ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

วิทยานิพนธ์

ของ

เกษนิภา นิลบาลัน

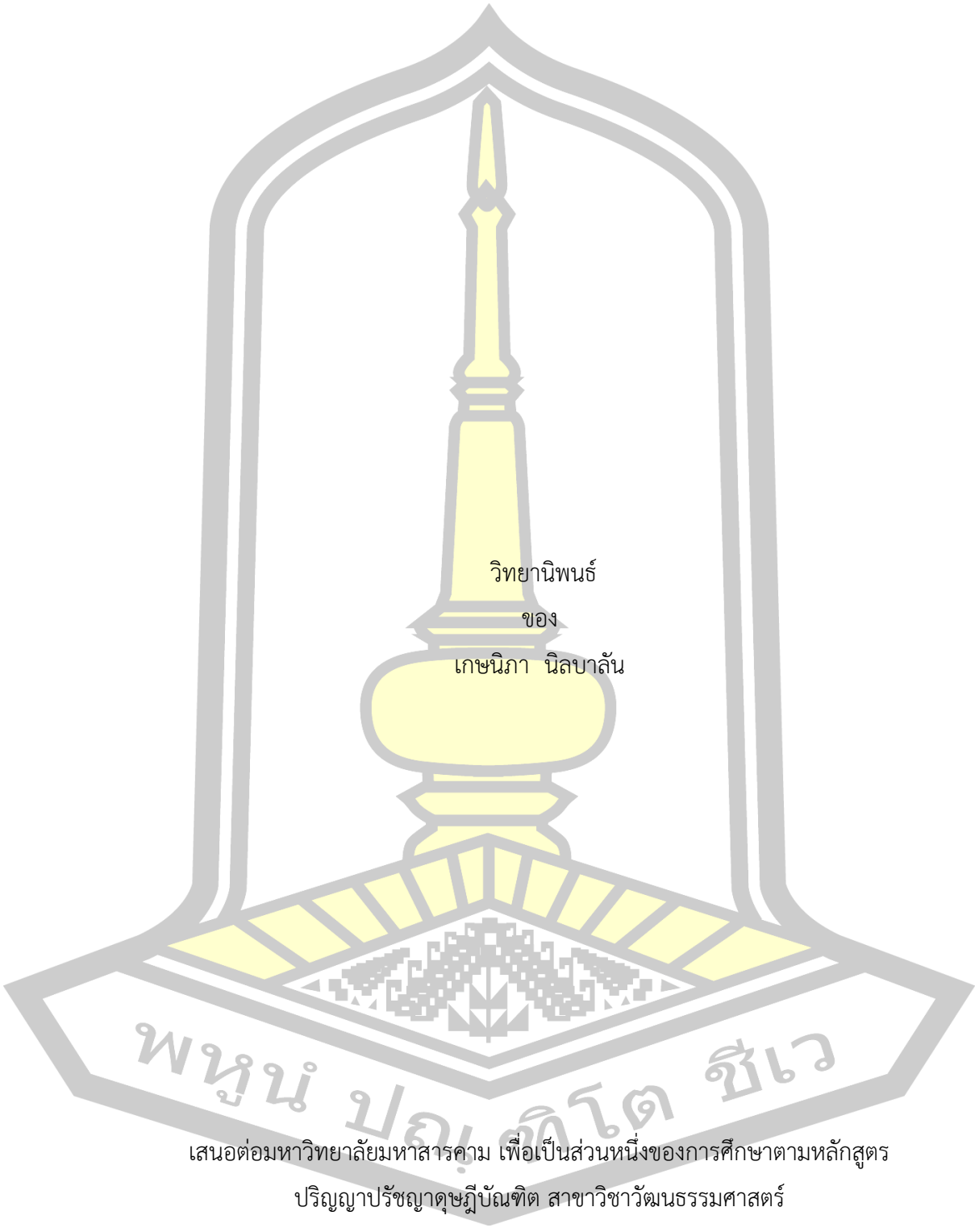
เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์

มกราคม 2562

สงวนลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม



วิทยานิพนธ์

ของ

เกษนิภา นิลบาลัน

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

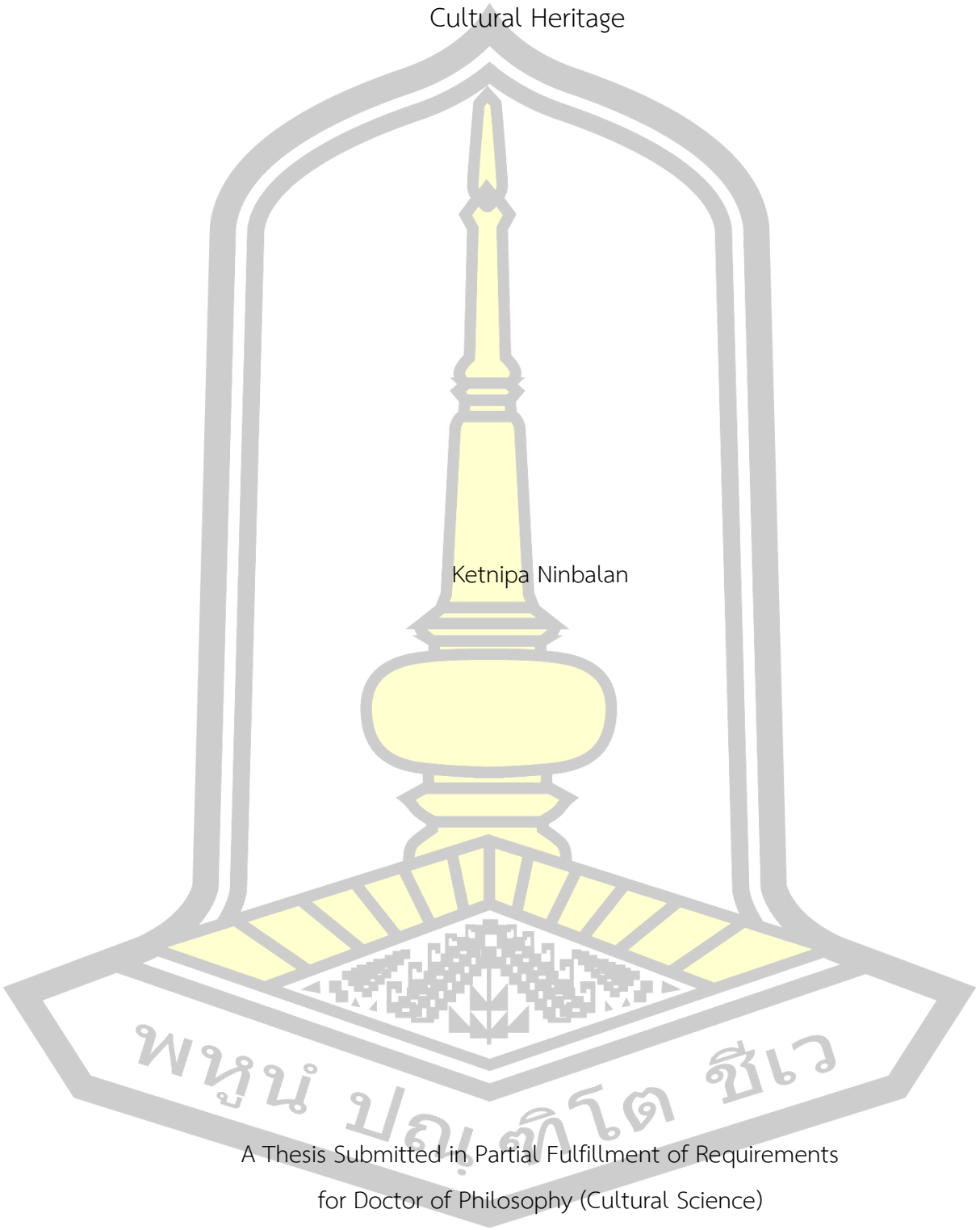
ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์

มกราคม 2562

สงวนลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Famous Khon Narrators: Knowledge and Intuition for Inheriting Wisdom of Cultural Heritage

Ketnipa Ninbalan



A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Doctor of Philosophy (Cultural Science)

January 2019

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนางเกษนิภา นิลบาลัน แล้วเห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ผศ. ดร. โฆสิต แพงสร้อย)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(อาจารย์ ดร. บุญสม ยอดมาลี)

.....กรรมการ

(รศ. ดร. จารุวรรณ ธรรมวัตร)

.....กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก

(ผศ. ดร. เจริญชัย ชนไพโรจน์)

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

.....

(ผศ. ดร. ปฐมพงศ์ ณ จำปาศักดิ์)
คณบดีคณะวัฒนธรรมศาสตร์

.....

(ผศ. ดร. กริสน์ ชัยมูล)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

วัน.....เดือน.....ปี.....

ชื่อเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

ผู้วิจัย เกษนิภา นิลบาลัน

อาจารย์ที่ปรึกษา อาจารย์ ดร. บุญสม ยอดมาลี

ปริญญา ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต **สาขาวิชา** วัฒนธรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีการศึกษา** 2561

บทคัดย่อ

คนพากย์โขน กับการแสดงโขน เป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทย ที่มีวิวัฒนาการควบคู่กันมาโดยลำดับอย่างแยกกันไม่ได้ การแสดงโขน ถือเป็นการแสดงของศักดินา จุดกำเนิดของการแสดงโขนมาจากเรื่องราวของวรรณกรรมที่ยิ่งใหญ่ เรื่องรามายณะของอินเดียที่ถือกำเนิดในแคว้นเตลิงค์ (กาลิงคราษฎร์) ฝั่งอินเดียตะวันออก เรื่องที่ใช้แสดงโขนมีเพียงเรื่องเดียวคือรามเกียรติ์ที่มีเนื้อหาเชื่อมโยงถึงเทพเจ้าของศาสนาพราหมณ์ และศาสนาพุทธ อีกเส้นทางหนึ่งเชื่อว่า มีที่มาจากอารยธรรมขอมโบราณซึ่งเป็นอาณาจักรที่รุ่งเรืองในอดีต แต่สูญหายไปกับการล่มสลายของอาณาจักรขอมที่ยิ่งใหญ่แล้วกลับมาอีกครั้งบนแผ่นดินเขมรในอาณาจักรกัมพูชา ภายใต้ชื่อ ละครภาณี (Bhanni) หรือละครโขน ในปัจจุบัน การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมการแสดงโขน เข้าสู่ประเทศไทย นับตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี และมีวิวัฒนาการตามยุคตามสมัยจนมาถึง ปัจจุบัน การวิจัยครั้งนี้ มีจุดมุ่งหมายในการวิจัยคือ เพื่อศึกษาความเป็นมาของการแสดงโขน การพากย์ – เจรจาโขน เพื่อวิเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณในการพากย์ – เจรจาโขนของครูพากย์โขนซึ่ง ผู้วิจัยมุ่งประเด็นที่จะวิเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณของครูพากย์ โขน 5 คน ที่ได้รับพระมหากรุณาธิคุณ จากสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ให้เป็นผู้พากย์โขนพระราชทาน คือ ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น ครูเชาวนาท เพ็งสุข ครูดำรงศักดิ์ นาถประเสริฐ และครูสมพร เที่ยงแช่ม ที่ครูทั้ง 5 คนนี้เป็นครูพากย์–เจรจาโขน เป็นที่ยอมรับในวงการแสดงโขน ในยุคปัจจุบัน ตลอดจนศึกษาถึงการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม การพากย์ – เจรจาโขน โดยใช้วิธีการศึกษาจาก เอกสารทางวิชาการ หนังสือวรรณคดี วรรณกรรม วารสาร งานวิจัย คำบอกเล่า สื่อนวัตกรรมทุกแขนง และเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามด้วยการสำรวจ สังเกต และสัมภาษณ์ผู้รู้จำนวน 6 คน ผู้ปฏิบัติจำนวน 5 คน ผู้ให้ข้อมูลทั่วไปจำนวน 15 คน จาก เครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูลคือ แบบสำรวจ แบบสังเกต และแบบสัมภาษณ์ทั้งแบบมีโครงสร้าง และไม่มีโครงสร้าง แบบสนทนากลุ่ม โดยการใช้แนวคิดทางคีตศิลป์ และทฤษฎีการขับร้องซึ่งเป็นศาสตร์แขนงที่สัมพันธ์ กับการพากย์ – เจรจาโขนมา

ใช้ในการวิเคราะห์ นำเสนอผลการวิจัยด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่าความเป็นมาของการแสดงโขนและการพากย์ – เจรจาโขน ทั้งการแสดงโขนทั่วไป และโขนพระราชทาน จากพระราชเสาวนีย์ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ จัดการแสดงมาแล้ว จำนวน 7 ครั้ง ได้รับความนิยมจากผู้ชม ตั้งแต่การแสดงครั้งแรก จนมีเสียงเรียกร้องให้จัดการแสดงอีก พระองค์ท่านจึงมีพระราชเสาวนีย์ให้จัดการแสดงทุกปี ตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2550 มาจนถึงปัจจุบัน และมาจัดการแสดงโขนพระราชทานครั้งล่าสุด ขึ้นในพิธีพระราชทานเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช พระเจ้าอยู่หัวในพระบรมโกฏิ รัชกาลที่ 9 ส่วนการพากย์ – เจรจาโขน พบว่าการพากย์โขนแบ่งตามเนื้อหาที่แบ่งไว้แต่เดิมคือ พากย์เมือง พากย์รถ พากย์ชมดง พากย์โอ้ พากย์บรรยาย และพากย์เบ็ดเตล็ด และการเจรจาแบ่งตามวิธีการ ออกเป็น 2 ประเภท คือเจรจาด้น และเจรจากระทู้

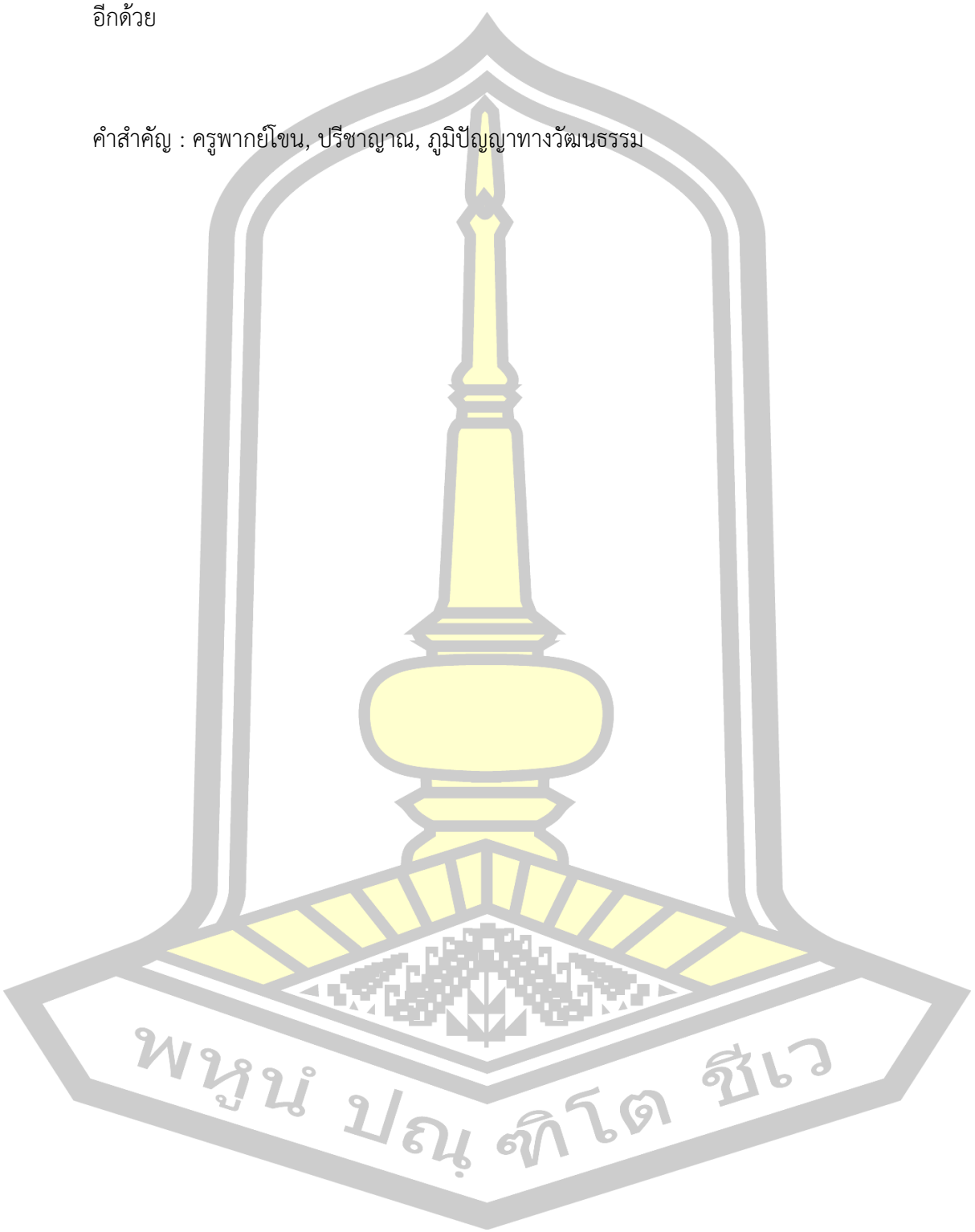
การวิเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณของครูพากย์ – เจรจาโขน พบว่าคุณสมบัติของคน พากย์โขนที่เรียกว่าปรีชาญาณนั้นประกอบด้วย 1) มีกระแสเสียงดี 2) ต้องเป็นผู้ชาย 3) มีใจรักตั้งใจจริง 4) มีสมาธิและปฏิภาณไหวพริบ 5) มีความรู้ทางภาษาศาสตร์ 6) แบ่งวรรคตอน แบ่งคำ 7) มี หลักการเอื้อนและการขโมยหายใจ 8) มีกลเม็ดเคล็ดลับ 9) สื่ออารมณ์ความรู้สึก 10) แต่งบทโขนและบอกบทโขนได้ 11) สามารถบอกเพลงหน้าพาทย์ได้ ในการสังเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณของครู พากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน 5 คนนั้น พบว่า ครูทั้ง 5 ท่าน เป็นผู้ที่มีปฏิภาณ ไหวพริบ มีกลเม็ด เคล็ดลับ และมีความเชี่ยวชาญเฉพาะ อีกทั้งมีลีลากับการใช้บทบาทในการพากย์เจรจาโขนตลอดจน เทคนิคพิเศษในการพากย์ – เจรจาโขน ที่แตกต่างกันบ้าง และเหมือนกันบ้าง

การสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ด้านการพากย์ – เจรจาโขน ยึดหลักปฏิบัติทางคีต ศิลป์ คือ 1) ด้านเสียง 2) ด้านคำร้อง 3) การเอื้อน 4) การควบคุมจังหวะ 5) การแบ่งช่วงหายใจ 6) การสื่ออารมณ์ในการพากย์–เจรจา และยังต้องเป็นคนที่มีความสามารถในการถ่ายทอดความรู้สู่ศิษยานุศิษย์ อันเป็นกำลังหลักในการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการพากย์ – เจรจาโขน เป็นประการสำคัญ

โดยสรุป คนพากย์โขน ถือเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงโขน กล่าวคือ คนพากย์โขนจะต้อง แสดงภูมิรู้ทั้งด้าน คีตศิลป์ ภาษาศิลป์ สังคีตศิลป์ นาฏยศิลป์ และมีกระบวนการถ่ายทอดที่ผสมผสานเทคนิควิธีการสร้างความเข้าใจให้ผู้ที่สนใจที่จะศึกษาการพากย์ – เจรจาโขน ได้ศึกษาและฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง อีกทั้งเป็นผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบ ในการพากย์ – เจรจาโขน ที่จะนำพาการแสดงโขน ให้ประสบผลสำเร็จอย่างงดงาม นอกจากนี้ คนพากย์โขน ยังเป็นบุคคลที่มีความสำคัญยิ่ง ต่อการ

แสดงโขนทุกช่วงเวลาในการแสดง ไม่ว่าจะเป็น ก่อนการแสดง ขณะแสดง และหลังการแสดง ทุกครั้ง อีกด้วย

คำสำคัญ : ครูพากย์โขน, ปรีชาญาณ, ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม



TITLE Famous Khon Narrators: Knowledge and Intuition for Inheriting Wisdom of Cultural Heritage

AUTHOR Ketnipa Ninbalan

ADVISORS Boonsom Yodmalee , Ph.D.

DEGREE Doctor of Philosophy **MAJOR** Cultural Science

UNIVERSITY Mahasarakham University **YEAR** 2018

ABSTRACT

Khon voice actors and Khon performance is considered as a form of classical performance of Thailand and Khon voice actors and Khon performance are united as well as its evolution Khon was seen as acts of feudalism.it was believed to originate from the indian Ramayana in Kalinggarat State in easterm India.The story was Ramayana depicted Bramhinism and Buddhism it was also believed to come from civilized ancient Khmer. Khon was dissolved.Later became popular in the Kingdom of Cambodia under the name of Bhanni or Lakhon Khon at present Khon was transmitted to Thailand since the Sukothai period until the present day respectively. This research aims to study the background of Khon performance, Khon voice over narration and royal Khon performance in order to synthesis the body of knowledge and intuition in Khon voiceover narration of Khon voice masters. As such, researcher focuses on the issue that can be synthesizing towards the body of knowledge and intuition through 5 Her Majesty the Queen Sirikit granted five persons a position of Khon narrators Khon voice narrative masters in the royal Khon performance which are *Kru Theeraphat Thongnim, Kru Suthee Chamchuen, Kru Chaowanat Pengsuk, Kru Dumrongsak Natprasert* and *Kru Somporn Tiengcham*. Researcher also studies undertake many many related tasks including a study of cultural heritage of wisdom in Khon voiceovers narrators. In this research, researcher studies from academic document, literature, textbooks, journal, research, storytelling, innovative media and collecting filed data by exploring, observing and interviewing 6 experts; 5 practitioners and 15 general key informants. The research

instrumentations are surveying form, observation form, empirical form and interviewing form both structured and unstructured interview, group discussion by employing the concept of music and theory of chorus which is related to the Khon voice over narration and presenting research with descriptive analysis

The research outcome suggests that the background of Khon performance and Khon voiceover narration both general Khon performance and royal Khon performance from the queen Sirikit's speech have been performed for 6 times. It gains most popularity from audiences since the first performance was debuted in 2008 until present day. The recent royal Khon performance was arranged in the royal cremation for the late King Bhumibol Adulyadej. In tRegarding to Khon voiceover narration, it is found that the Khon voiceover narration divides the original content as follow: the Khon voiceover for the main character (Pak Mueng), the Khon voiceover for admiring vehicles in the story of Khon performance (Pak Rod), the Khon voiceover for admiring the forest and juggle (Pak Chom Dong), the Khon voiceover for unsing in the situation of sorrow and condelences (Pak Oh), the Khon voiceover for mentioning the background of the story (Pak Ban Yai) and the Khon voiceover for general occasion (Pak Bet Ta Let). The Khon voiceover narration can also be divided into 2 categories; describing behavior of the role of actor (Jae Ra Ja Don) and narrative expression of the Khon performers (Jae Ra Ja Kra Tuu).

The synthesis of the body of knowledge and intuition of Khon voiceover actors leads to the discovery that the qualification of Khon narrators consist of following qualifications which are 1) having a satisfactory voice 2) must be a male narrator 3) engaging and focusing on the story 4) concentration and improvisation is required 5) actors must have a comprehensive wisdom in linguistics 6) punctuation is required 7) having a principle of lip slurs as well as good skill of inhalation 8) having method and self-technique 9) can be conveying the meaning of expression 10) ability to improvise 11) understand the Na Pat song. Regarding to the synthesis of the body of knowledge and intuition of 5 Khon voiceover narrative masters, it is found that the 5 Khon voiceover narrative masters are full of improvisation, techniques and

specializing in styles both familiarly and differently to compare with other Khon narrative masters.

The cultural heritage of wisdom in Khon narration and dialogue is adherence to the musical practice which are 1) voices 2) motions 3) lyrics 4) rhythm control 5) inhalation management 6) To relate emotion in narration Khon voiceover narration as well as having an ability to transfer the body of knowledge to students who are the next generation to conserve this cultural heritage in Khon narration and dialogue

To sum up, Khon narrators are seen as the crucial element of Khon performance. Namely, Khon narrators have to present their own knowledge in music, linguistics, dance and having the process of knowledge transformation articulating with techniques and process of making better understanding to a person who feels in need to study the Khon narration both theory and practice. Furthermore, Khon narrators are qualified by the improvisation technique in Khon narration. Khon narrators, therefore, are the most important actors to every moment of Khon performance

Keyword : Famous Khon narrators, intuition, Cultural Wisdom

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นผลของความเพียรพยายาม ทุ่มเทและเสียสละจนเป็นผลสำเร็จลงได้เป็นอย่างดี ด้วยความช่วยเหลือและสนับสนุนอย่างดียิ่งจากคณาจารย์ และบุคลากรของคณะวัฒนธรรมศาสตร์และคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ได้รับความกรุณาจากอาจารย์ ดร.บุญสม ยอดมาลี ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ ที่ให้คำปรึกา แนะนำ เสนอแนะแนวทาง รวมทั้งการปรับปรุงแก้ไข เป็นกำลังใจจนการวิจัยประสบความสำเร็จ

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อุรารมย์ จันทมาลา อาจารย์นันทวัน ณ กาฬสินธุ์ อาจารย์ธัญลักษณ์ มูลสุวรรณ อาจารย์ ดร.วราพร แก้วใส อาจารย์ ดร.นพรัตน์ บัวพัฒน์ อาจารย์ ว่าที่ร้อยตรี ดร.ชัยนาทร์ มาเพ็ชร ที่กรุณาให้ความช่วยเหลือดูแลทุกขั้นตอน ตั้งแต่เริ่มต้นการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ จนถึงขั้นตอนสุดท้ายจนสำเร็จลงด้วยดี

ขอขอบพระคุณ คณะครู อาจารย์ และบุคลากรทางการศึกษาที่กรุณาให้คำปรึกษาและให้ข้อมูล โดยเฉพาะอย่างยิ่ง รองศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร ทองนิ่ม อาจารย์สุธีร์ ชุ่มชื่น ผู้อำนวยการเชาวนาท เพ็งสุข อาจารย์ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ และอาจารย์สมพร เที่ยงแช่ม ที่กรุณาให้ข้อมูลและประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้การพากย์ – เจรจาโขน ให้แก่ผู้วิจัย

ขอขอบพระคุณ คณาจารย์ของคณะวัฒนธรรมศาสตร์ทุกท่าน ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้แก่ผู้วิจัย และ ขอบพระคุณกรรมการบริหารหลักสูตรที่ให้คำแนะนำ และชี้แนะการปฏิบัติงาน เจ้าหน้าที่ของคณะวัฒนธรรมศาสตร์ทุกท่านที่ให้ความช่วยเหลือประสานงานด้านต่างๆ ให้ดำเนินไปได้ด้วยดี

หากคุณค่า และประโยชน์ ของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สามารถนำไปสร้างคุณประโยชน์ต่อสถาบันที่ร่วมสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรม เผยแพร่ พัฒนาศิลปะ ด้านการแสดงโขน การพากย์ เจรจาโขน ให้เป็นที่ประจักษ์แก่สังคม ประเทศชาติ และอาณารยประเทศได้ ผู้วิจัยขอมอบเป็นเครื่องสักการะ บูชาคุณบิดา มารดาผู้ให้ชีวิต และครู อาจารย์ผู้ให้ปัญญาและอาชีพ ที่ประสิทธิ์ประสาทสรรพวิชาให้กับผู้วิจัย ให้ผู้วิจัยเป็นคนดี มีคุณธรรม เห็นคุณค่าและตระหนักในวัฒนธรรมประจำชาติ จนได้นำความรู้จากศาสตร์แห่งศิลปะ ด้านการแสดงโขน การพากย์ เจรจาโขน และศาสตร์แขนงต่างๆที่เกี่ยวข้องมาใช้ให้เกิดประโยชน์ จนก้าวสู่ความสำเร็จ นำมาซึ่งความภาคภูมิใจ สร้างเกียรติยศ ศักดิ์ศรี สำหรับผู้วิจัย และครอบครัว

เกษนิภา นิลบาลัน

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ช

กิตติกรรมประกาศ ..... ญ

สารบัญ ..... ฎ

สารบัญตาราง ..... ฐ

สารบัญภาพประกอบ ..... ฑ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายของการวิจัย 11

คำถามในการวิจัย 11

ความสำคัญของการวิจัย 12

นิยามศัพท์เฉพาะ 12

กรอบแนวคิดในการวิจัย 13

บทที่ 2 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 16

องค์ความรู้เกี่ยวกับมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม 16

องค์ความรู้เกี่ยวกับความเป็นมาของโขน และปรีชาญาณการพากย์ – เจรจาโขน 26

องค์ความรู้เกี่ยวกับการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการพากย์ – เจรจาโขน 60

กฎหมาย นโยบาย จารีตข้อปฏิบัติที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน 66

แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย 80

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 106

งานวิจัยในประเทศ 106

งานวิจัยต่างประเทศ 111
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 116
ขอบเขตของการวิจัย 117
วิธีดำเนินการวิจัย 120
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 125
ตอนที่ 1 ความเป็นมาของการแสดงโขน การพากย์-เจรจาโขน และโขนพระราชทาน 125
ตอนที่ 2 การวิเคราะห์องค์ความรู้ และปรีชาญาณ ในการพากย์-เจรจาโขน 197
ตอนที่ 3 การสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในการพากย์-เจรจาโขน 270
บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 286
ความมุ่งหมายของการวิจัย 286
สรุปผล 286
อภิปรายผล 293
ข้อเสนอแนะ 299
บรรณานุกรม 301
ภาคผนวก 307
ภาคผนวก ก รายนามผู้ให้สัมภาษณ์ 308
ภาคผนวก ข เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 311
ภาคผนวก ค ภาพประกอบเพิ่มเติม 323
ภาคผนวก ง บทโขนพระราชทาน 333
ภาคผนวก จ หนังสือขอความร่วมมือ 340
ประวัติผู้เขียน 348

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 วิเคราะห์ความเชื่อมโยงประวัติศาสตร์การแสดงโขนยุคเริ่มแรก ถึงการแสดงโขนพระราชทาน147

ตาราง 2 มิติการแสดงโขนยุคเริ่มแรกกับความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมสู่โขนพระราชทาน 180

ตาราง 3 ประวัติการรับราชการครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ..... 238

ตาราง 4 ผลงานสร้างสรรค์งานประพันธ์โดยครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ 247

ตาราง 5 วิเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณของครูพากย์โขน 5 คน 264

ตาราง 6 วิเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณของครูพากย์ เจรจาโขน 265

ตาราง 7 วิเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณของครูพากย์โขน 267

ตาราง 8 วิเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณของครูพากย์ เจรจาโขน 268

ตาราง 9 วิเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณของครูพากย์ - เจรจาโขน..... 269

ตาราง 10 แสดงคำไวพจน์ตัวละครในเนื่องรามเกียรติ์ 272

ตาราง 11 การแบ่งวรรคตอนของคำพากย์ กาพย์ฉบัง 16 274

ตาราง 12 การแบ่งวรรคตอนของคำพากย์ กาพย์ยานีย์ 11 275

ตาราง 13 การใช้เสียงเอื้อนในบทพากย์โขน..... 278

ตาราง 14 การแบ่งช่วงหายในในคำพากย์ 280

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

สารบัญภาพประกอบ

หน้า

ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย 15

ภาพประกอบ 2 การแสดงโขนกลางแปลง 33

ภาพประกอบ 3 การแสดงโขนนั่งราว 34

ภาพประกอบ 4 การแสดงโขนหน้าจอ 35

ภาพประกอบ 5 การแสดงโขนฉาก 35

ภาพประกอบ 6 การแสดงโขนโรงใน 36

ภาพประกอบ 7 การแสดงโขนสด 37

ภาพประกอบ 8 การแสดงโขนหน้าไฟ 37

ภาพประกอบ 9 การแสดงโขนชักรอก 38

ภาพประกอบ 10 ตัวแสดงโขน ตัวพระ 40

ภาพประกอบ 11ตัวแสดงโขน ตัวนาง 41

ภาพประกอบ 12 ตัวแสดงโขน ตัวยักษ์ 42

ภาพประกอบ 13 ตัวแสดงโขน ตัวลิง 43

ภาพประกอบ 14 เครื่องแต่งกายตัวพระ 47

ภาพประกอบ 15 เครื่องแต่งกายตัวนาง 48

ภาพประกอบ 16 เครื่องแต่งกายตัวตัวยักษ์ 48

ภาพประกอบ 17 เครื่องแต่งกายตัวลิง 49

ภาพประกอบ 18 นักแสดง ละครโขน หรือละครภาณี (Bhanni) ขณะซ้อม 126

ภาพประกอบ 19 ภาพแกะสลักการชักนาคดึกดำบรรพ์ 127

ภาพประกอบ 20 การแสดงหนังใหญ่ 128

ภาพประกอบ 21 นายลออ ทองมีสิทธิ์ หัวหน้าคณะและนักพากย์หนังใหญ่วัดขนอน 131

ภาพประกอบ 22 การแสดงกระบี่กระบอง 132
ภาพประกอบ 23 การแสดงโขนปนละคร 140
ภาพประกอบ 24 วงดนตรีประกอบ การแสดงโขนปนละคร 141
ภาพประกอบ 25 การแสดงโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ ตอนต้น 142
ภาพประกอบ 26 การแสดงโขนสมัยรัชกาลที่ 5 143
ภาพประกอบ 27 การแสดงโขนสมัยรัชกาลที่ 5 143
ภาพประกอบ 28 การแสดงโขนในสมัยรัชกาลที่ 6 145
ภาพประกอบ 29 พระบรมฉายาลักษณ์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ 154
ภาพประกอบ 30 คุณหญิงจรุงจิตต์ ทีขะระ รองราชเลขานุการในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ 157
ภาพประกอบ 31 นายประเมษฐ์ บุญยะชัย ผู้กำกับการแสดงโขนพระราชทาน 161
ภาพประกอบ 32 อาจารย์สุดสาคร ชายเสม ผู้ออกแบบฉากโขนพระราชทาน 162
ภาพประกอบ 33 สรุปการแสดงโขนของไทยพัฒนาสู่โขนพระราชทาน 165
ภาพประกอบ 34 เอกสารแนะนำการแสดงโขนพระราชทานชุด ศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ 166
ภาพประกอบ 35 การแสดงโขนพระราชทาน ตอนพรหมาศ 167
ภาพประกอบ 36 การแสดงโขนพระราชทาน ตอนพรหมาศ 168
ภาพประกอบ 37 เอกสารแนะนำการแสดงโขนพระราชทานชุด นางลอย 168
ภาพประกอบ 38 การแสดงโขนพระราชทานชุด นางลอย 169
ภาพประกอบ 39 เอกสารแนะนำการแสดงโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์ 170
ภาพประกอบ 40 การแสดงโขนพระราชทาน ชุด ศึกมัยราพณ์ 171
ภาพประกอบ 41 เอกสารแนะนำการแสดงโขนพระราชทาน ชุด จองถนน 171
ภาพประกอบ 42 การแสดงโขนพระราชทาน ชุด จองถนน 172
ภาพประกอบ 43 การแสดงโขนพระราชทาน ชุด จองถนนหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา 173
ภาพประกอบ 44 เอกสารแนะนำการแสดงโขนพระราชทาน ชุดโมกขศักดิ์ 173
ภาพประกอบ 45 การแสดงโขนพระราชทาน ชุดโมกขศักดิ์ 174

ภาพประกอบ 46 เอกสารแนะนำการแสดงโขนพระราชทาน ตอน นาคบาศ 175
ภาพประกอบ 47 การแสดงโขนพระราชทาน ตอน นาคบาศ 176
ภาพประกอบ 48 เอกสารแนะนำการแสดงโขนพระราชทาน ชุดพิเภกสวามิภักดิ์ 176
ภาพประกอบ 49 ภาพงานแถลงข่าว การแสดงโขนพระราชทาน ชุดพิเภกสวามิภักดิ์ 177
ภาพประกอบ 50 การคัดเลือกนักแสดงโขนพระราชทาน 182
ภาพประกอบ 51 การคัดเลือกนักแสดงโขนพระราชทาน 183
ภาพประกอบ 52 พัสตราภรณ์ โขนพระราชทาน 185
ภาพประกอบ 53 ผ้าห้อยหน้าเครื่องแต่งกายโขนพระราชทาน 185
ภาพประกอบ 54 ผ้านุ่งเครื่องแต่งกายโขนพระราชทาน 186
ภาพประกอบ 55 เครื่องถนิมพิมพาภรณ์โขนพระราชทาน 187
ภาพประกอบ 56 เครื่องศิราภรณ์โขนพระราชทาน 188
ภาพประกอบ 57การแต่งหน้าโขนพระราชทาน 189
ภาพประกอบ 58 พัสตราภรณ์โขนพระราชทาน ศูนย์ศิลปาชีพเนินธัมมัง 192
ภาพประกอบ 59 ลายผ้าเครื่องแต่งกายโขนพระราชทาน ศูนย์ศิลปาชีพ เนินธัมมัง 192
ภาพประกอบ 60 ลายผ้าเครื่องแต่งกายโขนพระราชทาน ศูนย์ศิลปาชีพเนินธัมมัง 192
ภาพประกอบ 61 ลายผ้าเครื่องแต่งกายโขนพระราชทาน ศูนย์ศิลปาชีพเนินธัมมัง 193
ภาพประกอบ 62 ลายผ้าเครื่องแต่งกายโขนพระราชทาน ศูนย์ศิลปาชีพ ศรีบัวทอง 193
ภาพประกอบ 63 แสดงความเคลื่อนไหวของคนพากย์โขนแบบฉบับหลวงสู่โขนพระราชทาน 201
ภาพประกอบ 64 ทีมพากย์ เจรจาโขนพระราชทาน 202
ภาพประกอบ 65 ธีรภัทร์ ทองนิ่ม ทีมพากย์ โขนพระราชทาน 204
ภาพประกอบ 66 แสดงปรีชาญาณในการพากย์ – เจรจาโขน ของคนพากย์โขน 207
ภาพประกอบ 67 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม รางวัลศิลปินคึกฤทธิ์ ปี พ.ศ. 2557 208
ภาพประกอบ 68 รองศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม พากย์ เจรจาโขน 209
ภาพประกอบ 69 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม 211

ภาพประกอบ 70 ธีรภัทร์ ทองนิ่ม ประสาท ทองอร่าม เกษม ทองอร่าทีมพากย์โขน 213
ภาพประกอบ 71 ธีรภัทร์ ทองนิ่ม สุธีร์ ชุ่มชื่น เชาวนาท เพ็งสุข 214
ภาพประกอบ 72 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม เสวนา โขน รามายณะ 215
ภาพประกอบ 73 ธีรภัทร์ ทองนิ่ม พากย์โขนพระราชทาน 217
ภาพประกอบ 74 แสดงองค์ความรู้และปรีชาญาณของ ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม 220
ภาพประกอบ 75 สุธีร์ ชุ่มชื่น พากย์โขนพระราชทาน 221
ภาพประกอบ 76 สุธีร์ ชุ่มชื่น ปฏิบัติการพากย์โขน 222
ภาพประกอบ 77 สุธีร์ ชุ่มชื่น กับผู้วิจัย 225
ภาพประกอบ 78 เชาวนาท เพ็งสุข, สุธีร์ ชุ่มชื่น ให้สัมภาษณ์ 226
ภาพประกอบ 79 แสดงองค์ความรู้และปรีชาญาณของครู ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น 229
ภาพประกอบ 80 ครูเชาวนาท เพ็งสุข ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรี 230
ภาพประกอบ 81 ทีมพากย์โขนพระราชทาน เชาวนาท เพ็งสุข, ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ กับผู้วิจัย 233
ภาพประกอบ 82 เชาวนาท เพ็งสุข, ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ กับผู้วิจัย 234
ภาพประกอบ 83 แสดงองค์ความรู้และปรีชาญาณของครูเชาวนาท เพ็งสุข 237
ภาพประกอบ 84 ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ 238
ภาพประกอบ 85 ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ กับผู้วิจัย 239
ภาพประกอบ 86 ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ กับผู้วิจัย 249
ภาพประกอบ 87 แสดงองค์ความรู้และปรีชาญาณของครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ 253
ภาพประกอบ 88 สมพร เที่ยงแช่ม 254
ภาพประกอบ 89 สมพร เที่ยงแช่ม ขณะพากย์ – เจรจาโขน 256
ภาพประกอบ 90 นายสมพร เที่ยงแช่ม กับผู้วิจัย 257
ภาพประกอบ 91 สมพร เที่ยงแช่ม กับผู้วิจัย 262
ภาพประกอบ 92 แสดงองค์ความรู้และปรีชาญาณของ ครูสมพร เที่ยงแช่ม 263

ภาพประกอบ 93 แผนผังกาพย์ฉบัง 16 274
ภาพประกอบ 94 แผนผังกาพย์ยานี 11 275
ภาพประกอบ 95 แสดงแผนผังบทประพันธ์ร่ายยาว 277
ภาพประกอบ 96 แสดงหลักปฏิบัติการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม การพากย์-เจรจาโขน 284
ภาพประกอบ 97 ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ครูเชาวนาท เพ็งสุข นักศึกษาร่วมทีมพากย์โขน พระราชทานงานพระราชทานพระบรมศพ รัชกาลที่ 9 324
ภาพประกอบ 98 ธีรภัทร ทองนิ่ม กับผู้วิจัย 324
ภาพประกอบ 99 ทีมพากย์ – เจรจาโขน วันซ้อมงานถวายพระเพลิงพระบรมศพ 325
ภาพประกอบ 100 ศุภกร พานิชกิจ ผู้อำนวยการวิทาลัยนาฏศิลปะร้อยเอ็ด กับผู้วิจัย 325
ภาพประกอบ 101 บรรยากาศในการซ้อมใหญ่การแสดงโขนพระราชทาน พิธีถวายพระเพลิง 326
ภาพประกอบ 102 ครูประเมษฐ์ บุญยะชัยผู้กำกับการแสดงโขนพระราชทาน กับผู้วิจัย 326
ภาพประกอบ 103 ครูเชาวนาท เพ็งสุข พากย์ - เจรจาโขนพระราชทาน 327
ภาพประกอบ 104 ครูรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงปี พ.ศ. 2554 กับผู้วิจัย 327
ภาพประกอบ 105 บรรยากาศในการซ้อมใหญ่การแสดงโขนพระราชทาน พิธีถวายพระเพลิง 328
ภาพประกอบ 106 บรรยากาศการซ้อมการแสดงโขนพระราชทาน กำกับการแสดงโดย 328
ภาพประกอบ 107 ทีมพากย์ โขนพระราชทาน 329
ภาพประกอบ 108 ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น กับผู้วิจัย 329
ภาพประกอบ 109 บรรยากาศการซ้อมการแสดงโขนพระราชทาน พิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ ร.9 330
ภาพประกอบ 110 ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ กับผู้วิจัย 330
ภาพประกอบ 111 ครูธีรภัทร ทองนิ่ม ปฏิบัติการพากย์โขนแทรกบทตลก โดยการด้นสด 331
ภาพประกอบ 112 ครูธีรภัทร ทองนิ่ม ปฏิบัติการพากย์ – เจรจาโขนโดยการด้นสด 331
ภาพประกอบ 113 ครูธีรภัทร ทองนิ่ม ปฏิบัติการพากย์ – เจรจาโขแทรกบทตลก โดยการด้นสด . 332

ภาพประกอบ 114 ครูธีรภัทร ทองนิ่ม ปฏิบัติการพากย์ – เจรจาโขแทรกบทตลก โดยการด้นสด .332

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

วัฒนธรรมเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นชาติ ประเทศไทยมีวัฒนธรรมที่เจริญรุ่งเรือง ปรากฏเป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นของชาติประกอบด้วย ภาษา วรรณกรรม ศิลปกรรม นาฏศิลป์ ดนตรี อีกทั้งโบราณสถาน โบราณวัตถุ ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีที่เป็นแบบแผน และวิถีชีวิตที่ดีงาม จึงทำให้คนไทยทุกคน ดำเนินชีวิตอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุข ศิลปวัฒนธรรมของไทยนอกจากจะบ่งบอกความเป็นชาติแล้ว ยังเป็นสิ่งที่คนไทยทุกคนจะต้องตระหนักถึงคุณค่า ร่วมกันอนุรักษ์ สืบทอด เป็นสิ่งที่ยิ่งใหญ่สูงส่ง ซึ่งกำลังจะหลุดลอยจากชาติเรา จนเราจะไม่สามารถยื้อยุดฉุดไว้ได้ ถ้าหากคนไทยทุกคนไม่เห็นความสำคัญ คงเหลือเพียงความทรงจำจากภาพที่เคยมองเห็นในอดีต ถือเป็นสิ่งที่สร้างความกังวลให้คนไทยมาโดยตลอด ศิลปวัฒนธรรมของไทยมากมายมหาศาล ที่เคยงดงามและบ่งบอกความเป็นชาติ กำลังจะค่อยๆ หายไปจากชาติ หรือกำลังจะถูกแปรสภาพไป ให้ต่างจากเดิมตามกระแสโลกาภิวัตน์ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง วัฒนธรรมอันเป็นมรดกภูมิปัญญาทางด้านศิลปะที่ถือเป็นหัวใจหลักของความเป็นวัฒนธรรมไทย

วัฒนธรรมกับศิลปะเป็นสิ่งที่ไม่สามารถแยกจากกันได้ เพราะทั้งสองสิ่งนี้ถือเป็นความเชื่อมโยงบอกความเป็นเอกลักษณ์ชองชาติ เป็นสิ่งที่แสดงถึงความเจริญของชนในชาติ ทั้งทางด้านวัตถุ และด้านจิตใจ ทำให้ชนในชาติอยู่ร่วมกันในสังคมอย่างมีระบบระเบียบ มีกฎกติกาและมีแบบแผนในการดำเนินชีวิต อีกทั้งมีความรู้ความสามารถในเชิงช่างที่รังสรรค์งานศิลปะทุกแขนงออกมาอย่างประณีต งดงาม คุณค่าของอดีต ที่เชื่อมโยงกาลเวลานำประวัติศาสตร์มาสู่ปัจจุบัน นับได้ว่าเป็นสิ่งที่เชิดชูเกียรติยศของชาติบ้านเมืองให้ยืนยงอย่างงามสง่าทัดเทียมอาณารยประเทศ แต่ในปัจจุบันเอกลักษณ์ของชาติไทยที่กล่าวมานั้นกำลังถูกลดความสำคัญลง อันเนื่องมาจากกระแสโลกาภิวัตน์ได้ส่งผลกระทบถึงศิลปวัฒนธรรมของไทย อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ศิลปะที่บ่งบอกความเป็นเอกลักษณ์ของชาติที่กำลังกล่าวถึงนี้ คือศิลปะการแสดงโขน (ฐาปนีย์ สังสิทธิ์วงศ์, 2557)

ศิลปะการแสดงโขนเป็นศิลปะอันทรงคุณค่าที่มีการดำรงอยู่ และพัฒนา ควบคู่มากับประวัติศาสตร์ของชาติไทยจากอดีต จนถึงปัจจุบัน มีบทบาทในการรับใช้สังคม ตั้งแต่สามัญชนจนถึงเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ และพระบรมวงศานุวงศ์ ที่ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์ ตัวแสดงโขน ในยุคแรกที่แสดงโขนของหลวงหรือโขนของราชการแต่ดั้งเดิมนั้น มีปรากฏในกฎมณเฑียรบาลในตอนกล่าวถึงการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ ในพระราชพิธีอินทราภิเษก ปรากฏว่าใช้พวกตำรวจเล็ก

และเหล่ามหาดเล็กมาแต่งกายเป็นเทพบุตร กับอสูร ต่อมาคงมีการเอาบุคคลเหล่านั้นมาฝึกหัดโขน เพื่อจัดแสดงจนกระทั่งมีการจัดตั้งกรมโขนหลวง และเกิดความนิยมกันว่า ผู้ที่ได้รับคัดเลือกให้แสดงโขนหลวงก็จะได้รับการยกย่องจากคนทั่วไป ต่อมาก็จะมีลูกหลานข้าราชบริพารนิยมฝึกหัดกัน จึงทำให้การแสดงโขนกลายเป็นการแสดงของผู้มีบรรดาศักดิ์ในราชพิธี แต่ต่อมาเกิดความนิยมกันว่าการฝึกหัดโขนนั้นทำให้ผู้ฝึกเกิดความคล่องแคล่ว ว่องไว หรือความคล่องตัว ในกระบวนการรบพุ่ง ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการใช้ในการรบพุ่งกับข้าศึก พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 พระองค์จึง โปรดเกล้าฯ พระราชทาน พระบรมราชานุญาต ให้เจ้านายและขุนนางชั้นผู้ใหญ่หรือเจ้าขุนมูลนายหัดเล่นโขนได้ จึงทำให้เจ้านายและข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ได้ฝึกหัดโขนและมีโขน ไว้ประดับบารมี การเล่นโขนจึงแพร่หลายแต่นั้นมา (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, 2547) กระบวนการแสดงโขนเป็นการแสดงที่ ถือกันว่าเป็นศิลปะชั้นสูง เป็นที่นิยม ว่าถ้าได้แสดงในงานใดก็เป็นการแสดงที่ได้เกียรติสูงสุด ด้วยเหตุนี้เมื่อมีเหตุการณ์สำคัญอันควรแก่การสมโภชเอิกเกริก จึงมักแสดงโขนเป็นส่วนสำคัญ โขนเป็นการแสดงชั้นสูงของไทย และถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่ง ที่แสดงออกถึงความเป็นไทย โดยใช้ความงดงามของท่าทาง และสีสันของเครื่องแต่งกายที่มีลักษณะเฉพาะตัว และยังเป็นมหรสพชั้นสูงที่ใช้ในงานแสดงสำคัญๆ มาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา เชื่อกันว่าโขนมีมาตั้งแต่สมัยโบราณ ประมาณก่อนพุทธศตวรรษที่ 16 โดยสันนิษฐานว่าโขนได้พัฒนามาจากการแสดง 3 ประเภท คือ

1. การแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์
2. การแสดงกระบี่กระบอง
3. การแสดงหนังใหญ่

กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงกล่าวถึงโขนว่ามีมาแต่โบราณประมาณกันว่า ไทยมีการแสดงโขนมาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 16 ทั้งนี้ได้อาศัยหลักฐานจากการสันนิษฐานลายแกะสลักเรื่อง “รามมายนะ” จากแหล่งโบราณคดีหลายแหล่ง ต่อมาสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชแห่งกรุงธนบุรี ได้ทรงพยายามฟื้นฟูบ้านเมือง รวมทั้งศิลปวัฒนธรรม ซึ่งสูญหายถูกทำลายจากภัยสงครามให้กลับคืนอยู่ในสภาพเดิมให้มากที่สุด โดยพระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ และโปรดให้แสดงโขนในงานฉลองพระแก้วมรกต

ในสมัยรัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก มหาราช มีพระราชประสงค์จะทรงรวบรวมเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งกระจัดพลัดพรายอยู่รวมเข้าเป็นเรื่อง รักษาไว้เป็นแบบฉบับสำหรับบ้านเมือง รามเกียรติ์ฉบับ ร.1 นี้มีความยาวพิสดารยิ่งกว่าบรรดารามเกียรติ์ทุกสำนวนที่มีในภาษาไทย

ในสมัยรัชกาลที่ 2 ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทพากย์รามเกียรติ์ 3 ตอนคือ ตอนนางลอย นาคบาศ และตอนพรหมมาศ

สมัยรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าฯ ให้ยกเลิกโขนของหลวง และไม่โปรดให้เล่นโขน ละครหลวงตลอดรัชกาล

ต่อมาสมัยรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงอนุญาตให้พระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการ มีคณะละครผู้หญิงได้ ยุคนี้ละครจึงเจริญรุ่งเรืองเป็นผลให้ผู้ที่มีการแสดงโขนอยู่ ก็หันไป หัดละคร ผู้หญิงกันมาก โขนในอุปการะของเจ้านาย ขุนนาง และเอกชน จึงเสื่อมลง จะเหลือก็เพียงโขนหลวงในพระราชูปถัมภ์เท่านั้น

ในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นสมัยที่โขนมีวิวัฒนาการอย่างสำคัญ เนื่องจากมีการริเริ่มเล่นละครดึกคำบรรพ์ ซึ่งมีลักษณะแบบโขนปนละคร โดยแสดงเรื่องสั้นๆ ดำเนินเรื่องรวดเร็ว มีบทร้องและเจรจาน้อย

ในสมัยรัชกาลที่ 6 โขนเป็นนาฏศิลป์ที่เจริญรุ่งเรืองถึงขีดสุด เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงอุปถัมภ์และทรงสนับสนุนโขน เป็นมหรสพของราชการ หรือเป็นของหลวง ทรงโอนกรมโขน และพิณพาทย์มหาดเล็ก ซึ่งอยู่ในความปกครองของเจ้าพระยาเทเวศร์มารวมอยู่ด้วย เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคต ศิลปะทางโขน และละครก็ตกต่ำลงอีก ตราบจนมีการปรับปรุงส่วนราชการ โดยโอนกรมมหรสพจากกระทรวงวัง ไปรวมกับการช่างกองวังนอก และสังกัดกรมศิลปากร จึงได้รวบรวมครู โขน ละคร ดนตรี และจัดตั้ง โรงเรียนนาฏศิลป์ โขนจึงได้รับการฟื้นฟู มีการเล่นตามแบบแผนของโขนในสมัยรัชกาลที่ 6 สืบต่อกันมาตราบเท่าทุกวันนี้ (จารึก วิมลนิตย์, 2554)

การแสดงโขนแบ่งการแสดงออกเป็น 5 ประเภท ประกอบด้วย โขนกลางแปลง โขนนั่งราว โขนหน้าจอ โขนฉาก โขนโรงใน เรื่องที่นิยมใช้ในการแสดงโขนก็คือ เรื่องรามเกียรติ์ ในสมัยมีการแสดงโขนยุคเริ่มแรก ประชาชนทั่วไปจะเข้าถึงการแสดงโขนยากมากเพราะเป็นการแสดงในราชสำนัก จนมาถึงปัจจุบัน ยุคสมัยของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถพระองค์ท่านทรงมีพระราชเสาวนีย์ให้จัดการแสดงโขนขึ้น ในนามโขนพระราชทาน จึงทำให้การแสดงโขนออกสู่สายตาประชาชนทั่วไป ได้มีโอกาสรับชมการแสดงโขนอย่างทั่วถึง แต่ไม่ว่าจะเป็นการแสดงโขนในอดีต จนมาถึงปัจจุบัน หรือการแสดงโขนพระราชทานก็ตาม องค์ประกอบในการแสดงที่สำคัญที่สุดที่จะขาดไม่ได้ก็คือการพากย์ – เจรจาโขน

การพากย์ – เจรจาโขน เป็นคีตศิลปะชั้นสูงของไทย ที่รวบรวมความงดงามทางด้านศิลปะการใช้เสียงที่ทรงคุณค่า ประกอบการแสดงโขน ซึ่งเป็นนาฏกรรมชั้นสูง ที่ถือว่าเป็นมหรสพของชาติที่เกิดขึ้นจากความสามารถในการเรียนรู้สืบทอดภูมิปัญญา ที่แฝงมากับประวัติศาสตร์ชาติไทย อย่างยาวนาน การแสดงทางด้านศิลปะ ที่ใช้เป็นมหรสพในอดีต มีบทบาทในการธำรงไว้ซึ่งวัฒนธรรม ให้ความสุข ความบันเทิง กับคนไทยมาจนถึงทุกวันนี้ การพากย์ – เจรจาโขนนับเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงโขน ซึ่งแสดงถึงปรีชาญาณ ของผู้พากย์ – เจรจาโขนได้เป็นอย่างดี กล่าวคือผู้พากย์ – เจรจา

โขน เป็นผู้มีความรู้ด้านคีตศิลป์ สังคีตศิลป์ ภาษาศาสตร์ วรรณคดี และนาฏยศิลป์ อีกทั้งเป็นผู้สร้างบทโขน เป็นผู้ควบคุมการแสดง ทั้งยังแสดงถึงทักษะองค์ความรู้ ความสามารถ ผ่านการพากย์ –เจรจาโขน นอกจากนี้ยังแสดงให้เห็นว่า ผู้พากย์ – เจรจาโขน เป็นบุคคลที่มีความสำคัญยิ่งต่อการแสดงโขนทั้งก่อนการแสดง ขณะแสดง และหลังการแสดง (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2556) หลักฐานที่แสดงให้เห็นได้ว่าหัวใจสำคัญที่สุดในการแสดงโขน คือ “คนพากย์โขน” จากความตอนหนึ่งในจดหมายเหตุ ลาลูแบร์ ของ มองสิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ (ฝรั่งเศส: "Du Royaume de Siam" แปลตามตัวคือ ว่าด้วยราชอาณาจักรสยาม) อัครราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส ซึ่งเข้ามาทูลพระราชสาส์น ณ ประเทศสยาม ได้พรรณนาถึงกรุงศรีอยุธยา สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ซึ่งบันทึกไว้ว่า

“ชาวสยามมีมหรสพประเภทเล่นในโรงอยู่ 3 อย่าง อย่างที่ชาวสยามเรียกว่า โขน เป็นรูปคนเต้นรำตามเสียงจังหวะพิณพาทย์ ตัวผู้เต้นรำนั้นสวมหน้ากากและถือศัตราวุธ (ทำเทียม) เป็นตัวแทนทหารออกต่อยุทธ์มากกว่าเป็นตัวละคร และมาตรว่าตัวโขนทุกๆตัวโลดเต้นเผ่นโผนอย่างแข็งแรง และออกท่าทาง พิลึกพิลั่นเกินจริง ก็ต้องเป็นใบ้ พูดอะไรไม่ได้ ด้วยหน้าโขน ปิดปากบนเสียบทจะพูดต้องมีผู้อื่นคนอื่น พากย์พูดแทน” (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, 2505)

จากข้อความข้างต้นที่กล่าวไว้ในจดหมายเหตุ แสดงให้เห็นว่า การแสดงโขน จะขาดบุคคลสำคัญคือคนพากย์โขนไม่ได้เลย หัวใจสำคัญที่สุดที่ถือว่าเป็นคุณลักษณะพิเศษในการแสดงโขน ที่จะนำพาการแสดงโขนให้สมบูรณ์แบบ ถูกต้องตามขนบการแสดง คือผู้พากย์-เจรจา โขน เพราะผู้พากย์-เจรจา โขนเป็นสิ่งที่ทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในบทบาทการแสดง แต่ละฉาก แต่ละตอน ด้วยสาเหตุที่ผู้แสดงโขนทุกคนต้องสวมหัวโขนในขณะแสดง จึงไม่สามารถพูดหรือ ร้องเองได้ ต้องอาศัยผู้พากย์ – เจรจา ในการดำเนินเรื่อง ตั้งแต่เริ่มทำการแสดง จนจบการแสดง และวิธีการแสดง จะเป็นการพูดเล่าเรื่องก็ดี การพูดโต้ตอบของตัวโขนก็ดี แม้กระทั่งการบอกถึงอารมณ์และกิริยาอาการ ของตัวโขนก็ดี ผู้ชมจะต้องรับรู้ผ่านการ พากย์-เจรจาทั้งสิ้น ดังนั้น ผู้พากย์-เจรจาโขน ต้องเข้าใจในเรื่องราว และวิธีการแสดงในตอนนั้นๆอีกทั้งต้องเป็นผู้ที่มีปรีชาญาณ ปฏิภาณ ไหวพริบในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าให้ตัวแสดงโขนทุกตัว และยังต้องจดจำคำพากย์ ซึ่งเป็นบทกวีที่นิพนธ์ไว้เฉพาะก่อน ลักษณะพิเศษอย่างหนึ่งของการแสดงโขนที่ทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในการแสดงแต่ละตอนนั้น คือ "การพากย์-เจรจา" เพราะผู้แสดงโขนทุกคนต้องสวมหัวโขนในขณะแสดงจึงไม่สามารถพูดหรือร้องเองได้ เปรียบเสมือนคนใบ้ จึงต้องใช้การพากย์ - เจรจาเป็นการดำเนินเรื่องโดยตลอด การเล่าเรื่องก็ดี การพูดโต้ตอบของตัวโขนก็ดี แม้กระทั่งการบอกอารมณ์และกริยาอาการของตัวโขน จะต้อง "พากย์-เจรจา" ทั้งสิ้น ดังนั้น "คนพากย์-เจรจา" จึงเป็นคนสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงโขน เพราะต้องเข้าใจอย่างแจ่มแจ้ง ในเรื่องราวและวิธีการแสดงในตอนนั้นๆ อีกทั้งยังต้องจดจำคำพากย์ ซึ่งเป็นบทกวีที่นิพนธ์ไว้เฉพาะ หรือแม้แต่คิดค้นคำเจรจาไว้อย่างเฉียบพลันอีกด้วย (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2556)

การพากย์โขน นั้นมีกำเนิดขึ้นเมื่อใดไม่มีหลักฐานแน่ชัด แต่สันนิษฐานได้ว่า น่าจะมีกำเนิดมาก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยาเนื่องจากการพากย์โขนมีกำเนิดมาพร้อมๆ กับการเล่นหนังใหญ่ มหรสพไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ ดังปรากฏในวรรณคดีเรื่อง สมุทรโคตรคำฉันท์ ที่กล่าวถึงเรื่องสำหรับเล่นหนังในสมัยนั้น มีเนื้อความว่า

พระให้กล่าวกาพย์นิพนธ์ จำนองโดยกล
ตระการเพลงยศพระ
ให้ฉลักแฉลบภาพอันชระ เป็นบรรพบูรณะ
นเรนทราชบรรหาร
ให้ทวยนักคุนผู้ชาญ กลเล่นโดยการ
ย เป็นบำเทิงธรณี

(อาคม สายาคม, “หนังใหญ่” ในศิลปวัฒนธรรมไทยเล่มที่ 7)

คึกฤทธิ์ ปราโมช (2539) ได้ให้ข้อสันนิษฐาน ว่า การเจรจาคงเกิดหลังการพากย์ เพราะในชั้นแรกเรื่องที่ใช้ในการแสดงหนังใหญ่ คือเรื่อง สมุทรโฆษคำฉันท์ ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับวรรณคดีพุทธศาสนาที่ชื่อว่า ปัญญาสชาดก มิได้เล่นเรื่องรามเกียรติ์ จึงไม่น่าจะมีการเจรจาโต้ตอบกัน ต่อมาภายหลังหนังใหญ่เริ่มนำเอาเรื่องรามเกียรติ์มาเล่น จึงมีผู้คิดคำเจรจาขึ้น เพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจง่ายและการดำเนินเรื่องรวดเร็วแต่หากพิจารณาบทพากย์รามเกียรติ์สมัยกรุงศรีอยุธยาแล้ว พบว่าการเจรจานั้นเกิดขึ้นพร้อมกับการพากย์ เพียงแต่มิได้มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร เพราะในช่วงที่เป็นการเจรจาของตัวโขนนั้น ผู้พากย์-เจรจาจะใช้วิธี ด้นสด ซึ่งถ้าผู้พากย์ เจรจา ไม่เชี่ยวชาญและไม่มีปฏิภาณไหวพริบ ขาดปรีชาญาณและกลเม็ดในการเจรจา แล้วจะไม่สามารถเป็นผู้พากย์-เจรจาโขนที่ดีได้เลย ฉะนั้น บทเจรจา จึงมิได้มีการบันทึกไว้อย่างบทพากย์ ที่ต้องแต่งขึ้นไว้ก่อนการแสดงโขน

ในการแสดงโขนนั้นเป็นที่น่าสังเกตว่า จะมีการใช้การพากย์น้อยกว่าการเจรจา เพราะการพากย์นั้น มีทำนอง ลีลาไพเราะ ซึ่งเหมาะสมกับการพรรณนาความงามต่างๆ แต่ถ้าใช้ในการต่อสู้ จะทำให้เชื่องช้าไม่เหมาะกับการแสดง จึงนิยมใช้การเจรจาแทน เพราะการเจรจาเหมาะสมกับบทบาทที่ต้องการความรวดเร็ว ว่องไว ต่อมาจึงนิยมใช้คำเจรจาแทนคำพากย์ ในกรณีย์ที่ต้องการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว เช่น บทเจรจาโต้ตอบของตัวโขน และหากพิจารณาจากคำพากย์รามเกียรติ์ แล้วก็จะพบว่า มีการกำกับ คำว่า”ฯ เจรจาฯ” ไว้ แต่ไม่พบว่ามีคำเจรจาบันทึกไว้ แสดงให้เห็นข้อเท็จจริง 2 ประการคือ ประการที่ 1 คำเจรจาดังกล่าวเกิดขึ้นจากปฏิภาณไหวพริบ ของคนพากย์ – เจรจาโขนที่คิดขึ้นโดยเฉียบพลัน ในขณะทำการพากย์ – เจรจา ที่เราเรียกว่าการด้นกลอนสด สำหรับประการที่ 2 การที่ไม่มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร สาเหตุเกิดจาก คำเจรจาเหล่านั้น เป็นพรสวรรค์ และ

ภูมิปัญญาของผู้พากย์ – เจรจา ถือเป็นทรัพย์สินทางปัญญา ของผู้เจรจาซึ่งเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมที่ติดตัวมา เป็นสำคัญ การที่จะได้อ่านและคัดลอกไว้จึงไม่มี แต่ไม่ว่าการแสดงโขน จะเปลี่ยนแปลงปรับกระบวนการแสดงไปอย่างไร เพิ่มเติม พัฒนาไปในด้านใด แต่คนพากย์โขน ก็ยังคงเป็นคนที่สำคัญที่สุด ในการแสดงโขน อยู่นั่นเอง (กรมศิลปากร, 2546)

การแทรกบทเจรจา ในการแสดงโขนมีขึ้นในราวรัชกาลที่ 5 โดยมีการเขียนคำเจรจาขึ้นเป็นลายลักษณ์อักษร จนเป็นบทพากย์ – เจรจาในปัจจุบันดังที่ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ อ้างไว้ในการศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาของโขนตัวพระ : กรณีย์ศึกษาพระราม ว่า “แม้แต่โขนก็เริ่มมีการเขียนบทเจรจาขึ้นตั้งแต่สมัยรัชการที่ 5 เป็นต้นมาซึ่งก่อนหน้านั้นการเจรจาคงจะเป็น เรื่องการใช้ปฏิภาณไหวพริบ และการใช้ ปรีชาญาณ ของผู้ เจรจา ที่ดึงสถานการณ์ในชีวิตประจำวันมาสร้างสีสันโดยใช้วิธีด้นสดแบบปัจจุบัน ในขณะที่เจรจานั้นๆ กับคนดูมากกว่า” ในอดีต จนมี ข้อความที่จำติดใจไม่รู้ลืมมาจนถึงทุกวันนี้ว่า “ละคร โขน หนัง” การแสดงโขนถือเป็นนาฏกรรม ชั้นสูงที่เป็นวัฒนธรรมอันทรงคุณค่า บ่งบอกซึ่งความเป็นชาติ มีบทบาทสำคัญในการรับใช้สังคม ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง และที่สำคัญ การแสดงโขนถือเป็นเครื่องราชูปโภค เป็นนาฏกรรมที่อยู่ใน พระบรมราชูปถัมภ์ใน พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระบรมราชินีนาถ และในพระอุปถัมภ์ของพระบรมวงศานุวงศ์ ซึ่งเป็นที่เข้าใจในวงการแสดงโขน แต่ต้นมา (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, 2547)

นอกจากนี้ ปัจจัยซึ่งช่วยสนับสนุน ว่า บทโขน ยังไม่มีขึ้นในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ก็คือการที่มีคำกล่าวว่า “กระบวนการเล่นโขนนั้น ตัวโขนล้วนแต่ชาย แต่งตัวสวมหน้า มีคนสำหรับพากย์ - เจรจาให้ ตัวโขนทำบท หาใช้ร้องลำนำอย่างละครไม่” และอีกปัจจัยหนึ่ง โดยส่วนใหญ่แล้วคำเจรจามักเกิดจากการด้นสด ของผู้ที่ทำหน้าที่เจรจาแทนตัวโขน ซึ่งไม่มีการเขียนบทไว้ล่วงหน้า เว้นแต่เมื่อมีคำเจรจาที่เกิดจากการด้นซึ่งมีความไพเราะคมคายจัดเป็น “ฝีปากชั้นครู” จึงจะมีการบันทึก และถ่ายทอดให้แก่กันด้วยวาจาที่เรียกว่า “ต่อ”นอกจากนั้น การ เจรจา แทนตัวโขน ล้วนแต่ใช้ความสามารถเฉพาะตน และปรีชาญาณ ของคนพากย์โขนทั้งสิ้น (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2554)

ความสำคัญของการพากย์-เจรจาโขน แสดงให้เห็นว่า การแสดงโขนนั้นจะดำเนินเรื่องด้วยการ พากย์-เจรจา เป็นหลัก ตั้งแต่ก่อนแสดง ขณะแสดง และหลังการแสดง นั้น จึงจำเป็นต้องมีคนพากย์ และเจรจาแทนตัวผู้เล่นโขน การพากย์การเจรจา จึงเป็นอัตลักษณ์ เด่นที่สุดของการแสดงโขน ซึ่งผู้ได้รับฟังหรือได้ยินเสียงพากย์และเจรจานั้น ถึงแม้จะไม่ได้ชมการแสดงก็ตามก็สามารถรับรู้ได้ว่าเสียงที่ได้ยินในการแสดงโขนบอกเล่าเรื่องราวโดยละเอียด ถึงแม้ว่าคนฟังจะไม่ได้ นั่งชมการแสดงโขนด้วยตัวเอง แต่หากได้ยินการพากย์- เจรจา ในการแสดงโขนครั้งนั้น ก็ยังได้รับรสรับรู้เรื่องราวจากการแสดงครั้งนั้น ด้วยความสำคัญของการพากย์ – เจรจา โขนนี้ จึงทำให้ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ได้พระราชทานนามบรรดาศักดิ์ ให้แก่คนพากย์ – เจรจาโขน ของกรมมหรสพไว้ ถึง 5 ตำแหน่ง คือ พจนาเสนาะ ไพเราะพจมาน ขานฉันทวากย์ พากย์ฉันท์วัจน์ ชัดเจรจา

คนพากย์ – เจรจาโขน ในปัจจุบัน ยังไม่มีหลักสูตรกำหนดแน่ชัด ยังขาดตำราเรียนบอกหลักการ วิธีการ หรือแม้กระทั่งกระบวนการในการพากย์ – เจรจาโขน ไม่มีข้อกำหนดในการใช้เสียง ใช้จังหวะ ใช้ลีลา ใช้อารมณ์ เพราะส่วนใหญ่ เป็นการส่งทอด จากรุ่นสู่รุ่น ต่อด้วยปากจากครูสู่ศิษย์ จากพ่อ แม่สู่ลูก คนพากย์โขนส่วนมาก อาศัยการเรียนรู้แบบ “ครูพักลักจำ” ไม่มีใครบอกได้ว่าใครเก่งกว่าใคร ทุกอย่างขึ้นอยู่กับปรีชาญาณ ของแต่ละบุคคล ครูพากย์ –เจรจาโขนแต่ละท่าน จะมีการสร้างองค์ความรู้ส่วนบุคคล ซึ่งเกิดจากพรพิเศษที่มีในตัวต้องทำอย่างไรจึงจะเก่ง คนพากย์โขนจะทำอย่างไรจึงจะพากย์ได้ไพเราะติดหูผู้ชม นั้น ในหลักสูตรการสอน ไม่มีกำหนดไว้ แต่ในหลักสูตร จะสอนให้รู้ว่าการพากย์ แบบต่างๆเป็นอย่างไร พากย์อย่างไร มีกี่ประเภท เท่านั้น การพากย์ - เจรจาโขนนั้น เป็นศาสตร์สาขาหนึ่งที่ทำการฝึกหัดยากมาก จึงทำให้คนพากย์ - เจรจาโขน มีน้อยลงตามลำดับ เพราะเหตุแห่งความยากที่ จะเรียนรู้และสืบทอด จึงมีผู้ที่ฝึกอย่างจริงจังน้อยมาก เมื่อเทียบกับระยะเวลาที่ผ่านมา กอปรกับผู้ที่จะเข้ารับการฝึกขาดคุณสมบัติบางประการของผู้ที่ควรจะเป็นผู้พากย์-เจรจาโขนที่ดี อีกประการหนึ่งในขณะนี้ พลังและศักยภาพ ของคนพากย์โขน ค่อยๆถูกลดบทบาทลง นับแต่เกิดกระแสแนวคิดโลกาภิวัตน์ขึ้น หรือแม้แต่ พัฒนาการในการแสดงโขนยุคปัจจุบันที่มีการนำเอาเพลงร้อง ที่ใช้ในการแสดงละคร เข้ามาผสมผสานในการแสดงโขน ที่เรียกว่าโขนปนละคร วัฒนธรรมใหม่ ต่างๆที่แพร่กระจายเข้ามา ทำให้ คนพากย์โขน ลดน้อยลง และประการสำคัญเมื่อการแสดงโขน ถูกจำกัดบทบาท หรือถูกกระแสศิลปะแนวใหม่เข้ามามีบทบาทต่อสังคมไทยมากกว่าการแสดงโขนแบบเดิม ก็ย่อมทำให้ คนพากย์โขนลดลงตามไปด้วย ยิ่งการพากย์ –เจรจาโขนเป็นศาสตร์ทางศิลปะที่เรียนรู้ได้ยาก เป็นศาสตร์ที่คนธรรมดาจะต้องใช้พรพิเศษที่มีในตัวแต่ละบุคคลมาเป็นองค์ประกอบสำคัญในการเรียนรู้ ประกอบกับบรมครูพากย์ - เจรจาโขนที่มีจำกัดเพราะบรมครูบางท่าน ก็ยุติบทบาทในการพากย์ – เจรจาโขน และครูบางท่าน ก็ยุติบทบาทในการถ่ายทอดด้วยเหตุผลส่วนตัว บางประการหรือแม้แต่บางท่านก็เสียชีวิตไปแล้วก่อนหน้านี้ จึงทำให้ คนพากย์โขนในปัจจุบัน มีจำนวนน้อย เมื่อมีการแสดงโขนแต่ละครั้ง จะเห็นว่า คนพากย์โขน จะใช้ชุดเดิม ที่ได้รับการยอมรับ ในวงการแสดงโขน ปฏิบัติหน้าที่ พากย์ – เจรจาโขน ซ้ำๆ ทุกครั้ง

ด้วยพระราชเสาวนีย์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ที่พระราชทานแก่ข้าราชบริพาร ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในการนี้ ว่า “โขนเป็นของวิเศษ นับวันจะไม่ได้แสดงก็กลัวว่าจะหายไปจากความนิยมของคนไทย ได้ปรึกษา ผู้รู้ ศึกษาค้นคว้า ซึ่งจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขนได้งดงามมาก นับว่าคุ้มค่าการรอคอยจริงๆ แสดงโขนเมื่อเร็วๆ นี้เห็นว่าประชาชนมาชมกันแน่นขนัด เพิ่มรอบก็ยังไม่พอน่ารัก ที่ลูกพาคนแก่ ปู่ย่าตายายจูงมือไปดูโขนที่ทำเสร็จใหม่ เจ้าหน้าที่ชื่นใจได้รับคำชมจากประชาชนมาก การแสดงโขนครั้งนี้ ไม่ใช่แค่เผยแพร่การแสดงศิลปะชั้นสูงเท่านั้น แต่พวกเราได้สร้างช่างฝีมือรุ่นใหม่เอี่ยมที่เข้าใจศิลปะการสร้างเครื่องแต่งกายโขน และเห็นความสัมพันธ์ของครอบครัว การแสดงความรักเอื้ออาทรต่อกันในครอบครัว และเสียงที่เรียกร้องให้จัดการแสดงอีกนั้น ข้าพเจ้าก็

รับฟัง และกำลังตรึกตรองว่าจะเลือกตอนไหนมาจัดแสดงอีก ขอให้แฟนๆโขน คอยติดตามข่าวต่อไป รับรองว่าต่อไปต้องมีให้ชมแน่นอน” (พระราชดำรัสในสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ เมื่อวันที่ 11 สิงหาคม 2552 หนังสือพิมพ์ คม ชัด ลึก ฉบับ วันที่ 12 สิงหาคม 2557)

จากพระราชดำรัสในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ องค์นี้จะเห็นได้ว่า การแสดงโขนกำลังถูกคุกคามจากอิทธิพลของสภาพการเปลี่ยนแปลงทางสังคมไทยในปัจจุบันอย่างหนัก จนทำให้ พระองค์ท่านทรงวิตกว่า ถ้าสถานการณ์ ยังเป็นแบบนี้ต่อไป การแสดงโขน ซึ่งถือว่าเป็นสมบัติอันทรงคุณค่าและถือว่าเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของไทยที่ควรอนุรักษ์ สืบทอดและส่งต่อสู่ลูกหลาน คงสูญหายไปในไม่ช้า

ด้วยเหตุดังกล่าว การแสดงโขนพระราชทานจึงบังเกิดขึ้น ตามกระแสพระราชดำรัส และเป็นไปตามพระราชเสาวนีย์ แห่งองค์สมเด็จพระนางเจ้าเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ และเป็นที่มาให้คนไทยทุกคนได้มีโอกาสได้ชมการแสดงโขนพระราชทานของ สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ มาอย่างต่อเนื่องซึ่งถือเป็นศิลปะ วัฒนธรรมที่แฝงไว้ด้วยภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทย มีความงดงามตามแบบโบราณราชประเพณี ที่ถูกรังสรรค์ขึ้นอย่างงดงาม วิจิตรบรรจง ไม่ว่าจะเป็น เครื่องภูษาภรณ์ ถนิมพิมภาภรณ์ หรือแม้แต่เครื่องศิราภรณ์ ที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์และสืบทอดให้คนรุ่นใหม่ได้รู้จักโขนอย่างถูกต้องตามโบราณราชประเพณี โดยการจัดแสดงโขนพระราชทานครั้ง แรกมาจนถึงปัจจุบัน เรียงตามลำดับ ดังนี้

1. การแสดงโขนชุด พรหมมาศ จัดแสดงในปี พ.ศ. 2550 - 2552 เป็นครั้งแรก เนื่องในโอกาสมหามงคลที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ทรงเจริญพระชนมพรรษา 80 พรรษา และสมเด็จพระนางเจ้าฯพระบรมราชินีนาถ ทรงเจริญพระชนมพรรษา 75 พรรษา ในปี 2550 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ซึ่งได้รับความชื่นชมจากประชาชน เป็นอย่างมาก พร้อมกับมีเสียงเรียกร้องให้จัดแสดงซ้ำ

2. การแสดงโขนชุด นางลอย จัดแสดงในปี พ.ศ. 2553 มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ จัด “การแสดงโขน ชุด นางลอย” ตามพระราชเสาวนีย์ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โดยใช้พัสตราภรณ์ และอุปกรณ์ประกอบฉาก ที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดสร้างขึ้นใหม่ รวมทั้งนักแสดงตัวเอกเยาวชนรุ่นใหม่ ที่ทำการคัดเลือกขึ้นเป็นครั้งแรก เพื่ออนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ และให้คนรุ่นใหม่ได้สัมผัสกับศิลปวัฒนธรรมตามแบบโบราณราชประเพณี

3. การแสดงโขนชุด ศึกมัยราพณ์ จัดแสดงในปี พ.ศ. 2554 การแสดงโขนพระราชทาน ชุด ศึกมัยราพณ์ จัดแสดงขึ้น เป็นครั้งที่ 3 ในปี พ.ศ. 2554 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ประชุมผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะไทยประเพณี และเพื่อเป็นการสืบสานฝีมือช่างหัตถศิลป์ของไทยในแขนงต่าง ๆ และมีพระราชดำริให้จัดแสดงโขนขึ้นดำเนินมาเป็นครั้งที่ 3

โดยทรงมอบหมายให้ ม.ล.ปิยาภัสร์ ภิรมย์ภักดี เป็นรองผู้อำนวยการผลิตโขนชุด “ศึกมัยราพณ์” ขึ้น เพื่อเฉลิมพระเกียรติปีแห่งมหามงคลสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ทรงเจริญพระชนมพรรษา 7 รอบ วันที่ 5 ธันวาคม 2554

4. การแสดงโขนชุด จองถนน จัดแสดงในปี พ.ศ. 2555 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นเพื่อใช้เป็นมหรสพสำหรับพระนครแล้ว พระราชประสงค์ที่แฝงไว้อีกประการหนึ่ง คือ ใช้เป็นแบบอย่างของการประพฤติปฏิบัติ เป็นคติสอนใจ เช่น ความจงรักภักดีของ ทหารที่มีแก่เจ้านายของตน เช่น หนุมาน หรือ คุณธรรมคุณความดีในสิ่งที่ถูกต้องที่พิเภกยึดมั่นในคุณธรรม ประจำใจของตน เป็นต้น ด้วยเหตุนี้ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถจึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดการแสดงโขนพระราชทาน ชุดจองถนน ขึ้น และในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษา สมเด็จพระนางเจ้าฯ สิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

5. การแสดงโขนชุด โมกขศักดิ์ จัดแสดงในปี พ.ศ. 2556 มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ได้เลือกบท รามเกียรติ์ ชุด กุมภกรรณ ตอน โมกขศักดิ์ มาจัดแสดงเพื่อเฉลิมพระเกียรติ และเผยแพร่ให้เป็นที่แพร่หลาย ในการนี้ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จฯ เป็นผู้แทนพระองค์ ทอดพระเนตรการจัดแสดง ครั้งนี้

6. การแสดงโขนชุด ศึกอินทรชิต ตอน นาคบาศ จัดแสดงในปี พ.ศ. 2557 – 2558 ถือเป็นการแสดงโขนพระราชทาน ที่แสดงหลายรอบ ใช้เวลายาวนานที่สุด เท่าที่เคยจัดการแสดงมา โดยจัดการแสดงตั้งแต่วันที่ 7 พฤศจิกายน 2557 – 5 ธันวาคม 2558 การแสดงก็ยังคงอลังการ วิจิตรบรรจงงดงาม เช่น ครั้งก่อนๆที่แสดงผ่านมา แต่ จุดเด่นในการแสดงตอนนี้ คือมีจำอวด (ตลก) ขึ้นสร้างสีสัน ให้ความสนุกสนาน ด้นกันสดๆแบบไม่มีใครยอมใคร สร้างความสนุกสนานให้กับผู้ชมอย่างมาก ผู้ชมก็คงยังให้ความนิยม และถือเป็นกุศโลบาย ที่สมด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ได้พระราชทานให้พสกนิกรทุกหมู่เหล่า ได้ร่วมกันอนุรักษ์วัฒนธรรม ประจำชาติให้คงอยู่ และได้รับการส่งทอด ผ่านไปยังเยาวชนรุ่นหลัง ต่อไป

7. การแสดงโขนชุด พิเภกสวามิภักดิ์ มีกำหนดจัดแสดงในปี พ.ศ. 2559 แต่มีเหตุจำเป็นอันควรเลื่อนการแสดงออกไปอย่างไม่มีกำหนด เนื่องจากการสวรรคตของพระบาทสมเด็จพระปรมินทร มหาภูมิพลอดุลยเดช จึงประกาศงดการแสดงเพื่อถวายอาลัยแด่พระบาทสมเด็จพระปรมินทร มหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 (ทีมข่าวสังคมสตรี หนังสือพิมพ์คมชัดลึก ฉบับวันที่ 12 สิงหาคม 2559)

ในการแสดงโขนพระราชทานทั้ง 7 ชุด ที่กล่าวมา ครูพากย์ – เจรจาโขน 5 ท่านที่ได้รับเกียรติให้เป็นผู้พากย์– เจรจาโขน ทุกตอนตามบทบาทตัวแสดงโขน ดังนี้

1. ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ได้รับบทบาทพากย์ – เจรจา ในบทยักษ์ใหญ่ สำคัญ คือตัวทศกัณฐ์ ซึ่งผู้ที่พากย์บทนี้จะต้องมีน้ำเสียงที่ก้องกังวาน มีอำนาจ แสดงพลัง มีอิทธิฤทธิ์ น่าเกรงขาม การจดจำบท และการควบคุมการแสดงเชี่ยวชาญ และ ครบกระบวนการ อีกทั้งมีกลเม็ดเคล็ดลับอีกด้วย

2. ครูเชาวนาท เพ็งสุข เป็นผู้มีน้ำเสียงมีอำนาจ แสดงพลัง มีอิทธิฤทธิ์ พากย์ เจรจาตัวยักษ์ ทั้งตัวยักษ์ใหญ่ และยักษ์ตัวอื่นๆ

3. ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น เป็นผู้ที่มีน้ำเสียงทรงพลัง นุ่มลึก ได้รับหน้าที่ พากย์ - เจรจาเป็นตัวพระ โดยเฉพาะ พระราม

4. ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ เป็นผู้ที่มีน้ำเสียง เล็กแหลม มีจริต จกร้าน ได้รับหน้าที่พากย์ เจรจา ตัวนางทุกตัวทั้งนางเอและนางตลาด ในการแสดงโขนพระราชทานทุกตอน

5. ครูสมพร เที่ยงแช่ม เป็นผู้ที่มีน้ำเสียงแสดงความคล่องแคล่ว ได้รับหน้าที่ พากย์เจรจา เป็นตัวลิง ทั้งหนุมาน และลิงทุกตัว

ท่านผู้หญิงจรุงจิตต์ ทีขะระ รองราชเลขานุการในพระองค์ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ เล่าให้ฟังถึงความเป็นมาของการแสดงโขนพระราชทาน ว่า โขนพระราชทาน หรือโขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เกิดขึ้นโดยพระราชประสงค์ที่จะทรงอนุรักษ์การแสดงโขน ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทย ให้ดำรงอยู่สืบไป (ทีมข่าวสังคมสตรี หนังสือพิมพ์คมชัดลึก ฉบับวันที่ 12 สิงหาคม 2557) เมื่อการแสดงโขนพระราชทานเกิดขึ้นโดยพระราชประสงค์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ องค์ประกอบสำคัญที่ต้องเกิดขึ้นตามมา ก็คือ “คนพากย์โขน” และคนพากย์โขนที่จะเป็นผู้พากย์โขนพระราชทาน ก็ย่อม ต้องคัดเฟ้น ให้ได้คนพากย์โขน ที่มีความรู้ความสามารถ ในการพากย์ – เจรจาอย่างครบกระบวนการ ยากที่จะหาคนที่มีคูณสมบัติและความสามารถ เสมอเหมือน ครูพากย์โขนทั้ง 5 ท่าน ที่ปรากฏในงานวิจัยเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ผู้รับหน้าที่อันทรงเกียรติให้เป็นผู้พากย์- เจรจาโขนพระราชทาน ทั้ง 7 ชุด ที่จัดให้มีการแสดงขึ้น มีจำนวน 5 ท่าน ที่กล่าวมาเบื้องต้น นี้

จากเหตุผลดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของ คนพากย์ และเจรจาโขน ซึ่งถือเสมือนหนึ่งเป็นหัวใจของการแสดงโขน และกระบวนการพากย์ - เจรจาโขน จำเป็นต้องอาศัยผู้ที่มีความรู้ความสามารถเฉพาะตัว ไม่ว่าจะเป็นความจัดเจนในเรื่องของกลวิธีการพากย์ เจรจา การบอกเพลงหน้าพาทย์ การบอกบทนักร้อง หรือแม้กระทั่งการควบคุมการแสดงโขนขณะแสดง ซึ่งเป็นคุณสมบัติสำคัญที่ คนพากย์โขนพึงมี พลังของเสียงที่จะเจรจาแทน การเล่าเหตุการณ์ บอกความรู้สึก ตามบทบาทและศักดิ์ของตัวโขน นั้นๆ จังหวะ ทำนอง ตลอดจนมุขตลก ต่างๆที่จะทำให้ เกิด ความสนุกสนาน และ สุนทรียรส ซึ่งความชำนาญ และความสามารถชั้นสูง นี้ เทียบเท่า “ปรีชาญาณ”

เพราะไม่อาจเลียนแบบ หรือถ่ายโอนกันได้ และครูทั้ง 5 ท่านคนสำคัญที่ได้รับเกียรติ เป็นคนพากย์โขนพระราชทาน ตลอดมาตั้งแต่ตอนแรก จนถึงปัจจุบันนั้น ซึ่งเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึง ปรีชาญาณของทุกท่าน ที่ทุกคนยอมรับ การศึกษาและสังเคราะห์ องค์ความรู้การพากย์ – เจรจาโขน จาก ครูทั้ง 5 ท่าน จะสามารถอธิบายความจริงที่มีลักษณะเป็นศิลปะ (Artistic truth) ของการหารูปแบบ วิธีการและการกำหนดองค์ความรู้ ที่เรียนรู้และถ่ายทอดอย่างเป็นระบบ เพื่อทำให้ ข้อเท็จจริง มี ลักษณะเป็นศาสตร์ (Scientific truth) มาประกอบสร้างให้เกิดเป็นตำรา เพื่อใช้เป็นประโยชน์ในวงวิชาการและการแสดงโขน กอปรกับในปัจจุบันคนพากย์และเจรจาโขนเริ่มลดน้อยลง ฉะนั้นงานวิจัยฉบับนี้ถือเป็นการสร้างองค์ความรู้ใหม่ จากองค์ความรู้เดิมของ ครูพากย์ – เจรจาโขน นำมาจัดระบบให้ชัดเจน เพื่อให้เป็นประโยชน์ต่อวงการนาฏดุริยางคศิลป์ และเป็นการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ให้คงอยู่คู่ชาติไทย สืบไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

ในการวิจัย เรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอด มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ผู้วิจัยกำหนดความมุ่งหมายในการวิจัยไว้ดังนี้

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาของการแสดงโขน และการพากย์-เจรจาโขน
2. เพื่อศึกษาองค์ความรู้ และปรีชาญาณ ในการพากย์-เจรจาโขน
3. เพื่อศึกษาการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในการพากย์-เจรจาโขน

คำถามในการวิจัย

คำถามในการวิจัย เรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบ ทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ที่ผู้วิจัยกำหนดไว้เพื่อหาคำตอบในการวิจัยครั้งนี้ มีดังต่อไปนี้

1. ความเป็นมาของการแสดงโขน และการพากย์-เจรจาโขน ตั้งแต่การแสดงโขนยุคเริ่มแรก จนถึงการแสดงโขนพระราชทาน มีความเป็นมาอย่างไร

2. องค์ความรู้ และปรีชาญาณ ในการพากย์-เจรจาโขน ของคนพากย์โขน มีประเด็นใดบ้าง และสร้างประโยชน์ต่อวงวิชาการอย่างไร

3. การพากย์-เจรจาโขนของ คนพากย์โขน ส่งผลให้เกิดการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม อย่างไร

ความสำคัญของการวิจัย

ความสำคัญในการวิจัย เรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ครั้งนี้ ผู้วิจัย กำหนดความสำคัญของการวิจัยที่จะสร้างคุณประโยชน์ให้เกิดแก่สังคม วัฒนธรรม และสนองต่อนโยบายของรัฐ ที่กำหนดให้การแสดงโขนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ของชาติ ไว้ดังต่อไปนี้

1. เพื่อให้ทราบถึงความเป็นมาของการแสดงโขน และการพากย์-เจรจาโขน ตั้งแต่การแสดงโขนยุคเริ่มแรก จนถึงการแสดงโขนพระราชทาน

2. เพื่อให้ทราบถึงองค์ความรู้ และปรีชาญาณ ในการพากย์-เจรจาโขน ของคนพากย์โขน เพื่อสร้าง คนพากย์โขน รุ่นใหม่ที่มีคุณภาพ มีความสามารถ มีปรีชาญาณ ในการพากย์ – เจรจาโขน ไว้รับใช้ประเทศชาติ รับใช้สังคม และสร้างประโยชน์ต่อวงวิชาการและวงการนาฏดุริยางคศิลป์ให้การแสดงโขน และ การพากย์ – เจรจาโขนคงอยู่คู่ชาติไทย สืบไป

3. เพื่อให้ทราบถึงการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม การพากย์ – เจรจาโขนสู่การพัฒนาประเทศให้คงความเป็นปึกแผ่น มั่นคง และยั่งยืนต่อไป

นิยามศัพท์เฉพาะ

โขน หมายถึง ศิลปะ การแสดงที่ถือเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทยที่แสดงเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์เท่านั้น เป็นการแสดงประกอบเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ ผู้แสดงส่วนใหญ่จะสวมหน้ากาก ไม่สามารถพูด – เจรจาได้ ต้องมี คนพากย์ – เจรจาแทน

คนพากย์โขน หมายถึง ครูผู้พากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน ทั้ง 5 ท่าน ผู้ที่มีหน้าที่พากย์เจรจา แทนตัวโขน และเพื่อดำเนินเรื่องในการแสดงโขนพระราชทาน และโขนทั่วไป ตั้งแต่ ตอนแรกจนถึงการแสดงโขนพระราชทาน ตอนล่าสุด

การพากย์-เจรจาโขน หมายถึง ศิลปะการใช้เสียงพากย์ – เจรจา แทนการพูดของตัวแสดงโขนทั่วไป และโขนพระราชทาน ของครู 5 ท่าน

ปรีชาญาณ หมายถึง ความสามารถ กลวิธี กลเม็ด เคล็ดลับ ความเชี่ยวชาญเฉพาะ ความฉลาด ความหลักแหลม ของครูพากย์ – เจรจาโขนทั้ง 5 ท่าน

ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม หมายถึง การปฏิบัติการแสดงออกในการพากย์ – เจรจาโขน ของครูพากย์ – เจรจาโขน ทั้ง 5 ท่าน ซึ่งได้รับการยอมรับจากวงการ โขน ว่าเป็นผู้มีความสามารถในการพากย์–เจรจาโขนและได้รับความไว้วางใจให้เป็นผู้พากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน ถือเป็นผู้

ทรงคุณค่า ในการพากย์ – เจรจา โขนซึ่งเป็นส่วนหนึ่งทางวัฒนธรรม ที่ควรถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่ง

โขนพระราชทาน หมายถึง การแสดงโขนแบบโบราณราชประเพณีของศูนย์ศิลปาชีพที่จัดแสดงขึ้นจากพระราชเสาวนีย์ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ในรัชกกาลที่ 9

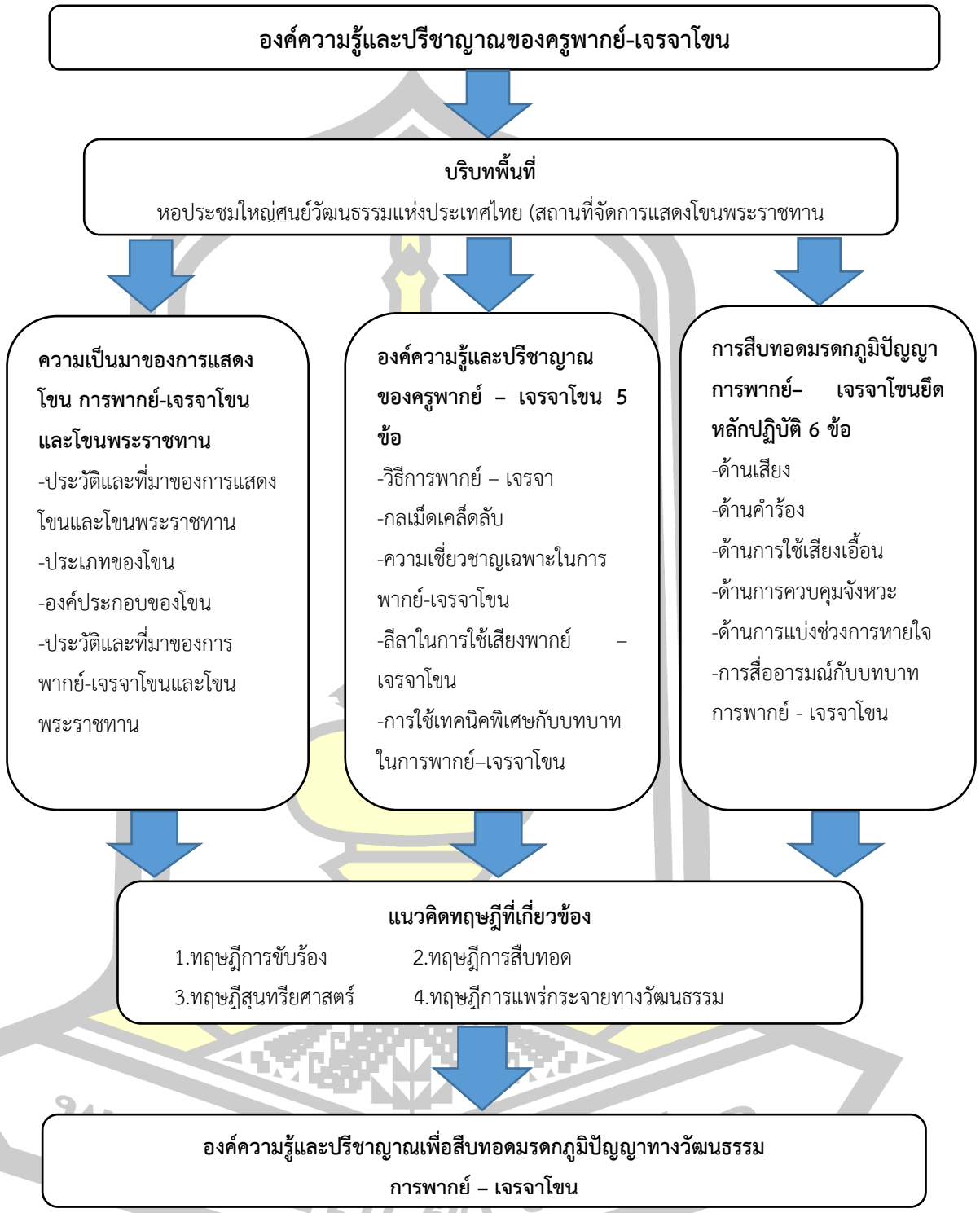
การสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม หมายถึง การถ่ายทอดความรู้เรื่องการพากย์ – เจรจาโขน ให้กับเยาวชนรุ่นหลังให้มีความรู้ความสามารถในการ พากย์ – เจรจา โขน ให้มีเทคนิค วิธีการ กลเม็ด เคล็ดลับ ในการพากย์ – เจรจาโขน เพื่อสร้าง ผู้พากย์ – เจรจาโขน รุ่นใหม่มารับใช้สังคม ให้ศิลปะอันทรงคุณค่ามรดกภูมิปัญญา ประเภทนี้คงอยู่คู่ชาติไทย สืบไป

กรอบแนวคิดในการวิจัย

การวิจัย ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิจัย เรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณเพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะศึกษาถึงความเป็นมาของการแสดงโขนโขนเป็นการแสดงที่แสดงถึงศิลปะ วัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติ เป็นศิลปะของศักดินา ศักดินาเป็นผู้สร้าง และศักดินาก็เป็นผู้เสพ การแสดงโขนยุคเริ่มแรกของไทย ได้รับอิทธิพลมาจากหลายแห่งมีหลักฐานอ้างอิงที่น่าเชื่อถือ จุดกำเนิดของการแสดงโขนมาจากเรื่องราวของวรรณกรรมที่ยิ่งใหญ่ เรื่องรามายณะของอินเดียสันนิษฐานว่าถือกำเนิดในแคว้นเตลิงค์ (กาลิงคราษฎร์) ฝั่งอินเดียตะวันออก เรื่องที่ใช้แสดงโขนมีเพียงเรื่องเดียวคือรามเกียรติ์ที่มีเนื้อหาเชื่อมโยงถึงเทพเจ้า ของศาสนาพราหมณ์ และศาสนาพุทธ เรื่องรามเกียรติ์เป็นเทวกถาเผยแพร่เรื่องราวพระมหากษัตริย์ที่มีมหิทธิฤทธิ์เก่งกล้า หาผู้เปรียบมิได้ ของพระราม ซึ่งเป็นอวตารของพระนารายณ์ อีกเส้นทางหนึ่งเชื่อว่า มีที่มาจากอารยธรรมขอมโบราณซึ่งเป็นมหานครที่รุ่งเรืองในอดีต แต่สูญหายไปกับการล่มสลายของอาณาจักรขอมที่ยิ่งใหญ่ แล้วหวนกลับมาอีกครั้งบนแผ่นดินเขมรในอาณาจักรกัมพูชา อารยธรรมที่ยิ่งใหญ่ของขอมในอดีต มีปึกแผ่นมั่นคงแต่ได้สูญหายไปจากขอมพร้อมกับความล่มจมแห่งพระราชวงศ์และอาณาจักร ต่อมาเมื่อกษัตริย์เขมรตั้งอาณาจักรกัมพูชาขึ้นได้ใหม่ จึงนำเอาศิลปะโขนละครของไทยไปรื้อฟื้นขึ้นด้วยความเชื่อว่าโขนเป็นศิลปประจำชาติของตนมาแต่อดีต จนกลายมาเป็นการแสดง ละครภาณี (Bhanni) หรือ ละครโขน ในปัจจุบัน (เพชร ตุมกะวิล, 2548) และเพื่อวิเคราะห์องค์ความรู้ และปรีชาญาณ ในการพากย์-เจรจาโขน โดยการศึกษาองค์ความรู้และปรีชาญาณของครูพากย์–เจรจาโขน ทั้ง 5 ท่าน ที่มีความรู้ความสามารถ ในการปฏิบัติการ พากย์ เจรจาโขนเพื่อบอกเล่าถึงกริยาอาการ อารมณ์ ความรู้สึกของตัวแสดงโขน ให้ผู้ชมได้เข้าใจ เนื่องจาก ตัวแสดงโขนไม่สามารถพูด เจรจาเองได้ ส่วนปรีชาญาณของครูพากย์โขน 5 ประการ ประกอบด้วย 1) มีกลวิธีการพากย์ – เจรจาโขนที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน 2) มีกลเม็ดเคล็ดลับในการการพากย์ – เจรจาโขน 3)

มีความเชี่ยวชาญเฉพาะในการพากย์-เจรจาโขน 4) มีลีลาในการใช้เสียงพากย์ –เจรจาโขน และ 5) การใช้เทคนิคพิเศษกับบทบาทในการพากย์–เจรจาโขน จนเป็นที่ยอมรับในวงการ แสดงโขน และได้รับเกียรติให้เป็นผู้ พากย์ – เจรจาโขน พระราชทาน สนองพระราชเสาวนีย์ แห่งองค์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ และเพื่อศึกษาถึงการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในการพากย์-เจรจาโขน โดยยึดหลักปฏิบัติทางคีตศิลป์ 6 ข้อ คือ 1) ด้านเสียง 2) ด้านคำร้อง 3) ด้านการเอื้อน 4) ด้านการควบคุมจังหวะ 5) ด้านการแบ่งช่วงหายใจ 6) ด้านการสื่ออารมณ์ในการพากย์–เจรจา เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการพากย์ – เจรจาโขน สู่เยาชนรุ่นหลัง โดยมีกรอบแนวคิด ในการวิจัย ดังภาพประกอบ 1

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย

บทที่ 2
เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษา ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นการศึกษาในครั้งนี้ มุ่งประเด็นที่จะศึกษาประวัติความเป็นมาและการพากย์ – เจรจาโขนในประเทศไทย ศึกษาการศึกษาองค์ความรู้และปรีชาญาณการพากย์ – เจรจาโขน และ ศึกษาแนวทางการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการพากย์ – เจรจาโขน โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ในด้านต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อที่จะทำการวิจัย ดังต่อไปนี้

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม
2. องค์ความรู้เกี่ยวกับความเป็นมาของโขนและปรีชาญาณการพากย์ – เจรจาโขน
3. องค์ความรู้เกี่ยวกับการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการพากย์ – เจรจาโขน
4. กฎหมายและนโยบายที่เกี่ยวข้อง
5. แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
   - 6.1 งานวิจัยในประเทศ
   - 6.2 งานวิจัยต่างประเทศ

องค์ความรู้เกี่ยวกับมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรม

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสาร งานวิจัย ตำรา หรือสื่อต่างๆ เกี่ยวกับมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม เพื่อนำมาเป็น องค์ประกอบร่วมในการวิเคราะห์ หาคำตอบในการวิจัย เพื่อให้ได้คำตอบตรงกับจุดมุ่งหมายและคำถามในการวิจัยที่ตั้งไว้ โดย มีผู้ให้คำอธิบายเกี่ยวกับมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมไว้ ดังต่อไปนี้

กระทรวงวัฒนธรรม โดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรมได้ ให้ความหมายของ ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ว่า หมายถึง การปฏิบัติ การแสดงออก ความรู้ ทักษะ ตลอดจนเครื่องมือ วัตถุ สิ่งประดิษฐ์ และพื้นที่ทางวัฒนธรรม ที่เกี่ยวเนื่องกับสิ่งเหล่านั้น ซึ่งชุมชน กลุ่มชน หรือในบางกรณีปัจเจกบุคคล ยอมรับว่า เป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางวัฒนธรรมของตน มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมซึ่งถ่ายทอด

จากคนรุ่นหนึ่งไปยังอีกรุ่นหนึ่ง เป็นสิ่งที่ชุมชนสร้างขึ้นมา อย่างสม่ำเสมอ เพื่อตอบสนองต่อสภาพแวดล้อมของตน เป็นปฏิสัมพันธ์ของกลุ่มชนที่มีต่อธรรมชาติ และประวัติศาสตร์ของตน ทำให้กลุ่มชนเกิดความภูมิใจ ในตัวตนและความรู้สึกสืบเนื่อง ก่อให้เกิดความเคารพต่อความหลากหลายทางวัฒนธรรม และการคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ กรมส่งเสริมวัฒนธรรมได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้า อนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ ฟื้นฟู และพัฒนาวัฒนธรรม โดยเฉพาะวัฒนธรรมพื้นบ้านมาอย่างต่อเนื่องตลอดมา โดยการกำหนดนโยบาย ยุทธศาสตร์ มาตรการ โครงการ และกิจกรรมต่าง ๆ ที่จะตอบสนองต่อภารกิจดังกล่าว ตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2548 – พ.ศ. 2552 กรมส่งเสริมวัฒนธรรมได้ดำเนินการจัดเก็บข้อมูล และจัดทำฐานข้อมูลมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม โดยปัจจุบัน ได้มีการจัดเก็บข้อมูลด้าน ศิลปะการแสดง จำนวน 350 เรื่อง ด้านงานช่างฝีมือดั้งเดิม จำนวน 500เรื่อง และด้านมุขปาฐะจำนวน 40 เรื่อง นอกจากนี้ ในปีงบประมาณ 2553 กรมส่งเสริมวัฒนธรรมสนับสนุนให้มีการจัดทำทะเบียนมรดกภูมิปัญญา ทางวัฒนธรรมในระดับจังหวัดโดยให้ดำเนินการนำร่องการทำทะเบียนสาขาศิลปะการแสดงงาน ช่างฝีมือดั้งเดิม วรรณกรรมพื้นบ้านและกีฬาภูมิปัญญาไทย เพื่อเป็นการต่อยอดการดำเนินงาน กรมส่งเสริมวัฒนธรรมจึงกำหนดภารกิจในการปกป้องคุ้มครองมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมขึ้น โดยมีกิจกรรมสำคัญ คือการขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม เพื่อเป็นหลักฐานสำคัญของชาติและเป็นการส่งเสริมการมีส่วนร่วมของชุมชนให้เกิดความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมของตน รวมทั้งเป็นการปกป้องคุ้มครองมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นและของชาติ อันจะนำไปสู่การสร้างความรู้ ความเข้าใจ เห็นคุณค่า ยอมรับในความหลากหลายทางวัฒนธรรม และการอยู่ร่วมกันอย่างมีสันติสุขของคนในสังคม มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม แบ่งได้ 7 สาขา คือ

1. สาขาศิลปะการแสดงการแสดง ดนตรี รำ-เต้น และละครที่แสดงเป็นเรื่องราว ทั้งที่เป็นการแสดงตาม ขนบแบบแผน มีการประยุกต์เปลี่ยนแปลง และ/หรือ การแสดงร่วมสมัย การแสดงที่เกิดขึ้นนั้น เป็นการแสดงสดต่อหน้าผู้ชม และมีจุดมุ่งหมายเพื่อความงาม ความบันเทิง หรือเป็นงานแสดงที่ก่อให้เกิดการคิด วิพากษ์ นำสู่การพัฒนาและเปลี่ยนแปลงสังคม

1.1 ดนตรี หมายถึง เสียงที่ประกอบกันเป็นทำนองเพลง และ/หรือลีลาจังหวะ เครื่องบรรเลงซึ่งมีเสียงดัง ทำให้รู้สึกเพลิดเพลิน หรือเกิดอารมณ์รัก โศก หรือ รื่นเริง เป็นต้น ดนตรีมีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงเพื่อการขับกล่อม ความบันเทิง ประกอบพิธีกรรม และประกอบการแสดง

1.2 การแสดง หมายถึง การแสดงออกทางร่างกาย ท่วงท่าการเคลื่อนไหว ท่าเต้น ท่ารำ การแสดงกิริยาของการเต้น การรำ การเชิด ฯลฯ ซึ่งแสดงถึงอารมณ์ความรู้สึก และการเล่าเรื่อง การแสดงอาจแสดงร่วมกับดนตรีและการขับร้องหรือไม่ก็ได้

1.3 ดนตรีและการแสดงในพิธีกรรม หมายถึง การผสมผสานระหว่างการแสดง การร้อง การร่ายรำ และดนตรีที่ใช้ประกอบอาชีพ เป็นต้น

1.4 เพลงร้องพื้นบ้าน หมายถึง บทเพลงที่เกิดจากคนในท้องถิ่นนั้นๆ ที่คิดรูปแบบการร้อง การเล่น เป็นบทเพลงที่มีท่วงทำนอง ภาษาที่เรียบง่าย มุ่งความสนุกสนานเพลิดเพลินในโอกาสต่างๆ หรือการร่วมแรงร่วมใจการทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งในการประกอบอาชีพ

2. สาขางานช่างฝีมือดั้งเดิม ภูมิปัญญา ทักษะฝีมือช่าง การเลือกใช้วัสดุ และกลวิธีการสร้างสรรค์ที่แสดงถึง อัตลักษณ์ สะท้อนพัฒนาการทางสังคม และวัฒนธรรมของกลุ่มชน

2.1 ผ้าและผลิตภัณฑ์จากผ้า หมายถึง ผลผลิตที่เกิดจากการทอ ย้อม ถัก ปัก ตีเกลียว ยก จก มัดหมี่ พิมพ์ลาย ขิด เกาะ/ล้วง เพื่อใช้เป็นเครื่องนุ่งห่ม แสดงสถานภาพทางสังคม ลวดลายผ้า มีความเกี่ยวข้องกับตำนานพื้นถิ่น ความเชื่อและธรรมชาติ ซึ่งลวดลายดังกล่าวมักเกิดจากเส้นพุ่งเป็นหลัก

2.2 เครื่องจักสาน หมายถึง ภาชนะเครื่องใช้ประจำบ้านของคนไทยทำจากวัตถุดิบ ในท้องถิ่น เช่น ไผ่ หวาย กระจูด ลำเจียก โดยนำมาจักและสาน จึงเรียกว่า เครื่องจักสาน กลวิธีในการทำเครื่องจักสาน ได้แก่ การถัก ผูก รัด มัด ร้อย โดยใช้ตอก หวาย เพื่อให้เครื่องจักสานคงทนและคงรูปอยู่ได้ตามต้องการ

2.3 เครื่องรัก หมายถึง หัตถกรรมที่ใช้รักเป็นวัสดุสำคัญในการสร้างผลงาน เช่น ปิดทองรดน้ำ ภาพกำมะลอ ประดับมุก ประดับกระจกสี ปั้นกระแหนะ และเขิน รักหรือยางรักมีคุณลักษณะเป็นยางเหนียว สามารถเกาะจับพื้นของสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่ประสงค์จะทาหรือถมทับหรือเคลือบผิวได้ดี ทำให้เป็นผิวมันภายหลังรักแห้งสนิท มีคุณภาพคงทนต่อความร้อน ความชื้น กรด หรือด่างอ่อนๆ และยังเป็นวัสดุที่ใช้เชื่อมสมุก หรือสีเข้าด้วยกัน

2.4 เครื่องปั้นดินเผา หมายถึง หัตถกรรมที่ใช้ดินเหนียวเป็นวัตถุดิบหลักในการผลิต มีทั้งชนิดเคลือบและไม่เคลือบ โดยที่เนื้อดินเหนียวต้องมีส่วนผสมของทรายแม่น้ำที่เป็นทรายเนื้อละเอียดและช่วยให้เนื้อดินแห้งสนิทไม่แตกร้าว ดินเหนียวที่ใช้ทำเครื่องปั้นดินเผาจากที่ต่างๆ ให้สีแตกต่างกัน

2.5 เครื่องโลหะ หมายถึง สิ่งที่มีวัสดุหลักเป็นเหล็ก ทองเหลือง หรือทองแดง เครื่องโลหะที่ทำจากเหล็กนิยมทำ โดยการเผาไฟให้อ่อนตัวและตีเหล็กเป็นรูปทรงต่างๆ เครื่องโลหะที่ทำจากทองเหลืองนิยมนำทองเหลืองมาเผาจนหลอมเหลวแล้วจึงนำไปเทลงในแบบรูปตามลักษณะที่ต้องการแล้วนำมาตกแต่ง ส่วนเครื่องโลหะที่ทำจากทองแดง มีการนำทองแดงมาใช้เป็นโลหะเจือหลักสำหรับผลิตตัวเรือนเครื่องประดับโลหะเงินเจือ

2.6 เครื่องไม้ หมายถึง งานฝีมือช่างที่ทำจากไม้ซุงหรือไม้แปรรูปเป็นท่อนเป็นแผ่น เพื่อใช้ในงานช่างก่อสร้างประเภทเครื่องสับ เครื่องเรือน เครื่องบูชา เครื่องตั้ง เครื่องประดับ

เครื่องมือ เครื่องใช้ เครื่องศาสตรา เครื่องดนตรี เครื่องเล่น และยานพาหนะ โดยอาศัยเทคนิควิธีการแกะ สลัก สับ ขุด เจาะ กลึง ถาก ขูด และขัด

2.7 เครื่องหนัง หมายถึง งานหัตถกรรมพื้นบ้านที่ทำมาจากหนังสัตว์ โดยผ่านกระบวนการหมักและฟอกหนังเพื่อไม่ให้เน่าเปื่อย และให้เกิดความนิ่มนวลสามารถบีบงอได้ตามที่ต้องการ เครื่องหนังนิยมนำไปใช้เกี่ยวกับศิลปะการแสดง รวมถึงอุปกรณ์อื่นๆ ที่มีหนังเป็นส่วนประกอบ

2.8 เครื่องประดับ หมายถึง งานช่างฝีมือที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อการตกแต่งให้เกิดความงดงาม เริ่มต้นจากการใช้วัสดุที่พบได้ง่ายในท้องถิ่นนำมาผลิตเป็นเครื่องประดับตามส่วนต่างๆ ของร่างกาย และพัฒนาขึ้นเรื่อยๆ เป็นการใช้ อัญมณีและโลหะมีค่าชนิดอื่น

2.9 งานศิลปกรรมพื้นบ้าน หมายถึง งานที่มีการแสดงอารมณ์สะท้อนออกทางฝีมือการช่างให้ประจักษ์เห็นเป็นรูปธรรมเพื่อตอบสนองในด้านการยังชีพและความต้องการคุณค่าด้านความงาม เช่น ภาพเขียน งานปั้น งานแกะสลักงานหล่อ เป็นต้น

2.10 ผลิตภัณฑ์อย่างอื่น หมายถึง งานช่างฝีมือดั้งเดิมที่ไม่สามารถจัดอยู่ใน 9 ประเภทแรกได้ ซึ่งอาจเป็นงานช่างฝีมือที่ประดิษฐ์หรือผลิตขึ้นจากวัสดุในท้องถิ่นหรือจากวัสดุเหลือใช้ เป็นต้น

3. สาขาวรรณกรรมพื้นบ้าน วรรณกรรมที่ถ่ายทอดอยู่ในวิถีชีวิตชาวบ้าน โดยครอบคลุมวรรณกรรมที่ถ่ายทอดโดยวิธีการบอกเล่า และที่เขียนเป็นลายลักษณ์อักษร

3.1 นิทานพื้นบ้าน หมายถึง เรื่องเล่าที่สืบทอดต่อๆกันมาประกอบด้วย นิทาน เทวปกรณ์ตำนาน นิทานศาสนา นิทานคติ นิทานมหัศจรรย์ นิทานชีวิต นิทานประจำถิ่น นิทานอธิบายเหตุ นิทานเรื่องสัตว์ นิทานเรื่องผี มุขตลก และเรื่องโม้ นิทานเข้าแบบของไทย

3.2 ประวัติศาสตร์บอกเล่า หมายถึง เรื่องเล่าเกี่ยวกับประวัติการตั้งถิ่นฐาน การอพยพ ความเป็นมา และบุคคลสำคัญของชุมชน

3.3 บทสวดหรือบทกล่าวในพิธีกรรม หมายถึง คำสวดที่ใช้ประกอบในพิธีกรรมต่างๆ เช่น บททำขวัญ คำบูชา คำสมา คำเวนทาน บทสวดสรภัญญ์ คาถาบทอานิสงส์ บทประกอบการรักษาโรคพื้นบ้าน คำให้พร คำอธิษฐาน ฯลฯ

3.4 บทร้องพื้นบ้าน หมายถึง คำร้องที่ถ่ายทอดสืบต่อกันมาในโอกาสต่างๆ เช่น บทกล่อมเด็ก บทร้องเล่น บทเกี้ยวพาราสี บทจ๊อย คำเชิ้ง ฯลฯ

3.5 สำนวนและภาษิต หมายถึง คำพูดหรือคำกล่าวที่สืบทอดกันมามักมีสัมผัส คล้องจองกัน เช่น โวหาร คำคม คำพังเพย คำอุปมาอุปไมย คำขวัญ คติพจน์ คำสบถสาบาน คำสาปแช่ง คำชม คำคะนอง ฯลฯ

3.6 ปริศนาคำทาย หมายถึง คำหรือข้อความที่ตั้งเป็นคำถาม คำตอบที่สืบทอดกันมา เพื่อให้ผู้ตอบได้ทายหรือตอบปัญหา เช่น คำทาย ปัญหาเชาวน์ ผะหมี

3.7 ตำรา หมายถึง องค์ความรู้ที่มีการเขียนบันทึกในเอกสารโบราณ เช่น ตำรา โหราศาสตร์ ตำราดูลักษณะคนและสัตว์ ตำรายา ฯลฯ

4. สาขากีฬาภูมิปัญญาไทย การเล่น กีฬาและศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว ที่มีการปฏิบัติกันอยู่ในประเทศไทยและมีเอกลักษณ์สะท้อน วิถีไทย แบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือการเล่นพื้นบ้าน กีฬาพื้นบ้าน และศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว

4.1 การเล่นพื้นบ้าน หมายถึง การเล่นของคนไทยในแต่ละวัยที่มีวัตถุประสงค์ต่างๆ กันออกไป โดยมีผลลัพธ์สุดท้าย คือ ความรัก ความสามัคคี และความสนุกสนานเพลิดเพลิน

4.2 กีฬาพื้นบ้าน หมายถึง การเล่น และการแข่งขันของคนไทยในแต่ละวัย โดยมีอุปกรณ์และกฎกติกาที่เป็นลักษณะเฉพาะถิ่น

4.3 ศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว หมายถึง วิธีการหรือรูปแบบการต่อสู้ที่ใช้ร่างกายหรืออุปกรณ์โดยได้รับการฝึกฝนตามวัฒนธรรมที่ได้รับการถ่ายทอดกันมา

5. สาขาแนวทางการปฏิบัติทางสังคม พิธีกรรมและงานเทศกาล การประพฤติปฏิบัติในแนวทางเดียวกันของคนในชุมชนที่สืบทอดต่อกันมาบนหนทางของมงคลวิถี นำไปสู่สังคมแห่งสันติสุขแสดงให้เห็น อัตลักษณ์ของชุมชนและชาติพันธุ์นั้นๆ

5.1 มารยาท หมายถึง การประพฤติปฏิบัติที่ดีงามต่อผู้อื่น

5.2 ขนบธรรมเนียมประเพณี หมายถึง การประพฤติปฏิบัติและการกระทำกิจกรรมที่สืบทอดต่อๆ กันมาในวิถีชีวิตและสังคมของชุมชนนั้นๆ

5.3 งานเทศกาล หมายถึง กิจกรรมที่กระทำตามกำหนดเวลาในรอบปี

6. สาขาความรู้และแนวปฏิบัติเกี่ยวกับธรรมชาติและจักรวาล องค์ความรู้ วิธีการทักษะ ความเชื่อ แนวปฏิบัติและการแสดงออกที่พัฒนาขึ้นจากการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนกับสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติและเหนือธรรมชาติ

6.1 อาหารและโภชนาการ

6.2 การแพทย์แผนไทยและการแพทย์พื้นบ้าน

6.3 โหราศาสตร์และดาราศาสตร์

6.4 การจัดการทรัพยากรธรรมชาติเพื่อการอนุรักษ์และการใช้ประโยชน์อย่างยั่งยืน

6.5 ชัยภูมิและการตั้งถิ่นฐาน

7. สาขาภาษา เครื่องมือที่ใช้สื่อสารในวิถีการดำรงชีวิตของชนกลุ่มต่าง ๆ ซึ่งสะท้อน โลกทัศน์ ภูมิปัญญา และวัฒนธรรมของแต่ละกลุ่มชน ทั้งเสียงพูด ตัวอักษร หรือสัญลักษณ์ที่ใช้แทนเสียงพูดประเภท ประกอบด้วย 3 ลักษณะ ดังต่อไปนี้

7.1 ภาษาไทย หมายถึง ภาษาราชการที่ใช้ในประเทศไทย

7.2 ภาษาไทยถิ่น หมายถึง ภาษาที่ใช้ติดต่อสื่อสารตามท้องถิ่นต่าง ๆ สามารถสื่อสาร สื่อความหมาย สร้างความเข้าใจกันในท้องถิ่นนั้น ๆ โดยแต่ละท้องถิ่นอาจพูดแตกต่างกันไปจากภาษาราชการ ทั้งในด้านเสียง คำ และการเรียงคำ ได้แก่ ภาษาไทยถิ่นภาคเหนือ ภาษาไทยถิ่นภาคอีสาน ภาษาไทยถิ่น ภาคกลาง และภาษาไทยถิ่นภาคใต้

7.3 ภาษากลุ่มชาติพันธุ์ หมายถึง ภาษาที่ใช้ติดต่อสื่อสารภายในกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย แบ่งออกเป็น 5 ตระกูลภาษา ได้แก่ กลุ่มภาษาตระกูลไท กลุ่มภาษาตระกูลออสโตรเอเชียติก กลุ่มภาษาตระกูลจีน – ทิเบต กลุ่มภาษาออสโตรเนเชียนติก และกลุ่มภาษาม้ง – เมี่ยน

นอกจากองค์ความรู้เกี่ยวกับมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ที่กำหนดโดยกระทรวงวัฒนธรรมแล้ว นักการศึกษาหลายท่าน ได้ให้ความหมายของวัฒนธรรมไว้ ดังนี้

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ (2541) วัฒนธรรม คือ มรดกแห่งสังคมซึ่งสังคมรับและรักษาไว้ให้เจริญงอกงาม

สาโรช บัวศรี (2531) กล่าวว่า วัฒนธรรม หมายถึง ความดี ความงาม และความจริงในชีวิตมนุษย์ซึ่งปรากฏในรูปแบบต่างๆ และได้ตกทอดมา ถึงเราใบสมัยปัจจุบัน หรือว่าที่เราได้ปรับปรุงและสร้างสรรค์ขึ้นในสมัยของเราที่ว่าปรากฏในรูปแบบต่าง ๆ นั้น หมายถึง ที่ปรากฏในรูปแบบของศิลปกรรม มนุษยศาสตร์ การช่างฝีมือ การกีฬา และนันทนาการ และ คหกรรมศาสตร์ รวม 5 ประการ แต่จะตีความหมายให้กว้างขวางออกไปกว่านี้อีก เช่น รวมเอาที่ปรากฏอยู่ในวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีเข้ามาไว้ด้วย ก็คงจะทำได้เพราะทั้งสองอย่างนี้ มีความสำคัญอย่างมากในชีวิตมนุษย์ในสมัยปัจจุบัน

พระยาอนุมานราชธน (2531) ได้ให้ความหมาย เนื้อหา ประเภท ลักษณะความเจริญแห่งวัฒนธรรม ความเป็นไปแห่งวัฒนธรรม สรุปได้ดังนี้

1. วัฒนธรรม คือ "สิ่งที่มนุษย์เปลี่ยนแปลง ปรับปรุง หรือผลิตสร้างขึ้น เพื่อความเจริญงอกงามในวิถีแห่งชีวิตของส่วนรวม ถ่ายทอดกันได้ เอาอย่างกันได้

2. วัฒนธรรม คือ ผลผลิตของส่วนรวมที่มนุษย์ได้เรียนรู้มาจากคนแต่ก่อนสืบต่อเป็นประเพณีกันมา

3. วัฒนธรรม คือ ความรู้สึก ความคิดเห็น ความประพฤติและกิริยาอาการ หรือการกระทำใด ๆ ของมนุษย์ในส่วนรวมลงรูปเป็นพิมพ์เดียวกัน และสำแดงออกมาให้ปรากฏ ในภาษา ศิลปะ ความเชื่อถือ ระเบียบประเพณี เป็นต้น

4. วัฒนธรรม คือ มรดกแห่งสังคม ซึ่งสังคมรับและรักษาไว้ให้เจริญงอกงาม เป็นผลผลิตของส่วนรวมที่มนุษย์ได้เรียนรู้มาจากคนแต่ก่อน สืบต่อเป็นประเพณี

ณรงค์ เส็งประชา (2541) ได้ให้ความหมายของวัฒนธรรมว่าหมายถึง การเพาะปลูกและบำรุงให้เจริญงอกงามในภาษาไทย คำว่า วัฒนธรรม เป็นคำที่ได้มาจาก การรวมคำ 2 คำเข้าด้วยกัน ได้แก่ คำว่า วัฒนะ ซึ่งมีความหมายทั่วไปว่า เจริญงอกงาม รุ่งเรือง และคำว่า ธรรม ซึ่งในที่นี้หมายถึง กฎ ระเบียบ หรือข้อปฏิบัติ เพราะฉะนั้น วัฒนธรรมตามความหมายของคำในภาษาไทยจึงหมายถึง ข้อปฏิบัติเพื่อให้เกิดความเจริญงอกงาม

สุทธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์ (2541) ให้ความหมายของวัฒนธรรม คือ แนวทาง แห่งการแสดงออกวิถีชีวิตทั้งปวงซึ่งอาจเริ่มจากเอกชนหรือคณะบุคคลคิดขึ้น หรือกระทำขึ้น เป็นต้นแบบ แล้วต่อมาคณะส่วนใหญ่ของกลุ่มชนยอมรับมา สืบทอดจนกระทั่งสิ่งนั้น ๆ ส่งผลให้เกิด เป็นนิสัยในการคิด การเชื่อถือ และการกระทำของคนส่วนใหญ่แห่งกลุ่มชนนั้น ๆ วัฒนธรรม คือ สิ่งทั้งหมดที่มีลักษณะซับซ้อน ซึ่งได้รวมเอาความรู้ ความเชื่อ จริยธรรม กฎหมาย สมรรถภาพ และนิสัยที่บุคคลได้มีไว้ในฐานะที่เป็นสมาชิกคนหนึ่งของสังคม (Akcuff, Allen and Taylor, 1973)

กระทรวงวัฒนธรรม (2550) ได้ให้ความหมายของวัฒนธรรมว่าหมายถึง วิถีชีวิตที่ชุมชนและท้องถิ่นต่าง ๆ ได้พัฒนาและสร้างสรรค์ขึ้น และใช้เป็นเครื่องมือในการดำเนินชีวิต ป้องกันและแก้ไขปัญหา รวมทั้งใช้ในการพัฒนาคุณภาพชีวิต ซึ่งเป็นศักยภาพและทุนที่สำคัญยิ่ง ของชุมชนท้องถิ่นและสังคมไทยที่ได้แสดงออกในรูปแบบและวิธีการต่างๆ ทั้งในรูปแบบของ ขนบธรรมเนียมประเพณี ภูมิปัญญา เครื่องมือเครื่องใช้ในการทำมาหากิน ความเชื่อและอื่นๆ อีกมาก

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2541) ได้ให้ความหมาย ของวัฒนธรรมว่าหมายถึง ความเจริญงอกงาม ซึ่งเป็นผลจากระบบความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ กับมนุษย์ มนุษย์กับสังคม และมนุษย์กับธรรมชาติ จำแนกออกเป็น 3 ด้าน คือ จิตใจ สังคม และวัตถุ มีการสั่งสมและสืบทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่อีกคนรุ่นหนึ่ง จากสังคมหนึ่งไปอีกสังคมหนึ่ง จนกลายเป็นแบบแผนที่สามารถเรียนรู้และก่อให้เกิดผลิตกรรมและผลิตผล ทั้งที่เป็นรูปธรรม และนามธรรมอับควรค่าแก่การวิจัย อนุรักษ์ ฟื้นฟู พัฒนา ถ่ายทอด ส่งเสริม เสริมสร้างเอตทัคคะ และแลกเปลี่ยนเพื่อสร้างเสริมดุลยภาพแห่งความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ สังคม และธรรมชาติ ซึ่งจะช่วยให้มนุษย์สามารถดำรงชีวิตอย่างมีสันติภาพ สันติสุข และอิสรภาพ อันเป็นพื้นฐาน แห่ง อารยธรรมของมนุษยชาติ

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2542) ได้ให้ความหมาย ของวัฒนธรรมว่าหมายถึงความเจริญในทางวิชาความรู้ เช่น วิทยาศาสตร์ ศิลปวิทยาวรรณคดีวรรณกรรม ศาสนาตลอดจน ขนบธรรมเนียม ประเพณี และจรรยามารยาท และให้ความหมายว่าวัฒนธรรม เป็นมรดกแห่งสังคม มีทั้งส่วนจับต้องได้และจับต้องไม่ได้ เช่น กวีนิพนธ์ ศิลปะ ขนบธรรมเนียม ประเพณี วัฒนธรรมเป็นปัจจัยสำคัญในการก่อร่าง สร้างความประพฤติปฏิบัติ ของประชาชาติ

สรุปว่าวัฒนธรรมหมายถึง ความเจริญงอกงามซึ่งเป็นผลมาจากความสัมพันธ์ของมนุษย์กับ มนุษย์ มนุษย์กับสังคม และมนุษย์กับธรรมชาติ มีการสั่งสมและสืบทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง จากสังคมหนึ่งไปสู่สังคมหนึ่ง จนกลายมาเป็นแบบแผนที่สามารถเรียนรู้ได้

2. องค์ความรู้เกี่ยวกับภูมิปัญญา

ความหมายของภูมิปัญญา คำว่า “ภูมิปัญญา” ตรงกับคำศัพท์ภาษาอังกฤษ “Wisdom” ซึ่งมีความหมายว่า ความรู้ ความสามารถ ความเชื่อ ความสามารถทางพฤติกรรม และความสามารถในการแก้ปัญหาของ มนุษย์ซึ่งเป็นคำที่มีความหมายกว้างและลึก ได้มีผู้ให้คำจำกัดความของภูมิปัญญาไว้ ดังต่อไปนี้

ราชบัณฑิตยสถาน (2525) ให้ความหมายคำว่า ภูมิปัญญา หมายถึงพื้นความรู้ความสามารถของมนุษย์ ที่มีในแต่ละบุคคล

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ (2541) ได้รวบรวมความรู้เกี่ยวกับการเกิดภูมิปัญญา ปัญญาที่มีผลต่อพัฒนาการของภูมิปัญญา ลักษณะของภูมิปัญญา ขอบข่าย ของภูมิปัญญาไว้ในรายงานการวิจัย เรื่อง แนวทางส่งเสริมภูมิปัญญาไทยในการจัดการศึกษา ซึ่งสามารถสรุปได้ ดังนี้

1. การเกิดภูมิปัญญา มีกระบวนการที่เกิดจากการสืบทอด ถ่ายทอด องค์ความรู้ที่ มี อยู่เดิมในชุมชนท้องถิ่นต่าง ๆ แล้วพัฒนา เลือกสรร ปรับปรุงองค์ความรู้เหล่านั้นจนเกิดทักษะ และ ความชำนาญที่สามารถแก้ไขปัญหาและพัฒนาคุณภาพชีวิตได้อย่างเหมาะสมกับยุคสมัย แล้วเกิดภูมิปัญญา (องค์ความรู้ใหม่) ที่เหมาะสมและสืบทอดพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งแสดงได้ โดยแผนภาพกระบวนการเกิดและการสืบทอดภูมิปัญญาไทย

2. ปัจจัยที่มีผลต่อการพัฒนาภูมิปัญญา มีดังนี้

2.1 ความรู้เดิมในเรื่องนั้น ๆ ผสมผสานกับความรู้ใหม่ที่ได้รับ

2.2 การสั่งสม การสืบทอดของความรู้ในเรื่องนั้นๆ

2.3 ประสบการณ์เดิมที่สามารถเทียบเคียงกับเหตุการณ์หรือประสบการณ์ใหม่

2.4 สถานการณ์ที่ไม่มั่นคง หรือปัญหาที่ยังหาทางออกไม่ได้

2.5 รากฐานทางพุทธศาสนา วัฒนธรรม ความเชื่อ

3. ภูมิปัญญาเป็นเรื่องของการให้ความรู้ (Knowledge) ทักษะ (Skill) ความเชื่อ (Belief) และพฤติกรรม (Behavior

4. ภูมิปัญญาแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างคนกับคน คนกับธรรมชาติและคนกับสิ่งแวดล้อมเหนือธรรมชาติ

5. ภูมิปัญญาเป็นองค์รวม หรือกิจกรรมทุกอย่างในวิถีชีวิต

6. ภูมิปัญญาเป็นเรื่องของการแก้ปัญหา การจัดการ การปรับตัว การเรียนรู้เพื่อความอยู่รอดของบุคคล ชุมชน และสังคม

7. ภูมิปัญญาเป็นเป็นแกนหลัก หรือกระบวนทัศน์ ในการมองชีวิตเป็นพื้นฐานความรู้ในเรื่องต่าง ๆ

8. ภูมิปัญญามีลักษณะเฉพาะหรือเอกลักษณ์ในตัว

9. ภูมิปัญญามีการเปลี่ยนแปลงเพื่อการปรับสมดุล ในการพัฒนาการทางสังคม ตลอดเวลาลักษณะของภูมิปัญญาเหล่านี้สะท้อนออกมาใน 3 ลักษณะที่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดคือ ความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกันระหว่างคนกับสิ่งแวดล้อม สัตว์ พืช ธรรมชาติ ความสัมพันธ์ อย่างใกล้ชิดของคนกับคนอื่น ๆ ที่ร่วมกันในสังคมหรือชุมชน ความสัมพันธ์ใกล้ชิดระหว่างคนกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ สิ่งเหนือธรรมชาติ สิ่งที่ไม่สามารถสัมผัสได้ ทั้งสามลักษณะนี้ คือ ชีวิตชาวบ้านที่สะท้อนออกมาถึงภูมิปัญญาในการดำเนินชีวิต เหมือนสามมุมของรูปสามเหลี่ยม ภูมิปัญญาจึงเป็นรากฐานในการดำเนินชีวิตของชาวบ้าน

ขอบข่ายภูมิปัญญา มีการจำแนกสาขาของภูมิปัญญาไว้ดังนี้

1. ภูมิปัญญาชาวบ้าน จำแนกได้ 3 ลักษณะ คือ

1.1 ภูมิปัญญาจากการใช้ชีวิตในธรรมชาติ เนื้อหาของภูมิปัญญา คือ การอธิบายปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ ความสัมพันธ์ระหว่างชีวิตกับธรรมชาติในลักษณะของกฎเกณฑ์ที่พึงปฏิบัติ และข้อห้ามที่ไม่ให้ชาวบ้านปฏิบัติ เช่น ความเชื่อต่อธรรมชาติต่าง ๆ เรื่องของผี ที่ทำให้เกิดสภาวะสมดุลของการอยู่ร่วมกันระหว่างคนกับธรรมชาติ ระบบเหมืองฝาย ผีน้ำ ผีนา เป็นต้น

1.2 ภูมิปัญญาจากประสบการณ์การอยู่ร่วมกัน ภูมิปัญญาแบบนี้มีพฤติกรรมตามแบบแผนของสังคม มีกฎเกณฑ์บอกว่าอย่างนั้นดี อย่างนี้ไม่ดี มีระบบความสัมพันธ์ของการอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุขเป็นหลัก มีความเข้าใจในอนิจจังของชีวิตเป็นสูงสุด รูปธรรมที่แสดงออก คือ ความเชื่อ เรื่องบรรพบุรุษ เช่น ปู่ย่า ผีพ่อ ผีแม่ และพิธีกรรมต่าง ๆ เป็นต้น

1.3 ภูมิปัญญาจากประสบการณ์เฉพาะด้าน เช่น ภูมิปัญญาจากประสบการณ์การทำมาหากินในด้านต่าง ๆ ภูมิปัญญาด้านการรักษาโรคเป็นต้น

2. ภูมิปัญญาท้องถิ่น สรุปได้ 4 ประการ คือ

2.1 มีวัฒนธรรมเป็นรากฐาน ไม่ใช่วิทยาศาสตร์

2.2 มีบูรณาการสูง

2.3 มีความเชื่อมโยงไปสู่นามธรรมที่ลึกซึ้งสูงส่ง

2.4 เน้นความสำคัญของจริยธรรมมากกว่าวัตถุธรรม

3. ภูมิปัญญาไทย แบ่งออกเป็น 2 ระดับ คือ ระดับชาติ และระดับท้องถิ่น

3.1 ภูมิปัญญาระดับชาติ เป็นภูมิปัญญาที่พัฒนาสังคมไทยให้รอดพ้นจากวิกฤติการณ์ต่างๆ ในอดีต การเสียเอกราช การสร้างเสริมความศิวิไลซ์ให้กับชาติตราบจนทุกวันนี้ เช่น กรณีการกอบกู้เอกราชของพระนเรศวรมหาราช การป้องกันตนเองไม่ให้ตกเป็นเมืองขึ้นสมัยยุคล่าอาณานิคม เป็นต้น

3.2 ภูมิปัญญาระดับท้องถิ่น หรือภูมิปัญญาชาวบ้าน เป็นภูมิปัญญาที่เกิดขึ้นเฉพาะ ในท้องถิ่นเพื่อแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นในท้องถิ่นนั้นเป็นพื้นความรู้ของชาวบ้านในการคิดแก้ปัญหาในชีวิตของตนเองหรือสติปัญญาอันเกิดจากการเรียนรู้ ถ่ายทอดประสบการณ์ที่ยาวนานของผู้คนในท้องถิ่นซึ่งได้ใช้ชีวิตกับป่า เขา น้ำ ปลา ฟ้า นก หญ้า สัตว์ป่า พืช แมลง และธรรมชาติรอบตัว ล้วนเป็นองค์ความรู้ทั้งหมดของคนในท้องถิ่น

4. ภูมิปัญญาชาวบ้าน จำแนกได้ 2 ลักษณะ คือ ลักษณะที่เป็นนามธรรม และรูปธรรม

4.1 ลักษณะที่เป็นนามธรรม เป็นโลกทัศน์ ชีวทัศน์ เป็นปรัชญาในการดำเนินชีวิตที่เป็นเรื่องเกี่ยวกับการเกิด แก่ เจ็บ ตาย คุณค่าและความหมายของทุกสิ่งในชีวิตประจำวัน

4.2 ลักษณะที่เป็นรูปธรรม เป็นเรื่องเกี่ยวกับเฉพาะด้านต่าง ๆ เช่น การทำมาหากิน การเกษตร หัตถกรรม ศิลปะ ดนตรี และอื่น ๆ

จากข้อมูลดังกล่าว สรุปได้ว่า ภูมิปัญญามีกระบวนการที่เกิดจากการสืบทอด ถ่ายทอด ส่งต่อองค์ความรู้ ทักษะความเชื่อ และพฤติกรรมที่มีอยู่เดิมในชุมชนท้องถิ่นต่างๆ แล้วพัฒนา เลือกสรร ปรับปรุง องค์ความรู้ให้เหมาะสม สัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมให้เข้ากับยุคสมัยไม่สิ้นสุด โดยอาศัยความรู้ เดิมในเรื่องนั้น ๆ ผสมผสานกับความรู้ใหม่ที่ได้รับอย่างมีเอกภาพ

จารุวรรณ ธรรมวัตร (2543) ได้ให้คำนิยามของคำว่า ภูมิปัญญาว่า ภูมิปัญญาหมายถึง แบบแผนการดำเนินชีวิตที่มีคุณค่าแสดงถึงความเฉลียวฉลาดของบุคคลและสังคมซึ่งได้สั่งสมและปฏิบัติสืบต่อกันมา ภูมิปัญญาจะเป็นทรัพยากรบุคคลหรือทรัพยากรความรู้ก็ได้

เอกวิทย์ ณ ถลาง (2546) ได้ให้ความหมายภูมิปัญญา หมายถึงความรู้ความคิด ความเชื่อ ความสามารถ ความชัดเจน ที่กลุ่มชนได้จากประสบการณ์ที่สั่งสมไว้ในการปรับตัว และดำรงชีพในระบบนิเวศ หรือสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรมที่ได้มีการพัฒนาสืบทอดกันมา ภูมิปัญญาเป็นผลการใช้สติปัญญาปรับตัวกับสภาวะต่าง ๆ ในพื้นที่ ที่กลุ่มชนนั้นตั้งหลักแหล่งถิ่นฐานอยู่ และได้แลกเปลี่ยนสังสรรค์ทางวัฒนธรรมกับกลุ่มชนอื่น จากพื้นที่สิ่งแวดล้อม ที่ แตกต่างกัน ที่ได้มีการติดต่อปฏิสัมพันธ์กัน แล้วมีการรับและแลกเปลี่ยนนำมาสร้างประโยชน์หรือแก้ปัญหาให้กลุ่มของตน ในสิ่งแวดล้อมที่มีบริบททางสังคม และวัฒนธรรมของกลุ่มชนนั้น ภูมิปัญญาจึงมีทั้งภูมิปัญญาอันเกิดจากประสบการณ์ใน พื้นที่ ภูมิปัญญาที่มาจากภายนอก และภูมิปัญญา ที่ผลิตใหม่หรือผลิตซ้ำ เพื่อการแก้ปัญหาและปรับตัวให้สอดคล้องกับความจำเป็นและความเปลี่ยนแปลง

แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย (2548) อธิบายถึงความหมายของ ภูมิปัญญา (Wisdom) ไว้ว่าภูมิปัญญา เป็นความรู้ ความสามารถ ความเชี่ยวชาญ และศักยภาพในการแก้ปัญหาของมนุษย์ที่สืบทอดมาจากอดีตสู่ปัจจุบัน อย่างไม่ขาดสาย และมีความเชื่อมโยงทั้งระบบไม่ว่าจะเป็น เศรษฐกิจ

การเมือง สังคมวัฒนธรรม ภูมิปัญญา ที่มีความต่อเนื่องยาวนานและทันสมัย เกิดจากการสั่งสม องค์ความรู้ทุกด้านที่ผ่านกระบวนการสืบทอด พัฒนา เปลี่ยนแปลงให้สอดคล้องกับยุคสมัยและสิ่งแวดล้อมที่มีความหลากหลายทั้งทาง ชีวภาพและทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญาพื้นบ้าน (Indigenous Knowledge) หรือภูมิปัญญาท้องถิ่น (Local Wisdom)

จากความหมายดังกล่าว สรุปได้ว่า ภูมิปัญญา คือ ความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์ที่มนุษย์ได้จากการดำรงชีวิตด้วยสติปัญญาที่เกิดการเรียนรู้และมีการถ่ายทอดสืบต่อกันมาเป็นระยะเวลายาวนาน ส่วนภูมิปัญญาท้องถิ่นหรือภูมิปัญญาพื้นบ้าน หมายถึง ความรู้ หรือประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในท้องถิ่นต่าง ๆ ซึ่งอาจคล้ายคลึงกับสิ่งอื่น ๆ หรือเหมือนกันอันเกิดจากการหาวิธีหรือแนวทางในการดำรงชีวิต มีการสืบทอดต่อ ๆ กันมาทั้งทางตรง และทางอ้อม กล่าวได้ว่าความรู้ที่คนรุ่นหนึ่งถ่ายทอดมาให้กับคนอีกรุ่นหนึ่ง เป็นภูมิปัญญาที่ใช้ในการแก้ปัญหา เป็นสติปัญญาเป็นองค์ความรู้ทั้งหมดของชาวบ้าน

องค์ความรู้เกี่ยวกับความเป็นมาของโขน และปรีชาญาณการพากย์ – เจรจาโขน

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับความเป็นมาของโขน

จากการศึกษาค้นคว้าเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงองค์ความรู้ เพื่อเป็นองค์ประกอบสำคัญที่จะเชื่อมโยงไปสู่ความกระจ่างในเนื้อหาที่วิจัย เพื่อใช้เป็นหลักฐาน ข้อมูลเพิ่มเติม สนับสนุนให้เกิดความรู้ความเข้าใจในเรื่องที่จะทำการวิจัย โดยมีนักวิชาการ นักการศึกษา ครูโขน ครูผู้เชี่ยวชาญทางด้านการพากย์ – เจรจาโขน หลายท่านได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ความเป็น โขน และการพากย์ – เจรจาโขน ดังต่อไปนี้

เอนก นาวิกมูล (2530) ได้อธิบายถึงที่มาของโขน มาจากการแสดง หนังใหญ่และหนังใหญ่ที่ได้รับความนิยมยุคแรก คือ หนังใหญ่วัดขนอนจากคำบอกเล่าของ นายลออ ทองมิสิทธ์ นักเชิดหนังและหัวหน้าคณะหนังใหญ่วัดขนอน อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี ว่า เรื่องของหนังใหญ่เป็นเรื่องใหญ่จริงๆสมชื่อ แต่ก่อนโบราณมาหนังใหญ่เป็นมหรสพของหลวง เวลามีพระราชพิธี ไม่ว่างานมงคล หรืองานศพ จะต้องมีหนังใหญ่เล่นเสมอ แต่มาวันนี้ เป็นการยากที่เราจะได้เห็นสิ่งเหล่านั้นเสียแล้ว แม้ว่าก่อนหน้านี้ เอกชนตามจังหวัดต่างๆ แถบเพชรบุรี ลพบุรี จะเคยมีแต่ก็เลิกรากันไปหมด “หนังใหญ่หมดไปน่ะหรือก็คนไม่รักษา ... แล้วมันมีไอ้หนังภาพยนตร์มาตีด้วยพวกนี้ก็เลยเลิกไม่เอาเลยทีเดียว เรื่องมันก็เป็นยังงั้นเอง” การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและการแสดงหนังใหญ่ ซบเซาลง

ธนิต อยู่โพธิ์ (2538) ได้อธิบายถึงที่มาของคำว่า “โขน” ไว้ดังนี้ “ด้วยเหตุที่ข้าพเจ้าต้องมีหน้าที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปะด้านนี้อยู่ จึงได้สำเหนียกและสืบค้นหาที่มาของคำ ตามแต่เวลาและโอกาสจะอำนวย บัดนี้พอได้เค้าของคำว่า “โขน” มาบ้างเป็นบางกระแสความ จึงขอนำมาเสนอท่านผู้อ่าน เพื่อช่วยกันพิจารณาเป็นวิทยาทาน “โขน” ในภาษาเบงคาลี “ข้าพเจ้าเคยพบคำที่มีสำเนียงและอักขรวิธีใกล้กับคำว่า “โขน” ของเราอยู่คำหนึ่ง คือคำว่า โขละ หรือ โขล บางทีก็เขียนเป็นโขหะ หมายถึงเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งของฮินดู ใช้สำหรับตี มีรูปร่างเหมือน มฤทังคะ (ตะโพน) เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในงานมงคล เวลาตีผู้ตีจะวางไว้บนตัก มีเสียงดัง ใช้ประกอบการแสดงละครเร่ที่เรียกว่า “ยาตรา” ที่มีลักษณะคล้ายละครชาตรีของไทย เมื่อเวลาแสดงจะตีโขล เพื่อประกาศ ให้ผู้คนในตำบลนั้นหรือบริเวณใกล้เคียงได้ยิน สันนิษฐานว่าหากเครื่องดนตรีชิ้นนี้ เข้ามาในไทยเพื่อใช้ประกอบการแสดงนาฏกรรมชนิดหนึ่งเนืองๆ เราก็เลยพากันทึกทักเรียกชื่อการเล่นชนิดนี้ว่า โขล ตามชื่อเครื่องดนตรีไป และเปลี่ยนเป็น “โขน” ที่ใช้ น สะกด เพราะไทยไม่นิยมการออกเสียง อะ ท้ายตัวสะกด” นอกจากนั้น ธนิต อยู่โพธิ์ (2538) ยังอธิบาย ถึงกำเนิดของการแสดงโขนว่าเกิดจากการเล่นชนิดที่เรียกว่า“ชักนาคดึกดำบรรพ์ ซึ่งมีพรรณนาไว้ในกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยา อันกล่าวถึงพระราชพิธีอินทราภิเษก ว่าการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ นี้บางทีพระมหากษัตริย์ไทยในสมัยโบราณจะได้แบบแผนมาจากขอม แม้จะไม่มีตำนานกล่าวไว้โดยชัดเจน แต่ก็ปรากฏว่า “ที่พนักสะพานทั้ง 2 ข้าง เป็นสะพานหิน ข้ามเข้าสู่นครธมทำเป็นรูปพญานาคตัวใหญ่ 7 เศียร ข้างละตัว มีเทวดาอยู่ ฟากหนึ่ง รูปอสูรอยู่ฟากหนึ่ง สะพานข้ามคู นครธม รูปเทวดาและอสูรฉุดนาคดึกดำบรรพ์ อย่างนี้ทุกสะพาน ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ชวนคิดเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ ในพิธีอินทราภิเษกว่าคงจะได้แบบอย่างมาจากขอมเพราะมีหลักฐานปรากฏชัดเจน โขนจัดเป็นนาฏกรรมที่มีความเป็นศิลปะเฉพาะของตนเอง ไม่ปรากฏชัดแน่นอนว่าคำว่า “โขน” ปรากฏขึ้นในสมัยใด แต่มีการเอ่ยถึงในวรรณคดีไทยเรื่องลิลิตพระลอ ที่กล่าวถึงโขนในงานแสดงมหรสพ ระหว่างงานพระศพของพระลอพระเพื่อนและพระแพงว่า “ขยายโรงโขนโรงรำ ทำระทาราวเทียน”โดยมีข้อสันนิษฐานว่าคำว่าโขนนั้นมีที่มาจากคำและความหมายในภาษาต่าง ๆ และกล่าวถึงการแสดงกระบี่กระบอง ไว้ในหนังสือ “โขน”คนไทยแต่โบราณ ก็เช่นเดียวกับชาติ อื่น ๆ ทั้งหลาย คือ จำเป็นต้องฝึกหัดวิชาการใช้อาวุธคู่มือไว้เพื่อต่อสู้ข้าศึกศัตรูและป้องกันตัว อาวุธที่ใช้ในการต่อสู้ก็มีหลายชนิด มีทั้งอาวุธยาวและอาวุธสั้น เช่น กระบอง ไม้พลอง ดาบ กระบี่ ทวนและง้าวเป็นต้น เครื่องรับเครื่องป้องกันกำบังตัว ก็มีหลายชนิด เช่น โล่ เขน ดั้ง เป็นต้น ศิลปะแห่งการใช้อาวุธคู่มือและเครื่องป้องกันกำบังตัวเหล่านี้เรียกเป็นคำรวมเป็นที่หมายรู้กันว่า “วิชากระบี่กระบอง”

วิชากระบี่กระบอง เป็นวิชาที่ต้องฝึกหัดเพื่อให้ใช้ได้คล่องแคล่ว ชำนิชำนาญจนเกิดเป็นศิลป์ โดยเฉพาะพวกนักรบ ต้องฝึกหัดให้ชำนาญในการใช้ทั้งบนพื้นดินและอยู่บนพาหนะ จึงปรากฏว่า วีรบุรุษของไทยผู้มีชื่อเสียงอยู่ในประวัติศาสตร์ของชาติ ล้วนแต่เป็นผู้ชำนาญในการใช้

อาวุธ เหล่านั้นเป็นอย่างดียิ่ง เช่นกล่าวถึงพ่อขุนรามคำแหง มหาราชองค์หนึ่งของไทย ในสมัยโบราณคนไทยจะฝึกวิชาการต่อสู้ไว้สู้รบกับข้าศึก และเพื่อป้องกันตัว อาวุธที่ใช้ในการต่อสู้ก็มีทั้งอาวุธสั้นและอาวุธยาว เช่น มีด ดาบ หอก ไม้พลอง ฯลฯ อันเป็นที่มาของวิชากระบี่กระบอง วิชากระบี่กระบองนอกจากเป็นศิลปะการป้องกันตัวในสมัยโบราณแล้ว ยังสามารถนำไปแสดงเป็นมหรสพได้อีกประเภทหนึ่ง จนกระทั่งได้รับการปรับปรุงนำมาผสมผสานกับการแสดงโขนในเวลาต่อมา ธนิต อยู่โพธิ์ ยังกล่าวไว้อีกว่า ในสมัยโบราณนิยมเล่นกระบี่กระบอง เป็นการประกวดอวดฝีมือกันอยู่เนืองๆ จนถึงนำไปแสดงเป็นการมหรสพ เพื่อความบันเทิงใจของประชาชนในงานเทศกาลต่างๆ ทั้งในงานหลวงและงานราษฎร์ เช่นกล่าวถึงไว้ใน กฎมนเทียรบาลว่า “รำดาบซ้ายขวา” ในงานราชพิธีต่างๆ และในโคลงนิราชหริภุญชัย ว่ามีในเทศกาลไหว้มหาธาตุนครลำพูนด้วย ดังนี้

นักคุณแคนคู่ค้อง สละไนย
พระโอฐสลายสลับใส ดอกสร้อย
บางตูบางบทไป แพงร่ำ รักเอย
เสลอเยอยลหน้าช้อย ชอบด้วยโดยระบำ

ผู้แสดงฝีมือกระบี่กระบอง บางครั้งจะถูกเรียกว่า “นักคุน” และโดยเหตุที่คนไทยเป็นนักรบสืบมาแต่โบราณกาล ศิลปะแห่งการรำอาวุธ นี้จึงเป็นศิลปะประจำตัวของคนไทยแต่ดั้งเดิม ในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยานั้น ปรากฏว่าในแผ่นดินต้นๆ ได้มีการแสดงหรือการละเล่นอย่างหนึ่งเรียกว่า “เล่นดึกดำบรรพ์” หรือ “ชักนาคดึกดำบรรพ์” คำว่า “ดึกดำบรรพ์” นี้ มีความหมายเลือนไปเนื่องจากความเก่าแก่ จนไม่มีใครทราบความหมายที่แท้จริง คนรุ่นหลังจึงมักจะแปลกันว่าเรื่องโบราณ แต่เมื่อดึกดำบรรพ์เป็นการละเล่น หรือการแสดงอย่างหนึ่งและบางครั้งก็เรียกชัดเจนยิ่งขึ้นว่า “ชักนาคดึกดำบรรพ์” จึงน่าจะคิดถึงความหมายของคำว่าดึกดำบรรพ์นั้นเสียก่อน แล้วจะได้รู้ว่าการเล่นดึกดำบรรพ์หรือการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์นั้นเป็นการแสดงอย่างไร และยังอธิบายถึงความเป็นมาของหนังใหญ่ที่เป็นต้นกำเนิดของโขนอีก โดยอ้างถึงบทละครเรื่องอิเหนา (พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ฉบับพิมพ์ พ.ศ. 2460) ว่า

“ดาหลังวายังแล้วชูเชิด
ฉลุฉลักลายเลิศเลขา”

เพราะเหตุนี้คนไทยได้ความบันเทิงใจในการชมมหรสพ ประเภท “หนังใหญ่” และได้รับความนิยมต่อๆ กันมา องค์ประกอบสำคัญในการแสดงหนังใหญ่ ได้แก่

1. ตัวหนัง ทำจากแผ่นหนังวัวแห้งขนาดใหญ่ แกะสลัก ฉลุลวดลายสวยงามเป็นตัวละครต่างๆ ตรึง แผ่นหนังด้วยก้านไม้ เคลื่อนไหวโดยการเชิดผ่านแสง ทาบเงาลงบนจอ

2. จอหนัง ขึงจอ ด้วยผ้าขาวในแนวสูงและ กว้าง รอบจอใช้ผ้าสีแดง ทาบริมทั้งสี่ด้านเพื่อคนดู จะได้มองเห็นถนัดตา

3. ดนตรีประกอบ การแสดง ใช้วงปี่พาทย์ เครื่องใหญ่ บรรเลงเพลงประกอบการเคลื่อนไหว และแสดงอารมณ์ต่างๆ ของการแสดง

4. ผู้เชิด เป็นชาย มีหน้าที่บังคับตัวหนังให้เคลื่อนไหว ไปอย่างมีชีวิตชีวา เต้นรำไปตามบทบาทและทำนองเพลง

5. ผู้พากย์และเจรจามี 2 คน อยู่คนละมุมจอ ผู้พากย์จะต้องเข้าใจเรื่องที่จะแสดงเป็นอย่างดีและจะต้อง เข้าใจดนตรี เข้าใจเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงด้วย

6. อุปกรณ์สร้างแสงสว่างในยามค่ำคืนในสมัย โบราณใช้การก่อไฟเผากะลามะพร้าว เพื่อให้เกิดแสงนวล จับหน้าจอสวยงาม

7. วรรณกรรมที่ใช้แสดง นิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์ การแสดงหนังใหญ่จึงเป็นการผสมผสานศิลปะ หลายแขนง คือ หัตถศิลป์ วรรณศิลป์ นาฏศิลป์ วาทศิลป์ และคีตศิลป์ มาปรุงแต่งเข้าด้วยกันอย่างผสมกลมกลืน ปัจจุบันนอกจากกรมศิลปากรและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ทำหน้าที่ในการอนุรักษ์ และสืบสานหนังใหญ่แล้ว มีหนังใหญ่ในประเทศไทยเหลืออยู่เพียง 3 คณะเท่านั้น คือ หนังใหญ่วัดขนอน จังหวัดราชบุรี หนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี และหนังใหญ่วัดบ้านดอน จังหวัดระยอง การแสดงหนังใหญ่ เป็นมหรสพที่สำคัญในสมัยอยุธยาตอนต้นดังมีปรากฏในกฎมณเฑียรบาล หนังใหญ่นั้นตัวหนังจะทำจากหนังวัวฉลุเป็นรูปตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ มีไม้ผูกทาบตัวหนังไว้ทั้งสองข้างโดยผูกให้พ้นตัวหนังลงมาพอสมควรเพื่อใช้มือจับสำหรับเชิด หนังใหญ่ให้อิทธิพลกับโขน 2 อย่างคือ เรื่องราวที่ใช้แสดงเป็นเรื่องรามเกียรติ์ และลีลาการเชิดหนังซึ่งยอมรับกันว่าเป็นท่าแสดงของโขนในเวลาต่อมา โดยเฉพาะบทยักษ์หรือที่เรียกกันว่า เต้นโขน สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวไว้ว่า การแสดงโขนเชื่อว่ามีมาแต่โบราณ ประมาณกันว่าไทยมีการแสดงโขนมาก่อนพุทธศตวรรษที่ 16 ทั้งนี้ ได้อาศัยหลักฐานจากการสันนิษฐานลายแกะสลักเรื่อง รามายณะจากแหล่งโบราณคดีหลายแหล่ง และจากตำนานการแสดงโขนในกฎมณเฑียรบาล โขนแต่เดิมจึงมีเฉพาะโขนหลวงประจำราชสำนัก ผู้ที่จะฝึกหัดโขนต้องเป็นผู้มีบรรดาศักดิ์ คนธรรมดาสามัญจะฝึกหัดโขนไม่ได้ จึงกลายเป็นประเพณีสืบต่อมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ที่พวกที่ฝึกหัดโขนมักเป็นมหาดเล็กหรือบุตรหลานข้าราชการ ต่อมามีความนิยมที่ ว่าการฝึกหัดโขนทำให้ชายหนุ่มที่ได้ฝึกหัดมีความคล่องแคล่วว่องไวในการรบหรือต่อสู้กับข้าศึก จึงมีการพระราชทานอนุญาตให้เจ้านาย และขุนนางผู้ใหญ่ตลอดจนผู้ว่าราชการเมืองฝึกหัดโขนได้ โดยคงโปรด ให้หัดไว้แต่โขนผู้ชายตามประเพณีเดิม เพราะโขน และละครของเจ้านายผู้สูงศักดิ์หรือข้าราชการก็ต้องเป็นผู้ชายทั้งนั้น ส่วนละครผู้หญิงจะมีได้แต่ของพระมหากษัตริย์ ด้วยเป็นประเพณีที่ยึดถือปฏิบัติมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา การแสดงต่างๆ ที่เชื่อมโยงมาสู่การแสดงโขน ล้วนแล้วแต่ มีความเป็นมาขั้นตอน อิงระยะเวลาในประวัติศาสตร์ที่ผ่านมา ทำให้เยาวชนรุ่นหลังได้ศึกษาหาความรู้ ตลอดมาจนปัจจุบัน

ราชบัณฑิตยสถาน (2542) ให้ความหมายของคำว่า โขน ไว้ว่า การเล่นอย่างหนึ่ง คล้ายละครรำ มักเล่นเรื่องรามเกียรติ์ โดยผู้แสดงสวมหัวจำลองต่างๆ ที่เรียกว่า หัวโขน

สันต์ ท โกมลสุตร (2548) แปลจาก มองซิเอเดอ ลาลูแบ กล่าวถึงคำว่า “ดึกดำบรรพ์” นั้น ถ้าหากจะพิจารณาจากตัวสะกดอย่างเดียว ก็ไม่มีทางที่จะแลเห็นความหมายของคำนั้นได้ จึงควรจะฟังแต่เสียงของคำว่า ‘ดึกดำบรรพ์’ แต่อย่างเดียวก่อนไม่คำนึงถึงตัวสะกด คำว่า “ชักนาค” ในคำว่า “ชักนาคดึกดำบรรพ์” นั้นเป็นกุญแจที่จะเข้าถึงความหมายของคำว่า “ดึกดำบรรพ์” เมื่อดูที่คำว่า “ชักนาค” ก็จะต้องเกิดความคิดขึ้นว่าการชักนาคนั้นชักเพื่ออะไร เคยชักกันมาเมื่อไร และชักที่ไหนคำตอบนั้นก็คือ การชักนาคเคยมีอยู่ครั้งเดียวเพื่อกวนน้ำอมฤต และกระทำที่เกษียรสมุทร โดยที่พระนารายณ์ได้ยกเอาเขาพระสุเมรุ มาปักลงกลางเกษียรสมุทร เอานาคพันเข้าโดยรอบ แล้วให้เทวดาชักทางด้านหาง ของนาค และให้พวกยักษ์ชักทางด้านหัวนาค การชักนาคกันคนละทีนี้ ทำให้เขาพระสุเมรุหมุนไปหมุนมาอยู่กลางเกษียรสมุทร ทำให้เกิดแรงเหวี่ยงขึ้นเหมือนกับการทำเนย เพราะเกษียรสมุทรนั้นเองก็คือทะเลน้ำนม ในคติของศาสนาฮินดู เมื่ออาการของการชักนาคเป็นอย่างนี้ ความหมายของคำว่า“ดึกดำบรรพ์” ก็แจ่มชัดขึ้น คือ น่าจะแปลว่า “กวนน้ำ” เมื่อเดาความหมายได้รางๆ เช่นนี้แล้ว ก็มีทางที่จะไปหาต้นตอของคำนี้ในภาษาไทยหรือในภาษาอื่นอย่างที่ได้กล่าวมาแล้วว่า คำว่าดึกดำบรรพ์ ถ้าดูตามตัวสะกดแล้วไร้ความหมาย จึงต้องไปดูที่ภาษาอื่นที่มีศัพท์เข้ามาปะปนอยู่ในภาษาไทยมากคือ ภาษาเขมร เมื่อดูภาษาเขมรแล้วก็ทำให้เกิดความเข้าใจว่าคำว่า “ดึก” นั้นน่าจะมาจากคำว่า “ตึก” ในภาษาเขมร ซึ่งแปลว่า น้ำ และคำว่า “ดำบรรพ์” นั้นถ้าฟังแต่เสียงก็น่าจะมาจากภาษาเขมรว่าตะบัล แปลเป็นไทยว่า ตำ หรือ กวน การชักนาคที่พันอยู่รอบเขาพระสุเมรุนั้น จะต้องทำให้เขาพระสุเมรุขึ้นๆ ลงๆ อยู่เป็นธรรมดา ตรงกับอาการตำหรืออาการตะบัน สรุปรวมแล้วดึกดำบรรพ์ก็แปลว่าการตะบันน้ำนั่นเอง และการตะบันน้ำนมในเกษียรสมุทรนั้นทำให้เกิดน้ำอมฤตขึ้นได้ในที่สุด เมื่อการเล่นดึกดำบรรพ์ หรือชักนาคดึกดำบรรพ์เป็นการแสดงตำนานตอนที่ พระนารายณ์กวนเกษียรสมุทรเพื่อทำน้ำอมฤต การเล่นดึกดำบรรพ์ คือการแสดงละครหรือแสดงตำนานเพื่อถวายพระพรพระเจ้าแผ่นดิน ให้ทรงมีพระชนมายุยืนนาน เช่นเดียวกับการแสดงระเบิงนั่นเอง ชั่วแต่ว่าการเล่นดึกดำบรรพ์ ต้องใช้ผู้คนมากกว่าและจะต้องสร้างฉากให้เห็นจริงเห็นจังมากกว่า คนแสดงที่ว่าจะต้องมีมากนั้น คือตัวผู้ที่จะต้องแสดงเป็นยักษ์ และเป็นเทวดาซึ่งจะต้องมีมากคนด้วยกัน และฉากที่ว่าจะต้องสร้างให้เห็นจริง นั้นก็คือฉากใหญ่โตซึ่งจะต้องทำให้เป็นเขาพระสุเมรุ มีนาคพันให้ตัวแสดงชักนาคได้ การแสดงที่ใหญ่โตเช่นนี้ก็เป็นธรรมดาที่จะต้องมีดนตรีและฆ้องกลองประกอบ จะแสดงเงียบๆ นั้นเห็นจะไม่ได้ นอกจากนั้น ก็คงจะต้องมีบทร้องสำหรับทั้งฝ่ายยักษ์และเทวดา และบทร้องดำเนินเรื่องราวโดยนักร้องที่ไม่ได้เข้าร่วมแสดง การเล่นดึกดำบรรพ์จึงน่าจะเป็นการแสดง“โขนโรงใหญ่” ครั้งแรก ก็เป็นได้ เพราะเรื่องนารายณ์

กวนเกษียรสมุทร ก็เป็นเรื่องนารายณ์อวตารปางหนึ่ง เช่นเดียวกับเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งก็เป็นเรื่องนารายณ์อวตารอีกปางหนึ่ง นอกจากนั้นผู้แสดงในการเล่นดึกดำบรรพ์ก็จะต้องแต่งตัวให้เป็นยักษ์ฝ่ายหนึ่ง และเป็นเทวดาอีกฝ่ายหนึ่ง และอาจมีตัวแสดงเป็นพระนารายณ์ พระอิศวรและเทพเจ้าอื่นๆ ที่มาร่วมการทำน้ำอมฤตก็ได้ การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์จึงจะต้องเป็นการแสดง ที่ใหญ่โต ใช้ผู้คนมากและหมดเปลืองค่าใช้จ่ายมาก อันเป็นเหตุที่ทำให้การเล่นดึกดำบรรพ์ไม่สามารถ จะเล่นได้บ่อยนัก อาจแสดงได้เพียงรัชกาลละครั้งตอนต้นรัชกาล และไม่นานนักก็สูญหายไป คงเหลือแต่การแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งเป็นเรื่องนารายณ์อวตารอีกปางหนึ่งที่เรียกกันในปัจจุบันนี้ว่า โขน ครั้งแรกก็เป็นได้

สุมิตร เทพวงษ์ (2548) อธิบายถึงที่มาของการแสดงโขนไว้ในหนังสือ นาฏศิลป์ไทย ไว้ว่าการแสดงโขนเป็นการแสดงที่ไม่ได้กำเนิดมาจากการละเล่นอย่างใดอย่างหนึ่ง แต่โขนเป็นการเล่นที่มาจากประเพณีหลายๆ อย่าง อย่างที่มีอยู่แล้วนำมาผสมผสานเข้าด้วยกัน กลายเป็นสิ่งใหม่เรียกว่าโขน สิ่งที่โขนได้นำแบบอย่างการเล่นแต่ละประเภทดังนี้ ศิลปะการพากย์ เจรจา ดนตรีหน้าพาทย์และท่ารำ ท่าเต้นบางอย่างได้มาจากการเต้นหนังใหญ่ ศิลปะการแต่งกายและลักษณะการแสดงที่เกี่ยงข้องกับพิธีกรรม มาจากการเล่นดึกดำบรรพ์ (ชักนาคดึกดำบรรพ์) ศิลปะการต่อสู้การใช้อาวุธ ท่ารำ เต้นโลดโผน บางสิ่งได้มาจากการเล่นกระบี่กระบองซึ่งผู้เชิดหนังเอามาแสดงอีกช่วงหนึ่ง แล้วนำมาสู่การเต้นของโขนในปัจจุบัน และระยะหลังการแสดงโขนได้ผสมผสานการแสดงละครใน จึงมีลักษณะการร่ายรำประกอบบทขับร้อง และการแต่งกายบางอย่างคล้ายคลึงละครใน นอกจากนี้เมื่อโขนมีการแข่งขันกับละครนอก ด้วยการแสดงให้ประชาชนได้ชม โขนจึงนำมุขตลกของละครนอกมาใช้ในการแสดงโขนเป็นครั้งคราว จนเกิดมีตลกโขนสอดแทรกไว้ในการแสดง และสุมิตร เทพวงษ์ ยังได้กล่าวถึงที่มาของโขน ว่า การแสดงโขนไม่ได้กำเนิดมาจากการแสดงอย่างใดอย่างหนึ่ง แต่โขนเป็นการเล่นที่มาจากประเพณีหลายอย่าง ที่มีอยู่แล้วนำมาผสมผสานกันกลายเป็นสิ่งใหม่เรียกชื่อว่า โขน สิ่งที่โขนได้นำแบบอย่างการเล่นมาแต่ละประเภท ดังนี้

1. ศิลปะแห่งการ พากย์ การเจรจา ดนตรี เพลงหน้าพาทย์ และท่ารำ ท่าเต้นบางอย่างได้มาจากการเล่นหนังใหญ่

2. ศิลปะการแต่งกายและลักษณะการแสดงที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม มาจากการเล่นดึกดำบรรพ์

3. ศิลปะแห่งการต่อสู้ การใช้อาวุธ ท่ารำ เต้นโลดโผน บางสิ่งได้มาจากการเล่นกระบี่กระบองซึ่งผู้เชิดหนังเอามาแสดงอีกช่วงหนึ่ง และนำมาสู่ท่าทางการเต้นของโขนในระยะหลัง

เป็นศิลปะการแสดงที่เก่าแก่ชนิดหนึ่ง ของไทย เป็นการแสดงที่ใช้ตัวหนังขนาดใหญ่เป็นตัวละคร โดยมีผู้เชิดให้เกิดเงาบนจอ และใช้การพากย์ - เจรจา เป็นการดำเนินเรื่อง หลักฐานที่กล่าวถึงหนังใหญ่ที่เก่าแก่ ที่สุดอยู่ในกฎมณเฑียรบาลสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ แห่งกรุงศรีอยุธยา หนังใหญ่ได้รับการยกย่องว่าเป็น มหรสพชั้นสูง ใช้แสดงในงานพระราชพิธีและงานสำคัญของ แผ่นดิน

เมื่อปี พ.ศ. 2310 การสูญเสียกรุงศรีอยุธยา ครั้งที่ 2 ทำให้ศิลปะการแสดง โบราณสถาน โบราณวัตถุ ถูกทำลายเสียหายไปมาก ซึ่งได้มีการฟื้นฟูขึ้นอีกครั้งหนึ่ง ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ในสมัยกรุงศรีอยุธยา เรียก หนังใหญ่ว่า “หนัง” หลังยุบกรมโขนและกรมมหรสพ หลังสมัยรัชกาลที่ 7 หนังใหญ่จึงไปอยู่ใต้อุปถัมภ์ของวัด จึงเรียกหนังใหญ่ในสมัยนี้ว่า “หนังราษฎร์” วิมลศรี อุปรมัย (2553) อธิบายถึงที่มาของกำเนิดโขน ว่าโขนมีพัฒนาการมาจากการแสดง 3 อย่าง คือ การแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ การแสดงหนังใหญ่ และการแสดงกระบี่กระบอง สรุปได้ว่าการแสดงโขนนั้นได้รวมเอานาฏกรรมประเภทการแต่งกายมาจากชักนาคดึกดำบรรพ์ การนำเรื่องรามเกียรติ์และการเชิดหนังมาจากหนังใหญ่ และการต่อสู้ในเชิงไม้สั้นมาจากการแสดงมาจากศิลปะการต่อสู้ในเชิงกระบี่กระบอง

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) อธิบายถึงความเป็นมาของการแสดงหนัง ในกฎมณเทียรบาลพ.ศ.1901 ซึ่งยังคงมีอายุเก่ากว่ามาก ครั้นล่วงมาถึงรัชกาลที่ 1 หนังยังคงอยู่ใน ทำเนียบมหรสพในการพระราชพิธี มีทั้งหนังกลางคืน และหนังกลางวัน หนังคงแพร่หลายไปในภูมิภาค เพราะพบตัวหนังและคนเชิดหนังอาวุโส และเจ้าอาวาส เช่น วัดพลับพลาชัย เพชรบุรี วัดสว่างอารมณ์ สิงห์บุรี ต่างเล่าสืบทอดต่อกันว่า เป็นหนังครั้งต้นกรุงรัตนโกสินทร์ หนังอาจหยุดการพัฒนาก้เป้นได้ หากพิจารณาจากผลกระทบ ในการแสดงโขน เพราะมีส่วนประกอบคล้ายคลึงกัน แต่มีชีวิตชีวามีสีสัน มีการร่ายรำ เป็นสามมิติ กว่าโขน

วีระ มีเหมือน (2554) อธิบายถึงการแสดงหนังใหญ่ ว่าศิลปะการแสดงหนังใหญ่และโขนเป็นการแสดงของราชสำนัก ที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มีสิ่งที่ร่วมกันคือ นิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ แสดงท่าทางด้วยการเต้น และดำเนินเรื่องด้วยการพากย์–เจรจาโดยมีแบบแผนเป็นการแสดง กึ่งพิธีกรรม เพื่อยกย่องสรรเสริญความศักดิ์สิทธิ์ของพระมหากษัตริย์ ในฐานะอวตารของพระผู้เป็นเจ้า ตามคติของศาสนาพราหมณ์

2. ประเภทของการแสดงโขนในประเทศไทย

เมื่อย้อนกลับไปมองภาพรวมจากการแสดงประเภทต่างๆ ในอดีต ที่กล่าวมาแล้วเบื้องต้น การแสดงเหล่านั้นล้วนเป็นการแสดงที่เป็นต้นกำเนิดของการแสดงโขน เพราะโดยรวมแล้วมีผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงโขนได้อธิบายไว้ว่า โขน ในสมัยนี้ก็ต้องรวมเอาการแสดงหลายๆ อย่างไว้ด้วยกัน ไม่สามารถที่จะแยกออกจากกันได้เลย จึงจะสามารถเกิดเป็น โขน ขึ้นได้ เพราะการแสดงโขน ต้องมี มีระบำ รำ เต้น ด้วยเหตุนี้ เมื่อแยกออกจากกันไม่ได้ ผู้เชี่ยวชาญทางการแสดงโขน จึงใช้วิธีหลอมรวมการแสดงทุกอย่าง ไม่ว่าจะเป็น ระบำ รำ เต้น ซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักเข้าไว้ ในศาสตร์แห่งศิลปะ ที่ เราเรียกสั้นๆ ว่า โขน แล้วแบ่งการแสดงโขนออกเป็น 5 ประเภท ประกอบด้วย

2.1 โขนกลางแปลง

ที่มา: https://th.wikipedia.org/wiki

ภาพประกอบ 2 การแสดงโขนกลางแปลง

คึกฤทธิ์ ปราโมช (2539) ได้อธิบายถึงการแบ่งประเภทของโขน ไว้ ว่า โขนกลางแปลง เป็นการเล่นโขนกลางแจ้ง ไม่มีการสร้างโรงแสดง ใช้ภูมิประเทศและธรรมชาติเป็นฉากในการแสดง ผู้แสดงทั้งหมดรวมทั้งตัวพระต้องสวมหัวโขน นิยมแสดงตอนยกทัพรบ ฉากต่อสู้ที่มีจำนวนผู้แสดงหลายคน วิวัฒนาการมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ เรื่องกวนน้ำอมฤตที่ใช้เล่นในพิธีอินทราภิเษก ปรากฏในกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยนำวิธีการแสดงคือการจัดกระบวนทัพ และการเต้นประกอบหน้าพาทย์มาใช้ แต่เปลี่ยนมาเล่นเรื่องรามเกียรติ์แทน มีการเต้นประกอบหน้าพาทย์และอาจมีบทพากย์-เจรจาบ้าง แต่ไม่มีบทร้อง เมื่อ พ.ศ. 2339 ในสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 มีการเล่นโขนในงานฉลองอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมชนกาธิราช โดยโขนวังหน้าเป็นทัพทศกัณฐ์ ฝ่ายลงกา และโขนวังหลังเป็นทัพพระราม ฝ่ายพลับพลา แล้วยกทัพมาเล่นรบกันในท้องสนามหน้าพลับพลา ดังปรากฏในพระราชพงศาวดาร ความว่า "ในการมหรสพสมโภชพระบรมอัฐิครั้งนั้น มีโขนชักรอกโรงใหญ่ ทั้งโขนวังหลังและวังหน้า แล้วประสมโรงเล่นกันกลางแปลง เมื่อทศกัณฐ์ยกทัพกับสิบขุนสิบรถ โขนวังหลังเป็นทัพพระราม ยกไปแต่พระบรมมหาราชวัง โขนวังหน้าเป็นทัพทศกัณฐ์ ยกออกจากพระราชวังบวรฯ มาเล่นรบกันในท้องสนามหน้า พลับพลา ถึงมีปืนบาเหรี่ยมรางเกวียน ลากออกมายิงกันดังสนั่นไป"ซึ่งการแสดงโขนในครั้งนั้น เกิดการรบกันจริงระหว่างผู้แสดงทั้งสองฝ่าย จนเกิดการบาดหมางระหว่างวังหน้าและวังหลัง จนกระทั่งสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาเทพสุดาวดี และสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระศรีสุดารักษ์ สมเด็จพระพี่นางทั้งสองพระองค์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 และสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาท ต้องเสด็จมาเป็นผู้ไกล่เกลี่ยให้แก่วังหน้าและวังหลัง ทั้งสองฝ่ายจึงยอมเลิกบาดหมางซึ่งกันและกัน ทำให้เป็นข้อสันนิษฐานว่าเหตุใดการแสดงโขนกลางแปลงจึงนิยมแสดงตอนยกทัพรบและการรบบนพื้น มีเครื่องดนตรีวงปี่พาทย์ไม่ต่ำกว่าสองวงในการบรรเลง

2.2 โขนนั่งราว

ที่มา: https:// wikipedia.org/wiki th

ภาพประกอบ 3 การแสดงโขนนั่งราว

โขนนั่งราวหรือเรียกอีกอย่างว่าโขนโรงนอก วิวัฒนาการมาจากโขนกลางแปลง เป็นโขนที่แสดงบนโรงที่ปลูกสร้างขึ้นสำหรับแสดง ตัวโรงมักมีหลังคาคุ้มกันแสงแดดและสายฝน ไม่มีเตียงสำหรับผู้แสดงนั่ง มีเพียงราวทำจากไม้ไผ่วางพาดตามส่วนยาวของโรงเท่านั้น มีช่องให้ผู้แสดงในบทของตัวพระหรือตัวยักษ์ ที่มีตำแหน่งและยศถาบรรดาศักดิ์ สามารถเดินวนได้รอบราวซึ่งสมมุติให้เป็นเตียง ในส่วนผู้แสดงที่รับบทเป็นเสนายักษ์ เขนยักษ์ เสนาลิงหรือเขนลิง คงนั่งพื้นแสดงตามปกติ มีการพากย์และเจรจา ไม่มีบทขับร้อง วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์เช่น กราวใน กราวนอก ฯลฯ ในการแสดงใช้ปี่พาทย์สำหรับบรรเลงเพลงถึงสองวง เนื่องจากต้องบรรเลงเป็นจำนวนมาก โดยตำแหน่งของปี่พาทย์ตัวแรกจะตั้งอยู่บริเวณหัวโรง ตำแหน่งของปี่พาทย์ตัวที่สองจะตั้งอยู่บริเวณท้ายโรง และกลายเป็นที่มาของการเรียกว่า "วงหัวและวงท้ายหรือวงซ้ายและวงขวา"

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

2.3 โขนหน้าจอ

ที่มา: https://th.wikipedia.org/wiki

ภาพประกอบ 4 การแสดงโขนหน้าจอ

โขนหน้าจอเป็นโขนที่แสดงหน้าจอหนังใหญ่ ซึ่งใช้สำหรับแสดงหนังใหญ่หรือหนังตะลุง โดยผู้แสดงโขนออกมาแสดง สลับกับการเชิดตัวหนัง ที่ เรียกว่า "หนังติดตัวโขน" ซึ่งในการเล่นหนังใหญ่ จะมีการเชิดหนังใหญ่อยู่หน้าจอผ้าขาวแบบจอหนังใหญ่ ยาว 7 วา 2 ศอก ริมขอบจอใช้ผ้าสีแดงและสีน้ำเงินเย็บติดกัน ใช้เสาจำนวน มีศิลปะสำคัญในการแสดงคือการพากย์และเจรจา ใช้เครื่องดนตรีปี่พาทย์ประกอบการแสดง ผู้เชิดตัวหนังจะต้องเต้นตามจังหวะดนตรีและลีลาท่าทางของตัวหนัง นิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ภายหลังยกเลิกการแสดงหนังใหญ่คงเหลือเฉพาะโขน โดยคงจอหนังไว้พอเป็นพิธี จึงเป็นที่มาของการเรียกโขนที่เล่นหน้าจอ (จากวิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี)

2.4 โขนฉาก

ที่มา: https://th.wikipedia.org/wiki

ภาพประกอบ 5 การแสดงโขนฉาก

โขนฉากเป็นการแสดงโขนที่ถือกำเนิดขึ้นครั้งแรก ในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 โปรดให้มีการจัดฉากในการแสดงแบบละครดึกดำบรรพ์ ประกอบตามท้องเรื่อง แบ่งเป็นฉากเป็นองก์ เข้ากับเหตุการณ์และสถานที่ จึงเรียกว่าโขนฉาก ปัจจุบันการแสดงโขนของกรม ศิลปากร นอกจากจะแสดงโขนโรงในแล้ว ยังจัดแสดงโขนฉากควบคู่กันอีกด้วยเช่น ชุดปราบกากนาสูร ชุด มัยราพณ์สะกดทัพ ชุดนางลอย ชุดนาคบาศ ชุดพรหมาสตร์ ชุดศึกวิรุญจำบัง ชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ ชุดสีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ ชุดหนุมานอาสา ชุดพระรามเดินดงและชุดพระรามครองเมือง

2.5 โขนโรงใน

ที่มา: https://th.wikipedia.org/wiki/

ภาพประกอบ 6 การแสดงโขนโรงใน

โขนโรงใน ได้รับการปรับปรุงผสมผสานโขนกับการแสดงละครใน โดยนำเอาการขับร้องเพลงตามแบบละครในมาร้องแทรกในโขนด้วย และยังมีการแสดงแบบจับระบำรำฟ้อนเช่นเดียวกับละครใน จึงเรียกว่า โขนโรงใน โขนโรงในต้องมีโรงสำหรับแสดงและมีฉากหลังเป็นม่านแบบในละครใน การแสดงมีบทพากย์เจรจาแบบโขนและมีการขับร้องแบบละครใน มีเตียงสำหรับตัวแสดงนั่งแบบละครใน เวลาร้องเพลงและบรรเลงปี่พาทย์ ต้องมีการตีกรับเป็นจังหวะแบบละครใน ปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนหน้าจอใช้ปี่กลางที่มีเสียงสูง ไม่เหมาะสำหรับการแสดงโขนโรงในเนื่องจากปี่กลางเสียงสูงเกินไป ไม่เหมาะแก่การขับร้อง ปี่กลางจึงถูกเปลี่ยนมาเป็นปี่ในตามเสียงที่ลดลงมา วงปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบการแสดงโขนโรงในนั้นมีเพียงวงเดียว แต่จะเป็นวงปี่พาทย์ชนิดใดก็ขึ้นอยู่กับฐานะของงานโขนที่กรมศิลปากรนำออกแสดงในปัจจุบันนี้ ก็ใช้ศิลปะการแสดงแบบโขนโรงใน ไม่ว่าจะแสดงกลางแจ้งหรือแสดงหน้าจอ

2.6 โขนสด

ที่มา: https://th.wikipedia.org/wiki

ภาพประกอบ 7 การแสดงโขนสด

โขนสด เป็นการแสดงที่ผสมผสานทางวัฒนธรรม ที่ปรับปรุงมาจากการแสดงโขนให้มีความเรียบง่าย มีการปรับเปลี่ยนลดท่ารำ การแต่งกาย การขับร้อง คำพากย์และการเจรจา เป็นการแสดงที่เกิดจากผสมผสานการแสดง 3 ชนิดคือ โขน หนังตะลุงและลิเก ไม่มีการพากย์เสียงและเจรจา โดยผู้แสดงจะเป็นผู้พูดบทเจรจาเอง ในการแสดงโขนสดในปัจจุบัน ถึงแม้จะไม่มีการพากย์ – เจรจาเสียง ของคนพากย์แต่ผู้ชมก็รับรู้เรื่องราวจากตัวแสดงโดยตรงก็จะทำให้การชมการแสดงเกิดอรรถรส ไปอีกแบบ เพราะตัวแสดงจะแต่งกายยืนเครื่อง สวมหัวโขนบนศีรษะแต่ไม่คลุมหน้า สามารถมองเห็นใบหน้าของผู้แสดงได้อย่างชัดเจน ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในชนบท

2.7 โขนหน้าไฟ

ที่มา: https://th.wikipedia.org/wiki

ภาพประกอบ 8 การแสดงโขนหน้าไฟ

โขนหน้าไฟ เป็นการแสดงโขนที่มักนิยมจัดแสดงในตอนกลางวัน หรือแสดงเฉพาะตอนพระราชทานเพลิงศพ เป็นการแสดงในช่วงระยะเวลาสั้น ๆ โดยมีจุดประสงค์ในการแสดงเพื่อเป็นการแสดงความเคารพและให้เกียรติแก่ผู้เสียชีวิตหรือเจ้าภาพของงาน รวมทั้งเป็นการแสดงคั่นเวลาให้แก่ผู้ที่มา ร่วมงานได้ชมการแสดงก่อนถึงเวลาพระราชทานเพลิงจริงแต่เดิมโขนหน้าไฟใช้สำหรับในงานพระราชพิธี รัฐพิธีหรืองานของเจ้านายเชื้อพระวงศ์ชั้นสูง เสนาขุนนางอำมาตย์เช่น งานถวายพระเพลิงพระศพพระ บรมวงศ์นานุวงศ์ ณ บริเวณทุ่งพระเมรุหรือท้องสนามหลวง

2.8 โขนนอนโรง

โขนนอนโรง เป็นการแสดงโขนที่มักนิยมแสดงในเวลาบ่าย ก่อนวันแสดงจริงของโขนนั่งราว แสดงตอน เข้าสวนพิราพ เพียงเรื่องเดียวเท่านั้น มีปี่พาทย์สองวงในการบรรเลงเพลงโหมโรง แสดงเพียงช่วงระยะเวลาสั้น ๆ โดยก่อนแสดงจะมีผู้แสดงออกไปเต้นกระทุ้งเสาทั้ง 4 มุมของโรงแสดง ซึ่งการกระทุ้ง เสานั้น เป็นการทดสอบความแข็งแรงของเวทีในการรับน้ำหนักตัวของผู้แสดง สมัยก่อนเวทีสำหรับแสดง ใช้วิธีขุดหลุมฝังเสาและใช้ดินกลบ ทำให้ระหว่างทำการแสดงเวทีเกิดการทรุดตัว เป็นเหตุผลให้อาจารย์ผู้ทำการฝึกสอน มักให้ผู้แสดงไปเต้นตามหัวเสาทั้ง 4 มุมของเวที เพื่อให้การเต้นนั้นช่วยกระทุ้งหน้าดินที่ ฝังเสาไว้ให้เกิดความแน่นมากขึ้นหลังแสดงเสร็จ ผู้แสดงมักจะนอนเฝ้าโรงแสดงเพื่อแสดงโขนนั่งราวต่อในวันรุ่งขึ้น ในอดีตโขน นอนโรงเคยแสดงมาแล้วสองครั้งคือครั้งแรกแสดงในสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ในงานสมโภชพระเศวตคชเดชน์ดิลก

2.9 โขนชักรอก

ที่มา: https://th.wikipedia.org/wiki

ภาพประกอบ 9 การแสดงโขนชักรอก

โขนชักรอก เป็นการแสดงโขนที่ไม่ค่อยได้รับความนิยมมากนัก จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ทำให้สันนิษฐานได้ว่า โขนชักรอกนั้นมีการจัดแสดงตั้งแต่ในสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เป็นการแสดงโขนในโรงแสดงที่ปลูกขึ้นโดยเฉพาะ ยกพื้นสูงและมีหลังคา แสดงเหมือนกับโขนทุกประการ แตกต่างเพียงแต่ผู้แสดงนั้นสามารถลอยตัวขึ้นไปในอากาศด้วยการชักรอกมีอุปกรณ์ที่ใช้เป็นจำนวนมาก เป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้โขนชักรอกไม่ค่อยปรากฏให้เห็นมากนัก เหตุผลหนึ่งที่ทำให้มีการจัดการแสดงน้อยครั้ง คงเป็นเพราะงบประมาณในการแสดง สูงมาก นั่นเอง

3. องค์ประกอบในการแสดงโขน

โขนเป็นการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับสังคมไทยโดยตลอด ตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน ถึงแม้ว่าบางช่วงเวลาการแสดงโขน จะซบเซาลง หรือ รุ่งเรืองในบางช่วง แต่ก็ไม่ทำให้การแสดงโขนขาดความสำคัญลงแต่อย่างใด ถึงอย่างไร การแสดงโขน ก็คือสิ่งที่ยังแสดงออกซึ่งความเป็นชาติไทยอยู่อย่างไม่มีวันเปลี่ยนไปจากที่เคยเป็น ถ้าหากมองย้อนกลับไปในอดีต การแสดงโขน มักนิยมแสดงเป็นมหกรรมบูชาเจ้านายชั้นสูงเช่น แสดงในงานถวายพระเพลิงพระบรมศพหรือพระศพ แสดงเป็นมหรสพสมโภชเช่น ในงานพระราชพิธีบรมราชาภิเษก และแสดงเป็นมหรสพเพื่อความบันเทิงในโอกาส ทั่ว ๆ ไป องค์ประกอบในการแสดงโขนเป็นกลุ่มใหญ่ แบ่งเป็น 5 กลุ่มดังนี้ คือ

3.1 ตัวแสดงในการแสดงโขนการแสดงโขนในยุคแรก ใช้ตัวแสดงเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะการแสดงโขนกลางแปลง บุคคลที่นำมาฝึกหัดโขนยุคแรก ธนิต อยู่โพธิ์ ได้อธิบายไว้ในหนังสือโขน ว่า บุคคลที่นำมาฝึกหัดโขนยุคแรก ใช้พวกเลขตำรวจเป็นตัวอสูร ใช้มหาดเล็กเป็นตัวเทวดา จนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ผู้ที่ฝึกหัดโขน ใช้นักแสดงที่ฝึกหัดโขนในพระราชสำนัก ต่อมาเมื่อตั้งโรงเรียนนาฏศิลป์ จึงเริ่มใช้ตัวแสดงจากนักแสดงจากโรงเรียนนาฏศิลป์ ในการคัดเลือกผู้แสดงและฝึกหัดโขน เดิมจะใช้นักเรียนชายทั้งหมดตามแบบประเพณี โบราณ จะประกอบด้วยตัวละครที่มีลักษณะแตกต่างกัน 4 จำพวกได้แก่ พระ นาง ยักษ์ และ ลิง ดังนี้

3.1.1 ตัวพระ

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ที่มา: https://www.google.co.th

ภาพประกอบ 10 ตัวแสดงโขน ตัวพระ

การคัดเลือกตัวพระสำหรับการแสดง จะคัดเลือกผู้ที่ลักษณะใบหน้ารูปไข่ สวยงาม คมคายเด่นสะดุดตา ท่าทางสะโอดสะองและผึ่งผาย ลำคอระหง ไหล่ลาดตรง ช่วงอกใหญ่ ขนาดลำตัวเรียว เอวเล็กกิ่วคอดตามลักษณะชายงามในวรรณคดีไทยเช่น พระอภัยมณี ศรีสุวรรณ พระลอ สังคามาระตา ฯลฯ สวมพระมหามงกุฎหรือมงกุฎยอดชัย ห้อยดอกไม้เพชรด้านขวา สำหรับการแสดงโขนที่มีตัวละครเอก ที่เป็นตัวพระ 2 ตัวหรือมากกว่านั้น และมีบทบาทในการแสดงสำคัญเท่า ๆ กัน แบ่งเป็นพระใหญ่หรือพระน้อย ซึ่งพระใหญ่ในการแสดงโขนหมายถึงพระเอก มีบุคลิกลักษณะเหนือกว่าพระน้อย เช่น ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ พระรามเป็นพระใหญ่ และพระลักษมณ์เป็นพระน้อย หรือตอนพระรามครองเมือง พระรามเป็นพระใหญ่ พระลักษมณ์ พระพรตและพระสัตรุตเป็นพระน้อย เป็นต้น

3.1.2 ตัวนาง

ที่มา: https://www.google.co.th/search

ภาพประกอบ 11ตัวแสดงโขน ตัวนาง

การคัดเลือกตัวนางสำหรับการแสดง ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตัวละครที่เป็นตัวนางนั้นมีเป็นจำนวนมากเช่น เป็นมนุษย์ได้แก่ นางสีดา นางมณโฑ นางไกยเกษี นางเกาสุริยา เป็นเทพหรือนางอัปสรได้แก่ พระอุมา พระลักษมี เป็นกึ่งมนุษย์กึ่งสัตว์ได้แก่ นางสุพรรณมัจฉา นางกาลอัคคีนาคราช นางอนงค์นาคี และเป็นยักษ์ซึ่งในที่นี้หมายถึงยักษ์ที่มีลักษณะรูปร่างเหมือนกับตัวนางทั่วไป ไม่ได้มีรูปร่างและใบหน้าเหมือนกับยักษ์ได้แก่ นางเบญจกาย นางตรีชฎา นางสุวรรณกันยุมา และยักษ์ที่มีลักษณะใบหน้าเหมือนยักษ์ แต่สวมหัวโขนได้แก่ นางสำมะนักขา นางอากาศตะไล ซึ่งตัวละครเหล่านั้นสามารถบ่งบอกชาติกำเนิดของตนเองได้ จากสัญลักษณ์ของการแต่งกายและเครื่องประดับสำหรับตัวนางนั้น แบ่งออกเป็น 2 ประเภทได้แก่ ตัวนางที่เป็นนางกษัตริย์และนางตลาด ซึ่งนางกษัตริย์จะคัดเลือกจากผู้ที่มีรูปร่างลักษณะคล้ายกับตัวพระ สวมมงกุฎ ห้อยดอกไม้เพชรด้านซ้าย กิริยา มารยาทเรียบร้อย สุภาพ นุ่มนวลอ่อนหวานตามลักษณะหญิงงามในวรรณคดีเช่นกัน ยามแสดงอาการโศกเศร้าหรือยิ้มแย้มดีใจ ก็จะกรีดกรายนิ้วมือแต่เพียงพองาม ส่วนนางตลาด

นั้นจะคัดเลือกจากผู้ที่มีท่าทางกระฉับกระเฉง คล่องแคล่วว่องไว มีจริต สามารถแสดงกิริยาท่าทางต่าง ๆ ได้อย่างเป็นธรรมชาติ

3.1.3 ตัวยักษ์

ที่มา: https://www.google.co.th/search

ภาพประกอบ 12 ตัวแสดงโขน ตัวยักษ์

การคัดเลือกตัวยักษ์สำหรับการแสดง จะคัดเลือกผู้ที่มีลักษณะคล้ายกับตัวพระ รูปร่างสูงใหญ่วงเหลี่ยมของผู้แสดงเป็นตัวยักษ์ตลอดจนถึงการทรงตัวต้องดูแข็งแรง กิริยาท่าทางการเยื้องย่างแลดูสง่างาม โดยเฉพาะผู้แสดงเป็นทศกัณฐ์ ซึ่งเป็นตัวละครสำคัญในเรื่องรามเกียรติ์ จะฝึกหัดเป็นพิเศษเพราะถือกันว่าหัดยากกว่าตัวอื่น ๆ ต้องมีความแข็งแรงของช่วงขาเป็นอย่างมาก เนื่องจากในการแสดงจะต้องย่อเหลี่ยมรับการขึ้นลอยของตัวพระและตัวลิง ทศกัณฐ์เป็นตัวละครที่มีท่วงท่าลีลามากมายเช่น ยามโกรธเกรี้ยวจะกระทืบเท้าตึงตังเสียงดังโครมคราม หันหน้าหันหลังแสดงอารมณ์ด้วยกิริยาท่าทาง ยามสบายใจหรือดีใจ ก็จะนั่งกระดิกแขนกระดิกขา เป็นต้น เวลาแสดงความรักด้วยลีลาท่าทางกรุ้มกริ่มหรือเขินอาย ก็จะแสดงกิริยาในแบบฉบับของยักษ์เช่น ตอนทศกัณฐ์สำคัญผิดคิดว่านางเบญกาย ซึ่งแปลงเป็นนางสีดามาเข้าเฝ้าในท้องพระโรง จึงออกไปเกี้ยวพาราสีนางสีดาแปลงจนกลายเป็นที่ขบขัน ของเหล่านางกำนัล กิริยาท่าทางของทศกัณฐ์ยามขวยเขิน จะแสดงลีลาด้วยการส่ายไหล่ ปัดภูษาเครื่องทรงและชายไหวชายแครง มีท่าทางเก้อเขินอย่างเห็นได้ชัด ประกบฝ่ามือ

บริเวณอก ถูไปมาแล้วปัดใบหน้า กิริยาท่าทางของทศกัณฐ์ในตอนนี้ จะใช้ทุกส่วนของร่างกายตั้งแต่ศีรษะ ลำคอ ฝ่ามือ ฝ่าเท้า ไหล่และลำตัว ซึ่งเป็นการแสดงท่ารำที่ขัดกับบุคลิกที่สง่าของทศกัณฐ์เป็นอย่างมาก แต่ถ้าคัดเลือกตัวแสดงที่มีความสามารถ บทนี้ของทศกัณฐ์ จะทำให้ผู้ชมเอ็นดู ทศกัณฐ์ในบทบาทเขินอายนี้

3.1.4 ตัวลิง

ที่มา: https://www.google.co.th/search

ภาพประกอบ 13 ตัวแสดงโขน ตัวลิง

การคัดเลือกตัวลิงสำหรับการแสดง จะคัดเลือกผู้ที่มีลักษณะท่าทางไม่สูงมากนัก กิริยาท่าทางคล่องแคล่วว่องไวตามแบบฉบับของลิง มีการดัดโครงสร้างของร่างกายให้อ่อน ซึ่งลีลาท่าทางของตัวลิงนั้นจะไม่อยู่นิ่งกับที่ ตีลังกาลุกลี้ลุกลนตามธรรมชาติของลิง สำหรับผู้ที่จะหัดเป็นตัวลิงนั้น ตามธรรมเนียมโบราณมักเป็นผู้ชาย โดยเริ่มหัดตั้งแต่อายุ 8-12 ขวบ เป็นต้น ในอดีตจะมีการฝึกเฉพาะเด็กผู้ชาย ปัจจุบันวิทยาลัยนาฏศิลป์ได้เริ่มให้มีการคัดเลือกเด็กผู้หญิง เข้ารับการฝึกเป็นตัวลิงแล้ว เรียกว่า "โขนผู้หญิง" ในการการฝึกตัวลิงให้สามารถแสดงเป็นตัวเอกได้ดีนั้น จะต้องใช้เวลา 10 ปีขึ้นไปเป็นอย่างน้อย ในการฝึกท่าพื้นฐานในการหัดเป็นตัวลิง ผู้แสดงจะต้องฝึกความแข็งแกร่งและความอดทนของร่างกายเป็นอย่างมาก โดยเริ่มหัดเทคนิคกระบวนท่าพื้นฐานธรรมดาเป็นระยะเวลา

2 ปี และเริ่มพัฒนาในการฝึกเทคนิคกระบวนท่าเฉพาะอีก 5 ปี ปัจจุบันในการแสดงโขน ผู้แสดงเป็นตัวลิงเช่นหนุมาน องคต ชมพูพาน จะมีการแต่งเติมเทคนิคลีลาเฉพาะตัวของลิงเพิ่มเติมเข้าไปด้วย เพื่อเป็นการแสดงออกถึงลักษณะท่าทางเฉพาะของลิง

3.2 เรื่องสำหรับเล่นโขน

ธนิต อยู่โพธิ์ (2538) ได้อ้างอิงจากหนังสือจินดามณี นิราศศีดาคำฉันท์ หนังสือบ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์ และจากหนังสืออีกหลายๆเล่ม ได้อธิบายถึง เรื่องที่ใช้ในการแสดงโขนว่า “เรื่องที่ใช้ในการแสดงโขนนั้นเห็นจะมีแต่รามเกียรติ์เท่านั้น ที่ได้รับความนิยมและยึดถือกันมา” เรื่องที่ใช้สำหรับเล่นโขนตามที่รู้จักกันแพร่หลายมาจนปัจจุบันนี้คือ "รามเกียรติ์" ซึ่งมีหลายสำนวนด้วยกัน ทั้งไทย ชวา เขมร และอินเดียซึ่งเป็นแหล่งกำเนิดของเรื่อง เรื่องรามเกียรติ์หรือรามายณะนี้แต่งโดยพระฤาษีวาลมิกิ เมื่อหลายพันปีก่อน ชาวอินเดียจะมีความเคารพนับถือมาแต่สมัยโบราณกันว่าผู้ใดได้อ่านหรือฟังเรื่อง รามเกียรติ์ ก็สามารถล้างบาปได้ รามเกียรติ์ฉบับของไทยได้มีการแต่งเป็นตอนๆหรือทั้งเรื่อง เพื่อใช้สำหรับการแสดงโขน หนังใหญ่ และละครนั้น มีหลักฐานปรากฏว่าได้แต่งขึ้นในยุคสมัยที่แตกต่างกันดังนี้

1. บทละครรามเกียรติ์สมัยกรุงศรีอยุธยา

1.1 รามเกียรติ์คำฉันท์ รามเกียรติ์สำนวนนี้มีกล่าวไว้ในหนังสือจินดามณีของพระโหราธิบดี ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เข้าใจว่าพระโหราธิบดีคงจะหยิบยกมาจากคำพากย์ของเก่าที่แต่งไว้สำหรับเล่นโขนหรือเล่นหนัง ซึ่งแต่งไว้เป็นเรื่องราวแต่ได้สูญหายไปแล้ว คงเหลือที่นำมาเป็นตัวอย่างในหนังสือจินดามณี 3-4 บทเท่านั้น

1.2 รามเกียรติ์คำพากย์ รามเกียรติ์สำนวนนี้หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากรได้แบ่งตีพิมพ์ไว้เป็นภาค โดยมีเนื้อเรื่องติดต่อกันไปตั้งแต่ภาค 2 ตอน สีดาหาย ไปจนถึงภาค 9 ตอน กุมภกรรณล้ม เข้าใจว่าคำพากย์เหล่านี้แต่เดิมใช้เล่นหนัง ต่อมาภายหลังได้มีผู้นำมาใช้เล่นโขนด้วย

1.3 รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงเก่า สำนวนนี้กล่าวความตั้งแต่ตอนพระรามประชุมพล จนถึง องคตสื่อสาร บทละครนี้ไม่เคยตีพิมพ์ออกเผยแพร่ เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับรามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 1 จะเห็นว่ามีเนื้อความไม่ตรงกันในบางแห่งบางตอน และถ้อยคำในบทละครก็ดูไม่เหมาะสม จึงเข้าใจว่าน่าจะเป็นบทละครรามเกียรติ์ฉบับเชลยศักดิ์ ที่เจ้าของละครคนใดคนหนึ่งในสมัยกรุงศรีอยุธยาคัดลอกไว้

2. บทละครรามเกียรติ์สมัยกรุงธนบุรี

รามเกียรติ์สำนวนนี้สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงพระราชนิพนธ์ไว้เพียง 4 ตอน โดยทรงพระราชนิพนธ์ไม่เรียงตามลำดับเรื่อง คือ ตอนพระมงกุฎ หนุมานเกี้ยวนางวานริน จนถึงท้าวมาลีวราชเสด็จมา ท้าวมาลีวราชว่าความ จนถึงทศกัณฐ์เข้าเมือง และตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรด และพระลักษณ์ต้องหอกกบิลพัทจนถึง หนุมานผูกผมนางมณโฑกับทศกัณฐ์

3. บทละครรามเกียรติ์สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

3.1 บทละครรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ทรงมีพระราชประสงค์จะรวบรวมเรื่องรามเกียรติ์ที่กระจัดกระจายให้รวมเป็นเรื่องเดียวกัน จึงมีพระบรมราชโองการให้ประชุมบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่1 มีเรื่องราวยืดยาวติดต่อกันไป นับเป็นวรรณคดีไทยเรื่องเดียวที่ยาวที่สุดในวรรณกรรมไทย เพราะต้องเขียนในสมุดไทยถึง 117 เล่มสมุดไทย หนังสือเล่มนี้ มีทั้งหมด 2,976 หน้า หรือ 629 ยกเศษ คำนวณข้อความเป็นคำกลอนได้ราว 50,286 คำกลอน ผู้ใหญ่ผู้เฒ่าเคยเล่าว่าถ้าใครอ่านรามเกียรติ์ ฉบับนี้จบภายใน 7วัน7 คืน แล้วฝนจะตกห่าใหญ่ไปตลอด 3 วัน 3 คืน

3.2 บทละครรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 2 เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ทรงเห็นว่าบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่1 เยิ่นเย้อเกินไปไม่เหมาะสำหรับนำมาเล่นโขน พระองค์จึงทรงคัดเลือกเอาเรื่องรามเกียรติ์บางตอน คือ ตั้งแต่หนุมานถวายแหวนไปจนถึงทศกัณฐ์ล้ม มาแต่งขึ้นใหม่สำหรับเล่นโขนหลวงเป็นหนังสือ 36 เล่มสมุดไทย เช่นตัวอย่างบทละครรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 เป็นตอนที่นางสีดาจะผูกคอตาย

“เอาภูษาผูกคอให้มั่น แล้วพันกับกิ่งโศกใหญ่
หลับเนตรจำนงปลงใจ อรทัยก็โจนลงมา”
“บัดนั้น วายุบุตรวุฒิไกลใจกล้า
ครั้นเห็นองค์อัคกัลยา ผูกคอโจนมาก็ตกใจ
ตัวสั่นเพียงสิ้นชีวิต ร้อนจิตดังหนึ่งเพลิงไหม้
โลดโผนโจนลงตรงไป ด้วยกำลังว่องไวทันที”

ตัวอย่างบทละครรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 2 พระองค์ทรงเห็นว่ากว่าหนุมานจะเข้าไปช่วยนางสีดา นั้นช้านัก นางสีดาคงตายก่อน เยิ่นเย้อเกินไปไม่เหมาะสำหรับนำมาเล่นโขน จึงเปลี่ยนบทนางสีดา เป็น “จึงเอาผ้าผูกพันกระสันรัด เกี่ยวกระหวัดกับกิ่งโศกใหญ่” พระองค์แต่งคำนี้เสร็จ คำต่อไปเกิดขัดข้องว่า จะแต่งบทหนุมานอย่างไรให้แก้นางสีดาได้โดยรวดเร็ว เหล่ากวีซึ่งเป็นที่ทรงปรึกษา ไม่มีใครจะแต่งบทต่อคำนี้ ให้พอพระราชหฤทัยได้ จึงทดลองดำรัสสั่งให้สุนทรภู่แต่งต่อ สุนทรภู่จึงแต่งถวาย ว่า

“ชายหนึ่งผูกศออรไท แล้วทอดองค์ลงไปจะให้ตาย”
“บัดนั้น วายุบุตรแก้ได้ดังใจหมาย”

ทรงพอพระราชหฤทัย ยกย่องความฉลาดของสุนทรภู่ ซึ่งเป็นเรื่องเล่ากันมาเป็นตัวอย่างตอนหนึ่ง (ธนิต อยู่โพธิ์, 2538)

3.3 บทละครรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 4 ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นอีกสำนวนหนึ่งคือ

ตอน "พระรามเดินดง" เป็นหนังสือ 4 เล่มสมุดไทย และทรงพระราชนิพนธ์แปลงบทละครเบิกโรง เรื่อง "นารายณ์ปราบนนทุก" กับเรื่อง "พระรามเข้าสวนพระพิราพ" ขึ้นอีก 2 ตอน

3.4 บทร้อง และบทพากย์รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงค้นคว้าศึกษาที่มาของเรื่องรามเกียรติ์จากคัมภีร์รามายณะของฤาษีวาลมิกิ แล้วทรงพระราชนิพนธ์หนังสือ “บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์” ขึ้น และได้ทรงพระราชนิพนธ์บทร้อง และบทพากย์สำหรับเล่นโขนขึ้นอีก 6 ชุด คือ ตอน ชุดสีดาหาย ชุดเผาลงกา ชุดพิเภกถูกขับ ชุดจองถนน ชุดประเดิมศึกลงกา และชุดนาคบาศ มีข้อความหนึ่งที่ยกมาว่าเป็นพระราชปรารภในรัชกาลที่ 6 ว่า

“ผู้อ่านคงจะสังเกตเห็นได้ว่า แท้จริงเนื้อเรื่องราว รามเกียรติ์ ฉบับของข้าพเจ้า กับฉบับของพระราชนิพนธ์ ก่อนๆนี้ ก็ไม่ผิดเพี้ยนกันปานใดนัก เป็นแต่แปลกในวิธีดำเนินเรื่องบางตอนเท่านั้น” ฉะนั้น บทละครที่ใช้ในการแสดงโขนนั้น คงไม่แตกต่างกันมากนัก เพราะวัตถุประสงค์การจัดการแสดงแต่ละครั้ง ข้อสำคัญข้อหนึ่ง คือการอนุรักษ์ ก็คือต้องเก็บรักษาของเดิมไว้มิให้สูญหาย ผนวกกับการนำเอาสิ่งดีๆ ที่ไม่ทำลายของเดิมเข้ามาผนวกร่วมเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุด ต่อวัฒนธรรมไทยสืบไป

3.3 เครื่องแต่งกายโขน

เครื่องแต่งกายโขนยุคเริ่มแรก ใช้การแต่งกายแบบยืนเครื่อง ได้จำลองแบบอย่างเครื่องทรงต้นของพระมหากษัตริย์ แบบโบราณที่มีความสวยงามวิจิตร ตระการตาแบ่งได้ 3 ประเภท คือ

ศิราภรณ์ (เครื่องประดับศรีษะ) เช่น ชฎา มงกุฎ ปั้นจุเหร็จ รวมถึง หัวโขนด้วย

ภูษาภรณ์ (เสื้อผ้า เครื่องนุ่งห่ม) เช่น ฉลององค์ (เสื้อ) สนับเพลา (กางเกง) ห้อยหน้า(ชายไหว) ห้อยข้าง(ชายแครง) พระภูษา(ผ้านุ่ง) รัดเอว ผ้าทิพย์ เจียระบาด สะไบ เป็นต้น

ถนิมพิมพาภรณ์ (เครื่องประดับต่าง ๆ) เช่น ปั้นเหน่ง (เข็มขัด) สังวาล ตาบหน้า ตาบทิศ ตาบหลัง อินทรธนู ธำมรงค์ แหวนรอบ ปะวะหล่ำ ทองกร กรองคอ สะอิ้ง พาหุรัด กำไลเท้า เป็นต้นการแต่งกายโขน แบ่งออกเป็น 3 ฝ่าย ดังนี้ ฝ่ายมนุษย์-เทวดา (พระ นาง) ฝ่ายยักษ์ และฝ่ายลิง

3.3.1 เครื่องแต่งกายโขนตัวพระ

ที่มา: https://www. Mtdekzon-wordpress.com

ภาพประกอบ 14 เครื่องแต่งกายตัวพระ

เครื่องแต่งกายของโขนตัวพระจำลองแบบอย่างเครื่องทรงต้นของพระมหากษัตริย์ แบบโบราณที่มีความสวยงามวิจิตร ประกอบด้วย เครื่องศิราภรณ์ (เครื่องประดับศรีษะ) เช่น ชฎา มงกุฎ ปั้นจุเหร็จ รวมถึง หัวโขนด้วย เครื่องภูษาภรณ์ (เสื้อผ้า เครื่องนุ่งห่ม) เช่น ฉลององค์ (เสื้อ) สนับเพลา (กางเกง) ห้อยหน้า (ชายไหว) ห้อยข้าง (ชายแครง) พระภูษา (ผ้านุ่ง) รัดเอว ผ้าทิพย์ เจียระบาด สะไบ และเครื่อง ถนิมพิมพาภรณ์ (เครื่องประดับต่าง ๆ) เช่น ปั้นเหน่ง(เข็มขัด) สังวาล ตาบหน้า ตาบทิศ ตาบหลัง อินทรธนู ธำมรงค์ แหวนรอบ ปะวะหล่ำ ทองกร กรองคอ สะอิ้ง พาหุรัด กำไลเท้า ดังต่อไปนี้

3.3.2 เครื่องแต่งกายโขนตัวนาง

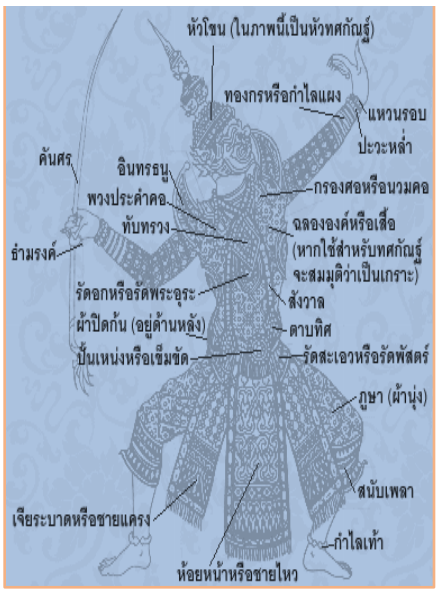
พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ที่มา: https://www. Mtdekzon-wordpress.com

ภาพประกอบ 15 เครื่องแต่งกายตัวนาง

เครื่องแต่งกายของโขนตัวนางจำลองแบบอย่างเครื่องทรงต้นของพระมหากษัตริย์ แบบโบราณที่มีความสวยงามวิจิตร ความแตกต่างในการแต่งกายโขนตัวนางบางตัวจะบ่งบอกชาติกำเนิด ด้วย

3.3.3 เครื่องแต่งกายตัวยักษ์



ที่มา: https://www. Mtdekzon-wordpress.com

ภาพประกอบ 16 เครื่องแต่งกายตัวตัวยักษ์

บรรดาพญายักษ์ตัวสำคัญอื่นๆ ในเรื่องโขนก็แต่งกายคล้ายกันนี้ ต่างกันแต่ละสีและลักษณะของหัวโขน จุดเด่นที่ทำให้ผู้ชมรับรู้ว่าเป็นยักษ์ ตนไหน ก็คือสี ลักษณะของสรีระที่บ่งบอกชาติกำเนิด

3.3.4 เครื่องแต่งกายตัวลิง

ที่มา: https://www. Mtdekzon-wordpress.com

ภาพประกอบ 17 เครื่องแต่งกายตัวลิง

บรรดาวานรตัวสำคัญอื่นๆ ในเรื่องโขนก็แต่งกายคล้ายกันนี้ ต่างกันแต่ละสีและลักษณะของ หัวโขน นอกจากจะแตกต่างกันที่เครื่องสวมศีรษะ สีหน้า และสีกายแล้ว ลิงยังแตกต่างกันที่ลักษณะของปากอีกด้วย

4. องค์ความรู้เกี่ยวกับการพากย์ – เจรจาโขน

4.1 ความหมายของคำว่าพากย์ – เจรจา

ผู้มีความรู้ และศึกษาเกี่ยวกับ เรื่อง โขน หลายท่านได้ให้ความหมายของคำว่าการพากย์ – เจรจาโขน ไว้ ดังต่อไปนี้

คึกฤทธิ์ ปราโมช (2551) ได้เสนอข้อสันนิษฐานว่าสำหรับ การเจรจานั้น การเจรจาเกิดขึ้นทีหลังการพากย์เพราะในชั้นแรกเรื่องที่ใช้แสดงหนังใหญ่ก็คือเรื่อง สมุทรโฆษ ดังที่กล่าวมาแล้ว ซึ่งเนื้อเรื่องของวรรณคดีเรื่องสมุทรโฆษนั้นก็เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับวรรณคดี ในศาสนาพุทธมีชื่อว่า ปัญญาสชาดก ไม่ได้เล่นเรื่องรามเกียรติ์ จึงไม่น่าจะมีการเจรจาโต้ตอบกัน ต่อมาภายหลัง

หนังใหญ่ อาจจะเล่นเรื่องรามเกียรติ์จึงมีผู้คิดคำเจรจาขึ้น เพื่อให้เกิดความเข้าใจง่าย และทำให้การดำเนินเรื่องรวดเร็ว แต่หากพิจารณาจากบทพากย์รามเกียรติ์สมัยกรุงศรีอยุธยาแล้ว ก็จะพบว่าการเจรจานั้นเกิดขึ้นพร้อมกับการพากย์เพียงแต่มิได้มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรไว้ เพราะในช่วงที่เป็นการเจรจาของตัวโขนนั้น ผู้พากย์-เจรจาจะใช้วิธี ด้นสด ฉะนั้นแล้ว บทเจรจาจึงมิได้มีการบันทึกไว้อย่างบทพากย์ที่ต้องแต่งขึ้นไว้ก่อนแล้ว เมื่อเริ่มมีการแสดงโขนซึ่งเป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทยแขนงหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากการเล่นหนังใหญ่ ในด้านการพากย์นี้เกิดขึ้น ผู้พากย์โขนจึงคิดสอดแทรกคำเจรจาเข้าไปในการแสดงโขน เพื่อให้ตัวโขนได้มีบทพูดโต้ตอบกัน ทำให้เพิ่มอรรถรสในการดูโขนของผู้ชมมากขึ้น ในชั้นแรกการเจรจาอาจจะยังไม่มีการเขียนคำเจรจาเป็นลายลักษณ์อักษรคงมีการเจรจาของผู้พากย์ที่ ใช้ปฏิภาณไหวพริบโต้ตอบกัน และคึกฤทธิ์ ปราโมช ยังได้กล่าวไว้ในการสอนวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ว่า บทโขนแต่งเป็นกาพย์และใช้สำหรับพากย์ ซึ่งเป็นการอ่านกาพย์ซึ่งใช้สำหรับแสดงโขนโดยเฉพาะ และได้เสนอข้อสันนิษฐานว่าสำหรับการเจรจานั้น การเจรจาเกิดขึ้นทีหลังการพากย์เพราะในชั้นแรกเรื่องที่ใช้แสดงหนังใหญ่ก็คือเรื่องสมุทรโฆษ ดังที่กล่าวมาแล้ว ซึ่งเนื้อเรื่องของวรรณคดีเรื่องสมุทรโฆษนั้นก็เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับวรรณคดีใน ศาสนาพุทธมีชื่อว่า ปัญญาสชาดก ไม่ได้เล่นเรื่องรามเกียรติ์ จึงไม่น่าจะมีการเจรจาโต้ตอบกัน ต่อมาภายหลังหนังใหญ่ อาจจะเล่นเรื่องรามเกียรติ์จึงมีผู้คิดคำเจรจาขึ้น เพื่อให้เกิดความเข้าใจง่ายและทำให้การดำเนินเรื่องรวดเร็ว แต่หากพิจารณาจากบทพากย์รามเกียรติ์สมัยกรุงศรีอยุธยาแล้ว ก็จะพบว่า การเจรจานั้นเกิดขึ้นพร้อมกับการพากย์เพียงแต่มิได้มีการบันทึกเป็นลักษณ์อักษรไว้ เพราะในช่วงที่เป็นการเจรจาของตัวโขนนั้น ผู้พากย์-เจรจาจะใช้วิธี ด้นสด ฉะนั้นแล้ว บทเจรจาจึงมิได้มีการบันทึกไว้อย่างบทพากย์ที่ต้องแต่งขึ้นไว้ก่อนแล้ว เมื่อเริ่มมีการแสดงโขนซึ่งเป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทยแขนงหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากการเล่นหนังใหญ่ ในด้านการพากย์นี้เกิดขึ้น ผู้พากย์โขนจึงคิดสอดแทรกคำเจรจาเข้าไปในการแสดงโขนเพื่อให้ตัวโขนได้มีบทพูดโต้ตอบกันทำให้เพิ่มอรรถรสในการดูโขนของผู้ชมมากขึ้น ในชั้นแรกการเจรจาอาจจะยังไม่มีการเขียนคำเจรจาเป็นลายลักษณ์อักษรคงมีการเจรจาของผู้พากย์ที่ ใช้ปฏิภาณไหวพริบโต้ตอบกัน เท่านั้น

ปัญญา นิตยสุรรณ (2525) กล่าวถึงความหมายของการเจรจาว่า “การเจรจาโขนหมายถึงการร้องเป็นทำนองพูด คำสนทนา หรือคำบรรยายการกระทำอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดของผู้แสดงโขน และปัญญา นิตยสุวรรณ ให้ความหมายของคำว่า พากย์ เป็นบทกวีประเภทกาพย์ มีกาพย์ยานี และกาพย์ฉบัง และการพากย์โขน หมายถึง การร้องเล่าเรื่องรามเกียรติ์ในลักษณะของการบรรยาย และพรรณนาความเป็นทำนองอย่างหนึ่งของการแสดงโขน

อมรา กล่ำเจริญ (2531) ให้ความหมาย ของคำว่า พากย์ เป็นศิลปะของการใช้เสียงที่ประกอบการแสดงโขน

ธนิต อยู่โพธิ์ (2538) ได้อธิบายความหมายและลักษณะของคำพากย์ไว้ว่า คำพากย์ เป็นบทกวีประเภทกาพย์ แต่งด้วยกาพย์ยานี และกาพย์ฉบังหากพิจารณาความหมายที่ผู้รู้และเชี่ยวชาญได้ให้ความหมายของคำว่าพากย์ไว้ ตามที่ได้ยกมาไว้ข้างต้นนั้น จะเห็นได้ว่ามีบางส่วนที่เหมือนกันแต่ก็มีบางส่วนต่างกันซึ่งพอสรุปได้ว่า พากย์ หมายถึง ศิลปะของการใช้เสียงเพื่อพูดแทนตัวผู้แสดงในการเล่นโขนคำที่ ใช้พากย์นิยมแต่งเป็นคำประพันธ์ประเภทกาพย์ อันประกอบไปด้วย กาพย์ยานี และกาพย์ฉบังเจรจา นั้น เป็นคำพูดของตัวแสดงโขนในการที่จะพูดโต้ตอบกันเพื่อที่จะสื่อสารความหมายให้เกิดความเข้าใจระหว่างตัวแสดงกับผู้ชม คำว่า เจรจา นั้น ตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถานไห้อ่านว่า "เจน-จา หรือ เจน-ระ-จา" ซึ่งเป็นคำกิริยามีความหมาย พูดกัน กล่าวกัน พูดจากันเป็นทางการ มีที่มาจากคำภาษาสันสกฤตว่า จรฺจา คำเจรจานั้นเป็นบทกวีประเภทร่ายยาวส่งรับสัมผัสกันไปเรื่อย ๆ โดยตลอดจะสั้นหรือยาวนั้นขึ้นอยู่กับเนื้อหาของเรื่องแต่ละตอน ใช้เป็นตัวบทพูดของตัวโขน หรือบรรยายอิริยาบถ และความรู้สึกนึกคิดได้ คำเจรจานี้เป็นเครื่องวัดความสามารถของคนพากย์ เจรจาโขน เพราะในชั้นแรก คำเจรจามิได้มีบทแต่งสำเร็จไว้ ผู้พากย์-เจรจาจะต้องคิดคำเจรจาของตนขึ้นเอง ด้วยปฏิภาณไหวพริบ แต่ในปัจจุบันมีการจัดทำบทโขนขึ้น ผู้พากย์-เจราจาก็จำเป็นต้องท่องบทเจรจาตามที่ผู้ประพันธ์ทั้งหลายแต่งขึ้น

สุมิตร เทพวงษ์ (2548) อธิบายถึงที่มาของการพากย์โขนว่า การพากย์โขนใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ ได้แก่ กาพย์ยานี 11 และกาพย์ฉบัง 16 ในสมัยโบราณใช้กาพย์สุรางคนางค์และฉันท์ อินทรวิเชียรฉันท์ด้วย แต่ในปัจจุบันไม่นิยม เมื่อมีการพากย์จบไปบทหนึ่งๆ ก็ตีตะโพนและกลองทัดตาม ผู้แสดงภายในโรงก็ร้องรับด้วยคำว่า เพ้ย พร้อมๆ กันทุกบท

วิภาดา เพชรโชติ (2551) ให้ความหมายของคำว่า พากย์ หมายถึง ศิลปะการใช้เสียง เพื่อใช้ประกอบการแสดง โขนในการพากย์โขนนี้จะใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์

ดังนั้น จึงสรุปได้ว่า เจรจา ในการแสดงโขน คือ การพูดจากันโดยให้มีสัมผัสสอดคล้องกันไป หรือมีความหมายอีกนัยหนึ่งว่า บทพูดโต้ตอบ หรือการบรรยายอิริยาบถ และความรู้สึกนึกคิดของตัวแสดงโขนโดยใช้คำประพนธ์ประเภท ร่ายยาว ซึ่ง เป็นชื่อร่ายชนิดหนึ่งมีลักษณะคล้ายร่ายโบราณ ใช้สำหรับแต่งบทเทศน์ บทสวด บทกล่อมลูก เป็นต้น ไม่จำกัดวรรคและคำแต่ละวรรค ไม่ควรน้อยกว่า 5 คำ นิยมส่งสัมผัสส่งท้ายวรรคหน้าและรับสัมผัสในวรรค ถัดไปที่คำใดก็ได้สัมผัสเชื่อมกันไปเช่นนี้ จนจบ รับและส่งสัมผัสกันไปเรื่อยๆ ซึ่งใช้กับการดำเนินเรื่องในการแสดงโขน ด้วยเหตุที่ว่าคำเจรจานั้นในสมัย โบราณไม่ได้มีการแต่งเป็นบทสำเร็จไว้เสมือนปัจจุบัน ผู้พากย์-เจรจา จะต้องมีปฏิภาณไหวพริบคิดคำเจรจาของตนขึ้นเอง อาจกล่าวได้ว่า การเจรจานี้เองเป็นเครื่องวัดผู้พากย์เจรจาโขนว่าแต่ละท่านมีความสามารถเพียงใด เนื่องจากคำพากย์ที่ไม่ได้มีการแต่งบทไว้สำเร็จ คนพากย์-เจรจาจะต้องคิดคำเจรจาของตนขึ้นเองในขณะที่โขน กำลังแสดง ถือได้ว่าเป็นการท้าทายการมีปฏิภาณไหวพริบของคนพากย์-เจรจา ทั้งที่พากย์เดี่ยวและในการที่ต้องเจรจาโต้ตอบ

ระหว่างตัวโขนทั้ง 2 ตัว การเจรจา เป็นสิ่งที่ควบคู่ไปกับการพากย์เพื่อทำให้การดำเนินเรื่องในการแสดงโขนเกิดความรวดเร็ว ไม่อืดอาดชักช้า ทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจได้ง่ายเหตุเพราะ คำเจรจาคำประพันธ์ประเภท ร่ายยาว จึงมีส่วนที่ละม้ายเหมือนคำพูดของคนธรรมดาที่พูดโต้ตอบ ทำให้ตัวแสดงโขนสามารถสื่ออารมณ์ทางด้านการแสดงให้ผู้ชมได้รับชมอย่างเข้าใจ การเจรจาของโขนนั้นสามารถแบ่งเป็นประเภทและทำนองต่างๆ เช่นเดียวกับการพากย์

4.2 ประเภทของการพากย์ และ การเจรจา

มนตรี ตราโมท (2500) อธิบายถึงการเจรจาไว้ว่า คำเจรจาเป็นบทกวีประเภทร่ายยาว ส่งรับสัมผัสกันไปเรื่อยๆ โดยตลอด จะสั้นหรือยาวขึ้นอยู่กับเนื้อหาของเรื่องแต่ละตอน ใช้เป็นตัวบทพูดของตัวโขน หรือบรรยายอิริยาบถ และความรู้สึกนึกคิดได้ คำเจรจานี้เป็นเครื่องวัดความสามารถของคนพากย์ – เจรจาโขน เพราะในชั้นแรก คำเจรจามิได้มีบทแต่งสำเร็จไว้ผู้พากย์เจรจา จะต้องคิดคำเจรจาของตนขึ้นเอง ด้วยปฏิภาณไหวพริบ แต่ในปัจจุบัน การจัดทำบทโขนขึ้นผู้พากย์ – เจรจาโขน จำเป็นต้องท่องบทเจรจาตามที่ผู้ประพันธ์ทั้งหลายแต่งขึ้น ซึ่ง การเจรจาโขนนั้นมีอยู่ 2 ประเภท ดังนี้

1. เจรจาด้น

เป็นคำเจรจาในลักษณะของการด้นกลอนสดด้วยปฏิภาณไหวพริบซึ่งไม่มีบทแต่งไว้สำเร็จ ดังนั้นผู้เจรจาต้องคิดบทเจรจาขึ้นเองในขณะแสดง ด้วยถ้อยคำที่.สละสลวยรับส่งสัมผัสกันอย่างแนบเนียนกลมกลืนและได้เนื้อความ

2. เจรจากระทู้

เป็นคำเจรจาที่บรมครูหรือโบราณจารย์ได้ประพันธ์ขึ้นไว้ โดยผูกขึ้นไว้เป็นแบบแผนเฉพาะตอนหนึ่งๆ ด้วยถ้อยคำสำนวนอันไพเราะซาบซึ้งกินใจได้ความหมายเปรียบเทียบสุดที่จะพรรณนา ดังเช่น คำเจรจากระทู้ของเก่าที่จะยกมาแสดงให้เห็นพอสังเขป

“คำแหงหนุมานถือศรจะรอนรานประจันจรด หัวเราะร่าอยู่หน้ารถองค์พระลักษมณ์ แกล้งย่อตนย่นพักตร์ทำพะงักพะงึก คันหัวเข่าเกาก็กกึกยักคอกัก ทำท่า ก้อร่อร้องว่า อ้อ พระลักษมณ์ดอกรึเป็นนายพล ยกโยธามาประจญกับตัวเรา อย่าดูเบาเลยนะท่านในการศึก จงตรองตรึกให้จงดี พลาดท่าเสียทีจะเสียการ เราคือ หนุมานชาญเดชา จะมาลองดีกับพระศรีอนุชาในวันนี้ คงจะได้เห็นฤทธิ์กันแน่ละ นะพระลักษมณ์”

จากตัวอย่างเจรจาข้างต้นจะเห็นได้ว่าการเจรจาแบบ ทำนองพูดจะแสดงให้เห็นว่าตัวแสดงทั้งสองตัวกำลังพูดโต้ตอบปฏิสันถารกัน นอกจากนี้การเจรจาทั้งสองทำนองยังสามารถเจรจาร่วมกันในช่วงเวลาเดียวกัน สถานการณ์เดียวกันได้ โดยเจรจาเดินทำนองก่อนแล้วจึงเจรจาทำนองพูดตามหลัง เช่น

“พระยาพิเภกโหราจารย์ ได้ฟังสมเด็จพระอวตารมีรับสั่งถาม ถวายบังคมแล้วนิ่งนับจับยามตามปูมไสยเวทย์ ทั้งสูรย์จันทรามหาวิเศษเข้าสอบสวน ฟ้าบวกลบ ทนทวนหลายตลบพอรู้แท้แน่จบประจักษ์จิต *จึงกราบทูลพระทรงฤทธิ์ว่าโปรด เกล้า อันนายทัพที่ยกมาวันนี้เล่าคือทศกัณฐ์เจ้าลงกา คุมพหลพลอสุราออกมาราวี ขอสมเด็จพระจักรี ได้ทรงทราบเถิดพระเจ้าข้า”*

จากตัวอย่างดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าคำเจรจาที่เป็นตัวธรรมดานั้นใช้การเจรจาแบบเดินทำนอง ส่วนคำเจรจาที่เป็นตัวเอียงนั้นเป็นการเจรจาแบบทำนองพูด

สุวรรณี อุดมผล (2531) อธิบายถึงคำเจรจาโขนว่า คำเจรจาโขนมักแต่งด้วยร่ายยาว ใช้ในเวลาตัวละครเจรจาโต้ตอบกัน แต่เดิมคำเจรจามิได้แต่งไว้ก่อน ผู้พากย์ – เจรจา ต้องคิดขึ้นเอง ให้เนื้อความดีเหมาะสมคมคาย และรับส่งสัมผัสให้ไพเราะ ทั้งยังต้องใช้เสียงให้เหมาะกับบุคลิก และอารมณ์ของตัวละครในขณะนั้นด้วย. ผู้พากย์ คำพากย์-เจรจา ใช้ผู้ชาย ต้องมีไม่ต่ำกว่า 2 คน เพื่อให้โต้ตอบได้ทันท่วงที เมื่อพากย์หรือเจรจาจบแล้ว ต้อง “บอกหน้าพาทย์” ให้ปี่พาทย์ทำเพลงรับได้ถูกต้อง หากมีการร้องก็ต้องทำหน้าที่บอกบทให้กับนักร้องด้วย

ธนิต อยู่โพธิ์ (2538) อธิบายถึงคำเจรจาโขน ไว้ว่า คำเจรจานี้แหละเป็นเครื่องวัดคนพากย์ – เจรจา ว่ามีความสามารถเพียงใด เพราะคำเจรจามิได้มีบทแต่งสำเร็จไว้ผู้พากย์ – เจรจาจะต้องคิดคำพากย์ –เจรจาของตนเอง ขึ้นในปัจจุบัน ถ้ามีปฏิภาณใช้ถ้อยคำให้สละสลวย รับสัมผัสกันได้แนบเนียน และได้เนื้อถ้อยกระธงความดี ก็ถือว่าผู้พากย์ –เจรจาผู้นั้นเป็นผู้มีความสามารถ นอกจากใช้ปฏิภาณดังกล่าวแล้ว ผู้พากย์ –เจรจา ยังจะต้องจำเจรจาที่โบราณาจารย์ได้ผูกขึ้นไว้ เป็นแบบแผนเฉพาะตอนหนึ่งๆ ซึ่งเรียกว่า “กระทู้” ให้แม่นยำด้วย

นงนุช ไพรพิบูลกิจ (2541) อธิบายถึงการพากย์ –เจรจาโขน ไว้ในหนังสือโขน ว่า สิ่งสำคัญของผู้พากย์และเจรจาโขนอีกอย่างหนึ่งคือ การทำสุ้มเสียงให้เหมาะกับตัวโขน และใส่ความรู้สึกให้เหมาะกับอารมณ์ในเรื่อง เจรจาตัวมนุษย์ก็ต้องทำเสียงให้สุภาพ เจรจาตัวยักษ์ก็ต้องทำเสียงให้คึกคักแกร่งกร้าว เจรจาตัวนางก็ทำเสียงให้อ่อนหวาน เมื่อถึงคราวโกรธ กลัว รัก หรืออารมณ์ใดๆ ก็ต้องใส่ความรู้สึก เข้าไปให้สมบทบาทตามอารมณ์นั้นๆ

รัตนพล ชื่นค้า (2557) อธิบายถึงคำพากย์ – เจรจาไว้ในบทความเรื่อง โขนกับหนังใหญ่ใคร่ว่าพากย์-เจรจาเหมือนกัน ว่า คำพากย์ – เจรจา ใช้ถ่ายทอดเรื่องราว แทนตัวหนังและตัวแสดงโขน ซึ่งแต่เดิมตัวแสดงต้องสวมหัวโขน จึงไม่สามารถร้องเองได้ คำพากย์ – คำเจรจา นี้ล้วนมีกำเนิดมาจากประเพณีมุขปาฐะ ก่อนที่จะมีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรในเวลาต่อมา

4.3 ความเคลื่อนไหวของครูพากย์ – เจรจาโขน

จากการสืบค้นจากเอกสาร หนังสือ ตำรา งานวิจัย และสื่อต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน ถึงความเคลื่อนไหวของครู พากย์ –เจรจาโขนตั้งแต่ที่มีการแสดงโขนยุคเริ่มแรก จนมาถึง

การแสดงโขนยุคปัจจุบันนั้น เท่าที่มีบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ได้มี นักวิชาการหลายท่าน ได้อธิบายถึงความเคลื่อนไหวของ คนพากย์โขน ดังนี้

ธนิต อยู่โพธิ์ (2495) ได้กล่าวไว้ในหนังสือ ตำนานโขนหลวง ว่า "ครูเกษพระราม ผู้นี้ ได้เป็นครูครอบโขนละคร ทั้งละครหลวงและละครเชลยศักดิ์ในรัชกาลที่ 4 เกือบทั้งเมือง" ดังนั้น จึงสันนิษฐานได้ว่าเมื่อมีการแสดงโขนย่อมจะมีการพากย์-เจรจาโขนด้วย เพราะโขน ดำเนินเรื่องพากย์-เจรจาเป็นหลัก จึงสันนิษฐานได้ว่าคนพากย์-เจรจาโขนในชั้นแรกย่อมจะเป็นมหาดเล็ก เช่นเดียวกับผู้แสดงโขนเพียงแต่ ไม่ปรากฏหลักฐานถึงรายนามคนพากย์-เจรจาโขนเป็นลายลักษณ์อักษรเหมือนรายนามผู้แสดงโขน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะบ้านเมืองยังอยู่ในภาวะสงคราม หรืออาจจะขาดการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร จึงไม่ปรากฏว่ามีรายนามคนพากย์-เจรจาโขนในยุคก่อนกรมมหรสพนี้หรืออาจเป็นเพราะสาเหตุ ยังสืบค้นไม่พบเอกสารชั้นต้นที่เกิดขึ้นในยุคดังกล่าวหลงเหลือในปัจจุบันอีกประการหนึ่งด้วย

1. ยุคกรมมหรสพ คือกรมมหรสพหลวงแยกออกเป็นเอกเทศ ในสมัย รัชกาลที่ 6

ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์ โขนหลวงในรัชกาลที่ 6 หน้า 54 ว่า ตามรายนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงของกรมมหรสพในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ปรากฏการแต่งตั้งบรรดาศักดิ์สำหรับผู้พากย์ -เจรจาโขนหลวงไว้ : ดังนี้

พจนาเสนาะ	– เหว่า โกกิลวาที	(ขุน)
	– ถึก รัตนเกศ	(หมื่น)
ไพเราะ พจมาน	– พะยอม วิเศษสมิต	(หมื่น)
	– อาบ สุนทรสนาน	(หมื่น)
ขานฉันทวากย์	– รอด ปัทมลักษณ์	(หมื่น)
พากย์ฉันทวัจน์	– เปียก อุยยานงาม	(หมื่น)
ชัดเจรจา	– (ยังไมมีการแต่งตั้ง)	

2. ยุคฟื้นฟูการแสดงโขนของกรมศิลปากร คือสมัย นายธนิต อยู่โพธิ์ดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีกรมศิลปากร

ในยุคฟื้นฟูการแสดงโขนของกรมศิลปากรนี้ มีผู้พากย์–เจรจาโขน เกิดขึ้นจากสาเหตุการย้ายกรมมหรสพมาสังกัดกรมศิลปากร และในยุคนี้ยังมีการก่อตั้งโรงเรียนนาฏศิลป์ขึ้นอีกด้วย ผู้พากย์ – เจรจาโขนที่เกิดขึ้น ในยุคนี้ จะยังคงมี ผู้พากย์ – เจรจาโขน เดิมที่ย้ายมารับราชการในกรมศิลปากรด้วย เนื่องจาก รัชสมัยพระบาทสมเด็จ พระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 กองมหรสพได้ย้ายไปรวมกับกรมศิลปากร และกรมศิลปากรได้ฟื้นฟู การแสดงโขนและละครนาฏศิลป์ขึ้นใหม่ และก่อตั้งโรงเรียนนาฏศิลป์ขึ้น ผู้พากย์ – เจรจาโขนที่เกิดขึ้นในยุคนี้ จะยังคงมีผู้พากย์ – เจรจาโขน เดิมที่ย้ายมารับราชการในกรมศิลปากรด้วย คือ

หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (เปียก อุยยานงาม)

นายถนอม โหมดเทศ

นายประพันธ์ สุคนธะชาติ

นายเสรี หวังในธรรม

นายปัญญา นิตยสุวรรณ

นายเจริญ เวชเกษม

3. ยุคกรมศิลปากรปรับปรุงโขน คือสมัยนายเสรี หวังในธรรม ดำรงตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการกองการสังคีต

นายประสาท ทองอร่าม (ครูมืด ยุวศิลปิน)

นายสุรพล ชาตะยาพา

นายเฉลิมชัย โกมลผะลิน (ผู้สร้างหลักสูตรการเรียน การพากย์ – เจรจาโขน ของวิทยาลัยนาฏศิลป์)

นายเกษม ทองอร่าม

และในยุคนี้มีการทดลองใช้ผู้พากย์ – เจรจาหญิงขึ้น ในปี พ.ศ. 2524 คือ นางพัฒนี พร้อมสมบัติและนางสุพัชรินทร์ วิจิตรัตนะ แต่ไม่ได้รับความนิยมจึงยุติไป

4. ยุคกรมศิลปากรปัจจุบัน

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม (2556) ได้อธิบาย ถึงผู้พากย์ในปัจจุบันว่ากรมศิลปากรได้มีบุคลากรที่ทำหน้าที่พากย์-เจรจาโขนให้กับกรมศิลปากรอยู่หลายท่าน ดังนี้

นายไตรภพ สุนทรหุต

นายสืบตระกูล เตียประเสริฐ

นายธีรภัทร ทองนิ่ม

นายทรงพล ตาดเงิน

นายอำนาจ จาตุประยูร

นายจรัญ พูลลาภ

นายเจตน์ ศรีอ่ำอ่วม

นายหัสดินทร์ ปานประสิทธ์

นายสุธีร์ ชุ่มชื่น

นายศิริพงษ์ ทวีทรัพย์

จากการค้นคว้าข้อมูลพบว่า นอกจากคนพากย์ – เจรจาโขน ของกรมศิลปากรดังรายละเอียดจากการสืบค้น เอกสาร งานวิจัย หนังสือ และสื่อต่างๆ ที่ได้มาซึ่งความรู้เกี่ยวกับปรีชาญาณ ของครูพากย์ – เจรจาโขน ดังกล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยมีข้อสนใจในการที่จะศึกษาถึง

ปรีชาญาณของครู พากย์–เจรจาโขน โดยการศึกษาถึงปัจจัยต่างๆที่ทำให้ ครูพากย์–เจรจาโขน ที่ได้รับเกียรติในการพากย์–เจรจา โขนพระราชทาน ตั้งแต่การแสดงโขนพระราชทานในครั้งแรก จนมาถึงการแสดงครั้งล่าสุด เพื่อประกอบสร้างให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ จากองค์ความรู้เดิมที่มีอยู่ของครูแต่ละท่าน นำมาจัดระบบที่ชัดเจนแล้วบันทึกไว้ในงานวิจัยเล่มนี้เพื่อส่งต่อ ให้เยาวชนรุ่นหลังสามารถเรียนรู้ได้ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการ วงการนาฏดุริยางคศิลป์ เพื่อสืบทอด ภูมิปัญญาความรู้ด้านต่างๆ ในการพากย์ – เจรจาโขน วิธีการเรียนรู้ ขั้นตอนการแสดง กระบวนการถ่ายทอด กลเม็ด เคล็ดลับ เทคนิค ความเชี่ยวชาญพิเศษ ที่จะทำให้ เยาวชนได้ศึกษาอย่างเป็นระบบจากครู ทั้ง 5 ท่าน ดังมีรายนามต่อไปนี้

1. ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม
2. ครูเชาวนาท เพ็งสุข
3. ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น
4. ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ
5. ครูสมพร เที่ยงแช่ม

จากรายนามคนพากย์เจรจาโขนตั้งแต่ยุคกรมมหรสพ มาจนถึงยุคปัจจุบันจนถึงผู้พากย์ - เจรจาโขนพระราชทาน นั้นแสดงให้เห็นได้ว่า คนพากย์โขน ในประเทศไทย มีจำนวนคนพากย์-เจรจาโขนที่ปฏิบัติหน้าที่น้อยมาก เมื่อเปรียบเทียบกับระยะเวลาที่ผ่านมาอย่างยาวนาน ซึ่งบางท่านก็เสียชีวิตแล้ว บางท่านก็ยุติบทบาท การพากย์-เจรจาโขน จะเป็นด้วยเหตุผลส่วนตัวหรืออย่างไรก็ตาม เป็นข้อมูลเชิงประจักษ์ อย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่า ศาสตร์ด้านการพากย์-เจรจาโขนเป็นศาสตร์เฉพาะทาง ที่เรียนรู้ได้ยาก และได้รับความนิยมน้อยกว่า ศาสตร์ทางด้าน คีตศิลป์ ด้านอื่นๆ ด้วยเหตุนี้จึงเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ มีบุคลากรทางด้านการพากย์-เจรจาโขน น้อย นั่นเอง

5. การศึกษาองค์ความรู้และปรีชาญาณการพากย์ – เจรจาโขน

5.1 การศึกษาองค์ความรู้การพากย์ – เจรจาโขน

(จตุพร วิสิษฎ์โชติอังกูร., 2555) อธิบายถึงการศึกษาองค์ความรู้ ไว้ในบทความเรื่องการศึกษาองค์ความรู้ เหมือนการสังเคราะห์แสงหรือไม่ ว่า เมื่อกล่าวถึงการสังเคราะห์ คนส่วนใหญ่จะคิดถึง กระบวนการสังเคราะห์แสงของพืชที่เคยเรียนรู้จากการศึกษาวิชาวิทยาศาสตร์ ซึ่งการสังเคราะห์ในทางวิทยาศาสตร์ หมายถึงการที่พืชสังเคราะห์ รวบรวมอาหารไว้ใช้ประโยชน์ โดยอาศัยแสงแดด หรือแสงทั่วไป เป็นกระบวนการใช้ประโยชน์จากแสง เพื่อให้พืชได้รับอาหารและสร้างความเจริญเติบโตให้พืช ขณะเดียวกันถ้าอาหารไม่เพียงพอ ก็จะทำให้พืช เจริญเติบโตไม่เต็มที่ เช่นเดียวกันกับการศึกษาองค์ความรู้ ก็หมายถึงการเก็บรวบรวมองค์ความรู้ที่ผ่านการวิเคราะห์ว่าถูกต้องและชัดเจนแล้วเพื่อนำมาใช้ประโยชน์ในงานวิจัยชิ้นนี้ ถ้าได้องค์ความรู้ไม่เพียงพอ ก็จะทำให้งานวิจัย

ดูไม่สมบูรณ์ ไม่บรรลุจุดมุ่งหมายที่วางไว้ ส่วนการสังเคราะห์ปรีชาญาณในการพากย์ – เจรจาโขน ของครูพากย์โขน ในงานวิจัยที่ ผู้วิจัยกำลังดำเนินการวิจัยนี้ เป็นการรวบรวมเอาความรู้ ความสามารถ ประสบการณ์ วิธีการพากย์ – เจรจาโขน ความเชี่ยวชาญเฉพาะในการพากย์ – เจรจาโขน ลีลา เทคนิค กลเม็ด เคล็ดลับ ในการใช้เสียงพากย์ – เจรจาโขน พร้อมทั้งการใช้เทคนิคพิเศษ กับการแสดง บทบาทครูพากย์ – เจรจาโขน ของครูพากย์โขน ทั้ง 5 ท่าน นำมาเรียบเรียง ประกอบสร้าง ให้เกิด เป็นองค์ความรู้ที่สามารถเรียนรู้ได้ แล้วประเมินผลให้เกิดเป็นข้อมูลที่สามารถนำมาใช้ประโยชน์ ในงานวิจัย เรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทาง วัฒนธรรม จากความหมายของการสังเคราะห์ซึ่งเป็นกระบวนการ ที่เริ่มจากการรวบรวมความรู้ การพากย์ – เจรจาโขน ของครูพากย์ - เจรจาโขน จากทุกแหล่งข้อมูลนำมาจัดระบบข้อมูล แล้วจึง เข้าสู่กระบวนการวิเคราะห์ รายละเอียดจากข้อมูลที่หลากหลายทั้งจากการลงพื้นที่วิจัย สำรวจ ศึกษา จากเอกสารทุกประเภท จากการสังเกต สัมภาษณ์ ครูผู้รู้และเป็นที่ยอมรับในวงการโขน ได้ข้อมูล เชิงประจักษ์ อย่างละเอียด ตามขั้นตอน จนถึงขั้นตอนการสังเคราะห์ข้อมูล ในเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในที่สุด การศึกษาองค์ความรู้ และปรีชาญาณการพากย์ – เจรจาโขน ของครูพากย์โขน ทั้ง 5 ท่าน ซึ่งประกอบด้วย

1. ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม
2. ครูเชาวนาท เพ็งสุข
3. ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น
4. ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ
5. ครูสมพร เที่ยงแช่ม

สุรัตน์ จงดา (2559) อธิบายเกี่ยวกับเรื่องโขนไว้ว่า โขนเคยเป็นเครื่องราชูปโภค ของพระมหากษัตริย์ ได้โอนย้ายไปอยู่ในความดูแลของกรมศิลปากร ทำให้เกิดการโอนย้ายข้าราชการ กองมหรสพ กรมวังนอก ไปอยู่กับกรมศิลปากรทั้งหมด รวมทั้งให้ฝึกเล่นดนตรีสากลตามรัฐนิยมใหม่ จากนั้นเมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลง โดยครูธนิต อยู่โพธิ์ และโรงเรียนนาฏศิลป์ ที่เปิดรับ เด็กนักเรียน เพื่อมาหัดโขนครั้งแรก พ.ศ.2485 – 2486 ครูธนิต อยู่โพธิ์ได้ฟื้นฟูโขนจนรุ่งเรือง และ กลับมาโด่งดังอีกครั้ง ในยุคของ อ.เสรี หวังในธรรม ซึ่งเป็นการแสดงโขนรูปแบบใหม่ คล้ายละครของ ตะวันตก และประสบผลสำเร็จจนได้ฉายาว่า โขนเงินล้าน ทว่าหลังจาก พ.ศ. 2535 – 2540 กระแส ความนิยมโขนเริ่มถดถอยลงตามยุคตามสมัย สมเด็จพระเทพรัตน์ราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้กราบบังคมทูลสมเด็จพระนางเจ้า พระบรมราชินีนาถ ถึงสถานการณ์การแสดงโขน ซึ่งมีคนชมน้อย ลงทุกทีและหานักแสดงโขน นักพากย์ – เจรจาโขนได้ยาก สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ พระองค์ทรงรับสั่งว่า “ถ้าไม่มีใครดู แม่จะดูเอง” และนำการแสดงโขนไปแสดงทุกที่ ที่เสด็จ แปรพระราชฐาน จนเกิดโขนพระราชทาน ในที่สุด

จรุงจิตต์ ทีขะระ ท่านผู้หญิง รองราชเลขานุการในพระองค์ สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรม – ราชินีนาถ อธิบายผ่านหนังสือพิมพ์ คม ชัด ลึก ฉบับวันที่ 12 สิงหาคม 2559 ในการแสดงโขนพระราชทาน ตั้งแต่ชุดแรก จนมาถึงตชุดล่าสุด ตามลำดับ คือ

1. การแสดงโขนชุด พรหมมาศ จัดแสดงในปี พ.ศ. 2550 - 2552 เป็นครั้งแรก เนื่องในโอกาสมหามงคลที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงเจริญพระชนมพรรษา 80 พรรษา และสมเด็จพระนางเจ้าฯพระบรมราชินีนาถ ทรงเจริญพระชนมพรรษา 75 พรรษา ในปี 2550 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ซึ่งได้รับความชื่นชมจากประชาชน เป็นอย่างมาก พร้อมกับมีเสียงเรียกร้องให้จัดแสดงซ้ำ

2. การแสดงโขนชุด นางลอย จัดแสดงในปี พ.ศ. 2553 มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ จัด “การแสดงโขน ชุด นางลอย ตามพระราชเสาวนีย์ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โดยใช้พัสตราภรณ์ และอุปกรณ์ประกอบฉากที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดสร้างขึ้นใหม่ รวมทั้งนักแสดงตัวเอกเยาวชนรุ่นใหม่ ที่จัดการคัดเลือกขึ้นเป็นครั้งแรก เพื่ออนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ และให้คนรุ่นใหม่ได้สัมผัสกับศิลปวัฒนธรรมตามแบบโบราณราชประเพณี

3. การแสดงโขนชุด ศึกมัยราพณ์ จัดแสดงในปี พ.ศ. 2554 การแสดงโขนพระราชทานชุด ศึกมัยราพณ์ จัดแสดงขึ้นอีกครั้งเป็นครั้งที่ 3 ในปี พ.ศ. 2554 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ประชุมผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะไทยประเพณี และเพื่อเป็นการสืบสานฝีมือช่างหัตถศิลป์ของไทยในแขนงต่าง ๆ และมีพระราชดำริให้จัดแสดงโขนขึ้นดำเนินมาเป็นปีที่ 4 แล้ว โดยทรงมอบหมายให้ ม.ล.ปิยาภัสร์ ภิรมย์ภักดี เป็นรองผู้อำนวยการผลิตโขนชุด “ศึกมัยราพณ์” ขึ้นเพื่อเฉลิมพระเกียรติปีแห่งมหามงคลสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงเจริญพระชนมพรรษา 7 รอบ วันที่ 5 ธันวาคม 2554

4. การแสดงโขนชุด จองถนน จัดแสดงในปี พ.ศ. 2555 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นเพื่อใช้เป็นมหรสพสำหรับพระนครแล้ว พระราชประสงค์ที่แฝงไว้อีกประการหนึ่ง คือ ใช้เป็นแบบอย่างของการประพฤติปฏิบัติ เป็นคติสอนใจ เช่น ความจงรักภักดีของข้าทหารที่มีแก่เจ้านายของตน เช่น หนุมาน หรือคุณธรรมคุณความดีในสิ่งที่ถูกต้องที่พิเภกยึดมั่นประจำในใจของตน เป็นต้นด้วยเหตุนี้เอง สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถจึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดการแสดงโขนพระราชทานชุดจองถนน ขึ้นและในวโรกาสที่สมเด็จพระนางเจ้าฯ สิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงเจริญพระชนมพรรษาครบ 80 พรรษา

5. การแสดงโขนชุด โมกขศักดิ์ จัดแสดงในปี พ.ศ. 2556 มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ได้เลือกบท รามเกียรติ์ ชุด กุมภกรรณ ตอน โมกขศักดิ์ มาจัดแสดงเพื่อเฉลิมพระเกียรติ และ

เผยแพร่ให้เป็นที่แพร่หลายในการนี้ สมเด็จ พระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จฯ เป็นผู้แทนพระองค์ทอดพระเนตรการจัดแสดง ครั้งนี้

6. การแสดงโขนชุด ศึกอินทรชิต ตอน นาคบาศ จัดแสดงในปี พ.ศ. 2557 – 2558 ถือเป็นการแสดงโขนพระราชทาน ที่แสดงหลายรอบ ใช้เวลายาวนานที่สุด เท่าที่เคยจัดการแสดงมา โดยจัดการแสดงตั้งแต่วันที่ 7 พฤศจิกายน 2557 – 5 ธันวาคม 2558 การแสดงก็ยังคงอลังการ วิจิตรบรรจงงดงาม เช่น ครั้งก่อนๆที่แสดงผ่านมา แต่ จุดเด่นในการแสดงตอนนี้ คือมีจำอวด (ตลก) ขึ้นสร้างสีสัน ให้ความสนุกสนาน ด้นกันสดๆแบบไม่มีใครยอมใคร สร้างความสนุกสนานให้กับผู้ชมอย่างมาก ผู้ชมก็คงยังให้ความนิยม เข้าชม และถือเป็นกุศโลบาย ที่สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ได้พระราชทานให้พสกนิกรทุกหมู่เหล่า ได้ร่วมกันอนุรักษ์วัฒนธรรม ประจำชาติให้คงอยู่ และได้รับการส่งทอด ถึงเยาวชนรุ่นหลัง ต่อไป

7. การแสดงโขนชุด ภิเภกสวามิภักดิ์ จัดแสดงในปี พ.ศ. 2559 แต่มีเหตุจำเป็นอันควรเลื่อนการแสดงออกไปอย่างไม่มีกำหนด เนื่องจากการสวรรคตของพระบาทสมเด็จพระปรมินทร มหาภูมิพลอดุลยเดช รัชการที่ 9 (งดการแสดงเพื่อถวายอาลัยแด่พระบาทสมเด็จพระปรมินทร มหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9) ทีมข่าวสังคมสตรี หนังสือพิมพ์คมชัดลึก ฉบับวันที่ 12 สิงหาคม 2559

ในการแสดงโขนพระราชทานทั้ง 7 ชุด ครูพากย์ – เจรจาโขนทั้ง 5 ท่านได้รับเกียรติให้เป็นผู้พากย์– เจรจาโขน ทุกตอนตามบทบาทตัวโขนดังนี้

1. ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม หรือครูแป๊ะได้รับบทบาทพากย์ – เจรจา ในบทยักษ์ใหญ่ตัวทศกัณฐ์ ซึ่งผู้ที่พากย์บทนี้จะต้องมีน้ำเสียงที่ก้องกังวาน มีอำนาจ แสดงพลัง มีอิทธิฤทธิ์ น่าเกรงขาม

2. ครูเชาวนาท เพ็งสุข หรือ ครูไก่ เป็นผู้มีน้ำเสียงมีอำนาจ แสดงพลัง มีอิทธิฤทธิ์พากย์ เจรจา ตัวยักษ์

3. ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น หรือครูธีร์ เป็นผู้ที่มีน้ำเสียงแสดงความคล่องแคล่ว ได้รับหน้าที่พากย์ - เจรจา เป็นตัวลิง ทั้งหนุมาน และลิงทุกตัว

4. ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ หรือ ครูดำ เป็นผู้ที่มีน้ำเสียง เล็กแหลม ได้รับหน้าที่ พากย์ เจรจา ตัวนาง

5. ครูสมพร เที่ยงแช่มครูน้อย เป็นผู้ที่มีน้ำเสียงแสดงความคล่องแคล่ว ได้รับหน้าที่ พากย์ เจรจา เป็นตัวลิง ทั้งหนุมาน และลิงทุกตัว

สรุปได้ว่า จากคุณสมบัติของครู พากย์ – เจรจาโขนทั้ง 5 ท่านซึ่งได้รับบทบาทให้ปฏิบัติหน้าที่สำคัญในการ พากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน ดังที่เสนอข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นถึงความสามารถของครู ในการ พากย์ – เจรจาโขน เป็นคำตอบให้ผู้วิจัยเลือกศึกษาเกี่ยวกับ การศึกษา

องค์ความรู้และปรีชาญาณ ของ “คนพากย์โขน” ทั้ง 5 ท่าน ตามเหตุผลดังกล่าว มาข้างต้น จากองค์ความรู้ และ ปรีชาญาณ ของครูพากย์ – เจรจาโขน ที่กำหนดไว้ในกรอบแนวคิดดังกล่าว นำมาซึ่งการประกอบสร้างเป็นองค์ความรู้เรื่องการพากย์ – เจรจาโขน เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมประเภทนี้ ให้คงอยู่คู่ชาติ เกิดประโยชน์ต่อวงวิชาการ และสร้างนักพากย์ –เจรจา โขนรุ่นใหม่ มารับใช้สังคม และประเทศชาติ ต่อไป

องค์ความรู้เกี่ยวกับการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการพากย์ – เจรจาโขน

1. การถ่ายทอดภูมิปัญญา

ภูมิปัญญาท้องถิ่นส่วนใหญ่มีการถ่ายทอดทางบรรพบุรุษจากรุ่นหนึ่งไปยังอีกรุ่นหนึ่ง เพื่อให้ภูมิปัญญาไม่สูญหาย สามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการดำรงชีวิตของปัจเจกบุคคล และชุมชนตลอดไป มีนักวิชาการหลายท่านได้ให้ความหมายของ ภูมิปัญญา การถ่ายทอดภูมิปัญญา และแบ่งรูปแบบวิธีการถ่ายทอดไว้หลากหลาย ดังนี้

เอกวิทย์ ณ ถลาง (2546) กล่าวสรุปพัฒนาการภูมิปัญญาไว้ ดังนี้

1. พัฒนาการของภูมิปัญญาและกระบวนการเรียนรู้ของชาวบ้านทุกภูมิภาค เป็นผลพวงของการเรียนรู้เกี่ยวกับสรรพสิ่งแห่งธรรมชาติแวดล้อม แล้วปรับตัวสร้างสรรค์ขึ้นเป็นวัฒนธรรมสอดคล้องกับวิธีการดำรงชีวิตในสภาพแวดล้อมนั้น ๆ เห็นได้จากการจัดระบบเหมืองฝายแห่งภาคเหนือ ที่มิได้มีความสำคัญเฉพาะการจัดสรรทรัพยากรน้ำหล่อเลี้ยงกสิกรรมในบริเวณที่ราบระหว่างเขาเท่านั้น แต่เป็นแก่นของการจัดระบบความสัมพันธ์แห่งชุมชน เช่นเดียวกับการปลูกสร้างเรือนและการทำนาในภาคกลางก็ระบบนิเวศที่มีฤดูกาลน้ำมากน้ำน้อยแห่งพื้นราบลุ่มซึ่งมี สายน้ำหล่อเลี้ยงในการทำมาหากิน โดยเป็นการแก้ปัญหาในการครองชีพที่รับสภาพความเป็นจริงอันแตกต่างจากภาคเหนือ หรือการดำเนินชีวิตตามฮิตสิบสองคองสิบสี่ชาวอีสานก็เป็นไปตาม ความฝันแปรของฤดูกาลในรอบปี โดยผูกพันอยู่กับศรัทธาความเชื่อในพระพุทธศาสนารวมถึงระบบการพึ่งพากันระหว่างคนต่างชุมชนที่มีการผลิตและการบริโภคต่างกันด้วยการเป็นเกลอกันของ เครือข่ายชุมชนภาคใต้ที่เป็นสังคมเปิด เป็นต้น

2. ภูมิปัญญาใหม่ๆ ที่รับเข้ามาจากประเทศเพื่อนบ้าน หรือต่างสังคมกันมิได้เข้ามาทดแทนภูมิปัญญาทั้งหมดแต่เป็นการพัฒนาให้เหมาะสมและแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคมนั้น ๆ ได้สำหรับสังคมไทยระดับ ชาวบ้าน หากแต่ในหลายกรณี ภูมิปัญญาสั่งสมจะได้รับการทดสอบเลือกเฟ้นและดัดแปลงให้ตอบสนองความต้องการ ในการปรับตัวตามบริบททางเศรษฐกิจ และสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลง และทำหน้าที่เป็นฐานรองรับภูมิปัญญาใหม่ๆ ที่เข้ามาผสมผสานได้อย่างลงตัว และต่อเนื่อง ดังจะเห็นได้จากเรื่องอาหารการกิน การรักษาพยาบาล การใช้สมุนไพร ตลอดจนเรื่อง

ความเชื่อ พิธีกรรม ที่นำมาใช้ดูแลสุขภาพในระบบความสัมพันธ์ โดยจะเห็นได้จากความรู้ ความสามารถในการปรับตัวโดยประยุกต์ใช้ภูมิปัญญาดั้งเดิม กับบริบทใหม่ ในลักษณะที่เป็น การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมของคนไทยทุกภูมิภาค เพื่อแก้ปัญหาเศรษฐกิจและสังคมในปัจจุบัน เช่น กองทุนหมู่บ้านที่เติบโตจนเป็นสวัสดิการชุมชนของคนภาคใต้ การบวชต้นไม้ การสืบชะตาแม่น้ำ ของคนภาคเหนือ การแก้ปัญหาเรื่องน้ำของชาวอีสาน และการพัฒนากระบวนการเรียนรู้ของชุมชน ภาคกลาง ที่ถูกสังคมเมืองหรือการขยายตัวของอุตสาหกรรมรุมล้อม เป็นต้น

3. สำหรับคนไทยโดยทั่วไปทุกภูมิภาค การปรับตัวของสังคมไทยไม่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างสิ้นเชิงแบบขุดรากถอนโคน แต่เป็นการปรับเปลี่ยนที่ยึดรากฐานภูมิปัญญาสั่งสมที่มีอยู่เดิม ที่มีพลวัตในตัวของมันเอง ทั้งโดยจิตสำนึกและใต้จิตสำนึก ดังจะเห็นได้จากการปรับระบบความสัมพันธ์ที่ยังคงให้ความสำคัญกับเครือญาติและชุมชนของคนอีสาน ระบบอุปถัมภ์ในรูปแบบต่างๆของคนทุกภูมิภาค การจัดช่วงชั้นทางสังคมในแนวตั้งของสังคมไทยภาคกลาง และในเมืองหลวง และการปรับระบบความสัมพันธ์เชิงอำนาจในการถ่วงดุลระหว่าง “อำนาจ” กับ “อิทธิพล” ของคนไทยโดยทั่วไปโดยเฉพาะภาคกลางเป็นต้น

4. ภูมิปัญญาของคนไทยภูมิภาคต่าง ๆ มีความหลากหลายตามสภาพแวดล้อมธรรมชาติ และลักษณะทางสังคมที่แตกต่างกันระหว่างท้องถิ่นตามความแตกต่างของภูมิลำเนาของกลุ่มชนหลายชาติพันธุ์ หลายภาษา หลายความเชื่อ ความหลากหลายแห่งภูมิปัญญาเหล่านี้มิใช่ความแตกต่างที่นำไปสู่ความไร้พลัง ตรงกันข้ามกลับจะเป็นความร่ำรวยมั่งคั่งที่เป็นพลังสำคัญถ้าสามารถเข้าถึงความหมาย และคุณค่าแห่งภูมิปัญญาอันหลากหลายนั้น ๆ ได้

5. การสร้างสรรค์ภูมิปัญญาในสังคมไทยระดับพื้นบ้าน เป็นการสะสมความรู้และประสบการณ์อันยาวนาน โดย ผ่านกระบวนการเรียนรู้ลักษณะต่าง ๆ ที่มีอยู่ตามธรรมชาติของมนุษย์ ในการปรับตัวทั้งกับธรรมชาติ และการปรับตัวในสังคมมนุษย์ด้วยกัน กระบวนการเรียนรู้ตามธรรมชาตินี้เป็นศักยภาพอันยิ่งใหญ่ที่ปัจจุบันเราให้ความสำคัญน้อยเกินไป แต่จะกลับมามีความสำคัญอย่างสูงอีกครั้งหนึ่งนอกเหนือจากการเรียนรู้ในรูปสถาบันการศึกษา ทั้งในด้านวิธีการ เนื้อหา และระบบปฏิสัมพันธ์ ภูมิปัญญาในการเรียนรู้ตามธรรมชาติของมนุษย์นั้นมีพื้นฐานที่สอดคล้องกับเครือข่ายการเรียนรู้สมัยใหม่ในสังคมข้อมูลข่าวสารที่ได้มาถึงแล้ว จึงเป็นการประสานกันระหว่างการเรียนรู้ใน "โลกเทียมจริง" (virtual Reality) และ "โลกกายภาพ" ที่มนุษย์รู้จักคุ้นเคยมาแต่เดิม

การสร้างสรรค์และสั่งสมภูมิปัญญาเป็นกระบวนการเรียนรู้ตามธรรมชาติของมนุษย์ท่ามกลางสภาพแวดล้อมธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมทางสังคมที่มีพัฒนาการมายาวนาน และสามารถประมวลเอาลักษณะการเรียนรู้ของชาวบ้าน หรือคนธรรมดาสามัญ จนก่อให้เกิดการพัฒนาภูมิปัญญาไว้อย่างมากมาย สรุปกระบวนการเรียนรู้ของมนุษย์ไว้ ดังนี้

1. ในบรรพกาลมนุษย์เรียนรู้ที่จะดำรงชีวิตและรักษาเผ่าพันธุ์ ของตนให้อยู่รอดด้วยการลองผิดลองถูกทั้งในการหาอาหาร ต่อสู้กับธรรมชาติ การรักษาพยาบาลเมื่อเจ็บป่วย ต่อสู่แย่งชิงของตน และที่อยู่ระหว่างมนุษย์ด้วยกัน และเผชิญโรคด้วยความเสี่ยงต่าง ๆ เมื่อประสบความล้มเหลวก็ถึงกับเสียชีวิตหรือบาดเจ็บ แต่ถ้าทำสำเร็จก็จะทำให้ได้อาหาร ได้สิ่งของ พ้นอันตรายต่าง ๆ ได้ จากประสบการณ์ ลองผิดลองถูกของมนุษย์ ทำให้มีการสั่งสมความรู้ ความเข้าใจของตนไว้ และมีกาถ่ายทอดส่งต่อไปยังรุ่นลูกรุ่นหลานชาติพันธุ์ของตน เมื่อนานเข้าสิ่งที่ปฏิบัติกันมาก็กลายเป็นจารีตธรรมเนียม หรือข้อห้าม จึงเป็นวัฒนธรรมของกลุ่มชนนั้นสืบไป

2. มนุษย์เรียนรู้ด้วยการลงมือกระทำจริงในสถานการณ์ และสิ่งแวดล้อมที่มีอยู่จริง เช่น การเดินทาง การเพาะปลูก การสร้างที่อยู่อาศัย การต่อสู้กับภัยธรรมชาติ เป็นต้น ในกรณีของชาวบ้านในประเทศไทยจะเห็นได้ว่า ชาวภาคเหนือเรียนรู้จากการร่วมกันจัดระบบเหมืองฝาย เพื่อการกสิกรรมในพื้นที่ลุ่มน้ำระหว่างเขาแล้วค่อย ๆ พัฒนาขึ้นเป็นระบบความสัมพันธ์ ในการแบ่งบันน้ำระหว่างคนที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ในลุ่มน้ำเดียวกัน ชาวอีสานเรียนรู้ที่จะแสวงหาแหล่งที่ดินดำ น้ำซุ่มที่ทำกินหรือขุดเจาะสระไว้เป็นบารายรอบเทวสถานเพื่อเลี้ยงชุมชน ชาวภาคกลางเรียนรู้ที่จะอยู่กับสภาวะน้ำหลาก น้ำท่วม น้ำลด ด้วยการปลูกเรือนใต้ถุนสูง เดินทางด้วยทางน้ำ ทำนาทำไร่ได้สอดคล้องกับฤดูกาล ส่วนชาวภาคใต้ก็เรียนรู้ที่จะพึ่งพากันระหว่างคนอยู่ต่างถิ่นต่างทำเลกันในเขตเชิงเขา ลุ่มน้ำและชายทะเล ด้วยการผูกไมตรีเพื่อแลกเปลี่ยนผลผลิตระหว่างพื้นที่ การเรียนรู้ และสั่งสมประสบการณ์ต่างๆ ไว้ในประสบการณ์จริง ปฏิบัติจริงแล้วส่งต่อไปยังลูกหลานแบบค่อยเป็นค่อยไปจนกลายเป็นธรรมเนียมหรือวิถีปฏิบัติในชีวิต

3. การถ่ายทอดความรู้ และการเรียนรู้จากการทำจริง ได้พัฒนาต่อมาจนเป็นการส่งต่อแก่คนรุ่นหลัง ด้วยการ“สาธิตวิธีการ”การสั่งสอนด้วยการบอกเล่าในรูปแบบของเพลงกล่อมเด็กคำพังเพย สุภาษิต และการสร้างองค์ความรู้ไว้เป็นลายลักษณ์ (Literary Tradition) ซึ่งโดยทั่วไปการถ่ายทอดภูมิปัญญาของชาวบ้านทุกภูมิภาคจะนิยมสองวิธีแรก คือ สาธิตวิธีการ และสอนด้วยวาจาในกรณีที่เป็นศิลปะหรือวิทยาการที่มีความซับซ้อนหรือลึกซึ้งจึงใช้วิธีลายลักษณ์ในรูปของตำรา เช่นตำรายา ตำราปลูกบ้าน ตำราโหราศาสตร์ เป็นต้นหรือผูกเป็นวรรณกรรมคำสอน เช่น ภาษิต คู่มือแผนที่ ตำนาน และนิทาน เป็นต้น สุดแต่ความสะดวกและเห็นว่าสอดคล้องกับพื้นฐานของชาวบ้านการถ่ายทอดทั้งวาจาและลายลักษณ์ หรือสาธิตก็ไม่มีอะไรตายตัว แต่จะปรับเปลี่ยนไปตามเหตุ ปัจจัย ที่อยู่ในการรับรู้ของคนผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรม ในบางกรณีความรู้ที่สั่งสมไว้อาจถอดถอยหรือ สูญหายไป

4. การเรียนรู้โดย “พิธีกรรม” กล่าวในเชิงจิตวิทยา พิธีกรรมมีความศักดิ์สิทธิ์และมีอำนาจโน้มน้าวให้คน ที่มีส่วนร่วมรับเอาคุณค่า และแบบอย่างพฤติกรรมที่ต้องการเน้นย้ำเข้าไว้ในตัวเป็นการตอกย้ำความเชื่อ และกรอบของศีลธรรมจรรยาของกลุ่มชน รวมทั้งตอกย้ำแนวปฏิบัติ

และ ความคาดหวังโดยไม่ต้องใช้จำแนกแจกแจงเหตุผล แต่ใช้ศรัทธา ความขลัง ความศักดิ์ของพิธีกรรมเป็นการสร้างกระแสความเชื่อ และพฤติกรรมที่พึงประสงค์ ถึงแม้จะมีภูมิปัญญาและความรู้อยู่เบื้องหลังพิธีกรรม ก็ไม่มีการเน้นย้ำภูมิปัญญาเหล่านั้น แต่จะเน้นผลที่เกิดต่อสำนึกของผู้มีส่วนร่วม เป็นสำคัญ

5. ศาสนา ทั้งในด้านหลักธรรมคำสอน ศีล และวัตรปฏิบัติ ตลอดจนพิธีกรรม กิจกรรมทางสังคมที่มีวัดเป็นศูนย์กลางชุมชน ในเชิงการเรียนรู้ ล้วนมีส่วนตอกย้ำภูมิปัญญาที่มีอุดมการณ์แห่งชีวิตในกรอบและบรรทัดความประพฤติ และให้ความมั่นคงและอบอุ่นทางจิตใจเป็นที่ยึดเหนี่ยวแก่คนในการเผชิญชีวิตบนความไม่แน่นอนอันเป็นสัจธรรมอย่างหนึ่ง สถาบันศาสนาจึงมีอิทธิพลต่อการเรียนรู้ของคนที่อยู่ร่วมกันเป็นหมู่เหล่า

6. การแลกเปลี่ยนความรู้ และประสบการณ์ระหว่างกลุ่มคนที่แตกต่างกันทั้งในทางชาติพันธุ์ ถิ่นฐานทำกิน รวมทั้งการแลกเปลี่ยนกับคนต่างวัฒนธรรม ทำให้กระบวนการเรียนรู้ขยายตัวมีความคิดใหม่ วิธีการใหม่เข้ามาผสมผสานกลมกลืนบ้าง ขัดแย้งบ้าง อันจะทำให้เกิดการเรียนรู้ที่หลากหลายกว้างขวาง ทั้งในด้านสาระ รูปแบบ และวิธีการ

7. การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม (Cultural Reproduction) ในการแก้ปัญหาทั้งทางสิ่งแวดล้อม ทางเศรษฐกิจ และทางสังคม ได้มีคนพยายามเลือกเฟ้นเอาความเชื่อและธรรมเนียมปฏิบัติก็แก้ปัญหาในบริบทใหม่ได้ระดับหนึ่ง การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมจึงเป็นกระบวนการเรียนรู้อีกลักษณะหนึ่งที่เกิดขึ้นตลอดเวลาในสังคมไทย

8. ครูพักลักจำ เป็นกระบวนการเรียนรู้อีกวิธีหนึ่งที่มีมาแต่เดิม และจะยังมีอยู่ต่อไปในที่นี้วิธี “ครูพักลักจำ” เป็นการเรียนรู้ในลักษณะแอบเรียน แอบเอาอย่าง แอบลองทำดูตามแบบอย่างที่เฝ้าสังเกตอยู่เงียบ ๆ และรับเอามาเป็นของตนเมื่อสามารถทำได้จริงวิธีการนี้ดูเผิน ๆ เป็นเสมือนการลักขโมยสิ่งที่เป็นภูมิปัญญาของผู้อื่น แต่ในความหมายที่เข้าใจกันนั้นหาสื่อความในทางชั่วร้ายไม่หากเป็นวิธีธรรมชาติ ธรรมดาของมนุษย์ในการเรียนรู้จากผู้อื่น ในชีวิตจริงของทุกคน จะมีพฤติกรรมครูพักลักจำอยู่ไม่น้อยเลยทีเดียว และถ้ายอมรับนับถือว่าเป็นการเรียนรู้ที่ดูประหนึ่งไม่สำคัญนี้มีค่าสูงมีความเป็นธรรมชาตินิสัยมนุษย์ และเป็นทางหาความรู้ทางหนึ่งที่มีประสิทธิภาพ ก็จะเป็นการส่งเสริมกระบวนการเรียนรู้ที่เป็นผลดีอีกทางหนึ่ง ระบบการเรียนรู้ที่มีอยู่หลากหลาย ดังที่กล่าวมานี้เป็นการเรียนรู้ที่แตกต่างจากการเรียนรู้ในรูปของโรงเรียนที่เป็นอยู่ในระบบการศึกษาของไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเรียนรู้ของชุมชนในทุกภูมิภาคของสังคมไทยเป็นแหล่งเพาะบ่มภูมิปัญญาท้องถิ่นมาเป็นเวลาช้านาน

เอกวิทย์ ณ ถลาง (2546) กระบวนการจัดการความรู้นั้นมีการใช้ความรู้เพื่อกิจกรรมต่างๆ มีการเสาะหาความรู้ หรืออาจสร้างขึ้นมาจากการทำงานของเราเองซึ่งประการหลังนี้ถือว่าเป็นแนวคิดการจัดการความรู้ที่สำคัญ นั้นคือกิจกรรมหรืองานทุกอย่างสร้างความรู้ได้ทั้งสิ้น ไม่ว่า

เราจะทำอะไร เราต้องสร้างความรู้เพื่อให้กิจกรรมนั้นไปถึงการปฏิบัติได้จริง จึงก่อให้เกิดผลมหาศาล และที่สำคัญต้องนำความรู้มาทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนความรู้ คือการเก็บงำการหวงความรู้ ที่จริงความรู้บางอย่างควรต้องหวง แต่ถ้าเป็นองค์กรเดียวกันยังหวงอยู่ จะทำให้องค์กรนั้นไม่เจริญเท่าที่ควร ในการถ่ายทอดภูมิปัญญามีวิธีการถ่ายทอด 2 ลักษณะ คือ

1. การถ่ายทอดให้เด็ก

1.1 การถ่ายทอดทางตรง โดยการอบรมสั่งสอนของพ่อแม่ ปู่ ย่า ตา ยาย

1.2 การถ่ายทอดทางอ้อม โดยการเล่านิทาน การเล่นคำทาย ปริศนาและการละเล่นต่าง ๆ

2. การถ่ายทอดให้ผู้ใหญ่

2.1 การถ่ายทอดโดยตรง โดยการบอกเล่าในขณะประกอบพิธีกรรมต่างๆ เช่นพิธีบายศรีสู่ขวัญ พิธีแต่งงาน หรือเผยแพร่เป็นหนังสือ เอกสาร แผ่นปลิว หรือการประชุมของกำนันผู้ใหญ่บ้าน เป็นต้น

2.2 การถ่ายทอดทางอ้อม โดยการแสดงศิลปะพื้นบ้าน และการละเล่นพื้นบ้านกิจกรรมบันเทิงต่าง ๆ ลิเก ลำตัด ในภาคกลาง หนังตะลุง ในภาคใต้ หมอลำในภาคอีสาน เป็นต้น ซึ่งการแสดงบันเทิงเหล่านั้นจะมีเนื้อหา สาระ สอดแทรกความรู้ด้านขนบธรรมเนียม ประเพณีของท้องถิ่น มีคติธรรม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของภูมิปัญญาท้องถิ่น

จากการศึกษาเอกสารเกี่ยวกับ ภูมิปัญญาพื้นบ้าน อันเป็นมรดกทางสังคมที่มีการ สืบทอดทางวัฒนธรรม มาเป็นเวลายาวนาน จนกลายเป็นวิถีชีวิตของกลุ่มชนนั้น ๆ เป็นจิตวิญญาณที่ ทุกคนรับรู้ร่วมกัน ภูมิปัญญาจึงเป็นแนวทางในการแก้ไข ในการอยู่ร่วมกัน ในการสร้างความสงบสุขให้กับสังคม ดังนั้นภูมิปัญญาจึงเป็นมรดกทางสังคมที่มีการสืบทอดกันมา และสามารถปรับเปลี่ยนได้ ทุกยุคทุกสมัยให้กลมกลืนกันในบริบทและบทบาททางสังคม กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาของมนุษย์ในสังคมจึงเป็นรากฐานสำคัญในการดำเนินชีวิต เป็นพื้นฐานของการดำรงชีวิตให้มีความสงบสุข เป็นสังคมที่มีการพัฒนาอย่างยั่งยืน วัฒนธรรมของสังคมที่มาจากรากเหง้าของภูมิปัญญาชาวบ้านเป็นสิ่งจำเป็นในการนำไปปรับใช้ให้เข้ากับเหตุการณ์ สถานการณ์ เข้ากับบริบทของวัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อม หรือกล่าวได้ว่า ภูมิปัญญาท้องถิ่น หรือภูมิปัญญาชาวบ้าน หมายถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่ชาวบ้านใช้ความรู้ ความสามารถ ประสบการณ์ในการแก้ปัญหา เป็นสติปัญญาเป็นองค์ความรู้ทั้งหมดของชาวบ้านภูมิปัญญาจะมีการสืบทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนรุ่นหนึ่ง โดยวิถีทางแห่งการดำรงชีวิต และความอยู่รอดในสังคม ภูมิปัญญาจะมีการปรับเปลี่ยนไปตามสภาพของสังคม เศรษฐกิจ และ สิ่งแวดล้อม นั้นหมายความว่า ภูมิปัญญาของมนุษย์ไม่มีสิ้นสุด เกิดการเรียนรู้ และแก้ปัญหา อยู่ตลอดเวลา

2. กระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ในการพากย์ – เจรจาโขน

ได้มีผู้อธิบายถึงกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่อง การพากย์ – เจรจาโขน เพื่อสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมให้อยู่คู่ชาติไทย เพื่อประกาศความเป็นชาติไทย ไว้หลายท่าน ดังนี้

ประสาท ทองอร่าม (2547) อธิบายถึงกระบวนการถ่ายทอดการพากย์– เจรจา โขน ไว้ในบทความเรื่องบทที่ได้รับการถ่ายทอดจากครู ว่ากระบวนการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นในการพากย์ – เจรจาโขน ในยุคเริ่มแรกจนมาถึงปัจจุบันยังคงมีกระบวนการเดิมคือ ถ่ายทอดจากการ ต่อปาก” คือ ครูให้ศิษย์เขียนบทพากย์ แต่ละประเภท แล้วพากย์ – เจรจานำ ให้ศิษย์ว่าตาม แล้วฝึกท่องจนพากย์ได้ จำได้ เหมือนการ “ต่อเพลง”ของคีตศิลป์

อัจฉรี จันทร์มูล และบุญชู ศรีเวียงยา (2546) ได้กล่าวถึงภูมิปัญญาไว้ว่าเป็นกระบวนการที่เกิดจากการสืบทอดองค์ความรู้ที่มีอยู่เดิมในชุมชนท้องถิ่นต่าง ๆ แล้วพัฒนาเลือกสรรปรับปรุงองค์ความรู้เหล่านั้นจนเกิดทักษะและความชำนาญที่สามารถแก้ไขปัญหาและพัฒนาชีวิตได้อย่างเหมาะสมกับยุคสมัย แล้วเกิดภูมิปัญญา (องค์ความรู้ใหม่) ที่เหมาะสมและสืบทอดพัฒนาต่อไปอย่างไม่สิ้นสุด เนื่องจากลักษณะเนื้อหาความรู้ เกี่ยวกับภูมิปัญญาท้องถิ่นมีผสมผสานกลมกลืน และเชื่อมโยงเข้าด้วยกัน หลากหลายจนไม่สามารถแยกออกจากกันโดยเด็ดขาด มีผู้แบ่งประเภทของภูมิปัญญาท้องถิ่น ไว้ดังนี้ คือภูมิปัญญาที่จับต้องได้ และภูมิปัญญาที่ไม่สามารถจับต้องได้

ไพโรจน์ ทองคำสุข (2553) อธิบายถึงการสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรม การพากย์ – เจรจาโขน ไว้ในบทความเรื่อง “โขนลิง”วิทยานิพนธ์ดีเด่น จากนักวิชาการรั้วพระเกี้ยว ว่า มีเด็กและเยาวชนให้ความสนใจฝึกโขนเป็นจำนวนมาก ในแต่ละปีจะมีเด็กมารับการคัดเลือกที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรุงเทพฯจำนวนหลายร้อยคน และมีวิทยาลัยนาฏศิลป์ที่มีการฝึกหัดโขนในจังหวัดอื่นๆ อีกถึง 11 วิทยาลัย นอกจากนี้ในโรงเรียนสาธิตต่างๆ ทั่วประเทศก็มีโครงการฝึกโขนในเด็กทั้งระดับประถมและมัธยมอีกด้วย จึงไม่ต้องกังวลว่าโขนจะสูญหายไป ด้านการศึกษาวิจัยก็มีการศึกษาด้านนาฏศิลป์ไทยชนิดต่างๆ เพิ่มมากขึ้น สถาบันอุดมศึกษาต่างๆ ทั่วประเทศมีการศึกษาวิจัยในเชิงลึกโดยที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรมหาวิทยาลัย ก็มีการศึกษาทั้งในระดับปริญญาตรี โท และเอก สำหรับแนวทางการอนุรักษ์โขน กรมศิลปากรมีการอนุรักษ์ที่ควบคู่ไปกับการพัฒนาคือมีการปรับการแสดงให้เยาวชนรุ่นใหม่เข้าใจเข้าถึงได้ง่ายขึ้น จึงค่อยสอดแทรกการอนุรักษ์เข้าไป โดยหากสามารถชักจูงเยาวชนให้เข้ามาชมโขนได้แล้ว ความต้องการศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับโขนก็จะตามมาเอง

สรุปความหมายของคำว่ามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม คือสิ่งต่างๆ ที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นอย่างงดงามเป็นที่ยอมรับแล้วถ่ายทอดส่งต่อให้เยาชนรุ่นหลังได้ช่วยกันอนุรักษ์ไว้เป็นสมบัติของชาติ ส่วนความหมายของวัฒนธรรม คือ สิ่งที่มนุษย์เปลี่ยนแปลง ปรับปรุง หรือผลิตสร้างขึ้น เพื่อความเจริญงอกงาม ในวิถีแห่งชีวิตของส่วนรวม ถ่ายทอดกันได้ เอาอย่างกันได้ เป็นส่วนทั้งหมด ที่ซับซ้อนประกอบด้วยความรู้ ความเชื่อ ศิลปะ ศีลธรรม กฎหมาย ประเพณี และความสามารถอื่นๆ ที่มนุษย์

ได้มาในฐานะเป็นสมาชิกของสังคม นอกจากนี้ยังหมายถึง ความรู้สึก ความคิดเห็น ความประพฤติ และกิริยาอาการ หรือการกระทำใด ๆ ของมนุษย์ในส่วนรวมลงรูปเป็นพิมพ์เดียวกัน และสำแดงออกมาให้ปรากฏเป็นภาษาศิลปะ ความเชื่อถือระเบียบประเพณี เช่นเดียวกันกับ ภูมิปัญญาการพากย์ – เจรจา โขน ในการถ่ายทอด อาจใช้วิธีการที่แตกต่าง แต่ก็ยังมีอยู่ มิได้สูญหายไป แต่ก็ยังมีน้อยเต็มที สำหรับมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมประเภทนี้ เป็นต้น

กฎหมาย นโยบาย จารีตข้อปฏิบัติที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน

1. แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560 - 2564)

รัฐบาลได้กำหนดยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี โดยมีวิสัยทัศน์ ขับเคลื่อนพัฒนาประเทศไทย ตามหลักปรัชญาของเศรษฐกิจพอเพียง ให้ประเทศมีความ “มั่นคง มั่งคั่ง ยั่งยืน” มีความสามารถในการแข่งขัน มีรายได้สูงอยู่ในกลุ่มประเทศพัฒนาแล้ว คนไทยมีความสุขอยู่ดี กินดี สังคมมีความมั่นคง เสมอภาคและ เป็นธรรม โดยมียุทธศาสตร์การพัฒนา 6 ด้าน ประกอบกับการประกาศกรอบทิศทางตามนโยบายการพัฒนา สู่ประเทศไทย 4.0 และกรอบทิศทางตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560 - 2564) รวมทั้งสภาขับเคลื่อนการปฏิรูปประเทศได้จัดส่งข้อเสนอการขับเคลื่อนการปฏิรูปประเทศที่เกี่ยวข้องกับ งานวัฒนธรรม เพื่อให้รัฐบาลรับไปพิจารณา นั้น กระทรวงวัฒนธรรมได้วิเคราะห์กรอบทิศทางยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี ประกอบกับกรอบทิศทาง ตามนโยบายการพัฒนาสู่ประเทศไทย 4.0 กรอบทิศทางตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560 - 2564) รวมทั้งข้อเสนอของสภาขับเคลื่อนการปฏิรูปประเทศที่เกี่ยวข้องกับงานวัฒนธรรม เพื่อจัดทำกรอบทิศทางยุทธศาสตร์ด้านวัฒนธรรมระยะ 20 ปี โดยมีเป้าหมายให้ประเทศไทย เป็นศูนย์กลางแห่งการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ทางศิลปวัฒนธรรมในระดับนานาชาติ มีภาพลักษณ์ ความสัมพันธ์ที่ดี และ ได้รับการยอมรับในเวทีทางวัฒนธรรมระดับสากล ผลักดันสังคมไทยให้เป็นสังคมแห่งคนดี มีคุณธรรม จริยธรรม เอื้ออาทร มีความปรองดองสมานฉันท์เพิ่มมากขึ้น รวมทั้งส่งเสริมสนับสนุนให้ประเทศไทยมีรายได้ และความมั่งคั่งจากอุตสาหกรรมสร้างสรรค์และบริการทางวัฒนธรรมเพิ่มมากขึ้น โดยกรอบทิศทางดังกล่าว เกี่ยวข้องกับยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปีใน 5 ยุทธศาสตร์ จำนวน 18 โครงการสำคัญ งบประมาณรวม ในการดำเนินงานทั้งสิ้น 79,025,740,000 บาท (เจ็ดหมื่นเก้าพันยี่สิบห้าล้านเจ็ดแสนสี่หมื่นบาทถ้วน) รายละเอียด ดังนี้ ด้านความมั่นคง จะดำเนินการเพื่อเทิดทูนสถาบันหลักของชาติ และสนับสนุนงานรักษาความมั่นคงและความสงบเรียบร้อยภายใน งบประมาณรวม 5,234 ล้านบาท โดยมี 2 โครงการสำคัญ คือ โครงการ เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและพระบรมวงศานุวงศ์ และโครงการวัฒนธรรมเชื่อมใจ ชายแดนไทยสันติสุข ด้านการสร้างความสามารถในการแข่งขัน จะดำเนินการ

เพื่อใช้มิติทางวัฒนธรรมสนับสนุน การพัฒนาภาคการผลิตและบริการ พัฒนาผู้ประกอบการและเศรษฐกิจชุมชน รวมทั้งเชื่อมโยงกับภูมิภาคและ เศรษฐกิจโลก งบประมาณรวม 27,761 ล้านบาท โดยมี 4 โครงการสำคัญ คือ โครงการส่งเสริมและพัฒนา ศักยภาพอุตสาหกรรมภาพยนตร์และวีดิทัศน์โครงการสร้างรายได้จากการต่อยอดทุนและมรดกทางวัฒนธรรม โครงการพัฒนาความร่วมมือด้านศิลปวัฒนธรรมและนำศิลป์ความเป็นไทยสู่สากล และโครงการวัฒนธรรมไทย ก้าวไกลสู่ดิจิทัล ด้านการพัฒนาและเสริมสร้างศักยภาพคน จะดำเนินการเพื่อสนับสนุนการพัฒนาศักยภาพ คนตลอดช่วงชีวิต ยกระดับการศึกษาและการเรียนรู้ ปลูกฝังระเบียบวินัย คุณธรรม จริยธรรม ค่านิยมที่พึงประสงค์ รวมทั้งสร้างความอยู่ดีมีสุขของครอบครัวไทย งบประมาณรวม 42,910 ล้านบาท โดยมี 7 โครงการสำคัญ คือ โครงการอุปถัมภ์คุ้มครองศาสนาพุทธและศาสนาอื่น โครงการส่งเสริมคุณธรรมตามแผนแม่บทส่งเสริม คุณธรรมแห่งชาติ โครงการเสริมสร้างค่านิยม โครงการเสริมสร้างอัตลักษณ์และความเป็นไทย โครงการ พัฒนาการเรียนรู้ด้านศาสนา ศิลปะ สังคมและวัฒนธรรม โครงการปฏิรูปการศึกษาด้านวัฒนธรรม และ โครงการอนุรักษ์และฟื้นฟูมรดกและภูมิปัญญาทางศิลปวัฒนธรรม ด้านการสร้างโอกาส ความเสมอภาค และเท่าเทียมกันทางสังคม จะดำเนินการเพื่อสร้าง ความเข้มแข็งของสถาบันทางสังคม ทุนทางวัฒนธรรมและความเข้มแข็งของชุมชน เสริมสร้างสภาพแวดล้อม และนวัตกรรมที่เอื้อต่อการดำรงชีวิตในสังคมสูงวัย งบประมาณรวม 2,700 ล้านบาท โดยมี 2 โครงการสำคัญ คือ โครงการส่งเสริมความเข้มแข็งของสถาบันทางสังคมเพื่อส่งเสริมการดำเนินงานวัฒนธรรม และโครงการ เสริมสร้างภูมิคุ้มกันทางวัฒนธรรมที่เอื้อต่อการดำรงชีวิตในสังคมผู้สูงอายุ ด้านการปรับสมดุลและพัฒนาระบบการบริหารจัดการภาครัฐ จะดำเนินการปรับปรุงโครงสร้าง บทบาท และภารกิจของหน่วยงานด้านศิลปวัฒนธรรม ปรับปรุงกฎหมายด้านศิลปวัฒนธรรม พัฒนากลไกสนับสนุนการบริหารจัดการงานวัฒนธรรม งบประมาณรวม 420 ล้านบาท ทั้งนี้ มีโครงการที่ต้องเริ่มดำเนินการเร่งด่วนในปีงบประมาณ 2560 - 2561 จำนวน 12 โครงการ ประกอบด้วย

1. โครงการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและพระบรมวงศานุวงศ์ รวมทั้ง การเทิดทูนสถาบันหลักของชาติ
2. โครงการวัฒนธรรมเชื่อมใจ ชายแดนไทยสันติสุข
3. โครงการส่งเสริมและ พัฒนาศักยภาพอุตสาหกรรมภาพยนตร์และวีดิทัศน์
4. โครงการสร้างรายได้จากการต่อยอดทุนและมรดก ทางวัฒนธรรม
5. โครงการพัฒนาความร่วมมือด้านศิลปวัฒนธรรมและนำความเป็นไทยสู่สากล
6. โครงการ อุปถัมภ์คุ้มครองศาสนาพุทธและศาสนาอื่น
7. โครงการส่งเสริมคุณธรรมตามแผนแม่บทส่งเสริมคุณธรรมแห่งชาติ
8. โครงการเสริมสร้างอัตลักษณ์และความเป็นไทย
9. โครงการพัฒนาการเรียนรู้ด้านศาสนา ศิลปะ สังคม และวัฒนธรรม

10. โครงการปฏิรูปการศึกษาด้านวัฒนธรรม

11. โครงการอนุรักษ์และฟื้นฟูมรดก และภูมิปัญญา ทางศิลปวัฒนธรรม

12. โครงการปรับปรุงโครงสร้าง บทบาท และภารกิจของหน่วยงานด้านศิลปวัฒนธรรม

การขับเคลื่อนและปฏิรูปตามกรอบทิศทางยุทธศาสตร์ด้านวัฒนธรรมดังกล่าว จำเป็นต้องมีการ บูรณาการร่วมกับกระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา สำนักงานส่งเสริมการจัดการประชุมและนิทรรศการ (องค์การมหาชน) หรือ สสปน. องค์การบริหารการพัฒนาพื้นที่พิเศษเพื่อการท่องเที่ยวอย่างยั่งยืน (องค์การ มหาชน) หรือ อพท. รวมทั้งหน่วยงานภาครัฐ ภาคเอกชนและประชาชนทุกภาคส่วน เพื่อให้การขับเคลื่อน บรรลุผลอย่างต่อเนื่องและเป็นรูปธรรม มุ่งไปสู่การสร้างความมั่นคง มั่งคั่ง ยั่งยืน อย่างเป็นธรรมและทั่วถึง

2. ความเป็นมาและสถานการณ์แผนพัฒนาทางด้านวัฒนธรรมตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12

2.1 การเปลี่ยนแปลงที่ส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรม

สังคมไทยในปัจจุบันมีความก้าวหน้าในการพัฒนาเทคโนโลยี เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ในทุกมิติทั้งทางสังคม เศรษฐกิจ การเมืองและเทคโนโลยี ซึ่งการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวส่งผลกระทบต่อสังคมและวัฒนธรรม ก่อให้เกิดการครอบงำทางด้านความคิด การมองโลก แบบแผนการประพฤติปฏิบัติการบริโภค นิยม และปัญหาทางสังคมวัฒนธรรมอื่นๆ ตามมา อาทิ ปัญหายาเสพติด ปัญหาอาชญากรรม ปัญหา สิ่งแวดล้อม ปัญหาการทุจริตคอร์รัปชั่น ปัญหาการหย่าร้างและความรุนแรงในครอบครัว ปัญหาการมีค่านิยม ที่เบี่ยงเบนหรือไม่พึงประสงค์ของสังคม เป็นต้น นอกจากนี้ การเปลี่ยนแปลงโครงสร้างประชากรไทยที่จะเข้าสู่ สังคมสูงวัยอย่างสมบูรณ์ โดยสัดส่วนผู้สูงอายุจะเพิ่มขึ้นเป็นร้อยละ 19.8 ของจำนวนประชากรทั้งหมด ในขณะที่จำนวนประชากรวัยแรงงานได้เริ่มลดลงมาตั้งแต่ปี 2558 เป็นต้นมา ส่งผลให้เกิดการขาดแคลน แรงงานในภาวะที่ผลิตภาพแรงงานไทยก็ยังต่ำ เนื่องจากปัญหาคุณภาพแรงงาน ความล่าช้าในการพัฒนา เทคโนโลยีและปัญหาในการบริหารจัดการ จึงเป็นข้อจำกัดในการเพิ่มขีดความสามารถในการแข่งขัน และศักยภาพการเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจของประเทศ รวมทั้งการสร้างรายได้และการยกระดับคุณภาพชีวิต ของประชาชนด้วย ทั้งนี้เมื่อพิจารณาคุณภาพคนพบว่า ยังมีปัญหาในแต่ละช่วงวัยและส่งผลกระทบต่อเนื่อง ถึงกันตลอดช่วงอายุตั้งแต่พัฒนาการไม่สมวัยในเด็กปฐมวัย ผลลัพธ์ทางการศึกษาของเด็กวัยเรียนค่อนข้างต่ำ การพัฒนาความรู้และทักษะของแรงงานไม่ตรงกับตลาดงาน ขณะที่ผู้สูงอายุมีปัญหาสุขภาพและมีแนวโน้ม อยู่คนเดียวสูงขึ้น ครอบครัวมีรูปแบบที่หลากหลายและเปราะบางสูงส่งผลต่อการบ่มเพาะให้เด็กเติบโต อย่างมีคุณภาพ ประกอบกับการเลื่อนไหลของวัฒนธรรมต่างชาติที่เข้ามาในวัฒนธรรมผ่านสังคมยุคดิจิทัล ในขณะที่คนไทยจำนวนไม่น้อยยังไม่สามารถคัดกรองและเลือกรับวัฒนธรรมได้

อย่างเหมาะสม ส่งผลต่อวิกฤติ ค่านิยม ทัศนคติ และพฤติกรรมในการดำเนินชีวิต การพัฒนาในระยะต่อไปจึงต้องให้ความสำคัญกับ การวางรากฐานการพัฒนาคนให้มีความสมบูรณ์ เริ่มตั้งแต่กลุ่มเด็กปฐมวัยที่ต้องพัฒนาให้มีสุขภาพกาย และใจที่ดี มีทักษะทางสมอง ทักษะการเรียนรู้และทักษะชีวิต เพื่อให้เติบโตอย่างมีคุณภาพควบคู่กับการพัฒนา คนไทยในทุกช่วงวัยให้เป็นคนดีมีสุขภาวะที่ดี มีคุณธรรม จริยธรรม มีระเบียบวินัยมีจิตสำนึกที่ดีต่อสังคม ส่วนรวมมีทักษะความรู้และความสามารถปรับตัวเท่าทันกับการเปลี่ยนแปลงรอบตัวที่รวดเร็ว บนพื้นฐาน ของการมีสถาบันสังคมและวัฒนธรรมที่เข้มแข็ง ทั้งสถาบันครอบครัว สถาบันการศึกษา สถาบันศาสนา สถาบันชุมชนและภาคเอกชนที่ร่วมกันพัฒนาทุนมนุษย์ให้มีคุณภาพสูง อีกทั้งยังเป็นทุนทางสังคมที่สำคัญ ในการขับเคลื่อนการพัฒนาประเทศให้เป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพและประสิทธิผลสูงสุด ในการขับเคลื่อนการพัฒนาประเทศในมิติวัฒนธรรม พบว่า มีปัจจัยที่ต้องเร่งรัดการดำเนินงาน คือ

1. การปลูกฝังให้เด็กและเยาวชนมีความรัก ความหวงแหนและภาคภูมิใจในอัตลักษณ์ ของวัฒนธรรมท้องถิ่น

2. การยกระดับการบริหารจัดการมรดกและทุนทางวัฒนธรรมเพื่อสร้างมูลค่าเพิ่ม ทางเศรษฐกิจ

3. การนำทุนทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่นมาเพิ่มคุณค่าและมูลค่าให้กับสินค้า และบริการที่ตรงกับความต้องการของตลาด

4. การพัฒนาแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรม รวมทั้งสร้างความรู้ ความเข้าใจที่ถูกต้องเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ ประเพณี วัฒนธรรมต่างๆ

5. การพัฒนารูปแบบและเทคนิค การแสดงของไทยให้มีความทันสมัย น่าสนใจและได้มาตรฐานในระดับสากล

6. การเสริมสร้างภูมิคุ้มกัน ทางสังคมในมิติทางวัฒนธรรม

7. การสร้างความรู้ ความเข้าใจและความสำคัญของประชาคมอาเซียนในมิติ 2 ศาสนาวัฒนธรรม

8. การส่งเสริมและยกระดับการพัฒนาอุตสาหกรรมภาพยนตร์และวีดิทัศน์แบบครบวงจร

9. การนำมิติทางศาสนา วัฒนธรรมไปใช้ในการแก้ไขปัญหาและพัฒนาจังหวัดชายแดนภาคใต้

10. การบูรณาการ การดำเนินงานศาสนาและวัฒนธรรม

ทั้งนี้ การขับเคลื่อนการพัฒนาดังกล่าวต้องมีความสอดคล้องกับ กรอบทิศทางการพัฒนาประเทศตามยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี

2.2 กรอบทิศทางการพัฒนาประเทศตามยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปีกับงานวัฒนธรรม

คณะรัฐมนตรีได้มีมติ เมื่อวันที่ 30 มิถุนายน 2558 เห็นชอบให้มีการจัดตั้งคณะกรรมการจัดทำ ยุทธศาสตร์ชาติ มีอำนาจหน้าที่ในการจัดทำร่างยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี เพื่อใช้ในการขับเคลื่อนการพัฒนา ประเทศสู่ความมั่นคง มั่งคั่ง และยั่งยืน และให้เสนอร่างยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี ให้คณะรัฐมนตรีพิจารณา ให้ความเห็นชอบ เพื่อใช้เป็นกรอบในการดำเนินงานในระยะที่ 2 ของรัฐบาล (ปี 2558 – 2559) และกรอบ การปฏิรูปประเทศในระยะที่ 3 (ปี 2560 เป็นต้นไป) คณะกรรมการจัดทำยุทธศาสตร์ชาติได้แต่งตั้งคณะอนุกรรมการ 2 คณะ ได้แก่

1. คณะอนุกรรมการจัดทำยุทธศาสตร์และกรอบการปฏิรูป เพื่อจัดทำร่างกรอบยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี

2. คณะอนุกรรมการ จัดทำแผนปฏิบัติการตามแนวทางการปฏิรูปประเทศ เพื่อจัดทำร่างแผนปฏิบัติการตามแนวทางการปฏิรูป ประเทศ (Roadmap) ภายใต้ยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี โดยคณะอนุกรรมการจัดทำยุทธศาสตร์และกรอบ การปฏิรูป ได้ดำเนินการยกร่างกรอบยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี ตามแนวทางที่คณะรัฐมนตรีกำหนด โดยได้มี การนำความคิดเห็นและข้อเสนอแนะจากกรรมการจัดทำยุทธศาสตร์ชาติที่มาจากหลายภาคส่วน ได้แก่ ภาคราชการ ภาคเอกชน ภาคการเมือง และนักวิชาการ รวมถึงได้พิจารณานำข้อคิดเห็นจากสภาปฏิรูป แห่งชาติ และความคิดเห็นจากภาคประชาชนมาเป็นข้อมูลในการยกร่างยุทธศาสตร์ชาติด้วย และได้นำเสนอร่างกรอบยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี ต่อที่ประชุมคณะกรรมการจัดทำ ยุทธศาสตร์ชาติ โดยกำหนดแผนการดำเนินการตามแนวทางยุทธศาสตร์ชาติ ระยะ 20 ปี และกำหนดกรอบระยะเวลาเป็น 5 ช่วง ประกอบด้วย

ช่วงที่ 1 ตุลาคม 2558 - กรกฎาคม 2560 (1 ปี 6 เดือน)
ช่วงที่ 2 ปี 2560 - 2564 (5 ปี)
ช่วงที่ 3 ปี 2565 - 2569 (10 ปี)
ช่วงที่ 4 ปี 2570 - 2574 (15 ปี)
ช่วงที่ 5 ปี2575 - 2579 (20 ปี)

รัฐบาลและคณะกรรมการจัดทำยุทธศาสตร์ชาติได้กำหนดยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี โดยมี วิสัยทัศน์ในการพัฒนาประเทศไทยให้มีความมั่นคง มั่งคั่ง ยั่งยืน เป็นประเทศพัฒนาแล้วด้วยการพัฒนา ตามหลักปรัชญาของเศรษฐกิจพอเพียง ส่งผลให้ประเทศไทยมีความสามารถในการแข่งขัน มีรายได้สูง อยู่ในกลุ่มประเทศพัฒนาแล้ว คนไทยมีความสุขอยู่ดีกินดี สังคมมีความมั่นคง เสมอภาคและเป็นธรรม โดยมียุทธศาสตร์ 6 ด้าน ประกอบด้วย

1. ด้านความมั่นคง
2. ด้านการสร้างความสามารถในการแข่งขัน

3. ด้านการพัฒนาและเสริมสร้างศักยภาพคน

4. ด้านการสร้างโอกาสความเสมอภาคและเท่าเทียมกัน ทางสังคม

5. ด้านการสร้างการเติบโตบนคุณภาพชีวิตที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อม

6. ด้านการปรับสมดุล และพัฒนาระบบบริหารจัดการภาครัฐ กระทรวงวัฒนธรรม ได้วิเคราะห์กรอบทิศทางยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี เพื่อจัดทำกรอบทิศทาง ยุทธศาสตร์ด้านวัฒนธรรมระยะ 20 ปี ให้สอดคล้องกับยุทธศาสตร์ชาติ โดยมีเป้าหมายให้ประเทศไทยเป็นศูนย์กลางการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ทางศิลปวัฒนธรรมนานาชาติมีภาพลักษณ์ ความสัมพันธ์ที่ดี และได้รับ การยอมรับในเวทีทางวัฒนธรรมระดับสากล ผลักดันสังคมไทยเป็นสังคมแห่งคนดี มีคุณธรรม จริยธรรม เอื้ออาทร มีความปรองดองสมานฉันท์ มีรายได้และความมั่งคั่งจากอุตสาหกรรมสร้างสรรค์และบริการ ทางวัฒนธรรมเพิ่มมากขึ้น โดยมีภารกิจด้านวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับยุทธศาสตร์ใน 5 ด้าน ได้แก่ ด้านความมั่นคง เกี่ยวข้องกับการดำเนินการเพื่อเทิดทูนสถาบันหลักของชาติ และสนับสนุนงานรักษาความมั่นคงและความสงบ เรียบร้อยภายใน ด้านการสร้างความสามารถในการแข่งขัน เกี่ยวข้องกับการดำเนินการเพื่อใช้มิติทางวัฒนธรรม สนับสนุนการพัฒนาภาคการผลิตและบริการ พัฒนาผู้ประกอบการและเศรษฐกิจชุมชน รวมทั้งเชื่อมโยงกับ ภูมิภาคและเศรษฐกิจโลก ด้านการพัฒนาและเสริมสร้างศักยภาพคน เกี่ยวข้องกับการดำเนินการ เพื่อสนับสนุนการพัฒนาศักยภาพคนตลอดช่วงชีวิต ยกระดับการศึกษาและการเรียนรู้ ปลูกฝังระเบียบวินัย คุณธรรม จริยธรรม ค่านิยมที่พึงประสงค์รวมทั้งสร้างความอยู่ดีมีสุขของครอบครัวไทย ด้านการสร้างโอกาสความเสมอภาค และเท่าเทียมกันทางสังคม เกี่ยวข้องกับการดำเนินการเพื่อสร้างความเข้มแข็งของสถาบัน ทางสังคม ทุนทางวัฒนธรรมและความเข้มแข็งของชุมชน เสริมสร้างสภาพแวดล้อมและนวัตกรรมที่เอื้อต่อ การดำรงชีวิตในสังคมสูงวัย ด้านการปรับสมดุลและพัฒนาระบบการบริหารจัดการภาครัฐ เกี่ยวข้องกับ การดำเนินการปรับปรุงโครงสร้าง บทบาท และภารกิจของหน่วยงานด้านศิลปวัฒนธรรม ปรับปรุงกฎหมาย ด้านศิลปวัฒนธรรม พัฒนากลไก สนับสนุนการบริหารจัดการงานวัฒนธรรม ทั้งนี้ การขับเคลื่อนการดำเนินงานตามกรอบทิศทางยุทธศาสตร์ชาติ 20 ปีดังกล่าวจำเป็นต้องมี ความสอดคล้องกับกรอบทิศทางตามนโยบายการพัฒนาสู่ประเทศไทย 4.0 และกรอบทิศทางการขับเคลื่อน งานวัฒนธรรมตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560 – 2564)

2.3 กรอบทิศทางตามนโยบายการพัฒนาสู่ประเทศไทย 4.0 กับงานวัฒนธรรม

ประเทศไทย 4.0 เป็นนโยบายสำคัญของรัฐบาลที่ต้องการปรับเปลี่ยนโครงสร้างเศรษฐกิจไปสู่ เศรษฐกิจที่ขับเคลื่อนด้วยนวัตกรรม สร้างความเข้มแข็งจากภายใน เชื่อมเศรษฐกิจไทยสู่โลกด้วยความสมดุล สร้างคนไทยให้เป็น “มนุษย์ที่สมบูรณ์” ทั้งด้านพุทธิศึกษา ศิลปศึกษา พลศึกษาและจริยศึกษา สร้างสังคมไทย เป็น “สังคมที่เกื้อกูลและแบ่งปัน” โดยน้อมนำปรัชญาของ

เศรษฐกิจพอเพียง มาใช้ในการดำเนินชีวิต และผนึก กำลังสานพลังประชารัฐ เน้นการพึ่งพาตนเอง พึ่งพากันเอง และรวมกันเป็นกลุ่มอย่างมีพลัง โดยการเติมเต็ม ด้วยวิทยาการ ความคิดสร้างสรรค์ นวัตกรรม วิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี และการวิจัยและพัฒนา ต่อยอด ความได้เปรียบเชิงเปรียบเทียบ 5 กลุ่มอุตสาหกรรมเป้าหมาย ประกอบด้วย

1. กลุ่มอุตสาหกรรมอาหาร เกษตร และไบโอเทคโนโลยี
2. กลุ่มอุตสาหกรรมเพื่อสุขภาพ
3. กลุ่มอุตสาหกรรมอุปกรณ์อัจฉริยะ และหุ่นยนต์เพื่ออุตสาหกรรม
4. กลุ่มอุตสาหกรรมดิจิทัล ระบบการสื่อสารและเทคโนโลยีสมัยใหม่ และ
5. กลุ่มอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ วัฒนธรรมและบริการที่มีมูลค่าสูง โดยมีภารกิจด้านวัฒนธรรม ที่เกี่ยวข้องกับการขับเคลื่อนสู่ประเทศไทย 4.0 ได้แก่ การส่งเสริมการพัฒนาอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ วัฒนธรรม และบริการที่มีมูลค่าสูง โดยเริ่มจากสินค้าและการบริการทางวัฒนธรรมที่มีศักยภาพ 5 F คือ

5.1 อาหาร (Food)

5.2 ภาพยนตร์และวีดิทัศน์ (Film)

5.3 การออกแบบและแฟชั่น (Fashion)

5.4 มวยไทย (Fighting) และศิลปะการป้องกันตัวแบบไทย

5.5 เทศกาลประเพณี (Festival)

โดยการดำเนินงาน ดังกล่าวจะต้องมีการบูรณาการและร่วมมือกับหน่วยงานภาครัฐ ภาคเอกชน และภาคประชาชน ตามแนวนโยบายพลังประชารัฐ เพื่อพัฒนาสินค้าและบริการดังกล่าว ให้สอดคล้องกับความต้องการของตลาด และลูกค้า เชื่อมโยงความร่วมมือทั้งภายในและภายนอกประเทศ เช่น ประเทศเพื่อนบ้าน กลุ่มสมาชิกอาเซียน ฯลฯ ซึ่งจำเป็นต้องดำเนินการตามกรอบทิศทางการขับเคลื่อนงานวัฒนธรรมตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจ และสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560 - 2564)

2.4 กรอบทิศทางตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 กับงานวัฒนธรรม

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560 – 2564) มีเป้าหมายหลักเพื่อให้ได้ คนไทยที่มีคุณลักษณะเป็นคนไทยที่สมบูรณ์ มีวินัย มีทัศนคติและพฤติกรรมตามบรรทัดฐานที่ดีของสังคม มีความเป็นพลเมืองตื่นรู้มีความสามารถในการปรับตัวได้อย่างรู้เท่าทันสถานการณ์ มีความรับผิดชอบ และทำประโยชน์ต่อส่วนรวมมีสุขภาพกายและใจที่ดี มีความเจริญงอกงามทางจิตวิญญาณ มีวิถีชีวิตที่พอเพียง มีความเป็นไทย ทั้งนี้งานวัฒนธรรมมีความเกี่ยวข้องกับแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 ใน 2 ประเด็นยุทธศาสตร์ ประกอบด้วย

ยุทธศาสตร์ที่ 1 การเสริมสร้างและพัฒนาศักยภาพทุนมนุษย์โดยมี ความเกี่ยวข้องกับเป้าหมายตามแผนพัฒนาฯ ฉบับที่ 12 ได้แก่ เป้าหมายที่ 1 “คนไทยส่วนใหญ่มีทัศนคติและ พฤติกรรมตามบรรทัดฐานที่ดีของสังคม” และเป้าหมายที่ 5 “สถาบันทางสังคมมีความเข้มแข็งและมีส่วนร่วม ในการพัฒนาประเทศเพิ่มขึ้นโดยเฉพาะสถาบันครอบครัว สถาบันการศึกษา สถาบันศาสนา ชุมชน สื่อมวลชน และภาคเอกชน” ซึ่งกระทรวงวัฒนธรรมจะดำเนินการเพื่อสนองเป้าหมายดังกล่าวโดยการปลูกฝังคุณธรรม จริยธรรม อนุรักษ์ และสร้างค่านิยมความเป็นไทยที่ดีงาม การสืบสานสร้างสรรค์มรดก ศิลปะ วัฒนธรรม และ ภูมิปัญญาไทย รวมทั้งการดำเนินการเพื่อประชาชนกลุ่มเป้าหมายนำหลักธรรมทางศาสนาเพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิต และยุทธศาสตร์ที่ 3 การสร้างความเข้มแข็งทางเศรษฐกิจและแข่งขันได้อย่างยั่งยืน โดยมีความเกี่ยวข้องกับ เป้าหมายตามแผนพัฒนาฯ ฉบับที่ 12 ได้แก่ เป้าหมายที่ 4 ประเทศไทยมีรายได้จากการท่องเที่ยวเพิ่มขึ้น ไม่ต่ำกว่า 3 ล้านล้านบาท และอันดับความสามารถในการแข่งขันด้านการท่องเที่ยว (The Travel & Tourism Competitive Index : TTCI) ซึ่งกระทรวงวัฒนธรรมจะดำเนินการเพื่อสนองเป้าหมายดังกล่าวโดยเน้น การสร้างคุณค่าเชิงสังคม และมูลค่าเชิงเศรษฐกิจของศิลปะและวัฒนธรรม โดยกระทรวงวัฒนธรรมจะนำกรอบทิศทางตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 ไปใช้เป็นแนวทางในการกำหนดนโยบาย วางแผนและยุทศาสตร์การดำเนินงานศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรม นอกจากกรอบทิศทางการพัฒนาประเทศตามยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปีกรอบทิศทางตามนโยบาย การพัฒนาสู่ประเทศไทย 4.0 และกรอบทิศทางตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 แล้ว การดำเนินงานวัฒนธรรมยังมีความเกี่ยวข้องกับข้อคิดเห็นจากสภาขับเคลื่อนการปฏิรูปประเทศที่เกี่ยวข้อง ด้านวัฒนธรรม รวมทั้งนโยบายรัฐบาลที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมด้วย

2.5 ข้อคิดเห็นจากสภาขับเคลื่อนการปฏิรูปประเทศที่เกี่ยวข้องด้านวัฒนธรรม

สภาขับเคลื่อนการปฏิรูปประเทศ (สปท.) ได้มีข้อเสนอการขับเคลื่อนและปฏิรูปประเทศที่เกี่ยวข้อง ด้านวัฒนธรรม ซึ่งสภาขับเคลื่อนการปฏิรูปประเทศเห็นชอบในหลักการ และส่งให้รัฐบาลนำไปพิจารณา ดำเนินการ 3 เรื่อง ดังนี้

2.5.1 การจัดการพื้นที่มรดกทางวัฒนธรรมของชาติ เพื่อเพิ่มคุณค่าและมูลค่าทางวัฒนธรรม พร้อมด้วยร่างพระราชบัญญัติว่าด้วยการเวนคืนอสังหาริมทรัพย์ (ฉบับที่ ...) พ.ศ. ... และร่างพระราชบัญญัติโบราณสถาน โบราณวัตถุ ศิลปวัตถุ และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ (ฉบับที่ ...) พ.ศ. .... โดยมีแนวทางการดำเนินงานที่สำคัญ ได้แก่

2.5.1.1 ตรวจสอบข้อมูล และสำรวจพื้นที่แหล่งมรดกทางวัฒนธรรม เพื่อนำผลที่ได้รับไปใช้ ประกอบการจัดทำแผนการบูรณาการการบริหารจัดการพื้นที่มรดกวัฒนธรรม จำนวน 2 รายการ คือ เส้นทาง ถนนพระร่วง ทำนบพระร่วง คูเมือง กำแพงเมือง ที่อยู่ระหว่างเส้นทางผ่านอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย อุทยานประวัติศาสตร์ศรีสัชนาลัย อุทยานประวัติศาสตร์กำแพงเพชร

และเส้นทางวัฒนธรรมพิมาย พนมรุ้ง เมืองต่ำและบาราย คูเมือง กำแพงเมือง ศาสนสถานที่อยู่ระหว่างเส้นทาง

2.5.1.2 บูรณาการการบริหารจัดการพื้นที่มรดกวัฒนธรรม ระหว่างหน่วยงานของรัฐที่เกี่ยวข้อง เพื่อหาแนวทางการแก้ไขปัญหาการบุกรุกมรดกวัฒนธรรม แนวทางการป้องกันการบุกรุกมรดกทางวัฒนธรรม และแนวทางการแลกเปลี่ยนข้อมูลที่มีประโยชน์ในการบริหารจัดการพื้นที่มรดกวัฒนธรรม

2.5.1.3 จัดทำแผนบูรณาการการบริหารจัดการพื้นที่มรดกวัฒนธรรม รวมทั้งแก้ไข/เพิ่มเติม กฎหมายที่เกี่ยวข้องบางมาตรา เพื่อประโยชน์ในการจัดการพื้นที่มรดกวัฒนธรรม และเพื่อลดผลกระทบ ต่อประชาชนที่บุกรุกพื้นที่มรดกวัฒนธรรม โดยไม่ตั้งใจ

2.5.1.4 นำแผนบูรณาการการบริหารจัดการพื้นที่มรดกวัฒนธรรม ในด้านการแก้ไขปัญหา การบุกรุก มาทดลองปฏิบัติ โดยมีการจัดตั้งคณะกรรมการการบริหารจัดการพื้นที่มรดกวัฒนธรรมรวมทั้งรายงานปัญหา และแนวทางการแก้ไขปัญหานำเสนอต่อรัฐบาล เพื่อดำเนินการปรับปรุงแผนฯ

2.5.2 การจัดทำเกณฑ์มาตรฐานคุณธรรมแห่งชาติพร้อมด้วยร่างพระราชกฤษฎีกาจัดตั้งศูนย์คุณธรรม (องค์การมหาชน) (ฉบับที่ ...) พ.ศ. ... โดยมีแนวทางการดำเนินงานที่สำคัญ ได้แก่

2.5.2.1 ประมวลองค์ความรู้และข้อมูลเกี่ยวกับมาตรฐานด้านคุณธรรม จริยธรรม และค่านิยม ของบุคคลและองค์กร

2.5.2.2 การจัดตั้งคณะทำงานดำเนินการพัฒนามาตรฐานด้านคุณธรรม จริยธรรม และค่านิยม และนำร่างมาตรฐาน คุณธรรม จริยธรรม ค่านิยม ในกลุ่มองค์กรแต่ละประเภทไปดำเนินการ รวมทั้งสรุป ประเมินผลการดำเนินการโครงการนำร่อง

2.5.3 การพัฒนาและบรรจุหลักสูตรการเรียนการสอนด้านกีฬา ศิลปะ วัฒนธรรม การศาสนา คุณธรรมและจริยธรรมเพื่อมุ่งเน้นให้เด็กเป็นเด็กดี โดยมีแนวทางการดำเนินงานที่สำคัญ ได้แก่

2.5.3.1 บรรจุหลักสูตรภูมิปัญญาท้องถิ่น เพื่อเป็นวิชาบังคับและวิชาบังคับแกนในสถานศึกษา ต้องเกิดจากการประสานความร่วมมือระหว่างกระทรวงศึกษาธิการกับกระทรวงวัฒนธรรม โดยมีการกำหนด บทบาทหน้าที่อย่างชัดเจน อาทิ กระทรวงศึกษาธิการ เป็นผู้กำหนดหลักสูตร การเรียนการสอน ระยะเวลา การเรียน การสอนที่เหมาะสม กระทรวงวัฒนธรรม ดำเนินการรวบรวมข้อมูลองค์ความรู้

2.5.3.2 ส่งเสริมให้มีการวางหลักสูตรการเรียนรู้เสริมภายในท้องถิ่น นอกเหนือจากหลักสูตร การเรียนรู้หลักที่ให้เด็กเยาวชนในสถานศึกษาได้ไปศึกษาองค์ความรู้และมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ณ พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น บ้านครูภูมิปัญญา บ้านปราชญ์ชาวบ้าน โดยผู้สูงอายุ ซึ่งเป็นปราชญ์ชาวบ้าน เป็นผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ทั้งนี้ กระทรวงวัฒนธรรมได้นำข้อเสนอการขับเคลื่อนและปฏิรูปประเทศที่เกี่ยวข้อง ด้านวัฒนธรรมมาใช้เป็นข้อมูลในการวิเคราะห์และกำหนดกรอบทิศทางการพัฒนางานวัฒนธรรม

2.6 การประเมินสภาวะแวดล้อมที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาด้านวัฒนธรรม

เพื่อให้การกำหนดกรอบทิศทางการพัฒนาด้านวัฒนธรรมระยะ 20 ปี ตามกรอบทิศทางยุทธศาสตร์ ชาติระยะ 20 ปีเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ สอดคล้องกับศักยภาพและบริบทการเปลี่ยนแปลงทั้งภายใน และภายนอกประเทศ กระทรวงวัฒนธรรมได้ประเมินศักยภาพการพัฒนาด้านวัฒนธรรมในปัจจุบัน และโอกาส การพัฒนาในอนาคต ประกอบด้วย การวิเคราะห์จุดแข็ง จุดอ่อน โอกาส และภัยคุกคาม (SWOT Analysis) รวมทั้งวิเคราะห์บริบทการเปลี่ยนแปลงด้านต่าง ๆ ดังนี้

2.6.1 จุดแข็ง (Strength) ประเทศไทยมีจุดแข็งในการพัฒนาทางวัฒนธรรมที่สำคัญ ดังนี้

2.6.1.1 มีต้นทุนทางวัฒนธรรมสูง มีมรดกและทรัพยากรทางวัฒนธรรมจำนวนมาก มีศิลปะและวัฒนธรรมที่หลากหลาย

2.6.1.2 คนไทยมีอัธยาศัยไมตรี มีน้ำใจ เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่และเอื้ออาทรในการต้อนรับขับสู้และบริการ เป็นที่ประทับใจของชาวต่างประเทศ

2.6.1.3 มีแหล่งเรียนรู้และสถานที่ท่องเที่ยวทางศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรมจำนวนมาก

2.6.1.4 มีหน่วยงานและภาคีเครือข่ายที่ทำงาน รวมถึงปราชญ์ชาวบ้าน ศิลปิน และผู้สนใจทำงาน ด้านศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรมทั้งภาครัฐ ภาคเอกชนและภาคประชาชนจำนวนมาก

2.6.1.5 มีองค์กรที่รับผิดชอบในการกำหนดนโยบาย แผนและทิศทางการดำเนินงานวัฒนธรรม และงานอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องในระดับชาติเช่น คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ คณะกรรมการส่งเสริมคุณธรรมแห่งชาติ คณะกรรมการภาพยนตร์และวีดิทัศน์แห่งชาติ คณะกรรมการพัฒนาสื่อปลอดภัยและสร้างสรรค์ แห่งชาติ คณะกรรมการส่งเสริมศิลปะร่วมสมัย คณะกรรมการส่งเสริมและรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม เป็นต้น

2.6.1.6 มีสถาบันการศึกษาและองค์กรวิชาการที่ทำงาน รวมทั้งดำเนินการวิจัยและพัฒนา ทางวัฒนธรรมจำนวนมาก

2.6.2 จุดอ่อน (Weakness) ประเทศไทยมีจุดอ่อนในการพัฒนาทางวัฒนธรรมที่สำคัญ ดังนี้

2.6.2.1 ระบบฐานข้อมูล การบริหารจัดการข้อมูลสารสนเทศ การจัดการความรู้และการนำ เทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสารมาใช้ในการดำเนินงานด้านศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรม ยังไม่มี ประสิทธิภาพและประสิทธิผลเท่าที่ควรจะเป็น

2.6.2.2 ความร่วมมือและการบูรณาการการดำเนินงานวัฒนธรรมร่วมกับหน่วยงานภายนอกยังไม่มี ประสิทธิภาพและประสิทธิผลเท่าที่ควรจะเป็น

2.6.2.3 กฎระเบียบที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินงานด้านศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรมบางส่วน ยังไม่ทันสมัยและเอื้อต่อการดำเนินงาน รวมทั้งการบังคับใช้กฎหมายในบางส่วนยังไม่มีประสิทธิภาพและ ประสิทธิผลเท่าที่ควรจะเป็น

2.6.2.4 ขาดความต่อเนื่องและประสิทธิภาพการนำนโยบายและยุทธศาสตร์ด้านศาสนา ศิลปะและ วัฒนธรรมในระดับชาติที่มีประสิทธิภาพและประสิทธิผลเท่าที่ควรจะเป็น

2.6.2.5 ขาดการสนับสนุนงบประมาณและมาตรการส่งเสริมสนับสนุนการดำเนินงานด้านศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรมอย่างเพียงพอและต่อเนื่อง

2.6.2.6 โครงสร้างและบทบาทภารกิจของหน่วยงานด้านวัฒนธรรมบางส่วนยังไม่เอื้อต่อการ ดำเนินงานในสถานการณ์ปัจจุบันและอนาคต

2.6.2.7 ระบบการเรียนรู้ด้านศาสนาศิลปะและวัฒนธรรม ยังจำเป็นต้องพัฒนาให้มีประสิทธิภาพ และประสิทธิผลเท่าที่ควรจะเป็น

2.6.3 โอกาส (Opportunity) ประเทศไทยมีโอกาสพัฒนาทางวัฒนธรรมที่สำคัญ ดังนี้

2.6.3.1 รัฐบาลไทยและประเทศต่างๆ มีนโยบาย แผนและยุทธศาสตร์ในการดำเนินงาน ด้านศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรมในระดับชาติทั้งในระยะกลางและระยะยาว

2.6.3.2 ความเจริญก้าวหน้าทางด้านการคมนาคม เทคโนโลยีสารสนเทศการสื่อสาร และการรวมตัว (Convergence) ของสื่ออิเล็กทรอนิกส์ใหม่ๆ ทำให้สามารถนำมาใช้ประโยชน์ในการดำเนินงานด้านศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรมได้มากยิ่งขึ้น

2.6.3.3 การรวมตัวของประชาคมอาเซียนและกลุ่มความร่วมมือในลักษณะต่างๆ ส่งผลให้สามารถ กำหนดประเด็นความร่วมมือในการดำเนินงานด้านศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรมเพื่อเชื่อมโยงและพัฒนา ความร่วมมือ และจัดทำข้อตกลงระหว่างประเทศเพื่อสนับสนุนการดำเนินงานได้

2.6.3.4 กระแสการพัฒนาในระดับสากลที่สนใจการนำมิติด้านศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรมมาใช้ ในการพัฒนาการเมือง เศรษฐกิจและสังคม ส่งผลให้ภาครัฐ ภาคเอกชน

ภาคประชาชนและสื่อมวลชน ให้ความสนใจและความสำคัญต่อการดำเนินงานมากยิ่งขึ้น

2.6.4 อุปสรรค/ข้อจำกัด (Threat) ประเทศไทยมีอุปสรรค/ข้อจำกัดในการพัฒนาทางวัฒนธรรม ที่สำคัญ ดังนี้

2.6.4.1 การเปลี่ยนแปลงทางการเมือง เศรษฐกิจและสังคมโลก รวมทั้งในภูมิภาค ส่งผลกระทบต่อ การดำเนินงานด้านศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรมทั้งทางตรงและทางอ้อม

2.6.4.2 อิทธิพลของค่านิยมและวัฒนธรรมต่างชาติที่ไหลบ่ามาพร้อมกับความเจริญก้าวหน้า ทางเทคโนโลยีสารสนเทศ การสื่อสารและอื่นๆ ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงค่านิยมและวัฒนธรรมของไทย

2.6.4.3 การกำหนดเงื่อนไข/กฎกติกาการดำเนินงานในระดับนานาชาติบางส่วนส่งผลกระทบต่อ ด้านศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรมทั้งในและต่างประเทศ เช่น การขึ้นทะเบียนมรดกโลก การจัดทำเขตการค้า เสรี ฯลฯ ทั้งนี้ กระทรวงวัฒนธรรมจะนำผลการประเมินสภาวะแวดล้อมที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนา ด้านวัฒนธรรม ไปใช้ในการกำหนดกรอบทิศทาง วิสัยทัศน์ พันธกิจและยุทธศาสตร์การดำเนินงานวัฒนธรรม ในระยะ 20 ปี รวมทั้งวิสัยทัศน์ พันธกิจและยุทธศาสตร์ในช่วงแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560 - 2564) ต่อไป (แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12)

ประเมษฐ์ บุญยะชัย (2544) ผู้แสดงโขนควรมีจรรยาบรรณ ทุกคนมีสิทธิ์นำไปใช้ประโยชน์ ขอให้ถูกกาละเทสะ เข้าใจในบริบทเนื้องาน เพราะ โขน มีจารีตนาฏศิลป์ไทย แบ่งเป็น 3 ข้อ ได้แก่

1. จารีตนาฏศิลป์ที่เป็นข้อปฏิบัติ

1.1 การแสดงโขนและละคร จะเริ่มบรรเลงด้วยเพลง “วา” และจบด้วยการแสดงเพลงกราวรำ

1.2 การแสดงโขน จะเริ่มการแสดงต้องให้ตัวพระ หรือตัวยักษ์ลงโรง (ฉากแรก)

1.3 ตำแหน่งของนักแสดงบนเวทีกำหนดให้ ด้านขวาของเวทีเป็นฝ่ายธรรมะ ด้านซ้ายของเวทีเป็นฝ่ายอธรรม

1.4 การนั่งของนักแสดง กำหนดให้ ตัวนางนั่งทางขวามือ ของตัวพระยักษ์หรือลิง และในฉากที่มีการเข้าเฝ้า ตัวละครสำคัญจะนั่งขวามือของกษัตริย์

1.5 ในการแสดงโขนหน้าจอให้ตั้งเตียงเล็กด้านในชิดจอ

1.6 การตั้งเครื่องราชูปโภค กำหนดดังนี้ ด้านซ้ายของเตียงตั้งพานพระศรี (พานหมาก) และพระแสงอาวุธ ด้านขวาของตียงตั้งพระสุพรรณศรี (กระโถน) และกาน้ำ

1.7 การวางหมอนสามเหลี่ยม (หมอนขวาน) และหมอนสี่เหลี่ยม (หมอนหน้าอิฐ) ให้วางทางด้านซ้ายมือของผู้แสดง (ในฉากวิมานห้ามไม่ให้ใช้เครื่องราชูปโภคและหมอน)

1.8 นางกำนัลที่ทำหน้าที่โบกพัดให้อยู่ด้านขวาของเตียง ส่วนหน้าที่โบกแส้อยู่ด้านซ้ายของเตียง (เวลานอนตัวละครจะหันศีรษะไปทางซ้ายของเตียง การโบกพัดจึงต้องโบกทางปลายเท้า)

1.9 การใช้อาวุธในการแสดงต่อหน้าพระที่นั่ง มีข้อปฏิบัติคือ

ต้องเป็นสิ่งจำลองห้ามใช้ของจริง

การจับถือต้องจับแบบซ่อนคม

การพุ่งขว้างแทงอาวุธ ห้ามไม่ให้อาวุธหลุดจากมือ เช่น รามสูรขว้างขวานต้องใช้วิธีขว้างแบบซ่อนขวาน

อาวุธ ศร หรือธนู จะไม่มีสาย เพราะง่ายต่อการควบคุมทิศทาง

1.10 การแต่งตัวโขน ก่อนสวมสังวาลหรือหัวโขน จะต้องรำลึกถึงพระคุณครูบาอาจารย์ การสวมสังวาล จะต้องสวมเป็นชิ้นสุดท้าย และต้องครูผู้ใหญ่สวมให้

1.11 การกางกลด จะกางเฉพาะตัวแสดงที่เป็นพระมหากษัตริย์ อุปราช ในการแสดงโขนหน้าจอ คนกางกลด จะอยู่ด้านขวา ตัวแสดงจะใช้มือซ้ายแตะที่ขอบพะตูโขน เรียกว่า เท้าฉาก ส่วนในการแสดงโขนฉาก โขนกลางแปลง ละคร คนกางกลดจะอยู่ด้านซ้าย ตัวแสดงจะใช้มือแตะที่ด้ามกลด เรียกว่า เท้ากลด สรุปคือการเท้าฉากเป็นจารีตของโขนส่วนการ เท้ากลด เป็นจารีตของละครที่โขนบางประเภทยืมมาใช้

1.12 ในขณะตรวจพล คนกางกลดจะหมุนกลดไปด้วยเรียกว่า กลิ้งกลด

1.13 จารีตในการเรียกเพลงหน้าพาทย์โขน ถ้ามีตัวโขนที่มีศักดิ์สูงอยู่ในฉาก เมื่อถึงบทที่ตัวโขนศักดิ์ต่ำกว่าจะขึ้นรำหน้าพาทย์ ผู้พากย์จะไม่เรียกหน้าพาทย์ชั้นสูง จะเรียกหน้าพาทย์ปกติทั่วไปแทน เช่น ถ้าอินทรชิต กราบทูลลาทศกัณฐ์ไปทำสงคราม ทศกัณฐ์ยังประทับอยู่ จะเรียกเพลง เสมอธรรมดา ไม่เรียกเพลงเสมอมาร ซึ่งเป็นหน้าพาทย์ชั้นสูง เป็นต้น

1.14 การเรียงลำดับความสำคัญในการแสดง เมื่อมีการแสดงพร้อมกัน จะต้องให้ หนังใหญ่ ขึ้นก่อน ตามด้วยการแสดง โขน และการแสดง ละคร เป็นลำดับสุดท้าย

1.15 จารีตของนักแสดง เมื่อได้ยินการบรรเลง เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง จะต้องยกมือไหว้รำลึกถึงคุณครูอาจารย์ที่ท่านได้สั่งสอนอบรมมา

1.16 เมื่อการแสดงในแต่ละครั้ง แต่ละรอบ นักแสดงจะขอขมาลาโทษ และให้อภัยซึ่งกันและกัน ไม่ถือโทษโกรธเคืองกัน เป็นการสร้างความรักความสามัคคีในหมู่คณะศิลปินด้วยกัน

2. จารีตที่เป็นข้อห้าม

2.1 ห้ามวางหัวโขนยักษ์ซ้อนบนหัวโขนลิง

2.2 ห้ามนอนในขณะแต่งเครื่องโขนละคร

2.3 ห้ามข้ามเครื่องแต่งกายและอาวุธที่ใช้แสดงต่างๆ

2.4 ห้ามไม่ให้ตั้งจอโขนรับตะวันและขวางทิศทางลม

2.5 ห้ามมิให้ถือหัวโขนห้อยหัวลง หรือนำอาวุธยาวๆ เสียบหัวโขนไว้

2.6 ห้ามมิให้ใช้นิ้วมือหรือวัตถุใดๆ แหย่ช่องตาหัวโขน

2.7 ห้ามมิให้รำหน้าพาทย์แบบเล่นๆ หรือพร่ำเพรื่อ การรำจะต้องรำให้จบทุกเพลงทุกครั้ง

2.8 ห้ามมิให้ตัวแสดงสำคัญตายกลางโรง

2.9 ห้ามมิให้ผู้แสดงเดินผ่านบนเวที โดยไม่เคารพ

2.10 ห้ามมิให้ถวายเครื่องสังเวยในตอนเย็น และไม่มีพิธีเบิกหน้าพระในการแสดงโขน ละครในราชการ (งานหลวง)

3. จารีตที่เป็นเคล็ดลาง

3.1 หัวหลุดกลางโรง ห้ามถอด ต้องให้ครูผู้ใหญ่ต่อหัว (ยอด) ให้

3.2 ถอดหัวออกต้องขอขมาครู และให้ครูผู้ใหญ่ถอดให้

3.3 สุนัขวิ่งผ่านหน้าโรง หรือหน้าจอโขน เป็นลางดี นำมาซึ่งความสำเร็จ

3.4 แมววิ่งผ่านหน้าโรงหรือหน้าจอโขน เป็นสิ่งไม่ดี เป็นอัปมงคล

3.5 ถ้าโรงชำรุดหรือหักพังในขณะแสดงถือว่าเป็นสิ่งไม่ดี

จากข้อปฏิบัติและข้อห้าม ศิลปินทุกคนจะต้องถือปฏิบัติตามจารีตทุกคนเพราะถือว่าจะเกิดความเป็นศริมงคลในการแสดง หรือถือว่าเป็นครูอย่างหนึ่งของศิลปินนักแสดงโขน ละครทุกคน

สำนักงานโครงการจัดตั้งสถาบันโขน อธิบายแผนปฏิบัติราชการและยุทธศาสตร์ของหน่วยงานภาครัฐที่จะส่งเสริมการศึกษาเรื่องการเล่นโขน หรือการศึกษาวิจัยและสร้างองค์ความรู้ทางวัฒนธรรมอย่างเป็นระบบ ได้แก่แนวคิดเรื่องการก่อตั้งสถาบันโขน แผนปฏิบัติราชการของกรมส่งเสริมวัฒนธรรมและแผนแม่บทวัฒนธรรม ดังรายละเอียดคือ

1. แนวคิดเรื่องการก่อตั้งสถาบันโขนแห่งชาติ

สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงห่วงใยว่าการแสดงโขนจะเสื่อมคลาย ไปจากความนิยมของคนไทย จึงทรงพระราชดำริที่จะส่งเสริมและพัฒนาให้การแสดงโขนมีความงดงาม ดึงดูดความสนใจยิ่งขึ้น โดยมีพระราชเสานีย์ให้ทำการศึกษาค้นคว้าเรื่องเครื่องแต่งกายโขนและละครไทยในสมัยโบราณ แล้วให้จัดสร้างเครื่องแต่งกายโขนและละครขึ้นใหม่ อีกทั้งให้ศึกษาการแต่งหน้าของ ตัวโขนละครที่เปิดหน้า และได้จัดการแสดงโขนพระราชทานชุดแรก คือ ชุดพรหมาศ ขึ้น

ต่อมากระทรวงวัฒนธรรมได้รับสนองพระราชเสาวนีย์ดังกล่าว โดยมอบให้สำนักการสังคิต กรมศิลปากร จัดทำโครงการสถาบันโขนแห่งชาติ ซึ่งจะทำหน้าที่รวบรวมองค์ความรู้ทุกด้านเกี่ยวกับศิลปะการแสดงโขน ตลอดจนกำหนดนโยบายและยุทธศาสตร์การอนุรักษ์ และพัฒนาการแสดงโขน แต่โครงการดังกล่าวติดขัดด้วยระบบราชการ เพราะยังไม่มีกฎหมายรองรับ และยังขาดความพร้อมหลายด้าน ทำให้กรมศิลปากรปรับลดขนาดโครงสร้าง ของหน่วยงานลง โดยใช้ชื่อว่า สำนักงานโครงการจัดตั้งสถาบันโขน

2. แผนปฏิบัติราชการของกรมส่งเสริมวัฒนธรรม (พ.ศ.2555-2558)

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม (2554) กรมส่งเสริมวัฒนธรรมมีบทบาทและหน้าที่โดยตรงเกี่ยวกับการจัดการความรู้ ด้านวัฒนธรรมและส่งเสริมการมีส่วนร่วม ในการขับเคลื่อนงานด้านวัฒนธรรม ดังจะเห็นได้จากพันธกิจ ข้อ 1. ศึกษาวิจัยและจัดการความรู้ด้านวัฒนธรรม เพื่อการพัฒนาและเผยแพร่ และ ข้อ 4. พัฒนาแหล่งเรียนรู้และองค์ความรู้ทางวัฒนธรรม นอกจากนั้นในแผนปฏิบัติราชการ 4 ปี พ.ศ. 2555-2558 ยังปรากฏว่ามีการให้ความสำคัญ กับการศึกษาวิจัยด้านวัฒนธรรมของชาติ เป็นส่วนหนึ่งของแผนยุทธศาสตร์อีกด้วย

3. แผนแม่บทวัฒนธรรมแห่งชาติ (พ.ศ. 2550-2559)

กระทรวงวัฒนธรรมเป็นองค์กรหลัก ในการดำเนินงานด้านศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรม ได้ดำเนินการจัดทำแผนแม่บทวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2550-2559 ซึ่งกำหนดยุทธศาสตร์ทางด้านวิจัย ศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรม เพื่อสร้าง และรวบรวมความรู้อย่างมีระบบทั้งองค์ความรู้ดั้งเดิม และองค์ความรู้ร่วมสมัย ที่พัฒนาต่อยอดจากองค์ความรู้ดั้งเดิมในสังคมไทย (กระทรวงวัฒนธรรม, 2550)

แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

จากการศึกษาค้นคว้าเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในครั้งนี้ เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ ให้มีความสอดคล้องกับจุดมุ่งหมายในการวิจัย ผู้วิจัยอ้างอิงด้วยแนวคิดทฤษฎี การขับร้องเพลงไทยของครูท้วม ประสิทธิกุล ศิลปินแห่งชาติสาขาสาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) ประจำปีพุทธศักราช 2529 ที่ท่านได้อิบายไว้ใน “หลักคีตศิลป์” และบทความที่จัดพิมพ์รวมเล่มอยู่ในหนังสือที่ระลึกเนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ เมื่อวันที่ 22 กรกฎาคม 2535 โดยสังเขป เพื่อเป็นความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทย โดยแนวคิดเกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทยที่นำมาเสนอ คือ แนวคิด หลักเบื้องต้นในการขับร้องที่ดีของนักร้อง สำหรับทฤษฎี ที่เกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทยที่ใช้ในการวิเคราะห์ผู้วิจัยใชทฤษฎี 2 ทฤษฎี คือ ทฤษฎีการทำเสียงต่างๆในการขับร้องเพลงไทย ของครูท้วมประสิทธิกุล และทฤษฎีการขับร้องของพงศ์ หาญชัยพิบูลย์กุล ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. แนวคิดเกี่ยวกับหลักเบื้องต้นในการขับร้องที่ดีของนักร้อง

ท้วม ประสิทธิกุล (2535) ได้เสนอแนวคิดเรื่อง หลักเบื้องต้นในการขับร้องที่ดีของนักร้องไว้ว่า การขับร้องที่เรียกว่าดีนั้น นักร้องจะต้องมีความรู้กว้างขวาง ฉลาด รู้จักกาลเทศะ เสียงสม่ำเสมอ รู้จักใช้กลวิธีเน้นถ้อยคำพอดี คล่องแคล่ว ว่องไว หายใจถูกที่ กำลังเสียงดี ไหวพริบปฏิภาณดี แม่นจังหวะ รู้จักใส่ความรู้สึกถ้อยคำ ระมัดระวังมีความกล้าหาญ ไม่ประมาท มารยาทดีงาม ซึ่งพอจะจำแนกได้ดังนี้

1. แม่นจังหวะ หมายถึงจังหวะดี ถูกต้อง รักษาแนวได้ระดับ ไม่รุกพรวดพลาดจนล้ำจังหวะ หรือไม่ยืดยาดไม่ขาดเกิน

2.แม่นเสียง หมายถึงต้องจำเสียงลูกฆ้องได้ ขึ้นลงไม่ผิดเสียง ทั้งนี้หมายความว่าจะร้องเพลงใดก็ตาม จะต้องยึดถือหลักเสียงมาตรฐาน เช่นเสียงกรวด เสียงเพียงออ เสียงชวาเป็นต้น ผู้ร้องจะต้องขึ้นเสียงให้ถูกตามหลักของแต่ละเพลงโดยไม่ผิดเสียง

3. แม่นเพลง หมายถึง เพลงใดใช้เสียงอะไร มีลีลาอย่างไรถ้าร้องเพลงติดต่อกัน เช่น ร้องพลงตับต้องใช้เสียงที่มีลูกคอกลมกลืนกัน และทุกเพลงไม่ผิดพลาดขาดเกิน คล่องทุกเพลง

4. กำลังเสียงดี หมายถึงกำลังเสียงร้องได้ทั้งกำลังเสียงสูงและกำลังเสียงต่ำ เสียงแจ่มใส คงทน ไม่อ้อแอ้ สม่ำเสมอ ฟังแล้วไม่เบื่อ เรียกว่า “เสียงคงทนตามธรรมชาติ”แต่ถ้ารู้จักรักษากำลังเสียงเป็น ก็จะช่วยให้ร้องไพเราะดียิ่งขึ้น

5. อักขระดี หมายถึง การขับร้องต้องใช้อักขระ ถ้อยคำให้ถูกต้อง เพราะการขับร้องเพลงไทยมักร้องเป็นเรื่องราวติดต่อกัน ถ้าร้องไม่ชัดเจนก็จะฟังไม่รู้เรื่อง

6. กล้าหาญ หมายถึง ระงับความประหม่า ความอาย สามารถขึ้นเพลงได้โดยไม่ต้องอาศัยผู้อื่น มีความกล้าที่จะร้องเพลงได้ทุกชนิด ท่าทางภาคภูมิ สง่า มารยาทงาม ไม่ทำหน้าบึ้งหรือหัวเราะพร่ำเพรื่อ

7. รู้จักวิธีผ่อนและถอนหายใจ คือการหายใจมีความสำคัญ สำหรับผู้ที่ต้องใช้เสียงเป็นหลัก ถ้าผู้ขับร้องหายใจไม่ถูกที่จะทำให้เหนื่อยเร็ว

8. มีสมาธิ คือ เป็นผู้ไม่ประมาท ตั้งสติมั่น ใช้ความระมัดระวังทุกกรณี และใช้ความสังเกตรอบตัว

2. ทฤษฎีการขับร้อง

2.1 ทฤษฎีการทำเสียงต่างๆในการขับร้องเพลงไทย

สำหรับทฤษฎีการทำเสียงต่างๆในการขับร้องเพลงไทย ของครูท้วม ประสิทธิกุล ที่นำมาใช้ในการวิจัยครั้งนี้ แบ่งออกเป็น 2 ทฤษฎีย่อย คือ 1. ทฤษฎีทำเสียงต่างๆ ในการขับร้องเพลงไทย 7 เสียง และ 2. ทฤษฎีการทำเสียงที่สร้างลวดลายให้เพลงไพเราะ ดังรายละเอียด ต่อไปนี้

ท้วม ประสิทธิกุล (2535) ได้อธิบายถึงวิธีทำเสียงต่างๆ ในการขับร้องเพลงไทย 7 เสียง ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ในการขับร้องเพลงไทย นอกจากเนื่อร้องหรือบทร้องแล้วสิ่งสำคัญที่สุดก็คือการทำเสียงต่างๆ ที่ผ่านออกจากลำคอก็มีอยู่หลายเสียง และมีที่ใช้ต่างกัน ดังนี้

1. เสียง “เออ”

ถือเป็นแม่เสียง หรือเสียงเอก ในการขับร้องเพลงไทยเป็นเสียงสำคัญในการเอื้อน ในทำนองที่ดำเนินไปด้วยเสียงเปล่าๆ ไม่มีเนื้อร้องและเป็นเสียงที่ใช้มาก การเปล่งเสียงเออ บางครั้งจะเป็นเสียง เออ(ง) เออ, หือ(ง), ฮือ(ง) เออ, เป็นเพราะมีเสียง (ง) เข้ามาแทรก เป็นเสียง เอิง - เออ, หือ - เงอ, ฮือ – เงอ แต่เสียง “ง” จะออกไม่ชัดนัก คือเป็นเสียงขึ้นจมูกเล็กน้อยเรียกว่าเสียง นาสิก

วิธีทำเสียง เออ มีวิธีการคือ ก่อนจะเปล่งเสียงต้องตั้งเสียงให้นิ่งคงที่ตรงคอ กล่าวคือใช้น้ำหนักเสียงลึกนิ่ง อยู่ที่โคนลิ้น บังคับคอให้แข็ง เผยอปากขึ้นเล็กน้อย ยกโคนลิ้นขึ้นน้อยพอให้คอโปร่ง แล้วเปล่งกระแสเสียงออกโดยตรงจากคอ กระดกปลายลิ้นขึ้น ไม่ให้โดน ทั้งฟันล่างและบนเสียง เออ ที่เปล่งจะต้องอยู่ในระดับเดียวกัน ไม่ต้องขยับคาง ระหว่างเปล่งเสียง

2. เสียง “เอย”

เสียง เอย ใช้ในตอนสุดประโยค หรือสุดวรรคของการเอื้อน ก่อนขึ้นบทร้อง เสียง เอยที่เปล่งออกมาบางครั้งจะมีเสียง (ง) ติดมากับเสียง เออ แต่ไม่ชัดนัก เป็นเสียง เอิง เอย

วิธีทำเสียง เอย มีวิธีทำเช่นเดียวกับ เออ คือเมื่อบังคับเสียงให้หนักที่คอ เผยอปากขึ้นเล็กน้อยพร้อมกับโยกโคนลิ้นขึ้นแล้ว เน้นแก้มกับคาง ให้ขยับแล้วค่อยๆ ลดปลายลิ้นลงแตะหลังฟันล่าง แบะปากออกเล็กน้อย แล้วค่อยลดคางลงช้าๆ เปล่งเสียงไปจนสุดเสียง “เอย” กล่าวได้โดยง่ายคือ เมื่อจะออกเสียง “เอย”ให้เน้นที่มุมปากออกเสียงที่ท้ายเป็น “เอย”เสียงนั้นจะออกมาได้ชัดเจน

3. เสียง “อือ”

เสียง อือที่มีใช้ในระหว่างรอจังหวะ หรือเมื่อสุดวรรคสุดคำของบทร้องแต่ละตอน ทั้งยังช่วยผันเสียงคำร้องบางคำที่สียงไม่ตรงเสียงลูกตกของตนตรี เช่น จะร้องเพลงสุดสงวน สองชั้น จะมีที่เน้น อือ ดังนี้ “ ถ้าพี่ อือ.... ลวงน้อง อือ....ให้หมองสัตย์ อือ... เป็นต้น เสียง อือ ให้สอดแทรกในระหว่างคำร้องหรือบทร้อง บางบทที่มีคำน้อย เพื่อมิให้เกิดเสียงว่าง และก่อให้เกิดความไพเราะขึ้นอีก เช่น เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น ในคำว่า กาอือ...กี ป้อง....ปัด อือ เป็นต้น

นอกจากจะใช้สอดแทรกดังกล่าวแล้ว ยังสามารถใช้เอื้อนเป็น “เท่า” ระหว่างวรรค หรือ “เท่าประโยคสั้นๆ” ระหว่างคำ เพื่อที่จะให้เพลงเกิดความไพเราะน่าฟังขึ้นอีก เช่น เพลงตะนาวแปลง “โอ้ว่าอนิจจา อือ อือ อือ (ง) อือ...(ง) เ-อ-ย อือ ฮือ อือ (ง).....เอ-ย เป็นต้น

วิธีทำเสียง อือ นั้น เริ่มทำเสียงให้ตรงและคอคงที่เช่นเดียวกับการทำเสียงเออและเสียงเอย แต่ใช้กำลังน้ำหนักเสียงให้มากหน่อยไม่ต้องอ้าปาก แต่ไม่ถึงกับหุบสนิทที่เดียว เผยอริมฝีปากนิดเดียว เมื่อเปล่งเสียง “อือ” ออกมานั้น ให้บังคับคางไว้ ยกโคนลิ้นขึ้นเพื่อให้คอโปร่ง แล้วเปล่งเสียงออกตรงคอให้เกิดความรู้สึกว่าเสียงหนักอยู่ที่คอ ค่อยๆ เลื่อนน้ำหนักเสียงให้มาอยู่ที่เพดาน ค่อยๆ บังคับลมให้อยู่ที่นาสิก เปล่งเสียงออกมาทั้งสองทางคือ ทั้งทางจมูก (เสียงขึ้นนาสิก) และทางปากเปล่งน้อยกว่าทางนาสิก

4. เสียง “เอ๋ย”

เสียง “เอ๋ย” ใช้ในบทร้องที่มีคำว่า “เอ๋ย เสียงจะออกเป็นสองเสียงผสมกัน คือ เอย กับ หือ เช่น ดอกเอยหือ เจ้าเอยหือ เสียง เอ๋ย ที่ใช้ดังตัวอย่างที่ยกมานี้เสียงจะออกมาเป็นเสียงเดียวแล้วผันเสียงขึ้นสูงเป็นหางเสียง

เสียง เอ๋ย ที่ใช้ในเสียงเอื้อนนั้น จะมีหลายระดับเสียง และมักจะติดเสียง “ง”อยู่ด้วยเสมอ สำหรับวิธีทำเสียง เอ๋ย คือ เปล่งเสียงออกจากลำคอให้มีน้ำหนักที่ในคอ เผยอปากขึ้นเล็กน้อยพอสมควร ยกโคนลิ้นขึ้นพอให้มีความรู้สึกว่าคอโปร่ง ค่อยๆ ผันเสียงให้สูงขึ้นเป็นหางเสียงน้ำหนักเสียงไปอยู่ที่จมูก ระหว่างที่ผันเสียงสูงขึ้นนาสิกนั้น ไม่ต้องอ้าปาก เพื่อให้เสียงไปอยู่ที่จมูก

5. เสียง “เฮอ”

เสียง “เฮอ” จะใช้คู่กับเสียง เออ ฮือ จึงเป็นเสียงที่ใช้น้อยมาก เป็นการสอดแทรกเพื่อให้เสียงเอื้อนมีน้ำหนักเบาแล้วแรงขึ้น เช่น เออ...เฮอเออ...ส่วนวิธีทำเสียง เฮอ ก็ทำเช่นเดี่ยวกับเสียง “ฮือ”แต่อ้าปากให้เหมือนออกเสียง “เออ” เป็นเสียงเบาที่สั้นๆ เสียง เออ นี้ถ้าออกเสียงสั้นมากๆ จะเป็นเสียงสะดุด หรือ ครั่นได้ หากกล่าวโดยธรรมดาก็จะเป็นดังนี้ คือ การเปล่งเสียงนี้จะต้องเปล่งเสียงออกมาจากลำคอให้แรง แล้วบังคับให้เสียงเลื่อนน้ำหนักเสียงมาอยู่ที่เพดานกับขึ้นนาสิกพร้อมกันเผยอปากขึ้นเล็กน้อยบังคับคอให้ตึง แล้วเปล่งเสียงให้ได้ระดับเดียวออกแรงมากกว่าปกติ เพราะต้องให้เสียงกระทบทั้ง 2 ทาง แต่ผ่านทางปากมากกว่าทางจมูกเล็กน้อย ยกคางขึ้นอีกนิดหน่อยระหว่างที่เสียงกระทบขึ้นนาสิก

6. เสียง “ฮือ”

เสียง “ฮือ” ใช้คู่กับเสียง อือ แต่น้อยกว่า เพียงเป็นเสียงสอดแทรกเล็กๆ น้อยๆ เท่านั้น เพื่อช่วยให้เสียงสะดุด สะเทือนได้และใช้เป็นเสียงแทรกระหว่างเอื้อนที่เป็นเสียงเออ เช่น เออ ฮือ (ง) เออ (ง) เออ...

หากเสียง “ฮือ” และเสียง “อือ” ถ้าใช้คู่กันจะกลายเป็น “เท่า” เช่น อือ ฮือ อือ (ง) เอย นอกจากนี้แล้ว เสียง “ฮือ” และเสียง “อือ” ที่ช่วยผันคำร้องให้ตรงเสียงดนตรีได้ เช่นน้อง อือ ฮือ อือ, สวรรค์หือ อือ ฮือ อือ, กัล-ยา อือ ฮือ อือ

วิธีทำเสียง “ฮือ” คือทำเหมือนกับการเปล่งเสียง “เฮอ” แต่ปากจะไม่เผยอมากและไม่ต้องยกคาง ออกเสียงให้น้ำหนักเสียงขึ้นนาสิกแรงกว่าปกติ แต่เบากว่าเสียง “อือ” เสียง “ฮือ” เมื่อใช้กับเสียง “เออ” มักจะมีเสียง “ง” ติดมาด้วย อันเป็นลักษณะการเอื้อนอย่างหนึ่งของไทยแต่ถ้าใช้คู่กับเสียง “อือ” จะไม่มีเสียง “ง” ติดมา เพราะเป็นเสียงที่มีลักษณะการออกเสียงอย่างเดียวกัน

7. เสียง “หือ”

เสียง “หือ” ใช้เฉพาะเสียงท้ายอักษรสูง ใช้เป็นหางเสียงของเอื้อน หรือใช้ในตอนสุดวรรค สุดตอน ของเพลง หรือลงท้าย “เท่า” และประกอบเสียงอื่น ได้บ้าง

วิธีทำเสียง “หือ” นั้นทำได้ด้วยวิธีเผยอริมฝีปากนิดหน่อย ไม่ต้องขยับคาง เปล่งเสียงผ่านออกช้าๆ พร้อมกับผันเสียงให้ขึ้นสูง เสียงออกจากทางจมูกมากหน่อย การผันเสียงขึ้นสูงนี้ เมื่อจวนสุดเสียงต้องค่อยๆ ลดกำลังเสียงลงทีละน้อยๆ จนสุดหางเสียง

เสียง “หือ” ที่ใช้กับบทร้องที่คำร้องเป็นอักษรสูง เช่น ถ้าพี่ลวงน้องให้หมอง หือ สัตย์ อือ, ยามเมื่อลมพัดอือ ฮือ หวนหือ

เสียง “หือ” ที่ใช้เป็นหางเสียงเอื้อน เช่นเพลงเทพบรรทม สามชั้น สาวหือ สวรรค์ หือ อือ ฮือ อือ เออ เฮอ เออ ฮือ (ง) เออ เฮอ เออ- (ง) เออ – เอย หือ

เสียงทั้ง 7 ดังกล่าวมาทั้งหมด ล้วนเป็นเสียงที่ใช้สัมพันธ์กันในทุกเสียงต่างกันตรงที่หนัก – เบา แค่ไหนเพียงใด จึงจะเกิดความไพเราะเหมาะสมกับทำนองเพลงนั้นๆ เช่น เพลงช้าปี่ หากนำมาขับร้องจะสังเกตได้ชัดเจนว่ามีการใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง อย่างไรก็ตามเสียง 7 เสียง นี้ ก็ต้องขึ้นอยู่กับผู้ใช้จะเลือก ใช้ตามความเหมาะสม

2.2 ทฤษฎีการเสียงที่สร้างลวดลายให้เพลงไพเราะ

ท้วม ประสิทธิกุล (2535) ได้เสนอทฤษฎีการทำเสียงที่สร้างลวดลายให้ไพเราะหรือที่เรียกอีกอย่างหนึ่ง ว่า “หลักเสียงพิสดาร” หรือ “เทคนิค” ซึ่งมีด้วยกันหลายแบบ ดังนี้

1. เสียงปริบ ใช้สอดแทรกอยู่ในระหว่างเสียงที่ว่างน้อย เสียงเบากว่าครั่น คือใช้เพียงผิว ของเสียงเท่านั้น เพื่อช่วยให้เสียงเกิดความไหวพลิ้ว บังเกิดความอ่อนหวานเรียกว่า “ร่องผิวลม”

วิธีทำเสียงปริบ คือเปล่งเสียงออกมาจากคอเล็กน้อยสู่นาสิก เน้นน้ำหนักของเสียงอยู่ที่จมูก หากผู้ขับร้องร้องอยู่ในเสียงใดแล้วก็ใช้เสียงนั้นเป็นเสียงยืน เสียงยืนนี้ต้องเปล่งกำลังให้มีความแรงมากหน่อยในครั้งแรก ต่อจากนั้นเปล่งเสียงอีกครั้งติดไป แต่เสียงของครั้งที่ 2 นี้ลดกำลังเสียงให้เบาลง เหลือเพียงผิวของเสียงของครั้งที่ 1 แล้วสะบัดปลายเสียงให้แรงครั้งหนึ่ง เบาครั้งหนึ่ง สลับกันไปมาสองหรือ สามครั้งแล้วแต่กรณี และความเหมาะสม เสียงปริบ จะมีลักษณะ เช่น อือ...หือ...อือ...อือ...อื่อ

2. เสียงโปรย ใช้ในระหว่างการขับร้องและการบรรเลงดนตรี คือ รับซึ่งกันและกัน เมื่อ ร้องจวน จะจบท่อนก็โปรยให้ดนตรีรับ และเมื่อดนตรีรับจบท่อน ก็จะโปรยให้ร้องรับช่วงไป เป็นต้น

3. เสียงโหย คือลักษณะของการทำเสียงให้อ่อนโยน โหยเศร้า และต้องเน้นน้ำหนักของเสียง ผสมถ้อยคำไปในทางเศร้า ผสมกับโยน

4. เสียงหวน คือลักษณะของการทำเสียงให้หวนอ่อน ทำเช่นเดียวกับโหย แต่เบากว่า

5. เสียงครั่น ใช้สอดแทรกระหว่างเสียงที่ว่างมากๆ ถ้าว่างหรือห่างเพียงเล็กน้อยก็ใช้วิธีสะดุดสุดแต่ความเหมาะสม

วิธีการทำเสียงครั่น คือ เปล่งเสียงให้มีน้ำหนักอยู่ที่โคนลิ้น เน้นคอเปล่งเสียงให้แรงจนเสียงที่คอเกิดความสะเทือน เมื่อรู้สึกว่าคอเกิดความสะเทือนแล้ว จึงเน้นเค้นเสียงให้แรง มีลักษณะเหมือนกระแอม ผู้ขับร้องต้องการทำครั่นมากน้อยอย่างไร พิจารณาดูความเหมาะสมพอดี

6. เสียงกลอก การทำเสียงกลอกนี้ มีวิธีทำหลายวิธีและทำได้หลายอย่าง แล้วแต่กรณีที่จะทำนั้นๆที่สำคัญก็คือ เป็นลักษณะที่เกิดจากการทำเสียงที่คอให้คล่องกลับไปกลับมาเหมือนลักษณะระลอกคลื่นที่ซัดฝั่ง

วิธีทำเสียงกลอกนี้ ต้องเปล่งเสียงจากลำคอพอสมควร สลับกับเสียงทางจมูก ตวัดเสียงให้สะบัดวนกลับไปกลับมา สองหรือ สามครั้ง สุดแท้แต่ผู้ขับร้องจะเลือกใช้ตามความเหมาะสม

7. เสียงกลืน เป็นเสียงที่ใช้ในการลงต่ำ เมื่อต้องการใช้เสียงต่ำ ก็กลืนลงลำคอทำด้วยการเปล่งเสียงให้มีน้ำหนักอยู่ที่คอ ออกแรงพอสมควร แล้วขยับคอเล็กน้อยบังคับเสียงให้ลงต่ำแล้วกลืนเสียงให้ลึกลงไปในคอ คือกลืนลงคอ จะมากน้อยสุดแท้แต่ผู้ขับร้องจะเห็นสมควร

8. เสียงเกลือก เป็นการทอดเสียงให้ยาวเลื่อนไหลไป แล้วเน้นเสียงจากต่ำไปสูงขึ้นเรื่อยๆ โดยไม่ขยับสายคอเลย เสียงเกลือกนี้จะจัดอยู่ในจำพวกเสียงมอญ จะใช้ในเพลงไทยได้บ้าง การทำเสียงเกลือกนี้เมื่อเสียงเลื่อนไหลจากเสียงต่ำค่อยๆ สู่เสียงสูงนั้นจะไม่เปลี่ยนคอเลย สำหรับการทำเสียงเกลือกนั้น คือ เปล่งเสียงจากคอเน้นน้ำหนักที่คอให้แรง พอสมควร แล้วยกคางเชิดขึ้นให้เสียงค่อยๆ เลื่อนขึ้นเรื่อยๆ คือจากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงเรื่อยไปจนพอแก่ความต้องการของผู้ขับร้อง และทำนองเพลง จะทำมากน้อยนั้นแล้วแต่จะพิจารณาให้เหมาะสมกับแต่ละทำนองเพลง เป็นเพลงๆ ไป

เสียงพิเศษที่กล่าวมานี้ เป็นศัพท์แสดงกลเม็ดกลวิธี หรือเทคนิคในการขับร้อง เพลงให้ไพเราะขั้นสูง นักร้องสมัยเก่านิยมกันมาก และนักร้องทุกคนในสมัยก่อนจะพยายาม

ฝึกเสียงพิสดารเหล่านี้เป็นหลัก แต่บางคนก็ทำไม่ได้ ก็ว่ามิใช่สิ่งจำเป็น อันที่จริงแล้วในเรื่องของเทคนิคในการขับร้องเพลงไทยเป็นสิ่งสำคัญและสิ่งจำเป็นอยู่มากทีเดียว นักร้องดี นักร้องเก่งๆ นิยมใช้เสียงพิเศษ อันเป็นวิธีที่ ทำให้ขับร้องเพลงได้ไพเราะ แต่เป็นสิ่งที่ยากมากจึงไม่ค่อยมีผู้ใดใคร่นำมาใช้กัน และหากผู้ขับร้องรู้จักใช้ศัพท์ ภาษาทางร้องดังกล่าวมานี้ได้ถูกต้องเหมาะสมดีแล้ว จะทำให้เพลงเพลงนั้นไพเราะขึ้นได้

พงศ์ หาญไชยพิบูลย์กุล (2552) ทฤษฎีการขับร้องของ พงศ์ หาญไชยพิบูลย์กุล จะออกแนวหลักการขับร้องที่เป็นสากล สมัยใหม่ พงศ์ หาญไชยพิบูลย์กุล สังกัดงานดนตรีสากล กองนันทนาการ สำนักสวัสดิการสังคม อธิบายหลักวิธีการฝึกร้องเพลงที่ถูกต้อง ไว้ว่า ปัจจุบันการร้องเพลงให้ถูกต้องตามหลักทฤษฎีเป็นสิ่งจำเป็นในการออกงานสังคมมาก เช่น ข้าราชการชั้นผู้ใหญ่มักถูกเชิญขึ้นไปร้องเพลงในงานเลี้ยงที่เป็นทางการของหน่วยงานต่าง ๆ หรือแม้แต่ในงานเลี้ยงสังสรรค์ระหว่างเพื่อนฝูง ซึ่งมักจะหลีกเลี่ยงไม่ได้ การร้องเพลงเป็นการช่วยให้ไม่อายผู้อื่น นอกจากนั้นยังก่อให้เกิดประโยชน์เป็นอย่างมากในด้านการผ่อนคลายอารมณ์ตึงเครียดจากการงาน และยังเป็นการออกกำลังกายที่ดีอย่างหนึ่งด้วย และหากร้องเพลงได้ไพเราะยังสามารถนำไปประกอบอาชีพสร้างรายได้ให้แก่ตนเอง ดังนั้นการฝึกร้องเพลงจำเป็นต้องปฏิบัติให้ถูกต้องตามหลักทฤษฎีดังนี้

1. ท่าทาง การปฏิบัติที่ถูกต้องควรจะให้เป็นไปโดยอัตโนมัติ คือยืนตรง เท้าวางห่างกันประมาณ 1 ฟุต เท้าขวาอยู่หน้าเล็กน้อย ให้รู้สึกว่ากระดูกสันหลังรับน้ำหนักทั้งหมด ฝึกหัดโยกหัว เชิดหน้า ไหล่ตรง แขม่วท้อง หดสะโพก หลังตรง ไม่เกร็งตัว วางตัวตามสบายแต่ให้อยู่ในลักษณะที่ถูกต้อง ควรยืนห่างจากไมโครโฟนประมาณ 12 - 15 นิ้ว ออกเสียงแต่พอควรไม่เบาหรือดังจนเกินไป สำหรับผู้ใช้เสียงจากลำคอต้องยืนใกล้ไมโครโฟนมากเพราะเสียงจะออกกังวานต่ำและเบาแผ่ว จึงจำเป็นต้องยืนใกล้ไมโครโฟนเหมือน ผู้ใช้เสียงจากนาสิก สำหรับผู้ใช้เสียงจากท้องเสียงจะดังมากไม่ต้องอยู่ใกล้ไมโครโฟนเกินไป การฝึกหัดกับกระจกเป็นสิ่งสำคัญ เพราะจะได้เห็นและแก้ไขสิ่งบกพร่องต่างๆ ให้ดีขึ้น และช่วยให้ไม่อายได้

2. การหายใจ การร้องเพลงให้เสียงดีนั้นขึ้นอยู่กับวิธีการหายใจที่ถูกต้อง ขณะหายใจลมจะผ่านหลอดเสียงเกิดเป็นเสียงต่าง ๆ ขึ้น ถ้าการหายใจสม่ำเสมอเสียงร้องเพลงก็น่าจะสม่ำเสมอ ส่วนของร่างกายที่ช่วยบังคับลมหรือการหายใจเรียกว่ากระบังลม กระบังลมเป็นกล้ามเนื้อผืนใหญ่อยู่ใต้ปอด และอยู่เหนือกระเพาะอาหารทางด้านหน้า ถ้าปอดแฟบแสดงว่าไม่มีอากาศ กระบังลมจะมีลักษณะเหมือนชามคว่ำ ขณะที่หายใจออกกระบังลมจะดึงขึ้นไปดันปอดทำให้อากาศกลับออกมาผ่านไปตามลำคอกระทบกับหลอดเสียงทำให้เกิดเสียงขึ้น นอกจากการขยายกระบังลมแล้ว ผู้ร้องยังใช้อีกวิธีหนึ่งที่จะช่วยขยายโพรงอกคือการพองตัวทำให้ซี่โครงกางออก การฝึกหายใจ เริ่มด้วยการยืดอกและยืนตัวตรงให้แขนแนบลำตัว ไม่ควรยกไหล่ หายใจเข้าทางปากครึ่งหนึ่งจมูกครึ่งหนึ่งพร้อม ๆ กันจะทำให้ไม่เกิดเสียงดัง โดยกระบังลมจะทำหน้าที่ชะลอลมหายใจให้ออก

ช้าๆ คล้ายกับคาบูเรเตอร์ของเครื่องยนต์ ผู้ร้องจะต้องฝึกหัดหายใจเข้าออกอย่างรวดเร็วแล้วปล่อยออกช้าๆ ให้ได้นานที่สุด ข้อสำคัญก็คือ การหายใจเข้า ท้องจะป่องเพื่อเก็บลมและ การหายใจเข้าจะต้องหายใจก่อนเริ่มร้องพอดี พยายามรักษาสุขภาพอย่าให้เป็นหวัด เจ็บคอหรือต่อมทอนซินอักเสบ อย่าขากเสมหะแรงๆ หรือสั่งน้ำมูกแรงๆ อย่าดื่มสุราหรือสูบบุหรี่จะทำให้ปอดและหลอดลมอักเสบ

3. การจับเสียงและเข้าจังหวะ ต้องปฏิบัติตามขั้นตอนดังนี้

3.1 นึกเสียงที่จะร้องในใจ หมายถึงระดับเสียง เสียงสระ ความดังเบา

3.2 หายใจเข้าลึกๆ ช้าๆ เตรียมพร้อมที่จะเปล่งเสียงออกมา

3.3 ริมฝีปาก แก้ม และขากรรไกรปล่อยตามสบาย

3.4 ลิ้นไม่กระดกหรือเกร็ง ปล่อยตามสบาย ให้ปลายลิ้น แตะกับฐานฟันล่างเล็กน้อย

3.5 การส่งลม การปรับหลอดเสียง การบังคับปากและการร้องจะเกิดขึ้นวินาทีเดียวกัน

4. คุณภาพของเสียง ขึ้นอยู่กับหลอดเสียง กล่องเสียง ลำคอ กระพุ้งปาก ลิ้นและศีรษะ เมื่อสูดอากาศออก อากาศจะผ่านหลอดเสียงทำให้หลอดเสียงสั่นเกิดเป็นเสียงขึ้นมา และเสียงก็จะผ่านลำคอและปาก ดังนั้นทั้งในปากและในศีรษะจะทำหน้าที่เป็นช่องขยายเสียง ในขณะที่ร้องเพลงจะรู้สึกเสียงพุ่งไปข้างหน้า และมี “จุด” ที่เสียงรวมกันอยู่ที่หนึ่งที่ใดบนใบหน้า พยายามให้ “จุด” นี้ อยู่ที่แถวฟันเหนือปลายลิ้น ไม่ควรให้ “จุด” นี้อยู่ในลำคอหรือโคนลิ้น เพราะจะทำให้กล้ามเนื้อแถวนั้นเกร็งและเสียงที่ออกมาจะไม่น่าฟัง การร้องเพลงควรคิดถึงบรรยากาศที่สวยงาม เบิกบานใจ อย่าเกร็งคอหรือหน้า อย่าเกร็งลิ้นหรือกระดกลิ้นขึ้นเพราะจะไปบังลำคอ ทำให้เสียงที่ออกมาเกร็ง ฟังไม่ชัดและ ไม่ไพเราะ คือเสียงไม่มีคุณภาพ

5. การออกเสียงของสระและพยัญชนะ ในการร้องเพลง ผู้ร้องต้องคำนึงถึงองค์ประกอบทั้งสอง คือการออกเสียงสระและพยัญชนะถ้าปราศจากอันหนึ่งอันใดจะร้องเพลงไม่ได้ดี ถึงแม้จะมีเสียงไพเราะก็ตาม หลักการร้องเสียงสระ แบ่งออกเป็น 4 ข้อคือ

5.1 ออกเสียงสระให้ตรงตัว อย่าทำเสียงอื่นปนหรืออย่าออกเสียงผิดๆ

5.2 ในการขับร้องหมู่ ผู้ร้องทุกคนควรออกเสียงสระให้เหมือนกัน

5.3 สำหรับคำที่มีสระผสม (เช่น คำว่า “เดียว” มีสระ 2 ตัว คือ สระอี และสระอู) ควรร้องสระเอา (ตัวหน้า) ตามค่าของตัวโน้ตไม่เน้นสระโอ (ตัวหลัง) จนเกินไป (ในกรณีนี้ไม่เน้นสระอู จะร้องสระอีจนกว่าหมดค่าของโน้ตและสรุปคำด้วยสระอู)

5.4 ร้องต่อสระคำหนึ่งไปยังอีกคำหนึ่งให้ต่อเนื่องกัน อย่าร้องขาดเป็นห้วงๆ สำหรับการออกเสียงพยัญชนะ ผู้ร้องอาจจะปฏิบัติดังนี้คือ พยายามร้องสระให้ยาวที่สุดและร้องพยัญชนะให้สั้นที่สุดแต่ชัดเจน

หลักการร้องพยัญชนะ แบ่งออกเป็น 5 ข้อคือ

ถ้าคำใดขึ้นต้นด้วยพยัญชนะ ควรร้องพยัญชนะตรงจังหวะ อย่าร้องช้ากว่าจังหวะ

ควรจะเปล่งเสียงพยัญชนะ เช่น เชอะ ฟัก ก่อนจังหวะของมันเล็กน้อย เมื่อจังหวะของมันมาถึงเสียงที่ร้องจะได้ตรงจังหวะพอดี แล้วร้องสระของคำนั้นทีหลัง (พยัญชนะจะออกเสียงจากไรฟันและช่องข้างลิ้น

เนื่องจากสระเป็นส่วนสำคัญยิ่งในการร้องเพลง ควรร้องพยัญชนะแต่ละตัวให้สั้น

เปล่งเสียงพยัญชนะทางส่วนหน้าของปาก เพราะสะดวกในการเปล่งเสียงมากกว่าที่อื่น และเพื่อให้ชัดเจนอย่าออกเสียงพยัญชนะจากโคนลิ้น

เสียงพยัญชนะทุกตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกรณีที่พยัญชนะเป็นตัวเดียวกันสองตัว เช่น หนักแน่น

หลักการร้องเพลงเสียงต่ำ แบ่งออกเป็น 6 ข้อคือ

1. ใช้เลียนแบบเช่นเดียวกับการพูด เสียงจะอยู่ที่ริมฝีปาก พยัญชนะและสระอยู่ที่ริมฝีปากไม่ใช่อยู่ในคอ
2. เมื่อจะเริ่มร้องเสียงต่ำจะต้องเริ่มคิดเสียงสูงไว้
3. ยิ่งเสียงลงต่ำช่องในปากจะเล็กลง ถ้าปากกว้างไปเสียงจะไม่มีกำลัง
4. เวลาร้องเสียงต่ำไม่ควรร้องเสียงดัง
5. บังคับลมและกำลังไว้ไม่ให้พลังออกมามากพร้อมกับเสียง เพราะจะทำให้เสียงหนักเกินไป
6. ให้เสียงต่ำมีลักษณะก้องหรือสะท้อนกังวานออกมาคล้ายเสียงฮัม

หลักการร้องเพลงเสียงสูง แบ่งออกเป็น 5 ข้อคือ

1. ใช้สมองหรือใช้ความคิดช่วยในการร้องเสียงสูง เช่น จะร้องเสียงซอลสูงให้สมมุติว่าจะร้องเสียงสูงเท่ากับที่เคยร้องมาก่อน
2. การร้องเสียงสูงต้องใช้พยัญชนะเร็วและชัด โดยใช้พลังของลมจากพยัญชนะถึงสระ
3. การร้องเสียงสูงให้ปล่อยเสียงออกมาตามสบายโดยไม่ต้องบังคับ
4. เมื่อร้องเสียงสูงให้ปล่อยขากรรไกร ปล่อยลิ้นตามสบาย อ้าปากกว้างไม่ต้องเงยหน้าและไม่เกร็ง
5. ใช้พลังของลมจากกล้ามเนื้อที่หน้าท้อง เอวและสะโพก แต่ใช้กล้ามเนื้อที่คอเปล่งเสียง หรือบังคับเสียง

6. อักขระ เป็นสิ่งสำคัญในการร้องเพลง โดยเฉพาะ คำควบกล้ำ คำสั้นยาว แต่ละคำล้วนมีความหมาย เพราะบทเพลงแต่ละเพลงที่ถ่ายทอดจากจินตนาการของ นักแต่งเพลง ล้วนมีความหมายและอารมณ์อยู่ในตัวของมันเอง ผู้ร้องคือผู้ถ่ายทอดจินตนาการของบทเพลงนั้นๆ ถ้าไม่พิถีพิถันด้านอักขระจะทำให้เพลงนั้นหมดความหมายและอารมณ์ทันที เช่น ฉันรักเธอ เป็น ฉันลักเธอ ขี่ควายชมจันทร์ เป็น ขี่ฟายชมจันทร์ หนัก เป็น หนาก หรือ เพลง เป็น เพง ความรู้เรื่องการร้องเพลงที่กล่าวมานี้เป็นเพียงหลักที่ต้องนำไปฝึกหัดและปฏิบัติอย่างต่อเนื่อง ซึ่งเป็นเพียงส่วนหนึ่งเท่านั้นยังมีความรู้ในด้านอื่นๆ อีกเป็นส่วนประกอบ เช่น สัดส่วนของคำควรจะร้องอย่างไรสำหรับจังหวะนั้น ๆ การฝึกเอื้อน ฝึกลูกคอ การโหนเสียง ความรู้ในการรักษาเสียง ความรู้ในการใช้ไมโครโฟน วิธีการถือไมโครโฟนเป็นอย่างไร การเลือกเพลงที่เหมาะสมกับสถานการณ์ สถานที่ และบุคลิกของตัวเอง รวมทั้งควรมีความเชื่อมั่นในตัวเองสิ่งเหล่านี้จำเป็นที่จะต้องศึกษา อีกเรื่องหนึ่งที่ผู้ร้องควรคำนึงก็คือการวางอิริยาบทในเวลาร้องเพลงบนเวที สำหรับผู้ร้องที่ไม่ประกอบอิริยาบท หรือออกท่าทางในเวลาร้องเพลง ต้องอยู่ในลักษณะสงบ ไม่เอียงหน้าไปมาในขณะร้อง ไม่เอามือไขว้หลังหรือประสานมือไว้ข้างหน้าผู้ที่ยังออกท่าทางไม่ได้ก็ควรออกความรู้สึกของบทเพลงบางตอนทางใบหน้าและสายตาเท่านั้นก็พอ หากบางเพลงจำเป็นต้องมีอิริยาบทก็ควรฝึกจากผู้สอนที่มีหลักวิธีจะทำให้ความหมายในบทเพลงดีขึ้น เรื่องมารยาทของผู้ร้องก็เช่นกัน ขณะอยู่บนเวทีสิ่งที่ควรปฏิบัติคือยิ้มและร่าเริงทันทีเมื่ออยู่บนเวที (นอกเหนือจากการแสดงที่มีการกำกับไว้ตายตัว) ต้องเคารพต่อผู้ฟังผู้ชมทุกครั้ง อย่าปล่อยอารมณ์ที่ไม่พอใจเมื่อได้รับสิ่งที่ไม่พอใจ ตรงต่อเวลาโดยเคร่งครัด

เรณู โกสินานนท์ (2542) ให้ความหมายของการร้องว่า“ร้อง หมายถึงการเปล่งเสียงที่มีทำนอง และจังหวะการดำเนินเสียงสูงต่ำ ยึดถือเนื้อเพลงเป็น ส่วนสำคัญ ถ้อยคำ ที่มีเสียงสูงต่ำ อนุโลมไปกับ เสียงเข้าหาทำนองแห่งเนื้อเพลงนั้น สั้นหรือยาวต้องอยู่ ในความบังคับของเพลงเสียงที่ร้องดนตรีสามารถดำเนิน ตามได้อย่างสมบูรณ์” และยังอธิบายถึงการเจรจาโขน ไว้ในหนังสือ “การดูโขน” ว่า การเจรจานี้ยังเป็นเครื่องวัดคนพากย์ และเจรจาว่ามีความรู้มากน้อยพียงใด เพราะบางครั้งคำเจรจาบางอย่าง มิได้แต่งเอาไว้อย่างสำเร็จรูป ผู้พากย์และเจรจาจะต้องคิดคำพากย์และเจรจาของตัวเองในปัจจุบัน ด้วยปฏิภาณไหวพริบและใช้ถ้อยคำให้สระสลวย รับส่งสัมผัสกันได้อย่างแนบเนียน ได้เนื้อถ้อยกระทงความเป็นอย่างดี เรียกว่า “ด้นกลอนสด” การเจรจาอย่างหนึ่งที่นอกเหนือจาก ด้นกลอนสด แล้ว คือ เจรจากระทู้ ซึ่งโบราณจารย์ ได้แต่งขึ้นไว้ไพเราะ สละสลวย เฉพาะตอนหนึ่งๆ ผู้ที่จะเจรจาแบบกระทู้ได้ จะต้องเป็นผู้มีความจำอย่างยอดเยี่ยม โอกาสที่จะใช้เจรจาแบบกระทู้นี้ ใช้เมื่อมีการแสดงตอนที่บ่งไว้ให้ใช้กระทู้เท่านั้น ผู้เจรจาอีกฝ่ายหนึ่งจะกระทู้มาอีกฝ่ายหนึ่งจะต้องกระทู้ตอบให้เข้ากัน

ธนิต อยู่โพธิ์ (2538) กล่าวถึงหลักการขับร้องไว้ว่า “หมื่นพากย์” เป็นผู้ที่มีกระแสเสียงดังและมีกังวานแจ่มใสอยู่เสมอ แสดงให้เห็นว่า อาวุธสำคัญที่จะต้องมีเป็นอันดับแรกก็คือ

เสียง เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของวัตถุ วัตถุใดที่เกิดการสั่นสะเทือนได้ก็จะเกิดคลื่นเสียง คลื่นเสียงเหล่านั้นก็จะถูกส่งไปยังหูของเรา เสียงที่ได้ยินจะเป็นเสียงสูง ต่ำ หนัก เบา หรือมีคุณภาพเสียงในลักษณะต่างๆ นั้น ขึ้นอยู่กับแหล่งที่มาหรือแหล่งกำเนิดของเสียง ซึ่งแหล่งกำเนิดเสียงของคนเราเกิดจากอวัยวะ ส่วนต่างๆ ของร่างกายเช่น ลำคอ ซึ่งส่วนต่างๆ ของลำคอมนุษย์ ประกอบด้วย หลอดเสียง หรือกล่องเสียง (Larynx) ซึ่งบริเวณนี้เราเรียกว่าลูกกระเดือก (Adam “s lpple) อยู่เหนือท่อหลอดลม (Trachea) และใต้ท่อช่องคอ (Pharynx) กล่องเสียงประกอบด้วยกระดูกอ่อนหลายชิ้น ซึ่งยึดติดกันได้ด้วยกล้ามเนื้อ เอ็นสายเล็กๆ และพังผืด ทำหน้าที่เกี่ยวกับการเคลื่อนไหวของกล่องเสียง ภายในกล่องเสียงจะมีช่องว่างเล็กๆ ที่เรียกว่า (Laryngeal Cavity) ซึ่งจะมีแผ่นเนื้อเยื่อบางๆ 2 เส้น ยื่นออกมาเหมือนปีก 2 ข้างของหลอดลม ความยาวประมาณครึ่งนิ้ว ขึงจากหน้าไปหลัง ซึ่งเรียกว่าเส้นเสียง (Vocal Cord) มีความยืดหยุ่นสามารถปรับให้หย่อน ตึง หรือเปลี่ยนรูปได้

สมพงษ์ กาญจนผลิน (2552) ได้ให้ความหมายของการร้องว่า “การร้องหมายถึงการเปล่งเสียงไปตามบทร้องหรือบทกวีประเภท ต่างๆ โดยยึดทำนองและจังหวะเป็นสำคัญ ถ้อยคำที่มีเสียงสูงต่ำ ต้องอนุโลมเสียงเข้า หาทำนองแห่งเนื้อเพลงนั้น ส่วนความสั้นยาวก็ต้องอยู่ในความบังคับของเพลง เสียงที่ ร้องนี้ ดนตรีประเภทดำเนินทำนองสามารถจะดำเนินทำนองตามได้โดยสมบูรณ์แบบ เช่น การร้องเพลงประเภทเพลงเถา เพลงสามชั้นหรือเพลงสองชั้น เป็นต้น ”

เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม (2553) กล่องเสียงเป็นอวัยวะสำคัญที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทย ที่อยู่บริเวณลำคอตรงกลางคอ มีลักษณะนูนแหลม เรียกว่าลูกกระเดือก ส่วนนี้จะเห็นได้ชัดเจนในผู้ชาย ห่อหุ้มด้วยกระดูกอ่อน ส่วนบนมีกระดูกอ่อนชิ้นหนึ่งพับ เปิด-ปิด เมื่อสูดลมหายใจเข้าออก และจะปิดเมื่อมีการกลืนอาหารและน้ำ นอกจากนี้แล้วยังมีหน้าที่เปิดให้ลมผ่านไปยังเส้นเสียง เพื่อสร้างเสียง ซึ่งจะสั่นสะเทือนในลักษณะที่ต่างกัน ทำให้เกิดเสียงในระดับต่างๆ และสร้างคุณภาพเสียงที่ต่างกัน เสียงที่เกิดจากการ ที่เส้นเสียงถูกดึงเข้าหากันอย่างนุ่มนวล ผู้ร้องจะสามารถเปล่งเสียงขับร้องอย่างนุ่มนวลได้ หรือที่เรียกว่า ร้องเพลงได้ไพเราะ ซึ่งเป็นจุดมุ่งหมายหลักของนักร้อง

ดวงใจ อมาตยกุล (2553) กล่าวถึงทฤษฎีการขับร้องว่า การที่จะเปล่งเสียงได้นุ่มนวลนั้น ขึ้นอยู่กับ การทำงานของกล้ามเนื้ออย่างเหมาะสม และการทำงานของลมหายใจที่เข้ากันได้ดี ควรหลีกเลี่ยงการเปล่งเสียงอย่างรุนแรงโดยใช้ลมอย่างกระตุก คือ การใช้ลมในการเริ่มต้นเปล่งเสียงมากเกินไป หรือการใช้เสียงที่ทะลักจากหลอดลมส่วนบนที่เรียก “กลอตตัล แอทแทค” (glottal attack) ซึ่งเป็นการทำลายเส้นเสียง ทำให้มีตุ่มขึ้นที่เส้นเสียง และเส้นเสียงไม่สามารถทำงานได้ตามปกติ เนื่องจากมีลมแทรก หรือมีเสียงที่แตกพร่าและเสียงไม่ใสซึ่งอาการนี้ หากไม่รักษาให้หายจะกลายเป็นเรื้อรังที่จะทำให้เสียงแหบถาวร

จากที่กล่าวมาสามารถสรุปได้ว่า การร้อง หมายถึงการเปล่งเสียง ไปตามบทร้องหรือบทกวี ประเภทต่างๆ ซึ่งทำนอง และจังหวะนั้น เป็นส่วนที่สำคัญ ถ้อยคำ ที่มีเสียงสูง ต่ำ ต้องอนุโลมไปกับ เสียง เข้าหาทำนองแห่งเนื้อเพลงนั้น และความสั้นยาวก็จะต้องอยู่ในความบังคับของเพลง เสียงที่ร้องนี้ ดนตรี ประเภทดำเนินทำนองสามารถจะดำเนินทำนองตามได้โดยสมบูรณ์และจะต้องอยู่ในกำหนดจังหวะ ของเพลงตายตัวผิดพลาดไม่ได้

3. ทฤษฎีการถ่ายทอด

พรรณี ช เจนจิตร (2528) กล่าวถึงพัฒนาการทางสมองของ บรูเนอร์ เน้นที่การถ่ายทอดและประสบการณ์ ด้วยลักษณะต่างๆ ดังนี้

1. Enactive representation

ตั้งแต่แรกเกิดจนอายุประมาณ 2 ปี เป็นช่วงที่แสดงให้เห็นถึงความมีสติปัญญาด้วยการกระทำ และการกรทำนี้ยังดำเนินต่อไปเรื่อยๆ เป็นลักษณะของการถ่ายทอดประสบการณ์ ด้วยการกระทำซึ่งดำเนินต่อไปตลอดชีวิต มิได้หยุดอยู่เพียงในช่วงอายุใดอายุหนึ่ง บรูเนอร์ ได้อธิบายว่า เด็กใช้การกระทำแทนสิ่งต่างๆ หรือประสบการณ์ต่างๆ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความรู้ความเข้าใจ บรูเนอร์ได้ยกตัวอย่างการศึกษาของเพียร์เจท์ ในกรณีที่เด็กเล็กๆ นอนอยู่ในเปลและเขย่ากระดิ่งเล่น ขณะที่เขากระทำกระดิ่งตกข้างเปลเด็กจะหยุดครู่หนึ่งแล้วยกมือขึ้นดู เด็กทำท่าประหลาดใจและเขย่ามือเล่นต่อไป ซึ่งจากการศึกษานี้ บรูเนอร์ได้ให้ข้อวังเกตว่า การที่เด็กเขย่ามือต่อไป โดยที่ไม่มีกระดิ่งนี้ เพราะเด็กคิดว่ามือนั้นคือกระดิ่งและเมื่อเขย่ามือก็จะได้ยินเสียงเหมือนเขย่ากระดิ่ง นั่นคือเด็กถ่ายทอด (กระดิ่ง) หรือประสบการณ์ด้วยการกระทำ ตามความหมายของบรูเนอร์เกี่ยวกับเรื่องนี้ บรูเนอร์ ได้ให้ความเห็นว่า ในชีวิตประจำวัน พบว่าผู้ใหญ่บางคนยังใช้วิธีการสอน หรือแก้ปัญหาด้วยการกระทำให้เห็น ซึ่งให้ผลดีกว่าการอธิบายด้วยคำพูด เช่นการสอนขี่จักรยาน หรือเล่นเทนนิส หรือการกระทำอื่นๆ อีกหลายอย่างพบว่าวิธีที่ดีที่สุดคือ แสดงให้ดูเป็นตัวอย่าง ซึ่งจะได้ผลดีกว่าการอธิบาย เนื่องจากการอธิบายมีลำดับขั้นตอนที่ซับซ้อน ยากต่อการเข้าใจ และบางครั้งก็ไม่สามารถหาคำพูดมาอธิบาย เพื่อให้เห็นภาพชัด แต่บางอย่างการกระทำให้ดูเป็นตัวอย่าง ผู้เรียนก็จะเข้าใจทันทีโดยไม่ต้องอธิบาย ดังนั้น บรูเนอร์จึงมิได้แบ่งพัฒนาการทางความรู้ความเข้าใจให้หยุดอยู่เพียงในระยะแรกของชีวิตเท่านั้น เพราะถือว่าเป็นกระบวนการต่อเนื่องคนจะนำมาใช้ในช่วงใดของชีวิตอีกก็ได้

2. Iconic representation

พัฒนาการทางความคิดในขั้นนี้อยู่ที่การมองเห็น และการใช้ประสาทสัมผัสต่างๆ ต่างตัวอย่างของพีเจท์ ดังกล่าว เมื่อเด็กอายุประมาณ 2-3 เดือน ทำของเล่นตกข้างเปล เด็กจะมองหาของเล่นนั้น ถ้าผู้ใหญ่แกล้งหยิบเอาไป เด็กจะหงุดหงิด หรือร้องให้เมื่อมองไม่เห็นของเล่นนั้น บรูเนอร์ ตีความว่า การที่เด็กมองหาของเล่นและร้องไห้ หรือแสดงอาการอาการหงุดหงิดเมื่อไม่พบ

ของ แสดงให้เห็นว่าในวัยนี้เด็กมีภาพแทนในใจ (iconic representation) ซึ่งต่างจากวัย enactive เด็กคิดว่าสั่นมือกับการสั่นกระดิ่งเป็นของสิ่งเดียวกัน เมื่อกระดิ่งเป็นของสิ่งเดียวกัน เมื่อกระดิ่งตกหายไปก็ไม่สนใจแต่ยังคงสั่นมือต่อไป การที่เด็กสามารถถ่ายทอดประสบการณ์หรือเหตุการณ์ต่างๆ ด้วยการมีภาพแทนในใจ แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการทางความรู้ความเข้าใจจะเพิ่มขึ้นตามอายุ เด็กโตจะยิ่งสามารถสร้างภาพในใจได้มากขึ้น

3. Symbolic representation

หมายถึง การถ่ายทอดประสบการณ์หรือเหตุการณ์ต่างๆ โดยการใช้สัญลักษณ์ หรือภาษา ซึ่งภาษาเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงความคิด ขั้นนี้เป็นขั้นที่บรูเนอร์ ถือว่าเป็นขั้นสูงสุดของพัฒนาการทางความรู้ความเข้าใจ เด็กสามารถคิดหาเหตุผล และในที่สุด จะเข้าใจสิ่งที่เป็นนามธรรมได้และสามารถแก้ปัญหาได้ บรูเนอร์มีความเห็นว่าความรู้ความเข้าใจ และภาษามีพัฒนาการขึ้นมาพร้อมๆ กัน

การนำแนวคิดไปใช้ในการจัดการศึกษา พรรณี ช เจนจิตร (2528) กล่าวว่า บรูเนอร์มีความเห็นว่าในการจัดการเรียนการสอนนั้น ผู้สอนสามารถช่วยจัดประวบการณ์เพื่อช่วยให้ผู้เรียนเกิดความพร้อม ได้โดยไม่ต้องรอให้พร้อมตามธรรมชาติ ซึ่งเป็นการเสียเวลา นั่นหมายความว่าตามแนวคิดของบรูเนอร์แล้ว ความพร้อมสำหรับการเรียนรู้ เป็นสิ่งที่กระตุ้นให้เกิดเร็วขึ้นได้ บรูเนอร์ได้เสนอว่าในการจัดการศึกษานั้น ความเชื่อมโยงผสมผสารระหว่างทฤษฎีพัฒนาการและทฤษฎีการเรียนรู้ และแนวคิดการจัดการเรียนการสอนเข้าด้วย กล่าวคือ ทฤษฎีพัฒนาการจะเป็นตัวกำหนดเนื้อหา (Knowledge) และวิธีสอน (intruction) ในการนำเนื้อหาใดมาสอนให้กับผู้เรียนนั้นควรพิจารณาว่า ผู้เรียนมีพัฒนาการอยู่ในระดับใด มีความสามารถเพียงใด และเนื้อหาที่จะสอนควรจะต้องปรับให้เหมาะสม สอดคล้องกัน ความสามารถของผู้เรียนที่จะสามารถเรียนหรือที่จะรับรู้ได้ แต่ต้องปรับเนื้อหาและวิธีการสอนให้เหมาะสมกับการเรียนรู้ของเด็กในแต่ละวัย นั่นเอง

บรูเนอร์ เชื่อว่าในการจัดการศึกษานั้น ควรที่จะทำให้เนื้อหาวิชามีความต่อเนื่อง เนื้อหาวิชาใดเป็นสิ่งจำเป็นที่ผู้เรียนจะต้องเรียนรู้ก่อนที่จะเรียนเนื้อหาถัดไป หรือจะต้องใช้เมื่อตอนโตก็ควรที่จะรีบนำเนื้อหาวิชานั้นมาสอนให้กับเด็กตั้งแต่ยังเล็กๆ โดยที่ปรับเนื้อหาวิชานั้นให้เหมาะสม กับความสามารถ ในการคิด หรือการรับรู้ของเด็ก หรือใช้ภาษาที่เด็กจะเข้าใจได้ ดังนั้นผู้สอนก็สามารถนำเนื้อหาวิชาใดๆมาสอนผู้เรียนในระดับอายุเท่าใด ก็ได้ ถ้ารู้จักการใช้วิธีการที่เหมาะสม ซึ่งจากแนวคิดนี้ บรูเนอร์จึงเสนอว่าในการจัดการเรียนการสอนที่ดีนั้นควรมีลักษณะเป็น “spiral curriculum” คือการจัดหาวิธีให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันเป็นเกรียวไปเรื่อยๆ และมีความลึกซึ้งซับซ้อน และกว้างขวางออกไป ตามประสบการณ์ของผู้เรียน เนื้อหาเรื่องเดียวกันอาจเรียนตั้งแต่ชั้นประถมจนถึงระดับมหาวิทยาลัย ไม่ว่าจะเป็นคณิตศาสตร์หรือฟิสิกส์ก็เรียนทั้งสิ้น เช่นเดียวกับเรื่อง “เซท”เด็กประถมก็เรียนเกี่ยวกับเรื่องนี้ แต่ในลักษณะที่เป็นรูปธรรม นักศึกษาระดับมหาวิทยาลัย

ก็เรียนเรื่องนี้ แต่ในลักษณะที่เป็นนามธรรมที่ลึกซึ้งเหมาะสมกับระดับของผู้เรียน ซึ่งการจัดการเรียนการสอนดังกล่าวเป็นแบบเกลียววน (spiral) นั้นเอง

ธวัชชัย ชัยจิรฉายากุล (2559) กล่าวว่า จากความคิดของบรูเนอร์นี้นำไปสู่การจัดการเรียนการสอนแบบ spiral curriculum โดยที่บรูเนอร์ชี้ให้เห็นว่า ทฤษฎีพัฒนาการจะเป็นตัวกำหนดเนื้อหาและวิธีสอน ดังนั้นผู้สอนสามารถสอนเนื้อหาใดๆ ให้กับผู้เรียนในช่วงวัยใดก็ได้ ถ้าจัดทั้งเนื้อหาและวิธีสอนให้สอดคล้องกับขั้นพัฒนาการของผู้เรียน ดังนั้นสำหรับบรูเนอร์แล้ว มองเห็นว่า “ความพร้อม” เป็นสิ่งที่สามารถสอนหรือเร่งให้เกิดเร็วขึ้น ซึ่งแนวคิดค้านการเรียนรู้ของบรูเนอร์นี้ยังคงมีอิทธิพลต่อความคิดของครูและผู้ปกครองอย่างยิ่ง ทำให้ทั้งครูและผู้ปกครองตระหนักและอยากให้ลูกมีความพร้อมเร็ว เรียนรู้ได้เร็ว กว่าเด็กอื่นๆ (โดยไม่ตั้งใจ) จึงพยายามกระตุ้นหรือจัดให้เด็กเรียนรู้ก่อนวัยอันควร (เช่นการเรียนพิเศษก่อนเรียนตามขั้นปกติ) เกิดเป็นแรงกดดันให้กับผู้เรียน ทำให้ผู้เรียนเกิดความรู้สึกไม่มั่นคงปลอดภัย ซึ่งบางครั้งเนื้อหาที่เรียนก็ยากเกินไปกว่าที่ผู้เรียนจะรับได้ หากเป็นเช่นนั้นการใช้แบบทดสอบวัดความพร้อมก็ยังเป็นสิ่งจำเป็น สำหรับตรวจสอความพร้อมของผู้เรียนก่อนเรียนอย่างน้อยที่สุดถ้าพบว่าผู้เรียนยังไม่พร้อม ก็ให้เวลาผู้เรียนปรับและพัฒนาตนเองสักระยะหนึ่งก่อนจะทำให้เกิดความมั่นใจขึ้น

4. ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์เป็นศาสตร์อันลึกซึ้งเกี่ยวกับการพัฒนาทางด้านจิตใจของมนุษย์ มนุษย์รับสุนทรียะทางศิลปะ เพื่อจะทำให้เบิกบาน ด้วยวิธีที่หลากหลายตามความถนัดและความชอบ เช่นฟังเพลง บางคนอ่านนิยาย อ่านวรรณกรรมบันเทิงคดี บ้างก็วาดภาพ ดูภาพเขียน ปั้น หล่อ หรือบางคนถ่ายภาพ ดูภาพเขียน ที่กล่าวมาคือความสูงของสุทรียภาพ อารมณ์ในสุนทรียะของอารยะต้องปรับปรุงเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ สุนทรียศาสตร์เป็นสาขาของปรัชญาที่เกี่ยวข้องกับการรับรู้ในเรื่องความงาม ตลอดรวมถึงความน่าเกลียดน่ากลัว ในภาษาฝรั่งเรียกว่าเป็นคุณค่าในเชิงนิเสธ (negative value) นอกจากนี้เรื่องของสุนทรียศาสตร์ยังเกี่ยว ข้องกับประเด็นคำถามที่ว่า คุณสมบัติ (ความงาม – ความน่าเกลียด) เป็นสิ่งที่มีอยู่ในเชิงวัตถุวิสัย (objective) หรือเป็นเรื่องของ อัตวิสัย (subjective) ซึ่งมีอยู่ในใจของแต่ละบุคคลเท่านั้น ด้วยเหตุนี้ วัตถุต่างๆ จึงควรที่จะได้รับการสัมผัสโดยวิธีการเฉพาะอันหนึ่ง. นอกจากนี้ สุนทรียศาสตร์ยังตั้งคำถามในเรื่องที่ว่า มันมีความแตกต่างกัน ระหว่างความงาม และ ความสูงส่ง (sublime) จึงมีผู้ศึกษาถึง คุณค่าความงามและกล่าวถึงสุนทรียศาสตร์ ไว้ดังนี้

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (2521) มีความเห็นสอดคล้องกับศักดิ์ศรี แย้มนัดดา เกี่ยวกับสุนทรียะ ว่า ถ้าจะอ่านวรรณคดีไทยเพื่อเอาความจริง ที่ต้องอ่านกันนั้น ขึ้นอยู่กับกาลเทศะเดี๋ยวนี้กวีไทย ความคิดใกล้กับความจริง เขาบอกว่า

“มือมนุษย์นี้แหละบันดาลอุบัติ
เหงื่อหยาดละหยาดล้างหล่อล้อเมืองสรวง”

คือ มนุษย์สามารถสร้างขึ้นมาจากถ้อยคำที่เป็นสุนทรียภาพและมีความงามอยู่บนฐานของความจริง

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา (2543) อธิบายถึงความหมายถึงทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ไว้ว่า สุนทรียะ จะเป็นศัพท์บาลีหรือสันสกฤตก็ได้ สุนทรียะหรือสุนทรีย์ ต่างก็เป็นคำคุณศัพท์ขยายนาม ซึ่งแปลว่า งาม เมื่อสุนทรียะปัจจัย ก็ยังออกมาในรูปคำคุณศัพท์ หรือคำวิเศษณ์ หรืออาจใช้คำนามก็ได้ ทรียะ แปลว่า พึง หรือพึงเห็นว่างาม ควรเห็นว่างาม ความงามของภาษาโดยเฉพาะอย่างยิ่งในการประพันธ์ และที่เป็นวรรณคดีนั้นขึ้นอยู่กับเสียง ไม่ใช่มองดูด้วยสายตาเฉยๆ มันจะเด่นเพียงใดขึ้นอยู่กับเสียงที่อ่านออกมา จะเห็นว่าคนโบราณสามารถอ่านเสียงคำประพันธ์ได้ไพเราะ ความหมายก็ต้องบริบูรณ์ไม่ใช่ความหมายคลุมเครือ ฉะนั้นเขาจึงเน้นมากในเรื่องคำกับความหมายอลังการ

อริสโตเติล (Aristotle) ได้พูดถึงเรื่อง ศิลปะคือการเลียนแบบ เอาไว้ด้วยเช่นกัน แต่ไม่ใช่ในความหมายอย่างเดียวกันกับเพลโต (Plato) ใครคนหนึ่งสามารถที่จะเลียนแบบ สิ่งต่างๆ ได้อย่างที่พวกมันควรจะเป็น และ บางส่วน ศิลปะได้สร้างความสมบูรณ์ในสิ่งที่ธรรมชาติไม่สามารถนำมาซึ่งความสมบูรณ์แบบได้” (art party completes what nature can not bring to a finish) ศิลปินได้แยกแยะรูปทรงออกมาจากสะสารของวัตถุบางอย่างของประสบการณ์ ตัวอย่างเช่น ร่างกายของมนุษย์หรือต้นไม้จริงบนโลก และจัดการกับรูปทรงอันนั้นในสะสารอีกอย่างหนึ่ง อย่างเช่น เขียนหรือวาดมันลงบนผืนผ้าใบหรือสลักขึ้นมาจากแท่งหินอ่อน ด้วยเหตุนี้ การเลียนแบบจึงมิใช่เพียงแค่การลอกเลียนต้นแบบอันหนึ่งเท่านั้น และไม่ใช่สิ่งประดิษฐ์ที่เป็นสัญลักษณ์มาจากของเดิม แต่เป็นสิ่งที่ปรากฏซึ่งมีลักษณะเฉพาะ มีแง่มุมอันหนึ่งของสิ่งต่างๆ และผลงานศิลปะแต่ละชิ้นคือการเลียนแบบมาจากสิ่งสากลหรือทั่วๆ ไป ประเภทของศิลปะ แบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท

1. วิจิตรศิลป์(Fine Art) เน้นความงามทางสุนทรียะ
2. ประยุกต์ศิลป์(Apply Art) เน้นความงามควบคู่ประโยชน์ใช้สอย

แบ่งตามชนิดของประสาทสัมผัส

1. ทัศนศิลป์(Visual Art) รับรู้ด้วยตา
2. โสตศิลป์(Auditory Art) รับรู้ด้วยหู
3. สัญลักษณ์ศิลป์(Symbolic Art) ศิลปะประเภทนี้เป็นการใช้สัญลักษณ์แทนความหมายต่างๆ เช่น วรรณคดี กวีนิพนธ์ และนิยายซึ่งใช้ตัวอักษร หรือโน้ตเพลงใช้แทนเสียง การอ่านกวี หรือนิยายสิ่งที่เราสนใจมิใช่ภาพที่ปรากฏ(ตัวอักษร)หรือเสียงที่เราอ่าน แต่เป็นความหมายของมัน

4. ศิลปะผสม (Mixed Art) ได้แก่การนำสื่อตั้งแต่ 2 ชนิดขึ้นไปมาผสมกัน เช่น ละครหรือ ภาพยนตร์ที่มีการนำ สื่อที่เป็นทั้งภาพ เสียงและในบางครั้งรวมถึงวรรณคดีด้วยมาผสมกัน นอกจากนี้ยังรวมถึงงานประเภท performance งาน Mixed Media และงาน Installation ด้วย

ทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ (ทฤษฎีศิลปะ) นอกจากประเภทของงานศิลปะแล้ว จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์งานศิลปะหรือคุณค่าที่อยู่ในงานศิลปะแต่ละประเภทก็มีจุดมุ่งหมาย หรือคุณค่าที่แตกต่างกันออกไป คุณค่าเหล่านี้บางคนเรียกว่า “ทฤษฎีศิลปะ” ซึ่งความหมายก็คือ สุนทรียะในงานศิลปะนั่นเอง

ศิลปะคือการเลียนแบบธรรมชาติ (Art as Representation) เป็นทฤษฎีศิลปะที่เก่าแก่ที่สุด มีมาตั้งแต่สมัยกรีกหรือก่อนหน้านั้น ศิลปะทุกยุคทุกสมัย จากอดีตจนปัจจุบันพยายามที่จะเลียนแบบธรรมชาติ การพยายามหลบหนีจากรูปแบบนี้เริ่มมีในงานศิลปะสมัยใหม่ เช่น Post-Impressionism, Expressionism, Abstract, Cubism เป็นต้น ตรงกันข้ามกับศิลปะที่เลียนแบบธรรมชาติคือศิลปะที่ไม่เลียนแบบธรรมชาติ (Non - Representational) ซึ่งจะเห็นได้ชัดในศิลปะประเภทดนตรี ที่ไม่มีเนื้อร้อง หรืองานประเภทนามธรรม ทฤษฎีศิลปะคือการเลียนแบบธรรมชาตินี้คลี่คลายออกไปเป็น ทฤษฎี Mimetic imitationslism ซึ่งแปลเป็นไทยว่านิยมการเลียนแบบหรือนิยมความเป็นจริง ซึ่งความหมายของศิลปะตามทฤษฎีนี้หมายถึง “การเลียนแบบธรรมชาติ หรือสิ่งที่กำหนดให้ แบ่งได้ 2 ประเภทคือ

1. การเลียนแบบธรรมชาติ หรือสิ่งที่มีตัวตนอยู่จริง การเลียนแบบเช่นว่านี้หมายถึงการมุ่งให้เกิดความเหมือนจริงจริงตามที่สายตามองเห็น หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือเปรียบเทียบได้กับการเขียนภาพเหมือนทั่วๆ ไป

2. การเลียนแบบในเชิงอุดมคติหรือสิ่งที่กำหนดให้ เป็นที่ทราบกันดีในสังคมไทยแต่ละสังคมต่างมี ความจริง หรือ ความเหมือนจริง ในเชิงอุดมคติที่ไม่มีตัวตนกันแทบทั้งนั้น ยกตัวอย่างเช่นในสังคมไทยเรา เราก็มี รูปแบบ อยู่มากมายที่เรารู้ว่าใครสร้างหรือรูปร่างของสิ่งเหล่านี้มีลักษณะอย่างไรที่เราไม่เคยเห็น ตัวจริง ของสิ่งเหล่านี้กันมาเลย แต่เมื่อเราสร้างงานเช่นว่านี้ขึ้นมาแล้วเราก็สามารถระบุหรือบอกได้ว่างานศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นตามมาตามทฤษฎีดังกล่าวนี้มีความ เหมือนจริงหรือไม่ ตัวอย่างงานในเชิงอุดมคติที่เห็นได้ชัดๆ ก็เช่น การเขียน ปั้นรูปยักษ์ รูปเทวดา รูปครุฑ รูปกินรี หรือเขียนลายไทยเป็นต้น การประเมินคุณค่า ในการวิจารณ์หรือประเมินคุณค่าของศิลปกรรมที่จัดอยู่ในทฤษฎี Mimetic นี้เราสามารถประเมินได้ค่อนข้างง่ายเพราะเรามุ่งดูที่ประเด็นความเหมือนจริง เพียงอย่างเดียยิ่งทำได้เหมือนหุ่นที่กำหนดให้เหมือนของจริงมากเท่าไรก็ถือได้ว่ามีคุณค่ามากเท่านั้น

Plato ให้ทัศนคติเกี่ยวกับเรื่องของความงามว่า ความงามนั้นที่แท้จริงอยู่ที่โลกจินตนาการ (World of Idea) เชื่อว่าความงามที่จิตเป็นตัวกำหนด ส่วนความคิดนั้นอยู่ในห้วงแห่ง

จินตนาการ ที่อยู่นอกเหนือไปจากโลกนี้ กล่าวคือต้นแบบแห่งความงามขึ้นอยู่กับสิ่งใด ที่มีลักษณะใกล้เคียงกับจินตนาการในต้นแบบมากเพียงใดย่อมถือว่าเป็นความงามเพียงนั้น ความชอบความเพลิดเพลิน เป็นสิ่งแสดงถึงคุณค่า ตามมา

1. ศิลปะคือรูปทรง (Art as Pure Form)

กลุ่มนี้เห็นว่ารูปทรงเท่านั้นที่มีความสำคัญทางศิลปะ เพราะศิลปะบางอย่างไม่ใช่เป็นการ ลอกแบบ (Representational) อย่างหนึ่งอย่างใดเลยก็ได้ และศิลปะบางอย่างก็อาจจะไม่ได้แสดงความหมายอย่างหนึ่งอย่างใดออกมาเลยก็ได้ หรือแม้ว่าศิลปะบางอย่างอาจจะเป็นการลอกแบบสิ่งใดสิ่งหนึ่งหรือแสดงความหมายอย่างใดอย่างหนึ่งจริง อาจเป็นไปอย่างบังเอิญเท่านั้น และไม่มีส่วนเกี่ยวข้องอะไรกับความสนใจทางสุนทรียะที่คนมีต่อศิลปวัตถุชิ้นนั้นเลย ดังนั้น ความสวยงามของศิลปะจึงเกิดจากรูปทรงเพียงอย่างเดียวเท่านั้น และการที่เราสนใจศิลปวัตถุก็เพราะมันมีรูปทรงสวยงามนั่นเอง ความเชื่อดังกล่าวนี้เรียกว่า Formalism แปลเป็นไทยได้ว่า แนวนิยมรูปแบบ หรือรูปแบบนิยม ซึ่งมุ่งเน้นรูปทรงหรือองค์ประกอบศิลป์ของผลงานศิลปะมากกว่าเนื้อหาเรื่องราวหรือความสมจริง ศิลปะประเภทที่มีรูปทรง (Pure Form) นั้น ไม่ใช่มีเฉพาะภาพเขียนเท่านั้น แต่รวมถึงดนตรีด้วย ซึ่งแม้เสียงดนตรีจะไม่มีความหมายแต่ก็มีสัมผัสที่กระทบใจคน งานศิลปะประเภทเน้นรูปทรงหรือ Formalism นั้น ที่ชัดเจนเห็นจะได้แก่งานพวกนามธรรม หรืองาน Cubism และดนตรีที่ไม่มีเนื้อร้อง การวิจารณ์รูปแบบ (Formal Criticism) เป็นการวิจารณ์คุณค่าของงานศิลปะที่การจัดรูปแบบ (Formal Organization) หมายถึง การประสานกันขององค์ประกอบพื้นฐานต่างๆ ที่ปรากฏในผลงาน นักวิจารณ์กลุ่มแนวรูปแบบนิยม จะมุ่งเน้นการหาคุณค่าของผลงานศิลปะจากความหมาย เรื่องราววัสดุ และรูปแบบของการจัดองค์ประกอบหรือการนำหลักการทางศิลปะ (Principles of Art) มาจัดทัศนธาตุ หรือมูลฐานทางศิลปะ (Visual Elements) ให้เกิดคุณค่าความหมายได้อย่างไร

2. ศิลปะคือการแสดงออกทางอารมณ์ (Art as Expression)

เรียกอีกอย่างว่าแนวนิยมการแสดงออก (Expressionalism) หรือ แนวนิยมอารมณ์ความรู้สึก(Emotionalism) เป็นแนวคิดการสร้างสรรค์งานศิลปะ ที่มุ่งเน้นคุณค่าทางการแสดงออก (expressive qualities) กลุ่มนี้ถือว่าวัตถุประสงค์ของศิลปะนั้นมิใช่เพียงเพื่อเสนอความงามในทางรูปทรงและสีสัน หรือเสียงต่างๆ (ในดนตรี) หรือเพียงแค่การเลียนแบบวัตถุ และเรื่องราวในธรรมชาติอย่างใดอย่างหนึ่งเท่านั้น แต่แท้จริงแล้วศิลปะต้องการแสดงออกถึงอารมณ์ภายในของมนุษย์ออกมาให้ปรากฏ งานศิลปะทฤษฎีนี้อาจจะมีลักษณะเหมือนจริงก็ได้ แต่เมื่อวิเคราะห์แล้วปรากฏว่าค่าของทางอารมณ์มีมากกว่า หรืออาจมีลักษณะเป็นนามธรรมหรือแบบแสดงพลังอารมณ์ (Expressionism) ได้ การวิจารณ์งานศิลปะประเภทนี้อยู่ที่การให้คุณค่าคุณค่าทางการแสดงออกทางอารมณ์อันเข้มข้นในผลงานของศิลปะนั้นๆ การวิจารณ์แบบความอารมณ์นิยม จะไม่พุ่งความสนใจ

ความสามารถในการถ่ายทอดความเหมือนหรือทักษะฝีมือ และการจัดองค์ประกอบในผลงานศิลปะเท่าใดนัก แต่จะสนใจอารมณ์ความรู้สึกที่ภาพสะท้อนออกมาสู่ภายนอก นักวิจารณ์จะค้นหาให้ความสนใจต่ออารมณ์ภาพเป็นสำคัญว่า ศิลปินต้องการแสดงออกหรือถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตนผ่านสื่อ คือ ผลงานศิลปะนั้นๆ ออกมาอย่างไรบ้าง ศิลปกรรมที่จัดอยู่ในแนวนี้ ได้แก่ ลัทธิโรแมนติก (Romanticism) ลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ (Expressionism) ลัทธิประทับใจ (Impressionism) ลัทธิกึ่งเหมือนจริง (Semi-Abstract) และลัทธิสำแดงพลังอารมณ์แบบนามธรรม (Abstract Expressionism) เป็นต้น

3. ศิลปะคือการแสดงออกทางจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ (Art as Creative & Imagination)

ทฤษฎีนิยมจินตนาการ Imaginationalism Theory เน้นคุณค่างานศิลปะทางด้าน จินตนาการ (fantasy) มีลักษณะตรงกันข้ามกับทฤษฎีเลียนแบบ ทฤษฎีนี้ให้ค่าของความเป็นศิลปะที่การแสดงของมนุษย์โดยตรง ศิลปะไม่ได้เป็นการลอกเลียนแบบสิ่งใดทั้งสิ้น มันเป็นผลที่เกิดจากจินตนาการของมนุษย์โดยตรงเกณฑ์ของทฤษฎีนี้อยู่ที่ การแสดงออกและจินตนาการ (Creative & Imagination) ทฤษฎีนิยมจินตนาการ เป็นการแสดงแนวคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะโดยเน้นความคิดหรือจินตนาการ งานศิลปะแนวนี้เน้นในเรื่องของการจินตนาการหรือบางทีก็เป็นลักษณะของโลกของจิตใต้สำนึก ที่บ่อยครั้งที่ศิลปินอธิบายผลงานด้วยวัตถุที่มีลักษณะเหมือนจริง แต่สร้างความไม่ปกติของความสัมพันธ์กันทางวัตถุ ตัวอย่างของงานศิลปะในรูปแบบนี้ได้แก่งานประเภทลัทธิเหนือจริง (Surrealism) หรืองานที่เรียกว่าแบบอุดมคติ (Idealism) แนวประเพณี เช่น ศิลปะไทยหรือศิลปะอินเดีย เป็นต้น ซึ่งอาจถูกจัดอยู่ในประเภทนี้ได้เช่นกัน ซึ่งการวิจารณ์ศิลปะตามทฤษฎีนี้จะต้องมีความรู้ความเข้าใจในวัฒนธรรมท้องถิ่นนั้นๆอย่างลึกซึ้งด้วย

4. ศิลปะคือเครื่องมือที่มีผลในทางปฏิบัติ

เรียกอีกอย่างว่า ทฤษฎี Pragmatic และพัฒนาไปเป็นกลุ่มเครื่องมือนิยม (Instrumentalism) โครงสร้างการสร้างสรรค์งานศิลปะตามทฤษฎี Pragmatic นี้ สร้างขึ้นโดยอาศัยแนวความคิดที่ว่า”ศิลปะคือเครื่องมือของศิลปินใช้ในการทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นในตัวผู้ชม“ ความเปลี่ยนแปลงที่กล่าวมานี้อาจหมายถึงการเร้าให้เกิดอารมณ์ การกระตุ้นให้เกิดความรู้สึกนึกคิดหรือทัศนคติความเชื่อที่เปลี่ยนแปลงแตกต่างไปจากที่มีอยู่เดิม ในการสร้างงานศิลปะตามทฤษฎี Pragmatic นี้โดยทั่วๆ ไปแล้วผู้สร้างจะมีเป้าหมายที่กำหนดไว้แล้วอย่างแน่นอนอยู่ในความรู้สึกนึกคิดของตัวเองว่าต้องการให้ผู้ชมเกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดหรือความเชื่ออย่างไร แนวความคิดของกลุ่มนี้จะคิดว่าศิลปะเป็นเครื่องมือสำหรับพัฒนา ศีลธรรม ศาสนา การเมืองหรือจุดมุ่งหมายทางจิตวิทยา และคุณค่าอยู่ที่ความคิดและความรู้สึกที่แสดงออกในงานศิลปะ การประเมินคุณค่า ในการประเมินคุณค่าศิลปะที่สร้างขึ้นตามทฤษฎี Pragmatic นั้น ผู้ประเมินหรือ

ผู้วิจารณ์จะต้องทำความเข้าใจก่อนว่าจุดมุ่งหมายของผู้สร้างที่ตั้งไว้นั้นมีว่าอย่างไร เพราะจุดมุ่งหมายที่สำคัญของการแสดงออกตามแนวทางนี้คือการเปลี่ยนแปลงในตัวผู้ชมซึ่งเป็นผลลัพธ์จากการได้ชมงานที่ได้รับการนำเสนอต่อผู้ชม ประเภทของงานศิลปะในกลุ่มนี้ได้แก่ศิลปะที่เกี่ยวข้องกับเรื่องการเมือง ลัทธิความเชื่อ หรือแม้กระทั่งงานลัทธินีโอ คลาสสิก ก็อาจจัดอยู่ในประเภทนี้ด้วย

ความเป็นมาของสุนทรียศาสตร์“สุนทรียศาสตร์” เป็นศัพท์คำใหม่ ที่บัญญัติขึ้นโดยโบมการ์เด็น (Alexander Gottieb Baumgarte. 255 – 2305) ซึ่งก่อนหน้าที่เป็นเวลา 2000 กว่าปี นักปราชญ์สมัยกรีก

โบมการ์เด็น มีความสนใจในปัญหาเรื่องของความงามนี้มาก เขาได้ลงมือค้นคว้ารวบรวมความรู้เกี่ยวกับความงามที่กระจัดกระจายอยู่มาไว้ในที่เดียวกัน เพื่อพัฒนาความรู้เกี่ยวกับความงามให้มีเนื้อหาสาระที่เข้มแข็งขึ้น แล้วตั้งชื่อวิชาเกี่ยวกับความงามหรือความรู้ที่เกี่ยวกับความรู้สึกทางการรับรู้ว่า Aesthetics โดยบัญญัติจากรากศัพท์ภาษากรีก Aisthetics หมายถึง ความรู้สึกทางการรับรู้ หรือการรับรู้ตามความรู้สึก (Sense perception) สำหรับศัพท์บัญญัติภาษาไทย คือ สุนทรียศาสตร์ จากนั้นวิชาสุนทรียศาสตร์ ก็ได้รับความสนใจเป็นวิชาที่มีหลักการเจริญก้าวหน้าขึ้น สามารถศึกษาได้ถึงระดับปริญญาเอก ด้วยเหตุผลนี้ โบมการ์เด็น จึงได้รับการยกย่องว่าเป็นบิดาแห่งสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่ฐานะที่เติมเชื้อไฟแห่งสุนทรียศาสตร์ที่กำลังจะมอดดับให้กลับลุกโชติช่วยขึ้นมาอีกวาระหนึ่ง (ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. 2538 ; 1)

เพลโต อริสโตเติล กล่าวถึงแต่เรื่องความงาม ความสะเทือนใจ ซึ่งเป็นความรู้สึกทางการ รับรู้ (Sense Perception) ของมนุษย์ ปัญหาที่พวกเขาโต้เถียงกันได้แก่ ความงามคืออะไร ค่าของความงามนั้นเป็นจริงมีอยู่โดยตัวของมันเองหรือไม่ หรือว่าค่าของความงามเป็นเพียงความข้อความที่เราใช้กับสิ่งที่เราชอบ ความงามกับสิ่งที่งามสัมพันธ์กันอย่างไร มีมาตรการตายตัวอะไรหรือไม่ที่ทำให้เราตัดสินใจได้ว่าสิ่งนั้นงามหรือไม่งาม

กีรติ บุญเจือ (2522) กล่าวถึง สุนทรียศาสตร์ (Aestheties) ว่า เป็นเนื้อหาว่าด้วยการศึกษาเรื่องมาตรฐานของความงามในเชิงทฤษฎีอันเกี่ยวกับประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ กฎเกณฑ์ทางศิลปะ สุนทรียศาสตร์นับว่าเป็นแขนงหนึ่งของปรัชญาในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการแสวงหาคุณค่า (Axiology) ในสมัยก่อนวิชานี้เป็นที่รู้จักกันในรูปของวิชา “ทฤษฎีแห่งความงาม” (Theory of Beauty) หรือปรัชญาแห่งรสนิยม (Philosophy of taste)

Santayana (1896) กล่าวว่าการที่สุนทรียศาสตร์ได้รับความสนใจน้อย ไม่ใช่เพราะวิชาสุนทรียศาสตร์ไม่สำคัญ แต่เป็นเพราะมนุษย์ขาดแรงจูงใจที่จะเก็งความจริง และใช้ความพยายามน้อยไปที่จะทำการศึกษา ความสำเร็จจึงน้อยไปด้วย

ทวีเกียรติ์ ไชยงยศ (2538) กล่าวถึง ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ว่า เบาว์การ์เทน จะบัญญัติศัพท์คำว่า สุนทรียศาสตร์ ขึ้นมาเป็นเวลา 2000 กว่าปี นักปราชญ์สมัยกรีก เช่น เพลโต

อริสโตเติล กล่าวถึงแต่เรื่องความงาม ความสะเทือนใจ ซึ่งเป็นความรู้สึก ทางการรับรู้ (Sense Perception) ของมนุษย์ ปัญหาที่พวกเขาโต้เถียงกันได้แก่ ความงามคืออะไร ค่าของความงามนั้นเป็นจริงมีอยู่โดยตัวของมันเองหรือไม่ หรือว่าค่าของความงามเป็นเพียงข้อความ ที่เราใช้กับสิ่งที่เราชอบ ความงามกับสิ่งที่งามสัมพันธ์กันอย่างไร มีมาตรการตายตัวอะไรหรือไม่ ที่ทำให้เราตัดสินใจได้ว่าสิ่งนั้นงามหรือไม่งาม

สุนทรียศาสตร์ (Aestheties) เป็นเนื้อหาว่าด้วยการศึกษา เรื่องมาตรฐานของความงามในเชิงทฤษฎีอันเกี่ยวกับประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ กฎเกณฑ์ทางศิลปะ สุนทรียศาสตร์นับว่าเป็นแขนงหนึ่งของปรัชญาในส่วนที่เกี่ยวข้องกับ การแสวงหาคุณค่า (Axiology) ในสมัยก่อนวิชานี้เป็นที่รู้จักกันในรูปของวิชา "ทฤษฎีแห่งความงาม (Theory of Beauty) หรือปรัชญาแห่งรสนิยม (Philosophy of taste) คำว่า สุนทรียศาสตร์ มาจากศัพท์ภาษาบาลีว่า สุนทรียะ แปลว่า ดี งาม สุนทรียศาสตร์จึง มีความหมายตามรากศัพท์ว่าวิชาที่ว่าด้วยความงาม ในความหมายของคำเดียวกันนี้ นักปราชญ์ ชาวเยอรมันชื่อAisthetics Baumgarten (1718 - 1762) ได้เลือกคำในภาษากรีกมาใช้คำว่า Aisthetics ซึ่งหมายถึงการรับรู้ตามความรู้สึก (Sense Perception) เป็นวิชาเกี่ยวกับเรื่องทฤษฎีแห่งความงาม ตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า Aesthetics ส่วนในภาษาไทยใช้คำว่า สุนทรียศาสตร์หรือวิชาศิลปะทั่วไป ดังนั้น จึงถือว่าศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของสุนทรียศาสตร์ หรือเมื่อกล่าวถึงสุนทรียศาสตร์เมื่อใดก็มักจะเกี่ยวข้องกับงานศิลปะนั่นเอง เนื้อหาของสุนทรียศาสตร์นั้นว่าด้วยคามคิดรวบยอดเรื่องความงาม การที่จะนิยามว่าความงามคืออะไรนั้น ก็ยังไม่เป็นที่ยุติและเรื่องนี้ก็นับว่าเป็นปัญหาสำคัญของสุนทรียศาสตร์อย่างหนึ่ง แต่ปัญหาที่ว่าความงามคืออะไรนั้น นักศิลป์ทั่วไปไม่ค่อยให้ความสนใจเท่าไรนัก แต่เขาจะพยายามทุ่มเท ทุกอย่างเพื่อสร้างความงามขึ้นด้วยศิลปะของเขา ซึ่งความสนใจดังกล่าวนี้ถือว่าเป็นสัญชาติญาณของศิลป จุดมุ่งหมายของสุนทรียศาสตร์ก็คือ ความพยายามยกระดับของการสร้างสรรค์ และความสนใจในศิลปะซึ่งเป็นไปตามสัญชาตญาณนั้น ให้เป็นพฤติกรรมที่เต็มไปด้วยปัญญา ทั้งนี้ก็เพื่อให้เข้าใจถึงหลักการขั้นมูลฐานของพฤติกรรมเกี่ยวกับศิลปะ ดังนั้น สุนทรียศาสตร์จึงเริ่มเรื่อง ด้วยการพิจารณาเรื่องการสร้างสรรค์ศิลปะ และความสนใจในศิลปะ คำตอบจากปัญหานี้ก็ได้จากการพยายามค้นหาความหมายของความงามนั่นเอง ความหมายของความงามก็เป็นเรื่องเกี่ยวกับการรับรู้ของมนุษย์ จากประเด็นนี้จะเห็นได้ว่าหน้าที่ของนักสุนทรียศาสตร์ก็คือการค้นหาความหมายของความงาม นั่นเอง ความหมายของความงาม เป็นเรื่องเกี่ยวกับการรับรู้ของมนุษย์ ในปัจจุบันสุนทรียศาสตร์มีความหมาย ที่มีขอบเขต อิสระมากขึ้นความหมายของคำนี้ในทางวิชาการก็คือ เป็นวิชาที่เกี่ยวกับการศึกษาศิลปะแขนงต่าง ๆ หลักการของศิลป์กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะ ประสบการณ์ทางศิลปะ นอกจากนี้ขอบเขตของความหมายยังได้ครอบคลุมไปถึงศิลปะกับชีวิต และสังคมร่วมทั้งความงามและปรากฏการณ์ที่งดงามของธรรมชาติอีกด้วย

สุนทรียศาสตร์แบ่งออกเป็น 2 ประเภท

1. สุนทรียศาสตร์ที่เกิดจากความคิดเริ่มแรก คือ ศิลปะที่ความคิดเป็นผู้สร้างโดยตั้งใจหรือไม่ตั้งใจ ศิลปะประเภทนี้ ได้แก่ ก้อนหิน ภูเขา แม่น้ำ และสิ่งที่ไม่มีชีวิต เกิดจากความคิดเริ่มแรกเป็นผู้สร้าง ศิลปะประเภทนี้เกิดก่อนที่สิ่งมีชีวิตจะอุบัติ หรืออาจเกิดก่อนสิ่งมีชีวิตจะอุบัติ แต่ไม่ว่าจะเกิดก่อนหรือเกิดหลังสิ่งมีชีวิต สิ่งเหล่านี้ก็ยังเป็นศิลปะทั้งหมด และเกิดจากความคิดเป็นผู้สร้างขึ้นมา

2. สุนทรียศาสตร์ที่เกิดจากความคิดพื้นฐาน คือ ศิลปะที่ความคิดเป็นผู้คิดและให้สัญชานหรือ สัมผัสทั้ง 5 อันได้แก่ ตา หู จมูก ปาก และผิวกาย เป็นผู้ทำขึ้น โดยบางครั้งอาจใช้สัญชาน หรือสัมผัสทั้ง 5 อันได้แก่ ตา หู จมูก ปาก และผิวกาย หรือบางครั้งอาจใช้สิ่งอื่น ๆ ที่ไม่ใช่สัญชานหรือสัมผัสทั้ง 5 เป็นผู้ทำขึ้น และทำขึ้นโดยตั้งใจมากกว่าไม่ตั้งใจ ศิลปะประเภทนี้ ได้แก่ ผลงานทางศิลปะ ที่สิ่งมีชีวิตทำขึ้นโดยไม่ตั้งใจหรือตั้งใจ สิ่งก่อสร้าง และสิ่งต่าง ๆ ที่สิ่งมีชีวิตทำขึ้น โดยอาศัยให้ความคิดเป็นผู้คิดเพื่อให้เกิดเป็นนามธรรม และ ให้สัญชาน เป็นผู้ทำให้เกิดเป็นรูปธรรม ศิลปะประเภทนี้จะเกิดขึ้นเมื่อสิ่งมีชีวิตอุบัติ ไม่ได้เกิดขึ้นก่อนสิ่งมีชีวิต ศิลปะประเภทนี้ไม่ได้ส่งผลต่อ วิถีชีวิต และการดำรงชีวิตมากนัก ไม่เหมือนกับสุนทรียศาสตร์ ที่เกิดจากความคิดเริ่มแรก เพราะสุนทรียศาสตร์ที่เกิดจากความคิดเริ่มแรกนั้นส่งผลต่อการดำรงชีวิตของสิ่งมีชีวิตต่าง ๆ ของมนุษย์อย่างมาก และยังเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดสุนทรียศาสตร์ที่เกิดจากความคิดพื้นฐานด้วยไม่ว่าศิลปะจะเกิดจากความคิดเริ่มแรกก็ดี หรือศิลปะที่เกิดจากความคิดพื้นฐานก็ดี ทั้ง 2 ประเภทก็ยังเป็นศิลปะ แม้ว่าทุกสิ่งจะเป็นศิลปะในตัวของมันเองก็จริง แต่ก็ขึ้นอยู่กับสิ่งมีชีวิตจะมองว่าสิ่งนั้นเป็นศิลปะหรือไม่ แต่มีสิ่งมีชีวิตประเภทหนึ่งที่รู้ว่าเป็นศิลป์ นั้นก็คือตัวของเราเรื่องที่ถกเถียงกันมากในทางสุนทรียศาสตร์อีกอย่างหนึ่งก็คือ ตำแหน่งของความงาม หรือว่าความงามอยู่ที่ไหน ความงามนั้นไม่ว่าจะเป็นจิตวิสัยหรือวัตถุวิสัย ก็ยังคงเป็นเรื่องที่ให้ ไม่ตรงกันอยู่นั่นเอง และทัศนะที่แตกต่างกันของนักสุนทรียศาสตร์เหล่านั้น ก็ก่อให้เกิดทฤษฎีทางความงามขึ้น

5. ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมในที่นี้จะกล่าวถึงสาเหตุของการแพร่กระจายโดยเกิดขึ้นในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นช่วงที่ทฤษฎีวิวัฒนาการ (Evolutionism) ของ Edward B. Tylor และLewis H. Morgan กำลังโด่งดัง สามารถรวบรวมแนวคิดในเรื่องนี้เป็นกลุ่มๆ ที่เน้นอิทธิพลของการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion) ต่อการ เปลี่ยนแปลง ได้ดังนี้ สำนักอังกฤษ (British School) สำนักเยอรมัน (German School) สำนักอเมริกัน (American Schoolเนื้อหาทฤษฎี สำนัก อังกฤษ (British School) นักมานุษยวิทยากลุ่มแรกเป็นชาวอังกฤษ นำโดย สมิท (G. Elliot Smith), เพอร์รี (William j. Perry) และริเวอรส์ (W.H.R. Rivers) ปฏิเสธแนวคิดที่ว่าวัฒนธรรมต่างเกิดได้เองด้วยตัวเองไม่เกี่ยวกับสิ่งแวด ล้อม ซึ่งในสำนักนี้มีความเห็นว่า

คนมีลักษณะทางชีวภาพพื้นฐานเหมือนกัน ดังนั้น ถ้าคนจะสร้างวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่นที่ต่างกัน วัฒนธรรมก็จะต้องเหมือนๆ กันในส่วนพื้นฐาน แต่ความแตกต่างหลากหลายขึ้นอยู่กับสิ่งแวดล้อมที่ต่างกัน นักมานุษยวิทยากลุ่มนี้เสนอว่า อารยธรรมชั้นสูงมีจุดกำเนิดในประเทศอียิปต์ แล้วจึงแพร่กระจายไปยังส่วนต่างๆ ของโลก กลุ่มและชนชาติต่างๆ ซึ่งมีการติดต่อหรือค้าขายกับชาวอียิปต์ได้นำเอาความรู้ด้านเกษตรกรรม การทำภาชนะ การหลอมเหล็ก การทอผ้าและการก่อสร้างไปใช้ ทำให้ศิลปวิทยาแขนงต่างๆ แพร่กระจายไปยังส่วนต่างๆ ของโลก

สำนักเยอรมัน (German School) นักมานุษวิทยาสนใจในแนวคิด เรื่องการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นนักมานุษยวิทยาชาวเยอรมัน และออสเตรีย เช่น ฟริตซ์ เกรบ (Fritz Graeb) และวิลเฮล์ม ชมิดท์ (Wilhelm Schmidt) โดยสำนักนี้มีแนวคิดว่า มนุษย์ไม่ชอบสร้างวัฒนธรรมขึ้นมาเอง แต่ชอบยืมวัฒนธรรมจากเพื่อนบ้าน วัฒนธรรมนั้นเมื่อแพร่กระจายไป วัฒนธรรมที่ปลายทางจะต้องเหมือนกับวัฒนธรรมต้นกำเนิดไม่มากก็น้อย อาจเหมือนในเชิงปริมาณหรือรูปลักษณ์ ซึ่งอาจเกิดจากการอพยพย้ายถิ่นของผู้คน และเป็นแนวคิดที่เน้นการหยิบยืม (Borrowing) ทางวัฒนธรรมมากกว่าการสร้างวัฒนธรรมใหม่ (Invention) นักมานุษยวิทยากลุ่มนี้เสนอว่า จุดศูนย์กลางของวัฒนธรรมนั้นมิได้มีเพียงจุดเดียว หากมีหลายจุด แต่ละจุดก็แพร่กระจายวัฒนธรรมของตนออกไปรอบๆ เป็นวงกลม เรียกว่า Culture Circle หรือ Kulturkreis ดูเหมือนว่า ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของนักมานุษยวิทยาทั้งสองกลุ่ม จะวางสมมติฐานว่า มนุษย์ส่วนใหญ่ในสังคมต่างๆ มักไม่ค่อยมีความคิดสร้างสรรค์ ไม่รู้จักคิดค้นสิ่งใหม่ แต่มักคอยลอกเลียนจากผู้อื่นอยู่เสมอ แนวความคิดของนักมานุษยวิทยาทั้งสองกลุ่มนี้ ได้รับการโจมตีจากนักมานุษยวิทยาอเมริกันในเวลาต่อมา และเสื่อมความนิยมลง

สำนักอเมริกัน (American School) ค่ายนี้นำโดย Clark Wissler และ Alfred Kroeber ซึ่งมีความน่าเชื่อถือในแง่ที่ว่า วัฒนธรรมจะแพร่กระจายจากจุดศูนย์กลาง (จุดกำเนิด) ไปตามพื้นที่เท่าที่มันจะไปได้ในเขตภูมิศาสตร์เดียวกัน และยุคสมัยใกล้เคียงกัน ทำให้เราเห็นภาพวัฒนธรรมเป็นกลุ่มๆ และแพร่กระจายไปทุกๆ ที่ที่ไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขวางกั้น ตามสภาพทางภูมิประเทศที่มนุษย์สามารถเดินทางไปถึงได้ ดังนั้นรูปแบบของการกระจายตัวจึงไม่ใช่วงกลม สำนักอเมริกันใช้ทฤษฎีการแพร่กระจายมากที่สุด โดยเฉพาะอย่างยิ่งในระยะช่วง 1940-1950 ซึ่งมีการศึกษาชนเผ่าอินเดียแดง และชนกลุ่มน้อยทั้งในและนอกประเทศที่ตนเข้าไปเกี่ยวข้อง วิธีการศึกษาการแพร่กระจายของสำนักอเมริกันมีดังนี้ คือ

1. ใช้หลักภูมิศาสตร์ คือแกะรอยไปตามเขตพื้นที่ ในวิธีนี้ต้องดูสถานที่อาณาเขตรอยต่อของวัฒนธรรมซึ่งคนมีพฤติกรรมแบบผสมผสานกัน ดูภูมิประเทศโดยรอบ ซึ่งปัจจัยต่างๆ ดังกล่าวจะช่วยวิเคราะห์การพัฒนาของวัฒนธรรม

2. ใช้ประวัติศาสตร์สืบย้อน วิธีนี้สำคัญมาก และหลีกเลี่ยงไม่ได้เลยสำหรับการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเพราะวิธีการนี้จะ ช่วยให้รู้ความเป็นมาของลักษณะ และยุคสมัยของสิ่งที่พบ ซึ่งจะช่วยสนับสนุนการตีความได้มาก

3. การขุดค้นทางโบราณคดี เพราะได้เห็นในสิ่งที่เป็นรูปธรรมในแง่ที่ว่ามันเป็นชนิดเดียวกันหรือไม่หากพิสูจน์ชั้นดิน เนื้อดิน วัสดุที่ใช้ทำสิ่งของ ลวดลาย รูปทรงและองค์ประกอบอื่น ชั้นดินและเนื้อวัตถุจะบอกถึงยุคสมัยได้เป็นอย่างดี ส่วนลักษณะภายนอกจะบอกถึงพฤติกรรมของคนผู้สร้างสิ่งของนั้นๆ ขึ้นมา

4. ดูวิวัฒนาการของวัฒนธรรม เป็นการศึกษาเพื่อดูว่าวัฒนธรรมเติบโตมาอย่างไรมีขั้นตอนอย่างไร ประกอบด้วยอะไรบ้าง หากใช้วิธีทั้ง 4 ดังกล่าวมาศึกษาวัฒนธรรมจะช่วยให้ทราบได้ว่ามันเป็นวัฒนธรรมเดียวกันหรือไม่ วัฒนธรรมใดเป็นวัฒนธรรมแม่ หลักของการแพร่กระจายวัฒนธรรมหนึ่งๆ จะแพร่กระจายไปยังแหล่งอื่นๆ ได้ต้องยึดหลักว่า วัฒนธรรม คือ ความคิด และพฤติกรรม (ผลของความคิด) ที่ติดตัวบุคคล บุคคลไปถึงที่ใดวัฒนธรรมก็จะไปถึงที่นั่น ดังนั้นการแพร่กระจายของวัฒนธรรมจะขึ้นอยู่กับปัจจัยต่อไปนี้

4.1 หลักภูมิศาสตร์ ต้องไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขวางกั้น เช่น ไม่มีภูเขาสูง ทะเลกว้าง ทะเลทราย หิมะ ป่าทึบ เป็นต้น เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นอุปสรรคต่อการเดินทางของคนที่มีวัฒนธรรมติดตัว

4.2 ปัจจัยทางเศรษฐกิจ การที่ผู้คนต้องเดินทางติดต่อไปมาหาสู่กันส่วนมากเนื่องมาจากปัญหาทางเศรษฐกิจ บ้างก็ต้องการไปเที่ยวเตร่ดูสิ่งแปลกใหม่ แต่ ก็ต้องมีเงินทองจึงจะไปเที่ยวถิ่นอื่นได้ คนที่มีเศรษฐกิจดีจึงมีโอกาสนำวัฒนธรรมติดตัวไปสังสรรค์กับวัฒนธรรมอื่นได้

4.3 ปัจจัยทางสังคม ได้แก่ การจงใจไปแลกเปลี่ยนวิธีการ พฤติกรรมใหม่และความรู้ เป็นต้น การไปศึกษายังถิ่นอื่นจึงเป็นการไปแพร่กระจายวัฒนธรรมโดยตรง การรู้จักรักใคร่และการแต่งงานกับคนต่างวัฒนธรรม การไปร่วมปฏิบัติตามพิธีกรรมทางศาสนา และการอพยพโยกย้ายถิ่นเพราะเกิดภัยทางสังคม เช่น เกิดสงคราม และความขัดแย้ง การประสพภัยธรรมชาติ เช่น ข้าวยากหมากแพง แห้งแล้ง และการยึดครองโดยผู้รุกราน เหล่านี้ล้วนเป็นปัจจัยให้เกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมทั้งสิ้น

4.4 การคมนาคมที่ดี เป็นปัจจัยเอื้อต่อการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เช่น ถนนดี พาหนะสำหรับการโดยสาร และการเดินทางในระยะทางไม่ไกลเกินไปนัก ล้วนแล้วแต่เป็นการเร่งการแพร่กระจายที่ดีอีกด้วย อย่างไรก็ตาม ทฤษฎีหรือวิธีการทางการแพร่กระจายนี้ในสมัยต่อๆ มาไม่ใคร่ได้รับความนิยมมากนัก เพราะมีจุดอ่อนหลายประการ คือ

ไม่สามารถพิสูจน์ได้ว่า วัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งกระจายไปยังอีกสังคมหนึ่งได้อย่างไร แหล่งใหม่ยอมรับ ปฏิเสธ และผสมผสานวัฒนธรรมที่แพร่กระจายเข้ามาใหม่กับ

วัฒนธรรมเก่าได้อย่างไรเป็นการไม่ถูกต้องเสมอไปว่า สังคมหนึ่งจะหยิบยืมวัฒนธรรมของเพื่อนบ้านเสมอ ตัวอย่างเช่น ไทยไม่ได้รับวัฒนธรรมจากเวียดนามแต่กลับไปมีรูปแบบวัฒนธรรมคล้ายของอินเดีย ทั้งๆ ที่ ประเทศไทยอยู่ติดกับประเทศเวียดนาม

ไม่สามารถพิสูจน์ได้ว่าวัฒนธรรมใดแพร่กระจายไปสู่วัฒนธรรมใดเป็นวัฒนธรรมต้นกำเนิดซึ่งจากกการศึกษาของสำนักอเมริกัน ทำให้สามารถแบ่งเขตวัฒนธรรมออกเป็นกลุ่มๆ ตามยุคสมัยได้ 3 กลุ่ม คือวัฒนธรรมดั้งเดิม (Primitive Culture) วัฒนธรรมนี้เป็นวัฒนธรรมพื้นฐาน มีเห็นได้ใน 3 พื้นที่ คือ

1) วัฒนธรรม Pymies ในอาฟริกา และเอเชีย (พวก Semang และ Sakai)

2) วัฒนธรรมอาร์ติค (Arctic Primitives) ได่แก่พวกเอสกิโม และแลปส์

3) วัฒนธรรมของเผ่าออสเตรเลียอบอริจินีส กับชนเผ่าอื่นๆ ที่คล้ายๆ กัน วัฒนธรรมระดับนี้เป็นวัฒนธรรมในยุคต้นสุดของวิวัฒนาการของวัฒนธรรมของ Morgan และ Tylor วัฒนธรรมปฐมภูมิ (Primitive Culture) คือวัฒนธรรมขั้นต้นได้แก่

3.1) กลุ่มเก็บผักหักฝืนที่ค่อนข้างเจริญ มีกรรมวิธีที่ดีขึ้น ระดับ Horticulture หรือเพาะปลูกขั้นต้น ซึ่งมนุษย์รู้จักใช้เครื่องมือแล้ว

3.2) ชนเผ่าเร่ร่อนเลี้ยงสัตว์ (Nomads)

3.3) กลุ่มชาวสวนสืบสกุลทางแม่ขั้นต้น (Matrilineal Descent) ได้แก่ การรู้ว่ามีญาติแต่เพียงแม่คนเดียว ยังไม่รู้จักการมีเครือญาติอื่น วัฒนธรรมทุติยภูมิ (Secondary Culture) ได้แก่ วัฒนธรรมขั้นเจริญขึ้นแล้ว ซึ่งเป็นระดับที่กำลังจะก้าวมาสู่ยุคศิวิไลซ์ แบ่งเป็น

(1) กลุ่มที่เพาะปลูกขั้นสูง

(2) เผ่าที่สืบสกุลทางแม่ขั้นสูงขึ้น หรือเจริญแล้ว มีระบบระเบียบดีขึ้นกว่าเดิม (3) ชนเผ่าที่สืบสกุลทางพ่อ (Patrilimeal Descent)

นักแพร่กระจายชาวอเมริกันไม่ไปไกลมากเหมือนนักแพร่กระจายชาวยุโรป โดยที่ชาวอเมริกันจะค้นหาแหล่งกำเนิด และการแพร่กระจายของส่วนต่างๆ ของวัฒนธรรมที่เฉพาะคือในหมู่ชาวอินเดียนแดงของทวีปอเมริกาเหนือ นักทฤษฎีประวัติศาสตร์อเมริกัน เช่น โลวี่ วิสเลอร์ โครเบอร์ และโบแอส ต่างเชื่อว่าจะค้นหากฎเกณฑ์ของกระบวนการทางวัฒนธรรมได้ดีที่สุด โดยการสร้างประวัติศาสตร์วัฒนธรรมของแต่ละสังคมที่เฉพาะขึ้นมา ความพยายามของนักทฤษฎีดังกล่าวนำไปสู่การกำหนด "เขตวัฒนธรรม" สำหรับทวีปอเมริกาเหนือ และการศึกษาที่เด่นๆ เกี่ยวกับพวกชนดั้งเดิมในทวีปอเมริกาเหนือ หรือพวกอินเดียนแดง

Franz Boas (n.d.) ซึ่งเป็นผู้นำของนักมานุษยวิทยาสมัยนั้น วิพากษ์วิจารณ์ทั้งแนวทางนิรนัย (deductive approach) ของนักทฤษฎีวิวัฒนาการ และแนวทางการศึกษาวัฒนธรรมแบบชิ้นเล็กชิ้นน้อยของนักทฤษฎีแพร่กระจายชาวยุโรป และตัวโบแอสเอง ได้ทำวิจัยภาคสนามทางมานุษยวิทยา (anthropological fieldwork) อย่างลึกซึ้ง และยาวนานในสังคมต่างๆ ของอินเดียนแดงในอเมริกาเหนือ โบแอสมองเห็นว่าส่วนต่างๆ ของวัฒนธรรม ไม่ว่าจะเป็นหม้อใบหนึ่งหรือพิธีกรรมอย่างหนึ่ง จะต้องถูกเข้าใจโดยพิจารณาถึงวัฒนธรรมทั้งหมด เพราะวัฒนธรรมเป็นระบบที่ส่วนต่างๆ สัมพันธ์กัน เพราะประชากรในสังคมต่างๆ ไม่ได้ยอมรับส่วนใหม่ๆ ของวัฒนธรรมที่เห็นๆ กันอยู่ เมื่อส่วนต่างๆ ของวัฒนธรรมแพร่กระจายจากสังคมหนึ่งไปอีกสังคมหนึ่ง ความหมายและรูปแบบจะเปลี่ยนแปลงไปด้วย ในที่สุดมันจะกลายเป็นส่วนหนึ่งของแบบแผนวัฒนธรรมที่มีอยู่ก่อนแล้ว โบแอสให้ความสนใจกับปัจจัยต่างๆ ทางจิตวิทยาและประวัติศาสตร์ ที่มีผลทำให้เกิดความเหมือนหรือความแตกต่างกันในแบบแผนวัฒนธรรมของสังคม เฉพาะแห่ง ต่อมาโบแอสเริ่มเพิ่มความสงสัยเกี่ยวกับความเป็นไปได้ที่จะค้นพบกฎเกณฑ์ต่างๆที่กำหนดกระบวนการทางวัฒนธรรม และคิดว่าการค้นหาแหล่งกำเนิดของวัฒนธรรมไม่มีประโยชน์อะไร ตัวเขาเองกระตุ้นนักมานุษยวิทยาให้ทำวิจัยสนามทางมานุษยวิทยามากยิ่งขึ้น ก่อนที่จะค้นหากฎเกณฑ์ทางวัฒนธรรม ตัวเขาเองผลิตผลงานมากมายเกี่ยวกับอินเดียนแดงของทวีปอเมริกาเหนือ สำหรับโบแอสแล้ว สถานภาพของมานุษยวิทยาในฐานะเป็นวิทยาศาสตร์สาขาหนึ่ง จะต้องขึ้นอยู่กับการเก็บรวบรวมข้อมูลทางชาติพันธุ์วรรณาของวัฒนธรรมเฉพาะ แห่งอย่างสมบูรณ์และเป็นวิทยาศาสตร์ไม่ใช่การค้นหาสาเหตุและผลที่เกิดขึ้น ในที่สุดโบแอสถูกวิพากษ์วิจารณ์ว่า เขาชลอการพัฒนาวิชามานุษยวิทยาในฐานะเป็นวิทยาศาสตร์สาขาหนึ่ง โดยการต่อต้านการค้นหากฎเกณฑ์ทั่วไปของพัฒนาการทางวัฒนธรรมแต่อย่างไรก็ตาม นักมานุษยวิทยาส่วนมากยอมรับว่าโบแอสช่วยพัฒนาวิชามานุษยวิทยาหลายอย่าง เช่น โดยการที่เขาเปลี่ยนจุดเน้นในมานุษยวิทยาจากการศึกษาส่วนต่างๆ ของวัฒนธรรมที่ถูกนำออกนอกบริบท มาศึกษาวัฒนธรรมในฐานะเป็นระบบที่ส่วนต่างๆ สัมพันธ์กันโบแอสทำให้มานุษยวิทยาเป็นสาขาที่น่าทึ่ง โดยการเน้นการวิจัยสนามทางมานุษยวิทยา และเป็นการยกระดับมาตรฐานของชาติพันธุ์วรรณาให้สูงขึ้นเพื่อชนรุ่นหลัง ยิ่งกว่านั้นความสนใจในจิตวิทยาของโบแอสทำให้เกิดผลงานในสาขาย่อยของมานุษยวิทยาคือวัฒนธรรมและบุคลิกภาพ นอกจากนี้ การที่โบแอสย้ำเน้นให้มองวัฒนธรรมโดยค้นหาความหมายที่มีอยู่ในวัฒนธรรมนั้นๆ ได้ทำให้เกิดผลงานใหม่ๆ ทางภาษาศาสตร์ขึ้น รวมทั้งการที่โบแอสเน้นความสำคัญของมโนภาพ "วัฒนธรรมสัมพัทธ์" (Cultural Relativism) คือการไม่นำวัฒนธรรมของตนไปเปรียบเทียบกับวัฒนธรรมอื่นๆ ต้องยอมรับวัฒนธรรมแต่ละวัฒนธรรมภายใต้บริบทของสังคมนั้นๆ ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญจำเป็นในงานวิจัยภาคสนามทางมานุษยวิทยาด้วย

ยศ สันตสมบัติ (2548) ให้ความเห็นเกี่ยวกับการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมว่า อียิปต์ถือเป็นจุดกำเนิดทางวัฒนธรรมอารยธรรมชั้นสูง ทำให้เกิดการแพร่กระจายไปยังชุมชนต่างๆ ในโลก ด้วยการติดต่อค้าขายกัน ทำให้ความรู้ ศิลปวิทยา แพร่กระจายไปยังภูมิภาคต่างๆ อย่างกว้างขวาง

ฟริตซ์ แกรบ (Fitz Graeb) และ วิลเฮล์ม ชมิทธ์ (Wilhelm Schmidt) นักสังคมวิทยาชาวเยอรมันและชาวออสเตรีย มีความเห็นว่า จุดศูนย์กลางทางวัฒนธรรมมิได้มีเพียงจุดเดียว แต่มีหลายจุดแต่ละจุดจะกระจายวัฒนธรรมของตนออกไปรอบๆ เป็นวงกลมเรียกว่า (Culture Eircle) หรือ (Kulturkeis) วงรอบทางวัฒนธรรม โดยทั้งสองกลุ่มมีความเห็นว่ามนุษย์ส่วนใหญ่ในสังคมต่างๆ มักไม่ค่อยมีความคิดสร้างสรรค์ ไม่รู้จักคิดค้นสิ่งใหม่ของตนเอง คอยลอกเลียนแบบผู้อื่นเสมอ หรือที่เรียกว่าการหยิบยืมทางวัฒนธรรม

ทฤษฎีการเรียนรู้ต่างๆ ที่ ผู้วิจัยได้นำมาใช้วิเคราะห์ในงานวิจัยเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม เพื่อให้เห็นถึงรายละเอียดของที่มาของโขน ความเป็นมาและการพากย์ – เจรจาโขน ศึกษาการศึกษาองค์ความรู้และปรีชาญาณการพากย์ – เจรจาโขน และ ศึกษาแนวทางการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการพากย์ – เจรจาโขน สรุปได้ว่า ทฤษฎีการขับร้อง ทฤษฎีการถ่ายทอด ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ และทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจากความเชื่อมโยงทางสังคม การรับวัฒนธรรมส่งทอด การรับวัฒนธรรมเลียนแบบ หรือแม้แต่การหยิบยืมทางวัฒนธรรม ผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ครั้งนี้ จะส่งผลไปยังการศึกษาองค์ความรู้ ความเชี่ยวชาญพิเศษที่ครูแต่ละคนมี มาสร้างองค์ความรู้ขึ้นอย่างเป็นระบบ เพื่อเป็นแนวทางให้ผู้สนใจ และเยาวชนรุ่นหลังได้ตระหนักถึงความพยายามที่จะได้มาซึ่งความรู้ในการพากย์-เจรจาโขนนั้นถึงจะได้มายากปานใด ก็ไม่พ้นไปจากความพยายาม ของมนุษย์ เทคนิค ลีลา กลเม็ด เคล็ดลับ ที่กลายเป็น ความเชี่ยวชาญพิเศษ เฉพาะตน หรือที่เรียกว่า “ปรีชาญาณ” เป็นสิ่งที่ยากต่อการเรียนรู้ แต่ใช่ว่าจะเรียนรู้ไม่ได้ จากทฤษฎีต่างๆดังกล่าว จึงนำมาสู่การสังเคราะห์ที่ครบ ตามองค์ประกอบและความมุ่งหมายของการวิจัย เพื่อตอบคำถามในการวิจัยที่ตั้งไว้ สร้างจิตสำนึกในการสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมตามแนวทางการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม สู่ชนรุ่นหลัง ต่อไป

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยในประเทศ

สมรัตน์ ทองแท้ (2538) ได้ศึกษาระบำในการแสดงโขนกรมศิลปากรพบว่า ระบำในการแสดงโขนของสัตว์มีลักษณะของส่วนใหญ่ที่มีท่ารำ เลียนแบบมาจากธรรมชาติของสัตว์ที่มีอยู่จริง และจากจินตนาการของผู้ประดิษฐ์ทำเอง ซึ่งก็สามารถให้ความรู้สึกสมจริง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ลักษณะของเครื่องแต่งกาย จะบ่งบอกอย่างชัดเจนในลักษณะของสัตว์นั้นๆ ที่สำคัญในเชิงนาฏศิลป์ ที่เป็นประดิษฐ์ท่ารำ สามารถปรับปรุงท่าทางธรรมชาติของสัตว์ มาผสมผสานกับท่าทางนาฏศิลป์ จนเป็นระบำชุดพิเศษขึ้นมา

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ (2547) ได้ศึกษาการศึกษาวิเคราะห์ วิธีการร่ายรำ และลีลาท่ารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม พบว่าในเชิงนาฏยประดิษฐ์ ความสมดุลคือการ” ส่งความหนัก” ออกไปตามส่วนต่างๆ ของร่างกาย ในอวัยวะทั้งด้านขวา รับกันได้พอดีเห็นจากท่ารำที่กางแขน และเท้าให้สอดคล้องสัมพันธ์กัน มิให้ล้มหรือเสียการทรงตัวส่วนในเชิงของนาฏศิลป์ไทย มีท่าที่ส่งความหนักเสมอกันทั้งสองข้าง เช่น ท่าขัดจางนาง ส่วนท่ารำบางท่าไม่จำเป็นต้องให้มือและเท้าเสมอกัน เช่นท่ากระหวัดเกล้า ท่าโจงกระเบนตีเหล็ก เมื่อมองโดยภาพรวมแล้วเป็นรูปทรงที่มีความพอดี ลงตัว ก็คือว่าเป็นท่าที่สมดุลกันได้ ดังนั้นท่ารำของโขนตัวพระ จึงตรงกับกฎของความมั่นคง คือ ท่าสมดุลจะใช้วิธีก้าวเท้าย่อเข่า เพื่อมิให้ร่างกายเสียการทรงตัว

ธวัชชัย ดุสิตกุล (2547) กล่าวไว้ในงานวิจัย เรื่อง บทโขนละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ว่า หากพิจารณาจากลักษณะเฉพาะของบทโขนบรรดาศักดิ์หรือโขนหลวง ในพระบรมราชูปถัมภ์ขององค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 นั้น มีความละเมียดในการเล่น มีความไพเราะของตัวบททั้งยังมีลักษณะที่แตกต่าง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงพระอัจฉริยภาพ และความใส่พระราชหฤทัยในด้านการแสดง และด้านวรรณกรรมอีกด้วย นอกจากนี้ยังแสดงถึงข่ายพระเมตตาที่พระราชทานทั้งผู้แสดงและผู้ร่วมงาน กล่าวคือ การพระราชทานราชทินนามบรรดาศักดิ์ แก่ผู้แสดงและผู้ร่วมงานที่มีฝีมือดี ในคณะ “โขนหลวง” หรือ”โขนบรรดาศักดิ์ นั่นเอง

มนตรี สุขกลัด (2549) ศึกษากลวิธีการขับร้องประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย บททศกัณฐ์กรณีศึกษาครูทัศนีย์ ขุนทอง พบว่า ครูทัศนีย์ ขุนทอง มีกลวิธีพิเศษในการขับร้อง เพื่อสร้างให้บทสัมพันธ์กับอารมณ์ของเพลง ด้วยวิธีการปั้นคำการผ่อนเสียง การครั่น การเน้น การทำเสียงหนักเบา การเชื่อมเสียงการกลืนเสียง กลพิธีพิเศษเหล่านี้ เสริมให้การขับร้องเกิดความไพเราะ และเข้าถึงอารมณ์ตัวละครได้อย่างแนบเนียน

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2535) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง วิวัฒนาการและอนาคตภาพของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในการพัฒนาวัฒนธรรมไทย ผลการศึกษาพบว่า การศึกษาด้านวัฒนธรรมเป็น

กระบวนการถ่ายทอดที่ผู้เรียนได้มีส่วนร่วมทำ ความเข้าใจ และฝึกปฏิบัติ ในขณะเดียวกันก็ก็ได้ซึมซับความซาบซึ้งดีงาม และรื่นรมย์ การศึกษาด้านวัฒนธรรมจึงมีลักษณะบูรณา การผสมผสานทั้งด้านปรัชญาความคิด ความเชื่อ ศีลธรรม สุนทรีภาพ ศิลปะ พฤติกรรมการแสดงออกของมนุษย์ การศึกษาด้านวัฒนธรรมมีลักษณะที่ยืดหยุ่นหลากหลายมากกว่าที่จะศึกษาพิธีกรรมการแสดงที่ผิวเผินเท่านั้น

สุภาวดี โพธิเวชกุล (2552) ได้ศึกษาและอธิบายถึงการใช้ส่วนต่างๆ ในการรำตามแบบนาฏศิลป์ไทย ว่าการปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย ตามหลักเกณฑ์ในแบบหลวงจะต้องมีความสัมพันธ์กันในทุกส่วนของร่างกายที่จะต้องจัดวาง ตำแหน่งทิศทางร่วมกับการเคลื่อนไหวร่างกาย การใช้ลำตัว ศีรษะ ไหล่ แขน ขา เท้า ไปตามคำร้องและทำนอง ของการรำในประเภทต่างๆ เพื่อให้เกิดความถูกต้อง และสมบูรณ์ตามมาตรฐานนาฏศิลป์ไทย

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) ได้อธิบายและเสนอความเห็นเกี่ยวกับรูปแบบการแสดงโยเดียชาตจิไว้อย่างน่าสนใจว่า การแสงโยเดียชาตจิ มีการแสดง 2 แบบ คือ แบบที่ 1 ผู้แสดงจะสวมหัวโขนแบบอย่างไทยและร่ายรำตามบทร้องของคนร้องที่ร้องที่ร้องบรรเลง คล้ายการแสดงโขนของไทย และแบบที่ 2 ผู้แสดง จะเปิดหน้า เพื่อร้องและเจรจาโดยขยับหัวโขนเอนไปด้านหลัง เมื่อร้องและเจรจาบทของตนเสร็จ แล้วก็เอนหัวโขนปิดหน้าอย่างเดิม ซึ่งการแสดงทั้ง 2 แบบนี้ คือ แบบที่ 1 ผู้แสดงจะสวมหัวโขนแบบอย่างไทยและร่ายรำตามบทร้อง ของคนร้องที่ร้องบรรเลงคล้ายการแสดงละครนอกของไทย มีการร่ายรำที่เชื่องช้า มีการบิดลำตัว เอนและแอ่นลำตัวไปด้านหลัง และมีการกระโดดโลดเต้นน้อยมากซึ่งการแสดงแบบที่ 2 นี้น่าจะเกิดขึ้นมายุคหลัง

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2554) ศึกษาเรื่อง กระบวนเล่นโขนจากบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์ ผลการศึกษาพบว่า แม้ผู้ประกอบสร้างบทโขน จะมีความแตกต่างกัน ทั้งในเรื่อง รสนิยม ภูมิความรู้และยุคสมัย รวมทั้งคิดค้นและสร้างสรรค์บทโขน ที่ประกอบสร้างขึ้นใหม่ ให้มีความน่าสนใจ ผิดแผกไปจากบทโขนในอดีตเพียงใดก็ตาม ตัวบทที่ประกอบสร้างขึ้นใหม่ก็ยังคงดำเนินไปตามรูปแบบของกระบวนเล่นโขน ที่มีมาแต่เดิมไม่เปลี่ยนแปลง และกำหนดให้มีการเจรจาแทรกระหว่างบทพากย์นั้นก็เพื่อเปิด โอกาสให้ผู้พากย์-เจรจาได้แสดงปฏิภาณในการด้นโต้ตอบกันหรือแสดงถึงความทรงจำชำนาญในการว่ากระทู้หากแต่กำหนดให้เป็นการเจรจาติดจำอวด ก็อาจเพื่อวัตถุประสงค์อื่นๆ ได้แก่ เท้าความเดิมและเชื่อมเรื่องราว ดังเช่นที่กล่าวมาแล้ว รามทั้งเพื่อให้ตลกโขนช่วยกันจัดโรงโขนให้พร้อมสำหรับฉากนาฏการนั้นๆ อาทิ เตรียมโรงพิธี และเกณฑ์ไพร่พล ตลอดจนเพื่อเปิดช่องให้ผู้พากย์เจรจาได้แสดง ไหวพริบในการพูดโต้ตอบทับตลกโขนหรือตัวโขนที่เล่นเป็นฤาษีด้วย

ดังตัวอย่างเช่น ตลอดคำพากย์สมุดไท เล่ม 1 เริ่มตั้งแต่บทกล่าว สำนักขาขึ้นเฝ้าจนถึงสดายุถวายแหวนนั้นไม่มีการกำหนดให้แทรกเจรจาเลยและเมื่อ ขึ้นสมุดไทเล่ม 2 ตั้งแต่พระรามปลงศพ สดายุจนถึงพบกุมพลและสังหารอัศมุขี ก็ยังไม่มีการกำหนดให้แทรกเจรจาอีก กระทั่งถึงตอนที่พบหนุมาน ปรากฏการระบุให้แทรกเจรจาเป็นครั้งแรกดังนี้

จึงตรัสบอกองค์กนิษฐา เจ้าจงดูว่า
นรินทรทรงกุญทล
พิลาษมาไลยสร้อยสน ฃนเพชรแลทนต์
วิเชียรพิศพึงชม
พระลักบณ์พิศเพี้ยนเสรจ์สม ไม่เหนลูกลม
ซึ่งทรงมณีมาลา ฯะ (เจรจา)

จากบทพากย์โขนในสมุดไทดำดังกล่าวข้างต้นจะเห็นได้ว่า มีการสอดแทรกการเจรจา ไว้ระหว่างการพากย์แต่ไม่มีการเขียนคำเจรจาเป็นตัวบทเลย ทั้งนี้ เพื่อให้ผู้พากย์สำแดงความเป็นเลิศในการด้นคำเจรจาออกมาจากปฏิภาณไหวพริบของผู้พากย์โดยตรง

ต่อภายหลังในราวรัชกาลที่ 5 จึงมีการเขียนคำเจรจาขึ้นเป็นลายลักษณ์อักษรจนเป็นรูปแบบของบทพากย์ในปัจจุบัน ดังที่ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ อ้างไว้ในการศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม ว่า

“แม้แต่โขนก็เริ่มมีการเขียนบทเจรจาขึ้นตังแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา ซึ่งก่อนหน้านั้นการเจรจาคงจะเป็นเรื่องการใช้ ปฏิภาณ ไหวพริบและการใช้สถานการณ์ในชีวิตประจำวันมาสร้างสีสันกับคนดูมากกว่า”

จารึก วิมลนิตย์ (2554) ได้อธิบายถึงการถ่ายทอดการแสดงโขน ว่า ผู้แสดงจะต้องฝึกหัดตั้งแต่ อายุ 8-12 ขวบ และจะฝึกหัดบทของตนตามลักษณะของร่างกาย คือผู้มีร่างกายสูงใหญ่ ท่าทางสง่างาม ก็จะต้องฝึกฝนให้เป็นยักษ์ ผู้มีรูปร่างเล็ก คล่องแคล่วก็หัดลิง และผู้มีร่างกายสันทัดหล่อเหลาก็ฝึกหัดเป็นมนุษย์หรือเทวดา โขนเป็นการแสดงที่ไม่ต้องพูด แต่จะใช้บทพากย์ เจรจา และดนตรีประกอบท่าทางของร่างกาย ในการสื่อความหมายกับผู้ชม เช่น ดีใจ เสียใจ โกรธ หรืออาย เป็นต้น

อนวัช นกดารา (2555) อธิบายถึงภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมไว้ในงานวิจัยเรื่อง ผ้าไทยโซ่ง : การออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์ผ้าจากภูมิปัญญาพื้นบ้าน จังหวัดนครปฐม ว่า ภูมิปัญญาพื้นบ้านอันเป็นมรดกทางสังคม ที่มีการ สืบทอดทางวัฒนธรรม มาเป็นเวลายาวนาน จนกลายเป็นวิถีชีวิตของกลุ่มชนนั้น ๆ เป็นจิตวิญญาณที่ทุกคนรับรู้ร่วมกัน ภูมิปัญญาจึงเป็นแนวทางในการแก้ไข ในการอยู่ร่วมกัน ในการสร้างความสงบสุขให้กับสังคม ดังนั้นภูมิปัญญาจึงเป็นมรดกทางสังคม ที่มีการสืบทอดกันมา และสามารถปรับเปลี่ยนได้ ทุกยุคทุกสมัยให้กลมกลืนกันในบริบทบาททางสังคมกระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาของมนุษย์ ในสังคมจึงเป็นรากฐานสำคัญในการดำเนินชีวิต เป็นพื้นฐานของการดำรงชีวิตให้มีความสงบสุข เป็นสังคมที่มีการพัฒนาอย่างยั่งยืน วัฒนธรรมของสังคมที่มาจากรากเหง้าของภูมิปัญญาชาวบ้านเป็น สิ่งจำเป็น ในการนำไปปรับใช้ให้เข้ากับเหตุสถานการณ์ เข้ากับบริบทของวัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อม หรือ กล่าวได้ว่า ภูมิปัญญาท้องถิ่น หรือภูมิปัญญาชาวบ้าน หมายถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่ชาวบ้านใช้ความรู้ความสามารถ ประสบการณ์ในการแก้ปัญหา เป็นสติปัญญา

เป็นองค์ความรู้ทั้งหมดของชาวบ้าน ภูมิ ปัญญาจะมีการสืบทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนรุ่นหนึ่ง โดยวิถีทางแห่งการดำรงชีวิต และ ความอยู่รอดใน สังคม ภูมิปัญญาจะมีการปรับเปลี่ยนไปตามสภาพของสังคม เศรษฐกิจ และ สิ่งแวดล้อม นั้นหมายความ ว่า ภูมิปัญญาของมนุษย์ไม่มีสิ้นสุดเกิดการเรียนรู้และแก้ปัญหาอยู่ตลอดเวลา

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม (2556) ศึกษาเรื่อง แบบแผนและกลวิธีการพากย์- เจรจาโขนของกรมศิลปากร ผลการศึกษาพบว่า ประเภทของการพากย์-เจรจาโขน แบ่งเนื้อหาตามเนื้อหาบทพากย์ที่ได้แบ่งไว้แต่เดิม แต่แบ่งตามทำนองในการพากย์ คือทำนองปกติหรือพากย์เดินทำนอง ทำนองเพลงชมดงใน หรือพากย์ชมดง และทำนองเพลงโอ้ปี่ใน หรือพากย์โอ้ สำหรับการเจรจานั้นมี 2 ประเภท คือเจรจาด้น และเจรจากระทู้ ใช้ทำนองเจรจาในการเจรจา 3 ทำนอง คือเจรจาทำนองบรรยาย หรือเจรจาเดินทำนอง เจรจาทำนองพูด และเจรจากวนมุข กลวิธีในการเจรจานั้นจำเป็นต้องใส่อารมณ์ตามบริบท และอารมณ์ของตัวโขนที่แสดงในขณะนั้น เพื่อสร้างอรรถรสให้กับผู้ชม และยังอธิบายถึงประเภทของการพากย์ในการแสดงโขน ไว้ว่าจำแนกการพากย์ออกเป็นประเภทต่าง ๆ ตามลักษณะและวิธีการใช้นั้นสามารถจำแนกได้เป็น 6 ประเภท โดยมีทำนองการการพากย์ 3 ทำนอง ดังนี้

1. พากย์เมือง หรือพากย์พลับพลา

ใช้สำหรับตัวโขนที่เป็นตัวเอกออกท้องพระโรงว่าราชการ เช่น *ทศกัณฐ์* นั่งเมือง เป็นต้น นอกจากนี้ในกรณีที่พระรามนั่งว่าราชการ ณ พลับพลา ที่ประทับ เมื่อมีการพากย์จะเรียกว่า "พากย์พลับพลา" อีกชื่อหนึ่ง แต่ทั้งพากย์เมืองและพากย์พลับพลาก็จัดอยู่ในประเภทของพากย์เมืองเช่นเดียวกัน ดังตัวอย่าง

2. พากย์รถ

ใช้ในเวลายกทัพ เป็นการชมพาหนะต่างๆ ตลอดจนกระบวนทัพด้วย ในบางครั้งล้าตัวโขนทรงพาหนะอื่นๆ เช่น ม้า หรือ ช้าง ก็เรียกชื่อตามพาหนะที่ใช้ เช่น พากย์ม้า พากย์ช้าง แต่ถึงจะเรียกอย่างไร ทั้งพากย์ม้า และ พากย์ช้างก็ยังจัดอยู่ใน พากย์รถ เช่นกัน

3. พากย์ชมดง

พากย์ชมดง ใช้ในโอกาสที่ชมนกชมไม้และชมความงามของธรรมชาติต่าง ๆ

4. พากย์โอ้

ใช้ในโอกาสที่ตัวละครกำลังโศกเศร้า เช่น ตอนที่พระรามลงสรง แล้วเห็นศพนางสีดาลอยน้ำมา จึงมีความโศกเศร้าคร่ำครวญอาลัยถึงความรัก ความเสียใจ

5. พากย์บรรยาย ใช้ในโอกาสที่จะบรรยายความเป็นมาของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือรำพึงรำพัน

6. พากย์เบ็ดเตล็ด ใช้ในโอกาสทั่วๆ ไป อันเป็นเรื่องเล็กๆ น้อยๆ ไม่นับถ้าบวกกับพากย์ชนิดใดที่กล่าวมาแล้

การพากย์ทั้ง 6 ประเภทที่กล่าวมาแล้วนั้น นอกจากมีโอกาสและวิธีการใช้แตกต่างกันแล้ว ทำนองของการพากย์ยังแตกต่างกันด้วย กล่าวคือทำนองพากย์จะมีด้วยกัน 3 ทำนอง พอที่จะแยกให้เห็นได้ชัดเจนดังนี้

ทำนองที่ 1 พากย์เดินทำนอง เป็นการพากย์เดินทำนองปกติ จะประกอบด้วย

พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา

พากย์รถ

พากย์เบ็ดเตล็ด

พากย์บรรยาย

ทำนองที่ 2 พากย์ชมดง ขึ้นต้นการพากย์ด้วยทำนองเพลงชมดงใน เมื่อหมดวรรคแรกของกาพย์ก็จะหมดเพลงชมดงใน และในวรรคต่อไปจะพากย์แบบทำนองแบบพากย์เดินทำนอง เรียกว่า พากย์ชมดง

ทำนองที่ 3 พากย์โอ้ ในตอนต้นของบทพากย์จะดำเนินการพากย์แบบทำนองที่หนึ่ง เมื่อถึง วรรคสุดท้ายของบทพากย์ก็จะใช้ทำนอง เพลงโอ้ปี่ใน และปี่พาทย์ก็จะรับเพลงเดียวกันและต่อท้ายด้วยเพลงโอด เรียกว่า พากย์โอ้

ฐาปนีย์ สังสิทธิ์วงศ์ (2557) ได้ศึกษา โขน : ศิลปะประจำชาติไทยและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย พบว่า การแสดงโขน ของไทย ได้รับอิทธิพลมาจากประเทศในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยไทยนำมาประสมประสานกันจนกลายเป็นโขนที่แสดงอยู่ในปัจจุบัน โดยโขนในปัจจุบันจะแบ่งประเภทตามหน่วยงานที่จัดการแสดง ได้แก่โขนกรมศิลปากร โขนศาลาเฉลิมกรุง โขนตามพระราชดำริ (โขนพระราชทาน) โขนสมัครเล่น โขนพาณิชย์ การพัฒนาของโขนส่งผลจากเดิมแต่เดิมเป็นโขนจากวัฒนธรรมหลวง แต่ในปัจจุบัน กลายเป็นโขนมีลักษณะเป็นวัฒนธรรมมวลชนเพื่อให้โขนเกิดการปรับตัวในยุคปัจจุบัน เห็นได้ชัดคือการใช้เทคนิคประกอบในการแสดง

นพคุณ สุดประเสริฐ (2557) ได้อธิบายถึงความหมายของคำว่าโขน ไว้ว่า จากคำว่า โขนในภาษาต่างๆ ที่ธนิต อยู่โพธิ์ได้อธิบายไว้เป็นภาษาต่างๆ จะเห็นได้ว่า “โขน” ในภาษาเขมรมีความหมายใกล้เคียงกับการแสดงโขนของไทยมากที่สุด แต่ทั้งนี้ไม่อาจจะสรุปได้ว่าไทยเรานั้นเอาแบบอย่างศิลปะของเขมรมาหรือว่าเขมรได้แบบอย่างการแสดงไปจากไทย แต่ที่น่าสังเกตคือ โขนเป็นการแสดงตำนานเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ โดยเฉพาะการสรรเสริญพระรามหรือพระนารายณ์อวตาร และขอมโบราณ ก็นับถือศาสนาพราหมณ์ หรือฮินดู เป็นศาสนาสำคัญก่อนศาสนาพุทธ น่าจะเชื่อได้ว่าเมื่อไทยเรารับอิทธิพลวัฒนธรรมประเพณีของขอม มาแต่ต้นกรุงศรีอยุธยา จึงน่าจะเชื่อได้ว่าขอมเป็นผู้นำทาง โขนแก่ไทย และเมื่อไทยรับมาแล้ว ก็ปรับปรุงให้เหมาะสมกับรสนิยม ของตนจนเป็นการแสดงที่สำคัญมาจนถึงทุกวันนี้ และยังอธิบายถึงการขับร้องประกอบการแสดงโขนนั้นสันนิษฐานว่า เริ่มมีขึ้นในการแสดงโขนโรงใน ซึ่งมีการผสมผสานระหว่างโขนกับละครใน ผู้ขับร้อง

ตามแบบแผนละครใน แบ่งออกเป็น 2 พวกได้แก่ ต้นเสียง กับลูกคู่ ต้นเสียงทำหน้าที่ร้องขึ้นมา และร้องเดี่ยวไปจนหมดวรรคแรกของคำกลอน วรรคที่ 2 เป็นหน้าที่ของลูกคู่ร้องต่อไป ในระหว่างที่ลูกคู่ร้อง ผู้ขับร้องต้นเสียงจะต้องรู้ท่าที และบทบาทตัวแสดงโขนด้วย

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ (2559) ได้อธิบายถึง การเป็นนักแสดงในการแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ฯ (โขนพระราชทาน) นั้นในบทบาทพระรามในปี 2550 สิ่งสำคัญที่นักแสดงต้องคำนึงถึงคือจุดมุ่งหมายของเนื้อเรื่องในวรรณกรรม ที่ส่งผลต่อการปฏิบัติกระบวนท่ารำ โดยเฉพาะการตีบทประกอบอารมณ์ และความรู้สึกของพระราม

งานวิจัยต่างประเทศ

เอกสารงานวิจัยในต่างประเทศ ที่มีความเชื่อมโยงกับกระบวนการการแสดงโขน การพากย์ เจรจาโขน กระบวนการถ่ายทอดความรู้ และแนวคิดทฤษฎีต่างๆ มีดังต่อไปนี้

Joyce and Sears (1991) Boundaries of the Text ; Epic Proformances in South Southest Asia Flueckiger, เป็นหนังสือรวมบทความเกี่ยวกับละครเอเชีย ที่เน้นการวิเคราะห์มหากาพย์รามายณะ และมหากาพย์มหาภารตะ ฉบับมุขปาถะ (oral Text) ฉบับแสดง (Proformance Text) และฉบับลายลักษณ์ (written text) ผู้แต่งลงความเห็นว่าการศึกษามหากาพย์ทั้ง 2 เรื่อง โดยแยกพิจารณาเป็นรายฉบับนั้น เป็นเรื่องยากลำบาก ทั้งนี้เพราะผู้แต่งพบว่า ทั้ง 3 ฉบับมีพัฒนาการร่วมกัน มิใช่เป็นการพัฒนาจากฉบับมุขปาถะ ไปสู่ฉบับแสดงและฉบับลายลักษณ์ ดังเช่นที่เคยมีความเชื่อกันมาแต่เดิม ความเห็นดังกล่าวอาจนำมาเชื่อมโยงเกี่ยวกับการศึกษาถึงที่มาของการแสดงโขนของไทย ได้เป็นอย่างดี

Lauri (2000) เขียนหนังสือที่ชื่อว่า Thick Corpus,Organic Variation and Textuality in Oral Tradition เนื้อหาหลักในหนังสือเล่มนี้ กล่าวถึงการศึกษาวรรณกรรมมุขปาฐะด้านการแพร่กระจายและความหลากหลาย ในส่วนของวรรณกรรมการแสดงนั้น ใช้บันทึกการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบ (Proformance record) และเอกสารวิเคราะห์ถึงการแสดง เป็นข้อมูลในการศึกษา ซึ่งได้ข้อสรุปว่า เหตุที่ทำให้เกิดความหลากหลาย ขึ้นในแต่ละครั้งที่แสดงละครนั้น เป็นเพราะความประสงค์จะทำให้ผู้ชมเข้าถึงวรรณกรรมต้นเรื่อง ได้สะดวกและสนุกสนานไปกับการแสดง บรรณาธิการหนังสือเล่มนี้ได้วิเคราะห์การขับลำนำมหากาพย์ของนักแสดงคนหนึ่ง ไว้ในบทความเรื่อง “Variation and Textuality in Oral Epic : A South Indian Case” สรุปความได้ว่า การแสดงที่ต่างกันทุกครั้งนั้น เกิดจากความตั้งใจของผู้แสดงเอง ไม่ใช่เป็นเพราะไม่สามารถแสดงให้คงที่เหมือนเดิทุกครั้งที่แสดงบทบาทนั้นๆ แต่เป็นเพราะผู้แสดงพยายามจะสื่อความกับผู้ชม ซึ่งต่างกลุ่มกัน ดังนั้นจึงจำเป็นต้องเลือกเหตุการณ์ที่จะเล่าให้ผู้ชมฟัง และดู และนำมาลำดับเรื่องเล่าใหม่ ในทุกโอกาสที่แสดง

Haydn (n.d.) เป็นนักร้องตั้งแต่อายุ 5 ขวบ ได้เป็นนักร้องประจำโบถส์ (St.Stephen) เซนต์ สตีเฟน แห่งกรุงเวียนนา เป็นที่รู้จักเพราะแต่งเพลงชาติเพื่อเป็นเกียรติแด่จักรพรรด ฟรานซ์ ที่ 2 (Enperor Franz ||) เนื่องในวันพระราชสมภพ ต่อมากลายเป็นเพลงชาติออสเตรีย ไฮเดิน มีความสามารถทั้ง ร้อง แต่งเพลง เล่นดนตรี จากความสามารถดังกล่าวอาจนำมาใช้เชื่อมโยงการสังเคราะห์ ปรีชาญาณ ในการพากย์ – เจรจาโขน ในงานวิจัยฉบับนี้ได้เป็นอย่างดี

Twatchai Narkwong (1989) ศึกษาความมุ่งหมายของการเรียนดนตรีในระหว่างไทยกับต่างประเทศพบว่า สาขาวิชาต่างๆ ด้านรูปแบบการวิเคราะห์การวิเคราะห์และการปฏิบัติจะส่งเสริมซึ่งกันและกัน การเรียนดนตรีก็เช่นกัน ถ้าผ่านการวิเคราะห์ถึงทุกจุดจะทำให้การเรียนมีประสิทธิภาพ

Verlag (1988) เขียนหนังสือที่ชื่อว่า The Theory and Analysis of Drama เป็นหนังสือ ที่สามารถสังเคราะห์ถึงกลุ่มวรรณกรรม ที่เกี่ยวข้องกับบทละคร เพราะวัตถุประสงค์ของหนังสือ จะมุ่งศึกษาการใช้ภาษาในการสื่อสารตัวบท และการเล่นละครก็ตาม แต่ผู้เขียนก็ให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ ระหว่างบทละคร วรรณกรรม (literary text) กับบทละครสำหรับแสดง (stage – enactment text) และเนื้อหาส่วนนี้เอง ที่ผู้เขียนแสดงความเห็นเกี่ยวกับคำกำกับเวทีไว้ว่า บทละครบางเรื่องนั้น คำกำกับเวทีมีความสำคัญเทียบเท่า หรือ มากกว่าบทสนทนาด้วยซ้ำ ข้อสรุปดังกล่าวนี้ ช่วยให้ผู้เขียนบทโขนเพื่อใช้แสดงได้เล็งเห็นความสำคัญเกี่ยวกับคำกำกับเวที ในขณะที่จะทำการแสดงโขน ด้วย

Downs and Anne (1998) อธิบายถึงการนำบทละครเรื่องเอกๆ มาวิเคราะห์ ไว้ในหนังสือ Playwiting from Formula to form : A Guide to Writing a Play ว่า สูตรสำเร็จในการวางโครงเรื่องบทละคร ได้แก่การเริ่มต้น (Beginning) การดำเนินเรื่อง (Middle) และจบท้าย ซึ่งมักจะเริ่มด้วยเหตุการณ์สำคัญ ในชีวิตของตัวละคร ที่สามารถดึงดูดใจผู้ชม และแสดงความยุ่งยาก (End) บางประการไว้ในช่วงท้าย ของการเริ่มเรื่อง เพื่อเร้าความสนใจ จากนั้นในช่วงการดำเนินเรื่องตัวละครจะพยายามแก้ไขอุปสรรคต่างๆ ซึ่งส่งผลให้เกิดปัญหารุนแรงขึ้น กระทั่งตัวละครเกิดความท้อแท้ จำนนหรือ จำยอม แต่แล้วในที่สุด ตัวละครก็จะสามารถหาวิธีเอาชนะอุปสรรคต่างๆ ได้ด้วยตัวเอง หรือมีตัวละครอื่นมาให้ความช่วยเหลือ เป็นการจบท้ายด้วยการคลี่คลายปัญหา ซึ่งเป็นการแนะให้ผู้ชมคาดคะเนได้ว่า ชีวิตของตัวละครภายหลังจากที่เนื้อเรื่องจบลงแล้วจะเป็นเช่นไร

Mahoney and Weitzel (1969) ได้ศึกษาดนตรีราชสำนักลาวจนงานภาคสนามปี 1991-1992 ซึ่งเป็นช่วงสงครามเย็น การศึกษาครั้งนั้นเน้นเรื่อง การนำดนตรีในราชสำนักมาใช้ในทางการเมือง เพื่อสร้างภาพลักษณ์ของประเทศ นับจากลาวที่ได้รับเอกราชมาจากฝรั่งเศส ตั้งแต่ปี 1953 และศึกษาการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีจากเดิมมาสู่ยุคสังคมนิยม

Clark and Crisp (1992) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่องเกี่ยวกับการรำวรรณคดีอินเดียทางทิศเหนือ ในลักษณะการรำ ที่เรียกว่า Hindi และการวิเคราะห์การรำใน Hindi ตามประวัติศาสตร์ อิทธิพลของการรำ บทบาทของการรำ บทบาทของผู้หญิง ซึ่งมีการรำไปตามเพลง และคำพรรณนา โดยการวิจัยเจาะลึกไปยังข้อมูลปฐมภูมิ และการสัมภาษณ์ถึงลักษณะบุคลิกผู้รำ

Chang (1999) ได้ศึกษาหลักสูตรการเรียนการสอนเต้นรำการเต้นพื้นเมืองได้เปลี่ยนแปลงไปโดยเพาะลักษณะเด่นของผู้เต้น เกิดจากบุคลิกภาพของผู้เต้น ผู้ศึกษาต้องการรักษารูปแบบการเต้นพื้นเมือง จึงศึกษาการเคลื่อนไหวของมนุษย์การเต้นในมหาวิทยาลัยเซยอง การศึกษารูปแบบการเต้นพื้นเมือง และพัฒนายุทธศาสตร์การเต้นรำพื้นเมือง จึงศึกษาการเคลื่อนไหวของมนุษย์การเต้นในมหาวิทยาลัยเซยอง การศึกษาปรากฏว่า การพัฒนาร่างกายมีส่วนต่อการเต้นรำ

Clark and Crisp (1992) ได้ทำการวิจัยเกี่ยวกับสไตล์การทำศิลปะในการเต้น ข้อกำหนดในการศึกษาการเต้น โดยทำในลักษณะการออกแบบ การเต้นรำไปสอนเมื่อทำการสอนนักเรียนโดยเพลงแจ๊ส ที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นด้วยสไตล์การเต้น ท่าต่างๆที่ร่วมกันเข้าถึงอารมณ์ ที่แตกต่างซึ่งทำให้นักเรียนได้ทราบ ความคิด การสื่ออารมณ์ของท่าเต้น ซึ่งเป็นที่น่าสนใจ

Lausevic (1998) ได้ทำการวิจัยเรื่องเกี่ยวกับ การเต้นในอเมริกา ผู้คนที่อพยบมาจากหลายๆที่ ได้นำเอาวัฒนธรรมของตนเอง เข้ามาในแห่งนี้ด้วย ดังนั้น จึงเกิดการรวบรวมของวัฒนธรรมที่หลากหลาย และได้มีการพัฒนารูปแบบตามลำดับ จนการเป็นมรดกทางวัฒนธรรมการเต้นของอเมริกาไป

Bannister (2000) ได้ศึกษาการเต้นรำกับศาสนามีจุดมุ่งหมายเพื่อค้นหาองค์ประกอบของการเต้นรำ การละคร และศาสนา มีความสัมพันธ์กันอย่างไร

การเต้นรำแบบอเมริกาดั้งเดิม มีการรวบรวมท่าทางต่างๆ ใช้ส่วนประกอบในการเคลื่อนไหวและการไม่เคลื่อนไหวส่วนการละครใช้ลักษณะการดำเนินเรื่องและขั้นตอนและความตื่นเต้นเร้าใจ ศาสนาในที่นี้หมายถึงความเชื่อในเรื่องเทพเจ้าและจิตวิญญาณ ไม่มีการกำหนดว่าลัทธิใด เช่นการเต้นรำของเผ่าพื้นเมือง จะใช้เสียงการเต้นรำกับศาสนา การศึกษามีจุดมุ่งหมายเพื่อค้นหาองค์ประกอบ ของการเต้นรำ การละครและศาสนา มีความสัมพันธ์กันอย่างไร การเต้นรำแบบอเมริกันดั้งเดิมมีการรวมทำนองต่างๆใช้ส่วนประกอบในการเคลื่อนไหว และการไม่เคลื่อนไหวส่วนการละครใช้ลักษณะการดำเนินเรื่อง และขั้นตอน ความตื่นเต้นเร้าใจ

Baumgarte (2015) ก่อนหน้าที่เป็นเวลา 2000 กว่าปี นักปราชญ์สมัยกรีก โบมการ์เด็น มีความสนใจในปัญหาเรื่องของความงามมาก เขาได้ลงมือค้นคว้ารวบรวมความรู้เกี่ยวกับความงามที่กระจัดกระจายอยู่มาไว้ในที่เดียวกัน เพื่อพัฒนาความรู้เกี่ยวกับความงามให้มีเนื้อหาสาระที่เข้มแข็งขึ้น แล้วตั้งชื่อวิชาเกี่ยวกับความงามหรือความรู้ที่เกี่ยวกับความรู้สึกทางการรับรู้ว่า

Aesthetics โดยบัญญัติจากรากศัพท์ภาษกรีก Aisthetics หมายถึง ความรู้สึกทางการรับรู้ หรือการรับรู้ตามความรู้สึก (Senseperception) สำหรับศัพท์บัญญัติภาษาไทย คือ สุนทรียศาสตร์ จากนั้น วิชาสุนทรียศาสตร์ ก็ได้รับความสนใจเป็นวิชาที่มีหลักการเจริญก้าวหน้าขึ้น

Aristotle อริสโตเติล ได้พูดถึงเรื่อง ศิลปะคือการเลียนแบบ เอาไว้ด้วยเช่นกัน แต่คนละความหมายกับเพลโต (Plato) ว่าใครคนหนึ่งสามารถที่จะเลียนแบบ สิ่งต่างๆ ได้อย่างที่พวกมันควรจะเป็น และ บางส่วน ศิลปะได้สร้างความสมบูรณ์ในสิ่งที่ธรรมชาติไม่สามารถนำมาซึ่งความสมบูรณ์แบบได้” (art party completes what nature can not bring to a finish) ศิลปินได้แยกแยะรูปทรงออกมาจากสะสารของวัตถุบางอย่างของประสบการณ์ ตัวอย่างเช่น ร่างกายของมนุษย์หรือต้นไม้จริงบนโลก และจัดการกับรูปทรงอันนั้นในสะสารอีกอย่างหนึ่ง อย่างเช่น เขียนหรือวาดมันลงบนผืนผ้าใบหรือสลักขึ้นมาจากแท่งหินอ่อน ด้วยเหตุนี้ การเลียนแบบจึงมิใช่เพียงแค่การลอกเลียนต้นแบบอันหนึ่งเท่านั้น และไม่ใช่สิ่งประดิษฐ์ที่เป็นสัญลักษณ์มาจากของเดิม แต่เป็นสิ่งที่ปรากฏซึ่งมีลักษณะเฉพาะ มีแง่มุมอันหนึ่งของสิ่งต่างๆ และผลงานศิลปะแต่ละชิ้นคือการเลียบแบบมาจากสิ่งสากลหรือทั่วๆ ไป

Boas (n.d.) ซึ่งเป็นผู้นำของนักมานุษยวิทยาสมัยนั้น ได้ทำวิจัยภาคสนามทางมานุษยวิทยา (anthropological fieldwork) อย่างลึกซึ้ง และยาวนานในสังคมต่างๆ ของอินเดียนแดงในอเมริกาเหนือ โบแอสมองเห็นว่าส่วนต่างๆ ของวัฒนธรรม ไม่ว่าจะเป็นหม้อใบหนึ่งหรือพิธีกรรมอย่างหนึ่ง จะต้องถูกเข้าใจโดยพิจารณาถึงวัฒนธรรมทั้งหมด เพราะวัฒนธรรมเป็นระบบที่ส่วนต่างๆ สัมพันธ์กัน เพราะประชากรในสังคมต่างๆ ไม่ได้ยอมรับส่วนใหม่ๆ ของวัฒนธรรมที่เห็นๆ กันอยู่ เมื่อส่วนต่างๆ ของวัฒนธรรมแพร่กระจายจากสังคมหนึ่งไปอีกสังคมหนึ่ง ความหมายและรูปแบบจะเปลี่ยนแปลงไปด้วย

Johann Sebastian Bach (2008) บาคเป็นนักร้องประจำโบถส์ เซนต์ โทมัส (St.THomas) เป็นนักแต่งเพลง และเป็นนักร้องประจำโบถส์ และสามารถเล่นดนตรีได้ทุกประเภท จะห็นได้ว่า บาคมีความสามารถหลายด้าน ไม่ว่าจะเป็นการร้องเพลง การแต่งบทเพลง การเล่นดนตรี ทางด้านการเล่นดนตรีก็เป็นนักไวโอลินฝีมือเยี่ยม การเป็นนักแต่งเพลง ก็แต่งได้ทั้งเพลงบรรเลงและเพลงร้อง ด้วยลีลาการร้องที่เทียบชั้นครู ความสามารถของ บาค เมื่อนำมาเทียบเคียงกับ ปรีชาญาณของครู พากย์ – เจรจาโขนแล้ว สามารถนำมาเชื่อมโยงกับ การศึกษาองค์ความรู้ และปรีชาญาณ ของครูพากย์โขนในงานวิจัยครั้งนี้ได้เป็นเบื้องต้น

Beethoven (1827) หนังสือแสดงประวัติของ เบโทเฟนอธิบายถึงความสามารถในการเล่นดนตรี แต่งเพลง ร้องเพลง สิ่งที่ทำให้ทั่วโลกได้รู้จัก เบโทเฟน ก็เพราะเขาเป็นนักแต่งเพลงที่หูหนวก สนิท ไม่สามารถได้ยินเสียงอะไรเลย เพราะโรคประสาทหูเสื่อมเฉียบพลันเขาแต่งเพลง Eroica ซึ่งแปลว่ากระบวนแห่ศพ และแต่งเพลงซิมโฟนี่ เอรอยก้า เป็นสัญลักษณ์แบบเพลงโรแมนติก

อีกทั้งยังแต่งอุปรากร เพื่อแสดงอีกด้วย จากความสามารถของเขา อาจนำมาเชื่อมโยงถึงความเป็นปรีชาญาณของคนพากย์โขนในงานวิจัยเล่มนี้ ได้อย่างดี เพราะถึงแม้ว่าอุปสรรคที่เกิดขึ้นก็ไม่สามารถจะลบเลือนความเป็นปรีชาญาณ ของคนพากย์โขน ได้

จากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลมาเทียบเคียง วิเคราะห์ เรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ประกอบด้วย องค์ความรู้เกี่ยวกับมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม องค์ความรู้เกี่ยวกับความเป็นมาของโขนและโขนพระราชทาน ปรีชาญาณการพากย์ – เจรจาโขน และโขนพระราชทาน องค์ความรู้เกี่ยวกับการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการพากย์ – เจรจาโขน ซึ่งข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยใช้เป็นฐานข้อมูลเบื้องต้น ในการศึกษาองค์ความรู้ ศึกษา ความเคลื่อนไหวของการพากย์ – เจรจาโขน ที่เกิดขึ้นจากความเปลี่ยนแปลงทางสังคม ความเคลื่อนไหวของครูพากย์ – เจรจาโขน ความสมารถ เทคนิค วิธีการ กลเม็ด เคล็ดลับ ความเชี่ยวชาญเฉพาะ ของ ครูพากย์- เจรจาโขน โดยเทียบเคียงแนวคิดทฤษฎี การขับร้อง ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ทฤษฎีการถ่ายทอด และทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม มาสร้างเป็นองค์ความรู้ในการพัฒนา ศาสตร์ทางศิลปะการแสดงโขน ศิลปะการพากย์ – เจรจาโขน ให้ผู้สนใจ และเยาวชนรุ่นหลัง ได้เรียนรู้ถึงองค์ความรู้เรื่องการพากย์ – เจรจาโขน กลวิธีการพากย์ เจรจาโขน ในงานวิจัยเรื่องนี้ อย่างเป็นระบบ ให้ศิลปะการพากย์ – เจรจาโขน คงอยู่เป็นความงดงามและเอกลักษณ์ของชาติ นำพาความเป็นปึกแผ่น มั่นคงให้เกิดแก่ชาติบ้านเมือง สร้างประโยชน์ต่อวงวิชาการด้านศิลปะ และส่งต่อสืบทอดให้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติไทยสืบไป

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยอาศัยแนวคิดและทฤษฎีสังคมวิทยามานุษยวิทยาทางวัฒนธรรม ศึกษาข้อมูลภาคสนาม (Field Study) เพื่อมุ่งเน้นให้เห็นถึงความสำคัญ มุ่งประเด็นที่จะศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงโขน และโขนพระราชทาน ศึกษาการศึกษาองค์ความรู้และปรีชาญาณในการพากย์-เจรจาโขน และศึกษาการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม การพากย์ – เจรจาโขน ในประเทศไทย โดยผู้วิจัยทำการวิจัยโดย การศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร (Document) ทำการศึกษาข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ วรรณคดี วรรณกรรม วารสาร งานวิจัย หนังสือ คำบอกเล่า การสัมภาษณ์ สื่อนวัตกรรมทุกแขนง ในบริบทพื้นที่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กระทรวงวัฒนธรรม วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร และวิทยาลัยนาฏศิลปสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ส่วนภูมิภาค ซึ่งมีขอบเขต ขั้นตอนวิธีการดำเนินงาน ดังนี้

1. ขอบเขตของการวิจัย

ด้านเนื้อหาการวิจัย

1.1 ด้านวิธีการวิจัย

1.2 ด้านระยะเวลา

1.3 ด้านพื้นที่ในการวิจัย

1.4 ด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

2. วิธีดำเนินการวิจัย

2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

2.3 การจัดกระทำกับข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล

2.4 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ขอบเขตของการวิจัย

1. ด้านเนื้อหาการวิจัย

ในการวิจัยเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในครั้งนี้ มุ่งเน้นให้เห็นถึงประวัติความเป็นมาของการแสดงโขน การพากย์ – เจรจาโขนในประเทศไทย ศึกษาถึงการศึกษาองค์ความรู้และปรีชาญาณการพากย์-เจรจา โขน ของครูพากย์ – เจรจาโขน และศึกษาการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม การพากย์ – เจรจาโขนในประเทศไทย ตั้งแต่ยุคเริ่มแรกมาจนถึงการแสดงโขนพระราชทานในปัจจุบัน ว่ามี วิวัฒนาการ การเปลี่ยนแปลง อย่างไร มีแนวทางการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาการพากย์ - เจรจาโขน อย่างไร ทั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของเนื้อหาในการวิจัยครั้งนี้ ดังนี้

1.1 เพื่อศึกษาความเป็นมาของการแสดงโขน และการพากย์-เจรจาโขน

1.2 เพื่อศึกษาองค์ความรู้และปรีชาญาณในการพากย์-เจรจา โขนของครูพากย์เจรจา โขนทั้ง 5 ท่าน ที่ได้รับเกียรติให้เป็นผู้พากย์โขนพระราชทาน ตั้งแต่การแสดงโขนพระราชทานครั้งแรก จนถึงการแสดงครั้ง ล่าสุด

1.3 เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในการ พากย์-เจรจาโขน ว่ามีการสืบทอด ส่งต่อ การพากย์ – เจรจาโขนอย่างไร

2. ด้านวิธีการวิจัย

การวิจัยเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยอาศัย แนวคิดทฤษฎีสังคมวิทยามานุษยวิทยาทางวัฒนธรรม ศึกษาข้อมูลภาคสนาม (Field Study) เพื่อมุ่งเน้นให้เห็นถึงประวัติความเป็นมาของการแสดงโขน การพากย์ – เจรจาโขนในประเทศไทย ศึกษาถึงองค์ความรู้และปรีชาญาณในการพากย์-เจรจา โขน ของครู พากย์ – เจรจาโขน และ ศึกษาการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม การพากย์ – เจรจาโขน ในประเทศไทย โดยชี้ให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมการแสดงโขน การพากย์ เจรจาโขน จากการแสดงโขน ยุคเริ่มแรกจนถึงปัจจุบัน โดยเก็บข้อมูลจากเอกสาร (Document) ทำการศึกษาข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ หนังสือ วรรณคดี วรรณกรรม วารสาร งานวิจัย คำบอกเล่า การสัมภาษณ์ สื่อนวัตกรรมทุกแขนง และนำข้อมูลมาทำการวิเคราะห์ ตามความมุ่งหมายของการวิจัย ซึ่งมีขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย ดังนี้

2.1 ศึกษาเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับประวัติ ที่มาของการแสดงโขน การพากย์ เจรจาโขน โดยการรวบรวมข้อมูลด้านเอกสาร ทั้งที่เป็นเอกสารชั้นต้น เอกสารทางวิชาการ อาทิ บทความ วรรณคดี วรรณกรรม วารสาร หนังสือ เอกสาร และงานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้องตามแหล่งวิทยบริการต่างๆ อาทิ

ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กระทรวงวัฒนธรรม
หอสมุดแห่งชาติ
สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร
ห้องสมุดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ห้องสมุดมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป์
สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยขอนแก่น เป็นต้น
ข้อมูลเอกสารที่ต่างๆ ที่ได้จากการค้นคว้า จากแหล่งวิทยบริการ นั้น ประกอบด้วย

1) เอกสารสิ่งพิมพ์ เช่นวิทยานิพนธ์ รายงานการวิจัย บทความ วารสาร วรรณคดี วรรณกรรม หนังสือ วารสาร เอกสาร แนะนำ กำหนดการจัดการแสดงโขนต่างๆ ฯลฯ

2) เอกสารที่ไม่ใช่สิ่งพิมพ์ ได้แก่สื่อทางเทคโนโลยีต่างๆ อินเทอร์เน็ต ดีวีดีการแสดง โขน นอกจากนี้ ค้นหาแหล่งพื้นที่ที่มีการแสดงโขน เพื่อเป็นแนวทางในการเก็บข้อมูลภาคสนามต่อไป

2.2 ข้อมูลภาคสนาม (Field Research) ได้จากการสำรวจเบื้องต้น การสังเกตการใช้ การสัมภาษณ์แบบเชิงลึก โดยการใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและแบบสัมภาษณ์แบบไม่มี โครงสร้าง และการสนทนากลุ่ม

3. ด้านระยะเวลา

ในการวิจัยเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดระยะเวลาในการดำเนินการวิจัยใน ภาคสนาม (Field Study) ตั้งแต่เดือน กรกฎาคม 2559 จนถึง เดือน ตุลาคม 2560

4. ด้านพื้นที่ในการวิจัย

การวิจัยเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดพื้นที่ในการวิจัยแบบเจาะจง คือศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย เนื่องจากสถานที่จัดการแสดงโขนพระราชทานจัดขึ้น ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ครูพากย์ – เจรจาโขน ทั้ง 5 ท่านก็ปฏิบัติหน้าที่ พากย์ - เจรจาโขน ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย เช่นเดียวกัน

5. ขอบเขตด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

5.1 ประชากร การวิจัยเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม กลุ่มประชากรที่ผู้วิจัยเลือก คือผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการแสดงโขน ในการจัดการแสดงโขน ที่อยู่ในวงการโขน ผู้แสดงโขน ผู้พากย์ – เจรจาโขนในประเทศไทย

5.2 กลุ่มตัวอย่าง

การวิจัยเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) โดยจำแนกกลุ่มตัวอย่างเพื่อการศึกษา ออกเป็น 3 กลุ่ม คือ

1) กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) /ผู้เชี่ยวชาญ เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงโขน การพากย์ – เจรจาโขน ประกอบด้วย ผู้ที่มีความรู้ความสามารถเฉพาะ ความเชี่ยวชาญพิเศษ ที่มีส่วนรับผิดชอบ ในการแสดงโขนในประเทศไทย ได้แก่ กลุ่มบุคคลที่ให้ข้อมูลเชิงลึกและข้อมูลเกี่ยวกับ ประวัติ ที่มา ความสำคัญ และมิติ ในการแสดงโขน สามารถที่จะให้ข้อมูลที่ถูกต้อง ชัดเจน เที่ยงตรง โดยใช้ แบบสำรวจ แบบสังเกต แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และแบบไม่มีโครงสร้าง ในการสัมภาษณ์ และแบบสนทนากลุ่ม ประกอบด้วย

นายประเมษฐ์ บุญยะชัย ผู้กำกับการแสดงโขนพระราชทาน

นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ปี พ.ศ. 2551

นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ปี พ.ศ. 2552

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ สาขาการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปี พ.ศ. 2558

นายสมบัติ แก้วสุจริต กรรมการสภาสถาบันผู้ทรงคุณวุฒิ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

นายประสาท ทองอร่าม ศิลปินสำนักการสังคีตกรมศิลปากร

2) กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) ประกอบด้วย ครูผู้พากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน ที่ผู้วิจัย เลือกแบบเจาะจง เพื่อศึกษาองค์ความรู้ และปรีชาญาณ การพากย์ - เจรจาโขน และการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการพากย์ – เจรจาโขน ของครู 5 ท่าน คือ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิ

นายเชาวนาท เพ็งสุข ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรี

นายสุธีร์ ชุ่มชื่น ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

นายดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

นายสมพร เที่ยงแช่ม ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง ครูชำนาญการพิเศษวิทยาลัยนาฏศิลป นครราชสีมา

3) กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (General Informants) ได้แก่นักเรียน นักศึกษา และประชาชนทั่วไป ที่มีความสนใจในการแสดงโขนในประเทศไทย และมีความชื่นชอบที่จะติดตามชมการแสดงโขน ที่จัดให้มีการแสดง ทุกครั้ง จำนวน 15 คน

วิธีดำเนินการวิจัย

1. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

การวิจัยเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยใช้เครื่องมือในการวิจัย ประกอบด้วยใช้แบบสำรวจ แบบสังเกต แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และแบบสนทนากลุ่ม ในการสัมภาษณ์

1.1 แบบสำรวจ (Basic Survey) เป็นการสำรวจเพื่อหาข้อมูลเบื้องต้นของพื้นที่นักแสดงโขน ครูพากย์ - เจรจาโขน ที่ทำการวิจัยประกอบด้วยหัวข้อสำคัญต่อการทำความเข้าใจในมิติของบริบทพื้นที่ที่ใช้วิจัย อาทิ ประวัติความเป็นมาในการแสดงโขน การพากย์ เจรจาโขน ภูมิปัญญา ในบริบทพื้นที่ที่ทำการวิจัย นั้นๆ

1.2 แบบสัมภาษณ์ (Interviews) เป็นเอกสารที่ที่ใช้ในการบันทึกข้อมูลต่างๆ ที่ได้จากการสัมภาษณ์ การได้มาซึ่งข้อมูลการสัมภาษณ์ ในครั้งนี้ ผู้วิจัย ใช้การสัมภาษณ์ 2 แบบ คือ

1.2.1 แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interviews) ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้เป็นเอกสารแนะแนวทาง ในการสัมภาษณ์บุคคลที่เป็นกลุ่มผู้รู้ ประกอบด้วย แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง 1 ชุด มี 2 ตอน

ตอนที่ 1 ด้านข้อมูลส่วนตัว เกี่ยวกับ เพศ สถานภาพ ประวัติส่วนตัวผู้รับการสัมภาษณ์โดยสังเขป

ตอนที่ 2 เป็นคำถามหลักประเด็นคำถามเกี่ยวกับ ประวัติที่มาของการแสดงโขนในประเทศไทย องค์ประกอบสำคัญในการแสดงโขน ประวัติความเป็นมาในการพากย์ – เจรจาโขน และและโขนพระราชทาน การศึกษาองค์ความรู้และปรีชาญาณของการพากย์ เจรจาโขนของครูพากย์ – เจรจาโขน ศึกษาการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการพากย์ – เจรจาโขน ในการแสดงโขนในประเทศไทย

1.2.2 แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Non Structured Interviews) เป็นแบบสัมภาษณ์แบบปลายเปิดไม่จำกัดคำตอบเพื่อใช้ในการเก็บข้อมูลเชิงลึกเพราะข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์แบบ ไม่มีโครงสร้าง มีความหลากหลายและแตกต่างกันและบางครั้งจะเกิดแทรก

ในขณะที่ใช้การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างซึ่งเป็นข้อมูลเฉพาะของแต่ละบุคคล มีความแตกต่างทั้งทางด้าน ความสามารถ เทคนิค กลเม็ดเคล็ดลับ กลวิธี วิธีการ ความสามารถเฉพาะความเชี่ยวชาญพิเศษ ในการแสดงโขน การพากย์ - เจรจาโขน ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้วิธีเรียบเรียงเชิงพรรณนา โดยจับประเด็นคำตอบ นำมาตีความหมายโดยใช้แนวคิดทฤษฎี เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลเชิงลึกเพื่อใช้ในการวิจัยอีกวิธีหนึ่ง

1.2.3 แบบสังเกต (Observation) ใช้สำหรับสังเกตสภาพทั่วไป การดำเนินชีวิตประจำวัน ของผู้เกี่ยวข้องในการวิจัย การดำเนินกิจกรรมต่างๆ และเหตุการณ์ทั่วไป นอกจากนี้ผู้วิจัยต้องเข้าร่วมกิจกรรมบางอย่าง ร่วมกับครูที่แสดงโขน ครูผู้พากย์ – เจรจาโขน โดยใช้วิธีการสังเกต แบบมีส่วนร่วม และการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมผสมผสานไปในเวลาเดียวกัน การสังเกตแบบมีส่วนร่วม คือ การที่ผู้วิจัยร่วมเรียนรู้ ฝึกฝนการแสดงโขน การพากย์ – เจรจาโขน ประกอบการแสดงโขน จากครูพากย์โขนทั้ง 5 ท่าน ส่วนการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม คือการสังเกตการณ์ชมการแสดงโขนของผู้ แสดงโขน สังเกตการณ์ การพากย์ – เจรจาโขน โดยมิได้เข้าร่วม ในการพากย์ – เจรจาโขนด้วย

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

เพื่อให้การศึกษาได้ข้อมูลที่สมบูรณ์ เป็นจริง และครอบคลุมเนื้อหาอย่างสมบูรณ์ ในการวิจัย เรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในครั้งนี้ การเก็บรวบรวมข้อมูลยึดหลักข้อมูลที่มี ลักษณะสอดคล้องกับความมุ่งหมายของ การวิจัย สมารถตอบคำถามของการวิจัยที่กำหนดไว้ ผู้วิจัยใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล เป็น 2 ลักษณะ คือ

2.1 ข้อมูลเอกสาร เป็นข้อมูลที่เก็บรวบรวมจากการศึกษาเอกสาร ที่มีการบันทึกไว้ทั้งที่เป็นภาษาไทย และภาษาต่างประเทศ จาก หนังสือ วารสาร วรรณคดี วรรณกรรม ตำรา บทความ เอกสารแนะนำ รายงานการวิจัย หนังสือพิมพ์ จดหมายเหตุ งานวิจัย อินเตอร์เน็ต เพื่อศึกษาเกี่ยวกับ คนพากย์โขน ในประเด็นการศึกษาองค์ความรู้และปรีชาญาณ ของครูพากย์ – เจรจาโขน เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

2.2 ข้อมูลภาคสนาม (Field Research) เป็นข้อมูลที่ผู้วิจัยรวบรวมได้จากการลงพื้นที่ทำการวิจัย โดย วิธีการสำรวจเบื้องต้น (Basic Survey) สัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interviews) สัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Non Structured Interviews) การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non- Participant Observation) และการสนทนากลุ่ม (Focused Group Guideline) เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่เที่ยงตรง สมบูรณ์ ตรงตาม ข้อเท็จจริง

2.3 การจดบันทึก (Field Note) โดยมีการจดบันทึกทุกครั้งที่เก็บรวบรวมข้อมูล และใช้เครื่องมือ อุปกรณ์ประกอบการบันทึกข้อมูลช่วยสำรองข้อมูลแทนการจดจำเพิ่มเติม รายละเอียดของข้อมูล เช่น เครื่องบันทึกเสียง กล้องวีดิโอ i-pad กล้องถ่ายรูป คอมพิวเตอร์โน้ตบุก

2.4 การสนทนากลุ่ม (Focused Group Guideline) ใช้กับกลุ่มครูผู้สอนโขนใน วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และครูผู้สอนโขน ในสถาบัน การศึกษาอื่น เพื่อศึกษา ประเด็นการแสดงโขน การพากย์ – เจรจาโขน ศึกษาถึงเทคนิค กลเม็ดเคล็ดลับ วิธีการ องค์ประกอบ ความเชี่ยวชาญเฉพาะของ แต่ละบุคคล ปรีชาญาณ ของการพากย์ – เจรจาโขน มิติในการแสดงโขน ในประเทศไทย เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่เที่ยงตรงเกี่ยวกับประเด็นที่ทำการวิจัย สอดคล้องกับ ความมุ่งหมาย ในการวิจัย และสามารถตอบคำถามการวิจัยที่ตั้งไว้อย่างตรงประเด็น

3. การจัดกระทำข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้จัดกระทำข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย ตามกรอบแนวคิด ทฤษฎี ในการวิจัย ตามวิธีการตรวจสอบข้อมูลเบื้องต้นเพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ให้เห็นภาพเกี่ยวกับ 1) ความเป็นมา ของการแสดงโขน และการพากย์-เจรจาโขน 2) การศึกษาองค์ความรู้และปรีชาญาณ ของในการ พากย์-เจรจาโขน ของครูพากย์ – เจรจาโขน 3) การสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทาง วัฒนธรรมในการพากย์ - เจรจาโขน จำแนกข้อมูลโดยใช้แนวคิด ทฤษฎีในการวิเคราะห์ ได้แก่ แนวคิดเกี่ยวกับการสืบทอดภูมิปัญญา ทฤษฎีการขับร้อง ทฤษฎีการถ่ายทอด ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ และทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ผู้วิจัยได้จัดกระทำไปพร้อมกัน ตลอดระยะเวลาที่ ดำเนินการวิจัย และหลังจากเสร็จสิ้นการเก็บข้อมูล โดยจัดกระทำข้อมูลโดยการพรรณนาเชิง วิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ทั้งข้อมูลที่ได้จากการบันทึก การถอดเสียงจากการบันทึกด้วย เครื่องบันทึกเสียงในการสัมภาษณ์ และข้อมูล จากการจำแนกภาพถ่ายแต่ละภาพ แต่ละครั้ง แต่ละ บุคคล แต่ละกิจกรรมในภาคสนาม มาจำแนกข้อมูล (Typological Analysis) ออกเป็นหมวดหมู่ จำแนกเป็นชนิด (Typologies) จัดหมวดหมู่ข้อมูลตาม ประเภท ตามจุดมุ่งหมายที่ตั้งไว้ และ ตรวจสอบดูอีกครั้งว่า ข้อมูลที่ได้มามี ความเที่ยงตรง ครบถ้วน เพียงพอหรือไม่ โดยใช้ขั้นตอน การตรวจสอบ 3 ขั้นตอนคือ

3.1 ตรวจสอบความครบสมบูรณ์ ความถูกต้อง

3.2 นำข้อมูลแต่ละกลุ่ม ที่จัดหมวดหมู่แล้ว มาสรุปประเด็น ว่าสอดคล้องกับ ความมุ่งหมายและคำถามที่ตั้งไว้หรือไม่ ความถูกต้องของข้อมูลตามประเภทของเนื้อหาและนำข้อมูล ที่ตรวจสอบแล้ว มาจัดหมวดหมู่อย่างเป็นระบบ แยกตามระยะเวลาก่อน-หลังตามความเหมาะสม ของข้อมูล เพื่อความสะดวกต่อการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อทำการวิเคราะห์ผลของข้อมูล สู่การวิจัย

3.3 นำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียงตามความมุ่งหมายของการวิจัยที่ ตั้งไว้ ว่า ข้อมูล กลุ่มใดควรถูกจัดเรียงไว้ก่อนหลัง เนื่องจากจุดมุ่งมายที่เรียงไว้เป็นหลัก อย่างชัดเจนแล้ว นำข้อมูลที่

เรียบเรียงไว้มาตรวจสอบวิเคราะห์ในเชิงคุณภาพ โดยผู้วิจัยดำเนินการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Methodological Triangulation)

ในการวิจัย ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการตรวจสอบด้านข้อมูล (data triangulation) แบ่งการตรวจสอบเป็น 4 ด้าน คือ

1) ด้านสถานที่ ใช้การรวบรวมเรื่องเดียวกันที่มาจากแหล่งต่างกัน ได้แก่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรมศิลปากร หอสมุดแห่งชาติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป์ สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร ห้องสมุดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยขอนแก่น เป็นต้น

2) ด้านบุคคล ใช้การรวบรวมข้อมูลเรื่องเดียวกัน จากบุคคลหลายคนได้แก่ กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ ด้านการแสดงโขน การพากย์ – เจรจาโขน กลุ่มผู้รู้ข้อมูลด้านการแสดงโขน การพากย์ – เจรจาโขนในประเทศไทย และกลุ่มบุคคลทั่วไปที่มีความสนใจ มีความรู้ เกี่ยวกับการแสดงโขน การพากย์ – เจรจาโขน เพื่อนำข้อมูลจากกลุ่มต่างๆดังกล่าวมาตรวจสอบว่าข้อมูลตรงกันหรือไม่

3) ด้านแนวคิด ทฤษฎี ผู้วิจัยใช้แนวคิด ทฤษฎี ที่กล่าวอ้างอิงไว้ในกรอบแนวคิด และในบทที่ 3 ของงานวิจัยเป็นเครื่องตรวจสอบ

4) ด้านผู้วิจัย ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ข้อมูลจากผู้วิจัยในงานวิจัยหลายเล่มที่วิจัยใน เรื่องเดียวกัน ใกล้เคียงกัน คือเรื่อง การแสดงโขน การพากย์ – เจรจาโขน มาตรวจสอบว่าได้ข้อมูลตรง กับผลการวิจัยหรือไม่ การวิเคราะห์ข้อมูลใช้วิธีการสรุปแปลความและตีความโดยใช้เทคนิคการ ตรวจสอบแบบสามเส้า (Methodological Triangulation) และนำเสนอข้อมูลโดยการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) เพื่ออธิบายถึงประวัติความเป็นมาของการแสดงโขน และโขนพระราชทาน ในประเทศไทย อธิบายถึงการศึกษาองค์ความรู้และปรีชาญาณการพากย์ - เจรจาโขนของครู พากย์ – เจรจาโขน และอธิบายถึงการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการพากย์ – เจรจา โขนของครูพากย์ เจรจาโขนของครู 5 ท่าน โดยการวิเคราะห์ตามกรอบแนวคิดเชิงทฤษฎีที่อ้างอิงไว้ กรอบแนวคิดในการแสดงโขน และกรอบแนวคิดทฤษฎีในงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง มานำเสนอข้อมูลในการ เขียนเชิงพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ตามลำดับหัวข้อและประเด็นที่วิจัย เพื่อสรุปผลการวิจัยทั้งหมด ให้ถูกต้อง ตรงความมุ่งหมายของการวิจัย และสามารถตอบคำถามในการวิจัยได้ ต่อไป

4. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิจัยเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในครั้งนี้ ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัยโดยการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ เพื่ออธิบายประวัติความเป็นมาของการแสดงโขน การพากย์ - เจรจาโขน และโขนพระราชทาน ในประเทศไทย การศึกษาองค์ความรู้และปรีชาญาณ ในการพากย์ – เจรจาโขน ของครูพากย์ เจรจาโขน 5 ท่าน พร้อมทั้งนำเสนอแนวทางในการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในการพากย์ เจรจาโขน โดยการวิเคราะห์เปรียบเทียบกับกรอบแนวคิด ทฤษฎี และนำเสนอข้อมูล ด้วยการเขียนเชิงพรรณนาวิเคราะห์ พร้อมภาพประกอบ

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในครั้งนี้ มีจุดมุ่งหมายในการวิจัย คือ 1) เพื่อศึกษาความเป็นมาของการแสดงโขนและการพากย์-เจรจาโขน 2) เพื่อศึกษาองค์ความรู้ และปรีชาญาณ ในการพากย์-เจรจาโขน 3) เพื่อศึกษาการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในการพากย์-เจรจาโขน โดยผู้วิจัย ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษา ค้นคว้าจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การศึกษาภาคสนาม การศึกษาจากการสัมภาษณ์ผู้มีความรู้เกี่ยวกับการแสดงโขน การพากย์ – เจรจาโขน ทั่วไป และโขนพระราชทาน แนวทางการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาการพากย์ - เจรจาโขน จากหลายแหล่งที่มา ทั้งการศึกษาแบบมีส่วนร่วม และไม่มีส่วนร่วม ผลการวิจัยผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ และเสนอผลการวิเคราะห์ ออกเป็น 3 ตอน ดังนี้

1. ศึกษาความเป็นมาของการแสดงโขน การพากย์-เจรจาโขน และโขนพระราชทาน
2. ศึกษาองค์ความรู้ และปรีชาญาณ ในการพากย์-เจรจาโขนของครูพากย์ – เจรจาโข
3. ศึกษาการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในการพากย์-เจรจาโขน

ตอนที่ 1 ความเป็นมาของการแสดงโขน การพากย์-เจรจาโขน และโขนพระราชทาน

การศึกษาความเป็นมาของการแสดงโขน และการพากย์-เจรจาโขน และโขนพระราชทาน ผู้วิจัย นำเสนอผลการวิเคราะห์ ออกเป็น 3 หัวข้อ ประกอบด้วย ความเป็นมาของการแสดงโขนในประเทศไทย ความเป็นมาของการพากย์ – เจรจาโขน ในประเทศไทย และความเป็นมาของโขนพระราชทาน การพากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน ตามผลการวิเคราะห์ ต่อไปนี้

1. ความเป็นมาของการแสดงโขน ในประเทศไทย

โขน เป็นการแสดงนาฏกรรมที่สำคัญอย่างหนึ่งของไทย จากการสืบค้นผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงโขนหลายคน สันนิษฐานว่า การแสดงโขนยุคเริ่มแรก ได้รับอิทธิพลมาจากหลายแห่ง แต่ ที่มีหลักฐานอ้างอิงแน่ชัดคือ จุดกำเนิดของการแสดงโขนมาจากเรื่องราวของวรรณกรรมที่ยิ่งใหญ่ เรื่องรามายณะของอินเดียสันนิษฐานว่าถือกำเนิดในแคว้นเตลิงค์ (กาลิงคราษฎร์) ฝั่งอินเดียตะวันออก เรื่องที่ใช้แสดงโขนมีเพียงเรื่องเดียวคือรามเกียรติ์ที่มีเนื้อหาเชื่อมโยงถึงเทพเจ้า ของศาสนาพราหมณ์ และศาสนาพุทธ อีกเส้นทางหนึ่งเชื่อว่า มีที่มาจากอารยธรรมขอมโบราณ อารยธรรมที่ยิ่งใหญ่ของขอมในอดีต มีปึกแผ่นมั่นคงแต่ได้สูญหายไปจากขอมพร้อมกับความล่มจมแห่งพระ

ราชวงศ์ในอาณาจักรขอม อันยิ่งใหญ่ ต่อมาเมื่อกษัตริย์เขมรตั้งอาณาจักรกัมพูชาขึ้นได้ใหม่ จึงนำเอาศิลปะโขนละครของไทยไปรื้อพื้นขึ้นด้วยความเชื่อว่าโขนเป็นศิลปะประจำชาติของตนมาแต่อดีต เขมรชื่อว่า หลากหลายประเทศที่นำเอาการแสดงโขนไปเป็นการแสดงประจำชาตินั้นล้วนนำแบบอย่างการแสดงมาจากอาณาจักรขอมโบราณทั้งสิ้น และประเทศไทยก็เช่นเดียวกัน สันนิษฐานว่าโขน ก็มีที่มาจากอาณาจักรขอมเช่นเดียวกัน เมื่อเขมรตั้งอาณาจักรกัมพูชาขึ้นจึงได้นำการแสดงโขนของไทยกลับมาฟื้นฟูการแสดงขึ้นใหม่ ที่เรียกว่า ละครภาณี (Bhanni) หรือ ละครโขน ในปัจจุบัน นั่นก็คือการแสดงโขนของไทย ในปัจุบัน (เพชร ตุมกะวิล, 2548) เมื่อวัฒนธรรมการแสดงโขน แพร่กระจายเข้ามาในประเทศไทย จะเป็นด้วยแพร่กระจายมาหรือเป็นความตั้งใจของชาวสยามที่จะหยิบยืมเอาของเขามาเป็นของตนตามความเชื่อของชาวเขมรก็ตาม แต่การแสดงโขนก็กำเนิดขึ้น ตั้งแต่สมัยโบราณ ประมาณการกันว่า ไทยมีการแสดงโขน มาก่อนพุทธศตวรรษที่ 16 ทั้งนี้ก็ได้จากการสันนิษฐานจากลายแกะสลักเรื่องรามายณะ เพราะการแสดงโขน แสดงเรื่องเดียวคือ รามเกียรติ์ และที่มาของรามเกียรติ์ ก็มีที่มาจาก รามายณะ ของอินเดีย จึงสันนิษฐานกันว่า การแสดงโขนไม่ได้เป็นศิลปะอันสูงค่าของชาติไทยเท่านั้น แต่การแสดงโขนยังเป็นศิลปะของหลายชนชาติในอดีตไว้หลายที่ เช่น ประตูปราสาทหินพิมายจังหวัดนครราชสีมา ซึ่งประมาณเวลาการเกิดอยู่ในยุคเดียวกัน กับการมีการแสดงโขน โดยเชื่อกันว่า การแสดงโขนมีวิวัฒนาการมา จากการแสดง 3 ประเภท คือ

ที่มา: เพชร ตุมกะวิล

ภาพประกอบ 18 นักแสดง ละครโขน หรือละครภาณี (Bhanni) ขณะซ้อม

1.1 การแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์

ชักนาคดึกดำบรรพ์ เป็นการละเล่นอย่างหนึ่งของไทย มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ เป็นการแสดงเรื่องการชักนาคเพื่อเอาน้ำอมฤตจากเกษียรสมุทร ตามคติของฮินดู มักจะแสดงในงานมหรสพหลวง การละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ แม้จะไม่มีตำนานกล่าวไว้โดยชัดเจน แต่ก็ปรากฏว่าที่พนักทั้งสองข้างซึ่งเป็นสะพานหินข้ามเข้าสู่นครธม ทำเป็นรูปพญานาคตัวใหญ่ เจ็ดเศียร ข้างละตัว มีรูปเทวดาอยู่ฟากหนึ่ง รูปอสูรอยู่ฟากหนึ่ง ฉุดนาคดึกดำบรรพ์ สะพานข้ามเข้านครธม ทำรูปเทวดาและอสูรฉุดนาคดึกดำบรรพ์ ทุกสะพาน และที่ในนครวัดก็ปรากฏจำหลักเรื่องชักนาคทำน้ำอมฤต ไว้ที่ผนังระเบียงด้านตะวันออกเฉียงใต้ของนครวัด ด้วยเหตุนี้จึงทำให้สันนิษฐานว่า การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษก คงจะได้แบบอย่างมาจากขอม เพราะมีหลักฐานปรากฏชัดเจน ทั้งในทางโบราณวัตถุก็มี ดังเห็นได้จากรูปปรางค์แบบขอมที่สร้างขึ้นไว้ในวัดพระรามและวัดมหาธาตุ ของไทย หรือมีกล่าวไว้ในกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยา ที่กล่าวถึงพระราชพิธีอินทราภิเษกว่า มีการตั้งเขาพระสุเมรุและภูเขาอื่น ๆ ที่กลางสนาม แล้วให้ตำรวจเล็กแต่งตัวเป็นอสูร 100 ตน มหาดเล็กแต่งตัวเป็นเทวดา และวานรอย่างละ 100 และแต่งเป็นสุครีพ พาลี และมหาชมพูอย่างละหนึ่งตัว เข้าร่วมแห่ทำพิธีชักนาคดึกดำบรรพ์ โดยให้อสูรชักหัว เทวดาและวานรชักหาง การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ดังกล่าว ในพระราชพิธีอินทราภิเษก (ธนิต อยู่โพธิ์, 2511)

ที่มา: www.Sujitwongthes.com

ภาพประกอบ 19 ภาพแกะสลักการชักนาคดึกดำบรรพ์

1.2 การแสดงหนังใหญ่

หนังใหญ่ เป็นการแสดงมหรสพที่สำคัญอีกอย่างของไทย คือมหรสพที่แพร่หลายของคนไทยอีกอย่างหนึ่ง ตัวหนังจะใช้แผ่นหนังวัวฉลุเป็นรูปตัว ละครในเรื่อง

รามเกียรติ์ และมีไม้ผูกทาบตัวหนังไว้ทั้งสองข้าง เพื่อให้ตัวหนังตั้งตรงไม่งอ และทำให้มีคัน ยื่นลงมาใต้ตัวหนังเป็นสองข้างสำหรับจับถือและยกได้ถนัด สถานที่เล่นจะปลูกโรงผ้าใช้ผ้าขาวคาดเป็นจอ ส่วนด้านหลังจอจะจุดไต้และก่อไฟไว้ เพื่อให้แสงทำให้เห็นเงาตัวหนังซึ่งมีลวดลายวิจิตรมาติดอยู่ที่จอผ้าขาว และการเชิดนั้นคนเชิดต้องเต้นไปตามจังหวะดนตรีและบทพากย์บทเจรจาด้วย การแสดงโขน ก็ประกอบไปด้วยการพากย์ เจรจา ขับร้อง และการเต้นทำท่าตามบทพากย์ จึงกล่าวได้ว่าโขนนำเอาการ พากย์ เจรจา และท่าทางการเต้นการแสดงมาจากหนังใหญ่ ดังที่กล่าวไว้ในคำพากย์ว่า

“ตัดไม้มาสี่ลำ ปักทำขึ้นเป็นจอ
สี่มุมแดงยอ กลางก็ดาดด้วยผ้าขาว”

ส่วนด้านหลังของจอหนังใหญ่ เขาจุดไต้และก่อไฟขึ้นไว้ เพื่อให้เห็นเงาตัวหนังซึ่งมีลวดลายวิจิตรมาติดอยู่ที่จอผ้าขาว ดังมีบทพากย์ กล่าวถึงคนจุดไต้ในการแสดงหนังใหญ่ไว้ว่า

“เร่งเร็วเถิดนายไต้ เอาเพลิงใส่เข้าหนหลัง
ส่องแสงอย่าให้บัง จะเล่นให้ท่านทั้งหลายดู”

แล้วคนเล่นก็จับไม้ทาบตัวหนัง คนหนึ่งต่อตัวหนังหนึ่งตัว ชูตัวหนังขึ้นพ้นศีรษะของตนแล้วเต้นออกไปตามเพลงดนตรี และบทพากย์เจรจา ตามที่กำหนดไว้ในท้องเรื่อง คนเล่นหนังนี้เรียกว่า คนเชิด คนเชิดหนังจะต้องเชิดให้เงาของตัวหนังไปติดอยู่ที่จอผ้าขาว เพื่อคนดูจะได้เห็นรูปและลวดลายอันงดงามของตัวหนังได้เด่นชัด (ธนิต อยู่โพธิ์, 2511)

ที่มา: www.milinjeevapatsa.wordpress.com

ภาพประกอบ 20 การแสดงหนังใหญ่

การแสดงหนังใหญ่มีวิวัฒนาการมาโดยตลอดระยะเวลา จากอดีตจนถึงปัจจุบัน จากที่เคยใช้การ จุดไต้และก่อกองไฟเพื่อให้แสงสว่างในการแสดง ก็มาถึงยุคการใช้ไฟฟ้า

ในการแสดง และยังคงใช้เป็น มหรสพในการสมโภชในงานพิธีสำคัญๆ ใช้แสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองหรือใช้เป็นเครื่องราชูปโภค ปัจจุบันเหลือคณะหนังใหญ่อยู่ทั้งหมด 3 คณะได้แก่

หนังใหญ่วัดขนอน จังหวัดราชบุรี

หนังใหญ่วัดบ้านดอน จังหวัดระยอง

หนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี

จากคำบอกเล่าของ นายลออ ทองมีสิทธิ์ (2520) นักเชิดหนังและหัวหน้าคณะหนังใหญ่วัดขนอน อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี (31 พฤษภาคม 2520) ว่า หนังใหญ่หมดไป หรือไม่ได้รับความนิยม เนื่องจาก มีภาพยนตร์ในสมัยปัจจุบันเทคโนโลยีใหม่ๆ ทันสมัย หนังใหญ่จึงลดความสำคัญลงจนถึงขั้นสูญไปจากประเทศ จากคำบอกเล่าของนายลออ บอกให้ทราบถึงความสูญเสียครั้งยิ่งใหญ่สำหรับสมบัติล้ำค่าทางวัฒนธรรมที่บ่งบอกถึงความงดงามและความสามารถของคนไทยในการสร้างงานศิลป์ นายลออ ยังบอกเล่าถึงความเป็นมาของหนังใหญ่ อีกว่า เรื่องของหนังใหญ่เป็นเรื่องใหญ่ สมชื่อ แต่ก่อนโบราณมาหนังใหญ่ใช้เป็นมหรสพหลวง เวลามีพระราชพิธี งานมงคล หรืองานศพ จะมีการแสดงหนังใหญ่เสมอ แต่มาวันนี้ เป็นการยากที่คนไทยจะได้เห็นการแสดงหนังใหญ่ แม้ว่าก่อนหน้านี้เอกชนตามจังหวัดต่างๆ จะเคยมีแต่ก็เลิกรากันไป ในปัจจุบันนี้วัดขนอนเป็นหนึ่งของผู้ครอบครองสมบัติล้ำค่านี้เพียงแห่งเดียว ดังนั้นหนังใหญ่วัดขนอนจึงเป็นศิลปะล้ำค่าที่สุดในโลก ที่ควรอนุรักษ์ไว้เพื่อเป็นสมบัติของชาติบ่งบอกถึงความงดงามวิจิตรบรรจง อันเกิดจากภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทย และควรอนุรักษ์ สืบทอด ส่งต่อลูกหลานสืบไป

นายลออ ทองมีสิทธิ์ หัวหน้าคณะหนังใหญ่ เล่าถึงคณะผู้สร้างตัวหนังใหญ่วัดขนอน ว่า คนสร้างหนังใหญ่ มีหลายท่านได้ร่วมกันสร้างหนังใหญ่ขึ้น โดยมี พระครูศรัทธาสุนทร เมื่อยังหนุ่มเป็นผู้สนับสนุน หนังวัวจำนวนกว่า 300 ผืน ซึ่งได้มาจากชาวบ้าน ขึงพืดตากแห้ง ขูดขนออก แล้วทยอย เขียน ทยอยสลัก ด้วย ตุ๊ดตู่ หรือ มุก หลายหัว จนหนังวัวกลายเป็นภาพอันแสนวิจิตรขึ้น และนับแต่วันนั้น พระราม พระลักษมณ์ ทศกัณฐ์ รวมทั้งพลลิง พลยักษ์ ในวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ ก็ออกมาโลดเต้นในจอ 35 มม. อย่างงดงาม จากความเป็นมาของการแสดงหนังใหญ่ จะเห็นได้ว่าการแสดงโขนมีกำเนิดจากการแสดงหนังใหญ่ ประการหนึ่งอีกด้วย (อเนก นาวิกมูล., 2530)

อีกประการหนึ่งที่ยังเป็นความสงสัยของคนทั่วไปเกี่ยวกับที่มาของความเป็นโขน ที่หลายคนสันนิษฐานว่ามีที่มาจากการแสดงหนังใหญ่ แต่ หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช แสดงความคิดเห็นว่าไม่ไม่ยอมรับในทฤษฎี ดังกล่าว ที่ว่า การแสดงโขนเกิดจากการเล่นหนังใหญ่ เพราะเหตุว่า หนังก็เป็นเรื่องของหนัง ไม่ควรนำมาปะปนกับการแสดงโขน ซึ่งเป็นความคิดเห็นต่างจากบุคคลทั่วไปอีกหลายท่าน (คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2539) ถึงแม้ว่าบางท่านจะแสดงความคิดเห็นว่าเห็นด้วย หรือไม่เห็นด้วยก็ตาม ถือเป็นการดีที่ทำให้ผู้วิจัย สามารถนำข้อคิดเห็นเหล่านี้ทั้งเห็นด้วยและไม่เห็นด้วยมาเป็นข้อพิจารณาว่า การแสดงโขน จริงๆ แล้วมาจากการเล่นหนังใหญ่ อีกข้อหรือไม่

ยังมีอีกประการที่เป็นข้อสังเกต ดังข้อสันนิษฐาน ของ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ ได้กล่าวไว้ใน การศึกษาวิเคราะห์วิธีร่ายรำ และลีลาท่ารำของโขนตัวพระ กรณีศึกษาพระราม ว่า ศิลปะการแสดงหนังใหญ่มีส่วนสัมพันธ์และคล้ายคลึงกับการแสดงโขน แบ่งตามหัวข้อได้ 7 ลักษณะ คือ

1) หนังใหญ่เป็นการแสดงของผู้ชายล้วน เช่นเดียวกับการแสดงโขนสมัยโบราณที่ใช้ผู้ชายแสดงล้วน รวมทั้งคนพากย์ เจรจาแทนผู้แสดงก็ใช้ผู้ชายทั้งหมด ด้วย

2) ท่าเต้นของผู้เชิดหนังจะเดินผ่านจอในลักษณะเป็นเส้นตรง คือ การตะแคงตัวเดินไปด้านข้าง ที่เราเรียกว่าเป็นภาพ 2 มิติ การเดินไปข้างซ้ายคนเชิดหนังจะเดินโดยหันสีข้างไปข้างซ้ายตลอด ส่วนลำตัวด้านหน้า หันออกมาหน้าเวทีเรียกว่า หน้าอัด เพื่อให้ตัวหนังขนานกับจอด้านหลัง อันจำเป็นต้องรับกับแสงไฟและให้เห็นเงาของตัวหนังสม่ำเสมอกัน ด้วย ถ้าจะพลิกตัวหนังให้เดินมาด้านขวาบ้าง ก็จะพลิกอย่างรวดเร็วเพื่อให้เงาของตัวหนัง ปรากฏเป็นภาพขนานไปกับจอเช่นเดิม วิธีการเดินของคนเชิดหนังนี้ เหมือนกับการเดินของโขน

3) การหันข้างเข้าหาจอของคนเชิดหนังใหญ่จะหันเข้าในบทรบที่ต้องเผชิญหน้ากัน เหมือนกับท่ารบระหว่างพระกับยักษ์ ในการแสดงโขน

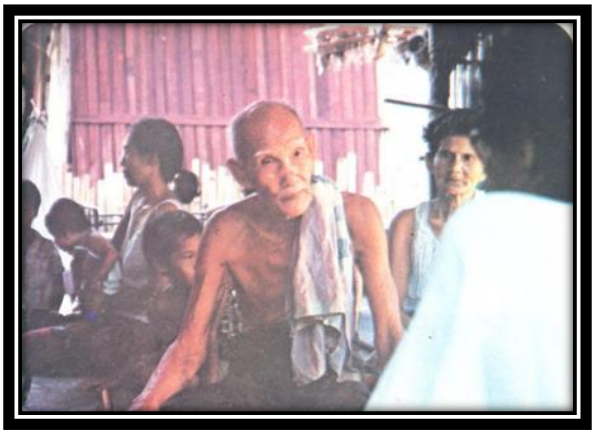
4) ท่าเหยียบเข่าของคนเชิดหนังใหญ่ในบทรบ เหมือนท่าโขนตัวพระเหยียบเข่าโขนตัวยักษ์

5) การก้าวเท้า ยกเท้า และการตั้งเหลี่ยมของคนเชิดหนังใหญ่รูปตัวพระเหมือนท่าก้าวเท้า ยกเท้า ตั้งเหลี่ยมของโขนตัวพระ

6) ส่วนสำคัญที่สุดคือ ท่าการยักตัวของคนเชิดหนังใหญ่เพื่อให้ดูเหมือนตัวหนังมีชีวิตจะมีอิทธิพลต่อการรำใช้หน้าหนังของโขนตัวพระ

7) สิ่งที่มองเห็นเด่นชัดว่าหนังใหญ่และโขนมีความสัมพันธ์กัน นอกจากท่าเต้นของคนเชิดแล้ว ยังเห็นได้จากลักษณะท่าทางของตัวหนังซึ่งเป็นภาพแกะสลักตัวหนัง ภาพตัวหนังพระรามแผลงศร ซึ่งถ่ายทอดมาสู่ท่ารำของการแสดงโขนตัวพระด้วย (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ., 2547)

จากการวิเคราะห์ถึงที่มาของการแสดงโขน ว่ามีที่มาจากการแสดงหนังใหญ่ของครูโขนหลายๆ ท่าน ถึงวิธีการเชิดหนังใหญ่และวิธีการแสดงโขนว่ามีความใกล้เคียงกัน จึงสันนิษฐานว่า หนังใหญ่กับโขนน่าจะมีความสัมพันธ์กันอยู่บ้าง ไม่มากก็น้อย และที่เป็นข้อสังเกตก็คือ ทั้งคนเชิดหนังและผู้แสดงโขนในยุคเริ่มแรกใช้เฉพาะผู้ชายแสดงล้วน ด้วยข้อสังเกตนี้อาจเป็นไปได้ว่าผู้เชิดหนังกับผู้แสดงโขนเป็นนักแสดงกลุ่มเดียวกัน เหมือนที่กล่าวไว้ข้างต้น



ที่มา: www.Archive.clib.psu.ac.th

ภาพประกอบ 21 นายลออ ทองมีสิทธิ์ หัวหน้าคณะและนักพากย์หนังใหญ่วัดขนอน

1.3 การแสดงกระบี่กระบอง

ในสมัยโบราณ นิยมเล่นกระบี่กระบอง เป็นการประกวดอวดฝีมือกันอยู่เนืองๆ จนถึงนำไปแสดงเป็นการมหรสพ เพื่อความบันเทิงใจของประชาชน ในงานเทศกาลต่างๆ ทั้งงานหลวงและงานราษฎร์ ปรากฏในบทละครเรื่องอิเหนา ฉบับรัชกาลที่ 1 หน้า 69 มีกล่าวไว้ว่า เมื่อท้าวหมันหยาจัดงานพระเมรุเสร็จ ทรงสบายพระทัย จึงตรัสสั่งอิเหนาว่า

“จะรำเล่นให้เป็นสถาพร ถวายกรเทวาในสถาน
เจ้าจัดกิดาหยันอันชำนาญ กับทหารชวามาลยู
ให้รำโล่ดั้งทวนตรี ดาบกริชกระบี่เป็นคู่คู่
แต่ล้วนเจนจัดสันทัดครู จะให้ดูสำราญบานใจ”

จากบทประพันธ์ดังกล่าวจะเห็นได้ว่าผู้ที่รำกระบี่กระบองจะต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถสันทัด จัดเจน เพราะเป็นการแสดงอวดฝีมือ ให้เกิดความสำราญ และรำเล่นกันในพระราชวังนั่นเอง นอกจากนี้การเล่นกระบี่กระบอง ยังถือเป็นการฝึก การเล่น และการแสดงการต่อสู้ด้วย อาวุธโบราณของไทย ที่ใช้ป้องกันประเทศในสมัยก่อน โดยทำอาวุธเลียนแบบอาวุธจริงด้วยโลหะ ไม้ หวาย หรือหนังสัตว์ เพื่อไม่ให้เกิดอันตรายใด ๆ ในการฝึก การเล่น และการแสดง เดิมเรียกว่า การ ประลองดาบ การประลองหอก จนกระทั่ง หลังรัชสมัยของรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์จึงเรียกว่า “กระบี่กระบอง” อุปกรณ์กระบี่กระบองที่พบในปัจจุบัน ได้แก่กระบี่ ดาบ ง้าว พลอง ดั้ง โล่ เขนและไม้สั้น เครื่องกระบี่กระบอง มีอยู่ 2 ประเภท คือ เครื่องไม้รำ และเครื่องไม้ตี เครื่องไม้รำนั้นลงรักปิด ทองประดับกระจกอย่างสวยงาม ส่วนเครื่องไม้ตีไม่ได้ตกแต่งอะไร การแสดงกระบี่กระบอง มี 2 ประเภท คือ ประเภทแสดง กับประเภทแข่งขัน สถานที่แสดงใช้ลานกว้าง

พอที่จะให้ผู้แสดงได้ ต่อสู้กันได้ไม่คับแคบนัก นักกระบี่กระบอง จะต้องสวมมงคล คาดผ้าประเจียดตะกรุด ก่อนจะลงมือแสดงจะต้องไหว้ครูก่อน จากนั้นจึงถึงการต่อสู้ การเล่นกระบี่กระบองที่ครบกระบวนการ จะต้องมีวงปี่ชวา และกลองแขกซึ่งมีปี่ชวา 1 เลา กลองแขก 2 ลูก ฉิ่ง 1 คู่ บรรเลงประกอบด้วย

เมื่อพิจารณาถึงการฝึกเล่นกระบี่กระบองนอกจากจะเป็นศิลปะการป้องกันตัวในอดีตอย่างหนึ่งแล้ว ยังมีประโยชน์ทางด้านร่างกายและสมอง กล่าวคือ เป็นการพัฒนาบุคลิกภาพ พัฒนา สมรรถภาพทางกายทั่วไป ฝึกความแข็งแรงของกล้ามเนื้อ ฝึกการทรงตัว ฝึกการเคลื่อนไหวที่คล่องแคล่วในการหลบหลีก ปัดป้อง ฝึกการหยุดพลัง การสลายพลัง ฝึกความสังเกต การสร้างไหวพริบ ด้วยการรู้จักวิธีศึกษาชัยภูมิ สิ่งแวดล้อม การสังเกตอากัปกริยา การใช้ท่าทาง นอกจากนี้ยังมีประโยชน์ ทางด้านจิตใจโดยการฝึกจิตใจให้มั่นคง เข้มแข็ง อดทนอีกด้วย (ธนิต อยู่โพธิ์, 2511)

ที่มา: www.pe.blogspot.com

ภาพประกอบ 22 การแสดงกระบี่กระบอง

เช่นเดียวกันกับ วิมลศรี อุปรมัย (2553) ได้อธิบายถึงการแสดงโขนมีที่มาจากการแสดงทั้ง 3 คือชักนาคดึกดำบรรพ์ หนังใหญ่ และการแสดงกระบี่กระบอง ดังที่กล่าวมาเกิดวิวัฒนาการการแสดงที่เรียกว่าโขนขึ้น จากนั้นได้มีการพัฒนาปรับปรุงขึ้น จนเกิดเป็นการแสดงโขน ในปัจจุบัน การแสดงโขนจากอดีตมาจนถึงปัจจุบันจุดกำเนิดเกิดความเป็น โขน ผู้รู้เรื่องโขนหลายท่านก็กล่าวเป็นแนวเดียวกันว่า ศิลปะแห่งการเล่นโขนได้วิธีเล่น วิธีแต่งตัวบางอย่างมาจากชักนาคดึกดำบรรพ์ และได้ท่าต่อสู้โลดโผน ท่ารำ ท่าเต้น มาจากบางส่วนของกระบี่กระบอง ซึ่งผู้เล่นหนังเอามาเล่น และได้ศิลป์อย่างอื่นของการเล่นหนังมาใช้ เช่นคำพากย์คำเจรจา และหน้าพาทย์เพลงดนตรี ตลอดจนได้ท่าเต้นของผู้เชิดหนังมาอีกด้วย ทั้งคงจะได้ประดิษฐ์แก้ไขวิธีแต่งตัวให้งดงามรัดกุม

ขึ้น และถ้าเครื่องสวมศีรษะได้มีมาตั้งแต่ครั้งเล่นดึกดำบรรพ์แล้ว ก็คงจะได้แก้ไขดัดแปลง แล้วประดิษฐ์สร้างขึ้นใหม่ให้มันเหมาะสมยิ่งขึ้น เมื่อพิจารณาการแสดงโขน จะเห็นได้ว่าศิลปะต่างๆ ได้รับการนำมาผสมผสาน อย่างกลมกลืน และมีลีลาการเล่นต่างจากระบำรำฟ้อนซึ่งมีมาแต่ดั้งเดิม (สุวรรณี อุดมผล, 2531)

เมื่อโขน เป็นนาฏกรรมชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทยซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ซึ่งบ่งบอกความเป็นไทย ได้อย่างสมบูรณ์แบบที่สุด ที่สามารถตอบคำถามต่างๆ ได้ว่า ประเทศไทยมีอะไรเป็นเอกลักษณ์ หรือ ศิลปะที่บ่งบอกความเป็นไทยมีอะไรบ้าง คำตอบที่สามารถตอบได้ดีที่สุด ก็คือการแสดงโขน โขนเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงที่เก่าแก่ของไทย มีมานาน ตามหลักฐานจากจดหมายเหตุของลาลูแบร์ ราชทูตฝรั่งเศสสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ได้กล่าวถึงการเล่นโขนว่า เป็นการเต้นออกท่าทางเข้ากับเสียงซอและเครื่องดนตรีอื่นๆ ผู้เต้นสวมหน้ากากและถืออาวุธ และนอกจากจดหมายเหตุของลาลูแบร์แล้ว วรรณคดีบางเล่ม ยังกล่าวถึงการแสดงโขน เช่น ในบทเบิกหน้าพระพากย์สามตระ ความที่ 3 กล่าวว่า

“กลางวันโขนละคอนโสภา หุ่นเห็นแจ่มตา
ประดับด้วยเครื่องเรืองไร
ราตรีอัคคีแจ่มใส หนังส่องแสงไฟ
จึงเห็นวิจิตรลวดลาย”

และในวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอ กล่าวถึงมหรสพในงานฉลองพระศพพระลอ พระเพื่อน พระแพง “ขยายโรงโขน โรงรำ ทำระทาราวเทียน” หลักฐานทั้งหมดนี้ล้วนแสดงให้เห็นว่า มีการเล่นโขนแล้วในสมัยกรุงศรีอยุธยา หรืออาจมีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยดังข้อสันนิษฐานที่ยกมากล่าวในตอนต้นนั่นเอง (สุวรรณี อุดมผล, 2531)

จากคำอธิบายของ ธนิต อยู่โพธิ์ (2538) ถึงที่มาของการแสดงโขน ว่าเป็นการแสดงที่รวมของศิลปะหลายแขนงคือ โขนนำวิธีเล่นและวิธีแต่งตัวบางอย่างมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ โขนนำท่าต่อสู้โลดโผน ท่ารำท่าเต้นมาจากกระบี่กระบอง และโขนนำศิลปะการพากย์ - เจรจา หน้าพาทย์เพลงดนตรี การแสดงโขน ผู้แสดงสวมศีรษะคือหัวโขน ปิดหน้าหมด ยกเว้น เทวดา มนุษย์ และมเหสี ธิดาพระยายักษ์ มีต้นเสียงและลูกคู่ร้องบทให้และมีคนพากย์และเจรจาให้ด้วย เรื่องที่แสดงนิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์และอุณรุท ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขนใช้วงปี่พาทย์ และการแสดงโขน ยังจัดเป็นนาฏกรรมที่มีความเป็นศิลปะเฉพาะของตนเอง ไม่ปรากฏชัดแน่นอนว่าคำว่า "โขน" ปรากฏขึ้นในสมัยใด โดยมีข้อสันนิษฐานว่า คำว่าโขนนั้น มีที่มาจากคำและความหมายในภาษาต่าง ๆ ดังนี้

คำว่าโขนในภาษาเบงคาลี ซึ่งปรากฏคำว่า"โขละ"หรือ"โขล" (บางครั้งเขียนด้วยคำว่า "โขหะ") ที่เป็นชื่อเรียกของเครื่องดนตรีประเภทหนัง ชนิดหนึ่งของฮินดู ลักษณะและรูปร่าง

คล้ายคลึงกับตะโพนของไทย ไม่มีขาตั้ง ทำด้วยดิน ไม่มีสายสำหรับถ่วงเสียง มีเสียงดังค่อนข้างมาก จัดเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมในแคว้นเบงกอล ประเทศอินเดีย ใช้สำหรับประกอบการละเล่นชนิดหนึ่ง เรียกว่ายาตราหรือละครเร่ที่คล้ายคลึงกับละครชาตรี โดยสันนิษฐานว่าเครื่องดนตรีชนิดนี้เคยถูกนำมาใช้ประกอบการเล่นนาฏกรรมชนิดหนึ่ง จึงเรียกว่าโขล ชื่อของเครื่องดนตรี

คำว่าโขนในภาษาอิหร่าน มีที่มาจาก หมายความถึงตุ๊กตาหรือหุ่น ซึ่งใช้สำหรับประกอบการแสดง โดยมีผู้ขับร้องและให้เสียงแทนตัวหุ่น เรียกว่าควานหรือโขน มีความคล้ายคลึงกับผู้พากย์และผู้เจรจาของการแสดงโขนของไทยในปัจจุบัน

คำว่าโขนในภาษาเขมร เป็นการกล่าวถึงโขนในพจนานุกรมภาษาเขมร ซึ่งหมายความถึงละคร แต่เขียนแทนว่าละโขน ที่หมายความถึงการแสดงมหรสพอย่างหนึ่ง

จากข้อสันนิษฐานต่าง ๆ ยังไม่สามารถสรุปได้ว่าโขนเป็นคำมาจากภาษาใด พจนานุกรมฉบับ ราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 ระบุความหมายของโขนเอาไว้ว่า "โขนหมายถึง การเล่นอย่างหนึ่งคล้าย ละครรำ แต่เล่นเฉพาะในเรื่องรามเกียรติ์ โดยผู้แสดงสวมหัวจำลองต่าง ๆ ที่เรียกว่าหัวโขน" หรือ หมายความถึงไม้ใช้ต่อเสริมหัวเรือท้ายเรือให้งอนเชิดขึ้นไปที่เรียกว่าโขนเรือ หรือใช้สำหรับเรียกเรือชนิด หนึ่งที่มีโขนว่าเรือโขนเช่น เรือโขนขนาดใหญ่น้อยเหลือหลายในลิลิตพยุหยาตรา หรือหมายความถึงส่วนสุดทั้งสองข้างของรางระนาดหรือฆ้องวงใหญ่ที่มีลักษณะงอนขึ้นว่าโขน

ในสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ได้มีการกล่าวถึงโขนโดย มองสิเออ ลาลูแบร์ เอาไว้ว่า "โขนนั้น เป็นการร่ายรำเข้า ๆ ออก ๆ หลายคำรบ ตามจังหวะซอและเครื่องดนตรีอย่างอื่นอีก ผู้แสดงนั้นสวมหน้ากาก (หัวโขน) และถืออาวุธ แสดงบทหนักไปในทางสู้รบกันมากกว่าจะเป็นการร่ายรำ และมาตรว่าการแสดงส่วนใหญ่จะหนักไปในทางโลดเต้น เผ่นโผนโจนทะยาน และวางท่าอย่างเกินสมควรแล้ว นาน ๆ ก็จะหยุดเจรจาออกมาสักคำสองคำ หน้ากาก (หัวโขน) ส่วนใหญ่นั้นน่าเกลียด เป็นหน้าสัตว์ที่มี รูปพรรณวิตถาร (ลิง) หรือไม่เป็นหน้าปีศาจ (ยักษ์) ซึ่งเป็นการแสดงความเห็นต่อมหรสพในอดีตของชาว ไทยในสายตาของชาวต่างประเทศ

กล่าวโดยสรุปได้ว่า “โขน” เป็นนาฏกรรมไทยชนิดหนึ่งที่ไม่น่าจะกำเนิดมาจากการละเล่นอย่างใดอย่างหนึ่งเพียงอย่างเดียว แต่ควรเป็นการละเล่นซึ่งก่อรูปขึ้นมาจากประเพณีหลายๆ อย่างที่มีอยู่มาก่อนแล้ว จะเห็นได้ว่าเป็นการแสดงที่ผสมผสานศาสตร์ทางด้านศิลปะไว้หลายด้าน กล่าวคือมีเค้าท่าเต้นมาจากการรำกระบี่กระบองและการเชิดหนังใหญ่ ดำเนินการแสดงด้วยการพากย์เจรจา ที่ใช้แสดงหนังใหญ่ และผู้แสดงแต่งตัวคล้ายกับการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ที่เป็นแบบแผนในราชสำนัก ดังนั้นแล้ว โขนจึงเป็นการแสดงสิ่งใหม่ และมีการใช้เวลาพัฒนาพอสมควรจึงทำให้โขนเป็นการแสดงเฉพาะในราชสำนัก (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2556)

เช่นเดียวกันกับข้อสรุปของ มัทนี รัตนิน (2546) ได้สรุป ไว้ว่า นาฏกรรมไทยเป็นสิ่งหนึ่งที่บ่งบอกวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ความเชื่อ ขนบประเพณีที่บ่งบอกความเป็นไทย วิวัฒนาการของโขน และความเป็นมาเกี่ยวกับการแสดงโขน ที่อิงมากับประวัติศาสตร์ชาติไทย โขนกับการจัดระดับสังคมไทย สังคมไทยจะให้ความสำคัญกับเรื่องของชนชั้นทางสังคม กล่าวคือสิ่งใดที่ถือว่าเป็นของพระมหากษัตริย์ จะสงวนไว้เพื่อผู้มียศถาบรรดาศักดิ์เท่านั้น สิ่งนั้นคนสามัญก็จะไม่มีโอกาสได้ใกล้ชิดสัมผัส ซึ่งสถาบันพระมหากษัตริย์ เป็นหัวใจสำคัญยิ่ง ที่จรรโลงให้เกิดความต่อเนื่องของศิลปวัฒนธรรม ในฐานะผู้อุปถัมภ์และผู้นำการสร้างสรรค์ศิลปะในอดีต แม้หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองปี 2475 ซึ่งศิลปวัฒนธรรมของชาติ ต้องย้ายไปอยู่ในความดูแลของรัฐบาลภายใต้การดูแลของกรมศิลปากร ผู้บริหารและผู้สืบทอดศิลปวัฒนธรรมส่วนหนึ่งก็มาจากวงการศิลปิน และคงเชื่อมโยงเกี่ยวพันสถาบันพระมหากษัตริย์ อยู่มาก พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชรัชกาลที่ 9 และพระบรมวงศานุวงศ์ทุกพระองค์ ยังคงเป็นองค์อุปถัมภ์ที่สำคัญของศิลปวัฒนธรรมไทย และได้ทรงส่งเสริมให้มีการเผยแพร่การสืบทอด ทั้งศิลปวัฒนธรรมที่เป็นแบบแผนของชาติ (Classical) และที่เป็นของท้องถิ่นในชนบท ต่างๆด้วย ที่มีหลักฐานแสดงไว้ ให้เยาวชนรุ่นหลังได้เรียนรู้ เริ่มต้นจากยุคเริ่มแรกที่พอมีร่องรอยพอที่จะจับประเด็นมานำเสนอไว้ เพื่อวิเคราะห์ได้ โดยแบ่งตามช่วงเวลาของพุทธศักราช คือ

2. วิวัฒนาการแสดงโขนในประเทศไทย

การแสดงโขนในประเทศไทย จากข้อสังเกตของ ฐาปนีย์ สังสิทธิ์วงศ์ (2557) ได้ศึกษาถึงวิวัฒนาการการแสดงโขน ในประเทศไทย ผ่านช่วงเวลาในประวัติศาสตร์ชาติไทย โดยอ้างอิงหลักฐานทางประวัติศาสตร์ทั้งหลักฐานที่จับต้องได้ และหลักฐานที่ไม่สามารถจับต้องได้นั้น การแสดงโขน ของชาติไทย มีวิวัฒนาการจากยุคเริ่มแรก จนมาถึงปัจจุบัน ไว้ดังนี้

2.1 การแสดงโขนในสมัยสุโขทัย (พ.ศ. 1792-2006)

จากการสืบค้นสันนิษฐานของ สุวรรณี อุดมผล (2531) หากพิจารณาถึงมหรสพที่ใช้ในการเฉลิมฉลองงานต่างๆ ของชาติไทย ในการสืบค้นหาหลักฐานการแสดงโขนในสมัยสุโขทัยนี้ อาจพบร่องรอย ไม่มากชิ้นนัก แต่ก็ยังพอมี เป็นเค้ามูลให้จับประเด็นมาวิเคราะห์ถึงความน่าจะเป็นได้ว่า เมื่อชาวไทยปรากฏตัวในดินแดนสุวรรณภูมิและมีความเข้มแข็งขึ้นเป็นไทยแก่ตน พ่อขุนบางกลางหาว สถาปนาอาณาจักรสุโขทัยเป็นรัฐอิสระ ปรากฏการแสดงโขน ระบำ รำ ฟ้อน เริ่มชัดเจนขึ้น ในหลักศิลาจารึกหลักที่ 8 ในสมัยพระมหาธรรมราชา (ลิไท) กล่าวถึงการแสดงมหรสพสมโภชในงานเทศกาลไหว้พระพุทธบาทบนเขา สุมนกูฏ พ.ศ.1903 ความว่า “มีระบำ ( ) เต้นเล่นทุกฉัน....ด้วยเสียงอันสาธุการบูชา อีกด้วยดุริยพาท พิณ ฆ้อง กลอง เสียงดัง สีพอดัง ดินจักหล่มอันใส้...” จากข้อความข้างต้น ในหลักศิลาจารึก หมายถึง ในเทศกาลไหว้พระพุทธบาท มีการแสดง ระบำ รำ เต้น และการแสดงดนตรี พิณ ฆ้อง กลอง เสียงดนตรี สีดังพอที่แผ่นดินสะเทือนไปทั่ว การหรือจาก

ข้อความที่ว่า “บ้างเต้น บ้างรำ บ้างฟ้อนระบำ บรรฤา เพลงดุริยดนตรี บ้างดีด บ้างสี บ้างตีบ้างเป่า บ้างขับสัพพสำเนียง เสียงหมู่นักคุณจุนกันไปเดียรดาษ พื้น ฆ้อง กลอง แตรสังข์ ระฆัง กังสดาล มโหระทึกกึกก้อง ทำนุกดี”แสดงว่า ระบำ รำ เต้น ดังกล่าวในสมัยสุโขทัยนี้ สันนิษฐานว่า ได้รับอิทธิพลทางศิลปะของขอม เพราะขอมเชื่อว่า พระศิวะเป็น นาฏราช หรือราชาแห่งนาฏศิลป์ เชื่อว่าสังคมในยุคนั้นยังมีความความเชื่อเกี่ยวกับศาสนาพราหมณ์ ได้รับอิทธิพลทางศาสนาจากอินเดีย เชื่อในพระอิศวร พระนารายณ์ ดังนั้นเมื่อมีการแสดงละคร ระบำ รำ เต้น จึง สันนิษฐานว่าการแสดงโขนก็ย่อมต้องมีด้วยเช่นกัน จากคำกล่าวที่ว่า”การแสดงระบำ รำ เต้น”น่าจะวิเคราะห์ ได้ว่า ระบำ คงหมายถึง การรำระบำเป็นชุดๆ คำว่า รำ น่าจะเป็นการแสดงละครรำ และคำว่าเต้น ก็คงสันนิษฐานว่า เป็นการเต้นโขน หรือการแสดงโขน นั่นเอง .ในยุคแรกเริ่มที่พอมีหลักฐานอ้างอิงนี้โอกาสที่ใช้แสดงโขนนั้นใช้เฉพาะในพระราชสำนัก สามัญชนทั่วไปไม่มีโอกาสได้ชมการแสดงโขน เพราะจัดแสดงเฉพาะเฉลิมฉลองในงานราชพิธี หรือรัฐพิธี .ในพระราชสำนักเท่านั้น ไม่เพียงแต่ที่กรุงสุโขทัยเท่านั้น อาณาจักรต่างๆ ก็มีการแสดง ระบำ รำ เต้น เช่นเดียวกัน ดังในปรากฏในพงศาวดารลานช้าง ว่า

“เมื่อนั้น พระยาแถนเล่าถามว่า เครื่องอันจักเล่นจักหัว แลเสพ รำ คำขับทั้งมวญนั้น ยังได้แต่งแปงให้แก่เขาไปแล้ว (แล้วหรือ?) ยามนั้นแถนแพนจึงว่า เครื่องฝูงนั้นข้อยไม่ได้แต่งแปงกาย เมื่อนั้นพระยาแถนหลวงจึงให้ศรีคันธพะเทวดา ลงมาบอกสอนแก่คนทั้งหลาย ให้เฮ็ดฆ้องกลอง กรับแจแวง ปี่พาทย์ พิณเพี้ย เพลงกลอน ได้สอนให้ ดนตรีทั้งมวญถ้วนแล้ว ก็จึ่งเมื้อเล่าเมื้อไหว้” จากพงศาวดารลานช้าง ข้างต้นสันนิษฐานได้ว่าระบำ รำ เต้น มีมาตั้งแต่ก่อนกรุงสุโขทัยอีกด้วย ดังปรากฏ จากหลักฐานประติมากรรม ภาพสลักหิน ภาพปูนปั้น ดินเผาหรือรูปสำริดต่าง เช่น

ปูนปั้นสมัยทวารวดี บ้านโคกไม้ ของนายเคน นครสวรรค์ เป็นรูปกินรี ฟ้อนรำ ท่าลลิเตะ
ดินเผา สมัยทวารวดี ได้จาก นายจันเสน นครสวรรค์ เป็นรูปฟ้อนรำ ท่าอัญจิตะ
ดินเผา สมัยทวารวดี ได้จาก คูบัว ราชบุรี เป็นรูปนางรำ ท่าจตุระ
ปูนปั้น สมัยทวาราวดี ได้จาก คูบัว ราชบุรี เป็นรูปนักร้องและนักดนตรีหญิง
รูปสำริด สมัยลพบุรี ได้จากปราสาทหินพิมาย นครราชสีมา เป็นรูปนางรำ ท่ายัมสิตะ
ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี ได้จาก อำเภอกุฉินารายณ์ กาฬสินธุ์เป็นรูปนางอัปสรรำ
ภาพสลักหิน ได้จาก ปราสาทหินพิมาย นครราชสีมา เป็นรูปนางฟ้อนรำ

หลักฐานประติมากรรมดังกล่าวมีอยู่ก่อนสมัยสุโขทัยแล้ว เมื่อมาถึงสุโขทัยก็ยังปรากฏ หลักฐาน ของระบำ รำ เต้น ที่เป็นที่มาของการแสดง โขน ที่กล่าวมาข้างต้น อยู่ (สุวรรณี อุดมผล, 2531)

2.2 การแสดงโขนในสมัยอยุธยาตอนต้น (พ.ศ.1893 - 2112)

จากหลักฐานต่างๆ ที่ปรากฏอยู่พบว่าในสมัยอยุธยาตอนต้นมีมหรสพเพิ่มขึ้นจากสมัยสุโขทัย หลายประเภท คือมีการแสดงประเภทหนังและระบำ และยังมีวรรณกรรมที่ระบุว่า

ใช้สำหรับประกอบการเล่นหนัง ดังปรากฏอยู่ในกฎมนเทียรบาล ประกาศใช้ จ.ศ. 720 (พ.ศ. 1901) สมัยพระเจ้าอู่ทอง มีวรรณกรรมที่ระบุว่าใช้ในการเล่นหนัง เรื่องสมุทรโฆษคำฉันท์ ว่า

“ให้ฉลักแฉบกภาพอันชระ เป็นบรรพบูรณะ
นเรนทรราชบรรหาร
ให้ทวยนักคุนผู้ชาญ กลเล่นโดยการ
ยเป็นบำเทิงธรณี”

คำว่า “ฉลักแฉบกภาพ” ก็หมายถึงการแกะสลักหนังเป็นรูปภาพต่างๆ เพื่อใช้เชิดในการเล่นหนังนั่นเอง เมื่อมีการเล่นหนัง ในสมัยนี้ก็สันนิษฐานว่ามีการแสดงโขนเกิดขึ้นด้วย ข้อสันนิษฐานอีกประการหนึ่งคือ ราชสำนักให้ความสำคัญกับพิธีกรรมในการฉลองพระราชพิธีหลายๆ พิธี และถือว่าเป็นพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธ์ เมื่อใดที่มีพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ การเฉลิมฉลองด้วยเครื่องมหรสพก็จะเกิดขึ้นตามมา และเครื่องมหรสพในสมัยนั้น ก็จะประกอบไปด้วย ระบำ รำ เต้น เพื่อบ่งบอกถึงความเอิกเกริก ยิ่งใหญ่ เช่นเดียวกับพิธีคล้องช้าง ถือว่าเป็นพิธีกรรมที่ศักดิ์สิทธ์ที่เกิดขึ้น กรณีพบช้างสำคัญและคล้องติดกำหนดให้ มีมหรสพสมโภชในพิธีคล้องช้างนี้ “เมื่อพบแล้วจะชักนำให้ทำพิธี 7 วันแล้วจึ่งเอาด้ายตีบาศทรงบาศ เมื่อคล้องติด หนัง 8 โรง สมโภช 7 เล่นมหรสพ 15 วัน จึ่งเอาหนังรำรวดมาถึงพระนคร และเมื่อถึงพระ นครแล้ว เล่นมหรสพสมโภช 15 วัน”

มหรสพสมโภชพิธีคล้องช้าง

การจับช้างมาใช้ตำรา คชกรรม ที่เรียกกันว่าการคล้องช้าง (Elephant Round-up) ถือเป็นศิลปศาสตร์สำคัญของพระมหากษัตริย์ รวมถึงเชื้อพระวงศ์ เจ้าทรงกรมและขุนศึกระดับสูงในอดีต เพื่อนำมาใช้เป็นพาหนะในยามสงบ และใช้เป็นคชาธารในยามพระราชสงคราม

ช้างในทางคติความเชื่อ ความมงคลทางคชศาสตร์ เกี่ยวพันกับเทพเจ้าที่สำคัญสององค์ คือ “พระพิฆเนศ” และ “พระโกญจนาเนศวร” ในอดีตพระมหากษัตริย์ทรงมักจะเสด็จออกเพื่อไปวังช้างด้วยพระองค์เอง ทั้งนี้ก็เพื่อฝึกฝนร่วมกับข้าราชบริพารในการคล้องช้างป่าให้มีความชำนาญ ทั้งยัง ฝึกการขับขี่ช้าง และฝึกใช้ช้างในการพระราชสงคราม

วิธีการคล้องช้างในสมัยโบราณมีอยู่สองแบบ แบบแรกคือไปจับในป่า แบ่งออกเป็นสองวิธี เรียกว่า โพนช้าง คือไล่ติดตามโขลงช้าง แล้วคล้องจับเอาเฉพาะตัวที่ต้องการออกมา และวังช้าง คือไปตั้งค่ายเป็นกับดักช้างในป่า จับช้างยกโขลง แบบที่สองคือต้อนช้างมาคล้องที่เพนียด ไล่ต้อนให้ช้างเข้ามาจนมุม แล้วเลือกจับตัวที่ต้องการไว้ ส่วนตัวอื่น ๆ ก็ปล่อยกลับเข้าป่าไป เมื่อขาดช้างใช้งานก็ค่อยต้อนเข้ามาจับกันใหม่

พระโกญจนาเนศวรนั้นมีพระนามปรากฏอยู่เฉพาะในตำราคชลักษณ์ ตามตำนานกล่าวว่า ในไตรดายุค พระนารายณ์ทรงกระทำเทวฤทธิ์ให้เกิดดอกบัวผุดขึ้นจากอุทร ดอกบัวดอกนั้นมีแปดกลีบ มีเกสร 172 เกสร แล้วนำไปถวายพระอิศวร ซึ่งองค์เทวะเจ้าได้แบ่งเกสร

ดอกบัวออกเป็นสี่ส่วน หนึ่งส่วนเป็นขององค์ศิวะเจ้าเอง หนึ่งส่วนขององค์พรหมมา ส่วนหนึ่งเป็นของพระวิษณุ และส่วนที่สี่ให้แก่พระอัคนี เพื่อให้เทวะแต่ละองค์ทรงบันดาลให้เกิดช้างสี่ตระกูล คือ อิศวรพงศ์, พรหมพงศ์, วิษณุพงศ์ แลอัคนิพงศ์ แล้วจึงสร้างพระเวทย์สี่ประการ ไว้เพื่อให้สำหรับสาธุชนทั้งหลายจะได้ปราบช้างทั้งสี่ตระกูลในโลก

พระศิวะทรงประสาทพรให้พระเพลิงกระทำเทวฤทธิ์ บังเกิดเป็นเปลวไฟออกจากช่องพระกรรณทั้งสอง และท่ามกลางเปลวเพลิงทางด้านขวา บังเกิดเป็นเทวกุมารองค์หนึ่ง มีพระพักตร์เป็นช้าง พระนามว่า “ศิวบุตรพิฆเนศวร” ส่วนเบื้องซ้ายบังเกิดเป็นเทวกุมาร มีพระพักตร์เป็นช้างสามเศียร มีหกพระกร ทรงพระนาม “โกญจนาเนศวร” ทรงบันดาลให้เกิดเป็นช้างเอราวัณ ช้างเผือกผู้มี 33 เศียร อีกพระกรหนึ่ง บังเกิดช้างคิรีเมขละไตรดายุค ช้างเผือกผู้สามเศียร ช้างทั้งสองถือเป็น “เทพยานฤทธิ์” ซึ่งพระเป็นเจ้าทั้งสามประสาทพรไว้ให้เป็นเทพพาหนะขององค์อมรินทร์ พระกรอีกสองกรของพระโกญจนาเนศวร เกิดเป็นช้างเผือกซึ่งจะได้อุบัติในโลก สำหรับเป็นพาหนะของกษัตริย์อันมีอภินิหารอีกข้างละสามตระกูล คือ ช้างเผือกเอก โท ตรี และพระกรเบื้องขวาเป็นพลาย อีกสองพระกรบังเกิดเป็น “สังข์ ทักษิณาวรรต” เบื้องขวา “สังข์อุตราวัฏ” เบื้องซ้าย ยืนอยู่เหนือกระพองศีรษะช้างเจ็ดเศียร บรรดาหมอช้างทั้งหลายจึงไหว้บูชา พระศิวบุตรพิฆเนศวรและพระโกญจนาเนศวร ด้วยเหตุนี้พระศิวบุตรทั้งสอง ก็ประจำอยู่ในโลกจนสิ้นภัทรกัปหนึ่ง ช้างเผือกทั้งสามตระกูล และสังข์สองตระกูล จึงเป็นของมงคล เพราะเกิดจากกลางฝ่ามือของ พระโกญจนาเนศวรศิวบุตรนั่นเอง ด้วยเหตุที่ช้างเป็นสิ่งมงคล เมื่อคลองช้างได้มาสมความตั้งใจแล้ว จึงจัดให้มีงานฉลองโดยมีมหรสพสมโภช ในพิธีนี้อย่าง ยิ่งใหญ่ โดยนำมหรสพสำคัญและยิ่งใหญ่ที่มี มาฉลอง นั่นก็คือ ระบำ รำ เต้น และการแสดงดนตรี พิณ ฆ้อง กลอง นั่นเอง (กรมศิลปากร, 2556)

2.3 การแสดงโขนในสมัยอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ. 2231 – 2310)

การแสดงโขนในพระราชพิธีอินทราภิเษก เป็นพิธีการเล่นชักนาดึกดำบรรพ์ เชื่อกันว่าได้แบบอย่างมาจากขอม แม้จะไม่มีตำนานกล่าวไว้โดยชัดเจน แต่มีปรากฏ ที่ “พนักสะพานทั้งสองข้าง (ซึ่งเป็นสะพานหินเข้าสู่นครธม) ทำเป็นรูปพระยานาคตัวใหญ่ 7 เศียร ข้างละตัว มีรูปเทวดาอยู่ฟากหนึ่ง รูปอสูรอยู่ฟากหนึ่ง ฉุดนาคดึกดำบรรพ์... สะพานข้ามคูนครธมทำรูปเทวดาและอสูรฉุดนาคดึกดำบรรพ์อย่างนี้ทุกสะพาน” และที่ในนครวัด ก็ปรากฏว่า จำหลักเรื่องชักนาคทำน้ำอมฤต ไว้ที่ผนังระเบียงด้านตะวันออกเฉียงใต้ของนครวัด ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ชวนคิดว่าพระราชพิธีอินทราภิเษก คงจะได้แบบอย่างมาจากขอม เพราะมีหลักฐานปรากฏชัดเจน ดังเห็นได้จากรูปปรางค์แบบขอม ที่สร้างขึ้นไว้ในวัดพระราม และวัดมหาธาตุเป็นต้น ยังปรากฏที่กรุงเก่า จังหวัดพระนครศรีอยุธยา จนบัดนี้ และหลักฐานอีกอย่างในการแสดงโขนสมัยกรุงศรีอยุธยา ก็คือ กล่าวถึงในวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอ ในงานเผาศพพระลอ พระเพื่อน พระแพง

2.4 การแสดงโขนในสมัยธนบุรี (พ.ศ. 2310-2325)

การจัดการแสดงโขนที่มีหลักฐานบันทึกไว้โดยจัดแสดงในงานพระเมรุถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระพันปีหลวง และ แสดงบนแพ เพื่อแห่อัญเชิญพระแก้วมรกตและพระบางมายังกรุงธนบุรี การแสดงโขนยังคงใช้รูปแบบเดิมกับ อยุธยา ตอนปลาย โดยเป็นการแสดงมีโขนหลวงและโขนข้าราชบริพารที่แสดงโดยข้าราชบริพาร ในยุคสมัยนี้ ยัง มีกลิ่นไอของสงคราม เป็นช่วงที่ไทย กำลังฟื้นฟู หลายด้านเพื่อก่อตั้งไทยให้มีความเป็นปึกแผ่น มั่นคง การแสดงโขนเพื่อพระราชพิธีรัฐพิธี เฉลิมฉลอง ให้เกิดมงคล ยังคงใช้รูปแบบเดิมกับการแสดงโขนในสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยมีการแสดงโขนหลวง มีโขนของข้าราชบริพาร ทีมีคณะละคร โขน เป็นส่วนตัว และ มีโขนขุนนาง ใน ราชสำนักการแสดงโขนในพระราชสำนัก ในสมัยโบราณข้าราชการ มหาดเล็กที่รับราชการในสำนักพระราชวัง มักได้รับการพิจารณาคัดเลือกให้ฝึกหัดแสดงโขน เนื่องจากโขนนั้นถือเป็นการละเล่นของผู้มียศถาบรรดาศักดิ์ ใช้สำหรับแสดงในงานพระราชพิธีเท่านั้น ทำให้ต้องคัดเลือกผู้แสดงที่มีความสามารถ ฉลาดเฉลียว จดจำและฝึกหัดท่ารำท่าเต้นต่าง ๆ ให้เข้าใจได้โดยง่าย ดังคำสันนิษฐานของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ความว่า “บางทีเกิดมี กรมโขน” ขึ้นจะมาแต่การเล่นดึกดำบรรพ์ ในพระราชพิธีอินทราภิเษกนี้เอง โดยทำนองจะมีพระราชพิธีอื่นอันมีการเล่นแสดงตำนานเนือง ๆ จึงเป็นเหตุให้ฝึกหัดโขนหลวงนี้ขึ้นไว้ สำหรับเล่นในการพระราชพิธี และเอามหาดเล็กหลวงมาหัดเป็นโขนตามแบบแผน ซึ่งมีอยู่ในตำราพระราชพิธีอินทราภิเษก” แต่เดิมนั้นใช้ผู้ชายล้วนในการแสดงทั้งตัวพระและตัวนาง การได้รับคัดเลือกให้แสดงโขนในสมัยนั้น ถือเป็นความภาคภูมิใจต่อผู้ที่ได้ถูกรับคัดเลือก เนื่องจากโขนเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูง และกลายเป็นประเพณีสืบต่อมาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ ที่ผู้แสดงโขนในพระราชสำนักจะต้องเป็นพวกมหาดเล็ก ข้าราชการหรือบุตรหลานข้าราชการเท่านั้น

2.5 การแสดงโขนในสมัยสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (พ.ศ. 2325 – 2352)

ยุคฟื้นฟู ความเจริญจากสงคราม ความเป็นอยู่ของประชาชนอยู่แบบหวาดระแวง เร่งทำนุบำรุง ทั้งศาสนา การเมืองการปกครอง -การแสดงโขน ละครในยุคนี้แบ่งเป็น 3 ลักษณะ

จัดแสดงในวัง แสดงให้เจ้าของคณะดูเฉพาะ

แสดงสมโภชในวังหรือนอกวัง

แสดงงานที่มีเจ้าภาพว่าจ้าง งานศพ งานบวช หรืองานอื่นทั่วไป

การแสดงโขนในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชนี้ พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บท ละครเรื่องรามเกียรติ์สำหรับใช้เป็นบทแสดงโขน ด้วยพระองค์เอง การแสดงโขนได้รับความนิยมมาก และในยุคเริ่มแรกแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ นี้จึงเกิดโขนหลายประเภท เช่น เจ้านายและขุนนางฝึกหัดโขน ได้ ให้มีการหัดโขนหลวงทั้งวังหลวง วังหลัง มีการใช้ทหารมหาดเล็กมาฝึกโขน

2.6 การแสดงโขนในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (พ.ศ. 2352-2367)

ในระหว่างที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเสวยราชสมบัติอยู่เป็นเวลา ยาวนานถึง 16 ปีนั้นได้ทรงสร้างสรรค์ ความเจริญรุ่งเรืองให้แก่ชาติบ้านเมืองเป็นอเนกประการ ประวัติศาสตร์ได้จารึกไว้ว่า ประเทศไทยเรานี้ตลอดรัชสมัยของพระองค์ บ้านเมืองอุดมสมบูรณ์ร่มเย็นเป็นสุข ในด้านต่างประเทศ ทรงรับเป็นไมตรีกับพม่า ขณะเดียวกันก็โปรดให้สร้างเมืองและป้อม ณ ที่อันเหมาะสมเพื่อป้องกันพระนคร เช่น สร้างป้อมที่นครเขื่อนขัณฑ์ อันเป็นเมืองด่านสำหรับป้องกันศึกศัตรู ในด้านศิลปวัฒนธรรม อันเป็นเอกลักษณ์สำคัญของชาติ พระองค์ก็ได้ทรงส่งเสริมทะนุบำรุงวรรณคดี กวีนิพนธ์ นาฏศิลป์ ดนตรี งานช่างประติมากรรมจิตรกรรม และสถาปัตยกรรมไทย โดยเฉพาะในด้านวรรณคดีนั้น อาจกล่าวได้ว่ารัชกาลของพระองค์ เป็นยุคทองของวรรณคดีไทยสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เช่นเดียวกับที่ รัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเป็นยุคทองของวรรณคดีไทยสมัยกรุงศรีอยุธยา ทั้งนี้เพราะพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงเป็นกวี ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทกวีตกทอดเป็นวรรณคดีมรดกของชาติ ซึ่งอนุชนรุ่นหลังได้ใช้ศึกษาหาความบันเทิงและเล่าเรียนเพิ่มพูนความรู้ ตลอดจนเป็นแบบฉบับงานกวีนิพนธ์อันสมบูรณ์เป็นจำนวนมาก เป็นที่เชิดหน้าชูตาชาวไทย และปรากฏเป็นเกียรติแพร่หลายไปในนานาประเทศ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย แบ่งเป็นพระราชนิพนธ์ที่เป็นกลอนบทละครใน ได้แก่ อิเหนา และรามเกียรติ์ บทละครนอก 5 เรื่อง คือ ไกรทอง คาวี ไชยเชษฐ์ สังข์ทอง และมณีพิชัย พระราชนิพนธ์ที่เป็นกลอนเสภา ได้แก่ เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน พระราชนิพนธ์ที่เป็นกาพย์ ได้แก่ กาพย์เห่เรือชมเครื่องคาวหวาน และบทพากย์โขน 4 บท คือ นางลอย นาคบาศ พรหมาสตร์

ที่มา: www . Striwit3.ac. th

ภาพประกอบ 23 การแสดงโขนปนละคร

ยุคทองแห่งวรรณคดี การแสดงละครรำ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชการที่ 2 ทรงมีพระปรีชาสามารถทางศิลปะทุกแขนง และในยุคสมัยของพระองค์ประเทศชาติ สงบจากสงครามมีโอกาส ได้ แสดงออกถึงความสนุกสนาน ความบันเทิง จึงมีการหัดละครรำขึ้นจนได้รับความนิยมมาก การแสดงโขนในยุคนี้จึงมีละครเข้ามาปะปนทำให้ได้รับความนิยมยิ่งขึ้น โอกาสที่ใช้แสดงในงานพิธีการสำคัญ ใช้เป็นมหรสพสมโภชราชพิธี รัฐพิธี ใช้แสดงงานรื่นเริง ต่างๆ พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บท แสดงโขนที่กระชับขึ้นกว่า บทโขนรัชกาลที่ 1 และมีละครปนมากขึ้น ใช้การร่ายรำโดยสุภาพสตรีชาววัง เข้าแทรก มากกว่าใช้การเต้น

ที่มา : www.th.wikpadia.org

ภาพประกอบ 24 วงดนตรีประกอบ การแสดงโขนปนละคร

2.7 การแสดงโขนสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2367-2394)

ยุคทองของเศรษฐกิจของประเทศ ยุคทำนุบำรุงศาสนา โขนส่วนมากจะเล่นในวัง มีโขนของพระราชวงศ์ โขนในอุปถัมภ์ของ พระมหากษัตริย์ พระบรมวงศานุวงศ์ มีโขนเจ้านาย โขนขุนนาง โขนเอกชน เกิดขึ้นหลายสำนัก เช่น โขนของเจ้านายพระองค์เจ้าลักขณานุคุณ คนที่มีบรรดาศักดิ์ ร่ำรวยสามารถจัดตั้งคณะโขน ละคร ได้ จึงถือเป็น ยุคเสื่อมโทรม หลังจากโขนที่เจริญรุ่งเรืองในสมัยของ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ก็เริ่มมีผู้ที่นำเอาโขนไปรับจ้างแสดงในงานต่าง ๆ เช่น งานศพหรืองานที่ไม่มีเกียรติเพียงเพื่อหวังค่าตอบแทน ทำให้โขนเริ่มถูกมองไปในทางที่ไม่ดี กลายเป็นการแสดงที่ไม่สมฐานะของผู้แสดง ไม่คำนึงถึงเกียรติยศของการแสดงศิลปะชั้นสูงที่ได้รับความนิยมยกย่อง เนื่องจากแต่เดิมนั้นโขนเป็นการแสดงที่มีเกียรติและศักดิ์ศรี ใช้สำหรับแสดงในงานพระราชพิธีเท่านั้น ทำให้ความนิยมในโขนเริ่มเสื่อมลงอย่างรวดเร็ว

การที่พระราชทานอนุญาตให้มีละครหญิงได้ ทำให้เจ้านายชั้นสูง เสนาอำมาตย์ขุนนางต่าง ๆ พากันเปลี่ยนแปลงเพศของผู้แสดงในสังกัดตนเองเป็นอย่างมาก ทำให้แต่เดิมโขนที่มีเฉพาะผู้ชายล้วนนั้นเริ่มมีการเล่นผสมผสานกับละครหญิง ที่ได้รับความนิยมแทนที่โขนอย่างรวดเร็ว เป็นเหตุให้หัวหน้าคณะที่เคยฝึกหัดและทำนุบำรุงโขนไว้ ก็เริ่มเปลี่ยนแปลงการแสดงในสังกัดตนเอง บางรายก็มีโขนและละครหญิงควบคู่กันไป บางรายถึงกับยกเลิกโขนในสังกัดและเปลี่ยนมาหัดละครหญิงเพียงอย่างเดียว ทำให้โขนค่อย ๆ สูญหายไป ยกเว้นบางสังกัดที่มีความนิยมชมชอบศิลปะไทยแบบโบราณเช่นโขนที่ยังคงอนุรักษ์รักษาไว้สืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน และโขนหลวงที่พระมหากษัตริย์ทรงอุปถัมภ์ไว้เท่านั้น รวมทั้งได้ก่อตั้งเป็นกรมโขนขึ้นก่อนจะยกเลิกไปในสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 นี้

ที่มา: www.Pamtip.co

ภาพประกอบ 25 การแสดงโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ ตอนต้น

2.8 การแสดงโขนสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2394-2411)

ยุคนี้วัฒนธรรมตะวันตกเริ่มเข้ามามีบทบาทในประเทศไทย ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมทางภาษา วัฒนธรรมความเป็นอยู่ไม่เว้นแม้แต่วัฒนธรรมทางด้านศิลปะเกือบทุกแขนง ละครจะขึ้นมามีบทบาทมากกว่าโขน ผู้หญิงได้รับอนุญาตให้แสดงละคร ได้ และได้รับความนิยมแพร่หลาย จึงทำให้ ในยุคนี้กลายเป็นยุคเสื่อมของโขน การจัดการแสดงโขน จะเหลือเพียงโขนหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ ที่ยังอนุรักษ์ไว้ สาเหตุเกิดจากมีการแสดงละครมีบทบาท มากกว่า ผู้ชมชมการแสดงได้เข้าใจในบทบาทการแสดงมากกว่า อีกทั้ง เกิดโขนปนละคร แสดงในงานพิธีสำคัญเพื่อแสดงเป็นมหรสพ หรือใช้แสดงในงานรื่นเริง ต่างๆ อย่างหลากหลาย

2.9 การแสดงโขนสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2411-2453)

ที่มา: www . Sites.google.com

ภาพประกอบ 26 การแสดงโขนสมัยรัชกาลที่ 5

ที่มา: www . Sites.google.com

ภาพประกอบ 27 การแสดงโขนสมัยรัชกาลที่ 5

ในตอนปลายสมัย รัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงดำรงพระราชอิสริยยศ เป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมาร ได้ทรงเอาพระทัยใส่และทรงสนับสนุน การแสดง โขน โดยโปรดให้ฝึกหัดพวกมหาดเล็กแสดงโขน เรียกว่า "โขนสมัครเล่น" ผู้ที่ฝึกหัดโขนคณะนี้ล้วนเป็น โอรสเจ้านาย และลูกขุนนางมหาดเล็ก ในสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช ทั้งสิ้น ต่างเข้ามาฝึกหัดโขนโดย สมัครใจ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงปรับปรุง

บทโขน และทรงควบคุมฝึกซ้อม บางครั้ง ก็ทรงแสดง ด้วยพระองค์เอง โขนสมัครเล่นโรงนี้ มีชื่อเสียงว่าแสดงได้ดี และเคยแสดงใน งานสำคัญ ๆ สมัยปลายรัชกาลที่ 5 หลายครั้ง และในสมัยรัชการที่ 5 นี้เป็นต้นกำเนิดของการมีโขนฉากเกิดขึ้น โขนฉาก เกิด ขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อมีผู้คิดสร้างฉากประกอบเรื่องเพื่อแสดงโขนบนเวที คล้ายกับละครดึกดำบรรพ์ ส่วนวิธีแสดงดำเนินเช่นเดียวกับโขนโรงใน แต่มีการแบ่งเป็นชุดเป็นตอน เป็นฉาก และจัดฉากประกอบตามท้องเรื่อง จึงมีการตัดต่อเรื่องใหม่ไม่ให้ย้อนไปย้อนมา เพื่อสะดวกในการจัดฉาก กรม ศิลปากรได้ทำบทเป็นชุดๆ ไว้หลายชุด เช่น ชุดปราบกากนาสูร ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ ชุด ชุดนางลอย ชุดนาคบาศ ชุดพรหมาสตร์ ชุดศึกวิรุญจำบัง ชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ ชุดสีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ ชุดหนุมานอาสา ชุดพระรามเดินดง ชุดพระรามครองเมือง

ประเทศไทยในยุคที่รับวัฒนธรรมต่างๆเข้ามามีบทบาท จากสาเหตุการแพร่กระจายทาง วัฒนธรรม จากหลากหลาย เส้นทาง ประเทศชาติเกิดการพัฒนาทุกด้าน ความเจริญรุ่งเรืองที่สุดในยุคนี้ทัดเทียมกับอาณารยประเทศไม่ว่าจะเป็น ความเจริญทางการเมือง การปกครอง การศึกษา ประชากรตื่นตัว ในการพัฒนาชาติ บ้านเมือง ส่งลูกหลานไปศึกษายังต่างประเทศ รับอารยธรรมใหม่ๆ จากต่างประเทศเข้ามาเกิดวัฒนธรรมใหม่ขึ้น อย่างหลากหลาย โขนที่แสดงส่วนใหญ่จะเป็นการแสดงโขน แบบโขนปนละคร ปรับเปลี่ยน วิธีการแสดง ไปทางการแสดงละคร เริ่มต้นด้วยเพลงช้าเพลงเร็ว ตัว แสดงโขน ตัวพระตัวนางและเทวดา เปิดหน้าโขน ผัดหน้าแต่งหน้าเหมือนละคร ในยุคนี้โปรดให้มีการ ฝึกหัดโขนสมัครเล่น (ผู้เล่นสมัครใจเล่น) เรียกว่าโขนสมัครเล่น บทที่ใช้แสดงเรียกว่ารามเกียรติ์บทร้อง และบทพากย์ มีลักษณะการแต่งเหมือนบทละครดึกดำบรรพ์และใช้มาจนถึงปัจจุบัน

2.10 การแสดงโขนสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2453-2468)

ในสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ครั้งเสด็จดำรงพระยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมาร ประทับ ณ พระราชวังสราญรมย์ ได้โปรดให้มีการฝึกหัดโขนขึ้นตามแบบโบราณราชประเพณี โดยมีชื่อคณะว่า "โขนสมัครเล่น" โปรดให้ยืมครูผู้ฝึกสอนจากเจ้าพระยาเทเวศวงศ์วิวัฒน์ จำนวน 3 คน ได้แก่

1. ขุนระบำภาษา (ทองใบ สุวรรณภารต) ต่อมาภายหลังได้รับการเลื่อนบรรดาศักดิ์โดยลำดับจนถึงพระยาพรหมาภิบาล ทำหน้าที่เป็นครูยักษ์ ผู้ฝึกหัดสอนโขนในตัวยักษ์

2. ขุนนัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ต่อมาภายหลังได้รับการเลื่อนบรรดาศักดิ์โดยลำดับจน เป็นพระยาในราชทินนาม ทำหน้าที่เป็นครูพระและครูนาง ผู้ฝึกหัดสอนโขนในตัวพระและตัวนาง

3. ขุนพำนักนัจนิกร (เพิ่ม สุครีวกะ) ต่อมาภายหลังได้รับการโปรดเกล้าฯ พระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นพระดึกดำบรรพ์ประจง ทำหน้าที่เป็นครูลิง ผู้ฝึกหัดสอนโขนในตัวลิง

สำหรับผู้ที่เข้ารับการฝึกหัดโขนนั้น ล้วนเป็นผู้ที่ถวายงานรับใช้ใกล้ชิดพระองค์มาโดยตลอดเช่น ลูกขุน นาง เจ้านายและมหาดเล็ก เป็นต้น โดยทรงฝึกหัดโขนด้วยความเอาพระทัยใส่เป็นอย่างยิ่ง รวมทั้งให้การสนับสนุนในการแสดงโขนมาโดยตลอด เคยนำออกแสดงในงานสำคัญสำคัญหลายครั้ง เช่น งานเปิด โรงเรียนนายร้อย (ทหารบก) ชั้นมัธยม เมื่อวันเสาร์ที่ 25 ธันวาคม ร.ศ.128

ยุคนี้เป็นยุคปฏิรูปสังคมไทยมีความเป็น อยู่แบบต่างคนต่างเอาตัวรอด ด้านการศึกษาผู้หญิงเริ่มมีบทบาททางสังคม วัฒนธรรมการแต่งกายเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัด มีความเป็นสากลขึ้น เกิดกรมมหรสพ การแสดงโขน ละคร และอื่นๆ มากมาย ในยุคนี้ เกิดโขนบรรดาศักดิ์ ขึ้น พระราชทานบรรดาศักดิ์แก่ศิลปินโขนผู้มีฝีมือ เรียกว่า “โขนบรรดาศักดิ์” เกิดโรงเรียนหลวงสอนโขนเกิดโขนหลวง ในสังกัดกระทรวงวัง เกิดการแสดงโขนเชิงเศรษฐกิจ เพื่อหวังค่าตอบแทน มีโอกาสแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง บุคคลสำคัญ

ที่มา: www.pantip.com

ภาพประกอบ 28 การแสดงโขนในสมัยรัชกาลที่ 6

2.11 การแสดงโขนสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2468-2477)

พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเป็นพระมหากษัตริย์ลำดับที่ 7 แห่งราชวงศ์จักรี ทรงครองราชย์ระหว่าง พ.ศ.2468– 2477 ซึ่งมีระยะเวลาเพียง 9 ปี สภาพบ้านเมืองเมื่อครั้งนั้นต่างจากเดิม เศรษฐกิจตกต่ำมากขึ้น จนนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงการปกครอง เมื่อ พ.ศ. 2475 ผลกระทบจากเศรษฐกิจนั้นส่งผลอย่างใหญ่หลวงต่อดนตรีนาฏศิลป์ของหลวง ทั้งทำให้เกิดการยุบกรมมหรสพ และโรงเรียนพรานหลวง จนเป็นภาพที่เข้าใจกันต่อมาว่า เป็นยุคแห่งการล่มสลายของนาฏศิลป์ทั้งระบบ อย่างไรก็ดี วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325–2477

กลับพบว่า พระบาทสมเด็จ พระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีความห่วงใยต่อศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ โดยให้คงนาฏศิลป์ของราชการไว้เท่าที่จำเป็น โดยโปรดให้มีการตั้งกองปี่พาทย์ และโขนหลวง (กองมหรสพ) กระทรวงวัง ศิลปากรสถาน ราชบัณฑิตยสภา ต่อมาจึงเกิดกรมศิลปากร ราชบัณฑิตยสถาน โรงเรียนนาฏดุริยางคศิลป์ดุริยางคศาสตร์ นอกจากนี้ยังมีคณะละครบรรดาศักดิ์ และคณะละครเชลยศักดิ์ที่กระจายอยู่ทั่วไป ซึ่งมีส่วนสำคัญต่อการสืบทอดนาฏศิลป์ในเวลาต่อมาอีกด้วย (ฐาปนีย์ สังสิทธิ์วงศ์, 2557)

ยุคนี้ถือเป็นยุคที่การแสดงโขนเสื่อมที่สุด จนบางครั้งไม่มีโอกาสที่จะจัดการแสดง เพราะสาเหตุ การยุบกรมมหรสพและโอนงานทางด้านศิลปะทุกด้านให้กรมศิลปากร ดูแลเครื่องโขน ละคร ทั้งหมดทั้งปวงให้ กรมมหรสพมอบเก็บไว้ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เป็นยุคเสื่อมของโขน เนื่องจากเกิดการแสดงโขนเชิง พาณิชย์ แสดงไม่เลือกงาน หวังเพียงค่าตอบแทน ทำให้โขนถูกมองด้านลบ คนไม่นิยมนำไปแสดงเพราะผู้ แสดงไม่คำนึงถึงเกียรติแห่งความเป็นการแสดงชั้นสูง ภายหลังทางราชการรวบรวมข้าราชการกรมมหรสพเดิมที่มีความสามารถ ที่ยุบไปกลับเข้ารับราชการแล้วตั้งกองมหรสพ สังกัดกระทรวงวัง ขึ้น จึงทำให้การแสดงโขนได้รับการฟื้นฟู

2.12 พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล (พ.ศ. 2472-2489)

โอกาสในการแสดงโขนจะแสดงในงานราชพิธี รัฐพิธี และงานสำคัญๆ เท่านั้น การแสดงก็จัด ได้เพียงการแสดงตัดตอน สั้นๆ ใช้ตัวแสดงน้อยๆ ไม่ถึง 10 คน เนื่องจาก ยังมีกลิ่นไอของสงครามอยู่ การฝึกหัดนักแสดงโขนจึงมีน้อย อีกประการหนึ่งคือ ก็อยู่ในระยะฟื้นฟูการแสดงโขนจากความเสื่อมใน ยุคที่ผ่านมา (รัชกาลที่ 7) ฉะนั้นการแสดงส่วนใหญ่จะเป็นการแสดงละคร ประเภทละครปลุกใจ การ ฝึกหัดศิลปินโขน ติดตรง ระหว่างสงครามกรมศิลปากร ไม่ได้ฝึกหัดศิลปินโขน จึงไม่มีนักแสดงที่จะแสดงโขนได้มากนัก มีไม่ถึง 10 คน จึงไม่สามารถทำการแสดงชุดใหญ่ๆได้ คงแสดงได้เพียงตัดตอนเล็กเท่านั้น อีกประการหนึ่งซึ่งสำคัญ มาก เกี่ยวกับงบประมาณในการจัดการแสดงแต่ละครั้ง จำเป็นต้องใช้งบประมาณสูงมาก รัฐบาลไม่ สนับสนุนงบประมาณในการจัดการแสดง เนื่องจากการแสดงแต่ละครั้งต้องสิ้นเปลืองงบประมาณมาก และประเทศไทยหรือรัฐบาลไทย กำลังสร้างลัทธินิยม แต่ถึงแม้ว่าจะไม่ได้รับการสนับสนุนมากนักแต่ก็ไม่ ถึงกับทิ้งศิลปะประจำชาติประเภทนี้ เพราะได้มีการก่อตั้ง”โรงเรียนนาฏศิลป์ หรือวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในปัจจุบัน และ นายธนิต อยู่โพธิ์ ผู้เป็นคุณูปกร แห่งวงการนาฏยศิลป์ โดยเฉพาะ ศิลปะการแสดงโขน ได้ฟื้นฟูการแสดงโขน ขึ้นมาให้มีชีวิตอีกครั้ง

2.13 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช (2489-ปัจจุบัน)

ความสำคัญของการแสดงโขนในปัจจุบัน พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช (รัชกาลที่ 9) ทรงให้ความสำคัญกับศิลปะแขนงนี้ โดยเสด็จทอดพระเนตรงานไหว้ครู

โขนละครโรงเรียนนาฏศิลป ทรงให้ถ่ายภาพยนตร์ส่วนพระองค์ท่ารำโขน ละคร และพระราชทานครอบต่อท่ารำเพลงองค์พระพิราพณ์ นอกจากนี้ ทรงให้สมเด็จพระเจ้าอยู่หัววชิราลงกร บดินทรเทพยวรางกูล (รัชกาลที่ 10) เมื่อครั้งยังทรงพระเยาว์ ทรงเรียนโขนตัวลิงกับครูกรี วรศรินทร์ และเรียนท่ายักษ์กับครูจตุพร รัตนวราหะ อีกทั้งมีหลักสูตรการเรียนการสอนโขนเพิ่มขึ้น ในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง และจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รวมทั้งมีหลักสูตรและกิจกรรมเสริมการเรียนการสอนโขน ในโรงเรียน อนุบาล ประถม มัธยม ทำให้การฝึกเรียนโขนได้รับความนิยมมากยิ่งขึ้น ที่สำคัญมีการแสดงโขนพระราชทาน มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โดยปรับปรุงการแสดงให้เหมาะสมกับปัจจุบัน (ฐาปนีย์ สังสิทธิ์วงศ์., 2557)

จากความเชื่อมโยงประวัติศาสตร์การแสดงโขนยุคเริ่มแรก ถึงการแสดงโขนพระราชทาน แสดงให้เห็นความเชื่อมโยงประวัติศาสตร์การแสดงโขน ในประเทศไทย มีวิวัฒนาการความเปลี่ยนแปลงในการแสดงโขนจากอดีตมาจนถึงการแสดงโขนในปัจจุบัน ว่ามีความเคลื่อนไหวอย่างไร และประการสำคัญการแสดงโขนแต่ละยุคแต่ละสมัย มีมิติในการแสดงที่แตกต่างกัน มีทั้งยุคเฟื่องฟู และยุคเสื่อมถอยทั้งนี้ก็อาจเกิดจากความเคลื่อนไหวทางสังคม การเมือง ความเป็นอยู่และสภาพความเปลี่ยนแปลงของ บ้านเมืองด้วยประการหนึ่ง จึงทำให้การแสดงโขนเกิดการเปลี่ยนแปลงไป การแสดงโขนจากที่เคยอยู่ในวัง และถือเป็นเครื่องราชูปโภค นั้น มาถึงปัจจุบัน ด้วยพระมหากรุณาธิคุณแห่งองค์สมเด็จพระนางเจ้า สิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงมีพระราชเสาวนีย์ให้จัดการแสดงโขนพระราชทานขึ้น การแสดงโขนจึงกลายเป็นสิ่งที่ประชาชนคนธรรมดาสามารถ สัมผัสได้ มีโอกาสได้ชมการแสดงโขน ในรูปแบบต่างๆ อย่างหลากหลาย นอกจากนั้น การแสดงโขนยังเป็นเครื่องบันทึกประวัติศาสตร์ เพื่อบอกเล่าแก่เยาวชนต่อไป อีกด้วย ดังตารางสรุปความเชื่อมโยงประวัติศาสตร์การแสดงโขนยุคเริ่มแรกถึงการแสดงโขนพระราชทาน ต่อไปนี้

ตาราง 1 วิเคราะห์ความเชื่อมโยงประวัติศาสตร์การแสดงโขนยุคเริ่มแรก ถึงการแสดงโขนพระราชทาน

ช่วงเวลา	โอกาสที่แสดงโขน	วิวัฒนาการการแสดงโขน
สมัยสุโขทัย (พ.ศ.1792-2006)	-เกิดการแสดงโขน ระบำ รำ เต้น ปรากฏ ในหลักศิลาจารึกหลักที่ 8 ใน สมัยพระมหาธรรมราชา (ลิไท)	- ได้รับอิทธิพลทางศิลปะของขอม สันนิษฐานว่าการแสดงโขน จากคำกล่าวที่ว่า”การแสดงระบำ รำเต้น”

ตาราง 1 วิเคราะห์ความเชื่อมโยงประวัติศาสตร์การแสดงโขนยุคเริ่มแรก ถึงการแสดงโขนพระราชทาน (ต่อ)

ช่วงเวลา	โอกาสที่แสดงโขน	วิวัฒนาการการแสดงโขน
อยุธยาตอนต้น (พ.ศ.1893 - 2112)	- เกิดพิธีกรรมในราชสำนัก - มีมหรสพสมโภชในกรณีพบช้างสำคัญและคล้องช้าง	- มหรสพที่กล่าวถึง ก็คือ ระบำ รำ เต้น
อยุธยาตอนปลาย (พ.ศ.2231 – 2310)	- การแสดงโขนในพระราชพิธีอินทราภิเษก	-ใช้แสดงเฉพาะในพระราชสำนัก -ไม่ใช้แสดงเป็นมหรสพให้สามัญชนทั่วไป -เฉลิมฉลองงานราชพิธี รัฐพิธี
สมัยธนบุรี (พ.ศ.2310-2325)	-แสดงในงานพระเมรุ ถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระพันปีหลวง -แสดงบนแพ เพื่อแห่อัญเชิญพระแก้วมรกต และพระบางมายังกรุงธนบุรี	การแสดงโขนยังคงใช้รูปแบบเดิมกับ อยุธยาตอนปลาย -มีโขนหลวง -มีโขนข้าราชบริพาร -มีโขนขุนนาง
สมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (พ.ศ.2325 – 2352)	-การแสดงโขน ละครในยุคนี้แบ่งเป็น 3 ลักษณะ 1)จัดแสดงในวัง แสดงให้เจ้าของคณะดูเฉพาะ 2)แสดงสมโภชในวังหรือนอกวัง 3)แสดงงานที่มีเจ้าภาพว่าจ้าง งานศพ งานบวช	-ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์สำหรับใช้เป็นบทแสดงโขน -เจ้านายและขุนนางฝึกหัดโขนได้ -ให้มีการหัดโขนหลวงทั้งวังหลวง วังหลัง -ใช้ทหารมหาดเล็กมาฝึกโขน -โขนได้รับความนิยมมาก
พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (พ.ศ.2352-2367)	-มีการหัดละคร ได้รับความนิยมมาก -การแสดงโขนจึงมีละครเข้ามาปะปนทำให้ได้รับความนิยมมาก -ใช้แสดงในงานพิธีการสำคัญ -เป็นมหรสพงานรื่นเริง ต่างๆ	-ทรงพระราชนิพนธ์บทแสดงโขนที่กระชับขึ้นกว่า บทโขนรัชกาลที่ 1 และมีละครปนมากขึ้น -ใช้การร่ายรำโดยสุภาพสตรีชาววังเข้าแทรก มากกว่าใช้การเต้น

ตาราง 1 วิเคราะห์ความเชื่อมโยงประวัติศาสตร์การแสดงโขนยุคเริ่มแรก ถึงการแสดงโขนพระราชทาน (ต่อ)

ช่วงเวลา	โอกาสที่แสดงโขน	วิวัฒนาการการแสดงโขน
พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2367-2394)	-โขนเล่นในวัง -มีโขนของเจ้านายพระองค์เจ้าลักขณานุคุณ -มีโขนของพระราชวงศ์หลายพระองค์	-โขนในอุปถัมภ์ของ พระมหากษัตริย์พระบรมวงศานุวงศ์ -โขนเจ้านาย -โขนขุนนาง -โขนเอกชน -คนที่มีบรรดาศักดิ์ ร่ำรวยสามารถจัดตั้งคณะโขน ละคร ได้
พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2394-2411)	-โขนปนละครแสดงในงานพิธีสำคัญ -แสดงเป็นมหรสพ -แสดงในงานรื่นเริง	- ละครจะขึ้นมามีบทบาทมากกว่าโขน - ผู้หญิงได้รับอนุญาตให้แสดงละครได้ และได้รับความนิยมแพร่หลาย - ยุคเสื่อมของโขน -เหลือเพียงโขนหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ที่ยังอนุรักษ์ไว้
พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2411-2453)	- มีการแสดงโขนสมัครเล่น หลายสถาบัน	-โขนที่แสดงแบบโขนปนละคร - โปรดให้มีการฝึกหัดโขนสมัครเล่น -บทที่ใช้แสดงเรียกว่ารามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์มีลักษณะการแต่งเหมือนบทละครดึกดำบรรพ์และใช้มาจนถึงปัจจุบัน
พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2453-2468)	-เกิดโขนหลวง ในสังกัดกระทรวงวัง -เกิดการแสดงโขนเชิงเศรษฐกิจเพื่อหวังค่าตอบแทน - มีโอกาสแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง บุคคลสำคัญ	-เกิดกรมมหรสพดูแลการแสดงโขนละคร และอื่นๆ -พระราชทานบรรดาศักดิ์แก่ศิลปินโขนผู้มีฝีมือ เรียกว่า “โขนบรรดาศักดิ์” -เกิดโรงเรียนหลวงสอนโขน

ตาราง 1 วิเคราะห์ความเชื่อมโยงประวัติศาสตร์การแสดงโขนยุคเริ่มแรก ถึงการแสดงโขนพระราชทาน (ต่อ)

ช่วงเวลา	โอกาสที่แสดงโขน	วิวัฒนาการการแสดงโขน
พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2468-2477)	-ไม่มีโอกาสที่จะจัดการแสดงเพราะอยู่ในยุคโขนเสื่อมที่สุด	-ยุบกรมมหรสพและโอนงานทางด้านศิลปะทุกด้านให้กรมศิลปากร ดูแล -เครื่องโขน ละคร ทั้งหมดทั้งปวงให้กรมมหรสพมอบเก็บไว้ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ -เป็นยุคเสื่อมของโขน เนื่องจากเกิดการแสดงโขนเชิงพานิช - ตั้งกองมหรสพ สังกัดกระทรวงวัง
พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล (พ.ศ.2472-2489)	-โอกาสในการแสดงโขนจะแสดงในงานราชพิธี รัฐพิธี และงานสำคัญๆเท่านั้น -เกิดการแสดงละครปลุกใจ	- นักแสดงที่จะแสดงโขนมีน้อย มีไม่ถึง 10 คนจึงไม่สามารถทำการแสดงชุดใหญ่ๆได้ -การแสดงโขนตัดตอนเล็กเท่านั้นแสดงชุดใหญ่ไม่ได้ -รัฐบาลไม่สนับสนุนงบประมาณในการจัดการแสดง -ก่อตั้ง”โรงเรียนนาฏศิลป์ หรือวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในปัจจุบัน - นายธนิต อยู่โพธ์ ได้ฟื้นฟูการแสดงโขน ขึ้นมาอีกครั้ง
พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช (2489-ถึงปัจจุบัน)	-การแสดงโขนแบบโขนโรงใน ประสมกับโขนฉาก -การแสดงโขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ หรือที่เรียกว่า โขนพระราชทาน -มีการแสดงโขนเชิงพาณิชย์	-สถาบันการศึกษาต่างๆ ต่างตื่นตัวในการอนุรักษ์ ส่งเสริมและสืบทอด -สถาบันเอกชนที่ทำธุรกิจโดยเฉพาะธุรกิจการท่องเที่ยว -มีการจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลป ส่วนภูมิภาคขึ้นหลายแห่ง

3. องค์ความรู้ในการพากย์ – เจรจาโขน ของครูพากย์โขน

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม (2556) อธิบายถึงความเคลื่อนไหวใน การพากย์ – เจรจา โขน ในประเทศไทย ซึ่งจะนำไปสู่การวิเคราะห์ องค์ความรู้ และปรีชาญาณของครูพากย์ –เจรจาโขน ว่า การพากย์ – เจรจาโขน มีขึ้นอย่างชัดเจน ก่อนที่จะมีการจัดตั้งกรมมหรสพ จากหลักฐานอ้างอิงที่เป็นข้อค้นพบต่างๆ ในชั้นต้นที่ผ่านมา เกี่ยวกับการพากย์ – เจรจาโขนในยุคเริ่มแรก จนถึงการพากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน หรือโขนสมเด็จฯ ในปัจจุบัน โดย แบ่งยุคความเคลื่อนไหวในการพากย์ - เจรจาโขน จากยุคแรกเริ่ม จนมาถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2556) ออกเป็น 5 ยุค ได้แก่

3.1 ยุคก่อนกรมมหรสพ คือตั้งแต่กรุงรัตนโกสินทร์ – รัชกาลที่ 6

โขนมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเรื่อยมาจนถึงกรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์ โดยลำดับ ดังที่กล่าวมาแล้ว ในชั้นต้นโขนนั้นนับว่าเป็นเครื่องราชูปโภคส่วนพระองค์สำหรับพระมหากษัตริย์ ห้ามมิให้เอกชนมีไว้ในครอบครอง จะจัดแสดงเฉพาะในพระราชวังในพระราชพิธีสำคัญเท่านั้น ต่อมาในสมัย พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่1 โปรดเกล้า ฯ พระราชทานพระบรมราชา อนุญาตให้เจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ หรือเจ้าขุนมูลนายหัดโขนได้ ดังนั้นจึงพอจะสันนิษฐานได้ว่า ผู้เล่นโขนแต่แรกน่าจะมาจากพวกมหาดเล็ก แต่มิได้ปรากฏรายนามผู้แสดงโขนในสมัยนั้น ลงรูปปรากฏไว้ บ้างในสมัยต่อมา อาทิ ละครหลวงและละครเชลยศักดิ์ไน รัชกาลที่ 4 ดังนั้นจึงอนุมานได้ว่าเมื่อมีการเล่น โขนย่อมจะมีการพากย์-เจรจาโขนด้วย เพราะโขนดำเนินเรื่องพากย์-เจรจาเป็นหลัก จึงสันนิษฐานได้ว่า คนพากย์-เจรจาโขนในชั้นแรกนั้นยอมจะเป็นมหาดเล็กเพียงแต่ไม่ปรากฏหลักฐานถึงรายนามคนพากย์-เจรจาโขนเป็นลายลักษณ์อักษรเหมือนรายนามผู้แสดงโขน ทั้งอาจเป็นเพราะบ้านเมืองยังอยู่ในภาวะ สงคราม หรืออาจจะขาดการบันทึกเป็นรายลักษณ์อักษรจึงทำให้ไม่ปรากฏว่ามีรายนามคนพากย์-เจรจา โขนในยุคก่อนกรมมหรสพนี้ อนึ่งด้วยยังไม่พบเอกสารชั้นต้นที่เกิดขึ้นในยุคดังกล่าวหลงเหลือในปัจจุบันอีกประการหนึ่งด้วย (ปัญญา ปัญญาพล, 2504)

3.2 ยุคกรมมหรสพ คือกรมมหรสพหลวงแยกออกเป็นเอกเทศ ในสมัยรัชกาลที่ 6

ธนิต อยู่โพธิ์ (2495) ในตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์ โขนหลวง ในรัชกาลที่ 6 ว่า ตามรายนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงของกรมมหรสพในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ปรากฏการแต่งตั้งบรรดาศักดิ์สำหรับผู้พากย์ -เจรจาโขนหลวงไว้ : ดังนี้

พจนาเสนาะ	– เหว่า โกกิลวาที	(ขุน)
	– ถึก รัตนเกศ	(หมื่น)
ไพเราะ พจมาน	– พะยอม วิเศษสมิต	(หมื่น)
	– อาบ สุนทรสนาน	(หมื่น)
ขานฉันทวากย์	– รอด ปัทมลักษณ์	(หมื่น)

พากย์ฉันทวัจน์ – เปียก อุยยานงาม (หมื่น)

ชัดเจรจา – (ยังไม่มีการแต่งตั้ง)

3.3 ยุคฟื้นฟูการแสดงโขนของกรมศิลปากร

สมัย นายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีกรมศิลปากร ในยุคฟื้นฟูการแสดงโขนของกรมศิลปากรนี้ มีผู้พากย์–เจรจาโขน เกิดขึ้นจากสาเหตุการย้ายกรมมหรสพมาสังกัดกรมศิลปากร และในยุคนี้ยังมีการก่อตั้งโรงเรียนนาฏศิลป์ขึ้นอีกด้วย ผู้พากย์ – เจรจาโขนที่เกิดขึ้นในยุคนี้ จะยังคงมี ผู้พากย์ – เจรจาโขน เดิมที่ย้ายมารับราชการในกรมศิลปากรด้วย เนื่องจากรัชสมัยพระบาทสมเด็จ พระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 กองมหรสพได้ย้ายไปรวมกับกรมศิลปากร และกรมศิลปากรได้ฟื้นฟู การแสดงโขนและละคร นาฏศิลป์ขึ้นใหม่ และก่อตั้งโรงเรียนนาฏศิลป์ขึ้น ผู้พากย์ – เจรจาโขนที่เกิดขึ้นในยุคนี้ จะยังคงมี ผู้พากย์ – เจรจาโขน เดิมที่ย้ายมารับราชการในกรมศิลปากรด้วย คือ

3.3.1 หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (เปียก อุยยานงาม)

3.3.2 นายถนอม โหมดเทศ

3.3.3 นายประพันธ์ สุคนธะชาติ

3.3.4 นายเสรี หวังในธรรม

3.3.5 นายปัญญา นิตยสุวรรณ

3.3.6 นายเจริญ เวชเกษม

3.4 ยุคกรมศิลปากรปรับปรุงโขน คือสมัยนายเสรี หวังในธรรม ดำรงตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการกองการสังคีต ครูพากย์โขนในยุคนี้ ถือว่าเป็นครูพากย์โขนร่วมสมัย สมัยใหม่ นอกจากจะพากย์ เจรจาแบบเดิมแล้วยังมีแทรกบทพากย์จำอวด แทรกเพลงร้องแบบละคร โดยใช้ปฏิภาณไหวพริบที่แยบยล ในการด้นกลอนสด ได้อย่างน่าอัศจรรย์ ประกอบด้วย

3.4.1 นายประสาท ทองอร่าม (ครูมืด ยุวศิลปิน)

3.4.2 นายสุรพล ชาตะยาพา

3.4.3 นายเฉลิมชัย โกมลผะลิน (ผู้สร้างหลักสูตรการเรียน การพากย์ – เจรจาโขน ของวิทยาลัยนาฏศิลป)

3.4.4 นายเกษม ทองอร่าม

และเนื่องจากการแสดงโขนมีการนำเอาบทร้องในการแสดงละครมาใช้ประกอบการแสดงโขนด้วยในยุคนี้จึงมีการทดลองใช้ผู้พากย์ – เจรจาหญิงขึ้น ในปี พ.ศ. 2524 คือ นางพัฒนี พร้อมสมบัติ และนางสุพัชรินทร์ วิจิตรัตนะ แต่ไม่ได้รับความนิยม จึงยุติไป (ปัญญา นิตยสุรรณ, 2525)

3.5 ยุคกรมศิลปากรปัจจุบัน

ในปัจจุบันนี้กรมศิลปากรซึ่งเป็นหน่วยงานหลักที่รับผิดชอบศิลปะที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติ ก็ยังคงมีบุคลากรที่ทำหนาที่พากย์-เจรจาโขนให้กับกรมศิลปากรอยู่หลายท่าน และยิ่งมาถึงยุคนี้ ก็ยังคงมีผู้พากย์ เจรจา ที่จำกัดจำนวน ถึงแม้ว่าการแสดงโขน จะได้รับการฟื้นฟู และให้ความสำคัญกว่าศิลปะ การแสดงประเภทอื่น แต่ผู้พากย์ เจรจาโขน ที่มีชื่อเสียงและมีความสามารถ เป็นที่รู้จักในวงการแสดงโขน ก็ยังคงมีจำนวนน้อย อยู่ คือ

3.5.1 นายไตรภพ สุนทรหุต

3.5.2 นายสืบตระกูล เตียประเสริฐ

3.5.3 นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม

3.5.4 นายทรงพล ตาดเงิน

3.5.5 นายอำนาจ จาตุประยูร

3.5.6 นายจรัญ พูลลาภ

3.5.7 นายเจตน์ ศรีอ่ำอ่วม

3.5.8 นายหัสดินทร์ ปานประสิทธ์

3.5.9 นายสุธีร์ ชุ่มชื่น

3.5.10 นายศิริพงษ์ ทวีทรัพย์

จากรายละเอียดการสืบค้น เอกสาร งานวิจัย หนังสือ และสื่อต่างๆ ถึงคนพากย์โขนที่มีอยู่ในปัจจุบันนี้ สรุปได้ว่า คนพากย์ – เจรจาโขน กลุ่มนี้ นอกจากจะใช้แสดงโขนของกรมศิลปากร แล้ว ยังต้อง พากย์ – เจรจาโขน สถาบันอื่นๆ เช่น โขนสถาบันคึกฤทธิ์ โขนรามคำแหง โขนธรรมศาสตร์ ฯลฯและ การที่จะได้มาซึ่งองค์ความรู้และปรีชาญาณ ของครูพากย์ – เจรจาโขน ดังกล่าว ผู้วิจัยมุ่งประเด็นที่จะศึกษาถึงองค์ความรู้และปรีชาญาณของครูพากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน โดยการศึกษาถึงปัจจัยต่างๆที่ทำให้ ครูพากย์ – เจรจาโขน ได้รับเกียรติในการพากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน ว่ามีปรีชาญาณในการพากย์ - เจรจาโขน อย่างไร มีวิธีการศึกษา มีขั้นตอนการแสดง กลเม็ด เทคนิค ความเชี่ยวชาญพิเศษ ในการปฏิบัติการพากย์ - เจรจาโขน หรือแม้แต่แนวทางและกระบวนการถ่ายทอด ในการถ่ายทอดให้ ศิษย์ เพื่อสร้างคนพากย์โขนรุ่นใหม่มารับใช้ประเทศชาติและสร้างประโยชน์ต่อวงวิชาการอย่างไร ในการศึกษาคนพากย์ – เจรจาโขน ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาประเด็น คนพากย์โขนพระราชทาน ตั้งแต่การแสดงโขนพระราชทานในครั้งแรก จนมาถึงการแสดงโขนพระราชทานครั้งล่าสุด เพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่จากองค์ความรู้เดิมของ ครูแต่ละท่าน นำมาจัดระบบที่ชัดเจน ให้เยาวชนรุ่นหลังสามารถเรียนรู้ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการ วงการนาฏดุริยางคศิลป์ เพื่อสืบทอด ส่งต่อภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในการพากย์ – เจรจาโขน ที่จะทำให้ เยาวชนได้ศึกษาอย่างเป็นระบบจากครู ทั้ง 5 ท่าน ดังมีรายนามต่อไปนี้

1. ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม
2. ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น
3. ครูเชาวนาท เพ็งสุข
4. ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ
5. ครูสมพร เที่ยงแช่ม

จากรายนามคนพากย์เจรจาโขนตั้งแต่ยุคกรมมหรสพ มาจนถึงยุคปัจจุบัน จนถึงผู้พากย์ - เจรจาโขนพระราชทาน นั้นแสดงให้เห็นได้ว่า คนพากย์โขน ในประเทศไทย มีจำนวนคนพากย์-เจรจาโขนที่ปฏิบัติหน้าที่น้อยมาก เมื่อเปรียบเทียบกับระยะเวลาที่ผ่านมาอย่างยาวนาน ซึ่งบางท่านก็เสียชีวิตแล้ว บางท่านก็ยุติบทบาท จะเป็นด้วยเหตุผลส่วนตัวหรืออย่างไรก็ตาม เป็นข้อมูลเชิงประจักษ์ อย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่า ศาสตร์ด้านการพากย์-เจรจาโขนเป็นศาสตร์เฉพาะทาง ที่เรียนรู้ได้ยาก และได้รับความนิยมน้อยกว่า ศาสตร์ทางด้าน อื่นๆ ด้วยเหตุนี้จึงเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ มีบุคลากรทางด้านการพากย์-เจรจาโขนน้อย แต่จะอย่างไรก็ตามเมื่อการพากย์ – เจรจาโขนยังคงเป็นปัจจัยสำคัญอันดับแรกในการแสดงโขน ที่ผู้จัดการแสดงโขนทุกครั้งต้องคำนึงถึง โดยเฉพาะการจัดการแสดงโขนพระราชทาน ที่เป็นการจัดแสดงขึ้นจากพระราชเสาวนีย์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ด้วยแล้ว ย่อมต้องเลือกเฟ้น คัดสรร คนพากย์ – เจรจาโขนที่มีความสามารถ มีประสบการณ์ มีความเชี่ยวชาญในการพากย์ – เจรจา ที่จะสนองตอบพระราชเสาวนีย์ ของพระองค์ท่านอย่างลงตัวที่สุด นั่นเอง

4. โขนพระราชทาน

ที่มา: www.khonperformance.com

ภาพประกอบ 29 พระบรมฉายาลักษณ์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ เสด็จทอดพระเนตร การแสดงโขนพระราชทาน

"โขนเป็นของวิเศษ นับวันจะไม่ได้แสดงก็กลัวว่าจะหายไปจากความนิยมของคนไทย ปรึกษา ผู้รู้ศึกษาค้นคว้า ซึ่งจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขนได้งดงามมาก นับว่าคุ้มค่าการรอคอยจริงๆ แสดงโขนเมื่อ เร็วๆ นี้ เห็นว่าประชาชนมาชมกันแน่นขนัด เพิ่มรอบก็ยังไม่พอ น่ารักที่ลูกพาคนแก่ ปู่ย่าตายายจูงมือไป ดูโขนที่ทำเสร็จใหม่ เจ้าหน้าที่ชื่นใจได้รับคำชมจากประชาชนมากเลย การแสดงโขนครั้งนี้ไม่ใช่แค่ เผยแพร่การแสดงศิลปะชั้นสูงเท่านั้น แต่พวกเราได้สร้างช่างฝีมือรุ่นใหม่เอี่ยมที่เข้าใจศิลปะการสร้าง เครื่องแต่งกายโขนและเห็นความสัมพันธ์ครอบครัว การแสดงความรักเอื้ออาทรต่อกันในครอบครัว และ เสียงที่เรียกร้องให้จัดการแสดงโขนอีกนั้น ข้าพเจ้าก็รับฟัง และกำลังตรึกตรองว่าจะเลือกตอนไหนมาจัด แสดงอีก ขอให้แฟนๆ โขนคอยติดตามข่าวต่อไป รับรองว่าต่อไปต้องมีให้ชมแน่นอน ในโอกาสนี้ข้าพเจ้า ขอขอบคุณ ทกทม. สำนักนายกรัฐมนตรี ที่จัดนิทรรศการโขนชุดพรหมมาศ ซึ่งประชาชนได้รับชมความงดงามเครื่องแต่งกายโขนทุกชนิด" (คม ชัด ลึก, 2557)

จากพระราชดำรัสดังกล่าว เป็นที่มาให้คนไทยทุกคนมีโอกาสได้ชมโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ มาอย่างต่อเนื่องซึ่งถือเป็นศิลปะ วัฒนธรรมไทย ที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์ และให้คนรุ่นใหม่ได้รู้จักโขนอย่างถูกต้องตามโบราณราชประเพณี ประชาชน จึงมีโอกาสชมการแสดงโขนชุด พรหมมาศ ที่น่าชม เป็นครั้งแรก เนื่องในโอกาสมหามงคล ที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ทรงเจริญพระชนมพรรษา 80 พรรษา และสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ทรงเจริญพระชนมพรรษา 75 พรรษา ในปี 2550 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ซึ่งได้รับความชื่นชมจากประชาชนเป็นอย่างมาก พร้อมกับมีเสียงเรียกร้องให้จัดแสดงซ้ำกระทั่งต้องเปิดแสดงอีกครั้งในปี 2552 ซึ่งสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ มีพระราชเสาวนีย์ให้จัดการแสดงโขนต่อเนื่องทุกปี โดยปี 2553 คือ ชุดนางลอย ปี 2554 คือ ชุดศึกมัยราพณ์ ปี 2555 ชุดจองถนน ปี 2556 ชุดโมกขศักดิ์ และในปี 2557 แสดงโขน ชุดศึกอินทรชิต ตอนนาคบาศ

ท่านผู้หญิงจรุงจิตต์ ทีขะระ รองราชเลขานุการ ในพระองค์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ให้สัมภาษณ์กับหนังสือพิมพ์ คม ชัด ลึก ถึงความเป็นมาของการแสดงโขนพระราชทาน ว่า โขนพระราชทาน หรือโขนสมเด็จ ซึ่งมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ เกิดขึ้นโดยพระราชประสงค์ที่จะทรงอนุรักษ์การแสดงโขน ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทย ให้ดำรงอยู่สืบไป สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ มีพระราชปรารภว่า ทุกวันนี้ประชาชนชาวไทยไม่ใคร่มีโอกาสได้ชม เนื่องจากการจัด แสดงโขนแต่ละครั้งไม่ใช่เรื่องง่าย จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ประชุมผู้รู้ผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับโขนและงานหัตถศิลป์แขนงต่างๆ แล้วโปรดเกล้าฯ ให้จัดสร้างเครื่องแต่งกายโขนขึ้นใหม่สำหรับใช้ในการ แสดงโขนพระราชทาน โดยทรงกำชับให้ยึดถือรูปแบบเครื่องแต่งกายโขนแบบโบราณ แต่มีความคงทนและสวยงามยิ่งขึ้น หลังจากการจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขนสำเร็จเรียบร้อยแล้ว คณะกรรมการได้จัดการแสดงโขนชุดพรหมาศเป็นครั้งแรก เนื่องในโอกาสมหามงคลที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเจริญพระชนมพรรษา 80

พรรษา และสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ทรงเจริญพระชนมพรรษา 75 พรรษา ในปี 2550 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ซึ่งได้รับความชื่นชมจากประชาชนเป็นอย่างมาก พร้อมกับมีเสียงเรียกร้องให้จัดแสดงซ้ำ กระทั่งต้องเปิดแสดงอีกครั้งในปี 2552 จากนั้น สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ จึงมีพระราชเสาวนีย์ให้จัดการแสดงโขนต่อเนื่องทุกปี แม้การแสดงแต่ละครั้งจะใช้เวลาในการจัดเตรียมงานนาน ต้องรวบรวมช่างฝีมือที่ชำนาญจากทุกแขนง ใช้งบประมาณสูงมากเพียงใด แต่ทุกท่านทำสิ่งเหล่านี้ด้วยใจ ด้วยมีแรงบันดาลใจที่จะอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมด้านการแสดงโขน เพื่อสนองพระราชเสาวนีย์สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ มาโดยตลอด (คม ชัด ลึก, 2559)

อย่างไรก็ตาม สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ เมื่อมีพระราชเสาวนีย์ ให้จัดมีโขนพระราชทานแล้ว ยังมีพระราชประสงค์ให้ต่อยอดช่างต่างๆ ที่มาร่วมกันรังสรรค์ส่วนงานต่างๆ จนประกอบเป็นการแสดงทั้งหมด เริ่มจากเครื่องแต่งกายโขนพระราชทาน วิธีการปักได้ศึกษาเทคนิควิธีการงานปักโบราณที่เป็นงานประณีตศิลป์ของไทยแต่อดีต ที่มีความซับซ้อนและสร้างจากวัสดุมีค่าเป็นศิลปกรรมชิ้นเอกของไทย จึงมีการฟื้นฟูวิธีการปักผ้าแบบต่างๆ ของไทยที่มีมาแต่โบราณ เช่น การปักสดึง กลึงไหม ปักดิ้นข้อ ดิ้นโปร่ง ปักดิ้นมัน ดิ้นด้าน ปักนมสาว ปักแล่งทอง ลูกปัด แก้วสี ถักตาชุน ปักปีกแมลงทับ ปักลวดลายด้วยโลหะ และ อัญมณี เป็นต้น และมีการทอผ้าที่ใช้ในการสร้างเครื่องโขนมาแต่โบราณมาเป็นผ้าสำหรับปักเครื่องแต่งกาย เช่น ผ้าไหมพื้น ผ้าต่วนซาติน ผ้ายกไหม ผ้าตาด ผ้าเข้มขาบ ผ้าอัตลัด พร้อมสอนต่อให้คนรุ่น หลังได้เรียนรู้และสืบสานกันต่อไป อีกทั้งมีการออกแบบลวดลายพัสตราภรณ์ ที่ต้องแตกต่างกันตามฐานานุศักดิ์และความสำคัญของตัวละคร อย่างตัวพระ ออกแบบด้วยลายกนกไทย ที่เรียกว่า ลายพระกระบวนคือลวดลายชั้นสูงที่ใช้ในเครื่องต้นเครื่องทรงพระมหากษัตริย์ ปักด้วยดิ้นข้อ ดิ้นโปร่ง ดิ้นด้าน ดิ้นมัน ปักแมลงทับเลื่อม ที่ละเอียดซับซ้อน ตัวนาง ตัวนางเอก และนางชั้นสูง ออกแบบลวดลายด้วยลายกนกไทย และลายปักสดึงกลึงไหม บนผ้าตาด ผ้าต่วนซาติน ด้วยดิ้นข้อ ดิ้นโปร่ง นมสาวเลื่อม และไหมทอง ปีกแมลงทับ และออกแบบกรองคอปักกรึงด้วยงานดุนโลหะประดับอัญมณีเช่นเดียวกับกรองคอในพระราชพิธีโสกันต์ ซึ่งนั่นเองที่ต้องหาช่างที่รู้จริงและปักได้สวยงามมารับงานดังกล่าว พร้อมสอนต่อให้รุ่นถัดมาได้เรียนรู้อย่างถูกต้อง รวมไปถึงการรับสมัครนักแสดงโขนหน้าใหม่ที่นับวันจะมีเด็ก เยาวชน และคนรุ่นใหม่แห่ไป สมัครการแสดงโขนในตัวแสดง ต่างๆ มากขึ้นทุกปี โดยปีล่าสุดมีผู้สมัครมากกว่า 800 คน ทั้งๆ ที่จะ ได้รับการคัดเลือกให้ร่วมแสดง จำนวน ประมาณ ไม่เกิน 30 เท่านั้น ซึ่งนี้ก็เป็นกุศโลบายในสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ที่มีพระราชประสงค์ให้คนรุ่นใหม่ได้เรียนรู้ในศิลปวัฒนธรรมไทยอย่างแท้จริง และรักในเอกลักษณ์ความเป็นไทย เห็นคุณค่าของเอกลักษณ์ที่สำคัญ และสามารถสืบทอดภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการแสดงโขน ประการสำคัญคือ เป็นการปลุกให้การแสดงโขนฟื้นคืนชีวิตขึ้นมาใหม่อีกครั้งหนึ่ง (คม ชัด ลึก, 2557)

ที่มา: www. krusiom. com

ภาพประกอบ 30 คุณหญิงจรุงจิตต์ ทีขะระ รองราชเลขานุการในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

ด้วยปณิธานในการจัดแสดงโขนพระราชทานตามแนวพระราชดำริแห่งสมเด็จพระนางเจ้าฯ สิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ เป็นการแสดงที่ผสมผสานระหว่างความวิจิตรงดงามทั้งภาพที่มองเห็นด้วยตาและเสียงที่สัมผัสด้วยเสียง ความตื่นตาตื่นใจ ทันสมัยของฉาก ด้วยเทคโนโลยีล้ำสมัย ยุคปัจจุบันที่ดึงเอาความเป็นไทยที่วิจิตรบรรจงในอดีตมานำเสนอให้คนรุ่นใหม่ได้สัมผัส ถึงศิลปะที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติได้คงอยู่และส่งทอดภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมสู่ลูกหลาน ไม่มีวันสูญสลายไปกับกาลเวลา กระทรวงวัฒนธรรม ได้รับสนองพระราชเสาวนีย์ดังกล่าว โดยมอบหมายให้สำนักการสังคีต กรมศิลปากร จัดทำโครงการสถาบันโขนแห่งชาติ ซึ่งจะทำหน้าที่รวบรวมองค์ความรู้ทุกด้าน เกี่ยวกับศิลปะการแสดงโขน ตลอดจนกำหนดนโยบายและยุทธศาสตร์ การอนุรักษ์ และพัฒนาการแสดงโขน แต่โครงการดังกล่าวติดขัดด้วยระบบราชการ เพราะยังไม่มีกฎหมายรองรับและยังขาดความพร้อมหลายด้านทำให้กรมศิลปากรปรับลดขนาดโครงสร้างของหน่วยงานสถาบันโขนลงโดยใช้ชื่อว่า “สำนักงานโครงการจัดตั้งสถาบันโขน” เพื่อดูแลการจัดการแสดงโขนให้เป็นสมบัติของชาติให้คงอยู่สืบไป (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2554)

จากความเป็นมาในการแสดงโขนพระราชทานดังกล่าวมาในตอนต้นนี้ สรุปได้ว่าการแสดงโขนพระราชทานหรือการแสดงโขนของศูนย์ศิลปาชีพฯในพระบรมราชินูปถัมภ์ เกิดขึ้นโดยพระราชดำริ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะฟื้นฟูศิลปะการแสดงชั้นสูงซึ่งเป็น มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมชองไทย ให้คงอยู่คู่บ้านเมืองและสืบทอดส่งต่อสู่ลูกหลานโดยรวม ช่างฝีมือทุกประเภท มาฟื้นฟูและฝึกฝนงานช่าง เพื่อสร้างเยาชนรุ่นใหม่ให้มีฝีมือ

ไม่ว่าจะเป็นฝีมือทางการช่าง หรือว่าการแสดง และประการสำคัญอีกประการหนึ่ง สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ทรงมีพระราชประสงค์ ที่จะให้ประชาชนชั้นสามัญชนได้สัมผัสการแสดงโขน ที่เป็นโขนแบบโบราณราชประเพณี ที่ในอดีตมีให้เฉพาะเป็นเครื่องราชูปโภคในพระบรมมหาราชวัง หรือเจ้านายชั้นสูงเท่านั้นที่มี โอกาสได้สัมผัส ให้ได้สัมผัสการแสดงโขนกระจายเผยแพร่ไปทั่วทุกภูมิภาคของไทยและสืบทอด ส่งต่อสู่ลูกหลาน เยาวชนให้เป็นกำลังสำคัญในการอนุรักษ์ สืบไป

4.1 นักแสดงโขนพระราชทาน

ปรเมษฐ์ บุญยะชัย (2559: สัมภาษณ์) ผู้กำกับการแสดง และเป็นผู้จัดทำบทและคำบรรยาย ในการแสดงโขนพระราชทาน อธิบาย ว่าก่อนที่โขนพระราชทานจะเริ่มจัดการแสดงขึ้นนั้น สิ่งแรกที่คณะ ผู้จัดการแสดงโขน จะต้องทำเป็นอันดับแรก ก็คือการคัดเลือกนักแสดงเพื่อมาทำการแสดง นักแสดงที่เข้ามาแสดงโขนพระราชทาน จะต้องเป็นบุคคลที่ผ่านการคัด อย่างพิถีพิถันคณะกรรมการคัดเลือกผู้แสดง เพื่อให้ได้มาซึ่งคนรุ่นใหม่ได้มีส่วนร่วมสืบสาน ศิลปะ วัฒนธรรมตามแบบโบราณราชประเพณีเต็มรูปแบบ ด้วยเหตุที่ต้องคัด เลือก เฟ้น นักแสดงนี้จึงทำให้มีเยาวชนรุ่นใหม่เข้ารับการคัดเลือกเป็นจำนวนมาก นักแสดงเลือดใหม่ ที่เข้ามาทำการคัดเลือก รุ่นใหม่นี้มาจากหลากหลายที่ จากวิทยาลัยนาฏศิลป ทุกภูมิภาค สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และยังเปิดโอกาสให้ผู้ที่มีความสามารถ ในการแสดงโขน จากหลากหลายสถาบันเข้ารับการคัดเลือกได้ด้วย 840 คน สำหรับการเข้าแสดงความสามารถ ในการแสดงโขนชุดศึกพรหมมาศ ใช้เวลา 2 สัปดาห์ อาจารย์ปรเมษฐ์ บุญยะชัย ผู้กำกับการแสดง และเป็นผู้จัดทำบท และคำบรรยาย ในการแสดงโขน ตอนนี้ได้ให้สัมภาษณ์ ว่า การสร้างโขนเลือดใหม่ หรือจะเรียกว่า ดึงช้างเผือกออกจากป่า นั้น ต้องมีขั้นตอนและวิธีการที่ละเอียด ชัดเจน เพื่อให้ได้มาซึ่งนักแสดงที่มีความรู้ความสามารถ ในการแสดงโขน เพราะเราไม่ได้จัดการแสดงโขนธรรมดา แต่เป็นโขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ(ประเมษฐ์ บุญยะชัย:2559 : สัมภาษณ์) นอกจากนี้เกณฑ์การคัดเลือกนักแสดงจึงเข้มข้นมาก จาก 840 คนที่เข้ารับการคัดเลือก จะต้องคัดให้เหลือ เพียง 25 คน ซึ่งนั่นหมายความว่า จะต้องมีนักแสดงโขนที่เขารับการคัดเลือกจะต้องหลุดจากการคัดเลือก กว่า 800 คน จากการให้สัมภาษณ์ของ อาจารย์ปรเมษฐ์ บุญยะชัย ผู้กำกับการแสดง อาจารย์ได้ตอบข้อคำถามถึงเกณฑ์ในการคัดเลือกนักแสดง พอสังเขป คือ นักแสดงโขนพระราชทาน จะคัดจาก กระบวนท่า จังหวะ ลีลา การตีบทตามบทที่กำหนด การรำประกอบคำร้อง การตีบทประกอบคำพากย์โดยมีครูผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับการแสดงโขน มาเป็นกรรมการคัดเลือก ในการคัดเลือกแบ่งเป็น 2 รอบ ในรอบที่ 2 จะเลือกไว้เพียง 25 คนเท่านั้น ส่วนที่เหลือถึงแม้จะไม่ถูกคัดเลือกให้เป็นตัวแสดงหลัก แต่ก็ให้ร่วมแสดงเป็นตัวประกอบ ในการแสดงเช่น เทวดา นางฟ้า ไพร่พล ทหาร เป็นต้น นักแสดง 25 คนที่ถูกคัดเลือกระยะเวลา ที่ทำการซ้อม ทำการแสดง จะได้รับเบี้ยเลี้ยง ด้วย การแสดงโขนพระราชมาน ใช้

งบประมาณสูงมาก ถ้าไม่ใช่พระมหากรุณาธิคุณ ของสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ จะไม่สามารถจัดการแสดงได้ เพราะใช้งบประมาณสูงมาก อาจารย์ประเมษฐ์ บุญยะชัย ยังกล่าวสรุปเกี่ยวกับนักแสดงที่คัดมาแล้ว จะต้องมีวินัย โดยยึดหลัก 4 ข้อ คือ

1. กตัญญู
2. รู้หน้าที่
3. สามัคคี
4. มีวินัย

แต่ถ้าหากนักแสดงคนใด ขาดวินัย จะถูกส่งกลับ ทันที แต่เท่าที่คัดเลือกมาล้วนแล้วแต่เป็นนักแสดงที่มุ่งมั่น มีวินัย บางคนเข้ามาคัดเลือก 2 ครั้งแล้ว ยังไม่ได้ แต่ก็ยังไม่ท้อถอย ยังคงใช้ความพยายามฝึกฝน ที่จะต้องผ่านการคัดเลือกให้ได้ เป็นนักแสดงโขนอันเป็นเกียรติที่สูงส่งแก่ตนเอง สถาบัน และวงศ์สกุล นักแสดงที่มาจากวิทยาลัยนาฏศิลป ส่วนภูมภาค ส่วนมาก ครูผู้สอนจะเป็นผู้พามา เพื่อเข้าคัดเลือก นี่ก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งเพื่อการันตีว่า ความรู้ความสามารถของศิษย์ที่ตนพามา ถ้าหากได้รับคัดเลือกเป็นนักแสดงแล้ว ก็แสดงให้เห็นถึงความสามารถของครูด้วย

หลังจากที่ได้ตัวแสดง 25 คน แล้ว นักแสดงทุกคนก็ต้องซ้อมอย่างหนัก และต้องผ่านการกลั่นกรองจากครูผู้เชี่ยวชาญ ว่านักแสดงแต่ละตัวจะได้แสดงเป็นตัวใด มีความเหมาะสมที่จะได้รับบทใด

อาจารย์ประเมษฐ์ บุญยะชัย หนึ่งในคณะกรรมการผู้คัดเลือก และเขียนบทคัดเลือกนักแสดงให้เหมาะกับบท กล่าวว่า “นักแสดงต้องเหมาะสมกับบทบาทที่จะเล่น ทั้งโดยเฉพาะรูปร่าง บุคลิก เช่น บทมังกรกัณฑ์ จะต้อง ดุดัน ว่องไว คล่องแคล่ว อินทรชิต จะต้องมีรูปร่างสันทัด หรือกาฬสูร จะตัวเล็กจึงจะเหมาะกับบทบาทที่ได้รับ ทำให้การแสดงได้รับอรรถรสในการแสดงจริงๆ

ความแตกต่างในการแสดงการวางฉากในแต่ละตอน การแสดงโขนพระราชทาน ตอน ศึกพรหมมาศ นี้ จะไม่ทิ้งรูปแบบเดิมที่เคยแสดง อย่าง ฉากรบ ตามรูปแบบเดิม จะเข้าทีละ 2 แถว แต่การแสดงชุดนี้ ปรับให้กองทัพ ตัวไพร่พล ที่เคยเข้า สู้รบกัน เป็น 2 แถว ปรับเป็น วงกลม สลับเข้าต่อตีกัน และจะเปลี่ยนให้มีท่าลอยหลัง ซึ่งเป็นท่ายาก ให้กลับมาเล่น ดังนั้นผู้แสดงจึงต้องเก่งชำนาญและมีพลังมาก จึงจะแสดงบทนี้ได้ และอีกอย่างที่ต้องปรับคือการใช้ตัวแสดง หลายคนเป็น 1 ตัว เช่น มังกรกัณฑ์ที่แสดงในตอนนี้ จะมี 3 ตัวแสดง คือ ตัวรบ ตัวนั่งเมือง และตัวรอก เพราะการแสดงมีหลายรอบ จึงทำให้ตัวแสดงเหนื่อยมาก จำเป็นต้องใช้ หลายคน

4.2 องค์ประกอบของการแสดงโขนพระราชทาน

สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงตระหนักถึงคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ ที่ในระยะหลังทรงเห็นถึงความซบเซาของนาฏกรรมตามแบบประเพณี

จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ประชุมผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะไทยประเพณี การแสดงโขน พระราชทานเริ่มต้นจากแนวพระราชดำริแห่งองค์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ ที่ประสงค์จะฟื้นฟูให้ การแสดงโขน ตามพระราชปรารภของพระองค์ท่าน “โขนถ้าไม่มีคนดูฉันจะดูเอง” พระองค์จึงทรงมีพระกระแสรับสั่งให้จัดการแสดงโขนพระราชทาน หรือ โขนสมเด็จ หรือ ในนามโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ขึ้น ในการแสดงโขนพระราชทานนี้ จากคำบอกเล่าของอาจารย์ประเมษฐ์ บุณยะชัย ผู้กำกับการแสดงโขนพระราชทานทุกชุดที่จัดการแสดง เล่าให้ฟังถึงองค์ประกอบของโขนพระราชทานหรือโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ แบ่งองค์ประกอบในการจัดสร้าง ออกเป็น 7 องค์ประกอบดังนี้

1. บทประพันธ์ ในการแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ยึดรูปแบบการแสดงโขน ละครหลวงที่เคยแสดงในเขตพระราชฐาน มาเป็นแบบในการจัดสร้างบทประพันธ์ โดยแบ่งองค์ประกอบ ออกเป็น 3 คือ การคัดเลือกตอนที่จะใช้แสดง การดำเนินเรื่องโขน และการเบิกโรง

2. โดยการเลือกตอนที่จะใช้แสดง สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถทรงพิจารณาเลือกตอนที่ใช้แสดงจากความสนใจของประชาชนเป็นหลัก

3. การดำเนินเรื่องโขน ดำเนินเรื่องแบบกระชับ ตัดบางตอนที่เยิ่นเย้อออก มีการแต่งบทพากย์ – เจรจาขึ้นใหม่บางส่วน

4. การแสดงเบิกโรง เป็นการแสดงโขนรูปแบบราชสำนัก ที่มีการผสมผสานกันระหว่างโขน กับละครใน การแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯมีการรื้อฟื้นการแสดงเบิกโรงมาจากการแสดงละครใ

5. การคัดเลือกนักแสดง การคัดเลือกนักแสดงโขนพระราชทานเกิดขึ้นครั้งแรกเมื่อปี 2553 ในการแสดงชุด นางลอย และได้รับความสนใจสูงสุดในการคัดเลือกนักแสดงตอนพรหมมาศ โดย

การประชาสัมพันธ์ผ่านสถาบันนาฏศิลป์ทุกภูมิภาค

ผู้ทรงคุณวุฒิในวงการแสดงโขน เป็นกรรมการคัดเลือก

นักแสดงที่ผ่านการคัดเลือกฝึกซ้อมเป็นเวลา 6 เดือน

นักแสดงที่ผ่านการคัดเลือกได้รับทุนการศึกษาจากสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระองค์ จำนวน 10,000 บาท

ที่มา: ประเมษฐ์ บุญยะชัย

ภาพประกอบ 31 นายประเมษฐ์ บุญยะชัย ผู้กำกับการแสดงโขนพระราชทาน

การจัดทำฉาก การสร้างฉากโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ หรือโขนพระราชทาน ทุกตอนผู้ที่ออกแบบคือ อาจารย์สุดสาคร ชายเสม ให้คำอธิบายถึงขั้นตอนและวิธีการสร้างฉากโขนพระราชทานนั้น “การออกแบบฉาก ทำให้ “พรหมาศ”สร้างความตื่นตาตื่นใจตั้งแต่แรกเห็น และ “ฉาก” ก็กลายเป็นความโดดเด่นที่ตราตรึงใจผู้ชมจนจบการแสดง ไม่ว่าจะเป็น “ฉากสนามรบ” อาจารย์สุดสาครได้สร้างความอลังการให้กับมังกรกัณฐ์ ได้อย่างสมบูรณ์แบบ ประการสำคัญการออกแบบฉาก ต้องเป็นไปด้วยความระมัดระวัง วิจิตร บรรจง นอกจากจะบรรจงในการสร้างแล้ว ต้องทันสมัย ใช้งานการแสดงด้วยผสมผสานเทคโนโลยีสมัยใหม่ด้วยโดย แบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ

ฉากแบบลอยตัว

ฉากที่เป็นภาพวาด

ขั้นตอนและวิธีการสร้างฉาก โขนพระราชทาน มีหลาย ขั้นตอน คือ

1. กำหนดจำนวนฉากที่ต้องใช้ในการแสดง แต่ละตอนว่ามีกี่ฉาก แต่ละฉากต้องใช้องค์ประกอบอะไรบ้าง

2. ร่างภาพ (Sketch) ร่างภาพต้นแบบ เพื่อพิจารณาให้เหมาะสมกับเนื้อเรื่องในตอนนั้นๆ และถ้าจะปรับเปลี่ยนอย่างไร

3. การปั้นต้นแบบ (Model)สร้างประติมากรรมต้นแบบสำหรับอุปกรณ์ประกอบฉากที่มีมิติแบบลอยตัว เช่น การปั้นช้างเอราวัณ การปั้นต้นแบบหนุมาน

4. การส่งต้นแบบ ให้ช่างเทคนิค เพื่อขยายขนาด และเป็นฉากที่สามารถเคลื่อนย้ายได้และหมุนได้ เช่นฉากหนุมานอมพลับพลา ช้าเอราวัณที่มีขนาดใหญ่มาก ในการแสดงตอนพรหมมาศ

5. การขยายต้นแบบฉากให้เท่าขนาดจริง

6. การลงมือสร้างและการลงสีฉาก เช่นการวาดลาย การลงสี การติดกระจก

7. การประกอบฉากจริง ติดตั้งโดยการกำหนดจุดต่างๆบนเวที ว่าจะจัดวางตำแหน่ง ใด

8. การปรับลด ฉาก นำฉากที่สร้างเสร็จมาประกอบที่เวที แสดงจริง ทดลองใช้ฉาก

9. แสดงจริง

10. การรื้อถอนและเก็บรักษาไว้ให้สวยงามและใช้งานได้ในครั้งต่อไป (สุดสาคร ชายเสม, 2559: สัมภาษณ์)

ที่มา: สุดสาคร ชายเสม

ภาพประกอบ 32 อาจารย์สุดสาคร ชายเสม ผู้ออกแบบฉากโขนพระราชทาน

6. ระบบแสง สี เสียงที่ใช้ประกอบการแสดง สรุปจุดที่สร้างความประทับใจให้ผู้ชมได้ดังนี้

6.1 การเปลี่ยนฉากอย่างรวดเร็ว โดยไม่ต้องปิดม่าน หรือปิดไฟ ใช้รีโมทควบคุมให้ฉาก เคลื่อนเข้า ออก ได้เอง

6.2 มีการใช้ควันและระบบแสง (Lighting)ปรับแสงมืด หรือสว่างได้ตามต้องการ

6.3 ใช้ระบบสะลิงประกอบการแสดง ตัวละคร ตีลังกา เหาะ ได้

7. เครื่องแต่งกายโขนพระราชทาน เครื่องแต่งกายโขนถือเป็นงานประณีตศิลป์ของไทยที่ต้องอาศัยความชำนาญของศิลปิน และใช้เทคนิคที่ละเอียด โดยศึกษารูปแบบการแต่งกายโขนโบราณ รวมถึงทรงรื้อฟื้นงานประณีตศิลป์ของไทยให้กลับมาฝึกหัดให้มีผู้สืบทอดให้นักเรียนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ สร้างช่างสดึงกรึงไหม สร้างเครื่องแต่งกายใหม่ในการแสดงโขนพระราชทาน เครื่องแต่งกายโขนประกอบด้วย 5 ส่วน คือ

7.1 พัสตราภรณ์ คือเครื่องประดับตกแต่งในส่วนที่เป็นผ้า เครื่องแต่งกายโขนเลียนแบบการแต่งกายพระมหากษัตริย์ และพระบรมวงศานุวงศ์ชั้นสูง

7.2 ศิราภรณ์ คือ เครื่องตกแต่งศีรษะของตัวแสดงโขน

7.3 ถนิมพิมพาภรณ์ คือ เครื่องประดับประกอบตกแต่ง นิยมใช้วัสดุเลียนแบบจากเครื่องต้นทรงของพระมหากษัตริย์

7.4 หัวโขน ตามตัวละครที่กำหนดโดยศึกษาจากหัวโขนโบราณที่เก็บไว้ในพิพิธภัณฑ์หรือจากประติมากรรมโบราณ ต่างๆ

7.5 การแต่งหน้าโขนปรับปรุงการแต่งหน้าโขนเป็น 3 แนวคิด คือ แต่งหน้าให้มีเอกลักษณ์ของโขน แต่งหน้าที่ต้องงามเท่าหัวโขน แต่งหน้าที่ต้องงามจากการมองระยะไกล และใกล้ จากแนวคิดดังกล่าวพัฒนาสู่รูปแบบการแต่งหน้า “แนวพระราชนิยม” ที่ลดทอนการใช้สีสันแบบแต่งหน้ากรมศิลปากรแบบละคร มาใช้การแต่งหน้าแบบโบราณ ดูจากโครงสร้างของคิ้ว สีใบหน้า

7.6 การพัฒนาการพากย์ เจรจาโขน /การบรรจุเพลงร้อง และดนตรี การแสดงโขนพระราชทานพัฒนารูปแบบ การใช้คนตรีประกอบดังนี้

นอกจากการพากย์ เจรจา แล้ว การแสดงโขนพระราชทาน ยังมีการบรรจุเพลงร้อง และดนตรี การแสดงโขนพระราชทานพัฒนารูปแบบ การใช้คนตรีประกอบ ดังนี้

1. การบรรจุเพลงโขนในการบรรจุเพลงในแต่ละตอนต้องอาศัยข้อมูลทางเอกสาร ที่ศึกษาค้นคว้าและความทรงจำจากผู้ทรงคุณวุฒิที่เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ หลายท่าน เพื่อมุ่งอนุรักษ์เพลงโบราณอันทรงคุณค่า ที่เลือนหายไปจากสังคมไทยให้กลับมาเป็นที่รู้จักอีกครั้ง เช่น เพลงโคมเวียน เพลง เต่าเห่ ปีนตลิ่ง

2. การขับร้องเพลงประกอบการแสดงโดยแบ่งผู้ขับร้องและวงดนตรีออกเป็น 2 ฝั่งของเวที และนำนักร้องชายมาร้องเป็น ต้นบท เป็นเวทีแรก

3. การคัดเลือกนักร้องเพื่อร้องเพลงในการแสดงโขน ใช้วิธีเดียวกันกับการคัดเลือกนักแสดง ดังที่กล่าวข้างต้น

4. การบรรจุดุริยางค์ประกอบการแสดงถึง 2 ประเภท คือ การใช้วงโยธวาทิต และ และการบรรเลงเพลงปี่พาทย์มโหรีประกอบการแสดงโขน

7.7 การประชาสัมพันธ์ หลากหลายช่องทาง คือ

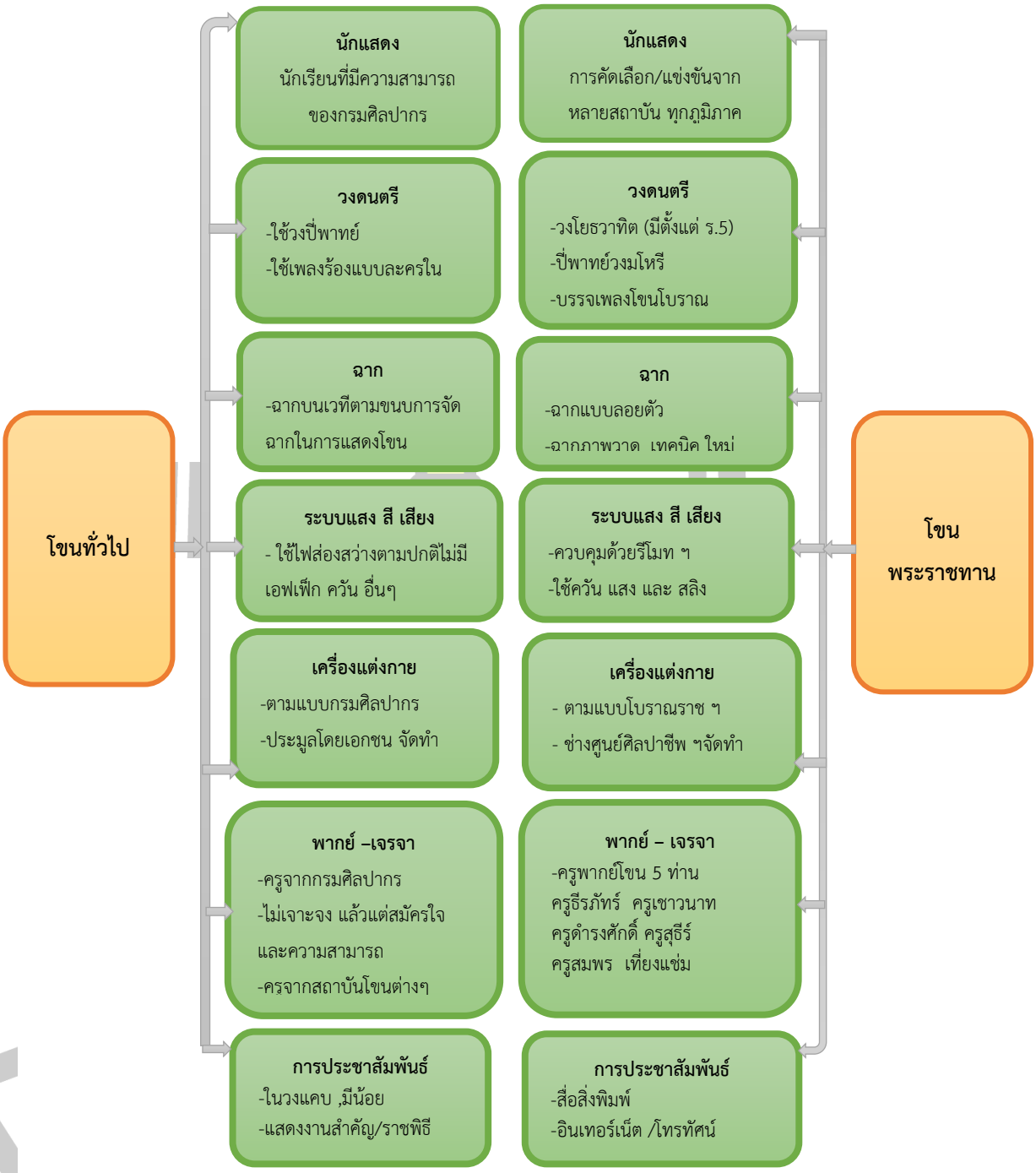
7.7.1 เพิ่มช่องทางจำหน่ายบัตร

7.7.2 ประชาสัมพันธ์ด้วยสื่อสิ่งพิมพ์ เช่นหนังสือพิมพ์ นิตยสาร และโปสเตอร์

7.7.3 ประชาสัมพันธ์ทางโทรทัศน์ อินเทอร์เน็ต

7.7.4 จัดทำของที่ระลึกเพื่อหารายได้สนับสนุนการแสดงเผยแพร่ความรู้ในการอนุรักษ์โขน จัดการอบรม สัมมนา นิทรรศการ ต่างๆ (นครินทร์ น้ำใจดี, 2557)

องค์ประกอบในการแสดงโขนพระราชทาน นอกจากจะถูกพัฒนาขึ้นจากที่เคยเป็นยังพัฒนาให้เกิดสิ่งใหม่ๆ ที่ทันสมัยแต่ยังคงรักษาความประณีตงดงามแบบโบราณราชประเพณีไว้ ได้อย่างงดงาม การแสดงโขนพระราชทานเมื่อเปรียบเทียบกับการแสดงโขนทั่วไปแล้วสรุปเป็นแผนภาพความแตกต่างที่นำไปสู่การพัฒนาได้ ดังแผนภูมิสรุปการแสดงโขนของไทยพัฒนาสู่โขนพระราชทาน ดังแผนภูมิสรุปการแสดงโขนของไทยพัฒนาสู่โขนพระราชทาน ต่อไปนี้



ภาพประกอบ 33 สรุปการแสดงโขนของไทยพัฒนาสู่โขนพระราชทาน

4.3 การจัดแสดงโขนพระราชทาน

ในการแสดงโขนพระราชทาน โดยพระดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ จัดแสดงขึ้นทั้งหมด 7 ตอน ประกอบด้วย

1) การแสดงโขนพระราชทานชุด ศึกอินทรชิต ตอนพรมมาศ

ที่มา: www.khonperformance.com

ภาพประกอบ 34 เอกสารแนะนำการแสดงโขนพระราชทานชุด ศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ

ด้วยสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณเป็นล้นพ้น ในพระคุณูปการที่ทรงตระหนักถึงคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมประจำชาติโดยเฉพาะการแสดงโขน ซึ่งเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงมรดกอันล้ำค่าของไทย ท่านผู้หญิงต์ ทีขะระ ผู้ช่วยเลขาธิการมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ และผู้อำนวยการแสดงโขน กล่าวว่า ในปี พ.ศ. 2558 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงเลือกโขนชุดศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ กลับมาจัดแสดงใหม่อีกครั้ง หลังจากที่เคยสร้างความประทับใจให้ผู้ชมมาแล้วเมื่อปี พ.ศ. 2550 และ พ.ศ. 2552 แต่สำหรับการแสดงครั้งนี้ (2558) ได้มีการปรับปรุงและจัดการแสดงใหม่ แต่ยังคงความงดงามความสนุกสนาน ตามแบบฉบับของโขนพระราชทานไว้อย่างครบถ้วน อีกทั้งยังคงจารีตแบบแผนและบทการแสดงตามบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เป็นหลัก โดยผสมผสานกับบทคอนเสิร์ตของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ แล้วยังเพิ่มเติมบทฉุยฉายจากบทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 เข้ามาอีกด้วย ซึ่งฉากการแสดงในครั้งนี้มีฉากสำคัญ 6 ฉาก ได้แก่ ฉากที่ 1 ขัดตาทัพ (ท้องพระโรงกรุงโรมคัล) ฉากที่ 2 พลับพลาพระราม, ฉากที่ 3 สนามรบ, ฉากที่ 4 ข่าวศึก(ท้องพระโรงกรุงลงกา), ฉากที่ 5 เสียพิธี และฉากที่ 6 ศรพรหมาศ การจัดโขนหลวงในครั้งนี้ เป็นการผสมผสานนาฏศิลป์ที่งดงามวิจิตร อาทิ การสร้างฉากท้องพระโรงให้งดงาม เป็น

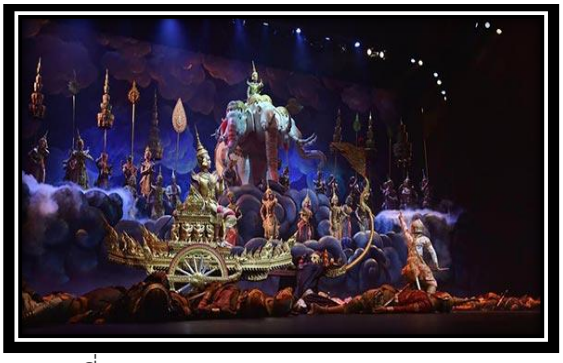
ศิลปกรรมไทยที่เชื่อมโยงกับศิลปะจีน อาศัยรูปแบบศิลปกรรมในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 และได้เพิ่มบทฉุยฉายจากบทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งกล่าวได้ว่าแม้จะไม่แพร่หลายนัก แต่ทว่ามีความงดงามเป็นอย่างยิ่ง การแสดงโขนพระราชทาน แต่ละครั้ง มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ได้คัดเลือกคนรุ่นใหม่เพื่อให้มีโอกาสร่วมสืบสานวัฒนธรรมของชาติ โดยได้คัดเลือกนักแสดงตัวเอกรุ่นใหม่ร่วมแสดงด้วย เพื่อให้เยาวชนมีส่วนร่วมสร้างสรรค์ อนุรักษ์ และเผยแพร่นาฏศิลป์ชั้นสูงของไทยให้คงอยู่สืบไป โดยมีเยาวชนสมัครเข้าคัดเลือกมากถึง 845 คน สามารถคัดตัวแสดงเอกคือ พระ นาง ยักษ์ และลิง ได้ทั้งสิ้น 26 คน นอกจากนี้ยังถือเป็นการรวมตัวของบรรดาศิลปินชั้นครูของเมืองไทย และยังมีเหล่านักแสดง นักร้องนักดนตรี นักออกแบบเครื่องแต่งกาย ช่างทำฉาก ช่างเทคนิค ช่างตัดเย็บ ช่างปัก ช่างทำเครื่องประดับ และบุคคลอื่นๆ ผู้อยู่เบื้องหลังฉากรวมแล้วกว่า 800 คน (ประเมษฐ์ บุญยะชัย, 2560: สัมภาษณ์)

ที่มา: www.khonperformance.com

ภาพประกอบ 35 การแสดงโขนพระราชทาน ตอนพรหมาศ

การแสดงโขนพระราชทาน ชุด ศึกอินทรชิต ตอน พรหมาศ นอกจากความโดดเด่นในเรื่องของ ฉากแล้ว ศิลปะการร่ายรำของเหล่านักแสดงในบทบาทต่างๆ ก็งดงามสมกับเป็นนักแสดงที่ผ่านการ คัดเลือกมาเพื่อ โขนพระราชทาน อย่างแท้จริง กระบวนท่ารำที่งดงาม เป็นกระบวนท่ารำที่ รักษาไว้ในกรมศิลปากร และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์สืบทอดมาจาก จหมื่นสมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ตัวโขนสำคัญในกรมมหรสพ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ครูผู้วางรากฐาน การเรียนการสอนโขน และเป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครูและครอบครูให้กับกรมศิลปากรเป็นท่านแรก แม้กระบวนท่ารำจะมีการตัดทอนเพื่อให้เหมาะสมแก่เวลา **เช่นเดียวกันกับคำบอกเล่าของผู้กำกับการแสดงโขนพระราชทาน (ประเมษฐ์ บุญยะชัย, 2560: สัมภาษณ์) ได้อธิบายว่า การแสดงโขนพระราชทานตอน พรหมาศ ณ** โรงละครของศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

แน่นขนัดไปด้วยผู้ที่ชื่นชอบการแสดง โขน วิจิตรนาฏศิลป์ไทยที่เกือบสูญหายไป แต่ด้วยพระมหากรุณาธิคุณของ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้อนุรักษ์และจัดการแสดงโขนขึ้นเป็นประจำทุกปี พร้อมกับการคัดสรรนักแสดงอย่างต่อเนื่องเพื่อให้คนรุ่นใหม่ได้มีส่วนร่วมในการสืบสานศิลปวัฒนธรรมตามแบบประเพณีโบราณอย่างเป็นรูปธรรม ในการแสดงทุกครั้งที่ผ่านมา คือ ฉากศรพรหมาศ ที่เต็มไปด้วยความงดงาม และความยิ่งใหญ่ของฉากที่มีจุดนำสายตาหลักคือ ช้างเอราวัณ รายล้อมไปด้วยเหล่าเทพ เทวดา ท่ามกลางกองทัพของพระลักษมณ์ และพลวานร แสง สี เสียง จากฉาก เทคนิคประกอบ และฝีมือการร่ายรำของนักแสดงในทุกบทบาทเป็น ภาพประทับใจที่เรียกเสียงปรบมือได้อย่างท่วมท้น **ประทับใจผู้ชมเป็นอย่างยิ่ง จนทำให้ ต้องจัดการแสดง ขึ้น อีกทุกๆ ปี** (อุบลวรรณ นาคสังข์, 2559)



ที่มา: www.khonperformance.co

ภาพประกอบ 36 การแสดงโขนพระราชทาน ตอนพรหมาศ

2) การแสดงโขนพระราชทานชุด นางลอย

ที่มา: www.khonperformance.com

ภาพประกอบ 37 เอกสารแนะนำการแสดงโขนพระราชทานชุด นางลอย

การแสดงโขนชุด นางลอย จัดแสดงในปี พ.ศ. 2553 มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ จัด การแสดงโขน ชุด นางลอย ตามพระราชเสาวนีย์ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โดยใช้พัสตราภรณ์ และอุปกรณ์ประกอบฉาก ที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดสร้างขึ้นใหม่ รวมทั้งนักแสดงตัวเอกเยาวชนรุ่นใหม่ที่จัดการคัดเลือกขึ้นเป็นครั้งแรก เพื่ออนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ และให้คนรุ่นใหม่ได้สัมผัสกับศิลปวัฒนธรรมตามแบบประเพณีโบราณ การแสดงโขนชุดนี้ ยังคงอลังการ งดงาม ไม่มีที่ติเหมือนอย่างครั้งแสดง ตอน ศึกพรหมมาศ

สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงตระหนักถึงคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ ที่ในระยะหลังทรงเห็นถึงความซบเซาของนาฏกรรมตามแบบประเพณี จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ประชุมผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะไทยประเพณี เพื่อจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขนขึ้นใหม่ สำหรับใช้ในการแสดงพระราชทาน และเพื่อเป็นการสืบสานฝีมือเชิงช่าง ทั้งช่างทำหัวโขน ช่างปักสะดึงกรึงไหม และช่างเงินช่างทอง รวมทั้งผู้เชี่ยวชาญศิลปะการแต่งหน้า ประกอบด้วยศิลปินในสาขาต่างๆ โขนตอนนางลอยในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ โดยจะจัดแสดงตามรูปแบบโขนหลวงแต่โบราณในสมัยรัชกาลที่ 6 ทั้งในเรื่องการร่ายรำ การขับร้อง และการบรรเลงปี่พาทย์ แต่เพิ่มเทคนิคฉากและเวทีสมัยใหม่ อาทิ การใช้เวทีหมุน ซึ่งนับเป็นครั้งแรกที่นำเอาเวทีหมุนมาใช้ในการแสดงโขน รวมทั้งเทคนิคการเปลี่ยนฉากบนเวทีอย่างรวดเร็ว โดยการใช้รีโมทคอนโทรล เทคนิคเดียวกับที่ใช้ในละครเวทีสมัยใหม่ นอกจากนี้ยังมีการชักรอกตัวแสดงในฉากเหาะ เพื่อเพิ่มอรรถรสในการรับชมและให้มีความงดงามวิจิตรมากขึ้น จึงนับได้ว่าเป็นการแสดงโขนที่สมบูรณ์แบบที่สุดในประวัติศาสตร์ เพราะได้นำข้อบกพร่องจากการแสดงครั้งที่แล้วมาแก้ไข รวมทั้งเสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดง ที่ออกแบบและควบคุมการจัดสร้างโดยผู้เชี่ยวชาญ

ที่มา: www.khonperformance.com

ภาพประกอบ 38 การแสดงโขนพระราชทานชุด นางลอย

3) การแสดงโขนพระราชทานชุด ศึกมัยราพณ์

ที่มา: www.khonperformance.com

ภาพประกอบ 39 เอกสารแนะนำการแสดงโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์

การแสดงโขนพระราชทานชุด ศึกมัยราพณ์ จัดแสดงขึ้นอีกครั้งเป็นครั้งที่ 3 ในปี พ.ศ. 2554 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ประชุมผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะไทยประเพณี และเพื่อเป็นการสืบสานฝีมือช่างหัตถศิลป์ของไทยในแขนงต่างๆ และมีพระราชดำริให้จัดแสดงโขนขึ้นดำเนินมาเป็นปีที่ 4 แล้ว โดยทรงมอบหมายให้ ม.ล.ปิยาภัสร์ ภิรมย์ภักดี เป็นรองผู้อำนวยการผลิตโขนชุด “ศึกมัยราพณ์” ขึ้นเพื่อเฉลิมพระเกียรติปีแห่งมหามงคลสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงเจริญพระชนมพรรษา 7 รอบ วันที่ 5 ธันวาคม 2554 โขนชุด มัยราพณ์ ในการแสดงโขนตอนศึกไมราพณ์ ได้จัดทำชุดการแสดงขึ้นใหม่อีกเพียง 1 ชุด คือชุดของมัจฉานุ คุณหญิงต้น ม.ล.ปิยาภัสร์ ภิรมย์ภักดี กล่าวว่า “ชุดในตอนมัยราพณ์ทำใหม่เพียงหนึ่งชุดเพราะ 2 ตอนแรก เราทำชุดใหม่ไปหมดแล้ว ตัวละครที่ทำชุดเพิ่มคือ มัจฉานุ เป็นลูกหนุมานกับนางสุพรรณมัจฉา หน้าของมัจฉานุจะเป็นลิง มีหางเป็นปลา แต่เครื่องแต่งกายเป็นยักษ์เพราะเขาคือลูกบุญธรรมของมัยราพณ์ ซึ่งเป็นยักษ์ ชุดนี้ใช้เทคนิค สะดึงกลึงไหม ปักเลื่อม การตรึงลวดลายที่เป็นโลหะและลงยาราชาวดี สำคัญคือมีหาง ที่เคลื่อนไหวได้ต้องใช้โครงสร้างเหล็กบุด้านใน และใช้ลวดลายสีเป็นงานเขียนตรึงไว้ด้านนอก ส่วนฉากที่น่าตื่นตาตื่นใจก็คือ ฉากที่หนุมาน

เนรมิตกายให้ใหญ่ แล้วอมพลับพลาที่ประทับของพระรามไว้เพื่อป้องกันมิให้ ไมยราพณ์ มาลักเอาตัวพระรามไปได้

ที่มา: www.khonperformance.com

ภาพประกอบ 40 การแสดงโขนพระราชทาน ชุด ศึกมัยราพณ์

4) การแสดงโขนพระราชทานชุด จองถนน

ที่มา: www.khonperformance.com

ภาพประกอบ 41 เอกสารแนะนำการแสดงโขนพระราชทาน ชุด จองถนน

โขนพระราชทานชุด จองถนนพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นเพื่อใช้เป็นมหรสพสำหรับพระนครแล้ว พระราชประสงค์ที่แฝงไว้อีก คือ ใช้เป็นแบบอย่างของการประพฤติปฏิบัติ เป็นคติสอนใจ เช่น ความจงรักภักดีของข้าทหารที่มีแก่เจ้านายของตน เช่น หนุมาน หรือ คุณธรรมคุณความดีในสิ่งที่ถูกต้องที่พิเภกยึดมั่นประจำในใจของตน เป็นต้นด้วยเหตุนี้เอง สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดการแสดงโขนพระราชทาน ชุดจองถนน ขึ้นและในวโรกาสที่สมเด็จพระนางเจ้าฯ สิริกิติ์พระบรม ราชินีนาถ ทรงเจริญพระชนมพรรษาครบ 80 พรรษาโขน ชุดจองถนน ดำเนินตามบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชและพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ประกอบกับบทโขนที่ครูอาจารย์ในกรมศิลปากรได้เรียบเรียงไว้ นำมาสอดประสานปรับเปลี่ยนการดำเนินเรื่องให้เหมาสมกับปัจจุบัน โดยจุดประสงค์ที่ยังอนุรักษ์ศิลปะการแสดงแบบโขนหลวงไว้อย่างครบถ้วน ทั้งรูปแบบการบรรเลงขับร้องและกระบวนท่ารำที่วิจิตรงดงามมาแต่อดีตที่ถ่ายทอดผ่านครูอาจารย์มาถึงปัจจุบัน (https://khonsite.wordpress.com,17 เมษายน 2559)

ที่มา: www.khonperformance.com

ภาพประกอบ 42 การแสดงโขนพระราชทาน ชุด จองถนน

ที่มา: www.khonperformance.com

ภาพประกอบ 43 การแสดงโขนพระราชทาน ชุด จองถนนหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา

5) การแสดงโขนชุด ศึกกุมภกรรณ ตอน โมกขศักดิ์

ที่มา: www.khonperformance.com

ภาพประกอบ 44 เอกสารแนะนำการแสดงโขนพระราชทาน ชุดโมกขศักดิ์

ที่มา: www.khonperformance.com

ภาพประกอบ 45 การแสดงโขนพระราชทาน ชุดโมกขศักดิ์

จัดแสดงในปี พ.ศ. 2556 มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ได้เลือกบท รามเกียรติ์ ชุด กุมภกรรณ ตอน โมกขศักดิ์ มาจัดแสดงเพื่อเฉลิมพระเกียรติ และเผยแพร่ให้เป็นที่แพร่หลาย ในการนี้ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จฯ เป็นผู้แทนพระองค์ ทอดพระเนตรการจัดแสดง ครั้งนี้ โดยมีผู้บริหารภาครัฐ – ภาคเอกชน เอกอัครทูต ผู้นำเหล่าทัพ ศิลปิน และผู้นำจากองค์กรหลายภาคส่วน ทั้งชาวไทยและต่างประเทศ ร่วมเฝ้าทูลละอองพระบาท เนื่องในโอกาสเสด็จพระราชดำเนิน ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ที่ถือเป็นอีกหนึ่งงานแห่งความภาคภูมิใจของประเทศไทย โดยจะจัดแสดงนานมาก เพื่อให้มีจำนวนรอบเพียงพอต่อความต้องการของผู้ชมการแสดงโขนชุดศึกกุมภกรรณ ตอน โมกขศักดิ์ ในบทตอนนี้สอดแทรกคุณธรรมหลายเรื่อง เช่น ธรรมะย่อมชนะอธรรม การเสียสละเพื่อส่วนรวม จากพระมหากรุณาธิคุณของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ที่ได้ทรงมีพระราชเสาวนีย์ ให้อนุรักษ์โขน ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทย และเพื่อให้คนรุ่นใหม่ได้มีส่วนร่วมสืบสานศิลปวัฒนธรรมตามแบบประเพณีโบราณ ที่งดงามเต็มรูปแบบ นับเป็นความภาคภูมิใจของคนไทยที่มีส่วนช่วยสืบสานและอนุรักษ์มรดกของชาตินี้เอาไว้ รวมถึงผู้แสดงที่เป็นกลุ่มคนรุ่นใหม่ ที่มีความตั้งใจในการสืบทอดศิลปะการแสดงชั้นสูงสำคัญของชาติ ที่ต้องช่วยกันรักษาไว้ให้คงอยู่สืบไป

นอกจากนี้การแสดงโขนชุดศึกกุมภกรรณ ตอน โมกขศักดิ์ยังประกอบไปด้วยฉากสำคัญหลายฉากที่ใช้เทคนิคการแสดงสมัยใหม่เข้าผสมผสาน ทั้งการขึ้นรอกของตัวแสดง แสง สี เสียง อาทิ ฉากโรงพิธีกุมภกรรณ ความพิเศษอยู่ที่พื้นหลังของฉากวาดด้วยลายรดน้ำกำมะลอ

ได้แรงบันดาลใจมาจากลายจิตรกรรมของหีบพระธรรมในสมัยปลายอยุธยา- รัตนโกสินทร์ตอนต้น, ฉากยุดรถพระอาทิตย์ พระอาทิตย์ดวงกลมโตขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 4 เมตร,หนุมานสูง 4 เมตร, ภูเขาสูง 8 เมตรในระบบไฮดรอลิก ฉากหนุมานไปเก็บยาที่เขาสรรพยา ฉากท้องพระโรงกรุงลงกา จัดสร้างขึ้นโดยใช้การแกะลายสมัยกรุงศรีอยุธยายุคพระเจ้าปราสาททอง ผสมผสานกับลายขอมโบราณแบบลพบุรีและทวารวดี นอกจากนี้ยังจัดสร้างเครื่องแต่งกายและพัสตราภรณ์ขึ้นเพิ่มเติมเพื่อความสมบูรณ์แบบของการแสดง

6) การแสดงโขนพระราชทานชุด ศึกอินทรชิต ตอน นาคบาศ

ที่มา: www.khonperformance.com

ภาพประกอบ 46 เอกสารแนะนำการแสดงโขนพระราชทาน ตอน นาคบาศ

การแสดงโขนชุด ศึกอินทรชิต ตอน นาคบาศ จัดแสดงในปี พ.ศ. 2557-2558 ถือเป็นการแสดงโขนพระราชทาน ที่แสดงหลายรอบ ใช้เวลายาวนานที่สุด เท่าทีเคยจัดการแสดงมา โดยจัดการแสดงตั้งแต่วันที่ 7 พฤศจิกายน 2557 – 5 ธันวาคม 2558 การแสดงก็ยังคงอลังการ วิจิตรบรรจงงดงาม เช่น ครั้งก่อนๆที่แสดงผ่านมา แต่ จุดเด่นในการแสดงตอนนี้ คือมีจำอวด (ตลก) ขึ้นสร้างสีสัน ให้ความสนุกสนาน ด้นกันสดๆแบบไม่มีใครยอมใครเลย สร้างความสนุกสนานผู้ชมก็คงยังให้ความนิยม เข้าชม และถือเป็นกุศโลบาย ที่สมด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถได้พระราชทานให้พสกนิกรทุกหมู่เหล่า ได้ร่วมกันอนุรักษ์วัฒนธรรม ประจำชาติให้คงอยู่ และได้รับการส่งทอด ผ่านไปยังเยาวชนรุ่นหลัง ต่อไป (https://www.posttoday.com, 26 พฤศจิกายน 2557)

ที่มา: www.yotupe.com

ภาพประกอบ 47 การแสดงโขนพระราชทาน ตอน นาคบาศ

7) การแสดงโขนพระราชทานชุด พิเภกสวามิภักดิ์

ที่มา: www.khonperformance.com

ภาพประกอบ 48 เอกสารแนะนำการแสดงโขนพระราชทาน ชุดพิเภกสวามิภักดิ์

โขนพระราชทานชุด พิเภกสวามิภักดิ์ มีกำหนดการจะ จัดแสดงในวันที่ 5 พฤศจิกายน 2559 – วันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2559 (งดการแสดงเพื่อถวายอาลัยแด่พระบาทสมเด็จพระปรมินทร มหาภูมิพลอดุลยเดช) ท่านผู้หญิงจรุงจิตต์ ทีขะระ รองราชเลขานุการในพระองค์สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรม – ราชินีนาถ เล่าให้ฟังถึงความเป็นมาของการแสดงโขนพระราชทาน

ชุด พิเภกสวามิภักดิ์ว่า โขนพระราชทาน หรือ โขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ เกิดขึ้นโดยพระราชประสงค์ที่จะทรงอนุรักษ์การแสดงโขน ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงอันวิจิตรบรรจง และถือเป็นการแสดงอันมีที่มาจากกระแสพระราชดำริ แห่งสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ แต่ก่อนที่จะทำการเปิดการแสดงนั้น ประเทศไทยเกิดการสูญเสียครั้งยิ่งใหญ่ ด้วยพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 เสด็จสวรรคต ยังความโศกเศร้ามายังปวงชนชาวไทยทุกหมู่เหล่า จึงจำเป็นต้องเลื่อนการแสดงออกไปอย่างไม่มีกำหนด มิใช่ว่าจะงดการแสดง กำหนดการแสดงได้ถูกรังสรรค์เตรียมความพร้อม เป็นอย่างดี แต่เมื่อเกิดเหตุสุดวิสัย จึงมีอันต้องเลื่อนออกไปอย่างไม่มีกำหนด เมื่อใดที่พสกนิกร บรรเทาจากความเศร้าโศกก่อน จึงจะเริ่มการแสดง โขนพระราชทาน ชุด พิเภกสวามิภักดิ์เพราะถึงอย่างไร การแสดงโขน ก็ยังคงเป็นศิลปะที่สูงค่าของปวงชนชาวไทย เป็นหน้าที่ของประชาชนคนไทยทุกคนที่จะต้องร่วมมือ ร่วมใจ กันอนุรักษ์ สืบทอด ส่งต่อสู่เยาวชนรุ่นหลัง ให้ดำรงอยู่สืบไป (คม ชัด ลึก, 2559)

ที่มา: www.khonperformance.com

ภาพประกอบ 49 ภาพงานแถลงข่าว การแสดงโขนพระราชทาน ชุดพิเภกสวามิภักดิ์

โขนพระราชทานชุด พิเภกสวามิภักดิ์ ท่านผู้หญิงจรุงจิตต์ ทีขะระ รองราชเลขานุการในพระองค์สมเด็จพระบรมราชินีนาถ เตรียมเปิด การแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ตอน พิเภกสวามิภักดิ์ 5 พฤศจิกายน – 5 ธันวาคมนี้ เฉลิมพระเกียรติ 2 วาระมหามงคล ด้วยพระมหากรุณาธิคุณของ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีการจัดแสดง โขน ซึ่งนับเป็นสมบัติอันล้ำค่าของชาติขึ้นเป็นประจำทุกปี เพื่อเผยแพร่นาฏศิลป์ชั้นสูงอันเก่าแก่ของไทย อีกทั้งเพื่อให้คนรุ่นใหม่ได้มีส่วนร่วมสืบสานวัฒนธรรมไทยให้อยู่สืบไป และในปี พ.ศ. 2559 นี้ เนื่องในโอกาสมหามงคล พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติครบ 70 ปี และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงมีพระชนมพรรษาครบ 7 รอบ

รวมทั้งเป็นการฉลองครบ 1 ทศวรรษของการจัดแสดง ทางมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ได้เลือกบทรามเกียรติ์ เพื่อจัด การแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ตอน พิเภกสวามิภักดิ์ ขึ้น ในระหว่างวันที่ 5 พฤศจิกายน - 5 ธันวาคม 2559 โดยจัดงานแถลงข่าว พร้อมโชว์ตัวอย่างไฮไลต์การแสดงโขน ตอน พิเภกสวามิภักดิ์ ขึ้น ณ ห้องเทเวศร์ อาคารหอประชุม สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ เมื่อวันอังคารที่ 13 กันยายน 2559

นอกจากนั้น นับเป็นวาระพิเศษ นั่นคือ การฉลองครบรอบ 1 ทศวรรษของการจัดแสดงโขน พระราชทาน รวมถึงวาระมหามงคลอันยิ่งใหญ่ของปวงชนชาวไทย อันได้แก่ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติครบ 70 ปี และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงมีพระชนมพรรษาครบ 7 รอบ ทางมูลนิธิฯ จึงเลือกแสดง ตอน พิเภกสวามิภักดิ์ ขึ้น อันเป็นการสื่อ ความหมายของความจงรักภักดี และการรักษาความเที่ยงธรรมสุจริต นำเสนอในการแสดงครั้งนี้ "สำหรับในการจัดการแสดง ได้จัดให้มีการคัดเลือกนักแสดงตัวเอกรุ่นใหม่ เพื่อร่วมเป็นส่วนหนึ่งในการ แสดงอันยิ่งใหญ่ครั้งประวัติศาสตร์ โดย ม.ล.ปิยาภัสร์ ภิรมย์ภักดี รองประธานคณะกรรมการอำนวยการและผู้อำนวยการฝ่ายประชาสัมพันธ์ กล่าวถึงรายละเอียดส่วนนี้ว่า "สำหรับในปีนี้ เรียกว่าได้รับความ สนใจล้นหลามจากนักเรียน นักศึกษา ทั้งจากวิทยาลัยนาฏศิลป และสถาบันการศึกษาทั่วประเทศ ที่พร้อมใจกันมาร่วมสืบสานวัฒนธรรมอันดีงามของชาติไทย"

ซึ่งในปีนี้จัดให้มีคัดเลือกนักแสดง จำนวน 5 ตัวละคร คือ โขนพระ มีผู้สมัคร 73 คน ละครพระ มีผู้สมัคร 198 คน ละครนาง มีผู้สมัคร 204 คน โขนยักษ์ มีผู้สมัคร 137 คน และ โขนลิง มีผู้สมัคร 160 คน รวมทั้งสิ้นมีผู้สมัครในปี 2559 จำนวน 772 คน ซึ่งแต่ละประเภทตัวละครจะมีเยาวชนที่ได้รับคัดเลือกเพียง 5 คน รวมจำนวน 25 คน และสำหรับปีนี้ มีตัวละครโขนยักษ์ได้คะแนนเท่ากันในลำดับที่ 5 จึงมีผู้ที่ได้รับคัดเลือกและรับทุนการศึกษาจำนวนทั้งสิ้น 26 คน จากผู้สมัครทั้งหมด เรียกได้ว่ากระแสตอบรับดีไม่แพ้ในปีที่ผ่านมา ในฐานะที่ดูแลเรื่องการประชาสัมพันธ์ อยากเชิญชวนให้ประชาชนคนไทย รีบจองบัตรกันตั้งแต่เนิ่น ๆ เพราะจัดแสดงเป็นระยะเวลา 1 เดือน ไม่อยากให้พลาดชมการแสดงเหมือนในปีก่อน ๆ" แต่พสกนิกร ชาวไทยต้องเกิดความสูญเสียครั้งยิ่งใหญ่ อยู่ในภาวะที่โศกเศร้า การแสดงโขนพระราชทาน ชุด พิเภกสวามิภักดิ์ จึงมีอันต้องงดการแสดงและเลื่อนออกไปอย่างไม่มีกำหนด

ประเมษฐ์ บุณยะชัย (2560: สัมภาษณ์) ผู้กำกับการแสดง ได้กล่าวถึงการแสดงในครั้งนี้ด้วยว่า การแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ หรือโขนพระราชทาน ตอน พิเภกสวามิภักดิ์ ในครั้งนี้ ได้นำบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ฉบับต่าง ๆ อาทิ บทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2, รัชกาลที่ 6 และบทโขนของกรมศิลปากรที่เคยจัดแสดง มาประมวลในส่วนที่

มีชั้นเชิงในการแสดง และความไพเราะของบทเพลง มาเรียงร้อยปรับปรุงขึ้นใหม่ โดยแบ่งเป็นตอนต่าง ๆ ได้แก่

องก์ที่ 1 สุบินนิมิต ประกอบด้วย ตอนที่ 1 พิเภกถูกขับ, ตอนที่ 2 พิเภกลาชายาและธิดา, ตอนที่ 3 เนรเทศ, ตอนที่ 4 พบนิลเอก, ตอนที่ 5 สวามิภักดิ์ และ

องก์ที่ 2 ประกอบด้วย ตอนที่ 1 มณโฑทูลตัดศึก ตอนที่ 2 สนามรบ ตอนที่ 3 ผูกผมทศกัณฐ์ และตอนที่ 4 แก้หอกกบิลพัท โดยที่ผู้ชมจะได้ชมการแสดง ที่ยังคงความวิจิตรและกระบวนท่ารำตามแบบฉบับโขนหลวงไว้อีกด้วย ภายในงานแถลงข่าวได้รับเกียรติจาก นางสุนันทา มิตรงาม รองอธิบดีกรมส่งเสริมวัฒนธรรม, ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พร้อมด้วยคณะกรรมการโขน อาทิ อาจารย์สุดสาคร ชายเสม ผู้ออกแบบฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากประกอบการแสดง ดร.อนุชา ทีรคานนท์ ผู้ช่วยผู้อำนวยการผลิต, ดร.สุรัตน์ จงดา ผู้ช่วยผู้อำนวยการผลิต, อาจารย์เกิดศิริ นกน้อย ผู้ช่วยผู้กำกับการแสดง ฯลฯ มาร่วมงานแถลงข่าวในครั้งนี้ (คม ชัด ลึก, 2559) จากการสืบค้นข้อมูล การสัมภาษณ์ การแสดงโขนพระราชทาน ทุกครั้งจะพบว่า กว่าจะกลายมาเป็นการแสดงโขนพระราชทาน ให้ประชาชนได้สัมผัส ได้ชมความงดงามของศิลปะ วัฒนธรรมชั้นสูงซึ่งถือว่าเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติไทย ประเภทนี้ต้องผ่านขั้นตอน และองค์ประกอบที่ซับซ้อน และที่สำคัญทุกอย่างต้องละเอียดงดงาม ตามโบราณราชประเพณี มิติการแสดงโขนยุคเริ่มแรกกับความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมสู่โขนพระราชทาน จะเห็นได้ว่าการแสดงโขนตั้งแต่ยุคเริ่มแรก มาถึงยุคร่วมสมัยและวิวัฒนาการมาจนถึงการแสดงโขนพระราชทาน มีมิติการแสดงที่แตกต่างกันบางมิติแต่ที่คล้ายกันก็คือการแสดงโขนพระราชทานนั้นถูกรังสรรค์ให้เกิดความงดงาม วิจิตร บรรจง ทุกด้าน โดยคณะผู้รังสรรค์ การแสดงโขนพระราชทานจะต้องมองย้อนกลับไปพิจารณาการแสดงโขนยุคโบราณ แรกเริ่มที่มีการแสดงโขน ไม่ว่าจะเป็นบทบาทการแสดง เรื่องที่แสดง ตัวละคร และที่สำคัญ การแต่งกาย ชุด และการแต่งหน้าตัวแสดง จะต้องกลับไปใช้วิธีการแบบไทยโบราณ เพื่อความงดงามวิจิตร เพื่อสนองพระราชดำริแห่งองค์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ อีกประการหนึ่งที่เราควรจะใช้เป็นข้อพิจารณา ก็คือความไม่เหมือนการแสดงโขนแบบโบราณยุคแรกเริ่มนั้นส่วนมากโขนยุคแรกเริ่ม จะแสดงกลางแปลงปราศจากฉากแบบอลังการ แต่การแสดงโขนพระราชทาน ทุกชุดทุกตอน มีการพัฒนาฉากนอกจากการแสดงแบบงดงามสิจิตรอย่างไทยแล้ว ยังได้นำเอาเทคโนโลยีล้ำสมัยเข้าช่วยเพิ่มสีสัน แสง เสียง การเหาะ เทคนิค ที่ตื่นเต้นประทับใจ อย่างหาที่ติไม่ได้ ถือเป็นมิติใหม่ที่รวบรวมความงดงามอย่างไทยไว้แบบสมบูรณ์ที่สุด ในการแสดงโขน ของไทย เพื่อเป็นเอกลักษณ์ของชาติ ที่ปรากฏสู่สายตาอาณารยชาติ อย่างน่าชื่นชม สรุปการเกิดมิติการแสดงโขนยุคเริ่มแรกกับความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมสู่โขนพระราชทาน ดังตารางสรุป ต่อไปนี้

ตาราง 2 มิติการแสดงโขนยุคเริ่มแรกกับความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมสู่โขนพระราชทาน

องค์ประกอบในการแสดงโขน	ยุคเริ่มแรก	ยุคร่วมสมัย (พ.ศ. 2508-2552)	โขนพระราชทาน (พ.ศ. 2550-2559)
ผู้แสดง	-ใช้พวกเลขตำรวจเป็นตัวอสูร -ใช้มหาดเล็กเป็นตัวเทวดา -ใช้นักแสดงที่ฝึกหัดโขนในพระราชสำนัก	-ใช้ตัวแสดงจาก ใช้นักแสดงจากวิทยาลัยนาฏศิลป -ใช้นักแสดงที่สังกัดสำนักได้	-มีการคัดเลือกแข่งขันความสามารถอย่างเป็นทางการ เลือกเฟ้นจากบรมครูโขน ละคร ผู้เชี่ยวชาญเป็นผู้ตัดสินคัดเลือก มีนักแสดงจากหลากหลายสถาบันสมัครเข้าร่วมการคัดเลือกเป็นจำนวนมาก
ผู้พากย์-เจรจา	ผู้พากย์-เจรจา ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สุดในการแสดงเพราะต้องเป็นคนกำหนดบทบาทการแสดงของตัวแสดงและร้องบอกดนตรีว่าจะต้องเล่นเพลงใดต่อไป	คำพากย์-เจรจาจะน้อยลง เปิดโอกาสให้มีการขับร้องเพลงละครเข้าร่วมในโขนแต่ละตอน -มีการตัดตอนการแสดงออกเพื่อกระชับไม่เยิ่นเย่อ -มีการส่งมุกให้รับส่งกันอย่างสนุกสนาน	-ใช้การขับร้องเพลงละครเข้าร่วมในโขนแต่ละตอน -ใช้เพลงหน้าพาทย์ร่วมในการแสดงโขนอย่างเดิม -ไม่นิยมให้เล่นมุก ส่งบทแบบเล่นจำอวด
บทพากย์-เจรจา	ใช้บทวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ -กาพย์ยานี -กาพย์ฉบัง คำเจรจาจะใช้ร่ายยาว	ใช้บทวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ -กาพย์ยานี -กาพย์ฉบัง คำเจรจาจะใช้ร่ายยาว	ใช้บทวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ -กาพย์ยานี -กาพย์ฉบัง คำเจรจาจะใช้ร่ายยาว -ปนเพลงละครเข้าด้วย เพื่อเพิ่มอรรถรส แต่ขั้นตอนและวิธีแสดงจะต้องแสดงตามขนบอย่างการแสดงโขนแบบโบราณ

ตาราง 2 มิติการแสดงโขนยุคเริ่มแรกกับความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมสู่โขนพระราชทาน (ต่อ)

องค์ประกอบในการแสดงโขน	ยุคเริ่มแรก	ยุคร่วมสมัย (พ.ศ. 2508-2552)	โขนพระราชทาน (พ.ศ. 2550-2559)
เครื่องแต่งกาย	งานออกแบบเครื่องแต่งกาย ประณีต วิจิตรบรรจง งดงาม เพราะผู้ชมจะได้รับชมการแสดงโขนในระยะใกล้ ไม่มีเวที เพราะเหตุดังกล่าวจึงทำให้ เครื่องแต่งกาย ต้องงดงามในระยะใกล้	เครื่องแต่งกายออกแบบลวดลายเป็นลายใหญ่ เนื่องจากการแสดงโขนในยุคนี้นิยมแสดงบนเวที ความละเอียดบรรจง จึงไม่สู้เครื่องแต่งกายในอดีต แต่ก็ถือว่างดงามตามสมัยทั้งสีสัน ก็ดูสวยงามจับตา	-มีการต่อยอดช่างต่าง -เครื่องแต่งกายโขน -พระราชทาน วิธีการปักได้ศึกษาเทคนิควิธีการงานปักโบราณ -มีการออกแบบลวดลายพัสตราภรณ์
การแต่งหน้าตัวแสดงโขน	ใช้การแต่งหน้าแบบโบราณ ไม่เน้นสีสัน กลวิธีใช้แบบไทยโบราณ	การแต่งหน้าโขน ใช้วิธีการแต่งหน้าอย่างแต่งละคร ถือความงดงามเป็นหลัก	การแต่งหน้าโขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ คือแต่งแบบ”แนวพระราชนิยม” ขั้นแรกต้องถอดโครงสีตามสมัยนิยมทิ้ง คงไว้เพียงโทนสีหลัก คือสีขาว ดำ และแดง -เปลี่ยนแนวการแต่งหน้าจากแนวความงาม มาใช้การแต่งหน้าแนวตัวละครแทน
เรื่องสำหรับเล่น	-รามเกียรติ์คำฉันท์มีกล่าวไว้ในหนังสือจินดามณี -มีลักษณะเหมือนกับนิราศษีดา หรือราชาภิลาป -รามเกียรติ์คำพากย์ -รามเกียรติ์บทละคอนครั้งกรุงรัตนโกสินทร์ -รามเกียรติ์บทละคอนในรัชกาลที่ 1	-รามเกียรติ์บทละคอนครั้งกรุงรัตนโกสินทร์ -รามเกียรติ์บทละคอนในรัชกาลที่ 1 -รามเกียรติ์บทละคอนในรัชกาลที่ 2 -รามเกียรติ์บทละคอนในรัชกาลที่ 4 -รามเกียรติ์บทละคอนในรัชกาลที่ 6	-รามเกียรติ์บทละคอนครั้งกรุงรัตนโกสินทร์ -รามเกียรติ์บทละคอนในรัชกาลที่ 1 -รามเกียรติ์บทละคอนในรัชกาลที่ 2 -รามเกียรติ์บทละคอนในรัชกาลที่ 4 -รามเกียรติ์บทละคอนในรัชกาลที่ 6

ตาราง 2 มิติการแสดงโขนยุคเริ่มแรกกับความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมสู่โขนพระราชทาน (ต่อ)

องค์ประกอบในการแสดงโขน	ยุคเริ่มแรก	ยุคร่วมสมัย (พ.ศ. 2508-2552)	โขนพระราชทาน (พ.ศ. 2550-2559)
เรื่องสำหรับเล่น	-รามเกียรติ์บทละคอนในรัชกาลที่ 2 -รามเกียรติ์บทละคอนในรัชกาลที่ 4 -รามเกียรติ์บทละคอนในรัชกาลที่ 6 -รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงเก่าครั้งกรุงเก่า -รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงธนบุรี		ได้นำเอาบทละครมาปรับให้กระชับขึ้นแต่ยังคงใช้บทพากย์-เจรจา อย่างเดิม

4.4 การพากย์เจรจาโขนพระราชทาน

ในการพากย์ – เจรจาโขน พระราชทานนั้น ธีรภัทร์ ทองนิ่ม (2560: สัมภาษณ์) อธิบายถึง การพากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน ไว้ว่า ในการพากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน จุดเริ่มต้นในการพากย์โขนพระราชทาน ช่วงแรกจะพากย์ – เจรจาโขนพระราชทานกับครู สุธีร์ ชุ่มชื่น ครูเชาวนาท เพ็งสุข ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ อยู่ก่อน ธีรภัทร์ ทองนิ่ม อธิบายตั้งแต่การแสดงโขนพระราชทานชุดแรกคือ ตอนพรหมาศ ว่า ก่อนริเริ่ม จะต้องมีการประชุมกันอย่างเป็นทางการทั้งผู้กำกับ ผู้เขียนบท ผู้พากย์ –เจรจา ผู้สร้างฉาก และฝ่ายเทคนิคต่าง และ ผู้เกี่ยวข้อง ทุกภาคส่วน

ที่มา: www.hansa.com

ภาพประกอบ 50 การคัดเลือกนักแสดงโขนพระราชทาน

ที่มา: www.hansa.com

ภาพประกอบ 51 การคัดเลือกนักแสดงโขนพระราชทาน

4 5 เครื่องแต่งกายโขนพระราชทาน

นครินทร์ น้ำใจดี (2557) อธิบายถึงเครื่องแต่งกายโขนว่า เครื่องแต่งกายโขน ถือได้ว่าเป็นงานประณีตศิลป์ ของไทยที่ต้องอาศัยความชำนาญ ของศิลปิน และใช้เทคนิคที่ละเอียด เช่น การปกชุดโขน การประดับติดกระจกเครื่องประดับ เป็นต้น ผนวกกับในปัจจุบันวัสดุอุปกรณ์บางชนิดที่ใช้ในการจัดทำเครื่องแต่งกายโขนเป็น วัสดุที่หายาก มีราคาแพง ส่งผลให้ลายละเอียดของเครื่องแต่งกายโขนในปัจจุบัน ถูกลดทอนลงไปมาก กรมศิลปากรซึ่งเป็นหน่วยงานราชการที่รับผิดชอบด้านการอนุรักษ์ส่งเสริมศิลปะ การแสดงของไทย มีข้อจำกัดในด้านงบประมาณ และการจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขน มีการจ้างเหมาประมูลงานโดยเอกชน ทำให้เครื่องแต่งกายโขนของกรมศิลปากรมีการทอนลายละเอียดและวัสดุในการจัดทำชุดโขนละครลง และลวดลายการปกบนเครื่องแต่งกายโขน มีลวดลายขนาดใหญ่ต่างจากเครื่องแต่งกายโขนโบราณ ทำให้ ขาดความงามทางสุนทรียะ ด้วยพระมหากรุณาธิคุณแห่งสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ที่ทรงมีพระราชปณิธาน สืบสานจรรโลงโขนซึ่งเป็นศิลปะการแสดงขั้นสูงของชาติ ที่รวบรวมศิลปะทางเชิงช่าง ๆ แขนงต่างๆ ของไทย โดยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้มีการศึกษารูปแบบเครื่องแต่งกายโขน ละครแบบโบราณ รวมไปถึงการรื้อฟื้นงานประณีตศิลป์ ของไทยที่กำลังขาดผู้สืบทอดให้ กลับมาได้รับการฝึกหัดถ่ายทอดให้กับนักเรียนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ

เครื่องแต่งกายโขน ประกอบด้วย 5 ส่วน ได้แก่ 1) พัสตราภรณ์ 2) ศิราภรณ์ 3) ถนิมพิมพาภรณ์โขน 4) หัวโขน และ 5) การแต่งหน้าโขน การแต่งกายโขนละครในปัจจุบัน มีการทอนรายละเอียดและวัสดุในการจัดทำชุดโขนละคร และขนาดของลวดลายมีขนาด ใหญ่ ขาดความ

งามทางสุนทรียะ สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถฯ ทรงมีพระราช ปณิธานสืบสานจรรโลงโขน และฝึกหัดช่างฝีมือแขนงนี้ให้คงอยู่ จึงทำให้ทรงมีพระราชเสาวนีย์ ที่จะทรงจัดสร้างเครื่องแต่งกาย โขนขึ้น โดยมีมูลนิธิศูนย์ศิลาชีพฯ เป็นผู้สนองพระราชเสาวนีย์พร้อมทั้งมีการสร้างภาคีเครือข่าย นักวิชาการความเชี่ยวชาญแขนงต่าง ๆ หลาย ท่าน ได้แก่ อาจารย์วีรธรรม ตระกูลเงินไทย อาจารย์ สุรัตน์ จงดา อาจารย์พีรมณฑ์ ชมธวัช อาจารย์สุดสาคร ชายเสม ฯลฯ โดยภาคีเครือข่ายนักวิชา การจะร่วมกันทำงานเพื่อ อนุรักษ์ องค์ความรู้ และนำไปสู่การพัฒนา

1) ขั้นตอนการอนุรักษ์

คณะกรรมการจัดสร้างชุดโขน ใช้กระบวนการศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร ภาพเก่า ชุดโขนละครจากหอจดหมายเหตุแห่งชาติ ภาพฉลองพระองค์ของเจ้านาย ตลอดไปจน เครื่องทรงเจ้านายต่างๆ เช่น ผ้าทรงสะพัก ชุดเครื่องต้น เป็นต้น รวมไปถึงการศึกษาจาก เครื่องแต่งกาย โขนละครจากกองมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 6 ที่จัดแสดงอยู่ในพิพิธภัณฑ์ สถานแห่งชาติพระนคร นอกจากนั้นในด้านผูกลวดลายของเครื่องแต่งกายโขนมีการศึกษา ลวดลายและการวางโครงสร้าง โดยดูตัวแบบจากภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 1 ซึ่งถือว่าเป็นยุคแห่งการฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ โดยช่างฝีมือที่สืบมาจากกรุงศรีอยุธยา และนำผลของการศึกษาไปสู่การพัฒนาเครื่องแต่งกายโขน ของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ดังนี้

2) พัสตราภรณ์

2.1) เสื้อโขน มีการปรับขนาดเสื้อโขนให้มีขนาดที่ใหญ่ขึ้น เนื่องจาก ชุดโขนเดิมของกรมศิลปากรยึดรูปแบบและขนาดของชุดโขนโบราณเป็นแม่แบบ ส่งผล ให้ชุดโขนมี ขนาดที่ไม่เหมาะกับสรีระร่างกายของนักแสดง ในปัจจุบันที่มีขนาดสรีระที่ ใหญ่ขึ้น ทำให้ชุดเป็น อุปสรรค์ในการแสดง และมีการปรับขนาดของอินทรธนู ที่เดิมชุด ของกรมศิลปากรออกแบบให้ อินทรธนูมีขนาดใหญ่ ทำให้อินทรธนูบังหน้านักแสดงซึ่ง ผิดเพี้ยนไปจากรูปแบบของชุดโขนละคร แบบโบราณ อาจารย์พีรมณฑ์ ชมธวัช จึงได้ ปรับขนาดสัดส่วนของอินทรธนูให้มีขนาดที่เล็กลง

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ที่มา: manager.co.th

ภาพประกอบ 52 พัสตราภรณ์ โขนพระราชทาน

2.2) ผ้าห้อยหน้า มีการกำหนดขนาดของผ้าห้อยหน้า ห้อยข้างจากเดิมที่ชุดของกรมศิลปากรมีขนาดสั้นผิดเพี้ยนไปจากรูปแบบของชุดโขนละครแบบโบราณ ให้มีขนาดที่ยาวขึ้น และยังมีการออกแบบลวดลายการปักโดยใช้เทคนิคโบราณที่ใกล้ สูญหาย เช่น การปักแบบหักดิ้นข้อถมโปร่ง การปักหักทองแล่ง ฯลฯ

ที่มา: manager.co.th

ภาพประกอบ 53 ผ้าห้อยหน้าเครื่องแต่งกายโขนพระราชทาน

2.3) ผ้ านุ่ง การนุ่งผ้าของตัวละครโขนในปัจจุบันที่ตัวพระนิยมนุ่งผ้าสั่นเหนือสนับเพลา หรือการนุ่งแบบหางหงส์นิยมนุ่งเลยเข่าขึ้นมา ซึ่งเพี้ยนไปจากรูป แบบของชุดโขนละครแบบโบราณ ทางคณะกรรมการจัดทำชุดเครื่องแต่งกายโขน จึง แก้ไขปัญหาในเบื้องต้นด้วยการสั่งทอผ้ายกจากแหล่งผลิตจากเมืองสุรัต ประเทศอินเดีย ซึ่งเป็นแหล่งทอผ้ายกที่สำคัญมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา พร้อมทั้งกำหนดขนาดความ ยาวและกว้างของผ้าให้มีรูปแบบสัดส่วนของชุดใกล้เคียงแบบโบราณมากที่สุด จนกระทั่ง

มีการฟื้นฟูภูมิปัญญาการทอผ้ายกทองโบราณเมืองศรีนครศรีธรรมราชที่ในระยะหลัง ขาดผู้สืบทอดจนทำให้องค์ความรู้ค่อยๆ เลือนหายไปจากชาวนครศรีธรรมราช ให้กลับมาได้รับการฝึกหัดและทอขึ้นอีกครั้งโดยคนในท้องถิ่น ผลจากการฟื้นฟูการทอผ้ายก เมืองนครศรีธรรมราชทำให้ในปี พ.ศ. 2553 ในการจัดโขนมูลนิธิส่งเสริมศูนย์ศิลปาชีพฯ ชุด นางลอย ทางกรรมการจัดแสดงโขนพระราชทาน และได้มีการนำผ้ายกเมือง นครศรีธรรมราชมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงโขน

ที่มา: manager.co.th

ภาพประกอบ 54 ผ้านุ่งเครื่องแต่งกายโขนพระราชทาน

3) ถนิมพิมพาภรณ์

การจัดสร้างเครื่องถนิมพิมพาภรณ์ของโขนมูลนิธิส่งเสริมศูนย์ศิลปาชีพฯ มีการศึกษารูปแบบมาจากภาพถ่ายโบราณเครื่องถนิมพิมพาภรณ์ชุดโขน เพื่อใช้เป็นต้น แบบในการออกแบบจัดสร้าง ซึ่งมีอาจารย์วีรธรรม ตระกูลเงินไทย เป็นผู้ออกแบบ โดย ใช้ช่างฝีมือจากวิทยาลัยช่างทองหลวงกาญจนาภิเษก จัดสร้างส่วนหนึ่ง วิทยาลัยในวัง ชายและอาจารย์วีรธรรม จัดทำอีกส่วนหนึ่ง ซึ่งกรรมวิธีในการจัดสร้างถนิมพิมพาภรณ์ จะหล่อมาจากเงินด้วยเทคนิคสมัยใหม่แล้วนำไปชุบด้วย

ทองคำประดับพลอย จึงทำให้ ถนิมพิมพาภรณ์ มีความงดงามและใกล้เคียงกับถนิมพิมพาภรณ์โบราณที่นิยมสร้างมา จากวัสดุมีค่า หัวโขน การจัดสร้างหัวโขนในการแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศูนย์ศิลปาชีพฯ ทางคณะกรรมการจะทำการการศึกษารูปแบบศิราภรณ์และหัวโขนโบราณที่เก็บรักษาไว้ ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนครหรือศึกษาจากปฏิมากรรมโบราณ เช่น ปฏิมากรรม รูปยักษ์บริเวณพระมณฑปวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เป็นต้นแบบการจัดสร้าง การจัด สร้างหัวโขนของมูลนิธิส่งเสริมศูนย์ศิลปาชีพฯ ทางคณะกรรมการแก้ไขปัญหาของ การจัดสร้างหัวโขนในปัจจุบันของช่างไทยที่นิยมหล่อหัวโขนด้วยเรซิ่น ทำให้นักแสดง ที่สวมหัวโขนมีความรู้สึกร้อนเป็นอุปสรรคในการแสดง ด้วยการพยายามผสมผสาน เทคนิคโบราณกับ แนวทางการใช้วัสดุสมัยใหม่ทดแทนวัสดุโบราณที่หายากมีราคาสูง เริ่มตั้งแต่การขึ้นโครงหัวหุ่น ได้มีการปรับเอาวัสดุสมัยใหม่คือ ปรับมาใช้ขี้เลื่อยผสมกาว มาใช้เป็นวัสดุในการปั้นแทนการปั้นหน้าด้วย รักสมุก (เป็นวัสดุที่ประกอบขึ้นด้วยรักน้ำเกลี้ยงสมุกน้ำมันยาง และปูนแดงเล็กน้อย ผสมกันแล้วปั้นเป็นรูปที่ต้องการ เมื่อแห้งแล้วจะแข็ง) ตามเทคนิคแบบโบราณจึงทำให้มีน้ำหนักที่เบา ระบายความร้อนได้ดี รวมถึงการรองพื้นหัวโขนด้วยสีน้ำมันสีเหลือง แทนยางรักซึ่งหายากในปัจจุบัน แล้วจึงปิดด้วยทองคำเปลวลงบนลาย

ขั้นตอนในการเขียนหน้าโขน จะศึกษาสีตามพงษ์ตัวละคร ซึ่งมีการออกแบบการลงสีให้ใกล้เคียงสีโบราณโดยทางคณะกรรมการจะมีการผลิตสีขึ้นใหม่จาก วัสดุธรรมชาติอันเป็นต้นกำหนดสีต่าง ๆ ตามแนวคิดทฤษีสีแบบไทย เช่น สีหงสบาท (สี แดง) สีหงส์ดิน (สีดินแดง) สีหงฆ์เสน (สีแดงเสน) สีหงฆ์ชาด (สีแดงชาด) สีนวล (สี เหลือง) สีก้ามปู (สีเหลือง) สีเขียวในแค (สีเขียว) สีลูกหว้า (สีคราม) สีดอกตะแบก เป็นต้น ทำให้หัวโขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ใกล้เคียงกับของโบราณมากที่สุด และ เพื่อแก้ไขปัญหาของ การเขียนหน้าโขนในปัจจุบันที่ใช้สีเคมีที่มีเฉดสีกำหนดไว้ตายตัว จึง ทำให้หัวโขนถูกลดทอนในด้านสุนทรียะภาพลงไปมาก

ที่มา: chaoprayanews.com

ภาพประกอบ 55 เครื่องถนิมพิมพาภรณ์โขนพระราชทาน

4) เครื่องศิราภรณ์

เครื่องศิราภรณ์ คือ เครื่องตบแต่งศีรษะของการแสดงโขน รูปแบบ ของศิราภรณ์โขน สร้างเลียนแบบมาจากเครื่องต้นของพระมหากษัตริย์ เพียงแต่ใช้วัสดุ ในการทำมาจากกระดาษเป็นโครงและตบแต่งลวดลายด้วยขี้รัก ปิดทองประดับกระจก และเพชรพลอยเทียม สามารถแบ่งประเภทของเครื่องศิราภรณ์เป็น 5 ประเภท ดังนี้ ชฎา มงกุฎ ปันจุเหร็จรัดเกล้า และกระบังหน้า ในการแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศูนย์ศิลปาชีพฯ มีการประยุกต์ใช้วัสดุสมัยใหม่ มาใช้ทดแทนวัสดุโบราณที่หายากในปัจจุบัน เช่น การขึ้นรูป เครื่องศิราภรณ์ เทคนิคโบราณจะใช้กระดาษสาหรือกระดาษข่อย ใช้ยารัก เคี่ยวเป็นกาว ใช้รักสมุกผสมขี้เถ้าใบตองมากดเป็นลวดลาย และใช้น้ำรักเป็นตัวประสานในการติดทอง แต่ด้วยปัจจุบันวัสดุดังกล่าวค่อนข้างหายาก ในการจัดสร้างเครื่องศิราภรณ์ของมูลนิธิ ศูนย์ศิลปาชีพจึงมีการใช้วัสดุสมัยใหม่เข้ามาทดแทน เช่น การใช้สีโป๊ (สีรองพื้น) แทนการใช้รักสมุกในการรองพื้น การใช้กาวลาเท็กซ์มาใช้แทนน้ำรัก ในการประสานทอง การ ประดับตบแต่งมีการใช้เพชรรีด แทนการใช้เลื่อมกระจบเกรียบแบบโบราณ (สุรัตน์ จงดา, 2559: สัมภาษณ์)

ที่มา: pantip.com

ภาพประกอบ 56 เครื่องศิราภรณ์โขนพระราชทาน

5) การแต่งหน้า

การแต่งหน้าโขนในมูลนิธิศูนย์ศิลปาชีพฯ เกิดขึ้นมาจากพระราชเสาวนีย์ของสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถที่ทรงปรับปรุงวิธีการแต่งหน้าโขนขึ้นมาใหม่ เพื่อเป็นเอกลักษณะเฉพาะตัวโขนขึ้น ในการปรับปรุงรูปแบบการแต่งหน้าได้มีการศึกษา รูปแบบการพัฒนารูปแบบการแต่งหน้าโขนได้ยึดหลักที่สำคัญในการปรับปรุงการแต่งหน้า 3 ประการคือ เป็นการแต่งหน้าที่มีเอกลักษณ์ของโขน เป็นการแต่งหน้าที่ต้องงามเท่า หัวโขน และต้องเกิดความงามทั้งมอง

ระยะไกลและระยะใกล้ ผลจากแนวคิดดังกล่าวนำ ไปสู่การพัฒนารูปแบบการแต่งหน้านี้ว่า “แนวพระราชนิยม”

รูปแบบการแต่งหน้า “แนวพระราชนิยม” ยึดหลักจากจิตรกรรมไทย คือ พยายามแต่งหน้าให้ได้ตามรูปแบบในอุดมคติแบบไทยที่จะต้องมีรูปหน้าไข่ มีระยะ คิ้ว ปาก ตา ที่เหมาะสม นอกจากนั้นยังจะต้องคำนึงถึงเรื่องสีของเครื่องสำอาง โครงเส้น ขนาดเวที และลักษณะเครื่องแต่งกายด้วย มีการกำหนดโครงสร้างของสีหลักในการแต่งหน้า ได้เป็น 3 สีหลัก คือ สีขาว สีดำ และสีแดง รวมถึงการวาดคิ้วขึ้นมาใหม่เพื่อให้มีลักษณะ รูปคิ้วโก่งเป็นคันศรตามอุดมคติแบบไทย เพื่อเป็นการแก้ไขปัญหาลักษณะคิ้วที่ต่างกัน ของแต่ละบุคคล

ที่มา: pinteres.com

ภาพประกอบ 57การแต่งหน้าโขนพระราชทาน

1. ความพิเศษแรก ถือเป็นพระมหากรุณาธิคุณล้นพ้นต่อคนไทย ที่สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงอนุรักษ์และฟื้นฟู การแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ให้กลับมามีชีวิตเป็นประจำทุกปี เป็นเวลา 1 ทศวรรษมาแล้ว และนับเป็นวาระอันเป็นมหามงคล 2 วาระมาบรรจบกัน

2. วาระแรก ได้แก่ การครองสิริราชสมบัติของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวครบ 70 ปี และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงมีพระชนมพรรษาครบ 7 รอบ 84พรรษา จึงได้จัดการแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ตอน พิเภกสวามิภักดิ์

3. อย่างไรก็ดีก่อนถึงวันแสดงจริง หนึ่งในไฮไลต์ ที่ควรค่าแก่การรับรู้ก่อนเข้าชมนั่นคือ งานฝีมือสุดวิจิตรของการปักเครื่องโขนที่ใช้สำหรับการแสดง รวมถึงการทอผ้ายกทองของสมาชิกศูนย์ศิลปาชีพสีบัวทอง อำเภอแสวงหา จังหวัดอ่างทอง ที่ได้รับการฝึกปรือฝีมือการทอผ้าจากครูต้นตำรับจาก เนินธัมมัง จังหวัดนครศรีธรรมราช

4. ท่านผู้หญิงจรุงจิตต์ ทีขะระ ผู้ช่วยเลขาธิการมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ และประธานคณะกรรมการอำนวยการจัดการแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ หรือที่รู้จักกันทั่วไป ว่า โขนพระราชทาน ฉายภาพย้อนกลับไปว่า นับเป็นเวลาครบ 1 ทศวรรษ ที่คนไทยได้มีโอกาสชม ความวิจิตรตระการตาของการแสดงระดับชาติที่ได้รับการสืบทอดไว้ ตามพระราชเสาวนีย์ของ สมเด็จ พระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ที่ทรงตั้งพระราชหฤทัยฟื้นฟูการแสดง โขน ให้กลับมามีชีวิตอีกครั้ง นับตั้งแต่ พ.ศ. 2550 เป็นต้นมา

5. องค์ประกอบต่างๆ ของโขนพระราชทาน ล้วนสร้างความประทับใจ และความซาบซึ้งในความงดงามของศิลปะไทย ไม่ว่าจะเป็นฉาก แสง สี เสียง พัสตตราภรณ์และ เครื่องประดับต่างๆ ที่ประดิษฐ์ขึ้นอย่างประณีต ตามจารีตโบราณ รวมถึงผ้ายกทองที่นักแสดงใช้นุ่ง ตามบทบาทต่างๆ ที่ได้มีความพยายามในการฟื้นฟูการทอผ้ายกแบบโบราณมาหลายปี โดยมูลนิธิ ส่งเสริมศิลปาชีพฯ จนประสบความสำเร็จ ส่วนหนึ่งได้รับการฟื้นฟูในการสืบลายผ้ามาจาก จังหวัด นครศรีธรรมราช แต่ด้วยกระบวนการในการปักเครื่องโขน และการทอผ้า ต้องใช้ระยะเวลากัน เรียกได้ว่าปีชนปี จึงมีการสืบสานงานในส่วนนี้ โดยมาพัฒนาอาชีพให้กับสมาชิกศูนย์ศิลปาชีพ สีบัวทอง จังหวัดอ่างทอง ในการเป็นแรงกำลังสำคัญ

6. นับเป็นความภาคภูมิใจของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ เพราะนอกจากจะ เป็นการสร้างอาชีพให้กับชาวบ้านแล้ว ยังนับเป็นการฟื้นฟูและอนุรักษ์การปักเครื่องโขน และการ ทอผ้ายกแบบโบราณให้คงอยู่สืบไป

7. ขณะที่ อาจารย์วีรธรรม ตระกูลเงินไทย ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย และเครื่องประดับ การแสดงโขนฯ ระบุว่า จากที่ได้มีการฟื้นฟูการผลิต คือผ้ายกเมืองนคร มรดก วัฒนธรรมผ้าทอไทยที่ครั้งหนึ่งเหลือเป็นเพียงโบราณวัตถุในพิพิธภัณฑ์ ให้กลับมาเป็นส่วนหนึ่งของ พัสตราภรณ์ สำหรับการแสดงโขนฯ อีกครั้ง โดยช่างทอของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ที่เนินธัมมัง และ ศูนย์ศิลปาชีพบ้านตรอกแค จังหวัดนครศรีธรรมราช นั้น บัดนี้ เราได้มีการพัฒนาฝีมือสมาชิกของ ศูนย์ศิลปาชีพสีบัวทอง จ.อ่างทอง เพิ่มขึ้นอีกหนึ่งแห่ง ด้วยชาวบ้านในพื้นที่กว่า 100 คน

8. กำลังสำคัญในการผลิตชิ้นงานหลัก แผนกชุดปักโขน จำนวน 14 คนนั้น จะมีหน้าที่ในการปักเครื่องโขน ซึ่งเป็นการปักดิ้นทองลงบนผ้า ตามแบบลายที่มีอยู่ โดยต้องอาศัย ความประณีตและความตั้งใจทำ โดยการปักเครื่องโขน ที่อำเภอสีบัวทองแห่งนี้นั้น จะมีการทำอยู่ ทั้งหมด 4 ลาย ได้แก่ 1. ลายราชวัตรดอกลอย 2. ลายแย่งพุ่มข้าวบิณฑ์หน้าขบดอกใน 3. ลายราชวัตรย่อมุมไม้สิบสอง และ 4. ลายขนทักษิณาวัตร

9. และในแต่ละปีจะมีการปักเครื่องโขนเพื่อใช้สำหรับ พัสตราภรณ์ในการ แสดงที่แตกต่างกันออกไป โดยเครื่องโขนฝีมือสมาชิกศูนย์นั้น ประกอบไปด้วย เสื้อ, แขนเสื้อ

อินทรธนู, กรองศอ, รัดเอว, สนับเพลา และเกราะด้านหน้า โดยใช้สำหรับตัวละครที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็น พิเภก, ทศกัณฐ์, เสนายักษ์ ฯลฯ”

10. อาจารย์วีรธรรม ฉายภาพให้ฟังเพิ่มเติมว่า ลายต่างๆ จะใช้สำหรับส่วนต่างๆ ของชุดนักแสดง อาทิ ลายราชวัตรดอกลอย และลายแย่งพุ่มข้าวบิณฑ์หน้า ขบดอกใน ใช้สำหรับ ตัวละครเสนายักษ์ และตัวละครเอก ลายราชวัตรย่อมุมไม้สิบสอง สำหรับตัวละครพิเภก และ ลายขนทักษิณาวัตร สำหรับตัวละครหนุมาน โดยขั้นตอนการปักเครื่องโขนนั้น จะมีการใช้ดิ้น-เลื่อม โดยเริ่มจากร่างแบบลายลงบนกระดาษไข แล้วนำไปทำบล็อกซิลค์สกรีน หลังจากสกรีนลายลงบนผ้า ด้วยกาวกระถินผสมดินสอพองแล้วนั้น จะขึงสะดึงด้วยผ้าขาวให้ตึง แล้วนำผ้าที่จะใช้มาปักเย็บตรึงให้เรียบ และเริ่มดำเนินการปักตามลาย โดยเริ่มจากการปักขอบลายด้วยดิ้นข้อก่อน เสร็จแล้วจึงปักด้านในของลายด้วยดิ้นโปร่งให้เต็มลาย

11. นอกจากการปักเครื่องโขนแล้ว ยังมีการทอผ้ายก โดยเป็นความร่วมมือระหว่าง 2 ศูนย์ศิลปาชีพ ซึ่งจะมีการยกตะกรอมาจากศูนย์ศิลปาชีพ เนินธัมมัง มาสืบตะกรอที่สีบัวทอง และสามารถขึ้นกี่ทอได้เลยโดยสมาชิกศูนย์ศิลปาชีพสีบัวทอง เพื่อทำหน้าที่ในการทอจนเสร็จเป็นผืนเพื่อใช้ในการแสดงต่อไป โดยผ้ายกทอง นั้นคือ ผ้าไหมที่ทอด้วยเทคนิคการยกลวดลายให้ปรากฏเด่นชัดขึ้น มีชื่อเสียงมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาในฐานะที่เป็นผ้าราชสำนักซึ่งทอด้วยเส้นไหมเนื้อละเอียด แทรกลวดลายด้วยไหมเงิน ไหมทองที่บางเบา และทออย่างประณีต โครงสร้างของการวางลวดลาย อันประกอบด้วยท้องผ้าและกรวยเชิงมีลักษณะแบบราชสำนัก ที่ใช้สำหรับเจ้านายชั้นสูงในอดีตเป็นทั้งผ้านุ่งโจงและนุ่งจีบ โดยความพิเศษในอนาคต จะมีการพัฒนาลายให้ใหญ่เพิ่มเติมขึ้น เพื่อให้เห็นลวดลายชัดเวลานุ่ง จากเดิมที่เราใช้ 1,600 ลายไม้ ในอนาคตจะมีการทอ 2,000 ลายไม้

12. นอกเหนือจากการปักเครื่องโขน และการทอผ้ายกแล้ว ภูมิปัญญาที่ชาวบ้านสีบัวทอง ร่วมสืบทอดนั้น โดยผลงานการทำหัวโขนนี้ จะเริ่มนำไปใช้ในการแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ปี พ.ศ.2560 รวมไปถึงการปั้นและวาดลวดลายเซรามิก โดยเริ่มต้นสร้างสรรค์และมีการส่งไปเพื่อเป็นเครื่องใช้บนโต๊ะเสวย โดยลายแรกที่ทำนั้น ได้แก่ ลั่นทมขาว จากนั้น จึงมีการทำลายต่างๆ เพิ่มเติม ได้แก่ สัตตบงกช (บัวหลวง) และกำลังเริ่มต้นวาดลายดอกไม้ พระนาม

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ที่มา: so claiman.wordpress.com

ภาพประกอบ 58 พัสตราภรณ์โขนพระราชทาน ศูนย์ศิลปาชีพเนินธัมมัง

ที่มา: manager.co.th

ภาพประกอบ 59 ลายผ้าเครื่องแต่งกายโขนพระราชทาน ศูนย์ศิลปาชีพ เนินธัมมัง

ที่มา: manager.co.th

ภาพประกอบ 60 ลายผ้าเครื่องแต่งกายโขนพระราชทาน ศูนย์ศิลปาชีพเนินธัมมัง

ที่มา: manager.co.th

ภาพประกอบ 61 ลายผ้าเครื่องแต่งกายโขนพระราชทาน ศูนย์ศิลปาชีพเนินธัมมัง

ที่มา: Youtube.com

ภาพประกอบ 62 ลายผ้าเครื่องแต่งกายโขนพระราชทาน ศูนย์ศิลปาชีพ ศรีบัวทอง

เช่นเดียวกันกับ ธีรภัทร์ ทองนิ่ม (2559: สัมภาษณ์) ได้อธิบายถึงการแสดงโขนพระราชทาน ว่า ก่อนที่การแสดงจะเกิดขึ้นได้ ไม่ใช่เรื่องง่าย เพราะต้องพิถีพิถันทุกขั้นตอน โดยเริ่มจาก คัดเลือกนักแสดงว่า มีการคัดเลือกแข่งขันความสามารถอย่างเป็นทางการ เลือกเฟ้นจากบรมครูโขน ละคร ผู้เชี่ยวชาญเป็นผู้ตัดสินคัดเลือก มีนักแสดงจากหลากหลายสถาบันสมัครเข้าร่วมการคัดเลือกเป็นจำนวนมากอย่างเช่นการจัดการแสดงโขน ตอน พรหมมาศ มีนักแสดงสมัครเข้ารับการคัดเลือก จำนาน 840 คน แต่จะคัดให้เหลือนักแสดง เพียง 25 คน คณะกรรมการต้องใช้เวลาถึง 2 วัน จึงได้นักแสดงที่มีความสามารถในการร่วมแสดงโขนพระราชทานชุด นี้ ในการพากย์

เจรจา ยังคงใช้การขับร้องเพลงละครเข้าร่วมในโขนแต่ละตอน โดยใช้เพลงหน้าพาทย์ ร่วมในการแสดงโขนอย่างเดิม แต่เวลาพากย์- เจรจาต้อง พากย์- เจรจาตามขนบที่ถูกต้อง ไม่นิยมให้เล่นมุกส่งบทแบบเล่นจำอวด ทางด้านบทโขนที่ใช้แสดงโขนพระราชทาน ยังใช้บทวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ กาพย์ยานี กาพย์ฉบัง และคำเจรจา จะใช้ร่ายยาว แต่จะมีการตัดบ้างบางตอนเพื่อความกระชับ และมีการปนเพลงละครเข้าด้วย เพื่อเพิ่มอรรถรส แต่ขั้นตอนและวิธีแสดงจะต้องแสดงตามขนบอย่างการแสดงโขนแบบโบราณ ในส่วนของเครื่องแต่งกายโขนพระราชทาน ยังอธิบายว่า เป็นหัวใจสำคัญในการแสดงโขนพระราชทาน เพราะเป็นพระราชเสาวนีย์แห่งองค์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ สมเด็จพระนางเจ้าฯ มีพระราชประสงค์ให้ต่อยอดช่างต่างๆ ที่มาร่วมกันรังสรรค์ส่วนงานต่างๆ จนประกอบเป็นการแสดงทั้งหมด

ส่วนด้านเสื้อผ้าของนักแสดง ได้ศึกษาเทคนิควิธีการงานปักโบราณที่เป็นงานประณีตศิลป์ของไทแต่อดีต ที่มีความซับซ้อนและสร้างจากวัสดุมีค่าเป็นศิลปกรรมชิ้นเอกของไทย จึงมีการฟื้นฟูวิธีการปักผ้าแบบต่างๆ ของไทยที่มีมาแต่โบราณ เช่น การปักสดึงกลึงไหม ปักดิ้นข้อ ดิ้นโปร่ง ปักดิ้นมัน ดิ้นด้าน ปักนมสาว ปักแล่งทอง ลูกปัด แก้วสี ถักตาชุน ปักปีกแมลงทับ ปักลวดลายด้วยโลหะ และอัญมณี เป็นต้น และมีการทอผ้าที่ใช้ในการสร้างเครื่องโขนมาแต่โบราณมาเป็นผ้าสำหรับปักเครื่องแต่งกาย เช่น ผ้าไหมพื้น ผ้าต่วนซาติน ผ้ายกไหม ผ้าตาด ผ้าเข้มขาบ ผ้าอัตลัด พร้อมสอนต่อให้คนรุ่นหลังได้เรียนรู้และสืบสานกันต่อไป หรือการออกแบบ ลวดลายพัสตราภรณ์ ที่ต้องแตกต่างกันตามฐานานุศักดิ์และความสำคัญของตัวละคร อย่างตัวพระ ออกแบบด้วยลายกนกไทย ที่เรียกว่า ลายพระกระบวนคือลวดลายชั้นสูงที่ใช้ในเครื่องต้นเครื่องทรง พระมหากษัตริย์ ปักด้วยดิ้นข้อ ดิ้นโปร่ง ดิ้นด้าน ดิ้นมัน ปักแมลงทับเลื่อม ที่ละเอียดซับซ้อน ตัวนาง ตัว นางเอก และนางชั้นสูง ออกแบบลวดลายด้วยลายกนกไทย และลายปักสดึงกลึงไหมบนผ้าตาด ผ้าต่วนซาติน ด้วยดิ้นข้อ ดิ้นโปร่ง นมสาวเลื่อม และไหมทอง ปีกแมลงทับ และออกแบบกรองคอปักกรึงด้วยงานดุนโลหะประดับอัญมณี และในการแต่งหน้าโขนพระราชทานการแต่งหน้าโขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าฯพระบรมราชินีนาถ คือแต่งแบบ “แนวพระราชนิยม” ขั้นแรกต้อง ถอดโครงสีตามสมัยนิยมทิ้ง คงไว้เพียงโทนสีหลัก คือสีขาว ดำ และ แดง เพื่อปรับลดความเป็นตัวตน ของนักแสดงออกไป ให้กลายเป็นตัวโขนนั้นๆ โดยสมบูรณ์ คือการเปลี่ยนแนวการแต่งหน้าจากแนว ความงามมาใช้การแต่งหน้าแนวตัวละครแทน ท้ายสุด ครูธีภัทร ทองนิ่ม ได้อธิบายถึง เรื่องที่ใช้แสดงโขนพระราชทานก็ยังคงเป็น รามเกียรติ์ โดยใช้บทรามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงรัตนโกสินทร์

รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 1
รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 2
รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 4
รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 6

โดยนำเอาบทละครมาปรับให้กระชับขึ้นแต่ยังคงใช้บทพากย์-เจรจา อย่างเดิม ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ยังกล่าวทิ้งท้ายไว้เรื่องการใช้เสียงในการพากย์ – เจรจาโขนพระราชทานว่า ทุกครั้งที่ท่านปฏิบัติหน้าที่ พากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน ท่านจะคิดเสมอว่าจะต้องปฏิบัติหน้าที่อย่างดีที่สุดเท่าที่จะทำได้ ต้องยึดหลักความสามัคคีเป็นหลัก เพื่อให้การแสดงครั้งนั้นๆ ประสบผลสำเร็จอย่างงดงามเพื่อเป็นเกียรติ์ ครั้งแต่ละตอนจะประสบผลสำเร็จอย่างงดงามได้ ขึ้นอยู่กับผู้พากย์และเจรจาเป็นสำคัญ (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2560: สัมภาษณ์)

สุธีร์ ชุ่มชื่น หรือครูสุธีร์ ครูพากย์โขนพระราชทาน อีกท่านหนึ่งได้ อธิบายถึงการพากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน ไว้ว่า จากความพิถีพิถันของทุกขั้นตอนในการจัดสร้างทุกองค์ประกอบ ไม่ว่าจะเป็น การแต่งกาย ทั้ง 5 (พัสตราภรณ์ ศิราภรณ์ ถนิมพิมภาภรณ์ หัวโขน และการแต่งหน้า) นั้นแล้ว ยังมุ่งเน้นถึงวินัยของนักแสดงซึ่งมาจากหลายสถาบัน และคัดสรรนักแสดงเลือดใหม่ ขึ้นมารับผิดชอบ ในศิลปะแขนงนี้ เพื่อคงอยู่และสืบทอด ต่อไป อย่างหลากหลาย เนื่องจากเป็นพระราชประสงค์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ประการสำคัญอีกประการหนึ่ง ส่วนอีกประการหนึ่งซึ่งสำคัญต่อการแสดงโขนทุกๆ ครั้ง ทุกๆ ตอน ก็คือ คนพากย์โขน ในการพากย์ – เจรจา โขนพระราชทาน นั้น จุดเริ่มต้น มาจากการคร่ำหวอดในวงการพากย์โขนในส่วนกลาง คือในวิทยาลัยนาฏศิลปะกรมศิลปากร ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น จึงเป็นคนพากย์โขนพระราชทานชุดแรก ใน 5 ท่าน ครูสุธีร์เข้ามาพากย์ - เจรจาโขนพร้อมกันกับครูธีรภัทร์ ทองนิ่มท่านเริ่มพากย์ตั้งแต่การแสดงโขนพระราชทานชุดแรก พากย์มาตลอด นานเข้า ด้วยกระแสความนิยมและเสียงเรียกร้องของผู้ชื่นชอบในการแสดงโขน จึงต้องจัดการแสดงโดยเพิ่มรอบแต่ละชุดแสดงหลายรอบ บางชุดแสดงเป็นเดือน คนพากย์มีน้อย เริ่มไม่เพียงพอ จึงต้องหาคนพากย์ เพิ่มเข้ามาช่วยกัน ครูอธิบายถึงช่วงแรกที่เข้ามาเป็นคนพากย์โขนพระราชทาน (สุธีร์ ชุ่มชื่น, 2560: สัมภาษณ์)

ทางด้าน เชาวนาท เพ็งสุข (2560: สัมภาษณ์) อธิบายถึงการพากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน ไว้ว่า จากความพิถีพิถันก่อนการแสดงโขนพระราชทาน ส่งผลให้การแสดงออกสู่สายตาประชาชนแบบหาที่ติไม่ได้ โดยเฉพาะ ในการพากย์ – เจรจา ต้องเฟ้นหาครูพากย์ – เจรจาโขนที่มีความสามารถ โขนพระราชทานนั้นช่วงแรกมีครูพากย์โขนพระราชทาน เพียง 2 ท่าน คือ ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม และ ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น ส่วนครูเชาวนาท เพ็งสุข ยังไม่ได้เข้าร่วม แต่พอการแสดงเริ่มมีเสียงเรียกร้องจากประชาชนให้จัดแสดงอีก สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงมีพระราชเสาวนีย์ให้จัดแสดง ขึ้นอีก โดยเฉพาะ ชุด พรหมมาศ ต้องจัดแสดงถึง 2 ครั้ง ครั้งละหลายรอบ จัดการแสดงเป็นเวลานานเป็นเดือน คนพากย์ที่มีไม่พอ ไม่ไหว เหนื่อยมาก จึงต้องหาคนพากย์โขนที่มีความสามารถ เข้ามาถวายงาน ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม จึงเชิญครูเชาวนาท เพ็งสุข และ ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ เข้าร่วมทีมอีก ครูจึงได้มีโอกาสได้เข้าไปเป็นทีมพากย์ โขนพระราชทาน ตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา

เช่นเดียวกันกับ ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ (2560: สัมภาษณ์) อธิบายถึงการจัดแสดงโขนพระราชทาน ไว้ว่า การคัดเลือกนักแสดงโขนพระราชทาน จะเป็นขั้นตอนที่สำคัญ เนื่องจาก ต้องคัดเลือกจากหลายสถาบัน ทั้งจากส่วนกลาง และส่วนภูมิภาค นักเรียนที่เข้ามาคัดเลือกส่วนมากถูกคัดมาเป็นตัวแทนของสถาบันมาแล้ว ส่วนใหญ่จะเป็นนักเรียนที่มีความสามารถ และมีศักยภาพ จึงการันตีได้ว่าเมื่อเข้ามาแสดงโขนพระราชทานจะต้องวิจิตร และสวยงาม อีกส่วนหนึ่งที่สำคัญที่สุดในการแสดงโขนก็คือ คนพากย์โขน เพราะการพากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน จะต้องใช้ผู้มีความสามารถสูง ในการพากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน หรือโขนสมเด็จนั้น ผู้พากย์ และเจรจาจะต้องปฏิบัติตามขนบประเพณีการพากย์ – เจรจา ตามบทพากย์ที่ผู้กำกับการแสดงรังสรรค์ขึ้น โดยเฉพาะ เนื่องจากบทพากย์ – เจรจาโขนพระราชทานทุกชุดแม้จะใช้บทพากย์ รามเกียรติ์ เรื่องเดิม ตอนเดิม แต่บทพากย์ –เจรจาถูกสร้าง ออกแบบใหม่ เป็นการใช้ความสามารถของผู้พากย์ – เจรจา ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ อธิบายถึงบทบาทที่มักจะได้รับ ก็คือการพากย์ ตัวนาง ในการแสดงโขนพระราชทาน อาจเป็นเพราะ ด้วยน้ำเสียงที่นุ่มนวล มีจริตจะกร้าน คงเหมาะสมกับการพากย์ตัวนาง แต่ใช่ว่าจะได้รับเฉพาะบทบาทตัวนาง ตัวพระ ก็ต้องพากย์ในบางตอน หรือแม้กระทั่งตัวยักษ์ ตัวลิง ก็ต้องพากย์ได้เมื่อถึงคราวจำเป็น” (ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ, 2560: สัมภาษณ์)

เช่นเดียวกันกับ ครูสมพร เที่ยงแช่ม หรือครูน้อย ปัจจุบันปฏิบัติราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมาและกำลังจะเกษียณอายุราชการ ในเดือนตุลาคม ปี พ.ศ. 2560 นี้ ก่อนที่จะอธิบายถึง โขนพระราชทานกำเนิดมาจาก พระราชเสาวนีย์ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระองค์มีพระราชประสงค์ที่จะสืบทอด ศิลปะแขนงนี้ให้คงอยู่ ต้องตามโบราณราชประเพณี จึงจัดการแสดงขึ้น และการพากย์ – เจรจา โขนก็เป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดงโขน ครูสมพรได้อธิบายถึงวินาทีแรกที่ทราบว่าจะได้ร่วมพากย์ –เจรจาโขนพระราชทาน ว่าเป็นคนสุดท้ายที่ได้รับเชิญให้ไปช่วยพากย์โขนพระราชทาน โดยครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม (ครูแป๊ะ) ซึ่งพากย์อยู่ก่อนแล้ว ชวนให้ไปช่วยพากย์ ก็รับปากตกลง ในตอนนั้นความรู้สึกภูมิใจ ที่ได้เป็นส่วนหนึ่งของงานสนองพระราชดำริองค์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ แต่อีกใจหนึ่งก็คิดเกรงว่าจะทำได้ไม่ดีบ้าง หรือพากย์ให้ไม่ทรงพอพระราชหฤทัยบ้าง แต่เมื่อตกปากรับคำรับคำชวนครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ไว้แล้ว ครูก็คงต้องทำให้สุดความสามารถ และทำให้ดีที่สุด เท่าที่จะทำได้ ด้วยคิดในใจว่า ครูทั้ง 4 ที่พากย์ – เจรจาโขนอยู่ก่อนแล้ว คือครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น ครูเชาวนาท เพ็งสุข และครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ทั้ง 4 ท่าน ยังพากย์ มาหลายตอน อย่างน้อยก็มีคนช่วยแนะนำหลายท่าน ครูสมพร เที่ยงแช่ม ตัดสินใจ รับปากการพากย์ – เจรจาโขนพระราชทานตั้งแต่วันนั้น ด้วยความมุ่งมั่น ใส่ใจที่จะฝึกซ้อม ด้วยธรรมชาติของครูสมพร เที่ยงแช่ม ถึงแม้จะเป็นคนร่างเล็ก แต่พลังเสียงหาได้เล็กไม่ เสียงครูทรงพลัง ก้อง ออกไปข้างนอกห้อง (วันที่ครูพากย์เป็นตัวอย่างในวันให้สัมภาษณ์) ครูได้อธิบายถึงการพากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน ไว้ว่า ในการพากย์ – เจรจา โขนพระราชทานนั้น จะแตกต่าง

จากการพากย์ –เจรจาโขนประเภทอื่น เนื่องจากต้องพากย์ ตามบทโขนที่ถูกรังสรรค์ขึ้นมาใหม่ และจะต้องพากย์ตามบทที่ผู้กำกับกำหนด ตามขนบการแสดงโขน ไม่มีการด้นสด ไม่มีการแทรกจำอวด ส่วนปฏิภาณไหวพริบของแต่ละการพากย์นั้น จะออกมาทางน้ำเสียง ทุกคนที่พากย์โขน จะต้องท่องบทที่ได้รับให้ได้อย่างแม่นยำ ในการพากย์โขนพระราชทานแต่ละตอน ครูอธิบายว่า ไม่ได้กำหนดแน่ชัดตายตัวว่าครูทั้ง 5 ท่านจะพากย์บท พระ นาง ยักษ์ หรือลิง บางครั้ง ถ้าโขนตอนนั้นจัดแสดงหลายรอบก็ต้องช่วยกัน เป็นยักษ์ รอบเช้า เป็นพระรอบบ่ายก็มี สลับกันก็มี ยิ่งถ้ามีครูพากย์โขน ป่วย หรือมีความจำเป็น ก็สามารถเปลี่ยนบทบาทการพากย์ – เจรจาตามความเหมาะสม (สมพร เที่ยงแช่ม, 2560: สัมภาษณ์)

สรุปแล้วในการแสดงโขนพระราชทาน เครื่องแต่งกายโขนพระราชทาน เป็นปัจจัยสำคัญอันดับแรกที่ทำให้เกิดการจัดการแสดงโขนพระราชทานขึ้น ด้วยสมเด็จ พระบรมราชินีนาถ มีพระราชเสาวนีย์ ให้รื้อฟื้น เครื่องแต่งกาย โขนโบราณให้กลับมามีชีวิตอีกครั้ง เครื่องแต่งกายโขน จึงถูกรังสรรค์ ขึ้นอย่างสวยงาม ทั้ง 5 ส่วน โดยประกอบด้วย พัสตราภรณ์ ศิราภรณ์ ถนิมพมพาภรณ์ หัวโขน และการแต่งหน้าโขน ด้านการทอผ้าที่ใช้ทำเครื่องแต่งกาย มีการฟื้นฟูภูมิ ปัญญาการทอผ้ายกทองโบราณเมืองศรีนครศรีธรรมราช ด้วยฝีมือช่างจากศูนย์ศิลปาชีพทั้ง 2 แห่ง คือจากศูนย์ศิลปาชีพเนินธัมมัง จังหวัดนครศรีธรรมราช และศูนย์ศิลปาชีพ ศรีบัวทอง จังหวัดอ่างทอง เพื่อสร้างเครื่องแต่งกายโขนพระราชทาน ให้เกิดความวิจิตร บรรจง และถูกต้องตามโบราณราชประเพณี เพื่อสืบทอดมรดกภูมิ ปัญญาทางวัฒนธรรมเครื่องแต่งกายโขน ให้คงอยู่คู่ชาติ สืบไป

ตอนที่ 2 การวิเคราะห์องค์ความรู้ และปรีชาญาณ ในการพากย์-เจรจาโขน

การวิเคราะห์องค์ความรู้ และปรีชาญาณ ในการพากย์-เจรจาโขน ผู้วิจัยแบ่งหัวข้อการวิจัยไว้ 2 ประเด็นคือ วิวัฒนาการของคนพากย์ – เจรจาโขน และ ปรีชาญาณ ในการพากย์-เจรจาโขน จากการศึกษาค้นคว้าจากเอกสารงานวิจัย และลงพื้นที่ในการวิจัย และสัมภาษณ์ผู้รู้ เกี่ยวกับการพากย์- เจรจาโขน ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. วิวัฒนาการของคนพากย์ – เจรจาโขน

จากการศึกษาความเคลื่อนไหวของ “คนพากย์โขน” ในยุคเริ่มแรกที่พอจะมีหลักฐานอ้างอิง ได้บ้างจากเอกสารบางเล่ม จากคำสัมภาษณ์ครูพากย์โขนหลายท่านที่ยังปฏิบัติการพากย์ เจรจาโขนอยู่ หรือบางท่านก็ยุติบทบาทไปแล้ว ผู้วิจัย สามารถจับประเด็นความเคลื่อนไหวของคนพากย์โขน ได้ตั้งแต่ การแต่งตั้งบรรดาศักดิ์ผู้พากย์ เจรจาโขนจากตำนานโขนหลวง ของ ธนิต อยู่โพธิ์ (2495: 54) สามารถแบ่งคนพากย์ โขนออกได้เป็น 5 ยุค จนมาถึงยุคของคนพากย์โขนพระราชทาน ดังนี้

1.1 ยุคก่อนกรมมหรสพ ไม่ปรากฏนาม คนพากย์โขน อาจจะมีเพราะทุกครั้งเมื่อมีการแสดง โขน หรือ หนังใหญ่ จะต้องมีผู้พากย์ – เจรจาโขน แต่ไม่ได้บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร จึงขาดหลักฐานอ้างอิง

1.2 ยุคกรมมหรสพ จะประกอบด้วย ตามรายนามคนพากย์โขนในยุคกรมมหรสพที่กล่าวไว้ในตอนต้นนั้น จะมีนามบรรดาศักดิ์สำหรับผู้พากย์ เจรจา ในตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6 ของนายธนิต อยู่โพธิ์ มีอยู่ 5 นามบรรดาศักดิ์ คือ พจนาเสนาะไพเราะพจมาน ขานฉันทวากย์ พากย์ฉันทวัจน์ และชัดเจรจา ทั้ง 5 บรรดาศักดิ์นี้ มีเพียง 2 ท่าน ที่สามารถหาหลักฐานอ้างอิงได้ คือ หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (เปียก อุยยานงาม) และหมื่นไพเราะพจมาน (อาบ สุนทรสนาน) และยังมีศิษย์ของ หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (เปียก อุยยานงาม) เพิ่มมาอีก 1 ท่าน คือ นายเพ็ญ ปัญญาพล (ศิษย์ ครูเปียก อุยยางาม) รวมเป็น 3 ท่านในยุคกรมมหรสพนี้ ตามลำดับ ดังนี้

1) หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (เปียก อุยยานงาม)

2) หมื่นไพเราะพจมาน (อาบ สุนทรสนาน)

3) นายเพ็ญ ปัญญาพล (ศิษย์ ครูเปียก อุยยางาม)

1.3 ยุคกรมศิลปากรฟื้นฟูโขน กรมมหรสพย้ายรวมกับกรมศิลปากร ในสมัยรัชกาลสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว กรมศิลปากรได้ฟื้นฟูการแสดงโขน จึงเกิด คนพากย์โขนขึ้นหลายท่านดังนี้

1) นายถนอมโหมดเทศน์

2) นายประพันธ์ สุคนธะชาติ

3) นายเสรี หวังในธรรม

4) นายเจริญ เวชเกษม

5) นายปัญญา นิตยสุวรรณ

6) นายสมบัติ แก้วสุจริต

1.4 ยุคปรับปรุงโขน ในสมัยที่นายเสรี หวังในธรรม ดำรงตำแหน่ง ผู้อำนวยการกองการสังคีต และได้ปรับปรุงการแสดงโขนขึ้นใหม่ จัดการแสดงที่โรงละครแห่งชาติ นายเสรีหวังในธรรมได้สร้าง คนพากย์โขนเลือดใหม่ขึ้นอีกหลายท่าน ที่กล่าวว่าเลือดใหม่ ก็คือมีการปรับเปลี่ยนการพากย์ – เจรจาให้น่าสนใจยิ่งขึ้น มีนักพากย์ฝีปากกล้า ที่เป็นที่รู้จักของประชาชนทั่วไป คือ ครูมืด หรือ นายประสาท ทองอร่าม เป็นผู้พากย์ เจรจาโขน ที่มีเอกลักษณ์ เฉพาะตัว ไม่มีใครเหมือน และยุคนี้ก็เกิดนักพากย์ที่มีความสามารถ หลายท่าน ดังนี้

1) นายสุระพล ชาตะยาภา

2) นายประสาท ทองอร่าม

3) นายศิริพงษ์ อัฏตะวัชระ

4) นายเฉลิมชัย โกมลผลิน

5) นายเกษม ทองอร่าม

1.5 ยุคกรมศิลปากร ในยุคกรมศิลปากรนี้ มี คนพากย์โขนเกิดขึ้น มากมาย ล้วนแล้วแต่เป็นผู้ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตน เก่งคนละอย่าง บางท่านมีความสามารถหลากหลาย พากย์ เจรจา กระแสเสียงที่กังวาน เหมาะสมกับตัวละคร จนติดหูผู้ชม และยังคงปฏิบัติการพากย์ เจรจาโขน อยู่ในกรมศิลปากร และเป็นกำลังหลักทางด้านการพากย์ - เจรจาโขน รับใช้สังคมและประเทศชาติ ดังรายนามต่อไปนี้ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2495; ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2556)

1) นายไตรภพ สุนทรหุต

2) นายสืบตระกูล เตียประเสริฐ

3) นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม

4) นายทรงพล ตาดเงิน

5) นายอำนาจ จาตุประยูร

6) นายจรัญ พูลลาภ

7) นายเจตน์ ศรีอ่ำอ่วม

8) นายหัสดินทร์ ปานประสิทธิ์

9) นายสุธีร์ ชุ่มชื่น

10) นายศิริพงษ์ ทวีทรัพย์

1.6 คนพากย์โขนพระราชทาน เมื่อกำเนิดโขนพระราชทานขึ้น จากพระราชเสาวนีย์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระองค์ทรงมีพระราชปรารภถึง การแสดงโขนไว้ ให้ช่วยกันอนุรักษ์ศิลปะ วัฒนธรรมซึ่งเป็นสมบัติของชาติ ไม่ว่าจะเป็นด้านเครื่องแต่งกายโขน การแต่งหน้าโขน ฯลฯ ให้คัดเลือกนักแสดงเลือดใหม่จากหลากหลายสถาบัน ทุ่มทุนสร้างอย่างมหาศาล จนโขนพระราชทาน ได้รับความนิยมจากประชาชน มีนักแสดงที่มีฝีมือ นักดนตรีที่ยอดเยี่ยม นักร้องที่มีความสามารถ และในการแสดงโขนพระราชทาน นี้ จึงเกิด คนพากย์โขนพระราชทานขึ้น จำนวน 5 ท่าน ประกอบด้วย (ประเมษฐ์ บุญยะชัย, 2560: สัมภาษณ์)

1) นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม

2) นายสุธีร์ ชุ่มชื่น

3) นายเชาวนาท เพ็งสุข

4) นายดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ

5) นายสมพร เที่ยงแซ่ม

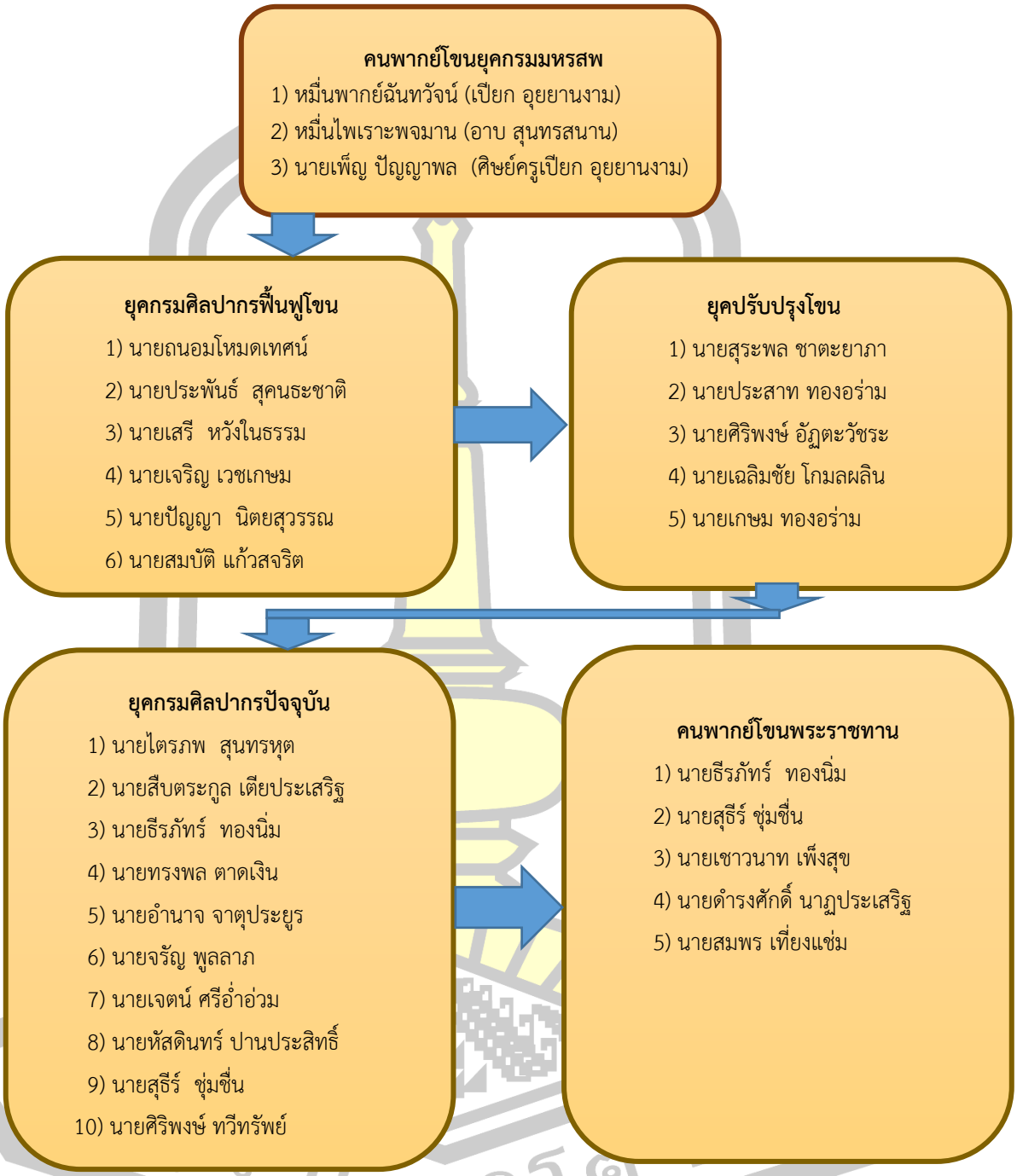
สรุปได้ว่าความเคลื่อนไหวของการเปลี่ยนผ่าน ของคนพากย์โขน จากยุคก่อนกรมมหรสพ มาจนถึงยุคปัจจุบัน และในยุคปัจจุบันได้แบ่งคนพากย์โขน ออกเป็น 2 สาย คือ

คนพากย์โขน ของกรมศิลปากร และคนพากย์โขนพระราชทาน แต่จะสังเกตได้ว่า ไม่ว่าจะเป็นคนพากย์โขนชุดกรมศิลปากร หรือชุด คนพากย์โขนพระราชทาน คนพากย์โขน ทั้ง 2 ชุด จะมีรายชื่อซ้ำซ้อนกัน ด้วยเป็น เพราะเหตุผลส่วนตัวของคนพากย์ โขน หรือ เป็นเพราะถูกคัดเลือกมาเป็นผู้พากย์เจรจาโขนพระราชทานโดยเจาะจง หรืออย่างไร ความสำคัญของ คนพากย์โขน ก็คงเป็นที่สุดในการแสดงโขนทุก ครั้ง และคนพากย์โขนทั้ง 2 ชุดก็ยังคงปฏิบัติหน้าที่ประสานความสามัคคี ให้เกิดประโยชน์ต่อส่วนรวม ร่วมมือช่วยเหลือ มีหัวใจเป็นหนึ่งเดียว และพร้อมใจกัน สร้างสรรค์ผลงาน สร้างกำลังสำคัญในการสืบ ทอดมรดกทางวัฒนธรรม การพากย์ เจรจาโขน สู่เยาวชนรุ่นหลังเพื่อเป็นกำลังของชาติสืบไป

แผนภูมิการแสดงความเคลื่อนไหวของคนพากย์โขนแบบฉบับหลวงสู่โขนพระราชทาน แสดง ให้เห็นว่าการพากย์ – เจรจาโขน ของไทยที่มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรจากอดีต จนถึงการแสดงโขนพระราชทาน มีจำนวนน้อยมาก ดังแผนภูมิที่แสดงต่อไปนี้

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ความเคลื่อนไหวของคนพากย์โขนแบบฉบับหลวงสู่โขนพระราชทาน



ภาพประกอบ 63 แสดงความเคลื่อนไหวของคนพากย์โขนแบบฉบับหลวงสู่โขนพระราชทาน

2. องค์ความรู้ และปรีชาญาณ ในการพากย์-เจรจาโขนของ คนพากย์โขน

ที่มา: ธีรภัทร์ ทองนิ่ม

ภาพประกอบ 64 ทีมพากย์ เจรจาโขนพระราชทาน

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นว่า หัวใจสำคัญในการแสดงโขนนั้น คือคนพากย์โขน ซึ่งทำหน้าที่ในการพากย์ – เจรจาโขน การแสดงโขนต้องอาศัยผู้พากย์และเจรจาเป็นผู้ดำเนินเรื่องราว และพูดแทน ตัวโขนนั้น อาจกล่าวได้ว่า ผู้พากย์-เจรจา โขน ถือเป็นองค์ประกอบหลักที่จะทำให้เกิดการแสดงโขนได้ เพราะถ้าเมื่อใดขาดคนพากย์โขนแล้ว การแสดงโขนก็ไม่สามารถเกิดขึ้นได้ และการพากย์-เจรจาโขน จัดได้ว่าเป็นศิลปะเฉพาะอย่างหนึ่ง กล่าวคือ มิใช่เป็นเรื่องง่ายที่ใครหรือทุกคนก็สามารถทำได้ อาจจะ เลียนแบบตามได้บ้าง แต่ก็มิใช่พากย์และเจรจาได้ดีและได้รับการยอมรับจากผู้ชมการแสดงง่ายๆ แต่การพากย์ เจรจาโขน จำเป็นต้องมีการฝึกหัดที่ผสมไปด้วยความรัก ความชอบ ตั้งใจจริง เชื่อฟังครูผู้สอน ขยันหมั่นฝึกซ้อม จึงจะเป็นคนพากย์โขนได้ ในการฝึกหัดเฉพาะตน จนเกิดทักษะความชำนาญ และคนพากย์-เจรจาโขนที่ดีนั้นต้องเป็นผู้ที่มีคุณสมบัติเหมาะสม ทั้งน้ำเสียง ความรู้ ในเรื่องราวที่จะแสดง ความรักในอาชีพ ความรู้ในด้านภาษาศาสตร์ อีกทั้งยังต้องเรียนรู้ กลวิธีการพากย์-เจรจาโขนในแบบต่างๆ อันเป็นสิ่งที่คนพากย์-เจรจาโขนต้องเรียนรู้ทั้งสิ้น ดังนั้นบุคคลที่จะเป็นคนพากย์-เจรจาโขนที่ดีได้ นั้น ต้องเป็นผู้ที่เพียบพร้อมไปด้วยคุณสมบัติหลายประการด้วยกัน จึงจะเรียกว่าปรีชาญาณในการพากย์ เจรจาได้ เพราะนอกจากจะเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถแล้ว ยังต้องประกอบไปด้วยคุณสมบัติต่างๆ ดังต่อไปนี้

2.1 มีกระแสเสียงดี คนพากย์-เจรจาโขนนั้นมีหน้าที่หลัก คือ การพากย์-เจรจาเพื่อให้ตัวโขนทำบทหรือตีบทแตก คนพากย์-เจรจา เป็นการสื่อสารระหว่างตัวโขนกับผู้ดู ว่าตัวโขนกำลังทำอะไร หรือ อารมณ์ อากับกิริยาอย่างไร ดังนั้นผู้ที่เป็นยผู้พากย์-เจรจาโขนได้นั้น ต้องมี

พรสวรรค์ทางด้านน้ำเสียง เป็นพิเศษมีกระแสเสียงไพเราะ เป็นกังวาน แจ่มใส ไม่แหบพร่าสั่นเครือ เพราะน้ำเสียงเป็น สำคัญยิ่งอีกประการหนึ่งของคนพากย์-เจรจาโขน การใช้น้ำเสียงให้เหมาะสมกับตัวโขนที่แสดงเป็นตัวพระ นาง ยักษ์และลิง เป็นสิ่งสำคัญมาก กล่าวคือ ต้องมีน้ำเสียงที่สม่ำเสมอ มิใช่พากย์-เจรจาด้วยเสียงที่ดังบ้าง เบาบ้างสลับกันไป ซึ่งอาจทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกไม่ราบรื่นและระคายหูได้ ดังนั้นถ้าคนพากย์- เจรจามีน้ำเสียงที่ดีแล้วการแสดงก็ย่อมจะดีตามไปด้วย น้ำเสียงเป็นสิ่งจำเป็นและสำคัญยิ่งประการหนึ่งของคนพากย์-เจรจาโขน เพราะคนพากย์-เจรจาโขนในแต่ละคนย่อมมีน้ำเสียงที่แตกต่างกันไป

ธนิต อยู่โพธิ์ (2534) กล่าวไว้ใน ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6 ความว่าที่ได้เคยถาม หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ ว่า

"หมื่นพากย์ฉันทวจวัน์ เป็นศิลปินทางการพากย์และเจรจาโขน เป็นผู้มีความพากเพียรเป็นที่น่าสรรเสริญ อุตส่าห์ท่องจำคำพากย์ และพยายามคัด คำพากย์ – เจรจาโขนคำเจรจาตีพิมพ์ด้วยตนเอง เย็บเล่มขึ้นไว้หลายเล่ม..มีความตั้งใจ แสวงหาความรู้โดยกว้างขวาง และพยายามทำหน้าที่ทางพากย์และเจรจาให้ดี จริง ๆ จนนับว่าเป็นพหูสูตทางการ พากย์และเจรจาโขนอย่างดียิ่งผู้หนึ่ง ประกอบทั้ง หมื่นพากย์ฯ เป็นผู้มีกระแสเสียงดังและมีกังวานแจ่มใสอยู่เสมอ...ข้าพเจ้าเคยลองถามหมื่นพากย์ฯ ว่า "ท่านหมื่นมียาเสียงอะไรหรือเสียงจึงดังดีไม่ตก หมื่นพากย์ ท่านตอบว่าเปล่าเลย ผมไม่เคยมียาเสียงกินเลย มันเป็นอย่างนั้นเอง” ซึ่งน่าจะเชื่อได้ว่าธรรมชาติ ได้มอบสมบัติทางเสียงให้ไว้แก่หมื่นพากย์ฯ

นอกจากจะมีน้ำเสียงที่ดีแล้วคนพากย์-เจรจาโขนที่ดียังต้องสามารถพากย์-เจรจาโดยทำเสียงให้ เข้ากับการแสดงออกทางอารมณ์ของตัวโขนที่กำลังทำบทหรือตีบทในการแสดงแต่ละตอนเพื่อให้การ ตีบทหรือทำบทของตัวโขนนั้นๆ สมบทสมบาทมากยิ่งขึ้น

ซึ่งมนตรี ตราโมท กล่าวถึงความสำคัญของเสียง ไว้ในหนังสือวิธีพากย์เจรจาและขับร้อง ในการแสดงโขน ถึงความสำคัญของกระแสเสียงที่ใช้ในการพากย์-เจรจาโขน ไว้ว่า

"สิ่งสำคัญของผู้พากย์และเจรจาอีกอย่างหนึ่งก็คือการทำสุ้มเสียงให้เหมาะสมกับตัวโขนและใส่ความรู้สึกให้เหมาะกับอารมณ์ในเรื่อง เจรจาตัวมนุษย์ ก็ต้องทำเสียงให้สุภาพ เจรจาตัวยักษ์ก็ต้องทำเสียงให้คึกคักแกร่งกราว เจรจาตัว นางก็ต้องทำเสียงเสียงให้อ่อนหวาน เมื่อถึงคราวโกรธ กลัว รัก หรืออารมณ์ใดๆ ก็ต้องใส่ความรู้สึกเข้าไปให้สมบทบาทตามอารมณ์นั้นๆ”

2.2 ต้องเป็นผู้ชาย (จริง) เนื่องจากในอดีต ไม่มีเครื่องกระจายเสียง และด้วยเหตุที่ในอดีต ไม่มีนักพากย์ เจรจาโขนเป็นหญิง จึงต้องใช้เสียงแท้และดังมาก จะมีผู้พากย์หญิงที่ ครูเสรี หวังในธรรมได้จัดให้มีนักพากย์ เจรจาที่เป็นผู้หญิงมาพากย์ เสียงตัวละครหญิง มี 2 ท่านคือ ครูพัฒนี พร้อมสมบัติ ครูสุพัชรินทร์ วิจิตรรัตนะ แต่ไม่เป็นที่นิยม จึงยุติบทบาทไป ยังคงใช้แต่ผู้ชายมาจนถึงวันนี้

ที่มา: เกษนิภา นิลบาลัน

ภาพประกอบ 65 ธีรภัทร์ ทองนิ่ม ทีมพากย์ โขนพระราชทาน

2.3 มีความรู้เรื่องรามเกียรติ์ ผู้พากย์ – เจรจาโขน ต้องเป็นผู้ที่มีความรู้เรื่องรามเกียรติ์อย่างเชี่ยวชาญ อย่างเช่น ประสาท ทองอร่าม (2559: สัมภาษณ์) นักพากย์ เจรจาโขน กล่าวไว้ว่า “คนจะพากย์โขนจริงแล้ว ต้องเข้าใจในรามเกียรติ์ อย่างเช่นเล่นโขน ตอนหนึ่ง ไม่ใช่จะรู้แค่ตอนเดียวที่จะแสดง ถ้ารู้เรื่องหน้า และหลังจะทำให้ส่งอารมณ์ได้ แต่บางคนรู้แค่ หน้าที่ตัวเองพากย์บทพระราม ก็จะท่องและทำความเข้าใจแต่บทพระราม ก็จะส่งอารมณ์ได้ไม่ดี”

2.4 มีใจรักและตั้งใจจริง เพราะว่า การพากย์ เจรจาโขน ต้องกระทำซ้ำๆ จึงจะเกิดความชำนาญ อีกทั้งยังต้องมีการปรับปรุงแก้ไขในการใช้เสียง การออกเสียง และฝึกความมีปฏิภาณไหวพริบ และขยันหมั่นศึกษา หมั่นฝึกฝน กระทำซ้ำๆไม่รู้เบื่อหน่าย จึงจะเกิดความชำนาญ

2.5 มีสมาธิปฏิภาณไหวพริบ สำหรับการฝึกพากย์ เจรจาโขนนั้น สิ่งแรกที่จะเกิดขึ้นก็คือความประหม่า ตื่นเต้น เพราะการพากย์ เจรจาโขนในอดีตส่วนมากแล้วอาศัยความจำ ไม่มีบทให้ดู เหมือนปัจจุบัน แต่หากว่ามีบท แล้วยืนถือบทโขนในเวลาพากย์ เจรจาแล้ว จะแสดงออกถึงการเป็นผู้พากย์ เจรจาที่ขาดประสบการณ์ อีกอย่างในการถือบทอ่านไว้ในมือเวลาพากย์ เจรจาจะเป็นการตัดทอนความเชื่อถือ ของคนดูลงมาก

2.6 มีความรู้ทางภาษาศาสตร์ ผู้พากย์ เจรจาจะต้องเป็นผู้ที่ต้อมีความรู้ทางภาษาศาสตร์เป็นอย่างดี โขน รู้อักขรวิธี วจีวิพากย์ วากยสัมพันธ์ และฉันทลักษณ์ ไม่ว่าจะเป็นการออกเสียง ร หรือ ล ออกเสียงควบกล้ำ พ้องรูปพ้องเสียง ฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์ประเภทต่างๆ กาพย์ยานี 11 กาพย์ฉบัง 16 ที่ใช้ในการพากย์โขน และร่ายยาว ที่ใช้ในการเจรจาโขน

มีความรู้เรื่องรสวรรณคดี เสาวรจนีย์ นารีปราโมช พิโรธวาทัง ศัลลาปังคพิสัย อย่างชัดเจน อีกทั้งยังต้องมีความรู้เรื่อง ภาพพจน์ในวรรณคดี เพราะจะสามารถสื่อไปถึง ลักษณะนิสัย ตัวละคร ได้ดีที่สุด

2.7 มีหลักการเอื้อน และการขโมยหายใจ

การเอื้อน คือการเปล่งเสียงที่ไม่มีความหมาย แต่เป็นทำนอง เพื่อให้การพากย์ เจรจามี กระบวนการครบถ้วน สำหรับผู้พากย์ จะใช้เสียงเอื้อนคือ “อือ ฮือ เออ เฮอ เงอ เงย เอิง เอย” พร้อมใส่ทำนองให้สอดประสานกัน สัมพันธ์กัน เช่นเดียวกับการเอื้อนในการขับร้องเพลง

การขโมยหายใจ คือการหายใจระหว่างร้องหรือขับ โดยไม่ให้ผู้ฟังจับสังเกตได้ ผู้พากย์ – เจรจา หยุดหายใจ เสียงไม่สะดุด รื่นไหลเหมือนไม่มีการหายใจ

2.8 แบ่งวรรคตอนบทประพันธ์ เป็นที่ทราบกันดีว่า บทโขนที่ต้องพากย์ และเจรจานั้นประกอบด้วย กาพย์ยานี 11 กาพย์ฉบัง 16

กาพย์ยานี 11 คำประพันธ์ กาพย์ยานี 11 นี้ ใน หนึ่งบทจะมี 4 วรรค จะมี 2 บาท แต่ละบาท มี 11 คำ วรรคหน้า 5 วรรคหลัง 6 รวมเป็น 11 คำ หนึ่งบทจึงมี 2 บาท เรียกบาทเอก และ บาทโท หนึ่งบทจึงมี 22 คำ วิธีแบ่งคำ คือ

ปางพระ บัลลังก์นาค ผู้แบ่งภาค จากวารี
สถิตแท่น อันผ่องศรี ณ สุวรรณ พลับพลา

กาพย์ฉบัง 16 ประกอบด้วยคำทั้งหมด 16 คำ แบ่งออก 3 วรรค วรรคแรก มี 6 คำ วรรค ที่ 2 มี 4 คำ และวรรคที่ 3 มี 6 คำ (6/4/6) โดยแบ่งจำนวนคำแต่ละวรรค ดังนี้

บัดนั้น ทศเศียร สุริวงศ์ เสด็จสำ ราญองค์
เหนืออาสน์ อันผ่อง ไพบูรณ์

2.9 มีกลเม็ด เคล็ดลับในการพากย์ – เจรจา ในการพากย์ – เจรจาโขน สิ่งที่แสดงให้เห็นถึง กลเม็ด เคล็ดลับของ คนพากย์โขนนั้นที่เป็นจุดสังเกตประการแรก ก็คงจะเป็นน้ำเสียงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของแต่ละบุคคล บางท่าน เสียงทุ้มนุ่มนวล ชัดเจน บางท่านกังวาน ดังมีอำนาจ หรือบ่างท่าน เสียงที่ชัดถ้อยชัดคำกระฉับกระเฉง คล่องแคล่ว แต่ทุกกลเม็ดจะไม่เหมือนใคร เป็นเอกภาพ ไม่มีใคร เหมือน และก็ไม่เหมือนใคร จึงเรียกว่ากลเม็ด เคล็ดลับ

2.10 สื่ออารมณ์ความรู้สึก เมื่อพิจารณาความหมายและแบ่งวรรคตอนของบทพากย์แล้ว ผู้พากย์จะต้องคำนึงถึงอารมณ์ความรู้สึก ตามบทพากย์ให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวแสดง ต้องใส่อารมณ์ความรู้สึกในขณะที่พากย์ให้ประสมผสานกลมกลืนกันระหว่างเสียงเอื้อนทำนอง และบทพากย์และเจืออารมณ์เข้าไว้ในเวลาเอื้อนทำนอง ต้องทำให้ผู้ชม ผู้ฟัง และที่สำคัญผู้แสดงได้ รับรู้ถึงความรู้สึกของบทพากย์นั้นๆ มีอารมณ์คล้อยตาม สิ่งสำคัญที่จะต้องคำนึงถึงอีกประการหนึ่งคือ การหายใจในการพากย์ –เจรจา ต้องคำนึงถึงระยะช่องไฟให้ถูกต้องตามวรรคตอน ทำให้การพากย์ดำเนินไปอย่างรายรื่น ผู้ฟังไม่รู้สึกสะดุดหู สะดุดอารมณ์ ฟังแล้วเข้าใจถึงความหมาย

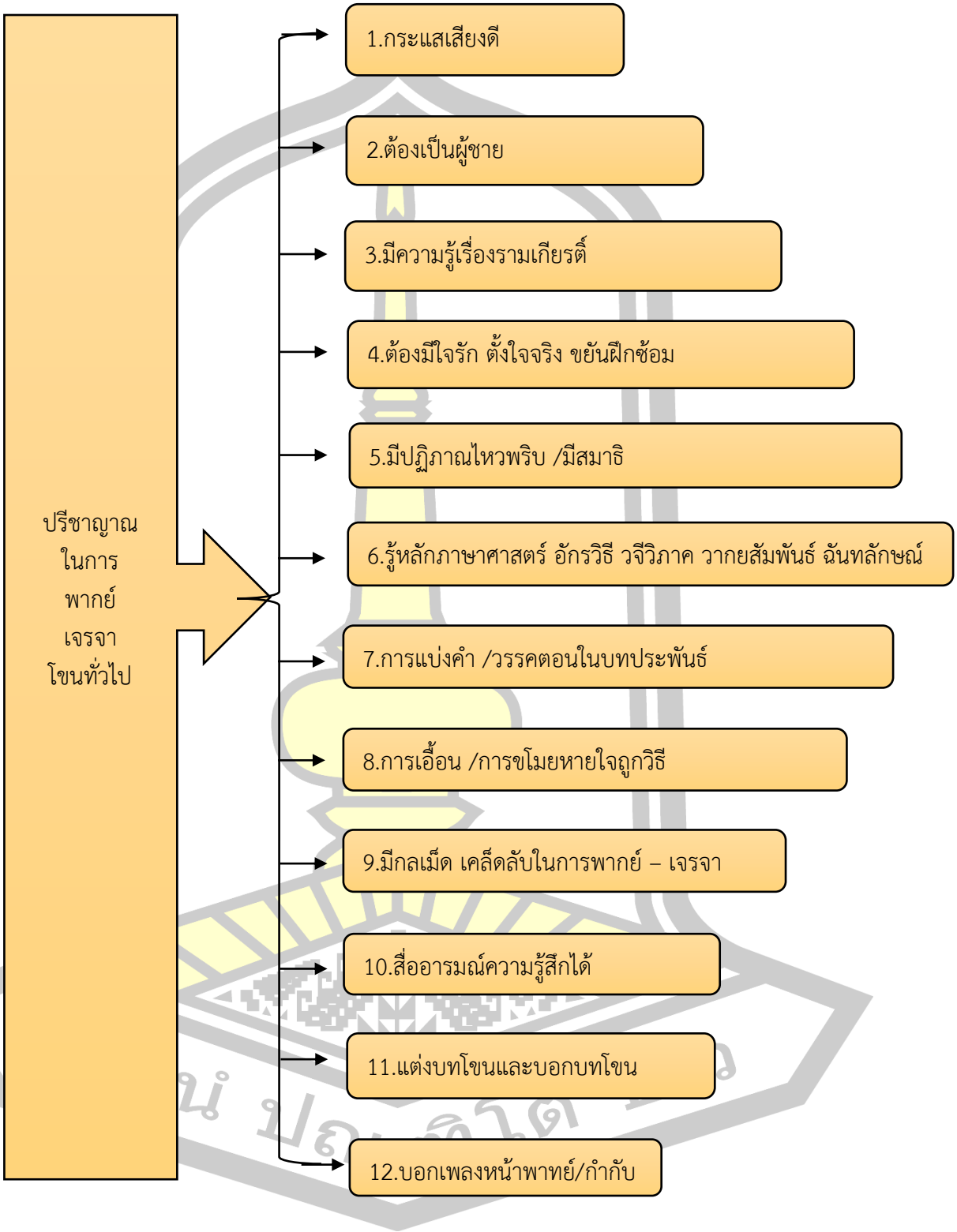
เดิมของบทพากย์ นั้นๆ และยิ่งเมื่อผู้พากย์ – เจรจา เติมลีลาเข้าในบทพากย์ ทั้งในเสียงเอื้อน ทำนอง และการผันเสียง ด้วยแล้วจะทำให้การพากย์ – เจรจา มีความวิจิตงดงามส่งอารมณ์ความรู้สึกให้ผู้ชมได้อย่างน่าประทับใจ

2.11 แต่งบทโขนและบอกบทโขน ความสามารถในการแต่งบทโขน ของคนพากย์โขน สามารถบอกถึงความสามารถของผู้พากย์ - เจรจาโขน ว่ามีความรู้เหมาะสมที่จะเป็นผู้พากย์ – เจรจาโขนได้หรือไม่ เพราะผู้พากย์ – เจรจาโขนนั้นเป็นผู้ดำเนินเรื่องของการแสดง อีกทั้งยังควบคุมการแสดงโขนในการแสดงโขนแต่ละครั้ง และที่สำคัญ เวลาพากย์ – เจรจา อาจมีการลองภูมิความรู้กัน ผู้พากย์ – เจรจา ที่มีความสามารถจะจัดทำบทโขน เพื่อป้องกันตัวเองไว้ไม่ให้จนคำตอบเวลาพากย์ – เจรจา แต่ละตอน อีกด้วย

2.12 การบอกเพลงหน้าพาทย์ การบอกเพลงหน้าพาทย์ และการกำกับการแสดงการบอก นอกจากผู้พากย์ – เจรจาโขนจะทำหน้าที่พูด และเจรจาแทนตัวแสดงโขนแล้ว ผู้พากย์ – เจรจาโขน ยังต้องมีความรู้ในด้านเพลงหน้าพาทย์ เพลงหน้าพาทย์หมายถึง เพลงที่บรรเลงประกอบกริยา ไม่ว่าจะเป็นกริยาของมนุษย์ สัตว์ วัตถุ หรือธรรมชาติ ทั้งกริยาที่มีตัวตนและกริยาสมมุติ ตลอดจนกริยาที่เป็นปัจจุบัน และกริยาในอดีต เพลงที่ประกอบกริยาทั้งหลายเหล่านี้ถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ ที่ ผู้พากย์ – เจรจาโขน จะต้องรู้ระเบียบวิธีใช้เพลงหน้าพาทย์ให้เหมาะสม และที่สำคัญ ผู้พากย์ – เจรจาโขน จะต้องรอบรู้ในความหมายของเพลงหน้าพาทย์แต่ละเพลงเป็นอย่างดี เพื่อที่จะเรียกเพลงได้ถูกต้อง ทั้งเพลงหน้าพาทย์สำหรับตัวแสดงสูงศักดิ์ และต่ำศักดิ์

สรุปองค์ความรู้ และปรีชาญาณ ในการพากย์-เจรจาโขนของ คนพากย์โขน การพากย์ – เจรจาโขน ที่กล่าวในตอนต้นนั้น ที่ผู้วิจัยศึกษาจากเอกสาร ลงพื้นที่ในการวิจัย และสอบถามสัมภาษณ์ผู้รู้ ผู้เชี่ยวชาญ ด้านการแสดงโขน พบว่าความสามารถของคนพากย์โขนโดยทั่วไป ว่าจะเป็นผู้พากย์ – เจรจาที่ดีได้มากน้อยเพียงใด และคนพากย์ – เจรจาโขน จะนำองค์ความรู้ และปรีชาญาณ ของครู พากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน ที่ทุกท่านมี มาผสมผสานสร้างองค์ความรู้ใหม่ถ่ายทอด ส่งต่อ มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมอย่างไร ในหัวข้อต่อไป ตามแผนภาพต่อไปนี้ ปรีชาญาณในการพากย์ – เจรจาโขน ของคนพากย์โขน โดยทั่วไป

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 66 แสดงปรีชาญาณในการพากย์ – เจรจาโขน ของคนพากย์โขน

จากคุณสมบัติสำคัญของคนพากย์โขน สรุปได้ว่าผู้ที่จะปฏิบัติการเป็นผู้พากย์เจรจาโขนที่ดีที่กล่าวมาข้างต้นจะต้องเป็นผู้ที่ประกอบไปด้วยคุณสมบัติมากมายหลายข้อ อีกทั้งจะต้องเป็นผู้ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตนที่หาไม่ได้จากคนทั่วไป จึงเห็นได้ว่านอกจากพรสวรรค์ของคนพากย์โขนที่ติดตัวมาหรือมีในตัวแล้ว ยังต้องประกอบไปด้วยพรแสวง และต้องเป็นพรพิเศษที่คนอื่นทำไม่ได้อีกด้วย การศึกษาถึงปรีชาญาณ ของคนพากย์โขน ตามแผนภูมิที่ปรากฏแล้วนั้นทำให้ สามารถรู้ถึงปรีชาญาณของคนพากย์โขนแต่ละท่าน ดังจะนำเสนอปรีชาญาณของครูพากย์ - เจรจาโขน โขนพระราชทาน ทั้ง 5 ที่กล่าวไว้ข้างต้น ตามลำดับ

1. ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม

ที่มา: ธีรภัทร์ ทองนิ่ม

ภาพประกอบ 67 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม รางวัลศิลปินคึกฤทธิ์ ปี พ.ศ. 2557

ชีวิตและผลงาน

1.1 ประวัติชีวิต

“เป็นความภูมิใจมากที่เราทำงานศิลปะแขนงนี้ ได้รับรางวัลศิลปินคึกฤทธิ์ เกี่ยวกับท่าน ตั้งแต่สมัยผมเรียนได้ไปเล่นโขนที่บ้านซอยสวนพลูในเฉพาะช่วงวันเกิดของท่าน สมัยที่ท่านมีชีวิตอยู่และเรื่อยมา ถึงตอนนี้เป็นผู้ร่างโครงการเปิดสอนดนตรี นาฏศิลป์ไทยของสถาบันคึกฤทธิ์ ซึ่งได้รับคำแนะนำจากรองศาสตราจารย์ จักกฤษณ์ ดวงพัตรา จนปัจจุบันศูนย์ศิลปะการแสดงของสถาบันฯ สามารถเอาลูกหลานที่อยู่ในชุมชนแถบนี้ หรือคนทั่วไปที่มีความสนใจเข้ามาร่ำเรียนศิลปะแขนงนี้ จนสามารถแสดงสู่สายตาประชาชนได้”

จากคำให้สัมภาษณ์ของ ครูพากย์โขนเกี่ยวกับรางวัลที่ได้รับถือเป็นอีกหนึ่งความภาคภูมิใจในการที่ท่านได้เป็นผู้หนึ่งที่สืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมการพากย์ เจรจาโขน ให้สืบทอดสู่เยาวชนรุ่นหลังต่อไปอย่างงดงาม

ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม หรือ ในวงการพากย์ เจรจาโขน เรียกขานในนาม ครูแป๊ะ เกิดเมื่อวันที่ 18 เมษายน 2502 ที่กรุงเทพมหานคร เป็นบุตร คนที่ 7 ของนายสาลี่ทองนิ่ม ในจำนวนพี่น้อง 8 คน

นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม เริ่มเรียนหนังสือในระดับชั้นเตรียมประถมศึกษาตามเกณฑ์ที่โรงเรียนบาง ประทุนนอก ตำบลบางขุนเทียน อำเภอบางขุนเทียน จังหวัดธนบุรี จนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากนั้น ในปีพุทธศักราช 2512 ได้เข้าศึกษาต่อ ในระดับชั้นต้นปีที่ 1 (ปัจจุบันชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1) ที่โรงเรียน นาฏศิลป์ กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร ในสาจานาฏศิลป์โขนยักษ์ จนจบวุฒิประกาศนาฏศิลป์ชั้นสูง ใน ปีการศึกษา 2522 รวมระยะเวลาเรียนตลอดหลักสูตร 11 ปี

ที่มา: ธีรภัทร์ ทองนิ่ม

ภาพประกอบ 68 รองศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม พากย์ เจรจาโขน

ในระหว่างที่เรียนอยู่วิทยาลัยนาฏศิลปชั้นกลางปีที่ 1 นั้นนักเรียนทุกคนจะต้องเลือกเรียนวิชาศิลปะอีกวิชาหนึ่งเป็นวิชาโท นอกเหนือจากวิชาเอกที่ตนเลือกเรียน ดังนั้นนายธีรภัทร์ ทองนิ่ม จึงเลือกเรียนวิชาคีตศิลป์ไทยเป็นวิชาโท ซึ่งเป็นวิชาที่นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม ชอบมาก ด้วยมีนิสัยชอบในการขับร้องเพลงไทยเดิมอยู่เป็นทุนเดิม นอกจากนี้ยังมีความสนใจในการพากย์ เจรจาโขน เพราะเหตุที่ว่า ทำไมเวลาแสดงโขนทำไมไม่ต้องดูบท เขาทำกันได้อย่างไร อันเป็นแรงบันดาลใจให้นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม อยากทำได้อย่างครูคนอื่นบ้าง จึงไปฝากตัวเป็นลูกศิษย์ของครูเฉลิมชัย โกมลผลิน ครูสอนพากย์ เจรจาโขนของวิทยาลัยนาฏศิลปในขณะนั้น ซึ่งครูเฉลิมชัย โกมลผลิน ก็ทดสอบกระแสเสียง ความเข้าใจเรื่องบทพากย์ เจรจาโขน เนื้อหาในวรรณคดีรามเกียรติ์ แล้วจึงยอมรับเป็น

ศิษย์ เมื่อรับเป็นศิษย์แล้วก็เริ่มสอนพากย์สามตระ ซึ่งถือว่าเป็นบทครู หลังจากนั้นจึงหัดเจรจาเป็นลำดับต่อมา จนกระทั่งเรียนจบตามหลักสูตรนาฏศิลป์ชั้นสูง ซึ่งในระหว่างเรียนพากย์เจรจากับครู นั้นได้ออกพากย์ เจรจาโขนในงานแสดงโขนต่างๆบ้างเพื่อหาประสบการณ์ และได้เรียนเพิ่มเติมจากรุ่นพี่ อาทิ นายประสาท ทองอร่าม นายศิริพงษ์ อัฏฐวัชระ นายเกษม ทองอร่าม บ้าง และใช้ การเรียนรู้แบบครูพักลักจำเป็นวิธีหลักเหมือนคนพากย์โขนทั่วไป เปรียบเทียบว่าใครเสียงแบบไหน เพราะคืออย่างไร พากย์โขนเพราะ พากย์เหมือนครูท่านใด เมื่อเรียนจบชั้น สูง 2 จึงสอบเข้ารับราชการในตำแหน่งครู 2 ระดับ 2 ที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร ในปี พ.ศ. 2523 เมื่อรับราชการเวลามีการแสดงโขน ของทางหน่วยงานวิทยาลัยก็จะเป็น คนพากย์ เจรจาโขน ทุกเรื่องทุกตอน ต่อมาในปี พ.ศ. 2535 ย้ายมารับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร และวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรีตามลำดับ ซึ่งในการย้ายมาปฏิบัติหน้าที่ราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลปทั้ง 2 แห่งนั้น มีสถานที่ตั้งในเขต ภาคกลาง การแสดงโขนจึงมีบ่อยครั้ง ทำให้นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม ได้สั่งสมประสบการณ์การพากย์ เจรจา โขน มากยิ่งขึ้น และในปีพุทธศักราช 2539 มีงานแสดง โขนที่ยิ่งใหญ่เกิดขึ้น คืองานถวายพระเพลิงพระบรมศพ สมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี ซึ่งทาง กรมศิลปากร รับหน้าที่ในการจัดการแสดงโขนถวาย ซึ่งการแสดงโขนในครั้งนี้ใช้เวลาในการแสดง ยาวนานมากคือตั้งแต่ เวลา 18.00 จนถึงเวลา 06.00 น.ของอีกวันรุ่งขึ้น เนื่องจากผู้พากย์ – เจรจาโขน ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีไม่พอจำเป็นต้องใช้คนพากย์เจรจา จากวิทยาลัยนาฏศิลปมาร่วมด้วย ซึ่งตอนนั้น นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม ยังรับราชการอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี จึงได้รับการเสนอชื่อให้เป็นผู้พากย์ เจรจาในการ แสดงโขนครั้งนั้นด้วย ซึ่งการระดมคนพากย์ เจรจาในครั้งนั้น เป็นการจุดประกายให้นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม ได้รับการครอบครูด้านการพากย์เจรจาโขน จากอาจารย์เสรี หวังในธรรม นับว่าเป็นการฝากตัวเป็นศิษย์ที่สมบูรณ์เพราะเมื่อเริ่มเรียนครั้งแรกกับครูเฉลิมชัย โกมลผลินนั้น ยังมิได้มีการครอบให้ ซึ่งในการนั้นมีการแสดงโขนหน้าไฟถวายให้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวพระปรมินทร มหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ในพระบรมโกศทอดพระเนตร บริเวรหน้าพระเมรุเป็นครั้งแรก และนายธีรภัทร์ ทองนิ่มได้ พากย์ – เจรจาเปิดเป็นคนแรกด้วยนับว่าเป็นความภูมิใจสูงสุด ในการปฏิบัติการพากย์ เจรจาโขน หลังจากนั้น ในปี พ.ศ. 2540 จึงย้ายมาปฏิบัติหน้าที่ราชการที่ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ในตำแหน่ง อาจารย์ 2 ระดับ 7 ปฏิบัติการสอนโขนยักษ์ และทำหน้าที่เป็น คนพากย์โขน ให้กับวิทยาลัยนาฏศิลป และสำนักการสังคีต กรมศิลปากรเป็นประจำ และที่สำคัญถือเป็นความภูมิใจมากที่สุดอีกครั้งหนึ่ง คือได้รับแต่งตั้งให้เป็นกรรมการ จัดทำบทที่ใช้สำหรับแสดง และพากย์ เจรจาโขนในงานพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยานิวัฒนา กรมหลวงสงขลานครินทร์และสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอเจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพรรณวดี ทั้งสองครั้งตามลำดับ

ต่อมาในปีพุทธศักราช 2560 นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม ก็ได้รับพระมหากรุณาธิคุณให้ปฏิบัติการพากย์ เจรจาโขน ในงานสำคัญที่ยิ่งใหญ่ และครั้งนี้ ถือเป็นความภาคภูมิใจอันสูงสุด ของประชาชนชาวไทยที่ได้เกิดในรัชกาลที่ 9 และได้ถวายงานการพากย์ – เจรจาโขนในงานพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวพระปรมินทร มหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ในพระบรมโกศในวันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ. 2560 ถือว่าเป็นความภาคภูมิใจอันสูงสุด ในการปฏิบัติงานสนองคุณแห่งองค์พระมหากษัตริย์ รัชกาลที่ 9 พ่อหลวงของปวงชนชาวไทย

ที่มา: ธีรภัทร์ ทองนิ่ม

ภาพประกอบ 69 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม

1.2 ประวัติการศึกษา

ระดับปริญญาตรี ในสาขาศึกษาศาสตร์ วิชาเอกนาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์ จากคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล

ระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ระดับปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปัจจุบันรับราชการในตำแหน่งรองผู้อำนวยการสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

1.3 ประวัติผลงาน

1.3.1 ผลงานด้านการประพันธ์

ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม มีผลงานด้านการประพันธ์ สร้างบทโขนที่ใช้ในการแสดงโขน มากมาย แต่ผลงานชิ้นสำคัญและภาคภูมิใจที่สุดที่สร้างสรรค์ขึ้น คือ

ได้รับโอกาสในการสร้างบทโขน เพื่อแสดงในงานพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี (สมเด็จย่า)

สร้างบทโขน เพื่อแสดงในงานพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเพชรรัตน์ราชกัญญา สิริโสภาพรรณวดี

สร้างบทโขน เพื่อแสดงในงานพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระพี่นางเธอเจ้าพากัลยานิวัฒนา และที่สำคัญ เพื่อแสดงในงานพระราชทานเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช พระเจ้าอยู่หัวในพระบรมโกฏิ รัชกาลที่ 9

นอกจากการสร้างสรรค์ผลงานผลงานที่กล่าวมาแล้วข้างตัน ครูธีรภัทร์ ทองนิ่มยังมีผลงานสร้างสรรค์ผลงานอีกมากมาย อาทิ เช่น

บทโขนชุด พระอินทร์ประทานรถให้พระราม

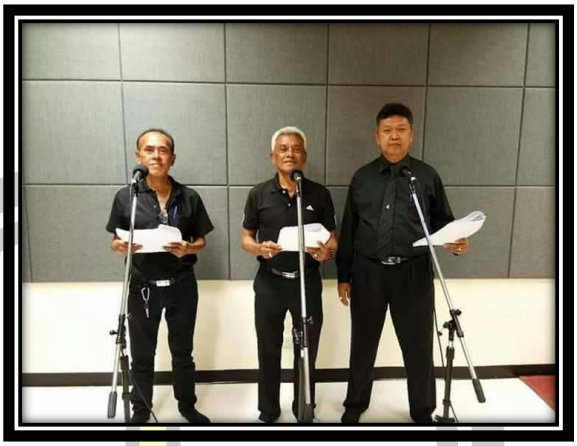
โขนนั่งราวตอนสุครีพถอนต้นรัง

บทโขนที่ใช้แสดงที่วัดโพธิ์ 10 ตอน 10 วัน ฯลฯ

นอกจากที่กล่าวมาแล้วในการสร้างบทโขน ในส่วนกลางแล้ว ยังมีบทโขนที่ สร้างสรรค์ขึ้นให้กับ สถาบันต่างๆ เช่น บทโขนศึกนาคบาศ สร้างให้วิทยาลัยนาฏศิลปบอกเพลงหน้าพาทย์/กำกับการแสดง

สุพรรณบุรี จัดแสดง บทโขนตอนต่างๆ ที่สร้างสรรค์ขึ้นแสดงให้สถาบันคึกฤทธิ์ เนื่องจากครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม เป็นคนดำเนินการก่อตั้งสถาบันคึกฤทธิ์ เขียนโครงการเปิดสอนโขนให้กับสถาบันคึกฤทธิ์ จึงต้องเป็นกำลังสำคัญในการสร้างบทโขนการกำกับการแสดงโขนให้กับสถาบันอีกประการหนึ่งด้วย (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2560: สัมภาษณ์)

1.3.2 ผลงานด้านการแสดงโขน ละคร

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ที่มา: ธีรภัทร์ ทองนิ่ม

ภาพประกอบ 70 ธีรภัทร์ ทองนิ่ม ประสาท ทองอร่าม เกษม ทองอร่าทีมพากย์โขน

ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม เริ่มบทบาทการแสดงโขน มาตั้งแต่เริ่มเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป (โขนยักษ์) ในการแสดงทุกครั้งครูมักจะได้รับบท ทศกัณฐ์ เพราะครูมีรูปร่างสูงใหญ่สง่า น่าเกรงขามครูแสดงโขน จนจบการศึกษาระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง และบรรจุรับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ในปี พ.ศ. 2523 ก็ยังคงแสดงโขนอย่างต่อเนื่อง เนื่องจากในขณะนั้นวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ก็พึ่งเปิดการเรียนการสอนทุกอย่างยังอยู่ในระยะเริ่มต้น แม้แต่สถานที่เรียนยังคงต้องอาศัย อาคารเรียนของโรงเรียนสตรีศึกษาร้อยเอ็ดเป็นที่เรียน เพราะเหตุที่เป็นครูรุ่นบุกเบิก จึงยังมีบุคลากรจำกัด จึงต้องรับบทบาทเป็นทั้งครูสอน โขนยักษ์ ทั้งแสดงโขนเป็นทั้งนักพากย์ – เจรจาไปในคราวเดียวกัน จากการฝึกซ้อมเป็นประจำ ทั้งนักแสดง นักพากย์ อาจารย์สอนโขนยักษ์ จึงทำให้เกิดทักษะทุกด้าน ชำนาญทุกด้าน

ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม เริ่มจับงานการพากย์ – เจรจา เมื่อ ปี 2523 ประมาณ 40 ปีที่ผ่านมา ครูเล่าถึงอดีตเกี่ยวกับการพากย์ – เจรจาโขนให้ฟังว่า ในช่วงแรกที่มีการแสดงโขน ไม่มีคนพากย์ เจรจา ครูก็ต้องพากย์ เจรจาเอง ถ้าการแสดงเมื่อใดต้องยืมครูพากย์ เจรจาจากวิทยาลัยนาฏศิลปอื่นๆ มาช่วย ไม่เช่นนั้นการแสดงโขนก็ไม่เกิด นอกจากจะเล่นตอนสั้นๆ เล่นหน้าไฟครูก็จะพากย์คนเดียว ทั้ง พระ นาง ยักษ์ ลิง หมุนเวียนกันในคราวเดียว บางครั้งจนเกิดการสลับเสียงกัน ก็เคยมี เมื่อผันตัวเองมาเป็นนักพากย์ - เจรจาโขน อย่างจริงจัง ในตอนช่วงที่ รับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ก่อนที่จะย้ายมาปฏิบัติราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง และวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ตามลำดับ จากวันนั้นจนถึงปัจจุบัน ครูก็ได้รับบทบาทเป็นนักพากย์ – เจรจาโขนเรื่อยมา

ที่มา: เชาวนาท เพ็งสุข

ภาพประกอบ 71 ธีรภัทร์ ทองนิ่ม สุธีร์ ชุ่มชื่น เชาวนาท เพ็งสุข

ในปี พ.ศ. 2550 – พ.ศ. 2552 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ มีพระราชเสาวนีย์ ให้จัดการแสดงโขนพระราชทานเพื่อฟื้นฟู การแสดงโขนให้ถูกต้องตามโบราณราชประเพณี ทั้งทางด้านการแต่งกาย เสื้อผ้าอาภรณ์ การแต่งหน้า และทุกๆ ด้าน พระองค์ได้รวบรวม นักแสดงชั้นบรมครูด้าน การแสดงโขน และคัดเลือกนักแสดงผู้มีฝีมือจากหลายสถาบันเพื่อมาแสดงโขนพระราชทานหรือโขนสมเด็จ หรืออีกชื่อที่ใช้เรียก คือโขนศิลปาชีพ ฯ ด้วยพระราชเสาวนีย์ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ นี้ ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม จึงได้รับพระราชทานพระราชวโรกาส ให้เป็นผู้พากย์ – เจรจาโขน พร้อมด้วย ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น ซึ่งเป็นผู้พากย์ – เจรจาโขนพระราชทานอยู่ก่อนแล้ว งานการพากย์ – เจรจาโขนพระราชทานจึงกำเนิดขึ้น การแสดงโขนพระราชทานทุกตอน ตั้งแต่ชุดที่ 1 ชุด พรหมมาศตอนแรก จัดแสดงในปี พ.ศ. 2550 ชุดที่ 2 ชุดนางลอย จัดแสดงในปี พ.ศ. 2553 ชุดที่ 3 ชุดศึกมัยราพณ์ จัดแสดงในปี พ.ศ. 2554 ชุดที่ 4 ชุดจองถนน จัดแสดงในปี พ.ศ. 2555 ชุดที่ 5 ชุดโมกขศักดิ์ จัดแสดงใน ปี พ.ศ. 2556 ส่วนชุดที่ 6 ต้องระงับการแสดงไป คือชุดพิเภกสวามิภักดิ์ เนื่องจากการเสด็จสวรรคต ของ พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช พระเจ้าอยู่หัวในพระบรมโกฏิ รัชกาลที่ 9 และได้เลื่อนการแสดงมาแสดงในงานถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอ ดุลยเดช พระเจ้าอยู่หัวในพระบรมโกฏิ รัชกาลที่ 9 ท่าน ในวันที่ 25-26 ตุลาคม 2560

การแสดงโขนพระราชทานทุกชุด ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ก็ปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้พากย์ – เจรจา ทุกครั้ง ทุกชุด

1.3.3 ผลงานด้านการเผยแพร่และการบรรยาย

ที่มา: www . Siamrath.com

ภาพประกอบ 72 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม เสวนา โขน รามายณะ

การเผยแพร่ผลงานการพากย์ – เจรจาโขน ของครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ภายในประเทศ ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ได้ไปบรรยายด้านการพากย์ เจรจาโขนทุกสถาบันการศึกษา บรรยายที่วิทยาลัยนาฏศิลปทั้ง 12 สถาบัน มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร มหาวิทยาลัยรามคำแหง

ครูได้เปิดสอนโขนในสถาบันศึกฤทธิ์ เริ่มต้นด้วยการเขียนโครงการสอนโขน ละคร ขึ้นเพื่อเปิดโอกาสให้นักเรียนในสถาบันอื่นๆ ที่ไม่ใช่วิทยาลัยนาฏศิลป และผู้สนใจที่จะเรียนการแสดงโขน และการพากย์ – เจรจาโขนได้มีโอกาสได้เรียน

การเผยแพร่ผลงานการพากย์ – เจรจาโขน ของครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ในต่างประเทศ เมื่อ ปี 2560 ครูธีรภัทร์ ทองนิม ได้มีโอกาสเดินทางไปนำเสนอผลงานทางวิชาการภาคภาษาอังกฤษ ณ เมืองซิดนี ประเทศออสเตรเลีย เรื่องการแสดงโขน

1.3.4 ผลงานด้านการพากย์ เจรจาโขน /โขนพระราชทาน

เมื่อปี พ.ศ. 2535 ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ย้ายมารับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร และวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรีตามลำดับ ซึ่งในการย้ายมาปฏิบัติหน้าที่ราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลปทั้ง 2 แห่งนั้น มีสถานที่ตั้งในเขต ภาคกลาง การแสดงโขนจึงมีเป็นประจำ ทำให้นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม ได้สั่งสมประสบการณ์การพากย์ เจรจา โขน มากยิ่งขึ้น และในปีพุทธศักราช 2539 มีงานแสดง โขนที่ยิ่งใหญ่เกิดขึ้น สร้างความภาคภูมิใจให้ครูอย่างมาก นับเป็นพระมหากรุณาธิคุณอย่างสูงยิ่ง คือการที่ได้ร่วมถวายงาน การพากย์ – เจรจาโขน ในงานพระราชทานเพลิง พระบรมศพ สมเด็จพระศรีนครินทรา บรมราชชนนี ซึ่งทาง กรมศิลปากร

รับหน้าที่ในการจัดการแสดงโขนถวาย ซึ่งการแสดงโขนในครั้งนี้ใช้เวลาในการแสดง ยาวนานมากคือ ตั้งแต่ เวลา 18.00 จนถึงเวลา 06.00 น. ของอีกวันรุ่งขึ้น เนื่องจากผู้พากย์ – เจรจาโขน ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีไม่พอจำเป็นต้องใช้คน พากย์ เจรจา จากวิทยาลัยนาฏศิลปมาร่วมด้วย ซึ่งตอนนั้น ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ยังรับราชการอยู่ที่ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี จึงได้รับการเสนอชื่อให้เป็นผู้พากย์ เจรจาในการแสดงโขนครั้งนั้นด้วย ซึ่งการระดมคนพากย์เจรจาในครั้งนั้นเป็นการจุดประกายให้ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ได้รับการครอบครูด้านการพากย์ - เจรจาโขน จากอาจารย์เสรี หวังในธรรม นับว่าเป็นการฝากตัวเป็นศิษย์ที่สมบูรณ์เพราะเมื่อ เริ่มเรียนครั้งแรกกับครูเฉลิมชัย โกมลผลิน นั้น ครูยังมิได้มีการครอบให้

หลังจากนั้น ในปี พ.ศ. 2540 จึงย้ายมาปฏิบัติหน้าที่ราชการที่ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ในตำแหน่ง อาจารย์ 2 ระดับ 7 ปฏิบัติการสอนโขนยักษ์ และทำหน้าที่เป็น คนพากย์โขน ให้กับวิทยาลัยนาฏศิลป และสำนักการสังคีต กรมศิลปากรเป็นประจำ และที่สำคัญถือเป็นความภูมิใจมากที่สุดอีกคำรพหนึ่ง คือได้รับแต่งตั้งให้เป็นกรรมการ จัดทำบทที่ใช้สำหรับแสดง และพากย์ เจรจาโขนในงานพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยานิวัฒนา กรมหลวงสงขลานครินทร์ และสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพรรณวดี ทั้งสองครั้งตามลำดับ

ได้รับโอกาสในการพากย์ – เจรจาโขน เพื่อแสดงในงานพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี (สมเด็จย่า)

ได้รับโอกาสในการพากย์ – เจรจาโขน เพื่อแสดงในงานพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเพชรรัตน์ราชกัญญา สิริโสภาพรรณวดี

ได้รับโอกาสในการพากย์ – เจรจาโขน เพื่อแสดงในงานพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระพี่นางเธอเจ้าพากัลยานิวัฒนา

ต่อมาในปีพุทธศักราช 2560 ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ก็ได้รับพระมหากรุณาธิคุณ ให้ปฏิบัติการพากย์ เจรจาโขน ในงานสำคัญที่ยิ่งใหญ่ และครั้งนี้ ถือเป็นความภาคภูมิใจอันสูงสุด ของประชาชนชาวไทยที่ได้เกิดในรัชกาลที่ 9 และได้ถวายงานการพากย์ เจรจาโขนในงานพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวพระปรมินทร มหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ในพระบรมโกศ

และที่สำคัญ ในการพากย์ – เจรจาโขน เพื่อแสดงในงานพระราชทานเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช พระเจ้าอยู่หัวในพระบรมโกฏิ รัชกาลที่ 9 ครั้งนี้ ครูได้ถวายงาน การพาก เจรจา โขน การแสดงโขนหน้าไฟ ถวายในพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ ให้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวพระปรมินทร มหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ในพระบรมโกศ ทอดพระเนตร บริเวรหน้าพระเมรุเป็นครั้งแรก และครูธีรภัทร์ ทองนิ่มได้ พากย์ – เจรจาเปิดเป็นคนแรกด้วยนับว่าเป็นความภูมิใจสูงสุด ในการปฏิบัติการพากย์ เจรจาโขน

1.3.5 ผลงานด้านการฝึกซ้อมควบคุม และกำกับการแสดง

ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม อธิบายให้ฟังเกี่ยวกับเรื่องการกำกับการแสดงโขน “กำกับการแสดง พร้อมทั้งแสดง พร้อมทั้งเป็นผู้พากย์ - เจรจามาโดยตลอดตั้งแต่เริ่มรับราชการมา โดยให้เหตุผลว่าการแสดงโขน สำคัญที่สุดอยู่ที่คนพากย์ - เจรจา จะต้องรู้ทุกอย่างไม่ว่าจะเป็นการเรื่องรามเกียรติ์โดยละเอียด บทบาทของตัวแสดง อารมณ์ของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ แม้กระทั่งรายละเอียดปีกย่อยในการบอกเพลงหน้าพาทย์ การตัดทอน ปรับบทโขน เอาเพลงบรรจุเข้าหรือเปลี่ยนจากเพลงร้อง เป็นการเจรจา รวบรัด ตัดตอน ทุกขั้นตอน เพราะฉะนั้น ในการกำกับการแสดงโขนก็จะเกิดขึ้นทุกครั้งที่จัดให้มีการแสดงโขนเพราะคนพากย์ – เจรจา เป็นผู้ดำเนินเรื่องในระหว่างแสดงตลอดจนจบแต่ละชุดแต่ละตอน ส่วนโขนพระราชทาน ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ไม่ได้เป็นผู้กำกับการแสดงจะเรียกว่าครูเป็นผู้ช่วยผู้กำกับ ก็ว่าได้ เพราะครูเป็นผู้ปรับแต่ง ตัด ต่อ ลดทอน บทโขนพระราชทานทุกชุด เพราะคนพากย์ เจรจา เท่านั้นที่จะรู้ว่า การแสดงชุดนี้ควรจะตัดทอนตรงไหน ตัดตรงไหน เพิ่มส่วนใด จึงเป็นเหมือน ครู จะรู้ทุกขั้นตอนความเคลื่อนไหวในการแสดงโขน ที่จัดแสดง

ที่มา: ธีรภัทร์ ทองนิ่ม

ภาพประกอบ 73 ธีรภัทร์ ทองนิ่ม พากย์โขนพระราชทาน

ในการฝึกซ้อมการแสดง ผู้พากย์ เจรจา จะต้องเป็นผู้บอกบทนักแสดง บอกเพลงหน้าพาทย์ โดยร่วมมือกับครูประเมษฐ์ บุญยะชัย ผู้กำกับการแสดงโขนพระราชทาน และอาจารย์ ดร.เกิดศิริ นกน้อย ผู้ช่วยผู้กำกับโขนพระราชทาน ซึ่งทั้ง 2 ท่านจะดูแลการแสดงมุมกว้าง

ดูทุกจุดตั้งแต่เริ่มต้นเลือก บทจนฝึกซ้อม และ แสดงจริง ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ก็จะเป็นอีกผู้ช่วยในการเริ่มเลือกบท ปรับแต่งบท ตัด ทอน เพิ่ม ลด บทโขนเพื่อปรับให้เหมาะสมในการแสดงโขนพระราชทานร่วมกัน

องค์ความรู้และปรีชาญาณในการพากย์เจรจาโขนของครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม

1. วิธีการฝึกพากย์–เจรจา

วิธีการฝึกพากย์ – เจรจา ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม อธิบายถึงวิธีการฝึกพากย์ – เจรจา ไว้ว่า การฝึก พากย์ – เจรจา การฝึกหัดของครูพากย์ – เจรจา ขึ้นอยู่กับระเบียบวิธีของครูผู้ถ่ายทอด หากผู้ที่มีความ สนใจในการพากย์ – เจรจาโขน ที่จะขวนขวายหาความรู้ จะนิยมฝากตัวเป็นศิษย์กับครูที่มี ความสามารถ เพื่อแสวงหาความรู้ด้านการพากย์ เจรจา ทั้งนี้การจะเป็นผู้พากย์เจรจาที่ดีได้ จะต้อง หมั่นฝึกฝนหาความรู้เพิ่มเติมด้วยตนเอง

ครูเริ่มฝึกพากย์ เจรจา ด้วยวิธีเดียวกันกับ ทุกๆคน คือ เริ่มอ่านบทท่องบทที่ครูนำพากย์ ให้ฟัง แล้วพากย์ตาม โดยให้บทมาสั้นๆ และฝึกพากย์ เจรจา แล้วครูก็ให้พากย์ให้ฟังจนคล่องแคล่ว โดยหาบท โขนสั้นๆ มาให้ฝึกพากย์ แล้วมาพากย์ให้ครูฟัง ทำแบบนี้จนพากย์ – เจรจาได้ทุก ประเภท

2. กลเม็ด เคล็ดลับในการพากย์ เจรจาโขน

ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม อธิบายถึง กลเม็ด เคล็ดลับในการพากย์ เจรจาโขน ว่า “กลเม็ด เคล็ดลับ มันคืออะไร” แต่ถ้าจะให้บอกถึงลักษณะพิเศษ ประจำตัวของครู จะอยู่ที่ สำเนียงและหางเสียง สำเนียงตามความหมายในพจนานุกรม หมายถึง เสียง น้ำเสียง วิธีออกเสียง เพราะฉะนั้นกลเม็ด เคล็ดลับในการพากย์ เจรจาโขน คงจะหมายถึง น้ำเสียงและวิธีการออกเสียงที่ไม่เหมือนใครโดยยกตัวอย่างว่า “เหมือนที่เราฟังนักร้องร้องเพลง ถึงแม้ว่าเราไม่เห็นหน้า ได้ยินแค่เสียงก็รู้แล้วว่าเป็นเสียงนักร้องคนใด”เขาเรียกว่า “ติดเสียง” การพากย์ เจรจาโขนก็เหมือนกัน เสียงใครก็จะมีเอกลักษณ์ของคนนั้น สำเนียง จะออกมาอย่างชัดเจน จะดัดเสียงยังไงก็ไม่สามารถเลียนแบบสำเนียงคนอื่นได้ ครูยังย้ำอีกว่า การที่จะพากย์ เจรจาอย่างมีกลเม็ด เคล็ดลับสำคัญ คือออกเสียงควบกล้ำ ล ร อ่านออกเสียงสะกดคำถูก รู้ความหมายของคำอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะคำไวพจน์ โขนเป็นเรื่องราวของพระมหากษัตริย์ พระนารายณ์อวตานลงมาเกิดเป็นพระราม การใช้คำไวพจน์ต้องใจอย่างมีปฏิภาณไหวพริบ ต้องศึกษาความหมายของคำเพื่อตอบโต้กระทู้ที่ ผู้พากย์ เจรจาคนอื่นส่งมาในขณะแสดง เช่น ขณะแสดง ผู้พากย์ เจรจา ตัวอื่น ส่งมา เช่น ถ้าเขามาสระ อา เราก็ต้องรับให้ได้แต่ถ้าลงเสียงสั้น เช่น”จงชี้แจงให้อาตมาได้เข้าใจ นะ...เจ้า...นะ”พอลงเสียงสั้นคำตาย คำว่า นะ เราก็ต้องหาคำเสียงสั้น สระ อะ มาตอบโต้ให้ได้ “ขอบพระคุณ นะเพ...คะ” สำคัญที่สุดของกลเม็ดเคล็ดลับ ของครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม คือการเป็นผู้พากย์ที่ต้องมีปฏิภาณไหวพริบที่ยอดเยี่ยมสามารถตอบโต้กระทู้ได้ จึงจะทำให้เป็นผู้พากย์ เจรจา ที่มีคุณภาพ มีกลเม็ดเคล็ดลับ

3. ความเชี่ยวชาญเฉพาะใน การพากย์–เจรจาโขน

นอกจากจะพากย์ - เจรจาได้ทุกประเภทแล้ว ครูมีความเชี่ยวชาญที่แตกต่างจากคนพากย์โขนท่านอื่น คือการพากย์ - เจรจา เล่นตลกได้ การเล่นตลก ด้วยการพากย์ – เจรจา นั้นจะยากกว่าการเล่นตลกด้วยการใช้ ภาษาพูดธรรมดา ผู้ที่จะเล่นตลกได้จะต้องเป็นผู้ที่มีปฏิภาณ ไหวพริบที่เฉียบแหลม สามารถตอบโต้ ส่งมุข ได้อย่างทันท่วงที

อีกประกาหนึ่ง ความเชี่ยวชาญเฉพาะในการพากย์ – เจรจาโขน ก็คือการฟังเสียง “ลูกตก” ออก การฟังเสียงลูกตก และสามารถขึ้นเสียงในการพากย์ – เจรจาได้นั้น ถือเป็นคุณลักษณะพิเศษที่คนพากย์โขน จะต้องมี จึงจะเป็นนักพากย์ – เจรจาโขนที่ดีได้ การฟังเสียงลูกตก ครูจะใช้การสังเกตเสียงระนาดเป็นหลัก ในการขึ้นเสียงพากย์ – เจรจา

4. ลีลาในการใช้เสียงพากย์ เจรจาโขน

ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม อธิบายถึง การใช้ลีลาในการใช้เสียงพากย์ เจรจาโขน ว่า การใช้น้ำเสียงที่แสดงอารมณ์สื่อไปยังตัวแสดง ครูเรียกว่าการตีบทในน้ำเสียง “แค่มองตากันระหว่าผู้พากย์ เจรจา กับตัวแสดง ก็มีสายสัมพันธ์กันระหว่างคนพากย์ กับคนเล่น แล้วเราต้องสื่อให้ถึงตัวละครตัวนั้นๆ” โดยใช้เสียงพากย์ เจรจา เพื่อบอกให้ตัวแสดง แสดงอารมณ์ออกมาให้เป็นตัวละครตัวนั้นๆ เช่น ถ้าเล่น เป็นหนุมาน ทั้งผู้พากย์ เจรจา ผู้แสดงเป็นหนุมาน และน้ำเสียงที่จะสื่อออกมาให้เป็นหนุมาน นั้น ต้องสัมพันธ์กัน ทั้ง 3 ส่วน

5. การใช้เทคนิคพิเศษกับ บทบาทที่ได้รับในการพากย์ – เจรจาโขน

ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม กล่าวถึง การใช้เทคนิคพิเศษกับ บทบาทที่ได้รับในการพากย์ – เจรจาโขน ว่า การใช้เทคนิคพิเศษ ในช่วงเวลาที่พากย์ เจรจาตามเนื้อเรื่อง ในการพากย์ – เจรจาแต่ละประเภทนั้น ไม่มีการใช้เทคนิคพิเศษ แต่จะแทรกเทคนิคพิเศษได้ในช่วงการแทรกการเล่นตลก เข้าในการแสดงโขน ครูยึดแบบอย่างการเล่นตลกในการพากย์ – เจรจาโขน มาจาก ครูเสรี หวังในธรรม ซึ่งเป็นครูที่ถ่ายทอดความรู้ในการพากย์ – เจรจาโขน ให้เมื่อเริ่มต้นที่จะเล่นตลกในการพากย์ – เจรจาโขน ครูสามารถเล่นตลกได้ทุกตอน โดยการนำเอาเรื่องราวจากเหตุการณ์ปัจจุบัน เหตุการณ์บ้านเมือง จากละครทีวี จากเพลงที่กำลังได้รับความนิยม โดยส่งมุขกันสดๆบนเวที ไม่มีการเขียนไว้ในบทโขน ไม่มีการกำหนด ไม่มีการบอกบท ต่างคนต่างใช้ความสามารถปฏิภาณ ไหวพริบของตน จะทำให้ผู้ชม เกิดอารมณ์ร่วมไปกับการชมการแสดง ครูยังกล่าวทิ้งท้ายเกี่ยวกับการเล่นตลกในการพากย์ - เจรจานั้น ว่า “ถ้าเล่นตลก แล้วคนดูไม่ตลก ไม่ได้ยินเสียงตอบรับจากผู้ชม ไม่ได้ยินเสียงหัวเราะ มันก็ไม่ใช่การเล่นตลก นะ เราก็จะรู้สึกตลกตัวเองมากกว่า จึงไม่ค่อยจะมีนักพากย์เจรจา - โขน ท่านอื่น เล่นตลก แบบครู” (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2560: สัมภาษณ์)

องค์ความรู้และปรีชาญาณของ ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม

ภาพประกอบ 74 แสดงองค์ความรู้และปรีชาญาณของ ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม

2. ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น

ที่มา: สุธีร์ ชุ่มชื่น

ภาพประกอบ 75 สุธีร์ ชุ่มชื่น พากย์โขนพระราชทาน

ชีวิตและผลงาน

2.1 ประวัติชีวิต

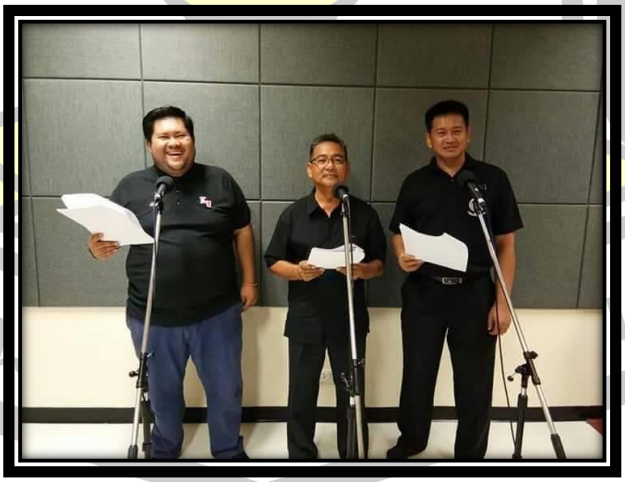
นายสุธีร์ ชุ่มชื่น เกิดเมื่อวันที่ 16 กุมภาพันธ์ 2503 เกิดที่ บ้านเลขที่ 385 ตำบลบ้านช่างหล่อ อำเภอบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร เป็นบุตรคนที่ 3 ของนายอบ ชุ่มชื่น กับนางละม่อม ชุ่มชื่น

ปี พ.ศ. 2510 – 2514 เข้าเรียนที่โรงเรียนสนธิศึกษา จนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4

ปี พ.ศ. 2514 – 2524 เริ่มเข้าเรียนนาฏศิลป์ ตั้งแต่ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 จนสำเร็จการศึกษาตามหลักสูตรนาฏศิลป์ชั้นสูง

ปี พ.ศ. 2525 – 2526 ศึกษาระดับปริญญาตรี ที่วิทยาลัยเทคโนโลยี และการอาชีวศึกษา จนจบ ศึกษาศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์

ปี พ.ศ. 2527 เมื่อสำเร็จหลักสูตรการศึกษาแล้ว เข้ารับราชการ เมื่อวันที่ 1 ตุลาคม 2527 ในตำแหน่ง อาจารย์ 1 ระดับ 3 ประจำอยู่อยู่หมวดนาฏศิลป์โขนลิง ปัจจุบันดำรงตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ครูสุธีร์ ชุมชื่นเล่าถึงจุดเริ่มต้นเป้าหมายในการมาเรียนตอนเด็กๆ ว่า “สงสัยเราไม่หล่อ ตัวเล็ก ท่าทางคล่องแคล่ว ครูเลยจับไปเป็นลิง” ความสนใจด้านการพากย์ เจรจา โขน “สมัยนั้นก็เห็นเขาเรียนโขน แล้วความรู้สึกอยากมีส่วนร่วมในการแสดงก็เกิดขึ้น ก็คิดหาวิธีว่าทำอย่างไรเราจะได้เรียน พอสบโอกาสในยุคนั้นคนเรียนพากย์ เจรจาโขน มีน้อยน้อยมาก คนสนใจอาจมีมาก แต่คนที่เรียนจริงๆมีน้อย จึงทำให้ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น มีช่องทางที่จะเป็นนักแสดง หรือได้รับเลือกให้เป็นผู้แสดง ไปแสดงงานต่างๆ เริ่มมีโอกาสมากขึ้น จึงเริ่มหันมาสนใจ เห็นครูสอน พากย์ เจรจา ฝึกฝน การพากย์ เจรจา ก็เข้าไปสอบถาม แสดงออกถึงความสนใจ ครูก็เริ่มจับสังเกตได้ว่าตนสนใจอยากเรียน เริ่มฝึกฝน เริ่มอ่านบท และเริ่มมาอ่านหนังสือ จริงๆ จังๆ เริ่มสังเกต ครูพากย์มีโอกาสไปชมการแสดงครั้งแรกที่โรงละครแห่งชาติ ในการแสดงครั้งนั้น ครูประสาท ทองอร่าม เป็นคนพากย์โขน ก็ใช้วิธี ครูพักลักจำเอาลีลา เทคนิค กลเม็ด เคล็ดลับในการพากย์ เจรจา โขนของครูมืด (ประสาท ทองอร่าม) มาเป็นต้นแบบ หัดพากย์ตามเสียง พอเรียนจบวิทยาลัยนาฏศิลป เริ่มรับราชการเป็นครูสอนโขน ที่วิทยาลัยนาฏศิลป ครูที่สอนการพากย์ – เจรจาโขนให้ คือครูเจริญ เวชเกษม เป็นครูคนแรกที่แนะนำวิธีพากย์ เจรจาโขน และให้โอกาสได้พากย์โขน โดยแนะนำวิธีการแสดงว่ามีบทบาทการแสดงอย่างไร วิธีการเรียนอย่างไร ได้รับการแนะนำว่าเรียนตัวพระควรจะพากย์อย่างไร ถ้าเรียนพากย์ตัวลิงควรจะพากย์อย่างไร เสียงอย่างไร พากย์ตัวนางจะเป็นอย่างไร หรือแม้แต่ตัวตลกก็จะเป็นอีกแบบหนึ่ง ครูหลายท่านที่เป็น แบบอย่างในการพากย์ – เจรจาโขน คือ ครูศิริพงษ์ อัฏฐะวัชร ครูเฉลิมพร แก้วพลอย ครูจตุพร รัตนวราหะ และครูเกษม ทองอร่าม ที่เป็นแรงจูงใจผลักดันให้มีกำลังใจกล้าแสดงออก เก่งขึ้น และปฏิบัติการ การพากย์ – เจรจาโขน มาจนถึงปัจจุบัน

ที่มา: สุธีร์ ชุ่มชื่น

ภาพประกอบ 76 สุธีร์ ชุ่มชื่น ปฏิบัติการพากย์โขน

เวทีแรกที่ได้มีโอกาส รับหน้าที่เป็น คนพากย์โขน คือเวทีสังคีตศาลา ในการพากย์ครั้ง แรก ก็มีการพลาดบ้าง แต่การควบคุมสติให้มั่นคง จะทำให้เกิดปัญญา จดจำคำสอนของครูไว้เสมอว่า “อย่าลงคำตาย เมื่อลงคำตายเมื่อไหร่ คนพากย์จะตาย”

ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น ได้เล่าถึงเหตุการณ์ ในการพากย์ เจรจาโขนเมื่อครั้งปฏิบัติงาน ว่า “บางทีครูแกล้งก็มีลงกลอนให้ แล้วก็จะดูปฏิภาณไหวพริบในขณะนั้น ครูก็จะพยายามลงกลอนตาย หาคำลงได้ ยากมา เช่น “นะเพคะ” “เจ้านะ” ซึ่งเคยท่องมาแต่กลอนเป็นคือลงด้วย สระอา สระอี เสียงยาว อะไรอย่างนี้ จะหาคำมารับง่าย พอลงคำตายอย่างนี้ก็สะดุด แต่ต้องใช้ปฏิภาณ ไหวพริบ ปรีชา ญาณที่มีในตัว แก้สถานการณ์นั้นและแก้สถานการณ์โดยฉับไวด้วย คงเป็นเพราะ แก้กลอนตาย ของ ครูได้ทันท่วงที ไม่ติดกลอนตาย จึงทำให้ครูที่สอนเรา เริ่มมั่นใจในการพากย์ เจรจา และถ่ายทอดวิชาความรู้ให้ นอกจากนี้แล้ว ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น ยังได้แสดงทัศนเกี่ยวกับการพากย์ -เจรจาโขนที่เกิดขึ้น ในปัจจุบันว่า “ปัจจุบันนักพากย์ที่ดี ต้องขยัน ต้องศึกษา ต้องสนใจ ต้องพยายามค้นคว้า แล้วก็หาประสบการณ์ ตลอดจนสอบถามจากครูผู้มีความรู้ วิธีการแสดงทำอย่างไรจะให้มันเกิดอรรถรส ที่จะดึงดูดให้คน กลับมาสนใจการแสดงโขน และการพากย์ – เจรจาโขน

ต่อมาได้มาทำงานร่วมกับกองการสังคีต มีโอกาสได้ใช้ความสามารถด้านการพากย์ - เจรจาโขน เพื่อรับใช้สังคม ในช่วงนี้ เริ่มมีนักเรียนมาเรียนฝึกพากย์ เจรจาโขน มาแสวงหาความรู้ด้านการพากย์ เจรจาโขน โดยได้หาห้องเล็กๆส่วนตัว เพื่อฝึกฝนให้ลูกศิษย์

ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น เล่าให้ฟังเกี่ยวกับการเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดงโขนพระราชทาน ว่า โขนพระราชทานเป็นพระราชเสาวนีย์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงมีพระราชประสงค์ จะอนุรักษ์การแสดงโขน และอนุรักษ์ช่างฝีมือที่จัดสร้างเครื่องแต่งกายโขนแบบโบราณราชประเพณีไว้ ในการแสดงโขนพระราชทาน จัดขึ้นครั้งแรก คือชุด พรหมมาศ โดยจะมีคนพากย์โขน เพียง 2 คน คือครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม กับครูสุธีร์ ชุ่มชื่น ในการแสดงครั้งแรกนี้ มีสิ่งที่แตกต่างจากการแสดงโขนในครั้งอื่นๆ คือ จะใช้วงโยทวาทิต ร่วมกันกับวงปี่พาทย์ อาจจะดูแปลกไป แต่การแสดงครั้งนั้นเป็นการจุดประกายให้ต้องจัดการแสดงครั้งต่อๆ เพราะได้รับเสียงเรียกร้องจากผู้ชมให้จัดการแสดงขึ้นอีก ความทราบถึงพระเนตร พระกรรณ ของพระองค์ท่าน พระองค์ท่านจึงมีพระราชเสาวนีย์ให้จัดการแสดงโขนชุดพรหมมาศขึ้นอีกครั้ง โดยในการแสดงครั้งที่ 2 นี้ พระองค์ตรัสเป็นเชิงเล่นกับคณะผู้จัดการแสดงว่า การแสดงโขนครั้งนี้ “ขาดทุนเป็นของฉัน กำไรเป็นของคนดู” เพราะการแสดงชุดที่ 2 ตอนพรหมมาศนี้ ใช้งบประมาณมหาศาล จนประชาชนทั่วไปคงไม่มีความสามารถจะจัดการแสดงได้ พระองค์ท่าน ทรงละเอียดพิถีพิถันทุกเรื่อง ทุกขั้นตอน ไม่ว่าจะเป็นนักแสดงก็มีการคัดเลือกหลายรอบ จนเหลือ นักแสดง ที่มีฝีมือ เพียง 25 คน ใช้วิธีการคัดเลือกจากครูผู้ทรงคุณวุฒิ เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงโขน จากนักเรียน นักศึกษาที่มีความสามารถจากทุกภูมิภาค ดังที่กล่าวไว้แล้วในบทที่ผ่านมา จัดทำเครื่องแต่งกายใหม่แบบโบราณราชประเพณี การแต่งหน้า

ฉากใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ ที่ทันสมัย ทุ่มทุนทหาศาลเพื่อสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมการแสดงโขนนี้ โดยเฉพาะ ในการพากย์ครั้งที่ 2 นี้ ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ เข้ามาช่วย พากย์ - เจรจา เพิ่มความอลังการ ของการแสดง ขึ้น ทุกคนที่เข้ามาพากย์ เจรจา ครั้งนี้ ดู calactor ของผู้พากย์ เปรียบเทียบกับนักแสดง ใครเหมาะกับการพากย์ตัวพระ นาง ยักษ์ ลิง

ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น เล่าถึงความแตกต่างระหว่างการแสดงโขนทั่วไป กับโขนพระราชทาน ว่า การแสดงโขนพระราชทาน จะมี การรังสรรค์ บทโขนขึ้นไว้เป็นมาตรฐานแล้ว ผู้แสดง หรือว่าคนพากย์โขน จะต้องแสดงตามบทที่สร้างไว้ เวลาซ้อม ถ้าอยากจะตัด หรือจะเพิ่ม ต้องตกลงกันในตอนที่ซ้อมเลย จะมาตัดในเวลาแสดง เพื่อด้นสดไม่ได้ เนื่องจาก นักแสดงโขนพระราชทานเป็นนักเรียนนักศึกษาที่ถูกคัดเลือกมาจากหลายสถาบัน และยังเป็นเยาวชน ถึงแม้ว่าจะเป็นผู้ที่มีความสามารถในการแสดง แต่ประสบการณ์ ยังไม่มาก และการแสดงโขนพระราชทานนี้ เป็นการแสดงสนองพระราชเสาวนีย์ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ จะต้องงดงามตามโบราณราชประเพณีอย่างถูกต้อง ทุกขั้นตอน ทุกฝ่ายจึงต้อง พิถีพิถัน ร่วมมือร่วมใจกันทุกฝ่าย การแสดงชุดพรหมมาศ ครั้งที่ 2 สมบูรณ์แบบอย่าง หาที่ติไม่ได้ ทั้งตัวแสดง การแต่งกาย การแต่งหน้า ฉากอลังการ มีการใช้เทคโนโลยีเข้ามาสร้างสรรค์ให้เกิดมิติ ในการแสดงอย่างงดงาม ได้รับการตอบรับจากผู้ชม อย่างท่วมท้น จนต้องจัดการแสดง ทุกๆปี ต่อมา จนถึงปัจจุบัน (สุธีร์ ชุ่มชื่น, 2560: สัมภาษณ์)

2.2 ประวัติการศึกษา

ระดับปริญญาตรี ในสาขาศึกษาศาสตร์ วิชาเอกนาฏศิลป์ไทยโขนลิง จากคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล

ปัจจุบันรับราชการในตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวง

2.3 ประวัติผลงาน

ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น อธิบายถึงผลงานที่ท่านได้รับ

1) ผลงานด้านการประพันธ์ ผลงานด้านการสร้างสรรค์บทพากย์ ร่วมกับครูอาวุโสของกรมศิลปากร ในการจัดทำบทโขนแสดงหน้าพระเมรุมาศ ในงานพิธีพระราชทานพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมพล อดุลยเดช

จัดทำบทโขนวันถวายพระเพลิง พระบรมศพ สมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี (สมเด็จย่า)

จัดทำบทโขนวันถวายพระเพลิง พระบรมศพ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยานิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาชราชนครินท์

เป็น คนพากย์โขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ตั้งแต่ ปีพ.ศ. 2551 – ปัจจุบัน

2) ผลงานด้านการพากย์ เจรจาโขน

ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น อธิบายให้ฟังถึงผลงานการพากย์โขน ของครู เริ่มเวทีแรก คือการแสดง เวทีสังคีตศาลา จะจัดการแสดงทุกภาคฤดูร้อน

ที่มา: เกษนิภา นิลบาลัน

ภาพประกอบ 77 สุธีร์ ชุ่มชื่น กับผู้วิจัย

งานแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป ทั่งประเทศ ที่ต้องจัดการแสดงโขน เพราะคนพากย์โขน มีจำกัด จึงต้องเดินสายช่วยแต่ละสถาบัน เราช่วยเขา เขาช่วยเรา แลกเปลี่ยนประสบการณ์ กันไปเพื่อให้เกิดความเชี่ยวชาญ

พากย์โขนกรมศิลปากร ทุกชุดการแสดง การแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ

ได้รับเกียรติให้พากย์ เจรจาโขน พระราชทาน .ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ตั้งแต่ตอนแรก ชุดพรหมมาศ 1 พรหมมาศ 2 เรื่อยมาจนถึง ครั้งล่าสุด ในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระปรมินทร มหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ในพระบรมโกศ ในวันที่ 25-26 ตุลาคม 2560 นับเป็นพระมหากรุณาธิคุณ หาที่สุดมิได้

3) ผลงานด้านการเผยแพร่และการบรรยาย

ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น ถือเป็นคนพากย์โขน ที่เป็นที่ยอมรับของวงการโขนในยุคนี้ ได้รับเชิญจากหลายหน่วยงานให้ไปบรรยายเรื่องการแสดงโขน กับการพากย์ เจรจาโขน

งานชิ้นสำคัญที่ตั้งใจทำ และกำลังอยู่ในขั้นดำเนินการ ยังไม่เสร็จสมบูรณ์ เพื่อเป็นสมบัติของชาติ และเพื่อที่จะให้ลูกศิษย์ที่มีความสนใจ ได้ศึกษาหาความรู้ เมื่อไม่มีครูอยู่แล้ว คือการรวบรวม บทโขนที่ใช้ในการแสดง มาตั้งแต่เริ่มสร้างกรุงศรีอยุธยา ขึ้นไว้เพื่อเป็นตำราให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาหาความรู้ วิเคราะห์ สังเคราะห์ จำนวนมากมาย เป็นพันๆบท

4) ผลงานด้านการแสดง

เป็นผู้แสดงโขนตั้งแต่เริ่มเรียน นาฏศิลป์

เป็นผู้ฝึกซ้อมการแสดงในงานแสดงโขน

เผยแพร่วัฒนธรรมในการแสดงโขนทั้งในประเทศและต่างประเทศ

แสดงงานตนตรีสำหรับประชาชนที่สังคีตศาลา

งานจัดการแสดงโขนที่กรมศิลปากรจัดขึ้น

จัดการแสดงต้อนรับพระราชอาคันตุกะ ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและพระบรมวงศานุวงศ์ ทุกครั้ง

5) ผลงานด้านการฝึกซ้อมควบคุม และกำกับการแสดง

ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น ปฏิบัติการพากย์ – เจรจา มาตั้งแต่สมัยเป็นนักศึกษาแล้ว จนมารับราชการเป็นอาจารย์สอนที่วิทยาลัยนาฏศิลป ครูก็ได้รับบทบาทในการเป็นครูสอนพากย์ – เจรจาโขน กำกับการแสดง เป็นทั้งผู้พากย์เจรจาโขน จัดการแสดงทั้งโขนกรมศิลปากรของวิทยาลัยนาฏศิลป สังคีตศาลา และควบคุมการแสดงโขนทุกโอกาส เมื่อมีกาจัดการแสดงขึ้น

องค์ความรู้และปรีชาญาณของครูสุธีร์ ชุ่มชื่น

1. วิธีการฝึกพากย์–เจรจา

ที่มา: เกษนิภา นิลบาลัน

ภาพประกอบ 78 เชาวนาท เพ็งสุข, สุธีร์ ชุ่มชื่น ให้สัมภาษณ์

ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น อธิบายถึง วิธีการฝึกพากย์–เจรจา ของครูว่า ไม่ได้แตกต่างจากการฝึกพากย์–เจรจา ของคนอื่นเลย ก็เริ่มจาก ครูผู้สอนพากย์ – เจรจา หาบทสั้นๆให้อ่าน ให้หาความหมายจากคำที่ เป็นบทพากย์ที่ครูให้มา ให้ฝึกแบ่งวรรคตอน ในบทพากย์ ให้ท่องจนจำได้ แล้วครูก็พากย์ เจรจาบทนั้นๆ ให้ฟัง แล้วให้พากย์ตาม จากบทสั้นๆก็เพิ่มเป็นยาวๆ และยากขึ้นเรื่อยๆ แต่ด้วยความที่ชอบ และอยาก พากย์ เจรจาเก่งๆ เลยไม่ค่อยยาก ตรงไหนที่ไม่คล่อง และไม่เข้าใจก็จะถามจากครูผู้สอน ซึ่งขณะนั้น ครูเจริญ เวชเกษม เป็นครูสอนพากย์ เจรจาท่านแรกที่แนะนำทุกอย่าง สอนวิชาการพากย์ เจรจาทุกประเภท จนครูสุธีร์ ชุ่มชื่น สามารถพากย์ เจรจาได้อย่างไพเราะ ยากจะหาคนที่พากย์ได้เหมือน เพราะ ครูพากย์ เจรจาหลานท่านได้แสดงความคิดเห็นเมื่อได้ยิน การพากย์ –เจรจาโขนของครูธีร์ มักจะพูดถึงครู ว่า “น้ำเสียงของครูธีร์ เป็นเสียงพระเอกโดยเฉพาะเสียงหล่อ นุ่ม สุภาพ แมน เฉลียวฉลาด กังวาน ไพเราะ นุ่มลึก เป็นเสียงของพระรามจริงๆ”

2. กลเม็ด เคล็ดลับในการพากย์ เจรจาโขน

สำหรับกลเม็ดเคล็ดลับในการพากย์เจรจา ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น อธิบายว่า กลเม็ดเคล็ดลับในการพากย์เจรจาโขน คือปฏิภาณไหวพริบ ที่ไม่เหมือนใคร และไม่มีใครสามารถลอกเลียนแบบได้ คือ ประสบการณ์ตรงในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้า บนเวที อย่างฉับพลัน ถ้าเมื่อใดผู้พากย์ เจรจาร่วม เพราะในการพากย์ – เจรจา ไม่ได้พากย์คนเดียวมีตัวละครหลายตัว ก็ต้องใช้ผู้พากย์หลายคน ตาม บทบาท ของตัวแสดง เมื่ออีกฝ่ายส่งมุขมาต้องแก้มุข ต่อมุข ให้ได้เดี๋ยวนั้น ไม่เช่นนั้น ก็จะจนและจบ อีกประการหนึ่งซึ่งเป็นประการสำคัญ เวลาจะขึ้นเสียงพากย์ – เจรจานั้นต้องฟังเสียงคนตรี ต้องไล่เสียง ตัวโน้ตได้อย่างถูกตามคีย์เสียงของตัวโน้ต รู้บันไดเสียง ของตัวโน้ตดนตรี (สุธีร์ ชุ่มชื่น, 2560: สัมภาษณ์)

3. ความเชี่ยวชาญเฉพาะใน การพากย์–เจรจาโขน

ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น อธิบายถึง ความเชี่ยวชาญเฉพาะใน การพากย์–เจรจาโขน ว่าความเชี่ยวชาญ คือคุณสมบัติ ที่ถูกคัดสรรว่ายอดเยี่ยม โดยอธิบายแบบถ่อมตัว ว่า การพากย์เจรจาโขนของครูสุธีร์ ยังไม่ถึงกับเชี่ยวชาญ แต่อยู่ในเกณฑ์ ทำได้ดี และยังได้อธิบายถึงคุณสมบัติของผู้ที่จะเชี่ยวชาญด้านการพากย์ เจรจาโขนว่า ประกอบด้วย

1. จะต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ตรงในการพากย์ – เจรจา คือต้องพากย์ เจรจาโขนเป็นประจำ พากย์ทุกประเภท คล่องแคล่ว ด้วยความสามารถเฉพาะตน จึงเรียกว่าเชี่ยวชาญ

2. จะต้องแก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้อย่างฉับไว และเฉียบคม เช่น ในบางครั้ง เจรจาโต้ตอบกับครูพากย์ – เจรจาโขนท่านอื่น มีการกลั่นแกล้งหยอกล้อกันระหว่างพากย์ ผู้ที่ได้ชื่อว่าผู้พากย์ – เจรจาที่เชี่ยวชาญ จะต้องแก้เกม ได้อย่างทันท่วงที และครูก็แก้ได้ทุกครั้ง (สุธีร์ ชุ่มชื่น, 2560: สัมภาษณ์)

3. ผู้ที่ได้ชื่อว่าเชี่ยวชาญจะต้องด้นกลอนสดได้อยู่บนเวที ไม่มีการถือบท หรือพากย์ตามบท

4. การแต่งบทประพันธ์ แต่งบทโขน ได้จัดการแสดงโขนได้ และกำกับการแสดงโขนได้

5. เรียนรู้เรื่องดนตรีที่ใช้ประกอบ และมีความชำนาญ บอกเพลงหน้าพาทย์ได้

6. เรียนรู้อารมณ์เพลง ในการในการแสดงโขน เรียนรู้การสื่ออารมณ์ตัวละครแต่ละตัว

7. รู้คีย์ ของเสียงดนตรีเพราะการพากย์ – เจรจาโขนจะต้องไล่ตัวโน้ตได้ รู้บันไดเสียงเมื่อใดที่ครูพากย์ – เจรจา ครูต้องไล่เสียงดนตรีในใจก่อน ขึ้นเสียง ทุกครั้ง

4. ลีลาในการใช้เสียงพากย์ เจรจาโขน

ลีลาในการใช้เสียงพากย์ เจรจาโขน ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น อธิบายถึงลีลาที่ครูใช้ในการพากย์ – เจรจาโขน จะอยู่ที่การใช้อารมณ์ภายใน ของผู้พากย์ ส่งสู่ตัวละคร และส่งต่อไปยังผู้ชม จะทำอย่างไรให้ตัว ละครที่กำลังแสดงอยู่หน้าเวที จะทำให้ผู้ชมรับรู้เรื่องราวอย่างถึงบทบาทถึงอารมณ์ ผ่านเสียงในการพากย์ – เจรจาของ คนพากย์โขน ทำอย่างไรให้เสียงของตัวเองมีคุณภาพที่สุด ออกมาดีที่สุด ตรง บทบาทของตัวละครที่สุด ลักษณะเด่นของครูสุธีร์ ก็คือการสื่ออารมณ์ในการพากย์ ดึงอารมณ์ของตัวละคร มาประสานกันกับอารมณ์ ของผู้พากย์ – เจรจา จุดเด่นที่สุดก็คือ นอกจากครูสุธีร์ จะมีกระแสเสียงที่เฉียบขาด ชัดเจน ไพเราะ ไม่ว่าจะพากย์บทตัวละครใด พระ นาง ยักษ์ หรือว่าลิง ก็สามารถทำ ให้ผู้ชมประทับใจได้ทุกบทบาท เพราะครู ถือเอาอารมณ์ของตัวละครเป็นหลัก จึงเป็น คนพากย์โขนคุณภาพ ยากจะหาใครเทียบได้ และด้วยลักษณะนิสัยเป็นคนถ่อมตัว ไม่ชอบโอ้อวด ครูสุธีร์ จึงเป็นเหมือนปูชนียบุคคลด้านการพากย์ – เจรจาที่ยอดเยี่ยมที่สุดคนหนึ่ง ในจำนวน คนพากย์โขนในยุคนี้

5. การใช้เทคนิคพิเศษกับ บทบาทที่ได้รับในการพากย์ – เจรจาโขน

ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น อธิบายถึงการใช้เทคนิคพิเศษกับ บทบาทที่ได้รับในการพากย์ – เจรจาโขน ว่า เวลาพากย์ – เจรจาโขนครูสุธีร์จะต้องดึงอารมณ์ภายในของผู้พากย์ ไปยังนักแสดง และใช้เสียงแสดงอารมณ์ให้นักแสดง สื่อไปยังผู้ชม อีกต่อหนึ่งให้ได้ แล้วความสมบูรณ์แบบไนการแสดงโขนก็จะเกิดขึ้น ไม่ใช่ต่างคนต่างตั้งใจทำงานของตนเพียงอย่างเดียว ถึงจะพากย์ – เจรจาเพราะเพียงใด นักแสดงรำได้สวยงามวิจิตรแค่ไหน ถ้าไม่สัมพันธ์กัน อารมณ์ไม่ถึงกัน การแสดงก็จะไม่สมบูรณ์แบบ (สุธีร์ ชุ่มชื่น, 2560: สัมภาษณ์)

องค์ความรู้และปรีชาญาณของครู ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น

ภาพประกอบ 79 แสดงองค์ความรู้และปรีชาญาณของครู ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น

3 ครูเชาวนาท เพ็งสุข

ที่มา: เชาวนาท เพ็งสุข

ภาพประกอบ 80 ครูเชาวนาท เพ็งสุข ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรี

ชีวิตและผลงาน

3.1 ประวัติชีวิต

ชื่อ นายเชาวนาท เพ็งสุข ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรี

ภูมิลำเนา บ้านเลขที่ 38 หมู่ที่ 5 ตำบลคลองขนาก อำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง 14110

ที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ 234/268 หมู่ที่ 1 ตำบลถนนใหญ่ อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี 15000

สถานที่ทำงาน วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ตำแหน่ง ครู วิทยฐานะ ครูชำนาญการพิเศษ

สถานภาพ สมรสกับนางอัญชัน เพ็งสุข มีบุตร 2 คน

วุฒิการศึกษา ปริญญาตรี ศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขา นาฏศิลป์ไทยจากสถาบันวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา

ประสบการณ์การทำงาน/ ศึกษาดูงาน

มีประสบการณ์ด้านการสอนทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติเป็นเวลามากกว่า 25 ปี

มีประสบการณ์ด้านการแสดงภายในประเทศ ทั้งส่วนของสถานศึกษาและร่วมกับหน่วยงานต้นสังกัดและหน่วยงานอื่นๆ เช่น การแสดงโขนในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ (2551) งานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จพระเจ้าภคินีเธอเจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี (2555)

ณ พระเมรุท้องสนามหลวง และการแสดงโขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ชุด ศึกมัยราพณ์ ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย (2554- ปัจจุบัน) เป็นต้น

มีประสบการณ์ด้านการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านการแสดง ณ ฝรั่งเศสและอิตาลี (2533) สหรัฐอเมริกา (2539) รัสเซีย (2548) สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาร์ (ก.พ.- มี.ค. 2557) สาธารณรัฐประชาชนกัมพูชา (มิ.ย.2560) สหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี (ก.ค.-ส.ค.2560) และ สาธารณรัฐประชาชนจีน (ก.ย. 2560)

ได้รับการพิจารณาคัดเลือกให้ได้รับการถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์องค์พระพิราพ รุ่นที่ 4 พ.ศ. 2545

ได้รับคัดเลือกเข้าร่วม พากย์-เจรจา ในการแสดงโขนพระราชทาน มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ปี พ.ศ. 2554 – 2558 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

ได้รับคัดเลือกเข้าร่วมแสดงโขนเฉลิมพระเกียรติ “ศิลป์-พัฒน์เฉลิมรัตนราชศิลปิน” สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ณ โรงละครแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2558

ได้รับคัดเลือกเข้าร่วม พากย์-เจรจา ในการแสดงโขนพระราชทาน มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ในวันพฤหัสบดีที่ 26 ตุลาคม 2560 ณ มณฑลพิธีท้องสนามหลวง

ได้รับคัดเลือกเข้าร่วม พากย์-เจรจา ในการแสดงโขนของสำนักการสังคีต ในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ในวันพฤหัสบดีที่ 26 ตุลาคม 2560 ณ มณฑลพิธีท้องสนามหลวง

มีความสามารถพิเศษ อาทิ การพากย์-เจรจาโขน การขับเสภา การบรรเลงดนตรีไทย การขับร้องเพลงไทย การแสดงการละเล่นของไทย การแสดงพื้นเมืองภาคกลาง

เคยเป็นหัวหน้ากลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาชีพนาฏศิลป์ไทยโขน ปี พ.ศ. 2550-2554

ได้รับรางวัล “ครูผู้สอนศิลปะดีเด่น” ประจำปี 2554 จากสำนักเลขาธิการคุรุสภา

ได้รับรางวัล “หนึ่งแสนครูดี”ประจำปี 2555 จากสำนักเลขาธิการคุรุสภา

ได้รับเหรียญจักพรรดิ์มาลา ปี พ.ศ. 2557

ปัจจุบันปฏิบัติหน้าที่ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

3.2 ประวัติการศึกษา

วุฒิการศึกษา ปริญญาตรี ศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขา นาฏศิลป์ไทย จากสถาบัน วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา

3.3 ประวัติผลงาน

ประสบการณ์การทำงาน/ ศึกษาดูงาน

มีประสบการณ์ด้านการสอนทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติเป็นเวลามากกว่า 25 ปี

มีประสบการณ์ด้านการแสดงภายในประเทศ ทั้งส่วนของสถานศึกษาและร่วมกับ หน่วยงานต้นสังกัดและหน่วยงานอื่นๆ เช่น การแสดงโขนในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ (2551) งานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จพระเจ้าภคินีเธอเจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี (2555) ณ พระเมรุ ท้องสนามหลวง และการแสดงโขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ชุด ศึกมัยราพณ์ ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย (2554- ปัจจุบัน) เป็นต้น

มีประสบการณ์ด้านการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านการแสดง ณ ฝรั่งเศส และอิตาลี (2533) สหรัฐอเมริกา (2539) รัสเซีย (2548) สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาร์ (ก.พ.-มี.ค. 2557) สาธารณรัฐประชาชนกัมพูชา (มิ.ย.2560) สหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี (ก.ค.-ส.ค.2560) และ สาธารณรัฐประชาชนจีน (ก.ย. 2560)

ครูเชาวนาท เพ็งสุข อธิบายถึงผลงานที่ท่านได้รับ ผลงานด้านการประพันธ์ ผลงานด้านการสร้างสรรค์บทพากย์

3.4 ผลงานด้านการพากย์ เจรจาโขน

ครูเชาวนาท เพ็งสุข อธิบายให้ฟังถึงผลงานการพากย์โขน ว่า เริ่ม พากย์เจรจาโขน ที่เวที ศรีสุขนาฏกรรม ที่ครูเสรี หวังในธรรม จัดแสดงละคร โดยไปนั่งชมการแสดงทุกรอบ เพราะความชอบ และครูชอบ อัดเทป (แผ่นเสียง) ออกมาครั้งละหลายๆ แผ่น 3-5 แผ่น แล้วนำมาฟังย้อนหลังถึงแม้จะไม่เห็นภาพผู้แสดงในขณะที่ฟังเสียงจากเทป ครูจะใช้จินตนาการ จากที่ได้เข้าไปชมการแสดงประกอบการฟังเทป การแสดงศรีสุขนาฏกรรมผ่านไปเรื่อยๆ ควบคู่ไปกับการฝึกพากย์ เจรจาของครู จนพากย์ได้ ชำนาญ จำได้ทุกบทบาท ทุกข้อความ ถ้อยคำ พอไปพากย์ให้ครูเสรี หวังในธรรม ผู้จัดการแสดงศรี สุขนาฏกรรม ครูเสรี ก็ให้ขึ้นทดลองพากย์ และแนะนำการใช้เสียงต่างๆ ครูเชานาท เพ็งสุข จึงรับบทบาทเป็น ผู้พากย์ – เจรจาโขน ตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา

งานแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป ทั่วประเทศ ที่ต้องจัดการแสดงโขน เพราะคนพากย์โขน มี จำกัด จึงต้องเดินสายช่วยแต่ละสถาบัน เราช่วยเขา เขาช่วยเรา แลกเปลี่ยนประสบการณ์ กันไปเพื่อให้เกิดความเชี่ยวชาญ

ได้รับเกียรติให้พากย์ เจรจาโขน พระราชทาน .ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ ตั้งแต่การเข้ามารับบทบาทในการพากย์ – เจรจาโขน เนื่องจากการแสดงโขนพระราชทานได้รับความนิยมจนต้องจัดการแสดงขึ้นอีกในช่วงแรก จัดให้มีการแสดงหลายรอบ

บางตอนจัดแสดงเป็นเดือน ครูไก่ จึง ถูกเชิญตัวเข้ามาร่วมเป็นทีมพากย์ – เจรจาโขนพระราชทานเรื่อยมาจนถึง ปัจจุบันรอบล่าสุด ในพระ ราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ในพระบรมโกศ ในวันที่ 25-26 ตุลาคม 2560 นับเป็นพระมหากรุณาธิคุณ หาที่สุดมิได้

3.5 ผลงานด้านการเผยแพร่และการบรรยาย

ครูเชาวนาท เพ็งสุข ถือเป็นคนพากย์โขน ที่เป็นที่มีความสามารถที่สุดคนหนึ่งในยุคนี้ และด้วยท่านปฏิบัติหน้าที่ราชการ เป็นผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป ลพบุรี จึงมีโอกาสไปเผยแพร่ผลงานในสถาบันการศึกษาทั่วไป และได้รับเชิญจากหลายหน่วยงานต่างๆ ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการอนุรักษ์ วัฒนธรรม ให้ไปบรรยายเรื่องการแสดงโขน กับการพากย์ เจรจาโขน ในหลายสถาบันเช่น วิทยาลัยนาฏศิลป ส่วนภูมิภาคทั่วไป

ที่มา: เกษนิภา นิลบาลัน

ภาพประกอบ 81 ทีมพากย์โขนพระราชทาน เชาวนาท เพ็งสุข, ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ กับผู้วิจัย

3.6 ผลงานด้านการแสดง

เป็นผู้แสดงโขนตั้งแต่เริ่มเรียน นาฏศิลป์

เป็นผู้ฝึกซ้อมการแสดงในงานแสดงโขน

เผยแพร่วัฒนธรรมในการแสดงโขนทั้งในประเทศและต่างประเทศ

3.7 ผลงานด้านการฝึกซ้อมควบคุม และกำกับการแสดง

ครูเชาวนาท เพ็งสุข ปฏิบัติการพากย์ – เจรจา มาตั้งแต่สมัยเป็นนักศึกษาแล้ว ด้วยความที่ เป็นผู้ที่มีความสามารถเรื่องการขับร้อง ขับเสภา และมีใจรักในการพากย์เจรจาโขน จึงทำให้มีโอกาสได้จัดการแสดง กำกับการแสดง จนมารับราชการเป็นอาจารย์สอนที่

วิทยาลัยนาฏศิลป ก็ได้รับบทบาทในการเป็นครูสอนพากย์ – เจรจาโขน กำกับการแสดง เป็นทั้งผู้พากย์เจรจาโขน จัดการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป และควบคุมการแสดงโขนทุกโอกาส เมื่อมีการจัดการแสดงขึ้น จนมาปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้อำนวยการวิทยาลันนาฏศิลปลพบุรี ก็ได้รับโอกาสให้พากย์เจรจาโขนพระราชทานในปัจจุบัน

องค์ความรู้และปรีชาญาณของครู เชาวนาท เพ็งสุข

1. วิธีการฝึกพากย์–เจรจา

ที่มา: เกษนิภา นิลบาลัน

ภาพประกอบ 82 เชาวนาท เพ็งสุข, ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ กับผู้วิจัย

ครูเชาวนาท เพ็งสุข อธิบายถึง วิธีการฝึกพากย์–เจรจา ของครู ให้ฟังว่า ครูเริ่มต้นเรียนพากย์เจรจาโขน มาตั้งแต่เป็นนักเรียน เนื่องจากความชอบเป็นการส่วนตัว ชอบในการร้องเพลง เจ้าบทเจ้ากลอน ขับเสภา เพลงพื้นบ้าน เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเรือ เพลงฉ่อย ลำตัด ครูชอบมาก และมีความเชี่ยวชาญในศิลปะที่กล่าวมาข้างต้นทุกประเภท จึงทำให้รักการพากย์ – เจรจาโขน ด้วย การฝึกพากย์ เจรจาโขน ก็ไม่แตกต่างจากการฝึกพากย์–เจรจา ของคนอื่นเลย เริ่มจาก ครูผู้สอนพากย์ – เจรจา หาบทสั้นๆ ให้อ่าน ให้หาความหมายจากคำที่เป็นบทพากย์ที่ครูให้มา ให้ฝึกแบ่งวรรคตอนในบทพากย์ ให้ท่องจนจำได้ แล้วครูก็พากย์ เจรจาบทนั้นๆ ให้ฟัง แล้วให้พากย์ตาม จากบทสั้นๆ ก็เพิ่มเป็นยาวๆ และยากขึ้นเรื่อยๆ แต่ด้วยความที่ชอบ และชำนาญในการใช้เสียงทุกประเภท และด้วยความตั้งใจมุ่งมั่นที่จะพากย์ เจรจาเก่งๆ จึงไม่เป็นการยากที่จะเรียนรู้เรื่องการพากย์ – เจรจา ไม่เข้าใจ ก็จะถามจากครูผู้สอน ซึ่งขณะนั้น ครูจตุพร รัตนวราหะ เป็นครูสอนพากย์ เจรจาท่านแรกที่แนะนำทุกอย่าง สอนวิชาการพากย์ เจรจาทุกประเภท จนสามารถพากย์ - เจรจาได้อย่างไพเราะ

เพราะ ครูพากย์ เจรจาหลายท่านโดยเฉพาะ ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการพากย์ – เจรจาโขนของ ครูเชาวนาท เพ็งสุข ว่า เป็นคนที่พากย์ – เจรจาได้ทุกบท ไม่ว่าจะเป็น พระ นาง ยักษ์ ลิง แต่ที่ครูได้พากย์ประจำจะเป็น ยักษ์ เพราะเสียง จะมีอำนาจ มีความดังกังวาน น่าเกรงขาม” ครูเชาวนาท เพ็งสุข บอกเล่าถึงการเริ่มต้นการพากย์ – เจรจาโขน ว่า เป็นคนบ้านนอก เล่นลิเก เป็นศิลปะพื้นบ้าน เพลงพื้นบ้าน ตอนเด็กๆ ชอบครูหวังเต๊ะ แม่ขวัญจิตร ศรีประจัน มาก ชอบร้องเพลงเรือ เพลงอีแซว เพลงเกี่ยงข้าว และเพลงลูกทุ่งของครูชายเมืองสิงห์ ปัจจุบันก็ยังชอบร้อง สังเกตจากน้ำเสียงที่ครูพูดถึงศิลปะ ทุกแขนงที่ครูชอบ ดูเหมือนเป็นความชอบด้วยชีวิต จิตวิญญาณ ไม่ได้เสแสร้ง เหมือนมีความภาคภูมิใจ อย่างที่สุด ที่มีโอกาสได้เป็นผู้สืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมทุกแขนงที่ครูกล่าวมา ศิลปะทุกแขนงที่กล่าว มาจุดประกายให้ชอบในการพากย์ – เจรจา โขน เมื่อใช้เสียงลองพากย์โขน ครูที่สอน (ครูจตุพร) บอกว่า “เออ ทำได้นี่หว่า เพราะด้วย” ครูเชาวนาท จึงเริ่มฝึกพากย์เจรจาโขนอย่างจริงจัง ตั้งแต่บัดนั้น

2. กลเม็ด เคล็ดลับในการพากย์ เจรจาโข**น**

สำหรับกลเม็ดเคล็ดลับในการพากย์เจรจา ของครูเชาวนาท เพ็งสุข นั้น ครูเล่าว่า “เขาชอบเราตรงที่ชอบด้นกลอน เพราะร้องเพลงเพราะ โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ร่าย ครูทำได้” กลเม็ดเคล็ดลับในการพากย์เจรจาโขน คือปฏิภาณไหวพริบ การแทรกบทโขนด้วยการนำบทร้องเพลงที่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน เข้าแทรกในบทบาท เช่น “เหมือนวันวานยังหวานอยู่” ที่ไม่เหมือนใคร และไม่มีใครสามารถลอกเลียนแบบครูได้ ถึงเลียนแบบก็ไม่เหมือน เพราะมันออกมาจากจิต วิญญาณ ของครู ครูเชาวนาท ยังบอกเล่าถึง กลเม็ดเคล็ดลับในการพากย์เจรจาอีกประการหนึ่งว่า “ผมไม่ใช่นักพูด แต่ถ้าให้ด้นกลอนเพลง ผมไปได้อย่างลื่นไหล ไม่มีติด” ในการพากย์ เจรจาโขน พากย์ได้ทุกบท โดยเฉพาะ พากย์เสียงทศกัณฐ์ ด้วยความเหมาะสมของน้ำเสียง และการส่งอารมณ์ให้ตัวแสดง และถ่ายทอดอารมณ์ไปยังผู้ชม เวลาจะขึ้นเสียงพากย์ – เจรจานั้น ต้องฟังเสียงดนตรี ต้องไล่เสียงตัวโน้ตได้อย่างถูก ตามบันไดเสียง ของตัวโน้ต ดนตรี ซึ่งไม่ใช่เรื่องยากเลยสำหรับครูเชาวนาท เพ็งสุข ผู้ที่มีความชำนาญด้านศิลปะการใช้เสียง ทำนอง ลีลา และจังหวะ จึงแม่นยำ

3. ความเชี่ยวชาญเฉพาะใน การพากย์–เจรจาโขน

ครูเชาวนาท เพ็งสุข อธิบายถึง ความเชี่ยวชาญเฉพาะใน การพากย์–เจรจาโขน ว่าความเชี่ยวชาญของครู คือคุณสมบัติ ที่ไม่เหมือนใคร จะทำอย่างไรจึงจะหัวเราะได้อย่างมีความสุข จริงๆ ทำอย่างไรการพากย์จึงจะร้องไห้จริงๆ เมื่อเป็นบทหัวเราะ ผู้พากย์ต้องหัวเราะจริง ผู้แสดงก็ต้องหัวเราะ และผู้ชมก็ต้องหัวเราะ ด้วยถูกคัดสรรว่ายอดเยี่ยม ครูเชาวนาท อธิบายแบบถ่อมตัว ว่า การพากย์ เจรจาโขนนั้นครูยังไม่ถึงกับเชี่ยวชาญ แต่อยู่ในเกณฑ์ ทำได้ดี และยังบอกถึงคุณสมบัติของผู้ที่จะเชี่ยวชาญด้านการพากย์ เจรจาโขนว่า ประกอบด้วย

1. การแบ่งคำ ต้องให้ถูกฉันทลักษณ์ สัมผัสระหว่างบท ระหว่างวรรค ให้ ร้อยรัดกันอย่างถูกต้องกลวิธี

2. การใช้เสียงเจรจาแบบเดินทำนองต้องมีเอกลักษณ์ ไม่เลียนแบบของใครมา สร้างเอกลักษณ์การใช้เสียงเป็นของตนเอง (เชาวนาท โมเดล) ครูกล่าว

3. ใช้ภาษาถูกต้องสำเนียงชัดเจนไม่เหน่อ เพราะบางพื้นที่ บางภาคของไทย มีสำเนียงพูดเหน่อ

4. ต้องรู้อารมณ์ของตัวละคร ว่า โศกเศร้า โหยหา โกรธ รำพึง พรรณนา จะทำอย่างไร จึงจะใช้เสียงพากย์ ดึงเอาสิ่งที่อยู่ในตัวแสดงออกมาบอกผู้ชมให้ได้รู้ตัวแสดงกำลังคิดอะไรอยู่ แล้วส่งอารมณ์ในการพากย์ให้ถึงทั้งตัวแสดง และผู้ชมให้ได้

5. ต้องรู้เรื่องรามเกียรติ์ โดยละเอียด เพราะการแสดงโขนจะแสดงเรื่องรามเกียรติ์ เท่านั้น

4. ลีลาในการใช้เสียงพากย์ เจรจาโขน

ลีลาในการใช้เสียงพากย์ เจรจาโขน ครูเชาวนาท เล่าให้ฟังถึงลีลาที่ครูใช้ในการพากย์ – เจรจาโขนของครูจะอยู่ที่การใช้อารมณ์ภายใน การแสดงออกทางอารมณ์ของผู้พากย์เจรจา ส่งสู่ตัวละคร และส่งต่อไปยังผู้ชม จะทำอย่างไรให้ตัวละครที่กำลังแสดงอยู่หน้าเวที จะทำให้ผู้ชมรับรู้เรื่องราวอย่างเข้าถึงบทบาท ถึงอารมณ์ ผ่านเสียงในการพากย์ – เจรจาของ คนพากย์โขน ทำอย่างไรให้เสียงของตัวเองมีคุณภาพที่สุดใช้เสียงให้เต็มพลังปอด เปล่งเสียง ออกมาให้ดีที่สุด ตรงบทบาทของตัวละคร และที่สำคัญ ครูเชาวนาท เพ็งสุข เป็นบุคคลที่มีความถนัดในการขับร้องเพลงทุกประเภท ลีลา ลวดลายในการใช้เสียง จึงเต็มศักยภาพทุกครั้งที่พากย์ เจรจา

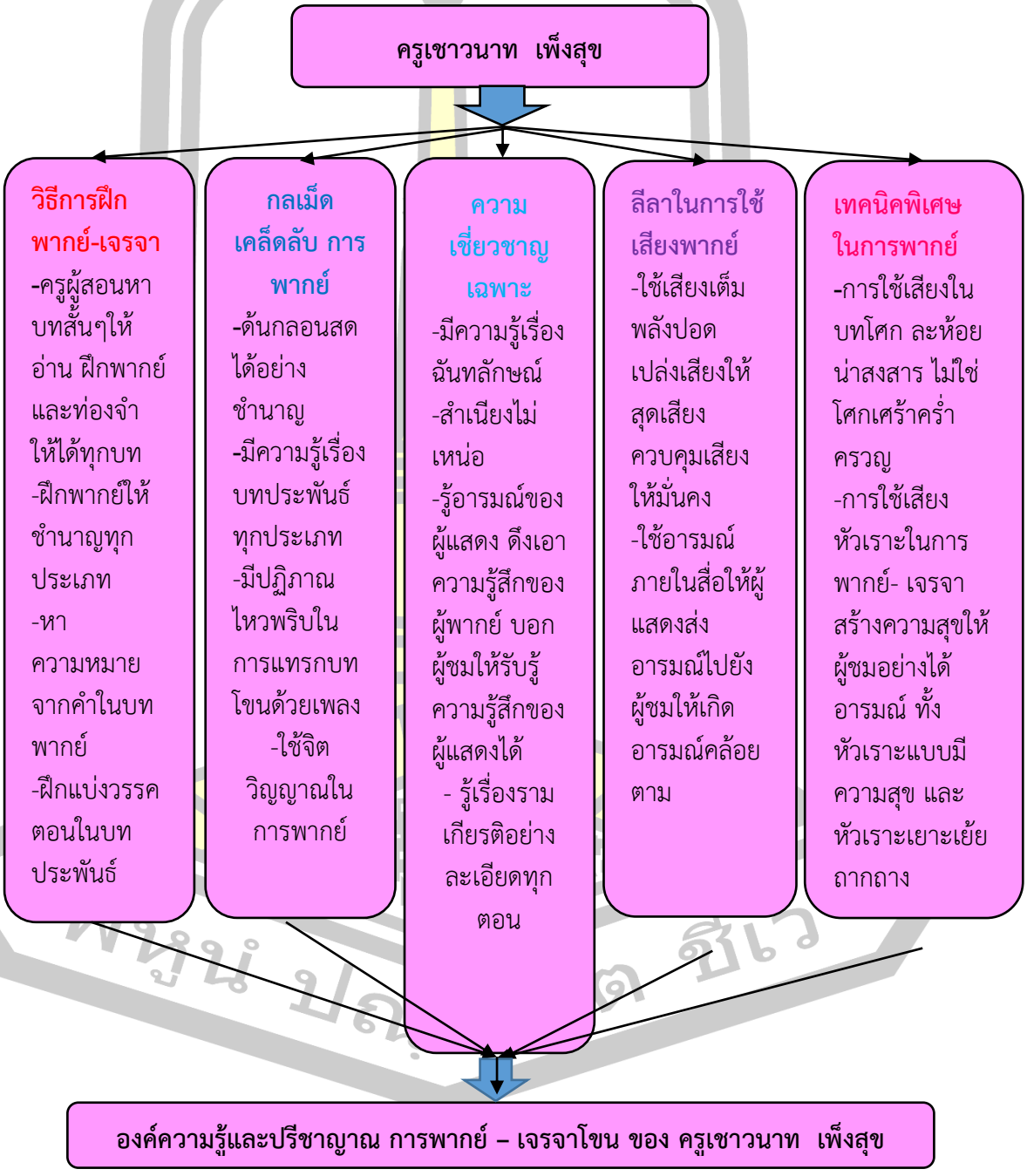
5. การใช้เทคนิคพิเศษกับ บทบาทที่ได้รับในการพากย์ – เจรจาโขน

ครูเชาวนาท เพ็งสุข อธิบายถึงการใช้เทคนิคพิเศษกับ บทบาทที่ได้รับในการพากย์ – เจรจา โขน ว่า เวลาพากย์ – เจรจาโขนครูจะต้องใช้เสียงดึงอารมณ์ของตนเองระหว่างพากย์ ออกมาให้สมบูรณ์ แล้วส่งต่ออารมณ์ไปหาตัวแสดง แล้วตัวแสดงก็จะส่งผ่าอารมณ์ไปยังผู้ชมอีกต่อหนึ่งให้ได้

อีกประการหนึ่งซึ่งถือเป็นลักษณะเด่นที่เป็น เทคนิคพิเศษกับ บทบาทที่ได้รับในการพากย์ – เจรจาโขน ของครูเชาวนาท เพ็งสุข ก็คือการใช้เสียงในบทบาทโศก ละห้อย ไม่ใช่โศกเศร้าคร่ำครวญ เหมือนที่ครูท่านอื่นๆทำ แต่เป็นการเปล่งเสียงแบบโศก ละห้อย น่าสงสาร หรือบทบาทหัวเราะเยาะ หรือหัวเราะมีความสุข จะต้องทำให้ผู้ชม รับรสของความสุขจากเสียงหัวเราะของคนพากย์โขน รับรสจากการเยาะเย้ยถากถางในเสียงเราะของ คนพากย์โขน ให้ได้อย่างตรงอารมณ์ ทุกบทบาท (เชาวนาท เพ็งสุข, 2560: สัมภาษณ์)

จากการวิเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณของคนพากย์โขน จากครูพากย์โขนทั้ง 5 ท่าน ที่ได้รับคัดเลือกให้เป็นผู้พากย์โขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ ในส่วนของ ครูเชาวนาท เพ็งสุข สามารถสรุปประเด็นองค์ความรู้ และปรีชาญาณของครูพากย์โขน เป็นแผนภูมิองค์ความรู้และปรีชาญาณของครูเชาวนาท เพ็งสุข ได้ดังนี้

องค์ความรู้และปรีชาญาณของครูเชาวนาท เพ็งสุข



ภาพประกอบ 83 แสดงองค์ความรู้และปรีชาญาณของครูเชาวนาท เพ็งสุข

4. ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ

ที่มา: ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ

ภาพประกอบ 84 ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ

ชีวิตและผลงาน

4.1 ประวัติชีวิต

นายดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ เกิดเมื่อวันที่ 30 มิถุนายน 2501 ที่บ้านเลขที่ 73 ตำบลบ้านอิฐ อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง ปัจจุบันรัชราชการ ในตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง เลขที่ 28 ตำบลบางแก้ว ถนนอยุธยา อ่างทอง อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง

4.2 ประวัติการศึกษา

จบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนวัดประดิษฐาราม (มอญรามัญ)

ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง จากวิทยาลัยนาฏศิลปะ

ครุศาสตรบัณฑิต เอกภาษาไทย จากวิทยาลัยครูพระนครศรีอยุทธยา

ตาราง 3 ประวัติการรับราชการครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ

วัน เดือน ปี	ตำแหน่ง / วิทยฐานะ	ระดับ
15 พฤษภาคม 2523	ครู 2	2
1 ตุลาคม 2525	อาจารย์ 1	3
1 ตุลาคม 2532	อาจารย์ 2	5
24 ธันวาคม 2547	ครู (ชำนาญการ)	คศ.2
1 ตุลาคม 2549	ครู (ชำนาญการ)	คศ.2
27 มีนาคม 2549	ครู (ชำนาญการพิเศษ)	คศ.3

ที่มา: เกษนิภา นิลบาลัน

ภาพประกอบ 85 ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ กับผู้วิจัย

ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ อธิบายถึงความรู้สึกแรกที่เริ่มมีใจรักอยากที่จะเป็น”คนพากย์โขน” คือ แรกเริ่มเดิมที ครูเข้ารับราชการด้วยการเป็นครูในวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง โดยสอนโขนยักษ์ แต่ด้วยความที่ครูจบทางด้านภาษาไทยมาด้วยซึ่งเป็นความพิเศษของครู การที่ได้นำความรู้ทั้ง 2 สาขาคือ นาฏศิลป์ (โขนยักษ์) และความรู้ทางด้านภาษาศาสตร์ ทั้งอักรวิธี วจีวิภาค วากยสัมพันธ์ ฉันทลักษณ์ มาบูรณาการผสมผสานกันแล้วถ่ายทอดออกมาเป็น ทักษะการเขียน และการอ่าน การขับเช่น แต่งบทประพันธ์ การแต่งบทโขน เขียนหนังสือ การอ่านทำนองเสนาะ การขับเสภา การสวดทำนอง การขับร้องเพลงไทยเดิม และการพากย์ เจรจาโขน โดยเฉพาะการพากย์ เจรจาโขน ครูเข้ามามีบทบาทเป็นผู้พากย์ เจรจาโขนตั้งแต่เริ่มรับราชการ ที่วิทยาลัยนาฏศิลปะอ่างทอง และ พากย์มาเรื่อยๆ ได้รับเชิญจาก สถาบันต่างๆ วิทยาลัยนาฏศิลปส่วนภูมิภาคทั้ง 12 สถาบัน เนื่องจาก คนพากย์โขน จำนวนน้อยมาก จึงต้องเชิญให้ช่วย ต่างคนต่างช่วยกันเมื่อมีการแสดงโขนขึ้น แต่งานพากย์เจรจาโขน ที่สร้างความภาคภูมิใจให้ มากที่สุดคือ ได้มีโอกาสได้ถ่ายทอดความรู้ความสามารถด้านการพากย์ เจรจาโขน ของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ หรือที่เรียกว่า “โขนพระราชทาน” นับแต่พุทธศักราช 2554 เป็นต้นมา นับเป็นพระมหากรุณาที่คุณ อย่างหาที่เปรียบไม่ได้ การที่ได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการพากย์ เจรจาโขนพระราชทานนั้น จะเข้ามาหลังจากที่ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม และครูสุธีร์ ชุ่มชื่น เข้ามาเป็นคนพากย์โขนตั้งแต่เริ่มมีการจัดการแสดงเริ่มต้น (ตอนศึกพรหมาศ ตอนแรก เมื่อปี พุทธศักราช 2550-2552)

ในการก้าวเข้ามารับหน้าที่ในครั้งนี้ ครูมาพร้อมกับครูไก่ (ครูเชาวนาท เพ็งสุข) เป็นรุ่น 2 ต่อจากครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม และครูสุธีร์ ชุ่มชื่น เมื่อได้มาปฏิบัติหน้าที่ ด้วยน้ำเสียงที่ทุ้มนุ่มนวล ชัดเจน แบ่งคำได้เหมาะเจาะ ใช้คำได้ถูกต้องตามฉันทลักษณ์ อันเป็นจุดเด่นพิเศษ ของครู

ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ จึงได้รับบทบาทพากย์ – เจรจา ตัวพระ โดยเฉพาะบทพระรามทุกตอน ใช่ว่าครูจะพากย์ตัวอื่นไม่ได้ ครูเล่าย้ำให้ฟังอีกว่า คนพากย์โขนทุกคนต้องพากย์ เจรจาได้ทุกตัว ไม่ว่าจะเป็น พระ นาง ยักษ์ หรือลิง แต่ที่ได้รับบทบาทพากย์เจรจาตัวใดนั้น ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของกระแสเสียง ปฏิภาณไหวพริบ กลเม็ดเคล็ดลับที่เป็นเทคนิคพิเศษที่ คนพากย์ เจรจาโขนว่าจะเหมาะกับการพากย์บทใด ปัจจุบัน ครูได้รับบทพากย์ เจรจา ตัวพระราม และตัวนาง เสียเป็นส่วนมาก (ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ, 2560: สัมภาษณ์

4.3 ประวัติผลงาน

4.3.1 ผลงานด้านการประพันธ์

เมื่อปี พุทธศักราช 2527 ขณะที่อุปสมบทที่วัดป่าประดู่ อำเภอเมือง จังหวัดระยองครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ได้เขียนหนังสือ เพื่อเป็นอนุสรณ์ สมณานุสรณ์ ชื่อหนังสือ วัดป่าประดู่ โดยที่

“บำเพ็ญทานด้วยพระธรรมล้ำเลิศสิ้น สุขชีวินแสนภิญโญสโมสร
จิตปรีเปรมเกษมสันต์นิรันดร สิ่งสุนทรผู้รับ ผู้ให้สุขใจเอย”

และในหน้าปกใน ของหนังสือ ครูได้แต่งบทประพันธ์ เป็นโคลงสี่สุภาพ เพื่อขออโหสิกรรม แก่ทุกๆ ท่านในสิ่งที่ผ่านมา ขณะที่เป็นเพศบรรพชิต ในนาม พระดำรงค์ศักดิ์ สกฺกธโร ไว้ว่า

“กรรมต่างก่อแต่เบื้อง เบาราณ
เกินล่วงด้วยไตรทวาร ลุแล้ว
อโหสิกรรมนึกทาน บุญแก่ อาตม์เทอญ
ใต้ร่มกาสาวพัตร์แผ้ว จิตรู้ชั่วดี”

ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ประพันธ์บท
กรกฎาคม 2557

บทรำฉุยฉายวิทยาลัยครูพระนครศรีอยุธยา

ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ -

ร้องเพลงฉุยฉาย -

ฉุยฉาย วิทยาลัยครูพิศดูเพริศพราย
พระนครศรีอยุธยาช่างน่ากราย ใคร่ศึกษาขวนขวายเป็นยิ่งนัก
เอกนาฏศิลป์ระบิลชื่อ เสียงล่ำเสียงลือถ้วนทั่วประจักษ์
ฉุยฉาย เอกรงค์เหลืองแดงส่องแสงพร่างพราย
สีม่วงมั่นนั้นหมาย พจีใจกายสมบูรณ์พูนพร้อม
พุทธิจริยะ พลาหัตถะจิตตะอ่อนน้อม

- ร้องเพลงแม่ศรี -

คบเพลิงเอย	คบเพลิงเริงเปลวกล้า
ประทีปแห่งปัญญา	ส่องทางดำเนิน
ผู้ใฝ่ศึกษา	ช่างน่าสรรเสริญ
ชีวาจำเริญ	เพราะมั่นความดี
แต่งตนเอย	แต่งตนสวยศรี
เยื้องย่างจรลี	ท่าทีผึ่งผาย
ลินลาสงามงอน	จูงกรกรีดกราย
ทะแมงทะมัดชัดส่าย	ไปวอคอ.ออยอ.เอย

- ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว, ลา -

ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ประพันธ์บท

9 กรกฎาคม 2529

4.3.2 ผลงานด้านการแสดงโขน ละคร

ผลงานด้านการแสดงโขน ละคร เนื่องจาก ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ เป็นครูนาฏศิลป์ (โขนยักษ์) ครูเล่าถึงการแสดงบทบาทเป็นตัวละคร หรือโขนนั้น เริ่มมาตั้งแต่เป็นนักเรียนนาฏศิลป์ แล้ว ด้วยเหตุที่ครูมีรูปร่างหน้าตา บุคลิกที่สง่า สูงจึงต้องรับบทเป็นยักษ์ใหญ่มาโดยตลอด จนมารับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง บุคลากรมีน้อย บางครั้งก็เล่นเอง ก็ยังมี (ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ, 2560: สัมภาษณ์

ผลงานด้านการเผยแพร่และการบรรยาย ของ ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ มีผลงานที่เผยแพร่สู่สาธารณชน เป็นจำนวนมาก ส่วนหนึ่งมาจากที่ครู เป็นนักพูดฝีปากกล้า เป็นนักแต่งบทประพันธ์ ฝีมือเยี่ยม เป็นนักพากย์ ที่เข้าถึงอารมณ์ นักขับ นักเอื้อน จึงได้รับการยอมรับจากสังคม และบุคคลทั่วไป อีกทั้งได้รับความไว้วางใจจากหน่วยงาน ไม่ว่าจะเป็นหน่วยงาน2.ผลงานด้านการเผยแพร่และการบรรยาย ทางการศึกษา หรือหน่วยงานอื่นๆ อย่างมากมาย ส่วนหนึ่งของผลงานที่ผู้วิจัย ได้หยิบยกมาเป็นตัวอย่าง ให้ทราบถึงผลงานของครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ซึ่งเป็นส่วนน้อยเท่านั้น ดังต่อไปนี้ผลงานที่สร้างชื่อเสียง (เฉพาะส่วนที่เกี่ยวข้องกับภาษาไทย)

ผลงานที่สร้างชื่อเสียงเฉพาะส่วนที่เกี่ยวข้องกับภาษาไทยนั้น ขอจำแนกออกเป็นการใช้ ภาษาไทยในทักษะทั้ง 4 ด้าน ผนวกกับสาระการเรียนรู้ภาษาไทยทั้ง 5 สาระ คือ สาระการอ่าน การเขียน การฟัง การดูและการพูด หลักการใช้ภาษา วรรณคดีและวรรณกรรม เพื่อสะดวกต่อการจำแนกผลงาน จึงขอ จำแนกออกเป็น ความรู้ความสามารถด้านการอ่าน ด้านการเขียน ด้านการฟัง การดู และการพูด ด้านหลักการ ใช้ภาษา วรรณคดีและวรรณกรรม

ความรู้ความสามารถด้านการอ่าน ครูดำรงศักดิ์ นากประเสริฐ ได้นำความรู้ความสามารถด้านการอ่านมาพัฒนาตนเอง สังคม นักเรียน และนักศึกษา โดยสื่อออกมาในรูปแบบของงานเขียนทั้งร้อยแก้ว และร้อยกรอง ในส่วนของการอ่านออกเสียงนั้น ได้นำความรู้ความสามารถในด้านการอ่านออกเสียงร้อยแก้วร้อยกรอง ให้เกิดประโยชน์ต่อประเทศชาติ สังคม บุคคลทั่วไป รวมถึงนักเรียน นักศึกษา ให้ได้รับรู้ถึงวิธีการอ่าน ออกเสียงทำนองเสนาะ และการพากย์เจรจา โดยถ่ายทอดในรูปแบบของ ผู้พากย์โขน ในฐานะผู้พากย์ เจรจาโขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ นับแต่ปีพุทธศักราช 2554 - 2558 และพากย์ เจรจาในการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง วิทยาลัยนาฏศิลปอื่น ๆ ในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สถาบันการศึกษาเอกชน หน่วยงานของรัฐ และเอกชนอื่น ๆ ที่ขอ ความอนุเคราะห์อย่างต่อเนื่องตั้งแต่เข้ารับราชการถึงปัจจุบัน ผลจากความรู้ความสามารถในการอ่าน จึงได้รับความเห็นชอบจากคณะดำเนินงานกิจกรรมวันครูแห่งชาติ จังหวัดอ่างทอง ให้เป็นผู้นำอ่านโองการบูชาบูรพคณาจารย์ ในงานวันครู 16 มกราคม นับแต่ ปีพุทธศักราช 2554 – 2559

เป็นผู้ตรวจสอบผลงานทางวิชาการ ในการขอรับการประเมินเพื่อเลื่อนวิทยาฐานะ ของข้าราชการครูสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และสถาบันการศึกษาอื่น ๆ ในฐานะที่เป็นผู้มีความรู้ ความสามารถในด้านการอ่าน การพิสูจน์อักษร ให้แก้ไขผลงานด้านนาฏศิลป์ไทย ดุริยางค์ไทย และวิชาสามัญ ใน 8 กลุ่มสาระการเรียนรู้ นอกจากนี้

ได้รับแต่งตั้งจากหน่วยงานราชการระดับจังหวัด ระดับภาค ให้ปฏิบัติหน้าที่ คณะกรรมการตัดสินการประกวดสวดมนต์หมู่สรรเสริญพระรัตนตรัย ทำนองสรภัญญะ การประกวด อาราธนาศีล โดยใช้ความรู้ ความสามารถ ด้านการอ่าน การฟัง การดู ในการตัดสินนอกเหนือจากหน้าที่ ประจำ ดังนี้

ได้รับการแต่งตั้งเป็น คณะกรรมการตัดสิน “การแข่งขันสวดมนต์หมู่สรรเสริญพระรัตนตรัย” การคัดเลือกตัวแทนเข้าร่วมการ แข่งขันมหกรรมวิชาการองค์การปกครองส่วนท้องถิ่น ประจำปี 2554 ได้รับการแต่งตั้งเป็น คณะกรรมการการตัดสินการประกวดสวดมนต์หมู่สรรเสริญพระรัตนตรัย ทำนองสรภัญญะ งานส่งเสริม พระพุทธศาสนา เนื่องในเทศกาลมาฆบูชา ประจำปี 2555

ได้รับการแต่งตั้งเป็นคณะกรรมการการ ตัดสินการประกวดอาราธนาศีล ในงานส่งเสริมศีลธรรม ระดับภาคคณะสงฆ์ เพื่อฉลอง 100 ปี สมเด็จ พระญาณสังวรสมเด็จพระสังฆราชสกลมหาสังฆปรินายก ปีพุทธศักราช 2556

ได้รับการแต่งตั้งเป็นกรรมการตัดสินสวดมนต์หมู่ สรรเสริญพระรัตนตรัยทำนองสรภัญญะ ระดับภาคคณะสงฆ์ ประจำปี งบประมาณ 2559

ได้รับการแต่งตั้งเป็นกรรมการตัดสินสวดมนต์หมู่ สรรเสริญพระรัตนตรัยทำนอง สรภัญญะ ระดับภาคคณะสงฆ์ ประจำปีงบประมาณ 2560

ความรู้ความสามารถด้านการเขียน ดังได้กล่าวแล้วข้างต้นว่า ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ได้นำความรู้ความสามารถด้านการอ่าน การฟัง หลักการใช้ภาษา วรรณคดีและวรรณกรรม มาพัฒนาเป็นงานเขียน เพื่อถ่ายทอดความรู้ ความคิด ทัศนคติทั้งทางโลกและ ทาง ธรรม ให้เกิดประโยชน์ต่อประเทศชาติ ศาสนา สถาบันพระมหากษัตริย์ รวมถึงบุคคลทั่วไป นักเรียน นักศึกษา ทั้งภายในสถานศึกษาและภายนอกสถานศึกษา นอกเหนือจากอาชีพประจำ คือ การปฏิบัติหน้าที่ครูสอนโขน (ยักษ์) โดยสร้างสรรค์ ในรูปแบบของวรรณกรรม เพื่อสืบสานสมบัติทางวัฒนธรรมอันล้ำค่าทางภาษา และการปฏิบัติหน้าที่ที่เกี่ยวข้องกับการเขียน ดังนี้

เขียนหนังสือ เรื่อง “วัดป่าประดู่” ในขณะอุปสมบท ณ วัดป่าประดู่ อำเภอเมือง จังหวัดระยอง ทั้งในรูปแบบของร้อยแก้ว และร้อยกรอง ประกอบด้วย กาพย์ กลอน โคลง ฉันท์ ร่าย โดยนำพระธรรมคำสอน ขององค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้ามาร้อยเรียง รจนา ตามความรู้ ความสามารถ จัดพิมพ์ถวายวัด และ ญาติธรรม รวมถึงสถานศึกษา เพื่อเป็นอนุสติในการดำเนินชีวิต

จัดทำเอกสารประกอบการสอน เพื่อพัฒนาการเรียนการสอนด้านนาฏศิลป์สาขาโขน (ยักษ์) เรื่อง การรำเพลงหน้าพาทย์ ตระบรรทมไพร ตระบองกัน ชำนาญ

ประพันธ์บทร้อยแก้ว ร้อยกรอง บทละคร เพื่อออกแบบการแสดงสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ ของสถาบัน ของบุคคล ให้แก่วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ข้าราชการครู นักศึกษา จากมหาวิทยาลัยต่าง ๆ นับแต่เริ่มเข้ารับราชการจนถึงปัจจุบัน ประพันธ์บทร้อยกรองเพื่อเทิดทูนสถาบันพระมหากษัตริย์ด้วยความจงรักภักดี ในวาระต่างๆ

ประพันธ์บทร้อยกรองเพื่อบริการสังคม ชุมชน และบุคคลทั่วไป ในโอกาสสำคัญ เช่น งานมงคล สมรส การเข้ารับตำแหน่ง งานฉลองคล้ายวันเกิด งานพระราชพิธีถวายเพลิงพระศพ งานพระราชทานเพลิงศพ และงานฌาปนกิจศพ เป็นต้น

แต่งนิราศ 1 เรื่อง คือ “นิราศมัคคุเทศก์ทั่วไป (ไทย) รุ่นที่ 1”

ตัดต่อบทโขน ละคร ของวิทยาลัยฯ และสร้างบทโขน ละคร เฉพาะกิจ ตั้งแต่เข้ารับราชการจนถึง ปัจจุบัน

ในฐานะที่มาตั้งถิ่นฐานในจังหวัดอ่างทอง ได้มีโอกาสสร้างสรรค์ผลงานให้จังหวัดอ่างทอง โดยประพันธ์บทละครอิงประวัติศาสตร์ เรื่อง “โลหิตเดือดเลือดวิเศษไชยชาญ” เพื่อสดุดีวีรชนแขวงเมือง วิเศษไชยชาญ “ปู่ดอก ปู่ทองแก้ว” เพื่อแสดง แสง สี เสียง ในงานรำลึกวีรชนแขวงเมืองวิเศษไชยชาญ ณ อำเภอวิเศษไชยชาญ จังหวัดอ่างทอง ระหว่างวันที่ 25-26 มีนาคม 2557

ผลงานที่น่าภาคภูมิใจ อีกหนึ่งผลงาน คือ ได้รับรางวัลชนะเลิศ “แต่งเพลงศีลห้า” ระดับ ประชาชน โครงการส่งเสริมการรักษาศีลธรรมและปฏิบัติธรรม เพื่อเฉลิมพระเกียรติ ถวายพระราชกุศล และถวายพระพรชัยมงคล แด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ ประจำปี 2548 – 2549 อีกทั้ง ได้รับเกียรติจากจังหวัดอ่างทอง สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดอ่างทอง คณะสงฆ์ภาค 2 (จังหวัดอยุธยา อ่างทอง สระบุรี) และหน่วยงานต่าง ๆ ในจังหวัดอ่างทอง และจังหวัดอื่น ๆ ให้เป็น คณะกรรมการที่เกี่ยวข้องกับการเขียนมาอย่างต่อเนื่อง ดังนี้

ได้รับการแต่งตั้งเป็นคณะกรรมการจัดทำหนังสือ “วัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดอ่างทอง ได้รับการแต่งตั้งเป็นคณะกรรมการดำเนินงานการจัดเก็บข้อมูลภูมิปัญญาท้องถิ่นด้าน ศิลปะการแสดง จังหวัดอ่างทอง ประจำปี 2548 (การเขียนบันทึกข้อมูล)

1. เป็นคณะกรรมการดำเนินงานการจัดเก็บข้อมูลภูมิปัญญาท้องถิ่นด้าน ศิลปะการแสดง จังหวัดอ่างทอง ประจำปี 2549 (การเขียนบันทึกข้อมูล)

2. เป็นคณะกรรมการการตัดสินการประกวดเรียงความ กิจกรรมการประกวด สร้างเสริมความปลอดภัยและไทยโปร่งใส ไทยเข้มแข็ง ระดับจังหวัด พ.ศ. 2553

3. เป็นผู้ให้คำปรึกษาและเขียนบทในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ โครงการ นาฏยกรรมล้ำสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พ.ศ. 2553)

4. เป็นคณะกรรมการตัดสิน “การประกวดคัดลายมือ” การคัดเลือกตัวแทนเข้าร่วม การแข่งขันมหกรรมวิชาการองค์การปกครองส่วนท้องถิ่น ประจำปี 2554

5. เป็นคณะกรรมการการประกวดแต่งคำประพันธ์ ประเภทกลอน เนื่องในโอกาส เฉลิมพระชนมพรรษา จังหวัดอ่างทอง ประจำปีการศึกษา 2558

6. เป็นคณะกรรมการประกวดคัดลายมือประถมศึกษาเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี จังหวัดอ่างทอง ประจำปี 2558

7. เป็นคณะทำงานจัดทำสูจิบัตรงานพิธีไหว้ครู วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ประจำปี 2558, 2559 ได้รับการแต่งตั้งเป็นคณะกรรมการตัดสินการประกวดคำขวัญและบทร้อยกรอง โดยโรงเรียน แสวงหาวิทยาคมร่วมกับสมาคมนักกลอนแห่งประเทศไทย พุทธศักราช 2559

8. คณะกรรมการประกวดคำขวัญส่งเสริมค่านิยมความเป็นไทย “ยิ้ม ไหว้ สวัสดี ขอบคุณ ขอโทษ” จังหวัดอ่างทอง ประจำปี 2559

9. เป็นคณะกรรมการประชันกลอนสด จังหวัดอ่างทอง ประจำปีงบประมาณ 2560

ทักษะการฟัง การดูและการพูด ทักษะการฟัง การดู และการพูดนั้นเป็นทักษะที่มีความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันจึงเป็นหนึ่งสาระ การเรียนรู้ของภาษาไทย (การอ่าน การเขียน ฟัง การดู และการพูด หลักการใช้ภาษาไทย วรรณคดีและ วรรณกรรม) ในการนี้ ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ได้ใช้ความรู้ความสามารถในด้านฟัง การดู และการพูด ในฐานะของผู้พากย์ เจรจา เพราะต้องฟังดนตรี ฟังเพลงร้องประกอบการแสดง และฟังผู้พากย์ เจรจาคนอื่น ๆ เพื่อสัมพันธ์และบูรณาการร่วม การแสดงมิให้ติดขัด ให้ดำเนินไปอย่างราบรื่น เป็นที่ประทับใจของผู้ชมใช้ทักษะการฟัง การดู และการพูด เป็นครูผู้ฝึกสอนให้นักศึกษาเรียนรู้มารยาทไทยในชีวิตประจำวันรูปแบบต่าง ๆ และส่งเข้าประกวดมารยาทไทย โครงการ ธนชาต ริเริ่ม เติมเต็มเอกลักษณ์ไทย ระดับประเทศ

ได้รับรางวัลชนะเลิศ เข้ารับถ้วยพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และรางวัลรองชนะเลิศ อันดับที่ 1 การประกวดมารยาทไทย มหาวิทยาลัยศรีปทุม ประจำปี 2559 ดังนี้ นอกจากนี้ ใช้ทักษะการฟัง การดู และการพูด ในการเป็นกรรมการตัดสินกิจกรรมต่าง ๆ ที่ เกี่ยวข้องกับเยาวชน ดังนี้ ได้รับการแต่งตั้งเป็นกรรมการตัดสินการประกวดออกแขก, ร้อง-รำลิเก ประเภทเยาวชน ในงาน มหกรรมลิเกอ่างทอง

1. เป็นกรรมการประกวดลิเกเด็ก งานมหกรรมลิเกและแสดงศิลปวัฒนธรรม และ งานรำลึก 110 ปี เสด็จประพาสต้นเมืองอ่างทอง จังหวัดอ่างทอง ประจำปี 2559 ซึ่งล้วนแต่ต้องใช้ความรู้ ความสามารถในด้านการฟัง การดู อย่างมีวิจารณญาณเพื่อความถูกต้อง ยุติธรรม

2. เป็นกรรมการตัดสินการประกวดกลองยาว งานศิลปหัตถกรรมนักเรียน ภาคกลางและภาคตะวันออก ปีการศึกษา 2558

3. เป็นคณะกรรมการการตัดสิน “การประกวดกล่าวสุนทรพจน์” การคัดเลือก ตัวแทนเข้าร่วมการแข่งขันมหกรรมวิชาการองค์การปกครองส่วนท้องถิ่น ปี 2554

4. เป็นคณะกรรมการตัดสินการประกวดบรรยายธรรมระดับจังหวัด ปี 2554

5. เป็นคณะกรรมการตัดสิน การประกวดบรรยายธรรม ระดับจังหวัดงานมหกรรมส่งเสริมศีลธรรมและประกวดกิจกรรมพัฒนาผู้เรียนด้านพระพุทธศาสนาฉลองพระชันษา 100 ปี สมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาปริณายก ปี 2556

6. เป็นกรรมการตัดสินการประกวดบรรยายธรรม ระดับภาคคณะสงฆ์ ปี 2559

7. เป็นกรรมการตัดสินการประกวดบรรยายธรรม ระดับภาคคณะสงฆ์ ปี 2560

ในส่วนของการพูด ได้นำความรู้ความสามารถนอกเหนือจากการพูดสอนนักเรียน นักศึกษาโขน (ยักษ์) แล้วนั้น ไปใช้ในการพูดให้เกิดประโยชน์ต่อบุคคล ชุมชน นักเรียน นักศึกษาทั้งภายใน และภายนอก สถาบัน ดังนี้

1. เป็นวิทยากรบรรยายให้ความรู้แก่เพื่อนข้าราชการครู ในการประชุมเชิงปฏิบัติการ การจัดทำหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน กลุ่มสาระศิลปะ ช่วงชั้นที่ 1-4 ปีการศึกษา 2545

2. เป็นวิทยากรสาธิตและอบรมมารยาทไทยแก่ข้าราชการครู จังหวัดอ่างทอง ประจำปี 2551 ณ หอประชุมริมน้ำ จังหวัดอ่างทอง

3. เป็นพิธีกรบรรยายชุดการแสดงของวิทยาลัยทั้งในราชการ และพิธีกรงานส่วนบุคคล 4เป็นผู้ร่วมสัมมนา “การแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุดหนุมานเล่นปลิง” จังหวัดเชียงใหม่

4.บรรยายให้ความรู้แก่ผู้ต้องขังชาย–หญิง ในเรือนจำจังหวัดอ่างทองเพื่อปลูกจิตสำนึก เพื่อสร้าง ทัศนคติการใช้ชีวิตหลังพ้นโทษในการอยู่ร่วมกับสังคมอย่างมีความสุข ในโครงการอบรมยุวกาชาดนอกโรงเรียน เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงพระเจริญพระชนมพรรษา 80 พรรษา ของเรือนจำจังหวัด อ่างทอง พ.ศ. 2550 โครงการอบรมลูกเสือวิสามัญแก่ผู้ต้องขังในเรือนจำ ของเรือนจำจังหวัดอ่างทอง พ.ศ. 2551 และโครงการอบรมให้ความรู้เพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิตผู้ต้องขัง พ.ศ. 2558

5. เป็นวิทยากรบรรยายให้ความรู้แก่นักเรียน นักศึกษาทั้งในและนอกสถานศึกษา ในกิจกรรม โครงการต่าง ๆ ดังนี้ โครงการผู้นำเยาวชน เนื่องในวันเยาวชนแห่งชาติ ประจำปี 2541 โครงการเพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิตโดยงานป้องกันยาเสพติด ปี 2546 กิจกรรมฝึกซ้อมการแสดง ในวาระฉลองครบรอบ 30 ปี แสวงหาวิทยาคม ปี 2546 กิจกรรมฝึกและสาธิตมารยาทไทยในงานฉลองวันเด็กแห่งชาติ ประจำปี 2549-2554

6. โครงการค่ายอบรมศิลปะร่วมสมัย โครงการค่ายเยาวชนสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัย ประจำปี 2551 โครงการอบรมยุววัฒนธรรม (มัคคุเทศก์น้อยจังหวัดอ่างทอง) พ.ศ. 2551 โครงการยกย่องเชิดชูเกียรติเยาวชนทำดีเพื่อพ่อหลวงจังหวัดอ่างทอง ประจำปี 2552

7. โครงการค่ายเยาวชนสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัย ประจำปี 2552 โครงการทัศนศึกษาและข้าค่ายวิชาการ (ค่ายวรรณศิลป์) พ.ศ. 2552 – 2554

8. โครงการเข้าค่ายเยาวชนคนโขน ประจำปี 2553 โครงการฝึกอบรมหลักสูตรเยาวชนอาสาสมัครเอกลักษณ์ของชาติ จังหวัดอ่างทอง ประจำปี 2553 กิจกรรมโครงการส่งเสริมคุณธรรมจริยธรรม (อบรมมารยาทไทย) พุทธศักราช 2556 โครงการอบรม

เชิงวิชาการเพิ่มทักษะประสบการณ์วิชาชีพนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ วิทยาลัย นาฏศิลป นครราชสีมา ประจำปี 2558

9. โครงการอบรมมารยาทไทยให้แก่นักศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ สถาบันการพลศึกษาวิทยาเขต จังหวัดอ่างทอง พ.ศ. 2559 โครงการประกวดมารยาทไทย ประจำปีงบประมาณ 2560 จังหวัดอ่างทอง

ความรู้ความสามารถด้านหลักการใช้ภาษา วรรณคดีและวรรณกรรม ได้นำความรู้ความสามารถด้านการเขียน หลักการใช้ภาษา วรรณคดีและวรรณกรรมมาสร้างสรรค์วรรณกรรม เป็นการสืบสานสมบัติทางวัฒนธรรมการใช้ภาษาไทย เพื่อก่อให้เกิดประโยชน์แก่สถาบันการศึกษา หน่วยงาน บุคคลทั่วไป และเยาวชน ดังนี้

ในปีพุทธศักราช 2560 ได้รับแต่งตั้งเป็นผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปะการแสดง จากจังหวัดอ่างทอง ซึ่งเป็นผลสืบเนื่องมาจากการเป็นผู้มีความรู้ความสามารถด้านการใช้ภาษาไทยในการแสดงจนเป็นที่ประจักษ์ แก่สังคม (ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ, 2559)

ผลงานการสร้างสรรค์บทประพันธ์ ของครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ส่วนหนึ่งพอสังเขป ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 4 ผลงานสร้างสรรค์งานประพันธ์โดยครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ

ลำดับที่	ผลงาน /ชื่อ	วัน เดือน ปี
1	แต่งบทระบำ ชื่อ สักการะพระคเณศร์	18 กรกฎาคม 2538
2	แต่งบทขับร้อง ชื่อ พรหมาจารย์ประธานพร	2 มกราคม 2540
3	แต่งบทระบำ ชื่อ ชัยชนะบางระจันอันหาญกล้า	2 ตุลาคม 2546
4	แต่งบทละคร ชื่อ พ่อขุนสุนทรภู่อวยพรครูภาษาไทย	22 กันยายน 2547
5	แต่งบทระบำ ชื่อ เคหะทุ่งสองห้องวิทยา	4 พฤษภาคม 2548
6	แต่งบทระบำ ชื่อ พุทธศักการะเบญจศีล	22 กันยายน 2548
7	แต่งบทเพลง คนดีศรีแผ่นดินถิ่นอ่างทอง	5 ตุลาคม 2549
8	แต่งบทนาฏกรรมคำพากย์ ชุด ธรรมมาธรรมสงคราม	1 กรกฎาคม 2549
9	แต่งบทรำเบิกโรง ชุด วฤหสฺปติสิริคุรุ เทวฤษี	4 มิถุนายน 2551
10	แต่งบทขับร้องรำอำนวยพร ชื่อ แด่กวีคุณครูภู่สุนทร	11 มิถุนายน 2551
11	แต่งบทขับร้อง ชุดสมังคีตรีกษัตริย์	22 มิถุนายน 2551

ตาราง 4 ผลงานสร้างสรรค์งานประพันธ์โดยครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ (ต่อ)

ลำดับที่	ผลงาน /ชื่อ	วัน เดือน ปี
12	แต่งบทละคร ชื่อ เจ้าแม่สรรพมงคล	1 สิงหาคม 2551
13	แต่งบทละคร ชุดชักนาคดึกดำบรรพ์ ตอน ครุฑมานพาหะพระนารายณ์	10 กุมภาพันธ์ 2552
14	แต่งบทระบำชุดเบญจพันธุ์สวยสะกระบองเพชร	9 มกราคม 2553
15	แต่งบทนาฏกรรมชุดมัจจุราชประกาศอสุรกรรม	10 ธันวาคม 2548
16	แต่งบทละครชุด เทพกษิรพระพิรุณ	19 กันยายน 2551
17	แต่งบทโขน ชุด บทบาททศกัณฐ์ท่านครูต้อย (จตุพร รัตนวราหะ)	30 มกราคม 2553
18	แต่งเพลงระบำอิสตรีชุลีกร	10 ตุลาคม 2555
19	แต่งเพลงสัญลักษณ์สักการะกาญจนบุรี	10 ตุลาคม 2557
20	แต่งบทละครประกอบนาฏกรรมพื้นบ้านชุด พระไพรศรพณ์เทพเจ้าแห่งธัญชาติ	1 กรกฎาคม 2549

4.3.4 ผลงานด้านการพากย์ เจรจาโขน /โขนพระราชทาน

ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ เริ่มเข้าปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้พากย์ เจรจาโขนพระราชทาน เมื่อ ปีพุทธศักราช 2555 โดยได้รับคัดเลือกจาก ครูประเมษฐ์ บุญยะชัย ผู้กำกับการแสดงโขนพระราชทาน ถือเป็นคนพากย์โขนพระราชทานชุดที่ 2 จากที่ชุดแรก คือ ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม และ ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น ได้ปฏิบัติหน้าที่ คนพากย์โขนพระราชทาน มาก่อนแล้วตั้งแต่ ปีพุทธศักราช 2550 (แสดงชุดพรหมมาศ ครั้งแรก) ในการแสดงครั้งแรกชุดพรหมมาศนั้น ได้รับความนิยมมาก มีเสียงเรียกร้องให้จัดแสดงอีก เพราะเหตุผลคือ ความงดงามอลังการของการแสดงโขนพระราชทาน โดยพระประสงค์ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระองค์ทราบถึงพระเนตรพระกรรณจึงทรงมีพระราชเสาวนีย์ให้จัดแสดง ชุดพรหมมาศ ขึ้นอีกครั้งหนึ่ง การแสดงชุดที่ 2 ตอนพรหมมาศนี้ใช้งบประมาณมหาศาล จนประชาชนทั่วไปคงไม่มีความสมารถจะจัดการแสดงได้ พระองค์ท่านละเอียดทุกเรื่อง ทุกขั้นตอน ไม่ว่าจะเป็นนักแสดงก็มีการคัดเลือกแบบหลายรอบ จนเหลือ นักแสดงที่มีฝีมือ เพียง 25 คน ใช้วิธีการคัดเลือกจากครูผู้ทรงคุณวุฒิ เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงโขนจากนักเรียน นักศึกษาที่มีความสามารถจากทุกภูมิภาค ดังที่กล่าวไว้แล้ว จัดทำเครื่องแต่งกายใหม่แบบโบราณราชประเพณี การแต่งหน้า ฉากใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ ที่ทันสมัย ทุ่มทุนหทาศาลเพื่อสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมการแสดงโขนนี้โดยเฉพาะ การคัดเลือกเฉพาะผู้มีฝีมือนี้ รวมไปถึงคนพากย์โขนด้วย ต้องเลือกคนที่มีชื่อเสียง มีฝีมือ เป็นที่ยอมรับในวงการแสดงโขน ในการนี้จึงต้องเป็นครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ครูเข้ามาปฏิบัติการพากย์โขนพระราชทานพร้อมกับครูเชาวนาท

เพ็งสุข ในชุดที่ 2 และเริ่มต้นเป็นคนพากย์โขนพระราชทานตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา จนมาถึงครั้งล่าสุดที่สร้างความภาคภูมิใจ ให้ครูมากที่สุด คือครูได้รับเกียรติให้เป็นคนพากย์โขนพระราชทาน ชุด พิเภกสวามิภักดิ์ ในพิธีพระราชทานเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวพระปรมินทร มหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ในพระบรมโกฏิ ในวันที่ 25-26 ตุลาคม 2560 นับเป็นพระมหากรุณาธิคุณล้นเกล้าฯ ที่ครูได้มี โอกาส ถวายงาน พระองค์ท่านเป็นครั้งสุดท้าย (ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ, 2560: สัมภาษณ์)

4.3.5 ผลงานด้านการฝึกซ้อมควบคุม และกำกับการแสดง

ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ มีบทบาทในการ ฝึกซ้อมควบคุม และกำกับการแสดงโขนทุกครั้ง ที่จัดการแสดงตั้งแต่เริ่มรับราชการ เนื่องจากวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทองเป็นวิทยาลัยนาฏศิลปส่วนภูมิภาคที่เปิดใหม่ ครูต้องรับหน้าที่ตั้งแต่สอนโขนยักษ์ เขียนบทโขน พากย์เจรจาโขน และกำกับการแสดงทุกกิจกรรมที่เกี่ยวกับการแสดง มาโดยตลอด จึงทำให้ครูได้สั่งสมประสบการณ์ การพากย์ เจรจาโขน มาโดยตลอด จนถึงขั้นชำนาญ และเชี่ยวชาญ เลยก็ว่าได้ในยุคนี้ การกำกับการแสดง ควบคุมการฝึกซ้อม ตลอดจนควบคุมการแสดงเป็นคุณสมบัติข้อแรกของ คนพากย์โขน ที่จะต้องมี ประกอบกับ ครูดำ มีความสามารถในการแต่งบทประพันธ์ทุกประเภท จึงทำให้ไม่ยากที่จะกำกับการแสดงโขน สร้างบทโขน ควบคุมการแสดง ได้เป็นอย่างดี จนเป็นที่ยอมรับในวงการ โขน ในประเทศไทย ยุคปัจจุบัน (สาโรช สิทธิโชค, 2559: สัมภาษณ์)

องค์ความรู้และปรีชาญาณของครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ

1. วิธีการฝึกพากย์–เจรจา

ที่มา: เกษนิภา นิลบาลัน

ภาพประกอบ 86 ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ กับผู้วิจัย

ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ อธิบายถึงจุดเริ่มต้นในการเรียนพากย์ เจรจาโขน ว่า การที่ต้องรับ ราชการในวิทยาลัยนาฏศิลปส่วนภูมิภาคนั้น ทุกคนต้องช่วยทำงานด้านการแสดงทุกด้าน เนื่องจากมี บุคลากรน้อย จำกัด สอนพระ สอนยักษ์ สอนลิง ประเภทละคน ด้วยเหตุนี้จึงต้องรับผิดชอบทุกหน้าที่ที่ ทำได้ หรือถ้าทำไม่ได้เมื่อไม่มีใครทำ เราก็ต้องทำ การสอนโขนยักษ์ นอกจากจะแสดงได้ ต้องพากย์ เจรจาได้ ร้องเพลงประกอบการแสดงได้ ด้วย จึงทำให้ครูต้องพยายามขวนขวาย เริ่มต้นด้วยวิธีการ ทั่วไปคือ ครูพักลักจำ จดจำเอาหลักการ วิธีการ ที่ครูที่พากย์เจรจาที่ครูชอบ มาฝึกทำตาม ครูคนแรกที่ครูดำรงศักดิ์ฝากตัวเป็นศิษย์เพื่อเรียนพากย์ เจรจาโขน คือ ครูเฉลิมชัย โกมลผลิน เป็นครูที่สอนพากย์ เจรจาโขนในช่วงที่ครูดำรงศักดิ์ เป็นนักเรียนอยู่ในรายวิชาเลือก คือวิชาพากย์ - เจรจา และขับเสภา

ครูคนที่ 2 ที่สอนวิชาพากย์ เจรจาโขน คือครูเจริญ เวชกามา ในการเรียนวิชาพากย์ เจรจาโขน ได้ฝากตัวเป็นศิษย์ท่านตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ก็ฝึกฝนมาตลอด และก็ใช้วิธีการ ครูพักลักจำ จากครูพากย์ เจรจาโขนหลายท่าน ครูที่เป็นต้นแบบให้ครูพักลักจำ คือ ประกอบด้วย รายนามดังต่อไปนี้

ครูประพันธ์ สุคนธชาติ
ครูเสรี หวังในธรรม
ครูปัญญา นิตยสุวรรณ
ครูสุรพล นาตยาภา
ครูปัญญา นิตยสุวรรณ
ครูประสาท ทองอร่าม
ครูเกษม ทองอร่าม

ครูที่มีรายชื่อดังกล่าว ถือเป็นครูต้นแบบที่ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ยึดเป็นต้นแบบ ใน การพากย์ เจรจาโขน มาโดยตลอด การปฏิบัติหน้าที่เป็น คนพากย์โขน จนได้รับความเชื่อถือ และมีกระแสเสียงติดหู ผู้ชมการแสดงโขนมาตลอด ถูกขอตัวไปช่วยในการพากย์เจรจาโขน จากวิทยาลัยนาฏศิลป ส่วนภูมิภาคทุกสาขา จนกระทั่ง มาถึงความภาคภูมิใจสูงสุด คือได้รับการคัดเลือกให้เป็นผู้พากย์ เจรจาโขนพระราชทาน ตั้งแต่ ปีพุทธศักราช 2555 จนถึงปัจจุบัน

2. กลเม็ด เคล็ดลับในการพากย์ เจรจาโขน

กลเม็ด ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ปีพุทธศักราช 2542 ให้ความหมายคำว่ากลเม็ด หมายถึง วิธีที่แยบคายหรือพลิกแพลง ในที่นี้ ครูดำรงศักดิ์ ให้ความหมายว่า กลเม็ดในการพากย์ เจรจาโขน หมายถึง การพากย์ เจรจาโขนแบบแยบคายพลิกแพลงตามบทบาทและอารมณ์ของตัวแสดงส่วนเคล็ดลับหมายถึง วิธีใช้กลเม็ดในการพากย์เจรจาโขนที่ทำให้มีความแตกต่างจากการพากย์ เจรจาของคนพากย์โขน ท่านอื่นคือ

1. ความโดดเด่นด้านน้ำเสียง สื่ออารมณ์ เช่นการพากย์ - เจรจาตัวนาง ต้องมีจริตจกร้าน ทำเสียงตามตัวแสดง นางสีดาพากย์เสียงที่นุ่มนวล เป็นหญิงเก่ง ไม่ออเซาะ ฉอเลาะ ผิดกับการพากย์เสียงตัวนางอื่น เช่นพากย์ เจรจา นางสำมนักขา นางเบญกาย หรือ นางอื่นๆ แต่ทั้งนี้และทั้งนั้น ก็จะเป็นไปตามบทบาท ของตัวแสดงแต่ละตัว

2. มีการใช้ลูกตก ในการพากย์ – เจรจาโขน คือการขึ้นเสียงพากย์ เจรจาให้ตรงกับคีย์ ดนตรี ต้องไม่ลอย ต้องไม่ตะเบ่ง ร้องด้วยสมาธิ

3. การพากย์ เจรจาทุกครั้งจะต้องไม่ประมาท ประมาทไม่ได้โดยเด็ดขาด นอกจากจะมีความสามารถแล้ว การแบ่งคำของแต่ละวรรคก็เป็นสิ่งสำคัญ ผู้พากย์เจรจา ต้องมีความรู้ทางภาษาศาสตร์ อักขรวิธี วจีวิภาค วากยสัมพันธ์ และฉันทลักษณ์ จะต้องแม่นโดยเฉเพาะฉันทลักษณ์ ต้องรู้แผนภูมิของร้อยกรองแต่ละประเภท ไม่สะดุด ไม่อ่านตู่ตัว ที่สำคัญต้องซ้อมให้ชำนาญจนไม่ต้องดูบทในเวลาพากย์ เจรจา แต่ละครั้ง

4. การทิ้ง ทอดคำ เน้นคำที่ต้องการจะเน้น เช่น การพากย์ เจรจาโขน ในบทที่ว่า “อีก...ผู้หนึ่ง... ซึ่งจะยืนยัน คือ...(การทอดคำ)...สีดา” กว่าจะถึงคำว่าสีดา ผู้พากย์ เจรจาต้องทอดเสียงระหว่างคำว่า คือ และ สีดา

3. ความเชี่ยวชาญเฉพาะใน การพากย์–เจรจาโขน

ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ อธิบายถึง ความเชี่ยวชาญเฉพาะใน การพากย์–เจรจาโขน ว่า ความเชี่ยวชาญเฉพาะของครูอยู่ที่ ระยะเวลา และประสบการณ์ที่ได้สั่งสมมา ครูย้ำทุกครั้งที่ตอบคำถาม ในการให้สัมภาษณ์ สิ่งที่จะทำให้เกิดความเชี่ยวชาญ ในงานทุกประเภท จนกลายเป็น ปรีชาญาณ ที่ทุกคนจะมีเฉพาะตน เกิดจากพรสวรรค์ที่ติดตัวมาแต่กำเนิด ผนวกกันกับพรแสวง ซึ่งเป็นคุณสมบัติประจำตัว และยังเป็นคนตั้งใจจริง ขยันในการฝึกซ้อม รับผิดชอบต่อหน้าที่ที่ได้รับมอบหมาย ขยันหมั่นเพียร ความเชี่ยวชาญ

4. ลีลาในการใช้เสียงพากย์ เจรจาโขน

ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ อธิบายถึงลีลา ที่ใช้ในการพากย์เจรจาโขน ว่า คำว่าลีลา คงจะ หมายถึง การเยื้องกรายหรือท่วงท่าที่งดงาม ในที่นี้ครูหมายถึง การใช้ลีลาการพากย์ เจรจาโขน การแบ่งคำ การใช้คำ สร้างอารมณ์ในน้ำเสียง เช่นบทพากย์ ดังนี้ “ล้วนจะหลอนหลอกปลอกปลิ้น ...ลิ้น...ระ...รัว วววว”

หรือบทที่ยอดฮิต “ทรงพระสรวญ สำรวญร่า .. ฮ่า.....ฮ่า.....ฮ่า.....ฮ่า.....ฮ่า ฮ่า ฮ่า” มีลูกเล่นที่หางเสียง

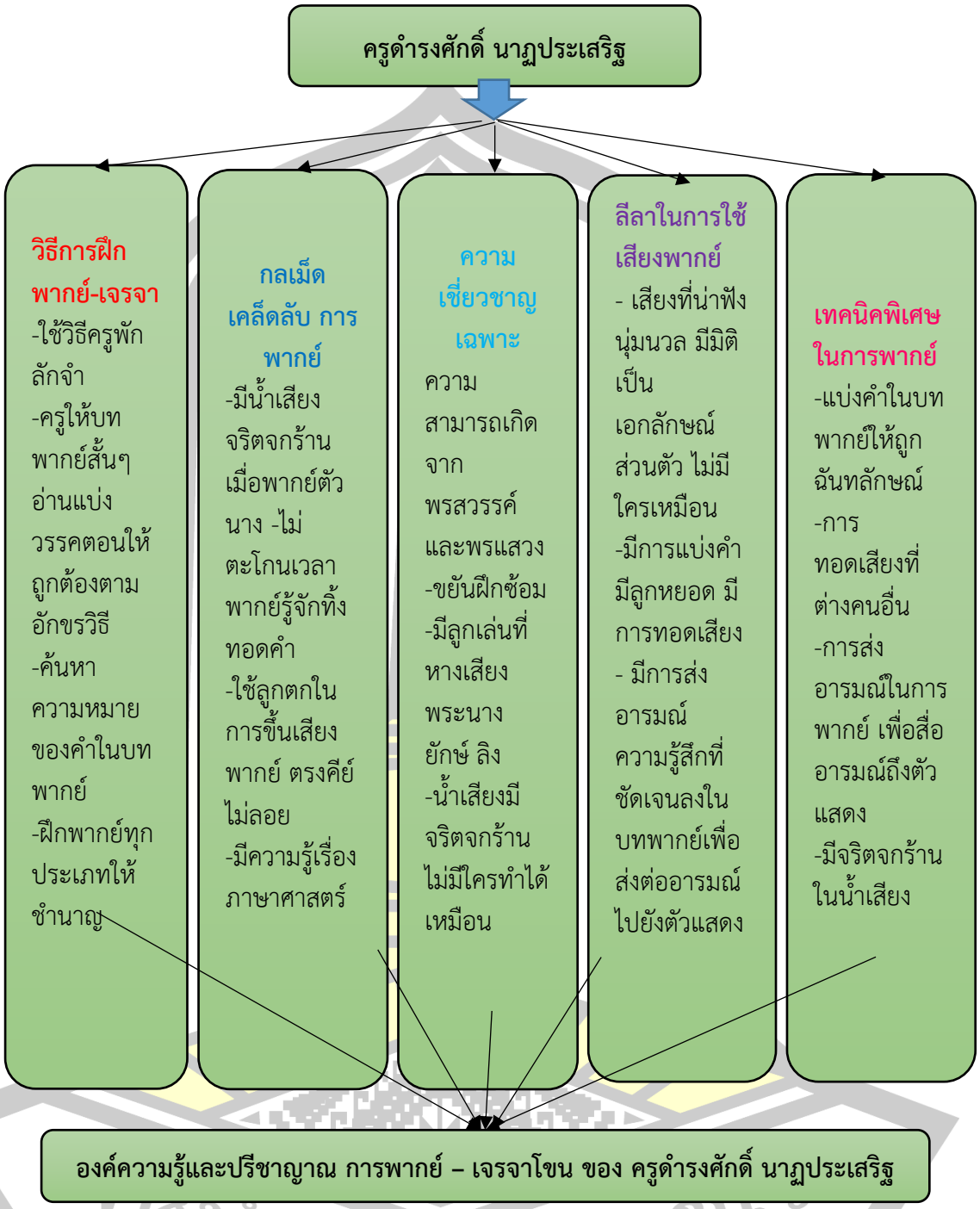
5. การใช้เทคนิคพิเศษกับ บทบาทที่ได้รับในการพากย์ – เจรจาโขน

การใช้เทคนิคพิเศษ กับบทบาทที่ได้รับ ถ้าเราได้รับบทบาทให้พากย์เป็นตัวนาง ซึ่งตรงกันข้ามกับความเป็นจริง เราต้องใช้เทคนิค มากกว่าปกติ หลายๆ ด้านทั้ง

ด้านการแบ่งคำ ทอดเสียง อารมณ์ เทคนิคประเภทนี้ จะไม่มีใครทำได้ เพียงได้ยินเสียงพากย์ เจรจา ก็รู้แล้วว่าครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐเป็นผู้พากย์ ครูเรียกว่า “การติดเสียง” ครูย้ำอีกครั้งส่งท้ายการให้สัมภาษณ์ ว่า “ก็ไม่รู้เหมือนกันว่า “นักพากย์ นกพิราบ แตกรัง” ฉายาที่ถูกเรียกขาน นั้นหมายความว่าอย่างไร อาจจะหมายความว่า เสียงที่ทำให้นกตกใจแล้วพากันบินหนีออกจากรัง หรือว่า พอได้ยินเสียงพากย์ เจรจา นกก็จะบินออกจากรัง มาดูว่าเสียงใคร ทำไมน่าฟัง” จากฉายาที่ผู้เชี่ยวชาญด้านการพากย์ เจรจาโขน หลายท่าน เรียกขานว่า “นักพากย์ นกพิราบ แตกรัง” ได้ยินครั้งแรกผู้วิจัยยังไม่ ทราบความหมายของข้อความหรือฉายาที่ ถูกเรียกขานครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ แต่พอได้สัมผัส และได้ร่วมปฏิบัติการพากย์เจรจาในวันซ้อมใหญ่ในการแสดงโขนพระราชทานที่จะจัดแสดงถวายในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวพระปรมินทร มหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ในพระบรมโกศ ผู้วิจัย จึงได้รู้แจ้ง ถึงฉายาที่ว่า “นักพากย์ นกพิราบ แตกรัง” ด้วยน้ำเสียงที่ไพเราะในการพากย์ครั้งนี้ ครูดำรงศักดิ์ รับบทพากย์พระใหญ่ คือพระราม จากคำอธิบายในวันที่ครูกำลังปฏิบัติหน้าที่ในวันซ้อมนั้น ครูอธิบายให้ฟังว่าการที่จะพากย์บทพระ ได้นั้น จะต้องเป็นผู้ที่มีน้ำเสียง หรือกระแสเสียง “เป็นพระเอก” นุ่มนวลแต่ต้องไม่นุ่มนิ่ม ชัดเจนเข้าถึงอารมณ์ของตัวแสดงโขน พระรามเป็นตัวเอกพระ เราก็ต้องพากย์ให้เป็นพระเอกตามบทบาทพระราม จะหลุกหลิกแบบลิงไม่ได้ หรือจะน่าเกรงขามมีอำนาถ เหมือนยักษ์ก็ไม่ได้” และที่สำคัญยิ่ง ครูมีจิตวิญญาณของความเป็นครู สูงมากครูสามารถผสมผสานความเป็นครูเก่าสมัยโบราณ และครูใหม่สอนแบบสามัญ แบบสอนตามหลักสูตร ที่กำหนดโดยกระทรวงศึกษาธิการได้อย่างลงตัว จะเป็นเพราะครูศึกษาหลักสูตร ครุศาสตร์สาขาภาษาไทยมาโดยตรง และครูจบสถาบันทางนาฏศิลป์มาด้วย ครูดำรงศักดิ์ นากประเสริฐ จึงบูรณาการความเป็นครูในการปฏิบัติหน้าที่ได้อย่างดีเยี่ยม จนได้รับยกย่องว่า เป็นครูผู้ใช้ภาษาไทยดีเด่น จากคนทั่วไป และเวลาก็เป็นเครื่องพิสูจน์ผลงานว่า ที่ผ่านมา ครูมีความเชี่ยวชาญด้านการพากย์ – เจรจาโขน ควรได้รับพระมหากรุณาธิคุณให้มาเป็น “คนพากย์โขน”พระราชทาน จนถึงปัจจุบัน (ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ, 2560: สัมภาษณ์)

จากการวิเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณของคนพากย์โขน จากครูพากย์โขนทั้ง 5 ท่าน ที่ได้รับคัดเลือกให้เป็นผู้พากย์โขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ ในส่วนของ ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ สามารถสรุปประเด็นองค์ความรู้ และปรีชาญาณของครูพากย์โขน เป็นแผนภูมิองค์ความรู้และปรีชาญาณของครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ได้ดังนี้

องค์ความรู้และปรีชาญาณ การพากย์ – เจรจาโขน ของ ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ



ภาพประกอบ 87 แสดงองค์ความรู้และปรีชาญาณของครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ

5. ครูสมพร เที่ยงแช่ม

ที่มา: สมพร เที่ยงแช่ม

ภาพประกอบ 88 สมพร เที่ยงแช่ม

ชีวิตและผลงาน

1. ประวัติชีวิต

ครูสมพร เที่ยงแช่ม (2560: สัมภาษณ์) อธิบายถึงชีวิตวัยเด็กว่า เป็นเด็กกรุงเทพฯ มีโอกาสได้ เข้ามาเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปาการ ในสมัยที่ยัง ไม่ได้ยกระดับขึ้นเป็นสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ตั้งแต่ ชั้นต้น ปีที่ 1 จนจบชั้น สูงปีที่ 2 ซึ่งเป็นระดับการศึกษาชั้นสูงสุดของวิทยาลัยนาฏศิลป ในขณะนั้น ครูสมพร เที่ยงแช่มเริ่มศึกษาระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ 1 ที่วิทยาลัยนาฏศิลป สาขาโขนลิง คงจะเป็นเพราะเป็นคนรูปร่างเล็ก และมีท่าทาง คล่องแคล่ว ว่องไว และเมื่อจบการศึกษา ก็รับเข้าราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป เป็นครูสอนโขนลิง ครูสมพร เที่ยงแช่ม เล่าให้ฟัง ด้วยน้ำเสียงภาคภูมิใจ ในความเป็นผู้ที่ได้เป็นส่วนหนึ่งของการอนุรักษ์วัฒนธรรมที่เป็นมรดกของชาติไว้ แต่นี่ไม่ใช่ความภาคภูมิใจ ทั้งหมดของครู ครูสมพร เที่ยงแช่ม แต่ความภาคภูมิใจสูงสุดที่ครูได้รับคือได้รับโอกาสได้ เป็นส่วนหนึ่ง ของการพากย์โขนพระราชทาน ดังจะได้ฟังจากการบอกเล่าของครู ในหัวข้อต่อไป

2. ประวัติส่วนตัว

ชื่อ นายสมพร เที่ยงแช่ม เกิดเมื่อ วันที่ 25 ธันวาคม พ.ศ. 2499

บิดาชื่อ นายเพ็ง เที่ยงแช่ม (เสียชีวิต)

มารดาชื่อ นางเหว่า เที่ยงแช่ม (เสียชีวิต)

3. ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2507 เข้าเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ที่โรงเรียนบางยี่ขัน แขวงบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร จนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4

พ.ศ. 2511 เข้าศึกษาต่อในระดับชั้นต้นปีที่ 1 ที่วิทยาลัยนาฏศิลป ในสาขานาฏศิลป์ ไทย (วิชาเอกโขนลิง) ถึงชั้นต้นปีที่ 3

พ.ศ. 2517 เข้าศึกษาต่อในระดับชั้นกลางปีที่ 1 ที่วิทยาลัยนาฏศิลป ในสาขานาฏศิลป์ ไทย (วิชาเอกโขนลิง) ถึงชั้นกลางปีที่ 3

พ.ศ. 2521 เข้าศึกษาต่อในระดับชั้นสูงปีที่ 1 ที่วิทยาลัยนาฏศิลป ในสาขานาฏศิลป์ ไทย (วิชาเอกโขนลิง) ถึงชั้นสูงปีที่ 2 และสำเร็จการศึกษาในระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง ในปีพุทธศักราช 2524

4. ประวัติการทำงาน

ปี พ.ศ. 2535 ได้รับการบรรจุแต่งตั้งให้ปฏิบัติหน้าที่ราชการในตำแหน่งครู 2 ระดับ 2 ที่ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ปฏิบัติการสอนในรายวิชา นาฏศิลป์ (โขนลิง)

ปี พ.ศ. 2554 ย้ายไปปฏิบัติหน้าที่ราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ในตำแหน่งครูสอนวิชา นาฏศิลป์ (โขนลิง)

ปี พ.ศ. 2560 ย้ายไปปฏิบัติหน้าที่ราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป นครราชสีมา ในตำแหน่งครูสอนวิชานาฏศิลป์ (โขนลิง)

ปัจจุบัน (พ.ศ. 2560) เกษียณอายุราชการ และจะผันตัวเองไปทำธุรกิจส่วนตัว ที่เขาแผงม้า อำเภอวังน้ำเขียว จังหวัดนครราชสีมา แต่ถ้าเมื่อได้รับโอกาสในการพากย์ – เจรจา โขนพระราชทานใน สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ครูก็ไม่เคยขัดพระราชเสาวนีย์ เพราะการพากย์ เจรจาโขน เป็นเหมือนชีวิตของครู ไม่ว่าจะแสดงตอนไหนไหน ก็จะอยู่ในสายเลือด บางตอนไม่จำเป็นต้องท่อง หรือว่าดูบทเลย ครูก็สามารถพากย์ – เจรจาได้โดยไม่ติดขัด

5. ประวัติผลงานประวัติการสมรส

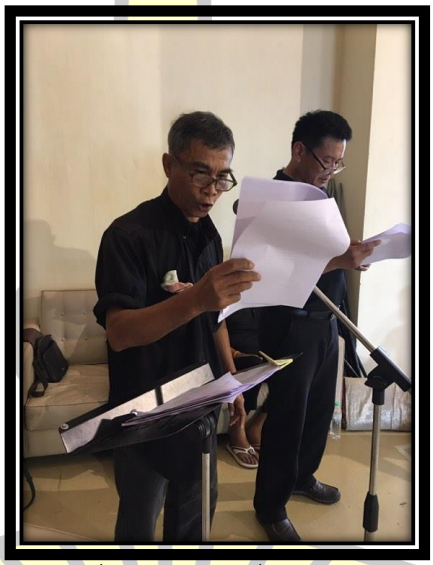
ได้สมรสกับนางประภา เที่ยงแช่ม ปัจจุบันรับราชการที่ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี มีบุตรด้วยกัน 1 คน คือ นายพิชญะ เที่ยงแช่ม

1) ผลงานด้านการประพันธ์

ครูสมพร เที่ยงแช่ม อธิบายว่า การที่มีโอกาสสร้างบทโขนเมื่อใดนั้นไม่มีหลักฐานที่แน่ชัดจำเวลาที่แน่นอนไม่ได้ แต่จำได้ว่าพอเริ่มปฏิบัติหน้าที่ราชการ ก็เริ่มที่จะต้องสร้างบทโขน ขึ้นเพื่อใช้แสดงโดยเริ่มจาก การปรับบท ตัดต่อบท ครูสมพร อธิบายว่า ในการสร้างบทโขนนั้น ถนัดใช้การพากย์ เจรจา แทนการขับร้องเพลงเพราะเห็นว่า การขับร้องเพลงประกอบโขนจะทำให้การแสดงล่าช้า ไม่กระชับ จึงใช้การเจรจาแทนการขับร้องเพลง ในการแสดงโขนตอนยาวๆ

ครูสมพร เที่ยงแช่ม ยึดเอาตัวอย่างการสร้างบทโขนของครูเสรี หวังในธรรม เพราะท่านทำไว้กระชับพากย์ เจรจาง่าย บทพากย์ ผู้ที่เป็นครูสอนนาฏศิลป์ การสร้างบทก็ต้องสร้างได้ ถึงแม้บางท่านบอกว่าการสร้างบทพากย์เป็น หมายความว่าบทพากย์ที่ออกมาจากบทละคร นั้นมีความยาวบางตอนยาวประกอบด้วยบทร้องที่เป็นเพลงหน้าพาทย์ บางช่วงจึงต้องตัดเพลงร้องออกแล้วใช้บทเจรจาแทนเพื่อความกระชับในการแสดง ถึงแม้จะเป็นงานยากก็จำเป็นต้องทำให้ได้ ถึงแม้ว่าบางครั้งที่เรียนตามหลักสูตร จะเป็นเพียงการสร้างบทละครก็เรียนแค่พอสอบผ่าน ไม่คิดว่าจะต้องนำความรู้นั้นมาปรับพัฒนาให้เป็นบทโขน แต่พอถึงคราวที่จะต้องทำบทโขน ก็ต้องทำออกมาให้ดีที่สุด และสามารถจัดแสดงได้ แต่โขนกับละครเป็นของคู่กันจะตัดสิ่งหนึ่งออกจากสิ่งหนึ่งไม่ได้ การปรับบทโขนจากบทละคร จึงเป็นสิ่งที่ไม่ยากนักสำหรับครู (สมพร เที่ยงแช่ม, 2560: สัมภาษณ์)

2) ผลงานด้านการแสดงโขน ละคร



ที่มา: สมพร เที่ยงแช่ม

ภาพประกอบ 89 สมพร เที่ยงแช่ม ขณะพากย์ – เจรจาโขน

ครูสมพร เที่ยงแช่ม เริ่มการแสดงโขน (ตัวลิง) ตั้งแต่เริ่มเป็นนักเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลป ช่วงนั้น จะมีการแสดง ณ สังคีตศาลา ครูก็แสดงตามบทที่ได้รับ คือ เป็นตัวลิง หนุมาน บ้าง ตัวอื่นบ้างตามความเหมาะสม จนมาเข้ารับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง แล้วเวียนมาเจอกันกับ ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ และครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ได้ร่วมงานกันมาในการแสดงบ้าง และได้จัดการแสดงบ้างจึงมีความสนิทสนมกัน ทั้งทางด้านผู้ร่วมงาน ให้ความ

ช่วยเหลือกันมาโดยตลอด จนต่างคนต่างแยกย้ายกันไปปฏิบัติหน้าที่ คือ ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ย้ายเข้าส่วนกลางวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ อยู่ที่อ่างทอง และครูน้อย สมพร เที่ยงแช่ม อยู่ที่ ลพบุรี ความช่วยเหลือเรื่องการแสดง ก็ยังคงเหมือนเดิม เพราะความขาดแคลนบุคลากร ด้านการแสดงโขน และการพากย์เจรจาโขน มีไม่เพียงพอ ในส่วนของส่วนภูมิภาค (สมพร เที่ยงแช่ม, 2560: สัมภาษณ์)

3) ผลงานด้านการเผยแพร่และการบรรยาย

ในช่วงที่ครู สมพร เที่ยงแช่ม ปฏิบัติราชการที่ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง และวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ซึ่งอยู่ในเขตของภาคกลาง ประเพณี วัฒนธรรมภาคกลางนั้น การแสดงโขนถือเป็น มหรสพที่เป็นเอกลักษณ์ของภาคกลาง ครูจะได้มีโอกาส จัดแสดงบ่อยครั้ง หลายสถานที่ แตกต่างงานกันออกไป แต่ก็มีการเผยแพร่อยู่เป็นประจำ

ที่มา: เกษนิภา นิลบาลัน

ภาพประกอบ 90 นายสมพร เที่ยงแช่ม กับผู้วิจัย

นอกจากนั้นการเผยแพร่ด้านการพากย์ – เจรจาโขนแล้ว ช่วงแรกที่บรรจุเข้ารับราชการที่วิทยาลันนาฏศิลปอ่างทอง ขณะนั้น ครูจตุพร รัตนวราหะ เป็นผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง เวลามีการแสดงโขนเมื่อใด ต้องไปยืมตัวผู้พากย์ – เจรจาโขน จากวิทยาลัยนาฏศิลปะ อื่น มาช่วยพากย์ – เจรจา ในการแสดง แต่ในการซ้อม ต้องพากย์ – เจรจาเอง เพราะผู้พากย์ – เจรจาที่ยืมตัวมาจะมาในวัน แสดงเท่านั้น จากการฝึกซ้อมบ่อยๆ ทำให้เกิดความชำนาญ จนถึงเวลาที่ ต้องพากย์ – เจรจาเอง การพากย์ - เจรจาที่ยากที่สุดสำหรับครูสมพร เที่ยงแช่ม ก็คือ พากย์ชมดง เพราะพากย์ ชมดงต้องใช้เสียง เอื้อนมาก คนที่ไม่ได้เรียนคีตศิลป์ จะพากย์ได้ยาก

ต้องฝึกซ้อม อย่างหนัก แต่เมื่อครูได้รับบทบาทในการพากย์ เจรจาตามคำแนะนำของครู จตุพร รัตนวราหะ ว่า “ให้มาพากย์ ก็แล้วกัน แสดงให้คนอื่นเขาแสดง” จากวันนั้นครูสมพร เที่ยงแช่ม ก็เปลี่ยนบทบาทจากการเป็นนักแสดง มาเป็นคนพากย์โขน อย่าง เต็มตัว จึงทำให้นอกจากจะเป็นผู้เผยแพร่ทางด้านการแสดงโขนแล้ว ด้านการพากย์ เจรจาโขน ก็เริ่มเข้ามารับบทบาท การพากย์ เจรจาโขนพร้อมๆกัน เผยแพร่ต่อสาธารณชน สืบทอด ส่งต่อ วัฒนธรรม การพากย์ เจรจาโขน ให้เยาวชนรุ่นหลัง สืบต่อมาจนปัจจุบัน (สมพร เที่ยงแช่ม, 2560: สัมภาษณ์)

4) ผลงานด้านการพากย์ เจรจาโขน /โขนพระราชทาน

ผลงานด้านการพากย์ เจรจาโขน ของครูสมพร เที่ยงแช่ม เริ่มบทบาท เป็น คนพากย์โขน เมื่อวันที่ครูเริ่มปฏิบัติราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง จากคำแนะนำของ ครูจตุพร รัตนวราหะ ที่แนะนำให้มาเป็นผู้พากย์ – เจรจา คงเป็นคุณสมบัติที่โดดเด่นเป็นที่ประจักษ์ ต่อวงการโขน จึงทำให้ เริ่มมีบทบาทด้านการพากย์ เจรจาโขน มาตั้งแต่บัดนั้น ประกอบกับ การเป็นนักแสดงโขนมาตลอด เวลาที่รับบท เป็นเสนาลิง ได้นั่งดู ครูพากย์ – เจรจา ได้ยินตลอด เล่นโรงละครแห่งชาติ ก็นั่งฟังทุกวัน จนจำได้ไปไหนก็พากย์ – เจรจาเล่น เวลารับบทเสนาลิง ต้องนั่งหน้าเวทีนานๆ จะสังเกต คนพากย์ – เจรจา โขนที่ยืนพากย์หน้าเวที (โขนหน้าจอ) ได้เห็นจนชินตาและได้ฟังจนชินหู ถึงแม้ไม่ได้ท่องบท ก็จำได้ และพากย์ – เจรจาได้

ครูพากย์ – เจรจาโขน ที่เป็นต้นแบบ ในการพากย์ – เจรจา คือ ครูเจริญ เวชเกษม ครูปัญญา นิตยสุวรรณ ครูประสาท ทองอร่าม ครูเกษม ทองอร่าม โดยเฉพาะในยุคนี้ ครูมืด หรือครูประสาท ทองอร่าม ได้ให้คำแนะนำกับครุสมพร เที่ยงแช่ม ว่า “นักพากย์ ตัวยักษ์พากย์ยาก หายาก ต้องมีน้ำเสียงกังวาน ห้าวหาญ มีอำนาจ เสียงดัง” เพราะฉะนั้น ครูสมพร เที่ยงแช่ม ได้ต้นแบบ ในการพากย์ เจรจา คือครูประสาท แต่ก็เรียนแบบครูประสาทไม่ได้ทุกอย่าง

ผลงานด้านการพากย์ - เจรจาโขนพระราชทาน ครูสมพร เที่ยงแช่ม อธิบายให้ฟังถึงจุดที่เข้ารับ หน้าที่ พากย์โขนพระราชทาน นั้น เริ่มขึ้นในปี พ.ศ. 2557 จะเป็นการเข้ามารับหน้าที่ คนสุดท้าย ใน คนพากย์โขนพระราชทาน 5 คน เป็นการแสดงโขนในตอนศึกกุมภกัณฐ์ และตอนนาคบาศก์ (วิรุฬมุข) 2 ตอนติดต่อ ด้วยสาเหตุที่ตอนศึกกุมภกัณฐ์ กระทู้มีมากในตอนนี้ ครูประเมษฐ์ บุญยะชัยปรึกษากับครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ต้องหาคนมาช่วยแล้ว ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม จึงได้ชวน ครูสมพร เที่ยงแช่ม เข้ามาเป็นผู้พากย์ - เจรจาโขน ตั้งแต่บัดนั้น

ในการแสดงโขนพระราชทาน ตอน พรหมาศ ได้กลับมาแสดงเป็นครั้งที่ 2 ครูสมพร เที่ยงแช่ม ได้กลับเข้ามา รับหน้าที่เป็นผู้พากย์ – เจรจาโขนพระราชทานอีกครั้ง เนื่องจากการแสดงโขนพระราชทานตอนพรหมาศ ครั้งที่1 จุดประกายให้ประชาชนหันมาสนใจชมการแสดงโขนอย่างล้นหลาม จากกระแสการเรียกร้องของผู้ชม และด้วยพระราชเสาวนีย์ใน สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ที่พระองค์ท่าน ทรงมีพระราชประนิทาน อยากให้มีการ

สืบทอดการแสดง โขน ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่เป็นสมบัติชาติ ให้คงอยู่ การแสดงโขนพระราชทานชุดพรหมมาศ ครั้งที่ 2 จึงเกิดขึ้น แต่การแสดงโขนจะเกิดขึ้นต้องเคลียร์ ผู้พากย์ – เจรจา ก่อน ถ้าไม่มีนักพากย์ อย่าเอานักพากย์ที่ไม่มีคุณภาพ หรือไม่เป็นที่ยอมรับ ของวงการมาพากย์ – เจรจาโขน ครูสมพรอธิบายถึงคำกล่าวของคณะผู้จัดการแสดงโขนพระราชทานบางท่าน“ถ้าไม่มีนักพากย์อย่าเล่น จะเอาใครมาเล่นสุ่มสี่สุ่มห้า ไม่ได้ ฟังไม่ได้อย่าเล่น”จากข้อความดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของ คนพากย์โขน ว่าสำคัญ ที่สุด การแสดงโขนจะเกิดขึ้นไม่ได้ถ้าปราศจากผู้พากย์เจรจา และที่สำคัญถึงแม้จะมีผู้พากย์ เจรจา ก็ต้องเป็นผู้พากย์ เจรจา ที่ได้รับการยอมรับ จากวงการแสดงโขน ว่าเป็นผู้ที่มีความสามารถ และเหมาะสมที่จะเป็นผู้พากย์ เจรจาโขนพระราชทานด้วย (สมพร เที่ยงแช่ม, 2560: สัมภาษณ

ในการแสดงโขนพระราชทาน ครูสมพร อธิบายว่า ผู้กำกับการแสดงคือครูประเมษฐ์ บุญยะชัย จะเป็นผู้กำหนดบทโขน ในการแสดงแต่ละตอน ปรับเปลี่ยน ตัดต่อบท จะทำโดยผู้กำกับการแสดง ร่วมกับคนพากย์โขนเมื่อบทโขนถูกกำหนดไว้เป็นมาตรฐานแล้ว อีกประการหนึ่งก็คือ การแสดงโขนพระราชทานจะคัดเลือกนักแสดงที่เป็น ตัวแทนจากสถาบันหลากหลาย ทั้งส่วนภูมิภาค และส่วนกลาง เพราะจากพระราชเสาวนีย์ ในสมเด็จ พระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ ที่พระองค์ท่านให้อนุรักษ์ สืบทอดต้องใช้ เยาวชนแสดงล้วนๆ คนพากย์โขนก็ต้องพากย์ตามบทที่กำหนดมา ออกนอกบทไม่ได้ หรือด้นสด ก็ไม่ได้ มีคนถามว่าการพากย์ โขนพระราชทานทำไม คนพากย์ – เจรจา ต้องเป็นครู 5 ท่าน (ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ครูไก่ เชาวนาท เพ็งสุข และครูน้อย สมพร เที่ยงแช่ม) นี้ ด้วยเหตุผลของความเหมาะสมในบทบาท และหน้าที่ความรับผิดชอบ ที่แตกต่างกัน ของครู จึงลงตัวที่ ครู 5 ท่าน การเข้ามารับหน้าที่พากย์โขนพระราชทาน ตามลำดับดังต่อไปนี้

ลำดับแรก เริ่มต้นด้วย ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ต่อมาเมื่อมีการเพิ่มรอบแสดง การแสดงจัดแสดงหลายรอบ หลายตอน จึงต้องใช้ ผู้พากย์ เจรจา เพิ่มขึ้นอีก จึงต้องคัดเลือกจากความเหมาะสม และมีความสามารถในการพากย์ เจรจา ได้ เชิญครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ครูเชาวนาท เพ็งสุข เป็น ชุดที่ 2 และคนสุดท้าย คือ ครูน้อย สมพร เที่ยงแช่ม จะเข้ามาพากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน (ประเมษฐ์ บุญยะชัย, 2560: สัมภาษณ์)

5) ผลงานด้านการฝึกซ้อมควบคุม และกำกับการแสดง

บทบาทการ การฝึกซ้อมควบคุม และกำกับการแสดง ครูสมพร เที่ยงแช่ม เริ่มขึ้นเมื่อ เริ่มบรรจุรับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง โดยเล่าให้ฟังว่าในการควบคุมการแสดง และกำกับการแสดง ครูได้รับความรู้จากครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ในช่วงที่รับราชการด้วยกัน จัดการแสดงร่วมกัน ครูดำรงศักดิ์เป็นผู้เชี่ยวชาญ ในการตัดต่อเรียบเรียงบทโขนในการแสดงทุกครั้ง ก็จะได้รับหน้าที่ไปพร้อมๆกัน

เนื่องจากครูสมพร เที่ยงแช่ม รับราชการในวิทยาลัยนาฏศิลป ส่วนภูมิภาค ซึ่งมีครูน้อยจึงทำให้ โอกาสในการศึกษาต่อนั้นลำบาก ท่านจึงตัดสินใจไม่ศึกษาต่อ แต่ก็มุ่งมั่นปฏิบัติหน้าที่อย่างดีที่สุด จนทำให้ได้รับรางวัล

รางวัลเกียรติยศที่ได้รับ ได้แก่ รางวัล หนึ่งแสนครูดี จากคุรุสภา ในปี พ.ศ. 2555 (สมพร เที่ยงแช่ม, 2560: สัมภาษณ์)

องค์ความรู้และปรีชาญาณของครูสมพร เที่ยงแช่ม

1. วิธีการฝึกพากย์–เจรจา

ครูสมพร เที่ยงแช่ม อธิบายถึง วิธีการฝึกพากย์–เจรจา ของครู ไม่แตกต่างจากการฝึกพากย์–เจรจา โดยทั่วไป คือตอนแรกเริ่ม เกิดจากการแสดงโขน เป็นประจำ ตั้งแต่เป็นนักเรียน โดยเฉพาะบท เสนาลิง ต้องนั่งดูผู้อื่นแสดง นั่งฟังผู้พากย์ เจรจาเป็นเวลานาน จึงเริ่มเกิดการซึมซับ และเมื่อลองหัดร้องตามพากย์ตาม ก็ท่องได้จำบทได้ แสดงเป็นประจำ ยิ่งไม่ต้องฟังคนพากย์ เพราะพากย์ได้แล้ว ก็พากย์อยู่ในใจ เริ่มอยากเรียนรู้ ฝึกพากย์ เจรจา มาเรื่อยจากการที่ ครูผู้สอนพากย์ – เจรจา หาบทสั้นๆ ให้อ่าน ให้หาความหมายจากคำที่เป็นบทพากย์ที่ครูให้มา ให้ฝึกแบ่งวรรคตอนในบทพากย์ ให้ท่องจนจำได้ แล้วครูก็พากย์ เจรจาบทนั้นๆให้ฟัง แล้วให้พากย์ตาม จากบทสั้นๆ ก็เพิ่มเป็นยาวๆ และยากขึ้นเรื่อยๆ แต่ด้วยความที่ชอบ และอยากพากย์ เจรจาเก่งๆ ตรงไหนที่ไม่คล่องไม่เพราะในความรู้สึกของตนเอง ก็ถามครูให้ครูปรับให้ และไม่เข้าใจ ก็จะถามจากครูผู้สอน ซึ่งขณะนั้น ครูเฉลิมชัยโกมลผลิน เป็นครูสอนพากย์ -เจรจาท่านแรก และครูสมพรยึดบทโขนที่ใช้แสดงพากย์ – เจรจา คือบทโขน ครูเสรี หวังในธรรม คือครูที่แนะนำทุกอย่าง สอนวิชาการพากย์ - เจรจาทุกประเภท จนสามารถพากย์ เจรจาได้อย่างไพเราะ ยากจะหาคนที่พากย์ได้เหมือน เพราะ ครูพากย์ - เจรจาหลายท่านได้แสดงความคิดเห็นเมื่อได้ยิน การพากย์ –เจรจาโขนของครูสมพร มักจะกล่าวกันว่า “น้ำเสียงของครูสมพร ตัวเล็กแต่เสียงใหญ่ กังวานพากย์บทไหนก็ไม่ติดขัด ”หลังจากนั้นก็รับบทบาท คนพากย์โขนตลอดมา (สมพร เที่ยงแช่ม, 2560: สัมภาษณ์)

2. กลเม็ด เคล็ดลับในการพากย์ เจรจาโขน

ครูสมพร เที่ยงแช่ม อธิบายถึง กลเม็ด เคล็ดลับในการพากย์ เจรจาโขน การพากย์โขน สำคัญที่บท ครูมักจะใช้การตัดบทโขนออกเพื่อความเหมาะสม อย่างเช่น ตัดบทร้องที่มี 2 คำให้เหลือ คำเดียวหรือไม่ก็บทนี้ไม่เอาเพลงร้อง ใช้เจรจาแทนเพื่อความกระชับของเวลาในการแสดง เพราะการร้องเพลงกว่าจะบรรยายได้จบจนผู้ชมเข้าใจนั้นช้า แต่เจรจาเป็นการเล่าให้ฟัง ผู้ชมเข้าใจง่ายซึ่งกลเม็ดนี้ ไม่ค่อยมีใครทำ มีแต่ครูสมพรที่ใช้กลเม็ดนี้ในเวลาพากย์ - เจรจาที่มีเนื้อเรื่องตอนนั้นยาว และมีเพลงร้อง หลายเพลงในบทโขน เพราะในการพากย์ - เจรจา นั้นคนที่จะสามารถตัดต่อ ปรับเปลี่ยน ลดทอน บทลงได้ ก็คือผู้พากย์- เจรจา (สมพร เที่ยงแช่ม, 2560: สัมภาษณ์)

3. ความเชี่ยวชาญเฉพาะใน การพากย์–เจรจาโขน

ครูสมพร เที่ยงแช่ม อธิบายถึง ความเชี่ยวชาญเฉพาะใน การพากย์–เจรจาโขน ว่า การที่จะดึงเอาความเชี่ยวชาญ ออกมาใช้ไม่ใช่ง่ายๆ เพราะกว่าจะเรียกว่าเชี่ยวชาญ นั้นต้องสุดยอด แต่ถ้าถามถึงคุณลักษณะเฉพาะของครู ก็คือ การนำสิ่งที่ตัวเราทำได้ดีที่สุด ออกมาใช้ในงานของเรา คำว่าดีที่สุดไม่ใช่เราบอกตนเอง แต่ต้องเป็นคำบอกเล่าของผู้อื่น และผู้อื่นที่พูดก็จะต้องมีความเชี่ยวชาญในศาสตร์และศิลป์ แขนงที่กำลังทำอยู่ นั่นก็คือ การพากย์ – เจรจาโขนนั่นเอง ความชำนาญบางอย่างเราไม่สามารถสร้างขึ้นได้ในเวลาเล็กน้อย แต่ความเชี่ยวชาญจะเกิดขึ้นได้ก็ต้องใช้เวลานาน เพราะมีองค์ประกอบหลายอย่างเช่น อาศัยความจำ อาศัยการฝึกฝน อาศัยความรู้ความสามารถ และสิ่งที่ขาดไม่ได้ ก็คือต้องอาศัยพรสวรรค์ประกอบกับพรแสวง จึงจะทำให้เกิดความชำนาญ และนำมาซึ่งคำว่า“เชี่ยวชาญเฉพาะ”ของแต่ละบุคคล ความเชี่ยวชาญเฉพาะ คงจะอยู่ที่การพากย์เป็นประจำ ตัดต่อบทโขนเป็นประจำ จนเกิดความชำนาญ จำได้ ไม่ต้องดูบทอ่าน (สมพร เที่ยงแช่ม, 2560: สัมภาษณ์)

4. ลีลาในการใช้เสียงพากย์ เจรจาโขน

ครูสมพร เที่ยงแช่ม อธิบายถึง ลีลาในการใช้เสียงพากย์ เจรจาโขน ว่าอยู่ที่การใช้น้ำเสียง และพรสวรรค์ที่มีผสานกับพรแสวงเข้าช่วย จึงจะสามารถออกลีลาได้ เพราะนักพากย์บางคน ไม่สามารถออกลีลาได้ เพราะตนไม่มีลูกเล่น พากย์ไปตามบทที่ได้รับ ไม่มีการแทรกความเป็นปัจจุบัน ลีลาในน้ำเสียง แทรกอารมณ์นั่น นี่ ได้ เปรียบเหมือนการคัดลายมือที่ต้องอยู่ในเส้นบรรทัดบังคับให้คัดตาม คือคนฟังก็จะฟังและดูการแสดงได้เข้าใจ แต่ขาดอรรถรส บทโศกไม่ชวนร้องไห้ บทหัวเราะ ก็ไม่กล้าหัวเราะตาม แต่คนดูทราบว่าบทนี้พระรามร้องให้เมื่อเห็นศพนางสีดาตายลอยทวนน้ำมา แต่ฟังเสียงพากย์ ขาดเสียงสะอื้นในอกของคนพากย์ มันจะแตกต่างกันตรง น้ำเสียง ครูสมพร จึงมักได้รับบทบาทพากย์ โขนตัวยักษ์ และลิง ด้วยลีลาคือบทยักษ์ครูสมพร ก็จะใส่อารมณ์ รัก โลภ โกรธ หลง หรือบทลิง ครูสมพร ก็จะต้อง ต่อล้อต่อเถียง ทะเลาะชวนตี ยั่วเย้าให้คู่แสดงอารมณ์เสีย เกิดอารมณ์ตอบรับ จึงจะกล่าวได้ว่า มีลีลาในการใช้เสียง พากย์ เจรจาโขน (สมพร เที่ยงแช่ม, 2560: สัมภาษณ์)

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ที่มา: เกษนิภา นิลบาลัน

ภาพประกอบ 91 สมพร เที่ยงแช่ม กับผู้วิจัย

5. การใช้เทคนิคพิเศษกับ บทบาทที่ได้รับในการพากย์ – เจรจาโขน

ครูสมพร เที่ยงแช่ม อธิบายถึง การใช้เทคนิคพิเศษกับ บทบาทที่ได้รับในการพากย์ – เจรจาโขนว่า ไม่ทราบว่าเป็นเทคนิคพิเศษหรือไม่ กับกลวิธีที่ใช้ แต่ใช้ได้ผลมาตลอด คือ การตะเบ็งเสียงอย่างไร ให้ฟังแล้ว ไพเราะ ตามปกติแล้วการตะโกน ของคนเรา คงไม่มีความไพเราะ ถ้าไพเราะจะไม่เรียกว่าตะโกน แต่การพากย์ เจรจา ต้องตะเบ็งเสียง ให้ผู้ชมได้ยิน เพราะในอดีต ยังไม่มีไมโครโฟนเครื่องกระจายสียง การแสดงโขน โดยเฉพาะโขนกลางแปลง ผู้พากย์เจรจาจะต้องตะเบ็งเสียงให้ได้ยินอย่างทั่วถึงทั้ง ผู้แสดง ผู้ชม และนักดนตรีด้วย แต่จะทำอย่างไร จึงจะตะเบ็งเสียงหรือบางที ถึงขั้น ตะโกน จะทำอย่างไรจึงจะไพเราะ ครูสมพร เที่ยงแช่ม แนะวิธีการทำเสียงตะโกนให้ไพเราะ โดยใช้วิธีเดียวกันกับการร้องเพลงโอเปร่า (Opera) ของฝรั่งที่เขาทำกัน ผู้พากย์ จะต้องมีความแม่นยำในบันไดเสียงดนตรี ร้องให้เสียงถึงคีย์ และที่สำคัญต้องออกอารมณ์ ผู้พากย์ ต้องฟังมาก ใช้มาก ฝึกมาก ใช้ 3 มาก ก็จะเป็นผู้พากย์ เจรจา ที่มีเทคนิคการพากย์เฉพาะตน (สมพร เที่ยงแช่ม, 2560: สัมภาษณ์)

จากการวิเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณของคนพากย์โขน จากครูพากย์โขนทั้ง 5 ท่าน ที่ได้รับคัดเลือกให้เป็นผู้พากย์โขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ซึ่งประกอบด้วย ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น ครูเชาวนาท เพ็งสุข ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ และครูสมพร เที่ยงแช่ม สามารถสรุปประเด็นองค์ความรู้ และปรีชาญาณของครูพากย์โขน เป็นแผนภูมิของครูสมพร เที่ยงแช่ม ได้ดังนี้

ภาพประกอบ 92 แสดงองค์ความรู้และปรีชาญาณของ ครูสมพร เที่ยงแช่ม

จากการวิเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณของคนพากย์โขน จากครูพากย์โขนทั้ง 5 ท่าน ที่ได้รับคัดเลือกให้เป็นผู้พากย์โขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ ซึ่งประกอบด้วย ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น ครูเชาวนาท เพ็งสุข

ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ และครูสมพร เที่ยงแซ่ม สามารถสรุปประเด็นองค์ความรู้ และปรีชาญาณของครูพากย์โขน เป็นตารางได้ดังนี้

1. วิธีฝึกพากย์ –เจรจา

การฝึกพากย์ – เจรจา เป็นปรีชาญาณของ คนพากย์โขนทุกคน จะต้องปฏิบัติ แต่ขึ้นอยู่กับว่าใครจะมีกลวิธีในการฝึกพากย์อย่างไร สำหรับครูทั้ง 5 ท่าน ในการฝึกพากย์ เจรจา มีกลวิธีดังตาราง ที่แสดงไว้ ต่อไปนี้

ตาราง 5 วิเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณของครูพากย์โขน 5 คน

คนพากย์โขน	วิธีฝึกพากย์ -เจรจา
ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม	-ขึ้นอยู่กับ ระเบียบวิธี ของครูผู้ถ่ายทอดที่กำหนด -นิยมฝากตัว เป็นศิษย์ของ ครูที่มีความสามารถ -หมั่นฝึกฝน หาความรู้เพิ่มเติม
ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น	-ครูหาบทสั้นๆให้อ่าน -ฝึกแบ่งวรรคตอนในบท -หาความหมายจากคำในบทแล้วใส่อารมณ์ ในคำ -ฝึกพากย์ ให้คล่องแคล่ว
ครูเชาวนาท เพ็งสุข	-ครูผู้สอนหาบทสั้นๆให้อ่าน ฝึกพากย์ และท่องจำ หาให้ได้ทุกบท -ฝึกพากย์ให้ชำนาญทุกประเภท -ความหมายจากคำในบทพากย์ -ฝึกแบ่งวรรคตอนในบทประพันธ์ -ฝึกพากย์ให้ชำนาญทุกประเภท -ความหมายจากคำในบทพากย์ -ฝึกแบ่งวรรคตอนในบทประพันธ์
ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ	-ใช้วิธีครูพักลักจำ -ครูให้บทพากย์สั้นๆอ่านแบ่งวรรคตอนให้ถูกต้องตามอักขรวิธี -ค้นหาความหมายอ่านแบ่งวรรคตอนให้ถูกต้องตามอักขรวิธี -ค้นหาความหมายของคำในบทพากย์ -ฝึกพากย์ทุกประเภทให้เกิดความชำนาญ

ตาราง 5 วิเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณของครูพากย์โขน 5 คน (ต่อ)

คนพากย์โขน	วิธีฝึกพากย์ -เจรจา
ครูสมพร เที่ยงแช่ม	-สังเกตการณ์ พากย์ ของครูพากย์โขนเป็น ประจำบนเวที -ครูให้บทพากย์สั้นๆอ่านแบ่งวรรคพากย์โขนเป็น ประจำบนเวที -ครูให้บทพากย์สั้นๆอ่านแบ่งวรรคตอนให้ถูกต้องตามอักขรวิธี -ค้นหาความหมายของคำในบทพากย์ -ฝึกพากย์ทุกประเภทให้เกิดความชำนาญ

2. กลเม็ดเคล็ดลับ การพากย์

สำหรับกลเม็ดเคล็ดลับ ในการพากย์ เจรจา ครูทั้ง 5 ท่านจะมีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด จะเป็นด้วยลักษณะนิสัยส่วนตัว บุคลิกของแต่ละคน และด้วยครูทุกท่านมีเนื้อเสียงที่แตกต่างกันจึงต้อง ใช้น้ำเสียงในบทบาทที่แตกต่าง ดังตาราง ต่อไปนี้

ตาราง 6 วิเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณของครูพากย์ เจรจาโขน

คนพากย์โขน	กลเม็ดเคล็ดลับ การพากย์– เจรจาโขน
ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม	-มีสำเนียงใน น้ำเสียงชัดเจน -มีน้ำเสียง กังวานมีอำนาจ -มีการใช้คำ ไวพจน์ -มีปฏิภาณ ไหวพริบ สามารถส่งมุขได้เฉียบพลันทันถ่วงที -ออกเสียง ร ล ได้ชัดเจน
ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น	-.ใช้ปฏิภาณไหวพริบในการการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าบนเวทีอย่างเฉียบพลัน -มีการส่งมุข ต่อมุข แก้มุข -รู้บันไดเสียงและตัวโน้ต -ไล่เสียงตัวโน้ตได้ถูกต้องตามคีย์

ตาราง 6 วิเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณของครูพากย์ เจรจาโขน (ต่อ)

คนพากย์โขน	กลเม็ดเคล็ดลับ การพากย์– เจรจาโขน
ครูเชาวนาท เพ็งสุข	-ด้นกลอนสดได้อย่างชำนาญ -มีความรู้เรื่องบทประพันธ์ทุกประเภท -มีปฏิภาณไหวพริบในการแทรกบทโขนด้วยเพลง -ใช้จิตวิญญาณในการพากย์
ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ	-มีน้ำเสียงจริตจกร้านเมื่อพากย์ตัวนางตามบทบาทของแต่ละตัว -ไม่ตะโกนเวลาพากย์รู้จัก ทิ้ง ทอดคำ -ใช้ลูกตกในการขึ้นเสียงพากย์ ตรงคีย์ ไม่ลอย -มีความรู้เรื่องอัขรวิธี วจีวิภาค วากยสัมพันธ์ และฉันทลักษณ์
ครูสมพร เที่ยงแช่ม	-ตัด แต่งบท โขนให้เหมาะสมกับ เวลาที่แสดง -ใช้การเจรจา แทนเพลงร้องในการแสดง โขน - สามารถตัด ต่อ ปรับเปลี่ยน ลดทอน บทพากย์ – เจรจา

3. ความเชี่ยวชาญพิเศษในการพากย์– เจรจาโขน

ความเชี่ยวชาญพิเศษ เป็นสิ่งที่บงบอกความแตกต่างในการพากย์เจรจา ของครูแต่ละคนเนื่องจาก คนเราทุกคนเกิดมา มีทุกสิ่งไม่เหมือนกัน ไม่ว่าจะเป็นความคิด การกระทำ หรือแม้แต่ วิธีปฏิบัติ จึงทำให้เกิดความต่าง ที่หลากหลาย นำมาซึ่งความเชี่ยวชาญพิเศษของแต่ละคน ดังตาราง 7

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ตาราง 7 วิเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณของครูพากย์โขน

คนพากย์โขน	ความเชี่ยวชาญพิเศษในการพากย์– เจรจาโขน
ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม	- มีความสามารถสูงเรื่องการพากย์-เจรจาโขนด้วยสำเนียงภาษากลางที่ถูกต้องชัดเจน - สามารถเล่นตลกในการพากย์-เจรจาได้ส่งมุขตลกรับมุขได้ - ฟังเสียงลูกตกออกโดยฟังเลี่ยงจากลูกระนาด
ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น	-มีประสบการการพากย์ทุกประเภทอย่างคล่องแคล่ว -แก้ปัญหาเฉพาะหน้าแก้เกมได้อย่างทันท่วงที -ด้นกลอนสดได้โดยไม่ต้องถือบท -แต่งบทประพันธ์ บทโขน จัดการแสดง กำกับการแสดงได้ -บอกเพลงหน้าพาทย์ ได้
ครูเชาวนาท เพ็งสุข	-มีความรู้เรื่องฉันทลักษณ์ -สำเนียงไม่เหน่อ -รู้อารมณ์ของผู้แสดง ดึงเอาความรู้สึกของผู้พากย์ บอกผู้ชมให้รับรู้ความรู้สึกของผู้แสดงได้ - รู้เรื่องรามเกียรติ์อย่างละเอียดทุกตอน
ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ	-เชื่อว่าความสามารถเกิดจากพรสวรรค์ และพรแสวง -ขยันฝึกซ้อม -มีลูกเล่นที่หางเสียง -พากย์ทุกบท พระนาง ยักษ์ ลิง -น้ำเสียงมีจริตจกร้าน ไม่มีใครทำได้เหมือน
ครูสมพร เที่ยงแช่ม	-การนำสิ่งที่ตัวเรา ทำได้ดีที่สุด ออกมาใช้ในงาน ของเรา “คำว่าดี ที่สุดไม่ใช่เราบอกตนเอง แต่ต้องเป็นคำบอกเล่า ของผู้อื่น” -จะต้องมีความเชี่ยวชาญใน ศาสตร์และศิลป์ แขนงที่กำลังทำอยู่ นั่นก็คือ การ พากย์ – เจรจาโขน

4. ลีลาในการใช้เสียงพากย์

ลีลาในเสียงพากย์- เจรจา เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่แสดงให้เห็นปรีชาญาณของ คนพากย์โขน สิ่งนี้ถือเป็นรูปธรรมที่เกิดขึ้นในจิตสำนึก รับรู้ด้วยใจแล้วสร้างพลังขึ้นในตน

ส่งต่อไปยังบุคคลอื่นได้ จึงเป็นปรีชาญาณของ คนพากย์โขน ทุกคนที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ดังตาราง 8

ตาราง 8 วิเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณของครูพากย์ เจรจาโขน

คนพากย์โขน	ลีลาในการใช้เสียงพากย์– เจรจาโขน
ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม	- มีสายสัมพันธ์กันระหว่างผู้พากย์กับผู้แสดง มองตาก็รู้ใจสื่อถึงตัวละครตัวนั้นๆได้อย่างแยบยล ส่งอารมณ์ถึงผู้ชม -การตีบทในน้ำเสียง ใช้น้ำสียงเหมาะกับบทบาท
ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น	-การใช้อารมณ์ภายในส่งสู่ตัวละคร โดยถืออารมณ์ของตัวละครเป็นหลัก ในการพากย์ - เจรจา -ใช้กระแสเสียงสื่ออารมณ์ได้ไพเราะสมบทบาท
ครูเชาวนาท เพ็งสุข	-ใช้เสียงเต็มพลังปอด เปล่งเสียงให้สุดเสียงควบคุมเสียงให้มั่นคง -ใช้อารมณ์ภายในสื่อให้ผู้แสดงส่งอารมณ์ไปยังผู้ชมให้เกิดอารมณ์คล้อยตาม
ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ	- เสียงที่น่าฟังนุ่มนวล มีมิติเป็นเอกลักษณ์ส่วนตัว ไม่มีใครเหมือน -มีการแบ่งคำ มีลูกหยอด มีการทอดเสียง - มีการส่งอารมณ์ความรู้สึกที่ชัดเจนลงในบทพากย์เพื่อส่งต่อไปยังผู้ชม
ครูสมพร เที่ยงแช่ม	- น้ำเสียงกังวาน ดุดัน - อยู่ที่การใช้น้ำเสียง เหมาะกับบทบาท - บทโศกต้องชวนสะอื้นในอก บทหัวเราะ ต้องชวน หัวเราะ มันจะแตกต่างกัน ตรง น้ำเสียง

5. เทคนิคพิเศษในการพากย์ – เจรจาโขน

เทคนิคพิเศษ เป็นสิ่งที่แสดงความต่างของคนพากย์โขน เพราะคนเรามีความพิเศษคนละด้าน ด้วยเหตุนี้การที่ คนพากย์โขน จะพากย์โขนได้ไพเราะเหมาะสม นั้นย่อมขึ้นอยู่กับความพิเศษ ของเทคนิค และความพิเศษของแต่ละคนด้วย เทคนิคพิเศษ ของครูทั้ง 5 ท่าน แสดงดังตาราง 9

ตาราง 9 วิเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณของครูพากย์ - เจรจาโขน

คนพากย์โขน	เทคนิคพิเศษในการพากย์โขน– เจรจาโขน
ครูธีรภัทร์ ทองนิ่ม	-เล่นตลกแทรกการแสดงได้ทุกตอน -ส่งมุขบนเวทีไม่มีการเตรียมบท ไม่มีการบอกบท -ไม่มีการกำหนดบทตลกไว้ในบทโขน
ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น	-การดึงอารมณ์ 3 ส่วนในการแสดงแต่ละครั้ง คือต้องพากย์ ให้สื่อถึง ตัวละคร และส่งต่อไปยังผู้ชมให้เกิดอารมณ์ร่วมเดียวกัน -จำบทได้อย่างชำนาญโดยไม่อ่านบท
ครูเชาวนาท เพ็งสุข	**-**การใช้เสียงในบทโศก ละห้อย น่าสงสาร ไม่ใช่โศกเศร้าคร่ำครวญ -การใช้เสียงหัวเราะในการพากย์- เจรจาสร้างความสุขให้ผู้ชมอย่างได้อารมณ์ ทั้งหัวเราะแบบมีความสุข และหัวเราะเยาะเย้ยถากถาง
ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ	-แบ่งคำในบทพากย์ให้ถูกต้องตามฉันทลักษณ์ -การทอดเสียงที่แตกต่างจากจากคนอื่น -การส่งอารมณ์ในการพากย์ เพื่อสื่ออารมณ์ถึงตัวแสดง และส่งอารมณ์ไปยังผู้ชม -มีจริตจกร้านในน้ำเสียง
ครูสมพร เที่ยงแช่ม	-การตะโกน เสียงอย่างไร ให้ฟังแล้ว ไพเราะ - มีความ แม่นยำใน บันไดเสียงดนตรี -ทำเสียง ตะโกนให้ไพเราะ โดยใช้ วิธีเดียวกันกับการร้องเพลงโอเปร่า (Opera)

จากตารางสรุปการวิเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณของครูพากย์โขน จะเห็นได้ว่า ครูทั้ง 5 ท่าน มีองค์ความรู้และปรีชาญาณของการ พากย์ – เจรจาโขน ทั้งข้อเหมือนและข้อต่าง ด้วยกลวิธีและความสามารถเฉพาะตัวของแต่ละบุคคล แต่ทั้งนี้และทั้งนั้น ครูทั้ง 5 ท่าน ก็ยังต้องยึดหลักทฤษฎีเดียวกัน ในการเรียนรู้และถ่ายทอด จากบรมครูในอดีตที่ถ่ายทอดสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน

ตอนที่ 3 การสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในการพากย์-เจรจาโขน

การศึกษาการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในการพากย์-เจรจาโขน ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิเคราะห์ ออกเป็น 6 หัวข้อ ประกอบด้วย 1) หลักปฏิบัติทางเสียง 2) หลักปฏิบัติด้านคำร้อง 3)หลักปฏิบัติด้านการใช้เสียงเอื้อน 4) หลักปฏิบัติด้านการแบ่งช่วงการหายใจ 5) หลักปฏิบัติด้านการควบคุมจังหวะ และ 6) หลักปฏิบัติการสื่ออารมณ์กับการพากย์ เจรจาโขน ศิลปะในการพากย์ – เจรจาโขน เป็นศิลปะที่แสดงถึงความงดงามของเสียง คำพากย์ – เจรจา คำร้อง การเอื้อน การเล่นจังหวะ การหายใจ ตลอดจนการถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกของ ผู้ประพันธ์บทพากย์ – เจรจา ผ่านผู้พากย์ – เจรจาโขน ส่งต่อไปยังนักแสดง และผู้ชมตามลำดับ ซึ่ง จะต้องอาศัยคีตลักษณ์ของผู้พากย์ – เจรจาโขน ซึ่งเปี่ยมด้วยประสบการณ์ด้านการพากย์ – เจรจาโขน จึงจะสามารถสร้างความประทับใจและส่งอารมณ์ความรู้สึกไปยังนักแสดง และทำให้นักแสดง สามารถถ่ายทอดความรู้สึกไปยังผู้ชมได้อย่างประทับใจ ประสบการณ์ด้านการพากย์ เจรจาโขน อาจเกิดขึ้นจากหลายด้าน และหนึ่งในประสบการณ์อันโดดเด่นที่เป็นประสบการณ์ตรงของคนพากย์โขน ก็คือการเลียนแบบ หรือที่เรียกกันว่า ครูพักลักจำ นับเป็นพื้นฐานทางความคิด ที่คนพากย์โขน ไม่อาจปฏิเสธได้ การใช้วิธี ครูพักลักจำ มักเป็นพื้นฐานเริ่มต้นในการฝึกหัดทางศิลปะ การฝึกฝนถ่ายทอดของครูไปสู่ศิษยานุศิษย์ ครูผู้ถ่ายทอดมักเป็นแบบให้กับศิลปินลูกศิษย์ ได้ลอกเลียนแบบ ถ่ายแบบและสร้างสรรค์ผลงาน ผสมผสานพรสวรรค์ที่มีในตัว จนกลายเป็นอัตลักษณ์ เฉพาะตนในที่สุด การสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในการพากย์-เจรจาโขน ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยได้ทำการค้นหาอัตลักษณ์ ของครูพากย์ เจรจาโขน 5 ท่าน ซึ่งเป็นแบบฉบับเฉพาะตนของครูแต่ละท่าน แล้วนำมาเทียบเคียงกับทฤษฎี ทางคีตศิลป์ อันประกอบด้วย เสียง คำร้อง การเอื้อน จังหวะ การหายใจ ตลอดจนการสื่ออารมณ์ ความรู้สึก มาสร้างเป็นกลวิธีในการพากย์ – เจรจานำเพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ศาสตร์ทางด้านศิลปะการพากย์ – เจรจาโขน และ ใช้เป็นเครื่องมือในการฝึกปฏิบัติการพากย์ – เจรจาโขน ของเยาวชนรุ่นหลังและผู้สนใจในศาสตร์ ด้านนี้ได้นำมาฝึกปฏิบัติเป็นเบื้องต้น เพราะการพากย์ – เจรจาโขน ถ้าผู้ฝึกเริ่มต้นฝึกด้วยหลักและวิธีที่ถูกต้อง ที่บรมครูผู้เชี่ยวชาญเคยปฏิบัติต่อๆกันมา นำมาเป็นแบบอย่าง แนวทางในการฝึกและขยันฝึก ขยันทบทวนเป็นประจำ ตามหลักปฏิบัติดังที่ผู้วิจัยจะนำเสนอ 6 ข้อ ได้แก่ หลักปฏิบัติทางด้านเสียง ด้านคำร้อง ด้านการใช้เสียงเอื้อน การควบคุมจังหวะ การแบ่งช่วงหายใจ และการสื่ออารมณ์ในการพากย์ เจรจาโขน ดังรายละเอียด ต่อไปนี้

3.1 หลักปฏิบัติทางด้านเสียง

ธรรมชาติของเสียง ถือเป็นสิ่งสำคัญที่สุดที่ ผู้พากย์ – เจรจาโขน ต้องมี และต้องเป็นกระแสเสียงที่มีเอกลักษณ์ของแต่ละบุคคล ถึงแม้ว่าการเลียนแบบเสียงของครูพากย์ – เจรจาโขน ที่มี

ความสามารถ และเป็นที่ยอมรับในวงการ การแสดงโขน แต่ในความเป็นตัวตนของผู้ที่สนใจจะฝึกพากย์ – เจรจาโขนนั้น ย่อมที่จะต้องสร้างอัตลักษณ์เฉพาะตน เพราะฉะนั้น ผู้พากย์ – เจรจาโขนรุ่นใหม่ จึงควรใช้กระแสเสียงที่มีความเป็นตัวตน ให้มากที่สุดและผสานวิธีการที่ชาญฉลาด กลเม็ดเคล็ดลับ ความ เชี่ยวชาญพิเศษ ที่เป็นปรีชาญาณ ของบรมครูพากย์ – เจรจาโขนมาเป็นแบบในการปฏิบัติการพากย์ – เจรจาโขน ไม่ว่าจะเป็นการแสดงอารมณ์ความรู้สึกออกมาทางน้ำเสียง หรือแม้แต่การใช้เสียงสูงต่ำที่ แตกต่างกันของผู้หญิงและผู้ชาย จะต้องไม่บีบเสียงให้สูงหรือหลบเสียงให้ต่ำจนเกินเหตุ แต่ให้เปล่งเสียง อย่างเต็มที่ แต่ไม่ใช่ตะโกน เปล่งเสียงโดยใช้น้ำเสียงที่มีความพอดี เพราะกระแสเสียง ของมนุษย์ย่อมมี ความแตกต่างกัน ด้วยปัจจัยต่างๆ เช่น อายุ เพศ รูปร่าง เป็นต้น โดยทั่วไปผู้ชายจะมีน้ำเสียงทุ้ม และต่ำ ส่วนผู้หญิงจะมีเสียงสูงและแหลมเช่นเดียวกันกับ กล่าวถึงกระแสเสียงของผู้ชายกับผู้หญิงไม่เท่ากัน ในการพากย์ เจรจาโขน นั้น ถ้าผู้หญิงสบาย ผู้ชายก็ลำบาก แต่ถ้าผู้ชายสบาย ผู้หญิงก็ลำบาก ดังนั้น ดนตรี จึงมีเสียงกลาง การทำเพลงจึงต้องทำเสียงให้มีลูกตกรับสัมผัส”

นอกจากการตีบทในน้ำเสียง วิธีการใช้เสียงในการพากย์ – เจรจาโขน จะใช้กระแสเสียงสื่ออารมณ์ได้ไพเราะเหมาะสมกับบทบาทการแสดง ใช้น้ำเสียงดึงอารมณ์สื่อถึงตัวละครและส่งต่ออารมณ์ด้วยน้ำเสียงให้ตัวละคร แสดงบทบาทตามกระแสเสียงที่ครูพากย์โขนส่งอารมณ์ด้วยลีลาในน้ำเสียง ให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมในการรับชมการแสดงโขน เวลาปฏิบัติการพากย์ เจรจา จะใช้พลังเสียงอย่างเต็มปอดเปล่งเสียงให้สุดเสียง แต่ไม่ใช่ตะโกน ควบคุมน้ำเสียงให้มั่นคง ในกระแสเสียงมีจริตจกร้าน โดยเฉพาะเวลาพากย์ ตัวนาง รู้จักทิ้งทอดคำ และกลเม็ดเคล็ดลับที่สำคัญ คือมีลูกเล่นที่หางเสียง เช่น “การใช้ลีลาการพากย์ เจรจาโขน การแบ่งคำ การใช้คำ สร้างอารมณ์ในน้ำเสียง เช่น บทพากย์ ดังนี้

“ทรงพระสรวญ สำรวญร่า ..ฮ่า.....ฮ่า.....ฮ่า.....ฮ่า.....ฮ่า ฮ่า ฮ่า” มีลูกเล่นที่หางสียง ใช้น้ำเสียงส่งอารมณ์ไปให้ผู้ชมคล้อยตาม

สรุปการใช้กระแสเสียงให้สื่ออารมณ์ส่งไปยังผู้พากย์ – เจรจาโขน ได้นั้นจึงเป็นคุณสมบัติอันโดดเด่น ของผู้พากย์ เจรจาโขน ที่จะทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์คล้อยตาม ที่พอสรุปได้ดังนี้

1. ผู้พากย์ เจรจาโขนจะต้องมีกระแสเสียงไพเราะแจ่มใส เป็นกังวาน ไม่แหบพร่าสั่นเครือ เป็นคุณสมบัติข้อแรก ถ้าไม่มีคุณสมบัติข้อนี้ จะเป็นผู้พากย์ – เจรจาโขนได้ไม่ดี

2. ใช้น้ำเสียงสื่ออารมณ์ความรู้สึกตามบทบาทอย่างเป็นธรรมชาติทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์คล้อย ตาม ในการแสดงบทบาท แต่ละตัวแสดง

3. มีความสม่ำเสมอในน้ำเสียง ไม่ใช้น้ำเสียงที่ดังบ้าง เบาบ้างจนทำให้ขาดอรรถรสในการชมการแสดงโขน

3.2 หลักปฏิบัติทางด้านคำร้อง

คำร้อง ถือเป็นความสำคัญต้นๆในการฝึกพากย์ - เจรจาโขน ผู้ที่จะฝึกพากย์ – เจรจาโขน ให้เกิดประสิทธิภาพได้นั้น จะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ทางด้านภาษาศาสตร์เป็นอย่างดี โดยเฉพาะความรู้ด้าน ฉันทลักษณ์ จะต้องเป็นผู้ที่มีความชำนาญในเรื่องการอ่านคำประพันธ์ทุกประเภท อีกทั้งสามารถแบ่งจำนวนคำของบทประพันธ์ประเภทกาพย์ยานี 11 และกาพย์ฉบัง 16 อย่างถูกต้อง นอกจากนี้ ผู้ฝึก พากย์ – เจรจา ยังต้องมีความรู้เรื่องคำไวพจน์เป็นอย่างดี คำไวพจน์ หมายถึง คำที่เขียนต่างกันแต่มีความหมายเหมือนกันหรือใกล้เคียงกันมาก ในหนังสือแบบเรียนภาษาไทยของพระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย อาจารยางกูร) หมายถึง คำที่ออกเสียงเหมือนกันแต่เขียนต่างกัน และมีความหมายเหมือนกัน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546) การใช้คำไวพจน์ในการพากย์ – เจรจาโขน คำหรือวลีใน ภาษาไทยต่างๆ ที่ผู้พากย์ เจรจาโขนจะต้องมี และสามารถนำมาใช้ในการพากย์ – เจรจา และแต่งบทโขนได้ โดยมีทั้งคำที่เป็นไวพจน์ คำที่อยู่ในวงศัพท์เดียวกัน อาทิ โน่น นั่น โน้น แจ่ม แจ้ง ผู้พากย์เจรจาโขน จะต้องมีเก็บไว้ในสมองของตน เพื่อพร้อมที่จะนำออกมาใช้ได้ทุกเมื่อ จะยกตัวอย่างดังตาราง 10 ต่อไปนี้

ตาราง 10 แสดงคำไวพจน์ตัวละครในเนื่องรามเกียรติ์

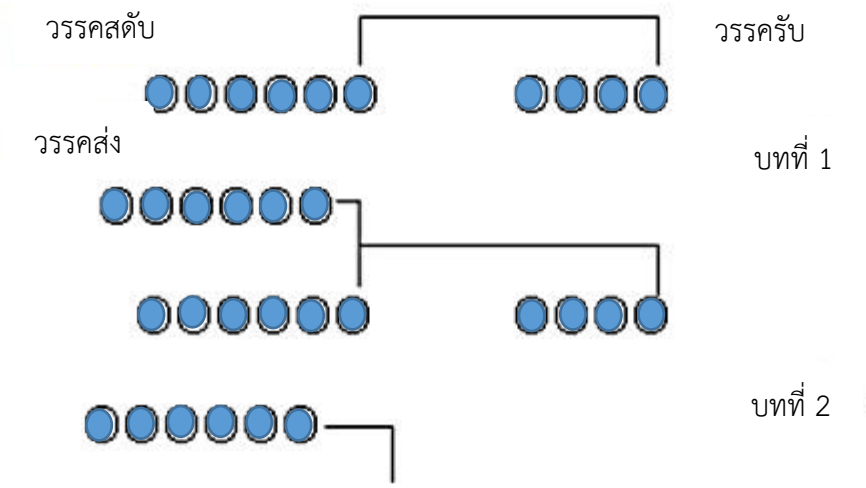
ชื่อ	คำไวพจน์	ความหมาย
พระอิศวร	พระศิวะ	พระเจ้าองค์หนึ่งของฮินดู
	พระอิศรา	นามเรียกพระอิศวร
	พระอิศโลโมลี	ผู้เป็นจอมโลก
	พระมเหศวร	เทพเจ้าผู้ใหญ่
	พระนิลกัณฐ์	ผู้มีคอเป็นสีดำ
	พระสยมภูวญาณ	ผู้เกิดเองเป็นเอง
	พระสยมภูวนาถ	พระผู้เป้นที่พึ่ง
	พระจอมไศล	ผู้เป็นใหญ่แห่งขุนเขา
	พระจอมไกรลาส	ผู้เป็นใหญ่แห่งเขาไกรลาส
หนุมาน	วายุบุตร	ลูกลม
	บุตรพระพลาย	ลูกลม
	โอรสพระพลาย	ลูกพระพลาย
	ลูกลม	ลูกลม
	คำแหงหนุมาน	ผู้กล้าหาญ

ตาราง 10 แสดงคำไวพจน์ตัวละครในเนื่องรามเกียรติ์ (ต่อ)

ชื่อ	คำไวพจน์	ความหมาย
ยักษ์	ยักษ์ขิณี,ยักษิณี	นางยักษ์
	อสุรีย์	ยักษ์
	อสุรา	ยักษ์
	ยักษา	ยักษ์
	อสุรินทร์	ยักษ์
	อสุเรศ	ยักษ์

จากตัวอย่างคำไวพจน์ ในตารางสรุปได้ว่า การคัดคำร้องมาเพื่อใช้แต่งบทพากย์ – เจรจา โขนนั้น บทประพันเรื่องรามเกียรติ์ได้ถูกรังสรรค์ ไว้อย่างงดงาม หลากหลายไม่ว่าจะเป็นคำไวพจน์ที่เป็นชื่อตัวละคร ชื่อสถานที่ เครื่องใช้ อวัยวะในร่างกาย หรือแม้แต่อิริยาบถ ต่างๆของตัวละคร ที่ถือเป็นศัพท์พื้นฐานที่ผู้พากย์ – เจรจา โขน จะต้องมีเก็บไว้ในคลังสมองเพื่อที่จะนำออกมาใช้ในการแก้ปัญหาการแสดงเมื่อเกิดปัญหาขึ้นโดยปัจจุบันทันด่วน การแบ่งคำในการพากย์ เจรจาโขน นั้นผู้พากย์เจรจา จึงต้องมีความรู้เกี่ยวกับ ฉันทลักษณ์ของกาพย์ยานี 11 และกาพย์ฉบัง 16 เป็นอย่างดีในขั้นต้น การใช้ฉันทลักษณ์ในบทพากย์นั้นใช้บทประพันธ์อยู่ 2 ชนิด คือ

1) กาพย์ฉบัง 16 บทประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง 16 ประกอบด้วยคำทั้งหมด 16 คำ แบ่งเป็น 3 ช่วง หรือ 3 วรรค คือ แบ่งเป็น (6/4/6)วรรคแรกมี 6 คำ วรรคที่ 2 มี 4 คำ และวรรคที่ 3 มี 6 คำ ดังนั้นการแบ่งคำพากย์ใช้ทำนองเดียวกันทั้งหมด ซึ่งจะแทรกคำเอื้อนในวรรคใด ขึ้นอยู่กับประเภทของการพากย์นั้นๆ เช่นบทพากย์รถ (ช้าง ม้า ตามแต่จะใช้สิ่งใดเป็นพาหนะ) ใช้ในเวลาการชมพาหนะ ดังตัวอย่างภาพประกอบ 93



ภาพประกอบ 93 แผนผังกาพย์ฉบัง 16

“เสด็จทรงรถเพชรเพชรพราย พรายแสงแสงฉาย
จำรูญจำรัสรัศมี”

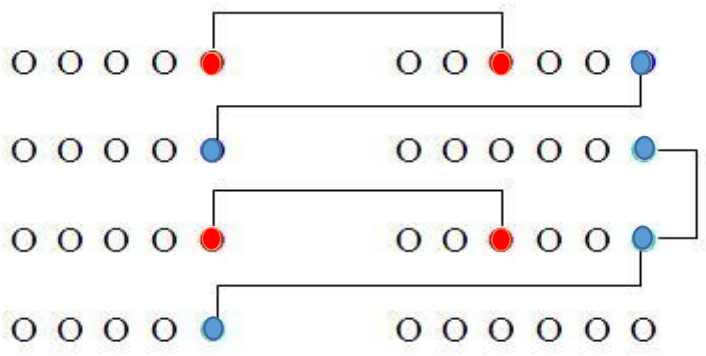
โดยมีวิธีแบ่งคำการพากย์ เจรจาดังตาราง 11

ตาราง 11 การแบ่งวรรคตอนของคำพากย์ กาพย์ฉบัง 16

เสด็จ		รถ	เพชร	เพชร	พราย	.....	พราย	แสง	แสง	ฉาย					
ทรง															
1	2	3	4	5	6	.....	1	2	3	4					
จำ	รูญ	จำ	รัส	เออ	เฮ่อ	รัศ	มี								
				เอ่อ	เอย										
1	2	3	4	.....		5	6								

2) กาพย์ยานี 11

แผนผังกาพย์ยานี 11



ภาพประกอบ 94 แผนผังกาพย์ยานี 11

คำประพันธ์ชนิดนี้ หนึ่งบท มี 4 วรรค หนึ่งบทมี 2 บาท บาทละ 2 วรรค เรียก บาทเอก และบาทโท วรรคหน้า 5 คำ วรรคหลัง 6 คำ เมื่อรวมคำทั้งหมดใน หนึ่ง บท จะมี 22 คำ และ หนึ่งบาท จะมี 11 คำ ในการแบ่งคำในบทพากย์ที่เป็นกาพย์ยานี 11 นี้จึงแบ่งการพากย์ที่แตกต่างจากกาพย์ฉบัง 16 ดัง ตัวอย่างเช่น

“ปางพระบัลลังก์นาค ผู้แบ่งภาคจากวารี
สถิตแท่นอันผ่องศรี ณ สุวรรณพลับพลา”

โดยมีวิธีแบ่งคำในการพากย์ – เจรจา ตามตารางการแบ่งวรรคคำพากย์ กาพย์ยานี 11 ดังตาราง 12

ตาราง 12 การแบ่งวรรคตอนของคำพากย์ กาพย์ยานีย์ 11

ปาง พระ	บัล ลังก์ นาค	.....	ผู้ แบ่ง ภาค	จาก วา รี	
1 2	3 4 5	.....	1 2 3	4 5 6	
สถิต แท่น	อัน ผ่อง ศรี	.....	ณ สุ วรรณ	เออ เฮ่อ เอ่อ เอย	พลับ พ ลา
1 2	3 4 5	.....	1 2 3	.....	4 5 6

การแบ่งคำร้องในบทพากย์ – เจรจาโขน ต้องแบ่งคำให้ถูกต้องตามรูปแบบของฉันทลักษณ์ในบทพากย์ เจรจา แต่ละประเภทอย่างแม่ยำ อีกประการหนึ่งนอกจากการแบ่งคำให้ถูกต้องตามฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์แล้ว ยังต้องรู้ความหมายของคำ โดยเฉพาะคำไวพจน์ เพื่อจะ

สามารถใช้เสียงพากย์ - เจรจา การออกอารมณ์ตาม ความหมายของคำ ว่าในการใช้คำร้องมาเป็นบทพากย์ เจรจานั้น จะแตกต่างกันตรงเวลาในการนำเสนอ เพราะการใช้คำร้องตามบทร้องในรามเกียรติ์ เมื่อใช้เป็นเพลงร้อง จะเยิ่นเย้อ ช้า เนื่องจากต้องร้องไปตามทำนองเพลงแต่ละเพลง ที่กำหนดไว้ จะตัดออกแล้วร้องครึ่งเพลง ก็จะไม่ครบเนื้อความ ทำให้ขาดอรรถรส ส่วนในการพากย์ - เจรจา ผู้พากย์ เจรจาจึงต้องมีความสามารถในการตัดคำพากย์ออก เพื่อให้บทโขนกระชับขึ้น โดยแบ่งบทพากย์ ไปเป็นบทเจรจาแทน ในบางคำพากย์ ก็จะทำให้กระชับเวลาขึ้น แต่ในการตัดคำพากย์ผู้พากย์ – เจรจาโขน ต้องมีประสบการณ์ ปฏิภาณไหวพริบ ยกตัวอย่างคือ จากบทพากย์เดิมในเรื่องรามเกียรติ์ ที่มีอยู่ 2 คำพากย์ คือ

“อนิจจาเจ้าเพื่อนไร้ มาบรรลัยอยู่เอองค์
พี่จะได้สิ่งใดปลง พระศพน้องในหิมวา
จะเชิญศพพระเยาวเรศ เข้ายังนิเวศน์อยุธยา
ทั้งพระญาติวงษา จะพิโรธพิไรเรียม”

เมื่อจะทำเป็นบทพากย์โขน และเพื่อกระชับเวลา ผู้พากย์และเจรจาโขนสามารถตัดคำพากย์ให้เหลือแค่ 1 คำพากย์ คือ

“อนิจจาเจ้าเพื่อนไร้ มาบรรลัยอยู่เอองค์
พี่จะได้สิ่งใดปลง พระศพน้องในหิมวา”

เพื่อกระชับเวลาให้ผู้ชมเกิดอรรถรสในการชมโดยนำคำพากย์ที่ 2 เปลี่ยนมาใช้เจรจาแทน

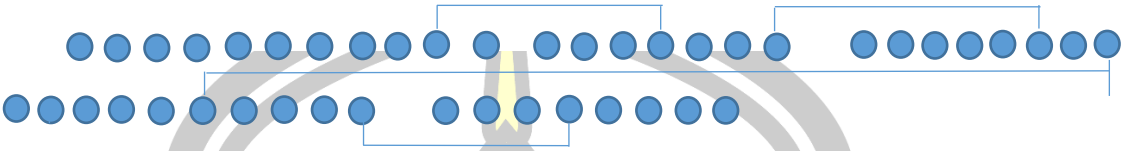
“จะเชิญศพพระเยาวเรศ เข้ายังนิเวศน์อยุธยา
ทั้งพระญาติวงษา จะพิโรธพิไรเรียม”

การตัดคำเป็นเทคนิคอย่างหนึ่งที่ผู้พากย์ เจรจาสามารถทำได้เมื่อพิจารณาบทโขนแล้วเห็นว่าน่าจะกระชับเวลาในการแสดงขึ้น และไม่ทำให้ผู้ชมเบื่อหน่าย

ในส่วนของการเจรจาโขนจะใช้บทประพันธ์ประเภทร่ายในการเจรจา ร่ายมีด้วยกัน 4 ชนิดคือ ร่ายสุภาพ ร่ายดั้น ร่ายโบราณ และร่ายยาว สำหรับในการแสดงโขนนั้น จะใช้บทประพันธ์ประเภทร่ายยาวในการแต่งคำเจรจา เพื่อดำเนินเรื่องสนทนาโต้ตอบระหว่างตัวโขน หรือใช้บรรยายท่าทีของตัวโขน เพื่อให้เกิดการกระชับเวลา แทนบทร้องที่เยิ่นเย้อบางเพลง ทั้งนี้จะขึ้นอยู่กับผู้พากย์เจรจาโขน จะเป็นผู้ ตัดคำ ปรับบท จากบทร้องมาเป็นบทเจรจา ตามความเหมาะสมของเวลาในการแสดงแต่ละตอน

ร่ายยาว คือ ร่ายที่ไม่กำหนดจำนวนคำในวรรคหนึ่ง ๆ แต่ละวรรคจึงอาจมีคำน้อยมากแตกต่างกันไป การสัมผัส คำสุดท้ายของวรรคหน้าสัมผัสกับคำหนึ่งคำใดในวรรคถัดไป จะแต่งสั้นยาวเท่าไรเมื่อจบนิยมลงท้ายด้วยคำว่า แล้วแล นั้นแล นี้เถิด โน้นเถิด ฉะนี้ ฉะนั้น ฯลฯ เป็นต้น ดังตัวอย่างเช่น กระทู้ที่พระพรตโต้ตอบกับคนธรรพ์ เมื่อตีเมืองไกยเกษ ตอนหนึ่ง ว่า

“ การที่ท่านถามนามกรเราจะตอบ**พจน์** เราหรือชื่อพระ**พรต**ผู้**องอาจ** อันพระราม**นฤนารถ** เป็น**เชษฐา** เถลิงรัฐ**พัทธสีมา**ศรี**อยุธเยศ** ท้าวไทย**ไกยเกษ**เป็นพระเจ้าตา”



ภาพประกอบ 95 แสดงแผนผังบทประพันธ์ร่ายยาว

จากการศึกษาเรื่อง คำร้องในการพากย์ - เจรจาโขน ผู้วิจัย พบว่า คำร้องในการพากย์ – เจรจาโขนนั้น มาจากวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ ทั้งสิ้น และในการพากย์แต่ละประเภท จะต้องใช้บทประพันธ์ ประเภทกาพย์ยานี 11 และกาพย์ฉบัง 16ในการพากย์ โขน และใช้บทประพันธ์ประเภทร่ายยาวในการเจรจา แต่ละตอนจึงเป็นที่แน่ชัดว่าคนที่จะพากย์ - เจรจาได้ถูกวิธีนั้นนอกจากจะแบ่งคำได้ถูกต้อง ตามฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์แต่ละประเภทแล้วยังต้องใช้กลวิธีด้าน คำร้อง อยู่ 2 วิธี คือ 1) การแบ่งคำในบทประพันธ์แต่ละประเภทตามหลักเกณฑ์การแบ่งให้ถูกต้อง และ 2) การตัดคำในคำพากย์ได้อย่างแนบเนียนลงตัว เพื่อปรับเนื้อหาและเวลาในการแสดงให้เหมาะสม นอกจากหลักสำคัญ 2 ข้อดังที่กล่าวมา ผู้พากย์ – เจรจาโขนต้องมีความรู้เรื่องรามเกียรติ์โดยละเอียดทุกบททุกตอน อีกด้วย

3.3 หลักปฏิบัติในการใช้เสียงเอื้อนในการพากย์ – เจรจาโขน

เสียงเอื้อน หมายถึง การเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนองแต่ไม่มีเนื้อร้อง เสียงเอื้อนเป็นเสียงที่ ผ่าน ออกมาจากลำคอโดยตรง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะทางคีตศิลป์ของผู้พากย์ เจรจาโขนที่จะต้อง เอื้อน เสียงให้เข้ากับทำนองพากย์ แต่ละประเภท ในทางคีตศิลป์ แบ่งเสียงของการเอื้อนมีอยู่มากมายหลาย เสียง และมีที่ใช้ต่างกัน ในที่นี้จะขอกล่าวถึงเพียงบางเสียงเป็นพื้นฐานของเสียงเอื้อน ที่นิยมใช้กัน มากในการพากย์โขน ได้แก่

1) เสียงเออ เป็นเสียงสำคัญมาก มีหน้าที่เป็นเสียงนำ วิธีทำเสียง “เออ” เผยอริม ฝีปากเล็กน้อย แล้วเปล่งเสียงออกจากคอให้ดังพอสมควร บังคับเสียงให้มีน้ำหนักที่คอแรงหน่อยโดยไม่ต้องขยับคาง

2) เสียงเอย มีที่ใช้ในตอนสุดวรรคหรือหมดเอื้อน หรือหมดวรรคของเอื้อน จะขึ้นบทร้องวิธีทำเสียง “เอย” มีวิธีทำเช่นเดียวกับเสียง “เออ” แต่เมื่อจะให้เป็นเสียง “เอย” ก็ให้เน้นที่มุมปาก ออกเสียงท้ายให้เป็นเช่นเดียวกับตัวสะกดแม่เกยในภาษาไทยโดยให้ปลายลิ้นแตะฟันล่าง

3) เสียงเอ๋ย เสียง “เอ๋ย” นี้ใช้ในการขับร้องที่มีลักษณะของบทร้องเป็นบทชม หรือบทเกี้ยว หรือบทเพลงที่แต่งเป็นสร้อย เช่น ดอกเอ๋ย อกเอ๋ย น้องเอ๋ย ฯลฯ วิธีทำเสียง “เอ๋ย” เหมือนกับการทำเสียง “เอย” แต่ผันเสียงให้สูงขึ้นโดยไม่หุบปาก เปลี่ยนน้ำเสียงในช่วงหางเสียงให้ไปทางนาสิกอย่างช้า ๆพร้อมกับทำเสียง “หือ” ต่อท้าย

4) เสียงหือ เสียง “หือ” จะใช้เฉพาะขับร้องในทางเสียงสูง มักจะใช้ในตอนสุดท้าย ของวรรค หรือตอนของทำนองเพลง หรือตามความต้องการของผู้ขับร้องที่จะใช้หางเสียงเพื่อให้เกิด ความไพเราะตามความเหมาะสม วิธีทำเสียง “หือ” ให้เผยอริมฝีปากเล็กน้อย แล้วเปล่งเสียงออกมาจาก คอเบา ๆ พร้อมกับผันเสียงขึ้นในทางสูงเรื่อยไป ให้เสียงออกมาทางจมูกอย่างช้า ๆ จนสุดหางเสียง

5) เสียงอือ ใช้ในระหว่างรอจังหวะ หรือสุดวรรคหรือลงสุดท้ายของเพลง วิธีทำเสียง “อือ” เผยอริมฝีปากออกเล็กน้อย เปล่งเสียงออกจากลำคอแรงมาก ๆ โดยไม่ต้องขยับคาง ยกโคนลิ้นขึ้น เล็กน้อยเพื่อให้เสียงออกมาทั้งทางจมูกและทางปาก

6) เสียงเฮ่อ เป็นเสียงที่ใช้กันไม่มากเพราะเป็นเสียงที่ช่วยให้เกิดลูกคอระหว่างลงเสียงหนักในคำ ถ้าผู้ร้องหรือผู้พากย์ทีประสบการณ์น้อย อาจทำเสียง เฮ่อ ให้เกิดความไพเราะไม่ได้ (hatthayaa.wordpress.com,2569) ในการกำหนดช่องเอื้อนในการพากย์โขน ต้องกำหนดช่องการเอื้อนตามเสียงของดนตรี จะเห็นได้ชัด ในการพากย์โอ้จากบทที่ว่า

“ทศกัณฐ์รูปอินทรา ออกเขตพารา
เหลียวแลพรามาศอาลัย
พระกอดกรพ้นฤทัย อสุชลไหล
เสียดายสีดานารี”

โดยใช้เสียงเอื้อน ตามตาราง 13 ดังนี้

ตาราง 13 การใช้เสียงเอื้อนในบทพากย์โขน

ทศ	-ศ	กัณฐ์		รูป	อิน		ทรา	.....		ออก		เขต		พา		รา
1	2	3		4	5		6	.....		1		2		3		4
เหลียว		แล		พรา		มาศ		เออ	เฮ่อ เอ่อ เอ๋ย	อา		ลัย				
1		2		3		4		.....		5		6				

ตาราง 13 การใช้เสียงเอื้อนในบทพากย์โขน (ต่อ)

พระ		กอด		กร		พ้น	ฤ	ทัย		.....		อ	สุ	ชล	ไหล
1		2		3		4	5	6		.....		1	2	3	4
เสีย			ดาย			สี			ดา	เออ	เฮ่อ เอ่อ เอ๋ย	นา	รี		
1			2			3			4	.....		5	6		

ลักษณะของการเอื้อนว่ามีลักษณะเหมือนเสียงสระ เป็นเสียงที่เปล่งโดยให้ลมออกมาทางช่องปากอย่างที่อวัยวะในช่องปาก จะไม่ปิดกั้นลม หรือเป็นการทำให้ช่องแคบ จนลมต้องออกอย่างมีเสียงสอดแทรก หรืออย่างที่ทำให้อวัยวะในช่องปากส่วนใดส่วนหนึ่งสั่นสะบัด (กาญจนา นาคสกุล, 2524) จากการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่า การใช้เสียงเอื้อนของครูทั้ง 5 ท่าน

ในเบื้องต้นของการฝึกหัด การเอื้อนนั้น ผู้ฝึกเอื้อนต้องฝึกออกเสียง เอื้อนพื้นฐานให้ชัดเจน ก่อน เช่นฝึก ออกเสียง เออ เอ๋ย หือ อือ เฮ่อ เอิง และเอย ให้ได้เพื่อใช้เป็นทำนองพื้นฐานของการพากย์ หากผู้ฝึกหัดไม่สามารถพากย์ได้ตามทำนองอาจเป็นเพราะไม่เคยฝึกพากย์มา ควรใช้วิธีการไล่เสียงสระ เป็นแนวเทียบ เพื่อให้ผู้ฝึกหัดเข้าใจง่าย

3.4 หลักปฏิบัติในการควบคุมจังหวะการพากย์ – เจรจาโขน

จังหวะ (Rhythm) หมายถึง การเคลื่อนไหวที่สม่ำเสมอ อาจกำหนดไว้เป็นความช้าเร็วต่างๆ กัน เช่น เพลงจังหวะช้า เพลงจังหวะเร็ว ในทางดนตรี การกำหนดความสั้นยาวของเสียงที่มีส่วนสัมพันธ์กับระยะเวลาในการร้องเพลงหรือเล่นดนตรีจะต้องมีจังหวะเป็นเกณฑ์ ถ้าร้องเพลงหรือเล่นดนตรีไม่ตรงจังหวะ ก็จะไม่มีความไพเราะเท่าที่ควร ในกรณีที่ร้องเพลงหรือเล่นดนตรีหลายคนในเพลงเดียวกัน และต้องการร้องเพลงหรือเล่นดนตรีพร้อมกัน ต้องใช้จังหวะเป็นตัวกำกับเพื่อที่จะให้การร้องเพลงหรือการเล่นดนตรีออกมาในลักษณะที่พร้อมเพรียงกัน และผสมกลมกลืนได้อย่างเหมาะสม แต่ถ้าหากใช้เพลงเดียวกัน แต่จังหวะที่กำหนดไว้ไม่ตรงกัน ก็เกิดความเสียหาย (ทรูปลูกปัญญา, 2559) ในการศึกษา ผู้พากย์ – เจรจาโขน จะใช้การควบคุมจังหวะเอง โดยผ่านเครื่องดนตรีอันประกอบไปด้วย ตะโพน และกลองทัด ในการดำเนินทำนอง เมื่อผู้พากย์โขนจบลงหนึ่งบทแล้ว ตะโพนและกลองทัด จะตีประกอบเพื่อรับหลังคำพากย์ แต่ละบทเสมอโดยตะโพนจะตีท้า หมายถึงตีนำตามท่วงทำนองของหน้าทับที่ใช้เฉพาะกับการพากย์โขนแล้ว กลองทัดจะตีรับ 2 ครั้ง จังหวะหมายถึงการแบ่งส่วนย่อยของทำนองเพลง ซึ่งดำเนินไปตามเวลาอันสม่ำเสมอ ทุกระยะของส่วนที่แบ่งนี้คือจังหวะ จังหวะที่ใช้ในเพลงไทยมี 3 อย่าง คือ

1. จังหวะสามัญ หมายถึงจังหวะทั่วไปที่จะต้องยึดถือเป็นหลักสำคัญ ของการขับร้องและบรรเลง จังหวะสามัญนี้แบ่งย่อยเป็นชั้นๆ ซึ่งบอกถึงอัตราความเร็วของเพลง

2. จังหวะฉิ่ง เป็นการแบ่งจังหวะด้วยเสียงฉิ่ง เพื่อให้รู้จังหวะเบา และจังหวะหนักโดยเสียง ฉิ่ง เป็นจังหวะเบา และ ฉับ เป็นจังหวะหนัก

3. จังหวะหน้าทับ คือการถือหน้าทับเป็นเกณฑ์นับจังหวะ หน้าทับ หมายถึง ทำนองของเครื่องหนัง หรือวิธีตีเครื่องหนัง ซึ่งใช้เป็นเครื่องกำกับจังหวะมาแต่โบราณ เช่น ตะโพน โทน รำมะนาสองหน้า และกลองแขกสำหรับกำกับจังหวะเป็นระยะ ๆ ไป

จังหวะในการพากย์ – เจรจาโขน ที่ผสมผสานกันระหว่างจังหวะในการ พากย์ จังหวะเพลงร้อง และ จังหวะในการเจรจา ซึ่งจะออกคนละแนว คนละลักษณะ เพราะจังหวะของการพากย์ผู้พากย์จะต้องเป็นผู้กำหนดจังหวะเอง จะมีจังหวะ ด้วยตะโพนและกลองทัดในตอนท้าย จบคำพากย์เท่านั้น เพราะจะไม่มีดนตรีช่วยกำกับจังหวะเหมือนเพลงร้อง ส่วนการเจรจา ผู้เจรจายิ่งต้องแม่นยำในจังหวะของการเจรจา จะพลาดไม่ได้ เพราะการเจรจาด้วยร่ายยาว ผู้เจรจาจะต้องฟังเสียงลูก ตกให้ชัดเจน และพยายามเดินทำนองการเจรจา ด้วยตัวเอง การฟังเสียงลูกตกในการพากย์ – เจรจาเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้การเริ่มต้นพากย์ ตรงบันไดเสียง ไม่เพี้ยนเสียง ไม่แปร่ง การควบคุมจังหวะจะเป็นไปได้อย่างดี การควบคุมจังหวะได้ของผู้พากย์ คือการ ผู้พากย์โขน ต้องรู้บันไดเสียงของตัวโน้ตดนตรี เพราะถ้ารู้ตัวโน้ตแล้ว จะทำให้เราสามารถควบคุมจังหวะการพากย์ เจรจาได้อย่างมั่นคง

3.5 หลักปฏิบัติในการแบ่งช่วงหายใจในการพากย์ – เจรจาโขน

การขโมยหายใจ เป็นเทคนิคอย่างหนึ่งที่สำคัญที่ช่วยให้การพากย์โขน สามารถลากเสียงยาวและเพิ่มกำลังเสียงโดยไม่สร้างความเสียหายให้การพากย์ เจรจาด้วย อีกประการหนึ่ง การหายใจถูกช่องหายใจ จะไม่ทำให้การพากย์เหนื่อย พลังเสียงดีไม่สั่นไหว ไม่ขาดช่วง

การแบ่งช่วงหายใจจะพร้อมกันกับการแบ่งคำในการพากย์ ตามบทประพันธ์ที่ใช้ในการพากย์เช่น กาพย์ยานี 11

“เดิมทีธนูรัตน วรฤทธิ์เกรียงไกร
องค์วิศวกรรมไซร้ ประดิษฐะสองถวาย”

ตาราง 14 การแบ่งช่วงหายในในคำพากย์

เดิม ที	..หายใจ..	ธ นู รัตน์	..หายใจ..	ว ร ฤทธิ์	เออ เฮ่อ เอ่อ เอย	..หายใจ..	เกรียงไกร
องค์วิศวะ	..หายใจ..	กรรม ไซร์	..หายใจ..	ประดิษฐะ	เออ เฮ่อ เอ่อ เอย	..หายใจ..	สองถวาย

3.6 หลักปฏิบัติการสื่ออารมณ์กับการพากย์ เจรจาโขน

อารมณ์ หมายถึงประสบการณ์ในความรู้สำนึก ที่ถูกกำหนดลักษณะเฉพาะโดย การแสดงออก อารมณ์มักเป็นพลังขับดันเบื้องหลัง พฤติกรรมไม่ว่าเชิงบวกหรือเชิงลบ สรีรวิทยาของอารมณ์มีความเชื่อมโยงอย่างใกล้ชิดกับภาวะกระตุ้นของระบบประสาท ด้วยสถานะและความแรงของการกระตุ้นที่หลากหลายซึ่งเกี่ยวเนื่องกับอารมณ์เฉพาะอย่างโดยชัดเจน ถึงแม้ว่าการแสดงออกด้วยอารมณ์อาจดูเหมือนว่าเป็นการกระทำโดยไม่ต้องใช้ความคิด แต่มุมมองที่สำคัญของอารมณ์ก็คือการรับรู้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการตีความหมายของสิ่งที่เกิด ตัวอย่างเช่น เมื่อเกิดการข่มขู่คุกคาม ประสบการณ์แห่งความกลัวจะบังเกิดโดยปกติ การรับรู้ถึงภัยอันตรายและภาวะกระตุ้นของระบบประสาทที่ตามมา (เช่นชีพจรเต้นเร็ว หายใจเร็ว เหงื่อออก กล้ามเนื้อหดเกร็ง) คือองค์ประกอบโดยรวมที่นำไปสู่การตีความหมายและการระบุว่าภาวะกระตุ้นเป็นสถานะอารมณ์ อารมณ์ก็มีความเชื่อมโยงกับแนวโน้มของพฤติกรรม ผู้ที่ได้รับการยอมรับในวงการพากย์ เจรจาโขนส่วนใหญ่เป็นผู้ที่สามารถดึงเอาอารมณ์ความรู้สึกภายใน ของตน ส่งผ่านออกมาทางเสียงพากย์ เจรจาส่งต่อไปยังตัวแสดงที่จะถ่ายทอดไปยัง ผู้ชมให้เกิดอารมณ์คล้อยตาม รัก โกรธ เศร้า สะเทือนใจ หัวเราะ ร้องไห้ ล้วนแล้วแต่เป็นการแสดงอารมณ์พื้นฐานเพื่อเปลี่ยนพฤติกรรมของตัวแสดง ผู้ที่มีความรู้ความเข้าใจเรื่องภาษาและศิลปะ การแสดง มีความเข้าใจเรื่องคำและความหมายของคำ จึงรู้จักเลือกใช้อารมณ์กับบทพากย์ เจรจาด้วยรูปแบบที่เหมาะสม เพื่อสื่อความหมายที่มีประสิทธิภาพในการ พากย์เจรจาโขน อันจะนำไปสู่เป้าหมายในการพากย์ เจรจาที่ต้องการ เสนออารมณ์ ความรู้สึกที่มีอยู่ในบทพากย์ เจรจาโขน เพราะในบทโขนแต่ละบท จะประกอบไปด้วยอารมณ์ความรู้สึกที่หลากหลาย ใน การส่งอารมณ์ให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกคล้อยตามโดยตรงด้วยน้ำเสียง ของนักร้องว่ายากแสนยากแล้ว การพากย์ เจรจายิ่งยากกว่าเพราะจะต้องส่งผ่านอารมณ์ในน้ำเสียงให้สื่อไปยังตัวแสดงก่อน แล้วค่อย ส่งผ่านไปยังผู้ชม ให้เกิดอารมณ์คล้อยตามซึ่งต้องส่งผ่านความรู้สึกหลายด่านกว่าจะถึงผู้ชม การพากย์ ที่แสดงอารมณ์ ความรู้สึกอย่างชัดเจน ที่ผู้แต่งบทโขนได้กำหนดไว้ในบทโขน

1) การสื่ออารมณ์ในบทพากย์โอ้

การพากย์โอ้หรือการพากย์รำพัน ใช้สำหรับพากย์เวลาผู้แสดงมีอาการเศร้าโศกเสียใจ รำพันคร่ำครวญถึงคนรัก เริ่มทำนองตอนต้นเป็นการพากย์เดินทำนองปกติ ตอนท้ายเป็นทำนองการร้องเพลงโอ้ปี่ใน ซึ่งการพากย์ประเภทนี้จะให้ปี่พาทย์เป็นผู้รับเมื่อสิ้นสุดการพากย์หนึ่งบท มีความแตกต่างจากการพากย์ประเภทอื่นตรงที่มีเครื่องดนตรีรับเพราะเป็นการใช้เพลงละครในการพากย์นี้ ก่อนที่ลูกคู่จะร้องรับว่าเพ้ย โดยมีตัวอย่างบทพากย์ยานี 11 เช่น พระรามโศกเศร้ารำพันถึงนางสีดา ที่เป็นนางเบญจกายแปลงมาตามคำสั่งทศกัณฐ์ เพื่อให้พระรามเข้าใจว่านางสีดาตาย

“อนิจจาเจ้าเพื่อนไร้ มาบรรลัยอยู่เอองค์
พี่จะได้สิ่งใดปลง พระศพน้องในหิมวา
จะเชิญศพพระเยาวเรศ เข้ายังนิเวศน์อยุธยา
ทั้งพระญาติวงศา จะพิโรธพิไรเรียม
ว่าพี่พามาเสียชนม์ ในกมลให้ตรมเกรียม
จะเกลี่ยทรายขึ้นทำเทียม ต่างแท่นทิพบรรทม
จะอุ้มองค์ขึ้นต่างโกศ เอาพระโอษฐ์มาระงม
ต่างเสียงพระสนม อันร่ำร้องประจำเวร”

บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ รัชกาลที่ 2

จากบทพากย์โขนตอนนางลอย ที่แสดงการสื่ออารมณ์ความรู้สึกอย่างเห็นได้ชัด เป็นตอนที่พระราม เห็นศพสีดาแปลงตายลอยน้ำมา ยังไม่ทันคิดให้รอบคอบ ก็แสดงอารมณ์ความรู้สึกโศกเศร้า

ดาวเดือนก็เลื่อนลับ แสงทองระยับโพยมหน
จวนจวบพระสุริยน จะเยี่ยมยอดยุคนธรฯ
สมเด็จพระหริวงศ์ ภุชพงศ์ทิพากร
เสด็จลงสรงสาคร กับองค์พระลักษณ์อนุชาฯ
เสนาพฤฒามาตย์ โดยพระบาทเสด็จคลา
เกือบใกล้จะถึงสา คเรศที่ท้าวเคยสรงชล ฯ
พระเหลือบเล็งชลาสินธุ์ ในวารินทะเลวน
เห็นรูปอสุรกล อันกลายแกล้งเป็นสีดาฯ
ผวาวิ่งประหวั่นจิต ไม่ทันคิดก็โศกา
กอดแก้วขนิษฐา ฤดีดิ้นลงแดยันฯ
พระช้อนเกศขึ้นวางตัก พิศพักตร์แล้วรับขวัญ
ยิ่งคิดยิ่งกระสัน ยิ่งโศกเศร้าในวิญญาฯ
พิศพื้นศิโรโรตน์ พระองค์โอษฐ์และนัยนา
กรแก้มพระกัณฐา ก็แม้นเหมือนสีดาเดียวฯ
พิศทรวงและดวงถัน ในเบื้องบั้นพระองค์เรียว
ชะรอยรูปสีดาเจียว ประจักษ์แล้วนะอกอาฯ
พระเล็งลักษณเกศี สินีน้องจนบาทา
แทบท้าวจะมรณา พินาศแนบพระศพลงฯ

พระพิโรธพิไรรัก สลักลั่นพระทรวงทรง
กรรแสงสะอื้นองค์ อรอ่อนทอดถอนใจฯ

บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ รัชกาลที่ 2

2) การสื่ออารมณ์ในบทเจรจาโขน

ตัวอย่างการพากย์และเจรจาระหว่างหนุมานและนางพิรากวน ที่ร้องไห้ครำ่ครวญด้วยความเสียใจ ด้วยมัยราพณ์สั่งให้ออกมาตักน้ำเพื่อนำไปต้มพระรามและไวยวิกบุตรชาย ความว่า

“หนุมานชาญศักดา ซุ่มกายาแอบฟังนางร่ำไห้ ได้ยินคำปราศรัยถึงพระจักรี ขุนกระบี่นึกสงสัย ในวาจา จึงออกมาจากสุมทุมพุ่มพฤกษาเข้าใกล้นาง ทรุดกายลงนั่งข้าง ๆ พลางกราบไหว้ ทักถามว่ามา จากไหนจ๊ะ ป้าจ๋า ไยมาร่ำโศกาน่าสงสาร ถึงตัวฉันเป็นเดรัจฉานสัญจรป่า ก็มีจิตคิดสงสารป้าจับดวงใจ เรื่องทุกข์ร้อนเป็นอย่างไร โปรดเล่าให้ฟังบ้างเถิดป้า หากฉันช่วยได้ฉันก็จะอาสา โศกี – หนุมาน”

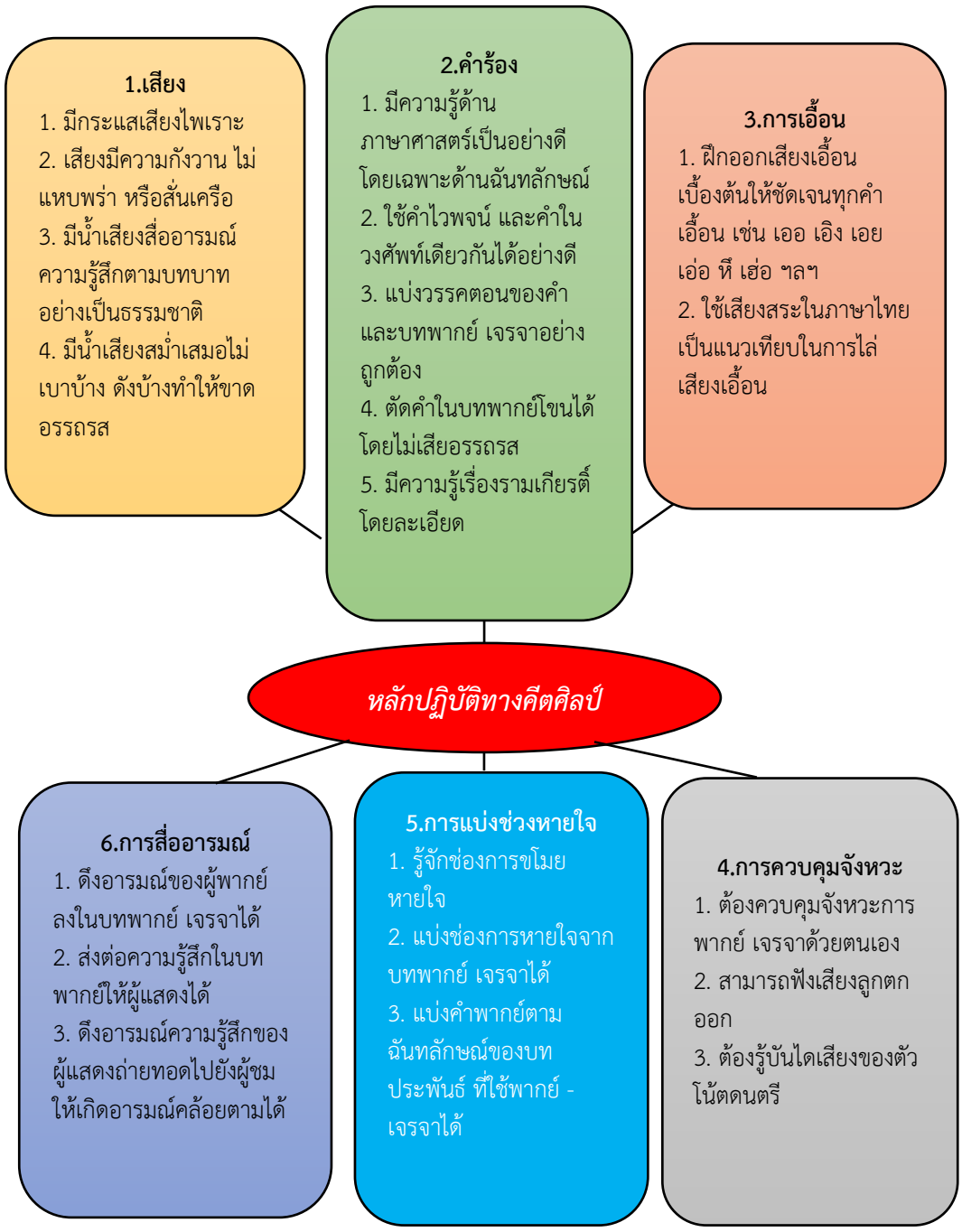
“ขอบใจเจ้ากระบี่ที่เมตตา ตัวเรามีชื่อว่าพิรากวนเทวี เป็นพี่ของมัยราพณ์อสุรีเจ้าบาดาล อันมัยราพณ์มันใจหาญสันดานโฉด ใส่ร้ายป้ายโทษถอดเราลงเป็นไพร่ มิหนำซ้ำจับไวยวิกลูกเราไป หาว่าเป็นกบฏคิดแย่งเมือง เสแสร้งแกล้งก่อเรื่องจับตัวไปขัง เมื่อคืนวานก็ไปสะกดทัพจับพระทรงสังข์มาขังไว้ มัน ว่าจะผลาญให้บรรลัยพร้อมทั้งลูกรักและพระจักรี ใช้เราให้มาตักนทีใส่กระทะใหญ่ แสนสงสารบุตรสุด อาลัยไม่มีผิด เป็นที่อับจนพ้นจิตคิดแก้ไข ต้องตักน้ำนำเอาไปต้มลูกรัก ถึงแสนเหนื่อยก็ไม่อาจพักเพราะ กลัวภัย นางยิ่งเล่ายิ่งอาลัยถึงลูกยา – นางพิรากวน”

“หนุมานชาญศักดาสุดสงสารนางเทวี จึงว่าเรื่องราวที่เล่าในครั้งนี้ป้าอย่าเสียใจ ฉันจะจำแลงแปลงกายเป็นใยบัวเกาะภูษา เพื่อเข้าไปสังหารผลาญชีวินมัยราพณ์ให้สิ้นชีวา ว่าพลางทางจำแลงแปลงกายาในทันที – หนุมาน”

บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ รัชกาลที่ 2

สรุปแล้ว การสื่ออารมณ์ในการพากย์ เจรจาโขนนั้น ผู้พากย์ – เจรจาต้องใช้ปรีชาญาณ อย่างสูงสุดที่จะเรียกอารมณ์ความรู้สึกของตนในระหว่างพากย์ ส่งไปยังนักแสดงตามบทโขนที่กำหนดไว้ให้พากย์ได้ อีกทั้งยังต้องดึงอารมณ์ความรู้สึกของนักแสดง ให้ถ่ายทอดไปยังผู้ชมได้อีกต่อหนึ่ง โดยใช้หลักวิธีการพากย์ เจรจาโขน ผนวกกับความชำนาญของตนเอง โดยมีหลักเกณฑ์ของแต่ละบุคคลที่กำหนดขึ้นเองเป็นอัตลักษณ์ มาใช้ในการพากย์ – เจรจาให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกคล้อยตามอย่างได้อารมณ์ ผู้วิจัยได้สรุป**หลักปฏิบัติการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในการพากย์-เจรจาโขน** ไว้ดังภาพประกอบต่อไปนี้

หลักปฏิบัติทางคีตศิลป์ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของการพากย์ - เจรจา



ภาพประกอบ 96 แสดงหลักปฏิบัติการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม การพากย์-เจรจาโขน

จากแผนภูมิจะเห็นได้ว่า หลักปฏิบัติทางคีตศิลป์ที่ใช้ในการการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในการพากย์-เจรจาโขน สามารถอธิบายเป็นแนวทางและขั้นตอนในการเรียนรู้วิธีฝึก

พากย์ เจรจาโขน สำหรับผู้สนใจ เพื่อสร้างความเข้าใจให้ทั้งผู้ที่เคยศึกษาแนวทางการพากย์ เจรจาโขนมาบ้าง หรือผู้ที่ยังไม่เคยศึกษาเรื่องการพากย์ เจรจามาเลย ก็สามารถเรียนรู้ด้วยตัวเองได้ เพื่อเป็นพื้นฐานการเรียนรู้ การพากย์ เจรจาโขนขั้นสูงขึ้น ต่อไป

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในครั้งนี้ ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาด้วยการเก็บรวบรวมข้อมูล จากเอกสารต่างๆ ทั้งลายลักษณ์อักษร และบทสัมภาษณ์ ที่เกี่ยวข้องกับประวัติที่มาในการแสดงโขน การพากย์- เจรจาโขน และผู้พากย์ –เจรจาโขน อีกทั้งยังลงภาคสนาม ร่วมสังเกตการณ์ การพากย์-เจรจาโขน ทั้งโขนทั่วไป และโขนพระราชทาน เพื่อแสดงให้เห็นว่า คนพากย์โขน ถือเป็นปัจจัยสำคัญที่จะทำให้การแสดงโขนในคราวนั้นๆ สำเร็จลงได้อย่างสมบูรณ์ ตามที่ได้เสนอเนื้อหาในบทต่างๆที่ผ่านมาเบื้องต้น นั้น สามารถสรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ดังต่อไปนี้

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย
2. สรุปผล
3. อภิปรายผล
4. ข้อเสนอแนะ

ความมุ่งหมายของการวิจัย

ในการวิจัย เรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ผู้วิจัยกำหนดความมุ่งหมายในการวิจัย ไว้ดังนี้

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาของการแสดงโขน และการพากย์-เจรจาโขน
2. เพื่อศึกษาองค์ความรู้ และปรีชาญาณ ในการพากย์-เจรจาโขน
3. เพื่อศึกษาการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในการพากย์-เจรจาโขน

สรุปผล

จากการศึกษา ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิจัย ตามความมุ่งหมายในการวิจัย ดังนี้

ตอนที่ 1 ความเป็นมาของการแสดงโขน และการพากย์-เจรจาโขน

1.1 ความเป็นมาของการแสดงโขน ในประเทศไทย

ต้นกำเนิดการแสดงโขนเกิดเมื่อใดในสมัยใด ไม่มีหลักฐานการกำหนดอย่างชัดเจน แต่ จากหลักฐานอ้างอิง ความตอนหนึ่งในจดหมายเหตุ ลาลูแบร์ ของ มองสิเออร์ เดอ

ลาลูแบร์ (ฝรั่งเศส: "Du Royaume de Siam" แปลตามตัวคือ "ว่าด้วยราชอาณาจักรสยาม") อัครราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส ซึ่งเข้ามาทูลพระราชสาส์น ณ ประเทศสยาม ได้พรรณนาถึงกรุงศรีอยุธยา สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ซึ่งบันทึกไว้ว่า ชาวสยามมีมหรสพประเภทเล่นในโรงอยู่ 3 อย่าง อย่างที่ชาวสยามเรียกว่า การแสดงโขน ก็เป็นมหรสพอีกอย่างหนึ่งใน 3 อย่างนั้น โขนเป็นการแสดงชั้นสูงของไทย และถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่ง ที่แสดงออกถึงความเป็นไทย โดยใช้ความงดงามของท่าทาง และสีสันของเครื่องแต่งกายที่มีลักษณะเฉพาะตัวและยังเป็นมหรสพชั้นสูงที่ใช้ในงานแสดงสำคัญๆ มาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา เชื่อกันว่าโขนมีมาตั้งแต่สมัยโบราณประมาณก่อนพุทธศตวรรษที่ 16 โดยสันนิษฐานว่าโขนได้พัฒนามาจากการแสดง 3 ประเภท คือ

1. การแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์
2. การแสดงกระบี่กระบอง
3. การแสดงหนังใหญ่

โขนมีมาแต่โบราณประมาณกันว่า ไทยมีการแสดงโขนมาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 16 ทั้งนี้ได้อาศัยหลักฐานจากการสันนิษฐานลายแกะสลักเรื่อง “รามมายนะ” จากแหล่งโบราณคดีหลายแหล่ง ต่อมาสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชแห่งกรุงธนบุรี ได้ทรงพยายามฟื้นฟูบ้านเมือง รวมทั้งรวบรวมศิลปะทุกแขนง ซึ่งแสดงถึงวัฒนธรรมไทย ซึ่งสูญหายถูกทำลายจากภัยสงคราม ให้กลับคืนอยู่ในสภาพเดิมให้มากที่สุด

ในสมัยรัชกาลที่ 1 พระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ และโปรด ให้แสดงโขนในงานฉลองพระแก้วมรกต ในคราที่นำพระแก้วมรกตมาประดิษฐานไว้ ณ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม (วัดพระแก้ว)

ในสมัยรัชกาลที่ 2 ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทพากย์รามเกียรติ์ 3 ตอนคือ ตอนนางลอย นาคบาศ และตอนพรหมมาศ

ในสมัยรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าฯ ให้ยกเลิกโขนของหลวง และไม่โปรดให้เล่นโขน ละครหลวงตลอดรัชกาล

ในสมัยรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงอนุญาตให้พระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการมีคณะละครผู้หญิงได้ ยุคนี้ละครจึงเจริญรุ่งเรืองเป็นผลให้ผู้ที่มีการแสดงโขนอยู่ ก็หันไป หัดละคร ผู้หญิงกันมาก โขนในอุปการะของเจ้านาย ขุนนาง และเอกชนจึงเสื่อมลง จะเหลือก็ เพียงโขนหลวงในพระราชูปถัมภ์เท่านั้น

ในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นสมัยที่โขนมีวิวัฒนาการอย่างสำคัญ เนื่องจากมีการริเริ่มเล่นละครดึก คำบรรพ์ ซึ่งมีลักษณะแบบโขนปนละคร โดยแสดงเรื่องสั้นๆ ดำเนินเรื่องรวดเร็ว มีบทร้องและเจรจา น้อย แต่หนักไปทาง เพลงร้องละคร เป็นส่วนใหญ่

ในสมัยรัชกาลที่ 6 โขนเป็นนาฏศิลป์ที่เจริญรุ่งเรืองถึงขีดสุด เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงอุปถัมภ์และทรงสนับสนุนโขน เป็นมหรสพของทางราชการ หรือเป็นของ หลวง ทรงโอนกรมโขน และพิณพาทย์มหาดเล็ก ซึ่งอยู่ในความปกครองของเจ้าพระยาเทเวศร์มารวมอยู่ ด้วย เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคต ศิลปะทางโขน และละคร ก็ตกต่ำลงอีก ตราบจนมีการปรับปรุงส่วนราชการ โดยโอนกรมมหรสพจากกระทรวงวัง ไปรวมกับการช่างกองวังนอก และสังกัดกรมศิลปากร พระองค์จึงได้รวบรวมครู โขน ละคร ดนตรี และจัดตั้งโรงเรียนนาฏศิลป์ขึ้นเป็นสถานศึกษาของทางราชการ ที่ศึกษาทั้งด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ โขนจึงได้รับการฟื้นฟู มีการเล่นตามแบบแผนของโขนในสมัยรัชกาลที่ 6 สืบต่อกันมาตราบเท่าทุกวันนี้

1.1.1 ด้านการแบ่งประเภทของการแสดงโขน ที่ใช้ในการแสดงโขนตั้งแต่ยุคเริ่มแรกจนถึงปัจจุบัน โขนแบ่งออกเป็น 5 ชนิดคือ

1) โขนกลางแปลง

2) โขนนั่งราว

3) โขนหน้าจอ

4) โขนโรงใน

5) โขนฉาก

1.1.2 องค์ประกอบของการแสดงโขน ประกอบด้วย

1) ตัวแสดงโขนซึ่งประกอบด้วย ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง

2) เรื่องสำหรับเล่นโขน ในปัจจุบันเรื่องที่ใช้สำหรับเล่นโขน เฉพาะเจาะจงเห็นมีเพียงเรื่องเดียว คือ รามเกียรติ์ คงจะเป็นเพราะตังละครที่แสดงบทบาท และเนื้อหาเกี่ยวพันถึงการต่อสู้ ระหว่าง อสูร และเทวดา คงมีเพียงวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์เท่านั้นที่ ซึ่งรามเกียรติ์ที่นำมาเป็นบทโขน ตั้งแต่เริ่มแรก จนถึงปัจจุบัน คือ

2.1) บทรามเกียรติ์สมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งมี 3 ฉบับ คือ รามเกียรติ์คำฉันท์ รามเกียรติ์ คำพากย์ รามเกียรติ์ครั้งกรุงเก่า

2.2) บทรามเกียรติ์สมัยกรุงธนบุรี ซึ่งสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงพระราชนิพนธ์ ไว้ เพียง 4 ตอน คือตอนพระมงกุฎ หนุมานเกี้ยวนางวานริน ท้าวมาลีวราชว่าความ และทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรด

2.3) บทละครสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ประกอบด้วย บทรามเกียรติ์สมัยรัชกาลที่ 1 ยาวมาก 117 เล่มสมุดไทย บทรามเกียรติ์สมัยรัชกาลที่ 2 ลดลงเหลือ 36 เล่มสมุดไทย บทรามเกียรติ์ สมัยรัชกาลที่ 4 คือตอนพระรามเดินดง เป็นหนังสือ 4 เล่มสมุดไทย บทรามเกียรติ์สมัยรัชกาลที่ 6 มี ด้วยกัน 6 ชุด คือ ตอนสีดาหาย ตอนเผาลงกา ตอนขับพิเภก ตอนจองถนน ตอนศึกลงกา ตอนนาคบาศ

3) เครื่องแต่งกายโขน ตัวพระ นาง ยักษ์ ลิง ตั้งแต่โบราณราชประเพณีมีการใช้เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า ไม่ว่าจะเป็น เครื่องถนิมพิมภาภรณ์ เครื่องศิราภรณ์ ภูษาภรณ์ มีวิวัฒนาการเรื่อยมาจากอดีต จนมาถึงยุคกรมศิลปากร มีการปรับเปลี่ยนการแต่งกายต่างๆ ให้มีสีสันสดใสสวยงามอย่างละคร และสุดท้ายก็มีการฟื้นฟูเครื่องแต่งกายจากการแต่งแบบกรมศิลปากรให้กลับไปใช้วิธีการแต่งกาย แต่งหน้าที่ใช้ในการแสดงโขนพระราชทาน ตามพระราชเสาวนีย์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ที่มีพระราชประสงค์ที่จะฟื้นฟู ด้านเครื่องแต่งกาย ให้งดงามตามแบบโบรณราชประเพณีดังที่กล่าวไว้ในตอนต้น

1.2 ความเป็นมาของการพากย์ – เจรจาโขน ในประเทศไทย

1.2.1 องค์ความรู้เกี่ยวกับการพากย์ – เจรจาโขน ประกอบด้วย ความหมายของคำว่าพากย์ – เจรจา หลักและวิธีการพากย์ เจรจาโขน การพากย์ หมายถึง การร้องเล่าเรื่องรามเกียรติ์ในลักษณะของการบรรยาย และ พรรณนาความเป็นทำนองอย่างหนึ่งของการแสดงโขน โดยใช้บทประพันธ์ที่ใช้ในการพากย์คือ กาพย์ยานี 11 และกาพย์ฉบัง 16 ส่วนบทเจรจาจะใช้บทร่ายยาวในการเจรจา

1.2.2 ประเภทของการพากย์ และ การเจรจา ประเภทของการพากย์เจรจาโขน แบ่งเป็น 6 ประเภท คือ พากย์เมือง พากย์รถ พากย์ชมดง พากย์โอ้ พากย์บรรยาย พากย์เบ็ดเตล็ด ส่วนประเภทของ การเจรจา แบ่งเป็น 2 ประเภทคือ เจรจาด้น กับเจรจากระทู้ คือ เจรจาด้น และเจรจากระทู้

เจรจากระทู้ เป็นคำเจรจาที่บรมครูหรือโบราณจารย์ ได้ประพันธ์ขึ้นไว้ โดยผูกขึ้นไว้เป็นแบบแผน เฉพาะตอนหนึ่งๆ ด้วยถ้อยคำสำนวนอันไพเราะซาบซึ้งกินใจได้ความหมาย

เจรจาด้น เป็นคำเจรจาในลักษณะของการด้นกลอนสดด้วยปฏิภาณไหวพริบซึ่งไม่มีบทแต่งไว้ สำเร็จผู้เจรจาต้องคิดเองในเวลาแสดง

1.2.3 ความเคลื่อนไหวของคนพากย์ – เจรจาโขน ตั้งแต่โขนบรรดาศักดิ์ ซึ่งมีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร เริ่มเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 6 ในตำนานโขนหลวง มีการแต่งตั้งบรรดาศักดิ์ ให้ คนพากย์โขน ไว้ตามลำดับ คือ พจนาเสนาะ ไพเราะพจมาน ขานฉันทวากย์ พากย์ฉันทวัจน์ ชัดเจรจา ในส่วนของบรรดาศักดิ์ท้ายสุดคือบรรดาศักดิ์ชัดเจรจานั้น ยังไม่มีการแต่งตั้งอย่างเป็นทางการ ความเคลื่อนไหวของคนพากย์โขนจากยุคโขนบรรดาศักดิ์ในสมัยรัชกาลที่ 6 มีวิวัฒนาการเรื่อยมา เริ่มจากยุคก่อนกรมมหรสพ ยุคกรมมหรสพ ยุคกรมศิลปากรฟื้นฟูโขน ยุคปรับปรุงโขน โดยครูเสรี หวังในธรรม จนมาถึงยุคกรมศิลปากรปัจจุบัน และท้ายสุด มาถึงคนพากย์โขนพระราชทาน ตามลำดับ

1.3 ที่มาในการพากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน การแสดงโขนพระราชทาน เกิดขึ้นจาก พระราชเสาวนีย์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โดยมีพระราชประสงค์ที่จะ

อนุรักษ์ฟื้นฟู การแสดงโขนที่เป็นสมบัติของชาติ และการฟื้นฟูเครื่องแต่งกายโขน รวมไปถึงการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการแสดงโขน ให้คงความสมบูรณ์ตามแบบโบราณราชประเพณี ไม่ให้สูญหายไปจากชาติ จึงจัดให้มีการแสดงโขนพระราชทานขึ้น จำนวน 6 ชุดประกอบด้วย ชุดพรหมมาศ (พ.ศ. 2550-2552) ชุดนางลอย (พ.ศ. 2553) ชุดศึกมัยราพณ์ (พ.ศ. 2554) ชุดจองถนน (พ.ศ. 2555) แสดงชุดโมกขศักดิ์ (พ.ศ. 2556) ส่วนชุดที่ 6 ชุด พิเภกสวามิภักดิ์ ในการแสดงชุดสุดท้ายคือ ชุดพิเภกสวามิภักดิ์นี้ มีกำหนดจัดแสดงในเดือนพฤศจิกายน 2559 แต่มีอันต้องงดเนื่องจากในเดือนตุลาคม พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช พระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ในพระบรมโกฏิ ได้เสด็จสวรรคต การแสดงชุดนี้จึงต้องเลื่อนมาแสดงในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ ของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ในวันที่ 25-26 ตุลาคม ปี พ.ศ.2560 แทน

จากความเป็นมาของการแสดงโขน การพากย์ – เจรจาโขน และการแสดงโขนพระราชทาน มีวิวัฒนาการ ความเคลื่อนไหวมาตั้งแต่อดีต จนมาถึงปัจจุบัน จากการแสดงโขนแบบโบราณราชประเพณี มีวิวัฒนาการการเปลี่ยนแปลง ปรับปรุงการแสดงตามสภาพสังคมปัจจุบัน และวัฒนธรรมที่เปลี่ยนไปบ้าง ตามหลักทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม แต่การแสดงโขนซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติ ด้วยพระบารมีแห่งองค์สมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ที่ทรงปกแผ่ไปทั่วสารทิศ การที่จะถูกกลืนกลายด้วยวัฒนธรรมอื่นจึงเป็นไปได้ยาก มาถึงปัจจุบันจากพระราชเสาวนีย์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โดยมีพระราชประสงค์ที่จะอนุรักษ์ สืบทอด การแสดงโขนที่เป็นสมบัติของชาติ ให้คงความสมบูรณ์ตามแบบโบราณราชประเพณี ให้ประชาชนได้มีโอกาส สัมผัสและรับชมการแสดงโขนที่เคยเป็นเครื่องราชูปโภค จนเป็นมหรสพสำคัญที่ใช้เฉลิมฉลองพิธีสำคัญๆ ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ให้กลับมามีชีวิต อีกครั้งหนึ่งหลังจากซบเซาลง ตามพระราชประสงค์ของพระองค์ท่าน จึงมีการจัดการแสดงโขนพระราชทานขึ้น ทุกปี และในการแสดงโขนพระราชทานทุกครั้ง ผู้ที่ได้รับเกียรติให้พากย์ – เจรจาโขน ก็คือครูพากย์โขน ทั้ง 5 ท่าน ซึ่งประกอบไปด้วย ครูธีรภัทรทองนิ่ม ครูสุธีร์ แช่มชื่น ครูเชาวนาท เพ็งสุข ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ และครูสมพร เที่ยงแช่ม ซึ่งการศึกษาองค์ความรู้ และปรีชาญาณของครูทั้ง 5 ท่าน ผู้วิจัยขอนำเสนอข้อสรุปในตอนที่ 2 ต่อไป ดังนี้

ตอนที่ 2 การศึกษาองค์ความรู้ และปรีชาญาณ ในการพากย์-เจรจาโขน

2.1 วิวัฒนาการของคนพากย์ – เจรจาโขน

จากการศึกษาความเคลื่อนไหวของ “คนพากย์โขน” ในยุคเริ่มแรกที่พอจะมีหลักฐานอ้างอิงได้ บ้างจากเอกสารบางเล่ม ผู้วิจัยพบว่า คนพากย์โขน แบ่งออกได้เป็น 5 ยุค ประกอบด้วย

2.1.1 ยุคก่อนกรมมหรสพ จากการศึกษาพบว่า ไม่ปรากฏนาม คนพากย์โขน เนื่องจาก ไม่ได้บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร แต่ต้องมีขึ้นพร้อมๆกับมีการแสดงโขน เพราะการแสดงโขน จะขาดคนพากย์โขนไม่ได้เพราะทุกครั้งเมื่อมีการแสดง โขน หรือ หนังใหญ่ จะต้องมีผู้พากย์ – เจรจาโขน เพียงแต่ขาดหลักฐานอ้างอิงด้วยลายลักษณ์อักษร เท่านั้น

2.1.2 ยุคกรมมหรสพ ผู้วิจัยพบว่า ในยุคนี้ มีนามบรรดาศักดิ์สำหรับผู้พากย์เป็นนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6 มีอยู่ 5 นามบรรดาศักดิ์ คือ พจนาเสนาะ ไพเราะพจมาน ขานฉันทวากย์ พากย์ฉันทวัจน์ และชัดเจรจา ทั้ง 5 บรรดาศักดิ์นี้ มีเพียง 3 ท่านที่ผู้วิจัยสามารถหาหลักฐานอ้างอิงได้ คือ หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (เปียก อุยยานงาม) และ หมื่นไพเราะพจมาน (อาบ สุนทรสนาน) และ นายเพ็ญ ปัญญาพล (ศิษย์ ครูเปียก อุยยางาม)

2.1.3 ยุคกรมศิลปากรฟื้นฟูโขน จากการศึกษาถึงยุคนี้ ผู้วิจับพบว่า คนพากย์โขนในยุคนี้ บางท่านก็ถึงแก่กรรมแล้ว บางท่านก็ยุติบทบาทการพากย์ – เจรจาโขน บางท่านก็ยังปฏิบัติการพากย์ – เจรจาโขนอยู่ ประกอบด้วยนายถนอมโหมดเทศน์ นายประพันธ์ สุคนธะชาติ นายเสรี หวังในธรรม นายเจริญ เวชเกษม นายปัญญา นิตยสุวรรณ นายสมบัติ แก้วสุจริต

2.1.4 ยุคปรับปรุงโขน จากการศึกษาค้นคว้า ผู้วิจัยพบว่า คนพากย์โขนในยุคนี้ ประกอบด้วย นายประสาท ทองอร่าม นายสุระพล ชาตะยาภา นายศิริพงษ์ อัฏฐะวัชระ นายเฉลิมชัย โกมลผลิน นายเกษม ทองอร่าม

2.1.5 ยุคกรมศิลปากร จากการศึกษาค้นคว้า ผู้วิจัยพบว่า คนพากย์โขนในยุคนี้ ประกอบด้วย นายไตรภพ สุนทรหุต นายสืบตระกูล เตียประเสริฐ นายธีรภัทร ทองนิ่ม นายทรงพล ตาดเงิน นายอำนาจ จาตุประยูร นายจรัญ พูลลาภ นายเจตน์ ศรีอ่ำอ่วม นายหัสดินทร์ ปานประสิทธิ์ นายสุธีร์ ชุ่มชื่น นายศิริพงษ์ ทวีทรัพย์ ดูจากรายชื่อ คนพากย์โขนในยุคนี้ ทุกคนยังปฏิบัติการพากย์ – เจรจาโขนอยู่ และจะเห็นว่า มีชื่อของ ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น ซึ่งเป็น หนึ่งในห้า ของคนพากย์โขนพระราชทานด้วย เพราะฉะนั้นบทสรุป ของคนพากย์โขน ใช้ครูพากย์โขนทั่วไป แต่ถ้าเป็นโขนพระราชทาน จะต้องเป็น ครูทั้ง 5 ท่าน ที่จะกล่าวถึง ต่อไปนี้

2.2 องค์ความรู้ และปรีชาญาณ ในการพากย์-เจรจาโขนของ คนพากย์โขน

2.2.1 องค์ความรู้และปรีชาญาณ ครูธีรภัทร ทองนิ่ม

2.2.2 องค์ความรู้และปรีชาญาณ ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น

2.2.3 องค์ความรู้และปรีชาญาณ ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ

2.2.4 องค์ความรู้และปรีชาญาณ ครูเชาวนาถ เพ็งสุข

2.2.5 องค์ความรู้และปรีชาญาณ ครูสมพร เที่ยงแช่ม

จากการศึกษาวิเคราะห์องค์ความรู้ และปรีชาญาณ ในการพากย์-เจรจาโขนของคนพากย์โขน ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่ทำการศึกษาค้นคว้า จากการสัมภาษณ์ จากผู้เชี่ยวชาญทางด้าน

การแสดงโขนหลายท่าน อีกทั้งศึกษาจากตำรา เอกสาร งานวิจัยต่างๆ พบว่า คุณสมบัติที่สำคัญ ที่จะเรียกว่าปรีชาญาณ ในการพากย์ – เจรจาโขน จะต้องประกอบไปด้วยคุณสมบัติ ต่างๆ เช่น มีกระแสเสียงดี ต้องเป็นผู้ชาย มีความรู้เรื่องรามเกียรติ์ มีใจรักในการพากย์ – เจรจาโขน มีปฏิภาณไหวพริบ / มีสมาธิ รู้หลักภาษาศาสตร์ แบ่งคำ แบ่งวรรคตอนได้ถูกต้อง รู้หลักการเอื้อน และขโมยหายใจ มีกลเม็ดเคล็ดลับ สื่ออารมณ์ความรู้สึก แต่งบทโขนได้ /บอกบทโขนได้อย่างเชี่ยวชาญ บอกเพลง หน้าพาทย์ได้ และ กำกับการแสดงได้

การศึกษาองค์ความรู้ และปรีชาญาณของครูพากย์โขน ทั้ง 5 ท่าน ในเรื่อง ประวัติชีวิต ประวัติการศึกษา ประวัติผลงาน วิธีการฝึกพากย์ – เจรจาโขน กลเม็ด เคล็ดลับในการพากย์ - เจรจาโขน ความเชี่ยวชาญเฉพาะในการพากย์ – เจรจาโขน ลีลาในการใช้เสียงพากย์ - เจรจาโขน การใช้เทคนิคพิเศษกับบทบาทที่ได้รับในการพากย์ – เจรจาโขน ทำให้ ทราบถึงองค์ความรู้ และปรีชาญาณของครูแต่ละท่านในด้านต่างๆเช่น วิธีการฝึกพากย์ - เจรจาโขนความเชี่ยวชาญเฉพาะในการพากย์ – เจรจาโขน ลีลาในการใช้เสียงพากย์ – เจรจาโขน การใช้เทคนิคพิเศษกับบทบาทที่ได้รับในการพากย์ – เจรจาโขน ที่มีทั้งความเหมือนและความต่าง กันออกไปตามลักษณะเฉพาะแต่ละบุคคล การศึกษาจากองค์ความรู้เดิมของครูพากย์โขนทั้ง 5 ท่าน เพื่อนำมาพัฒนา ต่อยอดให้เกิดองค์ความรู้ใหม่เพื่อพัฒนาศาสตร์ด้าน การพากย์ – เจรจาโขน ให้มีความเป็นเอกภาพ คงเอกลักษณ์เดิม เติมเอกลักษณ์ใหม่ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการพากย์ เจรจาโขน สู่เยาวชน ต่อไป

ตอนที่ 3 การสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในการพากย์-เจรจาโขน

ในด้านการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในการพากย์-เจรจาโขน จากการศึกษาค้นคว้า โดยนำทฤษฎีทางคีตศิลป์มาใช้ในการสังเคราะห์ ในการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการพากย์ เจรจาโขน ผู้วิจัยพบว่า การที่จะเป็นผู้สืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการพากย์ เจรจาโขน ได้ จะต้องยึดหลักวิเคราะห์ทางคีตศิลป์ 6 ประการ ดังนี้

1. เสียง ผู้พากย์ เจรจาโขน จะต้องเป็นผู้ที่มีกระแสเสียงที่มีเอกลักษณ์ของแต่ละบุคคลและต้องสร้างอัตลักษณ์ เฉพาะตนจนเป็นที่ยอมรับ ของคนทั่วไป

2. คำร้อง ผู้พากย์ เจรจาโขน จะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ทางด้านภาษาศาสตร์เป็นอย่างดีโดยเฉพาะความรู้ด้าน ฉันทลักษณ์ จะต้องเป็นผู้ที่มีความชำนาญในเรื่องการอ่านคำประพันธ์ทุกประเภท อีกทั้งสามารถแบ่งจำนวนคำของบทประพันธ์ทุกประเภทโดยเฉพาะ ประเภทกาพย์ยานี 11 และกาพย์ฉบัง 16

3. การใช้เสียงเอื้อนในการพากย์ – เจรจาโขน ผู้พากย์ เจรจาโขน จะต้องเอื้อนเสียงให้เข้ากับทำนองพากย์ แต่ละประเภท โดยใช้เสียงเอื้อนเสียงเดียวกันกับเสียงเอื้อนทางคีตศิลป์

4. การควบคุมจังหวะการพากย์ – เจรจาโขน ผู้พากย์ เจรจา ต้องเป็นผู้กำหนดจังหวะเอง เพราะจะไม่มีดนตรีช่วยกำกับจังหวะเหมือนเพลงร้อง มีเพียง ตะโพนและกลองทัดใน

ตอนท้าย จบ คำพากย์เท่านั้น ส่วนการเจรจา ผู้เจรจายิ่งต้อง แม่นยำในจังหวะของการเจรจา จะพลาดไม่ได้ เพราะจะเกิดความเสียหาย

5. การแบ่งช่วงหายใจในการพากย์ – เจรจาโขน ผู้พากย์ เจรจาโขน ต้องเป็นผู้ที่สร้างเทคนิคสำคัญเฉพาะตนจะช่วยให้การพากย์ เจรจาโขน สามารถลากเสียงยาวและเพิ่มกำลังเสียงโดยไม่สร้างความเสียหายให้การพากย์ เจรจา

6. ใช้อารมณ์กับการพากย์ เจรจาโขน ผู้ที่ได้รับการยอมรับในวงการพากย์ เจรจา ต้องเป็นผู้ที่สามารถดึงเอาอารมณ์ความรู้สึกภายใน ของตน ส่งผ่านออกมาทางเสียงพากย์ เจรจา ส่งต่อไปยังตัวแสดงที่จะถ่ายทอดไปยัง ผู้ชมให้เกิดอารมณ์คล้อยตาม รัก โกรธ เศร้า สะเทือนใจ หัวเราะ ร้องไห้ ล้วนแล้วแต่เป็นการแสดงอารมณ์พื้นฐานเพื่อเปลี่ยนพฤติกรรมของตัวแสดงให้เข้าถึงบทบาทของตัวละครในวรรณคดี ได้อย่างแนบเนียน

อภิปรายผล

การวิจัย ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในครั้งนี้ จากการศึกษามีข้อค้นพบ ที่จะนำมาอภิปรายได้ดังนี้

1. ในการวิจัยครั้งนี้ได้ค้นพบข้อมูลที่สามารถนำมาพัฒนาศาสตร์ทางด้านศิลปะการแสดง ซึ่งถือว่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรม ที่ทรงคุณค่า ที่แสดงความเป็นชาติ ด้วยการถ่ายโอนส่งต่อไปยังเยาวชนรุ่นหลังได้ เป็นการยกองค์ความรู้จากปรมาจารย์แบบโบราณสู่การศึกษาแบบเป็นทางการ ด้วยหลักการและวิธีที่ได้มาตรฐานและทันสมัย นอกจากนี้ยังพบว่า นาฏกรรมชั้นสูงที่มีมาแต่โบราณ และเป็นการแสดงที่มีจารีตแบบแผน มีความประณีตในด้านองค์ประกอบทางการแสดงในทุกกระบวนการ หากมีการปรับเปลี่ยนวิธีการนำเสนอ ด้วยการนำเทคโนโลยีที่ทันสมัยเข้ามาช่วย ลดทอนกระบวนการบางขั้นตอน ให้กระชับ ทันต่อเหตุการณ์ เพิ่มเติมความสนุกสนาน ก็จะสามารถเข้าถึง กลุ่มผู้ชมทุกเพศทุกวัยได้มากขึ้น

นอกจากนั้นปรากฏการณ์จากการแสดงโขนพระราชทาน ยังทำให้เกิดพลวัตในวงการศิลปะการแสดง ทั้งในภาครัฐและเอกชน องค์กร สถาบันการศึกษา องค์กรทางธุรกิจ สังคมทั้งในระดับท้องถิ่น ภูมิภาคและระดับชาติ มีความร่วมมือเกิดขึ้นทั้งในด้านงบประมาณและบุคลากรจากพระราชดำริและพระราชเสาวนีย์ ในสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ โขนซึ่งเป็นนาฏกรรมชั้นสูงจึงกลับมา เป็นนาฏกรรมของประชาชนชาวไทย อย่างเต็มภาคภูมิ

ด้านความรู้ พบว่าการพากย์ – เจรจา เป็นศาสตร์ที่ร่วมศิลปะวิทยาการไว้หลายแขนง ทั้งในด้านวรรณศิลป์ คีตศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และนาฏยศิลป์ กระบวนการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นเป็นการถ่ายทอดแบบตัวต่อตัว โดยการเลียนแบบ ฝึกหัด ฝึกฝน เรียนรู้จากประสบการจริง บนเวที

การแสดง กอปรกับพรสวรรค์ ของผู้พากย์ ที่เป็นทุนสำคัญ ซึ่งจะทำให้เชี่ยวชาญและแตกฉาน กลวิธี และเทคนิคต่างๆมิได้ถูกบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ความเชี่ยวชาญที่เกิดขึ้นจากการฝึกฝน และคุณลักษณะพิเศษของผู้พากย์ เจรจา แต่ละคน จนกลายเป็น “ปรีชาญาณ” ในที่สุด

2. ความเป็นมาของการแสดงโขนในประเทศไทย จากการศึกษาพบว่า โขนเป็นวัฒนธรรมการแสดงที่ถือกันว่า เป็นศิลปะชั้นสูงมีความเป็นมาตั้งแต่สมัยอยุธยา และได้รับการสืบทอดส่งผ่านมาจนถึงปัจจุบันเป็นที่นิยมกันว่า ถ้าโขนมีการจัดแสดงในงานใด ก็ถือเป็นการแสดงที่ได้เกียรติสูงสุด ด้วยเหตุนี้เมื่อมีเหตุการณ์ สำคัญ อันควรแก่การสมโภชเอิกเกริก จึงมักแสดงโขน เป็นส่วนสำคัญ โขนถือเป็นการแสดงชั้นสูงของไทย ที่เป็นเอกลักษณ์ แสดงออกถึงความเป็นไทย โดยใช้ความงดงามของท่าทาง และสีสันของเครื่องแต่งกาย ที่มีลักษณะเฉพาะตัว และยังเป็นมหรสพชั้นสูงที่ใช้ในงานแสดงสำคัญๆ มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา จนกลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติไทย มาจนถึงทุกวันนี้ สอดคล้องกับ สุทธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์ (2541) ที่อธิบายว่าวัฒนธรรมคือ แนวทางการแสดงออกของวิถีชีวิตทั้งปวง ซึ่งอาจเริ่มจากกลุ่มคนที่คิดขึ้น หรือกระทำขึ้นเป็นต้นแบบ แล้วต่อมากลุ่มชนส่วนใหญ่ยอมรับ สืบทอดจนกระทั่งสิ่งนั้นๆ ส่งผลให้เกิดเป็นนิสัยการคิดการเชื่อถือ และการกระทำของคนในกลุ่มชน ที่มีลักษณะซับซ้อน ที่รวมเอาความรู้ ความเชื่อ จริยธรรม นอกจากโขนจะเป็นมรดกทางวัฒนธรรมแล้ว ยังถือว่าเป็นภูมิปัญญาที่ถ่ายทอด ส่งต่อกันมา กันมาตั้งแต่โบราณ มีการปรับเปลี่ยน พัฒนามาตามยุคสมัย แต่ยังคงเป็นแบบแผนตามขนบของนาฏกรรมชั้นสูง และสอดคล้องกับที่ แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย (2548) อธิบายว่าภูมิปัญญา เป็นความรู้ความสามารถความเชี่ยวชาญและศักยภาพของมนุษย์ ที่สืบทอดมาจากอดีต สู่ปัจจุบัน อย่างไม่ขาดสาย และมีความเชื่อมโยงทั้งด้านภูมิปัญญาที่มีความต่อเนื่อง ยาวนาน และทันสมัย เกิดจากการสั่งสมองค์ความรู้ทุกด้านที่ผ่านกระบวนการ เปลี่ยนแปล พัฒนา สืบทอด ให้สอดคล้องกับยุคสมัย เช่นเดียวกับที่โขนมีวิวัฒนาการจากอดีตมาจนถึงปัจจุบันตั้งแต่สมัยอยุธยาโดยมีสิ่งที่ร่วมกันระหว่างโขนกับหนังใหญ่ ก็คือการนิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ แสดงท่าทางด้วยการเต้น และดำเนินเรื่องโดยการพากย์ – เจรจา โดยมีแบบแผนเป็นการแสดงถึงพิธีกรรม เพื่อยกย่องสรรเสริญ ความศักดิ์สิทธิ์ของพระมหากษัตริย์ ในฐานะอวตารของพระผู้เป็นเจ้า ตามคติของศาสนาพราหมณ์ จนมาถึงสมัยของสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ในพระบรมโกฏิ ด้วยพระราชเสาวนีย์ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ในรัชกาลที่ 9 ที่ทรงให้ฟื้นฟูการแสดงโขนขึ้นอีกครั้ง ด้วยการฟื้นฟูเครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์ ต่างๆ ทำให้การแสดงโขนน่าชมยิ่งขึ้น เข้าถึงผู้ชมได้ง่ายขึ้น การสื่อสารและการแสดงออกทางจินตนาการมีความเป็นรูปธรรมมากขึ้น จนผู้ชมสามารถซึมซับและรู้สึกซาบซึ้งกับสุนทรียรส จากนาฏกรรมชั้นสูง ในวงกว้างมากขึ้นด้วย สอดคล้องกับ Plato ได้อธิบายถึงทฤษฎีนิยมจินตนาการว่า ศิลปะที่แสดงออกจากมนุษย์โดยตรงโดยเน้นจากจากจินตนาการนั้น เป็นศิลปะที่ทรงคุณค่า เพราะเป็นการแสดงแนวคิดในทางสร้างสรรค์ ที่มีลักษณะ

ของโลกจิตใต้สำนึก ซึ่งศิลปะในรูปแบบนี้เรียกว่า อุดมคติ (Idealism) แนวประเพณี เช่น ศิลปะไทย หรือศิลปะอินเดีย เป็นต้น

3. ความเป็นมาของการพากย์ – เจรจาโขน พบว่า มีมาตั้งแต่เริ่มมีการแสดงโขน และถือว่าเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงโขนที่ขาดไม่ได้ สัญลักษณ์ของโขนที่จะทำให้รู้ได้ทางการได้ยินก็มีอยู่แต่พากย์ กับเจรจา ผู้ที่อยู่ห่างจากบริเวณการแสดง จะรู้ว่าเป็นการแสดงโขนก็ด้วยได้ยินทำนองพากย์ และเจรจา การพากย์โขน เป็นศิลปะของการใช้เสียงเพื่อพูดแทนตัวผู้แสดง โต้ตอบกันเพื่อสื่อความหมายให้เข้าใจกันระหว่างตัวแสดงกับผู้ชม การพากย์ เจรจาจึงเป็นเครื่องมือสื่อสาร ที่สำคัญของนาฏกรรม สอดคล้องกับ จารึก วิมลนิตย์ (2554 : 3) ที่อธิบายว่า โขนเป็นการแสดงที่ไม่ต้องพูด แต่จะใช้บทพากย์ เจรจาแทนและดนตรีประกอบท่าทางของร่างกาย ในการสื่อความหมาย กับ ผู้ชม เช่น ดีใจ เสียใจ โกรธ หรืออาย การพากย์ และเจรจา จึงเป็นหัวใจของการแสดง เช่นเดียวกับที่ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2554 : 28-29) ได้ศึกษาแล้วพบว่า บทโขนที่ประกอบสร้างขึ้นใหม่ ให้มีความน่าสนใจ ผิดแผกไปจากบทโขนในอดีตเพียงใดก็ตาม ตัวบทที่ประกอบสร้างขึ้นใหม่ ก็ยังคงดำเนินไปตามรูปแบบของกระบวนการเล่นโขน ที่มีมาแต่เดิม ไม่เปลี่ยนแปลง และกำหนดให้มีการเจรจา แทรกระหว่างบทพากย์ ก็เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้พากย์เจรจา ได้แสดงปฏิภาณในการด้นโต้ตอบกัน หรือแสดงถึงความทรงจำชำนาญ ในการว่ากระทู้ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสำคัญ ของการพากย์ – เจรจาในการแสดงโขนยิ่งขึ้น

4. ความรู้และปรีชาญาณในการพากย์ เจรจาโขน จากการศึกษาพบว่า ประสบการณ์ปรีชาญาณด้านการพากย์ เจรจาโขน อาจเกิดขึ้นได้จากการฝึกฝน เรียนรู้จากการได้ยินได้ฟัง แต่ประสบการณ์ที่โดดเด่น ซึ่งเป็นประสบการณ์ของคนพากย์โขน ก็คือการเลียนแบบ หรือที่เรียกว่า “ครูพักลักจำ” ซึ่งนับเป็นพื้นฐานทางความคิด ที่คนพากย์โขนไม่อาจปฏิเสธได้ วิธีการนี้ถือเป็นพื้นฐานเริ่มต้นในการฝึกหัดทางศิลปะ ซึ่งไม่สามารถกำหนดขั้นตอนการเรียนรู้ อย่างเป็นระบบได้ ทั้งหมดจะขึ้นอยู่กับธรรมชาติของครู และธรรมชาติของศิษย์ที่จะผสานเชื่อมกันในการเรียนรู้ ศิษย์จะสังเกต จดจำ สิ่งที่ครูปฏิบัติแล้วนำมาปฏิบัติเลียนแบบ ซึ่งสอดคล้องกับ ทฤษฎีการถ่ายทอดภูมิปัญญา ของเอกวิทย์ ณ ถลาง (2546 : 108) ที่อธิบายว่า ครูพักลักจำเป็นกระบวนการเรียนรู้ อีกวิธีหนึ่งที่มีมาแต่เดิม และจะยังมีอยู่ต่อไป ซึ่งวิธีนี้เป็นการเรียนรู้ในลักษณะแอบเรียน แอบเอาอย่าง แอบลองทำ ตามแบบอย่างที่เฝ้าสังเกตอยู่เงียบๆ และรับเอามาเป็นของตนเมื่อสามารถทำได้จริง วิธีการนี้ดูเผินๆเป็นเหมือนการลักขโมย สิ่งที่เป็นภูมิปัญญาของผู้อื่น แต่แท้ที่จริงเป็นวิธีธรรมชาติธรรมดาของมนุษย์ในการเรียนรู้จากผู้อื่น ซึ่งปรีชาญาณ ในการพากย์ และเจรจาโขน ของคนพากย์โขนก็เริ่มต้นด้วย ครูพักลักจำเช่นเดียวกัน

นอกจากนี้ยังพบว่า ปรีชาญาณของคนพากย์ เจรจาโขน แต่ละท่านจะแตกต่างกันทั้งน้ำเสียง กลเม็ด เทคนิค ลีลา ซึ่งความแตกต่างนี้ มีผลต่อการได้รับมอบหมายให้พากย์ในบทบาทของ

ตัวแสดงโขน อีกด้วย อาทิผู้ที่มีลีลาน้ำเสียงมีอำนาจ ทรงพลัง น่าเกรงขาม จะได้รับ บทพากย์ เจรจา ยักษ์ใหญ่ ผู้ที่มี น้ำเสียงสุขุมนุ่มลึก จะรับพากย์บทของตัวพระ และผู้ที่มีเสียงฉอเลาะออดอ้อน จะได้พากย์เสียงตัวนาง ซึ่งสอดคล้องกับที่ มนตรี ตราโมท (2500) อธิบายถึงความสำคัญของเสียงในการพากย์ เจรจาโขนว่า ต้องทำสุ้มเสียงให้เหมาะกับตัวโขน ใส่ความรู้สึกให้เหมาะกับอารมณ์ในเรื่อง และองค์ประกอบสำหรับปรีชาญาณ ของคนพากย์ – เจรจาโขน ที่สำคัญ นอกจากน้ำเสียงแล้ว ยังต้องมีความรู้ในเรื่อง วรรณคดี บทประพันธ์ทุกประเภท จังหวะของดนตรี หน้าทับ เพลงหน้าพาทย์ต่างๆ อีกด้วย ซึ่ง สอดคล้องกับแนวคิดของ ท้วม ประสิทธิกุล (2535) ที่อธิบายถึงการขับร้องไว้ว่า จะต้องแม่น เสียง หมายถึงจำเสียงลูกฆ้องได้ ขึ้นลงไม่ผิดเสียง ทั้งนี้หมายความว่า จะร้องเพลงใดจะต้องยึดถือ หลัก เสียงมาตรฐาน เช่นเสียงกรวด เสียงเพียงออ เสียงชวา เป็นต้น และคล้องจองกับ มนตรี สุขกลัด (2549) ที่อธิบายเรื่องกลวิธีการขับร้องประกอบการแสดงโขน ว่ากลวิธีพอเศษในการขับร้อง เพื่อสร้างให้บทสัมพันธ์กับอารมณ์ของเพลง ด้วยวิธีการปั้นคำ การผ่อนเสียง การครั่น การเน้น การทำเสียงหนักเบา การซ่อมเสียง การกลืนเสียง กลวิธีเหล่านี้ จะเสริมให้เกิดความไพเราะ และเข้าถึงอารมณ์ตัวละคร ได้ อย่างแนบเนียน แต่ทั้งนี้ต้องแม่นยำในจังหวะดนตรี และเสียงลูกฆ้องจาก การศึกษาการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในการพากย์ – เจรจาโขน ถือเป็นการ ส่งต่อความรู้ ทักษะการพากย์ - เจรจาโขน ต่อกันมารุ่นต่อรุ่น จากครู สู่ศิษย์ ซึ่งศิษย์ก็จะกลายเป็นครูและมีลูกศิษย์ ส่งต่อมรดกของศาสตร์แขนงนี้ต่อไป ถึงแม้ว่าจะน้อยแต่ก็ทำให้มองเห็นถึงความ เป็นศิษย์ มีครู กับศิษย์ไม่มีครู ครูที่ได้รับโอกาสสำคัญในการพากย์ เจรจาโขนพระราชทาน ทั้ง 5 ท่าน แต่ละท่าน มีวิธีส่งต่อ สืบทอดให้ศิษย์ ที่เหมือนและแตกต่างกันบ้าง แต่สิ่งที่ครูพากย์ เจรจาโขน ทุกท่านต้องยึดถือเป็นแนวปฏิบัติ เพื่อสืบทอดส่งต่อศิลปะการพากย์ เจรจาโขน ดังต่อไปนี้

1. การใช้เสียง ผู้วิจัยพบว่าผู้พากย์ – เจรจาโขนนั้น ย่อมที่จะต้องสร้าง อัตลักษณ์เฉพาะตน เพราะฉะนั้น ผู้พากย์ - เจรจาโขนรุ่นใหม่ จึงควรใช้กระแสเสียงที่มีความเป็นตัวตน ให้มากที่สุดและผสานวิธีการที่ชาญฉลาด กลเม็ด เคล็ดลับ ความเชี่ยวชาญพิเศษ ที่เป็นปรีชาญาณ ของบรมครูพากย์ – เจรจาโขนมาเป็นแบบในการปฏิบัติการพากย์ – เจรจาโขน โดยใช้วิธีครูพักลักจำ การฝากตัวเป็นศิษย์ และการฝึกปฏิบัติด้วยความตั้งใจ ดังจะเห็นได้จากแนวปฏิบัติทางด้านการใช้เสียงของ ครูธีรภัทร ทองนิ่ม ที่อธิบายว่า การสร้างอัตลักษณ์ในการใช้เสียงให้ตนเองอย่างเป็นธรรมชาติคือการใช้เสียงเต็มเสียง เต็มศักยภาพต้องเป็นผู้มีพรสวรรค์ทางด้านน้ำเสียงเป็นพิเศษ คือเป็นผู้ที่มีกระแสเสียงไพเราะ เป็นกังวานแจ่มใส ไม่แหบพร่าสั่นเครือ มีน้ำเสียงที่สม่ำเสมอ ไม่เบาหรือดังสลับไปมา สอดคล้องกับ ธนิต อยู่โพธิ์ ที่สอดคล้อง มนตรี ตราโมท (2500) ความสำคัญของเสียงในการพากย์ เจรจาโขน คือการทำสุ้มเสียงให้เหมาะกับตัวโขน ใส่ความรู้สึกให้เหมาะกับอารมณ์ในเรื่อง ก็ต้องทำเสียงให้สุภาพ จึงจะเป็นคนพากย์โขนที่ดีได้ สอดคล้องกันกับ ดวงใจ อมาตยกุล (2553)

กล่าวถึงทฤษฎีการขับร้องว่า การที่จะเปล่งเสียงได้นุ่มนวล นั้น ขึ้นอยู่กับ การทำงานของกล้ามเนื้ออย่างเหมาะสม และการทำงานของลมหายใจที่เข้ากันได้ดี ก็ตาม

2. ด้านคำร้อง จากการศึกษาค้นคว้า ถึงหลักปฏิบัติทางด้านคำร้อง ผู้วิจัยพบว่า ผู้ที่จะเป็นผู้พากย์ เจรจาโขนที่ดีได้ จะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ทางด้านภาษาศาสตร์เป็นอย่างดีโดยเฉพาะความรู้ด้าน ฉันทลักษณ์ จะต้องเป็นผู้ที่มีความชำนาญในเรื่องการอ่านคำประพันธ์ ทุกประเภท ทั้งโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ร่าย หรือลิลิต โดยเฉพาะกาพย์ยานี 11 และกาพย์ฉบัง 16 อีกทั้งสามารถแบ่งจำนวนคำ ของบทประพันธ์ประเภทกาพย์ยานี 11 และกาพย์ฉบัง 16 ได้อย่างถูกต้อง สอดคล้องกับทฤษฎีการขับร้องของ ท้วม ประสิทธิกุล (2535) ได้เสนอแนวคิดเรื่อง หลักเบื้องต้นในการขับร้องที่ดีของ นักร้อง ไว้ว่า การขับร้องที่เรียกว่าดีนั้น นักร้องจะต้องมีความรู้กว้างขวาง ฉลาด รู้จักกาลเทศะ เสียง สม่ำเสมอ รู้จักใช้กลวิธีเน้นถ้อยคำพอดี คล่องแคล่ว ว่องไว หายใจถูกที่ กำลังเสียงดี ไหวพริบปฏิภาณดี แม่นจังหวะ รู้จักใส่ความรู้สึกถ้อยคำระมัดระวังมีความกล้าหาญ ไม่ประมาท มารยาทดีงาม โดยรวมแล้วการแบ่งคำร้องในบทพากย์ เจรจาโขน ถือเป็นหัวใจสำคัญในการพากย์ เจรจาโขน เพราะการแบ่งคำร้องได้ถูกต้อง จะส่งผลถึงการใช้อารมณ์ในน้ำเสียง และสามารถส่งอารมณ์ให้นักแสดง ส่งต่อถึงผู้ชมด้วย อีกประการหนึ่ง

3. การใช้เสียงเอื้อนในการพากย์ – เจรจาโขน พบว่า เสียงเอื้อนนับเป็นสิ่งสำคัญที่จะบ่งบอกถึงศักยภาพของผู้พากย์ – เจรจาโขน นักร้องบางคนไม่สามารถทำเสียงเอื้อนได้ทุกเสียง ซึ่งอาจเป็นเพราะว่า ขาดความชำนาญในการใช้เสียง ขาดการเรียนรู้ ขาดการฝึกฝน และการเอื้อนเสียงขับร้องที่ประกอบไปด้วยเสียงเอื้อน ที่หลากหลาย แต่เสียงเอื้อนที่มีความสำคัญในการพากย์ เจรจาโขน ที่ผู้พากย์ เจรจาโขนเลือกใช้เป็นประจำคือ เสียงเออ เสียงเอย เสียงเอ๋ย เสียงหือ เสียงอือ เสียงเฮ่อ ฯลฯ เช่นเดียวกันกับ ท้วม ประสิทธิกุล (2535) ได้อธิบายถึงวิธีทำเสียงต่างๆ ในการขับร้องเพลงไทย 7 เสียง ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ในการขับร้องเพลงไทย นอกจากเนื้อร้องหรือบทร้องแล้ว สิ่งสำคัญ ที่สุดก็คือ การทำเสียงต่างๆ ที่ผ่านออกจากลำคอ ในขณะที่ขับร้อง หรือที่เรียกว่า เสียงเอื้อนนั่นเอง ประกอบไปด้วย เสียง 7 เสียง คือ เสียงเออ เอย อือ เอ๋ย เฮอ ฮือ และเสียง หือ ซึ่งสอดคล้องกันกับ ธีรภัทร์ ทองนิ่ม (2556) อธิบายถึงการฝึกหัดการเอื้อนเบื้องต้น ผู้ฝึกพากย์ เจรจาโขน เอื้อน เสียง หรือฝึกเปล่งเสียงพื้นฐาน คือ เออ อือ เอย เงย ให้ได้ก่อน เพื่อใช้เป็นทำนองพื้นฐานของการพากย์ เจรจา หากผู้ฝึกหัดทำไม่ได้ เอื้อนเสียงพื้นฐานไม่ได้ ครูผู้สอน ต้องหาแนวทางให้ทำได้ก่อน จึงจะสามารถเรียนรู้การพากย์ เจรจา และการเอื้อนชั้นสูงต่อไปได้

4. การควบคุมจังหวะการพากย์ – เจรจาโขน พบว่า จะใช้การควบคุมจังหวะด้วยตัวเอง เพราะในการพากย์ เจรจา จำไม่มีดนตรีกำกับจังหวะให้ ผู้พากย์ เจรจาต้องกำหนดจังหวะด้วยสำนึกรู้ของตนเอง เพราะเหตุนี้ ผู้พากย์ เจรจา ต้องมีสมาธิแน่วแน่ในการปฏิบัติหน้าที่พากย์ เจรจาไม่วอกแวก เพราะนอกจากจะกำหนดจังหวะด้วยตนเองแล้วยังต้อง กำกับบทโขน กำกับการแสดง

และต้องพากย์ เจรจาในคราวเดียวกันด้วย จังหวะในการพากย์เจรจา จะถูกกำกับโดยผ่านเครื่องดนตรีอันประกอบไปด้วย ตะโพน และกลองทัด ในการ ดำเนินทำนอง เมื่อผู้พากย์โขนพากย์จบลงหนึ่งบทแล้ว ตะโพนและกลองทัด จะตีประกอบเพื่อรับหลังคำ พากย์ แต่ละบทเสมอโดยตะโพนจะตีท้า หมายถึง ตีนำตามท่วงทำนองของหน้าทับที่ใช้เฉพาะกับการพากย์โขนแล้ว กลองทัดจะตีรับ 2 ครั้ง เมื่อหมดคำพากย์แต่ละบทแล้ว ผู้พากย์กับตัวแสดงจะร้องรับ คำ ว่า “เพ้ย” ซึ่งสอดคล้องกันกับ สุทธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์ (2541) อธิบายถึงการควบคุมจังหวะ ในการขับร้อง ว่า การจับเสียงและเข้าจังหวะ ต้องปฏิบัติตามขั้นตอนคือ 1) จับระดับเสียงที่จะร้องในใจ หมายถึงระดับเสียง เสียงสระความดังเบา 2) หายใจเข้าลึกๆ ช้าๆ เตรียมพร้อมที่จะเปล่งเสียงออกมา 3) ริมฝีปาก แก้ม และขากรรไกรปล่อยตามสบาย 4) ลิ้นไม่กระดกหรือเกร็ง ปล่อยตามสบาย ให้ปลาย ลิ้น แตะกับฐานฟันล่าง เล็กน้อย 5) การส่งลม การปรับหลอดเสียง การบังคับปากและการร้องจะเกิดขึ้น วินาทีเดียวกันจะเป็น การขับร้องหรือการพากย์ เจรจาโขน ในการควบคุมจังหวะก็ตาม ก็มีแนวปฏิบัติใน การใช้เสียง เช่นเดียวกัน และสอดคล้องกันกับ เรณู โกสินานนท์ (2542) ให้ความหมายของการร้องว่า “ร้อง หมายถึงการเปล่งเสียงที่มี ทำนอง และจังหวะการดำเนินเสียงสูงต่ำ ยึดถือเนื้อเพลงเป็นส่วนสำคัญ ถ้อยคำ ที่มีเสียงสูงต่ำ อนุโลมไป กับ เสียงเข้าหาทำนองแห่งเนื้อเพลงนั้น สั้นหรือยาวต้องอยู่ ใน ความ บังคับของเพลงเสียงที่ร้องดนตรี สามารถดำเนิน ตามได้อย่างสมบูรณ์ การกำกับจังหวะในการพากย์ เจรจาโขน มีข้อแตกต่างจากการกำกับจังหวะการขับร้องคือ การร้องมีดนตรีช่วยดำเนินทำนอง แต่การพากย์ เจรจา ไม่มีดนตรีช่วยดำเนินทำนอง ผู้พากย์เจรจาจึงต้องควบคุมจังหวะด้วยตนเอง

5. การแบ่งช่วงหายใจในการพากย์ – เจรจาโขน พบว่า การแบ่งช่วงหายใจให้ถูกที่มีส่วนเกี่ยวข้องสำคัญที่ต้องอาศัยการแบ่งคำประพันธ์ ให้ถูกต้องตามฉันทลักษณ์ ของบทประพันธ์ที่ใช้แต่งบทพากย์ เจรจาโขน คือ บทประพันธ์ประเภทกาพย์ยานี 11 และกาพย์ฉบัง 16 ใช้สร้างบทพากย์และ คำประพันธ์ประเภท ร่ายยาว ใช้สร้างบทเจรจาโขน สอดคล้องกับ ธีรภัทร์ ทองนิ่ม (2556) อธิบายถึง หลักปฏิบัติในการแบ่งช่วงหายใจในการพากย์ – เจรจาโขน ว่าสิ่งสำคัญที่จะทำให้การขับร้อง และพากย์ เจรจาโขนให้เกิดความไพเราะ จะต้องคำนึงถึงระยะช่องไฟ ในการหายใจให้ถูกต้องตามวรรค ตอน จะทำให้การขับร้องและพากย์ เจรจาโขนเป็นไปด้วยความราบรื่น ผู้ฟังไม่รู้สึกสะดุดหูสะดุด อารมณ์ ฟังแล้วเข้าใจถึงความหมายเดิมของบทประพันธ์นั้นๆ เช่นเดียวกันกับ

6. การใช้อารมณ์กับการพากย์ เจรจาโขน พบว่า การที่ผู้พากย์เจรจา โขนจะสื่อความหมายไปยังผู้แสดง อันจะนำไปสู่เป้าหมายในการพากย์ เจรจาที่ต้องการ เสนออารมณ์ความรู้สึกที่มีอยู่ในบทพากย์ เจรจาโขน เพราะในบทโขนแต่ละบท จะประกอบไปด้วยอารมณ์ความรู้สึก ที่หลากหลาย ใน การส่งอารมณ์ให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกคล้อยตามโดยตรงด้วยน้ำเสียงของผู้พากย์ จะต้องส่งผ่านอารมณ์ในน้ำเสียงให้สื่อไปยังตัวแสดงก่อน แล้วผู้แสดงจะต้องแปลง

อารมณ์ของตัวแสดง ให้เป็นอารมณ์ของตัวละคร ในเรื่อง จึงส่งผ่านไปยังผู้ชม ให้เกิดอารมณ์คล้อยตามซึ่งต้องส่งผ่าน ความรู้สึกหลายด่าน กว่าจะถึงผู้ชม การพากย์ ที่แสดงอารมณ์ ความรู้สึกอย่างชัดเจน ที่ผู้แต่งบทโขนได้กำหนดไว้ในบทโขน นั้นๆ สอดคล้องกับ Plato ที่ให้ทัศนคติเกี่ยวกับเรื่องของความงามว่าคุณค่าทางการแสดงออกทางอารมณ์อันเข้มข้นในผลงานของศิลปะนั้นๆ การวิจารณ์แบบอารมณ์นิยม จะไม่พุ่งความสนใจความสามารถในการถ่ายทอดความเหมือนหรือทักษะ ฝีมือ และการจัดองค์ประกอบในผลงานศิลปะเท่าใดนัก แต่จะสนใจอารมณ์ความรู้สึกที่ภาพสะท้อน ออกมาสู่ภายนอก นักวิจารณ์จะค้นหาให้ความสนใจต่ออารมณ์ภาพเป็นสำคัญว่า ศิลปินต้องการ แสดงออกหรือถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตนผ่านสื่อ คือ ผลงานศิลปะนั้นๆ ออกมาอย่างไรบ้าง ศิลปกรรมที่จัดอยู่ในแนวนี้ ได้แก่ ลัทธิโรแมนติก (Romanticism) ลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ (Expressionism) ลัทธิประทับใจ (Impressionism) ลัทธิกึ่งเหมือนจริง (Semi-Abstract) และลัทธิ สำแดงพลังอารมณ์แบบนามธรรม (Abstract Expressionism) เป็นต้น

การศึกษาองค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการพากย์ เจรจาโขน เป็นการถอดองค์ความรู้ของครูพากย์โขน นำมาเป็นต้นแบบในการสร้างองค์ความรู้ใหม่ จากองค์ความรู้เดิม เพื่อให้เยาวชนรุ่นหลังเป็นผู้สืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมด้านการพากย์ เจรจาโขน ให้เกิดสุนทรียะทางเสียง ให้ไพเราะงดงาม สมกับเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ของชาติสืบไป

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะเพื่อการนำไปใช้

การวิจัยเรื่องครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม เป็นการวิจัย เชิงคุณภาพ ซึ่งการเก็บข้อมูล และการวิเคราะห์ ข้อมูล เป็นกระบวนการที่เกี่ยวเนื่องกัน ผลการวิเคราะห์ ความมุ่งหมายของการวิจัยนั้นได้นำเสนอและปรากฏในบทที่ 4 แล้วนั้น ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะและอภิปราย เพิ่มเติมดังต่อไปนี้

1.1 การแสดงโขน คือ เป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ การได้แสดงออกในด้านศิลปะอันวิจิตรตระการตา บ่งบอกถึงจิตใจอันงดงาม ของชาวไทยการแสดงออกในด้านศิลปะดนตรี และนาฏศิลป เป็นกระบวนการกล่อมเกลาจิตใจ และส่งเสริมให้เกิดสุนทรียะ กล้าแสดงออกส่งเสริมความสามัคคี ในหมู่คณะและสร้างวินัยให้เกิดกับผู้ปฏิบัติเป็นอย่างดี จึงควรสนับสนุนให้เยาวชนของชาติ ได้รับการศึกษาเรียนรู้ไว้ เพื่อประโยชน์ ส่วนตน และส่วนรวม ประการสำคัญเป็นการสร้างเสริมและพัฒนาจรรยามารยาทศิษย์ให้มีความเคารพต่อครูอาจารย์ กล่อมเกลาจิตใจที่แข็งกระด้าง ให้มีความอ่อนโยนและงดงามตามแบบประเพณี วัฒนธรรมของไทยที่มีมาแต่เดิม

1.2 การศึกษาองค์ความรู้ และปรีชาญาณ ในการพากย์-เจรจาโขนของครูพากย์โขน แสดงให้เห็นถึง องค์ความรู้ที่ครูพากย์-เจรจา ทั้ง 5 ท่าน ที่รับบทบาทพากย์-เจรจาโขน พระราชทาน ที่มีกลวิธีในพากย์เจรจาที่แยบยลและมีลีลา กลเม็ด เคล็ดคลับ ความเชี่ยวชาญเฉพาะในการพากย์-เจรจาที่สามารถยึดเป็นแนวทางในการสร้างองค์ความรู้ใหม่ได้เป็นอย่างดี เยาวชนรุ่นใหม่ สามารถนำเอาองค์ความรู้และปรีชาญาณในการพากย์เจรจาโขนของ ของคนพากย์โขนทั้ง 5 ท่าน ไปเป็นแนวทางในการศึกษาการพากย์-เจรจา โขน จะทำให้องค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจา โขนคงอยู่เป็นเอกลักษณ์ของชาติไทยและพัฒนา ต่อไป

1.3 การสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในการพากย์-เจรจาโขน สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ซึ่งมีหน้าที่ในการ อนุรักษ์ สืบทอดวัฒนธรรม ควรหาแนวทางที่ส่งเสริมพัฒนาจัดตั้งและกำหนดหลักสูตร การพากย์-เจรจาโขน เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้สนใจได้ศึกษาในระบบ จำนวนผู้สืบทอดก็จะมีมากขึ้น จากปัจจุบัน คนพากย์โขน มีจำนวนน้อยมาก การสืบทอดส่งต่อจึงอยู่ในวงแคบ การพากย์-เจรจาโขน จะกลายเป็นสาขาวิชาที่มีความสำคัญ แต่ถ้าผู้รับผิดชอบ หรือผู้เกี่ยวข้องไม่รับผิดชอบ ศิลปะการพากย์-เจรจาโขน ก็จะยังคงเป็นไปในแนวทางเดิม ยากจะหาผู้สืบทอดส่งต่อเอกลักษณ์ ประจำชาติสาขานี้ก็จะสูญหายไปในที่สุด

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัย เฉพาะเรื่ององค์ความรู้ และปรีชาญาณของครูพากย์โขนพระราชทาน 5 ท่าน เท่านั้น ยังมีครูพากย์-เจรจาโขนอีกหลายท่านที่มีคุณภาพมีกลเม็ดเคล็ดลับมีปรีชาญาณ ให้เยาวชนรุ่นหลังได้เรียนรู้จากองค์ความรู้และปริชาญาณ ของครูท่านอื่นเพื่อมาปรับใช้ในการพากย์-เจรจาโขน ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่เพื่อนำไปเป็นแนวทาง ในการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการการพากย์-เจรจาโขน ให้คงอยู่คู่ชาติสืบไป

2.2 ควรศึกษากลเม็ด เคล็ดลับความเชี่ยวชาญเฉพาะของครูพากย์โขน แล้วทดลองใช้นำไปฝึกปฏิบัติตามวิธีการ กลเม็ดเคล็ดลับที่ครูทำ เพื่อจะทำให้เกิดกลวิธีใหม่ๆ ในการพากย์-เจรจาโขน

2.3 ควรศึกษาเพิ่มเติมให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ เพื่อพัฒนาต่อยอด องค์ความรู้เดิม ให้มีมาตรฐาน สากล สามารถเรียนรู้ด้วยตัวเองสำหรับผู้ที่สนใจ ศาสตร์ การพากย์ – เจรจาโขน ให้พัฒนายั่งยืนยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2546). ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม 1. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

กระทรวงวัฒนธรรม. (2550). ศิลปวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์.

กาญจนา นาคสกุล. (2524). ระบบเสียงภาษาไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรมหาวิทยาลัย.

กีรติ บุญเจือ. (2522). ปรัชญาศิลปะ. กรุงเทพฯ: ไทยลักขณาพานิช.

คึกฤทธิ์ ปราโมช. (2551). ศิลปะการแสดง. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

คึกฤทธิ์ ปราโมช. (2539). วรรณคดีและนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ: มูลนิธิคึกฤทธิ์.

จตุพร วิสิษฎ์โชติอังกูร. (2555). การสังเคราะห์องค์ความรู้ เหมือนการสังเคราะห์แสงหรือไม่. *Gotoknow*. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. (2554). กระบวนการเล่นโขนจากบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์. ขอนแก่น: มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

จารึก วิมลนิตย์. (2554). การออกแบบภายในศูนย์แสดงสินค้าเพื่อการส่งออก โดยใช้แนวคิดจากการศึกษา ลักษณะของโขน. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. (2543). ภูมิปัญญาอีสาน. อุบลราชธานี: ศิริธรรมออฟเซ็ท.

เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม. (2553). ทฤษฎีการขับร้อง. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์กรุงเทพสโตร์.

ฐาปนีย์ สังสิทธิ์วงศ์. (2557). โขน : ศิลปะประจำชาติไทยและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย. มหาวิยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ณรงค์ เส็งประชา. (2541). พื้นฐานวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์.

ดวงใจ อมาตยกุล. (2553). ทฤษฎีการขับร้อง. กรุงเทพฯ: กรุงเทพสโตร์.

ท้วม ประสิทธิกุล. (2535). หลักคีตศิลป์. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ทวีเกียรติ์ ไชยงยศ. (2538). สุนทรียะทางทัศนศิลป์. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ทีมข่าวสตรี. (2559, สิงหาคม 12). บทสัมภาษณ์ท่านผู้หญิงจรุงจิต ทีขะระ รองราชเลขานุการในพระองค์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, คม ชัด ลึก. หน้า 12.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2495). ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวง. กรุงเทพฯ: พระนคร.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2511). โขน. กรุงเทพฯ: กองการสังคีต.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2534). ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6. กรุงเทพฯ: พระนคร.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2538). โขน กรมศิลปากร. กรุงเทพฯ: ศิวพร.

ธวัชชัย ชัยจิรฉายากุล. (2559). การศึกษาคุณสมบัติ ค่านิยมพื้นฐานทางจริยธรรมของคนไทย. มหาวิทยาลัยมหิดล. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล.

ธวัชชัย ดุสิตกุล. (2547). บทโขนละครในพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรมหาวิทยาลัย.

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. (2556). แบบแผนและวิธีพากย์เจรจาโขนของกรมศิลปากร. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นครินทร์ น้ำใจดี. (2557). โขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ : กระบวนการจัดสร้างอนุรักษ์ พัฒนารูปแบบ. กรุงเทพฯ: กระทรวงวัฒนธรรม.

นงนุช ไพรพิบูลกิจ. (2541). โขน. กรุงเทพฯ: เอส.ที.พี.เวิลด์มีเดีย.

นพคุณ สุดประเสริฐ. (2557). รูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงโขนไทย. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. (2521). ในวรรณไวทยากร. กรุงเทพฯ: พระนคร.

ประเมษฐ์ บุญยะชัย. (2544). เอกสารประกอบการสอนวิชาจารีตนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์กรุงเทพฯ.

ปัญญา นิตยสุรรณ. (2525). โขน-ละคร. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

ปัญญา ปัญญาพล. (2504). ประวัติชีวิตของพี่เพ็ญปัญญาพลรำลึก. กรุงเทพฯ: แพร่การช่าง.

พงศ์ หาญไชยพิบูลย์กุล. (2552). วิธีร้องเพลงเก่งอย่างมืออาชีพ. *Gotoknow*. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

พรรณี ช เจนจิตร. (2528). จิตวิทยาการเรียนการสอน. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

พระยาอนุมานราชธน. (2531). งานนิพนธ์ชุดสมบูรณ์ของศาสตราจารย์พระยาอนุมานราชธน. กรุงเทพฯ: กรุงเทพฯการพิมพ์.

พระราชดำรัสในสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ เมื่อวันที่ 11 สิงหาคม 2552. (2557, สิงหาคม 12). โขนพระราชทาน, คม ชัด ลึก. หน้า 12.

ไพโรจน์ ทองคำสุข. (2553). โขนลิง: แนวคิดและวิธีแสดงโขนลิง. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท. (2500). เจรจาและขับร้องในการแสดงโขน. กรุงเทพฯ: กรุงเทพฯการพิมพ์.

มนตรี สุขกลัด. (2549). กลวิธีการขับร้องประกอบการแสดงโขน ตอนนางลอย บททศกัณฐ์ : กรณีศึกษา ครูทศนีย์ ขุนทอง. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรมหาวิทยาลัย.

มัทนี รัตนิน. (2546). ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการแสดงละครเวที. กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ยศ สันตสมบัติ. (2548). มนุษย์กับวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: พิมพ์ดี.

รัตนพล ชื่นค้า. (2557). ความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องรามเกียรติ์กับศิลปะการแสดงหนังใหญ่. กรุงเทพฯ: กรุงเทพฯการพิมพ์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2525). พจนานุกรมศัพท์ศึกษาศาสตร์. กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์,.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์.

เรณู โกสินานนท์. (2542). สืบสานนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

วิภาดา เพชรโชติ. (2551). เอกสารประกอบการสอน รายวิชานาฏศิลป์และศิลปะการละคร สำหรับเด็ก. เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

วิมลศรี อุปรมัย. (2553). นาฏกรรมและการละคร. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรมหาวิทยาลัย.

วีระ มีเหมือน. (2554). การสืบทอดการพากย์ – เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา. (2543). การสืบทอด การสร้างสรรค์ และความสัมพันธ์กับสุนทรียภาพทางวรรณศิลป์. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. (2547). การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาของโขนตัวพระ: กรณีศึกษาพระราม. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมพงษ์ กาญจนผลิน. (2552). ทักษะการขับร้องเพลงไทย. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สมรัตน์ ทองแท้. (2538). ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรมหาวิทยาลัย.

สันต์ ท โกมลสุตร. (2548). ว่าด้วยราชอาณาจักรสยาม. กรุงเทพฯ: ศรีปัญญา.

สาโรช บัวศรี. (2531). การศึกษาและจริยธรรม. กรุงเทพฯ: งานยุทธศาสตร์ เพื่อพัฒนา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ. (2541). ระบบการประกันคุณภาพและมาตรฐานการศึกษาแห่งชาติการอุดมศึกษา. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2541). กฎหมายว่าด้วยวัฒนธรรมแห่งชาติ ศึกษาการดำเนินงานปฏิรูปการศึกษาตามแนวพระราชบัญญัติ. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2542). กฎหมายว่าด้วยวัฒนธรรมแห่งชาติ ศึกษาการดำเนินงานปฏิรูปการศึกษาตามแนวพระราชบัญญัติ. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. (2535). ความพึงพอใจในการปฏิบัติงานของอาจารย์ในวิทยาลัยนาฏศิลป์. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุทธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์. (2541). วัฒนธรรมพื้นบ้าน : แนวปฏิบัติภาคใต้. สงขลา: กรุงเทพการพิมพ์.

สุภาวดี โพธิเวชกุล. (2552). รูปแบบการแสดงเบิกโรงละครรำ ในยุครัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 9. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

สุมิตร เทพวงษ์. (2548). นาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ: โอ เอส พริ้นติ้งเฮาส์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325 – 2477. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรัตน์ จงดา. (2559, กันยายน 15). 600 ปีโขนไทยจากคติขอมสู่อัตลักษณ์นาฏศิลป์ไทย. คม ชัด ลึก. หน้า 20.

สุวรรณี อุดมผล. (2531). วรรณกรรมการแสดงของไทย. กรุงเทพฯ: เจริญผล.

แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย. (2548). วัฒนธรรมในสังคมไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อนวัช นกดารา. (2555). ผ้าไทยโซ่ง: การออกแบบและพัฒนาผลิตพันธ์ผ้าจากภูมิปัญญาพื้นบ้านจังหวัดนครปฐม. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

อเนก นาวิกมูล. (2530). หนังตะลุง – หนังใหญ่. กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์.

อมรา กล่ำเจริญ. (2531). สุนทรียนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

อัจฉรี จันทร์มูล และบุญชู ศรีเวียงยา. (2546). การศึกษาภูมิปัญญาชาวบ้านในกระบวนการผลิตสินค้าหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ของชุมชนในจังหวัดมหาสารคาม. รายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

เอกวิทย์ ณ ถลาง. (2546). ภูมิปัญญาท้องถิ่นกับการจัดการความรู้. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์.

B.Joyce and Lurie J.Sears. (1991). Boundaries of the Text ; Epic Proformances in South Southest Asia. Michigan: University of Michigan Center.

Bannister, D. J. (2000). Native American Dance : A Symergg of Dance, Drama And Religion (Hopi, Lakota, time Pueblo, Cherokee. Flueckiger: n.p.

Chang., C. C. (1999). Fundamental of Piano Prae Practice. Booksurge: United States of America.

Clark, Mary and Crisp, C. C. (1992). Ballet on Lustrated History. United Kingdom: Viking Penguin.

Downs William Missouri and Anne Lou. (1998). Wright Playwriting from Formula to form : A Guide to Writing a Play. United States of America: Harcout Brace College.

Franz Boas. (n.d.). Cultural Diffusion Theory. Germany.

Haydn, Franz Joseph. (n.d.). Trio 31 chapters for piano. Germany.

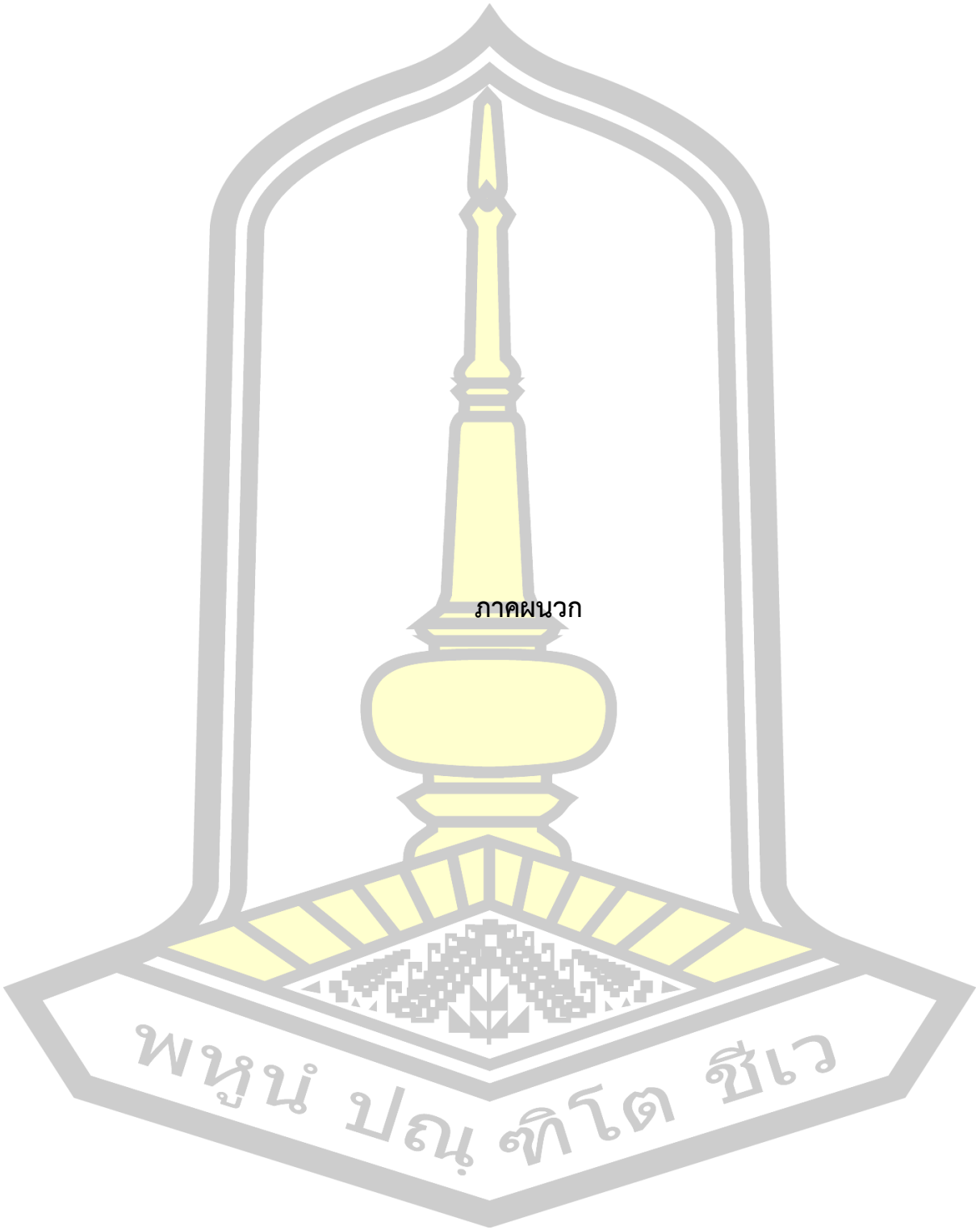
Honko Lauri. (2000). Thick Corpus,Organic Variation and Textuality in Oral Tradition. Finland: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Lausevic, M. (1998). A Different Village : International Folk Dance and Balkan Music and Dance in the United States. Wesleyan University.

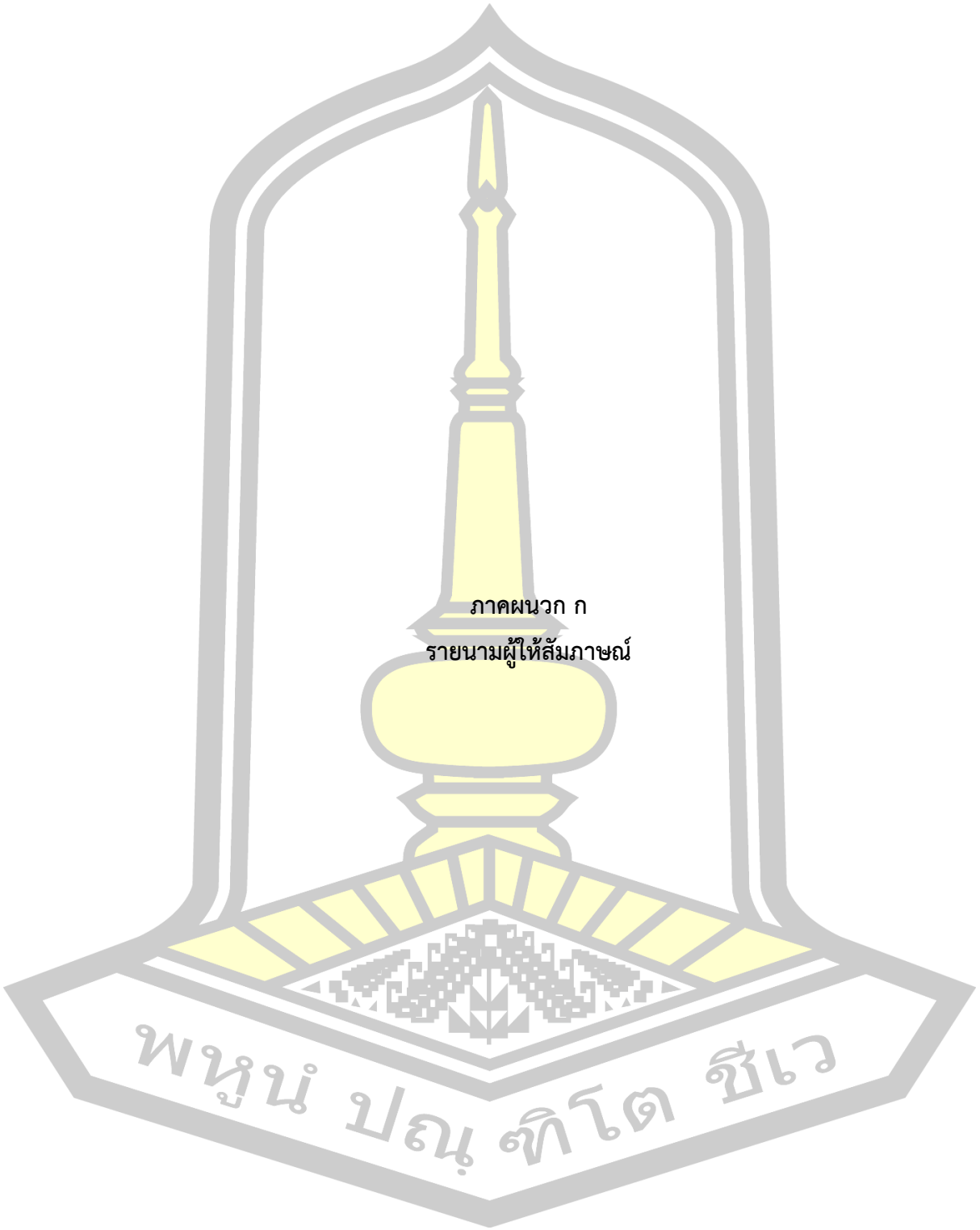
Mahoney, T.A. and Weitzel, W. (1969). Managerial model of organizational effectiveness. Administrative Science Quarterly, (14), 357–365.

Santayana. (1896). The Sense of Beauty. United States of America: Charles Scribner's sons.

Wilhelm Fink Verlag, M. P. fite. (1988). The Theory and Analysis of Drama. United Kingdom: Cambridge University Press.



ภาคผนวก



ภาคผนวก ก

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

เกษม ทองอร่าม. (20 ตุลาคม 2560). *สัมภาษณ์*. ที่วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 2 ซอยราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร.

จตุพร รัตนวราหะ. (22 ตุลาคม 2560). *สัมภาษณ์*. ที่วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 2 ซอยราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร.

เจตน์ ศรีอ่ำอ่วม. (22 ตุลาคม 2560). *สัมภาษณ์*. ที่วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 2 ซอยราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร.

เชานาท เพ็งสุข. (17 กรกฎาคม 2560). *สัมภาษณ์*. ที่วิทยาลัยนาฏศิลปศาลายา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 119/19 หมู่ 3 ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม.

ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ. (18 สิงหาคม 2560). *สัมภาษณ์*. ที่วิทยาลัยนาฏศิลปะอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 28 ตำบลบางแก้ว อำเภอเมืองอ่างทอง จังหวัดอ่างทอง.

ไตรภพ สุนทรหุต. (22 ตุลาคม 2560). *สัมภาษณ์*. ที่วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 2 ซอยราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร.

ธีรภัทร ทองนิ่ม. (24 สิงหาคม 2560). *สัมภาษณ์*. ที่วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 2 ซอยราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร.

นันทวัน ณ กาฬสินธุ์. (19 พฤศจิกายน 2560). *สัมภาษณ์*. ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตำบลทะเลชุบศร อำเภอเมืองลพบุรี ลพบุรี.

ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ. (16 มิถุนายน 2560). *สัมภาษณ์*. ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม.

ประเมษฐ์ บุญยะชัย. (17 กรกฎาคม 2560). *สัมภาษณ์*. ที่วิทยาลัยนาฏศิลปศาลายา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 119/19 หมู่ 3 ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม.

ประสาท ทองอร่าม. (20 ตุลาคม 2560). *สัมภาษณ์*. ที่วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 2 ซอยราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร.

ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว. (19 ตุลาคม 2560). *สัมภาษณ์*. ที่วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 2 ซอยราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร.

สมบัติ แก้วสุจริต. (24 มิถุนายน 2560). *สัมภาษณ์*. ที่มหาวิทยาลัยขอนแก่น เลขที่ 123 หมู่ 16 ถนนมิตรภาพ ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น.

สมพร เที่ยงแช่ม. (18 สิงหาคม 2560). *สัมภาษณ์*. ที่วิทยาลัยนาฏศิลปะนครราชสีมา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 444 ถนนมิตรภาพ ตำบลโคกกรวด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา.

สาโรช สิทธิโชค. (18 สิงหาคม 2560). *สัมภาษณ์*. ที่วิทยาลัยนาฏศิลปะอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 28 ตำบลบางแก้ว อำเภอเมืองอ่างทอง จังหวัดอ่างทอง.

สุธีร์ ชุ่มชื่น. (17 ตุลาคม 2560). *สัมภาษณ์*. ที่วิทยาลัยนาฏศิลปศาลายา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 119/19 หมู่ 3 ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม.

ศุภกร พานิชกิจ. (24 มิถุนายน 2559). *สัมภาษณ์*. ที่วิทยาลัยนาฏศิลปะร้อยเอ็ด เลขที่ 25 ถนนกองพลสิบ ตำบล ในเมือง อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด.

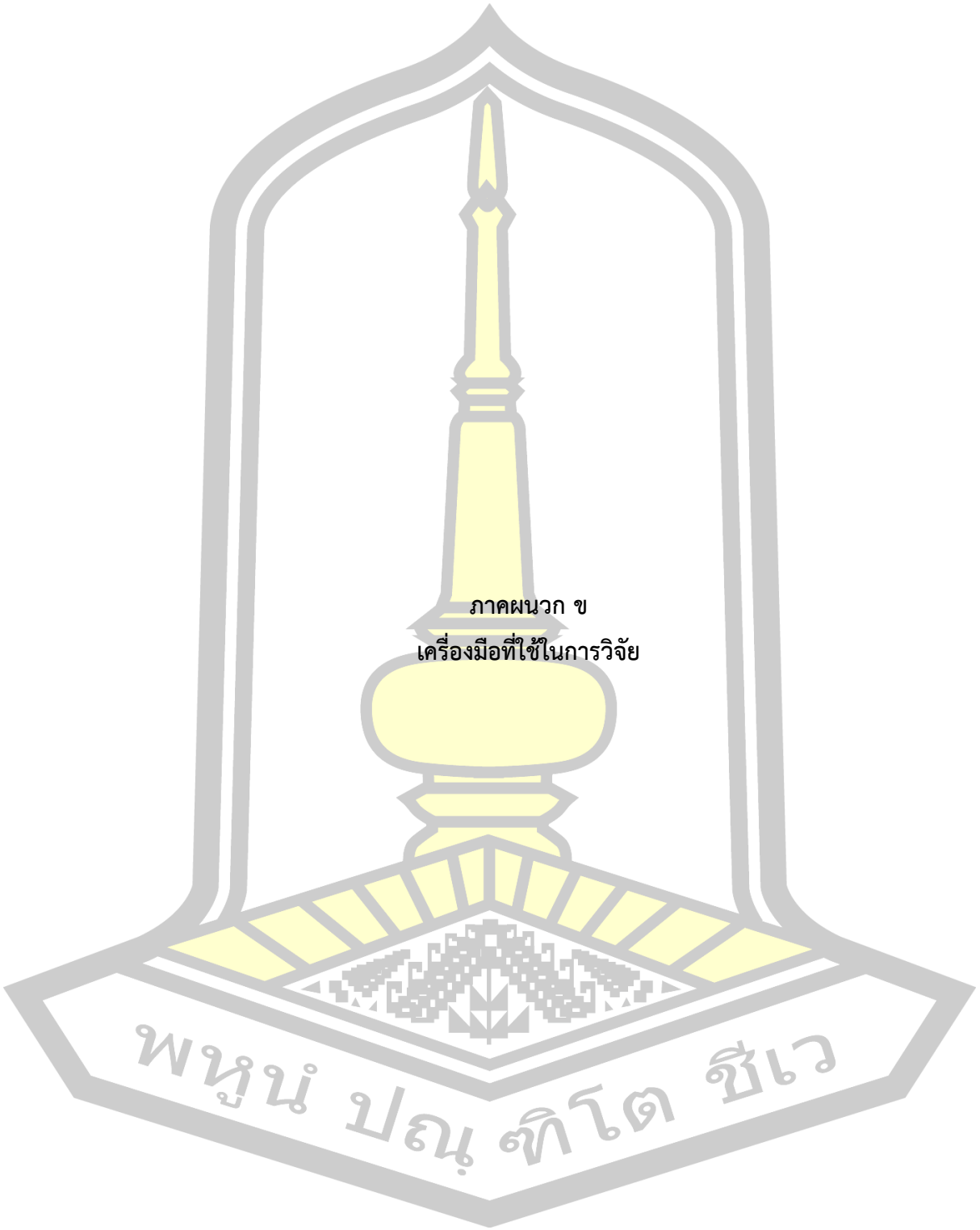
ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. (22 ตุลาคม 2560). *สัมภาษณ์*. ที่วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 2 ซอยราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร.

อุรมรมย์ จันทมาลา. (16 มิถุนายน 2560). *สัมภาษณ์*. ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม.

ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร. (16 มิถุนายน 2560). *สัมภาษณ์*. ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม.

อโนทัย ส้มอ่ำ. (30 ตุลาคม 2560). *สัมภาษณ์*. ที่วิทยาลัยนาฏศิลปะสุโขทัย ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมืองสุโขทัย จังหวัดสุโขทัย.

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว



ภาคผนวก ข
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

แบบสำรวจ

ใช้สำรวจข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับครูพากย์ – เจรจาโขน

งานวิจัยเรื่อง ครูพากย์โขน : การศึกษาองค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

.....

ชื่อผู้สำรวจ.....

บ้านเลขที่.....หมู่ที่.....บ้าน.....ตำบล..... .....

..... อำเภอ.....จังหวัด..... .....

วันที่สำรวจ..... เดือน..... พ.ศ..... .....

ข้อมูลทั่วไป

1.เพศ ☐ ชาย ☐ หญิง

2.อายุ.....ปี

3.สถานภาพ ☐ โสด ☐ สมรส

☐ หม้าย ☐ หย่าร้าง

4.ระดับการศึกษา ☐ ประถมศึกษา ☐ มัธยมศึกษา

☐ อนุปริญญา ☐ ปริญญาตรี

☐ สูงกว่าปริญญาตรี ☐ อื่นๆ ระบุ.....

.....

4.อาชีพ ☐ อิสระ ☐ รับราชการ

☐ นักเรียน / นักศึกษา ☐ อื่นๆ ระบ.....

.....

5.ประวัติความเป็นมาของโขนทั่วไป /โขนพระราชทาน

5.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงโขนในประเทศไทย

.....

.....

.....

5.2 ประวัติความเป็นมาของการพากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน

.....

.....

.....

(แบบสำรวจต่อ2)

6.องค์ความรู้และปรีชาญาณ ในการพากย์ – เจรจาโขน

.....

.....

.....

.....

7.การคัดเลือกผู้พากย์ – เจรจาโขน

7.1 การคัดเลือกนักพากย์ – เจรจาโขนทั่วไป

.....

.....

.....

7.2 การคัดเลือกผู้พากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน

.....

.....

.....

8.เทคนิควิธีพิเศษประกอบในการพากย์ – เจรจาโขน ของครู

.....

.....

.....

9.การเปิดพื้นที่ในการพากย์ – เจรจาโขนมีผลต่อการสืบทอดภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมอย่างไร

.....

.....

.....

10. การพากย์ – เจรจาโขน ในยุคโลกาภิวัตส่งผลต่อการสืบทอดวัฒนธรรมอย่างไร

.....

.....

.....

11.พลังความเคลื่อนไหวในการพากย์ – เจรจาโขนมีความเป็นไปอย่างไร

.....

.....

.....

(แบบสำรวจต่อ3)

12.การพากย์ – เจรจาโขนส่งผลต่อปัจจัยการดำเนินชีวิตของครูพากย์ – เจรจาโขนอย่างไร

.....

.....

.....

13.อุปสรรคในการสืบทอดวัฒนธรรมการพากย์ – เจรจาโขน

.....

.....

.....

.....

14.แนวทางการพัฒนาการพากย์ – เจรจาโขน

.....

.....

.....

.....

.....

15.แนวทางการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการพากย์ – เจรจาโขน

.....

.....

.....

.....

16.ปรีชาญาณในการพากย์ – เจรจาโขน ของบรมครู

- องค์ความรู้เรื่อง หลักการพากย์ – เจรจา.....
- องค์ความรู้เรื่องกระบวนการพากย์ – เจรจา.....
- องค์ความรู้เรื่องพลังเสียง.....
- องค์ความรู้เรื่องการแสดงอารมณ์ในน้ำเสียง.....
- องค์ความรู้เรื่องจังหวะ ลีลาในการพากย์ – เจรจา.....
- องค์ความรู้เรื่องความเชี่ยวชาญเฉพาะในการพากย์ – เจรจา.....
- องค์ความรู้เรื่องกระบวนการที่ได้รับการถ่ายทอด.....
- องค์ความรู้เรื่องกระบวนการและวิธีถ่ายทอดการพากย์-เจรจาโขน.....
- องค์ความรู้เรื่องประสบการณ์การพากย์ –เจรจาโขน.....

- องค์ความรู้เรื่องแนวทางการอนุรักษ์สืบทอดการพากย์–เจรจาโขน.....
- องค์ความรู้ด้านกลวิธีการพากย์ – เจรจาโขน.....
- องค์ความรู้ในการบอกเพลงหน้าพาทย์.....
- องค์ความรู้ในการบอกบทให้นักร้อง.....
- องค์ความรู้ในการควบคุมการแสดงโขนในครั้งนั้นๆ.....
- องค์ความรู้ในเรื่องการสร้างบทโขน.....

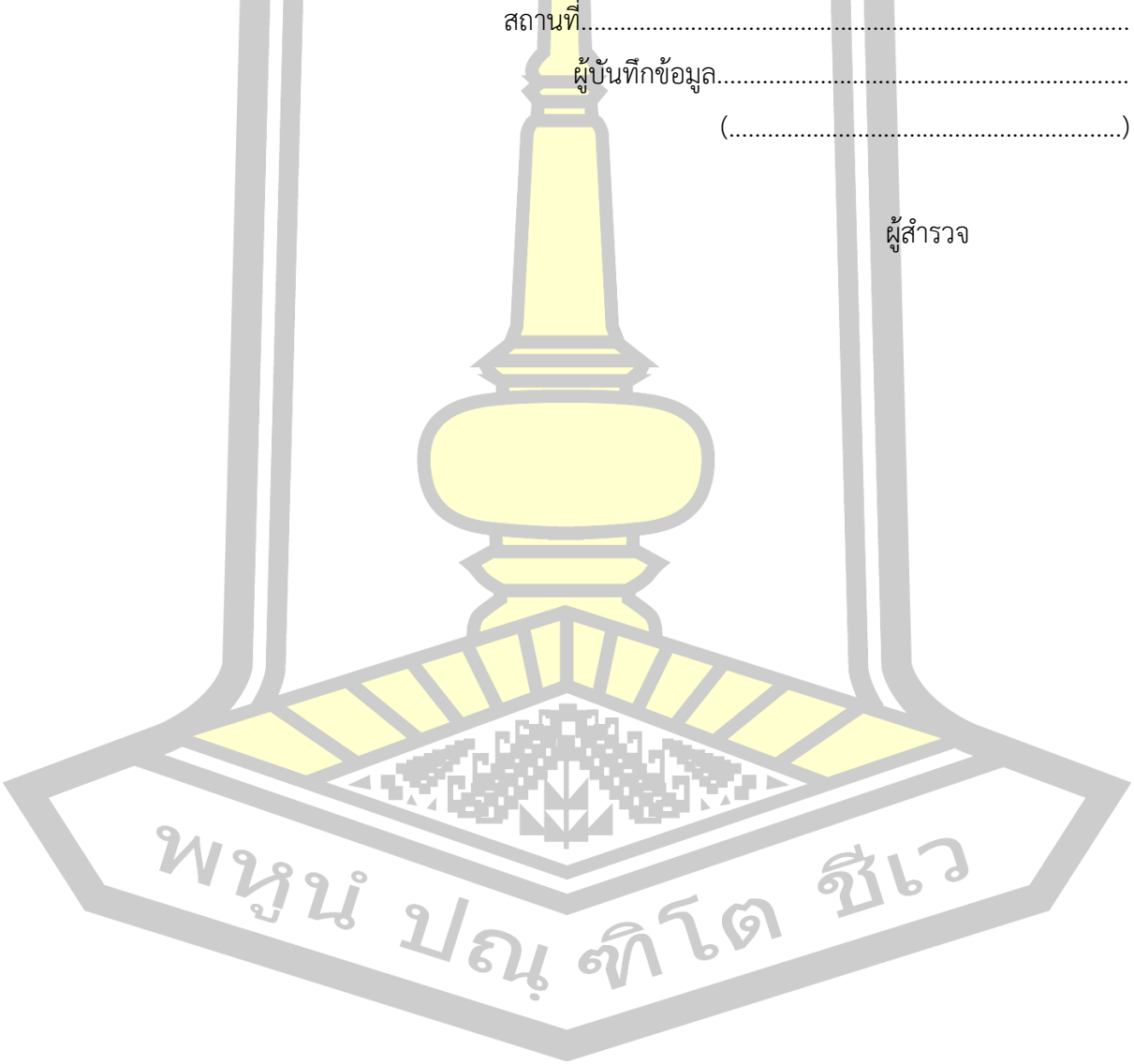
วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

สถานที่.....

ผู้บันทึกข้อมูล.....

(.....)

ผู้สำรวจ



แบบสัมภาษณ์ (แบบมีโครงสร้าง)

งานวิจัยเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

.....

ตอนที่ 1. ข้อมูลส่วนตัว

ชื่อผู้สำรวจ..... .....

บ้านเลขที่.....หมู่ที่.....บ้าน.....ตำบล..... .....

อำเภอ.....จังหวัด..... .....

วันที่สำรวจ..... เดือน..... พ.ศ..... .....

ข้อมูลทั่วไป

1.เพศ ☐ ชาย ☐ หญิง

2.อายุ.....ปี

3.สถานภาพ ☐ โสด ☐ สมรส

☐ หม้าย ☐ หย่าร้าง

4.ระดับการศึกษา ☐ ประถมศึกษา ☐ มัธยมศึกษา

☐ อนุปริญญา ☐ ปริญญาตรี

☐ สูงกว่าปริญญาตรี ☐ อื่นๆ ระบ

.....

4.อาชีพ ☐ อิสระ ☐ รับราชการ

☐ นักเรียน / นักศึกษา ☐ อื่นๆ ระบุ

.....

ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงโขน / โขนพระราชทาน

2.1 การแสดงโขนมีประวัติความเป็นมาอย่างไร.....

2.2 การพากย์ – เจรจาโขนพระราชทานมีความเป็นมาอย่างไร.....

2.3 การพากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน มีความแตกต่างอย่างไรกับการการพากย์ – เจรจาโขนทั่วไป..... ....

2.4 องค์ความรู้หลักของครู พากย์ – เจรจาโขน ในการพากย์ – เจรจาโขน มีอะไรบ้าง

.....

2.5 ปรีชาญาณ ในการพากย์ – เจรจาโขน เป็นอย่างไร

(แบบสัมภาษณ์ ต่อ2)

- องค์ความรู้เรื่อง หลักการพากย์ – เจรจา

.....

- องค์ความรู้เรื่องกระบวนการพากย์ – เจรจา

.....

- องค์ความรู้เรื่องพลังเสียง

.....

- องค์ความรู้เรื่องการแสดงอารมณ์ในน้ำเสียง.....

- องค์ความรู้เรื่องจังหวะ ลีลาในการพากย์ – เจรจา.....

- องค์ความรู้เรื่องความเชี่ยวชาญเฉพาะในการพากย์ – เจรจา.....

- องค์ความรู้เรื่องกระบวนการที่ได้รับการถ่ายทอด.....

- องค์ความรู้เรื่องกระบวนการและวิธีถ่ายทอดการพากย์-เจรจาโขน.....

- องค์ความรู้เรื่องประสบการณ์การพากย์ –เจรจาโขน.....

- องค์ความรู้เรื่องแนวทางการอนุรักษ์สืบทอดการพากย์–เจรจาโขน.....

- องค์ความรู้ด้านกลวิธีการพากย์ – เจรจาโขน.....

- องค์ความรู้ในการบอกเพลงหน้าพาทย์.....

- องค์ความรู้ในการบอกบทให้นักร้อง.....

- องค์ความรู้ในการควบคุมการแสดงโขนในครั้งนั้นๆ.....

- องค์ความรู้ในเรื่องการสร้างบทโขน.....

2.6 การคัดเลือกผู้พากย์- เจรจาโขน ยุคใหม่ ควรเลือกแบบใด

.....

2.7 ผู้พากย์- เจรจาโขน ยุคใหม่ มีผลต่อการสืบทอดวัฒนธรรมโดยรวมอย่างไร

.....

2.8 ครูพากย์- เจรจาโขน มีแนวทางความเคลื่อนไหวอย่างไรในยุคโลกาภิวัต

.....

2.9 ข้อจำกัดในการเป็นผู้พากย์ – เจรจาโขน ส่งผลต่อการ สืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมในด้านใด.....

2.10 การเรียนรู้แบบ “ครูพักลักจำ”ส่งผลต่อการสร้างผู้พากย์ – เจรจาโขนในปัจจุบันอย่างไร

.....

(แบบสัมภาษณ์ ต่อ3)

2.11 อุปสรรคในการสืบทอดวัฒนธรรมการพากย์ – เจรจาโขน มีอะไรบ้าง

.....

2.13 แนวทางการสืบทอดวัฒนธรรมการพากย์ – เจรจาโขน ควรเป็นอย่างไร

.....

2.14 ปรีชาญาณในการพากย์ – เจรจาโขน ของครู ส่งผลต่อการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมอย่างไร.....

2.15 มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม การพากย์ – เจรจาโขน จะยังคงอยู่ ขึ้นอยู่กับปัจจัยอะไรบ้างเป็น เครื่องชี้วัด

.....

.....

.....

2.16 การพากย์ – เจรจาโขน สร้างประโยชน์ต่อวงวิชาการ และสังคมอย่างไร

.....

.....

.....

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

สถานที่.....

ชื่อ.....

(.....)

ผู้สัมภาษณ์

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

แบบสัมภาษณ์ (แบบไม่มีโครงสร้าง)

งานวิจัยเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

.....

การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interviews) กรอบในการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง ที่ผู้วิจัยควรปฏิบัติตามหลักในการสัมภาษณ์ ดังต่อไปนี้

1. คำถามตั้งขึ้นในขณะสัมภาษณ์
2. ผู้วิจัยและผู้ถูกสัมภาษณ์มีส่วนร่วมในการสนทนาโต้ตอบแบบอิสระไม่จำกัดคำถามและคำตอบ
3. เป็นคำถามปลายเปิด ให้อิสระในการตอบคำถาม และให้คำอธิบาย
4. ผู้วิจัยเตรียมกรอบความต้องการข้อมูลของตนเอง

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

แบบสังเกต (แบบไม่มีส่วนร่วม)

งานวิจัยเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

1. กิจกรรมที่สังเกต.....

   วัน เวลา สถานที่.....

   บุคลากรที่เกี่ยวข้อง.....

   เนื้อหาสาระจากการสังเกต.....

.....

2. ประเด็นที่พบในการสังเกตเกี่ยวกับ การพากย์ – เจรจาโขนทั่วไป /การพากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน

   - การพากย์ – เจรจาโขนทั่วไป

.....

.....

   - การพากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน

.....

.....

3.ลักษณะข้อสังเกตที่เกี่ยวกับ องค์ความรู้ และปรีชาญาณ ของครูพากย์ – เจรจาโขน / ปัญหาและการพัฒนาในการการพากย์ – เจรจาโขน

.....

.....

4.การพากย์ – เจรจาโขนพระราชทาน ส่งผลต่อการสร้างนักพากย์ – เจรจาโขนรุ่นใหม่

.....

.....

5.ปรีชาญาณของบรมครู พากย์ – เจรจาโขน ส่งผลต่อการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

.....

.....

6.กิจกรรมประกอบการสังเกต ถ่ายรูป ☐ สัมภาษณ์ ☐ บันทึกเสียง ☐ ถ่าย VDO ☐

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

สังเกต.....

(.....)

ผู้สังเกต

แบบบันทึกการสนทนากลุ่ม

งานวิจัยเรื่อง ครูพากย์โขน : องค์ความรู้และปรีชาญาณ เพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

.....

รายชื่อผู้เข้าร่วมสนทนากลุ่ม

1.ชื่อ..... นามสกุล..... อายุ.. ..... ปี

☐ ผู้ให้ข้อมูลหลัก ☐ ผู้เข้าร่วมสนทนากลุ่ม

2.ชื่อ..... นามสกุล..... อายุ..... .... ปี

☐ ผู้ให้ข้อมูลหลัก ☐ ผู้เข้าร่วมสนทนากลุ่ม

3.ชื่อ..... นามสกุล..... อายุ..... .... ปี

☐ ผู้ให้ข้อมูลหลัก ☐ ผู้เข้าร่วมสนทนากลุ่ม

4.ชื่อ..... นามสกุล..... อายุ..... .... ปี

☐ ผู้ให้ข้อมูลหลัก ☐ ผู้เข้าร่วมสนทนากลุ่ม

5.ชื่อ..... นามสกุล..... อายุ.....ปี

☐ ผู้ให้ข้อมูลหลัก ☐ ผู้เข้าร่วมสนทนากลุ่ม

6.ชื่อ..... นามสกุล..... อายุ.....ปี

☐ ผู้ให้ข้อมูลหลัก ☐ ผู้เข้าร่วมสนทนากลุ่ม

7.ชื่อ..... นามสกุล..... อายุ..... .....ปี

☐ ผู้ให้ข้อมูลหลัก ☐ ผู้เข้าร่วมสนทนากลุ่ม

8.ชื่อ..... นามสกุล..... อายุ..... .....ปี

☐ ผู้ให้ข้อมูลหลัก ☐ ผู้เข้าร่วมสนทนากลุ่ม

9.ชื่อ..... นามสกุล..... อายุ..... .....ปี

☐ ผู้ให้ข้อมูลหลัก ☐ ผู้เข้าร่วมสนทนากลุ่ม

10.ชื่อ..... นามสกุล..... อายุ..... .....ปี

☐ ผู้ให้ข้อมูลหลัก ☐ ผู้เข้าร่วมสนทนากลุ่ม

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

(แบบสนทนากลุ่ม ต่อ2)

ประเด็นการสนทนา

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

บันทึกการสนทนากลุ่ม

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ผู้จดบันทึก.....

(.....)

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

เวลา.....

สถานที่.....

พหุน ปณ ฑิ โต ชีเว

ภาคผนวก ค
ภาพประกอบเพิ่มเติม

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

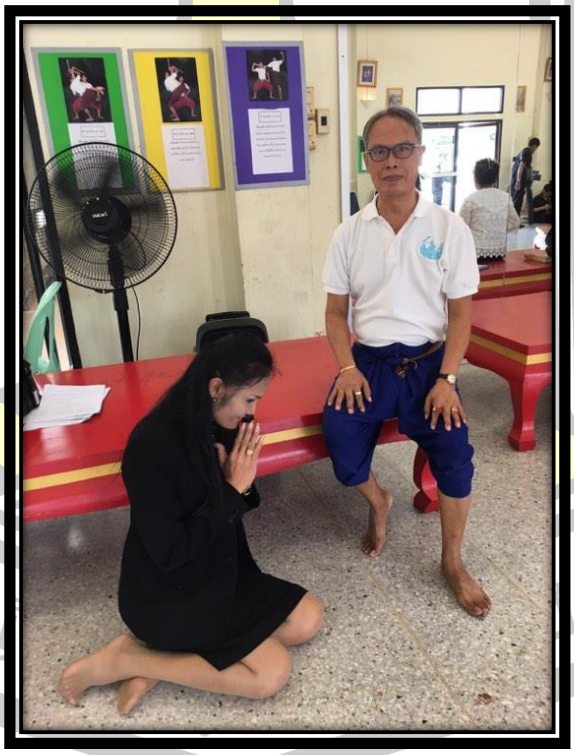
ภาพประกอบ 97 ดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ครูเชาวนาท เพ็งสุข นักศึกษาร่วมทีมพากย์โขน พระราชทานงานพระราชทานพระบรมศพ รัชกาลที่ 9

ภาพประกอบ 98 ธีรภัทร ทองนิ่ม กับผู้วิจัย

ภาพประกอบ 99 ทีมพากย์ – เจรจาโขน วันซ้อมงานถวายพระเพลิงพระบรมศพ
สมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9

ภาพประกอบ 100 ศุภกร พานิชกิจ ผู้อำนวยการวิทาลัยนาฏศิลปะร้อยเอ็ด กับผู้วิจัย

ภาพประกอบ 101 บรรยากาศในการซ้อมใหญ่การแสดงโขนพระราชทาน พิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ ร.9



ภาพประกอบ 102 ครูประเมษฐ์ บุญยะชัยผู้กำกับการแสดงโขนพระราชทาน กับผู้วิจัย

ภาพประกอบ 103 ครูเชาวนาท เพ็งสุข พากย์ - เจรจาโขนพระราชทาน

ภาพประกอบ 104 ครูรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงปี พ.ศ. 2554 กับผู้วิจัย

ภาพประกอบ 105 บรรยากาศในการซ้อมใหญ่การแสดงโขนพระราชทาน พิธีถวายพระเพลิง พระบรมศพ ร.9

ภาพประกอบ 106 บรรยากาศการซ้อมการแสดงโขนพระราชทาน กำกับการแสดงโดย ครูประเมษฐ์ บุญยะชัย ดร.เกิดศิริ นกน้อย ผู้ช่วยผู้กำกับ

ภาพประกอบ 107 ทีมพากย์ โขนพระราชทาน

ภาพประกอบ 108 ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น กับผู้วิจัย

ภาพประกอบ 109 บรรยากาศการซ้อมการแสดงโขนพระราชทาน พิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ ร.9

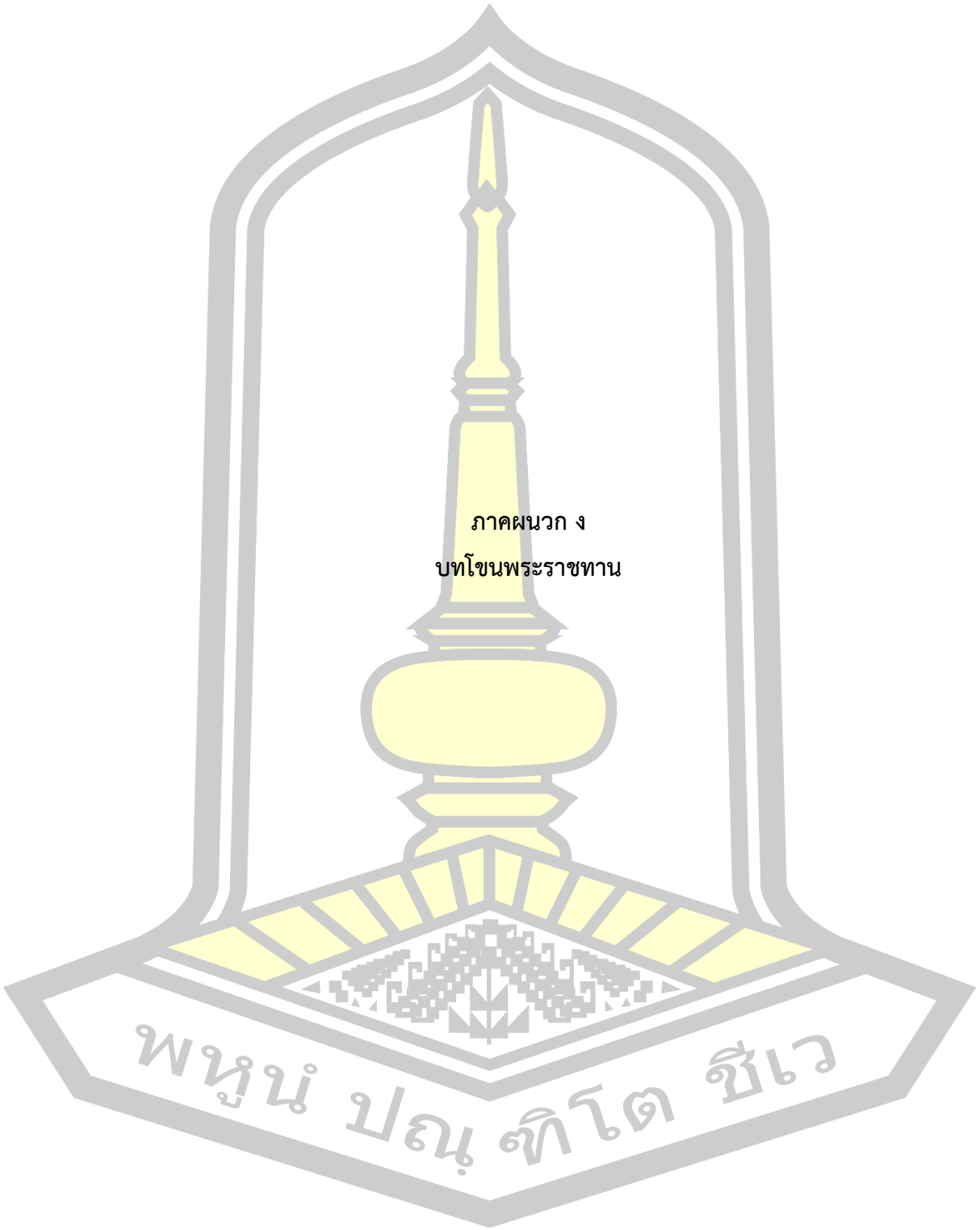
ภาพประกอบ 110 ครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ กับผู้วิจัย

ภาพประกอบ 111 ครูธีรภัทร ทองนิ่ม ปฏิบัติการพากย์โขนแทรกบทตลก โดยการด้นสด

ภาพประกอบ 112 ครูธีรภัทร ทองนิ่ม ปฏิบัติการพากย์ – เจรจาโขนโดยการด้นสด

ภาพประกอบ 113 ครูธีรภัทร ทองนิ่ม ปฏิบัติการพากย์ – เจรจาโขแทรกบทตลก โดยการด้นสด

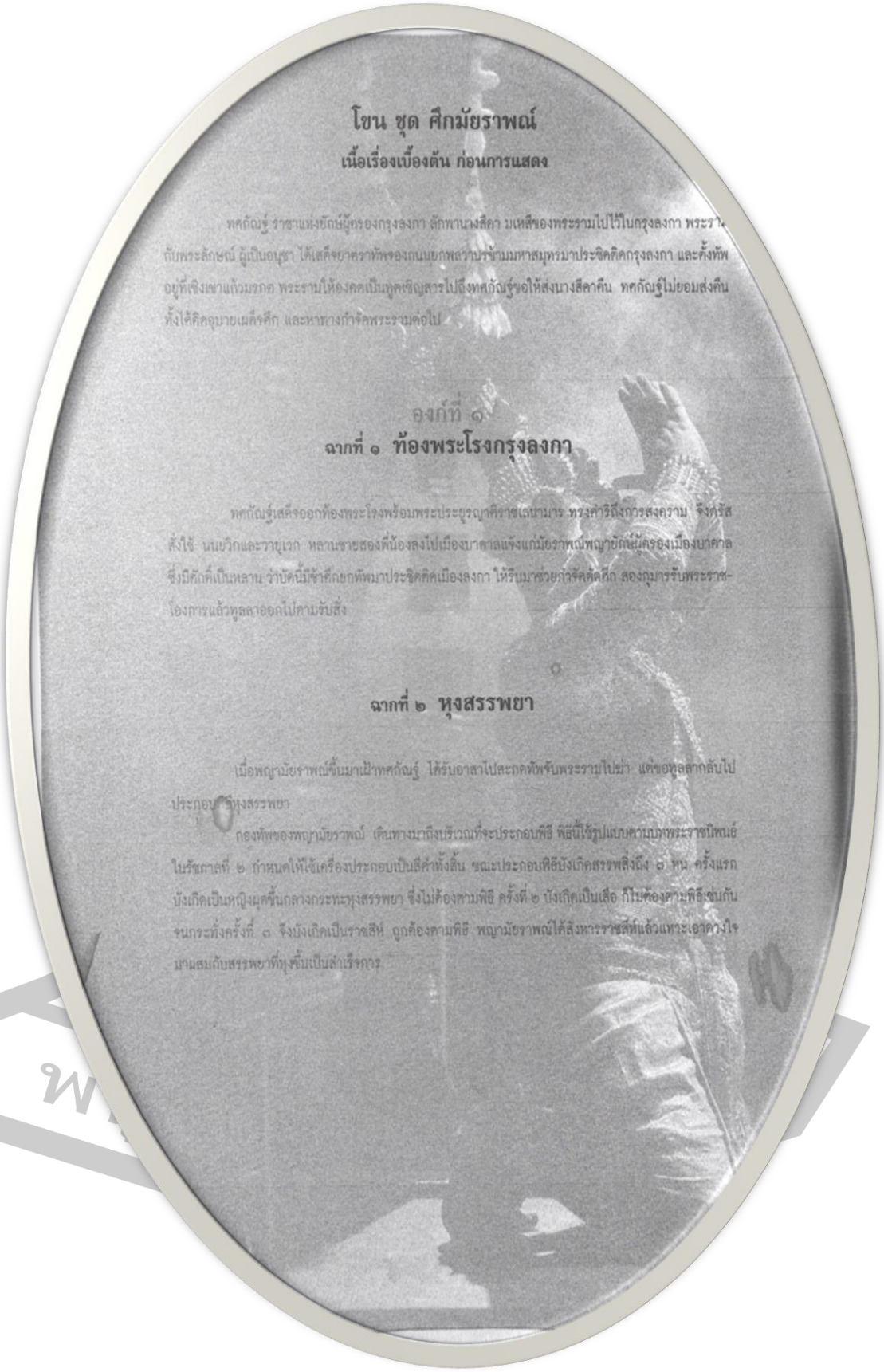
ภาพประกอบ 114 ครูธีรภัทร ทองนิ่ม ปฏิบัติการพากย์ – เจรจาโขแทรกบทตลก โดยการด้นสด



ภาคผนวก ง

บทโขนพระราชทาน

ศึกมัยราพณ์
ารแสดงโขน ชุด ศึกมัยราพณ์
๑๕ - ๓๑ กรกฎาคม ๒๕๕๔
ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย
โดย มูลนิธิสืบสานศิลปาชีพ
ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ
The Masked Play
"The Battle of Maiyarap"
15th - 31st July 2011, Main Hall, Thailand Cultural Center
by The SUPPORT Foundation
of Her Majesty Queen Sirikit of Thailand



โขน ชุด ศึกมัยราพณ์

เนื้อเรื่องเบื้องต้น ก่อนการแสดง

ทศกัณฐ์ ราชาแห่งยักษ์ผู้ครองกรุงลงกา ลักพานางสีดา มเหสีของพระรามไปไว้ในกรุงลงกา พระรา-
กับพระลักษณ์ ผู้เป็นอนุชา ได้เสด็จยาตราทัพข้องถนนยกพลวานรข้ามมหาสมุทรมาประชิดกรุงลงกา และตั้งทัพ
อยู่ที่เชิงเขาถ้วมรกต พระรามให้องคตเป็นทูตเชิญสารไปถึงทศกัณฐ์ขอให้ส่งนางสีดาคืน ทศกัณฐ์ไม่ยอมส่งคืน
ทั้งได้คิดอุบายเผด็จศึก และหาทางกำจัดพระรามต่อไป

องก์ที่ ๑

ฉากที่ ๑ ท้องพระโรงกรุงลงกา

ทศกัณฐ์เสด็จออกท้องพระโรงพร้อมพระประยูรญาติราชเสนามาตย์ ทรงคำนึงถึงกรรมสงคราม จึงตรัส
สั่งใช้ นนยวิกและวาตุเวก หลานชายสองคนน้องลงไปเมืองบาดาลแจ้งแก่มัยราพณ์พญายักษ์ผู้ครองเมืองบาดาล
ซึ่งมีศักดิ์เป็นหลานว่าบัดนี้มีข้าศึกยกทัพมาประชิดกรุงลงกา ให้รีบมาช่วยกำจัดศึก สองกุมารรับพระราช-
โองการแล้วทูลลาออกไปตามรับสั่ง

ฉากที่ ๒ หุงสรรพยา

เมื่อพญามัยราพณ์ขึ้นมาเฝ้าทศกัณฐ์ ได้รับอาสาไปสะกดพักเข็นพระรามไปฆ่า แต่ขอทูลลากลับไป
ประกอบพิธีหุงสรรพยา

กองทัพของพญามัยราพณ์ เดินทางมาถึงบริเวณที่จะประกอบพิธี พิธีนี้ใช้รูปแบบตามบทพระราชนิพนธ์
ในรัชกาลที่ ๒ กำหนดให้ใช้เครื่องประกอบเป็นสิ่งสำคัญสิ่ง ขณะประกอบพิธีมังเกิดสรรพสิ่งถึง ๑ หน ครั้งแรก
มังเกิดเป็นหญิงมุสุดขึ้นกลางกระทะหุงสรรพยา ซึ่งไม่ต้องตามพิธี ครั้งที่ ๒ มังเกิดเป็นเสือ ก็ไม่ต้องตามพิธีเช่นกัน
จนกระทั่งครั้งที่ ๓ จึงมังเกิดเป็นราชสีห์ ถูกต้องตามพิธี พญามัยราพณ์ได้สังหารราชสีห์แล้วเอาดวงใจ
มาผสมกับสรรพยาที่หุงขึ้นเป็นสำเร็จการ

ฉากที่ ๓ เกิดลาง

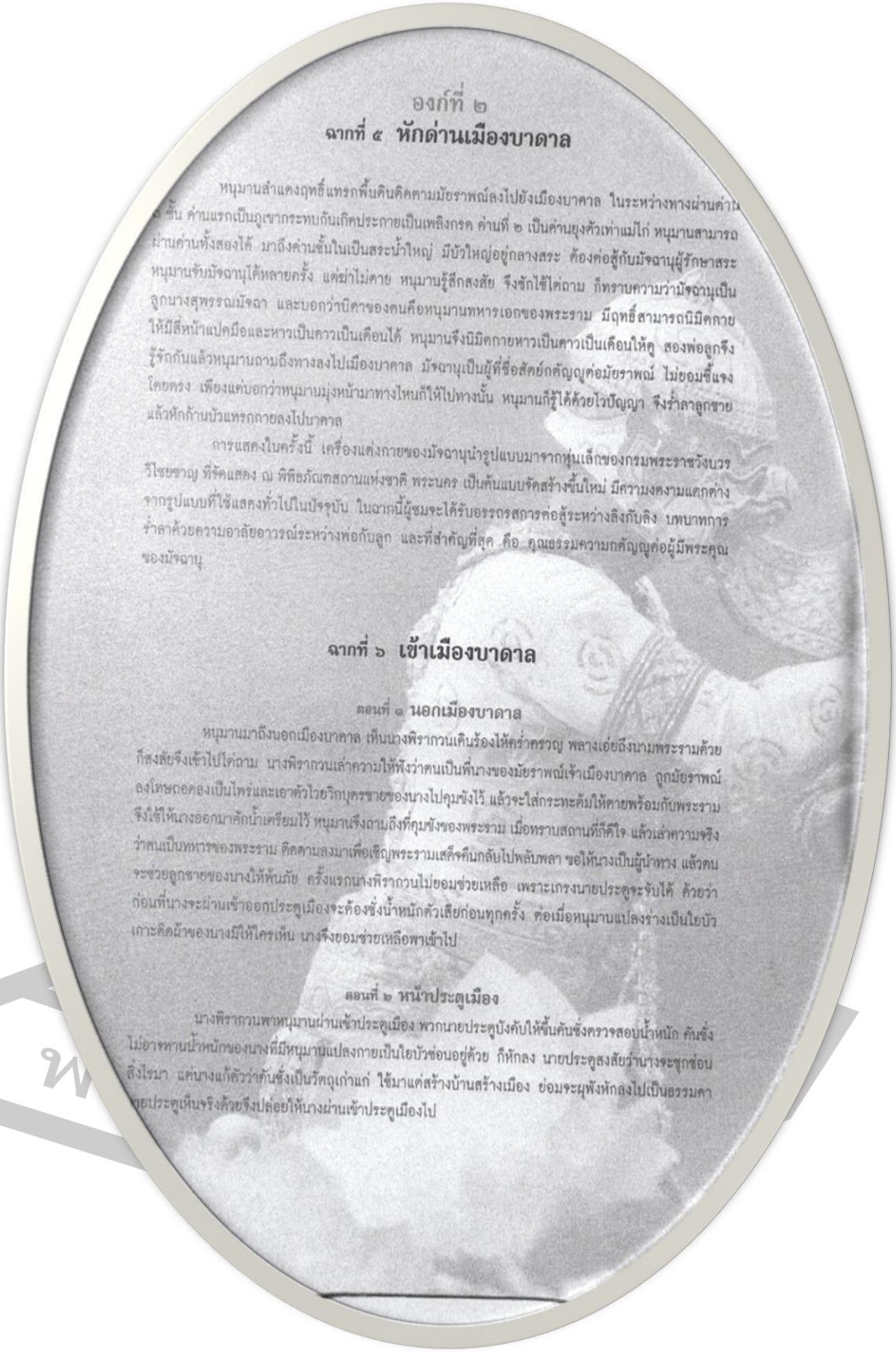
พระราม พระลักษมณ์ ประทับอยู่ในพลับพลา พร้อมด้วยพญาเสนาวานรและพิเภกโหราจารย์ ขณะที่
ราชการอยู่นั้น บังเกิดอสุนีบาตเป็นหักขิณาวัฏอยู่ตรงพระพักตร์ พระรามทรงประหลาดพระทัย จึงตรัสถาม
พิเภกว่าเป็นลางดีหรือร้าย ลมพัดเช่นนี้เป็นลางร้าย ด้วยขณะนี้ทศกัณฐ์ให้ยักษ์ตนหนึ่ง ชื่อ มัยราพณ์ ลอบขึ้นมา
สะกดทัพแล้วรับพระองค์ไปซ่อนไว้ในเมืองบาดาล แต่ระมีข้าทหารไปช่วยเหลือไว้ทัน พระเคราะห์ครั้งนี้เข็ญแล
ปฐมยามไปค่อนข้างใกล้รุ่ง เมื่อดาวประกายพรึกขึ้นแล้ว ก็จะพ้นพระเคราะห์ ขอให้ระมัดระวังพระองค์จงดี พระราม
ได้ทรงทราบจึงตรัสสั่งสุครีพให้รักษาการณ์ ตามคำกราบทูลของพิเภก สุครีพรับสนองพระราชโองการพร้อม
หนุมานรับอาสาอมพลับพลาป้องกันไว้อีกชั้นหนึ่ง ทั้งสองพญาวานรก็ทูลลาออกไปดำเนินการ

ฉากที่ ๔ มัยราพณ์สะกดทัพ

หนุมานแปรมิตกายให้ใหญ่แล้วอ้าปากอมพลับพลาซึ่งเป็นที่ประทับของพระรามไว้ เพื่อป้องกันมิให้
มัยราพณ์เข้าบาลิกองค์พระรามไปได้ ส่วนพญาสุครีพและแม่ทัพนายกองได้ตรวจตรารักษาการณ์อย่างกวดขัน

ฝ่ายมัยราพณ์ลอบเข้ามาจนถึงพลับพลาพระราม เห็นอยู่ยามตามไฟกวดขันนัก ทั้งบรรดาวานร
ต่างร้องเตือนกันไม่ให้หลับนอน และให้คอยช่วยกันจับมัยราพณ์ มัยราพณ์เห็นดังนั้นก็ประหลาดใจว่า
เหตุใดพวกวานรจึงล่วงรู้ความลับของตน จึงแปลงร่างเป็นวานร เข้าปะปนสนทนาปราศรัยกับพวกวานร
ในกองทัพพระราม ก็รู้ว่าพวกวานรเหล่านั้นระงับอยู่ยามดึกจนถึงยามสาม เมื่อเห็นดาวประกายพรึกขึ้นแล้ว พระราม
จะหมดพระเคราะห์ มัยราพณ์จึงแอบคืนร่างเป็นยักษ์ตามเดิมแล้วเหาะขึ้นไปบนเขาไสลาศ แล้วแหวกอกข้างซ้ายเอา
เกิดเป็นประกายคล้ายดวงดาวประกายพรึก พวกกองทัพพระรามเห็นแสงสว่างเกิดจากกลางอกของมัยราพณ์
ก็สำคัญผิดคิดว่าเป็นดวงดาวประกายพรึกขึ้น เมื่อล่วงยามสามแล้ว ถึงกำหนดหมดพระเคราะห์ของพระราม
ตามที่พิเภกทำนายไว้ ต่างก็พากันพักผ่อน

มัยราพณ์ลงจากเขาไสลาศเข้าเป้าขาสะกดทัพ แล้วแบกพระรามไปจากพลับพลา หาไปซ่องไว้ที่
เมืองบาดาล



องก์ที่ ๒

ฉากที่ ๕ หักด่านเมืองบาดาล

หนุมานสำแดงฤทธิ์แทรกพื้นดินดิดตามมัยราพณ์ลงไปยังเมืองบาดาล ในระหว่างทางผ่านด่าน ๓ ชั้น ด่านแรกเป็นภูเขากระทบกันเกิดประกายเป็นเพลิงกรด ด่านที่ ๒ เป็นด่านยุงตัวเท่าแม่ไก่ หนุมานสามารถผ่านด่านทั้งสองได้ มาถึงด่านชั้นในเป็นสระน้ำใหญ่ มีบัวใหญ่อยู่กลางสระ ต้องต่อสู้กับมัจฉานุผู้รักษาสระ หนุมานจับมัจฉานุได้หลายครั้ง แต่ฆ่าไม่ตาย หนุมานรู้สึกสงสัย จึงซักไซ้ไล่ถาม ก็ทราบความว่ามัจฉานุเป็นลูกนางสุพรรณมัจฉา และบอกว่าบิดาของตนคือหนุมานทหารเอกของพระราม มีฤทธิ์สามารถนิมิตกายให้มีสีหน้าแปดมือและหางเป็นดาวเป็นเดือนได้ หนุมานจึงนิมิตกายหางเป็นดาวเป็นเดือนให้ดู สองพ่อลูกจึงรู้จักกันแล้วหนุมานถามถึงทางลงไปเมืองบาดาล มัจฉานุเป็นผู้ที่ซื่อสัตย์กตัญญูต่อมัยราพณ์ ไม่ยอมชี้แจงโดยตรง เพียงแต่บอกว่าหนุมานมุ่งหน้ามาทางไหนก็ให้ไปทางนั้น หนุมานก็รู้ได้ด้วยไวปัญญา จึงร่ำลาลูกชายแล้วหักก้านบัวแทรกกายลงไปบาดาล

การแสดงในครั้งนี้ เครื่องแต่งกายของมัจฉานุนำรูปแบบมาจากหุ่นเล็กของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ ที่จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร เป็นต้นแบบจัดสร้างขึ้นใหม่ มีความงดงามแตกต่างจากรูปแบบที่ใช้แสดงทั่วไปในปัจจุบัน ในฉากนี้ผู้ชมจะได้รับอรรถรสการต่อสู้ระหว่างลิงกับลิง บทบาทการร่ำลาด้วยความอาลัยอาวรณ์ระหว่างพ่อกับลูก และที่สำคัญที่สุด คือ คุณธรรมความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณของมัจฉานุ

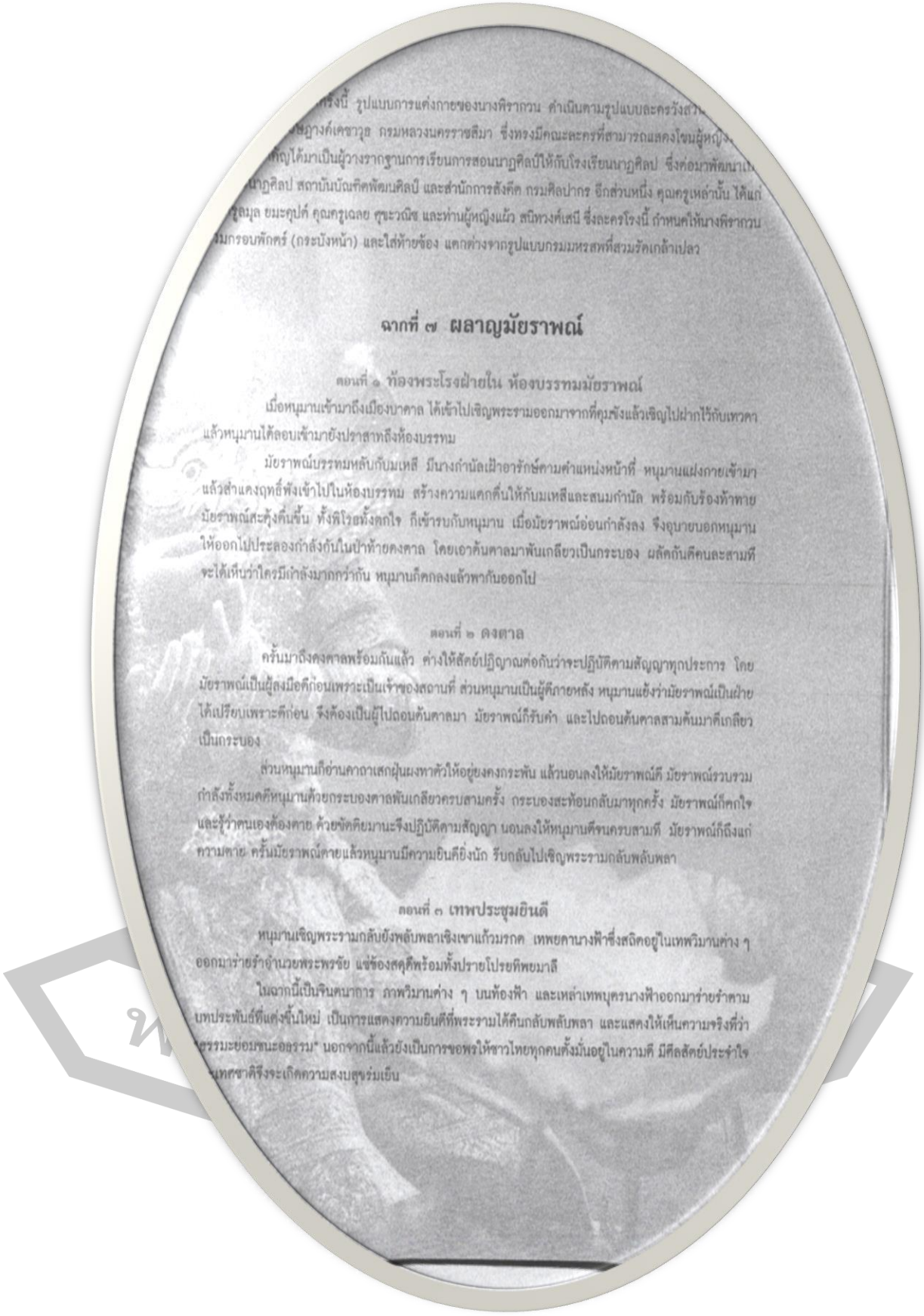
ฉากที่ ๖ เข้าเมืองบาดาล

ตอนที่ ๑ นอกเมืองบาดาล

หนุมานมาถึงนอกเมืองบาดาล เห็นนางพิราวนเดินร้องไห้คร่ำครวญ พลางเอ่ยถึงนามพระรามด้วย ก็สงสัยจึงเข้าไปไต่ถาม นางพิราวนเล่าความให้ฟังว่าตนเป็นพี่นางของมัยราพณ์เจ้าเมืองบาดาล ถูกมัยราพณ์ลงโทษถอดลงเป็นไพร่และเอาตัวไวยวิกบุตรชายของนางไปคุมขังไว้ แล้วจะใส่กระทะต้มให้ตายพร้อมกับพระราม จึงใช้ให้นางออกมาตักน้ำเตรียมไว้ หนุมานจึงถามถึงที่คุมขังของพระราม เมื่อทราบสถานที่ก็ดีใจ แล้วเล่าความจริงว่าตนเป็นทหารของพระราม ติดตามลงมาเพื่อเชิญพระรามเสด็จคืนกลับไปพลับพลา ขอให้นางเป็นผู้นำทาง แล้วตนจะช่วยลูกชายของนางให้พ้นภัย ครั้งแรกนางพิราวนไม่ยอมช่วยเหลือ เพราะเกรงนายประตูจะจับได้ ด้วยว่าก่อนที่นางจะผ่านเข้าออกประตูเมืองจะต้องชั่งน้ำหนักตัวเสียก่อนทุกครั้ง ต่อเมื่อหนุมานแปลงร่างเป็นใยบัว เกาะติดผ้าของนางมิให้ใครเห็น นางจึงยอมช่วยเหลือพาเข้าไป

ตอนที่ ๒ หน้าประตูเมือง

นางพิราวนพาหนุมานผ่านเข้าประตูเมือง พวกนายประตูบังคับให้ขึ้นคันชั่งตรวจสอบน้ำหนัก คันชั่งไม่อาจทานน้ำหนักของนางที่มีหนุมานแปลงกายเป็นใยบัวซ่อนอยู่ด้วย ก็หักลง นายประตูสงสัยว่านางจะซุกซ่อนสิ่งไรมา แต่นางแก้ตัวว่าคันชั่งเป็นวัตถุเก่าแก่ ใช้มาแต่สร้างบ้านสร้างเมือง ย่อมจะผุพังหักลงไปเป็นธรรมดา นายประตูเห็นจริงด้วยจึงปล่อยให้นางผ่านเข้าประตูเมืองไป



ครั้งนี้ รูปแบบการแต่งกายของนางพิราวน คำเนินตามรูปแบบละครวังสวน
ยุพฤฒางค์เศวาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ซึ่งทรงมีคณะละครที่สามารถแสดงโขนผู้หญิง
ที่ญได้มาเป็นผู้วางรากฐานการเรียนการสอนนาฏศิลป์ให้กับโรงเรียนนาฏศิลป ซึ่งต่อมาพัฒนาเป็น
นาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และสำนักการสังคีต กรมศิลปากร อีกส่วนหนึ่ง คุณครูเหล่านั้น ได้แก่
ชูลมุล ยมะคุปต์ คุณครูเฉลย ศุขะวณิช และท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ซึ่งละครโรงนี้ กำหนดให้นางพิราวน
มกรอบพักตร์ (กระบังหน้า) และใส่ท้ายช้อง แตกต่างจากรูปแบบกรมมหรสพที่สวมรัดเกล้าเปลว

ฉากที่ ๗ ผลาญมัยราพณ์

ตอนที่ ๑ ท้องพระโรงฝ่ายใน ห้องบรรทมมัยราพณ์

เมื่อหนุมานเข้ามาถึงเมืองบาดาล ได้เข้าไปเชิญพระรามออกมาจากที่คุมขังแล้วเชิญไปฝากไว้กับเทวดา แล้วหนุมานได้ลอบเข้ามายังปราสาทถึงห้องบรรทม

มัยราพณ์บรรทมหลับกับมเหสี มีนางกำนัลเฝ้าอารักษ์ตามตำแหน่งหน้าที่ หนุมานแฝงกายเข้ามาแล้วสำแดงฤทธิ์พังเข้าไปในห้องบรรทม สร้างความแตกตื่นให้กับมเหสีและสนมกำนัล พร้อมกับร้องท้าทายมัยราพณ์สะดุ้งตื่นขึ้น ทั้งสิโรตทั้งตกใจ ก็เข้ารบกับหนุมาน เมื่อมัยราพณ์อ่อนกำลังลง จึงอุบายนอกหนุมานให้ออกไปประลองกำลังกันในป่าห้าคงคาล โดยเอาต้นตาลมาพันเกลียวเป็นกระบอง ผลัดกันตีคนละสามที จะได้เห็นว่าใครมีกำลังมากกว่ากัน หนุมานก็ตกลงแล้วพากันออกไป

ตอนที่ ๒ คงตาล

ครั้นมาถึงคงคาลพร้อมกันแล้ว ต่างให้สัตย์ปฏิญาณต่อกันว่าจะปฏิบัติตามสัญญาทุกประการ โดยมัยราพณ์เป็นผู้ลงมือตีก่อนเพราะเป็นเจ้าของสถานที่ ส่วนหนุมานเป็นผู้ตีภายหลัง หนุมานแย้งว่ามัยราพณ์เป็นฝ่ายได้เปรียบเพราะตีก่อน จึงต้องเป็นผู้ไปถอนต้นตาลมา มัยราพณ์ก็รับคำ และไปถอนต้นตาลสามต้นมาตีเกลียวเป็นกระบอง

ส่วนหนุมานก็อ่านคาถาเสกฝุ่นผงพาคัวให้อยู่ยงคงกระพัน แล้วนอนลงให้มัยราพณ์ตี มัยราพณ์รวบรวมกำลังทั้งหมดตีหนุมานด้วยกระบองตาลพันเกลียวครบสามครั้ง กระบองสะท้อนกลับมาทุกครั้ง มัยราพณ์ก็ตกใจและรู้ว่าตนเองต้องตาย ด้วยขัดคิยมานะจึงปฏิบัติตามสัญญา นอนลงให้หนุมานตีจนครบสามที มัยราพณ์ก็ถึงแก่ความตาย ครั้นมัยราพณ์ตายแล้วหนุมานมีความยินดียิ่งนัก รีบถลันไปเชิญพระรามกลับพลับพลา

ตอนที่ ๓ เทพประชุมยินดี

หนุมานเชิญพระรามกลับยังพลับพลาเชิงเขาแก้วมรกต เทพยดานางฟ้าซึ่งสถิตอยู่ในเทพวิมานต่าง ๆ ออกมาร่ายรำอำนวยพระพรชัย แซ่ซ้องสดุดีพร้อมทั้งปรายโปรยทิพยมาลี

ในฉากนี้เป็นจินตนาการ ภาพวิมานต่าง ๆ บนท้องฟ้า และเหล่าเทพบุตรนางฟ้าออกมาร่ายรำตามบทประพันธ์ที่แต่งขึ้นใหม่ เป็นการแสดงความยินดีที่พระรามได้คืนกลับพลับพลา และแสดงให้เห็นความจริงที่ว่า "ธรรมะย่อมชนะอธรรม" นอกจากนี้แล้วยังเป็นการขอพรให้ชาวไทยทุกคนทั้งมั่นอยู่ในความดี มีศีลสัตย์ประจำใจ ชาติบ้านเมืองจึงจะเกิดความสงบสุขร่มเย็น

บทขับร้องก่อนการแสดง

คัดมาจากบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง สังข์ศิลปชัย ตอน พระอินทร์ช่วยสังข์ศิลปชัยขึ้นจากเหว
พระนิพนธ์ของ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ๑

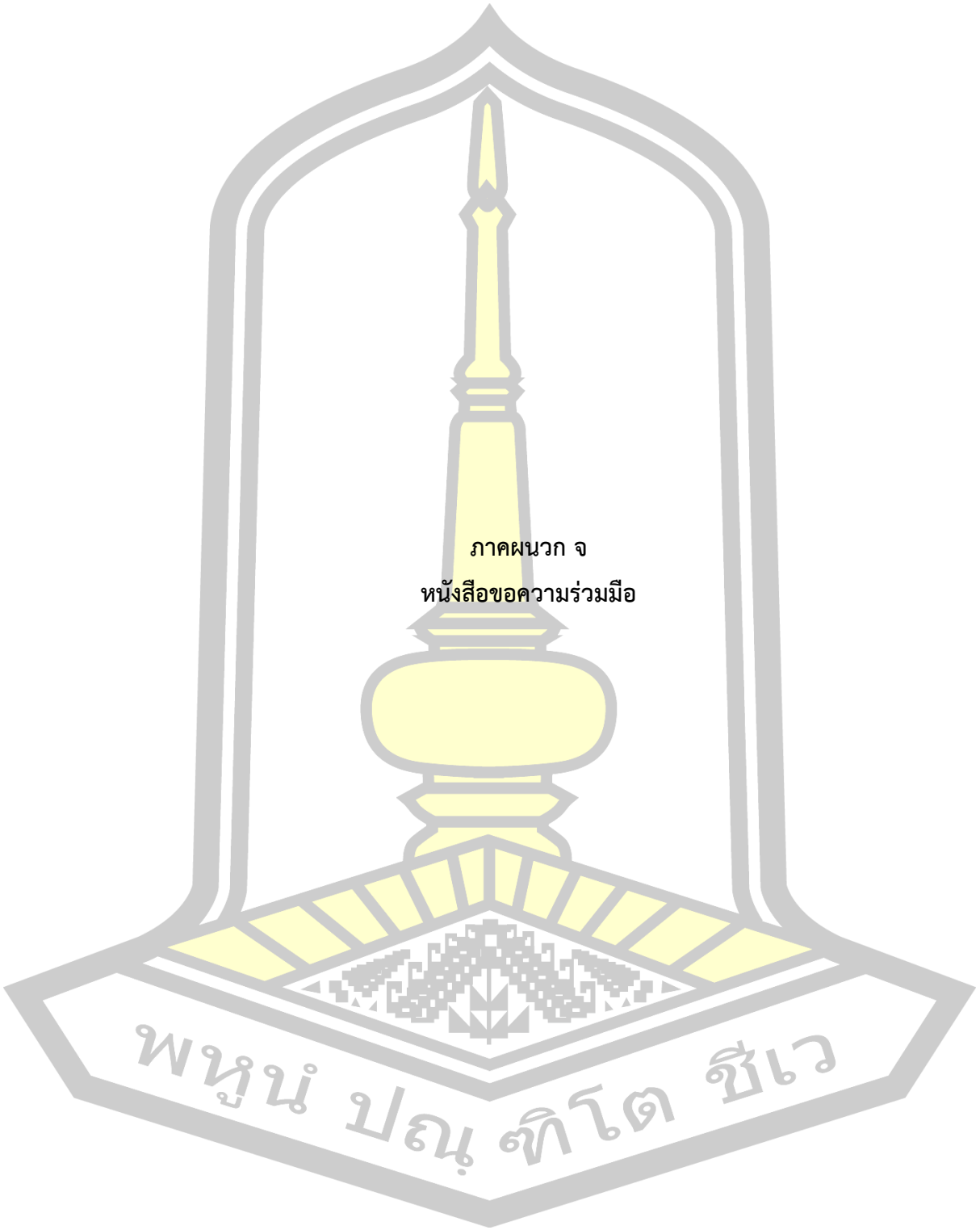
ร้องลำเหมราชเข้าปี่พาทย์

สำราญใจสบาย หมายมาก็สมหวัง
สำเร็จดังใจตั้ง ช่วยพระสังข์ศิลปชัย (ทวน)
จะเต้นจะรำ และร้องลำวิไล (ทวน)
เพื่อว่าจะกล่อมใจ ให้เจ้าสำเริงแรง (ทวน)
สงสารสังข์ศิลปชัย ช่างกระไรบมิแหนง
เขาคิดกันมาแกล้ง ผลักลงเหวเท้งเต้ง (ทวน)
จะโทษโกรธใคร โกรธใจเจ้าเอง (ทวน)
นี่หากบุญเพรง เจ้าจึงมิมรณา (ทวน)
สังข์เอยตำรา ข้อสุภาษิตมี (ทวน)
ถ้าคบคนดี มีศรีแก่ตัว (ทวน)
ถ้าคบคนชั่ว ก็ต้องปราชัย (ทวน)
สังข์เอยระวังระไว ต่อไปเจ้าจงจำ (ทวน)
นี่เทพอุปถัมภ์ พ้นกรรมสิ้นทุกข์ (ทวน)
แต่นี้จะเป็นสุข เจ้าเร่งสำราญใจ (ทวน)
ขอสรรพอุปัทว์ สารพัดจงไร
จงห่างเห พระสังข์ศิลปชัย (ทวน)
นิรทุกข์นิรโศก นิโรคนิรภัย (ทวน)
ศัตรูภายนอก จงออกตัวไกล
ศัตรูภายใน จงประลัยชีวา (ทวน)
ขอศุภสวัสดิ์ สารพัดจงมา
เป็นศักดิ์ศรี พระสังข์โสภา (ทวน)
จงประสิทธิ์สุรศักดิ์ ปรปักษ์ให้ระอา (ทวน)
สมบูรณ์สมบัติ พิพัฒน์โภคา
อิสริยยศยืนหล้า ชนม์วรรษายืนยง (ทวน)
สิ่งใด ๆ ประสงค์ ให้ได้ทุกประการเอย (ทวน)

ร้องสาวคำเข้าปี่พาทย์

รักเจ้าสังข์ศิลปชัย ใจดีไม่มีปาน
รักเจ้าสังข์กุมาร รูปสคราญไม่ประเปรียว (ทวน)
กำลังยังอ่อน จะสัญจรไพรเขียว
ยังไกลหีเดียว กว่าจะถึงมาศุรงค์ (ทวน)
เดินไปแต่นี้ นี่จะลำบากองค์
จะพาไปส่ง รักเจ้าสังข์ศิลปชัยเอย (ทวน)

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว



ภาคผนวก จ

หนังสือขอความร่วมมือ

ที่ ศธ ๐๕๓๐.๔๑/ว. ๑๑๒๘

คณะวัฒนธรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลตลาด อำเภอเมือง
จังหวัดมหาสารคาม ๔๔๐๐๐

๑๕ พฤศจิกายน ๒๕๖๐

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ให้นิสิตเก็บข้อมูลภาคสนาม

เรียน ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา

ด้วยนางเกษนิภา นิลบาลัน รหัสนิสิต ๕๘๐๑๒๑๖๐๐๐๑ นิสิตระดับปริญญาเอก สาขาวิชา วัฒนธรรมศาสตร์ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม กำลังทำวิทยานิพนธ์เรื่อง คนพากย์โขน : การสังเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณเพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.) โดยมีอาจารย์ ดร.บุญสม ยอดมาลี เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

ในการนี้ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ พิจารณาแล้วเห็นว่าเขตพื้นที่ของท่านมีข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อนิสิตเป็นอย่างยิ่ง ดังนั้น จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์จากท่านอนุญาตให้นักวิจัยดังกล่าวเข้าพื้นที่เก็บข้อมูลและสัมภาษณ์ เพื่อนำไปประกอบการทำวิทยานิพนธ์ให้สมบูรณ์และถูกต้องต่อไป ทางคณะวัฒนธรรมศาสตร์หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่านเป็นอย่างดี จึงใคร่ขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชิสิกกา วรรณจันทร์)
คณบดีคณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ปฏิบัติราชการแทนอธิการบดีมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ที่ ศธ ๐๕๓๐.๔๑/ว. ๑๑๒๘

คณะวัฒนธรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลตลาด อำเภอเมือง
จังหวัดมหาสารคาม ๔๔๐๐๐

๑๕ พฤศจิกายน ๒๕๖๐

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ให้นิสิตเก็บข้อมูลภาคสนาม

เรียน ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

ด้วยนางเกษนิภา นิลบาลัน รหัสนิสิต ๕๘๐๑๒๑๖๐๐๐๑ นิสิตระดับปริญญาเอก สาขาวิช
วัฒนธรรมศาสตร์ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม กำลังทำวิทยานิพนธ์เรื่อง คนพากย์โขน
การสังเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณเพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งขอ
การศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.) โดยมีอาจารย์ ดร.บุญสม ยอดมาลี เป็นอาจารย์ที่ปรึกษ
วิทยานิพนธ์หลัก

ในการนี้ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ พิจารณาแล้วเห็นว่าเขตพื้นที่ของท่านมีข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อ
นิสิตเป็นอย่างยิ่ง ดังนั้น จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์จากท่านอนุญาตให้นักวิจัยดังกล่าวเข้าพื้นที่เก็บข้อมูลและ
สัมภาษณ์ เพื่อนำไปประกอบการทำวิทยานิพนธ์ให้สมบูรณ์และถูกต้องต่อไป ทางคณะวัฒนธรรมศาสตร์
หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่านเป็นอย่างดี จึงใคร่ขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชิสิกกา วรรณจันทร์)
คณบดีคณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ปฏิบัติราชการแทนอธิการบดีมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ที่ ศธ ๐๕๓๐.๔๑/ว. ๑๑๒๕

คณะวัฒนธรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลตลาด อำเภอเมือง
จังหวัดมหาสารคาม ๔๔๐๐๐

๑๕ พฤศจิกายน ๒๕๖๐

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ให้นิสิตเก็บข้อมูลภาคสนาม

เรียน ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

ด้วยนางเกษนิภา นิลบาลัน รหัสนิสิต ๕๘๐๑๒๑๖๐๐๐๑ นิสิตระดับปริญญาเอก สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม กำลังทำวิทยานิพนธ์เรื่อง คนพากย์โขน : การสังเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณเพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.) โดยมีอาจารย์ ดร.บุญสม ยอดมาลี เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

ในการนี้ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ พิจารณาแล้วเห็นว่าเขตพื้นที่ของท่านมีข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อนิสิตเป็นอย่างยิ่ง ดังนั้น จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์จากท่านอนุญาตให้นักวิจัยดังกล่าวเข้าพื้นที่เก็บข้อมูลและสัมภาษณ์ เพื่อนำไปประกอบการทำวิทยานิพนธ์ให้สมบูรณ์และถูกต้องต่อไป ทางคณะวัฒนธรรมศาสตร์หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่านเป็นอย่างดี จึงใคร่ขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชิสิกกา วรรณจันทร์)
คณบดีคณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ปฏิบัติราชการแทนอธิการบดีมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ฝ่ายบัณฑิตศึกษา คณะวัฒนธรรมศาสตร์
โทรศัพท์ ๐-๔๓๗๑-๓๓๕๐

ที่ ศธ ๐๕๓๐.๔๑/ว. ๑๑๒๙

คณะวัฒนธรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลตลาด อำเภอเมือง
จังหวัดมหาสารคาม ๔๔๐๐๐

๑๕ พฤศจิกายน ๒๕๖๐

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ให้นิสิตเก็บข้อมูลภาคสนาม

เรียน ผู้อำนวยการศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

ด้วยนางเกษนิภา นิลบาลัน รหัสนิสิต ๕๘๐๑๒๑๖๐๐๐๑ นิสิตระดับปริญญาเอก สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม กำลังทำวิทยานิพนธ์เรื่อง คนพากย์โขน : การสังเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณเพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.) โดยมีอาจารย์ ดร.บุญสม ยอดมาลี เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

ในการนี้ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ พิจารณาแล้วเห็นว่าเขตพื้นที่ของท่านมีข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อนิสิตเป็นอย่างยิ่ง ดังนั้น จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์จากท่านอนุญาตให้นักวิจัยดังกล่าวเข้าพื้นที่เก็บข้อมูลและสัมภาษณ์ เพื่อนำไปประกอบการทำวิทยานิพนธ์ให้สมบูรณ์และถูกต้องต่อไป ทางคณะวัฒนธรรมศาสตร์หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่านเป็นอย่างดี จึงใคร่ขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชิสิกกา วรรณจันทร์)
คณบดีคณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ปฏิบัติราชการแทนอธิการบดีมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ฝ่ายบัณฑิตศึกษา คณะวัฒนธรรมศาสตร์
โทรศัพท์ ๐-๔๓๗๑-๓๕๐

ที่ ศธ ๐๕๓๐.๔๑/ว. ๑๑๒๘

คณะวัฒนธรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลตลาด อำเภอเมือง
จังหวัดมหาสารคาม ๔๔๐๐๐

๑๕ พฤศจิกายน ๒๕๖๐

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ให้นิสิตเก็บข้อมูลภาคสนาม

เรียน ผู้อำนวยการหอสมุดแห่งชาติ

ด้วยนางเกษนิภา นิลบาลัน รหัสนิสิต ๕๘๐๑๒๑๖๐๐๐๑ นิสิตระดับปริญญาเอก สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม กำลังทำวิทยานิพนธ์เรื่อง คนพากย์โขน : การสังเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณเพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.) โดยมีอาจารย์ ดร.บุญสม ยอดมาลี เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

ในการนี้ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ พิจารณาแล้วเห็นว่าเขตพื้นที่ของท่านมีข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อนิสิตเป็นอย่างยิ่ง ดังนั้น จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์จากท่านอนุญาตให้นักวิจัยดังกล่าวเข้าพื้นที่เก็บข้อมูลและสัมภาษณ์ เพื่อนำไปประกอบการทำวิทยานิพนธ์ให้สมบูรณ์และถูกต้องต่อไป ทางคณะวัฒนธรรมศาสตร์หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่านเป็นอย่างดี จึงใคร่ขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชิสิกกา วรรณจันทร์)
คณบดีคณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ปฏิบัติราชการแทนอธิการบดีมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ฝ่ายบัณฑิตศึกษา คณะวัฒนธรรมศาสตร์
โทรศัพท์ ๐-๔๓๗๑-๑๓๕๐

ที่ ศธ ๐๕๓๐.๔๑/ว.๑๑๒๘

คณะวัฒนธรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลตลาด อำเภอเมือง
จังหวัดมหาสารคาม ๔๔๐๐๐

๑๕ พฤศจิกายน ๒๕๖๐

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ให้นิสิตเก็บข้อมูลภาคสนาม

เรียน ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปศาลายา

ด้วยนางเกษนิภา นิลบาลัน รหัสนิสิต ๕๘๐๑๒๑๖๐๐๐๑ นิสิตระดับปริญญาเอก สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม กำลังทำวิทยานิพนธ์เรื่อง คนพากย์โขน : การสังเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณเพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.) โดยมีอาจารย์ ดร.บุญสม ยอดมาลี เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

ในการนี้ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ พิจารณาแล้วเห็นว่าเขตพื้นที่ของท่านมีข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อนิสิตเป็นอย่างยิ่ง ดังนั้น จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์จากท่านอนุญาตให้นักวิจัยดังกล่าวเข้าพื้นที่เก็บข้อมูลและสัมภาษณ์ เพื่อนำไปประกอบการทำวิทยานิพนธ์ให้สมบูรณ์และถูกต้องต่อไป ทางคณะวัฒนธรรมศาสตร์หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่านเป็นอย่างดี จึงใคร่ขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชิสิกกา วรรณจันทร์)
คณบดีคณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ปฏิบัติราชการแทนอธิการบดีมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ฝ่ายบัณฑิตศึกษา คณะวัฒนธรรมศาสตร์
โทรศัพท์ ๐-๔๓๗๑-๑๓๕๐

ที่ ศธ ๐๕๓๐.๔๑/ว. ๑๑๒๘

คณะวัฒนธรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลตลาด อำเภอเมือง
จังหวัดมหาสารคาม ๔๔๐๐๐

๑๕ พฤศจิกายน ๒๕๖๐

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ให้นิสิตเก็บข้อมูลภาคสนาม

เรียน วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ด้วยนางเกษนิภา นิลบาลัน รหัสนิสิต ๕๘๐๑๒๑๖๐๐๐๑ นิสิตระดับปริญญาเอก สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม กำลังทำวิทยานิพนธ์เรื่อง คนพากย์โขน : การสังเคราะห์องค์ความรู้และปรีชาญาณเพื่อสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.) โดยมีอาจารย์ ดร.บุญสม ยอดมาลี เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

ในการนี้ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ พิจารณาแล้วเห็นว่าเขตพื้นที่ของท่านมีข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อนิสิตเป็นอย่างยิ่ง ดังนั้น จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์จากท่านอนุญาตให้นักวิจัยดังกล่าวเข้าพื้นที่เก็บข้อมูลและสัมภาษณ์ เพื่อนำไปประกอบการทำวิทยานิพนธ์ให้สมบูรณ์และถูกต้องต่อไป ทางคณะวัฒนธรรมศาสตร์หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่านเป็นอย่างดี จึงใคร่ขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชิสิกกา วรรณจันทร์)
คณบดีคณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ปฏิบัติราชการแทนอธิการบดีมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ฝ่ายบัณฑิตศึกษา คณะวัฒนธรรมศาสตร์
โทรศัพท์ ๐-๔๓๗๑-๑๓๕๐

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นางเกษนิภา นิลบาลัน
วันเกิด	วันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ. 2506
สถานที่เกิด	อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 529 / 33 หมู่ 22 ตำบลบ้านเป็ด อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น รหัสไปรษณีย์ 40000
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	ครู ชำนาญการพิเศษ
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	โรงเรียนแก่นนครวิทยาลัย เลขที่ 4 ถนนเหล่านาดี ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น รหัสไปรษณีย์ 40000
ประวัติการศึกษา	พ.ศ. 2528 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปน.ส.) สาขาคีตศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด พ.ศ. 2531 ปริญญาการศึกษาบัณฑิต (กศ.บ.) สาขาวิชาภาษาไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม พ.ศ. 2551 ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต (กศ.ม.) สาขาวิชาการบริหารการศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม พ.ศ. 2562 ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.) สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว