บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยเพื่อศึกษาการสร้างศิลปินเอกโขนยักษ์ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดทฤษฎี งานวิจัยและรูปแบบการถ่ายทอดเพื่อเรียนรู้ท่ารำโขนยักษ์ที่เกี่ยวข้องมาเป็นกรอบแนวคิดในการวิจัย ดังนี้

1. ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับอินเดียในการนำเข้าสู่การแสดงโขน
2. สาระการถ่ายทอดความรู้จากครูสู่ศิษย์
3. แนวคิดการสร้างสรรค์เพื่องานการแสดงโขนยักษ์
4. สัญลักษณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขนยักษ์

นักวิชาการได้ให้นิยามความหมายของความเชื่อไว้อย่างกว้างขวาง ซึ่งพอจะสรุปได้ คือ

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546) ได้กล่าวถึงการละเล่นของไทย ที่มีส่วนสัมพันธ์กับอินเดีย สรุปความว่า การละเล่นของไทยเราที่อาศัยการฟ้อนรำเป็นหลักมี 3 อย่างด้วยกัน คือ ระบำอย่างหนึ่ง ละครอย่างหนึ่ง โขนอย่างหนึ่ง การเล่นทั้งสามอย่างนี้ ระบำเดิมเป็นการรำเข้ากับเครื่องดุริยางค์มีคนขับลำนำ สำหรับดูฟ้อนรำที่งามประกอบกับความไพเราะเสนาะโสภา หาได้เล่นเป็นเรื่องไม่ ละครนั้นเล่นเรื่องนิทานต่าง ๆ ประกอบกับการฟ้อนรำขับร้องและเครื่องดุริยางค์เพื่อให้เห็นจริงสนุกสนาน ส่วนโขนนั้นเดิมเล่นเป็นพิธีเฉลิมพระเกียรติพระเป็นเจ้าในไสยศาสตร์ คือพระอิศวรพระนารายณ์ เป็นต้น เพื่อแสวงสวัสดิมงคลเล่นแต่เรื่องเนื่องในอวตารพระเป็นเจ้า เช่น เรื่องรามเกียรติ์ซึ่งเป็นมนุษย์ ยักษ์และลิง พวกผู้เล่นก็ต้องหัดท่าทางกันต่างกัน เป็นมนุษย์บ้าง เป็นยักษ์บ้าง เป็นลิงบ้าง อันตำราโขนเดิมกล่าวกันว่าพวกพราหมณ์ก็พามาจากอินเดีย เหมือนกับตำราระบำและละคร แต่ตำราเดิมทีเดียวจะอย่างไรหาปรากฏชัดไม่ ได้แต่สันนิษฐานตามเค้าเรื่องที่ปรากฏอยู่ในลักษณะพระราชพิธีอินทราภิเษก ซึ่งว่าให้ตำรวจแต่งเป็นยักษ์ มหาดเล็กแต่งเป็นเทวดาและวานร เล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ ดังนี้ เข้าใจว่าโขนชั้นเดิมเห็นจะเล่นทำนองเดียวกับ “แสดงตำนาน” ที่เราเรียกกันชั้นหลังนี้ไม่ได้ฟ้อนรำ

ต่อมาเมื่อเล่นโขนกลายเป็นเครื่องมหรสพอย่างหนึ่งจึงได้ใช้ฟ้อนรำ พวกที่เป็นมนุษย์รำตามแบบตำรารำที่กล่าวมาแล้ว พวกที่เป็นยักษ์และเป็นลิงมีแบบหัดท่ายักษ์และท่าลิงไปต่างหากแต่แบบนั้นนอกจากที่ทรงจำฝึกหัดกันสืบ ๆ มาหาปรากฏว่ามีตำราเหลืออยู่ไม่ แบบฝึกหัดกันมานั้นกำหนดว่ามีท่าอันเป็นมูลในฝ่ายยักษ์ 6 ท่า ซึ่งสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ยังได้กล่าวต่อไปถึงถึงตำนานการเล่นโขนของไทยในประเด็นที่สำคัญความว่า ตำนานการเล่นโขนในประเทศนี้ มีเค้ามูลอยู่ในกฎมนเฑียรบาลตอนตำราพระราชพิธีอินทราภิเษก จะยกมากล่าวแต่เฉพาะที่เนื่องด้วย

เรื่องเล่นโขน มีเนื้อความว่าในพระราชพิธีอินทราภิเษกนั้น ปลูกเขาพระสุเมรุสูงเส้น 1 กับ 5 วา ที่ห้องสนามหลักและที่เชิงเขาทำเป็นรูปนาค 7 เศียรเกี้ยวพระสุเมรุ แล้ว ตำรวจแต่งเป็นรูปอสูร 100 มหาดเล็กเป็นเทพยดา 100 และเป็นคาลี สุครีพ มหาชมภู และบริวารพานรอีก 103 ชัดนาคดึกดำบรรพ์ อสูรชักหัก เทพยดาชักหาง พานรอยู่ปลายหาง ถึงวันที่ 5 ของการพระราชพิธีเป็นวันกำหนดชักนาคดึกดำบรรพ์และวันที่ 6 เป็นวันชุปน้ำสุรามฤต เทพยดาผู้เล่นดึกดำบรรพ์พร้อมด้วยรูปพระอิศวร พระนารายณ์ พระอินทรี พระวิษณุกรรม ถือเครื่องสำหรับธรรมเนียมเข้ามาถวายพระพร

จากนั้นได้มีการกล่าวถึงหลักฐานการแสดงกุลาตีไม้ ดังที่มีบทความของพระยาอนุมานราชธน (2531-2542) ได้กล่าวถึงคำอธิบายเรื่องกุลาตีไม้ว่า กุลา นั้นคือแขก แขกที่มาจากประเทศอินเดียนั้น ชาวพม่าเชื่อว่า "พวกกุเหล่าดำ" การเล่นกุลาตีไม้ สันนิษฐานว่ามาจากทมิฬ ถ้าว่าตามประวัติศาสตร์ ก็มีหลักฐานอยู่หลายประการ ที่แสดงให้เห็นว่าการพิธีและวิทยาการต่าง ๆ ครั้งโบราณที่มีอยู่ในประเทศฮินดูจีน มี ไทย พม่า มอญ และเขมร เป็นต้นนี้ที่ได้รับมาจากอินเดียเป็นอันมากนั้น ตามปกติก็ผ่านมาทางชาติทมิฬก่อน เพราะฉะนั้นจึงน่าเชื่อว่า การเล่นกุลาตีไม้เป็นของชาวทมิฬ หรือมิฉะนั้นก็ชนชาติอินเดียทางภาคใต้

จากบทความของศรีสุรางค์ พูลทรัพย์ (2542) สรุปความว่า มหากาพย์รามายณะของอินเดียเรื่องมีคุณค่ามาก ไทยจึงนำเค้าเรื่องมาแต่งเป็นวรรณกรรมไทยเรื่องรามเกียรติ์วรรณคดีเรื่องนี้ก่อแรงบันดาลใจให้แก่ศิลปะไทยหลายแขนง ได้แก่ ศิลปะการแสดงโขน หนังใหญ่ หนังตะลุง โขนสด และหุ่นประเภทต่าง ๆ ตลอดจนดนตรีเพลงและเครื่องแต่งกายตัวละคร ศิลปะด้านจิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม พระมหากษัตริย์ไทยทรงตระหนักในความสำคัญของรามเกียรติ์ และทรงยึดถือเป็นแบบอย่างของผู้ปกครองในอุดมคติ พระมหากษัตริย์แห่งราชวงศ์จักรีทรงได้รับการถวายพระนามว่า พระรามตั้งแต่พระองค์แรกจนถึงพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในรัชกาลปัจจุบัน ซึ่งทรงพระนามว่าพระรามที่ 9 เมื่อเปรียบเทียบพระนามในรามเกียรติ์กับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวก็จะเห็นได้ว่ามีพระราชจริยวัตรคล้ายคลึงกันมาก พระองค์ทรงตั้งอยู่ในทศพิธราชธรรมเช่นเดียวกับพระรามในรามเกียรติ์ นอกจากนี้สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ยังทรงติดตามพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวไปยังป่าดงดุจนางสีดา แต่ศัตรูของพระองค์มิใช่ทศกัณฐ์และญาติมิตรยักษ์ หากเป็นความยากจนความไม่รู้หนังสือ ความโลภและความเขลาศาสตราวุธของพระองค์ คือ โครงการพระราชดำริหลายพันโครงการเพื่อประโยชน์สุขของชาวไทย สาระสำคัญดังกล่าวสอดคล้องกับการปฏิบัติของบรรดาศิลปินและนักแสดงทุกคนที่ต่างก็น้อมขอมรับในการบูชานับถือเทพองค์เดียวกัน ซึ่งปรากฏให้เห็นเป็นประเพณีของนาฏศิลป์ทุกคน ได้แก่การนับถือองค์พระพิฆเนศวร ดังที่กิตติ วัฒนมหาตม์ (2546) กล่าวสรุปความว่า ในดินแดนที่เป็นประเทศไทยปัจจุบัน มีอารยธรรมที่ก่อร่างสร้างตัวขึ้นและได้รับอิทธิพลทางศาสนาพราหมณ์และอินดูมาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 6-7 โดยเข้ามาทางภาคกลางและแผ่อิทธิพลทั้งศาสนาและศิลปวัฒนธรรมมาจากอินเดียอย่างเต็มที่ เช่นเดียวกับทางภาคใต้ซึ่งรับอิทธิพลจากอินเดียมาโดยตรง

ในพุทธศตวรรษที่ 7-8 ซึ่งมีผู้กล่าวว่าชนชั้นสูงในคินแคนแถบนี้จะนับถือศาสนาพราหมณ์ และชนชั้นสามัญอาจนับถือกันไปทั้งศาสนาพุทธและพราหมณ์ ซึ่งจากหลักฐานดังกล่าวเห็นได้ว่ามีการนับถือเทพจากการนำมาของพราหมณ์ ดังหลักฐานที่พบเทวสถานของพระคเณศร่วมกับเทวาลัยสำหรับพระวิษณุและพระศิวะ ณ แหล่งโบราณคดีเขาคา อ.สิชล จ.นครศรีธรรมราช ซึ่งอัมรา ศรีสุชาติ (2538) สรุปไว้ว่าอายุของเทพเจ้าดังกล่าวมีความเก่าแก่ที่สุดในประเทศไทยขณะนี้ที่ได้ค้นพบ ซึ่งเหล่านาฏศิลปทุกสาขาต่างเคารพและถือเป็นเรื่องของความศักดิ์สิทธิ์ และเป็นเรื่องความเชื่อที่จะส่งผลสู่การแสดงโขนในที่สุด ดังที่มีการกล่าวถึงความเชื่อที่เกี่ยวกับสัมพันธ์ของโขนและความศักดิ์สิทธิ์ ดังนี้

ไมเคิล ไรท์ (2542) ได้กล่าวถึงโขนกับความศักดิ์สิทธิ์ สรุปความว่า โขนคือนาฏกรรมที่โคคเด่นและเป็นศิลปวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่า เป็นศักดิ์ศรีของแผ่นดิน หากว่าจะรื้อฟื้นให้คึงามและเป็นประโยชน์โคยสมบูรณ์ ก็เห็จนำเป็นจะต้องยอมรับเสียก่อนว่าศิลปวัฒนธรรมดังกล่าวได้รับการถูกทุบตีทรมาน ทอดทิ้งและปลอมแปลงมาเป็นเวลาช้านาน การบูชาและการศึกษาคืออันเดียวกัน คือเรายอมศึกษาสิ่งที่เราเคารพ และมักบูชาสิ่งที่เราสนใจ การศึกษาโขนละครและศิลปวัฒนธรรมทั้งหมดเท่ากับการบูชาครู ซึ่งจะนำไปสู่การฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรม และความศักดิ์สิทธิ์ คล้ายกับการป้อนเชื้อแก่เพลงที่กำลังจะคับ บทความดังกล่าวเป็นเครื่องยืนยันความจริงที่ว่าการบูชาเทพเจ้าคือองค์พระพิคเณศวรนั้น นับเป็นการยอมรับว่าเราได้รับวัฒนธรรมดังกล่าวมาจากอินเดีย เพราะสังคมไทยมีการนับถือครูก่อนเรียน ดังนั้นในพิธีไหว้ครูของผู้แสดงจะมีการเชิญศีรษะเทพและครูขึ้นไว้บนชั้นพิธี เทวรูปพระคเณศก็เป็นส่วนหนึ่งที่เป็นส่วนสำคัญที่จะขาคมิได้ในพิธีกรรมไหว้ครู เพราะเชื่อกันว่าเป็นเทพเจ้าผู้คุ้มครองและอำนวยความสำเร็จแก่นักแสดงทุกคนก่อนการเรียนนาฏศิลปโขน และส่งผลสู่ความเชื่อเรื่องยักษ์ในรามเกียรติ์ ดังนี้

อาคม สายาคม (2514) ได้กล่าวถึงหัวโขนกับความเชื่อของผู้แสดงในหนังสือนิทรรศการหัวโขนสรุปความว่า เมื่อได้หัวโขนมาแล้วก่อนที่จะนำมาใช้แสดง จะต้องกระทำพิธีอีกครั้งหนึ่งที่เรียกว่า "เบิกพระเนตร" หมายความถึงให้มีควงตาอย่างสมบูรณ์และเป็นนัยน์ตาทิพย์ เมื่อผู้ใดได้มองเห็นก็จะต้องเป็นที่สบอารมณ์เพราะได้เบิกเนตรแล้วอย่างถูกต้องตามหลักเกณฑ์ จึงจะนำไปติดตั้งไว้บูชาหรือใช้แสดง การแสดงในครั้งแรก โดยมากก่อนที่จะเอาหัวโขนสวมศีรษะครูผู้สอนหรือครูอาวุโสจะเป็นผู้สวมให้ เพราะถือกันว่าเป็นสิริมงคลมีโชคชัยแก่ผู้ที่ได้รับหรือช่วยให้กำลังใจในการออกไปแสดงจะได้ไม่มีการผิดพลาดเกิดขึ้น แต่ก่อนที่ครูผู้ใหญ่จะสวมหัวโขนให้นั้นครูผู้สวมก็จะต้องว่าคาถาอาคมที่มีอยู่และที่ดีที่สุดพร้อมทั้งลงตัวนะ แล้วจึงจะสวมให้ซึ่งการแสดงก็มักจะเป็นไปด้วยดีเป็นที่ชื่นชมแก่ผู้พบเห็นทั่วไป ถึงจะมีเหตุขลุกขลักบ้าง แต่ก็พอแก้ไขให้เรียบร้อยไปได้ด้วยดีบารมีคุณพระและของครูบาครู

นักศึกษาระดับปริญญาวิทยาลัยนาฏศิลป สมทบในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล (2540) ได้กล่าวถึง ความเชื่อ ในบทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอนศึกสามทัพ

สรุปได้ว่า ความเชื่อที่เข้ามาสู่สังคมไทย และคนยอมรับยักษ์เข้าสู่สังคมไทย ซึ่งมีปัจจัยส่งผลต่อการศึกษาการสร้างศิลปินเอกโขนยักษ์ขึ้น มี 2ประเภทใหญ่ ๆ เพื่อที่ผู้วิจัยจะได้นำไปใช้ในบทที่ 4 ดังนี้

1. ยักษ์คือความยิ่งใหญ่
2. ยักษ์คือสัญลักษณ์แห่งการคุ้มครอง

ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับอินเดีย ในบริบทของการนำเข้าสู่การแสดงโขน

ความสัมพันธ์ระหว่างไทยอินเดียมีประวัติศาสตร์และศิลปวัฒนธรรมที่ผสมผสานสืบทอดร่วมกันมาช้านาน ดังที่ วิมล คำศรี(2548) ได้กล่าวถึงพระเจ้าศรีธรรมาโศกราช สรุปความว่า จากจดหมายเหตุตำนานเมืองนครศรีธรรมราช ฉบับวัดเวียงสระ จังหวัดสุราษฎร์ธานี กับฉบับบ้านทุ่งตึก อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา กล่าวความตรงกันว่า พระเจ้าศรีธรรมาโศกราชเป็นพราหมณ์ชาวอินเดีย เดิมชื่อว่า พราหมณ์มาลี ได้อพยพพรรคพวกลงเรือสำเภาหลายร้อยลำ หนีการรุกรานของพวกอิสลามจากอินเดียมาขึ้นบกที่บ้านทุ่งตึก ใกล้เมืองตะกั่วป่า ฝั่งทะเลตะวันตก

จากเหตุผลดังกล่าวจะเห็นได้ว่าพระเจ้าศรีธรรมาโศกราช เป็นชาวอินเดียที่อพยพเข้ามาและได้สร้างเมืองและสร้างสถูปเจดีย์ขึ้นราว พ.ศ. 1098 ซึ่งอยู่ในราวศตวรรษที่ 6 – 8 ตามหลักฐานดังกล่าวน่าจะวิเคราะห์ได้ว่าพระเจ้าศรีธรรมาโศกราชมีคาวมเลื่อมใสพุทธศาสนามาก่อนเมื่อได้มาสร้างบ้านเมืองใหม่ขึ้น ก็ได้นำเอาพุทธศาสนา ความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์เข้ามาด้วย แต่เนื่องจากวิธีการปฏิบัติของพราหมณ์มีทางโลกมากว่าทางธรรม เช่น ระเบียบประเพณี ราช-ประเพณี และความเชื่อเรื่องเทพเจ้าตลอดจนการวัฒนธรรมการแสดง พระเจ้าศรีธรรมโศกราชเป็นกษัตริย์ที่อำนาจปกครองบ้านเมืองที่ยิ่งใหญ่มาก มีเมืองขึ้นถึง 12 หัวเมือง เรียกว่า 12 นักษัตร สิ่งสำคัญที่ส่งผลต่อวิถีชีวิตคนไทยทั้งชาติคือทรงสร้างศาสนจักร คือสถูปเจดีย์บรรจุพระบรมสารีริกธาตุ ขึ้นตามแบบศิลปะตระกูลคุปตะและปัลละ มียักษ์เฝ้าหน้าบันไดทางขึ้น และถือว่ายักษ์เป็นส่วนหนึ่งของการคุ้มครองป้องกันภัยพิบัติต่อพระพุทธศาสนา จนเกิดมียักษ์เข้าไปอยู่ในส่วนต่าง ๆ ของสังคมไทย เช่น จิตกรรม ประติมากรรม วรรณกรรมและการแสดง เช่น ยักษ์ในหนังตะลุง ยักษ์ในวรรณคดี ยักษ์ในการแสดงโขนที่มีปัจจัยส่งผลจากกษัตริย์นามศรีธรรมาโศกราช

ตามที่หนังสือพระราชนิพนธ์บ่อเกิดรามเกียรติ์ยังให้ความกระจ่างเกี่ยวกับเรื่องความแตกต่างระหว่างรามายณะกับรามเกียรติ์ในทางเนื้อเรื่องว่ามีอยู่มากแห่ง ซึ่งไม่ทราบแน่ชัดว่าได้มาจากไหน ต่อจากนั้นพระยาอนุมานราชธน (เสฐียรโกเศศ) ก็ได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้าเรื่องรามายณะฉบับต่าง ๆ ในอินเดีย และในประเทศใกล้เคียงคือกลุ่มอาเซียอาคเนย์ ผลงานวิจัยชิ้นนี้คือหนังสือ “อุปกรณ์รามเกียรติ์” ซึ่งให้ความรู้เรื่องรามายณะที่ละเอียดและกว้างขวางยิ่งขึ้น กล่าวคือทำให้เราแลเห็นว่าส่วนที่รามเกียรติ์ต่างไปจากรามายณะสันสกฤตนั้นไปพ้องกับรามายณะฉบับใดบ้าง

จากหนังสือ "อุปกรณ์รามเกียรติ์" เสฐียรโกเศศ ยังได้ร่วมแรงกับนาคะประทีปรวบรวมหนังสือ "ชุมนุมเรื่องพระราม ภาค 1" ซึ่งให้ความรู้เกี่ยวกับเรื่อง ทศรถชาดก รามายณะ ทูตองคท มหิราพณ์ปาลา และมยิลิราวณันกไต ส่วนอีกเรื่องหนึ่งคือ "ประชุมราม ภาค 2" ได้แก่เรื่องพระราม มลายู ส่วน "สมญาภิธานรามเกียรติ์" นับเป็นผลงานของนาคะประทีป เป็นหนังสือคู่มือเดียวกับเรื่องรามเกียรติ์ นักปราชญ์ของไทยอีกท่านหนึ่งคือ พระวรวงศ์เธอกรมหมื่นพิทยลาพฤฒิยากร ทรงสันนิษฐานทางเดินของเรื่องพระรามที่เข้ามายังเมืองไทยไว้ในหนังสือ "เรื่องพระราม" สนับสนุนข้อสันนิษฐานของ สตุ้ตเตอร์ไฮม (Dr. Stutterheim) นักปราชญ์ชาววิลันดาที่ว่า

"นิทานพระรามแพร่หลายอยู่ในอินโดนีเซีย ชวา มลายู ไทย เขมร ฯลฯ โดยจะไม่ได้มาจากรามยณะของวาลมีกิ หากมีต้นตออันเก่ากว่านั้นขึ้นไป"

สรุปได้ความว่า กรมหมื่นพิทยลาพฯ (2514) ทรงเชื่อแน่ว่ารามเกียรติ์มิได้มาจากรามายณะโดยตรง และรามเกียรติ์ฉบับสมบูรณ์ของไทยคงต้องมีความสัมพันธ์กับอินเดีย ดังที่ สมพร สิงห์โต (2535) ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมการแสดงเรื่องวรรณคดีระหว่างประเทศไทยกับประเทศอินเดีย ความว่า

ประเทศไทยกับประเทศอินเดียมีความสัมพันธ์กันทางวัฒนธรรมมาแต่โบราณกาล ทั้งในเรื่องศาสนา ขนบประเพณี ภาษา และวรรณคดี อิทธิพลทางวัฒนธรรมที่เราได้รับมานั้นมีทั้งที่ได้รับจากอินเดียโดยตรง และที่ได้รับมาโดยทางอ้อมคือผ่านประเทศอื่น เช่น ขอม มอญ ชวา มลายูมาก่อน สิ่งที่ตกทอดมาถึงเราย่อมถูกเปลี่ยนแปลงให้แตกต่างไปจากเดิมบ้าง ทั้งนี้เพราะอำนาจของวัฒนธรรม ลักษณะของสังคม ค่านิยม และเอกลักษณ์ของชาตินั้น ๆสำหรับในด้านวรรณคดีนั้นนับว่าอินเดียเป็นบ่อเกิดแหล่งใหญ่ของวรรณคดีไทย เราได้รับอิทธิพลจากวรรณคดีทั้งในด้านเนื้อเรื่อง แนวความคิด รูปแบบการประพันธ์ การถ่ายทอดอารมณ์ และความรู้สึกนึกคิดบางประการ บุคคลที่ได้สร้างวรรณคดีไทยซึ่งมีที่มาจากวรรณคดีอินเดีย โดยเฉพาะวรรณคดีสันสกฤตมากที่สุด มีพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เสฐียรโกเศศ และนาคะประทีป เป็นต้น แต่หนังสือเหล่านี้ที่ท่านได้เขียนขึ้นนั้น แม้จะมีคุณค่าทางวรรณคดี เป็นที่รู้จักและยกย่องกันในหมู่ผู้มีความรู้ แต่ก็มิได้ซึมซับและจับจิตจับใจคนไทยทั้งชาติ จนถือได้ว่าเป็นวรรณคดีของมหาชนดังเช่นเรื่อง "รามเกียรติ์"

รามเกียรติ์ มิใช่วรรณคดีไทยโดยแท้ดังเช่นเรื่องขุนช้างขุนแผน หากแต่มีที่มาจากวรรณคดีสันสกฤตดังกล่าวมาแล้ว พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงค้นคว้าที่มาของรามเกียรติ์เป็นคนแรก ได้ทรงสันนิษฐานว่าแหล่งที่มาของรามเกียรติ์มี 3 แหล่ง คือ

1. จากรามายณะฉบับขององคนิกาย ซึ่งเป็นของแคว้นองคราษฎร์ (เบ็งคอล)
2. จากวิษณะปุราณะ ได้แก่ข้อความเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ
3. จากหนุมานนาฏกะ ได้แก่บรรดาเรื่องความเก่งกาจของหนุมาน

ข้อความข้างต้นนี้ชี้ให้เห็นว่า รามเกียรติ์ของเราย่อมผิดแผกจากรามายณะ เพราะได้รับมาด้วยวิธีการแปล หากได้มาจากการเล่าซึ่งผู้เล่านำเรื่องจากแหล่งต่าง ๆ เข้าผสมกัน (พรหมศักดิ์ เจิมสวัสดิ์,2545) ได้กล่าวถึง โขนกับการกำเนิด สรุปความว่า

โขน มหานาฏศาสตร์การละเล่นของไทย เป็นมรดกวัฒนธรรมอันล้ำค่า ที่ได้รับอิทธิพลมาจากหนังใหญ่ นิยมเล่นเรื่องรามเกียรติซึ่งนำเค้ามาจากวรรณคดีมหากาพย์รามายณะของอินเดีย ดังนั้น ศิลปะในการเล่นโขนจึงมีลักษณะหลายอย่างที่เหมือนกับอินเดีย โดยเฉพาะเหมือนกับการแสดงมหรสพละครรำชนิดหนึ่ง ที่นิยมเล่นกันในรัฐเคเรอล่า และทางฝั่งทะเลมาลบาร์ในอินเดียใต้ ซึ่งเรียกว่า กถักกิพิ หรือ คะถักกะพ หรือ คาทาร์กาลีร์ โขนอาจจะนำเอาเค้าการแสดงมหรสพดังกล่าวนี้ มาประดิษฐ์คิดแปลงให้วิจิตรงามตามความคิดและจิตใจของคนไทย

ดังนั้นจึงวิเคราะห์ได้ว่าอิทธิพลของประเทศอินเดียได้เข้ามาสู่ประเทศไทยพร้อมกับโขนเรื่องรามเกียรติ์ในบทบาทสถานะทางสังคมที่แตกต่างกันออกไป ดังสรุปคือ

1. เข้ามากับวัฒนธรรมความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์

2. เข้ามาเพราะการบริหารแบบระบบกษัตริย์ ซึ่งยกย่องเทิดทูนเปรียบกษัตริย์เป็นสมมุติเทพในโขนเรื่องรามเกียรติ์ ได้แก่พระราม ที่จะต้องเคารพนับถือและปฏิบัติตามกติกาของสังคมอย่างเคร่งครัด

3. เข้ามาด้วยการรับและนำเอาเนื้อหาของรามายณะบางส่วนเข้ามาผสมผสานในโขนเรื่องรามเกียรติ์ของให้มีรูปแบบที่เป็นไทยคล้ายหนังใหญ่นั่นเอง

ความสำคัญดังกล่าวแล้วนั้นได้ปรากฏเป็นองค์ความรู้ขนาดใหญ่ขึ้นมา มีการจัดระบบขั้นตอนใช้เป็นการฝึกโขนเพื่อการแสดง มีระบบการถ่ายทอดจากครูสู่ศิษย์เป็นรุ่น ๆ และที่สุดได้พัฒนาเป็นหลักสูตร ดังที่ผู้วิจัยจะได้นำเอาเอกสารที่เกี่ยวข้องมานำเสนอเพื่อจะได้เป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ในบทที่ 4 สรุปคือ

สาระและการถ่ายทอดความรู้จากครูสู่ศิษย์

พระยานัฏกานุรักษ์ (2545)ได้กล่าวถึง การเริ่มต้นฝึกหัดยักษ์ สรุปความว่า ก่อนที่จะเริ่มฝึกหัดยักษ์ ผู้ฝึกหัดจะต้องปฏิบัติดังข้อความต่อไปนี้ คือ

การฝึกหัดเบื้องหัดเบื้องต้นประกอบด้วยกระบวนการฝึกตั้งแต่ท่าที่ 1- ท่าที่ 5 โดยมีท่ารำโขนเป็นท่าพื้นฐานเพื่อการใช้รำในเพลงแม่ท่าทั้ง 5 ท่า ซึ่งเป็นท่าพื้นฐานที่ได้ถ่ายทอดมาแต่โบราณ นิยมฝึกหัดเฉพาะในรั้วในวังเท่านั้น ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวที่ว่า

ศาสตราจารย์พลตรีหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช (2530) กล่าวถึงการถ่ายทอดการเรียนโขนสรุปความว่า เรื่องโขนละครคนตรีนี้ แต่ก่อนอยู่ในรั้วในวัง อยู่ตามบ้านขุนนางผู้ใหญ่ที่มีฐานะพอท่านก็เลี้ยงโขน เลี้ยงละครไว้ ต่อมาท่านเหล่านั้นก็สาบสูญไป แม้แต่ของหลวงก็ไม่มีงบประมาณจำต้องเลิก ออกจากวังจากบ้านขุนนางแล้วเอาไปไว้ที่ไหน การที่จะให้นาฏศิลป์อยู่ต่อ

นั้น ไม่ใช่ว่าศิลปากรเล่นเก่ง รำเก่ง รักษาแบบฉบับได้เก่งเท่านั้น ถ้าคนดูดูไม่เป็นมันก็ออกไปไม่ได้ และการฝึกนาฏศิลป์นั้นไม่จำเป็นจะต้องฝึกมาตั้งแต่เด็ก อาจจะฝึกตอนโตก็ได้ และทำได้เร็วด้วย เพราะว่าเขาเข้าใจดี

อาคม สายาคม (2545) ได้กล่าวถึงการฝึกหัดโขนหลวง สรุปความว่า การฝึกหัดโขนหลวง ละครหลวง มีวิธีฝึกหัดที่คล้ายคลึงกันเว้นไว้แต่ว่าพวกตัวยักษ์กับตัวลิง จะมีวิธีฝึกหัดไปอีกแบบหนึ่ง ยักษ์ก็ดี ลิงก็ดี หรือตัวพระตัวนาง ล้วนแต่มีการฝึกหัดที่สลับซับซ้อนมากมายพอสมควร ตลอดจนการคัดเลือกตัวเอกเพื่อแสดงครูก็จะดูจากท่าทีลีลา ในการร่ายรำ พร้อมรูปร่างประกอบทั้งนิสัยใจคอ ท่าทางบุคลิกภาพในปัจจุบัน พร้อมทั้งอ่านไปถึงส่วนลึกของหัวใจ ว่าเด็กจะมีความกตัญญูกตเวทีต่อครูดีไหม เพราะโดยมากพวกตัวเอกหรือตัวนางโรงนั้น จะต้องใกล้ชิดกับครูตลอดเวลา และจะต้องเป็นคนที่ครูไว้ใจ บางครั้งในเวลาออกแสดงครูจะเมตตาเอาของมีค่ามาช่วยแต่งให้ บางครั้งในเวลาใส่ให้ ด้วยความเอ็นดูต่อศิษย์ หรือเอาไปสั่งสอนเป็นการส่วนตัวที่บ้าน ให้กินอยู่หลับนอนให้เงินใช้ ตลอดจนให้ค่าขนมกลางวัน ฉะนั้นเมื่อศิษย์ได้รับความสำเร็จก็จะต้องระลึกถึงครูอยู่เสมอให้เหมือนกับความรักและความเอ็นดูที่ครูได้ให้ไว้แก่ศิษย์ คือต่างฝ่ายต่างก็เชิดชูซึ่งกันและกัน สมดังคำที่ว่า

มีครูดีศรีของครูชูศิษย์ด้วย ศิษย์ยังช่วยชูศรียิ่งชูศรี
ครูชูศิษย์เพราะศิษย์ทำกิจดี ศิษย์ชูครูชูเพราะมีดีต่อครู

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543) ได้กล่าวถึงครูโขนยักษ์ ไว้ในหนังสือวิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325-2377 สรุปความว่า

- ครูพัน เป็นโขนยักษ์ตัวอินทรชิต มีชื่อเสียงโด่งดังในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4)

- ครูน้อย เป็นโขนยักษ์ ไม่ปรากฏว่าเล่นบทบาทตัวโขนตัวใดเป็นกรณีพิเศษ แต่ภายหลังได้เป็นครูละครหลวงในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4)

- ครูขำ เป็นโขนตัวรามสูร ปรากฏบทบาทการแสดงถึง 3 รัชกาล คือ สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

- ครูลิ้นจี่ เป็นโขนตัวทศกัณฐ์ และเป็นครูของคณะละครเจ้าจอมมารดาจัน

- ครูเล็ก เป็นโขนตัวนนทุก ได้รับบรรดาศักดิ์เป็นท้าวสานิเวศน์ ตลอดจนเป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 5

- ครูเล็ก เป็นโขนตัวนนทุก ได้รับบรรดาศักดิ์เป็นท้าวสานิเวศน์ ตลอดจนเป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 5

- ครูกุหลาบ เป็นโขนตัวทศกัณฐ์นั่งเมือง

- หม่อมศิลา เป็นโขนยักษ์ ไม่ปรากฏหลักฐานว่าได้แสดงบทยักษ์ตัวใดเด่นเป็นพิเศษ

- ขุนระบำภาษา เป็นโขนยักษ์ในกรมมหรสพ ในกำกับของเจ้าพระยาเทเวศรางวิวัฒน์

- หม่อมคร้าม กุญชร เป็นโขนยักษ์ และเป็นครูของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์

- พระยาพรหมภิบาล (ทองใบ) เป็นโขนตัวทศกัณฐ์ และสุดท้ายเป็นครูสอนโขนยักษ์และละคร สุรพล วิรุฬรักษ์ ได้กล่าวเพิ่มเติมถึงการเริ่มต้นการเปิดโรงเรียนนาฏศิลป์ สรุปความว่า

การศึกษาค้านนาฏศิลป์ในรัชกาลนี้เริ่มต้นจากโรงเรียนนาฏยศิลป์ กรมศิลปากรเพียงแห่งเดียว เพิ่มเป็นสถาบันอุดมศึกษาทำการสอนนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์สากลและศิลปะแห่งการละครถึง 56 แห่ง โดยเริ่มต้นจากหลักสูตรนาฏยศิลป์ไทย นาฏศิลป์สากล และศิลปะการละครถึง 56 แห่ง โดยเริ่มต้นหลักสูตรนาฏยศิลป์ระดับเทียบเท่ามัธยมศึกษา ขยายขึ้นไปสูงถึงระดับปริญญาเอก มีการสอนวิชานาฏยศิลป์ในโรงเรียนสามัญศึกษาทุกระดับ และมีโรงเรียนนาฏศิลป์เอกชนเปิดขึ้นอย่างแพร่หลาย ขณะเดียวกันการศึกษาด้วยประสบการณ์อาชีพกับคณะละครอาชีพเช่นในอดีตกาลยังดำเนินไปด้วยดี นอกจากนี้ยังมีสถาบันอื่น ๆ ที่สนับสนุนการศึกษา การวิจัย และการแสดงนาฏยศิลป์ อาทิ ยูเนสโก อาเซียน มูลนิธิและกองทุนต่าง ๆ แต่ก็ยังมีความต้องการวิจัยและตำราอีกมาก

สำหรับการแสดงนาฏยศิลป์ประเภทต่าง ๆ ในรัชกาลนี้พบว่าโขนหนังใหญ่และละครรำประเภทต่าง ได้รับการอนุรักษ์และสืบทอดจารีตประเพณีของการแสดงมาจากอดีตพร้อมทั้งมีการพัฒนารูปแบบเป็นสาขาย่อยออกไปอีก ละครพื้นบ้านที่เป็นนาฏยพานิช จำเป็นต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบเพื่อให้คนดูนิยมดูอยู่ตลอดเวลาขณะเดียวกับมีการฟื้อนรำบางอย่าง ย้อนกลับไปหาเอกลักษณ์จากอดีตละครร้องและละครเพลงที่เคยนิยมในยุคก่อนก็ยังคงได้รับการอนุรักษ์ไว้ไน ขณะที่ละครพูดกลับเป็นที่นิยมแพร่หลายยิ่งทั้งในโทรทัศน์และบนเวทีละครร่วมสมัยกำลังได้รับความนิยมมากขึ้นทุกขณะ โดยเฉพาะในกลุ่มคนดูรุ่นใหม่ และที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือสื่อมวลชน โดยเฉพาะโทรทัศน์มีบทบาทสำคัญต่อการรักษา การส่งเสริม และการแลกเปลี่ยนนาฏยศิลป์ ปัจจุบันนาฏยศิลป์ทางสื่อมวลชน เป็นผลงานของศิลปินอาชีพ ส่วนทางเวทีเป็นผลงานของสถาบันการศึกษาเป็นส่วนใหญ่

มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงดังนี้ ในระหว่างนั้นพระยาพรหมภิบาล (ทองใบ) ซึ่งฝีมือเป็นเลิศในการแสดงโขนเป็นทศกัณฐ์พอใจฝีมือการร่ายรำของนายอร่าม มากจึงขอเป็นศิษย์ พาไปฝากเป็นศิษย์ของนายสง่า และนายถม ต่อมาพระยานัฏกานุรักษ์ ได้ขอตัวนายอร่าม ไปอยู่ที่บ้านและฝึกสอนให้แสดงโขนเป็นยักษ์ นอกจากพระยานัฏกานุรักษ์จะสอนด้วยตนเองแล้ว ยังมีนายรงภักดีเป็นผู้สอนอีกด้วย นายรงภักดี เป็นผู้มีฝีมือสูงผู้หนึ่งในการแสดงโขนเป็นตัวยักษ์ในระยะนั้น

วารสารนาริมีคุณ เล่ม 2 (2535) ของสำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ ได้กล่าวถึงหม่อมคร้าม ครูยักษ์สรุปความว่า

คุณหญิงเทศได้เข้าเป็นลูกศิษย์ของหม่อมคร้าม ซึ่งเป็นครูที่สอนการรำได้ในทางเป็นครูยักษ์ ส่วนหม่อมเข็มนั้นเป็นผู้มีชื่อเสียงในทางเป็นครูพระ หม่อมคร้ามและหม่อมเข็ม ต่อมาได้เป็น

ตัวละครในคณะละครเจ้าพระยาเทเวศรุ่นใหญ่ คุณหญิงเทศตั้งแต่เริ่มฝึกหัดละครก็มีท่วงทีว่าจะเป็นตัวเอก เป็นลูกศิษย์คนสำคัญของหม่อมคร้ามได้ฝึกหัดเป็นยักษ์จนชำนาญ

และนอกเหนือจากสาระดังกล่าวแล้ว คุณหญิงเทศ เป็นครูผู้หญิงที่มีความสามารถพิเศษสอนได้ทั้ง พระ นาง และยักษ์ โดยมีข้อความยกย่องในความเป็นอัจฉริยะของคุณหญิงเทศ ไว้ดังนี้

นายรงภักดี กราบบังคมทูลว่า องค์พระพิราพนี้ยังมีผู้รู้อีกคนหนึ่งเป็นชั้นครู คือ คุณหญิงเทศ ถ้าได้คุณหญิงตรวจสอบด้วย การออกองค์ ที่จะเก็บไว้เป็นแบบแผนจะสมบูรณ์

ได้รับบทบาทเป็นผู้แสดงตัวเอก จนได้รับพระราชทินนามว่า "นายรงภักดี"

จากหนังสือ ศิลปินแห่งชาติ (2532) ของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ หัวข้อ ศิลปินแห่งชาติสาขาการแสดง (นาฏศิลป์) ได้เขียนคำประกาศเกียรติคุณ นายหยัด ช้างทอง นาฏศิลป์ฝ่ายยักษ์ สรุปความว่า

นายหยัด ช้างทอง เกิดเมื่อวันที่ 24 เมษายน 2542 ที่กรุงเทพฯ ปัจจุบันอายุ 70 ปี เป็นศิลปินที่มีความรู้ความสามารถในการแสดงโขนทุกประเภท โดยเฉพาะเป็นหลักและแม่แบบของตัวยักษ์ เป็นผู้อนุรักษ์แบบแผนของศิลปการแสดงโขน และได้ประดิษฐ์ผลงานทางด้านการแสดงโขนหลายชุด ซึ่งกรมศิลปากรยึดถือเป็นแบบฉบับของกรมฯ แสดงสืบมาจนถึงปัจจุบันได้รับพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าให้รับมอบท่ารำหน้าพาทย์ขององค์พระพิราพ

จากหนังสือเล่มเดียวกัน หน้า 73 หัวข้อประวัตินายราฆพ โพธิเวส ได้ปรากฏรายชื่อผู้สอนยักษ์ 4 ท่าน ได้แก่ ครูถม ครูอร่าม ครูหยัด และครูรงภักดี กล่าวสรุปถึงกระบวนการคัดเข้าเรียนโขนและการฝึกหัดตัวยักษ์ ความว่า

ราฆพ โพธิเวส บิดาชื่อนายถม โพธิเวส(เป็นศิลปินโขนและฝึกหัดเป็นตัวยักษ์ตามบิดา นายราฆพ โพธิเวส เลือกเรียนโขนและฝึกหัดเป็นตัวยักษ์ตามบิดา มีนายอร่าม อินทรนัฏ นายหยัด ช้างท้อง เป็นครูสอน ฝึกหัดตัวยักษ์เพิ่มเติมจากนายรงภักดี

จากหนังสือประวัติผู้ทรงคุณวุฒิเล่ม 3 (2532) ได้กล่าวถึงนางสมศักดิ์ ทัดติ ในการเข้าเป็นศิษย์โขน สรุปความว่า

นายสมศักดิ์ เป็นเด็กรูปร่างสูงใหญ่ ครูจึงให้หัดเป็นโขนตัวยักษ์ ครูคนแรกคือนายทองเริ่ม มงคลนัฏ นายหยัด ช้างทอง นายขอแสง ภักดีเทวา นายทรวง ปรางโพธิ์อ่อน นายชม้อย ธารีเธียร นายชิน ศรีปู่ และนายจตุพร รัตนวราหะ ครั้นเรียนถึงชั้นสูง ๆ ขึ้น นายสมศักดิ์ ทัดติ ได้ฝึกหัดโขนกับนายอร่าม ซึ่งในสมัยนั้น นักเรียนนาฏศิลป์ที่หัดโขนเป็นตัวยักษ์ ถ้าได้เรียนกับนายอร่ามแล้วก็จะเกิดความภาคภูมิใจเป็นอย่างยิ่ง และนายอร่ามก็จับนายสมศักดิ์หัดโขนเป็นตัวยักษ์โดยมีนายจตุพร เป็นผู้ช่วย จากการที่นายจตุพรเอาใจใส่เคี่ยวเข็ญเป็นพิเศษ ทำให้นายสมศักดิ์มีท่าทางการร่ายรำ และลีลาการเต้นโขนและละม้ายเหมือน นายจตุพรราวกับพิมพ์เดียวกัน นอกเหนือจากนั้นการฝึกหัดที่มีรูปแบบการเรียนการสอนที่เป็นแบบฉบับตามระบบหลักสูตรก็มีประเด็นปัญหา ดังที่ผู้เชี่ยวชาญและนักวิชาการได้เสนอบทความไว้เพื่อเป็นแนวทางการแก้ไขและปรับปรุง ดังนี้

สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สมบัติ แก้วสุจริต ได้กล่าวถึงปัญหาการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย เรื่องนาฏศิลป์ไทยกับการสอนและหลักสูตรของสถาบันการศึกษาต่าง ๆ สรุปความว่า ผลวิจัยเกี่ยวกับหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป์ มีผลแบ่งนักเรียนนาฏศิลป์ได้ชัดเจนว่า กลุ่มหนึ่งเรียนเพื่อไปสอนในระดับอนุบาลและระดับประถม กลุ่มหนึ่งเรียนเพื่อไปสอนในระดับมัธยมหรือระดับวิทยาลัย กลุ่มหนึ่งเรียนไปเพื่อประกอบอาชีพเป็นศิลปิน เพราะว่าถ้าหากยังถูกบังคับให้ต้องใช้หลักสูตรในลักษณะอย่างนี้แล้ว อีกหน่อยถ้าหากว่าเด็กที่เข้าเรียนนาฏศิลป์จริงมา แล้วไม่มีใจรักหรือไม่ทุ่มเทจริง ๆ ระดับฝีมือหรือศิลปิน ซึ่งเป็นระดับฝีมือก็จะค่อย ๆ ลดลงแล้วก็คงจะไม่มี ในปัจจุบันนี้ยังโชคดีที่ว่าลูกศิษย์ลูกหาที่ทุ่มเทเขาคลุกคลีกับครู เพื่อที่จะฝึกให้เป็นศิลปินที่มีฝีมือนั้นยังมีอยู่แต่ต่อไปไม่ทราบ

ดร. โกวิท ประวาลพฤกษ์ ได้กล่าวถึงหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลปสรุปความว่า

ดูเหมือนว่าเจตนารมณ์ในการสอนนาฏศิลป์ต่าง ๆ เหล่านี้มักจะผสมผสานกันหลายอย่างเช่น เราต้องการจะสอนให้ผู้ชมที่ดี ศิลปินที่ดีและครูที่ดี ซึ่งมีกระบวนการผลิตอย่างเดียวกัน โดยแบ่งออกเป็น 3 ระดับ คือ

1. ฝึกเพื่อที่จะให้ผู้ชมหรือผู้ดูที่มีความเข้าใจแล้วก็ชื่นชมต่อนาฏยศิลป์ คือเราสอนฝึกเพื่อให้รู้ให้ชื่นชม

2. ฝึกเพื่อให้มีโอกาสแสดง เพราะการแสดงเป็นจุดที่สร้างความชื่นชม แต่ดูเหมือนว่า การฝึกต่าง ๆ เราละเลยความชื่นชมไปโดยสิ้นเชิง เรามักจะเน้นการฝึกเพื่อที่จะให้เกิดศิลปินแล้วก็เหมาว่าคนที่เป็นศิลปินได้แล้วนี้ จะไปสอนได้ด้วย

3. เทคนิคกับการสอนต้องแยกกันออกต่างหาก ถ้าหากจะสอน ครูนาฏศิลป์จะต้องสอนเทคนิคต่าง ๆ ในการฝึก ส่วนฝึกเพื่อเป็นศิลปิน ต้องสอนเทคนิความชำนาญ ในการแสดง แต่ความชำนาญในการแสดงมักจะมิได้ผ่านความชื่นชม

ประเมษฐ์ บุณยะชัย ได้กล่าวถึงการสอนบทบาทของนางวาลีของแม่เฉลย ศุขะวณิช สรุปความว่า นางวาลีเป็นหญิงรูปชั่วตัวดำ หน้าตาอัปลักษณ์ แต่มีปัญญาเป็นเลิศ ผู้ที่ได้รับบทนี้จะต้องมีความสามารถสูง หม่อมครูนุ่ม แม่ครูอึ่ง และแม่ครูหงิม ช่วยกันคิด ช่วยกันสอนบทบาทตัวนางวาลีให้กับท่านแต่จนแล้วจนรอด ลูกศิษย์ก็ไม่เคยเห็นท่านหรือถ่ายทอดให้กับใครเลย และประเมษฐ์-บุณยะชัย ได้กล่าวถึงรูปแบบการกำหนดท่ารำแต่ละชุด สรุปดังนี้

- คุณครูศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก หรือหม่อมครูต่วน อดีตเป็นหม่อมในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร ณ อยุธยา) เป็นผู้วางรากฐานทางด้านตัวละครนาง

- คุณครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นผู้วางรากฐานทางด้านละครพระตลอดจนนำระเบียบวิธีการเรียนการสอนโขน จากสำนักละครวังสวนกุหลาบที่ท่านเคยสังกัดอยู่ มาปรับปรุงเป็นหลักสูตรการเรียนการสอนสืบมาจนถึงปัจจุบัน และที่สำคัญได้มีกระบวนการเชื่อมโยงความรู้ด้านโขนจากโบราณเป็นขั้นตอนและแบบฉบับ ดังที่มีบทความกล่าวถึง คือ

ธีรยุทธ ยวงศรี (2535) ได้กล่าวถึงการถ่ายทอดเชื่อมโยงความรู้การแสดงโขน สรุปดังนี้ ครูโขนในอดีต มักจะมีสำนักเป็นหลักแหล่งเพื่อสะดวกในการประกอบอาชีพ อาจไม่ใช่เป็นของท่านเอง ต้องกว้างขวางพอสมควร บิดามารดาหรือผู้ปกครองที่นำบุตรธิดาหรือหลานมาฝากเรียน มักจะเป็นคนที่มีฐานะปานกลางหรือค่อนข้างจะขัดสน บางคนเมื่อนำมาฝากฝังเรียบร้อยแล้ว ก็หายไปเลยไม่มาเยี่ยมเยือนอีกเป็นปี ๆ แต่บางคนก็มาเยี่ยมเยือนและนำสิ่งของเครื่องอุปโภคมาฝากเป็นประจำ ฝ่ายผู้ที่ถูกนำมาฝาก (ศิษย์) ก็สำนึกตน เจียมตน พยายามไม่สร้างปัญหาใด ๆ ให้กับครูและเพื่อนร่วมสำนัก เนื่องจากทราบดีว่าตนเองมิได้มีอภิสิทธิ์อื่นใดเหนือผู้อื่น ทุกคนต้องช่วยกันทำเมื่อถึงเวลา และเมื่อถึงเวลารับประทานอาหารทุกคนก็ต้องรับประทาน จะเลือกโน่นเลือกนี่ตามใจชอบไม่ได้ ตัวครูเองก็มีเมตตาธรรม ขันติธรรม และยุตธรรม ฝึกสอนให้เท่าเทียมกันใครดีมีแววก็ส่งเสริมสนับสนุน ในขณะเดียวกันก็ยั่วยุให้กำลังใจกับคนที่มีความพยายามแต่ยังไม่ถึงขั้น และที่สำคัญที่สุดก็คือ ครูโขนในอดีต มีประสบการณ์และทักษะสูงมาก ท่านสามารถทราบได้ทันทีว่าศิษย์คนใดควรจะถ่ายทอดให้ในขั้นหรือระดับใด บางทีท่านจะชี้แนะให้เลือกวิชาชีพ ที่เหมาะสมกับภูมิปัญญาให้ ตัวอย่างเช่น ศิษย์ที่มีความจำดีปัญญาเฉียบแหลม อุปนิสัยละเอียดอ่อน ลึกซึ้งสุภาพ อ่อนน้อม ท่านก็จะถ่ายทอดให้เต็มที่เต็มรูปแบบ ทุกกระบวนการ กล่าวง่าย ๆ ก็คือ ท่านพยายามสร้างศิษย์ให้ขึ้นมาแทนตัวท่านในอนาคต แต่หากท่านพิจารณาแล้วเห็นว่าศิษย์คนไหนไม่สามารถรับได้ ท่านก็จะแนะนำให้ไปศึกษาหรือปฏิบัติงานอย่างอื่นแทน เช่น การผลิตการบำรุงรักษาเครื่องโขน หรืออาจแนะนำให้ไปเรียนวิชาสามัญ เพื่อจะได้อ่านหนังสือออก กลับมาเป็นคนบอกบท ควบคุมจัดการแสดงในบางครั้งแทนท่าน เป็นเหตุให้ศิษย์บางคนเอามากล่าวลับหลังว่าครูไม่ยุติธรรมหรือครูหวงวิชา

การจัดหลักสูตรและการเรียนการสอนนาฏศิลป์

จุดมุ่งหมายในการจัดหลักสูตรการเรียนการสอนวิชานาฏศิลป์ มีลักษณะเหมือนกับจุดมุ่งหมายของหลักสูตรวิชาการศึกษาโดยทั่วไป คือมุ่งส่งเสริมการเรียนรู้ของผู้เรียนทั้ง 3 ด้าน ได้แก่ ด้านความรู้ ทักษะ และเจตคติ ซึ่ง บลูม (Bloom, 1994) ได้จำแนกจุดมุ่งหมายทางการศึกษาออกเป็น 3 ด้าน คือ ด้านความรู้ (Cognitive Domain) ด้านเจตคติหรือความรู้สึก (Affective Domain) และด้านทักษะ (Psycho-Motor Domain) โดยจำแนกเป็นลักษณะย่อย ดังนี้

1. ด้านความรู้ (Cognitive Domain) ได้แก่ ความรู้ ความเข้าใจ การวิเคราะห์ การสังเคราะห์ และการประเมิน

2. ด้านเจตคติหรือความรู้สึก (Affective Domain) ได้แก่ การรับหรือการตั้งใจ

3. ด้านทักษะ (Psycho-Motor Domain) คือพฤติกรรมการแสดงออกในลักษณะต่าง ๆ

จุดมุ่งหมายของวิชาศิลปะย่อมมีลักษณะเฉพาะมีความแตกต่างจากหลักสูตรวิชาการศึกษาทั่วไป ดังนี้

1. สาขาวิชาศิลปะไม่จำเป็นต้องแสวงหากฎเกณฑ์ทั่วไปเช่นเดียวกับวิทยาศาสตร์ เพราะศิลปะเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับประสบการณ์ส่วนบุคคล เป็นเรื่องของอารมณ์และความรู้สึก ซึ่งย่อมมีความแตกต่างกันอย่างหลากหลาย

2. สาขาวิชาศิลปะ มุ่งแสวงหาความชื่นชมและคุณค่าทางด้านความงามเป็นองค์ประกอบสำคัญ เนื่องจากมนุษย์เกี่ยวข้องด้วยอารมณ์ ความรู้สึก และชีวิตจิตใจ ดังนั้นการพิจารณาเหตุผลเพียงประการเดียวจึงไม่เพียงพอ จำเป็นต้องพิจารณาถึงความรู้สึกเป็นสำคัญด้วยเช่นกัน

3. สาขาวิชาศิลปะมีวิชาเฉพาะต่าง ๆ อยู่หลายวิชา ปัญหาเรื่องคุณค่าและข้อเท็จจริงจึงมีบทบาทแตกต่างกันตามธรรมชาติของลักษณะวิชาต่าง ๆ เช่น วิชาทฤษฎีความรู้จะเกี่ยวข้องกับปัญหา ข้อเท็จจริง ขณะที่งานสร้างสรรค์อื่น ๆ เกี่ยวข้องกับปัญหาด้านคุณค่า ความงดงาม และการนำไปใช้

4. สาขาวิชาศิลปะมุ่งส่งเสริมและพัฒนาความคิดสร้างสรรค์และส่งเสริมให้มีแนวคิดและเอกลักษณ์เฉพาะบุคคล (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2543)

จะเห็นได้ว่าจุดมุ่งหมายในการศึกษาวิชาศิลปะ นอกจากจะให้ผู้เรียนได้รับความรู้แล้ว ยังมุ่งเน้นประสบการณ์ด้านอารมณ์ความรู้สึกรับรู้คุณค่าและซาบซึ้งในศิลปะ การพัฒนาเอกลักษณ์เฉพาะตนรวมทั้งมีการพัฒนาไปจนถึงขั้นการคิดริเริ่มสร้างสรรค์และสามารถสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะด้วยตนเองได้

สรุปได้ว่าวิชาศิลปะด้านนาฏศิลป์ โดยเฉพาะการจัดการเรียนการสอนที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ ที่มุ่งเน้นจุดมุ่งหมายการเรียนรู้ด้านความรู้ (Cognitive Domain) ได้แก่ ความสามารถ ในการคิดวิเคราะห์ และความคิดสร้างสรรค์ ด้านเจตคติหรือความรู้สึก (Affective Domain) ได้แก่ การรับรู้และตอบสนองต่องานศิลปะจากการตระหนักรู้ในตนเอง การตัดสินคุณค่าเชิงสุนทรียภาพจากการรับรู้ทางความรู้สึก และด้านทักษะ (Psycho-Motor Domain) ได้แก่ ทักษะในการฝึกปฏิบัติ และการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ไทย

กระบวนการเรียนรู้ทางศิลปะ

กระบวนการเรียนรู้ทางศิลปะอาจกระทำได้หลายวิธี สามารถสรุปได้พอสังเขป ดังนี้

1. การสอบถามผู้รู้ (Authority) เป็นวิธีการค้นหาความรู้เบื้องต้นซึ่งเป็นความรู้ที่เกิดจากความคิด (Conceptual Cognition) กล่าวคือเมื่อต้องการความรู้เรื่องใดก็สอบถามผู้รู้ ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญหรือผู้มีประสบการณ์ด้านนั้นโดยตรง เช่น ครู ผู้เชี่ยวชาญ หรือผู้ชำนาญการเฉพาะด้าน

2. การประจักษ์ (Empirical) เป็นวิธีการเข้าถึงความรู้โดยวิธีการสังเกต (Observation) เช่น หากจะเชื่อในสิ่งใด จะต้องเป็นที่ประจักษ์ก่อนจึงจะเชื่อได้

3. การใช้ประสบการณ์ (Experience) เป็นวิธีการค้นหาความรู้ด้วยผัสสะเฉพาะบุคคล เนื่องจากการสั่งสมประสบการณ์แตกต่างกัน อันอาจเกิดจากการพบเห็นหรือลงมือปฏิบัติ โดยเป็นการเรียนรู้จากประสบการณ์ที่ได้จากการกระทำ หรืออาจเป็นการค้นพบโดยบังเอิญ

4. การอุปนัย (Induction) บางครั้งใช้คำว่าอุปมาน เป็นการเข้าถึงความรู้โดยการรวบรวมข้อมูลหรือข้อเท็จจริง แล้วนำไปวิเคราะห์เพื่อการจำแนกประเภทและหาความสัมพันธ์ของข้อเท็จจริง แล้วจึงสรุปผลเป็นองค์ความรู้ใหม่ โดยการใช้เหตุผลด้วยกระบวนการทางตรรกวิทยา

5. การนิรนัย (Deduction) บางครั้งใช้คำว่าอนุมาน เป็นวิธีคิดโดยการใช้เหตุผลในทางตรงกันข้ามกับวิธีการอุปนัย กล่าวคือเป็นการสรุปเพื่อให้ได้มาซึ่งความรู้ย่อยจากองค์ความรู้รวม

6. การสงสัย (Doubtfulness) เป็นการหาความรู้พื้นฐานด้วยวิธีการสงสัย โดยสงสัยความรู้ทุกอย่างที่มีอยู่ เพื่อพิจารณาว่าค้นพบความจริงอะไรที่ทุกคนต้องยอมรับ โดยไม่ต้องมีการพิสูจน์แต่ประการใดจึงจะยอมรับว่าสิ่งนั้นจริง

7. วิธีการทางวิทยาศาสตร์ (Scientific Method) เป็นการบูรณาการระหว่างวิธีการอุปนัยและนิรนัยเข้าด้วยกัน กล่าวคือเริ่มต้นด้วยการตั้งปัญหา หรือตั้งคำถาม ต่อจากนั้นจึงใช้วิธีการนิรนัยเพื่อทำนายคำตอบของปัญหานั้นไว้ซึ่งเรียกว่าการตั้งสมมุติฐาน จากนั้นจึงใช้วิธีการอุปนัยรวบรวมข้อมูล ข้อเท็จจริงต่าง ๆ เพื่อทดสอบสมมุติฐานที่ตั้งไว้ว่าจริงหรือไม่ อย่างไร เพื่อสรุปเป็นองค์ความรู้ใหม่

8. การใช้ความรู้สึก (Intuition) การหยั่งรู้จากสามัญสำนึก เป็นการใช้ความรู้สึกที่เกิดขึ้นกับตนเองเป็นหลักในการตัดสิน เช่น เชื่อว่าละครแสดงความสะเทือนใจได้ก็เมื่อได้ชมด้วยตนเอง

9. การตรัสรู้ (Enlightenment) รู้ด้วยญาณวิเศษ เป็นการบรรลุถึงความรู้อันเป็นสัจจะอันสูงสุด ซึ่งอยู่นอกเหนือการรับรู้ทางอายตนะ และก้าวล่วงจากโลกแห่งความนึกคิดและปัญญาชาวพุทธถือว่าเป็นความรู้อันสมบูรณ์สูงสุด (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2543)

หลักสูตรการสอนการแสดง ของสถาบันซับแชปเตอร์ในสหรัฐอเมริกา

หลักสูตรการสอนการแสดง ของสถาบันซับแชปเตอร์ (Subchapter School, http://www.Ecisd.org/tech/TEKS/CH117002.HTM.) ใช้เวลาในการศึกษา 2 ปี มีหลักการศึกษาและจุดมุ่งหมายของหลักสูตรดังนี้

หลักการทั่วไป

1. พื้นฐานการสอนคือมุ่งให้ผู้เรียนได้เกิดการเรียนรู้ การคิดสร้างสรรค์ด้านการแสดง ประวัติความเป็นมา ความเกี่ยวข้องด้านศิลปวัฒนธรรมและการประเมินผล โดยมุ่งหมายให้ผู้เรียนได้รับทั้งความรู้และทักษะ การพัฒนาแนวคิด มีความสามารถใช้ชีวิตอย่างมีคุณภาพเข้าใจตนเองและผู้อื่น มีวินัยในตนเอง โดยเฉพาะหลักการปฏิบัติในสาขาที่ศึกษาอย่างมีประสิทธิภาพ

2. ความรู้ในด้านการแสดง ได้แก่ มีความเข้าใจบริบททางวัฒนธรรม และประวัติศาสตร์เพิ่มความตระหนักในคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมในสังคมที่มีความหลากหลาย การประเมินผล การรู้จักการวิเคราะห์และมีทักษะในการตัดสินใจ พัฒนากระบวนการคิดอย่างมีวิจารณญาณ การคิดสร้างสรรค์ และมีความรู้ความเข้าใจศิลปะประเภทต่าง ๆ ในโลก

ผู้สอนสามารถประเมินพัฒนาการและคุณภาพของผู้เรียนโดยการประเมินว่าบรรลุตามวัตถุประสงค์และคุณลักษณะที่เป็นผลจากการเรียนของผู้เรียน โดยใช้การสอนนาฏศิลป์ในหลักการจินตภาพ ซึ่งจินตภาพ หมายถึง การสร้างภาพในใจ โดยอาศัยการสร้างจากประสบการณ์ของการรู้สึกและสร้างจากข้อมูลในความทรงจำ หรือเป็นประสบการณ์ที่สร้างขึ้นจากความจำด้วยตา (Winn, 1980) ส่วนไพวิโอและเบค (Paivio and Begg, 1981) ให้ความหมายของจินตภาพว่า หมายถึง แบบการคิด เช่น การจินตนาการสิ่งต่าง ๆ ซึ่งจะถูกสร้างขึ้นหรือควบคุม โดยบุคคลนั้นอย่างรวดเร็วมาก และมาร์ตินกล่าวว่า จินตภาพ หมายถึง ภาพที่แทนสิ่งต่างภายในใจที่ไม่ได้เกิดขึ้นจริง บุคคลมีความสมารถในการนึกภาพเหตุการณ์และสิ่งต่าง ๆ ที่เราเคยมีประสบการณ์มาก่อนและสามารถแทนเหตุการณ์และสิ่งต่าง ๆ ที่เราสร้างจินตนาการขึ้นมาได้เอง (Matlin, 1993 อ้างถึงในเมธี เผื่อนทอง, 2534)

ดังนั้นกล่าวได้ว่า จินตภาพเป็นภาพที่เกิดขึ้นภายในจิตใจ อาจเกิดจากการได้เห็นหรือจินตนาการขึ้นจากประสบการณ์ที่บุคคลนั้น ๆ ได้รับและสั่งสมไว้ในความทรงจำ ดังนั้นการนำหลักการจินตภาพมาใช้ในการเรียนการสอนนาฏศิลป์ ครูอาจใช้วิธีสอนหลาย ๆ วิธีประกอบกัน ได้แก่ การสาธิต การใช้จินตภาพ ใช้ดนตรีประกอบ จังหวะเพลง การสอนโดยการพูดการบอก การใช้วิธีจับสัมผัสผู้เรียนสำหรับความคิดสร้างสรรค์นั้น อาจเกิดได้จากสอนพื้นฐานความรู้และความรู้สึกจากเสียงทำให้เกิดการเคลื่อนไหว ซึ่งทำให้ผู้เรียนได้แสดงความสามารถที่มีอยู่ในตัวเขาเองออกมา จุดมุ่งหมายหลักคือ ให้ผู้เรียนทำด้วยตนเองให้มากที่สุด ก่อนที่ครูจะบอกคำตอบที่ถูกต้องเพื่อให้ผู้เรียนได้ฝึกการแก้ปัญหา เพราะการบอกสิ่งที่ถูกต้องตั้งแต่แรก จะเป็นการปิดกั้นความคิดของผู้เรียน และสร้างนิสัยการไม่รู้จักคิดติดตัวไปตลอด สิ่งที่สำคัญคือการส่งเสริมความกระตือรือร้นในการเรียนให้ผู้เรียนเสมอ โดยเฉพาะเมื่อผู้เรียนเกิดความกระตือรือร้น อยากรู้ อยากทำไม่ควรมีข้อจำกัดใด ๆ (Franklin, 1996)

การเรียนการสอนวิชานาฏศิลป์ หลักที่สำคัญที่สุด คือต้องมีความรักและชื่นชมในศิลปะ มายเคนส์ (Mydans, 1993 cite in Franklin, 1996) กล่าวว่า ข้อปฏิบัติที่สำคัญที่สุดข้อหนึ่งของนักแสดงคือ การแสดงนาฏศิลป์ที่งดงามออกสู่สายตาประชาชนได้อย่างดีอย่างน่าชื่นชมนั้นต้องงดงามจากข้างใน จิตใจของนักแสดงด้วย วิธีสอนโดยใช้หลักการจินตภาพสามารถนำมาใช้ในชั้นเรียนได้ ดังนี้

1. ค้นหาการใช้หลักจินตภาพที่เหมาะสมกับผู้เรียนแต่ละคน เพราะผู้เรียนบางคน อาจไม่สามารถใช้จินตนาการได้ดีในระหว่างการเรียน แต่ใช้ได้ดีในการประดิษฐ์ท่ารำ หรือการสอนให้คิดท่าโดยอิสระ

2. การใช้จินตภาพในลักษณะของการสร้างแรงจูงใจในการเรียน หรือการทำผลงาน

3. ใช้หลักกายวิภาพมาช่วยในการจินตนาการ การสอนจินตภาพต้องให้ทั้งความรู้ และประสบการณ์ การสัมผัสจับท่า เสียงดนตรี และกระตุ้นโดยการสาธิตให้ดู

4. ใช้รูปภาพและการอธิบายของครูร่วมกับวิธีการข้างต้น จะช่วยกระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดการคิดสร้างสรรค์ และจินตนาการต่าง ๆ

5. การใช้มือสัมผัส จับต้อง จะช่วยในการสร้างภาพทั้งในด้านขนาด ช่องว่าง และกำหนดทิศทางในการเคลื่อนไหวได้ โดยมีการทดลองใช้กับผู้เรียนที่พิการหูหนวกมาแล้ว

6. ระมัดระวังในการใช้คำพูดที่กวดขัน หรือบีบคั้นผู้เรียนให้อยู่ในแบบตลอด แต่ให้อยู่ในภาวะที่ผ่อนคลายและบรรยากาศของความร่วมมือให้มากที่สุด

7. หลีกเลี่ยงการบอกคำตอบที่ชัดเจน แต่ควรสร้างความคิดด้วยตัวผู้เรียนในลักษณะคำถามและยอมรับในการตอบของผู้เรียน

8. หลีกเลี่ยงการปฏิเสธจินตภาพของผู้เรียน แต่ให้ผู้เรียนอธิบายสิ่งที่เขาคิด ยึดหลักการยืดหยุ่น การมีพลวัตร

9. บอกผู้เรียนเกี่ยวกับการสร้างจินตภาพในช่วงเวลาที่ผู้เรียนพักเหนื่อย เพื่อช่วยการเรียนในขั้นตอนที่ยาก

10. ใช้จินตภาพช่วยในการสอนเรื่องการจัดแถวในการเรียน และการแสดงให้มีความหลากหลายขึ้น

11. การใช้จินตภาพในการคิด ซึ่งจะแตกต่างจากการสร้างภาพล้อเลียน หรือการเลียนแบบที่ต้องมีการพิจารณาแยกแยะ แต่การใช้จินตนาการอาจได้รูปแบบและลักษณะที่ต่างไปจากปกติ

12. การสร้างภาพจากการใช้ประสาทการรับรู้โดยตรงมาใช้ในการจัดแถว หรือการแก้ปัญหาในการเคลื่อนไหว จะช่วยให้ผู้เรียนเกิดความตระหนักในการแก้ไขปรับปรุงท่าทางที่ถูกต้อง

การปฏิบัติสำหรับผู้เรียน

1. ผู้เรียนต้องเตรียมพร้อมทั้งร่างกายและจิตใจ เน้นการทำใจให้ผ่อนคลาย การฝึกจิตใจมีความสำคัญเท่ากับการฝึกหัดทางกาย ซึ่งต้องฝึกหัดเป็นประจำทุกวัน

2. ทำให้จิตใจและร่างกายไปในทางเดียวกัน และสังเกตการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น

วิธีสอนโดยใช้หลักการจินตภาพสามารถนำมาใช้ในชั้นเรียนได้ ดังนี้

1. ค้นหาการใช้หลักจินตภาพที่เหมาะสมกับผู้เรียนแต่ละคน เพราะผู้เรียนบางคน อาจไม่สามารถใช้จินตนาการได้ดีในระหว่างการเรียน แต่ใช้ได้ดีในการประดิษฐ์ท่ารำ หรือการสอนให้คิดทำโดยอิสระ

2. การใช้จินตภาพในลักษณะของการสร้างแรงจูงใจในการเรียน หรือการทำงาน

3. ลองใช้จินตภาพในชั้นเรียน เช่น สร้างภาพในใจว่ามีของอยู่บนบ่า แล้วหมุนตัว

4. เสริมความคิดด้านจินตภาพในการเคลื่อนไหวหรือการเต้นรำ เช่น ให้ความสนใจคำต่าง ๆ เช่น ฉันอยู่บนอากาศ คำว่าอากาศ อาจจะกระโดด เป็นต้น

5. ฝึกหัดทุกครั้งที่มีโอกาส โดยเน้นร่างกายเป็นส่วน ๆ

6. ผลของการเรียนทำให้เกิดการสร้างภาพในลักษณะเฉพาะ จนถึงระดับที่เป็นสากลทักษะในการปฏิบัติเป็นประจำ จะทำให้สามารถสร้างจินตภาพโดยตรงได้

7. การซ้อมการแสดงด้วยความสนใจหรือตั้งใจเป็นอีกขั้นหนึ่งของการฝึกหัดจินตภาพ

8. มีวิธีการหลายวิธีในการส่งเสริมการฝึกทางจิตใจ เช่น การฝึกการใช้เสียงจากภายในการนับจังหวะหรือร้องเพลงในใจ

ตัวอย่างการสอนโดยใช้จินตภาพ (Paivio, 1971, Overby, 1990., Studd, 1983., Hanrahan & Salmela, 1990 cited in Minton, 1997)

ประเภทของจินตภาพ	ความหมาย	ตัวอย่าง
ความสามารถในการเคลื่อนไหวร่างกายผ่านระบบประสาท	ภาพในใจ ความรู้สึกเกี่ยวกับร่างกาย	คิดว่าร่างกายของท่านคือโลก จินตนาการความรู้สึกว่าเท้าของท่านเดินอยู่ใกล้ ๆ ความร้อน
ทางตรง	จากการซ้อมโขนหรือได้เห็นการแสดงท่าเต้นที่มีลักษณะพิเศษเก็บไว้ในใจ	คิดว่าตัวเองกำลังกระโดดคว้า
ทางอ้อม	ศึกษาเปรียบเทียบจากการเคลื่อนไหว ของสิ่งภายนอกร่างกาย	เคลื่อนไหวเหมือนการตกของใบไม้แห้งหลุดจากต้นสู่บนพื้นดิน
ลักษณะพิเศษ	มโนภาพที่ส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายโดยเฉพาะ	ยกแขนข้างหนึ่ง เน้นที่ความรู้สึกถึงความหนักของแขน
ทั่วไป	มโนภาพทั่วไป ซึ่งรวมถึงร่างกายทั้งหมด	จินตนาการว่าร่างกายทั้งหมดคือสิ่งที่โปร่งแสง

สาระสำคัญของจินตภาพเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการสร้างสรรค์งานเพื่อการแสดงโขน เนื่องจากผู้แสดงทุกคนจะต้องเกิดจินตนาการในบทบาทที่ได้รับ การจินตนาการให้เกิดภาพลักษณ์ที่เหมือนจริงหรือใกล้เคียงจึงเป็นประเด็นที่ผู้แสดงโขนยักษ์ต้องนำไปใช้อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ซึ่งผู้วิจัยจะนำไปใช้ในส่วนของการคิดสร้างสรรค์ตลอดจนการแสดงของศิษย์เอกในขั้นการรำโขนเพื่อการโชว์ฝีมือ ตลอดจนนำไปใช้วิเคราะห์ข้อมูลในบทที่ 5 และ 6 และเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์แบบจะต้องมีบรรยากาศของการส่งเสริมความคิดของโขนดังที่มีผู้เขียนบรรยายถึงบรรยากาศกับการสร้างสรรค์ตลอดจนการประดิษฐ์นาฏศิลป์โขนไว้หลากหลาย สรุปคือ

บรรยากาศการเรียนการสอนที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์

บรรยากาศการเรียนการสอนที่ส่งเสริม ความคิดสร้างสรรค์ควรสอดคล้องกับลักษณะมนุษยนิยม (Humanism) และลักษณะเฉพาะของผู้เรียนเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งโดยเฉพาะการถ่ายทอดหรือถ่ายทอดความรู้จากครูโขนยักษ์สู่ศิษย์นาฏศิลป์ทุกคน ซึ่งผู้วิจัยจะต้องนำไปใช้กับงานวิจัยฉบับนี้ในสาระของการฝึกหัดเบื้องต้น การถ่ายทอดความรู้ที่สำคัญจากครูสู่ศิษย์ กล่าวคือลักษณะที่ส่งเสริมหรือกระตุ้นความสนใจ มีความเป็นกันเอง มีอิสระในการทำงานด้วยตัวเอง และมีอิสระที่จะสร้างสรรค์ความพอใจ ซึ่งเป็นการยอมรับความเป็นคนแต่ละคน และความเป็นปกติวิสัยของคนผู้นั้นในทางความคิด ซึ่งสอดคล้องกับที่ ออสบอร์น (Osborn, 1963) กล่าวว่า บุคคลจะคิดได้อย่างมีประสิทธิภาพนั้นขึ้นอยู่กับความปลอดภัยทางจิต และบรรยากาศที่กระตุ้นให้คิด และสมิท (Smith, 1972) ที่ว่าสิ่งแวดล้อมที่ดีที่สุดในการช่วยพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ คือบรรยากาศที่เปิดโอกาสให้ผู้เรียนสำรวจและศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง

นอกจากนี้ สมิทและฮิลเดรท (Smith and Hildreth, 1971 อ้างถึงในอารี พันธ์มณี, 2540) มีความเห็นว่าบรรยากาศในสถาบันการศึกษาและในชั้นเรียนมีผลต่อการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ของผู้เรียนมาก ห้องเรียนที่ผู้เรียนสามารถแสดงความคิดใหม่ ๆ แปลก ๆ ของตนเองโดยเฉพาะได้เต็มที่ และผู้เรียนมีความรู้สึกเป็นอิสระไม่ถูกควบคุมจากระเบียบวิจัยที่เคร่งครัดจนเกินไป รวมทั้งมีการส่งเสริมให้ผู้เรียนแต่ละคนได้รู้จักแก้ปัญหา ย่อมเป็นห้องเรียนที่ที่สนับสนุนความคิดสร้างสรรค์ของผู้เรียน กล่าวได้ว่าห้องเรียนที่มีคุณค่าในการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์นั้นจะต้องจัดให้มีที่ว่างและช่วงเวลาในการจัดกิจกรรม เพื่อให้ผู้เรียนได้ใช้ทำงานอย่างอิสระในเวลาที่เขาต้องการ สนับสนุนการทำงานเป็นกลุ่ม และมีโอกาสได้ทำงานคนเดียวตามที่เขาต้องการ จะเห็นได้ว่าการจัดบรรยากาศของการเรียนควรคำนึงถึงองค์ประกอบหลัก 3 ประการ คือ

1. บรรยากาศด้านกายภาพ หมายถึง การจัดสภาพแวดล้อม และอุปกรณ์การเรียนการสอนที่เหมาะสม สะดวก และเพียงพอ เช่น การจัดโต๊ะ เก้าอี้ ให้เหมาะสมกับจำนวนผู้เรียนว่าเป็นกลุ่มเล็ก หรือกลุ่มใหญ่

2. บรรยากาศด้านสมอง หมายถึง กิจกรรมต่าง ๆ ที่ครูจัดขึ้นเพื่อกระตุ้นให้ผู้เรียนคิดแบบต่าง ๆ เช่น คิดแก้ปัญหา คิดหาเหตุผล คิดคล่อง คิดยืดหยุ่น คิดริเริ่มแปลกใหม่ คิดละเอียดลออ และการคิดจินตนาการ เป็นต้น ทั้งนี้ครูควรสนับสนุนให้ผู้เรียนคิดอย่างกว้างไกล โดยพยายามช่วยให้ผู้เรียนขจัดอุปสรรคหรือข้อจำกัดต่าง ๆ ที่มีต่อความคิดสร้างสรรค์ของผู้เรียนให้ลดน้อยลงไป

3. บรรยากาศด้านอารมณ์ ซึ่งครูจะมีบทบาท ทั้งด้านเจตคติของครู และการช่วยส่งเสริมหรือยับยั้งความคิดสร้างสรรค์ของผู้เรียน ผู้เรียนจะสามารถพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ของตนได้ดีเมื่อผู้เรียนรู้สึกว่าตนเองมีคุณค่า มีพลัง รู้สึกว่าตนเองเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่ม รู้จักเคารพตนเองและผู้อื่น การสร้างบรรยากาศทางอารมณ์ที่เหมาะสมเช่นนี้ ครูควรทำให้ผู้เรียนรู้สึกไว้วางใจในตัวครู ในระยะแรก ๆ ของการคิดงานสร้างสรรค์ ผู้เรียนมักรู้สึกไม่แน่ใจในงานที่ทำ ไม่อยากเสี่ยงทำในสิ่ง

ที่แปลกออกไปคนอื่น บางครั้งอาจจะรู้สึกสิ้นหวังแต่ครูควรให้ความสนับสนุนเพื่อให้ผู้เรียนเกิดความรู้สึกปลอดภัยจากการอาจไม่เป็นที่ยอมรับ หรือการที่อาจจะถูกวิพากษ์วิจารณ์ ดังนั้นบรรยากาศที่เหมาะสมกับการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์คือบรรยากาศแห่งความไว้วางใจและการสนับสนุนซึ่งกันและกัน

สมศักดิ์ ภู่วิภาดาวรรธ์, 2542 แนวคิดเกี่ยวกับการวัดทักษะการปฏิบัติ สรุปว่าการวัดทักษะการปฏิบัติต้องให้ผู้เรียนมีการปฏิบัติงานที่แน่นอน หากประมวลแนวคิดของนักวัดผลทั้งหลายจะพบว่าทักษะการปฏิบัติงานเป็นความสามารถซึ่งอาจเป็นด้านสมอง (Cognitive Skills) หรือไม่ใช่ทางสมอง (non-cognitive skills หรือ manual skills) ก็ได้ ทั้งนี้ทักษะดังกล่าวสามารถทดสอบได้โดยให้ผู้ถูกทดสอบแสดงให้ดู เพื่อจะได้ข้อมูลในการตัดสินระดับความสามารถในการปฏิบัติงานทั้งความถูกต้องในกระบวนการปฏิบัติงาน หรือคุณภาพของผลงาน การวัดภาคปฏิบัติจึงเป็นกระบวนการที่วัดทักษะการปฏิบัติโดยสิ่งที่วัดหรือทักษะที่วัด (Object of measurement) เป็นความสามารถด้านใดด้านหนึ่งก็ได้ (สุวิมล ว่องวาณิช, 2539) เมื่อได้บรรยากาศในสาระของบรรยากาศในการถ่ายทอดท่าโขนยักษ์แล้วปัจจัยส่งผลคือการสร้างสรรค์หรือประดิษฐ์ท่ารำ ซึ่งมีแนวคิดจากนักวิชาการหลายท่านได้ให้ความสำคัญไว้ ดังนี้

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543) ได้ให้ความหมายการประดิษฐ์ท่ารำ โดยใช้คำว่านาฏยศิลป์หมายถึงการคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีในการสร้างสรรค์การแสดงชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคนทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ และได้กำหนดขั้นตอนการทำงานของนาฏยประดิษฐ์ไว้ดังนี้

1. ประเด็นความคิดให้มีนาฏยศิลป์ มีเหตุผลคือเกิดการประดิษฐ์นาฏยศิลป์ ในโอกาสต่าง ๆ ได้แก่ การปรับปรุงการแสดง เนื่องจากเป็นพิธีการที่ต้องการการแสดงชุดใหม่ที่เหมาะสมกับโอกาสนั้น ๆ การจัดการแสดงเพื่อส่งสริมกิจกรรมหรือสอดแทรกในการแสดงละคร

2. การกำหนดความคิดหลักมี 2 ระดับ คือ ระดับเป้าหมาย และระดับวัตถุประสงค์

3. การประมวลข้อมูล คือการรวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ ข้อมูลมี 2 ลักษณะ คือ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงคือความรู้ต่าง ๆ ที่สืบค้นได้ และข้อมูลที่เป็นแรงบัลดาลใจมักเป็นผลงานศิลปะสาขาต่าง ๆ

4. การกำหนดขอบเขต คือการกำหนดว่านาฏยศิลป์ครอบคลุมเนื้อหา สาระอะไรบ้าง

5. การกำหนดรูปแบบ มีวิธีกำหนดหลายแนวทาง ได้แก่ กำหนดให้อยู่ในแบบแผนของนาฏศิลป์ไทย หรือการกำหนดให้เป็นแบบผสม

6. การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ ได้แก่ ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย ฉาก เพลง แสง สี เสียง เป็นต้น

7. การออกแบบนาฏศิลป์ มีลักษณะการออกแบบทัศนศิลป์ ซึ่งสามารถนำทฤษฎีทางทัศนศิลป์ และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวมาใช้

ดังนั้นการออกแบบหรือการสร้างสรรค์ท่ารำโขน จะต้องประกอบไปด้วย การกำหนดโครงสร้างโดยรวม การแบ่งช่วงการแสดงของอารมณ์ ตลอดจนท่าทางที่กำหนดทิศทางการเคลื่อนที่บนเวที และที่สำคัญคือการลงรายละเอียดของกระบวนการที่กำหนดอย่างเป็นขั้นตอนไว้อย่างเป็นระบบ ดังที่เฉลย ศุขะวณิช อ้างถึงในพจมาลย์ สมรรคบุตร,2538) กล่าวถึงศิลปินผู้ที่จะทำการประดิษฐ์ท่ารำที่เป็นแบบแผนมาแต่เดิม ต้องคำนึงถึงประเด็นสำคัญต่าง ๆ สรุปคือ

1. จังหวะและทำนองเพลง เชื่องช้า หรือรวดเร็ว มีลักษณะอ่อนหวาน เศร้าหรือคึกคักสนุกสนาน

2. จังหวะและทำนองเพลงที่มีสำเนียงต่างชาติ ก็ต้องเอาลีลาท่ารำของชาตินั้น ๆ มาประดิษฐ์ให้กลมกลืนกันเป็นลีลาของนาฏศิลป์ไทย

3. เมื่อรู้ทำนองและจังหวะของเพลงจึงกำหนดท่ารำให้เข้ากับลีลาของเพลง โดยยึดหลักความสัมพันธ์ของทำนองเพลงกับท่ารำ และความสัมพันธ์ระหว่างความหมายของบทร้องกับท่ารำ

4. ลักษณะของเพศชาย (ตัวพระ) หรือเพศหญิง (ตัวนาง) เช่นตัวพระในพม่ารำขวาน ลีลาท่ารำจะต้องมีลักษณะกระฉับกระเฉงเข็มแข็ง ตามท่วงทำนองของนักรบ ส่วนตัวนาง ได้แก่ ฟ้อนม่านมงคลลีลาท่ารำจะต้องมีลักษณะอ่อนโยน นุ่มนวล เป็นต้น

5. การประดิษฐ์ระบำพื้นเมือง ต้องศึกษาท่ารำที่เป็นแท่ท่าหลักของท้องถิ่นแล้วนำมาประดิษฐ์ลีลาเชื่อมท่ารำ ให้ครอบคลุมความหมายของเนื้อหาในระบำชุดนั้น ๆ โดยคัดเลือกแม่ท่าหลักมาใช้ให้เหมาะสม

6. ไม่ควรไปลอกเลียนแบบลีลาท่ารำของภาคอื่น ๆ มาปะปนในผลงานการประดิษฐ์ ท่ารำ เช่น ไปนำเอาลีลาท่ารำของภาคใต้มาบรรจุอยู่ในภาคเหนือ หรือนำลีลาท่ารำมาบรรจุอยู่ในการแสดงภาคอิสาน

7. การประดิษฐ์ท่ารำให้คำนึงถึงจุดมุ่งหมายของระบำ รำ ฟ้อนในชุดนั้นด้วย เช่น ระบำชุดนี้มีจุดมุ่งหมายให้เป็นผู้หญิงล้วน (ตัวนาง) ก็ต้องหลีกเลี่ยงท่ารำที่มีการยกเท้า แบะเหลี่ยมกันเข่า ซึ่งเป็นลีลาท่าทางของตัวพระโดยสิ้นเชิง

ดังนั้นสาระสำคัญดังกล่าวมาข้างต้นของครูจึงน่าที่จะวิเคราะห์ได้ว่าการสร้างสรรค์ท่ารำควรทีหลักในการคิดคือ การรู้วิธีปฏิบัติในการร้อง รำ เต้น ตลอดจนดนตรี จังหวะ เพลงร้องที่นิยมใช้ของทุกภาค จากนั้นจะได้นำเอามาสัมพันธ์ผสมผสานเชื่อมท่า สามารถทำได้หลายวิธี คือ การเล่นเท้าในขณะที่มีบทเอื้อนทำนองยาว ๆ การวิ่งแปรแถว ตั้งซุ้ม ยืนพักท่านิ่ง ใช้ลีลาเชื่อมท่าและยืนตั้งแม่ท่ายืดยุบตามจังหวะอยู่กับที่ จนกลายเป็นท่ารำใหม่ที่มีพื้นฐานเดิมอยู่อย่างลงตัวและ

สวยงามได้ ซึ่งผู้สร้างสรรค์ผลงานต้องมีความรู้ความสามรถที่ดีมากจึงจะเป็นที่ยอมรับได้ ดังที่นักวิชาการได้บรรยายและให้ความรู้ผ่านสื่อต่าง ๆ มากมาย แต่ ณ ที่นี้ผู้วิจัยของยกเอาแนวคิดของสถาพร สนทอง ที่ได้เขียนถึงลักษณะเด่นของผู้สร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไว้ สรุปว่า

สถาพร สนทอง (อ้างถึงพจมาลย์ สมรรคบุตร,2538) กล่าวถึงผู้สร้างสรรค์ท่ารำที่ดีได้นั้นจะต้องประกอบด้วยทักษะที่พึงประสงค์ ดังนี้

1. เป็นผู้มีความรู้ในวิชานาฏศิลป์อย่างลึกซึ้ง
2. เป็นผู้มีนิสัยเป็นนักคิดสร้างสรรค์อยู่ตลอดเวลา
3. เป็นผู้คิดค้นและพัฒนาในด้านการแสดงให้มีสิ่งแปลก ๆ ใหม่ ๆ อยู่เสมอ
4. ต้องมีความรูเกี่ยวกับดนตรีและทำนองเพลงต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี
5. มีความรู้ ความคิด ความสามารถ ในเรื่องการออกแบบเครื่องแต่งกาย
6. เป็นผู้มีความรู้เรื่องอารมณ์ต่าง ๆ ของผู้แสดง
7. ต้องศึกษาพัฒนาความรู้ให้กว้างขวางทั้งในด้านวรรณคดี ในด้านภูมิศาสตร์และในด้านประวัติศาสตร์ด้วย
8. ต้องเป็นผู้มีสุนทรียะ รู้จักเลือกใช้แม่ท่าที่สวยงาม ไปใช้ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยหลีกเลี่ยงท่ารำที่ซ้ำ ๆ กัน

จากสาระสำคัญดังกล่าวแล้ว จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ (อ้างถึงพจมาลย์ สมรรคบุตร,2538) ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ท่ารำที่จะต้องสื่อความมุ่งหมายของการแสดงให้ได้อย่างชัดเจน โดยคำนึงถึงองค์ประกอบ ในด้าน ท่าทาง เพลงดนตรีที่เกี่ยวข้องกับสำเนียง ภาษา บทร้อง เครื่องแต่งกาย อารมณ์ที่แสดงออก และวิญญาณของการแสดง

จากหลักการที่ปรากฏเป็นขั้นตอนดังกล่าวแล้ว ผู้วิจัยคิดเห็นว่า การสร้างสรรค์ท่ารำโขนยักษ์นั้น ผู้คิดจะต้องเป็นผู้ที่ต้องใช้ปัญญาอย่างฉับพลันอย่างอิสระปราศจากการชี้นำจากผู้อื่นเด็ดขาด เพื่อให้ผู้คิดเกิดความเชื่อมั่นและทำงานการสร้างสรรค์ท่ารำโขนได้มากยิ่งขึ้น และประเด็นสำคัญที่จะนำมาสรุปไว้ ณ ที่นี้คือ

1. การใช้สิ่งเร้า ความคิดจากของจริง หรือจิตภาพ ตลอดจนการสร้างอารมณ์
2. การใช้ความเป็นส่วนตัวในการคิด เพื่อให้เกิดความมั่นใจและคิดอย่างเป็นอิสระ
3. การใช้ความเชื่อมั่นของตนเอง โดยมีเงื่อนไขคือแรงเสริมและการยอมรับจากครูโขนยักษ์ในระดับแนวหน้าของสังคม
4. การใช้วิธีการฝึกฝนทั้งทางร่างกายและสภาพจิตใจ ตลอดระยะเวลาการแสดงโขนยักษ์

การสร้างสรรค์ท่าเพื่อใช้ประกอบการรำโขนยักษ์นั้นมีประเด่นสำคัญที่ควรคำนึงคือเรื่องของการแสดงท่าทางแทนคำพูดเพื่อสื่อให้ผู้ชมได้เข้าใจว่าตัวโขนนำเสนออะไร ที่ไหน อย่างไร คือสัญลักษณ์ประกอบการแสดงโขนยักษ์ ดังนี้

ความรู้ดังกล่าวเป็นเรื่องของทฤษฎีการวางเงื่อนไขที่เน้นความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับการรับรู้และกฎการเรียนรู้

1. กฎแห่งความพร้อม ได้แก่
    1.1 เมื่อบุคคลพร้อมที่จะทำแล้วได้ทำ
    1.2 เมื่อบุคคลพร้อมที่จะได้ทำแล้วไม่ได้ทำ
    1.3 เมื่อบุคคลพร้อมที่จะทำแล้วต้องทำ เขาย่อมเกิดความไม่พอใจ
2. กฎแห่งการฝึกหัด
    2.1 กฎแห่งการได้ใช้ และการไม่ได้ใช้ ความว่า พันธะหรือตัวเชื่อมระหว่าสิ่งเร้าและการตอบสนองจะเข้าใจมากขึ้น เมื่อได้ทำบ่อย ๆ
    2.2 กฎแห่งการไม่ได้ใช้ พันธะหรือตัวเชื่อมระหว่างสิ่งเร้าและการตอบสนองจะอ่อนกำลังลง เมื่อไม่ได้กระทำอย่างต่อเนื่องหรือไม่ได้กระทำบ่อย ๆ
3. กฎแห่งความพอใจ
    3.1 กฎข้อนี้นับเป็นสิ่งสำคัญที่ได้รับความพอใจมากที่สุด คือการตอบสนองที่กระทำไปนั้นเกิดความพอใจพันธะหรือตัวเชื่อมจะเน้นแฟ้นขึ้น กฎข้อนี้เร่งสร้างแรงจูงใจผลที่ได้รับหรือผลตอบสนอง

กฎทั้ง 3 ข้อเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่ครูโขนและผู้เรียนที่จะเป็นศิลปินควรได้นำไปใช้ ได้แก่

ทฤษฎีความต้องการของ อับราฮัม มาสโลว์ ซึ่งได้แบ่งความต้องการของมนุษย์ไว้ตามลำดับเป็น 5 ขั้นตอน ได้แก่

1. ความต้องการทางด้านร่างกาย
2. ความต้องการความมั่นคงและความปลอดภัยของชีวิต
3. ความต้องการด้านสังคม
4. ความต้องการที่จะมีเกียรติยศชื่อเสียง
5. ความต้องการประสบความสำเร็จในชีวิต เป็นความต้องการในระดับสูงสุด

ความต้องการดังกล่าวข้างต้น ส่งผลถึงการเรียนรู้ที่สามารถบูรณาการใช้ได้กับการเข้าสู่ความเป็นเลิศทางด้านการแสดงของโขนยักษ์ ได้แก่

1. การจูงใจ ซึ่งการเป็นศิลปินเอกต้องมีการจูงใจอย่างเห็นได้ชัด
2. ความเข้าใจ ต้องศึกษาอย่างเข้าใจ จะทำให้การรับรู้และถ่ายทอดท่ารำมีประสิทธิภาพ
3. การได้รับ สามารถปฏิบัติท่ารำได้อย่างเข้าใจจนมีรูปแบบที่เห็นได้อย่างมีประสิทธิภาพ
4. การเก็บไว้ ผู้เป็นศิลปินจะต้องเก็บความรู้ไว้ได้ตลอดจนสามารถจำท่ารำได้อย่างดี
5. การระลึกได้ คิดหรือนำมาใช้ตอบคำถามได้ภายหลัง
6. ความคล้ายคลึง เมื่อพบสถานการณ์ที่คล้ายคลึงกันจะนึกได้จำได้
7. ความสามารถในการปฏิบัติ สามารถนำไปปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง

8. การป้อนกลับ นำข้อมูลไปปรับปรุงพัฒนาและสร้างสรรค์ต่อไป

ซึ่งการบูรณาการใช้ในหลักการดังกล่าวจะมีหลักการขององค์ประกอบในการพัฒนาการ 2 ด้าน ได้แก่

1. วุฒิภาวะ หมายถึงความเจริญเติบโตทั้งทางร่างกายและจิตใจ
2. การเรียนรู้ หมายถึงการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมอันเป็นผลมาจากประสบการณ์หรือการฝึกหัด การเรียนรู้เป็นสาเหตุที่ทำให้เกิดการพัฒนา 4 ด้าน คือ ด้านร่างกาย ด้านสติปัญญา ด้านอารมณ์ และด้านสังคม

ความสำคัญดังกล่าวที่ผู้แสดงสามารถปรุงแต่งสาระสำคัญในการแสดงโขนได้นั้น ความเป็นไปได้ที่จะเสริมสร้างคือความพร้อม ซึ่งปัจจัยที่ทำให้บุคคลเกิดความพร้อม ได้แก่ วุฒิภาวะ ความสนใจหรือแรงจูงใจและการได้รับการฝึกฝน การเตรียมตัวหรือเตรียมความพร้อม ซึ่งผู้วิจัยจะได้นำข้อมูลดังกล่าวไปวิเคราะห์ใช้ในบทสรุปต่อไป

สัญลักษณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขน

โขนคือนาฏกรรมการแสดงที่มีหัวโขนสวมใส่อยู่บนใบหน้าผู้แสดง ดังนั้นอากัปกิริยาการแสดงออกมาทางด้านหน้า เป็นไปได้ยากอย่างยิ่ง ความจำเป็นคือการสร้างสัญลักษณ์เพื่อเป็นการสื่อสารให้ผู้ชมเข้าใจและติดตามผลงานการแสดงคือการใช้สัญลักษณ์ ดังที่สดใส พันธุโกมล ได้กล่าวถึงการสื่อสารสัมพันธ์การแสดง ความว่า การสื่อสารสัมพันธ์ทุกระดับ ตลอดจนกลวิธีทุกชนิดที่ใช้เพื่อให้บรรลุผลตามเป้าหมายนั้นเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลาในชีวิตประจำวันของคนเรา ดังนั้น เมื่อนักแสดงนำวิธีการดังกล่าวมาใช้ในการแสดงบทบาทของตน จึงทำให้การแสดงมีพลัง มีชีวิตจิตใจ เพราะการใช้กลวิธีในการสื่อสารเป็นเคล็ดลับที่ทำให้นักแสดงต้องคิดอยู่ตลอดเวลาว่าต้องการอะไรจากคู่แสดง ต้องสังเกตดูแสดงว่าเขารู้สึกอย่างไรและมีปฏิกิริยาตอบโต้ต่อการสื่อสารของเราอย่าไรบ้าง ทำให้ต้องปรับตัวหรือแก้ไขวิธีการสื่อสารให้ได้ผลอยู่เสมอ การแสดงจึงเป็นสิ่งเคลื่อนไหวไม่หยุดนิ่งกับที่ มีการรับส่งความรู้สึกนึกคิดให้แก่กัน ทำให้การแสดงเป็น ปฏิกิริยาและมีความสัมพันธ์ต่อกันอย่างสมบูรณ์ ซึ่งสอดคล้องกับการใช้ภาษาท่ารำของโขนในการสื่อสารสัมพันธ์ ซึ่งการสื่อสารหรือสื่อความหมายจึงจำเป็นยิ่งในศาสตร์นาฏศิลป์โขน โดยเฉพาะสื่อและความหมายของสัญลักษณ์ ซึ่งไฟนส์ไตน์ (2543) อธิบายถึงการสร้างสัญลักษณ์ ความว่า ความต้องการขั้นมูลฐานสิ่งหนึ่งของมนุษย์เป็นกระบวนการทางความคิดขั้นมูลฐาน การสร้างสัญลักษณ์เป็นความสามารถในการใช้สิ่งหนึ่งแทนสิ่งหนึ่ง สัญลักษณ์นั้นแบ่งเป็น 2 ประเภทคือ

1. สัญลักษณ์ที่อ้อมค้อม
2. สัญลักษณ์ที่ไม่อ้อมค้อม

สัญลักษณ์ที่อ้อมค้อมนั้น ได้แก่ภาษา บทโขนตลอดจนความหมายของมันเองต้องอธิบายกันยืดยาว เพราะภาษามิใช่สัญลักษณ์ที่มีความหมายกระจ่างในตัวมันเอง เช่นคำว่า “สีดานารี” มีแต่คน

ไทยหรือศิลปินเท่านั้นที่เข้าใจ ต้องมาชี้แจงหรือแปลอีกครั้งว่า สีดานารีแปลว่าอะไร ส่วนสัญลักษณ์ที่ไม่อ้อมค้อมนั้นได้แก่ งานศิลปะ ซึ่งความหมายทั้งหมดของสัญลักษณ์อยู่ในตัวเองและแสดงความหมายต่อผู้ดูเสร็จเรียบร้อยอยู่ในตัวเอง เช่น รูปยักษ์ไม่ว่าจะเป็นชนชาติใดภาษาใดเห็นภาพแล้วจะมีสัญลักษณ์แสดงความเป็นยักษ์คือ เขี้ยวโง้งสองข้างและร่างกายสูงใหญ่ ดังนั้นการเรียนหรือฝึกหัดทางด้านศิลปะการแสดงนั้นนับว่าเป็นการพัฒนาด้านพุทธิปัญญา หากถ่ายทอดเป็นภาษาท่าทางนาฏศิลป์อีกครั้ง สัญลักษณ์ก็จะสื่อให้เห็นเป็นท่าทางที่จะต้องเข้าใจโดยทั่วไป เช่น ภาษาพูดว่ารัก หากไม่ยอมพูดหรือเจรจาก็สามารถที่จะใช้ภาษามือ โดยใช้มือทั้งสองมาประสานกันระหว่างอกก็สามารถสื่อภาษาท่ากันได้เป็นที่รู้กันโดยทั่วไป เพราะการสื่อสารภาษาท่าเป็นการสื่อสารสัญลักษณ์ ที่ไม่จำเป็นต้องเจรจาหรือโต้ตอบเป็นคำพูดเท่านั้น แต่สามารถใช้อวัยวะของร่างกายแทนคำพูดได้ ซึ่งการใช้สัญลักษณ์ดังกล่าวสอดคล้องสัมพันธ์กับบทความของสดใส-พันธุโกมล (2538) ความว่า การสื่อสารสัมพันธ์ในชีวิตประจำวันของคนเรามิใช่จะมีเฉพาะการพูดเจรจาเท่านั้น เราสามารถสื่อสารกันด้วยท่าทางของประสบการณ์ที่เราได้ผ่านมา และเมื่อเข้าใจความหมายแล้วเราก็ปรับการสื่อสารหรือการแสดงออกของเราให้เข้ากับปฏิกิริยาท่ารำ เพื่อการแสดงออกที่จะต้องมีการเคลื่อนไหวเพื่อปรับสภาพให้เข้ากับสิ่งแวดล้อมอยู่ตลอดเวลา ดังนั้นเพื่อที่จะให้นักแสดงแสดงได้อย่างสมจริง คือ มีการสื่อสารสัมพันธ์ที่เคลื่อนไหวไม่หยุดนิ่งอยู่กับที่กับคู่การแสดงและเหตุการณ์สิ่งแวดล้อมในบทละคร นักแสดงจะต้องเข้าใจว่าการแสดงละครหรือโขนนั้นมิใช่การแสดงแต่เพื่อเดินตามบทเพียงอย่างเดียว แต่เป็นการแสดงปฏิกิริยาที่ใช้สัญลักษณ์ด้านท่าทาง อารมณ์ ถ่ายทอดตอบโต้ต่อผู้อื่นอยู่เสมอ เช่น การแสดงที่มีสัญลักษณ์ของการสื่อสารสัมพันธ์เคลื่อนไหวไม่หยุดนิ่งกับที่ และทุกอิริยบทเป็นปฏิกิริยาโต้ตอบอย่างสมบูรณ์ที่สุด เช่น การถวายลิงและตีลิง ศรของทศกัณฐ์มีเป้าหมายสำคัญคือการยกศรขึ้นตีหนุมานให้เจ็บตัว ส่วนหนุมานหลบหลีกและแย่งชิงไม้ ซึ่งทศกัณฐ์มีจุดมุ่งหมายที่ชัดเจนคือตีลิง เป็นสมาธิที่เรียกได้ว่าสมบูรณ์ที่สุด ทำให้การสื่อสารสัมพันธ์ด้านสัญลักษณ์ของท่าทาง อารมณ์ เต็มไปด้วยการรับส่งและมีปฏิกิริยาต่อกันอย่างจริงใจและมีพลัง และเป็นเหตุให้ผู้ชมเข้าใจและนิยมดูโขนเพราะเป็นการแสดงที่ใช้สัญลักษณ์ท่าทางแบบมีชีวิจิตใจ สมจริงและมีพลังอย่างที่การแสดงโขนควรจะเป็น

ประเด็นที่สำคัญบทความดังกล่าวเห็นได้ว่าในการใช้ชีวิตของคน เป็นเรื่องของการใช้วิถีชีวิตที่มีการเคลื่อนไหว การอยู่นิ่ง ล้วนแต่เป็นปฏิกิริยาตอบได้ต่อสิ่งหนึ่งสิ่งใดทั้งนั้น ดังนั้นการปรับอารมณ์ความรู้สึก การแสดงออกหรือจุดหมายในการแสดงสัญลักษณ์เพื่อการสื่อสารของตนให้เป็นภาษาท่าทางของอวัยวะมือและร่างกาย คือการสื่อสารที่มีการสื่อสารสัมพันธ์ตอบโต้ต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น จึงเป็นการแสดงที่มีความพร้อมทั้งชีวิตและจิตใจ เพราะการกระทำของคนเราตั้งแต่เช้าจนหลับนั้นเราก็มีสัญลักษณ์ของปฏิกิริยาทางร่างกายโต้ตอบสิ่งต่าง ๆ เช่น การเรียกเพื่อนที่อยู่ในระยะมองเห็นเราสามารถที่จะใช้มือยกขึ้นไปด้านหน้าสะบัดปลายนิ้วเรียกกันโดยทั่วไปว่า

กวักมือ ก็สามารเข้าใจได้ว่าให้เข้ามาหาหรือต้องการเจรจาและต้องการเจอ หากฝ่ายตรงกันข้ามไม่ต้องการเจอสัญลักษณ์ที่ใช้แทนการตอบคือ สะบัดหน้า โบกมือ เดินหนี หรือหันตัวกลับทันที ดังนั้น การที่ผู้แสดงแสดงไปตามที่ตนต้องการ โดยปราศจากการมีปฏิกิริยาตอบโต้กับสิ่งแวดล้อมหรือคู่แสดงนั้น จึงทำให้การแสดงขาดความจริง ไม่เป็นธรรมชาติเพราะขาดการเคลื่อนไหว ในที่สุดความสมบูรณ์ที่จะเกิดขึ้นคือการเคลื่อนไหวที่มีสัญลักษณ์ในแง่ของการสื่อสาร-สัมพันธ์ อย่างเป็นธรรมชาติที่มีชีวิตจิตใจ เห็นการแสดงมีคุณค่าและต้องฝึกฝนตนเองอยู่อย่าสม่ำเสมอ ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของ สดใส พันธุมโกมล (2538) ความว่า เมื่อใดที่นักแสดงมีสำนึกที่ถูกต้องเกี่ยวกับอาชีพการแสดง มองเห็นคุณค่าของการแสดงว่าเป็นศิลปะอันลึกซึ้งละเอียดอ่อนที่สามารถทำให้มนุษย์เข้าใจตนเองและผู้อื่น ภาคภูมิใจในโอกาสที่ได้เป็นผู้ให้ความสุขความบันเทิงใจแก่ผู้ชมซึ่งเป็นของขวัญล้ำค่าที่นักแสดงสามารถหยิบยื่นให้แก่เพื่อมนุษย์ด้วยกัน เมื่อนั้น นักแสดงก็จะต้องขวนขวายหาความรู้ ความชำนาญฝึกฝนตนเองอย่างไม่หยุดยั้ง เพื่อที่จะสามารถทำหน้าที่ของนักแสดงได้อย่างดีที่สุด และนั่นก็คือ จุดเริ่มต้นของการเป็นศิลปินผู้เข้าถึงศิลปะการแสดงอย่างสมบูรณ์ทุก ๆ ด้าน

จากสาระสำคัญดังกล่าวข้างต้นที่กล่าวถึงสัญลักษณ์นั้น ผู้วิจัยคิดเห็นว่า การสร้างสรรค์ท่ารำ การแสดงโขนหรือการคิดท่ารำประกอบการแสดงโขนนั้นมีเหตุสำคัญ ที่เป็นปัจจัยส่งผลให้เกิดความสำเร็จ ในการแสดงสรุปได้ว่า การศึกษาการสร้างศิลปินเอกโขนยักษ์หลักการของศิลปินเอกที่เป็นขุทธศาสตร์สำคัญที่จะเป็นดัชนีชี้วัดความสำเร็จคือ ความรู้ในเรื่องของระบบสัญลักษณ์ที่สื่อสารออกมาเป็นรูปธรรรมอย่างเด่นชัด และเพื่อให้ผู้ชมเข้าใจในการใช้ลีลา อารมณ์ ที่ประกอบกันขึ้นเพื่อเป็นสื่อในการแสดง โดยมีความหมายแทนสิ่งต่าง ๆ ได้ตัวอย่างเป็นแบบแผนและมีระบบระเบียบ ผู้วิจัยจะใช้ประกอบการวิเคราะห์ในบทที่ 4,5,และ6 ซึ่งสัญลักษณ์ของโขนจะนิยมใช้ในทุกเหตุการณ์ของสังคมไทย เช่นใช้เป็นสื่อของภาพแทนความดีและความชั่ว หรือธรรมะกับอธรรม (ดังภาพ)

ภาพสัญลักษณ์เปรียบเทียบของระหว่างพระและยักษ์ในโขนเรื่องรามเกียรติ์

อ้างถึง : หนังสือ M&W (2548) หัวข้อนักบุญหรือคนบาป

จากสัญลักษณ์ดังกล่าวข้างต้นที่ใช้ในสังคมปัจจุบันมีสัญลักษณ์ธรรมที่สัมพันธ์สอดคล้องในการเรียนโขนเพื่อให้เกิดความสำเร็จในการเข้าสู่ศิลปินเอกโขนยักษ์คือในพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพรเจ้าอยู่หัวในเรื่องพระมหาชนก เป็นวรรณคดีในพระพุทธศาสนา ซึ่งปรากฏอยู่ในทศชาติชาดก เนื้อเรื่องกล่าวถึงพระมหาชนกผู้ทรงกระทำความเพียรยิ่งยวด จนกระทั่งได้ครองราชสมบัติ นำความเจริญมั่งคั่งแก่กรุงมิถิลาด้วยพระปรีชาสามารถ ด้วยประการสำคัญดังกล่าวข้างต้นพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว จึงทรงดัดแปลงเนื้อเรื่องในพระมหาชนกชาดกให้เหมาะสมกับสังคมปัจจุบัน โดยมีพระราชดำริว่า พระมหาชนกจะบรรลุโลกธรรมได้ง่ายกว่าหากได้ประกอบพระราชกรณียกิจในโลกให้ครบถ้วนก่อน พระมหาชนกฉบับพระราชนิพนธ์ ทรงเน้นความเจริญรุ่งเรืองของดินแดนสุวรรณภูมิ ที่พระมหาชนกทรงมุ่งเดินเรือมาค้าขาย ทรงแสดงตำแหน่งที่ตั้งของเมือง พยากรณ์ทางอุตุนิยมวิทยา และโหราศาสตร์ด้วยแผนที่ฝีพระหัตถ์ 4 แผ่น ทรงปรารถนาเรื่องเกษตรกรรม และการจัดการศึกษาอย่างทั่วถึงแพร่หลาย ทรงแสดงให้เห็นว่าความเพียรที่บริสุทธิ์เป็นคุณธรรมสำคัญที่ต้องรื้อฟื้นขึ้นมา เพื่อประโยชน์ในการดำเนินชีวิต และเป็นมรดกธรรมแก่กุลบุตรกุลธิดาของ ชาวไทยที่สื่อสัญลักษณ์ 4 ประเด็นจาก (บทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระจ้าอยู่หัวเรื่องพระมหาชนก,2540) สรุปคือ

1. สัญลักษณ์แห่งความเมตตา
2. สัญลักษณ์แห่งความมุ่งมั่น
3. สัญลักษณ์แห่งความสำเร็จพัฒนา
4. สัญลักษณ์ของการให้การศึกษาโดยใช้ความรู้คู่ปัญญาเพื่อการอนุรักษ์พัฒนา
5.

สัญลักษณ์ดังกล่าวเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับผู้อื่นในฐานะต่าง ๆ กัน ดังกล่าวนั้น จึงจำเป็นที่จะต้องมีหลักที่พึงปฏิบัติต่อกัน เพื่อการอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข ในหลักการนี้พระธรรมปิฎก (2540:4-7) ได้สรุปไว้ดังนี้ ในฐานะเป็นศิษย์ พึงแสดงความเคารพนับถือครูอาจารย์ ผู้เปรียบเสมือนทิศเบื้องขวา คือ

1. ลุกขึ้นต้อนรับและแสดงความเคารพ
2. เข้าไปหา เพื่อบำรุง รับใช้ ปรึกษา ซักถาม รับคำแนะนำ เป็นต้น
3. ฟังด้วยดี ฟังเป็น รู้จักฟังให้เกิดปัญญา
4. ปรนนิบัติ ช่วยบริการ
5. เรียนศิลปวิทยาด้วยความเคารพ เอาจริงเอาจัง

และสาระสำคัญดังกล่าวที่ผู้เรียนพึงปฏิบัติ จะต้องสอดคล้องกับตัวครู ซึ่งจะต้องมีบทบาทดังนี้ คือ

1. แนะนำฝึกอบรมให้เป็นคนดี
2. สอนศิลปวิทยาให้สิ้นเชิง
3. ส่งเสริมยกย่องความดีงาม ความสามารถให้ปรากฏ
4. สร้างเครื่องคุ้มภัยในสารทิศ คือ สอนฝึกศิษย์ให้ใช้วิชาเลี้ยงชีพได้จริง และรู้จักดำรงตนให้ด้วยดี ที่จะเป็นประกันให้ดำเนินชีวิตดีงามโดยสวัสดี มีความสุขความเจริญ

และหลักของความจริงครูผู้สอนในศาสตร์การแสดงศิลปะจะต้องเป็นผู้สร้างความเป็นะรรมให้กับสังคม ดังที่พระพุทธเจ้าได้วางหลักธรรมเพื่อการพัฒนาไว้ใน พรหมวิหาร 4 ซึ่งเป็นธรรมอันประเสริฐ ธรรมสำหรับผู้ใหญ่ ครู อาจารย์ เป็น 4 ประการแรกดังนี้

4.1 เมตตา ได้แก่ความรักความปราถนาที่จะให้ผู้อื่นเป็นสุข

4.2 กรุณา ได้แก่ ความสงสารและคิดที่จะช่วยเหลือผู้เรียนหรือผู้อื่นให้พ้นทุกข์

4.3 มุทิตา ได้แก่ ความยินดีเมื่อผู้เรียนที่ตนสอนได้ดี

4.4 อุเบกขา ได้แก่ การวางเฉย ไม่ดีใจ เสียใจเมื่อกล่าวถึงความล้มเหลวผิดพลาดในการใช้ชีวิต

ดังนั้นผู้เรียนโขนยักษ์จึงต้องเอาจริงเอาจังกับการฝึกหัดกับเรื่องของตนเอง ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความสำเร็จตามเป้าหมายที่วางไว้ แต่กระบวนการฝึกหัดจะสำเร็จได้หรือไม่นั้นขึ้นอยู่กับองค์ประกอบหลายอย่าง ในพระพุทธศาสนามีหลักธรรมเพื่อส่งเสริมให้เกิดความสำเร็จ ดังนี้ อิทธิบาท 4 คือเครื่องให้สำเร็จความประสงค์ 4 อย่าง ได้แก่

1. ฉันทะ คือความพอใจและรักในสิ่งนั้น
2. วิริยะ คือความเพียรประกอบในสิ่งนั้น
3. จิตตะ คือความเอาใจฝักใฝ่ในสิ่งที่ปฏิบัติอยู่
4. วิมังสา คือการหมั่นตรึกตรองพิจารณาทางเหตุผล สาระสำคัญทั้ง 4 ประเด็นดังกล่าวจะต้องประกอบด้วยพละกำลัง 5 อย่าง ดังนี้

1. สัทธา คือความเชื่อ
2. วิริยะ คือความเพียร
3. สติ คือความระลึกได้
4. สมาธิ คือความตั้งจิตมั่น
5. ปัญญา คือความรู้ทั่วไป

จากกระบวนการและสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่กล่าวแล้วเบื้องต้น ผู้วิจัยได้ศึกษางานค้านวิชาการเรื่องยักษ์ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างศิลปินเอกโขนยักษ์ในรูปแบบของงานวิจัย ได้ผลสรุปออกมาในแนวทางที่ใกล้เคียงกันหลายท่าน ซึ่งได้แก่ สมศักดิ์ ทัดติ (2540) ซึ่งทำวิจัยเรื่อง จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวทศกัณฐ์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาจารีตการฝึกหัดและการแสดงโขน

ของทศกัณฐ์ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยเน้นหนักจารีตการแสดงโขนหน้าจอซึ่งมีการแสดงน้อยลงไปมากในปัจจุบัน

ผลการวิจัยพบว่า ผู้ที่แสดงเป็นทศกัณฐ์ได้อย่างมีคุณภาพ ต้องผ่านจารีตในการฝึกหัดอย่างมีขั้นตอน เพื่อให้มีความรู้ความชำนาญดังต่อไปนี้คือ มีรูปร่างสูงใหญ่ที่เหมาะกับการเป็นยักษ์ใหญ่ เช่นทศกัณฐ์ ผ่านการฝึกหัดยักษ์เบื้องต้น และแม่ทางของยักษ์ทั้ง 5 กระบวนท่า ซึ่งเมื่อแบ่งตามโครงสร้างจะได้เป็น 3 ส่วน และส่วนสุดท้ายมีกระบวนท่าเหมือนกันทั้ง 5 แม่ท่า ต่อจากนั้นต้องฝึกให้มีความเชี่ยวชาญในการแสดงเป็นทศกัณฐ์คือ การรำช้าปี่ การรำตรวจพล การรบ การขึ้นลอย การรำใช้บท การรำหน้าพาทย์ การรำเข้าเรื่องได้อย่างถูกต้องตามแบบแผน นอกจากนั้นผู้แสดงเป็นทศกัณฐ์ต้องรู้จักจารีตอื่น ๆ การใช้เวที การใช้อุปกรณ์การแสดงและเครื่องแต่งกาย

จารีตในการแสดงโขนหน้าจอพบว่าทศกัณฐ์ต้องปฏิบัติดังนี้ ฉากนั่งเมือง ทศกัณฐ์ออกและเข้าประตูและนั่งเตียงด้านซ้ายตามฉากที่เขียนเป็นเมืองลงกา ตรวจพลออกประตูขวาและเข้าทางประตูซ้าย การปะทะทัพและรบ นั่งราชรถออกประตูซ้ายและเข้าประตูซ้าย คนพากย์ยืนอยู่หน้าประตูฉากด้านตรงข้ามกับทศกัณฐ์ วงปี่พาทย์แต่เดิมอยู่ด้านหน้า ปัจจุบันอยู่ประชิดจอด้านหลังเพื่อความสะดวกในการประสานงาน ปัจจุบันบางตอนที่มีตัวแสดงมากนิยมตั้งเตียงกลางเวที

งานวิจัยนี้ สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางสำหรับการฝึกหัดและการแสดงเป็นตัวทศกัณฐ์และยักษ์ตัวอื่น ๆ อย่างมีประสิทธิภาพ

พหลยุทธ กนิษฐบุตร (2545) กระบวนการรำและกลวิธีการแสดงบททศกัณฐ์ในการแสดงโขนตอน นางลอย ของครูจตุพร รัตนวราหะ

โดยมีวัตถุประสงค์ในการศึกษาประวัติและผลงาน รวมถึงวิเคราะห์กระบวนการรำและกลวิธีการแสดงบททศกัณฐ์ในการแสดงโขน ตอน นางลอย ของครูจตุพร รัตนวราหะ ระเบียบวิธีวิจัยในการศึกษาเอกสาร การสัมภาษณ์ศิลปินอาวุโสผู้ทรงคุณวุฒิ การสังเกตการสอนและการแสดง แสดงโขน ตอน นางลอย ตลอดจนรับถ่ายทอดท่ารำและกลวิธีการแสดงตัวต่อตัวจากครูจตุพร รัตนวราหะ

ผลการวิจัยพบว่ากระบวนการรำของทศกัณฐ์ตอนนางลอยมี 3 บทบาท คือ 1. บทนั่งเมือง 2. บทเกี้ยวนางสีดาแปลง 3. บทเชินอาย ซึ่งในแต่ละเพลงนอกจากจะมีท่ารำมาตรฐานแล้ว ยังมีท่ารำทำบทที่สอดแทรกท่าทางเลียนแบบอากัปกิริยาของมนุษย์ และยังได้พบกลวิธีที่ใช้ในการแสดงที่เป็นลักษณะเฉพาะของครูจตุพร รัตนวราหะ ได้แก่ ท่าเหลียว ท่ากล่อมหน้า ท่าเอียงศีรษะ ท่ากล่อมไหล่ ท่าตรีไหล่ ท่าพิสมัยเรียงหมอน ท่าจีบ ท่าเอนลำตัว การใช้เกลียวข้อง การตั้งเหลี่ยม และการประเท้า ตลอดจนวิธีการปฏิบัติท่ารำประกอบจังหวะที่หมดก่อนจังหวะและหลังจังหวะ รวมถึงวิธีการปฏิบัติท่ารำทำที่ตีบททุกคำพากย์และตีบทรวมคำพากย์

จากการศึกษากระบวนการดังกล่าว อนุชา บุญยัง (2543) ได้ศึกษาวิจัยการผสมผสานท่ารำของยักษ์ฝ่ายชายและยักษ์ฝ่ายหญิง ในประเด็นหัวข้อการแสดงโขนของกากาศตไลที่มีลักษณะ

แตกต่างจากยักษ์ตนอื่นที่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์ โดยข้อมูลจากครู 3 ท่าน คือ นายทองเริ่ม มงคลนัฏ นายหยัดช้างทอง และนายราฆพ โพธิเวส

ผลการวิจัยพบว่า อากาศตไลคือยักษ์เสื้อเมืองที่มีกระบวนท่ารำที่ปรากฏในการแสดงโขนที่เด่นชัด คือ การรำตรวจพล การรำกระบวนท่ารบกับหนุมาน ซึ่งปรากฏอยู่ในการแสดงโขนตอนสืบมรรคา รูปแบบกระบวนท่ารำของครู 3 ท่านดังนี้

1. ท่ารำตรวจพลของ นายทองเริ่ม มงคลนัฏและนายหยัด ช้างทอง มีกระบวนท่าเหมือนกัน ใช้อาวุธประกอบการรำคือหอก ของนายราฆพ โพธิเวส กระบวนท่ารำแตกต่างจากครู 2 ท่านและใช้อาวุธประกอบการรำ คือ กระบอง

2. การรำกระบวนท่ารบกับหนุมานของ นายทองเริ่ม มงคลนัฏ และนายหยัด ช้างทอง สำหรับทำเฉพาะของครู 3 ท่าน มีลักษณะเดียวกัน คือ การจับอก จับก้น ของหนุมานและการเขินอาย สะบัดค้อน ของกาศตไล เป็นต้น

ผู้แสดงอากาศตไลต้องเป็นผู้ที่ได้รับการฝึกหัดเบื้องต้นขั้นพื้นฐานของตัวยักษ์ผู้ชายตามขั้นตอนแล้ว จึงฝึกหัดบทบาทเฉพาะตัวของกาศตไล เพื่อใช้ในการแสดงที่มี 2 รูปแบบ คือ โขนหน้าจอและโขนฉาก ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า บรรเลงเพลงกราวในสำหรับการรำตรวจพล เพลงเชิดในการรำกระบวนท่ารบ มีบทพาทย์เจรจาในอารมณ์โกรธที่ใช้ในการต่อสู้กับหนุมาน อากาศตไลมีรูปแบบการแต่งกายที่ปรากฏในการแสดงอยู่ 2 รูปแบบคือ การนุ่งผ้าโจงกระเบน ไม่สวมสนับเพลาและการนุ่งผ้าจีบหน้านาง สวมเสื้อแขนยาวสีส้ม สวมผ้าห่ม ชายปีกกาทั่วไปของตัวนางยักษ์และสวมเครื่องประดับของตัวนาง

การแสดงโขนของอากาศตไล ไม่ค่อยได้รับความนิยมออกแสดงเนื่องจากมีบทบาทน้อยและกระบวนท่ารำที่ผสมผสานกันระหว่างยักษ์ผู้ชายและผู้หญิง ยังไม่ได้มีการ สืบทอดที่ชัดเจนและบุคลิกลักษณะตลอดจนรูปร่างของผู้แสดงอากาศตไลหาได้ยาก จึงควรได้รับการศึกษาเพื่ออนุรักษ์และสืบทอดต่อไป

สำหรับงานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับกระบวนรำของอสูรเทพบุตรนั้น ประเสริฐ สันติพงษ์ (2545) ได้ศึกษาเรื่องกระบวนท่ารำของรามสูรในการแสดงเบิกโรงละครใน มีวัตถุประสงค์ในการศึกษาประวัติ ความสำคัญ และกระบวนท่ารำของรามสูร อสูรเทพบุตร ในการแสดงเบิกโรงละครใน ชุดเมขลา-รามสูร

ผลการวิจัยพบว่า การแสดงเบิกโรง เป็นประเพณีที่มีการแสดงมาตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงปัจจุบัน การแสดงเบิกโรงที่เป็นเรื่องราวพบว่ามี 18 ชุด ปัจจุบันไม่ปรากฏว่ามีการแสดงเบิกโรงละครในชุดเมขลา-รามสูรที่เต็มรูปแบบ

กระบวนท่ารำของรามสูรในการแสดงเบิกโรงประกอบไปด้วย 4 กระบวนท่ารำ ตามลำดับการแสดงคือ

1. รามสูรนั่งวิมาน เป็นกระบวนท่ารำเดี่ยว ประกอบด้วย รำตีบทตามคำร้อง และรำรับตามบทร้องทวน

2. เพลงคุกพาทย์ เป็นกระบวนท่ารำเดี่ยวที่แสดงอิทธิฤทธิ์ของรามสูรด้วยท่ารำที่ใช้ความเข้มแข็ง

3. รำโลดไล่และติดตามนางเมขลา เป็นกระบวนท่ารำคู่ ท่ารำมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับนางเมขลา

4. รามสูรรบกับอรชุน เป็นกระบวนท่ารบตามแบบละครใน คือ การรำตามบทร้องในบทรับ และบทรุก

การแสดงเบิกโรงละครใน ชุดเมขลา-รามสูร เป็นมรดกทางด้านนาฏศิลป์ที่หาค่ามิได้ควรมีการฟื้นฟูและอนุรักษ์สืบไป

สาระดังกล่าวที่ได้ผลจากการวิจัยเรื่องกระบวนรำโขนยักษ์ จะต้องมีการถ่ายทอดการเรียนรู้จากครู และการำโขนนั้นคือเป็นจารีตที่สำคัญในการมีครู โดยประกอบพิธีไหว้ครูโขนละครดังที่ประเมษฐ์ บุณยะชัย (2540) การรำของผู้ประกอบพิธีในพิธีไหว้ครูโขน-ละคร โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาพิธีไหว้ครูโขน-ละคร (พิธีหลวง) การศึกษาเน้นในเรื่องการรำของผู้ประกอบพิธีในพิธีไหว้ครูโขน-ละคร ซึ่งประกอบด้วยเพลงหน้าพาทย์สำคัญ 7 เพลง ได้แก่ พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก เสมอเถร เสมอสามลา เชิด (ถวายเครื่อง) โปรยข้าวตอกและกราวรำ การศึกษาได้แบ่งกลุ่มผู้ประกอบพิธีเป็น 3 ยุค ตามเกณฑ์สังกัดควบคุมบังคับบัญชาและการแต่งตั้ง ยุคที่ 1 พ.ศ. 2394-2478 เป็นยุคที่อยู่ในพระบรมราชูปถัมภ์ หรือยุคกรมมหรสพ ยุคที่ 2 พ.ศ. 2488-2527 เป็นยุคกรมศิลปากร หรือตั้งโรงเรียนนาฏศิลป์ ยุคที่ 3 พ.ศ. 2527-ปัจจุบัน เป็นยุคที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งผู้ประกอบพิธีขึ้นใหม่

ผลของการวิจัยสรุปได้ว่า การประกอบพิธีไหว้ครู ประกอบด้วยส่วนสำคัญ 3 ภาค คือภาคพิธีสงฆ์ ภาคพิธีไหว้ครูและภาคพิธีครอบ การรำของผู้ประกอบพิธีแต่เดิมปรากฏอยู่ในภาคพิธีครอบเป็นส่วนใหญ่ ปัจจุบันได้พบว่าการรำหน้าพาทย์บางหน้าพาทย์ไปอยู่ในภาคพิธีไหว้ครู โดยเฉพาะหน้าพาทย์พราหมณ์เข้า จากการวิจัยพบว่า การเปลี่ยนแปลงเกิดจากปัจจัยในเรื่องการเพิ่มสถานภาพของผู้ประกอบพิธีจากหัวหน้าศิษย์ เป็นพราหมณ์ผู้ทรงศีล ซึ่งเป็นแนวความคิดของหลวงวิลาศวงงามเป็นท่านแรก นอกจากนั้นการเปลี่ยนแปลงลำดับการรำอีกหลายหน้าพาทย์เกิดจากแนวคิดและกำหนดระยะเวลาในการประกอบพิธีอีกด้วย

จุดประสงค์ในการรำของผู้ประกอบพิธี พบว่า มีอยู่ 2 ประการ คือ 1. รำในฐานะหัวหน้าศิษย์เพื่อถวายพลีกรรม สักการะและสมโภชแด่ครู เช่น หน้าพาทย์เชิด โปรยข้าวตอก และกราวรำ 2. รำในฐานะพระภรตฤษีและพราหมณ์ผู้ทรงศีล เพื่อประกอบพิธีครอบในภาวะต่าง ๆ ได้แก่ หน้าพาทย์พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก เสมอเถร และเสมอสามลา การรำของผู้ประกอบพิธีในหน้าพาทย์

ต่าง ๆ พบว่ากระบวนการรำตรงกับท่ารำของตัวพระและใกล้เคียงกับตัวยักษ์ในนาฏศิลป์โขน สามารถสรุปได้ว่า ลักษณะของท่าปรากฏอยู่ในท่ารำเพลงช้า เพลงเร็ว ท่ารำแม่บทใหญ่ และแม่ท่ายักษ์ รูปแบบการเคลื่อนที่ของผู้ประกอบพิธีในหน้าพาทย์ต่าง ๆ ใช้ทิศทางด้านขวามือของผู้รำเป็นส่วนใหญ่ นอกจากนี้ลำดับของท่ารำเป็นการเรียงลำดับจากการใช้ระดับมือต่ำไปหาสูงเป็นข้อพิสูจน์ได้ว่าหน้าพาทย์ที่ผู้ประกอบพิธีร่ายรำ เป็นลักษณะรูปแบบหน้าพาทย์ของนาฏศิลป์โขน ซึ่งเป็นข้อสนับสนุนในเรื่องกฎเกณฑ์การคัดเลือกผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละคร (พิธีหลวง) ในข้อที่ว่า ผู้ประกอบพิธีจะต้องครูผู้ใหญ่ฝ่ายพระเท่านั้นและที่สุดอาจใช้ครูผู้ใหญ่ฝ่ายยักษ์ แต่ไม่เคยปรากฏว่าครูผู้ใหญ่ฝ่ายยักษ์ได้เป็นผู้ประกอบพิธี ลักษณะพิธีไหว้ครูโขน-ละครและการรำของผู้ประกอบพิธีเป็นสิ่งที่ยืนยันในประเพณีการบูชาเทพเจ้าที่เกี่ยวข้องในนาฏศิลป์ไทย ที่สำคัญที่สุดแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการสืบทอดองค์ความรู้นาฏราช (พระอิศวร) มาสู่มวลมนุษย์ซึ่งเป็นความเชื่อจากศาสนาพราหมณ์ที่ก่อให้เกิดรูปแบบพิธีไหว้ครู เป็นสิ่งที่มีความสำคัญและจะต้องคงอยู่ตลอดไป

จากผลการวิจัยดังกล่าวข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ศิลปินเอกโขนยักษ์จะต้องเป็นผู้รู้ในทักษะความชำนาญของกระบวนการและสาระการถ่ายทอดท่ารำโขนยักษ์ตามขนบนิยมที่ยึดถือปฏิบัติกันมาจากครูโขนถึงปัจจุบัน สิ่งสำคัญองค์ความรู้ดังกล่าวจะต้องมีกระบวนการเพื่อคัดเลือกบุคคลที่มีความสามารถ ซึ่งประกอบไปด้วยองค์ความรู้ต่าง ๆ มากมาย ดังที่มีผู้กล่าวถึงการค้นหานักแสดงที่จะต้องมีสาระสำคัญ สรุปดังนี้

Lawrence R. Frey Carl H. Botan, and Gary L. Kreps. (2000) กล่าวถึงการวิเคราะห์ค้นหาการตรวจสอบวิเคราะห์การสื่อสาร สรุปความว่า การผลิตเพื่อหานักแสดงจะต้องประกอบด้วย

1. การสรรหา การคัดเลือก
2. การแสดงความสามารถขั้นพื้นฐาน
3. การทดสอบความสามารถ
4. การเลือกผู้แสดงจากผลการทดสอบ
5. การทำซ้ำในความรู้ความสามารถเดิม
6. การนำเสนอต่อสาธารณะชน

ขั้นตอนดังกล่าวเป็นขั้นการวัดแววของผู้เข้ามาเป็นนักแสดง ซึ่งมีกระบวนการเป็นลำดับแต่มิได้มีเพียงแต่ประเด็นดังกล่าว ผู้รู้บางท่านได้กล่าวถึงความต่อเนื่องในการส่งเสริมความสามารถในการตัดสินใจของผู้ผลิตนักแสดง ดังที่เปเรสได้ชี้แนะต่อไปว่า การแสดงมิได้แสดงเพียงเนื้อหา แต่ยังใช้เกี่ยวกับการเขียนเพื่อการแสดงจากความสนใจและมุมมองหลากหลาย บางครั้งจะต้องเน้นในหลักการการแสดงที่ได้รับบทบาทที่มอบหมาย ส่วนเลคอนน่าได้อธิบายเพิ่มเติมว่า ความซับซ้อนของการแสดงที่เขาได้เจอนั้น เมื่อได้รับบทบาทของผู้อื่น เขาจะต้อง

รวบรวมเนื้อหาปลีกย่อยทั้งหมด ซึ่งแท้จริงเป็นการท้าทายที่มิใช่เป็นเพียงการสร้างสรรค์เพื่อแสดงออก ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของ David PevKins, 1984 ได้สรุปผลของความคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะ สรุปความว่า บุคคลที่มีความคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะ ต้องมีศักยภาพทางการคิด มีความอดทน ความอยากรู้อยากเห็น กล้าเสี่ยง ซึ่งเป็นคุณลักษณะทางอารมณ์ โดยเฉพาะบุคคลที่มีความคิดสร้างสรรค์ คือบุคคลที่มีความสามารถ ในการคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ อย่างเป็นรูปธรรม ดังนั้นการฝึกฝนเรื่องความคิดสร้างสรรค์ จึงไม่ควรเน้นเรื่องกระบวนการคิดคล่องเพียงอย่างเดียว แต่ต้องให้ผู้เรียนออกแบบ หรือประดิษฐ์ผลได้ด้วย ความคิดสร้างสรรค์ที่ก่อให้เกิดผลงานทางศิลปะ เป็นผลมาจากการเรียนการสอนและการฝึกหัด ซึ่งประสานสัมพันธ์กับการประดิษฐ์ท่ารำ ของผลการวิเคราะห์ของ Minton (1997) ความว่า การประดิษฐ์ท่ารำ มุ่งเน้นการสังเกต จดจำ การตระหนักรู้และการสร้างแนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำ เพื่อให้รูปแบบการสอนนาฏศิลป์มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ Schneer (1994) ยังได้กล่าวถึงการคิดท่ารำอิสระ มีผลสรุปว่า เป็นการคิดเพื่อการสอนที่เป็นรูปธรรม การฝึกปฏิบัติให้ผู้เรียนฝึกการคิด ประดิษฐ์ท่ารำอย่างอิสระ ซึ่งหากเป็นการศึกษามาถึงกระบวนการนี้ผู้สร้างสรรค์จะต้องเป็นคนที่มีความรู้ความสามารถเด่นกว่าบุคคลอื่น ซึ่งคงจะต้องเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับคุณลักษณะของครูโขน ดังที่ไพโรจน์ ทองคำสุก (2548) สรุปคุณลักษณะที่สำคัญของครูเสรี หวังในธรรม สรุปดังนี้

1. มีบุคลิกภาพภายนอกที่สุขุม โอบอ้อมอารี มีน้ำใจ คูภูมิฐาน ร่าเริง แจ่มใส
2. รู้และเข้าใจในลักษณะนิสัย ตลอดจนความสนใจ การเอาใจใส่ และมีความอดทนอดกลั้น ซึ่งจะมีผลต่อการเรียนรู้นาฏศิลป์ไทย
3. รู้และเข้าใจความแตกต่างของระดับสติปัญญาความสามารถและความพร้อมที่จะเรียนรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย
4. มีความรู้สึกซึ้ง และเชี่ยวชาญถึงขั้นสุดยอดในสิ่งที่สอน
5. มีความรอบรู้หลายด้านที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย
6. มีความสามารถในการบูรณาการความรู้
7. มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ชั้นเยี่ยม และทันสมัย
8. มีความสามารถทำได้อย่างที่สอน
9. มีความบริสุทธิ์ใจในการถ่ายทอด โดยมิได้มุ่งหวังผลประโยชน์ตอบแทนส่วนตน
10. เป็นกัลยาณมิตรของศิษย์

จากประเด็นดังกล่าวสอดคล้องกับงานเขียนของ Bandura ที่กล่าวถึงการรับรู้ความสามารถของตนเองอย่างแท้จริง ความว่า ความสามารถของตนเองเป็นความคาดหวังที่เกี่ยวข้องกับตนเองในลักษณะที่เฉพาะเจาะจง และความคาดหวังนี้เป็นตัวกำหนดการแสดงออกของของพฤติกรรม โดยบุคคลจะต้องตัดสินใจเกี่ยวกับความสามารถของตนเองที่จะจัดการและดำเนินการกระทำ

พฤติกรรมให้บรรลุเป้าหมายที่กำหนดไว้ ซึ่ง Bandura เชื่อว่าการรับรู้ความสามารถตนเองนั้นไม่ตายตัว หากแต่ยืดหยุ่นตามสภาพการณ์ ดังนั้นสิ่งกำหนดประสิทธิภาพของการแสดงออก จึงขึ้นอยู่กับการรับรู้ความสามารถของตนเองในสภาวการณ์นั้น ๆ นั้นเอง ประเด็นสำคัญคือถ้าเรามีความสามารถ เราก็จะแสดงออกถึงความสามารถนั้นออกมา ซึ่งหากเชื่อว่าตนมีความสามารถก็จะมีความอดทนต่อการปฏิบัติทุกสิ่งทุกอย่าง ตลอดจนอุตสาหะไม่ท้อถอยและจะประสบความสำเร็จในที่สุด (http://www.criminology.Fsu.edu/crimtheory/bandura.htm.26/8/2549)

สาระสำคัญในงานวิจัยทั้งหมดที่เกี่ยวข้อง ดังที่ผู้วิจัยได้นำมาเสนอไว้แล้วนั้น ผู้วิจัยได้เรียนรู้ถึงความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับอินเดียในการนำเอาวัฒนธรรม ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับยักษ์โดยมีพราหมณ์เป็นผู้นำเข้าสู่การแสดงโขน ซึ่งการแสดงโขนในสังคมไทยได้มีกระบวนการถ่ายทอดความรู้จากครูสู่ศิษย์มาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน และการศึกษาค้นพบระบบถ่ายทอดจากวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องเป็นเรื่องราวของการถ่ายทอดที่มีครูเป็นแม่แบบถ่ายทอดให้ทั้งหมด เพื่อส่งผลสู่เทคนิควิธีการ และแนวคิดการสร้างสรรค์เพื่องานการแสดงโขนยักษ์ โดยมีท่าทางประกอบการแสดงโขนที่เรียกว่าท่ารำประกอบการแสดงโขนเป็นสัญลักษณ์ เพื่อสื่อให้ความรู้สึกความเข้าใจร่วมกันระหว่างผู้ชมและผู้แสดงในการแสดงโขนยักษ์ สามารถนำไปเป็นข้อมูลเพื่อวิเคราะห์ตลอดจนอ้างอิงและใช้ประกอบการจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ในเรื่องของความเชื่อ การถ่ายทอดท่ารำครูโขนยักษ์ การสร้างสรรค์ท่ารำ รูปแบบขั้นตอน และการค้นพบคุณลักษณะของครูโขน – ศิษย์โขน เพื่อหากระบวนการสร้างศิลปินเอกโขนยักษ์ ในบทที่ 4 5 และ 6 ต่อไป