใช้อาวุธในการรบ ดังนี้

อาวุธที่นิยมนำมาในการรบในการแสดงโขน ที่พบเห็นเป็นประจำประกอบด้วย ศร พระขรรค์ ตรี หอก กระบอง ง้าว อาวุธเหล่านี้ก็จะถูกประกอบตามฐานะตัวละคร หรือตามเหตุการณ์ของเนื้อเรื่องที่มีการกล่าวถึงอาวุธเฉพาะในตอนนั้น อาวุธที่ใช้ในกระบวนการรบพระกับพระ คือ ศร เนื่องจากในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ถือว่าศรเป็นอาวุธของกายของกษัตริย์ สำหรับพระมงกุฎ

พระรบ เป็นบุตรของพระราม และนางสีดา ซึ่งถือเป็นหน่อเนื้อเชื้อกษัตริย์ ดังนั้นแล้วอาวุธประจำกายที่ใช้ในการรบจึงเป็นศร ในส่วนอาวุธที่ในการรบของพระราม พระลักษมณ์ พระพรต พระสัตรุด ก็จะเป็นศรเช่นเดียวตามฐานะของเชื้อกษัตริย์

ศร ในการแสดงโขน แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ 1) ศรรำ ศรที่ใช้สำหรับประกอบการรำ จะมีลักษณะในส่วนลำคันศรที่โค้งโก่ง หัวศรมีการประดับตกแต่งให้วิจิตรงดงาม ปลายศรมีการดัดปลายหรือประดับทำเป็นลวดลายให้เกิดความงดงาม 2) ศรรบ ศรที่ใช้สำหรับการรบ จะออกแบบให้มีความแข็งแรง ส่วนหัวมักทำมาจากประเก็นหรือหนังสัตว์เพื่อความคงทนแล้วเขียนลวดลายลงสีให้สวยงาม ส่วนลำศรจะมีลักษณะตรงไปจนถึงปลายศรมีด้ายพันปลายศรเอาไว้ ซึ่งมีลักษณะการใช้อาวุธศร ดังนี้

1. การจับศร

กระบวนการรบพระกับพระจะใช้ “ศรรบ” ในการแสดง ในการใช้อาวุธศรนั้น จะจับศรในลักณะกำมือ แล้วใช้หัวมือทาบชี้ออกไปตามลำคันศร ใช้น้ำหนักหัวแม่มือกดลงเพื่อประคองศรไม่ให้พลิกในขณะออกกระบวนท่า การใช้อาวุธศรแบ่งออกเป็น 4 ลักษณะ ได้แก่

1) ส่วนคอศร จับอยู่บริเวณใกล้กับหัวของคันศร การจับในลักษณะนี้จะพลิกกลับหัวศรหันลงไปทางนิ้วก้อยของมือขวา ปลายศรชี้ไปตามทิศทางของหัวแม่มือ การจับในส่วนนี้ มักจะจับขณะที่ทำกระบวนการรบ

ภาพประกอบ 91 การจับคอศร

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

ภาพประกอบ 92 ลักษณะมือจับคอศร

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

2) ส่วนกลางศร จับบริเวณเกือบตรงกลางของคันศรแต่จะจับล้ำเข้ามาทางฝั่งของหัวศรจากกึ่งกลางประมาณ 7-10 เซนติเมตร(ขึ้นอยู่กับความยาวของศร) ปลายของศรจะอยู่ทางนิ้วก้อย หัวศรชี้ระนาบไปตามลักษณะของหัวแม่มือ การจับในส่วนนี้จะปฏิบัติขณะตีบท หรือกำลังปฏิบัติในท่ารำ

ภาพประกอบ 93 การจับกลางศร

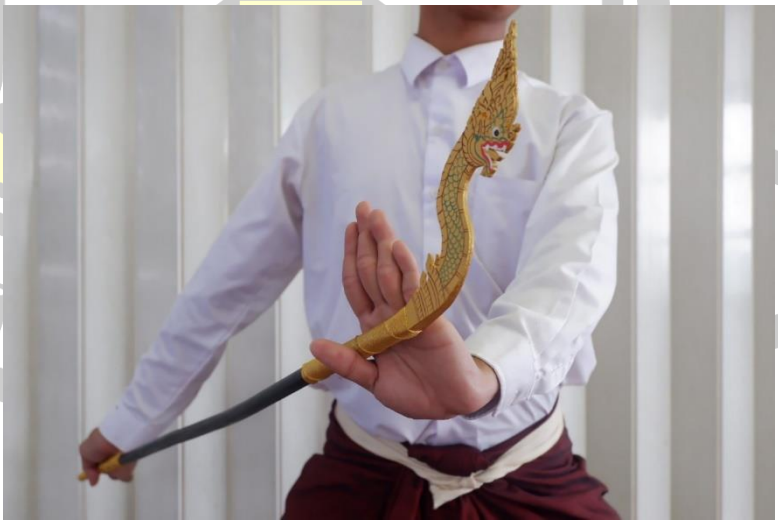
ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

3) ส่วนปลายศร จับบริเวณส่วนปลายของคันศร การจับในลักษณะนี้พบในกระบวนการรบ แต่มักจะเป็นการจับปลายศรของอีกฝ่ายที่เป็นคู่ต่อสู้ ในท่าจับศร รูดศร และการขึ้นลอย

ภาพประกอบ 94 การจับปลายศร

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

4) ส่วนหัวและส่วนปลายคันศร (การฉายศร) การจับในลักษณะนี้ จะไม่ใช้การกำมือในการจับศร แต่จะปฏิบัติโดย ถ้าหากฉายศรปทางด้านขวา มือซ้ายตั้งวงระดับสะดือหัวแม่มือประคองคองหัวศรให้ตั้งขึ้น มือขวาอยู่บริเวณปลายศรนิ้วทั้งสี่ชี้ไปในทิศทางเดียวกับปลายศร หัวแม่มือขวากดทาบประคองปลายศรเอาไว้ ในกรณีที่จะฉายศรทางด้านซ้ายให้ปฏิบัติกระบวนท่าในลักษณะตรงกันข้ามกัน



ภาพประกอบ 95 การจับหัวและส่วนปลายศร

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

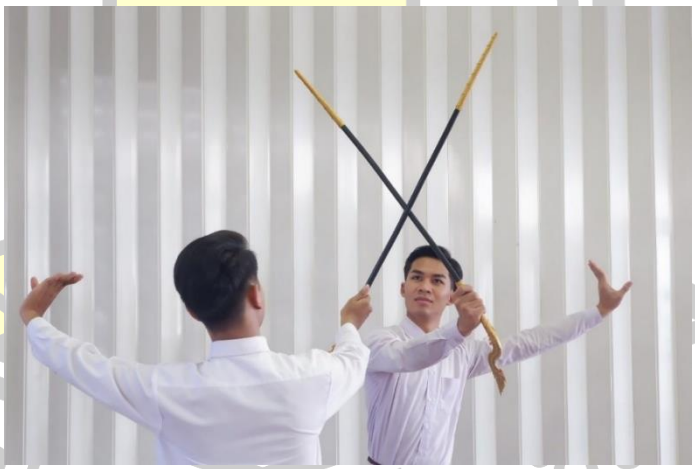
ภาพประกอบ 96 ลักษณะมือขวาบริเวณปลายศร

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

2.. การตีศร

ลักษณะการตีศร คือการที่นำเอาส่วนกลางของลำศรไปถึงปลายศร นำมาบรรจบกันลักษณะกากบาท ใช้แรงดันเข้าหากันไปทางด้านซ้ายและขวาโดยให้ทิศทางของศรเข้ามาหากัน การตีศรมี 2 ลักษณะคือ ตีศรขึ้น ปลายศรชี้ขึ้นด้านบน ตีศรลง ปลายศรชี้ลงที่พื้น

1) ส่งศรขึ้น



ภาพประกอบ 97 การส่งศรขึ้น

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

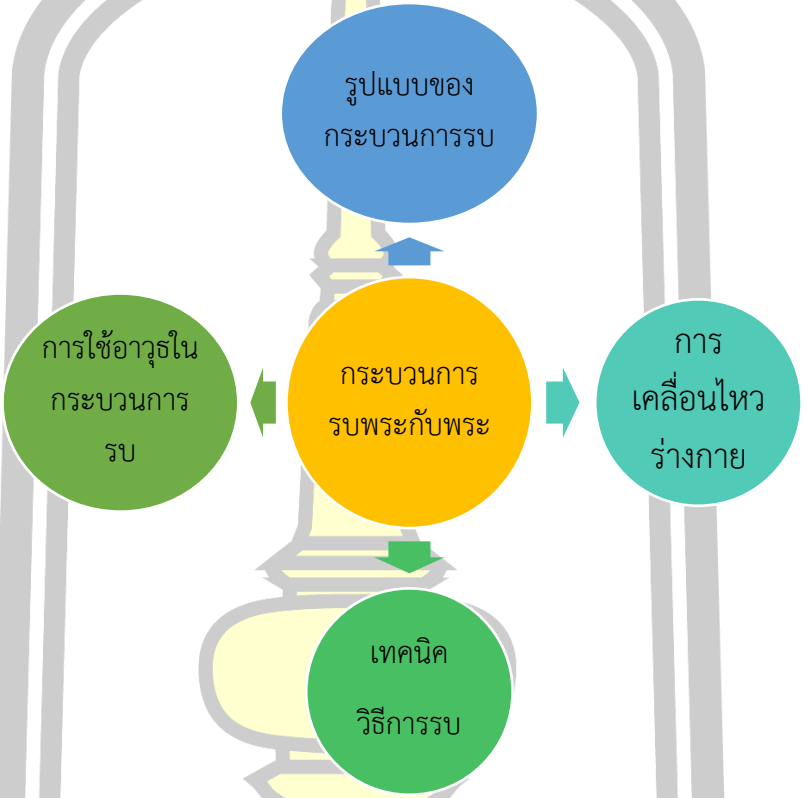
2) ส่งศรลง

ภาพประกอบ 98 การส่งศรลง

ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

จากการศึกษาพบ กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ เป็นรูปแบบกระบวนการรบที่มีจุดเด่นและความแตกจากกระบวนกระรบทั่ว ๆ ไป การแสดงโขนมีหัวใจหลักในการดำเนินเรื่อง คือ กระบวนการรบ จึงพบว่ามีตัวละครออกมารบกันอยู่เสมอ ที่ปรากฏเป็นรูปแบบกระบวนการรบระหว่างพระกับยักษ์ กระบวนการรบระหว่างลิงรบกับยักษ์ กระบวนการรบระหว่างพระกับยักษ์กับลิง การปรับปรุงกระบวนการให้เหมาะสมกับลักษณะบทบาทผู้แสดง และเป็นกระบวนการรบที่พบว่า ไม่มีฝ่ายเป็นผู้แพ้หรือฝ่ายใดเป็นผู้ชนะ กระบวนการรบพระกับพระ เป็นรูปแบบการบวนการรบที่พบในเรื่องรามเกียรติ์เพียงตอนเดียว คือตอน ปล่อยม้าอุปการ ปรากฏกระบวนการรบ พระมงกุฎ-พระรบ รบกับ พระราม-พระลักษมณ์-พระพรต-พระสัตรุด ในกระบวนการรบพระกับพระ พบว่าเป็นการรบแบบเข้าคู่ คือ พระมงกุฎ พระลบเข้ารบพร้อมกัน จึงทำให้เห็นถึงการใช้พื้นที่ และการเคลื่อนไหว ที่ต้องอาศัยความพร้อมเพียงจึงจะเกิดความสวยงาม ในกระบวนการรบยังมีการ ปรับลักษณะกระบวนท่ารำให้เหมาะสมกับตัวละครที่เป็นเด็กและผู้ใหญ่ ในการเข้ารบการก้าวเท้า เทคนิคการใช้อุปรกรณ์การแสดง “ศร” การออกกระบวนท่าไม้รบเพื่อให้ตำแหน่งในการตีไม้ออกมาได้อย่างพอดี ระหว่างช่วงตัวของเด็กกับผู้ใหญ่ที่ไม่เท่ากัน และข้อค้นพบ ที่เห็นได้ชัดคือการขึ้นลอย เนื่องจากการขึ้นลอยในการแสดงกระบวนการรบในโขนตอนอื่น ๆ ผู้รับลอยมักจะเป็นฝ่ายยักษ์ โดยปฏิบัติท่าในลักษณะยืนจากนั้นย่อขาแล้วขาตั้งฉากลงเหลี่ยม กระบวนการรบพระกับพระ พระราม-พระลักษมณ์-พระพรต-พระสัตรุด จะเป็นฝ่ายรับลอย ซึ่งความพิเศษในกระบวนท่าขึ้นลอย คือ ตัวพระเป็นฝ่ายรับลอย บรมครูทางด้านนาฏยศิลป์ได้มีการดัดแปลงท่าขึ้นลอย โดยให้นั่งตั้งเข่าซ้ายเพื่อเป็นฐานรับลอยให้กับ พระมงกุฎ-พระลบ ที่เป็นเด็ก นอกจากต้องอาศัยความ

แข็งแรงของฐานที่จะรับลอยแล้ว การปรับฐานขึ้นลอยจึงเป็นการปรับกระบวนท่ารำ ให้การขึ้นลอยของตัวพระที่เป็นเด็กขึ้นลอยได้สะดวกมากยิ่งขึ้น โดยในการขึ้นลอยนั้นผู้ขึ้นลอยจะต้องปฏิบัติกระบวนท่าโดยถ่ายเทน้ำหนักให้เกิดความสมดุลกับกระบวนท่าของผู้ที่เป็นฐานรับลอย จึงจะสามารถปฏิบัติกระบวนท่ารำได้อย่างสวยงามตามแบบแผนจารีตนาฏศิลป์ราชสำนัก



ภาพประกอบ 99 แผนภูมิกระบวนการรบพระกับพระ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 5
สรุปผลอภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งมีวัตถุประสงค์ 1. เพื่อศึกษาความสำคัญ แนวคิดกระบวนการรบในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ 2. เพื่อศึกษารูปแบบกระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

วิธีดำเนินงานวิจัยโดยกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการศึกษา ค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร ตำรา บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ข้อมูลเอกสารเชิงวิชาการ ตลอดจนนำข้อมูลจากการสัมภาษณ์มาประมวลสู่การวิเคราะห์ โดยสรุปผลการวิจัยและเรียบเรียงเป็นรายงานการวิจัย ดังนี้

1. สรุปผลการวิจัย
2. อภิปรายผล
3. ข้อเสนอแนะ
   3.1 ข้อเสนอแนะในการวิจัย
   3.2 ข้อเสนอแนะในการวิจัยในครั้งต่อไป

1. สรุปผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ สรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. เพื่อศึกษาความสำคัญ แนวคิดกระบวนการรบในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

การรบในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ศิลปะการเล่นโขนได้วิธีเล่นและวิธีแต่งตัวมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ และได้ท่าต่อสู้โลดโผน ท่ารำท่าเต้นมาจากบางส่วนของกระบี่กระบอง ซึ่งผู้เล่นหนังเอามาเล่นก่อน และได้ศิลปะหลายอย่างของการเล่นหนังมาใช้เช่น คำพากย์ คำเจรจา และหน้าพาทย์เพลงดนตรี ตลอดจนได้ท่าเต้นของผู้เชิดหนังมาอีกด้วยทั้งยังคงได้ประดิษฐ์แก้ไขวิธีแต่งตัวให้งดงามรัดกุมขึ้น นอกจากนี้ถ้าเครื่องสวมศีรษะหรือขนได้เคยมีมาแต่ครั้งเล่นดึกดำบรรพ์บ้างแล้ว ก็คงจะมีการแก้ไขดัดแปลงแล้วประสร้างขึ้นใหม่ให้เหมาะสมยิ่งขึ้น และเมื่อนำเอาศิลปะเหล่านี้มาคลุกเคล้าเข้าด้วยกันก็เกิดเป็นนาฏกรรมของไทยแบบใหม่ขึ้น ที่เรียกกันต่อมาในภายหลังว่า "โขน"

วิวัฒนาการเกี่ยวกับการแสดงโขนได้ว่า โขนมีวิวัฒนาการ และรูปแบบการแสดงที่พัฒนาเห็นได้ชันเจน จนสามารถจำแนกโขนเป็นประเภทตามลำดับการพัฒนา ตามลำดับศิลปะแห่งการแสดงโขนนั้น เข้าใจว่าแต่เดิมคงจะแสดงกันกลางสนามเป็นส่วนใหญ่ จึงเรียกกันว่า โขนกลางแปลง ต่อมาได้เริ่มวิวัฒนาการขึ้น เช่น มีการทำเวทียกพื้น การปลูกสร้างโรงสำหรับแสดงแล้วพัฒนาขึ้นมาเป็นลำดับด้วยเหตุนี้ทำให้การจำแนกประเภทของการแสดงโขน จึงมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับสถานที่แสดงสามารถแบ่งออกได้เป็น 5 ประเภท ได้แก่ โขนกลางแปลง โขนโรงนอก (หรือโขนนั่งราว) โขนหน้าจอ โขนโรงใน และโขนฉาก

รูปแบบการรบในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียนติ์ การรบในแสดงโขน ที่ปรากฏให้เห็นมาจากบทประพันธ์ที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุทธยา มีเนื้อเรื่องที่ยาวนาน นักกวีได้แต่งขึ้นเป็นบทนาฏกรรมด้วยสำนวนการประพันธ์ที่หลากหลาย ทั้งที่เป็นเฉพาะตอน และเป็นเรื่องยาวจนจบ ในการแสดงโขนดำเนินเรื่องด้วยการต่อสู้ที่เป็นหัวใจสำคัญ ดังนั้นแล้วเห็นมักจะปรากฏตัวละครออกมาสู้รบกันอยู่เป็นประจำ ในของทุก ๆ ตอน และมีรูปแบบในการแสดงที่หลากหลายตามลักษณะของประเภทตัวละคร จึงได้แบ่งการรบของตัวละครออกได้ คือ การรบระหว่างพระกับยักษ์ การรบระหว่างยักษ์กับลิง การรบระหว่างพระกับยักษ์กับลิง และการรบระหว่างพระกับพระ

2. เพื่อศึกษารูปแบบกระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

รูปแบบกระบวนการรบในการแสดงโขน กระบวนการรบในการแสดงโขน คือ การแสดงที่เกี่ยวข้องในการทำศึกสงคราม การต่อสู้ หรือประลองอวดฝีมือซึ่งกันและกัน อุปกรณ์ที่นำมาใช้สำหรับในการรบ คือ อาวุธในการต่อสู้ เป็นอุปกรณ์ที่จำลอง หรือดัดแปลงมาจากอาวุธจริง สร้างขึ้นไว้สำหรับในการแสดงเท่านั้น ในการแสดงโขน อาวุธสำหรับตัวพระ (กษัตริย์) คือ “ศร” ใช้ถือในขณะที่ทำการแสดง สื่อถึงการเป็นชาตินักรบ ก่อนการออกรบในการแสดงโขนเพื่อสื่อถึงความยิ่งใหญ่ และแสดงอำนาจของกษัตริย์ จะเริ่มต้นการจากการ “ตรวจพล” เป็นรูปแบบการแสดงจัดขบวนทัพ การเตรียมความพร้อมก่อนไปสู่สนามรบ แล้วดำเนินการแสดงต่อเข้าสู่ในช่วงของ “กระบวนการรบ” เป็นการแสดงในรูปแบบการต่อสู้ ระหว่าง 2 ฝ่าย โดยองค์ประกอบในกระบวนการรบมี ดังนี้ ตรวจพล การท้ารบ ท่ารบ ท่าเงื้อ ท่าแยก ท่าพลาด การขึ้นลอย

กระบวนการรบพระมงกุฎ - พระลบ กับ พระราม – พระลักษมณ์ จะเป็นกระบวนการรบที่มีความพิเศษที่แตกต่างจากการรบทั่วไป คือ การเข้ารบจะเป็นกระบวนท่ารำของตัวพระทั้งสองฝ่าย และเป็นการรบแบบคู่ ฝั่งพระมงกุฎพระรบจะปฏิบัติกระบวนการเข้ารบทางฝั่งของยักษ์ คือ ฝั่งซ้ายของเวที ในส่วนของพระราม พระลักษมณ์ จะปฏิบัติกระบวนการรบในฝั่งขวาของเวทีเช่นเดิม โดย กระบวนการรบพระมงกุฎ - พระลบ กับ พระราม – พระลักษมณ์ มีรูปแบบ

กระบวนการรบ ที่ประกอบด้วยองค์ประกอบในการรบ คือ กระบวนการท้ารบ กระบวนการเข้ารบ ครั้งที่ 1 เป็นการเข้ารบ และกระบวนการเข้ารบครั้งที่ 3 เป็นการขึ้นลอย 1

กระบวนการรบพระมงกุฎ - พระลบ กับ พระพรต – พระสัตรุดจะเป็นกระบวนการรบที่มีความคล้ายกับตอนเข้ารบพระราม พระลักษมณ์ คือ การเข้ารบจะเป็นกระบวนท่ารำของตัวพระทั้งสองฝ่าย และเป็นการรบแบบคู่ ฝั่งพระมงกุฎพระรบจะปฏิบัติกระบวนการเข้ารบทางฝั่งของยักษ์ คือ ฝั่งซ้ายของเวที ในส่วนของ พระพรต พระสัตรุด จะปฏิบัติกระบวนการรบในฝั่งขวาของเวที เช่นเดิม จะไม่มีการท้ารบ และท่าพลัก แต่จะมีกระบวนท่าในนาฏยศัพท์ในกระบวนท่ายกรบ เรียกว่า ท่าเตะ โดย กระบวนการรบพระมงกุฎ - พระลบ กับ พระพรต – พระสัตรุด มีรูปแบบกระบวนการรบที่ประกอบด้วยองค์ประกอบในการรบ คือ กระบวนการเข้ารบครั้งที่ 2 เป็นการเข้ารบ และกระบวนการรบครั้ง 4เป็นการการขึ้นลอย 2

2. อภิปรายผล

จากการศึกษา กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ จากการศึกษาตามความมุ่งหมาย ผู้วิจัยมีข้อค้นพบ ที่เน้นประเด็นหลักนำมาอภิปรายเพิ่มเติม ดังนี้

กระบวนการรบในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ เป็นการแสดงรูปแบบการรบที่มีมาตั้งแต่โบราณ ที่ถือว่าเป็นศิลปะป้องกันตัว และใช้ในยามศึกสงคราม ซึ่งมีลักษณะท่าทางที่ต้องใช้ความแข็งแรง ความคล่องแคล่วว่องไว มีการคิดค้นพัฒนาถ่ายทอดกันมาจนเกิดเป็นวิทยายุทธด้านการรบ ซึ่งการแสดงโขนหัวใจหลักในการดำเนินเรื่องนั้น คือ การสู้รบระหว่าง 2 ฝ่าย คือฝ่ายธรรมะและฝ่ายอธรรม จึงทำให้ค้นพบรูปแบบการรบต่าง ๆ ตามลักษณะของประเภทตัวละคร โดยแบ่งรูปแบบการรบของตัวละครออกได้ คือ การรบระหว่างพระกับยักษ์ การรบระหว่างยักษ์กับลิง การรบระหว่างพระกับยักษ์กับลิง และการรบระหว่างพระกับพระ ซึ่งพบว่าในกระบวนการรบพระกับพระเป็นกระบวนการรบแบบคู่ระหว่างฝ่ายพระราม และฝ่ายพระมงกุฎ ที่มีสายใยสัมพันธ์เป็นพ่อกับลูกร่วมพงศ์เผ่าเดียวกัน จึงทำให้มีพละกำลังที่เสมอกัน กระบวนการรบในครั้งนี้จึงไม่มีฝ่ายใดเป็นผู้แพ้หรือผู้ชนะ

องค์ความรู้ใหม่จากการศึกษา กระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ทำให้ทราบถึงขั้นตอนกระบวนการรบประกอบด้วยท่ารบ ไม้รบต่าง ๆ ท่าขึ้นลอย ที่สามารถนำเอารูปแบบวิธีการรบพระกับพระ มาเป็นต้นแบบในการพัฒนาต่อยอด และสร้างสรรค์การแสดงชุดใหม่ที่มีลักษณะเกี่ยวข้องในเรื่องของการรบได้

1. กระบวนการรบในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ที่พบว่า มีปรากฏให้เห็นมาจากบทประพันธ์ที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุทธยา มีเนื้อเรื่องที่ยาวนาน นักกวีได้ประพันธ์ขึ้นเป็นบทนาฏกรรมด้วย

สำนวนที่หลากหลาย ทั้งที่เป็นเฉพาะตอน และเป็นเรื่องยาวจนจบ ในการแสดงโขนดำเนินเรื่องด้วยการต่อสู้ที่เป็นหัวใจสำคัญ ดังนั้นแล้วเห็นมักจะปรากฏตัวละครออกมาสู้รบกันอยู่เป็นประจำ ในของทุก ๆ ตอน และมีรูปแบบในการแสดงที่หลากหลายตามลักษณะของประเภทตัวละคร จึงได้แบ่งการรบของตัวละครออกได้ คือ การรบระหว่างพระกับยักษ์ การรบระหว่างยักษ์กับลิง การรบระหว่างพระกับยักษ์กับลิง และการรบระหว่างพระกับพระ อุปกรณ์ที่นำมาใช้สำหรับในการรบ คือ อาวุธในการต่อสู้ เป็นอุปกรณ์ที่จำลอง หรือดัดแปลงมาจากอาวุธจริง สร้างขึ้นไว้สำหรับในการแสดงเท่านั้น ในการแสดงโขน อาวุธสำหรับตัวพระ (กษัตริย์) คือ “ศร” ใช้ถือในขณะที่ทำการแสดง สื่อถึงการเป็นชาตินักรบ ก่อนการออกรบในการแสดงโขนเพื่อสื่อถึงความยิ่งใหญ่ และแสดงอำนาจของกษัตริย์ จะเริ่มต้นการจากการ “ตรวจพล” เป็นรูปแบบการแสดงจัดขบวนทัพ การเตรียมความพร้อมก่อนไปสู่สนามรบ แล้วดำเนินการแสดงต่อเข้าสู่ในช่วงของ “กระบวนการรบ” เป็นการแสดงในรูปแบบการต่อสู้ ระหว่าง 2 ฝ่าย โดยองค์ประกอบในกระบวนการรบมี การท้ารบ เป็นการตีบทตามภาษาท่าของนาฏศิลป์ เพื่อเป็นการสื่อความหมายให้ผู้ชมเข้าใจ ท่ารบ ประกอบด้วยกระบวนท่าเข้ารบต่าง ได้แก่ ท่าปะทะ ท่าเข้ารบ ท่าเงื้อ ท่าแยก ท่าพลาด ท่าขึ้นลอย ซึ่งรูปแบบท่าทางเหล่านี้เป็นการแสดงออกถึงกระบวนการรบในการแสดงโขนที่จะต้องผ่านการฝึกฝน จะทำให้เกิดท่วงท่าลีลาที่งดงาม ซึ่ง **สอดคล้องกับ ซึ่ง มาลินี ดิลกวณิช, (2543)** ได้กลาวถึงภาษาของการฟ้อนรำในนาฏยศาสตรไววา ภาษาของการฟ้อนรำแสดงออกโดยใชมือและนิ้วแสดงทาทางอาการต่าง ๆ เรียกวา “มุทรา” (Mudra) และทาทีแสดงสองมือเรียกวา “สัมยุตา มุทรา” (Samyuta Mudra) ทวงทาต่าง ๆ เหลานี้ใชสื่อความหมายดุจเดียวกับการใชคำพูด การสื่อความหมายด้วยมุทรา ผู้แสดงตองอาศัยการแสดงออกทางใบหน้าและอวัยวะสวนอื่น ๆ ของร่างกายประกอบกัน และรวมทั้งอาศัยองคประกอบอื่นๆ ดวย ซึ่งทั้งหมดนี้เรียกวา “อภินัย” (Abhinaya) ตามทฤษฎีแบงออกเป็น 4 ลักษณะ คือ

1. การแสดงอารมณ์และภาวะด้วยเพลง คำพูด บทร้อง และดนตรี
2. การแต่งหน้า แต่งกาย บ่งบอกความแตกต่างของตัวละคร
3. การแสดงออกซึ่งอารมณ์ภายใน เชน ความโศกเศร้า ความสุข ความดีใจ ความเสียใจ
4. การแสดงการเคลื่อนไหวด้วยทาทางต่าง ๆ

2. รูปแบบกระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ พบว่า เป็นการรบแบบเข้าคู่ คือ พระมงกุฎ พระลบเข้ารบพร้อมกัน จึงทำให้เห็นถึงการใช้พื้นที่ และการเคลื่อนไหว ที่ต้องอาศัยความพร้อมเพียงจึงจะเกิดความสวยงาม มีการปรับลักษณะกระบวนท่ารำให้เหมาะสมกับตัวละครที่เป็นเด็กและผู้ใหญ่ การเข้ารบ การก้าวเท้า การใช้อุปรกรณ์การแสดง คือ ศร การออกกระบวนท่าไม้รบเพื่อให้ตำแหน่งในการตีไม้ออกมาได้อย่างพอดี เพื่อให้กระบวนท่ารำสอดคล้องกันระหว่างเด็กกับผู้ใหญ่ และข้อค้นพบ ที่สำคัญคือการขึ้นลอย กระบวนการรบพระกับพระ พระราม-

พระลักษมณ์-พระพรต-พระสัตรุด จะเป็นฝ่ายรับลอย ซึ่งความพิเศษในกระบวนท่าขึ้นลอย คือ ตัวพระเป็นฝ่ายรับลอย มีการปรับกระบวนท่าขึ้นลอย โดยให้นั่งตั้งเข่าซ้ายเพื่อเป็นฐานรับลอยให้กับพระมงกุฎ-พระลบ ที่เป็นเด็ก ที่ต้องอาศัยความแข็งแรงของผู้ที่เป็นฐาน การปรับฐานขึ้นลอยจึงเป็นการปรับให้การขึ้นลอยของตัวพระที่เป็นเด็กขึ้นลอยได้สะดวกมากยิ่งขึ้น โดยในการขึ้นลอยนั้นผู้ขึ้นลอยจะต้องปฏิบัติกระบวนท่าโดยถ่ายเทน้ำหนักให้เกิดความสมดุลกับกระบวนท่าของผู้ที่เป็นฐานรับลอย จึงจะสามารถปฏิบัติกระบวนท่ารำได้อย่างสวยงามถูกต้องและสมบูรณ์ตามมาตรฐานนาฏศิลป์ไทย **ซึ่งสอดคล้องกับ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, (2547)** ที่ได้อธิบายว่า ในเชิงนาฏยประดิษฐ์ความสมดุล คือ “การส่งความหนัก” ออกไปตามส่วนต่างๆ ของ ร่างกายในอวัยวะทั้งด้านขวาและซ้ายรับกันได้พอดี วิธีการฝึกของบรมครูแต่โบราณ จะเน้นการสร้าง สมดุลให้กับร่างกาย และมีความสัมพันธ์ทุกสัดส่วน ทั้ง ศีรษะ มือ และเท้า อีกทั้งประสบการณ์ที่สั่งสมก็มีส่วนทำให้สามารถพัฒนาเทคนิคกลวิธีต่าง ๆ ได้ดียิ่งขึ้น ส่งผลให้ไม่ว่าจะสวมบทบาทเป็นตัวละครใดก็สามารถถ่ายทอดออกมาได้อย่างลึกซึ้งและสามารถนำการแสดงไปเผยแพร่ และปรับปรุงพัฒนาต่อไป และ**สอดคล้องกับ สุนทร กายประจักษ์, (2532)** ได้กล่าวถึงกายกรรม ซึ่งเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องการเคลื่อนไหวของร่างกายไว้ว่า กายกรรม เป็นการแสดงผาดโผนที่อาศัยความสมดุล ความคล่องแคล่ว และการประสานกายกันของส่วนต่าง ๆ ในร่างกาย เช่น ศิลปะการกระโดด หกคะเมนตีลังกาและทรงตัวสามารถพบได้ในศิลปะการแสดงหลายประเภทรวมถึงในกีฬาหลายประเภท การแสดงกายกรรมมักเกี่ยวข้องกับองค์ประกอบของยิมนาสติกถึงแม้ว่ากายกรรมจะเกี่ยวข้องกับการแสดงร่างกายของมนุษย์แต่ก็มีการแสดงประเภทอื่นด้วยการฝึกบัลเลต์ขั้นพื้นฐานจะมีส่วนช่วยได้มากและค่อนข้างจะสำคัญในกีฬาชนิดนี้โดยเฉพาะการทรงตัว ความพร้อมและความฟิตของร่างกายความแข็งแรงช่วงหลังและขา และกระดูกสันหลังตรงแต่ยืดหยุ่นได้ดี นอกจากจะช่วยในด้านการออกกายบริหารทั่ว ๆ ไปแล้วยังช่วยกำจัดข้อผิดพลาดต่าง ๆ เช่น แขนงอ เข่างอและตำแหน่ง

นอกเหนือจากนั้น เรื่องกระบวนการรบพระกับพระ เป็นกระบวนการรบของพระมงกุฎ-พระลบรบกับพระราม-พระลักษมณ์-พระพรต-พระสัตรุด โดยสุดท้ายของการรบไม่มีฝ่ายใดเป็นฝ่ายแพ้หรือฝ่ายชนะ เนื่องจากฝ่ายพระรามได้ทราบว่า พระมงกุฎ พระลบ เป็นพระโอรสของตน กระบวนการรบพระกับพระในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ เป็นการแสดงกระบวนท่ารำในลักษณะของตัวพระทั้งสองฝ่าย แต่มีความแต่ต่างในเรื่องการแสดงบุคลิกกริยาท่าทาง พระมงกุฎ-พระลบ เป็นพระกุมารจึงแสดงบทบาทที่ซุกซน สีหน้าท่าทางแบบตัวละเด็ก แต่อยู่ในขอบเขตของปฏิบัติการแสดงโขน พระราม-พระลักษมณ์-พระพรต-พระสัตรุด เป็นพระกษัตริย์ จึงต้องแสดงกริยาท่าทางตามบทบาทตัวละคร และจารีตของการแสดงโขนที่ไม่สามารถแสดงออกทางสีหน้าท่าทางได้มาก **สอดคล้องกับ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, (2547)** ได้พูดถึงการศึกษาเรื่องสรีระ ในการศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำ และ

ลีลาทารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม ไววา สิ่งหนึ่งที่ผู้เรียนต้องพัฒนาความสามารถให้สูงขึ้นไปอีกก็คือความสามารถถ่ายทอดบุคลิกลักษณะและจิตวิญญาณบุคลิกและจิตวิญญาณ ที่กล่าวข้างตนน่าจะหมายถึง การศึกษาตัวละครที่ผู้แสดงจะตองสวมบทบาท และปัจจัยที่สำคัญในการเขาถึงจิตวิญญาณของตัวละครนั้น ซึ่ง**สอดคล้องกับ นพมาส แววหงส์, (2550)** ได้วิเคราะห์ตัวละคร ไวว่า เราสามารถวิเคราะห์ตัวละครได้โดยพิจารณาลักษณะของตัวละครในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1. รูปลักษณภายนอก ซึ่งหมายถึง รูปร่างหนาตา เพศ อายุ ความสูงต่ำดำขาว กิริยา อาการ ฯลฯ

2. สถานะทางสังคม ซึ่งหมายถึง อาชีพ ฐานะ ความเชื่อทางศาสนา ความเกี่ยวพันในครอบครัว สังคมแวดลอม ฯลฯ

3. จิตวิทยา ซึ่งรวมถึงภูมิหลังที่มีสวนกำหนดนิสัยใจคอ ทัศนคติ ความปรารถนาในสวนลึก ความชอบความเกลียด ฯลฯ

4. คุณธรรม ซึ่งหมายถึง สำนึกและความละอายต่อบาป ความยุติธรรมความรูสึกผิดชอบชั่วดี ฯลฯ”

การศึกษาความสำคัญ แนวคิดกระบวนการรบพระกับพระ พระลบ ในการแสดงโขน ตอนปล่อยม้าอุปการ ที่พบว่าเป็นเพียงตอนเดียวในเรื่อง รามเกียรติ์ ที่แสดงถึงกระบวนการรบหว่างตัวพระรบกับตัวพระด้วยกัน การรวบรวมข้อมูลครั้งนี้ จะทำให้ทราบถึงกระบวนการรบในการแสดงโขน รูปแบบกระบวนการรบพระกับพระ การขึ้นลอย เทคนิค กลวิธีในการแสดงการรบ ซึ่งจะเป็นประโยชน์ในทางวิชาการ และการพัฒนา สร้างสรรค์ศิลปะการแสดงต่อไป

3. ข้อเสนอแนะ

3.1 ข้อเสนอแนะเชิงนโยบาย

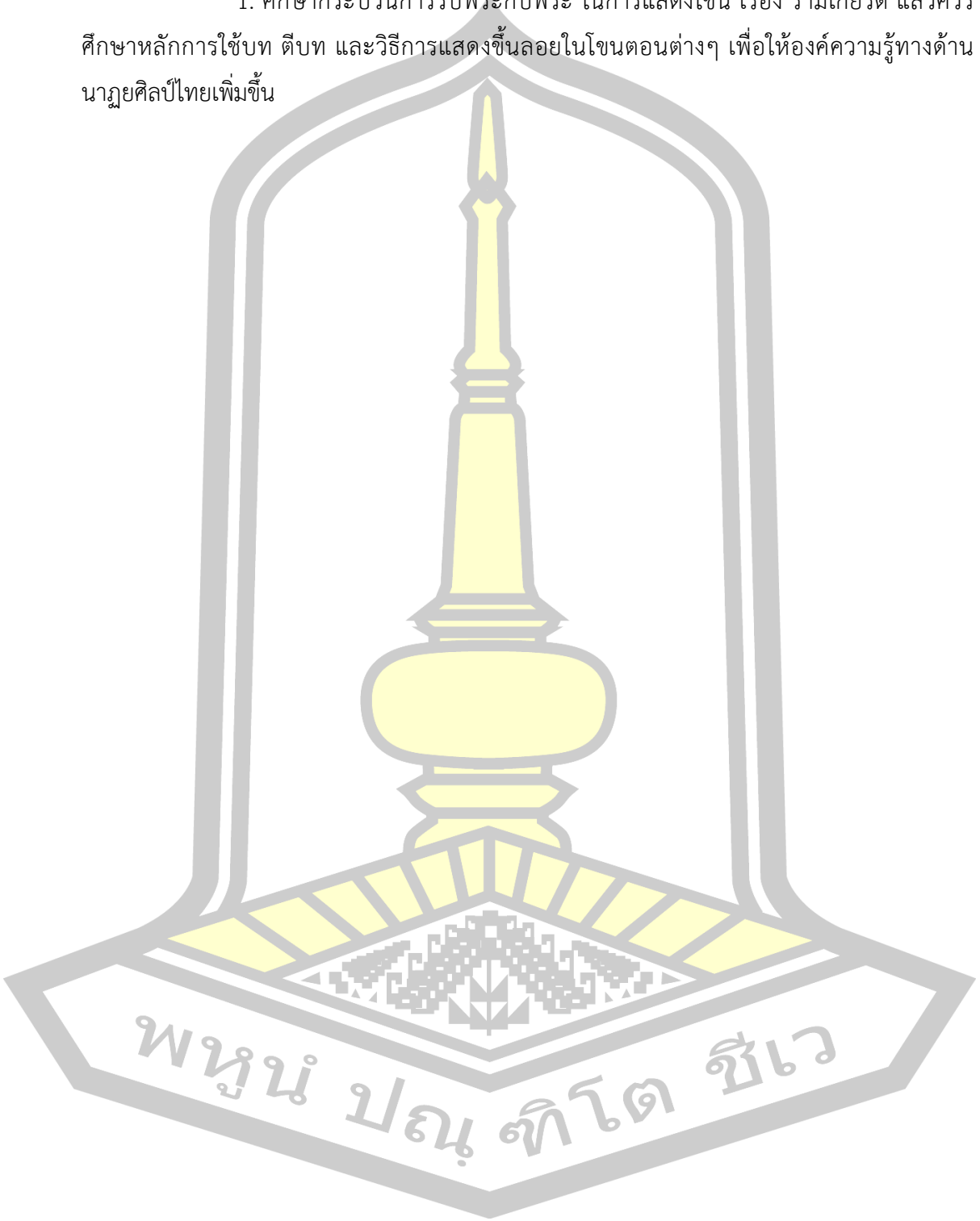
3.1.1 การคัดสรรนักแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ต้องเป็นผู้มีความรู้ความสามารถเหมาะสมที่จะรับบทเป็นกุมาร ซึ่งจะต้องเป็นผู้ที่ผ่านการเรียน และมีความสามารถในทางโขน อีกทั้งยังต้องเป็นผู้ที่มีบุibliograph

3.2 ข้อเสนอแนะสำหรับผู้ปฏิบัติ

1. ข้อเสนอแนะจากการวิจัย เนื่องจากงานวิจัยเล่มนี้เป็นการวิจัยโดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพที่ทำการวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารและเก็บข้อมูลภาคสนาม ซึ่งสามารถนำไปต่อยอดองค์ความรู้ในกลวิธีการแสดงกระบวนการรบพระกับพระ และนำไปพัฒนาการศึกษาและสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยของประเทศสืบไป

3.3 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยต่อไป

1. ศึกษากระบวนการรบพระกับพระ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ แล้วควรศึกษาหลักการใช้บท ตีบท และวิธีการแสดงขึ้นลอยในโขนตอนต่างๆ เพื่อให้องค์ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยเพิ่มขึ้น



บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม. (2561). *“โขน” ฉบับเยาวชนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม*. กรมส่งเสริมวัฒนธรรม.

คึกฤทธิ์ ปราโมช. (2541). *ลักษณะไทย*. โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

จรวย แก่นวงษ์คำ. (2530). *มวยไทย-มวยสากล*. โอ.เอส.พรินติ้งส์ เฮ้าส์.

จินตนา สายทองคำ. (2562). *นาฏศิลป์ไทย รำ ระบำ ละคร โขน*. เจปริ้น.

เจษฎ์ ปรีชานนท์. (2522). ศิลปะการต่อสู้กระบี่กระบอง. *วารสารวัฒนธรรมไทย*, *18*(6).

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์. (2561). *การขึ้นลอยในการแสดงโขน*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์. (2562). การสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี*, *10*(1).

ชาติชาย จบหิมเวศน์ และคณะ. (2555). *ศึกษารูปแบบการแสดงโขน ชุด ปล่อยม้าอุปการ*. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. (2538). *สุนทรียะทางทัศนศิลป์*. คณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสวนดุสิต.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2508). *โขน*. คุรุสภา.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2511). *โขน*. กรมศิลปากร.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2538). *โขน พิมพ์ครั้งที่ 6*. คุรุสภา.

ธีรเดช กลิ่นจันทร์. (2559). *หลักการตีบทตัวพระเอกละครรำ*. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. (2555). *โขน*. โอเดียนสโตร์.

นพมาศ อุ้งพระ ธีรเวคิน. (2551). *ทฤษฎีบุคลิกภาพและการปรับตัว*. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

นพมาส แววหงส์. (2550). *ปริทัศน์ศิลปการละคร*. ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นันทวรภัทร พิมพ์ศักดิ์. (2564). *พระราม : กลวิธีการแสดงของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์*. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ประกอบ ลาภเกสร. (2542). *ศิลปะการแสดงของไทย*. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

ประยูร อุรุชาฎะ. (2526). *พจนานุกรมศิลป*. กรุงสยามการพิมพ์.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. (2546). ศิลปะการแสดงโขนหน้าจอกับโขนฉาก. *วารสารไทย*, *24*(87).

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. (2537). *จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนตัวพระราม*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. (2537). *กระบวนการรบของพญาวานรในการแสดงโขน*. ฐานข้อมูลวิทยานิพนธ์ไทย.

ฟอง เกิดแก้ว. (2532). *การกีฬา*. โอเดียนสโตร์.

มโน พิสุทธิรัตนานนท์. (2546). *สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น*. ภาควิชาศิลปกรรม มหาวิทยาลัยทักษิณ.

มโน พิสุทธิรัตนานนท์. (2547). *สุนทรียวิจักษณ์ในจิตกรรมไทย*. โอเดียนสโตร์.

มาลินี ดิลกวณิช. (2543). *ระบำและละครในเอเชีย*. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ลัดดา พนัสนแก. (2542). *สุนทรียะทางนาฏศิลป์ไทย*. สถาบันราชภัฏสกลนคร.

วิษณุ แพทย์คดี. (2519). *ลักษณะและบทบาทการแสดงของพระมงกุฎ - พระลบ*. วิทยาลัยนาฏศิลป.

วีระศิลป์ ช้างขนุน. (2556). *พื้นฐานนาฏกรรมไทย*. เจริญรัฐการพิมพ์.

ศรีเรือน แก้วกังวาล. (2548). *ภาษาและความคิด : เราคิดด้วยภาษา*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิริมงคล นาฏยกุล. (2551). *นาฏยศิลป์ หลักกายวิภาคและการเคลื่อนไหว*. โอเดียนสโตร์.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. (2547). *การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำของโขนตัวพระ*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมพร ฟูราจ. (2554). *ศิลปะท่าทางและการเคลื่อนไหว*. สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สันต์ ท.โกมลบตรุ. (2548). *จดหมายเหตุ ลา ลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม*. ศรีปัญญา.

สุจิตรา สุคนธทรัพย์. (2540). *การวิเคราะห์คุณลักษณะไทย คุณค่า และกระบวนการถ่ายทอดศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวแบบไทย*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุนทร กายประจักษ์. (2532). *เทคนิคและแท็กติกส์การเล่นฟุตบอล*. เจเนอรัลบุ๊คส์เซนเตอร์.

สุมิตร เทพวงศ์. (2548). *นาฏยศิลป์ไทย : สำหรับครูประถม-อุดมศึกษา*. โอเดียนสโตร์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543). *นาฏยศิลป์ปริทรรศน์*. โรงพิมพ์ภาพสุวรรณ.

เสถียร ชังเกตุ. (2537). *หนังใหญ่ ศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทย*. ชวนพิมพ์.

เสนอ นิลเดช. (2534). *มรดกแผ่นดิน*. เมืองโบราณ.

เสาวณิต วิงวอน. (2554). *วรรณคดีการแสดง*. มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

แสง มนวิทูร. (2511). *นาฏยศาสตร์*. กรมศิลปากร.

อมรา กล่ำเจริญ. (2526). *สุนทรียทางนาฏศิลป์ไทย*. โอเดียนสโตร์.

อาคม สายาคม. (2525). *ความหมายของนาฏศิลป์*. อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

อาคม สายาคม. (2545). *รวมงานนิพนธ์ฝ่ายเผยแพร่และประชาสัมพันธ์กรมศิลปากร*. รุ่งศิลป์การพิมพ์.

Beston Pautine. (2004). *Senior Student Composition An Inuestigation of Critia in Assessments by New South Wales Secondary School Music Teachers*.

Broun Marion. (1976). *The International Cgelopedia of Music and Musicions*. Doald, Mead and Compang.

Casillas BR. (1997). *Vickers*. Pain Symptom Manage.

Chun Mi Hyun. (1999). *Developing a Somatic Teaching Method for Korean Traditional Dance Dissertation*.

Clark Mary and Clement Crip. (1997). *Ballet an Illustrated History*. A and C.B. Lack LID.

Franklin Eric. (1996). Dance imagery for technique and performance. *Human Kinetice*.

Grisana Punpeng. (2012). *Meditation in Motion to Mindfulness in Performance : a Psychophysical Approach to Actor Training for Thai Undergraduate Drama*. University of Exeter.

Hewit Associates. (2004). *Best employers in Canada*.

Kenneth Laws with Arleen sugano. (2008). *Physics and the Art of Dance*. Oxford university press.

P S R Apparao, P Sri Rama Sastry, Bharata Muni., Abhinavagupta. (1967). *A monograph on Bharata's Naatya saastra, Indian dramatology*. Naatya Maala Publishers.

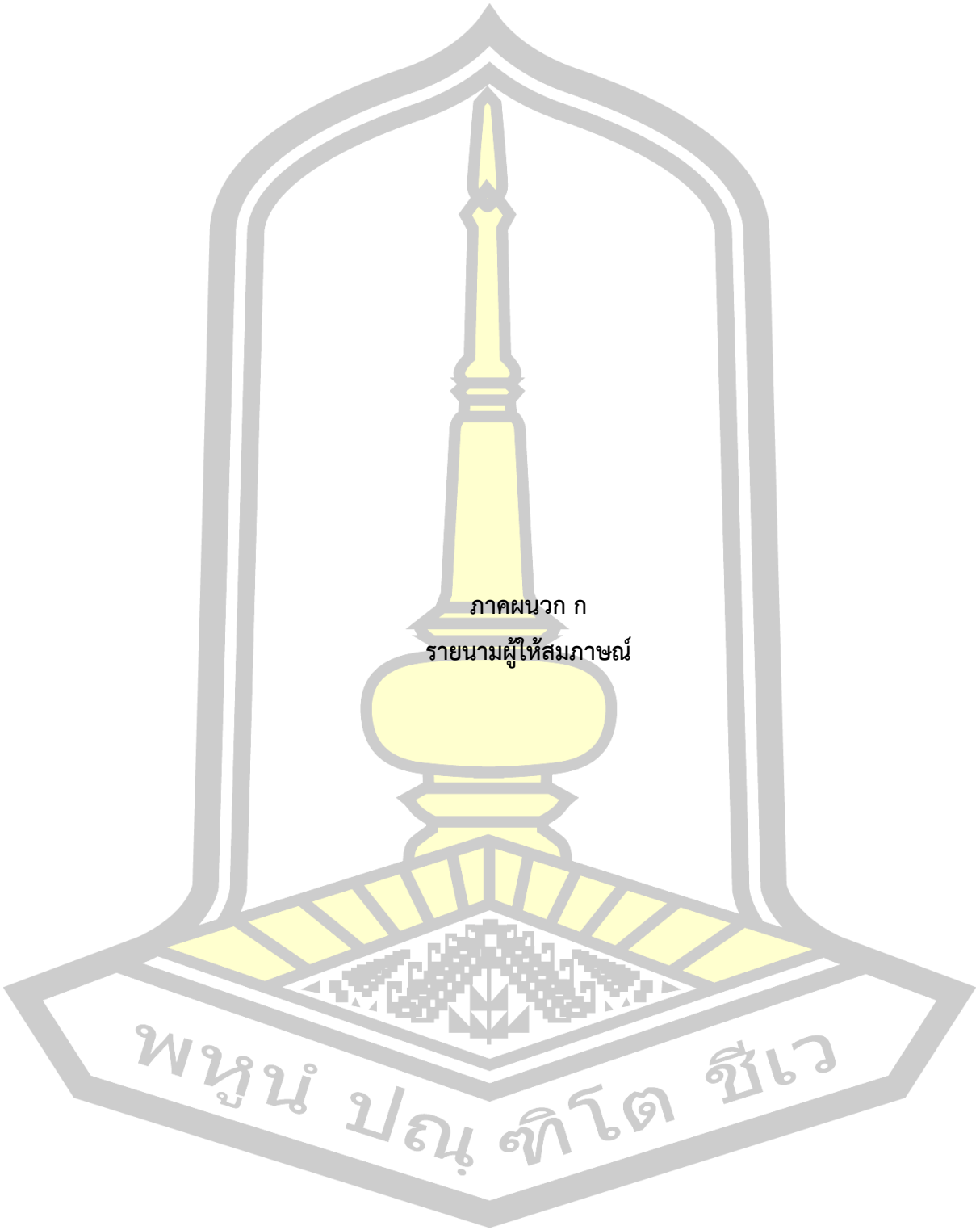
Phillip B. Zarrilli. (2011). *Psychophysical Approaches and Practices in India : Embodying*. University of London.

Prescott John E. (1986). *Academy of Management Journal*. Jun.

Shannon Rose Riley. (2004). *Embodied Perceptual Practices : Towards an Embrained and Embodied Model of Mind for Use in Actor Training and Rehearsal*. San Jose State University.

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาคผนวก



ภาคผนวก ก

รายนามผู้ให้สมภาษณ์

รายนามผู้ให้สมภาษณ์

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายโยธาวัฒน์ แสนสุริวงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เมื่อวันที่ 26 กรกฎาคม 2565

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายโยธาวัฒน์ แสนสุริวงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สถาบันบันฑิตพัฒนศิลป์ เมื่อวันที่ 27 ตุลาคม 2565

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายโยธาวัฒน์ แสนสุริวงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เมื่อวันที่ 19 ตุลาคม 2565

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายโยธาวัฒน์ แสนสุริวงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 27 ตุลาคม 2565

นพรัตน์ หวังในธรรม เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายโยธาวัฒน์ แสนสุริวงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2565

สุทธิเขต ขุนเณร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายโยธาวัฒน์ แสนสุริวงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เมื่อวันที่ 4 ตุลาคม 2564

ณุทชากร เกชณียาบุตร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายโยธาวัฒน์ แสนสุริวงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดเมื่อวันที่ ธันวาคาม 2565

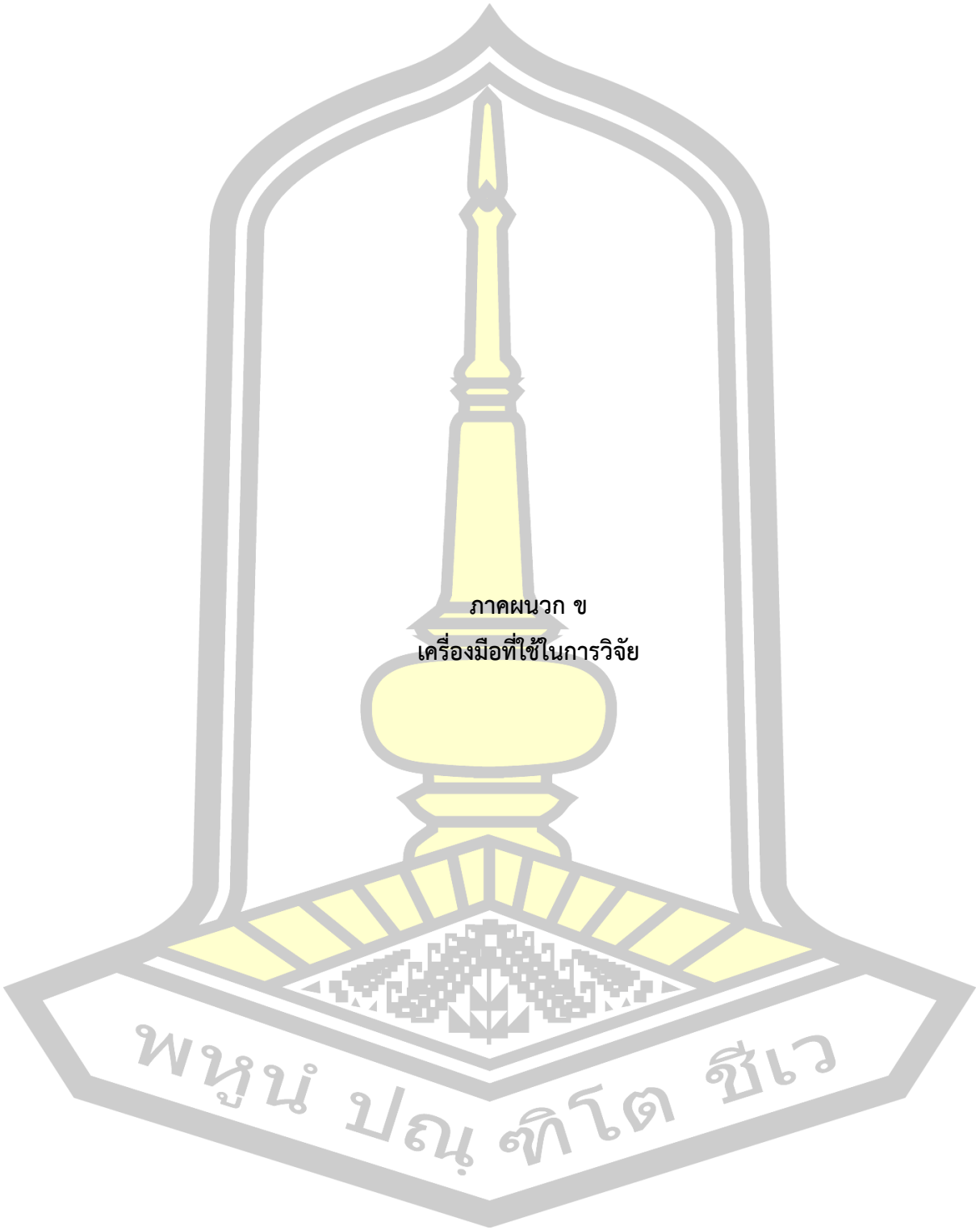
ปล้องทอง ไทยานนท์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายโยธาวัฒน์ แสนสุริวงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดเมื่อวันที่ 15 ธันวาคาม 2565

นายเจษฎา พานาสันต์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายโยธาวัฒน์ แสนสุริวงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดเมื่อวันที่ 15 ธันวาคาม 2565

นายธนวัฒน์ ชาดงเป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายโยธาวัฒน์ แสนสุริวงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดเมื่อวันที่ 15 ธันวาคาม 2565

ณัฐวุฒิ เมืองศรีมาตย์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายโยธาวัฒน์ แสนสุริวงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดเมื่อวันที่ 15 ธันวาคาม 2565

อนุชา ดีแป้น เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายโยธาวัฒน์ แสนสุริวงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดเมื่อวันที่ 15 ธันวาคาม 2565



ภาคผนวก ข

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 1

แบบสัมภาษณ์ผู้รู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมา กระบวนการรบ
และองค์ประกอบการแสดงพระมงกุฎ พระลบ ในการแสดงโขน
(นักวิชาการ/ผู้เชี่ยวชาญ/ศิลปินแห่งชาติ ด้านนาฏศิลป์ไทย)
เรื่อง กระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

หมวดที่ 1 **ประวัติและข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์**

1. ชื่อ – สกุล.....อายุ.....
2. การศึกษา.....
3. อาชีพหลัก.....
4. ที่อยู่.....

.....

.....

.....

.....

5. โทรศัพท์.....
6. สถานภาพครอบครัว ( ) โสด ( ) สมรส ( ) หย่าร้าง

หมวดที่ 2 **ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้เรื่อง ประวัติความเป็นมา ความสำคัญพระมงกุฎ พระลบ**

1. มีความรู้เกี่ยวกับพระมงกุฎ พระลบ ในการแสดงโขน มาแล้ว.....ปี
2. พระมงกุฎ พระลบ ปรากฏขึ้นตั้งแต่สมัยใด

.....

.....

.....

.....

.....

.....

3. พระมงกุฎ พระลบ ในเรื่องรามเกียรติ์ พบจากบทประพันธ์, บททละคร ของใคร หรือพบในบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลใดบ้าง

.....

.....

.....

4. ประวัติความเป็นมาของพระมงกุฎ พระลบ ในการแสดงโขนมีความเป็นมาอย่างไร

.....

.....

.....

.....

5. บทบาทของพระมงกุฎ พระลบ เริ่มมีการนำเข้ามาแสดงในกรมศิลปากรในช่วงใด

.....

.....

.....

.....

6. การคัดเลือกผู้แสดงพระมงกุฎ พระลบ ต้องมีคุณสมบัติอย่างไร

.....

.....

.....

.....

7. การแสดงบทบาทพระมงกุฎ พระลบ ต้องแสดงบุคลิกท่าทางอย่างไร

.....

.....

.....

.....

หมวดที่ 3 ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้เรื่อง กระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ

1. กระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ มีรูปแบบเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2. พระมงกุฎ พระลบ ได้มีการเข้ารบกับตัวละครใดบ้าง ในโขนเรื่องรามเกียรติ์

.....

.....

.....

.....

3. กระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ มีลักษณะท่ารบเฉพาะกับตัวละครในโขน ตอนปล่อยม้าอุปการอย่างไร

.....

.....

.....

.....

4. การขึ้นลอย ในกระบวนการรบพรมงกุฎ พระลบ มีลักษณะอย่างไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

5. การแสดงโขน ได้เคยมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการขึ้นลอย หรือเพิ่มกระบวนท่าการขึ้นลอย ในกระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ บ้างหรือไม่

.....

.....

.....

.....

6. ในการแสดงกระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ สามารถเพิ่ม หรือตัดทอนกระบวนท่ารบ และกระบวนท่าการขึ้นลอยบางท่า ให้มีความเหมาะสมกับระยะเวลาในการแสดงได้บ้างหรือไม่

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

หมวดที่ 4 ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้เรื่อง องค์ประกอบการแสดง

1. เครื่องแต่งกายสำหรับผู้แสดง พระมงกุฎ พระลบ มีลักษณะอย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

2. เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงกระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ ใช้เพลง และเครื่องดนตรีประเภทใด ในการแสดง

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

หมวดที่ 5 ข้อสังเกตและข้อเสนอแนะ

1. มีข้อเสนอแนะอย่างไรในการปฏิบัติการบวนการรบ พระกุฎ พระลบ ให้เหมาะสมและสวยงามตามหลักสุนทรียศาสตร์

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2. ข้อควรพึงระวัง หรือข้อห้ามในการปฏิบัติ ในกระบวนการรบ พระมงกุฎ พระลบ มีอะไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

.....

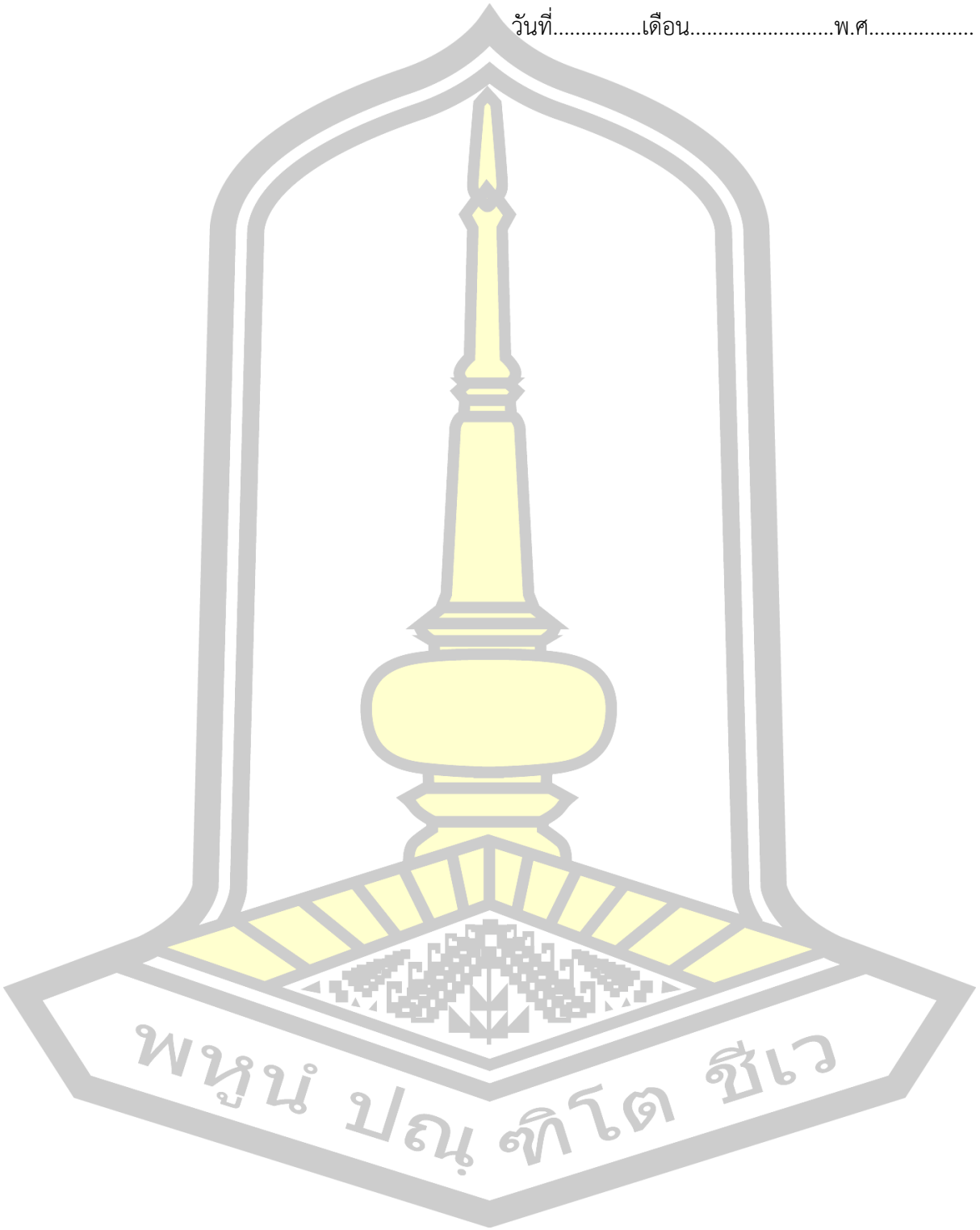
.....

.....

พหุบ ปณฺ ฑิโต ชีเว

ลงชื่อ.....ผู้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....



แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 2

แบบสัมภาษณ์ผู้ปฏิบัติเกี่ยวกับแบบสัมภาษณ์ผู้รู้ กระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ
(ครู/อาจารย์/ศิลปิน/ผู้มีประสบการณ์ในการแสดงบทบาทพระมงกุฎ พระลบ)
เรื่อง เรื่อง กระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

หมวดที่ 1 ประวัติและข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์

1. ชื่อ – สกุล.....อายุ.....
2. การศึกษา.....
3. อาชีพหลัก.....
4. ที่อยู่.....
.....
.....
5. โทรศัพท์.....
6. สถานภาพครอบครัว ( ) โสด ( ) สมรส ( ) หย่าร้าง

หมวดที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้เรื่อง ประสบการณ์ด้านการแสดงในบทบาท พระมงกุฎ พระลบ

1. มีประสบการณ์ด้านการแสดงในบทบาท ( ) พระมงกุฎ ( ) พระลบ มาแล้ว.... ครั้ง

2. ได้รับการท่ายทอดกระบวนท่ารำในบทบาท พระมงกุฎ พระลบ มาจากอาจารย์ท่านใด
.....
.....
.....
.....
.....

พหุบ ปณฺ ฑิโต ชีเว

3. บทบาทการแสดงพระมงกุฎ พระลบ ที่เคยรับในแสดง ต้องปฏิบัติท่าทาง และบุคลิกอย่างไรให้ถูกต้อง และเหมาะสมกับบทบาท

.....

.....

.....

.....

หมวดที่ 3 ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้เรื่อง กระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ

1. กระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ มีรูปแบบเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2. พระมงกุฎ พระลบ ได้มีการเข้ารบกับตัวละครใดบ้าง ในโขนเรื่องรามเกียรติ์

.....

.....

.....

.....

3. กระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ มีลักษณะท่ารบเฉพาะกับตัวละครในโขน ตอนปล่อยม้าอุปการอย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

4. การขึ้นลอยในกระบวนการรบพรมงกุฎ พระลบ มีลักษณะอย่างไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

5. การแสดงโขน ได้เคยมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการขึ้นลอย หรือเพิ่มกระบวนท่าการขึ้นลอย ในกระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ บ้างหรือไม่

.....

.....

.....

.....

6. ในการแสดงกระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ สามารถเพิ่ม หรือตัดทอนกระบวนท่ารบ และกระบวนท่าการขึ้นลอยบางท่า ให้มีความเหมาะสมกับระยะเวลาในการแสดงได้บ้างหรือไม่

.....

.....

.....

.....

หมวดที่ 4 ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้เรื่อง องค์ประกอบการแสดง

1. เครื่องแต่งกายสำหรับผู้แสดง พระมงกุฎ พระลบ มีลักษณะอย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

2. เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงกระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ ใช้เพลง และเครื่องดนตรีประเภทใด ในการแสดง

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

หมวดที่ 5 ข้อสังเกตและข้อเสนอแนะ

1. มีข้อเสนอแนะอย่างไรในการปฏิบัติการบวนการรบ พระกุฎ พระลบ ให้เหมาะสมและสวยงามตามหลักสุนทรียศาสตร์

.....

.....

.....

.....

2. ข้อควรพึ่งระวัง หรือข้อห้ามในการปฏิบัติ ในกระบวนการรบ พระมงกุฎ พระลบ มีอะไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....ผู้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 3

แบบสัมภาษณ์กลุ่มผู้ให้ขอมูลทั่วไปเกี่ยวกับการแสดงโขน ตอนปล่อยม้าอุปการ

(ผู้ที่เคยชมการแสดงโขน ตอน ปล่อยม้าอุปการ)

เรื่อง เรื่อง กระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

หมวดที่ 1 ประวัติและข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์

1. ชื่อ – สกุล.....อายุ.....
2. การศึกษา.....
3. อาชีพหลัก.....
4. ที่อยู่.....

.....

.....

5. โทรศัพท์.....
6. สถานภาพครอบครัว ( ) โสด ( ) สมรส ( ) หย่าร้าง

หมวดที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้เรื่อง การแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ปล่อยม้าอุปการ

1. เคยชมการแสดงการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ปล่อยม้าอุปการ.....ครั้ง
2. ได้โอกาสรับชมการแสดงการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนปล่อยม้าอุปการ จากที่ใด

.....

.....

3. พระมงกุฎ พระลบ มีบุคลิกท่าทางในการแสดงเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

4. ในการแสดงโขน ตอนปล่อยม้าอุปการ พระมงกุฎ พระลบ ได้พบการสู้รบกับตัวละคร ใดบ้าง

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

5. รูปแบบกระบวนการรบของพระมงกุฎ พระลบ มีลักษณะเป็นอย่างไร

.....
.....
.....
.....

6. การขึ้นลอยของพระมงกุฎ พระลบ มีลักษณะท่าทางอย่างไร

.....
.....
.....
.....

7. จากประสบการณ์ที่ได้รับชมการแสดงโขน ตอน ปล่อยม้าอุปการ พบว่ามีข้อแตกต่างหรือมีวิวัฒนาการรูปแบบในการแสดงหรือไม่ (กรณีเคยรับชมมากกว่า 2 ครั้ง)

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

หมวดที่ 3 ข้อสังเกตและข้อเสนอแนะ

1. กระบวนการรบพระมงกุฎ พระลบ ควรคัดเลือกนักแสดงที่มีรูปร่าง หน้าตา และบุคลิกอย่างไร เพื่อให้สมกับบทบาทของตัวละคร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

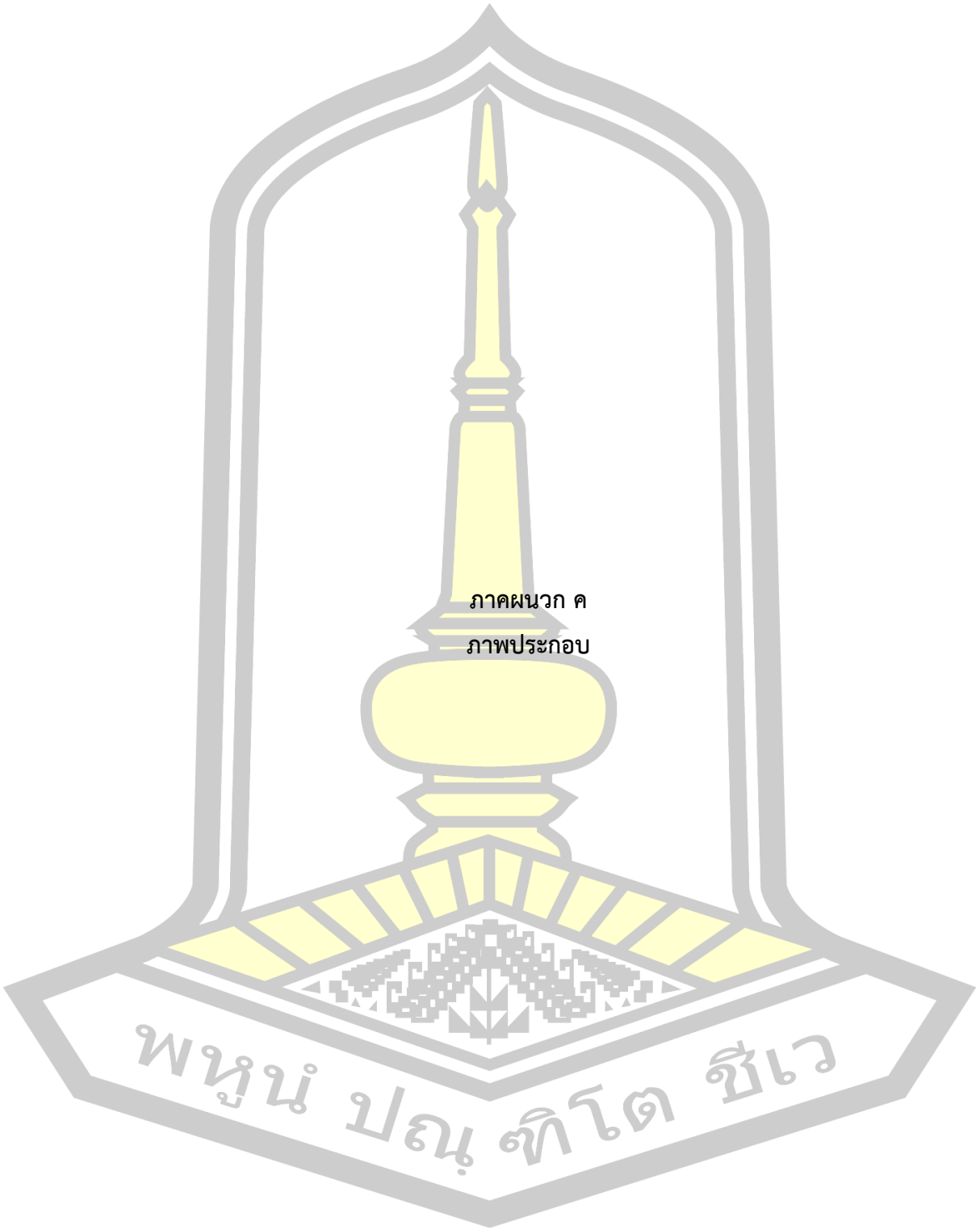
.....

.....

ลงชื่อ.....ผู้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาคผนวก ค

ภาพประกอบ

ภาพประกอบ 100 สัมภาษณ์นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 101 สัมภาษณ์นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 102 สัมภาษณ์นายธีรเดช กลิ่นจันทร์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 103 สัมภาษณ์นายธีรเดช กลิ่นจันทร์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 104 สัมภาษณ์นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 105 สัมภาษณ์นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 106 สัมภาษณ์นายพงศ์ศักดิ์ บุญล้น

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 107 สัมภาษณ์นายพงศ์ศักดิ์ บุญล้น

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 108 สัมภาษณ์นายสุทธิเขต ขุนเณร

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 109 สัมภาษณ์นางนพรัตน์ หวังในธรรม

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 110 สัมภาษณ์นางนพรัตน์ หวังในธรรม

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 111 ผู้วิจัยขึ้นสอบเค้าโครงวิทยานิพนธ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 112 ผู้วิจัยขึ้นสอบเค้าโครงวิทยานิพนธ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 113 ผู้วิจัยเข้าพบที่ปรึกษา

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 114 ผู้วิจัยเข้าพบที่ปรึกษา

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 115 ผู้วิจัยเข้าพบที่ปรึกษา

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

ภาพประกอบ 116 ผู้วิจัยเข้าพบที่ปรึกษา

ที่มา : ผู้วิจัย, 2565

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นายโยธาวัฒน์ แสนสุริวงค์
วันเกิด	10 มิถุนายน พ.ศ. 2540
สถานที่เกิด	อ.เมือง จ.สกลนคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	231 หมู่ 1 ต.ยอดชาด อ.วังยาง จ.นครพนม 48130
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	ครูสอนนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ)
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ประวัติการศึกษา	พ.ศ. 2564 สำเร็จการศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทยศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
	พ.ศ. 2566 สำเร็จการศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว