

ส่วนที่ ๑

บทที่ ๑

บทนำ

ความเป็นมาของการวิจัย

นับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน บรรพบุรุษได้คิดสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในรูปแบบต่างๆ เพื่อจุดประสงค์ที่จะให้ความบันเทิง สนุกสนาน และเพื่อเป็นสื่อถ่ายทอด บอกรู้ ให้ความรู้ ความเข้าใจในหมู่คณะ และชุมชน ให้เกิดการเรียนรู้การสร้างงาน สร้างอาชีพขึ้น ถือเป็นกุศโลบายอันชาญฉลาดของบรรพบุรุษ ที่ได้มีการสืบทอดต่อเนื่องมายาวนานจนถึงปัจจุบัน การแสดงที่ได้รับความนิยมจากประชาชน ได้แก่ การแสดง โขน ละคร ลิเก และการละเล่นพื้นบ้านต่างๆ การแสดง โขน ละคร ลิเก ถือเป็นทั้งการแสดงที่ให้ความบันเทิง ให้ความสนุกสนาน สามารถสอดแทรกคติสอนใจ ให้ผู้แสดง แสดงบทบาทให้เห็นภาพที่เกิดขึ้นทั้งด้านทำดี ทำชั่ว เป็นการสอนให้ผู้ชมนำมาปรับใช้ในชีวิตจริงได้ด้วย แต่ “โขน” เป็นนาฏกรรมชั้นสูงที่รวมปัญญาแห่งศาสตร์ และศิลป์ มีแบบแผนในเรื่องเครื่องแต่งกาย ได้แก่ ศิราภรณ์ พัตรภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์ มีแบบแผนในกระบวนท่ารำ การดนตรี การขับร้อง การพากย์ และ พิธีกรรมในโขนที่เป็นขนบและจารีตปฏิบัติสืบทอดกันมา

“โขน” เป็นนาฏกรรมที่มีความเป็นเอกลักษณ์ และเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทยที่สืบทอดกันมายาวนาน และเชื่อกันว่า “โขน” น่าจะมีมาก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยา ตามหลักฐานข้อมูลทางประวัติศาสตร์ได้มีการบันทึกไว้ ศิลปะการละเล่นที่มีการเล่นสืบทอดกันมาแต่โบราณ คือ “ระบำรำเต้น” มีกล่าวไว้ในศิลาจารึกสมัยสุโขทัยว่า “ย่อมเรียงชั้นหมากขึ้นพลูบูชาฟิลม ระบำรำเต้น เล่นทุกฉัน” กล่าวไว้ในหนังสือไตรภูมิพระร่วงว่า “บ้างเต้น บ้างรำ บ้างฟ้อนระบำ บัณลือเพลง ดุริยดนตรี” และกล่าวไว้ในกฎหมายเตียรบาลว่า “ให้มีระบำรำเต้น พิณพาทย์ฆ้อง กลองประโคมทั้ง ๔ ประตุ” จากคำกล่าวถึงการละเล่นที่ปรากฏ แสดงให้เห็นว่าได้มีการละเล่นที่เล่นสืบทอดกันมายาวนาน “ระบำ” คือ ศิลปะการรำที่ปรากฏในระบำ ชุดเทพบุตรนางฟ้า ระบำเบิกโรง ชุดเมฆขลาธรรมสุร “รำ” คือ ศิลปะการแสดงเดี่ยว หรือ การแสดงใช้บท ต่อมาภายหลังสันนิษฐานว่า ศิลปะการแสดงดังกล่าว คือ “ละครรำ” ส่วนคำว่า “เต้น” เป็นศิลปะการใช้ขาคีขึ้นยกลงเป็นจังหวะ เช่น เต้นเชน เต้นโขน เป็นรูปแบบของการแสดง “โขน” (ธนิศย์ อยู่โพธิ์, ๒๕๑๑: ๑-๒)

กรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมา และทำโขนไว้ว่า การละเล่นของไทยที่อาศัยการฟ้อนรำเป็นหลักมี ๓ อย่างด้วยกัน คือ ระบำอย่างหนึ่ง ละคร อย่างหนึ่ง โขน อย่างหนึ่ง การเล่นทั้ง ๓ อย่างนี้ แต่เดิม ระบำเป็นการรำเข้ากับเครื่องดุริยางค์มีคนขับลำนำ เพื่อให้ระบำดูสวยงามมีความไพเราะของดนตรีและการขับร้อง แต่ไม่ได้แสดงเป็นเรื่อง ละครเล่นเรื่องนิทานต่างๆ ประกอบกับการฟ้อนรำ ขับร้องและเครื่องดุริยางค์เพื่อให้เห็นจริงสนุกสนาน ส่วนโขนนั้น เดิมเล่นเพื่อการพิธีเฉลิมพระเกียรติพระเป็นเจ้า ในไสยศาสตร์ คือ พระอิศวร พระนารายณ์

เพื่อความเป็นสวัสดิมงคล การเล่นจะเล่นเป็นเรื่องอวตารพระเป็นเจ้า เช่น เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมี มนุษย์ ยักษ์ และ ลิง ผู้เล่นต้องหัดท่าทางต่างกัน เป็นมนุษย์ เป็นยักษ์ เป็นลิง

ต้นตำราเดิมของโขน พวกพราหมณ์ก็พามาจากอินเดียเหมือนกับตำราระบำและละคร แต่ตำราเดิมทีเดียวจะอย่างไรหาปรากฏชัดไม่ได้แต่สันนิษฐานตามเค้าเงื่อนที่ปรากฏอยู่ในลักษณะ พระราชพิธีอินทราภิเษก ซึ่งว่าให้ตำราวงเล็กแต่งเป็นยักษ์ มหาดเล็กแต่งเป็นเทวดาและวานร เล่นชัคนาคตีกดาบรรพ์ ดังนี้เข้าใจว่าโขนชั้นเดิมเห็นจะเล่นทำนองเดียวกัน “แสดงตำนาน” ที่เราเล่นกันชั้นหลังนี้ไม่ได้ฟ้อนรำ ต่อนานมาเมื่อเล่นโขนกลายเป็นเครื่องมหรสพอย่างหนึ่ง จึงได้ใช้ฟ้อนรำ พวกที่เป็นมนุษย์รำตามแบบตำราที่กล่าวมาแล้ว พวกที่เป็นยักษ์ และเป็นลิง มีแบบหัดท่ายักษ์และทำลิงไปต่างหาก แต่แบบนั้นนอกจากที่ทรงจำฝึกหัดกันสืบๆ มาหาปรากฏว่ามีตำราเหลืออยู่ไม่แบบฝึกหัดกันมานั้นกำหนดแต่ว่ามีท่าอันเป็นมูลในฝ่ายยักษ์ ๖ ท่าฝ่ายลิง ๖ ท่า ใช้ท่าที่เป็นมูลนี้ประสมกันเป็นเพลงรำ และใช้บทต่อไป (กรมพระยาดำรง ราชานุภาพ, ๒๕๐๗: ๑-๒)

โขนในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ได้มีการกล่าวถึงโขน โดยลาลูแบร์ไว้ว่า “โขนนั้นเป็นการร่ายรำเข้าๆ ออกๆ หลายคำรบ ตามจังหวะขอและเครื่องดนตรีอย่างอื่นอีก ผู้แสดงนั้นสวมหน้ากาก (หัวโขน)” ถืออาวูธ แสดงบทหนักไปในทางสู้รบกันมากกว่าจะเป็นการร่ายรำ และการแสดงส่วนใหญ่จะหนักไปในทางโลดเต้นแผ่นผืนโขนทะยาน และวางท่าอย่างเกินสมตัวแล้ว นานๆ ก็หยุดเจรจาออกมาสักสองสามคำ หน้ากาก (หัวโขน) ส่วนใหญ่น่าเกลียด เป็นหน้าสัตว์มีรูปพรรณวิธการ (ลิง) ไม่ก็เป็นหน้าปีศาจ (ยักษ์) (สันต์ ท.โกมลบุตร, ๒๕๔๘: ๑๕๗)

การแสดงโขนเนื้อเรื่องในรามเกียรติ์ เป็นการแสดงเกี่ยวกับสงครามและการรบเกือบทุกตอนที่แสดง ศิลปินจึงมีวิธีการคิดถึงศิลปะในการใช้อวูธเป็นลีลาของการต่อสู้ที่เรียกว่า ยกรบขึ้นลอยที่สวยงาม และเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงโขน

ลักษณะการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์อีกอย่างหนึ่งของ “โขน” คือ ผู้แสดงโขนต้องสวมหัวโขนแยกไปตามลักษณะตัวละครฝ่ายยักษ์ ฝ่ายลิง แต่โบราณ ทั้งตัวพระ ตัวนาง ต้องสวมหัวโขนทั้งหมด เพิ่งจะมีการเปิดหน้าตัวพระนาง ในสมัยรัชกาลที่ ๖ ผู้แสดงโขนให้ความสำคัญต่อหัวโขน ถือเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์เปรียบว่า เป็นพิธีกรรมอย่างหนึ่งที่พบในการแสดง และเป็นเรื่องที่น่าศึกษา หัวโขนลักษณะต่างๆ ที่ใช้ในการแสดงโขน

“โขน” มีการจัดการแสดงต่อเนื่องมาตลอดตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี จนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ดังความหนึ่งในตำนานโขนหลวง กล่าวว่า “ในสมัยโบราณข้าราชการ มหาดเล็กที่รับราชการในสำนักพระราชวัง มักได้รับการพิจารณาคัดเลือกให้ฝึกหัดแสดงโขน เนื่องจากโขนถือเป็นการละเล่นของผู้มีศถาบรรดาศักดิ์ ใช้สำหรับแสดงในงานพระราชพิธีเท่านั้น ทำให้ต้องมีการคัดเลือกผู้แสดงที่มีความสามารถ ฉลาดเฉลียว จดจำ และฝึกหัดท่ารำท่าเต้นต่างๆ ได้โดยง่าย และทำนองจะมีพระราชพิธีอันเป็นการแสดงตำนานอยู่เรื่อยๆ จึงเป็นเหตุให้ฝึกหัดโขนหลวงขึ้นไว้สำหรับเล่นในพระราชพิธี และเอามหาดเล็กหลวงมาหัดโขนตามแบบแผน ซึ่งมีอยู่ในตำราพระราชพิธีอินทราภิเษกแต่เดิมใช้ผู้ชายล้วนในการแสดงทั้งตัวพระและตัวนาง การได้รับการคัดเลือกให้แสดงโขน

ในสมัยนั้นถือเป็นความภาคภูมิใจต่อผู้ที่ได้รับการคัดเลือก เนื่องจากโขนเป็นศิลปะชั้นสูงและกลายเป็นประเพณีสืบทอดมาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์” (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๓๘: ๕๗)

ดังกล่าวแล้วข้างต้นเป็นเพียงส่วนหนึ่งของ “โขน” ที่ต้องศึกษาและยังมีอีกหลายส่วนที่เป็นเรื่องที่น่าสนใจ โขนเป็นที่รวมของศาสตร์และศิลป์หลายแขนง โขนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมสาขาศิลปะการแสดง ซึ่งต้องได้รับการรวบรวมจัดเก็บข้อมูล ในเรื่องประวัติความเป็นมาแต่เดิม วิวัฒนาการรูปแบบของการแสดง องค์ประกอบของการแสดงนาฏวรรณกรรมบทโขน กระบวนท่ารำ พิธีกรรมในการแสดง การสืบสาน และการอนุรักษ์ทางศิลปะการแสดงแต่โบราณ จนถึงปัจจุบัน เป็นข้อมูลมรดกภูมิปัญญาของประเทศชาติและมนุษยชาติต่อไป

วัตถุประสงค์

๑. เพื่อปกป้องคุ้มครองมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม โดยรวบรวมและจัดเก็บข้อมูลศิลปะการแสดง “โขน” ซึ่งชุมชนมีส่วนร่วม อันเป็นการกระตุ้นจิตสำนึกให้เกิดการสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมให้เป็นวัฒนธรรมที่มีชีวิต

๒. เพื่อเป็นการอนุรักษ์ สืบสาน ศิลปะการแสดงโขน โดยการมีส่วนร่วมของชุมชน จัดทำคลังข้อมูลมรดกภูมิปัญญาในขอบเขตประเทศไทย

๓. เพื่อนำไปสู่การเสนอขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ และนำเสนอยูเนสโกให้เป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ เมื่อประเทศไทยเข้าเป็นภาคี Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage ในอนาคต

ขอบเขต

การรวบรวมและการจัดเก็บข้อมูลการแสดง “โขน” พื้นที่ ที่เป็นแบบฉบับนาฏศิลป์ชั้นสูงเท่านั้น พื้นที่ภาคกลางของประเทศไทย

วิธีดำเนินการวิจัย

๑. ตั้งคณะทำงานเพื่อลงพื้นที่ในการรวบรวมและการจัดเก็บข้อมูล ได้แก่ นักวิชาการ ที่มีประสบการณ์ในการลงพื้นที่ภาคสนาม และมีความรู้เกี่ยวกับการแสดง “โขน”

๒. ประชุมทีมงานวิจัย

- ทำความเข้าใจในเรื่องภารกิจร่วมกัน แบ่งงานผู้ร่วมทีมให้ชัดเจน
- กำหนดขอบเขตของชุมชนและบทบาทของชุมชนที่จะต้องให้เข้ามามีส่วนร่วม
- พิจารณาขอบเขตความหมายสถานภาพการคงอยู่ของการแสดง “โขน” ที่จะนำไปเป็นข้อปรึกษากับชุมชน เช่น ประวัติความเป็นมาของ “โขน” พิธีกรรมใน “โขน” องค์ประกอบของ “โขน” สถานภาพ และลักษณะการแสดงของ “โขน” ในปัจจุบัน ฯลฯ

- กำหนดแผนงานโดยรวม

๓. ปรีกษาชุมชนเบื้องต้น โดยประสานตัวแทนเครือข่ายวิทยากรท้องถิ่น หน่วยงานราชการ กองการสังคีต กรมศิลปากร วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี ศูนย์ศิลปะการแสดง สถาบันคึกฤทธิ์ มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพใน สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และมหาวิทยาลัยหรือ สถานศึกษาที่มีการแสดง “โขน”

๔. ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา ตำนาน จดหมายเหตุ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็น พื้นฐานในเชิงประวัติศาสตร์

๕. ลงพื้นที่ภาคสนาม เพื่อรวบรวมและจัดเก็บข้อมูลจากชุมชน ผู้แสดง “โขน” ผู้ชม และ เจ้าภาพที่จ้างไปแสดงในแต่ละท้องถิ่น โดยใช้เครื่องมือในการดำเนินการ คือ แบบสังเกต แบบสัมภาษณ์ และเครื่องมือในการบันทึกข้อมูล

๖. จัดประชุมสัมมนาทางวิชาการเกี่ยวกับศิลปะการแสดง “โขน” เพื่อรวบรวมข้อคิดเห็น และแนวทางในการอนุรักษ์

๗. รายงาน การรวบรวมและจัดเก็บข้อมูลมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมเป็นลายลักษณ์ อักษร ในรูปแบบของการวิจัยเชิงคุณภาพ

๘. บันทึกข้อมูลลงในแบบบันทึกข้อมูลรายการมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมตามแบบของ ยูเนสโก

๙. บันทึกข้อมูลภาพและไฟล์ ได้แก่ ภาพนิ่ง ความละเอียดขนาดไม่น้อยกว่า ๒ เมกะไบต์ ต่อ ภาพพร้อมคำอธิบาย, ภาพเคลื่อนไหว ความละเอียดไม่น้อยกว่า ๗๒๐ p และข้อมูลเสียงเป็นไฟล์ mp ๓

สถานภาพองค์ความรู้ที่มีอยู่

ความหมายของคำว่า “โขน”

พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒ ได้ให้ความหมายของคำว่า “โขน” (๒๕๔๖: ๒๐๘)

โขน ๑ การเล่นอย่างหนึ่งคล้ายละครรำ มักเล่นเรื่องรามเกียรติ์ โดยผู้แสดงสวมหัวต่างๆ เรียกว่า หัวโขน

โขน ๒ ไม้ที่ต่อเติมหัวเรือ ท้ายเรือให้งอนเขี้ยวขึ้นไป เรียกว่า โขนเรือ; เรียกเรืออีกชนิดหนึ่งที่มีโขนว่า เรือโขน

ที่มาของคำว่าโขน

ธนิต อยู่โพธิ์ (๒๕๑๑: ๒๓-๓๑) ได้ให้ความเห็นที่มาของคำว่า “โขน” ว่า โขน ซึ่งเป็น มหานาฏกรรมที่มีศิลปะเป็นแบบฉบับชนิดหนึ่งของไทย ดังกล่าวมาแล้วในบทก่อนนั้น หาได้ปรากฏ คำเรียกว่า “โขน” ในจารึกหรือเอกสารยุคโบราณของไทยไม่ คำที่กล่าวไว้ในลิลิตพระลอเล่าถึงงาน มหรสพที่จัดให้มีขึ้น ในงานพระศพของพระลอและพระเพื่อนพระแพง ซึ่งมีว่า “ขยายโรงโขนโรงรำ ทำระทวารวเทียน” ก็กลับปรากฏในบางฉบับเป็นว่า “ขยายโรงโขนโรงรำ” ซึ่งจะเป็นคำที่ผู้ใดเปลี่ยน

ไว้แต่เมื่อใดไม่ทราบ แต่คำว่า “โชน” ปรากฏกล่าวถึงไว้ในหนังสือของชาวต่างประเทศ ซึ่งกล่าวถึง ศิลปะแห่งการเล่นของไทยในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ดูเป็นศิลปะที่นิยมและยึดถือเป็น แบบแผนกันมาแล้ว จึงเชื่อว่านาฏกรรมชนิดนี้ น่าจะได้มีมาก่อนสมัยนั้นเป็นเวลานาน แต่เหตุใดจึง เรียกนาฏกรรมชนิดนั้นว่า “โชน” และคำว่า “โชน” เป็นคำที่บัญญัติขึ้นในภาษาไทย หรือเป็นคำที่ยืม มาใช้จากภาษาอื่น ยังหาพบหลักฐานและปรากฏคำอธิบายไม่ได้ชัดเจนที่ท่านได้สืบค้นข้อมูล ที่มาของ คำว่า “โชน” พบว่า “โชล” หรือ “โชละ” บางทีเขียนเป็น “โหระ” ของภาษาเบงกาลี “โกล” หรือ “โกลัม” ในภาษาทมิฬ และ “ควาน” หรือ “โชน” ในภาษาอิหร่าน มีความหมายคล้ายกับคำว่า “โชน” ซึ่งเป็นนาฏกรรมของไทย อย่างน้อยมีความหมายเป็น ๓ ทาง คือ

๑. จากคำว่า “โหระ” ของเบงกาลี ว่าเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งซึ่งด้วยหนังและใช้ตี รูปร่าง เหมือนตะโพน

๒. จากคำว่า “โกล” หรือ “โกลัม” ของทมิฬ หมายถึงการตกแต่งประดับประดาร่างกาย แสดงตัวให้หมายรู้ถึงเพศ

๓. จากคำว่า “ควาน” หรือ “โชน” ของอิหร่าน ว่าหมายถึงผู้อ่านหรือผู้ขับร้องแทนตัวตุ๊กตา หรือหุ่น

ถ้าที่มาของโชน อันเป็นมหานาฏกรรมของเรา จะสืบเนื่องมาจากคำในภาษาเบงกาลี ภาษา ทมิฬ และภาษาอิหร่าน ทั้งสามนั้นก็ดูจะมีความหมายใกล้เคียงกับรูปศัพท์อยู่บ้าง แม้จะคงยังขาด ความหมายถึงผู้เต้นผู้รำ แต่โชนจะมาจากคำในภาษาเบงกาลีหรือทมิฬหรืออิหร่านก็ตาม ตามหลักฐานที่นำมาเสนอไว้นี้ แสดงว่า แต่เดิมก็มาจากอินเดียด้วยกัน เพราะแม้ที่ว่าเป็นคำอิหร่าน ท่านอานันท์ทุมการสวามีก็ว่ามีกำเนิดหรือมีอิทธิพลของอินเดีย

และในพจนานุกรมภาษาเขมร ก็มีคำว่า “ละคอน” แต่เขาเขียนเป็นรูปอักษรว่า “ละโชน” และให้อธิบายไว้ว่า “มหรสพอย่างหนึ่งเล่นเรื่องต่างๆ” กับมีคำว่า “โชล” เขียนตัว “ล” สะกด เหมือนกับ “โชล” ของเบงกาลี และให้อธิบายไว้ในพจนานุกรมของเขมรว่า “โชล ละครชาย เล่นเรื่อง รามเกียรติ์” ซึ่งคงจะต่างกับคำว่า “ละคอน” ที่ว่า “เล่นเรื่องต่างๆ” เพราะอาจหมายความว่า ในภาษา นั้นว่า ละคอนนั้นเล่นเรื่องอื่นๆ นอกจากเล่นเรื่องรามเกียรติ์ก็ได้ ถ้าคำว่า “โชน” และ ศิลปะแห่ง การเล่นโชนของเราแต่โบราณ จะได้ทั้งชื่อและแบบอย่างทางศิลปะในการเล่นการแสดงมาจากขอม หรือเขมร ก็ดูจะไม่น่าแปลกประหลาดอันใด เพราะมีปรากฏการณ์อยู่ในประวัติศาสตร์และโบราณคดี เป็นอันมาก ที่ในสมัยโบราณเราได้นำเอาวัฒนธรรมของขอมมาใช้เป็นสมบัติของเรา จนบางอย่าง กลายเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น ตัวหนังสือขอมที่ใช้จารึกในใบลาน และเมื่อเราเปิดดูพจนานุกรมฉบับ ราชบัณฑิตยสถานของเรา ก็จะพบคำอยู่ตาชด้นที่ว่า เป็นคำเขมร จริงอยู่แม้จะเป็นที่รับรองกันแล้วว่า คำไทยกับคำเขมรในชั้นหลังนี้ได้ปะปนกันเป็นอย่างมากจนยากที่จะสะสางว่าใครยืมเอาคำของใครไป จากกัน แต่อาจมีความจริงในชั้นหลังนี้ว่า เขมรยืมเอาคำของไทยไปใช้ก็น่าจะมี แต่ถ้าพูดถึง ความเป็นไปในชั้นหลังกันดังนี้ ความก็กลับปรากฏว่า ราชสำนักแห่งกรุงกัมพูชา ได้กลับมานำเอา แบบอย่างนาฏศิลป์ไทยทางโชน ละคอน และดนตรีไปจากไทยอีกต่อหนึ่งด้วยซ้ำไป ดังข้าพเจ้าได้

กล่าวไว้แล้วในตอนท้ายบทที่ ๑ และใน “ศิลปินแห่งละคอนไทย” และถ้าเราไปเปิดพจนานุกรมภาษาไทยดูคำว่า “โขน” และ “ละคอน” ของเรา ก็จะได้พบคำนิยามตามแบบนาฏศิลป์ชนิดที่ปรากฏแก่ตาเราคนไทย ว่า “โขนละครชนิดหนึ่งที่ผู้เล่นสวมหน้ากากและหัวต่างๆ ที่เรียกว่า หัวโขน” คือนำเอาคำว่า “ละครชนิดหนึ่ง” มาอธิบายคำว่า “โขน” เป็นแต่เสริมท้ายว่า “ที่ผู้เล่นสวมหน้ากากและหัวต่างๆ ที่เรียกว่า หัวโขน” ซึ่งนับว่าเป็นคำนิยามที่ชัดเจน และเหมาะสมแก่ศิลปะประเพณีของไทยเราเป็นอย่างดี ส่วนคำว่า “ละคร” นั้น ให้อธิบายไว้ว่า “การมหรสพอย่างหนึ่ง เล่นเป็นเรื่องราวต่างๆ” เกือบเหมือนกับคำอธิบายในพจนานุกรมเขมร

ความเป็นมาของ “โขน”

ธนิต อยู่โพธิ์ (๒๕๑๑: ๑-๓) ได้กล่าวถึง มหรสพ ซึ่งเป็นการละเล่นของไทยที่ปรากฏเป็นคำรวมว่า “ระบำรำเต้น” ถ้าแยกการเล่นออกตามประเภทจะมีการละเล่นที่ปรากฏในคำนี้มี ๓ อย่างคือ

ระบำ ได้แก่ ศิลปะแห่งการรำที่ผู้แสดงรำพร้อมกันเป็นหมู่ เช่น ระบำชุดเทพบุตรนางฟ้า ระบำเบิกโรงชุดเมฆalarามสุร หรือถ้าจะเทียบกับระบำที่รู้จักกันในภายหลังต่อมา ก็เช่นระบำดาวดึงส์ หรือถ้าเป็นชุดระบำมีศิลปะเป็นแบบไทยเหนือก็เรียกกันว่า ฟ้อน เช่น ฟ้อนเมือง ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนม่านม้ายี่เยี่ยงตา ฟ้อนลาวแพน จึงเลยเรียกกันเป็นคำรวมว่า ฟ้อนรำ หรือ ระบำรำฟ้อน

รำ ได้แก่ ศิลปะแห่งการรำเดี่ยว รำคู่ รำประกอบเพลง รำอาวูธ รำทำบท หรือรำใช้บท ในครั้งโบราณก็ดูจะใช้ปะปนกับระบำบ้างในบางสมัย และดูเหมือนจะใช้เป็นกิริยาของการแสดงศิลปะนั้นๆ เช่นพุดถึงโรงรำ แต่ที่เรียกลักษณะและชนิดของการรำโดยเฉพาะก็มี เช่น รำเชง รำพัดชา รำแพน และเรียกพวกที่หนักไปทางเต้นก็มี เช่น รำโคม แต่ที่หมายต่อมา คือ รำละคอน

เต้น ได้แก่ ศิลปะแห่งการยกขาขึ้นลงให้เป็นจังหวะ เช่น เต้นเชง เต้นโขน

การเล่นทั้ง ๓ ประเภทนี้ แสดงว่ามีมาแต่โบราณ มีกล่าวถึงในศิลาจารึกสมัยสุโขทัยว่า “ยอมเรียงชันหมากชันพลูบูชาฟิลม ระบำรำเต้น เล่นทุกฉัน” กล่าวไว้ในหนังสือไตรภูมิพระร่วงว่า “บ้างเต้น บ้างรำ บ้างฟ้อนระบำ บันลือเพลงดุริยดนตรี” และกล่าวไว้ในกฎหมายเตียรบาลว่า “ให้มีระบำรำเต้น พิณพาทย์ ข้องกลองประโคมทั้ง ๔ ประตุ” ซึ่งแสดงว่า เรามีศิลปะแห่งการเล่น ๓ ประเภทนี้ เป็นแบบแผนมาแต่โบราณ ครั้นสืบมาในตอนหลัง เมื่อศิลปะแห่งการเล่นทั้ง ๓ อย่างนั้นวิวัฒนาการขึ้น และเมื่อเราได้กำหนดแบบแผนมาแต่โบราณ ครั้นสืบมาในตอนหลัง เมื่อศิลปะแห่งการเล่นทั้ง ๓ อย่างนั้นไว้นั้นเป็นที่แน่นอนแล้ว จึงเลือกหาคำมาบัญญัติเรียกชื่อศิลปะแห่งการเล่น ๓ อย่างนั้นว่า “โขนละคอนฟ้อนรำ” ซึ่งดูเหมือนจะปรับปรุงกันเข้าได้ว่า ศิลปะแห่งการเต้น จัดเป็นละคอน ส่วนศิลปะแห่งการรำสวยๆ งามๆ ไม่เล่นเป็นเรื่อง จัดเป็นระบำ หรือฟ้อนรำ โดยเฉพาะโขนและละคอนนั้น แม้ในระยะภายหลังนี้ จะได้ยืมศิลปะของกันและกันไปใช้ จนการเล่นการแสดงคลุกคละปะปนกัน แต่ก็ยังมีคำพูดซึ่งแสดงถึงหลักของศิลปะแห่งการเล่นแต่เดิม อันมีลักษณะแตกต่างกันอยู่ เช่นที่พูดกันว่า “เต้นโขน รำละคอน” เพราะเต้นเป็นหลักสำคัญของโขน และรำเป็นหลักสำคัญของละคอน ซึ่งในภายหลังนี้ เมื่อเกิดมีละคอนชนิดต่างๆ ขึ้น จึงเรียกละคอนอย่างที่ใช้ชื่อว่า “ละคอนรำ” ส่วนโขนอาจได้หลักศิลปะแห่งการเต้นมาจากการเล่นอย่างอื่นอีกก็ได้ และในบรรดาการเล่น

อย่างอื่นของไทยที่มีมาแต่โบราณก็มีรำกระบี่กระบองกับเล่นหนังอีก ๒ อย่าง ที่ใช้เด่นเป็นหลักสำคัญ ซึ่งโขนอาจมีศิลปะของการเล่นทั้ง ๒ อย่างนั้นมา หรือศิลปะของการเล่นทั้ง ๒ นั้นอาจเป็นต้นกำเนิดของโขนก็ได้

เพลงหน้าพาทย์พระพิราพและการสืบทอด

จากหนังสือโขน อัจฉริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย (กรมศิลปากร, ๒๕๕๒: ๑๕๗-๑๖๓) ได้กล่าวถึงเพลงหน้าพาทย์พระพิราพ และผู้สืบทอดหน้าพาทย์องค์พระพิราพ มาจนถึงปัจจุบัน

หน้าพาทย์ หมายถึง การบรรเลงดนตรีประกอบกิริยาอาการ ทั้งของเทพเจ้า ฤๅษี มนุษย์และสัตว์อื่นๆ เพลงที่บรรเลงนั้นเรียกว่า “เพลงหน้าพาทย์” และหากมีการร่ายรำตามท่วงทำนองของเพลงหน้าพาทย์ก็เรียกว่า “รำหน้าพาทย์” ดนตรีที่บรรเลงหน้าพาทย์ประกอบในพิธีกรรมและการแสดงทั้ง โขน ละคร คือวงปี่พาทย์ หน้าพาทย์สูงสุดของเพลงดนตรีและทำรำคือ “หน้าพาทย์องค์พระพิราพ”



ภาพที่ ๑.๑ ศิระพระพิราพ
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๑๑: ๑๕๖.



ภาพที่ ๑.๒ ศิระพระพิราพทรงเครื่อง
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๑๑: ๑๕๗.

พิราพ ตามพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ ๑ เป็นอสูรที่พระอิศวรมอบหน้าที่ให้เป็นผู้ดูแลป่าที่เชิงเขาอศรกรรม มีอุทยานปลูกชมพูพวาทองอยู่ในครอบครอง ได้รับกำลังจากพระเพลิงและพระสมุทรมโหทธิฤทธิ์เป็นที่กลัวเกรงของเหล่าเทพยดา (คราวหนึ่งพิราพขึ้นไปแย่งเครื่องทรงของเทวดานางฟ้ามาสวมใส่ เป็นที่มาของการสร้างหน้าโขน “พระพิราพทรงเครื่อง” คือสวมมงกุฎอย่างเทวดา) เมื่อพระราม พระลักษมณ์ นางสีดา หลงผ่านเข้าไปและเก็บผลไม้ในบริเวณที่พิราพดูแลอยู่ จึงเกิดการสู้รบกันขึ้นพิราพตายด้วยศรพระราม

ฐานะของพิราพในเรื่องรามเกียรติ์ของไทยแตกต่างจากพระพิราพ ซึ่งเป็นครุสำคัญยิ่งของวงการดนตรีนาฏศิลป์ ประเมษฐ์ บุญยะชัย อ้างถึง การศึกษาของ ดร.มัทนิ รัตนิน ไว้ในบทความเรื่อง ความเป็นมาของทำนององค์พระพิราพ ว่า “..พระพิราพที่ศิลปินไทยนับถือว่าเป็นครุนาฏศิลป์นั้น น่าจะเป็นองค์เดียวกับไภรวะ หรือไภรพ ซึ่งเป็นปางดุร้ายของพระศิวะและเป็นผู้ให้กำเนิดนาฏศิลป์..”

อาจเป็นด้วยไภรภาพางหนึ่งของพระศิวกะกับพิราฟในเรื่องรามเกียรติ์ไทย เป็นศัพท์ที่มีเสียงใกล้เคียงกันมาก โบราณจารย์จึงผนวก “เทพเจ้า” และ “หัวโขน” เข้าด้วยกัน ประเมษฐ์ บุญยะชัย กล่าวไว้ว่า “หน้าพาทย์หรือท่ารำองค์พระพิราฟเป็นหน้าพาทย์สูงสุดทางด้านนาฏศิลป์และดุริยางค์ กล่าวได้ว่าเป็นหน้าพาทย์ประจำเฉพาะองค์พระพิราฟในฐานะเป็นเทพ ซึ่งไม่มีโอกาสที่ใช้กับการแสดงอื่นใด ด้วยเหตุนี้โบราณจารย์จึงนำมาบรรจุไว้ในการแสดงตอนพระรามเข้าสวนพิราฟ... ฯลฯ... ท่ารำหน้าพาทย์องค์พระพิราฟในการแสดงโขน ตอนพระรามเข้าสวนพิราฟ มีลักษณะเป็นเอกเทศเปรียบเสมือนการเบิกโรงด้วยหน้าพาทย์ จากนั้นจึงเข้าสู่เรื่องที่แสดง...”

เพลงหน้าพาทย์ที่เกี่ยวกับองค์พระพิราฟมีทั้ง พระพิราฟเต็มองค์ พันพิราฟ พิราพรอนหรือรอนพิราฟ สำหรับเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราฟหรือพระพิราฟเต็มองค์นั้นถูกกำหนดเป็นเพลงสุดท้ายของการบรรเลงหน้าพาทย์อัญเชิญครู ซึ่งผู้อ่านโองการในพิธีจะเป็นผู้ “เรียกเพลง” ในพิธีไหว้ครู “ในการศึกษาวิชานาฏศิลป์และดุริยางค์ หน้าพาทย์องค์พระพิราฟ เป็นหน้าพาทย์ที่ได้รับการจัดอันดับว่ามีความศักดิ์สิทธิ์และมีความสำคัญสูงสุด เป็นขั้นตอนสุดท้ายที่ครูอาจารย์จะถ่ายทอดให้กับศิษย์ที่มีวิทยุและคุณสมบัติที่เหมาะสม”

ศิลปินดนตรีและนาฏศิลป์มีความเคารพยำเกรงเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราฟยิ่งนัก การถ่ายทอดทั้งเพลงและท่ารำประกอบด้วยจารีตพิธีกรรมที่ปฏิบัติสืบเนื่องกันมาอย่างเคร่งครัด สถานที่ถ่ายทอดต้องเป็น “วัด” หรือ “วัง” เท่านั้น จะไม่ต่อเพลงและท่ารำในบ้านอย่างเด็ดขาด

ผู้สืบทอดท่ารำหน้าพาทย์องค์พระพิราฟ

ผู้สืบทอดท่ารำหน้าพาทย์องค์พระพิราฟเท่าที่ปรากฏหลักฐานเก่าที่สุด คือ พระยานัฏกานูรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) เป็นผู้ถ่ายทอดให้แก่นายรงภักดี (เจียร จารุจรณ) เมื่อพุทธศักราช ๒๔๗๐ ประกอบพิธีไหว้ครูและครอบที่ศาลาสหทัยสมาคม ในพระบรมมหาราชวัง และถ่ายทอดท่ารำที่พระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เพื่อให้ นายรงภักดี (เจียร จารุจรณ) เป็นผู้แสดงหน้าพาทย์องค์พระพิราฟ ในพระราชพิธีสมโภชขึ้นระวางช้างสำคัญ “พระเศวตคชเดชนัดลิก” เมื่อวันที่ ๑๕ พฤศจิกายน พุทธศักราช ๒๔๗๐ ณ พระราชวังดุสิต



ภาพที่ ๑.๓ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช (เจียร จารุจรณ)
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๑๑: ๑๖๐.



ภาพที่ ๑.๔ รำพระพิราพเต็มองค์
ที่มา: อนุกุล โรจนะสมบูรณ์, ๒๕๕๗.

การถ่ายทอดทำรำน้าพาทย์องค์พระพิราพเต็มองค์จะต้องเป็นไปโดยพระบรมราชโองการ หรือพระบรมราชานุญาตจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว นับตั้งแต่พุทธศักราช ๒๔๗๐ เป็นต้นมา มีผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดทำรำน้าพาทย์องค์พระพิราพเพียงผู้เดียวคือนายรงภักดี (เจียร จารุจรณ) กระทั่งถึงพุทธศักราช ๒๕๐๖ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมีพระบรมราชโองการโปรดเกล้าฯ ให้ประกอบพระราชพิธีพระราชทาน โดยมีนายรงภักดี (เจียร จารุจรณ) เป็นผู้ครอบและต่อ ทำรำน้าพาทย์ให้แก่ศิลปินอาวุโสของกรมศิลปากร ณ บริเวณโรงละคร พระที่นั่งอัมพรสถาน พระราชวังดุสิต เมื่อวันที่ ๒๔ มกราคม พุทธศักราช ๒๕๐๖ มีศิลปินอาวุโสได้รับการครอบ ทำรำน้าพาทย์องค์พระพิราพจำนวน ๔ ท่าน คือ

นายอาคม สายาคม
นายอร่าม อินทรนัฏ
นายหยัด ช้างทอง
นายयोแสง ภักดีเทวา

ครั้งนั้นพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จประทับเป็นองค์ประธานในพิธี ประเมษฐ์ บุญยะชัย อธิบายถึงขั้นตอนหนึ่งของพิธีว่า “ครูผู้ถ่ายทอดทำรำ นายรงภักดี แต่งยีนเครื่องเครื่องท่อน (ยีนเครื่อง เฉพาะท่อนล่าง) ถอดเสื้อ คาดปูน สวมมาลัยคอ มาลัยข้อมือ (ดอกเข็มแดง) สวมศิระพระพิราพ ถือหอกและกำไบมะยม ศิษย์ทั้ง ๔ ท่าน มี ๒ ท่าน คือ นายหยัด ช้างทอง และนายयोแสง ภักดีเทวา แต่งยีนเครื่องเครื่องท่อน ไม่สวมศิระ คาดปูน ส่วนนายอาคม สายาคม และนายอร่าม อินทรนัฏ แต่งกายนุ่งขาวห่มขาว (นายอาคม นุ่งผ้าครองตะพึด ห่มพันทะน้า นายอร่าม นุ่งโจงกระเบน ห่มพันทะน้า) ถือหอก กำไบมะยม”

ถึงพุทธศักราช ๒๕๒๗ ผู้ได้รับการถ่ายทอด ได้ถึงแก่กรรมไป ๓ ท่าน เหลือเพียงนายหยัด ช้างทอง เพียงผู้เดียว ส่วนนายรงภักดี (เจียร จารุจรณ) ผู้ครอบและต่อทำรำน้าพาทย์ให้ศิลปิน อาวุโสทั้ง ๔ ท่าน มีอายุมากถึง ๘๖ ปี กรมศิลปากรจึงนำความขึ้นกราบบังคมทูลพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ขอพระราชทานพระบรมราชานุญาต จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีพระราชพิธี พระราชทานต่อทำรำน้าพาทย์ เมื่อวันที่ ๒๕ ตุลาคม พุทธศักราช ๒๕๒๗ ณ ศาลาดุสิดาลัย สวนจิตรลดา มีศิลปินอาวุโสของกรมศิลปากร ได้รับการถ่ายทอดทำรำน้าพาทย์จากนายรงภักดี (เจียร จารุจรณ) จำนวน ๗ ท่าน คือ

นายราชมพ โปธิเวส
 นายไชยยศ คุ่มมณี
 นายจตุพร รัตนวราหะ
 นายจุมพล โชติทัตต์
 นายสุจิตต์ พันธุ์สังข์
 นายศิริพันธ์ อัญญวัชระ
 นายสมศักดิ์ ทัดติ

พระราชพิธีพระราชทานครอบและต่อทำรำน้าพาทย์องค์พระพิราพครั้งนี้ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงครอบศิระพระพิราพ ทรงเจิมพระราชทานใบมะตูมและช่อใบไม้มงคล แก่นายรงภักดี (เจียร จารุจรณ) และศิษย์ผู้ได้รับการถ่ายทอดทั้ง ๗ ท่าน

เมื่อพุทธศักราช ๒๕๔๕ กรมศิลปากร ได้จัดพิธีครอบและต่อทำรำน้าพาทย์องค์พระพิราพ ให้แก่ศิลปินในสังกัดกรมศิลปากร ประกอบพิธีต่อทำรำน้าพาทย์ที่พระอุโบสถวัดบวรสถานสุทธาวาส และ ทำพิธีครอบเมื่อวันที่ ๑๒ กันยายน พุทธศักราช ๒๕๔๕ ณ โรงละครแห่งชาติ ครูผู้ถ่ายทอดได้แก่นายราชมพ โปธิเวส นายจตุพร รัตนวราหะ นายจุมพล โชติทัตต์ นายสุจิตต์ พันธุ์สังข์ และ นายสมศักดิ์ ทัดติ มีศิลปินได้รับการถ่ายทอด ๑๔ ท่าน ได้แก่

นายประเมษฐ์ บุญยะชัย
 นายปรีชา ศิลปสมบัติ
 นายมนัส สงค์ประพันธ์
 นายดิษฐ์ โพธิารมย์
 นายสุรเชษฐ์ เฟื่องฟู
 นายประดิษฐ์ ศิลปะสมบัติ
 นายสมรักษ์ นาคปลื้ม
 นายสถาพร ขาวรุ่งเรือง
 นายเจตน์ ศรีอำมรม
 นายวรารุณ ศิลพาน์
 นายดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ

นายจุลชาติ อรัณยะนาค

นายวิธาร จันทรา

นายเชาวนาท เพ็งสุข

แบบแผนอันศักดิ์สิทธิ์ของท่ารำน้าพาทย์องค์พระพิราพ อันเป็นน้ำพาทย์สูงสุดของนาฏศิลป์โขน มีการถ่ายทอดจากอดีตสู่ปัจจุบันอย่างไม่ขาดสาย และจะดำรงอยู่เป็นมรดกของชาติสืบไป

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง (๒๕๓๗) ได้ทำวิจัยเกี่ยวกับจารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระรามนับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ด้วยวิธีใช้การสัมภาษณ์ทางลึกจากผู้ทรงคุณวุฒิ และจากการสังเกตและจากประสบการณ์ของผู้วิจัยซึ่งได้รับการฝึกหัดเป็นผู้แสดง และเป็นครูฝึกตัวพระรามมามากกว่า ๓๐ ปี ผลการวิจัยพบว่า ผู้ที่ได้รับการฝึกหัดและแสดงบทตัวพระรามได้อย่างมีคุณภาพจะต้องผ่านจารีตในการฝึกหัดอย่างมีขั้นตอนและมีความรู้เชี่ยวชาญในเรื่องของบุคลิกที่เหมาะสมกับตัวพระราม สามารถรำเพลงหน้าพาทย์ รำเพลงเข้าปี รำตรวจพล รู้กระบวนการวิธีรับและขึ้นลอยตลอดจนการตีบท ใช้บทได้อย่างถูกต้องตามแบบแผน ต้องรู้จักจารีตการใช้เวที ฉาก และอุปกรณ์การแสดงอื่นๆ งานวิจัยนี้จะสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางสำหรับการฝึกหัดการแสดงเป็นตัวพระรามและตัวพระอื่นๆ อีกด้วย

สมรัตน์ ทองแท้ (๒๕๓๘) ได้ทำวิจัยเรื่องระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร พบว่าระบำในการแสดงโขนของตัวพระนางมี ๓ ชุด คือ ระบำพรหมาสตร์ หรืออีกอย่างหนึ่งว่าระบำหน้าช้าง เป็นระบำประกอบการแสดงโขนชุดพรหมาสตร์ ซึ่งเป็นระบำดั้งเดิมที่ได้สืบทอดกันต่อมา ระบำนางในระบำชุดนี้ประกอบอยู่ในพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ของรัชกาลที่ ๑ กรมศิลปากรได้นำมาประกอบในการแสดงโขนชุดหนุมานอาสา ระบำอุทุมพร เป็นระบำประกอบการแสดงโขนชุดพระรามคินนคร ระบำของตัวยักษ์มี ๒ ชุด คือ ระบำวีระชัยเสนายักษ์ ใช้แสดงตอนตรวจพลของกองทัพยักษ์ ระบำอสุรพงศ์ ซึ่งกล่าวถึงตัวยักษ์ที่สำคัญที่ได้ออกรบและพ่ายแพ้แก่พระราม ระบำของตัวลิง มี ๒ ชุด คือ ระบำวีระชัย ๑๘ มงกุฎ ใช้แสดงตอนตรวจพลยกกองทัพฝ่ายพระราม ระบำวีระชัยเป็นระบำที่ใช้แนะนำตัวละครที่สำคัญคือ ๑๘ มงกุฎ และพญาวานร ๖ ตัว แสดงตอนพระรามได้พล ระบำสัตว์ ได้แก่ ระบำนาค แสดงตอนปราบบรรลัยกัลป์ ระบำกวาง แสดงโขนชุดพระรามตามกวาง ระบำบันเทิงกาสร แสดงโขนชุดพาลีสอนน้อง ตอนทรพีฆ่าทรพา

ประเมษฐ์ บุญยะชัย (๒๕๔๐) วิจัยเรื่องการรำของผู้ประกอบพิธีในการไหว้ครูโขนละคร (พิธีหลวง) เน้นในเรื่องการศึกษาการรำของผู้ประกอบพิธีในพิธีไหว้ครูโขนละครด้วยเพลงหน้าพาทย์ ๗ เพลง ได้แก่ พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก เสมอเถร เสมอสามลา เชิด (ถวายเครื่อง) โปรยข้าวตอก และกรวาร์ข้าวตอก การศึกษาได้แบ่งกลุ่มผู้ประกอบพิธีเป็น ๓ ยุค ตามเกณฑ์สังกัดควบคุมบังคับบัญชาและการแต่งตั้ง ยุคที่ ๑ พ.ศ.๒๓๙๗-๒๔๗๘ เป็นยุคที่อยู่ในพระบรมราชูปถัมภ์หรือยุครวมมหรสพ ยุคที่ ๒ พ.ศ.๒๔๘๘-๒๕๒๗ เป็นยุครวมศิลปากรหรือตั้งโรงเรียนนาฏศิลป์ ยุคที่ ๓

พ.ศ. ๒๕๒๗-ปัจจุบัน เป็นยุคที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งผู้ประกอบพิธีขึ้นใหม่ ผลของการวิจัยสรุปได้ว่าการประกอบพิธีไหว้ครู ประกอบด้วยส่วนสำคัญ ๓ ภาค คือ ภาคพิธีสงฆ์ ภาคพิธีไหว้ครู และภาคพิธีครอบ การรำของผู้ประกอบพิธีแต่เดิมปรากฏอยู่ในพิธีครอบเป็นส่วนใหญ่ ปัจจุบันพบว่า การรำหน้าพาทย์บางหน้าพาทย์ไปอยู่ในพิธีไหว้ครู โดยเฉพาะหน้าพาทย์พราหมณ์เข้า พบว่าการเปลี่ยนแปลงเกิดจากปัจจัยเรื่องการเพิ่มสถานภาพของผู้ประกอบพิธีเป็นพราหมณ์ผู้ทรงศีล ซึ่งเป็นแนวคิดของหลวงวิลาศวงาม เป็นท่านแรก จุดประสงค์ในการรำของผู้ประกอบพิธีพบว่ามี ๒ ประการคือ รำในฐานะหัวหน้าศิษย์ เพื่อถวายพลีกรรม สักการะและสมโภชน์แด่ครู เช่น หน้าพาทย์เชิด โปรยข้าวตอก และกราวรำ และรำในฐานะพรตฤาษี และพราหมณ์ผู้ทรงศีล เพื่อประกอบพิธีครอบ ได้แก่ หน้าพาทย์พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก เสมอเถร เสมอสามลา การรำของผู้ประกอบพิธีในการรำหน้าพาทย์ต่างๆ พบว่ากระบวนการรำตรงกับกระบวนการทำรำของตัวพระ และใกล้เคียงกับตัวยักษ์ในนาฏศิลป์ไทย ผู้ประกอบพิธีจะต้องเป็นครูผู้ใหญ่ฝ่ายพระเท่านั้น ลักษณะพิธีไหว้ครูโยน-ละคร และการรำของผู้ประกอบพิธีเป็นสิ่งที่ยืนยันในประเพณีการบูชาเทพที่เกี่ยวข้องทางนาฏศิลป์ไทย เป็นสิ่งสำคัญที่สุดแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการสืบทอดองค์ความรู้จากนาฏราช (พระอิศวร) มาสู่มวลมนุษย์ ซึ่งเป็นความเชื่อจากศาสนาพราหมณ์ ที่ก่อให้เกิดรูปแบบพิธีไหว้ครู เป็นสิ่งที่มีความสำคัญและจะต้องคงอยู่ตลอดไป

สมศักดิ์ ทัดติ (๒๕๔๐) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง จาริตและการฝึกหัดการแสดงโขนของตัวทศกัณฐ์ วิจัยจากเอกสาร การสัมภาษณ์ทางลึกจากผู้ทรงคุณวุฒิ จากการสังเกต การสอน และการแสดง และจากประสบการณ์ของผู้วิจัย ซึ่งเป็นผู้แสดงและเป็นครูผู้ฝึกหัดตัวทศกัณฐ์มากกว่า ๓๐ ปี ผลการวิจัยพบว่า ผู้ที่แสดงเป็นทศกัณฐ์ต้องมีรูปร่างสูงใหญ่ที่เหมาะสมกับเป็นยักษ์ใหญ่ เช่น ทศกัณฐ์จะต้องผ่านจาริตในการฝึกหัดอย่างมีขั้นตอน เพื่อให้มีความรู้ความชำนาญ ผ่านการฝึกหัดท่ายักษ์เบื้องต้น แม่ท่าของยักษ์ ๕ กระบวนท่า ฝึกการรำซ้ำปี การรำตรวจพล การรบ การขึ้นลอย การรำใช้บท การรำหน้าพาทย์ การรำเข้าเรื่องได้อย่างถูกต้องตามแบบแผน นอกจากนั้นผู้แสดงทศกัณฐ์ต้องรู้จักจาริตอื่นๆ เช่น การใช้เวที การใช้อุปกรณ์การแสดงและเครื่องแต่งกาย งานวิจัยฉบับนี้สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการฝึกหัดการแสดงเป็นตัวทศกัณฐ์และยักษ์ตัวอื่นๆ อย่างมีประสิทธิภาพ

ไกรลาส จิตรกุล (๒๕๔๘) วิจัยเรื่องการตรวจพลของพญาวานรในการแสดงโขน โดยศึกษาการตรวจพลของพญาวานรในการแสดงโขน ได้แก่ สุนทรีย หนุมาน ชมพูพาน องคต และนิลนันท โดยมุ่งศึกษารูปแบบและขั้นตอนการจัดทัพตรวจพลตามตำราพิชัยสงครามตามแบบพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ฉบับรัชกาลที่ ๑ และจากข้อมูลการแสดงโขนในโรงละครแห่งชาติ ๑๕๒ ครั้ง ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๔๙ และวิเคราะห์ท่าเต้นตรวจพลของพญาวานร ๕ ตัว พบว่า องค์ความรู้ในการแสดงตรวจพลของพญาวานรทั้ง ๕ ตัว เป็นพัฒนาการอันยาวนานมาจากการบรรจบจริงของกองทัพไทยในอดีต โดยถ่ายทอดผ่านนาฏวรรณกรรม และแปลงเป็นกระบวนการเต้นตรวจพลตามจาริตในการเต้นตรวจพลแบ่งออกเป็น ๒ ฉาก คือ ฉากที่ ๑ เป็นการตรวจพลเดี่ยวของพญาวานรนำโดยสุนทรีย ฉากที่ ๒ เป็นการตรวจพลหมู่ของพญาวานรทั้ง ๕ ตัว ในการเต้นตรวจพลแต่ละครั้งจะเป็นไปตาม

รูปแบบจารีตนี้ การตรวจพลของพญาวานรในการแสดงโขนเป็นการสะท้อนถึงองค์ความรู้ในการรบของกองทัพไทยในสมัยโบราณและเป็นโอกาสสำหรับครูผู้ชำนาญการได้แสดงความสามารถเฉพาะตัว

รจนา สุนทรานนท์ (๒๕๔๙) นามานุกรมศึกษาวิจัยเรื่อง นาฏยศิลป์: การศึกษาสืบทอดนาฏยศิลป์ สู่กรมศิลปากร โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อทำนามานุกรมนาฏยศิลป์โขน ละครรำของหลวง และเพื่อศึกษาสายการสืบทอดสู่กรมศิลปากร วิธีดำเนินการวิจัยใช้การศึกษาจากเอกสาร ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๓๒๕ และการสัมภาษณ์การวิจัยมีขอบเขตเฉพาะนาฏยศิลป์โขนและโขนละครรำ สายละครหลวง ผู้เกิดในปี ๒๔๘๙ ผลวิจัยพบว่า มีนาฏยศิลป์โขนละครหลวง ๒๘๑ คน เป็นครูโขน ๙๖ คน เป็นครูละครรำ ๑๖๘ คน ตลกโขน ๑๓ คน และครูรำโคม ๔ คน นาฏยศิลป์ทั้งหมดสืบทอดต่อเนื่องมาตั้งแต่รัชกาลที่ ๑ โดยเพิ่มทั้งปริมาณและผลงานสร้างสรรค์ตลอดจนมาถึงรัชกาลที่ ๕ รัชกาลที่ ๖ และรัชกาลที่ ๗ วัฒนธรรมตะวันตกและสื่อสมัยใหม่แพร่เข้ามาบวกกับวิกฤตเศรษฐกิจ การเมือง ทำให้โขนละครของหลวงลดปริมาณลง และเมื่อได้มีการแต่งตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ขึ้นในกรมศิลปากร จึงได้นาฏยศิลป์โขนละครหลวง จากหลายแห่งไปเป็นครูสืบทอดนาฏยศิลป์มาจนถึงปัจจุบัน ต่อมาได้ยกระดับเป็นวิทยาลัยนาฏศิลป์เป็นแหล่งสำคัญที่สุดในการอนุรักษ์ พัฒนา และสืบทอดโขนละครรำของหลวงในปัจจุบัน

คำถามหลักในการวิจัย

๑. วิธีการอนุรักษ์ การสืบทอดการแสดง “โขน” อันเป็นมรดกวัฒนธรรมทางภูมิปัญญาของไทยมีอะไรบ้าง

๒. แนวทางในการให้ความร่วมมือเพื่อการอนุรักษ์และการสืบทอดเพื่อนำเสนอการแสดงโขนสู่การเสนอขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติและนำเสนอยูเนสโกให้เป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติเมื่อประเทศไทยเข้าเป็นภาคี Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage ในอนาคตมีอะไรบ้าง

ชุมชนและบุคคลที่เกี่ยวข้อง

ชุมชนและบุคคล ที่เกี่ยวข้อง ที่ได้ให้ความร่วมมือเพื่อปกป้องคุ้มครองมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในการรวบรวมเก็บข้อมูลศิลปะการแสดง “โขน” ได้แก่

- อธิบดีกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
- ผู้อำนวยการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม และศิลปินที่เกี่ยวข้องในการให้ข้อมูล
- อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และผู้ที่เกี่ยวข้องในการให้ข้อมูล
- ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และคณาจารย์ที่เกี่ยวข้อง ในการให้ข้อมูล

- ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมและคณาจารย์ที่เกี่ยวข้อง ในการให้ข้อมูล
- ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมและคณาจารย์ที่เกี่ยวข้อง ในการให้ข้อมูล
- ผู้อำนวยการศูนย์ศิลปะการแสดงสถาบันคึกฤทธิ์ นายจตุพร รัตนวราหะ (ศิลปินแห่งชาติ สาขานาฏศิลป์ โขน ประจำปี ๒๕๕๒)
- สถาบันการศึกษาที่เกี่ยวข้องในการให้ข้อมูล ได้แก่ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร
- โรงเรียนอานวยวิทย์ อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ
- โรงมหรสพหลวง ศาลาเฉลิมกรุง มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์
- มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ
- มูลนิธิพระราชินีเวศน์มฤคทายวัน อำเภอชะอำ จังหวัดประจวบคีรีขันธ์
- นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงนาฏศิลป์โขน (ยักษ์) ข้าราชการบำนาญ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ที่อยู่ บ้านเลขที่ ๓๕/๒๗ ซอยสวนผัก ๖๒ แขวงศาลาธรรมสพน์ เขตทวีวัฒนา กรุงเทพมหานคร โทร. ๐๘๑-๐๘๓๑๕๖๖
- นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงนาฏศิลป์โขน (ลิง) ข้าราชการบำนาญ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ที่อยู่ บ้านเลขที่ ๕๙ ซอยบางขุนนนท์ ๒๙ แขวงบางกอกน้อย เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร โทร. ๐๘๙-๘๙๒๑๙๔๙
- ศาสตราจารย์ กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ราชบัณฑิต ข้าราชการบำนาญ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้มีความรู้ ความสามารถพิเศษเป็นอาจารย์ในภาควิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ที่อยู่ บ้านเลขที่ ๔๓๒ ซอยพัฒนาการ ๖๑ แขวงประเวศ เขตประเวศ กรุงเทพมหานคร โทร. ๐๘๐-๘๑๐๘๒๔๐
- ดร.นพรัตน์ (ไชยวสุ) หวังในธรรม ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ศิลปินจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่อยู่ บ้านเลขที่ ๙๙/๑๘ หมู่บ้านลัดดาภิเษก อีรีแก่นท์ พระราม ๕-๒ ถนนนครอินทร์ ตำบลบางขุนกอง อำเภอบางกรวย จังหวัดนนทบุรี โทร. ๐๘๑-๙๒๖๔๒๙๒
- นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ ศิลปินแห่งชาติ ข้าราชการบำนาญ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ที่อยู่ บ้านเลขที่ ๗๗/๑๗๙ หมู่ ๓ ตำบลบางสีทอง อำเภอบางกรวย จังหวัดนนทบุรี โทร. ๐๘๑-๘๑๔๙๕๔๔
- ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก นักวิชาการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ราชบัณฑิตสาขาศิลปกรรมนาฏศิลป์ไทย ที่อยู่ บ้านเลขที่ ๕๙/๒๗ ซอยอัสสัมชัญ ถนนบรมราชชนนี เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร โทร. ๐๘๑-๘๖๗๘๗๘๗

- ดร.สมชาย ฟ้อนรำดี ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ที่อยู่ วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี ถนนรามเดโช ตำบลทะเลชุบศร อำเภอเมืองลพบุรี จังหวัดลพบุรี ๑๕๐๐๐ โทร. ๐๘๑-๗๕๗๗๖๘

- ดร.อนุชา ทิรคานนท์ ผู้อำนวยการสถาบันไทยคดีศึกษา คณะวารสารศาสตร์ และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ คณะกรรมการมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ที่อยู่ บ้านเลขที่ ๔๘๒ ซอยวังหลัง ๖ ถนนวังหลัง แขวงศิริราช เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร โทร. ๐๘๑-๘๐๙๔๐๔๑

- ดร.ธีรภัทร ทองนิ่ม ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ที่อยู่ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม โทร. ๐๘๙-๑๓๑๐๓๗๒

- นายประเมษฐ์ บุญยะชัย ผู้ทรงคุณวุฒิ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ที่อยู่ บ้านเลขที่ ๔๒/๖๒ หมู่ ๕ ซอยศรีเสถียร ๑๖ ถนนเพชรเกษม ตำบลไร่ขิง อำเภอสามปราน จังหวัดนครปฐม ๗๓๒๑๐ โทร. ๐๘๑-๘๔๒๔๘๖๐

- นางนพวรรณ รุจิภักดิ์ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ที่อยู่ วิทยาลัยนาฏศิลป์ ถนนศาลายา-นครชัยศรี ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม โทร. ๐๘๑-๘๙๔๖๐๗๑

- นายจุลชาติ อรรถยะนาถ ครูชำนาญการพิเศษ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย “ยักษ์” ที่อยู่ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม โทร. ๐๘๙-๗๙๒๒๐๗๙

- นางกัญญา ทองมัน รองอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ที่อยู่ บ้านเลขที่ ๑๗๑ หมู่ ๑ ตำบลโคกพุทรา อำเภอโพธิ์ทอง จังหวัดอ่างทอง โทร. ๐๘๑-๙๙๑๐๖๕๙

- นายวิรัช ก่อสันติมุขัง ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม โทร. ๐๘๒-๐๐๓๒๐๘๙

- นายดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ครูชำนาญการพิเศษวิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม โทร. ๐๘๑-๕๒๙๑๗๙๐

- นายเฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ ครูชำนาญการพิเศษวิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม โทร. ๐๘๑-๘๕๑๐๗๘๙

- นางเสมอแข มูรพันธ์ ครูชำนาญการพิเศษวิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม โทร. ๐๘๑-๙๔๘๖๔๑๖

- นายไชยอนันต์ สันติพงษ์ ครูชำนาญการพิเศษวิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม โทร. ๐๘๑-๘๕๒๕๒๗๑

- รองศาสตราจารย์ชโลมใจ กลั่นรอด หัวหน้างานพัฒนา และส่งเสริมงานวิชาการ ฝ่ายอุดมศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ที่อยู่

บ้านเลขที่ ๒๘/๕ ถนน อยุธยา – อ่างทอง ตำบลบางแก้ว อำเภอเมืองอ่างทอง จังหวัดอ่างทอง โทร. ๐๘๗-๗๑๙๖๓๗๙

- ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประจักษ์ ไม้เจริญ รองอธิการบดีฝ่ายวิชาการ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร โทร. ๐๘๑-๔๙๑๗๙๔๒

- นายทนต์ศักดิ์ เมษะมาน ผู้เชี่ยวชาญด้านอาวุธไทยโบราณ และศิลปะป้องกันตัว สำนักดาบ พุทไธสวรรย์ แห่งกาญจนบุรี ที่อยู่ บ้านเลขที่ ๑๘๕/๑๕ หมู่ ๒ ตำบล ลาดหญ้า อำเภอเมืองกาญจนบุรี ๗๑๑๙๐ โทร. ๐๘๙-๗๖๘๖๔๐๐

- พระครูปัญญาประสิทธิคุณ รองเจ้าอาวาสวัดอัมพวัน อำเภอพรหมบุรี จังหวัดสิงห์บุรี ที่อยู่ วัดอัมพวัน อำเภอพรหมบุรี จังหวัดสิงห์บุรี โทร. ๐๘๑-๕๕๕๕๕๕๕

- พระครูนิภาสกิจจาทร เจ้าอาวาสวัดหนองหญ้านาง ตำบลหนองไผ่แบน จังหวัดอุทัยธานี ที่อยู่ วัดหนองหญ้านาง ตำบลหนองไผ่แบน จังหวัดอุทัยธานี โทร. ๐๕๖-๕๓๐๐๘๔

- พระครูปลัดศิริ สุวณฺเณรสี รักษาการเจ้าอาวาสวัดทรงเจดีย์ อำเภอวัดสิงห์ จังหวัดชัยนาท ที่อยู่ วัดทรงเจดีย์ อำเภอวัดสิงห์ จังหวัดชัยนาท โทร. ๐๘๑-๓๘๔๒๕๙๓

- ฉวีวรรณ ควรแสง ผู้จัดการโรงเรียนอานวยวิทย์ และประธานคณะกรรมการกองทุน พระพุทธเลิศหล้านภาลัย ที่อยู่ อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ โทร. ๐๒-๘๑๘๕๐๒๒

- นายฉอ้อน ศุภนคร หนังกใหญ่วัดสว่างอารมณ์ อำเภอเมืองสิงห์บุรี จังหวัดสิงห์บุรี ที่อยู่ บ้านเลขที่ ๓๘ หมู่ ๔ ตำบลต้นโพธิ์ อำเภอเมืองสิงห์บุรี จังหวัดสิงห์บุรี โทร. ๐๓๖-๕๑๒๗๖๐

- นายประสาน ตะวันนา ประธานชุมชนวัดสว่างอารมณ์ หนังกใหญ่วัดสว่างอารมณ์ อำเภอเมืองสิงห์บุรี จังหวัดสิงห์บุรี ที่อยู่ บ้านเลขที่ ๖๗/๑ หมู่ ๖ ตำบลต้นโพธิ์ อำเภอเมืองสิงห์บุรี จังหวัดสิงห์บุรี โทร. ๐๓๖-๕๒๐๕๔๖

- นายอาวุธ ศุภนคร หนังกใหญ่วัดสว่างอารมณ์ อำเภอเมืองสิงห์บุรี จังหวัดสิงห์บุรี ที่อยู่ บ้านเลขที่ ๓๗ หมู่ ๕ ตำบลต้นโพธิ์ อำเภอเมืองสิงห์บุรี จังหวัดสิงห์บุรี โทร. ๐๓๖-๕๔๓๑๕๗

- นางนฤมล วงศ์สมาโนตย์ ข้าราชการบำนาญ โรงเรียนศรีพยุหยา (ตัวแทนกลุ่มผู้ชม) ที่อยู่ บ้านเลขที่ ๖๑ ถนนนักกีฬาแหลมทอง เขตสะพานสูง กรุงเทพมหานคร โทร. ๐๘๗-๔๙๙๕๔๗๐

การกระจายตัวของมรดกภูมิปัญญา “โขน”

จากตำนานโขนหลวง พบว่า โขนเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ ตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา ผู้เล่นที่นำมาฝึกหัดนั้นเป็นตำรวจเล็ก และมหาดเล็ก การฝึกหัดจะฝึกหัดตามแบบแผน ใช้แสดงชกนาคศึกดำบรรพในพิธีอินทราภิเษก สืบต่อมาถึงสมัยกรุงธนบุรี และสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ ๑ โปรดเกล้าฯ พระราชทานพระบรมราชานุญาตให้เจ้านายและข้าราชการผู้ใหญ่ฝึกหัดโขนไว้เพื่อประดับบารมี การเล่นโขนจึงแพร่หลายมากขึ้น (ธนิต อยู่โพธิ์ “โขน” กรมศิลปากร, ๒๕๑๑. หน้า ๔๓)

ในรัชสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ในรัชสมัยนี้นอกจากมีโขนหลวง ยังมีโขนของพระเจ้าลูกยาเธอกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ มีครูโขนข้าหลวงเดิม คือครูเกษพระราม เป็นครูครอบโขนหลวง และโขนเชลยศักดิ์ ในรัชกาลที่ ๔ (ธนิต อยู่โพธิ์ “โขน” กรมศิลปากร, ๒๕๑๑. หน้า ๔๖)

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดให้เลิกการแสดงโขนหลวง และละครหลวง “โขน” จึงได้กระจายตัวไปสู่ โขนของเจ้านายหลายคน ได้แก่ โขนของกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ โขนของกรมพิพิธฯ โขนของเจ้าพระยานคร ส่วนโขนหลวง ย้ายไปอยู่ในความดูแลของพระเจ้าลูกยาเธอ พระองค์เจ้าลักขณานุคุณ

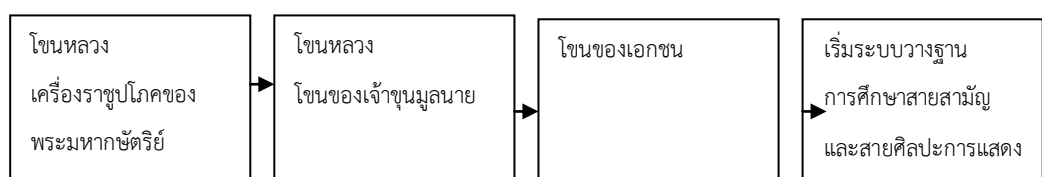
ในรัชสมัยสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงฟื้นฟูโขนขึ้นมาใหม่ โดยตั้งกรม “โขน” ขึ้น

ในปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ครั้งดำรงตำแหน่งพระบรมโอรสาธิราช โปรดให้มหาดเล็กฝึกหัดโขนตามแบบแผนที่มีมาแต่โบราณชื่อว่า โขนสมัครเล่น และมีการตั้งพระราชทินนาม ให้กับครูโขน ตามความสามารถในการแสดง

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการจัดการเรื่องโขนอย่างต่อเนื่อง มีการจัดตั้งกรมมหรสพ โขนหลวงในรัชกาลนี้ มีอยู่ ๒ พวก คือ โขนสมัครเล่นและโขนในกรมมหรสพ นอกจากนี้ ยังมีโขนของเอกชน ที่เรียกว่า “โขนเชลยศักดิ์” ทรงดำริ การสืบทอดการแสดงโขน โดยการจัดตั้งโรงเรียนฝึกหัดศิลปะทางโขน ละคร และดนตรี ปี่พาทย์ขึ้นในกรมมหรสพด้วย เรียกว่า “โรงเรียนทหารกระบี่หลวง” ต่อมาเปลี่ยนเป็นโรงเรียนพรานหลวง และพระองค์ทรงเห็นว่า ควรมีการศึกษาความรู้ด้านวิชาสามัญควบคู่กันไปกับการฝึกหัดโขน ละคร ดนตรี ปี่พาทย์ ให้ชื่อโรงเรียนนี้ว่า กองโรงเรียนทหารกระบี่หลวง เมื่อเสด็จขึ้นครองราชย์ ทรงอุปถัมภ์ศิลปินโขนที่มีฝีมือ ให้มีบรรดาศักดิ์ และตำแหน่งในหน้าที่ราชการ ให้โรงเรียนพรานหลวงขึ้น โดยสอนวิชาสามัญศึกษา และศิลปศึกษาไปด้วยกัน ตั้งพระทัยปลูกฝังศิลปะให้มั่นคงถาวรและเจริญก้าวหน้า ดังพระราชประสงค์ แต่เมื่อสิ้นสุริยราชกาลลงเมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๘ โรงเรียนพรานหลวงก็ต้องเลิกล้มไป พร้อมกับกรมมหรสพ

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๗ ได้มีการรวบรวม กุลบุตร กุลธิดา เข้ามาฝึกหัดศิลปะทาง โขน อีกครั้งหนึ่ง กรมมหรสพในรัชกาลที่ ๖ จึงกลับมามีฐานะเป็นกองขึ้นอีกในสมัยรัชกาลที่ ๗ ศิลปินที่มีฝีมือได้เป็นครูฝึกหัดศิษย์ต่อๆ มาในกรมศิลปากรก็มีอยู่หลายคน ทางรัฐบาลได้ออองานการช่างกองวังนอก และกองมหรสพ ไปสังกัดของกรมศิลปากร ดังนั้นข้าราชการ ศิลปิน ทางโขน ละคร ดนตรี ปี่พาทย์ และการช่าง จึงย้ายสังกัดไปอยู่กรมศิลปากร ตั้งแต่บัดนั้น

การกระจายตัวของการแสดงโขน ในช่วงเวลาดังกล่าวข้างต้น จึงมีลักษณะการพัฒนาการกระจายตัว ดังนี้



การกระจายตัวของโชนในช่วงปี พ.ศ. ๒๔๗๘ ถึงปัจจุบัน

คณะกรรมการปรับปรุงกระทรวงวัง ได้เสนอรัฐบาลให้โอนงานการช่างกองวังนอกและกองมหรสพไปอยู่ในสังกัดกรมศิลปากร เมื่อกรกฎาคม ๒๔๗๘ ข้าราชการศิลปินทาง โชนละคร ดนตรี ปี่พาทย์ และการช่าง ย้ายสังกัดไปสังกัดกรมศิลปากรแต่บัดนั้นมา (ซึ่งขณะนั้น หลวงวิจิตรวาทการ เป็นอธิบดีคนแรกของกรมศิลปากร และได้จัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ขึ้น อยู่ในสังกัดกระทรวงธรรมการ)

ในปี พ.ศ. ๒๔๗๘ มีการปรับเปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนศิลปากร โอนกิจการนาฏดุริยางคศาสตร์ทั้งหมดไปอยู่ในแผนกดุริยางค์ กิจการของโรงเรียนศิลปากร แผนกดุริยางค์พัฒนาขึ้นอย่างรวดเร็ว ฝึกหัดสอนศิลปะทางด้านนาฏศิลป์ ทางดนตรี ปี่พาทย์ ละคร ระบำ แต่มิได้รับฝึกหัดโชน จนสิ้นสมัยอธิบดีหลวงวิจิตรวาทการ

ในปี พ.ศ. ๒๔๘๕-๒๔๘๘ โรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ ได้ย้ายไปสังกัดกองการสังคิตกรมศิลปากร และเปลี่ยนชื่อจากโรงเรียนศิลปากร เป็นโรงเรียนสังคีตศิลป์ มีการรับเด็กมาฝึกหัดเป็นนักเรียนโชน นักเรียนดุริยางค์สากล และนักเรียนดุริยางค์ไทย มีเบี้ยเลี้ยงให้กับผู้ที่มาศึกษา กองการสังคีตในเวลานั้น ได้รับเด็กเข้าเป็นนักเรียนศิลปินสำรอง มีอัตราเงินเดือน ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ ๒ โรงเรียนสังคีตศิลป์ ต้องหยุดการเรียนการสอนชั่วคราว ศิลปินโชนที่รับโอนมาอยู่ในสังกัดเหลือเพียง สิบกว่าคน บางคนอายุมากก็ไม่สามารถออกแสดงได้ ถ้ามีราชการ การแสดงเกิดขึ้น ก็จัดแสดงได้ในช่วงเบ็ดเตล็ด ใช้ผู้แสดงเพียง ๖ - ๗ คน

ในปี พ.ศ. ๒๔๘๘ เมื่อใกล้สิ้นสุดสงครามโลก รัฐบาลได้สั่งให้กรมศิลปากร แก้ไขปรับปรุงการศึกษาของโรงเรียนขึ้นอีก และได้เปลี่ยนชื่อโรงเรียนนี้ใหม่ว่าโรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากรมีจุดมุ่งหมายที่จะสืบต่อศิลปะของโชน จึงเปิดรับสมัคร เด็กชายเข้าฝึกหัดครั้งแรก ๖๑ คน และได้บรรจุเป็นนักเรียนศิลปินสำรอง และได้มีข้าราชการศิลปินโชนหลายคนทีลาออกรายการไป ต่อมาก็กลับเข้ามารับราชการอีก นับเป็นครั้งแรกที่กรมศิลปากร ได้รับนักเรียนเข้าฝึกหัดโชนกันอย่างจริงจังได้รับความร่วมมืออย่างดีในการถ่ายทอดของครูในการฝึกหัด ทำให้นักเรียนสามารถออกร่วมแสดงได้มากขึ้น

ในปี พ.ศ. ๒๕๐๔ - ๒๕๑๔ โรงเรียนนาฏศิลป์ได้ย้ายมาสังกัดกองศิลปศึกษา ทำให้การบริหารงานของโรงเรียน ถูกแยกออกจากกองการสังคีต โดยกองการสังคีตมีหน้าที่จัดการแสดงเผยแพร่ นาฏดุริยางค์ ส่วนโรงเรียนนาฏศิลป์มีหน้าที่ผลิตนักแสดงรุ่นเยาว์ และศิลปินเพื่อป้อนกองการสังคีตส่วนหนึ่ง และผลิตครูให้กับโรงเรียนต่างๆ ส่วนหนึ่ง

ในปี พ.ศ. ๒๕๑๕ - ๒๕๓๙ กระทรวงศึกษาธิการ ได้ยกระดับฐานะจากโรงเรียนนาฏศิลป์ เป็นวิทยาลัยนาฏศิลป์ สังกัดกองศิลปศึกษา กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ เมื่อวันที่ ๑ มกราคม ๒๕๑๕ และได้ขยายการศึกษาในส่วนภูมิภาค เปิดวิทยาลัยนาฏศิลป์ขึ้นอีก ๑๑ แห่ง ตามลำดับ ดังนี้

- วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ พ.ศ. ๒๕๑๕ ตั้งอยู่เลขที่ ๑ ถนนสุริยวงศ์ ซอย ๒ ตำบลหายยา อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่ ๕๐๐๐๐ โทรศัพท์ (๐๕๓) ๒๗๑-๒๕๙๖ โทรสาร (๐๕๓) ๒๘๓-๕๖๐

- วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช พ.ศ. ๒๕๒๑ ตั้งอยู่หมู่ที่ ๑๑ ตำบลท่าเรือ อำเภอเมือง นครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช ๘๐๐๐๐ โทรศัพท์ (๐๗๕) ๓๔๑-๐๖๖ โทรสาร (๐๗๕) ๓๔๑-๐๖๖

- วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง พ.ศ. ๒๕๒๑ ๒๘ ตำบลบางแก้ว อำเภอเมืองอ่างทอง จังหวัดอ่างทอง ๑๔๐๐๐ โทรศัพท์ (๐๓๕) ๖๑๑-๕๔๘ โทรสาร (๐๓๕) ๖๒๐-๑๐๘ ต่อ ๑๐๒

- วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด พ.ศ. ๒๕๒๒ ตั้งอยู่เลขที่ ๒๕ ถนนกองพลสืบ ตำบลในเมือง อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัด ร้อยเอ็ด ๕๔๐๐๐ โทรศัพท์ (๐๔๔) ๔๖๕-๑๕๒ ต่อ ๑๐๓ โทรสาร (๐๔๔) ๔๖๕-๑๕๓

- วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย พ.ศ. ๒๕๒๒ ถนนจรดวิถีถ่อง ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมืองสุโขทัย จังหวัดสุโขทัย ๖๔๐๐๐ โทรศัพท์ (๐๕๕) ๖๑๑-๒๘๐ โทรสาร (๐๕๕) ๖๑๒- ๔๖๐ ต่อ ๑๒๔

- วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ พ.ศ. ๒๕๒๔ ถนนสนามบิน อำเภอเมืองกาฬสินธุ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ ๔๖๐๐๐ โทรศัพท์ (๐๔๓) ๘๑๑-๓๑๗ โทรสาร (๐๔๓) ๘๒๑-๐๗๕

- วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี พ.ศ. ๒๕๒๔ ถนนรามเดโช ตำบลทะเลชุบศร อำเภอเมืองลพบุรี จังหวัดลพบุรี ๑๕๐๐๐ โทรศัพท์ (๐๓๖) ๔๑๒-๑๕๐ โทรสาร (๐๓๖) ๔๑๒-๔๔๗

- วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี พ.ศ. ๒๕๒๖ ถนนชนะอุทิศ ตำบลวัดใหม่ อำเภอเมืองจันทบุรี จังหวัดจันทบุรี ๒๒๐๐๐ โทรศัพท์ (๐๓๖) ๓๑๓-๒๑๔ โทรสาร (๐๓๙) ๓๑๓-๒๑๔

- วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง พ.ศ. ๒๕๒๖ ตั้งอยู่เลขที่ ๑๕๐ หมู่ที่ ๑ ตำบลควนมะพร้าว อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ๙๓๐๐๐ โทรศัพท์ (๐๗๔) ๖๑๑-๙๖๐ โทรสาร (๐๗๔) ๖๑๑- ๙๖๐

- วิทยาลัยนาฏศิลป์สุพรรณบุรี พ.ศ. ๒๕๓๔ ศูนย์ราชการกรมศิลปากร จังหวัดสุพรรณบุรี ตั้งอยู่เลขที่ ๑๑๙ หมู่ที่ ๑ ถนนสุพรรณบุรี - ชัยนาท ตำบลสนามชัย อำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี ๗๒๐๐๐ โทรศัพท์ (๐๓๕) ๕๓๕ - ๒๔๗ โทรสาร (๐๓๕) ๕๓๕- ๒๔๘

- วิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา พ.ศ. ๒๕๓๕ ตั้งอยู่เลขที่ ๔๔๔ หมู่ ๑๐ ถนน มิตรภาพ บ้านดอน ตำบลโคกกรวด อำเภอเมืองนครราชสีมา จังหวัดนครราชสีมา ๙๐๒๘๐ โทรศัพท์ (๐๔๔) ๔๖๕-๑๕๒ ต่อ ๑๐๓ โทรสาร (๐๔๔) ๔๖๕ -๑๕๓

การศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในช่วงนี้ เป็นการจัดการศึกษาระดับขั้นพื้นฐาน จนถึงระดับประกาศนียบัตรชั้นสูง ซึ่งเทียบเท่าอนุปริญญา ใน พ.ศ. ๒๕๑๙ ได้ขยายถึงระดับปริญญาตรีในช่วงปี พ.ศ. ๒๕๔๐ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โปรดเกล้าพระราชทานนามเป็น “สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์” ได้รับการสถาปนาตามพระราชบัญญัติการจัดการศึกษาระดับปริญญาตรี ในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ.๒๕๔๑ และประกาศในพระราชกฤษฎีกาแบกขามีผลบังคับใช้ตั้งแต่ ๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๑ ทำให้ยกระดับการศึกษาวิชาชีพ ด้านศิลปวัฒนธรรม ให้สูงขึ้นถึงระดับ

ปริญญาตรี ต่อมาได้ย้ายสังกัด จากกระทรวงศึกษาธิการ ไปสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม โดยอาศัยความตามกฎกระทรวง แบ่งส่วนราชการกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม พ.ศ. ๒๕๔๕ ทำให้วิทยาลัยนาฏศิลป์ ทั้ง ๑๒ แห่ง และวิทยาลัยช่างศิลป์ ๓ แห่ง มาอยู่รวมในการกำกับดูแลในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ปัจจุบันสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้ขยายการศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ในปี พ.ศ. ๒๕๕๒ และได้ขยายการศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทย ในปี พ.ศ. ๒๕๕๖ ดังนั้น สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จึงมีการจัดการการเรียนการสอน ตั้งแต่ระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน จนถึงระดับอุดมศึกษา ทั้งปริญญาตรี และปริญญาโท

สรุปได้ว่า การกระจายตัวของการแสดงโขน ในช่วงระยะเวลา (พ.ศ. ๒๕๓๗ จนถึงปัจจุบัน) ได้กระจายตัวตามลักษณะหน้าที่ในสายงานของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม และการแสดงโขน ตามสายงานการจัดการเรียนการสอนและการเผยแพร่รูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ๑๒ แห่ง ซึ่งกระจายไปตามส่วนภูมิภาคแล้วข้างต้น

นอกจากเป็นการกระจายตัวของการแสดงโขน ในส่วนที่เป็นโขนของหลวง จนถึงการกระจายตัวในระดับด้านการศึกษาดังกล่าวแล้วข้างต้น ยังมีการกระจายตัวของ “โขน” ที่พบในการเก็บข้อมูลดังนี้

โขนศาลาเฉลิมกรุง

เริ่มขึ้นในมหามงคลสมัยที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ ๙ ทรงครองสิริราชสมบัติ ครบ ๖๐ ปี ในพุทธศักราช ๒๕๔๙ มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุงร่วมด้วยการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย และสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ ได้ร่วมกันดำเนินตามรอยพระยุคลบาทในการอนุรักษ์ ทำนุบำรุง และสืบสานมรดกศิลปวัฒนธรรมไทย โดยจัดการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ขึ้นอย่างต่อเนื่อง และได้คัดเลือกศาลาเฉลิมกรุง โรงมหรสพหลวงอันทรงเกียรติ เป็นสถานที่จัดการแสดง (สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์, ๒๕๔๙, หน้า ๑๑)



ภาพที่ ๑.๕ โรงมหรสพหลวง ศาลาเฉลิมกรุง

ที่มา: สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์, ๒๕๔๙: ๙๘.

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระราชดำริให้อนุรักษ์ ศาลาเฉลิมกรุงไว้เป็นสมบัติของแผ่นดิน และเป็นสถานที่สำหรับการแสดงศิลปวัฒนธรรมประจำชาติสืบต่อไป (สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์, ๒๕๔๙, หน้า ๑๑๑)

ตัวอย่างการแสดงโขน ที่โรงมหรสพหลวง ศาลาเฉลิมกรุง



ภาพที่ ๑.๖ รูปแบบเวทีภายในการแสดงโขน ในโรงมหรสพหลวง ศาลาเฉลิมกรุง
ที่มา: สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์, ๒๕๔๙ : ๑๐๒



ภาพที่ ๑.๗ การแสดงโขน ตอนลักสีกดา
ที่มา : สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์, ๒๕๔๙ : ๑๒๕

มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง ร่วมกับ สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์
และการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย

โขน
ศาลาเฉลิมกรุง
(เพื่อเผยแพร่งานศิลปวัฒนธรรม)

บอเลิควิน

การแสดง โขน ~ ศาลาเฉลิมกรุง
ชุด หนุมานฆ่าลูกกำแหง

ต้อนรับเทศกาลสงกรานต์...ครอบครัวสุขสันต์...ชวนกันมาดูโขน

ชมความวิจิตรงดงาม เหลืองอร่ามไปกับเรื่องราว ของ "รามเกียรติ์" ขับร้องจาก กวีนิพนธ์ของเจ้าฟ้าธรรมา
ภานุเทวัญราชกุมารี และได้รับประทานเสนาญลักษณ์จากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว
จักรพรรดิ ใต้ปกครองเมืองมนุษย์ สุกสนานบันเทิง ไปกับลีลาพิริยของระบำและนาฏศิลป์
จีนจากไต้ฝุ่นกร สัมผัสศิลปกรรมราชสำนักของวังหลวงราชสำนัก

โปรดเข้าชมพิเศษ!
**** พิเศษ!! ชื่อนักธำมรงค์ 1 ท่าน**
รับสิทธิ์ชมฟรีอีก 2 ท่านทันที

ราคาปกติ 1,200 / 1,000 และ 800 บาท
(สิทธิพิเศษเฉพาะครอบครัวไทยเท่านั้น)

วันพฤหัสบดีที่ 11 เมษายน 2556 รอบ 19.30 น.
วันศุกร์ที่ 12 เมษายน 2556 รอบ 14.00 น.
ชมฟรี!! สำหรับผู้มีอายุ 65 ปีขึ้นไป
และเด็กอายุต่ำกว่า 12 ปี

ณ โรงมหรสพหลวงศาลาเฉลิมกรุง
ซื้อบัตรได้ที่ ศาลาเฉลิมกรุง โทร. 0-2224-4499
และที่โทรศัพท์มือถือ โทร. 0-2262-3456 www.thaiticketmajor.com




ภาพที่ ๑.๘ สูจิบัตรการแสดงโขน เรื่องหนุมานฆ่าลูกกำแหง
ที่มา: สำนักทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์, ๒๕๕๖.

โขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

จากพระราชดำริของพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงเห็นว่า โขน คือ ศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทยที่หาชมได้ยากขึ้นทุกวัน ทั้งที่โขนเคยเป็นมหรสพหลวง อันรุ่งโรจน์มา ช้านาน และเคยใช้เป็นการแสดง ต้อนรับพระราชอาคันตุกะ สร้างความตื่นตาตื่นใจอย่างยิ่งมาโดยตลอด แต่บัดนี้โขนกำลังจะเลือนหายไปจากสังคมปัจจุบัน เพราะการจัดการแสดงโขน นั้นมิใช่เรื่อง ง่ายดาย โขนเป็นที่รวม ของศิลปกรรมอันยอดเยี่ยมหลากหลายแขนง ใช้ผู้แสดงเป็นจำนวนมาก เครื่องแต่งกาย เวที ฉาก และอุปกรณ์ที่ประกอบการแสดง ล้วนต้องจัดสร้างขึ้นมาอย่างพิถีพิถัน อีกทั้งต้องให้สอดคล้อง กับวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งคนไทยส่วนใหญ่รู้จักกันดีอีกด้วย

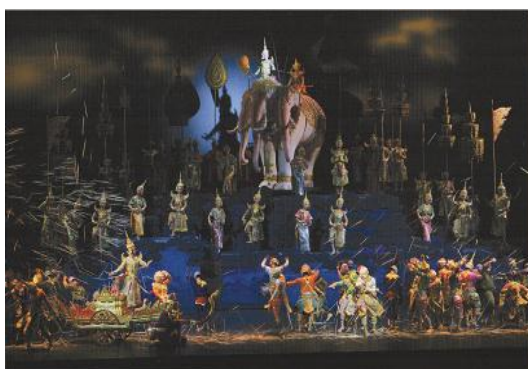
จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลหลักฐาน และเครื่องแต่งกายโขน ละคร สมัยโบราณอย่างละเอียด เพื่อจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขน ละครชิ้นใหม่ สำหรับการแสดง พระราชทานและการแสดงในโอกาสพิเศษต่างๆ ผลของการศึกษาค้นคว้าและถ่ายทอด กรรมวิธีการ จัดสร้างเครื่อง แต่งกายโขน ละคร ครั้งนี้ ได้ก่อให้เกิดช่างฝีมือ รุ่นใหม่ขึ้นเป็นจำนวนมาก ทั้งช่างหัวโขน ช่างปักเสียดึงกรังไหม ช่างเงินช่างทอง ตลอดจนได้พัฒนาศิลปะการแต่งหน้า โขน ละคร ไปอีกขั้นหนึ่ง โดยผสมผสานกรรมวิธี แบบสมัยเก่า และสมัยใหม่เข้าไว้ด้วยกันอย่างสวยงาม

เมื่อการจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขน ละคร อันประณีตบรรจงนี้แล้วเสร็จ คณะกรรมการ อำนวยการ จัดสร้างเครื่องแต่งกายโขน ละครจึงเห็นสมควรจัดการแสดงถวายเป็นปฐมทัศน์ เพื่อ เฉลิมพระเกียรติในมหามงคลวโรกาส ที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงเจริญพระชนมพรรษา ๘๐ พรรษา และสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ทรงพระชนมายุ ๗๕ พรรษา จัดการแสดง โขนชุดพราหมณ์ เป็นปฐมทัศน์ขึ้น ระหว่างวันที่ ๒๔ - ๒๘ ธันวาคม ๒๕๕๐ ณ ศูนย์วัฒนธรรม

แห่งประเทศไทย ได้รับความชื่นชมจากประชาชนเป็นส่วนใหญ่จึงได้มีการแสดงอีกครั้งหนึ่งเมื่อวันที่ ๑๙-๒๑ มิถุนายน ๒๕๕๒ ต่อจากนั้นจึงมีพระราชเสาวนีย์ให้มีการแสดงโขนอย่างต่อเนื่องทุกปี เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายว่า “โขนพระราชทาน” ตามลำดับ ดังนี้

- พ.ศ. ๒๕๕๐ และ พ.ศ. ๒๕๕๒ จัดการแสดงโขน ตอน พรหมาสตรี
- พ.ศ. ๒๕๕๓ จัดการแสดงโขน ตอน นางลอย
- พ.ศ. ๒๕๕๔ จัดการแสดงโขน ตอน ศักดิ์มัยราพณ์
- พ.ศ. ๒๕๕๕ จัดการแสดงโขน ตอน จอมนน
- พ.ศ. ๒๕๕๖ จัดการแสดงชุด ศักดิ์กุ่มพวรรณ ตอน โมกษศักดิ์
- พ.ศ. ๒๕๕๗ จัดการแสดงชุด ศักดิ์อินทรชิต ตอน นาคบาศ

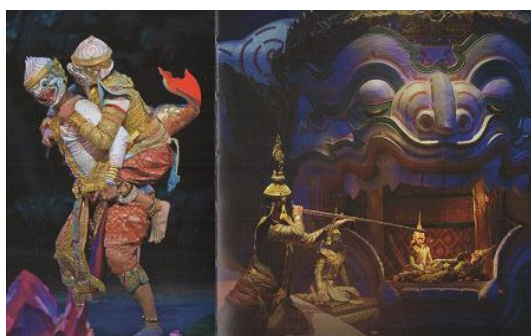
ตัวอย่างภาพโขนพระราชทาน



ภาพที่ ๑.๙ การแสดงโขนตอน พรหมาสตรี
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗: ๑๑๒.



ภาพที่ ๑.๑๐ การแสดงโขนตอน นางลอย
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗: ๒๓.



ภาพที่ ๑.๑๑ การแสดงโขนตอน ศักดิ์มัยราพณ์
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗: ๑๐๐.



ภาพที่ ๑.๑๒ การแสดงโขนตอน จอมนน
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗: ๓๔.



ภาพที่ ๑.๑๓ การแสดงชุด ศีกกุมภกรรณ ตอน โมกษศักดิ์
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗: ๑๒๕.



ภาพที่ ๑.๑๔ การแสดงชุด ศีกอินทรชิต ตอน นาคบาท
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗: ๑๓๐.

การจัดการแสดงโขนพระราชทาน สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงมีพระราชดำริสเกี่ยวกับการอนุรักษ์ศิลปะแขนงนี้ว่า “ขาดทุนของฉันทน์ คือกำไรของแผ่นดิน” จึงนับว่าเป็นความโชคดีของคนไทย และประเทศไทยที่สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงส่งเสริมและสนับสนุนการแสดงโขน อารยนาฏศิลป์ของชาติให้คงอยู่คู่แผ่นดินต่อไป

โขนศูนย์ศิลปะการแสดง สถาบันคึกฤทธิ์

โขน สถาบันคึกฤทธิ์ เกิดจากข้อตกลง ๓ ฝ่าย คือ กรมธนารักษ์ สำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.) และ มูลนิธิคึกฤทธิ์ ๘๐ ในพระราชูปถัมภ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อมุ่งเน้นด้านศิลปวัฒนธรรมไทย โดยฝึกหัดโขน ละคร และดนตรีไทย เพื่อฝึกฝนจิตใจและระเบียบวินัยของผู้เรียน ในการทำงานเป็นกลุ่มอย่างมีประสิทธิภาพ และเพื่อสร้างเสริมสุขภาพ ๔ มิติ คือ กายใจ สังคม และ ปัญญา (เอกสารสถาบันคึกฤทธิ์, ๒๕๕๗, เมษายน ๒๐)

ศูนย์ศิลปะการแสดง สถาบันคึกฤทธิ์ ได้น้อมนำพระราชเสาวนีย์ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ที่ทรงพระกรุณาพระราชทานแนะแนวทางที่จะเก็บรักษาปัญญาของศาสตราจารย์ พลตรี ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เพื่อให้ชนรุ่นหลังสามารถศึกษาได้อย่างเป็นรูปธรรม มูลนิธิจึงได้ดำเนินการตามพระราชเสาวนีย์ ด้วยการสร้างสถาบันคึกฤทธิ์ขึ้นอยู่ในราชูปถัมภ์ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้มอบหมายให้ นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ สาขานาฏศิลป์ โขน ประจำปี ๒๕๕๒ เป็นผู้ควบคุมดูแลการฝึกหัดโขนของนักเรียน โดยกำหนดฝึกหัดตั้งแต่ เวลา ๑๐.๐๐-๑๒.๐๐ น.ทุกวันอาทิตย์ จากนั้นจะมีการคัดเลือกเพื่อแสดงจริง หน้าพระที่นั่ง ในวันที่ ๒๐ เมษายน ๒๕๕๔ ซึ่งเป็นวันคล้ายวันเกิดของ พลตรี ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช

ในปี ๒๕๕๓ ได้เริ่มก่อสร้างอาคาร โดยใช้งบประมาณจากเงินบริจาคของผู้มีจิตศรัทธาและ เคารพนับถือ ศาสตราจารย์ พลตรี ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ

สยามบรมราชกุมารี ทรงพระกรุณาเสด็จพระราชดำเนินทรงเปิดอาคารสถาบันคึกฤทธิ์ เมื่อวันที่ ๒๐ เมษายน ๒๕๕๔ และมีการแสดงโขนหน้าพระที่นั่ง

ศูนย์ศิลปะการแสดงสถาบันคึกฤทธิ์ เป็นแหล่งรวบรวม เผยแพร่ผลงาน และเป็นสถานที่จัดกิจกรรมเชิดชูเกียรติศาสตราจารย์ พลตรี ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เพื่อเป็นสถานที่อนุรักษ์ เผยแพร่ดนตรี นาฏศิลป์ไทย และเพื่อดำเนินงานร่วมกับองค์กรการกุศลอื่นๆ อันเป็นสาธารณะประโยชน์

ตัวอย่างการฝึกหัดโขน ของศูนย์ศิลปะการแสดงสถาบันคึกฤทธิ์



ภาพที่ ๑.๑๕ นายจตุพร รัตนวราหะ สาธิตการฝึกหัดโขน
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๑.๑๖ การฝึกหัดโขนด้วยักษ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๑.๑๗ การฝึกหัดโขน ตัวลิง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๑.๑๘ การฝึกพากย์โขน
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ตัวอย่างการแสดงโขน ของศูนย์ศิลปะการแสดงสถาบันคึกฤทธิ์

เมื่อวันที่ ๒๐ เมษายน ๒๕๕๗ ณ สถาบันคึกฤทธิ์ ซอยสวนพลู



ภาพที่ ๑.๑๙ ฉุยฉายเบญกาย
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๑.๒๐ ทศกัณฐ์กับนางเบญกาย
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๑.๒๑ หนุมานจับนางเบญกาย
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๑.๒๒ ผู้แสดงผลงาน
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

โขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

โขนธรรมศาสตร์ ก่อตั้งโดยศาสตราจารย์ พลตรี ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เพื่อสอนให้นักศึกษาในมหาวิทยาลัยดูโขนเป็น และร่วมอนุรักษ์โขนให้คงอยู่กับสังคมไทยอย่างยั่งยืน

ก่oprกับพื้นฐานท่านมีความชอบส่วนตัวในเรื่องโขนอยู่แล้ว จึงเกิดความคิดตั้งคณะโขน และฝึกหัดโขน ในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดยการรวมตัวเป็นระยะๆ ของนักศึกษากลุ่มหนึ่ง จนเป็นรูปร่าง และฝึกหัดโขนอย่างจริงจัง และออกแสดงครั้งแรก เมื่อ พ.ศ.๒๕๐๙

การแสดงครั้งแรกเป็นการแสดงหน้าพระที่นั่ง ถวายสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ในตอน “นาคบาศ” ใช้เวลาฝึกซ้อม ๓ เดือน ด้วยความใกล้ชิดกับนักศึกษาระบบธรรมศาสตร์กว่าเยาวชนกลุ่มอื่น จึงได้เริ่มฝึกหัดโขนที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เรื่อยมา จนได้รับยกย่องว่าเป็น “ปราชญ์ของไทย” ท่านได้ถ่ายทอดความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรม ให้แก่นักศึกษาทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติ และโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ได้จัดแสดงต่อมาจนถึงปัจจุบัน



ภาพที่ ๑.๒๓ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช

ภาพที่ ๑.๒๔ การแสดงโขน ธรรมศาสตร์ ๒๕๐๙

ที่มา: สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์, ๒๕๔๙:๘๕.



ภาพที่ ๑.๒๕ การแสดงโขนตอนนารายณ์ปราบนกทุก
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๑.๒๖ การแสดงโขน ธรรมศาสตร์
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

โขนมหาวิทยาลัยรามคำแหง

“โขนรามคำแหง” เป็นเจตนารมณ์ของหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ซึ่งเป็นตัวอย่างสำคัญอันหนึ่งของโขนสถาบันการศึกษาที่สามารถ “ต่อยอด” ได้อย่างสมบูรณ์ ด้วยแรงบันดาลใจที่ได้รับจาก “อาจารย์หม่อม” ทำให้ ศาสตราจารย์ ดร.รังสรรค์ แสงสุข อธิการบดีมหาวิทยาลัยรามคำแหง ได้ริเริ่มให้มีการฝึกหัดโขนขึ้นภายในมหาวิทยาลัยรามคำแหง ด้วยระยะเวลา เพียง ๑ ปี หลังผ่านการฝึกหัดอย่างตั้งใจของนักศึกษา และบุคลากรของมหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรามคำแหงสามารถเปิดการแสดงโขนด้วยจำนวนผู้แสดงมากกว่า ๓๐๐ คน อย่างที่ไม่เคยปรากฏขึ้นจากที่ได้สำเร็จ



ภาพที่ ๑.๒๗ การแสดงโขนรามคำแหง

ที่มา: สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์, ๒๕๔๙: ๘๖.

โขนรามคำแหงได้แสดงให้เห็นถึงความพยายามของครุผู้มั่งใจอันตั้งมั่นสู่ศิษย์ผู้พร้อมรับด้วยอุดมคติอันบริสุทธิ์ใจ ไม่ว่าผู้ใดก็สามารถฝึกหัดโขนได้ ขอให้มั่งใจที่จะน้อมนำ เมื่อไฟได้ถูกจุดให้สว่างในจิตใจของคนรุ่นใหม่ให้รักในศิลปะโขนแล้ว การสืบสานศิลปะด้าน “โขน” ได้แพร่หลายออกไปในหลายส่วนของสังคม (สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์, ๒๕๔๙, หน้า ๘๖)

โขนมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

นาฏดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ชาบซึ่งในพระราชเสาวนีย์ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ที่พระองค์ให้ความสำคัญกับโขน ซึ่งโขน คือ นาฏกรรมศิลปะของหลวง ซึ่งเป็นการแสดงของไทยที่เก่าแก่มามีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ซึ่งได้รวมเอาศิลปะหลายแขนงเข้าไว้ด้วยกัน โขนเป็นการแสดงที่ดำเนินเป็นเรื่องราว มีขอบในการใช้กระบวนท่ารำตามบทพากย์ เจาจา ขับร้อง และเพลงหน้าพาทย์

อาจารย์มานะ บุญทองเล็ก หัวหน้าภาค และคณะอาจารย์ประจำสาขานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ และคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ได้ให้การสนับสนุนในการฝึกหัดโขนเพื่อแสดงเนื่องในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ มีพระชนมายุครบรอบ ๘๔ พรรษา ทางคณะศิลปกรรมศาสตร์จึงได้จัดแสดงโขน ชุดพิเศษขึ้นมา

ในการแสดงโขนครั้งนี้ใช้นักศึกษาทั้งหมด ๕๔ คน โดย มหาวิทยาลัยราชภัฏ รวม ๙ แห่ง นายคำรณ สุนทรานนท์ อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ผู้ดูแลและควบคุมการแสดงโขน ตอนรามราชนพดัดจักรีวงศ์ เนื่องในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ มีพระชนมายุครบรอบ ๘๔ พรรษา ทางคณะศิลปกรรมศาสตร์จึงได้จัดแสดงโขนชุดพิเศษขึ้นมา โขนตอนรามราชนพดัดจักรีวงศ์ เป็นการต่อสู้ระหว่างฝ่ายธรรมะ คือ พระรามที่ทรงทศพิธราชธรรม กับฝ่ายอธรรม คือ ทศกัณฐ์ ซึ่งความดียอมชนะความชั่วในที่สุด ซึ่งเปรียบเสมือนพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวที่ทรงครองราชย์ โดยใช้ทศพิธราชธรรมซึ่งทำให้ประเทศไทยเจริญรุ่งเรืองตราบนานทุกวันนี้ (คำรณ สุนทรานนท์, ๒๕๕๗ ธันวาคม ๑๕, สัมภาษณ์.)



ภาพที่ ๑.๒๘ โขนมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล ๙ แห่ง
ที่มา : สุรรัตน์ นพยอด , ๒๕๕๔.



ภาพที่ ๑.๒๙ โขนมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล ๙ แห่ง
ที่มา : สุรรัตน์ นพยอด , ๒๕๕๔.



ภาพที่ ๑.๓๐ โขนมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล ๙ แห่ง
ที่มา : สุรรัตน์ นพยอด , ๒๕๕๔.



ภาพที่ ๑.๓๑ โขนมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล ๙ แห่ง
ที่มา : สุรรัตน์ นพยอด , ๒๕๕๔.

โขนมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร

โขนมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร สอนในหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิตและศิลปศาสตรบัณฑิต เป็นวิชาซึ่งให้นักศึกษาเรียนเป็นวิชาบังคับแล้วเลือกบังคับ คือศึกษาในเรื่องประวัติและสถานที่สำคัญ ในเรื่องรามเกียรติ์ที่นำมาใช้แสดงโขน และให้มีการจัดแสดงผลงานนักศึกษาก่อนจบการศึกษา นอกจากนี้ยังจัดแสดงในวันสำคัญของสถาบัน เผยแพร่สู่ชุมชนในท้องถิ่น จังหวัดใกล้เคียง และต่างประเทศที่รับเชิญไปเผยแพร่ (ประจักษ์ ไม้เจริญ, ๒๕๕๗ พุทธศักราช ๑๐, สัมภาษณ์.)



ภาพที่ ๑.๓๒ การแสดงโขนตอนท้าวมาลีวราชว่าความ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๑.๓๓ การแสดงโขนตอนยกรบ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

โขนมหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต



ภาพที่ ๑.๓๔ โขนเยาวชนมหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต ภาพที่ ๑.๓๕ โขนเยาวชนมหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต
ที่มา: สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์, ๒๕๔๙: ๙๐.

โขนธุรกิจบัณฑิต เริ่มต้นขึ้นจากความตั้งใจที่จะส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมไทยของมหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตซึ่งมีมาอย่างต่อเนื่อง ด้วยการฝึกอบรมนาฏศิลป์ และดนตรีไทยโดยเฉพาะโขน ให้แก่ผู้สนใจในมหาวิทยาลัย ตั้งแต่วัย ๔ ขวบ จนถึงวัยผู้ใหญ่ ภายใต้การควบคุมดูแลของผู้เชี่ยวชาญจากกรมศิลปากร ซึ่งมีกระบวนการฝึกหัดที่เข้มข้นไม่ต่างไปจากการฝึกโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์

เมื่อฝึกซ้อมจนสามารถแสดงได้แล้ว เด็กเหล่านี้จะได้มีส่วนร่วมในการแสดงโขน ในงานประจำปีของมหาวิทยาลัยปีละ ๒ ครั้ง คือ งานสงกรานต์และงานลอยกระทง (สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์, ๒๕๔๙, หน้า ๙๐)

โขนนักเรียน

โขนโรงเรียนสาธิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร

การแสดงโขนของโรงเรียนดังกล่าวข้างต้น ถือเป็นส่วนหนึ่งของการสอบปลายภาคเรียน และจะจัดขึ้นเฉพาะในงานประจำปีของโรงเรียนเท่านั้น



ภาพที่ ๑.๓๖ โขนรุ่นจิ๋ว โรงเรียนสาธิต

ภาพที่ ๑.๓๗ โขนรุ่นจิ๋ว โรงเรียนสาธิต

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร

ที่มา: สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์, ๒๕๔๙:๘๙.

การฝึกหัดโขนของนักเรียนเหล่านี้ จัดเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรวิชานาฏศิลป์ไทยหรือกำหนดไว้ให้เป็นวิชาเลือกที่คุณครูผู้ฝึกสอนจัดให้มีขึ้นเพื่อให้เด็กชายชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ ขึ้นไปได้เรียนแทน ระบายฟ้อนในแบบนักเรียนหญิง

นับว่าการฝึกหัดโขนเป็นส่วนหนึ่งของการถ่ายทอดศิลปะอันล้ำค่าของชาติ นักเรียนที่ได้แสดงสามารถรับรู้ว่าเป็นคนสำคัญ ซึ่งได้สืบทอดและเผยแพร่ความรู้จากจุดที่เล็กที่สุด คือ ตนเองไปสู่บิดา มารดา ผู้ปกครอง และกระจายไปสู่ส่วนที่ใหญ่ที่สุด สังคม และประเทศชาติ สิ่งเหล่านี้ยังหล่อหลอมให้คนไทยยังรักความเป็นไทยและศิลปะไทย พร้อมทั้งรักษาไว้ไม่ให้สูญหาย (สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์, ๒๕๔๙, หน้า ๘๙)

โขนโรงเรียนอานวยวิทย์ (พระประแดง สมุทรปราการ)

ฉวีวรรณ ควรแสง ผู้จัดการโรงเรียนอานวยวิทย์ และ ประธานคณะกรรมการกองทุนพระพุทธรูปเลิกล้านภลัย อำเภอบางพลี จังหวัดสมุทรปราการ ได้กล่าวด้วยความภาคภูมิใจว่า ท่านเป็นผู้หนึ่งที่สนใจและชอบชมโขนมาตั้งแต่เด็ก ถึงแม้ว่าท่านไม่ได้เรียนจากวิทยาลัยนาฏศิลป์โดยตรง ท่านได้สนับสนุนให้นักเรียนในโรงเรียนของท่าน ทั้งนักเรียนที่เป็นศิษย์เก่าและศิษย์ปัจจุบันได้ฝึกโขน และนำไปแสดงในงานเฉลิมพระเกียรติแด่องค์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย วันที่ ๒๔ กุมภาพันธ์ ทุกปี หรือวันใดวันหนึ่งในเดือนกุมภาพันธ์ที่เห็นว่าเป็นการสะดวก สำหรับปี ๒๕๕๗ นี้ การแสดงเฉลิมพระเกียรติได้จัดขึ้นในวันเสาร์ที่ ๒๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๗ เป็นโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนพาลีสอนน้องกับสุคริพถอนต้นรัง เพราะเหตุใดจึงจัดแสดงโขนในเมื่อโขนต้องใช้

งบประมาณสูงกว่าการแสดงอย่างอื่น ท่านได้ให้ข้อคิดว่า โขนเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูง งามด้วยจารีต และ กระบวนท่ารำ จึงเหมาะสำหรับบุคคลระดับพระมหากษัตริย์ และ “โขน” เป็นวัฒนธรรมด้านการแสดงที่บ่งบอกถึงความเจริญของชาติ ควรที่คนไทยจะได้ช่วยกันส่งเสริมและอนุรักษ์ไว้ให้เป็น มรดกอันล้ำค่าของไทย

ภาพการแสดงโขนโรงเรียนอานวยวิทย์ ในงานเฉลิมพระเกียรติ แด่องค์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย วันที่ ๒๔ กุมภาพันธ์ ของทุกปี



ภาพที่ ๑.๓๘ โขนโรงเรียนอานวยวิทย์ อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ
ที่มา: โรงเรียนอานวยวิทย์, ๒๕๕๗.

นอกจากนี้ ยังมีโขนเอกชนอีกหลายคณะที่รับจ้างแสดงโดยทั่วไปทั้งนี้ ศิลปินผู้แสดงส่วนใหญ่ มาจากข้าราชการ ในสังกัดสำนักการสังคีต กรมศิลปากร และนักเรียน นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เกือบทั้งสิ้น

คณะโขนของเอกชน ที่พอสืบค้นได้ (ธีรภัทร์ ทองนิม , ๒๕๕๕: ๓๕) มีดังนี้

- โขนคณะนาฏราชของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมพลทิฆัมพร
- โขนคณะราชพงศ์ภักดี
- โขนคณะนราศิลป์ ของจินดา ปราณสมุทร
- โขนคณะนายหยัดเหลา
- โขนคณะไทยศิริ ของนางถนอม ยวงศรี
- โขนคณะนรสิงห์ ของนายพานัส โรหิตาจล
- โขนคณะหม่อมราชวงศ์จรรยาสุวดี สุขสวัสดิ์
- โขนคณะดำรงนาฏศิลป์ ของนายฮวด จั๊ยประเสริฐ
- โขนคณะไพฑูรย์ นาฏศิลป์ ของนายไพฑูรย์ ศราคินี
- โขนคณะเราคือคนไทย
- โขนคณะศิษย์ศิลปากร

การแสดงโขนยังได้รับการอนุรักษ์ และพัฒนาการสืบทอดอย่างต่อเนื่อง ทั้งรูปแบบการแสดง และจารีตในการแสดงจากสถาบันพระมหากษัตริย์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม สถาบันการศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป์ ๑๒ แห่ง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม มูลนิธิต่างๆ สถาบันการศึกษา ระดับมหาวิทยาลัย และโรงเรียนต่างๆ ตลอดจนคณะโขนของเอกชน ทำให้การกระจายตัวของโขนแพร่หลาย ไปยังส่วนต่างๆ ของภูมิภาคมากขึ้นกว่าสมัยก่อน ซึ่งมีการแสดงเฉพาะในส่วนกลางเท่านั้น

บทที่ ๒

ประวัติความเป็นมาของการแสดงโขน

ประวัติความเป็นมาของการแสดงโขน ที่ปรากฏในเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม พบว่า โขนมีประวัติความเป็นมายาวนาน มีพัฒนาการในการแสดง การสืบทอดการแสดงและพิธีกรรมอันเป็นจารีต และประเพณีมาจนถึงปัจจุบัน ได้แก่

๒.๑ ความเป็นมาของเรื่องรามเกียรติ์

๒.๒ กำเนิดโขน

๒.๓ พัฒนาการการแสดงโขน

๒.๔ การสืบทอดการแสดงโขน

๒.๕ พิธีกรรมในโขน

๒.๑ ความเป็นมาของเรื่องรามเกียรติ์

รามเกียรติ์เป็นวรรณคดีเรื่องหนึ่งที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์มาจาก คัมภีร์รามายณะ ภาษาสันสกฤต คัมภีร์รามายณะเป็นหนังสือสำคัญในลัทธิศาสนาฮินดู ด้วยมีความเชื่อว่า ใครได้ฟังคัมภีร์รามายณะแล้วสามารถล้างบาปได้ บรรณาสั่งใดก็จะได้ สมความปรารถนาจะเจริญอายุ วรรณะ สุขะ พละ เชื่อว่าเป็นองค์พระวิฆเณศวรารายณ์เป็นเจ้าอวตาร ลงมาปราบอธรรม เพื่อให้โลกบังเกิดความร่มเย็น เกิดสันติสุขแก่พสกนิกรและมนุษย์ ตามประเพณี ลัทธิของศาสนาฮินดู จะนำศพไปเผาที่ริมฝั่งแม่น้ำคงคา ผู้ตามศพต้องพรัากล่าวว่า “ราม ราม สัตยาราม ตลอดทางที่นำศพไป เพื่อผู้ตายจะได้รับส่วนบุญไปสู่สุคติ คัมภีร์รามายณะพรรณนา จริยวัตรของพระราม เป็นแบบฉบับแห่งความดี สาธุชนควรถือเป็นแบบอย่าง พระรามเป็นโอรสที่มีความซื่อสัตย์กตัญญูทุกเวทีในพระราชบิดา มีความเมตตาปราณีในญาติพี่น้อง ประพฤติชอบ ตามทำนองคลองธรรม เป็นสามีที่ซื่อสัตย์และรักภริยา เป็นกษัตริย์ชาตินักรบ คัมภีร์รามายณะเป็น เรื่องที่ชาวอินเดียที่นับถือศาสนาฮินดู จึงทำให้มีหนังสืออันเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับรามายณะเกิดขึ้น อีกมากมาย (กรมศิลปากร, ๒๕๕๔ : ๗๐๑-๗๐๓)

๒.๑.๑ บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๖

คัมภีร์รามายณะ เป็นคัมภีร์สำคัญด้วยกิจการของพระราม ซึ่งปราชญ์นิยามกันว่าเป็นหนังสือ กาพย์ที่เก่าแก่ที่สุดในภาษาสันสกฤต ผู้รจนาเป็นพรหมฤาษีผู้มีนามว่า “วาลมิกิ” (ซึ่งในรามเกียรติ์ของเราเรียกเพี้ยนไปว่า วัชเมฤคิ)

ในหนังสือรามายณะเองนั้น ไม่มีข้อความอันใดที่จะแสดงให้เห็นปรากฏว่า แต่งขึ้นเมื่อใดแน่ แต่ พวกปราชญ์ยุโรปผู้เอาใจใส่สอบสวนพิจารณาในโบราณคดีและวรรณคดี สันนิษฐานว่า เรื่องราวจะได้ ผูกขึ้นประมาณ ๒๔๐๐ ปีเศษล่วงมาแล้ว หรือราวต้นพุทธกาลของเรานั้นเอง แต่ต้องเข้าใจว่าเมื่อจับ รวบรวมขึ้นเป็นรูปนั้นได้เป็นเรื่องราวโบราณอยู่แล้ว และจะได้แสดงกันเป็นตำนานต่อ ๆ กันมาแล้วหลาย

ช่วงก่อนพุทธกาล ถึงแม้เมื่อได้รจนาเป็นกาพย์ขึ้นแล้ว ก็ยังคงท่องจำขึ้นใจและสวดกันต่อๆ มาอีก ๑๐๐ หรือ ๒๐๐ ปี จึงได้ลงเป็นลายลักษณ์อักษร และใช้เป็นคัมภีร์สำคัญในลัทธิไสยศาสตร์สืบมา หนังสือนั้นมีเป็นหลายนิยาย แต่ที่นับว่าสำคัญมีอยู่ ๒ นิยาย คือ อุตฺรนิยาย ๑ องคฺนิยาย (คือฉบับเบงคอล) ๑ อุตฺรนิยายเป็นหนังสือเก่ากว่า และมีข้อความที่เจือปนน้อยกว่าองคฺนิยาย

หนังสือรามายณะนั้น นักปราชญ์กล่าวว่าไม่ใช่ฝีปากเดียว คือมีผู้แต่งไว้แต่เรื่องพระรามแต่ๆ ก่อน แล้วจึงมีผู้อื่นแต่งข้อความอื่น ๆ แทรกลงไปเป็นแห่งๆ

ตามตำนานของเรื่องพระวาลมิกิภูณิ อารธนาพระนารทมหาฤาษีให้แสดงเรื่องรามายณะให้ฟัง ซึ่งมีสรุปความตามที่จะได้เล่าต่อไปโดยพิสดาร คล้ายๆ พระราชพงศาวดารย่อของเราเมื่อพระนารทเล่าเรื่องรามายณะแล้วและกลับไปสวรรค์แล้ว จึงกล่าวต่อไปถึงการที่พระวาลมิกิแต่งรามายณะ อธิบายว่าที่ใช้ฉันทโคลกนั้นเพราะลงไปฟังน้ำตมสา ใกล้แม่พระคงคา เผอิญพบนกกระเรียนคู่ ๑ ซึ่งมีพรานได้ยิงตัวผู้ตายลงแล้ว นางนกร้องโอดครวญ พระวาลมิกิมีความสังเวช จึงแสดงความสังเวชนั้นออกมาเป็นวาจา แล้วจึงนึกว่าถ้อยคำที่ได้กล่าวออกมานั้น ดูก็เป็นคณะฉันทใหม่แปลกกว่าฉันทอื่นๆ ซึ่งอาจจะใช้สำหรับขับร้องได้ และโดยเหตุที่ฉันทนี้ได้บังเกิดขึ้นเพื่อความเศร้าใจ (โศก) จึงให้นามว่า “โศลก” พระภรทวาหุผู้เป็นศิษย์พระวาลมิกินั้นก็เห็นชอบด้วย พระวาลมิกิกลับขึ้นมาถึงอาศรม พระพรหมผู้เป็นปรพาหมณ์และอาทิกะวี (คือกระวีที่ ๑) จึงลงมาตรัสสั่งให้พระวาลมิกิรจนาเรื่องรามายณะขึ้น โดยใช้ฉันทโศลกนั้น แล้วพระวาลมิกิก็เข้าฌานสมาธิเล็งเห็นเรื่องพระรามายณะแต่ต้นจนปลาย พระวาลมิกิจึงได้รจนาพระรามายณะแต่ต้นจนจบ รวมเป็นฉันท ๒๔๐๐๐ โศลก (คนโศลกนี้ เหมือนฉันทอนุชฎภูมิ ๔ บาท บาทละ ๘ พยางค์ หรือเขียนเป็น ๒ บาท บาทละ ๑๖ พยางค์ก็ได้ ส่วนครุ ลหุเป็นอย่างนี้ ๐๐๐๐๐๐๐๐๐๐๐๐-๐๐ พยางค์ที่ ๖ ที่ ๗ มักเป็นครุ แต่ถ้าจะใช้เป็นลหุก็ได้ และถ้าจะเปลี่ยนเป็นลหุต้องเป็นไปด้วยกัน) ฉันทเหล่านั้น จัดเข้าเป็นวรรคได้ ๕๐๐ วรรค เป็นกัณฑ์ได้ ๖ กัณฑ์ กับมีกัณฑ์แถมอีกกัณฑ์ ๑ รวมเป็น ๗ กัณฑ์ ได้แก่ พาลกัณฑ์ อโยธยากัณฑ์ อรัณยกัณฑ์ กิษกัญชากัณฑ์ สุนทรกัณฑ์ ยุทธกัณฑ์ และอุตตรกัณฑ์ (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ, ๒๕๕๔ : ๑๐๗-๑๐๙) และในบ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์นี้ได้กล่าวถึงประวัติพระรามว่า

พระรามเป็นโอรสที่ ๑ แห่งท้าวทศรถ กษัตริย์สุริยวงศ์ ผู้ครองนครศรีอโยธยา แคว้นโกศล พราหมณ์มักนิยมนามว่า พระรามเป็นพระนารายณ์อวตารปางที่ ๗ และได้กำเนิดในไตรตายุค คือยุคที่ ๒ แห่งโลกนี้ พระมารดาพระรามมีนามว่า นางเกาศัลยา (ซึ่งในรามเกียรติ์ของเราเรียกว่า “เกาสุริยา”) มีอนุชา ๓ องค์ คือ พระภรต โอรสนางไภยเกษิ (ซึ่งในรามเกียรติ์ของเราเรียกว่า “ไภยเกษิ”) พระลักษมณ์และพระศัตรุฆ्नโอรสนางสุมิตรา (ซึ่งในรามเกียรติ์ของเราเรียกว่า “สมุทรา”) พระรามได้มเหสีคือ นางสีดาเป็นบุตรีท้าวศรีระวัช ซึ่งมักเรียกว่าท้าวชนก ผู้เป็นกษัตริย์สุริยวงศ์ครองนครมิถิลา แคว้นวิเทหะ พระรามมีพระโอรส ๒ องค์ คือ พระกุศกับพระลพ พระรามได้ไปปราบท้าวราพณาสูร ผู้ครองนครลงกาแล้วกลับมาทรงราชย์ในพระนครศรีอโยธยา ครั้นเมื่อพระรามจะสิ้นพระชนม์ได้แบ่ง

แคว้นโกศลเป็น ๒ ภาค ให้พระกุศโอรสใหญ่ครองโกศล ตั้งนครหลวงชื่อกุศะสถลีหรือกุสาวดี พระลพ
ครองอุดรโกศล ตั้งนครหลวงชื่อศราวาสดี (สาวตลี) หรืออีกนัยหนึ่งเรียกว่าลพบุรี

๒.๑.๒ รามายณะของอินเดียสู่แดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

รามเกียรติ์ มีใช้วรรณกรรมท้องถิ่นดั้งเดิมของไทย หรือของดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้
หากแต่มีที่มาจาก “รามายณะ” ของอินเดีย ซึ่งจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี
ดินแดนแถบนี้ได้มีการติดต่อกับชาวอินเดีย ราวพุทธศตวรรษที่ ๗-๘ เนื่องจากดินแดน
เอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีสินค้าที่ชาวอินเดียต้องการ คือ เครื่องเทศ ยางไม้หอม และไม้หอม เป็นต้น
การติดต่อกับชาวอินเดียนี้อาจมีผลพวงที่ตามมา คือการติดต่อเผยแพร่ทางอารยธรรม มีทั้งที่ชาวอินเดียเป็น
ผู้นำมาเผยแพร่โดยตรง รับผ่านจากประเทศข้างเคียง และจากการที่คนในดินแดนนี้เดินทางไปศึกษา
ในอินเดียและรับเอาอารยธรรม ความรู้ และตำราต่าง ๆ มาเผยแพร่

รามายณะ เริ่มเข้าสู่ประเทศไทยเมื่อใดไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัด แต่เข้าใจว่าพ่อค้า
ชาวอินเดียคงเป็นผู้นำมาเผยแพร่ในไทย แต่แรกคงมาในรูปแบบของการถ่ายทอดทางมุขปาฐะ คือ
เป็นการเล่า “นิทานเรื่องพระราม” และต่อมาจึงได้จดจารลงเป็นวรรณกรรมของไทย ซึ่งการจดจารนี้
มิใช่เป็นการคัดลอก แต่เป็นการประพันธ์ขึ้นใหม่ตามฉันทลักษณ์ร้อยกรองไทย และเมื่อพิจารณา
เปรียบเทียบเนื้อเรื่องของรามเกียรติ์กับรามายณะแล้ว พบว่ารามเกียรติ์ของไทยมีรายละเอียดเนื้อหา
ไม่ตรงกับรามายณะฉบับหนึ่งฉบับใดโดยเฉพาะ แต่มีความพ้องกับรามายณะของอินเดียหลายฉบับ
และมีบางส่วนพ้องกับรามายณะของประเทศเพื่อนบ้าน เข้าใจได้ว่ารามเกียรติ์ของไทยคงมิได้ถ่ายทอด
จากรามายณะฉบับใดโดยตรง หากแต่ประมวลเอาเนื้อเรื่องจากสำนวนต่าง ๆ โดยคัดเลือกในส่วนที่
เหมาะสมกับวัฒนธรรม อุปนิสัยและวิถีทัศน์ของคนไทย

รามายณะเผยแพร่เข้าสู่ประเทศไทยมีทั้งที่มาจากอินเดียโดยตรง หรือผ่านชาติเพื่อนบ้าน
เช่น ขวา มลายู โดยมีการเผยแพร่เข้ามาเป็นระยะ ๆ มิได้มาในครั้งเดียว ทั้งในรูปแบบของวรรณกรรม
มุขปาฐะและวรรณกรรมลายลักษณ์ จึงทำให้เนื้อเรื่องผิดเพี้ยนไปบ้าง โดยสรุปรามเกียรติ์ของไทยมี
แหล่งที่มาดังนี้

๒.๑.๒.๑. นิทานเรื่องพระราม เป็นนิทานพื้นบ้านที่ชาวอินเดียจำได้ติดปากติดใจ มี
ความเก่าแก่ก่อนรามายณะของ वाल्मीकि

๒.๑.๒.๒. รามายณะของ वाल्मीकि เนื้อเรื่องส่วนใหญ่ของรามเกียรติ์รับจากรามายณะ
ฉบับนี้ แต่ได้มีการดัดแปลง ตัดทอน และนำเนื้อเรื่องของรามายณะฉบับอื่นมาเพิ่มเติมด้วย เช่น

- ตอนอภิเษกพระรามกับนางสีดา ในฉบับนี้พระลักษมณ์ได้อภิเษกกับนางอูรมลิตา
น้องนางสีดา พระภรต (ไทย : พรต) พระสัตรุดอภิเษกกับนางมาณฑวีและนางศรุตกิริติ หลาน
ท้าวชนกตามลำดับ ซึ่งในรามเกียรติ์ของไทยไม่มี แต่กลับมีการเพิ่มรายละเอียดปลีกย่อยจากฉบับ
หมิงเข้าไป เพื่อเพิ่ม “รส” ให้วรรณกรรม คือ ให้พระรามได้สบตากับนางสีดาตอนยกสร

- ในรามเกียรติ์ของไทย นางสาวหะถุนนางกาลอัจนาสาปให้ “ยืนดินเดียวเหนียวกินลม” เพราะโกรธที่ไปบอกความจริงกับพระฤาษีโคดม แต่ในฉบับของวาลมิกินี นางกาลอัจนาเป็นผู้ถูกฤาษีโคดมสาป เป็นต้น

๒.๑.๒.๓. รามายณะของอินเดียตอนใต้ ได้แก่ รามายณะของทมิฬและรามายณะของเบงกาลี จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์พบว่า ชาวอินเดียส่วนใหญ่ที่ติดต่อกับชาวเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็น ชาวอินเดียตอนใต้ ดังนั้นรามเกียรติ์ของไทยจึงรับเอาอิทธิพลมาจากรามายณะของอินเดียตอนใต้ไว้ด้วย เนื้อเรื่องในรามเกียรติ์ของไทยที่ต่างจากฉบับของวาลมิกิ ส่วนใหญ่พบว่าตรงกับฉบับของทมิฬและเบงกาลีนี้ เนื้อเรื่องในรามเกียรติ์ที่พ้องกับฉบับนี้ แต่ไม่พบในฉบับวาลมิกิ เช่น

- เทพบริวารของพระนารายณ์อวตารมาเกิดเป็นพระพรต พระศัตรูด และพระลักษมณ์
- เรื่องของนางมณีเมขลาและรามสูร
- พระรามกับนางสีดาสบตากันตอนยกศร
- พระมงกุฏและพระลบลองศร
- พระรามรบกับพระมงกุฏ

ฯลฯ

จะเห็นได้ว่าเนื้อเรื่องส่วนที่เพิ่มเติมมานี้ ไทยเรารับเอามาเพื่อช่วยบูรสรามเกียรติ์ให้สนุกสนานขึ้น

๒.๑.๒.๔. หนุมานนาฏกะ เนื้อเรื่องรามเกียรติ์ที่ตรงกับหนุมานนาฏกะแต่ไม่มีในฉบับวาลมิกิ เช่น

- ตอนหนุมานถวายแหวน แต่ในรามเกียรติ์ฉบับของไทยเพิ่มตอนหนุมานลองฤทธิ์กับฤาษี

- ตอนนางลอย

- ตอนจองถนน แต่ในรามเกียรติ์ฉบับของไทยเพิ่มเนื้อเรื่องให้หนุมานวิวาทกับนิลพัท และเพิ่มตอนหนุมานกับนางสุวรรณมัจฉา

- ตอนหอกโมกขศักดิ์

- ตอนศรพรหมาสตร์ มีตอนอินทรชิตแปลง และหนุมานหักคอช้างเอราวัณ (ไม่มีในฉบับวาลมิกิ)

- ตอนมณโฑหุงน้ำทิพย์
- ตอนหนุมานถวายตัวกับทศกัณฐ์

๒.๑.๒.๕. ทิเกยัตตธีรรัม ของมลายู เช่น ตอนนางสีดาทิ้งแหวนลงในปากนกสดา (ไทย: สดา) เพื่อแสดงว่าหาราชาวณะ (ไทย: ทศกัณฐ์) ลักนางมา

๒.๑.๒.๖. วิชณุปุราณะ ไทยรับมาในเรื่องเกี่ยวกับการกำเนิดตัวละคร

๒.๑.๒.๗. รามายณะสันสกฤต ฉบับองค์นิกาย เนื้อเรื่องที่พ้องกับของไทยคือ ตอนพระมงกุฏพระลบ

๒.๑.๒.๘. ส่วนที่ไทยแต่งเติม โดยเพิ่มเติม คติชีวิต วัฒนธรรม ประเพณีแบบไทยๆ ซึ่งไม่พบในฉบับอื่น เช่น

- การฆ่าหนุมานด้วยวิธีการต่างๆ เช่น ใส่ครกตำให้ข้างแทงและฟันแทงด้วยอาวุธ เป็นต้น
- การปูนบำเหน็จทหารด้วยการให้รางวัล ทรัพย์สินสูงค่า ผ่าซบสรง ในรามายณะ มีเพียงการชมเชยเท่านั้น
- หนุมานดับไฟที่ทางด้วยน้ำบ่อน้อยหรือน้ำลาย แต่รามายณะดับด้วยน้ำในมหาสมุทร
- ให้พระอินทร์ลงมาช่วยพระรามแก้ไขสถานการณ์ต่าง ๆ ถึง ๕ ครั้ง
- ทศกัณฐ์ถอดดวงใจ และกล่อดวงใจของทศกัณฐ์

ฯลฯ

(กรมศิลปากร, ๒๕๔๙: ๑-๔)

๒.๑.๓ วรรณกรรมรามเกียรติ์ของไทย

๒.๑.๓.๑. สมัยกรุงสุโขทัย

วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ แม้ว่าจะไม่มีหลักฐานว่าพบในสมัยกรุงสุโขทัยแต่อย่างน้อย พอจะมีหลักฐานเรื่องราวของรามายณะได้เข้ามาแพร่หลายแล้ว โดยปรากฏเป็นชื่อนาม และสถานที่ ดังปรากฏในศิลาจารึกสมัยพ่อขุนรามคำแหง ด้านที่ ๑ ว่า “กูต่อช้างด้วยขุนสามชนตนกุงช้างขุนสามชนชื่อมาศเมืองแพะ ขุนสามชนพ่ายหนี พอกูจ้งขึ้นชื่อกู ชื่อพระรามคำแหงเพื่อกูพุงช้างขุนสามชน” (เปลื้อง ณ นคร, ๒๕๔๕: ๒๙) และศิลาจารึกด้านที่ ๓ “จารึกอันหนึ่งมีในถ้ำชื่อถ้ำพระราม อยู่ฝั่งน้ำสัมพาย” (เปลื้อง ณ นคร, ๒๕๔๕: ๓)

๒.๑.๓.๒. สมัยกรุงศรีอยุธยา

วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ในสมัยกรุงศรีอยุธยาที่พบ มีดังนี้

๑. นิราศสีดา หรือราชาพิลาปคำฉันท์ เป็นหนังสือคำฉันท์ชั้นเก่า ประมาณว่าเป็นสมัยเดียวกับสมุทรโฆษคำฉันท์ ราชาพิลาปคำฉันท์ เป็นเรื่องพรรณนาครัครวญของพระราม ในขณะที่เดินทางติดตามนางสีดา ต้นฉบับที่มีอยู่ ณ หอรักษาหนังสือที่พิพิธภัณฑสถาน ส่วนฉบับพิมพ์นั้นเท่าที่ผู้ให้ข้อมูลทราบมีอยู่ในหนังสือวชิรญาณแห่งเดียว คำฉันท์เรื่องนี้จึงมีผู้รู้จักน้อย (เปลื้อง ณ นคร, ๒๕๔๕: ๑๕๙)

๒. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามประชุมพลถึงองค์ศิวสาร

๓. คำพากย์เรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางสำนักรักขายโถมนางสีดา หมายถึง กุมภกรณล้มคำพากย์เหล่านี้ จดหมายเหตุในชั้นเดิมคงใช้สำหรับเล่นหนัง ต่อมาใช้ในการแสดงโขนด้วย

๔. รามเกียรติ์คำฉันท์ จำนวน ๔ เล่มสมุดไทย

๕. โคลงทศรถสอนพระราม พระราชนิพนธ์ ในสมเด็จพระนารายณ์มหาราช

๖. โคลงพาลีสอนน้อง พระราชนิพนธ์ใน สมเด็จพระนารายณ์มหาราช

(กรมศิลปากร, ๒๕๔๙: ๑-๕)

๒.๑.๓.๓ สมัยกรุงธนบุรี

รามเกียรติ์บทละคร พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี บทละครความนี้เขียนไว้ในสมุดไทยคำ ตัวหนังสือเป็นเส้นทอง สร้างขึ้นด้วยความประณีตบรรจงมาก มี ๔ เล่ม สมุดไทยแบ่งเป็นตอนไว้ ดังปรากฏในฉบับพิมพ์นี้ คือ

เล่ม ๑ ตอนพระมงกุฎ

เล่ม ๒ ตอนหนุมานเกี่ยววานรินจนท้าวมาลีวราชมา

เล่ม ๓ ตอนท้าวมาลีวราชพิพากษาความ จนทศกัณฐ์เข้าเมือง

เล่ม ๔ ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรด, พระลักษมณ์ต้องหอกบิลพัท จนผูกผมหงอกกับนางมณโฑ

ถ้าว่าตามลำดับเรื่องแล้ว ตอนพระมงกุฎควรจะอยู่หลังสันนิษฐานว่า ตอนพระมงกุฎนั้น ทรงพระราชนิพนธ์ก่อน เพราะในสมุดไทยจัดไว้เป็นเล่ม ๑ และมีข้อความในตอนหนึ่งต่างหากไม่ติดต่อกับข้อความในอีก ๓ เล่มสมุด แต่ข้อความใน ๓ เล่มสมุดไทย คือตั้งแต่เล่ม ๒ ถึงเล่ม ๔ มีข้อความติดต่อกัน (กรมศิลปากร, ๒๔๘๔: ๑๕๖-๑๕๗)

๒.๑.๓.๔ สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

รามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

จากภัยสงครามเมื่อคราว กรุงศรีอยุธยาครั้งที่ ๒ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ทำนุบำรุงวรรณกรรมของชาติไว้ให้เป็นสมบัติของอนุชนรุ่นหลังสืบไป และเพื่อเป็นสิ่งแสดงความเจริญของบ้านเมือง ดังความใน “ตำนานละครอิเหนา” พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ว่า

“การมหรสพต่างๆ ซึ่งเสื่อมทรามแต่ครั้งเสียกรุงเก่ามากกลับมีบริบูรณ์ขึ้น เมื่อในรัชกาลที่ ๑ กรุงรัตนโกสินทร์ เพราะพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงพยายามกอบกู้การทั้งปวง โดยมีพระราชประสงค์จะให้กรุงเทพมหานคร รุ่งเรืองเหมือนเมื่อครั้งบ้านเมืองดีอยู่แต่ก่อน แม้เครื่องมหรสพเป็นต้นว่า โขนหุ่นของหลวงก็โปรดให้หัดขึ้นทั้งฝ่ายวังหลวงและวังหน้าแต่ละครผู้หญิงนั้นมีแต่ในพระราชวังหลวงแห่งเดียวตามแบบกรุงเก่า บทละครในที่ขาดหายไปแต่ก่อน ก็โปรดให้ขอแรงพระราชวงศานุวงศ์ และข้าราชการที่เป็นกวีสันตติบาทบทกลอน ช่วยกันแต่งถวายทรงตรวจแก้ไขแล้วเป็นบทพระราชนิพนธ์ไว้เป็นต้นฉบับสำหรับพระนครครบทุกเรื่อง มีเรื่องรามเกียรติ์ ๑๑๖ เล่มสมุดไทย เรื่องอุณรุท ๑๘ เล่มสมุดไทย เรื่องดาหลัง ๓๒ เล่มสมุดไทย เรื่องอิเหนา ๓๒ เล่มสมุดไทย” (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๐๗: ๑๓๑-๑๓๒)

บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์นี้ ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นเมื่อวันจันทร์ขึ้น ๒ ค่ำ เดือนอ้าย ปีมะเส็ง จุลศักราช ๑๑๕๙ (พ.ศ. ๒๓๔๐) โดยทรงแสดงพระราชปณิธานไว้ในบทท้ายเกริ่นนำเรื่องดังนี้

“เกิดเกล้าเพื่อสมภารบพิตร กวีวิธหลายหลาก รุ้มลาภหลายฉันท์ นิพนธ์ โคลงกาพย์กลอน ภูธรดารีดำรงส จัดจ้องทำนองทำนุก ไตรดาบุคินทาน ตำนานเนื่องเรื่องรามเกียรติ์ เปียนปรปักษ์ยักษ์

พินาศ ด้วยพระราชโอรส ปานสุมาลัยเรียบร้อยสร้อยโสภิต พิกสิตสาโรช โอบุสสุคนธ์วิลหันทนหอม
 ถนอมถนิมประดับโบสถ์ ประโยชน์ฉลองเฉลิม เจริญจาทิพย์ประสาทประกาศยศเอกอ้าง องค์พิตร
 พระเจ้าช้างเผือกผู้ครองเมืองฯ”(พระพุทธรูปอดฟ้าจุฬาโลกฯ ๒๕๔๙, เล่ม ๑: ๒)

และในโคลงกระทู้ จบบริบูรณ์ ท้ายเรื่อง ดังนี้

จบ	เรื่องราวเมศล้าง	อสุรพงษ์
บ	พิตรธรรมิกทรง	แต่งไว้
ริ	ร่ำพร่ำประสงค์	สมโภช พระนา
บูรณ์	บำเรอรมย์ให้	อ่านร้องรำเกษมฯ

(พระพุทธรูปอดฟ้าจุฬาโลก, ๒๕๔๙, เล่ม ๔: ๖๔๐)

เหตุที่ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องนี้ กล่าวโดยสรุปคือ

๑. เพื่อเฉลิมพระเกียรติของพระองค์เอง ตามประเพณีนิยมที่ถือเอาความเจริญ
 ทางวัฒนธรรมเป็นเครื่องวัดความมั่นคงของแผ่นดินในขณะนั้น

๒. เพื่อเป็นการรวบรวมวรรณคดีอันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติไว้มิให้สูญสิ้นไป
 โดยเฉพาะบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ฉบับพระราชนิพนธ์นี้ นับเป็นฉบับที่สมบูรณ์ที่สุด ยาวถึง ๑๑๗
 เล่มสมุดไทย รวมคำกลอนไม่ต่ำกว่า ๖๐,๐๐๐ คำกลอน

๓. เพื่อต้องการให้เป็นเรื่องสำหรับอ่าน สำหรับการร้อง และรำคือแสดงได้ เนื้อหาในบท
 ละครเรื่องรามเกียรติ์ ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ นี้ เริ่มหิรัญย์เกษม้วนแผ่นดิน สร้างเมือง
 กรุงศรีอยุธยาทวารวดี กำเนิดอโนมาตัน (วงศ์พระราม) กำเนิดทศกัณฐ์ กำเนิดพงษ์วานร
 พระนารายณ์อวตาร อภิเชกพระรามนางสีดา พระรามเดินป่า ๑๔ ปี ทศกัณฐ์ลักสีดา กองทัพวานร
 สวามิภักดิ์ สงครามกับวงศ์ทศกัณฐ์ ทศกัณฐ์ลี้ม นางสีดาลุยไฟ พระรามทำพิธีราชาภิเษกขึ้นครอง
 กรุงศรีอยุธยาประหารนางสีดา กำเนิดพระมงกุฎพระลบ พระอิศวรเกลี้ยกล่อมให้นางสีดาคืนดีกับ
 พระราม สดุดีพระรามและนางสีดา และสดุดีกรุงศรีอยุธยา

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระราชวิจารณ์บทละคร เรื่องรามเกียรติ์
 พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ ไว้ในหนังสือบ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์ว่า “สังเกตได้ว่า พระราชประสงค์คือ
 จะรวบรวมเรื่องรามเกียรติ์ไว้ให้หมดมากกว่าที่จะใช้สำหรับเล่นละคร” (พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว,
 ๒๕๔๔: ๘๑๗)

รามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย
 เป็นบทละครที่ทรงพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ โดยทรงตัดทอนและดัดแปลงมาเฉพาะตอนที่เหมาะ
 กับการเล่นละคร คือตอนหนุมานถวายแหวนไปจนถึงทศกัณฐ์ลี้ม และตอนพระรามคลังสั่งข่านางสีดา
 จนถึงอภิเชกไกรลาส ซึ่งทรงพิจารณาหากถ้อยคำสำนวนของเดิมดีอยู่แล้วก็คงไว้เมื่อ
 ทรงพระราชนิพนธ์ตอนใดเสร็จก็โปรดเกล้าฯ พระราชทานให้เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี บรมครู
 ศิลปินแห่งยุคนำไปคิดประดิษฐ์ทำร่ำร่วมกับนาฏศิลปินอีก ๒ ท่าน คือ นายทองอยู่ กับนายรุ่ง

หากบทละครนั้นสามารถสร้างสรรค์ทำรายได้งดงามดี ก็จะนำไปหัดแก่พวกละครหลวงเพื่อนำมาแสดงถวายให้ทอดพระเนตรและทรงติชมแก้ไขกระบวนรำ จนกว่าจะงามสมบูรณ์แบบไร้ข้อตำหนิจึงเป็นอันยุติ แต่หากบทละครตอนใดไม่สามารถนำเสนอเป็นกระบวนการรำอันวิจิตรหรือมีข้อขัดข้องใดๆ ทางการแสดง ก็จะทำให้ความขึ้นกราบบังคมทูลพระกรุณาฯ ให้ทรงแก้ไข ด้วยขั้นตอนกลวิธีการประพันธ์ที่ประณีตเช่นนี้ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จึงนับเป็นทั้งวรรณกรรมและนาฏกรรมอันทรงคุณค่า (กรมศิลปากร, ๒๕๔๔: ๑)

รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ ๒ นี้ เริ่มตั้งแต่ หนุมานถวายแหวนนางสีดา การต่อสู้ฝ่ายทัพพระรามกับฝ่ายอสูรวงศ์ทศกัณฐ์ จนถึงทศกัณฐ์ล้ม พระรามกลับคืนเมืองราชาภิเษกพระราม อีกตอนหนึ่ง (โดยความไม่ต่อกัน) เริ่มตั้งแต่ พระรามประพาสป่า นางปีศาจจูลงนางสีดา ประหารนางสีดา กำเนิดพระมงกุฎ พระลบ พระอิศวรให้พระรามกับนางสีดาคืนดีกัน อภิเษกพระรามกับนางสีดาที่เขาสไกรลาส พระรามกับนางสีดากลับเมือง

นอกจากนี้ยังปรากฏว่าในรัชกาลที่ ๒ นี้ ยังได้ทรงพระราชนิพนธ์คำพากย์รามเกียรติ์สำหรับเล่นโขนและหนังใหญ่ ๔ ตอน คือ พรหมาสตร์ นาคบาศ เอรಾವัน และนางลอย

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงประทานความคิดเห็นว่า “รามเกียรติ์ที่แต่งเป็นบทกลอนภาษาไทย คงพบกันอยู่แค่ ๓ ฉบับเท่านั้น คือ ๑ ฉบับพระราชนิพนธ์พระเจ้ากรุงธนบุรี ๒ ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ และ ๓ ฉบับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ส่วนหนังสือรามเกียรติ์ ครั้งกรุงเก่าไม่พบเลยสักฉบับเดียว เพราะฉะนั้นต้องสันนิษฐานว่า รามเกียรติ์ที่แต่งเป็นกลอนพึงจะมีพระนิพนธ์เจ้ากรุงธนบุรีนั้นเป็นฉบับแรก” (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ๒๕๔๔: ๘๑๖ – ๘๑๗)

รามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์บทละครรามเกียรติ์ไว้ ๓ ตอนคือ ตอนพระรามเดินดง บทเบิกโรงตอนนารายณ์ปราบหนุมาน และตอนพระรามเข้าสวนพระพิภพ นอกจากนี้พระองค์ยังได้ทรงชักชวนกวีต่างๆ แต่งโคลงขึ้นเพื่อจารึกบรรยายภาพจิตรกรรมฝาผนังบริเวณพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม รวมทั้งสิ้น ๔,๙๘๔ บท ส่วนที่เป็นพระราชนิพนธ์ ๒๒๔ บท (กรมศิลปากร, ๒๕๕๒: ๑๐๙)

รามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว หรือพระสมัญญาภิธานว่า สมเด็จพระมหาธีรราชเจ้า พระองค์มีพระปรีชาสามารถอย่างยิ่ง พระราชกรณียกิจทั้งในด้านการเมืองและอักษรศาสตร์ พระองค์เป็นที่ประมวญไว้ ซึ่งวรรณคดีของชาติได้ทรงพระราชนิพนธ์วรรณคดีไว้ทุกแขนง ทั้งที่เป็นศิลปะและวิทยาการ พระราชนิพนธ์ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องรามเกียรติ์ มีดังนี้

วิทยาการทางวรรณคดี ทรงพระราชนิพนธ์เรื่อง “บ่อเกิดรามเกียรติ์” ให้ความรู้ความเป็นมาของเรื่องรามเกียรติ์ ไว้อย่างละเอียดพิสดาร

บทละครเบิกโรง เป็นแบบดึกดำบรรพ์ มี ๔ เรื่องคือ มหาพาลี ฤๅษีเสียงลูก พระนรสิงหาวะตาร และพระคเณศรเสียงา เป็นบทนิพนธ์ทำนองไหว้ครูแบบวรรณคดีการตรวราช

รามเกียรติ์คำร้องและคำพากย์ ทรงนิพนธ์สำหรับเล่นโขนตามต้นฉบับของวาลมิกิ ทรงนิพนธ์เป็นชุดๆ มี ชุดสีดาหาย ตอนสุรปะนขาหึงกับตอนตามกวาง ชุดเพลงกา ชุดพิเภกถูกขับ ชุดจองถนน ชุดประเดิมศึกลงกา มีตอนสุครีพหักฉัตร กับตอนองคตสื่อสาร และชุดนาคบาศ นอกจากนี้ยังได้ทรงพระราชนิพนธ์บทเบิกโรงสั้นๆ ขึ้นไว้หลายบท และได้ทรงพระราชนิพนธ์ชุดอภิเษกสมรสโดยแบ่งออกเป็น ๒ ตอน คือ ตอนปราบดาภิเษก และตอนอภิเษกระหว่างพระรามกับนางสีดา สำหรับให้โขนสมัครเล่นแสดง

นารายณ์สิบปาง เป็นลิลิต กล่าวถึงอวตารปางต่าง ๆ ของพระนารายณ์รวม ๑๐ ปาง เป็นตำนานโบราณคดี และวรรณคดีของสันสกฤต ทั้งแสดงถึงการประสมระหว่างคติพราหมณ์กับคติพุทธ (เปลื้อง ณ นคร, ๒๕๔๕ : ๕๒๘-๕๒๙)

วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์หรือรามายณะ ที่นำมาแสดงตามรูปแบบการแสดงของไทย ได้แก่ หนังใหญ่ โขน ละครใน และละครดึกดำบรรพ์ แต่ในงานวิจัยฉบับนี้จะขอล่าเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ที่นำมาแสดงในรูปแบบ “โขน” เท่านั้น

๒.๒ กำเนิดโขน

โขน หมายถึง การแสดงประเภทหนึ่งที่ทำเนิ่นเป็นเรื่องราว ผู้แสดงจะสวมหัวโขน รำใช้บท และรำหน้าพากย์เป็นหลัก มีผู้พากย์และเจรจาแทน

ก่อนที่จะกล่าวถึงกำเนิดโขน ขอกล่าวถึง การแสดงของไทยที่สืบเนื่องมาแต่โบราณ มีกล่าวไว้ในศิลาจารึกหลักที่ ๘ สมัยสุโขทัยว่า “ย่อมเรียงชั้นหมากชั้นพลูบูชาพิลม ระบายรำเต้น เล่นทุกชั้น” และกล่าวไว้ในหนังสือไตรภูมิพระร่วงว่า “บ้างเต้น บ้างรำ บ้างพ่อนระบำ พิณพาทย์ฆ้อง กลองประโคมทั้ง ๔ ประตุ” (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๑: ๒) คำว่า “ระบำ” หมายถึง ศิลปะการแสดงที่มีความพร้อมเพรียงกันเป็นหมู่ มิได้ดำเนินเป็นเรื่องราว “รำ” หมายถึง ศิลปะของการรำเดี่ยว รำคู่ รำอาวูร รำใช้บท และมีความหมายต่อมาก็คือ รำละคร “เต้น” เป็นศิลปะของการแสดงการยกขาขึ้นลงให้เป็นจังหวะเช่นการเต้นเชน เต้นโขน การเต้นเป็นหลักสำคัญของการแสดงโขน (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๑: ๑-๒) ถ้าพิจารณาจากคำ “เต้น” โขนก็น่าจะมาจากสมัยสุโขทัย แต่ขาดหลักฐานที่ชัดเจนได้บันทึกไว้

กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาและทำโขนไว้ว่า การเล่นของไทยเราที่อาศัยการพ่อนรำเป็นหลักมี ๓ อย่างด้วยกัน คือระบำอย่าง ๑ ละครอย่าง ๑ โขนอย่าง ๑ การเล่นทั้ง ๓ อย่างนี้ ระบำเดิมเป็นการรำบ่าวเร่เข้ากับเครื่องดุริยางค์ มีคนขับลำนำ สำหรับดูพ่อนรำ ที่งามประกอบกับความไพเราะเสนาะโสต หาได้เล่นเป็นเรื่องไม่ ละครนั้นเล่นเป็นเรื่องนิทานต่างๆ ประกอบกับการพ่อนรำขับร้องและเครื่องดุริยางค์ เพื่อให้เห็นจริงสนุกสนาน ส่วนโขนนั้นเดิมเล่นเป็นการพิธีเฉลิมพระเกียรติพระเป็นเจ้าในไสยศาสตร์ คือพระอิศวร พระนารายณ์ เป็นต้น เพื่อแสวงสวัสดิมงคลเล่นแต่เรื่องเนื่องในอวตารพระเป็นเจ้า เช่น เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีมนุษย์ยักษ์และลิงพวกผู้เล่นก็ต้องหัดท่าทางต่างกัน เป็นมนุษย์บ้าง เป็นยักษ์บ้าง เป็นลิงบ้าง

ต้นตำราเดิมของโขน พวกพราหมณ์ก็พามาจากอินเดียเหมือนกับตำราละครรำและละคร แต่ตำราเดิมที่เดียวจะอย่างไรหาปรากฏชัดไม่ได้แต่สันนิษฐานตามเค้าเงื่อนที่ปรากฏอยู่ในลักษณะ พระราชพิธีอินทราภิเษก ซึ่งว่าให้ตำราวงเล็กแต่งเป็นยักษ์ มหาเล็กแต่งเป็นเทวดาและวานร เล่นชกนาคศึกดาบรรพ์ ดังนี้ เข้าใจว่าโขนชั้นเดิมเห็นจะเล่นทำนองเดียวกับ “แสดงตำนาน” ที่เราเล่นกันชั้นหลังนี้ไม่ได้ฟ้อนรำ ต่อมาเมื่อเล่นโขนกลายเป็นเครื่องมหรสพอย่าง ๑ จึงได้ใช้ ฟ้อนรำ พวกที่เป็นมนุษย์ร่ำตามแบบตำราที่กล่าวมาแล้ว พวกที่เป็นยักษ์และเป็นลิงมีแบบหัดทำยักษ์ และทำลิงไปต่างหาก แต่แบบนั้นนอกจากที่ทรงจำฝึกหัดกันสับๆ มา หาปรากฏว่ามีตำราเหลืออยู่ไม่ แบบฝึกหัดกันมานั้น กำหนดแต่ว่ามีท่าอันเป็นมูลในฝ่ายยักษ์ ๖ ท่า ฝ่ายลิง ๖ ท่า ใช้ท่าที่เป็นมูลนี้ ประสมกันเป็นเพลงรำ และใช้บทต่อไป (ดำรงราชานุภาพ, ๒๕๕๖: ๑๘๑)

กำเนิดโขน กำเนิดของการแสดงโขนนั้น สันนิษฐานว่า มาจากการแสดงหนังใหญ่ การละเล่น กระบี่กระบอง และการเล่นชกนาคศึกดาบรรพ์

๒.๒.๑ หนังใหญ่

มหรสพของไทยเก่าแก่ ซึ่งเป็นที่รู้จักและนิยมแพร่หลายในสมัยโบราณ คือการแสดงที่เรียกว่า “หนัง” ต่อมาเรียกว่า “หนังใหญ่” เพราะภายหลังได้มีการแสดง “หนัง” แต่ตัวเล็กกว่าเกิดขึ้น เรียกกันโดยทั่วไปว่า “หนังตะลุง”

หลักฐานที่แสดงว่าหนังใหญ่เป็นมหรสพชั้นสูงอย่างหนึ่งที่จะขาดเสียมิได้ในงานสำคัญ ดังปรากฏในคำพากย์ว่า

“อยุธยาถาวรเปรมปรีดี	ทุกข์ภัยไม่มี
สนุกนิมนต์เมืองสวรรค์	
เครื่องเล่นโขนละครหุ่นประชัน	เชิดชุกกลางวัน
ด้วยเครื่องวิจิตรแต่งกาย	
ราตรีรัศมีเพลิงพราย	หนังงามลวดลาย
กระหนกกระหนาบภาพหาญ	
เป็นที่ประชาชนชื่นบาน	ทอดทัศนาการ
สำราญสำรวลปรีดา”	

(อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๓๑:๓๒)

ลักษณะตัวหนังใหญ่

ทำด้วยหนังควายหรือหนังวัว ซึ่งให้ตั้งจนเป็นรูปแผ่นใหญ่ แล้วจึงฉลุสลักเป็นรูป ตัวแสดงตามแบบลวดลายไทยอย่างงดงาม ถ้าเป็นหนังที่ใช้แสดงในเวลากลางวัน จะต้องระบายสี อย่างวิจิตรบรรจง สอดสีสลับกันตามแบบของการวาดภาพไทย ถ้าเป็นตอนกลางคืนหนังที่ใช้ไม่ต้อง พลิฟิลันเรื่องสีนํ้า เมื่อฉลุลวดลายแล้วก็ใช้ไม้ไผ่ทาบประกบตัวหนัง มีด้ามสำหรับจับเชิด ๒ อัน ถ้าเป็น

หนังเล็กๆ ก็ใช้ไม้ถือเชิดเพียงอันเดียว ปลายไม้เสมอตัวหนังด้านบน โคนไม้ยาวเลยตัวหนังประมาณ ๕๐ ซม. ตัวหนังใหญ่ แบ่งออกเป็นประเภทใหญ่ๆ ได้ ๖ ชนิดคือ

๒.๒.๑.๑ หนังเฝ้า บางทีเรียก หนังไหว้ เพราะเป็นหนังพนมมือในลักษณะเข้าเฝ้า หน้าเสี้ยวเป็นภาพหนังเดียว ถ้าถืออาวุธก็พนมมือถือให้ปลายอาวุธสวนรักแร้มาทางเบื้องหลัง สูงประมาณ ๑ เมตร



ภาพที่ ๒.๑ หนังเฝ้า

ที่มา: วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี, ๒๕๕๗.

๒.๒.๑.๒ หนังคนजर บางทีเรียก หนังเดิน เพราะเป็นหนังท่าเดิน หน้าเสี้ยวเป็นภาพ หนังเดียว ตัวพระ นาง และยังเป็นหนังท่าเดินธรรมดา ถ้าเป็นลิง มักสลักเป็นท่าหย่อง สูงประมาณ ๑.๕๐ เมตร



ภาพที่ ๒.๒ หนังคนजर

ที่มา: เกริ่น ศิลปะเพชร. ๒๕๒๖, ๖๐-๖๑.

๒.๒.๑.๓ หนังง่า เป็นภาพหนังเดียว หน้าเสี้ยว ท่าเหาะ คือ ยกขาข้างหนึ่งคล้ายท่าละคร หนังง่านี้แยกเป็น หนังโก่ง หนังแผลง ได้อีก ซึ่งหมายถึงท่าท่าแผลงศรหรือโก่งศร หนังง่าคือ ท่าท่าเงื่อง่าอาวุธ สูงประมาณ ๑.๕๐ เมตร



ภาพที่ ๒.๓ นังแผ่นงหรือนังง่า
ที่มา: วัดสว่างอารมณ์ สิงห์บุรี, ๒๕๕๗.

๒.๒.๑.๔ นังเมือง เป็นนังที่มีขนาดใหญ่ ซึ่งภาพอาจจะมีภาพเดียวหรือหลายตัวที่สำคัญคือ ในภาพนังนี้จะต้องมีเมืองประกอบด้วย คือ ปราสาทราชวัง อาคารสถานที่ใดๆ โดยมีตัวนังในเรื่องนั้นๆ เช่น ตอนทศกัณฐ์นั่งเมือง อินทรชิตถูกศรกำลังตีมน้ำนจากนางมณโฑ เป็นต้น ถ้าเป็นฝ่ายพระราม เรียกนังพลับพลา ยังแยกเรียกเป็น นังปราสาทพุด นังปราสาทโคม ได้อีก นังเมืองมีขนาดสูงประมาณ ๒ เมตร



ภาพที่ ๒.๔ นังเมือง
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗: ๗๘.

๒.๒.๑.๕ นังจับ ต้องเป็นนังที่มีภาพตัวละคร ๒ ตัวขึ้นไป ทำท่างในภาพจะต้องเป็นท่ารบกัน หรือจับกัน ในท่าพลิกแพลงต่าง ๆ เช่น ภาพหนุมานรบกับไมยราพ หรือลิงขาวกับลิงดำรบกัน เป็นต้น



ภาพที่ ๒.๕ หนังสืบ ลิงขาวจับลิงดำ
ที่มา: วัดสว่างอารมณ์ สิงห์บุรี, ๒๕๕๗.

๒.๒.๑.๖ หนังสืบเตล็ด คือ หนังสืที่มีภาพในตัวเรื่อง เป็นทำพิเศษ ซึ่งจะจัดเข้าชุดกับหนังสืต่างๆ ดังกล่าวมาแล้วไม่ได้ เช่น หนังสืภาพลิงขาวลิงดำเดินนอกแอ่นมา จะจัดว่า เป็นหนังสืจับก็ไม่ได้ เพราะเป็นทำเดิน จะจัดเป็นหนังสืคนจริงก็ไม่ได้ เพราะจะต้องเป็นภาพเดี่ยว หน้าเดียว จึงเรียกหนังสืนี้ว่า “เตล็ด” (หมายถึงมัด) หรือหนังสืจำพวกจำอวด หนังสืฉากหนี ฉากไล่ ลากขายหนังสืรถ ส่วนหนังสืจำพวก “สุมพล” คือ มีไพร่พลในกองทัพ ทั้งยักษ์หรือลิง ก็เรียกว่า “หนังสืเซน”



ภาพที่ ๒.๖ หนังสืบเตล็ด
ที่มา: วัดสว่างอารมณ์ สิงห์บุรี, ๒๕๕๗.

การแสดงหนังใหญ่ จะต้องประกอบด้วยสิ่งต่อไปนี้

สถานที่แสดง ตัวโรงไม่ต้องปลูกพื้นยกเวทีมาจากดิน เหมือนการแสดงอื่นๆ เพราะหนังใหญ่แสดงกับพื้นดินได้สะดวก แต่สถานที่จะต้องกว้างเพื่อชิงจอยาวประมาณ ๑๖ เมตร สูง ๖ เมตร ทาบริมด้วยผ้าสีแดงรอบทั้งสี่ด้าน ปีกเสาสูงสี่ด้านเรียงกันกระยะห่างให้พอดีกับจอ ขายล่างของจอสูงกว่าพื้นดินประมาณ ๑ เมตร ห้อยผ้าดอกหรือผ้าสีต่อจากจอลงมาจรดพื้นดินยาวตลอดเต็มจอ ปล่อยให้ขายล่างให้เดินลอดเข้าออกได้ บนปลายเสาปักด้วยธงหรือหางนกยูงดั่งมีคำพากย์ที่ว่า

“ตัดไม้มาสีลำ ปักทำขึ้นเป็นจอ

สีมุมแดงยอ กลางก็ติดด้วยผ้าขาว”

ทางหลังโรง ใช้เสื่อลำแพนหรือเสื่อใบสาคร กั้นเป็นวงออกไปจากเสาต้นริมปลายจอ มาบรรจบกับริมเสาอีกข้างหนึ่ง เป็นรูปครึ่งวงกลม ทางด้านหลังตรงกลางปักเสาโน้มเอนไปรั้งกับจอสองต้น ชิงผ้าหรือเสื่อลำแพนสูงขึ้นสำหรับช่วยเสาแสงไฟ เรียกว่า “บังเพลิง” ภายในวงล้อมหลังจอนี้ เป็นที่ปักตัวแสดงและเก็บตัวหนัง ที่ต้องล้อมเขตไว้ก็เพื่อ

- เป็นที่ปักของผู้ที่เชิดหนัง เพื่อสะดวกในการแสดง
- เก็บหนังและจัดหนังให้ถูกต้องตามลำดับการแสดง
- ต้องการความเป็นสัดส่วน มิให้คนภายนอกมาเกะกะ เพราะความอยากรู้ อยากเห็น

ผิดพลาดเทศะ

ตรงกลางระหว่างบังเพลิงกับจอหนัง ปลูกร้านเล็กๆ ๒ ร้าน สูงจากพื้นดินราว ๑ เมตร ห่างกันพอสมควร บนร้านปูด้วยสังกะสีสำหรับกองไฟ จุดไฟให้ลุกเป็นแสงสว่างสำหรับที่จะส่องตัวหนัง ร้านนี้เรียกว่า “ร้านเพลิง” กล่าวกันว่า หนังที่ใส่ไฟด้วยไฟนี้ไม่มอดไหม้เท่าใส่ไฟด้วยกะลามะพร้าว การใช้ไฟส่องตัวหนังต่อมาได้วิวัฒนาการคือ ใช้ตะเกียงแมงดาแทนได้ แต่ความมอดไหม้ของแสงไฟฟ้าสู้ได้หรือตะเกียงแมงดาไม่ได้

ตัวหนัง นอกจากจะมี ๖ ประเภท ดังได้กล่าวไปแล้ว ภาพของหนังเป็นภาพที่เรียกว่า “ภาพตาย” เพราะฉะนั้นเมื่อจะแสดง คนจัดหนังเรียกว่า “คนทอดหนัง” มีความสำคัญมาก จะต้องเป็นผู้ที่รู้เรื่องราวของตอนของเรื่องที่จะแสดงได้เป็นอย่างดี ถ้าจัดหนังไม่ถูกต้องจะทำให้การแสดงชุลกชุลก เพราะภาพหนังแต่ละภาพจะใช้ทดแทนกันไม่ได้ คนจัดหนังจะต้องทราบว่าจะต้องใช้ภาพไหน ก็ครั้ง ภาพไหนออกก่อนและออกหลัง จัดแยกตัวหนังออกเป็นพวกๆ เช่น พวกยักษ์ พระ นาง ลิง และเบ็ดเตล็ด และยังจะต้องจัดเป็นประเภทไว้ด้วยว่า เป็นหนังง่า หนังเมือง เป็นต้น คนทอดหนังจะจัดซ้อนไปเรียงกันไว้ เพื่อให้คนเชิดหนังหยิบออกไปแสดงได้ทันทีและไม่ผิดพลาด

คนเชิดหนัง แต่งตัวด้วยผ้าโจงกระเบน ใส่เสื้อแขนกระบอก มีผ้าคาดพุง สวมหมวกหูกระต่าย คนเชิดหนังจะต้องใช้ท่าทางแสดงด้วยลำตัวและขา ส่วนมือทั้งสองจับไม้ทาบตัวหนังเอนไปเอนมาหรือไหวสั่นบ้าง ตามลีลาและอารมณ์ของเรื่อง ลำตัวกับขาจะต้องทำท่าทางและเดินไปตามจังหวะเพลง และบทบาทของตัวแสดง บทพระ ยักษ์ นาง ลิง คนเชิดต้องสามารถเดินตามจังหวะเพลง และบทบาทของตัวแสดง บทพระ ยักษ์ นาง ลิง คนเชิดต้องสามารถเดินตามเพลงและ

หน้าพาทย์ และใช้บทตามคำพากย์ และเจรจา ซึ่งนับว่าเป็นสิ่งที่ยากที่จะแสดงความรู้สึกออกให้เห็นชัดเจน หลักเกณฑ์สำคัญในการเชิดหนัง คือ

- คนเชิดจะต้องหันหน้าไปทางเดียวกับตัวหนังที่กำลังเชิดอยู่
- สามารถกลับตัวหนังได้โดยมิให้ตัวหนังกระทบจอ และกลับไปกลับมาอย่างดี

มีความสัมพันธ์กลมกลืนกับท่าเต้น

- เชิดหนังได้ซิดจ่อ และพยายามให้ลวดลายปรากฏบนจออย่างมีศิลปะ

คนพากย์ เเจรจา และตลก คนพากย์เจรจายอย่างน้อยต้องมี ๒ คน เป็นผู้ที่มีความชำนาญต่อเรื่องราวที่แสดง จดจำบทพากย์อันเป็นบทพากย์บังคับได้แม่นยำ เช่น “บทพากย์สามตระไหว้ครู” การดำเนินเรื่องอยู่ที่คนพากย์เจรจาทั้งสิ้น (ถือได้ว่าเป็นหัวใจของการแสดง) นอกจากนี้ยังต้องรู้จักปูพื้นให้ช่องทางที่พวกตลกจะสอดแทรกเพื่อมีโอกาสทำความขบขันแก่คนดูด้วย

ส่วนตลกนั้นถือได้ส่อหน้าตัวเอง และพวกตลกด้วยกัน บางทีก็ถือหนังตัวตลกออกมาด้วย ตลกโบราณมีตลกสองแง่สองง่ามอยู่บ้าง แต่ก็ต้องระลึกลึงแนวทางอันเป็นแบบแผนและเนื้อเรื่อง จะออกนอกกรอบประเพณีหาได้ไม่

เรื่องที่สำหรับแสดง มีการแสดงเรื่องสั้น ๆ เป็นการเบิกโรงก่อน เรื่องที่แสดงคือ

๑. บ้องตันแทงเสือ
๒. หัวล้านชนกัน
๓. ขวาทรงหอก
๔. จับลิงหัวค้ำ

จบจากการเล่นเรื่องเบิกโรงแล้ว ก็เล่นเรื่องใหญ่ มีรามเกียรติ์ (จับเล่นเฉพาะตอนใดตอนหนึ่ง) ในสมัยโบราณนิยมเล่นเรื่องอื่นๆ ด้วย เช่น สมุทรโฆษคำฉันท์ อนิรุทธคำฉันท์ และนิยมเล่นเรื่องภารตยุทธ

เครื่องดนตรี ใช้ทั้งปี่พาทย์ เครื่องห้า เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ ทั้งนี้แล้วแต่ฐานะของงาน แต่เครื่องดนตรีที่จะขาดไม่ได้คือ ปี่กลาง กลองดิ่ง ๒ ลูก และโกร่ง (เป็นไม้ไผ่ทั้งลำยาวประมาณ ๒-๓ เมตร ใช้คนตีหลายคน เป็นเครื่องประกอบจังหวะสำคัญทั้งไว้หลังจอ ให้คณะเชิดหนังเป็นผู้ตี) วงปี่พาทย์ตั้งกึ่งกลางของจอหนัง หันหน้าวงเข้าหาจอ ห่างจากจอออกประมาณ ๔ เมตร

วิธีการแสดง เล่นได้ทั้งกลางวันและกลางคืน

- ถ้าเป็นกลางวัน ไม่มีพิธีการมาก การแสดงมีแต่เรื่องการจับระบำชุดสวยๆ มีชุดรามสูร เมขลา ประกอบร้องเพลง พระทองเข้าหาลุด บะหลี่ม และสระบุหรง คือระบำสี่บทนั่นเอง ซึ่งเป็นการแสดงเลียนแบบละครมาแสดงเป็นตัวหนังเท่านั้น

- ถ้าเป็นกลางคืน จะต้องเริ่มด้วยพิธีเบิกหน้าพระ การแสดงชุดเบิกโรงและจับเรื่อง

พิธีเบิกหน้าพระ จะเริ่มต้นพิธีดังนี้ คือ

๑. ครู (ผู้เป็นเจ้าของคณะ) จะนำ “หนังเจ้า” คือ หนังฤาษี (ถ้าใช้หนังเสือทำ จึงจะนับว่าขลังดี) พระอิศวร และพระนารายณ์ (ทั้งหนังพระอิศวรและพระนารายณ์ จะเป็นลักษณะหนังแมลง เพราะเป็นท่าแมลงศร “เรียกพระแมลง”) ออกมาปักไว้ที่จอด้านหน้า เอาหนังฤาษีไว้กลาง



ภาพที่ ๒.๗ หนังเจ้า พระอิศวร พระฤาษี พระนารายณ์
ที่มา: วัดสว่างอารมณ์ สิงห์บุรี, ๒๕๕๗.

๒. ครูขอเงินกำนันจากเจ้าภาพ กับเทียนขี้ผึ้งอีก ๓ เล่ม

๓. ครูจุดเทียนเล่มหนึ่งไปให้วงปี่พาทย์ ติดไว้ที่ตะโพน

๔. ปี่พาทย์เริ่มโหมโรงเหมือนโรงเย็น ถึงเพลงเสมอก็กัหยุดบรรเลง

๕. ครูกล่าวคำนมัสการตามวิธี จุดเทียนอีก ๒ เล่ม ปักติดตรงปลายไม้คาบหนังหน้าหนังรูปพระอิศวรและพระนารายณ์ ซึ่งอยู่ปลายศรพอดี พวกแสดงหนังในโรงโห้ขึ้น ๓ ครั้ง

๖. ปี่พาทย์บรรเลงเพลงเชิด ครุณำหนังฤาษีเก็บเข้าโรง คนเชิดหนังสองคนออกมาจับหนังเทพเจ้าทั้งสองเชิดออกมาพันจอ ทำท่าทางพอสมควรจึงนำหนังเข้ามาทาบแล้วให้ปี่พาทย์หยุด

๗. คนพากย์เริ่มพากย์ ๓ ตระ ด้วยคำว่า

“ข้าไหว้พระเสร็จเรื่องฤทธา ทศรณมหา
เป็นเจ้าสำหรับพระธรณี”

.....ไปจนถึงคำว่า.....

“เบื้องซ้ายข้าจะไหว้ทศกัณฐ์ เบื้องขวาอภิวันท์
สมเด็จพระรามจักรี”

จบทวยที่ ๑ คนพากย์บอกหน้าพาทย์ว่า “ทวย”

๘. ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด คนเชิดนำพระแมลงคู่ออกมาเชิดอีก แล้วก็เอาเข้าทาบกับปี่พาทย์หยุด คนพากย์ก็จะพากย์ทวยที่ ๒ วิธีการเหมือนกับคราวแรก จนกระทั่งขึ้นการพากย์ทวยที่ ๓ ก่อนจบทวยที่ ๓ จะพากย์ว่า

“เร่งเร้วเถิดนายใต้ เอาเพลิงใส่เข้าหนหลัง
ส่องแสงอย่าให้บัง จะเล่นให้ท่านทั้งหลายดู”
คนพากย์บอก “ทวย” อีกครั้ง เป็นอันจบการพากย์ ๓ ตระ

๙. ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด คนคุมร้านเพลิงไหมไฟให้ลุกขึ้น คนเชิดเชิดหนังพระแผนง ออกรบกัน พอหมดกระบวนก็เข้าโรง หมดตอนที่เรียกว่า “เบิกหน้าพระ”

การแสดงชุดเบิกโรง ชุดเบิกโรงที่นิยมเล่น คือชุด “จับลิงหัวค้ำ” เนื้อเรื่องของตอนนี ก็มีอยู่ว่า มีลิง ๒ ตัว คือ ลิงขาวกับลิงดำ ลิงดำมีนิสัยกักขฬะเลวทราม ชอบก่อเรื่องวุ่นวาย ลิงขาวผู้มี นิสัยดีพยายามดักเตือนสั่งสอน ลิงดำกลับถือดี จนถึงเกิดวิวาทกัน ลิงขาวจับลิงดำมัดและพาตัวไป เพื่อจะฆ่า บังเอิญพระฤาษีมาพบเข้าจึงขอชีวิตลิงดำไว้ แล้วกล่าวสั่งสอนจนลิงดำกลับตัวเป็นคนดี คนเชิดจะเชิดภาพลิงขาวและลิงดำ (หนังง่า) ออกมารบกัน เมื่อรบพอสมควร นำหนังทั้งสองประกบ แฝงเข้าโรง แล้วเชิดหนังจับออกมา แสดงลีลาพอสมควรก็เข้าโรงเรียกว่า หมดจับ ๑ คนเชิดนำ หนังง่าออกสลับกันดังนี้ จนถึงจับ ๓ คนเป่าปี่จะต้องเป่าปี่ให้ใกล้เคียงเสียงพูดว่า “จับให้ติดตีให้ตาย” มากที่สุด การตีกลองตอนนี้เป็นหนังเดี่ยวหรือหนังง่า ตีกลองตึง ถ้าหนังจับออกตีกลองตึงจนถึง ที่สุดของการรบ คือ ลิงดำถูกลิงขาวมัด ปี่พาทย์บรรเลงเพลงเดี่ยวจนฤาษีออก จึงเปลี่ยนเป็นร่ำกลอง อย่างเดียว (ดนตรีอื่นหยุดหมด) เข้ากับการร้อง “โยพ่อแกงฯลฯ” หรือ “เทิงแตงเอ๋ย...ฯลฯ” ของพวก ขาวหนัง ครบ ๓ ลาจึงหยุดจับ ตัวฤาษีจะมีบทตลกๆ ให้ปี่พาทย์รับสักรเพลง จึงดำเนินการซักถาม การที่ลิงดำถูกลิงขาวจับมา

การแสดงชุดเบิกโรงจบด้วยการเชิดเข้าโรงของตัวหนังทั้ง ๓ โดยหน้าพาทย์เพลงเชิด แล้วต่อด้วยการดำเนินเรื่องใหญ่ที่จัดเตรียมกันแสดงไว้ตลอดคืน

การแสดงหนังใหญ่ อยู่ที่มีการเชิดหนัง ใช้ลีลาตามบทบาทกัเจรจา และเดินไปตาม จังหวะของดนตรี ปี่พาทย์ที่บรรเลง การแสดงโขนได้รับวิธีการแสดงจากหนังใหญ่ ทั้งทางตรงและ ทางอ้อม ดังนี้

๑. ท่าทางของการเล่นโขน มีวิวัฒนาการมาจากท่าเต้นของคนเชิดหนัง
๒. คำพากย์และเจรจาของหนังใหญ่ มีลักษณะเดียวกับที่โขนใช้อยู่ทั่วไป
๓. หน้าพาทย์ เพลง ดนตรีต่าง ๆ ที่มีอยู่ในการแสดงหนังใหญ่ ได้ถูกนำมาใช้ในการ เล่นโขน เช่น เพลงเชิดนอก ใช้บรรเลงด้วยปี่ ใช้ประกอบกิริยาหลบหนีและไล่ติดตามระหว่างนาง สุพรรณมัจฉาและหนุมาน และศัพทโขนที่เรียกว่า “สามจับ” ก็เรียกตามหนังใหญ่

๔. โกร่งเป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่ใช้กับการแสดงหนังใหญ่ ก็นำมาใช้กับการแสดงโขน

๕. การแสดงโขนหน้าจอ ก็มีลักษณะแบบเดียวกับจอของการแสดงหนังใหญ่ แต่ การแสดงโขนหน้าจอยกพื้นเวที

๖. การนำตัวโขนและระบำเป็นชุดแทรกกระหว่างการแสดงหนัง ทำให้คนดูชอบ เพราะมีชีวิตชีวา “การแสดงหนังจับระบำหน้าจอ” จึงมีบทบาทอย่างมาก และในที่สุดก็เข้ามาแทน การแสดงหนังใหญ่ กลายเป็นโขนหน้าจอไปในที่สุด

๗. ที่เรียกการแสดงโขนว่า “ชุด” แทนคำว่า “ตอน” เช่น การแสดงโขนชุดหนุมาน อาสา ชุดศึกวิรุญจำบัง เป็นต้น ก็เป็นการเรียกตามแบบหนังใหญ่ตามที่ได้จัดตัวหน้าไว้แต่ละชุด

๒.๒.๒ กระบี่กระบอง

ธนิต อยู่โพธิ์ (๒๕๑๑: ๓-๕) ได้กล่าวถึงการเล่นกระบี่กระบองของไทยไว้ว่า คนไทยแต่โบราณ ก็เช่นเดียวกับชนชาติอื่นทั้งหลาย คือจำเป็นต้องฝึกหัดวิชาการใช้อาวุธคู่มือ เพื่อต่อสู้ข้าศึก ศัตรู และ ป้องกันตัว อาวุธที่ใช้เป็นคู่มือในการต่อสู้ก็มีหลายชนิด มีทั้งอาวุธยาวและอาวุธสั้น เช่น กระบอง ไม้พลอง ดาบ กระบี่ ทวน หอก และง้าว เป็นต้น เครื่องรับเครื่องป้องกันกำบังตัวก็มีหลายชนิด เช่น โล่ เขน ดั้ง เป็นต้น ศิลปะแห่งการใช้อาวุธคู่มือและเครื่องป้องกันกำบังตัวเหล่านี้ เป็นคำเรียก เป็นคำรวมที่เป็นที่หมายรู้กันว่า “วิชากระบี่กระบอง” เป็นวิชาที่ต้องฝึกหัดเพื่อให้ใช้ได้คล่องแคล่ว ชำนิชำนาญจนเกิดเป็นศิลปะ โดยเฉพาะนักรบต้องฝึกหัดใช้ชำนาญ ในการใช้ทั้งบนพื้นดินและอยู่บน พาหนะ จึงปรากฏมีวีรบุรุษของไทยผู้มีชื่อเสียงอยู่ในประวัติศาสตร์ของชาติ ล้วนแต่เป็นผู้ชำนาญในการใช้อาวุธเหล่านั้นเป็นอย่างดี เช่น กล่าวถึงพ่อขุนรามคำแหงมหาราชพระองค์หนึ่งของไทย เมื่อครั้งเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอในรัชกาลของสมเด็จพระราชบิดาคือ พ่อขุนศรีอินทราทิตย์ (พ.ศ. ๑๘๐๐-๑๘๒๐) ได้ชนช้างกับขุนสามชนเจ้าเมืองฉอด และสมเด็จพระนเรศวรซึ่งเป็นมหาราช อีกพระองค์หนึ่งของไทย เมื่อทำสงครามยุทธหัตถีกับพระมหาอุปราชา ทายาทแห่งราชบัลลังก์พม่า ก็ทรงใช้พระแสงของง้าวจ้วงฟันพระมหาอุปราชาถึงทิวคตกลางสมรภูมิ เมื่อ พ.ศ. ๒๑๘๕ เพราะ ปรากฏตามพระราชพงศาวดารว่า สมเด็จพระนเรศวรกับสมเด็จพระเอกาทศรถ ราชอนุชา ทรงชำนาญ ในการใช้อาวุธคู่พระหัตถ์เหล่านี้ได้คล่องแคล่วว่องไวเป็นอย่างดี ทั้งนี้ย่อมแสดงว่าชาวไทย ได้ฝึกหัดมาแต่โบราณ จนมีแบบแผนแห่งการใช้อาวุธเหล่านั้นแต่ละอย่างแต่ละชนิดเรียกกันว่า “เพลงกระบี่” และเรียกกระบวนการเล่นว่าเท่านั้นเท่านั้นเพลง ในการฝึกหัดศิลปะแห่งการใช้อาวุธ เหล่านั้นมีศิลปะที่กำหนดเป็นแบบฉบับไว้เป็นตอน เช่น ตอนแสดงจุดฟันศัตรู ตอนต่อสู้ทำร้ายศัตรู ตอนสังหารศัตรู ตอนแย่งศัตรู และอาจมีตอนอื่นๆ อีก ด้วยเหตุนี้ เพลงอาวุธที่กำหนดไว้แต่ก่อนจึงจะ ระบุไว้เป็นเพลงรำ เพลงรบ เพลงกราย และเพลงสกัด อะไรเหล่านี้เป็นต้น และกำหนดให้มีปีกลอง เป่าและตีเข้าประกอบให้เป็นจังหวะในการฝึกหัดด้วย ผู้ควบคุมฝึกหัดการใช้อาวุธเหล่านี้ ทางราชการ ในครั้งโบราณก็เป็นเจ้ากรมกองจะมีนามบรรดาศักดิ์ว่า “ราชมนู” ตามปรากฏในกฎหมายศักดินา และบุคคลผู้ดำรงตำแหน่งนี้ ทางราชการอาจเลือกเอาผู้ที่รอบรู้และมีฝีมือให้เป็นผู้ดำรงตำแหน่ง ดังปรากฏในพระราชพงศาวดารว่า พระราชมนูผู้หนึ่งเป็นทหารเอก ผู้มีฝีมือยอดเยี่ยมของสมเด็จพระนเรศวรมหาราช นอกจากจะได้ควบคุมฝึกหัดการใช้อาวุธกันไว้เป็นศิลปะประจำตัว และปรากฏว่าในสมัยโบราณนิยมเล่นกระบี่กระบอง เป็นการแสดงประกวดฝีมือกันอยู่เนืองๆ จนถึงกับนำไปแสดง เป็นมหรสพ เพื่อความบันเทิงของประชาชนในงานเทศกาลต่างๆ ทั้งในงานหลวงและงานราษฎร์ เช่น กล่าวถึงไว้ในกฎมณเฑียรบาลว่า มี “รำดาซ้ายขวา” ในพระราชพิธีต่างๆ มีงานพิธีสนามใหญ่ เป็นต้น และในบทละครเรื่องอิเหนา (ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑) ก็มีกล่าวไว้เมื่อท้าวหมันหย่าจัดงาน พระศพเสร็จแล้ว ทรงสบายพระองค์จึงตรัสสั่งอิเหนาว่า

“จะรำเล่นให้เป็นสภาพ	ถวายกรเทวดาในสถาน
เจ้าจัดกิดาหยันอันชำนาญ	กับทหารชาวมลายู
ให้รำไล่จ้าวทวนตรี	ตามกรีขกระบี่เป็นคู่คู่
แต่ล้วนเจนจัดสัดทัดครู	จะได้ดูสำราญบานใจ”

ผู้แสดงมีฝีมือกระบี่กระบองอวดดังกล่าวนี้อย่างที่ในครั้งโบราณจะเรียกกันว่าพวก “นักคุณ” และแสดงร่วมกันไปในการแสดงมหรสพอื่นๆ เช่น มีกล่าวถึงไว้ในหนังสือไตรภูมิพระร่วงว่า “เสียงหมู่ทับคุณ จุนสนไปเดียรดาซ พั่นซ้อง กลอง แตรสังข์ ระฆังกังสดาล มโหรีทีกกิกกิ้งทำนุทติ” และกล่าวไว้ดังในโคลงนิราศหริภุญชัยว่า มีเล่นในงานเทศกาลไว้พระมหาธาตุนครลำพูนด้วย ดังนี้

“นักคุณแดนคู่ต้อง	สละไพล
ไพโอรฐ์สลายสลบไล่	ดอกสร้อย
บางคูบางบพไป	แบบรำ รักเอย
เฉลยเหย้าหน้าซ้อย	ชอบด้วยโดยรำ”

ลักษณะอาวุธที่ใช้ในการเล่นกระบี่กระบอง มาตั้งแต่โบราณจนถึงปัจจุบัน แบ่งออกได้เป็น ๒ ประเภท คือ ประเภทที่เป็นอาวุธที่ใช้ต่อสู้ และประเภทที่ใช้เป็นเครื่องป้องกัน

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

กระบอง - อวูรยาว พลอง กระบอง จ้าวทุกชนิด โทมร ทวน หอก

ตัวอย่างการใช้อาวุธยาว



ภาพที่ ๒.๘ ท่าลับหอก

ที่มา: ทนงค์ดี เมษะมาน, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๒.๙ ท่าขัดหลังบังเงา

ที่มา: ทนงค์ดี เมษะมาน, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๒.๑๐ ท่าเชิญพาน

ที่มา: ทนงค์ดี เมษะมาน, ๒๕๕๗.

ตัวอย่างการใช้อาวุธสั้น



ภาพที่ ๒.๑๑ ท่าพลองไม้ศอก
ที่มา: ทนงศักดิ์ เมษะมาน, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๒.๑๒ ท่าดาบมือเดียว
ที่มา: ทนงศักดิ์ เมษะมาน, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๒.๑๓ ท่าดาบสองมือ
ที่มา: ทนงศักดิ์ เมษะมาน, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๒.๑๔ การต่อสู้ด้วยพลองไม้ศอกและกระบอง
ที่มา: ทนงศักดิ์ เมษะมาน, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๒.๑๕ การต่อสู้ด้วยมือเปล่า
ที่มา: ทนงศักดิ์ เมษะมาน, ๒๕๕๗.

โขนได้รับแนวคิดในเรื่องของการต่อสู้ มาจากการเล่นกระบี่กระบองทั้งชั้นเชิงของการต่อสู้ กระบวนกรหลบหลีก หลอกล้อ ยั่วเย้าคู่ต่อสู้ การกรายอาวุธเข้าหาคู่ต่อสู้ การสับเท้าเพื่อหลีกหลบ แล้วนำมาประดิษฐ์เป็นกระบวนท่ารำในการต่อสู้ เช่น ในตอนตรวจพล การใช้ท่ารบระหว่างยักษ์กับลิง การขึ้นลอยในท่ารบ ซึ่งถือได้ว่าเป็นศิลปะชั้นสูงของการต่อสู้ในการแสดงโขน (ทนงศักดิ์ เมษะมาน, ๒๕๕๗ ธันวาคม ๑๖ สัมภาษณ์)

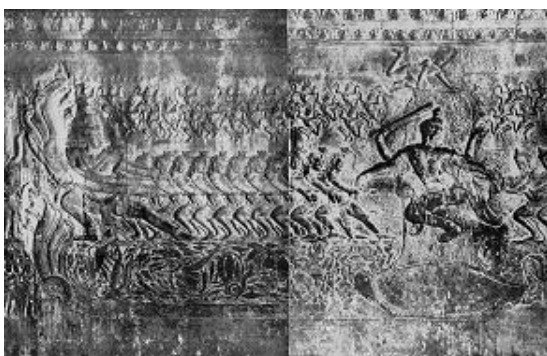
๒.๒.๓ การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์

การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ หรือชักนาคดึกดำบรรพ์ คือการเล่นแสดงตำนานการกวนน้ำ อดมฤต หรือการกวนเกษียรสมุทร การเล่นดึกดำบรรพ์ที่ปรากฏในกฎหมายเฑียรบาลของกรุงศรีอยุธยา ซึ่งตราขึ้นในรัชกาลสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (พุทธศักราช ๑๙๙๑-๒๐๓๑) การเล่นดึกดำบรรพ์ เป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธีอินทราภิเษก ซึ่งเป็นราชพิธีสำคัญแต่ไม่ให้มีขึ้นในทุกรัชกาล ในพงศาวดารระบุว่า มีการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในสมัยกรุงศรีอยุธยา ๓ ครั้ง คือในแผ่นดินสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๒ แผ่นดินสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ และแผ่นดินพระเจ้าปราสาททอง

การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ มีพรรณนาไว้ในกฎหมายเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยา ตอนกล่าวถึงพระราชพิธีอินทราภิเษกว่า

“การพระราชพิธีอินทราภิเษก ตั้งพระสุเมรุสูงเส้น (หนึ่งกับ) ๕ วา ในกลางสนามนั้น (ตั้งภูเขา) อิลินธ (และ) ยุคนธร สูงเส้นหนึ่ง (ภูเขา) กรวิก สูง ๑๕ วา เขาไกรลาสสูง ๒๐ วา...นาศ ๗ ศีรษะเกี่ยวพระสุเมรุ นอกสนาม...ตำรวนเล็ก (แต่ง) เป็นรูป อสูร ๑๐๐ มหาดเล็ก (แต่ง) เป็น เทพดา ๑๐๐ (และแต่ง) เป็นพาลี สุครีพ มหาชมพูและบริวารพานร (รวม) ๑๐๓ ชักนาคดึกดำบรรพ์ อสูรชักหัว เทพดาชักหาง พานรอยู่ปลายหาง” ครั้นถึงวันที่ ๕ ของพระราชพิธีเป็นวันกำหนดชักนาค ดึกดำบรรพ์ “วัน (ที่) ๖ ตั้งน้ำสุรามฤต ๓ ตุ่ม ตั้งช้าง ๓ ศีรษะ ม้าเผือก อุศุกราช ครุฑธราช นางดาราน้ำยาน ตั้งเครื่องสรรพยุทธ์ เครื่องช้าง และเชือกบาศ หอกไชย ตั้งโคมร ของ้าวชุบน้ำสุรามฤต เทพดาผู้ (เล่น) ดึกดำบรรพ์ร้อย (หนึ่งและ) รูปพระอิศวร พระนารายณ์ พระอินทร์ พระพิศณุกรรม ถือเครื่องสำหรับตามธรรมเนียม เข้ามาถวายพระพร” (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๑: ๑๔)

คึกฤทธิ์ ปราโมท (๒๕๒๔: ๔๒) ได้ให้ความเห็นในเรื่องนี้ว่า การชักนาคดึกดำบรรพ์มีอยู่ครั้งเดียวเพื่อกวนน้ำอมฤต และกระทำที่เกษียรสมุทร โดยที่พระนารายณ์ได้ยกเอาเขาพระสุเมรุมาปักลงกลางเกษียรสมุทร เอานาคพันเข้าโดยรอบ แล้วให้เทวดาชักทางด้านหางของนาค และให้พญักษ์ชักทางด้านหัวนาค การชักนาคกันคนละทีนี้ทำให้เขาพระสุเมรุหมุนไปหมุนมาอยู่กลางเกษียรสมุทร ทำให้เกิดแรงเหวี่ยงขึ้นเหมือนกับการทำเนย เพราะเกษียรสมุทรนั่นเองก็คือทะเลน้ำมันในคติของศาสนาฮินดู เมื่ออาการของการชักนาคเป็นอย่างนี้ ความหมายของคำว่า “ดึกดำบรรพ์” ก็แจ่มชัดขึ้นคือ น่าจะแปลว่า “กวนน้ำ” เมื่อเดาความหมายได้รางๆ เช่นนี้แล้ว ก็มีทางที่จะไปหาต้นตอของคำนี้ในภาษาไทย หรือในภาษาอื่นอย่างที่ได้กล่าวมาแล้วว่า คำว่า ดึกดำบรรพ์ ถ้าดูตามตัวสะกดแล้ว ไร้ความหมาย จึงต้องไปดูที่ภาษาอื่นที่มีศัพท์เข้ามาประปนอยู่ในภาษาไทยมากคือภาษาเขมร เมื่อดูจากภาษาเขมรแล้วก็ทำให้เกิดความเข้าใจว่าคำว่า “ดึก” นั้นน่าจะมาจากคำว่า “ดึกในภาษาเขมรซึ่งแปลว่า น้ำ และคำว่า “ดำบรรพ์” นั้นถ้าฟังแต่เสียงก็น่าจะมาจากภาษาเขมรว่าตะบัล แปลเป็นไทยว่า ดำ หรือ กวน การชักนาคที่พันอยู่รอบเขาพระสุเมรุนั้นจะต้องทำให้เขาพระสุเมรุขึ้นๆ ลงๆ อยู่เป็นธรรมดา ตรงกับอาการตำหรืออาการตะบัน สรุปแล้วดึกดำบรรพ์ก็แปลว่าการตะบันน้ำนั่นเอง และการตะบันน้ำในเกษียรสมุทรนั้นทำให้เกิดน้ำอมฤตขึ้นได้ในที่สุด



ภาพที่ ๒.๑๖ ภาพจำลองชักนาคในพิธีกวนน้ำอมฤต
ที่มา: ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๑: ๒๑๓.



ภาพที่ ๒.๑๗ การแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ ในงานมรดกโลก
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๒.๑๘ รูปปั้นชัคนาศักตีกำบรรพ์ ที่ สนามบิณสุวรรณภูมิ
ที่มา: เขกศิริ กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระราชนิพนธ์เล่าเรื่องกวนน้ำอมฤตไว้ในหนังสือ “บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์” เป็นเรื่องที่พระวิศวะเล่าให้พระรามและพระลักษมณ์ฟังระหว่างการเดินทางไปนครมิถิลา เพื่อไปคู่รัตนธนู ณ เมืองมิถิลา

ในตำนานนาฏยศาสตร์ ของภรตมุนี (แสง มนวิฑูร, ๒๕๑๑: ๑๐๕) ในตอนที่พระภรตมุนีทูลถามพระพรหมว่าจะให้แสดงละครเรื่องอะไร พระพรหมให้แสดง เรื่อง กวนน้ำอมฤต ดังความยกมากล่าวนี้ อธิบายที่ ๔

๑. ครั้นบูชาตามวิธีอย่างนี้แล้ว ข้าพเจ้าจึงทูลถามพระพรหมว่า ข้าแต่พระองค์ผู้เจริญขอพระองค์โปรดสั่งมาโดยเร็วว่า จะให้ข้าพเจ้าแสดงละครอย่างไร

๒. ครั้นแล้ว ข้าพเจ้าถูกพระพรหมผู้เป็นเจ้าใช้ให้กวนน้ำอมฤต ได้แก่ การทำให้เกิดความอดุสหาสนั้น และทำความปิตินดีให้แก่เทวดา (หมายความว่าถูกพระพรหมใช้ให้แสดงละคร)”

กวนน้ำอมฤต เป็นเรื่องที่แสดงถึงการนับถือเทวดาและชื่นชมที่มีชัยชนะต่อพวกอสูร เนื้อเรื่องมีอยู่ว่า เหล่าเทวดาและพระอินทร์ได้ถูกฤาษีตนหนึ่งชื่อฤาษีทิวราส สาปให้มีพลังลดน้อยลง และให้ต่อสู้กับศัตรูก็ให้พ่ายแพ้ พระอินทร์และเทวดาทั้งหลายพากันไปทูลปรึกษาพระนารายณ์ พระนารายณ์ทรงแนะนำให้ทำพิธีกวนน้ำอมฤต ให้เทวดาทั้งหลายไปทำดีกับพวกอสูร ซึ่งเป็นศัตรูกันอยู่ ชวนกันมาช่วยกวนน้ำอมฤตโดยออกอุบายว่า เมื่อได้น้ำอมฤตมาแล้วจะแบ่งน้ำอมฤตให้ดื่มเพื่อจะได้เป็นอมตะ

ในการกวนน้ำอมฤตนี้ ให้กวนที่เกษียรสมุทร (ทะเลน่านม) ใช้ภูเขาศุเมรุ (บางตำราว่า ภูเขามนทคีรี) เป็นหลักไม้กวน เอาพญานันตนคราชเป็นเชือกตึงชักไม้กวน ในพิธีการกวนน้ำอมฤตนี้พระนารายณ์ได้ทรงแสดงฤทธิเป็นองค์นารายณ์สี่กร ทรงตรี คทา จักร สังข์ ประทับยืนบนยอดเขามนทคีรีคอยปิดเป่าสิ่งที่จะมาเป็นอุปสรรคแก่การกวนน้ำอมฤต และได้แบ่งภาคอวตารเป็นเต่า (กูรมาวตาร) รองรับภูเขาศุเมรุ เพราะเกรงว่าเมื่อกวนเกษียรสมุทรไปเรื่อยจะทะลุ แล้วน้ำจะไหลไปท่วมโลกมนุษย์

กล่าวกันว่าการกวนน้ำอมฤตนี้ ดำเนินไปได้ถึงพันปี ก็บังเกิดสิ่งมหัศจรรย์ขึ้นถึง ๑๔ อย่างคือ

๑. บังเกิดเป็นพระจันทร์มีพระกายและรัศมีสีขาว พระอิศวรทรงรับมาเป็นปิ่นปักผม พระองค์จึงได้ชื่อว่า “จันทร์เสขร” คือผู้ทัดพระจันทร์เป็นปิ่น

๒. บังเกิดเป็นน้ำพิชขึ้นมา (บางตำราว่าเป็นพญานาคเหิน้อยคายพิชออกมา) พระอิศวรเกรงว่า พวกยักษ์และเทวดาคิดว่าเป็นน้ำอมฤต เมื่อดื่มกินก็จะตายพระอิศวรจึงทรงดื่มเอง ทำให้พระศอใหม่เป็นสีดำได้ชื่อว่า “นิลกันฐ์”

๓. บังเกิดเป็นเพชรเกาสุดกะ ลอยขึ้นมา พระนารายณ์นำไปประดับไว้ที่พระอุระ (อก)

๔. บังเกิดเป็นเทพธิดา คือ พระศรี ประทับพนมมือมาบนดอกบัวขอประทานพรเป็นมเหสีของพระนารายณ์ นาม “พระลักษณ” และยังมีชื่ออื่นดีกว่า “กาสิรามธินยา” (ธิดาแห่งเกษียรสมุทร) “ชลธิชา” (ธิดาผู้เกิดแต่น้ำ)

๕. บังเกิดเป็นนางอัปสรมากมาย ตกเป็นสมบัติกลางของเทวดา

๖. บังเกิดเป็นสุรา หรือ “วารุณี” เทพแห่งสุรา

๗. บังเกิดเป็นต้นปาริชาติ เป็นต้นไม้ทิพย์ แม้ใครได้กลิ่นจะระลึกชาติได้ นำไปปลูกไว้บนสวรรค์ ชั้นดาวดึงส์

๘. บังเกิดช้างเอราวัณ พระอินทร์นำไปเป็นช้างทรง

๙. บังเกิดม้าอุจฉัยศรพ พระอาทิตย์นำไปเทียมรถทรง

๑๐. บังเกิดโคสุรภี หรือ เทมะธนู เป็นวัวตัวเมีย เหล่าเทวดายกให้กับพระวิสิษฐมุณี

๑๑. บังเกิดหิริณู

๑๒. บังเกิดสังข์

๑๓. บังเกิดธันวันตริ หรือแพทย์สวรรค์

๑๔. บังเกิดเป็นน้ำอมฤต โดยมีธันวันตริ (บางตำราว่า “แทตย์”) ทุนหมอน้ำอมฤตขึ้นมา

ด้วยเกรงว่าเหล่ายักษ์จะแย่งชิงน้ำอมฤตไปดื่ม พระนารายณ์จึงแปลงกายเป็นเทวีหน้าตางดงามนามว่า “โมहिณี” หลอกล่อให้ยักษ์ตามพระองค์ไป ฝ่ายอสูรเห็นหญิงงามก็พากันลืมหูลืมเรื่องน้ำอมฤตหลงกลของพระนารายณ์แปลงในทันที เหล่าเทพเห็นสบโอกาสเหมาะจึงแบ่งกันดื่มน้ำอมฤตในหมู่ยักษ์ทั้งหลายที่พากันหลงไหลสคราญโฉมของพระนารายณ์แปลง ยังมียักษ์อยู่คนหนึ่งนามว่า ราชูไม่หลงกล ราชูรู้ทันในอุบายนี้จึงแปลงกายให้เหมือนเทวดาแล้วไปแฝงอยู่ในหมู่เทพเพื่อดื่มน้ำอมฤต แต่พระอาทิตย์และพระจันทร์เห็นผิดสังเกตเพราะราชูซึ่งถึงแม้แปลงเป็นเทวดาแต่ยังมีเงาทอดลงพื้นจึงพ่งด้วยทิพยเนตรก็แลเห็นเป็นร่างยักษ์แฝงอยู่ เมื่อแจ้งในความจริงเช่นนั้นแล้ว พระอาทิตย์และพระจันทร์จึงบอกพระนารายณ์ ทันใดนั้นพระองค์จึงขว้างจักรสุทรรคนะไปต้องกายราชูขาดเป็นสองท่อน แต่ด้วยฤทธาานุภาพแห่งน้ำอมฤตที่ราชูดื่มไปแล้ว ทำให้ถึงแม้ร่างกายถูกตัดออกเป็นสองส่วนก็ไม่สิ้นชีพ ราชูเจ็บแค้นที่พระอาทิตย์และพระจันทร์ จนทำให้กายขาดสองท่อนจึงสาบานที่จะจับพระอาทิตย์และพระจันทร์กินเสียหากโคจรมาเจอกัน ฝ่ายพระจันทร์นั้นโคจรอยู่ในวิมานเบื้องต่ำ จึงมักเจอกับราชูอยู่บ่อยๆ ต่างกับพระอาทิตย์ซึ่งโคจรอยู่สูงจึงไม่ค่อยพบกับราชูนัก

ราหูนั้นมีกายเพียงครึ่งเดียวจึงทำให้กลืนพระอาทิตย์และพระจันทร์ได้เพียงชั่วคราวก็หลุดออกมา ด้านกายท่อนล่างของราหูนั้นเรียกว่าพระเกตุ เป็นต้นกำเนิดของดาวหางและอุกกาบาตทั้งปวง ด้านฝ่ายอสูรหลังจากที่ตามนางโมहिณีและถูกเหล่านางอัปสรอมสุมราฟ้างสร้างจึงพบว่าฝ่ายเทวดาได้ดื่มน้ำอมฤตหมดแล้วก็บังเกิดความโกรธก็เข้าต่อสู้กับเหล่าเทวดาแต่ก็ต้องพ่ายแพ้เพราะเทวดามี “สุข” คือความกล้าจากน้ำอมฤตเป็นอมตะ ฉะนั้น ยักษ์จึงได้ชื่อว่า “อสูร” คือไม่มีความกล้าจากน้ำอมฤต ก็คือไม่ได้เป็นอมตะนั่นเอง

จากการเล่น “ชัคนาคตีกดาบรพ” จากที่ได้เล่าถึงกระบวนการทำพิธีชัคนาคตีกดาบรพนั้น พิธีการจะต้องประกอบไปด้วยการแต่งกายเป็นพวกอสูร เทวดา วานร สุครีพ พาลี มหาชมพูอีกอย่าง ละตัวเข้าชบวนแห่ พร้อมด้วยเครื่องพิธีต่าง ๆ ด้วยเหตุนี้ โขนจึงได้นำเอากระบวนการแต่งตัวมาจากพวกการเช่นชัคนาคตีกดาบรพ

ศีกฤทธิ ปราโมท (๒๕๒๔: ๔๒) ให้ข้อคิดเห็นว่า “การแสดงชัคนาคตีกดาบรพในตอนต้นของกรุงศรีอยุธยา นั้น น่าจะเป็นการแสดง “โขนโรงใหญ่” เป็นครั้งแรกก็ได้”

๒.๓ พัฒนาการการแสดงโขน

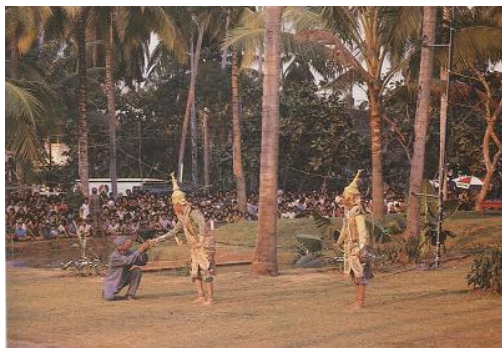
การแสดง “โขน” ว่าด้วยการอ้างอิงเอกสารและตำรา หลักฐานของการแสดงมีมาแต่ละสมัยสุขโขทัย แต่ที่ชัดเจนขึ้นจากหลักฐานทางวรรณกรรม สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น เรื่องลิลิตพระลอ ซึ่งแต่งขึ้นในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ในตอนท้ายเรื่อง กล่าวถึงงานพระเมรุของพระลอ พระเพื่อน พระแพง มีมหรสพกล่าวถึงการแสดงโขน ว่า “...ขยายโรงโขนโรงรำ ทำระชา ราวเทียน...” (กรมศิลปากร, ๒๕๑๔: ๑๖๓) จากจดหมายเหตุของ มองซิเออร์ เดอ ลา ลูแมร์ ได้กล่าวถึงการละเล่นของคนไทยอย่างหนึ่งว่า “การเล่นที่เขาเรียกว่า โขน ได้แก่การเต้นออกท่าเข้ากับเสียงขอและเครื่องดนตรีอื่นๆ ผู้เต้นสวมหน้ากาก และถืออาวุธราวกับว่าจะรบราฆ่าฟันกันมากกว่าการเต้นคน เต้นทุกๆ คน แม้จะเต้นผาดโผนและออกท่าทางอย่างมากมายก็ยังเต้นเรื่อยไปไม่มีหยุดเลย หน้ากากที่สวมส่วนมากน่าเกลียด และแลเห็นเป็นรูปสัตว์ที่น่าสะพรึงกลัว หรือเป็นจำพวกภูมิจีปิศาจ (อ้างใน ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๑: ๓๔-๓๕)

สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ในสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ วรรณกรรม เรื่อง ปุณณวาทคำฉันท์ ซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับตำนานรอยพระพุทธรูป และการพรรณนาการสมโภชพระพุทธรูป ตอนที่กล่าวถึงสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ทรงพระราชดำเนินเวียนรอบพระพุทธรูป ทรงสดับพระธรรมเทศนาแล้วทรงโปรยทาน พอเสร็จโปรยทาน การมหรสพต่างๆ ก็เริ่มขึ้นมหรสพนั้นได้กล่าวถึงการละเล่นต่างๆ รวมทั้งการแสดงโขนว่า

“บัดการมโหรีศ	พก็ให้ขึ้นประนัง
กลองโขนตะโพนดัง	ก็ตั้งตระดำเนินครุ
ฤาษีเสมอลา	กระบิลพาลสองคู่
เสวตรานิลาดู	สัประยุทพันทนา”

(อ้างใน เปลื้อง ณ นคร, ๒๕๔๕: ๑๙๒)

การแสดงโขนมีพัฒนาการรูปแบบการแสดงมาตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงปัจจุบัน ได้มีการกำหนดคำเรียกให้รู้ความหมายและลักษณะของโขนแต่ละประเภท ได้แก่ โขนกลางแปลง โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว โขนหน้าจอ โขนโรงใน และโขนฉาก



ภาพที่ ๒.๑๙ การแสดงโขนกลางแปลง

ที่มา: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, ๒๕๓๓: ๗๙.

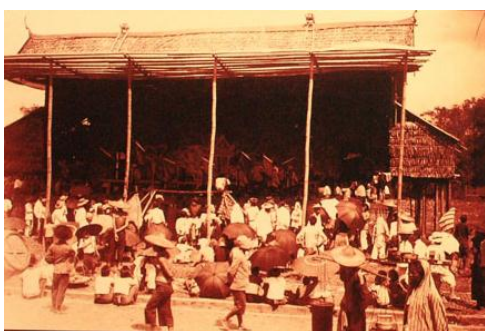


ภาพที่ ๒.๒๐ การแสดงโขนกลางแปลง

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

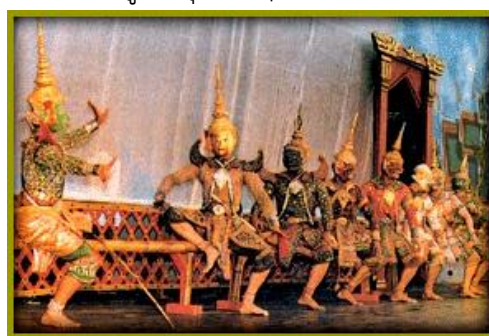
๒.๓.๑ โขนกลางแปลง ได้แก่ การแสดงโขนบนพื้นดิน กลางสนาม ไม่ต้องปลูกโรงให้เล่น เพราะการแสดงโขนแบบนี้มีแต่การยกทัพและรบกัน ดนตรีที่บรรเลงประกอบก็คงจะบรรเลงเฉพาะหน้าพาทย์ประกอบการยกทัพ บทที่ใช้มีแต่คำพากย์และเจรจาเท่านั้น ไม่มีบทขับร้อง

วงปี่พาทย์ ที่บรรเลงประกอบการแสดงโขนชนิดนี้ ในสมัยกรุงศรีอยุธยา มีเพียงวงเครื่องห้า คือ ปี่กลาง ระนาดเอก ข้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด ๑ ลูก ฉิ่ง (กลองทัดเพิ่งจะมาเพิ่มเป็น ๒ ลูก ในสมัยรัชกาลที่ ๑ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์) ต้องใช้วงปี่พาทย์ ๒ วง เมื่อตัวโขนแสดงไปใกล้วงใดวงนั้นก็บรรเลง และบรรเลงด้วยเสียงกลาง มีโครงสำหรับตีให้จังหวะตั้งอยู่ใกล้จุดต่างๆ ที่ตัวโขนแสดง



ภาพที่ ๒.๒๑ โขนนั่งราว

ที่มา: www.arthousegroups.com, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๒.๒๒ โขนนั่งราว

ที่มา: patcharidapanpruk.blogspot.com, ๒๕๕๗.

๒.๓.๒ โขนนั่งราว หรือโขนโรงนอก โขนชนิดนี้จัดแสดงบนโรง ไม่มีเตียง มีแต่ “ราว” ทำราวพาดตามส่วนยาวของโรง ผู้แสดงเดินได้รอบราว เมื่อตัวแสดงทำบทของตัวแล้วก็จะมานั่งบนราว สมมติว่าเป็นเตียง ตามตำแหน่ง ตรงหน้าฉาก มีช่องสำหรับตัวแสดงออก ตัวโรงมักมีหลังคา บทมีแต่คำพากย์และเจรจาไม่มีการขับร้อง ปี่พาทย์ก็บรรเลงแต่เพลงหน้าพาทย์ เช่น

เพลงกราวใน กราวนอก คุกพาทย และตระนิมิต เป็นต้น การแสดงจะต้องมีการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์มาก จึงใช้ปี่พาทย์ ๒ วง วงหนึ่งตั้งหัวโรง วงหนึ่งตั้งท้ายโรง หรือตั้งทางซ้ายของโรง วงหนึ่ง ทางขวาโรงวงหนึ่ง จึงเรียกปี่พาทย์ ๒ วงนี้ว่า วงหัว วงท้าย หรือวงซ้าย วงขวา การบรรเลงของปี่พาทย์ทั้ง ๒ วง มีระเบียบมากขึ้นกว่าบรรเลงประกอบโขนกลางแปลง นับตั้งแต่โหมโรง เป็นต้นมา ปี่พาทย์ทั้ง ๒ วง จะผลัดกันทำคนละเพลงเป็นการประชันขันแข่งกันอยู่ในตัว เช่น ตอนโหมโรง วงขวาทำเพลงสาธุการ (วงขวาจะต้องเป็นวงขึ้นก่อนเสมอ) วงซ้ายทำเพลงตระ วงขวาทำเพลงร่ำสามลา วงซ้ายทำเพลงเข้าม่าน ฯลฯ แม้เมื่อการแสดงเข้าเรื่องแล้ว ปี่พาทย์ทั้ง ๒ วงก็ยังคงบรรเลงสลับกันอย่างต่อเนื่องต่อไป

การแสดงโขนโรงนอก หรือ โขนนั่งราวนี้ เรียกว่า “โขนนอนโรง” ได้อีก คือ ในเวลาบ่ายก่อนถึงวันแสดงวันหนึ่งก็ให้ปี่พาทย์ทั้ง ๒ วง โหมโรง ในเวลาโหมโรงนั้น พวกโขนจะออกมากระทุ้งเสาตามจังหวะเพลงที่กลางโรง จบโหมโรงแล้วก็แสดงตอนพิราพออกเที่ยวป่าจับสัตว์กินเป็นอาหาร พระรามหลงเข้าสวนพวาทองของพิราพ เสร็จแสดงตอนนี้แล้วก็หยุด พักนอนค้างคืน ฝ่าโรงนั้นอยู่คืนหนึ่ง รุ่งขึ้นจึงแสดงตามเรื่องที่จัดไว้ต่อไป



ภาพที่ ๒.๒๓ การแสดงโขนหน้าจอ

ที่มา: www.arthousegroups.com, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๒.๒๔ การแสดงโขนหน้าจอ

ที่มา: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, ๒๕๓๓: ๗๙.

๒.๓.๓ โขนหน้าจอ คือการแสดงโขนหน้าจอหนึ่งใหญ่ ลักษณะจอหนึ่งแต่เดิมใช้ผ้าขาวบางโปร่งชนิดหยาบเอามาเพลาะติดกันเข้าเป็นรูป ๔ เหลี่ยม เป็นแผ่นกลางส่วนตอนนอกออกมาใช้ผ้าดิบขาวเนื้อหนาเย็บติดรอบผ้าขาวผืนบาง และที่ตอนริมของผ้าดิบขาวแผ่นหนาใช้ผ้าแดงกับผ้าสีน้ำเงินเพลาะติดกันเป็นวงรอบนอก แล้วเอาเชือกตัดเป็นตอน ๆ ตามด้านยาว ๒ ด้าน สมมติเรียกว่า “หนดพราหมณ์” สำหรับใช้ผูกยึดคร่าวบนคร่าวล่าง ขนาดของจอหนึ่งตามธรรมดา ด้านยาว ๗ วา ๒ สอก มีเศษแต่ยาวถึง ๙ วา และ ๑๑ วาก็มี ถ้าผืนจอยาว ๗ วา ๒ สอก ใช้เสาซึ่งจอยาว ๓ วาถ้าจอยาวมากกว่านั้น ก็ใช้เสายาวออกไปตามส่วน เสาจอนี้ใช้ ๔ ต้น เเจาะที่ปลายเสาต่ำลงมาประมาณ ๑ สอก ติดลูกกรอกสำหรับใช้ชักกรอกซึ่งผืนจอ และที่ปลายเสา ๔ ต้นนั้นปักก้ามัดทางนกยูง ยอดก้ามัดทางนกยูงก็ปักธงแดงบ้าง หรือธงช้างบ้าง ปัจจุบันใช้ธงชาติและนิยมติดระบาย หน้าจอตกต่างประดับประดาตามแต่จะเห็นงาม ต่อมาภายหลังเมื่อใช้จอนี้เป็นที่แสดงโขนแล้ว ก็นิยมทำเป็น “จอแขวะ”

คือ เจาะที่ผ้าดิบทั้งสองข้างจอทำเป็นช่องประตูเข้าออก แล้วทำเป็นรูปซุ้มประตู เช่น ประตูเมืองทั้งสองประตู ด้านหนึ่งของจอเขียนเป็นรูปปราสาทราชวัง สมมติเป็นกรุงลงกา อีกด้านหนึ่งของจอเขียนเป็นค่ายพลับพลาของพระราม แล้วตอนเบื้องบนเขียนรูปนางเมขลาถือแก้วด้านหนึ่ง รามสูรขว้างขวานด้านหนึ่ง เหนือขึ้นไปเขียนรูปดวงอาทิตย์ พระจันทร์ อยู่ด้านละดวง ต่อมาได้ทำยกพื้นหน้าจอขึ้น ลาดกระดานปูเสื่อ มีรั้วล้อมรอบเป็นเขตกันคนดูมิให้ขึ้นไปกีดเกะกะคนเล่น เวลาตอนบ่ายมักนิยมเล่น “หนังจับระบำหน้าจอ” ครั้งภายหลังมีผู้คิดเอาคนแต่งตัวเป็นละครไปเล่นจับระบำไปจนคำจึงเริ่มเล่นหนัง ต่อมาเมื่อผู้ปล่อยตัวโขนออกเล่นแทนตัวหนังบ้าง แล้วเช็ดหนังสลับไปบ้างเรียกกันว่า “หนังติดตัวโขน” ครั้งภายหลังก็เลยปล่อยตัวโขนเล่นไปแต่เย็นจนเลิกในกลางคืน ส่วนจอนั้นก็ตั้งไว้พอเป็นพิธีเท่านั้น

การใช้วงปี่พาทย์ ยังคงใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าเหมือนเดิม แต่ใช้วงปี่พาทย์วงเดียว วางตั้งข้างหน้าโรง หันหน้าเข้าหาตัวแสดงอย่างเดียวกับบรรเลงประกอบหนังใหญ่ ภายหลังนี้กรมศิลปากรได้ออกแบบเปลี่ยนแปลงให้วงปี่พาทย์มาตั้งอยู่ใกล้กับต้นเสียงและลูกคู่ข้างหลังจอ หันหน้าออกมาทางหน้าโรง ทำให้ไม่บังสายตาของผู้ดู ทั้งการติดต่อกันก็สะดวก จึงค่อยๆ มีผู้เห็นชอบด้วย นำแบบอย่างไปใช้หลายรายแล้ว ส่วนโกร่งก็คงอยู่กับคนร้อง

อีกประการที่ควรกล่าวคือ การแสดงโขนหน้าจอ วิธีการบางอย่างในหนังใหญ่จะติดมาด้วยคือการบอกหน้าพาทย์เพลง คนพากย์และเจรจาในบางครั้งจะนำมาใช้กับโขนหน้าจอในบางโอกาส หน้าพาทย์เพลง คือ การบอกเพลงหน้าพาทย์ให้กับวงปี่พาทย์บรรเลง ไม่ได้บอกชื่อเพลงโดยตรง เช่น “กลม” เพลงบอกว่า “ลูกกระสุน” “วา” เพลงบอกว่า “สี่ศอก” “เพลงเร็ว” เพลงว่า “แม่ลูกอ่อนไปตลาด” เป็นต้น เพราะฉะนั้นผู้บรรเลงวงปี่พาทย์ต้องมีไหวพริบ ซึ่งเป็นความสนุกสนานอย่างหนึ่งในการแสดง



ภาพที่ ๒.๒๕ การแสดงโขนโรงใน
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖:๒๓.



ภาพที่ ๒.๒๖ การแสดงโขนโรงใน
ที่มา: สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์, ๒๕๔๙: ๑๓๘.

๒.๓.๔ โขนโรงใน ในระยะที่นิยมเล่น “หนังระบำจับหน้าจอ” และ “หนังติดตัวโขน” ได้มีผู้คิดนำเอาการแสดงโขนกับละครในเข้าผสมกัน การแสดงโขนโรงใน จึงมีทั้งการแสดงออกท่ารำเต้น ปี่พาทย์ มีเจรจาตามแบบโขน และเพลงขับร้อง และเพลงหน้าพาทย์แบบละครใน มีระบำรำฟ้อนเข้าผสมด้วย โขนในพระราชสำนักคงจะได้รับการบำรุงและปรับปรุงบทบาทกระบวนท่ารำตลอดจนการขับร้องและดนตรีให้ประณีตงดงามยิ่ง โดยลำดับมาโรงที่แสดงมีฉากแบบละครใน มีเตียงสำหรับตัวเอกพิงแบบละครใน ในการบรรเลงปี่พาทย์ใช้ ๒ วงเหมือนเดิม แต่ต้องลดเสียงลงมาบรรเลงทางในอย่างละครใน เพราะทางกลางนั้นเสียงสูงไปไม่เหมาะกับเสียงร้อง ปี่กลางต้องเปลี่ยนเป็นปี่ใน โกร่งสำหรับตีเป็นจังหวะยังคงมีอยู่ ใช้โกร่งเฉพาะการบรรเลงหน้าพาทย์ที่มีกลอง เวลาร้องหรือปี่พาทย์รับใช้กรับอย่างละครตีเป็นจังหวะ ปี่พาทย์ทั้ง ๒ วงต้องผลัดกันบรรเลงยังคงเป็นไปตามเดิม



ภาพที่ ๒.๒๗ การแสดงโขนฉาก
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๒๓.



ภาพที่ ๒.๒๘ การแสดงโขนฉาก
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗: ๔๑.

๒.๓.๕ โขนฉาก โขนฉากนี้ เข้าใจว่า เกิดขึ้นเมื่อราวรัชกาลที่ ๕ นี้เอง โดยมีผู้คิดสร้างฉากประกอบการแสดงโขนบนเวทีขึ้น คล้ายกับละครดึกดำบรรพ์ และผู้แรกเริ่มดำรินั้นเข้าใจกันว่า สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ วิถีเล่นวิธีแสดงก็แบ่งฉากเล่นแบบเดียวกับละครดึกดำบรรพ์ แต่วิธีแสดงเป็นแบบโขนโรงใน มีขับร้อง มีกระบวนรำ มีท่าเต้น มีหน้าพาทย์มีการใช้คำพากย์ตามแบบโขนโรงใน การประดิษฐ์สร้างฉากขึ้นประกอบก็ให้เข้ากับเหตุการณ์และสถานที่ซึ่งสมมติไว้ในท้องเรื่อง ด้วยเหตุนี้จึงเรียกศิลปะแห่งการแสดงโขนชนิดนี้ว่า “โขนฉาก” โขนที่กรมศิลปากรเคยนำออกแสดงหลายชุดในระยะเวลาภายหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ นี้ เช่น ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ ชุดพรหมาสตร์ ชุดนาคบาศ ชุดนางลอย ชุดศึกวิรุญจำบัง ชุดปราบกากนาสูร และชุดหนุมานอาสา เป็นต้น เรียกได้ว่าโขนฉาก เพราะได้แบ่งตอนและสร้างฉากขึ้นประกอบการแสดงด้วย

วงปี่พาทย์และวิธีการบรรเลง เป็นไปเช่นเดียวกับโขนโรงใน ปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงสมัยรัชกาลที่ ๓ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ก็คงเป็นวงเครื่องห้าอย่างเดิม นอกจากกลองทัดได้เพิ่มขึ้นเป็น ๒ ลูก ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๑ เป็นต้นมา ในระหว่างสมัยรัชกาลที่ ๓ นั้น วงปี่พาทย์เพิ่มเติมขึ้นเป็นวงเครื่องคู่ และสมัยรัชกาลที่ ๔ วงปี่พาทย์ก็วิวัฒนาการขึ้นเป็นวงเครื่องใหญ่ คือมี ปี่ใน ปี่นอก ระนาดเอก ระนาดทุ้มไม้ ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก

ซ้องวงใหญ่ ซ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด (ในการประกอบโขนบางทีกี่ใช้ถึง ๓ ลูก) ฉิ่ง ฉาบ และ โหม่ง ปี่พาทย์สำหรับประกอบการแสดงโขนก็เพิ่มเติมขึ้นตามที่ได้วิวัฒนาการ

การพัฒนาของการแสดงโขนในปัจจุบัน พบว่า

โขนโรงนอก (แสดงที่โรงมหรสพหลวง ศาลาเฉลิมกรุง) แสดงแบบโขนโรงนอก แต่มีการจัดฉากตามท้องเรื่อง

โขนกลางแปลงและโขนหน้าจอ การแสดงดำเนินเรื่องแบบโขนโรงใน

โขนโรงใน การดำเนินเรื่องดำเนินการรูปแบบแผนดั้งเดิม แต่มีการจัดฉากตามท้องเรื่องตามลักษณะของโขนฉาก จึงมีลักษณะเป็นโขนโรงในผสมโขนฉากไปในตัว

๒.๔ การสืบทอดการแสดงโขนไทย

๒.๔.๑ ผู้ที่เริ่มเล่นโขนเป็นปฐมสมัยกรุงศรีอยุธยา

จากที่กล่าวไว้ในกำเนิดโขน กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (๒๕๕๖๒: ๑๒-๑๙) ทรงให้ข้อสันนิษฐานว่า ตามเค้าเงื่อนที่ปรากฏในพระราชพิธีอินทราภิเษก ให้ตำรวจแต่งเป็นยักษ์ เป็นพาลี สุครีพ มหาชมพู และบริวารวานร เทพยดา เล่นชกนาคศึกดำบรรพ์ ในแผ่นดินสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๒ (พ.ศ. ๒๐๑๗) และสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง (พ.ศ. ๒๑๘๑) มาทำอีกครั้งหนึ่ง บางทีที่เกิดมีกรรมโขนขึ้นก็จะมาแต่การเล่นศึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษกนี้เอง และการที่มีพระราชพิธีการต่างๆ เพิ่มขึ้น จากการแสดงที่เป็นตำนาน ก็มีการฝึกหัดโขนหลวงไว้สำหรับแสดงในพระราชพิธี โดยเอามหาดเล็กหลวงมาฝึกหัดโขนตามแบบแผน ซึ่งมีอยู่ในตำราพระราชพิธีอินทราภิเษก ใครได้เลือกแสดงก็ยินดี เพราะได้รับการยกย่อง โขนเป็นการเล่นของผู้มีบรรดาศักดิ์ เล่นในพระราชพิธี โขนเป็นการแสดงของผู้ชาย และได้เป็นประเพณีสืบมาจนขึ้นกรุงรัตนโกสินทร์ โขนเป็นการเล่นสำหรับพระราชพิธีที่สำคัญ จนถึงพิธีราชาภิเษกดังกล่าวมาเป็นของต้องห้ามมิให้ผู้อื่นเล่นเอง แต่ปรากฏในชั้นหลังมาว่า มีความนิยมเกิดขึ้นอีกอย่าง ๑ ว่า การฝึกหัดโขนนั้นทำให้ชายหนุ่มที่ได้ฝึกหัดแคล่วคล่องว่องไวในกระบวนรบพุ่ง เป็นประโยชน์ไปจนถึงการต่อสู้ข้าศึก จึงพระราชทานอนุญาตให้เจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ ตลอดจนผู้ว่าราชการเมืองหัดโขนได้ไม่ห้ามปรามตั้งแต่แรก ด้วยเห็นเป็นประโยชน์แก่ราชการแผ่นดิน เพราะฉะนั้นเจ้านายและข้าราชการผู้ใหญ่แต่ก่อน ใครมีสมพลบ่าวไพร่มากจึงมักหัดโขนขึ้นสำหรับประดับเกียรติยศ เมื่อโขนมีขึ้นแพร่หลาย การที่เล่นโขนก็เล่นไปในการมหรสพ ซึ่งเป็นการใหญ่ เช่น ในการฉลองพระอารามเป็นต้น ตลอดจนในการศพผู้มีบรรดาศักดิ์สูง ตั้งแต่ครั้งกรุงเก่ามา

๒.๔.๒ ผู้สืบทอดโขนสมัยกรุงธนบุรี

หลังจากกรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่าใน พ.ศ. ๒๓๑๐ บ้านเมืองถูกทำลายตกเป็นเมืองขึ้นของข้าศึก สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีได้ทรงกอบกู้อิสรภาพ สถาปนากษัตริย์เป็นราชธานีตลอดระยะเวลา ๑๕ ปี ในรัชกาลของพระองค์มีศึกสงครามอยู่ไม่ขาด ถึงกระนั้นยังได้ทรงมุ่งที่จะฟื้นฟูและรวบรวมศิลปวิทยาการด้านต่างๆ รวมทั้งโขนหลวงหรือโขนของราชสำนัก จากหลักฐานมีการแสดงโขนเป็นมหรสพในการแสดงพระเมรุ ดังปรากฏในหมายรับสั่งงานถวายพระเพลิง

พระบรมศพสมเด็จพระพันปีหลวง กรมพระเทพามาตย์ว่า “กลางวัน โขนหลวงอินทรเทพ ๑ โขนขุรามเสนี ๑ รวม ๒ โรง จั้วพระยาราชาเศรษฐี ๑ เทพทอง ๑ ช่อระทา ๑ โขน ๔ โรง รำหญิง ๔ โรง หนังกกลางวัน ๒ โรง กลางคืน หนังกไทยโรงใหญ่ ๓ โรง หนังกไทยโรงช่อระทา หนังกจีน ๒ โรง”

สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีได้ทรงพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ เป็นกลอนบทละครมี ๔ ตอน ได้แก่ ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรด พระลักษมณ์ต้องหอกกบิลพัทจนถึงผูกผม ตอนพระมงกุฎ (กุศ) ทรงแผลงต้นไม้ (ลองศร) ตอนท้าวม้าลี้ราชพิพากษาความ และตอนหนุมานเกี้ยวนางวานริน

ลักษณะการแสดงโขนในสมัยกรุงธนบุรีสันนิษฐานว่า คงเหมือนกับสมัยกรุงศรีอยุธยา กล่าวคือ มีทั้งโขนกลางแปลงและโขนแสดงบนโรง ทั้งยังมีหลักฐานปรากฏอีกว่า มีการแสดงโขนบนแพล่องไปตามลำน้ำ ดังความในจดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี กล่าวถึงกระบวนแห่อัญเชิญพระแก้วมรกตและพระบางมายังกรุงธนบุรี เมื่อเดือน ๕ ขึ้น ๕ ค่ำ จุลศักราช ๑๑๔๒ ว่า “เรือประพาสดอกสร้อยสักรา มโหรี พิณพาทย์ ละคร โขน ลงแพ ลอยเล่นมาตามกระแสนลมารค” โขนสมัยกรุงธนบุรีนี้ นอกจากโขนหลวงแล้วยังมีโขนของขุนนาง ที่ปรากฏหลักฐาน เช่น โขนของหลวงอินทรเทพ เป็นต้น (กรมศิลปากร, ๒๕๒๒: ๒๕-๒๗)

๒.๔.๓ ผู้สืบทอดโขนสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

๒.๔.๓.๑ รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ยังคงมีการสืบทอดการหัดโขน โปรดฯ ให้หัดไว้แต่โขนผู้ชายตามประเพณีเดิม นอกจากโขนหลวงแล้ว ยังมีโขนของสมเด็จพระอนุชาธิราชกรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาทอีกโรงหนึ่ง ประวัติศาสตร์ในการแสดงโขนในรัชกาลนี้ ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมมหาชนก ณ พระเมรุมาศท้องสนามหลวง ดังความในพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ (อ้างในกรมศิลปากร, ๒๕๕๒: ๒๗) ว่า

“ในการมหรสพสมโภชพระบรมอัฐิครั้งนั้น มีโขนชักโรงใหญ่ทั้งโขนวังหลวงและวังหน้า แล้วประสมโรงเล่นกันกลางแปลง เล่นเมื่อทศกัณฐ์ยกทัพกับสิบขุนสิบลร โขนวังหลังเป็นทัพพระรามยกไป แต่ทางพระบรมราชวังโขนวังหน้าเป็นทัพทศกัณฐ์ออกจากพระราชวังบวรฯ มาเล่นรบกันในห้องสนามหน้าพลับพลา” ตามเรื่องเมื่อรบกันทัพทศกัณฐ์จะต้องเป็นฝ่ายแพ้ แต่โขนครั้งนั้นฝ่ายยักษ์ไม่ยอมแพ้ มีการนำอาวุธจริงเข้าต่อสู้กันอย่างดุเดือด ถึงขนาดลากปืนบาหริยมรางเกวียนออกมายิงกัน การแสดงโขนหลวงหน้าพระที่นั่งครั้งนั้นเป็นเหตุการณ์สำคัญที่บันทึกไว้ในพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์

ผู้แสดงโขนในสมัยรัชกาลที่ ๑ นั้น มี “โขนข้าหลวงเดิม” ซึ่งถ้าจะแสดงว่าเป็นโขนหลวงในสังกัดของพระองค์มาตั้งแต่เมื่อยังดำรงพระยศเป็นสมเด็จพระยามหากษัตริย์ศึกในสมัยกรุงธนบุรี เมื่อเสด็จขึ้นเสวยราชสมบัติแล้วจึงมี “โขนข้าหลวงเดิม” โขนเป็นมหรสพในพระราชานิยมในรัชกาลนี้ มีทั้งโขนกลางแปลง โขนโรงนอก โขนโรงใน และทรงปรับปรุงให้มีโขนชักโรง

๒.๔.๓.๒ รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชสมัยนี้นอกจากโขนหลวงซึ่งสังกัดอยู่ในกรมโขนแล้ว ยังมีโขนของพระเจ้าลูกยาเธอกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์

พระราชโอรสองค์ใหญ่ ครูโชนข้าหลวงเดิมที่ต่อมาเป็นครูนาฏศิลป์คนสำคัญ คือ ครูเกษพระราม ท่านเป็นครูครอบโชนละครหลวง และละครเชลยศักดิ์ ในสมัยรัชกาลที่ ๔

๒.๔.๓.๓ รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ เสด็จขึ้นครองราชย์ เป็นรัชกาลที่ ๓ พระองค์ทรงดำริว่า การทางละครเป็นประมาทสถาน ทรงมีพระราชหฤทัยใฝ่ในการบำรุงพระศาสนา และราชการในแผ่นดิน จึงโปรดฯ ให้เลิกโชนและละครหลวงโชน ข้าหลวงเดิมของพระองค์ท่านได้ย้ายไปอยู่ในความดูแลของพระเจ้าลูกยาเธอ พระองค์เจ้าลักขณานุคุณ ในรัชกาลนี้ มีโชนเจ้านายเกิดขึ้นหลายคณะ ได้แก่ โชนของกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ (ต้นราชสกุล กุญชร) ซึ่งโชนละครของกรมพิทักษ์เทเวศร์นี้ ได้ครูโชนฝีมือดีไปจากวังหลวง เช่น ครูคุ้ม (พระราม) ครูแผน (หนูมาน) และได้ครูโชนจากวังหน้า คือ ครูคง (ทศกัณฐ์) เป็นครูฝึกหัดโชน สืบทอดมาโดยลำดับจนเป็นแบบอย่างโชนในยุคต่อมา นอกจากนี้ยังมีโชนของกรมพิพิธา โชนของเจ้าพระยานคร (น้อย) เป็นต้น

๒.๔.๓.๔ รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในรัชกาลนี้ได้ทรงฟื้นฟู ละครและโชนหลวงขึ้นมาใหม่ เมื่อกรมพระพิทักษ์เทเวศร์สิ้นพระชนม์ พระองค์เจ้าสิงหนาทราชครูองค์ ฤทธิ ผู้เป็นพระโอรส ได้ควบคุมคณะโชนละครเป็นสมบัติของราชสกุล “กุญชร” สืบมา ต่อมาได้เกิด การเปลี่ยนแปลงของการแสดงโชน ด้วยเหตุสำคัญ ๒ ประการ คือ ประการที่ ๑ เจ้าของคณะโชน บางคณะนำโชนในคณะของตนไปรับจ้างแสดงงานที่ไม่มีเกียรติ มุ่งหวังแต่รายได้โดยมิได้คำนึงถึง มาตรฐานและเกียรติของศิลปิน ความนิยมยกย่องที่เคยมีมาเสื่อมคลายลง ประการที่ ๒ ความเปลี่ยนแปลงสำคัญในรัชกาลที่ ๔ ได้ทรงโปรดพระราชทานอนุญาตให้พระราชวงศานุวงศ์และ ข้าราชการผู้ใหญ่ ผู้น้อย สามารถมีหรือฝึกหัดละครผู้หญิง คือ “ละครใน” ได้ โดยไม่ถือว่าเป็นของ หลวงต่อไป ทั้งนี้เป็นพระราชดำริด้วยพระปรีชาญาณ เพื่อความเจริญก้าวหน้าแก่ศิลปะทางโชนต่อไป เพราะปรากฏว่าเจ้าสำนักต่างๆ ที่มีโชนละครได้เปลี่ยนมาหัดละครผู้หญิงขึ้นใหม่ การฝึกหัดทำนุบำรุง เรื่องโชนก็มีการเปลี่ยนแปลง บางรายก็เลิกโชนเปลี่ยนไปฝึกหัดละครอย่างเดียว ทำให้การแสดงโชนมี อันเป็นไป ความนิยมโชนลดลง มีเฉพาะบางสำนักที่ยังนิยมศิลปะแบบโชน และยังมีครูอาจารย์ ศิลปินโชนอยู่ได้อนุรักษ์ไว้สืบต่อมา และที่ยืนหยัดอยู่ได้เพราะเป็นโชนหลวง ซึ่งมีพระมหากษัตริย์ ทรงอุปถัมภ์ทำนุบำรุงไว้เป็นส่วนราชูปโภค และได้โปรดให้รวมครูโชน ศิลปิน ผู้ที่นิยมโชน ตั้งขึ้น เป็นกรม เรียกว่า “กรมโชน”

๒.๔.๓.๕ รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในตอนปลายรัชกาลที่ ๕ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งดำรงพระราชอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมารซึ่งเรียกกันเป็นสามัญในสมัยนั้นว่า สมเด็จพระบรม หรือ พระบรม เสด็จประทับอยู่ ณ พระราชวังสราญรมย์ ในระยะที่ประทับอยู่ ณ พระราชวังสราญรมย์นี้ ได้โปรดให้หัดมหาดเล็กขึ้นเล่นโชน ตามแบบแผนที่เป็นมาแต่โบราณ โดยโปรดให้ยืมครูโชนผู้มีฝีมือดีมาจากบ้านท่านเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์ วิวัฒน์ ๓ คน คือ ๑. ขุนระบำภาษา (ทองใบ สุวรรณภารต) ซึ่งต่อมาในรัชกาลที่ ๖ ได้เลื่อนบรรดาศักดิ์โดย ลำดับ จนเป็นพระยาพรหมภักดี เป็นครูยักษ์ ๒. ขุนนัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ซึ่งภายหลังได้

เป็นพระยาในราชทินนามนั้น เป็นครูพระกับครูนาง และ ๓. ขุนพำนักรัณนิกร (เพิ่ม สุกศรีวง) ซึ่งภายหลังได้เป็นพระในราชทินนามนั้น เป็นครูลิง โขนที่โปรดให้ฝึกหัดขึ้นนี้มีชื่อ (คณะ) ว่า “โขนสมัครเล่น” เพราะผู้ที่ฝึกหัดเป็นโขนคณะนี้ล้วนเป็นลูกเจ้านายขุนนางและมหาดเล็กในสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ สยามมกุฎราชกุมาร ด้วยสมัครตามพระราชประสงค์ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ทรงปรับปรุงบท และทรงควบคุมฝึกซ้อมด้วยพระองค์เอง โดยมีขุนระบำภาษา (ครูยักษ์) ขุนนัฏกานุกรักษ์ (ครูพระและนาง) และขุนพำนักรัณนิกร (ครูวานร) เป็นผู้ฝึกสอน โขนสมัครเล่นโรงนี้จึงปรากฏชื่อเสียงว่า เล่นได้ดีและเคยนำออกเล่นในงานสำคัญเมื่อปลายรัชกาลที่ ๕ นั้นหลายครั้ง เช่น คราวหนึ่งได้ไปแสดงช่วยงานเปิดโรงเรียนนายร้อย (ทหารบก) ชั้นมัธยม เมื่อวันเสาร์ที่ ๒๕ ธันวาคม ร.ศ. ๑๒๘ (พ.ศ. ๒๔๕๒) ได้ตีพิมพ์สุจิตร์บอกรายนามตัวโขนกับบทร้องและคำพากย์ คำเจรจา “มีคำอธิบาย” พิมพ์ไว้ในเบื้องต้นว่า

“โขนโรงนี้ เรียกนามว่า โขนสมัครเล่น เล่นด้วยความสมัครเอง ไม่ใช่ถูกกะเกณฑ์หรือเห็นแก่สินจ้าง มีความประสงค์แต่จะให้ผู้ที่คุ้นเคยชอบพอกันและที่เป็นคนชั้นเดียวกัน มีความรื่นเริงและเพื่อจะได้ไม่หลงลืมว่า ศิลปะวิทยาการเล่นเต้นรำไม่จำเป็นต้องเป็นของฝรั่งจึงจะดูได้ ของโบราณของไทยเรามีอยู่ ไม่ควรจะให้เสื่อมสูญไปเสีย โขนโรงนี้ได้เคยเล่นแต่ที่พระราชวังสราญรมย์เป็นพื้นแต่ครั้งที่เห็นว่าผู้ที่คือนักเรียนนายร้อยก็เป็นคนชั้นเดียวกัน และเป็นที่หวังอยู่ว่าจะเป็นกำลังของชาติเราต่อไป พวกโขนจึงมีความเต็มใจมาช่วยงานเพื่อให้เกิดการครึกครื้น ถ้าแม้ว่าผู้ที่ดูรู้สึกสนุก และแลเห็นอยู่ว่าการเล่นอย่างไทยแท้ก็ยังคงเป็นสิ่งที่ดีควรดูอยู่แล้ว ที่ออกน้ำพักน้ำแรงเล่นให้ดูก็จจะรู้สึกว่าได้ได้รับความพอใจยิ่งกว่าได้สินจ้างอย่างใดๆ ทั้งสิ้น ในหมู่ที่เป็นตัวโขน มีหม่อมเจ้าและบุตรข้าราชการ คือ ฯลฯ (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๑: ๕๙)

๒.๔.๓.๖ รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติในปลาย พ.ศ. ๒๔๕๓ แล้ว ต่อมาข้ากัโปรดให้ตั้งกรมมหรสพขึ้น ครุโขนทั้ง ๓ ท่าน คือขุนระบำภาษา ขุนนัฏกานุกรักษ์ และขุนพำนักรัณนิกร เมื่อแรกโอนมาก็โปรดเกล้าฯ ให้มีตำแหน่งเป็น “ผู้กำกับกองทหารกระบี่” สังกัดกรมโขน ขึ้นต่อกรมมหรสพ โขนหลวงในรัชกาลที่ ๖ จึงมีอยู่เป็น ๒ พวก คือ โขนสมัครเล่น ซึ่งเป็นข้าหลวงเดิมดังกล่าวถึงมาแล้วพวกหนึ่ง กับโขนในกรมมหรสพ ซึ่งโปรดให้ตั้งขึ้นใหม่นี้อีกพวกหนึ่ง แต่ “โขนสมัครเล่น” ข้าหลวงเดิมนั้น เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติแล้ว ต่างก็มีหน้าที่ราชการประจำตัว จะมารวมกันเล่นโขนบ้างก็ต่อบางครั้ง บางคราว และบรรดา “โขนสมัครเล่น” เหล่านั้น นอกจากได้ชื่อว่าเป็นผู้ผดุงส่งเสริมศิลปะด้านนี้ด้วย กำลังกายกำลังใจ ให้เจริญก้าวหน้ามาในยุคนั้นแล้ว ต่อมาก็ปรากฏว่า หลายท่านรับราชการมาด้วยความสามารถมีความดีความชอบ ได้เลื่อนตำแหน่งและบรรดาศักดิ์สูงขึ้นโดยลำดับ เป็นกำลังสำคัญแก่ราชการในสมัยนั้นและในกาลต่อมาเป็นอย่างมาก ตลอดรัชกาลที่ ๖ นั้น พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงปรับปรุงและทำนุบำรุงศิลปะทางโขนละคร และดนตรีปี่พาทย์ ในกรมมหรสพ ในรัชสมัยของพระองค์ ให้เจริญก้าวหน้าเป็นอย่างยิ่ง ทั้งทางมาตรฐานศิลปะและฐานะของศิลปินจนกล่าวกันว่าเป็นสมัยที่ศิลปะ โขน ละคร และดนตรีปี่พาทย์ รุ่งเรืองที่สุด ทรงประดิษฐ์ราชทินนามขึ้น

พระราชทานบรรดาศักดิ์แก่ศิลปินโขนผู้มีฝีมือ ให้เป็นขุนนางกันมากหน้าหลายตา ตลอดไปจนตัวตลก เจ้าหน้าที่รักษาเครื่องโขน และผู้รักษาโรงโขน ก็โปรดให้มีบรรดาศักดิ์ จนมีคำเรียกในทางราชการของหลวงในรัชกาล ๖ ว่า “โขนบรรดาศักดิ์” คู่กับโขนของเอกชนที่เรียกว่า “โขนเชลยศักดิ์” ศิลปินโขนบรรดาศักดิ์ผู้มีฝีมือในรัชกาลที่ ๖ นั้น ภายหลังได้เป็นครูฝึกสอนศิลปะทางโขนละคร มีศิษย์สืบต่อมาก็มีอยู่หลายท่าน ทั้งโปรดให้สร้างเรือนพักให้อยู่กันภายในบริเวณที่ทำการ เช่น พวกศิลปินโขน ก็มีเรือนพักประจำให้อยู่ในบริเวณที่ทำการสวนมโหรี พวกเครื่องสายฝรั่งหลวง ก็มีเรือนพักให้อยู่ในบริเวณสนามเสือป่า เขาดินวนา พวกปี่พาทย์ก็ให้อยู่ในบริเวณกรม และในระยะเดียวกันนั้น ได้โปรดให้ตั้งโรงเรียนฝึกหัดศิลปะทางโขน ละคร และดนตรีปี่พาทย์ขึ้นในกรมมหรสพอีกด้วย ครั้งแรกเรียกว่า “โรงเรียนทหารกระบี่หลวง” ต่อมาเป็น “โรงเรียนพรานหลวง”

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงตั้งกองเสือป่าขึ้น โปรดเกล้าฯ ให้บรรดาข้าราชการในกรมมหรสพเป็นเสือป่ากองพิเศษกองหนึ่ง เรียกว่า “ทหารกระบี่” ย่อมเป็นที่สังเกตเห็นว่า กองทหารกระบี่นี้ เป็นกองเสือป่าที่ถูกพระราชหฤทัย ทรงโปรดปรานมากกว่าเสือป่าเหล่าอื่นๆ จึงเป็นเหตุให้ประชาชนสนใจเลื่อมใสศิลปะด้านโขนละครและดนตรีของหลวง ซึ่งเป็นบุคคลในสังกัดทหารกระบี่หลวงนี้มากขึ้น มีผู้นำเอาเด็กเล็กลูกหลานเข้ามาฝากเป็นนักเรียนฝึกหัดในกรมมหรสพเป็นอันมาก

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว คงจะได้ทรงพิจารณาเห็นด้วยพระปรีชาญาณอยู่แล้วว่า ผู้ที่มีศิลปวิทยาการทางไหน แม้จะสามารถเพียงใดก็ตามถ้าขาดการศึกษาในด้านความรู้สามัญเสียแล้ว ย่อมเป็นทางนำมาซึ่งความต่ำทราม เป็นที่เหยียดหยามของบุคคลทั่วไป และถ้าผู้ใดมีพื้นการศึกษาวิชาสามัญดีอยู่แล้ว ก็ย่อมจะช่วยเชิดชูให้ศิลปวิทยาการของผู้้นั้นสูงเด่นขึ้นได้เป็นอย่างดี เมื่อมีโอกาสที่มีเด็กเล็กมาสมัครเป็นนักเรียนฝึกหัดในกรมมหรสพ ทางโขนบ้าง ละครบ้าง ปี่พาทย์บ้าง เครื่องสายฝรั่งบ้าง มากด้วยกัน พระองค์จึงทรงถือโอกาสนี้เข้าแก้ไขโดยโปรดให้ตั้งโรงเรียนสอนหนังสือขึ้นในบริเวณสวนมโหรีด้านถนนพิษณุโลก แยกเป็นหน่วยราชการอีกหน่วยหนึ่ง เรียกว่า “กองโรงเรียนทหารกระบี่หลวง” ภายหลังเมื่อได้ทรงตั้งกรมเสือป่าพรานหลวง รักษาพระองค์ขึ้น และยุบทหารกระบี่หลวง แล้วโอนข้าราชการกรมมหรสพที่เคยเป็นทหารกระบี่ทั้งหมดมาเป็น “เสือป่าพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์” ให้บรรดาเด็กที่สมัครเข้ามาในกรมมหรสพต้องเข้าโรงเรียนทุกคน ซึ่งมีจำนวนนักเรียนทั้งหมดราว ๑๐๐ คน โรงเรียนนี้ทำการสอนอย่างโรงเรียนสามัญทั่วไป แบ่งเป็น ๖ ชั้น มีครูประจำตามสมควร นายชวน เอกะโรหิต (ภายหลังเป็นพระนนทพรคพลานุสิษฐ์) เป็นอาจารย์ใหญ่ เวลาเรียนในตอนเช้า นักเรียนทุกคนต้องเข้าเรียนวิชาสามัญ ตอนบ่าย แยกไปฝึกเรียนศิลปะตามสาขาของตน

เห็นได้ว่าในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ผู้ทรงเป็นราชาแห่งศิลปินและเทพเจ้าแห่งศิลปะ ได้ทรงอุปถัมภ์ศิลปะโขน โดยทรงปลูกความนิยมให้เกิดขึ้นเป็น ๓ ระยะ กล่าวคือ ระยะแรก เมื่อเสด็จดำรงพระราชอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมาร ได้โปรดคัดเลือกลูกเจ้านาย ข้าราชการ และพวกมหาดเล็กในพระองค์ให้หัดโขน

สมัครเล่นขึ้นก่อน ระยะ ๒ เมื่อเสด็จเสวยราชย์แล้ว ได้โปรดให้ตั้งกรมมหรสพขึ้น และทรงอุปถัมภ์ศิลปินชน ผู้มีฝีมือให้ได้มียศถาบรรดาศักดิ์ และให้มีตำแหน่งหน้าที่ในราชการตามสมควรแก่คุณวุฒิ ระยะหลัง โปรดให้ตั้งโรงเรียนพรานหลวงขึ้น รับสั่งสอนฝึกหัดกุลบุตรรุ่นต่อมา ให้มีความรู้ทั้งสามัญศึกษาและศิลปศึกษาประกอบกันไปด้วย และทรงทำนุบำรุงให้ได้รับความสะดวกสบายในการเล่าเรียนศึกษา ซึ่งถ้าเป็นไปดังพระราชประสงค์ตลอดมา ก็คงจะเป็นทางปลูกฝังศิลปะประเภทนี้ให้มั่นคงถาวร และเจริญก้าวหน้าไปสมดังพระราชประสงค์ ก็มาสิ้นสุดรัชกาลลงเมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๘ โรงเรียนพรานหลวงก็ต้องเลิกกันไปพร้อมกับกรมมหรสพ

๒.๔.๓.๗ รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

เมื่อสิ้นรัชกาลที่ ๖ ศิลปะการแสดงโขนละครก็อยู่ในสภาวะตกต่ำ เสนาบดีได้ประชุมปรึกษาหารือ ในที่สุดตกลงให้ยกเลิกกรมมหรสพ ส่วนเครื่องโขนละครสัมภาระทั้งปวง ให้กรมมหรสพมอบให้แก่พิพิธภัณฑสถาน ซึ่งจะได้พิจารณาต่อไปว่าสิ่งใดควรจะรักษาไว้ หรือจะเลหลังออกเสียบ้าง ครั้นแล้วพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีพระราชดำรัสว่า ปี่พาทย์หลวงและดนตรีฝรั่งจะทรงรับไว้ในราชสำนักต่อไป หลังจากนั้นมาอีกราว ๕ เดือน ก็ได้ประกาศรวมกรมมหาดเล็กและกรมมหรสพเข้าอยู่ในกระทรวงวัง เมื่อวันที่ ๒๔ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๔๖๙ ซึ่งทราบว่า ต่อมาเสนาบดีกระทรวงวังในสมัยนั้นได้มีวิธีการที่แยบคายแก้ไขเหตุการณ์เฉพาหน้า โดยใช้วิธีปลดข้าราชการศิลปินเดิมในกรมมหรสพลงบ้าง ขอลดอัตราเงินเดือนลงเสียบ้าง เอาไปบรรจุไว้ในอัตราและตำแหน่งหน้าที่อื่นบ้าง จนรายจ่ายสมดุลกับงบประมาณของกระทรวงวัง ในสมัยขุนข้าราชการเป็นวิธีที่ช่วยให้ทางราชการสามารถขบเลี้ยงศิลปินในทางปฏิบัติ และชั้นผู้น้อยบางคนบางพวกของกรมมหรสพไว้ได้พอสมควร แม้จะตกต่ำก็ยังมีเชื้อสายสืบต่อมาไม่ขาดระยะเสียทีเดียว และต่อมาเมื่อมีความจำเป็นในราชการเกิดขึ้น ก็ได้บรรจุพระยานัฏกานุรักษ์ซึ่งได้ออกจากราชการไปแต่ต้นปี พ.ศ. ๒๔๖๘ กลับเข้ารับราชการในกระทรวงวังใน โดยให้มีตำแหน่งราชการเป็นผู้กำกับกรมปี่พาทย์และโขนหลวง และได้รวบรวมกุลบุตรกุลธิดาเข้าฝึกหัดศิลปทางโขนและละครกันขึ้นอีกครั้งหนึ่ง กรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ ๖ จึงกลับมีฐานะเป็นกองขึ้นอีกในสมัยรัชกาลที่ ๗ และศิลปินที่ฝึกหัดกันขึ้นในสมัยกระทรวงวังนั้น ภายหลังได้ฝึกฝนตนเองจนปรากฏเป็นศิลปินผู้มีฝีมือ และได้เป็นครูฝึกหัดศิษย์หาต่อมาในกรมศิลปากรอยู่หลายคน

ครั้นต่อมาเมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๘ ได้มีการปรับปรุงกระทรวงวังกันอีกครั้งหนึ่ง คณะกรรมการปรับปรุงกระทรวงวังได้เสนอไปยังรัฐบาลให้โอนงานการช่างกองวังนอกและกองมหรสพไปอยู่ในสังกัดของกรมศิลปากร เมื่อเดือนกรกฎาคม พ.ศ. ๒๔๗๘ ข้าราชการศิลปินทางโขนละคร ดนตรีปี่พาทย์ และการช่าง จึงย้ายสังกัดมาอยู่ในกรมศิลปากรแต่บัดนั้น

๒.๔.๓.๘ รัชกาลที่ ๘ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล-รัชกาลที่ ๙ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

โรงเรียนนาฏดุริยางค์ศาสตร์

ในปี พ.ศ.๒๔๗๕ เกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช มาสู่ระบอบประชาธิปไตย มีการจัดตั้งกระทรวง ทบวง กรม ขึ้นหลายแห่ง และกรมศิลปากรได้รับการสถาปนาขึ้นเมื่อวันที่ ๓ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๔๗๖ ให้ไปสังกัดกระทรวงธรรมการ (กระทรวงศึกษาธิการในปัจจุบัน) โดยมีหลวงวิจิตรวาทการเป็นอธิบดีคนแรก ซึ่งเป็นช่วงสำคัญของการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏดุริยางค์ เพราะกรมศิลปากรได้เข้ามาสังกัดกระทรวงธรรมการ ซึ่งมีหน้าที่ดูแลการศึกษาของชาติ จึงเริ่มมีบทบาททางด้านการจัดการการศึกษา ได้จัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางค์ศาสตร์ในช่วงปี พ.ศ. ๒๔๗๗ สังกัดแผนกละครและสังคีตกองศิลปวิทยาการ เป็นช่วงที่กรมศิลปากร โดยอธิบดีหลวงวิจิตรวาทการพยายามที่จะสานต่อแนวพระราชดำริเกี่ยวกับโรงเรียนพรานหลวงของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ปรับสภาพให้เข้ากับการเปลี่ยนทางสังคมและการเมือง โดยนำเอาศิลปะทางด้านนาฏดุริยางค์เป็นเครื่องส่งเสริมโน้มน้าวจิตใจของประชาชนให้รักและเห็นคุณค่าศิลปะทางด้านนาฏดุริยางค์ ได้ฟื้นฟูและยกระดับฐานะศิลปินให้เป็นที่ยอมรับของสังคมเยี่ยงในนานาประเทศ

โรงเรียนศิลปากร

พ.ศ. ๒๔๗๘ กระทรวงธรรมการมีความมุ่งหมายที่จะจัดตั้งโรงเรียนในลักษณะเดียวกับ Ecole Des Beaux Arts ของประเทศฝรั่งเศส โดยรวมการสอนด้านศิลปะทั้งหมดเข้าด้วยกัน จัดตั้งเป็นโรงเรียนศิลปากร (Ecole Des Beaux Arts) แบ่งออกเป็น ๓ แผนก คือ แผนกสถาปัตยกรรม แผนกศิลปอุตสาหกรรม และแผนกนาฏดุริยางค์ โดยโอนกิจการโรงเรียนนาฏดุริยางค์ศาสตร์ทั้งหมดมาอยู่ในแผนกนาฏดุริยางค์ การกิจหลักในการจัดตั้งโรงเรียนศิลปากรคือ การปลูกฝังให้ประชาชน ซึ่งในขณะนั้นยังไม่เข้าใจเกี่ยวกับคุณค่าของศิลปวัฒนธรรม ให้หันมาเข้าใจและเห็นคุณค่าของศิลปะและความจำเป็นที่จะต้องบำรุงศิลปะของชาติ โรงเรียนศิลปากรได้รับการตอบรับจากประชาชนด้วยดี กิจการของโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์พัฒนาขึ้นอย่างรวดเร็ว ฝึกหัดสอนศิลปะทางด้านนาฏศิลป์ ทางดนตรีปีพาทย์ ละครระบำ **แต่ไม่ได้รับฝึกหัดโขน จนสิ้นสมัยอธิบดีหลวงวิจิตรวาทการ**

โรงเรียนสังคีตศิลป์

ปี พ.ศ. ๒๔๘๕-๒๔๘๘ โรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ ได้ย้ายไปสังกัดกองการสังคีต กรมศิลปากร ได้เปลี่ยนชื่อจากโรงเรียนศิลปากรเป็น “โรงเรียนคีตศิลป์” ได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาลชุด นายควง อภัยวงศ์ เปลี่ยนชื่อมาเป็นกองการสังคีต เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๕ แล้วเปลี่ยนชื่อโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ เป็น “โรงเรียนสังคีตศิลป์” ขึ้นอยู่กับกองการสังคีต กรมศิลปากร ครั้นต่อมารัฐบาล (ชุดนายควง อภัยวงศ์) ได้อนุมัติงบประมาณสำหรับเป็นเบี้ยเลี้ยงแก่เด็กที่จะเข้ามาฝึกหัดเป็นนักเรียนโขน นักเรียนดุริยางค์สากล และดุริยางค์ไทย เป็นเงินปีละ

๗,๒๐๐ บาท ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๔๘๘ มา ซึ่งทางกองการสังคีตในเวลานั้นได้รับเด็กเข้าเป็นนักเรียน ศิลปินสำรอง มีอัตราเงินเดือนขึ้น แต่เนื่องจากอุปสรรคบางประการ และภัยจากมหาสงคราม โรงเรียนนี้ต้องเสื่อมโทรมไป ไม่สามารถจัดการศึกษาให้มีระเบียบและดำเนินไปในรูปที่ควรแก่ การก้าวหน้าในด้านศิลปะ ตัวโรงเรียนถูกภัยจากระเบิดเสียหายมาแต่เมื่อวันที่ ๒๙ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๘๗ แล้วภายหลังถูกยึดไปใช้ราชการอย่างอื่น จำเป็นต้องหยุดการสอนการเรียนไปชั่วคราว ศิลปะทางโขนซึ่งทรุดโทรมอยู่แล้ว ครั้นในระยะนี้ก็ยังทรุดโทรมลงไปอีกอย่างมากมายเท่าที่ทราบมา ตลอดเวลาที่โอนมาอยู่ในกรมศิลปากร ไม่เคยฝึกหัดศิลปินโขนคนใหม่เพิ่มเติมขึ้นเลย เมื่อมี ความจำเป็นต้องเล่นโขนก็ใช้พวกศิลปินเก่าที่รับโอนมาจากกระทรวงวังเป็นผู้แสดง ต่อมาศิลปินเก่า เหล่านั้นก็ล้มหายตายจากไปบ้าง ออกไปประกอบอาชีพอย่างอื่นบ้าง ย้ายไปประจำตำแหน่งอื่นบ้าง คงมีศิลปินโขนที่รับโอนมาจากกระทรวงวังเหลืออยู่เพียง ๑๐ กว่าคน แต่บางคนก็มีอายุมากแล้ว ถอยกำลังวังชา มิสามารถออกเต็นออกแสดงได้ด้วยตนเอง คงมีผู้เล่นผู้แสดงได้ไม่ถึง ๑๐ คน ไม่สามารถจัดเล่นชุดใหญ่ให้สมกับศิลปะของโขนได้ ถ้ามีราชการเกิดขึ้น ก็จัดได้เพียงการแสดงชุด เบ็ดเตล็ด ซึ่งต้องใช้ผู้แสดงเพียง ๖-๗ คน

โรงเรียนนาฏศิลป์

เมื่อใกล้จะสิ้นสุดสงครามโลก รัฐบาลได้สั่งให้กรมศิลปากรแก้ไขปรับปรุงการศึกษา ของโรงเรียนนี้อีกครั้งหนึ่งเมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๘ กรมศิลปากรจึงเปลี่ยนชื่อโรงเรียนนี้ใหม่ เรียกว่า “โรงเรียนนาฏศิลป์” และตั้งวัตถุประสงค์สำคัญไว้ ๓ ประการ คือ

๑. เพื่อเป็นสถานศึกษานาฏศิลป์ และดุริยางคศิลป์ของราชการ
๒. เพื่อบำรุงรักษาไว้และเผยแพร่นาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ประจำชาติไทย
๓. เพื่อให้ศิลปินทางดนตรีและละครภายในประเทศ มีฐานะเป็นที่นิยมยกย่องดังใน นานาประเทศ

เมื่อเปิดโรงเรียนขึ้นใหม่ พ.ศ. ๒๔๘๘ นั้น คงมีนักเรียนเก่าเหลือมา ๓๓ คน และเป็นนักเรียนหญิงทั้งสิ้น แต่เนื่องจากการปรับปรุงใหม่นี้ กรมศิลปากรมีความมุ่งหมายที่จะสืบต่อศิลปะ ของโขนให้มีชีวิตอยู่ต่อไปด้วย โรงเรียนนาฏศิลป์จึงเปิดรับสมัครเด็กชายเข้าฝึกหัดครั้งแรกจำนวน ๖๑ คน เมื่อวันที่ ๘ ธันวาคม ในปีนั้น และต่อมาเมื่อวันที่ ๑๕ ธันวาคม ก็ได้บรรจุเข้าเป็นนักเรียน ศิลปินสำรอง ๕๕ คน มีอัตราเบี้ยเลี้ยงเดือน ๖ บาทต่อคน ตามกำลังเงินที่มีอยู่ ส่วนอีก ๖ คนก็คงรับ ไว้ฝึกหัดและตั้งอัตราเบี้ยเลี้ยงให้ในภายหลัง เพราะยังมีศิลปินสำรองเก่าที่รับเบี้ยเลี้ยงอยู่แต่เดิม เหลืออยู่บ้าง และในระยะเดียวกันนั้นได้ปรับปรุงงานศิลปะในแผนกอื่นๆ ของกองการสังคีตไปพร้อม กันด้วย จึงมีข้าราชการศิลปินโขนหลายคนทีลาออกจากราชการไปแต่ก่อน กลับมาสมัครเข้ารับ ราชการกันอีก เมื่อมีตำแหน่งและอัตราเงินเดือนว่างลง ทางกรมศิลปากร ก็บรรจุให้เข้ารับ ราชการต่อมา จึงกำหนดหน้าที่มอบหมายให้ครูอาจารย์และข้าราชการศิลปินโขน เร่งรัดฝึกหัดอบรม นักเรียนศิลปินสำรองโขนที่รับไว้นั้นอย่างรีบเร่ง นับเป็นครั้งแรกของกรมศิลปากรที่ได้รับนักเรียนเข้า

ฝึกหัดโขนกันอย่างจริงจัง และด้วยความร่วมมืออันดีในการถ่ายทอดและการฝึกหัดของครูอาจารย์ ทำให้นักเรียนสามารถออกร่วมแสดงได้

ในช่วงปี พ.ศ.๒๕๐๔ – ๒๕๑๔ เป็นช่วงที่โรงเรียนนาฏศิลป์ ได้ย้ายมาสังกัด กองศิลปศึกษา โดยมีหน้าที่ดูแลเกี่ยวกับการจัดการศึกษาศิลปะ ซึ่งมีโรงเรียนนาฏศิลป์ และโรงเรียนช่างศิลป์อยู่ในความรับผิดชอบ ทำให้การบริหารงานของโรงเรียนถูกแยกออกจากกองการสังคีต โดยกองการสังคีตมีหน้าที่ในการจัดการแสดงเผยแพร่นาฏดุริยางค์ ส่วนโรงเรียนนาฏศิลป์ มีหน้าที่ผลิตนักแสดงรุ่นเยาว์ และศิลปิน เพื่อป้อนกองการสังคีตส่วนหนึ่งและผลิตครูให้กับโรงเรียนต่างๆ ส่วนหนึ่ง และในช่วงท้ายปี พ.ศ. ๒๕๑๔ ได้มีการขยายการศึกษาส่วนภูมิภาค เปิดโรงเรียนนาฏศิลป์ ขึ้นอีกแห่งหนึ่งที่จังหวัดเชียงใหม่

วิทยาลัยนาฏศิลป์

วันที่ ๑ มกราคม ๒๕๑๕ กระทรวงศึกษาธิการ ได้ประกาศยกฐานะจากโรงเรียนนาฏศิลป์ เป็นวิทยาลัยนาฏศิลป์ สังกัดกองศิลปศึกษา กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ต่อจากนั้น ได้เปิดวิทยาลัยในภูมิภาคขึ้นอีก ๑๑ แห่ง ตามลำดับดังนี้

- วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่	พ.ศ. ๒๕๑๕
- วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช	พ.ศ. ๒๕๒๑
- วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง	พ.ศ. ๒๕๒๑
- วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด	พ.ศ. ๒๕๒๒
- วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย	พ.ศ. ๒๕๒๒
- วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์	พ.ศ. ๒๕๒๔
- วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี	พ.ศ. ๒๕๒๔
- วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี	พ.ศ. ๒๕๒๖
- วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง	พ.ศ. ๒๕๒๖
- วิทยาลัยนาฏศิลป์สุพรรณบุรี	พ.ศ. ๒๕๓๔
- วิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา	พ.ศ. ๒๕๓๕

การจัดการศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในช่วงนี้ เป็นการจัดการศึกษาในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน จนถึงระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง ซึ่งเทียบเท่าอนุปริญญา ต่อมาในปี พ.ศ. ๒๕๑๙ ได้ขยายการศึกษาจนถึงระดับปริญญาตรี โดยเป็นคณะหนึ่งชื่อ “คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์” สมทบกับวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา (ปัจจุบันคือสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล) จัดการเรียนการสอน ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์ (กรุงเทพ)

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ในปี พ.ศ. ๒๕๔๐ ได้เตรียมขยายการศึกษาระดับปริญญาตรีอีกครั้งหนึ่ง เพื่อดำเนินการจัดการเรียนการสอนด้วยตนเองในนาม “สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์” ซึ่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โปรดเกล้าพระราชทานนาม เมื่อวันที่ ๒๗ มีนาคม ๒๕๔๐ ได้รับ

การสถาปนาตามพระราชบัญญัติการจัดการศึกษา ระดับปริญญาตรีในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. ๒๕๔๑ และประกาศในราชกิจจานุเบกษา มีผลบังคับใช้ตั้งแต่วันที่ ๓ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๔๑ ทำให้ยกระดับการศึกษาวิชาชีพเฉพาะด้านศิลปวัฒนธรรมให้สูงขึ้นถึงระดับปริญญาตรี ต่อมาได้ย้ายสังกัดจากกระทรวงศึกษาธิการมาสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม โดยอาศัยความตามกฎหมายกระทรวงแบ่งส่วนราชการกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม พ.ศ.๒๕๔๕ ทำให้วิทยาลัยนาฏศิลป์ และวิทยาลัยช่างศิลป์ ส่วนกลางและส่วนภูมิภาคทั้ง ๑๕ วิทยาลัยมาอยู่รวมกัน ในการกำกับดูแลของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีผลให้สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เป็นหน่วยงานหลักในการจัดการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมของ กรมศิลปากร

ในปี พ.ศ. ๒๕๕๒ ได้ขยายการศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย และในปี พ.ศ.๒๕๕๖ ขยายการศึกษาระดับปริญญาโทหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทย อีกสาขาหนึ่ง ดังนั้น ปัจจุบันสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์มีภารกิจจัดการเรียนการสอนตั้งแต่ระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานจนถึงระดับอุดมศึกษา ทั้งปริญญาตรีและปริญญาโท

จากการจัดระบบราชการในสมัยรัชกาลที่ ๕ อันเป็นจุดกำเนิดของกรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ ๖ โดยรวบรวมกรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงต่างๆ เพื่อให้การศึกษอบรมทางด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ ผลิตศิลปินรับใช้สังคม ให้ความสำคัญวิชาสามัญควบคู่กันไปกับวิชาศิลปะ จึงเป็นแนวคิดเป็นจุดกำเนิดที่สำคัญของการก่อตั้งสถานศึกษาทางด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ และได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

ในส่วนของการแสดงโขนของกรมศิลปากรในยุคแรก เริ่มตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๘๙ จัดแสดง ณ โรงละครกรมศิลปากร ต่อเนื่องมาจนถึง พ.ศ. ๒๕๐๓ เมื่อเกิดไฟไหม้โรงละครในคืนวันที่ ๙ พฤศจิกายน ๒๕๐๓ การแสดงโขนจึงต้องย้ายไปแสดงที่หอประชุมวัฒนธรรมสนามเสือป่า และได้แสดงต่อเนื่อง ณ โรงละครแห่งชาติ ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๕๐๙ เป็นต้นมา และหลังจากนั้นการแสดงโขนอยู่ในความรับผิดชอบของกองการสังคีต ซึ่งเป็นหน่วยงานหนึ่งของกรมศิลปากร ร่วมกับสถาบันทางฝ่ายการศึกษา จัดการแสดงโขนอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

ตัวอย่างวันเวลาในการจัดการแสดง

โขนชุดนาคบาท จัดแสดงตั้งแต่วันที่ ๒ พฤศจิกายน-๑ ธันวาคม ๒๔๘๙ รวม ๑๘ รอบ ณ โรงละครศิลปากร ประกอบด้วย องค์ที่ ๑ ตอนที่ ๑ สัญญาณศึก องค์ที่ ๑ ตอนที่ ๒ จัดทัพ องค์ที่ ๒ แผลงศรนาคบาท

โขนชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ จัดแสดงตั้งแต่วันที่ ๒๔ มีนาคม-๖ เมษายน ๒๔๙๐ รวม ๒๙ รอบ ณ โรงละครศิลปากร

โขนชุดนางลอย จัดแสดงวันธรรมดา ๒ รอบ ส่วนวันอาทิตย์เพิ่มรอบเช้า ๑๐.๐๐ น. วันที่ ๒๙ พฤศจิกายน-วันที่ ๑๑ ธันวาคม ๒๔๙๐ รวม ๒๙ รอบ ณ โรงละครศิลปากร ประกอบด้วย ฉากนำ (ฉุยฉายเบญกายแปลง) ฉากที่ ๑ ท้องพระโรงในกรุงลงกา ฉากที่ ๒ ภูเขาเหเมติ

รัน ริมฝั่งแม่น้ำ ฉากที่ ๓ พลับพลาพระราม ฉากที่ ๔ แม่น้ำโคทาวารี ปรับปรุงจากบทพระนิพนธ์ใน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

(กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๓๙)



ภาพที่ ๒.๒๙ ตัวอย่างสูจิบัตรการแสดงโขน พ.ศ. ๒๔๙๐

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๓๙.

โขนชุดพระพราหมณ์ จัดแสดงทุกวันศุกร์ เวลา ๒๐.๐๐ น. วันเสาร์และวันอาทิตย์ เวลา ๑๐.๐๐ น. ๑๔.๐๐ น. และ ๒๐.๐๐ น. ตั้งแต่วันที่ ๓๐ ธันวาคม ๒๕๐๓-๒๙ มกราคม ๒๕๐๔ รวม ๓๕ รอบ ณ หอประชุมวัฒนธรรมสนามเสือป่า เนื่องจากโรงละครศิลปากรเกิดไฟไหม้ เมื่อคืนวันที่ ๘ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๐๓ ประกอบด้วย

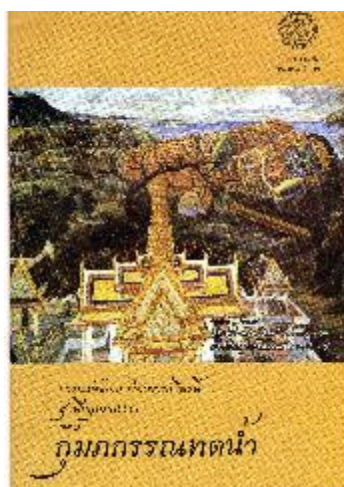
องค์ที่ ๑ ชัดดาทัพ	นายเสรี หวังในธรรม
องค์ที่ ๒ ข้าวศึก	นายถนอม โหมตเทศน์
องค์ที่ ๓ เสี้ยพิธิ	นายเสรี หวังในธรรม
องค์ที่ ๔ ศรพราหมณ์	นายประพันธ์ สุขนธชาติ
จัดแบ่งองค์และบรรจุเพลง	นายมนตรี ตราโมท

ทั้งนี้ บทร้องเพลงฉุยฉายและแม่ศรี องค์ที่ ๓ คัดจากบทโขน ชุดพระพราหมณ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และบทร้องเพลงทะแยกลองโยน องค์ที่ ๓ เช่นเดียวกัน คัดจากชุดพระพราหมณ์ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์



ภาพที่ ๒.๓๐ ตัวอย่างสูจิบัตรการแสดงโขน พ.ศ. ๒๕๐๔
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๔๖.

โขนชุดศึกกุ่มภรรณ ตอน กุ่มภรรณทนต์น้ำ จัดแสดงวันอาทิตย์ที่ ๕, ๑๒ เดือน มกราคม ๒๕๕๗, วันอาทิตย์ที่ ๒, ๙ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๗ วันอาทิตย์ที่ ๒, ๙ มีนาคม ๒๕๕๗ เวลา ๑๔.๐๐ น. ณ โรงละครแห่งชาติ



ภาพที่ ๒.๓๑ ตัวอย่างสูจิบัตรการแสดงโขน พ.ศ. ๒๕๕๗
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗: ภาพปก.

ตัวอย่างสูจิบัตรการแสดงโขน



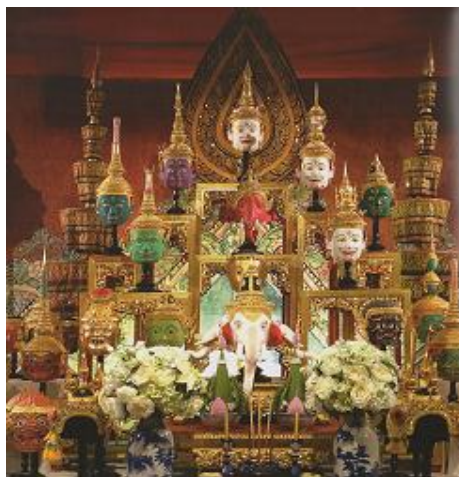
ภาพที่ ๒.๓๒ ตัวอย่างสูจิบัตร พ.ศ. ๒๕๔๐-๒๕๕๗
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗: ๑๕.



ภาพที่ ๒.๓๓ ตัวอย่างสูจิบัตร พ.ศ. ๒๕๔๐-๒๕๕๗
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗: ๑๖.

นอกจากนี้ยังมีการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ทั้ง ๑๒ แห่ง แสดงให้เห็นประจักษ์ว่า การแสดงโขนมีการแสดงสืบทอดกันอย่างต่อเนื่อง และไม่มีอยู่ในเฉพาะส่วนกลางอันเป็นเมืองหลวงของไทย แต่ยังสามารถกระจายตัวไปตามภูมิภาคต่างๆ ที่มีวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เปิดการเรียนการสอน “โขน” ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรให้กับเยาวชนที่สนใจ ศึกษาสืบทอดศิลปะการแสดงโขนต่อเนื่องตลอดมา

๒.๕ พิธีกรรมในโขน



ภาพที่ ๒.๓๔ ศีรษะครูเทพที่ใช้ในพิธีไหว้ครู
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗: ๑๐๒.

นาฏศิลป์โขนเป็นนาฏกรรมที่มีธรรมเนียมและเคล็ดกลางที่ถือปฏิบัติในการแสดงอยู่มากมาย หลากหลาย บางอย่างก็ยังถือปฏิบัติอยู่ บางอย่างก็เสื่อมสูญไป ศิลปินโขนเคารพบูชาต่อพระรัตนตรัย อันเป็นหลักสำคัญของพระพุทธศาสนาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ที่เรียกว่า “ครู” เป็นสำคัญ ศิลปินโขนนิยม นับถือสืบทอดกันมาว่า วิชานาฏศิลป์นี้ได้รับประสิทธิ์ประสาทสืบเนื่องมาจากพระเป็นเจ้าบน สรวงสวรรค์ตลอดลงมาจนถึงพระฤาษีผู้ทรงฌาน และบรรดาครูอาจารย์ผู้ทรงวิทยาคุณโดยลำดับ ถ้าจะกล่าวว่าศิลปินโขนเป็นผู้หนักด้วยความเคารพบนอบและกตัญญูทุกเวทีเป็นอย่างยิ่งต่อครู อาจารย์ผู้มีพระคุณ และยึดมั่นในสิ่งเคารพบูชาในพระพุทธศาสนาอย่างสุดยอด ดังจะเห็นได้ว่าตั้งแต่ เริ่มเข้าเรียนรับการฝึกหัดสั่งสอน จะต้องมีการเคารพสักการะต่อพระรัตนตรัย และครูอาจารย์ก่อน เสมอ อย่างน้อยต้องมีดอกไม้ธูปเทียนเป็นเครื่องสักการะเป็นประจำ ไม่ว่าในห้องฝึกหรือในอาคาร สถานที่ ส่วนใหญ่จะมีพระพุทธรูปเครื่องบูชาและมีหน้าครูฤาษีไว้สักการะแทบทุกแห่งไป ถือเป็นธรรมเนียมอยู่ว่า จะเริ่มฝึกหัดก็ตาม หรือจะฝึกเพื่อหาความชำนาญก็ตาม หรือจะแสดงก็ตาม จะต้อง เคารพกราบไหว้ด้วยความบนอบน้อมและระลึกถึงคุณพระรัตนตรัยคุณครูบาอาจารย์ ยึดเอาพระคุณ ของท่านเป็นเครื่องปกป้องเหนี่ยวรั้ง ดังจะสังเกตเห็นได้ว่าขณะศิลปินแสดงการเคารพบูชา เมื่อประนม มือเหนือศีรษะขึ้นแล้ว จะซ้อนมือทั้งสองขึ้นเหนือศีรษะ และประณมลงทั่วศีรษะและก็เสยขึ้นอีกครั้ง

เป็นเชิงแสดงให้เห็นได้ว่าถือเอาคุณพระและคุณครูเป็นเครื่องปกเกล้าปกกระหม่อม แม้แต่ขณะที่ได้ยินดนตรีบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ที่ถือว่าเป็นเพลงครู เช่น สาธุการ คุณพาทย์ ร่ำสามลา ตรีบองกัน เป็นต้น ก็แสดงความเคารพโดยยกมือขึ้นไหว้เสมอ (ธนิต อยู่โพธิ์. โขน. กรมศิลปากร, ๒๕๑๑)

ในการแสดงโขนนั้น พิธีกรรมและเคล็ดกลางที่ถือปฏิบัติอยู่มากมายหลายอย่าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือ การไหว้ครู และการแสดง ซึ่งในการแสดงอาจแบ่งเป็นขั้นตอนตามลำดับดังนี้ เช่น ก่อนการแสดง ขณะแสดง และหลังการแสดง จะได้กล่าวในลำดับต่อไป

๒.๕.๑ การไหว้ครู



ภาพที่ ๒.๓๕ พิธีไหว้ครูโขนละคร

ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗: ๑๐๔-๑๐๕.

๒.๕.๑.๑ ความหมายของ “ไหว้ครู”

คำว่าไหว้ครูในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (พ.ศ.๒๕๔๒: ๑๓๑๗) ให้ความหมายไว้ว่า ไหว้ครูคือการทำพิธีไหว้ครูบาอาจารย์ “ครูบาอาจารย์ หมายถึง” ความเป็นผู้รู้ที่สามารถถ่ายทอดความรู้ให้แก่ศิษย์ และสามารถดูแลศิษย์ได้

ประเพณีการไหว้ครูและครอบครูโขนละคร เป็นการแสดงการคารวะผู้มีพระคุณด้วยการบวงสรวงบูชา เป็นพิธีที่จัดขึ้นเพื่อแสดงความกตัญญูกตเวทีต่อครูบาอาจารย์

๒.๕.๑.๒ ความสำคัญของพิธีไหว้ครู

คำว่า “ครู” นั้น หมายถึง พระรัตนตรัย เทพเจ้า ครูบาอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้ว และท่านที่ยังมีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน “ครู” เป็นบุพนิยบุคคลที่ควรแก่การเคารพบูชารองจากบิดามารดา ครูมีหน้าที่ในการอบรมสั่งสอนศิษย์ให้เป็นคนดี มีความสามารถ มีศิลปะวิทยา เพื่อใช้เลี้ยงชีพและรู้จักดำรงตนให้อยู่ในสังคมได้อย่างมีความสุข คือจึงต้องเป็นแบบอย่างที่ดีแก่ศิษย์ และเป็นผู้รับหน้าที่อันหนักยิ่งของสังคม การไหว้ครูคือการแสดงความเคารพบูชา ครูผู้ประสิทธิ์ประสาทความรู้ให้แก่ศิษย์ เป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่ดั่งามสืบทอดกันมาตามประเพณีของสังคมไทย แต่เดิมผู้ใหญ่จะนำเด็กที่จะเข้ามาเรียนหรือมาฝึกโขนละคร พร้อมด้วยดอกไม้ธูปเทียนไปไหว้ครูผู้สอน ซึ่งคุณครูอาคม สายาคม ท่านให้ความหมายว่าเสมือนหนึ่งมาฝากตัวว่า ต่อไปนี้จะเป็นศิษย์เป็นครูกันต่อไป เครื่องสักการะหรือ

ดอกไม้แต่ละชนิดที่นิยมนำมามอบให้กับครูนั้น เป็นสัญลักษณ์ของการไหว้ครู ซึ่งถือปฏิบัติกันมาช้านานแต่โบราณ คือดอกมะเขือ หญ้าแพรก ดอกเข็ม รวมทั้งข้าวตอกดอกไม้ ซึ่งดอกไม้แต่ละชนิดและข้าวตอกนั้นมีความหมายต่างกัน คือ



ภาพที่ ๒.๓๖ ดอกมะเขือ

ที่มา: www.baanmaha.com,

ดอกมะเขือ เป็นสัญลักษณ์ของความเคารพ ความอ่อนน้อม ถ่อมตน เนื่องจากโดยธรรมชาติของต้นมะเขือ เมื่อมีดอก ดอกที่จะให้ผลมะเขือได้ต้องโค้งลง เหมือนผู้อยู่ในการอาการแสดงความเคารพหรือการระบุดบุคคลที่ตนเคารพบูชายกย่อง



ภาพที่ ๒.๓๗ หญ้าแพรก

ที่มา: www.brrd.in.th, ๒๕๕๗.

หญ้าแพรก เป็นสัญลักษณ์ของความอดทน หญ้าแพรกจะงอกงามในทุกฤดูกาล ถ้าบุคคลใดมีความอดทนเหมือนหญ้าแพรก บุคคลนั้นจะเป็นศิษย์ที่มีคุณสมบัติที่ดี และเป็นผู้ที่สามารถเรียนได้สำเร็จตามความประสงค์



ภาพที่ ๒.๓๘ ดอกเข็ม

ที่มา: smartsme.tv, ๒๕๕๗.

ดอกเข็ม เป็นสัญลักษณ์ของควมมีสติปัญญาเฉียบแหลม เหมือนความแหลมของเข็ม



ภาพที่ ๒.๓๙ ข้าวตอก

ที่มา: www.sahavicha.com, ๒๕๕๗.

ข้าวตอก เป็นสัญลักษณ์ของควมมีระเบียบวินัย เปรียบได้ดั่งกับการคว้ข้าวเปลือกให้เป็นข้าวตอก ถ้าเมล็ดข้าวเปลือกเมล็ดไหนกระเด็นออกจากภาชนะที่ครอบไว้ ไม่มีโอกาสได้เป็นข้าวตอกฉันใด ก็เปรียบได้กับผู้เรียนที่ตามใจตนเอง ไม่สามารถควบคุมตนเองได้ กระเด็นออกไปนอกกรอบของระเบียบวินัย ทำให้ไม่มีโอกาสได้ความรู้ฉันนั้น

ดอกไม้ กล้วยาแพรก และข้าวตอก เป็นเครื่องสักการะในพิธีไหว้ครู เป็นสัญลักษณ์ การแสดงออกถึงความเป็นศิษย์ที่ดีของครู การให้คำมั่นสัญญาที่จะเป็นศิษย์ที่ดี มีความกตัญญูทวาทิ และเป็นการที่ศิษย์ขอพรจากครูให้เจริญรุ่งเรือง

๒.๕.๑.๓ พิธีไหว้ครูโชนละคร

พิธีไหว้ครูโชนละครถือเป็นจารีตประเพณี ที่ผู้เรียนและศิลปินยึดถือสืบทอดกันมา จากอดีตจนถึงปัจจุบัน ตามแบบพิธีหลวง ประกอบพิธีในวันพฤหัสบดี ทั้งนี้เพราะความเชื่อในเรื่อง เทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ว่า พระพฤหัสบดีเป็นเทพฤาษี จึงเป็นครูของเทวดาในศาสนาพราหมณ์ กล่าวไว้ว่า พระพฤหัสบดีกำเนิดมาจากฤาษี ๑๙ องค์ และโดยที่ฤาษีมีหน้าที่ในการสั่งสอนเป็นครูของ มนุษย์และเทวดา จึงถือเอาวันพฤหัสบดีเป็นวันประกอบพิธีไหว้ครู

พิธีไหว้ครูโชนละครประกอบด้วยพิธีสำคัญ ๓ ภาค คือ

๑) ภาคพิธีสงฆ์ จะเริ่มในตอนเย็นวันพุธ ก่อนวันประกอบพิธี โดยนิมนต์พระสงฆ์ เจริญพระพุทธมนต์ และในตอนเช้าวันพฤหัสบดีซึ่งเป็นวันประกอบพิธีไหว้ครู นิมนต์พระสงฆ์สวด ขัยมงคลคาถา ฉันทภัตตาหารเช้า และประพรมน้ำพระพุทธมนต์ เมื่อเสร็จสิ้นพิธีสงฆ์แล้วจึงเริ่ม ประกอบพิธีไหว้ครู

๒) ภาคพิธีไหว้ครู พิธีไหว้ครูโชนละครเป็นพิธีพราหมณ์ เป็นการบูชาเทพเจ้าและ เช่นสรวงสังวเอ กล่าวคือ เป็นการทำพิธีเคารพบูชาเทวดา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ และครู อันเป็นที่เคารพนับถือ ของศิลปินทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี ได้แก่ พระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม พระพรคนธรรพ พระปัญจสีขร พระคเณศ พระวิษณุกรรม พระพิราพ พระภรตฤาษี ครูโชนละคร ครูมนุษย์ ครูยักษ์ ครูลิง ครูพระ ครูนาง ผู้ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้สืบทอดกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

นอกจากบูชาเทพเจ้าแล้ว มีการเช่นสรวงบูชาเครื่องสังวเอ ได้แก่ หัวหมู เป็ด ไก่ กุ้ง ปู ปลา ทั้งสุกและดิบ ขนมนมเนย ขนมห่มแดงต้มขาว ขนมหีบมือนาง ขนมหูช้าง ถั่วงา ผลไม้ น้ำชา กาแฟ หมากพลู บุหรี่ เหล้า ฯลฯ และบายศรีปากชาม และบายศรีมงคลต่างๆ



ภาพที่ ๒.๔๐ เครื่องสังวเอที่ใช้ในพิธีไหว้ครูโชนละคร

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๒.๔๑ พิธีไหว้ครูโชนละคร
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

พิธีกรรมในการไหว้ครูโชนละคร

ขั้นตอนที่ ๑ บูชาพระรัตนตรัย เริ่มด้วยประธานในพิธีไหว้ครู (ประธานในพิธีหมายถึง ผู้ได้รับเชิญจากเจ้าภาพ หรือหัวหน้าสถาบันที่ประกอบพิธีไหว้ครู) จตุรูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย ถวายความเคารพพระบรมฉายาลักษณ์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและธงชาติไทย ปี่พาทย์บรรเลงเพลงสาธุการ

ขั้นตอนที่ ๒ บูชาครู เริ่มด้วยประธานผู้ประกอบพิธีเข้าไปกราบบูชาพระรัตนตรัย และรำเพลงหน้าพาทย์ “พราหมณ์เข้า” เข้าสู่มณฑลพิธี ประธานในพิธีไหว้ครู จตุเทียนชัย เทียนทอง เทียนเงินและธูป บูชาครูในพิธี ปี่พาทย์บรรเลงเพลง “มหาฤกษ์”

ประธานผู้ประกอบพิธีกล่าวคำบูชาพระรัตนตรัย ชุมนุมเทวดา เสกน้ำมนต์ ปี่พาทย์ บรรเลงเพลงโหมโรง แล้วเริ่มอ่านโอองการอันเชิญเทพเจ้า

ขณะประกอบพิธีนำศิษย์จตุรูปเทียนบูชาเทพเทวา และครู กล่าวนำให้ศิษย์กล่าว ตามบูชาครูตามลำดับดังนี้

จตุรูปเทียนครั้งที่ ๑ ประธานผู้ประกอบพิธีกล่าวนำโอองการครุปริธยาย ได้แก่ พระอิศวร พระนารายณ์ เทพและเทวดา โดยผู้ประกอบพิธีจะเรียกเพลงหน้าพาทย์ประจำแต่ละองค์ของเทพเจ้า

จตุรูปเทียนครั้งที่ ๒ ประธานผู้ประกอบพิธีกล่าวนำโอองการบูชาเทพเจ้าแห่งดนตรี (ดุริยเทพ) ได้แก่ พระพรคนธรรพ์ พระวิษณุกรรม ประป้งสีขร โดยผู้ประกอบพิธีจะเรียกเพลง หน้าพาทย์ประจำแต่ละองค์ของเทพเจ้า

จตุรูปเทียนครั้งที่ ๓ ประธานผู้ประกอบพิธีกล่าวนำโอองการบูชาเชิณองค์พระพิราพ โดยผู้ประกอบพิธีจะเลือกเพลงหน้าพาทย์ “พระพิราพเต็มองค์”

ขั้นตอนที่ ๓ พิธีสงวน้ำพระเทวกรรม (เทวรูปต่างๆ) ประธานผู้ประกอบพิธีเชิญ พระเทวกรรมลงในพานแล้วสงวน้ำสังข์ การสงวน้ำพระเทวกรรม จะให้ประธานในพิธีและครูผู้อาวุโสเข้าสงวน้ำ ประธานผู้ประกอบพิธีเรียกเพลงหน้าพาทย์ “ลงสงวน้ำ” เมื่อสงวน้ำเสร็จแล้วจึงเชิญ พระเทวกรรมกลับขึ้นประดิษฐานที่เดิม

ประธานผู้ประกอบพิธีกล่าวอันเชิญเทพเจ้า เทวดา ครูโขนละคร ครูดนตรี ครูช่าง
ครูศิลปะศาสตร์ทั้งหลาย ครูพักลักจำ ครูปัทยาเย เจ้าของสถานที่ พระเสื้อเมือง พระทรงเมือง
พระสยามเทวาธิราช ประทับตามที่ได้จัดไว้ ประธานผู้ประกอบพิธีเรียกเพลงหน้าพาทย์ “เสมอเข้าที่”

ขั้นตอนที่ ๔ พิธีถวายเครื่องสังเวย ประธานผู้ประกอบพิธีนำศิษย์ถือเครื่องสังเวย
และรำถวายเครื่องสังเวย ประธานผู้ประกอบพิธีเรียกเพลงหน้าพาทย์ “เชิด” จบเพลงวางเครื่องสังเวย
ลงที่เดิมแต่หันหน้าเครื่องสังเวยเข้าหาครู และประธานผู้ประกอบพิธีนำกล่าวถวายเครื่องสังเวยเรียก
เพลงหน้าพาทย์ “นั่งกิน เช่นเหล้า”

๓) พิธีครอบ พิธีครอบนั้นเป็นส่วนหนึ่งของพิธีไหว้ครู โขน ละคร หรือศิลปะ พิธี
ดำเนินต่อท้ายจากพิธีไหว้ครู ส่วนมากจะดำเนินพิธีติดต่อกันจนเป็นที่เข้าใจว่า ถ้ากล่าวถึงพิธีไหว้ครูจะ
มีความหมายถึงการทำพิธีครอบด้วย



ภาพที่ ๒.๔๒ พิธีครอบครู

ที่มา: www.kru.ac.th, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๒.๔๓ พิธีครอบครู

ที่มา: www.gotoknow.org, ๒๕๕๗.

พิธีไหว้ครูและพิธีครอบเป็นพิธีที่ท่านโบราณจารย์ได้กำหนดระเบียบและบัญญัติ
แบบแผนไว้ให้ปฏิบัติด้วยหลักเกณฑ์อันดีสืบเนื่องแต่โบราณ โดยกำหนดว่าถ้าเป็นศิษย์ที่หัดโขนละคร
ครูผู้ใหญ่จะทำพิธีไหว้ครูและครอบให้ศิษย์ เมื่อศิษย์ได้หัดรำเพลงช้าเพลงเร็วได้แล้ว หรือกล่าวง่าย ๆ
ว่าสามารถที่จะแสดงเป็นตัวเสนาหรือนางก้านัลได้ ถ้าศิษย์ที่หัดดนตรีปี่พาทย์ก็ต้องสามารถร่วม
บรรเลงเพลงโหมโรงได้จบ ซึ่งนับว่าดีเป็นพอที่จะออกบรรเลงในงานสวดมนต์เย็นและฉันทเช้าได้



ภาพที่ ๒.๔๔ พระรัตนฤาษี

ที่มา: www.siranurak.com, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๒.๔๕ พระพิราพ

ที่มา: topicstock.pantip.com, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๒.๔๖ เพรต

ที่มา: archive.gameindy.com, ๒๕๕๗.

พิธีครอบ ประธานผู้ประกอบพิธีสวมศีรษะพระภรตฤาษี เรียกเพลงหน้าพาทย์ “เสมอเถร” แล้วรำเพลงเสมอเถรเข้าสู่พิธี จากนั้นนั่งบนชั้นสาคร (ปัจจุบันนั่งบนเตียงแทน) จากนั้นจึงเริ่มพิธีครอบและรับมอบ ศิษย์ผู้รับครอบและรับมอบจะต้องนำขันกำนลมามอบให้พระครูภรตฤาษี (ขันกำนล ได้แก่ ผ้าเช็ดหน้าขาว ดอกไม้หรือพวงมาลัยพร้อมกับเงินค่ากำนลครอบด้วยกรวย) พระครูฤาษีจะนำ**ศีรษะพระภรตฤาษี** (ถือว่าเป็นครูคนแรกที่บันทึกทำรำพระอิศวรแล้วนำมาถ่ายทอดยังโลกมนุษย์ และท่านเป็นผู้รจนาทำรนาฏยศาสตร์) **ศีรษะพระพิราพ** (ถือว่าเป็นปางหนึ่งของพระอิศวรผู้ให้กำเนิดการฟ้อนรำ) **ศีรษะเทริด** (ถือว่าเป็นสัญลักษณ์ต้นกำเนิดละครรำไทย) สวมศีรษะให้แก่ศิษย์ตามลำดับ จากนั้นจึงประพรมน้ำเทพมนต์ เจิมหน้าผาก สวมด้ายมงคล และมอบไปไม้มงคลทัดหู

พิธีรับมอบ เป็นพิธีต่อเนื่องจากพิธีครอบในส่วนที่ศิษย์ ได้รับการพิจารณาจากครูแล้วว่า เมื่อศิษย์ผู้ใดฝึกหัดจนเกิดความชำนาญมีความสามารถ มีชื่อเสียง พอที่จะถ่ายทอดความรู้ที่ตนได้ฝึกฝนมาให้กับผู้อื่น ครูพระภรตฤาษีจะมอบ**เครื่องโรง** หมายถึงอาวุธต่างๆ ที่ใช้ประกอบในการแสดงซึ่งมัตรวมกันไว้ให้แก่ศิษย์ ศิษย์ผู้รับมอบจะรับและยกเดินออกจากมณฑลพิธี ต่อจากนั้นศิษย์จะรำถวายมือ และมีการต่อทำรำหน้าพาทย์ให้แก่ศิษย์ เมื่อเสร็จพิธีครอบและรับมอบแล้วจะเป็นพิธีส่งครู พระภรตฤาษีให้พรแก่บรรดาศิษย์ จากนั้นจะเรียกเพลงหน้าพาทย์ “เสมอสามลา”



ภาพที่ ๒.๔๗ พิธีมอบ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๒.๔๘ สาธุศิษย์รำถวายมือ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๒.๔๙ พิธีมอบ
ที่มา: วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๒.๕๐ สาธุศิษย์ “โชน” รำถวายมือ
ที่มา: วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง, ๒๕๕๗.

ประธานผู้ประกอบพิธีเรียกเพลงหน้าพาทย์ “พระเจ้าลวดลาด” ต่อด้วยเรียกเพลงหน้าพาทย์ “พราหมณ์ออก” ในลำดับสุดท้ายประธานผู้ประกอบพิธีรำนาคิษยในเพลงหน้าพาทย์ “โปรยข้าวตอก-กราวรำ-เชิด” เป็นการเสร็จสิ้นพิธีไหว้ครูโขนละคร

นอกจากมีพิธีรับมอบอนุญาตให้เป็นครูถ่ายทอดวิชาโขนละครให้แก่ผู้อื่นได้แล้ว ยังมีพิธีรับมอบเพื่อให้เป็นผู้ที่จะประกอบพิธีไหว้ครูต่อไป ซึ่งนิยมประกอบพิธีรับมอบในพิธีไหว้ครูครั้งใหญ่ประจำปี เมื่อเสร็จสิ้นพิธีครอบและรับมอบแล้ว ครูผู้ใหญ่จะเรียกศิษย์ที่มีความรู้ความสามารถและมีคุณสมบัติครบถ้วนตามบทบัญญัติให้เข้ามารับมอบพระตำรา เครื่องโอง และศิระครูที่สำคัญ พร้อมทั้งประสิทธิ์ประสาทกรรมสิทธิ์และพรมงคลให้ในท่ามกลางครูผู้ใหญ่หลายๆ ท่าน เมื่อศิษย์ผู้ที่ได้รับการประสิทธิ์ประสาทเป็นที่เรียบร้อยแล้ว จะต้องปฏิบัติตนให้ตั้งอยู่ในพรวิหารอย่างครบถ้วน และจะถือเสมอว่า ถ้าครูผู้ประกอบพิธีผู้มอบให้ยังมีชีวิตอยู่และยังสามารถประกอบพิธีได้ ผู้รับมอบจะไม่ประกอบพิธีเป็นอันขาด นอกจากครูจะอนุญาตให้เท่านั้น

๒.๕.๒ พิธีกรรมในการแสดง



ภาพที่ ๒.๕๑ นายสุตจิตต์ พันธุ์สังข์ บูชาครูก่อนการแสดงโขนฉาก
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๗๕.



ภาพที่ ๒.๕๒ นายมนัส สงค์ประพันธ์
บูชาครูก่อนการแสดงโขนหน้าจอ
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๗๕.



ภาพที่ ๒.๕๓ นายราชมพ โพธิเวส ศิลปินแห่งชาติ
บูชาครูก่อนการแสดงโขนกลางแปลง
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๗๕.

พิธีกรรม เคล็ดกลาง หรือธรรมเนียมปฏิบัติที่ยึดถือกันมาในการแสดงโขน ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากประสบการณ์ จากคำสอนของครูอาจารย์ จากการสัมภาษณ์ศิลปินนักแสดงและจากเอกสารตำราที่เกี่ยวข้อง พบว่าพิธีกรรมในการแสดงมีความสำคัญและยึดถือปฏิบัติกันมาอย่างต่อเนื่อง ได้แก่

๒.๕.๒.๑ พิธีกรรมก่อนการแสดง การจัดการแสดงโขนถือเป็นเรื่องใหญ่ เพราะมีองค์ประกอบมากมาย จะต้องประสานงานกับทางเจ้าภาพว่าต้องการจะจัดการแสดงโขนเพื่องานอะไร เช่นเป็นงานเฉลิมฉลอง งานศพ วันเวลา สถานที่ และช่วงเวลา เพื่อจะกำหนดตอนที่แสดงได้ให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของเจ้าภาพหรือของงาน ลำดับต่อไปผู้รับผิดชอบต้องไปดูสถานที่ทำการแสดงเพื่อทำการปลุกโรงหรือทำเวทียโขน สถานที่สำหรับการแต่งตัว และสำรวจระยะการเดินทางที่จะไปยังสถานที่จัดงานนั้นๆ

การปลุกโรงโขนในสมัยก่อนเรียกว่า “ยกโรง” จะต้องดูทิศทางเช่นเดียวกับการปลุกบ้านเรือน ถ้าสถานที่เหมาะสมและเอื้ออำนวยจะต้องหันหน้าโรงไปทางทิศเหนือ หรือทิศตะวันออก ก่อนการลงหลักปักเสาจะต้องมีพิธีเช่นสรงบูชา เพื่อขออนุญาตเจ้าที่เจ้าทางหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เคารพนับถือ ณ สถานที่นั้นๆ เพื่อขจัดปัดเป่า ปัดรังควาน กันเสนียดและการกระทำย่ำยี แต่โบราณในเรื่องนี้ถือกันว่าถ้ามีการแสดงหลายอย่าง มีการแข่งขันประชันกันจะมีพิธีอาถรรพ์กลั่นแกล้งให้ฝ่ายตรงข้ามเสียเปรียบ จึงต้องมีการถอนอาถรรพ์ และแก้กันไว้ด้วย สถานที่แต่งตัวจะต้องมีโต๊ะสำหรับจัดวางศิระโขน พระ นาง ยักษ์ ลิง และศิระละคร เพื่อเป็นสักการะและเป็นมิ่งขวัญในการแสดงโดยมีการตั้งศิระละครอยู่ตรงกลาง ด้านขวาของครูเป็นที่วางศิระมนุษย์และลิง อันประกอบด้วยขมา มงกุฎ ศิระลิงพญาและเสนา ฯลฯ ด้านซ้ายของครูเป็นที่วางศิระของฝ่ายยักษ์ ทั้งพญายักษ์ ยักษ์ต่างเมือง และเสนายักษ์ ฯลฯ หันหน้าออกไปทางเดียวกัน หรือไปตามหน้าเวที ไม่นิยมจัดวางศิระให้หันหน้าชนกันและปะปนกัน (มีเรื่องเล่าว่าที่วังจันทร์เกษม (คือกระทรวงศึกษาธิการในปัจจุบัน) ซึ่งเป็นที่ตั้งกรมมหรสพเดิม ในคลังเครื่องโขนมีตู้ฝากระจกเป็นที่เก็บหน้าโขนและแบ่งเป็นฝักเป็นฝ่ายตามแบบอย่าง คราวหนึ่งมีใครอุตริยกหน้าภาชีซึ่งค้นไว้ตรงกลางแถวไปไว้ที่อื่น จะโดยเจตนาหรือหลงลืมไม่ตั้งใจก็ไม่ทราบ รุ่งขึ้นปรากฏว่าบานกระจกแตกเกือบหมด หน้าโขนตกลงมาฉีกขาดกระจัดกระจายบอบสลาย จอนหูกัก เขี้ยวยักษ์หลุด แต่โดยมากเป็นหน้าเสนากับสืบแปดมงกุฎ ส่วนมากหน้ายักษ์ชำรุดมากกว่าลิง มีคนที่อยู่ใกล้เคียงเล่าว่า ตอนกลางคืนได้ยินเสียงตึงตังโครมครามในห้องคลังเครื่องโขนเหมือนกัน แต่สำคัญว่าเด็กโขนคงแอบเข้าไปเล่นซ่อนหากันและไม่มีใครกล้าเข้าไปดู จนรุ่งเช้าจึงปรากฏเห็นปรากฏการณ์เช่นนั้น ขอบกลและประมาทหนัก) นอกจากการตั้งศิระครูและศิระยักษ์ลิงแล้ว การเก็บหรือวางเครื่องโรงทั้งเวลาแสดงและการเก็บในคลังเครื่องโขน นิยมแบ่งเป็นพวกและเป็นสัดส่วน เช่น อาวุธจะมีกระบองหรือในปัจจุบันอาจเป็นขี้เกียจไม้ที่สมควร ไม่ทิ้งเรี่ยราด และการขึ้นจอโขนบนยอดเสาจะมีการปักหางนกยูงไว้ที่เสาเพื่อเป็นสิริมงคลในปัจจุบันนี้เป็นส่วนใหญ่จะปักธงชาติไทยแทน

๒.๕.๒.๒ โหมโรง ก่อนการแสดงจะเริ่มหรือลงโรง ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงโหมโรง เพื่อเป็นการแสดงความเคารพต่อเทพเทวา ครูบาอาจารย์ เจ้าที่เจ้าทาง และเพื่อเป็นการประชาสัมพันธ์ว่าจะมีการแสดง เพื่อให้นักแสดงได้เตรียมตัว เมื่อจบเพลงโหมโรงจะได้เวลาเริ่มการแสดงแล้ว หรืออีกนัยหนึ่ง เป็นการตรวจความพร้อมของเครื่องดนตรีว่ามีพร้อมและความสมบูรณ์พร้อมที่จะบรรเลงประกอบการแสดง



ภาพที่ ๒.๕๔ พิธีไหว้ครูก่อนการแสดง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๒.๕๕ โหมโรงก่อนการแสดง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

เมื่อเริ่มโหมโรง ครูผู้ใหญ่จะมาทำการบูชาหน้าที่ตั้งศีรชะครู โดยเริ่มจากการจุดธูปเทียนที่หน้าครู เมื่อครูเริ่มจุดเทียน ปี่พาทย์จะเริ่มบรรเลงเพลงสาธุการไปพร้อมๆ กับการจุดเทียน ก่อนการพิธีบูชาครู เจ้าภาพจะต้องจัดพานดอกไม้ธูปเทียนพร้อมด้วยเงินกำนัลบูชาครู จำนวน ๖ บาท (หรือ ๑๒ บาท หรือ ๒๔ บาท ก็ได้) อีกประการหนึ่งที่สำคัญคือ เมื่อเริ่มเพลงโหมโรงผู้แสดงทุกคน หรือผู้เกี่ยวข้องไม่ว่าจะทำอะไรอยู่ในขณะนั้นจะต้องหยุดและนั่งลงหันหน้ามาที่ตั้งศีรชะครูและทำความเคารพ พร้อมกับบอกรัฐาณจิตขอพรบารมีต่างๆ ของแต่ละบุคคล แล้วจึงค่อยดำเนินการต่อไป สิ่งนี้เป็นที่หมายรู้ของบรรดาศิลปินทุกคน

๒.๕.๒.๓ การสวมศีรชะก่อนออกแสดง ถ้าเป็นผู้แสดงออกโรงครั้งแรกของผู้แสดง หรือเป็นการแสดงในงานสำคัญๆ ไม่ว่าจะเป็นตัวพระ นาง ยักษ์ ลิง จะให้ครูเป็นผู้สวมศีรชะให้เป็นปฐมฤกษ์ เพื่อเป็นสิริมงคลและเป็นขวัญกำลังใจ ระหว่างที่ครูสวมศีรชะให้จะต้องนั่งคุกเข่าประนมมือ (ธรรมเนียมปฏิบัติในปัจจุบันได้ลดน้อยถอยลงไปมาก)

๒.๕.๒.๔ เริ่มแสดงและขณะแสดง เมื่อจบเพลงโหมโรงจะเริ่มการแสดงหรือลงโรงตามจารีตหรือพิธีกรรมของการแสดงโขน ปี่พาทย์จะลงโรงหรือเริ่มบรรเลงด้วยเพลง “วา” ผู้แสดงก็จะออกโดยเริ่มจากผู้แสดงเป็นเสนาแล้วจึงเป็นตัวเอก ในการนั่งผู้แสดงต้องนั่งตามหลักของการแสดงจะไม่นั่งหันเท้าไปทางเจ้านาย และการหันเปลี่ยนข้างเท้าในการนั่งจะต้องเปลี่ยนพร้อมกันเพื่อความพร้อมเพรียงและสวยงาม ผู้แสดงเมื่อก่อนออกจากฉากหรือประตูการแสดงจะต้องหันไปที่ตั้งศีรชะครูเพื่อทำความเคารพครู ไหว้ขอพรขอบารมีและขอความสำเร็จในการแสดง อย่าให้มีความผิดพลาดและอุปสรรคใดๆ ไหว้ครูฝึกซ้อมและผู้กำกับการแสดง จึงออกแสดง อีกประการหนึ่งถ้าเป็นการแสดงถวายต่อหน้าพระที่นั่งเจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดิน หรือเฉพาะพระพักตร์เจ้านาย ผู้แสดง

เมื่อเดินออกไปจากฉากจะนั่งตามที่แล้วถวายบังคม รวมทั้งตัวเอกจะถวายบังคมข้างล่างแล้ว จึงค่อยลุกไปทำการแสดง หรือจะถวายบังคมบนเตียงนั่งก็ได้ เป็นการถวายราชสักการะหรือแสดงความเคารพหรืออีกทางหนึ่งของการปฏิบัติในปัจจุบันเมื่อเริ่มการแสดงผู้แสดงจะไปตั้งแถวลงนั่งถวายตัวพร้อมกันหมดก่อนการแสดง

ในการแสดงโขนหน้าจอ บางครั้งเวลา ๒๒.๐๐ น. จะต้องหยุดการแสดงเพื่อทำการฉาบฉวย หรือเผาจริง เพื่อให้เจ้าภาพพร้อมประกอบพิธีการจุดดอกไม้ไฟ และเมื่อจะมีการแสดงต่อปีพาทย์ต้องบรรเลงเพลงร่ำสามลาโดยมีความหมายเช่นเดียวกับการบรรเลงเพลงโหมโรง นอกจากนี้ ในการจัดชุดหรือตอนในการแสดงโขนนั้นไม่นิยมจัดชุดการแสดงที่มีการตายกลางโรงในการแสดงนั้นๆ จะต้องมีการแก้ไขพื้นคืนกลับมา แล้วจึงแสดงเข้าโรงต่อไป เช่นการแสดงโขนชุดศึกนาคบาศ ศักดิ์พระมาสตร์ ศักดิ์โหมกษศักดิ์ เป็นต้น หรือตอนทศกัณฐ์ล้ม (ล้มคือตาย) ไม่นำมาแสดงทั้งในอดีตและปัจจุบัน ทั้งนี้โดยมีความเชื่อว่า ถ้าแสดงตอนดังกล่าวจะทำให้เกิดอาเพศเหตุร้ายเกิดขึ้นไม่ว่ากับผู้แสดงหรือผู้เกี่ยวข้อง จึงไม่นำมาแสดง และในการใช้ถ้อยคำจะไม่ใช้คำว่า “ตาย” กับทศกัณฐ์ ซึ่งเป็นยักษ์ใหญ่และเป็นอสูรเทพบุตร จะใช้คำว่าทศกัณฐ์ล้ม ซึ่งครูโบราณจะรู้ความหมายในการใช้ถ้อยคำนี้ เช่นเดียวกับคำโบราณที่เรียกช่วงเวลตายว่า “ช่วงล้ม” เพราะช่วงเป็นสัตว์ตัวใหญ่และเป็นสัตว์ที่เป็นมงคล

นอกจากพิธีกรรมหรือเคล็ดลางดังกล่าว ยังมีข้อห้ามอยู่หลายประการในขณะแสดง เช่น ห้ามไปนั่งเล่นบนเตียงเมื่อยังไม่ถึงบท ห้ามเจาะทะลวงตาหรือแก้ไขหน้าโขนโดยลำพังต้องให้ครูจัดทำให้ ห้ามนำอาวุธ เช่น ศร พระขันธ์ กระบอง มาเล่นกันนอกการแสดง ห้ามข้ามอาวุธเครื่องโรงอุปกรณ์การแสดง และโกร่งสำหรับตีประกอบจังหวะ มีความเชื่อว่าเมื่อผู้แสดงเกิดเจ็บป่วยในขณะแสดง เช่น ปวดหัว ปวดท้อง แน่น จุก เสียด กะทันหันครูสันนิษฐานว่า “ผิดครู” ต้องขอขมาลาโทษ โดยจุดธูปเทียนบูชาที่หน้าครูพร้อมทั้งบอกเล่าแก้สับ ห้ามถอดศีรษะกลางโรงและขณะแสดง และในขณะแสดงหากมีข้อผิดพลาดอะไรเกิดขึ้น โดยจะตั้งใจหรือไม่ตั้งใจก็ตาม โดยเฉพาะปลายยอดชฎาหรือปลายยอดศีรษะของลิงเกิดหักหรือหลุดขึ้นมา ผู้แสดงจะต้องยังไม่ถอดศีรษะ จะต้องนำยอดหรือปลายชฎาในส่วนที่หักหรือหลุดนั้น มาให้ครูผู้ใหญ่ต่อให้ตามธรรมเนียมที่ปฏิบัติและสืบทอดกันมา โดยมีความหมายเพื่อเป็นการรับขวัญของผู้แสดงคนนั้น และเป็นสิริมงคลสมบูรณ์ครบดังเดิม

๒.๕.๒.๕ หลังเสร็จการแสดง เมื่อการแสดงโขนจบลง หรือโขนลาโรง ปีพาทย์จะบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีแล้วต่อด้วยเพลงกราวรา ผู้แสดงจะต้องหันมาที่หน้าศีรษะครูเพื่อแสดงความเคารพ ทั้งครูผู้ฝึกสอนและตัวผู้แสดงต่างก็ต้องมาขอสมาลาโทษซึ่งกันและกันตามลำดับอาวุโส เพราะถือว่าในขณะแสดงได้ล่วงเกินหรืออาจประมาทพลาดพลั้งไปบ้าง ผู้น้อยจะต้องเข้าไปหาผู้ใหญ่หรือผู้ที่อาวุโสกว่า ผู้ใหญ่จะต้องรับและกล่าวให้ศีลให้พร ซึ่งธรรมเนียมปฏิบัติในส่วนนี้ไม่ควรให้สูญหาย ควรรักษาและสืบทอดต่อไป เป็นวัฒนธรรมที่สำคัญของไทยเรา โดยเฉพาะในวงการศิลปินนักแสดง เป็นการแสดงออกซึ่งการเคารพเคารพระตามศักดิ์ศรีของศิลปินตามฐานะผู้ใหญ่และเด็ก ศิษย์และครู รุ่นพี่รุ่นน้อง โดยเฉพาะตัวตลกจะต้องปฏิบัติเช่นกัน เพราะขณะแสดงจะมี

การล่งเกิ้นกันมากทั้งกายและวาจา อีกประเภทหนึ่งผู้แสดงเป็นพาหนะ เช่น ครุฑ ช้าง ม้า ฯลฯ ส่วนใหญ่จะถูกตัวพระ ซึ่งเป็นเด็กกว่าหรือเป็นผู้หญิงขึ้นเหยียบ หรือแม้แต่การขึ้นลอยก็ถือว่าเป็นการล่งเกิ้นต้องขอสมาลาโทษกันตามธรรมเนียม ตลอดทั้งคนพากย์ นักดนตรี และผู้เกี่ยวข้อง

จารีตหรือธรรมเนียมปฏิบัติที่สืบทอดกันมา โดยมากจะเรียกขานกันเชิงเคารพนับถือ อย่างญาติสนิท เช่น เรียกครูผู้ใหญ่ว่าพ่อแม่ และท่านผู้ใหญ่เหล่านั้นก็ถือว่าผู้น้อยกว่าเสมือนลูกหลาน นับถือเคารพเป็นรุ่นพี่รุ่นน้อง เพราะถือว่าเป็นผู้ร่วมอาชีพเสมือนอยู่ในครอบครัวเดียวกันหรือเครือญาติกัน จึงต่างเคารพรักใคร่กันอย่างสนิทสนม การช่วยเหลือเจือจุน เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่มีต่อกันมาก ในวงการศิลปินโขนละคร ช่วยเหลือเสียสละทั้งร่างกายแรงทรัพย์ในคราวที่มีทุกข์ร้อนหรือเจ็บไข้ หรือมีกิจการงานต่างๆ

จากพิธีกรรมและเคล็ดกลางที่กล่าวมานี้ เป็นจารีตธรรมเนียมปฏิบัติ และเคล็ดกลางในการแสดงโขน อีกสิ่งหนึ่งที่เป็นที่น่านิยมในพิธีกรรม ธรรมเนียมปฏิบัติในการแสดงโขนคือ การแสดงความเคารพต่อครูบาอาจารย์ ทั้งที่เป็นสมมุติเทพที่ล่วงลับไปแล้วและที่ยังมีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งธรรมเนียมปฏิบัติและเคล็ดกลางต่างๆ ที่กล่าวไว้ยังถือเป็นแบบอย่างและรักษาสืบทอดต่อไป

บทที่ ๓

การแสดงโขน

ในการแสดงโขน มีลำดับการวางรูปแบบในการแสดงตามลำดับของการดำเนินเรื่องในแต่ละชุด แต่ละตอนของการแสดง คือ การเปิดเรื่อง การดำเนินเรื่อง และการปิดเรื่อง และองค์ประกอบสำคัญของการแสดงโขน ถือว่าเป็นศิลปะชั้นสูงของ “โขน” ที่ได้สืบทอดและพัฒนาการแสดงมาจนถึงปัจจุบัน

๓.๑ การเปิดเรื่อง

๓.๒ การดำเนินเรื่อง

๓.๓ การปิดเรื่อง

๓.๔ องค์ประกอบของการแสดงโขน

๓.๑ การเปิดเรื่อง

การแสดงโขน การเปิดเรื่องหรือการตั้งโรงด้วยตัวละคร ถือเป็นจารีตสำคัญ เป็นข้อบังคับที่ปฏิบัติสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน จะต้องตั้งด้วย “ตัวพระ” พระ หมายถึง ผู้ที่รับบทเป็นเทวดา มนุษย์ เป็นเพศที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้นำ ตามคตินิยมของความเชื่อของชาวเอเชียทั่วไป ซึ่งสันนิษฐานได้ว่า เกิดจากความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ ในขณะเดียวกันลีลาท่าทางของผู้แสดงเป็นพระ มีความสง่างาม ภูมิฐานน่าชม ประการหนึ่ง พระ นั้นถือว่าเป็น พระเอกของเรื่อง ถ้าหากไม่ตั้งตัวพระ อาจใช้การตั้งตัวยักษ์แทนได้นั้น ซึ่งเกิดจากคตินิยมเช่นเดียวกัน จารีตในการคัดเลือกผู้ประกอบพิธีไหว้ครูและครอบ เพราะลีลาทบาทตลอดจนท่าทางของตัวยักษ์ มีลักษณะที่สง่างาม ภูมิฐานเช่นกัน ผิดกับพระตรงที่มีความดุตันมากกว่าเท่านั้น ส่วน “ลิง” และ “นาง” นั้นไม่นิยม น่าจะเกิดจากความเชื่อที่ว่า “ลิง” เป็นเพียงพลบริวาร ส่วน “นาง” เป็นเพศอ่อนแอ เป็นเพียงผู้ตาม จึงไม่นิยมตั้งตัวโขน แต่บางครั้งในกรณีของตัวลิง ในการแสดงโขนที่กล่าวถึงเรื่องของลิงโดยเฉพาะ ก็อาจยกเว้นได้ แต่เท่าที่ผ่านมา “นาง” ในการแสดงโขน ไม่เคยปรากฏว่ามีการตั้งตัวโขน และยังเชื่อกันสืบมาว่า ถ้าตั้งนาง จะทำให้การแสดงทรุด หมายถึง ไม่ประสบผลสำเร็จในการแสดง ในกรณีตั้งตัวนางเมื่อเริ่มแสดงนี้ ในการแสดงละครสามารถปฏิบัติได้ เป็นจารีตที่เคร่งครัดเฉพาะการแสดงโขนเท่านั้น (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, ม.ป.ท.: ๕๗)

จากการสัมภาษณ์ นายดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ (๒๕๕๗ สิงหาคม ๒๗) และนายธีรภัทร์ ทองนิ่ม (๒๕๕๗ กันยายน ๑๘) ครูชำนาญการพิเศษ (โขน) ได้ให้ความเห็นว่า ตามจารีตของการแสดงต้องตั้งโรงด้วยตัวพระหรือตัวยักษ์ แต่ต้องคำนึงอีกว่าเล่นตอนอะไร อยู่ที่มีการวางบทด้วย เช่น การแสดงโขนของสมเด็จพระนางเจ้าฯ ชุดศึกกุ่มภกรรณ ตอนโมกขศักดิ์ เปิดเรื่องด้วยตัวยักษ์ (ทศกัณฐ์) บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด จูติสองพานร อภิกรณ์สองพานเรศ ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ อ่างทอง เปิดเรื่องด้วยตัวฤาษี โขนธรรมศาสตร์ เรื่องรามเกียรติ์ตอน นารายณ์ปราบหนุมาน

ถวายพล และทศกัณฐ์ยกرب เปิดเรื่องด้วยระบำสี่บท บทโขนโดยอาจารย์เสรี หวังในธรรม (ศิลปินแห่งชาติ) หลายเรื่อง เช่น หนุมานชาลสมร มารชื่อชื่อภิกเพก จะเปิดเรื่องด้วยเทพเจ้า คือ พระอิศวร เป็นต้น แต่ในปัจจุบันที่พบส่วนมากจะตั้ง “ยักษ์” เพราะจะเดินเรื่องได้ง่าย เพราะในการรบแต่ละครั้ง ส่วนใหญ่ฝ่ายเปิดศึกจะเป็นฝ่ายยักษ์ จะให้ตัวละครไหนไปรบ ดังนั้น การเปิดเรื่อง จะเปิดเรื่องด้วยตัวยักษ์ ลิง พระ นาง ตัวไหนก็ได้ สำคัญที่ว่าวันนั้นจะแสดงตอนอะไรไม่ถือว่าเป็น “การตั้ง” แต่เป็น “การเปิดเรื่อง”



ภาพที่ ๓.๑ เปิดเรื่องด้วยฉากพระอิศวร โขนตอนพาลีสอนน้อง
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

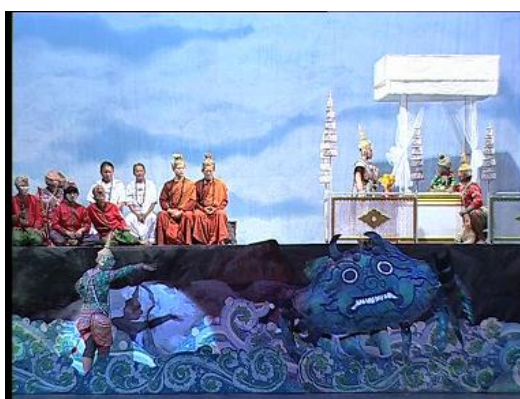


ภาพที่ ๓.๒ เปิดเรื่องด้วยตัวทศกัณฐ์ โขนตอนศึกอินทรชิต
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

๓.๒ การดำเนินเรื่อง

การแสดงโขนแต่โบราณมา นิยมเล่นเป็นตอนใดตอนหนึ่งของเรื่อง เช่น ตอนลักสีดา ตอนไมยราพณ์สะกดทัพ ตอนศึกพรหมาสตร์ ตอนหนุมานอาสา ตอนนางลอย ตอนโมกขศักดิ์ เป็นต้น ในปัจจุบันนิยมเอาแต่ละตอน ไม่จำเป็นต้องต่อเนื่องกันมาวางต่อบทในการดำเนินเรื่อง ในการแสดงแต่ละครั้ง เช่น การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด นารายณ์ปราบหนุมาน หนุมานถวายพล และทศกัณฐ์ยกرب (๓ ตอน) บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดหนุมานทุกจุด สีดาถูกลัก สามิภักดิ์สองเมืองพานร

รอนราพณ์ร้าย น่องนารายณ์ต้องศิลป์ (๕ ตอน) บทโขนของอาจารย์เสรี หวังในธรรม วางบทเจาะจงเรื่องราวของภิกษุ ดำเนินเรื่องตั้งแต่เทพเวสสุญาณจุติ (มาเกิดเป็นพิเภก น่องชายทศกัณฐ์) ลงมายังในลังกา – ภิกษุถูกขับ ภิกษุถวายสัตย์ ห้ามทัพ ปองสังหารชুবหอกกบิลพัท สิ้นสงคราม-ดวงใจทศกัณฐ์ เวสสุญาณคืนสวรรค์ (๗ ตอน) การแสดงโขนจะวางบทแบบใดก็ตาม กลวิธีในการดำเนินเรื่องคือ ทำความ ตั้งปมปัญหา แก้ไขปัญหาจนสำเร็จ หรือฝ่ายธรรมพ่ายแพ้ หรือยักษ์ตาย ในการดำเนินเรื่องจะต้องคำนึงถึงจารีตและขนบความงดงามในการร่ายรำฝีมือ การแสดงอารมณ์ของตัวละคร เช่น บทโกรธ บทรัก ตลกขำขัน ข้อคิด ซึ่งผู้วางบทหรือผู้เขียนบท มีความสำคัญยิ่งต้องคำนึงถึง เพื่อให้การดำเนินเรื่องสนุกสนานและน่าติดตาม



ภาพที่ ๓.๓ โขนชุดพาลีสอนน้อง ตอนเตรียมสร้างองค์
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๔ โขนชุดพาลีสอนน้อง ตอนทรมพิ-ทราพา
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

๓.๓ การปิดเรื่อง

การปิดเรื่อง การแสดงโขนในแต่ละตอนหรือแต่ละชุดต้องเป็นไปตามจารีต จบหรือปิดเรื่องจะมี ๒ รูปแบบ คือ จบลงด้วยความสุข เช่น ฝ่ายพระรามชนะศึกในแต่ละครั้ง การคลี่คลายปัญหาหรือสถานการณ์ เช่น ตอนนางลอย พบว่าศพนางสีดาแท้จริงคือนางเบญกายแปลงมา และจบลงด้วย

ความเศร้า ความทุกข์ ความพ่ายแพ้ และความตายของฝ่ายยักษ์หรือฝ่ายทศกัณฐ์ เช่น ตอนหนุมาน ชุกล่องดวงใจ ทศกัณฐ์รู้ตัวเองว่าเสียรู้ถึงและต้องตายในที่สุด เป็นต้น โขนในรูปแบบของการแสดงจะ จบด้วยตอนยกรบเป็นส่วนใหญ่ เพราะได้แสดงถึงวิธีการต่อสู้ของตัวละคร พระ ยักษ์ และลิง ซึ่งฝ่ายยักษ์จะเป็นฝ่ายแพ้ในการรบแต่ละครั้ง



ภาพที่ ๓.๕ นางเบญกายแสร้งตายลอยน้ำมา
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๔.



ภาพที่ ๓.๖ นางเบญกายคืนร่างเดิมเหาะหนี
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๔.



ภาพที่ ๓.๗ ปะทะทัพ “ยกรบ” ทศกัณฐ์เป็นฝ่ายพ่ายแพ้
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๔.

๓.๔ องค์ประกอบของการแสดงโขน

การแสดงโขน เป็นนาฏกรรมชั้นสูง เป็นแหล่งรวมความงามของศิลปะหลายแขนง องค์ประกอบของการแสดงโขนอันเป็นแบบฉบับที่บรรพชนได้สร้างสรรค์ขึ้นจากภูมิปัญญา ได้สืบทอดและพัฒนาสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน มีดังนี้

๓.๔.๑ การแสดงเบิกโรง

๓.๔.๒ เรื่องที่แสดง

๓.๔.๓ บทโขน

๓.๔.๔ ดนตรีและเพลงที่ใช้บรรเลงเพลงขับร้อง

๓.๔.๕ ผู้แสดง

๓.๔.๖ ภาษาท่ารำในโขน

๓.๔.๗ ระเบ้าในโชน

๓.๔.๘ ตลกในโชน

๓.๔.๙ การแต่งกาย

๓.๔.๑๐ เครื่องโรง

๓.๔.๑๑ ฉาก

๓.๔.๑๒ โอกาสที่แสดง

๓.๔.๑ การแสดงเบิกโรง

การแสดงเบิกโรง เป็นการแสดงก่อนการดำเนินเรื่อง หรือการแสดงออกโรงครั้งแรก (พจนานุกรม, ๒๕๔๒: ๖๓๘) การแสดงที่ดำเนินเป็นเรื่องของไทย ไม่ว่าจะเป็นการแสดง หนึ่งใหญ่ โชน ละคร จะต้องมีการแสดงเบิกโรง ซึ่งเป็นประเพณีนิยมและความเชื่อถือแสดงสืบต่อกันมา การแสดงเบิกโรงที่ปรากฏในหนังสือที่เกี่ยวข้องทางการแสดง และจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ทางด้านนาฏศิลป์ไทย การแสดงเบิกโรงมี ๒ รูปแบบ คือ การแสดงหรือเล่นเป็นเรื่องและเบิกโรงด้วย ระเบ้า

เรื่องที่น่ามาเล่นเบิกโรงในโชนแต่โบราณ คือเรื่องที่ใช้เล่นเบิกโรงของหนึ่งใหญ่ ได้แก่ “จับลิง หัวค้ำ” และ “บ้องตันแทงเสือ” ต่อมานิยมเล่นเฉพาะ “จับลิงหัวค้ำ” ซึ่งมีเนื้อเรื่องโดยย่อว่า มีลิง ๒ ตัว ชื่อลิงขาวและลิงดำ อยู่ในป่าเดียวกัน ลิงดำเป็นลิงเกรงจึงมีการทะเลาะเกิดขึ้นอย่างเนืองๆ วันหนึ่งมีเรื่องทะเลาะจนถึงขั้นต่อสู้กัน ลิงดำสู้ลิงขาวไม่ได้ ลิงขาวจับมัดลิงดำมาพบพระฤาษี เมื่อได้ ไต่ถามได้ความแล้ว พระฤาษีก็ขอพิณทบาทโทษของลิงดำ พระฤาษีได้ให้โอวาทจนลิงดำสำนึกผิด จึงปล่อยลิงดำไป เรื่องลิงขาวลิงดำมีวิธีการเล่นและการพากย์ให้ข้อคิดข้อสอนใจ จึงนิยมนำมา แสดงเบิกโรงในการแสดงโชน



ภาพที่ ๓.๘ การแสดงชุดจับลิงหัวค้ำ

ที่มา: เชกศิริ กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ระเบ้าที่นำมาใช้ในการเบิกโรงของการแสดงโชนมี ๒ รูปแบบ ได้แก่ ระเบ้าที่มีเนื้อร้องและ ระเบ้าที่ไม่มีเนื้อร้อง

ระบำที่มีเนื้อเรื่อง ได้แก่ ระบำเรื่องชุด “นารายณ์ปราบหนทุก” และ ระบำเรื่องชุด “รามสูร-เมขลา” ระบำที่มีเนื้อเรื่องเจาะจงสำหรับบุคคล เหตุการณ์หรือในวาระโอกาสที่สำคัญ เช่น ในการแสดงโขนพระราชทาน “ร่ำอศิรวาทพระบาทยุคล” ร่ำเบิกโรงก่อนการแสดงชุดศึกกุฎกรรณ ตอน “โมกขศักดิ์” “ระบำนารายณ์เจ็ดปาง” ร่ำเบิกโรงก่อนการแสดงชุดศึกอินทรชิต ตอน “นาคบาศ” เป็นต้น



ภาพที่ ๓.๙ การแสดงเบิกโรงโขนหน้าจอ “นารายณ์ปราบหนทุก”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๑๐ เบิกโรง “ร่ำอศิรวาทพระบาทยุคล”
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๖.



ภาพที่ ๓.๑๑ เบิกโรง “ระบำนารายณ์เจ็ดปาง”
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

ระบำที่ไม่มีเนื้อเรื่อง คือการรำเบิกโรงตามการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ระบำที่นำสืบเนื่องกันมาในการเบิกโรงโขน คือ การแสดงชุดประเลง เป็นการรำคู่ผู้แสดง ๒ คน แต่งการยืนเครื่อง สวมศิระเทวดาลัน มือทั้งสองกำหางนกยูง รำตามหน้าพาทย์ เพลงโคมเวียงบ่าง เพลงกลมบ่าง แล้วออกด้วยเพลงขำนาญ ตามแบบแผนครุโบราณได้วางไว้



ภาพที่ ๓.๑๒ รำเบิกโรงชุด “ประเลง”

ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗: ๑๒.

๓.๔.๒ เรื่องที่แสดง

เรื่องที่ใช้ในการแสดงโขนคือ เรื่อง “รามเกียรติ์” เป็นเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ฉบับของไทย ในรัชกาลที่ ๑ และรัชกาลที่ ๒ เป็นหลัก ในการทำบทในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ฉบับของไทย แบ่งเป็น ๒ ภาค คือ ภาคสวรรค์ และภาคพื้นดิน รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ ดำเนินเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ เรื่องแบ่งออกเป็น ๓ ตอนใหญ่ ๆ คือ ตอนเหตุการณ์เบื้องต้น ตอนสงครามใหญ่ และตอนเหตุการณ์เบื้องปลาย

เหตุการณ์เบื้องต้น กล่าวถึงพวกอสูรทำความเดือดร้อนแก่มนุษย์และเทวดา เริ่มตั้งแต่เรื่อง หิรัญยกษ์ม้วนแผ่นดิน พระนารายณ์อวตารลงมาปราบ กำเนิดทศกัณฐ์ กำเนิดเหล่าวานร กำเนิดนางมณฑา กำเนิดพระราม พระพรต พระศัตรูด พระลักษมณ์ กำเนิดนางสีดา พระรามยกศรอภิเษกนางสีดา พระรามเดินป่า ๑๔ ปี พร้อมนางสีดา และพระลักษมณ์ นางสำนึกขางอุบายให้ทศกัณฐ์ พบนางสีดา และลักสีดาไปไว้กรุงลงกา



ภาพที่ ๓.๑๓ ภาพเขียนหิรัญยักษม้วนแผ่นดิน
ที่มา: www.bloggang.com. ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๑๔ การแสดงโขนหน้าจอตอนลักสีดา
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ตอนสงครามใหญ่ เริ่มตั้งแต่ พระราม พระลักษมณ์ ออกติดตามนางสีดา พลวานร
เข้าสวามิภักดิ์ พระรามจองถนนข้ามไปยังกรุงลงกา การทำสงครามระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ โดยมี
พิเภกคอยแก้ไขกลศึก ทศกัณฐ์ต้องสูญเสียญาติวงศ์พงศโยชไปทั้งหมด เชิญท้าวมาลีวราชว่าความ
จนถึง ทศกัณฐ์ล้ม



ภาพที่ ๓.๑๕ ยกรบ “สงครามระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์”
ที่มา: www.rakbankerd.com. ๒๕๕๗.

ตอนเหตุการณ์เบี่ยงปลาย มีสงครามต่ออีกเล็กน้อย พระรามระแวงความบริสุทธิ์นางสีดา สั่งประหารนางสีดา นางสีดาไปอยู่ป่ากับฤาษี ให้กำเนิดโอรส ต่อมาพระรามได้รู้สีพระองค์ว่าผิด ได้ออกไปติดตามนางสีดา พระอิศวรเกลี้ยกล่อมให้นางสีดาคืนดีกับพระราม รับนางสีดาคืนเมือง และได้ตั้งพิธีราชาภิเษก เสวยราชย์ในกรุงศรีอยุธยา

๓.๔.๓ บทโขน

กรมศิลปากรได้ฟื้นฟูและปรับปรุงศิลปะการแสดงโขนขึ้นใหม่ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ ในความคิดริเริ่มของนายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีอธิบดีกรมศิลปากร ท่านได้ดำเนินการซ่อมแซมโรงละครศิลปากร ที่ตั้งอยู่ทางด้านขวาของพระที่นั่งศิวโมกขพิมาน ในบริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร กำหนดจัดการแสดงโขนละครปีละ ๒ เรื่อง ในฤดูแล้งประมาณเดือนพฤศจิกายน ถึงเดือน พฤษภาคมในปีถัดไป การดำเนินการจัดการแสดงดังกล่าวเป็นไปตามขั้นตอนอย่างมีระบบ เริ่มตั้งแต่ ประชุมคัดเลือกบท แบ่งให้เป็นองค์ เป็นฉาก และมอบหมายให้ข้าราชการกองการสังคีตในขณะนั้น (ปัจจุบันสำนักการสังคีต) ที่มีความรู้ความสามารถเป็นผู้จัดทำบท บางเรื่องท่านก็ร่วมดำเนินการด้วย วิธีการจัดทำบทของกรมศิลปากร ยังใช้แนวทางการจัดทำบทตามแบบบทโขนพระราชานิพนธ์ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว คือ มีการแบ่งเป็นฉาก เป็นองค์ และมีการกำหนดให้ผู้แสดง ปฏิบัติ มีฉากเปลี่ยนตามท้องเรื่อง ดังบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ชุดต่างๆ ของกรมศิลปากร ที่ปรับปรุงบท ขึ้นใหม่จัดแสดง ณ โรงละครศิลปากร และโรงละครแห่งชาติ จากอดีตมาจนถึงปัจจุบัน มีการนำบทวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ พระราชานิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และบทคอนเสิร์ตเรื่องรามเกียรติ์ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และบทพากย์โขนสำนวนต่างๆ มาจัดทำเรียบเรียงเป็นบท ใช้ประกอบการแสดงโขนซึ่งประกอบไปด้วยบทพากย์ บทเจรจา และบทขับร้อง (กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๓๑)

ลักษณะบทโขนกรมศิลปากร (กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๓๒-๓๘) ประกอบด้วย

- บทพากย์และบทเจรจา จากศิลปะการแสดงโขนแบบเดิม
- บทขับร้อง ปรับปรุงตามลักษณะวิธีการแสดงละครใน มีการใช้คำขึ้นต้นเพื่อบอกฐานะของตัวละคร เช่น “เมื่อนั้น” ใช้กับตัวละครที่สูงศักดิ์ “บัดนั้น” ใช้กับตัวละครที่ต่ำศักดิ์ และ “มาจะกล่าวบทไป” ใช้กับตัวละครที่แสดงบทบาทเทพเจ้า มีการกำหนดชื่อเพลงร้อง เพลงหน้าพาทย์ไว้ในบท
- การแบ่งเนื้อเรื่องออกเป็นตอน เป็นชุด ระบุรายละเอียดเรื่องฉากและเทคนิคแสง สี เสียง จากศิลปะการแสดงละครดึกดำบรรพ์
- การเพิ่มการแสดงประกอบเนื้อเรื่อง คือ ระบำ หรือรำ ซึ่งเป็นแนวคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีอธิบดีกรมศิลปากร มอบหมายให้ผู้เรียบเรียงบทดำเนินการคิด และระบุไว้ในบทการแสดงอย่างชัดเจน เพื่อเพิ่มอรรถรสในการแสดง ทำให้มีการแสดงเพิ่มมากขึ้น บางชุดได้นำมาแสดงเป็นชุดเอกเทศ ซึ่งได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน อาทิ ระบำอู่ทอง ในการแสดงชุดพระราชมณเฑียร ระบำเรืองอรุณ ในการแสดงชุดศึกวิรุญจำบัง ระบำพรหมศาสตร์ ในการแสดงชุดพรหมศาสตร์ เป็นต้น

๓.๔.๓.๑ บทพากย์โขน เป็นบทกวีประเภทกาพย์ ไต่แก้ว กาพย์ยานีและกาพย์ฉกบั๊ว ตามจารีตของการพากย์โขนนั้น เมื่อผู้พากย์ พากย์จบไปบทหนึ่ง ผู้ตีกลองตะโพนจะตีทำให้ผู้ตีกลองทัดตีรับ ๒ ที ผู้ที่อยู่ในโรงโขนก็จะร้องรับพร้อมๆ กันว่า “เพี้ย” คำรับว่า “เพี้ย” นี้ ยังค้นหาหลักฐานไม่ได้ว่ามีที่มาจากอะไร ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้ใช้คำว่า “ชโย” แทนเฉพาะในตอนที่พากย์ชมรถหรือชมกระบวนทัพมนุษย์และวานร เพราะเชื่อว่าจะเกิดเป็นสิริมงคลในการยกทัพไปรบจะได้ชัยชนะแก่ฝ่ายศัตรู แต่การแสดงโขนในปัจจุบันก็กลับไปรับคำว่า “เพี้ย” เช่น เดิม ร้องคำว่า “ชโย” จะรับพร้อมกัน แล้วคำว่า “โห้ ๓ ครั้ง” ก่อนยกทัพมนุษย์และวานร

ตัวอย่างบทพากย์ที่แต่งเป็นกาพย์ยานี

ปางนั้นพระจักรี	ผู้ทรงศรีอยุธยา
ประทับ ณ พลับพลา	ณ ท่ามกลางพลากร

ตัวอย่างบทพากย์ที่แต่งเป็นกาพย์ฉกบั๊ว

อินทรชิตบิตเบียนกาอิน เหมือนนงค์อมรินทร์
ทรงคชเอรารัตน

ลักษณะของบทพากย์และโอกาสที่ใช้พากย์ แบ่งออกเป็น ๖ ประเภท คือพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา พากย์รถ พากย์ชมดง พากย์โธ่ พากย์บรรยาย พากย์เบ็ดเตล็ด

พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา ใช้พากย์ตอนเจ้าเมืองฝ่ายยักษ์ประทับที่ท้องพระโรง และตอนที่พระรามประทับในพลับพลา บทพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา มีทั้งกาพย์ยานีและกาพย์ฉกบั๊ว

บทพากย์เมือง ทศกัณฐ์นั่งเมือง

องค์ท้าวทศคีรี	ประทับที่พระแท่นทอง
แน่นนันทกุมภัณฑ์ผอง	สะพรั่งเตี้ยงเผ่าเรียงราย
ท้าวไทไฝระลึก	คะนึ่งนึกถึงเบญกาย
หลานขวัญซึ่งผันผาย	ไปยังราชอุทยาน
เพื่อพิศโฉมสีกา	ทัศนารูปนางคราญ
จำไว้ได้บันดาล	ดลจำแลงแปลงอินทรี
เหตุใดไฉนซ้ำ	ยังมีมาจากสวนศรี
ร้อนรุ่มกัลมณี	ระอุอัดถึงนันทดา

(บทโขนกรรมศิลป์การปรับปรุงแสดง พ.ศ. ๒๕๐๗)

พากย์รถ ใช้พากย์ตอนนายทัพทรงราชรถ รวมไปถึงการทรงช้าง ทรงม้า และทรงพาหนะอื่นๆ บทพากย์เป็นการชมพาหนะและนายทัพพร้อมไพร่พล บทพากย์รถส่วนมากจะแต่งเป็นกาพย์ฉกบั๊ว ใช้พากย์ได้ทั้งรถฝ่ายยักษ์และรถฝ่ายมนุษย์ คือ พระราม พระลักษมณ์

บทพากย์รุด ทศกัณฐ์ทรงราชรถ

เสด็จทรงรถทรงสงคราม แสงแก้วแวววาม
 กระจำงพรางพรายฯ
 พระที่นั่งบัลลังก์เลิศเจดนิยาย งอนระหงงาชาย
 ปลิวคว้างมากกลางเมฆาฯ
 เทียมราชสีห์เด่นแผ่นพา รถเลื่อนเคลื่อนคลา
 มากกลางชนัดจตุรงค์ฯ
 ดุมดังกังสดาลก้องกัง รีบรัดตัดตรง
 ไปยังสนามยุทธนาฯ

พากย์รุด พระราม พระลักษมณ์ ทรงราชรถ

เสด็จทรงรถแก้วแพรวพราย พริ้งพร้อมนิกาย
 นิกรพลพานรินทร์ฯ
 ทัพหน้าวานรชิตจีน ทัพหลังกบินทร์
 พิชัยชมพุคราฯ
 ปีกป้องกองแซงซ้ายขวา ยกกระบัดตรวจตรา
 ได้ฤกษ์ให้เลิกทัพชัยฯ
 เหวายอกรอยไสว รีบเร่งคลาไคล
 ไปยังสนามยุทธนาฯ

(บทโขนชุดอัครราชามหาจักรีวงศ์ พ.ศ. ๒๕๔๘)

พากย์ชมดง ใช้พากย์ตอนชมป่าเขาลำเนาไพร และชมนกชมไม้ การพากย์ตอนต้น

บทเป็นทำนองเพลงชมดง ในตอนท้ายเป็นทำนองพากย์ธรรมดา

บทพากย์ชมดง พระราม พระลักษมณ์ และสีดาเข้าสวนพวาทอง
 รายเรียงเคียงแถวแนวพนม พระชี้ชวนชม
 ชมนกชมไม้รายเรียง
 เค้าโมงจับโมงมองเมียง คู่เค้าโมงเคียง
 เคียงคู่อยู่ปลายไม้โมง
 ลางลึงลึงคว่ำดาโยง ทกห้อยหางโก่ง
 โลดเล่นอยู่หว่างลางลึง
 ชิงชันนกชิงกันสิง รังใครใครชิง
 ชิงกันจับกิ่งชิงชัน
 ไม้พยูงยูงเหยียบยืนยัน รังใครใครชิง
 หันเหยียบเล็บไต้ไม้พยูง
 ยางสูงสูงสุดสูง นกกวักกวักฝูง

ผู้งักจับพลอดยอดยาง

กาหลงกลางไถ่นาง

นางกาหนีพลาง

พรางตันพฤษภาคาหลง

เมี่ยงมอญกไม้นาง

ทั้งสามพระองค์

ทรงสุขเกษมเปรมกมล

(บทโขนชุดพระพิราพ พ.ศ. ๒๕๒๗)

พากย์บรรยาย ใช้เวลาบรรยายความเป็นมาของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง

บทพากย์บรรยาย สองกองคอยเหตุออกลาดตระเวนรอบกรุงลงกา

ลองกองคอยเหตุสุรา

ตระเวนแนวพนา

ใกล้ที่สนามราวี

แลเห็นบรรลัยจักรยักษ์

ถูกพวกไพร่

สังหารชีวันบรรลัย

ทั้งพลย่อยยับทัพชัย

ม้ารถแหกไป

มิได้เหลือกลับพารา

ตกใจแพบวยชีวา

ชวนกันโคลคลา

ไปเฝ้าจักรวรรดิสุริ

(บทโขนชุดศึกจักรวรรดิ พ.ศ. ๒๕๓๔)

พากย์เบ็ดเตล็ด ใช้พากย์ในโอกาสต่างๆ ไป เป็นเรื่องเล็กๆ น้อยๆ ที่ไม่เข้าประเภท

บทพากย์เบ็ดเตล็ดตอนหนุมาน องคต รับอาสาไปขโมยกลองดวงใจทศกัณฐ์

คล้ายคล้ายสองนายเหาะมา

พู่พองเมฆา

ด้วยฤทธิแรงแข่งศรี

ดั้นหมอกออกกลีบเมฆี

สองราชกระบี่

ก็เย็นระรื่นขึ้นบาน

เหาะรี่เร็วเกินเหินหาญ

ข้ามห้วยเหวธาร

พนัสพื้นไพรสมน

เข้าเขตลงกามณฑล

ลัดนิ้วเดียวดล

ให้ถึงอาศรมพระสิทธา

(บทโขนกรรมศิลป์การปรับปรุงแสดง พ.ศ. ๒๕๐๗)

บทเจรจา เป็นคำประพันธ์ประเภทร่ายยาว ใช้เป็นบทพูด หรือบรรยายอิริยาบถและ
ความรู้สึกนึกคิดของตัวโขน การเจรจาแบ่งออกเป็น ๒ แบบ ได้แก่ เจรจาตัน เจรจากระทุ้

เจรจาตัน คือ การเจรจาที่ผู้เจรจาต้องแต่งบทเจรจาด้วยตนเอง ไม่มีการแต่งบท
ไว้ก่อน การเจรจาแบบนี้ ผู้เจรจาต้องจดจำเรื่องราวที่เจรจาให้แม่นยำ และใช้ปฏิภาณแต่งถ้อยคำ
สัมผัสให้สละสลวยได้เนื้อความ

ตัวอย่าง บทเจรจาระหว่างพระรามกับพิเภก

สมเด็จพระรามสุริยวงศ์ทรงสดับ ว่าทศกัณฐ์เป็นนายทัพกำลังมากมา จะสังหารพิเภก อนุชาให้บรรลัย จึงดำรัสตรัสไปว่าดูก่อนโหราจารย์ อันตัวท่านเปรียบดั่งนัยนาและกระแสนิจิต จะปล่อยให้ทศกัณฐ์ขุนมารผลาญชีวิตหาได้ไม่ อย่าคิดพรั่นประหวั่นใจในเหตุการณ์ เราจะปกป้อง ผองภัยพาลมิให้อันตราย ดุราพระลักษมณ์เจ้าน้องชายผู้รักดี เจ้าจงตามเสด็จพี่ไปรบยักษ์ หน้าที่ของ เจ้าจงเฝ้าพิทักษ์โหราไว้ คอยระแวดระวังป้องกันภัยไว้ให้ดี อย่าประมาทอาจจะเสียที่แก่พวกพาล นี้แนะสุครีพบุตรพระสุริยานอย่าชักช้า จงรีบจัดโดยธำให้พร้อมไว้ เรากับพระลักษมณ์จักไปชิงชัยกับ ไฟรี จงจัดสรรให้ทันทั่วที่เกิดหนาขุนพานร

(บทโขนชุดหอกกบิลพัท พ.ศ. ๒๕๓๓)

เจรจาทะลุ คือ บทเจรจาที่มีผู้แต่งขึ้นไว้เป็นแบบฉบับเฉพาะตอน เรียกว่า “บททะลุ” ใช้ตอนที่ตัวโขนสนทนาโต้ตอบกัน เมื่อการแสดงโขนดำเนินมาถึงตอนที่มิบททะลุ ผู้เจรจาจะต้องเจรจาตามบททะลุ แต่อีกฝ่ายหนึ่งไม่ได้ท่องจำบททะลุ นั้น ก็จะเจรจาแบบด้นโต้ตอบ ไปตามสติปัญญาของตน ทำให้เป็นที่อับอายแก่กัน เพราะในการแสดงโขนถือว่าคนเจรจาจะต้อง ท่องจำบททะลุให้ได้ บททะลุมีอยู่หลายบทหลายตอน เช่น ตอนทศกัณฐ์สนทนากับพระราม ตอนทศกัณฐ์สนทนากับกุมภกรรณ ตอนพระรามกริ้วหนุมานในชุดนางลอย ตอนเข้าพระเข้านาง ตอน หนุมานตีทัพพระลักษมณ์ ฯลฯ เช่น

ตัวอย่าง บทเจรจาระหว่างทศกัณฐ์กับพระราม

ทศกัณฐ์ ชะชะพระรามงามผ่องละอองพัศตร์ ช่างเจรจาเยื้องยักนำหัวเราะ พุคก็ไม่งามความก็ ไม่เหมาะเลยสักนิด ก็ใครเล่าลักหญิงมีมิตรของเจ้ามาแนบ ช่างยกย่อนซ่อนแบาย เหมือนคำหยาบถ้าไม่เกรงจิตคิดกลัวบาปเจ้าจะบอบ เมื่อท่านว่าเราก็จะตอบท่าน สักหน่อย อันงามปลอดยดสร้อยสีดาโฉม เราเก็บได้จากป่าเอามาประโลมได้ปีเศษ บัดนี้โฉมเฉลาเยวเรศทรงครรรค์แก่จวนจะคลอด ป่านะนี้เล่าเขาคงทอดเตาไฟกอง ให้นวลนางเจ้าย่างทอง อยู่ออบแอบไฟจะชิมริมแลลบถลอกปอก หนังกี่จะพองท้อง ก็จะไม่ลอกเป็นลาย และนี่แนะพระรามไม่งามแฉะอย่างมเงา หน้อยจะผิดติดดอกเตา เติบเตาจะตะ จะเสียโหยงโพรงมันจะแยะพังเราสอน เหมือนน้ำหยดรดใบบอน ขอนเชื่อนแฉะ พอเอียงหน้อยก็จะหกตกลงแหมะจลงดคำโบราณ ท่านประเทียบ เปรียบไว้หม่นน้ำใจหญิงจริงนะเจ้า เมื่อผิวอยู่ผิวเกล้าประคองชิดพอชู้เกี้ยวประเดี้ยวจิตก็ เสียวชู้ ทั้งผิวงามไปตามชู้ภิรมย์ขึ้น ปลอຍให้ผิวเก่าเฝ้าสะอื้นเพียงอกแตกเจ้า อย่าหลงค้นหาเป็นบ้าเป็นแบกจะบอมบอบ จงยกทัพกลับไปขอคืนไปเขต หาเมีย งามอร่ามเนตรเสียใหม่ให้สมพัศตร์ สีดานะมันชั่วมีผัวยักษ์เสียแล้วนะเจ้า อันมีเมีย ลงเสียเค้าจางห่างเหิน นี่แนะมนุษย์หนุ่มไม่ได้อุ้มสีดาเดินเมินเสียเถิดนะพระราม

พระราม ชะน้อยยรีทศพัคค์หลักลงกามาเอ่ยพจน์ ช่างหวานชิตสนิทรสน้ำคำหนัก การุณเลิศ ประเสริฐศักดิ์ประสมสืบ กระแสข่าวสาวหีบเอาขึ้นมากล่าว จะขึ้นซื้อลื้อฉาวเขา รู้เหตุ วันเมื่อเจ้าเข้าไปหาสิดาเยาวเรศในสวนขวัญ เจ้าแจ่มจันทร์ก็ชี้หน้าด่าประจาน เจ้าก็ยังขึ้นประนมก้มกราบยอมกราบไหว้ ทำหน้าด้านสถานใดเราก็รู้ น้าอภัยศอดสู แสบบัดสี ยิ่งไหว้เขากยิ่งด่าไม่ปรานี ยังขึ้นดื้อเป็นกษัตริย์ขัตติยา พาให้เสียชื่อเสียง เดช ยังมีหน้ามากล่าวเหตุขึ้นอวดอ้าง ช่างไม่มีจิตคิดระคายหรือสิ้นยางละลายใจ เขาด่าเขาแข่งแก่งทำบ้าไปถอยออกมา เรานะรู้เรื่องของสุราตีเจียวละนะทศกัณฐ์

(บทโขนกรมศิลปากรปรับปรุงแสดง พ.ศ. ๒๕๐๗)

๓.๔.๓.๒ บทขับร้อง แต่เดิมการแสดงโขนจะดำเนินเรื่องด้วยการพากย์และเจรจา ดังนั้นการเปิดตัวโขนในอดีต จึงนิยมเปิดตัวโขนด้วยการใช้บทพากย์ที่เรียกว่า พากย์พลับพลา สำหรับ ตัวโขนฝ่ายมนุษย์ และพากย์เมือง สำหรับตัวโขนฝ่ายยักษ์ ส่วนเพลงร้อง ตลอดจนลีลาท่ารำประกอบ คำร้องในโขนนั้น ได้รับอิทธิพลมาจากละครใน ซึ่งปรากฏรูปแบบการแสดงอยู่ในโขนโรงใน ที่ดำเนิน เรื่องด้วยการพากย์ เจรจาแบบโขน และการขับร้องแบบละครใน ซึ่งรูปแบบการแสดงโขนประเภทนี้ เป็นรูปแบบการแสดงที่มีความงดงามในเรื่องของท่ารำ และมีความไพเราะในเรื่องของเพลงร้องที่ถือเป็นจารีตในการแสดงโขนมาจนถึงปัจจุบัน สำหรับการเปิดตัวโขนที่สำคัญทั้งฝ่ายยักษ์และฝ่ายพระ จะใช้เพลงซ้ำปีใน ซึ่งเป็นเพลงร้องเปิดตัวละครสำคัญของละครในมาใช้ และเพลงแสดงอารมณ์ตาม ท้องเรื่องอีก เช่น อารมณ์โกรธ อาจใช้เพลงนาคราช ลิงโลด สมิงทองมอญ หรือเพลงอื่นๆ ที่มี ท่วงทำนองรุกเร้ารวดเร็ว อารมณ์รัก เช่น เพลงไอ้โหม ไอ้ชาตรี ลีลากระทุ้ม ซึ่งมีท่วงทำนองช้าเยือก เย็น นอกจากนี้ยังมีเพลงซึ่งมีลักษณะกลางๆ ใช้ทั่วไป อาจเป็นความคิดรำพึงหรือดำเนินความ เช่น เพลงแขกต้อยหม้อ หุ้ม กระบอกทอง สาลิกาเขมร พรหมณ์เก็บหัวเหวน มอญรำดาบ กระบี่ลีลา ร่าย เป็นต้น เพลงเหล่านี้คงจะมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นส่วนใหญ่ สมัยนั้นเกิดเพลง ๒ ชั้นมากที่สุด เพราะมีการแสดงละครกันแพร่หลาย เพลงสมัยอยุธยาที่มีหลักฐานว่านำมาใช้ประกอบการแสดง เช่น เพลงต้อยรูป สารถี เทพลีลา แขกต้อยหม้อ แกลลพบุรี ธรณีร้องไห้ สร้อยเพลง ทะเลบ้า เป็นต้น เพลงเหล่านี้ เดิมเป็นเพลงบรรเลง แต่ภายหลังมีการบรรจุเนื้อร้องลงไว้ เช่นเดียวกับเพลงหน้าพาทย์ เชิดฉิ่ง กราว ระเบงกัน ระเบงโน้ต แผละฯลฯ ซึ่งได้บรรจุเนื้อร้องในภายหลังเช่นกัน

ตัวอย่างบทขับร้องตามพระรามออกนั้งพลับพลาวาราชการ

ร้องเพลงซ้ำปี

เมื่อนั้น	พระรามราชสุริยวงศ์ทรงศิลป์
เสด็จออกพลับพลาหน้าคิรินทร์	พลกระบิรินทร์นอนน้อมอยู่พร้อมเพรียง

ร้องเพลงแขกมอญ (รับทุกคำ)

พระคิดอ่านการศึกษา	จนเพลาสूरียันตะวันเที่ยง
--------------------	--------------------------

เสียงโห่จากในโรง

ได้ยินเสียงโห่ร้องก้องสำเนียง

พิภพเพียงพลิกคว่ำทำลาย – รับ

ร้องร้าย

จึงตรัสถามไหร่าว่าวันนี้

ฟังเสียงโยธีเห็นเหลือหลาย

อสุรทรงฤทธามาเป็นนาย

มิตรสหายหรือองค์เจ้าลังกา

(บทโขนกรมศิลป์ากร ชุดนาคบาศ พ.ศ. ๒๕๓๐)

๓.๔.๔ ดนตรีและเพลงที่ใช้บรรเลงและขับร้อง

๓.๔.๔.๑ ดนตรี วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน คือ วงปี่พาทย์ไม้แข็ง แบ่งออกเป็น ๓ ชนิด คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และปี่พาทย์เครื่องใหญ่



ภาพที่ ๓.๑๖ วงปี่พาทย์เครื่องห้า

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๓๖.

วงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วย

๑. ปี่ใน

๒. ระนาดเอก

๓. ซ้องวงใหญ่

๔. ตะโพน

๕. กลองทัด

๖. ฉิ่ง

(ปัจจุบันไม่ใช่ปี่นอก)



ภาพที่ ๓.๑๗ วงปี่พาทย์เครื่องคู่

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๓๗.

วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วย

- | | | |
|---------------|---------------|--------------|
| ๑. ปี่ใน | ๒. ระนาดเอก | ๓. ระนาดทุ้ม |
| ๔. ซ้องวงใหญ่ | ๕. ซ้องวงเล็ก | ๖. ตะโพน |
| ๗. กลองทัด | ๘. ฉิ่ง | ๙. ฉาบ |
| ๑๐. โหม่ง | | |

(ปัจจุบันใช้ไม่สิ้นนอก)



ภาพที่ ๓.๑๘ วงปี่พาทย์วงใหญ่

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๓๗.

วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ประกอบด้วย

- | | | |
|------------------|-------------------|---------------|
| ๑. ปี่ใน | ๒. ระนาดเอก | ๓. ระนาดทุ้ม |
| ๔. ระนาดเอกเหล็ก | ๕. ระนาดทุ้มเหล็ก | ๖. ซ้องวงใหญ่ |
| ๗. ซ้องวงเล็ก | ๘. ตะโพน | ๙. กลองทัด |
| ๑๐. ฉิ่ง | ๑๑. ฉาบ | ๑๒. โหม่ง |

(ปัจจุบันไม่ใช่ปี่ใน)

สำหรับกลองทัด โดยทั่วไปใช้ ๒ ลูก หากเป็นงานที่จัดขึ้นในวาระพิเศษ จะนิยมเพิ่มอีก ๑ ลูก เป็น ๓ ลูก แต่ก็มีระดับเสียงต่ำทั้ง ๓ ลูก นอกจากเครื่องกำกับจังหวะที่มีอยู่ในวงดนตรีแล้ว ในการแสดงโขนยังมีเครื่องตีที่สำคัญอีกชนิดหนึ่ง คือ “โกร่ง” ทำหน้าที่ตีให้จังหวะ ประกอบการแสดงตอนยกทัพของทั้งฝ่ายพลับพลาและฝ่ายลงกา เสียงโกร่งทำให้เกิดความหนักแน่น มีความรู้สึกเร่งเร้าและเกิดเสียงอีกที่กครึกโครม



ภาพที่ ๓.๑๙ โกร่ง

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๓๘.

แต่โบราณการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโขน มีแต่เพลงหน้าพาทย์บรรเลงประกอบกิริยา และใช้คำพากย์ – เจรจาเป็นการดำเนินเรื่อง การเล่าเรื่อง การพูดโต้ตอบ บอกถึงอารมณ์และกิริยาอาการของตัวโขนได้ ดังนั้นในการบรรเลงดนตรี จึงต้องมีวงบรรเลงประกอบการแสดงจำนวน ๒ วง วงหนึ่งเป็นฝ่ายพลับพลา อีกวงหนึ่งเป็นฝ่ายลงกา ต่อมาเมื่อเกิดการแสดงโขนโรงใน โขนหน้าจอ และโขนฉากจึงใช้วงดนตรีเพียง ๑ วง ปัจจุบันในการแสดงโขนที่จัดขึ้นในวาระพิเศษนิยมตั้งวงดนตรี ๒ วง ตามแบบโบราณ วิธีการบรรเลงเพลงจึงมีความแตกต่างกับการบรรเลงวงเดียว ดังนี้

การตั้งวง จะตั้งวงดนตรีไว้ด้านขวา ๑ วงและด้านซ้าย ๑ วง โดยจะบรรเลงสลับกัน เริ่มตั้งแต่การโหมโรงมหรสพหรือโหมโรงเย็น เริ่มที่วงดนตรีด้านขวา บรรเลงเพลงสาธุการ (วงดนตรีด้านขวาจะเป็นวงขึ้นก่อนเสมอ) วงดนตรีด้านซ้ายบรรเลงเพลงตะโหมโรง สลับกันไปดังนี้

รายชื่อเพลงโหมโรงมหรสพ

ชื่อเพลง	วงบรรเลง
๑. เพลงสาธุการ	วงปีพาทย์ (ด้านขวา)
๒. เพลงตระโหมโรง	วงปีพาทย์ (ด้านซ้าย)
๓. เพลงร่ำสามลา	วงปีพาทย์ (ด้านขวา)
๔. เพลงเข้าม่าน	วงปีพาทย์ (ด้านซ้าย)
๕. เพลงปฐุม ปลายเข้าม่าน ลา เสมอ	วงปีพาทย์ (ด้านขวา)
๖. เพลงร่ำ	วงปีพาทย์ (ด้านซ้าย)
๗. เพลงเชิด ๒ ชั้น	วงปีพาทย์ (ด้านขวา)
๘. เพลงเชิดชั้นเดียว – กลม	วงปีพาทย์ (ด้านซ้าย)
๙. เพลงชำนาญ	วงปีพาทย์ (ด้านขวา)
๑๐. เพลงกราวใน	วงปีพาทย์ (ด้านซ้าย)
๑๑. เพลงตันเข้าม่าน – ลา	วงปีพาทย์ (ด้านขวา)

สำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงก็เช่นกัน จะสลับกันบรรเลงวงละเพลง หรือหากเป็นการบรรเลงเพลงเชิดก็จะใช้วิธีการบรรเลงที่เรียกว่า “เชิดต่อตัว” เช่น วงดนตรีด้านขวา บรรเลงเชิดสองชั้น ตัวที่ ๑ วงดนตรีด้านซ้าย บรรเลงเพลงเชิดสองชั้น ตัวที่ ๒ แล้ววงดนตรีด้านขวา บรรเลงเพลงเชิดสองชั้น ตัวที่ ๓ สลับกันไปจนกระทั่งเปลี่ยนเพลง

๓.๔.๔.๒ เพลงที่ใช้บรรเลงและขับร้อง

ตามที่กล่าวแล้วว่าการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโขน แต่โบราณมีแต่เพลงหน้าพาทย์บรรเลงประกอบกิริยาอาการ และใช้คำพากย์-เจรจาเป็นการดำเนินเรื่อง ระดับเสียงที่ใช้คือเสียงกลางหรือทางกลาง จึงใช้ปี่กลางเป่าระดับเสียงตรงกับเสียงของผู้ชายที่ทำหน้าที่พากย์และเจรจา ต่อมาได้นำวิธีการบรรเลงขับร้องของการแสดงละครในมาใช้ในการแสดงโขน ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงจากเดิมไป โดยเพิ่มการบรรเลง-ขับร้องประกอบอารมณ์ตามเนื้อเรื่อง ทำให้ต้องเปลี่ยนระดับเสียงกลางมาเป็นระดับเสียงที่ใช้ปี่ในเป่า เพราะเสียงกลางมีระดับเสียงสูงไม่สะดวกกับเสียงร้องของนักร้องหญิง แต่ยังคงมีการพากย์และเจรจาดตามแบบแผนของการแสดงโขน ดังนั้น การบรรเลง-ขับร้องของการแสดงโขนที่นำวิธีการบรรเลง-ขับร้องอย่างการแสดงละครในเข้ามาประสม จึงมี ๒ ลักษณะ คือ

ลักษณะที่ ๑ เพลงที่ใช้บรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีเพียงอย่างเดียว

ลักษณะที่ ๒ เพลงที่ใช้บรรเลง – ขับร้องตามกิริยาอาการของผู้แสดง

ลักษณะที่ ๑ เพลงที่ใช้บรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีเพียงอย่างเดียว

เพลงที่ใช้บรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีเพียงอย่างเดียว หรือที่เรียกว่า “เพลงหน้าพาทย์” มนตรี ตราโมท (๒๕๔๕: ๔๕-๔๖) ได้อธิบายความหมายและคำจำกัดความของเพลงหน้าพาทย์ไว้ว่า เพลงหน้าพาทย์คือเพลงที่บรรเลงสำหรับประกอบกิริยาอาการ เช่น ยืน เดิน กิน นอน เกิดขึ้น สูญไปฯ ซึ่งมีอยู่ในเนื้อเรื่องที่บรรเลง เพลงเหล่านี้เป็นหน้าพาทย์ทั้งสิ้น เช่น

ปีพาทย์บรรเลงประกอบการเล่นโขน ตามกมุทธาภิเษกไปเฝ้าทศกัณฐ์ เมื่อคนเจรจาบอกเพลง “พญาเดิน” ปีพาทย์ก็ต้องทำเพลง “พญาเดิน” ตามคำบอกนั้น เพื่อประกอบกิริยาเดินของกมุทธาภิเษก

การบรรเลงประกอบเทศน์มหาชาติ เมื่อจบกัณฑ์นครกัณฑ์ ปีพาทย์จะต้องทำ “เพลงกลองโยน” แล้ว “เชิด” เพื่อประกอบการยกพลกลับเมือง ซึ่งมีอยู่ในเนื้อเรื่องการเทศน์กัณฑ์นครกัณฑ์เท่านั้น

เวลาพระสงฆ์ขึ้นธรรมาสน์ วงปีพาทย์จะต้องบรรเลงเพลง “สาธุการ” ประกอบกิริยาเคารพของบรรดาผู้ฟังธรรมตามประเพณี

ตัวอย่างทั้ง ๓ นี้ เพลงที่บรรเลง เรียกว่า เพลงหน้าพาทย์ ทั้งนี้ ส่วนเพลงที่มีได้ทำประกอบกิริยาในเรื่องถึงแม้จะต้องทำโดยหน้าที่ เช่น โหมโรง หรือรับร้อง เหล่านี้ มิใช่เพลงหน้าพาทย์

สำหรับการร่ำตามแบบนาฏศิลป์ในเพลงที่เรียกว่า “หน้าพาทย์” ผู้ร่ำจะต้องยึดถือทำนองเพลง จังหวะหน้าทับและไม้กลองของเพลงนั้นๆ เป็นสำคัญ ต้องร่ำให้มีที่เข้ากันสนิทกับ

ทำนองและจังหวะ มีความสั้นยาวพอดีกับเพลง เพลงหน้าพาทย์บางเพลงอาจไม่มีกำหนดความสั้นยาวแน่นอน เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว และเชิด เป็นต้น ถ้าหากผู้ร้องต้องการจะหยุดหรือเปลี่ยนเพลง ก็จะต้องให้พอเหมาะกับประโยค หรือหน้าทับ หรือไม้กลองของเพลง จะร้องปองหน้าหรือเปลี่ยนแปลงไปตามความพอใจไม่ได้ เพราะฉะนั้นจึงเรียกเพลงเหล่านี้ว่า “เพลงหน้าพาทย์” เพราะถือการบรรเลงเป็นสิ่งสำคัญเป็นหลัก เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดง แบ่งเป็น ๒ ประเภท คือ

เพลงหน้าพาทย์ธรรมดาหรือสามัญ

เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง

เพลงหน้าพาทย์ธรรมดาหรือสามัญ ใช้บรรเลงประกอบกิจกรรมของตัวละครที่เป็นสามัญชน เป็นเพลงหน้าพาทย์ไม่บังคับความยาว การจะหยุด ลงจบหรือเปลี่ยนแปลง ผู้บรรเลงจะต้องดูท่าทำรำของตัวละครเป็นหลัก เช่น เพลงเสมอ เพลงเชิด เพลงเร็ว เพลงโอด เป็นต้น

เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ใช้บรรเลงประกอบกิจริยาของตัวละครผู้สูงศักดิ์หรือเทพเจ้าต่างๆ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ผู้ร้องจะต้องยึดทำนองและจังหวะของเพลงเป็นหลักสำคัญ เช่น เพลงบาทสกุณี เพลงพราหมณ์ออก เพลงตระนอน เพลงตระนิมิต เป็นต้น ทั้งนี้ต้องเลือกใช้ให้เหมาะสมตามฐานะของตัวละครด้วย

เพลงหน้าพาทย์นี้ หากแบ่งตามหน้าที่การนำไปประกอบการแสดงของตัวละคร ได้ดังนี้

๑) เพลงหน้าพาทย์ประกอบกิจริยาไป-มา ได้แก่

- เพลงเสมอ ใช้ประกอบกิจริยาการเดินทางระยะใกล้ ไปซ้ำๆ ไม่รีบร้อย นอกจากนี้ยังมีเพลงเสมอ ที่เป็นการใช้ประกอบกิจริยาไป-มา แต่ระบุเฉพาะเจาะจงกับผู้แสดง ดังนี้

- เพลงเสมอเถร ใช้ประกอบกิจริยาไป-มาของนักพรต ฤาษี
- เพลงเสมอข้ามสมุทร ใช้สำหรับพระรามยกกองทัพข้ามมหาสมุทรไปกรุงลงกา
- เพลงพราหมณ์เข้า ใช้ประกอบกิจริยาเดินเข้าสู่มณฑลพิธี เพื่อประกอบพิธีกรรม
- เพลงพราหมณ์ออก ใช้ประกอบกิจริยาเดินออกจากมณฑลพิธี
- เพลงพญาเดิน ใช้ประกอบกิจริยาไป-มาของตัวแสดงสูงศักดิ์
- เพลงกลองโยน ใช้ในกระบวนแห่ หรือการเดินทางขบวนทัพ ของพระมหากษัตริย์ที่

เคลื่อนย้ายไปอย่างซ้ำๆ

- เพลงกลม ใช้ประกอบกิจริยาไป-มาของเทพเจ้า เช่น พระนารายณ์ พระวิษณุกรรม
- เพลงเหาะ ใช้ประกอบกิจริยาไป-มาของเทวดา-นางฟ้า ด้วยกิจริยารวดเร็ว จะเป็นหมู่ หรือเดี่ยวก็ได้

- เพลงโคมเวียน ใช้ประกอบกิจริยาการเดินทางในอากาศของเทวดาและนางฟ้าอย่างเป็นหมวดหมู่มีระเบียบ

- เพลงแผละ ใช้ประกอบกิจริยาไป - มาของสัตว์มีปีก เช่น พญาครุฑ
- เพลงซุบ ใช้ประกอบกิจริยาไป - มาของตัวละครต่ำศักดิ์ เช่น นางกำนัล

- เพลงเชิด ใช้ประกอบกิจกรรมการเดินทางระยะไกล ไป – มาอย่างรีบร้อน หรือใช้ในการต่อสู้รบกันก็ได้

๒) เพลงหน้าพาทย์ประกอบการยกทัพ เป็นเพลงสำหรับประกอบการตรวจพลก่อนการเคลื่อนทัพ ได้แก่ เพลงกราวนอก เพลงกราวใน

เพลงกราวนอก มีทำนองไปในทางเสียงสูง หรือที่เรียกว่า “ทางนอก” มีทำนองและจังหวะไม้กลองค่อนข้างกระชั้น ให้ความรู้สึกเร้าเรง อีกเหิม เป็นสง่า แต่เป็นไปด้วยความมั่งคั่งและแคล่วคล่องว่องไว จึงใช้สำหรับประกอบการตรวจพลของฝ่ายมนุษย์และวานร

เพลงกราวใน มีทำนองไปในทางเสียงต่ำ หรือที่เรียกว่า “ทางใน” เสียงกังวานกว้าง มีทำนองและจังหวะไม้กลองห่างและหนักแน่น ให้ความรู้สึกเกร็งกล้าดุดัน จึงใช้สำหรับประกอบการตรวจพลของฝ่ายอสูร

เพลงปฐม ใช้สำหรับจัดทัพของแม่ทัพนายกอง เช่น สุครีพ

๓) เพลงหน้าพาทย์ประกอบการต่อสู้และติดตาม ได้แก่

เพลงเชิดกลอง ใช้สำหรับการยกทัพ การต่อสู้ทั่วไป

เพลงเชิดนอก สำหรับการต่อสู้หรือการไล่ติดตามของตัวละครที่ไม่ใช่มนุษย์ เช่น หนุมานไล่จับนางสุพรรณมัจฉา หนุมานไล่จับนางเบญกาย

เพลงเชิดฉาน ใช้สำหรับตัวละครที่เป็นมนุษย์ไล่ตามสัตว์ เช่น พระรามตามกวาง

เพลงเชิดฉิ่ง ใช้สำหรับการค้นหา การไล่หนีตามจับ ประกอบการรำก่อนที่จะใช้อาวุธสำคัญหรือก่อนกระทำการกิจสำคัญ

๔) เพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีศักดิ์สิทธิ์และการแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ ได้แก่

เพลงร่ำ ใช้ทั่วไปในการสำแดงเดชหรือแสดงปรากฏการณ์โดยฉับพลัน

เพลงตระบองกัน ใช้สำหรับแสดงอิทธิฤทธิ์ ประสิทธิ์ประสาทให้เกิดผล

เพลงตระนิมิต ใช้สำหรับการแปลงกาย ชุบคนตายให้ฟื้น หรือทำให้บังเกิดขึ้น

เพลงคูกุพาทย์ ใช้สำหรับการแสดงอิทธิฤทธิ์หรือเหตุการณ์อันน่าสะพรึงกลัว

เพลงสาธุการ ใช้ประกอบพิธีศักดิ์สิทธิ์ เช่น ตอน พิเภกสวามิภักดิ์

๕) เพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงอารมณ์ทั่วไป ได้แก่

เพลงกราวรำ ใช้สำหรับการแสดงความหมายยินดี สมหวังหรือเยาะเย้ย หรือแสดงความสุขสนานเมื่อได้ชัยชนะ

เพลงฉุยฉาย ใช้สำหรับแสดงความภูมิใจในความงามของตน

เพลงโอด ใช้สำหรับแสดงการร้องไห้ เสียใจ

เพลงทยอย ใช้สำหรับการแสดงอารมณ์เสียใจ เศร้าใจ ในขณะที่เคลื่อนที่ไปด้วย เช่น เดินพลางร้องไห้พลาง

เพลงโลม ใช้สำหรับ เกี้ยวพาราสี การเล้าโลมด้วยความรัก

ลักษณะที่ ๒ เพลงที่ใช้บรรเลง-ขับร้องตามกิริยาอารมณ์ของผู้แสดง

เพลงที่ใช้บรรเลง-ขับร้องตามกิริยาอารมณ์ของผู้แสดง จะมีใช้เฉพาะการแสดงโขนโรงใน โขนหน้าจอ และโขนฉาก เพลงที่ใช้ในลักษณะนี้ จะใช้วิธีการที่เรียกว่า “บรรจุเพลง” โดยพิจารณาจากบทประพันธ์ว่าควรใช้ทำนองเพลงอะไร เพื่อผู้ขับร้องจะต้องใส่อารมณ์ ความรู้สึกให้เหมาะสมกับบทการแสดงนั้น สำหรับเพลงที่ใช้ตอนเริ่มการแสดงโขนมี ๓ ลักษณะ คือ อาจเริ่มด้วยเพลงซ้ำปี หรือเพลงยานี หรือเพลงอัตร่า ๒ ชั้น แล้วแต่ความเหมาะสมของเนื้อเรื่อง

เพลงซ้ำปี

เมื่อวงปี่พาทย์บรรเลงโหมโรงมหรสพหรือโหมโรงเย็นเสร็จแล้ว เมื่อจะเริ่มการแสดงวงปี่พาทย์บรรเลงเพลงว่า หลังจากนั้น การแสดงส่วนใหญ่จะเริ่มด้วยเพลง “ซ้ำปี” เป็นเพลงแรกซึ่งจะใช้เฉพาะตัวพระ (ฝ่ายพลับพลา) หรือตัวยักษ์ (ฝ่ายลงกา)

ตัวอย่างเพลงซ้ำปี ของทศกัณฐ์ จากบทโขน ชุตม์ยราพล์สะกดทัพ

องค์ที่ ๑ ประเดิมศึกลงกา

ฉาก ท้องพระโรง ในกรุงลงกา

- ตัวละครมี ทศกัณฐ์ มโหธร เปาวนาสุร นนยวิก และวายุเวก พร้อมด้วยเสนาอำมาตย์ -
สมมติเป็นเวลากลางวัน

-ปี่พาทย์ทำเพลงว่า-

เปิดม่าน

(เสนาศลานออกจากหลังฉากซ้ายขวาเป็นคู่ ๆ ไปพร้อมกัน)

(ทศกัณฐ์ออกแล้วขึ้นประทับบนราชาสน)

-ร้องเพลงซ้ำปี-

เมื่อนั้น	องค์ท้าวทศพัตรัยกษี
ประทับเหนือสิงหาสน์รูจี	อสุรีอาวรณ์ร้อนรน

-ร้องเพลงขอมใหญ่-

ครั้นก่อนหนุมานเผาผลาญเมือง	องคตก่อเรื่องโกลาหล
ข้าสคูรีพหักฉัตรรดกัมพล	อภัยศเป็นพันพันทวี

ฯลฯ

-เพลงยานี-

หากมิได้เริ่มด้วยบทของฝ่ายพระ หรือฝ่ายยักษ์ เป็นบทของเทพเจ้า หรือฤาษี จะใช้ “เพลงยานี” ซึ่งเป็นเพลงที่จะใช้เฉพาะบทของเทพเจ้า หรือฤาษี

ตัวอย่าง บทการแสดงที่เริ่มด้วยเพลงยานี

บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุต พาลีสอนน้อง

-ปี่พาทย์ทำเพลงว่า-

(เทวดา นางฟ้า พระอิศวร พระอุมา พระนารายณ์ออก)

- ร้องเพลงยานี-

เมื่อนั้น	พระอิศวรบรรณาถา
เสด็จออกทเวสสา	พร้อมคณาเทพเจ้าเหล่าอมร
ฯลฯ	

เพลงอัตรา ๒ ชั้น

หากมิได้เริ่มด้วยบทของตัวละครฝ่ายพระ ฝ่ายยักษ์ หรือบทของเทพเจ้า หลังจาก
ปีพาทย์ทำเพลงวา แล้วก็จะใช้เพลงอัตรา ๒ ชั้น บรรเลงตามบทของตัวละคร

ตัวอย่าง บทการแสดงที่เริ่มด้วยเพลง ๒ ชั้น

บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด มณโฑเทวี

ฉาก อาศรมพระฤาษีทั้ง ๔

(จัดฉากเป็นอาศรมพระฤาษีกลางป่า มีแท่นที่นั่งสำหรับฤาษี ๔ องค์
กับมีอ่างน้ำนมขนาดใหญ่ให้นางกบกระโดดลงไปนอนตายได้)

-ปีพาทย์ทำเพลงสิงโต-

(นางนาคองค์นาคาออกเวทีล่าง)

-ร้องเพลงสิงโต-

เมื่อนั้น	นางอนงค์นาคาโฉมศรี
อยู่ยังพิภพนาคิ	เทวีคิดแค้นพระสิทธา
ฤาษีทั้งสี่เจ้ากรรม	ทำให้ได้อายชายหน้า
แม่นรู้ถึงองค์พระบิดา	จะม้วยด้วยอาญาพระภูไนย

ฯลฯ

แต่การแสดงส่วนใหญ่นิยมที่จะเริ่มด้วยเพลงซ้ำปี ซึ่งนิยมเรียกกันว่า เริ่มด้วย
“ตั้งพระ” (ฝ่ายพลับพลา) หรือ “ตั้งยักษ์” (ฝ่ายลงกา) เพลงที่ใช้ประจำในการแสดงโขนอีกชนิดหนึ่ง
คือ เพลงร้าย หรือร้องร้าย เป็นเพลงที่ใช้ดำเนินเรื่อง ให้เรื่องดำเนินไปด้วยความรวดเร็ว

ตัวอย่าง บท “ร้องร้าย”

- ร้องร้าย-

ถ้าแม่นดาบสนี่มีตาย	กูจะพ้นความอายนั้นหาไม่
จำจะฆ่าเสียให้บรรลัย	คิดแล้วขึ้นไปยังปฐพี

บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด มณโฑเทวี

นอกจากนี้ จะเป็นเพลงที่บรรเลง - ขับร้องประกอบกิริยาอารมณ์ แบ่งได้ ดังนี้

- เพลงที่ใช้ในพิธีการ ความเป็นมงคล ใช้เพลงเวสสุกรรม เพลงแขกบรเทศ เพลง
เทวาประสิทธิ

- เพลงที่ใช้อารมณ์เศร้า ใช้เพลงบังใบ เพลงกบเต้น เพลงตะนาว เพลงโอลาว เพลง
แขกลพบุรี

- เพลงที่ใช้ในอารมณ์โกรธ ใช้เพลงนาคราช เพลงลิงโลด เพลงลิงลาน
- เพลงที่ใช้ในอารมณ์รัก ใช้เพลงลีลากระทุ่ม เพลงคลื่นกระทบฝั่ง โอ้โลม
- เพลงที่ใช้ในอารมณ์ดีใจ สนุกสนาน ใช้เพลงแขกประเทศ เพลงกราวรำ เพลง

สีนวล

ฯลฯ

เพลงที่นำมาใช้บรรเลง-ขับร้องประกอบกิริยาอารมณ์นี้มีวิธีการปฏิบัติเป็น ๓ ลักษณะ คือ

- การขับร้อง ที่เรียกว่า “ต้นบทและลูกคู่”
- การขับร้องเดี่ยว
- การขับร้องหมู่

การขับร้อง ที่เรียกว่า “ต้นบทและลูกคู่” กล่าวคือ แบ่งผู้ขับร้องออกเป็น ๒ พวก คือ ๑. ต้นบท ๒. ลูกคู่

“ต้นบท” ทำหน้าที่ ร้องขึ้นต้นบทและร้องเดี่ยวไปจนหมดวรรคแรกของคำกลอน

“ลูกคู่” ทำหน้าที่ ร้องวรรคที่สอง ของคำกลอนนั้นต่อจากต้นบท

“ต้นบท” นั้น จะร้องครั้งละ ๑ คน แต่ลูกคู่ต้องร้องให้พร้อมๆ กัน อย่างน้อย ๒ คน ขึ้นไป อย่างมากไม่ควรเกิน ๔ คน และการร้องลักษณะนี้จะใช้เฉพาะผู้หญิงขับร้องเท่านั้น วิธีการขับร้องลักษณะนี้จะมีทั้งการร้องราย และการขับร้องที่เรียกว่า การขับร้องประกอบอารมณ์ของเพลง แต่สำหรับผู้ชายจะขับร้องเพียงคนเดียว ไม่ใช้วิธีขับร้องแบบ “ต้นบทและลูกคู่” การขับร้องประกอบการแสดงนี้ นอกจากขับร้องเพลงได้ถูกต้องแม่นยำแล้ว ยังจะต้องรู้ท่าของตัวแสดงว่าควรจะร้องช้าหรือเร็วเพียงใด จึงจะเหมาะสมกับท่ารำของตัวแสดงนั้นๆ

อนึ่ง การร้องรายนั้นจะใช้ “กรับพวง” ตีให้จังหวะแทนการใช้ฉิ่ง โดยผู้ขับร้องจะเป็นผู้ตีกรับพวงด้วยตัวเอง กล่าวคือ ขับร้องไปแล้วก็ใช้กรับพวงตีที่ฝ่ามือกำกับจังหวะไปด้วย

๓.๔.๕ ผู้แสดง

การแสดงโขน สืบมาตั้งแต่โบราณ แบ่งประเภทของผู้แสดงโขนออกเป็น ๔ ฝ่าย คือ ตัวโขน ฝ่ายพระ ตัวโขนฝ่ายนาง ตัวโขนฝ่ายยักษ์ ตัวโขนฝ่ายลิง

๓.๔.๕.๑ ตัวโขนฝ่ายพระ จะมี ๔ ประเภท คือ **พระใหญ่** เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม ท้าวทศรถ พระราม **พระน้อย** เช่น พระพรต พระลักษมณ์ พระศัตรูด **พระเสนา** เช่น สุมันตัน และ **เสนาพระ** เช่น พวกไพร่พล

การแสดงโขนแต่โบราณ ตัวโขนฝ่ายพระ ทั้งพระใหญ่และพระน้อย ต้องสวมหัวโขน ต่อมาได้ปรับเปลี่ยนมาเป็นการสวมชฎาแทน ซึ่งชฎานั้นจะแตกต่างกันไปตามลักษณะสำคัญของตัวแสดง



ภาพที่ ๓.๒๐ การแต่งกายโขนพระราม พระลักษมณ์สวมหัว
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๒: ๑๐๕.

๓.๔.๕.๒ ตัวโขนฝ่ายนาง มี ๓ ประเภท คือ **นางตัวเอก** เช่น พระอูมา พระลักษมี พระสุรัสวดี นางสีดา **นางตัวรอง** เช่น นางตรีชฎา นางเบญกาย นางสุวรรณกันยุมา **นางก้านัล** เช่น นางค่อมกุกจี นางค่อม นางก้านัล

นอกจากนี้ ยังแบ่งตัวนางออกเป็น ๒ ลักษณะ คือ ลักษณะนางที่เป็น “นางกษัตริย์” ได้แก่ ตัวละครที่มีลีลาและอิริยาบถที่เรียบร้อย และลักษณะ “นางตลาด” ซึ่งจะมีกิริยาท่าทางในการใช้ท่ารำที่กระฉับกระเฉงว่องไว การแสดงโขนตัวนางไม่ต้องสวมหัวโขน จะสวมมงกุฎ หรือรัดเกล้า หรือกระบังหน้าตามฐานะของตัวละคร ยกเว้น นางยักษ์ฉิณี เช่น นางสำมนักขา นางกากนาสูร นางผีเสื้อสมุทร เป็นต้น



ภาพที่ ๓.๒๑ ตัวนางสวมมงกุฎนาง
ที่มา: www.bloggang.com, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๒๒ ตัวนางสวมรัดเกล้าเปลว
ที่มา: www.bloggang.com, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๒๓ ตัวนางสวมห้วยักษ์

ที่มา: chanapob.exteen.com, ๒๕๕๗.

๓.๔.๕.๓ ตัวโขนฝ่ายยักษ์ มี ๖ ประเภท คือ **ยักษ์ใหญ่** เช่น ทศกัณฐ์ **ยักษ์น้อย** เช่น พิเภก กุมภกรรณ อินทรชิต **ยักษ์ต่างเมือง** เช่น มัยราพณ์ แสงอาทิตย์ สัทธาสูร **ยักษ์เสนา** เช่น มโหธร เปาวนาสูร **เสนายักษ์** เช่น กาลสูร การุณราช สุกसार **เขนยักษ์** ได้แก่ พวกพลยักษ์



ภาพที่ ๓.๒๔ ยักษ์ใหญ่ “ทศกัณฐ์หน้าทอง”

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๒: ๗๕.



ภาพที่ ๓.๒๕ ยักษ์น้อย “พิเภก”

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๒: ๙๖.



ภาพที่ ๓.๒๖ ยักษ์ต่างเมือง “ไมยราพ”

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๒: ๕๔.

๓.๔.๕.๔ ตัวโขนฝ่ายลิง มี ๕ ประเภท คือ **พญาวานร** ได้แก่ ท้าวมหาชมพูพญากาหรือพาลี ชามพวราช สุครีพ หนุมาน องคต นิลพัท นิลนนท์ ชมพูพาน **ลิบแปดมงกุฏ** เช่น เกยุมายูร เกสรทมาลา ไวยบุตร **เตียวเพชร** เช่น โชติมุข ปังคลา มากัญจวิก ทวิพัท วาหุโรม **จิ้งเกียง** ไม่ปรากฏว่ามีกั้วและชื่ออะไรบ้าง **เขนลิง** ได้แก่ พวกพลลิง



ภาพที่ ๓.๒๗ ท้าวมหาชมพู

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๘๕.



ภาพที่ ๓.๒๘ พาลี

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๘๕.



ภาพที่ ๓.๒๙ สุครีพ

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๘๕.



ภาพที่ ๓.๓๐ หนุมาน

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๘๕.



ภาพที่ ๓.๓๑ นิลพัท

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๘๕.



๑ ไชยยามพรวณ



๒ เกสรพวงมาลา



๓ นิลป้าน



๔ นิลป้าน



๕ นิลเอก



๖ นิลราช



๗ เกตุร



๘ มาบูร



๙ วิสันดรวิ



๑๐ สุรเสน



๑๑ นิลชั้น



๑๒ มาสุนทกสร



๑๓ กุณิดัน



๑๔ ริมสพานว



๑๕ สัตพลี



๑๖ ไวยบุตร



๑๗ ไกมุก



๑๘ สุรกานต์

ภาพที่ ๓.๓๒ รวมภาพสืบทอดมรดก

ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗: ๑๑๓-๑๑๔.

๓.๔.๖ ทำรำพื้นฐานและภาษาท่ารำในโขน

ท่ารำ เริ่มต้น ในการแสดงโขน ต้องฝึกทักษะท่ารำพื้นฐานที่เป็นท่ารำ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง เริ่มตั้งแต่การฝึกหัดโขนเบื้องต้น ท่าโขนที่เป็นลักษณะเฉพาะ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง ท่าโขนในการรำเพลงหน้าพาทย์ ท่าโขนในการรำใช้บท

๓.๔.๖.๑ ท่ารำพื้นฐาน ท่ารำพื้นฐานของโขนเป็นการเตรียมพร้อมร่างกายและจิตใจ กระบวนในการฝึกเบื้องต้นของตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง (แต่ปัจจุบันตัวนางจะใช้ตัวนางของพวกละคร การฝึกที่พบในการเก็บข้อมูลมีเฉพาะ พระ ยักษ์ ลิง) ได้แก่ ตบเข้า ถองสะเอว เต็มเสา หกคะเมน หรือ ตีลังกา หักข้อมือ



ภาพที่ ๓.๓๓ ท่าพื้นฐานตัวลิง “ตบเข้า”

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ตบเข้า เริ่มปฏิบัติโดยให้ผู้เรียนนั่งพับเพียบ ดันหลังลำตัวตั้งตรง เปิดปลายคาง มองตรงไปข้างหน้า มือทั้งสองวางอยู่บนหัวเข่า เริ่มด้วยยกมือขวาขึ้นตบฝ่ามือบนเข่าขวานับ ๑ พร้อมยกมือซ้ายแล้วตบมือซ้ายลงบนเข่าซ้ายนับ ๒ พร้อมยกมือขวา ตบมือขวาลงเข่าขวานับ ๓ พร้อมยกมือซ้าย แล้วยัง ๑ จังหวะ แล้วตบเข้าสลับไป คู่มัจฉะให้คงที่ เพราะจังหวะสำคัญต่อการแสดงโขน



ภาพที่ ๓.๓๔ ท่าพื้นฐานตัวลิง “ถองสะเอว”

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ถองสะเเว เป็นท่าที่ปฏิบัติต่อจากท่าตบเข้า วิธีปฏิบัติคือนักเรียนนั่งพับเพียบในท่าเดิม มือทั้ง ๒ หยาย กำมือหักข้อมือขึ้น งอแขนให้ข้อศอกอยู่ห่างจากเอวประมาณ ๑ คืบ เริ่มต้นโดยการกระทุ้งศอกขวาเข้าข้างลำตัวด้านขวา เหวหลบศอกไปทางด้านซ้าย ลักคอไปข้างซ้าย ต่อจากนั้นกระทุ้งศอกซ้ายเข้าข้างลำตัวด้านซ้าย พร้อมกับหลบเอวไปทางด้านขวา ลักคอด้านขวาเป็นจังหวะ ๑ ๒ ๓ ยิ่งจังหวะเช่นเดียวกับการตบเข้า การถองสะเเวทำให้ผู้ฝึกหัดรู้จักการยกเยื้องลำตัว ยกคอ ยกไหล่ และช่วงเอวให้สัมพันธ์ไปตามจังหวะได้เป็นอย่างดี



ภาพที่ ๓.๓๕ ท่าพื้นฐาน “เต็นเสา”

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

เต็นเสา สำหรับโขนตัวพระมีการฝึกซ้อมเต็นเสาบ้าง แต่ไม่เหมือนโขนตัวยักษ์และตัวลิง วิธีปฏิบัติคือ ให้นักเรียนอยู่ในท่าเรียงต่อกันเป็นแถว จากนั้นกางขาย่อเข่าลง สันเท้าตรงกัน แยกปลายเท้าให้ขาทั้ง ๒ เป็นรูปสี่เหลี่ยม ลำตัวตั้งตรงเปิดคาง มือทั้ง ๒ ตั้ง หักข้อมือขึ้น เก็บนิ้วหัวแม่มือ ยึดแขนให้ตึงไปทางด้านหน้าขนานกับพื้น ต่อจากนั้นยกเท้าขวากระทีบลงให้ชิดเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายกระทีบลงชิดเท้าขวา แล้วยกเท้าขวาขึ้นกระทีบลงไป ยกเท้าซ้ายหนีบรอง ซึ่งต้องปฏิบัติอย่างรวดเร็ว วิธีปฏิบัตินี้เรียกว่า “ตะลิกติก” จากนั้นกระทีบเท้าซ้ายลง ยกเท้าขวาขึ้น ทำสลับเช่นนี้ไปเรื่อยๆ เรียกว่า “เต็นเสา” ประโยชน์ของการฝึกหัดเต็นเสา เพื่อให้ผู้ฝึกหัดมีกำลังขาที่แข็งแรงสามารถออกท่าทางในการเต้นโขนได้นาน โดยไม่รู้สึกลำบาก



ภาพที่ ๓.๓๖ ท่าพื้นฐาน “ถีบเหลี่ยมลิง”

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๓๗ ท่าพื้นฐาน “ถีบเหลี่ยมยักษ์”

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ถีบเหลี่ยม เป็นท่าที่ปฏิบัติต่อจากการเต้นเสา เฉพาะตัวยักซ์และตัวลิง ส่วนตัวพระนั้นนานๆ ปฏิบัติก็ได้ วิธีปฏิบัติคือให้นักเรียนอยู่ในท่าหันหลังพิงเสาหรือผนัง ย่อเหลี่ยม แปะเข้าออก ครูจะนั่งหันหน้าเข้าหาศิษย์ และใช้ฝ่าเท้าทั้ง ๒ ข้าง ถีบเข้าของผู้เรียน ค่อยๆ ดันออกไปจนเหลี่ยม แปะได้ที่ จากนั้นให้ผู้เรียนบิดตัวไปข้างซ้ายทีหนึ่ง ข้างขวาทีหนึ่ง แล้วยืดตัวขึ้น ครูใช้ฝ่าเท้าซ้ายที่หัวเข่าทั้งสองเพื่อให้เส้นคลาย ประโยชน์ของการถีบเหลี่ยมคือ ทำให้ผู้เรียนมีเหลี่ยมที่สวยงามตามแบบการแสดงโขน



ภาพที่ ๓.๓๘ ท่าพื้นฐาน “ถีบเหลี่ยม”

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ฉีกขา ใช้เฉพาะตัวลิง จะปฏิบัติต่อจากการถีบเหลี่ยม เมื่อถีบเหลี่ยมเสร็จครูจะให้ผู้ฝึกค่อยๆ กางขาทั้งสองข้างออกจากกัน จนกระทั่งนั่งลงกับพื้น โดยครูจะช่วยใช้ฝ่าเท้าทั้งสองข้างกดลงไปให้หัวเข่า พร้อมทั้งค่อยๆ ดันขาของผู้ฝึกให้แยกไปด้านข้างจนเป็นเส้นตรง กดหัวเข่าแนบกับพื้น ประโยชน์ของการฉีกขาทำให้ผู้ฝึกเกิดความคล่องตัว สามารถตีลังกา และแสดงท่าทางของโขนตัวลิงได้เป็นอย่างดี



ภาพที่ ๓.๓๙ ท่าพื้นฐาน “หกดะเมนหรือตีลังกา”

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๔๐ ทำพื้นฐาน “ตีลังกาหน้าแล้วกลับมายืน”

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๔๑ ทำพื้นฐาน “ตีลังกาพุ่งม้วนสามตัว”

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

หกดะเมนหรือตีลังกา ใช้เฉพาะโซนตัวลิง วิธีปฏิบัติคือให้ผู้ฝึกใช้ฝ่ามือทั้งสองยันกับพื้น จากนั้นถีบเท้าทั้งสองขึ้นไป ใช้ฝ่ามือยันให้เท้าติดกับผนัง เมื่อผู้ฝึกพอจะปฏิบัติได้ ก็ให้ผู้ฝึกปฏิบัติแบบเคลื่อนที่ โดยเท้าไม่ต้องติดผนัง ใช้วิธีเดิมด้วยมือแทน ต่อจากนั้นต้องใช้อุปกรณ์ช่วยในการหกดะเมนตีลังกา คือเบาะเพื่อช่วยให้เกิดความปลอดภัยขึ้น ผู้ฝึกจะฝึกตีลังกาไปข้างหน้าโดยวิ่งม้วนขึ้น แล้วถีบตัวส่งเท้าไปข้างหลัง ด้วยความเร็วและแรง ให้หมุนกลับมายืนได้ ผู้ฝึกฝึกตีลังกาหลังโดยยืนหันหลังย่อเข้าทั้งสองข้างกระโดดเหวี่ยงพลิกตัวไปข้างหลัง มือทั้งสองยันพื้นหมุนกลับมายืน นอกจากนี้ยังมีการตีลังกาเหวี่ยงตัวไปด้านข้าง และพุ่งตัวม้วนไปข้างหน้ากับพื้น ทำหกดะเมนหรือตีลังกา มีชื่อเรียกต่างกัันดังนี้

หกดะเมนหางไปข้างหลัง	เรียกว่า	ตีลังกาหกม้วน
หกดะเมนไปข้างหน้า	เรียกว่า	อันธพา
หกดะเมนหมุนไปข้างๆ	เรียกว่า	พาสูริน

ประโยชน์ของการฝึกหกดะเมนหรือตีลังกา เพื่อให้อวัยวะในร่างกายเกิดความยืดหยุ่น สามารถเคลื่อนไหวพลิกแพลงได้อย่างคล่องแคล่วว่องไว



ภาพที่ ๓.๔๒ ทำพื้นฐาน “หักข้อมือลิง”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๔๓ ทำพื้นฐาน “หักข้อมื่อยักษ์”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

หักข้อมือ ปฏิบัติได้ทั้งตัวพระ ตัวนาง ยักษ์ ลิง ตัวยักษ์จะหักข้อมือในขณะที่ถีบเหลี่ยม ส่วนตัวลิงจะหักข้อมือในขณะที่นกขา โดยให้ผู้ฝึกตั้งมือเหยียดแขนตึง ครูจะหักข้อมือให้ทั้งข้อมือซ้ายและข้อมือขวา ส่วนตัวพระและตัวนางครูจะหักข้อมือให้ก่อนจะฝึกหัดรำมาตรฐานต่างๆ ประโยชน์ของการหักมือคือ เมื่อผู้ฝึกตั้งวงในเวลาแสดง ข้อมือที่ได้รับการหักไว้จนคงที่ทำให้ดูงดงามเมื่อเวลาตั้งวงและตั้งมือ

ท่าโขนที่มีลักษณะเฉพาะพระ นาง ยักษ์ ลิง

ท่าสำคัญที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวโขน ขอยกตัวอย่างให้เห็นพอสังเขปดังนี้

ลักษณะเฉพาะ ตัวพระ ตัวนาง

การตั้งวง

วงบนหรือวงสูง ตัวพระ (มือซ้ายหรือมือขวาก็ได้) ตั้งมือหันฝ่ามือออกนอกปลายนิ้วอยู่ระดับศีรษะ นิ้วหัวแม่มืองอเข้าหาฝ่ามือเล็กน้อย ส่วนลำแขนงอเป็นลักษณะวงตัวนางหลบวงมาข้างหน้า ปลายนิ้วอยู่ประมาณปลายคิ้ว

วงกลาง ลักษณะตั้งวงเช่นเดียวกับวงบน แต่ลดวงลง ปลายนิ้วอยู่ระดับไหล่ ตัวพระ ตัวนาง ปฏิบัติเหมือนกัน

วงหน้า ส่งแขนไปด้านหน้า งอแขน ตั้งข้อมือ ปลายนิ้วสูงระดับปาก ตัวพระกันศอกออกเล็กน้อย ตัวนางเก็บศอกไว้ใกล้ลำตัว

วงล่าง โค้งลำแขนตั้งข้อมืออยู่ระดับขายพัก ตัวพระกันศอกออกเล็กน้อย ตัวนางเก็บศอกไว้ใกล้ลำตัว

ตัวอย่าง ลักษณะการวางท่ารำตัวพระ และ ตัวนาง



ภาพที่ ๓.๔๔ ลักษณะการใช้ “วง” ของตัวพระ
ที่มา: ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๕๖: ๑๓๑.



ภาพที่ ๓.๔๕ ลักษณะการใช้ “วง” ของตัวนาง
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๙๙.

การจีบมือ ให้ปลายนิ้วหัวแม่มือจรดที่ปลายข้อแรกของนิ้วชี้ อีกสามนิ้วที่เหลือกรีดกางตึงออกไปคล้ายรูปพัด ลักษณะการจีบมือ ได้แก่ จีบหงาย จีบคว่ำ จีบปรกข้าง จีบปรกหน้า และจีบหลัง

จีบหงาย หงายแขนและข้อมือที่จีบให้ปลายนิ้วชี้ขึ้นบน หักข้อมือเข้าหาลำแขน

จีบคว่ำ พลิกแขนคว่ำ ข้อมือที่จีบให้ปลายนิ้วชี้ลง หักข้อมือเข้าหาลำแขน
จีบหลัง ส่งแขนไปข้างหลัง คว่ำท้องแขนลง พลิกข้อมือที่จีบหงายขึ้นให้ปลายนิ้วชี้ขึ้นบน

จีบปรกหน้า ยกแขนและหักข้อมือให้จีบหันเข้าหาระดับกลางหน้าผาก

จีบปรกข้าง ยกแขนและหักข้อมือให้จีบหันเข้าหาแก้มศีรษะ



ภาพที่ ๓.๔๖ ลักษณะการใช้ “จีบหลัง”
ที่มา: www.oknation.net, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๔๗ ลักษณะการใช้ “จีบหงายและจีบปรกข้าง”
ที่มา: www.amon.thmy.com, ๒๕๕๗.

การใช้ส่วนเท้า แบ่งออกเป็น ๒ ลักษณะ คือ กระดกเท้า และยกเท้า

กระดกเท้า แบ่งเป็นกระดกหลัง และ กระดกเสี้ยว

กระดกหลัง มีลักษณะคือ ยกเท้าไปข้างหลัง โดยส่งเข้าไปถึงข้างหลังมากๆ หักข้อเท้าปลายนิ้วเท้าลงพื้น ย่อเข้าอีกข้างลง

กระดกเสี้ยว มีลักษณะคือ ยกเท้าไปด้านข้าง โดยส่งเข้าออกไปข้างลำตัว หักข้อเท้าให้ปลายนิ้วเท้าลงพื้น ย่อเข้าอีกข้างลง

ยกเท้า แบ่งเป็น ยกหน้า และ ยกข้าง

ยกหน้า มีลักษณะคือ ยกเท้าขึ้น ส้นเท้าอยู่ระดับครึ่งหน้าแข้ง หักข้อเท้าเข็ดปลายเท้าไปข้างหน้า ย่อเข้าอีกข้างลง



ภาพที่ ๓.๔๘ ตัวอย่างท่ารำการใช้ส่วนเท้า “ยกหน้า”

ที่มา: www.gotoknow.org, ๒๕๕๗.

ยกข้าง มีลักษณะคือ ยกเท้าขึ้น ส้นเท้าอยู่ระดับเข่า หักข้อเท้าเข็ดปลายเท้าไปด้านข้าง ย่อเข้าอีกข้างลง ตัวนางจะใช้ส้นเท้าที่ยกชิดติดไว้ได้เข่าที่ยืน เรียกว่า “เดี้ยวเท้า” ในการใช้ส่วนเท้า ตัวพระจะต้องก้มเหลื่อมหรือก้มเข่ารับท่าการใช้ส่วนขา ต่างไปจากตัวนาง



ภาพที่ ๓.๔๙ ตัวอย่างท่ารำการใช้ส่วนเท้า “ยกข้าง”

ที่มา: [valuablebook ๒.tkipark.ro.th](http://valuablebook.๒.tkipark.ro.th), ๒๕๕๖.

ลักษณะเฉพาะ ตัวยักษ์ ท่ารำของตัวยักษ์มีการประดิษฐ์กระบวนท่าทางไว้อย่างวิจิตรงดงามเช่นกันและมีลักษณะเฉพาะ เช่น

วงยักษ์ ลักษณะของการตั้งวงยักษ์ คือ จะตั้งวงเช่นเดียวกับตัวพระแต่การตั้งวงจะดูสูงและกว้างกว่าตัวพระ

ท่าเหลื่อมอัด ยืนกางขา ย่อเข่าลง ให้หัวเข่าทั้งสองแยกออก น้ำหนักอยู่ตรงกลาง

แม่ท่ายักษ์ มีแม่ท่าหลักอยู่ ๕ ท่า
ตัวอย่างลักษณะการวางท่าของตัวยักษ์



ภาพที่ ๓.๕๐ ลักษณะการวางท่าของตัวยักษ์
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๒๐.

ตัวอย่าง แม่ท่ายักษ์



ท่าที่ ๑



ท่าที่ ๒



ท่าที่ ๓



ท่าที่ ๔



ท่าที่ ๕

ภาพที่ ๓.๕๑ แม่ท่ายักษ์ ๕ ท่า

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๐๑.

ลักษณะเฉพาะ ตัวลิง

ท่ารำของตัวลิง มีการประดิษฐ์กระบวนท่าทางเฉพาะ และมีความแตกต่างอย่างวิจิตรงดงาม โดยนำเอาท่าในธรรมชาติของลิง (ลิงแสม) มาเป็นแบบ เช่น

วงลิง ปรากฏใช้ในท่าโขนของลิงเกือบทั้งหมด มีลักษณะดังนี้ นิ้วชี้เหยียดตั้ง งอนิ้วกลาง นิ้วนาง นิ้วก้อย เรียงลำดับจากสูงไปหาต่ำ ให้นิ้วเรียงชิดติดกัน นิ้วหัวแม่มืออเข้าหาฝ่ามือ ตั้งข้อมือขึ้น มือเข้าอก ปรากฏใช้ในท่าลิงเกือบทั้งหมด คือ คว่ำมือปล่อยมือห้อยลง ใหข้อมืออยู่กลางหน้าอก หุบข้อศอก ถ้าเข้าอกมือเดียว อีกมือหนึ่งจะตั้งวงลิง ถ้าเข้าอกสองมือ ปลายมือบนจะติดกับข้อมือล่าง

ท่าหย่อง ปฏิบัติได้สองข้าง แต่ต้องสลับมือกัน จัดอยู่ในชุดแม่ท่าออก ฉากจะใช้เป็นกิริยา “ท่ามอง” วิธีปฏิบัติยืนกางขา ย่อตัวลง ขาซ้ายตั้งเหลี่ยม ขาขวาหลบเหลี่ยมเปิด ส้นเท้าพอสสมควร มือทั้งสองงอ มือซ้ายอยู่ระดับหน้าอก มือขวาอยู่ระดับหน้าท้อง มือซ้ายอยู่บน ปลายนิ้วกลางข้างซ้ายจดข้อมือขวา หน้ามองซ้าย เอียงศีรษะขวา

แม่ท่าลิง มี ๗ ท่า

ท่าเกา มี ๗ ท่า

ตัวอย่าง ลักษณะการวางท่าของตัวลิง



ภาพที่ ๓.๕๒ ลักษณะการวางท่าของตัวลิง
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๒๖.

ตัวอย่างท่าเกาของลิง



เกาข้อมือ



เกาหัวเข่า



เกาสีข้างหรือเอว



เกาหัวไหล่



เกาคาง



เกาหัว



เกาข้อศอก

ภาพที่ ๓.๕๓ ท่าเกาลิง ๗ ท่า

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๐๒-๑๐๓.

๓.๔.๖.๒ ภาษาท่ารำในโขน

ภาษาท่ารำในโขน เป็นการใช้ท่าทางในการรำ และการเต้น กระบวนท่ารำต่างๆ นั้น จะใช้ท่ารำตามเพลงหน้าพาทย์ ตามบทร้อง ตามบทพากย์ และบทเจรจา ซึ่งเรียกว่า การรำบทหรือ การรำใช้บท

ภาษาท่า ที่ใช้ในการแสดงโขนและละคร จะคล้ายคลึงกัน แต่ในความเห็นของผู้วิจัย การใช้ภาษาท่ารำในโขนจะใช้มากกว่า เพราะผู้แสดงโขนต้องสวมหัวโขน ถึงแม้จะไม่สวม เช่น เทวดา ตัวพระ ตัวนาง ก็จะไม่เจรจาเองต้องมีคนพากย์เจรจาให้ การใช้ภาษาท่ารำในโขนตามรูปแบบของการแสดงแล้ว แบ่งออกได้เป็น ๕ ประเภทคือ

- ๑) ท่าทางที่ใช้แทนคำพูด เช่น รับ ปฏิเสธ สั่ง เรียก เป็นต้น
- ๒) ท่าทางที่แสดงออกเป็นอิริยาบถหรือกิริยาอาการ เช่น ยืน เดิน นั่ง นอน เคารพ เป็นต้น
- ๓) ท่าทางที่แสดงออกถึงอารมณ์ภายใน เช่น รัก โกรธ ดีใจ เสียใจ ร้องไห้ ร่าเริง เป็นต้น
- ๔) ท่าทางที่เป็นท่าประดิษฐ์ขึ้นตามความหมายของบทร้อง คำพากย์ และคำเจรจา ส่วนใหญ่นำมาจากท่ารำในแม่บท เช่น ยี่งใหญ่ (นภาพร) สวยงาม (เชิดฉิน) เทิดทูน (พรหมสีหน้า) เป็นต้น
- ๕) ท่าทางที่เลียนแบบสัตว์ ที่ปรากฏตามท้องเรื่อง เช่น กวาง ม้า ควาย ปลา นาค นก ครุฑ เป็นต้น

การใช้ท่ารำในการแสดงโขนมีหลักสำคัญ ๒ ประการคือ

รำหน้าพาทย์ คือการรำตามทำนองเพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงประกอบบทบาทของผู้แสดง ไม่ว่าจะเป็นการแปลงกาย การแสดงอิทธิฤทธิ์ การเดินทาง และการรบ เป็นต้น



ภาพที่ ๓.๕๔ รำหน้าพาทย์ตระนิมิต “แปลงกาย” ของหนุมานและองคตเป็นนกกา และหมาเน่า เพื่อทำลายพิธีลับหอของกุมภกรรณ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๕๕ ราชหน้าพาทย์เชิด “การต่อสู้อู่” ของทัพพระลักษมณ์และทัพกุมภกรรณ
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

การรำใช้บทหรือรำตามบท ได้แก่ การรำตามบทร้อง บทพากย์ เจาจา กล่าวคือ การรำหรือเต้น ทำบท ในวงการนาฏศิลป์เรียกว่า “ตีบท” ไปตามถ้อยคำที่นักร้องหรือคนพากย์เจาจา ซึ่งผู้แสดงโขนก็จะต้องเต้น หรือรำตามบทร้องหรือพากย์เจาจานั้นๆ สำหรับภาษาและท่ารำในโขน ดังกล่าวแล้วข้างต้น ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างพอให้เข้าใจดังนี้

ท่าตัวเรา



ภาพที่ ๓.๕๖ แสดงความหมายการใช้ท่า “ตัวเรา” ของ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง
ที่มา: อธิภัทร ทองนิม, ๒๕๕๕: ๘๔.

ใช้มือซ้ายจับเข้าหาลำตัวตรงหน้าอก หมายถึงการแสดงความเป็นเจ้าของหรือตัวเรา

ทำรัก



ภาพที่ ๓.๕๗ แสดงความหมายการใช้ท่า “รัก” ของ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง
ที่มา: อธิภัทร ทองน้อม, ๒๕๕๕: ๘๒.

แบมือทั้ง ๒ ไชว์ข้อมือซ้อนกัน ใช้ฝ่ามือทั้ง ๒ ประทับไปที่ทรวงอก หมายความว่า
แสดงออกถึงความรัก

ทำยิ้มหรือดีใจ



ภาพที่ ๓.๕๘ แสดงความหมายการใช้ท่า “ยิ้มหรือดีใจ” ของ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง
ที่มา: อธิภัทร ทองน้อม, ๒๕๕๕: ๘๓.

ใช้มือซ้ายจับ หันปลายจีบไว้ระดับปาก แสดงออกถึงการยิ้มหรือดีใจ

ท่าโกรธ



ภาพที่ ๓.๕๙ แสดงความหมายการใช้ท่า “โกรธ” ของ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง
ที่มา: ชีรภัทร์ ทองน้อม, ๒๕๕๕: ๘๓.

ใช้ฝ่ามือหนึ่งฝ่ามือใหญ่ไปมาบริเวณก้นคอตอนใต้ใบหู พร้อมกับกระเท็บเท้าลงไปบนพื้น แสดงความหมายว่ากำลังโกรธ

ท่าแสดงความเศร้าโศกหรือร้องไห้



ภาพที่ ๓.๖๐ แสดงความหมายการใช้ท่า “เศร้าโศกหรือร้องไห้” ของ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง
ที่มา: ชีรภัทร์ ทองน้อม, ๒๕๕๕: ๘๒.

ใช้มือซ้ายช่วงระหว่างหัวแม่มือและนิ้วชี้แตะคร่อมรองไว้ที่มิ่งกุฎหรือชฎา แล้วแตะที่ใต้ขอบตาทั้ง ๒ ข้าง และประสานมือไว้ระดับหน้าท้อง ลิขสลับมือแตะที่หน้าผากแสดงการร้องไห้เสียใจ โศกเศร้า

การใช้ท่าบทรัก



ภาพที่ ๓.๖๑ ความหมายการใช้ท่า

“บทเกี้ยว” ของ ตัวพระ ตัวนาง

ที่มา: ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๑: ๑๘๙.



ภาพที่ ๓.๖๒ ความหมายการใช้ท่า

“บทเกี้ยว” ของ ตัวยักษ์ ตัวนาง

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๖๓ ความหมายการใช้ท่า

“บทเกี้ยว” ของ ตัวลิง ตัวนาง

ที่มา: www.convertaholics.com, ๒๕๕๗.

การใช้ภาษาท่ารำในโซน เท่ากับเป็นภาษาพูดโดยไม่ต้องเปล่งเสียงออกมา แต่อาศัย
อวัยวะของร่างกายแสดงออกมาเป็นท่าทาง ผู้ดูผู้ชมจะสามารถเข้าใจและชื่นชมศิลปะการแสดงโซน
ได้ดี และถ้าได้มีการแนะนำในท่าทางต่างๆ ก่อนบ้างพอสมควรแล้ว ยังจะทำให้เกิดความสนุกสนาน
และความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

การใช้ท่าต่อสู้

การใช้ท่าต่อสู้ในการแสดงโขน ถือเป็นการแสดงที่สำคัญ เพราะเป็นการแสดงการจัดทัพและศิลปะของการต่อสู้ที่สวยงาม

ตัวอย่าง กระบวนการจัดทัพฝ่ายพระราม จะต้องออกทางด้านขวาของเวที



ภาพที่ ๓.๖๔ กระบวนการจัดทัพของพระลักษมณ์
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

ตัวอย่าง กระบวนการจัดทัพฝ่ายยักษ์ จะต้องออกทางด้านซ้ายของเวที



ภาพที่ ๓.๖๕ กระบวนการจัดทัพของกุมภกรรณ
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๖๖ การใช้กระบวนท่าต่อสู้ในการรบ
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

ตัวอย่าง กระบวนการใช้ท่ารบในโขน



ภาพที่ ๓.๖๗ การใช้กระบวนท่าต่อสู้ “ลอย ๑”
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๖๘ การใช้กระบวนท่าต่อสู้ “ลอย ๒”
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๖๙ การใช้กระบวนท่าต่อสู้ “ลอย ๓”
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๗๐ การใช้กระบวนท่าต่อสู้ “ลอยสูง”
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๗๑ ท่าต่อสู้ “ลอยหกป่า”

ภาพที่ ๓.๗๒ ท่าต่อสู้

ภาพที่ ๓.๗๓ ท่าต่อสู้ “ลอยพิเศษ”

“ลอยหกป่าเท้าคืบปลายศร”

ที่มา: สำนักงานส่งเสริมเอกลักษณ์ชาติ สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๕๗: ๒๕๖-๒๕๗.



ภาพที่ ๓.๗๔ ท่าต่อสู้ “ลอย ๑”

ภาพที่ ๓.๗๕ ท่าต่อสู้ “ลอย ๒”

ภาพที่ ๓.๗๖ ท่าต่อสู้ “ลอย ๓”

ที่มา: สำนักงานส่งเสริมเอกลักษณ์ชาติ สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๕๗: ๒๕๖-๒๕๗.

๓.๔.๗ ระเบียบในโขน

ระเบียบ เป็นการแสดงท่าทางทางนาฏศิลป์ที่ให้ความบันเทิงเพลิดเพลิน ลักษณะของการแสดงจะรำเป็นคู่หรือเป็นหมู่ มีกระบวนการรำที่งดงาม เน้นเรื่องความพร้อมเพรียง มีทั้งการรำแบบใช้บทคือมีบทร้อง และการรำตามทำนองเพลง คือไม่มีบทร้อง ระเบียบในโขนกระบวนการรำนามาจากท่ารำในแม่บท เพลงช้า และเพลงเร็ว จังหวะในการรำตามลำดับคือ จากจังหวะช้าไปเร็วในตอนท้าย ระเบียบในโขนจะเน้นความงดงามในเรื่องของการแต่งกาย เนื้อหาสำคัญของการดำเนินเรื่องในการแสดงโขน การจัดรูปแบบแถวหรือแปรแถวเข้ากับฉากหรือเวทีแสดง

ในการเก็บข้อมูล พบว่า ระเบ้านโนนมีที่มาได้ ๓ ทาง คือ

ระเบ้านดั้งเดิม ที่ได้รับการสืบทอดมา ได้แก่ ระเบ้านพรมหาสตร์

ระเบ้านที่ประดิษฐ์ขึ้นเฉพาะวัตถุประสงค์ในการแสดง ต่อมาภายหลังเห็นว่าเหมาะสมกับการแสดงโนนบางตอน ก็นำมาร่วมใช้ในการแสดงด้วย ได้แก่ ระเบ้านวีรชัยลิ่ง ระเบ้านวานรพงศ์ ระเบ้านวีรชัยยักษ์ ระเบ้านสุรพงศ์

ระเบ้านที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงานในการปรับปรุงการแสดงโนนชุดใหม่ ได้แก่ ระเบ้านนาค ระเบ้านมฤคกระเริง ระเบ้านอุทอง และระเบ้านบันเทิงกาสร

ถ้าแบ่งตามลักษณะของผู้แสดงโนน แบ่งได้ดังนี้

ลักษณะผู้แสดงเป็นตัวพระ ตัวนาง ได้แก่ ระเบ้านพรมหาสตร์ ระเบ้านนางโน ระเบ้านอุทอง

ลักษณะผู้แสดงเป็นยักษ์ ได้แก่ ระเบ้านวีรชัยยักษ์ ระเบ้านสุรพงศ์

ลักษณะผู้แสดงเป็นลิง ได้แก่ ระเบ้านวีรชัยลิ่ง ระเบ้านวานรพงศ์

ตัวอย่าง ระเบ้านผู้แสดงเป็นตัวพระหรือตัวนาง

ระเบ้านพรมหาสตร์



ภาพที่ ๓.๗๗ ระเบ้านพรมหาสตร์ “โขนพระราชนาน”

ที่มา: www.bloggang.com, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๗๘ ระเบ้านพรมหาสตร์ “โขนกรรมศิลปากร”

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ระเบ้านพรมหาสตร์ เป็นระเบ้านชุดหนึ่งที่อยู่ในการแสดงโนนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกพรมหาสตร์ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ระเบ้านหน้าช้าง” เนื้อเรื่องกล่าวถึง อินทรชิตโอรสของทศกัณฐ์แปลงเป็นพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ ไพร่พลยักษ์แปลงเป็นเทพบุตรและเทพธิดา ชวนกันจัดระเบ้านด้วยท่ารำที่สวยงามเพื่อลวงพระลักษมณ์และพลวานร

ระบำอู่ทอง



ภาพที่ ๓.๗๙ ระบำอู่ทอง “โขงกรมศิลปากร”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๘๐ ระบำอู่ทอง “โขงกรมศิลปากร”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ระบำอู่ทอง เป็นการแสดงระบำของเหล่าเทวดานางฟ้ามาร่วมอวยพรแสดงความยินดีให้กับ พระรามและนางสีดา เมื่อได้ปราบทศกัณฐ์ได้แล้ว เสด็จกลับคืนยังเมืองอโยธยา ศาสตราจารย์มนตรี ตราโมช ประพันธ์ทั้งคำร้องและทำนอง ท่านผู้หญิงผ่องแผ้ว สนิทวงศ์เสนีย์ เป็นผู้ประดิษฐ์ทำรำ (สมรัตน์ ทองแท้, ๒๕๓๘: ๑๐๑)

ตัวอย่าง ระบำผู้แสดงเป็นยักษ์ ระบำวีรชัยยักษ์



ภาพที่ ๓.๘๑ ระบำวีรชัยยักษ์
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๒: ๑๗๖.



ภาพที่ ๓.๘๒ ระบำวีรชัยยักษ์
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๒: ๑๗๖.

ระบำวีรชัยยักษ์ เป็นระบำชุดหนึ่งที่ใช้ในการตรวจพลของกองทัพยักษ์ ประดิษฐ์ขึ้นเมื่อครั้งที่ นายธนิต อยู่โพธิ์ ขณะดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการกองการสังคีต มอบให้นายอร่าม อินทรนัญ นาวาตรีเอกของกรมศิลปากร เป็นผู้ประดิษฐ์ทำรำ ซึ่งแสดงถึงลีลาท่าเต้นที่สง่างามน่าเกรงขาม จัดเป็นการแสดงที่น่าชมอีกชุดหนึ่ง (กรมศิลปากร, ๒๕๕๒: ๑๗๗)

ระบำอสุรพงศ์



ภาพที่ ๓.๘๓ ระบำอสุรพงศ์
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๘๔ ระบำอสุรพงศ์
ที่มา: นาฏศิลป์ กรมศิลปากร, ๒๕๕๘.

ระบำอสุรพงศ์ เป็นระบำในการแสดงโขน โดยนายเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ ในครั้งดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการกองการสังคีต เป็นผู้คิดจัดทำขึ้นและยังเป็นผู้ประพันธ์บทร้อง คัดเลือกเพลงบรรจุในระบำชุดนี้ ครูทองเริ่ม มงคลนุกู ครูเจริญ เวชเกษม และครูสมศักดิ์ ทัดติ เป็นผู้ออกแบบท่ารำ ลักษณะเด่นของระบำชุดนี้คือการนำเอาพญายักษ์ผู้ยิ่งใหญ่ในเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งทุกคนมีฤทธิ์อำนาจ เป็นมิตรสหาย ญาติพี่น้อง และโอรสของทศกัณฐ์ทั้งสิ้น ๑๐ คน ซึ่งออกรบกับพระรามและได้เสียชีวิตหมดทุกคน นับเป็นระบำชุดที่ยิ่งใหญ่ มีความสง่างามที่น่าชมอีกชุดหนึ่ง (สมรัตน์ ทองแท้, ๒๕๓๘: ๑๖๐-๑๖๓)

ตัวอย่าง ระบำผู้แสดงเป็นลิง

ระบำวีรชัยลิง



ภาพที่ ๓.๘๕ ระบำวีรชัยลิง
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๔๒: ๑๗๘.



ภาพที่ ๓.๘๖ ระบำวีรชัยลิง
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๔๒: ๑๗๘.

ระบำวีรชัยลิง เป็นระบำชุดหนึ่งที่กรมศิลปากรมอบให้ นายกรี วรตะริน ผู้เชี่ยวชาญการสอน นาฏศิลป์โขน และศิลปินแห่งชาติ เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ เป็นระบำในการยกทัพตรวจพลของตัวลิง

ตั้งแต่ผู้บังคับบัญชาตามลำดับชั้น ก่อนที่จะยกทัพออกสู่สนามรบ การแสดงชุดนี้ได้สอดแทรกกลีลาท่าทางอันพลิกแพลงโลดโผนต่างๆ ของพลลิงทั้งหลาย ที่นำชมอีกชุดหนึ่ง (กรมศิลปากร, ๒๕๔๒: ๑๗๘)

ระบำวานรพงศ์



ภาพที่ ๓.๘๗ ระบำวานรพงศ์ “๑๘ มงกุฏ”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๘๘ ระบำวานรพงศ์ “พญาลิง”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ระบำในโขนของตัววานรชุดวานรพงศ์ เป็นระบำที่อยู่ในชุดหนุมานชาลยสมร ตอนพระรามได้พล ซึ่งนายเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ เป็นผู้ประพันธ์บทร้อง นายจิรัส อัจฉรงค์ เป็นผู้คัดเลือกเพลงนำมาบรรจุไว้ ระบำชุดนี้จะแบ่งทำร่าออกเป็น ๓ ช่วง ช่วงแรกจะเป็นช่วงออกทำร่าของวานร ๑๘ มงกุฏ ช่วงที่ ๒ เป็นการออกทำร่าของพญาวานรทั้ง ๗ ช่วงที่ ๓ เป็นการออกทำร่าของพญาวานรและ ๑๘ มงกุฏ ระบำชุดนี้จะมีวานรทั้งหมด ๒๕ ตัว เป็นระบำที่แสดงถึงความคล่องแคล่ว แข็งแรง สมเป็นนักรบและความสง่างามในกระบวนทำร่า (สมรัตน์ ทองแท้, ๒๕๓๘: ๒๔๙-๒๕๐)

ตัวอย่าง ระบำสัตว์ในโขน

ระบำมฤคระเริง (ระบำกวาง)



ภาพที่ ๓.๘๙ ระบำมฤคระเริง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๙๐ ระบำมฤคระเริง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ระบำกว้างอยู่ในการแสดงโขน ชุดพระรามตามกวาง ใช้เพลงมฤกระเริง ศาสตราจารย์มนตรี ตราโมช เป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลง นางละมุน ยะมะคุปต์ เป็นผู้วางท่ารำ (สมรัตน์ ทองแท้, ๒๕๓๘: ๓๐๙)

ระบำบันเทิงกาสร (ระบำควาย)



ภาพที่ ๓.๙๑ ระบำบันเทิงกาสร
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๙๒ ระบำบันเทิงกาสร
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

ระบำบันเทิงกาสรหรือระบำควาย อยู่ในการแสดงโขนชุดพาลีสอนน้อง ตอนทรพี ทรพา ศาสตราจารย์มนตรี ตราโมช ประพันธ์ทำนอง ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีย์ เป็นผู้วางท่ารำ (สมรัตน์ ทองแท้, ๒๕๓๘: ๓๒๑)

ระบำในโขนเป็นระบำที่เกิดขึ้นแพร่หลายในช่วงที่นาฏศิลป์อยู่ในความดูแลของกรมศิลปากร ระบำในโขนมีเพื่อเพิ่มความรู้ในเรื่องของรามเกียรติ์ เพื่อความสวยงามและเพื่อเสริมให้เนื้อหาของ การแสดงให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ระบำในโขนดังกล่าวข้างต้นยังใช้แสดงสืบต่อมาจนถึงปัจจุบันและยังสามารถนำไปแสดงเป็นเอกเทศได้

๓.๔.๘ ตลกในโขน

จากการศึกษาจากเอกสารและตำราการแสดงโขน และจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญในการแสดงโขน พบว่า “ตลกโขน” คือผู้ที่ทำหน้าที่สร้างความขบขัน เป็นตัวสนทนาเชื่อมเรื่อง เชื่อมเหตุการณ์ให้ผู้ชมโขนได้เข้าใจเรื่องราวไปพร้อมๆ กับความสนุกสนาน ตลกโขนมีวิธีเล่นที่เรียกว่า “กวนมุข” วิธีการเล่นตลกในโขน แต่เดิมคงจะมีแบบแผนในการเล่นอยู่เหมือนกัน แต่มิได้กำหนด และจดลงไว้เป็นหลักฐาน

มีบทกลอนที่กล่าวถึงการเล่นตลกในหนังใหญ่และโขน จากพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง อิเหนาว่า

“พวกโขนเบิกโรงแล้วจับเรื่อง
สื่อเมืององคตพดหาง
ตลกเล่นเจรจาเป็นท่าทาง
ทั้งสองข้างอ้างอวดฤทธิ”

กล่าวไว้ในบทกลอนไหว้ครูเสภาว่า

“ครูคือชื่อว่ามาพระยานนท์
ตลกโขนหนังเล่นเห็นไม่ขาด
ฆ้องระนาดส่งได้ไม่ขัดสน
ใครอยากรู้เป็นครูได้ทุกคน
ลือกระเดื่องเลื่องจนบรรลัยไป”

กล่าวไว้ในกลอนบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนโกนจุกพลายงาม ว่า

“ส่วนนายมาพระยานคนตลก
ว่าหยกหยกหยาบข้าคนฮาฉาว”

(ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๑:๑๓๙-๑๔๐.)



ภาพที่ ๓.๙๓ ตลกโขนสวมหัวฝ้ายลิง ฝ้ายยักษ์
ที่มา: ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๖: ๒๓๗.

วิธีเล่นตลกของตัวตลกในโขน ไม่เล่น “ลอยดอก” อย่างตลกหรือจำวอดทั่วๆ ไป คำว่า “ลอยดอก” เป็นศัพท์ของการเล่นตลกหรือจำวอดวิธีหนึ่ง คือเล่นไปตามอารมณ์ ไม่ต้องอาศัยหลักอะไรยึด เล่นขบขันไปตามลูกรับลูกส่งของผู้เล่นด้วยกัน แต่ตลกโขนจะเล่นอย่างนั้นไม่ได้ ตลกโขนจะต้องรู้เรื่องที่เล่นเป็นอย่างดี ตลกโขนเป็นการเล่นแทรกกันในระหว่างตัวไพร่พล เพื่อให้ตัวเองได้พักเหนื่อย เรื่องที่นำมาเล่นล้อหรือเล่นแทรก ต้องเป็นเรื่องที่คนโดยมากทราบเป็นเรื่องที่คนทั่วๆ ไป กำลังติดปากติดใจในช่วงเวลานั้นๆ เข้าใจ จึงจะขบขัน หรือในเรื่อง เช่น ตอนทำพิธี ตลกโขนต้องรู้ว่าการทำพิธีจริงๆ เป็นอย่างไร เบิกอะไรจากไหน ต้องเรียกให้ถูกต้อง หรือตอนตลกตอนหมอรักษา กุมภกรรณเมื่อตอนที่กุมภกรรณถูกพาลี หนุมาน และองคต ลุมรบจนหนีออกมาได้ เมื่อตอนถอนต้นรัง ตลกโขนต้องรู้ว่าจะเล่นแบบไหน เล่นอย่างไร เช่น ไปตามหมอนวดมาบ้าง หมอดำแยมาบ้าง เพื่อรักษากุมภกรรณ หรือตอนถวายลิง ตลกที่เป็นฤาษีต้องรู้ไม่เล่นของทศกัณฐ์ และหนุมาน รวมทั้งวิธีการพากย์การเจรจาของคนพากย์ ดังนั้น ตลกจึงต้องมีปฏิภาณเฉียบแหลม มีความรู้กว้างขวางหรือความรู้รอบตัว มีวาทศิลป์แตกฉาน



ภาพที่ ๓.๙๔ ตลกโขนแทรกดำเนินเรื่อง “กำเนียดองคต”
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๙๕ ตลกฤษีเล่นโต้ตอบกับคนพากย์ ตอน “ถวายเป็น”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ตลกโขนในสมัยแรกๆ นอกจากจะแสดงตลกแทรกในโขนแล้ว ยังต้องมีหน้าที่อื่นๆ อีกหลายอย่าง เช่น เป็นคนกั้นกลด เป็นคนถือศรเพลง ยกเตียง เดินสาส์น เป็นต้น แต่ในปัจจุบันในการเก็บข้อมูลพบว่า จะมีการแยกหน้าที่บทบาทดังกล่าวออกไปชัดเจน เพราะมีผู้แสดงมากขึ้น



ภาพที่ ๓.๙๖ ตัวอย่างผู้กั้นกลดในโขน
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

การแต่งกายผู้พากย์โขนหลวงแต่โบราณ



ภาพที่ ๓.๙๗ หมิ่นไผะเราพจมาน
ที่มา: ชีรภัทร ทองนึ่ง, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๙๘ เจริญ เวชเกษม
ที่มา: ชีรภัทร ทองนึ่ง, ๒๕๕๗.

ปัจจุบันยังคงแต่งกายในแนวเดิม แต่อาจจะเปลี่ยนแบบของผ้าที่ใช้นุ่ง แต่ยังคงนุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อแขนยาว ส่วนใหญ่จะเป็นสีแดงขลิบเหลือง หรือเสื้อแดงขลิบน้ำเงิน สวมหมวกหูกกระต่าย สีเดียวกับเสื้อที่สวมใส่ หรือนุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อราชปะแตน



ภาพที่ ๓.๙๙ ตัวอย่างการแต่งกายคนพากย์โขน
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๑๐๐ ตัวอย่างการแต่งกายคนพากย์โขน
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

อุปกรณ์ซึ่งเป็นของจำเป็นของตลกหรือจำอวดในสมัยก่อนๆ คือ “ไม้ตะขาบ” เป็นไม้กระบอกผ่าซีกและมักจะถากและเกลาผิวออกเสียจะได้เบามือ ทางด้ามปาดให้เว้า ทางปลายบากให้ห่าง สำหรับเวลาตีจะได้อัดให้ปลายอ้า ตีได้มีเสียงดัง ไม่ค่อยเจ็บ แต่ถ้าคนจับไม่ถูกที่ ไม้ตะขาบจะไม่อ้า ตีแล้วไม่ดังจะเจ็บปวดยิ่งนัก ไม้ตะขาบนี้ทำคล้ายๆ ตะขาบที่ใช้ผูกชักไล่ค่างควาหรือนกที่มารบกวนกินข้าวในนาหรือกินผลไม้ตามสวน เว้นแต่ไม้ตะขาบไล่สัตว์ไม่ต้องขัดเกลาผิว ไม้ตะขาบของตลกนำมาใช้จนถึงตลกโขนในสมัยใหม่ โดยเฉพาะโขนของกรมศิลปากรยังใช้อยู่

๓.๔.๙ การแต่งกาย

การแต่งกาย “โขน” เป็นเครื่องแต่งกายที่เลียนแบบมาจากเครื่องต้น เครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ มีชื่อเรียกส่วนต่างๆ ของเครื่องแต่งกายตรงกัน ลักษณะใกล้เคียงกัน วิธีใช้เหมือนกัน เครื่องแต่งกายโขน เป็นแหล่งรวมช่างฝีมือหลายแขนงที่สำคัญ เครื่องแต่งกายโขน เป็นเครื่องแสดงฐานะ ชาติกำเนิดของตัวละคร

๓.๔.๙.๑ ศิราภรณ์ หมายถึง เครื่องประดับ ส่วนศีรษะของผู้แสดง

ตัวพระ ได้แก่ ขม่ายอดต่าง ๆ เช่น ขม่ายอดแหลมหรือยอดชัย ขม่ายอดเดินหน ขม่ายอดบวช ฯลฯ

ตัวอย่าง



ภาพที่ ๓.๑๐๑ ชฎายอดแหลมหรือยอดชัย
ที่มา: มนตรี วัดละเอียด, ๒๕๕๐: ๘๙.



ภาพที่ ๓.๑๐๒ ชฎายอดน้ำเต้า
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ตัวนาง ได้แก่ มงกุฎกษัตริย์ รัตเกล้ายอด รัตเกล้าเปลว กระบังหน้าเงิน – ทอง
กระบังหน้าซีก (ตัวประกอบ หรือนางกำนัล)

ตัวอย่าง



ภาพที่ ๓.๑๐๓ มงกุฎกษัตริย์
ที่มา: มนตรี วัดละเอียด, ๒๕๕๐: ๘๘.



ภาพที่ ๓.๑๐๔ รัตเกล้าเปลว
ที่มา: www.wikalenda.com, ๒๕๕๗.

ตัวยักษ์ ได้แก่ หัวโขนยักษ์ ลักษณะต่างๆ แบ่งเป็น มียอด และหัวโล้น มียอด เช่น
ทศกัณฐ์ พิเภก อินทรชิต หัวยักษ์ โล้น เช่น กุมภกรรณ พระพิราพ และเสนายักษ์ หัวโขนยักษ์จะมี
จำนวนมาก จึงมีการบัญญัติและประดิษฐ์ให้มีลักษณะแตกต่างกัน ประดิษฐ์ส่วนปากและตาให้
แตกต่างกัน ให้สีแตกต่างกัน เพื่อเน้นลักษณะและฐานันดรศักดิ์ของตัวละคร

ตัวอย่าง



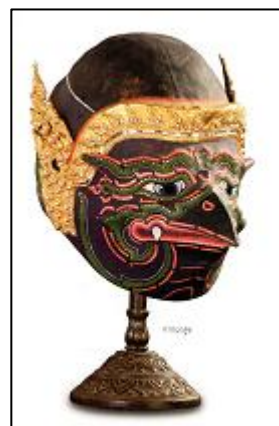
ภาพที่ ๓.๑๐๕ หัวโขนยักษ์ ทศกัณฐ์หน้าทอง
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๒: ๗๐.



ภาพที่ ๓.๑๐๖ หัวโขนยักษ์ วิรุณจำบัง
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๒: ๙๐.



ภาพที่ ๓.๑๐๗ หัวโขนยักษ์ นางสำมนักขา
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๒: ๑๔๐.



ภาพที่ ๓.๑๐๘ หัวโขนยักษ์ กากนาสูร
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๒: ๑๔๖.

ตัวลิง ได้แก่ หัวโขนลิง ลักษณะต่างๆ แบ่งเป็นมียอด และหัวโล้นเช่นกัน หัวลิงที่มี ยอด เช่น พาลี สุครีพ ขมพู่พาน ขามภูวราช องคต หัวลิงโล้น เช่น หนุมาน นิลพัท นิลนนท์ พวกวานร สิบแปดมงกุฎ เตียวเพชร จังเกียง หัวลิงเขน หัวลิงโล้น มีลักษณะคล้ายๆ กัน เพื่อไม่ให้ซ้ำกัน จึงมีการ บัญญัติสีกายและสีหน้าให้ต่างกัน ถ้าซ้ำสีกันลักษณะของหัวก็ต่างกัน เช่น หัวหนุมานสีขาว ลักษณะ ปากจะหุบ ถ้าปากอ้า คือตัวสัตว์พลี เป็นต้น



ภาพที่ ๓.๑๐๙ หัวโขนหนุมาน ทรงเครื่องมงกุฎเดินหน
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๒: ๙๘.



ภาพที่ ๓.๑๑๐ หัวโขน มหาชมพู
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๒: ๑๒๗



ภาพที่ ๓.๑๑๑ หัวโขน หนุมาน
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๒: ๔๒.



ภาพที่ ๓.๑๑๒ หัวโขน นิลพัท
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๒: ๑๒๗

๓.๔.๙.๒ พัตราภรณ์ หมายถึง เครื่องนุ่งห่มที่เป็นส่วนของผ้า ได้แก่ ตัวพระ

สนับเพลา (หรือกางเกงสามส่วน) ผ้านุ่ง หรือภูษา หรือพระภูษา (นุ่งนางหงส์)
ห้อยช้าง หรือเจียรระบาด หรือชายแครง ห้อยหน้าหรือชายไหว สุวรรณกระดอม (หน้าน้อยหน้า บางที
ปักเป็นลายชั้นเดียวกับห้อยหน้า) เสื้อหรือฉลององค์ รัตสะเอว หรือรัตองค์ กรองคอ หรือกรองคอ
อินทธรณู

ในส่วนของพัตราภรณ์ ในการแสดงโขนถือว่าสำคัญ เพราะสีผ้า คือ สีผิวของ
ตัวละคร สีหลักของการใช้ผ้าต้องเน้นให้เห็นความชัดเจน เช่น

ตัวพระ พระราม สีเขียว พระลักษมณ์ สีเหลือง พระพรต สีแดง พระศัตรูด สีม่วง
พระศิวะ สีขาว พระนารายณ์ สีม่วง เป็นต้น

ตัวนาง

เสื้อในนาง ผ้านุ่ง หรือภูษา หรือพระภูษา

ผ้าห่มนาง กรองคอ หรือ นวมคอ

พัตรภรณ์ ของตัวนางจะไม่ได้เน้นถึงสีผิว แต่จะวางลักษณะของสีผ้าไว้ เช่นนางสีดา
ผ้าห่มนาง สีแดงขลิบเขียว นางมณฑิลา ผ้าห่มนางสีเขียว ขลิบแดง นางเบญกาย ผ้าห่มนาง สีขาวขลิบ
เหลือง นางเบญกายแปลง (เป็นนางสีดา) ผ้าห่มนางสีแดงขลิบเขียว เป็นต้น ส่วนผ้านุ่ง จะใช้ตามที่เป็น
สีขลิบ

ตัวยักษ์

สนับเพลา (กางเกงสามส่วน) ผ้านุ่ง หรือภูษา หรือพระภูษา (นุ่งกันแป้น)

ผ้าห้อยกัน ห้อยข้างหรือเจียรระบาศ หรือชายแครง

ห้อยหน้าหรือชายไหว เสื้อหรือฉลององค์

รัดสะเอวหรือรัดองค์ กรองคอหรือกรองคอ

รัดอก (ความหมายคือ “เกราะ” ใช้เฉพาะตัวทศกัณฐ์)

พัตรภรณ์ของตัวยักษ์ จะต้องเน้นสีเช่นเดียวกัน ถือว่าเป็นสีผิวของตัวละคร เช่น
ทศกัณฐ์ สีเขียว อินทรชิต สีเขียว ไมยราพณ์ สีม่วงอ่อน วิรุณจำบัง สีมอหมึก เป็นต้น

ตัวลิง

สนับเพลา (กางเกงสามส่วน) ผ้านุ่ง หรือภูษา หรือพระภูษา (นุ่งกันแป้น)

ผ้าห้อยกัน หางลิง ห้อยข้าง

ห้อยหน้า เสื้อ

รัดสะเอว กรองคอ

พัตรภรณ์ของตัวลิง จะต้องเน้นสีเช่นเดียวกัน ถือว่าเป็นสีผิวของตัวละคร เช่น พาลี
สีเขียวยอด สุนทร สีแดงชาด องคต สีเขียว หนุมาน สีขาว เป็นต้น

๓.๔.๙.๓ ถนิมพิมพาภรณ์ หมายถึง เครื่องประดับกาย ได้แก่

กำไลเท้าหรือข้อเท้า เข็มขัดหรือปิ่นเหน่ง สั้งวาล (รวมดาบทิศและดาบหลัง)
ทับทรวง กำไลแผงหรือทองกลอน กำมรงค์หรือแหวน แหวนรอบ ปะวะหล้า

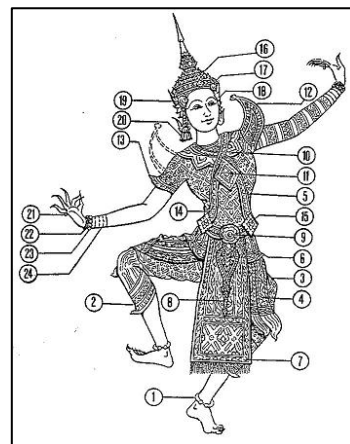
ตัวอย่าง

เครื่องแต่งกายตัวพระ ประกอบด้วย ศิราภรณ์ พัตรภรณ์ และถนิมพิมพาภรณ์

เครื่องแต่งกายตัวพระ ประกอบด้วย ชิ้นส่วนต่างๆ จำนวนทั้งสิ้น ๒๔ ชิ้น ตามหมายเลขดังนี้

๑. กำไลเท้า
๒. สนับเพลา
๓. ผ้านุ่ง (ในวรรณคดีเรียกว่า ภูษา หรือพระภูษา)
๔. ห้อยข้าง หรือเจียรระบาด หรือชายแครง
๕. เสื้อ (ในวรรณคดีเรียกว่า ฉลององค์)
๖. รัตสะเภา หรือรัตองค์ หรือรัตพัสดุ์
๗. ห้อยหน้า หรือชายไหว
๘. สุวรรณกระถอบ
๙. เข็มขัด หรือปั้นเหน่ง
๑๐. กรองคอ (ในวรรณคดีเรียกว่า กรองศอ)
๑๑. ตาบน้าหรือตาบทับ (ในวรรณคดีเรียก ทับทรวง)
๑๒. อินทรธนู
๑๓. พาหุรัต
๑๔. สังวาล
๑๕. ตาบทิศ
๑๖. ชฎา
๑๗. ดอกไม้เพชร (ซ้าย)
๑๘. จอนหู (ในวรรณคดีเรียกว่า กรรเจียรจกร)
๑๙. ดอกไม้ทัด (ขวา)
๒๐. อุบะ หรือพวงดอกไม้
๒๑. ชำมรงค์
๒๒. แหวนรอบ
๒๓. ปะวะหล่ำ
๒๔. กำไลแผง (ในวรรณคดีเรียกว่า ทองกร)

หมายเหตุ บางครั้งไม่จำเป็นต้องแต่งครบทุกชิ้นก็ได้



ภาพที่ ๓.๑๑๓ ภาพร่างเครื่องแต่งกายตัวพระ

ที่มา : ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๑: ๑๙๑.



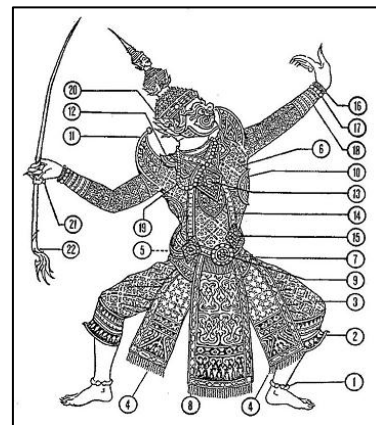
ภาพที่ ๓.๑๑๔ การแต่งกายตัวพระ “พระราม”

ที่มา : กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๑๑.

ดังนี้

เครื่องแต่งกายตัวยักษ์ ประกอบด้วย ชิ้นส่วนต่างๆ จำนวนทั้งสิ้น ๒๒ ชิ้น ตามหมายเลข

๑. กำไลเท้า
๒. สนับเพล
๓. ผ้านุ่ง (ในวรรณคดีเรียกภูษา หรือพระภูษา)
๔. ห้อยข้าง หรือเจียรระบาด หรือชายแครง
๕. ผ้าปิดก้น หรือ ห้อยก้น (อยู่ด้านหลัง)
๖. เสือ
๗. รัตตะเภา หรือรัตองค์ หรือรัตพัสดร์
๘. ห้อยหน้า หรือชายไหว
๙. เข็มขัด หรือปิ่นแห่ง
๑๐. รัตอก หรือรัตองค์ (ในพระตำราทรงเครื่องต้นเรียกว่า รัตพระอุระ)
๑๑. อินทรธนู
๑๒. กรองคอ หรือนวมคอ (ในวรรณคดีเรียกว่า กรองคอ)
๑๓. ทับทรวง
๑๔. สังวาล
๑๕. ตาบทิศ
๑๖. แหวนรอบ
๑๗. ปะวะหล่ำ
๑๘. กำไลแขน (ในวรรณคดีเรียกว่า ทองกร)
๑๙. พวงประคำคอ
๒๐. หัวโขน (ทศกัณฐ์)
๒๑. ชำมรงค์
๒๒. คันทัน



ภาพที่ ๓.๑๑๗ ภาพร่างเครื่องแต่งกายตัวยักษ์

ที่มา : ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๑: ๑๙๗.



ภาพที่ ๓.๑๑๘ การแต่งกายตัวยักษ์ “ทศกัณฐ์”

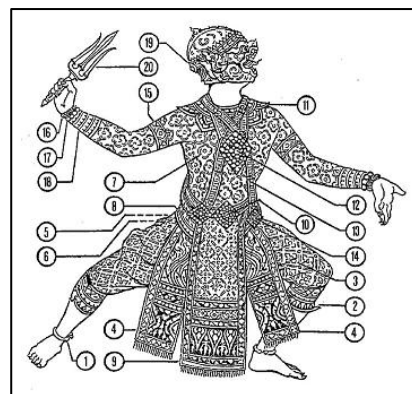
ที่มา : กรมศิลปากร. ๒๕๕๖: ๑๐๑.

บรรดาพญายักษ์ตัวสำคัญอื่นๆ ในการแสดงโขนจะแต่งกายคล้ายกันต่างกันที่สีและลักษณะหัวโขน ตัวแสดงที่มีความสำคัญน้อยไม่ต้องแต่งครบทุกชิ้นตามนี้ก็ได้

ดังนี้

เครื่องแต่งกายตัวลิง ประกอบด้วย ชิ้นส่วนต่างๆ จำนวนทั้งสิ้น ๒๐ ชิ้น ตามหมายเลข

๑. กำไลเท้า
๒. สนับเพลลา
๓. ผ้านุ่ง (ในวรรณคดีเรียกภูษา หรือพระภูษา)
๔. ห้อยข้าง หรือเจียรระบาด หรือชายแครง
๕. หางลิง
๖. ผ้าปิดก้น หรือ ห้อยก้น (อยู่ด้านหลัง)
๗. เสื้อ (ในที่นี้สมมุติว่าเป็น สิ้นของตัวลิง)
๘. รัตสะเอา
๙. ห้อยหน้า หรือชายไห
๑๐. เข็มขัดหรือปิ่นหนึ่ง
๑๑. กรองคอ
๑๒. ทับทรวง
๑๓. สั้งวาล
๑๔. ตาบทิศ
๑๕. พาหุรัด (เย็บติดกับแขนเสื้อ)
๑๖. แหวนรอบ
๑๗. ปะวะหล่ำ
๑๘. กำไลแผง (ในวรรณคดีเรียกว่า ทองกร)
๑๙. หัวโขน (หนุมาน)
๒๐. ตรี (ตรีเพชร หรือ ตรีศูล)



ภาพที่ ๓.๑๑๙ ภาพร่างเครื่องแต่งกายตัวลิง
ที่มา : ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๑: ๑๐๑.



ภาพที่ ๓.๑๒๐ การแต่งกายตัวลิง “หนุมาน”
ที่มา : www.oknation.net, ๒๕๕๗.

บรรดาวานรตัวสำคัญอื่นๆ ในการแสดงโขนจะแต่งกายคล้ายกันต่างกันที่สีและลักษณะ
หัวโขน ตัวแสดงที่มีความสำคัญน้อยไม่ต้องแต่งครบทุกชิ้นตามนี้ได้

๓.๔.๑๐ เครื่องโรง

เครื่องโรง เป็นองค์ประกอบสำคัญเพื่อเสริมให้การแสดงดูสมจริง เครื่องโรงที่ใช้สำหรับ
การแสดงโขน จะแตกต่างกันไปตามเนื้อเรื่องที่แสดง เครื่องโรงที่สำคัญและส่วนใหญ่จะใช้แสดงได้แก่
เตียง หมอน พานเครื่องราชูปโภค พัด แส้ โรงพิธี ราชรถ กลดหรือสัปทน ธงนำขบวนกองทัพ
ฝ่ายพระราม (มนุษย์) ธงนำขบวนกองทัพฝ่ายยักษ์

๓.๔.๑๐.๑ เตียง ใช้สำหรับตัวละครนั่ง ทั้งในฉากท้องพระโรงและฉากพลับพลา มีทั้งขนาดใหญ่และขนาดเล็ก นั่งลดหลั่นไปตามฐานันดรศักดิ์



ภาพที่ ๓.๑๒๑ ท้องพระโรงเมืองลงกา “การใช้เตียงสำหรับตัวละคร”
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๖.

๓.๔.๑๐.๒ หมอน ใช้วางประกอบบนเตียง มี ๒ ลักษณะ คือ หมอนอิฐ และหมอนขวาน



ภาพที่ ๓.๑๒๒ หมอนขวาน
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๓๑.



ภาพที่ ๓.๑๒๓ หมอนอิฐ
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๓๒.

หมอนขวาน นำมาใช้ในโซนโรงใน เพราะในช่วงนี้เป็นการแสดงโซนผสมละครใน จึงนำหมอนขวานที่ใช้ในละครในมาใช้ในการแสดง
ในการแสดงโซนนี้ได้ทั้งหมอนอิฐและหมอนขวาน

๓.๔.๑๐.๓ เครื่องราชูปโภค ได้แก่ พานเครื่องราชูปโภค พัด แส้



ภาพที่ ๓.๑๒๔ พานเครื่องราชูปโภค
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๓๒.



ภาพที่ ๓.๑๒๕ พัดกับแส้
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๓๒.

พัดกับแส้ นางสนมกำนัล จะเป็นผู้ใช้พัดและปิดปฏิบัติต่อกษัตริย์

๓.๔.๑๐.๔ โรงพิธี ใช้สำหรับการแสดงโขนตอนมีฉากประกอบพิธีกรรมต่างๆ เช่น นางมณโฑหุงน้ำทิพย์ พิธีบูชาของอินทรีชิต พิธีทำสรพยาของไมยราพณ์ พิธีบูชาหอกกบิลพัท ของทศกัณฐ์ โรงพิธีในการแสดงโขนมี ๔ สี คือ โรงพิธีสีขาว ใช้ตอนนางมณโฑหุงน้ำทิพย์ โรงพิธีสีดำ ใช้ตอนไมยราพณ์ทำพิธีทำสรพยา โรงพิธีสีเขียว สำหรับตัวยักษ์ เช่น อินทรีชิต กุมภกรรณ ทำพิธีเกี่ยวกับอาวุธ โรงพิธีสีแดง ใช้เฉพาะตัวทศกัณฐ์ ทำพิธี



ภาพที่ ๓.๑๒๖ โรงพระราชพิธีสีเขียว
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๓๓.



ภาพที่ ๓.๑๒๗ โรงพิธีสีขาว ตอน “พิธีสรองคต”
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๑๒๘ โรงพิธีสีแดง ตอน “ลับหอกโมกขศักดิ์”
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

๓.๔.๑๐.๕ ราชรถ ใช้ตอนฉากรบ มีธงสามชาย ติดอยู่ ตอนหัวของราชรถ



ภาพที่ ๓.๑๒๙ ราชรถ
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๓๓.



ภาพที่ ๓.๑๓๐ ราชรถพระลักษมณ์ออกรบ
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

๓.๔.๑๐.๖ กลดหรือสัปทน ใช้กางให้กับตัวนายทัพหรือแม่ทัพ



ภาพที่ ๓.๑๓๑ การใช้กลดหรือสัปทนที่ใช้กับแม่ทัพหรือตัวนายทัพ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗: ๑๓๓.

๓.๔.๑๐.๗ ธงนำทัพ ๒ ฝ่าย



ภาพที่ ๓.๑๓๒ ธงนำขบวนฝ่ายพระราม (มนุษย์)
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๓๕.



ภาพที่ ๓.๑๓๓ ธงนำขบวนฝ่ายยักษ์
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๓๕.

๓.๔.๑๑ ฉาก

ฉากในการแสดงโขน เป็นการจำลองสถานที่ที่กล่าวถึงในบท เพื่อช่วยให้เหตุการณ์นั้นๆ ดูคล้ายจริง ศิลปะในการสร้างสรรค์ หรือกลวิธีในการดำเนินการทำฉากในปัจจุบันมีมากขึ้น เช่น โขนฉาก นอกจากจะใช้แสง สี ควัน (จากน้ำแข็งหรือ Dry Ice) นอกจากนั้นยังมีการเคลื่อนไหว เช่น ฉากอมพลัปลา ศีรษะหมุนานจะเคลื่อนไหว ลืมตาและกลอกตา หลับตา และอ้าปากได้ ฉากหลังทำเป็นจอโปรเจ็คเตอร์ฉายภาพซ้อน เช่น ฉากได้น้ำ บนอากาศเห็นการเคลื่อนไหวของเมฆ เป็นต้น

การแสดงโขนที่มีฉากประกอบ เรียกว่า “โขนฉาก” สันนิษฐานว่า โขนชนิดนี้เกิดขึ้นใน สมัยรัชกาลที่ ๕ ตามลักษณะของการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ในระยะแรกผู้ที่ริเริ่มการสร้าง ฉากประกอบการแสดงโขนของกรมศิลปากร คือ นายโหมต ว่องสวัสดิ์ ได้ศึกษาการออกแบบและ การสร้างจากการดำเนินตามสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์เป็นหลัก ส่วนวิชาความรู้เรื่องการสร้างฉาก ท่านได้รับความรู้จาก Mr.Hilley และ Mr. Harrap (ครูชาวอังกฤษ) และกับครูคนไทยที่ได้ให้ความรู้เรื่องงานศิลป์ทางด้านนี้คือ พระเทวาภินิมิต (ฉาย เทียมศิลป์ชัย) และ ขุนศรีศุภหัตถ์

ครั้นสมัยเมื่อหลวงวิจิตรวาทการนำคณะนาฏศิลป์ไปแสดงที่ประเทศญี่ปุ่นใน พ.ศ. ๒๔๗๗ ครูโหมตก็ได้นำเทคนิคการสร้างฉาก และระบบแสง เสียงใหม่ ๆ ที่ได้เห็นจากประเทศญี่ปุ่นมาใช้ ปรับปรุงฉากของโรงละครศิลปากร ให้โครงสร้างมีส่วนที่ถูกต้องตามหลักของสถาปัตยกรรมด้วยความละเอียดของลายไทย เช่น ฉากพลัปลา ฉากศาลา ฯลฯ นอกจากนี้ครูโหมตยังได้ออกแบบฉาก ที่ทำให้ผู้ชมได้ตื่นตาตื่นใจด้วยเทคนิคพิเศษต่าง ๆ เช่น การชักรอก หายตัว แม่น้ำ ลำธาร น้ำตก พาร้อง พ่าผ่า ดังในฉากกุ่มภรณ์ทนต์น้ำ ตัวใหญ่ขยับได้ หรือฉากนกสตาบูบินตกลงกลางเวทีแล้ว หายไป ตลอดจนการทำเวทีสะพานแบบฮานามิชิ (Hanamichi) ตามแบบละครคาบูกิของญี่ปุ่น คือมีเวทีส่วนหนึ่งยื่นออกมาให้ตัวละครออกมาให้ใกล้ชิดคนดู นับได้ว่าการสร้างฉากโขนของ

นายโหมด ว่องสวัสดิ์ มีความละเอียดงดงาม รวมทั้งการใช้เทคนิคเพื่อสร้างความสมจริงให้แก่การแสดงจนเกียณอายุราชการ (กรมศิลปากร, ๒๕๕๖ : ๑๕๒)

รูปแบบฉากในการแสดงโขน ที่เป็นหลักในการแสดง ได้แก่

๓.๔.๑๑.๑. ฉากฝ่ายพลับพลา ใช้ประกอบการแสดงโขนเมื่อกล่าวถึงพระราม พระลักษมณ์ และพงศ์วานร จะปรากฏลายไทย ซึ่งได้ใช้ศิลปะไทยในสมัยอยุธยา ให้มีความสอดคล้องกับลีลาการที่อ่อนช้อยของนาฏศิลป์ เช่น ท้องพระโรงอยุธยา ฉากพลับพลาพระราม ฉากอาศรมพระราม ฉากพระเมรุฯ เป็นต้น



ภาพที่ ๓.๑๓๔ ฉากพลับพลาฝ่ายพระราม

ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ , ๒๕๕๖.

๓.๔.๑๑.๒. ฉากฝ่ายลงกา ใช้ประกอบการแสดงโขน เมื่อกล่าวถึง ทศกัณฐ์ และเหล่าอสูรพงศ์ จะปรากฏลายศิลปะขอม ซึ่งแสดงถึงความแข็งแกร่ง ผสมผสานลวดลายที่อ่อนช้อย มีความเป็นกลุ่มก้อนมารวมตัวกัน ที่นำมาจากโครงสร้างพระราชวังหลังคาหิน และจิตรกรรมฝาผนังของปราสาทหินพนมรุ้ง เช่น ฉากท้องพระโรงกรุงลงกา ฉากตำหนักในของทศกัณฐ์ ฉากห้องบรรทมของมัยราพณ์ ฉากสวนโอศึกในกรุงลงกา ฉากตำหนักนางเบญกาย ฉากอุทยานกรุงลงกา เป็นต้น



ภาพที่ ๓.๑๓๕ ฉากพลับพลาฝ่ายลงกา

ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ , ๒๕๕๖.

๓.๔.๑๑.๓. ฉากพิเศษ ใช้ประกอบการแสดงโขน เมื่อกล่าวถึงตัวแสดงที่มีบทบาทแสดงถึงอิทธิฤทธิ์ ปาฏิหาริย์ การนิมิตกาย แสดงให้เห็นถึงจินตนาการที่มาจากบทประพันธ์ เช่น ฉากหนุมานอมพลับพลา ฉากกุมภกรรณทนต์ ฉากนิลพัทจองถนน เป็นต้น



ภาพที่ ๓.๑๓๖ ฉากนางเบญกายเหาะหนีขึ้นจากกองไฟ
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ , ๒๕๕๓.



ภาพที่ ๓.๑๓๗ ฉากอมพลับพลา
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ , ๒๕๕๖.



ภาพที่ ๓.๑๓๘ ฉากวิมานพระอิศวร
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ , ๒๕๕๖.



ภาพที่ ๓.๑๓๙ ฉากพญาครุฑจับนาค
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ , ๒๕๕๗.

๓.๔.๑๑.๔. ฉากสนามรบ ซึ่งจะเป็นฉากสำคัญฉากหนึ่งในการแสดงโขน มีศิลปะในการบรรดัวอย่างฉากทุกตอนของการแสดง



ภาพที่ ๓.๑๔๐ ฉากสนามรบระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ , ๒๕๕๕.



ภาพที่ ๓.๑๔๑ ฉากสนามรบระหว่างพระลักษมณ์กับวีรบุญมุข
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ , ๒๕๕๗.

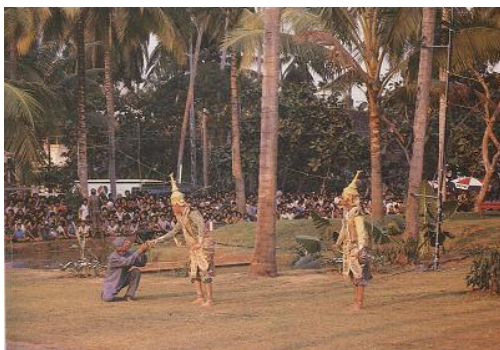
ถ้าเป็นลักษณะโขนหน้าจอ หรือ โขนกลางแปลง หรือ โขนเวทีกลางแจ้ง ลักษณะฉากประกอบการแสดงจะเป็นฉากจินตนาการตามบท ตัวอย่าง เช่น



ภาพที่ ๓.๑๔๒ ฉากสนามรบโขนเวทีกลางแจ้ง งานอยุธยาามรดกโลก
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๓.๑๔๓ ฉากทัพพระลักษมณ์กับขบวนนางฟ้าและเทวดาของอินทรีชิตแปลง ในโขนหน้าจอ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ , ๒๕๕๖.



ภาพที่ ๓.๑๔๔ การแสดงโขนกลางแปลง

ที่มา: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, ๒๕๓๓: ๗๙.



ภาพที่ ๓.๑๔๕ การแสดงโขนกลางแปลง

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

๓.๔.๑๒ โอกาสที่แสดง

ต้นความเดิม “โขน” เป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ไทย “โขน” จัดเป็นการแสดงที่ต้องห้ามมิให้เอกชนมีไว้ สมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (อ้ายใน ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๑, ๑๘๑) ตรัสเล่าว่า

“แต่ก่อนมา พระเจ้าแผ่นดินโปรดเกล้าฯ ให้ฝึกหัดพวกมหาดเล็กหลวงไว้ เพื่อแสดงโขนในงานพระราชพิธีบรมราชาภิเษก และงานหลวงอื่น ๆ แต่ในชั้นหลังมาปรากฏว่า การฝึกหัดโขนทำให้ชายหนุ่มผู้รับฝึกหัดคล่องแคล่วว่องไวในกระบวนรบพุ่ง เป็นประโยชน์ไปจนถึงการต่อสู้ข้าศึก จึงพระราชทานให้เจ้านาย ขุนนางผู้ใหญ่ ตลอดจนผู้ว่าราชการเมืองหัดโขนไว้ได้ ไม่ห้ามปรามเหมือนแต่แรก ด้วยเป็นประโยชน์แก่ราชการแผ่นดิน เพราะฉะนั้นเจ้านายและข้าราชการผู้ใหญ่แต่ก่อน ใครมีสมพลบ่าวไพร่มาก จึงมักหัดโขนขึ้นสำหรับประดับเกียรติ เมื่อโขนมีขึ้นแพร่หลาย การเล่นโขนก็เล่นในการมหรสพ ซึ่งเป็นงานใหญ่ เช่น ในการฉลองพระอาราม เป็นต้น ตลอดจนในการศพผู้มีบรรดาศักดิ์สูง ตั้งแต่กรุงเก่ามา”

โอกาสในการแสดงโขน แสดงเพื่อเป็นมหรรมบูชา แสดงโขนเพื่อเป็นการเฉลิมฉลอง แสดงโขนเพื่อความบันเทิงและอนุรักษ์ศิลป์

๓.๔.๑๒.๑ การแสดงโขนเป็นมหรรมบูชา โขนนิยมนำไปแสดงสมโภชเพื่อเป็นมหรรมบูชาในงานอันเป็นมงคล ปุชนิยวัตถุสถาน หลักฐานจากพระราชพงศาวดาร เช่น ในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พระบรมโกศในสมัยกรุงศรีอยุธยา ได้โปรดให้ “โขน” เล่นเป็นมหรสพสมโภชพระพุทธรูปที่สระบุรี ในตอนปลายรัชกาลสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี โปรดให้มี “โขน” เล่นในงานสมโภชรับพระแก้วมรกต ถึง ๗ โรง เป็นโขนโรงใหญ่ ๒ โรง และโขนช่องระทา ๕ โรง สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ในรัชกาลที่ ๑ ได้โปรดเกล้าฯ ให้มีมหรสพสมโภชบูชา เมื่อคราวที่สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมหลวง มหาเสนานุรักษ์ทรงผนวช ทั้งยังโปรดให้แต่งตัวโขนขึ้นล้อเลื่อนเข้ากระบวนแห่หน้าหลวงครั้งนั้นด้วย นอกจากนี้ยังโปรดให้มี “โขน” โรงใหญ่ แสดงสมโภชวัดพระเชตุพน ใน พ.ศ. ๒๓๔๔ เป็นต้น การเล่นโขนในงานอวมงคล “งานศพ” ควรเป็นการเล่นเพื่อ

บุชาศพและอัฐิผู้ตายที่เป็นที่เคารพนับถือ และเป็นที่รักควรแก่การอาลัยและระลึกถึง เช่น พระบรมศพของพระมหากษัตริย์ วงศ์สกุลของกษัตริย์ เจ้านายขุนนางผู้สูงศักดิ์ เจ้าอาวาส จนถึงประชาชนธรรมดา (ที่มีฐานะ)

ตัวอย่าง เช่น

พระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ สมเด็จพระศรีนครินทร์ทราบรมราชินี เมื่อวันอาทิตย์ที่ ๑๐ มีนาคม ๒๕๓๙ เวลา ๑๘.๐๐ ถึงวันจันทร์ที่ ๑๑ มีนาคม ๒๕๓๙ เวลา ๐๖.๐๐ น. เวทีกลางแจ้ง มณฑลพิธีท้องสนามหลวง เป็นการแสดงโขนหน้าจอ ดำเนินเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ และรัชกาลที่ ๒ แสดงหนังใหญ่เบิกหน้าพระ เบิกโรง จับลิ้งหัวค้ำ สลับโขนตอนศึกวิรุฬหำบัง แสดงโขน ตอนรามาวตาร ตอนขับพิเภก ตอนนางลอย ตอนศึกอินทรชิต (ศึกแรก) ถึงศึกมังกรกัณฐ์แสงอาทิตย์ ตอนศรพรหมาสตร์ ตอน สามทัพ (ศึกสหัสเดชะ) ตอนทศกัณฐ์รบพระราม และตอนท้าวมาลีวราชว่าความ (กรมศิลปากร, ๒๕๕๖ : ๖๐)

พระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ วันเสาร์ที่ ๑๕ พฤศจิกายน ๒๕๕๑ เวลา ๑๙.๐๐ น. ถึงวันอาทิตย์ที่ ๑๖ พฤศจิกายน ๒๕๕๑ เวลา ๐๖.๐๐ น. ณ เวทีกลางแจ้ง มณฑลพิธีท้องสนามหลวง เป็นการแสดงโขนหน้าจอ ดำเนินเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ และรัชกาลที่ ๒ แสดงหนังใหญ่เบิกหน้าพระ เบิกโรงหนังใหญ่ จับลิ้งหัวค้ำ แสดงโขนชุด รามาวตาร ระเบียบวาทะวงศ์ชุด มารชื่อพิเภก ชุดศึกกุ่มภรณ์ สตรีพลอนตันรัง ชุดศึกอินทรชิต ศรนาคบาท ชุดศึกมังกรกัณฐ์ ชุดศึกแสงอาทิตย์ ตอนที่ ๑ ตอนที่ ๒ และตอนที่ ๓ ชุดศึกพรหมาสตร์ ระเบียบวาทะวงศ์ ชุดศึกทศกัณฐ์ ยกรบขาดเศียรขาดกร ชุดถวายสิ่งถึงหนุ่มนชุกช่องดวงใจ ชุดพระรามคืนนคร (กรมศิลปากร, ๒๕๕๖ : ๖๑)



ภาพที่ ๓.๑๔๖ การแสดงโขนหน้าจอ งานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงศพ

สมเด็จเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์

วันที่ ๑๕ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๕๑ ณ เวทีกลางแจ้ง ท้องสนามหลวง

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๘๘ .



ภาพที่ ๓.๑๔๗ การแสดงโขนหน้าจอ งานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงศพ

สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์

วันที่ ๑๕ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๕๑ ณ เวทีกลางแจ้ง ท้องสนามหลวง

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๖: ๑๘๘ .

๓.๔.๑๒.๒ แสดงโขนเพื่อเป็นการเฉลิมฉลอง การแสดงโขนสามารถนำไปแสดงเฉลิมฉลองในงานต่าง ๆ เพื่อความเป็นสิริมงคล เช่น งานแต่งงาน เช่น ในสมัยรัชกาลที่ ๖ มีงานพระราชพิธีบรมราชาภิเษกของพระองค์เอง โดยโปรดเกล้าฯ ให้มี “มหรสพพิเศษโขนหลวงเฉพาะการบรมราชาภิเษกสมโภชน์ เฉลิมพระเกียรติที่โรงโขนหลวงสวนมิสกวัน” (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๑: ๑๘๔) งานเฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวองค์ปัจจุบัน งานเฉลิมพระชนมพรรษาสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ รวมทั้งเฉลิมฉลองงานเทศกาลนักขัตฤกษ์ทั่วไป เช่น งานวันตรุษสงกรานต์ งานวันขึ้นปีใหม่ ฯลฯ เป็นต้น

๓.๔.๑๒.๓ การแสดงโขนเพื่อความบันเทิงและอนุรักษ์ศิลป์ เป็นการจัดการแสดงโขนเพื่อความบันเทิงมีสืบต่อกันมานาน ทั้งที่เพื่อทรงสำราญพระราชหฤทัยของพระมหากษัตริย์ เมื่อมีเป็นของต้องห้ามก็มีการแสดงโขนให้ประชาชนทั่วไปได้รับชม จัดการแสดงโขนเพื่อเป็นการต้อนรับ พระราชอาคันตุกะ ผู้นำประเทศต่างๆ ที่มาเยือนประเทศไทย เช่น จัดการแสดงถวายการต้อนรับสมเด็จพระราชาธิบดีโบดวง และสมเด็จพระราชินีฟามีโอล่า แห่งประเทศเบลเยียม รายการแสดงได้แก่ รำถวายพระพร โมงครุ่ม และโขนชุดมัยราพณ์สะกุดทัพ จัดแสดงในงานพระราชทานเลี้ยงอาหารค่ำ เพื่อเป็นเกียรติแก่ ขณก นายเงิน ตีก เลือง ประธานาธิบดีสาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนาม รายการแสดง ได้แก่ รำถวายพรต้อนรับและโขนชุดยกรบ เป็นต้น การแสดงโขนเป็นศิลปะการแสดงขั้นสูงสุดเป็นมหรสพหลวงมาตั้งแต่โบราณ มีการอนุรักษ์ สืบต่อมาทุกแผ่นดินโดยมีพระมหากษัตริย์เป็นผู้อุปถัมภ์ได้รับการอนุรักษ์ และพัฒนารูปแบบการแสดงมาอย่างต่อเนื่อง ในปัจจุบันถือเป็นภารกิจสำคัญของกรมศิลปากรที่ต้องอนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปะการแสดงโขน ในขณะเดียวกันมีหน่วยงานหลายหน่วยงานรวมทั้งเอกชนให้ความร่วมมือ จัดแสดงโขนเพื่อความบันเทิงและอนุรักษ์ “โขน” ให้คงอยู่เป็นเอกลักษณ์ของไทยสืบไป



ภาพที่ ๓.๑๔๘ ซ้อมการแสดงงานพระราชทานเลี้ยงต้อนรับสมเด็จพระราชาธิบดี และสมเด็จพระราชินีแห่งมาเลเซีย วันที่ ๓ กันยายน ๒๕๕๖ ณ ศาลาหน้าพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗: ๔๓.

บทที่ ๔

สาระในการแสดงโขน

จากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม พบว่า การแสดงโขนมีอยู่ ๓ รูปแบบ คือ การแสดงในโรงละคร เช่น โรงละครแห่งชาติ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย โรงมหรสพหลวง ศาลาเฉลิมกรุง หอประชุมของสถาบันการศึกษาต่างๆ ลักษณะเป็นโขนฉาก วิธีแสดงเป็นโขนโรงใน (ยกเว้นการแสดงโขนที่โรงมหรสพหลวง ศาลาเฉลิมกรุง มีแต่การใช้บทพากย์ไม่ใช้บทร้อง) การแสดงโขนหน้าจอปลูกโรงแสดงกลางแจ้ง (โขนกลางแจ้ง) มีจอหนึ่งเป็นฉากหลัง วิธีแสดงเป็นรูปแบบโขนโรงใน การแสดงโขนกลางแจ้ง แสดงบนพื้นสนาม เช่น การแสดงโขนที่อุทยานพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม จัดให้มีการแสดงโขนหน้าพระที่นั่งในสวนของอุทยาน ในวันที่ ๒๔ กุมภาพันธ์ ของทุกปี และการแสดงโขนบริเวณสนามหน้าพระที่นั่งสโมสรเสวกามาตย์ พระราชินีวาทิน มฤคทายวัน อำเภอชะอำ จังหวัดเพชรบุรี จัดให้มีการแสดงในช่วงเดือนธันวาคม ของทุกปี วิธีแสดงมีรูปแบบเป็นโขนโรงใน

สาระการแสดงจากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลการแสดงโขนเริ่มตั้งแต่ปลายปี พ.ศ.๒๕๕๖ (เริ่มตั้งแต่เริ่มทำโครงการวิจัยเสนอเพื่อขอรับทุน) ศึกษาและเก็บข้อมูลตามลำดับ ได้แก่

การแสดงโขนพระราชทานของสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถฯ การแสดงโขนชุดศึกษุมภกรณ ตอนโมกขศักดิ์ แสดง ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ในวันที่ ๒๕ พฤศจิกายน ๒๕๕๖

การแสดงโขนที่โรงมหรสพหลวงศาลาเฉลิมกรุง การแสดงโขนเรื่องหนุมาน ในวันที่ ๒๐ ธันวาคม ๒๕๕๖

การแสดงโขนที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เป็นการแสดงโขนของนักศึกษาแสดงผลงานก่อนจบการศึกษา ในวันที่ ๒๗ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๗

สัมภาษณ์อาจารย์จตุพร รัตนะวราหะ ผู้อำนวยการศูนย์ศิลปะการแสดงสถาบันคึกฤทธิ์ ได้ดูการสอนโขน ณ ศูนย์ศิลปะการแสดงสถาบันคึกฤทธิ์ ในวันที่ ๒ มีนาคม ๒๕๕๗

การแสดงโขนหน้าจอของวิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม แสดงเนื่องในโอกาสคล้ายวันเกิดรองเจ้าอาวาสวัดอัมพวัน ณ วัดอัมพวัน จังหวัดสิงห์บุรี เป็นการแสดงโขนชุด จูติสองพานร อธิกรณ์สองพานเรศ (กำเนิดพาลี สุครีพ จนถึงพาลีสอนน้องก่อนปลิดชีพตนเอง) ในวันที่ ๓ มีนาคม ๒๕๕๗

ประสานงานติดต่อกองการสังคีต นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ผู้อำนวยการสำนักการสังคีต และทำหนังสือราชการขอความร่วมมือ เพื่อเก็บข้อมูลการแสดงโขน ถึงอธิบดีกรมศิลปากร และขอสำเนาวิธีทัศนการแสดงโขน (ได้วิธีทัศนโขนตอนพาลีสอนน้อง) ในวันที่ ๒๐ มีนาคม ๒๕๕๗

การแสดงโขนหน้าจอของวิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม แสดงเนื่องในโอกาสทำบุญ ๑๐๐ วัน เจ้าอาวาสวัดหนองหญ้า nang ณ วัดหนองหญ้านาง

จังหวัดอุทัยธานี แสดงโขนชุดนันทกจูติ สีดาถูกลัก สามิภักดิ์สองเมืองพานร รอนราพณ์ร้าย นอง นารายณ์ต้องศิลป์ ในวันที่ ๒๔ มีนาคม ๒๕๕๗

การแสดงโขนที่ศูนย์ศิลปะการแสดงสถาบันคึกฤทธิ์ แสดงในงานคล้ายวันเกิดของท่านคึกฤทธิ์ ปราโมท แสดงโขนตอนนางลอย ในวันที่ ๒๐ เมษายน ๒๕๕๗

การแสดงโขนของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร จัดการแสดงโขนร่วมกับวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จัดแสดงในกิจกรรมงานมหกรรมวัฒนธรรมรัตนโกสินทร์ ๒๓๒ ปี ในงาน “ไ้ร่มพระบารมี ๒๓๒ ปี กรุงรัตนโกสินทร์” ได้แสดงตั้งแต่ตอนสร้างกรุงอโยธยา จนถึงตอนพระราม คีนนคร เริ่มตั้งแต่สร้างกรุงอโยธยา ลักสีดา พบหนุมานและถวายตัว พานรสองเมืองถวายตัว จองถนน ยกรบ (ทัพพทกัณฐ์) ชุกช่องดวงใจ พระรามคีนนคร ในวันที่ ๒๐ เมษายน ๒๕๕๗

การแสดงโขนของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ แสดงเนื่องในโอกาสครบรอบ ๘๐ ปี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จัดแสดงตอน นารายณ์ปราบหนุมาน ลักสีดา หนุมานถวายตัว สองเมือง พานรถวายตัว ยกรบ ในวันที่ ๒๗ มิถุนายน ๒๕๕๗

การแสดงโขนพระราชทานของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ แสดงชุด ศีกอินทรชิต ตอนนาคบาศ แสดง ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ในวันที่ ๒ ธันวาคม ๒๕๕๗

การแสดงโขนในงานอยุธยาจรดไกล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ระหว่างวันที่ ๑๒ ธันวาคม - ๒๑ ธันวาคม ๒๕๕๗ เป็นการแสดงต่อเนื่องกันวันละตอนของ วิทยาลัยนาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ อ่างทอง วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี วิทยาลัยนาฏศิลป์สุพรรณบุรี คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบัน บัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เริ่มตอนการแสดงตั้งแต่ ปฐมเหตุรามเกียรติ์ ทศเศียรลักสีดา บุตรพระสุริยาถวายพล กลศึกพญายักษ์ พระหริรักษ์เคลื่อนพลโยธา อสุราฟุ้งหอกโมกขศักดิ์ สंहารักษ์บุตรพญาขร ชุบศรพรหมาสตร์ กลลวงพิฆาตทศกัณฐ์ พระรามราชันคีนนคร

การแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม แสดงโขนกลางแปลง ตอน นาคบาศ อันเป็นบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า เจ้าอยู่หัวฯ ณ สนามพระที่นั่งสโมสรเสวกามาตย์ พระราชานิเวศน์ มฤคทายวัน อำเภอชะอำ จังหวัด เพชรบุรี ในวันที่ ๒๘ ธันวาคม ๒๕๕๗

จากการสัมภาษณ์ บุคลากร ครู-อาจารย์ และผู้เชี่ยวชาญในการแสดงโขน เพื่อเก็บข้อมูล พบว่า การแสดงโขนของสถาบันต่างๆ จะแสดงชุดหรือตอนในการแสดงซ้ำๆ กัน เพราะผู้ชมส่วนใหญ่ เข้าใจเรื่องราว ทำให้ผู้ชมสนุกสนาน ให้ข้อคิด ให้ข้อสอนใจ แต่ละตอนที่แสดงสามารถแทรกกระบำ เพื่อความสวยงามของท่ารำ ความอ่อนช้อยของผู้แสดงซึ่งส่วนใหญ่เป็นผู้หญิง จะช่วยให้ผู้ชม ผ่อนคลายจากการชมการแสดงโขน บางช่วงบางตอนที่มีฉากรบกัน และสามารถเสริมความวิจิตร พิสดาร การจัดอุปกรณ์การแสดง ในการจัดแต่ละฉากได้

สาระของการแสดงโขนในบทรื้อ พิจารณาเลือกรูปแบบการแสดงโขนพระราชทานของสมเด็จพระ นางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ การแสดงโขนของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวง วัฒนธรรม การแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวง

วัฒนธรรม และการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ดังนี้

การแสดงโขนพระราชทานของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ชุดศึกกุ่มภรรยา ตอนโมกขศักดิ์

การแสดงโขนของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม เรื่องรามเกียรติ์ ชุดพาลีสอนน้อง

การแสดงโขนหน้าจอของวิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เรื่องรามเกียรติ์ ชุดนททุกจตุ สี่ดาถูกลัก สามภักดิ์สองเมืองพานร รอนราพณ์ร้าย น้องนารายณ์ต้องศิลป์

การแสดงโขนการแปลงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เรื่องรามเกียรติ์ ตอน นาคบาท อันเป็นบทพระราชนิพนธ์ของสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ

๔.๑ การแสดงโขนพระราชทานของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

๔.๑.๑ การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกกุ่มภรรยา ตอน โมกขศักดิ์ มีทั้งหมด ๗ ฉาก ฉากที่ ๑ ฉากท้องพระโรงกรุงลงกา กุมภกรรณอาสาออกศึก ฉากที่ ๒ วิมานพระพรหม กุมภกรรณขึ้นเฝ้าพระพรหม ทูลขอหอกโมกขศักดิ์ที่ฝากไว้ ฉากที่ ๓ ฉากลับหอกโมกขศักดิ์ หนุมาน องคตทำลายพิธี ฉากที่ ๔ พลับพลาพระราม พระลักษมณ์ออกศึก ฉากที่ ๕ ฉากสนามรบ พระลักษมณ์ต้องหอกโมกขศักดิ์ ฉากที่ ๖ หนุมาน ยุทธพระอาทิตย์ และเก็บสรรพยา ฉากที่ ๗ แก้วฤทธิ์หอกโมกขศักดิ์ (สนามรบ) โดยมีเรื่องย่อ ดังนี้

ฉากที่ ๑ ฉากท้องพระโรงกรุงลงกา ทศกัณฐ์ได้เชิญกุมภกรรณมาปรึกษาเรื่องสงครามกับพระราม กุมภกรรณได้กราบทูลให้คือนางสีดา ทศกัณฐ์โกรธมากไล่ให้ไปอยู่กับพิเภก กุมภกรรณจำใจอาสาออกศึก

ฉากที่ ๒ วิมานพระพรหม กุมภกรรณขึ้นเฝ้าพระพรหม ทูลขอหอกโมกขศักดิ์ที่ฝากไว้ทูลเรื่องราวความจำเป็นที่ต้องรับออกศึก พระพรหมเห็นใจและคืนหอกโมกขศักดิ์ให้

ฉากที่ ๓ กุมภกรรณทำพิธีลับหอกโมกขศักดิ์ พิเภกได้ทูลเรื่องกุมภกรรณทำพิธีลับหอกโมกขศักดิ์ให้พระรามทราบ ถ้าทำพิธีสำเร็จหอกโมกขศักดิ์จะมีฤทธิ์เดชมาก บอกอุบายเพื่อทำลายพิธีครั้งนี้ หนุมานและองคตรับอาสา โดยหนุมานแปลงกายเป็นหมาเน่า องคตแปลงกายเป็นนกกาจิกศพหมาเน่าลอยน้ำเข้าไปใกล้โรงพิธี กุมภกรรณไม่อาจทำพิธีต่อไปได้ จึงสั่งยกทัพออกสู่สนามรบ

ฉากที่ ๔ พระราม พระลักษมณ์ประทับอยู่ที่พลับพลาได้ยินเสียงโห่ของกองทัพยกมา รู้ว่าเป็นทัพของกุมภกรรณ พระรามจึงมอบให้พระลักษมณ์เป็นแม่ทัพออกรบ

ฉากที่ ๕ สนามรบ ท้าพระลักษมณ์และทัพของกุมภกรรณ ต่างต่อสู้กันอย่างกล้าหาญ กุมภกรรณได้ที่พุ่งหอกโมกขศักดิ์ถูกพระลักษมณ์สลับไป กุมภกรรณยกทัพกลับกรุงลงกา หนุมานเข้าช่วยดึงหอกโมกขศักดิ์แต่ไม่สามารถดึงออกได้ จึงให้นิลนนท์กลับไปทูลพระราม พระรามเสด็จออกมาสนามรบ พิเภกทูลพระรามถึงวิธีแก้ไขฤทธิ์หอกโมกขศักดิ์ ต้องใช้ตันสังกรณีตรีชวา และน้ำปัญจมหานทีที่กรุงอโยธยา พระรามจึงมอบศรอาญาสิทธิ์ให้กับหนุมาน ไปแสดงแก่พระพรตที่กรุงอโยธยา

ฉากที่ ๖ หนุมาน ยุทธพระอาทิตย์ เพื่อไม่ให้ราชรถของพระอาทิตย์เคลื่อนไปส่องแสง แต่ถูกอำนาจแสงรัศมีของพระอาทิตย์เผาไหม้เป็นจุนไป พระอาทิตย์เห็นผดสังเกตุจึงชุบร่าง หนุมานถามสาเหตุ เมื่อถามได้ความจริงช่วยแก้ไขเหตุการณ์โดยชักรถหลบเข้าในกลีบเมฆจะให้ยุทธนั้นไม่ได้ หนุมานเหาะไปยังเขาสุรพยาเพื่อเก็บตันสังกรณีตรีชวา ต้นสุรพยามีฤทธิ์หายตัวได้ แต่หนุมานได้ใช้ความสามารถเนรมิตร่างกายให้ใหญ่โต พร้อมทั้งใช้หางค่อยๆ รัดไล่ไปรอบเขาพร้อมทั้งร้องเรียก ในที่สุดก็จับตันสังกรณีตรีชวาได้ ต่อจากนั้นหนุมานตรงไปกรุงอโยธยาเพื่อเอาน้ำปัญจมหานที เมื่อได้สังกรณีตรีชวาและน้ำปัญจมหานที หนุมานรีบกลับไปยังสนามรบ

ฉากที่ ๗ หนุมานนำตันสังกรณีตรีชวาและน้ำปัญจมหานทีถวายพระราม พร้อมทั้งถวายคืนศรอาญาสิทธิ์ พระรามได้มอบตันสังกรณีตรีชวาและน้ำปัญจมหานทีให้พิเภกประกอบยาและนำไปพอกที่พระอุระของพระลักษมณ์ หนุมานแผลงฤทธิ์เข้าถอนหอกโมกขศักดิ์ได้สำเร็จ พระลักษมณ์ฟื้นขึ้นจากสลบ พระราม พระลักษมณ์ยกทัพกลับพลับพลา

๔.๑.๒ ลักษณะของการแสดง เป็นการแสดงโขนฉาก โขนชั่วคราว รูปแบบการแสดงเป็นโขนโรงใน

๔.๑.๓ พิธีกรรมในการแสดง มีพิธีการคำนับครูก่อนการฝึกซ้อม จัดพิธีบวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์บริเวณหอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย และตั้งเครื่องบูชาครูในเวทีการแสดง ทำพิธีบูชาครูก่อนเริ่มแสดง ขณะการแสดง และหลังเสร็จจากการแสดงตามประเพณีที่ได้ปฏิบัติมาอย่างเคร่งครัด



ภาพที่ ๔.๑



ภาพที่ ๔.๒

ทำพิธีบวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์บริเวณที่แสดง ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

๔.๑.๔ ลำดับขั้นตอนในการแสดง โขนชุด ศีกุมภกรรณ ตอน โมกษศักดิ์

มีการแสดงการขับร้องถวายราชสดุดี นายประเมษฐ์ บุญยะชัย ประพันธ์คำร้อง นางทัศนีย์ ขุนทอง บรรจุเพลง

การเปิดเรื่อง



ภาพที่ ๔.๓



ภาพที่ ๔.๔

ร่ำอศิรวาทพระบาทยุคล นายประเมษฐ์ บุญยะชัย ประพันธ์ คำร้อง นางทัศนีย์ ขุนทอง บรรจุเพลง
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

การดำเนินเรื่อง



ภาพที่ ๔.๕ ทศกัณฐ์ออกกว่าราชการ
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

ทศกัณฐ์เจ้ากรุงลงกาออกกว่าราชการ
ท้องพระโรง



ภาพที่ ๔.๖ ตรีพัท เมฆนาท แจ่มมัยราพณ์ถูกฆ่าตาย
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

ตรีพัทและเมฆนาท เข้าเฝ้าทูลแจ้ง
ข่าวเรื่องมัยราพณ์ที่อาสาออกสู้ศึกได้ถูก
พญาวานรชื่อหนุมานฆ่าตายแล้ว



ภาพที่ ๔.๗ ทศกัณฐ์ใช้กุมภกรรณออกรบ
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๘ กุมภกรรณพุลคัตค้ำนคีนสีดา
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๙ ทศกัณฐ์โกรธขับไล่กุมภกรรณ
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๐ กุมภกรรณจำใจรับอาสาออกสู้ศึก
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

ทศกัณฐ์เสียพระทัย ครุ่นคิดต่อไป
ว่าจะให้ใครออกศึกสงคราม

และได้นึกถึงกุมภกรรณพระอนุชา
ซึ่งดำรงตำแหน่งมหาอุปราชเข้าเฝ้าปรึกษา
กุมภกรรณในการทำสงครามกับพระราม
พระลักษมณ์

กุมภกรรณเป็นพญายักษ์ที่ครอง
ความสัจจะสุจริต พุลเหตุครั้งนี้มาจาก
นางสีดาขอให้คีนนางสีดาให้กับพระราม
เพื่อยุติสงคราม

ทศกัณฐ์มีความโกรธมากถึงออก
ปากขับไล่กุมภกรรณให้ไปอยู่กับพิเภกที่
กองทัพพระราม

กุมภกรรณใคร่ครวญแล้วเห็นว่าถ้า
ไม่รับอาสาไปสู้ศึกครั้งนี้ ตนและครอบครัว
ต้องได้รับโทษเช่นพิเภก จึงจำใจรับอาสาสู้ศึก



ภาพที่ ๔.๑๑ ขึ้นเฝ้าพระอิศวรขอหอกโมกขศักดิ์
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๒ พระพรหมคืนโมกขศักดิ์ให้
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๓ กุมภกรรณสร้างโรงพิธีเชิงเขาจักรวาล
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๔ กุมภกรรณทำพิธีลับหอกโมกขศักดิ์
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

กุมภกรรณขึ้นเฝ้าพระพรหมมาธิบดี
เพื่อทูลขอหอกโมกขศักดิ์ที่ได้ฝากไว้ แต่หอก
ขึ้นสนิมทั้ง ๔ คม เพราะกุมภกรรณละเมียดสัจจะ
สุจริต พระพรหมจึงถามกุมภกรรณ กุมภกรรณ
จำเป็นต้องอาสาออกศึก

พระพรหมมาธิบดีทรงเห็นใจ เตือน
ให้กุมภกรรณระวังตนและมอบหอกโมกขศักดิ์
คืนไปให้

กุมภกรรณยกทัพมาถึงเขาจักรวาล
ริมฝั่งนทีสีทันดร ซึ่งมีก้อนศิลาสีทาบิม จึงสั่งให้
บริวารสร้างโรงพิธีริมฝั่งน้ำ

กุมภกรรณเป็นพญายักษ์ที่มีความ
สะอาด จึงสั่งให้บริวารกวาดขนไม่ให้มีสิ่งปฏิกูล
เข้ามาใกล้โรงพิธี ในขณะที่รับพิธีลับหอก
โมกขศักดิ์



ภาพที่ ๔.๑๕ หนุมาน องคต อาสาทำลายพิธี
ที่มา: มุลนินิสังเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

ฝ่ายกองทัพพระรามรู้จากพิเภกว่า
กุมภกรรณกำลังไปประกอบพิธีลับหอ
โมกข์ศักดิ์ ถ้าสำเร็จจะมีฤทธิเดชมากหนุมาน
และองคตรับอาสาไปทำลายพิธี



ภาพที่ ๔.๑๖ แปลงกายเป็นหมาเน่านกกาลอยน้ำ
ที่มา: มุลนินิสังเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

หนุมานแปลงกลายเป็นหมาเน่าองคต
แปลงกายเป็นนกกา
นกกาจิกกินซากศพหมาเน่าลอยเข้าไป
ใกล้โรงพิธีลับหอโมกข์ศักดิ์ของกุมภกรรณ



ภาพที่ ๔.๑๗ กุมภกรรณไม่สามารถทำพิธีลับหอสำเร็จ
ที่มา: มุลนินิสังเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

กุมภกรรณได้กลิ่นหมาเน่าสุดจะทน
ได้และไม่สามารถประกอบพิธีลับหอ
โมกข์ศักดิ์ได้สำเร็จ



ภาพที่ ๔.๑๘ ออกจากโรงพิธียกทัพไปสนามรบ
ที่มา: มุลนินิสังเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

จึงออกจากโรงพิธีสั่งยกทัพไปยัง
สนามรบทันที



ภาพที่ ๔.๑๙ พระราม รู้ว่ากุมภกรรณยกทัพมา
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

ฝ่ายพระราม พระลักษมณ์ ประทับ
ที่พลับพลา ได้ยินเสียงโห่ร้องของกองทัพ
ยกมา ตรัสถามพิเภกเมื่อรู้ว่าเป็นกองทัพ
ของกุมภกรรณยกมา



ภาพที่ ๔.๒๐ มอบให้พระลักษมณ์ออกรบ
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

จึงมอบให้พระลักษมณ์เป็นแม่ทัพ
ออกไปรบสู้กับทัพกุมภกรรณ



ภาพที่ ๔.๒๑ กองทัพพระลักษมณ์ปะทะกองทัพกุมภกรรณ
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

กองทัพพระลักษมณ์และกองทัพ
ของกุมภกรรณถึงสนามรบ ทั้ง ๒ ทัพได้เข้า
ต่อสู้กันอย่างอาจหาญ



ภาพที่ ๔.๒๒ กุมภกรรณเข้าสู่รบกับพลวานร
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

กุมภกรรณเข้าสู่รบกับพระลักษมณ์
และพลพญาวานร



กุ่มภกรรณได้ที่พุ่งหอกโมกขศักดิ์
ถูกพระลักษมณ์สลบไป

ภาพที่ ๔.๒๓ กุ่มภกรรณพุ่งหอกโมกขศักดิ์ถูกพระลักษมณ์สลบไป

ที่มา: มุลนิธสังเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



หนุมานเข้าช่วยแก้ไขก็ไม่สามารถ
ดึงหอกโมกขศักดิ์ออกได้

ภาพที่ ๔.๒๔ หนุมานแก้ไขไม่ได้ให้ไปทูลบอกพระราม

ที่มา: มุลนิธสังเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



จึงให้พญานิลนันทกลับไปแจ้งความ
พระรามและทูลเชิญพระรามมาที่สนามรบ
พระรามเมื่อมาถึงสนามรบมองเห็นพระลักษมณ์
สลบอยู่ทรงเสียพระทัย

ภาพที่ ๔.๒๕ พระรามออกมาสนามรบพบพระลักษมณ์สลบอยู่

ที่มา: มุลนิธสังเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



เข้าดูดึงหอกโมกขศักดิ์ก็ไม่สามารถ
จะดึงออกได้

ภาพที่ ๔.๒๖ พระรามไม่สามารถช่วยแก้ไขได้

ที่มา: มุลนิธสังเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๗ พิเภกบอกวิธีแก้ไข

ที่มา: มุลนิธสังเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๘ หนุมานรับอาสาไปหา

ที่มา: มุลนิธสังเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๙ หนุมานหยุดรถพระอาทิตย์

ที่มา: มุลนิธสังเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๓๐ พระอาทิตย์ช่วยร่วมมือในการแก้ไขเหตุการณ์

ที่มา: มุลนิธสังเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

พิเภกทูลพระรามถึงวิธีแก้ไขฤทธิ์หอก
โมกขศักดิ์มียาแก้คือตันสังกรณีตรีชาและใช้
น้ำปัญจมหานทีจากกรุงโยธยา และที่สำคัญคือ
ยานี้จะแก้ไขไม่ได้เมื่อมีแสงอาทิตย์

หนุมานรับอาสา พระรามจึงมอบ
ศรอาญาสิทธิ์ไปแสดงแก่พระพรตที่
กรุงโยธยา

หนุมานเหาะทะยานขึ้นสู่ท้องฟ้าเข้า
หยุดรถราของพระอาทิตย์เพื่อห้ามราชรถ
ของพระอาทิตย์แต่กลับถูกแสงรัศมีของ
แสงพระอาทิตย์ไหม้เป็นจุลไป

พระอาทิตย์เห็นผดสังเกตจึงชุบร่าง
ของหนุมาน และไต่รถมาถึงสาเหตุที่หนุมานทำ
เช่นนั้น



ภาพที่ ๔.๓๑ พระอาทิตย์ขับรถเข้าบังกลีบเมฆ

ที่มา: มุลนิธิสังเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๓๒ หนุมานเก็บต้นสังกรณีตรีชวา

ที่มา: มุลนิธิสังเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๓๓ พร้อมกับไปเอน้ำศักดิ์สิทธิ์ที่กรุงอโยธยา

ที่มา: มุลนิธิสังเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๓๔ หนุมานนำยามาถวายพระราม

ที่มา: มุลนิธิสังเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

เมื่อทราบความจากหนุมาน
พระอาทิตย์จึงช่วยแก้ไขได้เพียงชั่วครู่หลบเข้า
ไปในกลีบเมฆ เพื่อไม่ให้แสงสาดส่องถูก
พระลักษมณ์

หนุมานเหาะต่อไปยังเขาสุวรรณผยา
เพื่อเก็บต้นสังกรณีตรีชวา

ต้นสังกรณีตรีชวามีฤทธิ์ร่อนห่อน
ตัวได้ หนุมานต้องใช้ความสามารถเนรมิต
ร่างกายให้ใหญ่โต ใช้หางไล่รัดไปรอบเขาพร้อม
กับร้องเรียกจนถึงยอดเขา จึงสามารถเก็บต้น
สังกรณีตรีชวาได้

จากนั้นหนุมานเหาะไปยัง กรุงอโยธยา
เพื่อเอน้ำป้อนจมหานที่

หนุมานนำต้นสังกรณีตรีชวาและ
น้ำป้อนจมหานที่มาจากถวายพระราม พร้อมทั้ง
ถวายคืนคันศรอาญาสิทธิ์



ภาพที่ ๔.๓๕ พิเภกประกอบยา

ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

พระรามมอบให้พิเภกประกอบยา
นำต้นสังกรณีตรีชวาและน้ำปญฺจมหานที
บดผสมกัน แล้วนำไปพอกที่พระอุระของ
พระลักษมณ์ซึ่งมีหอกโมกขศักดิ์ปักอยู่



ภาพที่ ๔.๓๖ หนุมานสามารถดึงหอกโมกขศักดิ์ออกได้

ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

หนุมานแผลงฤทธิ์ฉุดถอนหอก
โมกขศักดิ์ออกจากพระอุระของพระลักษมณ์ได้
สำเร็จ

การปิดเรื่อง



ภาพที่ ๔.๓๗ พระลักษมณ์ทรงฟื้นจากสลบ

ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

พระลักษมณ์ทรงฟื้นจากสลบ



พระราม พระลักษมณ์เคลื่อนทัพ
พลวานรกลับสู่พลับพลาที่ประทับ

ภาพที่ ๔.๓๘ พระราม พระลักษมณ์เสด็จคืนพลับพลา

ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

๔.๑.๕ ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง

ใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ๒ วง แต่ละวงประกอบด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองแขก กลองทัด ซออู้ ฉิ่ง กรับ โกร่ง



ภาพที่ ๔.๓๙ ดนตรีประกอบการแสดง วง ๑

ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๔๐ ดนตรีประกอบการแสดง วง ๒

ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ประกอบด้วย เพลงหน้าพาทย์และเพลงขับร้อง

เพลงหน้าพาทย์ ได้แก่ เพลงวา เพลงเชิด เพลงพญาเดิน เพลงเสมอमार เพลงเชิด เพลงพราหมณ์เข้า เพลงร้ว เพลงตระนิมิต เพลงไล่ เพลงพราหมณ์ออก เพลงสร้อยระฆัง เพลงเสมอ เพลงกราวนอก เพลงโอด เพลงทยอย เพลงคุกพาทย์ เพลงท้ายร้วปลุกต้นไม้

เพลงขับร้อง ได้แก่ เพลงซ้ำปี เพลงบ่าบน เพลงร้าย เพลงฝรั่งควง เพลงตระบองกัน เพลงซ้ำลูกคู่ เพลงน้ำรอดใต้ทราย เพลงนาคบริพัตร เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงเขมรสุดใจ เพลงดวงพระธาตุชั้นเดียว เพลงแขกต๋อยหม้อ เพลงกราวรำ (ชั้นเดียว)

๔.๑.๖ เรื่องที่ใช้แสดง เรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศักกุมภกรณ ตอน โมกษศักดิ์

๔.๑.๗ ผู้แสดง นักแสดงโขนพระราชทานแบ่งออกเป็น ๓ กลุ่ม

กลุ่มแรก เป็นนาฏศิลปินของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กลุ่มนี้ถือเป็นนักแสดงชั้นครู มีความเชี่ยวชาญในการแสดง

กลุ่มที่ ๒ เป็นครูผู้ถ่ายทอด ซึ่งส่วนใหญ่เป็นคณาจารย์ที่มีความรู้ความชำนาญจากสถาบันการศึกษาสาขานาฏศิลป์ จากวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กลุ่มที่ ๓ เป็นกลุ่มของเยาวชนรุ่นใหม่ที่มีความสามารถในการแสดงโขน ละคร ที่ผ่านการคัดเลือกได้เข้ามามีส่วนร่วมในการแสดงโขนพระราชทาน (Audition)

โขนพระราชทาน คือการผสมผสานของนักแสดงหลายรุ่น ได้ฝึกซ้อมแรกเปลี่ยนเรียนรู้ประสบการณ์ ในลักษณะร่วมงานเป็นทีมของนักแสดงอาชีพ โดยมีครูผู้ใหญ่ช่วยดูแล

๔.๑.๘ เครื่องแต่งกาย สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อม ให้จัดสร้างพัทธาภรณ์ หรือเครื่องแต่งกายโขนขึ้นใหม่ สำหรับการแสดงโขนพระราชทาน นับจากการแสดงรอบปฐมทัศน์ในปี พ.ศ. ๒๕๕๐ โดยทรงกำชับให้ยึดถือรูปแบบเครื่องแต่งกายโขนแบบโบราณ แต่มีความคงทนและสวยงามยิ่งขึ้น นับเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินและช่างฝีมือแขนงต่างๆ พุ้มเทแรงกายแรงใจสร้างสรรค์งานศิลป์ รวมทั้งฟื้นฟูเทคนิคต่างๆ แบบโบราณที่เกือบจะหายสาบสูญไป นำมาพัฒนาเพื่อให้เหมาะกับการแสดงบนเวทีในปัจจุบันอีกครั้งหนึ่ง แนวทางในการออกแบบเครื่องแต่งกายโขนพระราชทาน มีแนวทางการใช้สีของเครื่องแต่งกายของกรมมหรสพ ในสมัยรัชกาลที่ ๖ กล่าวคือ ให้ความสำคัญกับการเลือกใช้สี มีการใช้สีหลัก สีขัด สีรองในส่วนต่างๆ ไม่ได้เป็นสีเดียวกันทั้งหมดจะสลับสีให้เหมาะสมงดงาม และเพิ่มรายละเอียดในงานปักให้สวยงามยิ่งขึ้น

ในส่วนที่เป็นถนิมพิมพาภรณ์ เป็นงานประณีตศิลป์ เพื่อการสร้างเครื่องประดับ ตกแต่งการแต่งกายโขน เป็นงานช่างฝีมือโลหะ งานฝังอัญมณี และงานกะไหล่ทอง

ในส่วนของศิลาภรณ์ คือเครื่องประดับศีรษะและหัวโขน ได้นำลักษณะโครงสร้าง ลวดลายจากงานศิลาภรณ์และหัวโขนโบราณ มาสร้างขึ้นใหม่ให้มีความงดงาม ปรับองค์ประกอบต่างๆ ให้มีน้ำหนักเบาเหมาะสมกับศีรษะของนักแสดง แต่คงไว้ในเรื่องของความงาม องค์ประกอบศิลป์ ถูกต้องตามแบบงานศิลปะไทยทุกประการ

ตัวอย่าง



ภาพที่ ๔.๔๑ การแต่งกายพระราม
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๔๒ การแต่งกายพระลักษมณ์
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๔๓ การแต่งกายของคต หนุมาน
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๔๔ การแต่งกายทศกัณฐ์
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๔๕ การแต่งกายกุมภกรรณ
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

๔.๑.๙ กระบวนท่ารำ เป็นการใช้ท่ารำ ตามเพลงหน้าพาทย์ การใช้ท่ารำตามบทร้องและ
บทพากย์

ตัวอย่าง รำหน้าพาทย์



ภาพที่ ๔.๔๖ รำหน้าพาทย์ ในเพลงเสมอมาร ของตัวกุมภกรรณ
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๔๗ รำหน้าพาทย์ ในเพลงตระนิมิต ของหนุมาน และองคต ตอน แปลงกายเป็นหมาเน่าและนกกา
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๔๘ รำหน้าพาทย์ ในเพลงเชิด ตอนพระลักษมณ์ กุมภกรรณและหนุมานรบกัน
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

ตัวอย่าง รำใช้บทตามบทร้อง



ภาพที่ ๔.๔๙ รำใช้บท ในเพลงบ้าย่น ตอน ที่ทศกัณฐ์รู้ว่ามัยราพณ์ถูกหนุมานฆ่าตาย
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๕๐ รำใช้บท ในเพลงข้าลูกคู่ ตอน พระรามว่าราชการหน้าพลับพลา
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๕๑ รำใช้บท ในเพลงตระบองกัน ตอน ทำพิธีลับหอโกมกษัตกดี
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

ตัวอย่าง รำใช้บทตามบทพากย์ พากย์เจรจา พากย์รณ พากย์บรรยาย



ภาพที่ ๔.๕๒ รำใช้บท ในบทพากย์เจรจา ตอน ทศกัณฐ์เจรจากับกุมภกรรณ
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๕๓ รำใช้บท ในบทพากย์รุด ตอน พระลักษมณ์ยกทัพ
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๕๔ รำใช้บท ในบทพากย์บรรยาย ตอน พระรามไปถึงสนามรบพบพระลักษมณ์ถูกหอกโมกขศักดิ์สลบอยู่
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

๔.๑.๑๐ ฉาก ในการแสดงโขนพระราชทาน ฉาก เป็นองค์ประกอบสำคัญมีความอลังการเพิ่มรรถรสให้กับผู้ชมเหมือนกับร่วมอยู่ในเหตุการณ์นั้นๆ มีเทคนิคการออกแบบฉาก เช่น การใช้เวทีหมุน การชักลอกเพื่อเคลื่อนไหวฉาก การปรับเปลี่ยนฉากที่รวดเร็ว ทำให้น่าติดตามตลอดทุกฉากในการเดินเรื่อง เช่น



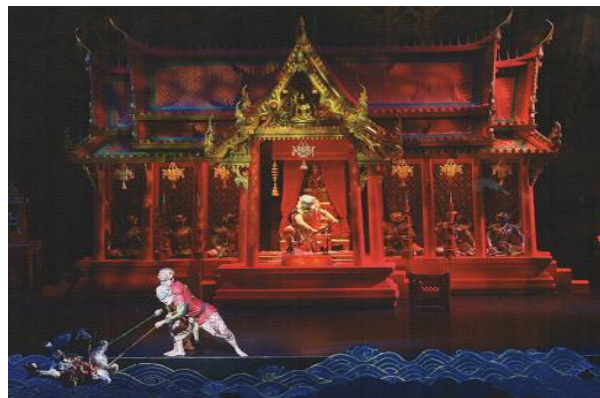
ภาพที่ ๔.๕๕ ฉากท้องพระโรงกรุงลงกา
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๕๖ ฉากวิมานพระพรหม
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๕๗ ฉากโรงราชพิธีลับหอโกศกัณฑ์
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๕๘ ฉากหมาเฝ้า-นกกาลอย่น้ำมา
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๕๙ ฉากสนามรบ

ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๖๐ ฉากยุตรถพระอาทิตย์

ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๖๑ ฉากเก็บต้นสังกรณีตรีชวา

ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

๔.๑.๑๑ อุปกรณ์การแสดง หรือเครื่องโรงประกอบในการแสดงโขนพระราชทาน มีความ
อลังการและดูสมจริง ตามฐานันดรศักดิ์ของตัวละครและเหตุการณ์ในการดำเนินเรื่อง เช่น



ภาพที่ ๔.๖๒ เตียงและเครื่องอุปโภคบริโภค ในฉากท้องพระโรงเมืองลงกา พลัปปลาพระราม
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๖๓ โรงราชพิธีและเครื่องประกอบในพิธีตอนกุมภกรรณลับหอกโมกขศักดิ์
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๖๔ หมาเน่าและนกกา
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๖๕ ราชรถ-กลด ของพระลักษมณ์ ของกุมภกรรณ และของพระอาทิตย์
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๖๖ อาวุธต่างๆ ที่ใช้ตามบท เช่น หอกโมกขศักดิ์ คันศร และอาวุธต่างๆ ประจำกายของตัวละคร
ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

ผู้ให้ข้อมูล

วีดิทัศน์โฆษณาพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

มูลนิธิศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

นายประเมษฐ์ บุญชัย ผู้ทรงคุณวุฒิ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, ผู้กำกับ
การแสดง จัดทำบทและคำบรรยาย

นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวง
วัฒนธรรม

ดร.อนุชา ทิรคานนท์ ผู้ช่วยผู้อำนวยการผลิต มูลนิธิศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์
พระบรมราชินีนาถ

๔.๒ การแสดงโฆษณาของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

๔.๒.๑ การแสดงโฆษณาของกรมศิลปากร เรื่องรามเกียรติ์ ชุดพาลีสอนน้อง ในการแสดงโฆษณา
ชุดนี้จะแบ่งออกเป็นตอนๆ ทั้งหมด ๓ ตอน คือ

ตอนที่ ๑ พระยาอากาศ ขึ้นเฝ้าประอิดวรรับพระราชทานรางวัล เมื่อครั้งได้ร่วมกับ
สุครีพใช้ปัญญาชลอเขาพระสุเมรุให้ตั้งตรง เหตุเพราะรามสูรกับพระอรชุนประลองยุทธ์กัน พระอิศวร
ประทานชื่อให้พระยาอากาศใหม่ว่าพญาพาลี จนถึงได้นางดาราคเป็นชายา

ตอนที่ ๒ กล่าวถึง ทศกัณฐ์ทราบข่าวว่าพญาพาลีจะทำพิธีลงสรวงองค์ ซึ่งเป็นโอรส
ของพญาพาลีกับนางมณฑาด้วยความโกรธและฤทธิ์เหี้ยมทำให้ทศกัณฐ์คิดฆ่าองค์ เหาะไปยังเมือง
ขีดจีนแปลงกายเป็นบุษยรักษ์คอยสังหารองค์

ตอนที่ ๓ กล่าวถึงตอนทศกัณฐ์พา ขึ้นไปทำฤทธิรับพระอิศวร พระอิศวรให้ทรา
ไปสู่กับพญาพาลีและสาปแช่งให้ทศกัณฐ์ตาย จนถึงพญาพาลีพบพระนารายณ์อวตารและสิ้นชีวิตลงตามที
ให้สัตย์สาบานกับพระนารายณ์ไว้

๔.๒.๒ ลักษณะของการแสดง เป็นการแสดง “โฆษณา” (เป็นข้อมูลที่ได้จากวีดิทัศน์
ซึ่งผู้วิจัยได้ทำเรื่องขอสำเนาการแสดงจากอธิบดีกรมศิลปากร เนื่องจากเวลาแสดงโดยระเบียบ
ห้ามบันทึกภาพและบันทึกวีดิทัศน์) เป็นการแสดงรูปแบบของโฆษณาโรงใน

๔.๒.๓ พิธีกรรมในการแสดง ต้องเริ่มพิธีกรรมบูชาครูก่อนการแสดง เริ่มการแสดง ขณะ
การแสดง และหลังเสร็จสิ้นการแสดง (ดังกล่าวไว้ในเรื่องของพิธีกรรม) ตามประเพณีที่ได้ปฏิบัติมา
อย่างเคร่งครัด

๔.๒.๔ ลำดับขั้นตอนในการแสดง โฆษณารามเกียรติ์ ชุด พาลีสอนน้อง บทโดยนายเสรี
หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ศิลปะการละคร)

การเปิดเรื่อง



ภาพที่ ๔.๖๗ พระอิศวร พระอุมา
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๖๘ พระยาอากาศขึ้นเฝ้า
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๖๙ พระอิศวรฝากผอบนางอัปสรให้สุครีพ
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๗๐ พระนารายณ์ทูลทักทวน พาลีให้สาบาน
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

ตอนที่ ๑

กล่าวถึงพระอิศวร พระอุมา พระนารายณ์ พระยาอากาศขึ้นเฝ้า พระอิศวรกล่าวทำความถึงเหตุการณ์ที่เขาไกลลาสต้องทรุดตัวเอนลงสาเหตุเพราะพระอรชุนกับรามสูรประลองฤทธิ์กันพระยาอากาศและสุครีพได้ใช้ปัญญาแก้ไขจนเขาไกลลาสตั้งตรง

พระอิศวรประทานชื่อจากพระยาอากาศเป็นพญาพาลีและประทานฤทธิ์ถ้าใครต่อสู้ด้วยกำลังของศัตรูจะแบ่งมาอยู่ที่พญาพาลีครึ่งหนึ่ง ประทานพระแสงตรีเพชรสุรगันต์ให้แก่พญาพาลีอีกด้วย

พระอิศวรได้ฝากผอบซึ่งมีนางอัปสรชื่อนางดาราให้กับสุครีพ

พระนารายณ์ทักท้วงเปรียบเทียบว่าไม่ควรฝากดอกไม้ไปกับแมลงเหมือนฝากปลาไปกับแมว พญาพาลีได้ให้สัตย์สาบานถ้าไม่ได้ส่งผอบนางดาราให้กับสุครีพก็ขอให้ตายด้วยศรพระนารายณ์อวตาร



ภาพที่ ๔.๗๑ พญาพาลีรักษานางดาราหิรัญค้ำสาบาน
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

การดำเนินเรื่อง



ภาพที่ ๔.๗๒ กล่าวถึงทศกัณฐ์เมืองลงกา
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๗๓ มโหธรเข้ากราบทูลพญาพาลีสร้งน้ำองคต
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

เมื่อพญาพาลีได้นำผอบนางดารา
มาถึงเมือง ใครจะได้รู้ว่านางดาราจะสวยงาม
เพียงไหน จึงเปิดผอบออกดูพบนางดาราหิรัญ
สวยงามทำให้ลืมนัดสาบานที่ให้ไว้กับพระเป็น
เจ้า ได้นางดาราเป็นชายาไม่ได้ส่งให้สุครีพตามที่
พระอิศวรมอบให้มา

ตอนที่ ๒

กล่าวถึงเมืองลงกา ทศกัณฐ์ออกว่า
ราชการครุ่นคำนึงถึงแต่เรื่องที่ได้นางมณโฑ
คืนกลับมาจากพญาพาลี เมื่อครั้งที่ได้
รับประทานนางมณโฑจากพระอิศวร ทศกัณฐ์
อุ้มนางมณโฑผ่านเมืองขีดขิน ถูกพญาพาลีแย่ง
ชิงนางมณโฑไป

มโหธรได้เข้ามากราบทูลว่าขณะนี้
พญาพาลีได้เชิญฤาษีพระอาจารย์ทุกถิ่นที่มาพร้อม
พิธีการสร้งน้ำองคตกุมาร ซึ่งเป็นพระราชบุตร
ของนางมณโฑกับพญาพาลี



ทศกัณฐ์โกรธมากและด้วยฤทธิ์หึงจึงว่า
ถากถางนางมณโฑว่าไม่ไปร่วมในพิธีด้วยหรือ ยิ่ง
เห็นนางมณโฑไม่ได้ตอบก็ยิ่งโกรธแผลงฤทธิ์ออก
ทางพระปัญชูร

ภาพที่ ๔.๗๔ ทศกัณฐ์โกรธพาลว่านางมณโฑ
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ทศกัณฐ์เหาะมาถึงฝั่งแม่น้ำยมุนาเมือง
ขีดจีน รู้ว่าเป็นที่ตั้งพิธีสงรองศต ทศกัณฐ์จึง
แปลงกายเป็นปูยักษ์เพื่อคอยสังหารองศต

ภาพที่ ๔.๗๕ ทศกัณฐ์แปลงกายเป็นปูยักษ์คอยฆ่าองศต
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ก่อนเริ่มทำพิธีพญาพาลีให้พวกทหาร
เสนาลงไปตรวจความเรียบร้อย ความปลอดภัย
ทหารและเสนาพบปูยักษ์อยู่ในใต้แม่น้ำ

ภาพที่ ๔.๗๖ เสนาลงไปตรวจใต้น้ำเจอปูทศกัณฐ์
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



จึงขึ้นมาทูลพญาพาลี พญาพาลีลง
ไปในน้ำพบปูยักษ์จึงเกิดการต่อสู้กันขึ้น

ภาพที่ ๔.๗๗ เสนายักษ์ขึ้นมาทูลความพญาพาลี
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ปุยักษ์ทศกัณฐ์ ไม่สามารถต่อสู้ฤทธิ์ของ
พญาพาลีได้ จึงคืนร่างและถูกพญาพาลีจับ
ตัวได้

ภาพที่ ๔.๗๘ พญาพาลีต่อสู้กับปุยักษ์ทศกัณฐ์
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



พญาพาลีจับทศกัณฐ์ขึ้นไปบนผิง
พร้อมกับสั่งลงโทษให้ขังและให้กินอาหารเพียง
วันละหนึ่งปั้นและให้องคตลากเล่น ๗ วัน
จึงค่อยปล่อยตัวกลับไป

ภาพที่ ๔.๗๙ ทศกัณฐ์สู้ไม่ได้คืนร่างถูกพญาพาลีจับได้
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



พญาพาลีทำพิธีสรนน้ำองคต

ภาพที่ ๔.๘๐ พญาพาลีทำพิธีสรนน้ำองคต
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

ตอนที่ ๓



ภาพที่ ๔.๘๑ ควายทรีค้อยฆ่าควายทรีพา
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

กล่าวถึงควายชื่อทรี เป็นลูกชายของ
ทรีพากับควายแม่นิลา รอดชีวิตจากการถูกฆ่า
จากควายพ่อ เพราะเมื่อแม่ควายรู้จะคลอดทรี
แอบไปคลอดแล้วฝากทรีกับบุตรชายไว้กับเทวดา
ดูแลรักษาชีวิตไว้ ทรีจึงเป็นควายป่าที่มีฤทธิ์
และคอยวัดรอยเท้าควายพ่อเพื่อจะฆ่าพ่อด้วยความ
แค้น



ภาพที่ ๔.๘๒ ควายทรีพาและบริวารควายตัวเมีย
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

ควายทรีพาได้ถูกพระอิศวรสาปไว้ว่า
จะต้องตายเพราะลูกชาย ทรีพาจึงคอยสังหารลูก
ถ้าเป็นควายผู้ และถ้าเกิดเป็นควายตัวเมียก็จะ
เลี้ยงไว้เป็นบริวาร



ภาพที่ ๔.๘๓ ควายทรีพาพร้อมแม่ควายนิลาและบริวาร
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

เมื่อถึงคราวจะสิ้นชีวิตควายทรีพาพร้อม
ด้วยควายแม่นิลานำบริวารควายตัวเมียท่องเที่ยว
จนเข้าเขตทุ่งหญ้าเชิงเขา



ภาพที่ ๔.๘๔ ควายทรพีฆ่าควายพ่อทรพาทาย
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๘๕ ควายทรพีคำแหงขึ้นทำรบกับพระอิศวร
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๘๖ ควายทรพีทำรบพญาพาลี
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๘๗ พญาพาลีสังความสุครีพ
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

ทรพีตามรอยเท้ามาพบควายทรพา จึง
เข้าทำต่อสู้และขวิดฆ่าควายทรพาทาย

ควายทรพีกำเร็บฤทธิ์และด้วยที่มีเทวดา
รักษาคุ่มครอง จึงตรงไปยังเขาไกรลาสทำ
ประลองฤทธิ์กับพระอิศวร พระอิศวรกริ้วทรพี
บอกกับทรพีว่าถ้าอยากประลองฤทธิ์ให้ไปทำ
ประลองกับพญาพาลีและขอสาปให้ทรพีแพ้

พญาพาลีพาพลวานรออกเพื่อมาต่อสู้
กับควายทรพีตามคำท้าทาย

พญาพาลีพิจารณาท่าทีของทรพี
ตรัสรองว่าควายทรพีคงจะมีพลังและฤทธิ์มาก
จึงคิดอุบายล่อให้ไปสู้ประลองฤทธิ์กัน
ในถ้ำสุรगานต์

พญาพาลีได้บอกกับสุครีพถึงอุบายใน
การต่อสู้กับควายทรพีว่าให้คุมโยธาสิงกลับไป
ก่อนแล้วคอยกลับมาสังเกตดูที่หน้าถ้ำ ถ้ามีเลือด
ไหลออกมาสีเลือดชั้นปนดำคือเลือดควาย ถ้า
เป็นเลือดใสคือเลือดของพญาพาลี ถ้าเลือด
ไหลออกมาเป็นเลือดใส ให้รีบเกณฑ์ไพร่พล
ปิดปากถ้ำไม่ให้ทรพีออกมาได้



ภาพที่ ๔.๘๘ พญาพาลีสู้กับควายทรพี
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๘๙ พญาพาลีใช้อูบายฆ่าควายทรพีตาย
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๙๐ พญาสุครีพคิดว่าพญาพาลีตาย
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

พญาพาลีทำรบควายทรพีออกอุบาย
ว่าเราทั้งสองต่างก็มีฤทธิ์ควรไปต่อสู้กันในที่
มืดชิด เมื่อฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งพ่ายแพ้จะได้ไม่
อายใคร

ควายทรพีรับคำท้าทั้งสองเข้าไปต่อสู้ใน
ถ้ำสุรगนต์ ด้วยความเก่งกล้าและมีฤทธิ์ของ
ทรพีพญาพาลีไม่สามารถเอาชนะได้ จึงร้อง
ถามว่าตัวทรพีมีเทวดาหรือใครรักษาคุ้มครองอยู่

ทรพีลื้มตัวบอกว่าภูมิฤทธิ์เองไม่ใช่เก่ง
เพราะเทวดาคุ้มครองลั่นคำทรพีเทวดาที่
คุ้มครองทรพีก็สูญหายไป ทรพีหมดกำลังพระยา
พาลีจึงสังหารทรพีได้

เลือดของทรพีไหลออกมาจากถ้ำแต่
บังเอิญฝนตกทำให้เลือดใส เมื่อสุครีพพาพล
วานรมาดูหน้าถ้ำเห็นเลือดใสออกมาก็ตกใจ ทั้ง
สุครีพและพลวานรพากันเศร้าโศกเสียใจ



สุครีพนึกถึงคำของพญาพาลีที่ได้สั่งไว้
จึงบอกให้พลลิงรับหาก้อนหินมาปิดปากถ้ำ

ภาพที่ ๔.๙๑ พญาสุครีพเกณฑ์วานรเอาหินปิดถ้ำ
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



พญาพาลีถีบปากถ้ำพังออกมาด้วยความ
โกรธกล่าวหาต่อว่าสุครีพว่าจะคิดฆ่าตน
ด้วยความเจ็บแค้นมาตั้งแต่เรื่องนางดารา

ภาพที่ ๔.๙๒ พญาพาลีคิดว่าพญาสุครีพจะฆ่าตนจึงขับไล่
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



พญาพาลีได้ขับไล่สุครีพออกจากเมือง
เดินทางมาพบหนุมาน หนุมานได้
ไต่ถามสุครีพ เมื่อรู้ความจริงจึงบอกกับสุครีพ
นำชายว่าจะพาสุครีพไปถวายตัวกับ
พระนารายณ์ซึ่งได้อวตารมาเป็นพระราม ขณะนี้
พระรามกำลังเตรียมหาไพร่พลไปรบกับทศกัณฐ์
เพื่อชิงนางสีดาคืน

ภาพที่ ๔.๙๓ พญาสุครีพพบหนุมาน
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



หนุมานนำสุครีพเข้าเฝ้าถวายตัวต่อ
พระรามพระลักษมณ์ พร้อมทั้งเล่าเหตุการณ์
ทั้งหมดที่เกิดขึ้นของตนเองกับพญาพาลี

ภาพที่ ๔.๙๔ หนุมานพาพญาสุครีพเข้าเฝ้าพระราม
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

สุครีพได้ทูลขอให้พระรามช่วยสังหาร
พญาพาลีแล้วจะถวายตัวพร้อมไพร่พล
ทั้งหมดในเมืองขีดจีนเพื่อช่วยในการรบ

พระรามได้กล่าวทัดทานว่าเป็นเรื่องของ
พี่น้องทะเลาะวิวาทกัน จะให้พระองค์เข้าไป
เกี่ยวข้องกับนั้นเป็นเรื่องมิบังควร

พระรามเมื่อได้ฟังคำนี้ก็ถึงพญาพาลี
ได้ให้สัตย์สาบานไว้ในเรื่องของนางดารา เมื่อ
พญาพาลีขาดสัตย์ก็จะยอมตายด้วยศรของ
พระรามอวตาร ด้วยเหตุนี้จึงให้สุครีพรีบ
กลับไปเมืองขีดจีนทำทนายให้พญาพาลีออกมา
สู้รบ



ภาพที่ ๔.๙๕ พญาสุครีพจะพาไพร่พลเฝ้าถวายตัว
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



หนุมานได้ขอพระราชทานอนุญาต
พระรามลาไปก่อน ไม่ขอรับรู้เรื่องน้ำทั้งสองที่
จะต้องต่อสู้กันตามเรื่องที่ได้เล่ามา

ภาพที่ ๔.๙๖ หนุมานไม่ขอรับรู้ที่พญาสุครีพและพญาพาลีมีเรื่องกัน
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



พญาพาลีกับสุครีพพี่น้องต่อสู้กันอยู่
บนท้องฟ้า

ภาพที่ ๔.๙๗ พญาสุครีพลวงพญาพาลีออกมาสู้รบ
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



พระรามทอดพระเนตรการต่อสู้ของ
พระยาวานรทั้งสอง เมื่อสบโอกาสจึงแผลงศร
ออกไปหมายสังหารพญาพาลี

ภาพที่ ๔.๙๘ พระรามแผลงศรหมายสังหารพญาพาลี

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



พญาพาลีรับจับศรพระรามไว้ได้เหาะ
ลงมาต่อว่าพระรามด้วยความโกรธ

ภาพที่ ๔.๙๙ พญาพาลีรับศรได้ลงมาต่อว่าพระราม

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



พระรามได้บอกกับพญาพาลีว่า
พระองค์คือพระนารายณ์อวตารมาทวงสาบาน
เรื่องนางดาราที่พญาพาลีเคยให้ไว้ พร้อมกับ
เนรมิตกลายเป็นรูปองค์พระนารายณ์ให้เห็น

ภาพที่ ๔.๑๐๐ พญาพาลีทำพิธีสรงน้ำองค์

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



พญาพาลีได้สำนึกผิดพร้อมรับ
โทษทัณฑ์และขอถวายชีวิต

ภาพที่ ๔.๑๐๑ พระรามแสดงองค์ทวงคำสาบานของพญาพาลี

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๐๒ พญาพาลีสำนักผัดขอถวายชีวิต
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

พระรามทรงปราณีก่อกำกับพญาพาลี
เมื่อสำนักผัดจะยกโทษให้ แต่ขอให้
ศรพรหมาสตรสะกิดเป็นแผลพอให้เลือดหยดไม่
ต้องถึงกับตาย แต่พญาพาลีไม่ยอมเมื่อทำผัด
ต้องยอมรับผัดและยืนยันขอถวายชีวิต
เหมือนเดิม พร้อมทั้งฝากฝังสุครีพน้องชายและ
โอรสองค์พร้อมทั้งถวายโยธาทั้งเมืองขีดขิน
ให้แก่พระราม



ภาพที่ ๔.๑๐๓ พญาพาลีเรียกสุครีพมาสั่งสอนหลักการเข้ารับราชการ
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

พญาพาลีได้เรียกสุครีพน้องชายมาสั่ง
เสียฝากฝังเลี้ยงดูโอรสองค์พร้อมทั้งสอนให้รู้
วิธีปฏิบัติตัวในการที่จะรับใช้เป็นข้าพระบาทของ
พระรามอวตาร คือ ต้องเข้าเฝ้าทั้งเช้าเย็น เมื่อ
ตรัสถามเรื่องใดต้องตอบได้ อย่าแต่งกายเกิน
หน้า ต้องมอบเฝ้าด้วยความรักดี อย่าขึ้นไปนั่ง
บนพระราชาอาสน์ อย่างงับนางห้าม อย่าอวด
ทะนงตนว่าทรงโปรดปราน อย่าบอกความลับแก่
ศัตรู ต้องรู้จักให้รางวัลผู้น้อย อย่าเชื่อคำยุยง
อย่าโลภ เมื่อพระองค์สั่งเรื่องอะไรต้องจำให้ได้
ต้องอาสารับใช้เจ้าจนตัวตาย

การปิดเรื่อง



ภาพที่ ๔.๑๐๔ พญาพาลีฆ่าตัวตาย
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

พญาพาลีได้สั่งความสุขครีพน้องชาย
แล้วจึงเอาศรปักลงหัวใจสิ้นชีวิตไปเกิดในสวรรค์

๔.๒.๕ ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง

ใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ปี่ ซ้องวงใหญ่ ซ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด กรับ ฉิ่ง



ภาพที่ ๔.๑๐๕ วงปี่พาทย์เครื่องคู่
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงประกอบด้วยเพลงหน้าพาทย์และเพลงร้อง

เพลงหน้าพาทย์ ได้แก่ เพลงวา เพลงเชิด เพลงร่ำ เพลงตระนิมิต เพลงกลองโยน เพลงเดี่ยว เพลงลงสร เพลงฉิ่ง เพลงเข้าม่าน เพลงบันเทิงการสอน เพลงเชิดนอก เพลงโอด เพลงทยอย เพลงเชิดฉิ่ง เพลงร่ำตึกดำบรรพ์

เพลงขับร้อง ได้แก่ เพลงยานี เพลงขอมใหญ่ เพลงตันเพลงยาว เพลงโอโลมชาตรี เพลงพราหมณ์ดัดน้ำเต้า เพลงซ้ำปี เพลงบ่าบ่น เพลงสิงโต เพลงตะนาวแปลง เพลงสามไม้กลาง เพลงแขกลพบุรี

นอกจากนี้ได้ดำเนินการเดินเรื่องด้วยบทพากย์บรรยายและบทพากย์เจรจา

๔.๒.๖ เรื่องที่ใช้แสดง เรื่องรามเกียรติ์ตอนพาลีสอนน้อง ในตอนนี้จะเน้นบทบาทของตัวพาลี

๔.๒.๗ ผู้แสดง เป็นศิลปินของกองการสังคีต ครู และนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร

๔.๒.๘ เครื่องแต่งกาย แต่งกายยืนเครื่อง ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง และตัวตลก



ภาพที่ ๔.๑๐๖ การแต่งกายตัวพระ “พระนารายณ์” ภาพที่ ๔.๑๐๗ การแต่งกายตัวพระ “พระราม”
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๐๘ การแต่งกายตัวนาง “นางดารา” ภาพที่ ๔.๑๐๙ การแต่งกายของทศพและบริวาร
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๑๐ การแต่งกายตัวยักษ์ “ทศกัณฐ์”
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๑๑ การแต่งกายตัวลิง “พญาพาลี”
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๑๒ การแต่งกายตัวควาย “ทรพี”
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๑๓ การแต่งกายตัวตลก
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

๔.๒.๙ กระบวนท่ารำ เป็นการใช้ท่ารำตามเพลงหน้าพาทย์ การใช้ท่ารำตามบทร้องและบทพากย์

ตัวอย่าง รำหน้าพาทย์



ภาพที่ ๔.๑๑๔ รำหน้าพาทย์ในเพลงตระนิมิตร ตอนทศกัณฐ์แปลงร่างเป็นปู้ยักซ์
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๑๕ รำหน้าพาทย์เพลงเชิดนอก ตอนทศกัณฐ์สู้กับทศกัณฐ์
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๑๖ รำหน้าพาทย์เพลงตะบองกัน ตอนพระรามเนรมิตกายเป็นพระนารายณ์สี่กร
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

ตัวอย่าง รำใช้บท



ภาพที่ ๔.๑๑๗ รำใช้บทในเพลงร้อง เพลงโลมนอก ตอนพาลีเกี่ยวนางดารา
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๑๘ รำใช้บทในเพลงสามไม้กลาง ตอนพญาพาลีสำนึกผิดขอถวายชีวิตรักษาคำสัตย์
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๑๙ รำใช้บทในเพลงแขกกลพบุรี ตอนพญาพาลีสอนสุครีพ
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๒๐ รำใช้บทในบทพากย์บรรยาย ตอนสุครีพพาพลวานรมาตรวจหน้าถ้ำตามคำสั่งของพญาพาลี
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๒๑ รำใช้บทในบทเจรจา-เข้ากระทุ้ พระรามกับพญาพาลี
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

๔.๒.๑๐ ฉาก ฉากประกอบการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนพาลีสอนน้อง ได้แก่



ภาพที่ ๔.๑๒๒ ฉากวิมาน เป็นทิวสภามีพระอิศวร พระอุมา พระนารายณ์ พระฤาษี และพญาพาลี
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๒๓ ฉากดำเนินัก ของพญาพาลีในเมืองขีดจีน
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๒๔ ฉากห้องพระโรง เมืองลงกา
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๒๕ ฉากราชพิธีสงฆ์น้ำองคต ริมฝั่งยมนา เมืองขีดขิน
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๒๖ ฉากหน้าม่าน เป็นฉากสมมุติ ห้องทุ่งหญ้าเชิงสิงขร ทรพีพทรรพา
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๒๗ ฉากวิมานพระอิศวร ทรพีขึ้นไปทำประลองฤทธิ์กับพระอิศวร
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๒๘ ฉากหน้าถ้ำสุรกานต์

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๒๙ ฉากภายในถ้ำสุรกานต์

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๓๐ ฉากหน้าม่าน สมมุติว่า สุครีพเดินทางมาในป่าพบนุมนาน

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๓๑ ฉากพลับพลาพระราม ตอนถวายตัวและตอนสอนน้อง

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๓๒ ฉากพลับพลาพระราม ช้อนภาพฉากท้องฟ้า ตอนพญาพาลีต่อสู้กับสุครีพ
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

๔.๒.๑๑ อุปกรณ์การแสดง หรือเครื่องโรงที่ใช้ในการแสดงโขนตอนนี้ ได้แก่



ภาพที่ ๔.๑๓๓ เติงและเครื่องราชูปโภค
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๓๔ ประวรราชพิธี
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๓๕ หุ่นบูยกษ
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๓๖ ผอบ ที่ใส่นางดารอัปสร
ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๗.

อาวุธต่างๆ ที่ต้องใช้ตามบทบาท เช่น คันศร ลูกศร ตรีเพชรสุรกันต์ อาวุธประจำกายของ
ตัวละครต่างๆ

ผู้ให้ข้อมูล

ได้รับความอนุเคราะห์ข้อมูลสำเนาวีดิทัศน์ จากอธิบดีกรมศิลปากร

วีดิทัศน์ โขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดพาลีสอนน้อง

บทโขนของนายเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ศิลปะการละคร)

นายปรกรณ์ พรพิสุทธิ์ ผู้อำนวยการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

นางสาวขวัญใจ คงถาวร รองคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ดร.นพรัตน์ (ไชยวสุ) หวังในธรรม ข้าราชการบำนาญ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

๔.๓ การแสดงโขนหน้าจอของวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

๔.๓.๑ การแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นนททุกจติ สีดาถูกลัก สามิภักดิ์สองเมืองพานร รอนราพณ์ร้าย นื่องนารายณ์ต้องศิลป์ โดยมีเรื่องย่อดังนี้

ตอนที่ ๑ นนททุกจติ กล่าวถึงนนทเป็นยักษ์มีหน้าที่ล้างเท้าเทวดา นางฟ้าก่อนขึ้นเฝ้าพระอิศวร ได้ถูกนางฟ้าเทวดากลับแก้ง ดึงผม เชกหัว จนผมร่วงศีรษะไม่มีผม จึงขึ้นเฝ้าพระอิศวร พระอิศวรได้ประทานนิ้วเพชรไว้ป้องกันตัว นิ้วเพชรมีฤทธิ์เมื่อชี้ถูกใครก็ต้องตาย นนทจึงได้แก้แค้นพวกเทวดา นางฟ้า เหล่าเทวดา นางฟ้า ได้รับความเดือดร้อน จึงขึ้นเฝ้าทูลเรื่องราวแก่พระอิศวร พระอิศวรได้ให้พระนารายณ์มาปราบนนท พระนารายณ์แปลงกายเป็นสาวงามมาดักทางนนท ลวงล่อให้นนทร่ายรำตาม นนทเสียทีชี้ขาดตนเองล้มลง ต่อว่าพระนารายณ์ที่ใช้อุบายมาปราบตน พระนารายณ์จึงบอกให้นนทเมื่อตายให้ไปเกิดเป็นยักษ์มีฤทธิ์มีสิบหน้า ยี่สิบมือ ส่วนพระนารายณ์จะไปเกิดเป็นมนุษย์มีเพียงสองมือ ตามไปสังหารให้สิ้น และพระนารายณ์ก็ฆ่านนทตาย

ตอนที่ ๒ สีดาถูกลัก ทศกัณฐ์ได้ใช้ให้มารีศแปลงเป็นกวางทองไปล่อลวงนางสีดา นางสีดาเห็นกวางทองจึงอ่อนวอนให้พระรามไปช่วยจับให้ พระรามตามกวางทองไปเมื่อรู้ว่าเป็นยักษ์แปลงจึงแผลงศรสังหารกวางทอง กวางทองคืนร่างกลายเป็นยักษ์ ก่อนตายมารีศร้องเป็นเสียงพระรามให้พระลักษมณ์ไปช่วย นางสีดาจึงให้พระลักษมณ์ออกไปติดตามช่วยเหลือ ทศกัณฐ์จึงเข้าลักนางสีดา พบนกสหายเข้าขัดขวางถูกแหวนของนางสีดาตกลงมา นางสีดาทิ้งสไบลงป่าเก็บได้

ตอนที่ ๓ สามิภักดิ์สองเมืองพานร พระรามพระลักษมณ์ออกติดตาม ได้แหวนจากนกสหายก่อนตาย ได้สไบจากลิงป่า พบหนุมาน หนุมานพาพาพานรสองเมืองคือ สุครีพ องคต แห่งเมืองขีดขิน ชมภูวราช นิลนนท์ แห่งเมืองชมพู เข้าเฝ้าถวายตัว ยกทัพจองถนนสู่กรุงลงกา

ตอนที่ ๔ รอนราพณ์ร้าย ทศกัณฐ์ยกทัพออกรบทัพพระรามพระลักษมณ์ ทศกัณฐ์สู้ไม่ได้ถอยทัพกลับเข้าเมือง

ตอนที่ ๕ นื่องนารายณ์ต้องศิลป์ ทศกัณฐ์ได้ให้อินทรชิตออกรบ อินทรชิตใช้อุบายแปลงเป็นพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ แปลงพลยักษ์ทั้งกองทัพเป็นขบวนนางฟ้าและเทวดาเคลื่อนลอยมาในอากาศ พระลักษมณ์เป็นแม่ทัพออกมารบครั้งนี้ ทั้งพระลักษมณ์และกองทัพวานรมองดูขบวนเทวดานางฟ้าและพระอินทร์แปลงอย่างเพลิดเพลิน อินทรชิตเห็นเป็นโอกาสจึงแผลงศรพรหมาสตร์ ลงมาถูกพระลักษมณ์และพานรสลบไปทั้งกองทัพ หนุมานไม่ถูกศรเหาะขึ้นไปต่อว่าพระอินทร์ หักคอช้างเอราวัณต่อสู้กับอินทรชิตถูกอินทรชิตตีตกลงไปสลบ อินทรชิตยกทัพกลับกรุงลงกา พระอินทร์ได้มาช่วยบันดาลให้ฝนทิพย์ตกลงมายังกองทัพพระลักษมณ์ พระลักษมณ์พร้อมไพร่พลพานรพ้นจากสลายยกทัพกลับพลับพลา

๔.๓.๒ ลักษณะของการแสดง เป็นการแสดงโขนหน้าจอปลูกโรงแสดงกลางแจ้ง ใช้จอหนังใหญ่เป็นฉากด้านหลัง วิธีแสดงเป็นรูปแบบของโขนโรงใน

๔.๓.๓ พิธีกรรมในการแสดง เริ่มพิธีกรรมบูชาครูก่อนการแสดง เริ่มแสดง ขณะการแสดง และหลังเสร็จสิ้นจากการแสดง (ดังกล่าวไว้ในเรื่องของพิธีกรรม) ตามประเพณีที่ได้ปฏิบัติมาอย่างเคร่งครัด

๔.๓.๔ ลำดับขั้นตอนในการแสดง โขนหน้าจอ นายดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ เรียบเรียงบทการเปิดเรื่อง



เปิดเรื่องด้วยระบำสี่บท

ภาพที่ ๔.๑๓๗ ระบำสี่บท

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

การดำเนินเรื่อง



นนทุกจุติ

กล่าวถึงนนทุกยักษ์ไม่มีฤทธิ์มีหน้าที่ล้าง
เท้าเทวดา นางฟ้า ก่อนจะขึ้นเฝ้าพระอิศวร

ภาพที่ ๔.๑๓๘ กล่าวถึงนนทุก

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๓๙ เทวดานางฟ้าขึ้นเฝ้าพระอิศวร
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๔๐ กลั่นแก้งให้นนทุกล้างเท้า
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๔๑ นนทุกถูกกลั่นแก้ง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๔๒ นนทุกขึ้นเฝ้าพระอิศวร
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

เมื่อถึงเวลาเข้าเฝ้าเทวดา นางฟ้า ก็พากันมาเพื่อให้นนทุกล้างเท้าก่อนขึ้นเฝ้า

นนทุกได้รับความทุกข์จากการ
กลั่นแก้งจากนางฟ้า เทวดา

นนทุกชะงักดูเงาของตัวเองในชั้นสาคร
พบว่าศิระชะไล่นเลี่ยน เพราะถูกนางฟ้า เทวดา
กลั่นแก้ง ก็มีความโกรธเป็นอย่างมาก

นนทุกขึ้นเฝ้าพระอิศวรกราบทูล
เรื่องราวของตนเองที่ถูกกลั่นแก้งจากพวก
เทวดา นางฟ้า



ภาพที่ ๔.๑๔๓ พระอิศวรประทานนิ้วเพชรให้กับนนทุก
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๔๔ นนทุกไล่สังหารนางฟ้าเทวดา
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๔๕ พระนารายณ์แก้ปัญหา
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๔๖ แปลงเป็นนางงาม
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

พระอิศวรประทานนิ้วเพชรให้กับนนทุก
ไว้ป้องกันตัว นิ้วเพชรมีฤทธิ์เมื่อชี้ถูกผู้ใดผู้นั้น
ต้องตาย

นนทุกเมื่อได้นิ้วเพชรเกิดความกำเริบใจ
ไล่ชื่อนิ้วเพชรพวกเทวดา นางฟ้าจนตายได้รับ
ความเดือดร้อน ชื่นทูลฟ้องพระอิศวร

พระอิศวรได้ให้พระนารายณ์ไปแก้
ปัญหาที่เกิดขึ้น

พระนารายณ์แปลงร่างเป็นสาวงามไป
ดักทางนนทุก



ภาพที่ ๔.๑๔๗ ล่อหลอกนันทกให้ตายใจ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๔๘ นนทูกู้ขาดตนเองล้มลง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๔๙ พระนารายณ์คืบร่างเหยียบบนนทกไว้
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๕๐ นนทูก่อว่าพระนารายณ์
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

นนทูกพบนางนารายณ์แปลงเกิดความ
รักเข้าเกี่ยวพาราสีนางนารายณ์แปลงกล่าว
กับนนทูกถ้าหากรักนางก็ต้องรำตาม ถ้ารำได้
จะรับรัก

นนทูกรำรำตามนางนารายณ์จนถึงท่า
“นาคาม้วนหางลง จิ้งจี้ตรงเพลาเข้าทันใด” นี้วชี้
ของนนทูกขึ้นเองที่เข้าล้มลง

พระนารายณ์คืบร่างเหยียบบนนทกไว้

นนทูกเห็นเหตุการณ์เปลี่ยนไปเช่นนั้น
กล่าวต่อว่าพระนารายณ์ผู้มีฤทธิ์ แต่ไม่กล้าสู้กับ
ตนซึ่งหน้าต้องใช้อุบายน่าอัปอายยิ่งนัก



ภาพที่ ๔.๑๕๑ พระนารายณ์สังหารนนทก
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๕๒ ทศกัณฐ์วางแผนลักสีดา
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๕๓ ให้มารีศแปลงเป็นกวางทอง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

พระนารายณ์ตรัสตอบที่ทำเช่นนั้น
เพราะต้องการให้นนทกฆ่าตนเอง แล้วบอก
นนทกเมื่อตายให้ไปเกิดใหม่เป็นยักษ์ที่มีฤทธิ์
มีสิบหนายี่สิบมือ ส่วนพระองค์จะลงไปเกิดเป็น
เพียงมนุษย์ธรรมดาที่มีสองมือตามสังหารนนทกใน
ชาติหน้า พระอิศวรสังหารนนทกลิ้นชีวิต ไปเกิด
เป็นทศกัณฐ์มีสิบพักตร์ยี่สิบกร พระนารายณ์
อวตารลงไปเกิดเป็นพระราม

สีดาถูกลัก

ทศกัณฐ์ยกกองทัพออกตรวจพล
เห็นความเดิมนางสำมนักขาถูกพระราม
พระลักษมณ์ทำร้ายกลับมาทูลฟ้องและบอกว่า
นางสีดามีสิริโฉมงามยิ่งนัก ทศกัณฐ์จึงวางแผน
ลักสีดา

ทศกัณฐ์ให้มารีศแปลงกายเป็น
กวางทองมาล่อนางสีดา



ภาพที่ ๔.๑๕๔ มาริศแปลงเป็นกวางทอง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๕๕ ไปยังพลับพลาพระราม
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๕๖ นางสีดาอยากได้กวางทองพระลักษมณ์ทูลทัดทาน
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๕๗ นางสีดาตัดพ้อถ้าไม่ได้กวางขอตาย
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

มาริศจำใจรับอาสาด้วยเกรงบารมีทศ
กัณฑ์จึงแปลงกายเป็นกวางทองมุ่งไปสู่พลับพลา
พระราม

กล่าวถึงที่พลับพลาพระราม
พระลักษมณ์และนางสีดา

กวางทองแปลงเดินอย่างเฝ้าอยู่บริเวณ
หน้าพลับพลา นางสีดาเห็นอยากได้ทูลขอ
พระรามให้ตามจับให้

พระลักษมณ์ทูลทัดทานเพราะเห็นผิด
สังเกตที่กวางทองมีลักษณะงามเกินไป อาจเป็น
อุบายของศัตรู

นางสีดาเสียพระทัยทูลว่าหากไม่ไปจับ
กวางทองมาให้ก็จะขอลาตาย



พระรามจึงออกติดตามจับกวางทอง

ภาพที่ ๔.๑๕๘ พระรามติดตามจับกวางทอง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



กวางทองค่อยๆ ล่อพระรามติดตาม
ออกไปจากพลับพลา พระรามเห็นผิดสังเกต
จึงยิงธนูไปที่กวางทอง

ภาพที่ ๔.๑๕๙ พระรามฆ่ากวางทอง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



กวางทองคืนร่างก่อนจะสิ้นชีวิตร้องเป็น
เสียงพระรามให้พระลักษมณ์ช่วย

ภาพที่ ๔.๑๖๐ กวางทองส่งเสียงร้องเป็นพระรามให้ช่วย
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



นางสีดาให้พระลักษมณ์ไปช่วย
พระลักษมณ์ทูลทัดทาน อาจเป็นอุบาย
ของศัตรู เพราะไม่มีใครสามารถทำอันตราย
พระรามได้

ภาพที่ ๔.๑๖๑ นางสีดาให้พระลักษมณ์ออกไปช่วย
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๖๒ พระลักษมณ์จำใจออกไปช่วยพระราม

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

นางสีดาไม่พอใจ กล่าวหาว่า
พระลักษมณ์บิดเบือนไม่ไปช่วยพระราม เพราะ
จะคิดไม่ชื่อกับนาง

พระลักษมณ์จึงจำเป็นไปช่วย และ
กำชับนางสีดาว่าอย่าออกไปนอกพลับพลา



ภาพที่ ๔.๑๖๓ ทศกัณฐ์แปลงเป็นฤาษีแดง

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ทศกัณฐ์สบโอกาส จึงแปลงร่างเป็นฤาษี
เข้าไปหานางสีดา



ภาพที่ ๔.๑๖๔ ลักนางสีดาออกจากพลับพลาเหาะพา

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ลักนางสีดาออกจากพลับพลาเหาะพา
กลับไปลงกา



ภาพที่ ๔.๑๖๕ พบนกสดาอยู่ขวางทางไว้

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

พบนกสดาอยู่ขวางทางไว้ ทศกัณฐ์ถอด
แหวนจากนางสีดา ขว้างนกสดาตกลงไป



ภาพที่ ๔.๑๖๖ นางสาวสิดาทั้งสไบ

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๖๗ พระรามเสรำสโศก

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๖๘ หนุมานพบพระราม

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๖๙ พระรามลูบหลังคันทิ้งกำลั้งหนุมาน

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

นางสิดาทั้งสไบหวังให้พระรามติดตามได้
ได้ ลิงป่าเก็บสไบได้

รวบรัดความว่าพระรามออกติดตามได้
แหวนคืนจากนกสดาญก่อนที่นกสดาญจะตาย
และได้สไบจากลิงป่า ระหว่างการเดินทาง
ติดตามนางสิดาด้วยความเศร้าโศก พระราม
พักผ่อน โดยมีพระลักษมณ์คอยดูแล

กล่าวถึงหนุมาน เดินทางมาพบพระราม
พระลักษมณ์ประทับพักผ่อนอยู่ สงสัยว่า
พระรามคือพระนารายณ์อวตาร หนุมานเข้า
หยอกล้อเล่นกับพระลักษมณ์ ถือนันครไล่
หนุมาน แต่ถูกหนุมานแย่งไปได้พระลักษมณ์
พระราม บอกกล่าวถึงเหตุการณ์และที่ถูก
หนุมานแย่งนันครไป

พระรามพิจารณาลักษณะของหนุมาน
บอกกับ พระลักษมณ์ว่าลิงตัวนี้คงไม่ใช่ลิงป่า
พระรามจึงทรงเรียกวานรหนุมานให้เข้าไปหา
หนุมานถวายคันทิ้งคืนแก่พระราม พระรามลูบ
หลังหนุมานตั้งแต่หัวจรด หาง ๓ ครั้ง



ภาพที่ ๔.๑๗๐ หนุมานพันคำสาป
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

หนุมานพันคำสาปจากองค์พระอูมา
เล่าถวายความแก่พระราม ถึงกำเนิดของตน
และนางสวามรดาได้สั่งให้ออกติดตาม
พระรามอวตาร และถวายตัวต่อพระรามเล่าถึง
เหตุการณ์ที่เข้าไปในสวนขวัญของพระแม่อูมา
ด้วยความซุกซน หักโค่นต้นไม้ในสวนขวัญเล่น
พระแม่อูมาโกรธสาปให้พลังในตัวของหนุมานลด
ไปครึ่งหนึ่ง ต่อเมื่อได้พบพระรามอวตารและได้
ลูบหลังตนก็จะคืนพลัง



ภาพที่ ๔.๑๗๑ หนุมานนำพานรเมืองขีดขินถวายตัว
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

หนุมานนำสุครีพ องคต พร้อมด้วยพล
วานร เมืองขีดขิน



ภาพที่ ๔.๑๗๒ หนุมานนำพานรเมืองชมพูถวายตัว
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ชมพูพาน นิลนนท์ และพลวานร
เมืองชมพู ขึ้นถวายตัว เพื่อไปรบกับทศกัณฐ์
พระรามให้สุครีพจัดเตรียมทัพ



ภาพที่ ๔.๑๗๓ พระรามเคลื่อนพล
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

เคลื่อนทัพวานร และจองถนน สู่เมือง
ลงกา



ภาพที่ ๔.๑๗๔ ทศกัณฐ์ออกมารับทัพพระราม
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

รอนราพณ์ร้าย

ทศกัณฐ์ออกมารับทัพพระราม



ภาพที่ ๔.๑๗๕ เข้าต่อสู้กับฝ่ายพระราม
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ทศกัณฐ์เข้าสู่รับกับพระราม
พระลักษมณ์



ภาพที่ ๔.๑๗๖ ทศกัณฐ์พ่ายพระราม
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ทศกัณฐ์ถูกศรของพระราม ขาดเศียร
ขาดกร และแสดงฤทธิ์คืนเศียรคืนกรกลับมา



ภาพที่ ๔.๑๗๗ ทศกัณฐ์หย่าทัพกลับกรุงลงกา
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ทศกัณฐ์แสดงกิริยาเยาะเย้ยพระรามและ
สั่งหย่าทัพกลับกรุงลงกา



ภาพที่ ๔.๑๗๘ ทศกัณฐ์ให้กาลสูรบอกอินทรชิตออกรบ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

น้องนารายณ์ต้องศิลป์

กล่าวถึงทศกัณฐ์เจ้ากรุงลงกา ออกว่า
ราชการค้ำนึ่งเหตุการณ์ที่ยกทัพไปรบกับ
พระราม ได้รับความอับอายและรบครั้งใดก็แพ้
พระรามตรัสสั่งให้กาลสูร ไปบอกพระโอรสคือ
อินทรชิต ให้เร่งรีบชุบศรพรหมาสตร์ แล้ว
ยกทัพไปรบกับพระราม



กล่าวถึงอินทรีชิต กำลังทำพิธีบูชา
พรหมศาสตร์

ภาพที่ ๔.๑๗๙ อินทรีชิตทำพิธีบูชาพรหมศาสตร์
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



กาลสุรเข้ามาราบทูล ว่าบัดนี้
แสงอาทิตย์กับมังกรกัณฐ์ได้ออกไปรบสิ้นชีวิตไป
แล้วทศกัณฐ์ให้มาเร่งทำพิธีและยกทัพไปออกรบ

ภาพที่ ๔.๑๘๐ กาลสุรเข้ามาเร่งออกทัพ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



อินทรีชิตมีความโกรธแค้น ออกจากโรง
พิธี รุทการและการุณราช เข้าหมอบเฝ้า

ภาพที่ ๔.๑๘๑ อินทรีชิตเลิกทำพิธีบูชา
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



อินทรีชิต ออกอุบาย แปลงกองทัพักษ์
เป็นขบวนนางฟ้า เทวดา ของพระอินทร์และ
อินทรีชิตเอง แปลงกายเป็นพระอินทร์

ภาพที่ ๔.๑๘๒ อินทรีชิตออกอุบายแปลงกองทัพ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ขบวนของพระอินทร์แปลง เคลื่อนลอย
มาบนอากาศเมื่อถึงสนามรบ อันมีพระลักษมณ์
นำทัพอยู่กลางสนามรบ

ภาพที่ ๔.๑๘๓ ทัพพระอินทร์แปลงสู่สนามรบ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



อินทรีชิตแปลงสั่งให้ไพร่พลแปลง
ขับร้องฟ้อนรำ

ภาพที่ ๔.๑๘๔ นางฟ้าเทวดาแปลงจัดระบำ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



พระลักษมณ์และกองทัพวานรมองดู
ขบวนทัพพระอินทร์และการฟ้อนรำของเหล่า
เทวดา นางฟ้า ด้วยความเพเลิดเพเลิด ทรงคิดเอง
ว่าขบวนอันงดงามของพระอินทร์มาฟ้อนรำ
ขับร้องถวายต่อพระองค์

ภาพที่ ๔.๑๘๕ พระลักษมณ์และทัพวานรไม่ทราบในอุบาย
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



อินทรีชิตเห็นเป็นโอกาสจึงแผลงศร
พรหมาสตร์ ลูกศรแตกกระจายลงมาเหมือน
ฝนตก

ภาพที่ ๔.๑๘๖ อินทรีชิตได้ทีแผลงศรพรหมาสตร์
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ศรถูกพระลักษมณ์และกองทัพวานร
ทั้งหมดสลับไป

ภาพที่ ๔.๑๘๗ ท้าพระลักษมณ์และวานรสลับ

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๘๘ หนุมานไม่ถูกศร

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ต่อว่าพระอินทร์แปลงและเข้าหักคอช้าง
เอราวัณ อินทรชิตเข้ารบกับหนุมาน แล้วใช้คัน
ศรตีหนุมาน

ภาพที่ ๔.๑๘๙ เทาะขึ้นต่อว่าและหักคอช้างเอราวัณ

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



หนุมานถูกคันศรตีตกลงมายังพื้นดิน
พร้อมกับศีรษะของช้างเอราวัณ สลับไป

ภาพที่ ๔.๑๙๐ หนุมานถูกคันศรตีตกลงมาพร้อมกับคอช้าง

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

การปิดเรื่อง



พระอินทร์เห็นเหตุการณ์กองทัพพระ
ลักษมณ์สลบไปทั้งหมด

พระอินทร์จึงโปรยฝนทิพย์ให้ตกลงมา
ถูกพระลักษมณ์และพลวานรทั้งหมดฟื้นจากสลบ

ภาพที่ ๔.๑๙๑ กล่าวถึงพระอินทร์ลงมาช่วยพระลักษมณ์และพลวานร

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



พระลักษมณ์สั่งเคลื่อนทัพ เคลื่อนพล
กลับพลับพลา

ภาพที่ ๔.๑๙๒ พระลักษมณ์เคลื่อนทัพกลับพลับพลา

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

๔.๓.๕ ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง

ใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วย ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน กลองทัด กรับ ฉิ่ง ฉาบเล็ก โกร่ง



ภาพที่ ๔.๑๙๓ วงปี่พาทย์เครื่องคู่

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๙๖ การแต่งกายตัวพระ “พระนารายณ์”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๙๗ การแต่งกายตัวยักษ์ “นนทก” .
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๙๘ การแต่งกายตัวลิง “หนุมาน”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๑๙๙ การแต่งกายตัว “นกสดาญ” .
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๐๐ การแต่งกายตัวยักษ์ “ทศกัณฐ์”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๐๑ การแต่งกายตัว “ฤาษีแดง” .
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๐๒ การแต่งกายด้วยยักษ์ “มารีศ”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๐๓ การแต่งกายตัว “กวางทอง”.
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๐๔ การแต่งกายด้วยยักษ์ “อินทรีชิต”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๐๕ การแต่งกายตัวพระ “พระอินทร์” .
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

๔.๓.๙ กระบวนท่ารำ การใช้ท่ารำตามเพลงหน้าพาทย์ การใช้ท่ารำตามบทร้อง การใช้ท่ารำตามบทพากย์

ตัวอย่าง รำหน้าพาทย์



ภาพที่ ๔.๒๐๖ รำหน้าพาทย์ ในเพลงคูกพาทย์ ของนนทุก ตอน ชี้นิ้วเพชร
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๐๗ รำหน้าพาทย์ ในเพลงตระนิมิต ของมารีศ ตอน แปลงเป็นกวางทอง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๐๘ รำหน้าพาทย์ ในเพลงเสมอข้ามสมุทร ตอน จอมนน
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๐๙ รำหน้าพาทย์ ในเพลงเชิดฉิ่งศรทะนง ตอน พระรามจะแผลงศร พระลักษมณ์เข้ารบทศกัณฐ์
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ตัวอย่าง รำใช้บทในบทร้อง



ภาพที่ ๔.๒๑๐ รำใช้บท ในเพลงสีนวล ขององค์นารายณ์แปลง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๑๑ รำใช้บท ในเพลงแขกไทย ตอน มาริศแปลงเป็นกวางทอง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๑๒ รำใช้บท ในเพลงทะเลบัว ตอน ไล่ตามจับกวางทอง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๑๓ รำใช้บทในเพลงสร้อยสน ตอน จักระบำของเทวดา นางฟ้า
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ตัวอย่าง รำใช้บทในการพากย์ พากย์บรรยาย พากย์เจรจา พากย์เข้ากระทุ้ง
พากย์รถพากย์เมือง



ภาพที่ ๔.๒๑๔ รำใช้บทในบทพากย์บรรยาย ตอน กล่าวถึงนนทก
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๑๕ รำใช้บทในบทพากย์เจรจา ตอน นางสีดาทูลขอให้พระรามจับกวางทอง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๑๖ รำใช้บท ในบทพากย์เจรจาเข้ากระทุ้ ตอน ถาชิตศกัณฐ์พุดกับนางสีดา
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๑๗ รำใช้บท ในบทพากย์รุด ตอน พระรามยกทัพจองถนน
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

๔.๓.๑๐ ฉาก การแสดงโขนหน้าจอ ฉากเป็นฉากจินตนาการตามบทในการดำเนินเรื่อง เช่น



ภาพที่ ๔.๒๑๘ ฉากวิมาน ตอน นนทุกขึ้นเฝ้าพระอิศวร
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๑๙ ฉากพลับพลา พระราม พระลักษมณ์ นางสีดา
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๒๐ ฉากบนท้องฟ้า ตอน กล่าวถึงขบวนของพระอินทร์แปลง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๒๑ ฉากสนามรบ ตอน ทศกัณฐ์ยกมารับทัพพระราม
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

๔.๓.๑๑ อุปกรณ์การแสดง หรือเครื่องโรง ที่ใช้ในการแสดงโขนในตอนนี้ ได้แก่
เตียง สำหรับนั่งในฉาก เช่น



ภาพที่ ๔.๒๒๒ พลับพลาพระราม
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๒๓ วิมานพระอิศวร
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๒๔ ท้าพระอินทร์ ตอน ทรงช้าง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๒๕ ชันสาครและขันเล็ก สำหรับตักน้ำล้างเท้าเทวดา
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๒๖ โรงพิธี ตอน อินทรชิตชุบศรพรหมาสตร์
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ราชรถ-กลด



ภาพที่ ๔.๒๒๗ ราชรถฝ่ายทศกัณฐ์
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๒๘ ราชรถฝ่ายพระลักษมณ์
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

อาวุธต่างๆ ที่ใช้ตามบท เช่น นีวเพชร คันศร ลูกศร อาวุธต่างๆ ประจำกายของ
ตัวละคร

ผู้ให้ข้อมูล

นางกัญญา ทองมัน รองอธิการฝ่ายวิชาการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
นายวิรัช ก่อสันติมุขัง ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
กระทรวงวัฒนธรรม

นางเสมอแข มูรพันธ์ ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
กระทรวงวัฒนธรรม

นายดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิต
พัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

นายเฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

นายไชยอนันต์ สันติพงษ์ ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

๔.๔ การแสดงโขนกลางแปลงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

๔.๔.๑ การแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด นาคบาท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ มีเนื้อเรื่องย่อว่า ทศกัณฐ์เจ้ากรุงลงกา ออกว่าราชการปรึกษาเรื่องการทำศึกสงครามกับฝ่ายพระราม และได้มอบหมายให้อินทรชิตพระโอรสเป็นแม่ทัพในการรบ ฝ่ายกองทัพพระรามเมื่อทราบข่าวทศกัณฐ์มอบหมายให้อินทรชิตเป็นผู้นำทัพออกมาในครั้งนี้ จึงสั่งเตรียมไพร่พลและชวนพระลักษมณ์ออกไปรบศึก เมื่อทั้งสองฝ่ายถึงสนามรบ พระรามและอินทรชิตจึงสั่งให้พลลิงและพลยักษ์เข้าต่อสู้กัน ฝ่ายพลยักษ์สู้ไม่ได้ มโหธร มหาปรตวาศูร ศุกะ และสารณ ยักษ์ผู้มีฝีมือของฝ่ายอินทรชิตเข้าช่วยไล่ตีพลวานรแตกกระจายไป พิเภก (พิเภก) เห็นเช่นนั้นจึงสั่งทหารเอกของตนคืออนิล อนล ประมัตติและสัมปติ เข้ารบ มโหธร มหาปรตวาศูร ศุกะ และสารณ สู้ไม่ได้ถอยไปจนถึงหน้าราชรถของอินทรชิต อินทรชิตต่อว่าพิเภกผู้เป็นอาไปเข้าข้างกับศัตรูร่วมมือสังหารญาติวงศ์พงศายักษ์ พิเภกจึงบอกกับอินทรชิตว่าพระรามคือพระนารายณ์อวตารกลับไปบอกให้ทศกัณฐ์ให้ส่งคืนนางสีดา มิฉะนั้นวงศ์ยักษ์ก็จะถูกสังหารตายหมด อินทรชิตโกรธเข้าต่อสู้หมายสังหารพิเภก สุครีพเข้าห้ามบอกว่าเป็นญาติกันอย่าสู้กันเองเลยปล่อยให้เป็นเรื่องของฝ่ายท้าววานรแล้วพลฝ่ายยักษ์ต่อสู้กันเกิด อินทรชิตจึงทำให้ส่งขุนพลลิงที่มีฤทธิ์มา ๔ นาย เพื่อบริการกับมโหธร มหาปรตวาศูร ศุกะ และสารณ สุครีพจึงสั่งให้หนุมาน องคต นล นิล เข้าต่อสู้และปราบยักษ์ทั้ง ๔ ตน บาดเจ็บสาหัสฝ่ายแพกลับไปยังลงกา อินทรชิตคิดอุบายสังหารพระรามพระลักษมณ์ สำแดงฤทธิ์เป็นควีนเมฆมืดและขึ้นไปซ่อนในกลีบเมฆบนท้องฟ้า ฝ่ายพระรามจึงแผลงศรอาคเนยาศาสตร์ เกิดเป็นแสงสว่างไปทั่วแต่หาไม่พบอินทรชิต จึงสั่งให้หนุมาน องคต พร้อมด้วย ๑๘ มงกุฎ ๔ นายออกตามหา อินทรชิตเห็นเป็นโอกาสจึงแผลงศรนาคบาท กลายเป็นพญานาคเข้ามดัดพระรามและพระลักษมณ์สลบแน่นิ่งไป พิเภกโกรธมากร้องทวาดว่าอินทรชิตใช้อุบายลอบกัดไม่สมกับเป็นชายชาตินักรบ เสียชื่อเผ่าพันธุ์ อินทรชิตเกิดความละอายจึงเหาะกลับกรุงลงกา พิเภกและพญาลิงช่วยกันหาสมุนไพรซึ่งเป็นยามาช่วยรักษาไม่เป็นผลสำเร็จ พิเภก จึงปรึกษากับสุครีพแก้ปัญหาครั้งนี้ด้วยกันก่อกองไฟบูชาเทวดาให้ช่วยอัญเชิญพญาสุบรรณ (พญาครุฑ) มาช่วย พญาสุบรรณลงมาช่วยจับนาคออกไปจากพระรามพระลักษมณ์ทั้ง ๒ พระองค์ ทรงฟื้นจากสลบ ยกทัพกลับพลับพลา

๔.๔.๒ ลักษณะของการแสดง เป็นการแสดง “โขนกลางแปลง” สถานที่ที่ใช้แสดงคือ สนามในพระที่นั่งสโมสรเสวกามาตย์ พระราชนิเวศน์มฤคทายวัน อำเภอชะอำ จังหวัดเพชรบุรี วิธีแสดงมีลักษณะรูปแบบโขนโรงใน

๔.๔.๓ พิธีกรรมในการแสดง เริ่มด้วยพิธีบูชาครูก่อนการแสดง ก่อนการแสดง เริ่มแสดง ขณะการแสดง และหลังจากเสร็จสิ้นการแสดง (ดังกล่าวไว้ในเรื่องของพิธีกรรม) ตามประเพณีที่ปฏิบัติ มาอย่างเคร่งครัด นอกจากนี้คณาจารย์ยังพาผู้แสดงไปกราบพระบรมฉายาลักษณ์และพระบรมรูปของ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้ทรงพระราชนิพนธ์บทโขนตอนที่แสดง เพื่อเป็นสิริมงคล และรำลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณต่อวงการศิลปะการแสดง “โขน”

๔.๔.๔ ลำดับขั้นตอนในการแสดง โขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด นาคบาศ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ (รัชกาลที่ ๖)

การเปิดเรื่อง



ภาพที่ ๔.๒๒๙ กล่าวถึงทศกัณฐ์หาผู้ออกรบ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

กล่าวถึงทศกัณฐ์ ออกจากราชการ
ท้องพระโรงพร้อมด้วย อินทรชิตพระโอรส
ขุนประหส์ต์ พร้อมด้วยยักษ์เสนามหาอำมาตย์
มโหธร महाประศวาสุร ศุกะ สารัณ ปรีक्षा
เรื่องการสงครามกับพระรามหาผู้กล้าหาญที่จะ
ออกไปต่อสู้



ภาพที่ ๔.๒๓๐ อินทรชิตอาสาออกรบ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ขุนประหส์ต์ กราบทูลเสนอให้อินทรชิต
โอรสเป็นแม่ทัพไปรบครั้งนี้ และอินทรชิตขอ
อาสาออกรบ



ภาพที่ ๔.๒๓๑ อินทรชิตยกพลสู่สนามรบ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

อินทรชิตยกทัพ ตรวจพลและเคลื่อนพล
ออกสู่สนามรบ

การดำเนินเรื่อง



ภาพที่ ๔.๒๓๒ กล่าวถึงฝ่ายพระราม ได้ยินเสียงศีกมา

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๓๓ รู้ว่าอินทรชิตยกทัพมา

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๓๔ สั่งให้สุครีพเตรียมทัพ

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๓๕ พระราม พระลักษมณ์ ยกทัพสู่สนามรบ

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

กล่าวถึงฝ่ายพระราม พระลักษมณ์
ประทับอยู่ที่พลับพลาพร้อมพลวานร ได้ยินเสียง
กองทัพให้ก้องมา

พระรามตรัสถามพิเภกนิโหรา ว่าใคร
คุมทัพมาครั้งนี้พิเภกกราบทูลว่าเป็นอินทรชิต
โอรสของทศกัณฐ์ ซึ่งมีฤทธิ์รอบรู้พระเวทย์และ
ชำนาญในการรบ เป็นผู้นำทัพมา

พระรามตรัสสั่งให้สุครีพจัดเตรียมทัพ

พระราม พระลักษมณ์ ยกทัพ ตรวจพล
และเคลื่อนพลออกสู่สนามรบ



ถึงสนามรบพระราม อินทรชิต สั่งพล
วานร พลยักษ์เข้าต่อสู้กัน
ไพร่พลยักษ์สู้ไพร่พลวานรไม่ได้

ภาพที่ ๔.๒๓๖ ท้าพระรามปะทะทัพอินทรชิต
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



สืมหาอำมาตย์ยักษ์ มโหธร มหาปรต
วาสูร ศุกะและสารณ เข้ารุกไล่พลวานรแตก
กระจ่ายไป

ภาพที่ ๔.๒๓๗ สี่อำมาตย์ยักษ์ รุกไล่พลวานรแตกกระจ่าย
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



พิเภกเห็นเหตุการณ์เกิดความโกรธสั่ง
ให้สี่ทหารเอกของตน คืออนิล อนล ประมัต
และสัมปติ เข้ารบกับสี่อำมาตย์ยักษ์

ภาพที่ ๔.๒๓๘ พิเภกสั่งสี่ทหารเข้ารบ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



สี่อำมาตย์ยักษ์ของฝ่ายอินทรชิตสู้ไม่ได้
ล่าถอยถึงหน้าราชรถของอินทรชิต

ภาพที่ ๔.๒๓๙ สี่อำมาตย์ยักษ์สู้ไม่ได้
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



อินทรีทิดโกรธพิเภกณ์ ต่อว่ามารับใช้
พระรามและคิดจะฆ่าพวักษ์ที่เป็นฝ่าย
เดียวกัน

ภาพที่ ๔.๒๔๐ อินทรีทิดต่อว่าพิเภกณ์มารับใช้พระราม

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



พิเภกณ์บอกกับอินทรีทิดว่าพระรามคือ
พระนารายณ์อวตารให้ยกทัพกลับไปและบอกให้
ทศกัณฐ์คืนนางสีดาให้กับพระราม.

ภาพที่ ๔.๒๔๑ พิเภกณ์บอกพระรามคือพระนารายณ์

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



อินทรีทิด ได้ฟังก็ยิ่งมีความโกรธเข้าสู้รบ
กับพิเภกณ์ผู้เป็นอา

ภาพที่ ๔.๒๔๒ อินทรีทิดเข้ารบพิเภกณ์

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



สุครีพเห็นว่าพิเภกณ์และอินทรีทิดต่าง
รบสู้กันอยู่นานจึงเข้าห้าม และบอกว่าทั้งสอง
เป็นญาติกันไม่ควรต่อสู้กันเอง ปล่อยให้กองทัพ
พลลิงและพลยักษ์ต่อสู้กันเองดีกว่า

ภาพที่ ๔.๒๔๓ สุครีพเข้าห้าม

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



อินทรีจิตจึงบอกให้สุครีพจัดขุนพลลิงที่มีฤทธิ์เดชมาสู้กับทหารเอกของตน

ภาพที่ ๔.๒๔๔ สุครีพจัดขุนพลลิงสู้กับทหารเอกอินทรีจิต

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



สุครีพจึงสั่งให้ หนุมาน องคต นิล นล เข้าต่อสู้

ภาพที่ ๔.๒๔๕ หนุมาน องคต นิล นล เข้าต่อสู้

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



อินทรีจิตสั่งให้มโหธร มหาปรรต วาสูร ศุกะและสาริณ เข้าต่อสู้

ภาพที่ ๔.๒๔๖ ให้มโหธร มหาปรรต วาสูร ศุกะ และสาริณ เข้าต่อสู้

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



สีพญาวานร และสี่มหาอำมาตย์ยักษ์ เข้าต่อสู้กัน

มโหธร มหาปรรต วาสูร ศุกะและสาริณ สู้ไม่ได้ ได้รับบาดเจ็บสาหัส พลยักษ์ ประคองกลับกรุงลงกา

ภาพที่ ๔.๒๔๗ ฝ่ายยักษ์สู้ไม่ได้พากันกลับกรุงลงกา

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



เหลื่ออินทรีชิตเพียงผู้เดียว เห็นว่าจะรบ
ซึ่งหน้าคงสู้ไม่ได้ จึงคิดอุบายแปลงเป็นเมฆดำ
คลุ้มไปทั่ว และเหาะไปซ่อนตัวบนกลีบเมฆ

ภาพที่ ๔.๒๔๘ เหลื่ออินทรีชิตผู้เดียวแฝงตัวไม่ให้ศัตรูเห็น
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



พระรามเห็นสนามรบมืดคลุ้มไปทั่ว จึง
แผลงศรอาถรรพณ์สาสตร์ เกิดเป็นแสงสว่างไป
ทั่วสนามรบ แต่ไม่พบอินทรีชิต จึงตรัสสั่งให้
หนุมาน องคต และสีนสับแบดมงกุฎออกค้นหา

ภาพที่ ๔.๒๔๙ ท้าพระรามหาอินทรีชิตไม่พบ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



อินทรีชิตสบโอกาสจึงแผลงศรนาศบาต
ลงมา

ภาพที่ ๔.๒๕๐ อินทรีชิตแผลงศรนาศบาต
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ศรนาศบาตกลายเป็นพญานาคสองตัว
เข้ามัดรัดองค์พระราม พระลักษมณ์ สลบ
แน่นิ่งไป

ภาพที่ ๔.๒๕๑ เป็นพญานาคสองตัวรัดองค์พระราม พระลักษมณ์สลบ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๕๒ พิเศษณ์ต่อว่าอินทรีชิตที่ใช้อุบาย
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๕๓ อินทรีชิตเหาะหนีกลับกรุงลงกา
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๕๔ พญาวานรพยายามแก้ไขไม่สำเร็จ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๕๕ พิเศษณ์แก้ปัญหานี้ไม่สำเร็จ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

พิเศษณ์รู้ว่าเป็นอินทรีชิตจึงร้องทว่า
อินทรีชิตใช้อุบายรอบกัต์ ไม่สมคักดีศรีของ
นักรบ น้าอับอาย เสื่อมเสียเผ่าพงศ์วงศ์ยักษ์

อินทรีชิตเกิดความละอายจึงเหาะหนี
กลับกรุงลงกา

หนุมาน องคต และสัพพาวานร กลับมา
พบพระรามพระลักษมณ์สลบแน่นิ่งก็ตกใจ หนุ
มานแผลงฤทธิ์เข้าจุดพญานาคออกจากทั้งสอง
พระองค์ ก็ไม่สามารถทำได้ พวกวานรพากัน
ร่ำไห้

พิเศษณ์กล่าวกับพลวานรว่าทั้งสอง
พระองค์ไม่ได้สิ้นพระชนม์ เพียงแต่สลบไปด้วย
ฤทธิ์ของพญานาค พิเศษณ์ได้ชวนพญาวานรเข้า
ป่า หาสรพยามารักษาแผล แต่พญานาคก็ยังมัด
แน่นอยู่ไม่สามารถจะแก้ไขได้



สุครีพเห็นพิเภกร้องไห้ ก็แข็งใจระงับ
ความเศร้าโศกกล่าวกับพิเภกว่าพระรามไม่มี
ทางจะสิ้นพระชนม์ เพราะพระองค์อวตารมาเพื่อ
ปราบวงศาของทศกัณฐ์

ภาพที่ ๔.๒๕๖ สุครีพออกความเห็น พระรามไม่ตายเพราะเป็นองค์อวตาร

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



พิเภกได้สติจึงกล่าวกับสุครีพว่า สิ่ง
จะสามารถช่วยแก้ไขเหตุการณ์นี้ได้ คือพญาครุฑ
ที่จะมาจับยุद्धฤๅณไป

ภาพที่ ๔.๒๕๗ พิเภกเห็นว่าผู้ช่วยได้คือพญาครุฑ

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



สุครีพได้ฟังเห็นชอบด้วย จึงเกณฑ์
ไพร่พลสุ่มไพบูลชาเทวดา ให้ช่วยอัญเชิญ
พญาครุฑมาช่วย

ภาพที่ ๔.๒๕๘ สุครีพและพิเภก สุ่มไพบูลชาเทวดา

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



สุครีพ หนุมาน และพิเภก ช่วยกันตั้ง
พลังจิตสัณเฑียรเทวาทูกราசி เพื่อช่วยอัญเชิญ
พญาครุฑ

ภาพที่ ๔.๒๕๙ สุครีพ พิเภก หนุมาน รวมพลังจิตเชิญพญาครุฑ

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



พญาครุฑได้ลงมาช่วย

ภาพที่ ๔.๒๖๐ พญาครุฑลงมาช่วย
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



จับนาคออกจากกองค์พระราม
พระลักษมณ์

ภาพที่ ๔.๒๖๑ นุคจับนาคออกจากพระราม พระลักษมณ์
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

การปิดเรื่อง



พระราม พระลักษมณ์ พีนจากสลบ สั่ง
ไพร่พลเคลื่อนทัพกลับพลับพลา

ภาพที่ ๔.๒๖๒ พระราม พระลักษมณ์ เคลื่อนทัพกลับพลับพลา
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

๔.๔.๕ ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง

ดนตรี ใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ปี่ ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด กลองแขก กรับ ฉิ่ง



ภาพที่ ๔.๒๖๓ วงปี่พาทย์วงใหญ่
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

เพลงหน้าพาทย์ ได้แก่ เพลงวา เพลงเสมอ เพลงกราวใน เพลงเชิด เพลงปฐุม ๒ชั้น เพลงกราวนอก เพลงเชิดกลอง เพลงร่ำ เพลงเชิดฉิ่ง เพลงโอด เพลงปี่กลอง เพลงแผละ

เพลงขับร้อง ได้แก่ เพลงช้าปี เพลงขอมใหญ่ เพลงรื้อร้าย เพลงแขกไพร เพลงร่าย เพลงสุตใจชั้นเดียว เพลงสมิงทองมอญ เพลงนาคราช เพลงเข้าหลุดชั้นเดียว เพลงเชิดฉิ่ง เพลงจระเข้ ขวางคลอง

นอกจากนี้ยังดำเนินเรื่องด้วยการพากย์บรรยาย พากย์เจรจา และพากย์รถ

๔.๔.๖ เรื่องที่ใช้แสดง เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด นาคบาศ

๔.๔.๗ ผู้แสดง อาจารย์และนักศึกษา จากวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

๔.๔.๘ เครื่องแต่งกาย แต่งกายยืนเครื่อง พระ ยักษ์ ลิง ตัวตลก (และช่วยจัดอุปกรณ์การแสดง)

ตัวอย่าง



ภาพที่ ๔.๒๖๔ การแต่งกายตัวพระ “พระราม” ภาพที่ ๔.๒๖๕ การแต่งกายตัวพระ “พระลักษมณ์”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗. ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๖๖ การแต่งกายด้วยยักษ์ “ทศกัณฐ์”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๖๗ การแต่งกายด้วยยักษ์ “อินทรีชิต”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๖๘ การแต่งกายด้วยยักษ์ “พิเภกษณ์”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๖๙ การแต่งกายด้วยยักษ์ “สีอำมาตย์ยักษ์”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๗๐ การแต่งกายตัวลิง “สุครีพ”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๗๑ การแต่งกายตัวลิง “หนุมาน”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๗๒ การแต่งกายตัวลิง “สืบแปดมงกุฏ” ภาพที่ ๔.๒๗๓ การแต่งกายตัวครุฑ “พญาสุบรรณ”
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗. ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

๔.๔.๙ กระบวนทำรำ เป็นการใช้ท่ารำตามเพลงหน้าพาทย์ การใช้ท่ารำตามบทร้องและ
การใช้ท่ารำตามบทพากย์

ตัวอย่าง รำหน้าพาทย์



ภาพที่ ๔.๒๗๔ รำหน้าพาทย์เสมอมาร
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๗๕ รำเพลงหน้าพาทย์เพลงกราวโน ในการรำตรวจพลทัพอินทรีชิต
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๗๖ รำเพลงหน้าพาทย์เพลงกราวนอก ในการรำตรวจพลทัพพระราม
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๗๗ รำเพลงหน้าพาทย์เพลงแผละ ตอนพญาครุฑออก
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ตัวอย่าง การรำใช้บท



ภาพที่ ๔.๒๗๘ รำใช้บทในเพลงร้องซ้ำปี กล่าวถึงทศกัณฐ์ตอนเปิดเรื่อง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๗๙ รำใช้บทในเพลงแขกไทย กล่าวถึงพระราม พระลักษมณ์
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๘๐ รำใช้บทตามบทพากย์รถ ตอนชมทัพของอินทรชิต
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๘๑ รำใช้บทตามบทพากย์รถ ตอนชมทัพพระราม พระลักษมณ์
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๘๒ ไร่ใช้บทตามบทพากย์เจรจา ตอนสุครีพและพิเภกขณัฏฐาพาผู้มาช่วยพระราม
พระลักษมณ์ ที่ถูกพญานาครัดองค์สลบไป
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

๔.๔.๑๐ ฉาก เป็นโซนกลางแปลง ฉากจึงเป็นฉากสมมติตามเหตุการณ์ที่กล่าวในท้องเรื่อง
เช่น



ภาพที่ ๔.๒๘๓ ฉากท้องพระโรงกรุงลงกา
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ภาพที่ ๔.๒๘๔ ฉากพลับพลาพระราม
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๘๕ ฉากสนามรบ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๘๖ ฉากอินทรีชิตแฝงตัวเข้ากลีบเมฆ
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๘๗ ฉากแปลงศรนาคบาท
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๘๘ ฉากสุครีพและพิเภกณ์บูชาเทวดา
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๘๙ ฉากพญาครุฑบินมาจากท้องฟ้า
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

๔.๔.๑๑ อุปกรณ์การแสดง หรือเครื่องโรงที่ใช้ในการแสดงโขนตอนนี้ ได้แก่ เตียง



ภาพที่ ๔.๒๙๐ ท้องพระโรง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๙๑ พลับพลาพระราม
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

พาหนะที่ใช้ในการรบ



ภาพที่ ๔.๒๙๒ ราชรถฝ่ายพระราม
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๙๓ ราชรถฝ่ายอินทรชิต
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๙๔ พญานาค
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๔.๒๙๕ ฟืนหรือกิ่งไม้ที่ใช้ในพิธีบูชาเทวดา
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

อุปกรณ์ต่างๆ ที่ต้องใช้ตามบทบาท เช่น คันศร ลูกศร อาวุธประจำกายของตัวละครต่างๆ กองฟืน ตัวพญานาคปลอม

ผู้ให้ข้อมูล

นางนพวรรณ รุจิภักดิ์ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ดร.ธีรภัทร์ ทองนึ่ง ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ดร.จุลชาติ อรัญะนาค ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

บทที่ ๕

ปัจจัยคุกคามในการแสดงโขน

๕.๑ สถานภาพของ “โขน”

ศิลปะการแสดงโขนของไทยได้รับพระมหากรุณาธิคุณสืบสายโยงใยจากสถาบันพระมหากษัตริย์อย่างต่อเนื่อง ถึงแม้จะมีบางช่วงของเวลาที่โขน ต้องศูนย์หายไปด้วยภาวะสงคราม เศรษฐกิจของบ้านเมืองช่วงสงครามโลกครั้งที่ ๒ พระมหากษัตริย์แต่ละรัชสมัยทรงพยายามรื้อฟื้น สืบทอดและอนุรักษ์แบบแผนของการแสดงโขน มีการพัฒนาการในเรื่องของการสืบทอดที่เข้าระบบ ของการศึกษา ในเรื่องของศิลปะการแสดง พัฒนาเครื่องแต่งกาย พัฒนาเรื่องอุปกรณ์การแสดง และฉากประกอบการแสดงให้ดูสวยงาม การดำเนินเรื่องให้ดูสนุกสนานแต่ไม่ทิ้งขนบแบบแผนที่มีมา แต่โบราณ

ลักษณะของการแสดงโขน ที่พบในปัจจุบัน ได้แก่ โขนกลางแปลง โขนโรงนอก โขนหน้าจอ โขนโรงใน และโขนฉาก ลักษณะของการแสดงจะมีลักษณะในรูปแบบของการผสมผสาน เช่น โขนโรงนอกที่แสดง ณ โรงมหรสพหลวงศาลาเฉลิมกรุงซึ่งมีเฉพาะการพากย์ - และพากย์เจรจา มีฉาก ประกอบการแสดงตามท้องเรื่อง โขนกลางแปลง โขนหน้าจอ จะดำเนินการแสดงแบบโขนโรงใน โขนโรงในมีฉากประกอบการแสดงตามท้องเรื่องหรือ เรียกโขนฉากไปในตัว ผู้แสดงมีทั้งศิลปินของ สำนักการสังคีตกรมศิลปากร ครู อาจารย์ นักศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ ๑๒ แห่ง ใน การควบคุมดูแลของ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และกลุ่มผู้สนใจการแสดงโขน จากสถาบันการศึกษา ต่าง ๆ เช่น มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง มหาวิทยาลัย ราชภัฏพระนคร โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยประสานมิตร โรงเรียนอานวยวิทย์ ศูนย์ศิลปะการแสดง สถาบันศีกฤทธิ ฯลฯ เป็นต้น

ผู้ที่มีหน้าที่หลักในการสืบทอดการแสดงโขนในปัจจุบัน คือ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม และวิทยาลัยนาฏศิลป์ทั้ง ๑๒ แห่ง ซึ่งอยู่ในความดูแลของสถาบันบัณฑิต พัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และยังมีโขนพระราชทานของสมเด็จพระนางเจ้า สิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ในรัชการที่ ๙ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ถึงแม้จะเป็นโขนส่วนพระองค์ก็จัดการแสดง เต็มรูปแบบของ โขนหลวง เน้นความงดงามในด้านการแสดง เน้นฝีมือทางการช่างในเรื่องของ เครื่องแต่งกาย แต่งหน้า ฉากที่วิจิตรพิสดารเพิ่มเทคนิคสมัยใหม่เข้าผสมผสาน การแสดงโขนซักรอก เสริมให้ฉากดูสมจริงตามท้องเรื่อง ผู้แสดงก็คัดเลือกมาจากนักศึกษา นักเรียนที่มีความรักในการแสดง โขนจากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ โดยเฉพาะมาจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ทั้ง ๑๒ แห่งทั่วประเทศ เป็นส่วนใหญ่ ได้รับความร่วมมือในการควบคุมดูแลและการฝึกซ้อมจากศิลปินแห่งชาติ ศิลปินจาก สำนักการสังคีต ครู อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

โอกาสที่มีการแสดงโขน แต่เดิมโขนเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์การแสดง จัดเป็นลักษณะของการเฉลิมสมโภช เป็นมหกรรมบูชาของพระมหากษัตริย์ ปัจจุบันโขนได้มี

การจัดการแสดงทั้งที่เป็นงานหลวงของพระมหากษัตริย์และยังจัดการแสดงเพื่อประชาชน ได้รับชมการแสดงโดยทั่วไป ซึ่งถือว่าศิลปะการแสดงโขนเป็นสมบัติส่วนรวมของแผ่นดิน การแสดงโขน ถือว่าเป็นสวัสดิมงคลควรแก่งานการฉลองสมโภช ที่แสดงถึงความยิ่งใหญ่ในการจัดงานแต่ละครั้ง โขนสามารถจัดแสดงได้ทุกโอกาสทั้งงานที่เป็นมงคลและอวมงคล

๕.๒ ปัจจัยคุกคามการแสดง “โขน”

จากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลเพื่อรวบรวมข้อมูลถึงปัจจัยคุกคามการแสดงโขน โดยการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้อง และผู้ที่สนใจในการแสดงโขน อาทิเช่น



ภาพที่ ๕.๑ นายประเมษฐ์ บุญชัย

ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

นายประเมษฐ์ บุญชัย ผู้ทรงคุณวุฒิ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (๒๕๕๗, กันยายน ๘) ได้ให้ข้อคิดเกี่ยวกับปัจจัยที่คุกคามของ “โขน” ว่า สิ่งที่เป็นภาวะวิกฤตและปัจจัยคุกคามนั้น ปัจจัยอันแรกคือ ปัจจัยงบประมาณในการสร้างโขน และการแสดงโขนถ้าคิดเป็นค่าจ้างการแสดงแต่ละครั้งสูงมาก การสืบทอดอนุรักษ์ ใช้เวลานาน (การฝึกหัดแต่ละรุ่นจนเกิดความชำนาญใช้เวลามาก) การรองรับเข้าสู่อาชีพ รองรับไม่ได้หมด งบประมาณมหาศาลในการทำงาน ในทางราชการจะมีปัญหาในการสร้างโขนหรือการจัดการแสดงโขนแต่ละครั้ง



ภาพที่ ๕.๒ ดร.สมชาย พ็อนรัต

ที่มา: สมชาย พ็อนรัต, ๒๕๕๗.

ดร. สมชาย ฟ็อนร่าตี ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์พลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (๒๕๕๗, ตุลาคม ๓๐) ได้ให้ข้อคิดเกี่ยวกับปัจจัยคุกคาม “โชน” ว่า ศิลปวัฒนธรรมต่างชาติที่เข้ามา มีปัญหาเยาวชนให้ความสนใจน้อย หน่วยงานภาครัฐที่มีหน้าที่ธำรงรักษาเรื่องโชนยังมีน้อย นโยบายภาครัฐให้ความสำคัญน้อยเกินไป



ภาพที่ ๕.๓ ดร.ธีรภัทร์ ทองนึ่ง
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ดร.ธีรภัทร์ ทองนึ่ง ครูชำนาญพิเศษวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (๒๕๕๗, กันยายน ๑๘) ได้ให้ข้อคิดเกี่ยวกับปัจจัยคุกคาม “โชน” ว่า

ไม่ค่อยมีใครว่าจ้างโชนไปแสดง เพราะมีราคาแพง จึงหาเจ้าภาพที่จะมาจัดจ้างการแสดงโชน น้อยมาก ทำให้การแสดงโชนน้อยลง และค่านิยมในการดูโชน ต้องเป็นโชนกรมศิลป์ ต้องมีตรากรมศิลป์ เพราะผู้ชมโชนไม่เข้าใจว่าผู้ที่จะมาเล่นโชนได้นั้นต้องจบการแสดงโชนมาจากกรมศิลปากรทั้งนั้น



ภาพที่ ๕.๔ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค
ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค ครูชำนาญพิเศษ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์โชน “ยักซ์” วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (๒๕๕๗, กันยายน ๑๘) ได้ให้ข้อคิดเกี่ยวกับการคุกคาม “โชน” ว่าประชาชนไม่ค่อยว่าจ้างไปแสดง เพราะมีราคาแพง งบประมาณของรัฐไม่ค่อยเอื้อ ให้ความสำคัญสนับสนุนของการแสดงโชน สื่อต่างๆ ไม่ค่อยให้ความสนใจเท่าที่ควร



ภาพที่ ๕.๕ ดร.อนุชา ทิรคานนท์

ที่มา: มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, ๒๕๕๗.

ดร.อนุชา ทิรคานนท์ (๒๕๕๗, ตุลาคม ๑๗) อาจารย์ประจำคณะวารสารศาสตร์ และ สื่อมวลชน ผู้อำนวยการสถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และผู้ช่วยผู้อำนวยการผลิต มุลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ได้ให้ ข้อคิดเกี่ยวกับปัจจัย ๔ คุณคาม “โชน” ว่า ปัจจัย๔คุณคาม เนื่องจากวิถีชีวิตของคนเรามีการเปลี่ยนแปลง ทุกคนต่างแสวงหา ความรู้ทางด้านอื่น เพื่อประกอบอาชีพส่วนตัว ทุกคนต่างดิ้นรนเพื่อตนเอง การแสดงโชนกับการแสดง อื่น ปัจจุบันผู้ชมจะดูการแสดงโชนน้อยลง การว่าจ้างโชนก็น้อยลง เพราะการว่าจ้างมีราคาแพง



ภาพที่ ๕.๖ นางฉวีวรรณ ควรแสง

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

นางฉวีวรรณ ควรแสง (๒๕๕๗, กันยายน ๒๐) ผู้จัดการโรงเรียนอานวยวิทย์ และ ประธาน คณะกรรมการกองทุนพระพุทธเลิศหล้านภาลัย อำเภอ พระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ ได้ให้ ข้อคิดเกี่ยวกับปัจจัย๔คุณคาม “โชน” ว่า ในปัจจุบันโชนมีการแสดงน้อยลงเพราะมีสื่อบันเทิงหลายๆ อย่างที่เข้าถึงได้ง่าย ทำให้โชนซึ่งหาดูได้ยากนับวันก็จะหมดไป



ภาพที่ ๕.๗ พระครูปัญญาประสิทธิคุณ

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

พระครูปัญญาประสิทธิคุณ (๒๕๕๗, มีนาคม ๓) รองเจ้าอาวาสวัดอัมพวัน อำเภอพรหมบุรี จังหวัดสิงห์บุรี ได้ให้ข้อคิดเกี่ยวกับการคุกคาม “โชน” ว่าสิ่งที่เป็นภาวะวิกฤตและปัจจัยคุกคามนั้น คือ งบประมาณ การว่าจ้างต้องใช้ค่าใช้จ่ายสูง



ภาพที่ ๕.๘ พระครูนิภาส กิจจาทร

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

พระครูนิภาส กิจจาทร (๒๕๕๗, มีนาคม ๒๔) เจ้าอาวาสวัดหนองหญ้า nang ตำบลหนองไผ่แบน จังหวัดอุทัยธานี ได้ให้ข้อคิดเกี่ยวกับการคุกคาม “โชน” ว่า บางคนไม่เคยดูโชน บางคนไม่ชอบโชนเพราะ การแสดงซ้ำใช้เวลาดูนานและการว่าจ้างในการแสดง ราคาแพงมาก ไม่มีงบประมาณพอในการว่าจ้าง



ภาพที่ ๕.๙ พระครูปลัดศิริ สุวณฺรสี

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

พระครูปลัดศิริ สุวณฺณรํสี (๒๕๕๗, พฤษภาคม ๑๕) รักษาการเจ้าอาวาสวัดทรงเสวย จังหวัดชัยนาท ได้ให้ข้อคิดเกี่ยวกับการคุกคาม “โชน” ว่าเป็นเพราะบางคนไม่มีโอกาสได้ชมโชน ไม่เข้าใจถึงรูปแบบการแสดง ทางวัดจึงพยายามหาโชนมาแสดงในงานที่ทางวัดจัดไหว้ครูนาฏศิลป์ดนตรี และในวันสำคัญทางศาสนา



ภาพที่ ๕.๑๐ นายจตุพร รัตนะวราหะ

ที่มา: จตุพร รัตนะวราหะ, ๒๕๕๗.

นายจตุพร รัตนะวราหะ (๒๕๕๗, มิถุนายน ๓) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – โชน) ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ได้ให้ข้อคิดเกี่ยวกับการคุกคาม “โชน” ว่า การสืบทอดการแสดงต้องยึดรูปแบบให้มันมีฉะนั้นมันจะหมดไปในตัวของมันเอง การเผยแพร่ ไม่เข้าใจแต่ทำเหมือนว่าเข้าใจนำการแสดงโชนหรือสิ่งที่เกี่ยวกับโชนไปนำเสนอในทางที่ไม่ถูกต้อง เช่น เอกลักษณ์ของเครื่องแต่งกาย กระบวนท่ารำที่เป็นขนบสำคัญนำไปดัดแปลงดูแล้วไม่ใช่โชน ทำให้ผู้ชมหรือผู้เสพโดยเฉพาะชาวต่างชาติจะรับเรื่องที่ผิดๆ ไป



ภาพที่ ๕.๑๑ นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว (๒๕๕๗, กรกฎาคม ๕) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ โชน (ลิง) ปี พ.ศ.๒๕๕๑ ข้าราชการนาฏกรมศิลปากรกระทรวงวัฒนธรรม ได้ให้ข้อคิดเกี่ยวกับการคุกคาม “โชน” ว่า ถ้าหมายถึงการแสดงที่มาจากต่างประเทศไม่น่าจะทำให้การแสดงโชนนิยมลดลง เพราะรูปแบบการเล่นมันคนละแบบไม่ใช่วัฒนธรรมของไทย



ภาพที่ ๕.๑๒ นางนพวรรณ รุจิรักดิ์

ที่มา: อมรา กล้าเจริญ, ๒๕๕๗.

นางนพวรรณ รุจิรักดิ์ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (๒๕๕๘, มีนาคม ๑๖) ได้ให้ข้อคิดเกี่ยวกับการคุกคาม “โชน” ว่าปัจจัยคุกคามที่จะทำให้โชนลดน้อยลง หรือเสื่อมลงไปไม่น่าจะมี เพราะมีสถาบันรองรับ มีหน่วยงานรองรับ และปัจจุบันนี้ยังมีโชนของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ให้ประชาชนได้ชม จึงไม่น่าจะมีการวิกฤต นอกจากนี้ยังมีมูลนิธิ กลุ่มผู้สนใจจัดการแสดงโชนอยู่หลายแห่ง



ภาพที่ ๕.๑๓ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประจักษ์ ไม้เจริญ

ที่มา: ประจักษ์ ไม้เจริญ, ๒๕๕๗.

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประจักษ์ ไม้เจริญ (๒๕๕๗, มิถุนายน ๓) รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร ประธานสาขา นาฏศิลป์และการละคร ได้ให้ข้อคิดเกี่ยวกับการคุกคาม “โชน” ว่า ในปัจจุบันการแสดงโชนซบเซาลงไปมากเป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคม เศรษฐกิจและวัฒนธรรม การเมือง วิทยาการและเทคโนโลยี ตลอดจนความรู้จากตะวันตกที่แพร่กระจายเข้ามาสู่สังคมไทยอย่างรวดเร็วเพราะมีสื่อต่างๆ ให้ความร่วมมือในการเผยแพร่ ประชาชนขาดความนิยมการแสดงโชนอันมีสาเหตุมาจากการแสดงโชนแบบเดิมๆ ไม่สนุกดำเนินเรื่องซ้ำ หน่วยงานราชการไม่ให้ความสำคัญร่วมมือในการอนุรักษ์การแสดงโชน ไม่ว่าจ้างโชนไปแสดงเพราะมีราคาสูง และหน่วยงานราชการที่เกี่ยวข้อง ไม่รวบรวมองค์ความรู้เรื่องการแสดงโชนให้เป็นรูปธรรม



ภาพที่ ๕.๑๔ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก
ที่มา: ไพโรจน์ ทองคำสุก, ๒๕๕๗.

ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก นักวิชาการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม (๒๕๕๗, มิถุนายน ๓) ได้ให้ข้อคิดเกี่ยวกับการคุกคาม “โชน” ว่าการไม่รู้ ไม่เข้าใจ ไม่ศึกษาของเยาวชนเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อการแสดงโชน ปัจจัยคุกคามในการแสดงโชน ได้แก่ ค่าใช้จ่ายในการแสดงโชนสูง ประชาชนที่มีความพร้อมในการจัดจ้านในการแสดงโชนมีน้อย เยาวชนไม่เข้าใจ ไม่รู้ ไม่ศึกษา ทำให้ไม่สนใจในการแสดงโชน ผู้มีหน้าที่เกี่ยวข้องขาดความรู้ ความเข้าใจในสายงานจึงไม่ให้การสนับสนุนเท่าที่ควร มีสื่อบันเทิงหลากหลายที่สามารถเข้าถึงได้ง่ายกว่าจึงทำให้เยาวชนไม่สนใจในการแสดงโชนเท่าที่ควร เป็นปัจจัยสำคัญ ต่อการสืบทอด การอนุรักษ์ และการฝึกหัดโชน



ภาพที่ ๕.๑๕ ผู้เข้าสัมมนาเรื่อง “โชน”
ที่มา: อมรา กล่ำเจริญ, ๒๕๕๗.



ภาพที่ ๕.๑๖ ผู้เข้าสัมมนาเรื่อง “โชน”
ที่มา: อมรา กล่ำเจริญ, ๒๕๕๗.

จากแบบสอบถามผู้เข้าสัมมนาได้ให้ความเห็นว่า “โชน” ซึ่งเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม เสี่ยงต่อการสูญหาย ร้อยละ ๖๐.๗๓ และไม่น่าจะสูญหาย ๓๙.๒๗

สภาพปัจจุบันการแสดง “โชน” ยังดำรงอยู่ได้เพราะ ยังมีการสืบทอดในเรื่องของการแสดงและการศึกษาทางด้านวิชาการ มีหน่วยงานของรัฐบาลรับผิดชอบ และยังได้รับการสนับสนุนจากสถาบันพระมหากษัตริย์ มีหน่วยงานเอกชน ชมรมต่าง ๆ ให้ความร่วมมือในการอนุรักษ์ในการสืบทอดแบบแผนของการแสดง “โชน” มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงเพื่อให้การแสดงมีความน่าสนใจมากขึ้น แต่คณะผู้วิจัยมีความเห็นว่า บริบทรอบสังคมไทยได้รับอารยธรรมของต่างประเทศเข้ามามีบทบาทในเรื่องของการบันเทิง ดังนั้น ความสนใจในเรื่อง “โชน” มีเฉพาะกลุ่ม

บทที่ ๖

ข้อเสนอให้โขนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ

จากการลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมเรื่อง “โขน” (โขนหลวง) คณะผู้วิจัย และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการแสดงโขนจึงสมควรเสนอให้โขน เป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ ดังนี้

๖.๑ เหตุผล

๖.๑.๑ โขนเป็นมรดกภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทยที่ได้สร้างสรรค์และสืบทอดมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

๖.๑.๒ ในแง่ของประวัติศาสตร์และข้ออ้างอิงที่แขวงอยู่ในวรรณกรรม โขนมีประวัติศาสตร์และการสืบทอดต่อๆ กันมา ตั้งแต่สมัยสุโขทัย กรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี จนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน (ตามหลักฐานเอกสารตำราและงานวิจัยที่กล่าวไว้แล้วในบทที่ ๑ และบทที่ ๒)

๖.๑.๓ โขนมีคุณค่าของสังคมไทยในทางจิตวิทยา

๖.๑.๔ รูปแบบมีเอกลักษณ์และแบบแผนเฉพาะตัว และถือเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงของไทย

๖.๑.๕ การฝึกหัดโขน เป็นศิลปะของราชสำนักมีมาแต่โบราณ ได้สืบทอดต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน และมาสู่สถาบันการศึกษาที่เป็นแบบแผน

๖.๑.๖ โขน เป็นการแสดงที่ให้คุณค่าทางจิตใจ และยังแฝงข้อคิด ข้อเสนอใจออกมาในรูปของการแสดง ถือได้ว่าเป็นภูมิปัญญาของชาวบ้าน เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทยที่สืบทอดมา

๖.๑.๗ พิธีกรรมในโขน สอนให้ผู้ปฏิบัติ มีความกตัญญูรู้คุณ ต่อครูบาอาจารย์ บิดา มารดา และเคารพในเรื่องของความอาวุโส

๖.๑.๘ การแสดงโขน เป็นสวัสดิมงคลควรแก่งานการฉลองสมโภช โขนจึงเป็นศิลปะที่แสดงออกถึงสัญลักษณ์ ส่วนหนึ่งแห่งความเป็นไทยของไทย

๖.๑.๙ ศิลปะของการแสดงโขน เป็นสัญลักษณ์สำคัญประการหนึ่งของชาติและถือเป็นสมบัติส่วนรวม อันมีค่ายิ่งของประชาชน

๖.๒ แนวทางการส่งเสริมให้การแสดงโขนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ

๖.๒.๑ โขนเป็นศิลปะชั้นสูงทั้งในด้านการแสดง การดนตรี ศิลปะทางการช่างฝีมือ จึงมีค่าใช้จ่ายด้านงบประมาณสูง ภาครัฐควรให้ความสนใจ เร่งรัดจัดสรรงบประมาณให้เพียงพอ เพื่อให้ศิลปะการแสดงแขนงนี้ ดำรงอยู่ได้สืบไป

๖.๒.๒ ภาครัฐควรมีนโยบาย ที่ต้องปฏิบัติและผลักดันหน่วยงาน และผู้ที่เกี่ยวข้อง ในการที่จะดำรงรักษาศิลปะของการแสดงโขนอย่างต่อเนื่อง

๖.๒.๓ กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม ต้องมีนโยบายส่งเสริมการแสดงโขน อย่างจริงจัง จัดหางบประมาณสนับสนุนทั้งในเรื่องของการแสดง ทั้งในเรื่องของงานการแสดง ทางวิชาการ และการวิจัย เกี่ยวกับเรื่อง “โขน” เพื่อนำผลการวิจัยมาเป็นแนวทางในการอนุรักษ์ พัฒนาส่งเสริม เผยแพร่ และใช้เป็นสื่อยุทธปัจจัยสำคัญในการรณรงค์ปลูกฝัง ส่งเสริมความรู้ เจตคติ ตลอดจนค่านิยมอันพึงประสงค์ให้แก่ประชาชน และเยาวชน

๖.๒.๔ กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม ต้องเป็นหลักในการสร้างเครือข่าย กับหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง สถาบันการศึกษา มูลนิธิ และโขนที่เกิดขึ้นในชุมชนต่างๆเพื่อให้เห็นการคงอยู่ การอนุรักษ์ การสืบทอด การพัฒนาการของโขนอย่างต่อเนื่อง

๖.๒.๕ ภาครัฐและหน่วยงานที่รับผิดชอบให้การสนับสนุน และถือเป็นนโยบายสำคัญ ระดับชาติ ในเรื่องของการอนุรักษ์ และส่งเสริมให้การแสดง “โขน” ให้คงอยู่เป็นเอกลักษณ์ของไทย

๖.๒.๖ ผู้มีโอกาสนำเสนอข้อมูลควรเสนอรากเหง้าในเรื่องโขน ต้องทำให้ชัดเจน ทั้งในเรื่อง วิชาการ ตัวบุคคล คือผู้เชี่ยวชาญในเรื่องของโขนที่ยังมีชีวิตอยู่ นำมาเป็นตัวตั้งในการนำเสนอ

๖.๒.๗ ภาครัฐ และหน่วยงานที่เกี่ยวข้องต้องมีนโยบายให้หน่วยงานราชการ และเอกชน สนับสนุนโดยจัดให้มีรายการโทรทัศน์ช่องใดช่องหนึ่งให้เป็นช่องศิลปวัฒนธรรมโดยตรง เพื่อนำเสนอ ผลงานการแสดงโขน (รวมทั้งการแสดงอื่นๆ) ให้ความรู้แก่ผู้ดูพร้อมการสาธิตขั้นตอนที่สำคัญ อันเป็นอัตลักษณ์ของการแสดงโขน เพราะสื่อทางโทรทัศน์ในปัจจุบันมีการพัฒนาไปทั่วประเทศ ประเทศเพื่อนบ้านใกล้เคียง และประเทศต่างๆ ทั่วโลก

บทที่ ๗

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

รายงานการวิจัยเรื่อง “โขน” ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อปกป้องคุ้มครองมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม โดยรวบรวมและจัดเก็บข้อมูลศิลปะการแสดง “โขน” ซึ่งชุมชนมีส่วนร่วม อันเป็นการกระตุ้นจิตสำนึกให้เกิดการสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมให้เป็นวัฒนธรรมที่มีชีวิต เพื่อเป็นการอนุรักษ์ สืบสาน ศิลปะการแสดงโขน โดยการมีส่วนร่วมของชุมชน จัดทำคลังข้อมูลมรดกภูมิปัญญาในขอบเขตประเทศไทย เพื่อนำไปสู่การเสนอขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติและนำเสนอยูเนสโกให้เป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติเมื่อประเทศไทยเข้าเป็นภาคี Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage ในอนาคต โดยดำเนินการศึกษาข้อมูลทุติยภูมิจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นพื้นฐานเชิงประวัติศาสตร์ และข้อมูลปฐมภูมิในการลงพื้นที่ประสานงานกับ ชุมชน หน่วยงาน สถาบันการศึกษา ได้แก่ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ศูนย์ศิลปะการแสดงสถาบันคึกฤทธิ์ มูลนิธิพระราชนิเวศน์มฤคทายวัน มูลนิธิศิลปะอาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร โรงเรียนอานวยวิทย์ สมุทรปราการ ลงพื้นที่เก็บข้อมูลการแสดงโขนที่ โรงมหรสพหลวง ศาลาเฉลิมกรุง การแสดงโขนหน้าจอของวิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง การแสดงโขนหน้าจอที่วัดอัมพวัน จังหวัดสิงห์บุรี และแสดงโขนหน้าจอที่วัดหนองหญ้าาง จังหวัดอุทัยธานี การแสดงโขนศูนย์ศิลปะการแสดงสถาบันคึกฤทธิ์ การแสดงโขนกลางแจ้งของกรมศิลปากร ท้องสนามหลวง กรุงเทพมหานคร การแสดงโขนของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ การแสดงโขนของมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร การแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม การแสดงโขนกลางแจ้งของวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม โขนพระราชทานของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย การแสดงโขนของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา พ.ศ. ๒๕๕๗ และประสานงานกับชุมชน บุคคลที่เกี่ยวข้อง และผู้ที่สนใจการแสดงโขนทั่วไป

ผลการวิจัยพบว่า

การแสดงโขนมีประวัติความเป็นมาตั้งแต่ครั้งกรุงสุโขทัย กรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี จนถึง สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นศิลปะการแสดงที่พระมหากษัตริย์ และพระบรมวงศานุวงศ์ทรงอุปถัมภ์ มาอย่างต่อเนื่อง เรื่องที่ใช้ในการแสดงโขน คือ เรื่องรามเกียรติ์ที่มาจากเรื่อง รามายณะ ของอินเดีย สันนิษฐานว่า พ่อค้าชาวอินเดีย เป็นผู้นำมาเผยแพร่ ด้วยการบอกเล่าเป็นเรื่องนิทานของพระราม

มาจากรamayanaของวาลมิกิ รามายณะของอินเดียตอนปลาย หนุมานนาฏกะ หิเกยัตศรียาม (ของมาลายู) วิษณุปุราณะ รามายณะสันสกฤต ต่อมาจึงได้มีการจัดบันทึกในวรรณกรรมของไทย และมีการประพันธ์ขึ้นใหม่ตามฉันทลักษณ์ร้อยกรองของไทย โดยเพิ่มคติชีวิต วัฒนธรรม ประเพณีแบบไทยๆ ซึ่งไม่มีในรามเกียรติ์ ฉบับอื่น

ในรูปแบบของการแสดง ตามหลักศิลาจารึกในสมัยกรุงสุโขทัย มีคำว่า “ระบำ รำ เต้น” ระบำ หมายถึง การแสดงเป็นหมู่ เช่น ระบำของเทพบุตรนางฟ้า รำ หมายถึง การรำใช้บท เป็นศิลปะของการรำเดี่ยว รำคู่ รำอาวุธ เต้น หมายถึง การยกขาขึ้นลงให้เป็นจังหวะ ซึ่งศิลปะของระบำรำเต้นนี้จะอยู่ในการใช้กระบวนท่ารำ ในการแสดงโขน ที่พบในปัจจุบัน การแสดงโขนของไทย สันนิษฐานว่ามาจากการผสมผสานของการมหรสพของไทย ซึ่งมีอยู่ก่อนแล้ว คือ หนังใหญ่ และกระบี่กระบอง นำเอารูปแบบการแต่งกายมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในราชพิธีอินทราภิเษก จึงแสดงให้เห็นว่า โขนคือการแสดงของไทย ไม่ได้ลอกเลียนแบบมาจากผู้ใด นอกจากนี้โขนยังมีพัฒนาการในเรื่องรูปแบบของการแสดงเป็นลำดับมา ได้แก่

โขนกลางแปลง เป็นการแสดงโขนบนพื้นดิน กลางสนามไม่ต้องปลูกโรง การแสดงโขนแบบนี้จะนิยมเล่นตอนยกรบเป็นส่วนใหญ่ คนตรีที่บรรเลง สันนิษฐานว่า คงจะบรรเลงเพลง หน้าพาทย์ประกอบการยกทัพ มีแต่บทพากย์และเจรจา ไม่มีบทขับร้อง

โขนนั่งราวหรือโขนโรงนอก โขนชนิดนี้จะแสดงบนโรง ไม่มีเตียง มีแต่ราวพาดตามส่วนยาวของเวที ผู้แสดงเดินได้รอบราว ตัวแสดงทำท่างบนราวสมมติว่าเป็นเตียงตามตำแหน่ง ตรงหน้าฉากมีช่องสำหรับตัวแสดงออก มีบทคำพากย์ และเจรจาไม่มีการขับร้อง ปี่พาทย์บรรเลงแต่เพลงหน้าพาทย์เช่นกัน ใช้ดนตรี ๒ วง ตั้งตรงส่วนหัวและส่วนท้ายของโรง เรียกว่า วงหัว วงท้าย หรือ วงซ้าย วงขวา การแสดงโขนชนิดนี้ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า โขนนอนโรง

โขนโรงใน คือโขนที่ได้รับการพัฒนา นำเอาการแสดงโขน และละครในมาแสดงรวมกันโดยพระมหากษัตริย์ และกวีแห่งราชสำนัก ได้ร้อยกรองบทพากย์ เจาจา และบทร้อง ด้วยถ้อยคำอันไพเราะให้เหมาะกับการแสดง ปรับปรุงวิธีแสดงให้ประณีตบรรจง และโดยปกติปลูกโรงให้แสดงด้วย

โขนหน้าจอ คือการแสดงโขนหน้าจอหน้าใหญ่ใช้ผ้าดิบ ทั้งสองข้างทำเป็นประตูเข้าออกด้านขวาของเวทีทำเป็นฉากซุ้มพลับพลาฝ่ายพระราม ด้านซ้ายของเวทีทำเป็นประตูเมืองมีปราสาทราชวังสมมุติเป็นกรุงลงกาฝ่ายยักษ์ ต่อมาภายหลังได้สร้างเป็นเวทีขึ้นที่หน้าจอหน้า และใช้เป็นเวทีแสดงโขนกลางแจ้งของกรมศิลปากรด้วย วิธีแสดงเหมือนโขนโรงใน

โขนฉาก เกิดขึ้นรัชสมัยรัชกาลที่ ๕ โดยใช้ฉากประกอบการแสดงคล้ายกับละครดึกดำบรรพ์ มีวิธีแสดงแบบโขนโรงใน โขนชนิดนี้กรมศิลปากรได้ปรับปรุงและนำออกแสดงให้ประชาชนชมเป็นประจำมาตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๔๘๙ เป็นต้นมา

ปัจจุบันจากการลงพื้นที่พบว่า พัฒนาการการแสดงโขนมีมากขึ้น การนำเสนอสู่ประชาชนค่อนข้างชัดเจน คำนึงถึงการปูพื้นฐานให้ผู้ชมได้รู้เรื่องราวความเป็นมาของเรื่องกับการที่จะดำเนินการแสดงต่อไป แทรกระบำ นำเหตุการณ์ที่ผู้ชมเข้าใจเสริมเข้าในมุขการเล่นบทตลก เพื่อให้คนดู

สนุกสนาน โดยเฉพาะโขนพระราชทานของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระองค์ทรงคำนึงถึงองค์ประกอบของการแสดงโขนเป็นอย่างมาก เช่น การนำโขนซักรอกมาแสดง ใช้เทคนิคสมัยใหม่ผสมผสานในการแสดง ทำให้มีผู้สนใจเข้าชมและมีเยาวชนหันมาให้ความนิยมชมการแสดงโขนมากขึ้น

การสืบทอดในการแสดงโขน

การสืบทอดในสมัยกรุงศรีอยุธยา มีการแสดงโขนเป็นครั้งแรกพบในแผ่นดินของสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๒ (พ.ศ.๒๐๑๓) ในพระราชพิธีอินทราภิเษกเป็นการแสดงชัคนาคตีกดาบรรพ์ โดยให้ตำรวจเล็ก แต่งเป็นยักษ์ ให้มหาดเล็กแต่งเป็นพาลี สุครีพ มหาชมพู บรีวารวณ และเทพยดา และต่อมาในแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง (พ.ศ.๒๑๘๑) ได้มีการเล่นชัคนาคตีกดาบรรพ์อีกครั้งหนึ่ง ในช่วงนี้สันนิษฐานว่าน่าจะมีกรมโขนขึ้นแล้ว มีการฝึกโขนให้กับมหาดเล็กหลวงตามแบบแผนเพื่อแสดงพระราชพิธีหลวง ใครแสดงดีได้รับยกย่องให้มีบรรดาศักดิ์ และในรูปแบบการฝึกหัดโขนเป็นรูปแบบ เพื่อภารกิจในพระราชพิธี มีการสืบทอดมาถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

การสืบทอดในรัชสมัยของพระเจ้ากรุงธนบุรี เมื่อพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงกอบกู้อิสรภาพ และได้สถาปนากรุงธนบุรีเป็นราชธานี ได้มีการฟื้นฟูโขนละครขึ้นมาอีกครั้งหนึ่งโดยเฉพาะโขนหลวงหรือโขนของราชสำนัก มีปรากฏในหมายรับสั่ง มีโขนงานถวายพระเพลิง พระบรมศพสมเด็จพระพันปีหลวง กรมพระเทพามาตย์ ว่ามีโขนของหลวงอินทระเทพ และโขนของขุนรามเสนีย์แสดงตอนกลางวัน สรุปได้ว่าในสมัยกรุงธนบุรีมีทั้งโขนหลวง และโขนขุนนาง

การสืบทอดในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงโปรดให้ฝึกหัดโขนหลวงหรือโขนราชสำนักเป็นโขนผู้ชายตามประเพณีเดิม มีโขนของสมเด็จพระอนุชาธิราชกรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท โขนในรัชกาลนี้เป็นมหรสพที่เป็นพระราชนิยม มีทั้งโขนกลางแปลง โขนโรงนอก โขนโรงใน และทรงปรับให้มีโขนซักรอกแสดงประสมเล่นกับโขนกลางแปลงด้วย

ในรัชสมัยของสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีโขนหลวงที่สังกัดอยู่ในกรมโขนหลวงแล้ว มีโขนของพระเจ้าลูกยาเธอกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์พระราชโอรส มีครูโขนข้าหลวงเดิม มาเป็นครูนาฏศิลป์ที่สำคัญคือ ครูเกษพระราม และเป็นครูครอบโขนละครของหลวงและของผู้มีบรรดาศักดิ์ในรัชกาลที่ ๔

ในรัชสมัยพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อเสด็จขึ้นครองราชย์ โปรดให้เลิกโขนและละครหลวง โขนข้าหลวงเดิมของพระองค์ท่านได้ย้ายไปอยู่ในความดูแลของพระเจ้าลูกยาเธอ พระองค์เจ้าลักขณานุคุณ ในรัชกาลนี้มีโขนเจ้านายเกิดขึ้นหลายคณะ ได้แก่ โขนของกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ (ต้นราชสกุลกุญชร) ซึ่งโขนละครของกรมพระพิทักษ์เทเวศร์นี้ ได้ครูโขนฝีมือดีไปจากวังหลวง เช่น ครูคุ้ม (พระราม) ครูแผน (หนุมาน) และได้ครูโขนจากวังหน้า คือ ครูคง (ทศกัณฐ์) เป็นครูฝึกโขนสืบทอดมาโดยลำดับและเป็นแบบอย่างโขนในยุคต่อมา นอกจากนี้ยังมีโขนของกรมพิพิธฯ โขนของเจ้าพระยานคร (น้อย) เป็นต้น

รัชสมัยสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดฯ ให้ฟื้นฟูโขนละครขึ้นอีกครั้งหนึ่งในรัชกาลนี้มีโขนหลวงที่พระมหากษัตริย์ทรงอุปถัมภ์ และทรงโปรดฯ ให้ตั้งกรมโขนขึ้น ในขณะเดียวกันในรัชกาลนี้เพื่อมุ่งฟูทางการละครทำให้การแสดงโขนลดน้อยลง มีเฉพาะบางสำนักยังนิยมศิลปะการแสดงโขน อีกทั้งมีครูและศิลปินโขน อนุรักษ์สืบทอดไว้

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตอนปลายของรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งดำรงพระราชอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช ได้โปรดฯ ให้มหาดเล็กฝึกหัดโขนตามแบบแผนที่มีมาแต่โบราณ ให้ยืมครูโขนที่มีฝีมือดีมาจากบ้านท่านเจ้าเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ๓ คน คือ ขุนระบำภาษา (ทองใบ สุวรรณภารต) ขุนนัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) และขุนพำนัคนัจนิกร (เพิ่ม สุครีวกะ) และให้ชื่อว่า “โขนสมัครเล่น”

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ขึ้นครองราชย์ โปรดฯ ให้ตั้งกรมมหรสพขึ้น และโปรดฯ ให้ครูโขนทั้ง ๓ ท่าน คือ ขุนระบำภาษา (ทองใบ สุวรรณภารต) ขุนนัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) และขุนพำนัคนัจนิกร (เพิ่ม สุครีวกะ) มีตำแหน่งเป็น “ผู้กำกับกองทหารกระบี่” สังกัดกรมโขนขึ้นต่อกรมมหรสพ โขนหลวงในรัชกาลที่ ๖ จึงมี ๒ พวก คือ โขนสมัครเล่น และโขนในกรมมหรสพ ตลอดในสมัยรัชกาลที่ ๖ ได้ทรงปรับปรุงและทำนุบำรุงศิลปะทางโขนละครและดนตรีปีพาทย์ให้เจริญก้าวหน้าเป็นอย่างยิ่ง โปรดฯ พระราชทานบรรดาศักดิ์ศิลปินโขนผู้มีฝีมือ ตลอดจนถึงตัวตลกเจ้าหน้าที่รักษาเครื่องโขนและผู้รักษาโรงโขน จนมีคำเรียกว่า “โขนบรรดาศักดิ์” คู่กับโขนเอกคนที่เรียกว่าโขนเชลยศักดิ์ ต่อมาโปรดฯ ให้ตั้งโรงเรียนพรานหลวงให้ความรู้ผู้ที่เข้ามาเรียนมีความรู้ทั้งสามัญศึกษาและศิลปศึกษาไปพร้อมๆ กัน แต่เมื่อสิ้นสุริยวงศ์กาลลงเมื่อพ.ศ. ๒๔๖๘ โรงเรียนพรานหลวงก็ต้องเลิกล้มไปพร้อมกับกรมมหรสพ

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อสิ้นรัชกาลที่ ๖ ได้ยกเลิกกรมมหรสพเครื่องโขนละครและสัมภาระทั้งหมดมอบให้แก่พิพิธภัณฑสถาน แต่ปีพาทย์หลวงและดนตรีฝรั่งยังคงไว้ในราชสำนัก และต่อมาเมื่อมีความจำเป็นทางราชการเกิดขึ้น ได้บรรจุพระยานัฏกานุรักษ์ซึ่งได้ออกจากราชการไป ให้กลับเข้ารับราชการในกระทรวงวัง โดยให้มีตำแหน่งราชการเป็นผู้กำกับกรมปีพาทย์และโขนหลวง และได้รวบรวมกุลบุตร กุลธิดาเข้าฝึกหัดศิลปะทางโขนและละครกันอีกครั้งหนึ่ง ศิลปินที่ฝึกหัดกันขึ้นในสมัยกระทรวงวังนั้นได้ฝึกฝนตนเองจนปรากฏเป็นศิลปินผู้มีฝีมือ และได้เป็นครูฝึกหัดศิษย์ ต่อมาในกรมศิลปากรหลายคน

ครั้นต่อมาเมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๘ ได้มีการปรับปรุงกระทรวงวังขึ้นอีกครั้งหนึ่ง คณะกรรมการปรับปรุงกระทรวงวัง ได้เสนอไปยังรัฐบาลให้โอนงานการช่างกองวังนอก และกองมหรสพไปอยู่สังกัดกรมศิลปากร ในเดือนกรกฎาคม พ.ศ. ๒๔๗๘ ข้าราชการศิลปินทางโขน ละคร ดนตรีปีพาทย์ และการช่างย้ายไปสังกัดกรมศิลปากรแต่บัดนั้น

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล – รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

พ.ศ. ๒๔๗๕ เกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชมาสู่ระบอบประชาธิปไตย มีการจัดตั้งกระทรวง ทบวง กรม ขึ้นหลายแห่ง ให้กรมศิลปากรไปสังกัดกระทรวงธรรมการ เมื่อวันที่ ๓ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๔๗๖ โดยมีหลวงวิจิตรวาทการ เป็นอธิบดีคนแรก ซึ่งเป็นช่วงสำคัญของการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏดุริยางค์ เมื่อกรมศิลปากรได้เข้าไปสังกัดกระทรวงธรรมการ มีหน้าที่ดูแลการศึกษาแห่งชาติ จึงได้จัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ขึ้น ในปี พ.ศ. ๒๔๗๗ สังกัดแผนกละครและสังคีต กองศิลปะวิทยาการ

พ.ศ. ๒๔๗๘ ได้โอนกิจการของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ทั้งหมดไปอยู่ในแผนกนาฏดุริยางค์ เปลี่ยนชื่อเป็น**โรงเรียนศิลปากร** สอนศิลปะทางด้านนาฏศิลป์ ทางดนตรีปีพาทย์ แต่**มิได้รับฝึกหัดโขน** จนสิ้นสมัยอธิบดีหลวงวิจิตรวาทการ

พ.ศ. ๒๔๘๕ – ๒๔๘๘ โรงเรียนศิลปากรแผนกนาฏดุริยางค์ย้ายไปสังกัดกองการสังคีต กรมศิลปากร ได้เปลี่ยนชื่อจากโรงเรียนศิลปากรเป็น “โรงเรียนคีตศิลป์” ได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาลชุดนายควง อภัยวงศ์ อนุมัติงบประมาณสำหรับเป็นเบี้ยเลี้ยงแก่เด็กที่จะเข้ามาฝึกหัดเป็นนักเรียนโขน นักเรียนดุริยางค์สากล และดุริยางค์ไทย แต่เนื่องจากมีอุปสรรคจากภัยสงคราม โรงเรียนนี้ถูกระเบิด เกิดความเสียหายเสื่อมโทรม ไม่สามารถจัดการศึกษาในด้านศิลปะให้ก้าวหน้าได้ จำเป็นต้องหยุดการเรียนการสอนชั่วคราว ไม่มีการฝึกหัดศิลปโขนรุ่นใหม่เพิ่มเติม เมื่อมีความจำเป็นต้องแสดงโขน ก็ใช้พวกศิลปินเก่าที่รับมาจากกระทรวงวังที่เหลือเพียง ๑๐ คนเป็นผู้แสดง และเมื่อเสร็จสิ้นสงครามโลก รัฐบาลได้สั่งให้กรมศิลปากรแก้ไขปรับปรุงการศึกษาของโรงเรียนคีตศิลป์ นี้อีกครั้งหนึ่ง เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๘ เปลี่ยนชื่อโรงเรียนใหม่เป็น “**โรงเรียนนาฏศิลป์**”

พ.ศ. ๒๕๐๔ – ๒๕๑๔ เป็นช่วงที่โรงเรียนนาฏศิลป์ได้ย้ายไปสังกัดกองศิลปศึกษา โดยมีหน้าที่ดูแลเกี่ยวกับการจัดการศึกษาศิลปะ ซึ่งมีโรงเรียนนาฏศิลป์ และโรงเรียนช่างศิลป์อยู่ในความรับผิดชอบทำให้การบริหารงานของโรงเรียน ถูกแยกออกจากกองการสังคีต โดยกองการสังคีตมีหน้าที่ในการจัดการแสดงเผยแพร่ นาฏดุริยางค์ ส่วนโรงเรียนนาฏศิลป์มีหน้าที่ผลิตนักแสดงรุ่นเยาว์ และศิลปิน เพื่อป้อนกองการสังคีตส่วนหนึ่ง และผลิตครูให้กับโรงเรียนส่วนหนึ่ง และในช่วงท้ายปี ๒๕๑๔ ได้มีการขยายการศึกษาในส่วนภูมิภาค เปิดโรงเรียนนาฏศิลป์ขึ้นอีกแห่งหนึ่งที่จังหวัดเชียงใหม่

พ.ศ. ๒๕๑๕ กระทรวงศึกษาธิการ ได้ประกาศยกฐานะจากโรงเรียนนาฏศิลป์เป็นวิทยาลัยนาฏศิลป์ สังกัดกองศิลปศึกษา กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ต่อจากนั้นเปิดวิทยาลัยในภูมิภาคอีก ๑๑ แห่ง ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ (พ.ศ. ๒๕๑๕) วิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา (พ.ศ. ๒๕๒๑) วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง (พ.ศ. ๒๕๒๑) วิทยาลัยนาฏศิลป์ปร้อยเอ็ด (พ.ศ. ๒๕๒๒) วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย (พ.ศ. ๒๕๒๒) วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ (พ.ศ. ๒๕๒๔) วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี (พ.ศ. ๒๕๒๔) วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี (พ.ศ. ๒๕๒๖) วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง (พ.ศ. ๒๕๒๖) วิทยาลัยนาฏศิลป์สุพรรณบุรี (พ.ศ. ๒๕๓๔) วิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา (พ.ศ. ๒๕๓๕)

การจัดการศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในช่วงนี้เป็นการจัดการศึกษาในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน จนถึงระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง ซึ่งเทียบเท่าอนุปริญญา ต่อมาในปี พ.ศ. ๒๕๑๙ ได้ขยายการศึกษาจนถึงระดับปริญญาตรี โดยเป็นคณะหนึ่งชื่อ “คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์” สมทบกับวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา (ปัจจุบันคือสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล) จัดการเรียนการสอน ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์ (กรุงเทพ)

พ.ศ. ๒๕๔๐ ได้เตรียมขยายการศึกษาระดับปริญญาตรีอีกครั้งหนึ่ง เพื่อดำเนินการจัดการเรียนการสอนด้วยตนเองในนาม “สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์” ซึ่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โปรดเกล้าพระราชทานนาม เมื่อวันที่ ๒๗ มีนาคม ๒๕๔๐ ได้รับการสถาปนาตามพระราชบัญญัติการจัดการศึกษา ระดับปริญญาตรีในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. ๒๕๔๑ และประกาศในราชกิจจานุเบกษา มีผลบังคับใช้ตั้งแต่วันที่ ๓ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๔๑ ทำให้ยกระดับการศึกษาวิชาชีพเฉพาะด้านศิลปวัฒนธรรมให้สูงขึ้นถึงระดับปริญญาตรี ต่อมาได้ย้ายสังกัดจากกระทรวงศึกษาธิการไปสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม โดยอาศัยความตามกฎกระทรวงแบ่งส่วนราชการ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม พ.ศ. ๒๕๔๕ ทำให้วิทยาลัยนาฏศิลป์ และวิทยาลัยช่างศิลป์ ส่วนกลางและส่วนภูมิภาคทั้ง ๑๕ วิทยาลัยมาอยู่รวมกันในการกำกับดูแลของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีผลให้สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เป็นหน่วยงานหลักในการจัดการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมของกรมศิลปากร

พ.ศ. ๒๕๕๒ ได้ขยายการศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย และในปี พ.ศ. ๒๕๕๖ ขยายการศึกษาระดับปริญญาโทหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทย อีกสาขาหนึ่ง ดังนั้น ปัจจุบันสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์มีภารกิจจัดการเรียนการสอนตั้งแต่ระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานจนถึงระดับอุดมศึกษาทั้งปริญญาตรีและปริญญาโท

จากการจัดระบบราชการในสมัยรัชกาลที่ ๕ อันเป็นจุดกำเนิดของกรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ ๖ โดยรวบรวมกรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงต่างๆ เพื่อให้การศึกษาอบรมทางด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ ผลิตศิลปินรับใช้สังคม ให้มีความสำคัญวิชาสามัญควบคู่กันไปกับวิชาศิลปะ จึงเป็นแนวคิดเป็นจุดกำเนิดที่สำคัญของการก่อตั้งสถานศึกษาทางด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ และได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

ในส่วนของการแสดงโขนของกรมศิลปากรในยุคแรกเริ่มตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๘๙ จัดแสดง ณ โรงละครกรมศิลปากร ต่อเนื่องมาจนถึง พ.ศ. ๒๕๐๓ เมื่อเกิดไฟไหม้โรงละครในคืนวันที่ ๙ พฤศจิกายน ๒๕๐๓ การแสดงโขนจึงต้องย้ายไปแสดงที่หอประชุมวัฒนธรรมสนามเสือป่า และได้แสดงต่อเนื่อง ณ โรงละครแห่งชาติ ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๕๐๙ เป็นต้นมา และหลังจากนั้นการแสดงโขนอยู่ในความรับผิดชอบของกองการสังคีต ซึ่งเป็นหน่วยงานหนึ่งของกรมศิลปากร ร่วมกับสถาบันทางฝ่ายการศึกษา จัดการแสดงโขนอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

ในเรื่องของความเชื่อในโขนคือเรื่องของพิธีกรรม พิธีกรรมสำคัญที่พบในโขน คือ พิธีไหว้ครู พิธีกรรมในการแสดง ได้แก่ ก่อนการแสดง ระหว่างการแสดง และหลังเสร็จสิ้นการแสดง

พิธีไหว้ครู การไหว้ครูและครอบครูโขนละคร เป็นการแสดงการวะผู้มีพระคุณด้วยการบวงทรวงบูชา เป็นพิธีที่จัดขึ้น เพื่อแสดงความกตัญญูทเวที่ต่อครูบาอาจารย์ พิธีไหว้ครูโขนละคร ประกอบด้วยพิธีสำคัญ ๓ ภาค คือ ภาคพิธีสงฆ์ พิธีไหว้ครู พิธีครอบ และพิธีมอบ

พิธีกรรมในการแสดง เป็นพิธีกรรม เคล็ดกลาง หรือธรรมเนียมปฏิบัติ ยึดถือสืบทอดกันมาในการแสดงโขน คือ พิธีกรรมก่อนการแสดง ได้แก่ การตั้งศีรษะครูเพื่อบูชา โหมโรง พานดอกไม้ธูปเทียนบูชาครู เมื่อเริ่มโหมโรงและบูชาครู ผู้แสดงที่เกี่ยวข้องทุกคนจะต้องหยุดหันหน้ามาที่ตั้งศีรษะครู ทำความเคารพ และตั้งจิตอธิษฐาน ขอพรบารมีต่างๆ เมื่อเริ่มแสดง ก่อนออกแสดงผู้แสดงครั้งแรกต้องให้ครูเป็นผู้สวมศีรษะให้ ก่อนจะออกแสดงผู้แสดงต้องหันไปเคารพศีรษะครู และครูผู้สอนระหว่างแสดงบนเวทีต้องถือปฏิบัติตามหลักของการแสดง การแสดงไม่นิยมจัดชุดการแสดงที่ตัวละครตายกลางโรงถือว่าไม่เป็นมงคล หลังเสร็จสิ้นการแสดงเมื่อการแสดงโขนจบลงหรือโขนลาโรง ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี แล้วต่อด้วยเพลงกราวรำ ผู้แสดงจะต้องหันมาที่หน้าศีรษะครู เพื่อแสดงความเคารพทั้งครูผู้ฝึกสอน และตัวผู้แสดงต่างก็ต้องขอสมาลาโทษซึ่งกันและกันตามลำดับอาวุโส ผู้น้อยจะต้องเข้าไปหาผู้ใหญ่หรือผู้ที่อาวุโสกว่า ผู้ใหญ่จะต้องกล่าวรับและกล่าวให้สินให้พร ซึ่งธรรมเนียมปฏิบัตินี้ต้องไม่ศูนย์หายควรรักษา และสืบทอดต่อไป

การแสดงโขนในปัจจุบันพบว่า ยังยึดขนบในการแสดง คือ วิธีเปิดเรื่อง การดำเนินเรื่อง และการปิดเรื่อง

การเปิดเรื่องหรือการตั้งเรื่องถือเป็นจารีตสำคัญ เป็นข้อบังคับสืบมาจนถึงปัจจุบัน คือจะต้องตั้งด้วยตัวพระ ปัจจุบันที่พบต้องคำนึงว่าจะเล่นตอนอะไร อยู่ที่ว่าวางบทจากการลงเก็บข้อมูลพบว่าส่วนใหญ่จะตั้งยักษ์ เพราะเดินเรื่องได้ง่าย ในการรบแต่ละครั้งส่วนใหญ่ฝ่ายเปิดศึกจะเป็นฝ่ายยักษ์จะให้ตัวละครตัวไหนไปรบ ดังนั้นการเปิดเรื่องจะเปิดด้วยตัวยักษ์ พระ นาง ลิง ตัวไหนก็ได้ สำคัญว่าวันนั้นจะแสดงตอนอะไร

การดำเนินเรื่อง การแสดงโขนจะวางบทแบบใดก็ตาม กลวิธีสำคัญในการดำเนินเรื่อง คือ ทำความ ตั้งปมปัญหา วิธีแก้ไขปัญหามาจนสำเร็จ หรือฝ่ายอธรรมพ่ายแพ้ ในการดำเนินเรื่องต้องคำนึงถึงจารีต และขนบความงดงามในการร่ำवादฝีมือ การแสดงอารมณ์ของตัวละคร เช่น บทโกรธ บทรัก ตลกขบขัน และข้อคิด ผู้วางบทหรือผู้เขียนบท มีความสำคัญยิ่งต้องคำนึงถึงเพื่อให้การดำเนินเรื่องสนุกสนานและน่าติดตาม

การปิดเรื่อง การแสดงโขนแต่ละตอนหรือแต่ละชุด ต้องเป็นไปตามจารีต การจบเรื่องหรือปิดเรื่อง จะมี ๒ รูปแบบ คือ จบลงด้วยความสุข ในการชนะศึกแต่ละครั้ง การคลี่คลายปัญหาหรือสถานการณ์ได้และจบลงด้วยความเศร้า หรือความตายของฝ่ายยักษ์ หรือฝ่ายทศกัณฐ์ เมื่อพบกับการพ่ายแพ้แต่ละครั้งในการรบ การปิดเรื่องของการแสดงโขนส่วนใหญ่จะจบลงด้วยการปะทะทัพบก เพราะเป็นตอนที่แสดงศิลปะความงดงามของกระบวณท่ารำ การใช้บท ศิลปะในการต่อสู้อันเป็นเอกลักษณ์ที่เด่นที่สุดของการแสดงโขน

องค์ประกอบของการแสดงโขนมีการพัฒนารูปแบบที่สวยงามขึ้น ได้แก่ การแสดงเบิกโรง เรื่องที่แสดง บทโขน ดนตรี และเพลงที่ใช้ในการบรรเลง เพลงขับร้อง ผู้แสดง ภาษาท่ารำในโขน ระบำในโขน ตลกในโขน การแต่งกาย เครื่องโขน ฉาก เทคนิคสมัยใหม่ และโอกาสที่แสดง

สาระของการแสดงโขน จากการลงพื้นที่ภาคสนามพบว่า การแสดงโขนมี ๓ รูปแบบ คือ

๑. แสดงในโรงละคร เช่น โรงละครแห่งชาติ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย หอประชุมของสถาบันต่างๆ มีลักษณะเป็น “โขนฉาก” พิธีการแสดงจะเป็นแบบ “โขนโรงใน” ยกเว้นที่ โรงมหรสพหลวง ศาลาเฉลิมกรุง รูปแบบการแสดงเป็นโขนโรงนอก คือใช้แต่บทพากย์ พากย์เจรจา ไม่มีบทร้อง และมีฉากประกอบการแสดง

๒. โขนหน้าจอ ปลุกโรงแสดงกลางแจ้ง มีจอหนึ่งเป็นฉากหลัง วิธีแสดงเป็นรูปแบบ “โขนโรงใน”

๓. โขนกลางแปลง แสดงบนพื้นสนาม วิธีแสดงเป็นรูปแบบ “โขนโรงใน”

ปัจจัยในการคุกคามหรือสาเหตุที่ทำให้ “โขน” ลดน้อยลง หรือไม่ค่อยได้แพร่หลายเท่าที่ควร จากการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องในการแสดงโขน ที่รวบรวมได้คือ ปัจจัยสำคัญ คือ เรื่อง งบประมาณในการสร้างโขนออกแสดงแต่ละครั้งสูงมาก การสืบทอดในการฝึกหัดโขนแต่ละรุ่นให้เกิดความชำนาญ จะต้องใช้เวลานาน การรองรับเข้าสู่อาชีพรองรับได้ไม่หมด ศิลปวัฒนธรรมต่างชาติเข้ามาและมีสื่อ นำเข้าถึงได้ง่าย รับง่ายเป็นส่วนหนึ่งของปัญหาทำให้โขนซึ่งหาดูได้ยากนับวันจะหมดไป เยาวชนให้ความสนใจ ในเรื่องโขนมีน้อย การไม่รู้ ไม่เข้าใจศึกษาของเยาวชนเป็นส่วนสำคัญยิ่งต่อการแสดงโขน หน่วยงานภาครัฐที่มีหน้าที่อนุรักษ์เรื่องโขนมีน้อย นโยบายภาครัฐให้ความสำคัญในเรื่องโขนน้อย ไป สถานศึกษาและราชการในส่วนที่เกี่ยวข้องไม่ให้ความสำคัญกับการแสดงโขน ซึ่งเป็นศิลปะของชาติไม่ให้ความร่วมมือในการอนุรักษ์ ไม่จ้างโขนไปแสดงเพราะมีราคาสูง ไม่ค่อยมีใครว่าจ้างโขนไปแสดงเพราะมีราคาแพง มีคนมาจ้างการแสดงโขนน้อยลง การสืบทอดการแสดงโขนต้องยึดรูปแบบให้ มั่นมีฉะนั้นจะหมดไปในตัวมันเอง การนำไปเผยแพร่ทำเหมือนเข้าใจแต่ไม่เข้าใจ ทำให้การนำโขนไปแสดงนำเสนอไปในทางที่ไม่ถูกต้อง เช่น เอกลักษณ์ของเครื่องแต่งกาย กระบวนท่ารำที่เป็นขนบ สำคัญนำไปดัดแปลงดูแล้วไม่ใช่โขน ทำให้ผู้ชมหรือผู้เสพโดยเฉพาะชาวต่างชาติ และผู้รับการ ถ่ายทอดจะรับเรื่องผิดๆ ไปแต่ในบางกลุ่มของชุมชน ในส่วนของบุคคลได้ให้ความเห็นว่าโขนไม่น่าจะ สูญหาย เพราะยังมีการสืบทอดในเรื่องของการแสดง มีการศึกษาทางด้านวิชาการ ในเรื่องของโขน อย่างเป็นระบบ มีหน่วยงานของรัฐบาลรับผิดชอบ ยังมีหน่วยงานเอกชนได้ให้ความร่วมมือ ใน การอนุรักษ์ในการสืบทอด ในส่วนคณะของผู้วิจัยเห็นว่าในการอนุรักษ์การสืบทอดแบบแผนใน การแสดงโขน มีการปรับและพัฒนาการเพื่อให้การแสดงโขนน่าสนใจมากขึ้น แต่ผู้สนใจในเรื่องโขนมี เฉพาะกลุ่ม ข้อคิดเห็นในเรื่องของปัจจัยคุกคาม เป็นเรื่องที่ต้องสนใจ ให้การสนับสนุน ให้ความร่วมมือ เพราะเป็นแนวทางที่จะทำให้ “โขน” ได้รับการอนุรักษ์ในการสืบทอดให้คงอยู่ต่อไป

ข้อเสนอให้โขนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ ด้วยเหตุผล ดังนี้

๑. โขนเป็นมรดกภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทยที่ได้สร้างสรรค์และสืบทอดมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน
๒. ในแง่ของประวัติศาสตร์และข้ออ้างอิงที่แขวงอยู่ในวรรณกรรม โขนมีประวัติศาสตร์และการสืบทอดต่อกันมา ตั้งแต่สมัยสุโขทัย กรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี จนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน (ตามหลักฐานเอกสารตำราและงานวิจัยที่กล่าวไว้แล้วในบทที่ ๑ และบทที่ ๒)
๓. โขนมีคุณค่าของสังคมไทยในทางจิตวิทยา
๔. รูปแบบมีเอกลักษณ์และแบบแผนเฉพาะตัว และถือเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงของไทย
๕. การฝึกหัดโขน เป็นศิลปะของราชสำนักมีมาแต่โบราณ ได้สืบทอดต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน และมาสู่สถาบันการศึกษาที่เป็นแบบแผน
๖. โขน เป็นการแสดงที่ให้คุณค่าทางจิตใจ และยังแฝงข้อคิด ข้อสนใจออกมาในรูปของการแสดง ถือได้ว่าเป็นภูมิปัญญาของชาวบ้าน เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทยที่สืบทอดมา
๗. พิธีกรรมในโขน สอนให้ผู้ปฏิบัติ มีความกตัญญูรู้คุณ ต่อครูบาอาจารย์ บิดา มารดา และเคารพในเรื่องของความอาวุโส
๘. การแสดงโขน เป็นสวัสดิมงคลควรแก่งานการฉลองสมโภช โขนจึงเป็นศิลปะที่แสดงออกถึงสัญลักษณ์ ส่วนหนึ่งแห่งความเป็นไทยของไทย
๙. ศิลปะของการแสดงโขน เป็นสัญลักษณ์สำคัญประการหนึ่งของชาติและถือเป็นสมบัติส่วนรวม อันมีค่าของประชาชน

แนวทางการส่งเสริมให้การแสดงโขนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ ได้แก่

๑. โขนเป็นศิลปะชั้นสูงทั้งในด้านการแสดง การดนตรี ศิลปะทางการช่างฝีมือ จึงมีค่าใช้จ่ายด้านงบประมาณสูง ภาครัฐควรให้ความสนใจ เร่งรัดจัดสรรงบประมาณให้เพียงพอ เพื่อให้ศิลปะการแสดงแขนงนี้ ดำรงอยู่ได้สืบไป
๒. ภาครัฐควรมีนโยบาย ที่ต้องปฏิบัติและผลักดันหน่วยงาน และผู้ที่เกี่ยวข้อง ในการที่จะดำรงรักษาศิลปะของการแสดงโขนอย่างต่อเนื่อง
๓. กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม ต้องมีนโยบายส่งเสริมการแสดงโขนอย่างจริงจัง จัดทางงบประมาณสนับสนุนทั้งในเรื่องของการแสดง ทั้งในเรื่องของงานการแสดงทางวิชาการ และการวิจัย เกี่ยวกับเรื่อง “โขน” เพื่อนำผลการวิจัยมาเป็นแนวทางในการอนุรักษ์ พัฒนาส่งเสริม เผยแพร่ และใช้เป็นสื่อยุทธปัจจัยสำคัญในการรณรงค์ปลูกฝัง ส่งเสริมความรู้ เจตคติ ตลอดจนค่านิยมอันพึงประสงค์ให้แก่ประชาชน และเยาวชน
๔. กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม ต้องเป็นหลักในการสร้างเครือข่ายกับหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง สถาบันการศึกษา มูลนิธิ และโขนที่เกิดขึ้นในชุมชนต่างๆ เพื่อให้เห็นการคงอยู่ การอนุรักษ์ การสืบทอด การพัฒนาการของโขนอย่างต่อเนื่อง

๕. ภาครัฐและหน่วยงานที่รับผิดชอบให้การสนับสนุน และถือเป็นนโยบายสำคัญระดับชาติในเรื่องของการอนุรักษ์ และส่งเสริมให้การแสดง “โขน” ให้คงอยู่เป็นเอกลักษณ์ของไทย

๖. ผู้มีโอกาสนำเสนอข้อมูลควรเสนอรากเหง้าในเรื่องโขน ต้องทำให้ชัดเจน ทั้งในเรื่องวิชาการ ตัวบุคคล คือผู้เชี่ยวชาญในเรื่องของโขนที่ยังมีชีวิตอยู่ นำมาเป็นตัวตั้งในการนำเสนอ

๗. ภาครัฐ และหน่วยงานที่เกี่ยวข้องต้องมียุทธศาสตร์ให้หน่วยงานราชการ และเอกชนสนับสนุนโดยจัดให้มีรายการโทรทัศน์ช่องใดช่องหนึ่งให้เป็นช่องศิลปวัฒนธรรมโดยตรง เพื่อนำเสนอผลงานการแสดงโขน (รวมทั้งการแสดงอื่น ๆ) ให้ความรู้แก่ผู้ดูพร้อมการสาธิตขั้นตอนที่สำคัญอันเป็นอัตลักษณ์ของการแสดงโขน เพราะสื่อทางโทรทัศน์ในปัจจุบันมีการพัฒนาไปทั่วประเทศ ประเทศเพื่อนบ้านใกล้เคียง และประเทศต่าง ๆ ทั่วโลก

อภิปรายผล

จากวัตถุประสงค์ของการวิจัย คณะผู้วิจัยได้ลงพื้นที่ เพื่อรวบรวมกระบวนการมีส่วนร่วมของชุมชนในการเก็บข้อมูล ใน ๒ กิจกรรมหลัก ได้แก่

๑. ลงพื้นที่ภาคสนาม เพื่อรวบรวมและจัดเก็บข้อมูล ข้อคิดเห็นของชุมชน ผู้แสดงโขน ผู้ชม และเจ้าภาพที่ได้ว่าจ้างในการแสดงโขน ในส่วนกลางของกรุงเทพมหานคร ได้แก่ การแสดงโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ๒ ครั้ง คือ ในปลายปี พ.ศ. ๒๕๕๖ และปลายปี พ.ศ. ๒๕๕๗ การแสดงโขนของกรมศิลปากร ที่บริเวณท้องสนามหลวง การแสดงโขนที่ศูนย์ศิลปการแสดงสถาบันคึกฤทธิ์ การแสดงโขนที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ การแสดงโขนที่มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร การแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม แสดงที่วัดอัมพวัน จังหวัดสิงห์บุรี และที่วัดหนองหญ้าาง จังหวัดอุทัยธานี การแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ในงานอยุธยา มรดกโลก ปี พ.ศ. ๒๕๕๗ ซึ่งแสดงต่อเนื่อง ๑๐ วัน การแสดงโขนที่วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (ที่ศาลาया) และการแสดงโขนที่พระราชวังสนามจันทร์อุทยานวัน จังหวัดเพชรบุรี ทุกแห่งที่ไปชมการแสดงจะมีผู้ชมให้ความสนใจและเข้าชมการแสดงมาก กล่าวกันว่า การแสดงโขนเดี๋ยวนี้หาชมได้ยาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงโขนที่วัดอัมพวัน จังหวัดสิงห์บุรี ท่านพระครูปัญญาสีหิคุณ เป็นรองเจ้าอาวาส ท่านมีความสนใจชอบดูโขนและความสนใจของท่านจะศึกษาอ่านเรื่องราวของรามเกียรติ์ พร้อมเจาะจงหัวข้อเรื่องที่แสดงให้กับวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง แสดงเป็นประจำทุกปี ในวันครบรอบคล้ายวันเกิดของท่าน ประชาชนในบริเวณนั้นก็จะเป็นที่รู้กันว่า วันเกิดหลวงพ่อก็จะได้ดูโขน ท่านพระครูนิภาสกิจจาทร วัดหนองหญ้าาง จังหวัดอุทัยธานี ได้กล่าวว่า เจ้าอาวาสองค์เดิมชอบโขนมากถึงท่านจะมรณภาพไปแล้ว ก็ยังจัดหาโขนมาร่วมในงานและคงจะจัดทุกปี เมื่อถึงกำหนดครบรอบวันมรณภาพของท่าน ประชาชนที่อยู่บริเวณใกล้เคียงจะมาดูโขนกันมาก ท่านพระครูปลัดศิริ สุวณฺณรสี รักษาการเจ้าอาวาสวัดทรงเสวย เป็นอีกหนึ่งรูปที่ให้การสนับสนุน จัดให้มีการแสดงโขนในงานไหว้ครูนาฏศิลป์ดนตรีที่วัดทรงเสวยทุกปี ถือได้ว่าท่านพระครูทั้ง ๓ รูป

เป็นผู้นำชุมชนให้ความร่วมมือในเรื่องของการอนุรักษ์การแสดงโขน พยายามจัดหาโขนไปแสดงทั้งๆ ที่ในการจัดหาโขนไปแสดงแต่ละครั้งนั้นต้องใช้จ่ายค่าการแสดงสูงมาก และจากข้อสังเกตในการแสดงแต่ละครั้งในส่วนโขนพระราชทานที่จัดแสดงที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ได้รับความสำเร็จสูงมากมีประชาชน เยาวชน นักเรียน นักศึกษา เข้าชมอย่างเนืองแน่น ได้ชมการแสดงโขนที่ใช้ต้นทุนสูงมาก รูปแบบการแสดงสวยงาม ผู้แสดง การแต่งกาย กระบวนท่ารำ ฉาก แสง สี เสียง บรรยากาศ มีโขนซักรอกผสมในฉาก เหาะเหินเดินอากาศ ดำน้ำ ความไพเราะของการบรรเลงของวงดนตรี การขับร้อง การพากย์ ที่สมบูรณ์แบบ สถานที่ชมโอ้อ่า มีเครื่องปรับอากาศให้ความสบายแก่ผู้เข้าชม ข้อสำคัญประชาชนส่วนใหญ่เข้าไปชมซื้อบัตรได้ในราคาถูก ประชาชนสำนึกในพระคุณของพระองค์ท่านเป็นล้นพ้นและขอให้ได้ชมโขนพระราชทานต่อๆ ไปอีกนานเท่านาน ในส่วนการแสดงโขนของกรมศิลปากรและของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ทั้ง ๑๒ แห่ง ในความควบคุมดูแลของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้มีการแสดงโขนเผยแพร่อย่างต่อเนื่อง ทั้งที่เป็นโครงการเผยแพร่ของตนเองและผู้มาจัดหาจัดจ้างการแสดง ถ้าโขนแสดงในโรงละครหรือหอประชุมต่างๆ ผู้ชมจะดูครบตามกำหนดเวลาที่กำหนด แต่ถ้าแสดงกลางแจ้งนานๆ ตามเวลาที่ต้องแสดง ๓ ชั่วโมงครึ่งถึง ๔ ชั่วโมง ได้รับความสนใจจากผู้ชมเป็นจำนวนมากเช่นกัน เพราะหาดูได้ยาก การแสดงโขนที่พบในงานมรดกโลกจังหวัดพระนครศรีอยุธยา แสดง ๑๐ วัน วันละ ๑-๒ ชั่วโมง ผู้ชมจะไปจับจองที่นั่งและนั่งชมจนจบการแสดงติดตามชมการแสดงต่อเนื่องทุกวัน ทั้งนี้แสดงให้เห็นว่าโขนยังเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมประชาชนยังให้ความสนใจทุกครั้งเมื่อมีการแสดงโขน

๒. การแสดงจัดสัมมนาทางวิชาการเกี่ยวกับศิลปะการแสดง “โขน” เพื่อรวบรวมข้อคิดเห็นและแนวทางในการอนุรักษ์ การจัดสัมมนาครั้งนี้ได้รับความร่วมมืออย่างดียิ่งจากหน่วยงานต้นสังกัดที่เกี่ยวข้อง วิทยากรผู้ทรงคุณวุฒิ ศิลปินแห่งชาติได้ให้ความรู้ แลกเปลี่ยนความรู้ กับผู้เข้าร่วมสัมมนาเป็นอย่างดี

ศาสตราจารย์ กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ราชบัณฑิต ได้ให้ความรู้เรื่องการวิจัย โดยเฉพาะการวิจัยเรื่องโขนทำได้อย่างไรบ้าง การอนุรักษ์ การสืบทอด เรื่องของโขนทางวิชาการควรจะเป็นเรื่องของการวิจัย การวิจัยในเรื่องโขนทำได้หลายเรื่องเพราะศิลปะที่มีอยู่ในโขนมีมากมาย เช่น ด้านประวัติศาสตร์ วรรณกรรม ศิลปกรรม นาฏกรรม เพลงและดนตรี นวัตกรรม และอีกหลายเรื่องที่เกี่ยวข้องกับความเป็นโขน และจากข้อคำถามของผู้เข้าสัมมนาว่า “ถ้าทุกวันนี้มีนวัตกรรมสิ่งใหม่ๆ เข้ามา แต่คนเราต้องอนุรักษ์โขนไว้ แล้วอนาคตข้างหน้าโขนจะมีจุดยืนตรงไหน” ท่านวิทยากรได้ให้ข้อคิดว่า “ศิลปะมีตัวเลือกมากแต่โขนของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ยังมีตัวเลือกมากขึ้น การที่เราจะทำงานด้านศิลปะ ก็จะต้องมีการอนุรักษ์จากต้นแบบเดิม เพราะพวกเรามีหน้าที่รักษาเราไปแสดงต้องตัดทอนตามเงื่อนไขของการว่าจ้าง เราต้องรู้ทั้ง ๒ อย่างว่า อย่างหนึ่งคือต้นแบบเดิมและอีกอย่างเป็นการว่าจ้าง” ได้ยกกล่าวตอนท้ายว่านิสิต นักศึกษา ที่นั่งอยู่ ณ ที่นี้จะต้องเป็นกองทัพรักษาวัฒนธรรม นาฏกรรมของประเทศ เรามีทหารไว้รบพุ่งสำหรับยึดครองพื้นที่ แต่พวกคุณ

(ผู้เข้าสัมมนา) เป็นนักรบที่จะต้องปกป้องรักษาเกียรติยศและเชิดชูวัฒนธรรม ศิลปะการแสดงของประเทศ ซึ่งบรรพบุรุษได้สร้างมาเป็นพันปี เป็นหน้าที่ที่เราต้องรักษาสืบไป

ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก นักวิชาการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ราชบัณฑิต สาขาศิลปกรรมนาฏศิลป์ ไทย ได้กล่าวถึงการสืบทอดการเรียนการสอนโขนในรัชกาลที่ ๖ คือ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ตั้งโรงเรียนสอนนาฏศิลป์ ดนตรี และสอนหนังสือด้วย เท่าที่ว่าเป็นการสืบสานต่อมาจนถึงปัจจุบัน การสืบทอดการแสดงโขนของกรมศิลปากร มีมาตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๘๘ มีการฟื้นฟูวิธีไหว้ครูโขนเป็นครั้งแรก มีโครงการฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมไทย ได้แก่ การรวบรวมผู้ที่มีความรู้ทางนาฏศิลป์ ดุริยศิลป์ เข้ามาเป็นครู โดยให้การอุปถัมภ์ เพาะศิลปินขึ้น สืบต่อจัดตั้งเป็นโรงเรียนนาฏศิลป์ จัดตั้งองค์กร เพื่อรักษาส่งเสริมและปกป้องมาตรฐานนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ไม่ให้เสื่อมเสีย โดยให้ศิลปินได้รับการศึกษา การฝึกอบรม เพื่อความก้าวหน้า ได้ชักนำ เชิญครูที่มีความสามารถทั้งโขนและละคร เข้ามาถ่ายทอดความรู้และกรมศิลปากรมีโครงการเกี่ยวกับโขนเป็นจำนวนมาก เช่น โครงการไหว้ครูประจำปี โครงการโขนสัญจร โครงการการแสดงโขนให้แก่ผู้ชมรุ่นใหม่ ณ โรงละครแห่งชาติ โครงการการแสดงโขนประจำปี ณ โรงละครแห่งชาติ โครงการสืบทอดกระบวนท่ารำโขน พระ นาง ยักษ์ ลิง โครงการอนุรักษ์การแสดงโขน โครงการบันทึกภาพเคลื่อนไหว โครงการจัดการแสดงวันสัปดาห์อนุรักษ์มรดกไทย โครงการจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขนตามพระราชดำริ โครงการอบรมเครือข่ายโขน โครงการดั่งกล่าวตามที่วิทยากรได้ยกมานั้น เห็นได้ว่าเป็นการอนุรักษ์ การสืบทอด การเผยแพร่ เรื่อง “โขน” ให้คงอยู่ในรูปโครงการต่างๆ มีพัฒนาการ การเผยแพร่ลงสู่ชุมชนมากขึ้น รูปแบบในการแสดงโขนของกรมศิลปากร มีลักษณะสำคัญ ๙ ประการ คือ พระมหากษัตริย์ พระบรมวงศานุวงศ์ทรงอุปถัมภ์ ผู้แสดงจำนวนมากเน้นการยกทัพทั้งสองฝ่าย ทั้งทัพยักษ์และทัพลิง มีการสืบทอดจากปรมาจารย์เฉพาะด้าน แสดงโขนกันอย่างต่อเนื่อง กระบวนท่ารำมีความประณีตงดงาม ความพร้อมเพรียงและแข็งแรง การบรรเลงนักร้อง การพากย์ ถูกต้องสอดคล้องกับการแสดง เนื้อเรื่องน่าติดตามสนุกและได้ความรู้ ฉาก แสง เสียง สมจริงตามจารีตในการแสดงโขน และเป็นแหล่งข้อมูลองค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงโขนของประเทศไทย

อาจารย์จตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงโขน (ยักษ์) ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ท่านได้ให้ความรู้ในเรื่องการฝึกหัดโขนที่เป็นพื้นฐานสำคัญในการแสดงโขน แต่เดิมมีอยู่ที่เดียวคือกรมศิลปากร ปัจจุบันสถานที่สอนโขนมีมากขึ้น วิทยาลัยนาฏศิลป์ มีถึง ๑๒ แห่ง ยังมีโขนของมหาวิทยาลัยต่างๆ โขนระดับโรงเรียน โขนของเอกชน โขนของมูลนิธิต่างๆ ตัวอย่างเช่น โขนของศูนย์ศิลปะการแสดง สถาบันศีกฤทธิที่ท่านเป็นผู้อำนวยการอยู่ในปัจจุบัน ท่านกล่าวถึงเรื่องการแสดงโขน ต้องยึดรูปแบบ จารีตไว้ให้มั่นคง ฝึกท่าเพลงหน้าพาทย์ให้ได้และถูกต้อง หน้าพาทย์ที่สำคัญที่สุดคือ หน้าพาทย์องค์พระพิราพ ท่านได้เน้นถึงการสอนโขน การถ่ายทอดต้องยึดหลักว่า ต้องสอนให้เป็นที่ให้ได้ทั้งศิลปินโขนและครูโขน สอนให้ถูกต้องที่สุดเพื่อให้เขาได้ไปถ่ายทอดสอนคนอื่นได้ถูกต้องที่สุดต่อไป

อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย โขน วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม กล่าวถึงความสำคัญในเรื่องของพิธีกรรมในโขน ได้แก่ พิธีไหว้ครูและพิธีกรรมในการแสดง ซึ่งได้แก่ พิธีกรรมก่อนการแสดง พิธีกรรมระหว่างแสดง และพิธีกรรมเมื่อจบหรือเลิกการแสดง ซึ่งพิธีกรรมดังกล่าวมานี้ถือเป็นพิธีหรือสิ่งที่ต้องทำและยังสืบทอดกระทำอยู่จนถึงปัจจุบัน

อาจารย์ ดร.นพรัตน์ (ไชยวสุ) หวังในธรรม ข้าราชการบำนาญวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง ได้กล่าวในหัวข้อระบำและบทบาทของตัวนางในการแสดงโขน ระบำมีมากขึ้น มีการสร้างสรรค์ระบำในโขนมากขึ้น การแต่งกายของระบำในแต่ละชนิดเพิ่มขึ้น ขนบการแต่งกาย สี ผ้านุ่ง ของตัวนางในโขนบางอย่างยังคงอยู่ แต่บางอย่างก็เปลี่ยนไป เช่น ตัวนางนารายณ์แปลงตอนไปปราบหนุมานทุก ปกติผ้าห่มนางต้องเป็นสีแดงขลิบเขียว นุ่งผ้าเขียว เพราะเมื่อแปลงตัวมาแล้วสภาพต้องเปลี่ยนไปมีความสวยงามจนหนุมานหลงรักมีความเป็นนางเอกในช่วงเวลานั้น ต้องใช้ผ้าห่มนางแดงขลิบเขียว นุ่งผ้าเขียวตามโบราณที่วางขนบการแต่งกายไว้ แต่ปัจจุบันนี้กลายเป็นสีม่วงตามสีของพระนารายณ์ไปแล้ว (ไม่อยากจะเสริมต่อว่าเปลี่ยนแปลงไปได้อย่างไร)

อาจารย์ ดร.สมชาย ฟ่อนรำดี ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้ให้ความรู้และแนวคิดในเรื่องงานสร้างสรรค์ในโขน งานริเริ่มสร้างสรรค์รำเดี่ยวของตัวลิง และได้ให้ความรู้ว่าลิงในการแสดงโขนมี ๕ ชนิดคือ พญาวานร ลีลาแปดมงกุฎ เทียวเพชร จังเกียง (ซึ่งไม่ปรากฏในการแสดงโขนปรากฏแต่ในวรรณคดี) และเขนลิง การรำเดี่ยวในโขนทำได้ยาก โดยเฉพาะตัวลิง การรำเดี่ยวที่พบคือ ฉุยฉายหนุมานทรงเครื่องของอาจารย์เสรี หวังในธรรม ฉุยฉายหนุมานทรงเครื่องของครูกรี วรสระริน เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ ไม่ได้นำออกแสดง แต่อยู่ในบทเรียนบรรจุไว้ในหลักสูตรนาฏศิลป์ ปี พ.ศ. ๒๕๒๗ และฉุยฉายพาลีของครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงนาฏศิลป์โขน (ลิง) และงานสร้างสรรค์รำเดี่ยวลิงของอาจารย์สมชาย ฟ่อนรำดี ที่ท่านได้สร้างสรรค์ขึ้น คือ รำฉุยฉายหนุมานชมสวน พร้อมทั้งได้สาธิตการรำฉุยฉายหนุมานชมสวน

ท้ายรายการการสัมมนา ได้รับความร่วมมืออย่างดียิ่งจากวิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม นำโดยผู้อำนวยการ นางกัญญา ทองมัน พร้อมด้วยนายเฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ และนางเสมอแซ มูรพันธ์ จัดการแสดงโขน ตอนนารายณ์ปราบหนุมาน ทำให้ผู้เข้ารับการสัมมนาได้เห็นความเป็นโขนชัดเจนมากขึ้น

ผลจากการลงพื้นที่ตามข้อ ๑. ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้อง ได้แก่ ครู อาจารย์ที่ควบคุมการแสดง นักศึกษาซึ่งเป็นผู้แสดง ผู้จัดหาจัดจ้างการแสดง ผู้ชมการแสดงทุกกลุ่มเห็นความสำคัญและความพึงพอใจในการอนุรักษ์ การสืบทอด การนำโขนอันเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

ผลจากการสัมมนาทางวิชาการเรื่อง “โขน” พบว่า ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทุกกลุ่ม ส่วนใหญ่เห็นความสำคัญและพึงพอใจในการปฏิบัติและสืบทอดเรื่องโขน โดยมีระดับความคิดเห็น และ

ความพึงพอใจในระดับมากที่สุด ในเรื่องการนำมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมจะเกิดประโยชน์แก่สังคมไทย ร้อยละ ๗๓.๔๘ รองลงไปได้แก่ การนำมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมจะเป็นการปกป้องคุ้มครองมรดกภูมิปัญญา ร้อยละ ๗๐.๔๖ การมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์และสืบสานมรดกภูมิปัญญาและหน่วยงานภาครัฐ ภาคเอกชน ควรให้การสนับสนุนในการรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ร้อยละ ๖๔.๓๙ ส่วนความคิดว่า มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมเสี่ยงต่อการสูญหาย มีระดับความคิดเห็นน้อยที่สุด ความเสี่ยงต่อการสูญหาย มากที่สุด ร้อยละ ๔๒.๔๒ มาก ร้อยละ ๑๙.๗๐ ปานกลาง ร้อยละ ๒๖.๕๒ น้อย ร้อยละ ๘.๓๓ และน้อยที่สุด ร้อยละ ๓.๐๓

“โขน” นาฏกรรมชั้นสูงของไทย ได้รับการสืบทอดยาวนานมาจนถึงปัจจุบัน ในทัศนะของคนทั่วไปผู้ที่เข้าใจและซาบซึ้งในศิลปะการแสดงน้อยลงทุกที แต่ด้วยอำนาจภาพและความศักดิ์สิทธิ์ที่มีอยู่ในตัวโขน ทำให้ไม่ขาดผู้อนุรักษ์ สืบสาน และผู้สืบทอด โขนยังงดงามมีคุณค่า ในความเป็นประณีตศิลป์ องค์ประกอบในรูปแบบของการแสดงที่ไม่เหมือนชาติใดในโลกนี้ โขนได้รับการสืบสานเป็นมรดกทางวัฒนธรรม มีขนบธรรมเนียม ประเพณี จารีต และรากเง้าเดิมที่ฝังลึก มีการพัฒนาการอย่างชัดเจน มีการต่อยอดทางปัญญาให้กับศิลปินรุ่นใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ได้สร้างมิติใหม่ให้กับโขน อันเป็นการกระตุ้นจิตสำนึกให้บังเกิดการสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ให้เป็นวัฒนธรรมที่มีชีวิต นำไปสู่การนำเสนอขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมและนำเสนอยูเนสโกให้เป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติเมื่อประเทศไทยเข้าเป็นภาคี Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage ในอนาคต

ข้อเสนอแนะ

๑. “โขน” เป็นนาฏศิลป์ชั้นสูง มีประวัติศาสตร์การสืบทอดมายาวนาน มีรูปแบบการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวและมีพัฒนาการในเรื่องของการแสดงตลอดมา และเพื่อเป็นการรวบรวมข้อมูลที่แสดงถึงภูมิปัญญามรดกวัฒนธรรมของไทย ที่มีปรากฏในโขน เห็นสมควรให้การสนับสนุนให้มีผลงานทางการศึกษาวิจัยในเรื่องของ “โขน” อย่างต่อเนื่อง

๒. ควรมีการวิจัยเรื่อง “โขนผู้หญิง” ซึ่งเคยมีการแสดงอยู่และในช่วงเวลานี้หลักสูตรการเรียนการสอนเรื่องโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้เปิดโอกาสให้นักศึกษาหญิงลงเลือกเรียนได้ โขนผู้หญิงกำลังได้รับการฟื้นฟูจึงเห็นสมควรนำเสนอให้มีผลงานการวิจัยเรื่อง “โขนผู้หญิง”