การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำ และลีลาท่ารำของโขนตัวพระ :
กรณีศึกษาตัวพระราม

นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2547

ISBN 974-17-6190-2

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

AN ANALYTICAL STUDY OF THE DANCING PATTERNS AND THE STYLISTIC DANCING MOVEMENTS FOR THE KHON MALE CHARACTER : A CASE STUDY OF RAMA

Mr.Supachai Chansuwan

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy in Thai Theatre and Dance

Department of Dance
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University

Academic year 2004
ISBN 974-17-6190-2

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม
โดย	นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษา	ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน)

.....อาจารย์ที่ปรึกษา
(ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)

.....กรรมการ
(อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กรรณิการ์ สัจกุล)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ถนอมวงศ์ กฤษณ์เพ็ชร์)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ : การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม. (AN ANALYTICAL STUDY OF THE DANCING PATTERNS AND THE STYLISTIC DANCING MOVEMENTS FOR THE KHON MALE CHARACTER : A CASE STUDY OF RAMA) อ. ที่ปรึกษา : ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 403 หน้า. ISBN 974-17-6190-2.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิธีการร่ายรำตามแบบแผนการแสดงโขนในบทตัวพระ ซึ่งแต่เดิมนั้นเป็นการแสดงในราชสำนักและใช้ผู้ชายที่เป็นมหาดเล็กมาฝึกหัด เพื่อให้รู้วิธีใช้อาวุธต่อสู้ รวมทั้งจัดแสดงเพื่อพิธีกรรมหรืองานเฉลิมฉลองอันยิ่งใหญ่ในเมืองหลวง ศิลปินโขนจึงใช้ผู้ชายที่มีการศึกษา เป็นบุตรหลานผู้มีบรรดาศักดิ์ เนื่องจากได้รับการอุปถัมภ์จากองค์พระมหากษัตริย์

วิธีดำเนินการวิจัยใช้วิธีวิจัยประวัติศาสตร์ วิจัยเชิงเอกสาร การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม และการวิเคราะห์จากวิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำของพระโขนและพระละคร โดยใช้เพลงหน้าพาทย์และการตีบทประกอบ คำร้อง คำพากย์ เจรจา

ผลการวิจัยพบว่า วิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำของพระโขนและพระละคร มีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด ตั้งแต่ต้นกำเนิดที่เป็นการผสมผสานของปรัชญาและแนวคิดทางพุทธศาสนา ปรัชญาเทวนิยมของศาสนาฮินดู ปรัชญาสังคมทางวัฒนธรรมไทย รวมทั้งแนวคิดของปรัชญาและลีลาท่าทางของนักปราชญ์ตะวันตกที่ใช้หลักทฤษฎีสากลของนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งพบว่าสอดคล้องต้องกันอย่างน่าอัศจรรย์ นอกจากนั้นยังพบว่า การจะก้าวเข้าไปสู่ศิลปินโขนตัวพระได้ จำต้องมีพื้นฐานที่สั่งสมมาจนแตกฉาน และใช้ความสามารถเฉพาะตัวที่ได้รับการฝึกฝนมาพัฒนาบทบาทเพื่อทำหน้าที่แสดงเป็นเทพอวตารผู้ลงมาปราบอธรรมในโลกมนุษย์ ศิลปินผู้แสดงจึงต้องสร้างบุคลิกให้สง่างาม ภาคภูมิ ดูขลังและศักดิ์สิทธิ์ตามแบบอย่างของกษัตริย์นักรบ จึงต้องออกลีลาท่ารำให้ดูเป็นลักษณะของผู้ชาย แต่ปัจจุบันการสอนโขนตัวพระในสถาบันสอนนาฏยศิลป์มีการใช้ครูผู้หญิง ซึ่งชำนาญในการรำแบบละครเข้ามาสอน ทำให้เกิดการกลายวิธีการรำจากแบบแผนโขนตัวพระเป็นรำแบบละครตัวพระจนแยกจากกันไม่ออก

งานวิจัยฉบับนี้จะเป็นแนวทางให้ผู้ฝึกหัดโขนตัวพระออกท่ารำตามแบบของผู้ชายที่สืบทอดมาแต่ครั้งโบราณกาล และเป็นการอนุรักษ์ศิลปะดั้งเดิมไว้มิให้กลายหรือสูญหายไปอีกด้วย จากข้อค้นพบมีประโยชน์อย่างมากในวงการนาฏยศิลป์ไทยและต้องบันทึกองค์ความรู้อย่างเต็มรูปแบบโดยรีบด่วน มิฉะนั้นศิลปะการถ่ายทอดโขนตัวพระจะเสื่อมสลายไปในที่สุด การค้นคว้าวิจัยเรื่องโขนอย่างต่อเนื่องเป็นเรื่องที่ควรที่จะได้รับการสนับสนุนอย่างยิ่ง

ภาควิชา นาฏยศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต.....

สาขาวิชา นาฏยศิลป์ไทย ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....

ปีการศึกษา 2547

 # # 4286952035 : MAJOR THAI CLASSICAL DANCE
KEYWORD : KHON MALE CHARACTER/DANCING PATTERNS/STYLISTIC DANCING MOVEMENTS. SUPACHAI CHANSUWAN : AN ANALYTICAL STUDY OF THE DANCING PATTERNS AND THE STYLISTIC DANCING MOVEMENTS FOR THE KHON MALE CHARACTER: A CASE STUDY OF RAMA. THESIS ADVISOR : SURAPON VIRULRAK, PH.D., 403 pp. ISBN 974-17-6190-2

This dissertation has the objective to study the dancing patterns and the stylistic dancing movements for the Khon (Masked Play) male characters. Originally, these performances belonged to the royal court, where the royal pages were trained to learn how to use the weapons in the battle scenes. Moreover, such theatrical performances were organized for ceremonial events as well as significant celebrations in the capital city. The Khon artists were educated males who were relations of the high-ranking families and received the royal supports from the monarchs.

The processes of the research applied are through the historical research, documentary records, interviews, group discussions and analysis from the dancing patterns and the stylistic dancing movements of the male characters of the Khon and those of the Lakhorn (Dance Drama) for the variety of traditional music—high-level performance songs (Naa Paat) and script interpretation, words in the songs, narratives and dialogues.

The result of the finding is that the dancing patterns and the stylistic dancing movements evidently differ from the origin which was the combination of the philosophy and concepts in Buddhism, the theological favoritism in Hinduism, the philosophy of the social science in the Thai culture as well as the concepts of the philosophy and the stylistic movements of the western scholars who express universal theories of theatrical performing creativity. Astoundingly, all these are correlated. Besides, to become an artist as the male Khon character needs a profoundly well-trained basis and the individual capability that is trained and later developed for the roles of the reincarnated divine human who descends for the purpose of eliminating vice on the human world. For such a reason, the performing artist must create his personality of elegance, pride, solemnity and sacredness, as the type of the warrior king should be. His stylistic dancing movements are then trained for the masculinity. However, at present, the female dance instructors who are skilful for the Lakhorn dancing patterns deliver the training program for the Khon male characters in the Department of Dance. As a result, the dancing patterns of the Khon male characters have been transformed into those of the Lakhorn and they have become indistinguishable.

This dissertation should be the guidance for the trainers for the Khon male characters to perform the dancing patterns passed on from the ancient time. Likewise, this serves as the conservation of the original art to be free from the transformation and disappearance. This finding is beneficial for the area of the Thai classical theatrical performing art. Also, it urgently needs a complete recording of this knowledge, or else the art of instructing the Khon male characters will finally be declined. Undeniably, the research for the Khon should be constantly supported.

Department of Dance	Student's signature.....
Field of study Thai Theatre and Dance	Advisor's signature.....
Academic year 2004	Co-advisor's signature.....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่อง “การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม” ซึ่งข้าพเจ้าทำสำเร็จได้นี้เนื่องจากได้รับความอนุเคราะห์จาก ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ที่ได้กรุณาให้คำแนะนำและตรวจทานแก้ไขจนกระทั่งเนื้อหาครบถ้วนเป็นรูปเล่มที่สมบูรณ์

นอกจากนั้นคณาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิอีกหลายท่านก็ได้กรุณาให้คำแนะนำหลักการเขียนและการนำเสนอข้อมูลอย่างถูกต้อง ได้แก่ รองศาสตราจารย์ ดร.กรรณิการ์ สัจกุล ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ รองศาสตราจารย์ ดร.ถนอมวงศ์ กฤษณ์เพ็ชร์

ไม่เพียงแต่เท่านั้น คณาจารย์ฝ่ายนาฏยศิลป์ที่เคยถ่ายทอดวิชาการร่ายรำตามแบบแผนให้แก่ข้าพเจ้าซึ่งมีชื่อปรากฏอยู่ในงานวิจัยแล้วนั้น ได้ให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ในการศึกษาอ้างอิงทำให้งานเขียนมีหลักฐานที่จะนำไปสู่จุดมุ่งหมายในตอนท้ายของเรื่องได้

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมศรี ปทุมสูตร ผู้ช่วยศาสตราจารย์นฤมล สุนทราญู และผู้ช่วยศาสตราจารย์จารุวรรณ ชลประเสริฐ ที่ช่วยกรุณาให้คำแนะนำในการศึกษาค้นคว้าจากตำราภาษาอังกฤษ รวมทั้งขอขอบคุณเพื่อน ๆ พี่ ๆ และลูกศิษย์ที่ได้ช่วยหาหนังสือ ถ่ายภาพ ถ่ายวีดิทัศน์ ประกอบงานวิจัยให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

สุดท้าย ข้าพเจ้าขออุทิศความดีของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ให้แก่ครูอาจารย์ผู้ล่วงลับไปแล้ว ซึ่งได้ถ่ายทอดวิชาการให้ข้าพเจ้ามีความรู้ความสามารถทางนาฏยศิลป์จนเป็นที่ยอมรับของคนทั่วไป รวมทั้งขอกราบรำลึกถึงพระคุณของบิดามารดาที่คอยห่วงใยและให้กำลังใจตลอดมาจนถึงวันที่ข้าพเจ้าประสบความสำเร็จ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญแผนภูมิ..... ฎ

สารบัญภาพ..... ฎ

บทที่

1 บทนำ..... 1

วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 5

ขอบเขตของการวิจัย..... 5

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย..... 5

คำนิยามศัพท์เฉพาะ..... 6

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 8

วิธีดำเนินการวิจัย..... 8

2 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการออกลีลาท่ารำตามแบบแผนโขนตัวพระ..... 12

1. ปรัชญาของพุทธศาสนาที่เกี่ยวข้องกับการออกลีลาท่ารำตามแบบแผนโขนตัวพระ..... 14

2. ปรัชญาของศาสนาฮินดูที่เกี่ยวข้องกับการออกลีลาท่ารำตามแบบแผนโขนตัวพระ..... 25

3. ปรัชญาของสังคมไทยที่เกี่ยวข้องกับการออกลีลาท่ารำตามแบบแผนโขนตัวพระ..... 36

3.1 วัฒนธรรมเกี่ยวกับการแสดงความเคารพ..... 37

3.2 วัฒนธรรมเกี่ยวกับการดำรงชีวิตประจำวัน..... 37

3.2.1 การยืน เดิน นั่ง นอน..... 37

3.2.2 การพูด..... 38

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

4. ปรัชญาของนักปราชญ์ที่เกี่ยวข้องกับการออกลีลาท่ารำตามแบบแผนโขนตัวพระ..... 39
4.1 ทฤษฎีศิลปะทั่วไป..... 39
4.2 ทฤษฎีการเคลื่อนไหวของสรีระทั่วไป..... 49
4.3 ทฤษฎีศิลปะการเต้นรำหรือนาฏยประดิษฐ์..... 56

3 เทพที่ปรากฏในรามเกียรติ์เพื่อนำไปสู่การออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระ..... 66
1. เทพทั่วไปที่เป็นโขนตัวพระ..... 66
1.1 เทพบนสวรรค์..... 66
1.2 มนุษย์เชื้อสายเทพ..... 66
1.3 มนุษย์มีความสัมพันธ์กับเทพ..... 71
2. เทพเฉพาะที่อวตารมาเป็นพระรามและเป็นโขนตัวพระ..... 78
2.1 ลักษณะของพระรามในฐานะบุคคลในครอบครัว..... 78
2.2 ลักษณะของพระรามในฐานะนักปกครอง..... 80
2.3 ลักษณะของพระรามในฐานะนักรบ..... 85.

4 การแสดงศิลปะท่าทางที่เป็นของบุรุษเพศโดยเฉพาะเพื่อนำไปสู่การออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระ..... 89
1. การแสดงตามราชประเพณี..... 91
1.1 โมงครุ่ม..... 91
1.2 กุลาตีไม้..... 96
1.3 ระเบง..... 98
2. การแสดงทั่วไป..... 103
2.1 หนังใหญ่..... 103
2.2 กระบี่กระบอง..... 107

5 วิธีการถ่ายทอดท่ารำของครูสอนโขนตัวพระราม..... 116
1. พระรามสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงสมัยก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตย..... 117

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

2. พระรามสมัยหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตยถึงสมัยปัจจุบัน..... 124

6. การใช้สรีระเพื่อการออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระ..... 131

1. การใช้ศีรษะ..... 135
2. การใช้ใบหน้า..... 135
3. การใช้คอ..... 136
4. การใช้ไหล่..... 136
5. การใช้แขน..... 137
6. การใช้มือ..... 138
7. การใช้ลำตัว..... 139
8. การใช้เอว..... 140
9. การใช้ขา..... 141
10. การใช้เท้า..... 141

7 ความแตกต่างของท่ารำระหว่างพระรามโขนกับพระรามละครใน..... 144

1. เปรียบเทียบการฝึกหัดของครูโขนกับครูละครใน..... 150
2. เปรียบเทียบการรำเพลงหน้าพาทย์ของพระรามโขนกับพระรามละครใน..... 162
3. เปรียบเทียบการรำตามบทพากย์ เจรจา คำร้องของพระรามโขนกับพระรามละครใน 207

8. วิธีการออกลีลาท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโขนตัวพระราม..... 240

1. การรำรูปแบบเฉพาะของโขนตัวพระราม..... 241
   1.1 รำเถิ่ง..... 241
   1.2 รำทีพระทีพระยา..... 242
   1.3 รำภูมิ..... 245
   1.4 รำเล่นตะโพน..... 246
   1.5 รำเท้าฉาก-เหยียบฉาก..... 248

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

1.6 รำใช้หน้าหนัง..... 252
1.7 รำนุ่งผ้า..... 255
1.8 รำศรประจัน..... 257
1.7 รำนุ่งผ้า..... 255
1.8 รำศรประจัน..... 257
2. การรำตรวจพลเฉพาะของโขนตัวพระราม..... 269
2.1 การรำตรวจพลฉาก 1..... 270
2.2 การรำตรวจพลฉาก 3..... 276
3. ท่ารบเฉพาะของโขนตัวพระราม..... 283
3.1 ท่ารบไม้ 1..... 284
3.2 ท่ารบตีไม้ 7..... 288
4. การขึ้นลอยเฉพาะของโขนตัวพระราม..... 293
4.1 การขึ้นลอย 1..... 294
4.2 การขึ้นลอย 3..... 295
4.3 การขึ้นลอยสูง..... 296
4.3.1 ลอยสูง 1..... 297
4.3.2 ลอยสูง 2..... 298
4.4 การขึ้นลอยบ่า..... 299
4.5 การขึ้นลอยหลัง..... 300
5. การหนีฉาก..... 301
6. การแสดงอารมณ์เฉพาะของโขนตัวพระราม..... 307
6.1 การแสดงอารมณ์รัก..... 307
6.2 การแสดงอารมณ์โกรธ..... 309
6.3 การแสดงอารมณ์ดีใจ..... 310
6.4 การแสดงอารมณ์เสียใจ..... 311

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

9 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 314

รายการอ้างอิง..... 351

ภาคผนวก..... 360

ภาคผนวก ก..... 361

ภาคผนวก ข..... 362

ภาคผนวก ค..... 365

ภาคผนวก ง..... 371

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 380

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่

1	การสืบสกุลที่มาของพระราม.....	68
2	การถือกำเนิดและการอวตารของพระนารายณ์.....	69
3	ลักษณะเทพสองทางของพระราม.....	70
4	เชื้อสายของนางสีดา.....	71
5	กลุ่มโขนตัวพระ.....	72
6	ความสัมพันธ์ระหว่างเทพกับนาฏยศิลป์.....	73
7	การแสดงที่เป็นของบุรุษเพศ.....	91
8	การศึกษาส่วนที่เกี่ยวข้องกับโขนตัวพระ.....	114
9	การสืบทอดการแสดงโขนและละคร.....	152
10	การแบ่งสายครูโขนและครูละคร.....	153
11	รายชื่อนาฏยศิลปินโขนและละคร.....	154
12	ครูโขนผู้ชายกับครูละครผู้หญิง.....	158

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ

ภาพที่			หน้า
1	ก	เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางปฐมเทศนากับท่าจีบนิ้วมือของนาฏยศิลป์.....	19
	ข	เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางปฐมเทศนากับท่าจีบนิ้วมือของนาฏยศิลป์.....	19
2	ก	เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางห้ามมารกับท่าห้ามหรือปฏิเสธในนาฏยศิลป์.....	20
	ข	เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางห้ามมารกับท่าจีบนิ้วมือของนาฏยศิลป์.....	20
3	ก	เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางรำพึงกับท่าในนาฏยศิลป์หมายถึงความรัก.....	21
	ข	เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางรำพึงกับท่าในนาฏยศิลป์หมายถึงความรัก.....	21
4	ก	เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางชี้อัครสาวกกับท่าชี้นิ้วในนาฏยศิลป์.....	22
	ข	เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางชี้อัครสาวกกับท่าชี้นิ้วในนาฏยศิลป์.....	22
5	ก	เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางลีลากับท่าเดินของนาฏยศิลป์.....	23
	ข	เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางลีลากับท่าเดินของนาฏยศิลป์.....	23
6	ก	เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางป่าเลไลย์กับท่าแบมือรับในนาฏยศิลป์.....	24
	ข	เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางป่าเลไลย์กับท่าแบมือรับในนาฏยศิลป์.....	24
7	ก	เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางไสยาหรือปรินิพพานกับท่านอนลักษณะหนึ่งในนาฏยศิลป์.....	25
	ข	เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางไสยาหรือปรินิพพานกับท่าบรรทมลักษณะหนึ่งในนาฏยศิลป์.....	25
8		ท่าเทพพนม.....	42
9		ท่าพรหมสี่หน้า.....	43
10		ท่าจันทร์ทรงกลด.....	43
11		ท่ากังหันร่อน.....	44
12		ท่าขัดจางนาง.....	44
13		ท่าช้างประสานงา.....	45
14		ท่าจ่อเพลิงกาล.....	45
15		ท่าโจงกระเบนตีเหล็ก.....	46
16		ท่าปฐม.....	46
17		ท่ากินนรฟ้อนโอ่.....	47
18		ท่ารำตามพื้นฐานทางลักษณะกายภาพของผู้ชายไทย.....	48
19		ลีลาการเดินของพระรามที่แสดงออกถึงความเป็นผู้ชาย กษัตริย์ นักรบ	49

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่			หน้า
20	ก	แสดงการใช้พลังขับเคลื่อนภายในร่างกาย เพื่อให้ดูขลังและศักดิ์สิทธิ์.....	53
	ข	แสดงการใช้พลังขับเคลื่อนภายในร่างกาย เพื่อให้ดูขลังและศักดิ์สิทธิ์.....	53
21	ก	แสดงการใช้ความเร็วในการใช้อาวุธ ต่อสู้ของโขนตัวพระกับยักษ์.....	53
	ข	แสดงการใช้ความเร็วในการใช้อาวุธ ต่อสู้ของโขนตัวพระกับยักษ์.....	53
22	ก	แสดงความแคล่วคล่องว่องไวในการใช้อาวุธต่อสู้ของโขนตัวพระกับยักษ์ และการเปลี่ยนทิศทางในการต่อสู้.....	54
	ข	แสดงความแคล่วคล่องว่องไวในการใช้อาวุธต่อสู้ของโขนตัวพระกับยักษ์ และการเปลี่ยนทิศทางในการต่อสู้.....	54
23	ก	แสดงความสัมพันธ์ในการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้สอดคล้องกัน โดยใช้ระบบประสาทและกล้ามเนื้อ.....	54
	ข	แสดงความสัมพันธ์ในการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้สอดคล้องกัน โดยใช้ระบบประสาทและกล้ามเนื้อ.....	54
24	ก	แสดงการทรงตัวตามลักษณะของโขนตัวพระ.....	55
	ข	แสดงการทรงตัวตามลักษณะของโขนตัวพระ.....	55
25	ก	แสดงการอ่อนตัวของโขนตัวพระตามสรีระของผู้ชาย.....	55
	ข	แสดงการอ่อนตัวของโขนตัวพระตามสรีระของผู้ชาย.....	55
26	ก	แสดงความแข็งแรงและความอดทนของกล้ามเนื้อ.....	56
	ข	แสดงความแข็งแรงและความอดทนของกล้ามเนื้อ.....	56
27		ท่าขัดจางนาง.....	58
28		ท่าบังพระสุริยา	59
29		ท่ารบเป็นท่าที่เน้นการใช้พลังเคลื่อนไหวมากกว่าท่ารำปกติ.....	60
30		ท่าพระรถโยนสาร ใช้พลังที่ช่วงเอวเพียงเบา ๆ.....	60
31		ภาพศิวนาฏราชที่เมืองจิทัมพรัม.....	75
32		การแสดงโมงครุ่มในสมัยรัชกาลที่ 5.....	95
33		การแสดงโมงครุ่มในสมัยรัชกาลที่ 5.....	96
34		การละเล่นกุลาตีไม้ของกรมศิลปากร พ.ศ.2490.....	98
35		การเล่นระเบงสมัยรัชกาลที่ 5 พ.ศ.2433.....	101
36		ท่ารำระเบงสมัยรัชกาลที่ 5 พ.ศ.2433.....	102

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่			หน้า
37		ท่ารำระเบงของกรมศิลปากร พ.ศ.2490.....	102
38	ก	เปรียบเทียบหนังแผลงกับท่าแผลงศรของโขนตัวพระราม.....	105
	ข	เปรียบเทียบหนังแผลงกับท่าแผลงศรของโขนตัวพระราม.....	105
39	ก	เปรียบเทียบหนังโก่งกับท่าน้าวคันศร หรือท่าขัดคันศรของโขนตัวพระราม.....	105
	ข	เปรียบเทียบหนังโก่งกับท่าน้าวคันศร หรือท่าขัดคันศรของโขนตัวพระราม.....	105
40	ก	เปรียบเทียบหนังคเนจรกับท่าก้าวเท้าเดินของโขนตัวพระราม.....	106
	ข	เปรียบเทียบหนังคเนจรกับท่าก้าวเท้าเดินของโขนตัวพระราม.....	106
41	ก	เปรียบเทียบท่ายกเท้าของคนเชิดหนังใหญ่ภาพตัวพระกับท่ายกเท้าของโขนตัวพระราม.....	106
	ข	เปรียบเทียบท่ายกเท้าของคนเชิดหนังใหญ่ภาพตัวพระกับท่ายกเท้าของโขนตัวพระราม.....	106
42	ก	เปรียบเทียบท่ารำของกระบี่กระบองกับท่ารำกลมนารายณ์.....	108
	ข	เปรียบเทียบท่ารำของกระบี่กระบองกับท่ารำกลมนารายณ์.....	108
43	ก	เปรียบเทียบท่ารำของกระบี่กระบองกับท่ารำเงื้อพระขรรค์ของพระลักษมณ์.....	108
	ข	เปรียบเทียบท่ารำของกระบี่กระบองกับท่ารำเงื้อพระขรรค์ของพระลักษมณ์.....	108
44	ก	เปรียบเทียบการตีลูกไม้ที่หนึ่ง จังหวะที่ 1 ของ กระบี่กระบองกับการรบของโขน.....	109
	ข	เปรียบเทียบการตีลูกไม้ที่หนึ่ง จังหวะที่ 1 ของ กระบี่กระบองกับการรบของโขน.....	109
45	ก	เปรียบเทียบการตีลูกไม้ที่หนึ่ง จังหวะที่ 2 ของ กระบี่กระบองกับการรบของโขน.....	110
	ข	เปรียบเทียบการตีลูกไม้ที่หนึ่ง จังหวะที่ 2 ของ กระบี่กระบองกับการรบของโขน.....	110

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่			หน้า
46	ก	เปรียบเทียบการตีลูกไม้ที่สอง จังหวะที่ 3 ของ กระบี่กระบองกับการรบของโขน	111
	ข	เปรียบเทียบการตีลูกไม้ที่สอง จังหวะที่ 3 ของ กระบี่กระบองกับการรบของโขน	111
47	ก	เปรียบเทียบการตีลูกไม้ที่สอง จังหวะที่ 4 ของ กระบี่กระบองกับการรบของโขน	112
	ข	เปรียบเทียบการตีลูกไม้ที่สอง จังหวะที่ 4 ของ กระบี่กระบองกับการรบของโขน	112
48	ก	เปรียบเทียบการตีลูกไม้ที่สาม จังหวะที่ 4 ของ กระบี่กระบองกับการรบของโขน	113
	ข	เปรียบเทียบการตีลูกไม้ที่สาม จังหวะที่ 4 ของ กระบี่กระบองกับการรบของโขน	113
49	ก	แสดงการชี้นิ้วของพระโขน	136
	ข	แสดงการชี้นิ้วของพระละคร	136
50		โขนตัวพระ เจ้าพระยารามราฆพ (หม่อมราชวงศ์เฟื้อ พึ่งบุญ ณ อยุธยา)	164
51		โขนตัวพระ พระยาอนิรุธเทวา (หม่อมราชวงศ์ ฟื้น พึ่งบุญ ณ อยุธยา)	165
52		แสดงท่าพระรามขึ้นลอยยักษ์ (ลอยสาม)	166
53	ก	แสดงท่าลอยสามท่าที่ 1 ในปัจจุบัน	167
	ข	แสดงท่าลอยสามท่าที่ 2 ในปัจจุบัน	167
54	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระโขน ท่าที่ 1	171
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระละคร ท่าที่ 1	171
55	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระโขน ท่าที่ 2	172
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระละคร ท่าที่ 2	172
56	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระโขน ท่าที่ 3	173
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระละคร ท่าที่ 3	173
57	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระโขน ท่าที่ 4	174
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระละคร ท่าที่ 4	174

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่			หน้า
58	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระโขน ท่าที่ 5.....	175
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระละคร ท่าที่ 5.....	175
59	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระโขน ท่าที่ 6.....	176
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระละคร ท่าที่ 6.....	176
60	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระโขน ท่าที่ 7.....	177
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระละคร ท่าที่ 7.....	177
61	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระโขน ท่าที่ 8.....	178
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระละคร ท่าที่ 8.....	178
62	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระโขน ท่าที่ 9.....	179
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระละคร ท่าที่ 9.....	179
63	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระโขน ท่าที่ 10.....	180
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระละคร ท่าที่ 10.....	180
64	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระโขน ท่าที่ 11.....	181
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระละคร ท่าที่ 11.....	181
65	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระโขน ท่าที่ 12.....	182
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระละคร ท่าที่ 12.....	182
66	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระโขน ท่าที่ 13.....	183
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระละคร ท่าที่ 13.....	183
67	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระโขน ท่าที่ 1.....	184
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระละคร ท่าที่ 1.....	184
68	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระโขน ท่าที่ 2.....	185
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระละคร ท่าที่ 2.....	185
69	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระโขน ท่าที่ 3.....	186
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระละคร ท่าที่ 3.....	186
70	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระโขน ท่าที่ 4.....	187
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระละคร ท่าที่ 4.....	187
71	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระโขน ท่าที่ 5.....	188
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระละคร ท่าที่ 5.....	188

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่			หน้า
72	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระโขน ท่าที่ 6.....	189
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระละคร ท่าที่ 6.....	189
73	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระโขน ท่าที่ 7.....	190
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระละคร ท่าที่ 7.....	190
74	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระโขน ท่าที่ 8.....	191
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระละคร ท่าที่ 8.....	191
75	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระโขน ท่าที่ 9.....	192
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระละคร ท่าที่ 9.....	192
76	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระโขน ท่าที่ 10.....	193
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระละคร ท่าที่ 10.....	193
77	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระโขน ท่าที่ 11.....	194
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระละคร ท่าที่ 11.....	194
78	ก	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระโขน ท่าที่ 12.....	195
	ข	ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระละคร ท่าที่ 12.....	195
79		ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของพระละคร ท่าที่ 13.....	196
80		นายวง กาญจนวัจน แสดงรำท่า “จันทร์ทรงกลด”.....	206
81		ธงไชย โพธยารมย์ แสดงรำท่า “จันทร์ทรงกลด”.....	209
82		ท่ารำตามบทพากย์โขน ท่าที่ 1.....	212
83		ท่ารำตามบทพากย์โขน ท่าที่ 2.....	212
84		ท่ารำตามบทพากย์โขน ท่าที่ 3.....	213
85		ท่ารำตามบทพากย์โขน ท่าที่ 4.....	213
86		ท่ารำตามบทพากย์โขน ท่าที่ 5.....	214
87		ท่ารำตามบทพากย์โขน ท่าที่ 6.....	214
88		ท่ารำตามบทพากย์โขน ท่าที่ 7.....	215
89		ท่ารำตามบทพากย์โขน ท่าที่ 8.....	215
90		ท่ารำตามบทพากย์โขน ท่าที่ 9.....	216
91		ท่ารำตามบทพากย์โขน ท่าที่ 10.....	216
92		ท่ารำตามบทพากย์โขน ท่าที่ 11.....	217

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่			หน้า
93		ท่ารำตามบทพากย์โขน ท่าที่ 12	217
94		ท่ารำตามคำร้อง “กล้อง” แบบพระโขน	221
95		ท่ารำตามคำร้อง “แกล้ง” แบบพระโขน	221
96		ท่ารำตามคำร้อง “กล้องแกล้ง” แบบพระละคร	221
97	ก	ท่ารำตามคำร้องของพระโขน ท่าที่ 1	225
	ข	ท่ารำตามคำร้องของพระละคร ท่าที่ 1	225
98	ก	ท่ารำตามคำร้องของพระโขน ท่าที่ 2	226
	ข	ท่ารำตามคำร้องของพระละคร ท่าที่ 2	226
99	ก	ท่ารำตามคำร้องของพระโขน ท่าที่ 3	227
	ข	ท่ารำตามคำร้องของพระละคร ท่าที่ 3	227
100	ก	ท่ารำตามคำร้องของพระโขน ท่าที่ 4	228
	ข	ท่ารำตามคำร้องของพระละคร ท่าที่ 4	228
101	ก	ท่ารำตามคำร้องของพระโขน ท่าที่ 5	229
	ข	ท่ารำตามคำร้องของพระละคร ท่าที่ 5	229
102	ก	ท่ารำตามคำร้องของพระโขน ท่าที่ 6	230
	ข	ท่ารำตามคำร้องของพระโขน ท่าที่ 6	230
	ค	ท่ารำตามคำร้องของพระละคร ท่าที่ 6	230
	ง	ท่ารำตามคำร้องของพระละคร ท่าที่ 6	230
103	ก	ท่ารำตามคำร้องของพระโขน ท่าที่ 7	231
	ข	ท่ารำตามคำร้องของพระโขน ท่าที่ 7	231
	ค	ท่ารำตามคำร้องของพระละคร ท่าที่ 7	231
	ง	ท่ารำตามคำร้องของพระละคร ท่าที่ 7	231
104	ก	ท่ารำตามคำร้องของพระโขน ท่าที่ 8	232
	ข	ท่ารำตามคำร้องของพระละคร ท่าที่ 8	232
105	ก	ท่ารำตามคำร้องของพระโขน ท่าที่ 9	233
	ข	ท่ารำตามคำร้องของพระโขน ท่าที่ 9	233
	ค	ท่ารำตามคำร้องของพระละคร ท่าที่ 9	233
	ง	ท่ารำตามคำร้องของพระละคร ท่าที่ 9	233

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
106	ก ท่ารำตามคำร้องของพระโขน ท่าที่ 10	234
	ข ท่ารำตามคำร้องของพระละคร ท่าที่ 10	234
107	ก ท่ารำตามคำร้องของพระโขน ท่าที่ 11	235
	ข ท่ารำตามคำร้องของพระละคร ท่าที่ 11	235
	ค ท่ารำตามคำร้องของพระละคร ท่าที่ 11	235
108	ก ท่ารำตามคำร้องของพระโขน ท่าที่ 12	236
	ข ท่ารำตามคำร้องของพระละคร ท่าที่ 12	236
	ค ท่ารำตามคำร้องของพระละคร ท่าที่ 12	236
109	ก ท่ารำตามคำร้องของพระโขน ท่าที่ 13	237
	ข ท่ารำตามคำร้องของพระโขน ท่าที่ 13	237
	ค ท่ารำตามคำร้องของพระละคร ท่าที่ 13	237
	ง ท่ารำตามคำร้องของพระละคร ท่าที่ 13	237
110	การเดินของโขนตัวพระรามในลักษณะรำเถิ่ง	242
111	รำทีพระทีพระยาของพระรามโขน	244
112	รำภูมิของพระรามโขน ท่าผาลาไปสู่ท่านภาพร	246
113	ท่าเท้าฉากของพระรามโขน	250
114	ท่าเท้ากลดของพระรามโขน	250
115	ท่าเหยียบฉากของพระรามโขน	251
116	ท่าเหยียบเข่าคนกางกลดของพระรามโขน	251
117	การรำใช้หน้าหนังจังหวะที่ 1	253
118	การรำใช้หน้าหนังจังหวะที่ 2	253
119	รำนุ่งผ้าท่าที่ 1	255
120	รำนุ่งผ้าท่าที่ 2	256
121	ศรสมเด็จ	258
122	ศรพระลักษมณ์	258
123	ศรสำเร็จหรือศรทะนง	259
124	เชิดฉิ่งศรประจันท่าที่ 1	261
125	เชิดฉิ่งศรประจันท่าที่ 2	261

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
126	เชิดฉิ่งศรประจันท่าที่ 3	262
127	เชิดฉิ่งศรประจันท่าที่ 4	262
128	เชิดฉิ่งศรประจันท่าที่ 5	263
129	เชิดฉิ่งศรประจันท่าที่ 6	263
130	เชิดฉิ่งศรประจันท่าที่ 7	264
131	เชิดฉิ่งศรประจันท่าที่ 7	264
132	เชิดฉิ่งศรประจันท่าที่ 8	264
133	เชิดฉิ่งศรประจันท่าที่ 9	265
134	เชิดฉิ่งศรประจันท่าที่ 10	265
135	เชิดฉิ่งศรประจันท่าที่ 11	266
136	เชิดฉิ่งศรประจันท่าที่ 12	266
137	เชิดฉิ่งศรประจันท่าที่ 13	267
138	เชิดฉิ่งศรประจันท่าที่ 14	267
139	เชิดฉิ่งศรประจันท่าที่ 15	268
140	รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 1	270
141	รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 2	271
142	รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 3	271
143	รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 4	272
144	รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 5	272
145	รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 6	273
146	รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 7	273
147	รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 8	274
148	รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 9	274
149	รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 10	275
150	รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 11	275
151	รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 12	276
152	รำตรวจพลฉาก 3 ท่าที่ 1	277
153	รำตรวจพลฉาก 3 ท่าที่ 2	277

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
154	รำตรวจพลฉาก 3 ท่าที่ 3	278
155	รำตรวจพลฉาก 3 ท่าที่ 4	279
156	รำตรวจพลฉาก 3 ท่าที่ 5	279
157	รำตรวจพลฉาก 3 ท่าที่ 6	280
158	รำตรวจพลฉาก 3 ท่าที่ 7	280
159	รำตรวจพลฉาก 3 ท่าที่ 8	281
160	รำตรวจพลฉาก 3 ท่าที่ 9	281
161	ท่ารบไม้ 1 ท่าที่ 1	284
162	ท่ารบไม้ 1 ท่าที่ 2	285
163	ท่ารบไม้ 1 ท่าที่ 3	285
164	ท่ารบไม้ 1 ท่าที่ 4	286
165	ท่ารบไม้ 1 ท่าที่ 5	286
166 ก	ท่า “สามทีไขว้” ระหว่างลิงกับยักษ์	287
ข	ท่า “รบไม้ 3” ระหว่างพระกับยักษ์	287
167	ท่ารบตีไม้ 7 ท่าที่ 1	288
168	ท่ารบตีไม้ 7 ท่าที่ 2	289
169	ท่ารบตีไม้ 7 ท่าที่ 3	289
170	ท่ารบตีไม้ 7 ท่าที่ 4	290
171	ท่ารบตีไม้ 7 ท่าที่ 5	290
172	ท่ารบตีไม้ 7 ท่าที่ 6	291
173	ท่ารบตีไม้ 7 ท่าที่ 7	291
174	ท่าขึ้นลอย 1	294
175 ก	ท่าขึ้นลอย 3 ในสมัยโบราณ	295
ข	ท่าขึ้นลอย 3 ในสมัยปัจจุบัน	295
176	ท่าขึ้นลอยสูงท่าที่ 1 ในสมัย 50 ปีล่วงมาแล้ว	296
177	ท่าขึ้นลอยสูงท่าที่ 2 ในสมัย 50 ปีล่วงมาแล้ว	296
178	ท่าขึ้นลอยสูงท่าที่ 1 ในสมัยปัจจุบัน	297
179	ท่าขึ้นลอยสูงท่าที่ 2 ในสมัยปัจจุบัน	298

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
180	ท่าขึ้นลอยบ่าของพระรามกับหนุมาน.....	299
181 ก	อาคม สายาคม ในบทพระรามโขนขึ้นลอยหลัง.....	300
ข	ภาพถ่ายในปัจจุบันเลียนแบบการตั้งท่าของ อาคม สายาคม.....	300
182	หนีฉาก ท่าที่ 1.....	302
183	หนีฉาก ท่าที่ 2.....	303
184	หนีฉาก ท่าที่ 3.....	304
185	หนีฉาก ท่าที่ 4.....	305
186	หนีฉาก ท่าที่ 5.....	306
187	แสดงท่าสอดสร้อยมาลาแปลงตั้งแต่เริ่มต้นจนจบกระบวนท่า.....	333
188	แสดงการเคลื่อนไหวสรีระต่าง ๆ ของท่ารำท่าสอดสร้อยมาลาแปลง.....	334

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การแสดงโขนของไทยมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาสืบมาจนถึงปัจจุบัน เนื่องจากโขนจะเล่นเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ อันเป็นเครื่องแสดงถึงบุญญาภินิหารของพระรามซึ่งอวตารมาจากพระนารายณ์เพื่อลงมาปราบยุคเข็ญในโลกมนุษย์ พระมหากษัตริย์ของไทยในอดีตจึงใช้เรื่องราวของพระรามเป็นตัวแทนถึงความกล้าหาญ กอปรด้วยทศพิธราชธรรมปกครองไพร่ฟ้าประชาชนให้ร่มเย็นเป็นสุข โดยผ่านสื่อด้วยการแสดงโขน เพราะเป็นสื่อที่เข้าถึงประชาชนได้ง่ายและมองเห็นภาพของพระรามอย่างเด่นชัด

การแสดงโขนของไทยได้สืบทอดต่อมาโดยไม่ขาดตอน แม้บางช่วงที่พระมหากษัตริย์ไม่ทรงอุปถัมภ์ แต่ก็มิได้ทรงหวงห้ามที่ประชาชนทั่วไปจะจัดแสดง ดังเช่นในสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ แต่บางช่วงที่พระมหากษัตริย์ทรงสนับสนุนอย่างเต็มพระกำลังโขนก็จะเจริญรุ่งเรืองเป็นศิลปะเชิดหน้าชูตาไม่แพ้ศิลปะด้านอื่น ๆ ดังเช่นโขนในสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นต้น

โขนจัดได้ว่าเป็นการแสดงที่มีเกียรติและเป็นศิลปะชั้นสูงดังที่เสฐียรโกเศศกล่าวว่า

> ...อาศัยเหตุที่การแสดงโขนถือกันว่าเป็นศิลปะสูงเป็นที่นิยม ว่าถ้าได้แสดงในงานใดก็เป็นการแสดงที่ได้เกียรติ ด้วยเหตุนี้เมื่อมีเหตุการณ์สำคัญอันควรแก่การสมโภชเอิกเกริก จึงมักแสดงโขนเป็นส่วนสำคัญ....(เสฐียรโกเศศ, 2497-180)

จากการที่โขนเป็นศิลปะชั้นสูงและแสดงเรื่องราวการอวตารของพระนารายณ์ซึ่งเป็นหนึ่งในเทพสูงสุด ดังนั้นลักษณะการแสดงจึงต้องสอดคล้องกับความขลังและความศักดิ์สิทธิ์ของตัวละครเอกที่มีภูมิหลังมาจากเทพทั้งสิ้น โดยเฉพาะการแสดงท่าร่ายรำทางนาฏยศิลป์ถือว่าเป็นหัวใจของการถ่ายทอดให้เห็นความน่าศรัทธาเคารพของตัวละคร เพราะพื้นฐานของคนดูโขนจะเข้าใจมาก่อนว่าพระรามคือเทพเจ้าผู้อวตาร

ด้านผู้แสดงแต่เดิมโขนจะใช้ผู้ชายเล่น ถ้าเป็นโขนในราชสำนักก็จะใช้มหาดเล็กมาฝึกหัดเพื่อให้รู้วิธีใช้อาวุธ เพราะเรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องของการการทำสงคราม มีลิงและยักษ์ที่ต้องใช้พละกำลังในการเต้นออกท่าทาง ส่วนตัวพระก็ต้องร่ายรำในแบบของนักรบที่มีความ

กล้าหาญผสมกับภูมิหลังที่สืบเชื้อสายมาจากเทพ ท่ารำของตัวโขนจึงต้องเข้มแข็งสง่างามกว่าท่ารำของละครโดยทั่วไป ซึ่งเป็นเรื่องราวของมนุษย์ธรรมดา

โขนเริ่มมีการนำวิธีการเล่นของละครในเข้ามาผสมผสานในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งแต่เดิมโขนจะใช้การพากย์และเจรจาประกอบกับรำตามเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ดั้งเดิมของโขน เหตุที่สันนิษฐานว่าโขนเริ่มนำวิธีการเล่นของละครในมาใช้เพราะมีการเขียนบทผสมกันในสมัยนี้ กล่าวคือ มีบทพากย์ บทเจรจา บทร้องผสมกัน ดังเช่น บทคอนเสิร์ตเรื่องรามเกียรติ์พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ อย่างไรก็ตามในสมัยรัชกาลที่ 6 แม้จะมีการเขียนบทโขนผสมกับละครในแต่ในสมัยนี้ยังคงใช้ผู้ชายเล่นเป็นตัวนางเช่นเดียวกับในสมัยโบราณ

หลังเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตยและก่อตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ในปี พ.ศ.2477 เพื่อสอนรำไทยและละครรำโดยรับครูผู้หญิงมาจากสำนักเจ้านายต่าง ๆ จนกระทั่งถึงปี พ.ศ.2488 ได้เปิดสอนแผนกโขนขึ้นและรับครูผู้ชายเข้ามาสอนโขน ประกอบกับโขนได้นำวิธีเล่นแบบละครเข้ามาผสมผสานจึงทำให้ครูโขนและครูละครเข้ามามีบทบาทร่วมกันในการช่วยกันฝึกซ้อมนักเรียน เมื่อมีการจัดแสดงละครรำที่โรงละคร ครูโขนบางคนยังต้องเล่นเป็นพระเอกละคร ดังเช่น อาคม สายาคม จากเดิมฝึกหัดโขนเป็นตัวพระรามยังต้องมาแสดงละครรำเป็นพระอภัยมณี เป็นต้น แม้แต่การแสดงโขนโรงในก็เริ่มใช้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวนาง เช่น อัจฉรา อยู่ปิยะ เล่นเป็นตัวนางสีดาแทนผู้ชาย

จากการที่โขนและละครมาผสมกันทั้งวิธีการแสดงและใช้ศิลปินชายจริงหญิงแท้ทำให้เกิดการถ่ายเทท่ารำต่อกันจนมีรูปแบบเหมือนกันหมด

เมื่อผู้วิจัยเข้ามาศึกษาในโรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร ซึ่งเปลี่ยนชื่อมาจากโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์เดิม ผู้วิจัยได้ฝึกหัดโขนตัวพระกับครูผู้ชาย ขณะเดียวกันครูผู้หญิงก็ได้นำผู้วิจัยไปฝึกซ้อมละครรำในบทตัวละครเด็ก เช่น พระสังข์ สุดสาคร ลาวแก่นท้าว ทำให้ผู้วิจัยได้ศึกษาท่ารำจากครูผู้ชายและครูผู้หญิงจนกระทั่งสร้างลักษณะการร่ายรำที่เป็นแบบฉบับเฉพาะตัว คือรำในลักษณะเดียวกันทั้งโขนและละคร

ครั้งหนึ่ง อาคม สายาคม ครูสอนโขนตัวพระได้กล่าวกับผู้วิจัยว่า **การรำแบบโขนตัวพระกับละครตัวพระไม่เหมือนกัน** เมื่อได้ยินครั้งนั้นผู้วิจัยก็มิได้ติดใจจะถามท่านจนกระทั่งท่านเสียชีวิตไปแล้วจึงนึกขึ้นได้ เมื่อได้อ่านข้อเขียนของ คมกฤช เครือสุวรรณ ที่กล่าวว่า

> .....เกิดคำถามที่เด็กมักจะตั้งขึ้นให้ผู้ใหญ่ตอบได้โดยยากอยู่เนือง ๆ ว่า โขนต่างกับละครอย่างไร....(คมกฤช เครือสุวรรณ, 2534-137)

นอกจากนั้นหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ยังได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับการฝึกหัดโขนและละครว่า

> .....การฝึกหัดละครไม่ถือเป็นศิลปะชั้นสูงเหมือนการฝึกหัดโขน ซึ่งมีขนบธรรมเนียมประเพณีมีคติความเชื่อถือเข้ามาเกี่ยวข้องอยู่ด้วย....สำหรับลักษณะของโขนนั้นขอบอกให้ทราบเสียเลยว่าแตกต่างกับละครสมัยเดิม... (หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2542-148)

จากคำกล่าวข้างต้นสอดคล้องกับการแสดงโขนตัวพระรามในประวัติของทองสุก ทองหลิม คุรุสภาจัดพิมพ์ความว่า

> ....ทองสุก ทองหลิม แสดงโขนบทพระราม ซึ่งมี**ท่วงท่างดงามสง่าแบบชายนักรบตามรูปแบบโขนโบราณแท้ ๆ** จนได้รับสมญาว่า แป๊ะพระราม (ประวัติครู, 2540-85)

จากคำกล่าวนี้ทำให้ผู้วิจัยหวนระลึกถึงคำพูดของอาคม สายาคม ที่บอกว่า โขนตัวพระกับละครตัวพระรำไม่เหมือนกัน ซึ่งชวนให้น่าสงสัยยิ่ง เพราะเท่าที่ผู้วิจัยอยู่ในวงการนาฏยศิลป์มาเป็นเวลานานปีก็เห็นทั้งโขนและละครออกท่าร่ายรำเหมือนกัน ยกตัวอย่างเช่น ตัวพระรามของโขนก็ออกลีลาท่าทางร่ายรำเหมือนกับตัวอิเหนาของละคร สังเกตได้จากศิลปินร่วมรุ่นกับผู้วิจัย ได้แก่ ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ไม่ว่าจะแสดงบทพระรามโขนหรือบทคาวีละครก็จะออกลีลาท่าทางไปในรูปแบบเดียวกัน และยิ่งประกอบด้วยความนิยมของคนดูแสดงความชื่นชมบุคลิกลักษณะการร่ายรำที่เป็นตัวของ “ปกรณ์” ทำให้ศิลปินยึดถือรูปแบบเฉพาะตนมั่นคงยิ่งขึ้น จนคนดูและคนรำต่างยึดติดกับวิธีการรำที่เป็นตัวของศิลปิน นอกจากนั้นการที่คนไทยส่วนมากนิยมดูนาฏยศิลป์จากตัวคนมากกว่าดูเนื้อเรื่องและมักจะชื่นชอบความเป็น “นักแสดง” ด้วยแล้ว การที่จะศึกษาบทบาทหรือลักษณะเฉพาะตัวของตัวละครในวรรณคดีดูเหมือนจะห่างไกลจากความคิดเลยทีเดียว

ไม่เพียงแต่เท่านั้น ศิลปินรุ่นหลังของผู้วิจัย ได้แก่ สมรัตน์ ทองแท้ ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ สมเจตน์ ภู่นา ฯลฯ เมื่อแสดงในบทของพระเอกโขนหรือพระเอกละครใน ละครนอกเรื่องใดก็ตาม ศิลปินเหล่านี้จะออกลีลาท่ารำเหมือนกันหมด และเมื่อผู้วิจัยนึกย้อนกลับมาดูตัวเอง ก็เห็นว่าใช้วิธีร่ายรำเหมือนกันทั้งโขนและละคร ซึ่งไม่ต่างจากศิลปินรุ่นหลังเท่าใดนัก เป็นความจริงว่าเมื่อผู้ชมพอใจลักษณะการออกท่าร่ายรำของผู้วิจัยจนเป็นเอกลักษณ์ประจำตัวแล้ว ผู้วิจัยก็ไม่เคยคิดจะเปลี่ยนลีลาการรำไปตามภูมิหลังของตัวละครหรือตามแบบแผนนาฏยศิลป์โขนและละคร เนื่องจากไม่เคยฉุกคิดมาก่อนว่า รูปแบบของนาฏยศิลป์ทั้งสองมีความแตกต่างกัน จนกระทั่งได้พบข้อสงสัยจากประสบการณ์ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงได้นำข้อสงสัยนี้ไปสอบถามครูโขนรุ่นเก่า ๆ ก็ได้รับคำตอบว่า

ตัวพระโขนกับ ตัวพระละครรำต่างกันจริง แต่ปัจจุบันโขนกับละครออกท่าร่ายรำเหมือนกันหมด และไม่มีใครที่จะพูดถึงปัญหานี้อีก ด้วยเหตุนี้ทำให้ผู้วิจัยคิดว่า ถ้าเป็นดัง**คำกล่าวนั้นจริงแสดงว่าวิชาความรู้ส่วนนี้ได้สูญหายไปแล้ว** เช่นเดียวกับที่ศิลปินไม่สามารถตอบได้ว่านาฏยศิลป์เขมรได้รักษาวิธีการร่ายรำตามแบบสมัยรัชกาลที่ 3 ไว้หรือมาดัดแปลงในภายหลัง แต่ที่แท้จริงคือปัจจุบันดูเขมรรำไม่เหมือนกับไทยรำทั้งที่แม่ท่าเดียวกัน กล่าวคือนาฏยศิลป์เขมรจะตั้งวงบนหรือวงบัวบานหักข้อศอกมากกว่าของไทยและท่าย่อขาจะดันก้นให้งอนโค่งออกมาอย่างจงใจ ซึ่งไม่ทราบว่าแต่เดิมครูไทยไปสอนให้เช่นนี้หรือถูกดัดแปลงในเวลาต่อมา

เมื่อพิจารณาจากประวัติการฝึกซ้อมโขนจะเห็นว่าแต่เดิมโขนจะใช้ผู้ชายเล่นทั้งหมด แม้แต่ตัวนางก็ใช้ผู้ชาย เพิ่งจะใช้ผู้แสดงชายจริงหญิงแท้สมัย ธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรประมาณสัก 50 ปีมานี้ และเหตุที่ครูโขนผู้ชายกับครูละครผู้หญิงเข้ามาฝึกหัดนาฏยศิลป์ให้นักเรียนในโรงเรียนนาฏศิลปร่วมกันยิ่งเป็นหนทางให้ท่ารำผสมกลมกลืนกันจนแยกไม่ออก โดยเฉพาะระยะหลังการเล่นโขนแท้ ๆ แบบโบราณไม่มีแล้ว คงมีแต่โขนผสมกับละครที่เรียกกันว่าโขนโรงในจึงเป็นเหตุให้ตัวพระโขนออกท่ารำแบบตัวพระละครจนหมดสิ้น

> ถ้าย้อนกลับไปดูคำพูดของพระยาอนุมานราชธนก็จะได้พบความจริงดังที่กล่าวว่า ...นาฏศิลป์ มีลักษณะแปลกกว่าศิลปะประเภทอื่น คือเป็นศิลปะที่หนีง่าย เมื่อศิลปินแสดงบทบาทเสร็จแล้วก็แล้วกัน ไม่มีอะไรเหลืออยู่ให้เห็น นอกจากเหลือและฝังอยู่ในความทรงจำหรือในจิตใจเท่านั้น ถ้าอยากเห็นอีกก็ต้องให้ศิลปินแสดงให้ดูใหม่ ซึ่งอาจดีหรือเลวกว่าที่แสดงมาแล้วก็ได้ จะให้อยู่คงที่เหมือนกับการแสดงของศิลปะประเภทอื่นไม่ได้ โขนละครจึงเป็นศิลปะที่หนีได้ ถ้าทิ้งไว้ก็หนีหายไปได้เร็วกว่าศิลปะประเภทอื่น...(พระยาอนุมานราชธน, 2489-3)

จากความเห็นดังกล่าวและจากคำพูดของอาคม สายาคม ทำให้ผู้วิจัยสนใจใคร่ศึกษาค้นคว้าหาลีลาท่ารำของโขนตัวพระแท้ ๆ ก่อนที่จะกลายมาเป็นรำแบบละคร เพราะถ้าไม่ศึกษาเก็บไว้เป็นหลักฐานก็เชื่อแน่ว่าภูมิปัญญาไทยส่วนนี้จะต้องสูญหายไปซึ่งนับเป็นเรื่องน่าเสียดายอย่างยิ่ง อีกประการหนึ่งงานวิจัยฉบับนี้เมื่อทำสำเร็จแล้วจะได้นำไปขยายผลเผยแพร่ให้ผู้ที่มีส่วนอนุรักษ์นาฏยศิลป์โขนได้ช่วยกันนำไปใช้สืบทอดศิลปะแบบดั้งเดิมไว้ และในกาลต่อไปก็จะสามารถตอบได้ว่า การรำแบบใดเป็นโขนและแบบใดเป็นละคร เช่นเดียวกับที่อาจให้ศิลปินรูปร่างเท่ากันแต่งเครื่องตัวพระเหมือนกันแล้วออกท่าร่ายรำเพลงช้าเพลงเร็วท่าเดียวกัน หากแต่คนหนึ่งเป็นศิลปินพื้นบ้านจากศิษย์หลวงพ่อโสธร จังหวัดฉะเชิงเทรา ส่วนอีกคนหนึ่งเป็นศิลปินในส่วนราชการของกรมศิลปากร เชื่อแน่ว่าทุกคนที่ดูก็สามารถตอบได้ถูกเพราะลีลาท่าทางย่อมมี

ลักษณะเฉพาะของนาฏยศิลป์แต่ละประเภท ถ้าจะกล่าวอ้างว่าการรำแบบตัวพระโขนได้รับการปรับปรุงพัฒนาจนสวยงามดีแล้วก็ไม่ถูกต้องนักเพราะส่วนที่งามแบบละครก็มีให้ดูเพียงพอแล้ว การดูโขนจึงควรได้ดูรูปแบบความงามที่บรรพบุรุษไทยคิดค้นวิธีการร่ายรำไว้เป็นการเฉพาะ เช่นเดียวกับที่ละครคาบูกิของญี่ปุ่นยังคงรักษาวิธีการออกท่ารำแบบโบราณไว้อย่างเหนียวแน่น และไม่ยอมพัฒนาลีลาท่ารำตามแบบอย่างละครชนิดอื่น

งานวิจัยฉบับนี้เป็นการสร้างองค์ความรู้ใหม่ ซึ่งเกือบจะสูญหายไปแล้วให้กลับคืนมาเป็นตำราทางวิชาการ ผู้เกี่ยวข้องในวงการนาฏยศิลป์อาจนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์และศึกษาค้นคว้าให้กว้างขวางต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาวิธีการออกลีลาท่าร่ายรำของโขนตัวพระ กรณีศึกษาตัวพระราม ตามแบบแผนโบราณที่สืบทอดมาด้วยวิธีการรำแบบผู้ชาย ภูมิหลังของความเป็นเทพ กษัตริย์และนักรบ แต่ปัจจุบันรูปแบบการรำของโขนตัวพระเปลี่ยนแปลงไปคือออกท่ารำเป็นละคร งานวิจัยฉบับนี้จึงจะวิเคราะห์วิธีการและลีลาท่ารำตามแบบแผนของโขนตัวพระ เพื่อให้เห็นความแตกต่างจากการรำแบบละครตัวพระ

ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาวิธีการร่ายรำและการออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระ ซึ่งไม่เหมือนกับการรำแบบละคร การวิจัยจะศึกษาวิธีการรำที่เป็นลักษณะเฉพาะของโขนตัวพระ กรณีศึกษาตัวพระราม

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

โขนตัวพระ หมายถึง ผู้แสดงบทบาทในเรื่องรามเกียรติ์ โดยรับบทเฉพาะเทวดาและมนุษย์ผู้ชายที่มียศศักดิ์ เช่น พระอิศวร พระอินทร์ ท้าวทศรถ ท้าวไกยเกษ พระราม พระลักษมณ์ ฤาษี ในงานวิจัยฉบับนี้จะศึกษาบุคลิกลักษณะและวิธีการร่ายรำ การออกลีลาท่ารำของพระราม เพื่อเป็นตัวแทนของการรำตามแบบแผนโขนตัวพระ ซึ่งแตกต่างจากการรำของละครตัวพระ เนื่องจากพระรามโขนมีองค์ประกอบหลายประการ ดังนี้

1. ตามประวัติภูมิหลังของพระรามคือพระนารายณ์อวตารลงมาในโลกมนุษย์ดำรงในสถานะกษัตริย์ผู้ทรงไว้ซึ่งคุณธรรมและความกล้าหาญสมกับเป็นชาตินักรบ พระรามโขนจึงน่าจะมีวิธีการร่ายรำและออกลีลาท่ารำตามภูมิหลังของตนเอง นั่นคือความสง่างาม ความน่าศรัทธาเคารพ ซึ่งต่างจากตัวพระละคร เช่น อิเหนา ไชยเชษฐ์ มีภูมิหลังเป็นมนุษย์และลักษณะอุปนิสัยใจคอยังแตกต่างกันอีกด้วย

2. การแสดงโขนตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 โขนเป็นการแสดงของผู้ชายล้วน โดยเฉพาะโขนในราชสำนักจะใช้บรรดามหาดเล็กมาฝึกหัดเพื่อให้รู้จักเพลงอาวุธ ซึ่งต่างจากละครทั่วไปที่ใช้ผู้แสดงทั้งชายและหญิง ดังนั้นการออกลีลาท่ารำของโขนจึงเป็นลักษณะของผู้ชาย เช่น การรำใช้มือตั้งวง การยกเท้า การทรงตัว การเคลื่อนไหวด้วยอิริยาบถต่าง ๆ ล้วนเป็นบุคลิกลักษณะของผู้ชายทั้งสิ้น การรำตามแบบแผนโขนตัวพระจึงต้องรำให้เห็นว่ามีความเข้มแข็ง สง่า ภาคภูมิสมกับความเป็นเทพและความเป็นบุรุษเพศ

คำนิยามศัพท์เฉพาะ

วิธีการร่ายรำ หมายถึง การใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายออกท่าร่ายรำ เช่น ท่าสอดสร้อยมาลา ต้องใช้แขนข้างหนึ่งตั้งวงบน แขนอีกข้างหนึ่งทำมือจีบที่ชายพก เป็นต้น

ลีลา ตามความหมายในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2525 กล่าวว่า ลีลา หมายถึง ท่าทางอันงาม การเยื้องกราย เดินนวยนาด

หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ ได้กล่าวอ้างถึงลักษณะการเคลื่อนไหวในเชิงนาฏยศิลป์ไทยโดยเปรียบเทียบกับคำในภาษาอังกฤษว่า

> ... สำหรับการเคลื่อนไหวทั่วไปไม่มีในภาษาฝรั่ง มีศัพท์ Movement และ Posture ทำให้กล่าวถึงการรำได้สะดวกขึ้นมาก การเปลี่ยนจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่งนั้นคือ Movement หรือการเคลื่อนไหว หรืออาจเรียกว่า ร่ายรำ ซึ่งเป็นส่วนสำคัญของศิลปะการรำ เพราะถึงแม้จะตั้งท่าถูกต้องอย่างไร ถ้าร่ายรำหรือเยื้องกรายไม่งาม ไม่จับตาคนดู การรำนั้นก็ไม่เป็นศิลปะที่แท้จริง การรำที่เป็นแบบแผนจึงขึ้นอยู่กับท่า (Posture) ที่ถูกต้องและการร่ายรำเยื้องกรายหรือการเคลื่อนไหว (Movement) ที่ชวนชมเป็นเสน่ห์แก่สายตา... (นาฏศิลป์และดนตรีไทย, 2522-148)

จากคำอธิบายของหม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ ถึงแม้ว่าท่านจะหาคำไทยมาใช้ให้ตรงกับคำศัพท์ภาษาอังกฤษไม่ได้ แต่ท่านก็ใช้คำว่า เยื้องกราย หรือการเคลื่อนไหว ซึ่งตรงกับคำอธิบายถึง ลีลา ในพจนานุกรม และท่านกล่าวถึงความสำคัญในการเยื้องกรายของศิลปินผู้ร่ายรำว่าจะต้องรำให้งามจับตาคนดู นั่นคือ การใช้ลีลาเฉพาะตัวของศิลปินนั่นเอง

จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏยศิลป์ ทำให้ทราบความหมายของคำว่า “ลีลา” ชัดเจนขึ้น ดังนี้

ปราณี สำราญวงศ์ (2542) ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์ไทยของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กล่าวว่า ลีลา หมายถึง อากัปกิริยาของผู้ออกท่าร่ายรำโดยการเคลื่อนไหว เพื่อจะเชื่อมโยงท่าจากท่ารำหนึ่งไปสู่อีกท่ารำหนึ่ง นับเป็นการตกแต่งท่าให้เกิดความสัมพันธ์สอดคล้องกลมกลืนกัน แต่ในขณะเดียวกันต้องดูจากบุคลิกลักษณะของตัวละคร

ธงไชย โพธยารมย์ (2542) ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์โขนตัวพระกล่าวว่า ลีลา หมายถึง ท่าเชื่อมจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่ง ซึ่งคำอธิบายนี้สอดคล้องกับความเห็นของ สมบัติ แก้วสุจริต (2542) ครูสอนโขนตัวพระเช่นเดียวกันได้กล่าวว่า ลีลาเป็นกระบวนการเพราะมีความสลับซับซ้อนมากกว่ากิริยาอาการตามธรรมชาติ นอกจากนั้น อุดม อังศุธร (2542) ครูสอนโขนตัวพระรุ่นเดียวกันให้ความเห็นว่า ลีลา คือ กิริยาเชื่อมโยงท่ารำจากท่าหนึ่งไปสู่ท่าหนึ่ง เพื่อให้เกิดความแนบเนียนในการออกท่าร่ายรำ

ไม่เพียงเท่านั้น ครูสอนโขนตัวยักษ์ คือสมศักดิ์ ทัดติ (2542) ได้ให้คำจำกัดความว่า ลีลาคือการออกท่าทางเพื่อจะเชื่อมท่ารำแต่ละท่าให้สอดคล้องกันตามแบบแผนของนาฏยศิลป์ ซึ่งตรงกับความเห็นของประเมษฐ์ บุญยะชัย (2542) ครูสอนโขนตัวยักษ์ ได้ให้คำจำกัดความของคำว่า ลีลา เพิ่มเติมว่า ลีลาเป็นกระบวนการของการเชื่อมโยงท่าจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่ง และต้องแฝงไว้ด้วยความละเอียดอ่อนด้านประณีตศิลป์ในการร่ายรำนั้น

นอกจากลีลาที่กล่าวถึงในนาฏยศิลป์ไทยแล้วเต็มเดือน เกษะโกมล (2542) ผู้สอนนาฏยศิลป์สากล ได้แสดงความเห็นว่าลีลาคือรูปแบบหรือสไตล์ที่มีการแบ่งแยกไว้เฉพาะได้แก่ คลาสสิเคิล สไตล์ (Classical Style) กับ โมเดิร์น สไตล์ (Modern Style) ซึ่งต่างก็มีท่าพื้นฐานการเคลื่อนไหวเหมือนกัน แต่จะใช้อวัยวะเพื่อการแสดงแต่ละประเภทไม่เหมือนกันและผู้แสดงจะรู้ได้ทันทีว่า ลีลาอย่างใดเป็นการแสดงสไตล์แบบไหน

ส่วนคำศัพท์เฉพาะของบัลเล่ต์ คือ Soutenu (ซูเตอนู) หมายถึง การเคลื่อนไหวด้วยกิริยาอาการเนิบนาบแผ่วเบา นั่นคือการแสดงออกของลีลาแช่มช้านุ่มนวลนั่นเอง (สารานุกรมรอบรู้รอบโลก, 2542-130)

จากคำอธิบายข้างต้นสามารถสรุปความหมายของคำว่าลีลาได้ดังนี้

ลีลาท่ารำ หมายถึงการออกกิริยาท่าทางเคลื่อนไหวจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่ง หรือเรียกว่าเป็นการเชื่อมระหว่างท่า เช่น เมื่อตั้งท่าสอดสร้อยมาลาแล้ว จะเปลี่ยนไปสู่ท่าเฉิดฉิน ระหว่างค่อย ๆ เคลื่อนมือพร้อมกับใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ เช่น ศีรษะ ใบหน้า คอ ไหล่ ฯลฯ เคลื่อนไหวประกอบไปด้วยนั้น เรียกว่า ลีลา

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. รักษาศิลปะการร่ายรำตามแบบแผนโขนตัวพระไว้มิให้สูญหายหรือถูกกลายเป็นการรำแบบละครดังที่เห็นในปัจจุบัน

2. ช่วยเผยแพร่องค์ความรู้ที่ถูกลืมไปแล้วให้เป็นที่ประจักษ์ชัดและรักษาองค์ความรู้เดิมที่ถูกค้นพบนี้ไว้เป็นสมบัติแก่วงการนาฏยศิลป์ไทย

3. เป็นการเพิ่มตำราวิชาการด้านนาฏยศิลป์ซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนน้อยกว่าศิลปะด้านอื่น ๆ ที่มีผู้เขียนไว้เพื่อให้ผู้สนใจได้ศึกษาค้นคว้ารวมทั้งขยายขอบข่ายนาฏยศิลป์ไทยให้กว้างขวางยิ่งขึ้น

4. ให้ผู้สนใจได้ใช้เป็นแนวทางศึกษาเรื่องอื่น ๆ ที่เกี่ยวกับการแสดงโขนต่อไป

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ใช้วิธีวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ (Historical Approach) โดยวิเคราะห์เรื่อง วิธีการร่ายรำและออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระ จากเอกสารชั้นต้นรวมทั้งประวัติศาสตร์การบอกเล่า ดังต่อไปนี้

1. ศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร ประกอบด้วย

1.1 เอกสารชั้นต้น (Primary Sources) ได้แก่ภาพวาดลายเส้นสมัยรัชกาลที่ 1 แสดงท่ารำแม่บทใหญ่ซึ่งเป็นตำราฟ้อนรำฉบับแรกของไทย ศึกษาภาพวาดฝาผนังที่วัดพระศรีรัตนศาสดารามเพื่อให้เห็นการออกลีลาท่าทางของพระราม เช่น ท่าขึ้นลอย ท่าแผลงศร

ศึกษาภาพวาดเหมือนจากฝีมือชาวต่างประเทศที่วาดภาพการแสดงนาฏยศิลป์ในประเทศไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ศึกษาภาพถ่ายนาฏยศิลป์ไทยและการละเล่นของหลวงในยุคเริ่มมีกล้องถ่ายรูปเข้ามา สมัยรัชกาลที่ 4 ถึงสมัยสิ้นสุดการปกครองในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช

ศึกษาภาพยนตร์สารคดีที่ถ่ายทำไว้ในสมัยรัชกาลที่ 7 เป็นต้นมาเกี่ยวกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทย รวมทั้งภาพยนตร์เรื่องนิ้วเพชร ซึ่งจะมีบทบาทของโขนตัวพระรุ่นแรกที่เริ่มรำผสมกับละครผู้หญิง

ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนจากกองจดหมายเหตุแห่งชาติ

ศึกษาบทพากย์โขนที่เขียนลงในสมุดไทดำและยังมิได้พิมพ์เผยแพร่เพื่อให้เห็นลักษณะการแต่งคำประพันธ์ที่จะเอื้อต่อการออกท่ารำของตัวพระ และอาจมีภาพวาดตัวโขนประกอบตามความนิยมในสมัยนั้น

1.2 เอกสารชั้นรอง (Secondary Source) จะได้ศึกษาบทพากย์โขนสมัยกรุงศรีอยุธยาที่ตีพิมพ์แล้ว เพื่อให้ทราบวิธีการใช้คำเพื่อการออกท่าร่ายรำว่าสอดคล้องกันหรือไม่ รวมทั้งเปรียบเทียบการเขียนบทพากย์โขนในสมัยรัตนโกสินทร์เพื่อให้เห็นว่า บทเหล่านี้ส่งผลในการออกท่ารำได้อย่างไร

นอกจากนั้นจะได้ศึกษาเรื่องราวต้นตระกูลของโขนตัวพระในรามายณะ และรามเกียรติ์ เพื่อเปรียบเทียบในส่วนที่เหมือนกันและแตกต่างกันจากหนังสือบ่อเกิดรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 รวมทั้งสมญาภิธาน รามเกียรติ์ของนาคะประทีป เพื่อให้ทราบชื่อของโขนตัวพระทั้งหมด และศึกษาวิทยานิพนธ์เรื่องจารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม ของไพฑูรย์ เข้มแข็ง เพื่อให้เห็นลักษณะภูมิหลังของพระรามแจ่มชัดยิ่งขึ้น วิทยานิพนธ์เรื่องการรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขนของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เพื่อให้รู้วิธีการรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง

ศึกษาการแสดงโขนอย่างละเอียดจากหนังสือโขนของ ธนิต อยู่โพธิ์ และบทความของหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ที่เขียนเกี่ยวกับโขนไว้เป็นจำนวนมาก

ศึกษาลักษณะการถ่ายทอดท่ารำของครูโขนตัวพระตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 จนถึงปัจจุบัน จากหนังสือตำนานละครอิเหนา พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ศึกษาหาความรู้จากบทความเรื่องการฝึกหัดโขนสมัยรัชกาลที่ 7 ของอาคม สายาคม นอกจากนั้นจะได้ค้นคว้าจากหนังสือในงานพระราชทานเพลิงศพครูโขนตัวพระ เช่น พระยานัฏกานุรักษ์ หลวงยงเยี่ยงครู

แหล่งค้นคว้าข้อมูล ได้แก่

- หอจดหมายเหตุแห่งชาติ
- หอสมุดแห่งชาติ
- หอวชิราวุธานุสรณ์
- หอสมุดมหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดสำหรับประชาชน

2. การสัมภาษณ์

ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึกและสนทนากลุ่มบุคคลผู้มีความรู้ด้านนาฏยศิลป์ไทย ดังนี้

กลุ่มศิลปินแห่งชาติ

ส่องชาติ ชื่นศิริ อดีตเคยฝึกรำกับพระยาสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ) และเข้ามาเป็นละครตัวพระรุ่นแรกของกรมศิลปากร เคยแสดงรับบทเป็นพราหมณ์เกษสุริยงแปลงอิเหนา พระลอ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สุวรรณี ชลานุเคราะห์ อดีตเคยฝึกรำกับหลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) เป็นละครตัวพระของกรมศิลปากร และรับบทพระเอก ได้แก่ อิเหนา ไกรทอง เจ้าเงาะ พระไวย

เสรี หวังในธรรม เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีความสามารถในการแต่งบทโขน ละคร ทุกประเภท

ศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย เป็นพระเอกละครของกรมศิลปากรในบทของอิเหนา พระลอ

กลุ่มนักวิชาการ

ปราณี สำราญวงศ์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย ของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร

ปัญญา นิตยสุวรรณ ผู้มีผลงานด้านการเขียนบทโขน ละคร ของกรมศิลปากร

ประพันธ์ สุคนธชาติ ผู้มีผลงานด้านการเขียนเอกสารตำราเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ไทยทุกประเภท

สุจิตร ตุลยานนท์ ผู้ศึกษาค้นคว้าและเขียนเอกสารเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ไทยในด้านของประวัติการละคร

กลุ่มศิลปินโขนตัวพระของกรมศิลปากร

จำนง พรพิสุทธิ์ เป็นศิลปินโขนตัวพระรุ่นเดียวกับอาคม สายาคม และรับบทพระลักษมณ์คู่กับอาคม สายาคม ซึ่งรับบทพระราม

ธีรยุทธ ยวงศรี เป็นนักเรียนโขนตัวพระรุ่นแรกของโรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร แสดงบทพระรามสืบต่อจากอาคม สายาคม

ธงไชย โพธยารมย์ เป็นโขนตัวพระรามสืบต่อจากทองสุก ทองหลิม รวมทั้งแสดงละครบทอื่น ๆ ได้แก่ คาวี ไกรทอง ฮเนา

อุดม อังศุธร เป็นครูสอนโขนตัวพระในวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร

สมบัติ แก้วสุจริต เป็นครูสอนโขนตัวพระรุ่นต่อจากอุดม อังศุธร

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง เป็นครูสอนโขนตัวพระรุ่นศิษย์ของ อุดม อังศุธร และสมบัติ แก้วสุจริต

ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ เป็นศิลปินของกรมศิลปากรและรับบทพระรามโขน รวมทั้งพระเอกละครเรื่องอื่น ๆ ทุกประเภท

นอกจากนั้นยังมีโขนตัวพระรุ่นเดียวกับไพฑูรย์ เข้มแข็ง ได้แก่ สัญชัย สุขสำเนียง วีระชัย มีบ่อทรัพย์ เผด็จ พลับกระสงค์ ประสิทธิ์ คมภักดี และโขนตัวพระรุ่นหลังผู้วิจัย ได้แก่ สมรัตน์ ทองแท้ คมสัณฐ หัวเมืองลาด ชวลิต สุนทรานนท์ ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ สัจจะ ภู่แพ่งสุทธิ ธีระเดช กลิ่นจันทร์ สมเจตน์ ภู่นา สมพร ชูแหวน หัสดินทร์ ปานประสิทธิ์

ศิลปินพื้นบ้าน

ศิลปินพื้นบ้านที่สืบทอดศิลปะการแสดงโขนจากราชสำนัก คือ เฉลียว ยังประดิษฐ์ อายุ 85 ปี เป็นศิษย์โดยตรงของพระยานัฏกานุรักษ์และฝึกโขนตัวพระเคียงคู่มากับอาคม สายาคม มีฝีมือการรำไม่ด้อยกว่ากันเพียงแต่มิได้เข้ามารับราชการในกรมศิลปากร และไปตั้งรกรากที่อำเภอวิเศษไชยชาญ จังหวัดอ่างทอง โดยตั้งคณะโขนพื้นบ้านรับจ้างแสดงในท้องถิ่นใกล้เคียง ปัจจุบันยังสามารถออกท่าร่ายรำบทโขนตัวพระได้อย่างคล่องแคล่วและพร้อมที่จะถ่ายทอดวิชานาฏยศิลป์ให้กับผู้ที่สนใจ

นอกจากการสัมภาษณ์ศิลปินโขนละครที่กล่าวนามมาแล้ว ผู้วิจัยยังมีความรู้ความสามารถเพียงพอที่จะทำงานวิจัยฉบับนี้ เนื่องจากมีประสบการณ์จากการเป็นครูสอนนาฏยศิลป์ บทโขนตัวพระในวิทยาลัยนาฏศิลปและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร ไม่ต่ำกว่า 25 ปี รวมทั้งได้รับคัดเลือกให้แสดงโขนในบทพระราม พระลักษมณ์ และแสดงเป็นพระเอกละครประเภทต่าง ๆ ได้แก่ ละครใน ละครนอก ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครพูดสลับลำ สิ่งที่ภาคภูมิใจคือได้รับคัดเลือกให้แสดงโขนเป็นพระราม เนื่องในวโรกาสที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงบรรเลงระนาดประกอบการแสดงโขนของกรมศิลปากร ปัจจุบันผู้วิจัยดำรงตำแหน่งคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร มีหน้าที่สอนบทโขนตัวพระให้แก่นักศึกษาระดับปริญญาตรี และยังออกแสดงโขนละครให้ประชาชนชม ณ โรงละครแห่งชาติอยู่เสมอ จึงนับว่าผู้วิจัยมีประสบการณ์จิตวิญญาณ เพียงพอที่จะศึกษาค้นคว้าเรื่องการรำตามแบบแผนโขนตัวพระได้อย่างละเอียดลึกซึ้ง สามารถใช้เป็นเอกสารตำราให้ผู้สนใจศึกษาเพิ่มเติมเพื่อขยายขอบข่ายของนาฏยศิลป์โขนให้กว้างขวางต่อไป

3. จัดทำวีดิทัศน์ เรื่อง การรำตามแบบโขนตัวพระ โดยผู้วิจัยแสดงแบบด้วยตนเอง

4. นำเสนอผลการวิจัยให้ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ ร่วมพิจารณาตรวจสอบและเสนอแนะ ปรับปรุง จนเป็นที่เห็นชอบร่วมกัน

บทที่ 2

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการออกลีลาท่ารำ ตามแบบแผนโขนตัวพระ

ดังที่ทราบกันดีแล้วว่าการแสดงโขนของไทยเป็นการแสดงเรื่องราวของเทพเจ้าที่อวตารลงมาปราบยุคเข็ญในโลกมนุษย์ และเทพเจ้าเหล่านั้นชนแถบเอเชียหลายชาติเคารพสักการะ ได้แก่ อินเดีย พม่า ไทย เขมร ลาว ถึงแม้คนไทยจะมิได้นับถือเทพเจ้าในแง่ของศาสนาเหมือนเช่นชนชาวฮินดู แต่คนไทยก็นับถือในความศักดิ์สิทธิ์ ความน่าศรัทธาเคารพ และในส่วนลึกก็ยังเชื่อว่าเทพเจ้ามีพลังฤทธานุภาพสามารถดลบันดาลให้เกิดเหตุดีเหตุร้ายได้ ดังเช่นทุกวันนี้ยังคงเห็นคนไปบนบานศาลกล่าว ต่อพระอิศวร พระพรหม พระนารายณ์ ตามเทวสถานหรือแม้แต่ศาลพระภูมิในบ้านของตนเอง

จากการที่เทพเจ้าในคติความเชื่อของศาสนาฮินดูได้กลายมาเป็นตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์นี่เอง เมื่อนำเรื่องรามเกียรติ์มาแสดงเป็นโขนหรือละครย่อมมีความเกี่ยวข้องกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ด้วย แต่อย่างไรก็ตามการแสดงโขนน่าจะมีความศักดิ์สิทธิ์มากกว่าละครเนื่องจากมีพิธีกรรมเข้ามาเป็นตัวกำหนดในการแสดง ดังคำกล่าวของ หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ว่า

> .....สำหรับลักษณะของโขนนั้นขอบอกให้ทราบเสียเลยว่าแตกต่างกับละครสมัยเดิม คือโขนนั้นใช้ผู้ชายแสดงล้วนแม้แต่ตัวนางก็ต้องใช้ผู้ชายแสดง เพราะการแสดงโขนมีการแสดงโลดโผนตึงตังออกเรี่ยวออกแรงมากซึ่งไม่เหมาะสมสำหรับสตรีสมัยก่อนจะต้องร่วมแสดงด้วย และคติความเชื่อถือของคนโบราณก็อยู่ในแบบนี้ว่า สิ่งใดที่เป็นพิธีกรรมหรือเกี่ยวกับศาสนาแล้วห้ามเอาสตรีเข้ามาเกี่ยวข้อง ให้อยู่แต่วงนอก แม้แต่ปูชนียสถานทุกวันนี้ก็มีหลายแห่งเช่น พระธาตุเจดีย์บางแห่งในภาคเหนือ เช่นพระธาตุหริภุญชัย ที่จังหวัดลำพูนก็ยังกั้นรั้วเหล็กรายรอบองค์พระเจดีย์ไว้ภายในรั้วเหล็กห้ามสตรีเข้าไป มีการแบ่งกันอยู่อย่างนี้ แม้ในนาฏศิลป์บางอย่างซึ่งถือว่าศักดิ์สิทธิ์สักเล็กน้อย เช่น โขน มีพิธีกรรมต่างๆ ผนวกอยู่ด้วยมากก็ไม่นิยมให้เอาสตรีเข้ามาแสดง.....(หม่อมราชวงศ์ คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2542-140)

คำกล่าวข้างต้นสอดคล้องกับความเห็นของ นิธิ เอียวศรีวงศ์ ดังคำว่า

> ... การแสดงหนังยังมีลักษณะค่อนข้างศักดิ์สิทธิ์มีความขลังอยู่ในการแสดงมาก ...โขนก็พัฒนามาจากหนัง จึงยังคงรักษาความขลังความศักดิ์สิทธิ์ ในการแสดงไว้มาก ยิ่งกว่านั้นนิยายของโขนก็ออกจะตายตัวเกินไป เพราะเล่นอยู่เรื่องเดียว คือ รามเกียรติ์...(นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2535-171)

นอกจาก นิธิ เอียวศรีวงศ์ จะกล่าวถึงความศักดิ์สิทธิ์ของโขนแล้ว ยังได้เปรียบเทียบกับละครว่า โขนมีลักษณะการแสดงสำหรับผู้ดีมากกว่าละคร ดังคำกล่าวต่อไปว่า

> ...หากจะดูโขนเอาเรื่องราวกันให้สนุกแล้วก็จะไม่ได้รับ แต่ต้องอาศัยความรู้ในเรื่องการรำ การเล่น และการพากย์เพื่อจะสามารถสนุกกับการดูโขนได้ อันล้วนเป็นความรู้อันละเอียดอ่อนที่พวก "ผู้ดี" ได้รับการสั่งสอนฝึกปรือมาแต่เล็กแต่น้อย หากไม่เป็นที่คุ้นเคยนักในหมู่ไพร่ทั่วไป โขนจึงให้ความตื่นตาตื่นใจแก่ไพร่ในแง่ความมโหฬารพันลึก แต่ไม่มีเสน่ห์ของความสนุกบันเทิงอย่างที่ไพร่เคยชินในวรรณกรรมของตน แม้ในภายหลังเมื่อโขนได้รับอิทธิพลของละครไปมากแล้ว โขนก็ยังคงรักษาความเป็นการแสดงของ "ผู้ดี" อยู่ต่อไปเหมือนเดิม...(เล่มเดียวกัน-171)

จากคำกล่าวข้างต้น สอดคล้องกับคำพูดของ ศรีศักร วัลลิโภดม ซึ่งสามารถขยายความได้ต่อไปอีกคือ

> ...การดนตรีและการร่ายรำที่เกี่ยวเนื่องกับความศักดิ์สิทธิ์นั้น มักมีรูปแบบค่อนข้างแน่นอนและไม่ใคร่เปลี่ยนแปลง...(ศรีศักร วัลลิโภดม , 2535-17)

จากคำอธิบายนี้ทำให้มองเห็นว่าเมื่อการแสดงโขนมีรูปแบบที่ค่อนข้างแน่นอนและเกี่ยวเนื่องกับความศักดิ์สิทธิ์แล้ว ย่อมมีส่วนเชื่อมโยงไปถึงศาสนาที่เผยแผ่ในภูมิภาคเอเชียด้วย นั่นคือศาสนาพราหมณ์ ศาสนาพุทธ ซึ่งมีพิธีกรรมต่าง ๆ สอดคล้องกันและถือเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวันของคนไทย โดยเฉพาะแนวคิดของพุทธศาสนาถือว่ามีเหตุและผลพิสูจน์ได้ ทั้งยังสอดคล้องกับปรัชญาของนักคิดหรือนักปราชญ์ ทางซีกโลกตะวันตก อันจะมีผลโยงถึงทฤษฎีการออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระตามแบบไทย ๆ ได้อีกด้วยซึ่งสามารถแบ่งหัวข้อได้ดังนี้

1. ปรัชญาของพุทธศาสนาที่เกี่ยวข้องกับการออกลีลาท่ารำตามแบบแผนโขนตัวพระ

ปรัชญาหรือคติความเชื่อของศาสนามีส่วนสำคัญที่จะแสดงออกทางด้านศิลปะ ตั้งแต่การสถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม วรรณกรรม ดนตรี นาฏยศิลป์ ถึงแม้ว่าดนตรีและการฟ้อนรำจะมิใช่แนวคิดของพุทธศาสนาเนื่องจากเป็นเรื่องของความบันเทิงเริงรมย์ แต่พุทธศาสนาก็มิได้หวงห้ามฆราวาสที่จะเสพศิลปะแขนงนี้ เห็นได้จากพระมหากษัตริย์ไทย ตั้งแต่อดีตกาลผู้เป็นศาสนูปถัมภกก็ยังพระราชนิพนธ์บทโขนละครไว้เป็นจำนวนมาก แม้จะมิได้เกี่ยวข้องกับหลักธรรมโดยตรง ตามที่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงแจ้งไว้ท้ายบทละครเรื่องรามเกียรติ์ว่า

อันพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ ทรงเพียรตามเรื่องนิยายไสย
ใช่จะเป็นแก่นสารสิ่งใด ดั่งพระทัยสมโภชบูชา
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2507 เล่ม 11-307)

จากบทพระราชนิพนธ์ข้างต้น ถึงแม้ว่าจะนำเรื่องรามเกียรติ์มาจากศาสนาฮินดู แต่พระมหากษัตริย์ไทยทุกพระองค์ที่พระราชนิพนธ์บทโขนละครเรื่องรามเกียรติ์ก็ทรงปรับเรื่องราวและตัวละครให้เข้ากับวิถีของพุทธศาสนาได้อย่างลงตัว เช่นพระรามเป็นเทพอวตาร ตามความเชื่อของศาสนาฮินดู แต่พระรามก็เป็นลูกที่ดีตามความเชื่อของพุทธศาสนา ส่วนพิธีกรรมต่าง ๆ ที่กล่าวไว้ในเรื่องรามเกียรติ์ เป็นสิ่งที่พุทธกับฮินดูสามารถปรับให้เข้าเป็นเนื้อเดียวกันมาตั้งแต่สมัยโบราณกาลแล้ว

เมื่อมีการแสดงนาฏยศิลป์โขนซึ่งสร้างสรรค์โดยศิลปินไทยที่อยู่ใต้ร่มเงาบวรของพุทธศาสนา ย่อมเป็นที่แน่นอนว่าหลักธรรมต่าง ๆ ต้องผ่านเข้ามาในบุคลิกลักษณะของโขนตัวพระด้วย เพราะโขนตัวพระถือว่าเป็นฝ่ายธรรมะที่ประพฤติปฏิบัติตนตามปรัชญาของพุทธศาสนา โดยเฉพาะโขนตัวพระรามถือว่าเป็นตัวแทนของความดีงามที่กล่าวไว้ในหลักธรรมเลยทีเดียว ดังนั้น การออกลีลาท่าทางของโขนตัวพระรามจึงต้องสะท้อนภาพของผู้มีศาสนาประจำใจอยู่ทุกอิริยาบถและปรัชญาของพุทธศาสนาที่จะมีผลต่อการแสดงบุคลิกภาพของพระรามโขนออกมาให้เห็นเป็นรูปธรรมนั้น ประกอบด้วยหลักธรรมดังต่อไปนี้

1. ปรัชญาว่าด้วย ฆราวาสธรรม

ฆราวาสธรรม หมายถึง ข้อปฏิบัติสำหรับผู้ครองเรือน ซึ่งตรงกับประวัติของโขนตัวพระราม อันประกอบด้วย

1. สัจจะ คือ ความซื่อสัตย์สุจริต ดังเช่นตอนที่พระรามรับคำสัตย์จากพระบิดาเพื่อสละราชสมบัติ

2. ทมะ คือ ความข่มใจให้รู้จักปรับตนเข้ากับสิ่งแวดล้อม ดังเช่น พระราม สามารถกระทำใจให้ยอมรับสภาพของตนเองเมื่อต้องออกไปบำเพ็ญพรต

3. ขันติ คือ ความอดทน อดกลั้น ต่อสภาวะต่าง ๆ ดังเช่น พระรามมีความอดทนต่อความทุกข์ยากลำบากเมื่อออกมาจากกรุงอยุธยา

4. จาคะ คือ ความเสียสละ แบ่งปัน ดังเช่น พระรามบริจาคทรัพย์ให้แก่ผู้อื่นเสมอเช่น ให้ผ้าอาบน้ำเป็นรางวัลแก่หนุมาน ให้กรุงลงกาเป็นรางวัลแก่พิเภก

หลักธรรมข้างต้นนี้ เมื่อพระรามปฏิบัติแล้วจะมีผลต่อการแสดงออกเป็นบุคลิกลักษณะของโขนตัวพระราม คือมีความเมตตากรุณา มีความสงบเสงี่ยม อันจะโยงไปถึงการออกลีลาท่ารำให้ดูสุภาพอ่อนโยน ตามลักษณะของผู้มีคุณธรรมด้วย

2. ปรัชญาว่าด้วยอินทรีย์ 5

อินทรีย์ 5 คือ หลักธรรมที่ใช้สำหรับบุคคลปฏิบัติธรรมได้โดยทั่วไปตั้งแต่ต้นจนถึงที่สุด (พระธรรมปิฎก (ป.อ. ปยุตฺโต) 2545-875) หลักธรรมนี้สอดคล้องกับประวัติของพระรามโขน ซึ่งประกอบด้วย

1. ศรัทธา คือ ความเชื่อที่มีเหตุผล มั่นใจในความดีของสิ่งที่นับถือ เห็นได้จากพระรามจะศรัทธาเคารพต่อผู้อาวุโส เช่น บิดามารดา ครู อาจารย์

2. วิริยะ คือ ความเพียรพยายาม มีกำลังใจไม่ท้อถอย เห็นได้จากพระรามมีความมานะพยายามศึกษาศิลปวิทยาการต่าง ๆ จนแตกฉาน และนำความรู้นั้นมาใช้ประโยชน์ในการปกครองบ้านเมือง

3. สติ คือ ความระลึกได้ นึกถึงสิ่งที่พึงกระทำ ดังเช่น พระรามจะพิจารณาถึงเหตุการณ์ที่ล่วงไปแล้วอย่างมีเหตุผลและแก้สถานการณ์เหล่านั้นได้ เห็นได้จากเมื่อพบโอรสครั้งแรกก็สามารถลำดับเรื่องราวที่ผ่านมาได้อย่างถูกต้อง

4. สมาธิ คือ ความมีใจตั้งมั่น แน่วแน่ในกิจที่กำหนด ดังเช่น พระรามมีความตั้งใจที่จะปราบอธรรมเพื่อความสงบสุขของอาณาประชาราษฎร์ ความข้อนี้อาจหมายถึงการปราบกิเลสออกจากจิตใจ เพื่อให้เกิดความสงบ ว่างเปล่าอีกทางหนึ่งด้วย

5. ปัญญา คือ ความรู้เข้าใจตามความเป็นจริง หยั่งรู้เท่าทันสภาวะ เห็นได้จากพระรามจะใช้ปัญญาไตร่ตรองหาเหตุผลอยู่เสมอ ดังเช่น เมื่อต้องดำรงชีวิตอยู่ในป่า พระรามจะใช้ชีวิตอย่างสมถะ มักน้อย รู้จักความพอเพียง สามารถพักอาศัยในอาศรมแคบ ๆ ได้อย่างเป็นสุข

หลักธรรมข้างต้นเป็นข้อปฏิบัติสำหรับผู้ครองเรือนทั่วไป ดังที่นิยมเรียกกันว่า ศีล สมาธิ ปัญญา เพราะจะก่อให้เกิดความสุขใจ ความสงบและการรู้เท่าทันในเหตุที่ทำให้เกิดทุกข์ อันจะส่งผลให้บุคลิกลักษณะของโขนตัวพระรามมีความสุภาพ มั่นคง สงบ และมีผลถึงการออกลีลา ท่ารำ ให้เป็นไปตามอุปนิสัยของพระรามด้วย

ข้อที่ควรกล่าวถึงมากที่สุดสำหรับธรรมะที่จะนำไปสู่การออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระ คือ ธรรมะที่ว่าด้วย สมาธิ ดังที่ พระธรรมปิฎก (ปยุตฺโต) 2545-830) อธิบายว่าจิตที่เป็นสมาธิมีลักษณะดังนี้

1. แข็งแรง มีพลังมาก เปรียบเหมือนกระแสน้ำที่ไหลพุ่งไปทางเดียว ย่อมมีกำลังแรงกว่าน้ำไหลพร่ากระจาย

2. ราบเรียบ สงบซึ้ง เปรียบเหมือนสระหรือบึงน้ำใหญ่ที่มีน้ำนิ่ง ไม่มีลมพัดต้องไม่มีสิ่งรบกวนให้กระเพื่อมไหว

3. ใส กระจ่าง มองเห็นอะไรได้ชัดเปรียบเหมือนน้ำที่ฝุ่นละอองตกตะกอนนอนก้นจนเห็นความใสสะอาด

4. นุ่มนวล ควรแก่งาน เหมาะแก่การใช้งาน เพราะ ไม่เครียด ไม่กระด้าง ไม่วุ่น ไม่สับสน ไม่เร่าร้อน ไม่กระวนกระวาย เปรียบเหมือนน้ำที่มีรสจืดเหมาะสำหรับดื่มกิน

จากการที่โขนตัวพระรามเป็นผู้หนึ่งที่มีจิตเป็นสมาธิ พระรามโขนจึงเปรียบเหมือนน้ำทั้ง 4 ประการนั้น อันจะส่งผลให้การออกลีลาท่ารำของพระรามต้องประกอบด้วย ความมีพลัง คือท่ารำที่แสดงถึงความเข้มแข็งตามลักษณะของผู้ชาย ความสงบซึ้ง คือ ท่ารำที่แสดงถึงความนิ่ง ราบเรียบ ความใสกระจ่าง คือ ท่ารำที่แสดงถึงความเป็นผู้บริสุทธิ์ สุภาพ เรียบร้อย และความนุ่มนวล คือ ท่ารำที่ปราศจากความกระด้าง ความเร่าร้อน ความสับสน ความกระวนกระวาย

จากปรัชญาของพุทธศาสนาที่กล่าวมาข้างต้น ย่อมมีผลต่อการดำรงชีวิตของคนไทยทั่วไป เพราะได้สัมผัสตั้งแต่เกิดจนตาย ดังนั้น ศิลปินทุกสาขาจึงนิยมสร้างสรรค์ผลงานที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนามาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะศิลปะการแสดงโขน การประดิษฐ์ลีลาท่ารำโดยครูผู้นับถือศาสนาพุทธ ย่อมประดิษฐ์ท่ารำให้กับผู้ประพฤติดีตามคติแนวความคิดของศาสนา คือโขนตัวพระราม ย่อมต้องออกลีลาท่ารำที่แสดงถึงความเป็นคนดีตามคำสอนในศาสนาด้วย นั่นคือ ภาพรวมที่แฝงไว้ในบุคลิกของโขนตัวพระราม ได้แก่ ความสง่างาม ความสงบ ความสุภาพและความน่านิยมนับถือ

นอกจากปรัชญาของพุทธศาสนา จะมีส่วนเกี่ยวข้องกับการประดิษฐ์ลีลาท่ารำของโขนตัวพระแล้ว ปรัชญาของพุทธศาสนายังแฝงอยู่ในภาพพุทธศิลป์ อันได้แก่ ภาพปั้น ภาพแกะสลัก ภาพวาด เป็นศิลปะที่เกิดจากความคิดสร้างสรรค์ของช่าง ซึ่งในหนังสือพระพุทธรูปสำคัญของกรมศิลปากร ได้กล่าวไว้ว่าในส่วนของพระพุทธรูปนั้น ช่างจะนำความงามของบุคคลและอุดมคติเข้าผนวกกัน ดังจะเห็นได้ว่าพระพุทธรูปที่มีความงามนั้น เมื่อมองดูจะเห็นถึงความคมชัด งดงามของเส้นรอบนอก ความละมุนละไมที่เปล่งออกทางรูปทรงวงหน้า และความประณีตในฝีมือการปั้นหรือหล่ออย่างชัดเจน นอกจากความงามด้านศิลปะแล้ว พระพุทธรูปยังมีลักษณะทางปรัชญาในพุทธศาสนาแฝงอยู่ด้วย คือความสงบ สันติ หลุดพ้นจากกิเลส มีความเมตตา สิ่งเหล่านี้จะแสดงให้เห็นจากสีหน้า และท่าอันสงบนิ่งของพระพุทธรูป ซึ่งช่างแต่ละสมัยจะมีวิธีแสดงออกตามความนิยมของยุคสมัยนั้น ๆ

การสร้างพระพุทธรูปแทนองค์พระพุทธเจ้านั้น เกิดขึ้นหลังจากพุทธปรินิพพานเป็นเวลานาน ลักษณะของพระพุทธรูป จึงเป็นลักษณะที่ทำตามความคิด และจินตนาการของช่างปั้น ช่างหล่อ ช่างแกะ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นพุทธานุสติให้บุคคลที่ได้เห็นแล้วระลึกถึงพระพุทธเจ้า เพื่อจะได้น้อมจิตใจประพฤติตามหลักพระธรรมคำสอน เมื่อการสร้างพระพุทธรูปนิยมทำโดยแพร่หลายแล้ว ก็เกิดคติการสร้างพระพุทธรูปเป็นปางต่าง ๆ จำนวนมาก สำหรับในประเทศไทยไม่น้อยกว่า 50 ปาง สมพร อยู่โพธิ์ ได้กล่าวว่า พระพุทธรูปที่ทำเป็นปางต่าง ๆ นั้นหมายถึงเรื่องหรือตอนในพุทธประวัติ แต่บางทีก็หมายถึงท่าทางหรืออิริยาบถ เช่น ปางประทานอภัย และปางประทานพร ซึ่งมีผู้กล่าวว่าในพุทธประวัติของไทย ไม่มีเรื่องโดยเฉพาะสำหรับตอนนี้ แต่ไทยยืมมาจากอภัยมุทรา และ วรมุทรา ของพระเป็นเจ้าในศาสนาพราหมณ์ (สมพร อยู่โพธิ์, 2535-2)

พระพุทธรูปปางต่าง ๆ ที่สร้างสรรค์โดยช่างในพุทธศาสนานี้ สันนิษฐานว่าได้รับแรงบันดาลใจจากภาพปั้นรูปเทพเจ้าในศาสนาฮินดูด้วย เห็นได้จากโครงพระพักตร์พระพุทธรูปสมัยสุโขทัยมีลักษณะคล้ายชนชาติอินเดียมากกว่าไทย แสดงให้เห็นว่าคติทางพุทธกับฮินดูมีความสัมพันธ์กันมาตั้งแต่อดีตกาล คติความเชื่อของศาสนาที่คนไทยสามารถรับปรัชญาของศาสนาฮินดูและพุทธศาสนาเข้ามาหล่อหลอมรวมกันเพื่อให้เกิดสวัสดิมงคลแห่งองค์พระมหากษัตริย์ ตั้งแต่สมัยอยุธยา ได้แก่ การเฉลิมพระนามพระมหากษัตริย์ด้วยชื่อที่เกี่ยวข้องกับศาสนา เช่น สมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 สมเด็จพระราเมศวร สมเด็จพระนารายณ์มหาราช

ในสมัยรัตนโกสินทร์ พระมหากษัตริย์ทรงถือคตินิยมเฉลิมพระนามที่มีความสอดคล้องกับพุทธศาสนา ดังปรากฏในพระสุพรรณบัฏว่า พระศรีสรรเพชญ ซึ่งหมายถึงพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ดังพระนามว่า พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ขณะเดียวกันพระมหากษัตริย์ยังใช้เครื่องหมายอันเป็นมงคลต่าง ๆ ล้วนมีที่มาจากเทพในศาสนาฮินดู ได้แก่ พระราชลัญจกรจักรีวงศ์ วชิราวุธ แม้แต่ในรัชกาลปัจจุบันยังมีพระราชลัญจกรเป็นครุฑ อันหมายถึงพระนารายณ์จุติลงมาในโลกมนุษย์ แสดงให้เห็นว่าสถาบันพระมหากษัตริย์ที่ทะนุบำรุงพระพุทธศาสนายังคงถือคติเทวนิยมในเวลาเดียวกัน

นอกจากนั้นนามของกรุงเทพมหานครคำเต็มว่า “กรุงเทพมหานคร บวรรัตนโกสินทร์ **มหินทรายุธยา** มหาดิลกภพ นพรัตนราชธานีบุรีรมย์ อุดมราชนิเวศน์มหาสถาน **อมรพิมานอวตารสถิต** สักกะทัตติยวิษณุกรรมประสิทธิ์”

นามข้างต้นมีคำว่า อยุธยา และอวตาร ซึ่งเป็นคำในเรื่องรามเกียรติ์ แสดงให้เห็นว่าพระมหากษัตริย์ไทย ทรงชื่นชมยินดีเรื่องราวของพระรามมาตั้งแต่อดีตกาลแล้ว

เมื่อกล่าวถึงภาพพุทธศิลป์จะเห็นว่ามีลักษณะของกิริยาท่าทางที่เป็นธรรมชาติของมนุษย์ทั่วไป และเป็นลักษณะที่บ่งบอกถึงความสุภาพเรียบร้อย สงบ สันติ ย่อมตรงกับการออกกิริยาท่ารำของโขนตัวพระ เพราะเกิดจากศิลปะที่สร้างสรรค์ โดยครูผู้เป็นพุทธศาสนิกชนเช่นเดียวกัน ถึงแม้ว่าการประดิษฐ์ท่ารำจะมิได้นำแบบอย่างภาพพุทธศิลป์มาเป็นหลัก แต่การแสดงออกถึงปรัชญาที่แฝงไว้ในงานศิลปะทั้งสองประเภทย่อมแสดงจุดเด่นในบุคลิกลักษณะของบุคคลที่เรียกว่า “น่าเคารพกราบไหว้” คือ กิริยาอันสงบสำรวมของพระพุทธเจ้าและท่าทางอันสงบสำรวมของโขนตัวพระราม ล้วนก่อให้เกิดความน่าศรัทธา เคารพทั้งสิ้น

พระพุทธรูปปางต่าง ๆ ที่มีลักษณะสอดคล้องกับการออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระ มีตัวอย่างดังนี้

1. พระพุทธรูปปางปฐมเทศนา ทำเป็นพระพุทธรูปประทับนั่งห้อยพระบาทหรือประทับนั่งขัดสมาธิ พระหัตถ์ขวาทำนิ้วชี้และนิ้วหัวแม่มือจีบเข้าหากันเป็นวงกลม แสดงถึงเครื่องหมายธรรมจักร พระหัตถ์ซ้ายวางบนพระเพลา

พระพุทธรูปปางนี้เปรียบได้กับท่านาฏยศิลป์ คือ การจีบนิ้วมือเพื่อแสดงท่ารำในแม่ท่าต่าง ๆ

ภาพที่ 1 ก ภาพที่ 1 ข

เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางปฐมเทศนากับท่าจีบนิ้วมือของนาฏยศิลป์

(ที่มา : พระพุทธรูปปางต่าง ๆ, 2535)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. พระพุทธรูปปางห้ามสมุทร ทำเป็นพระพุทธรูปนั่งขัดสมาธิ พระหัตถ์ซ้ายวางหงายบนพระเพลา พระหัตถ์ขวายกขึ้นป้องเสมอพระอุระแสดงการห้าม

พระพุทธรูปปางนี้เปรียบได้กับท่าแสดงความหมายว่า ห้าม คือการตั้งมือและสั่นปลายมือเล็กน้อย

ภาพที่ 2 ก ภาพที่ 2 ข

เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางห้ามมารกับท่าห้ามหรือปฏิเสธในนาฏยศิลป์

(ที่มา : พระพุทธรูปปางต่าง ๆ, 2535)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. พระพุทธรูปปางรำพึง ทำเป็นพระพุทธรูปประทับยืนพระหัตถ์ทั้งสองประสานแนบพระอุระ โดยพระหัตถ์ขวาทับพระหัตถ์ซ้าย

พระพุทธรูปปางนี้เปรียบได้กับท่ายกมือทั้งสองทาบประสานบนทรวงอก ในนาฏยศิลป์หมายถึงความรัก

ภาพที่ 3 ก ภาพที่ 3 ข

เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางรำพึงกับท่าในนาฏยศิลป์หมายถึงความรัก

(ที่มา : พระพุทธรูปปางต่าง ๆ, 2535)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4. พระพุทธรูปปางชี้อัครสาวก ทำเป็นพระพุทธรูปนั่งขัดสมาธิ พระหัตถ์ซ้ายวางหงายบนพระเพลา พระหัตถ์ขวายกชี้ไปข้างหน้า

พระพุทธรูปปางนี้เปรียบได้กับท่าชี้นิ้วของนาฏยศิลป์

ภาพที่ 4 ก ภาพที่ 4 ข

เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางชี้อัครสาวกกับท่าชี้นิ้วในนาฏยศิลป์

(ที่มา : พระพุทธรูปปางต่าง ๆ, 2535)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5. พระพุทธรูปปางลีลา ทำเป็นพระพุทธรูปประทับยืน ทรงยกพระบาทขวาก้าวย่าง ห้อยพระหัตถ์ขวาท่าไกว พระหัตถ์ซ้ายยกเสมอพระอุระป้องไปเบื้องหน้าเป็นกิริยาเดิน

พระพุทธรูปปางนี้เปรียบได้กับลีลาท่าเดินในนาฏยศิลป์

ภาพที่ 5 ก ภาพที่ 5 ข

เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางลีลากับท่าเดินของนาฏยศิลป์

(ที่มา : พระพุทธรูปปางต่าง ๆ, 2535)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

6. พระพุทธรูปปางป่าเลไลยก์ ทำเป็นพระพุทธรูปประทับนั่งห้อยพระบาท พระหัตถ์ซ้ายวางคว่ำบนพระชานุเบื้องซ้าย พระหัตถ์ขวาแบวางบนพระชานุเบื้องขวาเป็นกิริยาทรงรับ นอกจากนั้นยังนิยมสร้างรูปช้างหมอบถวายกระบอกน้ำและลิงนั่งถวายรวงผึ้งประกอบไว้ด้วย

พระพุทธรูปปางนี้เปรียบได้กับท่าหงายฝ่ามือในความหมายว่ารับของนาฏยศิลป์

ภาพที่ 6 ก ภาพที่ 6 ข

เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางป่าเลไลย์กับท่าแบมือรับในนาฏยศิลป์

(ที่มา : พระพุทธรูปปางต่าง ๆ, 2535)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

7. พระพุทธรูปปางไสยาหรือปรินิพพาน ทำเป็นพระพุทธรูปลักษณะบรรทมตะแคงข้างขวา หลับพระเนตร พระเศียรหนุนพระเขนย ฝ่าพระหัตถ์ขวารองรับพระเศียร พระหัตถ์ซ้ายทาบไว้บนปรัศว์ซ้าย พระบาทซ้ายซ้อนไว้บนพระบาทขวา เหยียดปลายพระบาทเสมอกันทั้งสองข้าง

พระพุทธรูปปางนี้เปรียบได้กับท่าบรรทมในนาฏยศิลป์

ภาพที่ 7 ก ภาพที่ 7 ข

เปรียบเทียบพระพุทธรูปปางไสยาหรือปรินิพพานกับท่าบรรทมในนาฏยศิลป์

(ที่มา : พระพุทธรูปปางต่าง ๆ, 2535)

นอกจากแรงบันดาลใจจากพระพุทธรูปปางต่าง ๆ แล้ว ครูนาฏยศิลป์โขนตัวพระอาจจะมีความประทับใจในกิริยาอันสงบ เรียบร้อยของพระสงฆ์ ซึ่งเป็นผู้ได้รับการฝึกฝนตามพระวินัยให้เป็นผู้มีอาการสำรวมในอิริยาบถต่าง ๆ ที่พระพุทธเจ้าทรงบัญญัติไว้ในหมวดเสขิยวัตร ซึ่งเป็นข้อบัญญัติเพื่อให้ภิกษุปฏิบัติเกี่ยวกับมารยาท เช่น การนุ่งห่ม การเดิน การนั่ง การยืน การนอน การฉัน เป็นต้น สมดังที่ สุชีพ ปุญญานุภาพ ได้กล่าวไว้ว่า พระพุทธศาสนาเป็นที่มาแห่งวัฒนธรรมและสมบัติผู้ดี ที่ละเอียดอ่อน และประณีตของโลก (พระพุทธรูปสำคัญ, 2545-19)

2. ปรัชญาของศาสนาฮินดูที่เกี่ยวข้องกับการออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระ

หลังจากศึกษาปรัชญาของพุทธศาสนาแล้ว ควรศึกษาปรัชญาของศาสนาฮินดูที่ว่าด้วยลัทธิเทวนิยมด้วย เพราะศาสนาฮินดูที่สืบทอดมาจากพราหมณ์ได้แพร่หลายคติความเชื่อเข้ามาในสังคมไทยนานแล้วจนบางครั้งพิธีกรรมต่าง ๆ ของพุทธและพราหมณ์กลมกลืนกันได้สนิท

ในงานวิจัยฉบับนี้จะกล่าวเฉพาะปรัชญาของศาสนาฮินดูที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงโขนของไทย เพราะมีกำเนิดมาจากความเชื่อในเรื่องเทพเหมือนกัน ดังคำอธิบายของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ว่า

> .....กระบวนรำอีกอย่างหนึ่งเช่นที่ใช้ในพิธีตลอดมาจน....เล่นระบำและโขนละครนั้น ได้แบบอย่างมาแต่อินเดีย พวกพราหมณ์ที่เข้ามาเป็นครูบาอาจารย์ของชาวประเทศนี้แต่โบราณนำแบบแผนเข้ามาฝึกหัดให้ เพราะชาวอินเดียเขาถือว่าการฟ้อนรำเป็นของพระเป็นเจ้าได้ทรงคิดประดิษฐ์ขึ้น แล้วสั่งสอนแก่มนุษย์ให้ฟ้อนรำเพื่อสวัสดิมงคล ใครฟ้อนรำหรือให้มีการฟ้อนรำตามเทวบัญญัติก็เชื่อว่า จะได้รับประโยชน์และจะได้ไปสู่สุคติเป็นเบื้องหน้า....(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546-14)

ดังนั้นเมื่อพูดถึงต้นกำเนิดของการฟ้อนรำ เต้นโขน รำละคร ที่ปรากฏเป็นคำศัพท์ในงานวิจัยฉบับนี้ คำว่า “ละคอน” มิได้หมายถึง “ละคร” เพียงอย่างเดียวตามจารีตการแสดงของนาฏยศิลป์ไทย หากแต่หมายถึง “โขน” เข้าไว้ด้วย เพราะเป็นการแสดงเรื่องราวเหมือนกัน เพียงแต่ศิลปะการแสดงของไทย มีการแบ่งแยกรูปแบบในภายหลัง

ก่อนอื่นต้องทราบว่าทางเดินของอารยธรรมมักอ้างกันเป็นตำนานสืบทอดต่อกันมาว่า ระบำรำเต้นมาจากแคว้น เตลิงค์ (กาลิงคราษฎร์) ซึ่งตั้งอยู่ทางมหาสมุทรอินเดียแถบฝั่งตะวันออก ศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ ได้ไหลหลั่งเข้ามาผ่านทางชวาเลยไปทางแหลมอินโดจีน จนมาถึงสยามประเทศ

ศาสนาพราหมณ์ซึ่งวิวัฒน์มาเป็นศาสนาฮินดูนั้น ถือว่าพระเป็นเจ้าสูงสุด ลัทธิต่าง ๆ ที่หลั่งไหลเข้ามาบางยุคบางสมัยชาวเอเชียตะวันออกเฉียงใต้จะยกย่องนับถือ ลัทธิไศเลนทร์ (พระอินทร์เป็นใหญ่) และบางช่วงหรือบางยุคสมัยจะนับถือไศวนิกาย (พระอิศวรเป็นใหญ่) ไวษณพ (พระนารายณ์เป็นใหญ่) การสวดสรรเสริญและขอพรจึงมีพระนามเทพเจ้าทั้งสามพระองค์และพระองค์อื่น ๆ อาทิ พระพรหม พระวิศวกรรม พระวิษณุกรรม และปวงเทวดาทั้งหลาย บางครั้งจะมีการเรียกขานชื่อ เพื่อเคารพบูชาเทพเจ้าในคติความเชื่อลัทธิเทวนิยม ซึ่งมีพิธีกรรมต่าง ๆ มากมายว่าเป็นวิชาไสยศาสตร์ ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้เอ่ยถึงเรื่องโขนไว้ว่า

> ....ส่วนโขนนั้นเดิมเล่นเป็นการพิธีเฉลิมพระเกียรติพระเป็นเจ้าในไสยศาสตร์คือพระอิศวร พระนารายณ์ เป็นต้น เพื่อแสดงสวัสดิมงคล เล่นแต่เรื่องเนื่องในอวตารพระเป็นเจ้า เช่นเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีมนุษย์ยักษ์และลิง พวกผู้เล่นก็ต้องหัดท่าทางต่างกัน เป็นมนุษย์บ้าง เป็นยักษ์บ้าง เป็นลิงบ้าง..... (เล่มเดียวกัน - 18)

คติความเชื่อของชาวอินเดียโบราณถือว่า คัมภีร์นาฏยศาสตร์หรือนาฏยเวทเป็นพระเวทที่ 5 นอกเหนือไปจากพระเวทเดิมคือฤคเวท สามเวท ยชุรเวท และอาถรรพเวท นาฏยศาสตร์มีกำเนิดเนื่องมาจากลัทธิเทวนิยม ดังนั้น ปรัชญา เทวนิยมจะสอดแทรกอยู่ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ด้วย

ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ได้บันทึกเรื่องราวไว้ว่า พระพรหมได้สร้างนาฏยเวทขึ้นโดยนำหลักจากพระเวททั้ง 4 ที่มีมาก่อน คือ

นำคำพูดคำเจรจา มาจาก	ฤคเวท
บทขับร้อง มาจาก	สามเวท
กิริยาท่าทาง มาจาก	ยชุรเวท
อารมณ์ต่าง ๆ มาจาก	อาถรรพเวท

จากคัมภีร์นาฏยศาสตร์กล่าวว่า ภรตมุนีได้รับนาฏยเวท จากพระพรหมแล้วนำมาสั่งสอนให้แก่มนุษยโลก

จากหนังสือ “ละครฟ้อนรำ” พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ตอนที่ 2 ว่าด้วยตำรารำของไทยนั้น ท่านได้อธิบายแนวพระดำริเกี่ยวกับความเป็นมาของคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ซึ่งเป็นแบบฉบับสำหรับหัดโขนละครดังที่ผู้วิจัยได้เชิญความบางตอนดังนี้

> .....ตำรานาฏศาสตร์ซึ่งพวกพราหมณ์ชาวอินเดียนำมาแสดงในสยามประเทศนี้ รูปตำราจะเป็นอย่างไรไม่มีทางที่จะทราบชัด เพราะเวลาล่วงมาช้านาน และเป็นการก่อนสมัยที่ใช้วิธีพิมพ์หนังสือในชั้นนั้นความรู้ตำรับตำราอันใดก็เป็นแต่อาศัยสาธยายทรงจำไว้ ฤาแม้จะได้เขียนลงเป็นตัวอักษรก็มีน้อยฉบับไม่แพร่หลาย
>
> ถึงกระนั้นก็ดี มีเค้าเงื่อนพอจะสันนิษฐานได้ ว่าตำรานาฏศาสตร์ที่พวกพราหมณ์ชาวอินเดียได้พามานั้น คงจะได้แปลออกเป็นภาษาไทยทั้งคัมภีร์ฤาแต่บางส่วน แล้วบอกเล่าสั่งสอนกันสืบมา ความข้อที่กล่าวมานี้ รู้ได้ด้วยตำราท่ารำของไทย และมีชื่อสำหรับเรียกท่าต่าง ๆ ทำนองเดียวกับตำรานาฏกรรมศาสตร์ของอินเดีย เป็นแต่มาแปลงชื่อเรียกเป็นภาษาไทย อันเป็นธรรมดาของการแปลชื่อท่ารำ ในตำราไทยซึ่งคล้ายกับชื่อท่ารำของชาวอินเดียก็ยังปรากฏอยู่หลายชื่อ ทั้งนี้เป็นหลักฐานว่าตำรารำของไทยเดิมแปลมาแต่ตำรานาฏศาสตร์ของชาวอินเดีย แต่จะได้แปลไว้เพียงไร และต้นฉบับที่แปลไว้จะเป็นอย่างไร ข้อนี้ทราบ

ไม่ได้ ด้วยตำรับตำราต่าง ๆ ของไทยเราเป็นอันตรายสูญเสียเมื่อครั้งเสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่าข้าศึกโดยมาก..... (เล่มเดียวกัน - 22)

ธนิต อยู่โพธิ์ ได้เล่าไว้ในคำนำในการพิมพ์หนังสือ "นาฏยศาสตร์" ครั้งแรก ดังความตอนหนึ่งว่า

....การที่ข้าพเจ้าขวนขวายและพยายามมาตลอดเวลาร่วม 20 ปี หาผู้แปลและจัดพิมพ์คัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์นี้ขึ้น มิใช่เพียงเพื่อให้มีตำราฟ้อนรำสำหรับใช้เปรียบเทียบ ศึกษา ค้นคว้าในภาษาไทยเท่านั้น หากแต่พิจารณาเห็นว่าท่ารำต่าง ๆ ในคัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์นั้นคงจะได้เคยแพร่หลาย เข้ามาสู่ดินแดนอันเป็นประเทศไทย บัดนี้แต่เบื้องบรรพกาล....(นาฏยศาสตร์, 2535-2)

ข้อสันนิษฐานดังกล่าวของธนิต อยู่โพธิ์ เป็นเหตุผลที่ยืนยันได้จากหลักฐานประวัติศาสตร์และโบราณคดีหลายชิ้น ซึ่งอาจจะเป็นประโยชน์เกี่ยวโยงไปถึงการศึกษาค้นคว้าทางด้านประวัติศาสตร์ และโบราณคดีในผืนแผ่นดินไทย ดังนั้นคัมภีร์นาฏยศาสตร์น่าจะเป็นหลักคิดในการอธิบายท่าฟ้อนรำต่าง ๆ ในโขนละครของไทย ปรัชญาตามคติความเชื่อของพราหมณ์ฮินดู ได้แฝงอยู่ในโศลกต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยจะได้พยายามยกตัวอย่าง ดังนี้

จากวิษยานุกรมติกา (สารบัญเรื่อง) ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ผู้อ่านจะเห็นหัวข้อเรื่องต่าง ๆ ของ ภรตมุนี ประพันธ์เป็นโคลงภาษาสันสกฤต และได้รับการแปลเป็นภาษาไทยทั้งหมด 1083 โศลกด้วยกัน ดังที่ท่านภรตมุนี ได้เริ่มรจนาไว้ในอัธยายที่ 1 โศลกที่ 1 ความว่า

1. ข้าพเจ้า (ภรตมุนี) ขอน้อมเกล้านบเทพทั้งสองพระองค์ คือพระพรหมและพระอิศวร จะกล่าวถึงนาฏยศาสตร์ (ตำรารำ) ซึ่งพระพรหมได้นำมาแล้ว

ในจุดเริ่มต้นนี้ พระภรตมุนีได้ไหว้ครูเทพเจ้า 2 พระองค์คือ พระพรหมและพระอิศวร และได้ยืนยันว่า พระพรหมเป็นผู้นำศาสตร์ที่เรียกว่า นาฏยเวทเข้ามา ดังที่ผู้วิจัยจะได้นำโศลกบางตอน มาเสนอไว้ในที่นี้พอเป็นสังเขป

4 นาฏยเวท คือพระเวทเกี่ยวกับการรำ รู้กันทั่วไปว่าเป็นพระเวท ส่วนหนึ่งจากคัมภีร์พระเวทที่พระเป็นเจ้าได้ตรัสไว้นี้ อุบัติขึ้นมาได้อย่างไร และอุบัติขึ้นมาได้เพราะการกระทำของใคร

12 นาฏยเวทนี้ ไม่ใช่เป็นพระเวท เพราะพระเวทนั้น คนเกิดในกำเนิดศูทรสดับฟังไม่ได้ เพราะฉะนั้นขอพระองค์ทรงทำเวทขึ้นอีกเวทหนึ่ง นับเป็นเวทที่ห้าคนทุกวรรณะจะได้สดับฟังได้

เมื่อได้อรรถาธิบายความเป็นมาของ นาฏยเวทแล้ว จึงได้เกิดการเรียนการสอนขึ้น ในหมู่เทวดา เห็นได้จากโศลกที่ 19 ดังนี้

19 พระพรหมครั้นสร้างนาฏยเวทขึ้นแล้ว จึงพูดกับพระอินทร์ว่า ประวัติศาสตร์ (นาฏยศาสตร์) ข้าพเจ้าได้สร้างขึ้นแล้ว ขอให้พวกท่านใช้กันในหมู่เทวดาทั้งหลาย

สำหรับผู้ที่เรียนนาฏยเวท ต้องมีคุณสมบัติตามโศลกที่ 20 และ 21 ดังนี้

20 ผู้ใด ฉลาด (คือสามารถเรียนและจำการสอนได้) แตกฉาน (คือสามารถพินิจพิจารณาขบปัญหาแตกและตัดสินปัญหาด้วยตนเองได้) องอาจกล้าหาญ (คือไม่สะทกสะท้านในที่ประชุม) ร่างกายมีความสามารถ (คือร่างกายสามารถทำได้ตามบทบาทของการแสดงละคอน) ผู้นั้นจึงเรียนรู้นาฏยศาสตร์ได้ สำหรับตัวท่าน (มีครบทุกอย่างแล้ว) สามารถเรียนพระเวท (นาฏยศาสตร์) ได้จบ

21 ท้าวศักระ (พระอินทร์) ได้ฟังคำที่พระพรหมนำมาบอกแล้ว ยกมือไหว้อย่างนอบน้อม กล่าวตอบพระพรหม

ตามโศลก 20-21 ทำให้ผู้ที่จะสมัครเรียนนาฏยเวทต้องฉลาดมีความสามารถและมีความพร้อมในการเรียนสูงทำให้มีคำถามว่า เมื่อเป็นดังนั้น ผู้ได้รับการถ่ายทอดควรจะเป็นใคร คำตอบของพระพรหมตามโศลกที่ 24-25 ดังนี้

24 พระพรหม ฟังคำของพระอินทร์แล้ว หันมาพูดกับข้าพเจ้า (ภรตมุนี) ว่าท่านมี บุตรตั้ง 100 คน ท่านต้องให้บุตรเหล่านั้นใช้นาฏยศาสตร์ซิ ท่านผู้ไม่มีบาป

25 ข้าพเจ้า (ภรตมุนี) ถูกบังคับเช่นนี้แล้ว จึงเรียนรู้นาฏยเวทจากพระพรหม แล้วจึงฝึกสอนบุตรทั้งหลาย ให้ใช้นาฏยเวท คือให้แสดงการฟ้อนรำ (เล่นละคอน) โดยวิธีที่ถูกต้อง

ในโศลกที่ ๒๕ นี้มีคำว่า “โดยวิธีที่ถูกต้อง” ถือว่าเป็นปรัชญาที่เหมาะสมสำหรับใช้ในการเรียนการสอน นั่นคือ การเรียนการสอนตามความถนัดของผู้รับการถ่ายทอดแต่ละบุคคล จึงเป็นไปตามโศลกที่ 40-41 ซึ่งไม่ต่างกับทฤษฎีการสอนในยุคปัจจุบัน ทั้ง ๆ ที่ตำนานนี้เกิดมากว่า 2000 ปี

40 จึงฝึกสอนบุตร 100 คนให้แสดงการฟ้อนรำ แบ่งแยกไปตามภูมิ (พื้นเพ) ของผู้แสดง ใครมีภูมิในการกระทำใด ก็ฝึกสอนให้แสดงในการกระทำนั้นตามควรแก่ฐานานุรูป (เช่น ใครมีท่าทีเป็นตัวพระหรือตัวนาง ตัวยักษ์ หรือตัวเทวดา ก็ให้ฝึกหัดตามภูมินั้น ๆ ของเขา)

41 ดูกรพราหมณ์ทั้งหลาย ส่วนวิธีการแสดง (ปฺรโยค) ข้าพเจ้าได้รวบรวมไว้แล้วได้ฝึกสอนเขา ให้รู้จักพูดเป็น (ภาคติวฺฤติ) ให้รู้จักนึกคิดทำใจให้เหมือนตัวจริงในเรื่อง (สาตฺตฺวิกวฺฤติ) และให้รู้จักทำกิริยาท่าทาง (อารภฏิวฺฤติ)

นอกจากบอกวิธีสอนแล้ว ลีลาทั้งหลายที่นาฏยศิลป์ชั้นสูงจะต้องได้รับการขัดเกลาให้สวยงาม น่ารักนั้น มีอรรถาธิบายปรากฏอยู่ในโศลก ที่ 42-43

42 ข้าพเจ้าได้รับความรู้จากพระพรหมแล้ว เล่าเรียนจดจำนาฏยศาสตร์ได้แล้ว จึงกราบไหว้ขอบพระคุณ ต่อมา พระพรหมผู้เป็นพระอาจารย์ของเทวดาทั้งหลาย ได้พูดกับข้าพเจ้า ให้ข้าพเจ้าฝึกสอนวิธีการที่ทำให้เกิดไกศิกีคือ ความงามน่ารัก

43 ข้าแต่พรหมผู้เป็นพราหมณ์ชั้นสูงสุด ขอท่านโปรดบอกเนื้อแท้ของวิธีการที่ทำให้เกิดความงามน่ารักอันทนทานนั้น พระพรหมได้สอนข้าพเจ้าอย่างนี้แล้ว ข้าพเจ้าก็ได้ทำตาม

การกระทำกิริยาให้เกิดความงามคือ การแสดงอารมณ์และความรู้สึกของตัวละคร ซึ่งเป็นเรื่องสำคัญ ที่จะต้องแสดงให้ปรากฏและถือว่า เป็นปรัชญาเนื้อแท้ของการละครดังปรากฏในโศลกที่ 44 ว่า

> 44 ข้าแต่พระองค์ผู้มีชื่อเสียงอันยิ่งใหญ่ ขอพระองค์ได้โปรดประทานเนื้อแท้ของวิธีการที่ทำให้เกิดความงามน่ารักไว้สำหรับใช้ปฏิบัติต่อไป วิธีการที่ทำให้เกิดความงามน่ารักนี้ ได้แก่ตัว รส, ภาวะ และกิริยา อันประกอบด้วย นฤตยะ (รำแม่ท่า) และอังคหาระ (รำชุด)

จากโศลกที่ 44 เห็นได้ว่า การร่ายรำให้เกิดความงามน่ารักนั้น ต้องมีองค์ประกอบสำคัญที่เรียกว่า รส ภาวะ และกิริยาแบ่งออกเป็นรำแม่ท่า และรำชุดซึ่งถือว่าเป็นหัวใจของการแสดง

พระนามพระอิศวรเริ่มปรากฏในอัธยายที่ 1 และทรงมีบทบาทในการถ่ายทอดลีลาที่ทำให้เกิดลีลาของความงาม ความน่ารัก ความนุ่มนวลอ่อนช้อย ในโศลกที่ 45 ดังนี้

> 45 พระอิศวรผู้มีชื่อเสียงอันยิ่งใหญ่ ได้ฟ้อนรำให้ข้าพเจ้าดูถึงไกศิกี คือวิธีการที่ทำให้เกิดความงามน่ารัก ศลักษณะ คือความนุ่มนวลอ่อนช้อย และไนปัถยะ คือประดับประดาแต่งตัว อันทำให้เกิดรส คือศฤงคาระ ความรู้สึกรัก

จากโศลกที่ 45 เห็นได้ว่าพระอิศวรทรงแสดงการฟ้อนรำให้ภรตมุนีชม อันประกอบด้วย ไกศิกี ศลักษณะ ไนปัตยะ ศฤงคาระ ซึ่งเป็นวิธีการฟ้อนรำที่ถูกต้องตามแบบแผน ดังนั้นเมื่อผู้ใดก็ตามที่ศึกษาวิชานาฏยศิลป์จะต้องรำลึกว่าศิลปะด้านนี้ได้รับการสืบทอดมาจากพระเป็นเจ้า และเป้าหมายสูงสุดคือ การฟ้อนรำเพื่อบูชาเทพที่มีความเกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์ ตามคติความเชื่อเดิมว่าการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ เป็นการบูชาเทพ ดังนั้น จึงตรงกับโศลกที่ 54 ที่กล่าวว่า

> 54 มันเป็นคราวสำคัญที่จะแนะนำถึงการลงมือแสดงละคอนปรากฏขึ้นแล้ว มันเป็นคราวที่จะต้องบูชาพระอินทร์ผู้เป็นธงชัย

55 บัดนี้ พระเวทนี้ใช้ชื่อว่า นาฏยเวท ในที่นี้ ต่อไปเมื่อเทวดาและอสูรตายแล้ว จะต้องใช้นาฏยเวทนี้เพื่อบูชาพระอินทร์ผู้เป็นธงชัย

ส่วนประโยชน์ของการแสดงละครนั้น ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ อธิบายไว้ใน โศลกที่ 113-114-115 ดังนี้

113 การแสดงละคอน อาศัยการกระทำของคนชั้นสูง ชั้นกลาง ชั้นต่ำ ทำให้การแนะนำสิ่งที่เป็นประโยชน์เกิดขึ้น ทำให้เกิดความมั่นคงหนักแน่น สนุกสนาน และความสุขเป็นต้น

(การแสดงละคอนนั้น จะทำให้เกิดการแนะนำทั่วไปใน รส ภาวะ และกรรมทั้งปวง ในโลก)

114 การแสดงละคอนนั้น จะทำให้ผู้บำเพ็ญตบะสิ้นสุดความเดือดร้อนด้วยความทุกข์ ความเดือดร้อนด้วยความเหน็ดเหนื่อย และความเดือดร้อนด้วยความเศร้าโศก

115 การแสดงละคอนนั้น ทำให้เจริญธรรม เจริญยศ เจริญอายุ เจริญประโยชน์ เกื้อกูล และเจริญปัญญา เป็นการทำให้เกิดการแนะนำประชาชนชาวโลก

ส่วนปรัชญาและวัตถุประสงค์ของการแสดงละคอนฟ้อนรำตามลัทธิเทวนิยม บอกไว้ตามโศลก 118-119 และ 125-126

118 การแสดงละคอน เป็นการแสดงประวัติ ความเป็นไปของเทวดา อสูร พระราชา กฎุมพี พรหมฤษี อันทุกคนควรรู้

119 สภาพของโลกที่ประกอบด้วยสุขและทุกข์นี้ ถูกแสดงออกด้วยอวัยวะ เป็นต้น ท่านเรียกว่า การแสดงละคอน หรือนาฏยะ

เมื่อได้ตำรานาฏยศาสตร์ ซึ่งประกอบด้วย ปรัชญา วัตถุประสงค์ วิธีการเรียนการสอนแล้ว ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ยังประกอบด้วย อัธยายต่าง ๆ ดังนี้

อัธยายที่ 4 ลักษณะการฟ้อนรำ

พระพรหมแสดงการฟ้อนรำถวายพระอิศวรและพระอิศวร โปรดให้เทพเจ้าตัณฑุฟ้อนรำให้เหล่าเทวดาได้ดู ดังโศลกที่ 30 และ 34 และโศลกที่ 56-57 ดังนี้

34 ข้าพเจ้า (เทพตัณฑุ) จะกล่าวถึงกำหนดกฎเกณฑ์การเคลื่อนไหวมือและเท้าของกรณะเหล่านั้น ซึ่งทั้งหมดมี 108 กรณะ กรณะแรกคือ ตละปุษปะ (ท่าดอกงาตูม) ต่อไปคือ พลิโตรุ (ท่าย้ายต้นขา)

56 ข้าพเจ้า (เทพตัณฑุ) จะพรรณนาถึงกำหนดการเคลื่อนเข้ารบกัน ในการรบ ในการต่อย ในการเดินวนเวียน และในมรรยาทแห่งการเดิน ในการแสดงละคอน

57 ในวิธีนั้น ๆ อาจารย์ถึงสอนตามความสามารถของผู้แสดงละคอนโดยมาก ในการรำแม่ท่า มือซ้ายเขาเอาไว้ที่อก

อัธยายที่ 5 วิธีการโหมโรง

พระภรตมุนีได้จารึกไว้ตามตัวอย่าง โศลกที่ 6 และ 22 ดังนี้

6 ดูกรท่านผู้เจริญใหญ่ยิ่งทั้งหลาย ข้าพเจ้าจะบอกเรื่องการโหมโรง ท่านจงรู้ไว้ คือ จังหวะส่วนใหญ่ จังหวะส่วนย่อย และการเปลี่ยนจังหวะดนตรี

(ต่อไปนี้ ข้าพเจ้า (ภรต) จะกล่าวถึงการกระทำอุตถาปนะวิธี)

22 เพราะเหตุที่จะต้องกล่าวคำสวัสดิมงคล ในการโหมโรงนี้ก่อนเป็นเบื้องต้น การกระทำนี้จึงเรียกว่าอุตถาปนะวิธี (เปิดฉาก)

เมื่อเริ่มต้นโหมโรงแล้ว มารยาทของการแสดงพระภรตมุนีได้บอกไว้ครบถ้วน คือ โศลกที่ 177

177 อาศัยเรื่องของเทวดา ต้องสรรเสริญในเรื่องของเทวดา อาศัยเรื่องของมนุษย์ต้องสรรเสริญในเรื่องของมนุษย์ เรื่องของเทวดาหรือเรื่องของมนุษย์ ก็ต้องสรรเสริญในเรื่องของเทวดาหรือเรื่องของมนุษย์ (ในการแสดงละคอนมีเทวดาอยู่ข้างหนึ่ง เทวดากับมนุษย์รวมกันอีกข้างหนึ่ง ต้องสรรเสริญเป็นราย ๆ ไป เมื่อเทวดากับมนุษย์รวมกันต้องสรรเสริญเทวดากับมนุษย์ไปพร้อมกัน)

อัธยายที่ 6 เรื่องของรส

พระภรตมุนีได้อธิบายความรู้ เรื่องรสในนาฏยศาสตร์ไว้ในโศลกที่ 16 ความว่า 16 ความรู้ว่าสิ่งที่เรียกว่า รส ในนาฏยศาสตร์มี 8 อย่างคือ 1 ศฤงคาระรส (รสคือเหตุให้เกิดความรัก) 2 หาสยะรส (รสคือเหตุให้เกิดการหัวเราะ) 3 กรุณารส (รสคือความกรุณา) 4 เราทระรส (รสคือความดุร้าย) 5 วีระรส (รสคือความกล้า) 6 ภยานกะรส (รสคือความกลัว) 7 พีภัตสะรส (รสคือความเบื่อ) 8 อัทภุตะรส (รสคือความอัศจรรย์ใจ)

อัธยายที่ 7 เป็นอัธยายสุดท้ายในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ว่าด้วยเรื่องของภาวะทั้งหลาย แบ่งออกเป็น

วิภาวะ	หมายถึง	สิ่งที่ถูกทำให้ปรากฏขึ้น
อนุภาวะ	หมายถึง	การทำท่าทาง
ภาวเภทา	หมายถึง	ประเภทของภาวะ
สถานิยะ	หมายถึง	ตัวการประจำ

เมื่อละครมีความพร้อมหมดสิ้น สิ่งสุดท้ายและดูจะยิ่งใหญ่คือการแสดงภาวะ ซึ่งแปลว่า กริยาหรือการกระทำ ซึ่งผู้แสดงจะต้องแสดงให้ปรากฏออกมาให้ได้ ดังโศลกที่ 3 และ 4 ดังนี้

3 อันใดอยู่ภายในใจของกวี อันจะต้องให้ปรากฏออกมาโดยการแสดงด้วยคำพูด อวัยวะ สีหน้า และตัวเดิมในเนื้อเรื่อง อันนั้นท่านเรียกว่า ภาวะ

4 อันใดยังรสเหล่านี้ให้ปรากฏ เนื่องด้วยการแสดงต่าง ๆ เพราะฉะนั้นอันนี้ผู้แสดงละคอนพึงทราบเถิดว่าเป็นภาวะ

โศลกต่อไปนี้จะอธิบายความแตกต่างของการแสดงโขนละครได้โดยแยกแยะตามประเภท ดังตัวอย่างของโศลกที่ 22 และ 62

22 ความโศกนี้ มีในนิสัยผู้หญิงและบุรุษชั้นต่ำ เนื่องมาจากความวิบัติ ความโศกนี้ถ้าเกิดแก่คนชั้นสูง และคนชั้นกลาง เขาจะอดกลั้นไว้ในใจ แต่ถ้าเกิดแก่คนชั้นต่ำ เขาจะร้องไห้ออกมา

62 ผู้มีสันดานชั้นสูง เมาแล้วนอน ผู้มีนิสัยชั้นกลาง เมาแล้วหัวเราะ และร้องเพลง ผู้มีนิสัยต่ำ เมาแล้วพูดคำหยาบ บางทีก็ร้องไห้

อัธยายที่ 8 ในนาฏยศาสตร์ของพระภรตมุนี ที่ชื่อว่า ภาวะวิกัลป (กำหนดว่าด้วยภาวะ) ได้ชี้ให้เห็นสิ่งที่ผู้แสดงละครจะต้องแสดงออก บางทีเรียกว่า “เสวยอารมณ์” ให้เต็มที่ ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้อธิบายว่า

> .....ปราชญ์ผู้คิดค้นหามูลเหตุแห่งการฟ้อนรำ จึงลงความเห็นเป็นยุติว่า **การฟ้อนรำนี้มูลรากเกิดแต่วิสัยสัตว์เมื่อเวทนา เสวยอารมณ์** จะเป็นสุขเวทนาก็ตาม หรือทุกขเวทนาก็ตาม ถ้าเสวยอารมณ์แรงกล้าไม่กลั้นไว้ได้ ก็แล่นออกมาเป็นกิริยาให้ปรากฏ... กิริยาอันเกิดแต่เวทนาเสวยอารมณ์นี้นับเป็นชั้นต้นแห่งการฟ้อนรำ……(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546-12)

การเสวยอารมณ์หรือการแสดงภาวะนั้น ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ท่านได้คำว่ารส และอธิบายดังตัวอย่างตามโศลกที่ 183, 187 และ 188 ดังนี้

183 จริงอยู่การแสดงละคอนไม่ใช่เกิดในรสเดียว ไม่ใช่ภาวะเดียว ไม่ใช่วิธี (แบบ) เดียว จะต้องพยายามประยุกต์ ในการคลุกเคล้าผสมกันให้แปลก ๆ จึงจะน่าดู น่าชม

187 สถายีภาวะ สาตวิกะภาวะ และ วยภิจารีภาวะ ประกอบด้วยความหมายของภาวะต่าง ๆ จริงอยู่ รสทั้งหลายผู้รู้นาฏยศาสตร์พึงทำในการแสดงละคอน เหมือนดอกไม้ที่เรียงรายอยู่ในที่ต่าง ๆ เก็บมาร้อยเป็นพวงมาลัยฉะนั้น

188 ที่ตั้งต่าง ๆ แห่งรสและภาวะทั้งหลายในการแสดงละคอนนี้ ผู้รู้จดจำไว้ได้อย่างนี้ ผู้ใดรู้จักรสและภาวะทั้งหลายเหล่านี้เป็นอย่างดีแล้ว ผู้นั้นพึงถึงซึ่งความสัมฤทธิ์ (สมตามความปรารถนาทุกประการ)

ในหนังสือคัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์ฉบับภาษาสันสกฤต อักษรเทวนาครี นี้ ได้มีการนำเอาภาพถ่ายแสดง**ท่ารำ** หรือ**กรณะ** จากภาพแกะ จำหลักที่เสาศิลาใน**โคปุระ** ด้านตะวันออก ทางเข้ามหาวิหาร**ศิวนาฏราช** ที่จิทัมพรัม ใต้เมืองมัทราช มาตีพิมพ์ไว้ด้วย แต่ไม่ครบถ้วนทุกท่า และนายธนิต อยู่โพธิ์ ได้ให้นายสนิท ดิษฐพันธุ์ ช่างศิลปเอก ให้เขียนเลียนท่าจากภาพถ่ายของภาพปั้นเพิ่มเติมจนครบ 108 ท่า หรือ 108 กรณะ ถึงแม้ว่าท่ารำต่าง ๆ จะไม่เหมือนกับท่ารำนาฏยศิลป์ไทย แต่ต้นเหตุแห่งการเกิดตำนานฟ้อนรำและการสืบทอดท่ารำล้วนเป็นความเชื่อที่ฝังอยู่ในหมู่นาฏยศิลปิน โดยเฉพาะวิธีการแสดงออกด้านอารมณ์ บุคลิกลักษณะของตัวแสดง แต่ละประเภทล้วนกล่าวไว้ในคัมภีร์ และตรงกับลักษณะการแสดงโขนของไทยทุกประการ

3. **ปรัชญาของสังคมไทยที่เกี่ยวข้องกับการออกลีลาท่ารำตามแบบแผนโขนตัวพระ**

นอกจากการประดิษฐ์ลีลาท่ารำของโขนตัวพระให้เป็นไปตามแนวคิดของพุทธศาสนาดังที่กล่าวไว้ข้างต้นแล้ว แนวคิดหรือปรัชญาของสังคมไทยที่ยึดถือปฏิบัติสืบทอดกันมาช้านานและไม่สามารถสืบค้นว่าผู้ใดเป็นผู้บัญญัติระเบียบวิธีไว้แต่ก็เป็นที่ยอมรับของคนในสังคมมาตั้งแต่อดีตกาลว่า การประพฤติปฏิบัติตนอย่างไรจึงจะเรียกว่า คนดี การกระทำที่ดี สิ่งเหล่านี้ได้รับการหล่อหลอมรวมกันเรียกว่า วัฒนธรรม ดังคำอธิบายของพระยาอนุมานราชธน กล่าวว่า

.....ความหมายของวัฒนธรรมตามพระราชบัญญัติวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2485 หมายถึง ลักษณะที่แสดงความเจริญงอกงาม ความเป็นระเบียบเรียบร้อย ความกลมเกลียวก้าวหน้าของชาติและศีลธรรมอันดีของประชาชน ตามความหมายทางมานุษยวิทยา หมายถึงความเชื่อ ความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ในส่วนรวมที่แสดงออกมาในรูปของภาษา ความเชื่อระเบียบประเพณีอย่างเดียวกัน

> วัฒนธรรมจำแนกเป็น 2 อย่างคือ วัฒนธรรมอัตนัย เป็นเรื่องของจิตใจ วัฒนธรรมปรนัย คือผลิตผลจากวิถีชีวิตของใจแสดงออกมาเป็นพฤติกรรม... (รวมสาระบทความ, 2536 - 268)

จากคำอธิบายเรื่องวัฒนธรรมทำให้ทราบว่าวัฒนธรรมคือข้อตกลงร่วมกันของคนในสังคม หรือถ้าไม่ใช่ข้อตกลงก็เป็นเรื่องของจิตใจในส่วนที่ยอมรับโดยปริยาย เช่น คนไทยไม่ชอบให้ผู้อ่อนวัยกว่าจับศีรษะขณะที่ชาวตะวันตกไม่ถือสาในข้อนี้ นี่คือความรู้สึกที่ออกมาจากจิตใจของคนไทยทุกคนและมีแนวคิดเหมือนกัน

เมื่อการแสดงนาฏยศิลป์โขนเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทย และผู้สร้างสรรค์ศิลปะการแสดงโขนก็คือชนชั้นผู้ดีผู้รักษาวัฒนธรรมประเพณีไทยอย่างเคร่งครัด ดังนั้นความรู้สึกนึกคิดที่หล่อหลอมเป็นความดีงามในสังคมไทยจะต้องถ่ายทอดมาสู่ขนบของการแสดงโขนด้วยอย่างไม่ต้องสงสัย ซึ่งจะแบ่งระเบียบวิธีของวัฒนธรรมไทยที่สังคมยอมรับและมีส่วนเกี่ยวข้องกับการออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระดังนี้

3.1 **วัฒนธรรมเกี่ยวกับการแสดงความเคารพ** เห็นได้จากการรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เช่น เพลงหน้าพาทย์ตระบรรทมไพร ตระบองกัน พระรามจะพนมมือแสดงความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์คือเทพผู้ประทานสรรพวิทยาการ นอกจากนั้นพระรามยังแสดงความเคารพต่อผู้อาวุโส เช่น พระชนกชนนี ฤาษี โดยการพนมมือไหว้ตามประเพณีไทยทุกครั้ง

ลักษณะการไหว้ของพระรามตามแบบแผนโขนตัวพระจะพนมมือไหว้ตรง ๆ กับแผงอก ไม่ต้องไหว้เบี่ยงซ้ายเบี่ยงขวาหรือกล่อมหน้าไปมาจนดูแพรวพรายไปทั้งตัว เนื่องจากพระรามโขนใช้ผู้ชายแสดง จึงต้องคงลักษณะของผู้ชายไว้ด้วยท่วงท่าสง่างาม แข็งแรง แต่มีความนิ่มนวลแฝงอยู่ในที

3.2 **วัฒนธรรมเกี่ยวกับการดำรงชีวิตประจำวัน** คือการแสดงออกด้วยกิริยาอาการที่เป็นปกติวิสัยของคนในสังคมไทยทั่วไป แบ่งหัวข้อได้ดังนี้

3.2.1 **การยืน เดิน นั่ง นอน** เนื่องจากพระรามมีสัญชาติเป็นกษัตริย์และผู้แสดงโขนคือศิลปินชายในราชสำนัก ดังนั้น กิริยาอาการต้องเป็นไปตามสัญชาติเดิมและอยู่ในกรอบของวัฒนธรรมไทย เช่น การยืน ต้องยืดตัวตรงอกผายไหล่ผึ่ง การเดินจะเดินช้า ๆ ก้าวเท้าเบา ๆ ตรงไปข้างหน้าโดยไม่ต้องยักเยื้องกรีดกราย การนั่งจะนั่งพับเพียบแบะเข่าออกตามลักษณะของผู้ชายไทย ส่วนการนอนจะเอนกายเท้าแขนเพียงเล็กน้อย ลักษณะการนอนแม้จะไม่เป็นไปตามธรรมชาติ เนื่องจากโขนมีข้อจำกัดเรื่องเครื่องแต่งกายจึงไม่ต้องล้มตัวลงไปนอนจริง ๆ ขณะเดียวกันพระโขนจะไม่ปล่อยมือไปตามสบาย หากแต่ต้องตึงปลายนิ้วไว้ตลอดเวลาขณะทำท่านอนหลับ

3.2.2 **การพูด** วัฒนธรรมด้านการพูดหรือสนทนาของพระรามนอกจากจะใช้คำราชาศัพท์ที่สุภาพและเหมาะสมกับสถานะแล้ว พระรามต้องใช้คำพูด (คำพากย์โขน) ด้วยถ้อยคำที่แสดงถึงอารมณ์ภายในอย่างที่เรียกว่า “สำเนียงส่อภาษา กิริยาส่อสกุล” กล่าวคือ

- เสียงของพระราม (ผู้พากย์) จะต้องไม่ห้าว ไม่ตะเบ็ง ไม่กระด้างเกินไป พระรามโขนจึงต้องออกท่ารำให้สุภาพนุ่มนวลแต่ก็ต้องเป็นลักษณะของผู้ชายเพื่อรำตามเสียงพากย์ของผู้ชายด้วย
- เสียงที่แสดงอารมณ์ต่าง ๆ ขณะพูด เช่น พูดด้วยความโกรธ พูดด้วยความเสียใจ พระรามจะไม่แสดงกิริยาอาการตามอารมณ์จนเกินไป เนื่องจากพระรามเป็นกษัตริย์ผู้ได้รับการอบรมมารยาทด้านการใช้ภาษามาอย่างเข้มงวดแล้ว ท่ารำของพระรามจึงต้องเป็นท่าที่แสดงถึงการรู้จักระงับอารมณ์ต่าง ๆ ได้ นั่นคือท่าทางที่เรียบง่าย ไม่ต้องทำมือออกท่าทางประกอบคำพูดมากนัก ขณะพูดไม่ต้องทำสีหน้าหรือสอดส่ายสายตากับคู่สนทนา หากแต่วางสีหน้าเรียบเฉยเพื่อแสดงให้เห็นว่าเป็นผู้เก็บกักอารมณ์ต่าง ๆ ได้และเพื่อให้เป็นไปตามรูปแบบเดิมที่เคยสวมศีรษะหุ่นหน้าตัวพระมาก่อน

3.2.3 **การแต่งกาย** ตามขนบธรรมเนียมประเพณีไทยเมื่อกษัตริย์จะประกอบพิธีกรรมในงานมงคลต่าง ๆ พระองค์จะต้องกระทำพิธีลงสรงทรงเครื่องเหมือนกับการชำระสิ่งมัวหมองให้หมดไปจากร่างกายเสียก่อน และฉลองพระองค์ด้วยเสื้อผ้าอาภรณ์ใหม่ทั้งหมด พระรามโขนก็เช่นเดียวกัน ก่อนจะกระทำสิ่งอันเป็นมงคล เช่น การยกทัพ จะต้องมีบทบรรยายถึงการอาบน้ำและการแต่งกาย ซึ่งเครื่องแต่งกายทุกชิ้นล้วนเลียนแบบมาจากเครื่องทรงของกษัตริย์อันประกอบด้วยพัสตราภรณ์สวยงาม มีความรัดกุม ไม่เปิดเผยสิ่งอันพึงสงวนต่อสาธารณชน มองดูแล้วสุภาพเรียบร้อย เมื่ออยู่ในเหตุการณ์ใดคงต้องแต่งกายชุดเดิมอยู่เช่นนั้น เช่น การนอน การอาบน้ำ เนื่องจากเครื่องแต่งกายโขนไม่สะดวกที่จะเปลี่ยนไปตามบทบรรยายเพียงแต่ผู้จัดการแสดงคงรักษาขนบของการแต่งกายให้ครบถ้วนตามแบบแผนโบราณ เช่น กำไลแผง กำไลเท้าควรใช้เครื่องเงินหรือกะไหล่ พร้อมทั้งมีปะวะหล่ำแหวนรอบครบชุด ไม่ควรใช้ผ้าสีแดงปักดิ้นเลื่อมทำเครื่องประดับข้อมือ ข้อเท้า ส่วนชายแครงทั้งสองข้างถ้าเป็นไปได้ควรใช้แบบเชิงหยัก และมีสุวรรณกันถอบซึ่งทำด้วยเครื่องทองชุบห้อยลงมาจากด้านในของหัวเข็มขัด แต่ปัจจุบันเครื่องแต่งกายชิ้นนี้สูญไป คงมีเพียงผ้าต่วนปักดิ้นติดไว้กับผ้าชายไหวเป็นชิ้นเดียวกันจนคนดูโขนปัจจุบันไม่รู้จักว่าสุวรรณกันถอบที่แท้จริงเป็นอย่างไร ทำให้ภูมิปัญญาไทยด้านพัสตราภรณ์ ส่วนนี้ต้องสูญหายไปอย่างน่าเสียดาย

เครื่องแต่งกายโขนตัวพระอีกชิ้นหนึ่งที่ทำท่าว่าจะสูญหายไป คือ เกราะรัดอกของพระรามเมื่อออกทำสงคราม ทำด้วยผ้าต่วนปักดิ้นพันรอบตัวทับเสื้ออีกชั้นหนึ่ง ปัจจุบันอาจเห็นว่าไม่สะดวกในการจัดแต่งซ้ำซ้อนจึงตัดส่วนนี้ไป

ท่ารำก่อนเข้าปะทะอาวุธกับยักษ์ แต่เดิมพระรามจะต้องทำท่าจัดแต่งภูษาให้กระชับ คือใช้ฝ่ามือทีละข้างจับผ้ารัดสะเอวด้านหลังของตนเอง แต่เมื่อผู้แสดงลิเกนำท่ารำเช่นนี้ไปใช้ผู้แสดงโขนจึงตัดท่ารำนี้ออกไป อาจหมายว่าจะไม่ให้เหมือนกับลิเกก็เป็นได้ ปัจจุบันนี้หาผู้ที่ออกท่ารำแต่งภูษาแทบไม่มีแล้ว น่าจะมีการอนุรักษ์ไว้เพราะเป็นภูมิปัญญาของโขนมาแต่โบราณ

การปฏิบัติตนตามวัฒนธรรมไทยของโขนเป็นขนบสืบทอดมาและเป็นสิ่งที่จะแยกจากกันมิได้ เพราะศิลปะไทยกับวัฒนธรรมไทยเป็นของคู่กันมาตั้งแต่โบราณกาลอันแสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองอย่างน่าภาคภูมิใจ

4. **ปรัชญาของนักปราชญ์ที่เกี่ยวข้องกับการออกลีลาท่ารำตามแบบแผนโขนตัวพระ**

นักคิดทางซีกโลกตะวันตกได้กล่าวถึงศิลปะแขนงต่าง ๆ ไว้เป็นจำนวนมาก แบ่งหัวข้อได้ดังนี้

4.1 **ทฤษฎีศิลปะทั่วไป** ดังที่ทราบกันดีแล้วว่าจุดมุ่งหมายในการสร้างสรรค์ศิลปะนั้นมีแนวคิดตรงกันคือเรื่องของความงาม ดังที่ J.D.Kaplan ได้แปลทฤษฎีของเพลโต (Plato) อธิบายว่า

> …ศิลปะคือการเลียนแบบธรรมชาติ และเป็นการทำซ้ำกับลักษณะของสิ่งที่มีอยู่แล้ว…(J.D.Kaplan, 1980-372)

จากคำกล่าวข้างต้นเห็นได้ว่ามีส่วนเกี่ยวข้องกับศิลปะสาขาโขนตัวพระมิใช่น้อย ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

1. การออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระก็คือการออกท่าทางตามธรรมชาติของผู้ชาย ถ้าดูภายนอกจะเห็นลักษณะของกษัตริย์ชาตินักรบ ถ้าดูจากภายในจะเห็นลักษณะของผู้มีคุณธรรมตามหลักของพุทธศาสนา ดังนั้น การออกท่ารำของพระรามโขนจะต้องทำท่าให้ดูเป็นธรรมชาติมากที่สุด นั่นคือลักษณะการรำแบบผู้ชายที่มีความสุขุม ความสงบ ความเยือกเย็น รวมทั้งกิริยามารยาทสุภาพนิ่มนวลซึ่งมิใช่ความอ่อนแอ ความหวาดกลัว ความยอมแพ้ หากแต่เป็นผู้ชายที่เชื่อมั่นตนเอง ภาคภูมิ น่าศรัทธาเคารพ ซึ่งผู้แสดงบทพระรามโขนจะต้องยึดหลักความสอดคล้องกับธรรมชาติให้มากที่สุด

2. ศิลปะเป็นการทำซ้ำกับลักษณะสิ่งที่มีอยู่แล้วได้แก่ กิริยาท่าทางของมนุษย์ก็คือธรรมชาติที่บ่งบอกให้ทุกคนในโลกนี้มีความเข้าใจตรงกัน เช่น ท่าเดินของพระรามโขนจะเดินแบบผู้ชาย คือ เดินตัวตรงไม่อ่อนไหวไปมา ท่านั่งของพระรามโขนจะนั่งตัวตรง มีความสง่า ภูมิฐาน ส่วนการแสดงออกด้วยมือเพื่อสื่อความหมายก็เป็นท่าที่มีอยู่แล้วในธรรมชาติทั้งสิ้น ได้แก่ ท่าเรียกให้เข้ามา ท่าโบกมือให้ออกไป ท่าเช็ดน้ำตา ฯลฯ การออกท่ารำของโขนตัวพระก็คือการทำซ้ำกับสิ่งที่มีอยู่แล้วตามธรรมชาตินั่นเอง เพียงแต่ได้รับการปรุงแต่งตามรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยสาขาหนึ่งเท่านั้น

นอกจากแนวคิดของ เพลโตจะกล่าวถึงศิลปะที่เลียนแบบมาจากธรรมชาติแล้ว แนวคิดของ อริสโตเติล (Aristotle) นักปราชญ์ชาวกรีกอีกผู้หนึ่งซึ่งเป็นศิษย์ของ เพลโต ก็ได้ให้ความหมายของศิลปะ ซึ่ง Aesthetics อธิบายถอดความมาดังนี้

> ...ศิลปินอาจเลียนแบบรูปทรง (Form) ที่เป็นกลางทั่ว ๆ ไป เพื่อแสดงแก่นสารที่มีอยู่ในสิ่งต่าง ๆ มากกว่าจะเลียนแบบลักษณะเฉพาะทางกายภาพของสิ่งนั้น..... (Aesthetics,1980-156)

คำกล่าวข้างต้นสามารถวิเคราะห์ว่ามีส่วนเกี่ยวข้องกับการออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระได้ดังนี้

1. การใช้ท่ารำต้องคำนึงถึงรูปทรงที่เป็นกลางทั่วๆไปนั่นคือรูปทรงที่เป็นสากลและสามารถมองดูได้ด้วยตาเปล่า เช่น ตัวพระโขนตั้งท่ารำ สอดสร้อยมาลา เราจะมองเห็นรูปทรงที่มีช่องกว้าง ช่องแคบ ของสรีระส่วนต่าง ๆ ในร่างกาย ได้แก่แขนขามือตั้งวงบนย่อมมีส่วนกว้างกว่าแขนซ้ายที่จีบมือระดับเข็มขัด ทำให้เห็นส่วนแคบของวงแขนชัดเจน

2. การแสดงออกซึ่งแก่นสารที่มีอยู่ในสิ่งต่างๆมากกว่าจะเลียนแบบลักษณะเฉพาะทางกายภาพของสิ่งนั้น หมายถึงโขนตัวพระต้องแสดงถึงแก่นสารในบทที่ออกท่ารำด้วย เช่น รำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกัน ผู้แสดงต้องรู้ว่ารำด้วยจุดมุ่งหมายใดและรำให้ตรงกับเนื้อหาที่ผู้เขียนบทกล่าวไว้ในวรรณกรรมและการออกท่ารำตามแก่นสารหรือเนื้อหาสาระนี้ไม่จำเป็นต้องเลียนแบบลักษณะเฉพาะทางกายภาพของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เช่น เลียนแบบการวางท่าทางเหมือนศิลปินคนใดคนหนึ่ง หากแต่เราจะต้องมีเอกลักษณ์หรือกลวิธีในการร่ายรำด้วยตัวของเราเอง สมมุติว่าเรามีรูปร่างค่อนข้างเตี้ยและไม่สามารถใช้เหลี่ยมขาได้กว้างเท่ากับคนที่มีรูปร่างสูง เราก็ควรย่อเข่าให้เหมาะสมกับรูปทรงของเรา เพื่อให้การตั้งท่ารำมีความกลมกลืนพอดีไม่ล้นหรือขาดไปอาจทำให้ช่องต่าง ๆ ที่ประกอบเป็นรูปทรงผิดเพี้ยนตามหลักการของนาฏยศิลป์ได้ ดังที่เราเคย

เห็นศิลปินบางท่านพยายามที่จะยืดแขนตั้งวงออกเพื่อให้ดูเป็นวงกว้างแต่กลายเป็นว่ารำตั้งวงเหยียดเกือบตึงแขน ซึ่งผิดหลักการรำตั้งวงบนของนาฏยศิลป์ไทย

เมื่อกล่าวถึงรูปทรงตามแนวคิดของ อริสโตเติล แล้วในทฤษฎีของโรเจอร์ ฟราย ก็ได้กล่าวถึงรูปทรงในแง่ของศิลปะ แบ่งลักษณะได้ดังนี้

1. รูปทรงเรขาคณิต (Geometric Form)
2. รูปทรงอินทรียรูป (Organic Form)
3. รูปทรงอิสระ (Free Form)

(ชลูด นิ่มเสมอ, 2542-211)

ทฤษฎีดังกล่าว ครอบคลุมทั้งภาพวาด ภาพปั้น ภาพแกะสลัก ซึ่งต้องสร้างสรรค์รูปทรงให้เกิดความงาม ในที่นี้เราสามารถโยงเข้าสู่ รูปทรงของท่ารำในนาฏยศิลป์ไทยได้เช่นเดียวกัน เพราะขณะที่พระรามโขนตั้งท่ารำ" พระสี่กร" นั่นหมายถึงการแสดงถึงความงามในรูปทรงแล้ว คือการตั้งท่าใช้แขนทั้งสองตั้งวงบนและทำมือจีบล่อแก้วให้ระยะของข้อศอกกางออกห่างจากลำตัวเป็นแนวโค้ง แต่ถ้าการตั้งวงแขนของพระรามโขนปล่อยให้ข้อศอกห้อยหนีบเข้ามาใกล้ลำตัวจนเป็นวงหัก นั่นคือรูปทรงที่ไม่งาม จากทฤษฎีของโรเจอร์ ฟราย เราจึงสามารถนำมาใช้กับการออกท่ารำของโขนตัวพระได้ดังนี้

1. รูปทรงเรขาคณิต ได้แก่ รูปกลม รูปสามเหลี่ยม รูปสี่เหลี่ยม ฯลฯ รูปทรงเหล่านี้ให้ความรู้สึกเป็นกลางเนื่องจากเป็นโครงสร้างพื้นฐานศิลปะทุกประเภทที่มองเห็นได้ด้วยตาเปล่าและจะหลีกเลี่ยงไปไม่พ้น ยกตัวอย่างท่ารำของโขนตัวพระที่สามารถมองเห็นเป็นรูปทรงได้แก่

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่าเทพพนม โดยภาพรวมตั้งแต่ศีรษะ ช่วงแขน ช่วงขา คือการนั่งคุกเข่าพนมมือไหว้ระดับอก จะมีลักษณะเป็นรูปสามเหลี่ยมหน้าจั่วแต่ในขณะเดียวกันการตั้งท่าของโขนตัวพระจะต้องรักษาระดับห่างของข้อศอกออกจากลำตัวให้สอดคล้องกับการกันเข่าเพื่อให้มีระยะห่างและรับช่วงของอวัยวะส่วนอื่น ๆ ได้พอดี

ภาพที่ 8

ท่าเทพพนม

(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

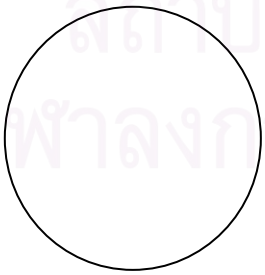
ท่าพรหมสี่หน้า เมื่อดูเฉพาะช่วงแขนเห็นได้ว่ามีลักษณะเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส คือการยกแขนทั้งสองระดับไหล่ งอแขน ปล่อยมือทั้งสองหงายออก การรำของโขนตัวพระควรส่งลำแขนให้สูงกว่าระดับไหล่เล็กน้อยจะช่วยให้ดูส่งางามยิ่งขึ้น

ภาพที่ 9

ท่าพรหมสี่หน้า

(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ท่าจันทร์ทรงกลด เมื่อดูเฉพาะช่วงแขนจะเห็นเป็นรูปลักษณะวงกลม คือการตั้งวงแขนทั้งสองโค้งเข้าหากัน การตั้งท่ารำนี้จะต้องกางแขนให้มองเห็นเป็นเส้นโค้งจริง ๆ โดยไม่ปล่อยให้ข้อศอกหักตกลงมาเพราะจะทำให้ขาดความสง่างาม



ภาพที่ 10

ท่าจันทร์ทรงกลด

(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ท่ากังหันร่อน ลักษณะแขนทั้งสองข้างจะเห็นเป็นรูปเส้นนอน คือการเหยียดแขนตึงเสมอกันไปด้านข้างทั้งสองด้าน มือขวาจีบหงาย มือซ้ายปล่อยตั้ง

ภาพที่ 11

ท่ากังหันร่อน

(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ท่าขัดจางนาง ลักษณะการตั้งลำตัวจะเป็นรูปเส้นตรง คือการยืนย่อเข่าให้น้ำหนักเสมอกันเพื่อส่งลำตัวให้ตั้งตรง ส่วนมือทั้งสองตั้งประสานกันระดับเอว

ภาพที่ 12

ท่าขัดจางนาง

(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

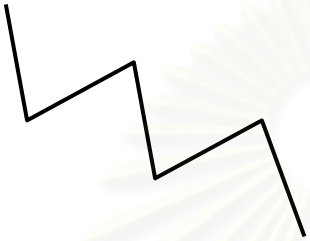
ท่าช้างประสานงา ลักษณะช่วงแขนจะเป็นรูปเส้นขนาน คือมือทั้งสองจีบหงายเหยียดแขนตึงส่งลำแขนไปด้านหน้าให้ขนานกัน

ภาพที่ 13
ท่าช้างประสานงา
(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ท่าจ่อเพลิงกาล ช่วงแขนทั้งสองข้างมีลักษณะเป็นรูปเส้นโค้ง คือมือซ้ายตั้งวงบนมือขวาจีบหงายงอข้อศอกด้านข้างลำตัว

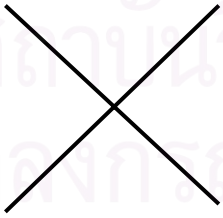
ภาพที่ 14
ท่าจ่อเพลิงกาล
(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ท่าโจงกระเบนตีเหล็ก ช่วงแขนทั้งสองข้างสัมพันธ์กันในลักษณะเป็นรูปเส้นหยัก คือมือขวาจีบคว่ำระดับหน้าผากด้านข้าง มือซ้ายปล่อยหงายงอข้อศอกด้านข้างลำตัวระดับเอว



ภาพที่ 15
ท่าโจงกระเบนตีเหล็ก
(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ท่าปฐม ลักษณะการตั้งมือโดยใช้ข้อมือทั้งสองข้างทาบกันเป็นรูปกากบาท ระดับเอว



ภาพที่ 16
ท่าปฐม
(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่ากินนรฟ้อนโอ่ ช่วงแขนทั้งสองทำเป็นรูปเส้นมุมฉากข้างเดียว คือ แขนซ้ายยกขึ้นระดับไหล่ งอข้อศอก ปล่อยมือหงาย แขนขวาเหยียดตึงไปข้างลำตัวระดับไหล่ ตั้งมือท่ารำนี้โขนตัวพระจะใช้อยู่เสมอ

ภาพที่ 17
ท่ากินนรฟ้อนโอ่
(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

รูปทรงเรขาคณิตจะปรากฏเป็นท่ารำของโขนตัวพระในลักษณะท่านิ่งโดยไม่รวมลีลาระหว่างเชื่อมท่า ซึ่งนับเป็นจุดสำคัญยิ่งเฉพาะเมื่อตั้งท่านิ่งแล้วต้องมีความสง่างาม ผึ่งผาย การตั้งอวัยะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายถูกต้องตามระดับตำแหน่งที่ถูกกำหนดไว้ เช่นการตั้งวงบนจะต้องให้ปลายนิ้วมืออยู่สูงระดับแง่ศีรษะ จึงจะนับว่าตั้งท่ารำได้สวยงามตามแบบแผนนาฏยศิลป์ไทย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. รูปทรงอินทรียรูป คือรูปทรงของสิ่งมีชีวิตให้ความรู้สึกว่ามีโครงสร้างเป็นประเภทใดประเภทหนึ่ง ดังเช่น โครงสร้างของพระรามโขน จะมีโครงสร้างกายภาพตามลักษณะของมนุษย์ผู้ชาย ให้ความรู้สึกแข็งแรง เมื่อประกอบกับเป็นรูปทรงที่สมส่วนด้วยแล้วจะก่อให้เกิดท่ารำที่แสดงออกถึงความงามตามแบบผู้ชายไทยที่เรานิยมเรียกกันว่า “หล่อ” มิใช่ “สวย” แบบผู้หญิง

ภาพที่ 18
ท่ารำตามพื้นฐานทางลักษณะกายภาพของผู้ชายไทย
(ที่มา : รวมงานนิพนธ์ ของ นายอาคม สายาคม, 2525)

3. รูปทรงอิสระ คือรูปทรงที่ไม่แน่นอน ได้แก่ น้ำไหลควันไฟ ให้ความรู้สึกเลื่อนไหลหรือเคลื่อนไหวได้ เปรียบเทียบกับการออกลีลาท่ารำของพระรามโขนจะต้องรำให้เลื่อนไหลด้วยกิริยาอาการของบุรุษเพศที่มีองค์ประกอบเป็นลักษณะของกษัตริย์ นักรบ ดังนั้นกิริยาอาการของพระรามต้องแสดงออกถึงภูมิหลังอย่างเด่นชัด ศิลปินต้องศึกษาศิลปะการร่ายรำตามแบบโขนอย่างลึกซึ้งจึงจะถ่ายทอดคุณลักษณะและกิริยาการเคลื่อนไหวของพระรามได้อย่างสง่างาม ยกตัวอย่างเช่น การเดินพระรามโขนจะออกลีลาท่าเดินตามแบบผู้ชายไทย คือก้าวเท้าทีละก้าวอย่างมั่นคง โดยไม่ต้องกล่อมหน้า เยื้องไหล่ หรือกดลำตัวมากนัก เพราะจะทำให้ดูอ่อนหวาน ผิดลักษณะของผู้ชาย

ภาพที่ 19
ลีลาการเดินของพระรามที่แสดงออกถึงความเป็นผู้ชายกษัตริย์ นักรบ
(ที่มา : รวมงานนิพนธ์ ของ นายอาคม สายาคม, 2525)

4.2 ทฤษฎีการเคลื่อนไหวของสรีระทั่วไป

สรีระหรืออวัยวะส่วนต่าง ๆ ที่ประกอบกันเป็น “มนุษย์” ไม่ว่าชนชาติใดในโลกนี้ล้วนมีองค์ประกอบเหมือนกัน เพียงแต่แตกต่างด้านโครงสร้าง เช่น สูง ต่ำ ดำ ขาว ดังนั้น การเคลื่อนไหวอวัยวะทุกส่วนในร่างกายจึงต้องใช้พลังขับเคลื่อนเช่นเดียวกัน ดังที่ลูดอล์ฟ ลาบาน (Rudolf Laban) ครูชาวฮังกาเรียนผู้ลี้ภัยไปอยู่ในประเทศอังกฤษสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้สร้างทฤษฎีการเต้นรำสมัยใหม่และละครใบ้เกี่ยวกับการเคลื่อนไหวว่าจะต้องประกอบไปด้วย ความสง่างาม ความคล่องแคล่วและความมีประสิทธิภาพ (Daur and Pangrazi, 1986-7) แนวคิดของลูดอล์ฟ ลาบาน นี้เป็นที่นิยมใช้กันอย่างแพร่หลายในโรงเรียนระดับชั้นประถมศึกษา เพราะเปิดโอกาสให้นักเรียนได้แสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวท่าทางต่าง ๆ ในทางสร้างสรรค์อย่างอิสระและเสรี ทำให้เกิดความตื่นเต้นสนุกสนาน กระตือรือร้น เหมาะสมกับธรรมชาติของเด็ก

จากทฤษฎีและความเชื่อนี้ เขาจึงก่อตั้ง “ศูนย์ศิลปะการเคลื่อนไหวของลาบาน” (Laban Art of Movement Center) เพื่อเผยแพร่วิธีการสอนที่สามารถนำไปใช้ได้กับวิชาพลศึกษาและการเต้นรำสมัยใหม่

ลักษณะการเคลื่อนไหวตามทฤษฎีของลูดอล์ฟ ลาบาน มีความเกี่ยวข้องกับสรีระและการใช้พลังงานเพื่อการขับเคลื่อน ซึ่งสอดคล้องกับการใช้พลังในการออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระ ดังจะแยกเป็นหัวข้อ คือ

1. ลักษณะของกระดูก มีการเจริญเติบโตตามความยาวของกระดูกแต่ละท่อน โดยเริ่มเจริญเติบโตจากส่วนกลาง (Diaphysis) ไปยังส่วนปลาย (Epiphysis) และเมื่อความเจริญขยายมาบรรจบกันก่อให้เป็นกระดูกแข็ง (Soild Bone) ซึ่งถือว่าเป็นกระดูกที่พัฒนาอย่างสมบูรณ์ ดังเช่นการฝึกหัดนาฏยศิลป์โขนตัวพระควรต้องฝึกหัดตั้งแต่อายุ 8-10 ขวบ เพื่อให้เกิดการอ่อนตัวในส่วนของข้อต่อ เอ็นข้อต่อ ช่วยให้สามารถยืดเหยียดอวัยวะออกไปได้ไกล

2. ลักษณะของกล้ามเนื้อ เด็กผู้ชายจะมีความแข็งแรงมากกว่าเด็กผู้หญิง เวลาฝึกหัดโขนตัวพระเด็กผู้ชายจึงมีความอดทนมากกว่า แต่ขณะเดียวกันการออกท่ารำตามแบบแผนนาฏยศิลป์ไทยมิใช่ออกท่าเน้นที่ความแข็งแรง หรืออดทนของกล้ามเนื้อเพียงอย่างเดียว หากเกิดจากการผสมผสานที่ก่อให้เกิดลักษณะความอ่อนตัวแฝงอยู่ซึ่งก่อให้เกิดความงามอย่างที่เรียกว่าแข็งแรงแต่อ่อนโยนอยู่ในที ซึ่งเป็นลักษณะของโขนตัวพระโดยแท้

3. ลักษณะการเต้นของชีพจร ผู้ชายมีระบบการไหลเวียนของโลหิตและการหายใจประกอบด้วย หัวใจ ปอด และหลอดเลือดดีกว่าผู้หญิง จึงทำให้อัตราการเต้นของชีพจรประมาณ 70-75 ครั้งต่อ 1 นาที ขณะที่ผู้หญิงชีพจร 85 ครั้งต่อ 1 นาที ทั้งนี้เพราะหัวใจของผู้หญิงเล็กกว่าและปริมาณโลหิตทั้งหมดน้อยกว่า จึงอดทนน้อยกว่าผู้ชาย การออกท่ารำของโขนตัวพระที่แสดงโดยผู้ชายจึงสามารถใช้แรงและความอดทนได้นานกว่าผู้หญิง สังเกตได้ว่า การแสดงโขนที่มีบทรบต้องใช้ความแข็งแรงจึงนิยมใช้ผู้ชายเล่น

จากหลักการเคลื่อนไหวของลูดอล์ฟ ลาบาน ที่กล่าวไว้สอดคล้องกับทฤษฎีของชาร์ล คอร์บิน, เวค, ลินด์เซ่ และวิลเลียม คอร์บิน (2003 - 19 และวิชัย อึงพินิจพงศ์, 2537) ได้กล่าวถึงสมรรถภาพทางกายเพื่อการแสดงความสามารถหรือทักษะปฏิบัติ (Perfomance or skill - Related Physical Fitness) แบ่งเป็นองค์ประกอบได้ดังนี้

1. กำลัง (Power)
2. ความเร็ว (Speed)
3. ความแคล่วคล่องว่องไว (Agility)
4. ความสัมพันธ์ในการเคลื่อนไหว (Coordination)
5. การทรงตัว (Balance)
6. ความอ่อนตัว (Flexibility)
7. ความแข็งแรงและความอดทนของกล้ามเนื้อ (Muscle Strength and Muscular Endurance)

สมรรถภาพทางกายที่เกี่ยวข้องกับการแสดงความสามารถของร่างกาย ดังกล่าวข้างต้นตรงกับวิธีการออกลีลาท่ารำของนาฏยศิลป์โขนซึ่งมีความเกี่ยวข้องในส่วนของโขนตัวพระ ดังนี้

1. กำลัง (Power) หมายถึงความสามารถของกล้ามเนื้อในการทำให้เกิดแรงสูงสุด (ร่างกายที่เกิดจากกล้ามเนื้อใช้แรงอย่างเต็มที่ด้วยความเร็วสัมพันธ์กัน กล่าวคือเมื่อร่างกายใช้แรงมากก็จะเพิ่มความเร็วได้มากขึ้น) การใช้กำลังหรือพลังทางการแสดงโขนตัวพระหมายถึงการใช้แรงขับเคลื่อนอยู่ภายในร่างกาย ดังเช่น การออกท่ารำของโขนตัวพระ เมื่อดูภายนอกอาจเหมือนว่ามิได้ใช้แรงขับมากนัก แต่โดยความจริงแล้วโขนตัวพระจะต้องใช้พลังอยู่ภายในร่างกายมากเพราะต้องบังคับให้ออกลีลาอย่างผึ่งผายมั่นคง เพราะพลังจะมีผลสะท้อนไปถึงการแสดงให้เห็นบารมีของพระรามว่ามีความเป็นเทพและกษัตริย์ ทำให้ดูขลังและศักดิ์สิทธิ์มากกว่าโขนตัวพระที่เป็นมนุษย์อื่น ๆ

2. ความเร็ว (Speed) หมายถึงการเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปสู่จุดหนึ่งในระยะเวลาสั้น ๆ การใช้ความเร็วของโขนตัวพระจะเห็นได้จากท่ารบกับยักษ์ อันประกอบด้วยท่าเข้าประชิด ท่าหลบหลีก ท่าระวัง ท่าตีไม้แบบต่าง ๆ

3. ความแคล่วคล่องว่องไว (Agility) หมายถึงความสามารถของร่างกายในการควบคุมเปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนไหวได้อย่างรวดเร็วและตรงเป้าหมาย กล่าวคือการเคลื่อนไหวร่างกายที่แฝงไว้ด้วยความกระฉับกระเฉง กระตือรือร้นผสมกับความแข็งแรงก่อให้เกิดความสง่างาม โขนตัวพระจะแสดงออกถึงความแคล่วคล่องว่องไวในบทรบกับยักษ์อย่างเด่นชัด แต่ถึงกระนั้นก็ตามในบทที่ออกท่ารำตามบทบาทปกติ จะเห็นว่าโขนตัวพระออกท่ารำช้า ๆ นิ่ง ๆ นั่นคือแฝงความแคล่วคล่องว่องไวไว้ในท่าที เพราะมิใช่การรำอย่างอ่อนล้า อิดโรย หากแต่รำอย่าสง่าผ่าเผยดุจคนมีสุขภาพแข็งแรงพร้อมที่จะเคลื่อนไหวร่างกายเปลี่ยนทิศทางได้ทุกอิริยาบถ

4. ความสัมพันธ์ในการเคลื่อนไหว (Coordination) หมายถึงความสามารถในการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ได้อย่างสัมพันธ์กันและมีประสิทธิภาพ เช่น การออกท่ารำของโขนตัวพระต้องใช้อวัยวะได้แก่ ศีรษะ ไหล่ แขน มือ ลำตัว ขา เท้า ให้สอดคล้องสัมพันธ์กัน ซึ่งต้องอาศัยประสาทสัมผัสสั่งกล้ามเนื้อแต่ละส่วนของร่างกายให้ทำงานประสานกลมกลืนกันด้วย เห็นได้จากการออกท่ารำในท่าหงส์บิน เมื่อประสาทสั่งให้ผู้รำจีบสองมือส่งไปข้างหลังแล้วขณะเดียวกันเท้าซ้ายก็จะถูกสั่งให้ยกขึ้นเพื่อให้สัมพันธ์กันเป็นท่ารำที่สมบูรณ์ลงตามจังหวะดนตรี

5. การทรงตัว (Balance) หมายถึงความสามารถที่จะรักษาความสมดุลของร่างกายให้อยู่ในท่าทางที่ต้องการ ทั้งในขณะอยู่กับที่ (Static Balance) และในขณะเคลื่อนที่ (Dynamic Balance) ปกติการทรงตัวอยู่กับที่จะมีประสิทธิภาพดีกว่าการเคลื่อนที่ ได้แก่การยืนนิ่งจะทรงตัวได้ดีกว่าเดินหรือวิ่งซอยเท้า การทรงตัวถือว่าเป็นพื้นฐานของนาฏยศิลป์ทุกประเภทและ

ทุกชาติ โดยเฉพาะนาฏยศิลป์ไทยที่มีท่ายืนขาเดียวและเอียงศีรษะต้องรักษาการทรงตัวไว้มิให้ล้ม อย่างไรก็ตาม ท่ารำของโขนตัวพระขณะที่เอียงตัวนั้นจะไม่เอียงหรือกดลำตัวให้ดูอ่อนมากนัก ทั้งนี้เพื่อให้เห็นว่าเป็นลักษณะของผู้ชายแท้ ๆ

6. ความอ่อนตัว (Flexibility) หมายถึงการสามารถยืดเหยียดข้อต่อ เอ็น กล้ามเนื้อ ได้ดี เพื่อนำไปสู่ลีลาท่ารำที่ต้องการ และความอ่อนตัวนี้มีส่วนสัมพันธ์กับอัตลักษณ์ของแต่ละบุคคลว่าสามารถยืดเหยียดตามลักษณะของความแข็งแรง ความอ่อนไหว ความละมุนละไมได้เพียงไร จึงเห็นได้ว่าการตั้งท่ารำของนาฏยศิลป์ไทยใช้แม่ท่าเหมือนกัน แต่จะต่างกันตรงที่ใช้ความอ่อนตัวแตกต่างกัน ปกติลีลาของโขนตัวพระจะใช้การอ่อนตัวอย่างแช่มช้า แต่แฝงไว้ด้วยความสง่าอยู่ในที ซึ่งหมายถึงความสามารถของผู้แสดงเฉพาะตัวด้วย

7. ความแข็งแรงและความอดทนของกล้ามเนื้อ (Muscle Strength and Muscular Endurance) หมายถึง ความสามารถในการใช้กล้ามเนื้อทุกส่วนผสมกับการเกร็งกล้ามเนื้อเพื่อให้เห็นความแข็งแรงว่ามิได้ปล่อยลีลาท่าทางไปตามสบาย เช่น การยกมือตั้งวงและยกเท้าของท่ารำ จะเห็นว่าผู้มีความแข็งแรงและอดทนจะสามารถรำได้นาน โดยเฉพาะในท่ารบจะต้องใช้ความอดทนมากเพราะต้องออกแรงให้กล้ามเนื้อตึงตัวอยู่ตลอดเวลา แต่ขณะเดียวกันวิธีการรบของนาฏยศิลป์โขนจะต่างกับการตีไม้ของผู้แสดงกระบี่กระบอง เพราะการต่อสู้ของกระบี่กระบอง คำนึงถึงความแข็งแรงอดทนเป็นหลักสำคัญ ขณะที่การตีไม้รบของโขนนอกจากแข็งแรงอดทนแล้วยังต้องแฝง “ความอ่อน” อยู่ในลีลาด้วยเพราะเป็นจารีตของนาฏยศิลป์ที่จะละเลยมิได้ เหตุดังนี้การรบของโขนจึงมีศิลปะอันละเอียดอ่อนแทรกอยู่ในการใช้กล้ามเนื้อทุกท่วงท่า

จากการศึกษาเรื่องการเคลื่อนไหวร่างกายตามหลักการทางวิทยาศาสตร์ การกีฬาและสอดคล้องกับการออกท่ารำของโขนตัวพระสามารถเปรียบเทียบกิริยาท่าทางตามภาพต่อไปนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Power

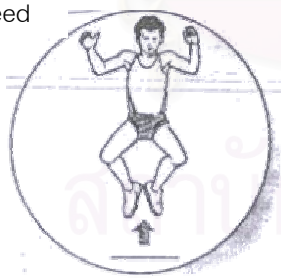
ภาพที่ 20 ก. ภาพที่ 20 ข

แสดงการใช้พลังเพื่อขับเคลื่อนภายในร่างกาย เพื่อให้ดูขลังและศักดิ์สิทธิ์

(ภาพ - 20 ก จากหนังสือ Concepts of Physical Fitness หน้า 20

ภาพ - 20 ข ได้รับความเอื้อเฟื้อจากจักรพันธุ์ โปษยกฤต)

Speed



ภาพที่ 21 ก ภาพที่ 21 ข

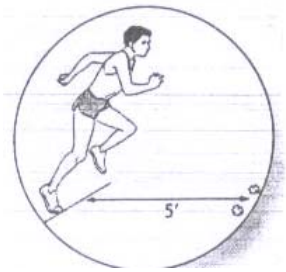
แสดงการใช้ความเร็วในการใช้อาวุธต่อสู้ของโขนตัวพระกับยักษ์

(ภาพ - 21 ก จากหนังสือ Concepts of Physical Fitness หน้า 20

ภาพ - 21 ข จากหนังสือรวมงานนิพนธ์ของอาคม สายาคม หน้า 307)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Agility



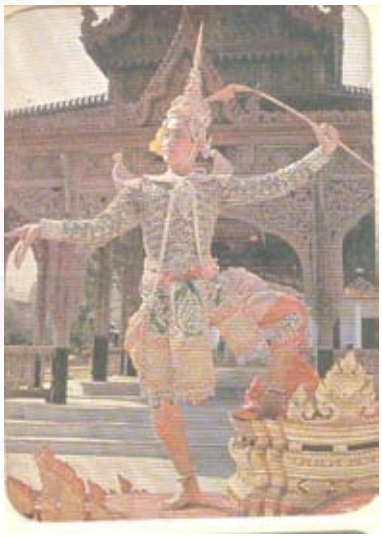
ภาพที่ 22 ก ภาพที่ 22 ข

แสดงความแคล่วคล่องว่องไวในการใช้อาวุธต่อสู้ของโขนตัวพระกับยักษ์และการเปลี่ยนทิศทางในการต่อสู้

(ภาพ - 22 ก จากหนังสือ Concepts of Physical Fitness หน้า 20

ภาพ - 22 ข จากหนังสือรวมงานนิพนธ์ของอาคม สายาคม หน้า 307)

Coordination



ภาพที่ 23 ก ภาพที่ 23 ข

แสดงความสัมพันธ์ในการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้สอดคล้องกันโดยใช้ระบบประสาทและกล้ามเนื้อ

(ภาพ - 23 ก จากหนังสือ Concepts of Physical Fitness หน้า 20

ภาพ - 23 ข ได้รับความเอื้อเฟื้อจากฉัตรชัย ว่องกสิกรณ์)

Balance

ภาพที่ 24 ก. ภาพที่ 24 ข

แสดงการทรงตัวตามลักษณะของโขนตัวพระ

(ภาพ - 24 ก จากหนังสือ Concepts of Physical Fitness หน้า 20

ภาพ - 24 ข ได้รับความเอื้อเฟื้อจากจักรพันธุ์ โปษยกฤต)

Flexibilit

ภาพที่ 25 ก ภาพที่ 25 ข

แสดงการอ่อนตัวของโขนตัวพระตามสรีระของผู้ชาย

(ภาพ - 25 ก จากหนังสือ Concepts of Physical Fitness หน้า 20

ภาพ - 25 ข จากหนังสืออธิบายนาฏศิลป์ไทย หน้า 100)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 26 ก. ภาพที่ 26 ข

แสดงความแข็งแรงและความอดทนของกล้ามเนื้อ

(ภาพ - 26 ก จากหนังสือ Concepts of Physical Fitness หน้า 20

ภาพ - 26 ข จากหนังสืออธิบายนาฏศิลป์ไทย หน้า 100)

จากการศึกษาแนวคิดและหลักการของชาวตะวันตก ทำให้ทราบว่าวิธีการออกท่าทางเคลื่อนไหวของร่างกายมนุษย์ล้วนมีหลักการเหมือนกัน ได้แก่ การใช้กำลัง การใช้แรง การใช้ความเร็ว การทรงตัว ฯลฯ ซึ่งสอดคล้องกับการฝึกหัดโขนของไทยมาตั้งแต่สมัยโบราณ เพียงแต่เราไม่ได้เขียนเป็นทฤษฎีไว้คงมีเพียงการฝึกหัดด้วยภาคปฏิบัติแล้วเป็นที่เข้าใจกันว่า โขนตัวพระต้องออกลีลาท่ารำอย่างไรจึงจะให้ดูเป็นลักษณะของผู้ชาย มีความแข็งแรง สง่างาม ภาคภูมิ ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโขน และควรรักษารูปแบบเช่นนี้ให้สืบทอดต่อไป มิให้กลายเป็นรำแบบ “ตัวพระ” ที่ใช้กับนาฏยศิลป์ไทยทุกประเภทอย่างที่เห็นอยู่ในปัจจุบัน

4.3 ทฤษฎีศิลปะการเต้นรำหรือนาฏยประดิษฐ์

การเต้นรำของชนชาติตะวันตกมีมาแต่ครั้งโบราณกาล ซึ่งรวมถึงการประดิษฐ์คิดค้นท่าเต้นรำในรูปแบบใหม่ ๆ ซึ่งจัดเป็นนาฏยศิลป์บริสุทธิ์ มีความงาม ความหมายเช่นเดียวกับการแสดงโขนของไทยซึ่งถือว่าเป็นศิลปะบริสุทธิ์ของชาติ ดังนั้นเราจึงสามารถนำทฤษฎีของนาฏยประดิษฐ์มาประยุกต์เข้ากับหลักการรำของโขนตัวพระดังที่เรียกว่า “ศาสตร์แห่งการเคลื่อนไหว” (Kinetic) (Lois Ellfeldt, 1971) แบ่งหัวข้อได้ดังนี้

1. หลักการเคลื่อนที่ (Motion) ในเชิงวิทยาศาสตร์การกีฬา ถนอมวงศ์ กฤษณ์เพ็ชร์ และกุลธิดา เชิงฉลาด อธิบายว่าหมายถึงการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่องของตำแหน่งวัตถุ (คน) ในการใช้พื้นที่ (Space) เช่นการเคลื่อนที่แบบเส้นตรง แบบหมุนไปหรือการเคลื่อนที่แบบกลับไปกลับมา เป็นต้น (ถนอมวงศ์ กฤษณ์เพ็ชร์ และกุลธิดา เชิงฉลาด, 2544-393)

ในเชิงนาฏยประดิษฐ์ หมายถึงการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อออกท่าทางและอาศัยความเร็วตามอัตราส่วนที่ต้องการเพื่อบ่งบอกถึงอารมณ์ความรู้สึกประกอบกัน เพราะศิลปะการแสดงมีเรื่องของอารมณ์เข้ามาเกี่ยวข้องด้วย แต่ขณะเดียวกันต้องมีการพักท่าหรือหยุดท่า (Stillness) ในบางช่วงเพื่อบ่งบอกความสมบูรณ์ของท่าทางนั้น

หลักการการเคลื่อนที่นี้นับว่าตรงกับการออกท่ารำของโขนตัวพระ เนื่องจากการเคลื่อนไหวกิริยาท่าทาง การใช้มือสื่อความหมายล้วนเป็นการแสดงออกให้เห็นถึงอารมณ์ภายในและเป็นอารมณ์ของผู้ชายที่มีความสุขุม เยือกเย็น เมตตากรุณา มีความสงบในจิตใจ ผู้แสดงต้องออกท่ารำให้สมกับลักษณะอุปนิสัยของพระราม และให้ถูกต้องตามแบบแผนนาฏยศิลป์โขนด้วย ส่วนการพักท่าชั่วขณะนั้น จะมีปรากฏในนาฏยศิลป์ทุกชาติ คือท่าที่พักนิ่งชั่วเสี้ยววินาทีหลังจากตั้งท่าที่สมบูรณ์แล้ว เช่น การรำของโขนตัวพระในท่าเรียงหมอน ความสมบูรณ์ของท่ารำคือ มือข้างหนึ่งตั้งวงบนในตำแหน่งที่ต้องการ และตั้งมืออีกข้างหนึ่งพร้อมทั้งเหยียดแขนตึงไปด้านข้างลำตัวในตำแหน่งที่ต้องการเช่นเดียวกัน ดังที่เราตั้งท่านิ่งเพื่อถ่ายภาพ ถือว่าเป็นท่าที่สมบูรณ์แล้ว การพักท่าช่วยให้ดูสงบและสุขุมลุ่มลึกกว่าการรำอย่างต่อเนื่องตลอดเวลา เห็นได้ว่าบทร้องวรรคหนึ่งโขนตัวพระจะออกท่ารำเพียง 1-2 ท่า และไม่มีลีลามากนักนอกจากจะรำช้า ๆ นิ่ง ๆ ให้ดูเหมือนอยู่ในกิริยาอาการอันสำรวม

2. หลักการความสมดุลและอสมดุล (Symmetry and Asymmetry) ในเชิงวิทยาศาสตร์การกีฬาใช้คำว่า “Equilibrium” ซึ่งถนอมวงศ์ กฤษณ์เพ็ชร์ และกุลธิดา เชิงฉลาด (2544) อธิบายว่า เป็นสภาพของร่างกายเมื่อผลลัพธ์กระทำต่อร่างกายเป็นศูนย์เมื่อร่างกายอยู่ในสภาพนิ่งหรือเคลื่อนที่ด้วยความเร็วคงที่ การที่จะทำให้ร่างกายเกิดการสมดุลต้องเกิดจากการถ่ายน้ำหนักตัว หรือการถ่ายเทแรงเพื่อรักษาความสมดุล ซึ่งต้องอาศัยกฎของความมั่นคงด้วย (Principle of stability) คือร่างกายมีแนวโน้มที่จะรักษาสภาพพักหรือนิ่ง หรือรักษาสภาพคงที่ของความเร็วเชิงเส้นหรือเชิงมุม ปัจจัยที่มีผลต่อความมั่นคง คือมวล ความสูงของร่างกาย ท่าทาง ขนาด และรูปร่างของฐานที่รองรับ ความมั่นคงเพิ่มขึ้นเมื่อมวลและพื้นที่ของฐานรองรับเพิ่มขึ้น ร่างกายมนุษย์มีแนวโน้มจะรักษาความมั่นคงไว้ โดยให้เส้นศูนย์ถ่วงตกใกล้ ๆ จุดกึ่งกลางของฐานรองรับถ้าส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายเคลื่อนออกห่างจากเส้นศูนย์ถ่วงความมั่นคงจะน้อยลง จนกว่าร่างกายจะเคลื่อนไหวส่วนอื่นเป็นการทดแทนให้เกิดความมั่นคงและความมั่นคงขณะ

เคลื่อนที่เป็นสัดส่วนตรงกับมวลร่างกายและความเร็ว (ถนอมวงศ์ กฤษณ์เพ็ชร์ และกุลธิดา เชิงฉลาด, 2544)

ในเชิงนาฏยประดิษฐ์ ความสมดุลคือ “การส่งความหนัก” ออกไปตามส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้อวัยวะทั้งด้านซ้ายและด้านขวารับกันได้พอดี เห็นได้จากท่าเต้นรำที่กางแขนและเท้าให้สอดคล้องสัมพันธ์กันเพื่อมิให้ล้มหรือเสียการทรงตัว

ส่วนในเชิงของนาฏยศิลป์ไทย มีท่าที่ส่งความหนักเสมอกันทั้งสองข้าง เช่น ท่าขัดจางนาง ส่วนท่ารำบางท่าไม่จำเป็นต้องให้มือและเท้าเสมอกัน เช่น ท่ากระหวัดเกล้า ท่าโจงกระเบนตีเหล็ก เมื่อมองโดยภาพรวมแล้วเป็นรูปทรงที่มีความพอดีลงตัวก็ถือว่าเป็นท่าที่สมดุลกันได้ ดังนั้น ท่ารำของโขนตัวพระจึงตรงกับกฎของความมั่นคง คือ ท่าสมดุลจะใช้วิธีก้าวเท้าย่อเข่า เพื่อมิให้ร่างกายเสียการทรงตัว

ในส่วนของการประดิษฐ์ท่ารำของนาฏยศิลป์ไทย จะมีท่าที่แสดงถึงความไม่สมดุลกันด้วย เช่น ท่าอีกช้า ท่านางนอน ท่าบังพระสุริยา แต่ในที่นี้มีความหมายเพียงการส่งอวัยวะส่วนแขนและขาไปอยู่ในตำแหน่งที่ไม่สมดุลกันเท่านั้น มิได้หมายถึงการ “ตั้งท่า” เพราะการตั้งท่ารำทุกท่าต้องมีความสมดุลอยู่ในตัว มิฉะนั้นผู้รำอาจจะล้มได้

ท่าขัดจางนาง

ภาพที่ 27

(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ท่าบังพระสุริยา

ภาพที่ 28

(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ท่าบังพระสุริยา แสดงการส่งอวัยวะออกไปไม่สมดุลกัน คือหนักไปข้างใดข้างหนึ่ง แต่มีการรักษาจุดศูนย์ถ่วงไว้ให้อยู่ในฐานรองรับ คือการย่อเข่าจะช่วยให้การทรงตัวมั่นคงยิ่งขึ้น ถือว่าเป็นท่าที่สวยงามเช่นเดียวกัน เพราะวงแขนและช่วงขารับมุมขององศากันได้พอดี

การออกท่ารำของโขนตัวพระจะใช้พลังงาน (Energy) เพื่อขับเคลื่อนสรีระร่างกายโดยกำหนดความหนัก เบา ช้า เร็ว อาจจะเป็นท่าที่สมดุลหรืออสมดุลและมีการใช้พลังงานแตกต่างกัน ตัวอย่างเช่น ท่ารบของโขนตัวพระกับยักษ์จะเป็นท่าเคลื่อนไหวที่ต้องใช้พลังงานในการทำงานของกล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ของร่างกายมาก ในที่นี้จะกล่าวเฉพาะการใช้พลังงานของโขนตัวพระ คือ การเคลื่อนไหวเท้าตลอดเวลาเพราะโดยธรรมชาติแล้วคนที่กำลังต่อสู้กันเท้าไม่นิ่ง ส่วนมือที่ถืออาวุธจะใช้พลังที่แขนข้างเดียวกันขับเคลื่อนมากกว่าแขนที่มิได้ถืออาวุธ ขณะเดียวกันอวัยวะทุกส่วนจะต้องเคลื่อนไหวสัมพันธ์กัน และให้อยู่ในลักษณะสมดุลกันด้วย โดยใช้สมาธิควบคุมการเคลื่อนไหว มิฉะนั้นอาจจะส่งอาวุธไม่ทันกับคู่ต่อสู้และเกิดการผิดพลาดได้ อีกประการหนึ่งถ้าโขนตัวพระไม่บังคับพลังงานส่วนต่าง ๆ ให้สอดคล้องกันอาจจะเกิดการผิดพลาดในตนเอง เช่น หกล้ม หรือฟาดอาวุธถูกตัวเองได้ การใช้พลังงานในการขับเคลื่อนจึงต้องรู้ว่าอวัยวะส่วนใดจะส่งความหนักเบา ช้า เร็ว เพื่อให้ประสานกลมกลืนกันทุกอิริยาบถ โดยเฉพาะท่ารบจะใช้พลังขับเคลื่อนของร่างกายมากกว่าการฝึกซ้อมรำท่าปกติทั่วไป

ภาพที่ 29
ท่ารบเป็นท่าที่เน้นการใช้พลังเคลื่อนไหวมากกว่าท่ารำปกติ

ภาพที่ 30
ท่าพระรถโยนสาร ใช้พลังที่ช่วงเอวเพียงเบา ๆ โดยไม่ต้องกดเกลียวข้างลงมามากนัก
(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

อนึ่ง ภัทราวดี มีชูธน ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับพลังในนาฏยศิลป์ไทยว่า

.....ใครว่ารำไทยช้าน่าเบื่อ ไม่ใช่ เพราะเป็นวิธีใช้กล้ามเนื้อภายในเพื่อขยับอย่างมีศิลปะและลีลา เพราะถ้ารำช้าแล้วไม่หยุดขึ้นลง เอียงอยู่ตลอดเวลา อิริยาบถไม่นิ่ง คนดูจะมองตาม นั่นเท่ากับช่วยให้คนแสดงมีสมาธิ ถ่ายทอดเป็นพลังจิตดึงให้คนสนใจดูอย่างเพลิดเพลิน ฝึกรำไทยคือการฝึกกล้ามเนื้ออย่างนี้ ช่วยให้สมาธิของเราแข็งแรง เหมาะสำหรับใช้ฝึกออกกำลังกาย ไม่เร็วเกินไป แต่เชื่องช้าในแบบแช่มช้อย ทุกอิริยาบถมีสมาธิกำหนดในการเคลื่อนไหว คนไม่มีพลังในการรำแบบเคลื่อนไหวจะไม่มีพลังดึงดูดคนดู.....(ภัทราวดี มีชูธน , 2543-7)

จากคำกล่าวข้างต้นเป็นข้อสนับสนุนว่าการออกท่ารำไทยจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องใช้พลังงานทางร่างกายและจะมีผลไปถึงการใช้พลังทางจิตหรือสมาธิด้วย เพราะขณะที่ผู้แสดงออกลีลาเคลื่อนไหวอิริยาบถนั้น นั่นคือการกำหนดท่ารำอยู่ในใจและถ่ายทอดพลังทางจิตออกมาสัมผัสกับคนดูทำให้เกิดการรับรู้ร่วมกันระหว่างผู้แสดงกับผู้ชม นอกจากนั้นการออกท่ารำอย่างช้า ๆ ยังเป็นการใช้พลังงานที่ก่อให้เกิดความนิ่ง ซึ่งเป็นคุณลักษณะของนาฏยศิลป์โขนโดยเฉพาะอีกด้วย

กล่าวโดยสรุปคือ โขนตัวพระจะใช้พลังงานในส่วนที่เป็นกล้ามเนื้อเพื่อออกท่าร่ายรำ โดยเฉพาะในเพลงหน้าพาทย์จำเป็นต้องใช้พลังความแข็งแรง ความหนักแน่น เพื่อออกท่าทางให้สมกับลักษณะของผู้ชาย เช่น ท่ารบในเพลงเชิด พระรามโขนต้องใช้พลังงานในการต่อสู้และขึ้นลอย แต่ในขณะเดียวกันการใช้สรีระในส่วนที่เป็นรายละเอียดของร่างกาย เช่น คอ เอว โขนตัวพระกลับใช้น้อย กล่าวคือจะไม่รำลักคอ รำกดเอว เพราะจะทำให้ขาดความนิ่งและขัดกับบุคลิกลักษณะของผู้ชาย

การใช้พลังแสดงออกทางลีลาท่ารำต้องเกี่ยวข้องกับการใช้พื้นที่ (Space) ด้วย เนื่องจากต้องอาศัยความกว้าง ยาว สูง ของเวทีเป็นตัวกำหนดตำแหน่งของผู้แสดง ดังเช่น ตอนพระรามตามกวางนอกจากพระรามจะก้าวท้าวเดินรุกหน้าเข้าหากวางแล้ว ในท่าเดียวกันกวางจะเปลี่ยนมาเดินรุกหน้าเข้าหาพระรามบ้าง การประดิษฐ์ท่ารำเช่นนี้ คือ การรักษาตำแหน่งผู้แสดงไว้มิให้เดินตกเวทีหรือหลุดออกไปจากพื้นที่ที่กำหนด ดังนั้นการที่ผู้แสดงจะเดินหรือวิ่งไปยังจุดใดจุดหนึ่งของเวที ต้องมีการกำหนดตำแหน่ง (Blocking) ที่จะไปเสียก่อน ขณะเดียวกัน พื้นที่ของร่างกาย (Body Zone) ก็มีความสำคัญมิใช่น้อย เนื่องจากพระรามโขนแสดงโดยศิลปินชายที่มีช่วงแขนขากว้างกว่าผู้หญิง การยกแขน ยกเท้า เอียงตัว จึงต้องใช้พื้นที่ของร่างกายมากกว่าเพื่อให้เห็นท่ารำตามลักษณะของผู้ชาย

นอกจากจะกล่าวถึงรูปทรงและศาสตร์แห่งการเคลื่อนไหวแล้ว เราจะต้องศึกษาเรื่องการใช้เส้น (Line) ซึ่งจะปรากฏในท่ารำของโขนตัวพระด้วย และเส้นต่างๆ ย่อมมีอิทธิพลต่อความรู้สึกของมนุษย์โดยทั่วไป เช่น เส้นตรงกับเส้นคดย่อมมีความหมายแตกต่างกัน เราสามารถแบ่งเส้นตามความรู้สึกที่สัมผัสได้ดังนี้

เส้นตรงตั้ง	ให้ความรู้สึกมั่นคง จริงจัง
เส้นนอน	ให้ความรู้สึกสงบ นิ่งเฉย ผ่อนคลาย
เส้นเฉียง	ให้ความรู้สึกรวดเร็ว พร้อมปฏิบัติ
เส้นหยักไปหยักมา	ให้ความรู้สึกตื่นเต้น
เส้นโค้งลง	ให้ความรู้ศึกเศร้า เหนื่อยหน่าย
เส้นคดเป็นระเบียบ	ให้ความรู้สึกนุ่มนวล

(สุชาติ เถาทอง, 2536-48)

จากเส้นต่าง ๆ ที่ให้ความรู้สึกข้างต้น สอดคล้องกับคำกล่าวของเต็มเดือน เกษะโกมล (2546) ผู้สอนนาฏยศิลป์สากลของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ว่าสรีระของมนุษย์สามารถสร้างให้เกิดเป็นเส้นสาย รูปทรงได้ แต่ละเส้น แต่ละรูปทรงให้อารมณ์และความรู้สึกแฝงอยู่ในกระบวนท่านั้น ๆ โดยปกติแล้ว เส้นมี 2 ชนิด คือ เส้นตรงและเส้นโค้งเส้นตรงให้ความรู้สึกหนักแน่น มั่นคง จริงจัง ส่วนเส้นโค้งให้ความรู้สึกอ่อนโยน พลิ้วไหว

จากทฤษฎีเรื่องเส้นดังกล่าวข้างต้น เราสามารถนำมาใช้กับการออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระในแง่ของการสร้างภาพที่ปรากฏและแง่ของความรู้สึกได้ดังนี้

1. เส้นตรงตั้ง บ่งบอกถึงความมั่นคง จริงจัง อาจหมายรวมไปถึงความน่าศรัทธาเคารพ เพราะสิ่งใดที่ดูแล้ว มีความตั้งมั่น มีความเป็นจริง คนทั่วไปก็จะเชื่อถือ ดังนั้นศิลปินครูผู้ประดิษฐ์ท่ารำให้โขนตัวพระจึงใช้หลักการออกท่ารำให้ตัวตั้งตรง อกผายไหล่ผึ่ง จะเอียงศีรษะหรือไหล่ ก็เป็นไปเพียงเล็กน้อย จะไม่รำอ่อนไหวไปมาเพื่อให้สมกับลักษณะของกษัตริย์ชาตินักรบและมีเชื้อสายกำเนิดมาจากเทพโดยตรง นอกจากนั้นการใช้ผู้ชายแสดงเป็นพระรามจะต้องคิดท่า (Design) ที่เหมาะสมกับรูปลักษณ์ของผู้ชายด้วยนั่นคือความเข้มแข็ง ความมั่นคง ความจริงจัง สังเกตได้จากท่าชี้นิ้วไปข้างหน้าของพระรามโขนจะชี้ไปตรง ๆ ประกอบกับใบหน้าและสายตามองตรงซึ่งเป็นลักษณะของผู้ชาย แต่ถ้าเป็นตัวพระละครจะ ชี้นิ้วประกอบการเอียงศีรษะและลักคอซึ่งดูเป็นการแสดงของผู้หญิงมากกว่า

2. เส้นนอน บ่งบอกถึงความสงบ นิ่งเฉย ผ่อนคลาย จึงเห็นได้ว่าเมื่อพระรามโขนนั่งลงบนเตียงจะออกท่ารำเป็นแนวราบอยู่เสมอ คือนั่งพับเพียบเรียบร้อยและออกท่ารำโดยใช้แขน มือ ลำตัว ศีรษะอย่างช้า ๆ เพื่อให้สัมพันธ์กับการนั่งระหว่างรำ ท่ารำของพระรามโขนจึงไม่ต้องห้อยขาบ้าง ยืนเข่าบ้าง คุกเข่ากระดกเท้าบ้าง แต่ปัจจุบันอาจมีท่ารำเหล่านี้แทรกเข้ามาเป็นบางครั้งเนื่องจากได้รับอิทธิพลของละครซึ่งจะกล่าวในบทต่อไป จึงนับว่าการออกท่ารำตามเส้นนอนเพื่อให้ดูสงบนิ่ง ของพระรามโขนตรงกับทฤษฎีการแสดงออกทางอารมณ์ ของนาฏยศิลป์ชาติตะวันตกด้วย

3. เส้นเฉียง บ่งบอกถึงความรวดเร็ว พร้อมปฏิบัติ จึงเห็นได้ว่าพระรามโขนจะไม่รำเป็นเส้นเฉียงมากนัก กล่าวคือไม่เอียงศีรษะไปข้างใดข้างหนึ่งมาก ไม่เดินเฉียงตัวมาก เนื่องจากพระรามโขนมีความแช่มช้า เยือกเย็น จึงไม่นิยมใช้หลักการข้อนี้

4. เส้นโค้งลง ให้ความรู้สึกเศร้าหรือความอ่อนไหวซึ่งผิดกับลักษณะการรำของพระรามโขนที่จะไม่ต้องแสดงออกถึงความอ่อนไหวมากนัก การใช้เส้นนี้จึงไม่เป็นที่นิยมตามแบบแผนนาฏยศิลป์โขน

จากทฤษฎีที่กล่าวมาแล้วข้างต้น พอจะสรุปหลักการประดิษฐ์ท่าเต้นของนาฏยศิลป์ตะวันตก (วรรณพินี สุขสม, 2545-8) เข้ากับการออกท่ารำตามแบบโขนของไทยได้ดังนี้

	Dance		โขนตัวพระ
1.	มาดของผู้แสดง (Posture)	1.	มาดของพระราม คือ ความสง่า ภาคภูมิ
2.	การสื่อความหมายด้วยมือ (Gesture)	2.	การใช้มือรำสื่อความหมาย
3.	ท่านิ่งหรือตำแหน่ง (Position)	3.	การตั้งท่านิ่ง เช่นท่า ทรงครุฑ ทรงราชรถ
4.	การเคลื่อนไหว (Movement)	4.	การออกลีลาเชื่อมท่าจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่งด้วยความสุภาพ นุ่มนวล แต่แฝงไว้ด้วยความเข้มแข็ง กล้าหาญ
5.	การเปลี่ยนแปลงจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่ง (Transition)	5.	การเปลี่ยนท่ารำจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่ง และก่อนที่จะถึงท่าที่ต้องการนั้นต้องมีการ "เริ่มต้น" ตามแบบแผนนาฏยศิลป์เสียก่อน เช่น ก่อนจะถึงท่าพรหมสี่หน้า ต้องมีการจีบคว่ำทั้งสองมือแล้วจึงสอดมือขึ้นไปปล่อยหงายระดับศีรษะเป็นท่าพรหมสี่หน้าที่ต้องการ

นอกจากศึกษาทฤษฎีต่าง ๆ แล้ว ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ สมบัติ แก้วสุจริต (2546) ครูสอนโขนตัวพระ ถึงหลักการรำที่ถูกต้อง ท่านอธิบายดังนี้

1. โขนตัวพระมีพื้นฐานมาจากเทพเจ้า การออกท่ารำจึงต้องรำให้สง่า นิ่ง ดูแล้วน่าศรัทธาเคารพ

2. การรำตามบทร้อง โขนตัวพระจะไม่ใช้ท่ารำมากนัก อาจไม่ต้องรำตามคำทุกคำ หรือทุกวรรคก็ได้ จะดูลุกลี้ลุกลนเกินไป ควรออกท่ารำช้า ๆ แต่ให้ดูสุภาพ ภาคภูมิ การรำตามบทพากย์อาจออกท่ารำหลังถ้อยคำได้เล็กน้อย เพราะต้องฟังคำในบทพากย์ หรือบทเจรจา

3. โขนตัวพระจะไม่ออกลีลาท่าทางยักเยื้องแบบละคร เพราะต้องรำให้สมกับความเป็นเทพ ซึ่งต่างจากมนุษย์ธรรมดา

4. ท่ารำในเพลงหน้าพาทย์เพลงเดียวกับละคร โขนตัวพระจะรำจากท่าต่ำไปหาท่าสูง ขณะที่ละครจะรำจากท่าสูงไปหาท่าต่ำ

5. การรำตีบท โขนตัวพระจะไม่ใช้ท่าในรายละเอียดปลีกย่อยแบบละคร เช่น การจีบม้วนมือ จะม้วนครั้งเดียว ขณะที่ละครอาจจีบสอดมือในครั้งแรกก่อนแล้วค่อยม้วนมือตามบทร้องในภายหลัง

6. ถ้าศิลปินผู้นั้นเคยรำในบทพระเอกละคร และสามารถรำได้สวยงามติดตาติดใจผู้ชม แต่เมื่อเขาต้องไปแสดงบทโขนตัวพระแล้วเปลี่ยนรูปแบบการรำให้ดูแข็ง ๆ ตามแบบโขน คนดูก็อย่าไปตำหนิเขาว่ารำไม่สวย เพราะศิลปะการรำแบบโขนจะไม่ใช้ลีลาเยื้องกรายแบบละคร ซึ่งอาจไม่ถูกใจคนดู แต่คนดูควรยอมรับศิลปะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะมาแต่ครั้งโบราณกาล

จากการอธิบายของสมบัติ แก้วสุจริต สอดคล้องกับความเห็นของครูสอนละครท่านหนึ่ง คือ ปราณี สำราญวงศ์ (2546) ได้กล่าวว่า การรำแบบตัวพระละครจะแตกต่างกับการรำแบบตัวพระโขนทั้งการออกลีลาท่ารำและการรำตามเพลงหน้าพาทย์ เนื่องจากพระละครเป็นมนุษย์ธรรมดาที่มีอารมณ์โลภโกรธหลง การออกท่ารำจึงต้องรำแบบยักเยื้องลีลาท่าทางให้สมกับความเป็นมนุษย์ โดยเฉพาะการแสดงความรู้สึกทางสีหน้าอาจใช้ได้บ้าง เพื่อบ่งบอกอารมณ์ของตนเอง ขณะที่โขนตัวพระจะไม่แสดงสีหน้าให้ปรากฏ

จากแนวคิดตามหลักพุทธศาสนา ศาสนาฮินดู แนวคิดของวัฒนธรรมไทยและทฤษฎีเกี่ยวกับศิลปะแขนงต่าง ๆ ตลอดจนทฤษฎีการเต้นรำของชาวตะวันตกและการสัมภาษณ์บุคคลผู้อยู่ในวงการโขนละคร เห็นได้ว่ามีความสอดคล้องกับการประดิษฐ์ท่ารำของโขนตัวพระตามแบบแผนนาฏยศิลป์ไทย ทั้งนี้เนื่องจากความรู้สึกโดยสามัญสำนึกหรือตามธรรมชาติของมนุษย์เห็นตรงกันว่าการออกท่าออกทางไม่ว่าจะเป็นความสุภาพนุ่มนวล ความสงบ ความโกรธ

ฯลฯ ล้วนเป็นกิริยาอาการที่สื่อความในใจให้คนทั่วโลกเข้าใจได้ ดังนั้นการประดิษฐ์ท่ารำจึงหนีไม่พ้นจากความเป็นธรรมชาติคนทั่วไป จึงสามารถดูนาฏยศิลป์ของชาติต่าง ๆ ได้อย่างเข้าใจโดยไม่ต้องฟังคำอธิบาย เช่น เมื่อผู้แสดงออกมาก้มหน้าลงฟุบกับฝ่ามือ คนดูสามารถเข้าใจได้ว่าผู้แสดงกำลังอยู่ในอารมณ์เศร้าโศก การใช้ทฤษฎีของนักคิดด้านนาฏยศิลป์ทั่วโลกตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันจึงเป็นศิลปะที่ไม่มีวันตาย ไม่มีวันสิ้นสูญไปจากโลก เนื่องจากศิลปะการออกท่ารำล้วนเลียนแบบมาจากธรรมชาติที่สื่อความหมายถึงกันได้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3

เทพที่ปรากฏในรามเกียรติ์เพื่อนำไปสู่การออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระ

เนื่องจากวรรณคดีบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้กล่าวถึงตัวละครที่มีประวัติหรือเชื้อสายเป็นเทพอยู่จำนวนมาก และเทพเหล่านี้เมื่อแสดงโขนหรือละครจะหมายถึงผู้แสดงในบทของ “ตัวพระ” แม้ศิลปะการแสดงโขนจะแตกต่างจากศิลปะการแสดงละครอยู่หลายประการ แต่ในงานวิจัยฉบับนี้จะกล่าวถึงเฉพาะประวัติและภูมิหลังของตัวละครที่เป็น “ตัวพระ” โดยไม่เกี่ยวกับการออกลีลาท่ารำแบบละครตามจุดมุ่งหมายของบทพระราชนิพนธ์ เนื่องจากบทโขนที่เขียนไว้บางตอนตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ไม่มีรายละเอียดเกี่ยวกับประวัติของตัวละคร จึงต้องอาศัยข้อมูลจากเรื่องรามเกียรติ์ บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เพื่อให้ทราบที่มาของตัวละครที่เป็นตัวพระทั้งหลายอันจะนำไปสู่การออกท่ารำตามแบบแผนของศิลปะการแสดงโขนอีกชั้นหนึ่งได้

ตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ที่เรียกว่า ตัวพระ ถือว่าเป็นฝ่ายธรรมะอันประกอบด้วยเทวดาและมนุษย์ ซึ่งจะแบ่งประวัติและที่มาดังนี้

1. เทพทั่วไปที่เป็นโขนตัวพระ

1.1 เทพบนสวรรค์

เทพบนสวรรค์ที่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์ประกอบด้วยเทพชั้นสูงคือ พระอิศวร พระพรหม พระนารายณ์ ส่วนเทพชั้นรองได้แก่ พระอินทร์ พระอาทิตย์ พระจันทร์ พระพิฆเณศ พระขันธกุมาร ฯลฯ เทพเหล่านี้จะสถิตอยู่ ณ สรวงสวรรค์คอยดูแลความเป็นไปของธรรมชาติในโลกมนุษย์

1.2 มนุษย์เชื้อสายเทพ

ถึงแม้เทพทั้งหลายจะสถิตบนสรวงสวรรค์ แต่มีเทพบางองค์แบ่งภาคหรือให้กำเนิดทายาทในโลกรวมทั้งลงมาเกิดในครรภ์มนุษย์ด้วย ซึ่งจะแบ่งสายสกุลเพื่อให้เห็นเด่นชัดดังนี้

1.2.1 เชื้อสายเทพฝ่ายกรุงอยุธยา

เริ่มตั้งแต่เทพนามว่า พระปรพรหม มีทายาทสืบมาถึงพระมนูไววัสวัต และถือกำเนิดจากเทพมาเป็นมนุษย์จนได้ ผนวชเป็นราชฤาษี จัดว่าเป็นต้นตระกูลของกษัตริย์วงศ์สุริยะ เนื่องจากพระมนูเป็นโอรสของสุริยเทวราช เราจึงได้ยินการกล่าวถึงว่า

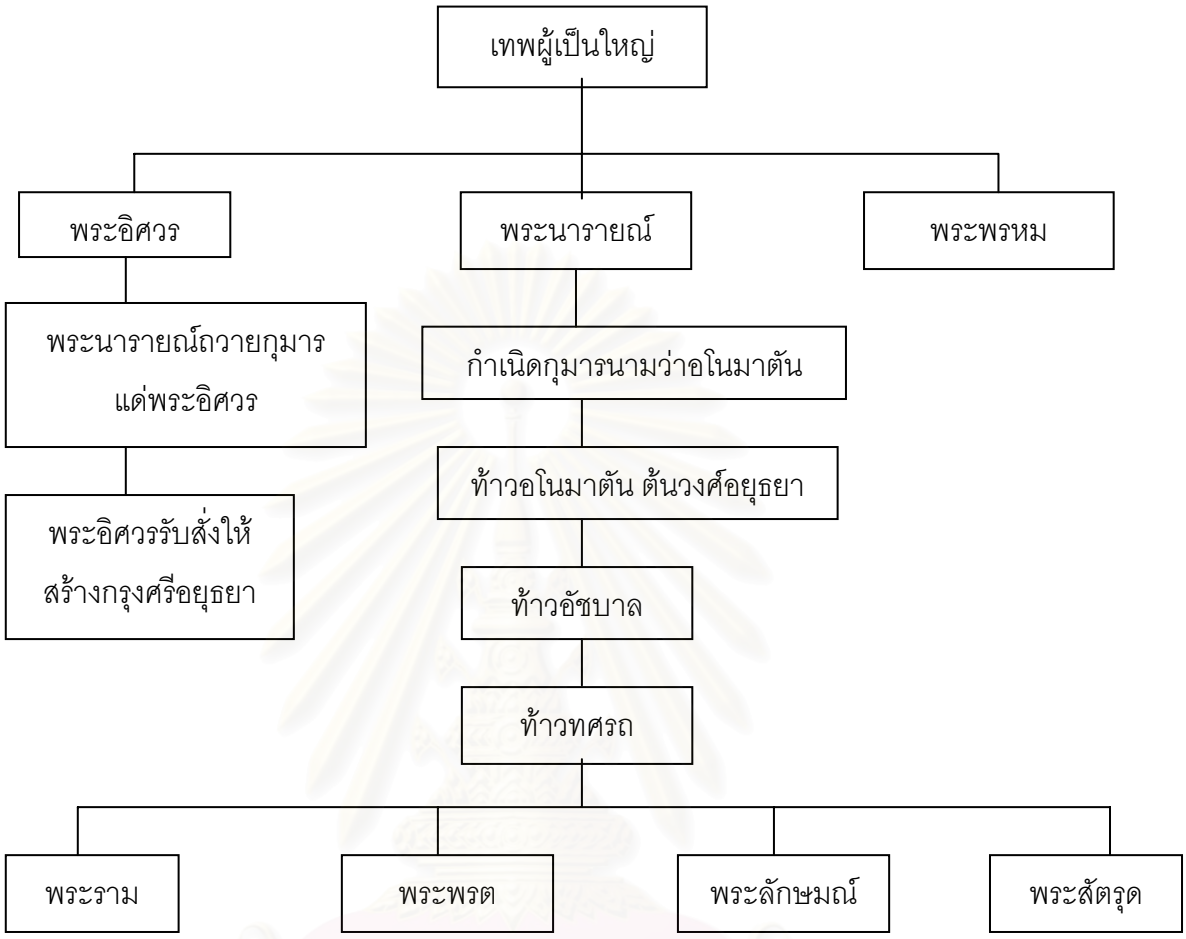
“พระรามสุริยวงศ์” อยู่เสมอ และพระมนูมีทายาทคือท้าวอิกษวากุ (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2505 - 235) สืบมาถึงท้าวอัชบาล ท้าวทศรถจนถึงพระราม ซึ่งเป็นตัวเอกในเรื่องรามเกียรติ์ เราจึงเห็นว่าในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช จะไม่กล่าวถึงต้นสกุลของพระรามเหนือขึ้นไปมากนัก คงเริ่มกล่าวตั้งแต่ท้าวอัชบาลลงมาจนถึงพระราม ทั้งนี้เพื่อให้เหมาะสมกับการแสดงละครที่จะต้องดำเนินเรื่องแต่พอรู้เค้า ดังพระราชาธิบายในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ว่า

> .....หนังสือรามายณะ สันสกฤตนั้นเขามิได้แต่งไว้สำหรับเล่นละครเลย เขาแต่งไว้ให้สวดคล้ายมหาชาติของเรา เมื่อไทยเราเอามาแต่งตั้งใจแต่งเป็นบทละครจึงต้องจัดลำดับความเสียใหม่ให้เหมาะสมแก่การเล่นละคร คือในการเล่นละครจะให้ใครมานั่งเล่าเรื่องอะไรอยู่นาน ๆ คนดูก็จะเบื่อ เมื่อมีเรื่องราวอะไรก็รำให้ดูไปดีกว่า....(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2505 - 868)

จากพระราชาธิบายดังกล่าว ในงานวิจัยฉบับนี้จึงจะศึกษาเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงเท่านั้น และจะสืบสาวสกุลที่มาของพระรามเพียงพอเข้าใจ โดยเริ่มตั้งแต่ พระนารายณ์เข้าที่บรรทมแล้วบังเกิดดอกบัวผุดขึ้นกลางอุทร มีพระกุมารถือกำเนิดในดอกบัวนั้น พระนารายณ์จึงอุ้มมาถวายพระอิศวรได้นามว่า อโนมาตัน ครองกรุงอยุธยา ต่อมาท้าวอโนมาตันมีทายาทสืบสกุลคือท้าวอัชบาล ท้าวทศรถ จนถึงพระราม ดังแผนผังต่อไปนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

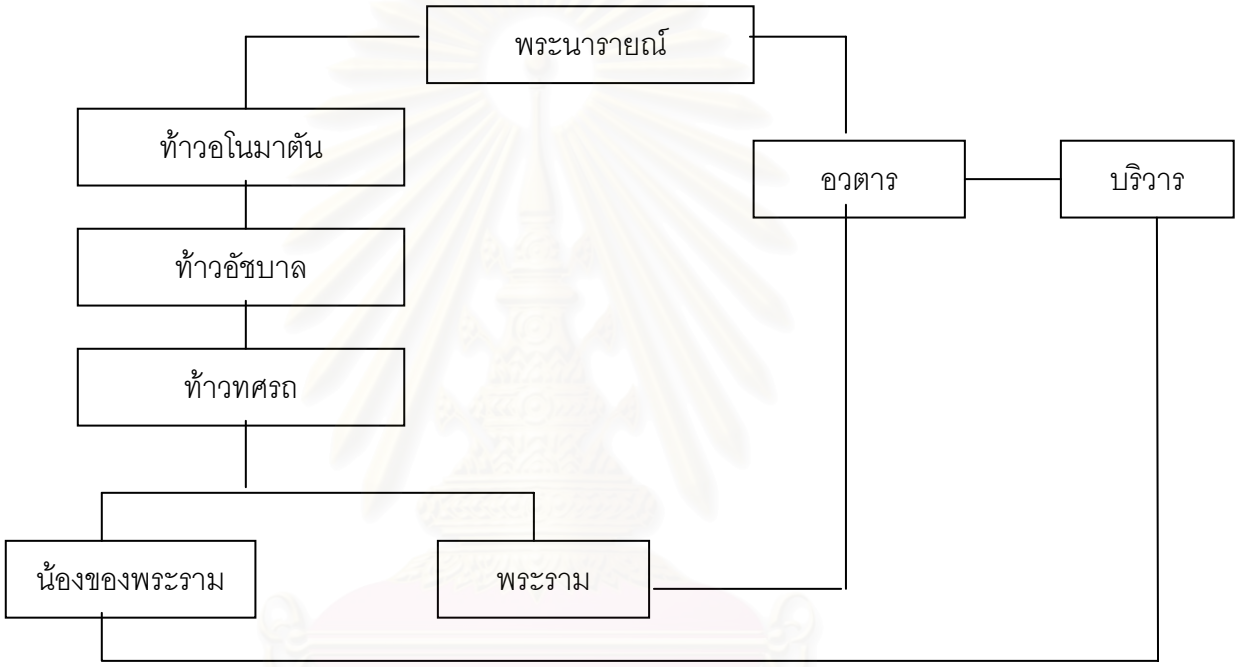
แผนภูมิที่ 1 การสืบสกุลที่มาของพระราม



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากแผนผังที่แสดงวงศ์เทพของพระรามซึ่งเป็นตัวเอกในเรื่องรามเกียรติ์นั้นแสดงให้เห็นเพียงการสืบเชื้อสายสกุล แต่ความเป็นจริงแล้วพระรามมีชาติกำเนิดมาจากเทพโดยตรงอีกทางหนึ่งด้วย หรือถ้าเรียกง่าย ๆ ว่า มีลักษณะของเทพซ้อนเทพ คือกำเนิดจากการอวตารของพระนารายณ์ จึงถือว่า พระรามมีสายเลือดของความเป็นเทพเข้มข้นกว่าตัวละครอื่น ๆ ดังแผนผังต่อไปนี้

แผนภูมิที่ 2 การถือกำเนิดและการอวตารของพระนารายณ์



จากแผนผังข้างต้นแสดงให้เห็นว่าพระรามมีเชื้อสายมาจากบรรพบุรุษ คือ สืบทอดสกุลวงศ์มาจากท้าวอโนมาตัน แต่โดยความเป็นจริงแล้วพระรามมีจิตวิญญาณของความเป็นเทพอีกร่างหนึ่ง คือร่างของพระนารายณ์ที่อวตารซ้อนเข้ามาในร่างที่ถือกำเนิดจากครรภ์พระมารดาตามพระบัญชาของพระอิศวรดังคำกลอนว่า

เจ้าไปเถิดเกิดเป็นกษัตริย์ สุริย์วงศ์จักรพรรดิมหาศาล
ทรงนาม**พระรามอวตาร** ในสถานกรุงศรีอยุธยา
จักรเป็นพระพรตยศยง ถัดองค์**พระนารายณ์เชษฐา**
ฝ่ายสังข์บัลลังก์นาคา เป็นพระลักษมณ์อนุชาฤทธิรอน
อันซึ่งคทาวราวุธ เป็นพระสัตรุดชาญสมร
องค์พระลักษมีบังอร ไปเกิดในนครลงกา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, เล่มที่ 1, 2515-291)

จากคำกลอนข้างต้นเห็นได้ว่า เมื่อพระนารายณ์แบ่งภาคมาถือกำเนิดในครรภ์ของนางเกาสุริยานั้น ร่างเดิมของพระนารายณ์ก็ยังคงประทับ ณ เกษียรสมุทร และเมื่อพระรามในโลกมนุษย์จะแสดงร่างจริงให้คนทั่วไปเห็นก็สามารถตั้งจิตอธิษฐานปรากฏเป็นภาพพระนารายณ์สี่กรซ้อนขึ้นมาในร่างของพระรามได้ทันที นับว่าพระรามมีลักษณะของเทพทางเชื้อสายและเทพทางการอวตาร หรือกล่าวง่าย ๆ ว่ามีลักษณะเทพซ้อนเทพ ซึ่งถือว่ามีสายเลือดเข้มข้นกว่าตัวละครอื่น ๆ เช่น อิเหนา หรืออุณรุท เพราะเมื่อสืบเชื้อสายมาจากเทพแล้วก็สิ้นสุดความสัมพันธ์ระหว่างสวรรค์กับโลกมนุษย์ ดังแผนผังที่แสดงลักษณะเทพสองทางของพระรามต่อไปนี้

แผนภูมิที่ 3 ลักษณะเทพสองทางของพระราม

จากแผนผังข้างต้นแสดงให้เห็นว่าพระรามมิได้ตัดขาดจากจิตวิญญาณของพระนารายณ์ตลอดการดำเนินเรื่องรามเกียรติ์เท่ากับว่ามีร่างของเทพแฝงอยู่ในร่างของพระองค์ไม่ว่าจะอยู่ที่ใดก็ตาม บุคลิกลักษณะของเทพจะกำกับร่างของพระรามไว้ตลอดเวลา

ส่วนตัวละครเอกอีกคนหนึ่งคือ นางสีดา ซึ่งมีบทบาทเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ขัดแย้งในเรื่องรามเกียรติ์ก็มีเชื้อสายมาจากเทพเช่นเดียวกัน ดังแผนผังต่อไปนี้

แผนภูมิที่ 4 เชื้อสายของนางสีดา

จากแผนผังข้างต้นนี้ แสดงให้เห็นว่านางสีดาก็มีเชื้อสายมาจากเทพและจะเกี่ยวข้องกับมนุษย์เชื้อสายเทพอีกเมืองหนึ่งในเวลาต่อมา

1.2.2 เชื้อสายเทพฝ่ายกรุงมิถิลา

ถ้าจะลำดับวงศ์ของท้าวชนกซึ่งเป็นพระบิดาเลี้ยงของนางสีดาก็จะได้ทราบการสืบสกุลว่ามาจากเทพเช่นเดียวกัน และมีเชื้อสายมาจากสุริยวงศ์เหมือนสกุลของพระราม เพราะกษัตริย์ลำดับที่ 1 คือ ท้าวอิกษวากุ มีโอรสอีกพระองค์หนึ่งแล้วสืบทอดเชื้อสายมาทางนครมิถิลาจนถึงท้าวชนก ซึ่งจัดเป็นโขนฝ่ายตัวพระเช่นเดียวกัน

1.3 มนุษย์มีความสัมพันธ์กับเทพ

นอกจากมนุษย์เชื้อสายเทพโดยตรงแล้วยังมีมนุษย์อีกกลุ่มหนึ่งที่มิได้สืบสกุลมาจากเทพ แต่อาจมีความสัมพันธ์กับเทพบนสวรรค์ได้ เช่น ตัวละครที่บำเพ็ญพรตให้เทพเสด็จลงมาประทานพร การเหาะขึ้นไปเข้าเฝ้าเทพ การเก็บรักษาศาสตราวุธของเทพ การอัญเชิญเทพให้เสด็จมาร่วมในงานพิธี ฯลฯ มนุษย์ในกลุ่มนี้แบ่งได้ 2 ประเภท คือ

1.3.1 กษัตริย์

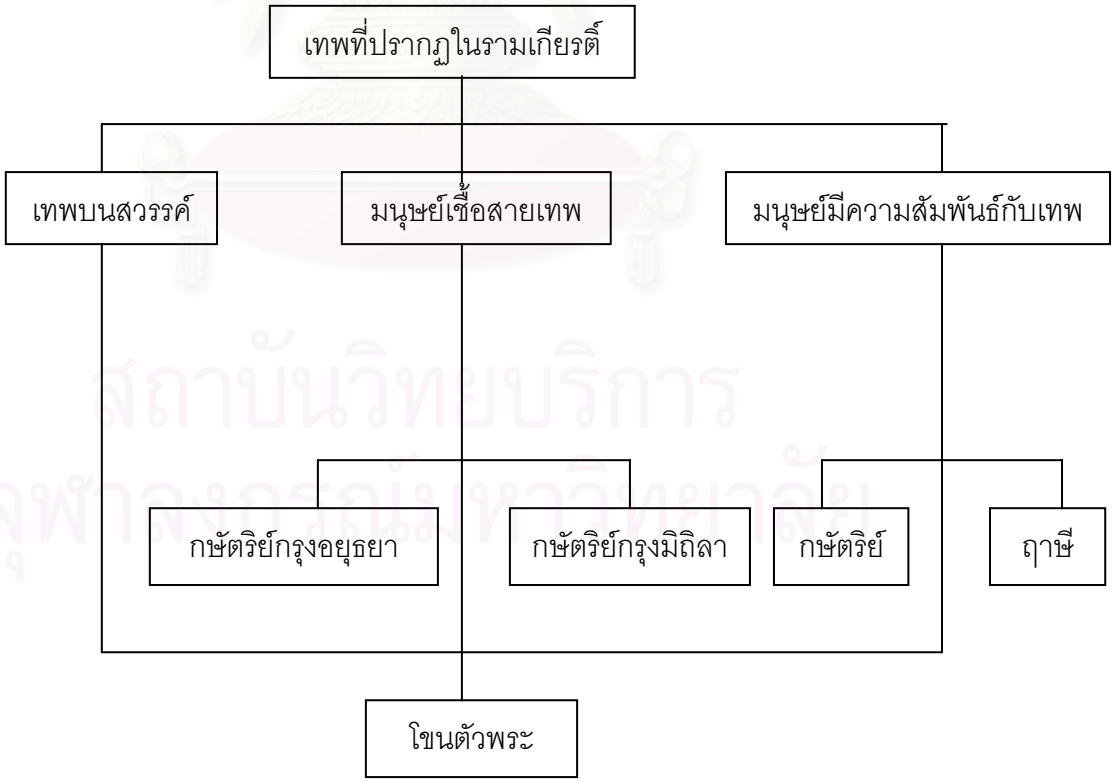
กษัตริย์ หมายถึง เจ้าผู้ครองนครต่าง ๆ ที่นอกเหนือจากกรุงอยุธยาและกรุงมิถิลา ซึ่งได้กล่าวนามมาแล้วข้างต้น กษัตริย์เหล่านี้ได้แก่ พระไกยเกษ เจ้าเมืองไกยเกษ พระโรมพัตตัน เจ้าเมืองพัทวิไสย พระสุทรรศน์ เจ้าเมืองปัญจาล พระโคดม เจ้าเมืองสาเกต ฯลฯ

1.3.2 ฤาษี

ฤาษี หมายถึง นักบวชที่สำเร็จฌานจนสามารถสร้างอิทธิฤทธิ์ต่าง ๆ ได้ มีบทบาทสำคัญในเรื่องรามเกียรติ์ดังเช่น ฤาษีกไลโกฏ ฤาษีโคบุตร เป็นต้น

จากรายนามทั้งหมดที่กล่าวมาแล้วข้างต้นจะมีผลต่องานวิจัยฉบับนี้ เนื่องจากตัวละครที่เป็นเทพและมนุษย์จะได้รับการจัดอันดับอยู่ในกลุ่มเดียวกัน ตามที่ภาษานาฏยศิลป์เรียกว่า “โขนตัวพระ” ซึ่งแตกต่างจากโขนตัวยักษ์ โขนตัวลิงและโขนตัวนาง ซึ่งจะไม่กล่าวถึงรายละเอียดในงานวิจัย แผนผังที่แสดงให้เห็นกลุ่มของโขนตัวพระที่มีความเกี่ยวข้องกับเทพบนสวรรค์มีดังนี้

แผนภูมิที่ 5 กลุ่มโขนตัวพระ

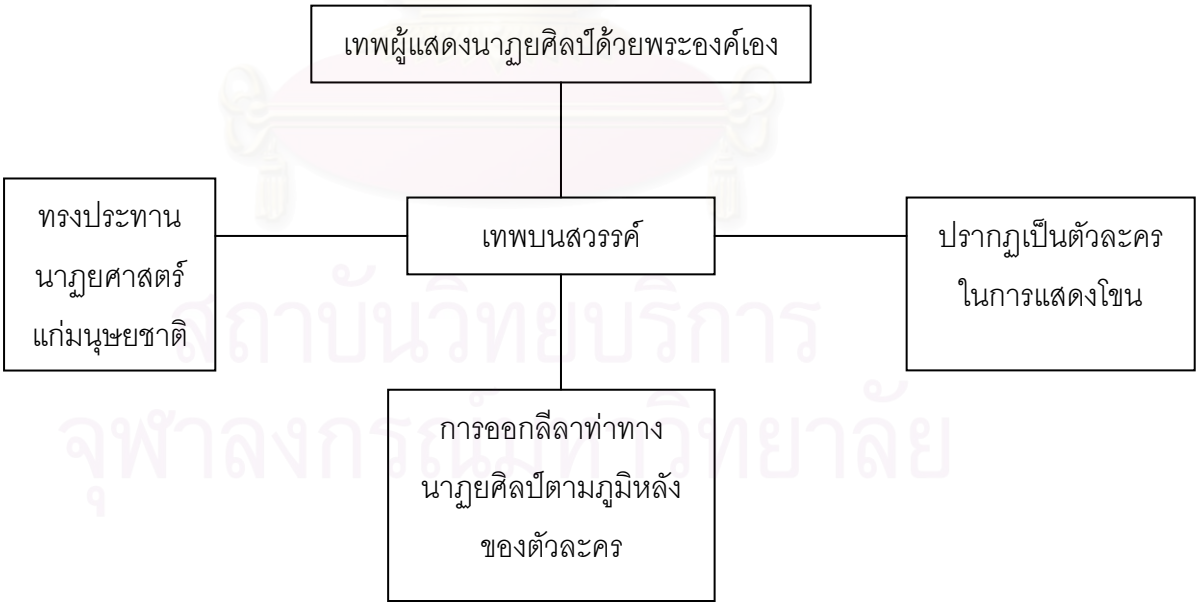


สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากแผนผังข้างต้นทำให้ทราบว่า เทพบนสวรรค์ มนุษย์เชื้อสายเทพ และมนุษย์มีความสัมพันธ์กับเทพ ล้วนเป็นโขนตัวพระทั้งสิ้นแต่สถานะและความสำคัญรวมทั้งวัยวุฒิ คุณวุฒิ ชาติวุฒิย่อมทำให้โขนตัวพระมีบุคลิก ท่วงท่ากิริยามารยาทแตกต่างกัน ซึ่งเมื่อนำมาจัดแสดงโขนที่ต้องใช้ตัวละครหลากหลายชีวิตสัมพันธ์กันย่อมต้องหมายถึงการออกท่วงทีลีลาท่ารำแตกต่างกันด้วย อย่างไรก็ตามในนิยามของคำว่า “ความเป็นเทพ” น่าจะมีบริบทที่บอกให้ทราบว่าลักษณะนี้มิใช่ของธรรมดาอย่างที่เห็นหรือมีในโลกมนุษย์ทั่วไป อันจะเป็นแรงสนับสนุนให้ผู้แสดงโขนตัวพระต้องออกลีลาท่าทางให้สมกับความเป็นเทพอย่างสมบูรณ์ด้วย

จากเหตุผลดังกล่าวจึงน่าวิเคราะห์ว่าในความเป็นเทพนั้นนอกจากจะทำให้คนศรัทธาเคารพและมีผลสะท้อนไปถึงการออกลีลาท่าทางของผู้แสดงนาฏยศิลป์แล้ว ในขณะเดียวกันความเป็นเทพก็มีผลเชื่อมโยงไปถึงการประทานศาสตร์แห่งการฟ้อนรำให้แก่มนุษยชาติด้วย จึงทำให้เห็นว่านาฏยศิลป์มีส่วนสัมพันธ์รายล้อมเทพบนสวรรค์ จนนับเป็นส่วนสำคัญที่แยกจากกันไม่ออกดังแผนผังต่อไปนี้

แผนภูมิที่ 6 ความสัมพันธ์ระหว่างเทพกับนาฏยศิลป์



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากการที่เทพบนสวรรค์มีส่วนสัมพันธ์กับนาฏยศิลป์รอบด้าน จึงน่าเชื่อว่าวิชาการฟ้อนรำมิใช่ของต่ำต้อยหรือเป็นอาชีพเฉพาะผู้รับใช้เพื่อคอยบำเรอความสุขให้แก่ผู้เป็นนาย หากแต่เป็นศิลปะชั้นสูงเนื่องด้วยเหตุผลดังนี้

1. พระพรหมทรงสร้างนาฏยศาสตร์เป็นเวทที่ 5 เพื่อทรงประทานแก่มวลมนุษย์
2. พระศิวะทรงร่ายรำเฉลิมฉลองความยินดีด้วยพระองค์เอง
3. พระนารายณ์ทรงมีบทบาทในฐานะตัวละครเอกของการแสดงนาฏยศิลป์เรื่องรามเกียรติ์
4. การออกลีลาท่ารำล้วนเป็นท่าฟ้อนของเทพทั้งสิ้น ทั้งส่วนที่เป็นนาฏยเวทและส่วนที่เป็นนาฏยลีลาที่มนุษย์สืบทอดมา

ดังนั้น เมื่อตัวละครที่เป็นเทพในเรื่องรามเกียรติ์คือผู้เป็นส่วนหนึ่งที่มีความสัมพันธ์กับเทพบนสวรรค์ด้านนาฏยศิลป์ การออกลีลาท่าทางทุกท่วงทำนองเพลงจึงเป็นท่าของเทพซึ่งจะต้องมีความละเอียดอ่อนละเมียดละไมน่าศรัทธาเคารพมากกว่าที่จะเห็นเพียงความสวยงามของท่ารำเพียงอย่างเดียว ส่วนองค์ประกอบที่เป็นบุคลิกลักษณะของเทพจะมองเห็นได้จากภาพปั้นหรือภาพแกะสลักตามคติความเชื่อของชาวฮินดูซึ่งเป็นผู้สืบทอดศาสนาพราหมณ์ตั้งแต่ 3000 ปี ล่วงมาแล้ว อันจะก่อให้เกิดรูปธรรมที่ชัดเจนดังนี้

1. มีพระพักตร์สงบนิ่ง ละมุนละม่อม
2. มีวัยงามไม่เด็กหรือชราเกินไป
3. รูปร่างสันทัดได้สัดส่วนพอเหมาะ
4. ผิวพรรณผุดผ่องเรียบเนียน
5. ช่วงแขนและช่วงขากลมกลึงไม่เห็นเป็นกล้ามเนื้อ
6. สะโพกผายเห็นเป็นส่วนโค้งออกมาจากช่วงเอว
7. มีเครื่องพัสตราภรณ์ตกแต่งสวยงาม

ลักษณะรูปลักษณ์ของเทพภายนอกสามารถเห็นได้จากภาพปั้นหรือภาพแกะสลักที่เป็นฝีมือของช่างในศาสนาฮินดู ซึ่งสร้างสรรค์ศิลปะปฏิกรรมด้วยความศรัทธาเคารพ ดังตัวอย่างที่ปรากฏภาพถ่าย ดังนี้

1. ภาพปั้นศิวนาฏราช ณ เมืองจิทัมพรัม ประเทศอินเดีย
2. ภาพแกะสลักเทพต่าง ๆ ที่วิหารโกนารัก ในประเทศอินเดีย
3. ภาพปั้นที่วัดพระศรีมหาอุมาเทวี ถนนสีลม กรุงเทพฯ ประเทศไทย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 31
ภาพศิวนาฏราช ที่เมืองจิทัมพรัม
(ที่มา : นาฏยศาสตร์, 2541)

เมื่อพิเคราะห์จากรูปลักษณ์ของเทพภายนอกย่อมมีผลถึงบุคลิกภาพโดยธรรมชาติ คือ กิริยาอาการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ซึ่งถึงแม้ว่าไม่สามารถมองเห็นร่างของเทพโดยตรงได้ แต่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์จากภาพปั้นหรือภาพแกะสลักดังที่กล่าวไว้ข้างต้นทำให้มองเห็นภาพลักษณ์ของเทพดังนี้

1. การยืน เดินหรือนั่ง มีลักษณะตัวตั้งตรง อกผาย ไหล่ผึ่ง หลังไม่คดงอ มองโดยภาพรวมมีบุคลิกภาพที่สง่างามน่าศรัทธาเคารพ

2. กิริยาอาการหรืออิริยาบถต่างๆ ล้วนเป็นไปอย่างสุภาพเรียบร้อย สำรวมอย่างที่เรียกกันว่าได้รับการอบรมกิริยามารยาทตามแบบฉบับของผู้ดีมีสกุล

3. ใบหน้าผุดผ่องมีรอยยิ้มแฝงไว้ที่มุมปาก แววตาอ่อนโยน แสดงถึงความมีเมตตากรุณา

4. แม้ไม่อาจได้ยินกระแสเสียงของเทพ แต่จากการพิจารณาภาพปั้นเห็นว่าบุคลิกลักษณะเป็นชนชั้นผู้ดีมีสกุล จึงน่าจะวินิจฉัยได้ว่า เทพน่าจะมีน้ำเสียงไพเราะภาษาพูดได้รับการฝึกฝนด้วยถ้อยคำสุภาพนิ่มนวล

5. ถ้ามองจากเครื่องบูชาที่คนนิยมนำมาถวาย ได้แก่ น้ำหอม ดอกไม้ ธูป เทียน สันนิษฐานว่าพระวรกายของเทพคงจะสะอาดอบอวลไปด้วยกลิ่นหอมของน้ำอบปรุงและบุบผชาตินานาพรรณ

นอกจากบุคลิกภาพภายนอกที่เป็นไปตามธรรมชาติทำให้ดูสง่างามแล้ว อุปนิสัยใจคอและพฤติกรรมของเทพโดยทั่วไปก็น่าจะเหมือนๆ กันทุกพระองค์ตามที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ประกอบด้วย

1. มีความเมตตากรุณาต่อชนทุกชั้น ดังเช่น พระนารายณ์ ทรงอวตารเป็นหมูเพื่อรักษาผืนแผ่นดินให้แก่มนุษยโลก

2. มีความรู้ในสรรพวิทยาการต่างๆ และชื่นชมผู้มีความรู้และความเพียร เห็นได้จากมักจะทรงประทานพรแก่ผู้บำเพ็ญตบะหรือกระทำความเพียรจนบรรลุธรรม ดังเช่น พระพรหม ทรงประทานนาฏยเวทแก่พระภรตมุนี

3. ให้รางวัลแก่ผู้กระทำความดีจนบางครั้งนำความเดือดร้อนมาสู่ตนและผู้อื่นโดยไม่ตั้งใจ ดังเช่น พระอิศวร ทรงประทานนิ้วเพชรแก่นนทุก พระพรหม ทรงประทานศรพรหมาสตร์แก่อินทรชิต

4. กระทำตนเป็นแบบอย่างที่ดีแก่มนุษยโลก เช่น ไม่มัวเมาสิ่งเสพติด ไม่ลุ่มหลงการพนัน กล่าวคือ ไม่เกี่ยวข้องกับอบายมุขทุกชนิด ดังเช่น พระกฤษณะ โปรดที่จะดื่มนมจากแม่โคมากกว่าจะดื่มสุราเมรัย

5. โปรดการช่วยเหลือผู้ประพฤติดีและขจัดผู้ประพฤติพาล ดังเช่น พระนารายณ์ ทรงอวตารเป็นพระราม เพื่อปราบเหล่าอสูรที่สร้างความเดือดร้อนแก่โลก

6. มีจิตใจร่าเริงแจ่มใส โปรดการขับร้องฟ้อนรำ ดังเช่น พระอิศวรและพระอุมาทรงเริงระบำในห้วงแห่งวสันตฤดู

7. รักษากฎและปฏิบัติหน้าที่อย่างเคร่งครัดเพื่อช่วยสร้างความสมดุลให้กับโลกทั้งสาม ดังเช่น พระอาทิตย์ ทำหน้าที่ประทานแสงสว่าง พระจันทร์ทำหน้าที่บอกวันเดือนปี

8. มีความสามารถในการใช้อาวุธต่างๆ แต่ใช้เพื่อทำลายสิ่งชั่วร้ายเพื่อให้โลกประสบสันติสุข ดังเช่น พระนารายณ์ ทรงขว้างจักรตัดลำตัวราหู

9. มีความซื่อสัตย์สุจริตอันเป็นเครื่องหมายสูงสุดของความดีงามทั้งปวง ดังเช่น พระรามซึ่งรับสัตย์พระบิดาให้ออกเดินป่า 14 ปี

10. มีชายาที่เพียบพร้อมด้วยคุณสมบัติของกุลสตรีที่ดีและสามารถเป็นเพื่อนร่วมทุกข์ร่วมสุขกับสวามีได้ ดังเช่น พระสุรัสวดี ชายาของพระพรหม พระลักษมีชายาของพระนารายณ์

11. ใช้วาจาสุภาพเรียบร้อยกับชนทุกชั้น ไม่กล่าวคำหยาบ ไม่กล่าวคำที่แสดงถึงความขุ่นมัวของอารมณ์ ดังเช่น พระกฤษณะทรงใช้คำพูดนิ่มนวล ทั้งฝ่ายปาณฑพและเการพทั้งที่ฝ่ายเการพขอเลือกกองทัพมาช่วยรบมากกว่าที่จะเลือกพระองค์มาช่วยรบ

12. มีร่างกายแข็งแรงปราศจากโรคภัยไข้เจ็บ ดังเช่น พระอิศวร สามารถประทับนั่งบำเพ็ญตบะเป็นเวลานานนับเดือนได้โดยไม่มีอาการเจ็บป่วย

13. มีจิตใจสูงส่งไม่ดูถูกหรือรังเกียจบุคคลที่ต่ำต้อยกว่า ดังเช่น พระกฤษณะทรงเป็นเพื่อนเล่นกับเด็กเลี้ยงวัว

14. สามารถแบ่งภาคเป็นปางต่างๆ ได้ตามสถานการณ์ที่จำเป็น ดังเช่น พระคเณศอวตารได้ 8 ปาง

15. มีปฏิภาณไหวพริบฉลาดหลักแหลม สามารถแก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้ ดังเช่น พระนารายณ์ ทรงอวตารเป็นนรสิงห์ เพื่อปราบหิรัณยกสิปุ

16. มีความเสียสละต่อผลประโยชน์ส่วนรวมเพื่อให้โลกดำรงต่อไป ดังเช่น พระอิศวร ทรงดื่มพิษพญานาคจนพระศอไหม้ เพียงเพื่อจะรักษามวลมนุษยชาติไว้

17. มีความยุติธรรมปราศจากความลำเอียง ดังเช่น พระพรหม เป็นผู้สร้างชีวิตมนุษย์และลิขิตให้เป็นไปตามผลกรรมของผู้นั้น ถ้าใครประกอบกรรมดี ชีวิตก็จะประสบความสุขความเจริญ ถ้าใครประกอบกรรมชั่วก็ต้องพบกับความลำบากยากเข็ญต่างๆ นานา

18. มีอิทธิฤทธ์ปาฏิหารย์ สามารถดลบันดาลปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติได้ แต่ก็ใช้ไปในทางสร้างสรรค์ เพื่อความสงบสุขของโลกมนุษย์ ดังเช่น พระนารายณ์ ทรงอวตารเป็นปลาเพื่อรักษาความสมดุลของธรรมชาติ

19. มีพลังเดชานุภาพสูงแต่ไม่โอ้อวดความเก่งกล้าสามารถให้ผู้อื่นเห็นจนกว่าจะจำเป็นต้องใช้ฤทธานุภาพ ดังเช่น พระอิศวร มีดวงตาที่สาม ซึ่งปิดซ่อนไว้กลางหน้าผาก ถ้าลืมตาดวงนี้คราใดจะสามารถเผาผลาญสรรพสิ่งที่ขวางหน้าให้มอดไหม้เป็นธุลี

20. มีความสงบและถ่ายทอดธรรมะแก่มนุษยชาติให้บรรลุถึงความจริงแท้ของชีวิต ดังเช่น พระนารายณ์ ทรงอวตารเป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า เพื่อชี้ทางสว่างให้มนุษย์พ้นจากความทุกข์

จากบุคลิกลักษณะของเทพบนสวรรค์ เมื่อพิเคราะห์ทั้งภายนอกและภายในจะเห็นว่าเทพส่วนใหญ่เป็นผู้ทรงไว้ซึ่งคุณธรรมอันสูงส่ง อันจะมีผลสะท้อนให้บังเกิดความสง่างามน่าศรัทธาเคารพ จึงไม่แปลกว่ามีผู้นับถือศาสนาพราหมณ์และสวดสรรเสริญพระองค์สืบเนื่องติดต่อกันมาจากอดีตกาลถึงปัจจุบันไม่ต่ำกว่า 3000 ปี

จากภาพโดยรวมของเทพที่ปรากฏในความรู้สึกของคนทั่วไป ย่อมมีส่วนถ่ายทอดมาสู่มโนภาพในการสร้างละครตัวพระในเรื่องรามเกียรติ์ได้โดยง่าย และบุคลิกลักษณะของตัวละครจะได้รับการถ่ายแบบมาอย่างไม่ผิดเพี้ยนจึงน่าเชื่อว่าอิทธิพลของความศรัทธาเรื่องเทพย่อมฝังรากลึกและสะท้อนมาถึงการสร้างสรรค์ตัวละครที่จะออกมาในรูปของผู้แสดงโขนตัวพระ ซึ่งก่อให้เกิดความนิยมชมชื่นของผู้ชม เพราะความงามตามแบบเทพนั้นเป็นรูปลักษณ์ที่เป็น

สากลนิยมโดยทั่วไปและเป็นบุคลิกของตัวเอกฝ่ายธรรมะ ซึ่งปรากฏอยู่ในนาฏยศิลป์ของทุกชาติไม่เพียงแต่โขนของไทยเท่านั้น

ดังนั้น ภาพรวมของเทพที่ปรากฏในตัวละครรามเกียรติ์ย่อมมีส่วนสัมพันธ์ถึงการออกลีลาท่าทางนาฏยศิลป์ไปด้วยพร้อม ๆ กัน ซึ่งอาจมองเห็นได้ดังนี้

1. ลักษณะการพูด (พากย์) ของตัวพระน่าจะใช้น้ำเสียงนุ่มนวลสมกับความละมุนละไมบนสีพระพักตร์ ท่ารำที่ถ่ายทอดคำพูดจึงน่าจะต้องนุ่มนวล สงบนิ่งรวมทั้งการรู้จักควบคุมอารมณ์มิให้ดีใจ เสียใจหรือโกรธจนออกนอกหน้า (ออกทางกิริยาของท่ารำ) จนเกินไป

2. ลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายของตัวพระจะต้องสอดคล้องกับรูปร่างเนื่องจากช่วงแขน ขามิได้มีกล้ามเนื้อแสดงถึงความบึกบึนแข็งแรง การเคลื่อนไหวจึงไม่ต้องรีบร้อน ปราดเปรียว ความกลมกลึงของรูปทรงองค์เอวจะแสดงให้เห็นลักษณะการยืน เดิน นั่ง นอน ด้วยท่วงท่าสุภาพนิ่มนวล ไม่เชื่องช้าจนดูเหมือนคนเกียจคร้านหรือหลุกหลิกจนดูเหมือนคนกระตือรือร้น หากแต่กิริยาท่าทางทุกอิริยาบถล้วนต้องสะท้อนออกมาจากบุคลิกลักษณะ ทำให้รู้อุปนิสัยจากภายใน ดังนั้นการออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระต้องออกตามลักษณะของเทพที่ปรากฏในสายตาและความรู้สึกโดยดูจากภาพ และมโนภาพ ซึ่งสะท้อนออกมาในรูปของความเชื่อด้วย

จากเหตุผลดังกล่าว เทพที่ปรากฏในรามเกียรติ์จึงไม่เพียงแต่จะเป็นตัวละครที่มีบทบาทดำเนินเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบเท่านั้น หากแต่จะมีผลเชื่อมโยงไปถึงการออกท่าร่ายรำเพื่อแสดงโขนตามรูปแบบกิริยาท่าทางของเทพอีกด้านหนึ่งด้วย เนื่องจากในความเป็นเทพนั้น ไม่สามารถแยกศิลปวิทยาการด้านนาฏยศาสตร์ออกจากกันได้ เพราะเป็นของคู่กันมาตั้งแต่ครั้งสร้างพระเวทและสืบทอดต่อเนื่องกันมาหลายพันปีโดยไม่ขาดตอนถึงปัจจุบัน

2. เทพเฉพาะที่อวตารมาเป็นพระรามและเป็นโขนตัวพระ

เทพที่สำคัญที่สุดในเรื่องรามเกียรติ์ คือ พระนารายณ์ เนื่องจากพระองค์อวตารมาเป็นพระรามแห่งกรุงอยุธยา แต่จะศึกษาเฉพาะประวัติและลักษณะของพระรามซึ่งเป็นตัวเอกในเรื่องรามเกียรติ์ และดำเนินบทบาทเป็นบุคคลใหม่ มิใช่บทบาทของพระนารายณ์บนสวรรค์ เพื่อเป็นหนทางนำไปสู่การออกลีลาท่ารำตามแบบแผนโขนตัวพระในหัวข้อต่อไป ประวัติหรืออุปนิสัยของพระรามแบ่งหัวข้อได้ดังนี้

2.1 ลักษณะของพระรามในฐานะบุคคลในครอบครัว

เนื่องจากพระรามมีชาติกำเนิดมาจากเทพถึงสองทางคือ จากการสืบสายสกุลเทพแล้วมาเกิดเป็นโอรสแห่งกรุงอยุธยา กับเกิดจากการอวตารของพระนารายณ์ในปางที่ 7 ดังนั้นพระรามจึงมีบุคลิกลักษณะไม่ต่างจากเทพบนสวรรค์ อย่างไรก็ตามพระรามในเรื่องรา

มายณะของอินเดียนับเป็นเทพสำคัญของศาสนาที่ชนชาวฮินดูเคารพนับถือ แต่พระรามในเรื่องรามเกียรติ์ของไทยนั้นเป็นเพียงพระเอกในวรรณคดี ทั้งนี้เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ได้พระราชนิพนธ์โดยปรับวิถีชีวิตของพระรามให้เป็นลักษณะของ “คนไทย” อย่างเต็มตัว ดังนั้นการปฏิบัติตนของพระรามจึงอยู่ในกรอบของสังคม ประเพณีและวัฒนธรรมไทยซึ่งมีชาติกำเนิดเป็นตัวบังคับให้พระรามต้องเป็นคนดีในสังคมไทย ดังตัวอย่างของการปฏิบัติตนซึ่งจะสะท้อนออกมาเป็นท่ารำโขนตัวพระได้ดังนี้

2.1.1 **การเป็นลูกที่ดี** พระรามปฏิบัติตนเป็นลูกที่ดีตั้งแต่วัยเยาว์ จึงเป็นที่รักใคร่ของพระชนกชนนี เช่น การตั้งใจศึกษาเล่าเรียนดังคำกลอนว่า

รอบรู้วิชาตำรับ ขี่ขับช้างม้ากล้าหาญ
จำเริญวัยใหญ่วัฒนาการ ชนมานนั้นได้สิบสี่ปี
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, เล่ม 2, 2507-84)

เมื่อพระรามได้รับมอบราชสมบัติเพื่อดำรงตำแหน่งพระมหากษัตริย์แห่งกรุงอยุธยา แต่นางไกยเกษีทูลขอสัญญาต่อท้าวทศรถ พระรามจึงต้องสละราชสมบัติเพื่อรักษาสัจจวาจาของพระบิดาดังคำกลอนที่พระรามพูดกับพระลักษมณ์ว่า

ตัวพี่จะช่วยบำรุงสัตย์ ไม่ควรรักสมบัติพัสถาน
ถ้าบิดาเสียสัตย์ปัฏิญาณ จะได้อัประมาณทั้งแดนไตร
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, เล่มที่ 2 2507-283)

นอกจากจะมีความกตัญญูช่วยรักษาคำสัตย์ของพระบิดาแล้ว พระรามยังเคารพพระมารดาทั้งสาม โดยเฉพาะนางไกยเกษี พระรามก็มิได้ถือโกรธที่ขับไล่พระองค์ออกจากพระนคร นับว่าพระรามปฏิบัติตนเป็นลูกที่ดีอย่างเสมอต้นเสมอปลาย

2.1.2 **การเป็นพี่ที่ดี** เมื่อพระรามจะเสด็จออกจากพระนครตามสัญญาของพระบิดา พระลักษมณ์อนุชาได้ขอโดยเสด็จด้วย พระรามก็อนุญาต และเมื่อพระพรตออกติดตามมาพระรามก็พูดจาปลอบโยนพระพรตให้คลายความเศร้าโศกและมิให้ถือโกรธนางไกยเกษี นอกจากนั้นเมื่อพระลักษมณ์ต้องศรนาคบาศ ศรพรหมาศ พระรามก็ทรงห่วงใยแสดงความเศร้าโศก ดังคำกลอนว่า

ลดองค์ลงแอบแนบน้อง ค่อยประคองช้อนเกศขึ้นใส่ตัก
ชลนัยน์ไหลลงโซมพักตร์ พระทรงจักรครวญคร่ำรำพัน
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, เล่ม 5 2507-296)

2.1.3 **การเป็นสามีที่ดี** พระรามปฏิบัติตนเป็นสามีที่ดีต่อนางสีดามาโดยตลอด นับตั้งแต่ทรงทำสงครามกับทศกัณฐ์เพื่อให้ได้นางคืนมา ทรงซื่อสัตย์รักเดียวใจเดียวโดยไม่ข้องแวะกับหญิงอื่น แม้ตอนท้ายของเรื่องพระรามอาจจะแสดงความไร้เหตุผลอยู่บ้างเมื่อปีศาจนางอดูลสิงภาพวาดและลบไม่ออก แต่ก็เป็นไปเพราะเวทมนต์ของนางมารที่ทำให้พระองค์ต้องเป็นไป ส่วนสภาวะปกติพระรามยังคงปฏิบัติตนเป็นสามีที่ดี ดังคำกลอนว่า

ซึ่งจะหานางอื่นให้เหมือนเจ้า ถึงตายแล้วเกิดเล่าไม่หาได้
เจ้าดวงดอกฟ้ายาใจ จงคิดถึงยากไร้ด้วยกันมา
พี่ผิดก็รับตามผิดมี สิ่งดีพี่ก็ทำมาหนักหนา
เอ็นดูบ้างเถอะกัลยา อย่าให้ชีวาวายปราณ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, เล่ม 11 2507-2)

2.1.4 **การเป็นพ่อที่ดี** เมื่อพระรามได้พบกับโอรสและรู้ว่าเป็นพ่อลูกกัน พระรามก็แสดงความรักความเมตตาโดยธรรมชาติที่บิดาจะพึงปฏิบัติต่อบุตร ดังคำกลอนว่า

ดั่งอัมรินทร์ปิ่นเกศสุรารักษ์ เอาคู่จักรวิเชียรมายื่นให้
จึงประคองสองราชบุตรไว้ กอดจูบลูบไล้ไปมา
พระพินิจพิศพักตร์พระมงกุฎ แสนรักสุดแสนเสน่หา
แล้วพิศดูพระลบอนุชา ยิ่งโสมนัสาพันทวี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, เล่ม 11 2507-8)

เมื่อพระรามพาโอรสกลับคืนสู่พระนคร ได้บำรุงเลี้ยงดูให้มีความสุขตามหน้าที่ของพ่อที่ดี จึงนับว่าพระรามเป็นผู้มีความรับผิดชอบต่อบุคคลในครอบครัวให้อยู่เย็นเป็นสุขถ้วนหน้ากัน

จากการศึกษาลักษณะของพระรามตามชาติกำเนิดและการใช้ชีวิตตามสถานะในครอบครัว น่าสันนิษฐานได้ว่าพระรามคงจะมีบุคลิกลักษณะสุภาพเรียบร้อย อ่อนโยน ซึ่งเป็นผลสะท้อนมาจากจิตใจที่ดีงามตามลักษณะของผู้ชาย ที่ได้รับการอบรมกิริยามารยาทตามแบบของผู้ดีมีสกุลในสังคมไทย

2.2 ลักษณะของพระรามในฐานะนักปกครอง

ถึงแม้ช่วงแรกของเรื่องรามเกียรติ์ พระรามจะมิได้อยู่ในสถานะกษัตริย์ แต่พระองค์ก็มีสิทธิ์ที่จะได้รับราชสมบัติตามการสืบสันติวงศ์ และพระองค์ได้ปกครองทหารวานรทั้งกองทัพรวมทั้งได้รับการสถาปนาเป็นกษัตริย์แห่งกรุงอยุธยาในตอนท้ายของเรื่อง จึงนับได้ว่า

พระรามดำรงตำแหน่งจอมทัพที่จะต้องปกครองทหารและปกครองประชาชนในฐานะกษัตริย์อย่างสมบูรณ์

ตามคติของสังคมไทย พระมหากษัตริย์ต้องประพฤติปฏิบัติตนอยู่ในทศพิธราชธรรมดังนี้

1. ทาน คือ การให้
2. ศีล คือ การรักษากายวจีกรรมให้ตั้งเป็นปกติ
3. ปริจจาคะ คือ การบริจาคทรัพย์
4. อาชชวะ คือ ความซื่อสัตย์
5. มัททวะ คือ ความอ่อนโยน
6. ตบะ คือ การบำเพ็ญเพียร
7. อักโกธะ คือ ความไม่โกรธ
8. อวิหิงสา คือ การไม่เบียดเบียนผู้อื่น
9. ขันติ คือ ความอดทน
10. อวิโรธนะ คือ การไม่ประพฤติผิดธรรม

ทศพิธราชธรรมนี้มีกล่าวไว้ในพระไตรปิฎก พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้พระราชนิพนธ์ขยายความไว้ในเรื่อง พระนลคำหลวง ดังนี้

หนึ่งท้าวประกอบมนสะเอื้อ อนุเคราะห์อวยทาน
เพื่อชนนิกรสุขสำราญ ฤดิเพื่อบ่ยากจน
หนึ่งคือประพฤติศุภะสำรวม จิตะมุ่งมนูญผล
ทรงศีลสังวระวิมล ธุระมุ่งเสวยสวรรค์
หนึ่งเอื้ออำรุงสมณพราหมณ์ และประดิษฐ์หิตานันท์
โรงเรียนสะพานและคฤหะอัน ชนใช้จะพึงประสงค์
หนึ่งมีมลวิมละใส หฤทัย ธ ซื่อตรง
เป็นนิตย์นิรันตะระธำรง สุจริต ณ ไตรทวาร
หนึ่งคือหทัยบ่มิกระด้าง บ่ มิพึงจะรุนราน
บ่ มิถือพระองค์สมะสมาน มนะน้อมนิยมชม
หนึ่งเผากิเลสะอกุศล มละกลั้ว ณ อารมณ์
ด้วยการบำเพ็ญพิระอุดม วรศาลนโยบาย

หนึ่งแม้จะมีมนุชะปอง ประติปักษะมุ่งร้าย
เมตตาธิธรรมวธิหมาย ชนะด้วยอเวรา
หนึ่งท้าว บ่ ปองมนะจะเบียน นรพึงพระเดชา
ป้องปกพสกนิกรนา- ครแม้นปิยโยรส
หนึ่งแม้จะมีธุระรำคาญ หฤทัยก็ออมอด
ยามควรก็ทรงกรุณะงด คุรุณฑะอาญา
หนึ่งคงธำรงนิติประวัติ วรยุกติธรรมา
ทรงงำพิภพศิลกะผา สุกะแม้นมนูเดิม

จากบทพระราชนิพนธ์ข้างต้น เห็นได้ว่าตรงกับหลักการปกครองของพระราม ซึ่งปรากฏดังนี้

1. ทาน พระรามคือผู้บำเพ็ญทานอันยิ่งใหญ่ เนื่องจากยินดีสละราชสมบัติให้แก่พระพรตอนุชา

2. ศีล พระรามคือผู้รักษากายวจีกรรมให้ตั้งเป็นปกติตามหลักคำสอนของพุทธศานาเช่นไม่สังหารผู้อื่น เว้นแต่จะต้องรักษาความยุติธรรมให้บังเกิดสันติสุขในโลก จึงต้องฆ่าพาลี ทศกัณฐ์ ไม่เคยลักทรัพย์ ไม่เคยพูดปด ไม่เคยประพฤติผิดในกาม และไม่เคยดื่มสุราเมรัย จึงนับว่าพระรามเป็นผู้รักษาศีลทุกข้ออย่างสม่ำเสมอ

3. ปริจาคะ พระรามคือผู้บริจาคทรัพย์ให้แก่ผู้อื่นเสมอ เช่น ให้ผ้าอาบน้ำเป็นรางวัลแก่หนุมาน ให้กรุงลงกาเป็นรางวัลแก่พิเภก

4. อาชชวะ พระรามมีความซื่อสัตย์ต่อผู้อื่นเสมอ ได้แก่ซื่อสัตย์ต่อภรรยา คือนางสีดา โดยไม่คิดนอกใจไปมีภรรยาใหม่ ซื่อสัตย์ต่อพระบิดาโดยรับคำบัญชาให้สละราชสมบัติ ซื่อสัตย์ต่อคำพูดเมื่อต้องพูดความจริงกับท้าวมาลีวราช

5. มัททวะ พระรามมีอุปนิสัยใจคออ่อนโยนอยู่เป็นนิจ เห็นได้จากเมื่อพูดกับใครก็ตามจะพูดด้วยกิริยาละมุนละม่อมอ่อนน้อมถ่อมตน เช่น ตอนปฏิเสธความรักของนางสำมนักขาก็พูดอย่างสุภาพนุ่มนวลดังความว่า

ตัวเราทรงพรตเป็นฤาษี อย่างนี้มิได้ปรารถนา
จงเร่งกลับไปพารา ให้เป็นผาสุกสถาวร

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, เล่ม 3 2507-115)

6. ตบะ พระรามเสด็จออกบวชตามสัตย์ของพระบิดาและบำเพ็ญพรตด้วยข้อปฏิบัติของนักบวชทุกประการ ได้แก่ การอยู่ในสถานที่สงัดวิเวก การใช้ปัจจัยดำรงชีวิตอย่างพอเพียง ดังคำกล่าวของพระรามที่ตรัสกับภารัทวาชฤาษีว่า

ซึ่งจะให้หลานอยู่ที่นี่ อันจะมีความสุขก็หาไม่
เพราะทางนั้นใกล้กับเวียงชัย ที่ไหนจะได้สร้างพรต
ข้าขอลาเบื้องบาทา องค์พระมหาดาบส
ไปยังหิมวันต์บรรพต อดใจจำเริญภาวนา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, เล่ม 3 2507-262)

7. อักโกธะ พระรามจะไม่แสดงความโกรธออกมาจนเสียกิริยามารยาท ดังเช่นไม่ถือโทษนางไกยเกษีผู้เป็นต้นเหตุให้พระองค์ต้องเดินดง ดังความว่า

เมื่อนั้น พระสุริยวงศ์องค์นารายณ์เรืองศรี
ได้ฟังสมเด็จพระชนนี น้อมเศียรชุลีแล้วทูลไป
ซึ่งตัวลูกต้องเดินดง จะน้อยใจพระองค์ก็หาไม่
เหตุด้วยเทวาสุราลัย ประชุมให้ไวกูณฐ์มา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, เล่ม 8 2507-246)

ตอนนางสีดาสารภาพผิดว่าเป็นต้นเหตุให้พระรามต้องเสด็จออกไปตามกวาง พระรามก็มิได้ถือโทษ ดังบทกลอนว่า

เมื่อนั้น พระจักรีผู้ปรีชาหาญ
รับขวัญแล้วมีพจมาน อันเกิดการทั้งนี้เพราะเวรา
พี่ไม่ถือโทษโกรธเจ้า ยุพเยาว์ผู้ยอดเสน่หา
วันเมื่อทศพักตร์มันลักพา พี่ยาไปตามมฤคี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, เล่ม 8 2507-110)

ถึงแม้พระรามจะแสดงความโกรธต่อขุนทหารบ้าง เช่นโกรธหนุมานที่เผากรุงลงกาเกินกว่าคำสั่ง พระรามก็มิได้แสดงกิริยาวาจาที่ต่ำช้าหรืออาฆาตมาดร้าย หากแต่โกรธเพียงเพื่อให้ผู้ใต้บังคับบัญชารับรู้ และระมัดระวังในการปฏิบัติหน้าที่ครั้งต่อไป

8. อวิหิงสา พระรามจะไม่ก่อทุกข์แก่ผู้อื่น เห็นได้จากพระองค์ไม่เคยกระทำความเดือดร้อนหรือเบียดเบียนผู้ใด คงมีแต่ผู้อื่นมาสร้างความเดือดร้อนให้พระองค์ เช่นทศกัณฐ์มาลักพานางสีดา พระองค์จึงต้องติดตามนางจนเกิดสงคราม

9. ขันติ พระรามมีความอดทน อดกลั้นต่อสภาวะอารมณ์ของจิตใจ เช่น เมื่อถูกเนรเทศออกจากกรุงอยุธยาหรือเมื่อรู้ว่านางสีดาถูกทศกัณฐ์ลักพาตัวไป รวมทั้งเมื่อเห็นร่างของนางเบญกายแปลงทำตายลอยน้ำมา พระรามจะระงับอารมณ์ที่กระทบจิตใจแล้วค่อย ๆ หาวิธีแก้ปัญหาเหล่านั้นให้ลุล่วงไปอย่างสุขุมรอบคอบ ส่วนการบรรยายถึงบทเศร้าโศก บทโกรธ ของพระรามเมื่อเกิดสภาวะในอารมณ์ก็เป็นไปตามสถานการณ์และความเป็นธรรมชาติของมนุษย์ทั่วไป ซึ่งพระรามก็มิได้เสียพระสติถึงขนาดแสดงกิริยาก้าวร้าวรุนแรง และสามารถระงับอารมณ์ต่าง ๆ ได้ในที่สุด

10. อวิโรธนะ พระรามจะไม่ประพฤติผิดธรรมจริยา เช่น ก่อนทำสงครามกับทศกัณฐ์จะส่งองคตเป็นทูตไปเจรจาก่อน ดังคำกลอนว่า

จึ่งตรัสเรียกลูกพระยาพาลี เข้ามาแล้วมีประกาศิต
ท่านผู้วงศ์สุราฤทธิ์ ทศทิศย่อมเกรงเดชา
จงเป็นราชทูตทูลสาร ไปว่าขานแก่ท้าวยักษา
ฟังดูอสูรพาลา ฝ่ายมันจะว่าประการใด

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, เล่ม 5 2507-298)

จากการประพฤติตนให้อยู่ในทศพิธราชธรรมของพระรามนั้น ทำให้มองเห็นว่าพระรามเป็นกษัตริย์ผู้มีคุณธรรมสูงส่ง ควรแก่การเคารพสักการะสมกับผู้มีชาติตระกูลสืบเชื้อสายมาจากเทพ โดยเฉพาะหลักการปกครองคนสามารถนำมาใช้ได้ในชีวิตประจำวันของคนรุ่นปัจจุบัน ซึ่งจะทำให้มนุษย์อยู่ร่วมกันด้วยสันติสุข

นอกจากทศพิธราชธรรมแล้ว ธรรมะอีกหมวดหนึ่งเรียกว่า “จักรวรรดิวัตร” ก็เป็นข้อปฏิบัติของพระมหากษัตริย์ โดยย่อ 5 ประการ คือ

1. ธรรมาธิปไตย คือ การยึดถือความจริงเป็นใหญ่
2. ธรรมิการักขา คือ การคุ้มครองป้องกันให้เหล่าอาณาประชาราษฎร์มีความสงบสุข
3. มา อธรรมการ คือ การป้องกันมิให้เกิดการเบียดเบียนข่มเหงรังแกกัน
4. ธนานุประทาน คือ การแบ่งทรัพย์ให้กับคนขัดสนยากไร้
5. ปริปุจฉา คือ การแสวงหาปัญญา หมั่นศึกษาจากพระสงฆ์และนักปราชญ์

(พระธรรมปิฎก (ป.อ. ปยุตฺโต 2545-605)

จากข้อปฏิบัติของพระมหากษัตริย์ตามหลักธรรมในพระไตรปิฎก เห็นได้ว่าพระรามเป็นกษัตริย์ที่เพียบพร้อมด้วยคุณลักษณะเหล่านี้ จึงเชื่อได้ว่าย่อมมีผลในการสร้างบุคลิกให้กับโขนตัวพระรามที่จะต้องออกลีลาท่ารำด้วยความสง่างาม ภาคภูมิ ซึ่งต่างจากตัวละครอื่น ๆ ที่มิได้ปฏิบัติตนตามหลักธรรมครบถ้วน

2.3 ลักษณะของพระรามในฐานะนักรบ

พระรามเป็นกษัตริย์ผู้มีความสามารถในการใช้อาวุธทำสงคราม รวมทั้งมีพละกำลังประกอบด้วยบุญญาธิการ จึงสามารถกระทำการต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับอาวุธ คือ ธนู ได้เป็นอย่างดี เห็นได้จากทรงใช้กำลังยกมหาธนูในการแข่งขันได้อย่างง่ายดาย ดังคำกลอนว่า

อันมหาธนูสิทธิศักดิ์ จะหนักพระหัตถ์ก็หาไม่
ยกขึ้นได้คล่องว่องไว ภูวไนยกวัดแกว่งสำแดงฤทธิ์

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, เล่ม 2 2507-158)

ไม่เพียงแต่พระรามจะใช้ความสามารถในการแสดงตนเป็นผู้มีพละกำลังเหนือมนุษย์เท่านั้น หากแต่ในการปฏิบัติตนเป็นนักรบหรือแม่ทัพ พระรามก็มีลักษณะของผู้นำในการทำสงครามเฉกเช่นมนุษย์เดินดินทั่วไป ซึ่งแบ่งหัวข้อได้ดังนี้

2.3.1 **นักรบผู้มีความกล้าหาญ** พระรามมีหน้าที่เป็นผู้นำทัพเข้าทำสงครามกับทัพอสูร และเป็นผู้ต่อกรกับแม่ทัพฝ่ายศัตรูด้วยพระองค์เอง เช่น ตอนที่กุมภกรรณกระทำพิธีทดน้ำโดยนอนขวางลำธารเพื่อให้กองทัพพระรามอดน้ำ พระรามใช้ให้หนุมานไปทำลายพิธี แต่เมื่อถึงบทรบตัวต่อตัวกับกุมภกรรณ พระรามก็จะออกรบด้วยพระองค์เองและสามารถสังหารกุมภกรรณได้สำเร็จ การที่พระรามนำกองทัพพลลิงต่อสู้ด้วยพระองค์เองเช่นนี้ย่อมทำให้ทหารมีกำลังใจ มีความเชื่อมั่นและยอมตายถวายชีวิตได้ทุกเมื่อ เพราะเห็นว่าผู้นำทัพคือพระรามมิได้ใช้ให้ทหารออกหน้าสู้กับข้าศึกขณะที่แม่ทัพหลบภัยอยู่ข้างหลัง หากแต่พระรามสู้รบกับเหล่าอสูรด้วยความสามารถจนเป็นที่ประจักษ์ชัด และเป็นตัวอย่างที่ดีของทหารในปกครอง

2.3.2 **นักรบผู้มีเมตตาธรรม** ถึงแม้พระรามจะเป็นศัตรูกับฝ่ายทศกัณฐ์ แต่พระรามก็มีความเมตตาต่อยักษ์ผู้รักสันติหรือยักษ์ผู้สำนึกผิด ดังเช่น ตอนที่ทศกัณฐ์ใช้ให้นางเบญกายแปลงกายเป็นนางสีดาทำตายลอยน้ำมาเพื่อให้พระรามเลิกทัพกลับไป แต่เมื่อหนุมานพิสูจน์ความจริงโดยเผาร่างนางเบญกายแปลงจนนางทนความร้อนไม่ไหว หนุมานจับนางเบญกายได้นำตัวมาให้พระรามพิจารณาโทษ พระรามก็ยกโทษให้นางเบญกายเพราะเห็นว่าถูกทศกัณฐ์บังคับให้มาทำกลอุบายและได้ปล่อยนางเป็นอิสระ

2.3.3 **นักรบผู้มีความเป็นธรรมาธิปไตย** ก่อนที่จะออกทำสงครามหรือวางแผนใดก็ตาม พระรามจะปรึกษาปุโรหิตและขุนทหารให้ช่วยกันแสดงความคิดเห็น ดังคำกลอนว่า

จึงมีพระราชวาที แก่หมู่เสนีซ้ายขวา
ซึ่งจะยกพหลพลโยธา ล่วงข้ามมหาสมุทรไป
ยังเกาะลงกาเมืองมาร ใครจะคิดการเป็นไฉน
จึ่งจะไม่ลำบากยากใจ แก่หมู่ไพร่พลโยธี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, เล่ม 4 2507-208)

2.3.4 **นักรบผู้มีศักดิ์ศรี** เห็นได้จากเมื่อพระรามจะนำทัพข้ามมหาสมุทรไปยังกรุงลงกาถึงแม้พวกขุนทหารจะอาสาใช้อิทธิฤทธิ์บันดาลให้มีทางข้ามไป แต่พระรามก็เลือกที่จะปฏิบัติตามคำแนะนำของชามพูวราช ดังคำกลอนว่า

อันหมู่โยธาวานร ล้วนมีฤทธิรอนกล้าหาญ
ภักดีต่อเบื้องบทมาลย์ คิดการอาสาภูวไนย
ก็จะได้สำเร็จด้วยฤทธี แต่ว่าหามีพระเกียรติไม่
ขอให้รี้พลสกลไกร ไปขนเอาศิลามา
ทุ่มทิ้งลงเป็นถนน ข้ามพลไปเมืองยักษา
พระเกียรติจะชั่วกัลปา ว่าองค์นารายณ์อวตาร

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, เล่ม 4 2507-209)

2.3.5 **นักรบผู้มีน้ำใจต่อผู้อยู่ใต้บังคับบัญชา** พระรามทรงเป็นที่รักใคร่เคารพนับถือของเสนาพฤฒามาตย์ เนื่องจากพระองค์ไม่ตระหนี่ในบำเหน็จรางวัล และประทานความดีความชอบแก่ขุนทหารถ้วนหน้ากัน ดังคำกลอนว่า

ครั้นถึงเสด็จเหนือบัลลังก์อาสน์ อันโอภาสพรรณรายฉายฉาน
จึงประทานเครื่องต้นอลงการ แก่ทหารตามมีบำเหน็จกร
สังวาลธำมรงค์มงกุฎเพชร เสร็จแล้วโอวาทสั่งสอน
จงกลับไปผ่านพระนคร ให้ถาวรเป็นสุขทุกพารา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, เล่ม 11, 2507-164)

การที่พระรามเป็นกษัตริย์นักรบผู้มีคุณธรรมหลายด้าน จึงเป็นผู้ที่น่านิยมยกย่องในความเป็นผู้นำ เฉกเช่น แม่ทัพที่สามารถครองใจผู้อยู่ใต้บังคับบัญชาทุกคน และสามารถร่วมพลังขับไล่อริราชศัตรูให้พ่ายแพ้ไปในที่สุด

จากภาพรวมที่เป็นบุคลิกลักษณะ อุปนิสัย ใจคอ ของพระรามดังที่กล่าวมาข้างต้น อาจกล่าวได้ว่าพระราม เมื่ออยู่ในร่างของพระนารายณ์ ซึ่งประทับ ณ เกษียรสมุทร พระองค์ก็ทรงปฏิบัติภารกิจช่วยเหลือมนุษยชาติและรักษาโลกให้ประสบสันติสุข ส่วนเมื่อพระองค์อวตารมากำเนิดเป็นพระราม พระองค์ก็ปฏิบัติตนเหมือนมนุษย์เดินดินทั่วไป หากแต่เป็นมนุษย์ผู้มีชาติตระกูลสูงส่งและได้รับการศึกษาอบรมตามประเพณีนิยมในสังคมไทย นอกจากนั้นยังมีความสามารถด้านการปกครอง การทำสงคราม จึงทำให้เห็นว่าตัวตนของพระรามนั้นล้วนมีแต่สิ่งดี ๆ ประกอบกันอันจะเป็นหนทางนำไปสู่การสร้างบุคลิกลักษณะของศิลปินผู้แสดงโขนในบทบาทของพระรามด้วย ดังข้อที่น่าศึกษามีดังนี้

1. ภูมิหลังของพระรามเป็นเทพก่อน ผู้แสดงเป็นพระรามโขน จึงต้องสร้างบุคลิกให้สง่างาม น่าศรัทธาเลื่อมใส การเคลื่อนไหวกิริยาอาการต่าง ๆ ควรเป็นไปอย่างแช่มช้านุ่มนวลสมกับเป็นลักษณะที่คนทั่วไปพึงกราบไหว้บูชา

2. ประวัติของพระรามเป็นกษัตริย์ผู้กำเนิดในครอบครัวที่สูงส่ง และพระรามก็ปฏิบัติตนเป็นคนดีของครอบครัว ผู้แสดงเป็นพระรามโขนต้องวางบุคลิกให้สมกับการเป็นลูกที่ดี เป็นพี่ที่ดี เป็นสามีที่ดีและเป็นพ่อที่ดี เพื่อให้ถึงพร้อมซึ่งความดีงามทั้งหลายที่จะพึงปฏิบัติในกรอบของสังคมไทย นั่นคือลักษณะของผู้ดีทุกอิริยาบถที่พระรามโขนจะต้องแสดงออกเป็นภาพให้คนดูเห็นว่าบุคลิกของผู้ดีนั้นเป็นอย่างไร

3. พระรามเป็นกษัตริย์นักปกครองที่ทรงไว้ซึ่งทศพิธราชธรรม ผู้แสดงเป็นพระรามโขนต้องศึกษาหลักธรรมของนักปกครองหรือนักบริหารให้ลึกซึ้งจึงจะถ่ายทอดบุคลิกของพระรามออกมาได้อย่างเด่นชัด

4. พระรามเป็นกษัตริย์นักรบ ผู้กล้าหาญ และมีคุณธรรม ผู้แสดงเป็นพระรามโขน จึงมิใช่จับเอาใครก็ได้ที่รำสวยนุ่มนวล โดยไม่มีบุคลิกของนักรบที่ทะนงองอาจแฝงอยู่หรือมุ่งเอาความสวยจนลืมความเป็นกษัตริย์ชาตินักรบของพระรามไป

จากการศึกษาเรื่องเทพที่ปรากฏย่อมมีความเกี่ยวข้องกับผู้ที่จะแสดงโขนในบทของเทพเจ้าด้วย และครูผู้มีพื้นฐานเป็นโขนตัวพระมาก่อนต้องทำหน้าที่คัดเลือกศิษย์ที่จะเล่นเป็นโขนตัวพระด้วยเช่นกัน ดังคำกล่าวของ ธนิต อยู่โพธิ์ ว่า

> ....นักเรียนที่จะรับเข้าฝึกหัดโขน ล้วนเป็นนักเรียนชายทั้งนั้น ด้วยเป็นประเพณีมาแต่โบราณ ดังได้กล่าวมาแล้วว่า พวกโขนต้องเป็นผู้ชาย และควรจะได้เริ่มรับฝึกหัดกันมาตั้งแต่เยาว์วัย ราวอายุ 8-12 ขวบ จึงจะฝึกหัดได้ดี ถ้าเด็กมีอายุมากเสียแล้ว ก็หัดให้ดีได้ยาก นอกจากจะมีอุปนิสัยมาแต่เดิม เด็กชายที่จะฝึกหัดโขนนั้น....พวกพระ คัดเลือกผู้มีลักษณะดังนี้ เช่น รูปหน้าสวย จมูกสัน ลำคอโปร่งระหง ไหล่ลาดพองาม ช่วงอกใหญ่ ลำตัวเรียว สะเอวเล็ก ตะโพกผาย ช่วงแขนและช่วงขาสมส่วน รวมความว่า พวกพระนั้นคัดเลือกจากผู้ที่มีทรวดทรงสัณฐานงามสมส่วน ใบหน้ารูปไข่ หน้าตาคมคาย ท่าทางสะโอดสะองผึ่งผาย ตามแบบของชายงามในวรรณคดีไทย (ธนิต อยู่โพธิ์, 2511-109)

จากคำกล่าวข้างต้นทำให้เห็นว่าผู้จะฝึกหัดเป็นโขนตัวพระต้องคัดเลือกผู้ที่สามารถแสดงบทบาทเป็นตัวแทนของเทพเจ้าได้ เนื่องจากต้องรับบทบาทดังต่อไปนี้

1. เป็นผู้แสดงตำนานเพื่อเป็นการเฉลิมเกียรติยศพระเป็นเจ้า

2. การเฉลิมเกียรติยศพระเป็นเจ้าให้ขลังและศักดิ์สิทธิ์ ผู้เป็นโขนตัวพระจะต้องร่ายรำด้วยลีลาตามท่ารำของพระเป็นเจ้าด้วยตนเอง

3. ผู้แสดงต้องกระทำตนให้เหมือนกับว่าเป็นพระเป็นเจ้าลงมาร่ายรำด้วยพระองค์เอง ดังคำกล่าวของ จักรพันธุ์ โปษยกฤต ว่า

> …พอพระรามพระลักษมณ์ออกมายืนพิงร่มอยู่ริมประตู ปี่พาทย์จะทำเพลงลีลาเนิบ ๆ เพราะ ๆ เช่น เพลงจีนไส้หู้ เพลงกระแต เป็นต้น ตอนนี้เขาจะดูลีลาเยื้องกรายของตัวพระ ถ้าใครรำให้ลืมความเป็นมนุษย์นึกว่าศิลปินผู้รำนั้นเป็นเทวดาได้ ด้วยองค์ประกอบวงเหลี่ยมงดงาม เครื่องแต่งกายวิจิตร บรรเลงไพเราะ ดูแล้วลืมโลกก็นับเป็นทิพยรสอันประณีตในทางศิลปะอันครบถ้วนบริบูรณ์ได้ทีเดียว..... (จักรพันธุ์ โปษยกฤต, 2547-20)

จากคำกล่าวข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ผู้จะรับหน้าที่แสดงบทบาทของโขนตัวพระต้องคัดเลือกบุคคลที่มีพรสวรรค์ด้านนาฏยศิลป์เป็นพิเศษ เนื่องจากเมื่อปรากฏกายบนเวทีนั้นต้องสามารถสะกดผู้ชมให้เคลิบเคลิ้มอยู่ในภวังค์ดุจได้พบเทพจุติลงมาแสดงท่าร่ายรำให้ชม

บทที่ 4

การแสดงศิลปะท่าทางที่เป็นของบุรุษเพศโดยเฉพาะ เพื่อนำไปสู่การออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระ

นอกจากประวัติภูมิหลังของพระรามที่จะเป็นหนทางให้นำไปสู่การออกลีลาท่ารำตามแบบแผนโขนตัวพระแล้ว การแสดงศิลปะท่าทางที่เป็นของบุรุษเพศหรือผู้ชายโดยเฉพาะก็มีส่วนสนับสนุนให้โขนตัวพระต้องออกท่ารำตามลักษณะของผู้ชายด้วย ทั้งนี้เนื่องจากศิลปะการแสดงโขนมี ต้นกำเนิดในราชสำนักมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา และผู้แสดงล้วนเป็นมหาดเล็กที่จำเป็นต้องฝึกการใช้อาวุธในชีวิตประจำวัน ดังคำอธิบายของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุ ภาพ ว่า

> ---- มีพระราชพิธีอื่นอันมีการเล่นแสดงตำนานเนือง ๆ จึงเป็นเหตุให้ฝึกหัดโขนหลวงนี้ขึ้นไว้สำหรับเล่นในการพิธีและเอามหาดเล็กหลวงมาหัดเป็นโขนตามแบบแผน ซึ่งมีอยู่ในตำราพระราชพิธีอินทราภิเศก เพราะเป็นลูกผู้ดีฉลาดเฉลียวฝึกหัดเข้าใจง่าย ใครได้เลือกก็ยินดีเสมอได้รับการ ยกย่องอย่างหนึ่ง เพราะฉะนั้นจึงได้เป็นประเพณีสืบมาจนชั้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้ที่พวกโขนหลวงนับอยู่ในพวกผู้ดีมหาดเล็ก จนถึงมีบุตรหลาน ข้าราชการไปฝึกหัด ..... เห็นได้ว่าโขนเป็นการเล่นของผู้ดีมีบรรดาศักดิ์ เล่นในพระราชพิธีและชั้นเดิมเป็นของผู้ชายเล่น..... แต่ปรากฏในชั้นหลังมาว่ามีความนิยมเกิดขึ้นอีกอย่างหนึ่ง การฝึกหัดโขนนั้นทำให้ชายหนุ่มที่ได้ฝึกหัดคล่องแคล่วว่องไวในกระบวนรบพุ่ง เป็นประโยชน์ไปจนถึงการต่อสู้ข้าศึก จึงพระราชทานอนุญาตให้เจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ตลอดจนผู้ว่าราชการเมือง หัดโขนได้ไม่ห้ามปรามดังแต่แรกด้วยเห็นเป็นประโยชน์แก่ราชการแผ่นดิน เพราะฉะนั้นเจ้านายและข้าราชการผู้ใหญ่ แต่ก่อนใครมีสมพลบ่าวไพร่มาก จึงหัดโขนขึ้นสำหรับประดับเกียรติ ..... (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ , 2507 –15)

จากคำอธิบายดังกล่าวทำให้ทราบว่าโขนเกิดขึ้นในราชสำนักเพื่อฝึกทหารให้รู้จักใช้เพลงอาวุธ ไม่เพียงแต่เท่านั้น พระมหากษัตริย์ยังมีพระบรมราชานุญาตให้ข้าราชการจัดตั้งคณะโขนเอกชนขึ้นได้ อาจเพื่อประโยชน์ต่อการฝึกหัดทหารหรือจะมีไว้รับงานเป็นอาชีพก็ตามที ซึ่งเหตุผลนี้ ทำให้โขนแพร่ไปสู่สามัญชนและเป็นที่รู้จักกันดีว่าโขนคือการแสดงของผู้ชาย มีความ

อีกทึกครึกโครมทั้งเสียงดนตรีและท่าเต้นท่ารำ ดังจะเห็นได้จากบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวย กลับเข้าบ้านได้ยินเสียงนางสร้อยฟ้ากำลังด่านางศรีมาลา พระไวยจึงถามนางทองประศรีว่า

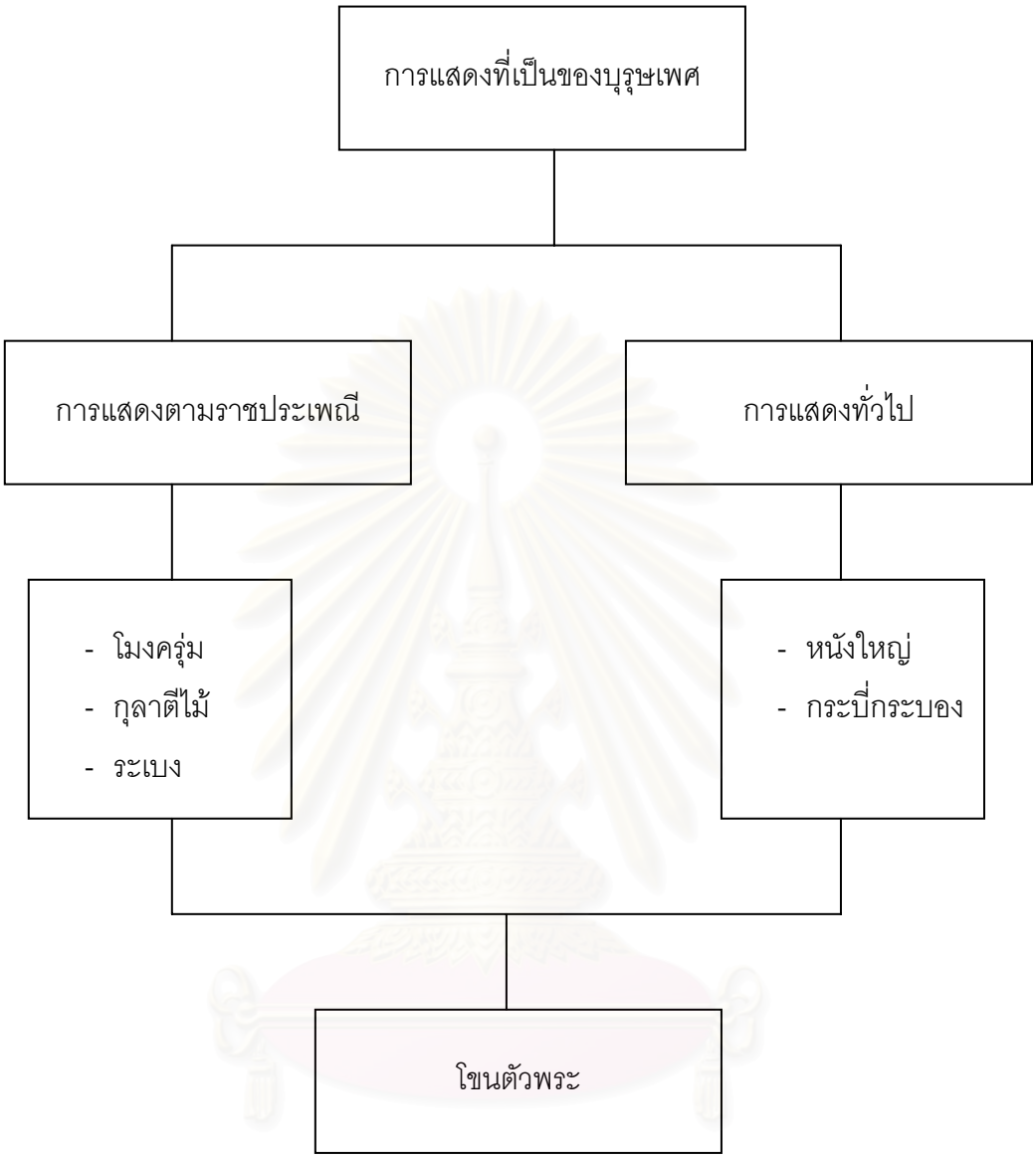
ถามคุณย่าว่านี่ทำไมกัน เสียงสนั่นไปทั้งเรือนสะเทือนไหว
เดิมทีวิวาทกันอย่างไร ตัวใครก่อเกิดเป็นโกลี
ท่านย่าร้องเบื่อกูเหลือเล่า เจ้าเข้ามันออกแล้วหรือนี่
เต้นหยอยลอยหน้าท่ามันดี ถ้าเอ็งมาเป่าปี่กูจะตีโทน
มันเต้นผึงตึงตังดังสนั่น ราวกับตาบุญจันแกออกโขน
ใครใครไม่ละปะเป็นโดน เป็นเรือโกลนออกมาขวางอยู่กลางคลอง

จากคำกลอนข้างต้นแสดงให้เห็นว่าโขนยังใช้ผู้ชายเล่นและออกท่าออกทางเต้นตึงตังที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง และถ้าจะกล่าวโดยความเป็นจริงแล้ว ผู้ชายที่แสดงโขนเหล่านี้คือผู้ชายกลุ่มเดียวกับ ผู้ที่ต้องแสดงการละเล่นของหลวงในงานราชพิธีหรือออกแสดงการละเล่นทั่วไปที่ไม่เกี่ยวกับงานราชพิธีด้วย ทำให้มองเห็นว่าวิธีการออกท่ารำของการแสดงแต่ละชนิดจะต้องถ่ายเทรูปแบบมาถึงกันได้ แต่อย่างไรก็ตามการแสดงโขนในบทตัวพระทุกตัวถือว่ามีแบบแผนเป็นทฤษฎีที่สืบทอดกันมาตั้งแต่โบราณกาล เช่น โขนตัวพระต้องยืนอยู่ด้านขวามือของตัวยักษ์ หรือโขนตัวพระรำเพลงหน้าพาทย์กราวนอก ขณะที่ตัวยักษ์รำเพลงหน้าพาทย์กราวใน ส่วนความเป็นนักแสดงที่ต้องใช้ผู้ชายเล่นนั้นเป็นเพียงข้อกำหนดตามประเพณีนิยม ดังปรากฏว่าในสมัยปัจจุบันใช้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวนางซึ่งมิได้ผิดกฎเกณฑ์อันใด

เมื่อโขนของราชสำนักนิยมใช้ผู้ชายที่เป็นมหาดเล็กเป็นผู้แสดงดังที่กล่าวไว้ข้างต้น และมหาดเล็กเหล่านี้คือ ผู้ที่จะต้องแสดงการละเล่นของหลวงในงานพระราชพิธีต่าง ๆ ได้แก่ ชักนาคดึกดำบรรพ์ โมงครุ่ม กุลาตีไม้ ระเบง ซึ่งธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวไว้ในหนังสือโขน (ธนิต อยู่โพธิ์, 2511-19) แต่ในงานวิจัยฉบับนี้จะไม่กล่าวถึงการละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์เนื่องจากเป็นต้นเค้าของการแสดงโขนเพียงเรื่องเครื่องแต่งกาย ส่วนท่าเต้นหรือรำไม่อาจพิสูจน์ได้ เพราะการละเล่นชุดนี้สูญไปตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา และงานวิจัยฉบับนี้จะศึกษาวิเคราะห์เฉพาะท่าเต้นหรือรำที่สืบทอดมาถึงท่ารำของโขนตัวพระเท่านั้น

การแสดงอีกประเภทหนึ่งที่ไม่ใช่ของหลวงโดยเฉพาะคือ หนังใหญ่ กระบี่กระบอง ซึ่งเอกชนสามารถนำไปจัดเล่นเป็นอาชีพได้ แต่ถึงกระนั้นการแสดงเหล่านี้ก็ยังคงเป็นศิลปะของบุรุษเพศที่มีการออกลีลาท่าทางคล้ายกับนาฏยศิลป์โขน ซึ่งผู้วิจัยจะได้วิเคราะห์ว่าการแสดงทั้งหมดที่กล่าวมานั้นมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับการออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระดังแผนผังต่อไปนี้

แผนภูมิที่ 7 การแสดงที่เป็นของบุรุษเพศ



จากแผนผังข้างต้น จะได้อธิบายรายละเอียดดังนี้

1. **การแสดงตามราชประเพณี**

1.1 โมงครุ่ม

โมงครุ่ม เรียกชื่อตามเครื่องดนตรีที่ใช้คือ ฆ้องและกลอง แสดงในงานพระ ราชพิธีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาใช้ผู้ชายแสดงล้วนโดยแต่งกายนุ่งสนับเพลาสวมผ้าโจงกระเบนทับ สวมเสื้อแขนยาวมีผ้าคาดเอวและสวมเทริดบนศีรษะ เห็นได้ว่าเครื่องแต่งกายเริ่มใกล้เคียงกับเครื่องแต่งกายโขนในสมัยต่อมา

การละเล่นโมงครุ่ม แม้ผู้แสดงจะถือไม้กำพดไว้ทั้งสองมือแต่ก็ออกท่าออกทางเป็นท่ารำ ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงสันนิษฐานชื่อท่ารำของ โมงครุ่มว่ามีลักษณะใกล้เคียงกับชื่อแม่ท่าในชุดรำแม่บทโดยเปรียบเทียบไว้ในหนังสือสาส์น สมเด็จฉบับลงวันที่ 27 เมษายน 2478 ดังนี้

ชื่อท่ารำโมงครุ่ม	**ชื่อท่ารำแม่บท**
ประทุมทองวิมลมาศ	บัวตูม
จงกลกาบผกากลิ่น	บัวบาน
วายุพินทรารำ่อน	ลมพัด….
มังกรเยื้องย้ายหาง	มังกรฟาดหาง
พระจันทรกุมกรกางกลด	พระจันทร์ทรงกลด
เทพประนตประณมกร	เทพประนม
พระยากุญชรประสานงา	ช้างประสานงา
เมขลาเล่นเวหา	เมขลาล่อแก้ว
องค์ศรีอนุชาเชิดชู	พระลักษมณ์ชูศร
รำแพนปลายพฤกษา	นกยูงรำแพน

ชื่อท่ารำดังกล่าวข้างต้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงจำวิธีการออกท่ารำได้เพียง 3 ท่า จึงทรงนิพนธ์ไว้ในหนังสือสาส์นสมเด็จ ฉบับลงวันที่ 2 มกราคม 2479 ความว่า

> .....ท่าที่ทำจำได้สามท่าคือ
> ชูเอาปลายไม้เกยกัน เรียกว่า บัวตูมอย่างหนึ่ง
> ชูเอาปลายไม้ล่างออก เรียกว่าบัวบาน อย่างหนึ่ง
> กับเอาโคนไม้จดที่ปากยื่นปลายออกมาเรียกว่า ช้างประสานงา อีกอย่างหนึ่ง
> ..... เมื่อทำท่าเหล่านี้ ยืนยักเอวไปตามจังหวะรวมทั้งหมดนั้น เล่นอยู่เปนสามอย่างคือ 1. ตีไม้ 2. ตีกลอง 3. ทำท่า..
> (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานวัดติวงศ์, 2505 เล่ม10 หน้า 98)

จากคำอธิบายท่ารำดังกล่าวข้างต้น น่าวิเคราะห์ส่วนที่จะเกี่ยวข้องกับท่ารำแม่บทที่เราเห็นในปัจจุบันได้ดังนี้

1. ท่าบัวตูม ผู้แสดงถือไม้กำพดสองอันเอาปลายไม้เกยกันระดับศีรษะ ท่านี้ไม่มีในวิธีการรำแม่บท แต่มีชื่อท่าที่คล้ายกันคือท่า บัวชูฝัก และเป็นท่ารำที่ไม่มีเค้าเหมือนกับท่าของโมงครุ่ม

2. ท่าบัวบาน ผู้แสดงชูปลายไม้อยู่เช่นนั้น แล้วเอาปลายไม้กางออกจากกันให้ปลายไม้ชี้ลงล่าง ท่านี้เหมือนท่ารำในแม่บท คือ ท่าพรหมสี่หน้า

3. ท่าช้างประสานงา ผู้แสดงเอาโคนไม้จดที่ปากยื่นปลายออกมาทำเหมือนงาช้างโผล่ออกจากปากจริง ๆ ท่านี้ไม่มีในท่ารำแม่บท ซึ่งท่าช้างประสานงาในรำแม่บทนั้นจะรำโดยจีบมือหงายทั้งสองข้างเหยียดแขนตึงไปข้างหน้าขนานกันเหมือนงาช้าง ซึ่งจัดว่าเป็นท่าที่สวยงามและสุภาพกว่าทำมือแตะไว้ที่ปากผู้แสดงจริง ๆ ตามที่กล่าวไว้ในท่ารำโมงครุ่มของเก่า

จากการวิเคราะห์ท่ารำในความทรงจำของ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทำให้เราทราบว่าแม้ปัจจุบันเราจะได้ชมการละเล่นโมงครุ่มของกรมศิลปากรเพื่ออนุรักษ์ศิลปะดั้งเดิมไว้มิให้สูญ แต่เราก็ถือว่าเป็นฉบับที่ปรับปรุงแล้วของกรมศิลปากร และอาจเป็นได้ว่ากรมศิลปากรใช้วิธีดัดแปลงจากท่ารำแม่บทจริง ๆ ตามชื่อเรียกแต่ละท่าให้มีความสัมพันธ์ใกล้เคียงกันเพื่อให้เห็นลักษณะท่ารำของโมงครุ่มที่มิได้มุ่งเน้นเอาความอ่อนช้อยสวยงาม หากแต่มุ่งให้ผู้แสดงออกท่าทางอย่างเข้มแข็ง ตามลักษณะการแสดงของผู้ชาย บางครั้งดูเหมือนจะเป็นการแทรกกิริยาท่าทางให้ดูตลกขบขันไปพร้อม ๆ กันด้วย อย่างไรก็ตามท่ารำของโมงครุ่มทั้งชื่อแม่ท่าของเก่า ชื่อแม่ท่าที่ได้รับการสันนิษฐานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ชื่อแม่ท่าที่สอดคล้องกับท่ารำในเพลงแม่บทและท่ารำที่ปรับปรุงแล้วของกรมศิลปากร ล้วนเป็นท่ารำที่ปรากฏในการรำของโขนตัวพระทั้งสิ้น โดยจะเปรียบเทียบท่ารำโมงครุ่มของกรมศิลปากรกับท่ารำของโขนตัวพระ ดังนี้

ชื่อท่า	ท่ารำโมงครุ่มของกรมศิลปากร	ท่ารำโขนตัวพระ
1.ลมพัด...	มือซ้ายถือรวบไม้กำพดทั้งสองไว้ระดับเอว ส่วนมือขวาตั้งตะแคงยกระดับใบหน้า แล้วทำกิริยาพลิกฝ่ามือคว่ำไปทางซ้ายหงายไปทางขวาสลับกันไปมาตามจังหวะคำร้องว่า ถัด ถัด ท่า ถัด	มือขวาจีบคว่ำระดับใบหน้าแล้วค่อย ๆ เคลื่อนมือออกไปด้านข้างพร้อมทั้งคลายมือจีบออก ส่วนมือซ้ายเท้าสะเอว ถ้าอยู่ในลักษณะยืนรำ แต่ถ้านั่งเตียงจะนิยมวางไว้ที่หน้าขาซ้ายหรือเท้าแขนไปบนเตียง

ชื่อท่า	ท่ารำโมงครุ่มของกรมศิลปากร	ท่ารำโขนตัวพระ
2.มังกรฟาดหาง (มังกรเล่นน้ำ)	มือขวาถือกำพตเหยียดแขนตึงส่งไปด้านหน้าระดับใบหน้า ส่วนมือซ้ายถือกำพต เหยียดแขนตึงส่งไปด้านหลัง	รำโดยมือทั้งสองตั้งวงล่าง ซึ่งไม่เหมือนกับท่ารำของโมงครุ่ม ท่านี้มีปรากฏในท่ารำของนาฏยศิลป์ไทยทั่วไป คือการจีบมือหงาย เหยียดแขน ตึงไปด้านหน้า และด้านหลัง ท่านี้ใช้รำในเพลงหน้าพาทย์ “ เสมอ” ของตัวพระหรือยักษ์
3. พระจันทร์ทรงกลด (จันทร์ทรงกลด)	ไม่มีปรากฏในท่ารำโมงครุ่มของกรมศิลปากร	รำโดยมือทั้งสองข้างตั้งวงกลางระดับไหล่
4. เทพประนม (เทพพนม)	มือทั้งสองที่ถือไม้กำพตนำมาบรรจบกันระดับอกเหมือนกับการไหว้	พนมมือไหว้ระดับอก
5.เมขลาล่อแก้ว (เมขลาโยนแก้ว)	ไม่มีปรากฏในท่ารำโมงครุ่มของกรมศิลปากร	มือขวาจีบล่อแก้วคว่ำลงระดับหน้าผาก มือซ้ายจีบส่งหลัง
6. พระลักษมณ์ชูศร (พระลักษมณ์แผลงอิทธิฤทธิ์)	ไม่มีปรากฏในท่ารำโมงครุ่มของกรมศิลปากร	ในคำว่า “ฤทธิ” รำโดยใช้มือซ้ายปล่อยหงาย ยกแขนซ้ายระดับไหล่ด้านข้างงอข้อศอก มือขวาตั้งวงล่าง
7. นกยูงรำแพน (ยูงฟ้อนหาง)	ไม่มีปรากฏในท่ารำโมงครุ่มของกรมศิลปากร	ตั้งมือทั้งสองแล้วเหยียดแขนตึงทั้งสองข้างส่งไปด้านหลัง

นอกจากท่ารำหลัก ๆ ตามชื่อที่มีปรากฏในบทของเก่าแล้ว ยังมีการออกท่าทางที่ เหมือนกับการออกท่าทางของโขนตัวพระอีกด้วย ได้แก่

1. ท่ายกเท้าขณะที่มือตีกลอง เหมือนกับการยกเท้าของโขนตัวพระที่ใช้อยู่ประจำ

2. ท่านั่งยืนเข่าข้างเดียว เป็นท่ารำของโขนตัวพระที่ใช้อยู่เสมอ ได้แก่การย่อตัวนั่งเพื่อจะหยิบวัตถุสิ่งของ

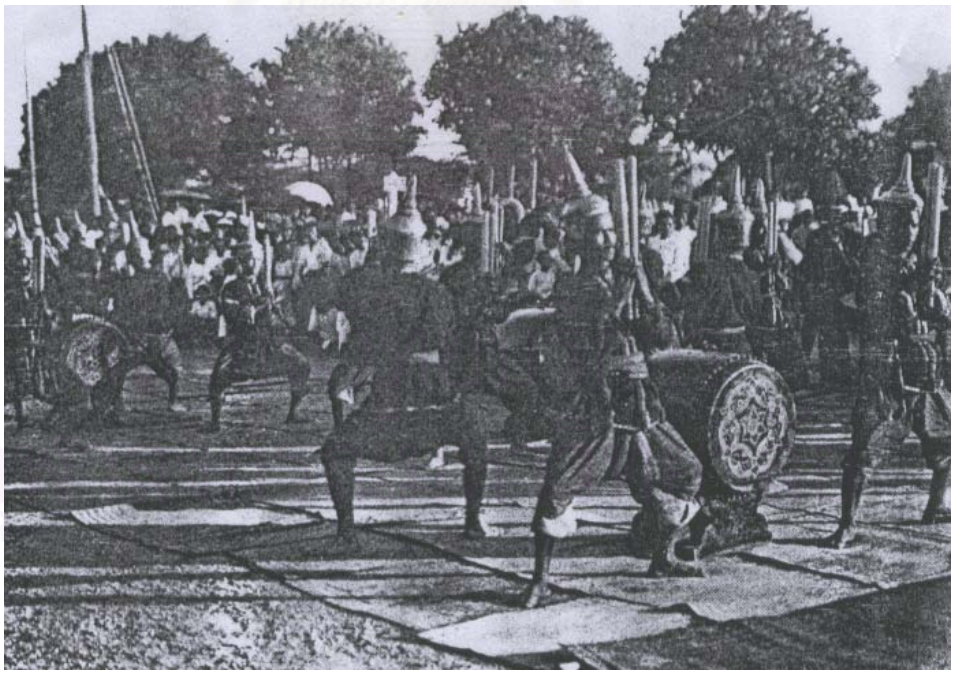
3. ท่าเหยียบเข่ากับคู่ของตน เหมือนกับการเหยียบเข่าคนกางกลดตอนรำออกฉาก ตรวจพลของพระราม หรือการเหยียบเข่ายักษ์ในกระบวนท่ารบ

4. ท่ามือถือไม้กำพตพนมมือไหว้ เหมือนกับท่าพนมมือไหว้ของโขนตัวพระ

5. ท่ามือถือไม้กำพตตั้งวงบนและวงล่าง เหมือนกับท่ารำถือคันศรตั้งวงบนและวงล่างของโขนตัวพระ

6. ท่าการย่อตัวและใช้เหลี่ยมขาเสมอกันเหมือนท่าย่อตัวของโขนตัวยักษ์ แต่ถ้าก้าวขาออกไปข้างหนึ่งจะเหมือนกับท่าใช้เหลี่ยมขาของโขนตัวพระ

7. การจับคู่หันหน้าหลังเพื่อตีกลองสลับหน้าหลังกันเหมือนกับท่ารบตีไม้ 7 ท่าที่ 7 ระหว่างโขนตัวพระรามกับทศกัณฐ์ ตัวอย่างท่ารำและการออกท่าทางดังกล่าวข้างต้นมีปรากฏในภาพถ่ายการละเล่นโมงครุ่มในงานพระราชพิธีโสกันต์ สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชเจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ สยามมกุฎราชกุมาร พ.ศ. 2433 เห็นได้ว่าผู้แสดงถือไม้กำพตตั้งท่ารำตามรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยทั่วไป คือท่ามือตั้งวงบน วงล่าง หากแต่ตั้งท่าเป็นวงกว้าง รวมทั้งการจับคู่วางเท้าเหยียบหัวเข่ากันจะยกเท้าเป็นเหลี่ยมกว้างซึ่งดูเป็นลักษณะของผู้ชายแท้ ๆ และอาจเป็นได้ว่าผู้แสดงกลุ่มนี้คือผู้ฝึกหัดโขนหลวงในความควบคุมของเจ้าพระยาเทเวศรวงษ์วิวัฒน จึงน่าเชื่อว่าการออกท่ารำของโมงครุ่มจะถ่ายทอดลักษณะท่าทางมาสู่โขนตัวพระได้โดยง่าย นั่นคือการออกท่ารำแบบผู้ชายที่มีรูปร่างแข็งแรงตามโครงสร้างของสรีระ



ภาพที่ 32
การแสดงโมงครุ่มในสมัยรัชกาลที่ 5 ลักษณะการตั้งท่ารำเหมือนท่ารำของโขน
(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ภาพที่ 33
การแสดงโมงครุ่มในสมัยรัชกาลที่ 5 ลักษณะการตั้งท่ารำเหมือนท่ารำของโขน
(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ปัจจุบันการละเล่นโมงครุ่มหาดูได้ยากเนื่องจากพิธีกรรมต่าง ๆ ในราชสำนักถูกตัดทอนลง เช่น พระราชพิธีโสกันต์ ไม่มีการจัดขึ้นอีกแล้ว เนื่องจากพระราชโอรสพระราชธิดามิได้ทรงไว้เมาลีจุกเช่นในสมัยโบราณ จึงเป็นหน้าที่ของกรมศิลปากรที่จะจัดแสดงเพื่ออนุรักษ์ไว้ แต่การออกท่ารำก็เป็นแบบฉบับของกรมศิลปากรที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ ซึ่งการออกท่าทางต่าง ๆ อาจไม่เหมือนตามแบบแผนโบราณทั้งหมด

1.2 กุลาตีไม้

กุลาตีไม้เป็นการละเล่นสืบต่อจากโมงครุ่มในงานเดียวกัน อาจถือเอาความสะดวกที่มีไม้กำพตอยู่ในมือแล้วนำไม้นั้นมาตีกันเป็นจังหวะตามคำร้องพร้อมกับเดินเป็นวงกลม เห็นได้ว่าการละเล่นของหลวงชุดนี้เริ่มใช้คำร้องที่มีความหมายต่อเนื่อง ซึ่งใกล้เคียงกับการเล่นโขนที่มีคำพากย์ให้ผู้แสดงออกท่าร่ายรำ และมหาดเล็กที่มาแสดงนั้นล้วนแต่เป็นมหาดเล็กกลุ่มเดียวกับผู้ฝึกหัดโขนในราชสำนัก จึงเชื่อได้ว่าลักษณะการจับไม้และการออกลีลาท่าทางของผู้แสดง จะได้รับการถ่ายเทมาถึงท่าเต้นและรำของโขนด้วย ส่วนท่าตีไม้ของเก่าที่สืบทอดมานั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเล่าไว้ในหนังสือสาส์นสมเด็จ ฉบับลงวันที่ 2 มกราคม 2479 ความว่า

> .....กุลาตีไม้ ก็นึกได้ว่ามีตีสามท่าตีคนเดียว เหมือนตีกรับนั้น อย่างหนึ่ง ตีเหมือนเด็กเล่นตบแปะนั้น อย่างหนึ่ง ตีวงไม้ขวากับคนขวา ตีวงไม้ซ้ายกับคนซ้าย อีกอย่างหนึ่ง .....(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ , 2505 - เล่ม 10 หน้า 142)

จากคำอธิบายเรื่องท่ารำตีไม้ข้างต้นน่าเชื่อว่ามีส่วนกลายมาเป็นท่ารำของโขนได้ดังนี้

1. ลักษณะการจับด้ามไม้กำพตต้องใช้นิ้วทั้งสี่กำด้ามไม้ไว้ ส่วนนิ้วหัวแม่มือให้ยกตั้งแล้วดันด้ามไม้ตามลักษณะการจับอาวุธของนาฏยศิลป์ไทยทั่วไป โดยเฉพาะการแสดงโขนเห็นได้จากการจับคันศรของพระราม การจับพระขรรค์ของพระลักษมณ์

2. การตีไม้คนเดียวเหมือนตีกรับ คือ การตีไม้กระทบกันพร้อมกับพลิกมือไปทางซ้ายทางขวาสลับกันตามจังหวะคำร้อง ท่ารำนี้อาจไม่มีปรากฏในท่ารำของโขนตัวพระ แต่จากการที่กรมศิลปากรนำการแสดงชุดกุลาตีไม้มาปรับปรุงใหม่เห็นได้ว่าท่าตีไม้คนเดียวผู้แสดงจะอยู่ในลักษณะนั่งคุกเข่า ซึ่งจะเหมือนกับท่านั่งคุกเข่าของโขนตัวพระ โดยเฉพาะในบทของเทวดาผู้ใหญ่ เช่น พระอิศวร นั่งคุกเข่ารำในเพลงยานีฉากแรกของการเปิดตัว

3. การตีไม้เหมือนเด็กเล่นตบแปะ มีปรากฏในท่ารำกุลาตีไม้ของกรมศิลปากร คือการจับคู่หันหน้าเข้าหากันเป็นคู่ ๆ แล้วตีไม้ ดังนี้

การตีไม้บนขวา-ซ้าย ผู้แสดงก้าวเท้าซ้ายแล้วตีไม้บนด้วยมือขวา เมื่อก้าวเท้าขวาจะตีไม้บนด้วยมือซ้าย ทำสลับกัน

การตีไม้ล่างขวา-ซ้าย ปฏิบัติเหมือนท่ารำที่กล่าวไว้ข้างต้น เพียงแต่ลดระดับการตีไม้จากตีไม้บนมาเป็นตีไม้ล่าง

ลักษณะการตีไม้เช่นนี้จะเหมือนกระบวนท่ารบของโขนตัวพระรามกับทศกัณฐ์ที่เรียกว่าตีไม้ 7 คือตีไม้บน ไม้ล่าง ต่างกันเพียงโขนใช้อาวุธเพียงมือเดียว ขณะที่กุลาตีไม้ถือไม้กำพตสองมือ

4. ตีวงไม้ขวากับคนขวา ตีวงไม้ซ้ายกับคนซ้าย คือ การเดินเป็นวงกลมแล้วตีไม้ทับกันทั้งสองมือ ลักษณะการเดินในวงกลมจะเห็นว่า ผู้แสดงก้าวเท้าทีละก้าวและย่อเข่าตามจังหวะคำร้อง เช่น คำร้องว่า “ศักดานุภาพเลิศล้ำ แดนไตร” การก้าวเท้า ย่อเข่า เหมือนกับการเดินก้าวเท้าของโขนตัวพระในเพลงหน้าพาทย์เชิดฉาน ตอนพระรามตามกวาง เพียงแต่การก้าวเท้าของพระรามมีความสุภาพนุ่มนวลกว่า

จากเหตุผลดังกล่าวจึงสันนิษฐานว่าการละเล่นกุลาตีไม้มีส่วนก่อให้เกิดท่าเต้นและรำของโขนในสมัยต่อมา โดยเฉพาะผู้แสดงคือบุคคลกลุ่มเดียวกันทำให้การออกท่าทางมีส่วนถ่ายทอดถึง กันได้โดยง่าย

ภาพที่ 34
การละเล่นกุลาตีไม้ของกรมศิลปากร พ.ศ.2490
หลังจากโรงเรียนนาฏศิลปเปิดรับนักเรียนโขนในปี พ.ศ.2488
(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

1.3 **ระเบง** เป็นการละเล่นของหลวงเช่นเดียวกับการแสดงโมงครุ่มและกุลาตีไม้ รวมทั้งอาจจะเป็นการเล่นสืบเนื่องกันได้ในเวลาเดียวกัน แต่การเล่นระเบงมีส่วนแตกต่างจากการแสดงสองชุดดังกล่าวคือ

1. เปลี่ยนอุปกรณ์ที่ถือจากไม้กำพตเป็นคันธนูและลูกธนู
2. ต้องมีรูปหุ่นนกยูงตั้งไว้ใกล้กับสถานที่ที่แสดง ดังภาพถ่ายในงานพระราชพิธีโสกันต์ สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ สยามมกุฎราชกุมาร เมื่อ พ.ศ. 2433
3. มีผู้แสดงเพิ่มอีก 1 คน คือแสดงเป็นพระขันธกุมาร หรือพระกาล ซึ่งดูจากภาพถ่ายการแสดงของกรมศิลปากรในปี พ.ศ. 2490 ผู้แสดงเป็นพระขันธกุมารหรือพระกาลจะแต่งกายแบบเทวดายืนอยู่อย่างสุภาพเรียบร้อย และผู้ที่ควบคุมการแสดงชุดนี้สันนิษฐานว่าเป็นหลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) เนื่องจากท่านเข้ามาเป็นครูสอนโขนยุคแรกที่มีการเปิดสอนในโรงเรียนนาฏศิลป แต่การแสดงของกรมศิลปากรในงานพระราชพิธีกาญจนาภิเษกสมโภช

รัชกาลปัจจุบัน ใช้ผู้แสดงเป็นพระขันธกุมารหรือพระกาลในลักษณะตลกขบขัน แต่งกายรัดเครื่องพระไม่สวมเสื้อ

ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าการจัดแสดงของกรมศิลปากรปัจจุบันอาจเห็นว่าการละเล่นโมงครุ่ม กุลาตีไม้ และระเบง เป็นการแสดงของผู้ชายล้วน ประกอบกับทำนองเพลงมีจังหวะกระแทกกระทั้น ส่วนท่ารำก็ขาดความแช่มช้อยนุ่มนวล จึงปรับเปลี่ยนรูปแบบใหม่โดยเน้นความสนุกสนานมากกว่าความสวยงาม

การเล่นระเบงอาจกล่าวได้ว่าเริ่มเล่นเป็นเรื่องเป็นราวอย่างจริงจังแล้ว เนื่องจากผู้แสดงและบทร้องกล่าวถึงเหล่ากษัตริย์ต่างพระนครเดินทางเข้าไปในป่า และพบนกยูงของพระขันธกุมาร จึงยิงนกยูงทำให้พระขันธกุมารโกรธถึงกับสาปให้กษัตริย์ทั้งหมดสลบลง การเล่นและร้องเป็นเรื่องเช่นนี้ หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช แสดงความเห็นว่า

> .....จะเป็นไปได้หรือไม่ว่า บทระเบงนั้นเป็นบทละครเรื่องแรกของไทย และการรำระเบงนั้นเป็นการรำละครที่แสดงเรื่อง มิใช่การฟ้อนรำทำท่าโดยไม่มีเรื่อง ..... (หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช , 2541 – 60)

จากคำกล่าวข้างต้นเห็นได้ว่าเริ่มมีการเล่นและรำอย่างเป็นเรื่องโดยสมบูรณ์ สิ่งที่น่าวิเคราะห์คือพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์โคลงดั้นเรื่องโสกันต์เมื่อวันที่ 12 ธันวาคม พ.ศ.2415 ว่ามีการรำระเบงไว้ด้วย แม้เวลานั้นจะใช้ผู้หญิงแสดงแต่ก็เป็นการดัดแปลงเพื่อการเฉพาะงานส่วนพระองค์ แต่ในงานวิจัยฉบับนี้จะวิเคราะห์เพียงท่ารำของระเบงซึ่งสืบทอดมาตั้งแต่สมัยโบราณ บทพระราชนิพนธ์ที่ทรงเล่าถึงท่ารำของระเบงมีดังนี้

สยงร้องโอละพ่อซ้อง	ส่งสยง
แยกท่ายกเท้านุง	ขัดค้าง
โอละพ่อสลบรยง	นอนแผ่
กาลแกว่งขรรค์คว้างคว้าง	หว่างแปลง

คำว่า “กาล” ในที่นี้ใช้แทนนาม “พระขันธกุมาร” แต่มีผู้แสดงความเห็นว่าถ้าเป็นพระกาลน่าจะขี่นกแสกมิใช่นกยูง

จากการกล่าวถึงท่าเต้นของระเบงข้างต้น ทำให้มองเห็นภาพท่าทางของนาฏยศิลป์ไทยที่แทรกไว้ในบทโคลงได้ดังนี้

แยกท่า	-	เปลี่ยนท่ารำต่าง ๆ กัน
ยกเท้านุง	-	ยกเท้าย่ำสลับเท้าซ้ายเท้าขวา มองดูนุงนัง (ขึ้นๆ ลง ๆ)
ขัดค้าง	-	ยกเท้านิ่งอยู่กับที่
แกว่งขรรค์คว้างคว้าง	-	จับพระขรรค์ควงหมุน

ท่าเต้นเหล่านี้เห็นได้ว่าเป็นท่าพื้นฐานที่โขนนำมาใช้ในการเดินแถวเมื่อรำเพลงหน้าพาทย์กราวหรือเชิด ส่วนการออกท่าทางของระเบงตามที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงนำบทของเก่ามาชำระและบันทึกเก็บชื่อท่ารำต่าง ๆ ไว้นั้นก็มิได้ทรงอธิบายว่าจะต้องออกท่ารำอย่างไรบ้าง ในที่นี้ผู้วิจัยจึงสันนิษฐานตามหลักการของนาฏยศิลป์ไทยดังต่อไปนี้

โอละพ่อ**ประนมกรทั้งปวง**	- ท่าเทพพนม มือทั้งสองไหว้ระดับอก
โอละพ่อ**กลับซ้ายไปขวา**	- หมุนตัวจากซ้ายไปขวา
โอละพ่อ**กลับขวามาซ้าย**	- หมุนตัวจากขวาไปซ้าย
โอละพ่อ**บัวตูมทั้งปวง**	- ท่าบัวตูม อาศัยจากคำอธิบายท่าบัวตูมในการรำโมงครุ่ม น่าจะหมายถึงการใช้มือขวาจับคันธนู และมือซ้ายถือลูกธนูยกชูขึ้นเหนือศีรษะแล้วเอาส่วนปลายทาบกัน
โอละพ่อ**บัวบานทั้งปวง**	- ท่าบัวบาน ขณะที่มือทั้งสองยกชูเหนือศีรษะอยู่นั้น ให้หงายมือแล้วส่งปลายคันธนูและลูกธนูแยกออกจากกันโดยให้ปลายทิ่มลงล่าง
โอละพ่อ**กลับหน้าเป็นหลัง**	- กลับตัวหันไปทางด้านหลัง
โอละพ่อ**กลับหลังเป็นหน้า**	- กลับตัวหันมาหน้าตรง
โอละพ่อ**ก่งศรทั้งปวง**	
โอละพ่อ**แผลงศรทั้งปวง**	- ท่ารำก่งศรและแผลงศรมีปรากฏในท่ารำของโขนตัวพระราม เช่นตอนพระรามแผลงศรยิงมารีจ แผลงศรยิงทศกัณฐ์ ฯลฯ ซึ่งท่ารำนี้เป็นท่าพื้นฐานของการใช้คันศรตามแบบแผนของนาฏยศิลป์ไทยสังเกตได้จากภาพถ่าย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การละเล่นระเบงของกรมศิลปากร พ.ศ. 2490 ซึ่งเป็นยุคที่หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) เข้ามาฝึกซ้อมโขนให้นักเรียนโขน น่าจะมีส่วนฝึกซ้อมการแสดงชุดนี้ด้วย

การสันนิษฐานท่ารำข้างต้นเป็นเพียงประสบการณ์ของผู้วิจัยที่ได้รับการฝึกหัดท่ารำระเบงในยุคของกรมศิลปากร ซึ่งอาจจะไม่ตรงกับท่ารำในสมัยโบราณ โดยเฉพาะท่าแผลงศร อาจเป็นท่าที่กรมศิลปากรนำท่ารำของโขนมาใส่ให้ในภายหลังก็เป็นได้ ดังนั้น เราจะพิเคราะห์จากภาพถ่ายในสมัยรัชกาลที่ 5 น่าจะพบท่ารำในสมัยโบราณได้แน่นอนกว่า และถือว่าเป็นท่าที่ใกล้เคียงกับท่ารำของโขนตัวพระ ดังต่อไปนี้

ภาพที่ 35 การเล่นระเบง สมัยรัชกาลที่ 5 พ.ศ.2433 ผู้แสดงยืนย่อเข่าด้วยเท้าซ้ายและยกเท้าขวาขึ้นในลักษณะหนีบน่องพร้อมทั้งหักปลายนิ้วเท้าขึ้น เหมือนกับท่ายืนย่อเข่าและยกเท้าของโขนตัวพระ ซึ่งมีใช้อยู่เสมอ เพียงแต่มิได้หนีบน่องเข้ามามากเหมือนการยกเท้าของระเบง อาจเป็นได้ว่าท่ารำของโขนผ่านการขัดเกลาให้สวยงามกว่าการละเล่นที่มุ่งเอาความสนุกสนาน ส่วนการตั้งท่าถือคันธนูและลูกธนูจะเหมือนกับท่าแผลงศรของพระรามโขน

ภาพที่ 35
การเล่นระเบง สมัยรัชกาลที่ 5 พ.ศ.2433 มีรูปหุ่นนกยูงประกอบการแสดง
(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ภาพที่ 36 การเล่นระเบงสมัยรัชกาลที่ 5 พ.ศ.2433 ผู้แสดงก้าวเท้าเดินขณะย่อเข่า เหมือนท่าก้าวเดินทีละก้าวของโขนตัวพระราม

ภาพที่ 36
ท่ารำระเบง สมัยรัชกาลที่ 5 พ.ศ.2433
(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ภาพที่ 37
ท่ารำระเบงของกรมศิลปากร พ.ศ.2490
(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

จากการศึกษาภาพถ่ายจากการเล่นระเบงในรัชกาลที่ 5 เห็นได้ว่าผู้แสดงตั้งท่ารำมีส่วนเหมือนกับท่ารำของโขน โดยเฉพาะผู้แสดงในปี พ.ศ.2433 เป็นผู้ชายล้วนสันนิษฐานว่าจะมีบางคนที่เป็นศิลปินโขนด้วย เพราะเวลานั้นมีกรมโขนหลวงเกิดขึ้นแล้ว ท่ารำต่าง ๆ จึงมีโอกาสที่จะถ่ายทอดมาถึงกันได้

การแสดงตามราชประเพณีทั้งหมดที่กล่าวมา คือ โมงครุ่ม กุลาตีไม้ ระเบงล้วนเกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งเป็นยุคสมัยเดียวกับที่โขนเริ่มมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องไม่ขาดตอน และถือว่าเป็นการแสดงของหลวงเหมือนกัน ใช้ศิลปินชายเป็นผู้แสดงเหมือนกัน จึงนับเป็นจุดเริ่มต้นของการออกท่าร่ายรำตามแบบฉบับของผู้ชายที่จะมีลักษณะเฉพาะตัวซึ่งจะกล่าวถึงในบทต่อไป

2. การแสดงทั่วไป

นอกจากการละเล่นของหลวงที่กล่าวไว้ในหัวข้อที่ 1 แล้วยังมีการแสดงที่เป็นของผู้ชายแท้ ๆ โดยไม่มีสตรีเพศเข้ามาปะปน การแสดงประเภทนี้อาจเล่นในรั้วในวังหรือในหมู่ชนชาวบ้านทั่วไป ทั้งมีจุดประสงค์เพื่อความบันเทิงหรือเพื่อรับจัดแสดงเป็นอาชีพก็ได้ ดังเช่น สมเด็จพระนารายณ์มหาราช ทรงพระราชนิพนธ์บทพาทย์หนังใหญ่เพื่อใช้เล่นในราชสำนัก แต่ก็มิได้มีข้อห้ามเอกชนนำไปจัดเล่นเป็นงานอาชีพ การแสดงทั่วไปเหล่านี้เชื่อว่าเป็นต้นเค้าให้เกิดลีลาท่ารำของโขนตัวพระในสมัยต่อมา ดังเหตุผลแต่ละหัวข้อตามประเภทของการแสดงดังนี้

2.1 หนังใหญ่

การเชิดหนังใหญ่มีประวัติที่มายาวนานและเชื่อกันว่าเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดนาฏยศิลป์โขน แต่หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ยังไม่ยอมรับทฤษฎีนี้ดังคำกล่าวว่า

> .....ทฤษฎีเหล่านี้ผมขอรับตรง ๆ ว่าไม่เห็นด้วยเลย เพราะเหตุว่า หนังก็เป็นเรื่องของหนัง ทำไมจะต้องเอามาปนกับโขน ทำไมหนังจะเป็นพ่อเป็นแม่ของโขนขึ้นมาได้ .... (หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2512 –136)

อย่างไรก็ตามแม้จะมีผู้เห็นด้วยหรือไม่เห็นด้วยว่าหนังใหญ่คือต้นกำเนิดของโขน แต่งานวิจัยฉบับนี้จะไม่ขอกล่าวถึงประวัติที่มาของโขนว่ามีที่มาอย่างไร จะกล่าวเพียง “ท่าเต้น” ของคนเชิดหนังเท่านั้นว่ามีส่วนละม้ายคล้ายคลึงกับท่าเต้นของโขน ซึ่งอาจมีความแตกต่างกันมาแต่เดิมแล้วผ่านการปรับปรุง พัฒนาศิลปะเข้ามาให้สัมพันธ์กันในภายหลังก็เป็นได้ เพราะเป็นการแสดงของผู้ชายล้วนและใช้บทพาทย์ เจรจา เพลงหน้าพาทย์เหมือนกัน

ลักษณะการแสดงหนังใหญ่ต้องใช้คนเชิด และการเชิดนี้เองที่มีส่วนคล้ายคลึงกับการเต้นโขนจึงสันนิษฐานว่าการแสดงทั้งสองประเภทนี้มีรูปแบบถ่ายทอดศิลปะมาสู่กันส่วนใครจะรับวิธีการของใครไปนั้นเป็นเรื่องที่ผู้สนใจต้องศึกษาอีกต่างหากนอกเหนือจากงานวิจัยฉบับนี้

ศิลปะการแสดงหนังใหญ่มีส่วนสัมพันธ์และคล้ายคลึงกับการแสดงโขน แบ่งเป็นหัวข้อได้ ดังนี้

1. หนังใหญ่เป็นการแสดงของผู้ชายล้วน เช่นเดียวกับโขนสมัยโบราณที่ใช้ผู้ชายล้วน รวมทั้งคนพากย์ เจรจา แทนผู้แสดงก็ใช้ผู้ชายทั้งหมด

2. ท่าทางการเต้นของผู้เชิดหนังจะเดินผ่านจอในลักษณะเป็นเส้นตรง คือการตะแคงตัวเดินไปด้านข้าง ที่เราเรียกว่าเป็นภาพ 2 มิติ การเดินไปข้างซ้ายคนเชิดหนังจะเดินโดยหันสีข้างไปข้างซ้ายตลอด ส่วนลำตัวด้านหน้าหันออกมาหน้าเวทีเรียกว่า หน้าอัด เพื่อให้ตัวหนังขนานกับจอด้านหลัง อันจำเป็นต้องรับกับแสงไฟและให้เห็นเงาของตัวหนังสม่ำเสมอกันด้วย ถ้าจะพลิกตัวหนังให้เดินมาด้านขวาบ้างก็จะพลิกอย่างรวดเร็วเพื่อให้เงาของตัวหนังปรากฏเป็นภาพแบนขนานไปกับจอเช่นเดิม วิธีการเดินของคนเชิดหนังนี้เหมือนกับการเดินของโขนตัวพระที่เดินไปด้านข้าง เช่น การเดินของพระรามโขนในเพลงหน้าพาทย์เชิดฉาน เพลงหน้าพาทย์รุกร้น

3. การหันด้านข้างเข้าหาจอหนังคนเชิดหนังใหญ่จะหันเฉพาะในบทรบที่ต้องเผชิญหน้ากัน เหมือนกับโขนตัวพระกับโขนตัวยักษ์หันหน้าประจันกัน และหันด้านข้างออกมาทางด้านหน้าเวที

4. ท่าเหยียบเข่าของคนเชิดหนังใหญ่ในบทรบ คนเชิดหนังรูปตัวพระเหยียบเข่า คนเชิดหนังรูปตัวยักษ์เหมือนกับท่าโขนตัวพระเหยียบเข่าโขนตัวยักษ์ ซึ่งมีอยู่ในกระบวนท่ารบไม้ 1 ระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์

5. การก้าวเท้า ยกเท้า และการตั้งเหลี่ยมของคนเชิดตัวหนังใหญ่รูปตัวพระเหมือนกับท่าก้าวเท้า ยกเท้า ตั้งเหลี่ยมของโขนตัวพระ

6. ส่วนสำคัญที่สุดคือ ท่าการยักตัวของคนเชิดหนังใหญ่เพื่อให้ดูเหมือนตัวหนังมีชีวิตจะมีอิทธิพลต่อการรำใช้หน้าหนังของโขนตัวพระ ซึ่งจะอธิบายในเรื่องว่าด้วยเอกลักษณ์ของโขนตัวพระราม

7. สิ่งที่มองเห็นเด่นชัดว่าหนังใหญ่กับโขนมีความสัมพันธ์กัน นอกจากท่าเต้นของคนเชิดแล้ว ยังเห็นได้จากลักษณะท่าทางซึ่งเป็นภาพแกะสลักของตัวหนัง เช่น หนังแผลงเป็นภาพพระรามแผลงศร หนังโก่ง เป็นภาพพระรามน้าวคันศร หนังคเนจร เป็นภาพพระรามก้าวเท้าเดิน ซึ่งถ่ายทอดมาสู่กระบวนท่ารำของพระรามโขนด้วย

ภาพที่ 38 ก ภาพที่ 38 ข

เปรียบเทียบหนังแผลงกับท่าแผลงศรของโขนตัวพระราม

(ที่มา : ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม 1, 2546)

ภาพที่ 39 ก ภาพที่ 39 ข

เปรียบเทียบหนังโก่งกับท่าน้าวคันศรหรือท่าขัดคันศรของโขนตัวพระราม

(ที่มา : ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม 1, 2546)

ภาพที่ 40 ก ภาพที่ 40 ข

เปรียบเทียบหนังคเนจรกับท่าก้าวเท้าเดินของโขนตัวพระราม

(ที่มา : ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม 1, 2546)

ภาพที่ 41 ก ภาพที่ 41 ข

เปรียบเทียบท่ายกเท้าของคนเชิดหนังใหญ่ภาพตัวพระกับท่ายกเท้าของโขนตัวพระราม

(ที่มา : รวมงานนิพนธ์ ของ นายอาคม สายาคม, 2525)

จากการวิเคราะห์วิธีการเชิดหนังใหญ่และวิธีการแสดงโขนซึ่งเป็นศิลปะที่มีความใกล้เคียงกัน จึงสันนิษฐานว่าหนังใหญ่กับโขนน่าจะมีส่วนสัมพันธ์กันไม่มากก็น้อย และที่สำคัญคือศิลปะทั้งสองประเภทนี้เป็นการแสดงของผู้ชายล้วน อาจเป็นได้ว่าผู้เชิดหนังกับผู้แสดงโขนเป็นศิลปินกลุ่มเดียวกันเหมือนกับศิลปินผู้แสดงการละเล่นต่าง ๆ ที่กล่าวไว้แล้วข้างต้น

2.2 กระบี่กระบอง

กระบี่กระบองอาจจะเป็นการละเล่นที่เคียงคู่กับสังคมไทยมาช้านานกว่าการแสดงอย่างอื่น เนื่องจากคนไทยเป็นชาตินักรบที่จะต้องใช้อาวุธป้องกันประเทศมาตั้งแต่สมัยสร้างชาติ และเมื่อการแสดงโขนเป็นเรื่องของการทำสงครามจึงเป็นที่แน่นอนว่าความรู้พื้นฐานในการใช้ อาวุธจะต้องเข้ามามีบทบาทในการฝึกหัดโขนด้วย ในงานวิจัยฉบับนี้จะกล่าวเฉพาะท่ารำของกระบี่กระบองที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงโขนเท่านั้น

คำศัพท์ที่ใช้ในการแสดงกระบี่กระบอง (นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา , 2522 – 81) ที่สามารถนำมาสัมพันธ์กับท่ารำของโขนตัวพระ แบ่งได้ดังนี้

1. **ท่ารำเกี่ยวกับการไหว้ครู** แบ่งเป็น

1.1 การถวายบังคม

การถวายบังคม คือการแสดงความเคารพต่อครูบาอาจารย์ หรือถวายบังคมเมื่อพระเจ้าแผ่นดินทอดพระเนตรอยู่เช่นเดียวกับผู้แสดงโขนต้องแสดงความเคารพต่อพระเจ้าแผ่นดินทุกครั้งที่ออกมาหน้าเวทีก่อนที่จะแสดงในบทต่อไป

การรำเพลงหน้าพาทย์บางเพลงที่เกี่ยวข้องกับการแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ตัวโขนต้องกระทำการไหว้เพื่อแสดงถึงการตั้งจิตอธิษฐานเสกเป่าเวทมนต์คาถา ซึ่งเป็นลักษณะทั่วไปในสังคมไทยที่จะต้องรำลึกถึงครูบาอาจารย์ผู้ประสิทธิ์ประสาทศิลปวิทยาการ

1.2 ท่าเหน็บข้าง

คือการรำโดยมือที่ถือกระบี่ลดลงต่ำแนบลำตัวข้างซ้าย มือซ้ายแตะกระบี่ เท้าขวาก้าวหน้า ย่อเข่า ท่ารำนี้ใกล้เคียงกับท่ารำของโขนตัวพระในเพลงหน้าพาทย์กลมนารายณ์ คือท่ามือขวาถือคทาใกล้ลำตัวข้างซ้าย มือซ้ายรำตั้งวงล่าง เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า

ภาพที่ 42 ก ภาพที่ 42 ข

เปรียบเทียบท่ารำของกระบี่กระบองกับท่ารำกลมนารายณ์ของโขนตัวพระ

(ที่มา : วิชากระบี่กระบอง, 2513)

1.3 ท่าจ้วงหน้า จ้วงหลัง

ก่อนจะถึงท่าจ้วงกระบี่ผู้แสดงต้องควงกระบี่ไปข้างหน้า 2 รอบ พร้อมกับก้าวเท้าเดินไปข้างหน้า 1 ก้าว ยกกระบี่ขึ้นเสมอใบหู ท่ารำนี้คล้ายกับท่ารำของโขนตัวพระ คือท่าเงื้อพระขรรค์ของพระลักษมณ์ก่อนจะเข้ารบไม้กับยักษ์ ซึ่งออกท่ารำโดยมือขวาควงพระขรรค์แล้วพลิกฝ่ามือกลับเป็นตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงายระดับหัวเข็มขัด เท้าขวาก้าวข้างย่อเข่า

ภาพที่ 43 ก ภาพที่ 43 ข

เปรียบเทียบท่ารำของกระบี่กระบองกับท่ารำเงื้อพระขรรค์ของพระลักษมณ์

2. **ท่ารำเกี่ยวกับการรบ**

ท่ารำเกี่ยวกับการรบของกระบี่กระบองเรียกว่า การตีลูกไม้ ซึ่งมีท่าหลักอยู่ 2 ชนิด คือ การตีรุกและการตีรับ เช่น ตีบนขวา บนซ้าย ล่างขวา ล่างซ้าย ฯลฯ ท่าตีลูกไม้เหล่านี้มีปรากฏในท่ารบของโขนระหว่างตัวพระกับตัวยักษ์ที่เรียกว่า “ตีไม้ 7” ดังจะยกตัวอย่างการตีลูกไม้ในบางท่าของกระบี่กระบอง มีท่าตีที่เหมือนกับท่ารบของโขน โดยแบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

2.1 **ตีลูกไม้ที่หนึ่ง (ฟันบนซ้ายขวา)**

การตีลูกไม้ที่หนึ่ง แบ่งเป็นจังหวะคือ

จังหวะที่ 1 ฝ่ายรุกก้าวเท้าขวาไปข้างหน้ายกกระบี่ฟันบนซ้ายคู่ต่อสู้ มือซ้ายกำยกขึ้นเสมอใบหู ฝ่ายรับถอยเท้าซ้าย ยกกระบี่ขึ้นรับ มือซ้ายกำยกขึ้น เช่น เดียวกับฝ่ายรุก

ท่าตีลูกไม้ท่านี้เหมือนกับท่ารบของโขนระหว่างพระกับยักษ์ซึ่งจะทำท่าเหมือนกัน คือมือซ้ายตั้งวงบน มือขวาถือคันศรตีบนด้านขวา ก้าวเท้าซ้าย

ภาพที่ 44 ก

ภาพที่ 44 ข

เปรียบเทียบการตีลูกไม้ที่หนึ่ง จังหวะที่ 1 ของกระบี่กระบองกับการรบของโขน

จังหวะที่ 2 ฝ่ายรุกก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้ายกกระบี่ฟันบนขวาคู่ต่อสู้ ลดมือซ้ายลงอยู่ข้างลำตัว ฝ่ายรับถอยเท้าขวา ยกกระบี่ขึ้นรับ มือซ้ายกำลดลงเช่นเดียวกับฝ่ายรุก

ท่าตีลูกไม้ท่านี้เหมือนกับท่ารบของโขนระหว่างพระกับยักษ์ซึ่งจะทำท่าเหมือนกัน คือมือซ้ายลดลงมาจีบอยู่ที่ระดับเข็มขัด มือขวาถือคันศรพลิกมือตีบนด้านซ้าย ก้าวเท้าขวา

ภาพที่ 45 ก ภาพที่ 45 ข

เปรียบเทียบการตีลูกไม้ที่หนึ่ง จังหวะที่ 2 ของกระบี่กระบองกับการรบของโขน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.2 **การตีลูกไม้ที่สอง (ฟันล่างซ้ายขวา)**

การตีลูกไม้ที่สองแบ่งเป็นจังหวะคือ

จังหวะที่ 3 ฝ่ายรุกก้าวเท้าขวา ตีกระบี่เฉียงลงล่างซ้ายของคู่ต่อสู้ มือซ้ายกำยกขึ้นเสมอใบหู ฝ่ายรับถอยเท้าซ้าย พลิกกระบี่ลดลงต่ำรับทางซ้าย มือซ้ายกำ เช่นเดียวกับฝ่ายรุก

ท่าตีลูกไม้ท่านี้เหมือนกับท่ารบของโขนระหว่างพระกับยักษ์ซึ่งจะทำท่าเหมือนกัน คือมือซ้ายตั้งวงบน มือขวาถือคันศรตีล่างซ้าย ก้าวเท้าซ้าย

ภาพที่ 46 ก ภาพที่ 46 ข

เปรียบเทียบการตีลูกไม้ที่สอง จังหวะที่ 3 ของกระบี่กระบองกับการรบของโขน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จังหวะที่ 4 ฝ่ายรุกก้าวเท้าซ้าย ตวัดกระบี่ ตีล่างขวาคู่ต่อสู้ มือซ้ายกำลดลงอยู่ข้างลำตัว ฝ่ายรับถอยเท้าขวา พลิกกระบี่ลดลงต่ำรับทางขวา มือซ้ายกำเช่นเดียวกับฝ่ายรุก

ท่าตีลูกไม้ท่านี้เหมือนกับท่ารบของโขนระหว่างพระกับยักษ์ซึ่งจะทำท่าเหมือนกัน คือมือซ้ายลดลงมาจีบอยู่ที่ระดับเข็มขัด มือขวาถือคันศรพลิกมือตีล่างด้านขวา ก้าวเท้าขวา

ภาพที่ 47 ก

ภาพที่ 47 ข

เปรียบเทียบการตีลูกไม้ที่สอง จังหวะที่ 4 ของกระบี่กระบองกับการรบของโขน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.3 การตีลูกไม้ที่สาม (ฟันล่างขวา)

จังหวะที่ 4 ฝ่ายรุกยกเท้าขวาพร้อมกับตีกระบี่ลงล่างขวาคู่ต่อสู้ มือซ้ายกำยกขึ้นระดับศีรษะ ฝ่ายรับยกเท้าขวาพร้อมกับยกกระบี่รับทางขวา มือซ้ายกำยกขึ้นเช่นเดียวกับฝ่ายรุก

ท่าตีลูกไม้นี้เหมือนกับท่ารบของโขนระหว่างพระกับยักษ์ซึ่งจะทำท่าเหมือนกันแต่สลับหน้ากัน ซึ่งจะตรงกับไม้ที่ 7 และเป็นไม้สุดท้ายคือมือซ้ายตั้งวงบน มือขวาถือคันศรตีลงล่างใน ลักษณะคว่ำมือ เท้าขวายกหน้า

ภาพที่ 48 ก

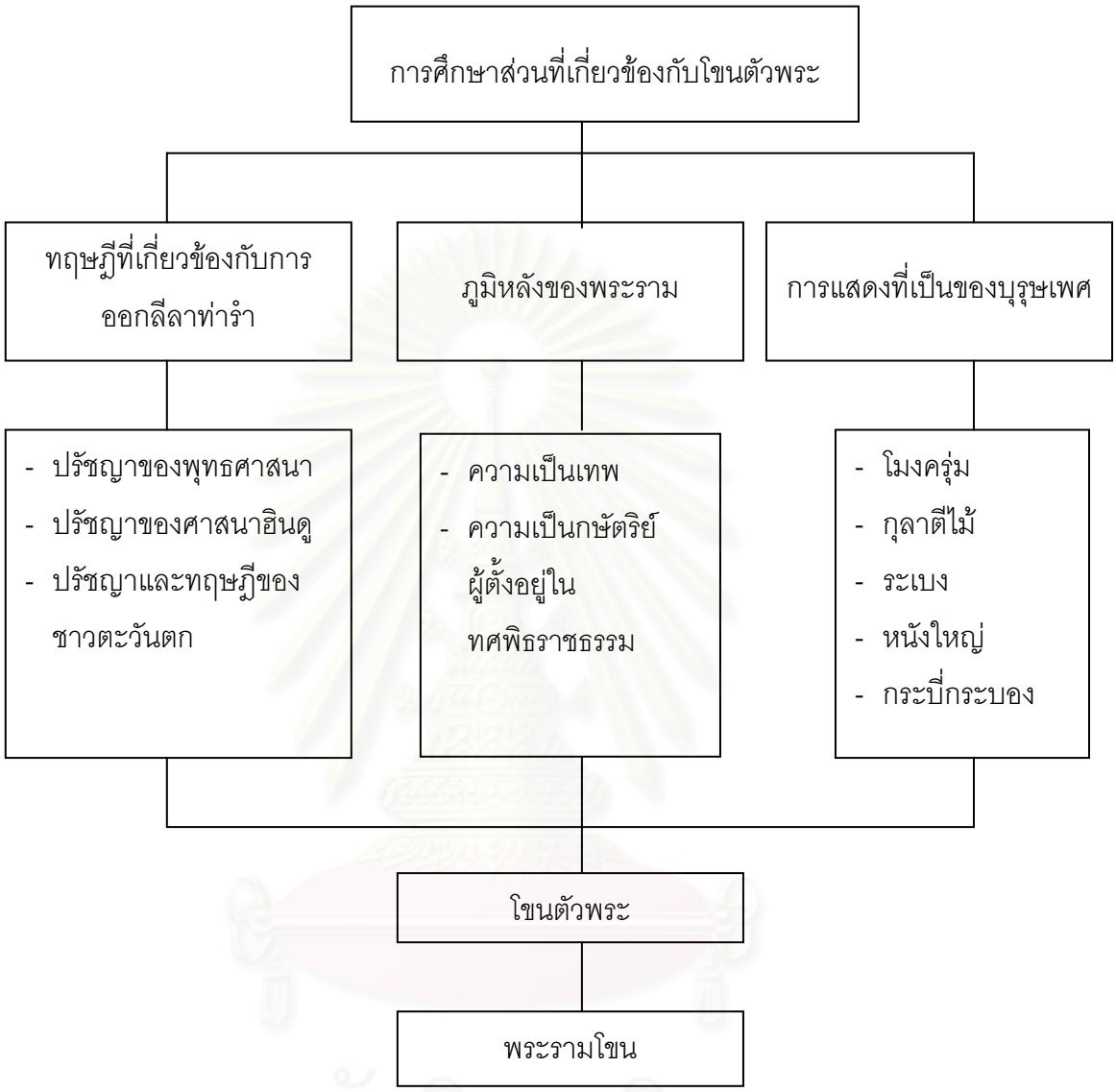
ภาพที่ 48 ข

เปรียบเทียบการตีลูกไม้ที่สาม จังหวะที่ 4 ของกระบี่กระบองกับการรบของโขน

จากการวิเคราะห์ท่ารำและท่ารบของผู้แสดงกระบี่กระบองเห็นได้ว่าเป็นต้นกำเนิดของ การรำและท่ารบของโขนอย่างแน่นอน โดยเฉพาะผู้แสดงโขนสมัยโบราณเป็นมหาดเล็กที่ต้อง ฝึกหัดอาวุธไว้ใช้ในยามสงคราม ศิลปะการต่อสู้ด้วยกระบี่กระบองกับศิลปะการแสดงโขนจึงเป็น ของฝึกหัดคู่กันมาจนกระทั่งเลิกใช้อาวุธหอกดาบในการทำสงคราม โขนกับกระบี่กระบองจึงต้อง แยกกันศึกษาตามหลักสูตรของแต่ละสถาบัน

จากการศึกษาทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระและเรื่องราวของเทพที่ถือกำเนิดมาเป็นพระราม รวมทั้งการแสดงต่าง ๆ ที่เป็นของบุรุษเพศโดยเฉพาะ ทำให้เรามองเห็นตัวตนของพระรามโขนเด่นชัดยิ่งขึ้น ดังแผนผังต่อไปนี้

แผนภูมิที่ 8 การศึกษาส่วนที่เกี่ยวข้องกับโขนตัวพระ



จากแผนผังข้างต้นทำให้เราเข้าใจที่มาของโขนตัวพระว่าต้องผ่านกระบวนการหลายขั้นตอนก่อนที่จะมาถึงรูปแบบของนาฏยศิลป์ โดยเฉพาะโขนตัวพระราม ต้องมีบุคลิกลักษณะและลีลาท่ารำที่จะต้องแตกต่างจากการแสดงนาฏยศิลป์อื่น ๆ เช่น พระรามละครใน พระรามละครดึกดำบรรพ์ เพราะพระรามดังกล่าวนี้มิได้ผ่านกระบวนการกลั่นกรองอย่างที่เรียกว่า “ความเป็นผู้ชาย” ทุกแง่ทุกมุมเหมือนกับพระรามโขน แต่จุดที่ต้องระมัดระวังในการออกท่ารำของนาฏยศิลป์ไทยคือ ส่วนมากท่ารำของตัวพระตัวนางจะใช้แม่ท่าเดียวกัน เช่น ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าชักแป้งผัดหน้า เพียงแต่ต่างกันที่วงและเหลี่ยมคือการกว้างและแคบเท่านั้น เท่ากับเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ชายไปรำท่าผู้หญิงหรือผู้หญิงมารำท่าผู้ชายได้ง่ายขึ้น และ

ด้วยเหตุนี้เมื่อมีการผสมผสานศิลปะการแสดงระหว่างโขนกับละคร การออกลีลาท่ารำจึงกลายเข้าหากัน โดยเฉพาะศิลปินที่ต้องแสดงทั้งโขนและละครทำให้อิทธิพลของการรำแบบละครแพร่เข้ามาสู่โขนตัวพระ ดังนั้นเอกลักษณ์ของโขนซึ่งมีรากฐานของการแสดงศิลปะอื่น ๆ แทรกอยู่ทำให้เห็นความเข้มแข็ง อดทน และกล้าหาญ อันเป็นคุณสมบัติเฉพาะของผู้ชายไทย จึงถูกลดบทบาทลงและค่อย ๆ กลายไปในที่สุด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5

วิธีการถ่ายทอดท่ารำโขนตัวพระจากครูถึงศิษย์ เพื่อนำไปสู่การออกลีลาท่ารำของพระรามโขน

เมื่อองค์ประกอบต่าง ๆ อันได้แก่ทฤษฎีการออกท่ารำ ภูมิหลังของพระรามและศิลปะการแสดงของบุรุษเพศมาหลอมรวมกันก่อให้เกิดลักษณะการรำแบบโขนตัวพระแล้ว จะได้ศึกษาวิธีการฝึกหัดและถ่ายทอดวิชาการร่ายรำของครูผู้ชายสู่โขนตัวพระรามซึ่งมีมาตั้งแต่โบราณกาล อันจะทำให้มองเห็นการเรียนการสอนของครูผู้ชายเด่นชัดยิ่งขึ้นและทำให้มองเห็นว่าครูผู้ชายเป็นผู้ถ่ายทอดศิลปะการแสดงโขนมาโดยตลอด จนกระทั่งเกิดการเปลี่ยนแปลงการเรียนการสอนในสมัยการปกครองระบอบประชาธิปไตย ทำให้รูปแบบการร่ายรำแบบโขนถูกกลายไปในที่สุด

ดังที่ทราบกันดีแล้วว่า เรื่องรามเกียรติ์มีที่มาจากประเทศอินเดีย ซึ่งเจริญรุ่งเรืองด้านศาสนา วรรณคดี และนาฏยศิลป์ โดยเฉพาะการแสดงเรื่องราวของพระรามในรูปแบบนาฏยศิลป์นั้น จำเป็นอย่างยิ่งต้องมีครูถ่ายทอดวิชาการร่ายรำให้ และครูเหล่านั้นจะได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปินผู้มีเกียรติ เพราะสืบทอดวิชาฟ้อนรำที่เชื่อกันว่าพระผู้เป็นเจ้าทรงประทาน คือ คัมภีร์ นาฏยศาสตร์ ซึ่งเป็นพระเวทที่ 5 ของพระพรหม ดังที่อ้างมาแล้วในบทที่ 2 ดังนั้นการถ่ายทอดวิชาของเทพจึงต้องกระทำอย่างเคารพบูชา ดังคำกล่าวของหม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ ว่า

> ....เมื่อมีศิลปินทางการรำเกิดขึ้นในประเทศที่เชื่อถือเทวดาอย่างอินเดีย มีแบบแผนการร่างดงามวิจิตร มนุษย์ก็ต้องยกขึ้นมาเป็นศิลปะของเทพเจ้า การยกย่องดังนี้ทำให้เกิดความขลัง ความเกรงกลัว และทำให้ครูเป็นผู้มีเกียรติ .....(หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2522-144)

ไม่เพียงแต่ในประเทศอินเดียเท่านั้นที่ยกย่องนับถือครู แม้แต่ในประเทศไทยก็เคารพ นับถือครูเช่นเดียวกัน เพราะเป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้เกี่ยวกับเรื่องราวของศิลปวัฒนธรรมไทยดังที่หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวว่า

....นาฏศิลป์ของไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งโขนนั้น นอกจากจะเป็นศิลปะอย่างหนึ่งแล้ว ยังเป็นทางที่เด็กจะได้ปฏิบัติกิริยามารยาทอย่างไทยในการหัดตลอดจนกระทั่งมีความรู้ต่าง ๆ อีกมากมายหลายอย่างเกี่ยวกับสังคมไทยและความเป็นไทยในอดีตหรือแม้ในปัจจุบัน ตลอดจนเกิดความรู้สึกทางด้านความสัมพันธ์ระหว่างครูและศิษย์ในทางที่ควรจะเป็น คือมีความ

> เคารพนับถือซึ่งกันและกันระหว่างศิษย์กับครู เหล่านี้ประมวลแล้วก็อยู่ในเรื่องการฝึกนาฏศิลป์หรือการถ่ายทอดนาฏศิลป์ทั้งสิ้น....(หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2522-68)

จากคำกล่าวนี้จะเห็นได้ว่าครูสอนโขนคือผู้ที่ศิษย์ให้ความเคารพนับถือและยกย่องโดยแสดงออกในรูปของการจัดพิธีไหว้ครูนาฏยศิลป์ทุกปี ในงานวิจัยฉบับนี้จะกล่าวถึงเฉพาะครูที่สอนโขนตัวพระและการถ่ายทอดท่ารำให้แก่ศิษย์ในบทของพระราม ซึ่งจะแบ่งเป็นยุคสมัยได้ดังนี้

1. **พระรามสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงสมัยก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตย**

เนื่องจากมีการแสดงโขนมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาและเป็นการแสดงของผู้ชายโดยเฉพาะจึงเชื่อได้ว่าต้องมีการฝึกหัดถ่ายทอดวิชาการร่ายรำโดยครูผู้ชายอย่างแน่นอน แต่ไม่ปรากฏหลักฐานชื่อครูเหล่านั้น จนกระทั่งถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ได้ปรากฏชื่อครูสอนโขนตัวพระดังนี้

1.1 **ครูเกษ พระราม**

ครูเกษน่าจะเกิดในสมัยรัชกาลที่ 1 และมีชื่อเสียงในการแสดงโขนเป็นตัวพระรามในสมัยรัชกาลที่ 2 เพราะเป็นตัวโขนในคณะของพระเจ้าลูกยาเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ เมื่อพระเจ้าลูกยาเธอฯ ขึ้นเสวยราชสมบัติเป็นรัชกาลที่ 3 แล้ว โปรดให้เลิกการมหรสพในราชสำนักทั้งปวง ครูเกษจึงไปเป็นครูสอนนาฏยศิลป์ให้แก่โขนละครอื่น ๆ และได้เป็นครูกระทำพิธีครอบโขนละครต่อมา ดังคำอธิบายของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพว่า

> ....นายเกษเป็นตัวพระรามโขนข้าหลวงเดิมในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เป็นครูละครพระองค์เจ้าลักขณานุคุณในรัชกาลที่ 3 แล้วเป็นครูครอบโขนละคร ต่อมาในรัชกาลที่ 4...(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2464-93)

จากคำอธิบายนี้ทำให้ทราบว่าตัวโขนสมัยโบราณจะเล่นบทใดบทหนึ่งโดยเฉพาะทำให้คนดูเรียกติดปากเป็นสมญานามประจำตัว เช่น ครูเกษ พระราม ก็คงจะมีชื่อเสียงในบทของพระราม และสอนวิธีการร่ายรำแบบโขนตัวพระมาตลอด นอกจากนั้นยังทราบว่า ผู้กระทำพิธีครอบโขนละครต้องใช้ครูโขนที่เป็นตัวพระโดยตรง ซึ่งสืบทอดมาตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

แล้ว เนื่องจากครูโขนตัวพระต้องรับบทเป็นเทพผู้ศักดิ์สิทธิ์สามารถดลบันดาลสิ่งอันเป็นมงคลในการพิธีได้ดีกว่าโขนตัวอื่น ๆ

แม้จะไม่ปรากฏหลักฐานว่าครูเกษ พระรามได้ใช้กลวิธีในการถ่ายทอดวิชานาฏยศิลป์แก่ศิษย์อย่างไร แต่หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้เล่าถึงวิธีฝึกหัดโขนในสมัยโบราณดังนี้

> ....การถ่ายทอดแบบเก่า ได้แก่การสอนนาฏศิลป์ขั้นพื้นฐานให้พระนางรำเพลงช้า เพลงเร็ว และยักษ์ ลิงรำแม่ท่ายักษ์และแม่ท่าลิง จากนั้นก็ต่อเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ให้ตั้งแต่หน้าพาทย์ต่ำไปหาหน้าพาทย์สูงตามความสามารถของแต่ละคนที่จะรับได้...(หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2522-63)

จากคำกล่าวนี้ทำให้ทราบวิธีการสอนโขนตัวพระในสมัยโบราณคือเริ่มด้วยการรำเพลงช้าเพลงเร็วไปจนถึงรำเพลงหน้าพาทย์ แต่การที่ครูจะต่อเพลงหน้าพาทย์ให้ศิษย์คนใดนั้นต้องดูความสามารถด้วยว่าศิษย์จะรับได้หรือไม่เพียงไร

ก่อนที่ครูจะถ่ายทอดวิชานาฏยศิลป์ให้ศิษย์รำเพลงหน้าพาทย์ ศิษย์ผู้นั้นจะต้องผ่านวิธีครอบตามประเพณีเสียก่อน คือการครอบศีรษะโขนเพื่อเป็นสวัสดิมงคลและรับรองว่าศิษย์มีความสามารถที่จะเรียนรู้ท่ารำในขั้นต่อไปได้

อนึ่ง มีเรื่องน่ารู้เกี่ยวกับการตั้งหน้าโขนในพิธีครอบ คือ หน้าพระภรตฤาษีและหน้ายักษ์พิราพ ซึ่งไม่ทราบว่ามีมาตั้งแต่ครั้งใดแต่ได้สืบทอดพิธีการมาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน กล่าวคือ หน้าพระภรตฤาษีนั้นมีเค้าความจริงว่าเป็นผู้เผยแพร่วิชานาฏยศาสตร์ของพระพรหม ส่วนหน้ายักษ์พิราพนั้นไม่มีสาเหตุแห่งการตั้งบูชา ความข้อนี้หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้เก็บความสงสัยไว้หลายสิบปี จนกระทั่งสืบค้นความจริงจากอินเดียว่า แท้จริงชื่อ “พิราพ” คือ ชื่อเทพเจ้าแห่งนาฏยศิลป์ของฮินดู และมีชื่อพ้องกับยักษ์พิราพเท่านั้น ดังคำกล่าวของหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ว่า

> ....สำหรับพระพิราพที่โขนละครเมืองไทยกราบกันอยู่นั้น เราเอาหน้ายักษ์ตนหนึ่งชื่อ พิราพ ซึ่งว่าไปแล้วตำแหน่งดูเหมือนจะเป็นเพียงคนสวนทศกัณฐ์ เอามากราบมาไหว้นี่ก็อาจจะเป็นเพราะไม่มีนิมิตอื่นที่จะกราบไหว้ได้ แต่ความจริงชื่อพิราพนั้นคือชื่อของเทพเจ้าของอินเดียองค์หนึ่งซึ่งเป็นเทพเจ้าแห่งการฟ้อนรำ พบที่เทวสถานใหญ่โตมากที่เมืองโกนารัน เป็นเทวรูป 3 หน้า ทรงมงกุฎหน้ามนุษย์เป็นเทวรูปยืนทรงสำเภาอยู่บนเรือสำเภา...พราหมณ์ที่เฝ้าเทวสถานเขาอธิบายให้ฟังว่าพระพิราพภาคนี้เป็นภาคที่ลงเรือออกไปเผยแพร่ศิลปะการฟ้อนรำในประเทศอื่น ๆ คือมาเมืองไทยบ้างชวาบ้างอะไรบ้างเหล่านี้ก็เป็นอันได้ตัว

> แปลว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่โขนละครไทยเขาเคารพกันอยู่ช้านานหลายร้อยปีลงมานั้น จนแม้แต่โขนละครเองก็ลืมไม่รู้ว่ามาจากไหน ไม่รู้ว่าเป็นใคร แต่ก็ยังรู้ชื่อว่าเป็นพระภรตฤาษีองค์หนึ่ง เป็นพระพิราพองค์หนึ่ง พระภรตฤาษีนั้นยังถูกต้องตรงที่ว่าเป็นหัวฤาษี แต่พระพิราพนั้นเปลี่ยนเป็นยักษ์ไปแล้วเพราะเผอิญชื่อไปพ้องเข้า แต่ถึงอย่างนั้นในทางความหมายก็ยังตรงอยู่ นี่แสดงให้เห็นว่าบรรพบุรุษแห่งนาฏศิลป์ของไทยเราเป็นศิลปะของอินเดีย.....(หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2542-137)

อย่างไรก็ตาม เมื่อครูเกษกระทำพิธีครอบโขนละครในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น สันนิษฐานว่าได้มีการตั้งศีรษะพระภรตฤาษีและพระพิราพมาตั้งแต่ครั้งนั้นแล้วเพราะพิธีไหว้ครูคงความขลังศักดิ์สิทธิ์จนผู้สืบทอดต่อมามักจะดำเนินตามรอยของเก่ายากที่จะเปลี่ยนแปลงได้

1.2 ครูคุ้ม พระราม

ครูคุ้ม มีชื่อเสียงด้านการรำโขนตัวพระในสมัยรัชกาลที่ 4 และเป็น ตัวโขนในสำนักของกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ (ต้นราชสกุลกุญชร) ซึ่งมีตัวโขนผู้มีฝีมือในสมัยเดียวกันได้แก่ ครูคงทศกัณฐ์ ครูแผนหนุมาน เมื่อกรมพระพิทักษ์เทเวศร์สิ้นพระชนม์ พระองค์เจ้าสิงหนาทดุรงค์ฤทธิ์ โอรส ควบคุมคณะโขนสืบมาจนถึงทายาทผู้มีชื่อเสียงคือ เจ้าพระยาเทเวศรวงษวิวัฒน (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร)

สุจิตร ตุลยานนท์ (2544) ได้เล่าประวัติของครูคุ้มว่า สมัยก่อนนั้น การรำเพลงหน้าพาทย์บาทสกุณี นานๆ จึงจะรำสักครั้งหนึ่ง ไม่ได้ออกรำบ่อยๆ เหมือนสมัยนี้ และผู้ที่ออกรำได้ต้องมีฝีมือจริงๆ จึงจะได้รำ ปรากฏว่าครูคุ้มรำบาทสกุณีถึงท่าป้องหน้าแล้วแต่ปี่พาทย์ไม่ลงให้เพราะยังไม่หมดทำนองเพลง เหตุการณ์ครั้งนั้นทำให้ครูคุ้มต้องมาฝึกหัดตีฆ้องเพลงบาทสกุณีเพื่อให้รู้จังหวะจะได้รำครั้งต่อไปไม่ผิดพลาด

สิ่งที่น่าสนใจที่สุดในวงการนาฏยศิลป์คือ ครูคุ้มพระราม เป็นผู้สอนท่ารำโขนตัวพระให้กับพระยานัฏกานุรักษ์ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2511-57) ซึ่งจะมีผลต่อการสืบสานท่ารำแบบโขนในสมัยต่อมา

1.3 ครูเปี่ยน พระราม

ครูเปี่ยน มีชื่อปรากฏในสาส์นสมเด็จลายพระหัตถ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ฉบับลงวันที่ 14 พฤศจิกายน 2477 ดังนี้

> ....เมื่อเกล้ากระหม่อมเล็ก ๆ เคยเห็นเครื่องบวชนาค มีมีดสำหรับปลงผมทำด้วยทองสัมฤทธิ์ ได้เห็นครั้งหลังสุดจนเมื่อโกนจุก ลูกเจ้ากรมเปี่ยน พระรามของกรมหมื่นวรวัฒน เขาเชิญไปตัดจุก... (คุรุสภา, 2504 เล่ม 4-254)

ครูเปี่ยน พระราม ผู้นี้เป็นตัวโขนสมัยรัชกาลที่ 5 แต่ในสมัยต่อมาไม่มีผู้กล่าวถึงท่านอาจจะเนื่องจากชื่อของท่านไปคล้ายกับครูเปลี่ยน (พระยาสุนทรเทพระบำ) ครูโขนตัวพระสมัยรัชกาลที่ 6 คนจึงคิดว่าเป็นตัวโขนคนเดียวกัน ทำให้ชื่อเสียงของท่านถูกลืมไป อีกทางหนึ่งสุจิตร ตุลยานนท์ สันนิษฐานว่าท่านอาจจะชื่อ “เปี่ยม” มากกว่า เพราะเป็นคำที่มีใช้ในภาษาไทย ต่อมาท่านได้บรรดาศักดิ์เป็นเจ้ากรมหมื่นวรวัฒนสุภากร และเป็นข้าหลวงของพระองค์เจ้าเฉลิมลักษณวงษฯ ซึ่งมีคณะโขนส่วนพระองค์ จึงเป็นได้ว่าครูเปี่ยน พระรามนี้ก็คือตัวโขนในคณะของพระองค์เจ้าเฉลิมลักษณวงษฯ นั่นเอง

1.4 พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต)

พระยานัฏกานุรักษ์เป็นครูสอนโขนตัวพระในสมัยรัชกาลที่ 5 สืบมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 7 ท่านเป็นผู้ได้รับตำราไหว้ครูจากครูเกษ พระราม ซึ่งประกอบด้วยสมุดข่อย พระตำรา ไม้เท้าฤาษี หน้าพระพิราพ เทริด และเทวรูปต่าง ๆ ได้แก่พระอิศวรปางนาฏราช พระพิฆเณศ แต่น่าสังเกตว่าเมื่อครูเกษสิ้นชีวิตนั้น พระยานัฏกานุรักษ์เพิ่งมีอายุ 16 ปี อาจจะยังไม่บรรลุวุฒิภาวะในการรับมอบให้กระทำพิธีครอบครูโขนละคร สันนิษฐานว่าอาจรับช่วงมาจากครูโขนท่านอื่นอีกต่อหนึ่งก็เป็นได้

อย่างไรก็ตามพระยานัฏกานุรักษ์ถือได้ว่าเป็นบุคคลสำคัญในวงการฝึกหัดโขนตัวพระในราชสำนักพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวและผลิตศิลปินโขนที่มีฝีมือหลายรุ่นตกทอดมาถึงปัจจุบัน

วิธีการถ่ายทอดท่ารำบทพระรามให้แก่ศิษย์นั้น อาคม สายาคม ศิษย์รุ่นสมัยรัชกาลที่ 7 ได้เล่าว่าเจ้าคุณครูจะให้คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ ช่วยสอนอีกแรงหนึ่ง ดังความต่อไปนี้

> ……ส่วนเจ้าคุณครูจะนั่งดูแลคอยติ บางครั้งไม่ทันใจจะลุกขึ้นมาจับเอง โดยเอาหัวแม่มือที่ไว้เล็บกดลงไปที่หัวไหล่ เพื่อต้องการให้ยักไหล่ลงตรงกับจังหวะหรือบางครั้งจะเอานิ้วชี้ทั้งสองมากดที่ใต้ราวนมทั้งสองข้าง เพื่อต้องการให้ยักตัวได้นุ่มนวลพร้อมกับการยักไหล่ เจ็บอย่าบอกใครเชียว มันเจ็บเข้าไปในกระดูกทีเดียว พอหลังจากเลิกฝึกหัดแล้ว ข้าพเจ้ามาเปิดเสื้อดู ปรากฏว่าเป็นรอยเล็บทั้งสองข้างมีเลือดออกซิบ ๆ นี่คือพระคุณของเจ้าคุณครู…(ประวัติครู, 2523 - 5)

ในการเรียนการสอนถ้าเป็นหน้าพาทย์ชั้นสูง ศิษย์จะต้องนำดอกไม้ธูปเทียนมาบูชาครูก่อนแล้วจึงต่อเพลงโดยให้ศิษย์รำตาม ดังคำบอกเล่าของอาคม สายาคม ที่ได้รับการต่อท่ารำของพระรามในเพลงหน้าพาทย์ศรทะนง ว่า

> ....ข้าพเจ้ารำไปดูไปและนึกในใจว่า ตามที่เขาลือกันว่าเจ้าคุณครูรำงามนักข้าพเจ้าก็เพิ่งได้เห็นเป็นบุญตาในครั้งนี้ ท่านรำด้วยท่าทางนิ่ง ๆ จะไปจะมามีความภาคภูมิ มีสง่า วงของท่านมีส่วนกว้าง ๆ สมกับที่พวกนาฏศิลป์ชอบพูดชมคนที่รำสวยรำงามว่า มีทีพระทีพระยา คือดูแล้วทำให้เกิดศรัทธาลีลาเหมือนกับเจ้านายในสมัยโบราณ ยังติดตาข้าพเจ้ามาจนถึงปัจจุบันนี้ นับว่าข้าพเจ้าโชคดีมากที่ได้เห็นเจ้าคุณครูรำ พอต่อท่าศรทนงเสร็จข้าพเจ้าก็กราบเจ้าคุณครู ....(ประวัติครู, 2523 -6)

จากคำบอกเล่าของอาคม สายาคม ที่ได้รับการฝึกหัดโขนตัวพระจากพระยานัฏกานุรักษ์อย่างเข้มงวดนี้ สอดคล้องกับคำพูดของจมื่นมานิตย์นเรศ (เฉลิม เศวตนันทน์) ผู้ซึ่งเคยเห็นการเรียนการสอนในราชสำนักรัชกาลที่ 6 ได้เล่าไว้ว่า

> ...ผู้ที่จะรำตัวพระได้ถูกตามแบบฉบับของครูนั้นต้องถูกตีอย่างน้อย 798 ที แต่ละท่าจะถูกตีอย่างน้อย 80 ที..(เอกสารชมรมพิทักษ์ส่งเสริมภาษาและวัฒนธรรมไทย, 2543)

สิ่งที่น่าวิเคราะห์ในคำกล่าวของอาคม สายาคม คือ การรำตามแบบฉบับโขนตัวพระของพระยานัฏกานุรักษ์นั้นคือ “รำด้วยท่าทางนิ่ง ๆ จะไปจะมามีความภาคภูมิ มีสง่า วงของท่านมีส่วนกว้าง ๆ” เห็นได้ชัดว่าท่ารำของโขนคล้ายกับหุ่นมากกว่าจะรำเหมือนละคร ซึ่งน่าจะได้ศึกษาลีลาการรำให้ลึกซึ้งและมิให้องค์ความรู้ส่วนนี้สูญหายไป

1.5 พระยาสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ)

พระยาสุนทรเทพระบำ เป็นครูสอนโขนตัวพระรุ่นเดียวกับพระยานัฏกานุรักษ์และเป็นผู้กระทำพิธีครอบให้คณะโขนเอกชน ขณะที่พระยานัฏกานุรักษ์กระทำพิธีครอบให้โขนหลวง อาจเป็นได้ว่าเริ่มแตกสาขาในการทำพิธีระหว่างสายหลวงกับสายราษฎร์

นอกจากจะถ่ายทอดวิชาการร่ายรำตามแบบโขนตัวพระให้แก่ลูกศิษย์แล้ว ท่านยังถ่ายทอดตำราไหว้ครูสืบมาถึงปัจจุบัน ศิษย์ที่กระทำพิธีครอบสายราษฎร์ คือ ปุ่น เวชาคม และได้มอบตำราครอบให้แก่หม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ เป็นผู้กระทำพิธีครอบแก่คณะโขนเอกชนทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด

1.6 หลวงยงเยี่ยงครู (จิ๋ว รามนัฏ)

หลวงยงเยี่ยงครูเป็นศิษย์ของพระยานัฏกานุรักษ์และพระยาสุนทรเทพระบำ เป็นผู้มีความสามารถรำบทตัวพระได้งามเหมือนครูผู้สอนจึงได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์จากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวตามความสามารถ

หลวงยงเยี่ยงครูมีฝีมือในการแสดงโขนบทพระรามประจำราชสำนัก จึงได้รับพระราชทานนามสกุลว่า รามนัฏ ส่วนการแสดงละครตามบทพระราชนิพนธ์มักจะได้รับเลือกให้เป็นพระเอกอยู่เสมอเช่น พระร่วง ท้าวทุษยันต์ ท้าวชินเสน ธรรมะเทวบุตร

ก่อนที่หลวงยงเยี่ยงครูจะมีความสามารถถึงขนาดได้เป็นพระเอกตลอดกาลในราชสำนัก เชื่อว่าคงจะต้องผ่านการฝึกฝนอย่างเคี่ยวกรำจากครูผู้สอน ดังที่จมื่นมานิตย์นเรศเล่าถึงการฝึกโขนตัวพระในสมัยรัชกาลที่ 6 ว่า

> .....ตัวพระต้องหัดอย่างพิถีพิถัน ข้อสำคัญแก่ไม้เรียวเป็นที่สุด โขนยุคก่อนจึงดีถึงขนาดและสามารถนำศิลปวิทยาการถ่ายทอดสืบ ๆ ต่อมา นับว่ารัชกาลที่ 6 ได้จรรโลงวิชานาฏดุริยางคศิลป์ให้มั่นคงถาวรสืบมาจนบัดนี้....(จมื่นมานิตย์นเรศ, 2500-179)

1.7 หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ)

หลวงวิลาศวงงาม เดิมเป็นตัวโขนในคณะของเจ้าพระยาเทเวศรวงษวิวัฒนและรับบทเป็นพระรามมาตลอด แต่เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้โอนคณะโขนของเจ้าพระยาเทเวศรวงษวิวัฒนมารวมอยู่ในกรมมหรสพ หลวงวิลาศวงงามจึงได้มาเป็นศิษย์ของพระยานัฏกานุรักษ์ด้วย แต่มักจะไม่ได้แสดงเป็นตัวพระรามเพราะมีหลวงยงเยี่ยงครู (จิ๋ว รามนัฏ) เป็นพระรามอยู่ก่อน หลวงศรีนัจจวิสัย (สอน ลักษมณะนัฏ) เป็นพระลักษมณ์ หลวงวิลาศวงงามจึงได้แสดงในบทที่อาศัยการรำงาม ๆ เช่น ฉุยฉาย อินทรชิต หรือบทของเทพในเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ (มนตรี ตราโมท, 2507-7)

ต่อมาเมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงก่อตั้งโรงเรียนพรานหลวงสำหรับฝึกหัดศิลปินเข้ารับราชการในกรมมหรสพ หลวงวิลาศวงงามก็ได้เป็นครูในโรงเรียนแห่งนี้ด้วย วิธีการถ่ายทอดท่ารำให้แก่ศิษย์คงจะใช้วิธีการแบบโบราณคือ สอนด้วยการปฏิบัติจริง นักเรียนพรานหลวงท่านหนึ่งคือ สง่า ศะศิวณิช ได้เขียนคำสนุก ๆ ให้เพื่อนที่เรียนด้วยกันอ่านว่า

ครูที่น่าเคารพนับถือ	=	หลวงยงเยี่ยงครู
ครูที่น่ารักน่านับถือ	=	หลวงศรีนัจจวิสัย
ครูที่น่าชื่นชมยินดี	=	ขุนจิตรภรตการ
ครูที่น่ากลัว	=	หลวงวิลาศวงงาม

จากคำกล่าวข้างต้นแสดงว่าหลวงวิลาศวงงาม คงจะสอนอย่างเข้มงวดมากทีเดียว อย่างไรก็ตาม สง่า ศะศิวณิช แต่แรกเริ่มนั้นได้ฝึกหัดโขนตัวพระมาก่อน ภายหลังครูจับได้ว่ามีอุปนิสัยซุกซนชอบกระโดดข้ามรั้ว จึงเปลี่ยนให้มาเรียนตัวลิง เมื่อท่านเข้าสู่วัยอาวุโสจึงสามารถเป็นผู้กระทำพิธีครอบโขนละครได้ตามภูมิหลังที่เคยเป็นโขนตัวพระโดยไม่ผิดขนบธรรมเนียม

หลวงวิลาศวงงาม นับเป็นผู้มีพระคุณต่อวงการนาฏยศิลป์ ในสมัยการปกครองระบอบประชาธิปไตย เพราะได้ร่วมเป็นที่ปรึกษาเปิดสอนแผนกโขนขึ้นในโรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร และเป็นผู้ที่ธนิต อยู่โพธิ์ อาศัยเป็นกำลังใจระหว่างต่อสู้กับความคิดของคนรุ่นใหม่ที่เห็นว่าโขนเป็นของล้าสมัย ดังคำเล่าของธนิต อยู่โพธิ์ ว่า

> ....ขณะที่ข้าพเจ้ายืนดูช่างและคนงานกำลังช่วยกันยกป้ายแผ่นใหญ่โฆษณาโขนชุดนาคบาศ ขึ้นติดตั้งก็มีเยาวชนในสมัยนั้นกลุ่มหนึ่งเดินผ่านมา แล้วส่งเสียงอันดังเข้าหูข้าพเจ้าว่า เอ๊ะ...ยังจะมาเล่นโขนบ้าบออะไรกันอยู่อีกก็ไม่รู้ ถอยหลังเข้าคลองแท้ ๆ ควรจะเอาไปฝังหรือทิ้งน้ำกันเสียที แล้วเขาก็หัวเราะกัน... (ธนิต อยู่โพธิ์, 2507-17)

จากคำบอกเล่านี้ทำให้เห็นว่า ธนิต อยู่โพธิ์ ผู้บุกเบิกการจัดโขนเพื่อแสดงให้ประชาชนชมในโรงละครของกรมศิลปากร และหลวงวิลาศวงงามผู้ฝึกซ้อมโขนที่จะนำออกแสดงต้องต่อสู้กับอุปสรรคมากมายทั้งงบประมาณและความคิดของคนรุ่นใหม่ที่ไม่ยอมรับศิลปะการแสดงโขนของไทย บุคคลทั้งสองท่านนี้จึงสมควรได้รับการเชิดชูยกย่องว่าเป็นผู้อนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาติให้สืบทอดต่อมา

สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้เล่าถึงวิธีการถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์ของหลวงวิลาศวงงาม ดังนี้

> ....สมัยก่อนไปต่อหน้าพาทย์เสมอเถรกับคุณหลวงวิลาศต้องไปที่ห้องบรรทมในพระที่นั่ง เพราะถือกันว่าเป็นที่สิริมงคล เราก็ไปพบคุณหลวงวิลาศพร้อมจดหมายของอธิบดีธนิตท่านเขียนไปว่า กรุณาต่อหน้าพาทย์เสมอเถรให้แก่สุวรรณีด้วย เราก็เข้าไปกราบคุณหลวงวิลาศ คุณรู้ไหม พอท่านสอนดิฉันเสร็จท่านก็ร้องไห้โฮ ๆ แทบขาดใจเลย ดิฉันเห็นอย่างนั้นดิฉันตกใจมาก เข้าไปกอดครูเลยบอกว่า ครูขา ครูร้องไห้ทำไม ครูไม่ยินดีต่อให้หนูหรือ ท่านบอกว่า ยินดีต่อให้สุวรรณี แต่เธอรู้ไหมว่าตัวครูเองนั้นกว่าครูจะต่อหน้าพาทย์ได้ครูต้องไปถูเรือนให้ครูทั้งหลัง ไปตักน้ำในคลองหาบมาใส่ให้ครูจนเต็มตุ่ม ทำอย่างนั้นอยู่หกเดือน ครูเขาจึงจะต่อให้ฉัน แต่มาถึงเดี๋ยวนี้เธอถือกระดาษมาใบเดียว

ครูต้องต่อให้เธอ ไม่ใช่ฉันรังเกียจเธอนะ แต่นึกถึงตัวเองว่ากว่าจะได้วิชานี้มาลำบากยากเข็ญขนาดไหน....(อริศรา, หญิงไทย, 2540-40)

จากคำบอกเล่านี้แสดงให้เห็นว่าลักษณะการถ่ายทอดท่ารำของโขนตัวพระ ในสมัยโบราณครูจะต้องดูอุปนิสัยใจคอของศิษย์ก่อนว่ามีความเคารพนับถือครูเพียงใด เมื่อแน่ใจว่าศิษย์ปฏิบัติตนดีเสมอต้นเสมอปลายแล้วครูจึงจะถ่ายทอดวิชาให้ ซึ่งนับว่าเป็นหลักการเรียนการสอนที่เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของสังคมไทย

2. **พระรามสมัยหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตยถึงสมัยปัจจุบัน**

หลังจากปลดข้าราชการศิลปินโขนในสมัยรัชกาลที่ 7 แล้ว กาลต่อมาปรากฏว่าไม่มีโขนออกแสดงรับแขกบ้านแขกเมือง พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงแต่งตั้งพระยานัฏกานุรักษ์ให้กลับเข้ามารับราชการอีกครั้งหนึ่งแล้วรับสมัครเด็กรุ่นใหม่เข้ามาฝึกหัดโขน และเด็กรุ่นนี้จะไปเป็นครูในสถาบันสอนนาฏยศิลป์อย่างเป็นทางการในภายหลัง ซึ่งจะได้กล่าวรายนามเรียงตามลำดับอาวุโสและกล่าวเฉพาะครูของผู้วิจัยที่เคยสอนบทพระรามให้เท่านั้นมีดังนี้

2.1 **อาคม สายาคม**

อาคม สายาคม เริ่มฝึกหัดโขนตัวพระในสมัยรัชกาลที่ 7 แต่มามีบทบาทในสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตยโดยปฏิบัติหน้าที่ศิลปินของกรมศิลปากร และเป็นครูสอนโขนตัวพระในโรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร ซึ่งเป็นสถาบันสอนโขนของทางราชการ

อาคม สายาคม ได้ฝึกการรำโขนตัวพระตามแบบสมัยโบราณดังคำบอกเล่าของมนตรี ตราโมท ว่า

....เริ่มฝึกหัดวิชานาฏศิลป์ขั้นต้นตามลำดับตั้งแต่ตบเข่า ถองสะเอว เต้นเสา และรำเพลงช้า เพลงเร็ว เชิดเสมอ...(รวมงานนิพนธ์ ของ นายอาคม สายาคม, 2525-5)

หลังจากฝึกการรำแบบโขนตัวพระกับครูผู้ชายแล้ว ต่อมาอาคม สายาคม ได้มาฝึกรำกับครูผู้หญิงดังคำเล่าต่อไปว่า

> ....ภายหลังได้รับเลือกให้มาฝึกรวมอยู่กับละครผู้หญิงโดยมีครูลิ้นจี่ จารุจรณ เป็นผู้ควบคุมการฝึกหัด.....แสดงโขนเป็นตัวพระรามตลอดมาเพราะเป็นผู้ที่รำงาม ทรวดทรงหน้าตาเหมาะที่จะเป็นพระราม ทั้งแม่นยำในวิชาการดี.... (เล่มเดียวกัน - 5)

ในอดีตโขนตัวพระในราชสำนักพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจะฝึกหัดกับครูผู้ชายโดยเฉพาะ แต่ในสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครองผู้ที่เรียนโขนตัวพระเริ่มมีการฝึกหัดร่วมกับครูผู้หญิงซึ่งเป็นครูทางละคร นับว่า อาคม สายาคม ได้ศึกษารอยต่อระหว่างโขนตัวพระกับละครตัวพระ ซึ่งมีการผสมผสานวิธีการถ่ายทอดของครูถึงศิษย์และจะกลายเข้าหากันในเวลาต่อมา

ไม่เพียงแต่เท่านั้น เมื่อโรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร เปิดสอนแผนกละครและโขนนอกเหนือจากสอนฟ้อนรำทั่วไปและรับครูสตรีมาจากสำนักวังเจ้านายต่าง ๆ เข้ามาสอนร่วมกับครูโขนยิ่งทำให้การร่ายรำตามแบบแผนของนาฏยศิลป์แต่ละประเภทเริ่มมีการถ่ายเทถึงกันได้โดยอัตโนมัติ

ขณะที่ดูเหมือนว่า อาคม สายาคม จะเป็นพระเอกโขนอยู่คนเดียวแต่ในเวลาเดียวกันอาคม สายาคม ก็ต้องแสดงเป็นพระเอกละครด้วย เช่น รับบทพระอภัยมณี อิเหนา ไกรทอง พระไวย ซึ่งครูสตรีที่ช่วยฝึกซ้อมให้ได้แก่ คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ ครูมัลลี คงประภัสร์ ครูผัน โมรากุล นับว่าอาคม สายาคม ได้ฝึกหัดบททั้งตัวพระทางโขนและตัวพระทางละคร

อย่างไรก็ตามการฝึกหัดโขนตัวพระดูเหมือนว่าจะเลี่ยงการรำเพลงช้าเพลงเร็วไปไม่ได้ ดังเช่นคำบอกเล่าของอาคม สายาคม ว่า

> ....การรำเพลงช้าเพลงเร็ว คงจะต้องรำอยู่เสมอ ๆ จะทิ้งเสียมิได้ การรำเพลงช้านี้พวกนักรำเรียกกันว่า ยาหม้อใหญ่ คือกินไม่รู้จักหมด เป็นที่เอือมระอาเป็นที่สุด แต่ก็มีคุณค่ามหาศาล เพราะท่ารำเป็นส่วนมากมักจะมีอยู่ในเพลงช้า เพลงเร็ว ฉะนั้น ถ้า นักรำคนใดจะเป็นนักรำที่ดีได้ จะต้องผ่านการกินยาหม้อใหญ่ คือต้องได้รำเพลงช้าเพลงเร็วมาอย่างน้อยเป็นร้อย ๆ จบขึ้นไป จึงจะรำได้ดี... (เล่มเดียวกัน - 58)

เมื่อมาเป็นครูสอนโขนตัวพระนอกจากจะสอนโดยวิธีให้นักเรียนปฏิบัติแล้ว อาคม สายาคม ยังได้เขียนตำราทางวิชาการเพื่อสอนทฤษฎีควบคู่กัน เช่นเรื่องนาฏยศัพท์ ท่ารบของโขน ท่ารำแม่บท เป็นต้น การเขียนตำราทางวิชาการเช่นนี้เป็นการสอนโดยให้ผู้เรียนศึกษาค้นคว้าด้วยตนเองและเอกสารเหล่านี้ยังสามารถเก็บไว้ถึงชั้นลูกหลานในอนาคต นับเป็นการเผยแพร่ความรู้เรื่องโขนตัวพระด้วยภาคทฤษฎีประกอบภาคปฏิบัติพร้อมกัน

จากการศึกษาประวัติการฝึกหัดโขนตัวพระของอาคม สายาคม ทำให้มองเห็นว่าท่านมีความเคารพนับถือครูอย่างยิ่งยวด ดังนั้นเมื่อท่านมาเป็นครูท่านจึงเจริญรอยตามบุรพาจารย์ โดยสร้างสรรค์จรรโลงวิชานาฏยศิลป์ให้เป็นสมบัติของชาติต่อไป ครั้งหนึ่งระหว่างฝึกซ้อมให้นักเรียนท่านได้ยินเด็กพูดว่า “ท่านี้ไม่เห็นสวยเลย” ท่านยังอบรมสั่งสอนว่าให้เปลี่ยนคำพูดเสียใหม่ว่าท่านี้ไม่เข้ากับคำร้องคำนี้ อย่าพูดว่าท่ารำไม่สวย เหมือนกับสบประมาทท่ารำที่ครูประดิษฐ์คิดขึ้นมาเพราะท่ารำของครูโบราณนั้นสวยทุกท่า

2.2 ธีรยุทธ ยวงศรี

ธีรยุทธ ยวงศรี เป็นนักเรียนโขนตัวพระรุ่นแรกที่เริ่มเปิดการสอนโขนในโรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร เป็นศิษย์โดยตรงของหลวงวิลาศวงงามและอาคม สายาคม รวมทั้งได้ความรู้เพิ่มเติมจากมัลลี คงประภัศร์ ผู้เป็นยาย ซึ่งเป็นครูฝ่ายละครในสถาบันเดียวกัน

ธีรยุทธ ยวงศรี ได้รับเลือกให้ออกแสดงโขนเป็นตัวพระรามสืบต่อจากอาคม สายาคม รวมทั้งได้แสดงละครเป็นตัวเอกมาตลอด เช่น สินสมุทร พลายชุมพล พระบรมจักรกฤษณ์

เมื่อบรรจุเข้ารับราชการเป็นครู ธีรยุทธ ยวงศรี ได้ใช้วิธีการถ่ายทอดวิชานาฏยศิลป์โขนตามแบบแผนโบราณ คือให้รำตามแบบครูและจับท่าทางของศิษย์ให้ถูกต้องสวยงาม ไม่เพียงเท่านั้นท่านยังเขียนเอกสารทางวิชาการไว้เป็นจำนวนมากเพื่อให้ผู้ศึกษาใช้ค้นคว้าภาคทฤษฎีด้วยตนเองทั้งด้านโขนละครและฟ้อนพื้นเมืองล้านนา กล่าวได้ว่าท่านมีความรอบรู้ทางนาฏยศิลป์ทุกด้าน ทั้งการร่ายรำตามแบบแผนและการนำของเก่ามาประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมกับกาลสมัย

2.3 ทองสุก ทองหลิม

ทองสุก ทองหลิม ฝึกหัดโขนตัวพระกับหลวงวิลาศวงงาม และอาคม สายาคม ภายหลังได้ฝึกหัดละครกับลมุล ยมะคุปต์ มัลลี คงประภัศร์ ได้แสดงโขนเป็นตัวพระรามยืนโรงของกรมศิลปากรเป็นเวลานานหลายปี เนื่องจากมีใบหน้าและรูปร่างเหมาะสมกับตัวพระเอก

อาจกล่าวได้ว่า ทองสุก ทองหลิม มีลักษณะการร่ายรำแบบโขนตัวพระ คือท่าทางดูแข็ง ๆ แต่สง่าอยู่ในที บางคนอาจมองว่าท่านรำตัวแข็ง นั่นเพราะคนดูอาจยึดติดกับ

รูปแบบการรำของละครแล้วนำรูปแบบนาฏยศิลป์แต่ละประเภทมารวมกัน ซึ่งผู้ที่จะรำบทพระราม เช่น ทองสุก ทองหลิม นี้จะต้องศึกษาเรื่องโขนตัวพระและแยกบทกับละครให้เห็นเด่นชัด

วิธีการถ่ายทอดท่ารำให้แก่ศิษย์ของท่านยังคงใช้วิธีปฏิบัติโดยให้ศิษย์รำตาม จากนั้นจะคอยจับท่าให้สวยงามถูกต้องตามแบบแผนนาฏยศิลป์โขน

2.4 ธงไชย โพธยารมย์

ธงไชย โพธยารมย์ ฝึกหัดโขนตัวพระกับอาคม สายาคม แต่ขณะนั้นการแสดงโขนยังคงใช้ผู้ชายเล่นเป็นตัวนางอยู่ จึงได้ฝึกหัดตัวนางกับขุนวาดพิศวง (แถม ศิลปชีวิน) และต่อมาท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี นำมาฝึกหัดให้เป็นพระเอกละคร ธงไชย โพธยารมย์ จึงได้รับการเรียนรู้วิธีรำหลากหลายวิธี ซึ่งมองเห็นได้ชัดเจนว่าการรำแบบโขนกับละครมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกันยิ่งขึ้นในยุคสมัยนี้

วิธีการถ่ายทอดท่ารำของโขนในบทพระราม ธงไชย โพธยารมย์ ยังคงใช้วิธีแบบดั้งเดิมคือสอนปฏิบัติให้ศิษย์รำตามและคอยจับท่าให้ถูกต้องสวยงามตามแบบแผน ท่านให้ความเห็นเกี่ยวกับการรำแบบพระโขนว่า จะต้องรำในลักษณะ “ต้านตัว” หรือเรียกภาษานาฏยศิลป์ ว่า “รำเถิ่ง” คือรำเป็นแผง ตัวอย่างเช่น ท่าทางการเดินของพระโขนจะเดินตรง ๆ ไม่ยักเยื้องกรายใช้หน้าใช้ตาเหมือนละคร กล่าวคือเป็นลักษณะการเดินของผู้ชายทั้งในด้านชีวิตจริงและในด้านการแสดงนั่นเอง (สัมภาษณ์ 5 มกราคม 2544)

2.5 อุดม อังศุธร

อุดม อังศุธร เป็นศิษย์ฝึกหัดโขนตัวพระกับหลวงวิลาศวงงาม อาคม สายาคม วงศ์ ล้อมแก้ว จำนง พรพิสุทธิ์ และฝึกหัดละครกับลมุล ยมะคุปต์ เฉลย ศุขะวณิช สะอาด อัมพผลิน มีความสามารถแสดงได้ทั้งโขนและละคร

อุดม อังศุธร มีท่วงทีลีลาการร่ายรำอย่างที่เรียกว่า “รำสวย” คือมีลักษณะการรำแบบพระโขนกับพระละครผสมกัน และเนื่องจากมีรูปร่างค่อนข้างเล็กจึงมักจะแสดงบทพระรามในการรำชุดมากกว่า เช่น รำพระรามตามกวาง พระรามยกรบ

วิธีการถ่ายทอดท่ารำให้ศิษย์ของอุดม อังศุธร ยังคงใช้วิธีแบบดั้งเดิมคือสอนให้ปฏิบัติและคอยจับท่ารำให้สวยงาม

2.6 สมบัติ แก้วสุจริต

สมบัติ แก้วสุจริต ฝึกหัดโขนตัวพระกับอาคม สายาคม วงศ์ ล้อมแก้ว และฝึกหัดละครกับลมุล ยมะคุปต์ เฉลย ศุขะวณิช รวมทั้งฝึกรำโนห์รากับขุนอุปถัมภ์นรากร สมบัติ แก้วสุจริต แสดงโขนในบทของพระราม และละครของกรมศิลปากรทุกประเภท ส่วนวิธีการถ่ายทอดท่ารำให้แก่ศิษย์นั้นยังคงใช้วิธีแบบดั้งเดิมคือสอนให้ปฏิบัติและจับท่าของศิษย์ให้ถูกต้องตามแบบแผนของโขนตัวพระ

จากการศึกษาวิธีการถ่ายทอดท่ารำของพระรามจากครูถึงศิษย์นั้น ทำให้ทราบหลักการดังนี้

1. การเรียนการสอนยังใช้วิธีตามแบบโบราณ คือครูรำนำหน้าแล้วให้ศิษย์รำตาม ครูจะคอยจับท่าให้ถูกต้องสวยงาม บางครั้งใช้ไม้ตีหรือสะกิดตามร่างกายเพื่อให้แม่นยำในท่ารำ หรืออาจใช้วิธีจับท่าให้โดยใช้เล็บหรือนิ้วกดลงไปบนส่วนต่าง ๆ ของร่างกายผู้เรียน เช่น กดไหล่ กดเอว วิธีการเช่นนี้ทำให้ศิษย์สามารถร่ายรำได้สวยงามและไม่ลืมลีลาท่าทางที่ครูสอน

2. การเรียนโขนตัวพระแรกเริ่มต้องฝึกวิธีการตบเข่า ถองสะเอว ถีบเหลี่ยม เต้นเสา ตามจังหวะไม้เคาะก่อน แล้วจึงฝึกเข้าเพลง การออกท่ารำจะเริ่มฝึกด้วยเพลงช้าเพลงเร็ว เพลงหน้าพาทย์ชั้นต่ำ เช่น เชิด เสมอ เมื่อคล่องแล้วจึงฝึกหน้าพาทย์ชั้นสูง

3. ครูผู้ใหญ่จะให้นักเรียนไปฝึกกับครูแต่ละท่าน เพื่อจะได้ออกแสดงในบทใดบทหนึ่ง เช่น เป็นตัวนั่งเมือง ตัวรบ ศิษย์ที่ได้ออกแสดงบ่อยจะมีความชำนาญเป็นพิเศษเพราะครูจะฝึกซ้อมให้อย่างเข้มข้นว่าการเรียนธรรมดา สังเกตดูผู้ที่มีชื่อเสียงด้านนาฏยศิลป์จะเป็นผู้ได้วิชาจากการ “โดนงาน” มากกว่าเรียนตามหลักสูตรในห้องเรียน

4. ลักษณะการรำของพระราม เช่น รำหน้าพาทย์ศรทะนงจะรำด้วยลีลานิ่ง ๆ ตั้งวงกว้าง ท่าทางสง่างาม มีทีพระ ทีพระยา การเดินจะเดินตัวตรง ๆ ไม่เยื้องกรายแบบละคร ซึ่งเหมาะสมกับลักษณะการแสดงของผู้ชาย ซึ่งปฏิบัติมาแต่ครั้งโบราณกาล

5. ในสมัยโบราณการเลือกศิลปินแสดงโขนต้องดูพฤติกรรมและอุปนิสัยใจคอ เช่น ผู้ชายมีท่าทางสง่างาม สุขุม เยือกเย็น จะได้รับเลือกให้เล่นเป็นตัวพระราม ส่วนผู้ชายที่มีนิสัยเรียบร้อย นุ่มนวล จะได้รับเลือกให้เล่นเป็นตัวนางสีดา ปัจจุบันโขนใช้ผู้หญิงจริงเล่นเป็นตัวนาง สีดา ผู้ชายที่ฝึกหัดโขนและมีนิสัยนุ่มนวลจึงไม่ต้องถูกเลือกให้เล่นเป็นตัวนางเหมือนเช่นในอดีต และแน่นอนว่าผู้ชายกลุ่มนี้ส่วนหนึ่งต้องมาแสดงเป็นโขนตัวพระและยังติดการออกลีลาท่าทางตามพฤติกรรมส่วนตัว ซึ่งเป็นหนทางหนึ่งที่ทำให้ลักษณะการรำแบบเข้มแข็งของโขนตัวพระถูกเปลี่ยนไป

6. ผู้เรียนโขนจะได้รับการฝึกหัดจากครูหลายท่าน ทั้งครูโขนและครูละคร ศิษย์เหล่านี้จะซึมซับการออกลีลาท่าทางทั้งสองรูปแบบไว้ แล้วสร้างลักษณะการรำให้เหมาะสมกับบุคลิกภาพของตนเองจนมีลักษณะลีลาการร่ายรำเฉพาะตัว ประกอบกับถ้าศิลปินคนใดสามารถดึงดูดใจคนดูให้คล้อยตามในรูปแบบการรำของตนได้ ศิลปินผู้นั้นจะใช้กลวิธีการรำที่เห็นว่าเข้าถึงจิตใจคนดูได้ตลอดไป ไม่เปลี่ยนรูปลักษณะการร่ายรำ และคนดูส่วนใหญ่ก็พอใจจะดูลีลาการรำของศิลปินผู้นั้น

7. เนื่องจากการแสดงโขนตามรูปแบบโบราณจะคำนึงถึงระเบียบแบบแผนและขนบของนาฏยศิลป์โขนอย่างเคร่งครัด จึงดูเหมือนว่าเป็นศิลปะชั้นสูงที่ต้องดูอย่างตั้งใจและต้องมีความรู้ในตอนที่ดู ต่างกับปัจจุบันที่มีละครแนวใหม่และได้รับการปรับปรุงให้ทันอกทันใจคนดูมากกว่า โขนจึงถูกลดความนิยมลงไปดังเช่น คำกล่าวของจินตนา ยศสุนทร ว่า

> .....หลังจากได้ดูผู้ชนะสิบทิศเพียงตอนเดียว คือ ตอนมังตราต้องทวน ก็ตื่นจากฝันร้ายที่ทำให้กลัวหรือขยาดการดูนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะ “โขน” ที่ท่านผู้รู้ทั้งหลายลงความเห็นว่าเป็นนาฏศิลป์ไทยบริสุทธิ์และสมบูรณ์แบบ...(จินตนา ยศสุนทร, 2534-67)

จากคำกล่าวข้างต้นเห็นได้ว่า แม้แต่ จินตนา ยศสุนทร ซึ่งถือว่าเป็นนักวิชาการผู้ทรงคุณวุฒิยังไม่นิยมดูโขน ทั้งที่เป็นศิลปะการแสดงที่มีแบบแผน ขนบจารีตและผ่านการขัดเกลาว่าเป็นศิลปะที่งามพร้อมมาจากราชสำนัก อาจกล่าวได้ว่าโขนเป็นนาฏยศิลป์ระดับชาติที่ใช้แสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ส่วนละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศเพิ่งเกิดขึ้นในยุคของกรมศิลปากร สะท้อนให้เห็นว่าคนไทยส่วนมากนิยมดูละครรำที่มีเนื้อเรื่องสนุกสนาน รวดเร็วทันใจ รวมทั้งการออกลีลาท่ารำให้รวดเร็วทันใจด้วย

เมื่อความนิยมโขนไม่ถึงขั้นละครพันทางดังคำกล่าวข้างต้น อาจเป็นได้ว่าศิลปินโขนที่เคยรำในรูปแบบแผนโบราณต้องพัฒนาฝีมือการรำตามความนิยมของคนดูด้วย เพราะคนดูก็เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ศิลปินอยู่ได้ ดังคำกล่าวของนักละครฝรั่ง Somerset Mavgham ว่า “คนดูเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงแต่ละครั้ง” (The audience is part of each performance) เหตุนี้ศิลปินจึงต้องรำเพื่อให้ถูกใจคนดู แม้จะต้องเปลี่ยนแปลงรูปแบบบ้างก็ตาม การให้โขนตัวพระเปิดหน้าสวมชฎาก็ถือว่าเป็นการตามใจคนดูส่วนหนึ่งซึ่งต้องการเห็นหน้าจริงของศิลปิน เพราะให้ความรู้สึกมีชีวิตชีวามากกว่า

8. เมื่อประมาณสัก 50 ปีมานี้ โขนใช้ตัวแสดงแบบชายจริงหญิงแท้ คือตัวนางใช้ผู้หญิงทั้งหมดโดยมีครูสตรีที่ชำนาญด้านการละครมาร่วมฝึกหัดโขน แม้แต่ศิลปินโขนก็ต้องออกแสดงละครร่วมกับผู้หญิง อาจเป็นได้ว่าเริ่มมีการถ่ายเทศิลปะการร่ายรำต่อกัน ทำให้ตัวพระโขนกับตัวพระละครออกลีลาท่าทางเหมือนกันหมดในเวลาต่อมา

จากวรรณคดีที่เกี่ยวข้องในบทที่ 2 น่าจะเป็นบทสรุปของบทนี้ว่า ในมิติของนาฏยศาสตร์ไทยนั้น ประวัติความเป็นมามักจะเริ่มที่ “พระผู้เป็นเจ้า” คือ “ศิวนาฏราช” อยู่เสมอ เพราะตามตำนานถือว่า พระอิศวรเป็นเจ้าได้เสด็จลงมาฟ้อนรำในมนุษยโลก ที่เมืองจิทัมพรัมในประเทศอินเดียตอนใต้ ต่อมาจึงได้คิดสร้างเทวรูปพระอิศวรทรงแสดงการฟ้อนรำ เรียกว่า ปาง “นาฏราช” แล้วมีการลอกเลียนแบบปั้นรูปของพระองค์แพร่หลายออกไปยังนานาประเทศที่ลัทธิ

เทวนิยมเผยแพร่ไปถึง ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้อธิบายว่า

> ....แม้ในประเทศเรานี้มีมากเพราะพวกพราหมณ์ที่มาเป็นครูบาอาจารย์ในประเทศนี้มาแต่อินเดียข้างฝ่ายใต้....(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2507-16)

จากคำอธิบายข้างต้นทำให้ทราบว่าครูบาอาจารย์ของโขนตัวพระจึงมีตั้งแต่เทพเจ้าตามเทวบัญญัติ อันได้แก่ พระอิศวร พระพรหม พระอินทร์ ฯลฯ ลงมาถึงมนุษย์ ผู้รจนาคัมภีร์นาฏยศาสตร์เผยแพร่สืบทอดต่อมา เห็นได้จากพิธีไหว้ครูและครอบครู การลำดับเพลงในพิธีปี่พาทย์ยังต้องทำเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ อาทิ เพลงตระเชิญ เพื่อเชิญพระอิศวร เพลงเหาะเพื่อเชิญพระนารายณ์ และเทพเจ้าทั้งหลาย

ตำราไหว้ครูของไทยนอกจากจะอ้างถึงครูผู้ถ่ายทอดว่าเป็นเทพเจ้าแล้ว ยังมีการไหว้ครูที่อยู่ในโลกมนุษย์ ได้แก่ พระภรตฤาษี และตำรานี้จะได้รับการสืบทอดโดยครูสอนโขนบทตัวพระทั้งสิ้น เช่น ครูเกษพระราม ครูคุ้มพระราม พระยานัฏกานุรักษ์ พระยาสุนทรเทพระบำ ครูทองสุก ทองหลิม ครูอุดม อังศุธร ครูผู้ถ่ายทอดเหล่านี้มีความมุ่งมั่นที่จะฝึกหัดศิษย์ผู้ได้รับคัดเลือกให้เป็นโขนตัวพระมาทุกยุคทุกสมัย จนกระทั่งถึงสมัยปัจจุบัน ผู้วิจัยก็ได้รับเลือกให้เป็นประธานผู้ประกอบพิธีไหว้ครู ในสถาบันสอนนาฏยศิลป์หลายแห่งทั้งในกรุงเทพฯ และภูมิภาค ที่มีการเปิดสอนนาฏยศิลป์ไทยด้วย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 6

การใช้สรีระเพื่อการออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระ

เมื่อเราศึกษาเรื่องราวต่าง ๆ ที่จะออกมาเป็นการแสดงของผู้ชายและศึกษาประวัติของครูผู้ชายที่จะต้องถ่ายทอดท่ารำตามแบบแผนโขนตัวพระให้กับศิษย์แล้ว เราต้องศึกษาการใช้สรีระหรืออวัยวะต่าง ๆ เพื่อออกท่ารำให้ดูเป็นผู้ชายด้วย เพราะการรำให้ดูเป็นลักษณะของตัวพระนี้ศิลปินผู้หญิงก็สามารถรำให้ดูเป็นตัวพระได้ แต่เป็นตัวพระแบบละครซึ่งมีเรื่องของโครงสร้างอวัยวะเป็นองค์ประกอบและเรื่องของการฝึกฝนมาเพื่อนาฏยศิลป์แบบละครโดยเฉพาะ ดังนั้นเมื่อกล่าวถึงการใช้สรีระของผู้ชายจึงจำเป็นต้องอธิบายถึงลักษณะวิธีการร่ายรำที่ใช้สำหรับโขนตัวพระเท่านั้น

การใช้สรีระหรืออวัยวะต่าง ๆ ของร่างกายเพื่อออกท่ารำจะต้องใช้อย่างมี “ลีลา” ตามแบบแผนของโขนตัวพระ และคำว่าลีลา นิยมใช้ในความหมายเกี่ยวกับการเคลื่อนไหว เช่น นาฏลีลา พระพุทธรูปปางลีลา ส่วนลักษณะการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์หมายถึงการเชื่อมระหว่างท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่ง เช่น เมื่อตั้งท่าพรหมสี่หน้า เสร็จแล้วเราจะรำท่าสอดสร้อยมาลาต่อไป ระหว่างที่ค่อย ๆ เคลื่อนมือและอวัยวะส่วนต่าง ๆ เพื่อไปสู่ท่าใหม่นี้เราเรียกว่า ลีลา จนกระทั่งตั้งเป็นท่ารำสำเร็จโดยสมบูรณ์จึงจะถือว่าหมดลีลาในช่วงนั้น และเมื่อต่อด้วยท่าเฉิดฉิน จึงจะเริ่มเคลื่อนอวัยวะต่าง ๆ ออกไปใหม่ และการเคลื่อนอวัยวะมักจะกระทำพร้อม ๆ กันทุกส่วนในร่างกายอย่างที่ใช้ภาษาพูดว่า มือเท้าต้องสัมพันธ์กัน

การที่นาฏยศิลปินจะออกลีลาให้สวยงามเพียงไร ขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายประการ ดังคำกล่าวของผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏยศิลป์ต่างแสดงความเห็นดังต่อไปนี้

ปราณี สำราญวงศ์ (2542) กล่าวถึงปัจจัยที่ก่อให้เกิดลีลาว่า

1. การเรียนรู้ หมายถึง การได้รับวิธีการจากครูผู้ถ่ายทอด โดยผู้เรียนต้องหมั่นสังเกตท่าทางของครูด้วยตนเอง เพราะครูจะให้ลีลาเป็นแบบอย่างแก่ศิษย์แต่ละคนไม่เหมือนกัน เนื่องจาก ท่านจะพิจารณาลักษณะการรำของศิษย์ว่ามีความสามารถเพียงใดจึงจะฝึกลีลาให้ตามความเหมาะสม

2. การรู้จักชนิดของละครแต่ละประเภทว่ามีวิธีการแสดงอย่างไร และต้องออกลีลาร่ายรำให้ตรงกับชนิดของการแสดง

3. การรู้จักบุคลิกของตนเอง เพื่อจะได้นำสิ่งที่ตนเองมีอยู่คือความสามารถในการออกลีลาได้เพียงใด แล้วนำลีลาของตนมารำให้สอดคล้องกับบุคลิกของตัวละคร

จากความเห็นดังกล่าวมีความใกล้เคียงกับคำกล่าวของครูสอนโขนตัวพระอีกหลายท่าน ดังเช่น ความเห็นของธงไชย โพธยารมย์ (2542) กล่าวถึงปัจจัยที่ก่อให้เกิดลีลาดังนี้

1. ความตั้งใจในการฝึกหัดอย่างสม่ำเสมอจะก่อให้เกิดการเลียนแบบครูผู้สอน แล้วจะพัฒนามาเป็นลีลาเฉพาะของตนเอง

2. พลังงานหรือความมุ่งมั่นที่จะใช้แรงขับศักยภาพที่อยู่ภายในออกมาเป็นการออกลีลาได้อย่างสวยงาม

3. การเข้าถึงเพลงร้องและดนตรีก็มีส่วนที่จะสร้างอารมณ์ให้แสดงออกเป็นลีลาของตนเองได้

4. วรรณคดีเป็นส่วนหนึ่งที่ต้องศึกษาภูมิหลังของตัวละครให้ลึกซึ้ง เพื่อจะได้ถ่ายทอดลีลาของตนเองไปสู่ตัวละครได้อย่างกลมกลืน

สมบัติ แก้วสุจริต (2542) เป็นอีกผู้หนึ่งที่กล่าวถึงปัจจัยของลีลาว่า

1. ต้องมีความรู้สะสมในเรื่องของท่ารำพื้นฐานมาอย่างดี จึงจะเกิดทักษะ และทักษะจะก่อให้เกิดความชำนาญในการออกลีลา

2. เมื่อเกิดลีลาแล้วต้องรู้จักเลือกใช้ลีลาให้เหมาะสมกับบุคลิกของตน เพื่อให้สอดคล้องสัมพันธ์กับการออกท่าร่ายรำ

ส่วนอุดม อังศุธร (2542) ได้ให้ความเห็นไปในทางเดียวกัน ดังนี้

1. ต้องมีความสามารถในการรับการถ่ายทอดจากครูผู้สอนเป็นอย่างดี เพื่อให้เกิดการเลียนแบบ และเมื่อเลียนแบบได้แล้วก็จะเกิดทักษะจนถึงขั้นพัฒนาลีลาให้เป็นลักษณะเฉพาะตน

2. บุคลิกอุปนิสัยของผู้เรียนก็มีส่วนสำคัญเพราะเป็นภูมิหลังที่จะก่อให้เกิดลีลาตามแบบฉบับของตนเองด้วย

นอกจากความเห็นของครูสอนโขนตัวพระแล้ว ครูสอนโขนตัวยักษ์ เช่น สมศักดิ์ ทัดติ (2542) ยังมีความเห็นว่า ปัจจัยที่ก่อให้เกิดลีลาคือ ความรู้ที่ได้รับจากครูอาจารย์ แล้วนำความรู้นั้นมาเก็บสะสมไว้ เพื่อแสดงออกด้วยบุคลิกของตนเอง ความเห็นนี้สอดคล้องกับความเห็นของประเมษฐ์ บุญยะชัย (2542) ที่กล่าวถึงปัจจัยที่ก่อให้เกิดลีลาเป็นข้อ ๆ ได้ดังนี้

1. ความถนัดเฉพาะตัว ได้แก่ ศิลปินผู้นั้นมีลักษณะความชอบและต้องการศึกษาบทบาทของโขนตัวใดตัวหนึ่ง เช่น ยักษ์ ลิง หรือ พระ แล้วศึกษาบทของโขนตัวนั้นอย่างมีใจรัก ก็จะเกิดเรียนรู้ได้เร็ว เมื่อตนเองมีความถนัดเป็นพิเศษ จะทำให้เกิดความเชื่อมั่น แล้วแสดงออกด้านลีลาการร่ายรำได้อย่างมีความสุขและตรงใจของตนเอง

2. ประสบการณ์ที่สะสมมา หมายถึง ศิลปินได้ศึกษา และออกแสดงบนเวทีหลาย ๆ ครั้งจะทำให้เกิดความชำนาญ จนกระทั่งเกิดการสะสมประสบการณ์ไว้ในตนเอง และในที่สุดก็จะรู้จักประยุกต์ใช้ลีลาการแสดงออกให้เป็นบุคลิกลักษณะเฉพาะตน เพราะสามารถเข้าถึงตัวละครที่ตนเองสวมบทบาทอยู่ และรู้ว่าลีลาการร่ายรำอย่างไรที่จะเหมาะกับตัวละครใด

3. ความศรัทธาในตัวครูผู้สอน หมายถึง ถ้าผู้เรียนรู้สึกชื่นชอบวิธีการร่ายรำของครูท่านใดก็จะจดจำลอกเลียนแบบของครูท่านนั้นมาเป็นแบบฉบับของตนเอง

จากคำกล่าวของประเมษฐ์ บุณยะชัย น่าวิเคราะห์ว่าการศึกษาบทบาทของโขนตัวใดตัวหนึ่ง เช่น บทของพระราม ถ้าผู้ศึกษามีใจรักที่จะรู้จักประวัติเรื่องราวของพระรามและการจะออกลีลาท่ารำอย่างไรจึงจะดูให้เป็นโขนตัวพระรามแล้ว ผู้ศึกษาย่อมหมั่นสังเกตจากท่ารำของครูผู้สอนโขนบทพระรามแล้วพยายามรำให้เหมือนครูผู้สอน แม้ขณะที่มิได้อยู่ในระหว่างการฝึกหัดโดยตรง หากแต่เห็นครูผู้นั้นกำลังสอนท่ารำให้ผู้อื่นอยู่ หรือออกแสดงบนเวทีในบทของพระราม ศิษย์ผู้มีใจฝักใฝ่ที่จะรำให้เหมือนครูก็จะพยายามจดจำวิธีการออกลีลาท่าทาง ดังคำกล่าวในสำนวนไทยว่า “ครูพักลักจำ” ซึ่งถือว่าเป็นวิธีการเรียนรู้ตรงกับหลักการศึกษาสากลว่าสร้างองค์ความรู้ด้วยตนเอง

ส่วนในเรื่องการเรียนรู้และเลียนแบบครูผู้สอน แล้วปรับลีลาให้เป็นลักษณะเฉพาะตนของศิลปินนั้น สุวรรณี ชลานุเคราะห์ (2542) ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง ได้กล่าวยกตัวอย่างนักฟ้อนรำผู้มีชื่อเสียงจากการเป็นดาราภาพยนตร์ในอดีต ได้แก่ ทรงศรี เทวคุปต์ ว่าเป็นผู้ที่ร่ายรำได้ถูกต้องตามแบบแผนของครู และจะออกลีลาอย่างที่เรียกว่า “รำสวย” จนเป็นเอกลักษณ์ของพระเอกละครในแท้ ๆ ส่วนเทียมแข กุญชร ณ อยุธยา นอกจากจะร่ายรำตามแบบครูแล้ว ยังรู้จักปรับลีลาให้เป็นลักษณะเฉพาะตนยิ่งขึ้นไปอีก คือรำได้เหมือนผู้ชาย ท่าทางเจ้าชู้กรุ้มกริ่มแบบพระเอกละครนอกหรือพันทางอย่างที่เรียกว่า “รำโก้” นอกจากนั้น ศิลปินที่คนทั่วไปรู้จักดีคือพิศมัย วิไลศักดิ์ ได้ศึกษาท่ารำฉุยฉายพราหมณ์ตามแบบที่ครูสอน แต่ต่อมาเธอได้ปรับลีลาการร่ายรำเป็นแบบฉบับของตนเอง คือ การแสดงออกทางสีหน้าและแววตาอย่างที่เรียกว่า “รำมีชีวิต” จนกลายเป็นตำนานของฉุยฉายพราหมณ์มาจนทุกวันนี้

นอกจากคำกล่าวข้างต้นแล้ว เรายังจะได้เห็นนาฏยศิลปินผู้มีชื่อเสียงด้านการร่ายรำที่มีเอกลักษณ์ของตนเองอีกหลายท่าน เช่น ศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ เป็นผู้รำกริชด้วยจังหวะเท้าและเยื้องตัวได้อย่างสวยงาม ประทิน พวงสำลี สามารถร่ายรำแบบละครพันทางด้วยมาดเท่และสง่า บุนนาค ทรรทรานนท์ มีชื่อเสียงในการรำมโนห์ราบูชายัญ และถือว่าเป็นคนแรกที่ออกแสดงรำชุดนี้ โดยเฉพาะท่ารำที่จะต้องลุกขึ้นยืนในขณะที่เท้ายังกระดกอยู่ ถือกันว่าเป็นท่ายากท่าหนึ่งที่ศิลปินครูสมัยโบราณได้คิดประดิษฐ์ไว้ รัจนา พวงประยงค์ ชำนาญด้วยบทนางตลาด เวณิกา บุนนาค มีชื่อเสียงด้านการรำบทตัวพระด้วยภูมิอันสง่างาม

จากการแสดงความเห็นเรื่อง “ลีลา” ของศิลปินและผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ทำให้เรารู้ว่าการแสดงท่ารำแต่ละท่าให้สอดคล้องกันต้องอาศัยการออกลีลาเพื่อเชื่อมท่ารำไปด้วยทุกครั้ง และลีลาจะเกิดขึ้นได้ต้องอาศัยการเรียนรู้เลียนแบบจากครูผู้สอนก่อนแล้วจึงปรับใช้ลีลาเหล่านั้น ให้เป็นลักษณะของตนเอง ผู้ที่จะร่ายรำได้สวยงามติดใจคนดูเพียงใดก็อยู่ที่การรู้จักปรับลีลาให้เป็นบุคลิกเฉพาะตน แม้แต่ผู้นั้นจะสวมหน้าโขนไว้คนดูก็ยังจำได้ เพราะลีลาการแสดงออกเป็นแบบฉบับของศิลปินผู้นั้น ดังเช่นเมื่อ เจียร จารุจรณ สวมบทยักษ์ออกแสดงโขนบนเวทีครั้งใดพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ทรงจำได้และตรัสชื่นชมในความสามารถของศิลปินท่านนี้เสมอ ไม่เพียงแต่เท่านั้น บางครั้งเราสามารถทายลีลาท่าทางจากผู้รำได้ว่าฝึกหัดมาจากครูท่านใด เช่น ท่าของครูลมุล ยมะคุปต์ จะใช้ท่ารำถูกต้องตามแบบแผนโบราณในบทของตัวพระ ขณะที่ท่าของครูเฉลย ศุขะวณิช จะใช้ท่ารำถูกต้องตามแบบแผนโบราณในบทของตัวนาง และอาจเป็นท่าที่เราไม่เคยเห็นมาก่อน แต่ได้รับการรื้อฟื้นขึ้นมาใหม่เพื่อให้ศิษย์รุ่นหลังได้สืบทอดไว้ ส่วนท่าของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี จะใช้ท่ารำเก๋ ๆ เน้นความเป็นธรรมชาติจากกิริยาท่าทางของมนุษย์ทั่วไป

จากความเข้าใจเรื่อง “ลีลา” ดังกล่าวมาแล้วข้างต้น ทำให้มองเห็นว่าลีลาย่อมมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับสรีระหรืออวัยวะส่วนต่าง ๆ ในร่างกายของมนุษย์ เพราะลีลาต้องอาศัยศีรษะ ใบหน้า ลำคอ ไหล่ แขน มือ ลำตัว เอว ขาและเท้าเพื่อเยื้องกราย จากท่ารำหนึ่งไปสู่อีกท่ารำหนึ่ง และความงามของนาฏยศิลป์ก็อยู่ที่การใช้ลีลาได้อย่างสอดคล้องกลมกลืน จนคนดูรู้สึกคล้อยตามชื่นชมดูแล้วสบายใจไม่ขัดตา

อนึ่ง การจะกล่าวถึงรายละเอียดของลีลาที่จะสะท้อนภาพให้เห็นลักษณะการใช้สรีระส่วนต่าง ๆ ของร่างกายมนุษย์เพื่อการฟ้อนรำนั้น เราจะต้องทราบ “ท่ารำ” หรือ “แม่ท่า” ควบคู่กันไปด้วยเพื่อช่วยให้มองเห็นภาพการเยื้องตัวหรือเชื่อมต่อท่ารำแต่ละท่าได้อย่างแจ่มชัด เช่นกล่าวว่า “จากท่าภมรเคล้าไปสู่ท่า แขกเต้า ให้ม้วนมือจีบซ้ายแล้วคลายออก จากนั้นจึงหงายมือแล้วกลับมาจีบใหม่อีกครั้งหนึ่ง พร้อมกับพลิกมือขวาที่ตั้งวงไว้นั้น เปลี่ยนเป็นจีบคว่ำหันเข้าหา

แง่ศีรษะ” คำอธิบายเช่นนี้คงกล่าวถึงเฉพาะส่วนที่เป็นลีลา แต่ส่วนที่เป็นท่าภมรเคล้ากับท่าแขกเต้าไม่ต้องอธิบาย เพราะเป็นชื่อแม่ท่าที่นาฏยศิลปินทุกคนจะต้องรู้

การใช้สรีระเพื่อการออกลีลาท่ารำตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า ในที่นี้จะได้แบ่งอวัยวะแต่ละส่วนแล้วอธิบายวิธีการเคลื่อนไหวตามหลักเกณฑ์ และแบบแผนของโขนตัวพระ ซึ่งแตกต่างจากละครตัวพระ เพื่อเป็นบรรทัดฐานที่ถูกต้องสำหรับให้ยุวศิลปินรุ่นใหม่ออกลีลาร่ายรำได้ถูกต้องดังต่อไปนี้

1. **การใช้ศีรษะ** ศีรษะมีส่วนสำคัญในการออกท่าร่ายรำมิใช่น้อย เนื่องจากนาฏยศิลป์ไทยเน้นการเอียงศีรษะด้านซ้ายด้านขวาตลอดเวลา แม้ท่ารำไทยทุกประเภทจะหลีกเลี่ยงการเอียงศีรษะไม่พ้นแต่นาฏยศิลป์โขนจะมีระดับการเอียงแตกต่างจากการฟ้อนรำอื่น ๆ กล่าวคือ การเอียงศีรษะ ไม่ว่าข้างใดข้างหนึ่งจะไม่เอียงมาก หรือเอียงอย่างจงใจ หากแต่จะเอียงเพราะต้องใช้ใบหน้าพร้อมกับสายตามองไปข้างใดข้างหนึ่งมากกว่า และศีรษะก็จะเอียงออกตามสายตาที่มองไป

การเอียงศีรษะจะเอียงไปทางซ้ายหรือทางขวาก็ตาม ควรต้องเอียงช้า ๆ นิ่ง ๆ ไม่โคลงหรือเหวี่ยงศีรษะไปมาเหมือนจงใจว่ารำได้อย่างคล่องแคล่ว เพราะนั่นมิใช่บุคลิกของพระราม ซึ่งมีความสงบและสันติเป็นบรรทัดฐาน การออกลีลาท่ารำของพระรามจึงต้องแสดงออกถึงความภาคภูมิสมกับกษัตริย์ผู้ตั้งอยู่ในทศพิธราชธรรม

2. **การใช้ใบหน้า** เนื่องจากแต่เดิมโขนตัวพระจะสวมหน้าหรือศีรษะเช่นเดียวกับยักษ์หรือลิง ต่อมาเลิกสวมเมื่อเล่นเป็นโขนโรงใน สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา ดังนั้นแม้โขนตัวพระจะเปิดหน้าจริง และสวมชฎาเหมือนกับละครแต่โขนก็ยังคงต้องใช้ใบหน้า และสีหน้าเช่นเดียวกับเมื่อสวมศีรษะ เพราะขนบการแสดงของโขนตัวพระมิได้เปลี่ยน

การใช้ใบหน้าของพระรามเมื่อจะหันหน้าไปทางใดก็ตามไม่นิยมกล่อมหน้ามากนัก หากแต่จะปล่อยให้ใบหน้าไหลไปตามความเอียงของศีรษะมากกว่า ข้อสำคัญคือ สีหน้าจะต้องวางเฉย ถ้าจะให้รู้สึกว่ามีรอยยิ้มแฝงอยู่เพื่อให้ดูงามขึ้นก็ไม่ควรยิ้มอย่างจงใจ หากแต่เป็นยิ้มในหน้าโดยธรรมชาติ และจะต้องวางสีหน้าเช่นนั้นไปตลอดจนจบการแสดง

พระรามโขนจะไม่แสดงความรู้สึกหรืออารมณ์ออกมาทางสีหน้าให้คนดูรับรู้ เช่น ดีใจ เสียใจ โกรธ เพราะคนดูจะเข้าใจจากบทพากย์ หรือท่ารำตีบทถือว่าเป็นการเพียงพอแล้ว

ส่วนแววตาของพระรามจะต้องมองตรง เมื่อมองไปทางใดก็ต้องมองไปพร้อมกับใบหน้าที่ผินไป ไม่นิยมกลอกดวงตาไปมาหรือส่งสายตาให้คนดู ขณะรำให้วางสีหน้าและดวงตาประดุจหุ่นที่เคลื่อนไหวได้เท่านั้น

3. **การใช้คอ** คอมีส่วนสำคัญที่เชื่อมต่อกับลำตัวและจะช่วยพาให้ศีรษะเอียงไปได้ตามต้องการ การรำแบบพระโขนจะไม่ฟาดคอหรือลักคอไปมาหากแต่จะเพียงช่วยกล่อมใบหน้าเบา ๆ ให้เห็นความนิ่ง ความตั้งมั่น และความภาคภูมิอยู่ในที การยักเยื้องคอควรทำแต่เพียงเล็กน้อยจนแทบไม่รู้สึกว่าได้ทำ หากแต่ว่าเป็นไป เพราะเพลงร้องพาไปมากกว่า การใช้คอจึงเป็นส่วนแบ่งแยกการรำของโขนและละครให้เห็นความแตกต่างกันชัดเจน เนื่องจากส่วนของลำคอจะกำหนดให้เห็นว่าบุคคลผู้นั้นมีอารมณ์อ่อนไหว มั่นคง สงบนิ่ง โดยเฉพาะพระรามโขนเป็นกษัตริย์ผู้ทรงคุณธรรม แต่ก็มีความกล้าหาญสมกับชาตินักรบ การใช้ลำคอจึงต้องตั้งมั่นตามภูมิหลังของพระรามด้วย ส่วนจะต้องอ่อนหรือเอียงไปบ้าง ก็เกิดจากการหันหน้าไปทางใดทางหนึ่งหรือวางมาดให้ผึ่งผายไปตามท่ารำของท่าที่จะพาลำคอให้เอียงตาม แต่มิใช่การเอียงไปมาทางซ้ายทางขวาอย่างจงใจ

ยกตัวอย่าง เช่น ท่าชี้นิ้วไปข้างหน้า ตัวพระโขนจะชี้ไปและใช้ใบหน้ามองตรงไปตาม มือชี้ ขณะที่ตัวพระละครจะชี้และขืนลำคอไว้อย่างที่เรียกว่า ลักคอ ทำให้ดูอ่อนหวานกว่าตัวพระโขนมากทีเดียว

ภาพที่ 49 ก
แสดงการชี้นิ้วของพระโขน

ภาพที่ 49 ข
แสดงการชี้นิ้วของพระละคร

4. **การใช้ไหล่** ไหล่เป็นอวัยวะส่วนหนึ่งที่จะแบ่งแยกลักษณะการรำระหว่างโขนกับละครชัดเจน เนื่องจากโขนจะไม่นิยมยักเยื้องช่วงไหล่ หรือกล่อมไหล่มากนัก ถ้าจำเป็นจะต้องกล่อมไหล่บ้างในบางโอกาสก็น่าจะเป็นด้วยท่วงทำนองเพลงชักนำให้เป็นไป แต่ก็จะไม่ทำอย่างจงใจ นอกจากทำเพียงเพื่อคล้อยไปตามเพลงเท่านั้น ซึ่งต่างกับละครที่สามารถเยื้องกรายหรือกล่อมไหล่ไปมาได้อย่างเสรี จะเห็นได้ว่าการใช้ไหล่ของละครถือว่าเป็นส่วนหนึ่งที่สร้างความ

ทะมัดทะแมงให้แก่บทบาทของตัวพระมิใช่น้อย ดังเช่นการรำดาบ หรือ เพลงอาวุธของพระละคร จะเล่นไหล่โดยยักเยื้องและสะดุ้งตัวอยู่ตลอดเวลาซึ่งไม่มีในท่ารำของพระโขน

จากการที่โขนตัวพระไม่นิยมเยื้องไหล่หรือกล่อมไหล่นี่เองย่อมเป็นเหตุผลสำคัญที่จะบังคับให้พระรามต้องออกลีลาร่ายรำด้วยท่าทางสงบนิ่ง เคร่งขรึม ดูเป็นผู้ที่น่าศรัทธาเคารพมากกว่าจะร่ายรำด้วยท่วงท่าแคล่วคล่องว่องไว พร้อมที่จะปลดปล่อยอารมณ์ได้ทุกเมื่อ เช่น ลีลาท่ารำของพระละคร จึงเห็นได้ว่าการใช้ไหล่ของละครตัวพระ จะแสดงภาพของความกระฉับกระเฉงและอ่อนไหวมากกว่าความภาคภูมิซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของพระโขน

อนึ่ง โดยธรรมชาติของมนุษย์จะเห็นได้ว่าช่วงไหล่จะเป็นตัวบังคับบุคลิกภาพมากที่สุด ได้แก่ ไหล่ตั้ง ไหล่งุ้ม ไหล่ผึ่ง ไหล่ห่อ ซึ่งนอกจากจะมีความสำคัญต่อการออกท่ารำตามหลักนาฏยศิลป์แล้วยังมีผลต่อภูมิหลังของตัวละครอีกด้วย เช่น พระรามโขนมีต้นกำเนิดมาจากเทพโดยตรง ดังนั้นพระรามจะต้องมีบุคลิกสง่างาม ไหล่ตั้งตรง ไม่แสดงกิริยาอาการเงื่องหงอยเซื่องซึมขาดชีวิตชีวา ความตั้งตรงของช่วงไหล่ช่วยให้การออกลีลาเป็นไปอย่างที่เรียกว่า **“**รำแผง**”** คือ รำแบบตัวตั้งตรงอกผายไหล่ผึ่ง ไม่ต้องกล่อมไหล่เอียงไปเอียงมา ถ้าจำเป็นต้องเยื้องไหล่บ้างตามหลักของนาฏยศิลป์ ก็ควรเยื้องเพียงเล็กน้อย โดยแฝงความภูมิฐานไว้ภายใน ส่วนการส่ายไหล่หรือกระทายไหล่นั้นเป็นของต้องห้ามเด็ดขาดสำหรับโขนตัวพระ

อนึ่ง โดยภาพรวมจากการใช้ศีรษะ ใบหน้า คอ และไหล่ จะเห็นว่ามีส่วนที่สัมพันธ์กัน ดังเช่นท่ารำในเพลงเชิดฉิ่ง ช่วงการห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง ซึ่งจะต้องใช้สรีระทั้งสี่ส่วนที่กล่าวมาข้างต้นให้สอดคล้องกลมกลืนกัน กล่าวคือ ศีรษะและคอจะต้องเอียงไปตามไหล่ แต่ใบหน้าจะต้องวางตรงไปตามศีรษะที่เอียงโดยไม่ต้องกล่อมหน้าและลักคอเหมือนละคร

5. **การใช้แขน** โขนตัวพระต้องตั้งวงแขนให้เป็นวงโค้งตามลักษณะของการตั้งวงบนตามแบบแผนตัวพระแท้ ๆ คือกำหนดให้ปลายมืออยู่ระดับแง่ศีรษะ ส่วนวงอื่น ๆ ได้แก่ วงกลางควรปล่อยให้ปลายมืออยู่ระดับไหล่ วงล่าง ควรให้ปลายมืออยู่ระดับเอว วงหน้า ควรให้ปลายมืออยู่ระดับริมฝีปาก

การเหยียดแขนต้องเหยียดให้ตึงสุดแขนออกไปจากลำตัว เช่น การเหยียดแขนไปด้านข้างในท่าเรียงหมอน หรือเหยียดแขนไปด้านหลังในท่ารำยั่ว การเหยียดแขนและส่งแขนให้ตึงเป็นลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งของการรำไทยที่จะชี้ว่าผู้รำมีความชำนาญมากน้อยเพียงใด ตัวอย่างเช่น การส่งแขนตึงไปทางด้านหลังในท่ารำยั่ว ถ้าผู้รำปล่อยให้แขนงอตกลงมาแสดงว่าได้รับการฝึกฝนมายังไม่มากพอ

ส่วนการตั้งท่าบัวบานมือเดียว เช่นในท่าหงส์ลินลา หรือท่านภาพร ตัวพระโขนจะยกข้อศอกให้งอและสูงเหนือไหล่พอประมาณจึงจะนับว่างามทำให้ดูสง่างามภาคภูมิขึ้น แต่ในทำนองเดียวกันถ้ายกข้อศอกให้ตกลงมาต่ำกว่าระดับไหล่จะรู้ได้ทันทีว่าศิลปินผู้นั้นยังอ่อนหัด

ดังเช่น สุวรรณี ชลานุเคราะห์ (2542) เล่าว่า ถ้าเด็กคนใดฝึกรำท่านี้แล้วปล่อยให้แขนงอตกลงมาต่ำกว่าไหล่ ครูจะจับแก้ไขให้ถูกต้องหลาย ๆ ครั้ง แต่ถ้าเด็กคนนั้นยังปฏิบัติผิดซ้ำ ๆ อยู่เสมอ ครูจะรู้ได้ทันทีว่าเด็กคนนั้นขาดทักษะในการฟ้อนรำ และยากที่จะฝึกให้แสดงเป็นตัวเอกหรือตัวดีได้ในอนาคต

การกันเหลี่ยมศอกก็มีความสำคัญต่อท่ารำของตัวพระโขน ดังเช่นท่าจีบมือหงายสองมือระดับหน้าอก เพื่อจะขึ้นท่าเรียงหมอนหรือท่ามยุเรศ ช่องว่างของข้อพับแขนควรกว้างและห่างจากลำตัวมากกว่าท่ารำของตัวพระละคร แต่สิ่งที่ไม่พึงปฏิบัติคือการหนีบข้อพับเข้ามาชิดลำตัวจนดูเป็นช่วงศอกแคบทำให้ขาดความสง่างาม

ลักษณะการใช้แขนของโขนตัวพระ ธีรยุทธ ยวงศรี (2542) กล่าวว่าท่ารำของพระรามตอนตามกวางในเพลงเชิดฉาน ท่าแรกคือท่าเงื้อมองนั้น พระรามจะถือคันศรด้วยมือขวาส่วนมือซ้ายจะตั้งวงล่างไว้ มือขวาที่ถือคันศรต้องเหยียดแขนตึงตลอดเวลา ไม่งอเข้างออกเหมือนที่ผู้รำมักจะปฏิบัติกันอยู่เสมอในปัจจุบัน

จากลักษณะการใช้แขนของโขนตัวพระย่อมเป็นเครื่องแสดงให้เห็นถึงความเป็นโขนอย่างเด่นชัด แม้แต่ในชีวิตจริงของมนุษย์ธรรมดา การมองดูที่ช่วงแขนจะทำให้เห็นความเข้มแข็ง หรือความอ่อนหวานได้โดยง่าย เพราะกิริยาของมนุษย์ต้องใช้ช่วงแขนแกว่งไปมาอยู่ตลอดเวลา ในนาฏยศัพท์จึงมีคำว่า “วาดแขน” นั่นคือ การใช้แขนวาดเส้นลวดลายให้สวยงามตามเชิงนาฏยศิลป์ แขนที่วาดเป็นลีลานั้นต้องวาดให้ดูเป็นลักษณะของผู้ชายแท้ ๆ ไม่ต้องทอดแขนให้ดูอ่อนช้อยหรือหนีบแขนใกล้ลำตัวตลอดเวลา หากแต่กันศอกหรือยกแขนให้ดูเป็นวงและแนวกว้างเพื่อให้ดูสง่าสมกับเป็นกษัตริย์ชาตินักรบ

6. **การใช้มือ** มือถือว่าเป็นอวัยวะที่สำคัญที่สุดในการออกท่าฟ้อนรำ ลักษณะสำคัญของการใช้มือต้องเหยียดนิ้วทั้งสี่ให้ตึงมากที่สุด ไม่ว่าจะเป็นการปล่อยมือหรือจีบนิ้ว ส่วนนิ้วหัวแม่มืออาจไม่ต้องตึงนิ้วมากนัก และควรเก็บนิ้วหัวแม่มือให้อยู่ในระดับของฝ่ามือ

ท่ารำที่จะต้องปล่อยมือตั้งวงหรือปล่อยมือหงายอาจกล่าวได้ว่าเป็นเอกลักษณ์สำคัญของการรำไทยเลยทีเดียว เพราะนิ้วทั้งสี่จะต้องแอ่นตึงอย่างที่เรียกว่า “ตกท้องนาค” (อาคม สายาคม, 2525-40) นั่นคือ นิ้วมือดัดงอโค้งออกตามภาษาชาวบ้านเรียกว่า “รำมืออ่อน” แต่ถึงจะอ่อนอย่างไร ก็ตามถ้าผู้รำไม่หักข้อมือให้มากที่สุดก็ทำให้ดูไม่งามได้ เพราะลักษณะของการรำไทยต้องแอ่นนิ้วหักข้อมืออยู่ตลอดเวลา ข้อนี้ถ้าเปรียบเทียบกับนาฏยศิลป์ของชาติอื่น ๆ จะเห็นความแตกต่างกันเด่นชัด เช่น การรำของชวา มาเลเซีย จีน จะมีท่ารำบางท่าซึ่งปล่อยมือไปตามสบาย ไม่เหมือนการรำของไทยที่แสดงถึงการประดิษฐ์ท่าที่ใช้การหักข้อมืออย่างจงใจและได้รับการปรุงแต่งอย่างประณีต แต่อย่างไรก็ตามการใช้มือรำของชาติต่าง ๆ ที่กล่าวข้างต้นทำให้ดูเป็นธรรมชาติ มีความเรียบง่ายและเป็นความงามอีกแบบหนึ่ง

ส่วนการออกท่ารำของโขนตัวพระเมื่อต้องถืออาวุธประจำกาย ตามท้องเรื่องนั้นก็มีส่วนสำคัญของการใช้มือด้วย เช่น พระอิศวรถือตรีศูล พระนารายณ์ถือคทา พระอินทร์ถือวชิราวุธ พระรามถือคันศร พระลักษมณ์ถือพระขรรค์ ลักษณะการจับอาวุธก็เป็นส่วนหนึ่งของการออกท่ารำ กล่าวคือจับโดยใช้นิ้วทั้งสี่กุมด้ามอาวุธไว้ ส่วนนิ้วหัวแม่มือให้ยกตั้งตึงไว้แล้วดันด้ามอาวุธอยู่ตลอดเวลา ไม่ว่าจะพลิกข้อมือไปทางใด และการพลิกข้อมือก็ทำประหนึ่งว่ามือเปล่าออกท่ารำตามแบบแผนเดิม เช่น ม้วนจีบ ฉายมือ เพียงแต่กำด้ามอาวุธไว้เท่านั้น ส่วนท่ารำที่ปล่อยมือหงาย แม้จะจับด้ามอาวุธก็จับโดยปล่อยให้ปลายอาวุธหันทิ่มลงพื้นแล้วใช้นิ้วชี้กับนิ้วกลางคีบด้ามอาวุธไว้ ส่วนนิ้วหัวแม่มือให้แตะที่ปลายด้ามเพื่อมิให้อาวุธเคลื่อนตกไปจากมือ

ลักษณะการใช้มือรำที่ถือว่าเป็นจุดด้อยซึ่งนาฏยศิลป์ไม่พึงควรปฏิบัติ มีดังนี้

1. ในท่าพรหมสี่หน้า หรือท่าบัวบานมือเดียว ไม่ควรปล่อยฝ่ามือให้หงายตะแคงออกอย่างที่เรียกว่า มือแล่นใบ หากแต่จะต้องหงายมือประดุจมีสิ่งของวางไว้บนอุ้งมือ และสิ่งของไม่ตกลงมาจึงจะถือว่ารำได้งาม

2. นิ้วทั้งสี่ที่ปล่อยตั้งวงจะต้องไม่ห่างออกจากกัน แม้แต่นิ้วก้อยแยกออกมานิ้วเดียวก็ไม่ควรปฏิบัติ ควรฝึกทำมือให้นิ้วแนบชิดกันเสมอจนเกิดเป็นความเคยชิน

3. การจีบนิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้ ควรปล่อยให้นิ้วหัวแม่มือเหยียดออกไปตามสบาย ไม่ควรหักข้อนิ้วอย่างจงใจซึ่งสังเกตเห็นได้บ่อย ๆ ว่ามีคนส่วนหนึ่งชอบปฏิบัติอยู่ทั้งที่ดูไม่งามเลย

4. การใช้นิ้วชี้เพื่อชี้ไปยังสิ่งใดสิ่งหนึ่งจะต้องรวบนิ้วที่เหลืออย่างหลวม ๆ ไม่ว่าจะเป็นการชี้คว่ำ ชี้หงาย ชี้ตะแคง และการใช้นิ้วชี้ออกไปนี้ถือว่าเป็นลีลาที่สวยงามมากในท่ารำของนาฏยศิลป์ไทย ถึงแม้ว่าโขนตัวพระจะไม่นิยมให้ชี้นิ้วประกอบการตีไหล่เหมือนละคร แต่โขนก็ต้องชี้นิ้วให้สง่าผึ่งผายและแฝงภูมิไว้ในลีลาการชี้ให้ดูหนักแน่นสมกับบุคลิกของเทพหรือกษัตริย์ผู้สงบนิ่ง

โดยภาพรวมแล้ว การใช้มือตั้งแต่ข้อมือ ข้อนิ้ว ล้วนต้องหักไว้ตลอดเวลาไม่ว่าจะหักขึ้น หักลง หักหงาย หักคว่ำ อาจกล่าวได้ว่าแทบไม่มีท่ารำใดเลยที่จะไม่หักข้อมือหรือไม่ตึงนิ้วมือทั้งสี่ ดังนั้น เมื่อคนทั่วไปดูศิลปินออกท่าร่ายรำเขาจะดูที่การใช้มือก่อนสรีระส่วนอื่น ๆ มาประกอบกันเป็นตัวตนที่แสดงออกด้วยท่าร่ายรำตามรูปแบบของนาฏยศิลป์

7. **การใช้ลำตัว** ลำตัวนับว่ามีส่วนสำคัญมากที่จะเปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่างระหว่างพระโขนกับพระละคร เนื่องจากพระโขนจะไม่ยักเยื้องลำตัวเอี้ยวไปเอี้ยวมามากนักหากแต่จะตั้งตรงเป็นแผงและมักจะหันไปด้านใดด้านหนึ่งพร้อม ๆ กับใบหน้าเสมอ

การเดินของพระโขนจะเดินแบบต้านตัวตรง ๆ ด้วยลีลานิ่ง ๆ ไม่เดินเยื้องตัวไปมาเหมือนพระละคร การเอียงตัวจากข้างหนึ่งไปอีกข้างหนึ่งจะเปลี่ยนข้างเอียงโดยการถ่ายน้ำหนักลงไปที่ไหล่เท่านั้น ไม่ต้องทำกิริยาให้ดูอ่อนหวานนิ่มนวลมากนัก ส่วนการกล่อมไหล่อาจมีบ้างตามจังหวะเพลง เช่น การรำช้าปี่ซึ่งได้แบบอย่างจากละคร แต่ก็ต้องกล่อมเบา ๆ เพียงเพื่อมิให้เสียจังหวะในเพลง

การทรงตัวนับว่าสำคัญที่สุดเนื่องจากช่วยให้ดูมีสง่าราศี แต่ขณะเดียวกันจะต้องไม่แอ่นอกหรือดันหลังอย่างจงใจ หากแต่ควรปล่อยให้เป็นไปตามธรรมชาติของลำตัวที่จะต้องตั้งมั่นตามลักษณะของบุรุษเพศ ดังเช่นท่ารำท่าหนึ่งในเพลงหน้าพาทย์เชิดฉาน พระรามจะก้าวเท้าไปข้างหน้าทีละก้าวพร้อมกับกางแขนทั้งสองออก ลักษณะการเดินเช่นนี้พระรามจะไม่เบี่ยงไหล่หรือส่ายไหล่ไปมาเหมือนกับการเดินของพระละครที่อาจจะใช้ไหล่เคลื่อนไหวตามจังหวะดนตรีได้อย่างเสรี

ปกติการใช้ลำตัวในส่วนด้านข้างที่เรียกกันว่า “เกลียวข้าง” ก็มีความสำคัญที่จะแบ่งแยกความเป็นโขนกับละครอย่างเด่นชัด กล่าวคือ ตัวพระโขนจะไม่กดเกลียวข้างมากนัก เพราะการกดเกลียวข้างย่อมหมายถึงลำตัวจะต้องอ่อนไปตามแรงกดซึ่งมิใช่ลักษณะของโขนที่นิยมรำโดยขืนลำตัวไว้ แต่ขณะเดียวกันการเอียงลำตัวก็มีความสำคัญมิใช้น้อย เพราะเป็นเอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์ไทย ดังนั้น ตัวพระโขนจึงต้องกดเกลียวข้างแต่พอประมาณ โดยยึดหลักการทรงลำตัวไว้ให้ดูตั้งมั่น

การใช้ลำตัวของพระโขนอีกประการหนึ่งในท่าเดินตามจังหวะ เพลงหน้าพาทย์กราวนอก คือการรำที่เรียกว่าใช้ “หน้าหนัง” เนื่องจากการแสดงโขนได้วิวัฒนาการท่ารำมาจากการเชิดหนังใหญ่ ดังนั้น ท่ารำตามแบบแผนของหนังใหญ่จึงมาปรากฏในการรำแบบโขนด้วย กล่าวคือ การใช้สรีระหลายส่วนประกอบกัน ได้แก่ ศีรษะ ใบหน้า คอ ไหล่ และลำตัว ซึ่งท่ารำดังนี้ดูประหนึ่งว่าผู้แสดงออกท่าเชิดหนังใหญ่ไปด้วย ปัจจุบันการแสดงละครก็มีการนำท่าหน้าหนังไปใช้บ้างทำให้เห็นว่าละครได้รับอิทธิพลไปจากโขนอีกทอดหนึ่ง

8. **การใช้เอว** ท่ารำของโขนตัวพระจะไม่มีท่าบิดเอว อันเนื่องมาจากไขว้ขาหรือเอียงตัวมากนัก ส่วนใหญ่จะเป็นท่ารำที่ต้องใช้การกดเกลียวข้างเพียงเล็กน้อย (หมายถึง การกดช่วงสีข้างของลำตัวลงไปถึงเอว) และมักจะกระทำเมื่อก้าวเท้าไปด้านข้างกันเข่าแล้วย่อตัว การใช้เอวมีส่วนสัมพันธ์กับการเอียงตัว และศีรษะด้วย เนื่องจากมักจะกระทำไปพร้อม ๆ กันและทำในท่าเดียวกัน เช่น ท่าอีกช้า (ก่อนขึ้นท่านางนอน) ผู้รำต้องกดเกลียวข้างลงมาถึงเอว และเอียงตัวพร้อมกับศีรษะในเวลาเดียวกัน อย่างไรก็ตามตัวพระโขนจะไม่รำกดบั้นเอวอย่างจงใจ เนื่องจากเมื่อไหล่ถูกกดลงพร้อมศีรษะ จะพาให้เอวอ่อนลงไปได้เองตามธรรมชาติ

อนึ่ง เอวถือว่ามีสวนสำคัญที่จะช่วยบังคับสรีระส่วนต่าง ๆ ให้ตั้งมั่น ได้แก่ ช่วยบังคับช่วงแผ่นหลังให้ลำตัวตั้งตรงอย่างที่เรียกว่า “ดันเอว” ทำให้ดูผึ่งผายยิ่งขึ้น นอกจากนั้นยังช่วยบังคับส่วนของสะโพกมิให้เคลื่อนไหวไปมา ขณะที่ใช้ลำตัวส่วนบน ดังเช่น ท่ารำในเพลงหน้าพาทย์เสมอในช่วงที่เรียกกันว่า “เล่นตะโพน” กล่าวคือผู้รำจะกดเกลียวข้างทั้งสองข้างสลับกันแล้วยืดยุบตามจังหวะเพลง และท่ารำนี้เอวจะช่วยบังคับส่วนของสะโพกให้ตั้งมั่นไว้อย่างสม่ำเสมอ

9. **การใช้ขา** ช่วงขาของโขนตัวพระมีความสำคัญต่อการออกท่ารำมิใช่น้อย เพราะจะต้องกันเหลี่ยมให้ได้มุมฉากอยู่ตลอดเวลา แต่ขณะเดียวกัน ระดับของมุมฉากก็จะต้องไม่สูงหรือกว้างไปกว่าเหลี่ยมของยักษ์หรือลิง

โดยปกติการยกเท้า จะต้องแบะเข่าออกด้านข้างให้เกือบสุดกำลังเข่า และห้ามมิให้เข่าห้อยตกลงมาโดยเด็ดขาด เพราะจะพาให้เท้าหย่อนลงมาด้วย

ส่วนการกระดกเท้า โขนตัวพระจะมีท่าไม่มากนัก ถ้าสังเกตดูจากภาพจิตรกรรมหรือภาพถ่ายสมัยรัชกาลที่ 6 นับสมัยย้อนขึ้นไปจะไม่เห็นลักษณะการรำกระดกเท้าของโขนตัวพระเลย อาจเป็นได้ว่าการรำกระดกเท้าเพิ่งจะมีขึ้นเมื่อโขนผสมกับละครและมีการถ่ายเทรูปแบบท่ารำมาถึงกัน

การใช้ขาของพระโขนจะแสดงความเป็นบุรุษเพศให้เห็นอย่างเด่นชัด ถ้าเปรียบเทียบกับพระละครน่าจะมีส่วนที่กว้างกว่าพระละคร ได้แก่ การยกเท้า จะต้องมิให้หัวเข่าล้ำเข้ามาด้านหน้า จนเหลือช่องว่างระหว่างขาทั้งสองแคบลง ปัจจุบันท่ารำของละครเข้ามามีอิทธิพลต่อ พระโขน เช่น การกระดกเท้า การก้าวไขว้ ทำให้พระโขนต้องใช้ขาเป็นละครมากขึ้น แต่อย่างไรก็ตามการใช้ช่วงขาของพระโขนในการออกท่ารำจะต้องรำอย่างที่เรียกว่า “หมดมือหมดเท้า” คือรำให้สุดของการกันเหลี่ยมช่วงขาให้เป็นมุมฉากทุกท่วงท่าโดยไม่แสดงอาการอ่อนล้าย่อหย่อน หากแต่ให้ดูเป็นผู้ชายที่เรียบร้อย ภูมิฐาน เข้มแข็งตามภูมิหลังของตัวละคร

10. **การใช้เท้า** ลักษณะการใช้เท้าของพระโขนคงไม่ต่างจากพระละคร เพราะต้องคำนึงถึงการวางฝ่าเท้า การผสมเท้า การกระทุ้งเท้าตามหลักนาฏยศิลป์ไทยอย่างเคร่งครัด ส่วนเท้าที่ยกหรือกระดกนั้นจะต้องหักข้อเท้าเข้าหาลำแข้งให้มากที่สุดพร้อมทั้งหักปลายนิ้วเท้าทั้งห้าเข้าหาหลังเท้าให้มากที่สุดเช่นเดียวกัน ความแตกต่างในส่วนปลีกย่อยระหว่างพระโขนกับพระละครคือ พระโขนไม่มีท่ารำที่จะต้องเล่นเท้ามากนัก ได้แก่ การตบเท้า การสะดุดเท้า การถูเท้า การแตะเท้าสลับข้างไปมา แม้แต่การวิ่งซอยเท้าก็มีน้อยในท่ารำของพระโขน เพราะเท้าจะเป็นตัวกำหนดบุคลิกภาพระหว่างยืนและเดิน การใช้เท้าจึงต้องดูเรียบง่าย มั่นคง สุภาพ สมกับลักษณะของกษัตริย์หรือเทพเจ้าที่ไม่นิยมแสดงออกให้คนทั่วไปเห็นเท้ามากนัก ท่ารำของพระโขนจึงไม่เน้นการใช้เท้าออกท่าทางดังเช่นเท้าของมนุษย์ธรรมดาทั่วไป

จากการใช้สรีระในส่วนต่าง ๆ ของร่างกายอันประกอบด้วยศีรษะ ใบหน้า คอ ไหล่ แขน มือ ลำตัว เอว ขา และเท้าเพื่อออกลีลาท่ารำตามแบบแผนโขนตัวพระ จะเห็นได้ว่ามีความแตกต่างจากลีลาท่ารำของละครตัวพระหลายประการ โดยเฉพาะการที่ไม่ต้องออกลีลาเยื้องกรายของพระโขนนั้นถือว่าเป็นหัวใจสำคัญยิ่งกว่าท่ารำ เพราะรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยลักษณะการใช้แม่ท่าต่าง ๆ ที่เป็นท่ารำนั้นจะเหมือน ๆ กัน ส่วนความแตกต่างคือการใช้ “ภูมิ” เพื่อออก “ลีลา” ให้เป็นไปตามชาติกำเนิดของตัวละครและพื้นฐานของนาฏยศิลป์ที่แบ่งเป็นประเภทโขนและละครทำให้การออกลีลาของผู้แสดงต้องเป็นไปตามประเภทของการแสดงชนิดนั้นด้วย การใช้ลีลาของพระโขนก่อนที่จะตั้งเป็นท่ารำสำเร็จรูปนั้นต้องผ่านการขัดเกลาด้วยสูตรของความเป็นเทพ ความน่าศรัทธาเคารพและความเป็นบุรุษเพศ ซึ่งจะต้องแตกต่างจากความเป็นมนุษย์เดินดินธรรมดา หรือมนุษย์ผู้มากด้วยกิเลสตัณหา เช่น อิเหนา อุณรุท พระลอ

จากข้อสังเกตดังกล่าวศิลปินผู้แสดงในบทของโขนตัวพระจึงต้องออกลีลาท่ารำในรูปแบบของโขน และเมื่อศิลปินผู้นั้นไปแสดงบทละครตัวพระก็น่าจะต้องออกลีลาท่ารำในรูปแบบของละคร ไม่ควรนำลีลาท่ารำของโขนกับละครมาปนกันหรือรำเหมือนกัน เพราะถ้าศิลปินออกลีลานาฏยศิลป์ทั้งสองประเภทเหมือนกันหมดอาจทำให้องค์ความรู้เดิมที่มีมาแต่โบราณกาลสูญหายไปจนทุกวันนี้ไม่มีผู้ติดใจสงสัยในรูปแบบการรำที่แตกต่างกัน คงเรียนและฝึกหัดอย่างที่เรียกว่า “รำไทย” แล้วก็จบกันไป ใครจะเรียกให้ไปรำในบทใดหรือชุดใดก็รำได้หมด เพราะรำด้วยลีลาท่าทางตามแบบของรำไทยซึ่งใช้ได้ทั้งบทของพระรามหรืออิเหนา และมิได้ศึกษาว่าแต่เดิมนั้นโขนเป็นเรื่องของผู้ชายโดยเฉพาะ ส่วนละครแม้จะเป็นเรื่องของผู้ชายและผู้หญิง แต่ละครก็มีตัวแปรหลายประการที่ทำให้ผู้แสดงต้องออกลีลาท่ารำแตกต่างจากโขน เช่น การรำตามเพลงร้องดนตรีปี่พาทย์ การรำตามความเคยชินที่รับบทพระเอกหลากหลายรูปแบบทั้งบุคลิกและนิสัย ใจคอ การรำเพื่อความบันเทิงมากกว่าเพื่อพิธีกรรม สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้โขนและละครออกลีลาท่ารำแตกต่างกัน ถ้าไม่ศึกษาเป็นหลักฐานบันทึกไว้เชื่อแน่ว่าภูมิปัญญาส่วนนี้ต้องสูญหายไปอย่างแน่นอน และไม่มีผู้ติดใจสงสัยหรือสืบค้นที่มาของการออกลีลาระหว่างโขนกับละครว่าแตกต่างกันอย่างไร

ไมเคิล ไรท์ นักเขียนชาวต่างชาติผู้ศึกษาโบราณคดีในแถบเอเชียได้กล่าวถึงโขนของไทยว่า

> ... โขนได้ผ่านยุคเข็ญที่แสนสาหัส และยาวนาน เป็นที่น่าอัศจรรย์ใจที่โขนรอดมาได้จนทุกวันนี้ หากครูโขนไม่ศักดิ์สิทธิ์จริง และหากไม่มีชาวสยามจำนวนหนึ่งอุทิศตนเพื่อยั้งไว้ซึ่งศิลปะแขนงต่าง ๆ โขนก็น่าจะสาปสูญไปนานแล้ว
>
> ในสอง ร้อยปีที่ผ่านมาชาวสยามได้เปลี่ยนไปมาก มีคนเหลือน้อยเต็มทีที่เข้าใจความศักดิ์สิทธิ์ในความหมายโบราณ

> ผมเชื่อว่าโขนมีอนาคต ผมเชื่อว่าความศักดิ์สิทธิ์ยังเหลืออยู่เพราะชาวสยามจำนวนหนึ่งได้อุตสาหะรักษามันไว้จนได้
>
> โขนและศิลปวัฒนธรรมทั้งหมดเป็นศักดิ์ศรีของแผ่นดิน **หากว่าจะรื้อฟื้นให้ดีงามและเป็นประโยชน์โดยสมบูรณ์ ก็เห็นจำเป็นจะต้องยอมรับเสียก่อนว่า ศิลปวัฒนธรรมดังกล่าว ได้รับการถูกทุบตี ทรมาน ทอดทิ้ง และปลอมแปลงมาเป็นเวลาช้านาน**
>
> การบูชาและการศึกษาคืออันเดียวกัน คือเราย่อมศึกษาสิ่งที่เราเคารพและมักบูชาสิ่งที่เราสนใจ การศึกษาโขนเท่ากับการบูชาครูซึ่งจะนำไปสู่การฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมและความศักดิ์สิทธิ์ คล้ายการป้อนเชื้อแก่เพลิงที่กำลังจะดับ... (ไมเคิล ไรท์, 2534-35)

จากการแสดงความคิดเห็นของนักเขียนชาวต่างชาติ ซึ่งได้พูดถึงโขนของไทยอย่างเข้าใจ ทั้งประวัติที่มาและรูปแบบการแสดงที่ถูกเปลี่ยนแปลงไป ยิ่งทำให้ผู้วิจัยซึ่งเป็นคนไทยและเป็นผู้รักษาศิลปะชิ้นนี้ไว้ชั่วชีวิตของการทำงานควรต้องพัฒนาองค์ความรู้อยู่เสมอ เพื่ออนุรักษ์นาฏยศิลป์โขนที่ถูกต้องตามแบบแผนไว้เพื่อให้ดำรงอยู่สืบไป

จากการศึกษาเรื่องสรีระ เพื่อออกลีลาท่ารำโดยเฉพาะโขนตัวพระราม ก่อนที่ศิลปินจะรับบทนี้ได้ต้องผ่านกระบวนการฝึกฝนจากครูจนมีความชำนาญเสียก่อน ขณะเดียวกันผู้เรียนต้องมีจิตใจเลื่อมใส ศรัทธาครูผู้สอน เพราะจะทำให้เกิดแรงจูงใจต้องการเลียนแบบการออกลีลาท่ารำของครู เช่น การใช้ศีรษะ ใบหน้า คอ ไหล่ แขน ลำตัว เอว ขา เท้า มีวิธีสังเกตหรือพยายามจดจำจนประกอบเป็นลีลาได้เหมือนครู แต่สิ่งหนึ่งที่ผู้เรียนต้องพัฒนาความสามารถให้สูงยิ่งขึ้นไปอีกคือสามารถถ่ายทอดบุคลิกลักษณะและจิตวิญญาณของพระราม มหาบุรุษผู้เป็นปางอวตารของพระผู้เป็นเจ้า เพราะการแสดงออกด้วยความศรัทธาเคารพเช่นนี้เหมือนกับการบูชาเทพและบูชาครูผู้ถ่ายทอดโดยผ่านกระบวนการกลั่นกรองออกมาเป็นลีลาท่ารำได้อย่างสมบูรณ์

บทที่ 7

ความแตกต่างของท่ารำระหว่างพระรามโขนกับพระรามละครใน

เมื่อเราทราบวิธีการใช้สรีระหรืออวัยวะต่าง ๆ ของร่างกาย เพื่อออกลีลาท่ารำตามแบบแผนโขนตัวพระแล้ว เราควรทราบว่าการใช้สรีระเพื่อออกลีลาท่ารำของโขนกับละครนั้นมีความแตกต่างกันอย่างไร เพื่อให้ศิลปินออกท่าทางได้ถูกต้องตามรูปแบบของการแสดงแต่ละประเภท เนื่องจากศิลปินโขนในปัจจุบันมักจะได้รับเลือกให้แสดงละครเรื่องอื่น ๆ และละครประเภทอื่น ๆ ด้วยในเวลาเดียวกัน คงไม่มีศิลปินคนใดแสดงบทโขนตัวพระอยู่บทเดียวตลอดทั้งปี ดังนั้นวิธีการเดียวคือผู้แสดงโขนต้องศึกษาวิธีการรำตามแบบแผนโขนให้ลึกซึ้งและศึกษาวิธีการรำตามแบบแผนละครให้กระจ่างแจ้งว่ารำแบบใดเป็นโขน รำแบบใดเป็นละคร และเมื่อต้องแสดงนาฏยศิลป์ประเภทใดก็ควรออกลีลาท่ารำไปตามรูปแบบของนาฏยศิลป์ประเภทนั้นจึงจะได้ชื่อว่าเป็นผู้อนุรักษ์ศิลปะการร่ายรำที่ถูกต้องตามแบบแผน ดังนั้นในงานวิจัยฉบับนี้จึงจะเปรียบเทียบท่ารำระหว่างพระรามโขนกับพระรามละครใน เพื่อให้เห็นบางส่วนที่แตกต่างกันและบางส่วนที่เหมือนกัน อันจะเป็นหนทางให้ผู้ศึกษาได้เห็นความแตกต่างระหว่างโขนกับละครชัดเจนขึ้น ดังที่หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวไว้ว่าโขนกับละครนั้นมีลักษณะแตกต่างกัน คือ

> .....การแสดงโขนกับการแสดงละครแตกต่างกันอยู่ที่ว่า สำหรับสมัยก่อนนะครับการแสดงโขนไม่มีการขับร้องเข้าทำนองดนตรีประกอบเลย บทโขนแต่งเป็นกาพย์สำหรับพากย์ นอกจากนั้นยังมีการเจรจา ซึ่งการเจรจานี้แต่ก่อนเป็นที่นิยมของคนดูมาก เป็นต้นว่าการเจรจาระหว่างพระรามและทศกัณฐ์นั้น คนพากย์ก็จะต้องออกมาที่เวที เป็นปากของพระรามคนหนึ่ง เป็นปากของทศกัณฐ์คนหนึ่ง และในการเจรจานั้นผู้พากย์จะต้องมีความรู้ในเรื่องรามเกียรติ์และอาจจะต้องเป็นผู้รู้ในขนบธรรมเนียมประเพณีและเรื่องราวต่างๆ ที่คนสนใจเป็นอันมากเพราะคนดูจะสนใจในการเจรจาหรือไม่ก็อยู่ที่ถ้อยคำโวหารและเนื้อเรื่องที่คนพากย์โขนจะนำออกมาใช้ในการเจรจานั้นเปรียบไปก็เหมือนการโต้วาทีในปัจจุบัน เพราะบทเจรจานั้นไม่ได้เขียนเอาไว้ล่วงหน้า การกระทำต่างๆ ตามท้องเรื่องเป็นต้นว่าการเดินทาง ใช้ปี่พาทย์บรรเลงเพลงที่เรียกว่า หน้าพาทย์ต่างๆ ให้คนดูได้เห็นในกิจกรรมหรือการกระทำเหล่านั้น.... (หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2542 -141)

จากคำอธิบายดังกล่าวเห็นได้ว่าลักษณะการแสดงโขนในสมัยโบราณนั้นแทบจะไม่มีลักษณะวิธีการของละครเลย ดังจะแยกเปรียบเทียบให้เห็นเด่นชัดดังนี้

โขน	ละคร
1. ผู้แสดงสวมหน้า มีคนพากย์ เจรจาให้	1. ผู้แสดงไม่สวมหน้า มีคนร้องเพลงให้
2. คนพากย์ต้องออกมายืนที่เวทีมุมใดมุมหนึ่ง	2. คนร้องไม่ต้องออกมาที่เวทีหากแต่นั่งคู่กับวงปี่พาทย์
3. การพากย์ เจรจา จะใช้ปฏิภาณไหวพริบของผู้พากย์ ไม่มีการเขียนบทล่วงหน้า หรือถ้าเขียนบทก็สามารถพากย์นอกบทได้ต่อไป	3. การร้อง จะมีการเขียนบทไว้ล่วงหน้าและระหว่างร้องจะมีคนบอกบทดัง ๆ ให้ตัวละครรู้ว่าควรจะรำออกท่าทางอย่างไร
4. คนดูจะสนใจฟัง การพากย์ เจรจา เหมือนกับการฟังโต้วาทีและสนุกกับการใช้ปฏิภาณของคนพากย์	4. คนดูจะสนใจฟังการร้องเพลงอันไพเราะและสนุกกับการดำเนินเรื่อง
5. ปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ตามท้องเรื่องด้วยหน้าพาทย์ชั้นสูง ชั้นกลาง และชั้นสามัญ	5. ปี่พาทย์บรรเลงเพลงประกอบการร้องเป็นส่วนใหญ่และมีเพลงหน้าพาทย์เป็นส่วนน้อย
6. การรำเพลงหน้าพาทย์ ตระนิมิตในบทแปลงกายโขนตัวพระจะออกท่ารำเริ่มจากท่ามือต่ำไปหาท่ามือสูง	6. การรำเพลงหน้าพาทย์ ตระนิมิตในบทแปลงกายละครตัวพระจะออกท่ารำเริ่มจากท่ามือสูงไปหาท่ามือต่ำ
7. การยกทัพตรวจพลจะให้โขนตัวพระที่มียศศักดิ์สูงกว่าออกมาก่อนตัวพระที่มียศศักดิ์ต่ำกว่า	7. การยกทัพตรวจพลจะให้ละครตัวพระที่มียศศักดิ์ต่ำกว่าออกมาก่อนตัวพระที่มียศศักดิ์สูงกว่า
8. กระบวนการรบมีท่าขึ้นลอยหลายท่า ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของโขน	8. กระบวนการรบไม่เน้นการขึ้นลอย ถ้าจะมีบ้างก็มีเพียงบางท่าซึ่งอาจได้รับอิทธิพลไปจากโขน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากข้อเปรียบเทียบการแสดงระหว่างโขนและละครนี้เห็นว่าแตกต่างกันมาก จนเมื่อโขนรับวิธีการแสดงของละครเข้ามาผสมผสานในสมัยรัชกาลที่ 5 โขนจึงเริ่มเปลี่ยนแปลงวิธีการแสดงให้คล้ายละครยิ่งขึ้น ดังคำกล่าวของ สุจิตร ตุลยานนท์ ว่า

> .....การแสดงของโขนในปัจจุบันนับตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 5 ประมาณ พ.ศ. 2440 เป็นต้นมา ไม่ว่าจะเป็นโขนฉาก (โขนโรงใน) โขนหน้าจอ แม้จนกระทั่งโขนกลางแปลง ได้มีการเปลี่ยนแปลงไปเป็นการแสดงโขน “แบบทางละคอน” คือมีการนำเอาบทร้องของการแสดงละคอนเข้ามาแทรกประกอบไว้ด้วย.....

นอกจากคำอธิบายนี้แล้วสุจิตร ตุลยานนท์ ยังอ้างถึงจดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน จุลศักราช 1259 ว่า คืนวันพุธ ที่ 2 กุมภาพันธ์ ร.ศ. 116 (พ.ศ. 2440) มีการแสดงโขนตอนพระรามเสร็จศึกแล้วกลับกรุงอยุทธยา ณ ท้องสนามหลวง ถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ให้ทอดพระเนตร และเหตุสำคัญที่โขนต้องลดการพากย์ เจรจาให้เหลือน้อยลงแล้วเปลี่ยนเป็นให้คนร้องเพลงประกอบการรำของตัวโขนเช่นเดียวกับละคร สุจิตร ตุลยานนท์ อธิบายต่อไปว่า

> .....เนื่องจากการแสดงในครั้งนี้ใช้พื้นที่ในการแสดงกว้างขวาง มีผู้มาชมการแสดงอย่างคับคั่ง ประกอบกับในสมัยนั้นยัง “ไม่มีเครื่องขยายเสียง” เพื่อให้ผู้ที่มาชมการแสดงได้ยินเสียงทั่วกันจึงต้องแก้ไขวิธีการแสดงโดย “ตัดบทพากย์และเจรจา” ให้เหลือน้อยที่สุด เพราะไม่สามารถจะให้ “ผู้พากย์” พากย์และเจรจาพร้อมๆ กันคราวละ 5-6 คนได้ และ “แทรกบทร้อง” เข้าไป เพราะสามารถใช้ “ต้นเสียงและลูกคู่” ขับร้องพร้อม ๆ กันคราวละหลาย ๆ คนได้ ทำให้มีเสียงดังมากขึ้น เมื่อเห็นว่า “การขับร้อง” นั้นใช้กับการแสดงโขนได้ดี ทั้งยังมี “ความไพเราะ” อีกด้วย จึงได้นำมาใช้กับโขนแบบต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นโขนฉาก (โขนโรงใน)โขนหน้าจอ โขนกลางแปลง จนทำให้การแสดงโขนกลายจาก“แบบทางหนังใหญ่” เป็น “แบบทางละคอน” สืบต่อมาจนทุกวันนี้ เว้นแต่โขนนั่งราว (โขนนอนโรง) เท่านั้นที่ยังคงแสดง “แบบทางหนังใหญ่” อยู่ตามเดิม.....(สุจิตร ตุลยานนท์, 2544-19)

จากคำอธิบายนี้เห็นได้ว่าโขนเพิ่งจะมีการร้องเพลงประกอบแบบละครในสมัยรัชกาลที่ 5 นี้เอง และอาจเป็นเหตุผลสำคัญที่จะทำให้วิธีการแสดงรวมทั้งการออกท่าร่ายรำเริ่มรับขนบของละครเข้ามาผสมผสาน แต่อย่างไรก็ตามโขนยังคงใช้ผู้ชายแสดงเป็นตัวนางอยู่เพื่อให้แตกต่างจากละครผู้หญิงซึ่งแสดงเป็นละครใน เรื่อง รามเกียรติ์ และละครในเรื่องนี้ก็จะเสื่อมความนิยมลงในเวลาต่อมา นั่นคือเมื่อล้มเลิกการแสดงละครในเรื่องรามเกียรติ์ในราชสำนักของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวแล้ว ครูละครในได้ไปอาศัยตามวังเจ้านายต่างๆ จนกระทั่งสามารถฝึกซ้อมท่ารำตามแบบแผนของราชสำนักให้ศิษย์รุ่นต่อมา ดังเช่นในสมัยรัชกาลที่ 6 มีคณะละครผู้หญิงของวังสวนกุหลาบแสดงละครในเรื่องรามเกียรต์ด้วย (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2544-133) ไม่เพียงแต่เท่านั้น ขณะที่โขนผู้ชายของวังหลวงกำลังเจริญรุ่งเรือง คณะละครของวังสวนกุหลาบก็ให้ตัวละครผู้หญิงฝึกหัดโขนแบบผู้ชาย จนสามารถนำไปจัดแสดงแข่งขันกับโขนของวังหลวงเป็นที่ครึกครื้น ส่วนคณะละครของสำนักเจ้านายอื่นๆ ก็ฝึกหัดโขนผู้หญิงขึ้นมาอีกเช่นเดียวกัน ได้แก่ โขนผู้หญิงของวังบ้านหม้อโดยมีหม่อมต่าง ๆ ในเจ้าพระยาเทเวศรวงษวิวัฒน เป็นผู้แสดง ซึ่งค่าหาแต่ละครั้งแพงมาก กล่าวคือ แสดงชนิดโรงไม่ยกพื้นคืนละ 400 บาท ชนิดโรงยกพื้นคืนละ 500 บาท นอกจากนั้นยังมีโขนผู้หญิงของคณะเจ้าขาว หรือพระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวัชรีวงษ ซึ่งมีตัวโขนได้แก่ หุ่น ปัญญาพล เป็นพระราม มัลลี (หมัน) คงประภัศร์ เป็นลิง ทำให้มองเห็นว่าในสมัยรัชกาลที่ 5 สืบต่อถึงรัชกาล ที่ 6 แม้จะมีโขนผู้หญิงเกิดขึ้นทดแทนละครในเรื่องรามเกียรติ์แต่ก็เชื่อว่าผู้หญิงเหล่านี้ยังคงออกท่ารำแบบละครอยู่เพียงแต่เพิ่มการรำตามบทพากย์เจรจาตามแบบโขนเข้ามาเท่านั้น

ส่วนโขนผู้ชายก็ยังคงออกลีลาท่าทางให้สมกับความเป็นบุรษเพศจนกระทั่งผู้แสดงโขนได้ถูกจับมาแสดงละครและได้รับการฝึกซ้อมโดยครูละครผู้หญิง ในสมัยหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองไปสู่ระบอบประชาธิปไตย ผู้ชายกับผู้หญิงได้แสดงโขนหรือละครร่วมกันใช้เพลงร้องทำนองอ่อนหวานไพเราะเหมือนกันจึงมิต้องสงสัยเลยว่าลีลาการรำแบบโขนผู้ชายจะค่อยๆ กลายไปเป็นรำแบบละครทั้งสิ้นโดยเฉพาะละครเรื่องอิเหนา ซึ่งมีอิทธิพลต่อท่ารำตามแบบแผนนาฏยศิลป์ไทยมากที่สุดและทำให้ผู้ชายที่มาเล่นเป็นตัวอิเหนาหรือปันหยีต้องออกท่ารำตามที่ครูผู้หญิงฝึกซ้อมให้ ซึ่งเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้ศิลปินอาจทำการออกลีลาแบบละครมาใช้ในการแสดงโขนได้โดยไม่รู้ตัว ทั้งที่พระรามโขนกับอิเหนาละครในนั้นมีความแตกต่างกันทั้งประวัติชาติกำเนิด บุคลิกลักษณะ อุปนิสัยใจคอ ซึ่งจะแสดงข้อเปรียบเทียบให้เห็นชัดเจนดังต่อไปนี้

พระราม	อิเหนา
1. ถือกำเนิดจากบรรพบุรุษเชื้อสายเทพและการอวตารจากเทพระดับชั้นสูงสุด คือ พระนารายณ์ วงศ์สุริยวงศ์	1. ถือกำเนิดจากบรรพบุรุษเชื้อสายเทพ ระดับเทพชั้นธรรมดา คือ ปะตาระกาหลา วงศ์อสัญแดหวา
2. มีความกตัญญูต่อพระราชบิดาถึงกับยินยอมออกบวชไปอยู่ป่าตามคำร้องขอของนางไกยเกษี	2. ไม่ปฏิบัติตามคำร้องขอของพระบิดาโดยยกเลิกการอภิเษกกับนางบุษบาแล้วไปครองคู่กับนางจินตะหรา
3. ได้นางสีดาเป็นชายาด้วยการยกมหาธนูโมลีชนะกษัตริย์ต่างเมืองอย่างขาวสะอาด	3. ได้นางบุษบาเป็นชายาด้วยการปลอมตนเป็นจรกาแล้วเผาบ้านเผาเมืองให้พินาศเสียหาย
4. เป็นผู้มีวาจาสัตย์เชื่อถือได้ ยอมลำบากบุกป่าฝ่าดงตามสำนวนว่า “งอมพระราม” เพียงเพื่อรักษาคำสัตย์ที่ให้ไว้กับพระบิดา	4. เป็นผู้มีวาจาเชื่อถือมิได้ ตามสำนวนว่า “ว่าแต่เขาอิเหนาเป็นเอง” คือมักกล่าวโทษและโยนความผิดให้จรกาตลอดเวลา
5. เป็นผู้มีใจรักเดียวตลอดพระชนม์ชีพ คือมีนางสีดาเป็นชายาเพียงองค์เดียว	5. เป็นผู้เจ้าชู้หลายใจเข้าใกล้ใครก็รักจึงมีชายาหลายองค์ เช่น นางจินตะหรา นางมาหยารัศมี นางสะการะวาตี นางบุษบา
6. มีความเมตตากรุณาต่อชนทุกชั้น ให้อภัยต่อศัตรู เช่น ไม่ลงโทษนางเบญกาย ผู้ทำกลอุบายเป็นนางลอย	6. ขาดความเมตตากรุณาคิดแต่จะเอาดังใจตามปรารถนา เช่น ปลอมตนเป็นปันหยี โจรป่า เพียงเพื่อจะชิงนางคนรักเท่านั้น
7. มีบุคลิกภาพสง่างาม ภูมิฐาน น่าเคารพนับถือ สมกับที่คำบรรยาย กล่าวถึงอยู่เสมอว่า เป็นพระนารายณ์อวตาร เพื่อปราบอธรรมในโลกมนุษย์	7. มีบุคลิกภาพไม่น่าไว้วางใจ ดังเช่น เมื่อเห็นจรกาคู่แข่งอยู่ใกล้ๆ ก็จะขยับอาวุธกริชอยู่เสมอ เตรียมสังหารผู้อื่นได้ทุกขณะอย่างไม่มีเหตุผล
8. เป็นผู้มีสัมมาคารวะรู้จักที่ต่ำที่สูง เช่น แสดงความเคารพนับถือเทพทุกพระองค์ด้วยความนอบน้อมศรัทธา	8. ไม่มีสัมมาคารวะและไม่รู้การควรไม่ควร เช่น ทำเสียงปลอมหลังองค์พระปฏิมาหรือกล้ากอดปล้ำนางบุษบาต่อหน้ารูปปั้นพระประธาน
9. เป็นผู้ทำสงครามเพื่อความสงบสุขของอาณาประชาราษฎร์แล้วจึงทำสงครามเพื่อชิงนางสีดาคืนหลังจากถูกทศกัณฐ์ลักพาไป	9. เป็นผู้ทำสงครามและมักจะเป็นผู้ก่อสงครามขึ้นมาเอง โดยเฉพาะเป็นการรบเพื่อแย่งชิงสตรีจากผู้อื่น
10. บุคลิกลักษณะ อุปนิสัยใจคอ สามารถให้ผู้อื่นยึดถือเป็นแบบฉบับด้านคุณธรรมได้	10. บุคลิกลักษณะ อุปนิสัยใจคอ ไม่สามารถให้ผู้อื่นยึดถือเป็นแบบฉบับได้ เพราะมีส่วนบกพร่องมากกว่าส่วนดี

จากการวิเคราะห์ประวัติภูมิหลังและอุปนิสัยใจคอระหว่างพระรามและอิเหนาเห็นได้ว่ามีความแตกต่างกันมาก ซึ่งผู้แสดงโขนหรือละครจะต้องศึกษาประวัติของตัวละครอย่างละเอียดลึกซึ้งก่อนที่จะรับหน้าที่สวมวิญญาณให้เหมือนกับตัวตนจริงๆ ของตัวละครนั้นๆ

ก่อนอื่นเราควรทำความเข้าใจว่าโขนนั้นยังคงเล่นสืบทอดกันมาไม่ขาดตอน ไม่ว่าจะเป็นของหลวงหรือของเอกชน ต่างผลัดกันเจริญรุ่งเรืองมาตลอดยุครัตนโกสินทร์ ส่วนละครในนั้น ดูเหมือนว่าอิเหนาจะเป็นที่นิยมมากกว่าเรื่องอื่นๆ อย่างไรก็ตามละครในเรื่องอิเหนาของวังหลวงที่ใช้ผู้หญิงแสดงล้วนก็สิ้นสุดในราชสำนักรัชกาลที่ 5 แล้วไปเจริญรุ่งเรืองตามสำนักเจ้านายหรือคณะของเอกชนแทน ในงานวิจัยฉบับนี้จึงจะไม่ขอกล่าวถึงละครในเรื่องอิเหนาอีกต่อไป เพราะจะมุ่งเฉพาะโขนแล้วนำไปเปรียบเทียบกับละครในเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งจะเห็นภาพลักษณ์ของการออกท่าร่ายรำในรูปแบบของ “พระราม” ได้ชัดเจนกว่า

ละครในเรื่องรามเกียรติ์ ยังคงมีแสดงสืบทอดมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์โดยไม่ขาดตอนเช่นเดียวกับโขน เห็นได้จากพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวยังทรงพระราชนิพนธ์บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามเดินดง และในราชสำนักเวลานั้นมีตัวละครผู้หญิงที่มีชื่อเสียงหลายท่าน เช่นท้าววรจันทร์ (เจ้าจอมมารดาวาด)เล่นเป็นตัวท้าวมาลีวราช เจ้าจอมลิ้นจี่ เล่นเป็นตัวทศกัณฐ์ ส่วนบทพระรามนั้นสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นเจ้าจอมมารดาเขียน เนื่องจากมีฝีมือการรำในบทตัวพระได้งามที่สุด อย่างไรก็ตามละครในเรื่องรามเกียรติ์ของวังหลวงก็สิ้นสุดในสมัยรัชกาลที่ 4 อาจจะเนื่องมาจากความยากลำบากในการฝึกตัวยักษ์และลิงที่ต้องใช้ผู้หญิงแสดง ครั้นช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงรัชกาลที่ 6 เกิดความนิยมโขนโรงในขึ้นตามพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ละครผู้หญิงที่เคยฝึกหัดเรื่องรามเกียรติ์จึงหันมาฝึกหัดเล่นเป็นแบบโขนกันบ้าง แต่ละครเรื่องอื่นๆ เช่นอิเหนา อุณรุท ก็ยังคงเล่นกันอยู่ไม่ขาดตอน

อย่างไรก็ตาม ปัจจุบันมีการรื้อฟื้นการแสดงละครในเรื่องรามเกียรติ์ โดยใช้ตัวละครเป็นผู้หญิงล้วน จัดแสดง ณ อุทยานพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม แต่ก็เป็นการจัดเพื่อการอนุรักษ์เท่านั้น

ดังนั้น ในฐานะที่งานวิจัยฉบับนี้จะวิเคราะห์การออกลีลาท่ารำของพระรามโขนโดยเฉพาะ จึงจะนำวิธีการรำของพระรามละครในมาเปรียบเทียบกับพระรามโขนด้วยเพื่อจะได้มองเห็นรูปแบบของการแสดงแต่ละประเภทว่ามีความแตกต่างกันอย่างไร ดังจะได้กล่าวตามหัวข้อต่อไปนี้

1. เปรียบเทียบการฝึกหัดของครูโขนกับครูละครใน

ดังที่กล่าวไว้แล้วในบทที่ 5 ว่าด้วยลักษณะการถ่ายทอดท่ารำของพระรามจากครูถึงศิษย์ แต่ก็เป็นการกล่าวเพียงประวัติครูและวิธีการสอนนาฏยศิลป์โขนของครูเท่านั้น ในที่นี้จะกล่าวให้เห็นประวัติความเป็นมาของครูโขนผู้ชายและครูละครผู้หญิงทั้งส่วนที่แยกกันสอนและส่วนที่มาสอนบรรจบกัน เพื่อให้เห็นเส้นทางรอยต่อระหว่างโขนกับละครเด่นชัดยิ่งขึ้น

สิ่งที่น่ากล่าวถึงที่สุดคือ ระหว่างนาฏยศิลป์โขน (โขนผู้ชาย) กับละคร (ละครผู้ชายและละครผู้หญิง) อาจก่อให้เกิดความสับสนจนยากที่แยกประวัตินาฏยศิลป์ไทยเกี่ยวกับครูผู้ชายและครูผู้หญิงออกจากกันได้ ในที่นี้จะสืบสาวต้นตอของการแสดงแต่ละประเภทตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเฉพาะในส่วนที่จะผลิตครูโขนและครูละครในสมัยต่อมาเสียก่อนพอเป็นสังเขปเพื่อโยงเข้าสู่การสืบทอดนาฏยศิลป์และเปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่างกัน

คำว่าโขนและละคร มีชื่อเรียกปรากฏครั้งแรกในจดหมายเหตุลาลูแบร์ สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชแห่งกรุงศรีอยุธยา ประมาณปี พ.ศ.2230 ซึ่งโขนมีการสวมหน้าสวมเครื่องประดับครบครันแล้ว ขณะที่ละครยังคงแต่งกายธรรมดาเหมือนชาวบ้านทั่วไป (สันต์ ท. โกมลบุตร, 2510-209) แสดงให้เห็นว่าโขนย่อมมีความเจริญรุ่งเรืองมาก่อนละคร ทั้งนี้เนื่องจากโขนมีการฝึกหัดโดยบรรดามหาดเล็กในราชสำนักแล้วจึงค่อยเผยแพร่ไปสู่ชนชาวบ้านจนกระทั่งตั้งคณะรับงานเป็นอาชีพได้

ส่วนละครน่าจะพัฒนามาจากการร้องเพลงพื้นบ้านในหมู่ชายหญิงในทำนองเกี้ยว พาราสีกันแล้วค่อยเล่นเป็นเรื่องเป็นราว ดังคำกล่าวของ สุจิตต์ วงษ์เทศ ว่า

> .....ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ฯ การละครเพิ่งเริ่มก่อรูปขึ้นในหมู่ประชาชน ยังไม่แพร่หลายมากนัก แม้แต่ละครอาชีพก็น่าจะยังไม่เกิดขึ้น ลาลูแบร์จึงรายงานว่า ในขณะที่โขนและระบำนั้นมักจะเล่นในงานศพและงานอื่นๆ แต่ละครจะเล่นแต่ในการฉลองวัดใหม่หรือพระพุทธรูปใหม่เท่านั้น เหตุที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะในงานศพและงานอื่น ๆ นั้นมีเจ้าภาพซึ่งสามารถหามหรสพมาแสดงได้ตามกำลังทรัพย์ ส่วนการฉลองพระหรือฉลองวัดเป็นกิจของประชาชน ไม่มีเจ้าภาพโดยเฉพาะ ย่อมจัดเล่นละครกันเองได้คล้าย ๆ กับการเล่นเพลง.....(สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2542-216)

จากคำกล่าวข้างต้น การแสดงละครในสมัยกรุงศรีอยุธยายังไม่มีแบบแผนของนาฏยศิลป์เข้ามาเกี่ยวข้องมากนักและยังไม่มีการแบ่งแยกละครนอกละครในรวมทั้งจะเล่นอย่างไรหรือเล่นเรื่องอะไรก็ไม่มีกฎข้อห้าม ดังปรากฏว่า ละครชาวบ้านก็แสดงเรื่องรามเกียรติ์และอุณรุทด้วย ที่สำคัญที่สุดตามจดหมายเหตุลาลูแบร์เล่าไว้คือ ตัวละครผู้ชายเท่านั้นที่ขับร้องตัวละครผู้หญิงไม่ขับร้องเลย (สันต์ ท.โกมลบุตร, 2510-209)

จากข้อความข้างต้นเป็นเครื่องยืนยันว่าละครในสมัยกรุงศรีอยุธยามีตัวแสดงทั้งผู้ชายผู้หญิงอยู่ในคณะเดียวกัน มิได้แยกชายแยกหญิงหรือแยกเป็นละครนอกละครในเหมือนอย่างในสมัยรัตนโกสินทร์ อาจเป็นได้ว่าในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายเริ่มมีละครผู้หญิงโดยเฉพาะในราชสำนักพระเจ้าอยู่หัวบรมโกษฐ์ จึงค่อยมีการแบ่งแยกประเภทของละครและกำหนดเรื่องสำหรับละครในของผู้หญิงในเวลาต่อมาจนกระทั่งเสียกรุงครั้งที่ 2 การละครจึงแบ่งเป็นละครนอกละครในอย่างชัดเจนในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรีและรัตนโกสินทร์ตอนต้น

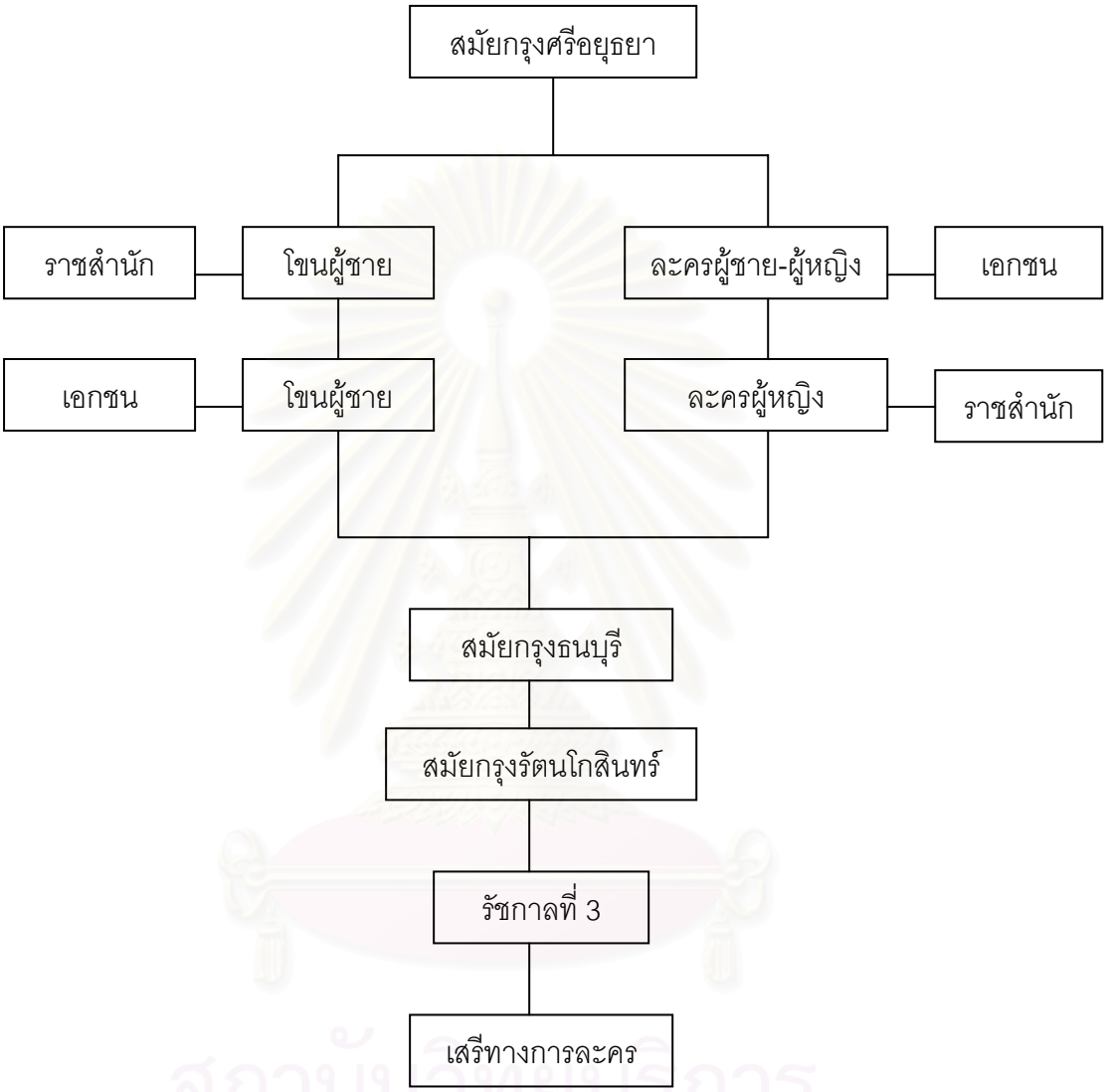
เมื่อมีการแยกประเภทของละครนอก ความยุ่งยากสับสนยังไม่หมดเพียงแค่นั้น เพราะปรากฏว่าละครผู้หญิงของหลวงก็สามารถเล่นละครนอกได้ เพียงแต่มีลีลาท่ารำที่ประณีตวิจิตรขึ้น ดังเช่น ละครนอกเรื่องสังข์ทอง คาวี มณีพิไชย ส่วนละครในที่เคยมีบทพระราชนิพนธ์อยู่หลายฉบับเช่น รามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา ก็มิได้เป็นข้อห้ามสำหรับผู้ชายที่จะนำไปเล่นเป็นละครใน ดังปรากฏว่ามีผู้ชายที่มีชื่อเสียงสมัยรัชกาลที่ 1 เช่น นายทองอยู่ เล่นเป็นตัวอิเหนาเป็นต้น

ดังนั้น การที่ใครจะแสดงละครเรื่องอะไร ประเภทอะไรคงไม่มีกฎมณเฑียรบาลห้ามไว้ คงห้ามเพียงแยกเป็นละครผู้ชายหรือละครผู้หญิงให้ชัดเจน และห้ามเอกชนจัดละครผู้หญิงตามแบบของหลวงซึ่งเล่นเฉพาะเรื่อง รามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา ส่วนผู้หญิงชาวบ้านจะเล่นละครนอกก็คงมิได้ผิดข้อบังคับ จนกระทั่งในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว การละครจึงได้รับพระบรมราชานุญาตให้เปิดแสดงกันได้อย่างเสรี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากเหตุผลดังกล่าว จึงเขียนเป็นแผนผังสำหรับการละครที่สืบทอดมาได้ดังนี้

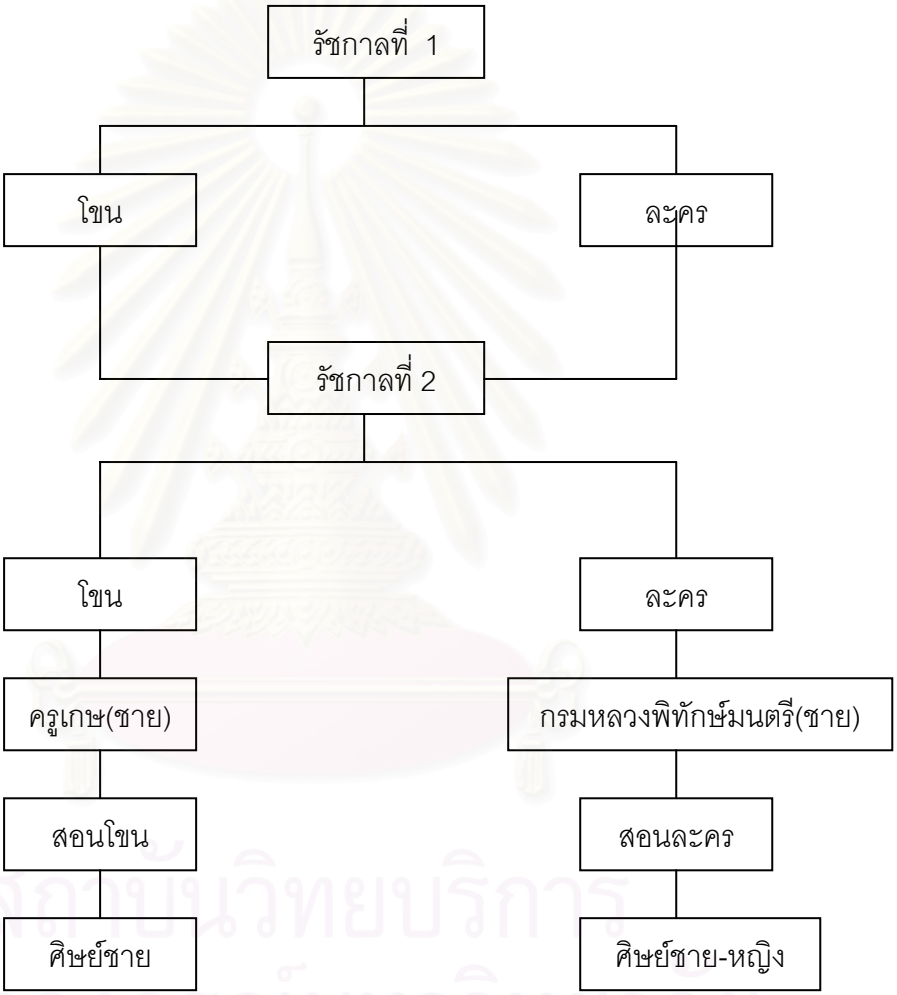
แผนภูมิที่ 9 การสืบทอดการแสดงโขนและละคร



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในสมัยรัตนโกสินทร์ แม้ละครของหลวงจะเน้นไปที่ตัวละครซึ่งเป็นผู้หญิงแล้ว ความสับสนยิ่งขึ้นอีกข้อหนึ่งคือ นอกจากจะมีครูผู้ชายที่เป็นโขนซึ่งถูกแยกเป็นการแสดงประเภทหนึ่งแล้วยังมีครูผู้ชายที่เป็นละครมาสอนในราชสำนักให้ผู้หญิงอีกตามแผนผังซึ่งจะแบ่งเป็นด้านซ้ายและด้านขวา ดังนี้

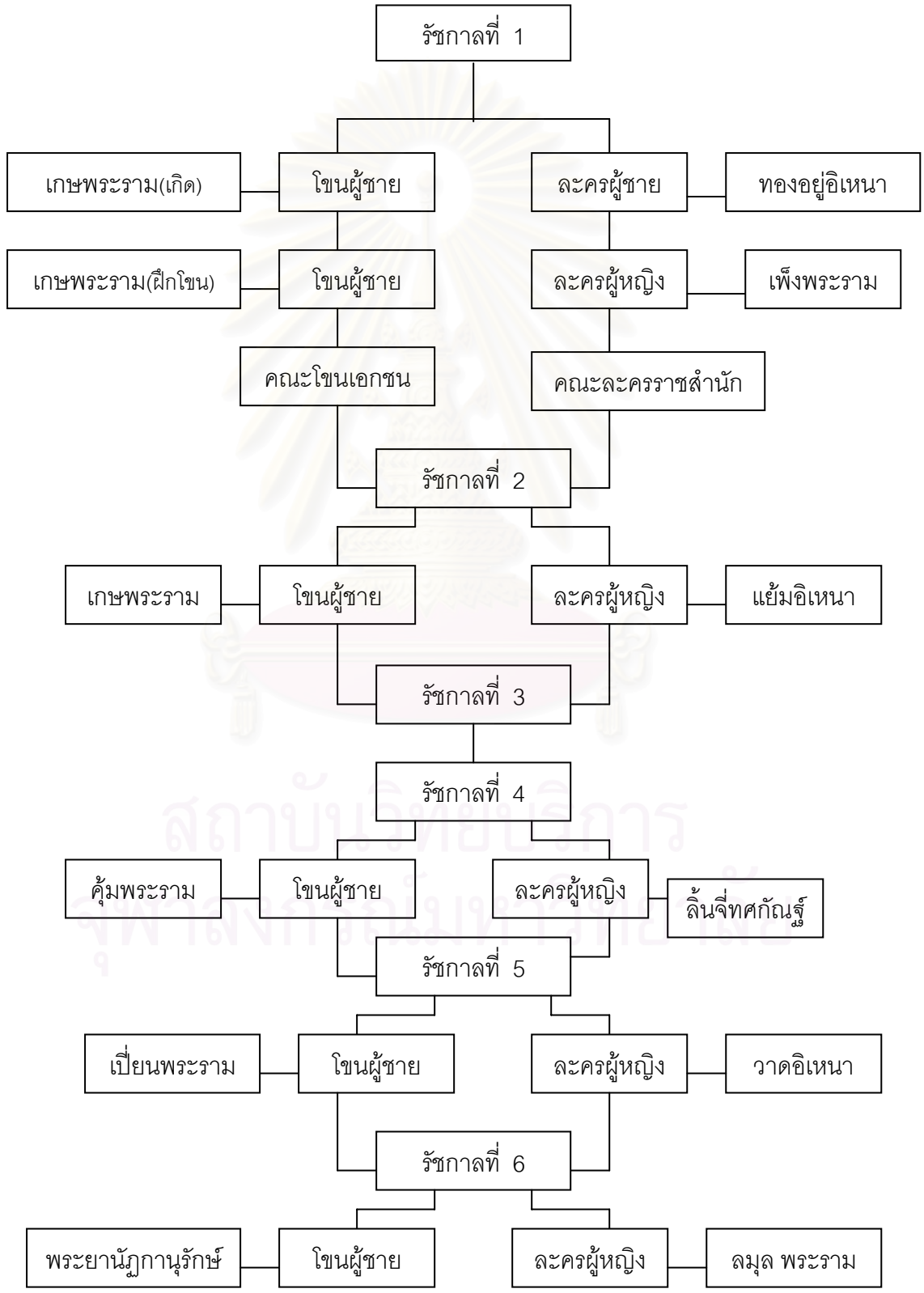
แผนภูมิที่ 10 การแบ่งสายครูโขนและครูละคร



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แผนผังข้างต้นเริ่มเห็นเด่นชัดแล้วว่า ครูสายกรมหลวงพิทักษ์มนตรีจะแยกไปผลิตครูละครผู้หญิงโดยที่ไม่เกี่ยวข้องกับสายทางโขนผู้ชาย ซึ่งสามารถแยกรายชื่อนาฏยศิลปินทั้งด้านซ้ายและด้านขวาให้เห็นชัดเจนอย่างละเอียดอีกครั้งหนึ่งดังนี้

แผนภูมิที่ 11 รายชื่อนาฏยศิลปินโขนและละคร



จากแผนผังข้างต้นด้านซ้ายในส่วนของ เกษ พระรามนั้นจะเขียนให้เห็นตั้งแต่ชีวิตช่วงเกิดในสมัยรัชกาลที่ 1 เป็นตัวโขนในสมัยรัชกาลที่ 2 (สังกัดคณะโขนของกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์) และเป็นครูครอบโขนสมัยรัชกาลที่ 4 เพื่อแสดงลำดับสืบทอดนาฏยศิลป์โขนตลอดมาโดยไม่ขาดตอน เนื่องจากงานวิจัยฉบับนี้จะเน้นสายโขนตัวพระเป็นสำคัญ ส่วนแผนผังด้านขวาที่กล่าวถึงละครตัวพระนั้นจะยกมาเปรียบเทียบเพียงเล็กน้อยพอให้เห็นว่ามีที่มาอีกทางหนึ่งเท่านั้น

อย่างไรก็ตาม แม้โขนและละครจะมีที่มาทางฝ่ายผู้ชายหรือฝ่ายผู้หญิงดังกล่าวไว้ตามแผนผังข้างต้น แต่ความยุ่งยากสับสนในการแบ่งโขนกับละครก็ยังไม่หมดสิ้นไปเสียทีเดียว เพราะปรากฏว่าในสมัยรัชกาลที่ 5 ขาดแคลนครูผู้ชายที่จะถ่ายทอดศิลปะการรำแบบโขน **จึงต้องหาครูผู้หญิงมาสอนโขนให้ลูกศิษย์ผู้ชาย** ดังคำกล่าวของหม่อมราชวงศ์ คึกฤทธิ์ ปราโมช ว่า

> .....ความจริงโขนนั้นสูญไปแล้วตั้งแต่รัชกาลที่ 2 อาจจะมีโขนชาวบ้านเพราะเคยเห็นรูปถ่ายเก่าๆ แต่โขนหลวงนั้นคงจะเกือบเรียกได้ว่า สูญ เพราะว่าความสำคัญโอนไปอยู่ที่ละครในเรื่องรามเกียรติ์ โขนหลวงจึงสูญเอาจริงๆ.....จนเมื่อรัชกาลที่ 5 มีพระราชกระแสว่าควรจะมีโขนผู้ชายประจำบ้านเมืองจึงโปรดเกล้าฯ ให้หัดโขนหลวงขึ้น ตอนนั้นครูโขนเกือบจะเรียกได้ว่าไม่มี ก็ต้องเอาครูผู้หญิงจากละครในเรื่องรามเกียรติ์มาหัดลูกศิษย์ผู้ชายให้เกิดเป็นโขนหลวงขึ้นมา..... (นาฏศิลป์ไทยเฉลิม พระเกียรติ, 2534-35)

นอกจากข้อความดังกล่าวแล้ว หม่อมราชวงศ์ คึกฤทธิ์ ปราโมช ยังได้เขียนบทความในหนังสือพิมพ์สยามรัฐ ฉบับวันที่ 30 ตุลาคม 2521 ความว่า

> .....โขนหลวงนั้นดูเหมือนจะร่วงโรยไปพักหนึ่งตั้งแต่รัชกาลที่ 3 ลงมา พอถึงรัชกาล ที่ 5 เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) ได้เข้าบัญชาการกรมมหรสพและได้ฟื้นฟูโขนหลวงขึ้น ในตอนนั้นได้แต่ครูละครในซึ่งเชี่ยวชาญในการแสดงละครในเรื่องรามเกียรติ์มาหัดโขนซึ่งเป็นผู้ชายตามลักษณะของโขนขึ้น ละครในก็เข้ามาสู่โขนตั้งแต่นั้นมา มีการรำใช้บทเข้ากับเพลงละครต่างๆ ซึ่งเป็นเพลงสองชั้น ตัวพระนางของโขนก็ต้องหัดรำเพลงช้าเพลงเร็วซึ่งเป็นของละคร จากนั้นก็ยังรับประเพณีและวิธีการของละครเข้ามาอีกมาก ตลอดจนให้ตัวพระนางหรือเทวดาเปิดหน้าโขนออกแล้วผัดหน้าเหมือนละคร.....

คำกล่าวข้างต้นสอดคล้องกับคำบอกเล่าของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ที่เล่าว่าครูผู้หญิงมีส่วนถ่ายทอดท่ารำของละครในไปสู่โขนในสมัยรัชกาลที่ 5 ดังคำกล่าวว่า

> .....ในสมัยที่ผ่านมา ละครผู้หญิงจะมีการหัดท่ายักษ์และลิงด้วย โดยพวกพระมักจะเป็นยักษ์ และพวกนางจะหัดลิง.....(อรวรรณ ขมวัฒนา, 2530-179)

จากหลักฐานที่กล่าวมาข้างต้น ในฐานะที่ผู้วิจัยต้องศึกษาท่ารำของโขนตัวพระผู้ชาย จึงไม่อาจปฏิเสธหรือละเลยข้อมูลสำคัญนี้ได้ สิ่งที่น่าวิเคราะห์ทีละประเด็นตามความเห็นของผู้วิจัยมีดังนี้

1. ท่ารำและเต้นของโขนไม่ว่าจะเป็นท่ายักษ์ ลิง หรือพระ มีการประดิษฐ์ท่าทางคล้ายกับท่าเชิดหนังใหญ่อย่างที่เรียกว่า “รำใช้หน้าหนัง” ซึ่งเป็นเรื่องของผู้ชายโดยเฉพาะการเชิดหนังใหญ่และการเต้นโขนนี้มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ก่อนที่จะเกิดละครผู้หญิงเรื่องรามเกียรติ์ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ระยะเวลาที่ห่างกัน 200 ปี ลีลาท่ารำของตัวยักษ์ ลิง หรือพระ ย่อมอยู่ในสายเลือดของศิลปินชายจนเหนียวแน่นแล้ว เพียงแต่ว่าระยะหลังที่ผู้หญิงมาหัดท่ารำของตัวยักษ์ ลิงหรือพระ ผู้หญิงย่อมประดิษฐ์ท่ารำได้ละเมียดละไมวิจิตรพิสดารมากกว่า แต่โดยพื้นฐานแล้วก็คือ นำท่าเต้นหรือท่ารำของผู้ชายมาเพิ่มสีสันในภายหลังนั่นเอง

2. ตามแผนผังที่ผู้วิจัยแสดงไว้ในตารางที่ 10 จะเห็นว่าศิลปินโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ยังไม่ขาดช่วงไปเสียทีเดียว นับตั้งแต่ครูเกษพระราม ครูคุ้มพระราม และท่านทั้งสองเป็นผู้กระทำพิธีครอบครูโขนละครให้ศิลปินทุกคนมาตลอดยุครัตนโกสินทร์ เนื่องจากผู้หญิงเป็นผู้กระทำพิธีไม่ได้ และประเพณีไหว้ครูก็เลิกไม่ได้เช่นเดียวกัน

3. พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) เกิดปี พ.ศ. 2408 ในสมัยรัชกาลที่ 4 และได้เข้ารับราชการในกรมโขนหลวงสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่ออายุ14ปี แสดงว่าท่านฝึกหัดนาฏยศิลป์มาตั้งแต่เด็กแล้ว เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีรับสั่งให้เจ้าพระยาเทเวศรวงษวิวัฒน เข้ามากำกับกรมโขนประมาณปี พ.ศ. 2439 และนำครูละครผู้หญิงเข้ามาช่วยสอนโขนให้ผู้ชายนั้น พระยานัฏกานุรักษ์ คงจะเป็นหนุ่มใหญ่แล้วและมีความสามารถในการรำบทตัวพระโขนพอสมควร จึงสันนิษฐานว่าครูผู้หญิงคงจะมาช่วยฝึกท่าให้พวกยักษ์หรือลิงมากกว่า

4. คำกล่าวของ ธนิต อยู่โพธิ์ ว่า

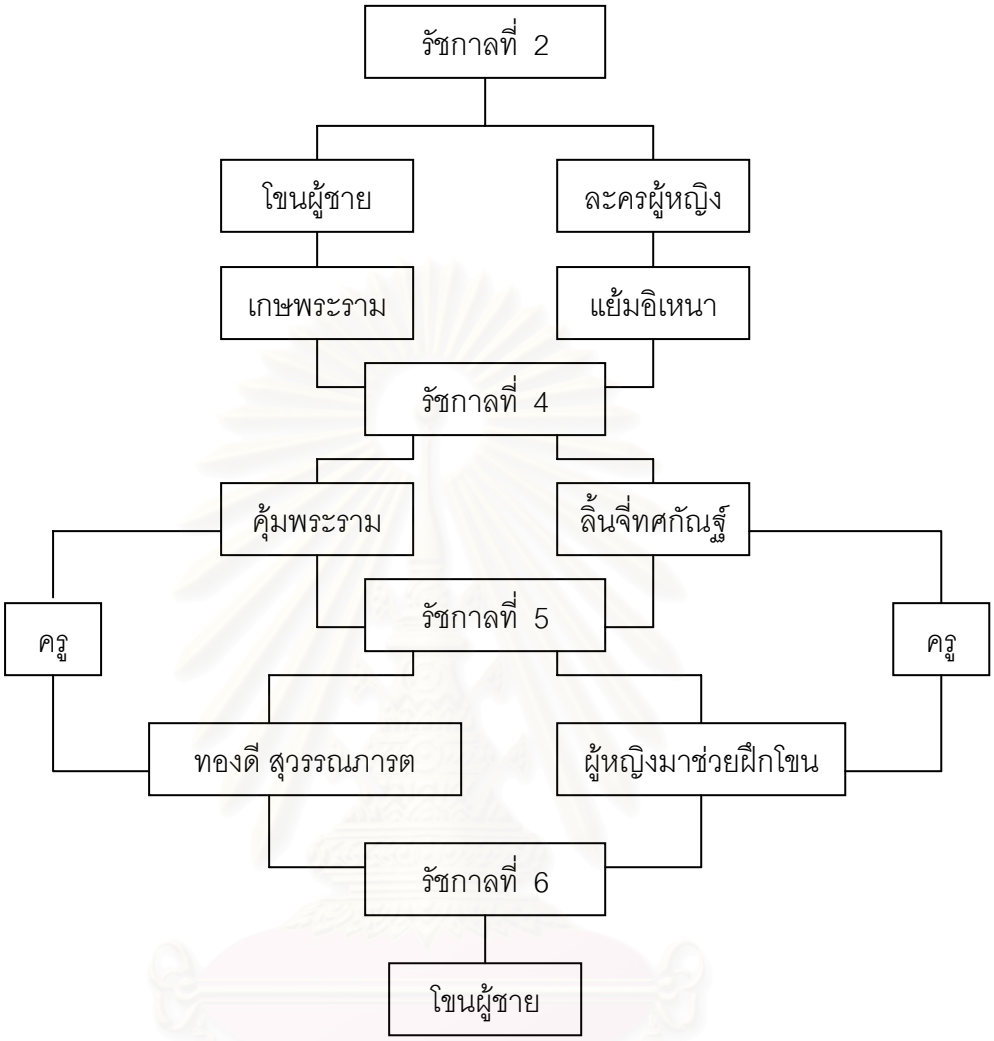
.....ครูคุ้มพระรามเป็นครูของพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต).....(ธนิต อยู่โพธิ์, 2511-57)

ทำให้มองเห็นว่าพระยานัฏกานุรักษ์ได้หัดโขนบทตัวพระ มาจากครูโขนผู้ชายจริงๆ นอกจากนั้นท่านยังได้รับมอบตำราไหว้ครูมาจากครูผู้ชายด้วย แสดงว่าท่านต้องเป็นศิษย์ก้นกุฏิจึงได้รับความไว้วางใจให้สืบสานพิธีครอบต่อมา

5. ถึงแม้ว่าในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 จะมีครูผู้หญิงเข้ามาช่วยสอนท่าโขนให้ศิษย์ผู้ชายก็เป็นการฝึกแบบ “รื้อฟื้นความจำ” คือผู้หญิงที่จดจำท่ารำของยักษ์ ลิงหรือพระได้ ก็มาช่วยฟื้นท่าให้ผู้ชายใหม่ ทั้งที่แต่เดิมท่าทางการเต้นโขนเป็นท่าที่ผู้ชายเขาคิดค้นไว้ก่อนแล้ว

6. ถ้าศึกษาจากประวัติการฝึกหัดโขนในราชสำนักสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ จะเห็นว่าโขนของวังหลวงเริ่มทยอยออกมาเจริญรุ่งเรืองตามคณะโขนของเอกชนในสมัยรัชกาลที่ 3 เพราะพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ไม่โปรดการมหรสพทุกประเภท ครั้นในสมัยรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีคณะละครผู้หญิงในราชสำนักและยังคงเล่นเรื่องรามเกียรติ์อยู่ ซึ่งเวลานั้น เจ้าจอมลิ้นจี่ มีชื่อเสียงในบทของทศกัณฐ์ไม่มีใครเทียบได้ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2464-20) ส่วนโขนของเอกชนยังคงเล่นกันอย่างแพร่หลาย ถึงขนาดมีพระราชบัญญัติเก็บภาษีโขนละคร แสดงให้เห็นว่าโขนผู้ชายของเอกชนนั้นมีเล่นกันอยู่ไม่ขาดตอนเพียงแต่มิได้สังกัดขึ้นกับวังหลวง จนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ไม่โปรดละครในจึงยุบเลิกและให้เล่นเป็นละครประเภทแนวใหม่แทน แต่พระองค์ก็ทรงเป็นห่วงว่าโขนของราชสำนักจะสูญไปจึงมีรับสั่งให้ครูละครในผู้หญิงที่เคยเล่นเรื่องรามเกียรติ์มาช่วยรื้อฟื้นฝึกโขนขึ้นมาใหม่ นับว่ามีเพียงช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 เพียงสมัยเดียวที่ขอแรงให้ครูผู้หญิงมาช่วยฝึกท่าโขนให้ผู้ชาย และเป็นช่วงระยะเวลาสั้นๆ เพราะปรากฏว่าเมื่อสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมาร ทรงรวบรวมครูโขนเพื่อไปฝึกหัดให้มหาดเล็กส่วนพระองค์นั้น ก็ทรงคัดเลือกเอาแต่ครูผู้ชาย จนกระทั่งเสด็จขึ้นครองราชย์เป็นรัชกาลที่ 6 แล้วทรงก่อตั้งกรมมหรสพที่ผนวกกรมโขนเข้ามารวมด้วยกันก็มีแต่ศิลปินชายสืบสานท่ารำของโขน ต่อมาดังแผนผังต่อไปนี้

แผนภูมิที่ 12 ครูโขนผู้ชายกับครูละครผู้หญิง



จากแผนผังข้างต้นเห็นได้ว่าโขนในราชสำนักพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น เป็นเรื่องของผู้ชายโดยเฉพาะ จริงอยู่อาจมีผู้หญิงเข้ามาเกี่ยวข้องบ้าง คือ คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ ซึ่งได้ติดตามสามีมาช่วยสอนท่ายักษ์ให้กับลูกศิษย์ผู้ชาย เช่น เจียร จารุจรณ ถม โพธิเวส แต่เวลานั้น ครูผู้ชายก็มีอยู่เป็นจำนวนมากแล้วได้แก่

พระยาพรหมาภิบาล (ทองใบ สุวรรณภารต)	โขนยักษ์
พระพำนักนิกร (เคลือบ โกสุม)	โขนยักษ์
พระดึกดำบรรพ์ประจง (เพิ่ม สุครีวกะ)	โขนลิง
หลวงดำรงวิธีรำ (ตุ้ย พราหมนันทน์)	โขนลิง
ขุนวาดพิศวง (แถม ศิลปชีวิน)	โขนนาง

นอกจากนั้นยังไม่ปรากฏว่า คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ ได้เป็นครูสอนท่ารำให้กับ โขนตัวพระในราชสำนัก เพราะเวลานั้นมีครูโขนผู้ชายที่มีฝีมืออยู่ก่อนแล้ว ได้แก่

พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต)	โขนพระ
พระยาสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ)	โขนพระ
หลวงยงเยี่ยงครู (จิ๋ว รามนัฏ)	โขนพระ
หลวงชูกรเฉิด (สุ่น สุนทรศิริ)	โขนพระ
หลวงศรีนัจจวิสัย (ปุ้ย คชาชีวะ)	โขนพระ
หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ)	โขนพระ
หมื่นราชภรตเสน (ไหว ภีมนัฏ)	โขนพระ
ขุนวงฉายเฉิด (วง วิบุลยนัฏ)	โขนพระ

จากหลักฐานภาพถ่ายการรำแม่บทใหญ่ พระยานัฏกานุรักษ์ กำลังสอนท่ารำตัวพระและตัวนางให้แก่นายวง กาญจนวัจน กับนางสาวเสงี่ยม นาวีเสถียร ไม่ปรากฏว่า คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ มาช่วยสอนท่ารำให้ตัวพระ

ดังนั้น แม้จะปรากฏว่ามีครูผู้หญิงเข้ามาเกี่ยวข้องบ้างในราชสำนักของรัชกาลที่ 6 แต่ก็มิได้เป็นครูสอนโขนตัวพระโดยตรง การฝึกหัดโขนจึงเป็นหน้าที่ของครูผู้ชายที่จะถ่ายทอดลีลาท่ารำแบบผู้ชายสืบมาตลอดรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

เมื่อกล่าวถึงโขนผู้ชายของหลวงแล้ว สิ่งที่เคียงคู่กันคือโขนผู้หญิงและละครผู้หญิงของสำนักเจ้านายต่างๆ ก็มีความคึกคักเจริญรุ่งเรืองไม่แพ้กัน ได้แก่

สำนักกรมหลวงนครราชสีมา
สำนักกรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย
สำนักเจ้าพระยาเทเวศรวงษ์วิวัฒน
สำนักพระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าวัชรีวงษ
สำนักเจ้าคุณพระประยุรวงศ์

สำนักเจ้านายดังกล่าวไม่ว่าจะฝึกหัดโขนหรือละครมักจะใช้ผู้หญิงเป็นตัวเอก ดังเช่น สำนักของกรมหลวงนครราชสีมา วังสวนกุหลาบ เคยฝึกโขนผู้หญิงนำมาแสดงประกวดแข่งขันกับโขนของวังหลวง ผู้แสดงคือ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี แสดงเป็นทศกัณฐ์ ลมุล ยมะคุปต์ แสดงเป็นอินทรชิต เฉลย ศุขะวณิช แสดงเป็นชมพูพานหม่อมระวี แสดงเป็น สุครีพ (อรวรรณ ขมวัฒนา, 2530-176)

จากการที่มีโขนละครผู้หญิงของสำนักเจ้านายต่างๆ ตั้งอยู่รายล้อมวังหลวงของรัชกาลที่ 6 นี่เอง **จะเป็นเหตุผลสำคัญที่ลีลาท่ารำของผู้หญิงจะเข้ามามีบทบาทให้เกิดการเปลี่ยนแปลงลีลาท่ารำของโขนผู้ชายในสมัยต่อมา**

กล่าวคือ หลังจากเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตย และคณะรัฐบาลได้มีมติให้ก่อตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ในปี พ.ศ. 2477 แล้ว หลักสูตรการสอนของโรงเรียนคงมีเพียงการสอนละครฟ้อนรำซึ่งเป็นเรื่องของผู้หญิงโดยเฉพาะ ดังนั้น ตัวละครจากสำนักเจ้านายต่างๆ จึงทยอยเข้ามาเป็นครูสอน ได้แก่

ลมุล ยมะคุปต์
หม่อมต่วน ภัทรนาวิก
มัลลี คงประภัศร์
หุ่น ปัญญาผล
น้อม รักตะประจิต
คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์
ผัน โมรากุล
สะอาด อัมพผลิน
กมล สายาลักษณ์
ละม่อม สิงหรา ณ อยุธยา

ครูผู้หญิงเหล่านี้มีหน้าที่สอนท่ารำแบบละครตัวพระให้กับนักเรียนผู้หญิงเท่ากับว่านำรูปแบบนาฏย ศิลป์ไทยในรั้วในวังออกมาเผยแพร่เพื่อขยายขอบข่ายการรำแบบละครให้กว้างขวางยิ่งขึ้น แต่อย่างไรก็ตาม ครูเหล่านี้ถึงแม้ว่าจะชำนาญในการรำบทของตัวพระแต่ก็เป็นตัวพระละครอย่างที่เรียกว่า “รำสวย” ซึ่งน่าจะมิใช่การรำแบบโขนที่มุ่งความสง่าเข้มแข็งเป็นสำคัญ

ดังนั้น เมื่อมีการเปิดสอนแผนกโขนผู้ชายขึ้นในปี พ.ศ. 2488 มีครูโขนผู้ชายที่สอนท่ารำให้ตัวพระไม่กี่ท่าน เช่น หลวงวิลาศวงงาม ซึ่งเวลานั้นท่านมีอายุมากแล้ว อาคม สายาคม วงศ์ ล้อมแก้ว **จึงเป็นที่แน่นอนว่า ครูผู้หญิงจะต้องเข้ามาช่วยสอนท่ารำตัวพระให้กับศิษย์ผู้ชายด้วย** ดังเช่น ลมุล ยมะคุปต์ เป็นผู้ต่อท่ารำหน้าพาทย์กลมให้กับอุดม อังศุธร และเมื่อท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เข้ามารับราชการในกรมศิลปากร ก็ได้ต่อท่ารำหน้าพาทย์กลมให้กับ ธงไชย โพธยารมย์ (ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2545-79) ซึ่งลมุล ยมะคุปต์ และ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ได้ต่อท่ารำหน้าพาทย์มาจากหม่อมครูอึ่ง สมัยอยู่ในวังสวนกุหลาบ (ลมุล ยมะคุปต์, 2526-8)

ศิษย์โขนผู้ชายเหล่านี้จะศึกษาท่ารำตัวพระกับครูผู้ชาย แต่ขณะเดียวกันครูละคร ผู้หญิงก็จะนำไปฝึกหัดละครเพื่อนำออกแสดงให้กับประชาชน ณ โรงละครของกรมศิลปากร ดังเช่น

ธีรยุทธ	ยวงศรี	แสดงเป็นพระบรมจักรกฤษณ์
ทองสุก	ทองหลิม	แสดงเป็นขุนแผน
ธงไชย	โพธยารมย์	แสดงเป็นคาวี
อุดม	อังศุธร	แสดงเป็นศรีธรรมาโศกราช
สมบัติ	แก้วสุจริต	แสดงเป็นไสยศ

การที่ศิษย์โขนได้รับการฝึกหัดจากครูผู้หญิงอย่างสม่ำเสมอนี่เอง นับเป็นจุดสำคัญที่ก่อให้เกิดการกลายท่ารำจากลีลาของโขนมาเป็นลีลาของละครโดยอัตโนมัติ นอกจากนั้นหลังจากศิษย์กลุ่มที่กล่าวนามข้างต้นแล้ว ดูเหมือนว่าอิทธิพลของการฝึกซ้อมจากครูผู้หญิงจะแผ่ขยายวงกว้างออกไปอีก เพราะขณะที่ผลิตศิลปินโขนผู้ชายอยู่นั้น การผลิตศิลปินละครผู้หญิงก็ดำเนินต่อไปไม่หยุดยั้ง จนเกิดเชื้อสายละครตัวพระขึ้นมาอีกมากได้แก่ ส่องชาติ ชื่นสิริ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ปราณี สำราญวงศ์ ศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ประทิน พวงสำลี สุนันทา บุญยเกตุ เวณิกา บุนนาค ศิษย์ผู้หญิงเหล่านี้จะกลายมาเป็นครูช่วยขยายท่ารำแบบละครยิ่งขึ้นไปอีก โดยเฉพาะหลักสูตรการรำบางชุดต้องเรียนเหมือนกันทั้งโขนและละคร เช่น รำหน้าพาทย์กลม เชิดฉาน ตระนิมิต เชิด เสมอ ซึ่งสามารถใช้ครูผู้หญิงสอนแทนครูผู้ชายได้ ทำให้ลีลาการรำแบบละครค่อยๆ แทรกซึมเข้ามาสู่ลูกศิษย์ผู้ชายจนลูกศิษย์เก็บภาพความทรงจำว่า ถ้าจะรำให้สวยต้องรำแบบครู จนชั้นหลังๆ เมื่อสัก 40 ปี ที่ผ่านมา ผู้วิจัยก็ได้ฝึกหัดท่ารำจากครูผู้ชายครูเหล่านี้ก็ผ่านการฝึกหัด การรำแบบละครจากครูผู้หญิงมาแล้ว และผู้วิจัย ยังได้รับการฝึกหัดอย่างเข้มงวดจากครูผู้หญิงเพื่อจะออกแสดงละครให้ประชาชนชม ณ โรงละครแห่งชาติ เช่น บทบาทของสินสมุทร ลาวแก่นท้าว พลายชุมพล พระลอ สมิงนครอินทร์ ทำให้ผู้วิจัยเคยชินกับการออกท่ารำแบบละครแล้วพัฒนาบุคลิกการวางท่าทางให้เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง จนในที่สุดเมื่อผู้วิจัยประสบความสำเร็จมีชื่อเสียงจากการแสดงละครเรื่อง “ผู้ชนะ สิบทิศ” ผู้วิจัยก็ยึดลีลาการรำแบบละครเป็นสรณะเพื่อให้ประทับใจคนดู แต่ขณะเดียวกันผู้วิจัยก็มีหน้าที่ต้องสอนท่ารำให้กับศิษย์โขนตัวพระซึ่งอาจทำให้ศิษย์รุ่นใหม่ไม่รู้จักลีลาท่ารำตามแบบแผนเดิมของโขนโบราณ ดังนั้น งานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยจึงมุ่งศึกษาค้นคว้าวิธีการรำตามแบบแผนนาฏยศิลป์โขนตัวพระไว้ก่อนที่จะไม่มีข้อมูลหนังสือให้เก็บรักษา ดังคำกล่าวของหม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ ว่า

.....ที่เรากลัวกันทุกวันนี้ เราไม่ได้กลัวการผสมผสาน แต่เรากลัวว่าจะหมดไปทั้งระบบ.....(นาฏศิลป์และดนตรีไทย, 2522-140)

ดังนั้น งานวิจัยฉบับนี้จึงจะช่วยอนุรักษ์ระบบการฝึกหัดโขนตัวพระให้เป็นไปตามแบบแผนของโขนแท้ ๆ ถึงแม้ว่าจะมีการผสมผสานกับละครในแล้ว แต่รากฐานการร่ายรำแบบโขนตัวพระก็ควรจะคงอยู่ เพื่อมิให้ดูเป็นละคร จนแทบไม่รู้ว่า ขณะที่โขนแสดงมาถึงบทพระราม ซึ่งคนดูเห็นว่า พระรามแต่งหน้าสวมชฎาแล้วรำเพลงขึ้นพลับพลาด้วยท่วงทำนองอันไพเราะนั้นจะต่างกันตรงไหนกับการแสดงละครในเรื่องรามเกียรติ์ การอนุรักษ์ลีลาท่ารำของโขนจึงมีความสำคัญที่จะเป็นส่วนหนึ่งให้เห็นว่าการแสดงโขนและละครต่างก็มีรูปแบบของตนเองเช่นเดียวกับเรื่องรามายณะของอินเดียที่มีการแสดงทั้งแบบกถกฬิ และแบบรามลีลา

2. เปรียบเทียบการรำเพลงหน้าพาทย์ของพระรามโขนกับพระรามละครใน

ก่อนที่จะเปรียบเทียบวิธีการรำเพลงหน้าพาทย์ของโขนและละคร ควรเข้าใจความหมายของเพลงหน้าพาทย์ ดังนี้

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2525 ได้ให้คำจำกัดความว่า

....เพลงหน้าพาทย์ คือเพลงที่แสดงกิริยาอาการเคลื่อนไหวของตัวละคร (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2525-833)

มนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย อธิบายสอดคล้องกับคำกล่าวข้างต้นว่า

.....เพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงที่บรรเลงประกอบกิริยาเคลื่อนไหวหรือเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ทั้งของมนุษย์หรือสัตว์ของวัตถุต่าง ๆ อื่น ๆ เช่น เดิน นอน วิ่ง กลายร่าง เกิดขึ้น สูญไป เป็นต้น ไม่ว่ากิริยานั้นจะแลเห็นเป็นตัวตน เช่น การแปลงกายในโขน ละคร หรือกิริยาสมมติและไม่เห็นตัวตน เช่น เชิญเทวดาให้เสด็จมา ถ้าเป็นการบรรเลงประกอบกิริยานั้น ๆ แล้ว ก็เรียกว่าหน้าพาทย์ทั้งสิ้น..... (มนตรี ตราโมท, 2534-296)

จากคำอธิบายดังกล่าวทำให้ทราบว่า เพลงหน้าพาทย์คือเพลงที่บรรเลงโดยวงปี่พาทย์เพื่อประกอบการแสดงกิริยาอาการของตัวละครในโขนหรือละคร และเป็นการร่ายรำตามทำนองเพลงโดยไม่มีบทพูดหรือบทร้องเข้ามาเกี่ยวข้องเชื่อกันว่าเพลงหน้าพาทย์คงจะถือกำเนิดมาพร้อม ๆ กับการแสดงโขนหรือละครเลยทีเดียว เพราะดนตรีไทยเป็นเครื่องมือสำคัญที่ใช้ใน

พิธีกรรมมาก่อน โดยเฉพาะโขนก็ถือว่าเป็นการแสดงส่วนหนึ่งของพิธีกรรมมาตั้งแต่สมัยอดีตกาล เพลงหน้าพาทย์ได้รับการแบ่งลำดับความสำคัญตามลักษณะความเชื่อว่าเป็นเพลงที่มีความศักดิ์สิทธิ์ ดังนี้

1. หน้าพาทย์ธรรมดา สามารถใช้กับตัวละครทั่วไปได้ไม่จำกัดฐานะ ได้แก่ เพลงเชิด เสมอ รัว ลา โอด

2. หน้าพาทย์ชั้นกลาง ใช้สำหรับตัวละครสำคัญที่มียศศักดิ์ ได้แก่เพลงตระนิมิต ตระบองกัน ชำนาญ เสมอเถร เสมอมาร

3. หน้าพาทย์ชั้นสูง ใช้สำหรับพิธีกรรมหรือตัวละครที่มียศศักดิ์สูงระดับกษัตริย์หรือเทพเจ้า ได้แก่ เพลงบาทสกุณี พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก ตระเชิญ ตระบรรทมสินธุ์ องค์พระพิราพ

โดยปกติเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการแสดงโขนจะเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงมากกว่าที่จะใช้ในการแสดงละครจึงเป็นหนทางหนึ่งที่ทำให้เชื่อได้ว่าการแสดงโขนย่อมเป็นศิลปะชั้นสูงและถือเป็นเรื่องของความศรัทธาเคารพยิ่งกว่าละคร อย่างไรก็ตามเมื่อโขนมีการผสมกับละครในจนเกิดเป็นโขนโรงในขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา การใช้เพลงหน้าพาทย์จึงใช้ร่วมกันทั้งโขนและละคร รวมทั้งครูผู้หญิงก็มีโอกาสฝึกรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงของโขนด้วย

อนึ่ง ในงานวิจัยฉบับนี้จะศึกษาวิธีการออกท่ารำของพระรามโดยเฉพาะ จึงจะกล่าวถึงเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้กับโขนตัวพระและละครตัวพระในบางเพลงดังต่อไปนี้

1. กลม
2. เชิด
3. เชิดฉาน
4. เชิดฉิ่งศรทะนง
5. ตระบองกัน
6. ชำนาญ
7. บาทสกุณี
8. ตระนิมิต
9. ตระบรรทมสินธุ์
10. ตระบรรทมไพร
11. สาธุการ
12. เสมอข้ามสมุทร
13. เพลงช้า
14. เพลงเร็ว

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลงหน้าพาทย์ข้างต้นใช้สำหรับโขนตัวพระได้ทุกเพลงแต่สำหรับละครตัวพระอาจมีข้อจำกัดที่จะไม่ใช้เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงในบางเพลง เช่น เพลงเชิดฉิ่งศรทะนง ไม่มีใช้ในการแสดงละครเรื่องอื่น ๆ ส่วนบทละครในเรื่องรามเกียรติ์ที่เขียนไว้ในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้นก็ไม่มีชื่อเพลงกำกับไว้

วิธีการออกท่ารำเพลงหน้าพาทย์ของโขนตัวพระในสมัยโบราณที่สืบทอดมาถึงปัจจุบัน เราไม่อาจสืบค้นหาวิธีการร่ายรำของศิลปินในสมัยนั้นได้ นอกจากภาพถ่ายเก่าแก่ที่สุดซึ่งถ่ายไว้ในสมัยรัชกาลที่ 6 ทำให้พอมองเห็นลักษณะการออกท่ารำเพลงหน้าพาทย์ของศิลปินได้ดังนี้

1. ภาพถ่ายของเจ้าพระยารามราฆพ (หม่อมหลวงเฟื้อ พึ่งบุญ ณ อยุธยา) แต่งกายเครื่องโขนตัวพระแสดงท่ามือซ้ายจับคันศรขัดไว้ด้านหลัง มือขวาถือลูกธนู เป็นท่ารำในเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน

ภาพที่ 50
เจ้าพระยารามราฆพ (หม่อมหลวงเฟื้อ พึ่งบุญ ณ อยุธยา)
แสดงท่ารำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน
ภาพข้างต้นนี้เป็นท่ารำของโขนตัวพระรามที่แสดงการเหนี่ยวน้าวสายธนู
เนื่องจากคันศรที่ใช้แสดงโขนไม่มีสายเหมือนของจริง จึงต้องใช้การประดิษฐ์ท่ารำเพื่อให้เกิดจินตนาการว่าขณะนี้โขนตัวพระรามกำลังดึงเหนี่ยวสายธนูก่อนจะขึ้นท่าแผลงศรต่อไป
(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

2. ภาพถ่ายของพระยาอนิรุธเทวา (หม่อมหลวงฟื้น พึ่งบุญ ณ อยุธยา) แต่งกายเครื่องโขนตัวพระแสดงท่ารำมือขวาตั้งวงถือคันศร มือซ้ายจีบหงายระดับโคนสะโพกเฉลียว ยังประดิษฐ์ โขนตัวพระรุ่นเดียวกับอาคม สายาคม แสดงความเห็นว่าการจีบมือของโขนเช่นนี้เป็นวิธีจีบที่ถูกต้องคือจีบด้านข้างใกล้โคนสะโพก ขณะที่ละครจะจีบยกสูงระดับเข็มขัด ท่ารำนี้ เหมาะสำหรับรำในเพลงหน้าพาทย์เชิด

ภาพที่ 51
พระยาอนิรุทธเทวา (หม่อมหลวงฟื้น พึ่งบุญ ณ อยุธยา)
แสดงท่ารำฉายอาวุธก่อนเข้ารบ
(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

3. ภาพถ่ายของหลวงยงเยี่ยงครู (จิ๋ว รามนัฏ) แต่งกายเครื่องโขนตัวพระรามขึ้นลอยยักษ์ ซึ่งคล้ายคลึงกับท่าขึ้นลอย 3 ที่เห็นในปัจจุบันแต่ต่างกันที่การใช้มือออกท่ารำ แสดงว่าท่าขึ้นลอยนี้มีการเปลี่ยนแปลงหลังจากสมัยรัชกาลที่ 6 หรืออาจเปลี่ยนแปลงในยุคของกรมศิลปากรนี่เอง

ถ้าจะวิเคราะห์ลักษณะการตั้งท่าของโขนตัวพระรามเห็นว่ามีส่วนดีและส่วนเสีย ดังนี้

1. ส่วนดี คือท่ารำถูกต้องตรงตามธรรมชาติของการออกท่ารบต่อสู้กัน เมื่อพระรามเงื้อคันศรพร้อมกับหันหน้าเข้าหาศัตรู ในลักษณะพร้อมที่จะพิฆาตยักษ์ ต่างจากท่าขึ้นลอย 3 ในปัจจุบัน ซึ่งเป็นท่ารบที่ผิดความเป็นจริงและมุ่งความสวยงามของท่ารำมากกว่า

2. ส่วนเสีย คือ การตั้งท่าของพระรามจะยกมือขวาและเท้าขวาขึ้นสูงในข้างเดียวกัน ทำให้เกิดความไม่สมดุลกับมือซ้ายและเท้าซ้าย โดยเฉพาะท่าผาลาในนาฏยศิลป์ไทยจะไม่นิยมยกเท้าหลังหรือกระดกเท้าหลังข้างเดียวกับมือที่ตั้งวงบน ส่วนท่าขึ้นลอย 3 ในปัจจุบันเป็นท่ารำที่มีความสมดุลและใช้น้ำหนักตัวรับกับยักษ์ได้พอดี

ภาพที่ 52
หลวงยงเยี่ยงครู (จิ๋ว รามนัฏ)
แสดงท่าพระรามขึ้นลอยยักษ์ (ลอย 3)
(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ภาพที่ 53 ก
แสดงท่าลอย 3 ท่าที่ 1 ในปัจจุบัน

ภาพที่ 53 ข
แสดงท่าลอย 3 ท่าที่ 2 ในปัจจุบัน

นอกจากภายถ่ายของนาฏยศิลปินสมัยรัชกาลที่ 6 แล้ว บุคคลผู้เคยเห็นตัวจริงของโขนตัวพระสมัยรัชกาลที่ 6 ก็ได้เล่าถึงลักษณะการออกลีลาท่ารำเพลงหน้าพาทย์ไว้ดังนี้

1. อาคม สายาคม เล่าว่าเคยเห็นพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ออกท่ารำเพลงหน้าพาทย์บาทสกุณีดังคำกล่าวว่า

> .....ท่าทางนิ่ง ๆ จะไปจะมามีความภาคภูมิมีสง่า วงของท่านมีส่วนกว้าง ๆ สมกับที่พวกนาฏศิลป์ชอบพูดชมคนที่รำสวยรำงามว่ามีทีพระทีพระยา คือดูแล้วทำให้เกิดศรัทธาลีลาเหมือนกับเจ้านายสมัยโบราณ (ประวัติครู, 2523-6)

2. เฉลียว ยังประดิษฐ์ (2544) อายุ 85 ปี เคยเป็นศิษย์โขนตัวพระของพระยานัฏกานุรักษ์ ต่อมาได้ย้ายภูมิลำเนาไปอยู่ที่อำเภอวิเศษไชยชาญ จังหวัดอ่างทอง และได้เป็นศิษย์ของหลวงศรีนัจจวิสัย (ปุ้ย คชาชีวะ)* ซึ่งย้ายภูมิลำเนาไปอยู่ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ได้เล่าถึงลีลาท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของครูว่า ท่านตั้งวงแขนกว้าง ๆ แม้จะดูแข็ง ๆ แบบผู้ชายแต่ปลายนิ้วมืออ่อนเรียวงอนและหักข้อมือจนดูเป็นวงโค้ง ขณะรำจะวางสีหน้าเรียบเฉย

---

* ภายหลังบรรดาศักดิ์หลวงศรีนัจจวิสัย เป็นของสอน ลักษมณนัฏ เนื่องจาก ปุ้ย คชาชีวะ ได้รับบรรดาศักดิ์เลื่อนขึ้นเป็นพระราชวังเมือง

3. ส่องชาติ ชื่นศิริ (2545) เล่าว่าเคยเห็นพระยาสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ) ออกท่ารำเพลงหน้าพาทย์เพลงช้าเพลงเร็ว ลักษณะการรำของท่านจุดเด่นอยู่ที่มีลำแขนอ่อนและปลายนิ้วเรียวงอน แต่แฝงไว้ด้วยความสง่าภาคภูมิสมกับการรำแบบตัวพระน้อยมากกว่าตัวพระใหญ่

4. สุวรรณี ชลานุเคราะห์ (2545) เล่าว่าเคยเห็นหลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ออกท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอเถร ลักษณะการรำของท่านมีท่วงท่าสง่างามสมกับการรำแบบผู้ชาย

5. ฉัตรชัย ว่องกสิกรณ์ (2546) เล่าว่าเคยเห็นสง่า ศะศิวณิช* ออกท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต การทรงตัวและท่วงท่าของท่านมีลักษณะรำเป็นแผง ๆ ไม่อ่อนไหวพลิ้วไปพลิ้วมาอย่างที่เคยเห็นผู้หญิงรำ การจะหันซ้ายหันขวาก็หันไปตรง ๆ ไม่มีลีลาเยื้องตัวเยื้องไหล่มากนัก โดยเฉพาะท่าก้าวเดินวาดแขนทั้งสองออกมา ท่านจะเดินในลักษณะใบหน้าตรง ไม่ใช้กิริยากล่อมหน้าจากขวาไปซ้ายหรือจากซ้ายไปขวาอย่างที่เห็นในปัจจุบัน

จากการสัมภาษณ์และการบอกเล่าของบุคคลผู้เคยเห็นศิลปินในราชสำนักพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ออกลีลาท่าร่ายรำตามแบบแผนโขนตัวพระ ทำให้ทราบว่าแต่เดิมการรำแบบโขนจะรำแบบผู้ชายเพราะเป็นเรื่องของผู้ชายโดยเฉพาะ ดังคำกล่าวของสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ว่า

> .....สมัยก่อนคนเป็นโขน ตัวนางเขาใช้ผู้ชายนะคะ โขนจะไม่มีผู้หญิงเลย เป็นผู้ชายหมด ดิฉันยังเสียดายเลยว่าไม่ได้อนุรักษ์ไว้จนถึงทุกวันนี้ ..... (วารสารหญิงไทย, 2540-47)

จากการที่โขนเป็นเรื่องของผู้ชายโดยเฉพาะนี่เอง ในงานวิจัยฉบับนี้จึงจะเปรียบเทียบความแตกต่างในการรำเพลงหน้าพาทย์ของพระรามโขนกับพระรามละครในเพื่อนำไปสู่จุดสุดท้ายคือลีลาเฉพาะของโขนตัวพระ ซึ่งเป็นหัวใจของงานวิจัยฉบับนี้

---

* สง่า ศะศิวณิช เดิมเป็นนักเรียนโขนตัวพระของกรมมหรสพแต่มีนิสัยชอบกระโดดโลดเต้น ครูจึงจับไปฝึกเป็นตัวลิง ท่านจึงมีสิทธิ์สามารถเป็นครูครอบโขนได้และได้รับตำราจากพระยาสุนทรเทพระบำผู้เป็นครู

ดังที่กล่าวไว้แล้วว่าการแสดงละครในผู้หญิงเรื่องรามเกียรติ์ของวังหลวงสูญไปตั้งแต่ปลายรัชสมัยรัชกาลที่ 4 แต่ถึงกระนั้นละครในเรื่องรามเกียรติ์คงมีเล่นกันต่อมาตามสำนักเจ้านายต่าง ๆ โดยมีครูของวังหลวงมาถ่ายทอดวิชาให้ ดังเช่น เจ้าจอมมารดาเขียนได้มาเป็นครูในวังสวนกุหลาบของกรมหลวงนครราชสีมา ซึ่งมีตัวแสดงที่มีฝีมือในสมัยนั้นได้แก่ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นพระพิราพ (ทรงเครื่อง) ลมุล ยมะคุปต์ เป็นพระราม เฉลย ศุขะวณิช เป็นบริวารากษส (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2544-133) นอกจากจะเล่นเป็นละครในแล้วบางครั้งยังเล่นเป็นโขนตามแบบฉบับของรัชกาลที่ 6 ด้วย แต่อย่างไรก็ตามละครในเรื่องรามเกียรติ์และโขนผู้หญิงก็สิ้นสุดลงเพราะมีโขนผู้ชายของวังหลวงแสดงได้ยิ่งใหญ่กว่า ประกอบกับคณะละครของวังสวนกุหลาบต้องโอนไปอยู่กับคณะของวังเพชรบูรณ์จึงมุ่งแสดงละครในเรื่องอิเหนาหรืออุณรุทมากกว่าที่จะเล่นเรื่องรามเกียรติ์

ปัจจุบันไม่มีการแสดงละครในเรื่องรามเกียรติ์อย่างแพร่หลายเหมือนเช่นในอดีต นอกจากจัดแสดงเพื่อการอนุรักษ์ดังเช่นได้มีการจัดที่อุทยานพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม แต่ถึงกระนั้นเราก็ไม่อาจนำวิธีการแสดงมาเป็นบรรทัดฐานได้ เนื่องจากมิได้ฝึกจากครูที่เคยเล่นมาแล้วโดยตรงหากแต่ฝึกจากครูที่เคยเป็นศิษย์อีกทอดหนึ่ง เช่น สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เคยเป็นพระเอกละครเรื่องอื่น ๆ เช่น อิเหนา ไกรทอง แต่ไม่เคยแสดงละครในเป็นพระรามมาก่อน นอกจากนั้นการฝึกท่ายักษ์ ลิง ในปัจจุบันก็รับการถ่ายทอดจากครูโขนผู้ชายมาช่วยสอนท่าเต้นตามแบบของโขนให้ เราจึงมิได้เห็นละครในเรื่องรามเกียรติ์ตามแบบแผนโบราณแท้ ๆ แต่เราสามารถศึกษาขนบจากละครเรื่องอื่น ๆ เช่น ละครในเรื่องอุณรุท อิเหนา ละครนอกเรื่องสังข์ทอง สังข์ศิลป์ไชย สุวรรณหงส์ ไชยเชษฐ์ พระอภัยมณี หรือแม้แต่ละครดึกดำบรรพ์เรื่องรามเกียรติ์ที่มีขนบการออกท่ารำไม่ต่างจากละครในเท่าใดนัก ศิลปะการแสดงของนาฏยศิลป์ซึ่งเคยเล่นตามแบบฉบับของหลวงในอดีตย่อมมีลักษณะลีลาท่ารำเป็นไปในแนวเดียวกัน ในงานวิจัยฉบับนี้จึงจะใช้เกณฑ์ของการละครไทยและนาฏยศิลป์ไทยมาเป็นตัวบ่งชี้ให้เห็นร่องรอยของการแสดงละครในเรื่องรามเกียรติ์ที่สิ้นสูญไปในสมัยรัชกาลที่ 6 แล้วนำเกณฑ์ข้อนั้นมาเป็นบรรทัดฐานเพื่อจะนำไปเปรียบเทียบกับการแสดงโขนโรงใน ในแง่ของการรำเพลงหน้าพาทย์ การรำตามบทพากย์ เจรจา การรำตามบทร้อง ซึ่งจะทำให้เห็นความแตกต่างกันอย่างชัดเจนโดยแบ่งหัวข้อดังนี้

1. การรำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต ตระบองกัน

ในการแสดงโขนและละครจะมีเพลงหน้าพาทย์ปรากฏอยู่เสมอเนื่องจากเป็นการรำของตัวละครที่แสดงออกถึงกิริยาอาการต่าง ๆ เพื่อสื่อความหมายด้วยท่านาฏยศิลป์ให้ผู้ชมเข้าใจว่าขณะนี้ตัวละครกำลังปฏิบัติภารกิจอย่างไร การรำเพลงหน้าพาทย์ในโขนและละคร จะนิยมรำเพลงหน้าพาทย์ ตระนิมิต ตระบองกัน ชำนาญ เนื่องจากเนื้อเรื่องของโขนและละครมักจะมีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงอิทธิฤทธิ์ เวทย์มนต์ ดังจะแยกรายละเอียดได้ดังนี้

ตระนิมิต	ใช้สำหรับแปลงกาย	นิรมิตด้วยเวทมนต์
ตระบองกัน	ใช้สำหรับนิรมิต	ประสิทธิ์ประสาทพรหรือแปลงกาย
ชำนาญ	ใช้สำหรับนิรมิต	ประสิทธิ์ประสาทพรหรือแปลงกาย

เพลงหน้าพาทย์ทั้งสามนี้ใช้ในโอกาสเหตุการณ์คล้ายคลึงกันแต่เมื่อนำมาบรรเลงในการแสดงโขนและละคร จะใช้ท่ารำแตกต่างกันในด้านการเรียงลำดับท่าซึ่งท่ารำเหล่านี้ผู้วิจัยได้ฝึกหัดท่ารำแบบโขนจากครูผู้ชายที่สอนโขนตัวพระ และฝึกหัดท่ารำแบบละครจากครูผู้หญิงที่สอนละครตัวพระเช่นเดียวกัน แม้เราไม่อาจสืบสาวได้ว่าท่ารำเหล่านี้ประดิษฐ์ขึ้นหรือสืบทอดมาตั้งแต่สมัยใด แต่เราพอจะสันนิษฐานได้ ดังนี้

1. เพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต ตระบองกัน มีบุคคลสมัยรัชกาลที่ 6 นำมาเผยแพร่และต่อเพลงต่อท่ารำให้กับศิษย์ในยุคของกรมศิลปากร ได้แก่ มนตรี ตราโมท หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) นายรงภักดี (เจียร จารุจรณ) มัลลี คงประภัศร์ ลมุล ยมะคุปต์ และผู้ที่นำมาเผยแพร่นี้ล้วนมีประวัติว่าเคยฝึกหัดมาจากครูสมัยรัชกาลที่ 4 แสดงว่าท่ารำเหล่านี้ประดิษฐ์ขึ้นมาไม่ต่ำกว่าสมัยรัชกาลที่ 4 อย่างแน่นอน

2. เพลงหน้าพาทย์ถือกันว่าเป็นเพลงชั้นสูง ผู้ที่จะต่อท่ารำต้องกระทำพิธีไหว้ครู (ประวัติครู, 2523-5) จึงเชื่อได้ว่าเป็นท่ารำของเก่าที่คงไม่มีคนรุ่นแรกของกรมศิลปากรประดิษฐ์ท่ารำขึ้นมาเองเป็นแน่ เพราะแม้แต่การรำผิดจังหวะหน้าทับยังเกรงกันว่าจะเกิดอัปมงคลแก่ตนเอง

จากเหตุผลดังกล่าวจึงเชื่อว่าท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต ตระบองกันเป็นท่ารำที่สืบทอดมาไม่ต่ำกว่า 100 ปี และในที่นี้จะยกมาเปรียบเทียบท่ารำระหว่างโขนตัวพระกับละครตัวพระทีละท่า ส่วนเพลงหน้าพาทย์ชำนาญจะไม่อธิบายท่ารำ เนื่องจากในการแสดงโขนและละครจะใช้ท่ารำและเรียงลำดับท่าเหมือนกับเพลงตระบองกันทุกประการ เพียงแต่มีข้อแตกต่างกันเฉพาะวิธีรำให้ลงจังหวะหน้าทับเท่านั้น

ภาพแสดงการเปรียบเทียบท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของพระโขนและพระละคร

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
1.	- เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า พนมมือทั้งสองระดับอกเอียงศีรษะข้างซ้าย หน้ามองเฉียงไปทางขวา	 ภาพที่ 54 ก พระโขน
1.	- ท่ารำเหมือนกับโขน	 ภาพที่ 54 ข พระละคร

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
2.	- ออกท่ารำเหมือนท่าที่ 1 แต่หันมาทำข้างซ้าย	 ภาพที่ 55 ก พระโขน
2.	- ท่ารำเหมือนโขน	 ภาพที่ 55 ข พระละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
3.	- เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า มือขวาจีบหงายระดับเข็มขัด มือซ้ายตั้งวงบน เอียงศีรษะข้างซ้าย	 ภาพที่ 56 ก พระโขน
3.	- หันลำตัวด้านขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข่า มือขวาตั้งเหยียดแขนตึงไปข้างลำตัว แขนซ้ายยกระดับไหล่ งอข้อศอก ปล่อยมือหงายเอียงศีรษะข้างขวา อย่างที่เรียกว่า ท่านภาพร	 ภาพที่ 56 ข พระละคร

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
4.	- ออกท่ารำเหมือนท่าที่ 3 แต่หันมาทำข้างซ้าย	 ภาพที่ 57 ก พระโขน
4.	- ท่ารำเหมือนท่าที่ 3 แต่ทำสลับข้างกัน	 ภาพที่ 57 ข พระละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
5.	- หันลำตัวไปทางด้านซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า มือซ้ายตั้งวงบน แขนขวางอข้อศอกระดับเอว ปล่อยมือหงาย เอียงศีรษะข้างซ้าย อย่างที่เรียกว่า ท่าผาลา	 ภาพที่ 58 ก พระโขน
5.	- หันหน้าตรง เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข่า มือขวาตั้งวงบน แขนซ้ายงอข้อศอก ระดับเอว ปล่อยมือหงาย เอียงศีรษะข้างขวาอย่างที่เรียกว่า ท่าผาลา	 ภาพที่ 58 ข พระละคร

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
6.	- เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า แขนขวายก ระดับไหล่ งอข้อศอก ปล่อยมือหงาย ตั้งมือซ้ายเหยียดแขนตึงไปข้างลำตัว เอียงศีรษะข้างซ้าย อย่างที่เรียกว่าท่านภาพร	 ภาพที่ 59 ก พระโขน
6.	- เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า มือขวาจีบหงายเหยียดแขนตึงไปข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงบน เอียงศีรษะข้างซ้าย	 ภาพที่ 59 ข พระละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
7.	- หันลำตัวไปทางด้านขวา ออกท่ารำเหมือนท่าที่ 5 แต่ทำสลับข้างกัน	 ภาพที่ 60 ก พระโขน
7.	- หันลำตัวไปทางด้านขวาเท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข่าพนมมือไหว้ระดับหน้าผาก แล้วเลื่อนลงมาอยู่ที่ระดับอกเอียงศีรษะข้างขวา	 ภาพที่ 60 ข พระละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
8.	- ออกท่ารำเหมือนท่าที่ 6 แต่ทำสลับข้างกัน	 ภาพที่ 61 ก พระโขน
8.	- หันลำตัวไปทางด้านซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่าทำท่าพนมมือไหว้เหมือนท่าที่ 7 เอียงศีรษะข้างซ้าย	 ภาพที่ 61 ข พระละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
9.	- เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า พนมมือไหว้ระดับหน้าผาก แล้วเลื่อนลงมาอยู่ที่ระดับอก เอียงศีรษะข้างซ้าย	 ภาพที่ 62 ก พระโขน
9.	- หันลำตัวมาหน้าตรง ยืนผสมเท้า ย่อเข่า พนมมือไหว้ระดับอก	 ภาพที่ 62 ข พระละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
10.	- ออกท่ารำเหมือนท่าที่ 9 แต่ทำสลับข้างกัน	 ภาพที่ 63 ก พระโขน
10.	- เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อเข่า มือขวา ตั้งวงบน มือซ้าย จีบหงายระดับเข็มขัดอย่างที่เรียกว่า “ท่าสอดสร้อย” จากนั้นหมุนตัวไปทางด้านซ้าย แล้วกลับมาหันหน้าตรง รำท่าสอดสร้อยสลับข้างกันไปมา พร้อมกับซอยเท้าถี่ ๆ ย่ำอยู่กับที่	 ภาพที่ 63 ข พระละคร

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
11.	- หันลำตัวไปทางด้านขวา เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่ามือทั้งสองจีบคว่ำระดับอก เอียงศีรษะข้างซ้าย หันใบหน้าออกทางซ้ายแล้วค่อย ๆ คลายมือออก พร้อมทั้งหมุนรอบตัวไปทางด้านขวา	 ภาพที่ 64 ก พระโขน
11.	- ยืนผสมเท้าเหลื่อมข้างขวา ย่อเข่า มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงหน้า เอียงศีรษะข้างขวา	 ภาพที่ 64 ข พระละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
12.	- หันลำตัวมาทางด้านซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข่า พนมมือไหว้ระดับหน้าผาก แล้วเลื่อนมาอยู่ที่ระดับอก จากนั้นจึงหมุนตัวกลับไปทางด้านซ้าย	 ภาพที่ 65 ก พระโขน
12.	- เท้าขวายืนเป็นหลัก เท้าซ้ายวางส้นเท้า ย่อเข่ามือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงศีรษะข้างซ้าย	 ภาพที่ 65 ข พระละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
13.	- หันลำตัวมาทางด้านขวา เท้าขวาก้าวหน้า ย่อเข่า มือขวาจีบหงายระดับเข็มขัด มือซ้ายตั้งวงบน เอียงศีรษะข้างขวา จากนั้นจึงวิ่งหายเข้าไปหลังฉาก (สำหรับการแปลงกาย)	 ภาพที่ 66 ก พระโขน
13.	- เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า มือซ้าย ป้องหน้าระดับ หน้าผาก มือขวาจีบส่งหลัง เอียงศีรษะข้างขวา (หมายถึงแปลงกายเสร็จแล้ว)	 ภาพที่ 66 ข พระละคร

ภาพแสดงการออกท่ารำตามเพลงตระบองกันของพระโขนและพระละคร

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
1.	- เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า พนมมือไหว้ระดับอก เอียงศีรษะข้างซ้าย ใบหน้ามองเฉียงไปทางขวา	 ภาพที่ 67 ก พระโขน
1.	- ท่ารำเหมือนกับโขน	 ภาพที่ 67 ข พระละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
2.	- ออกท่ารำเหมือนท่าที่ 1 แต่หันมาทำข้างซ้าย	 ภาพที่ 68 ก พระโขน
2.	- ท่ารำเหมือนโขน	 ภาพที่ 68 ข พระละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
3.	- เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า มือขวาจีบหงายระดับเข็มขัด มือซ้ายตั้งวงบน เอียงศีรษะข้างซ้าย	 ภาพที่ 69 ก พระโขน
3.	- เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า แขนขวายกระดับไหล่ งอข้อศอก ปล่อยมือหงาย มือซ้ายตั้งเหยียด แขนตึงไป ข้างลำตัว เอียงศีรษะข้าง ซ้ายอย่างที่เรียกว่า ท่านภาพร	 ภาพที่ 69 ข พระละคร

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
4	- เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข่า มือขวาตั้งวงบน แขนซ้ายงอข้างลำตัวระดับเอว ปล่อยมือหงาย เอียงศีรษะข้างขวา อย่างที่เรียกว่าท่าผาลา	 ภาพที่ 70 ก พระโขน
4.	- ท่ารำเหมือนกับโขน	 ภาพที่ 70 ก พระละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
5.	- เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบหงาย เหยียดแขนตึงไปข้างลำตัว เอียงศีรษะข้างซ้าย	 ภาพที่ 71 ก พระโขน
5.	- ท่ารำเหมือนกับโขน	 ภาพที่ 71 ข พระละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
6.	- เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข่า แขนซ้ายยกระดับไหล่ งอข้อศอก ปล่อยมือหงาย มือขวาตั้งเหยียดแขนตึงไปข้างลำตัว เอียงศีรษะข้างขวา อย่างที่เรียกว่าท่านภาพร	 ภาพที่ 72 ก พระโขน
6.	- เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข่า มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงายระดับเข็มขัด เอียงศีรษะข้างขวา	 ภาพที่ 72 ข พระละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
7.	- เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า พนมมือไหว้ระดับหน้าผาก แล้วเลื่อนลงมาอยู่ที่ระดับอก เอียงศีรษะข้างซ้าย	 ภาพที่ 73 ก พระโขน
7.	- หันลำตัวไปทางด้านขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข่า พนมมือไหว้ระดับหน้าผาก แล้วเลื่อนลงมาอยู่ที่ระดับอก เอียงศีรษะข้างขวา	 ภาพที่ 73 ข พระละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
8.	- ออกท่ารำเหมือนท่าที่ 7 แต่ทำสลับข้างกัน	 ภาพที่ 74 ก พระโขน
8.	- หันลำตัวไปทางด้านซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า ทำท่าพนมมือไหว้ เหมือนท่าที่ 7 เอียงศีรษะข้างซ้าย	 ภาพที่ 74 ข พระละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
9.	- หันลำตัวไปทางด้านขวา เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า มือทั้งสองจีบคว่ำระดับอก เอียงศีรษะข้างซ้าย หันใบหน้าออกทางซ้าย แล้วค่อยๆคลายมือออก พร้อมทั้งหมุนรอบตัวไปทางด้านขวา	 ภาพที่ 75 ก พระโขน
9.	- หันลำตัวมาหน้าตรง ยืนผสมเท้า ย่อเข่า พนมมือไหว้ ระดับอก พลิกปลายนิ้วมือเล็กน้อย พร้อมทั้งยืดยุบเข่า ทำดังนี้ 3 ครั้ง คล้ายกับการเสกมนต์	 ภาพที่ 75 ข พระละคร

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
10.	- หันลำตัวมาทางด้านซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข่า พนมมือไหว้ระดับหน้าผาก แล้วเลื่อนมาอยู่ที่ระดับอก จากนั้นจึงหมุนตัวกลับไปทางด้านซ้าย	 ภาพที่ 76 ก พระโขน
10.	- ยืนเท้าขวาเป็นหลัก เท้าซ้ายแตะพื้น ย่อเข่า มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงายระดับเข็มขัดอย่างที่เรียกว่า “ ท่าสอดสร้อย ” จากนั้นหมุนตัวไปทางด้านซ้าย แล้วกลับมาหันหน้าตรง รำท่าสอดสร้อยสลับข้างกันไปมา พร้อมกับซอยเท้าถี่ ๆ ย่ำอยู่กับที่	 ภาพที่ 76 ข พระละคร

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
11.	- เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข่า พนมมือไหว้ระดับหน้าผาก แล้วเลื่อนลงมาอยู่ที่ระดับอก จากนั้นจึงหมุนตัวกลับไปทางด้านซ้าย	 ภาพที่ 77 ก พระโขน
11.	- ยืนผสมเท้า เหลื่อมข้างขวา ย่อเข่า มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงหน้าเอียงศีรษะข้างขวา	 ภาพที่ 77 ข พระละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
12.	- หันลำตัวไปทางด้านขวา เท้าขวาก้าวหน้า ย่อเข่า มือขวาจีบหงายระดับเข็มขัด มือซ้ายตั้งวงบน เอียงศีรษะข้างขวา จากนั้นวิ่งหายเข้าไปหลังฉาก (สำหรับการแปลงกาย)	 ภาพที่ 78 ก พระโขน
12.	- เท้าขวายืนเป็นหลัก เท้าซ้ายวางส้นเท้า ย่อเข่า มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงศีรษะข้างซ้าย	 ภาพที่ 78 ข พระลละคร

ลำดับที่	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
13.	- ----------	
13.	- เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า มือซ้ายป้องหน้า ระดับหน้าผาก มือขวาจีบส่งหลังเอียงศีรษะข้างขวา **หมายเหตุ** ถ้าเป็นการแสดงละครเรื่องใดเรื่องหนึ่ง การรำเพลงหน้าพาทย์ ตระนิมิต ตระบองกัน ชำนาญ ซึ่งใช้ในความหมายเฉพาะการแปลงกาย การรำต่อจากท่าที่ 10 ผู้แสดงต้องวิ่งหายเข้าไปหลังฉากเหมือนโขน (หมายถึงแปลงกายเสร็จแล้ว)	 ภาพที่ 79 พระละคร

วิเคราะห์การรำหน้าพาทย์ตระนิมิต ตระบองกันของโขนและละคร

จากการเปรียบเทียบวิธีการออกท่ารำของโขนและละคร ทำให้เห็นในส่วนที่เหมือนกันและแตกต่างกันดังนี้

1. ท่ารำในท่าที่ 1 และท่าที่ 2 ออกท่ารำเหมือนกันคือ ท่าพนมมือไหว้ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าตัวละครจะแสดงความเคารพสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ไม่ว่าจะเป็นเทพหรือบรมครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชานาฏยศิลป์ แล้วจึงออกท่ารำตามรูปแบบของการฟ้อนรำต่อไป

2. ท่ารำในท่าที่ 3 เริ่มเห็นความเปลี่ยนแปลงของการตั้งท่าเป็นระดับชั้นลดหลั่นกัน กล่าวคือ ท่ารำของโขนจะเริ่มจากท่าต่ำก่อน ได้แก่ มือขวาจีบหงายระดับเข็มขัด มือซ้ายตั้งวงบน ขณะที่ละครจะเริ่มจากท่าสูงก่อน ได้แก่ มือซ้ายยกสูงในแบบท่าบัวบาน ส่วนมือขวาตั้งและเหยียดแขนตึงระดับไหล่ กล่าวคือ เป็นท่ายกมือสูงทั้งสองข้าง เมื่อรำใกล้จะหมดเพลง โขนจะนิยมจบด้วยท่ามือยกสูง ส่วนละครนิยมจบด้วยท่ามือยกต่ำแล้วจึงพนมมือไหว้อีกครั้งหนึ่งก่อนที่จะกระทำกิริยาแปลงกายหรือแสดงอิทธิฤทธิ์ต่อไป เท่ากับเป็นการบูชาระลึกถึงพระคุณของครูบาอาจารย์ที่ได้ถ่ายทอดวิชาจนสามารถแสดงฤทธานุภาพในครั้งนี้ได้ การกระทำพิธีบูชาครูที่แทรกไว้ในท่ารำเพลงหน้าพาทย์ถือว่าเป็นวัฒนธรรมที่สูงส่งซึ่งอาจหาไม่ได้ง่ายหนักในนาฏยศิลป์ของชาติอื่น

3. ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต ตระบองกัน จะมีไม่มากนัก อาจเป็นท่าซ้ำกันแต่ทำด้านซ้าย และด้านขวาสลับข้างกัน เหตุดังนี้เนื่องจากเชื่อกันว่าเป็นท่ารำของเทพหรือท่ารำของผู้มียศศักดิ์ จะเน้นที่ความสง่างามภาคภูมิ จึงต้องรำด้วยท่า **"**นิ่ง ๆ และหนักแน่น**"** ไม่ต้องออกท่ารำวาดไปวาดมาเหมือนที่เราเห็นในระบำทั่ว ๆ ไป ส่วนที่โขนและละครใช้ลีลาแตกต่างกันน่าจะอยู่ที่การยักเยื้องตัวและย้อนตัวตามจังหวะไม้กลอง กล่าวคือ โขนจะใช้ไหล่และเกลียวข้างไม่มากนัก โดยเฉพาะใบหน้าจะไม่กล่อมไปมา ขณะที่ละครอาจใช้ไหล่และเกลียวข้างได้อ่อนหวานมากกว่า และสามารถกล่อมใบหน้าตามจังหวะดนตรีได้อย่างเสรี

4. ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตกับท่ารำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันจะไม่แตกต่างจากกันมากนัก เหตุดังนี้เนื่องจากเป็นเพลงที่ใช้แสดงกิริยาอาการของตัวละครเพื่อจะกระทำอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์เหมือนกัน แม้จะมีส่วนรายละเอียดปลีกย่อยที่นิยมบ่งบอกกิริยาอาการของตัวละครชัดเจน เช่น เพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต นิยมใช้เมื่อตัวละครแปลงกาย เพลงหน้าพาทย์ตระบองกัน นิยมใช้เมื่อตัวละครแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์เพื่อแสดงฤทธานุภาพให้ปรากฏในบัดดล การประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูทางนาฏยศิลป์จึงไม่ใช่ท่าที่ต่างกันมากนัก เนื่องจากมีท่าหลัก ๆ ที่สำคัญสมบูรณ์ครบถ้วนแล้ว ได้แก่ท่าพนมมือไหว้ ท่าสอดสร้อยมาลาแปลง ท่าผาลา ท่านภาพร และส่วนใหญ่จะนิยมเน้นที่การใช้ ภูมิ หรือ ที ซึ่งแฝงอยู่ระหว่างการยักเยื้องตัวตามจังหวะหน้าทับมากกว่า

5. สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) อธิบายเพิ่มเติมว่า การรำเพลงหน้าพาทย์ของโขนและละครมีข้อสังเกต คือ โขนจะรำเนิบ ขณะที่ละครจะรำถี่ (ใช้อวัยวะเคลื่อนไหวมีระยะถี่กว่าโขน) และการรำแบบละครจะจบท่าที่จังหวะ “ฉับ” ตามเสียงฉิ่ง ส่วนโขนอาจจะจบท่ายืดออกไปได้เล็กน้อย เรียกว่ามีห้วงของเวลายาวกว่า เปรียบเหมือนโน้ตดนตรีที่เป็นบาร์ การรำแบบละครจะจบที่บาร์คู่ เช่น จบที่ 8 บีท ขณะที่รำแบบโขนจะจบที่บาร์คี่คือจบในบีทที่ 9

จากการศึกษาเปรียบเทียบการรำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตและเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันของโขนและละคร จึงกล่าวได้ว่าท่ารำไม่แตกต่างกันมากนัก ส่วนที่แตกต่างกันน่าจะเป็นการเรียงลำดับท่า และการใช้ลีลาของอวัยวะส่วนต่าง ๆ ซึ่งมีความหมายแฝงอยู่ดังนี้

1. การที่โขนนิยมออกท่ารำจากท่ามือยกต่ำไปหาท่ามือยกสูง เนื่องจากการรำหน้าพาทย์ตระนิมิตและตระบองกันเป็นการรำเพื่อแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ การออกท่ารำมือต่ำก่อนมีความหมายถึงการบริกรรมคาถาโดยอยู่ในอาการสำรวม ถ้าเปรียบเหมือนการใช้เส้นเรขาคณิตประกอบเป็นรูปทรง ก็คือยังเป็นรูปสามเหลี่ยมหน้าจั่ว หรือเป็นรูปทรงแคบ ๆ แต่เมื่อการเสกคาถาเริ่มแสดงฤทธานุภาพแก่กล้าขึ้น การออกท่ารำก็ยิ่งมีรูปทรงที่กว้างขึ้นเสมือนพลังอำนาจหรือแรงดันพร้อมที่จะระเบิดกระจายออกสมกับการบริกรรมคาถานั้นประสบความสำเร็จ

2. การเริ่มจากท่ารำมือยกต่ำก่อนเปรียบเสมือนการเลียนแบบจากธรรมชาติ คือเริ่มการกำเนิดจากจุดเล็ก ๆ ก่อนแล้วค่อยขยายรูปทรงให้เจริญเติบโตขึ้น แม้แต่ความเชื่อในเรื่องเทพเจ้าก็เชื่อว่ากำเนิดมาจากวัตถุเล็ก ๆ ก่อน เช่น พระพรหมทรงปั้นรูปหุ่นแล้วส่งให้มาเกิดยังโลกมนุษย์ หรือพระอิศวรทรงสร้างจักรวาลประกอบด้วย พระอาทิตย์ พระจันทร์ ดวงดาว แล้วเอาเหงื่อมาสร้างเป็นน้ำ เอาไคลตัวมาสร้างเป็นดิน เอาปิ่นมาสร้างเป็นเขาพระสุเมรุ ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ดังกล่าวจึงสอดคล้องกับธรรมชาติเพื่อสร้างความสมดุลในโลกมนุษย์

ส่วนละครที่นิยมเรียงลำดับท่ารำจากท่ามือยกสูงไปสู่ท่ามือยกต่ำนั้น เชื่อว่ามีเหตุผลดังนี้

1. การเริ่มต้นออกท่ารำด้วยมือยกสูงก่อน คือการแสดงความเคารพต่อเพลงหน้าพาทย์อันศักดิ์สิทธิ์ และยกย่องว่าเป็นของสูง จึงต้องออกท่ารำในท่าที่ยกมือสูงเหนือศีรษะหรือที่เรียกว่า “ขึ้นท่าใหญ่” เป็นอันดับแรก แล้วจึงตามด้วยสิ่งที่มีความสำคัญรองลงมาจนถึงท่ารำยกมือต่ำเป็นอันดับสุดท้าย เหตุดังนี้สอดคล้องกับคติความเชื่อของคนไทยว่าศีรษะเป็นของสูงควรให้ความนับถือและแสดงความเคารพก่อนที่จะทำการอย่างอื่นต่อไป

2. ราฆพ โพธิเวส (2544) แสดงความเห็นว่าเป็นแนวคิดของครูทางการละครที่เชื่อว่าการแสดงโขนมีความศักดิ์สิทธิ์มากกว่าละคร จึงไม่นิยมกระทำตนเทียบเสมอ กับสิ่งที่ยกย่องและศรัทธาเคารพ ถ้าออกท่ารำเหมือนกับโขนจะดูว่าไม่รู้จักที่ต่ำที่สูง จึงปรับเปลี่ยนท่าให้มีความแตกต่างจากโขนเพื่อมิให้เกิดอัปมงคลแก่ผู้แสดง

3. สุวรรณี ชลานุเคราะห์ (2547) อธิบายเพิ่มเติมว่าเคยสอบถามครูผู้ใหญ่ถึงเรื่องการเริ่มต้นตั้งท่ารำเพลงหน้าพาทย์ ครูอร่าม อินทรนัฏ อธิบายว่า การเริ่มจากท่ามือต่ำไปสู่ท่ามือสูง เพราะแสดงถึงความค่อย ๆ เจริญงอกงาม ส่วนครูลมุล ยมะคุปต์ อธิบายว่า การเริ่มจากท่ามือสูงก่อนเพราะเป็นการเริ่มด้วยท่าที่สง่างามที่สุดแล้วค่อย ๆ ลดระดับต่ำลงมาเป็นท่าปกติ

จากเหตุผลดังกล่าวจึงทำให้การออกท่ารำของโขนและละคร มีความแตกต่างกัน ซึ่งในอดีตครูทั้งฝ่ายโขนและละครได้สืบทอดวิธีการรำ เพื่อมุ่งเน้นเอกลักษณ์เฉพาะตนให้แก่บรรดาศิษย์ ดังนั้นผู้แสดงนาฏยศิลป์แต่ละประเภทควรคำนึงถึงแบบแผนที่มีความแตกต่างกัน ทั้งนี้เพื่ออนุรักษ์ให้ชนรุ่นหลังได้ศึกษา และเพื่อเป็นการบูชาภูมิปัญญาของท่านเหล่านั้นด้วย

2. การรำเพลงหน้าพาทย์กราวนอกในบทตรวจพล

การรำตรวจพลนับว่ามีความสำคัญต่อการแสดงโขนและละคร เพราะมีความเกี่ยวเนื่องกับขนบของการจัดกระบวนทัพในสมัยโบราณจริง ๆ เมื่อแม่ทัพต้องออกมาตรวจดูความพร้อมเพรียง ความเข้มแข็งของกองทัพก่อนสู่สนามรบ นอกจากนั้นยังถือกันว่าเป็นฉากการแสดงที่ยิ่งใหญ่ เพราะต้องใช้ตัวแสดงมาก และเป็นการอวดฝีมือเชิงรำของผู้แสดงรวมทั้งสะท้อนให้เห็นความพิถีพิถันในการฝึกซ้อมของครูผู้สอนด้วย เนื่องจากต้องอาศัยการออกท่าเต้นหรือรำให้พร้อมเพรียงกันทุกขั้นตอน ถ้ามีใครออกท่าทางผิดจากหมู่คณะก็จะทราบถึงความผิดพลาดทันที

การรำตรวจพลในเพลงหน้าพาทย์กราวนอก แบ่งลักษณะการแสดงได้ดังนี้

2.1 การรำตามแบบแผนโขน

อาจกล่าวได้ว่าการรำตรวจพลเป็นหัวใจของการแสดงเรื่องรามเกียรติ์โดยเฉพาะ และเป็นจุดเด่นยิ่งกว่าวรรณคดีเรื่องอื่น ๆ เนื่องจากเป็นเรื่องของการทำสงครามระหว่างยักษ์ ลิง และมนุษย์ ในที่นี้จะกล่าวเฉพาะการรำตรวจพลของมนุษย์หรือที่เรียกว่าตัวพระ

การรำตรวจพลของโขนตัวพระเรียกว่า “ออกฉาก” ซึ่งแบ่งได้ 3 ฉาก ดังนี้

ฉากที่ 1 เมื่อทหารลิงออกมานั่งตั้งแถวคอยแล้ว พระรามจะออกมารำตรวจพลเพียงคนเดียว แล้วเดินเข้าโรงไป การเดินเข้าโรงนี้ภาษานาฏยศิลป์เรียกว่า “หลบฉาก” ขณะที่ทหารลิงยังนั่งอยู่หน้าเวที

ฉากที่ 2 จากนั้นพระลักษมณ์ออกมารำตรวจพลเพียงคนเดียวอีกครั้งหนึ่ง แต่กระบวนท่ารำจะไม่ซ้ำท่ากับพระรามแล้วพระลักษมณ์จะเดินเข้าโรงไป ขณะที่ทหารลิงยังนั่งอยู่หน้าเวทีเช่นเดิม

ฉากที่ 3 พระรามและพระลักษมณ์ออกมาพร้อมกันอีกครั้งหนึ่ง แต่ครั้งนี้จะรำด้วยท่าเดียวกันตลอดทั้งเพลง อย่างไรก็ตามท่ารำในฉากที่ 3 นี้จะแตกต่างจากท่ารำในสองฉากแรก

ปัจจุบันนิยมตัดการรำให้สั้นลงเหลือเพียงฉากที่ 3 ฉากเดียว เพื่อเป็นการประหยัดเวลาในการแสดง โดยให้พระรามกับพระลักษมณ์ออกมารำพร้อมกันหน้าเวที แต่ให้คงลักษณะการรำที่แตกต่างกันไว้โดยให้ผู้แสดงทั้งสองออกท่ารำไม่เหมือนกัน

เมื่อทราบลักษณะการรำของโขนตัวพระแล้ว ควรอธิบายลักษณะการจัดกระบวนทัพเพื่อจะนำไปเปรียบเทียบกับการรำตรวจพลของละครต่อไป ซึ่งการแสดงโขนจะมีการปล่อยตัวผู้แสดงออกมาหน้าเวทีตามลำดับดังนี้

1. เริ่มด้วยคนธงออกมาเต้นคนเดียวก่อน แล้วอ้อมวกไปยืนที่มุมเวทีด้านขวา
2. เขนลิง เรียงแถวออกมาสองแถวเต้นหน้าเวทีเพียงฉากเดียวแล้วนั่งตั้งเข่าหันหน้าไปทางด้านขวาของเวที เมื่อยกอาวุธไหว้ 3 ครั้งแล้วจึงนั่งพับเพียบหันหน้าเข้าหากัน
3. พลลิงหรือสิบแปดมงกุฎ เรียงแถวออกมาสองแถวเต้นหน้าเวทีเพียงฉากเดียวแล้วนั่งลงไหว้ 3 ครั้ง เช่นเดียวกับเขนลิง
4. ลิงพระยาหรือลิงตัวดีเรียงแถวเดี่ยวออกมาอาจจะเต้น 2 ฉาก หรือ 1 ฉากก็ได้ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเวลาในการแสดง การเดินแถวออกมาจะเริ่มที่ลิงผู้มียศศักดิ์สูงกว่า คือ สุครีพ ตามด้วยหนุมาน ชมพูพาน องคต นิลนนท์ เมื่อเต้นจบท่าแล้วจึงนั่งลง
5. พระโขนรำออกมา โดยเริ่มจากผู้มีบรรดาศักดิ์สูงกว่า ในที่นี้คือพระรามออกมาก่อนแล้วตามด้วยพระลักษมณ์

เมื่อพระโขนขึ้นรถทรงแล้ว ขบวนทัพอันประกอบด้วยคนธง เขนลิง สิบแปดมงกุฎ ลิงพระยาเต้นตามจังหวะเพลงกราวนอกเป็นแถวยาวเดินเข้าโรงไป

2.2 การรำตามแบบแผนละคร

ดังที่กล่าวไว้แล้วว่าละครในเรื่องรามเกียรติ์ตามสำนักเจ้านายต่าง ๆ สิ้นสูญไปตั้งแต่ปลายสมัยรัชกาลที่ 6 รูปแบบการแสดงรำตรวจพล จึงไม่ปรากฏให้เห็นมาจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นในงานวิจัยฉบับนี้จึงจะใช้เกณฑ์จากจารีตหรือขนบของละครรำเรื่องอื่น ๆ ทั้งละครในและละครนอกมาเป็นบรรทัดฐานในการจัดรูปแบบกระบวนการรำ

การรำตรวจพลของละคร นอกจากจะใช้เพลงกราวนอกแล้วอาจมีเพลงกราวกลางสำหรับในบางโอกาสด้วย และที่สำคัญคือ วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงเพลงกราวนอกจะใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมตามขนบของการแสดงละครใน ดังนั้นเสียงเพลงในการแสดงโขนและละครย่อมมีความอึกทึกครึกโครมต่างกันมากทีเดียว

การรำตรวจพลของละคร จะปล่อยตัวผู้แสดงออกมาหน้าเวทีตามยศศักดิ์เช่นเดียวกับโขนคือเริ่มด้วย

1. คนธง
2. พลทหาร
3. เสนาผู้ใหญ่ หรือ แม่ทัพนายกอง
4. ตัวเอกที่มียศศักดิ์รองจากจอมทัพ
5. จอมทัพที่มียศสูงสุด หรือ พระมหากษัตริย์

เมื่อศึกษารูปแบบการจัดทัพของโขนและละครแล้ว จะพบว่ามีข้อแตกต่างกันในรายละเอียดปลีกย่อยในกลุ่มของแม่ทัพนายกอง และจอมทัพ กล่าวคือละครจะเรียงลำดับจากผู้ที่มียศต่ำกว่าไปหายศสูงสุด ในขณะที่โขนจะให้ผู้ที่มียศสูงสุดในแต่ละกลุ่มออกมารำตรวจพลก่อนแล้วตามด้วยผู้ที่มียศต่ำกว่าออกมารำ แล้วจึงรำพร้อมกันภายในกลุ่มนั้น ๆ อีกครั้งหนึ่ง

เมื่อพระละครขึ้นรถทรงหรือพาหนะอื่น ๆ เช่น ช้าง ม้า ฯลฯ แล้ว ขบวนทัพอันประกอบด้วย คนธง พลทหาร เสนาผู้ใหญ่หรือแม่ทัพนายกอง ตัวเอกที่มียศรองจากจอมทัพ หรือกษัตริย์เต้นตามจังหวะเพลงกราวนอกเป็นแถวยาวเดินเข้าโรงไป

แม้ปัจจุบันเราจะไม่เคยเห็นการตรวจพลของละครในเรื่องรามเกียรติ์ แต่เรายึดหลักขนบของละครทั่ว ๆ ไปดังตัวอย่าง เช่น

สังคามาระตา (น้อง) จะออกมาก่อนอิเหนา (พี่)
ศรีสุวรรณ (น้อง) จะออกมาก่อนพระอภัยมณี (พี่) ดังนั้น
พระลักษมณ์ (น้อง) จึงน่าจะออกมาก่อนพระราม (พี่)

วิเคราะห์การรำเพลงหน้าพาทย์กราวนอกในบทตรวจพลของโขนกับละคร

จากการศึกษาวิธีการปล่อยตัวผู้แสดงออกมาหน้าเวทีของโขนและละคร พบว่าจะเริ่มออกมาตามลำดับเหมือนกัน แต่ต่างกันตรงตัวละครในหมู่ของแต่ละหมู่จะสลับตำแหน่งกัน ซึ่งถ้านำตัวละครตัวเดียวกันมาเปรียบเทียบจะทำให้เห็นข้อเหมือนและแตกต่างกันระหว่างรูปแบบของโขนและละครได้ชัดเจนดังนี้

	โขน	**ละคร**
1. คนธง	คนธง	คนธง
2. เขนลิง	เขนลิง	เขนลิง
3. พลลิงหรือสิบแปดมงกุฎ	พลลิง	พลลิง

4. ลิงพระยา	สุครีพ	นิลนนท์
	หนุมาน	องคต
	ชมพูพาน	ชมพูพาน
	องคต	หนุมาน
	นิลนนท์	สุครีพ
	ฯลฯ	ฯลฯ
5. พระ	พระราม	พระลักษมณ์
	พระลักษมณ์	พระราม

จากข้อเปรียบเทียบข้างต้นเห็นได้ว่าตัวละครในหัวข้อหมายเลข 4 กับหมายเลข 5 ออกมาสลับที่กันเหตุดังนี้น่าจะวิเคราะห์ได้ว่า

1. ครูฝึกซ้อมต้องการให้เห็นความแตกต่างอย่างจงใจในการแสดงโขนและละคร เพื่อมิให้เป็นรูปแบบเดียวกัน เนื่องจากเป็นการแสดงต่างประเภทกัน

2. การที่โขนกำหนดให้ตัวเอกออกมาก่อน เช่น สุครีพ หรือพระราม เนื่องจากเป็นขนบธรรมเนียมประเพณีของไทยโบราณที่นิยมให้ผู้มีศักดิ์สูงกว่าเดินนำหน้าผู้มีศักดิ์ต่ำกว่า ส่วนละครที่กำหนดให้ผู้มีศักดิ์ต่ำกว่าเดินนำหน้าผู้มีศักดิ์สูงกว่า สันนิษฐานว่า คงจะใช้หลักเกณฑ์เดียวกับการรำเพลงหน้าพาทย์ที่ละครจะใช้ท่ารำจากมือสูงก่อนเพื่อมิให้เหมือนกับโขนในด้านความเชื่อว่า การแสดงโขนเป็นเรื่องของผู้ชายโดยพาะ และมีขนบธรรมเนียมพิธีกรรมความศักดิ์สิทธิ์เข้ามาเกี่ยวข้อง การแสดงละครจึงน่าจะไม่ควรกระทำการเสมอเหมือนกับโขนซึ่งถือว่าเป็นศิลปะการแสดงที่สูงส่งกว่า

3. การรำหน้าพาทย์เชิดในบทรบ

เพลงหน้าพาทย์เชิดถือเป็นส่วนสำคัญที่บรรเลงเมื่อตัวละครกระทำศึกสงครามหรือรบกันขั้นประชิดตัว โดยเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์จะเน้นในบทรบมากกว่าการแสดงเรื่องอื่น ๆ ซึ่งแบ่งได้ดังนี้

3.1 การรำตามแบบโขน

การรบของโขนส่วนมากจะเป็นการรบระหว่างตัวพระกับตัวยักษ์หรือตัวลิงกับตัวยักษ์ และท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นของโขนคือการขึ้นลอย* ซึ่งมีหลายกระบวนท่าและเป็นท่าเฉพาะของตัวละครเช่นเดียวกัน ได้แก่

ท่าลอย 1 สำหรับพระรามรบกับยักษ์ คือ พระรามใช้เท้าซ้ายเหยียบเข่ายักษ์ให้ตัวลอยขึ้นแล้วยกเท้าขวาไว้ ส่วนมือซ้ายจับคันศรของยักษ์ และเงื้อคันศรของตนเองไว้ในท่านิ่ง

---

* หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช เรียกว่า "การขึ้นร้อย" อาจเป็นไปได้ว่า หมายถึงการต่อตัวกัน เช่น ร้อยมาลัย

ท่าลอย 2 สำหรับพระลักษมณ์รบกับยักษ์ คือพระลักษมณ์ใช้เท้าขวาเหยียบเข่ายักษ์ให้ลำตัวลอยขึ้นแล้วยกเท้าซ้ายเหยียบแขนของยักษ์ไว้ ส่วนมือซ้ายจับคันศรของยักษ์ มือขวาเงื้อพระขรรค์ของตนเองหรือขัดพระขรรค์ไว้ที่แขนขวา

ท่าลอย 3 สำหรับพระรามรบกับยักษ์ คือ พระรามตั้งท่าเช่นเดียวกับลอย 1 แล้วบิดตัวให้ออกหน้าเวที จากนั้นจึงยกเท้าขวาไปด้านหลังเกี่ยวแขนขวาของยักษ์ไว้ มือซ้ายทำท่าบัวบาน มือขวาจับคันศรไว้ระดับเอว การขึ้นลอยท่านี้พระรามต้องปล่อยมือจากยักษ์ทั้งหมด ยักษ์จึงต้องใช้มือซ้ายช่วยจับพยุงเอวของพระรามไว้เพื่อมิให้เสียหลัก

ท่าลอยสูงที่ 1 เป็นท่ารบขึ้นลอยหมู่ระหว่างพระ ยักษ์ ลิง โดยใช้ท่ารำที่เกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กัน จัดว่าเป็นการวางตำแหน่งผู้แสดงบนเวทีได้งามมากทีเดียว กล่าวคือ พระรามใช้เท้าทั้งสองยืนเหยียบอยู่บนโคนขาของหนุมาน ส่วนทศกัณฐ์ยืนเท้าขวาเป็นหลักหันหลังออกมาทางเวที ยกเท้าซ้ายเหยียดไปพาดไว้บนแขนของหนุมาน ส่วนพระรามใช้มือขวาถือคันศรไว้ในลักษณะขัดศรไว้ที่ต้นแขนและใช้มือซ้ายยันแขนของทศกัณฐ์ไว้ ขณะเดียวกันพระลักษมณ์ซึ่งยืนอยู่ที่พื้นเวทีจะใช้มือขวาที่ถือพระขรรค์ไว้ยันข้อมือของทศกัณฐ์

เมื่อผู้แสดงขึ้นลอยเรียบร้อยแล้วจะเป็นภาพนิ่งชั่วขณะ เพื่อให้ผู้ชมมองเห็นรายละเอียดและความสมบูรณ์ของศิลปะได้อย่างชัดเจน

ท่าลอยสูงที่ 2 เป็นท่ารบคล้ายกับท่าลอยสูงที่ 1 หากแต่มีรายละเอียดปลีกย่อยที่แตกต่างกัน กล่าวคือ มือทั้งสองของพระรามและทศกัณฐ์ต่างจับคันศรของกันและกันไว้ ส่วนเท้าซ้ายของพระรามจะยกพาดขึ้นไปเหยียบบนแขนขวาของทศกัณฐ์ นอกจากนั้นพระลักษมณ์ยังเปลี่ยนมือที่ยันแขนยักษ์เป็นใช้มือซ้าย และมือขวาให้ถือพระขรรค์ขัดไว้ที่ต้นแขนขวา

ตามหลักการของนาฏยประดิษฐ์ถือว่าการออกท่ารำหมู่ที่เกี่ยวแขนขาไว้ด้วยกันนี้เป็นการจัดภาพที่มีความประสานกลมกลืนกัน และมีรูปทรงเรขาคณิตคือรูปสามเหลี่ยมด้านไม่เท่า รวมทั้งผู้แสดงต้องใช้พลังออกท่าทางก่อนที่จะหยุดพักท่าไว้อีกครั้งหนึ่ง

ท่ารำของโขนตอนนี้เรียกว่า ตอน **"ยกรบ"** ถ้าจัดการแสดงเป็นเรื่องจะมีตัวละครอื่น ๆ ทั้งทหารลิง ทหารยักษ์ ตั้งท่านิ่งประกอบด้วยทำให้ดูอลังการ์ยิ่งขึ้น แต่ถ้าจัดแสดงเพียงแค่ชุดเบ็ดเตล็ดหรือรำชุดคงใช้ผู้แสดง 4 คน คือ พระราม พระลักษมณ์ หนุมาน และทศกัณฐ์ เราจึงมักจะได้ยินคนที่ไม่เข้าใจวรรณคดีหรือนาฏยศิลป์โขนพูดกันบ่อย ๆ ว่า **"ฝ่ายพระรุมยักษ์"** โดยหาทราบไม่ว่าครูผู้ประดิษฐ์ท่ารำยกรบนี้ต้องการสร้างภาพบนเวทีให้เห็นความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันของตัวละครสำคัญ คือ พระ ยักษ์ ลิง และต้องการอวดศิลปะการขึ้นลอยมากกว่า จะให้เห็นลักษณะการรบกันจริง ๆ นอกจากนั้นถ้าเราศึกษาจากวรรณคดีให้ถ่องแท้จะเห็นว่ารูปร่างของยักษ์นั้นใหญ่โตกว่ามนุษย์และลิงรวมกัน จึงมิใช่เรื่องน่าตำหนิถ้าฝ่ายพระรามจะมีตัวละครมากกว่า

อนึ่ง ปัจจุบันเครื่องแต่งกายโขนตัวพระถูกดัดแปลงเพื่อให้สะดวกในการจัดทำ กล่าวคือตัวเสื้อแขนยาวจะเป็นสีเขียวหรือสีเหลืองเหมือนกันทั้งตัว ต่างกับสมัยโบราณที่พระรามจะใช้แขนเสื้อสีเขียวและตัวเสื้อช่วงลำตัวจะใช้สีแดง เพื่อให้เห็นว่าพระรามสวมเสื้อเกราะในการออกรบ ดังคำอธิบายของ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพว่า

> .....เสื้อยืนเครื่องละครใส่ มิใช่เปนของคิดประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ที่แท้เอาเสื้อแบบโขนมาให้ละครแต่ง ซึ่งความเห็นข้อนี้เพราะเสื้อยืนเครื่องละครใส่ แม้จนทุกวันนี้ตัวเสื้อกับแขนเสื้อสีต่างกัน เช่น ตัวเสื้อเปนสีเขียว แขนเสื้อเปนสีแดง เปนต้น ลักษณะเสื้ออย่างนี้มาแต่เสื้อเครื่องรบโบราณ คือใส่เสื้อแขนยาว ชั้นในตัว 1 แล้วสวมเสื้อเกราะชั้นนอกอีกตัว 1 สีแขนกับสีตัวจึงต่างกัน เพราะเดิมเปนเสื้อสองตัว เครื่องแต่งตัวโขนชั้นเดิมก็เห็นจะไม่ใส่เสื้อเปนพื้น เสื้ออย่างว่านี้คงสำหรับแต่ง แต่ตัวโขนดี เช่น พระราม พระลักษมณ์ แต่งเวลาออกรบเปนต้น....(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2507-11)

จากคำอธิบายข้างต้นอาจหมายถึงการจัดโขนโรงใหญ่ในสมัยโบราณที่ใช้ผู้แสดงเป็นพระราม 2 คน คือ พระรามตัวนั่งเมือง คงใช้เสื้อแขนยาวสีเขียวทั้งตัว ส่วนพระรามตัวออกรบคงใช้เสื้อช่วงลำตัวสีแดงและช่วงลำแขนสีเขียวตามคำกล่าวข้างต้น แต่ปัจจุบันการจัดแสดงโขนมิได้ยิ่งใหญ่เหมือนสมัยโบราณ และโขนตัวพระเปิดหน้าจริงสวมชฎาจนคนดูจำหน้าได้ การจะให้ตัวโขนเปลี่ยนเครื่องแต่งกายคงไม่สะดวกหลายประการ จึงอนุโลมตามความจำเป็นจนกลายเป็นความเคยชินของคนดูที่เห็นแต่เสื้อสีเดียวกันตลอดทั้งตัว

ท่าลอยบ่า ใช้สำหรับพระรามขึ้นเหยียบขาหนุมานทางด้านหลังด้วยเท้าขวา ส่วนเท้าซ้ายเหยียบบ่าซ้ายของหนุมานไว้ เห็นได้จากการแสดงโขนตอนจองถนน

ท่าลอยน่อง ใช้สำหรับพระราม (ตอนเป็นกุมาร) รบกับกากนาสูร โดยใช้เท้าซ้ายเหยียบน่องนางยักษ์ไว้ซึ่งดูเหมาะสมสำหรับการรบกับยักษ์ตัวเมีย

ลอยหลัง ใช้สำหรับพระรามยืนเหยียบขาหนุมานทั้งสองข้างซึ่งเป็นท่าหนึ่งที่มีอยู่ในการขึ้นลอยสูงท่าที่ 1

3.2 การรำตามแบบแผนละคร

ท่ารบขึ้นลอยของละครจะมีไม่มากนัก อาจจะเนื่องจากการใช้ผู้หญิงแสดงทำให้ไม่เหมาะสมกับการปีนป่าย ท่าขึ้นลอยจะไม่ใช้เฉพาะตัวเหมือนกับโขนและนิยมขึ้นลอย 1 กับลอย 3 ส่วนลอย 2 ไม่นิยมเพราะอาจดูไม่สุภาพ

การขึ้นลอยสูงและลอยบ่าตามแบบโขนไม่มีปรากฏในละคร คงมีเพียงลอยหลัง เช่น พระบรมจักรกฤษณ์ทรงครุฑ และลอยน่องซึ่งใช้สำหรับละครตัวพระรบกับยักษ์ตัวเมีย

4. การรำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรทะนง

4.1 การรำตามแบบแผนโบราณ

เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรทะนง ใช้สำหรับพระรามแผลงศรถูกทศกัณฐ์ตอนขาดเศียรขาดกรแบ่งเป็นศร 3 ตัว มีชื่อเรียกและท่ารำกำกับเฉพาะ ดังนี้

ตัวที่ 1 เรียกว่า	ศรสมเด็จ	ท่ารำพนมมือ
ตัวที่ 2 เรียกว่า	ศรพระลักษมณ์	ท่ารำก่งศร
ตัวที่ 3 เรียกว่า	ศรสำเร็จ	ท่ารำแผลงศร

ศรทั้งสามตัวนี้เรียกรวมกันว่า “ศรทะนง” ในการแสดงอาจรำตัวเดียวเพื่อประหยัดเวลาหรือรำทั้งสามตัวก็ได้ แต่ถ้าจำเป็นต้องรำตัวเดียวจะรำตัวที่ 3 ซึ่งเป็นตัวสุดท้าย แต่คงเรียก “ศรทะนง” เช่นเดิม

4.2 การรำตามแบบแผนละคร

ละครทั่วไปไม่มีการรำเพลงเชิดฉิ่งศรทะนง และถ้าดูในบทพระราชนิพนธ์ละครในเรื่องรามเกียรติ์ทุกฉบับไม่มีเพลงเชิดฉิ่งศรทะนงแจ้งกำกับไว้

5. การรำเพลงหน้าพาทย์เพลงเร็ว

เพลงเร็ว ส่วนมากจะเป็นการบรรเลงเมื่อตัวละครเดินมุ่งไปยังจุดใดจุดหนึ่งหรือเดินเข้าโรงนั่นคือการก้าวเดินด้วยเท้าข้างหนึ่งเบา ๆ ส่วนเท้าอีกข้างหนึ่งนั้นจะใช้ฝ่าเท้าถัดพื้นตามไปเป็นจังหวะสม่ำเสมอ เมื่อหยุดยืน ณ จุดใดจุดหนึ่งก็อาจจะถัดเท้ารอเวลาให้เพลงบรรเลงจบ วิธีการรำถัดเท้าแบ่งประเภทของการแสดงได้ดังนี้

5.1 การรำตามแบบแผนโขน

การเดินถัดเท้าของพระโขน จะนิยมก้าวเท้าหรือยืนเป็นหลักด้วยเท้าขวาแล้วใช้จมูกเท้าซ้ายถัด ได้แก่ ท่าเดินของพระรามตอนตรวจพล แต่ปัจจุบันใช้ทั้งเท้าซ้ายและเท้าขวาถัดตามลักษณะการหันหน้าไปทางทิศต่าง ๆ ของผู้แสดง

5.2 การรำตามแบบแผนละคร

การเดินถัดเท้าในเพลงเร็วแต่เดิมแบ่งแยกเป็นตัวพระให้ใช้เท้าซ้ายถัดเหมือนพระโขน ตัวนางให้ใช้เท้าขวาถัด แต่เมื่อพระกับนางรำพร้อมกัน เช่น การเดินชมสวน จะทำให้เห็นการรำเป็นคนละท่าไปจึงอนุโลมให้พระกับนางใช้เท้าขวาถัดเหมือนกัน และกลายเป็นเมื่อตัวพระรำเดี่ยวก็นิยมใช้เท้าขวาถัดเรื่อยมา สุวรรณี ชลานุเคราะห์ (2547) แสดงความเห็นว่าน่าจะอนุรักษ์แบบแผนเดิมไว้

จากการเปรียบเทียบการรำเพลงหน้าพาทย์ของโขนกับละครในเรื่องรามเกียรติ์เห็นได้ว่าท่ารำเกี่ยวกับการรบเป็นท่าที่ถือกันว่ามีความสวยงามที่สุด และเป็นจุดเด่นของการแสดง ส่วนการบรรเลงเครื่องดนตรี ประกอบการรำเพลงหน้าพาทย์นั้น โขนกับละครจะใช้วงปี่พาทย์

ต่างกัน คือ โขนจะใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็ง ส่วนละครใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมจากเหตุผลดังกล่าวเชื่อว่าโขนคงจะออกท่ารำเพลงหน้าพาทย์ให้ดูขึงขังตึงตังกว่าละคร เพราะเสียงปี่พาทย์ดังก้องและจังหวะหนักหน่วงรุนแรงจะเป็นตัวกระตุ้นให้ผู้รำออกท่าออกทางคึกคักฮึกเหิมไปด้วย โดยเฉพาะการมีโกร่งไม้สำหรับเคาะจังหวะจะทำให้ผู้รำต้องใช้พลังความเข้มแข็งเพื่อเต้นให้กระทบกับจังหวะเร้าใจ ส่วนละครในจะใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมซึ่งมีสำเนียงไพเราะนุ่มนวลกว่าเหมาะสำหรับการแสดงในราชสำนัก จึงเชื่อได้ว่าการออกท่ารำเพลงหน้าพาทย์ คงไม่คึกคักตึงตังเหมือนกับโขน และคงไม่รบกวนโสตประสาทขององค์พระมหากษัตริย์ที่กำลังทอดพระเนตรอยู่จนเกินไป สังเกตได้จากการรำเพลงหน้าพาทย์กราวนอกหรือกราวในของโขนน่าจะมีการคิดค้นประดิษฐ์ท่ารำมาก่อนละคร เพราะโขนถือการออกท่าเต้นตามจังหวะดนตรีเป็นหัวใจสำคัญ และท่าเต้นเหล่านี้ได้นำไปฝึกทหารหรือมหาดเล็กเพื่อหัดใช้อาวุธสำหรับออกรบจริง ๆ ด้วย ซึ่งไม่น่าจะเกี่ยวข้องกับการร้อง ๆ รำ ๆ อันสวยงามของผู้หญิง ต่อเมื่อภายหลังเกิดมีละครผู้หญิงขึ้นมาจึงน่าเชื่อว่าละครได้นำแบบอย่างการเต้นของโขนไปพัฒนาและประดิษฐ์ท่ารำให้วิจิตรพิสดารขึ้นกว่าเดิม เพราะตรงกับลักษณะนิสัยช่างประดิดประดอยของผู้หญิงทั่วไป

แม้ว่าขนบของการแสดงแต่ละประเภทจะมีข้อแตกต่างกันบ้างตามความเหมาะสมขององค์ประกอบอื่น ๆ เช่น ดนตรี ศิลปิน ผู้แสดง สถานที่ แต่บางโอกาสอาจจะเกี่ยวกับสถานการณ์เฉพาะดังเช่นการแสดงหน้าพระที่นั่ง ศิลปินผู้แสดงต้องเปลี่ยนแปลงวิธีการเล่นตามสถานการณ์นั้น ๆ ด้วยดังที่หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช เล่าถึงการรำเพลงหน้าพาทย์ของโขนในสมัยรัชกาลที่ 6 ต้องแสดงกิริยาอาการสำรวมยิ่งขึ้น ดังคำกล่าวว่า

> ... ทั้งพระ ทั้งนาง ยักษ์ ลิงอะไรทั้งนั้นจะออกต้องคลานออกมาทั้งหมด เพราะพระเจ้าอยู่หัวประทับอยู่ เจ้าตัวเองก็เป็นข้าราชสำนักรู้ระเบียบประเพณีจะไปใช้สิทธิแบบชาวบ้านไม่ได้ นอกจากนี้แล้วก็ต้องถวายบังคมทุกตัวอีก น่าเบื่อหน่ายที่สุด นี่ผมเคยเห็นของจริงมาแล้ว ใครออกใครก็ถวายบังคม ถ้าเล่นเรื่องรามเกียรติ์พระรามแผลงศรก็มีคนถือลูกศรวิ่งหมุนติ้ว ๆ และลูกศรนั้นเองก็ต้องลงถวายบังคมอีก ดูไปแล้วก็น่าจะเบื่อจะหลับ แต่ว่าคนโบราณนั้นเขาดูกันโดยที่เรียกว่าเขามีเวลามากครับ เขาสนใจจริง ๆ ก็ไม่มีใครหลับ ดูเอาสวยงามกันได้...
> (หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2538-147)

การแสดงกิริยามารยาทต่อหน้าพระที่นั่งเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของสังคมไทย ซึ่งจะเป็นเหตุผลข้อหนึ่งที่ทำให้วิธีการแสดงต้องเปลี่ยนรูปแบบไปบ้างตามความเหมาะสม

3. เปรียบเทียบการรำตามบทพากย์ เจรจา คำร้องของพระรามโขนกับพระรามละครใน

การรำตามบทพากย์ เจรจา คำร้อง ภาษานาฏยศิลป์เรียกว่าการรำตีบทหรือรำใช้บท ดังเช่นคำกล่าวของประทิน พวงสำลี ว่า

> ... รำใช้บทหรือตีบท คือการแสดงท่าทางแทนคำพูดให้มีความหมายต่างไป รวมทั้งการแสดงอารมณ์ด้วย การรำบทหรือที่เรียกว่ารำตีบทนี้ เป็นการใช้ภาษาอย่างหนึ่งที่วิวัฒนาการจากธรรมชาติ เพราะการแสดงความหมายจากการคิดความรู้สึกที่ให้ผู้อื่นเข้าใจนั้น มิได้แสดงการกระทำเพียงคำพูดอย่างเดียว มนุษย์ย่อมใช้ท่าทางการออกไม้ออกมือ ตลอดจนสีหน้าประกอบด้วย... (ประทิน พวงสำลี, 2514-53)

จากคำกล่าวข้างต้นสอดคล้องกับคำอธิบายของ เสาวณิต วิงวอน ดังความว่า

> ... รำบทหรือรำใช้บท คือการแสดงท่าหรือตีความหมายตามบทพาทย์ เจรจา และบทร้อง จึงขึ้นกับคำ ซึ่งมีผู้พากย์ เจรจา และร้องให้เป็นสำคัญ... (เสาวณิต วิงวอน, 2519-203)

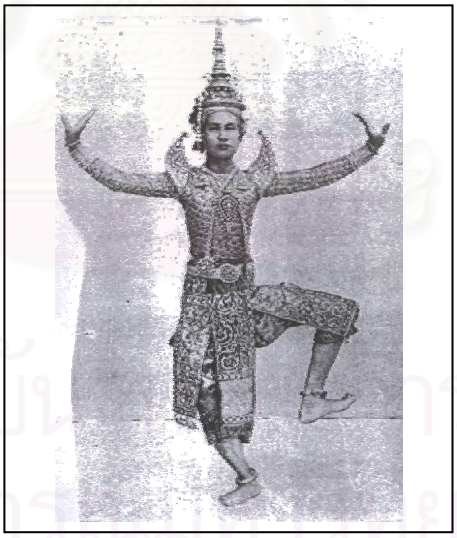
จากคำอธิบายนี้ทำให้ทราบว่า การรำใช้บทหรือตีบทย่อมมีความสัมพันธ์กับบทพากย์ เจรจา และบทร้องเคียงคู่กัน เช่น เมื่อบทเขียนว่าอย่างไร ตัวละครก็ออกท่ารำไปตามบทนั้นด้วยท่าทางที่เป็นธรรมชาติ แต่ได้รับการปรุงแต่งให้เป็นท่ารำของนาฏยศิลป์ เช่น การกวักมือเรียกให้คนเข้ามาหา ก็อาจจะกรีดนิ้วมือแล้วรวบเข้ามาหาตัวผู้เรียก ส่วนบทจะเขียนเป็นคำประพันธ์ชนิดใดก็ขึ้นอยู่กับการแสดงแต่ละประเภทดังเช่น บทโขนจะเขียนเป็นคำประพันธ์กาพย์ยานี 11 กาพย์ฉบัง 16 และร่ายยาวสำหรับพากย์ เจรจา ส่วนบทละครจะเขียนเป็นคำประพันธ์กลอนบทละครที่มักจะขึ้นต้นด้วยคำว่า เมื่อนั้น บัดนั้น สำหรับร้อง และจากการที่โขนนำบทร้องของละครเข้ามาผสมผสานนี่เองทำให้รูปแบบการแสดงโขนแท้ ๆ แบบโบราณถูกกลายไป จากที่เคยรำตามเสียงพากย์ของผู้ชายก็ต้องมารำผสมผสานกับเสียงร้องของผู้หญิง และเมื่อรำตามเพลงร้องแล้วจะเป็นสาเหตุให้การออกท่าทางเปลี่ยนไปด้วยหรือไม่เราไม่อาจหาหลักฐานสมัยที่เริ่มมีการนำเพลงร้องเข้ามาผสมได้ เราคงเห็นได้จากภาพถ่ายสมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งมีการรำตามเพลงร้องของละครแล้ว และจากการสัมภาษณ์บุคคลซึ่งเคยเห็นศิลปินในราชสำนักพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ออกท่าร่ายรำแบบโขนตัวพระ จึงพอสันนิษฐานได้ว่าการออกท่ารำยังคงเป็นลักษณะของผู้ชายหรือบุรุษเพศอยู่ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

1. ภาพถ่ายโขนตัวพระ คือ นายวง กาญจนวัจน แสดงท่ารำแม่บทใหญ่ในเพลงชมตลาด คู่กับนางสาวเสงี่ยม นาวีเสถียร โดยมีพระยานัฏกานุรักษ์ เป็นผู้กำกับท่ารำ สังเกตจาก

ภาพถ่ายจะเห็นว่านายวง กาญจนวัจน ตั้งท่ารำตามลักษณะของโขนตัวพระ กล่าวคือ มือตั้งวงบนจะเป็นวงกว้าง การยกเท้าจะได้ระดับตั้งฉากกับขาที่ยืนอยู่ การย่อเข่าจะแบะเข่ากางออกเกือบเท่าเหลี่ยมของยักษ์ซึ่งสง่าภาคภูมิมาก และถือว่าเป็นท่าที่สมบูรณ์แบบตามลักษณะนาฏยศิลป์โขน ซึ่งต่างจากท่ารำแม่บทใหญ่ของกรมศิลปากรในสมัยปัจจุบันที่แสดงแบบโดย ธงไชย โพธยารมย์ กล่าวคือ การตั้งวงบนจะวงกลาง การยกเท้า การย่อเข่า การแบะเข่ามีช่องว่างแคบกว่าการตั้งท่าของนายวง กาญจนวัจน และเมื่อดูจากประวัติของธงไชย โพธยารมย์ ว่าได้รับการฝึกซ้อมจากครูโขนและครูละคร จึงมั่นใจยิ่งขึ้นว่าท่ารำของละครได้กลืนเข้ามาสู่ท่ารำของโขนจนแยกไม่ออกแล้ว

ไม่เพียงแต่เท่านั้น แม้แต่ผู้วิจัยเองก็เคยเป็นแบบถ่ายภาพท่ารำแม่บทใหญ่คู่กับ วันทนีย์ ม่วงบุญ เมื่อสมัย 20 ปี ล่วงมาแล้ว และเมื่อพิจารณาดูจะเห็นว่าการตั้งวงบน การยกเท้าของ ผู้วิจัยก็ยังออกท่าเป็นละครเช่นเดียวกัน ทั้งนี้เพราะผู้วิจัยฝึกรำในบทตัวพระกับครูผู้หญิงมากกว่าครูผู้ชายรวมทั้งออกแสดงละครปีหนึ่งหลายเรื่อง ทำให้ออกลีลาท่ารำเป็นแบบละครไปในที่สุด

ภาพแสดงการเปรียบเทียบวิธีการออกท่ารำของ นายวง กาญจนวัจน กับ ธงไชย โพธยารมย์



ภาพที่ 80

นายวง กาญจวัจน ตัวโขนสมัยรัชกาลที่ 6

แสดงท่ารำแม่บทท่า “จันทร์ทรงกลด” ลักษณะการใช้วงแขน และเหลี่ยมขาเป็นวงกว้าง

ตามวิธีการรำตามแบบแผนโบราณ

(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ภาพที่ 81
ธงไชย โพธยารมย์ แสดงท่ารำแบบเดียวกันในปัจจุบัน
ลักษณะการใช้วงแขนและเหลี่ยมขาเป็นวงแคบ คล้ายกับวิธีการรำของละครผู้หญิง
(ที่มา : ศิลปละคอนรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย, 2516)

2. สุจิตร ตุลยานนท์ (2544) เคยได้ยินผู้ใหญ่เล่าให้ฟังว่า หลวงไพจิตรนันทการ (ทองแล่ง สุวรรณภารต) บุตรชายของพระยานัฏกานุรักษ์ เป็นผู้รำฉุยฉายพราหมณ์ และถือว่าเป็นผู้ชายคนแรกในราชสำนักรัชกาลที่ 6 ที่ได้แสดงรำชุดนี้ โดยมีบิดาเป็นผู้ฝึกซ้อมให้ ท่ารำตามคำร้องว่า “แก้มเหมือนมาลา” ใช้ฝ่ามือซ้ายแตะแก้มเพียงมือเดียว ซึ่งต่างกับปัจจุบันใช้ฝ่ามือทั้งสองข้างและเพิ่มการลักคอเข้าไป อาจเป็นได้ว่าครูละครผู้หญิงปรับปรุงท่าขึ้นใหม่ในภายหลังเพื่อให้ดูอ่อนหวานยิ่งขึ้น และการรำฉุยฉายพราหมณ์สมัยแรก ๆ ไม่มีการใช้สีหน้าแววตาชำเลืองชม้อยไปมาเหมือนสมัยปัจจุบัน

เพลงฉุยฉายต่อมาได้มีส่วนร่วมในการแสดงโขนบทตัวพระ เช่น ฉุยฉายอินทรชิต ฉุยฉายมาณพ รวมทั้งฉุยฉายของยักษ์ ลิง นาง อีกหลายตอน ทำให้โขนมีความใกล้เคียงกับละครมากขึ้น

จากหลักฐานและคำบอกเล่าเกี่ยวกับการออกท่ารำของศิลปินตามเพลงร้องบทพาทย์ เจรจาของโขนในสมัยรัชกาลที่ 6 ทำให้มองเห็นว่าแม้ละครในเรื่องรามเกียรติ์จะสิ้นสูญไปในวังสวนกุหลาบ สมัยรัชกาลที่ 6 เช่นเดียวกัน แต่ศิลปินละครในก็ได้มาเป็นครูในสถาบันสอนนาฏยศิลป์สมัยการปกครองระบอบประชาประชาธิปไตย และนำวิธีการ “รำแบบละคร” มาเผยแพร่จนน่าเชื่อว่าขนบของการแสดงละครแบบไทย ๆ คงไม่แตกต่างกัน ดังนั้นงานวิจัยฉบับนี้จึง

จะใช้เกณฑ์สันนิษฐานโดยภาพรวมจากขนบของละครเรื่องอื่น ๆ มาช่วยขยายผลให้เห็นวิธีการแสดงละครที่แตกต่างจากโขน เพราะในความเป็นจริงครูละครผู้หญิงรุ่นแรกของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ กรมศิลปากร ก็เคยแสดงละครเรื่องรามเกียรติ์มาแล้ว แม้ในภายหลังจะมิได้รื้อฟื้นละครเรื่องนี้ขึ้นมาเล่นอีก แต่ครูก็ได้สอนละครเรื่องอื่น ๆ ให้กับศิษย์รุ่นต่อมา ซึ่งผู้วิจัยเองก็เคยฝึกหัดมาจากครูที่เป็นตัวเอกในวังสวนกุหลาบ เช่น ลมุล ยมะคุปต์ ผู้แสดงเป็นพระรามละครในได้สอนท่ารำของพระรามโขนให้กับผู้วิจัย รวมทั้งสอนท่ารำของพระเอกละครเรื่องอื่น ๆ ให้ด้วย อาจเป็นได้ว่าช่วงที่ ลมุล ยมะคุปต์ เข้ามาเป็นครูในโรงเรียนสังกัดกรมศิลปากร ได้เกิดการถ่ายเทผสมผสานรูปแบบท่ารำของละครตัวพระกับโขนตัวพระขึ้นในยุคนี้ อย่างไรก็ตามในงานวิจัยฉบับนี้จะวิเคราะห์ลีลาท่ารำของพระรามตามแบบแผนของโขนแล้วนำมาเปรียบเทียบกับลีลาท่ารำของละคร โดยจะใช้บทคอนเสิร์ตเรื่องรามเกียรติ์ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งถือว่าเป็นบทโขนโรงในยุคแรกที่มีการเขียนบทสำหรับการแสดงโขนและละครผสมผสานกันทำให้เป็นที่นิยมมาจนถึงปัจจุบันและสิ่งที่ควรกล่าวถึงคือ บทคอนเสิร์ตดังกล่าวนี้ครูทางนาฏยศิลป์ได้ประดิษฐ์ ท่ารำไว้เป็นแบบแผนตายตัวแล้วสำหรับการแสดงโขนโรงในโดยเฉพาะ ส่วนรายละเอียดปลีกย่อยเมื่อนำมาใส่ท่ารำตามแบบแผนละครใน แม้จะไม่มีผู้เคยเห็นการรำแบบละครในมาก่อน ผู้วิจัยก็จะได้ขอความกรุณาจากครูผู้เคยเป็นพระเอกละครในสมัยเมื่อ 40 ปี ล่วงมาแล้ว คือ ศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ให้ช่วยประดิษฐ์ท่ารำของพระรามละครใน เพื่อเปรียบเทียบกับท่ารำของพระรามโขนให้เห็นความแตกต่างกันอย่างชัดเจน

การรำตามแบบแผนของโขนและละครในแบ่งหัวข้อได้ดังนี้

3.1 การรำตามบทพากย์ เจรจา

3.1.1 การรำตามแบบแผนโขน

การรำตามบทพากย์ เจรจา จะรำโดยวิธีรวบคำและตีบทช่วงท้ายของคำ เหตุเช่นนี้เพราะการแสดงโขนสมัยโบราณมีการพากย์คำพูดสด ๆ สลับการพากย์ตามบทที่เขียนไว้ โดยเฉพาะการเจรจาที่ใช้ปฏิภาณไหวพริบของคนพากย์ ได้แก่ การกล่าวเสียดสีสังคม การแทรกบทตลกขบขัน ผู้แสดงอาจจะไม่รู้เนื้อความมาก่อนจึงต้องฟังคำพูดของคนพากย์แล้วจึงออกท่ารำ

อย่างไรก็ตามแม้จะมีการเขียนบทพากย์ เจรจา ไว้เป็นคำประพันธ์ที่แน่นอน แต่บางครั้งผู้แสดงก็ไม่สามารถจดจำเนื้อความได้ทั้งหมด โดยเฉพาะการเจรจาก่อนหรือหลังรบกันจะมีการกล่าวร้ายป้ายสีกันหลายถ้อยกระบวนความ ผู้แสดงบนเวทีจึงต้องฟังคำพูดให้เข้าใจก่อนแล้วจึงออกท่ารำตาม แต่อย่างไรก็ดีการออกท่ารำจะต้องไม่ทิ้งช่วงห่างจนคำพูดนั้นหายไป ควรพยายามรำให้กระชับและเกินคำออกมาเพียงเล็กน้อยเท่านั้น

โขนจะออกท่ารำไม่มากนัก คำพากย์ เจรจา วลีหนึ่ง อาจออกท่ารำเพียงท่าเดียว การที่ผู้พากย์เป็นผู้ชายแล้วพูดออกมาเป็นวรรค ๆ ด้วยเสียงอันดังหรือ เจรจาโต้ตอบกันเมื่อถึงตอนดูหมิ่นศักดิ์ศรีซึ่งกันและกัน ทำให้ผู้รำต้องออกท่าทางเข้มแข็งฮึกเหิมตามไปด้วย เหตุดังนี้โขนจึงออกท่ารำมุ่งเอาความแข็งแรงบึกบึนมากกว่าความแช่มช้อยนุ่มนวล การรำไม่ต้องออกลีลาเยื้องกรายมากนักเพื่อให้สอดคล้องกับเสียงพากย์ของผู้ชาย แม้จะเป็นบทบรรยายเหตุการณ์ปกติในชีวิตประจำวันของพระราม ก็ยังคงใช้เสียงผู้ชายพากย์ ดังนั้น ท่ารำของพระรามจึงไม่ควรให้อ่อนหวานแพรวพราวเหมือนการรำของผู้หญิง ดังตัวอย่างบทพากย์ เจรจา ที่โขนตัวพระสามารถออกท่ารำได้ดังนี้

(บทพากย์)

สมเด็จพระหริวงศ์ ภุชพงศ์ ทิพากร
เสด็จลงสรงสาคร กับองค์พระลักษณ์อนุชา
เสนาพระพฤฒามาตย์ โดยพระบาทเสด็จคลา
เกือบใกล้จะถึงสา- คเรศที่ท้าวเธอสรงชล

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพแสดงการออกท่ารำตามบทพากย์โขนของพระโขน

ลำดับที่	คำพากย์	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
1.	สมเด็จพระหริวงศ์	- เท้าขวายืนเป็นหลัก ยกเท้าซ้ายย่อเข่ามือทั้งสองจีบล่อแก้วหงายมือเสมอไหล่ งอแขนข้างลำตัว ถึงแม้มือขวาจะถือคันศรไว้ก็ทำท่าประดุจล่อแก้วทั้งสองมือดังที่เรียกว่าท่า “กรล่าง” ศีรษะตั้งตรง	ภาพที่ 82
2.	ภุชพงศ์ทิพากร	- เท้าซ้ายก้าวหน้า กระดกเท้าขวาย่อเข่า มือทั้งสองที่ทำท่ากรล่างนั้นพลิกกลับมาวงกลางและยังคงจีบล่อแก้วไว้เช่นเดิมดังที่เรียกว่าท่า “กรบน” ศีรษะตั้งตรง	ภาพที่ 83

ลำดับที่	คำพากย์	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
3.	เสด็จลงสรงสาคร	- เบี่ยงลำตัวไปด้านขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข่า มือทั้งสองตั้งวงระดับหน้า เอียงศีรษะข้างขวา	ภาพที่ 84
4.	กับองค์พระลักษมณ์	- ลำตัวหันด้านขวาเหมือนเดิม เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า มือขวาถือคันศรระดับวงล่าง มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงศีรษะข้างซ้าย	ภาพที่ 85

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยา

ลำดับที่	คำพากย์	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
5.	อนุชา	- ยืนผสมเท้าเหลื่อมโดยให้เท้าซ้ายเหลื่อมหน้า ย่อเข่า เปลี่ยนคันศรมาถือไว้ในมือซ้ายระดับวงล่าง ส่วนมือขวาแตะที่ไหล่ของพระลักษมณ์ เอียงศีรษะข้างซ้าย	ภาพที่ 86
6.	(เพ้ย)	- รับท้ายคำพากย์โดยยืนเท้าซ้ายเป็นหลัก ยกเท้าขวา ย่อเข่า มือขวาถือคันศรระดับวงบน มือซ้ายจีบหงายระดับเข็มขัด ศีรษะเอียงข้างขวา	ภาพที่ 87

ลำดับที่	คำพากย์	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
7.	เสนา	- เบี่ยงลำตัวไปด้านซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า มือขวาชี้ตะแคงแล้วกวาดมือออก มือซ้ายถือคันศรระดับวงล่าง เอียงศีรษะข้างซ้าย	 ภาพที่ 88
8.	พฤฒามาตย์	- ยืนทั้งสองเท้าโดยถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าขวาส่วนเท้าซ้ายวางห่างจากเท้าขวาเล็กน้อย มือขวาที่ชี้ออกไปนั้นให้คว่ำมือแล้วลากนิ้วชี้เข้ามาหาลำตัว มือซ้ายยังถือคันศรอยู่เช่นเดิม เอียงศีรษะข้างขวา	 ภาพที่ 89

ลำดับที่	คำพากย์	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
9.	โดยพระบาทเสด็จคลา	- เท้าขวาก้าวหน้า ย่อเข่า มือขวาถือคันศรระดับวงล่าง มือซ้ายตั้งวงบน เอียงศีรษะข้างซ้าย	 ภาพที่ 90
10.	เกือบใกล้จะถึงสา	- เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อเข่า มือขวาถือคันศรอยู่ระดับวงล่าง มือซ้ายตั้งไว้ข้างลำตัวระดับสะโพก เอียงศีรษะข้างขวา	 ภาพที่ 91

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	คำพากย์	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
11.	คเรศที่ท้าวเธอสรงชล	- เบี่ยงลำตัวไปด้านขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข่า มือทั้งสองตั้งระดับวงหน้า เอียงศีรษะข้างขวา	 ภาพที่ 92
12.	(เพ้ย)	- รับท้ายคำพากย์โดยยืนเท้าซ้ายเป็นหลัก ยกเท้าขวา มือขวาถือคันศรระดับวงบน มือซ้ายปล่อยหงายงอแขนข้างลำตัว เอียงศีรษะข้างขวาอย่างที่เรียกว่าท่า ผาลา	 ภาพที่ 93

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นอกจากการแสดงโขนจะมีบทพากย์สำหรับบรรยายเหตุการณ์ตามท้องเรื่องแล้ว ยังต้องมีการพากย์แทนคำพูดของผู้แสดงซึ่งจะต้องเจรจาโต้ตอบกันด้วย การพากย์เจรจาถ้ามีการเขียนบทไว้ ผู้พากย์ก็จะพากย์ไปตามบทอย่างที่เรียกว่า ไม่ออกนอกบท แต่การพากย์เจรจาก็มิใช่กฎตายตัวว่าจะออกนอกบทมิได้ และส่วนที่สามารถพากย์ตามปฏิภาณไหวพริบของผู้พากย์นี่เองจึงต้องใช้คำพูดธรรมดาที่มิได้เป็นร่ายยาวดังที่เขียนบทไว้ ซึ่งถ้อยคำที่โต้ตอบกันนั้นอาจจะแทรกเหตุการณ์ในชีวิตประจำวันหรือตลกขบขันได้ ดังเห็นได้จากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็มีพระบรมราชานุญาตให้เจรจาติดตลกได้ตามเวลาอันสมควร

ตัวอย่างบทเจรจาสำหรับพากย์ให้เป็นเรื่องเป็นราวที่สืบมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งถนอม โหมดเทศน์ รวบรวมมาจากหมื่นพากย์ฉันทวัจน์และหมื่นไพเราะพจมาน (อาบ สุนทรสนาน) ตอน หนุมานอาสา แสดง ณ โรงละครศิลปากร พ.ศ.2495 ความว่า

> “สมเด็จพระตรีภูวไนยจึงมีราชวาที ว่านี่แน่ทศศีร์ราชาจอมกุมภัณฑ์ ซึ่งจะล่าทัพกลับพลขันธ์กันเสียก่อนก็ตามใจ แต่เมื่อรุ่งพระสุริย์ใสจงกลับมารบกันอีก อย่าลวงล่อหลบหลีกปลีกหน้าหนี นะท่านฯ”

บทเจรจาดังกล่าวนี้ พระรามโขนเพียงแต่ออกท่ารำเล็กน้อยเหมือนกับการทำไม้ทำมือของคนที่พูดจาตอบโต้กัน ไม่ต้องออกท่ารำให้วิจิตรพิสดารหรือใช้แม่ท่าทุกถ้อยกระทงความจนดูเหมือนจะอวดท่ารำอย่างจงใจ หากแต่ทำให้ดูเป็นธรรมชาติและให้จุดเด่นอยู่ที่คำเจรจา เนื่องจากอาจแทรกคำเสียดสีกระทบกระเทียบเพื่อให้คนดูสนใจมากกว่าที่จะดูท่ารำของผู้แสดง

การพากย์สำหรับบรรยายเรื่องและพากย์ให้ผู้แสดงเจรจาโต้ตอบกันถือว่าเป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นของการแสดงโขน แต่เมื่อโขนรับเอาเพลงร้องของละครเข้ามาผสมผสานจึงทำให้ลักษณะเด่นดูลดน้อยลงไปจนบางครั้งดูเหมือนว่ากำลังดูละครในมากกว่าดูโขน โดยเฉพาะฉากระบำหน้าช้างตอนศึกพรหมาสตร์นั้นแทบจะเป็นการแสดงละครอันยิ่งใหญ่เลยทีเดียว

3.1.2 การรำตามแบบแผนละคร

การเขียนบทละครในแต่เดิมจะไม่มีการเขียนบทพากย์ไว้ให้เหมือนในบทพากย์ของโขน คงมีแต่บทร้องและเขียนชื่อเพลงกำกับไว้ให้รู้ว่าจะร้องเพลงอะไร ส่วนการเขียนบทเจรจาก็ไม่มีเขียนแทรกบทร้องไว้เช่นเดียวกัน แม้แต่โขนก็เริ่มมีการเขียนบทเจรจาขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา ซึ่งก่อนหน้านั้นการเจรจาคงเป็นเรื่องของการใช้ปฏิภาณไหวพริบและการใช้สถานการณ์ในชีวิตประจำวันมาสร้างสีสันกับคนดูมากกว่าดังเช่นที่เราเห็นการแสดงโขนธรรมศาสตร์ปี พ.ศ.2546 ซึ่งใช้เหตุการณ์บ้านเมืองมาเจรจาล้อเลียนทำให้คนดูสนุกสนานสมใจ โดยเฉพาะการใช้นักแสดงกิตติมศักดิ์ที่เป็นนักการเมืองมาเป็นผู้แสดง อาจมีฝีมือการเต้นการรำย่อหย่อนลงไปบ้างแต่คงมิใช่หัวใจของการแสดงอย่างมีศิลปะ หากแต่ใช้โขนเป็นเครื่องมือแสดง

เจตนารมณ์ทางรัฐศาสตร์มากกว่า ซึ่งผิดกับโขนธรรมศาสตร์สมัยหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ที่มุ่งศิลปะการแสดงจริง ๆ และแสดงเพื่อการอนุรักษ์แบบแผนโขนโบราณ ส่วนการเจรจาที่มีสถานการณ์บ้านเมืองเข้ามาแทรกบ้างเป็นส่วนประกอบเล็กน้อยเท่านั้น

ย้อนกลับมาพูดถึงการรำตามบทพากย์และเจรจาของละคร ดังที่กล่าวไว้แล้วว่าแต่เดิมละครไม่มีการเขียนบทพากย์หรือบทเจรจาไว้ เพิ่งจะมีการเขียนบทเจรจาให้ตัวละครพูดด้วยน้ำเสียงของตัวเองในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา เนื่องจากได้รับอิทธิพลจากการเขียนบทละครพูดมาจากต่างประเทศจึงทำให้โขนและละครมีบทเจรจาด้วยการใช้คำพูดสามัญขึ้น แต่กระนั้นก็ยังมีข้อแตกต่างกัน คือ

โขน ใช้ผู้พากย์กล่าวคำเจรจาแทนตัวผู้แสดง

ละคร ใช้น้ำเสียงของผู้แสดงเอง

ในหัวข้องานวิจัยฉบับนี้จะกล่าวเฉพาะจารีตของละครในที่สืบทอดมาตั้งแต่ก่อนสมัยรัชกาลที่ 5 เพราะยังเป็นศิลปะการแสดงที่รักษารูปแบบเดิมก่อนที่จะมีการพัฒนาในยุคหลัง ดังนั้นจากการศึกษาบทพระราชนิพนธ์ละครในเรื่องรามเกียรติ์ตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรีถึงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นไม่ปรากฏว่ามีการเขียนบทสำหรับให้ตัวละครพูดเจรจาด้วยตนเอง จึงน่าสันนิษฐานว่าละครในเรื่องรามเกียรติ์คงจะออกท่ารำตามบทร้องเพียงอย่างเดียว ต่างกับโขนที่มีการพากย์ เจรจา ด้วยปฏิภาณไหวพริบของผู้พากย์ เหตุที่ไม่นิยมเขียนบทให้ผู้แสดงพูดด้วยตนเอง สันนิษฐานว่า

1. ละครในต้องพูดด้วยคำราชาศัพท์ และแสดงต่อพระพักตร์องค์พระมหากษัตริย์ จึงไม่นิยมให้ผู้แสดงพูดเจรจาด้วยตนเอง เพราะอาจพูดผิดคำราชาศัพท์ได้

2. ละครในเน้นการฟังเพลงที่ไพเราะ จึงไม่จำเป็นต้องฟังคำเจรจาจากผู้แสดง

3. ละครในต้องเล่นอย่างสุภาพเรียบร้อย สงบเสงี่ยม ถ้าให้ผู้แสดงออกเสียงพูดอาจผิดพลาดและเกิดการพูดที่ไม่สบพระราชหฤทัยได้ จึงป้องกันเสียแต่แรกโดยไม่ต้องมีบทเจรจา

4. วรรณคดีบทละครมิได้มีจุดมุ่งหมายสำหรับการแสดงอย่างเดียว แต่สามารถนำไปใช้อ่านเพื่อความบันเทิงได้ การเขียนบทเจรจาด้วยภาษาร้อยแก้วไม่นิยมเขียนแทรกเข้ามาในบทละคร จึงเห็นว่าสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นการเขียนวรรณคดีบทละครใช้ภาษาร้อยกรองทั้งสิ้น

5. ผู้แสดงบทยักษ์ ลิง จะสวมศีรษะทุกคน ส่วนผู้แสดงบทตัวพระ นาง จะเปิดหน้าสวมชฎา ทำให้เกิดความไม่สะดวกเมื่อตัวละครจะพูดเจรจากัน เพราะบางคนสวมศีรษะและบางคนไม่ได้สวม จึงกำหนดให้ทุกคนรำตามเพลงร้องเสมอหน้ากัน

ด้วยเหตุนี้จึงสันนิษฐานว่าการแสดงละครในเรื่องรามเกียรติ์ไม่มีการให้ตัวละครพูด เจรจาด้วยตนเอง นอกเหนือจากบทที่เขียนไว้ เพราะต้องคำนึงถึงระเบียบแบบแผน ความสุภาพเรียบร้อย ความประณีตของศิลปการแสดง เพื่อมิให้เกิดความผิดพลาดต่อพระพักตร์องค์พระมหากษัตริย์

3.2 การรำตามคำร้อง

3.2.1 การรำตามแบบแผนโขน

เมื่อโขนรับเอาวิธีการร้องของละครเข้ามาผสมผสานจนเกิดเป็นโขนโรงในขึ้น โขนก็ยังคงรักษาเอกลักษณ์การออกท่ารำตามแบบผู้ชายไว้ เนื่องจากโขนนิยมเลือกเฉพาะเพลงที่มีท่วงทำนองไม่ต้องเอื้อนเสียงมากนักได้แก่ เพลงขึ้นพลับพลา นาคราช ซึ่งเหมาะสมสำหรับการแสดงของผู้ชาย กล่าวคือไม่ต้องออกลีลาท่าทางเยื้องกรายแบบผู้หญิง ไม่ต้องใช้การลักคอ การกล่อมหน้า การเยื้องตัว การกล่อมไหล่อย่างจงใจ เว้นเสียแต่ลีลาของอวัยวะส่วนต่าง ๆ จะเคลื่อนไหวไปเองตามธรรมชาติของการเปลี่ยนกิริยาท่าทาง

ส่วนที่สำคัญที่สุดคือเมื่อโขนเปิดหน้าจริงเช่นเดียวกับละครแต่โขนก็จะแสดงอารมณ์ออกทางสีหน้ามิได้ เช่น ดีใจ เศร้าใจ โกรธ ร้องไห้ โขนยังคงวางสีหน้าเรียบเฉยประดุจหุ่นหรือหน้ากากที่ปิดหน้าอยู่เพื่อให้คงไว้ตามแบบแผนเดิม เห็นได้จากบทร้องตอนนางลอย ซึ่งเป็นตอนที่พระรามแสดงอารมณ์เศร้าโศกเสียใจ ผู้แสดงคงออกท่ารำไปตามการตีบทเพียงอย่างเดียว ไม่ต้องทำสีหน้าเศร้าสร้อยเพื่อเรียกร้องความสงสารจากคนดู เพราะโขนเป็นเรื่องของการถ่ายทอดมโนภาพจากความเป็นเทพมาสู่สายตาของมนุษย์และจุดประสงค์ให้มนุษย์ผู้ชมรับรู้ถึงอารมณ์เศร้าโศกในรูปของภาพปั้นหรือภาพแกะสลักที่ประดิษฐานอยู่ตามวิหารต่าง ๆ อันแฝงไว้ด้วยความน่าศรัทธาเคารพ ขณะที่ละครจะเป็นเรื่องของความรื่นเริงบันเทิงใจของผู้ชมทุกระดับชั้นตามลักษณะของละครนอกและละครใน

การรำตามคำร้องของโขนจะออกท่ารำตรงคำโดยไม่รำช้ากว่าคำดังเช่นบทพากย์ที่กล่าวไว้แล้วข้างต้น ทั้งนี้เพราะโขนได้รับอิทธิพลมาจากละครจึงต้องรักษาขนบของการรำตามคำร้องเช่นละครด้วย ต่างกันเพียงการออกท่ารำซึ่งบางท่าเหมาะสำหรับโขนและไม่สามารถใช้ท่าของละครได้เพราะท่ารำของละครจะเลียนแบบกิริยาท่าทางของมนุษย์มากกว่าท่ารำของโขนดังตัวอย่างบทร้องในเพลงฉุยฉายอินทรชิตแปลงว่า

ยักษีเอย ยักษีจำแลง
รูปร่าง**กล้องแกล้ง** ดูขำดูคม

คำว่า “กล้องแกล้ง” ถ้าให้ออกท่ารำแบบโขนจะรำโดยก้าวเท้าซ้ายไปด้านข้าง ทิ้งน้ำหนักตัวไปที่เข่าซ้าย มือทั้งสองตั้ง แขนซ้ายเหยียดตึงไปด้านข้าง แขนขวางอเล็กน้อยตรงกับคำร้องว่า “กล้อง” จากนั้นจึงถ่ายน้ำหนักตัวย้อนกลับมาที่เข่าขวาส่วนมือยังคงตั้งเช่นเดิม เพียงแต่เปลี่ยนแขนขวาเหยียดตึงและงอแขนซ้ายเข้ามาเล็กน้อยตรงกับคำร้องว่า “แกล้ง”

ภาพที่ 94
ท่ารำตามคำร้อง ”กล้อง” แบบพระโขน

ภาพที่ 95
ท่ารำตามคำร้อง “แกล้ง” แบบพระโขน

ถ้ารำแบบละครจะรำโดยเท้าขวายืนเป็นหลัก จรดเท้าซ้ายมือทั้งสองตั้ง เหยียดแขนตึงไปข้างลำตัวทั้งสองข้าง จากนั้นจึงกล่อมไหล่เร็ว ๆ พร้อมทั้งงอแขนเข้าออกสลับกันไปมา

ภาพที่ 96
ท่ารำตามคำร้อง “กล้องแกล้ง” แบบพระละคร

ดังนั้น การออกท่ารำแบบโขนจะใช้ท่าง่าย ๆ แต่ดูสง่าภาคภูมิอยู่ในที ขณะที่ละครจะสามารถใช้ท่าได้หลายกระบวนท่าและประกอบกิริยายักตัวยักไหล่ตามไปด้วยซึ่งเหมาะสมสำหรับการแสดงของผู้หญิงมากกว่าโขน

ในงานวิจัยฉบับนี้จะใช้บทคอนเสิร์ตเรื่องรามเกียรติ์ตอน นางลอย พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์มาแสดงให้เห็นการออกท่าร่ายรำซึ่งครูทางนาฏยศิลป์ได้ประดิษฐ์ท่ารำสืบทอดมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ดังคำกลอนว่า

(หรุ่ม)

เผยพระแกลแลดูดาวเดือน เห็นคล้อยเคลื่อนเลื่อนลับเหลี่ยมไศล

แสงทองส่องฟ้านภาลัย จวนจะใกล้ไขศรีรวีวรรณ

บทร้องในเพลงหรุ่มตอนพระรามตื่นจากบรรทมเพื่อจะไปสรงน้ำจะได้อธิบายการออกท่ารำพร้อมรูปภาพในภายหลัง

3.2.2 การรำตามแบบแผนละคร

การรำตามคำร้องของละครถือเป็นหัวใจของการแสดงมาตั้งแต่ดั้งเดิม แม้ในจดหมายเหตุลาลูแบร์กล่าวว่าละครสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชนั้นจะใช้ผู้ชายร้อง ส่วนผู้หญิงไม่ร้องเลยก็ตาม แต่เมื่อภายหลังมีการแบ่งละครนอกละครในแล้ว โดยเฉพาะละครในเรื่องรามเกียรติ์ เชื่อว่าจะใช้ผู้หญิงในราชสำนักเป็นผู้ร้องตลอดทั้งเรื่อง การร้องเพลงของผู้หญิงจะมีน้ำเสียงอ่อนหวานเจื้อยแจ้วประกอบกับท่วงทำนองไพเราะชวนฟังทำให้เป็นเหตุผลหนึ่งที่ตัวละครจะต้องออกลีลาท่ารำให้นุ่มนวลแช่มช้อยตามเสียงร้องนั้นด้วย

การรำตามคำร้อง ผู้รำจะออกท่ารำตรงคำพอดี ซึ่งต่างจากบทพากย์โขนที่ผู้รำจะรำหลังคำพากย์ดังที่กล่าวไว้ในเรื่องแบบแผนของโขน เหตุเช่นนี้เพราะละครมีการเขียนบทไว้ล่วงหน้าไม่ร้องนอกบท ทั้งผู้แสดงก็ได้ฝึกซ้อมกับบทจนแม่นยำดีแล้ว นอกจากนั้นยังมีคนบอกบทดัง ๆ ข้างเวทีให้ผู้แสดงรู้อีกว่าคำต่อไปจะออกท่ารำอย่างไร การรำของละครจึงน่าจะง่ายกว่าโขนที่อาจต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบในการจับคำพากย์ให้ถูกต้อง ถึงแม้จะมีการเขียนบทพากย์ไว้ให้ผู้แสดงท่องจำก่อนออกแสดงแต่เป็นการเล่นตามบทเพียงด้านเดียว ส่วนด้านที่พากย์นอกบทก็ถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของโขนที่จะตัดออกมิได้เช่นเดียวกัน โดยเฉพาะโขนที่แสดงให้ชาวบ้านดูจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องพากย์ให้สนุกสนานสมใจคนดูด้วย

เมื่อโขนมีการแทรกบทร้องเข้าไปอย่างที่เรียกว่าโขนโรงในผู้แสดงโขนสามารถศึกษาเพลงร้องล่วงหน้าได้เช่นเดียวกับละครดังที่กล่าวถึงท่ารำในเพลงฉุยฉายมาแล้วในเรื่องการรำตามแบบแผนโขนแต่ต่างกันที่ว่าขนบการออกท่ารำต่าง ๆ อาจมีข้อจำกัดว่าท่านั้นเหมาะสำหรับโขน ท่านี้เหมาะสำหรับละคร ซึ่งจะต้องแยกรายละเอียดในการกำหนดท่ารำลงไปอีกครั้งหนึ่ง

โดยเฉพาะลักษณะรูปร่างของผู้แสดงที่เป็นผู้ชายย่อมมีส่วนให้ครูผู้สอนประดิษฐ์คิดท่ารำตามรูปลักษณ์ของผู้ชายให้สมกับความเป็นเทพที่สูงศักดิ์ ซึ่งจะต้องรำให้ดูเป็นผู้ชายรำบทตัวพระ มิใช่ผู้หญิงรำบทตัวพระแล้วพยายามทำให้ดูเป็นผู้ชาย สังเกตได้จากแต่เดิมโขนตัวพระจะไม่นิยมออกท่ารำโดยการกระดกเท้าหลังเพราะไม่สามารถทำให้ดูผึ่งผายเท่ากับการยกเท้าธรรมดา ต่อเมื่อโขนรับวิธีการรำของละคร (ซึ่งส่วนมากผู้หญิงรำ) โขนจึงเริ่มมีการรำกระดกเท้าไปด้วย สังเกตจากภาพวาดลายเส้นในตำราฟ้อนรำสมัยรัชกาลที่ 1 ภาพวาดเลียนแบบของจริง ฝีมือช่างชาวต่างประเทศในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และรูปถ่ายสมัยยุคแรกที่เริ่มมีกล้องถ่ายรูปในประเทศไทย ภาพวาดและรูปถ่ายที่เกี่ยวกับโขนละครรำของไทยเหล่านี้จะไม่ปรากฏว่าโขนตัวพระ (หรือละครตัวพระ) ออกท่ารำกระดกเท้าหลังเลย คงมีแต่ท่ารำของตัวพระที่ยกเท้าธรรมดา ส่วนท่ารำของนายวง กาญจนวัจน ในท่า ปฐม ที่มีการนั่งคุกเข่าแล้วกระดกเท้าหลังนั้นถือเป็นท่ารำเฉพาะเพียงท่าเดียวเท่านั้น

อนึ่ง บทละครในเรื่องรามเกียรติ์จะมีบทชมความงามอยู่มากซึ่งจะตัดออกเสียมิได้ เพราะเป็นขนบโดยแท้ของละครใน เช่นบทชมดง บทชมนาง บทชมราชรถ บทลงสรง ซึ่งแน่นอนว่าบทชมความงามเหล่านี้ต้องบรรจุเพลงที่มีท่วงทำนองอ่อนหวานไพเราะและเหมาะที่จะให้ผู้แสดงที่เป็นผู้หญิงออกท่าร่ายรำ ส่วนบทโขนอาจจะมีบ้าง เช่น บทชมราชรถ บทชมขบวนทัพ แต่โขนใช้วิธีพากย์ด้วยน้ำเสียงของผู้ชายและเป็นคำพากย์ที่หนักแน่นจริงจัง การออกท่ารำตามคำพากย์จึงต้องรำอย่างเข้มแข็ง ภาคภูมิ สมกับลักษณะของกษัตริย์ชาตินักรบ

วิธีการแสดงโขนกับละครในมีจุดมุ่งหมายต่างกัน กล่าวคือ โขนมีต้นกำเนิดในราชสำนักทั้งการจัดระเบียบวิธีและการใช้ตัวผู้แสดงล้วนเป็นผู้ผ่านการศึกษาอบรมมาแล้วทั้งสิ้น เห็นได้จากมีการเขียนบทโขนอย่างเป็นกิจลักษณะมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาล้วนเป็นวิธีการเขียนตามแบบผู้มีความรู้ทางภาษาไทยและนาฏยศิลป์ แต่ต่อมาเอกชนนำวิธีการเล่นโขนไปฝึกหัดและตั้งคณะเป็นอาชีพซึ่งมิได้เป็นข้อห้ามอันใด เหตุนี้จึงทำให้โขนที่เคยใช้บทพากย์ตามแบบผู้ดีกลับกลายเป็นพากย์เพื่อดูเอาความสนุกสนาน ความสะใจตามความต้องการของชาวบ้าน จึงเห็นได้ว่าถ้าโขนเป็นมหรสพตามแบบของราชสำนักก็คือความยิ่งใหญ่อลังการ มีตัวแสดงมาก เครื่องแต่งกายสวยงาม ภาษาพากย์ไพเราะ เล่นในงานเฉลิมฉลองพระนคร แต่ในอีกแง่มุมหนึ่งโขนก็เป็นมหรสพตามแบบของชาวบ้านซึ่งเล่นในงานศพ งานบวช และใช้วิธีการแสดงให้ถึงอกถึงใจคนดูจากคำพากย์เยาะเย้ยเสียดสีกัน นับว่าโขนเป็นศิลปะของการแสดงที่มีมุมมองถึงสองด้านทั้งระดับบนและระดับล่าง

ขณะเดียวกันละครในเรื่องรามเกียรติ์ที่ใช้ผู้หญิงแสดงกลับมีมุมมองเพียงด้านเดียว คือเป็นเครื่องราชูปโภคเฉพาะองค์พระมหากษัตริย์เท่านั้น แม้แต่พระราชโอรสก็ไม่สามารถจัดแสดงได้ ดังปรากฏว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เคยพิโรธเจ้าฟ้ากรม

หลวงอิศรสุนทรที่ลอบฝึกซ้อมละครผู้หญิงในตำหนัก (ธนิต อยู่โพธิ์, 2511-15) ดังนั้น ละครในผู้หญิงของหลวงจึงต้องถึงพร้อมด้วยสุนทรียรสทุกด้านและแสดงเพื่อให้พระมหากษัตริย์ทอดพระเนตร เว้นแต่ว่าพระมหากษัตริย์มีพระบรมราชานุญาตให้จัดขึ้นเพื่อเฉลิมฉลองสิ่งใดสิ่งหนึ่งประชาชนจึงจะมีโอกาสได้ดู ดังเช่นในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายมีละครผู้หญิงของหลวงไปแสดงเรื่องอิเหนาในงานเฉลิมฉลองพระพุทธบาทด้วย

โดยเหตุที่ละครในมีวัตถุประสงค์ในการแสดงดังที่กล่าวมานั้น ละครในจึงมุ่งให้ถึงความงามตั้งแต่คำประพันธ์ไพเราะ เพลงไพเราะ ตัวละครสวย ฝีมือรำงาม เครื่องแต่งกายวิจิตรบรรจง ซึ่งต้องประสมกลมกลืนกันได้อย่างเหมาะเจาะลงตัวจึงจะนับว่าเป็นเครื่องราชูปโภคสำหรับองค์พระมหากษัตริย์อย่างแท้จริง

จากเหตุผลดังกล่าว จึงจะนำบทคอนเสิร์ตเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย ที่กล่าวไว้ในเรื่องของโขน และจะทดลองประดิษฐ์ท่ารำตามแบบแผนละครโดยได้รับความกรุณาจาก ศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ พระเอกละครในผู้มีชื่อเสียงเป็นผู้คิดค้นท่ารำให้เพื่อนำมาเปรียบเทียบกับท่ารำของโขนดังภาพต่อไปนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพแสดงการออกท่ารำตามคำร้องของพระโขนและพระละคร

ลำดับที่	คำร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
1.	เผยพระแกล	- นั่งบนเตียงยืนเข่าซ้ายไว้ หันลำตัวเฉียงไปทางด้านขวา มือทั้งสองตั้งวงระดับใบหน้า เอียงศีรษะข้างขวา	 ภาพที่ 97 ก พระโขน
1.	เผยพระแกล	- ปฏิบัติได้ 2 ลักษณะ คือ 1. ท่ารำเหมือนกับโขน 2. นั่งพับเพียบบนเตียง มือทั้งสองตั้งวงระดับใบหน้า เอียงศีรษะข้างขวา	 ภาพที่ 97 ข พระละคร

ลำดับที่	คำร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
2.	แลดู	- ยังคงนั่งยืนเข่าซ้ายอยู่เช่นเดิม มือขวาเท้าเอว มือซ้ายวางไว้ที่หน้าขาขวาเหนือเข่าซ้าย เอียงศีรษะข้างขวา	 ภาพที่ 98 ก พระโขน
2.	แลดู	- นั่งยกก้นขึ้นเหนือพื้นเตียง มือซ้ายป้องหน้าระดับหน้าผาก มือขวาปล่อยหงาย งอแขนขวาข้างลำตัวระดับเอว เอียงศีรษะทางขวา	 ภาพที่ 98 ข พระลักษณ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	คำร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
3.	ดาวเดือน	- ทำท่าเหมือนคำร้องว่า “แลดู“ แต่ทำสลับข้างกัน	 ภาพที่ 99 ก พระโขน
3.	ดาวเดือน	- นั่งพับเพียบ มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาปล่อยหงาย แขนขวาเหยียดตึงข้างลำตัวต่ำกว่าระดับไหล่เล็กน้อย เอียงศีรษะข้างซ้าย	 ภาพที่ 99 ข พระละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	คำร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
4.	เห็นคล้อยเคลื่อน	- นั่งคุกเข่า มือขวาจีบคว่ำระดับใบหน้า มือซ้ายวางไว้ที่หน้าขาซ้าย เอียงศีรษะข้างซ้าย	 ภาพที่ 100 ก พระโขน
4.	เห็นคล้อยเคลื่อน	- นั่งพับเพียบ มือขวาจีบคว่ำระดับใบหน้า มือซ้ายวางไว้ที่หน้าขาซ้าย เอียงศีรษะข้างซ้าย	 ภาพที่ 100 ข พระละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	คำร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
5.	เลื่อนลับ	- ยังคงนั่งคุกเข่าเช่นเดิม มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงหน้า เอียงศีรษะข้างขวา	 ภาพที่ 101 ก พระโขน
5.	เลื่อนลับ	- นั่งพับเพียบ มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงหน้า ทำท่าลักคอโดยเอียงศีรษะข้างซ้าย แต่กดไหล่ขวา	 ภาพที่ 101 ข พระละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	คำร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
6.	เหลี่ยมไศล	- นั่งพับเพียบ มือขวาปาดจีบเข้ามาระดับไหล่ มือซ้ายวางไว้ที่หน้าขาซ้าย เอียงศีรษะข้างซ้าย แล้วคลายมือจีบออกเปลี่ยนเป็นตั้งวง เอียง ศีรษะข้างขวา	 ภาพที่ 102 ก ภาพที่ 102 ข พระโขน
6.	- เหลี่ยม - ไศล	- นั่งพับเพียบ มือขวาปาดจีบเข้ามาระดับไหล่ มือซ้ายวางไว้ที่หน้าขาซ้าย เอียงศีรษะข้างซ้ายเหมือนโขน แล้วคลายมือจีบขวาออก มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงศีรษะข้างขวา - นั่งพับเพียบ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงศีรษะข้างซ้าย	 ภาพที่ 102 ค ภาพที่ 102 ง พระลักษณ์

ลำดับที่	คำร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
7.	(ท่าโบกในช่วงร้องเอื้อน)	- นั่งพับเพียบ มือซ้ายจีบตะแคงระดับอก ตั้งมือขวาระดับเดียวกันเอียงศีรษะข้างซ้าย - นั่งพับเพียบ มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบส่งหลัง เอียงศีรษะข้างขวา	 ภาพที่ 103 ก ภาพที่ 103 ข พระโขน
7.	(ท่าโบกในช่วงร้องเอื้อน)	- ปฏิบัติเช่นเดียวกับโขน แต่เสริมลีลากล่อมหน้าจากซ้ายไปขวาในขณะเคลื่อนมือจีบซ้ายเปลี่ยนเป็นตั้งวง	 ภาพที่ 103 ค ภาพที่ 103 ง พระละคร

ลำดับที่	คำร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
8.	แสงทอง	- นั่งพับเพียบ มือขวาจีบคว่ำระดับใบหน้าแล้วค่อย ๆ คลายออก พร้อมกับเลื่อนมือออกไปทางด้านขวา มือซ้ายวางไว้ที่หน้าขาซ้าย เอียงศีรษะข้างซ้าย	 ภาพที่ 104 ก พระโขน
8.	แสงทอง	- ท่ารำเหมือนกับโขน	 ภาพที่ 104 ข พระละคร

สถาบันวิทยบริ
จุฬาลงกรณ์มหาวิ

ลำดับที่	คำร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
9.	ส่องฟ้า	- นั่งพับเพียบ มือทั้งสองจีบคว่ำระดับใบหน้า แล้วค่อย ๆ ลดระดับลงมาพร้อมทั้งแยกมือออกจากกัน แล้วปล่อยมือจีบออก เอียงศีรษะข้างขวา	 ภาพที่ 105 ก ภาพที่ 105 ข พระโขน
9.	- ส่อง - ฟ้า	- นั่งยกก้นขึ้นเหนือพื้นเตียง มือทั้งสองจีบหงายระดับอก แล้วค่อย ๆ ยกขึ้นมาอยู่ที่ระดับใบหน้า เอียงศีรษะข้างขวา - ลดตัวลงนั่งพับเพียบ พร้อมกับมือทั้งสอง จีบคว่ำระดับใบหน้า แล้วค่อย ๆ ลดระดับลงมาพร้อมทั้งแยกมือออกจากกัน แล้วปล่อยมือจีบออก เอียงศีรษะข้างซ้าย	 ภาพที่ 105 ค ภาพที่ 105 ง พระลักษณ์

ลำดับที่	คำร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
10.	นภาลัย	- นั่งพับเพียบ มือขวาชี้คว่ำ ส่งปลายนิ้วไปข้างหน้าระดับหน้าผาก ทอดแขนซ้ายโดยวางมือลงบนพื้นเตียง เอียงศีรษะข้างซ้าย	ภาพที่ 106 ก พระโขน
10.	นภาลัย	- นั่งพับเพียบ มือขวาชี้คว่ำส่งปลายนิ้วเฉียงไปข้างซ้ายระดับหน้าผากทอดแขนซ้ายโดยวางมือลงบนพื้นเตียง เอียงศีรษะข้างขวา	ภาพที่ 106 ข พระลอ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	คำร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
11.	จวนจะใกล้ไขสี	- นั่งพับเพียบ มือทั้งสองจีบคว่ำระดับปาก แล้วคลายออกพร้อมทั้งแยกมือออกจากกัน เอียงศีรษะข้างขวา	 ภาพที่ 107 ก พระโขน
11.	- จวนจะใกล้ - ไขสี	- นั่งพับเพียบ ทอดแขนซ้ายโดยวางมือบนพื้นเตียง มือขวาตบเบา ๆ ที่หน้าขาซ้าย เอียงศีรษะข้างซ้าย - นั่งพับเพียบ มือทั้งสองจีบคว่ำระดับปากแล้วคลายออกพร้อมทั้งแยกมือออกจากกันเอียงศีรษะข้างขวา	 ภาพที่ 107 ข ภาพที่ 107 ค พระละคร

ลำดับที่	คำร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
12.	รวีวรรณ	- มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งแล้วเหยียดแขนตึงระดับไหล่ เอียงศีรษะข้างขวา อย่างที่เรียกว่า ท่าเรียงหมอน ท่านี้ปฏิบัติต่อเนื่องจากท่านั่งพับเพียบ มือทั้งสองข้างจีบตะแคงระดับหน้าอก เอียงศีรษะข้างซ้าย	 ภาพที่ 108 ก พระโขน
12.	รวีวรรณ	- นั่งพับเพียบ มือทั้งสองข้างปล่อยหงาย งอแขนเล็กน้อย เอียงศีรษะข้างซ้าย - นั่งพับเพียบ มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งแล้วเหยียดแขนตึงระดับไหล่ เอียงศีรษะข้างขวา อย่างที่เรียกว่าท่าเรียงหมอน	 ภาพที่ 108 ข ภาพที่ 108 ค พระลักษณ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	คำร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
13.	(ท่าโบกในช่วงร้องเอื้อน)	- ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 7	 ภาพที่ 109 ก ภาพที่ 109 ข พระโขน
13.	(ท่าโบกในช่วงร้องเอื้อน)	ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 7	 ภาพที่ 109 ค ภาพที่ 109 ง พระละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิเคราะห์การรำตามคำร้องของพระโขนกับพระละคร

1. ท่ารำตามคำร้องของพระโขนจะใช้ท่าง่าย ๆ เป็นธรรมชาติ เช่นคำว่า “แลดู” พระโขนจะทำท่ามือเท้าเอวมองดูดาวเดือน ขณะที่พระละครจะทำท่าป้องหน้าแล้วแทงมือพร้อมกับเยื้องตัวอย่างอ่อนหวานซึ่งถือว่าเป็นท่าที่ประดิษฐ์ให้สวยงามยิ่งขึ้น

2. พระโขนจะไม่มีท่ารำที่ใช้กิริยาลักคอ ดังเช่นคำว่า “เลื่อนลับ” พระโขนจะเอียงศีรษะใช้ใบหน้ามองที่ปลายมือขณะที่พระละครจะเสริมลีลาการลักคอให้ดูอ่อนหวานยิ่งขึ้น

3. ท่ารำของพระโขนจะไม่ประดิษฐ์ให้วิจิตรพิศดารมากนัก เช่นคำว่า “เหลี่ยมไศล” จะใช้มือขวาปาดจีบเข้ามาแล้วคลายออกเบา ๆ ขณะที่พระละครจะปาดจีบเข้ามาแล้วยังมีการเปลี้องมือให้ปล่อยหงายก่อนแล้วค่อยตั้งวง ส่วนมือซ้ายยังส่งจีบไปข้างหลังให้สอดคล้องสัมพันธ์กับมือขวาอีกด้วย

4. พระโขนจะไม่ใช้ท่ารำที่ละเอียดซับซ้อน เช่นคำว่า “ส่องฟ้า” พระโขนจะรำรวบคำเป็นท่าเดียวคือการใช้มือทั้งสองจีบคว่ำระดับหน้าผากแล้วลดระดับลงมาพร้อมกับแยกมือปล่อยจีบออก ขณะที่พระละครจะรำทีละคำคือคำว่า “ส่อง” รำโดยมือทั้งสองจีบหงายแล้วส่งแทงขึ้นไประดับหน้าผาก และเมื่อถึงคำว่า “ฟ้า” จะคว่ำมือจีบทั้งสองลงแล้วคลายออกพร้อมกัน

5. กลวิธีการเชื่อมโยงท่ารำแต่ละท่า พระโขนจะออกท่ารำตามแม่ท่าไปตรง ๆ เช่นจากคำว่า “ไขศรี” มาสู่ท่า “รวีวรรณ” ซึ่งจะต้องใช้ท่าเรียงหมอนเหมือนกันทั้งโขนและละคร แต่ใช้กลวิธีแตกต่างกันคือ พระโขนจะรำถูกต้องตามขั้นตอนของการขึ้นท่าเรียงหมอน ขณะพระละครจะใช้ท่าต่อเนื่องเชื่อมมาจากท่าจีบคลายออกทั้งสองมือในคำว่า “ไขศรี” และเพิ่มการแทงมือเป็นลีลาอ่อนหวานก่อนที่จะตั้งมือในคำว่า “รวีวรรณ” ด้วยท่าเรียงหมอนเหมือนกับโขน

จากการเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างท่ารำตามคำร้องของพระโขนกับพระละคร ทำให้เห็นว่าแม้พระโขนจะรำตามเพลงร้องของละคร แต่พระโขนก็ยังคงออกท่ารำไม่มากนักและไม่ใช้ลีลาเยื้องกรายเหมือนพระละคร ดังนั้น ผู้ที่จะศึกษาการรำตามแบบแผนโขนตัวพระ ต้องคำนึงถึงรายละเอียดปลีกย่อยที่สืบทอดกลวิธีออกท่ารำมาแต่ครั้งโบราณกาลด้วยว่าวิธีการรำของโขนและละครในมีความแตกต่างกันทั้งการรำตามบทและข้อจำกัดบางส่วนซึ่งอาจจะเหมาะสมเฉพาะการแสดงแต่ละประเภท โดยเฉพาะการแสดงที่เป็นลักษณะของผู้ชายและการแสดงที่เป็นลักษณะของผู้หญิงจะยิ่งทำให้เห็นความแตกต่างอย่างชัดเจนยิ่งขึ้น นอกจากนั้นการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อให้ประชาชนทั่วไปได้มีโอกาสรับชม เช่น โขนและการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อให้พระมหากษัตริย์ทอดพระเนตรเป็นเครื่องราชูปโภค เช่น ละครใน น่าจะมีขนบบางประการที่เป็นกฎสำหรับการแสดงประเภทนั้น ๆ อยู่ซึ่งมีส่วนทำให้โขนและละครมีข้อแตกต่างกัน ดังนั้นผู้แสดง

นาฏยศิลป์แต่ละประเภทจะต้องคำนึงถึงการอนุรักษ์แบบแผนของการแสดงไว้เพื่อมิให้ถูกกลืนหายไปกับกาลเวลาและในที่สุดก็จะยากที่จะสืบค้นหาต้นเค้าเดิมได้

ในท้ายบทนี้จะเห็นว่าความแตกต่างของท่ารำระหว่างพระรามโขนกับพระรามละครในที่เห็นได้ชัด น่าจะเริ่มต้นตั้งแต่ความแตกต่างของโขนและละครใน อันได้แก่

1. รูปแบบและวิธีการ รวมถึงลักษณะการแสดง
2. สถานที่ที่ใช้จัดแสดง
3. เนื้อเรื่องที่นำมาจัดแสดง
4. การฝึกหัดผู้แสดง
5. ประวัติความเป็นมาของการสืบทอด
6. บริบทของสังคมและวัฒนธรรม ซึ่งทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบและวิธีการ
7. จารีตและแบบแผนของโขนและละคร

จากเหตุปัจจัยดังกล่าวทำให้ความแตกต่างของท่ารำระหว่างตัวพระโขนและตัวพระละครแตกต่างกัน ตามที่ผู้วิจัยได้เปรียบเทียบท่ารำระหว่างพระรามโขนกับพระรามละครในแม้แต่เพลงหน้าพาทย์ ตระนิมิตที่นำมาเปรียบเทียบ ยังพบว่าท่ารำจากเพลงหน้าพาทย์นี้เพลงเดียว มีความแตกต่างด้านลีลาท่ารำประมาณ 23 ลีลาท่ารำ ทั้ง ๆ ที่ข้อสันนิษฐาน โดยผู้วิจัยเองตั้งแต่เบื้องต้นยังคิดว่าไม่น่าจะแตกต่างกันมากนัก

สิ่งที่เปรียบเทียบและเห็นได้ชัดว่า คือไม่ว่าจะใช้เพลงใดเป็นเพลงที่พระโขนและพระละครรำพร้อมกัน จะเห็นความแตกต่างของความสง่า ภาคภูมิอยู่ในทีของตัวพระโขน ส่วนตัวพระละครนั้นในเพลงเดียวกัน ตัวพระละครจะใช้ลีลาท่าทางหลายกระบวนท่าและประกอบกิริยาเยื้องตัวเยื้องไหล่ และใช้สรีระร่างกายอ่อนไหวได้ทั้งตัว จึงน่าจะเหมาะกับผู้แสดงซึ่งเป็นผู้หญิงมากกว่า ผู้แสดงซึ่งเป็นผู้ชาย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 8

วิธีการออกลีลาท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโขนตัวพระราม

เมื่อทราบว่าโขนตัวพระมีวิธีการออกลีลาท่ารำอย่างไรและมีความแตกต่างจากการรำแบบละครในอย่างไรแล้ว ควรทราบวิธีการออกลีลาท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโขนตัวพระรามอันจะเป็นหัวใจสำคัญขององค์ความรู้เรื่องการรำแบบโขนตัวพระแท้ ๆ ได้ดีที่สุด เนื่องจากพระรามเป็นพระเอกโขนที่จะรวบรวมวิธีการรำแบบโขนไว้ได้มากกว่าโขนตัวพระอื่น ๆ ส่วนโขนตัวพระเหล่านั้นอาจจะออกท่ารำตามแบบอย่างพระรามบ้างก็ไม่ได้ผิดจารีตของการออกท่ารำ เพราะถือว่ายึดวิธีการรำของพระรามไว้เป็นแบบแผน ดังนั้นในงานวิจัยฉบับนี้แม้เราจะพูดถึงเอกลักษณ์เฉพาะของพระรามโขน แต่ถ้าตัวพระโขนอื่น ๆ จะออกท่ารำเหมือนกับพระรามเราก็อนุโลมว่ามีการถ่ายเทท่ารำถึงกันได้ในฐานะศิลปะการแสดงประเภทเดียวกันและมีครูคนเดียวกันเป็นผู้ฝึกซ้อม

อนึ่ง การรำที่เป็นลักษณะเฉพาะของพระรามโขนเป็นที่แน่นอนว่าจะต้องแตกต่างจากการรำแบบละครในอย่างชัดเจนแต่คุณสมบัติข้อนี้จะไม่รวมถึงรูปแบบของละครแนวใหม่ เช่น ละครดึกดำบรรพ์ สมัยรัชกาลที่ 5 หรือละครที่ปรับปรุงแล้วในยุคของกรมศิลปากร เพราะละครในสมัยหลังรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมาอาจนำรูปแบบท่ารำของโขนมาปรับปรุงให้เป็นท่ารำของตนเอง หรือมิฉะนั้นก็อาจเลียนแบบมาใช้ในสมัยกรมศิลปากรนี่เอง เช่น ละครใน เรื่องอุณรุท ละครนอก เรื่องสุวรรณหงส์ มีฉากรบขึ้นลอยด้วยโดยใช้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวพระรบกับผู้ชาย เห็นได้ว่าแม้แต่รูปแบบของการใช้ผู้หญิงหรือผู้ชายแสดงละครแต่ละประเภทก็ย่อหย่อนกฎเกณฑ์ลงไปมากโดยให้แสดงร่วมกันได้หมดทั้งโขน ละครนอกและละครใน จึงอาจกล่าวได้ว่าถ้าหัวข้องานวิจัยต่อไปนี้มีข้อใดที่ละครนำรูปแบบไปใช้ในภายหลังก็ถือว่าไม่ใช่ความผิดของโขนที่กล่าวอ้างถึงเอกลักษณ์ของตนเอง เพราะโขนมีรูปแบบสืบทอดมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาไม่ต่ำกว่า 300 ปี แล้วถูกลอกเลียนรูปแบบจนกระทั่งถูกนำไปดัดแปลงใหม่ทำให้โขนต้องสูญเสียเอกลักษณ์ไปทีละเล็กทีละน้อยจนดูเหมือนว่าขณะที่เราดูระบำเทพบุตรนางฟ้า (ซึ่งใช้ผู้หญิงแสดงทั้งหมด) ออกมารำอวยพรให้พระราม (ซึ่งใช้ผู้ชายแสดงแต่แต่งหน้าสวยงามเหมือนผู้หญิง) กับนางสีดา (ซึ่งใช้ผู้หญิงแสดง) นั้นเรากำลังดูโขนหรือละครใน เนื่องจากหาเอกลักษณ์ของโขนโบราณแท้ ๆ เกือบจะไม่ได้

ในงานวิจัยฉบับนี้จึงจะค้นหาเอกลักษณ์เฉพาะของพระรามโขนที่มีวิธีการออกลีลาท่าร่ายรำตามแบบแผนของการแสดงโขน มาตั้งแต่อดีตกาล เพื่อเก็บรักษาไว้ให้เห็นร่องรอยว่ามีการเปลี่ยนแปลงในภายหลัง และมีบางส่วนได้สูญหายไปแล้ว ซึ่งจะแบ่งหัวข้อได้ดังนี้

1. **การรำรูปแบบเฉพาะของโขนตัวพระราม**

พระรามโขน มีรูปแบบการออกลีลาท่าร่ายรำที่เป็นลักษณะเฉพาะตัว ดังนี้

1.1 รำเถิ่ง

รำเถิ่ง* คือ การรำที่โขนตัวพระรามจะต้องตั้งตัวตรงและปล่อยลีลาออกไปตรง ๆ ได้แก่การเดินทีละก้าว ขณะที่จีบมือทั้งสองแล้วปล่อยจีบไปพร้อม ๆ กับเท้าที่ก้าวเดินนั้น โขนตัวพระรามจะวางทรวงอกไว้ตรง ๆ โดยไม่ต้องยักเยื้องหัวไหล่หรือลำตัวพร้อมทั้งกล่อมใบหน้าไปด้วยอย่างที่เราเคยเห็นตัวพระละครนิยมกระทำอยู่เสมอ แต่ตัวพระโขนจะไม่ออกท่าเดินรำเช่นนั้น หากแต่จะเดินแบบ “ต้านตัว” ไว้เสมือนกับใช้ทรวงอกต้านลมไว้มิให้เคลื่อนไหวไปมา การรำต้อง “รำให้ตัวเป็นแผง ๆ” คือ รำให้เหมือนกับส่วนของทรวงอกนั้นวางเป็นแผงแข็ง ๆ ซึ่งน่าจะเป็นลักษณะดั้งเดิมในการรำตามสรีระของผู้ชายที่มักจะเดินให้ตัวตั้งตรงเช่นการเดินของทหารทั่วไป โดยเฉพาะตัวพระโขนส่วนมากจะเป็นกษัตริย์ผู้ผ่านการเป็นนักรบมาก่อน จึงมีส่วนเกี่ยวเนื่องกันทั้งประวัติและธรรมชาติของการออกท่ารำที่พึงจะเป็น

อนึ่ง อุดม อังศุธร (2544) อธิบายเพิ่มเติมว่าการเดินต้านตัวเป็นแผงๆ นี้ ปัจจุบันเรียกว่า “เดินหน้าอัด” ซึ่งเป็นการเดินแบบโขนตัวพระ ส่วนการเดินยักเยื้องตัวแบบละครตัวพระนั้น เรียกว่า “เดินระทวย”

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

* คำว่า “เถิ่ง” ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2525 มีคำว่า “เทิ่ง” อธิบายว่า ปรากฏชัดหรือเห็นได้อย่างชัดแจ้ง เช่น เดินเทิ่ง ๆ แบกของมาเทิ่ง ๆ ในกาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร์ มีคำว่า “ปู่รู้อ่านไม่เหมาะตรงเทิ่ง ไปนา” มีความหมายว่า ตรง

ภาพที่ 110
การเดินของโขนตัวพระรามในลักษณะรำเถิ่ง

การรำเถิ่ง ถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของโขนตัวพระรามมาแต่ครั้งโบราณกาล แต่ปัจจุบันศิลปินคนเดียวกันได้แสดงทั้งพระเอกโขนและพระเอกละคร จึงเป็นเหตุให้ออกลีลาท่ารำเหมือนกันหมด สังเกตได้ว่าปัจจุบันไม่มีสมญานามที่ใช้เรียกชื่อเฉพาะเหมือนอดีต เช่น คุ้มพระราม คงทศกัณฐ์ แย้มอิเหนา น้อยงอกไกรทอง ฯลฯ เนื่องจากศิลปินปัจจุบันแสดงได้หมดทุกบทบาททั้งโขน ละครนอก ละครใน ละครพันทาง และอาจหมายถึงลิเกด้วย การออกท่ารำจึงผสมผสานคลุกเคล้ากันจนหลงลืมเอกลักษณ์เฉพาะของนาฏยศิลป์แต่ละประเภทไปในที่สุด

1.2 รำทีพระทีพระยา

คำว่าพระหรือพระยามีรากศัพท์มาจากผู้ชายที่มีบรรดาศักดิ์ในสมัยโบราณและเป็นชนชั้นกษัตริย์หรือชนชั้นปกครอง ซึ่งตรงกับโขนตัวพระที่เป็นผู้ชายมียศศักดิ์เช่นเดียวกัน ได้แก่โขนตัวพระราม ส่วนคำว่า “ที” มีความหมายค่อนข้างลึกซึ้งกว่าคำว่า “ท่า” เนื่องจากการออกท่ารำทั้งหลายเราจะมีคำเรียกเช่น ท่าเฉิดฉิน ท่ามยุเรศ ถ้าให้ศิลปินสองคนออกท่ารำเดียวกันจะไม่เห็นส่วนแตกต่างในการใช้ท่ารำ แต่ส่วนที่ไม่เหมือนกันและมีลักษณะเฉพาะตัวคือ “ที” ซึ่งแฝงอยู่ในบุคลิกลักษณะและกลวิธีการรำของแต่ละบุคคล

จากการที่คำว่า ที มีความหมายและความสำคัญต่อการออกท่ารำเฉพาะตัวนี่เอง ผู้ที่แสดงเป็นพระรามโขนต้องมีทีที่เป็นของตัวศิลปินเอง แต่ยังไม่เป็นการเพียงพอเพราะต้องมีทีของความเป็นตัวตน พระรามตามภูมิหลังที่ได้กล่าวไว้แล้วในบทข้างต้น การออกท่ารำจึงต้องรำแบบทีพระทีพระยา ซึ่งเป็นลักษณะที่งามสง่าแบบบุรุษเพศซึ่งสืบทอดมาตั้งแต่สมัยโบราณ

การออกท่ารำแบบใช้ทีของตัวพระโขน อาคม สายาคม ได้เล่าว่าเคยเห็นครูสอนโขนตัวพระคือ พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ออกท่ารำเพลงหน้าพาทย์ที่แสดงให้เห็นลักษณะของทีพระทีพระยาอย่างเด่นชัด ดังคำกล่าวว่า

> .....ท่านรำด้วยท่าทางนิ่ง ๆ จะไปจะมามีความภาคภูมิ มีสง่า วงของท่านมีส่วนกว้าง ๆ สมกับที่พวกนาฏศิลป์ชอบพูดชมคนที่รำสวยรำงามว่า มีทีพระทีพระยา คือ ดูแล้วทำให้เกิดศรัทธา ลีลาเหมือนเจ้านายในสมัยโบราณ..... (ประวัติครู, 2523-6)

จากคำบอกเล่าข้างต้นนั้นแสดงให้เห็นว่าสำนวนที่ใช้เรียกทีพระทีพระยา น่าจะหมายถึงโขนตัวพระรามนั่นเองเพราะถือว่าเป็นพระเอกที่มีความสมบูรณ์พร้อมทุก ๆ ด้านทั้งบุคลิกลักษณะ ภูมิหลัง โดยเฉพาะความเป็น “ผู้ดี” ย่อมแสดงออกถึงกิริยามารยาทอันงามสง่าแล้วสะท้อนออกมาเป็นท่าและทีได้อย่างสมศักดิ์ศรี

วิธีการออกท่ารำที่เป็นลักษณะเฉพาะของพระรามโขนเพื่อให้ “ที” ปรากฏออกมาตามรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทย จึงต้องประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

- การเคลื่อนไหวอิริยาบถเป็นไปอย่างสุภาพเรียบร้อย สง่า สงบ นิ่งและสันติแต่แฝงไว้ด้วยความแข็งแรงกล้าหาญ
- “ที” ของโขนตัวพระรามจะไม่ใช้กิริยาอาการยักเยื้อง อ่อนไหว ลักคอ กล่อมตัว หรือกล่อมหน้าไปมามากนัก เนื่องจากลักษณะของผู้ชายโดยธรรมชาติจะไม่ทำกิริยาอาการเช่นนี้อยู่แล้ว
- พระรามโขนจะต้องแสดง “ที” ให้เห็นว่ามีความหยิ่งในศักดิ์ศรีแต่ขณะเดียวกันจะต้องไม่หยิ่งผยอง หากแต่กอปรไปด้วยความหยิ่งที่แฝงไว้ด้วยความเมตตากรุณาพร้อมที่จะเป็นมิตรกับผู้อื่นได้ทุกเมื่อ สังเกตดูจากประวัติของพระรามเมื่อออกรบกับฝ่ายยักษ์ครั้งใดจะตรัสแนะนำให้ยักษ์ยกทัพกลับไปเสียเพื่อมิให้เกิดการสูญเสียต่อครอบครัว

การออกลีลาท่าร่ายรำของพระรามโขนที่แสดงให้เห็น “ที” ของตัวพระ คือ บุคลิกที่ซ่อนอยู่ในท่ารำที่เป็นธรรมชาติ มิใช่ท่ารำที่ปรุงแต่งเป็นแม่ท่า เช่น ท่าเฉิดฉิน ท่าผาลา หากแต่จะแฝงในกิริยาอาการยืน เดิน นั่ง หรือการเคลื่อนไหวที่เป็นปกติวิสัยของมนุษย์อย่างที่เรียกว่า “จะไปจะมา” มีบุคลิกภาพที่น่าดูน่าชม งามแบบพิศมิใช่งามแบบผาด

การออกทีของผู้รำนี้ครูจะมองเห็น “แวว” ตั้งแต่ศิษย์ผู้นั้นเริ่มฝึกหัดนาฏยศิลป์และปรากฏบุคลิกของตนเองขึ้นทีละน้อย จนเมื่อมีความสามารถในการร่ายรำตามแบบแผนแล้วครูจะมองเห็นทีของศิษย์ชัดเจนยิ่งขึ้น และจากการดูศิษย์ในสายตาของครูนี่เอง จึงมีการคัดเลือกตัวแสดงให้เป็นพระใหญ่ พระน้อย เสนา จนเกิดคำพังเพยว่า “โง่แล้วยังอยากนอนเตียง” สม

ดังที่อุดม ชีรานนท์ (2537) ตัวละครในสำนักเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ เล่าว่าหม่อมครูเครือเคยพูดตำหนิศิษย์ว่า “รำไม่มีทีพระทีพระยาอย่างนี้ต้องเล่นเป็นตัวหมอบตัวกราบเขาทั้งชาติ ไม่มีวันได้นั่งเตียง” แสดงให้เห็นว่าการได้แสดงบทนั่งเตียงหมายถึงการได้เล่นเป็นตัวเอกของเรื่อง ซึ่งเป็นยอดปรารถนาของนาฏยศิลปินทุกคน

ภาพที่ 111
รำทีพระทีพระยาของพระรามโขน

อาจกล่าวได้ว่าการออกท่ารำแบบทีพระทีพระยาของพระรามโขนนั้น ผู้ศึกษาหรือผู้ฝึกหัดเป็นตัวพระรามต้องคอยหมั่นสังเกตกลวิธีการรำของครูด้วยตนเองดังที่ อาคม สายาคม พยายามสังเกตการรำของเจ้าคุณครูแล้วนำมาประยุกต์ใช้กับตนเอง เนื่องจากการเรียนการสอนนาฏยศิลป์นั้นครูผู้สอนจะถ่ายทอดท่ารำให้ถูกต้องตามแบบแผนและให้ศิษย์จดจำฝึกฝนท่ารำไว้มิให้ผิดพลาด แต่สิ่งหนึ่งที่ครูสอนได้ยากยิ่งคือ “ที” เพราะเป็นกลเม็ดเฉพาะตัวของครูแต่ละคน จึงอยู่ที่ศิษย์ต้องหมั่นสังเกตทีของครูและพยายามฝึกฝนให้ได้เหมือนครูผู้นั้นจึงจะสามารถรำได้ตามบุคลิกที่แสดงออกของครู และจากเหตุผลนี้เองจึงปรากฏว่าศิษย์ที่เรียนกับครูคนใดก็มักจะออกท่ารำและใช้ทีเหมือนครูผู้นั้น การเรียนการสอนโขนในสมัยโบราณจึงมักจะออกเป็นทีของผู้ชายเพราะโขนเป็นศิลปะการแสดงของผู้ชายโดยเฉพาะ

1.3 รำภูมิ

คำว่า รำภูมิในภาษานาฏยศิลป์คือการรำที่แสดงออกถึงความภาคภูมิในตัวผู้รำ รวมทั้งในสายตาคนดูก็จะเห็นความภาคภูมินั้นด้วย แต่มิใช่การรำอย่างภาคภูมิใจเช่นการรำฉุยฉายทั่วไป และความหมายที่แสดงถึงการ “รำภูมิ” ของโขนตัวพระนั้นจะใช้เฉพาะโขนตัวพระใหญ่เช่นพระราม ซึ่งมิใช่การรำแบบพระน้องเช่นพระลักษมณ์ หรือการรำแบบพระผู้เมีย เช่น พราหมณ์แปลง กล่าวให้เข้าใจง่ายขึ้นคือการออกลีลาท่าร่ายรำของพระรามโขนนั้นเหมาะสมที่จะใช้กับคำว่า รำภูมิ ยิ่งกว่าพระเอกละครเรื่องต่าง ๆ เนื่องจากพระรามโขนมีประวัติภูมิหลังที่น่าศรัทธาเคารพและทรงไว้ซึ่งความดีงามดุจเทพที่คนนับถือกราบไหว้ มิใช่พระเอกที่มีความเจ้าชู้หรือเป็นมนุษย์ผู้มากด้วยกิเลศตัณหาเช่น อิเหนา พระลอ ไชยเชษฐ์

คำว่า “รำภูมิ” นี้มีความหมายใกล้เคียงกับคำว่า “สง่า” คือการรำที่ใช้บุคลิกลักษณะเฉพาะตัวของผู้รำเองมาเป็นส่วนประกอบเพื่อออกลีลาท่ารำนั้นด้วย อีกประการหนึ่งการรำภูมิจะตรงข้ามกับคำว่า หลุกหลิกหรืออ่อนช้อย ดังนั้นท่ารำบางท่าผู้รำจะไม่เก็บรายละเอียดในการออกท่าทางตามแบบอย่างของผู้ที่รำได้สวยงาม เช่น การชี้นิ้วกวาดจากด้านหน้าออกไปด้านข้างลำตัวแล้วลากนิ้วกลับมาด้านหน้าตามเดิม ซึ่งผู้รำอาจวาดปลายนิ้วให้ดูอ่อนช้อยเสียก่อนนั่นคือการเก็บรายละเอียดของการชี้ก่อนที่จะเสร็จสิ้นเป็นท่าที่สมบูรณ์ในความหมายของการกล่าวถึงบรรดาเหล่าทหารหรือพลโยธี แต่ถ้าเป็นการชี้เพื่อแสดงภูมิของโขนตัวพระราม จะชี้โดยตั้งนิ้วชี้ไว้ก่อนแล้วลากออกไปทางด้านข้างโดยไม่ต้องวาดนิ้วให้อ่อนช้อย จากนั้นจึงกดปลายนิ้วชี้ลากเข้ามาอยู่ตำแหน่งเดิม ทำให้เห็นการรำเช่นนี้เป็นการแสดงออกถึงภูมิของผู้รำ คือความเรียบง่าย สง่า มากกว่าที่จะเน้นความอ่อนช้อยสวยงามและเป็นการป้องกันมิให้ดูหลุกหลิกเกินไปด้วย

การรำแม่ท่าตามแบบแผนนาฏยศิลป์มักจะเริ่มต้นด้วยวิธีการเหมือนกันจนเป็นจารีตที่นาฏยศิลปินทุกคนจะต้องรู้ เช่น ก่อนจะขึ้นท่าพรหมสี่หน้า ผู้รำจะต้องจีบคว่ำทั้งสองมือเสียก่อนแล้วจึงสอดมือขึ้นไปปล่อยหงายด้านข้าง ระดับศีรษะ นั่นคือการเก็บรายละเอียดตั้งแต่เริ่มทำท่ารำอย่างสมบูรณ์ แต่การรำภูมิจะไม่เน้นรายละเอียดดังกล่าว การจะตั้งท่ารำหรือเชื่อมท่าจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่งนั้นไม่จำเป็นต้องเก็บรายละเอียดตั้งแต่เริ่มแรก อาจจะใช้กิริยาเคลื่อนไหว อวัยวะส่วนต่าง ๆ แล้วตั้งท่าใหม่ขึ้นมาได้ทันที ตัวอย่างเช่น การรำในเพลงหน้าพาทย์กราวนอก บทตรวจพลฉาก 3 ของพระรามโขน เมื่อออกท่าผาลาแล้วจะขึ้นท่านภาพร สามารถส่งมือขึ้นไปตั้งท่าใหม่ได้ทันที โดยไม่ต้องเริ่มจากการจีบมือก่อน การรวบรัดท่าเชื่อมให้สั้นลงนี้ก็ถือว่าเป็นลีลาที่งามได้อีกแบบหนึ่ง เพราะระหว่างส่งท่านั้นจะเห็นภูมิของตัวพระอย่างเด่นชัด

ภาพที่ 112
รำภูมิของพระรามโขนจากท่าผาลาไปสู่ท่านภาพร

การรำภูมิของพระรามโขนจึงต้องคำนึงถึงความสง่าควบคู่กันเป็นส่วนสำคัญ เพราะการรำภูมิมิใช่การรำให้สวย รำให้อ่อน รำให้เก๋หรือรำให้น่ารัก หากแต่ต้องรำให้คนดูเกิดความรู้สึกว่าพระรามโขนผู้นี้มีลักษณะพิเศษแฝงอยู่ในตัว ไม่เหมือนโขนตัวพระอื่น ๆ ในฉากเดียวกัน เนื่องจากมีจุดเด่นในด้านการวางบุคลิกให้ดูสง่างามแต่แฝงไว้ด้วยความเรียบง่ายโดยไม่ต้องออกท่าทางมากนัก โดยเฉพาะการใช้ลีลาอย่างช้า ๆ นิ่ง ๆ จะช่วยให้ดูมีภูมิยิ่งขึ้น

1.4 รำเล่นตะโพน

การรำเล่นตะโพน ถือว่าเป็นการออกท่ารำของศิลปะการแสดงโขนโดยเฉพาะ และไม่มีนาฏยศิลป์ประเภทอื่น ๆ นำรูปแบบไปใช้ กล่าวคือผู้แสดงจะต้องออกท่ารำหลังจากจบบทพากย์ 1 บทไปแล้ว ซึ่งบทพากย์อาจเป็นคำประพันธ์ด้วยกาพย์ยานี 11 หรือกาพย์ฉบัง 16 ก็ได้ เมื่อจบบทพากย์ 1 บท ผู้แสดงจะรำเล่นตะโพน 1 ครั้ง ดังนั้น ถ้ามีบทพากย์หลายบทผู้แสดงก็ต้องออกท่ารำหลายครั้งจนกว่าจะจบเนื้อความในบทพากย์นั้น ๆ เพราะตะโพนจะตีท้ารับหลังบทพากย์ แต่ละบททุกครั้งไป ไม่เพียงแต่เท่านั้น เมื่อตะโพนตีรับท้ายพากย์แล้วจะมีเสียงกลองทัดตีรับต่อท้ายตะโพนอีก 2 ที จากนั้นพวกคนแสดงที่อยู่ภายในโรงและยังไม่ถึงบทที่ตนออกมาเล่นจะช่วยกันออกเสียงร้องพร้อมกันว่า “เพ้ย”

การที่บรรดาตัวโขนในโรงช่วยกันร้องเสียงดังออกมาหน้าเวทีนี่เอง ย่อมเป็นเครื่องยืนยันว่า แต่เดิมโขนเป็นการแสดงของผู้ชายโดยเฉพาะจึงสามารถช่วยกันเปล่งเสียงร้องออกมาได้อย่างไม่ขัดเขิน เพราะถ้าจะให้บรรดาผู้หญิงที่เป็นนักแสดงในรั้วในวังช่วยกันตะโกนเปล่งเสียงร้องพร้อมกันออกมาคงจะไม่ค่อยน่าดูน่าฟังเท่าใดนัก

การรำเล่นตะโพนซึ่งประกอบด้วยเสียงตะโพน เสียงกลองทัด และเสียงผู้แสดงในโรงร้องพร้อมกันว่า “เพ้ย” นี้ โขนตัวพระรามจะออกท่ารำด้วยแม่ท่าทั้งหลายแต่มิใช่ท่ารำที่มีความหมายเกี่ยวข้องกับบทที่พากย์ ดังนั้น ท่ารำเล่นตะโพนจึงเป็นท่ารำเพื่อความสวยงามเพียงอย่างเดียว ดังตัวอย่างการรำท้ายบทพากย์ว่า

ปางนั้นพระจักรี ผู้ทรงศรีอยุธยา
ประทับ ณ พลับพลา ณ ท่ามกลางพลากร

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2502-127)

หลังจากพระรามโขนออกท่ารำตามบทพากย์เสร็จสิ้นแล้ว จะมีเสียงตะโพนท้ารับคำพากย์ ซึ่งพระรามจะต้องออกท่ารำด้วยแม่ท่าเพียงท่าเดียว เช่น ท่าสอดสร้อย จะเริ่มด้วยการจีบมือขวาระดับแง่ศีรษะแล้วค่อย ๆ ม้วนมือจีบปล่อยออกเป็นตั้งวงบน ส่วนมือซ้ายจะจีบตะแคงระดับเข็มขัด ขณะที่ผู้แสดงออกลีลาเคลื่อนไหวท่าทางอยู่นั้น จะมีเสียงกลองทัดรับตะโพนต่ออีก 2 ที พระรามโขนต้องทำท่าเคลื่อนไหวต่อไปเรื่อย ๆ และเมื่อเสียงร้องพร้อมกันจากผู้แสดงในโรงว่า “เพ้ย” พระรามโขนจะตั้งท่าสอดสร้อยเสร็จสมบูรณ์พร้อมกับยุบตัวลง หรือกระทบจังหวะเป็นการเสร็จสิ้นกระบวนการรำเล่นตะโพนท้ายบทพากย์บทที่ 1

เมื่อมีการพากย์ในบทที่ 2 บทที่ 3 ต่อไป พระรามโขนจะต้องรำตามบทพากย์เพื่อให้เป็นไปโดยปกติ แต่ทุกครั้งที่จบบทพากย์แต่ละบทแล้วนั้นจะต้องออกท่ารำเล่นตะโพนเหมือนการรำท้ายบทพากย์ที่ 1 เพียงแต่เปลี่ยนแม่ท่ามิให้ซ้ำกันซึ่งส่วนมากนิยมออกท่ารำจากท่ามือต่ำไปหาท่ามือสูงคล้ายกับการรำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต ดังตัวอย่างที่มักจะใช้ท่ารำเล่นตะโพนเรียงตามลำดับดังนี้

จบบทพากย์ที่ 1 รำเล่นตะโพนท่า สอดสร้อย
จบบทพากย์ที่ 2 รำเล่นตะโพนท่า ผาลา
จบบทพากย์ที่ 3 รำเล่นตะโพนท่า จีบยาว
จบบทพากย์ที่ 4 รำเล่นตะโพนท่า สอดสูง

การรำเล่นตะโพนของโขนจะมี 2 ลักษณะ คือการนั่งรำและยืนรำ ซึ่งจะมีทั้งการรำในบทของตัวพระ ตัวยักษ์ ส่วนตัวลิงจะมีเฉพาะท่ายืนรำ

การรำเล่นตะโพนของพระรามโขนจะออกลีลาท่ารำนุ่มนวลกว่าโขนตัวอื่น ๆ เพราะ คำนึงถึงธรรมชาติของมนุษย์ผู้ชายที่จะต้องมีความสุภาพเรียบร้อยกว่ายักษ์หรือลิง อย่างไรก็ตามการรำเล่นตะโพนหลังบทพากย์นี้จะไม่มีปรากฏในการแสดงละครใน เนื่องจากมีกฎเกณฑ์ระเบียบวิธีการแสดงลักษณะคำประพันธ์แตกต่างกันทำให้การเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อออกท่าร่ายรำแตกต่างกันด้วย ดังคำกล่าวของ นิธิ เอียวศรีวงศ์ ว่า

> .....การเคลื่อนไหวร่างกายก็กำกับนาฏกรรมแต่ละประเภทไม่เท่ากัน โขนและละครราชสำนักอาจเทียบได้กับฉันทลักษณ์ที่มีข้อกำหนดกฎเกณฑ์กำกับการเคลื่อนไหวร่างกายละเอียดถี่ถ้วน....(นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2534-156)

จากคำกล่าวข้างต้นแม้การเคลื่อนไหวด้วยลีลานาฏยศิลป์จะแตกต่างกันตามบทประพันธ์แล้ว แต่เมื่อการแสดงโขนได้รับการผสมผสานกับละครในสมัยต่อมา ลักษณะการออกท่ารำตามบทประพันธ์จึงกลายเข้าหากัน เช่น โขนต้องออกท่ารำตามบทร้องไปด้วยเช่นเดียวกับละคร ถ้าคิดในแง่ของความสวยงามจะทำให้น่าดูน่าชมยิ่งขึ้น แต่ถ้าคิดในแง่ของการอนุรักษ์ศิลปะดั้งเดิม ทำให้โขนสูญเสียเอกลักษณ์ไปมิใช่น้อย

1.5 รำเท้าฉาก - เหยียบฉาก

ในการรำเพลงหน้าพาทย์กราวนอกตอนตรวจพล แต่เดิมจะแบ่งท่ารำของโขนตัวพระออกเป็น 3 ฉาก ดังที่ ปัญญา นิตยสุวรรณ กล่าวว่า

> .....ในการตรวจพลก่อนจะยกทัพของพระรามและพระลักษมณ์นั้น ในสมัยโบราณพระรามออกฉาก 1 พระลักษมณ์ออกฉาก 2 แล้วพระรามและพระลักษมณ์ออกฉาก 3 ด้วยกัน แต่ในปัจจุบันนี้นิยมให้พระรามและพระลักษมณ์ออกฉาก 3 โดยให้พระรามออกรำก่อน แล้วพระลักษมณ์จึงออกตามและรำด้วยกัน.....(ปัญญา นิตยสุวรรณ, 2545 - 53)

จากคำกล่าวข้างต้น อธิบายแยกเป็นฉากได้ดังนี้

ฉากที่ 1 เมื่อพลลิงออกมาหน้าเวทีแล้ว พระรามจะออกมาผู้เดียวยืนที่หลืบเวทีหรือขอบประตูฉาก มือขวาถือคันศร มือซ้ายตั้งเหยียดแขนตึง แล้วพิงมือดันขอบประตูไว้เรียกว่า “เท้าฉาก” จากนั้นจึงออกมารำตรวจพลตามกระบวนท่าแล้วทำท่าหลบฉากเข้าโรงไป

การรำ เท้าฉากนี้ถือเป็นท่าเอกลักษณ์ของพระราม โขนมาตั้งแต่สมัยโบราณกาล ดังที่ ปัญญา นิตยสุวรรณ เคยได้ยิน อาคม สายาคม เล่าให้ฟัง ความว่า

> .....ครูอาคม สายาคม เล่าว่าสมัยโบราณตัวโขนที่ทำท่าเท้าฉากได้ก็คือพระรามหรือพระลักษมณ์ ในตอนที่เป็นนายทัพยกออกรบแทนพระราม ส่วนทศกัณฐ์หรือแม่ทัพฝ่ายยักษ์จะไม่ทำท่าเท้าฉาก เพราะการทำท่าเท้าฉากแล้วประเท้าเป็นกิริยาอาการอ่อนช้อยนุ่มนวลเหมาะสำหรับกิริยาของตัวพระ มิใช่ตัวยักษ์.....(ปัญญา นิตยสุวรรณ, 2545 - 54)

การรำเท้าฉากนี้ ปัจจุบันโขนตัวยักษ์ก็มีการรำเช่นเดียวกับโขนตัวพระราม แสดงว่ามีการเลียนแบบท่ารำของตัวพระในภายหลัง เพียงแต่ใช้มือซ้ายเท้าฉากอย่างเดียว โดยไม่ต้องประเท้าเพื่อมิให้ดูอ่อนหวานนุ่มนวลดังคำกล่าวข้างต้น

การรำฉากที่ 1 ซึ่งมีท่าเท้าฉากนี้ ปัจจุบันถูกตัดทอนออกทั้งฉากเพื่อประหยัดเวลาในการแสดง แต่อย่างไรก็ตามพระรามโขนจะออกท่ารำเท้าฉากโดยเปลี่ยนไปรำเท้าคันกลดที่คนถือติดตามแทน นับเป็นการอนุรักษ์ท่ารำเท้าฉากไว้มิให้สูญ

ฉากที่ 2 พระลักษมณ์ออกมาเพียงผู้เดียวแล้วรำตรวจพลเหมือนพระราม แต่กระบวนท่ารำจะไม่ซ้ำกับท่ารำฉากที่ 1 ของพระราม จากนั้นจะหลบฉากเข้าไปในโรงเช่นเดียวกัน

ฉากที่ 3 พระรามและพระลักษมณ์ออกมาตรวจพลพร้อมกันแต่พระรามจะปรากฏกายออกมาก่อนโดยทำท่ารำร่ายแล้วจึงต่อด้วยท่า “เหยียบฉาก” คือการยกเท้าซ้ายขึ้นสูงแล้วเหยียบเสาฉากหรือขอบประตูไว้ มือขวาถือคันธนูหงายฝ่ามือออกด้านข้างระดับเอว มือซ้ายยกขึ้นป้องหน้า จากนั้นจึงออกมารำตรวจพลพร้อมกับพระลักษมณ์โดยออกท่ารำเหมือนกันทั้งสองคน

การรำเหยียบฉากนี้เมื่อสมัยสัก 50 ปีที่ผ่านมามีการตัดทอนวิธีการแสดงการรำตรวจพลของพระรามและพระลักษมณ์ให้สั้นลงโดยตัดฉากที่ 1 พระรามออก และตัดฉากที่ 2 พระลักษมณ์ออก คงเหลือเพียงฉากที่ 3 พระรามกับพระลักษมณ์รำตามกันออกมาพร้อมกันเพื่อประหยัดเวลาในการแสดงรำตรวจพล ดังนั้นเมื่อพระรามออกมาจึงทำท่ามือป้องหน้าและใช้เท้าซ้ายเหยียบขอบประตูโรง เพื่อดูความพร้อมเพรียงและความเรียบร้อยของพลลิง จากนั้นพระรามจะเปลี่ยนมือจากการป้องหน้าเป็นเท้าฉาก แล้วจึงออกมาหน้าเวทีรำท่าตรวจพลต่อไป การรำฉากที่ 3 นี้ จะไม่มีท่าหลบฉากเหมือนฉากที่ 1 และฉากที่ 2 เนื่องจากหลังจากรำตรวจพลแล้วพระรามกับพระลักษมณ์จะขึ้นบนราชรถแล้วสั่งให้เคลื่อนทัพเป็นแถวเข้าโรงไป

ปัจจุบันได้เกิดการเปลี่ยนแปลงวิธีการเหยียบฉากโดยให้พระรามยกเท้าซ้ายเหยียบเข่าคนกางกลดแทนการเหยียบขอบประตู ซึ่งท่ารำนี้จะทำให้เห็นว่าเหลี่ยมขาของพระรามจะแคบกว่าและช่วยให้ดูสุภาพเรียบร้อยยิ่งขึ้น ส่วนลิงพระยาเช่น สุครีพที่เคยออกท่าเหยียบฉากยังคงปฏิบัติเช่นเดิม อาจเป็นได้ว่ายุคที่มีการเปลี่ยนแปลงท่ารำบางท่านี้ครูละครผู้หญิงเข้ามามีส่วนร่วมในการฝึกหัดโขนตัวพระมากขึ้น และเห็นว่าท่ารำของพระรามที่เหยียบเข่าคนกางกลดจะดูสุภาพเรียบร้อยกว่าที่จะให้เหมือนการเหยียบฉากของพระยาลิง

ภาพที่ 113
ท่าเท้าฉากของพระรามโขน

ภาพที่ 114
ท่าเท้ากลดของพระรามโขน

ภาพที่ 115
ท่าเหยียบฉากของพระรามโขน

ภาพที่ 116
ท่าเหยียบเข่าคนกางกลดของพระรามโขน

จากการที่มีการเปลี่ยนแปลงท่ารำของพระรามโขนดังกล่าวทำให้การรำรูปแบบเฉพาะและคำเรียกว่า “เท้าฉาก” กับ “เหยียบฉาก” จะพลอยสูญหายไปด้วย เพราะมีแต่ท่ารำเท้ากลดและเหยียบเข่าคนกางกลดเข้ามาแทนที่ นับว่าเป็นหนทางหนึ่งที่ทำให้รูปแบบเฉพาะของพระรามโขนถูกลืมเลือนไป

1.6 รำใช้หน้าหนัง

การรำใช้หน้าหนังของโขนเชื่อว่าเลียนแบบมาจากท่าเต้นของคนเชิดหนังใหญ่ รวมทั้งเลียนแบบลักษณะของตัวหนังที่มีรูปลักษณ์เป็นภาพแบนทำให้คนเชิดต้องหันหน้าแบนให้คนดูตลอดเวลา ดังนั้นท่าเต้นของคนเชิดจึงต้องประกอบการเคลื่อนไหวอย่างที่เรียกว่า “ยักไปยักมา” เพื่อให้ตัวหนังมีชีวิตชีวาเหมือนกับกิริยายักตัวไปมาได้ ลักษณะการเดินการเต้นเช่นนี้ทำให้เกิดภาพส่วนใหญ่เป็นภาพ 2 มิติมากกว่าภาพ 3 มิติอย่างที่เราดูการแสดงบนเวทีทั่วไป และเหตุผลที่เชื่อว่าโขนนำวิธีการเต้นของหนังมาเลียนแบบนั้นเนื่องจากการแสดงโขนมีคำว่า “ชุด” เช่น โขนชุดนาคบาศ โขนชุดพรหมาศ ซึ่งคำว่า ชุด เป็นคำที่ใช้เรียกตัวหนังที่เตรียมจะแสดงตอนใดตอนหนึ่ง ต้องจัดไว้เป็นชุดเพื่อสะดวกในการหยิบเชิดเฉพาะตอนนั้น (เสรี หวังในธรรม 2545)

การรำใช้หน้าหนังของโขนจะมีปรากฏในลีลาท่ารำของโขนตัวพระ ตัวยักษ์และตัวลิง แต่จะแบ่งประเภทของเพลงที่ใช้รำดังนี้

เพลงกราว รำในบทของโขนตัวพระ ตัวยักษ์และตัวลิง

เพลงกลม รำในบทของโขนตัวพระอื่น ๆ ที่มิใช่พระราม เช่น พระนารายณ์ พระอรชุน

เพลงตุ้งติ้ง (ร้อง) รำในบทของโขนตัวพระและตัวยักษ์

การรำใช้หน้าหนังที่ปรากฏเฉพาะโขนตัวพระราม มีโอกาสที่ใช้ดังนี้

เพลงกราวนอก รำเมื่อพระรามโขนตรวจพล

เพลงตุ้งติ้ง รำเมื่อพระรามโขนขึ้นประทับบนรถทรง เนื้อเพลงบรรยายความงามของราชรถและขบวนทัพ

วิธีการรำใช้หน้าหนังของพระรามโขนในเพลงกราวนอกและเพลงตุ้งติ้ง มีรายละเอียดแตกต่างกันดังนี้

รำใช้หน้าหนังในเพลงกราวนอก

การรำใช้หน้าหนังของโขนตัวพระรามในเพลงกราวนอกบทตรวจพล พระรามจะออกท่ารำโดยยืนเท้าซ้าย ยกเท้าขวา มือขวาถือคันศร มือซ้ายปล่อยหงายด้านข้างระดับเอวดังที่เรียกว่า ท่าผาลา ท่านี้พระรามจะใช้หน้าหนังตามจังหวะหน้าทับกลองโดยการหันใบหน้าไปทางมือต่ำ และเมื่อทำกิริยายักตัวโดยกดลำตัวลงใบหน้าจะก้มลงตามลำตัว แต่เมื่อทำกิริยายักตัวโดยดันลำตัวขึ้นใบหน้าก็จะเงยตามลำตัวไปด้วยเช่นเดียวกัน ซึ่งเหมือนกับลักษณะของตัวหนังที่คนเชิดจับยักขึ้นลงพร้อมกับเต้นไปด้วยตามจังหวะเพลงหน้าพาทย์

ภาพที่ 117

การรำใช้หน้าหนังจังหวะที่ 1

ภาพที่ 118

การรำใช้หน้าหนังจังหวะที่ 2

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รำใช้หน้าหนังในเพลงตุ้งติ้ง

การรำใช้หน้าหนังของโขนตัวพระรามในเพลงตุ้งติ้งรำเมื่อหลังจากพระรามรำตรวจพลและขึ้นประทับบนรถทรงแล้ว จะมีเพลงร้องบรรยายความงามของราชรถและขบวนทัพซึ่งพระรามจะออกท่ารำตีบทไปตามปกติ เพียงแต่ช่วงที่เพลงร้องเอื้อนพระรามโขนจะออกลีลาใช้หน้าหนังตามการร้องเอื้อนที่มีจังหวะหน้าทับกลองกำกับ ดังตัวอย่างเพลงร้อง คือ

- ร้องเพลงตุ้งติ้ง -

รถเอยรถที่นั่ง บัลลังก์พริ้งเพริศเฉิดฉัน
สี่ราชรถเรียงเคียงกัน กงแก้วแพรวพรรณอลงการ์
เครื่องสูงเรียงริ้วเป็นทิวท่อง แตรสังข์ฆ้องกลองก้องป่า
ทวยหาญฮึกโห่โกลา ตรงเข้าอยุธยาเวียงชัย

(บทโขน ชุดพระรามคืนนคร ของกรมศิลปากร)

จุดสำคัญของการรำใช้หน้าหนังขณะที่ยักตัวโดยกดลำตัวไปตามจังหวะหน้าทับกลองนั้น จะเคลื่อนไหวเฉพาะส่วนของลำตัวและใบหน้าเท่านั้นส่วนมือจะไม่เคลื่อนไหวขึ้นลงตามไปด้วยเพื่อมิให้ดูโคลงเคลงไปทั้งตัวแสดงให้เห็นถึงความนิ่ง สงบ ในท่าทีของพระรามด้วย

การรำใช้หน้าหนังในส่วนของโขนตัวพระราม แสดงให้เห็นว่าศิลปะการเชิดหนังใหญ่มีความสัมพันธ์กับศิลปะการแสดงโขนจริง นอกจากนั้นยังแสดงให้เห็นว่าการนำศิลปะรูปแบบแผนเดิมมาถ่ายทอดไว้ในศิลปะรูปแบบแผนยุคหลังเท่ากับเป็นการแสดงความเคารพนับถือยกย่องครูผู้ต้นคิด ซึ่งเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งในสังคมไทย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.7 รำนุ่งผ้า

รำนุ่งผ้า หมายถึงการจัดแต่งภูษาให้เรียบร้อยก่อนเข้ารบกัน ซึ่งมีทั้งท่ารำของพระและยักษ์แต่ใช้ลีลาแตกต่างกัน ท่ารำของพระรามโขนมี 2 ท่าดังนี้

ท่าที่ 1 ก้าวเท้าขวา ย่อเข่า มือซ้ายถือคันศรระดับวงหน้า มือขวาวาดไพล่ไปด้านหลังแล้วใช้ฝ่ามือจับรัดสะเอวเหนือก้นขึ้นมาเล็กน้อยเหมือนลักษณะการจับผ้าให้เข้าที่

ภาพที่ 119
รำนุ่งผ้าท่าที่ 1

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่าที่ 2 ก้าวเท้าซ้าย ย่อเข่า เปลี่ยนเป็นมือขวาถือคันศร แล้ววาดไพล่ทั้งสองมือไปด้านหลังจับรัดสะเอวเหนือก้นขึ้นมาเล็กน้อยเช่นเดียวกันเท่ากับจับผ้าให้เรียบร้อยอีกครั้งหนึ่ง

ภาพที่ 120
รำนุ่งผ้าท่าที่ 2

ท่ารำนุ่งผ้าของพระรามโขนนี้ ปัจจุบันเกือบจะสูญหายไปแล้วทั้งที่จัดว่าเป็นท่ารำที่สวยงามท่าหนึ่ง เนื่องจากพระรามโขนจะใช้ลีลาที่แสดงถึงความทะมัดทะแมงผสมความนิ่มนวลก่อนที่จะเข้ารบตัวต่อตัวกับยักษ์การประดิษฐ์ท่ารำเช่นนี้ทำให้เห็นภูมิปัญญาของครูโขนว่าเมื่อถึงบทรบก็จะรบอย่างเข้มแข็งกล้าหาญ แต่เมื่อถึงบทแต่งตัวแม้เวลาชั่วเสี้ยวนาทีเดียว ท่ารำของพระรามโขนจะกลายเป็นนิ่มนวลลงทันที จากนั้นจึงเข้ารบกับยักษ์ในบทของความเข้มแข็งต่อไป

การรำนุ่งผ้าของพระรามโขน นอกจากแสดงให้เห็นลีลาท่ารำของพระรามแล้ว ยังสะท้อนภาพวิถีชีวิตในสังคมว่าแต่เดิมเรานิยมนุ่งผ้าโจงกระเบนและท่ารำที่ใช้มือแตะเหนือก้นหรือจับรัดสะเอวขึ้นมานั้นคือท่าเหน็บชายกระเบนให้รัดกุม ปัจจุบันโขนของกรมศิลปากรไม่นิยมออกท่ารำนี้ทำให้ร่องรอยของการแต่งกายแบบไทยโบราณสูญหายไปด้วย

1.8 รำศรประจัน

ก่อนที่จะอธิบายวิธีการรำศรประจัน ควรทำความเข้าใจถึงการรำหน้าพาทย์เชิดฉิ่งของโขนดังนี้

การรำหน้าพาทย์เชิดฉิ่งคือการรำเพื่อจะแผลงศรระหว่างโขนตัวพระกับโขนตัวยักษ์ทั่ว ๆ ไป แต่การรำแผลงศรของโขนตัวพระรามกับโขนตัวทศกัณฐ์จะมีท่ารำและชื่อเรียกเฉพาะแบ่งเป็นเชิดฉิ่งศรทะนงกับเชิดฉิ่งศรประจันโดยแยกอธิบายดังนี้

1. เชิดฉิ่งศรทะนง เป็นการแผลงศรตอนพระรามตามกวางกับตอนทศกัณฐ์ขาดเศียรขาดกร ซึ่งแบ่งชื่อเรียกเป็น 3 ตัว คือ

ตัวที่ 1 ศรสมเด็จ

ตัวที่ 2 ศรพระลักษมณ์

ตัวที่ 3 ศรทะนง

(อาคม สายาคม, 2525-135)

สุวรรณี ชลานุเคราะห์ (2547) เล่าว่า เคยได้ฟังคำอธิบายของหลวงวิลาศวงงามเกี่ยวกับชื่อศรทั้ง 3 ตัวนี้ ว่า ตัวที่ 1 ศรสมเด็จ ตัวที่ 2 ศรพระลักษมณ์ ส่วนตัวที่ 3 จะเรียกว่าศรสำเร็จ และให้เรียกชื่อรวมกันทั้ง 3 ตัวว่า “ศรทะนง”

ปัจจุบันการรำเชิดฉิ่งศรทะนงในการแสดงโขนจะนิยมตัดทอนเหลือเพียงตัวที่ 3 ตัวเดียว คือ ศรสำเร็จหรือศรทะนง ซึ่งกระบวนท่ารำตัวที่ 3 นี้ พระรามจะรำเพียงผู้เดียวโดยเริ่มด้วยท่ารำร่าย จากนั้นจึงต่อด้วยท่าอื่น ๆ ตามลำดับจนกระทั่งถึงท่ารำที่เรียกว่าท่า “ถอนสายบัว” ซึ่งพระรามจะวิ่งเข้าหาทศกัณฐ์ ท่ารำนี้ทศกัณฐ์จะออกรับโดยท่ารำท่าถอนสายบัวเหมือนกับพระรามจนเข้ากระบวนท่าศรสำเร็จซึ่งจะต้องทำแผลงศรพร้อมทั้งหันหน้าไปทั้งสี่ทิศ แต่ขณะที่หันหน้าไปทางทิศต่าง ๆ นั้น พระรามจะกระดกเท้าสลับข้างกันส่วนทศกัณฐ์จะยกเท้าสลับกันเช่นเดียวกับพระราม และจบลงด้วยพระรามแผลงศรตัดเศียรตัดกรทศกัณฐ์สำเร็จ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 121

ศรสมเด็จ

ภาพที่ 122

ศรพระลักษมณ์

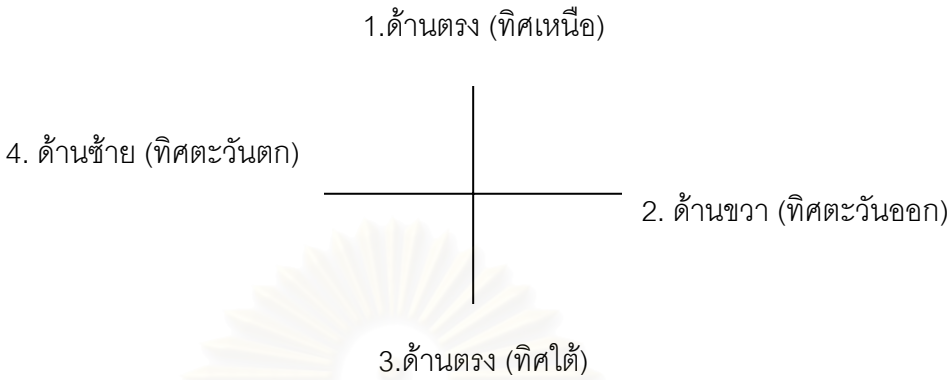
ภาพที่ 123

ศรสำเร็จหรือศรทะนง

2. เชิดฉิ่งศรประจัน เป็นการรำแผลงศรระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ เช่นเดียวกับเชิดฉิ่งศรทะนง เสรี หวังในธรรม (2546) อธิบายว่าแม้จะรำเพื่อการแผลงศรเหมือนกัน แต่จะไม่ใช้ท่ารำในเวลาเดียวกัน หากแต่จะเลือกรำอย่างใดอย่างหนึ่ง และท่ารำเชิดฉิ่งศรประจันจะแตกต่างจากเชิดฉิ่งศรทะนงคือ เชิดฉิ่งศรประจันจะเป็นท่ารำที่พระรามกับทศกัณฐ์ออกท่ารำพร้อมกันและเหมือนกันทุกกระบวนท่าโดยหันหน้าเคลื่อนไปทิศต่าง ๆ จนครบทั้ง 4 ทิศ

ปัจจุบันการรำแผลงศรของโขนระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์จะมีเฉพาะรำเชิดฉิ่งศรทะนงทำให้เชิดฉิ่งศรประจันเกือบจะสูญหายไปและผู้จดจำท่ารำได้ คือ อุดม อังศุธร ซึ่งได้ถ่ายทอดท่ารำให้กับ ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ เมื่อแสดงโขนชุดพระรามคืนนคร ณ อุทยานพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม เมื่อปี พ.ศ.2541 และไม่มีการจัดแสดงท่ารำนี้อีก ผู้วิจัยจึงได้บันทึกท่ารำนี้ไว้เพื่อมิให้สูญหาย

ลักษณะการรำเชิดฉิ่งศรประจันจำเป็นต้องรู้ถึงทิศต่าง ๆ ที่จะหันไป ตามแผนผังคือ



โขนตัวพระรามกับทศกัณฐ์ยืนในตำแหน่งหันหน้าเข้าหากันและให้พระรามซึ่งเป็นฝ่ายธรรมะอยู่ด้านซ้ายของคนดูหรืออยู่ทางด้านขวาของผู้แสดง ซึ่งถือว่าเป็นจารีตของการแสดงโขนที่ฝ่ายพระต้องอยู่ด้านขวาของเวที

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การรำเชิดฉิ่งศรประจันประกอบด้วยท่ารำดังนี้

ท่าที่ 1 หันด้านทิศเหนือ รำร่าย มือขวาถือคันศรและลูกศรระดับวงบน มือซ้ายตั้งวงหน้า เอียงศีรษะข้างซ้าย ยืนผสมเท้าเหลื่อม ย่อเข่า

ภาพที่ 124
เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 1

ท่าที่ 2 หันด้านทิศเหนือเช่นเดิม ป้องหน้า มือขวาถือคันศรและลูกศรระดับวงล่าง มือซ้ายยกขึ้นป้องหน้า เอียงศีรษะข้างขวา เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า

ภาพที่ 125
เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 2

ท่าที่ 3 หันด้านทิศตะวันออก มือขวาถือคันศรและลูกศรให้หัวศรหันตกลงเบื้องล่างชี้ปลายคันศรขึ้นโดยใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางคีบคันศรไว้พร้อมทั้งใช้นิ้วหัวแม่มือช่วยกดคันศร มือซ้ายตั้งวงล่างเอียงศีรษะข้างซ้าย ยกเท้าซ้าย

ภาพที่ 126
เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 3

ท่าที่ 4 หันด้านทิศตะวันออกเช่นเดิม มือขวาถือคันศรและลูกศรระดับวงบน มือซ้ายปล่อยหงายด้านข้างลำตัวระดับเอว อย่างที่เรียกว่าท่าผาลา เอียงศีรษะข้างขวา เท้าขวาก้าวหน้า ย่อเข่า เท้าซ้ายวางหลัง

ภาพที่ 127
เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 4

ท่าที่ 5 หันด้านทิศใต้มือขวาถือคันศรและลูกศรเหยียดแขนตึงไปด้านข้างลำตัวระดับไหล่ มือซ้ายปล่อยหงายยกขึ้นไปด้านข้างลำตัวระดับศีรษะ อย่างที่เรียกว่า ท่านภาพรเอียงศีรษะข้างขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข่า

ภาพที่ 128
เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 5

ท่าที่ 6 หันด้านทิศตะวันตก มือขวาถือคันศรและลูกศรตั้งวงกลาง มือซ้ายตั้งวงกลางเช่นเดียวกัน อย่างที่เรียกว่าท่า จันทร์ทรงกลด เอียงศีรษะข้างขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข่า

ภาพที่ 129
เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 6

ท่าที่ 7 หันด้านทิศเหนือ มือขวาถือคันศรและลูกศรหักข้อมือลงให้หัวศรหันตกลงล่าง เหยียดแขนตึงไปด้านข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงศีรษะข้างซ้าย เท้าขวายืนเป็นหลัก กระดกเสี้ยวเท้าซ้าย แล้วเปลี่ยนมาทำอีกข้างหนึ่งในท่าเดียวกัน

ภาพที่ 130

ภาพที่ 131

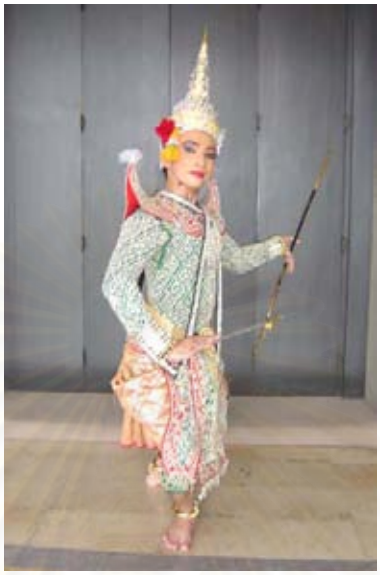
เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 7

ท่าที่ 8 หันด้านทิศเหนือเช่นเดิมมือขวาถือคันศรและลูกศรหงายมือในลักษณะคีบคันศรไว้ ให้ปลายหัวศรหันตกลงล่าง ยกมือไปด้านข้างสูงระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งเหยียดแขนตึงไปด้านข้างลำตัว เอียงศีรษะด้านขวา เท้าขวายืนเป็นหลัก ย่อเข่า เท้าซ้ายใช้จมูกเท้าแตะพื้น

ภาพที่ 132

เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 8

ท่าที่ 9 หันด้านทิศตะวันตก เปลี่ยนคันศรไปถือที่มือซ้ายในลักษณะคีบคันศรไว้ให้ปลายหัวศรหันตกลงล่าง ปล่อยมือหงายด้านข้างระดับเอว มือขวาถือลูกศรในลักษณะคีบไว้เช่นเดียวกันระดับวงล่าง อย่างที่เรียกว่าท่า นางนอน เอียงศีรษะข้างซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า



ภาพที่ 133
เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 9

ท่าที่ 10 หันด้านทิศตะวันออก มือขวาถือลูกศรคีบไว้ตั้งวงบน มือซ้ายถือคันศรขัดไว้กับแขนด้านหลังโดยให้หัวศรอยู่ด้านบนส่วนปลายคันศรจะขัดไว้กับหลังช่วงขาตอนบน เอียงศีรษะข้างขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข่า

ภาพที่ 134
เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 10

ท่าที่ 11 หันด้านทิศตะวันออกเช่นเดิม มือขวาคีบลูกศรระดับวงกลาง มือซ้ายถือคันศรระดับวงกลางเช่นเดียวกัน อย่างที่เรียกว่าท่า จันทร์ทรงกลด เอียงศีรษะข้างซ้าย หน้ามองยักษ์ เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า

ภาพที่ 135
เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 11

ท่าที่ 12 หันด้านทิศตะวันตก มือซ้ายคีบคันศรปล่อยมือหงายด้านข้างระดับเอว มือขวาถือลูกศรระดับวงล่าง อย่างที่เรียกว่าท่านางนอน เอียงศีรษะข้างขวา หน้ามองยักษ์ เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข่า

ภาพที่ 136
เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 12

ท่าที่ 13 หันด้านทิศตะวันตกเช่นเดิม มือขวาคีบลูกศรส่งแทงไปด้านข้างลำตัว เหยียดแขนตึงเข้าหายักษ์ มือซ้ายถือคันศรตั้งวงบนเอียงศีรษะข้างซ้าย หน้ามองยักษ์ เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า

ภาพที่ 137
เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 13

ท่าที่ 14 หมุนตัวกลับหันด้านทิศตะวันออก มือขวาจีบถือลูกศรส่งปลายมาทางศีรษะ มือซ้ายถือคันศรเหยียดแขนตึงไปด้านข้างลำตัว เอียงศีรษะข้างขวา หน้ามองยักษ์ ยืนผสมเท้า ย่อเข่า

ภาพที่ 138
เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 14

ท่าที่ 15 โขนตัวพระรามและทศกัณฐ์ต่างแผลงศรเข้าหากันและพระรามหมุนตัวกลับ เปลี่ยนคันศรมาถือมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงศีรษะข้างซ้าย เท้าขวายืนเป็นหลัก เท้าซ้ายใช้ส้นเท้าแตะพื้น ย่อเข่า

ภาพที่ 139
เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 15

การรำแผลงศรของโขนตัวพระรามกับทศกัณฐ์ในเพลงเชิดฉิ่งศรประจัน ดังที่กล่าวไว้แล้วข้างต้นว่าในปัจจุบันไม่มีการนำมาใช้รำในการแสดงโขน คงมีเพียงรำเชิดฉิ่งศรทะนงเนื่องจากเหตุผลดังนี้

1. การรำเชิดฉิ่งศรประจันเป็นเพียงการแผลงศรต่อสู้กันธรรมดาโดยทศกัณฐ์เป็นฝ่ายพ่ายแพ้แล้วหนีไป ต่างจากการรำเชิดฉิ่งศรทะนงซึ่งผลของการแผลงศรจะเป็นผลสำเร็จ ได้แก่ พระรามสามารถฆ่ามารีจ หรือสามารถตัดเศียรตัดกรทศกัณฐ์ได้ แล้วดำเนินเรื่องในบทต่อไปได้อย่างต่อเนื่อง แต่เมื่อโขนมิได้จัดแสดงตอนพระรามรบกับทศกัณฐ์แล้วทศกัณฐ์หนีกลับเข้าเมืองไป ทำให้การรำเชิดฉิ่งศรประจันพลอยสูญหายไปด้วย ครูโขนในยุคหลัง เช่น ธงไชย โพธยารมย์ สมบัติ แก้วสุจริต ไพฑูรย์ เข้มแข็ง จึงมิได้ต่อท่ารำเพลงนี้ไว้เพื่อใช้ในการแสดง

2. การเขียนบทโขนก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ท่ารำนี้สูญหายไป เนื่องจากมักจะเขียนบรรยายเฉพาะบทให้พระรามจับศรขึ้นแผลงเพียงผู้เดียว ดังตัวอย่าง เช่น

ทศกัณฐ์ขุนมารเข้าต่อกรรอนราญมิได้ยั้งหยุด เสียงเทพศัสตราวุธกระทบกระทั่งดังฉาด ๆ ประดุจสายอัสนีฟาดเห็นเป็นประกาย ต่างเข้มันหมายมุ่งล้างชีวิตของกันและกัน ครั้น

จอมอสุรกุมภัณฑ์พลาดพลั้งเสียท่วงที พระจักรีก็หวดด้วยคันพระแสงศรทรง ต้องพระองค์จอมพระนครลงกา หันเหเซถลาปิ้มชีวิตจะวายปราณ สมเด็จพระอวตารก็ชักศรขึ้นพาดสาย พระเนตรหมายทศกัณฐ์จอมอสุรินทร์ แล้วผาดแผลงพระแสงศิลป์ไปด้วยศักดา ต้องพระหัตถ์ตัดพระเศียรจอมอสุราขาดกระเด็นในทันที บัดนี้ฯ

- ศรทะนง -

(กรมศิลปากร บทโขน, 2507-160)

การเขียนบทเช่นนี้คล้ายกับบังคับให้พระรามรำเชิดฉิ่งศรทะนงเพราะถ้าเป็นรำเชิดฉิ่งศรประจันต้องเขียนบรรยายทั้งพระและยักษ์เพื่อให้ออกท่ารำพร้อมกันและเหมือนกัน เมื่อไม่มีการเขียนบทไว้ท่ารำเชิดฉิ่งศรประจันจึงพลอยสูญหายไปด้วย

3. ปัจจุบันหลักสูตรการสอนโขนตัวพระของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร ไม่มีการบรรจุไว้สำหรับสอนนักศึกษาโขนตัวพระ ทำให้การรำเชิดฉิ่งศรประจันสูญหายไปและศิษย์รุ่นหลังไม่รู้จัก

ในงานวิจัยฉบับนี้จึงบันทึกท่ารำเชิดฉิ่งศรประจันไว้เพื่อมิให้สูญส่วนท่ารำเชิดฉิ่งศรทะนงมีจัดการเรียนการสอนในหลักสูตรของสถาบันสอนนาฏยศิลป์เป็นปกติอยู่แล้วจึงบันทึกไว้เพียงพอเข้าใจว่าเป็นท่ารำชุดหนึ่งของโขนตัวพระราม

จากการศึกษาคำศัพท์เฉพาะของโขนตัวพระราม ทำให้เห็นว่าลักษณะการรำแบบโขนมีรูปแบบเป็นของตนเองมาตั้งแต่สมัยโบราณแม้ปัจจุบันโขนจะมีส่วนผสมของละครเข้ามาปะปน เช่น การร้องแบบละครทำให้โขนต้องออกท่ารำตามเพลงร้อง แต่โขนก็ยังคงออกท่ารำที่สะท้อนรากฐานของตนเองโดยมิต้องรำให้อ่อนหวานจนขาดเอกลักษณ์ตั้งเดิมของโขน และเหตุผลนี้จึงเกิดคำกล่าวที่ว่า “รำแบบโขน” หรือ “รำแบบละคร” ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการมีคำกล่าวเช่นนี้ย่อมเป็นเครื่องยืนยันว่าโขนกับละครมีลักษณะวิธีการออกท่ารำแตกต่างกันมาตั้งแต่สมัยโบราณกาลแล้ว

2. การรำตรวจพลเฉพาะของโขนตัวพระราม

การรำตรวจพลถือว่าเป็นจุดเด่นของการแสดงนาฏยศิลป์โขนเนื่องจากสะท้อนภาพชีวิตจริงตามระเบียบวินัยของทหารสมัยโบราณก่อนยกทัพต้องมีการตั้งขบวนและให้แม่ทัพตรวจดูความพร้อมเพรียงความเป็นระเบียบเรียบร้อย ส่วนในแง่ของการออกท่าร่ายรำนับว่าเป็นการอวดฝีมือรำของโขนตัวพระรามอย่างสุดความสามารถ เนื่องจากต้องยืนรำกลางเวทีขณะที่พลลิงนั่งเรียงแถวรายล้อมเพื่อส่งให้ภาพดูเด่นยิ่งขึ้น

ในงานวิจัยฉบับนี้จะกล่าวถึงท่ารำตรวจพลที่กรมศิลปากรจัดแสดงเป็นปกติให้ประชาชนชมในปัจจุบันเพียงพอเข้าใจ หากแต่จะเน้นอธิบายเฉพาะท่ารำที่เกือบจะสูญหายและปัจจุบันมิได้นำมาใช้แล้วเพื่อนุรักษ์ส่วนนี้ไว้ให้ผู้สืบทอดพิจารณาความสำคัญในโอกาสต่อไป

การรำตรวจพลของพระรามโขนแบ่งเป็นฉากได้ดังนี้

2.1 การรำตรวจพลฉาก 1

การรำตรวจพลฉาก 1 เป็นท่ารำที่พระรามโขนออกมาตรวจพลเพียงผู้เดียวโดยที่พระลักษมณ์ยังไม่ออกมา และเมื่อพระรามตรวจพลเสร็จกลับเข้าโรงไปแล้ว พระลักษมณ์จึงจะออกมาตรวจพลในฉากที่ 2 แล้วกลับเข้าโรงไปเช่นเดียวกัน จนกระทั่งเป็นการตรวจพลฉากที่ 3 ซึ่งพระรามกับพระลักษมณ์ออกมาตรวจพลพร้อมกันอีกครั้งหนึ่ง ปัจจุบันการแสดงโขนของกรมศิลปากรได้ตัดการรำตรวจพลฉาก 1 และฉาก 2 ออกไปเพื่อประหยัดเวลาในการแสดง คงเหลือเพียงฉาก 3 ซึ่งจะกล่าวถึงในหัวข้อต่อไป

การรำตรวจพลฉาก 1 ที่ใช้ท่ารำปกติธรรมดาจะอธิบายเพียงพอเข้าใจ ส่วนท่าที่สูญหายหรือเกือบไม่มีใช้แล้วจะอธิบายอย่างละเอียดตามลำดับของท่ารำต่อไปนี้

ท่าที่ 1 เดินก้าวเท้า เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อเข่า ตั้งมือซ้ายส่งแขนออกไปทางด้านข้างลำตัว มือขวาถือคันศรระดับวงล่าง เอียงศีรษะข้างขวา

ภาพที่ 140
รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 1

ท่าที่ 2 รำร่าย มือทั้งสองยกขึ้นตั้งวงสูงข้างหน้ามือซ้ายอยู่ระดับปาก มือขวาถือคันศรระดับหน้าผาก เอียงศีรษะข้างซ้าย ยืนผสมเท้า ย่อเข่า

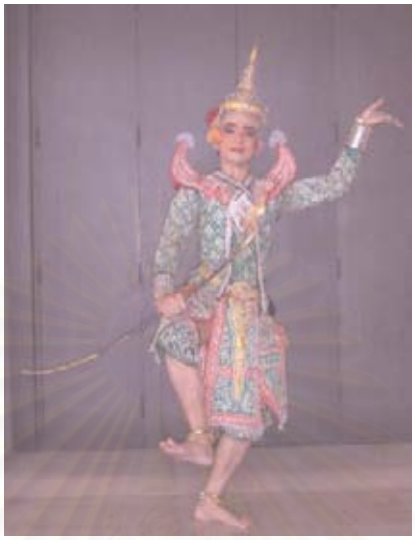
ภาพที่ 141
รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 2

ท่าที่ 3 เท้าฉาก คือการที่พระรามโขนยกมือซ้ายตั้งเหยียดแขนตึงไปข้างลำตัว แล้วเท้าเสาฉากหรือขอบประตูไว้ มือขวาถือคันศรอยู่ระดับวงล่าง เอียงศีรษะข้างขวา

ปัจจุบันพระรามโขนจะออกมายืนที่คนกางกลดแล้วตั้งมือเหยียดแขนตึงเท้าคันกลดแทนอาจเป็นได้ว่าการแสดงโขนกลางแปลงไม่มีฉากหรือเสาโรงให้พระรามเท้าจึงตัดท่ารำนี้ออกไป

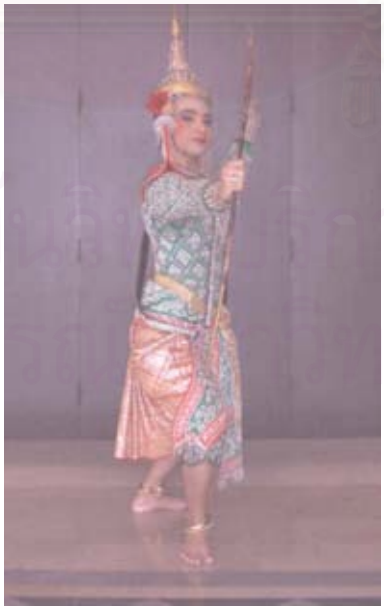
ภาพที่ 142
รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 3

ท่าที่ 4 มือซ้ายปล่อยหงายด้านข้างระดับศีรษะ งอแขนมือขวาถือคันศรระดับเหนือเข่าขวา เอียงศีรษะข้างซ้ายยกเท้าขวา



ภาพที่ 143
รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 4

ท่าที่ 5 วิ่งเก็บเท้าออกมากลางเวทีโดยรำท่ามือซ้ายปล่อยหงายด้านข้างระดับศีรษะ งอแขน มือขวาถือคันศรเหยียดแขนตึงระดับไหล่ เอียงศีรษะข้างซ้าย



ภาพที่ 144
รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 5

ท่าที่ 6 มือซ้ายปล่อยหงายด้านข้าง งอแขนระดับเอว มือขวาถือคันศรระดับวงบน เอียงศีรษะข้างขวา ยกเท้าขวา พร้อมกับรำใช้หน้าหนังหันตัวไปทางด้านซ้ายมือของผู้รำ

ภาพที่ 145
รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 6

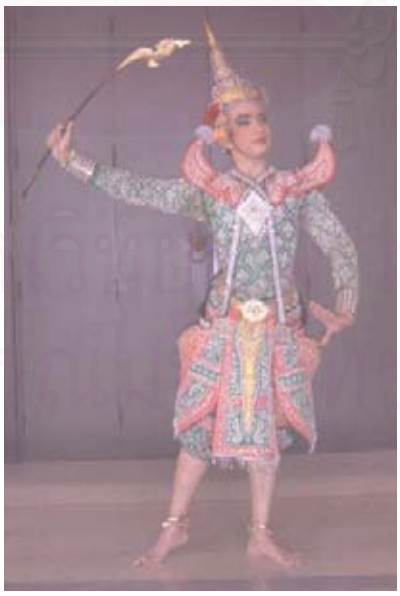
ท่าที่ 7 มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาถือคันศรระดับวงล่าง เอียงศีรษะข้างซ้าย ยกเท้าซ้าย

ภาพที่ 146
รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 7

ท่าที่ 8 ลงเสี้ยว เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายหลบเข่า ย่อตัว มือซ้ายจีบส่งไปด้านหลังเหยียดแขนตึง มือขวาถือคันศรระดับวงบน เอียงศีรษะข้างซ้าย

ภาพที่ 147
รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 8

ท่าที่ 9 ท่าขึ้น ยืนตรง เท้าขวาใช้จมูกเท้าแตะพื้น มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาถือคันศรระดับวงบน เอียงศีรษะข้างขวา



ภาพที่ 148
รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 9

ท่าที่ 10 เท้าขวาก้าวข้าง ย่อตัว มือทั้งสองตั้งเหยียดแขนตึงไปด้านข้างระดับไหล่ เอียงศีรษะข้างซ้าย หันหน้าออกทางซ้ายมือ

ภาพที่ 149
รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 10

ท่าที่ 11 ท่าหลบ หันหน้ากลับมาอยู่ด้านซ้ายมือของผู้รำเท้าซ้ายก้าวข้าง เท้าขวาหลบเข่า ย่อตัว มือซ้ายจีบส่งไปด้านหลังเหยียดแขนตึง มือขวาถือคันศรระดับวงล่าง เอียงศีรษะข้างขวา หันหน้ามองทางขวามือ

ภาพที่ 150
รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 11

ท่าที่ 12 ท่าหลบฉาก หมุนตัวมาอย่ด้านขวามือของผู้รำเท้าขวาก้าวข้าง ย่อตัว มือซ้ายปล่อยหงายด้านข้างระดับศีรษะ งอแขน มือขวาถือคันศรระดับวงล่าง จากนั้นจึงพลิกข้อมือซ้ายเปลี่ยนเป็นตั้งวงปาดลงล่าง เอียงศีรษะข้างซ้ายแล้วเดินเข้าโรง

ภาพที่ 151
รำตรวจพลฉาก 1 ท่าที่ 12

การรำตรวจพลในฉากที่ 1 ของพระรามโขนที่กล่าวมาข้างต้น ปัจจุบันนิยมตัดฉากนี้ออกเพื่อประหยัดเวลาในการแสดง รวมทั้งตัดฉากที่ 2 ซึ่งพระลักษมณ์ออกมาเพียงผู้เดียวด้วย เหลือไว้เพียงฉากที่ 3 ให้พระรามกับพระลักษมณ์ออกมาพร้อมกันแต่ท่ารำจะแตกต่างจากฉากที่ 1 การตัดทอนเพลงรำให้สั้นลงเป็นการสอดคล้องกับสถานการณ์ปัจจุบันซึ่งการแสดงโขนมุ่งเน้นการดำเนินเรื่องและให้พอดีกับเวลาแสดงตามหลักสากล รวมทั้งไม่ต้องใช้ผู้แสดงเป็นพระรามหลายคนเพื่อจะออกแต่ละบทบาทเช่นในอดีต นอกจากประหยัดเวลาแล้วยังประหยัดตัวแสดงอีกด้วย

2.2 การรำตรวจพลฉาก 3

การรำตรวจพลฉาก 3 ของพระรามโขนกับพระลักษมณ์จะใช้ท่ารำเหมือนกัน คือพระลักษมณ์จะออกท่ารำตามพระรามตั้งแต่ท่าที่ 4 เป็นต้นไป ส่วนท่าที่ 1 ถึงท่าที่ 3 ยังคงเป็นท่ารำเฉพาะของพระรามและมีส่วนที่ต้องกล่าวถึงในรายละเอียดของท่ารำบางท่าที่เกือบจะสูญหายไปแล้วเพื่ออนุรักษ์ไว้ในงานวิจัยฉบับนี้ ส่วนท่ารำที่กรมศิลปากรยังใช้จัดแสดงอยู่ในปัจจุบันจะกล่าวถึงเพียงพอเข้าใจเพื่อความสมบูรณ์ในท่ารำเฉพาะของพระรามโขนเท่านั้น

ท่ารำตรวจพลฉาก 3 ของพระรามโขน เรียงตามลำดับท่าได้ดังนี้

ท่าที่ 1 เดินก้าวเท้าซ้าย มือขวาถือคันศร มือซ้ายตั้งเหยียดแขนตึงลงต่ำไปข้างลำตัว เอียงศีรษะข้างขวา

ภาพที่ 152
รำตรวจพลฉาก 3 ท่าที่ 1

ท่าที่ 2 รำร่าย มือขวายกคันศรระดับใบหน้า มือซ้ายตั้งวงหน้าระดับปาก เอียงศีรษะข้างซ้าย ยืนผสมเท้า ย่อเข่า

ภาพที่ 153
รำตรวจพลฉาก 3 ท่าที่ 2

ท่าที่ 3 เหยียบฉาก ท่ารำเหยียบฉากมีมาตั้งแต่สมัยโบราณ คือการที่พระรามโขนยกเท้าซ้ายเหยียบที่เสาฉากหรือขอบประตูโรงทางออกด้านขวาของผู้แสดง มือซ้ายยกขึ้นป้องหน้าระดับคิ้ว มือขวาถือคันศรคีบไว้ หงายมือออกให้ปลายหัวศรหันตกลงล่าง งอแขนด้านข้างลำตัว เอียงศีรษะข้างขวา

ภาพที่ 154
รำตรวจพลฉาก 3 ท่าที่ 3

ท่าเหยียบฉากนี้ อุดม อังศุธร (2544) เล่าว่าเคยแสดงโขนเป็นพระรามร่วมกับคณะโขนของเอกชน เมื่อพระรามยกเท้าเหยียบฉากจะมีลิงพระยาทั้งหลายคลานลอดออกมาทางหว่างขาของพระราม แสดงว่าท่าเหยียบฉากนี้เพิ่งจะสูญหายไปเมื่อไม่กี่สิบปีมานี้เอง ปัจจุบันโขนของกรมศิลปากรได้ตัดท่ารำเหยียบฉากออกไปและเปลี่ยนเป็นให้พระรามเดินออกมาเหยียบเข่าคนกางกลดแทนทำให้ดูสุภาพเรียบร้อยกว่า อีกประการหนึ่งเมื่อแสดงโขนกลางแปลงอาจไม่มีเสาฉากให้พระรามเหยียบจึงกลายเป็นจารีตนิยมสืบทอดการเหยียบเข่าคนกางกลดมาถึงการแสดงบนเวทีด้วย

ท่าที่ 4 รวมมือ โดยใช้มือขวาถือคันศรระดับใบหน้าแต่หักข้อมือขวาเข้าหาท้องแขน มือซ้ายตั้งวงหน้าเอียงศีรษะข้างซ้ายวิ่งซอยเท้าออกมากลางเวที (ในท่านี้พระลักษมณ์จะวิ่งตามออกมาในท่าเดียวกัน)

ภาพที่ 155

รำตรวจพลฉาก 3 ท่าที่ 4

ท่าที่ 5 มือขวาถือคันศรเหยียดแขนตึงไปด้านข้างระดับไหล่ มือซ้ายปล่อยหงายด้านข้างระดับศีรษะเอียงศีรษะข้างขวา ยกเท้าขวา แล้วออกลีลาใช้หน้าหนังหันตัวไปทางด้านซ้ายมือของผู้รำ

ภาพที่ 156

รำตรวจพลฉาก 3 ท่าที่ 5

ท่าที่ 6 มือขวาถือคันศรระดับวงล่าง มือซ้ายจีบปรกข้างระดับแง่ศีรษะ เอียงศีรษะข้างซ้าย ยกเท้าซ้าย

ภาพที่ 157

รำตรวจพลฉาก 3 ท่าที่ 6

ท่าที่ 7 ลงเสี้ยว โดยหันลำตัวมาทางด้านขวามือของผู้รำ เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า มือขวาถือคันศรระดับวงบน มือซ้ายจีบหงายเหยียดแขนตึงไปด้านข้างลำตัว เอียงศีรษะข้างซ้าย หันหน้าไปทางซ้าย

ภาพที่ 158

รำตรวจพลฉาก 3 ท่าที่ 7

ท่าที่ 8 ท่าขึ้น โดยยืนตรงใช้จมูกเท้าขวาแตะพื้นมือขวาถือคันศรระดับวงบน มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงศีรษะข้างขวา

ภาพที่ 159
รำตรวจพลฉาก 3 ท่าที่ 8

ท่าที่ 9 ออกเพลงเร็ว เดินถัดเท้า มือขวาถือคันศรระดับวงบน มือซ้ายปล่อยหงายเหยียดแขนตึงแล้วเดินส่ายแขนเพียงแขนเดียว

ภาพที่ 160
รำตรวจพลฉาก 3 ท่าที่ 9

หลังจากออกเพลงเร็วแล้ว พระรามจะทำท่าแสดงความหมายว่าถามถึงความพร้อมของกองทัพแล้วสั่งให้เคลื่อนทัพไปสู่สนามรบ จากนั้นพระรามและพระลักษมณ์จึงเดินไปขึ้นราชรถ ถ้ามีบทพากย์ชมรถทรงพระรามจะเป็นผู้รำตามบทเพียงผู้เดียวโดยพระลักษมณ์ไม่ต้องรำตีบท แต่เมื่อถึงตอนรำเล่นตะโพนพระลักษมณ์จึงจะรำด้วยท่าเดียวกันกับพระราม จากนั้นจึงออกเพลงเชิดแล้วเคลื่อนขบวนทัพเข้าโรงไปทางด้านซ้ายมือของผู้แสดง

การรำตรวจพลของโขนตัวพระแต่เดิมจะมีถึง 3 ฉาก ดังที่กล่าวไว้ข้างต้น คือฉากที่ 1 พระรามออกมารำตรวจพลคนเดียว ฉากที่ 2 พระลักษมณ์ออกมารำตรวจพลคนเดียว แต่ท่ารำต่างจากพระราม ฉากที่ 3 พระรามและพระลักษมณ์ออกมารำตรวจพลพร้อมกันโดยใช้ท่ารำเดียวกัน ปัจจุบันการแสดงโขนของกรมศิลปากรนิยมตัดฉากรำตรวจพลฉากที่ 1 และฉากที่ 2 ออกเหลือเพียงฉากที่ 3 เพื่อประหยัดเวลาในการแสดง เป็นที่น่าเสียดายว่าต่อไปในกาลข้างหน้าท่ารำตรวจพลฉากที่ 1 และฉากที่ 2 จะต้องสูญหายไปอย่างแน่นอน แต่ทั้งนี้ไม่สามารถที่จะวิพากษ์วิจารณ์ได้เพราะคนเล่นก็ต้องการเล่นให้จบในเวลาและคนดูก็ไม่ชอบที่จะดูอะไรนานๆ ต่างจากสมัยโบราณที่ดูกันได้เพราะชีวิตมิได้เร่งรีบเหมือนสมัยปัจจุบัน การรำตรวจพลจึงต้องจัดตามสภาพความเป็นจริง

วิเคราะห์การออกลีลาท่าร่ายรำของพระรามโขนในบทตรวจพล

การรำตรวจพลของพระรามโขนถือว่ามีส่วนที่แสดงบุคลิกลักษณะเฉพาะได้อย่างเด่นชัด ดังเหตุผลต่อไปนี้

1. พระรามโขนเป็นแม่ทัพที่แสดงโดยผู้ชายจริง การออกลีลาท่าร่ายรำจึงต้องแสดงให้คนดูเห็นว่า แม่ทัพหนุ่มผู้นี้มีความกล้าหาญพร้อมที่จะทำสงครามและเคลื่อนทัพไปสู่สนามรบ มิใช่การเคลื่อนขบวนแห่เพื่อจะไปประพาสป่าหรือเสด็จไปในพระราชพิธีเฉลิมฉลองพระนคร ดังนั้น การรำของพระรามโขนต้องแฝงไว้ด้วยความมุ่งมั่น เด็ดเดี่ยว เข้มแข็งและความเป็นผู้นำ มิใช่ผู้ชายที่มีรูปร่างอ้อนแอ้น ใบหน้าสวย รำงามเพียงอย่างเดียว เนื่องจากจะต้องแสดงให้เห็น “ภูมิ” ของผู้ชายอย่างชัดแจ้ง

2. การออกท่ารำเฉพาะของพระรามโขน เช่น รำเถิ่ง รำทีพระทีพระยา รำใช้หน้าหนัง มีส่วนสำคัญที่จะต้องแสดงออกในการรำครั้งนี้เพราะเป็นลักษณะของผู้ชายแท้ ๆ ที่ไม่มีลักษณะของผู้หญิงเข้ามาปะปน ได้แก่ การกล่อมหน้า กล่อมไหล่ เยื้องตัว ลักษณะการรำตามแบบของผู้หญิงนั้นไม่เหมาะที่จะนำมาใช้ตอนแม่ทัพออกสู่สนามรบ และยังอยู่ในช่วงกระทำตนให้เป็นตัวอย่างแก่ทหารในกองทัพ พระรามโขนจึงต้องรำให้ดูงามแต่แฝงความกล้าหาญไว้ในที

3. ถึงแม้ขนบของการแสดงโขนกำหนดให้โขนตัวพระต้องวางสีหน้าเรียบเฉย ประดุจหุ่น แต่การรำของพระรามโขนจะต้องไม่รำอย่างที่เรียกว่า ขาดชีวิตชีวา นั่นคือ แม้จะมิได้แสดงอารมณ์กล้าหาญออกมาทางสีหน้าแต่พระรามโขนต้องแสดงกิริยาทางการร่ายรำให้ดูมีชีวิตชีวาให้ได้ สังเกตได้จากการแสดงหนังใหญ่ ผู้เชิดยังพยายามเชิดให้ตัวหนังดูมีชีวิตด้วยการแสดงออกของผู้เชิดแทนจนทำให้คนดูมีความรู้สึกคล้อยตามไปด้วย ดังนั้น การรำใช้หน้าหนังของพระรามโขนต้องรำให้ดูเหมือนหุ่นที่มีชีวิตชีวาและเป็นชีวิตที่มีความพร้อมเพื่อจะนำทัพไปสู่สงคราม ผู้แสดงเป็นโขนตัวพระรามต้องคำนึงถึงกฎความจริงว่า กิริยาที่แสดงออกมานั้นสามารถสื่อความหมายแทนสีหน้าและคำพูดได้ดีที่สุด

การรำตรวจพลของพระรามโขนจึงถือว่าเป็นฉากที่เปิดโอกาสให้พระรามได้แสดงลีลาและการออกท่าทางตามเอกลักษณ์เฉพาะได้อย่างสมศักดิ์ศรีของนาฏยศิลป์ชั้นสูง และสามารถสะท้อนภาพของผู้ชายที่ได้รับการคัดเลือกมาแสดงอย่างพิถีพิถันว่าผ่านการศึกษาประวัติของพระรามและศึกษาระเบียบวิธีการออกท่ารำตามแบบแผนโขนตัวพระมาอย่างรู้แจ้ง ศิลปินในสมัยโบราณจึงได้รับสมญานามประดุจว่าเป็นตัวตนของตัวเอกผู้นั้นจริง ๆ เช่น เกษพระราม คุ้มพระราม แม้เมื่อสมัยสัก 40 ปีที่ผ่านมาก็ยังมีคำเรียกว่า แป๊ะพระราม (ทองสุก ทองหลิม) แสดงให้เห็นว่าศิลปินสามารถถ่ายทอดจิตวิญญาณของตัวโขนออกมาได้เป็นรูปธรรมจนเป็นที่ยอมรับของคนดู

3. ท่ารบเฉพาะของโขนตัวพระราม

การออกท่ารบของโขนระหว่างพระรามกับยักษ์ถือว่าเป็นหัวใจของการแสดง เนื่องจากแก่นของเรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องของการทำสงครามตลอดทั้งเรื่อง อย่างไรก็ตามแม้ประเทศไทยจะมีโขนเป็นนาฏยศิลป์ประจำชาติ แต่ประเทศกัมพูชาก็มีการแสดงโขนเช่นเดียวกัน เพียงแต่มีรายละเอียดแตกต่างกัน เช่น การรบของโขนกัมพูชาจะต่างจากการรบของโขนไทย ดังที่ปัญญา นิตยสุวรรณ เล่าว่า

> .....ท่ารบ ของทศกัณฐ์กับพระราม ดูแล้วเหมือนท่ารบของลิเกไทย ท่ารบที่โขนกัมพูชาเน้นให้ผู้ชมสนใจมีอยู่ท่าหนึ่งคือ ท่าที่ทศกัณฐ์ต่างจับอาวุธของกันและกันแล้วเอียงตัวดึงไปดึงมาผลัดกันดึงคนละ 3-4 ครั้ง แล้วต่างคนต่างปล่อยมือที่จับอาวุธของคู่ต่อสู้ออกแล้วเข้ารบกันต่อไปใหม่ การรบท่าจับอาวุธดึงกันไปดึงกันมานี้เป็นท่ารบของลิเกไทย มีที่น่าสังเกตอีกอย่างหนึ่งเกี่ยวกับการรบของโขนกัมพูชาที่ไม่เหมือนโขนไทยคือ โขนกัมพูชาไม่มีการขึ้นลอย..... (ปัญญา นิตยสุวรรณ, 2544-179)

จากคำอธิบายข้างต้นที่ว่าการรบของโขนกัมพูชาเหมือนกับการรบของลิเกไทยนั้น แสดงให้เห็นว่าท่ารบของโขนไทยน่าจะมีความประณีตสวยงามกว่า ปัจจุบันโขนของกรมศิลปากรยังคงจัดแสดงให้ประชาชนชมอยู่เสมอ ในงานวิจัยฉบับนี้จึงจะกล่าวถึงท่ารบเพียงพอเข้าใจว่าเป็นส่วนหนึ่งในท่ารำเฉพาะของพระรามเพื่อความสมบูรณ์ของงานวิจัยเท่านั้น

ท่ารบระหว่างโขนตัวพระรามกับทศกัณฐ์ แบ่งได้ดังนี้

3.1 **ท่ารบไม้** 1

ท่ารบไม้ 1 ประกอบด้วย

ท่าที่ 1 พระรามโขนกับยักษ์หันหน้าประจันกัน ใช้มือซ้ายเหยียดแขนตึงดันท้องแขนเหนือราวนมซ้ายกันไว้ มือขวาต่างถือคันศรขัดไว้ด้านหลังต้นแขน ย่อเข่า

ภาพที่ 161
ท่ารบไม้ 1 ท่าที่ 1

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่าที่ 2 พระรามโขนก้าวเท้าซ้ายเป็นก้าวข้าง ต่างฝ่ายต่างจับปลายคันศรของคู่ต่อสู้ไว้

ภาพที่ 162
ท่ารบไม้ 1 ท่าที่ 2

ท่าที่ 3 พระรามโขนก้าวเท้าขวาเป็นก้าวข้าง ต่างฝ่ายต่างเหยียดแขนตึงจับคันศรของคู่ต่อสู้ไว้ เท้าซ้ายยักษ์เหยียบขึ้นมาบนเข่าซ้ายของพระ

ภาพที่ 163
ท่ารบไม้ 1 ท่าที่ 3

ท่าที่ 4 ท่าเงื้อ พระรามโขนก้าวเท้าซ้ายเป็นก้าวข้าง มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาจับคันศรหงายลำแขนเหยียดแขนตึง

ภาพที่ 164
ท่ารบไม้ 1 ท่าที่ 4

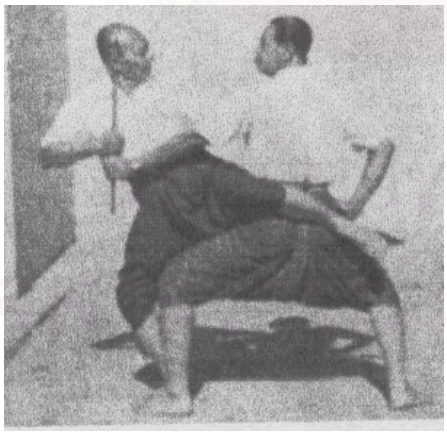
ท่าที่ 5 ท่าออก พระรามโขนก้าวเท้าขวาเป็นก้าวข้างมือซ้ายปล่อยหงายด้านข้างระดับศีรษะ งอแขน มือขวาถือคันศรเหยียดแขนตึงด้านข้างระดับไหล่ แล้ววิ่งแยกออกจากยักษ์

ภาพที่ 165
ท่ารบไม้ 1 ท่าที่ 5

หลังจากโขนตัวพระรามแยกออกมาแล้ว โขนตัวพระลักษมณ์จะเข้าไปรบกับยักษ์ต่อเรียกว่า รบไม้ 2 ซึ่งจะไม่อธิบายในที่นี้เพราะเป็นท่ารำที่กรมศิลปากรยังอนุรักษ์ไว้และจัดแสดงเป็นปกติ แต่สิ่งที่น่ากล่าวถึงคือหลังจากรบไม้ 2 ของพระลักษมณ์แล้ว พระรามจะรบกับยักษ์ในท่าขึ้นลอย 1 พระลักษมณ์จะรบกับยักษ์ในท่าขึ้นลอย 2 และพระรามจะขึ้นลอยอีกครั้งหนึ่งในท่าขึ้นลอย 3 จากนั้นพระรามจะออกท่ารำเพื่อแผลงศรในเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรทะนง ช่วงที่พระรามรำเพื่อจะแผลงศรนี่เอง พระลักษมณ์จะออกท่ารำอย่างใดอย่างหนึ่ง คือ

- พระลักษมณ์รบกับทศกัณฐ์โดยตีไม้ 4 ครั้ง
- พระลักษมณ์ไม่เข้ารบ หากแต่จะสั่งให้ลิงพระยาเข้าไปรบกับเสนายักษ์ ได้แก่ มโหทร เปาวนาสูร

ปัจจุบันโขนของกรมศิลปากรยังปฏิบัติทั้งสองกรณีอยู่ แต่อุดม อังศุธร (2544) เล่าว่า ในสมัยโบราณระหว่างที่พระรามรำเชิดฉิ่งศรทะนงนั้น พระลักษมณ์จะออกท่ารบกับทศกัณฐ์เรียกว่า รบไม้ 3 (เพื่อให้สอดคล้องกับการขึ้นลอยมี 3 ท่า) คือ การที่พระลักษมณ์ใช้ขาซ้ายยกเกี่ยวเอวด้านหลังของยักษ์ไว้ แต่ปัจจุบันท่ารำนี้สูญหายไป อาจเป็นได้ว่าครูโขนสมัยต่อมาเห็นว่าเป็นท่าที่ไม่สุภาพจึงตัดออกเสีย ปัจจุบันท่ารบนี้เป็นท่ารำของลิงและยักษ์ ในวงการนาฏยศิลป์เรียกท่านี้ว่า “สามทีไขว้” ปฏิบัติโดยลิงยกเท้าซ้ายเกี่ยวไขว้ไว้ที่เอวด้านหลังของยักษ์ซึ่งดูเหมาะสมกว่าพระเป็นผู้กระทำ ส่วนลิงจะนำท่าของตัวพระมาเลียนแบบหรือเป็นท่าปฏิบัติคู่กันมาแต่เดิมไม่สามารถสืบค้นได้ จึงบันทึกไว้เป็นหลักฐาน



ภาพที่ 166 ก
ท่า “สามทีไขว้” ระหว่างลิงกับยักษ์

ภาพที่ 166 ข
ท่า “รบไม้ 3” ระหว่างพระกับยักษ์

(ที่มา : ภาพที่ 166 ก รวมงานนิพนธ์ ของ นายอาคม สายาคม, 2525)

3.2 **ท่ารบตีไม้** 7

ท่ารบตีไม้ 7 ของโขนตัวพระรามกับทศกัณฐ์จะออกท่ารบหลังจากรบไม้ 1 หรือหลังจากขึ้นลอยแล้วซึ่งใช้ได้ทั้งสองกรณี สุดแต่ว่าจะมีการตัดทอนวิธีการแสดงตามโอกาสที่ใช้

คำว่ารบไม้ 7 น่าจะเรียกจากวิธีการตีไม้ 7 ครั้ง ซึ่งพระรามและทศกัณฐ์จะปฏิบัติในท่าเดียวกัน ดังนี้

ท่าที่ 1 ก้าวเท้าซ้ายด้านข้าง มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาถือคันศรตีไม้ 1 ด้านบนทางซ้าย เอียงศีรษะด้านซ้าย

ภาพที่ 167

ท่ารบตีไม้ 7 ท่าที่ 1

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่าที่ 2 เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายจีบระดับเข็มขัด มือขวาถือคันศรตีไม้ 2 ด้านบน ทางขวา เอียงศีรษะด้านขวา

ภาพที่ 168
ท่ารบตีไม้ 7 ท่าที่ 2

ท่าที่ 3 เท้าซ้ายก้าวข้าง มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาถือคันศรตีไม้ 3 ด้านล่าง ทางซ้าย เอียงศีรษะด้านซ้าย

ภาพที่ 169
ท่ารบตีไม้ 7 ท่าที่ 3

ท่าที่ 4 เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายจีบระดับเข็มขัด มือขวาถือคันศรตีไม้ 4 ด้านล่างทางขวา เอียงศีรษะด้านขวา

ภาพที่ 170
ท่ารบตีไม้ 7 ท่าที่ 4

ท่าที่ 5 หันตัวไปทางขวา ยกเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งวงบนมือขวาถือคันศรตีไม้ 5 ด้านล่างทางซ้ายให้ลอดใต้แขนซ้าย

ภาพที่ 171
ท่ารบตีไม้ 7 ท่าที่ 5

ท่าที่ 6 ลำตัวและลักษณะเท้ายังคงอยู่ในท่าที่ 5 มือซ้ายจีบระดับเข็มขัด มือขวาถือคันศรตวัดขึ้นตีบนด้านซ้าย

ภาพที่ 172
ท่ารบตีไม้ 7 ท่าที่ 6

ท่าที่ 7 หมุนตัวกลับหลังไปทางขวา ยกเท้าขวามือซ้ายตั้งวงบน มือขวาถือคันศรตีไม้ 7 ด้านล่างทางขวา

ภาพที่ 173
ท่ารบตีไม้ 7 ท่าที่ 7

การรบตีไม้ 7 ของโขนพระรามกับทศกัณฐ์นี้ถือว่าเป็นท่ารบที่วิจิตรพิสดารกว่าท่ารบไม้อื่น ๆ ประกอบด้วยความสัมพันธ์ไม้รบระหว่างพระกับยักษ์ที่จะต้องตีรับกันได้อย่างพอดีไม่มีการผิดพลาด แต่น่าสังเกตว่าท่ารบไม้ 7 นี้มีใช้สืบเนื่องตลอดมาเป็นเวลายาวนานโดยไม่มีการประดิษฐ์คิดค้นท่ารบไม้ใหม่ ๆ ขึ้นมาอีก อาจเป็นได้ว่าการรบไม้ 7 นี้เพียงพอแก่เวลาที่ใช้ในการแสดงและต้องดำเนินเรื่องในบทบาทของตัวโขนอื่น ๆ ต่อไป

วิเคราะห์การออกลีลาท่ารำของพระรามโขนในบทรบตีไม้

การออกลีลาท่ารำของพระรามโขนในบทรบตีไม้มีความเกี่ยวเนื่องกับการแสดงศิลปะดั้งเดิมของไทย ดังนี้

1. ท่ารำของการละเล่นในราชพิธี เช่น โมงครุ่ม กุลาตีไม้ ระเบง มีปรากฏในท่ารบของโขน ได้แก่ วิธีจับอาวุธ ท่าแผลงศร

2. ท่ารำของศิลปะการแสดงทั่วไป เช่น กระบี่กระบอง หนังใหญ่ มีปรากฏในท่ารบของโขน ได้แก่ ท่าตีไม้บนไม้ล่าง ท่าจับอาวุธกันสองมือ ท่าเหยียบเข่า

3. ท่ารำที่แสดงลีลาตามแบบแผนโขนตัวพระ คือการออกท่ารบที่ไม่เน้นความตื่นเต้นดุดันเหมือนนาฏยศิลป์ชาติอื่น ๆ เนื่องจากชนชาติไทยมีวิถีชีวิตที่เรียบง่าย รักสงบ อ่อนโยน รู้จักการให้อภัย การประดิษฐ์ท่ารำจึงมุ่งหมายให้พระรามโขนใช้ลีลาอย่างสุภาพเรียบร้อย สง่างาม และออกท่ารบแบบผู้ดีอย่างที่เรียกว่าไม่ถึงกับเอาเป็นเอาตาย ทั้งนี้เพราะนาฏยศิลป์เป็นศิลปะประดิษฐ์ที่แฝงความเป็นธรรมชาติได้อย่างกลมกลืน เช่น การที่พระรามโขนใช้มือขวาถือคันศรรบกับยักษ์ขณะที่มือซ้ายจีบอยู่ระดับเข็มขัดนั้น คือ การใช้มือขวาเป็นท่าธรรมชาติ ส่วนมือซ้ายเป็นท่าประดิษฐ์

ดังนั้น การออกลีลาของพระรามโขนต้องเป็นไปทั้งศิลปะและการดำรงชีวิตในสังคมไทยด้วย เราจึงเห็นว่าท่ารบของโขนขาดความตื่นเต้นเร้าใจเพราะเน้นลีลาของ “ผู้ดีและผู้รักความสงบ” ผ่านการกลั่นกรองด้วยท่าของนาฏยศิลป์ที่ประณีตและละเอียดอ่อน จึงกล่าวได้ว่าการรบของโขนไทยมีการใช้ลีลาที่แช่มช้ากว่าการรบของนาฏยศิลป์ชาติอื่น ๆ

การออกท่ารบระหว่างโขนตัวพระกับโขนตัวยักษ์ นอกจากจะมีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงและวิถีชีวิตในสังคมไทยแล้วยังมีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงที่เปลี่ยนไป กล่าวคือ แต่เดิมการคัดเลือกโขนตัวพระจะต้องเลือกผู้ชายที่มีรูปร่างสันทัดไม่สูงไม่ต่ำเกินไป ดังคำกล่าวของ อาคม สายาคม ว่า

> .....การคัดเลือกตัวเอกหรือตัวนายโรงนี้เมื่อครูเห็นว่าคนนี้มีท่าทีเยื้องกรายสง่างามมีท่าภาคภูมิ มีทีพระทีพระยา ก็ตรวจดูรูปร่าง ส่วนสูงนั้นต้องไม่ต่ำจนเกินไปหรือสูงจนเกินไป รูปร่างสันทัดคนเหมาะสมที่แต่งยืนเครื่อง (อาคม สายาคม, 2525-40)

จากคำอธิบายนี้นับว่ามีความสำคัญต่อการแสดงโขนมิใช้น้อย เนื่องจากการคัดเลือกโขนตัวพระรามจะต้องเลือกคนที่มีรูปร่างสันทัดเพื่อให้ดูตัวเล็กกว่ายักษ์ ซึ่งจะต้องให้ตรงกับความเป็นจริงว่ายักษ์มีรูปร่างสูงใหญ่กว่ามนุษย์ แต่ปัจจุบันค่านิยมเหล่านี้เปลี่ยนไปเป็นว่าพระเอกต้องมีรูปร่างสูงโปร่งตามหลักสากล ทำให้บางครั้งภาพที่ปรากฏบนเวทีเห็นว่าโขนตัวพระกับโขนตัวยักษ์มีรูปร่างเท่ากัน ซึ่งอาจขัดต่อจารีตการคัดเลือกผู้แสดงในสมัยโบราณ แต่คนดูปัจจุบันก็ยอมรับในการเปลี่ยนแปลงแนวคิดนี้และพอใจที่จะดูพระเอกผู้มีใบหน้างาม รูปร่างสูงเพรียว รวมทั้งยึดติดตัวตนจริง ๆ ของศิลปินเพื่อให้แสดงเป็นพระเอกในละครประเภทอื่น ๆ ด้วย โดยไม่จำกัดว่าจะต้องเล่นเป็นพระรามตัวเดียว

4. การขึ้นลอยเฉพาะของโขนตัวพระราม

การขึ้นลอยของโขนตัวพระรามเป็นท่ารำที่ต่อเนื่องจากท่ารบระหว่างพระกับยักษ์ หรือเมื่อพระรามประทับบนสัตว์พาหนะจะมีท่าขึ้นลอยที่แตกต่างจากการรบ การขึ้นลอยถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงโขนและปัจจุบันจะเห็นว่าโขนของกรมศิลปากรที่จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติมีฉากขึ้นลอยเท่านั้นที่คนดูปรบมือให้ เนื่องจากการขึ้นลอยมีส่วนที่ออกท่าทางเป็นกายกรรมและโขนตัวยักษ์ต้องรับน้ำหนักตัวของผู้ที่เหยียบเข่าขึ้นไป ไม่เพียงแต่เท่านั้นเครื่องแต่งกายโขนของผู้ที่เหยียบเข่าก็มีน้ำหนักหลายกิโลกรัมซึ่งโขนตัวยักษ์หรือตัวที่เป็นสัตว์พาหนะต้องรับน้ำหนักไว้ทั้งหมด ดังนั้น การคัดเลือกตัวโขนที่แสดงเป็นผู้รับการขึ้นลอยต้องเลือกคนที่มีความแข็งแรงเป็นพิเศษ

ปัญญา นิตยสุวรรณ ได้กล่าวถึงการขึ้นลอยของโขนว่า

> .....การขึ้นลอยคือท่ารบที่พระราม พระลักษมณ์และพญาวานรเหยียบต้นขาของฝ่ายยักษ์แล้วโหนตัวขึ้นไปยืนบนต้นขายักษ์ (ปัญญา นิตยสุวรรณ, 2544-179)

การขึ้นลอยดังคำกล่าวนี้ ปัจจุบันโขนของกรมศิลปากรยังคงจัดแสดงอยู่ ในงานวิจัยฉบับนี้จึงกล่าวถึงการขึ้นลอยเพียงพอเข้าใจเพื่อให้ท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของพระรามโขนมีความสมบูรณ์เท่านั้น หากแต่จะกล่าวถึงการขึ้นลอยที่สูญหายไปหรือถูกเปลี่ยนแปลงไปเพื่ออนุรักษ์ท่ารำให้ผู้สืบทอดได้ศึกษาร่องรอยในอดีตก่อนที่จะเห็นการขึ้นลอยในปัจจุบันซึ่งแบ่งลักษณะเป็นท่ารำได้ดังนี้

4.1 การขึ้นลอย 1

การขึ้นลอยท่าที่ 1 พระรามโขนหันหน้าประจันกับยักษ์แล้วใช้เท้าซ้ายเหยียบโคนขาซ้ายของยักษ์ จากนั้นจึงยกตัวลอยขึ้นไปยืนอยู่บนขาของยักษ์ โดยใช้มือซ้ายจับคันศรของยักษ์ไว้ มือขวาถือคันศรของตนเองวางพาดลำแขนออกไปทางด้านหลังให้ปลายศรหันตกลงยกเท้าขวาหรือถือศรในลักษณะตั้งวงบน ส่วนยักษ์จะช่วยจับสะเอวด้านขวาของพระรามไว้เพื่อพยุงมิให้เสียหลัก

ภาพที่ 174
ท่าขึ้นลอย 1

ท่าขึ้นลอย 1 ปัจจุบันโขนของกรมศิลปากรยังคงจัดแสดงอยู่ รวมทั้งนำท่ารำนี้ไปใช้ในการแสดงละครที่มีบทตัวพระรบกับยักษ์ด้วย เช่น ฉากพราหมณ์เกศสุริยงขึ้นลอย 1 เหยียบเข่าของยักษ์กุมภณฑ์

หลังจากพระรามโขนขึ้นลอย 1 แล้ว พระลักษมณ์โขนจะขึ้นลอย 2 ในลำดับต่อไปและกรมศิลปากรยังจัดแสดงอยู่เช่นเดิม ซึ่งจะไม่กล่าวถึงในงานวิจัยฉบับนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.2 การขึ้นลอย 3

ท่าขึ้นลอย 3 ที่เราเห็นอยู่ในปัจจุบันนี้ จะสืบเนื่องมาจากสมัยโบราณหรือถูกดัดแปลงขึ้นภายหลังไม่สามารถสืบค้นได้ แต่ท่าขึ้นลอย 3 ตามหลักฐานภาพถ่ายของหลวงยงเยี่ยงครู (จิ๋ว รามนัฏ) ในสมัยรัชกาลที่ 6 นั้นออกท่ารำโดยตั้งท่าหันหลังให้ยักษ์และใช้เท้าซ้ายเหยียบเข่าซ้ายของยักษ์ไว้ ส่วนเท้าขวายกพาดขึ้นไปเกี่ยวแขนขวาของยักษ์ไว้เช่นเดียวกับที่เราเห็นในปัจจุบัน ต่างกันตรงมือขวาที่ถือคันศรนั้นยกขึ้นตั้งวงบน ส่วนมือซ้ายปล่อยหงายและงอข้อศอกระดับเอวในท่าผาลา

ท่าขึ้นลอย 3 ที่ปฏิบัติกันอยู่ในปัจจุบันคือ โขนตัวพระจะหันหน้าประจันกับยักษ์แล้วใช้เท้าซ้ายเหยียบเข่าซ้ายของยักษ์ปีนขึ้นไปเหมือนท่าขึ้นลอย 1 ส่วนเท้าขวาจะยกไว้โดยไม่เหยียบส่วนใดของยักษ์ จากนั้นจึงค่อย ๆ บิดลำตัวหันมาด้านหน้าเวทีแล้วส่งเท้าขวาขึ้นไปพาดแขนของยักษ์ไว้ ส่วนมือขวาที่ถือคันศรนั้นให้ลดต่ำลงระดับเอว และมือซ้ายปล่อยหงายงอข้อศอกระดับไหล่ ท่านี้ยักษ์จะหมุนตัวส่วนพระรามจะค่อย ๆ เปลี่ยนมือรำเป็นยกมือซ้ายตั้งวงบนมือขวาถือคันศรคีบไว้หงายมือให้ปลายหัวศรตกลงล่าง ท่าสุดท้ายนี้คล้ายกับท่าขึ้นลอย 3 สมัยโบราณเพียงแต่สลับข้างกัน

ภาพที่ 175 ก
ท่าขึ้นลอย 3 ในสมัยโบราณ

ภาพที่ 175 ข
ท่าขึ้นลอย 3 ในสมัยปัจจุบัน

(ที่มา : ภาพที่ 175 ก สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ท่าขึ้นลอย 3 นี้ แต่เดิมเป็นท่ารำของโขนโดยเฉพาะ แต่ปัจจุบันละครนำท่ารบนี้ไปใช้ในบางโอกาสเช่นเดียวกับการขึ้นลอย 1 แสดงให้เห็นว่าละครกับโขนมีความสัมพันธ์กันยิ่งขึ้น

4.3 การขึ้นลอยสูง

ลอยสูง หมายถึง ท่ารบที่รวมตัวโขนไว้ทั้ง 3 ประเภท คือ พระ ยักษ์ ลิง ซึ่งต่างต้องตั้งท่ารบโดยอาศัยการต่อตัวให้เกี่ยวเนื่องกันเป็นจุดเด่นบนเวที จากหลักฐานภาพถ่ายเมื่อ 50 ปีล่วงมาแล้ว สมัยอาคม สายาคม แสดงเป็นพระราม และจำนง พรพิสุทธิ์ แสดงเป็นพระลักษมณ์ เห็นได้ว่าพระลักษมณ์จะใช้เท้าเหยียบขายักษ์ไว้ด้วย ซึ่งต่างจากปัจจุบันที่พระลักษมณ์ยืนเหยียบพื้นด้วยเท้าทั้งสองข้างโดยมิได้เหยียบขายักษ์ อาจเป็นได้ว่าครูผู้สอนโขนได้มาเปลี่ยนแปลงท่าในภายหลัง เนื่องจากดูสุภาพกว่าให้พระลักษมณ์ยกเท้าสูงและต้องใช้เหลี่ยมขากว้างกว่าปกติ

ภาพที่ 176
ท่าขึ้นลอยสูงท่าที่ 1 ในสมัย 50 ปีล่วงมาแล้ว
(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ภาพที่ 177
ท่าขึ้นลอยสูงท่าที่ 2 ในสมัย 50 ปีล่วงมาแล้ว
(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ท่าขึ้นลอยสูงในปัจจุบันจะแตกต่างจากภาพถ่ายข้างต้น ซึ่งสามารถแบ่งได้ดังนี้

4.3.1 **ลอยสูง** 1

การขึ้นลอยสูงท่าที่ 1 หนุมานยืนย่อขาตั้งเหลี่ยมหงายท้องแขนไว้เพื่อรองรับขาของทศกัณฐ์ มือซ้ายของหนุมานตั้งวงบนให้ข้อมือแตะแขนของยักษ์ ส่วนทศกัณฐ์ยืนเท้าขวาแล้วยกเท้าซ้ายเหยียดตึงไปพาดบนแขนของหนุมาน มือซ้ายของยักษ์ส่งไปยันกับแขนซ้ายของพระรามซึ่งยืนเหยียบอยู่บนขาทั้งสองของหนุมานมือขวาของพระรามถือคันศรวางพาดไปทางด้านหลังให้ปลายศรตกลงส่วนมือขวาของทศกัณฐ์ที่ถือคันศรยกขึ้นระดับวงบนนั้นจะถูกแขนขวาของพระลักษมณ์ที่ถือศรหรือพระขรรค์อยู่ยกยันไว้ ขณะที่มือซ้ายของพระลักษมณ์ปล่อยหงายด้านข้างระดับเอวพร้อมกับยืนบนพื้นทั้งสองเท้า ซึ่งต่างจากภาพท่ารำขึ้นลอยสูง 1 สมัย 50 ปีล่วงมาแล้ว ดังนี้

1. ภาพถ่ายในอดีต มือซ้ายของพระรามจะจับปลายคันศรของยักษ์ไว้ ขณะที่ปัจจุบันมือซ้ายของพระรามจะยันไว้กับแขนซ้ายของยักษ์

2. ภาพถ่ายในอดีต พระลักษมณ์จะยกเท้าขวาเหยียบขึ้นไปบนขาขวาของยักษ์ ขณะที่ปัจจุบันเท้าขวาของพระลักษมณ์จะยืนย่อเข่าบนพื้น

ภาพที่ 178
ท่าขึ้นลอยสูงท่าที่ 1 ในสมัยปัจจุบัน

4.3.2 **ลอยสูง 2**

การขึ้นลอยสูงท่าที่ 2 ผู้แสดงทั้งหมดต้องเปลี่ยนกิริยาท่าทางเสียก่อนโดยพระรามต้องลงมาจากขาของหนุมานแล้วจึงเหยียบปืนขึ้นไปใหม่โดยใช้เท้าขวาเหยียบที่โคนขาซ้ายของหนุมาน ส่วนเท้าซ้ายยกเหยียบแตะไปที่แขนของทศกัณฐ์ มือซ้ายจับปลายศรของทศกัณฐ์ไว้ขณะที่ปลายศรของพระรามก็ส่งไปให้ทศกัณฐ์จับไว้เช่นเดียวกัน ขาซ้ายของทศกัณฐ์ที่วางพาดไปบนขาขวาของหนุมานนั้นจะถูกหนุมานจับยึดไว้เพื่อช่วยมิให้ล้ม ส่วนพระลักษมณ์จะพลิกตัวไปใช้มือซ้ายเหยียดแขนตึงดันไว้ที่ข้อศอกด้านหลังของทศกัณฐ์ มือขวาของพระลักษมณ์ถือพระขรรค์พาดไว้ด้านหลังลำแขนของตนเอง เท้าทั้งสองของพระลักษมณ์ยืนอยู่บนพื้น ซึ่งต่างจากภาพถ่ายสมัย 50 ปีล่วงมาแล้ว ดังนี้

1. ภาพถ่ายในอดีต พระรามส่งคันศรพาดไว้ด้านหลังแขนขวาของตนเอง ขณะที่ปัจจุบันพระรามจะส่งปลายคันศรมาด้านหน้าและยักษ์จะจับปลายคันศรไว้

2. ภาพถ่ายในอดีต เท้าซ้ายของพระลักษมณ์ยกเหยียบขึ้นไปบนขาขวาของยักษ์ ขณะที่ปัจจุบันเท้าซ้ายของพระลักษมณ์จะยืนย่อเข่าบนพื้น

ภาพที่ 179
ท่าขึ้นลอยสูงท่าที่ 2 ในสมัยปัจจุบัน

การขึ้นลอยสูงท่าที่ 1และท่าที่ 2 นี้ อาจเป็นได้ว่ามีการเปลี่ยนแปลงท่ารำของพระลักษมณ์ในภายหลังเพื่อให้ดูสุภาพเรียบร้อยกว่าการขึ้นลอยในอดีต

4.4 การขึ้นลอยบ่า

การขึ้นลอยบ่าของพระรามโขนคือการที่พระรามเหยียบขึ้นไปบนร่างของหนุมานเมื่อถึงบนตอนที่ใช้หนุมานเป็นพาหนะเพื่อพาเหาะไปยังสถานที่ต่าง ๆ

ลักษณะการขึ้นลอยบ่า คือ พระรามจะขึ้นทางด้านหลังของหนุมาน โดยหนุมานยืนย่อเหลี่ยมขาไว้ทั้งสองข้างและพระรามใช้เท้าขวาเหยียบที่โคนขาของหนุมานพร้อมกับยกตัวให้ลอยสูงขึ้นไป ส่วนเท้าซ้ายจะเหยียบไว้บนบ่าข้างซ้ายของหนุมานมือซ้ายของพระรามตั้งวงหน้า มือขวาถือคันศรระดับตั้งวงบน ท่าขึ้นลอยบ่านี้หนุมานมิได้ช่วยจับร่างของพระรามไว้ ดังนั้น โขนตัวพระรามต้องพยายามยืนตั้งหลักให้มั่นคงเพื่อมิให้ร่างกายเสียศูนย์

ภาพที่ 180

ท่าขึ้นลอยบ่าของพระรามกับหนุมาน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.5 การขึ้นลอยหลัง

การขึ้นลอยหลังระหว่างพระกับยักษ์ ปัจจุบันโขนของกรมศิลปากรมิได้จัดแสดงจึงอาจทำให้ท่ารำนี้สูญหายไปได้ แต่อาคม สายาคม ได้ตั้งท่าถ่ายภาพไว้ในปี พ.ศ.2525 แสดงว่ามีการสืบทอดท่ารำนี้มาก่อนและสิ้นสุดลงในยุคของกรมศิลปากรกล่าวคือ เป็นท่ารำที่ยักษ์ยืนย่อเข่า หันหน้าออกทางเวทีและพระรามขึ้นไปยืนเหยียบเข่าทั้งสองของยักษ์ไว้ทางด้านหลังพร้อมทั้งต่างจับอาวุธของกันและกันไว้ เนื่องจากท่ารำนี้สูญหายไปแล้วจึงไม่สามารถสืบค้นได้ว่าเป็นท่ารำต่อจากการขึ้นลอยท่าใดและใช้ในโอกาสใด

ภาพที่ 181 ก
อาคม สายาคม ในบทพระรามโขนขึ้นลอยหลัง
(ที่มา : รวมงานนิพนธ์ ของ นายอาคม สายาคม, 2525)

ภาพที่ 181 ข
ภาพถ่ายในปัจจุบันเลียนแบบการตั้งท่าของอาคม สายาคม

ลักษณะการขึ้นลอยของโขนตัวพระรามที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้นแสดงให้เห็นว่านาฏยศิลป์โขนมีรากฐานมาจากการฝึกหัดของบุรุษเพศโดยเฉพาะจึงสามารถเหยียบขาต่อตัวกันขึ้นไปได้ เหตุผลดังกล่าวเนื่องจากในสมัยโบราณไม่นิยมให้ผู้หญิงไทยเหยียบขาปีนป่ายกันขึ้นไปอย่างแน่นอน และยิ่งเป็นการแสดงละครในเรื่องรามเกียรติ์ที่จะต้องแสดงหน้าพระที่นั่งด้วยแล้วไม่น่าจะมีการใช้ผู้หญิงยืนเหยียบต่อตัวกันขึ้นไปให้สูงทัดเทียมองค์พระมหากษัตริย์ เป็นไปได้หรือไม่ว่าการแสดงโขนของประเทศกัมพูชาที่ ปัญญา นิตยสุวรรณ เล่าไว้นั้นจะเป็นการนำรูปแบบของละครในไปฝึกหัดมากกว่าเป็นการแสดงโขน เนื่องจากมีลักษณะของละครในอย่างเห็นได้ชัด ดังเหตุผลตามคำอธิบายว่า

> .....โขนกัมพูชาดำเนินเรื่องโดยการร้องเพลงและบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ไม่มีพากย์เจรจาเหมือนโขนไทย ใช้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวพระ นางและยักษ์ นับตั้งแต่ทศกัณฐ์ไปจนถึงเสนายักษ์ ยกเว้นพวกลิงเท่านั้นที่ใช้ผู้ชายแสดง (ปัญญา นิตยสุวรรณ, 2544-180)

จากคำกล่าวข้างต้นเห็นว่าโขนของกัมพูชามีลักษณะของละครในผู้หญิงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมากกว่าที่จะเป็นโขนตามแบบไทย คงมีส่วนแตกต่างเพียงการใช้ผู้ชายแสดงเป็นตัวลิงเท่านั้น ซึ่งอาจมีการเปลี่ยนแปลงได้ในภายหลังและที่สำคัญ คือ ปัญญา นิตยสุวรรณ กล่าวว่า **โขนของกัมพูชาไม่มีการขึ้นลอย** ดังที่กล่าวไว้ในหัวข้อที่ 3 ย่อมแสดงให้เห็นว่าถ้านาฏยศิลป์กัมพูชานำรูปแบบของละครในเรื่องรามเกียรติ์ไปฝึกหัดจริง **เราจะได้ภาพสะท้อนกลับว่าละครในของไทยไม่มีการขึ้นลอยด้วยเช่นกัน** เหตุผลนี้จะช่วยสนับสนุนให้เห็นว่าโขนของไทยที่มีการขึ้นลอยนั้นเป็นเรื่องของผู้ชายโดยเฉพาะและมีเอกลักษณ์ของตนเองก่อนที่ละครรำยุคหลังจะนำรูปแบบไปลอกเลียนอีกทอดหนึ่ง

เมื่อผู้วิจัยได้ชมโขนของกัมพูชาในปี พ.ศ.2546 ปรากฏว่ามีท่าลิงขึ้นลอยยักษ์ซึ่งใช้ผู้ชายแสดงเป็นชุดประกอบในการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ อาจเป็นได้ว่าโขนของกัมพูชาที่ ปัญญา นิตยสุวรรณ ดูกับที่ผู้วิจัยดูนั้นมีรูปแบบแตกต่างกัน กล่าวคือ เป็นรูปแบบของผู้หญิงอย่างหนึ่ง และรูปแบบของผู้ชายอีกอย่างหนึ่ง น่าเชื่อว่าต้องมีรากฐานสืบทอดมาจากสมัยโบราณทั้งสองรูปแบบ

5. การหนีฉาก

การรำท่าหนีฉาก จัดว่าเป็นท่ารำต่อท้ายหลังจากการขึ้นลอยระหว่างโขนตัวพระกับทศกัณฐ์แล้ว และทศกัณฐ์เป็นฝ่ายพ่ายแพ้หนีออกจากฉากวิ่งเข้าโรง ดังคำกล่าวของปัญญา นิตยสุวรรณ ว่า

> .....หลังจากที่ทศกัณฐ์รบกับพระราม ทศกัณฐ์เสียทีหนีเข้าโรงไป พระรามก็ยกทัพติดตามไปเรียกกันว่า “หนีฉาก” ..... (ปัญญา นิตยสุวรรณ, 2544-180)

การรำท่าหนีฉากนี้จัดว่าเป็นท่าเอกลักษณ์ของการแสดงโขน เพราะไม่ปรากฏว่าละครนำท่ารำนี้ไปใช้ ซึ่งจะอธิบายท่ารำทีละขั้นตอนดังนี้

5.1 **หนีฉาก ท่าที่** 1

พระรามกับทศกัณฐ์ทำท่าตีพลาด 1 ครั้ง (คือตีไม้ไม่โดนกัน) ทศกัณฐ์หันหน้าออกทางเวที ทำท่าโดยขาทั้งสองย่อลงตั้งเหลี่ยม มือซ้ายปล่อยหงายด้านข้างระดับเอว มือขวาถือคันศรตั้งวงบน เอียงศีรษะข้างซ้าย ส่วนพระรามหันหลังออกทางเวทียืนด้วยเท้าซ้ายเป็นหลัก การออกท่ารำเหมือนกับท่าของทศกัณฐ์ เพียงแต่พระรามยกเท้าขวาขึ้นเหยียบบนหน้าขาขวาของทศกัณฐ์และให้ส่วนของข้อมือที่ถืออาวุธนั้นยันไว้กับข้อมือของทศกัณฐ์ ต่างฝ่ายต่างมองหน้ากันในลักษณะแสดงถึงความเชื่อมั่นในตนเอง การหันลำตัวออกต่างทิศกันเช่นนี้ภาษานาฏยศิลป์เรียกว่า “หน้ากินกัน”

ภาพที่ 182
หนีฉาก ท่าที่ 1

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5.2 **หนีฉาก ท่าที่** 2

พระรามกับทศกัณฐ์เปลี่ยนทิศการหันหน้า คือพระรามหันหน้าออกและทศกัณฐ์หันหน้าเข้าโดยทศกัณฐ์ย่อเข่าทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือขวาถือคันศรตั้งวงบนและพาดคันศรไว้หลังแขนให้ปลายศรชี้ลง แขนซ้ายเหยียดตึงใช้ฝ่ามือยันรักแร้ของพระรามไว้ เอียงไหล่ขวา ส่วนพระรามก็เหยียดแขนซ้ายตึงและใช้ฝ่ามือยันรักแร้ของทศกัณฐ์เช่นเดียวกัน มือขวาถือคันศรตั้งวงบนหรือขัดศรไว้ ขณะที่ยืนเท้าขวาเป็นหลัก แล้วยกเท้าซ้ายขึ้นเหยียบบนหน้าขาของทศกัณฐ์ ต่างฝ่ายต่างมองหน้ากัน

พระรามกับทศกัณฐ์ยังคงปฏิบัติอยู่ในท่าเดิม จากนั้นทศกัณฐ์จะหันหน้ากลับมาที่กลุ่มไพร่พลพร้อมกับพยักหน้าส่งสัญญาณแล้วยกเท้าขวากระทืบพื้น 1 ที ให้บรรดาพลยักษ์หลบหนีไป

ภาพที่ 183
หนีฉาก ท่าที่ 2

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5.3 **หนีฉาก ท่าที่** 3

พระรามกับทศกัณฐ์หันหน้าเข้าทางเดียวกัน โดยทศกัณฐ์ย่อขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือขวาถือคันศรให้หัวศรยกขึ้น ส่วนมือซ้ายจับปลายคันศรหันลงล่างตั้งท่ารับ ขณะที่พระรามก้าวข้างขาขวา มือขวาถือคันศรตึงแขนแล้วตีกดปลายศรในลักษณะคว่ำมือไปที่คันศรของทศกัณฐ์ มือซ้ายตั้งวงบน เอียงไหล่ซ้าย ต่างฝ่ายต่างมองหน้ากัน

ภาพที่ 184
หนีฉาก ท่าที่ 3

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5.4 **หนีฉาก ท่าที่** 4

พระรามกับทศกัณฐ์หันหน้าออกทางเดียวกันโดยทศกัณฐ์ย่อขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือขวาถือคันศรลดระดับลง มือซ้ายจับปลายศรให้หางศรชี้ขึ้นเป็นการตั้งท่ารับอีกครั้งหนึ่ง ขณะที่พระรามก้าวข้างขาซ้าย มือขวาถือคันศรตีกดปลายศรในลักษณะหงายมือไปบนคันศรของทศกัณฐ์ 1 ที มือซ้ายจีบหงายระดับเข็มขัด ต่างฝ่ายต่างมองหน้ากัน

ภาพที่ 185
หนีฉาก ท่าที่ 4

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5.5 **หนีฉาก ท่าที่** 5

พระรามกับทศกัณฐ์กลับตัวหันหน้าเข้า ตั้งท่าตีและรับเช่นเดียวกับท่าที่ 3 โดยพระรามตีกดปลายศรในลักษณะคว่ำมือไปบนคันศรของทศกัณฐ์ 1 ทีก่อนที่ทศกัณฐ์จะรำท่าชักแป้งผัดหน้า แล้ววิ่งหลบหนีไป ส่วนพระรามจะหันมาสั่งหนุมานให้ไล่ติดตามทศกัณฐ์ แล้วพระรามรำท่าสอดสร้อย หมุนตัวกลับมาขึ้นท่าเชิด ท่าชักแป้งผัดหน้าตามเข้าโรง

ภาพที่ 186
หนีฉาก ท่าที่ 5
(ที่มา : ภาพที่ไม่ได้บอกแหล่งที่มาตั้งแต่ต้น คือภาพที่ผู้วิจัยจัดทำขึ้น ประกอบวิทยานิพนธ์ฉบับนี้)

การรำท่าหนีฉากของโขนตัวพระรามกับทศกัณฐ์นี้จัดว่าเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงโขนโดยเฉพาะและไม่มีปรากฏในการแสดงละคร แต่อย่างไรก็ตามปัจจุบันจะเห็นได้ว่าท่ารำตั้งแต่ท่าที่ 3 จนจบกระบวนท่าหนีฉากนั้นได้มีการเปลี่ยนแปลงในภายหลัง ดังที่ อุดม อังศุธร (2544) เล่าให้ฟังว่า ลมุล ยมะคุปต์ ได้เปลี่ยนท่ารำจากการหันหน้าเข้าและหันหน้าออกทางเดียวกันระหว่างพระกับยักษ์ให้มาหันหน้ากินกันตลอดกระบวนท่า ซึ่งแสดงให้เห็นว่าแม้จะถูกต้องตามรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทย แต่ก็ทำให้รูปแบบดั้งเดิมของโขนถูกเปลี่ยนสภาพไป อย่างไรก็ตามการแสดงโขนของกรมศิลปากรยังคงปฏิบัติท่ารำหนีฉากทั้งสองรูปแบบ แต่งานวิจัยฉบับนี้จะอธิบายเฉพาะท่ารำของโขนที่สืบทอดกันมาจากอดีตกาลเท่านั้น

6. การแสดงอารมณ์เฉพาะของโขนตัวพระราม

การแสดงอารมณ์ถือว่าเป็นหัวใจของการดำเนินเรื่องตามบทบาทของตัวโขนแต่ละตัว มิใช่การออกมาจับระบำรำฟ้อนแล้วสามารถส่งสายตาหรือโปรยยิ้มได้อย่างเสรี แม้โขนจะต้องแสดงบทบาทและอารมณ์ตามท้องเรื่องแต่โขนก็มีข้อจำกัดในเรื่องของการแสดงออกด้วยกิริยาท่าทางอารมณ์ต่าง ๆ โดยเฉพาะโขนตัวพระรามมีกฎระเบียบเคร่งครัดมาก ดังต่อไปนี้

- แต่เดิมพระรามโขนจะสวมหน้ากากหรือศีรษะเป็นรูปหุ่นแกะสลักเช่นเดียวกับละครโนะของญี่ปุ่น รวมทั้งการวาดลวดลายหน้าตาของพระรามก็เป็นเส้นลายไทยไม่มีลักษณะของมนุษย์จริงแม้แต่น้อย การแสดงอารมณ์ของโขนตัวพระรามจึงไม่สามารถสื่อความหมายด้วยสีหน้าและแววตาได้ เมื่อโขนตัวพระรามเปิดหน้าจริงและแต่งหน้าผู้แสดงให้สวยงามตามแบบละครไทยทั่วไปแล้ว กฎระเบียบของโขนแต่ดั้งเดิมยังคงอยู่ นั่นคือการให้ผู้แสดงวางสีหน้าเรียบเฉยประดุจหน้าหุ่นที่สวมใส่มาแต่เดิมโดยมิต้องแสดงออกทางอารมณ์เช่นมนุษย์ทั่วไป
- การแสดงโขนเป็นเรื่องของผู้ชายโดยเฉพาะ ดังนั้นการแสดงด้านอารมณ์ต่าง ๆ ต้องเป็นอารมณ์แบบผู้ชาย คือการรู้จักระงับสติอารมณ์ได้มากกว่าผู้หญิง
- โขนตัวพระรามคือกษัตริย์ผู้ทรงไว้ซึ่งทศพิธราชธรรม ดังนั้น การแสดงอารมณ์ต่าง ๆ ต้องเป็นไปตามลักษณะของ “ผู้ชายผู้ดี” และเมื่อไม่สามารถแสดงออกทางสีหน้าได้ตามกฎข้อบังคับ พระรามจึงต้องแสดงออกด้วยกิริยาท่าทาง และจะต้องเป็นแบบฉบับของผู้ชายผู้ดีพึงกระทำด้วย
- นอกจากกิริยาท่าทางที่ปรากฏให้คนทั่วไปเห็นว่าเป็นผู้ดีแล้ว โขนตัวพระรามจะต้องมิใช่ผู้ดีที่มีลักษณะนุ่มนิ่มเรียบร้อย น่ารัก หากแต่จะต้องเป็นผู้ดีที่แฝงไว้ด้วยความแข็งแรงสง่างาม สงบ สุขุม มีความรู้ด้านศิลปวิทยาการสูงส่ง

จากลักษณะโดยภาพรวมของพระรามโขนที่กล่าวมานี้จึงนับเป็นการถ่ายทอดศิลปะประณีตที่ผู้แสดงเป็นพระรามต้องผ่านกระบวนการศึกษาถึงภูมิหลังของพระรามอย่างละเอียดลึกซึ้งมาก่อนจึงจะสามารถถ่ายทอดอารมณ์ต่าง ๆ ของพระรามออกมาได้ตรงตามจุดมุ่งหมายของการแสดงอารมณ์ในนาฏยศิลป์โขน ซึ่งจะแบ่งหัวข้อได้ ดังนี้

6.1 การแสดงอารมณ์รัก

การแสดงอารมณ์รักของโขนตัวพระทั่วไปถ้าเราสังเกตดูจะเห็นว่าโขนตัวพระทุกคนไม่เคยมีบทบาทเกี้ยวพาราสีตัวนางอย่างโจ่งแจ้งหรือจับมือถือแขนให้ตัวนางปัดไปปัดมาเหมือนที่เราเคยเห็นการเกี้ยวพาราสีของตัวพระละครเรื่องอื่น ๆ แม้แต่โขนตัวพระอินทร์ซึ่งถือว่าเป็นเทพผู้มีความเจ้าชู้พอสมควร เช่น การลงมาสมสู่กับนางกาลอัจนา พระอินทร์ก็จะไม่ออกลีลาท่าเกี้ยวจนขาดความเป็นผู้ดี แต่ในกรณีนี้เราจะไม่พูดถึงหนุมานแปลงเป็นมาณพเกี้ยวนางวานริน เพราะหนุมานมีสัญชาติเดิมเจ้าชู้และต้องแสดงออกตามลักษณะอุปนิสัยของลิงทั่วไป

ส่วนพระรามผู้มีชาติกำเนิดเป็นผู้ดีแท้และถูกกฎของศิลปะการสวมศีรษะโขนบังคับมาก่อนที่จะเป็นหน้าจริงของศิลปินให้คนเห็น ก็ไม่อาจแสดงบทบาทเกินเลยไปจากบุคลิกลักษณะและศิลปะการแสดงแบบโบราณไปได้ ดังนั้น พระรามจึงถูกข้อบังคับตามกฎเกณฑ์อย่างละเอียดในเรื่องการแสดงออกด้านความรัก กล่าวคือ รักอย่างไรจึงจะเรียกว่า รักอย่างผู้ดี

ตามประวัติของพระราม เมื่อแรกเห็นและสบตากับนางสีดานั้นถือว่าพระรามเริ่มมีอารมณ์รักเป็นครั้งแรก ดังคำกลอนว่า

พระชมแกลแก้วสุวรรณรัตน์ งามจำรัสดั่งเทพเลขา
พระเนตรสบเนตรนางสีดา เสน่หารุมรึงตรึงใจ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2507-149)

บทกลอนข้างต้น แม้ว่าจะเป็นบทละครใน แต่เราต้องการศึกษาเพียงประวัติของพระราม เมื่อแรกเริ่มมีความรักว่าพระรามจะรักอย่างไรและจะวางพระองค์อย่างไร ส่วนการแสดงโขนเมื่อพระรามสบตากับนางสีดา พระรามคงไม่อาจส่งสายตาชำเลืองหรือทำตาหวานกับนางสีดาได้ และช่วงของการแสดงออกในท่ารำนี้มีเวลาเพียงเสี้ยววินาทีเดียว ดังนั้น ปัญหาอยู่ที่ว่าพระรามจะยืนอย่างไร จะรำอย่างไร จึงจะให้สอดคล้องกลมกลืนกับคำบรรยาย นั่นคือ พระรามจะต้องแสดงออกทางกิริยาท่าทางหลาย ๆ ส่วนประกอบกันเพื่อให้เห็นลักษณะของโขนตัวพระดังนี้

ลักษณะการยืน ต้องยืนตรง ทิ้งน้ำหนักที่เท้าข้างหนึ่งตามแบบแผนของนาฏยศิลป์ไทย เพื่อให้สอดคล้องกับสภาวะอารมณ์ของผู้ชายที่สบตากับผู้หญิงเป็นครั้งแรกและตะลึงในความงามจนต้องยืนนิ่งชั่วขณะ

ลักษณะการใช้มือรำ ขณะที่มือขวาถือคันศร มือซ้ายออกท่ารำได้เพียงตั้งวงบน ลักษณะการแสดงสีหน้าและแววตา ดังที่กล่าวไว้แล้วว่าพระรามต้องกระทำใบหน้าเหมือนศีรษะโขนครอบหน้าจริงไว้ ดังนั้น ใบหน้าของพระรามจะต้องมองไปตรง ๆ และมิใช่การมองเบี่ยงหรือเหลียวมอง ส่วนสายตาต้องสบตาจริง ๆ กับผู้แสดงเป็นตัวนางสีดาแต่มิต้องส่งสายตาหวานตามลักษณะของผู้เริ่มมีความรัก หากแต่ต้องเป็นความรักแบบมีเหตุผลสามารถเก็บกักอารมณ์ปรารถนาได้โดยเฉพาะเมื่อปรากฏกายต่อหน้าชาวประชาแห่งกรุงอยุทธยา

หลังจากที่พระรามได้อภิเษกสมรสกับนางสีดาแล้ว พระรามโขนจะไม่มีบทเกี้ยวพาราสีนางสีดาเลย การดำเนินชีวิตแม้จะในเวลาอยู่ด้วยกันหรือจากกันแล้วมาพบกันใหม่อีกครั้งหนึ่ง พระรามโขนจะไม่แสดงออกด้านความรักกับนางสีดา โดยเฉพาะเมื่อปรากฏกายต่อหน้าตัวโขน อื่น ๆ เช่น ทหาร ญาติพี่น้อง โอรส เทวดา พระรามจะไม่มีการแสดงออกด้านความรักให้ใครเห็น นอกจากการนั่งเคียงคู่กันในฐานะสามีภรรยาเท่านั้น ซึ่งลักษณะเช่นนี้ตรงกับค่านิยมในสังคมไทยที่มิให้ชายหญิงแสดงความรักกันอย่างเปิดเผยและควรสงวนท่าทีมิให้ผู้อื่นรู้ความในใจ

จนเกินไป ดังนั้นการออกท่ารำของพระรามโขนที่พึงปฏิบัติต่อนางสีดาจึงไม่ปรากฏให้เห็นว่ามีความรักต่อกันอย่างลึกซึ้งเหมือนพระเอกในการแสดงละครประเภทอื่น ๆ

6.2 การแสดงอารมณ์โกรธ

อารมณ์โกรธกล่าวได้ว่าเป็นอารมณ์ที่รุนแรงที่สุดของมนุษย์เพราะสามารถทำลายทุกสิ่งทุกอย่างให้พินาศลงได้ แม้พระรามโขนจะมีอารมณ์ เช่น ปุถุชนทั้งหลายแต่พระรามโขนก็ถูกกรอบของความเป็นผู้ดีบังคับอยู่มิให้ระเบิดอารมณ์ออกมาอย่างรุนแรง รวมทั้งกฎของการใช้สีหน้าและแววตาให้เรียบเฉยเหมือนหน้าหุ่นพระรามโขนจึงไม่อาจปลดปล่อยอารมณ์ออกมาได้ทั้งทางกิริยาท่ารำและสีหน้าอันแสดงถึงความไม่พอใจ ดังตัวอย่างบทร้องตอนพระรามโกรธพระสมุทรที่ไม่ให้ความร่วมมือในการหาหนทางเพื่อจะไปยังกรุงลงกา ความว่า

ภูวนัยคำนึงขึ้งแค้น เพราะใคร่ข้ามแดนยักษา
สู้ตั้งจิตงอนง้อขอมรรคา พระสมุทรเฉื่อยชาไม่ไยดี
เหมือนดูแคลนน่าแค้นใจนัก เหมือนช่วยพวกยักษ์กันพลกระบี่ศรี
เหมือนเอออวยช่วยคิดกิจอัปรีย์ เหมือนยุยงอสุรีกำเริบใจ
เสียเวลาตั้งกิจพิธีวอน พระสาครเฉยอยู่ดูถูกให้
จะต้องคิดกระทำให้หนำใจ มิให้ไปก็จะกล้าฝ่าฟองชล

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2506-92)

จากบทกลอนข้างต้น แม้จะบรรยายว่าพระรามพิโรธโกรธแค้นเจ้าสมุทรเพียงไรและคิดจะลงโทษให้สมกับความแค้น แต่เมื่อพระรามโขนออกท่ารำตามบทเพลงนั้น พระรามโขนจะแสดงความโกรธออกมาอย่างรุนแรงมิได้ ดังตัวอย่างการออกท่ารำตามบทร้อง เช่น

คำนึงขึ้งแค้น - รำโดยใช้ฝ่ามือซ้ายถูที่กกหูแล้วกระชากมือลงเพียงเบา ๆ รวมทั้งใบหน้าก็ไม่ต้องหันไปมา ส่วนสีหน้าวางอย่างสงบและเรียบเฉย

คิดกระทำให้หนำใจ - รำโดยใช้ฝ่ามือซ้ายถูที่อกแล้วไสมือออกไปเบา ๆ สีหน้า สงบและเรียบเฉยเช่นเดียวกัน

การแสดงท่าโกรธตามรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยทั่วไปนอกจากท่าใช้ฝ่ามือถูที่กกหูและกระชากมือลง หรือท่าใช้ฝ่ามือถูที่อกพร้อมกับไสมือออกไปแล้ว ยังมีท่าอื่น ๆ อีกเช่นชี้นิ้วเหยียดแขนตึงแล้วกระชากมือเข้ามา ถูฝ่ามือทั้งสองแล้วไสมือปล่อยออกไปแรง ๆ กระทืบเท้าให้มีเสียงดัง ท่ารำเหล่านี้ล้วนแสดงอารมณ์รุนแรงซึ่งไม่เหมาะสมกับบุคลิกของพระรามโขน นอกจากนั้น ขนบของนาฏยศิลป์โขนนิยมให้ตัวพระนั่งเตียงในลักษณะพับเพียบเรียบร้อย การแสดงความโกรธขณะยืนพระรามโขนจะยืนอยู่บนราชรถมากกว่ายืนบนพื้นดิน และมักจะโกรธฝ่าย

ยักษ์มากกว่าโกรธฝ่ายมนุษย์ด้วยกัน ซึ่งเป็นที่แน่นอนว่าพระรามโขนจะไม่ยืนกระทืบบาทลงไปบนราชรถให้มีเสียงตึงตังนอกจากแสดงกิริยาอาการด้วยมือเพียงเล็กน้อยตามที่กล่าวไว้ข้างต้น เนื่องจากพระองค์เป็นกษัตริย์ผู้ทรงไว้ซึ่งทศพิธราชธรรมจะต้องไม่แสดงความโกรธต่อหน้าสาธารณชน การออกลีลาท่ารำจึงควรเป็นไปอย่างนุ่มนวลเหมือนอย่างที่เรียกว่าโกรธแบบผู้ดี คือการนิ่งเฉย เงียบขรึม ลุ่มลึก การใช้ท่าทางจึงเป็นเพียงการสื่อความหมายให้คนดูเข้าใจสภาวะอารมณ์ในขณะนั้น นั่นคือคนดูโขนส่วนใหญ่แต่เดิมก็คือชนชั้นผู้ดีที่สามารถเข้าใจความรู้สึกของผู้ดีด้วยกัน และการแสดงนาฏยศิลป์ที่ต้องดูอย่างตีความก็ถือว่าเป็นศิลปะที่คนดูต้องมีความรู้ในการดูด้วยเช่นกัน

6.3 การแสดงอารมณ์ดีใจ

ดังที่กล่าวแล้วว่าพระรามโขนต้องแสดงอย่างผู้ดีดังนั้นการแสดงความดีใจด้วยกิริยาอาการเริงร่ายิ้มแย้มแจ่มใสคงเป็นของต้องห้ามสำหรับพระรามโขน ดังตัวอย่างบทร้องที่แสดงอารมณ์ดีใจเมื่อเห็นว่า มารีจถูกสังหารด้วยศรของพระองค์และได้ไปเกิดเป็นเทวดา ความว่า

เห็นมารีจกลายเป็นเทพบุตร พระทรงครุฑปรีดิ์เปรมเกษมศรี
จะสิ้นเวรากันคราวี้ จงเป็นสุขีต่อไป

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว,2507-29)

บทกลอนข้างต้นเป็นเพียงการกล่าวถึงความดีใจ โดยทั่วไปของมนุษย์ธรรมดาคือความรู้สึกว่าสุขใจหรือดีใจเพียงเล็กน้อย มิใช่ความสุขสนุกสนานแบบร่าเริง และพระรามโขนก็จะไม่มีบทบรรยายให้แสดงออกถึงความดีใจอย่างร่าเริงนั้นด้วย คงมีเพียงความรู้สึกดีใจอย่างเรียบง่ายหรือทีเรียกว่า ปรีดิ์เปรมไว้ในใจไม่ต้องแสดงออกนอกหน้า โดยแฉพะการแสดงสีหน้าของพระรามโขนก็ไม่สามารถกระทำได้ตามขนบของการแสดงที่มีกฎข้อบังคับไว้ ดังนั้นพระรามจึงสามารถออกท่ารำได้เพียงใช้มือซ้ายจีบปาดลากเข้ามาเบา ๆ ใกล้ริมฝีปากก็เป็นการเพียงพอ ไม่ต้องแสดงกิริยาเยื้องไหล่หรือกล่อมหน้าให้ดูอ่อนหวาน เพราะการเยื้องไหล่หรือกล่อมหน้านั้นนอกจากจะผิดหลักของการรำแบบโขนตัวพระแล้วยังมีความหมายไปถึงว่า มีความดีใจอย่างล้นเหลืออีกด้วย อย่างที่เรียกว่าดีใจหัวเราะจนตัวงอ ความข้อนี้ถ้ายกตัวอย่างการรำท่ายิ้มของละครพันทางมาเปรียบเทียบจะเห็นได้ชัดเจน คือการยิ้มโดยจีบมือซ้ายปาดเข้ามาใกล้ริมฝีปากขณะที่ส่ายไหล่ไปด้วย นั่นแสดงให้เห็นว่ามีความดีใจจนออกนอกหน้า และสามารถสื่อความหมายให้คนดูเข้าใจได้โดยง่ายอย่างชนิดที่ไม่ต้องตีความ จึงสมกับที่ละครพันทางเป็นการแสดงที่เข้าถึงชนชั้นชาวบ้านมากกว่าโขนเพราะดูง่ายและเข้าถึงอารมณ์อย่างตรงไปตรงมามากกว่า

6.4 การแสดงอารมณ์เสียใจ

ถ้าดูจากประวัติของพระรามจะเห็นได้ว่าพระองค์เป็นผู้ประสบภาวะทุกข์ระทมเกือบตลอดทั้งเรื่อง แต่เมื่อเป็นการแสดงนาฏยศิลป์โขนพระรามจะแสดงอารมณ์เศร้าโศกเสียใจออกมาทางสีหน้ามิได้ดังที่กล่าวไว้ในหัวข้อข้างต้น ถึงกระนั้นก็ตามการแสดงกิริยาอาการท่าทางให้เห็นว่าร้องไห้ฟูมฟายแทบจะสิ้นชีวิตก็เป็นสิ่งต้องห้ามสำหรับพระรามโขนเช่นเดียวกัน เพราะนั่นมิใช่การร้องไห้แบบ “ลึกซึ้ง” หากแต่เป็นการแสดงออกอย่างโจ่งแจ้งซึ่งมิใช่ลักษณะของผู้ดีหรือกษัตริย์ชาตินักรบ แม้ในบทพากย์นางลอยพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จะบรรยายความเศร้าโศกของพระรามจนมองเห็นภาพว่าพระรามกำลังร้องไห้อย่างหนัก แต่อีกนัยหนึ่งผู้ทรงพระราชนิพนธ์มีพระราชประสงค์ เพื่อการอ่านตามรสของวรรณคดีมากกว่า อย่างไรก็ตามเมื่อพระรามโขนต้องออกท่ารำตามบทพากย์นางลอยนั้น พระรามก็จะไม่ออกท่าทางเสียใจให้คนดูเห็นอย่างเปิดเผย หากแต่จะออกท่าทางเหมือนผู้ที่สามารถเก็บกักอารมณ์ไว้ภายในจิตใจโดยทำมือรำแต่เพียงเบา ๆ ช้า ๆ อีกทั้งให้ดูนิ่ง สงบ สุขุม ระงับ ตามลักษณะของกษัตริย์ผู้ดี ตัวอย่างบทพากย์นางลอย เช่น

ผวาวิ่งประหวัดจิต ไม่ทันคิดก็โศกา
กอดแก้วกนิษฐา ฤดีดิ้นอยู่แดยัน

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2502-28)

จากบทพระราชนิพนธ์ข้างต้นเมื่อนำมาแสดงโขนจะเห็นภาพพระรามนั่งคุกเข่าลงบนพื้นแล้วประคองร่างนางสีดา รวมทั้งออกท่ารำตามบทพากย์ไปด้วย แต่สิ่งที่ศิลปินโขนพึงระมัดระวังอย่างยิ่งคือจะต้องไม่ออกท่าทางดังต่อไปนี้

- แหงนหน้ามองสูง ส่ายหน้าไปมา ทำสายตาละห้อย
- ขยับริมฝีปากรำพึงรำพันไปตามบทพากย์
- ทิ้งตัวทรุดลงอย่างแรงประดุจผู้หมดกำลังใจ
- ทำท่าสะอึกสะอื้นฟูมฟาย

ถึงแม้ว่ากิริยาอาการดังกล่าวศิลปินโขนสามารถแสดงออกโดยแทรกท่าทีลงไปในท่ารำได้อย่างสอดคล้องกลมกลืนกันได้ก็ตามที แต่โขนตัวพระรามก็ไม่พึงกระทำเพื่อหวังให้เข้าถึงคนดู ดังที่มัทนี รัตนิน กล่าวถึงการแสดงอารมณ์เศร้าในละครไทยว่า

> .....ละครรักโศกสิบสตางค์จะหลั่งน้ำตาแสดงอารมณ์และความรู้สึกมากเกินธรรมชาติ ศิลปินละครไทยมักคิดว่าการแสดงอารมณ์กรีดกรายร้องไห้ฟูมฟายได้นั้นเป็นการเข้าถึงบทหรือตีบทแตก รสนิยมดังกล่าวนอกจากจะล้าสมัยแล้วยังผิดหลักสุนทรียะแห่งศิลปะอย่างมาก..... (นาฏศิลป์และดนตรีไทย, 2522-190)

คำกล่าวข้างต้นสอดคล้องกับการแสดงโขนที่ถือกันว่าเป็นศิลปะชั้นสูงและเป็นเครื่องบันเทิงใจของผู้ดีมาก่อน ดังนั้นพระรามโขนจึงควรออกท่ารำที่ไม่สลับซับซ้อนมากนักและควรเป็นท่ารำตามธรรมชาติที่ผู้กำลังตกอยู่ในอาการทุกข์โศกพึงแสดงออก แต่มิใช่แสดงออกอย่างโศกเศร้าฟูมฟาย การกระทำกิริยาสะอื้นตามจังหวะกลองในเพลงโอดก็กระทำแต่เพียงเบา ๆ ให้สมลักษณะของผู้ชายที่จะไม่ปล่อยอารมณ์เศร้าออกมามากนัก ครั้งหนึ่ง ธงไชย โพธยารมย์ (2545) เล่าว่าเคยออกแสดงโขนในบทของพระรามตอนนางลอย ผู้ฝึกซ้อมคือท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ได้กำหนดให้มีเสียงปี่ในเป่าเลียนเสียงสะอึกสะอื้นของมนุษย์จริง และประดิษฐ์ท่ารำให้พระรามทำท่าร้องไห้สะอึกสะอื้นตามเสียงปี่ใน การแสดงครั้งนั้นถือว่าเป็นการปรับปรุงจากวิธีการออกท่ารำตามแบบแผนดั้งเดิมและเป็นลักษณะการรำแบบละครมากกว่าโขน ซึ่งเป็นที่ชื่นชมของคนดูมากแต่ผิดหลักการออกท่ารำตามแบบแผนโขนโบราณ อย่างไรก็ตามปัจจุบันอาจถือว่าโขนกับละครมีความสัมพันธ์กันจนสามารถถ่ายเทรูปแบบถึงกันได้ เพื่อความสวยงามเป็นจุดสำคัญ

จากการรวบรวมลักษณะ วิธีการออกลีลาท่าร่ายรำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโขนตัวพระราม ทำให้มองเห็นว่าการรำแบบโขนมีรูปแบบหรือจารีตที่แตกต่างจากละคร ถึงแม้ว่าในอดีตกาลจะมีการแสดงละครในเรื่องรามเกียรติ์ แต่ก็มีข้อกำหนดกฎเกณฑ์ในรายละเอียดของการแสดงแตกต่างกัน สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนคือโขนเป็นการแสดงของผู้ชาย ละครในเรื่องรามเกียรติ์ในราชสำนักเป็นการแสดงของผู้หญิง ดังนั้นระเบียบประเพณีต่าง ๆ ของไทยมีข้อจำกัดระหว่างผู้ชายและผู้หญิงไว้มากทีเดียว และการมีระเบียบวิธีปฏิบัติอย่างเคร่งครัดในสังคมไทยจะมีอิทธิพลมาถึงศิลปะการแสดงอย่างหลีกเลี่ยงมิได้ ปัจจุบันขนบธรรมเนียมในวิถีชีวิตของคนไทยมีการผ่อนคลายข้อบังคับลง ศิลปะการแสดงโขนและละครจึงสามารถถ่ายเทรูปแบบและมีการขอยืมศิลปะมาใช้แลกเปลี่ยนกันได้ ซึ่งวัตถุประสงค์ของผู้จัดคือการพัฒนาศิลปะให้มีความสวยงามน่าดูน่าชมยิ่งขึ้น และเราก็เห็นตรงกันว่าการพัฒนาทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดี คนเล่นก็พอใจ คนดูก็มีความสุข แต่ผลจากการนำศิลปะทั้งสองประเภทมาเจือปนกันเห็นได้ชัดว่าศิลปะของละครรำมีอิทธิพลสูงกว่า เนื่องจากคนดูได้รู้จักหน้าจริงของผู้แสดง ได้ดูผู้หญิงสวย ๆ รำ ได้ฟังเพลงร้องอันไพเราะทำให้ศิลปะที่แท้จริงของโขนโบราณอ่อนล้าลงและแทบจะหาชมไม่ได้ในปัจจุบัน

บทสรุปของวิธีการออกลีลาท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโขนตัวพระรามนั้น ผู้วิจัยได้ค้นคว้าและสรุปเป็นข้อค้นพบในบทนี้ว่า การรำรูปแบบเฉพาะของโขนตัวพระรามนั้น จะต้องมีลักษณะเฉพาะตัวดังนี้

1. รำเถิ่ง	เป็นลักษณะการเดินที่เป็นเอกลักษณ์ของโขนตัวพระราม
2. รำทีพระทีพระยา	คือการออกท่าทางนิ่ง ๆ อย่างมีภาคภูมิ มีสง่า ดูแล้วทำให้เกิดศรัทธาเหมือนเจ้านายสมัยโบราณ
3. รำภูมิ	เป็นการรำที่ไม่เก็บรายละเอียดในจารีตของการใช้แม่ท่าในนาฏยศิลป์ไทยมากนัก เพื่อมิให้มองดูหลุกหลิกเกินไป
4. รำเล่นตะโพน	เป็นการออกท่ารำท้ายบทพากย์ ซึ่งเป็นศิลปะ การแสดงโขนโดยเฉพาะ
5. รำเท้าฉาก - เหยียบฉาก	เป็นการรำเพลงหน้าพาทย์ กราวนอกตอนตรวจพล
6. รำใช้หน้าหนัง	เลียนแบบมาจากท่าการเชิดหนังใหญ่ ในเพลงกราวนอก เพลงตุ้งติ้ง
7. รำนุ่งผ้า	หมายถึงการจัดแต่งภูษาให้กระชับเรียบร้อยก่อนรบกัน
8. รำศรประจัน	คือการรำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง เพื่อจะแผลงศรระหว่างโขนตัวพระและโขนตัวยักษ์ ซึ่งจะต้องรำพร้อมกันตั้งแต่ท่าแรกจนจบกระบวนท่า

นอกจากวิธีการรำรูปแบบเฉพาะของโขนตัวพระรามแล้วในเรื่องของโขนตัวพระและละครตัวพระ ผู้วิจัยยังได้ค้นพบความจริงว่า ตลอดเวลาที่ผ่านมาไม่มีการจดบันทึกท่ารำที่เป็นองค์ความรู้เดิมในเพลงเชิดฉิ่งศรประจันของโขนตัวพระไว้ ผู้วิจัยจึงได้เก็บองค์ความรู้ไว้ในงานวิจัยฉบับนี้ รวมทั้งรวบรวมวิธีการรำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโขนตัวพระรามไว้อย่างครบถ้วน ประกอบด้วย การรำตรวจพลฉาก 1(12 ท่า) การรำตรวจพลฉาก 3 (9 ท่า) ท่ารบไม้ 1 ท่ารบตีไม้ 7 การขึ้นลอย 1 ลอย 3 ลอยสูง ลอยบ่า ลอยหลัง การหนีฉาก และการแสดงอารมณ์เฉพาะของตัวโขนตัวพระราม คือ อารมณ์รัก โกรธ ดีใจ เสียใจ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 9

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การทำวิทยานิพนธ์เรื่อง “การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำ และลีลาท่ารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิธีการออกลีลาท่าร่ายรำของโขนตัวพระ โดยศึกษาตัวพระรามตามแบบแผนโบราณที่สืบทอดมาตามลักษณะของผู้ชาย ซึ่งประกอบด้วยภูมิหลังของความเป็นเทพ กษัตริย์และนักรบ แต่ปัจจุบันโขนตัวพระนิยมออกท่ารำเป็นละครซึ่งได้รับอิทธิพลจากการฝึกหัดของครูผู้หญิง ทำให้รูปแบบการรำของโขนตัวพระถูกเปลี่ยนแปลงไป

วิธีดำเนินการวิจัย ประกอบด้วย

1. การวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ ด้วยการศึกษาเอกสารชั้นต้นต่าง ๆ รวมทั้งประวัติศาสตร์การบอกเล่า
2. การวิจัยเอกสาร
3. การสัมภาษณ์เชิงลึก
4. การสนทนากลุ่ม
5. การวิเคราะห์เปรียบเทียบระหว่างลีลาท่ารำของโขนตัวพระ และละครตัวพระตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ผลการวิจัยพบว่า

1. การแสดงโขนของไทยได้นำเรื่องมาจากมหากาพย์รามายณะ ซึ่งผ่านการเสริมแต่งเป็นวรรณคดีสำหรับใช้ในการแสดงโดยเฉพาะมิได้แต่งขึ้นเป็นคัมภีร์อันศักดิ์สิทธิ์เช่นของเดิมในประเทศอินเดีย ถึงแม้ว่ามหากาพย์อันยิ่งใหญ่ของอินเดียจะมีเรื่องมหาภารตะไว้ด้วย แต่เรื่องมหาภารตะมีเนื้อเรื่องที่ไม่สอดคล้องกับสังคมไทยหลายประการ เช่น การทำสงครามระหว่างญาติพี่น้อง นางเทราปาตีถูกศัตรูจับเปลื้องผ้า ส่วนมหากาพย์รามายณะ มีเรื่องราวที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตในสังคมไทยตั้งแต่ระดับสถาบันพระมหากษัตริย์ถึงสามัญชน เช่น การอวตารของพระนารายณ์เพื่อปราบอธรรมในโลกมนุษย์ การออกบวชเพื่อบำเพ็ญเพียร การปฏิบัติตนเป็นบุคคลที่ดีของครอบครัว เมื่อจัดการแสดงเป็นโขนจึงเป็นที่นิยมและได้รับการขัดเกลาด้วยศิลปะการแสดงที่ประณีต ละเอียดละอ่อน ถือว่าเป็นนาฏยศิลป์แบบแผนที่สวยงาม

2. ครูผู้คัดเลือกโขนตัวพระต้องคำนึงถึงความสำคัญของผู้ที่จะมาแสดงบทบาทและลีลาท่ารำของโขนตัวพระซึ่งต้องทำหน้าที่และบทบาทให้ตรงกับวัตถุประสงค์ 3 ประการ คือ

2.1 เป็นผู้เล่นเฉลิมพระเกียรติยศพระเป็นเจ้า เนื่องจากตามจารีตของการแสดงนาฏยศิลป์ เรื่องรามยณะเป็นการเล่นเฉลิมพระเกียรติของพระผู้เป็นเจ้า

2.2 ผู้เล่นจะต้องร่ายรำด้วยลีลาของพระผู้เป็นเจ้าซึ่งเป็นนารายณ์อวตารปางที่ 7 เรียกว่า รามาวตาร และคำที่ปรากฏนามของพระผู้เป็นเจ้านี้เป็นที่นิยมเฉลิมพระนามแห่งองค์พระมหากษัตริย์ไทยด้วย เช่น สมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 สมเด็จพระราเมศวร สมเด็จพระนารายณ์มหาราช

2.3 ผู้แสดงบทบาทเป็นพระรามบนเวทีต้องแสดงให้เหมือนกับผู้ชมได้ดูพระเป็นเจ้าปรากฏพระองค์ ลีลาจึงต้องดูสง่างามเพื่อความขลังและศักดิ์สิทธิ์

ดังนั้นโขนตัวพระจึงมีความสำคัญและต่างจากละครตัวพระโดยทั่ว ๆ ไป ครูผู้คัดเลือกโขนตัวพระ จำต้องเป็นผู้ที่มีความรู้สึกละเอียดละอ่อน และสังเกตการเจริญเติบโตทางร่างกายของนักเรียนนาฏศิลป์ชายที่เริ่มเรียนตั้งแต่เยาว์วัย เพราะถือว่าการฝึกหัดโขน ต้องเริ่มตั้งแต่อายุ 8-10 ขวบ จะฝึกหัดได้ดี

3. ชายไทยได้กู้ชาติบ้านเมืองมาตั้งแต่อดีตกาล แม่ทัพที่ชำนาญศึกจะต้องนำทหารที่มีความพร้อมด้านระเบียบวินัย พละกำลังแข็งแรงและเชี่ยวชาญการใช้อาวุธทุกชนิด พระมหากษัตริย์จึงทรงบูรณาการฝึกทหาร ฝึกอาวุธด้วยการให้ทหารฝึกเต้นโขนไปพร้อม ๆ กัน เป็นการได้ออกกำลังกายและฝึกระเบียบวินัยไปในตัว นอกจากการให้ฝึกหัดเต้นโขนแล้ว ในสมัยโบราณทหารมหาดเล็กได้ฝึกและแสดงการละเล่นโมงครุ่ม กุลาตีไม้ ระเบง หนังใหญ่ กระบี่กระบอง อันมีส่วนสัมพันธ์กับการแสดงโขน การละเล่นต่าง ๆ ที่กล่าวมาเป็นการละเล่นของบุรุษเพศทั้งหมด

4. ในมิติของนาฏยศาสตร์ไทยนั้น ประวัติความเป็นมามักจะเริ่มขึ้นที่ “พระผู้เป็นเจ้า” คือ “ศิวนาฏราช” อยู่เสมอ ตามคติความเชื่อของวงการนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะเรื่องของโขน ครู คือเทพเจ้าตามเทวบัญญัติได้ถ่ายทอดความรู้มายังลูกศิษย์ผ่านทางคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ผ่านทางพิธีไหว้ครูครอบครู ที่ศักดิ์สิทธิ์มาโดยลำดับ จนมาเป็นครูมนุษย์ผู้ถ่ายทอดความรู้ต่อมายังนาฏยศิลปิน ในปัจจุบันรวมทั้งตัวผู้วิจัยก็ได้เป็นผู้สืบทอดพิธีการไหว้ครูในสถาบันการศึกษา

5. ตัวโขนพระราม ต้องแสดงบทบาทและลีลาให้ถึงความเป็นปางอวตารของพระผู้เป็นเจ้ามีความภาคภูมิสง่างาม ผู้แสดงลีลาของโขนตัวพระราม จะต้องมีความรู้ในท่ารำขั้นพื้นฐาน หลังจากที่ได้ฝึกทักษะจากครูผู้สอนที่ได้ถ่ายทอดลีลาต่าง ๆ ให้ลูกศิษย์แต่ละคนซึ่งเป็นการฝึกทักษะแบบไทยโบราณ ที่ครูและลูกศิษย์จะเป็นกัลยาณมิตรต่อกัน ลูกศิษย์จะต้องรับการถ่ายทอดด้วยความเคารพเลื่อมใสและศรัทธาในตัวครู จนแตกฉานในเรื่องของการนำลีลามาใช้

ตั้งแต่การใช้ศีรษะ ใบหน้า คอ ไหล่ แขน มือ ลำตัว เอว เท้า ซึ่งเป็นลีลาของโขนตัวพระและนำไปผสมผสานกับลีลาเฉพาะตัวจนเกิดเป็นลักษณะของตนเอง

6. โขนตัวพระกับละครตัวพระ ย่อมแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด ตั้งแต่เนื้อหาและกระบวนการต่าง ๆ อันได้แก่

6.1 ความแตกต่างของรูปแบบและวิธีการรวมถึงลักษณะการแสดง

6.2 ความแตกต่างของสถานที่ที่ใช้ฝึกหัดและจัดแสดง

6.3 ความแตกต่างของเนื้อเรื่องที่นำมาแสดง

6.4 ความแตกต่างของกระบวนการการฝึกหัดผู้แสดง

6.5 ความแตกต่างของประวัติความเป็นมาและการสืบทอด

6.6 ความแตกต่างของจารีตแบบแผนของโขนและละคร

7. การออกลีลาท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโขนตัวพระรามนั้น สรุปว่า ลีลาจะต้องมีลักษณะเฉพาะ คือ

7.1 รำเถิ่ง	คือลักษณะการเดินตัวตรง ๆ ไม่ทำกิริยายักเยื้องตัว
7.2 รำทีพระทีพระยา	คือระดับท่าทางนิ่ง ๆ มีความภาคภูมิ มีสง่าดูแล้วทำให้เกิดศรัทธาเหมือนเจ้านายสมัยโบราณ
7.3 รำภูมิ	คือการรำให้สง่างาม ดูภูมิฐาน นิ่ง รวมถึงไม่ต้องเก็บรายละเอียดในท่ารำมากนัก เพื่อมิให้ดูหลุกหลิกเกินไป
7.4 รำเล่นตะโพน	เป็นการออกท่ารำท้ายบทพากย์ของศิลปะการแสดงโขนโดยเฉพาะ
7.5 รำเท้าฉาก - เหยียบฉาก	เป็นการรำเพลงหน้าพาทย์ กราวนอกตอนตรวจพล
7.6 รำใช้หน้าหนัง	วิธีการออกท่ารำเหมือนการเชิดหนังใหญ่ ในเพลงกราวนอก เพลงตุ้งติ้ง
7.7 รำนุ่งผ้า	หมายถึงการจัดแต่งภูษาให้เรียบร้อยก่อนรบกัน
7.8 รำศรประจัน	คือการรำเพลงหน้าพาทย์ เชิดฉิ่ง เพื่อจะแผลงศรระหว่างโขน ตัวพระและโขนตัวยักษ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

8. โขน เป็นนาฏยศิลป์แบบแผนของไทย ที่มีเรื่องราวสอดคล้องกับหลักธรรมของศาสนาทั้งศาสนาพุทธและฮินดู ได้แก่การเป็นกษัตริย์ผู้ตั้งอยู่ในทศพิธราชธรรม การรักษาสัจจธรรมแม้ต้องพบกับความยากลำบาก ไม่เพียงเท่านั้น จารีตระเบียบวิธีการแสดงโขนยังสอดคล้องกับปรัชญาและทฤษฎีสากลทางด้านนาฏยประดิษฐ์ของชาวตะวันตก ทำให้เห็นว่าศิลปะการแสดงโขนของไทยมีหลักการหรือทฤษฎีมาตั้งแต่สมัยโบราณแล้ว

จากข้อค้นพบข้างต้นจะมีผลให้ผู้ที่สนใจศึกษาค้นคว้าเพื่อขยายผลให้กว้างขวางอันจะเป็นประโยชน์ต่อวงการนาฏยศิลป์ต่อไป

สรุป

การแสดงนาฏยศิลป์โขน เป็นเรื่องของการทำสงครามระหว่างยักษ์ มนุษย์ ลิง ซึ่งผู้แสดงแต่ละคนต้องรับบทบาทพร้อมกับออกลีลาท่าทางตามลักษณะที่กำหนดด้วย เช่น ยักษ์มีรูปร่างสูงใหญ่ ท่าทางดุดัน ต้องออกท่ารำใช้กำลังมากกว่ามนุษย์ ซึ่งมีความสุภาพอ่อนโยนกว่าและเป็นฝ่ายธรรมะ กิริยาอาการจึงเป็นลักษณะของคนประพฤติดีโดยทั่วไป

นาฏยศิลป์ของไทยทั้งโขนและละครต่างมีลักษณะการแสดงต่างกัน คือ โขนจะแสดงเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ ขณะที่ละครอาจแสดงเรื่องรามเกียรติ์หรือเรื่องอื่น ๆ ได้อย่างเสรี นอกจากนั้นแต่เดิมโขนจะใช้ผู้ชายแสดงล้วน แม้แต่ตัวนางก็ใช้ผู้ชายแสดง รวมทั้งได้รับการฝึกหัดมาจากครูผู้ชายด้วย ส่วนละครแสดงโดยผู้ชายและผู้หญิงหรือผู้ชายล้วนและผู้หญิงล้วน ซึ่งส่วนใหญ่จะได้รับการฝึกหัดจากครูผู้หญิง ทำให้ศิลปะการร่ายรำเป็นแบบฉบับของครูผู้หญิงเป็นส่วนมาก

เมื่อสมัยสัก 50 ปีที่ผ่านมา การฝึกหัดโขนในสถาบันสอนนาฏยศิลป์ ใช้ครูผู้หญิงมาช่วยฝึกหัดให้กับโขนตัวพระ ทำให้โขนตัวพระซึ่งเคยออกท่ารำตามลักษณะของผู้ชายถูกกลายไปเป็นรำแบบละคร ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงมุ่งศึกษาค้นคว้าหาแบบแผนการรำของโขนตัวพระที่ถูกต้องก่อนที่จะกลายเป็นรำตามแบบละครอย่างที่เห็นในปัจจุบันนี้

การศึกษาจะเริ่มด้วยศึกษาจากทฤษฎีต่าง ๆ ที่มีกล่าวไว้ตั้งแต่สมัยโบราณเพื่อให้เห็นความสอดคล้องกับการออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระแท้ ๆ เริ่มตั้งแต่ศึกษาปรัชญาของพุทธศาสนาที่สอนด้วยเรื่อง ฆราวาสธรรม คือการปฏิบัติตนของผู้ครองเรือนเพื่อให้สอดคล้องกับประวัติของพระรามที่เป็นผู้รักษาคุณธรรมอยู่เสมอ นอกจากนั้นยังศึกษาเรื่อง ศีล สมาธิ ปัญญา เพื่อให้เห็นว่าพระรามปฏิบัติตนด้วยความมีสติรอบคอบและรู้จักการไตร่ตรองหาเหตุผล รวมทั้งศึกษาเรื่องจักรวรรดิวัตร คือ ธรรมของพระราชาซึ่งตรงกับลักษณะของพระราม

การศึกษาปรัชญาของพุทธศาสนาทำให้มองเห็นว่าบุคคลผู้ประพฤติธรรมจะมีบุคลิกลักษณะสง่างาม สงบ สุภาพ สันติ อันจะมีผลเกี่ยวโยงไปถึงการประดิษฐ์ลีลาท่ารำของโขนตัวพระรามให้ออกลีลาท่ารำอย่างสงบและสันติด้วย ซึ่งปรัชญาของพุทธศาสนานี้ยังแสดงออกในภาพพุทธศิลป์ที่มีลักษณะของความเมตตา ความนิ่ง ตรงกับหลักการประดิษฐ์ท่ารำของโขนตัวพระ เพราะครูผู้สอนล้วนอยู่ในบวรของพุทธศาสนาและได้สัมผัสกับคำสอนหรือภาพพุทธศิลป์อยู่เสมอในชีวิตประจำวัน

นอกจากปรัชญาของพุทธศาสนาแล้ว ปรัชญาของศาสนาฮินดูก็มีส่วนเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของคนไทยแทบจะแยกไม่ออก เช่น การนับถือเทวดาไปพร้อม ๆ กับหลักธรรมของพุทธศาสนา ในที่นี้จะไม่กล่าวถึงวัฒนธรรมประเพณีด้านอื่น ๆ ที่ไทยรับมาจากฮินดู หากแต่จะกล่าวเฉพาะส่วนที่เกี่ยวข้องกับการฟ้อนรำ เนื่องจากนาฏยศิลปินรับคติความเชื่อมาจากคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ซึ่งเป็นพระเวทที่ 5 ของพราหมณ์เข้ามานับถือด้วย ดังเช่น การบูชาภาพศิวนาฏราช ในวงการโขนละครของไทย แต่ไทยมิได้รับปรัชญาที่กล่าวไว้ในคัมภีร์เข้ามาศึกษา ในงานวิจัยฉบับนี้ได้ศึกษาวิเคราะห์หลักการแสดงในนาฏยเวทแล้วเห็นว่ามีส่วนที่ตรงกับวิธีการแสดงโขนของไทยหลายประการได้แก่ ผู้ฝึกหัดโขนต้องคัดเลือกบุคคลที่มีความฉลาดสามารถกระทำบทบาทต่าง ๆ ได้ ใครมีบุคลิกลักษณะอย่างไรให้แสดงบทบาทไปตามบุคลิก การออกท่ารำต้องใช้แม่ท่าที่กำหนดไว้ และแสดงอารมณ์ทั้ง 8 ประการไปตามท้องเรื่อง ส่วนเรื่องที่แสดงควรเป็นเรื่องเกี่ยวกับเทวดาหรืออสูร เห็นได้ว่าคัมภีร์นาฏยศาสตร์ซึ่งเขียนโดยพระภรตมุนีผ่านมาถึง 2000 ปีแล้ว ยังมีหลักการตรงกับการแสดงโขนของไทยหลายประการ โดยเฉพาะโขนตัวพระซึ่งเป็นเทวดาถือว่าเป็นตัวเอกของเรื่องรามเกียรติ์ด้วย

การออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระไม่เพียงแต่สอดคล้องกับปรัชญาของศาสนาเท่านั้น หากแต่ประดิษฐ์ท่ารำตามปรัชญาความเชื่อในสังคมไทย เช่น พระมหากษัตริย์ต้องปฏิบัติตนอยู่ในทศพิธราชธรรมเพื่อปกครองให้ประชาชนมีความสงบสุข โดยเฉพาะโขนตัวพระรามนอกจากเป็นกษัตริย์ผู้ทำหน้าที่เป็นนักปกครองแล้วยังต้องทำหน้าที่เป็นบุคคลที่ดีของครอบครัว คือ เป็นลูกที่ดี เป็นพี่ที่ดี เป็นสามีที่ดี และเป็นพ่อที่ดี ซึ่งการเป็นบุคคลที่ถึงพร้อมด้วยคุณธรรมเหล่านี้จะส่งผลให้พระรามโขนมีบุคลิกลักษณะเด่นหลายประการ เช่น ลักษณะของนักรบผู้กล้าหาญ ลักษณะของบุคคลในครอบครัวที่มีความซื่อสัตย์ เมตตากรุณา จึงเห็นว่าพระรามโขนมีความประพฤติถูกต้องดีงามตามวัฒนธรรมในสังคมไทย ถึงแม้ว่าคำแนะนำสั่งสอนในสังคมไทยนั้น แม้จะไม่สามารถสืบหาผู้คิดค้นหลักการนี้ขึ้นมา แต่ในทางปฏิบัติถือว่าเป็นที่รู้กันโดยไม่ต้องบอก ไม่ต้องแนะ เช่น การทักทายกันด้วยการไหว้ ถือว่าเป็นวัฒนธรรมที่ดีงามของคนไทยและทุกคนจะต้องรู้ การพูดคำหยาบคายไม่เป็นที่นิยมในหมู่ผู้มีการศึกษา ทุกคนก็จะต้องรู้เช่นเดียวกัน

การแสดงออกด้วยบุคลิกลักษณะของพระรามโขนซึ่งถือว่าเป็น “ผู้ดี” จึงต้องงามให้ถึงพร้อมทั้งกาย วาจา ใจ โดยปรากฏให้เห็นเป็นลีลาท่ารำดังนี้

ท่าพนมมือไหว้ของพระรามโขน จะรำด้วยท่าทางช้า ๆ สุภาพตรงกับความรู้สึกว่าเต็มใจไหว้หรือไหว้ด้วยความนอบน้อมเคารพ

ท่ายืน เดิน นั่ง นอน พระรามโขนจะรำด้วยกิริยาอาการอันสำรวม ไม่ยักย้ายส่ายแขนจนดูไหวไปทั้งตัว ซึ่งตรงกับบุคลิกลักษณะของผู้ดีในสังคมไทยที่ไม่นิยมให้บุคคลออกกิริยาท่าทางจนเกินงาม

ท่ารำตามบทพากย์ที่แสดงถึงการพูด เจรจา ของพระรามโขนจะไม่ออกท่าทางมากจนดูเหมือนคนหลุกหลิก หากแต่ออกท่ารำช้า ๆ นิ่มนวล แผ่วเบา เพราะการแสดงออกด้วยลีลาท่ารำย่อมเป็นเครื่องหมายแทนคำพูดได้เป็นอย่างดี

ท่ารำที่แสดงถึงการแต่งกายของพระรามโขนนับว่าเป็นจารีตต้องปฏิบัติอย่างหลีกเลี่ยงมิได้ ได้แก่บทเมื่อพระรามจะประกอบพิธีกรรมเพื่อออกสนามรบ ต้องมีบทพากย์บรรยายให้พระรามโขนเสด็จเข้าห้องสรง ทรงเครื่องพิชัยยุทธ์ ตามแบบแผนของวัฒนธรรมประเพณีไทยในชีวิตจริงที่พระมหากษัตริย์ต้องฉลององค์ทรงเครื่องใหม่เพื่อสวัสดิมงคล

การแสดงออกด้วยลีลาท่ารำของพระรามโขนจึงสะท้อนออกมาในรูปแบบของความเป็นผู้ดีที่สังคมไทยยอมรับ โดยเฉพาะประวัติของพระรามเป็นกษัตริย์ผู้ทรงไว้ซึ่งความสุขุมคัมภีรภาพย่อมเป็นหลักประกันว่าพระรามโขนต้องรำไปตามบุคลิกลักษณะของผู้ดีด้วย

นอกจากปรัชญาที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของคนไทยแล้ว ปรัชญาของนักปราชญ์ทางซีกโลกตะวันตกก็มีส่วนสัมพันธ์กับการประดิษฐ์ท่ารำของโขนตัวพระด้วย ผู้คิดค้นปรัชญาและแนวคิด ได้แก่

J.D.Kaplan ได้แปลทฤษฎีของเพลโตว่าศิลปะคือการเลียนแบบธรรมชาติ นั่นคือกิริยาท่ารำของพระรามโขนต้องเป็นธรรมชาติของ “ผู้ชาย” ที่มีความแข็งแรง สง่างามตรงกับภาษาอังกฤษว่า Smart

Aesthetics แปล ปรัชญาของ อริสโตเติล ว่า ศิลปะอาจเลียนแบบรูปทรงที่เป็นกลาง ทั่ว ๆ ไป เพื่อแสดงแก่นสารที่มีอยู่ในสิ่งต่าง ๆ มากกว่าจะเลียนแบบลักษณะเฉพาะทางกายภาพของสิ่งนั้น เราสามารถวิเคราะห์ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์โขนได้ดังนี้

1. รูปทรงที่เป็นกลาง คือรูปทรงที่สมส่วนงามรับกันได้เหมาะเจาะพอดี เช่น การตั้งท่า “บัวบาน” พระรามโขนจะไม่ยกแขนจนสูงเสมอยอดของชฎา หรือไม่ปล่อยข้อศอกให้หย่อนห้อยลงมาเพราะเป็นรูปทรงที่บิดเบี้ยว ขาดความพอดี

2. แก่นสารที่มีอยู่ คือ เนื้อหาในท่าที่แสดงออก เช่นท่า “บัวบาน” ความหมายตรงหมายถึงดอกบัวที่กำลังเบ่งบาน แต่ความหมายอีกนัยหนึ่งซึ่งเป็นนามธรรมจะหมายถึงความเจริญรุ่งเรือง การเฉลิมฉลอง ความสว่างสุกใส ซึ่งพระรามโขนจะตั้งท่ารำด้วยความสง่าผ่าเผย

3. ลักษณะเฉพาะทางกายภาพ เช่น ดอกบัวที่กำลังเบ่งบานนั้น พระรามโขนจะไม่มีท่ารำที่กล่าวถึงลักษณะของดอกบัวให้เห็นเป็นรูปธรรม หากแต่จะใช้ในความหมายถึงความเจริญรุ่งเรือง การรำของพระรามโขนจึงรำเพื่อแสดงเนื้อหาหรือแก่นสารที่มีอยู่มากกว่าที่จะแสดงให้เห็นลักษณะกายภาพของสิ่งนั้นจริง ๆ ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีดังกล่าวข้างต้น

นอกจากปรัชญาของนักปราชญ์ทั้งสองท่านที่กล่าวมาแล้ว ทฤษฎีของ โรเจอร์ ฟราย ก็ได้กล่าวถึงรูปทรงที่มีส่วนสัมพันธ์กับโขนตัวพระรามของไทย ดังนี้

1. รูปทรงเรขาคณิต คือการตั้งท่ารำให้มองเห็นทั้งรูปร่าง หรือมองเห็นเฉพาะช่วงแขนและมือ ซึ่งถือว่าสำคัญยิ่งในการตั้งท่ารำ ได้แก่ การนั่งคุกเข่าพนมมือเหมือนกับรูปทรงสามเหลี่ยมหน้าจั่ว แต่จะต้องเป็นรูปทรงที่ไม่บิดเบี้ยว ไม่อ่อนล้า คือช่วงแขนกับข้อศอกรับกับช่วงหัวเข่าที่แบะออกได้พอดี การไหว้เช่นนี้ปรากฏในท่ารำเพลงหน้าพาทย์ของพระรามโขนอยู่เสมอ

ท่าจีบยาวของพระรามโขนในเพลงหน้าพาทย์ตระบองกัน คือ ท่ารำมือซ้ายตั้งวงบนนั้นเหมือนรูปทรงครึ่งวงกลม ส่วนมือขวาที่จีบหงายเหยียดแขนตึงไปด้านข้างนั้นเหมือนรูปทรงเส้นตรง การตั้งท่ารำที่ถือว่างามของโขนตัวพระต้องให้ถูกต้องตามรูปทรงเรขาคณิตด้วย

2. รูปทรงอินทรียรูป คือรูปทรงที่แสดงออกถึงโครงสร้างของสิ่งที่มีชีวิต เช่น ม้า มีโครงสร้างที่แสดงถึงความแข็งแรงว่องไว งู มีโครงสร้างที่แสดงถึงความอ่อนไหวไปมา เช่นเดียวกับโขนตัวพระรามต้องมีโครงสร้างเป็นผู้ชายไทย มีความหนักแน่นแฝงอยู่พร้อมที่จะเป็นผู้นำได้ทุกเมื่อ และมีทรวดทรงองค์เอวสันทัดรับกับการแต่งเครื่องโขนตัวพระได้อย่างเหมาะเจาะลงตัว

3. รูปทรงอิสระ คือ รูปทรงที่ไม่แน่นอน เช่น น้ำไหล ก้อนเมฆ เปรียบเทียบกับการออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระจะมีการเลื่อนไหลหรือใช้ลีลาอย่างแช่มช้าแต่มั่นคง เช่น กระบวนท่าในการรำหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน เนื่องจากไม่มีจังหวะหน้าทับกำกับ คงมีจังหวะฉิ่งเป็นจุดเด่นในเพลงที่บรรเลง ท่ารำของพระรามโขนจึงจะเลื่อนไหลไปอย่างช้า ๆ และมีความสมบูรณ์ในแต่ละท่าตามแบบแผนของนาฏยศิลป์โขน

นอกจากปรัชญาที่แสดงถึงความเป็นธรรมชาติและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับรูปทรงต่าง ๆ แล้ว ทฤษฎีสากลที่เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวก็มีส่วนสำคัญที่จะสอดคล้องกับการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์โขน ดังจะแบ่งหลักการของแต่ละบุคคล ดังนี้

1. ทฤษฎีการเคลื่อนไหวของลูดอล์ฟ ลาบาน (Rudolph Laban) คือการเคลื่อนไหวออกท่าเต้นรำ ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับโครงสร้างตามสรีระของร่างกาย ได้แก่ลักษณะ

ของกระดูกในวัยเด็กจะมีความอ่อนของข้อต่อสามารถฝึกความคล่องแคล่วได้ง่ายกว่าวัยผู้ใหญ่ ลักษณะของกล้ามเนื้อเด็กผู้ชายจะมีความทนทานมากกว่าเด็กผู้หญิง ลักษณะการเต้นของชีพจรเด็กผู้ชายจะเต้นช้ากว่าเด็กผู้หญิงทำให้มีความอดทนและไม่เหนื่อยง่าย จึงเหมาะสำหรับการฝึกหัดโขนที่ต้องใช้พละกำลังในการแสดงบทต่าง ๆ เช่น บทรบ ขึ้นลอย

2. ทฤษฎีการเคลื่อนไหวของ ลินด์เซ่ย์ (Lindsey) กล่าวถึงสมรรถภาพทางกายที่สัมพันธ์กับการเคลื่อนไหว ได้แก่ กำลัง (Power) ความเร็ว (Speed) ความแคล่วคล่องว่องไว (Agility) ความสัมพันธ์ในการเคลื่อนไหว (Coordination) การทรงตัว (Balance) ความอ่อนตัว (Flexibility) ความแข็งแรงและอดทนของกล้ามเนื้อ (Muscular Endurance) อธิบายได้ดังนี้

กำลัง (Power) พระรามโขนจะใช้กำลังในการออกลีลาท่ารำน้อยกว่าโขนตัวยักษ์หรือลิง แต่ในบางบทบาท เช่น ตอนรบตีไม้ 7 พระรามโขนต้องใช้กำลังขับเคลื่อนเพื่อให้การตีไม้สัมพันธ์กับไม้รบของยักษ์ ถ้าไม่สัมพันธ์กันอาจทำให้ผิดจังหวะและไม้ของพระรามอาจจะฟาดไปโดนหลังของยักษ์ได้ การใช้กำลังจึงมีส่วนสำคัญที่จะทำให้ผู้แสดงสองคนออกท่าทางได้อย่างสอดคล้องกัน

ความเร็ว (Speed) มีส่วนสำคัญในการแสดงบทบาทของการรบเช่นเดียวกัน กล่าวคือถ้าฝ่ายยักษ์ตีไม้ลงมาเร็ว ๆ แต่ฝ่ายพระรามรับไม้ขึ้นไปช้ากว่าจังหวะที่ตีลงมา อาจทำให้ไม้ของยักษ์ฟาดถูกใบหน้าของพระรามได้ การออกท่าทางที่ต้องแสดงบทคู่กันของนาฏยศิลป์โขนจึงต้องระมัดระวังเรื่องการรบไม้เป็นพิเศษ ส่วนบทที่พระรามโขนออกท่ารำเพียงคนเดียว ต้องคำนึงถึงการออกลีลาตามบทพากย์ เจรจา เพราะโขนสามารถออกท่ารำได้ช้ากว่าคำพากย์เล็กน้อย แต่จะต้องมิใช่การใส่ท่าลงไปตามบทพากย์จนดูลานตาไปทั้งบท เพราะการรำแบบโขนจะไม่ตีท่าตามคำมากนัก

ความแคล่วคล่องว่องไว (Agility) แม้โขนตัวพระรามจะไม่ต้องแสดงความแคล่วคล่องว่องไวในกิริยาอาการมากนักเพราะต้องคำนึงถึงความเป็นผู้ดีแบบมีทีพระทีพระยา แต่ในบางโอกาสพระรามโขนก็ต้องออกท่ารำอย่างที่เรียกว่า เชื่องช้าแต่คล่องแคล่ว อธิบายได้คือการรำเพลงหน้าพาทย์กราวนอก พระรามโขนจะใช้ลีลาท่ารำช้า ๆ แต่ในความช้านั้นจะต้องพร้อมเสมอที่จะเสนอท่าต่อไปอย่างต่อเนื่องโดยไม่ติดขัด ทำให้เห็นว่าได้รับการฝึกฝนมาอย่างเชี่ยวชาญ มิใช่การรำไปพร้อมกับคิดว่าจะใส่ท่าอะไรต่อ การรำช้าแต่คล่องแคล่วนี้คนดูจะตัดสินได้ว่าศิลปินผู้แสดงฝึกฝนมามากน้อยเพียงใด

ความสัมพันธ์ในการเคลื่อนไหว (Coordination) นับเป็นหัวใจของการแสดงนาฏยศิลป์โขนเลยทีเดียว เพราะมีบทที่จะต้องรำคู่ (พระรามกับพระลักษมณ์) บทตามกวาง (พระรามกับมารีจ) บทรบ (พระรามกับทศกัณฐ์) ซึ่งผู้แสดงทั้งสองต้องออกท่ารำให้รับกัน เช่น ในเพลงหน้าพาทย์เชิดฉาน พระรามจะต้องก้าวเท้าทีละก้าวให้พร้อมกับกวางทอง หรือ

เพลงหน้าพาทย์ ศรทะนง พระรามต้องกระดกเท้าพร้อมกับการยกเท้าของยักษ์ ถ้าท่ารำไม่สัมพันธ์กันคนดูจะรู้ได้ทันทีว่าโขนโรงนี้ยังอ่อนหัด ส่วนการออกท่ารำเพียงคนเดียวพระรามโขนต้องใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ให้สอดคล้องและรับกันได้พอดี เช่น เมื่อจะสอดมือขวาที่จับคันศรสลับกับมือซ้ายที่จีบสอดด้านข้างในการรำเพลงหน้าพาทย์ศรทะนงนั้น มือทั้งสองของพระรามโขนต้องส่งและรับจังหวะกันได้อย่างพอดีจึงจะดูไม่ขัดตา

การทรงตัว (Balance) มีความสำคัญนอกเหนือจากการรำที่พระรามโขนต้องทรงตัวเพื่อให้ดูสง่างามแล้ว ยังมีผลต่อการขึ้นลอย 1 ลอย 3 ลอยสูงท่าที่ 1 และลอยสูงท่าที่ 2 ของโขนตัวพระรามด้วย เพราะถ้าไม่มีการทรงตัวไว้ให้มั่นคงเชื่อว่าพระรามโขนต้องหล่นลงมาจากขาของยักษ์อย่างแน่นอนซึ่งเป็นข้อบกพร่องที่ไม่ควรให้เกิดขึ้นในการแสดงบนเวที

ความอ่อนตัว (Flexibility) คือความสามารถเพื่อออกแรงในช่วงรอยต่อของกระดูกและเส้นเอ็นให้งอได้ตามต้องการ ซึ่งใช้มากในนาฏยศิลป์ไทย ดังที่เห็นว่าการรำของตัวนางจะอ่อนตัวกว่าการรำของตัวพระ อย่างไรก็ตามการรำของโขนตัวพระแม้จะต้องรำมิให้อ่อนตัวมากนักตามลักษณะกายภาพของผู้ชาย รวมทั้งต้องวางบุคลิกให้ดูตั้งมั่น นิ่ง แต่ในความนิ่งนั้นจะต้องมิใช่นิ่งแข็ง ๆ แบบหุ่นปั้น หากแต่เป็นความนิ่งที่มีชีวิต คือมีความอ่อนไหวแฝงอยู่ในที เปรียบเสมือนพระพุทธรูปสมัยสุโขทัยที่มีลักษณะ สงบ นิ่ง แต่มีความอ่อนโยนและอ่อนไหวแฝงอยู่ทำให้ผู้ที่มองเห็นสัมผัสได้ด้วยความรู้สึก การรำในแบบของโขนตัวพระก็เช่นเดียวกัน ขณะที่ออกท่ารำอยู่นั้น กิริยาอาการที่แสดงถึงความนิ่งเป็นเพียงบุคลิกโดยภาพรวม ส่วนรายละเอียดของการใช้อวัยวะในการออกลีลาท่ารำจะต้องมีความอ่อนตัวของข้อต่ออย่างเด่นชัด เช่น ต้องหักข้อมือให้ตึงสุด ข้อนิ้วต้องแอ่นออกให้ปลายนิ้วงอนเต็มกำลัง ดังนั้น การรำแบบโขนตัวพระมิใช่การรำแข็ง ๆ โดยไม่มีการหักงอของข้อต่อ หรือผู้รำหักงอข้อต่อเต็มที่แล้วแต่ไม่สามารถหักได้ตามวงเหลี่ยมที่กำหนดในแบบแผนนาฏยศิลป์ไทยก็ถือว่ารำไม่งามเช่นเดียวกัน การรำแบบโขนตัวพระจึงต้องรำแบบที่เรียกว่าส่วนที่แข็งก็ควรแข็ง เช่น แผงอก คอ แต่ส่วนที่อ่อนก็ควรอ่อน เช่น ข้อมือ ข้อนิ้วมือ ข้อเท้า ข้อนิ้วเท้า การที่ผู้รำไม่สามารถหักข้อต่อเหล่านี้ได้แล้วอ้างว่าโขนตัวพระต้องรำแข็ง ๆ นั้นไม่ใช่การกล่าวที่ถูกต้อง น่าจะเป็นเพราะผู้รำตามไม่สามารถปฏิบัติตามข้อกำหนดของนาฏยศิลป์มากกว่า

ความแข็งแรงและอดทนของกล้ามเนื้อ (Muscular Endurance) คือความสามารถในการใช้อวัยวะต่าง ๆ เคลื่อนไหวหรือพักท่าได้เป็นเวลานาน เช่น ท่าที่โขนตัวพระยืนขาเดียว และยกขาอีกข้างหนึ่งไว้ ต้องใช้พลังของกล้ามเนื้อบังคับมิให้ล้มลงมา แสดงให้เห็นว่านาฏยศิลป์ไทยมีการใช้พลังที่ซ่อนอยู่ภายในเพราะมีท่ายกขาข้างเดียวอยู่เสมอ ทั้งที่ถ้าดูภายนอกจะเหมือนกับมิได้ออกแรงเลยก็ตาม

ทฤษฎีสากลที่เกี่ยวกับการเคลื่อนไหวนับว่าสอดคล้องกับแนวคิดของครูผู้สอนโขนของไทยมาตั้งแต่สมัยโบราณ เพียงแต่มิได้รับการจดบันทึกไว้เป็นตำราโดยนิยมฝึกหัดด้วยการปฏิบัติสืบทอดกันต่อมา

นอกจากทฤษฎีการเคลื่อนไหวต่าง ๆ จะมีส่วนสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์โขนแล้ว นาฏยประดิษฐ์ซึ่งเป็นวิธีการของนาฏยศิลป์สากลที่เรียกว่า “ศาสตร์แห่งการเคลื่อนไหว” (Kinetic) ยังมีส่วนสัมพันธ์กับการประดิษฐ์ท่ารำของโขนตัวพระรามมิใช่น้อย เพราะการประดิษฐ์ท่าเต้นหรือท่ารำล้วนต้องอาศัยกลวิธีในการสร้างภาพเคลื่อนไหวเพื่อให้ออกมาเป็นลีลา ดังที่มีปรากฏอยู่ในนาฏยศิลป์ของทุกชาติทั่วโลก

ศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่ของชาวตะวันตกสืบทอดรากฐานการเต้นมาแต่ครั้งโบราณกาลเช่นเดียวกัน แต่เมื่อมีการประดิษฐ์ท่าเต้นใหม่ ๆ ขึ้นมาเราจึงจัดเป็นศาสตร์อีกสาขาหนึ่งซึ่งถือว่ามีความเป็น “สากล” มากขึ้น อย่างไรก็ตามศาสตร์แขนงนี้ก็มีส่วนคล้ายคลึงกับการออกลีลาท่ารำของนาฏยศิลป์โขนดังจะแยกหัวข้อต่อไปนี้

1. ทฤษฎีการเคลื่อนที่ (Motion) หมายถึงการเคลื่อนไหวด้วยลีลาท่าทางแล้วมีการหยุดพักท่าชั่วขณะ (Stillness) นั่นคือ ท่ารำของโขนตัวพระที่เคลื่อนไหวด้วยลีลาช้า ๆ ในการรำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตจากท่าสอดสร้อยข้างซ้ายไปสู่ท่าสอดสร้อยข้างขวานั้น เมื่อตั้งท่าสำเร็จแล้วจะไม่ยักตัวในทันทีทันใด หากแต่พักนิ่งชั่วเสี้ยววินาทีเพื่อรอจังหวะไม้กลองแล้วกดลำตัวให้ตรงกับเสียงของไม้กลอง การเคลื่อนไหวแล้วพักท่าชั่วขณะนี้ช่วยให้ผู้ออกท่าร่ายรำไม่ลุกลี้ลุกลนเกินไป ก่อให้เกิดท่านิ่งที่สมบูรณ์ เห็นได้จากเวลาเราตั้งท่าถ่ายภาพในท่าสอดสร้อยเมื่อช่างกดชัตเตอร์แล้วเราจึงค่อยตั้งท่าถ่ายภาพใหม่ในท่าต่อไป คงไม่มีใครให้ช่างถ่ายภาพขณะเคลื่อนไหวมือและท่ารำที่ยังไม่เสร็จสมบูรณ์ การพักท่าหลังจากเคลื่อนไหวเป็นการแสดงให้เห็น “ท่า” รำนั้นสำเร็จแล้ว ส่วนการเคลื่อนไหวที่ยังไม่เป็นท่าที่สมบูรณ์เราเรียกว่า “ที” ซึ่งโขนตัวพระรามต้องมีทีของผู้ชาย กษัตริย์ นักรบ แฝงไว้ในกิริยาท่าทางให้เห็นเด่นชัด

2. ทฤษฎีความสมดุลและอสมดุล (Symmetry and Asymmetry) คือการประดิษฐ์ท่ารำโดยการยกแขนขาข้างซ้ายข้างขวาไปทางใดทางหนึ่งหรือทั้งสองทาง ถ้ายกไปทางใดเรียกว่าส่งความหนักไปทางนั้น ปกติการประดิษฐ์ท่ารำจะมีการส่งความหนักเท่ากันและไม่เท่ากัน แต่ก็จัดว่าเป็นท่าที่สวยงามทั้งสองรูปแบบและในการรำเพลงหนึ่ง ๆ จะต้องมีการส่งความหนักทั้งสองรูปแบบนี้ครบถ้วนได้แก่ การรำเพลงหน้าพาทย์ ตระบองกัน จะกล่าวถึงการส่งความหนักที่เท่ากันเสียก่อน ดังนี้

ความสมดุลของอวัยวะ คือการตั้งท่าเทพพนมในช่วงของลำแขนและมือต่างส่งความหนักตั้งไว้ที่ทรวงอกของผู้รำให้เสมอกัน

ความสมดุลของท่ารำ คือการตั้งท่าเทพพนมเฉียงลำตัวมาทางด้านขวาแล้วเปลี่ยนเป็นเฉียงลำตัวไปทางด้านซ้าย หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่ารำท่าเดียวกันแต่ทำสองข้าง

ส่วนการส่งความหนักที่ไม่เท่ากัน ท่ารำของโขนตัวพระในเพลงหน้าพาทย์ตระบองกัน แบ่งได้ดังนี้

ความอสมดุลของอวัยวะ คือ การตั้งท่าสอดสร้อยโดยยกมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงายระดับเข็มขัด เห็นได้ว่ามือขวาที่ตั้งวงบนอยู่นั้นให้ “ความรู้สึก” มีน้ำหนักหรือถูกยกให้หนักกว่ามือซ้ายซึ่งจีบลดระดับอยู่เพียงเอวของผู้รำ พูดอีกนัยหนึ่งคือมือที่ยกสูงนั้นก่อให้เกิดความรู้สึกเมื่อยกว่ามือที่ห้อยลงมาและไม่เป็นไปตามธรรมชาติของอวัยวะ ซึ่งจะต้องปล่อยลงล่าง

ความอสมดุลของท่ารำ คือ หลังจากโขนตัวพระรำท่าผาลา โดยเอียงลำตัวไปทางขวาแล้ว จากนั้นจึงเอียงมาทางซ้ายขึ้นท่าจีบยาว เห็นได้ว่าการตั้งท่าทางขวาและทางซ้ายเป็นท่ารำคนละท่าที่ไม่สมดุลกัน แต่ก็ถือว่าเป็นท่ารำที่สวยงามไม่แพ้กัน

การใช้ท่ารำที่สมดุลกันหรือไม่สมดุลกันย่อมมีความเกี่ยวข้องกับการใช้พลัง (Power) ด้วย เพราะพลังจะเป็นตัวกำหนดน้ำหนักของการใช้อวัยวะในท่ารำนั้น ๆ เช่นการรำใช้หน้าหนังของโขนตัวพระในเพลงหน้าพาทย์กราวนอกบทตรวจพลพระรามโขนจะตั้งท่าผาลาโดยให้มือขวาถือคันศรระดับวงบน มือซ้ายปล่อยหงายด้านข้างระดับเอว ยกเท้าขวาแล้วทิ้งน้ำหนักตัวลงบนเท้าซ้ายที่ยืนอยู่เท้าเดียว ขณะรำใช้หน้าหนังนั้นพระรามโขนต้องยักตัวเลียนแบบท่าเต้นของคนเชิดหนังใหญ่ ความลำบากจึงอยู่ที่การยืนขาเดียวแล้วยักตัวนั้นผู้รำต้องใช้พลังรักษาความสมดุลของอวัยวะส่วนต่าง ๆ ในร่างกายมิให้ล้มขณะที่ท่ารำนั้นก็เป็นท่าที่ไม่สมดุล ถ้าพระรามโขนทนเมื่อยไม่ไหวปล่อยให้เท้าขวาที่ยกตกลงมาแตะพื้นแล้วยกขึ้นไปใหม่จะกลายเป็นผู้รำขาดสมาธิในการถ่วงน้ำหนักตัว การฝึกหัดโขนจึงต้องใช้พลังและสมาธิควบคู่กัน โดยเฉพาะขณะฝึกซ้อมผู้รำนุ่งผ้าโจงกระเบนผืนเดียวแต่เมื่อแต่งยืนเครื่องโขนตัวพระแล้วผู้รำต้องแบกรับน้ำหนักเพิ่มอีกประมาณ 10 กิโลกรัม การฝึกใช้พลังในท่ารำที่ไม่สมดุลมักมีปรากฏอยู่ในบทของโขนตัวพระเสมอ เช่น ท่ารำที่ต้องกระดกเท้าในเพลงเชิดฉิ่งศรทะนง

นอกจากศาสตร์แห่งการเคลื่อนไหวจะมีความสำคัญต่อการออกท่ารำโขนตัวพระแล้ว ทฤษฎีการใช้เส้น (Line) ก็มีความสำคัญต่อการออกท่ารำของนาฏยศิลป์โขนเช่นเดียวกัน ได้แก่

เส้นตั้งตรง ให้ความรู้สึกมั่นคง จริงจัง พระรามโขนจึงต้องตั้งท่ารำอย่างตรง ๆ ไม่เอียงไปเอียงมา ถ้าจำเป็นต้องเอียงตามจารีตของนาฏยศิลป์ไทย พระรามโขนจะไม่เอียงมาก หากแต่เอียงเพราะใบหน้ามองไปอีกทางหนึ่งมากกว่า ดังเช่น การรำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต พระรามโขนจะหันใบหน้ามองไปข้างหน้า อาจจะเป็นด้านขวาหรือด้านซ้ายก็ตามที ศีรษะจะเอียง

ออกไปได้เองตามธรรมชาติ นั่นคือลักษณะของผู้ชายที่ไม่นิยมทำคอพับคออ่อนหรือกรีดกรายเหลียวไปเหลียวมา

เส้นนอน ให้ความรู้สึกสงบ นิ่งเฉย ผ่อนคลาย เห็นได้จากบทนั่งพับเพียบบนเตียงของพระรามโขนจะมองดูเป็นเส้นนอน และเมื่อออกท่ารำก็จะอยู่ในระดับเส้นนอนอยู่เสมอ ดังเช่นบทปรึกษาราชการกับพระยาวานร พระรามโขนจะออกท่ารำตามบทพากย์ โดยทำท่าง่าย ๆ เป็นธรรมชาติ ไม่ออกท่าออกทางมากเกินไป ทำให้คนดูรู้สึกผ่อนคลาย สงบ ดูแล้วไม่ลานตา

เส้นคดเป็นระเบียบ ให้ความรู้สึกนุ่มนวล มีปรากฏในท่ารำโขนตัวพระรามอยู่เสมอเพราะต้องออกลีลาท่ารำให้เห็นความสุภาพอ่อนโยน เรียบร้อย เช่น การรำยักตัวในท่าใช้หน้าหนังจะเป็นเส้นคดไปคดมาอย่างเป็นระเบียบ มิใช่คดอย่างยาวบ้างสั้นบ้างทำให้หาความแน่นอนไม่ได้และจะเกิดผลสะท้อนถึงความไม่เสมอต้นเสมอปลายในท่ารำไปทันที

ส่วนเส้นอื่น ๆ เช่น เส้นเฉียง ให้ความรู้สึกรวดเร็ว เส้นหยักไปหยักมาให้ความรู้สึกตื่นเต้น เส้นโค้งลงให้ความรู้สึกเศร้า พระรามโขนมักจะไม่ปฏิบัติท่ารำตามเส้นเหล่านี้มากนัก เว้นแต่จะรำในบทใดบทหนึ่งเป็นการเฉพาะ เช่น ท่ารำในเพลงโอดหรือท่ารำที่แสดงความเศร้าโศกเพราะต้องคำนึงถึงความแช่มช้า สบายใจ สง่างาม ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของโขนตัวพระราม

การประดิษฐ์ท่าเต้นของนาฏยศิลป์ตะวันตกนอกจากคำนึงการใช้เส้นต่าง ๆ ที่ก่อให้เกิดความรู้สึกต่างกันแล้ว ยังมีกฎเกณฑ์เป็นตัวกำหนดอันจะหลีกเลี่ยงมิได้ดังหัวข้อต่อไปนี้

1. มาดของผู้แสดง (Posture) เป็นที่แน่นอนว่า โขนตัวพระรามต้องมีมาดแบบทีพระทีพระยาที่งามสง่ามากกว่าผู้แสดงโขนตัวพระอื่น ๆ

2. การสื่อความหมายด้วยมือ (Gesture) เป็นสิ่งที่มีปรากฏเด่นชัดในนาฏยศิลป์โขนโดยไม่ต้องอธิบาย เช่น การใช้นิ้วแตะที่ตาหมายถึงบทที่พระรามร้องไห้เมื่อเห็นร่างของนางสีดาตายลอยน้ำมา

3. ท่านิ่งหรือตำแหน่ง (Position) ได้แก่พระรามโขนมักจะนั่งบนเตียงกลางเวทีหรือท่ายืนด้านขวามือของผู้แสดงขณะประจันหน้ากับยักษ์ รวมทั้งการนั่งด้านซ้ายมือของนางสีดา สิ่งเหล่านี้นาฏยศิลป์โขนมีระเบียบจารีตที่แน่นอนมาตั้งแต่อดีตกาลแล้ว

4. การเคลื่อนไหว (Movement) พระรามโขนต้องออกลีลาท่ารำอย่างสุภาพเรียบร้อยผสมความเข้มแข็งกล้าหาญอยู่ในที เช่น ท่ารำบทนุ่งผ้าก่อนเข้ารบกับยักษ์เป็นท่ารำที่ให้ความรู้สึกบางเบา ผ่อนคลายผสมความรู้สึกตื่นเต้นที่จะได้เห็นบทรบในนาทีต่อไป

5. การเปลี่ยนแปลงจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่ง (Transition) มีปรากฏในนาฏยศิลป์โขนตามแบบแผนการขึ้นแม่ท่าทั้งหลาย แต่ขณะเดียวกันการขึ้นท่าของพระรามโขนก็สามารถตัดรายละเอียดออกได้โดยไม่ผิดจารีตของนาฏยศิลป์ไทย เพราะโขนมีระเบียบวิธีการออกท่ารำให้ดูเป็นผู้ชายแท้ ๆ การตัดรายละเอียดออกบ้างจะช่วยให้เห็นลักษณะของผู้ชาย เด่นชัด

ยิ่งขึ้น เช่น การรำเพลงหน้าพาทย์ในท่าสอดสูงต่อจากท่าผาลา พระรามโขนอาจไม่ต้องจีบสอดมือขึ้นไปก็ได้ หากแต่ให้ยกมือขึ้นตั้งได้ทันที การตัดรายละเอียดในท่าเชื่อมเหล่านี้ช่วยให้เห็นภูมิของกษัตริย์ชาตินักรบเด่นชัด

จากการวิเคราะห์ความเป็นตัวตนของพระรามโขน ตามหลักการทางปรัชญาทฤษฎีสากลและนาฏยประดิษฐ์ ทำให้มองเห็นว่านาฏยศิลป์โขนมีลักษณะที่แสดงออกถึงความเป็นคนไทยในร่มเงาของพุทธศาสนาและการมีชีวิตอยู่ในสังคมไทยด้วยความสงบสุขโดยมีพระรามเป็นตัวแทนของผู้ชายผู้ดีและสะท้อนภาพของบุรุษเพศที่น่าศรัทธาเคารพตามค่านิยมของความเป็นสากลเหมือนกันทุกชาติ ไม่เพียงแต่เท่านั้น การออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระรามล้วนมีส่วนคล้ายคลึงกับกับทฤษฎีศิลปะและนาฏยประดิษฐ์ของชาวตะวันตก แสดงให้เห็นว่าศิลปะการร่ายรำของไทยมีทฤษฎีกำหนดกฎเกณฑ์อยู่ในตัวมาตั้งแต่สมัยโบราณ เพียงแต่คนไทยไม่ได้เขียนออกมาเป็นตำราและใช้วิธีฝึกหัดจัดแสดงด้วยการปฏิบัติสืบทอดมาหลายร้อยปีโดยไม่ต้องเปิดตำราดู คงเป็นเพราะคำที่ใช้ว่า “เต้นกินรำกิน” มีอิทธิพลสูงจนครูผู้รู้ไม่กล้าเขียนตำราออกมาสั่งสอนกันจึงทำให้ทฤษฎีซึ่งเราอาจจะวางรากฐานมาก่อนชาติอื่น ๆ ไม่ได้รับการเปิดเผย และเมื่อขุดค้นจนพบระเบียบวิธีหรือจารีตของนาฏยศิลป์โขนอย่างจริงจังแล้วจึงทราบว่ากฎเกณฑ์ต่าง ๆ ของการแสดงโขนไปตรงกับทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ของชาวตะวันตกอย่างน่าอัศจรรย์ใจ

นอกจากทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระแล้ว เราจะต้องศึกษาวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ เพราะเป็นวรรณคดีเรื่องเดียวที่ใช้แสดงโขน โดยเฉพาะเทพทุกองค์ที่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์ล้วนจัดเป็นโขนตัวพระทั้งสิ้น รวมทั้งมนุษย์ที่สืบเชื้อสายมาจากเทพและมนุษย์ที่มีความสัมพันธ์กับเทพ เช่น กษัตริย์ต่างเมืองที่เคยเข้าเฝ้าเทพ ฤษีที่เคยสนทนาศิลปวิทยาการกับเทพ การออกลีลาท่ารำจึงต้องแตกต่างจากโขนตัวยักษ์หรือตัวลิง

เมื่อเรานับถือว่าเทพคือผู้ทรงอำนาจด้วยอิทธิฤทธิ์ มีความศักดิ์สิทธิ์น่าเคารพบูชา ดังนั้น เมื่อผู้แสดงโขนในบทของเทพหรือบทของมนุษย์ผู้สืบเชื้อสายและมีความสัมพันธ์กับเทพจึงต้องออกลีลาท่ารำให้สมกับความน่าศรัทธาเคารพนั้นด้วย เพราะเทพคือผู้มีบุคลิกลักษณะสง่างาม ประกอบด้วยเป็นผู้ทรงคุณความดี ดังเช่น พระรามมีความเป็นกษัตริย์ผู้ทรงไว้ซึ่งทศพิธราชธรรม ใช้หลักการปกครองประชาชนให้อยู่ร่มเย็นเป็นสุข รวมทั้งเป็นนักรบผู้กล้าหาญสามารถรบชนะทศกัณฐ์ซึ่งเป็นฝ่ายอธรรม

จากภูมิหลังของพระรามซึ่งมีชาติกำเนิดมาจากเทพ และเป็นกษัตริย์ผู้ทรงคุณธรรมเราจึงวิเคราะห์บุคลิกลักษณะของพระรามได้ว่า จะต้องมีบุคลิกสง่างาม น่าศรัทธาเคารพ ดังนั้นผู้แสดงโขนตัวพระในบทบาทของพระราม จึงต้องออกลีลาท่ารำให้สง่างาม ภาคภูมิสมกับลักษณะของพระรามในวรรณคดีด้วย ดังที่ผู้วิจัยได้รับคำยืนยันจากผู้เชี่ยวชาญด้านโขนตัว

พระ คือ สมบัติ แก้วสุจริต (2546) กล่าวเป็นทฤษฎีว่า โขนตัวพระมีพื้นฐานมาจากเทพเจ้า จึงต้องออกท่ารำให้สง่างาม บุคลิกดูแล้วเกิดความรู้สึกว่า นิ่ง น่าศรัทธาเคารพ ดังนั้น การรำตามบทพากย์ บทร้อง จะไม่ใช้ท่ารำมากนัก เพื่อไม่ให้ดูลุกลี้ลุกลนเกินไป และจะไม่ใช้อวัยวะต่าง ๆ ยักเยื้องร่างกายมากเหมือนการรำแบบละคร การรำเพลงหน้าพาทย์ จะนิยมเริ่มจากท่ามือต่ำไปสู่ท่ามือสูง มีความหมายถึง การบรรลุ การประสบความสำเร็จ ที่สำคัญคือ ต้องออกท่ารำให้ดูเป็นลักษณะของผู้ชายที่แฝงไว้ด้วยความเป็นกษัตริย์ นักรบ ท่ารำจึงอาจจะดูแข็ง ๆ ไปบ้าง คนดูไม่ควรตำหนิว่ารำไม่สวย หากแต่ควรยอมรับว่าเอกลักษณ์ การรำเช่นนี้มีมาแต่โบราณ

จากคำกล่าวนี้สอดคล้องกับความเห็นของ ปราณี สำราญวงศ์ (2546) ครูผู้สอนละครตัวพระ กล่าวว่า การรำแบบละครแตกต่างจากการรำของโขน เพราะละครเป็นเรื่องราวของมนุษย์ธรรมดา และมีอารมณ์เป็นมนุษย์ทั่วไป การใช้ลีลาจึงมีการยักเยื้องตัว รวมทั้งใช้สีหน้าแสดงอารมณ์มากกว่าโขน

จากคำยืนยันของครูผู้สอนโขนตัวพระและละครตัวพระ จึงเห็นว่าเรื่องเทพบนสวรรค์ มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์ ได้แก่ พระพรหมทรงสร้างนาฏยศาสตร์ พระศิวะทรงร่ายรำในปางนาฏราช พระนารายณ์ทรงมีบทบาทในฐานะตัวละครเอกในการแสดงนาฏยศิลป์เรื่องรามเกียรติ์และปางอวตารอื่น ๆ เห็นได้ว่าวิชาการฟ้อนรำเป็นศาสตร์ที่เทพชื่นชมยินดี และมีความเกี่ยวข้องกับเทพตลอดเวลา จึงถือว่าไม่ใช่ศาสตร์ที่ต่ำต้อยกว่าศิลปวิทยาการอื่น ๆ

ดังนั้นเมื่อโขนตัวพระมีส่วนสืบทอดท่านาฏยศิลป์ มาจากเทพบนสวรรค์ การออกลีลาท่าทางจึงถือว่าได้รับการกลั่นกรองด้วยความละเอียดอ่อนละเมียดละไมเหมาะสมกับลักษณะรูปทรงของเทพ ถึงแม้ว่าเราจะไม่มีโอกาสได้เห็นร่างของเทพโดยตรง แต่จากคตินิยมด้านประติมากรรมสืบทอดมาจากศาสนาฮินดูไม่ต่ำกว่า 3000 ปี เราพอจะมองเห็นลักษณะเทพดังนี้

1. มีพระพักตร์งาม สงบ เยือกเย็น
2. รูปร่างสันทัดสัดส่วนพอดี
3. ผิวพรรณเรียบเนียน ผุดผ่อง มีน้ำมีนวล
4. ช่วงแขน ขา กลมกลึง ไม่เห็นเป็นกล้ามเนื้อ
5. สะโพกผาย มีทรวดทรงองค์เอว
6. มีวัยงามอยู่เสมอ
7. มีเครื่องพัสตราภรณ์ตกแต่งประดับประดา

เมื่อพิเคราะห์จากรูปลักษณ์ของกายแล้ว อาจทำให้มองเห็นกิริยาอาการว่าเป็นผู้มีความสง่างาม สุภาพเรียบร้อย ใบหน้าผุดผ่อง แฝงไว้ด้วยความเมตตากรุณา น้ำเสียงไพเราะ พระวรกายสะอาดอบอวลด้วยกลิ่นหอม

นอกจากบุคลิกภายนอกแล้ว อุปนิสัยใจคอของเทพก็แสดงออกตามหลักฐานทางวรรณคดีกล่าวไว้ดังตัวอย่าง เช่น

1. มีความเมตตากรุณาต่อมนุษยโลก ดังเช่น พระนารายณ์ทรงอวตารมาปราบยุคเข็ญ ในโลกมนุษย์เพื่อให้เกิดสันติสุข

2. มีความเสียสละเพื่อรักษามนุษยโลกให้ดำรงอยู่ ดังเช่น เมื่อพระแม่กาลีพิโรธและกระทืบบาท อาจทำให้โลกแหลกสลาย พระศิวะทรงนอนหงายรับบาทของพระแม่ไว้

3. มีปฏิภาณไหวพริบฉลาดหลักแหลม ดังเช่น พระพิฆเนศเดินวนรอบพระศิวะและพระอุมา โดยถือว่าเดินวนรอบโลกแล้ว เพราะพระบิดาเป็นใหญ่ทั้งสามโลก

4. มีความซื่อสัตย์สุจริต ซึ่งถือว่าอยู่เหนือความดีทั้งปวง ได้แก่ การปฏิบัติตนเป็นสวามีและชายาอย่างเสมอต้นเสมอปลาย ดังเช่น พระศิวะกับพระอุมา พระนารายณ์กับพระลักษมี พระพรหมกับพระสุรัสวดี

5. มีอุปนิสัยร่าเริงแจ่มใสโปรดศิลปะการดนตรีและการฟ้อนรำ ดังเช่น พระกฤษณะทรงเป่าขลุ่ย พระสุรัสวดีทรงดีดพิณ พระศิวะทรงเริงระบำ

จากบุคลิกลักษณะของเทพย่อมมีส่วนถ่ายทอดมาสู่แนวคิดในการสร้างตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ โดยเฉพาะตัวพระรามถือว่ามีภูมิหลังเป็นเทพมาก่อน ดังนั้น พระรามต้องมีลักษณะของเทพทั้งในส่วนของรูปร่างและอุปนิสัยใจคอ อันจะส่งผลมาถึงบุคลิกลักษณะของการแสดงโขนในบทของพระรามด้วย ซึ่งจะโยงไปถึงวิธีการออกลีลาท่ารำให้สมกับความเป็นเทพอันศักดิ์สิทธิ์และความน่าศรัทธาเคารพ

เมื่อทราบประวัติและภูมิหลังของเทพที่อวตารมาเป็นพระรามอันจะส่งผลถึงการแสดงนาฏยศิลป์โขนแล้ว ต้องเข้าใจว่าการแสดงโขนมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาและเป็นการฝึกหัดของบรรดามหาดเล็ก เพื่อให้รู้จักการใช้อาวุธสำหรับการป้องกันข้าศึก การแสดงโขนจึงเป็นเรื่องของบุรุษเพศโดยเฉพาะ แม้เมื่อโขนแพร่เข้าไปสู่สามัญชนที่ฝึกกันไว้เป็นอาชีพ ยังคงใช้ผู้ชายแสดงอยู่ รวมทั้งบทตัวนางก็ใช้ผู้ชายด้วย ส่วนโขนในราชสำนักนอกจากมหาดเล็กที่ต้องออกแสดงโขนในงานเฉลิมฉลองแล้ว มหาดเล็กเหล่านี้ยังต้องแสดงการละเล่นของหลวงในงานพระราชพิธีอีกด้วย ทำให้เห็นว่าการออกลีลาท่ารำย่อมมีการถ่ายทอดถึงกันได้ ซึ่งจะแบ่งการละเล่นของหลวงที่มีส่วนสัมพันธ์กับการแสดงโขน ดังนี้

โมงครุ่ม เป็นการแสดงหมู่ของผู้ชาย ถือไม้กำพดทั้งสองมือแล้วตีกลอง ฆ้อง เป็นจังหวะตามคำร้องที่ไม่มีความหมายว่า ถัดท่าถัด ท่ารำของโมงครุ่มที่คล้ายกับท่ารำของโขนตัวพระ คือ ท่าพนมมือระดับอก ท่ายกเท้า ท่าเหยียบเข่าของคู่ตัวเอง ท่ายกมือตั้งวงบนและวงล่าง ท่าหันหน้าหันหลังสลับกันแล้วตีกลองซึ่งเหมือนท่ารบระหว่างโขนตัวพระรามกับทศกัณฐ์

กุลาตีไม้ เป็นการแสดงต่อจากโมงครุ่ม คือ แบ่งคนเล่นเป็นคู่ ๆ แล้วหันหน้าเข้าหากัน ใช้ไม้กำพตตีบน ตีล่าง ด้านซ้ายด้านขวา เหมือนท่ารบไม้ 7 ในการรบระหว่างโขนตัวพระรามกับทศกัณฐ์

ระเบง ผู้แสดงเปลี่ยนอุปกรณ์ในมือเป็นถือธนู มีผู้แสดงเป็นพระขันธกุมารเพิ่มอีก 1 คน การเล่นระเบงถือว่าเป็นการแสดงที่เริ่มเล่นเป็นเรื่องเป็นราว เริ่มตั้งแต่กษัตริย์ต่างพระนครพากันไปยังเขาไกรลาส ได้พบกับนกยูงของพระขันธกุมารแล้วยิงนกยูง พระขันธกุมารจึงสาปให้กษัตริย์เหล่านั้นสลบลง แต่ภายหลังเกิดความสงสารจึงบันดาลให้ฟื้นแล้วปล่อยกลับพระนครไป ท่ารำของระเบงล้วนเหมือนท่ารำของโขนตัวพระ ได้แก่ ท่ายกเท้า ท่าก้าวเท้า ท่าแผลงศร ทำให้เห็นว่าท่ารำเหล่านี้ประดิษฐ์ขึ้นโดยครูผู้ชายเพื่อให้เป็นการละเล่นของผู้ชายโดยเฉพาะ

นอกจากการแสดงที่เป็นของหลวงโดยเฉพาะแล้ว ยังมีการแสดงที่คนทั่วไปสามารถนำไปเล่นเป็นอาชีพได้ คือ

หนังใหญ่ ใช้ตัวหนังแกะสลัก มีคนเชิดหลังจอผ้าขาวและส่องไฟด้านหลัง คนเชิดหนังต้องเต้นตามบทพากย์ เจรจา เพลงหน้าพาทย์ ซึ่งเป็นวิธีการเล่นเหมือนกับศิลปะการแสดงโขนโดยเฉพาะท่าทางต่าง ๆ ได้แก่ ท่ายกเท้า ก้าวเท้า เหยียบเข่าคู่ต่อสู้ เดินตะแคงตัวไปด้านข้าง ล้วนเป็นท่าทางที่เหมือนกับท่ารำของโขนตัวพระราม อาจเป็นได้ว่าคนเชิดหนังใหญ่เคยเป็นผู้ฝึกหัดโขนมาก่อน

กระบี่กระบอง เป็นการฝึกหัดเพลงอาวุธของผู้ชายไทยในสมัยโบราณทุกคน ท่าต่อสู้เหมือนกับท่ารบของโขนระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ เช่น ท่ารบไม้ 1 ท่าตีไม้ 7 อาจกล่าวได้ว่ากระบวนการท่ารบเป็นหัวใจของการแสดงโขน เพราะเนื้อเรื่องเกี่ยวกับการทำสงครามโดยตรง

การแสดงของบุรุษเพศที่กล่าวมาทั้งหมดล้วนมีความสัมพันธ์กับศิลปะการแสดงโขน ซึ่งอาจหมายถึงการถ่ายทอดท่ารำและหมายถึงการใช้ตัวบุคคลเพื่อออกแสดงด้วย โดยเฉพาะโขนตัวพระราม มีประวัติเชื้อสายมาจากเทพและเป็นกษัตริย์ผู้ทรงไว้ซึ่งทศพิธราชธรรม ประกอบกับเป็นนักรบผู้กล้าหาญ ทำให้เกิดการหล่อหลอมเป็นลักษณะเด่นที่โขนตัวพระรามต้องถ่ายทอดจิตวิญญาณออกมาเป็นลีลาท่ารำอันสง่างาม ซึ่งจะกล่าวไว้ในตอนท้าย

เมื่อรู้จักบุคลิกลักษณะของโขนตัวพระรามอันจะต้องออกลีลาท่ารำให้สมกับบุรุษเพศแล้ว จะต้องรู้ประวัติการสืบทอดและฝึกหัดโขนมาตั้งแต่สมัยโบราณเพื่อเป็นเครื่องยืนยันว่าศิลปะการแสดงโขนเป็นเรื่องของผู้ชายโดยเฉพาะ

การฝึกหัดโขนปรากฏหลักฐานซึ่งศิลปินโขนในสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ คือ เกษ ได้รับสมญานามว่า เกษพระราม และมีชื่อเสียงในสมัยรัชกาลที่ 2 โดยเป็นตัวโขนในคณะของกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ เมื่อกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ได้ขึ้นครองราชย์เป็นรัชกาลที่ 3 แล้วก็โปรดให้เลิกการมหรสพในราชสำนัก ครูเกษจึงไปสอนโขนให้กับคณะของเอกชน

ถึงสมัยรัชกาลที่ 4 มีโขนตัวพระรามที่มีชื่อเสียงคือ คุ้มพระราม และได้เป็นครูสอนท่ารำให้กับทองดี ซึ่งเป็นโขนตัวพระที่มีชื่อเสียงในสมัยรัชกาลที่ 5 ครั้นถึงสมัยรัชกาลที่ 6 ได้รับบรรดาศักดิ์เป็นพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) และได้ฝึกหัดศิลปินโขนตัวพระให้กับกรมมหรสพอีกหลายท่าน เช่น หลวงยงเยี่ยงครู (จิ๋ว รามนัฏ) หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ)

พระยานัฏกานุรักษ์ ได้สอนโขนตัวพระถึงสมัยรัชกาลที่ 7 มีศิษย์สืบทอดการรำแบบโขนตัวพระ คือ อาคม สายาคม ซึ่งเป็นครูโขนของ ทองสุก ทองหลิม สมบัติ แก้วสุจริต อุดม อังศุธร และช่วงปลายชีวิตของท่าน ก็ได้สอนโขนให้กับผู้วิจัยด้วย

ย้อนกลับไปสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ขณะที่ศิลปะการแสดงโขนสืบทอดครูสอนโขนบทตัวพระดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ขณะเดียวกันศิลปะการแสดงละครใน ซึ่งใช้ผู้หญิงและผู้ชายแสดงทั้งคณะของวังหลวงและของเอกชนก็สืบทอดมาไม่ขาดตอน แต่ละครในของวังหลวงจะใช้ผู้หญิงแสดงเท่านั้น และนิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ อิเหนา อุณรุท จนกระทั่งถึงสมัยรัชกาลที่ 3 จึงโปรดให้มีเสรีภาพทางการละคร การแสดงละครผู้หญิงจึงไปเจริญรุ่งเรืองตามวังเจ้านายหรือคณะเอกชนและนิยมเล่นสืบทอดมาจนถึงยุคของโรงเรียนสอนนาฏยศิลป์ สังกัดกรมศิลปากร ครูผู้ชายและครูผู้หญิงที่ผ่านการฝึกหัดโขนละครจากในรั้วในวังต่างเข้ามาเป็นครูสอนจนเกิดการผสมผสานรูปแบบการรำแบบโขนกับละครขึ้นในยุคนี้ แต่ครูผู้หญิงมีมากกว่าครูผู้ชายและเข้ามาช่วยฝึกซ้อมท่ารำแบบละครให้กับศิษย์ผู้ชาย แม้แต่ผู้วิจัยซึ่งเป็นนักเรียนโขนตัวพระก็จะได้รับการฝึกหัดจากครูผู้หญิง เช่น ลมุล ยมะคุปต์ ทำให้ผู้วิจัยออกท่ารำแบบละครไปโดยอัตโนมัติ และในสมัยต่อมานักเรียนโขนตัวพระจะออกท่ารำเป็นละครทั้งสิ้น จนทำให้องค์ความรู้เดิมที่โขนตัวพระ ซึ่งเป็นศิลปะเฉพาะของผู้ชายต้องถูกกลายไปจนคนรุ่นปัจจุบันไม่รู้จักและไม่มีใครติดใจสงสัย

จากการศึกษาประวัติของการสืบทอดครูโขนกับครูละครใน ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 เป็นต้นมา ทำให้ทราบว่าการฝึกหัดโขนตัวพระมีการสืบทอดต่อเนื่องมาไม่ขาดตอน จนกระทั่งเกิดการผสมผสานรูปแบบการรำขึ้นในยุคกรมศิลปากรประมาณ 50 ปี มานี้เอง จึงควรศึกษาวิธีการรำแบบโขนโบราณ ซึ่งฝึกซ้อมโดยครูผู้ชายจนมีรูปแบบตามลักษณะการรำของผู้ชาย แต่ขณะเดียวกัน ควรศึกษาเรื่องสรีระหรืออวัยวะ ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายเพื่อการออกลีลาท่ารำตามรูปลักษณ์ของผู้ชายด้วย เพราะลีลาจะเป็นเครื่องกำหนดว่า โดยธรรมชาติแล้ว ลีลาอย่างไหนเป็นผู้หญิง ลีลาอย่างไหนเป็นผู้ชาย ซึ่งตามความหมายเชิงนาฏยศิลป์ ลีลา คือการเคลื่อนไหวจากท่ารำหนึ่งไปสู่อีกท่ารำหนึ่ง หรือเรียกให้เข้าใจว่า เป็นการเชื่อมท่ารำ ได้แก่ ขณะที่ตั้งท่าภมรเคล้า อยู่นั้น เมื่อจะตั้งท่าแขกเต้า ต่อไปต้องค่อย ๆ เคลื่อนมือ เท้า รวมทั้งส่วนประกอบอื่น ๆ ในร่างกาย เพื่อนำไปสู่ท่ารำใหม่ที่ต้องการ และการออกลีลานี่เองจะเป็นตัวบ่งชี้ว่าผู้รำออกกิริยา

เยื้องกรายได้งามเพียงใด ซึ่งผู้จะรำบทโขนตัวพระต้องรู้วิธีที่จะใช้สรีระอย่างถูกต้องตามแบบแผนนาฏยศิลป์โขนด้วย ดังนี้

การใช้ศีรษะ มีความสำคัญต่อการออกท่ารำไทย เพราะศีรษะจะต้องเอียงซ้ายเอียงขวาตลอดเวลา แต่การเอียงศีรษะของโขนตัวพระ จะไม่เอียงมาก หรือที่เรียกว่าเอียงอย่างจงใจ แต่จะเอียงเพราะใช้ใบหน้าและสายตามองออกไปข้างใดข้างหนึ่ง และศีรษะจะเอียงตรงข้ามกับสายตาที่มองไป

การใช้ใบหน้า จะไม่นิยมกล่อมใบหน้าให้อ่อนไหวพลิกไปมา เพราะเป็นลักษณะของผู้หญิงมากกว่า โขนตัวพระจึงต้องวางใบหน้าให้นิ่ง ถ้าจะเอียงหรือหันหน้าไปทางใดควรปล่อยให้ใบหน้าไหลไปตามความเอียงของศีรษะ ส่วนสีหน้าและแววตาให้วางเฉย ไม่ยิ้มแย้มหรือบึ้งตึง เพื่อเป็นการรักษาร่องรอยจารีตเดิมที่โขนตัวพระเคยสวมศีรษะมาก่อน”

การใช้คอ ต้องตั้งลำคอไว้ให้มั่นคง เพื่อแสดงถึงความภาคภูมิและสงบนิ่ง ไม่ควรรำลักคอไปมาเพราะจะทำให้ดูโคลงเคลงอ่อนไหว เหมือนกิริยาของผู้หญิง การยักเยื้องคอทำได้เล็กน้อย เพื่อมิให้ดูว่าคอแข็งเกินไป และถ้าจะยักเยื้องก็ให้รู้สึกว่าเป็นไปเพราะการหันหน้าไปมากกว่า แต่มิใช่การกระทำอย่างจงใจ

การใช้ไหล่ มีความสำคัญที่จะเสริมบุคลิกให้มีความสง่างาม เนื่องจากโขนตัวพระเป็นผู้ชายที่มียศศักดิ์ มีความเข้มแข็ง จึงต้องตั้งไหล่ให้ผึ่งผายและมั่นคง ไม่นิยมกล่อมไหล่หรือเยื้องไหล่แบบตัวพระละคร ถ้าจำเป็นจะต้องกระทำบ้างก็เป็นเพราะการกระทบจังหวะมากกว่า

การใช้แขน โขนตัวพระต้องตั้งวงแขนให้เป็นวงโค้งตามลักษณะแบบแผนของนาฏยศิลป์ไทย คือกำหนดให้ปลายมืออยู่ระดับแง่ศีรษะ ส่วนวงอื่น ๆ เช่น วงกลาง ให้ปลายมืออยู่ระดับไหล่ วงล่าง ให้ปลายมืออยู่ระดับเอว วงหน้า ให้ปลายมืออยู่ระดับริมฝีปาก ส่วนการยกแขนตามรูปแบบอื่น ๆ เช่น เหยียดแขนตึง หรือปล่อยมือหงายงอข้อศอก ต้องคำนึงถึงรูปทรงตามเรขาคณิต คือ มีความงามอยู่ในระดับเส้นแต่ละเส้นได้พอดี

การใช้มือ ถือว่าสำคัญที่สุดในการออกท่าร่ายรำเพราะคนดูจะมองดูมือของผู้รำเป็นอันดับแรก ลักษณะการใช้มือรำในท่าปล่อยมือต้องให้นิ้วทั้งสี่ชิดกันและเหยียดตึงจนแอ่นออกอย่างที่เรียกว่า มืออ่อน ส่วนนิ้วหัวแม่มือปล่อยออกไปโดยไม่ต้องตึงนิ้วมากนัก แต่ถึงจะสามารถรำให้นิ้วมือทั้งสี่อ่อนได้เพียงใดก็ตาม ถ้าผู้รำไม่หักข้อมือไว้ก็ทำให้ไม่งามได้เช่นเดียวกัน ส่วนสำคัญอีกอย่างหนึ่งคือการจีบนิ้วมือให้ปลายนิ้วหัวแม่มือจรดลงไปบนข้อนิ้วชี้ข้อแรก และจะต้องเหยียดนิ้วชี้ให้ตึง รวมทั้งนิ้วทั้งสามที่เหลือก็เหยียดออกไปให้ตึงเช่นเดียวกัน สิ่งที่ต้องคำนึงถึงในการใช้มือรำ คือ

การตั้งวง นิ้วมือทั้งสี่ที่เหยียดตึงจะต้องแนบชิดกันตลอดเวลา ไม่ควรให้นิ้วแยกออกจากกัน

การตั้งท่าบัวบาน คือการปล่อยมือหงายระดับศีรษะ พร้อมกับงอข้อศอกระดับไหล่ จะต้องไม่ตะแคงจนเผยฝ่ามือออกมาทั้งฝ่ามือ หากแต่ต้องปล่อยให้หงายขึ้นดุจเอาผลมะนาววางไว้แล้วไม่หล่นลงมาเช่นนั้น

โดยภาพรวมแล้ว การใช้มือออกท่าร่ายรำต้องเหยียดตึงนิ้วทั้งสี่ให้แอ่นออกตลอดเวลา ขณะเดียวกันต้องหักข้อมือตลอดเวลา พร้อมกับนิ้วทั้งสี่ด้วย

การใช้ลำตัว มีส่วนที่จะเปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่างระหว่างโขนตัวพระกับละครตัวพระชัดเจน เนื่องจากโขนตัวพระจะไม่ยักเยื้องลำตัวเอี้ยวไปเอี้ยวมามากนัก หากแต่จะตั้งลำตัวให้ตรงเป็นแผงและเมื่อจะหันไปทางด้านใดก็มักจะหันไปพร้อมกับใบหน้า โดยจะไม่รำแบบทิ้งหน้าเช่นที่ตัวพระละครของปฏิบัติ ขณะเดียวกันจะไม่แอ่นอกหรือดันหลังอย่างจงใจ ส่วนการกดลำตัวให้เอียงลง แม้เป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ตามจารีตของนาฏยศิลป์ไทยแต่โขนตัวพระจะไม่กดลำตัวมากนักโดยคำนึงถึงความตั้งมั่นตามลักษณะของผู้ชาย

การใช้เอว เหมือนกับการใช้ลำตัว กล่าวคือตัวพระโขนจะไม่กดเอวลงมาให้อ่อนมากนัก เพราะเป็นลักษณะของผู้หญิง ควรใช้เอวบังคับแผ่นหลังอย่างที่เรียกว่า ดันเอว ไว้ตลอดเวลาเพื่อช่วยให้ดูผึ่งผายยิ่งขึ้น และเอวจะต้องบังคับส่วนของสะโพกมิให้เคลื่อนไหวไปมา เช่น ท่ายืนกันเข่าผสมเท้าทั้งสองแล้วมีจังหวะยืดยุบ ผู้รำจะต้องยืดตัวยุบตัวสลับกันในจังหวะตุ๊บ ทิง ทิง เอวจะบังคับสะโพกไว้มิให้ก้นส่ายไปมาเพราะการส่ายก้นถือเป็นข้อห้ามโดยเด็ดขาดสำหรับโขนตัวพระ

การใช้ขา ช่วงขาของโขนตัวพระมีความสำคัญที่จะช่วยให้ดูเป็นลักษณะของผู้ชายมากที่สุด เช่น การก้าวเท้าไปด้านข้าง การยกเท้า จะต้องกันเหลี่ยมช่องว่างของช่วงขาให้ได้มุมฉากตลอดเวลา แต่ขณะเดียวกันระดับของมุมฉากต้องไม่สูงหรือกว้างไปกว่าเหลี่ยมของยักษ์หรือลิง เมื่อยกเท้าแล้วห้ามมิให้เข่าห้อยตกลงมาเพราะจะทำให้เห็นการอ่อนล้า ขาดความผึ่งผายไปทันที

การใช้เท้า ลักษณะการใช้เท้าไม่แตกต่างจากละครตัวพระ คือ เมื่อยกขึ้นจะต้องหักข้อเท้าและปลายนิ้วเท้าตลอดเวลา แต่ส่วนที่แตกต่างกันคือ ท่ารำของโขนตัวพระจะไม่มีท่าที่เล่นเท้ามากนัก ได้แก่ ตบเท้า สะดุดเท้า ถูเท้า แตะเท้าสลับข้างกันไปมา เนื่องจากประเพณีนิยมของไทยไม่นิยมแสดงออกเรื่องเท้า ให้คนเห็นมากนัก โดยเฉพาะโขนตัวพระมีภูมิหลังเป็นเทพหรือกษัตริย์ ย่อมสงวนที่ท่าให้อยู่ในอาการสำรวมมากกว่ามนุษย์ธรรมดาทั่วไป

การใช้สรีระส่วนต่าง ๆ ในร่างกายเพื่อออกลีลาท่ารำ ส่วนใหญ่จะใช้ไปพร้อม ๆ กัน ก่อให้เกิดความงามอย่างประสานกลมกลืนและถูกต้องตามแบบแผนนาฏยศิลป์ไทย ในที่นี้จะยกตัวอย่างท่ารำที่ต้องใช้อวัยวะทุกส่วนในร่างกายเพื่อออกลีลาท่ารำให้ประสานกลมกลืนกัน ตั้งแต่ศีรษะจดเท้า ดังนี้

ท่าสอดสร้อยมาลาแปลง ยกเท้าวาง ในเพลงตระนิมิต

เริ่มตั้งแต่โขนตัวพระยืนย่อเข่าทั้งสองข้างโดยให้น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าขวา ส่วนเท้าซ้ายวางเหลื่อม มือซ้ายตั้งวงกลาง มือขวาจีบหันปลายนิ้วเข้าหาแง่ศีรษะ เอียงศีรษะข้างซ้าย ยืดเข่าทั้งสองขึ้น จากนั้นยุบเข่าลงพร้อมทั้งประเท้าซ้ายแล้วยกขึ้น ยืดเข่าขวาพร้อมกับเคลื่อนไหวมือขวาให้ม้วนออก มือซ้ายลดระดับลงมาแล้วพลิกออกด้านซ้าย ยุบเข่าลงแล้วก้าวเท้าซ้ายที่ยกอยู่นั้นลงวางในลักษณะก้าวข้างพร้อมกับมือขวาเปลี่ยนเป็นตั้งวงบน มือซ้ายเปลี่ยนเป็นจีบระดับเข็มขัด เอียงศีรษะข้างขวา หันใบหน้าค่อนไปทางซ้าย การวางเท้าอย่างช้า ๆ และนุ่มนวลเช่นนี้เหมือนกับวิธีการผ่อนน้ำหนักตัวลงไปเบา ๆ แต่มีความหนักแน่นผสมความอ่อนไหวแฝงอยู่ในที ส่วนรายละเอียดของการออกท่ารำ ได้แก่ การดันเอว การตึงไหล่ การตั้งลำตัว ล้วนต้องใช้ไปพร้อม ๆ กับอวัยวะส่วนอื่น ๆ

ภาพที่ 187
แสดงท่าสอดสร้อยมาลาแปลงตั้งแต่เริ่มต้นจนจบกระบวนท่า

ในที่นี้จะเปรียบเทียบวิธีการรำท่าสอดสร้อยมาลาแปลง กับจังหวะหน้าทับซึ่งจะเขียนเป็นโน้ตดนตรีสากล เพื่อเห็นจุดเริ่มต้นตั้งแต่การใช้สรีระส่วนต่าง ๆ จนกระทั่งจบลงเป็นท่ารำที่สมบูรณ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตระนิมิต

ประ ยืด - ยุบ ก้าว - ย่อ

ภาพที่ 188 แสดงการเคลื่อนไหวสรีระส่วนต่าง ๆ เพื่อออกท่ารำ ท่าสอดสร้อยมาลาแปลง ยกเท้าวาง ในเพลงตระนิมิต

วิธีการรำตามแบบแผนนาฏยศิลป์ไทยจะเริ่มรำตามจังหวะเพลงในห้องที่ 1 แล้วออกลีลาเคลื่อนไหวไปสุดในห้องที่ 4 แต่การรำของโขนตัวพระจะค่อย ๆ ทอดตัวลงไปอย่างแช่มช้าจนเลยล้ำเข้าไปในห้องที่ 5 เพื่อให้เห็นความสง่างามในการรำแบบเทพและกษัตริย์อย่างที่เรียกว่าทีพระทีพระยา ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโขนตัวพระ

เมื่อรู้ว่าการรำแบบโขนตัวพระจะต้องใช้อวัยวะต่าง ๆ ที่มีบางส่วนแตกต่างจากการรำแบบละครตัวพระแล้ว ต้องศึกษาในส่วนที่เป็นดนตรีหรือบทเพลงว่าโขนและละครมีวิธีการออกท่าร่ายรำแตกต่างกันอย่างไร เพื่อมิให้ศิลปินคนเดียวกันที่ออกแสดงทั้งโขนและละครนำลีลาท่ารำมาปะปนกัน ดังจะเปรียบเทียบความแตกต่างของการรำ ดังนี้

การรำเพลงหน้าพาทย์ คือ การำตามเพลงบรรเลงที่ถือว่ามีความขลังและศักดิ์สิทธิ์และใช้ในความหมายเกี่ยวกับพิธีกรรม แบ่งได้ดังนี้

1. เพลงหน้าพาทย์ตระบองกัน การรำตามแบบแผนโขนตัวพระจะเริ่มด้วยท่าพนมมือไหว้ครู และรำจากท่ามือต่ำไปหาท่ามือสูง อันหมายถึงการภาวนาที่เริ่มจากคาถาอาคมชั้นต้นก่อนแล้วค่อย ๆ ปะทุขึ้นเป็นเวทย์มนต์ชั้นสูง จนกระทั่งแสดงปาฏิหาริย์ได้เป็นผลสำเร็จ เมื่อการแสดงละครนำวิธีการรำหน้าพาทย์ของโขนมาใช้จึงกำหนดให้ละครตัวพระออกท่ารำจากมือสูงก่อนมาสู่ท่ามือต่ำ ทั้งนี้เพราะละครนิยมเริ่มด้วยท่าที่สง่างามก่อนแล้วจึงลดระดับลงมาสู่ท่าปกติ

วิธีการออกลีลาท่ารำเพลงหน้าพาทย์ดังกล่าว ตัวพระโขนจะรำด้วยลีลานิ่ง ๆ แต่หนักแน่น มั่นคง ขณะที่ตัวละครจะรำด้วยการกล่อมหน้า กล่อมไหล่ มากกว่า เพราะส่วนมากจะเป็นการแสดงของผู้หญิง

2. เพลงหน้าพาทย์กราวนอกบทตรวจพล ละครนำวิธีการรำไปจากโขนเช่นเดียวกันแต่ใช้วิธีปล่อยตัวแสดงออกมาไม่ให้เหมือนกับโขนดังที่กล่าวไว้ข้างต้น กล่าวคือ การแสดงโขนจะปล่อยผู้แสดงด้วย คนธง เขนลิง พลลิงสิบแปดมงกุฎ ลิงพระยา ซึ่งในกระบวนของลิงพระยานี้จะเริ่มด้วยลิงผู้มียศศักดิ์สูงสุด คือ สุครีพ ตามด้วยหนุมาน ชมพูพาน องคต นิลนนท์ จากนั้นจึงปล่อยผู้เป็นจอมทัพ คือ พระราม ตามด้วยพระลักษมณ์

ส่วนละครจะต่างตรงลิงพระยา คือ ละครจะปล่อยลิงพระยาที่ยศศักดิ์ต่ำกว่าออกมาก่อน ในที่นี้คือ นิลนนท์ องคต ชมพูพาน หนุมาน สุครีพ ส่วนในบทผู้เป็นจอมทัพจะปล่อย พระลักษมณ์ออกมาก่อนพระราม

ถึงแม้ว่าจะไม่เคยเห็นการแสดงละครในเรื่องรามเกียรติ์ เพราะสิ้นสูญไปตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 แต่ยึดหลักการปล่อยตัวละครจากเรื่องอื่น ๆ มาเป็นบรรทัดฐาน ได้แก่ เรื่องอิเหนา จะปล่อยสังคามาระตา (น้อง) มาก่อนอิเหนา (พี่) เรื่องพระอภัยมณีจะปล่อย ศรีสุวรรณ (น้อง) มาก่อนพระอภัยมณี (พี่) ดังนั้น เรื่องรามเกียรติ์ จึงน่าจะปล่อยพระลักษมณ์ (น้อง) ออกมาก่อนพระราม (พี่)

3. เพลงหน้าพาทย์เชิดในบทรบ ถือว่าเป็นหัวใจในการแสดงโขนเพราะเป็นเรื่องเกี่ยวกับการทำสงครามโดยตรง ส่วนละครจะลอกเลียนรูปแบบไปใช้บ้างก็มีเพียงบางส่วน ได้แก่ บทรบขึ้นลอย โขนตัวพระจะเหยียบเข่าของยักษ์แล้วปีนขึ้นไปยืนต่อตัวกัน มีท่าลอย 1 ลอย 2 ลอย 3 ลอยสูงท่าที่ 1 ลอยสูงท่าที่ 2 ซึ่งจะได้อธิบายในภายหลัง ส่วนละครจะมีเพียงท่าลอย 1 และอาจมาเลียนแบบโขนในภายหลัง เนื่องจากละครในราชสำนักแสดงให้พระมหากษัตริย์ทอดพระเนตรถ้ามีบทเหยียบเข่าต่อตัวกันขึ้นไปอาจดูไม่สุภาพ

4. เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรทะนง ใช้เมื่อโขนตัวพระรามแผลงศรตัดเศียรตัดกรทศกัณฐ์ ส่วนละครไม่มีท่ารำในบทนี้

5. เพลงหน้าพาทย์เพลงเร็ว ใช้เมื่อโขนตัวพระและละครตัวพระรำในโอกาสที่จะเดินมุ่งไปจุดใดจุดหนึ่ง เช่น ไปประกอบพิธีลงสรง ไปบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การเดินของโขนตัวพระจะถัดเท้าและเดินเป็นลำตัวตรง ๆ ขณะที่ละครตัวพระอาจเยื้องไหล่หรือหันด้านเปลี่ยนข้างซ้ายข้างขวาได้โดยไม่ผิดหลักนาฏยศิลป์ไทย

นอกจากการรำหน้าพาทย์ของโขนและละครแล้ว ยังมีการรำตามบทพากย์เจรจา คำร้อง ซึ่งจะแบ่งหัวข้อ ดังนี้

1. การรำตามบทพากย์ เจรจา มีใช้เฉพาะโขนเนื่องจากแต่เดิมผู้แสดงโขนทุกคนต้องสวมศีรษะไม่สามารถพูดด้วยตนเองได้ จึงต้องมีคนพากย์แทน ซึ่งผู้พากย์อาจบรรยายตามบทหรือพูดออกนอกบทบ้างก็ได้ เพราะความสนุกสนานอยู่ที่สามารถพูดถึงเหตุการณ์บ้านเมือง สังคม ชีวิตประจำวัน ดังนั้น บางครั้งตัวโขนไม่รู้ว่าผู้พากย์จะพูดถึงอะไรจึงอนุญาตให้ตัวโขนออกท่ารำหลังคำพากย์ได้บ้างเล็กน้อย ส่วนละครไม่มีการพากย์คงใช้เสียงจริงของผู้แสดงเจรจาโต้ตอบกันเพราะละครมิได้สวมใส่ศีรษะแบบโขน แม้ในอดีตจะแสดงเรื่องรามเกียรติ์ก็เชื่อว่า

สวมศีรษะไว้แค่หน้าผากเท่านั้น เพราะเทียบจากตัวยักษ์ในเรื่องอุณรุท ไชยเชษฐ์ สุวรรณหงส์ ล้วนสวมศีรษะแค่หน้าผากทั้งสิ้น

2. การรำตามคำร้อง ถือว่าโขนออกท่ารำตามแบบอย่างละคร เพราะแต่เดิมโขนไม่มีเพลงร้อง เมื่อรับวิธีการแสดงของละครเข้ามาผสมผสานโขนจึงต้องรำตามบทร้องด้วย แต่อย่างไรก็ตามโขนยังคงออกท่ารำไม่มากนักและใช้วิธีการออกลีลาตามแบบแผนของโขนตัวพระ คือลักษณะการรำนิ่ง ๆ สง่า ภาคภูมิ ไม่กล่อมหน้า ลักคอ เยื้องตัว และไม่ประดิษฐ์ท่ารำให้วิจิตรพิสดารเหมือนละคร

การที่โขนรับวิวัฒนาการร้องของละครเข้ามาผสมผสานตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา และครูละครผู้หญิงเข้ามาช่วยสอนท่ารำให้กับศิษย์โขนตัวพระ นับเป็นหนทางหนึ่งที่ทำให้การออกลีลาท่ารำแบบผู้ชายซึ่งสืบทอดมาจากอดีตกาลถูกกลายไปอย่างที่เห็นในทุกวันนี้

เมื่อรู้วิธีการรำตามแบบแผนโขนตัวพระและละครตัวพระว่ามีความแตกต่างกันอย่างไรแล้ว ควรรู้ว่าวิธีการรำของโขนตัวพระนั้นมีเอกลักษณ์เฉพาะของตนเอง ในที่นี้จะยึดตัวโขนในบทของพระราม ซึ่งถือว่าเป็นพระเอกของเรื่องรามเกียรติ์ และเป็นตัวแทนของการรำในบทโขนตัวพระอย่างสมบูรณ์ อย่างไรก็ตาม ปัจจุบันละครที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ของกรมศิลปากรอาจนำรูปแบบของโขนไปใช้บ้างก็ถือว่าไม่ใช่ความผิดของโขนที่อ้างเอกลักษณ์เฉพาะของตนเอง เพราะโขนมีรูปแบบสืบทอดมาหลายร้อยปีและถูกละครลอกเลียนแบบในภายหลัง

การออกลีลาท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโขนตัวพระราม แบ่งได้ดังนี้

1. การรำรูปแบบเฉพาะของโขนตัวพระรามตามคำที่ใช้เรียก ได้แก่

รำเถิ่ง หมายถึง การตั้งตัวตรงแล้วก้าวเท้าเดินไปทีละก้าว ขณะที่จีบมือปล่อยสลับกับเท้าที่ก้าวเดิน การเดินโขนตัวพระรามจะวางทรวงอกไว้ตรง ๆ โดยไม่ต้องยักเยื้องหัวไหล่หรือเอี้ยวลำตัวและกล่อมหน้าเหมือนอย่างละครตัวพระนิยมกระทำ การรำท่าเดินของโขนตัวพระรามจะเดินแบบ “ต้านตัว” เหมือนกับว่าใช้ทรวงอกต้านลมไว้ให้เห็นทรวงอกเป็นแผง ๆ และเดินตรงไปข้างหน้าอย่างมุ่งมั่นสมกับลักษณะของผู้ชายที่เดินโดยไม่มีอาการหลุกหลิกเหลียวไปเหลียวมา

รำทีพระทีพระยา หมายถึง การรำเลียนแบบท่าทางผู้ชายที่มียศศักดิ์หรือชนชั้นกษัตริย์ในสมัยโบราณ ซึ่งตรงกับบุคลิกลักษณะของโขนตัวพระรามที่เป็นกษัตริย์นักปกครองและนักรบ ปกติการออก “ท่า” ของโขนตัวพระทุกคนจะออกท่าเหมือนกัน เช่น ท่าเฉิดฉิน ท่ามยุเรศ

แต่ลักษณะเฉพาะตัวของผู้แสดงคือ “ที” ซึ่งแฝงอยู่ในกิริยาอาการของแต่ละคนไม่สามารถทำให้เหมือนกันได้ ดังนั้น การรำในบทโขนตัวพระรามนอกจากจะเห็นท่าต่าง ๆ ตามรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยแล้ว ยังต้องแสดงให้เห็นทีของโขนตัวพระรามว่า มีบุคลิกลักษณะลีลาเคลื่อนไหวตามแบบฉบับของกษัตริย์ผู้สง่างามหรือที่เรียกว่า “ผู้ดี” อันเป็นสิ่งที่น่ายกย่องในสังคมไทย นั่นคือความนิ่งสงบ สันติ โดยไม่ต้องออกท่ารำ ลักคอ กล่อมหน้า กล่อมตัว ส่ายไหล่ ซึ่งเป็นลักษณะของคนธรรมดาทั่วไป

รำภูมิ หมายถึง การแสดงออกถึงความภาคภูมิ สง่างาม และเป็นผู้น่าศรัทธาเคารพ ซึ่งกิริยาอาการของพระรามจะต้องไม่หลุกหลิก ลุกลี้ลุกลน ดังนั้น โขนตัวพระรามจะไม่ออกท่ารำมากนักและอาจไม่ต้องเก็บรายละเอียดของท่ารำตามอย่างการรำแบบละคร เช่น ท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต เมื่อออกท่ารำผาลาเสร็จแล้วและจะขึ้นท่าใหม่ในท่า นภาพร พระรามโขนอาจส่งแขนทั้งสองขึ้นไปตั้งในท่าใหม่ได้ทันที โดยไม่ต้องเริ่มที่การจีบมือก่อนตามแบบแผนของนาฏยศิลป์ การรำเช่นนี้ไม่ถือว่าผิดจารีตของรำไทย เพราะพระรามโขนเป็นกษัตริย์ที่มีความสุขุม ลุ่มลึก อยู่ในทีจึงไม่ทำมือทำไม้ประกอบกิริยาอาการมากนัก การรำภูมิตามแบบแผนโขนตัวพระรามจึงมิใช่การรำให้สวย รำให้อ่อน รำให้เก๋ หากแต่รำให้คนดูเกิดความรู้สึกว่าพระรามโขนมีบุคลิกภาพพิเศษน่านิยมยกย่องมากกว่าโขนตัวอื่น ๆ

รำเล่นตะโพน เป็นศิลปะการรำของการแสดงโขนโดยเฉพาะ ซึ่งไม่มีปรากฏในการแสดงละคร ใช้สำหรับรำท้ายบทพากย์ของโขนตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิง เมื่อรำบทพากย์จบ 1 บท จะมีเสียงตะโพนท้ารับหลังบทพากย์ตามด้วยเสียงกลองทัดตีรับต่อท้ายตะโพนอีก 2 ที จากนั้นพวกคนแสดงที่อยู่ภายในโรงและยังไม่ถึงบทที่ตนออกมาเล่นจะช่วยกันเปล่งเสียงร้องพร้อมกันว่า “เพ้ย” การที่บรรดาตัวโขนในโรงช่วยกันเปล่งเสียงร้องดังออกมาหน้าเวทีนี่เอง ย่อมเป็นเครื่องยืนยันว่าแต่เดิมโขนเป็นการแสดงของผู้ชายโดยเฉพาะ เพราะถ้าจะให้บรรดาผู้หญิงที่กำลังแสดงต่อพระพักตร์องค์พระมหากษัตริย์ช่วยกันตะโกนเปล่งเสียงร้องออกมาพร้อมกัน คงจะไม่ค่อยน่าดูน่าฟังเท่าใดนัก

ท่ารำเล่นตะโพนของโขนตัวพระจะเป็นท่ารำที่ไม่มีความหมายตามบทพากย์ หากแต่เป็นแม่ท่าทางนาฏยศิลป์ไทย เพื่อความสวยงามเท่านั้น ได้แก่ ท่าสอดสร้อย ท่าผาลา ท่าจีบยาว ท่าสอดสูง และเมื่อสิ้นสุดเสียงกลองทัดกับสิ้นสุดการตั้งท่ารำแล้ว ในเสียงร้องว่า เพ้ย พระรามโขนจะยุบตัวลงหรือกระทบจังหวะ 1 ครั้ง เป็นการเสร็จสิ้นกระบวนการรำเล่นตะโพนท้ายบทพากย์

รำเท้าฉาก - เหยียบฉาก เป็นการรำเพลงหน้าพาทย์กราวนอกในบทตรวจพล เมื่อโขนตัวพระรามปรากฏกายที่ประตูฉากหรือเสาโรงจะใช้มือซ้ายเท้าประตูฉากไว้เรียกว่า เท้าฉาก จากนั้นจึงใช้มือซ้ายป้องหน้า มือขวาถือคันธนูคีบไว้และปล่อยมือหงายด้านข้างระดับเอว พร้อมกับยกเท้าซ้ายเหยียบขอบประตูฉากไว้เรียกว่า เหยียบฉาก ปัจจุบันเปลี่ยนท่ารำเป็นให้โขนตัวพระรามออกมาเท้าคันกลดของคนกางกลดแทนและเหยียบเข่าของคนกางกลดแทนเช่นเดียวกัน อาจเป็นได้ว่าเพื่อสะดวกในการแสดงโขนกลางแปลงที่ไม่มีประตูฉากให้เท้าแขนหรือเหยียบ ความเคยชินนี้จึงปฏิบัติมากระทั่งโขนสมัยหลังที่ออกแสดงในโรงก็เท้าแขนและเหยียบเข่าคนกางกลดตลอดมา

รำใช้หน้าหนัง เป็นท่ารำที่แสดงให้เห็นว่าโขนกับหนังใหญ่มีการถ่ายทอดรูปแบบการเต้นสัมพันธ์กัน กล่าวคือ คนเชิดหนังใหญ่จะต้องยักตัวไปมาเพื่อให้ดูเหมือนว่าตัวหนังมีชีวิตเคลื่อนไหวได้ โขนตัวพระรามมีท่ายักตัวไปมาเช่นเดียวกัน เช่น การรำท่าผาลาโดยมือขวาถือคันศรระดับวงบน มือซ้ายปล่อยหงายด้านข้างระดับเอว ยกเท้าขวา พระรามโขนต้องยักตัวโดยกดลำตัวไปตามจังหวะหน้าทับกลองโดยเคลื่อนไหวเฉพาะส่วนของลำตัวและใบหน้าเท่านั้น ส่วนมือจะไม่เคลื่อนไหวขึ้นลงเพื่อมิให้ดูโคลงเคลงไปทั้งตัว แสดงให้เห็นความนิ่ง สงบ ในท่าทีของพระรามโขน ส่วนท่าอื่น ๆ ที่หนังใหญ่และโขนใช้วิธีการเคลื่อนตัวเหมือนกัน คือเดินให้เห็นเป็นภาพแบนอย่างที่เรียกว่า ภาพ 2 มิติ โดยเดินหันสีข้างไปตลอด และในบทรบระหว่างโขนตัวพระกับยักษ์จะเป็นท่าจับที่หันทรวงอกและหันแผ่นหลังออกทางหน้าเวทีเป็นส่วนมาก

รำนุ่งผ้า หมายถึง การจัดแต่งภูษาให้เรียบร้อยก่อนที่จะเข้ารบระหว่างโขนตัวพระกับตัวยักษ์แต่ใช้ลีลาต่างกัน ท่ารำของโขนตัวพระมี 2 ท่า คือใช้มือขวามือเดียวจับผ้ารัดสะเอวด้านหลังเหนือก้นขึ้นมาเล็กน้อย และท่าใช้มือทั้งสองจับผ้ารัดสะเอวอีกครั้งหนึ่งแสดงถึงการจับผ้าโจงกระเบนให้เข้าที่เรียบร้อยก่อนจะเข้าต่อสู้กัน ท่ารำนุ่งผ้านี้เป็นท่าเลียนแบบในชีวิตประจำวันของผู้ชายไทยที่ก่อนจะทำการสิ่งใดต้องจัดผ้านุ่งให้กระชับรัดกุม ภายหลังปรากฏว่าการแสดงลิเกนำท่ารำนี้ไปใช้ในบทก่อนออกรบกัน โขนของกรมศิลปากรจึงตัดท่ารำนี้ออกไป อาจหมายว่าเพื่อมิให้เหมือนกับลิเกก็เป็นได้

รำศรประจัน เป็นการรำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งในบทรบระหว่างโขนตัวพระรามกับทศกัณฐ์ และพระรามแผลงศรแต่ทศกัณฐ์หลบหนีไปได้ ถ้าพระรามแผลงศรแล้วสามารถตัดเศียรตัดกรทศกัณฐ์ได้ เรียกว่า รำเชิดฉิ่งศรทะนง ปัจจุบันการเขียนบทโขนนิยมเขียนให้โขนตัวพระรามสามารถแผลงศรตัดเศียรตัดกรทศกัณฐ์ได้สำเร็จ จึงมีแต่การรำเชิดฉิ่งศรทะนงตลอดมา ทำให้การรำเชิดฉิ่งศรประจันสูญหายไป และผู้ฝึกหัดโขนตัวพระรุ่นปัจจุบันไม่รู้จักการรำชุดนี้

2. การรำตรวจพลเฉพาะของโขนตัวพระราม เป็นจารีตของโขนที่แสดงตามรูปแบบการจัดขบวนทัพในสมัยโบราณ ซึ่งจอมทัพจะต้องตรวจตราความเรียบร้อยก่อนออกสู่สนามรบ แต่เดิมจะมีการรำตรวจพลฉาก 1 พระรามโขนออกมารำตรวจพลคนเดียว รำตรวจพลฉาก 2 พระลักษมณ์ออกมารำตรวจพลคนเดียว รำตรวจพลฉาก 3 พระรามและพระลักษมณ์ออกมารำตรวจพลพร้อมกัน แต่ปัจจุบันการแสดงของกรมศิลปากรตัดให้เหลือการรำตรวจพลฉากที่ 3 เพียงฉากเดียวเพื่อประหยัดเวลาในการแสดง

การรำตรวจพล ผู้แสดงเป็นโขนตัวพระรามต้องออกลีลาท่ารำให้คนดูเห็นว่าเป็นแม่ทัพที่มีความกล้าหาญพร้อมที่จะเคลื่อนทัพไปสู่สนามรบ ท่ารำจึงต้องแฝงไว้ด้วยความมุ่งมั่นเข็มแข็งสมกับความเป็นผู้นำ การคัดเลือกผู้แสดงโขนบทพระรามจึงต้องเลือกคนที่มีบุคลิกภาพสง่างามและเด็ดเดี่ยว มิใช่เลือกคนที่รำสวย ใบหน้างามอย่างเดียว

3. ท่ารบเฉพาะของโขนตัวพระราม ถือว่าเป็นหัวใจของการแสดงเพราะแก่นของเรื่อง รามเกียรติ์ คือการทำสงคราม ท่ารบระหว่างโขนตัวพระรามกับทศกัณฐ์ ประกอบด้วย

ท่ารบไม้ 1 เป็นท่าจับอาวุธเข้าประจันหน้ากัน

ท่ารบไม้ 2 เป็นท่ารบระหว่างพระลักษมณ์กับทศกัณฐ์

ท่ารบตีไม้ 7 เป็นท่ารบระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ ซึ่งจะต้องตีไม้กันถึง 7 ครั้ง นับว่าเป็นท่ารบที่ต้องฝึกฝนกันอย่างจริงจัง เพราะถ้าตีพลาดหรือโขนตัวใดตัวหนึ่งรับไม้ไม่ทันกัน อาจฟาดถูกตัวฝ่ายตรงข้ามได้ ท่ารบตีไม้ 7 ถือว่าเป็นท่ารบและรำอย่างสมบูรณ์ของนาฏยศิลป์โขน

เป็นที่น่าสังเกตว่าท่ารบของโขนไม่เน้นความตื่นเต้นดุดันเหมือนนาฏยศิลป์ชาติอื่น ๆ ทั้งนี้เพราะชนชาติไทยมีวิถีชีวิตที่เรียบง่าย รักสงบ อ่อนโยน การประดิษฐ์ท่ารบจึงมุ่งให้เห็นความสุภาพเรียบร้อยตามลักษณะกิริยาท่าทางของผู้ดี โดยเฉพาะโขนตัวพระรามมีภูมิหลังเป็นเทพและกษัตริย์ผู้ทรงคุณธรรม ลีลาท่ารำจึงต้องสอดคล้องกับอุปนิสัยใจคอของพระรามด้วย

4. การขึ้นลอยเฉพาะของโขนตัวพระราม เป็นท่ารำที่ต้องเหยียบต่อตัวกันขึ้นไปเมื่อพระรามรบกับยักษ์หรือขี่สัตว์พาหนะ แบ่งได้ดังนี้

ท่าขึ้นลอย 1 คือการที่โขนตัวพระรามใช้เท้าซ้ายเหยียบขาทศกัณฐ์ข้างซ้ายแล้วยกตัวให้ลอยขึ้นไปในลักษณะหันหน้าเข้าหากัน ในท่านี้ผู้แสดงเป็นทศกัณฐ์ต้องช่วยจับพยุงตัวพระรามไว้เพื่อมิให้หล่นลงมา

ท่าขึ้นลอย 2 เป็นท่าของพระลักษมณ์ขึ้นเหยียบทศกัณฐ์หลังจากพระรามลงมาแล้ว และเป็นท่าที่ต่างจากท่าแรก

ท่าขึ้นลอย 3 เมื่อพระลักษมณ์ลงมาจากทศกัณฐ์แล้ว พระรามจะเหยียบขาของทศกัณฐ์ขึ้นลอยเหมือนท่าที่ 1 แต่คราวนี้จะบิดลำตัวหันหลังให้ทศกัณฐ์แล้วพาดขาขวาขึ้นไปเกี่ยวแขนขวาของทศกัณฐ์ไว้ และทศกัณฐ์จะหมุนตัว 1 รอบ

ท่าขึ้นลอยสูง ท่าที่ 1 คือการขึ้นลอยหมู่ระหว่างพระ ยักษ์ ลิง โดยพระรามขึ้นไปเหยียบบนขาหนุมานทั้งสองเท้าและหนุมานจับขาขวาของทศกัณฐ์ไว้ ส่วนพระลักษมณ์จะใช้ข้อมือขวายันแขนขวาของทศกัณฐ์

ท่าขึ้นลอยสูงท่าที่ 2 คล้ายกับท่าขึ้นลอยสูงท่าที่ 1 เพียงแต่พระรามยกเท้าซ้ายขึ้นไปพาดไว้บนแขนขวาของทศกัณฐ์ ส่วนพระลักษมณ์จะหันหลังและใช้มือซ้ายยันแขนของทศกัณฐ์

การขึ้นลอยบ่า ใช้เมื่อโขนตัวพระรามเหยียบขึ้นไปบนขาของหนุมานโดยเท้าขวาเหยียบที่ขาขวา ส่วนเท้าซ้ายเหยียบขึ้นไปบนบ่า ในลักษณะขี่หนุมานเป็นพาหนะ

5 การหนีฉาก เป็นท่ารำต่อท้ายหลังจากโขนตัวพระรามขึ้นลอยทศกัณฐ์แล้ว โดยมีท่าตีพลาด ท่าพระรามยกเท้าแตะบนเข่าของทศกัณฐ์ และท่าทศกัณฐ์หนีเข้าฉากไป จัดเป็นกระบวนท่ารบสุดท้ายตามแบบแผนนาฏยศิลป์โขน

นอกจาก ท่ารำหรือท่ารบที่เป็นลักษณะเฉพาะของโขนตัวพระรามแล้ว การแสดงอารมณ์ต่าง ๆ ตามท้องเรื่องของพระรามก็มีลักษณะเฉพาะอีกด้วย เนื่องจากแต่เดิมโขนตัวพระรามจะสวมศีรษะไว้ ปัจจุบันโขนตัวพระเปิดหน้าจริงแสดง จึงต้องคงรูปแบบแผนเดิม โดยวางสีหน้าเรียบเฉยดุจสวมศีรษะไว้เช่นเดิม การแสดงอารมณ์เฉพาะของโขนตัวพระราม แบ่งได้ดังนี้

1. อารมณ์รัก โขนตัวพระรามจะไม่มีบทเกี้ยวพาราสีนางสีดา จึงไม่มีท่ารำที่จะต้องจับมือถือแขนให้ตัวนางปัดไปปัดมา เหมือนอย่างการเกี้ยวของตัวพระละคร โดยเฉพาะพระรามมีความเป็นกษัตริย์ผู้ดี จะไม่แสดงกิริยาอาการจาบจ้วงร่างกายของสตรี เราจึงเห็นเพียงการนั่งคู่กันต่อหน้าสาธารณชนในฐานะสามีภรรยากันเท่านั้น และพระรามจะต้องไม่แสดงอารมณ์รักทางสีหน้าและแววตา หากแต่วางหน้าเฉยหรือยิ้มละไมอยู่ในหน้า และต้องวางสีหน้าเช่นนี้ตลอดไปจนจบการแสดง

2. การแสดงอารมณ์โกรธ พระรามโขนจะไม่แสดงอารมณ์โกรธออกมาอย่างรุนแรง เพราะถูกกรอบของความเป็นผู้ดีบังคับอยู่ การแสดงกิริยาท่าทางให้รู้ว่าโกรธเป็นเพียงการใช้ฝ่ามือถูที่กกหูหรือชี้นิ้วไปเบา ๆ ไม่ต้องกระทืบเท้าปึงปัง หรือ ชี้นิ้วฟาดไปมา รวมทั้งต้องวาง

สีหน้าให้เป็นปกติ เช่น บทโกรธหนุมานที่เผาลงกาจนทศกัณฐ์สั่งฆ่านางสีดา พระรามจะไม่ลุกขึ้นชี้หน้าหนุมานด้วยความโมโหโทโส หากแต่กล่าวตำหนิด้วยอาการอันสำรวมดุจผู้ระงับอารมณ์ได้แล้ว แต่ปัจจุบันโขนของกรมศิลปากรอาจให้พระรามลุกขึ้นยืนชี้หน้าหนุมาน เนื่องจากได้รับอิทธิพลการแสดงอารมณ์ไปจากการละคร

3. การแสดงอารมณ์ดีใจ พระรามโขนจะไม่แสดงกิริยาอาการเริงร่ายิ้มแย้มแจ่มใส หากแต่ทำท่ารำเพียงจีบมือซ้ายปาดเข้ามาใกล้ริมฝีปาก พอให้รู้ว่ามีความพอใจเท่านั้น เช่น ตอนพระรามพบกับพระโอรส พระรามจะไม่แสดงอาการดีใจจนออกนอกหน้า รวมทั้งไม่ออกท่ารำที่มีความหมายถึงความชื่นชมอย่างสุดหัวใจเพราะจารีตของโขนตัวพระรามต้องคงลักษณะของกษัตริย์ผู้สำรวมไว้ตลอดเวลา

4. การแสดงอารมณ์เสียใจ ถึงแม้ว่าพระรามโขนจะพบกับความทุกข์โศกตลอดเรื่อง แต่จะไม่แสดงอารมณ์เศร้าออกมาทางสีหน้าและกิริยาท่าทาง คงทำบทตีท่ารำแต่เพียงเบา ๆ และน้อยท่า ได้แก่ ฝ่ามือทาบอก นิ้วชี้เช็ดน้ำตา ก้มหน้า ดังเช่น บทเมื่อเห็นนางเบญกายที่แปลงเป็นนางสีดาทำกลอุบายตายลอยน้ำมา พระรามโขนจะประคองร่างนางสีดาแปลงไว้แล้วแสดงท่าทางที่บ่งบอกถึงอารมณ์เศร้าพอประมาณ ไม่ต้องทำกิริยาสะอึกสะอื้นฟูมฟายส่ายหน้าไปมาหรือทำสายตาละห้อย

จากการศึกษาวิธีการร่ายรำและการออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระ พบว่าโขนตัวพระสืบทอดการแสดงมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยมหาดเล็กในราชสำนัก เพื่อประโยชน์ไว้ฝึกฝนอาวุธรวมทั้งเพื่อแสดงในงานพิธีกรรมของหลวง และมหาดเล็กกลุ่มนี้คงจะเป็นบุคคลกลุ่มเดียวกับผู้แสดง โมงครุ่ม กุลาตีไม้ ระเบง หนังใหญ่กระบี่กระบอง ซึ่งมีการจัดเล่นในราชสำนักเช่นเดียวกัน จึงเชื่อได้ว่าศิลปะการแสดงเหล่านี้เป็นเรื่องของผู้ชายโดยเฉพาะ รวมทั้งการนำเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งเป็นเรื่องราวของเทพเจ้ามาจัดแสดงเป็นโขน ทำให้เห็นว่าลักษณะการออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระรามต้องรำให้สมกับความเป็นเทพอันศักดิ์สิทธ์ นั่นคือ ความสง่างาม ความภาคภูมิ ความน่าศรัทธาเคารพและความสงบสันติตามคติธรรมในพุทธศาสนา ซึ่งเป็นความเชื่อในสังคมไทย ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา โขนเริ่มรับวิธีการเล่นของละคร ซึ่งส่วนมากเป็นการแสดงของผู้หญิงในราชสำนักเข้ามาผสมผสาน และในสมัยกรมศิลปากรเมื่อ 50 ปีที่ผ่านมา จะใช้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวนาง รวมทั้งใช้ครูผู้หญิงจากสำนักเจ้านายต่าง ๆ มาช่วยฝึกหัดโขนตัวพระราม ทำให้การออกลีลาท่ารำแบบตัวพระโขนแท้ ๆ ถูกกลายรูปแบบไปเป็นรำแบบละคร ผู้วิจัยจึงมุ่งศึกษาวิธีการออกลีลาท่ารำตามแบบแผนโขนตัวพระรามเพื่อเก็บรักษาไว้ให้ศิลปินรุ่นหลังนำไปศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมและเป็นการขยายขอบข่ายของศิลปะการแสดงโขนให้กว้างขวางต่อไป

อภิปราย

จากการได้ศึกษาภาคความรู้จนประจักษ์ชัดแล้วว่าวิธีการร่ายรำของโขนตัวพระนั้นแตกต่างจากวิธีการร่ายรำของละครตัวพระซึ่งจะเป็นการอนุรักษ์ศิลปวิทยาการด้านนาฏยศิลป์โขนให้ดำรงสืบไปมิให้ถูกกลายหรือถูกลบหายไปจากภูมิปัญญาไทยดั้งเดิม จนคนรุ่นปัจจุบันหรือศิลปินรุ่นใหม่ต่างไม่มีใครรู้ความจริงนี้มาก่อน และไม่มีใครสนใจศึกษาค้นคว้าหาความรู้ที่เกือบสูญไปแล้ว นอกจากจะเห็นเพียงการรำตามลักษณะที่เรียกว่า “ตัวพระ” แบบละครแล้วออกท่าร่ายรำเหมือน ๆ กัน ในบทพระเอกวรรณคดีทุกเรื่องซึ่งถอดรูปแบบลีลาท่าทางเป็นลักษณะเดียวกันทั้งหมด

ดังนั้น เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาค้นพบว่าโขนตัวพระมีวิธีการร่ายรำอีกหลายส่วนที่แตกต่างจากละครตัวพระ ผู้วิจัยจึงได้จัดสัมมนากลุ่มซึ่งประกอบด้วย ผู้ทรงคุณวุฒิด้านทฤษฎีนาฏยศิลป์ไทย ผู้ทรงคุณวุฒิด้านปฏิบัตินาฏยศิลป์ไทย ศิลปินแห่งชาติสาขานาฏยศิลป์ไทย และผู้ชมซึ่งติดตามชมการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติมาตลอดระยะเวลาไม่ต่ำกว่า 20 ปี เข้าร่วมอภิปรายแสดงความคิดเห็น นอกจากนั้นยังได้เปิดโอกาสให้ประชาชนทั่วไปที่สนใจเข้าร่วมรับฟังรับชม เพื่อเผยแพร่ความรู้ในการดูโขนที่ถูกต้องและให้ช่วยกันตอบแบบสอบถามเพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์หาข้อสรุปว่าควรอนุรักษ์นาฏยศิลป์โขนไว้ในส่วนใดบ้าง เพราะคนดูก็มีส่วนสำคัญต่อการช่วยรักษาศิลปวัฒนธรรมของชาติด้วย ดังคำกล่าวของหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ว่า

> ... ถ้าแสดงจะต้องแสดงให้ดี เพราะคนดูจะอยู่ในฐานะจะวิจารณ์ได้ว่าอะไรผิดอะไรถูก เหล่านี้คือการสืบเนื่อง สืบเนื่องก็อยู่ในตัวคนดู ถ้าไม่มีคนดูที่รู้จักวิจารณ์หลักเกณฑ์แล้ว ผมว่าศิลปะโดยเฉพาะนาฏศิลป์จะสืบเนื่องต่อกันไม่ได้ เพราะคนแสดงหรือศิลปินฝ่ายเดียวไม่สามารถจะทำได้... (นาฏศิลป์ และดนตรีไทย, 2522-71)

จากคำกล่าวข้างต้นเห็นได้ว่าคนดูก็มีส่วนอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาติได้ แม้จะมิใช่ศิลปินแต่ก็สามารถวิพากษ์วิจารณ์เพื่อการปรับปรุงแก้ไขตามหลักวิชาการหรือกาลสมัยนิยมโดยปราศจากอคติใด ๆ นอกจากช่วยเสนอความคิด เพื่อรักษาหรือพัฒนาตามความคิดเห็นส่วนตนได้โดยยึดหลักเมตตาธรรม และการมองอย่างกว้าง ๆ ยกตัวอย่างคำกล่าวของหม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล ที่ประทานความเห็นเกี่ยวกับการแสดงโขนว่า

> ...เท่าที่สังเกตดูรู้สึกว่ากรมศิลปากรในปัจจุบันมีนโยบายที่จะปรับปรุงยิ่งกว่าที่จะรักษา เพราะฉะนั้นถ้าเผื่อเทียบดูระหว่างโขนศิลปากรกับโขนธรรมศาสตร์แล้วละก็ ผมเห็นว่าโขนธรรมศาสตร์ รักษาได้ดีกว่าโขนศิลปากร เพราะว่าพยายามรักษาของเก่าทุกอย่าง ตามความเห็นของผมเห็นว่า ควรจะเล่นโขนตอนใดตอนหนึ่ง

> และก็รักษาแบบเดิมไว้ทุกประการ เพื่อแสดงศิลปะไทยสมัยโบราณ แต่ตรงกันข้าม กรมศิลปากรได้คัดตอนเรื่องรามเกียรติ์มาเล่นให้มันจบเรื่องคือตั้งแต่พระรามเกิด พระรามตามกวาง จนกระทั่งได้นางสีดากลับคืน ผมเห็นว่าไม่มีความจำเป็นเลย เพราะเรื่องรามเกียรติ์หรือรามายณะใคร ๆ ก็รู้ ไม่จำเป็นต้องไปตัดทอนมาเล่น ความจริงควรจะรักษาแบบโบราณไว้ดีกว่า.. (นาฏศิลป์และดนตรีไทย, 2522-33)

นอกจากการปรับรูปแบบวิธีการแสดงดังคำกล่าวข้างต้นแล้ว การเปลี่ยนแปลงวิธีการแต่งหน้าของโขนก็เป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ผู้แสดงพลอยเปลี่ยนรูปแบบวิธีการแสดงตามขนบเดิมด้วย ดังที่ คมกฤช เครือสุวรรณ กล่าวว่า

> … รามเกียรติ์นั้น เป็นเรื่องของเทพเจ้าในศาสนาฮินดู และเป็นเรื่องราวของผู้มีอิทธิฤทธิ์ต่าง ๆ เช่น พระนารายณ์ พระราม พระลักษมณ์ ฤาษีกไลโกฐหน้าเนื้อทราย อากาศตะไล เป็นต้น
>
> ในทางทัศนศิลป์ การแสดงถึงเรื่องราวของรามเกียรติ์จึงต้องทำให้เกิดความรู้สึกว่าบุคคลเหล่านั้นอยู่ในอีกภพภูมิหนึ่ง มิใช่มนุษย์สามัญธรรมดาอย่างเราท่าน
>
> การแต่งหน้าก็ใช้สีอันสำรวมคือ ขาวของฝุ่นจีนแดงของก้านธูป และดำของดินสอถ่านมะพร้าว อีกทั้งตัวละครก็วางสีหน้าสงบนิ่งอยู่ดูน่าเคารพดุจดั่งเทพเจ้าอยู่เช่นเดิม จนมาชั้นหลังที่ “วิวัฒนาการได้จำเริญขึ้น” จึงมีการใช้สีสังเคราะห์ที่ฉูดฉาด เพื่อให้เตะตาคนดู ทั้งนี้เพื่อให้สมกับการเป็นคนของประชาชน ผู้แสดงก็พลอยยิ้มแย้มแจ่มใสกันถ้วนหน้า บ้างก็ยิ้มมาก บ้างก็ยิ้มน้อย ๆ อยู่ในที
>
> **ความเข้าใจและรสนิยมของผู้แสดงที่เปลี่ยนแปลงเหล่านี้กระมังที่ทำให้โขนหย่อนลักษณะของความน่าเคารพและสำรวมไปทีละข้อสองข้อ** (คมกฤช เครือสุวรรณ, 2534-137)

จากความเห็นดังกล่าวเป็นการแสดงความรู้สึกของคนดูที่ต้องการดูโขนตามแบบแผนโบราณซึ่งปัจจุบันนี้หาชมได้ยากยิ่ง คงมีแต่โขนผสมละครและดูเหมือนว่าศิลปะการร่ายรำแบบโขนแท้ ๆ ก็กำลังจะถูกกลายเป็นรำแบบละครแทบจะหมดสิ้น ดังนั้น เราต้องยอมรับกับคำวิพากษ์วิจารณ์ของคนดู ซึ่งมีหลายประเภทและความเห็นแตกต่างกัน ส่วนผู้แสดงก็ต้องถ่ายทอดจิตวิญญาณของตนเองสุดความสามารถ ดังที่ นาฏยศิลปินภารตนาฏยัมจากประเทศอินเดีย คือ มัลลิกา ได้รับการลงคะแนนจากศิลปินทั้งหมด 400 คน ในงานมหกรรมนาฏลีลาที่นครปารีส เลือกให้เธอเป็น Best Soloist และได้รับรางวัล Golden star เธอให้สัมภาษณ์ถึงหลักการแสดงว่า

> … การที่จะเป็นนักแสดงที่ดีได้ สิ่งแรกที่ต้องคำนึงถึงคือ เราจะต้องมีความรู้พื้นฐานเทคนิคที่สมบูรณ์ก่อน ในภาษาอินเดียมีคำคำหนึ่งที่ใช้ในการแสดงว่า รัสสะ หมายถึง อรรถรส ถ้าหากคุณในฐานะผู้ชมรู้สึกถึงอรรถรสของสิ่งที่ฉันพยายามแสดง นั่นแปลว่าฉันเป็นนักแสดงที่ประสบความสำเร็จ แต่ถ้าหากคุณมุ่งดูที่ความสวยงามของฉันมากกว่าดูศิลปะ นั่นแปลว่าฉันไม่ประสบความสำเร็จ เพราะผู้ชมเข้าไม่ถึง **ฉันจะต้องสามารถทำให้คุณเข้าถึงและลืมความเป็นตัวของคุณได้** ขณะเดียวกันฉันก็ต้องฟ้อนรำอย่างมีคุณภาพ ถึงจะเป็นนักแสดงที่ประสบความสำเร็จ…. (แพรว, 2542-230)

จากคำกล่าวของมัลลิกา นาฏยศิลปินชาวอินเดีย เราน่าจะวิเคราะห์ข้อความที่เธอกล่าวไว้ดังนี้

1. ผู้แสดงต้องศึกษาการฟ้อนรำเป็นพื้นฐานให้สมบูรณ์ จนมีความเชี่ยวชาญเสียก่อนแล้วจึงนำความสามารถนั้นออกมาแสดงให้คนดู

2. ผู้ชมต้องเข้าถึงอรรถรสที่ผู้แสดงพยายามถ่ายทอดความรู้สึกจากกิริยาท่าทางและลีลานาฏยศิลป์เพื่อสื่อความหมายมายังผู้ชม ในที่นี้ผู้วิจัยเข้าใจว่าการฟ้อนรำแบบภารตนาฏยัม น่าจะหมายถึงการใช้อวัยวะทุกส่วนในร่างกาย ตั้งแต่ศีรษะจดเท้าให้สัมพันธ์กันกับจังหวะดนตรี รวมทั้งการแสดงอารมณ์ และความรู้สึกทางสีหน้าด้วย

3. ผู้ชมต้องไม่มุ่งดูรูปร่างความสวยงามของผู้แสดง หากแต่ต้องดูศิลปะการฟ้อนรำเป็นหัวใจสำคัญ ความข้อนี้อาจขัดกับค่านิยมของนักดูชาวไทยบางคนที่ชอบดูรูปร่างหน้าตาของศิลปินมากกว่าที่จะดูศิลปะการแสดง

4. ผู้แสดงจะต้องพยายามถ่ายทอดความงามของศิลปะให้ผู้ชมเข้าถึงให้ได้ นั่นคือการแสดงออกด้วย ลีลา นาฏยศิลป์อย่างมีคุณภาพ

5. ข้อนี้สำคัญที่สุดคือ ผู้ชมจะต้องลืมความเป็นตัวของผู้ชมเองก่อนที่จะเข้าถึงศิลปะการแสดง นั่นคือต้องสลัดความคิดส่วนตัว ความไม่ชอบส่วนตัวหรือการมีอคติต่อผู้แสดงตราบใดที่ยังมีความรู้สึกเช่นนี้อยู่ผู้ชมก็ไม่สามารถเข้าถึงศิลปะได้ เพราะใจของผู้ชมปิดสนิทด้วยใจของตนเองเสียแล้วว่าไม่ยอมรับศิลปินผู้นี้

จากคำกล่าวของมัลลิกา นาฏยศิลปินภารตนาฏยัมทำให้เราได้แง่คิดว่า การจะเป็นศิลปินที่ประสบความสำเร็จได้นั้นต้องฝึกฝนศิลปะการแสดงอย่างเข้มข้นเพื่อเป็นพื้นฐานไปสู่ความชำนาญเสียก่อน แล้วจึงนำออกเสนอแก่ผู้ชม ขณะเดียวกันผู้ชมก็ต้องเข้าถึงศิลปะโดยลืมความเป็นตัวของตัวเอง เพื่อมิให้เกิดความลำเอียง ได้แก่ ไม่ชอบตัวผู้แสดงหรือชอบเกินไป และไม่ควรชื่นชมในรูปร่างหน้าตาจนลืมเข้าถึงศิลปะอันบริสุทธิ์ได้ อย่างไรก็ตามศิลปินก็ต้องพยายามดึง

คนดูให้เห็นคุณค่าของศิลปะการแสดงด้วยการถ่ายทอดจิตวิญญาณในการฟ้อนรำออกมาอย่างสมบูรณ์

จากความคิดดังกล่าวข้างต้นน่าจะมีส่วนนำมาประยุตก์ใช้กับการแสดงโขนของไทยที่ต้องอาศัยทั้งศิลปิน และคนดูเพื่อให้เข้าถึงศิลปะแบบแผนร่วมกัน กล่าวคือ

1. ด้านศิลปิน จะต้องศึกษาวิธีการร่ายรำแบบโขนตัวพระอย่างถ่องแท้จนเกิดความชำนาญเสียก่อน แล้วจึงถ่ายทอดลีลาท่ารำออกมาด้วยกลวิธีของตนเองจนเป็นที่ยอมรับของคนดู และยกย่องว่าเป็นผลงานที่มีคุณภาพ จึงจะถือว่าประสบความสำเร็จในการแสดง

2. ด้านคนดู ต้องพยายามเข้าให้ถึงศิลปะที่ศิลปินตั้งใจแสดงออกโดยไม่มุ่งหวังดูความสวยงามในรูปร่างหน้าตาของศิลปินมากไปว่าดูความสามารถ ความข้อนี้ตรงกับการแสดงโขนโบราณของไทยที่ผู้แสดงจะสวมหน้าหรือศีรษะปิดบังหน้าจริงไว้ คนดูสมัยก่อนนั้นจึงดูที่ศิลปะการเต้นและรำเพียงอย่างเดียว โดยไม่มีโอกาสได้ชื่นชมใบหน้าที่แท้จริงของศิลปินเลย

ขณะเดียวกันคนดูโขนควรจะลืมความเป็นตัวของตัวเองเสียก่อน เพื่อมิให้เกิดอคติกับผู้แสดง เนื่องจากบางครั้งคนดูอาจไม่ชอบตัวผู้แสดงหรือชอบเกินไป จนไม่สนใจศิลปะหากแต่มุ่งดูรูปร่างหน้าตาของผู้แสดงจนลืมเข้าถึงอรรถรสในการดู ความคิดเช่นนี้เป็นกำแพงขวางกั้นมิให้คนดูเข้าถึงศิลปะอันบริสุทธิ์ได้ แต่ในเวลาเดียวกันศิลปินก็ต้องมีความสามารถที่จะชักนำให้คนดูพอใจในผลงานของตนเองด้วย

จากแง่คิดดังกล่าวจะเป็นหนทางให้ศิลปะการแสดงโขนของไทยเจริญรุ่งเรืองต่อไปได้ เนื่องจากศิลปินและผู้ชมต่างมีความรู้สึกตรงกันว่า การเข้าถึงศิลปะคือจุดหมายปลายทางที่ทำให้ศิลปินประสบความสำเร็จในการแสดงและคนดูประสบความสำเร็จในการมีความสุขเมื่อได้ดู

หลังจากที่ผู้วิจัยทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จแล้ว จะได้นำความรู้ไปขยายผลให้คนดูรับทราบถึงวิธีการดูโขนอย่างถูกต้องด้วย โดยมีประเด็นดังนี้

1. การรำแบบโขนตัวพระเป็นการรำตามลักษณะของผู้ชาย คือมีความแข็งแรงสง่างาม ภาคภูมิ แต่ขณะเดียวกันศิลปินผู้แสดงก็ต้องรำให้เห็นภาพรวมว่า “งาม” ด้วย มิใช่การออกท่ารำแข็ง ๆ ดุจผู้ที่อ่อนหัดแล้วสรุปด้วยตนเองว่ารำแบบพระโขน เพราะถ้าเป็นเช่นนั้น คงไม่เป็นที่ยอมรับของคนดู

2. การดูโขนต้องกระทำใจว่ามุ่งดูศิลปะมากกว่าดูความรวดเร็วทันใจ โดยเฉพาะท่ารำช้า ๆ นิ่ง ๆ ของโขนตัวพระให้มองว่าเป็นตัวแทนของเทพเจ้า และขณะนั้นผู้ชมต้องดูด้วยความศรัทธาเคารพโดยเข้าใจว่ากิริยาอาการของเทพจะเคลื่อนไหวอย่างเร่งรีบหรือยักเยื้องตัวไปมามิได้

วิธีการขยายผลจากองค์ความรู้ในวิทยานิพนธ์ ผู้วิจัยจะนำเสนอในโอกาสดังต่อไปนี้

1. เมื่อได้รับเชิญให้บรรยายเรื่องความรู้เกี่ยวกับโขนตัวพระในสถานที่ต่าง ๆ ได้แก่

1.1 โรงละครแห่งชาติ มีการจัดสัมมนาทางวิชาการอยู่เสมอ ซึ่งจากการสำรวจผู้เข้ารับฟังและชมการสาธิตในวันที่ 25 กรกฎาคม 2547 เรื่อง “การแสดงผลงานคุณครูเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ” พบว่าผู้เข้าร่วมสัมมนาประกอบด้วย

- ผู้สูงอายุที่ติดตามชมการแสดงของกรมศิลปากรอยู่เสมอ
- นักเรียน นักศึกษา ในเครื่องแบบ
- นักวิชาการ ศิลปิน

บุคคลเหล่านี้ถ้าติดตามรับฟังการสัมมนาในโอกาสต่อไป เชื่อว่าจะได้รับฟังการบรรยายของผู้วิจัยด้วย

1.2 สถาบันการศึกษาต่าง ๆ ซึ่งมีการเปิดสอนวิชานาฏยศิลป์และได้เชิญผู้วิจัยไปบรรยายความรู้เกี่ยวกับนาฏยศิลป์อยู่เสมอ เช่น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏ ซึ่งกลุ่มผู้เข้ารับฟังคือ นิสิต นักศึกษา ตลอดจนประชาชนที่สนใจ

2. เขียนบทความเกี่ยวกับวิธีการร่ายรำและการออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระเผยแพร่ในวารสารต่าง ๆ ที่มีผู้เสนอขอผลงานนำไปจัดพิมพ์ เพื่อให้กลุ่มประชาชนที่สนใจศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง

หลังจากการทำวิจัยเรื่อง “การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม” แล้ว ผู้วิจัยได้พิสูจน์ข้อความจริงเป็นผลสำเร็จดังต่อไปนี้

1. ผู้วิจัยได้พัฒนาองค์ความรู้ที่เกือบจะถูกลืมและถูกกลายเพื่อเก็บรักษาไว้ในงานวิจัยฉบับนี้

2. ผลการวิจัยผู้วิจัยสามารถปฏิบัติได้ทุกข้อ คือ วิธีการร่ายรำและออกลีลาท่ารำตามแบบแผนโขนตัวพระที่ถูกต้อง ยึดถือเป็นแบบฉบับได้

3. ผู้วิจัยได้ประมวลองค์ความรู้ให้เป็นระบบตั้งแต่บทที่ 1 ถึง บทที่ 9 และนำเข้าสู่วัตถุประสงค์ของการวิจัยได้เป็นผลสำเร็จ คือ ลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโขนตัวพระราม

4. ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ปรัชญาที่เกี่ยวกับโขนตัวพระรามออกมาทีละประเด็นจนมองเห็นภาพของโขนตัวพระรามเด่นชัด และข้อสำคัญตัวของผู้วิจัยเองสามารถแสดงบทบาท “โขนตัวพระราม” ได้อย่างสมภาคภูมิ

5. ผู้วิจัยพร้อมที่จะถ่ายทอดองค์ความรู้เกี่ยวกับโขนตัวพระรามให้กับผู้ที่สนใจทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ

จากการทำงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีความมั่นใจในองค์ความรู้ที่ได้ศึกษาค้นคว้าวิเคราะห์ สามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการเรียนการสอนวิธีการรำแบบโขนตัวพระซึ่งเป็นหน้าที่โดยตรงของผู้วิจัยด้วย

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาให้เห็นความแตกต่างระหว่างโขนกับละครตั้งแต่ต้น ผู้วิจัยแสดงความคิดเห็นเพิ่มเติมประกอบข้อเสนอแนะ ดังนี้

เมื่อผู้วิจัยยังศึกษาอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร สาขาโขนพระครูผู้สอนคือ อาคม สายาคม ได้กล่าวแก่ผู้วิจัยว่า “การรำแบบพระโขนกับพระละคร ไม่เหมือนกัน” เมื่อได้ฟังครั้งนั้น ผู้วิจัยก็มิได้ติดใจสงสัยไต่ถาม จนกระทั่งครูเสียชีวิตไปแล้วจึงนึกขึ้นได้ เนื่องจากอ่านพบข้อความของบุคคลอื่น ๆ อีกหลายท่าน เช่น หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช คมกฤช เครือสุวรรณ ว่าการแสดงโขนกับละครแต่เดิมนั้นแตกต่างกันชัดเจน นอกจากนั้นยังพบคำอธิบายของ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ว่าโขนเป็นการแสดงของชนชั้นบรรดาศักดิ์ ส่วนละครเป็นการแสดงของชนชั้นราษฎรทั่วไปและละครได้รับแบบอย่างเครื่องแต่งกายไปจากโขน ย่อมแสดงให้เห็นว่าแต่เดิมโขนได้รับการฝึกหัดและขัดเกลาศิลปะ จนสวยงามตามแบบอย่างนาฏยศิลป์ของชาววังมาก่อน ส่วนละครที่มีอยู่ในวังสมัยต่อมาล้วนได้รับอิทธิพลไปจากโขนและประดิษฐ์คิดค้นวิธีการแสดงให้สวยงามขึ้นในภายหลัง

การแสดงของโขนจะมีเพียงเรื่องรามเกียรติ์ และใช้ผู้ชายล้วนแสดง มีเพลงหน้าพาทย์สำหรับเต้นและรำ มีคนพากย์ เจรจาให้ผู้แสดงเนื่องจากต้องสวมหน้าหรือศีรษะครอบหน้าจริงไว้ ส่วนละครมีการแสดงหลายเรื่องรวมทั้งเรื่องรามเกียรติ์ด้วย และเมื่อแสดงเป็นละครในให้พระมหากษัตริย์ทอดพระเนตร ตัวละครล้วนเป็นผู้หญิงที่มีรูปร่างสวยงาม รวมทั้งมีบทร้องด้วยเพลงอันไพเราะ เครื่องดนตรีเสียงทุ้มนุ่มนวล จึงเชื่อได้ว่าวิธีการออกลีลาท่ารำน่าจะแช่มช้อยละเมียดละไมมากกว่าโขน ซึ่งมีแต่ผู้ชายออกท่าทางเข้มแข็งตึงตังตามเพลงและบทพากย์ที่ใช้เสียงของผู้ชายล้วน ดังบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เรื่องอิเหนาเล่าถึงการแสดงโขนและละครไว้ว่า

พวก**โขน**เบิกโรงแล้วจับเรื่อง	สื่อเมืององคตพดหาง
ตลกเล่นเจรจาเป็นท่าทาง	ทั้งสองข้างอ้างอวดฤทธี
ละครเล่นอุณรุทสมอุษา	นายโรงร้องช้ารับปี่
ทำบทสมบทงดงามดี	ท่วงทีชม้ายชายตา

จากบทพระราชนิพนธ์ข้างต้น เห็นได้ว่าการแสดงโขนกับละครมีวิธีการเล่นแตกต่างกันมากทีเดียว และเพิ่งจะเปลี่ยนแปลงรูปแบบเป็นกลายเข้าหากันในเวลาต่อมา

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เกิดมีการผสมผสานการแสดงระหว่างโขนกับละครขึ้น เรียกว่าโขนโรงใน คือโขนได้นำบทร้องแบบละครเข้ามาสลับกับบทพากย์เจรจา นอกจากนั้นยังให้โขนตัวพระทุกคน เปิดหน้าจริงแล้วแต่งหน้าทาปากแบบละคร รวมทั้งรับวิธีการรำของละครเข้ามาประยุกต์ใช้ด้วย ไม่เพียงแต่เท่านั้น เมื่อสมัยสัก 50 ปีที่ผ่านมา โขนใช้ ตัวนางที่เป็นผู้หญิงแท้เข้ามาร่วมแสดงและใช้ครูผู้หญิงซึ่งสอนการละครเข้ามาช่วยฝึกหัดให้ ตัวพระตัวนาง จึงเป็นที่แน่นอนว่าศิลปินโขนผู้ชายที่มีอุปนิสัยส่วนตัวเรียบร้อยนุ่มนวลเหมือนผู้หญิงและเคยแสดงเป็นตัวนางมาก่อน ต้องเปลี่ยนสถานะไปรำบทตัวพระอย่างไม่ต้องสงสัย ประกอบกับครูผู้หญิงในสถาบันการศึกษามาช่วยฝึกหัดโขนตัวพระและนำศิลปินชายที่เคยเป็นพระราม พระลักษมณ์ ไปแสดงละคร เช่น อาคม สายาคม จากเดิมเป็นพระรามโขนต้องไปแสดงละครเรื่องอิเหนา ในบทของปันหยี ธีรยุทธ ยวงศรี แสดงละครเรื่องอุณรุท ในบทของพระบรมจักรกฤษณ์ ทองสุก ทองหลิม แสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ในบทของขุนแผน ฯลฯ ทำให้ศิลปินชายเหล่านี้ต้องออกท่ารำแบบโขนเมื่อแสดงโขน และต้องออกท่ารำแบบละครเมื่อแสดงละคร จึงเห็นได้ว่าเริ่มมีการถ่ายเทศิลปะการร่ายรำในบุคคลคนเดียวกัน ซึ่งถือได้ว่าเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้ศิลปินโขนตัวพระค่อย ๆ ซึมซับวิธีการออกลีลาท่ารำแบบละครอย่างหลีกเลี่ยงมิได้

เมื่อผู้วิจัยเข้ามาศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร สาขาโขนพระ ผู้วิจัยได้ฝึกหัดการรำกับครูผู้ชาย ขณะเดียวกันครูละครผู้หญิงก็ได้มาฝึกหัดท่ารำแบบละครให้ผู้วิจัยเพื่อออกแสดง ณ โรงละครแห่งชาติอยู่เสมอ จนผู้วิจัยไม่ได้สงสัยมาก่อนว่าการรำแบบพระโขนแตกต่างจากการรำแบบพระละครอย่างไร ไม่เพียงเท่านั้นจากการที่ได้ดูโขนและละครอยู่เป็นประจำก็เห็นว่าพระรามโขนกับพระสังข์ละครล้วนออกลีลาท่ารำเหมือนกัน และยิ่งเป็นศิลปินคนเดียวกันไม่ว่าจะแสดงเป็นโขนตัวพระหรือละครตัวพระต่างก็ออกท่าร่ายรำตามแบบฉบับของตนเอง มิได้ผิดแผกไปตามศิลปะการแสดงของแต่ละประเภท

สิ่งที่น่ากล่าวถึงที่สุดคือ คนดูโขนละครส่วนมากจะเป็นผู้ใหญ่สูงอายุที่มาดู ณ โรงละครแห่งชาติเป็นประจำจนรู้จักคุ้นเคยกับศิลปินผู้แสดงและศิลปินมักจะให้ความเคารพนับถือคนดูเหล่านี้เหมือนญาติผู้ใหญ่ เมื่อคนดูพอใจวิธีการร่ายรำของศิลปินคนใดก็มักจะติดตามดูฝีมือรำของศิลปินคนนั้น ซึ่งส่วนมากจะเป็นบทบาทในการแสดงละครมากกว่าโขน แม้แต่ผู้วิจัยเองก็ได้รับความนิยมจากคนดูในบทของ มังตรา จากละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ ด้วยเหตุนี้เองเมื่อผู้วิจัยได้รับการฝึกซ้อมท่ารำจากครูผู้สอนแล้ว ผู้วิจัยยังได้สร้างอัตลักษณ์ให้เป็นแบบฉบับของตนเอง คือรำด้วยลีลาที่เห็นว่าคนดูพอใจโดยมิได้คำนึงถึงความแตกต่างระหว่างการรำแบบโขน

หรือละคร เมื่อเวลาล่วงเลยมาและเกิดข้อสงสัยในเรื่องการออกท่ารำของโขนและละคร ผู้วิจัยได้นำความไปสอบถามจากครูผู้ใหญ่หลายท่านต่างก็กล่าวตรงกันว่า แต่เดิมนั้นโขนตัวพระกับละครตัวพระออกลีลาท่ารำแตกต่างกันจริง แต่ปัจจุบันองค์ความรู้ส่วนนี้สูญหายไปและไม่มีใครคิดจะรื้อฟื้นขึ้นมาพูดกันอีก เนื่องจากการพัฒนาท่ารำแบบ “ตัวพระ” เช่นทุกวันนี้คนดูยอมรับว่า เป็นวิธีการรำที่สวยงามสมบูรณ์แบบแล้ว

ด้วยเหตุนี้เมื่อผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระแล้ว ผู้วิจัยใคร่เสนอแนะให้ผู้ที่อยู่ในวงการนาฏยศิลป์โขนได้ช่วยกันสืบสานต่อรวมทั้งหน่วยงานที่รับผิดชอบการสืบทอดมรดกศิลปวัฒนธรรมอันล้ำค่านี้ควรจะต้องร่วมมือกันรับผิดชอบและดำเนินการเพื่อรักษาศิลปะการแสดงโขนให้ธำรงอยู่ในแผ่นดินไทย คือ

1. การบันทึกองค์ความรู้เรื่องการแสดงโขนอย่างถูกต้อง ซึ่งอาจจะดำเนินตามรูปแบบของอัธยายต่างๆ ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ โดยศึกษาตีความและบันทึกตามจารีตแบบแผนศิลปะการแสดงโขนของไทย

2. ควรมีการศึกษา ค้นคว้า วิจัยเพิ่มเติมในเรื่องต่อไปนี้

2.1 ศึกษาศิลปะการแสดงโขนและละครตั้งแต่สมัยโบราณ จนถึงปัจจุบัน แล้ววิเคราะห์เปรียบเทียบว่าศิลปะส่วนใดบ้างที่ละครรับแบบอย่างการแสดงไปจากโขนและส่วนใดบ้างที่โขนรับแบบอย่างการแสดงไปจากละคร

2.2 ศึกษาวิธีการเต้นและรำของโขนตัวพระ นาง ยักษ์ ลิง ว่ามีส่วนที่คล้ายกับท่าเต้นของการแสดงหนังใหญ่ในด้านใดบ้าง โดยออกภาคสนามสืบเสาะหาต้นเค้าจากหนังใหญ่ที่มีอยู่หลายภูมิภาคในประเทศไทย แล้ววิเคราะห์ลีลาการเต้นและรำของผู้แสดงว่ามีต้นเค้ามาสู่การแสดงโขนได้อย่างไร อันจะเป็นหนทางให้ทราบถึงท่ารำสมัยโบราณที่สูญหายไป

2.3 ศึกษาวิธีการออกลีลาท่ารำของโขนตัวยักษ์ว่ามีส่วนแตกต่างจากละครตัวยักษ์อย่างไร เนื่องจากละคนมีตัวยักษ์ปรากฏอยู่หลายเรื่อง เช่น ท้าวสิงหล ในเรื่องไชยเชษฐ์ กุมภณฑ์ ในเรื่องสุวรรณหงส์ อันจะเป็นหนทางให้ทราบลักษณะเฉพาะของการออกท่าเต้นและรำของโขนตัวยักษ์ยิ่งขึ้น

2.4 ศึกษาขนบของการแสดงโขนที่ถูกเปลี่ยนแปลงไปจากบทพระราชนิพนธ์และรับอิทธิพลของละครเข้ามาทำให้รูปแบบกลายไป เช่น หลักฐานเดิม นางเบญกายต้องเขียนหน้าเป็นยักษ์แต่ปัจจุบันแต่งหน้าสวยงามเหมือนนางมนุษย์ พระอิศวรต้องคล้องสังวาลนาคแต่ปัจจุบันเครื่องประดับส่วนนี้หายไป นางสีดาออกบวชสวมกระบังหน้ามีภาพถ่ายสมัยรัชกาลที่ 6 แต่เป็นเครื่องแต่งกายของละครและเข้ามาสู่โขนได้อย่างไร การศึกษาจะช่วยให้เห็นวิวัฒนาการของการแสดงนาฏยศิลป์ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

3 . การบันทึกท่ารำและลีลาของโขนตัวพระจากครูผู้ใหญ่สายโขน เพื่อเป็นมรดกของแผ่นดินไว้สำหรับเป็นตัวอย่างศึกษาต่อไป

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กรรณิการ์ สัจกุล. **เอกสารคำสอนวิชา 411178 วัฒนธรรมไทย**. ภาควิชาสารัตถศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537. (อัดสำเนา)

กรุงธนบุรี, สมเด็จพระเจ้า. **บทละครรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี และเล่าเรื่องหนังสือรามเกียรติ์ ของ นายกี อยู่โพธิ์**. พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2506.

กรุงเทพ, ธนาคาร. **การแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทย**. กรุงเทพมหานคร : เรือนแก้วการพิมพ์, (ม.ป.ป.)

กองการสังคีต, กรมศิลปากร. **พิธีไหว้ครู ตำราครอบโขนละคร**. พระนคร : กรมศิลปากร, 2503.

คณะผู้จัดทำรายงานการสัมภาษณ์ประวัติบุคคลสำคัญ . บทสัมภาษณ์อาจารย์อาคม สายาคม. **ใน 26 ตุลาคม 2520 อาคม สายาคม ที่ระลึกครบห้ารอบ**, หน้า ฐ-ฑ. กรุงเทพมหานคร : ไทยสังฆภัณฑ์การพิมพ์, 2520.

คมกฤช เครือสุวรรณ. อิทธิพลของรามเกียรติ์ต่อรูปลักษณะศิลปะไทย. **ใน รามเกียรติ์ในศิลปะและวัฒนธรรมไทย**, หน้า 137. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ฟ, 2534.

คมสัณฐ หัวเมืองลาด. นาฏศิลปิน 6 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 19 ตุลาคม 2542.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. การบรรยายประกอบการสาธิตออกตัวเรื่อง มาตรฐานนาฏศิลป์ไทย. **ในนาฏศิลป์ไทย**, หน้า 136. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2536.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. การสืบเนื่องและการถ่ายทอดนาฏศิลป์ดนตรีไทย. ใน **นาฏศิลป์และดนตรีไทย**, หน้า 68. กรุงเทพมหานคร : เจริญวิทย์การพิมพ์, 2522.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. คึกฤทธิ์. ใน**อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ พลตรี หม่อมราชวงศ์ คึกฤทธิ์ ปราโมช 23 ธันวาคม 2538**, หน้า 140-148. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ฟ, 2542.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. นาฏศิลป์และละครไทย. ใน**ลักษณะไทย**, หน้า 60. กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช, 2541.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. **ลักษณะไทยเล่ม 3 ศิลปะการแสดง**. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2541.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. สิ่งที่ควรรู้ก่อนดูนาฏศิลป์ (โขน-ละคร). ใน**ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 25 วันที่ 22 มกราคม 2537 ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์**, กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2537.

จตุพร รัตนวราหะ. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 20 มิถุนายน 2544.

จักรพันธุ์ โปษยกฤต. เห่อเขมร . **พลอยแกมเพชร** 13 (กันยายน 2547) : 20.

จำนง ทองประเสริฐ. **พระพุทธศาสนา ศาสนาประจำชาติไทย**. กรุงเทพ : อมรินทร์การพิมพ์, 2527.

จำนง พรพิสุทธิ์. นาฏศิลปิน (โขน-พระ) กองการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 9 พฤศจิกายน 29 ธันวาคม 2542 และ 13 กันยายน 2547.

จินตนา ยศสุนทร. ทางไปวัดกุโสดอ. ใน**กระจกส่องใจ**, หน้า 67. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์พริ้นติ้ง กรุ๊ฟ, 2534.

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์. **ความเป็นไทยด้านศิลปะ**. เอกสารในการสัมมนาทางวิชาการ เรื่อง ความเป็นไทยที่ควรดำรงไว้ สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 26-28 มีนาคม 2529. (อัดสำเนา)

ฉัตรชัย ว่องกสิกรณ์. **สัมภาษณ์** 29 มกราคม 2546.

เฉลิม เศวตนันท์. หลวงยงเยี่ยงครู (จิ๋ว รามนัฏ). ใน**อนุสรณ์การพระราชทานเพลิงศพ หลวงยงเยี่ยงครู (จิ๋ว รามนัฏ)**, หน้า 179. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2500.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. **สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย**. กรุงเทพมหานคร : โอเอสพริ้นติ้งเฮ้า, 2530.

เฉลียว ยังประดิษฐ์. ศิลปินพื้นบ้าน ศิษย์โขนตัวพระของพระยานัฏกานุรักษ์ รุ่นเดียวกับ อาคม สายาคม. สัมภาษณ์, 20 ธันวาคม 2544.

ชมนาด โสภณ. **พัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย**. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาอุดมศึกษา. คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2531.

ชวลิต ดาบแก้ว. **ศิลปศึกษา**. กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช, 2533.

ชวลิต สุนทรานนท์. นักวิชาการละครและดนตรี 8 ว. สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 9 เมษายน 2543 และ 13 กันยายน 2547.

ชะลูด นิ่มเสมอ. **องค์ประกอบของศิลปะ**. กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช, 2542.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. **สารานุกรมเพลงไทย**. กรุงเทพมหานคร : เรือนแก้วการพิมพ์, 2538.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **ตำนานละครอิเหนา**. พิมพ์ครั้งที่ 3 พระนคร : คลังวิทยา, 2507.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **ตำราฟ้อนรำ**. พระนคร :กรมศิลปากร, 2507.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 5**. พระนคร : จำลองศิลป์, 2494.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **ละครฟ้อนรำ**. พระนคร : สำนักพิมพ์มติชน, 2506.

ถนอมวงศ์ กฤษณ์เพ็ชร์. **ชีวกลศาสตร์การกีฬา**. กรุงเทพมหานคร : สำนักวิชาวิทยาศาสตร์การกีฬา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

ถนอมวงศ์ กฤษณ์เพ็ชร์ และกุลธิดา เชิงฉลาด. **ปทานุกรมศัพท์กีฬาพลศึกษาและวิทยาศาสตร์การกีฬา**. กรุงเทพมหานคร : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544

ทรวง ปรางโพธิ์อ่อน. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 20 มิถุนายน 2544.

ธงไชย โพธยารมย์. ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย (โขน-พระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 10 พฤษภาคม, 25 กรกฎาคม 2542 และ 5 มกราคม 2544.

ธนิต อยู่โพธิ์. **โขน**. ในงานพระราชทานเพลิงศพพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมเขตรมงคล ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส 26 มิถุนายน 2500, หน้า 57-109. กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร, 2511.

ธนิต อยู่โพธิ์. **โขนภาคต้นว่าด้วยตำนานและทฤษฎี**. (ม.ป.ท.) 2496.

ธนิต อยู่โพธิ์. ตำนานโขนหลวง. ใน**อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายเจริญ เวชเกษม 20 พฤษภาคม 2534**. กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร, 2534.

ธนิต อยู่โพธิ์. ละคอนและโขนหลวงในรัชกาลที่ 6 ที่ 7. ใน**ศิลปละครรำ หรือ คู่มือนาฏศิลป์ไทย**, หน้า 81-88. กรุงเทพมหานคร : ศิวพร, 2516.

ธนิต อยู่โพธิ์. **ศิลปละคอนรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย**. ในงานฉลองพระชนมายุ 5 รอบ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมพลฑิฆัมพร 29 เมษายน 2516, หน้า 17. กรุงเทพมหานคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, 2516.

ธนิต อยู่โพธิ์. **หนังสือเครื่องดนตรีไทย**. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์พิฆเณศ, 2530.

ธรรมปิฎก, พระ (ป.อ.ปยุตฺโต). **ธรรมนูญชีวิต**. กรุงเทพมหานคร : สหธรรมิก, 2545.

ธรรมปิฎก, พระ (ป.อ.ปยุตฺโต). **พุทธธรรม**. กรุงเทพมหานคร : สหธรรมิก, 2545.

ธีรยุทธ ยวงศรี. นาฏศิลป์ไทย. ในศิลปวัฒนธรรม ปีที่ 16 (ฉบับวันที่ 8 มิถุนายน 2538) หน้า 40.

ธีรยุทธ ยวงศรี. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขน-พระ) วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2542.

นราธิปประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่น (ทรงแปล). **จดหมายเหตุลาลูแบร์**. เล่ม 1. พระนคร : คุรุสภา, 2505.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. **บันทึกความรู้ต่าง ๆ เล่มที่ 1** พิมพ์ครั้งที่ 2 . กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช, 2521.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. และ ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **สาส์นสมเด็จเล่ม 1-10**. พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2505.

นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา. **วิชากระบี่กระบอง**. กรุงเทพมหานคร : คุรุสภา, 2513.

นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา. **เอกสารประกอบการสอนวิชากระบี่กระบอง**. พระนคร. วิทยาลัยพลศึกษากลาง กรมพลศึกษา, 2501.

นาคะประทีป. **สมญาภิธานรามเกียรติ์**. พระนคร : แพร่พิทยา, 2510.

นายกรัฐมนตรี, สำนัก. **โคลงดั้นเรื่องโสกันต์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5 และบาญชีตัดจุกรายพระนามแลนามผู้ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงตัดจุก**. พระนคร : โรงพิมพ์สำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี, 2538.

นิตยา จามรมาน. **สัมภาษณ์**, 24 มกราคม 2543.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. ละครจากประชาชนสู่ราชสำนัก. ใน**ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจ และสังคมสยาม**, หน้า 71. กรุงเทพมหานคร : เรือนแก้วการพิมพ์, 2535.

นิออน สนิทวงศ์. บรรณาธิการ. **นาฏศิลป์และดนตรีไทย**. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2522.

เนื่อง นิลรัตน์, ม.ล. ไปดูผู้ชนะสิบทิศ. ใน**กระจกส่องใจ**, หน้า 75. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์พริ้นติ้ง กรุ๊ฟ, 2534.

บุญนำ ลินิฐฏา. นาฏศิลปิน 7 ว. สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 3 ธันวาคม 2543.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ม.ล. ข้อสังเกตเกี่ยวกับความเป็นมาของละครไทย, ใน**นาฏศิลป์และดนตรีไทย**, หน้า 144-148. กรุงเทพมหานคร : เจริญวิทย์การพิมพ์, 2522.

ปกรณ์ พรพิสุทธิ์. นาฏศิลปิน 7 ว. สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 1 กุมภาพันธ์ 2544 และ 13 กันยายน 2547.

ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม 1. กรุงเทพมหานคร : เอดิสัน เพรส โพรดักส์, 2546.

ประทิน พวงสำลี. **หลักนาฏศิลป์ไทย**. พระนคร : ไทยมิตรการพิมพ์, 2514.

ประพันธ์ สุคนธชาติ. พงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ ฉบับสมุดไทย. ใน**หัวโขน พงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์**, หน้า 56. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ฟ, 2534.

ประพันธ์ สุคนธชาติ. **สัมภาษณ์**, 10 ธันวาคม 2542.

ประพิศพรรณ ศรีเพ็ญ. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 20 มิถุนายน 2542.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. **การรำของผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละคร**. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย.อาจารย์ 3 ระดับ 9 วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 15 ธันวาคม 2542.

ประวัติครู เล่ม 1. กรุงเทพมหานคร : คุรุสภา, 2523.

ประวัติครู เล่ม 4. กรุงเทพมหานคร : คุรุสภา, 2540.

ประสิทธิ์ คมภักดี. นาฏศิลปิน 6 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 1 กุมภาพันธ์ 2544 และ 13 กันยายน 2547.

ปราณี สำราญวงศ์. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 20 กุมภาพันธ์ 2542 10 มกราคม 2543 และ 13 กันยายน 2547.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. นักวิชาการละครและดนตรี 9 ชช. กองการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 26 เมษายน 2542.

ปิ่น มาลากุล, ม.ล. **งานละครของพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว**. กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช, 2518.

เผด็จ พลับกระสงค์. นาฏศิลปิน 7 ว. สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 1 กุมภาพันธ์ 2544 และ 13 กันยายน 2547.

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2525 พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์อักษรเจริญทัศน์, 2525.

พาณุพล กาญจนกฤต. อาจารย์ 1 ระดับ 4 วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 13 มกราคม 2545.

พีรพงศ์ เสนไสย. **นาฏยศิลป์ประดิษฐ์**. กาฬสินธุ์ : ประสานการพิมพ์, 2546.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จพระ. **รามเกียรติ์**. กรุงเทพมหานคร : คุรุสภา, 2520.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. **บทพากย์โขน**. กรุงเทพมหานคร : คุรุสภา, 2520.

พูนพิศมัย ดิศกุล, ม.จ. ศิลปิน. ใน **26 ตุลาคม 2520 อาคม สายาคม ที่ระลึกครบห้ารอบ**, หน้า 14. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์สังฆภัณฑ์, 2520.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. **จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม**. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. อาจารย์ 3 ระดับ 8 วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 10 ธันวาคม 2545, 21 มกราคม 2546 และ 13 กันยายน 2547.

ภรตมุนี. **นาฏยศาสตร์** ตำรา แปลโดย แสง มนวิทูร. พระนคร : ศิวพร, 2511.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **บทพากย์รามเกียรติ์**. พระนคร : คุรุสภา, 2502.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **บ่อเกิดรามเกียรติ์**. พระนคร : รุ่งเรืองธรรม, 2505.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **รายนามตัวโขน กับบทร้องและพากย์เจรจาของโขนสมัครเล่น**. พระนคร : การพิมพ์พระนคร, 2503.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **รามเกียรติ์ บทร้อง และบทพากย์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว**. พระนคร : โรงพิมพ์มหาดไทย กรมราชทัณฑ์, 2502.

มนตรี ตราโมท. ชีวประวัติจมื่นสมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ). ใน**งานพระราชทานเพลิงศพจมื่นสมุหพิมาน หรือหลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) 11 มกราคม 2507**, หน้า 7. พระนคร : กรมศิลปากร, 2507.

มนตรี ตราโมท. **สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่มที่ 1**. กรุงเทพมหานคร : คุรุสภา, 2534.

มัทนี รัตนิน. การละครสมัยใหม่กับการพัฒนานาฏศิลป์และละครไทย. ใน**นาฏศิลป์และดนตรีไทย**, หน้า 190. กรุงเทพมหานคร : เจริญวิทย์การพิมพ์, 2522.

มานิตย์นเรศ, จมื่น. **อนุสรณ์ศุกรหัศน์**. กรุงเทพมหานคร : คุรุสภา, 2500.

ไมเคิล ไรท์. โขนกับความศักดิ์สิทธิ์. ใน**เบิกโรงข้อพิจารณาจากนาฏกรรมไทยในสังคมไทย**, หน้า 35. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ฟ, 2534.

รักชาติ ตุงคะบูรณะ. อาจารย์ 2 ระดับ 7 วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 27 มกราคม 2546 และ 13 กันยายน 2547.

ราฆพ โพธิเวส. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 20 มิถุนายน 2544.

ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ. นาฏศิลปิน 5 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 19 ธันวาคม 2545 และ 13 กันยายน 2547.

วรรณพินี สุขสม. **นาฏยศิลป์ตะวันตก**. ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545. (อัดสำเนา)

วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธ์, ม.ล. **นาฏศิลป์ไทยเฉลิมพระเกียรติเนื่องในวโรกาสสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเจริญพระชนมายุครบ 3 รอบ**. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2534.

วิชัย อึงพินิจพงศ์. หลักการฝึกสมรรถภาพทางกาย. ใน **กีฬาเวชศาสตร์**, กรุงเทพมหานคร : พีบี ฟอเรนบุคส์ เซ็นเตอร์, 2537.

วิจิตรวาทการ, หลวง. นาฏศิลป์. ใน**อนุสรณ์หลวงไพจิตรนันทการ**, หน้า 26-49. กรุงเทพมหานคร : ห้างหุ้นส่วนศึกษาสัมพันธ์, 2519.

วีระชัย มีบ่อทรัพย์. อาจารย์ 3 ระดับ 8 วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 10 มกราคม 2546 และ 13 กันยายน 2547.

ศิลปากร, กรม. กองจดหมายเหตุแห่งชาติ, ศธ. 0701.31/2 (44-50) บันทึกโครงการย่อเรื่อง ตั้งโรงเรียน “นาฏดุริยางคศาสตร์” ของกรมศิลปากร.

ศิลปากร, กรม. กองจดหมายเหตุแห่งชาติ, ศธ. 0701.37/56 เรื่องบัญชีการแบ่งอัตราครูของกรมศิลปากร พ.ศ.2503.

ศิลปากร, กรม. กองจดหมายเหตุแห่งชาติ, ศธ. 0701.40/56 (104-124) เรื่องรายนามข้าราชการกระทรวงวังที่โอนมากรมศิลปากร.

ศิลปากร, กรม. **คู่มือการสอนนาฏศิลป์โขน-พระ** เล่ม 2 กรุงเทพมหานคร : วิทยาลัยนาฏศิลป, 2537.

ศิลปากร, กรม. บทโขนกรมศิลปากรปรับปรุงแสดง. ใน **การพระราชทานเพลิงศพจมื่นสมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ)** กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร, 2507.

ศิลปากร, กรม. **พระพุทธรูปสำคัญ** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์ พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2545.

ศิลปากร, กรม. **วรรณกรรมสมัยอยุธยา**. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ฟ จำกัด, 2530.

ศิลปากร, กรม. นาฏยศัพท์. ใน**รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม** พิมพ์ครั้งที่ 2, หน้า 98. กรุงเทพมหานคร : บริษัทรุ่งศิลป์การพิมพ์, 2545.

ศิลปากร, กรม. **อธิบายนาฏศิลป์ไทย**. (ม.ป.ท.) 2491.

ศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง (นาฏศิลป์ละครรำ) **สัมภาษณ์**, 25 สิงหาคม 2544, 19 มกราคม 2546 และ 13 กันยายน 2547.

ศรีศักดิ์ วัลลิโภคม. ดนตรีและนาฏศิลป์ของชาววัดและวัง. ใน**ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมสยาม**, หน้า 17. กรุงเทพมหานคร : เรือนแก้วการพิมพ์, 2535.

ศึกษาธิการ, กระทรวง. **คู่มือครูพลานามัย**. กรุงเทพมหานคร : คุรุสภา, 2535.

สมเจตน์ ภู่นา. นาฏศิลปิน 5 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 18 มีนาคม 2545 และ 13 กันยายน 2547.

สมบัติ แก้วสุจริต. รองอธิบดีกรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 19 ธันวาคม 2542 25 มกราคม 2543 และ 13 กันยายน 2547.

สมพร ชูแหวน. นาฏศิลปิน 5 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 18 มีนาคม 2545 และ 13 กันยายน 2547.

สมพร สิงโต. **วิเคราะห์รามายณะของวาลมิกิกับรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่** 1. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาอักษรศาสตร์มหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2520.

สมพร อยู่โพธิ์. พระพุทธรูปปางต่าง ๆ . ใน **งานพระราชทานเพลิงศพนายวิเชียร สุพรรณโรจน์**. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ไพศาลศิริ, 2535.

สมรัตน์ ทองแท้. นาฏศิลปิน 6 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 18 มีนาคม 2545 และ 13 กันยายน 2547.

สมศักดิ์ ทัดติ. อาจารย์ 3 ระดับ 9 วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 15 ธันวาคม 2542 และ 19 มิถุนายน 2544.

สมาน พรหมอยู่. กลฺยาณธมฺโม. **เอตทัคคะในพุทธศาสนา**. กรุงเทพมหานคร : สหธรรมิก, 2546.

สัญชัย สุขสำเนียง. อาจารย์ 3 ระดับ 9 วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 15 ธันวาคม 2542 และ 13 กันยายน 2547.

สารานุกรมรอบรู้รอบโลก. กรุงเทพมหานคร : รีดเดอร์ไดเจสท์, 2542.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. **ร้องรำทำเพลง** : **ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม** . กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์พิฆเณศ, 2532.

สุจิตร ตุลยานนท์. โขนกับละครเรื่องรามเกียรติ์เหมือนกันหรือไม่. ใน **สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์** (13 ตุลาคม 2544) : หน้า 49.

สุชาติ เถาทอง. **หลักการทัศนศิลป์**. กรุงเทพมหานคร : นำอักษรการพิมพ์, 2536.

สุมิตร เทพวงษ์. **ฉุยฉาย**. อยุธยา : วิทยาลัยครูพระนครศรีอยุธยา, 2538.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ในกรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพมหานคร : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **นาฏยศิลป์ปริทรรศน์**. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ หสน. ห้องภาพสุวรรณ, 2543.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **นาฏยประดิษฐ์**. เอกสารรายวิชา 3504521 สาขานาฏยศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

เสฐียรโกเศศ (พระยาอนุมานราชธน). **อุปกรณ์รามเกียรติ์**. พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2497.

เสรี หวังในธรรม. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง, ผู้เชี่ยวชาญด้านสังคีตศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 9 ธันวาคม 2542, 15 มกราคม 2543 และ 13 กันยายน 2547.

อนุมานราชธน, พระยา. **อธิบายนาฏศิลปไทย**. พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2494.

อิศรา. ศิลปินยอดกตัญญู ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์. ใน**หญิงไทย** (เมษายน 2540) : หน้า 40-47.

อุดม อังศุธร. อาจารย์ 3 ระดับ 8 วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 12 ธันวาคม 2542, 20 มกราคม 2543 และ 29 ตุลาคม 2545.

ภาษาอังกฤษ

Corbin, Charles B., Gregory I. Welk, Rath Linsey and William R. Corbin. **Concepts of physical fitness**. New York : 2003.

Ellfeldt, Lois. **A primer for choreographers**. Palo Alto, California : National Press Books, 1971.

Franks, Don B., and Edward T. Howley. **Fitness leader's handbook**. 2 nd ed. United States of America :1998.

Hutchinoon, Ann. **Labanotation or Kinetograhy Laban**. 3 rd ed. New York : Dance Notation Bureau, Inc., 1977. Great Britain : The Thetford Press Limited, 1984.

Minton, Sandra Cerny. **Choreography : A basic approach using improvisation** . 2 nd ed. United States of America :1997.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ก.

การสนทนากลุ่ม

จากปัญหาข้อสงสัยของผู้วิจัยที่ว่า “โขนตัวพระรำแตกต่างจากละครตัวพระจริงหรือไม่ อย่างไร” ผู้วิจัยใคร่จะศึกษาค้นคว้าวิเคราะห์หาเหตุผลที่ถูกต้อง จึงเชิญผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏยศิลป์มาประชุมเพื่อร่วมแสดงความคิดเห็น ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. **สถานที่จัดสนทนากลุ่ม** ห้องประชุมสำนักอธิการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

2. **วัน เวลา เดือน ปี** วันจันทร์ที่ 30 กรกฎาคม พ.ศ.2544 ถึงวันพุธที่ 1 สิงหาคม 2544 เวลา 09.00-12.00 น.

3. **ผู้เข้าร่วมสนทนากลุ่ม** ประกอบด้วย

   3.1 ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง

   3.2 ครู อาจารย์ ผู้สอนนาฏยศิลป์ไทย โขน และละคร

   3.3 ศิลปินโขนตัวพระจากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

4. **วิธีดำเนินการสนทนา**

ผู้วิจัยแจ้งความประสงค์เรื่องการทำวิทยานิพนธ์ และกล่าวถึงปัญหาข้อสงสัย จึงขอความกรุณาให้ผู้เข้าร่วมประชุมแสดงความคิดเห็นว่า การรำแบบโขนตัวพระแตกต่างจากละครตัวพระจริงหรือไม่

5. **ผลการประชุม**

ผู้เข้าร่วมประชุมได้สนทนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันและสรุปผลการสนทนาดังนี้

5.1 ทุกคนยอมรับว่าในอดีตการรำแบบโขนตัวพระมีความแตกต่างจากละครตัวพระจริง

5.2 ทุกคนเห็นด้วยในหัวข้องานวิจัย เพื่ออนุรักษ์วิธีการรำตามแบบแผนโขนโบราณไว้

ดวงดาว เถาว์หิรัญ

บันทึกการประชุม

ภาคผนวก ข.

การสัมมนา

ผู้วิจัยจัดการสัมมนาเพื่อการทำหัวข้อวิทยานิพนธ์ เรื่อง “การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม” โดยใช้สถานที่ ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก) วันที่ 7 เมษายน 2546 เวลา 14.00 น. ถึงเวลา 17.00 น. เชิญวิทยากรบรรยายและสาธิตการรำแบบโขนตัวพระว่าแตกต่างกับละครตัวพระอย่างไร มีผู้เข้าร่วมฟังการสัมมนาประมาณ 200 คน

วิทยาการบรรยาย ประกอบด้วย

1. ปราณี สำราญวงศ์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทยสาขาละครตัวพระ วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร

2. สมบัติ แก้วสุจริต ผู้อำนวยการกองการสังคีต ปัจจุบันดำรงตำแหน่งรองอธิบดีกรมศิลปากร และเคยเป็นครูสอนโขนตัวพระ

3. นัฐพงษ์ โสวัตร หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

4. วาทิตต์ ดุริยอังกูร ผู้ดำเนินการอภิปราย

การอภิปรายครั้งนี้มีผู้สนใจเข้ารับฟังและชมการสาธิตประมาณ 200 คน ดังรายละเอียดต่อไปนี้

นัฐพงษ์ โสวัตร กล่าวถึงความสำคัญของเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงในการแสดงโขนละคร ซึ่งถือว่าเป็นเพลงศักดิ์สิทธิ์และจะต้องบรรเลงด้วยความศรัทธาเคารพ รวมทั้งผู้แสดงนาฏยศิลป์ต้องร่ายรำตามแบบแผนที่เพลงกำหนดไม้ตีไว้มิให้ผิดพลาด

สมบัติ แก้วสุจริต กล่าวถึงความสำคัญของการรำตามแบบแผนโขนตัวพระ แบ่งรายละเอียดได้ดังนี้

1. โขนตัวพระมีพื้นฐานมาจากเทพเจ้า การออกท่ารำจึงต้องรำให้สง่า นิ่ง ดูแล้วน่าศรัทธาเคารพ

2. การรำตามบทร้อง โขนตัวพระจะไม่ใช้ท่ารำมากนัก อาจไม่ต้องรำตามคำทุกคำหรือทุกวรรคก็ได้ จะดูลุกลี้ลุกลนเกินไป ควรออกท่ารำช้า ๆ แต่ให้ดูสุภาพ ภาคภูมิ การรำตามบทพากย์อาจออกท่ารำหลังถ้อยคำได้เล็กน้อย เพราะต้องฟังคำในบทพากย์ หรือบทเจรจา

3. โขนตัวพระจะไม่ออกลีลาท่าทางยักเยื้องแบบละคร เพราะต้องรำให้สมกับความเป็นเทพ ซึ่งต่างจากมนุษย์ธรรมดา

4. ท่ารำในเพลงหน้าพาทย์เพลงเดียวกับละคร โขนตัวพระจะรำจากท่าต่ำไปหาท่าสูง ขณะที่ละครจะรำจากท่าสูงไปหาท่าต่ำ

5. การรำตีบท โขนตัวพระจะไม่ใช้ท่าในรายละเอียดปลีกย่อยแบบละคร เช่น การจีบม้วนมือ จะม้วนครั้งเดียว ขณะที่ละครอาจจีบสอดมือในครั้งแรกก่อนแล้วค่อยม้วนมือตามบทร้องในภายหลัง

6. ถ้าศิลปินผู้นั้นเคยรำในบทพระเอกละคร และสามารถรำได้สวยงามติดตาติดใจผู้ชม แต่เมื่อเขาต้องไปแสดงบทโขนตัวพระแล้วเปลี่ยนรูปแบบการรำให้ดูแข็ง ๆ ตามแบบโขน คนดูก็อย่าไปตำหนิเขาว่ารำไม่สวย เพราะศิลปะการรำแบบโขนจะไม่ใช้ลีลาเยื้องกรายแบบละคร ซึ่งอาจไม่ถูกใจคนดู แต่คนดูควรยอมรับศิลปะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะมาแต่ครั้งโบราณกาล

จากการอภิปรายของสมบัติ แก้วสุจริต สอดคล้องกับผู้ร่วมอภิปรายอีกท่านหนึ่ง คือ ปราณี สำราญวงศ์ ได้กล่าวว่า การรำแบบตัวพระละครจะแตกต่างกับการรำแบบตัวพระโขนทั้งการออกลีลาท่ารำและการรำตามเพลงหน้าพาทย์ เนื่องจากพระละครเป็นมนุษย์ธรรมดาที่มีอารมณ์โลภโกรธหลง การออกท่ารำจึงต้องรำแบบยักเยื้องลีลาท่าทางให้สมกับความเป็นมนุษย์ โดยเฉพาะการแสดงความรู้สึกท่าทางสีหน้าอาจใช้ได้บ้าง เพื่อบ่งบอกอารมณ์ของตนเอง ขณะที่โขนตัวพระจะไม่แสดงสีหน้าให้ปรากฏ

หลังจากอภิปรายแล้วได้มีการสาธิตนาฏยศิลป์ไทยเปรียบเทียบระหว่างการรำแบบพระโขนกับพระละครประกอบการบรรยาย ซึ่งผู้แสดงเป็นศิลปินของกองการสังคีต สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร คือ

1. ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ แสดงการรำแบบโขนตัวพระ
2. สมรัตน์ ทองแท้ แสดงการรำแบบละครตัวพระ

ศิลปินทั้งสองออกมาหน้าเวทีพร้อมกันแล้วแสดงการร่ายรำตามลำดับดังนี้

1. แสดงท่ารำตีบทจากคำร้องเพื่อเปรียบให้เห็นว่า พระโขนจะไม่ออกลีลาเยื้องกรายขณะร่ายรำ ส่วนพระละครจะออกลีลาเยื้องกราย ได้แก่ กล่อมไหล่ กล่อมหน้า ลักคอย้อนตัวอย่างเห็นได้ชัด

2. แสดงท่ารำตีบทจากคำร้อง เพื่อเปรียบเทียบให้เห็นว่า พระโขนจะไม่ใช้ท่ารำมากนัก เช่น วรรคหนึ่งอาจจะใช้ท่าเดียว ขณะที่พระละครจะเก็บรายละเอียดจากคำร้องแล้วใส่ท่ารำได้มากกว่า

3. แสดงท่าทางการใช้วงแขน และเหลี่ยมขาให้เห็นว่า พระโขนจะใช้วงและเหลี่ยมกว้างกว่าพระละคร ทำให้ดูสง่าน่าเกรงขามสมกับความเป็นเทพผู้ศักดิ์สิทธิ์

4. แสดงการใช้สีหน้าของพระโขน จะต้องสงบนิ่งตลอดการร่ายรำ ขณะที่พระละครสามารถแสดงอารมณ์ตามบทบาทได้พอประมาณ

5. แสดงการรำเพลงหน้าพาทย์ในเพลงตระนิมิต ตระบองกันให้เห็นว่าพระโขนนิยมออกท่ารำจากท่าต่ำไปจบลงที่ท่าสูง ขณะที่พระละครนิยมออกท่ารำจากท่าสูงไปจบลงที่ท่าต่ำ

6. แสดงการใช้ใบหน้าและลำตัวของพระโขนจะรำแบบหน้าอัด คือหน้าตรงตัวตรง ทางด้านหน้าหรือด้านข้างโดยหันไปตรง ๆ ขณะที่พระละครจะเบี่ยงตัว และเอี้ยวตัวไปด้านใดด้านหนึ่งได้อย่างอิสระแล้วพลิกกลับข้างมากกว่าพระโขน

หลังจากจบการบรรยายและสาธิตแล้ว ผู้วิจัยได้แจกแบบสอบถามให้ผู้เข้ารับฟังแสดงความคิดเห็น สรุปวิเคราะห์ผลได้ดังนี้

1. ผู้ชมพอใจที่จะได้เห็นการเปรียบเทียบข้อแตกต่างระหว่างการรำแบบโขนและละคร ทำให้เข้าใจถึงวิธีการรำตามแบบแผนโขนตัวพระที่ถูกต้องยิ่งขึ้น

2. ผู้ชมพอใจกับการอนุรักษ์วิธีการรำตามแบบแผนโบราณ เพื่อให้ศิลปินรุ่นใหม่ได้สืบทอดต่อไป

3. ผู้ชมพอใจการรำทั้งสองรูปแบบจากการสาธิตให้ชม และคิดว่าจะติดตามชมการแสดงทั้งสองประเภท

จากการสัมมนาเรื่อง “เกร็ดน่ารู้ในการดูโขน ละคร” จะช่วยให้ผู้ที่เกี่ยวข้องในวงการนาฏยศิลป์ไทยและผู้ชมซึ่งสนใจติดตามดูโขนและละครของกรมศิลปากรมาตลอดได้เข้าใจถึงวิธีการรำตามแบบแผนนาฏยศิลป์แต่ละประเภทและช่วยกันอนุรักษ์ศิลปะการแสดงโดยให้การสนับสนุนศิลปินที่ออกลีลาท่ารำตามจารีตของโขนตัวพระแท้ ๆ ไว้เป็นมรดกของชาติสืบไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ค

การสัมมนาวิชาการเรื่อง “งานวิจัยการรำตามแบบแผนโขนตัวพระ”

นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ผู้วิจัย จัดสัมมนาวันที่ 13 กันยายน 2547 เวลา 09.00 น.-12.00 น. ณ ห้องประชุมสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ผู้เข้าร่วมสัมมนา

1.	นายจำนงค์ พรพิสุทธิ์	โขนตัวพระสมัยรัชกาลที่ 7
2.	นายเสรี หวังในธรรม	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง
3.	นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง
4.	นายสมบัติ แก้วสุจริต	รองอธิบดีกรมศิลปากร - โขนตัวพระ
5.	นางสาวปราณี สำราญวงศ์	ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์
6.	นางรัตติยะ วิกสิตพงศ์	ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์
7.	นางสาวเวณิกา บุนนาค	ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์
8.	นายสัญชัย สุขสำเนียง	ครูสอนโขนตัวพระ
9.	นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง	ครูสอนโขนตัวพระ
10.	นายวีระชัย มีบ่อทรัพย์	ครูสอนโขนตัวพระ
11.	นายรักชาติ ตุงคะบูรณะ	ครูสอนโขนตัวพระ
12.	นายสัจจะ ภู่แพ่งสิทธิ์	ครูสอนโขนตัวพระ
13.	นายสุรัตน์ จงดา	ครูสอนโขนตัวพระ
14.	นายภานุพล กาญจนกฤต	ครูสอนโขนตัวพระ
15.	นายเผด็จ พลับกระสงค์	ศิลปินโขนตัวพระ
16.	นายประสิทธิ์ คมภักดี	ศิลปินโขนตัวพระ
17.	นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์	ศิลปินโขนตัวพระ
18.	นายคมสัณฐ หัวเมืองลาด	ศิลปินโขนตัวพระ
19.	นายสมรัตน์ ทองแท้	ศิลปินโขนตัวพระ
20.	นายหัสดินทร์ ปานประสิทธิ์	ศิลปินโขนตัวพระ
21.	นายฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ	ศิลปินโขนตัวพระ
22.	นายธีรเดช กลิ่นจันทร์	ศิลปินโขนตัวพระ
23.	นายสมเจตน์ ภู่นา	ศิลปินโขนตัวพระ
24.	นางสาวตวงฤดี ถาพรพาสี	ผู้ร่วมสังเกตการณ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

25. นางจินตนา สายทองคำ ผู้ร่วมสังเกตการณ์
26. นางสาวเอกนันท์ พันธุรักษ์ ผู้ร่วมสังเกตการณ์
27. นายไพโรจน์ ทองคำสุก ผู้ร่วมสังเกตการณ์
28. นายพงษ์ศักดิ์ บุญล้น ผู้ร่วมสังเกตการณ์

วาระที่ 1 ผู้วิจัยบรรยายการทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง “การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและการออกลีลาท่ารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม” เริ่มตั้งแต่บทที่ 1 ข้อสงสัยที่มีผู้กล่าวว่าการรำแบบโขนตัวพระต่างจากการรำแบบละครตัวพระ บทที่ 2 กล่าวถึงทฤษฎีต่าง ๆ ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการออกท่ารำแบบโขนตัวพระ บทที่ 3 กล่าวถึงเทพที่ปรากฏในรามเกียรติ์ เพราะจัดเป็นประเภทโขนตัวพระ และจะมีผลให้การออกลีลาท่ารำเป็นไปตามลักษณะของเทพด้วย บทที่ 4 กล่าวถึงการแสดงของบุรุษเพศตั้งแต่สมัยโบราณซึ่งจะมีผลถึงการออกท่ารำของโขนตัวพระ เพราะเป็นผู้แสดงกลุ่มเดียวกัน บทที่ 5 กล่าวถึงการสืบทอดท่ารำของครูผู้ชายที่เป็นโขนตัวพระมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 ถึงสมัยปัจจุบัน บทที่ 6 กล่าวถึงการใช้สรีระแต่ละส่วนของร่างกายเพื่อออกลีลาท่ารำให้ดูเป็นลักษณะของผู้ชายและจัดเป็นโขนตัวพระ บทที่ 7 เปรียบเทียบวิธีการรำระหว่างโขนตัวพระกับละครตัวพระ เพื่อให้เห็นความแตกต่างกัน บทที่ 8 แสดงวิธีการรำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโขนตัวพระราม

วาระที่ 2 ให้ผู้เข้าร่วมสัมมนาชมวีดิทัศน์ ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับรายละเอียดในวิทยานิพนธ์

วาระที่ 3 หลังจากชมวีดิทัศน์แล้ว ผู้เข้าร่วมสัมมนาได้แสดงความคิดเห็นดังนี้

จำนง พรพิสุทธิ์ : การจัดทำผลงานเข้าหลักเกณฑ์เหมาะสมดีแล้ว

เสรี หวังในธรรม : ก่อนอื่นเราต้องรู้ว่าพระโขนมาจากเทพ พอเป็นมนุษย์ก็เป็นสมมุติเทพ พระโขนกับพระละครนั้นเป็นคนละเรื่อง เพราะพระโขนมีมาก่อนและเป็นการแสดงของผู้ชาย ในยุคของหม่อมอาจารย์ให้ผู้ชายมาเป็นพระละคร

การดูผลงานวันนี้ในฐานะพวกศิลปินจะเห็นความแตกต่างของการรำระหว่างโขนกับละคร แต่คนทั่วไปอาจจะดูไม่ออกเพราะมีรายละเอียดใกล้เคียงกัน เป็นไปได้ไหมว่าการสาธิตควรใช้ผู้แสดงเป็นพระละครอีกคนหนึ่ง จะเห็นข้อเปรียบเทียบชัดเจนกว่านี้ จะเป็นพระละครผู้ชายหรือผู้หญิงก็ได้

วีดิโอชุดนี้คนทั่วไปอาจไม่สนใจ แต่คนอื่นคงทำวีดิโอแบบนี้ไม่ได้เช่นกัน

ผู้วิจัย : การที่ผู้วิจัยรำเปรียบเทียบทั้งสองลักษณะ เพราะคำแนะนำของคณะกรรมการให้ใช้คนเดียวกัน จะได้เห็นจริงกว่า เพราะถ้าเป็นคนละคนจะมีลักษณะของอัตลักษณ์ทำให้เห็นความแตกต่างโดยธรรมชาติ

ศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ : การรำศรประจัน เป็นการรำที่ตัดทอนท่ามาจากศรทะนงหรือไม่

ผู้วิจัย : การรำศรประจันมีกระบวนท่าต่างจากเชิดฉิ่งแผลงศรธรรมดาและเชิดฉิ่งศรทะนง ซึ่งการรำศรประจันจะมีการรำครบทั้ง 4 ทิศ ถือว่าเป็นลักษณะเฉพาะเลยทีเดียว ปัจจุบัน การรำศรทะนงจะเลือกเฉพาะศรตัวสุดท้าย เพราะเวลาจำกัด และในหลักสูตรโขนตัวพระ ปัจจุบันไม่มีการสอนเชิดฉิ่งศรประจัน จึงเก็บไว้ในวีดิทัศน์ชุดนี้

ปราณี สำราญวงศ์ : ข้อสังเกต ความขลัง ศักดิ์สิทธิ์ สง่า ภาคภูมิ ที่เป็นลีลาออกมาเป็นได้ไหมว่าสมัยโบราณโขนตัวพระสวมศีรษะ อาจเป็นปัจจัยให้ต้องรำแข็ง ๆ เพราะหันหน้าไม่ถนัด

ผู้วิจัย : ได้กล่าวไว้ในงานวิจัยและศึกษามาจากครูผู้ชาย แต่อิทธิพลของครูละครมาฝึกให้ จึงเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ลีลาของผู้ชายเปลี่ยนไป เป็นได้ว่าโขนตัวพระเปิดหน้าจริง ทำให้การออกท่ารำดูอ่อนหวานกว่าสมัยสวมศีรษะโขน เพราะเคลื่อนไหวใบหน้าได้สะดวกกว่า

ปราณี สำราญวงศ์ : คำว่า ถูเท้า เดิมใช้ว่า เช็ดเท้า

ผู้วิจัย : ในที่นี้ใช้ภาษาที่เข้าใจในกลุ่มผู้ฝึกหัดโขนซึ่งมีบางคำต่างจากละคร

รัตติยะ วิกสิตพงศ์ : คำว่า กันเข่า ไม่มีระยะกำหนด ความห่างของช่วงขา อาจแบะไปตามเรื่องตามราว ควรใช้คำว่า กันเข่า เพราะมีระดับของตัวพระเป็นตัวกำหนดแน่นอนตามหลักวิชาการ

ผู้วิจัย : คำว่ากันเข่าเป็นคำเรียกที่เข้าใจกันในกลุ่มผู้ฝึกหัดโขน-ละคร ในงานวิจัยฉบับนี้นำคำว่าแบะเข่ามาใช้ เพื่อให้คนทั่วไปได้เข้าใจ

สมบัติ แก้วสุจริต : เพลงที่นำมาบรรเลงประกอบการรำ ควรมีการเปรียบเทียบแตกต่างกันบ้าง เพื่อเป็นการเปลี่ยนอารมณ์

ตอนที่พระรามกวักมือเรียกพระลักษมณ์ เห็นได้ว่าพระลักษมณ์ไหว้โดยจับพระขรรค์ตรงคม น่าจะผิด

เสรี หวังในธรรม : จับตรงคมพระขรรค์ช่วยให้ดูสวยงามและได้ระยะพอดี ไม่เอียง ส่วนการใช้ศรของพระลักษมณ์มีเพียงตอนรบกับอินทรชิต

ผู้วิจัย : การจับพระขรรค์ไหว้ให้ถือส่วนระหว่างด้ามกับใบพระขรรค์ คือ มือซ้ายหนีบส่วนบนของด้าม มือขวาหนีบส่วนใบพระขรรค์

สมบัติ แก้วสุจริต : ควรเผยแพร่ว่าเป็นหน้าที่และความรับผิดชอบของผู้แสดงโขนตัวพระเมื่อสวมบทบาทต้องรำให้ถูกต้อง และมีจิตสำนึกต่อหน้าที่

สุรัตน์ จงดา : ควรเอาทฤษฎีเชิงช่างศิลป์มากล่าวด้วย เพราะในสมัยรัชกาลที่ 2 มีส่วนเกี่ยวข้องกับโขนตัวพระ เช่น การแกะหน้าหุ่น

ผู้วิจัย : ได้กล่าวไว้แล้วในงานวิจัย

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง : การใช้เท้า ตบเท้า ควรอธิบายให้ละเอียดในเรื่องการใช้จมูกเท้าด้วย

สมรัตน์ ทองแท้ : เห็นด้วยกับข้อที่ว่าการเปรียบเทียบความแตกต่างของท่ารำควรใช้ศิลปินคนละคน

คมสัณฐ หัวเมืองลาด : กรรมการที่สอบวิทยานิพนธ์ถ้าไม่ใช่ศิลปินอาจดูไม่เห็นข้อแตกต่าง เวลาบรรยายสอบควรรำให้ดูอีกที

ผู้วิจัย : คำแนะนำจะนำไปปรับปรุง และเพิ่มเติมตอนสอบบรรยาย

วีระชัย มีบ่อทรัพย์ : เป็นเรื่องยากที่จะอธิบาย ต่อไปครูผู้สอนต้องคำนึงถึงผู้เรียนที่จะออกไปแสดงด้วย และเน้นว่ารำแบบโขนหรือรำแบบละคร คำต่าง ๆ ที่นำมาใช้ไม่คุ้นกับคำว่า รำเถิ่ง เคยได้ยินแต่คำว่าเดินหน้าอัด เป็นการเดินตรง ๆ แบบโขน แต่ถ้าเป็นการเดินแบบละคร เรียกว่า เดินระทวย

การรำเชิดฉิ่ง เมื่อห่มเข่าจะตีไหล่ และรำศรทะนงจะเยื้องตัวตลอด เป็นลีลาที่เห็นได้ชัดเจนในปัจจุบัน

ผู้วิจัย : โขนตัวพระจะไม่เยื้องตัวมากตามลักษณะการรำของผู้ชาย และถือว่าการเยื้องตัวเป็นลักษณะของละครตัวพระ

ปิดการสัมมนา เวลา 12.00 น.

ดวงดาว เถาว์หิรัญ บันทึกการประชุม

อภิปรายผลการสัมมนา

หลังจากศิลปิน ครู ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์สัมมนาร่วมกันและลงมติในหลักการร่วมกันแล้ว ผลที่ได้รับจากการสัมมนาแบ่งเป็นหัวข้อได้ดังนี้

1. **การอนุรักษ์นาฏยศิลป์โขน**

ผู้เข้าร่วมการสัมมนาเล็งเห็นความสำคัญที่จะต้องอนุรักษ์วิธีการรำแบบโขนตัวพระที่ถูกต้องไว้ และไม่ควรถือเป็นเรื่องเพียงแค่การศึกษาในหลักสูตรเท่านั้น หากควรถือเป็นหน้าที่ของผู้ฝึกหัดโขนตัวพระทุกคนจะต้องนำไปปฏิบัติ เพื่อรักษารูปแบบการรำที่ถูกวิธี โดยศึกษาองค์ความรู้เดิมอย่างละเอียดลึกซึ้งก่อนที่จะนำไปเผยแพร่หรือออกแสดงให้คนดู เท่ากับเป็นการสร้างคนดูให้มีความรู้ในศิลปะแต่ละประเภทด้วย

2. **การใช้นาฏยศัพท์**

การใช้คำเรียกที่ใช้สำหรับฝึกหัดโขนในงานวิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อให้คนทั่วไปอ่านเข้าใจง่าย เช่น แบะเข่า หมายถึงการก้าวเท้าย่อเข่าแบะออกให้เข่าห่างจากกัน ส่วนในนาฏยศัพท์จะเรียกว่า กันเข่า ซึ่งคนทั่วไปอาจไม่เข้าใจ ปัจจุบันการใช้นาฏยศัพท์ในวงการนาฏยศิลป์ไทยมีหลายคำที่ยังหาข้อยุติไม่ได้ เพราะมีครูต่างสำนักกัน รวมทั้งคำเรียกที่ได้รับการพัฒนามาเป็นคำใหม่ ๆ และเป็นที่เข้าใจกันแล้วโดยทั่วไป

3. **การใช้อาวุธประจำตัวของโขนตัวพระ**

โขนตัวพระมักจะมีอาวุธประจำตัวที่แน่นอน เว้นแต่การแสดงบางตอนกำหนดให้ใช้อาวุธอย่างอื่นโดยตรง จึงค่อยเปลี่ยนเฉพาะตอนนั้น การถืออาวุธอนุโลมให้สอดคล้องกับการออกท่ารำโดยไม่ต้องคำนึงถึงความเป็นจริงมากนัก เช่น การจับพระขรรค์แล้วพนมมือไหว้ ผู้แสดงต้องจับที่คมแต่ควรเลื่อนให้เข้ามาใกล้ด้ามเพื่อมิให้ดูห่างด้ามมากเกินไป

4. **การนำทฤษฎีศิลปะมาสัมพันธ์กับโขนตัวพระ**

ศิลปะไทยอีกหลายสาขาที่นำมาเกี่ยวข้องกับการออกท่ารำของโขนตัวพระได้ดังปรากฏว่าในสมัยรัชกาลที่ 2 ก็มีการแกะสลักหน้าหุ่น ซึ่งเหมือนกับหน้าของโขนตัวพระ

5. **การเปิดหน้าของโขนตัวพระ**

ปัจจุบันเห็นว่าโขนตัวพระเปิดหน้าจริง อาจเป็นได้ว่าสมัยโบราณโขนตัวพระสวมหน้าหรือศีรษะโขน จึงทำให้ไม่สะดวกในการเหลียวไปเหลียวมาหรือรำลักคอ เยื้องไหล่ เมื่อโขนตัวพระเปิดหน้าจริงอาจทำให้สะดวกต่อการออกท่ารำแบบละครจนกลายเป็นความเคยชิน

6. **การรำศรประจัน**

ปัจจุบันหลักสูตรระดับปริญญาตรีของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากรไม่มีการถ่ายทอดท่ารำศรประจัน อันจะทำให้ศิลปินรุ่นหลังไม่รู้จัก จึงนับเป็นผลดีที่งานวิจัยฉบับนี้รักษาวิธีการรำชุดนี้ไว้

7. การใช้คำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโขนตัวพระราม

คำว่า รำเถิ่ง คือการรำที่เดินต้านตัวเป็นแผง ๆ เป็นคำที่ศิลปินรุ่นใหม่อาจไม่รู้จัก ควรเผยแพร่คำนี้ให้เล็งเห็นถึงวิธีการรำที่เป็นรูปแบบของโขนตัวพระแท้ ๆ

8. การจัดทำวีดิทัศน์การศึกษา

วีดิทัศน์ประกอบงานวิจัยจัดทำได้ดีมากและจะเป็นประโยชน์ต่อศิลปินด้านนาฏยศิลป์ ทุกคน ดังนั้นวีดิทัศน์ชุดนี้จึงไม่ควรเป็นลิขสิทธิ์ของสถาบันใดสถาบันหนึ่งโดยเฉพาะ หากแต่ควรเป็นสมบัติของแผ่นดินและสามารถนำไปเผยแพร่ได้ทุกโอกาส

สรุปผลการอภิปราย

ผู้เข้าร่วมการสัมมนาชื่นชมการจัดทำวีดิทัศน์มากที่สุดและเห็นด้วยกับการทำวิจัยหัวข้อเรื่องนี้ เพื่อเผยแพร่วิธีการรำตามแบบแผนโขนตัวพระที่ถูกต้องต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ง.

วีดิทัศน์ประกอบวิทยานิพนธ์
เรื่อง
การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำของโขนตัวพระ :
กรณีศึกษาตัวพระราม
ของ
ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์

ที่	บรรยาย	ภาพ
1.	วีดิทัศน์ประกอบวิทยานิพนธ์ เรื่อง การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและการออกลีลาท่ารำ ของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม ของ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์	
2.	นาฏยศิลป์โขนของไทยสืบทอดศิลปะการแสดงมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาถึงปัจจุบัน ซึ่งแต่เดิมนั้นเป็นการแสดงของผู้ชายโดยเฉพาะคือเหล่าบรรดาทหารมหาดเล็กในราชสำนักเพื่อประโยชน์ในการฝึกฝนเพลงอาวุธ และผู้ฝึกหัดโขนคือบุคคลกลุ่มเดียวกับผู้แสดงการละเล่นของหลวงได้แก่ โมงครุ่ม กุลาตีไม้ ระเบง รวมทั้งการแสดงทั่วไปได้แก่ หนังใหญ่ กระบี่กระบอง จึงเชื่อได้ว่าการออกท่ารำต่าง ๆ จะถ่ายทอดรูปแบบมาถึงกันได้และเป็นวิธีการรำตามลักษณะของผู้ชายแท้ ๆ ซึ่งน่าจะแตกต่างจากวิธีการรำของผู้หญิงในราชสำนัก เช่น การรำแบบละครใน ระบำรำฟ้อน	

ที่	บรรยาย	ภาพ
3.	ไม่เพียงแต่เท่านั้น ตัวละครเอกที่เป็นตัวพระในเรื่องรามเกียรติ์ล้วนเป็นเทพบนสวรรค์หรือมีความสัมพันธ์กับเทพเมื่ออวตารมาเป็นมนุษย์ เช่น พระรามเป็นพระเอก ผู้ทรงไว้ซึ่งทศพิธราชธรรมน่าศรัทธาเคารพ การออกลีลาท่าร่ายรำจึงต้องแสดงให้เห็นถึงความสง่างาม ความสงบนิ่ง ความศักดิ์สิทธิ์ ความน่านิยมนับถือ ซึ่งน่าจะแตกต่างจากพระเอกละครในที่แสดงโดยผู้หญิง เช่น อิเหนา ผู้มีความเจ้าเล่ห์และเจ้าชู้แฝงอยู่	
4.	ปัจจัยหลายประการดังที่กล่าวมาล้วนก่อให้เกิดความเป็นตัวตนของพระรามและมีผลสะท้อนในการออกลีลาท่าร่ายรำอันเป็นเอกลักษณ์ของโขนตัวพระรามด้วย	
5.		

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ที่	บรรยาย	ภาพ
6.	เมื่อโขนรับวิธีการแสดงของละครเข้ามาผสมผสานเรียกว่า โขนโรงใน ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา ทำให้โขนเปลี่ยนแปลงรูปแบบการเล่นหลายประการ ได้แก่ มีเพลงร้องแบบละครสลับการพากย์เจรจา โขนตัวพระเปิดหน้าจริง ต่อมาในยุคของกรมศิลปากรโขนใช้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวนางและใช้ครูละครผู้หญิงมาร่วมฝึกหัดโขนตัวพระด้วย ทำให้ศิษย์รุ่นหลังคุ้นเคยกับการออกท่ารำแบบละคร จนปัจจุบันศิลปินชายที่แสดงบทโขนตัวพระและบทละครตัวพระ ต่างออกลีลาท่ารำเหมือนกันหมด ไม่ว่าจะแสดงเป็นพระราม อิเหนาหรือไชยเชษฐ์	
7.	จากการที่ศิลปินชายออกท่ารำเหมือนกันทั้งโขนและละครนี่เอง ทำให้ภูมิปัญญาไทยดั้งเดิมที่โขนตัวพระต้องออกท่าทางตามศิลปะการแสดงของโขนแท้ ๆ ต้องสูญหายไป จึงสมควรที่เราต้องช่วยกันอนุรักษ์วิธีการรำตามแบบแผนของนาฏยศิลป์โขนไว้ก่อนที่จะขาดช่วงรอยต่อและศิลปินรุ่นหลังไม่ทราบว่าการรำแบบโขนแตกต่างจากการรำแบบละครอย่างไร	
8.	วิธีการออกลีลาท่าร่ายรำตามแบบแผนของโขนตัวพระ มีหลักการเกี่ยวกับการใช้สรีระส่วนต่าง ๆ ของร่างกายดังนี้ **การใช้ศีรษะ** เนื่องจากนาฏยศิลป์ไทยต้องใช้ศีรษะเอียงซ้ายเอียงขวาตลอดเวลา แต่การรำแบบโขนตัวพระจะไม่เอียงมากและไม่โคลงหรือเหวี่ยงศีรษะไปมา หากแต่จะเอียงอย่างช้า ๆ นิ่ง ๆ และมักจะเอียงไปพร้อมกับใบหน้าหรือสายตามองออกไปข้างใดข้างหนึ่งมากกว่า กล่าวคือ การเอียงศีรษะเกิดจากการหันไปมองมากกว่าจะเอียงอย่างจงใจ **การใช้ใบหน้า** เมื่อหันหน้าไปทางใดจะไม่นิยมกล่อมหน้ามากนัก หากแต่จะปล่อยให้ใบหน้าไหลไปตามความเอียงของศีรษะและสายตาที่มองไปข้างหน้ามากกว่า ข้อสำคัญจะต้องไม่แสดงอารมณ์ทางสีหน้า ถ้าจะยิ้มก็ยิ้มในหน้าโดยธรรมชาติและจะต้องวางสีหน้าเช่นนั้นตลอดไปจนจบการแสดง ดวงตาจะต้องไม่กลอกไปมาหรือส่งสายตาให้คนดู ขณะรำให้วางสีหน้าและดวงตาประดุจหุ่นที่เคลื่อนไหวได้เท่านั้น	

ที่	บรรยาย	ภาพ
	การใช้คอ จะไม่ฟาดคอหรือลักคอไปมาหากแต่จะเพียงช่วยกล่อมใบหน้าเบา ๆ ให้เห็นความนิ่ง ความตั้งมั่นและความภาคภูมิอยู่ในที่ การยักเยื้องคอควรทำเพียงเบา ๆ และเป็นไปตามท่ารำที่จำพาให้คอเอียงตามแต่มิใช่การเอียงไปทางซ้ายทางขวาอย่างจงใจตัวอย่างเช่น การชี้นิ้วไปข้างหน้า โขนตัวพระจะชี้ไปและใบหน้ามองตรงไปตามมือชี้โดยไม่ต้องลักคอหรือขืนลำคอเพื่อให้ดูอ่อนหวานแบบตัวพระละคร **การใช้ไหล่** ไม่นิยมยักเยื้องช่วงไหล่หรือกล่อมไหล่มากนัก ถ้าจำเป็นจะต้องกล่อมไหล่บ้างก็ให้เป็นไปด้วยท่วงทำนองเพลงชักนำไปแต่จะไม่ทำอย่างจงใจ การใช้ไหล่ของโขนตัวพระมีความสำคัญต่อบุคลิกภาพมาก เพราะมีคำว่าไหล่ตั้ง ไหล่ผึ่ง ไหล่งุ้ม ไหล่ห่อ ดังนั้น โขนตัวพระต้องตั้งไหล่ให้มั่นคงและดูเป็นลักษณะของผู้ชายที่มีความสง่างาม **การใช้แขน** นับว่ามีส่วนสำคัญอยู่ไม่น้อยเพราะการออกลีลาท่ารำจะดูให้เป็นลักษณะของผู้ชายหรือผู้หญิงก็อยู่ที่การวาดแขนให้ดูแข็งแรงหรือดูอ่อนหวานเป็นตัวกำหนด ดังนั้น การตั้งวงแขนไม่ว่าจะเป็นวงบน วงกลาง วงล่าง หรือท่าบัวบานต้องคำนึงถึงช่วงกว้างแคบและการงอข้อศอกให้ได้ระดับที่แสดงให้เห็นถึงความองอาจ ผึ่งผายตามลักษณะของผู้ชาย **การใช้มือ** นับว่ามีส่วนสำคัญที่สุดในการตั้งท่ารำเพราะคนดูจะดูมือของศิลปินเป็นลำดับแรกว่ารำสวยหรือไม่ ลักษณะการใช้มือที่ถือว่าเป็นจุดด้อยคือเมื่อตั้งวงแล้วปล่อยให้นิ้วทั้งสี่แยกออกจากกันหรือท่าบัวบานปล่อยให้ฝ่ามือหงายตะแคงออกอย่างที่เรียกว่า มือแล่นใบ มือที่รำได้สวยงามถือนิ้วทั้งสี่เหยียดตึงและอ่อนปลายเข้าหาลำแขน แต่ถึงมือจะดัดนิ้วได้สวยงามอย่างไรถ้าผู้รำไม่หักข้อมือให้สุดก็ถือว่าไม่งามเช่นเดียวกัน	

ที่	บรรยาย	ภาพ
	การใช้ลำตัว จะไม่ยักเยื้องลำตัวหรือบิดเอี้ยวไปมามากนักหากแต่จะตั้งลำตัวตรงเป็นแผงและมักจะหันไปด้านในด้านหนึ่งพร้อมกับใบหน้าที่หันไป ส่วนการเอียงลำตัวแม้จะหลีกเลี่ยงไม่ได้ตามแบบแผนของนาฏยศิลป์ไทยแต่โขนตัวพระจะไม่กดเกลียวข้างมากนักโดยยึดหลักการทรงตัวให้ดูตั้งมั่นไว้ **การใช้เอว** ท่ารำจะไม่มีท่าบิดเอวอันเนื่องมาจากไขว้ขาหรือเอียงตัวมากนัก ตัวอย่างเช่นท่า “อีกช้า” ผู้รำต้องกดเกลียวข้างลงมาถึงเอวและเอียงตัวพร้อมกับศีรษะแต่จะไม่กดอย่างจงใจ คงปล่อยให้ไหล่ถูกกดลงแล้วจะพาให้เอวอ่อนลงไปได้เองตามธรรมชาติ หรือในการรำเล่นตะโพน ในการรำหน้าพาทย์กลม ผู้รำต้องกดเกลียวข้างสลับกันแล้วยืดยุบ ท่ารำนี้เอวจะช่วยบังคับส่วนของสะโพกให้ตั้งมั่นไว้อย่างที่เรียกว่า ดันเอว **การใช้ขา** นับว่ามีส่วนสำคัญที่จะแสดงให้เห็นถึงความเป็นผู้ชายโดยผู้รำต้องกันเหลี่ยมให้ได้มุมฉากอยู่ตลอดเวลา แต่เหลี่ยมของโขนตัวพระต้องไม่สูงหรือกว้างไปกว่าเหลี่ยมของยักษ์หรือลิง การยกเท้าจะต้องแบะเข่าออกด้านข้างให้เกือบสุดกำลังเข่าและห้ามมิให้ห้อยลงมาเพราะจะพาให้เท้าหย่อนลงมาด้วย **การใช้เท้า** คงเป็นไปตามแบบแผนของนาฏยศิลป์ไทย คือเมื่อมีการยกเท้าต้องหักข้อเท้าและตึงปลายเท้าตลอดเวลา พระโขนจะไม่มีท่ารำที่จะต้องเล่นเท้ามากนัก ได้แก่ การแตะเท้าถี่ ๆ สะดุดเท้า ถูเท้า ประเท้าสลับข้างไปมา เพราะเท้าเป็นตัวกำหนดบุคลิกภาพจึงต้องทำให้ดูเรียบง่าย สุภาพ มั่นคง สมกับลักษณะของเทพหรือกษัตริย์ที่ไม่นิยมแสดงออกให้คนทั่วไปเห็นเท้ามากนัก เอกลักษณ์เฉพาะที่สำคัญอีกประการหนึ่ง ในการใช้เท้าของโขนตัวพระคือ การถัดเท้า พระโขนจะถัดเท้าด้วยเท้าซ้าย ในการรำหน้าพาทย์เพลงเร็ว ซึ่งต่างกับพระละครที่ปัจจุบันถัดด้วยเท้าขวาเหมือนกับละครตัวนาง ต่อไปจะแสดงวิธีใช้สรีระเพื่ออกลีลาท่ารำตามแบบแผนโขนตัว	

ที่	บรรยาย	ภาพ
	พระที่แสดงให้เห็นความสัมพันธ์กันตั้งแต่ศีรษะจดเท้า และเปรียบเทียบกับการรำแบบละครตัวพระให้เห็นความแตกต่างกันดังนี้ - ท่ารำร่าย - ท่าโบก - ท่าสอดสร้อย - ท่าเรียงหมอน	
9.	การรำแบบโขนตัวพระจะมีวิธีการแตกต่างจากละครตัวพระทั้งการใช้ท่ารำและการออกลีลาดังจะเปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่างกันดังนี้ การรำเพลงหน้าพาทย์ ตะบองกัน โขนจะนิยมรำจากท่าต่ำไปหาท่าสูง ขณะที่ละครจะรำจากท่าสูงไปหาท่าต่ำ การใช้สรีระต่าง เพื่อออกท่าร่ายรำ โขนจะไม่มีลีลายักเยื้องตัวมากนัก ขณะที่ละครจะใช้ลีลายักเยื้องตัวมากกว่าโขน	
10.	การรำตามคำร้องของพระโขน จะใช้ท่ารำน้อยกว่าพระละครและมักจะไม่เก็บรายละเอียดมากนักดังคำร้องต่อไปนี้ เผยพระแกลแลดูดาวเดือน เห็นคล้อยเคลื่อนเลื่อนลับเหลี่ยมไศล แสงทองส่องฟ้านภาลัย จวนจะใกล้ไขศรีรวีวรรณ	
11.	ลักษณะการรำอีกประเภทหนึ่ง คือ การรำตามบทพากย์ เจรจาของพระโขน จะรำด้วยท่าไม่มากนัก และมักจะรำท้ายคำพากย์ในคำสุดท้าย เนื่องจากในสมัยโบราณ ผู้รำต้องฟังบทพากย์เจรจาแล้วจึงออกท่ารำ ดังคำพากย์ว่า สมเด็จพระหริวงศ์ ภุชพงศ์ทิพากร เสด็จลงสรงสาคร กับองค์พระลักษมณ์อนุชา เสนาพฤฒามาตย์ โดยพระบาทเสด็จคลา เกือบใกล้จะถึงสา คเรศที่ท้าวเธอสรงชล	

ที่	บรรยาย	ภาพ
12.	การออกท่ารำของโขนตัวพระ โดยเฉพาะโขนตัวพระรามนั้นมีวิธีการและรูปแบบเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ดังต่อไปนี้ **รำเถิ่ง** คือการรำให้ตัวตั้งตรงและวางทรวงอกไว้ตรง ๆ โดยไม่ต้องยักเยื้องหัวไหล่หรือกล่อมหน้าอย่างที่เราเคยเห็นตัวพระละครนิยมกระทำ การรำเถิ่งจะต้องรำให้ตัวเป็น แผง ๆ หรืออย่างที่เรียกว่า “รำต้านตัว” ซึ่งเป็นธรรมชาติของผู้ชายที่จะต้องเดินให้ตัว ตั้งตรงอยู่เสมอ **รำทีพระทีพระยา** คือการรำของผู้มียศศักดิ์เช่น พระราม และการออก “ที” นั้นต่างกับการออกท่า เพราะท่ารำทั้งหลายเช่น เฉิดฉิน ท่ามยุเรศ ทุกคนย่อมออกท่าเหมือนกันแต่ย่อมมีทีต่างกันเพราะเป็นลักษณะเฉพาะตัว ส่วนโขนตัวพระรามย่อมใต้องมีทีแบบกษัตริย์ผู้ชายแฝงอยู่อย่างที่เรียกว่า ผู้ดี ซึ่งแสดงออกมาด้วยอิริยาบถที่สุภาพ สง่า นิ่งและสันติ ดังนั้น “ที” ของโขนตัวพระราม ที่จะมองเห็นเด่นชัดคือกิริยาอาการยืน เดิน นั่ง อย่างที่เรียกว่า “จะไปจะมา” มีบุคลิกภาพที่น่าดูน่าชม งามแบบพิศมิใช่งามแบบผาด **รำภูมิ** เป็นวิธีการรำที่เหมาะสมกับโขนตัวพระรามอย่างยิ่ง เพราะมิใช่การรำแบบพระน้องหรือพระผู้เมีย หากแต่เป็นท่ารำแบบพระใหญ่ที่มีความภาคภูมิในบุคลิกลักษณะ ใกล้เคียงกับคำว่า “สง่า” ดังนั้นผู้รำอาจจะไม่เก็บรายละเอียดในท่ารำด้วยก็ได้เพื่อมิให้ดูกิริยาอาการหลุกหลิกเกินไป เช่น วิธีการชี้นิ้วกวาดจากด้านหน้าออกไปด้านข้างลำตัว หรือการเปลี่ยนท่ารำจากท่าผาลามาสู่ท่านภาพร สามารถตั้งท่าใหม่ได้ทันทีโดยไม่ต้องเริ่มจากการจีบมือก่อนตามแบบแผนนาฏยศิลป์ **รำเล่นตะโพน** คือการรำตามเสียงตะโพนและกลองทัดหลังจากจบบทพากย์ 1 บท และต่อท้ายด้วยเสียงร้องของคนในโรงว่า “เพ้ย” ดังบทพากย์ว่า ปางนั้นพระจักรี ผู้ทรงศรีอยุธยา ประทับ ณ พลับพลา ณ ท่ามกลางพลากร	

ที่	บรรยาย	ภาพ
	รำเท้าฉาก เหยียบฉาก การรำเท้าฉากเหมาะสำหรับโขนตัวพระ โดยเฉพาะเนื่องจากมีกิริยาประเท้าซึ่งทำให้แลดูอ่อนหวานกว่าที่จะให้โขนตัวยักษ์เป็นผู้กระทำ หากโขนตัวยักษ์จะรำเท้าฉากก็ต้องตัดท่าประเท้าออกไป ส่วนการรำเหยียบฉากก็นิยมปฏิบัติสืบทอดกันมาจนเมื่อประมาณสัก 40 ปี ล่วงมาแล้วจึงเกิดการเปลี่ยนแปลงให้โขนตัวพระรามเท้าคันกลดและเหยียบเข่าคนกลางกลดแทน อาจเป็นได้ว่าเพื่อความสะดวกในการแสดงโขนกลางแปลงที่ไม่มีฉากแล้วปฏิบัติติดต่อกันมาจนกลายเป็นความเคยชิน **รำใช้หน้าหนัง** คือการรำเลียนแบบตัวหนังใหญ่ที่เชิดในลักษณะเป็นภาพแบนหรือภาพ 2 มิติ รวมทั้งเลียนแบบท่าเต้นของคนเชิดหนังด้วย ซึ่งท่ารำของโขนตัวพระรามจะปรากฏเด่นชัดในการรำตรวจพลเพลงกราวนอก **รำนุ่งผ้า** คือการจัดแต่งภูษาให้กระชับรัดกุมก่อนที่จะเข้ารบกับยักษ์ ปัจจุบันการแสดงโขนมักจะตัดท่ารำนี้ออกไปอาจเห็นว่าลิเกนำรูปแบบไปรำเลียนแบบจึงตัดออกเสีย ทั้งที่ความเป็นจริงแล้วท่ารำนุ่งผ้านี้เป็นท่าที่สวยงามมากและแสดงถึงวัฒนธรรมการแต่งกายของคนไทย คือ การนุ่งโจงกระเบนที่จะต้องใช้มือทั้งสองทบชายกระเบนไว้ด้านหลัง **รำศรประจัน** เป็นท่ารำตอนรบระหว่างโขนตัวพระกับโขนตัวยักษ์ และเป็นท่ารำที่พระรามรบชนะทศกัณฐ์และทศกัณฐ์พ่ายแพ้หนีไป ต่างกับการรำศรทะนงซึ่งพระรามสามารถแผลงศรตัดเศียรตัดกรทศกัณฐ์ได้ ปัจจุบันโขนมักจะแสดงบทเฉพาะรำเชิดฉิ่งต่อด้วยศรทะนงทำให้การรำศรประจันเกือบจะสูญหายไปจึงขอบันทึกท่ารำไว้เป็นหลักฐานดังต่อไปนี้	

ที่	บรรยาย	ภาพ
	เนื่องจากเรื่องรามเกียรติ์ ตัวเอกของเรื่องคือพระรามจะต้องประสบภาวะทางด้านจิตใจหลากหลายอารมณ์แต่การแสดงโขนพระรามจะแสดงอารมาณ์ให้ปรากฏทางสีหน้าและแววตามิได้เนื่องจากต้องคงรูปแบบศิลปะการแสดงดั้งเดิมที่พระรามโขนต้องสวมหน้าหรือศีรษะ แม้เมื่อเปิดหน้าจริงในยุคหลังแล้วพระรามโขนก็ต้องวางสีหน้าสงบนิ่งเฉยประดุจหุ่นที่ สวมใส่ ดังตัวอย่างบทโขนต่อไปนี้ **บทที่แสดงอารมณ์รัก** พระชมแกลแก้วสุวรรณรัตน์ งามจำรัสดั่งเทพเลขา พระเนตรสบเนตรนางสีดา เสน่หารุมรึงตรึงใจ **บทที่แสดงอารมณ์โกรธ** ภูวนัยคำนึงขึ้งแค้น เพราะใคร่ข้ามแดนยักษา สู้ตั้งจิตงอนง้อขอมรรคา พระสมุทรเฉื่อยชาไม่ไยดี **บทที่แสดงอารมณ์เสียใจ** ผวาวิ่งประหวัดจิต ไม่ทันคิดก็โศกา กอดแก้วกนิษฐา ฤดีดิ้นอยู่แดยัน	
13.	จากการรวบรวมลักษณะวิธีการออกลีลาท่าร่ายรำที่เป็นเอกลักษณ์ของโขนตัวพระ ทำให้มองเห็นว่าการรำแบบโขนมีรูปแบบหรือจารีตที่แตกต่างจากละคร แต่ปัจจุบันโขนตัวพระกับละครตัวพระออกลีลาท่ารำเหมือนกันทำให้องค์ความรู้ซึ่งเป็นภูมิปัญญาไทยดั้งเดิมสูญหายไป งานวิจัยฉบับนี้จึงช่วยอนุรักษ์ศิลปะการแสดงโขนในส่วนของการรำแบบตัวพระให้ศิลปินรุ่นหลังได้ศึกษาและสืบทอดวิธีการรำที่ถูกต้องสืบต่อไป	

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ เกิดวันที่ 31 กรกฎาคม พ.ศ.2498 ปัจจุบันอายุ 49 ปี สำเร็จการศึกษาประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง จากวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ศึกษาศาสตร์บัณฑิต (นาฏศิลป์ไทย) จากวิทยาลัยนาฏศิลป สมทบคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา และครุศาสตร์มหาบัณฑิต (พื้นฐานการศึกษา) จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เริ่มรับราชการครูตั้งแต่ พ.ศ. 2520 เคยดำรงตำแหน่งหัวหน้าหมวดโขน (พระ) วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร พ.ศ.2542 โอนมาสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร ปัจจุบันดำรงตำแหน่งคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย