งานสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม

ได้รับทุนสนับสนุนงานสร้างสรรค์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2561
ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

หอสมุดกลาง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Barcode.....
เลขเรียกหนังสือ.....
.....
.....
หนังสืออ้างอิง ใช้เฉพาะในห้องสมุดเท่านั้น

THE CREATION PERFOMANCE OF THE KING TOSKIRIWONGSA DRESSING

THEERAPHUT TONGNIM

FUNDED CREATION BY BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

BUDJET YEAR 2018

COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

กิตติกรรมประกาศ

งานสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ชุดท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่องฉบับนี้สำเร็จลุล่วงลงได้ด้วยความกรุณาและอนุเคราะห์ช่วยเหลือตลอดจนให้คำแนะนำแก้ไขข้อบกพร่องที่เป็นประโยชน์อย่างมากจากท่าผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้เขียนขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ ที่นี้

บุคคลสำคัญอีกท่านหนึ่งที่ผู้เขียนจะต้องกล่าวถึงคือคุณครูดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ที่กรุณาให้คำปรึกษาและแนะนำพร้อมทั้งให้ความอนุเคราะห์ช่วยเหลือในด้านกระบวนท่ารำด้วยดีมาตั้งแต่ต้นจนงานสร้างสรรค์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี ขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์สุภาวดี โพธิเวชกุล ที่ให้คำแนะนำในงานสร้างสรรค์ฉบับนี้ตั้งแต่ต้น ขอขอบคุณคุณพชระ โชติภิญโญกุล คุณธนชาต เอมโอด คุณธนภัทร ช้างทอง ที่ให้ความอนุเคราะห์ในทุก ๆด้านและให้กำลังใจแก่ผู้เขียน

สุดท้ายผู้เขียนขอขอบคุณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ให้ความอนุเคราะห์ทางด้านทุนงบประมาณในการค้นคว้าและจัดทำงานสร้างสรรค์ฉบับนี้จนเสร็จสมบูรณ์ และขอกราบขอบพระคุณทุกท่านที่เอ่ยนามมาด้วยความจริงใจ

สารบัญ

หน้า

บทที่ ๑ **๑**

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย / การสร้างสรรค์ ๑

๑.๒ วัตถุประสงค์ของการวิจัย / การสร้างสรรค์ ๔

๑.๓ ขอบเขตในการวิจัย / การสร้างสรรค์ ๔

๑.๔ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ๔

๑.๕ กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย / การสร้างสรรค์ ๔

๑.๖ นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการวิจัย / การสร้างสรรค์ ๔

บทที่ ๒ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง **๕**

๒.๑ ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับการแสดงโขน ๕

๒.๑.๑ ที่มาของการแสดงโขน ๕

๒.๑.๒ ประเภทของการแสดงโขน ๙

๒.๑.๒.๑ โขนกลางแปลง ๑๐

๒.๑.๒.๒ โขนโรงนอก หรือ โขนนั่งราว ๑๑

๒.๑.๒.๓ โขนหน้าจอ ๑๒

๒.๑.๒.๔ โขนโรงใน ๑๓

๒.๑.๒.๕ โขนฉาก ๑๔

๒.๑.๓ เรื่องที่ใช้ในการแสดงโขน ๑๕

๒.๑.๓.๑ บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงศรีอยุธยา ๑๖

๒.๑.๓.๒ บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงธนบุรี ๑๗

๒.๑.๓.๓ บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ๑๗

๒.๑.๕ การดำเนินเรื่องของการแสดงโขน ๑๙

๒.๑.๖ ดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดงโขน ๒๖

๒.๑.๖.๑ วงปี่พาทย์เครื่องห้า ๒๗

๒.๑.๖.๒ วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ๒๗

๒.๑.๖.๓ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ๒๘

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
บทที่ ๒	๒.๑.๗ การแต่งกายของตัวโขน	**๓๓**
	๒.๑.๗.๑ เครื่องแต่งกายตัวพระ	๓๕
	๒.๑.๗.๒ เครื่องแต่งกายตัวนาง	๓๖
	๒.๑.๗.๓ เครื่องแต่งกายตัวยักษ์	๓๘
	๒.๑.๗.๔ เครื่องแต่งกายตัวลิง	๓๙
	๒.๒ นาฏศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับการรำแต่งตัว (ทรงเครื่อง)	๔๑
	๒.๓ บทบาทของพิเภกในเรื่องรามเกียรติ์	๔๓
	๒.๓.๑ ชาติกำเนิดของพิเภก	๔๓
	๒.๓.๒ ลักษณะของพิเภก	๔๗
	๒.๓.๓ บทบาทของพิเภก	๔๗
	๒.๓.๔ พฤติกรรมของพิเภก	๖๐
	๒.๔ แนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์	๖๓
	๒.๔.๑ แนวคิดเรื่องนาฏยประดิษฐ์	๖๓
บทที่ ๓	**องค์ประกอบงานสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด ทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง**	**๖๙**
	๓.๑ แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์	๖๙
	๓.๒ แนวความคิดในการสร้างสรรค์	๗๐
	๓.๒.๑ แนวคิดในการสร้างการแสดง	๗๓
	๓.๓ บทประพันธ์	๗๔
	๓.๔ การบรรจุเพลง	๗๗
	๓.๕ วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง	๗๙
	๓.๖ เครื่องแต่งกาย	๘๗
	๓.๖.๑ ศีรษะหรือหัวโขนท้าวทศคิริวงศ์	๘๘
	๓.๖.๒ พัสตราภรณ์	๘๙
	๓.๔.๒ ถนิมพิมพาภรณ์	๙๕
	๓.๗ อุปกรณ์ประกอบการแสดง	๑๐๐
	๓.๘ ท่ารำ	๑๐๓
	๓.๙ โอกาสที่ใช้แสดง	๑๐๓

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บทที่ ๔ นาฏยประดิษฐ์สร้างสรรค์ ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง	**๑๐๔**
บทที่ ๕ สรุป อภิปราย และข้อเสนอแนะ	**๑๔๙**
๕.๑ สรุป	๑๔๙
๕.๒ แรงบันดาลใจ	๑๕๐
๕.๓ แนวคิดวิธีการสร้าง	๑๕๒
๕.๔ ข้อเสนอแนะ	๑๕๕
เอกสารอ้างอิง	**๑๕๖**
ภาคผนวก	**๑๖๐**
ประวัติผู้เขียน	**๑๖๗**

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ ๑ การแสดงโขนกลางแปลง ๑๑

ภาพที่ ๒ การแสดงโขนโรงนอก หรือ โขนนั่งราว ๑๒

ภาพที่ ๓ การแสดงโขนหน้าจอ ๑๓

ภาพที่ ๔ การแสดงโขนโรงใน ๑๔

ภาพที่ ๕ การแสดงโขนฉาก ๑๕

ภาพที่ ๖ วงปี่พาทย์เครื่องห้า ๒๗

ภาพที่ ๗ วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ๒๘

ภาพที่ ๙ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ๒๙

ภาพที่ ๑๐ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเครื่องบรมขัตติยราชภูษิตาภรณ์ ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก เมื่อ พ.ศ. ๒๔๑๖ ซึ่งถือว่าเป็นต้นแบบของลักษณะกำแต่งยืนเครื่องพระในการแสดงโขนและละคร ๓๔

ภาพที่ ๑๑ การแต่งยืนเครื่องพระในการแสดงโขนและละครในปัจจุบัน ๓๔

ภาพที่ ๑๒ เครื่องแต่งกายตัวพระ ๓๕

ภาพที่ ๑๓ เครื่องแต่งกายตัวนาง ๓๖

ภาพที่ ๑๔ เครื่องแต่งกายตัวยักษ์ ๓๘

ภาพที่ ๑๕ เครื่องแต่งกายตัวลิง (หนุมาน) ๓๙

ภาพที่ ๑๗ การแต่งกายตลกโขนลิงและยักษ์ ๔๑

ภาพที่ ๑๘ การแต่งกายตลกยกเตียง ๔๑

ภาพที่ ๑๙ วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ๘๐

ภาพที่ ๒๐ ปี่นอก ๘๑

ภาพที่ ๒๑ ปี่ใน ๘๑

ภาพที่ ๒๒ ระนาดเอก ๘๒

ภาพที่ ๒๓ ระนาดทุ้ม ๘๓

ภาพที่ ๒๔ ฆ้องวงใหญ่ ๘๔

ภาพที่ ๒๕ ฆ้องวงเล็ก ๘๔

ภาพที่ ๒๖ ตะโพน ๘๕

ภาพที่ ๒๗ กลองทัด ๘๖

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ ๒๘ ฉิ่ง ๘๗
ภาพที่ ๒๙ พิเภก ๘๙
ภาพที่ ๓๐ ท้าวทศคีริวงศ์ ๘๙
ภาพที่ ๓๑ สนับเพลา ๙๐
ภาพที่ ๓๒ พระภูษา ๙๐
ภาพที่ ๓๓ ห้อยข้าง ๙๑
ภาพที่ ๓๔ ห้อยหน้า ๙๑
ภาพที่ ๓๕ ห้อยก้น ๙๒
ภาพที่ ๓๖ รัดสะเอว ๙๒
ภาพที่ ๓๗ ฉลองพระองค์ ๙๓
ภาพที่ ๓๘ รัดอก หรือ เกราะ ๙๓
ภาพที่ ๓๙ กรองคอ ๙๔
ภาพที่ ๔๐ อินธนู ๙๔
ภาพที่ ๔๑ พาหุรัด ๙๕
ภาพที่ ๔๒ ทับทรวง ๙๖
ภาพที่ ๔๓ สังวาล ๙๖
ภาพที่ ๔๔ เข็มขัดและหัวเข็มขัด ๙๗
ภาพที่ ๔๕ กำไลแผง ๙๗
ภาพที่ ๔๖ แหวนรอบ ๙๘
ภาพที่ ๔๗ ปะวะหล่ำ ๙๘
ภาพที่ ๔๘ กำไลเท้า ๙๙
ภาพที่ ๔๙ ธำมรงค์ ๙๙
ภาพที่ ๕๐ เตียง ๑๐๐
ภาพที่ ๕๑ พานสำหรับวางอาวุธ ๑๐๐
ภาพที่ ๕๒ คันศร ๑๐๑
ภาพที่ ๕๓ คันฉ่อง หรือ กระจก ๑๐๑
ภาพที่ ๕๔ คนโทและผอบ ๑๐๒

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ ๕๕ อุปกรณ์ประกอบการแสดงชุด ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง ๑๐๒

ภาพที่ ๕๖ ศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิ และครู อาจารย์ร่วมฟังการนำเสนอ ๑๖๑

ภาพที่ ๕๗ ศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิ และครู อาจารย์ร่วมฟังการนำเสนอ ๑๖๑

ภาพที่ ๕๘ นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ แสดงความคิดเห็นและให้ข้อเสนอแนะ ๑๖๒

ภาพที่ ๕๙ นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ แสดงความคิดเห็นและให้ข้อเสนอแนะ ๑๖๒

ภาพที่ ๖๐ นายสมศักดิ์ ทัดติ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์โขน แสดงความคิดเห็นและให้ข้อเสนอแนะ ๑๖๓

ภาพที่ ๖๑ นายเกษม ทองอร่าม ผู้เชี่ยวชาญ นาฏศิลป์โขน แสดงความคิดเห็นและให้ข้อเสนอแนะ ด้านบทประพันธ์ ๑๖๓

ภาพที่ ๖๒ ดร.นิวัฒน์ สุขประเสริฐ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์โขน แสดงความคิดเห็นและให้ข้อเสนอแนะ ๑๖๔

ภาพที่ ๖๓ นายเกรียงไกร อ่อนสำอางค์ ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป แสดงความคิดเห็น และให้ข้อเสนอแนะเรื่องเพลงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ๑๖๔

ภาพที่ ๖๔ นายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์โขน แสดงความคิดเห็นและให้ข้อเสนอแนะ ๑๖๕

ภาพที่ ๖๕ นายสราชัย ทรัพย์แสนดี ผู้เชี่ยวชาญ นาฏศิลป์ไทย แสดงความคิดเห็นและให้ข้อเสนอแนะ ๑๖๕

ภาพที่ ๖๖ ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญ นาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ แสดงความคิดเห็น และให้ข้อเสนอแนะ ๑๖๖

ภาพที่ ๖๗ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม ผู้สร้างสรรค์ผลงาน และ นายธนชาต เอมโอด ผู้แสดงผลงาน ๑๖๖

บทที่ ๑

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย / การสร้างสรรค์

นับตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๘๙ รัฐบาลสนับสนุนให้กรมศิลปากรดำเนินโครงการปรับปรุงการละครและการสังคีต ในคราวที่พระยาอนุมานราชธน ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร เรื่อยมานั้น กิจการทางด้านนาฏศิลป์และดนตรีของไทยได้รับการปรับปรุงและฟื้นฟูให้เป็นแบบแผนตามกรอบของโครงการ ๓ ขั้นตอน คือ ขั้นที่ ๑ ฟื้นฟูและปรับปรุง ขั้นที่ ๒ สร้างสรรค์และเผยแพร่ และขั้นที่ ๓ วางมาตรฐาน (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, ๒๕๔๙, น. ๙๓) ได้เผยแพร่องค์ความรู้เรื่องศิลปวัฒนธรรมของไทย โดยเฉพาะในสมัยที่นายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร การดนตรีและนาฏศิลป์ของไทยเป็นที่รู้จักกว้างขวาง ทั้งในเชิงปฏิบัติและวงวิชาการ ดังจะเห็นได้จากการจัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ เมื่อวันที่ ๑๗ พฤษภาคม พ.ศ.๒๔๗๗ ของกรมศิลปากร (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๔๙๖, น. ๙๓) เพื่อที่จะฝึกสอนให้ศิลปวิทยาการทางด้านนาฏศิลป์และดนตรีให้แก่คนรุ่นใหม่ได้เรียนรู้ ทั้งยังเป็นการสืบทอดศิลปศาสตร์แขนงนี้ให้ดำรงสืบไปอีกทางหนึ่งด้วย

โขน เป็นนาฏยศาสตร์ที่ได้รับการธำรงตามแนวคิดตามโครงการปรับปรุงการละครและการสังคีตของกรมศิลปากรเช่นเดียวกันกับการละครและการสังคีต ทั้งในเชิงปฏิบัติ อันจะเห็นได้จากการจัดแสดงโขนเพื่อเผยแพร่แก่ประชาชน ณ โรงละคอนศิลปากร และโรงละครแห่งชาติ ซึ่งนักเรียนจากโรงเรียนนาฏศิลป์แสดงทักษะฝีมือจากการเรียนในโรงเรียน ทั้งนี้เพื่อ “ฝึกให้เกิดความชำนาญ เพราะงานศิลปะเป็นงานที่ต้องปฏิบัติให้เกิดผลด้วยตัวเองจริงๆ” (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๐๗, น. ๑๖) นอกจากนี้แล้วโขนยังได้รับการธำรงในมิติทางวิชาการไปพร้อมกันด้วย ดังที่จะเห็นได้จากที่นายธนิต อยู่โพธิ์ จัดพิมพ์เอกสารต่างๆ ที่เผยแพร่และแนะนำศิลปะศาสตร์แขนงนี้ในรูปแบบหนังสือ เป็นต้นว่า โขนภาคต้น ว่าด้วยตำนานและทฤษฎี (พ.ศ. ๒๔๙๖) โขนสำหรับประชาชน (พ.ศ. ๒๔๙๗) โขน (พ.ศ. ๒๕๐๐) ศิลปละคอนรำ หรือ คู่มือนาฏศิลปะไทย (พ.ศ. ๒๕๑๖) การจัดพิมพ์หนังสือทางวิชาการดังกล่าว ทำให้เกิดการศึกษาโขน ละคร และนาฏยศาสตร์ของไทยในมิติทางวิชาการเรื่อยมา ในขณะเดียวกันหนังสือที่กรมศิลปากรจัดพิมพ์เพื่อเผยแพร่ดังกล่าวก็กลายเป็นตำราทางวิชาการที่นักวิชาการอ้างถึงเรื่อยมาด้วย

ในขณะเดียวกัน กรมศิลปากร ก็ได้จัดการแสดงทางด้านศิลปวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่องมาโดยตลอด นับตั้งแต่ตั้ง “โรงละคอนศิลปากร” เรื่องมาจนเป็น “โรงละครแห่งชาติ” อย่างในปัจจุบัน ทั้งนี้เพื่อให้ศิลปินได้มีพื้นที่ในการเผยแพร่งานทางด้านนาฏยดุริยางศิลป์ ตามเจตนารมณ์ที่นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้เสนอไว้เมื่อครั้งดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีกรมศิลปากร ด้วยเจตนารมณ์ดังกล่าว ทำให้ศิลปินได้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ทั้งที่เป็นงานอนุรักษ์ และสร้างสรรค์ใหม่ เพื่อใช้เป็นวิธีทางหนึ่งในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม ดังจะเห็นได้จาก การสร้างสรรค์ระบำ โขน และละครใหม่ๆ

ที่อธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ ให้สร้างขึ้นเพื่อฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรม หรือ โขน และละครต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสมัยที่นายเสรี หวังในธรรม ครั้งดำรงตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ทำให้เกิดผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ใหม่ๆ หลายชุด โดยเฉพาะ โขนและละคร นอกจากนี้แล้วยังเป็นการเรียบเรียงและสร้างสรรค์การแสดงโขนและละครในขนบธรรมเนียมใหม่ อาทิ การแสดงโขนแบบตัดตอนเพื่อให้เกิดการดำเนินเรื่องรวดเร็วไม่น่าเบื่อ การใช้ตลกโขนเพื่อสร้างความสนุกสนาน การใช้ตัวละคร / ตัวโขน เพียงตัวเดียวดำเนินเรื่องรวบรัดอย่างรวดเร็ว เป็นต้น สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ทำให้โขนและละครได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอย่างมาก จนทำให้การแสดงโขนของนายเสรี หวังในธรรม เป็นต้นแบบการแสดงจนถึงปัจจุบัน

การแสดงโขนในปัจจุบันอาจจะอนุมานได้ว่า ได้รับการฟื้นฟูและได้รับความสนใจเรื่อยมา และถ้าหากพิจารณาแล้วถึงรูปแบบการแสดงจะเห็นได้ว่า ยังมีประเด็นที่น่าสนใจที่จะนำมาสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ได้อีกหลายประเด็น และหลายวิถีทาง อาทิ การเรียบเรียงการนำเสนอใหม่เพื่อให้คนในยุคปัจจุบันเข้าใจ และเสพงานนาฏศิลป์ได้ง่ายขึ้น ตลอดจนการตัดตอนฉากแสดงสั้นๆ ระบำ การรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือของตัวโขนและละครในฉากใดฉากหนึ่ง หรือการสร้างสรรค์กระบวนรำหรือการแสดงตอนสั้นๆขึ้นใหม่ เพื่อให้เกิดความหลากหลายไม่จำเจของการแสดงที่มีมา อย่างที่เรียกกันทั่วไปในวงการนาฏศิลป์ไทยว่า *“การแสดงเบ็ดเตล็ด”*

จากแนวความคิด “การแสดงเบ็ดเตล็ด” นั้น ทำให้ปัจจุบันศิลปินจำเป็นต้องสร้างสรรค์งานแสดงขึ้นใหม่อยู่อย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะการสร้างงานนาฏศิลป์ไทยชุดใหม่สร้างความตื่นตาและเปิดโลกทัศน์ใหม่ๆให้กับผู้ชมมากขึ้น จะเห็นได้ว่าในปัจจุบันงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยมีทั้งที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างศิลปะการแสดงของไทยและของต่างชาติ และเกิดขึ้นโดยใช้กระบวนการรำและจารีตเดิมนำมาปรับ ปรุง เปลี่ยน และแปลงขึ้นใหม่บนพื้นฐานการอนุรักษ์แล้วนำเสนอในมุมมองใหม่ ด้วยเหตุต่างๆ เหล่านี้ ทำให้ศิลปินจึงนิยมสร้างสรรค์งานขึ้นอยู่ตลอดมา

การแสดงชุด “ลงสรงทรงเครื่อง” ในการแสดงโขนและละครแสดงให้เห็นถึง “กระบวนรำอวดฝีมือของผู้แสดง” หากพิจารณาจากบทโขนที่ปรากฏแล้วจะพบว่า การแสดงชุดดังกล่าว เป็นการหยิบยืมมาจากการแสดงละคร สำหรับการแสดงโขนนั้น การแสดงชุดลงสรงทรงเครื่อง จะใช้การเจรจาบรรยายการแต่งกายของตัวโขน ดังตัวอย่างคำเจรจาแต่งกายของทศกัณฐ์ก่อนจัดทัพไปรบกับพระรามที่ว่า

> “ได้ทรงฟังว่าโยธาคับคั่งพรั่งพร้อมแล้ว ดีพระทัยดุจดังได้แก้วสารพัดนึก พลางกระชับจับศรศึกลุกจากอาสน์ กรายพระกรยุรยาตรสู่ห้องสรง สำอางองค์ทรงเครื่องพิชัยยุทธ ดูองอาจผาดผุดดุจพญาสีหไกรสร แล้วนวนนาฏวาดกรไปยังที่ประชุมพลโยธี ครั้นได้ฤกษ์ก็ยกไปยังสนามราวี บัดนั้น เสมอมารแล้วกราวใน” (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, ๒๕๕๕)

หากเทียบกับการแสดงชุด ลงสรงทรงเครื่อง ที่ปรากฏในการแสดงโขนปัจจุบันนั้น กับบทเจรจาข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นว่า ในปัจจุบันเป็นกระบวนแบบอย่างละคร คือเป็นการรำประกอบการร้องแบบละคร หรือรำประกอบหน้าพาทย์เพลงลงสรง และเพลงโทน ซึ่งเป็นกระบวนรำตามอย่างจาจีตละคร ดังนั้นแล้วผู้วิจัยจึงเห็นว่า หากสร้างสรรค์การแสดงชุด ลงสรงทรงเครื่องของยักษ์ขึ้นใหม่นั้น ควรจะใช้กระบวนอย่างโขน คือ การพากย์และเจรจา บรรยายการแต่งตัว หรือชมความงามเครื่องแต่งกาย ไม่ใช่การรำและร้องประกอบเพลงอย่างละคร ด้วยมูลเหตุนี้ จึงทำให้ผู้วิจัยเกิดแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ชุด “ทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง” ชุดนี้ขึ้น

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด “ทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง” ถือว่าเป็นงานสร้างสรรค์การแสดงเบ็ดเตล็ดชุดใหม่ในวงการโขน โดยสร้างสรรค์เฉพาะตอนท้าวทศคิริวงศ์ หรือ พิเภก อาบน้ำแต่งตัว หรือ ลงสรงทรงเครื่อง เพื่อไปเฝ้าพระราม ผู้วิจัยมีแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานโดยยึดกระบวนเล่นโขนตอน “ลงสรง ทรงเครื่อง” ตามที่มีมาแต่เดิม โดยยึดโครงเรื่องจากบทละคร เรื่อง รามเกียรติ์ ฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จ พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (รัชกาลที่ ๑) เป็นโครงเรื่องหลัก นำมาเรียบเรียงใหม่ โดยใช้กระบวนเล่นโขนแต่เดิม คือ ดำเนินเรื่องด้วยการ พากย์ เจรจา และรำหน้าพาทย์ เป็นหลัก แสดงให้เห็นถึงแนวความคิดการสร้างสรรค์งานบนฐานของการอนุรักษ์นาฏศิลป์ไทย

สร้างการแสดงชุดเบ็ดเตล็ดอย่าง “กระบวนรำชมความงามทรงเครื่อง” หรือ “กระบวนรำแต่งตัว” ของโขนยักษ์ ที่มีความแปลกใหม่ แทรกเป็นบทเบ็ดเตล็ดในการแสดงชุดนี้ด้วย ทำให้สามารถนำไปใช้แสดงในวาระอื่นๆได้ นอกเหนือจากการแสดงโขนชุดนี้

ในการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ ผู้วิจัยหมายมุ่งจะสร้างกระบวนรำชุดใหม่ๆขึ้น โดยเฉพาะ “กระบวนรำชมความงามของเครื่องแต่งกายโขน” หรือที่เรียกว่า “กระบวนรำแต่งตัว” หรือ “ลงสรงทรงเครื่อง” ของโขนยักษ์ ความน่าสนใจของการแสดงสร้างสรรค์ชุดนี้ มีหลายองค์ประกอบ ได้แก่

๑. เป็นการสร้างสรรค์กระบวนรำแต่งตัวของโขนยักษ์ขึ้นใหม่ เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ซึ่งยังไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน โดยใช้วิธีการพากย์ และเจรจา ซึ่งยึดท่ารำและกระบวนรำแบบโบราณพลิกแพลงให้เกิดกระบวนใหม่ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสุนทรียะ และระบบระเบียบวิธีคิดของปราชญศิลปินโบราณที่ได้ซ่อนไว้ในการคิดกระบวนรำ และกระบวนเล่น

๒. เป็นการสร้างสรรค์การแสดงเบ็ดเตล็ดใหม่ๆ ให้แก่วงการนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะโขน

๓. เป็นการคำนึงถึงผลประโยชน์ต่อวงการนาฏยศิลป์ในอนาคต คือ การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์บนพื้นฐานการอนุรักษ์ตามจารีต เพื่อให้ขนบการแสดงโขนยังคงอยู่ต่อไป

กล่าวโดยสรุปว่า ด้วยประเด็นต่างๆ ข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจที่จะสร้างสรรค์งานชุด “ทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง” ขึ้น เพื่อทำให้เกิดการแสดงนาฏศิลป์ชุดใหม่ จากการตีความบนข่ายของการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม

๑.๒ วัตถุประสงค์ของการวิจัย / การสร้างสรรค์

๑. เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ ชุด “ทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง”

๒. เพื่อสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ชุดใหม่ให้กับวงการนาฏศิลป์ไทย

๑.๓ ขอบเขตในการวิจัย / การสร้างสรรค์

งานแสดงสร้างสรรค์ ชุด “ทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง” นี้ ผู้วิจัยจะสร้างสรรค์การแสดงเฉพาะกระบวนรำลงสรงทรงเครื่องของโขนยักษ์ คือ ตอนชมความงามเครื่องทรงของท้าวคิริวงศ์ หรือพิเภก เท่านั้น โดยใช้บทละคร เรื่อง รามเกียรติ์ ฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จ พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (รัชกาลที่ ๑) เป็นโครงเรื่องหลัก

๑.๔ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑. ได้การแสดงชุดใหม่

๒. สามารถนำไปจัดแสดงเป็นชุดเบ็ดเตล็ดได้ตามวาระโอกาสต่างๆ

๑.๕ กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย / การสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์นี้ ใช้วิธีการสร้างสรรค์บนแนวคิด “นาฏยประดิษฐ์” โดยใช้หลักการการประเมินความงามตามหลักสุนทรียศาสตร์ นอกจากนี้ยังใช้หลักการสร้างสรรค์บทที่ใช้ประกอบการแสดง เพื่อให้งานสร้างสรรค์ชุดนี้ เกิดการตีความบทในรูปแบบใหม่ซึ่งสัมพันธ์กับการจัดรูปแบบการแสดงด้วย ซึ่งรายละเอียดผู้วิจัยจะขอกล่าวในบทถัดไป

๑.๖ นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการวิจัย / การสร้างสรรค์

๑.๖.๑ การแสดงสร้างสรรค์ชุดนี้ หมายถึง การแสดง ชุด “ทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง”

๑.๖.๒. กระบวนรำแต่งตัว กระบวนรำชมการทรงเครื่อง กระบวนรำชมโฉม รำลงสรงทรงเครื่อง หมายถึง กระบวนรำที่รำประกอบการบรรยายการชมเครื่องแต่งกายของตัวโขน ในการสร้างสรรค์นี้ หมายถึง กระบวนรำชมความงามในการแต่งกายของพิเภษณ์

บทที่ ๒

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สำหรับเนื้อหาที่ผู้วิจัยจะนำเสนอในบทนี้ เป็นเนื้อหาที่แสดงถึงองค์ความรู้พื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งาน ชุด “ทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง” ที่ผู้วิจัยใช้เป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์งาน เป็นต้นว่า ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับการแสดงโขน นาฏศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับการรำแต่งตัว หลักการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ หรือ หลักนาฏยประดิษฐ์ รวมถึงงานวิจัยทางนาฏศิลป์ที่สร้างขึ้นในข่ายของนาฏศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับการรำแต่งตัว ซึ่งข้อมูลต่าง ๆ ดังที่ยกมาข้างต้นนี้ ผู้วิจัยใช้เป็นข้อมูลพื้นความรู้ในการสร้างสรรค์งาน ชุดดังกล่าว ดังจะขอกล่าวโดยละเอียดต่อไปนี้

๒.๑ ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับการแสดงโขน

ความรู้เกี่ยวกับการแสดงโขน ผู้วิจัยเห็นว่า เป็นพื้นความรู้อันดับแรกสุดที่จำเป็นต้องเสนอในบทที่ ๒ นี้ เนื่องจากเป็นการปูพื้นความรู้เพื่อสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับการแสดงโขนเบื้องต้น ซึ่งพื้นความรู้ชุดดังกล่าวนี้ จะสามารถอธิบายภูมิหลัง (background) ของลักษณะในการแสดงสร้างสรรค์ชุดนี้ได้ โดยผู้วิจัยจะขอนำเสนอไปในที่ละประเด็นดังต่อไปนี้

๒.๑.๑ ที่มาของการแสดงโขน

ธนิต อยู่โพธิ์ (๒๕๑๑, น. ๑) ได้กล่าวไว้ในหนังสือ โขน ว่า คนไทยเรามีศิลปะการเล่นที่ปรากฏเป็นมหรสพสำคัญในภายหลังนี้ ก็น่าจะได้แก่การเล่นที่เรียกกันเป็นรวมๆ ว่า ระบำ รำ เต้น จากคำ ๓ คำนี้ อาจแยกการเล่นออกได้ตามประเภทเช่นที่ปรากฏต่อมาเป็น ๓ อย่างคือ

๑. ระบำ ได้แก่ศิลปะแห่งการรำที่ผู้แสดงรำพร้อมกันเป็นหมวดหมู่ เช่น ระบำเทพบุตรนางฟ้า ระบำเบิกโรงชุดเมขลารามสูร หรือถ้าจะเทียบกับระบำที่รู้จักกันต่อมาในภายหลัง เช่น ระบำดาวดึงส์ หรือถ้าเป็นชุดระบำที่มีศิลปะแบบไทยเหนือก็เรียกว่าฟ้อน เช่น ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนเมือง เป็นต้น จึงเรียกรวมกันว่า ฟ้อนรำ หรือ ระบำรำฟ้อน

๒. รำ ได้แก่ ศิลปะแห่งการรำเดี่ยว รำคู่ รำประกอบเพลง รำอาวุธ หรือรำใช้บท เช่น รำเขนง รำพัดชา หรือบางครั้งหนักไปทางเต้นก็ได้แก่ รำโคม แต่ที่หมายต่อมาในภายหลังก็คือ รำละครนั้นเอง และ

๓. เต้น ได้แก่ศิลปะแห่งการยกขาขึ้นลงให้เป็นจังหวะ เช่น เต้นเขน เต้นโขน เป็นต้น

การเล่นทั้ง ๓ อย่างนี้ได้ปรากฏหลักฐานมาตั้งแต่โบราณ ซึ่งถือว่าเป็นนาฏกรรมที่เกี่ยวข้องอยู่ในประเพณีวิถีชีวิตของมนุษย์มาตั้งแต่สมัยโบราณ ดังจะขอยกตัวอย่างจากหลักฐานทางโบราณคดีที่ปรากฏ ยกตัวอย่างเช่น ความในจารึกสมัยสุโขทัยหลักที่ ๘ (จารึกเขาสุมนกูฏ) ที่กล่าวถึงการขับระบำในงานรื่นเริงไว้ว่า *"ทั้งสองปลาก* (ปลาย) *หนทางย่อมเรียงขันหมากขันพลูบูชาพิลม* ***ระบำรำเต้นเล่นทุกฉัน****ด้วยเสียงอันสาธุการบูชา อีกด้วยดูรยพาทพิณ ฆ้องกลองเสียงดังสีพดังดินจักหล่มอันใส้"* (ยอช เซเดส์, ๒๕๒๖, น. ๑๑๖ – ๑๑๗)

ในหนังสือไตรภูมิพระร่วงกล่าวถึงความบันเทิงที่ปรากฏในอุตรกุรุทวีปว่า

*"****บ้างเต้น บางรำ บ้างฟ้อนระบำ****บรรลือเพลงดุริยางคดนตรี บ้างดีด บ้างสี บ้างตี บ้างเป่า บ้างขับสัพพสำเนียงเสียงหมู่นักดุนจุนกันไปเดียรดาษ พื้นฆ้องกลองแตรสังข์กังสดาลมโหรทึกกึกก้อง"* (พระมหาธรรมราชาที่ ๑ ลิไทย, ๒๕๕๕, น. ๙๓)

จากหลักฐานดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าเรานั้นมีศิลปะแห่งการเล่นที่เป็นแบบแผนมานานแล้ว ต่อเมื่อศิลปะการเล่นทั้ง ๓ อย่างวิวัฒนาการขึ้น เราจึงได้กำหนดแบบแผนของศิลปะแห่งการเล่นทั้ง ๓ ว่า "โขน ละคร ฟ้อนรำ หรือ ระบำ รำ เต้น" ซึ่งมีความหมายต่อมาว่าโขน คือศิลปะแห่งการเต้น ละคร คือศิลปะแห่งการรำเล่นเป็นเรื่อง และระบำหรือฟ้อนรำ คือ ศิลปะแห่งการรำสวยๆ งามๆ ไม่เล่นเป็นเรื่อง

หากจะอธิบายให้เห็นชัดมากกว่าข้างต้นนั้น นักวิชาการทางด้านนาฏศิลป์ได้สันนิษฐานถึงที่มาของการแสดงโขนไว้ว่า โขน เป็นศิลปะการแสดงที่มีเค้าที่มามาจากหลายการแสดงรวมอยู่ด้วยกัน นักวิชาการหลายท่านสันนิษฐานว่า โขน เกิดขึ้นจากการละเล่นหลายประเภทรวมกัน อาทิ ระบำ รำ เต้น กระบี่กระบอง หนังใหญ่ โดยมีเค้าจากการ "เล่นดึกดำบรรพ์" หรือ "ชักนาคดึกดำบรรพ์" ที่เป็นมหรสพหลวงในการเฉลิมพระเกียรติยศของพระมหากษัตริย์ในสมัยโบราณ ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายไว้ในตำราฟ้อนรำว่า

> *การละเล่นของไทยเราที่อาศัยการฟ้อนรำเป็นหลักมี ๓ อย่างด้วยกัน คือ ระบำอย่าง ๑ ละครอย่าง ๑ โขนอย่าง ๑ [...] โขนนั้นเดิมเล่นเป็นการพิธีเฉลิมพระเกียรติพระเป็นเจ้าในไสยศาสตร์ คือพระอิศวร พระนารายณ์ เป็นต้น เพื่อแสวงสวัสดิมงคล เล่นแต่เรื่องเนื่องในอวตารพระเป็นเจ้า เช่นเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งมีมนุษย์ ยักษ์และลิง พวกผู้เล่นก็ต้องหัดท่าทางต่างกัน เป็นมนุษย์บ้าง เป็นยักษ์บ้าง เป็นลิงบ้าง*
>
> *ต้นตำราเดิมของโขน พวกพราหมณ์ก็พามาจากอินเดียเหมือนกับตำราระบำและละคร แต่ตำราเดิมทีเดียวจะอย่างไรหาทราบปรากฏชัดไม่ได้แต่*

สันนิษฐานตามเค้าเงื่อนที่ปรากฏอยู่ในลักษณะพระราชพิธีอินทราภิเษก ซึ่งว่าให้ตำรวจแต่งเป็นยักษ์ มหาดเล็กแต่งเป็นเทวดาและวานร เล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ ดังนี้ เข้าใจว่าโขนชั้นเดิมเห็นจะเล่นทำนองเดียวกับ "การแสดงตำนาน" ที่เราเล่นกันชั้นหลังนี้ ไม่ได้ฟ้อนรำ ต่อนานมาเมื่อโขนกลายเป็นเครื่องมหรสพอย่าง ๑ จึงได้ใช้ฟ้อนรำ พวกที่เป็นมนุษย์รำตามแบบตำรารำที่กล่าวมาแล้ว พวกที่เป็นยักษ์และเป็นลิงมีแบบหัดท่ายักษ์และท่าลิงไปต่างหาก แต่แบบนั้นนอกจากที่ทรงจำฝึกหัดกันสืบๆ มาหาปรากฏว่ามีตำราเหลืออยู่ไม่

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๔๖, น. ๑๘๑)

สำหรับการละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์นั้น สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายรายละเอียดไว้ใน "ตำนานเรื่องละคอนอิเหนา" ดังนี้

เรื่องตำนานของการเล่นโขนในประเทศนี้ มีเค้ามูลอยู่ในกฎมณเฑียรบาลตอนตำราพระราชพิธีอินทราภิเษก จะยกมากล่าวแต่เฉพาะที่ เนื่องด้วยการเล่นโขน มีเนื้อความว่าในการพระราชพิธีอินทราภิเษกนั้น ปลูกเขาพระสุเมรุสูงเส้น ๑ กับ ๕ วา ที่ท้องสนามหลวง และที่เชิงเขาทำเป็นรูปนาค ๗ เศียรเกี้ยวพระสุเมรุ แล้ว "เลกตำรวจ (แต่ง) เป็นรูปอสูร ๑๐๐ มหาดเล็กเป็นเทพยาดา ๑๐๐ (และ) เป็นพาลีสุครีพ มหาชมพู แลบริวารพานร (อีก) ๑๐๓ ชักนาคดึกดำบรรพ์ อสูรชักหัว เทพยาดาชักหาง พานรอยู่ปลายหาง" ถึงวันที่ ๕ ของการพระราชพิธีเป็นวันกำหนดชัดนาคดึกดำบรรพ์ และวันที่ ๖ เป็นวันชุบน้ำสุรามฤต "เทพยดาผู้ (เล่น) ดึกดำบรรพ์พร้อม (ด้วย) รูปพรอิศวร พระนารายณ์ พระอินทร์ พระวิศณุกรรม ถือเครื่องสำหรับธรรมเนียมเข้ามาถวายพระพร" ดังนี้ ... บางทีเกิดมีกรมโขนขึ้นก็จะมาแต่การเล่นดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษกนี้เอง โดยทำนองจะมีพระราชพิธีอื่นอันมีการเล่นแสดงตำนานเป็นส่วนหนึ่งในการพิธีเกิดเพิ่มเติมขึ้นโดยลำดับมา จนการเล่นแสดงตำนานกลายเป็นการที่มีเนืองๆ และเอามหาดเล็กหลวงมาหัดเป็นโขนตามแบบแผนซึ่งมีอยู่ในตำราพระราชพิธีอินทราภิเษก เพราะเป็นลูกผู้ดีฉลาดเฉลียวฝึกหัดเข้าใจง่าย ใครได้เลือกก็ยินดีเสมอได้รับความยกย่องอย่างหนึ่ง เพราะฉะนั้นจึงได้เป็นประเพณีสืบมาจนชั้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๔๖, น. ๒๒๘-๒๒๙)

ดังพระอรรถาธิบายข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นว่า โขนมีที่มาจากการละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ หากพิจารณารูปแบบการแสดงก็จะพบว่า การแสดงดังกล่าวเป็นพียงแต่เต้นรำแสดงท่าทางประกอบเพลงที่บรรเลงเท่านั้น มิได้มีการพากย์หรือขับร้องประกอบการละเล่นดังกล่าวอย่างใน

ปัจจุบันเลย ดังนั้นแล้วจึงอาจสันนิษฐานได้ว่าการแสดงโขนนั้นยังต้องมีเค้ามูลมาจากการละเล่นชนิดอื่นอีก

ข้อสันนิษฐานหนึ่งที่สามารถแสดงให้เห็นเค้ามูลของการแสดงโขนนี้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงสันนิษฐานถึงต้นเค้าของโขน ว่ามีที่มาจากอินเดียโบราณ ตามพระดำริต้นเค้าเรื่อง *"รูปยักษ์รำ"* ที่น่าจะเป็นหลักฐานทางโบราณคดีเกี่ยวกับการเผยแพร่ศิลปะนาฏกรรมของอินเดียมาสู่ไทยแล้ว (ฤดีรัตน์ กายราศ, ๒๕๕๕, น. ๓๗) ดังปรากฏในสาส์นสมเด็จ ฉบับวันที่ ๑๑ เมษายน ๒๔๗๘ ว่า

> ***โขนนั้น จำได้ว่าฝ่าพระบาททรงพระดำริว่ามาแต่รูปจำหลักฝาในเทวสถาน เพื่อเป็นการเผยพระเกียรติคุณแห่งพระเป็นเจ้า*** *ประสงค์จะแผ่ศาสนา* ***แรกถ่ายจากฝาออกมาเป็นหนังก่อน เพื่อพาไปเที่ยวเผยแผ่ในที่ต่าง ๆ ได้ แล้วก็ประดิษฐ์ทำแปลงไปให้เป็นรูปภาพตัวกลม คือหุ่น เมื่อเป็นหุ่นแล้วก็เลื่อนไปเป็นคน คือ โขน*** *การที่โขนเล่นแต่เรื่องรามเกียรติ์กับเรื่องมหาภารตะนั้นก็เพราะสืบมาแต่รูปจำหลักเทวสถานซึ่งแสดงเรื่องอวตารทั้งสองเรื่อง รามเกียรติ์ คือ "รามจันทราวตาร" เรื่องมหาภารตะ คือ "กฤษณาวตาร" แสดงเรื่องพระกฤษณะช่วยพระอรชุนรบศึก ละครนั้นแน่อย่างทรงพระดำริ พวกเรานับถือพระพุทธศาสนาจึงเปลี่ยนทางเทียบเอาโขนมาเล่นเรื่องชาดก เป็นการเผยแผ่พระบารมีพระพุทธเจ้า*
>
> (พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ, ๒๕๕๒, น. ๖๕)

จากพระอรรถาธิบายข้างต้น แสดงให้เห็นเค้าอย่างหนึ่งว่า โขน ก็มีเค้าที่มาจากการแสดงหนัง และหุ่นด้วย เช่นเดียวกับที่ ธนิต อยู่โพธิ์ (๒๔๙๖, น. ๒๖) สันนิษฐานว่าโขนมาจากการแสดงหนังใหญ่ เพราะสันนิษฐานจากบทพากย์บทเจรจาเรื่องรามเกียรติ์ที่ใช้สำหรับเล่นหนังใหญ่ที่ปรากฏหลงเหลือมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยา แต่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช (๒๕๕๑ : ๔๖-๔๗) เสนอข้อสันนิษฐานที่แตกต่างว่า

> *หนังใหญ่นั้นดั้งเดิมก็เป็นภาพนิ่งประกอบการอ่านกาพย์เรื่องรามเกียรติ์ ส่วนโขนนั้นแสดงเรื่อรามเกียรติ์เช่นเดียวกัน ใช้กาพย์ฉบับเดียวกันมีวิธีพากย์วิธีเจรจาเหมือนหนังใหญ่ แต่โขนนั้นมีคนเป็นผู้แสดงครบสามมิติ ประกอบกับการรำหน้าพาทย์ต่างๆ ซึ่งต้องมีดนตรีประกอบ สรุปแล้วมีความเคลื่อนไหวเป็นจริงเป็นจังมากกว่า*

นอกจากนี้แล้ว "ท่าขึ้นลอย" และท่ารบต่าง ๆ ที่ปรากฏในกระบวนท่ารำของโขนนั้น ยังมีเค้าที่มาจากหนังด้วย เพราะท่าขึ้นลอยนั้น *"ได้พลอยเห็นสวยเห็นงามไปตามจิตรกรผู้สร้างหนังใหญ่ขึ้น จึงจำเป็นต้องหัดโขนให้ขึ้นลอยหรือทำท่ารบต่าง ๆที่เรียกว่า 'ท่าจับ' ได้จริงตามที่จิตร*

กรได้ฉลุไว้บนหนังใหญ่ ทั้งที่การหัดและการแสดงนั้นกว่าจะทำได้ก็ต้องประดักประเดิดลำบากมาก เพราะเป็นท่าที่ฝืนธรรมชาติ" (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช, ๒๕๕๑, น. ๔๖)

จากข้อสันนิษฐานข้างต้น แสดงให้เห็นว่าโขนและหนังใหญ่มีส่วนที่ร่วมกันอยู่ คือ การพากย์และการเจรจา ฉะนั้นแล้วก็อาจอนุมานได้ว่า การแสดงของทั้ง ๒ ชนิดนี้มีรูปแบบในการแสดงที่คล้ายคลึงกัน

นอกจากนี้แล้ว โขนยังได้เค้าการเต้นมาจากการรำกระบี่กระบองด้วย (ธนิต อยู่โพธิ์. ๒๔๙๖ : ๒๗) จากข้อสันนิษฐานต่าง ๆข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นว่า โขนมีเค้ามาจากการละเล่นหลายชนิด และรวมขึ้นเป็นการแสดงชนิดใหม่ที่เรียกว่า "โขน" ที่ปรากฏหลักฐานมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ดังที่ปรากฏความอยู่ในหนังสือเรื่อง A new Historical Relation of Siam ของ มองสิเออร์ เดออ ลา ลูแบร์ (Monsieur De La Loubere) ราชทูตฝรั่งเศส จดหมายเหตุของชาวต่างชาติที่ได้เดินทางมายังกรุงศรีอยุธยาในสมัยนั้นคือ มองสิเออร์ เดออ ลา ลูแบร์ (Monsieur De La Loubere) ราชทูตฝรั่งเศส หรือที่รู้จักกันในชื่อ "จดหมายเหตุ ลา ลูแบร์" ว่า

> ชาวสยามมีมหรสพประเภทเล่นในโรงอยู่ ๓ อย่าง อย่างที่ชาวสยามเรียกว่า **โขน เป็นรูปคนเต้นรำตามเสียงจังหวะพิณพาทย์ ตัวผู้เต้นรำนั้นสวมหน้าโขนและถือศัตราวุธ (ทำเทียม) เป็นตัวแทนทหารออกต่อยุทธมากกว่าเป็นตัวละคร และมาตรว่าตัวโขนทุกๆตัวโลดเต้นเผ่นโผนอย่างแข็งแรงและออกท่าทางพิลึกพิลั่นเกินจริง ก็ต้องเป็นใบ้พูดอะไรไม่ได้ ด้วยหน้าโขนปิดปากบนเสีย (บทจะพูดต้องมีผู้อื่นคนพากย์พูดแทน) และตัวโขนเหล่านั้นสมมติเป็นตัวสัตว์ร้ายบ้าง ภูตผีบ้าง (คือลิงและยักษ์)** ...
>
> (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, ๒๕๐๕, น. ๒๐๙-๒๑๐)

๒.๑.๒ ประเภทของการแสดงโขน

เราได้ทราบมาในเบื้องต้นแล้วว่า โขนนั้นมีกำเนิดมาจากศิลปะการละเล่นของไทย ๓ ประเภท อันได้แก่ หนังใหญ่ กระบี่กระบอง และชักนาคดึกดำบรรพ์ แล้ว ซึ่งการผสมผสานของศิลปะต่างๆ ที่กล่าวมานั้นย่อมทำให้มองเห็นว่าการเล่นโขนในชั้นแรกของไทยเรานั้นน่าจะนิยมเล่นกันกลางสนามเช่นเดียวกับการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในพิธีอินทราภิเษกในสมัยโบราณ และคงจะใช้เป็นชื่อที่เรียกกันต่อมาในภายหลังว่า *"โขนกลางแปลง"* และเมื่อมีความเจริญก้าวหน้าต่อมาจึงมีผู้คิดค้นปลูกโรงให้เล่นและพัฒนาการกันมาจนถึงปัจจุบัน ที่กล่าวว่า มีการปลูกโรงให้เล่นนั้นพอจะมีหลักฐานที่ค้นคว้าได้ก็คือ จดหมายเหตุของฝรั่งในหนังสือที่กล่าวไว้ในหนังสือ โขน ของ ธนิต อยู่โพธิ์ (๒๕๑๑, น. ๓๔) ว่า

"คนไทยมีการเล่นที่แสดงบนเวที ๓ อย่างคือ ๑. การเล่นที่เรียกว่าโขน ได้แก่การเต้นออกท่าเข้ากับเสียงซอและเครื่องดนตรีอื่นๆ ผู้เต้นสวมหน้ากาก และถืออาวุธราวกับว่าจะรบราฆ่าฟันกันมากกว่าเต้น คนเต้นทุกๆ คน แม้จะเต้นผาดโผนและออกท่าทางอย่างมากมาย ก็ยังเต้นไปเรื่อยไม่มีพูดเลย หน้ากากที่สวมส่วนมากน่าเกลียดและแลเห็นเป็นรูปสัตว์น่าสะพึงกลัว หรือเป็นจำพวกภูตผีปีศาจ....."

จากข้อความดังกล่าวข้างต้น นี้ แสดงให้เห็นว่า ศิลปะแห่งการเล่นโขนในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชนั้น ได้มีการวิวัฒนาการจนมีความเจริญก้าวหน้าขึ้น เป็นศิลปะแห่งการแสดงบนเวที คือมีการปลูกโรงให้เล่นแล้ว เช่นเดียวกับการเล่น ละครและระบำซึ่งในสมัยนั้นคงจะเรียกกันแต่เพียงว่า โขน และเมื่อโขนได้เล่นบนโรงแล้วนั้น ในบางโอกาสก็ยังคงมีผู้นิยมให้มีการเล่นโขนกลางสนามที่เรียกว่า โขนกลางแปลงเหมือนครั้งแรกอยู่บ้าง ต่อมาจึงมีผู้ดัดแปลงการเล่นโขนด้วยวิธีการต่างๆ และได้เกิดการวิวัฒนาการมาจนเป็นที่รู้กันว่า โขนนั้นสามารถแยกประเภทได้ถึง ๕ ประเภท ดังต่อไปนี้

๒.๑.๒.๑ โขนกลางแปลง

โขนกลางแปลง คือการเล่นโขนบนพื้นดินกลางสนามไม่ต้องสร้างโรงให้เล่น โขนกลางแปลงนี้ ปรากฏหลักฐานตามพระราชพงศาวดารสมัยรัตนโกสินทร์ว่า ได้เคยแสดงเนื่องในงานฉลอง พระบรมอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมชนกาธิราช พระราชบิดาในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ ๑ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ในปีพุทธศักราช ๒๓๓๙ ว่า

"ในการมหรสพสมโภชพระบรมอัฐิครั้งนั้น มีโขนชักรอกโรงใหญ่ทั้งโขนวังหลวงและวังหน้าแล้วประสมโรงเล่นกันกลางแปลง เล่นเมื่อศึกทศกัณฐ์ยกทัพ กับสิบขุนสิบรถ โขนวังหลวงเป็นทัพพระราม ยกไปแต่ทางพระบรมมหาราชวัง โขนวังหน้าเป็นทัพทศกัณฐ์ยกออกจากพระราชวังบวรฯ มาเล่นรบกันในท้องสนามหน้าพลับพลา ถึงมีปืนบาเหรี่ยมรางเกวียนลากออกมายิงกันดังสนั่นไป" ธนิต อยู่โพธิ์ (๒๕๑๑, น. ๓๔)

จากหลักฐานดังกล่าวข้างต้นพอจะสันนิษฐานได้ว่า โขนกลางแปลงนั้นคงจะมีแต่การยกทัพและการรบกันเป็นพื้น เพลงดนตรีปี่พาทย์คงมีแต่หน้าพาทย์ และมีการพากย์เจรจาเท่านั้นไม่มี

การร้องแต่อย่างใด สถานที่แสดงก็คงเป็นกลางสนามเช่นเดียวกับการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในครั้งโบราณนั้นเอง

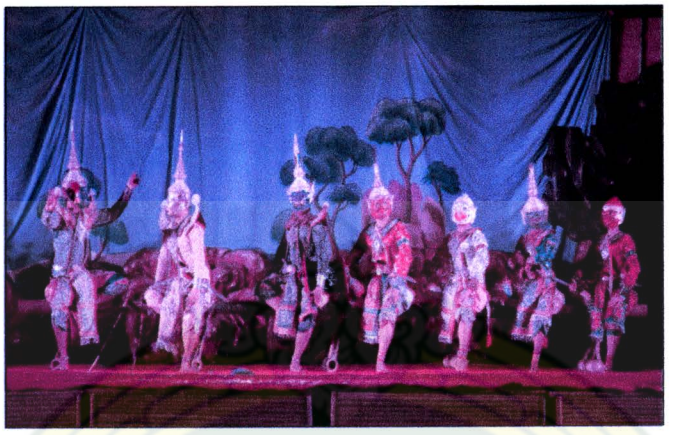
ภาพที่ ๑ การแสดงโขนกลางแปลง
ที่มา: ผู้วิจัย

๒.๑.๒.๒ โขนโรงนอก หรือ โขนนั่งราว

โขนโรงนอก หรือ โขนนั่งราวนี้ คือ โขนที่จัดแสดงบนโรง ไม่มีเตียงสำหรับตัวนายโรงนั่ง คงมีแต่ราวไม้ไผ่พาดตามส่วนยาวของโรง ตรงหน้าฉากออกมามีช่องทางให้ผู้แสดงเดินได้รอบราว ตัวโรงมักมีหลังคากันแดดกันฝน เมื่อตัวโขนที่เป็นตัวเอกแสดงบทบาทของตน แล้วก็ไปนั่งประจำที่บนราว ซึ่งสมมติเป็นเตียงหรือที่นั่งประจำตำแหน่ง ไม่มีการขับร้องคงมีแต่การพากย์และเจรจาเท่านั้น วงดนตรีก็คือ วงปี่พาทย์ ก็บรรเลงเฉพาะเพลงหน้าพาทย์เท่านั้น จากที่วงดนตรีต้องบรรเลงเพลงหน้าพาทย์มากจึงนิยมใช้วงปี่พาทย์ในการบรรเลงครั้งละ ๒ วง โดยตั้งวงปี่พาทย์ที่หัวโรง ๑ วง และท้ายโรงอีก ๑ วง หรือบางครั้งอาจจะตั้งวงดนตรีทางด้านซ้ายหรือขวาของโรงก็ได้ จึงมักเรียกวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงทั้ง ๒ วงว่า “วงหัว วงท้าย” หรือ “วงซ้าย วงขวา”

โขนนั่งราวหรือโขนโรงนอกนี้ ยังมีวิธีการแสดงที่เพิ่มเติมออกไปอีกอย่างหนึ่ง กล่าวคือ ก่อนที่จะถึงวันแสดงหนึ่งวัน ที่เรียกกันตามสมัยโบราณว่าวันสุกดิบ ก็จะให้ปี่พาทย์ทั้ง ๒ วง โหมโรงในระหว่างที่วงปี่พาทย์โหมโรงอยู่นั้น ก็จะให้ผู้แสดงออกมาเต้นกระทุ้งเส้าตามจังหวะของเพลงที่กลางโรง เมื่อทำการโหมโรงจบแล้ว จึงจะแสดงตอนพิราพออกเที่ยวป่าจับสัตว์กินเป็นอาหาร จนถึงพระราม พระลักษมณ์ นางสีดา พลัดหลงเข้าไปในสวนพวาทองของพิราพ เมื่อจบการแสดงตอนนี้แล้วก็หยุดพักนอนค้างคืนเฝ้าโรงอยู่อย่างนั้นหนึ่งคืน รุ่งขึ้นจึงแสดงตามเรื่องที่จัดไว้ ด้วยเหตุนี้จึงเรียกการแสดงโขนประเภทนี้ว่า “โขนนอนโรง” อีกชื่อหนึ่ง

โขนนั่งราวนี้ไม่นิยมเป็นโขนแสดงจึงขาดการสืบทอดเท่าที่แสดงในปัจจุบันมักเป็นลักษณะของการสาธิต ด้วยเหตุดังกล่าวจึงทำให้มีข้อขัดแย้ง เช่น การนั่งราวของตัวเอก โดยบางตำรากล่าวว่านั่งเฉพาะตัวเอกเท่านั้น บางตำรากลับว่าตัวรองหรือตัวพญาก็นั่งได้ เว้นแต่ตัวเสนาจะไม่นั่ง ซึ่งยังเป็นประเด็นขัดแย้งกันอยู่



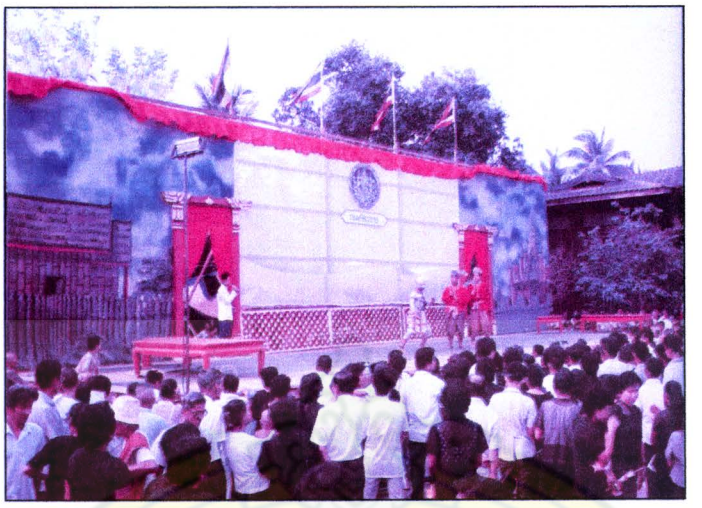
ภาพที่ ๒ การแสดงโขนโรงนอก หรือ โขนนั่งราว

ที่มา: ผู้วิจัย

๒.๑.๒.๓ โขนหน้าจอ

โขนหน้าจอ ก็คือ โขนที่แสดงตรงหน้าจอของหนังใหญ่ ที่ทำด้วยผ้าโปร่งสีขาวชนิดหยาบเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ริมของผ้าขาวจะนำเอาผ้าสีแดงเพลาะติดกันเป็นวงรอบนอก แล้วเอาเชือกตัดเป็นตอนตามยาว ๒ ด้านสำหรับผูกมัดยึดติดกับเสาจอเรียกว่า *“หนวดพราหมณ์”* ด้านข้างทั้งสองของจอจะทำเป็นประตูสำหรับผู้แสดงเข้าออกโดยการเจาะที่ผ้าดิบที่ต่อจากจอผ้าขาวที่เรียกว่า “จอแขวะ” และทำเป็นรูปซุ้มประตูเมือง ต่อจากประตูเมืองทางด้านขวาของโรงจะวาดเป็นรูปปราสาทราชวัง สมมติเป็นกรุงลงกา ทางซ้ายของโรงจะวาดเป็นรูปพลับพลา สมมติเป็นที่ประทับของพระราม ในชั้นแรกโรงโขนหน้าจอคงจะเล่นกันกลางสนามเช่นเดียวกับหนังใหญ่ต่อมาภายหลังจึงทำการยกพื้นหน้าจอขึ้น ลาดกระดานปูเสื่อมีรั้วลูกกรงล้อมเป็นเขตกั้นคนดูมิให้เกะกะคนเล่น การเล่นโขนหน้าจอในชั้นแรกนั้นนิยมเล่น *“หนังจับระบำหน้าจอ”* ขึ้นก่อน ต่อมาจึงมีคนคิดเอาคนแต่งตัวเป็นละครไปเล่นจับระบำและมีการปล่อยตัวโขนออกเล่นแทนตัวหนังบ้างสลับกับการเชิดหนังเรียกว่า *“หนังติดตัวโขน”* เมื่อเกิดความนิยมมากขึ้นก็ใช้ตัวโขนแสดงเพียงอย่างเดียว แต่ก็ยังคงมีแต่การพากย์ เจรจาเท่านั้น ยังไม่การขับร้อง ต่อมาภายหลังกรมศิลปากรได้ปรับปรุงการแสดงโขนหน้าจอในงานต่างๆ จึงได้นำการขับร้องเข้าไปแทรกในการแสดงโขนหน้าจอด้วยและคงเป็นที่นิยม สืบมาจนถึง

ปัจจุบันอันเป็นรูปแบบการแสดงโขนหน้าจอของกรมศิลปากรและเอกชนโดยทั่วไป วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงก็ยังคงใช้วงปี่พาทย์เหมือนเดิม

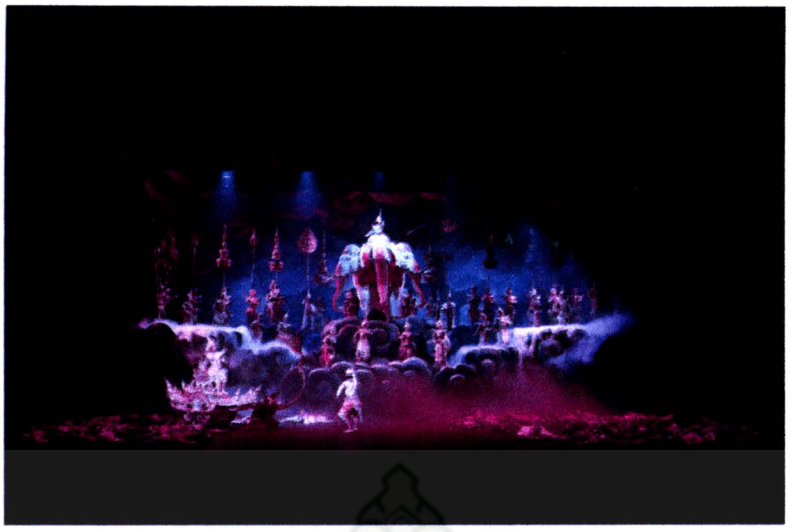


ภาพที่ ๓ การแสดงโขนหน้าจอ

ที่มา: ผู้วิจัย

๒.๑.๒.๔ โขนโรงใน

โขนโรงใน เกิดขึ้นจากการที่มีผู้นำเอาการเล่นโขนกับละครในเข้าผสมกัน การแสดงมีทั้งออกท่าเต้นท่ารำพร้อมกับคำพากย์ เจรจาตามแบบของโขน พร้อมกับนำเอาเพลงขับร้องและเพลงที่ใช้ประกอบกิริยาอาการของดนตรีแบบละครใน อีกทั้งยังมีระบำรำฟ้อนเข้าผสมด้วย เป็นวิวัฒนาการอีกขั้นหนึ่ง ทั้งยังมีการนำเอาเรื่องรามเกียรติ์ไปแต่งขึ้นเป็นบทละครสำหรับเล่นละครใน เช่น บทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ และบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ แสดงให้เห็นว่าวิธีการเล่นของโขนและละครได้คลุกคละปะปนกันมาตั้งแต่ครั้งนั้นแล้ว ทั้งยังมีการปรับปรุงบทพากย์ เจรจาให้มีความไพเราะสละสลวยโดยกวีในราชสำนัก จึงทำให้การเล่นโขนภายในราชสำนักมีความงดงามยิ่งขึ้น และในภายหลังมาใช้แสดงในโรงอย่างแบบละครในจึงเรียกกันว่า “โขนโรงใน” ซึ่งการเล่นโขนโรงใน สมัยนั้นได้มีการปรับปรุงให้ผู้เล่นที่เป็นตัวเทพบุตร เทพธิดา มนุษย์ชาย หญิง หรือแม้กระทั่งตัวตลกที่เมื่อครั้งก่อนเคยสวมหัวปิดหน้าเปลี่ยนมาสวมศิราภรณ์เครื่องประดับศีรษะ เช่น ชฎา มงกุฎ รัดเกล้า เป็นต้น



ภาพที่ ๔ การแสดงโขนโรงใน

ที่มา: http://www.starupdate.com/?p=๓๔๔๐๕๐

๒.๑.๒.๕ โขนฉาก

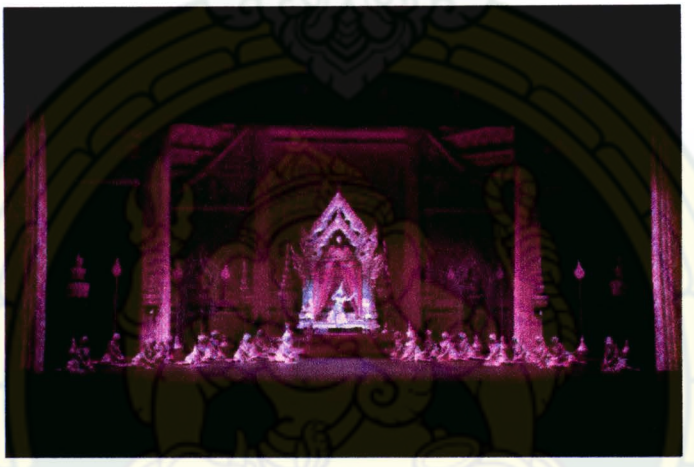
โขนฉากนี้ สันนิษฐานว่าคงจะเกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๕ โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นผู้ริเริ่มคิดสร้างฉากประกอบตามเนื้อเรื่องของการแสดงโขนบนเวทีขึ้น ซึ่งการสร้างฉากแบบนี้มีส่วนคล้ายกับการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ของพระองค์ท่าน มีการแบ่งฉากเล่นแบบเดียวกับละครดึกดำบรรพ์ แต่วิธีเล่นวิธีแสดงก็เป็นแบบโขนโรงใน คือ มีการพากย์ เจรจา ขับร้อง มีกระบวนท่ารำท่าเต้นตามจังหวะของเพลงหน้าพาทย์ตามแบบโขนโรงในและละครใน การสร้างฉากประกอบก็สร้างให้เข้ากับเหตุการณ์ที่สมมติไว้ตามท้องเรื่อง

ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงเรียกศิลปะแห่ง การเล่นโขนแบบนี้ว่า “โขนฉาก” ซึ่งโขนฉากนี้กรมศิลปากรได้นำออกแสดงสู่สายตาประชาชนมาตั้งแต่สมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ เรื่อยมาจนถึงปัจจุบันนี้ ทั้งนี้หมายรวมถึงการแสดงโขนทางโทรทัศน์ด้วย เพราะการแสดงโขนทางโทรทัศน์ก็มีฉากประกอบเช่นเดียวกัน

ถ้าจะพิจารณากันให้ดีแล้วจะเห็นได้ว่าศิลปะแห่งการเล่นโขนตามหลักฐานนั้น ได้มีวิวัฒนาการมาเป็นลำดับตั้งแต่งการเล่นกันกลางสนามเรื่อยมาจนมีการปลูกโรงให้เล่น จนมาถึงปัจจุบันโขนได้แสดงในโรงละครอย่างสมเกียรติยศว่าเป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทย ซึ่งการวิวัฒนาการ

เหล่านี้ย่อมมีผลมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยาเรื่อยมาจนถึงสมัยปัจจุบันที่มิได้สูญหายไป และยังคงเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทยที่จะหาชาติใดในโลกมาเทียบเทียมได้

แต่จากการศึกษากระบวนท่าเต้นโขน ตั้งแต่แม่ท่า ถึงกระบวนการออกกราวต่างๆ จะเห็นได้ว่ามีข้อสังเกต คือ การเคลื่อนที่ของท่ารำ มีลักษณะการเคลื่อนที่จากขวาไปซ้าย การหันหน้าไปทางหัวโรง (ด้านซ้าย) มิได้หันไปทางด้านหน้าของเวที และอีกประการหนึ่งการเต้นโขนเน้นการนับจังหวะที่เท้าซ้ายเป็นหลัก ลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะการเต้นของหนังใหญ่ ฉะนั้นจะเป็นไปได้หรือไม่ว่า โขนประเภทแรกน่าจะเป็นโขนหน้าจอที่พัฒนามาจากหนังใหญ่ อีกประการหนึ่งการเล่นโขนดั้งเดิมก็มีลักษณะของ “โขนทางหนังใหญ่” ซึ่งไม่มีการขับร้อง หรือ โขนทางละครในปัจจุบัน



ภาพที่ ๕ การแสดงโขนโรงฉาก

ที่มา: http://sudsapda.com/sudsapda-review/๑๔๐๓๖.html/attachment/khon๒๕๕๘_๑๒

๒.๑.๓ เรื่องที่ใช้ในการแสดงโขน

เรื่องที่นำมาใช้เล่นโขนในชั้นแรกจะนำเอาเรื่องอื่นมาเล่นบ้างหรือไม่ ไม่อาจจะหลักฐานมาแสดงให้เห็นได้ แต่เรื่องที่นิยมแสดงโขนและเป็นที่รู้จักกันแพร่หลายตลอดมาเห็นจะมีแต่เรื่อง “รามเกียรติ์” เท่านั้น

เรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องที่กวีได้แต่งขึ้นเป็นบทนาฏกรรม ใช้สำหรับเล่น หนัง โขน หรือละคร ด้วยคำประพันธ์ต่างๆ ทั้ง โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน นั้น มีหลักฐานปรากฏได้ว่าแต่งขึ้นไว้ต่างยุค ต่างสมัยกัน ถ้าจะถามว่า เรื่องรามเกียรติ์เท่าที่เรามีอยู่นั้น ได้เค้าโครงเรื่องมาจากไหน มีอยู่

ก่อนแล้วหรือไม่ ไม่อาจจะตอบได้แต่พอจะสันนิษฐานได้ว่าน่าจะมีมานานแล้ว และคงจะได้เค้าเรื่องมาจาก **รามายณะ** อันเป็นนิยายของอินเดีย ดังบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ ๑ ว่า

อันพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ *ทรงเพียรตามเรื่องนิยายไสย*
ใช่จะเป็นแก่นสารสิ่งใด *ดั่งพระทัยสมโภชบูชา*
ใครฟังอย่าได้ใหลหลง *จงปลงอนิจจังสังขาร์*
ซึ่งอักษรกลอนกล่าวลำดับมา *โดยราชปรีดาก็บริบูรณ์*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ๒๕๑๐, น. ๑๖๐๘)

เรื่องรามเกียรติ์สำนวนต่าง ๆ ที่มีอยู่ในประเทศไทยมีอยู่หลายสำนวน บางฉบับก็สูญหายไปบางฉบับก็มีความสมบูรณ์ครบถ้วน พอที่จะนำมากล่าวในที่นี้ตามลำดับความสำคัญก่อนหลังได้ดังนี้

๒.๑.๓.๑ บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงศรีอยุธยา

๑) รามเกียรติ์คำฉันท์ รามเกียรติ์สำนวนนี้ มีกล่าวไว้ในหนังสือ จินดามณี ของพระโหราธิบดี ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ซึ่งปรากฏว่ามีตอนที่สำคัญๆ คือ พระอินทร์ใช้ให้มาตุลีนำรถมาถวายพระรามในสนามรบ ตอนพระรามกับพระลักษณ์คร่ำครวญติดตามหานางสีดาเมื่อแรกหาย ตอนพรรณนาถึงมหาบาศ ลูกทศกัณฐ์ ตอนพิเภกครวญถึงทศกัณฐ์เมื่อทศกัณฐ์ล้มเป็นต้น

๒) รามเกียรติ์คำพากย์ รามเกียรติ์สำนวนนี้ หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากรได้แบ่งตีพิมพ์ไว้เป็นภาค มีข้อความติดต่อกันตั้งแต่ภาค ๒ ตอนสีดาหายจนถึงภาค ๙ ตอนกุมภกรรณล้ม และยังมีคำพากย์ตอนอื่น ๆ ที่ยังไม่ได้พิมพ์อยู่อีก

๓) รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงเก่า รามเกียรติ์สำนวนนี้กล่าวถึงตอนที่พระรามประชุมพลจนถึงองคตสื่อสาร ต้นฉบับเป็นสมุดไทยขาว รามเกียรติ์สำนวนนี้ยังไม่เคยตีพิมพ์ออกแพร่หลาย แต่เมื่อนำบางตอนไปเปรียบเทียบกับบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ จะเห็นว่ามีเนื้อความไม่ตรงกันในบางตอน อาจจะเป็นด้วยเหตุที่ว่าเมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยาเสียให้แก่พม่าบ้านเมืองแตกสลาย วรรณคดีสำคัญๆ ก็คงสูญหายไปบ้าง หนังสือรามเกียรติ์ที่เหลือมาคงจะขาดตกบกพร่องไปด้วยเช่นเดียวกัน

๒.๑.๓.๒ บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงธนบุรี

รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงธนบุรี รามเกียรติ์สำนวนนี้ พระเจ้ากรุงธนบุรีทรงพระราชนิพนธ์ไว้เมื่อวันอาทิตย์ เดือน ๖ ขึ้น ๑ ค่ำ ปีขาล โทศก จุลศักราช ๑๑๓๒ ตรงกับพุทธศักราช ๒๓๑๓ โดยทรงพระราชนิพนธ์ไว้เพียง ๔ ตอน จำนวน ๔ เล่มสมุดไทย คือ ตอนพระมงกุฎประลองศร ตอนหนุมานเกี้ยว นางวานรินทร์ ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ และตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรดจนถึงพระวิษณุกรรมสร้างยอดปราสาทให้ทศกัณฐ์ ทำนองแต่งบทละครนี้เป็นแบบกลอนบทละคร โดยมีความมุ่งหมายสำหรับใช้แสดงละครใน

๒.๑.๓.๓ บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

รามเกียรติ์ในสมัยรัตนโกสินทร์นี้มีอยู่ด้วยหลายฉบับตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน พอจะกล่าวโดยสังเขปดังต่อไปนี้

๑) รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ ๑ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีพระราชประสงค์จะทรงรวบรวมเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งกระจัดกระจาย ให้เข้าเป็นเรื่องเดียวกันเพื่อเป็นแบบฉบับของบ้านเมืองจึงโปรดเกล้าฯ ให้ประชุมกวีทั้งหลายร่วมกันแต่งขึ้นโดยพระองค์พระราชนิพนธ์เองเป็นบางตอน พร้อมทั้งทรงตรวจแก้ไขของบรรดากวีต่างๆ ด้วยพระองค์เองในบางตอนอีกด้วย และในตอนท้ายของเรื่องยังปรากฏให้เห็นถึงวัน เดือน ปีที่ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ดังนี้

เดือนอ้ายสองค่ำขึ้น จันทวาร
บพิตรผู้ทรงญาณ ยิ่งหล้า
แรกรินิพนธ์สาร รามราพณ์ นี้แฮ
ศักราชพันร้อยห้า สิบเก้า ปีมะเส็ง

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ๒๕๑๐, น. ๑๖๐๙)

รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ ๑ นี้ แต่งเป็นแบบกลอนบทละคร โดยมุ่งหมายเพื่อรวบรวมเรื่องรามเกียรติ์เข้าไว้เป็นแบบฉบับของบ้านเมือง เนื้อเรื่องในพระราชนิพนธ์ฉบับนี้มีเรื่องราวติดต่อกันตั้งแต่ต้นจนจบคือเริ่มตั้งแต่หิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดินไปจนจบที่พระรามครองเมือง นับได้ว่าเป็นเรื่องรามเกียรติ์ฉบับที่สมบูรณ์ที่สุดที่ไทยเรามีอยู่ในขณะนี้

๒) รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ ๒ รามเกียรติ์สำนวนนี้ไม่ปรากฏว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระราชนิพนธ์ขึ้นไว้เมื่อใด แต่มีการตีพิมพ์เป็นครั้งแรก โดยบางกอกประสิทธิการบริษัทสิมา เมื่อปีพุทธศักราช ๒๔๔๒ เพียงหนึ่งตอน ในชั้นแรกบทพระราชนิพนธ์ดังกล่าวอาจมีคลาดเคลื่อนไปบ้าง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้รับสั่งให้ตรวจชำระเสียใหม่และพิมพ์เป็นของพระราชทานในงานพระราชกุศลฉลองพระตำหนักจิตรลดารโหฐาน ในปีพุทธศักราช ๒๔๕๖ ทำนองแต่งเป็นแบบกลอนบทละคร มีความมุ่งหมายเพื่อใช้เป็นบทละครในเนื้อเรื่องเริ่มตั้งแต่หนุมานถวายแหวนจนถึงสองกษัตริย์กลับคืนอโยธยา รามเกียรติ์สำนวนนี้ถ้อยคำสำนวนโวหารอยู่ในชั้นเยี่ยมมีถ้อยความกะทัดรัดเหมาะสำหรับใช้เล่นโขนละครมากที่สุด จนได้รับการยกย่องจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวว่าเป็นหนังสือที่พร้อมไปด้วยความดี ๓ ประการดังใน พระราชนิพนธ์คำนำ ในหนังสือบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยว่า

๑. เป็นภาษาไทยดี

๒. เป็นหนังสือสำคัญ เป็นเกียรติยศแห่งชาติ

๓. เป็นหนังสือที่อ่านแล้วไม่เบื่อ

๓) พระราชนิพนธ์บทพากย์โขนในรัชกาลที่ ๒ นอกจากพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยจะทรงพระราชนิพนธ์กลอนบทละครเรื่องรามเกียรติ์จนได้รับการยกย่องว่า ดีเลิศแล้ว พระองค์ยังพระราชนิพนธ์บทพากย์โขนอีกด้วย โดยทรงนิพนธ์เป็นกาพย์ยานี และ กาพย์ฉบัง เพื่อใช้ในการพากย์โขน มีจำนวน ๔ ตอน คือ ตอนนางลอย ตอนนาคบาศ ตอนพรหมาสตร์ และตอนเอราวัณ บทพากย์ทั้ง ๔ ตอนมีความไพเราะ จับใจ พรรณนาความให้เห็นภาพอย่างชัดเจน

๔) รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ ๔ รามเกียรติ์สำนวนนี้พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชนิพนธ์ไว้เป็นสำนวนใหม่เพียงตอนเดียวคือ พระรามเดินดง จับตั้งแต่นางไกยเกษีขอพรท้าวทศรถจนถึงถวายพระเพลิงพระศพท้าวทศรถ และยังมีตอนเบ็ดเตล็ดอีก ๒ ตอน คือ เบิกโรงเรื่องนารายณ์ปราบนนทุก และ พระรามเข้าสวนพิราพ ทำนองแต่งเป็นกลอนบทละคร โดยมุ่งหวังเพื่อใช้เล่นละครนั่นเอง

๕) โคลงรามเกียรติ์ ระเบียงคตวัดพระศรีรัตนศาสดาราม โคลงรามเกียรติ์นี้พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชศรัทธา ชักชวนพระบรมวงศานุวงศ์และบรรดาข้าราชการให้โดยเสด็จพระราชนิพนธ์ เนื่องในงานฉลองพระนครครบ ๑๐๐ ปี เมื่อพุทธศักราช ๒๔๒๔ เป็นโคลงสี่สุภาพ โดยมีความมุ่งหมายเพื่อจารึกลงในแผ่นศิลาประดับเสาระเบียงให้ตรงกับภาพเขียนเรื่องรามเกียรติ์ เพื่ออธิบายเรื่องราวในภาพนั้น ๆ ดำเนินเรื่องตามพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ จำนวนถึง ๑๗๘ ห้อง ในแต่ละห้องหรือหนึ่งภาพใช้โคลงสี่สุภาพ ๒๘ บท รวมมีโคลงสี่สุภาพ

ทั้งสิ้น ๔,๙๘๔ บท นอกจากนี้ยังมีโคลงประจำภาพบรรยายตัวละครต่างๆ อีก ๕๙ ตัว โดยโคลงสี่สุภาพดังกล่าวแต่งด้วยความไพเราะและถูกต้องตามฉันทลักษณ์อย่างที่สุด เพราะในการแต่งถือได้ว่าเป็นการประกวดกันด้วย

๖) พระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ บทร้อง บทพากย์ในรัชกาลที่ ๖ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชนิพนธ์บทร้องและบทพากย์รามเกียรติ์ขึ้นสำหรับเล่นโขน โดยพระราชนิพนธ์ด้วยกลอนบทละคร กาพย์ และร่ายยาว จำนวน ๖ ชุดคือ ชุดสีดาหาย ชุดเผาลงกา ชุดพิเภกถูกขับ ชุดจองถนน ชุดประเดิมศึกลงกา และ ชุดนาคบาศ นอกจากนี้ยังมีบทพระราชนิพนธ์ที่ยังไม่ได้ตีพิมพ์ในช่วงนั้นได้แก่ ชุดนางลอย พรหมาสตร์ ชุดอภิเษกสมรส และชุดพิธีกุมภนิยา ซึ่งพระองค์ทรงชี้แจงไว้ในพระราชนิพนธ์คำนำ เมื่อคราวตีพิมพ์เป็นเล่มเมื่อพุทธศักราช ๒๔๖๒ ซึ่งพระราชนิพนธ์ที่ทรงนิพนธ์ขึ้นนั้นดำเนินการตามคัมภีร์รามายณะของฤาษีวาลมิกิ

๗) บทโขน กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ หลังจากสงครามโลกครั้งที่ ๒ แล้ว กรมศิลปากรได้ฟื้นฟูและปรับปรุงศิลปะทางนาฏศิลป์และดนตรีขึ้นอย่างมากมาย โดยมีการนำโขนออกแสดงให้ประชาชนชม ณ โรงละครแห่งชาติ ซึ่งการแสดงแต่ละครั้งก็ได้ใช้บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ บ้าง และ รัชกาลที่ ๒ บ้าง โดยผู้รู้ได้แก้ไขปรับปรุงขึ้นใหม่นำมาเป็นบทแสดง โขนโดยเฉพาะ ชุดแรกที่กรมศิลปากรได้ปรับปรุงคือชุด หนุมานอาสา และได้นำออกแสดง ณ โรงละครศิลปากร เมื่อวันศุกร์ที่ ๗ พฤศจิกายน ๒๔๙๕ หลังจากนั้นก็มีการปรับปรุงบทโขนใช้แสดงกันเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน บทที่ปรับปรุงจะนิยมแต่งด้วยกลอนบทละคร กาพย์ ร่ายยาว ซึ่งก็มีทั้งบทร้อง บทพากย์ และบทเจรจา

จะเห็นได้ว่าจากบทละครครั้งกรุงเก่า บทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว หรือแม้กระทั่งบทโขนที่ปรับปรุงใหม่โดยกรมศิลปากร ล้วนแล้วแต่นิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ด้วยกันทั้งสิ้น มิได้มีเรื่องใดเข้ามาแทรกแซงได้เลย ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าเรื่องที่เล่นโขนของไทยเรานั้นนิยมเล่นกันเพียงเรื่องเดียวคือ “รามเกียรติ์”

๒.๑.๕ การดำเนินเรื่องของการแสดงโขน

รูปแบบในการแสดงโขนในชั้นต้นนั้น มนตรี ตราโมท (๒๕๐๐, น. ๗๐) กล่าวว่า *“โขน (เมื่อยังไม่ได้ผสมกับละครใน) ใช้คำพากย์กับคำเจรจาเป็นการดำเนินเรื่องโดยตลอด การเล่าเรื่องก็ดี คำพูดของตัวโขนก็ดี บอกอารมณ์และกิริยาอาการของตัวโขนก็ดี ใช้คำพากย์และเจรจา*

ทั้งสิ้น" ซึ่งตรงกับความในพระอรรถาธิบายของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (๒๕๔๖, น. ๓๒๙) ใน "ว่าด้วยตำนานละคร" ที่ทรงอธิบายรูปแบบการแสดงโขนในสมัยอยุธยาไว้ว่า

> *เรื่องละครที่พวกไทยเอาไปเล่นในเมืองพม่า ที่ถือกันว่าเป็นเรื่องสำคัญก็คือเรื่องอิเหนากับเรื่องรามเกียรติ์ เรื่องอิเหนาเล่นร้องอย่างละคร* ***แต่เรื่องรามเกียรติ์เล่นพากย์เจรจาอย่างโขน*** *สองเรื่องนี้มักเล่นที่ในพระราชวังในงานนักขัตฤกษ์*

เพราะฉะนั้น อนุมานได้ว่า รูปแบบในการแสดงโขนตั้งสมัยอยุธยานั้นใช้วิธีการพากย์และการเจรจาเป็นสำคัญในการดำเนินเรื่อง ดังนั้นแล้ว จึงเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมี "คนพากย์และเจรจา" แทนตัวโขนที่เล่นอยู่ ซึ่งถือว่าเป็นส่วนหนึ่งที่จำเป็น

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม (๒๕๕๕, น. ๗๐-๗๑) กล่าวถึงลักษณะของคนพากย์-เจรจาโขน ไว้ว่า ในการแสดงโขนแต่ละครั้งนั้นจะต้องมีคนพากย์ เจรจาอย่างน้อย ๒ คนขึ้นไป ทั้งนี้เพื่อเวลาการเจรจาโต้ตอบกันของตัวโขนแต่ละตัวจะได้มีเสียงที่แตกต่างกัน อันจะทำความเข้าใจให้กับผู้ชมมากยิ่งขึ้น และสิ่งสำคัญของคนพากย์-เจรจาอีกอย่างหนึ่งก็คือ การทำสุ้มเสียงให้เหมาะกับตัวแสดงและใส่ความรู้สึกให้เหมาะกับอารมณ์ในเรื่องด้วย อาทิ เมื่อจะเจรจาตัวมนุษย์ก็ต้องทำเสียงให้สุภาพ เจรจาตัวยักษ์ก็ต้องทำเสียงให้คึกคัก น่าเกรงขาม เป็นต้น นอกจากคนพากย์จะทำหน้าที่พากย์และเจรจาแล้ว สิ่งที่คนพากย์ เจรจา จะต้องกระทำควบคู่ไปกับการพากย์ เจรจาก็คือ การที่จะให้ปี่พาทย์ทำเพลงอะไรก็ต้องร้องบอกออกไป ที่เรียกกันว่า "บอกหน้าพาทย์" และถ้าการแสดงโขนนั้นมีการขับร้อง คนพากย์และเจรจาก็ต้องทำหน้าที่บอกบทให้กับตัวแสดงด้วย การบอกบทก็ต้องบอกให้ถูกจังหวะและถูกต้องตามแบบฉบับด้วย

มนตรี ตราโมท (๒๕๐๐ : ๑๐๓-๑๐๘) ได้อธิบายลักษณะของการพากย์-เจรจา ไว้ในหนังสือเรื่อง "โขน" ของนายธนิต อยู่โพธิ์ ว่า คำพากย์ เป็นบทกวีประเภทกาพย์ แต่งด้วยกาพย์ยานี และกาพย์ฉบัง ในสมัยโบราณมีการใช้กาพย์สุรางคนางค์ด้วย แต่ปัจจุบันไม่นิยมไม่ว่าพากย์ชนิดใด ๆ เมื่อพากย์จบไปบทหนึ่ง ๆ ตะโพนจะต้องตีท้าให้กลองทัดตีรับสองครั้ง พวกคนแสดงจะร้องรับด้วยคำว่า "เพ้ย" ตัวอย่างเช่น

> *"ปางนั้นองค์ท้าวทศศรี ออกมุขมนตรี*
> *ธ ตรัสประภาษราชการ"*

ตะโพนก็ตีท้า และกลองทัดตีต่อจากตะโพน ๒ ครั้ง แล้วก็รับ “*เพ้ย*” ทีหนึ่ง และเป็นอย่างนี้ไปทุกบทที่มีเป็นคำพากย์

สำหรับบทพากย์ในการแสดงโขนนั้น มีบทบาทหน้าที่ในการบรรยายเหตุการณ์ ชมความงาม และบรรยายอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร สามารถแบ่งได้เป็น ๖ ชนิด ดังนี้

๑) พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา แต่งด้วยกาพย์ยานี ๑๑ หรือกาพย์ฉบัง ๑๖ ใช้กล่าวถึงตัวแสดงที่ออกท้องพระโรงหรือที่รโหฐาน โดยพากย์เมืองใช้กล่าวถึงทศกัณฐ์หรือยักษ์ตนอื่นที่ออกนั่งเมือง ส่วนพากย์พลับพลาใช้กล่าวถึงบทของพระราม ที่ประทับอยู่ในพลับพลา ยกตัวอย่างเช่น

ปางพระบัลลังก์นาค ผู้แบ่งภาคจากกวารี
สถิตแท่นอันผ่องศรี ณ สุวรรณพลับพลา
เสนาพลพานร สองนครล้วนศักดา
หมอบเฝ้าพระจักรา ทั้งขวาซ้ายอยู่รายเรียง
งามองค์พระทรงครุฑ งามน้องนุชเป็นคู่เคียง
งามพระยาโหราเรียง ดุจดาวล้อมพระจันทร
พระตริการณ์จะหาญหัก ปรปักษ์ให้ม้วยมรณ์
รับเสด็จสีดาสมร มาร่วมภิรมย์ประสมสอง
โสตสบสำเนียงศึก ที่โห่ฮึกลั่นลำพอง
ทรงดำริเฝ้าตริตรอง รู้ทำนองว่าไพรี
จึงตรัสถามโหราเอก ว่าพิเภกผู้รู้ดี
นายพลและมนตรี ทศศรีหรือว่าใคร

๒) พากย์รถ แต่งด้วยกาพย์ยานี ๑๑ หรือกาพย์ฉบัง ๑๖ ใช้กล่าวถึงเวลายกทัพ เป็นการชมพาหนะต่าง ๆ ตลอดจนชมกระบวนทัพด้วย เพราะนายทัพจะต้องทรงพาหนะต่าง ๆ เช่น รถ ม้า ช้าง เป็นต้น พากย์รถนี้เป็นบทที่ใช้ในสนามรบ ยกตัวอย่างเช่น

เสด็จทรงรถเพชรเพชรพราย พรายแสงแสงฉาย
จำรูญจำรัสรัศมี
อำไพไพโรจน์รูจี สีหราชราชสีห์
ชักราชรถรถทรง
ดุมหันหันเหียนเวียนวง กึกก้องก้องกง
สะเทื้อนทั้งไพรไพรวัน
ยักษาสารถีโลทัน เร่งขับพลขันธ์
ไปยังสนามยุทธนา

๓) พากย์ชมดง แต่งด้วยกาพย์ฉบัง ๑๖ เท่านั้น ใช้กล่าวถึงการชมนกชมไม้และชมความงดงามของธรรมชาติ ยกตัวอย่างเช่น

เค้าโมงจับโมงมองเมียง คู่เคล้าโมงเคียง
เคียงคู่อยู่ปลายไม้โมง
ลางลิงลิงเหนี่ยวลดาโยง ห้อยยุดฉุดชโลง
โลดไลไนกลางลางลิง
ชิงชันนกชิงกันสิง รังใครใครชิง
ชิงกับจับต้นชิงชัน
นกยูงจับพยูงยืนยัน แผ่หางเหียนหัน
หันเหียบเลียบไต่ไม้พยูง

๔) พากย์โอ้ แต่งด้วยกาพย์ยานี ๑๑ และกาพย์ฉบังเช่นกัน มักนิยมใช้ตอนที่ตัวโขนแสดงอารมณ์โศกเศร้า คร่ำครวญ เช่น พระรามลงสรงแล้วเห็นศพนางสีดาซึ่งเบญกายแปลงมาก็มีความโศกเศร้าคร่ำครวญ ก็จะใช้บทพากย์โอ้นี้ ยกตัวอย่างเช่น

สมเด็จพระหริวงศ์ ภุชภงค์ทิพากร
เสด็จลงสรงสาคร กับองค์พระลักษณ์อนุชา
เสนาพฤฒามาตย์ โดยพระบาทเสด็จคลา
เกือบใกล้จะถึงสา- คเรศที่เท้าเคยสรงชล
พระเหลือบเล็งชลาสินธุ์ ในวารินทะเลวน
เห็นรูปอสุรกล อันกลายแกล้งเป็นสีดา
ผวาวิ่งประหวั่นจิต ไม่ทันคิดก็โศกา
กอดแก้วกนิษฐา ฤดีดิ้นลงแดยัน

๕) พากย์บรรยาย เป็นบทที่มีเนื้อหาบรรยายความเป็นมาของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เช่น บรรยายข้อความในสารตอนองคตสื่อสาร ตอนพาลีสอนน้อง หรือบรรยายความงามของปราสาทราชวัง ความงามของอาวุธ โดยมากจะแต่งด้วยคำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง ๑๖ ยกตัวอย่างเช่น

ราชสาส์นทศเศียรราชา มงกุฎเกศลงกา
มาถึงสหายธิบดี
ด้วยเหตุลงกาธานี ถูกมนุษย์สองศรี
กับทั้งลี้พลวานร

รุกรานรายล้อมพระนคร ฆ่ายักษ์ม้วยมรณ์
ดับดิ้นชีวีปลิดปลง
ขอเชิญสหายรักเรืองณรงค์ ยกพลมุ่งตรง
มายังลงกาธานี

๖) พากย์เบ็ดเตล็ด เป็นบทที่ใช้ในโอกาสทั่วไป ซึ่งไม่ได้อยู่ในพากย์ประเภทอื่น ๆ เช่น พากย์เบิกหน้าพระที่เรียกว่าพากย์สามตระในการแสดงหนังใหญ่ ก็จัดว่าเป็นพากย์เบ็ดเตล็ด อย่างไรก็ดี มีผู้รู้บางท่านให้ความเห็นว่าพากย์เบ็ดเตล็ดกับพากย์บรรยายเป็นพากย์ชนิดเดียวกัน แต่บางท่านก็แยกพากย์ทั้งสองออกเป็นคนละชนิด พากย์เบ็ดเตล็ดมักจะแต่งด้วยคำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง ๑๖ ยกตัวอย่างเช่น

คลายคลายสองนายเหาะมา ฟูฟ่องเมฆา
ด้วยฤทธิแรงแข็งศรี
ดั้นหมอกออกกลีบเมฆี สองราชกระบี่
ก็เย็นระรื่นชื่นบาน
เหาะรี่เร็วเกินเหินหาญ ข้ามห้วยเหวธาร
พนัสพื้นไพรสณฑ์
เข้าเขตลงกามณฑล ลัดนิ้วเดียวดล
ก็ถึงอาศรมพระสิทธา

แต่ ธีรภัทร์ ทองนิ่ม (๒๕๕๖, น. ๓๘๔-๓๘๕) ได้เสนอความคิดที่แตกต่างในเรื่องการแบ่งประเภทของการพากย์ไขนไว้ว่า หากพิจารณาถึงประเภทของการพากย์ที่ ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวข้างต้นนั้น พบข้อประเด็นที่ควรพิจารณา ๒ ประเด็นคือ ประเด็นแรก ผู้เขียนแบ่งประเภทของคำพากย์ตาม “เนื้อความ” ที่ปรากฏในเนื้อเรื่อง อาทิ เนื้อความบรรยายถึงความเป็นมาของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือบรรยายความงามของธรรมชาติ ความงามของอาวุธ ก็เรียกว่า “การพากย์บรรยาย” เนื้อความที่มีการบรรยายเกี่ยวกับการชมพาหนะต่าง ๆ ตลอดจนชมกระบวนทัพด้วย เรียก “การพากย์รถ” และ “พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา” คือ บทพากย์ที่มีเนื้อหาที่บรรยายถึงท้องพระโรงทั้งฝ่ายพระรามและทศกัณฐ์ จึงมิเห็นถึงลักษณะของการพากย์ เพราะการพากย์นั้นต้องใช้ลีลาและทำนอง ถึงจะก่อให้เกิดความอารมณ์ของผู้ชม ทำนองที่ใช้พากย์มี ๓ ทำนอง คือ ๑.ทำนองปกติ หรือ ที่เรียกว่า *“พากย์เดินทำนอง”* ๒. *ทำนองชมดง* คือ การพากย์ทำนองเพลงชมดงในก่อน เมื่อหมดวรรคแรกของกาพย์ก็จะหมดเพลงชมดงใน และในวรรคต่อไปจะพากย์แบบทำนองปกติ และ ๓.*พากย์โอ้* คือ ในตอนต้นของการพากย์จะดำเนินการพากย์แบบทำนองที่หนึ่ง เมื่อถึงวรรคสุดท้ายของบทพากย์จึงจะใช้ทำนองเพลง “โอ้ปี่ใน” และปี่พาทย์ก็จะรับเพลงเดียวกันต่อท้ายด้วยเพลงโอด ผู้ดังนั้นแล้วจึง

ควรจัดหมวดหมู่ตาม “ทำนองที่ใช้พากย์” มากกว่าแบ่งด้วยเนื้อหาบทดังที่เคยเข้าใจมา เนื่องจากการพากย์เป็นการร้องด้วยทำนองอย่างหนึ่ง ผู้ฟังจะเข้าใจทำนองมากกว่าการแบ่งเนื้อหาของตัวบท

สำหรับ “คำเจรจา” นั้น มนตรี ตราโมท (๒๕๐๐ : ๗๔-๗๖) ได้อธิบายไว้ว่า คำเจรจา เป็นบทกวีประเภทร่ายยาวส่งรับสัมผัสกันไปเรื่อย ๆ โดยตลอดจะสั้นหรือยาวนั้นขึ้นอยู่กับเนื้อหาของเรื่องแต่ละตอน ใช้เป็นตัวบทพูดของตัวโขน หรือบรรยายอิริยาบถและความรู้สึกนึกคิดได้ คำเจรจานี้เป็นเครื่องวัดความสามารถของคนพากย์ เจรจาโขน เพราะในชั้นแรก คำเจรจามิได้มีบทแต่งสำเร็จไว้ ผู้พากย์-เจรจาจะต้องคิดคำเจรจาของตนขึ้นเอง ด้วยปฏิภาณไหวพริบ แต่ในปัจจุบันมีการจัดทำบทโขนขึ้น ผู้พากย์-เจราจา ก็จำเป็นต้องท่องบทเจรจาตามที่ผู้ประพันธ์ทั้งหลายแต่งขึ้น ซึ่งการเจรจาโขนนั้นมีอยู่ ๒ ประเภท คือ

๑) เจรจาด้น

เป็นคำเจรจาในลักษณะของการด้นกลอนสดด้วยปฏิภาณไหวพริบ ซึ่งไม่มีบทแต่งไว้สำเร็จ ดังนั้นผู้เจรจาต้องคิดบทเจรจาขึ้นเองในขณะแสดง ด้วยถ้อยคำที่สละสลวยรับส่งสัมผัสกันอย่างแนบเนียนกลมกลืนและได้เนื้อความ ตัวอย่างเช่น คำเจรจาของหนุมานตอนที่อาสาไปล่อลวงเอาดวงใจทศกรรฐ์ ยกพลยักษ์ออกมาเจรจาทัพพระลักษณ์ว่า

“หนอยแน่พระลักษณ์ อย่ามาพูดพักพูดดีตีประจบกลบเนื้อความพระรามพี่เจ้าซิร้าย เจ้าเป็นน้องชายอย่ามาพูดแก้ตัว ใครเล่าเขาจะรักชั่วหามเสาไปสักกี่คน เราสู้เงือดงดอดทนกลืนเปรี้ยวเคี้ยวจนเข็ดฟัน จึงหวนจิตคิดบากบั่นมาเข้าด้วยเจ้าลงกา ...”

๒) เจรจากระทู้

เป็นคำเจรจาที่บรมครูหรือโบราณาจารย์ได้ประพันธ์ขึ้นไว้โดยผูกขึ้นไว้เป็นแบบแผนเฉพาะตอนหนึ่งๆด้วยถ้อยคำสำนวนอันไพเราะซาบซึ้งกินใจได้ความหมายเปรียบเทียบสุดที่จะพรรณนา เช่น คำเจรจากระทู้ของเก่า ชุดนางลอย ตอนพระรามตรัสกล่าวโทษหนุมานว่า

“เหม่ไอ้หนุมานมาค้านขัด ว่ามิใช่นุชสุดสวัสดิ์ยอดสวาท ก็เมียของกูกูจำได้ใจแทบจะขาดไม่สงสัย ทั้งเอวองค์ทรงประไพก็จิ้มลิ้ม ดูชื่นชุ่มกระจุ๋มกระจิ๋มเมียของกูหว่า ประทุมเมศเนตรหน้าไม่ผิดพักตร์ เมียของกูเคยร่วมรักเคยนอนกอด ทั้งสูงทั้งต่ำกูคลำของกูตลอดไม่เพี้ยนผิด เจ้างามงดหมดจริตผิดไปไม่ได้ ทั้งภูษาและธำมรงค์ที่ทรงใช้ก็ให้เห็นเป็นสำคัญ มีงั่นแหละเอาไปให้แจ่มจันทร์ที่อุทยาน ยังกลับเจรจาว่าขานว่ามิใช่เจ้าสีดา จงพิจารณาให้ดีเถิดวะไอ้หนุมาน”

การเจรจาในการเล่นโขนนั้นนอกจากจะแบ่งเป็น ๒ ประเภทดังที่กล่าวแล้ว การเจรจายังมีทำนองของตัวเองเช่นเดียวกับการพากย์ที่ได้กล่าวไว้ในชั้นต้น ซึ่งปัญญา นิตยสุวรรณ (๒๕๔๔, น. ๒๐๐) กล่าวถึงทำนองการเจรจามี ๒ ทำนอง คือ

ก. *ทำนองบรรยาย* เป็นการเจรจาตอนบรรยายการกระทำ หรือความรู้สึกนึกคิดตลอดจนอารมณ์ของตัวแสดง ผู้เจรจาโขนทำนองบรรยาย ถ้าไม่มีความชำนาญเพียงพอบางครั้งเสียงอาจจะหลงหรือแปร่งได้

ข. *ทำนองพูด* เป็นการเจรจาตอนที่เป็นคำพูดโต้ตอบกันของตัวโขน ผู้เจรจาจะต้องเปลี่ยนทำนองจากบรรยายมาเป็นทำนองพูด

อาจกล่าวได้ว่าการเจรจานี้เองเป็นเครื่องวัดผู้พากย์ว่ามีความสามารถเพียงใด เนื่องจากคำเจรจาที่ไม่ได้มีการแต่งบทไว้สำเร็จ ผู้พากย์-เจรจาจะต้องคิดคำเจรจาของตนขึ้นเองในขณะที่โขนกำลังแสดง ถือได้ว่าเป็นการท้าทายการมีปฏิภาณไหวพริบของผู้พากย์-เจรจา ทั้งที่พากย์เดี่ยวและในตอนที่ต้อง เจรจาโต้ตอบระหว่างตัวโขนทั้ง ๒ ตัว ไม่เพียงเท่านี้คนพากย์ยังต้องจำคำเจรจาที่ครูอาจารย์ผูกแต่งขึ้นและถ่ายทอดไว้เป็นแบบแผนเฉพาะตอนหนึ่งๆ ซึ่งเรียกกันว่า “กระทู้” ให้มีความแม่นยำด้วย ซึ่งหากไม่สามารถเจรจาเข้ากระทู้ได้หรือเจรจาแล้วออกนอกความกลายเป็นเรื่องอื่นก็เป็นที่น่าอับอายอย่างยิ่งสำหรับตัวผู้พากย์เอง

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วการแสดงโขนจะแสดงเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ เนื้อเรื่องส่วนใหญ่เกี่ยวกับการทำศึกสงคราม การต่อสู้ระหว่างมนุษย์ ลิง และยักษ์ ดังนั้นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่งอีกอย่างหนึ่งสำหรับผู้พากย์-เจรจา คือ เสียงที่ผู้พากย์ใช้พากย์และเจรจาจะต้องเหมาะสมกับตัวโขนและจะต้องใส่อารมณ์ความรู้สึกให้เหมาะสมกับอารมณ์ของตัวละครนั้น ๆ ด้วย เป็นต้นว่า *“เจรจาตัวมนุษย์ก็ต้องทำเสียงให้สุภาพ เจรจาตัวยักษ์ก็ต้องทำเสียงให้คึกคักแกร่งกร้าว เจรจาตัวนางก็ต้องทำให้เสียงอ่อนหวาน เมื่อถึงคราวโกรธ กลัว รัก หรืออารมณ์ใด ๆ ก็ต้องใส่ความรู้สึกเข้าไปให้สมบทบาทตามอารมณ์นั้น ๆ”* (มนตรี ตราโมท, ๒๕๐๐, น. ๖)

สำหรับการขับร้องประกอบการแสดงโขนนั้น สันนิษฐานว่า เริ่มมีขึ้นในการแสดงโขนประเภทโขนโรงใน ซึ่งมีการผสมผสานระหว่างโขนกับละครใน ผู้ขับร้องตามแบบแผนละครใน นักร้องแบ่งออกได้เป็น ๒ พวกคือ ต้นเสียง และลูกคู่ ต้นเสียงทำหน้าที่ร้องขึ้นมาและร้องเดี่ยวไปจนหมดวรรคแรกของคำกลอน วรรคที่ ๒ เป็นหน้าที่ของลูกคู่ที่จะร้องต่อไป ในระหว่างที่ลูกคู่ร้องผู้ขับร้องต้นเสียงก็จะต้องร้องรู้ทีท่าของตัวโขนว่าจะควรร้องจังหวะช้าหรือเร็วเพียงใด ร้องให้เหมาะสมกับอารมณ์ท่วงท่าตามบทบาทของผู้แสดงโขน และที่สำคัญจะต้องรักษาระดับเสียงให้ตรงกับเสียงดนตรี ผู้ขับร้องต้นเสียงจะมีกี่คนก็ได้ แต่เวลาร้องจะต้องร้องทีละคน ส่วนลูกคู่ต้องร้องรับให้พร้อม ๆกัน (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๑, น. ๑๓๗-๑๓๘)

ในปัจจุบันการใช้นักร้องหญิงและนักร้องชายร้องเพลงในการแสดงโขน นักร้องชายจะร้องในบทของตัวพระก็คือตัวผู้ชายไม่ว่าจะเป็นฝ่ายพระ ฝ่ายยักษ์และฝ่ายลิง ถ้าเป็นบทบาทของตัวผู้ชาย

แล้ว นักร้องชายจะร้องให้แต่ก็มียกเว้นอยู่บ้างเป็นบางเพลง เช่น เพลงช้าปี่ เพลงร่าย ถึงแม้ว่าเพลงร่ายจะเป็นบทของผู้แสดงฝ่ายพระ คือตัวผู้ชายก็ต้องใช้นักร้องหญิงร้อง ไม่เคยมีนักร้องชายร้องเพลงร่าย จะขอยกตัวอย่างบทร้องเพลงร่าย ซึ่งเป็นบทของอินทรชิต ตอนได้ยินกาลสูรทูลข่าวร้ายในการแสดงโขนชุดศึกพรหมาสตร์ บทร้องตอนนี้ใช้ผู้หญิงร้อง ดังบทที่ว่า

ร้องร่าย

เมื่อนั้น อินทรชิตสิทธิศักดิ์ยักษา
ได้ยินบอกออกความอัปรา โกรธาลืมเนตรเห็นเสนี
ลุกขึ้นกระทืบบาทหวาดไหว เหม่ไอ้กาลสูรยักษี
มาพูดให้เป็นลางกลางพิธี ชีวิตมึงถึงที่จะบรรลัย
หากคิดนิดเดียวว่ารับสั่ง จึงหยุดยั้งยกโทษโปรดให้
ว่าพลางทางทรงศรชัย คลาไคลออกจากโรงพิธี

(สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, ๒๕๑๔, น. ๓๖๐)

ส่วนนักร้องหญิงนั้นจะร้องบทของตัวนาง และยังร้องอีกหลายเพลงที่เป็นบทของตัวพระ เช่น เพลงร่ายดังที่กล่าวมาแล้ว นอกจากนี้ก็ยังมีเพลงโอ้ปี่ ใช้ในตอนโศกเศร้าเสียใจ เพลงเอกบท ใช้ในตอนอ่านสาร เพลงลงสรงโทนใช้ในตอนอาบน้ำแต่งตัว และเพลงโทนรถโทนม้า ใช้ในตอนทรงพาหนะ เป็นต้น

มีข้อน่าสังเกตว่าการร้องเพลงในเวลาแสดงโขนนั้น ถ้าใช้นักร้องหญิงร้องจึงจะมีทั้งต้นเสียงและลูกคู่ แต่ถ้าเป็นนักร้องชาย จะร้องคนเดียวตลอดทั้งเพลงไม่มีลูกคู่รับ ลูกคู่ที่ร้องเพลงเวลาแสดงโขนจึงมีแต่ผู้หญิงเท่านั้น และลูกคู่ที่เล่ามานี้ก็เป็นแบบการแสดงโขนของกรมศิลป์ (ปัญญา นิตยสุวรรณ, ๒๕๔๘, น. ๒๐๓ - ๒๐๔)

๒.๑.๖ ดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดงโขน

ในการแสดงมหรสพของไทยแทบทุกประเภทไม่ว่าจะเป็น ระบำ รำ ฟ้อน ละครหนังใหญ่ เป็นต้น จะต้องมีดนตรีเป็นส่วนประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งที่จะทำให้การแสดงดำเนินไปด้วยดี การแสดงโขนเป็นนาฏศิลป์ไทยแขนงหนึ่งจึงต้องมีดนตรีประกอบการแสดงเช่นเดียวกันซึ่งดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขนนั้นได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงหนังใหญ่ดังนั้นวงดนตรีที่ใช่ประกอบการแสดงโขนก็ต้องเป็นแบบเดียวกับการเล่นหนังใหญ่ นั่นก็คือ ***“วงปี่พาทย์”***

สำหรับในการแสดงโขนซึ่งเป็นนาฏศิลป์อย่างหนึ่งของไทยจึงต้องใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดงทั้งนี้วงปี่พาทย์ที่ใช้จะมีขนาดของวงแตกต่างกันออกไปโดยจัดเป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ดังนี้

๒.๑.๖.๑ วงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วยเครื่อง ดนตรี ๖ ชิ้น คือ

๑) ปี่ใน

๒) ระนาดเอก

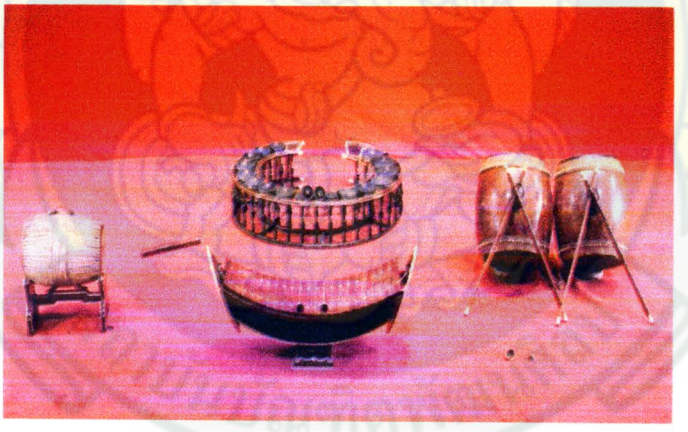
๓) ฆ้องวงใหญ่

๔) ตะโพน

๕) กลองทัด (ในสมัยโบราณจะมีเพียงลูกเดียวเพิ่งจะเพิ่มเป็น ๒ ลูกในรัชกาลที่ ๑ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง) (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๐, หน้า ๑๒๐)

๖) ฉิ่ง

จะเห็นได้ว่าเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์เครื่องห้ามีเครื่องดนตรี ๖ ชิ้น แต่เรียกว่า เครื่องห้า ก็เพราะว่า บรมครูทางดนตรีไทยได้ให้คำจำกัดความไว้ว่า ฉิ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่อง ประกอบจังหวะ ไม่นับเข้าอยู่ในประเภทของดนตรีไทยคือ เครื่องดนตรีประเภท ดีด สี ตี เป่า นั่นเองซึ่งในการแสดงโขนนั้นจะใช้วงดนตรีชนิดนี้บรรเลงประกอบการแสดงเรื่อยมาตั้งแต่สมัยโบราณแล้ว ไม่ว่าจะเป็นโขน กลางแปลง โขนนั่งราว ซึ่งบางครั้ง ในการแสดงอาจจะมีวงปี่พาทย์ถึง ๒ วงก็ได้



ภาพที่ ๖ วงปี่พาทย์เครื่องห้า

๒.๑.๖.๒ วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังต่อไปนี้

๑) ปี่ใน

๒) ปี่นอก (โดยมากไม่ค่อยนิยมใช้)

๓) ระนาดเอก

๔) ระนาดทุ้ม

๕) ฆ้องวงใหญ่

๖) ฆ้องวงเล็ก

๗) ตะโพน

๘) กลองทัด ๑ คู่

๙) ฉิ่ง

๑๐) ฉาบเล็ก (บางโอกาสเพิ่ม ฉาบใหญ่ และ โหม่ง)

ภาพที่ ๗ วงปี่พาทย์เครื่องคู่

๒.๑.๖.๓ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

๑) ปี่ใน

๒) ปี่นอก (โดยมากไม่ค่อยนิยมใช้)

๓) ระนาดเอก

๔) ระนาดทุ้ม

๕) ระนาดเอกเหล็ก

๖) ระนาดทุ้มเหล็ก

๗) ฆ้องวงใหญ่

๘) ฆ้องวงเล็ก

๙) ตะโพน

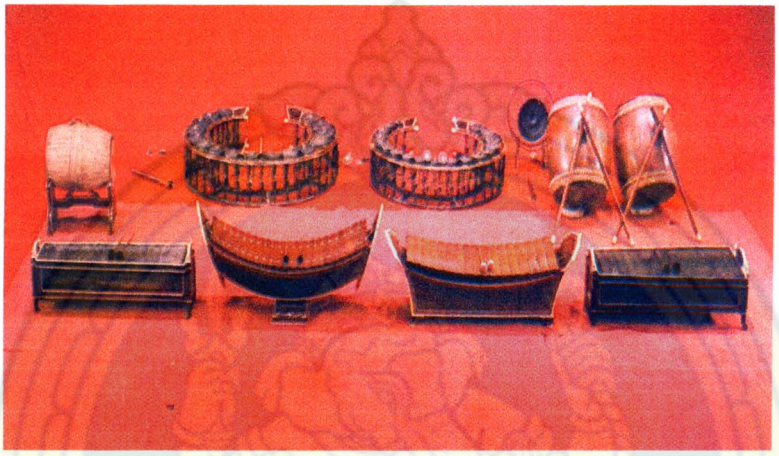
๑๐) กลองทัด ๑ คู่

๑๑) ฉิ่ง

๑๒) ฉาบเล็ก

๑๓) ฉาบใหญ่

๑๔) โหม่ง



ภาพที่ ๙ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

ในการแสดงโขนนั้นได้แบ่งประเภทของการแสดงโขนนั้นได้แบ่งไว้ ๕ ชนิดด้วยกัน ปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงจึงต้องมีความเหมาะสมต่อลักษณะของการแสดงโขนชนิดนั้นๆ ด้วยดังนี้

ก. วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนกลางแปลง

ปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขนกลางแปลงนี้ ในสมัยกรุงศรีอยุธยามีวงปี่พาทย์ที่เรียกว่า “วงเครื่องห้า” เพียงอย่างเดียว ซึ่งโขนกลางแปลงมักจะเล่นกลางสนามที่มีความกว้าง จึงนิยมจัดวงปี่พาทย์บรรเลงครั้งละ ๒ วง ด้วยกัน โดยปลูกร้านยกพื้นขึ้นทางด้านฝ่ายยักษ์หนึ่งวง และทางฝ่ายมนุษย์หนึ่งวง ทั้งนี้เมื่อผู้แสดงอยู่ใกล้ทางวงใดก็ให้วงนั้นบรรเลง นอกจากนี้ยังมีเครื่องดนตรีอีกอย่างหนึ่งคือ “โกร่ง” สำหรับตีจังหวะตั้งอยู่ใกล้ๆ จุดต่างๆ ที่ตัวโขนแสดง

ข. วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนนั่งราว

โขนนั่งราวเป็นการแสดงโขนที่มีการปลูกโรงให้เล่น แต่วิธีการแสดงก็จะมีส่วนคล้ายกับการแสดงโขนกลางแปลง เพียงแต่ยกเอาขึ้นมาเล่นบนโรงหรือบนเวทีเท่านั้น วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงก็

ยังคงเหมือนกับโขนกลางแปลงอยู่ เพียงแต่จัดสถานที่สำหรับตั้งวงปี่พาทย์ให้อยู่ทางหัวโรงหนึ่งวงและทางท้ายโรงหนึ่งวง หรืออีกนัยหนึ่งคือตั้งวงทางซ้ายมือของโรงวงหนึ่ง และตั้งทางขวามือของโรงอีกวงหนึ่ง ซึ่งเรียกให้เข้าใจง่ายๆ ว่า “วงหัว วงท้าย” หรือ “วงซ้าย วงขวา” ทั้งสองวงจะบรรเลงสลับกัน โดยจะให้วงขวาเป็นวงที่บรรเลงก่อนเสมอ ทั้งนี้ยังเป็นการประชันขันแข่งกันอยู่ในตัว ซึ่งการบรรเลงของวงปี่พาทย์ในการแสดงโขนนั่งราวจะมีระเบียบแบบแผนยิ่งขึ้น

ค. วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนโรงใน

โขนโรงในเป็นการแสดงโขนปนกับละครใน มีทั้งการพากย์ เจรจา และการขับร้องอย่างละครใน สันนิษฐานว่าน่าจะมีการเล่นมาตั้งแต่สมัยปลายกรุงศรีอยุธยาแล้ว วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบก็ยังคงใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าเหมือนเดิม จนมาในกลางรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓ ได้วิวัฒนาการเครื่องดนตรีขึ้นเป็นวงเครื่องคู่ และมาปรับปรุงเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทั้งนี้ โกร่งก็ยังคงมีไว้สำหรับตีให้จังหวะอยู่ตามเดิม และยังคงใช้ปี่พาทย์ ๒ วงเหมือนเดิม แต่ไม่ต้อง ยกพื้นให้วงปี่พาทย์เหมือนกับโขนนั่งราวนั่นเอง

ง. วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนหน้าจอ

แม้ว่าลักษณะของโรงโขนหน้าจอจะมีลักษณะแตกต่างจากโขนประเภทอื่นๆ และมีส่วนคล้ายโรงหนังใหญ่ก็ตาม แต่การใช้วงปี่พาทย์บรรเลงก็ยังคงเป็นไปในแบบเดิมๆ เพียงแต่ลดวงปี่พาทย์ลงเหลือเพียงวงเดียว และให้วงปี่พาทย์ตั้งอยู่หน้าโรงโดยให้วงหันหน้าเข้าหาผู้แสดงอย่างเดียวกับการเล่นหนังใหญ่ แต่ต่อมากรมศิลปากรได้ออกแบบให้วงปี่พาทย์บรรเลงอยู่ด้านหลังจอและหันหน้าออกมาทางหน้าเวทีเพื่อมิให้ บดบังสายตาของผู้ชม ในการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขนหน้าจอนี้ยังคงมีรูปลักษณ์เดียวกับการเล่น หนังใหญ่เพราะสาเหตุที่โขนประเภทนี้ได้นำเอารูปแบบวิธีการแสดงมาจากหนังใหญ่ ดังนั้นวิธีการแสดงของหนังใหญ่บางอย่างจึงติดเข้ามาด้วย เช่น วิธีการบอกเพลงหน้าพาทย์ หรือการบอกหน้าพาทย์แผลง (หน้าพาทย์แผลงหมายถึงแทนที่จะบอกเพลงหน้าพาทย์ตรงๆ ก็บอกเสียเป็นคำเป็นปริศนาให้คิดถ้าผู้บรรเลงปี่พาทย์คิดออกก็บรรเลงไปได้แต่ถ้าคิดไม่ออกบรรเลงไม่ได้ก็จะถือว่า จน นั้นเอง) เช่น ไม่ได้ไม่เสีย หมายถึง เพลงเสมอ หรือ แม่ลูกอ่อนไปตลาด หมายถึง เพลงเร็ว เป็นต้น

จ. วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนฉาก

ในบทที่ผ่านมาได้กล่าวไว้แล้วว่าโขนฉากนั้นมีลักษณะพิเศษ คือใช้ฉากเข้ามาประกอบการแสดง บทโขนก็ต้องมีความสอดคล้องกับการดำเนินเรื่อง ส่วนวงดนตรีที่ใช้ก็ยังคงวงปี่พาทย์วงเครื่อง

ห้าเหมือนเดิม แต่วิธีการบรรเลงจะเป็นไปตามแบบโขนโรงในและโขนหน้าจอ อีกทั้งผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้องมีความรู้ในตอนที่แสดงด้วย มิฉะนั้นอาจจะทำให้เกิดความผิดพลาดได้

สรุปได้ว่า วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขนตั้งแต่สมัยโบราณมานั้น นิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าบรรเลงเท่านั้น แต่ในกรณีเดียวกันวงปี่พาทย์ดังที่ได้กล่าวทั้งหมด ทั้งวงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ สามารถใช้บรรเลงในการแสดงโขนได้เหมือนกันหมด ทั้งนี้จะใช้วงขนาดใดบรรเลงขึ้นอยู่กับขนาดและความต้องการของเจ้าของงาน ในการบรรเลงส่วนใหญ่จะบรรเลงเพลงหน้าพาทย์เป็นหลัก ต่อมาเมื่อมีการแสดงโขนโรงในเกิดขึ้น จึงได้มีการนำเอาเพลงร้องมาบรรเลงประกอบการแสดงด้วย

นอกจากนี้แล้ว เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงกิริยาอาการของตัวโขนนั้น เราเรียกว่า **“เพลงหน้าพาทย์”** ซึ่งมีระเบียบวิธีบรรเลงให้เหมาะสมกับสถานการณ์และกิริยาของตัวโขนที่กำลังแสดงอยู่ในขณะนั้น ดังที่ ประเมษฐ์ บุญยะชัย (๒๕๕๑, น. ๔-๖) ได้อธิบายไว้ว่า

เสมอ	ใช้ในการเดินทางระยะใกล้ของตัวโขน ละครทั่วไป
เสมอมาร	ใช้ในการเดินทางระยะใกล้ของตัวยักษ์ที่ศักดิ์สูง
เสมอสามลา	ใช้ในการเดินทางระยะใกล้ของตัวโขน ละครที่มีศักดิ์สูงและนักบวช
ชุบ	ใช้ในการเดินทางของตัวนางทั่วไป
เชิด	ใช้ในการเดินทางระยะไกล หรือการสู้รบโขนหรือตัวละครทั่วไป
แผละ	ใช้ในการเดินทางของสัตว์ปีกต่างๆ หรือเดินทางบนอากาศ
โล้	ใช้ในการเดินทางน้ำ
บาทสกุณี (เสมอตีนนก)	ใช้ในการเดินทางระยะใกล้ของตัวโขน ละครศักดิ์สูง
เหาะ	ใช้ในการเดินทางเทพเจ้าเป็นหมวดหมู่ หรือ เฉพาะองค์
รุกร้น,เสมอข้ามสมุทร	ใช้ในการเดินทางของกองทัพพระและพลวานร
พญาเดิน	ใช้ในการเดินทางของตัวละครที่มีศักดิ์สูง
กราวใน	ใช้ในการเตรียมพล ตรวจพล ของตัวโขน ฝ่ายยักษ์
กราวนอก	ใช้ในการเตรียมพล ตรวจพล ของตัวโขน-ละครฝ่ายพระและวานร
ตระนิมิต	ใช้ในการแปลงกาย การประสาทพร
ตระสันนิบาต, ตระเชิญ	ใช้ในการประกอบพิธี การประทานพร
ลงสรง	ใช้ในการอาบน้ำ หรือ เกี่ยวกับทำความสะอาดด้วยน้ำ
โลม	ใช้ในความหมายเกี้ยวพาราสี
โอ้โลม โอ้โลมเพลงเชิดฉิ่ง โอ้โลมชาตรี	ใช้ในความหมายเกี้ยวพาราสี
เช่นเหล้า	ใช้ในความหมายกิริยากิน
เชิดฉาน	ใช้ในความหมายการไล่ติดตามระหว่างมนุษย์กับสัตว์

เชิดนอก	ใช้ในความหมายการไล่ติดตามระหว่างสัตว์กับสัตว์
ศรทนง	ใช้ในการแผลงศร
โอดและโอดสองชั้น	ใช้ในความหมายร้องไห้เสียใจ
โอดเอม	ใช้ในความหมายดีใจจนน้ำตาไหล
ทยอย	ใช้ในความหมายแสดงความเศร้าโศก ระทดระทวย
กราวรำ	ใช้ในความหมายยินดี ดีใจ และเยาะเย้ย

ทั้งนี้ในการเรียกเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงโขน จะเป็นหน้าที่ของคนพากย์-เจรจาโขน ซึ่งจำเป็นต้องรู้จารีตหรือมีขนบธรรมเนียมในการใช้เพลงหน้าพาทย์ด้วย เช่น ตัวโขนที่มีบรรดาศักดิ์ต่ำชั้น หรือ ที่เรียกกันว่า *“ตัวโขนต่ำศักดิ์”* นั้นจะใช้เพลงหน้าพาทย์ได้เฉพาะเพลงหน้าพาทย์ทั่วไปเท่านั้น ส่วนตัวโขนที่มีบรรดาศักดิ์สูงนั้นสามารถใช้เพลงหน้าพาทย์ธรรมดาหรือหน้าพาทย์ทั่วไปและหน้าพาทย์ชั้นสูงได้ ยกตัวอย่างเช่น ตอนศึกสามทัพ เมื่อมูลพลัมน้องชายของสหัสเดชะผู้เป็นอุปราชเมืองปางตาลขึ้นเฝ้าท้าว สหัสเดชะเพื่อแจ้งข่าวว่า ทศกัณฐ์ให้ไปช่วยรบ คนพากย์-เจรจาต้องรู้ว่า ในการแสดงตอนนี้ต้องใช้เพลงเสมอหลายเพลงจึงจำเป็นต้องเรียกเพลงหน้าพาทย์เสมอจากต่ำขึ้นไปหาสูง คือ เรียก *“เพลงเสมอธรรมดา”* หลังจากเข้าเฝ้าและกราบทูลราชประสงค์แล้ว ท้าวสหัสเดชะขอไปช่วยรบด้วยจึงสั่งให้เสนายักษ์จัดกองทัพ ผู้พากย์-เจรจาโขนจะเรียกเพลงหน้าพาทย์ *“เสมอมาร”*

หลังจากที่กองทัพเมืองปางตาลมาถึงกรุงลงกาเรียบร้อยแล้ว ทศกัณฐ์ได้เชิญเข้าเมืองเพื่อแจ้งข่าวเพื่อออกไปรบกับพระราม ทุกครั้งจะต้องมีการจัดทัพครั้งนี้ก็เช่นกันเมื่อสามกษัตริย์เตรียมตัวไปจัดทัพก็จะต้องเรียกเพลงหน้าพาทย์เสมอที่สูงขึ้น คือ เพลง *“เสมอสามลา”* มาใช้ในการเดินทางไปจัดทัพของกษัตริย์ทั้งสาม ซึ่งมีลำดับชั้นที่สูงกว่าสองเพลงแรก เป็นต้น ในการบอกเพลงหน้าพาทย์ของคนพากย์และเจรจาโขนนั้น นอกจากจะบอกหน้าพาทย์ด้วยถ้อยคำธรรมดาแล้ว ยังมีการร้อยคำสัมผัสชื่อเพลงหน้าพาทย์ที่จะเรียกนั้นกับคำเจรจาโขน เช่น *“ทั้งสองพระองค์ผู้ทรงชัยเสด็จไคลคลาไปยังที่ประชุมพลโยธาชาญราวี ปี่พาทย์ก็บรรเลงเพลงบาทสกุณีแล้วกราวนอก”* (ปัญญา นิตยสุวรรณ, ๒๕๔๘, น.๒๐๙) **หรือในวรรคสุดท้ายอาจจะเปลี่ยนเป็น *“ไปยังที่ประชุมพหลพลกระบี่เหล่าดุริยางคดนตรีก็บรรเลง เป็นลำนำทำนองเพลงหน้าพาทย์บาทสกุณี แล้วกราวนอก”*** เป็นต้น

ข้อสำคัญอีกประการหนึ่งที่คนพากย์-เจรจาจำเป็นที่จะต้องคำนึงถึง คือ ต้องคำนึงถึงผู้แสดงด้วยว่า สามารถรำเพลงหน้าพาทย์เหล่านั้นได้หรือไม่ เพราะถ้าบอกหรือเรียกเพลงหน้าพาทย์แล้วคนแสดงไม่สามารถรำได้ก็จะทำให้ผู้แสดงนั้นเกิดความอับอายและการแสดงไม่ราบรื่นได้

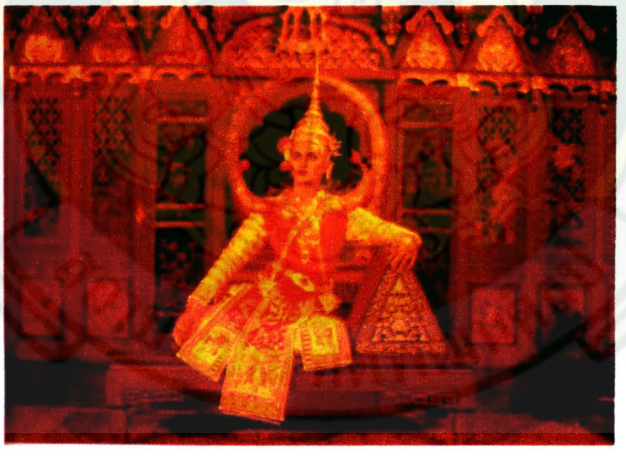
๒.๑.๗ การแต่งกายของตัวโขน

เครื่องแต่งกายนับเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งในการแสดงนาฏศิลป์ ไม่ว่าจะเป็นนาฏศิลป์ของชาติใด ทั้งของชาวตะวันตกและชาวตะวันออก การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ของไทยก็เช่นเดียวกัน จำเป็นจะต้องมีเครื่องแต่งกายสำหรับให้ตัวแสดงสวมใส่ ทั้งนี้เป็นเพราะว่าตัวแสดงของโขนนั้น แบ่งประเภทออกเป็น พระ นาง ยักษ์ และลิงตามที่กล่าวไว้แล้ว ดังนั้นในการแสดงจึงจำเป็นต้องมีเครื่องทรงสำหรับตัวแสดงแต่ละประเภทแตกต่างกันออกไป

หากกล่าวถึงการแสดงโขนจะพบว่า เครื่องแต่งกายของการแสดงโขนก็ได้แบบอย่างมาจากกษัตริย์นั้นเอง ทั้งรูปลักษณะและความคิดที่จะใช้ความแพรวพราวเป็นเครื่องทำให้เกิดความสวยงาม (คมกฤช เครือสุวรรณ, ๒๕๓๔, หน้า ๑๔๒) จากข้อความดังกล่าวจะเห็นว่าเครื่องแต่งกายของโขนนั้นจะเลียนแบบเครื่องต้นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ที่แพรวพรายไปด้วยทองและอัญมณีอันมีค่า ซึ่งในวงการนาฏศิลป์ของไทยเรานั้นนิยมเรียกกันว่า “การแต่งกายแบบยืนเครื่อง” เครื่องแต่งกายของโขนจะสร้างขึ้นโดยการใช้ผ้าปักด้วยดิ้นและเลื่อม ทำเป็นเสื้อ ผ้านุ่ง กางเกง ส่วนเครื่องประดับต่างๆ ก็จะทำเลียนแบบของจริง ในการแต่งกายของตัวแสดงโขนในเรื่องรามเกียรติ์ก็จะมีวิธีการแต่งกายแตกต่างกันออกไปตามประเภทและฐานะของตัวละครในเรื่อง เช่น ผู้ที่แสดงเป็นตัวพระก็จะนุ่งผ้าแบบจีบโจงหางหงส์ ส่วนตัวนางก็จะนุ่งแบบ จีบหน้านาง ส่วนตัวยักษ์และลิงจะมีวิธีนุ่งผ้าแบบจีบโจงก้นแป้นส่วนประกอบอื่น ๆ ของเครื่องแต่งกายส่วนใหญ่จะมีส่วนคล้ายกัน จะต่างกันบ้างในรายละเอียดปลีกย่อยเท่านั้นเอง เช่น ตัวยักษ์มีการใส่อินทรธนูที่ไหล่ทั้งสองข้างแต่ตัวลิงไม่มี แต่ตัวลิงจะต้องมีหางซึ่งตัวยักษ์ไม่มี เป็นต้น ส่วนเสื้อที่สวมใส่นั้นก็จะเน้นตามสีกายของของตัวละครในเรื่องนั้น ๆ ดังตัวอย่างที่จะนำเสนอต่อไปนี้

ภาพที่ ๑๐ พระบามสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเครื่องบรมขัตติยราชภูษิตาภรณ์ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก เมื่อ พ.ศ. ๒๔๑๖ ซึ่งถือว่าเป็นต้นแบบของลักษณะการแต่งยืนเครื่องพระในการแสดงโขนและละคร

ที่มา: กรมศิลปากร, ๒๕๕๐, น. ๗๖



ภาพที่ ๑๑ การแต่งยืนเครื่องพระในการแสดงโขนและละครในปัจจุบัน

ที่มา: ผู้วิจัย

๒.๑.๗.๑ เครื่องแต่งกายตัวพระ

ภาพที่ ๑๒ เครื่องแต่งกายตัวพระ

ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ (๒๕๕๒, น. ๑๑๑)

เครื่องแต่งกายตัวพระนั้นจะประกอบไปด้วยชิ้นส่วนต่าง ๆ จำนวนทั้งสิ้น ๒๔ ชิ้น ตามหมายเลข คือ

๑. กำไลเท้า

๒. สนับเพลา

๓. ผ้านุ่ง (ในวรรณคดีเรียกว่าภูษาหรือพระภูษา)

๔. ห้อยข้าง หรือเจียรบาด หรือชายแครง

๕. เสื้อ (ในวรรณคดีเรียกว่า ฉลององค์)

๖. รัดสะเอว หรือรัดองค์ หรือรัดพัสตร์

๗. ห้อยหน้า หรือชายไหว

๘. สุวรรณกระถอบ

๙. เข็มขัด หรือปั้นเหน่ง

๑๐. กรองคอ (ในวรรณคดีเรียกว่า กรองศอ)

๑๑.ตาบหน้าหรือตาบทับ (ในวรรณคดีเรียก ทับทรวง)

๑๒. อินทรธนู

๑๓. พาหุรัด

๑๔. สังวาล

๑๕. ตาบทิศ

๑๖. ชฎา

๑๗. ดอกไม้เพชร (ซ้าย)

๑๘. จอนหู (ในวรรณคดีเรียกว่า กรรณเจียกจร)

๑๙. ดอกไม้ทัด (ขวา)

๒๐. อุบะ หรือพวงดอกไม้

๒๑. ธำมรงค์

๒๒. แหวนรอบ

๒๓. ปะวะหล่ำ

๒๔. กำไลแผง (ในวรรณคดีเรียกว่าทองกร)

หมายเหตุ บางครั้งไม่จำเป็นต้องแต่งครบทุกชิ้นก็ได้

๒.๑.๗.๒ เครื่องแต่งกายตัวนาง

ภาพที่ ๑๓ เครื่องแต่งกายตัวนาง

ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ (๒๕๕๒, น. ๑๑๓)

เครื่องแต่งกายตัวนางนั้นจะประกอบไปด้วยชิ้นส่วนต่างๆ จำนวนทั้งสิ้น ๑๘ ชิ้น ตามหมายเลข คือ

๑. กำไลเท้า

๒. เสื้อในนาง

๓. ผ้านุ่ง (ในวรรณคดีเรียกว่า ภูษาหรือพระภูษา)

๔. เข็มขัด หรือปั้นเหน่ง

๕. สะอิ้ง

๖. ผ้าห่มนาง

๗. นวมนาง (ในวรรณคดีเรียกว่า กรองศอ)

๘. จี้นางหรือตาบทับ (ในวรรณคดีเรียกว่า ทับทรวง)

๙. พาหุรัด

๑๐. แหวนรอบ

๑๑. ปะวะหล่ำ

๑๒. กำไลตะขาบ

๑๓. กำไลสวม (ในวรรณคดีเรียกว่า ทองกร)

๑๔. ธำมรงค์

๑๕. มงกุฎ

๑๖. จอนหู (ในวรรณคดีเรียกว่า กรรณเจียกจร)

๑๗. ดอกไม้ทัด (ซ้าย)

๑๘. อุบะ หรือพวงดอกไม้ (ซ้าย)

หมายเหตุ บางครั้งไม่จำเป็นต้องแต่งครบทุกชิ้นก็ได้

๒.๑.๗.๓ เครื่องแต่งกายตัวยักษ์

ภาพที่ ๑๔ เครื่องแต่งกายตัวนาง

ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ (๒๕๕๒, น. ๑๑๕)

เครื่องแต่งกายตัวยักษ์นั้นจะประกอบไปด้วยชิ้นส่วนต่างๆ จำนวนทั้งสิ้น ๒๒ ชิ้น ตามหมายเลข คือ

๑. กำไลเท้า

๒. สนับเพลา

๓. ผ้านุ่ง (ในวรรณคดีเรียกว่า ภูษาหรือพระภูษา)

๔. ห้อยข้าง หรือเจียรบาด หรือชายแครง

๕. ผ้าปิดก้น

๖. เสื้อ (ในวรรณคดีเรียกว่า ฉลององค์)

๗. รัดสะเอว หรือรัดองค์ หรือรัดพัสตร์

๘. ห้อยหน้า หรือชายไหว

๙. เข็มขัด หรือปั้นเหน่ง

๑๐. รัดอก หรือรัดองค์

๑๑. อินทรธนู

๑๒.กรองคอ (ในวรรณคดีเรียกว่า กรองศอ)

๑๓. ทับทรวง

๑๔. สังวาล

๑๕. ตาบทิศ

๑๖. แหวนรอบ

๑๗. ปะวะหล่ำ

๑๘. กำไลแผง (ในวรรณคดีเรียกว่า ทองกร)

๑๙. พวงปะคำคอ

๒๐. หัวโขน

๒๑. ธำมรงค์

๒๒. คันศร (อาวุธ)

หมายเหตุ บางครั้งไม่จำเป็นต้องแต่งครบทุกชิ้นก็ได้

๒.๑.๗.๔ เครื่องแต่งกายตัวลิง

ภาพที่ ๑๕ เครื่องแต่งกายตัวลิง (หนุมาน)

ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ (๒๕๕๒, น. ๑๑๗)

เครื่องแต่งกายตัวลิงนั้นจะประกอบไปด้วยชิ้นส่วนต่าง ๆจำนวนทั้งสิ้น ๒๐ ชิ้น ตามหมายเลข คือ

๑. กำไลเท้า

๒. สนับเพลา

๓. ผ้านุ่ง (ในวรรณคดีเรียกว่า ภูษาหรือพระภูษา)

๔. ห้อยข้าง หรือเจียรบาด หรือชายแครง

๕. หางลิง

๖. ผ้าปิดก้น

๗. เสื้อ (ในวรรณคดีเรียกว่า ฉลององค์)

๘. รัดสะเอว หรือรัดองค์ หรือรัดพัสตร์

๙. ห้อยหน้า หรือ ชายไหว

๑๐. เข็มขัด หรือ ปั้นเหน่ง

๑๑. กรองคอ (ในวรรณคดีเรียกว่า กรองศอ)

๑๒. ทับทรวง

๑๓. สังวาล

๑๔. ตาบทิศ

๑๕. พาหุรัด

๑๖. แหวนรอบ

๑๗. ปะวะหล่ำ

๑๘. กำไลแผง (ในวรรณคดีเรียกว่า ทองกร)

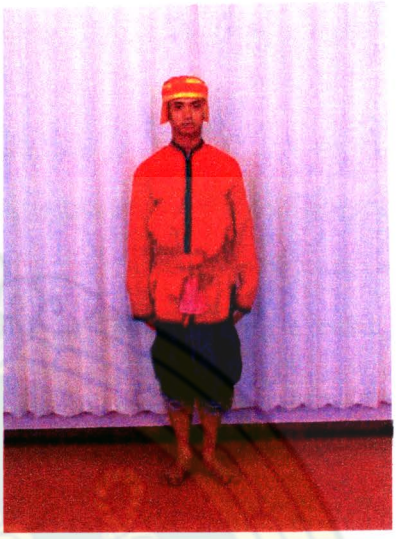
๑๙. หัวโขน

๒๐. ตรีเพชร (อาวุธ)

บรรดาวานรตัวอื่น ๆ ในเรื่องรามเกียรติ์ก็แต่งกายคล้ายกันดังนี้ แต่จะมีความต่างกันตรงสีและลักษณะของหัวโขนที่ได้ประดิษฐ์ไว้แตกต่างกันตามชื่อของตัวละครในเรื่อง

นอกจากนี้การแต่งกายของตัวโขนก็มิได้แต่งกายยืนเครื่องเหมือนกันหมด เช่น ตัวไพร่เลว หรือที่เรียกว่า บรรดาพลเขนทั้งยักษ์และลิง ก็จะแต่งกายเป็นหมวดหมู่แบบทหาร นอกจากนี้ยังมีการแต่งเป็นฤาษี ตัวตลก หรือบรรดาสัตว์ต่าง ๆ อีกด้วย

ภาพที่ ๑๗ การแต่งกายตลกโขนลิง และยักษ์



ภาพที่ ๑๘ การแต่งกายตลกยกเตียง

ที่มา: ผู้วิจัย

๒.๒ นาฏศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับการรำแต่งตัว (ทรงเครื่อง)

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า ในการแสดงโขนและละคร นอกจากจะดำเนินเรื่องด้วยการพากย์และเจรจาแล้ว การรำหน้าพาทย์ก็เป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่งในการดำเนินเรื่อง เพราะ เป็นการรำประกอบเพลงหน้าพาทย์ที่แสดงให้ผู้ชมทราบถึงกริยาอาการของตัวโขนและตัวละครนั้นๆ ซึ่งในการรำหน้าพาทย์นี้ เป็นกระบวนรำที่มีแบบแผนเฉพาะ ดังนั้นแล้ว ผู้แสดงจำเป็นต้องมีการฝึกฝนและจดจำกระบวนรำให้มั่งคงแม่นยำ เพราะถือเป็นรูแบบที่สำคัญหนึ่งในการแสดงโขนและละคร

ในการแสดงโขนและละครนั้น จะประกอบด้วยฉากนาฏการสำคัญๆ เพื่อก่อให้เกิดนาฏยอลังการแก่ผู้ชม ซึ่งมีทั้งการ “รำอวดฝีมือ” คือ การรำตีบทจากบทพากย์และเจรจา และการรำใช้บทของตัวโขนและตัวละครตามบทนั้น ๆ นอกจากนี้แล้วยังมีการ “รำอวดภูมิ” คือ การรำหน้าพาทย์ ซึ่งจะเป็นพระบวนรำที่แสดงให้เห็นถึงภูมิรู้ของผู้แสดงว่า มีพื้นความรู้ในการรำหน้าพาทย์มากน้อยขนาดใด

ดังนั้นแล้ว การกกำหนดฉากหนึ่งๆของการแสดงนั้น จำเป็นจะต้องมีทั้งสองส่วนนี้ประกอบไว้อยู่เสมอ อนึ่งเพื่อให้ครบเป็นไปตามแบบแผนและรูปแบบในการแสดง

ฉากลงสรงทรงเครื่อง ถือว่าเป็นฉากนาฏการที่มีความสำคัญฉากหนึ่ง กล่าวคือ มีการประกอบสร้างเพื่อให้ผู้แสดงได้รำอวดฝีมือ ในการรำตามบทที่บรรยายในเรื่องของการแต่งกาย หรือที่เรียกว่า ทรงเครื่อง และรำอวดภูมิในการรำหน้าพาทย์เพลงลงสรง ดังนั้นแล้วจะเห็นได้ว่า ฉากลงสรงทรงเครื่อง เป็นฉากที่แสดงให้เห็นถึงฝีมือและศักยภาพของผู้แสดงได้เป็นอย่างดี ฉากหนึ่ง ซึ่งจะขอกล่าวต่อไปนี้

คำว่า “ลงสรง” ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตสถาน (๒๕๔๕, น. ๗๑๘) หมายถึง อาบน้ำ ส่วนในสารานุกรมเพลงไทย หมายถึง “เพลงหน้าพาทย์ใช้บรรเลงประกอบพิธีเกี่ยวกับทำความสะอาดด้วยน้ำ เช่น การสรงน้ำพระพุทธรูป สรงน้ำเทวรูป การอาบน้ำเจ้านาคภายหลังการปลงผมแล้ว ในการแสดงโขนละครใช้บรรเลงตอนตัวละครอาบน้ำ” (ณรงชัย ปิฎกรัชต์, ๒๕๒๘, น. ๒๔๓)

การใช้เพลงลงสรงประกอบการอาบน้ำของตัวละครในทางการแสดงเรียกว่า “รำลงสรง” โดยผู้แสดงจะทำท่าทางเกี่ยวกับการอาบน้ำ อาทิ การวักน้ำขึ้นมาล้างหน้า ลูบแขนลูบขา ซึ่งในครั้งแรกเป็นการรำประกอบเพลงบรรเลง โดยไม่มีบทร้อง ต่อมาภายหลังจึงมีการนำบทร้องเข้ามาประกอบการแสดง จากการศึกษาพบว่า การรำลงสรงนั้นมีที่มาจากวัฒนธรรมในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับน้ำในวิถีชีวิตประจำวันดังนี้ น้ำเป็นปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อการดำรงชีวิตของมนุษย์ ดังจะเห็นได้ว่ามนุษย์ให้ความสำคัญกับน้ำเป็นอย่างมาก โดยสังเกตได้จากขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆของไทยที่มีเรื่องของน้ำเข้ามาเกี่ยวข้องอยู่เสมอ อาทิ ประเพณีสงกรานต์ ประเพณีแห่นางแมว เป็นต้น

จากหนังสือประเพณีชาวบ้านของประยุทธ ดิทธ์พัฒน์ ยังกล่าวสนับสนุนเรื่องนี้ว่า “แผ่นดินที่ชาวสยามเรียกว่า แหลมทอง มีภูมิอากาศอบอ้าว และร้อนจัด การตั้งบ้านเรือนอยู่ริมน้ำเป็นที่นิยมโดยทั่วไป น้ำมีประโยชน์มากสำหรับการดำรงชีพ โดยเฉพาะการใช้น้ำเพื่อชำระร่างกาย ชาวสยามถือว่าการอาบน้ำนั้นเป็นวิถีที่ควรจะปฏิบัติซึ่งจำเป็นมาก และจะถือเป็นเรื่องผิดมารยาท ถ้าหากจะไปเยี่ยมใครโดยมิได้อาบน้ำก่อน นอกจากนี้ชาวสยามยังมีพิธีรีตองและขยันทำน้ำปรุง และเครื่องหอมที่ได้จากพืช ดอกไม้ หรือน้ำมันต่างๆ ที่สกัดจากธรรมชาติ” (ประยุทธ ดิทธพัฒน์, ๒๕๒๖, น. ๑๔)

หนังสือเทศกาลสงกรานต์ กล่าวถึงการอาบน้ำของพวกพราหมณ์ในศาสนาฮินดูไว้ว่า “การอาบน้ำในพิธีทำกันอยู่มากมาย อย่าว่าแต่อาบน้ำในพิธีเลย แม้แต่กิจที่ต้องทำกันเป็นธรรมดาก็ยังต้องอาบน้ำชำระร่างกายให้สะอาดเสียก่อน ในลัทธิพราหมณ์ก่อนเริ่มทำพิธีใดก็ต้องมีพิธีสนานคืออาบน้ำเสียก่อนเพื่อจะได้เข้าพิธีด้วยมีความบริสุทธิ์” (พระยาอนุมานราชธน, ม.ป.ป., น.๑๖๙)

จากความเชื่อทางศาสนาที่ไทยได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาฮินดู โดยให้ความสำคัญของน้ำในการนำมาใช้ประกอบพิธีสำคัญๆ โดยเฉพาะน้ำในแม่น้ำคงคาซึ่งเป็นแม่น้ำศักดิ์สิทธิ์ซึ่งกล่าวกันว่า “ถ้าใครได้อาบหรือได้กินน้ำในแม่น้ำคงคาจะได้บุญมากและสามารถล้างบาปได้ ความชั่วที่ทำไว้ทั้งหมดจะถูกลอยไปกับสายน้ำ กลายเป็นผู้บริสุทธิ์ทั้งทางกายและทางใจ ชาวฮินดูจึงอาบน้ำล้างบาปอย่างน้อยวันละ ๒ ครั้ง คือเช้าและเย็น” (ดนัย ไชยโยธา, ๒๕๓๘, น.๑๒)

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าน้ำเป็นเครื่องแสดงความบริสุทธิ์ ความยิ่งใหญ่และความสำเร็จกษัตริย์ของฮินดูจึงถือว่าการอาบน้ำเป็นสิ่งสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่ง แม้แต่พราหมณ์ผู้ประกอบพิธีก็ยังให้ความสำคัญกับการอาบน้ำก่อนเข้าพิธีที่สำคัญๆ ต่อมาพวกพราหมณ์เหล่านั้นได้นำอิทธิพลและความเชื่อในเรื่องความสำคัญของน้ำที่มีต่อพระมหากษัตริย์ เข้ามาใช้ในพิธีการของราชสำนักไทย โดยพยายามให้ปฏิบัติเช่นเดียวกับกษัตริย์ของชาวฮินดู ดังนั้นความเชื่อในเรื่องความสำคัญของน้ำจึงมีผลต่อเนื่องมาถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทย โดยเฉพาะการอาบน้ำซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตที่ต้องปฏิบัติอยู่ตลอดเวลาทั้งในชีวิตประจำวัน ในพิธีกรรมที่สำคัญๆ และในพระราชพิธีของเจ้านายชั้นสูง ด้วยเหตุนี้น้ำจึงเข้ามามีบทบาทต่อการดำเนินชีวิตของตัวละคร โดยเฉพาะตัวละครที่เป็นกษัตริย์ปรากฏว่าจะต้องมีการอาบน้ำชำระร่างกายทุกครั้งก่อนที่จะออกเดินทาง หรือก่อนที่จะกระทำการสำคัญ เช่น การอาบน้ำแต่งตัวก่อนออกเดินทาง การอาบน้ำแต่งตัวก่อนออกรบการอาบน้ำแต่งตัวก่อนเข้าเฝ้า การอาบน้ำแต่งตัวก่อนที่จะปลอมตัว เป็นต้น โดยการอาบน้ำแต่งตัวดังกล่าวก็คือการรำลงสรงนั่นเอง

๒.๓ บทบาทของพิเภกในเรื่องรามเกียรติ์

พิเภกนับเป็นตัวละครสำคัญตัวหนึ่งในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ มีชาติกำเนิดโดยการแบ่งภาคจากเวสสุญาณซึ่งเป็นเทพบุตรอยู่บนสรวงสวรรค์จุติลงมาเกิดในพรหมพงศ์เป็นโอรสของท้าวลัสเตียนเจ้ากรุงลงกากับนางรัชดา ในบทนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงชาติกำเนิด ลักษณะ บทบาท พฤติกรรม ของพิเภกในเรื่องรามเกียรติ์ ดังต่อไปนี้

๒.๓.๑ ชาติกำเนิดของพิเภก

พิเภกเดิมเป็นเทพบุตรอยู่บนสรวงสวรรค์เป็นเสนาอำมาตย์ของพระอินทร์ มีนามว่า “เวสสุญาณ”มีลักษณะกายสีเหลืองมี ๑ หน้า ๒ มือ ทรงมงกุฎน้ำเต้ากลม พระอิศวรเทพเจ้าทราบด้วยญาณพิเศษว่าพระนารายณ์จะอวตารลงไปปราบนนทุกซึ่งได้ไปถือกำเนิดเป็นทศกัณฐ์ เป็นโอรสท้าวลัสเตียนกับนางรัชดา มี ๑๐ เศียร ๒๐ กร ครองกรุงลงกา มีฤทธิ์เดชมากมาย ตามคำสัญญาที่พระนารายณ์และนนทุกมีต่อกัน ดังนั้นพระอิศวรจึงมีบัญชาใช้ให้เวสสุญาณเทพบุตรจุติลงไปเกิดเป็นยักษ์ในพรหมพงศ์วงศ์อสุรา โดยให้เกิดเป็นพี่น้องร่วมครรภ์เดียวกับทศกัณฐ์ พร้อมทั้งให้พรเป็นผู้รอบ

รู้ในด้านโหราศาสตร์ สามารถรู้เหตุการณ์ต่าง ๆ ได้อย่างถูกต้อง และคอยเป็นไส้ศึก มีหน้าที่คอยช่วยเหลือพระราม ดังบทพระราชนิพนธ์ที่ว่า

มาจะกล่าวบทไป ถึงพระมเหศวรเรืองศรี
ส่องเนตรลงไปในปัถพี ภูมีก็แจ้งในวิญญา
....
....
จำกูจะให้เสสุญาณ ไปเกิดร่วมวงศ์วานทศพักตร์
เมื่อพระสี่กรจะลงไป จะได้ถามเหตุเบาหนัก
เป็นไส้ศึกอยู่ในเมืองยักษ์ จึงจักสิ้นวงศ์สาธารณ์
ตริแล้วพระสยมภูวนาถ จึงมีเทวราชบัญหาร
แก่เทพบุตรเวสสุญาณ ท่านจงจุติลงไป
เกิดร่วมอุทรทศเศียร เรียนรู้โหราวิชาไสย
คอยท่านารายณ์ฤทธิไกร บอกกลให้ล้างอสุรา
แล้วประทานแว่นแก้วอันวิเศษ ไปเป็นนัยเนตรซ้ายขวา
จะได้ดูทั้งไตรโลกา ให้เหมือนตาทิพย์เทวัญ

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓, น.๕๙-๖๐)

เทพบุตรเวสสุญาณจึงจุติลงไปเกิดเป็นพิเภก ตามบัญชาของพระอิศวรพร้อมทั้งชี้แจงความปรารถนาของพระองค์และได้ประทานแว่นวิเศษซึ่งสามารถมองเห็นเหตุการณ์ได้ เพื่อจะได้บอกกลศึกให้กับพระรามในการทำลายทศกัณฐ์ ดังบทพระราชนิพนธ์ที่ว่า

เมื่อนั้น เทพบุตรเวสสุญาณรังสรรค์
รับพรพระอิศวรทรงธรรม์ กับแว่นแก้วอันศักดา
ชื่นชมก้มเกล้าอภิวาทน์ ลาบาทพระบรมนาถา
ก็จุติจากสวรรค์ลงมา ยังครรภ์รัชดาเทวี

เมื่อนั้น โฉมนางรัชดามเหสี
อยู่ด้วยลัสเตียนอสุรี มีครรภ์ประสูติพระลูกรัก
ให้ชื่อพิเภกกุมารา มีสติปัญญาแหลมหลัก
แต่ฤทธิ์นั้นอ่อนหย่อนนัก ไม่เหมือนทศพักตร์กุมภกรรณ

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ๒๕๕๓, เล่ม ๒, น, ๖๐)

เมื่อนางรัชดาได้ประสูติโอรส ซึ่งเป็นเทพบุตรเวสสุญาณลงมาเกิดจึงให้มีนามว่า “พิเภก” มีพี่น้องร่วมท้องเดียวกันได้แก่ ๑. ทศกัณฐ์ ๒. กุมภกรรณ ๓. พิเภก ๔. ขร ๕. ทูษณ์ ๖. ตรีเศียร ๗. สำมนักขา เมื่อพิเภกเจริญวัยขึ้นนั้น ก็มีสติปัญญาเฉียบแหลม พร้อมทั้งยึดมั่นอยู่ในความสุจริต แต่พิเภกนั้นไม่มีฤทธิ์เดชเท่ากับพี่น้องตนอื่น ๆ ต่อมาได้อภิเษกกับนางตรีชฎา มีบุตรี ๑ ตน ชื่อนางเบญกาย

ครั้งหนึ่งทศกัณฐ์ฝันว่ามีแร้งดำกับแร้งขาวต่อสู้กันกลางฟ้า แร้งดำเป็นฝ่ายพ่ายแพ้ตกลงมาตายแล้วกลับกลายเป็นยักษ์นั่งถือกะลาใส่น้ำมันพร้อมทั้งมีผู้หญิงถือไฟมาจุดที่กะลา จึงเล่าให้พิเภกฟังเพื่อให้พิเภกทำนายฝันให้ พิเภกก็ทำนายไปตามความจริงว่าจะเกิดเหตุร้ายในลงกา ทศกัณฐ์ถามถึงวิธีแก้ฝันเพื่อให้ล้างร้ายกลับกลายดี พิเภกจึงทูลว่าให้ส่งนางสีดาคืนให้กับพระราม ทศกัณฐ์โกรธพิเภกมาก ถึงกับจะฆ่าพิเภกให้ตายดีแต่ว่ากุมภกรรณทูลขอร้องไว้ ทศกัณฐ์จึงขับไล่ให้พิเภกออกจากกรุงลงกา

เมื่อพิเภกระหกระเหินออกจากลงกาแล้วก็ตามหาพระนารายณ์จนได้พบกับพระราม และทราบความจริงว่าพระรามคือพระนารายณ์จึงได้เข้าสวามิภักดิ์อยู่ช่วยพระราม คอยบอกวิธีการแก้ไขเหตุการณ์ต่าง ๆ ให้กับกองทัพพระราม หลังจากเสร็จศึกลงกาแล้ว พระรามปูนบำเหน็จให้เป็นที่ “ท้าวทศคีรีวงศ์” ครอบครองกรุงลงกา โดยมีนางตรีชฎาเป็นมเหสี และมีนางมณโฑเป็นชายาด้วยตามที่พระรามประทานให้ ต่อมาท้าวมหาบาลเทพสูรผู้เป็นสัมพันธมิตรของทศกัณฐ์ยกกองทัพมาเพื่อทำศึกกับพิเภก หนุมานได้มาช่วยพิเภกฆ่าท้าวมหาบาลเทพาสูรตาย

ต่อมาวันหนึ่งพิเภกได้เข้าเฝ้าพระราม ที่กรุงอโยธยา พระรามมีรับสั่งถามกับพิเภกว่ายังมียักษ์หรืออสูรตนใดที่เป็นโคตรวงศ์ของทศกัณฐ์ยังมีชีวิตอยู่บ้างเพื่อที่พระองค์จะปราบให้หมด

แล้วตรัสถามพิเภกโหราจารย์ อันหมู่มารบรรลัยไปหนักหนา
จะยังเหลือโคตรวงศ์เจ้าลงกา หรือว่าสูญสิ้นพงศ์พันธุ์
(เสรี หวังในธรรม, ๒๕๕๐, น. ๒๔๐)

พิเภกรู้ว่าดวงชะตาของตนเองว่าจะต้องถึงเวลาที่ต้องคืนกลับสู่สวรรค์แล้ว แต่มิกล้าทูลพระรามไปตามตรง จึงทูลว่าหมู่ยักษ์มารซึ่งเป็นโคตรวงศ์ของทศกัณฐ์ยังมีอีกมากมายขอให้พระรามให้ทรงเสี่ยงพระแสงศร แล้วให้หนุมานตามลูกศรไปก็จะสังหารหมู่ยักษ์มารบรรลัยได้ พระรามจึงแผลงศรไป

ว่าแล้วจึงทรงพระแสงศร แผลงด้วยฤทธิรอนเฉลิมศรี
วายุบุตรบังคมคัลอัญชลี เหาะขึ้นเมฆีตามไป
(เสรี หวังในธรรม, ๒๕๕๐, น. ๒๔๑)

ลูกศรของพระรามวิ่งแหวกอากาศไปปักอกพิเภกทันทีพระรามตกใจและเสียใจเป็นยิ่งนักลุกจากแท่นที่ประทับมาหาพิเภก แล้วควญว่า

อนิจจาพิเภกผู้ภักดี ไยมาเป็นเช่นนี้ไปได้
ช่างสัตย์ซื่อถือธรรมประจำใจ สิ่งใดไม่ถามไม่พาที
เรานี้มีโทษแสนโฉดเขลา มิทันถามความเจ้าให้ถ้วนถี่
เสียแรงร่วมรักสามัคคี ครั้งนี้เกินสยายเสียดายนัก
(เสรี หวังในธรรม, ๒๕๕๐, น. ๒๔๑)

พิเภกจึงกราบทูลพระรามว่า

พิเภกว่าข้าเจ้านี้บุญน้อย ต้องคลาดคล้อยบาทบงสุ์พระทรงจักร
เพราะเกิดเป็นพงศ์เผ่าท้าวทศพักตร์ จะพำนักอยู่ยั้งได้อย่างไร
ฝากแต่ชื่อลือชาให้ปรากฏ ไว้เฉลิมพระเกียรติยศอันยิ่งใหญ่
ว่ามารชื่อชื่อพิเภกเคยรับใช้ ตลอดไปปางมหารามาวตาร
ภักดีต่อเบื้องบาทยุคล อุทิศชนม์ชีพช่วยด้วยกล้าหาญ
มิเคยหวังลาภยศความโปรดปราณ ถือสัจจะเป็นประธานมั่นวิญญาณ์
ถึงเกิดในพงศ์เผ่าเหล่าศัตรู แต่ยึดมั่นกตัญญูอยู่เป็นข้า
จนสิ้นศึกสิ้นพงศ์เจ้าลงกา จึงทูลลาคืนสวรรค์ชั้นวิมาน
(เสรี หวังในธรรม, ๒๕๕๐, น. ๒๔๒)

พิเภกทูลลาพระรามกลับคืนสู่สวรรค์กลับไปเป็นเวสสุญาณเทพบุตรตามเดิม นับว่าเป็นผู้ที่มีความซื่อสัตย์มั่นจงรักภักดีต่อพระรามเป็นอย่างมากรู้ทั้งรู้ว่าตนเองจะต้องตายเมื่อพระรามถามก็ตอบตามความเป็นจริงไม่เกรงกลัวต่อความตายแม้แต่น้อยทั้ง ๆที่สามารถจะกราบทูลว่าเหลือตนเองเพียงตนเดียวก็ไม่ทำ

๒.๓.๒ ลักษณะของพิเภก

พิเภกเป็นพญายักษ์ กษัตริย์องค์ที่ ๔ แห่งกรุงลงกา มีกายสีเขียว มี ๑ หน้า ๒ มือ ศีรษะโขนทำเป็นลักษณะใบหน้ายักษ์ ปากแสยะ ตาจระเข้ สวมมงกุฎน้ำเต้ากลมปลายสะบัด มีนางตรีชฎา เป็นมเหสี นางมณโฑเป็นชายา (หลังจากเสร็จศึกลงกาแล้วพระรามปูนบำเหน็จให้เป็นที่ท้าวทศคีรีวงศ์ ครองลงกา) มีบุตรี ชื่อ นางเบญกาย มีโคลงประจำภาพว่า

พิเภกน้องแทตย์ท้าว ทศกัณฐ์
คือแว่นเวสสุญาณสรร สืบสร้าง
เพทางคศาสตร์ขยัน ยลยวด ยิ่งเฮย
ทรงมงกุฎน้ำเต้าอ้าง อาตม์พื้นขจีพรรณ

(นาคประทีป, ๒๕๑๐, น. ๖๘)

๒.๓.๓ บทบาทของพิเภก

วรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ มีเนื้อเรื่องส่วนใหญ่จะเป็นการทำสงครามกัน ระหว่างมนุษย์ คือพระราม พระลักษณ์ ซึ่งมีไพร่พลเป็น วานรหรือลิง อาทิ สุครีพ หนุมาน องคต ชมพูพาน นิลนนท์ รวมทั้งเสนาวานรสิบแปดมงกุฎ ฝ่ายหนึ่ง กับฝ่ายของทศกัณฐ์ ซึ่งเป็นยักษ์หรืออสูร อีกฝ่ายหนึ่ง ทำสงครามสู้รบกันเพื่อแย่งชิงนางสีดา ซึ่งในการรบแต่ละครั้ง ทั้งสองฝ่ายย่อมมีการเพลี่ยงพล้ำเสียที่ซึ่งกันและกัน

ทางฝ่ายพระรามนั้นจะมีพิเภก ซึ่งมีหน้าที่เป็นโหรเป็นผู้คอยชี้แนะและทำนายว่าจะมีเหตุการณ์อะไรเกิดขึ้น เพื่อที่ฝ่ายพระรามจะได้แก้ไขสถานการณ์ได้อย่างทันท่วงที ตลอดจนบางครั้งอาจจะเป็นหมอบอกสรรพยาเพื่อช่วยชีวิตให้กับพระราม บทบาทดังกล่าวของพิเภกไม่ว่าจะเป็นโหรหรือ เป็นหมอ จึงปรากฏอยู่ในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ทั้งสิ้น ดังจะได้กล่าวต่อไปนี้

เมื่อพิเภกถูกขับออกจากลงกาแล้วได้เที่ยวตระเวนตามหาพระรามเพื่อจะถวายตัวสวามิภักดิ์ ครั้นเมื่อเดินทางมาถึงเชิงเขาริมฝั่งมหาสมุทรด้วยความยากลำบาก จึงตรวจชะตาตัวเองก็รู้ว่าต้องระหกระเหินออกจากถิ่นฐานแต่ยังไม่ถึงกับเสียชีวิตพร้อมกับจะได้ผู้อุปถัมภ์ดังบทพระราชนิพนธ์ว่า

ครั้นถึงท่าฝั่งพระสมุทร ก็หยุดอยู่แทบสิงขร
จึ่งพิเคราะห์ชันษาพยากรณ์ พฤหัสนั้นจรมาต้องจันทร์
ให้โทษเพียงจากถิ่นฐาน แต่ไม่ถึงกาลอาสัญ
จะได้ที่อุปถัมภ์สำคัญ ท่านนั้นคือองค์พระจักรา

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๒, น. ๑๘๗)

เมื่อเหาะข้ามมหาสมุทรมาแล้วก็ลงยังพื้นดินด้นเดินในทางทุระกันดารแสนลำบาก เดินไปร้องไห้ไปมารำพึงถึงตัวเองว่าต้องทนทุกเวทนาทั้ง ๆที่ไม่ตัวเองไม่มีความผิด จำต้องมาเดินป่าเที่ยวตระเวนหาพระรามเพื่อถวายตัว

ผู้เดียวดัดดั้นอรัญเวศ ทางทุเรศข้ามห้วยละเหวหาน
แสนยากลำบากกันดาร ขุนมารก็ร่ำโศกี
โอ้ว่าเสียแรงกูเกิดมา ในวงศ์พรหมาเรืองศรี
นับเนื่องแต่ท้างสหบดี ครั้งนี้ไม่มีที่พึ่งใคร
เดชะความสัตย์ข้าสุจริต จะอิจฉาญาติมิตรก็หาไม่
ขอเทวัญบันดาลดลใจ ให้ไปพบองค์พระสี่กร

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๒, น. ๑๘๗)

พิเภกเดินทางมาในป่าจนมาพบกับนิลเอกและวานรสิบแปดมงกุฎทหารในกองทัพพระราม จึงเกิดการต่อสู้กัน ฝ่ายนิลเอกจับพิเภกได้ พิเภกจึงถามว่าตัวเราผิดอะไร เหตุใดจึงต้องมาจับตัว นิลเอกจึงตอบว่าพระรามกำลังยกพลข้ามไปทำสงครามยังเกาะลงกา ตัวของเจ้าก้เป็นยักษ์จึงต้องจับเอาตัวไป พิเภกเมื่อได้ยินนิลเอกเอ่ยถึงพระนารายณ์จึงตอบว่าตัวข้ามาด้วยความสุจริตมีความต้องการที่จะเข้าเฝ้าพระนารายณ์ โปรดช่วยพาไปที นิลเอกจึงนำพิเภกไปพบกับสุครีพ แล้วแจ้งว่าตนเองเป็นน้องร่วมท้องเดียวกันกับทศกัณฐ์ เหตุที่ต้องออกจากลงกาเพราะทำนายฝันให้กับทศกัณฐ์ว่ามีลางร้ายทศกัณฐ์โกรธจึงขับไล่ออกจากเมือง ชัดเซพเนจรร้องเรียกหาพระนารายณ์เพื่อจะขอเป็นข้ารับใช้ ฝ่ายพญาสุครีพ ซักไซ้ไล่เรียงดีแล้วจึงนำตัวพิเภกเข้าเฝ้าพระราม พระรามมีความสงสัยจึงถามพิเภก ว่าเหตุเพียงเท่านี้ถึงกับขับไล่จากเมืองตีดพี่ตัดน้องกันเลย หรือมีอุบายแอบแฝงอย่างไร พิเภกจึงกราบทูลว่าตนเองมิได้มีกลอุบายอะไรเพียงแต่ทำนาบฝันให้ทศกัณฐ์แล้วบอกวิธีแก้ล้างร้ายโดยให้ส่งนางสีดากลับคืนไทศกัณฐ์โกราธถึงกับจะฆ่าฟัน ริบทรัพย์สมบัติแล้วขับไล่ออกจากเมือง ตนเองนั้นก็ไม่มีฤทธิ์ แต่รู้ด้วยการพยากรณ์ทางโหราศาสตร์ว่าจะได้มาพบพระนารายณ์ จึงขอถวายตัวเป็นข้ารับใช้จนกว่าชีวิตจะสิ้น

พระรามเมื่อสอบสวนทวนความจนเป็น พอใจแล้วจึงสั่งให้ทำพิธีถือน้ำพิพัฒน์สัตยาประทานศรพรหมมาสตร์ให้กับสุครีพนำไปจุ่มลงยังขันสาครเพื่อให้พิเภกดื่มน้ำพิพัฒน์สัตยานั้น พิเภกจึงตั้งสัตย์สาบานว่าถ้าคิดมิซื่อกับพระรามขอให้ตายด้วยศรของพระราม ดังบทที่ว่า

.....	.....
.....	.....
แม้นข้ามิตรงต่อเบื้องบาท	พระนารายณ์ธิราชเรืองศรี
เข้าด้วยพวกพาลไพรี	มีจิตคิดคดเป็นกลมา
ขอให้พระแสงศรสิทธิ์	สังหารชีวิตของข้า
แล้วรับพระพิพัฒน์สัตยา	จบเหนือเกศาดื่มกิน

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๒, น. ๑๙๓)

เมื่อพิเภกได้ถวายตัวแล้วจึงสาบานเป็นสหายกับสุครีพและถามสุครีพว่าพระรามจะยกพลวานรข้ามไปทำศึกเมืองลงกาเหล่าทหารมีกำลังฤทธิ์มากน้อยเพียงใด สุครีพ ตอบว่าวานรทั้งสองเมืองคือชมพูและขีดขินมีฤทธิ์มหาศาล สามารถฆ่ายักษ์ได้ แล้วจึงชวนกันไปเข้าเฝ้าพระราม พระรามถามพิเภกถึงฝ่ายยักษ์มีมากน้อยเพียงใด พิเภกทูลว่ามีมากกว่าทัพวานรมากมาย พระรามจึงสั่งให้สุครีพนำเหล่าวานรสำแดงฤทธิ์ให้พิเภกดู ซึ่งการแสดงกำลังในครั้งนี้ได้ยินไปถึงกรุงลงกาทีเดียว

ทศกัณฐ์ได้ยินเสียงอึกทึกมีความสงสัยจึงสั่งให้สุกรสารไปสืบข่าว สุกรสารจึงปลอมเป็นวานรหรือลิงปะปนไปอยู่ในกองทัพพระราม ฝ่ายพิเภกเห็นฤทธิ์ของเหล่าพลวานรทั้งหลายก็ยินดี พิเภกนั้นรู้ด้วยไสยเวทย์ว่ามียักษ์ปลอมเข้ามาปะปนอยู่ จึงชวนสุครีพเข้าเฝ้าพระรามแล้วกราบทูลว่ามียักษ์ปลอมเป็นลิงเข้ามาสืบข่าว พระรามจึงถามพิเภกว่าจะมีวิธีการอย่างไรจึงจะรู้และจับตัวยักษ์นั้นมาได้ พิเภกจึงทูลว่า

บัดนั้น	พิเภกผู้มีอัชฌาสัย
ประนมกรแล้วกราบทูลไป	อันเพศวิสัยอสุรา
เงานั้นไม่มีตามตัว	ทั่วไปทุกหมู่ยักษา
ทั้งมันก็ไม่พริบตา	ประหลาดกว่าสัตว์ในธาตรี

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๒, น. ๑๙๙)

พระรามจึงสั่งให้หนุมานไปจับยักษ์ตนนั้นมาให้ได้ หนุมานจึงนิมิตกายให้ใหญ่โตแล้วแล้วตรวจพลวานรทั้งหลายก็เห็นสุกรสารที่ปลอมมาตามคำพิเภกพยากรณ์ จึงจับเอาตัวมาถวายพระรามเพื่อตัดสินความผิด นับได้ว่าครั้งนี้เป็นการพยากรณ์ครั้งแรกของพิเภกเมื่อเข้ามาอยู่ในกองทัพพระราม ต่อจากนั้นพิเภกก็ใช้วิชาโหราศาสตร์ช่วยทำนายและพยากรณ์ให้กับพระรามตลอดมาบางครั้งก็ช่วยบอกวิธีแก้ไขเหตุการณ์ ตลอดจนบอกตัวยารักษาเรื่อยมา

เมื่อครั้งทศกัณฐ์ปลอมเป็นฤษีมีนามว่ากาลสิทธโคดมเข้าไปยุยงพระรามให้ขับไล่พิเภกออกจากพลับพลาเกรงว่าพิเภกจะล่วงรู้ในการมาของตนจึงได้ทำการท่องมนต์ผูกจิตเพื่อไม่ให้

พิเภกพูดกับพระรามได้แล้วจึงยุยงพระรามไม่ให้เลี้ยงพิเภกไว้ พิเภกนั้นรู้ว่าทศกัณฐ์ปลอมตนมาจะกราบทูลพระรามก็กราบทูลไม่ได้เพราะต้องมนต์อยู่ ดังบทที่ว่า

บัดนั้น ฝ่ายพญาพิเภกยักษี
รู้ว่าทศกัณฐ์อสุรี แปลงเป็นโยคีออกมา
จะกราบทูลองค์พระพทรงจักร ให้ตระหนักว่าท้าวยักษา
ก็ต้องพระเวทย์มนตรา เจรจาไม่ได้ดั่งคิด
แต่ตระหนกอกสั่นขวัญหาย ทุรนทุรายไม่นั่งติด
ความกลัวดั่งจะสิ้นชีวิต คลานเข้าไปชิดพระอนุชา

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๒, น. ๒๑๐)

ต่อมาพระรามได้ยกไพร่พลมายังริมฝั่งน้ำได้ไต่ถามพิเภกว่าจะทำการตั้งทัพที่ใด ในการที่จะยกทัพไปรบกับทศกัณฐ์ พิเภกกราบทูลว่าควรจะตั้งกองทัพยังเขามรกตอันเป็นชัยภูมิที่มั่นคงสถาวร แต่ที่เขามรกตนั้นยังมีกุมภาสูรและไพร่พลรักษาอยู่ขอให้พระรามใช้ทหารไปฆ่าเสียพระรามจึงใช้ให้หนุมานนำพลวานรไปฆ่ากุมภาสูรและพลยักษ์จนตายหมดพระรามจึงยกไพร่พลไปตั้งมั่นที่เขาแก้วมรกตทันที

ครั้นเมื่อทศกัณฐ์รู้ว่าพระรามมาตั้งมั่นยังเข้ามรกตจึงทำการยกฉัตรเพื่อดูกองทัพพระราม ซึ่งฉัตรที่ยกขึ้นไปนั้นก็บดบังแสงอาทิตย์ทำให้พลวานรตื่นตกใจ พิเภกจึงกราบทูลพระรามให้ใช้พลวานรไปทำการหักฉัตรนั้นเสียให้สิ้น พระรามจึงใช้ให้สุครีพไปทำการครั้งนี้และสุครีพกระทำการหักฉตรได้สำเร็จพร้อมทั้งต่อสู้กับทศกัณฐ์จนได้มงกุฎของทศกัณฐ์มาถวายพระราม ทศกัณฐ์มีความโกรธแค้นมากจึงใช้ให้เปาวนาสูรไปเชิญไมยราพมาแล้วสั่งให้ช่วยจับพระราม พระลักษณ์ด้วยการสะกดด้วยมนต์แล้วฆ่าเสีย ไมยราพก็รับอาสาทันที ฝ่ายพระรามเมื่อยามหลับก็ฝันว่าเกิดพระอาทิตย์ทรงกลดและมีราหูเข้ามาบดบังหรือในหนึ่งคือเกิดสุริยะคราสขึ้นพร้อมทั้งพระองค์ได้ยื่นมือหักฉัตรในชั้นพรหมโลกได้ อีกทั้งได้เหยียบถึงพิภพนาคี เมื่อตื่นจึงให้พิเภกทำนายฝัน พิเภกทำนายว่า ที่ทรงนิมิตว่ามีพระอาทิตย์ทรงกลดจะได้แก่องค์พระราม ส่วนราหูคือไมยราพจะขึ้นมาสะกดพระรามแล้วจับตัวไปยังบาดาลแต่จะมีทหารของพระรามตามไปช่วยได้ ส่วนที่ฝันว่าหักฉัตรชั้นพรหมโลกได้นั้น ก็เป็นนิมิตหมายอันดีที่จะมีชัยชนะแก่ทศกัณฐ์

....
....
ซึ่งฝันว่าหักฉัตรมณี ถึงที่พิภพพรหมา
พระสุบินข้อนี้ประเสริฐนัก เห็นจักมีชัยแก่ยักษา
ได้กรุงพระนครลงกา ทศเศียรอสุราจะบรรลัย

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๒, น ๓๔๓)

พระรามได้ถามพิเภกว่าในการที่ไมยราพจะมาสะกดเอาตัวพระองค์ไปจะมีวิธีการแก้ไขอย่างไร พิเภกทูลว่าพระเคราะห์ครั้งนี้ร้ายแรงมากจะเกิดเภทภัยในเวลากลางคืนแต่ถ้าพ้นเวลารุ่งเช้าแล้วจะพ้นอันตรายจากไมยราพ

เมื่อครั้งทศกัณฐ์บังคับให้กุมภกรรณออกรบ พิเภกทูลพระรามว่ากุมภกรรณพี่ชายตนนั้นเป็นผู้อยู่ในศีลธรรมแต่ถูกทศกัณฐ์บังคับให้ออกมา พระรามไม่คิดที่จะสังหารกุมภกรรณจึงให้พิเภกซึ่งเป็นน้องชายออกไปห้าม พิเภกจึงออกไปพบกับกุมกรรณและแจ้งว่าพระรามคือพระนารายณ์อวตารมา กุมภกรรณไม่เชื่อจึงบอกกับพิเภกว่าถ้าพระรามเป็นพระนารายณ์จริงก็ให้แกปริศนานี้ให้ได้

....

ถ้าแม้นจริงอย่างมึงมาเยินยอ ก็จะแจ้งในข้อปริศนา
คือชีโฉดหญิงโหดมารยา ช้างงารีชายทรชน
ถ้าว่าเป็นองค์พระจักรกฤษณ์ ก็จะคิดแก้ได้ไม่ขัดสน
ตัวกูผู้มีฤทธิรณ จะเลิกพลคืนเข้าไปธานี

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๒, น. ๓๘๗)

เมื่อครั้งกุมภกรรณได้ทำพิธีลับหอกโมกขศักดิ์ พิเภกกราบทูลพระรามให้ทราบว่าที่กุมภกรรณไม่ออกมารบเพราะทำพิธีลับหอกอยู่ ถ้าสำเร็จจะมีฤทธิมากมาย พระรามจึงถามถึงวิธีแก้ไข พิเภกจึงทูลว่ากุมภกรรณตนนี้รักความสะอาด ขอให้พระรามสั่งให้หนุมานและองคตแปลงเป็นอีกาจิกหมาเน่าไปทำลายพิธี หนุมานและองคตก็ไปทำลายพิธีนั้นได้ เมื่อกุมภกรรณออกรบกับพระลักษมณ์ได้พุ่งหออกโมกขศักดิ์ถูกพระลักษมณ์จนสลบ นิลนนท์กลับไปทูลพระราม เมื่อพระรามมาถึงสนามรบเห็นพระลักษมณ์ต้องหอกก็มีความเศร้าโศกเสียใจ พิเภกจึงกราบทูลพระรามว่าพระลักษมณ์เพียงแค่สลบไป

บัดนั้น พญาพิเภกยักษี
เห็นพระองค์ทรงโศกโศกี อสุรีกราบลงกับบาทา
ทูลว่าพระลักษมณ์สุริย์วงศ์ ยังไม่ปลงชีวังสังขาร์
อันโมกขศักดิ์อสุรา พรหมาประสิทธิ์ประสาทไว้
ทรงอานุภาพฤทธิรุทร ต้องใครจะชุดนั้นไม่ไว
แต่มียาคู่หอกชัย ให้ไว้สำหรับแก้กัน
แม้นละไว้จนรุ่งราตรี ต้องแสงพระระวีจะอาสัญ
ขอให้ลูกพระพายเทวัญ ไปห้ามพระสุริยันในชั้นฟ้า
อย่าเพ่อรีบรถบทจร ข้ามยุคนธรภูผา
แล้วให้ไปเก็บตรีชวา ทั้งยาชื่อสังกรณี
ยังเขาสรรพยาบรรพต ปรากฏอยู่ยอดคีรีศรี

กับปัญจมหานที สรรพยาครั้งนี้มาให้ทัน
แม้นว่าได้บดชโลมลง องค์พระอนุชาไม่อาสัญ
จะดำรงคงชีพชีวัน หอกนั้นก็จะหลุดขึ้นมาร

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๒, น. ๔๒๖-๔๒๗)

ซึ่งพิเภกบอกวิธีถอนหอกโดยให้หนุมานไปห้ามรถพระอาทิตย์และไปนำสรรพยาอันประกอบไปด้วย สังกรณี ตรีชวา มาผสมกับน้ำปัญจมหานที แล้วพอกลงตรงที่หอกของกุมภกรรณพระลักษมณ์จึงรอดฟื้นขึ้นมา (บทพระราชนิพนธ์บทนี้สมัยหนึ่งเคยเป็นบทอาขยานสำหรับให้นักเรียนชั้นประถมปีที่ ๔ ท่องจำด้วย)

เมื่อครั้งอินทรชิตแปลงเป็นพระอินทร์มาล่อลวงและแผลงศรพรหมาสตร์ถูกพระลักษมณ์และหนุมานหักคอช้างเอราวัณได้แต่ตัวเองก็ถูกศรของอินทรชิตตีจนสลบ ก็ได้พิเภกช่วยเป่ามนต์เข้าปาก หนุมานจึงฟื้นจากสลบ และเมื่ออินทรชิตออกรบครั้งสุดท้ายก็ถูกศรพรหมาสตร์ของพระลักษมณ์สิ้นชีวิตแต่อินทรชิตได้พรจากพระพรหมว่าถ้าเศียรหรือหัวตกถึงพื้นดินไฟจะไหม้โลก พิเภกก็ได้เป็นผู้บอกวิธีแก้โดยให้ไปขอพานแว่นฟ้าจากพระพรหมมาคอยรับเศียรของอินทรชิต ซึ่งพระรามก็ใช้ให้องคตเป็นผู้ไปทูลขอและถือพานคอยรอรับเศียรของอินทรชิตเมื่อเศียรของอินทรชิตตกลงบนพานขอให้พระรามแผลงศรไปทำลายเศียรของอินทรชิต

บัดนั้น พิเภกผู้มีอัฌชาสัย
ได้ฟังพระองค์ทรงภพไตร บังคมไหว้สนองพระบัญชา
ขอให้หลานท้าวโกสิต นำเศียรอินทรชิตยักษา
ชูไว้ในกลางเมฆา ผ่านฟ้าจึ่งแผลงไปราญรอน
ให้ยับเป็นภัสม์ธุลีลง ด้วยกำลังฤทธิรงค์พระแสงศร
โลกาจะได้สถาวร ภูธรจงโปรดปราณี

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๓, น. ๔)

ครั้งแสงอาทิตย์ยกกองทัพออกมารบ พิเภกได้ทูลพระรามว่า แสงอาทิตย์นี้เรืองฤทธิ์ด้วยแว่นแก้วสุรกานต์ ซึ่งฝากไว้กับพระพรหมบนวิมาน เวลาจะใช้ก็ให้พี่เลี้ยงชื่อพิจิตรไพรีไปทูลขอจากพระพรหมนำมาใช้ ซึ่งแว่นนี้มีอานุภาพถ้าส่องต้องใครก็จะแหลกสลายในทันที ขอให้พระรามใช้องคตแปลงเป็นพิจิตรไพรีไปลวงล่อขอแว่นจากพระพรหมมาให้ได้ก่อนแล้วให้ทำลายแว่นนั้นเสียแสงอาทิตย์ก็จะอ่อนฤทธิไกร พระรามจึงให้พิเภกแปลงกายเป็นพิจิตรไพรี เพื่อให้องคตดูจะได้แปลงกายได้เหมือนเพื่อพระพรหมจะได้ไม่สงสัยดังบทพระราชนิพนธ์ที่ว่า

....
ว่าแล้วมีพระราชวาที สั่งพิเภกอสุรีโหรา
ท่านจงนิมิตบิดเบือน ให้เหมือนพี่เลี้ยงยักษา

องคตผู้มีศักดา จะได้เห็นกายากุมภัณฑ์

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๓, น.๙๔)

ทศกัณฐ์ได้ตั้งพิธีอุโมงค์ในถ้ำยังเขานิลทกาลาเพื่อชุบกายให้เป็นเพชร พระรามจึงใช้ให้ สุครีพ หนุมาน และนิลนนท์ ไปทำลายพิธี เมื่อวานรทั้งสามไปถึงถ้ำที่เขานิลทกาลาแล้วไม่สามารถเปิดปากอุโมงค์เข้าไปได้ สุครีพจึงให้หนุมานกลับมาถามพิเภกว่าจะมีวิธีการอย่างไร พิเภกจึงบอกให้หนุมานว่า

....

อันศิลาปิดปากอุโมงค์นั้น ถึงนักสิทธิ์เทวัญไม่ยกได้

ด้วยเจ้าลงกากรุงไกร ร่ายเวทผูกไว้ตรึงตรา

จงเอาน้ำล้างเท้าสตรี มารดลงในที่แผ่นผา

ก็จะเสื่อมฤทธิ์วิทยา นัดดาจงเร่งไปคิดกัน

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๓, น. ๑๕๒)

หนุมานจึงไปขอน้ำล้างเท้าจากเบญกาย มาราดรดปากอุโมงค์จึงเปิดออกได้ และทั้งสามกระบี่ก็ทำลายพิธีชุบกายให้เป็นเพชรของทศกัณฐ์ จนทศกัณฐ์เสียพิธี

เมื่อทศกัณฐ์เสียพิธีแล้วจึงกลับเข้าลงกา และสั่งให้เสนายักษ์ไปเชิญสัทธาสูร ผู้เป็นพันธมิตรและ วิรุญจำบัง ลูกพญาทูษณ์ ซึ่งเป็นหลานให้มาช่วยทำศึกกับพระราม ยักษ์ทั้งสองตนนี้มีฤทธิ์เดชมากมาย สัทธาสูรนั้นได้พรจากพระพรหม สามารถเรียกอาวุธจากเทวดาให้โยนลงมาได้ ส่วนวิรุญจำบัง นั้นก็มีเวทย์มนต์กำบังกายโดยหายตัวได้ทั้งตนเองและม้าทรงที่ขี่ชื่อนิลพาหุ พิเภกจึงทูลพระรามว่า

บัดนั้น พญาพิเภกยักษี

จึ่งบังคมคัลอัญชุลี ทูลพระจักรีสี่กร

อันท้าวสัทธาสูรกุมภัณฑ์ เพื่อนนั้นห้าวหาญชาญสมร

ด้วยบรมพรหมเมศฤทธิรอน อวยพรพระเวทย์ประสิทธิ์ไว้

ถึงเทวัญก็เกรวขุนยักษ์ จะให้มาใกล้นักนั้นไม่ได้

อันหมู่โยธีกระบี่ไพร จะบรรลัยด้วยฤทธิ์อสุรา

ขอให้คำแหงหนุมาน ไปคิดการล่อลวงยักษา

รวบเอาอาวุธในเมฆา อย่าให้ตกลงมาราวี

น่าที่จะโกรธเทเวศ แคลงมนตร์พรหมเมศเรืองศรี

อสุราจะตายในวันนี้ ด้วยมือกระบี่ผู้ชัยชาญ

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๓, น. ๑๗๘)

พระรามจึงใช้ให้หนุมานรับอาสาไปโดยขอองคตและพลวานรอีกห้าร้อยไปช่วยรับอาวุธ ฝ่ายหนุมานจึงแปลงกายเป็นลิงป่าไปล่อลวงสัทธาสูรและให้องคตและพลวานรคอยรับอาวุธเทวดาโยนลงมาให้สัทธาสูร จนสามารถฆ่าสัทธาสูรได้ ฝ่ายวิรุญจำบังเมื่อรู้ข่าวว่าสัทธาสูรตายก็มีความโกรธยกกองทัพออกมาทำศึกกับพระรามโดยตนเองควบขับม้าทรงชื่อนิลพาหุออกรบ เมื่อถึงสนามรบกองทัพของวิรุญจำบังก็เข้าต่อสู้กับกองทัพพระรามจนกองทัพยักษ์ล้มตายเป็นอันมาก วิรุญจำบังเห็นดังนั้นก็โกรธจึงร่ายเวทย์กำบังกายทั้งตนเองและนิลพาหุม้าทรงเข้าไล่แทงพลวานร พระรามเห็นพลวานรล้มตายลงเพราะวิรุญจำบังกำบังกายจะมีวิธีการอย่างไรในการทำลายล้างในครั้งนี้ พิเภกทูลว่าให้พระรามแผลงศรพรหมาสตร์ไปฆ่าม้านิลพาหุก็น่าจะจับตัววิรุญจำบังได้ พระรามแผลงศรไปถูกม้านิลพาหุตาย วิรุญจำบังตกใจจึงหนีจากสนามรบ แต่ก่อนจะหนีไปได้ใช้เวทย์มนตร์เสกผ้าพยนต์ให้เหมือนตนเองให้เข้ารบสู้กับพระราม ส่วนตัวเองก็หนีไป รูปหุ่นพยนต์ของวิรุญจำบังเข้าต่อสู้กับกองทัพพระราม สามารถฆ่าวานรได้มากมายพระรามจึงแผลงศรไปถูกผ้าพยนต์ล้มลงตายแต่กลับฟื้นขึ้นมาทุกครั้ง พระรามมีความสงสัย พิเภกจึงกราบทูลให้พระรามแผลงศรเป็นข่ายเพชรล้อมรูปมายาของผ้าพยนต์ แล้วให้หนุมานตามไปฆ่าวิรุญจำบังหุ่นพยนต์นี้ก็จะหายไป

.....	.....
แล้วให้คำแหงวายุบุตร	ผู้มีฤทธิรุทแกล้วกล้า
ตามไปสังหารอสุรา	แม้นว่ามันถึงแก่ความตาย
อันภาพยนตร์ขุนมาร	จะกลับบันดาลสูญหาย
สิ้นทั้งอาชาและรูปกาย	กลายเป็นหัวโพกและหอกมัน

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๒, น.๑๙๙)

หลังจากท้าวมาลีวราชตัดสินคดีให้ทศกัณฐ์เป็นฝ่ายผิดต้องส่งนางสีดาคืนให้กับพระราม พิเภกกราบทูลพระรามว่า ทศกัณฐ์เกิดความโกรธแค้นมากจึงไปตั้งพิธีทรายกรดทำพิธีเผารูปเทวดา และชุบหอกกบิลพัทเมื่อพิเภกทูลพระรามแล้วเกิดความกลัวทศกัณฐ์จะฆ่าตนเอง พระรามจึงสั่งให้พระลักษมณ์ คอยระวังอย่าให้พิเภกเป็นอันตรายได้ ทศกัณฐ์มีความโกรธแค้นพิเภกตั้งใจจะฆ่าให้ตาย พอได้จังหวะก็พุ่งหอกกบิลพัทออกไปหมายฆ่าพิเภก พระลักษณ์ซึ่งรับคำสั่งจากพระรามให้คอยดูแลพิเภกจึงเข้าป้องกันเป็นเหตุให้ถูกหอกกบิลพัทที่ทศกัณฐ์พุ่งมาจนสลบลง พระรามจึงภามพิเภกว่าพระลักษณ์ยังไม่ฟื้นจะมีวิธีแก้ไขอย่างไร พิเภกทูลว่าพระลักษมณ์ยังไม่ถึงกับสิ้นชีพ แต่ต้องใช้ให้ทหารไปหาสรรพยาอันประกอบด้วย สังกรณีลดาชาติ ต้นตูตัวตรีชวาซึ่งอยู่ที่ภูเขาชื่อสัญชีพสัญญี ในทวีปอุดร มูลโคอุศุภราชพาหนะของพระอิศวรที่ถ้าคีรีอินทกาล หินบดยา ที่ท้าวกาลนาคเก็บรักษาไว้ และลูกหินบดยา ซึ่งทศกัณฐ์ทำเป็นหมอนหนุนนอนอยู่ พระรามจึงใช้ให้หนุมานไปนำสรรพยามาแก้ไขจนพระลักษมณ์ฟื้นคืนชีวิต

ต่อมาทศกัณฐ์ออกรบครั้งสุดท้ายก็ต้องศรพระรามเสียชีวิต พิเภกเห็นพี่ชายตายเกิดความเศร้าโศกเสียใจเป็นอย่างยิ่ง

เมื่อนั้น พิเภกสุริวงศ์ยักษา
เห็นองค์สมเด็จพระพี่ยา สุดสิ้นชีวาวายปราณ
กลิ้งอยู่กับพื้นแผ่นดิน อสุรินทร์ให้คิดสงสาร
ชลเนตรไหล่หลั่งดังท่อธาร ขุนมารกอดบาทเข้ารำพัน

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๓, น.๔๓๔)

ถึงกับรำพึงรำพันถึงทศกัณฐ์ว่า พระเชษฐามีเกียรติยศลือเลื่องทั้งสรวงสวรรค์ พี่น้องที่ร่วมครรภ์กันมาก็ไม่มีใครมีฤทธิ์เท่าเทียม เพราะได้เรียนรู้ศิลปศาสตร์วิทยาการต่าง ๆ ไม่ควรที่จะมาเสียชีวิตดั่งคนพาลทั้งนี้ก็เพราะหลงเชื่อคำนางสำมนักขา จึงเป็นเหตุให้ต้องเสียทั้งสุริวงศ์พรหมานเสียกรุงลงกา เมื่อครั้งฝันร้ายน้องก็ทูลห้ามแล้ว ก็ไม่ยอมรับฟังกลับโกรธเกรี้ยวชับไล่น้องออจากลงกา จนน้องต้องหนีมาพึ่งพระราม เหมือนกับเป็นเวรกรรมกันมาแต่ครั้งก่อนที่เป็นเหตุทำให้พี่ชายต้องตาย พลางรำพึงรำพันแล้วกอดพระบาททศกัณฐ์จนสลบไป

....
....
นิจจาเอ๋ยตั้งแต่จะแลลับ ดั่งเดือนดับสิ้นแสงรังสรรค์
ร่ำพลางโศกาจาบัลย์ กุมภัณฑ์เพียงสิ้นสมประดี

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๓, น. ๔๓๔)

เมื่อฟื้นขึ้นมาจึงสั่งให้เห็น มโหทร และสารัณทูต มานั่งร้องไห้คร่ำครวญ จึงสั่งให้มโหทรไปแจ้งข่าวแก่นางมณโฑและนางกาลอัคคีให้ทราบ และให้ออกมารับศพทศกัณฐ์ เมื่อนางมณโฑและนางกาลอัคคีออกมาเห็นศพทศกัณฐ์ก็เศร้าโศกเสียใจเป็นอย่างมากถึงกับคร่ำครวญจนสลบลง เมื่อฟื้นขึ้นมาพิเภกจึงบอกให้ระงับความเสียใจ รีบอัญเชิญพระศพทศกัณฐ์เข้าเมือง พร้อมสั่งให้มโหทรเตรียมจัดพิชัยราชรถพร้อมโกศแก้วมาเชิญพระศพเข้าเมือง มโหทรรับสั่งแล้วรีบไปจัดตามบัญชา เมื่อขบวนราชรถมาถึงพิเภกจึงสั่ง

เมื่อนั้น จึ่งพระยาพิเภกยักษี
ให้เชิญศพพระเชษฐาธิบดี ใส่โกศมณีอลงกรณ์
วางเหนือพิชัยราชรถ อลงกตจำรัสประภัสสร
ประดับด้วยเครื่องสูงจามร พลากรแห่แหนแน่นนันต์
เหล่าประโคมก็ประโคมฆ้องกลอง แตรสังข์กึกก้องเสียงสนั่น
ฝูงสนนกรมในทั้งนั้น โสกสัลย์ตามศพเข้ามา

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๓, น.๔๔๐)

เมื่ออัญเชิญพระศพเข้าเมืองเรียบร้อยแล้ว พิเภกจึงสั่งให้มโหทรจัดเตรียมบุษบกแก้ว ในการที่จะอัญเชิญนางสีดาไปเฝ้าพระราม ยังสุวรรณพลับพลาพร้อมให้นางมณโฑ นางกาลอัคคี นางจันทวดี นางสุวรรณกันยุมา ตามเสด็จนางสีดา ไปเฝ้าพระรามด้วย

หลังจากเสร็จในการเฝ้าพระราม เมื่อกลับถึงกรุงลงกา พิเภกจึงสั่งให้ เปาวนาสูร จัดการเรื่องพระเมรุในการที่จะเผาพระศพทศกัณฐ์ พร้อมทั้งเชิญพระศพขึ้นพิชัยราชรถ ตามด้วยขบวนพระราชอิสริยศอย่างยิ่งใหญ่ เมื่อตั้งพระศพบนพระเมรเรียบร้อยพิเภกก็เป็นผู้ถวายพระเพลิงพระศพพระเชษฐา

เมื่อนั้น พญาพิเภกยักษี
จึงเอาธูปเทียนมาลี อันมีกลิ่นฟุ้งชจารจร
สมาศพบรมเชษฐา ซึ่งได้ประมาทมาแต่ก่อน
ให้คิดเสน่หาอาวรณ์ ชุลีกรประณตบทมาลย์
แล้วเอากฤษณาจวงจันทน์ สารพันมีกลิ่นหอมหวาน
ใส่ในโกศแก้วอลงการ พญามารก็จุดอัคคี
บรรดากษัตริย์สุริย์วงศ์ ฝูงอนงค์กำนัลสาวศรี
ต่างสมาลาโทษอสุรี ชุลีกรถวายเพลิงพร้อมกัน

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๒, น. ๔๖๑)

หลังจากเสร็จพิธีถวายพระเพลิงพระศพทศกัณฐ์แล้ว พิเภกได้ทูลเชิญพระราม นางสีดา พระลักษมณ์เสด็จเข้าลงกา เพื่อให้ปรากฏยศศักดิ์ พระรามก็รับเชิญเสด็จเข้าลงกาพร้อมพร้อมไพร่พล เมื่อเข้าในกรุงลงกา และหลังจากพักผ่อนที่สบายใจแล้ว พระรามจึงสั่งให้ชามพูวราชหาฤกษ์งามยามดีที่จะอภิเษกพิเภกขึ้นเป็นกษัตริย์ครองลงกา ชามพูวราชจึงหาฤกษ์ยามได้ดังนี้

จึงตั้งศักราชคูณหาร เทียบทานกับดวงชันสา
ของพญาพิเภกอสุรา แล้วชำระหาฤกษ์พระจันทร์
ได้เศษห้าเป็นมงคลสิ้น ปลอดทั้งทักทินยมขันธ์
จึ่งกราบทูลพระองค์ทรงสุบรรณ ในวันรุ่งพรุ่งนี้ดีนัก
บรรดาอัฏฐเคราะห์เทเวศ มาประชุมในเมษราศีจักร
จึ่งมอบลงกาพญายักษ์ จะเป็นหลักชั่วฟ้าธาตรี

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๒, น. ๔๖๗)

เมื่อได้ฤกษ์ยามที่ดีแล้วพระรามจึ่งสั่งให้ตระเตรียมพิธีการที่จะอภิเษกพิเพกให้ครองกรุงลงกา ครั้นรุ่งเช้าพระราม จึงเสด็จออกว่าราชการ พร้อมด้วยนางสีดา พระลักษมณ์ นางเบญกายและเหล่านางสนมกำนัลอสุรา ณ มหาปราสาท กรุงลงกา ซึ่งมีพิเภก นางมณโฑ นางตรีขฎา พร้อมด้วย เสนาวาร และเหล่าเสนายักษ์ นางกำนัล หมอบเฝ้า พอได้เวลาก็กระทำการอภิเษกพิเภก

เมื่อนั้น พระกฤษณุรักษ์รังสรรค์
จึ่งให้พิเภกกุมภัณฑ์ ขึ้นนั่งยังสุวรรณบัลังค์รัตน์
เป็นที่อภิเษกเลิศไกร ภายใต้มหาเศวตฉัตร
งามดั่งบรมจักรพรรดิ เป็นปิ่นกษัตริย์ในโลกา
ให้มณโฑเทวีอยู่เบื้องซ้าย ฝ่ายตรีชฎาอยู่เบื้องขวา
อันหมู่ปุโรหิตเสนา นั่งอันดับมาเป็นเหล่ากัน

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๒, น. ๔๖๙)

ต่อมาภายหลังที่พระรามคืนกลับยังกรุงอโยธยาแล้วจึงจัดให้มีการปูนบำเหน็จให้กับน้องทั้งสามและเหล่าบรรดาข้าทหารที่ได้รับใช้สนองพระบาทกันมา ซึ่งครั้งนี้ พิเภกได้รับการปูนบำเหน็จให้เป็น ท้าวทศคิริวงศ์ ครองกรุงลงกา

....
....
อันพิเภกผู้น้องทศพักตร์ จงรักเบื้องบาทพระทรงศร
เป็นโหราตาศึกแน่นอน บอกกลราญรอนกุมภัณฑ์
ชื่อว่าท้าวทสคิริวงศ์ พงศ์พรหมธิราชรังสรรค์
ให้มงกุฎสุรการต์สังวาลวัลย์ ครอบครองเขตขัณฑ์ลงกา

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๓, น.๕๕๖)

เมื่อท้าวทศคิริวงศ์ครองกรุงลงกาแล้ว ท้าวมหาบาลเทพาสูรซึ่งเป็นพันธมิตรกับทศกัณฐ์ทราบข่าวว่าทศกัณฐ์ตายและพิเภกได้ครองเมืองก็ยกกองทัพมาเพื่อจะสำเร็จโทษท้าวทศคิริวงศ์ ท้าวทศคิริวงศ์จึงเกณฑ์ไพร่พลรักษาเมืองเตรียมออกรบกับมหาบาลเทพาสูร เมื่อพระรามแจ้งข่าวว่าพิเภกเดือดร้อนจึงใช้ให้พระยอนุชิตหรือหนุมานไปช่วยฆ่าท้าวมหาบาลเทพาสูรตาย

ต่อมาท้าวจักรวรรดิซึ่งเป็นสหายของทศกัณฐ์ทราบข่าวจากไพนาสุริย์วงศ์ซึ่งเป็นลูกของทศกัณฐ์กับนางมณโฑว่า ทศกัณฐ์ตายแล้วด้วยความทรยศของพิเภกหรือท้าวทศคิริวงศ์ที่ไปเข้าร่วมกับพระราม ทำให้ท้าวจักรวรรดิ์โกรธมากจึงสั่งให้จัดทัพยกออกจากเมืองมลิวัน ไปยังกรุงลงกาเพื่อฆ่าพิเภก เมื่อมาถึงก็ให้ท้าวทศคิริวงศ์ออกมาเฝ้า ท้าวทศคิริวงศ์เกิดความเกรงกลัวเป็นอย่างมาก จึงใช้ให้สองเสนายักษ์ไปแจ้งกับท้าวจักรวรรดิว่าตนเองเป็นข้าธุลีบาทของพระนารายณ์ไม่คบกับคนพาล ท้าวจักรวรรดิได้ฟังดังนั้นก็โกรธสั่งให้เคลื่อนทัพเข้าตีลงกา ฝ่ายท้าวทศคิริวงศ์ก็สั่งไพร่พลเข้าต่อสู้ ปรากฏว่าไพร่พลกรุงลงกาแตกพ่าย ท้าวทศคิริวงศ์จึงออกรบกับท้าวจักรวรรดิ

เมื่อนั้น พญาพิเภกชาญสมร
แลไปเห็นท้าวแปดกร แกว่งศรขับรถเข้ามา
กริ้วโกรธพิโรธดังเพลิงกัลป์ ขบฟันเขม้นเข่นฆ่า
ให้ขับรถทรงอลงการ์ เข้าต่อฤทธาทันที

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๓, น.๖๓๒)

ท้าวทศคิริวงศ์ต่อสู้กับท้าวจักรวรรดิอย่างห้าวหาญ แผลงศรไปต้องท้าวจักรวรรดิชวนเชไป เมื่อตั้งตัวได้ท้าวจักรวรรดิจึงแผลงศรไปเป็นนาครัดท้าวทศคิริวงศ์ไว้

สำเนียงดั่งเสียงฟ้าฟาด เป็นพญานาคราชตัวใหญ่
เจ็ดเศียรพ่นพิษเป็นควันไฟ ไล่มัดพิเภกอสุรี

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๓, น. ๖๓๓)

ท้าวจักรวรรดิจับพิเภกได้ ตั้งใจหมายจะฆ่าให้ตายแต่ ไพนาสุริย์วงศ์ ทูลขอร้องไว้ว่าพิเภกมีบุญคุณที่ได้เลี้ยงตนมา ขอให้ท้าวจักรวรรดิ์ไว้ชีวิต ท้าวจักรวรรดิจึงสั่งให้ราชมัลนำตัวพิเภกไปจำตรุหรือขังคุกไว้ และให้ไพนาสุริย์วงศ์ครองลงกามีนามว่า “ทศพิน” ฝ่ายอสุรผัดซึ่งเป็นลูกของหนุมานกับนางเบญกายและเป็นหลานตาของพิเภก เกิดความคิดถึงตาจึงขึ้นไปเพื่อพบทศพินเพื่อให้เลิกจองจำพิเภก แต่เมื่อพบว่าท้าวจักรวรรดิ์อยู่ด้วยอสุรผัดก็ไม่ทำความเคารพ ทำให้ท้าวจักรวรรดิโกรธมาก อสุรผัดจึงหลบออกมา เมื่อพบแม่และย่า คือนางเบญกายและนางตรีชฎาจึงทูลว่า ท้าวจักรวรรดิด่าว่า “ไอ้ลูกลิงไพร” จึงถามแม่ว่าพ่อของตนเป็นใคร พอรู้ว่าพ่อคือหนุมานทหารพระนารายณ์จึงลาแม่และย่ารีบเหาะไปตามหาพ่อทันที และเมื่อพบพ่อจึงแจ้งข่าวเรื่องพิเภกถูกจองจำ หนุมานซึ่งบรรพชาอยู่เมื่อทราบข่าวจึงลาเพศบรรพชิต และนำอสุรผัดไปเฝ้าพระราม ?ลเรื่องราวทางลงกา พระรามจึงให้พระพรต พระสัตรุด ออกไปตีกรุงลงกา และเมืองมลิวัน อสุรผัดตามไปรบด้วยและจับทศพินได้ พระพรตสั่งให้จองจำทศพินไว้ และให้อสุรผัดไปช่วยนำพิเภกออกมาจากที่จองจำ พิเภกจึงบอกกับอสุรผัดว่า หลาน และพ่อของหลานได้ช่วยชีวิตของตาไว้ เป็นบุญคุณยิ่งนัก

เมื่อนั้น ท้าวทศคีรีวงศ์ยักษี
ครั้นเครื่องจำพ้นจากอินทรีย์ ด้วยเดชะพระตรีภูวไนย
....
....
ครั้งเมื่อมหาบาลมาราวี เสียทีปิ้มชีพอาสัญ
หากว่าบิดาเจ้ามาทัน ช่วยตาโรมรันจึงมีชัย
พ่อลูกมีคุณแก่ตานัก ทั่วทั้งไตรจักรไม่เปรียบได้
ว่าแล้วพาหลานผู้ร่วมใจ ไปยังปราสาทชัยรัตนา

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๔, น. ๖๐-๖๑)

เมื่อท้าวจักรวรรดิให้สุริยาภพลูกชายออกรบกับ พระสัตรุด สุริยาภพพุ่งหอกเมฆพัท ถูกพระสัตรุดล้มลง พิเภกจึงให้นิลราชไปทูลพระพรตให้ทรงทราบ เมื่อพระพรตเดินทางมาถึงสนามรบ พบว่าพระอนุชาต้องหอกเมฆพัทก็เกิดความเศร้าโศรกเสียใจ แต่พอเห็นพิเภกจึงต่อว่าพิเภกว่าให้มาคอยตักเตือนพระสัตรุดแต่ก็ทำไม่ได้ พิเถกจึงทูลว่าตนเองได้เตือนหลายครั้งแล้วแต่พระอนุชาไม่เกรงกลัวสุริยาภพจนต้องพลาดท่า แต่ยังไม่ถึงกับสิ้นชีวิตเพียงแต่ให้ทหารไปนำสรพยามาให้ทันเวลาพระสัตรุดก็จะฟื้นทันที

.....	.....
.....	.....
เอาจันทน์แดงกับมูลอุศุภราช	ซึ่งเป็นอาสน์พระอิศวรรังสรรค์
อันตัวศีลาบดนั้น	มีอยู่ในชั้นพรหมา
ลูกอยู่พิภพนาคินทร์	ให้กระบินทร์มีฤทธิ์แกล้วกล้า
เอามาประกอบบดทา	พระอนุชาก็จะรอดชีวี

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๔, น. ๑๑๒)

พระพรตจึงสั่งให้นิลพัทไปนำสรรพยาโดยไปทูลขอ จันทน์แดงกับพระรามที่อยุธยา และไปนำมูลโคอุศุภราช ในถ้ำที่เขาอินทกาล พร้อมทั้งแม่หินบดยาที่อยู่ในชั้นพรหมและลูกหินบดยาที่บาดาล นิลพัทได้ไปนำสรรพยา แม่หินบดยาและลูกหินบดยา มาทันเวลาช่วยชีวิตพระสัตรดไว้ได้

เมื่อครั้งหนุมานไปลวงนางสีดาว่าพระรามสิ้นชีวิต นางสีดาเสียใจเป็นอย่างมากจึงยอมนั่งบนฝ่ามือของหนุมานเข้ามายังกรุงอโยธยา แต่เมื่อเข้ามาแล้วกลับเห็นพระรามรู้ว่าถูกหลอกบังเกิดความโกรธจึงแทรกแผ่นดินหนีไปบาดาล พระรามให้หนุมานไปตามนางสีดา เมื่อหนุมานพบนางสีดาที่บาดาล จึงฝากท้าววิรุณนาคาดูแลนางสีดาด้วย แล้วตนเองจึงกลับมาทูลพระราม พระรามทราบข่าวก็เสียใจถึงกับกินไม่ได้นอนไม่หลับ จึงได้เขียนสารแล้วผูกกับลูกศรแผลงไปยังกรุงลงกา เมื่อท้าวทศคิริวงศ์ออกว่าราชการเห็นสารจากพระราม จึงได้เดินทางเข้าเฝ้าพระรามยังกรุงอโยธยา เมื่อได้เฝ้าพระรามแล้ว พระรามจึงให้พิเภกทำนายพระองค์ พิเภกตรวจดวงชะตาพระรามแล้ว จึงทูลว่าพระรามมีเคราะห์ถ้าอยู่ในเมืองจะร้ายหนักขอให้พระรามออกเดินดงอีกหนึ่งปี เมื่อทูลทำนายเสร็จพิเภกก็คืนกลับยังลงกา

สรุปบทบาทพิเภกในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ประกอบด้วยบทบาทที่เป็นโหร คอยพยากรณ์หรือดูฤกษ์ยาม ให้กับกองทัพพระราม เป็นผู้บอกวิธีแก้ไขเมื่อฝ่ายพระรามเกิดการเพลี่ยงพล้ำ นอกจากนี้ยังมีบทบาทเป็นเสมือนแพทย์ช่วยบอกแหล่งสรรพยา ตัวสรรพยา ตลอดจนวิธีปรุงสรรพยา เพื่อแก้ไขให้กับฝ่ายพระรามรอดพ้นจากพยันตรายทั้งปวง นับว่าพิเภกเป็นตัวละครตัวหนึ่งที่มีบทบาทมากในเรื่องรามเกียรติ์

๒.๓.๔ พฤติกรรมของพิเภก

พิเภกหรือท้าวทศคิริวงศ์นั้นนับเป็นตัวละครเอกตัวหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์ที่มีบทบาทมากตัวหนึ่งดังที่ล่าวมาแล้วข้างต้น ซึ่งบทบาทต่าง ๆนั้นย่อมส่งผลว่าพิเภกนั้นมีพฤติกรรมที่เป็นคุณลักษณะต่าง ๆในทุกด้านไม่ว่าจะเป็นการยึดมั่นในหลักธรรม มีความรู้ในด้านโหราศาสตร์ การเป็นยักษ์ที่มีความขลาดกลัว มีความรักต่อครอบครัว ตลอดจนพฤติกรรมในด้านการให้ความช่วยเหลือ ดังจะได้กล่าวโดยละเอียดต่อไปนี้

๑) ด้านการยึดมั่นในหลักธรรม

พิเภกนี้เป็นยักษ์ที่มีความเป็นธรรมสูงกล่าวได้ว่าถ้าสิ่งใดถ้าผิดหลักธรรมจะไม่ทำหรือไม่ปฏิบัติเป็นยักษ์ที่ซื่อตรง และถ้าใครผิดก็จะสั่งสอน เช่น เมื่อตอนที่อินทรชิตแผลงศรนาคบาศถูกพระลักษมณ์สลบลงแล้ว มองเห็นพิเภกจึงได้ต่อว่าพิเภกต่าง ๆนา ๆ พิเภกเมื่อได้ฟังหลานกล่าวต่อว่าก็ไม่โกรธกลับสั่งสอนอินทรชิตว่า ตนเองถูกตัดพี่ตัดน้องขาดจากความเป็นญาติพร้อมทั้งถูกขับไล่ออกจากลงกา ต้องเร่ร่อนรอนแรมนอนกลางดินกินกลางป่าจนมาพบกับทหารของพระรามจึงถูกจับตัวมา พระรามให้สาบานต่อหน้าศรพรหมาสตร์ว่าจะซื่อตรงจงรักและพูดแต่ความจริง เมื่อพระรามถามถึงเหตุการณ์ต่าง ๆที่เกิดขึ้น ตนเองจึงต้องบอกความจริงต่อพระรามไม่สามารถปกปิดไว้ได้ นี่ขนาดบอกความลับต่าง ๆแล้ว พระลักษณ์ยังไม่พ้นจากโดนหอกโมกขศักดิ์และศรนาคบาศของอินทรชิตได้ ถ้าแม้นว่าตนเองจะทูลพระลักษมณ์ให้แผลงศรเป็นครุฑไปจับนาคก็ยังได้ ดังบทที่ว่า

.....	พบพลวานรเขาจับมา
ถวายแก่องค์พระอวตาร	โปรดให้สบานหนักหนา
ต่อศรพรหมาสตร์อันศักดา	รู้แล้วให้ว่าต่อจริงไป
เหตุเท่านี้และอินทรชิต	กูจึ่งป้องปิดไว้ไม่ได้
พระรามถามาก็จนใจ	หาไม่กูว่าเมื่อไรมี
มาตรแม้นจะแกล้งบอกขาน	หมายเอาเมืองมารยักษี
ไหนองค์พระลักษมณ์ภูมี	จะต้องหอกอสุรีกุมภกรรณ
ทั้งนาคบาศศรชัย	ที่เอ็งลอบไปคอยลั่น
จะทูลน้องนารายณ์ทรงธรรม์	ให้แผลงเป็นสุบรรณไปรอนราญ
ถึงนาคีที่มีฤทธิรุทร	ไหนจะสู้ครุฑตัวหาญ
จะหนีไปยังใต้บาดาล	อันการเพียงนี้ไม่ยากนัก

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๒, น. ๕๒๐)

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าพิเภกนั้นเป็นผู้ยึดมั่นในหลักธรรม เพราะเหตุด้วยมาพึ่งบารมีพระรามพร้อมทั้งสาบานว่าจะซื่อสัตย์ต่อฝ่ายพระราม ถึงแม้อินทรชิตเป็นหลานทำผิดพิเภกก็ไม่เข้าข้างด้วย

๒) ด้านโหราศาสตร์

พิเภกนั้นเป็นผู้มีความรู้ทางด้านโหราศาสตร์ สามารถพยากรณ์ล่วงหน้าได้อย่างแม่นยำ จึงได้ใช้วิชาโหราศาสตร์ช่วยเหลือพระราม โดยบอกกลศึกของฝ่ายยักษ์ที่ออกมาทำศึกกับพระราม เพราะเมื่อถูกขับไล่จากลงกา จนมาพบพระรามและได้ถวายตัวสวามิภักดิ์ต่อพระราม แม้จะล่วงรู้เหตุการณ์ล่วงหน้าก้ไม่ยอมเอ่ยปากบอกพระรามก่อน ต่อเมื่อฝ่ายพระรามถามจึงจะยอมบอกความต่าง ๆ พร้อมทั้ง พระรามและพระลักษมณ์จึงเชื่อในความสามารถของพิเภกเป็นอย่างดี เมื่อครั้งถูกทศกัณฐ์ขับไล่ออกจากลงกาพิเภกได้ตรวจดวงชะตาของตนเองและได้รู้ว่าตนเองจะได้พบกับผู้อุปถัมภ์คือองค์พระระนารายณ์ พิเภกจึงดั้นด้นเดินป่ามาจนพบพระราม นับว่าพิเภกเป็นนักโหราศาสตร์ที่เก่งมากคนหนึ่งที่สามารถตรวจชะตาตนเองได้

๓) เป็นยักษ์ที่มีความขลาดกลัว

ในเรื่องรามเกียรติ์พิเภกนับได้ว่าเป็นยักษ์ที่มีความขลาดกลัวหรือที่เรียกว่า ขี้ขลาดมาก เพราะเหตุด้วยตนเองนั้นไม่มีฤทธิ์เดชมากนัก ดังนั้นเมื่อพบเจอเหตุการณ์อะไรหนักหนาก็จะเกิดความกลัวจนตัวสั่นทีเดียว เมื่อครั้งที่ทศกัณฐ์ฝันพิเภกทำนายว่าจะเกิดเหตุร้ายแก่กรุงลงกา ทศกัณฐ์จึงถามถึงวิธีที่จะแก้ไข พิเภกตอบว่า ให้ทศกัณฐ์ส่งนางสีดาคืนกลับให้พระราม ทศกัณฐ์โกรธมากถึงกับจะฆ่าพิเภกให้ตาย พิเภกกลัวมาก ดีแต่กุมภกรรณและอินทรชิตช่วยห้ามไว้

เมื่อนั้น พระยาพิเภกยักษา
ตกใจกลัวจะม้วยชีวา อสุราหลบหลีกพัลวัน
เข้าไปแอบองค์อินทรชิต ร้องขอชีวิตตัวสั่น
ครั้นเชษฐาไล่จะใกล้ทัน วิ่งหากุมภกรรณอสุรี

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๒, น. ๑๘๓)

กุมภกรรณ นั้นได้ทูลทศกัณฐ์ว่าให้ไว้ชีวิตพิเภก เพราะเหตุด้วยพระราชบิดาเคยสั่งไว้ว่าพิเภกนี้ไม่มีฤทธิ์เดชถ้าจะมีความผิดอย่างขอให้ยกโทษให้แก่พิเภกด้วย

๔) รักครอบครัว

หลังจากถูกทศกัณฐ์ขับไล่ออกจากเมืองพร้อมทั้งริบทรัพย์สมบัติ เพราะเหตุทำนายฝันแล้วพิเภกจึงกลับมาที่ปราสาทเพื่อร่ำลานางตรีชฎาผู้เป็นเมียและนางเบญกายผู้เป็นลูก เมื่อถึงปราสาทที่พำนักของตนพบกับเมียและลูกแล้วจึงสวมกอดนางตรีชฎารำพันว่า

ครั้นถึงจึงกอดเมียรัก สะพักไว้แล้วก็รับขวัญ
แสนโศกโศกาจาบัลย์ รำพันสะอื้นอาลัย
....

ให้ริบสวรรยาราชัย ขับไล่เสียจากราชฐาน
อันซึ่งตัวเจ้าเยาวมาลย์ ประทานให้องค์นางสีดา
ตั้งแต่วันนี้จะแลลับ ไหนจะได้กลับมาเห็นหน้า
จะแสนทุกข์ไปทุกเวลา กินแต่น้ำตาไม่ราวัน
ร่ำพลางโอบอุ้มลูกรัก พิศพักตร์จูบจอมถนอมขวัญ
แม่ลูกอุตส่าห์รักษากัน สั่งแล้วกุมภัณฑ์ก็โศกี

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๒, น. ๑๘๔-๑๘๕)

เมื่อนางตรีชฎาทราบข่าวเสมือนหนึ่งพระกาลมาสังหารตนเองก็คร่ำครวญ และโอบกอดพิเภกร้องไห้รำพันว่า

....
....
ตรีชฎาว่าโอ้อกเอ๋ย พระองค์เคยเป็นสุขเกษมศานต์
พร้อมหน้าสาวสนมบริวาร ในที่ราชฐานวังจันทน์
ตัวข้าได้รองสนองบาท พระสามีธิราชรังสรรค์
ทีนี้จะแลลับไม่เห็นกัน ดั่งสุริยันเลี้ยวเหลี่ยมเมรุไกร
บุตรีว่าโอ้พระบิดร เวราแต่ก่อนมาชัดให้
พระองค์จะจากลูกไป มิได้แทนคุณที่เลี้ยงมา
สามกษัตริย์แสนโศกรักกัน รำพันเศร้าโทมนัสสา
ต่างองค์ต่างทรงโศกา ดั่งว่าจะสิ้รสมประดี

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,๒๕๕๓ เล่ม ๒, น. ๑๘๕)

จะเห็นได้ว่าพิเภกนั้นมีความรักต่อครอบครัวเป็นห่วงว่าเมื่อตนเองจากไปแล้วนางตรีชฎาและนางเบญกายจำต้องไปเป็นข้าทาสบริวารนางสีดาจะอยู่กันอย่างไรเพราะเคยอยู่แต่ในปราสาทแล้วต้องมาอยู่ภายในสวนขวัญ จะยากลำบากเพียงใด อันนี้ทำให้เห็นว่าพิเภกเป็นผู้หนึ่งที่มีความรักต่อครอบครัวเป็นอย่างมาก ทั้งความอาทร ความห่วงใย และเมื่อได้ครองลงกาแล้วก็อภิเษกนางตรีชฎาขึ้นเป็นมเหสีอย่างสง่างาม

๕) ให้ความช่วยเหลือ

พระรามได้กระทำศึกกับทศกัณฐ์และบรรดาเหล่าอสูรหลายต่อหลายครั้งมีทั้งชนะและพ่ายแพ้ก็ได้พิเภกนี้ช่วยพยากรณ์ แนะนำในเรื่องต่าง ๆพร้อมทั้งบอกกล่าวตักเตือน ที่เป็นประโยชน์ต่อกองทัพฝ่ายพระราม อาทิ การเดินทัพ ยุทธวิธีในการต่อสู้ บอกกลอุบายต่าง ๆของฝ่ายยักษ์ รวมทั้งบอกหรือแจ้งวิธีแก้ไขเมื่อเพลี่ยงพล้ำในการทำสงครามให้แก่ฝ่ายพระราม

ซึ่งลักษณะในการช่วยเหลือของพิเภกเป็นไปอย่างธรรมดา กล่าวได้ว่าเมื่อพระรามถามอะไรก็ตอบเฉพาะสิ่งนั้น แต่ถ้าพระรามไม่ถามก็จะนั่งนิ่งไม่ตอบแม้ว่าตนเองจะรู้ก็ตาม ซึ่งการช่วยเหลือของพิเภกพอจะยกตัวอย่างได้ดังนี้

- แนะนำให้พระรามตั้งทัพยังเขามรกต
- บอกสรรพยาและอุปกรณ์ที่ใช้แก้พิษหอกโมกขศักดิ์
- บอกเรื่องทศกัณฐ์ถอดดวงใจได้
- บอกวิธีทำลายพิธีชุบกายให้เป็นเพชรของทศกัณฐ์หรือพิธีอุโมงค์
- บอกสรรพยาแก้พิษหอกกบิลพัท
- บอกหนุมานให้ไปทำลายพิธีทดน้ำของกุมภกรรณ
- บอกพระรามให้ใช้องคตไปลวงเอาแว่นของแสงอาทิตย์

เป็นต้น

การบอกกล่าวของพิเภกนี้เป็นเหตุให้พระรามมีชัยชนะแก่ทศกัณฐ์นับได้ว่าพิเภกคือผู้ที่เปรียบเสมือนเป็นดวงตาของพระราม สมกับที่พระอิศวรให้เวสสุญาณแบ่งภาคลงมาช่วยพระราม ซึ่งถ้าพระรามขาดพิเภกในการช่วยเหลือด้านต่าง ๆ แล้ว พระรามอาจจะไม่ชนะทศกัณฐ์ก็เป็นได้

๒.๔ แนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์

๒.๔.๑ แนวคิดเรื่องนาฏยประดิษฐ์

ในขั้นต้น ผู้วิจัยขออธิบายความหมายของคำว่า “สร้างสรรค์” เพื่อเป็นการปูพื้นความรู้ให้เข้าใจตรงกัน ดังนี้

สร้างสรรค์ เป็นคำสมาส ของคำสองคำ คือคำว่า สร้าง และคำว่า สรรค์ ซึ่งพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน กล่าวถึงความหมายของคำว่า “สร้าง” ว่า “เนรมิต บันดาลให้มีให้เป็นขึ้นด้วยวิธีต่าง ๆกัน” ส่วนคำว่า “สรรค์” มีความหมายว่า “สร้างให้มีให้เป็นขึ้น” เมื่อรวมความแล้ว คำว่าสร้างสรรค์จะมีความหมายว่า “สร้างให้มีขึ้นให้เป็นขึ้น มีลักษณะริเริ่มในทางที่ดี ความคิดสร้างสรรค์ ศิลปะสร้างสรรค์” (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน. ๒๕๔๒, น.๑๑๓๔; ๑๑๓๖) จากความหมายของคำว่า “สร้างสรรค์”ที่กล่าวมาแล้วถ้าเรานำคำว่า “ผลงาน” มาเป็นนำหน้า “ผลงานสร้างสรรค์” ก็จะได้ความหมายว่า ผลงานที่ได้สร้างขึ้นโดยมีลักษณะริเริ่มในทางที่ดีมีความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งการแสดงชุด ท้าวทศคีรีวงศ์ทรงเครื่อง นี้เช่นกัน นับว่าเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นใหม่ โดยมีแนวคิดในการนำเสนอเป็นรูปแบบการแสดงรำเดี่ยวใช้ประกอบการแสดงโขน ยึดหลักจารีตของการประดิษฐ์ท่ารำในเชิงอนุรักษ์ตามแบบแผนการแสดงนาฏศิลป์ไทย

ส่วนแนวคิดเรื่อง นาฏยประดิษฐ์ มีดังนี้

“นาฏยประดิษฐ์” เป็นคำที่บัญญัติขึ้นโดย ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ มีความหมายว่า “การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการแสดงทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อมหรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำหรือนักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Choreographer” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. ๒๕๔๗, น.๒๒๕)

ในการที่จะสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ชุดต่าง ๆนั้นย่อมต้องมีขั้นตอนของการสร้างสรรค์ ซึ่งสุรพล วิรุฬห์รักษ์ได้กล่าวไว้ใน หลักการแสดงและนาฏยศิลป์ปริทรรศน์(สุรพล วิรุฬห์รักษ์, ๒๕๔๗ น, ๒๒๕ – ๒๕๑) ดังนี้

๑. การคิดให้มีนาฏศิลป์ คือเหตุผลที่เกิดการสร้างนาฏศิลป์ในโอกาสต่าง ๆ ได้แก่พิธีกรรมและพิธีการ ส่งเสริมกิจกรรม เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ การพัฒนาอาชีพ

๒. การกำหนดแนวคิดหลัก เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ มี ๒ ระดับ คือ

๒.๑ ระดับเป้าหมาย หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏศิลป์ชุดที่เกิดคิดขึ้นนี้ เพื่ออะไรและเพื่อใคร

๒.๒ ระดับวัตถุประสงค์ การนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะให้เกิดขึ้นในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อเป็นแนวทางปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ข

๓. การประมวลข้อมูล คือการรวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ ข้อมูลมี ๓ ลักษณะคือ

๓.๑ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง คือความรู้ต่าง ๆที่สืบค้นได้และนำมาพิจารณาเพื่อใช้ประกอบความคิดให้เป็นรูปร่าง

๓.๒ ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ คือข้อมูลที่กระตุ้น หรือเสริมให้ผู้สร้างสรรค์ คิดนาฏศิลป์ชุดนั้นไปในแนวใดแนวหนึ่ง ข้อมูลนี้มีกเป็นงานศิลปะสาขาต่าง ๆ ทั้ง นาฏยศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยศิลป์ และ วรรณศิลป์

๔. การกหนดขอบเขต หมายถึงการกำหนดให้การแสดงครอบคลุม เนื้อหาสาระอะไรบ้าง และอย่างไรบ้าง เช่น รูปแบบของการแสดง จำนวนผู้แสดง เวลาที่ใช้ในการแสดง

ขนาดของพื้นที่การแสดง งบประมาณในการจัดการแสดง การกำหนดขอบเขต ของการสร้างสรรค์จะช่วยให้นักประดิษฐ์ มิคิดอะไรเกินกว่าที่จะทำได้จริง

๕. การกำหนดรูปแบบ มีวิธีกำหนดได้หลายแนวทาง ได้แก่

๕.๑ กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต การคิดสร้างสรรค์โดยนำแบบแผนนาฏยศิลป์ที่มีโครงสร้างเดิม มาเป็นหลักในการสร้างสรรค์

๕.๒ กำหนดให้เป็นการผสมผสานหลายนาฏยจารีต เช่น ระหว่างจารีตประเพณีกับการแสดงร่วมสมัย การแสดงนาฏศิลป์ไทยกับบัลเล่ต์เป็นต้น

๕.๓ กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม โดยนำลักษณะเด่น โครงสร้าง ท่าทางหรือเทคนิค บางอย่างมาเป็นหลัก แล้วผู้สร้างสรรค์พยามบุกเบิกแสวงหา ท่าทางใหม่ ๆ มาใช้ในการออกแบบ

๕.๔ กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีตเดิม

๖. การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ ได้แก่ ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง รูปแบบแสง รูปแบบเสียง เป็นต้น

๗. การออกแบบนาฏศิลป์ มีลักษณะการออกแบบคล้ายทัศนศิลป์ ซึ่งสามารถนำทฤษฎีทางทัศนศิลป์ และทฤษฎีการเคลื่อนไหวมาใช้ ดังนี้

๗.๑ ทฤษฎีทัศนศิลป์ แบ่งออกเป็น ๒ ส่วน คือ

๗.๑.๑ องค์ประกอบทัศนศิลป์ ได้แก่ จุด เส้น รูปทรง สี พื้นผิว

๗.๑.๒ การจัดองค์ประกอบทัศฯศิลป์ ได้แก่ความมีเอกภาพ ความสมดุล ความกลมกลืน ความแตกต่าง

๗.๑.๓ ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว (Kenetology) คือ หลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกาย เคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบถต่าง ๆ และขณะที่เกิดการเคลื่อนไหวนั้น มีองค์ประกอบที่สำคัญในนาฏยประดิษฐ์คือ

๗.๒ การใช้พลัง (Energy) ในการแสดงนาฏศิลป์มีการใช้พลัง ๓ ประเภทคือ ความแรงของพลัง การฟ้อนรำด้วยพลังแรง มาก ๆ ทำให้เห็นความกระปรี้กระเปร่าแข็งแรง รุกรน ตรงกันข้ามกับการเคลื่อนไหว ด้วยพลังน้อยทำให้มีความหมายมากขึ้น ชัดเจนขึ้น

ให้ความรู้สึกนุ่มนวล อ่อนโยน เชื่องช้า หนักแน่น เป็นความรู้สึกลึก ๆ ที่แฝงเร้นอยู่ภายใน การเน้นพลังหมายถึง การเร่งหรือลดความแรงของการใช้พลัง เพื่อการเคลื่อนไหวในขณะใดขณะหนึ่งอย่างกะทันหัน เป็นศิลปะในการเรียกร้องความสนใจจากคนดู ลักษณะของการใช้พลัง เช่น การแกว่งไกว การระเบิด การสืบเนื่อง การสั่นพลิ้ว และการลอยตัว

๗.๒.๑ การใช้ที่ว่าง (Space) คือการใช้พื้นที่ที่มีทั้งความกว้าง ความยาว ความสูง ซึ่งมีความสำคัญในการกำหนด ได้แก่ ตำแหน่ง ขนาด ทิศทาง

๗.๓ ขั้นตอนในการออกแบบนาฏศิลป์ ประกอบด้วย

๗.๓.๑ การกำหนดโครงร่างโดยรวมคือ การร่างภาพให้เห็นองค์ประกอบต่าง ๆของภาพตามจินตนาการของผู้สร้างโดยรวม

๗.๓.๒ การแบ่งช่วงการแสดงด้านอารมณ์ กระบวนท่าทางที่แสดงจะแบ่งเป็นช่วง ๆ สั้นบ้างยาวบ้าง แต่ละช่วงมีอารมณ์แตกต่างกันเพื่อความหลากรส

๗.๓.๓ ท่าทางและทิศทางการเคลื่อนที่ของผู้แสดงบนเวที การนำทิศทางทั้ง ๘ ทิศข้างต้น มากำหนดการเข้าออก และการเคลื่อนที่ของผู้แสดง ในแต่ละช่วงบนเวทีเพื่อให้ได้ความหมายตามต้องการ

๗.๓.๔ การลงรายละเอียด ของขั้นตอนต่าง ๆ เช่น ในกระบวนท่ารำ มีการปรับระดับของอวัยวะต่าง ๆ ของผู้แสดงให้เท่ากัน ปรับทิศทางของใบหน้า การแสดงสีหน้า และการแสดงออกทางสายตา ที่ต้องสัมพันธ์กับองค์ประกอบต่าง ๆ

นอกจากขั้นตอนในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ยังกล่าวถึงข้อควรระวังในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ไว้ด้วย โดยอธิบายไว้เป็นข้อ ๆ จำนวนถึง ๑๐ ข้อด้วยกันคือ

๑. ไม่ทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดซ้ำ ๆ จนคนดูเจนตา และ ไม่เห็นมีสิ่งใดใหม่เกิดขึ้น แม้ว่าสิ่งที่ทำขึ้นนั้น จะทำได้ยากแต่เมื่อทำบ่อย ๆก็หมดความหมาย

๒. ไม่ทำสิ่งใดที่คนดูคาดเดาได้ว่าจะเกิดอะไรขึ้น เพราะคนดูจะไม่แปลกใจ และจะไม่ชื่นชม เพราะไม่ตื่นตาตื่นใจ

๓. ไม่ทำสิ่งที่หลากหลาย มีสิ่งละอันพลันละน้อยปะปนสับสนวุ่นวาย จนยากที่จะทำให้คนดูเข้าใจ และติดตามการแสดงอย่างต่อเนื่อง

๔. ไม่ทำสิ่งใดที่ทำลายสมาธิอย่างต่อเนื่องของคนดู มิฉะนั้นคนดูจะต้องเริ่มต้นใหม่ต่อเมื่อการแสดงได้ผ่านไประยะหนึ่งแล้ว และอาจติดตามต่อไปไม่ทันก็เลยหยุดการชื่นชมแต่เพียงเท่านั้น

๕. ไม่ทำสิ่งใดที่เกินความสามารถของผู้แสดงจะทำได้ดี เพราะจะได้ผลตรงข้าม คือ คนดูจะดูถูกความสามารถของผู้แสดง และมีผลเลยมาถึงการไม่ยอมรับผลงานโดยรวมอีกด้วย

๖. ไม่ทำสิ่งใดกีดขวางการเคลื่อนไหวของผู้แสดง ไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกายที่รุ่มร่าม หรือฉากที่เกะกะ เพราะจะทำให้สะดุด หลุด ล้ม เสียความงามของการแสดงไปได้

๗. ไม่ทำสิ่งใดที่แปลกใหม่ ที่คนดูไม่คุ้นเคย หรือไม่สามารถจะเข้าใจได้ด้วยปัญญา และประสบการณ์

๘. ไม่ทำสิ่งใดที่ขัดต่อศีลธรรม จารีตประเพณีที่คนดูยอมรับนับถือ

๙. ไม่ทำสิ่งใดที่ขาดความพร้อม

๑๐. ไม่ทำสิ่งใดที่คนดูเบื่อ

จากขั้นตอนและข้อควรระวังของการทำงานสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ตามกล่าวข้างต้นแล้ว ทำให้เห็นว่า ในการสร้างสรรค์งานแต่ละชนิดย่อมต้องมี แนวคิด การรวบรวมข้อมูล การกำหนดขอบเขต การกำหนดรูปแบบ ตลอดจนการเคลื่อนไหว เป็นต้น ทั้งนี้ต้องคำนึงถึงข้อควรระวังต่าง ๆ อาทิ ไม่ทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดซ้ำ ๆ ไม่ทำสิ่งที่เกินความสามารถของผู้แสดง ไม่ทำสิ่งใดที่ขัดต่อจารีตประเพณี รวมทั้งไม่ทำในสิ่งที่คนดูเบื่อ

ดังนั้นในการสร้างงานสร้างสรรค์ชุดท้าวคีรีวงศ์ทรงเครื่องชุดนี้ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาแนวคิดในการรำลงสรงทรงเครื่องของตัวโขนพระ ยักษ์ และรวบรวมข้อมูลประวัติที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการรำ แล้วนำผลที่ได้มาประมวล เพื่อจัดทำเป็นขั้นตอนการผลิตหรือสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงอย่างเป็นระบบ จนสามารถสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ชุด ท้าวทศคีรีวงศ์ทรงเครื่อง ขึ้นมาได้ ดังจะขอนำเสนอรายละเอียดขั้นตอนการสร้างการแสดงชุดดังกล่าวในบทถัดไป

บทที่ ๓

องค์ประกอบงานสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด ทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง

งานสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยประดิษฐ์จะเกิดความสำเร็จมีความสมบูรณ์ได้นั้น องค์ประกอบในการสร้างนับเป็นส่วนสำคัญอย่างหนึ่ง ซึ่งองค์ประกอบต่าง ๆเหล่านั้นประกอบไปด้วยสิ่งสำคัญดังต่อไปนี้

๓.๑ แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

ผลงานทางด้านศิลปะจะเกิดขึ้นได้ย่อมจะต้องมีสิ่งจูงใจหรือความสนใจใส่ใจในการที่จะสรรสร้างผลงานแต่ละอย่างแต่ละชนิดที่จะผลิตขึ้นมาสิ่งจูงใจดังกล่าวอาจจะเรียกได้ว่า แรงบันดาลใจ และแรงบันดาลใจนี้จะเป็นสิ่งแรกที่จะนำพาไปสู่แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานต่างๆ ของผู้สร้างงานนั้นๆ โดยเฉพาะงานนาฏศิลป์ไทยซึ่งนับเป็นศาสตร์ชั้นสูงอย่างหนึ่งที่มีกระบวนการสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดงที่ตระการตา มีความสวยงาม เป็นเอกลักษณ์คู่กับชาติไทยมาช้านาน

โขนเป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทยประเภทหนึ่งมีมาแต่สมัยโบราณ โดยใช้ผู้ชายแสดง แบ่งตัวแสดงออกเป็น ๔ ฝ่าย คือ พระ นาง ยักษ์และ ลิง ดำเนินเรื่องด้วยการ พากย์และเจรจาเป็นหลัก มีวงปี่พาทย์บรรเลงประกอบ แต่งกายยืนเครื่องโดยเลียนแบบเครื่องทรงของกษัตริย์ นิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งเนื้อเรื่องเป็นการทำสงครามระหว่างมนุษย์กับลิงฝ่ายหนึ่งต่อสู้กับเหล่ายักษ์หรืออสูรฝ่ายหนึ่ง ในการทำสงครามระหว่างสองฝ่ายที่กล่าวมานั้น ต่างมีผู้ชนะและแพ้สลับกันไป ฝ่ายของมนุษย์คือพระราม พระลักษมณ์และพลวานร ในชั้นแรกก็มิได้สู้รบกับอสูรจนได้รับชัยชนะทุกครั้ง ต่อเมื่อพิเภกซึ่งเป็นพญายักษ์ตนหนึ่งซึ่งเป็นน้องของทศกัณฐ์ เข้ามาสวามิภักดิ์และอาสารับราชการกับฝ่ายพระรามแล้วนั่นละ กองทัพของฝ่ายมนุษย์และวานรจึงมีชัยชนะในการทำสงครามเกือบทุกครั้ง ถึงแม้บางครั้งอาจจะพลาดท่าเสียทีจนเกือบแพ้พ่าย ก็ได้พญาพิเภกตนนี้เป็นผู้คอยช่วยเหลือหรือแก้ไขให้รอดพ้นจากความตายและได้รับชัยชนะทุก ๆ ครั้ง เพราะพิเภกนั้นเป็นทั้งโหราจารย์และ หมอที่คอยรักษา หรือทำนายทายทักแนะนำให้กับกองทัพพระรามในการทำสงครามกับฝ่ายของทศกัณฐ์เสมอมาหลังจากเสร็จศึกลงกาแล้ว กล่าวคือทศกัณฐ์ล้มหรือว่าตายแล้ว นับว่าเป็นการสิ้นสุดสงครามระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ พระรามกลับมาครองเมืองอโยธยา และปูนบำเหน็จให้กับบรรดาข้าทหารที่ร่วมทำศึกสงครามกันมา พญาพิเภกก็เป็นหนึ่งในผู้ที่ได้รับการปูนบำเหน็จ โดยพระรามแต่งตั้งให้ครองกรุงลงกาแทนทศกัณฐ์ และให้สมัญญาว่า “ท้าวทศคิริวงศ์”

ตามเนื้อเรื่องในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์นั้นกล่าวถึงการครองกรุงลงกาของพิเภก การทำสงครามของพิเภกกับท้าวมหาบาล จนกระทั่งพิเภกถูกท้าวจักรวรรดิ์จับได้และถูกกักขัง จนสุดท้ายพระพรตและพระสัตรุดช่วยได้ แต่ในการแสดงโขนนั้นการแสดงในภาคหลังคือหลังจากทศกัณฐ์ล้มแล้วไม่นิยมแสดงมากนัก จึงทำให้ผู้ชมหรือผู้ดูโขนทั้งหลายไม่ทราบถึงบทบาทของพญาพิเภกหลังจากที่ทศกัณฐ์ตายแล้วว่ามีบทบาทอย่างไร ทั้งการครองลงกา การได้รับสมัญญา ว่า “ท้าวทศคิริวงศ์” การทำศึกหรือแม้การถูกจองจำดังได้กล่าวมาแล้ว ผู้วิจัยเห็นความสำคัญของพิเภกผู้ซึ่งเป็นผู้คอยรับใช้ช่วยเหลือพระรามในต้นเรื่องแต่ในบั้นปลายของเรื่องมิค่อยนิยมนำมาเล่นโขนทำให้คนรู้จักพิเภกเป็นแค่เพียงโหร หรือ ผู้ทำนายตนหนึ่งเท่านั้นเอง ทั้ง ๆที่มีบทบาทสำคัญอีกมากมาย ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะทำให้ผู้ดูหรือผู้ชมโขนได้รับความรู้และบทบาทสำคัญเกี่ยวกับพิเภกขึ้น จึงคิดสร้างสรรค์ผลงานนำเสนอบทบาทของพิเภกในรูปแบบของนาฏยประดิษฐ์ชุด “ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง” ซึ่งเป็นการแต่งองค์ทรงเครื่องของพิเภกก่อนที่จะออกว่าราชการ ณ ท้องพระโรงกรุงลงกา จุดประสงค์เพื่อต้องการให้เป็นชุดการแสดงรำเดี่ยวชุดหนึ่งที่สามารถแสดงร่วมกับการแสดงโขนในตอนพิเภกครองเมืองได้ และสามารถนำออกมาเป็นชุดการแสดงเบ็ดเตล็ดชุดหนึ่งได้

จากรูปแบบของบทที่ใช้แสดงส่วนใหญ่ในการแสดงรำเดี่ยวที่เกี่ยวกับการลงสรงหรือแต่งตัวของการแสดงโขน ละครนั้น แต่เดิมนิยมใช้บทร้องประกอบการร่ายรำ ซึ่งบทร้องส่วนใหญ่จะมาจากบทพระราชนิพนธ์แทบทั้งสิ้นโดยมีการปรุงบทให้มีความเหมาะสมแล้วจึงจะบรรจุเพลงร้องลงไป แล้วจึงนำไปบรรจุท่ารำและนำออกแสดง

ในการแสดงโขนแต่ละตอนที่มีมาแต่สมัยโบราณนั้นจะมีการรำเดี่ยวน้อยมาก ซึ่งต่างกับการแสดงละคร ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะโขนแสดงเรื่องรามเกียรติ์เพียงเรื่องเดียว แต่ละครนั้นมีการแสดงหลายเรื่องหลายประเภทจึงทำให้ละครมีการแสดงรำเกี่ยวกับการลงสรงแต่งตัวมากกว่าการแสดงโขน จึงเป็นแรงบันดาลใจอีกข้อหนึ่งที่ทำให้ผู้วิจัยคิดค้นที่จะสร้างนาฏยประดิษฐ์ชุดนี้ขึ้นมา

ประการต่อมาจากการที่ผู้วิจัยได้มีส่วนร่วมกับการแสดงโขนทั้งงานที่เป็นรัฐพิธีหรือราษฎร์พิธี โดยเป็นผู้แสดงหรือบางครั้งเป็นผู้ชมก็ตาม ทำให้เห็นถึงสภาพแวดล้อมหรือบริบทในการแสดงโขนมิได้มีการเปลี่ยนแปลงไปมากเท่าที่ควร โขนยังนิยมเล่นตอนเดิม อาทิ หนุมานอาสา ยกรบ ศึกพรหมาสตร์เป็นต้น ถ้าจะมีการเปลี่ยนแปลงบ้างก้อาจจะเป็นไปได้ในการที่มีโขนพระราชทานเกิดขึ้น และสามารถนำเอาเทคนิค แสง สี เสียง ตลอดจนเครื่องแต่งกาย เข้ามาปรุงแต่งก็ตาม แต่การแสดงก็ยังคงแสดงตอนเดิม ๆ จากบริบทดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยมีแรงบันดาลใจที่จะคิดสร้างบทโขนภาคหลังขึ้นมาใหม่

โดยให้มีชุดการแสดง “ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง” ร่วมอยู่ในการแสดงตอนใหม่นี้ด้วยอันจะเป็นการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ขึ้นมาเพื่อตอบสนองความต้องการรวมทั้งให้ความรู้ใหม่ ๆ แก่ผู้ชมอีกทางหนึ่ง

ในการสร้างสรรค์ นาฏยประดิษฐ์ สมัยปัจจุบันส่วนใหญ่มักจะนิยมให้เป็นการแสดงร่วมสมัยถึงแม้จะเป็นการแสดง นาฏศิลป์ไทยก็ตามโดยผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีสากลเข้าด้วยกัน ออกแบบท่าเต้นหรือท่ารำใหม่ให้มีความสวยสมกลมกลืนกัน อาจจะมีบทร้องหรือไม่ก็ได้ แต่การแสดงชุด “ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง” ที่จะสร้างสรรค์ขึ้นใหม่นั้นจะเป็น นาฏยประดิษฐ์ชุดใหม่ที่ผู้วิจัยต้องการให้ยังคงจะเป็นชุดสร้างสรรค์ที่ยังคงคิดตามกรอบแนวคิดเชิงอนุรักษ์อยู่ ทั้งนี้ด้วยเหตุที่การแสดงชุดดังกล่าวนั้นจะต้องใช้แสดงร่วมกับการแสดงโขน จึงยังคงอนุรักษ์ทั้งโครงสร้างกระบวนท่ารำ บทที่ใช้ เครื่องแต่งกาย ตลอดจนดนตรีที่ใช้แสดงด้วย

๓.๒ แนวความคิดในการสร้างสรรค์

เพื่อให้การสร้างสรรค์ผลงานหรือการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ต่างๆ เกิดความสมบูรณ์ผู้คิดค้นหรือผู้ออกแบบงานย่อมจะต้องวางกรอบแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานต่าง ๆเหล่านั้นด้วย เช่นเดียวกันการแสดงสร้างสรรค์ชุด “ทศคีรีวงศ์ทรงเครื่อง” ชุดนี้ก็เช่นกัน ผู้วิจัยมีกรอบแนวความคิดที่พัฒนาขึ้นจากกระบวนการสร้างงานของครูผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย โดยยึดหลักการออกแบบตามแนวคิดการสร้างนาฏยประดิษฐ์ในเชิงอนุรักษ์ กล่ าวคือ คงรูปแบบกระบวนท่ารำแบบดั้งเดิม แต่มีการสร้างสรรค์บทและรูปแบบการร้องที่จะมาใช้ในการแสดงใหม่ โดยทั้งสองสิ่งนี้ที่ยังไม่เคยมีปรากฏนาฏศิลป์ไทยโดยเฉพาะการแสดงโขน

การแสดงโขนหรือเล่นโขนซึ่งเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงของไทยนับตั้งแต่สมัยโบราณมาแล้ว นิยมเล่นเฉพาะเรื่อง รามเกียรติ์ เพียงเรื่องเดียวเท่านั้น และดำเนินเรื่องด้วยการ พากย์-เจรจาเป็นหลัก โดยมีวงปี่พาทย์ประกอบการแสดง มีการแต่งกายแบบยืนเครื่อง คือเลียนแบบเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ แบ่งออกเป็นประเภทต่างโดยการวิวัฒนาการตามลำดับ จากการเล่นกลางสนาม ที่เรียกว่า โขนกลางแปลง จนมาถึงการปลูกโรงให้เล่นโดยมีการใช้ไม้ไผ่ลำใหญ่ทำเป็นที่นั่งให้กับตัวแสดง คือ โขนนั่งราว ต่อจากนั้น ก็มีการนำตัวโขนมาเล่นสลับกับการเชิดหนังใหญ่ โดยตัวโขนจะออกมาเต้นแทนตัวหนัง หน้าจอหนังใหญ่ ที่เรียกว่า โขนหน้าจอ ซึ่งทั้ง ๓ ประเภทที่กล่าวมานี้ ดำเนินเรื่องด้วยการ พากย์-เจรจา ทั้งสิ้น ต่อมาภายหลังได้มีการนำระบำที่ใช้ในการแสดงละคร ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นละครในเข้ามาร่วมกับการแสดงโขน พร้อมทั้งเริ่มนำบทร้องและการขับร้องเข้ามาประกอบการแสดง และเรียกกันว่า โขนโรงใน หลังจากนั้นจึงมีการจัดฉากประกอบการเล่นโขนตามเนื้อเรื่อง เรียกกันต่อมาว่า โขนฉาก มีการขับร้องประกอบเช่นเดียวกับโขนโรงใน แต่โขนสองประเภทหลังนี้ยังคงดำเนินเรื่องด้วยการ พากย์-

เจรจา เป็นหลักอยู่ ดังนั้นจะเห็นได้ว่า การแสดงโขนทุกประเภทจะดำเนินเรื่องด้วยการพากย์-เจรจาทั้งสิ้น มีบางประเภทเท่านั้นที่มีการขับร้องเข้ามาประกอบ

การขับร้องที่ใช้ในการแสดงละครในและนำเข้ามาใช้ประกอบการในการเล่นโขนนั้นก็นับว่าเป็นความแปลกใหม่ในยุคหรือสมัยนั้น ที่ทั้งมีความไพเราะในบทร้องและส่งผลให้กระบวนท่ารำมีความสวยงามมากขึ้น โดยเฉพาะกระบวนรำแต่งตัวหรือแต่งองค์ทรงเครื่องซึ่งแต่เดิมเป็นรูปแบบของการแสดงละครแต่ครูบาอาจารย์ในด้านนาฏศิลป์โขน ก็ประดิษฐ์กระบวนท่ารำให้กับตัวโขนต่าง ๆออกรำเพื่อแสดงความสามารถของผู้แสดงได้ไม่แพ้การแสดงละคร ทำให้เกิดกระบวนการรำลงสรง หรือรำแต่งองค์ทรงเครื่องที่เป็นการรำเดี่ยวเกิดขึ้นในการแสดงโขนมากมาย อาทิ ลงสรงมาลีวราช ลงสรงพระราม ทรงเครื่องทศกัณฐ์ หรือแม้กระทั่ง การรำเป็นหมู่คณะ เช่น ลงสรงเจ้าลงกา เชษฐ์ อนุชาเจ้าปางตาล ซึ่งกระบวนท่ารำที่กล่าวมาข้างต้นล้วนแต่มีการพัฒนามาจากกระบวนท่ารำของละครเป็นหลักโดยยึดขนบจารีต และธรรมเนียมปฏิบัติ ที่มีแบบแผนมาแต่โบราณ จึงสามารถที่จะประดิษฐ์ออกมาสู่สายตาผู้ชมได้อย่างกลมกลืนสวยงาม เช่น การรำชุดทรงเครื่องทศกัณฐ์ (เพลงชมตลาด)

-ปีพาทย์ทำเพลงเสมอ-

-ร้องเพลงชมตลาด-

สถิตแท่นแผ่นผาศิลาทอง อาบละอองสุหร่ายสวยสินธุ์
ขัดสีวารีรดหมดมลทิน ทรงสุคนธารประทิ่นกลิ่นเกลา
น้ำดอกไม้เทศทาอ่าองค์ บรรจงทรงพระสางเศียรเกล้า
พระฉายตั้งคันฉ่องส่องเงา เวียนแต่เฝ้ากรีดพระหัตถ์ผัดพักตรา
ทรงภูษาผ้าต้นพื้นตอง เขียนทองเรืองอร่ามงามหนักหนา
คาดเข็มขัดรัดองค์อลงการ์ ประดับพลอยถมยาราชาวดี
คล้องพระศอสีดอกคำร่ำอบ หอมตลบอบองค์ยักษี
ใส่แหวนเพชรเม็ดแตงแต่งเต็มที่ จะไปอวดมั่งมีนางสีดา

-ร้องร่าย-

ถือพัดด้ามจิ้วจันทร์บรรจง พวงมาลัยใส่ทรงพระกรขวา
แล้วลงจากปราสาทยาตรา ขึ้นทรงรถาคลาไคล

-กลองโยน-

-เชิด-

(สมศักดิ์ ทัดติ, มมป, น. ๘๐

นอกจากบทร้องที่ใช้ในการรำแสดงอวดฝีมือในชุดลงทรงเครื่องทศกัณฐ์ดังกล่าวแล้วในการแสดงโขนยังมีการใช้คำเจรจาในการแต่งตัวบ้างแต่ไม่มากนัก ซึ่งการใช้คำเจรจามาบรรยายแทนบทร้องเพื่อให้ตัวโขนได้ร่ายรำแสดงอวดฝีมือนั้น ก็เป็นการรำตีบทตามคำเจรจาในรูปแบบของการแสดงโขน เพียงแต่คำเจรจาดังกล่าวจะบ่งบอกถึงกระบวนการอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครนั้น ๆ เช่นการแต่งตัวของทศกัณฐ์ในการออกศึกครั้งที่ ๒ ว่า

ราพณาสูรทรงศักดา สั่งให้จัดโยธาไว้พร้อมเสร็จ พระองค์ทรงเสด็จลง
จากพระแท่นรจนา กรายกรลีลาเข้าห้องสรงชลธาร ฯ บัดนั้นเสมอฯ
พนักงานคลานไขประทุมชาติ เยือกเย็นกระเซ็นสาดทั่วอินทรีย์ ยี่สิบหัตถ์
ขัดสีทั่วมังสา ทรงสุคนธ์ปนทองละอองตาอ่าองค์ พนักงานเชิญผ้าทรง
เคียงถวาย สวมสนับเพลาแพรวพรายลายกระหนก ทรงภูษาผ้ายก
แย่งครุฑดูผุดผาด เจียรบาดผ้าทิพย์ขลิบทองละอองตา ฉลองพระองค์
โอ่อ่าทรงเกราะทับ ปั้นเหน่งพรรณรายสายสนับเป็นสร้อยสน สังวาล
แวงแก้วละคนปนไข่มุกต์ พาหุรัตน์แล้วมณีสีสุกทองพระกรซ้อนซับ
พระธำมรงค์เรือนระยับประดับเพชร สิบพระเศียรทรงมงกุฎเก็ดระยับตา
ห้อยอุบะรัตนาจินดาดี จับศาสตราเคยราวีเรืองฤทธิไกร ก็รีบลีลาคลาไคลจากปราสาท
ออกยังเกยรัตนาท ฯ บัดนั้นเสมอ แล้วกราวในฯ

(ปัญญา นิตยสุวรรณ, ๒๕๐๘, น.๒๓ - ๒๔)

ซึ่งบทเจรจาบทนี้ไม่ปรากฏได้ว่ามีการแสดงรำอวดฝีมือของทศกัณฐ์หรือไม่หรือเป็นเพียงประพันธ์ไว้เพื่อเตรียมแสดงเท่านั้น ส่วนที่มีการแสดงออกสู่สายตาผู้ชมก็เห็นจะได้แก่การแสดงโขนตอนยกรบเนื่องในงาน “ศิลป์-พัฒน์ เฉลิมรัตนราชศิลปิน”ในครั้งนั้นสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี ทรงระนาดเอกประกอบการแสดงโขนด้วย ซึ่งเป็นการแต่งองค์ทรงเครื่องของทศกัณฐ์ก่อนออกกระทำศึก ผู้แสดงเป็นทศกัณฐ์คือ นายไชยอนันต์ สันติพงษ์ ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ดังบทเจรจาที่ว่า

สมเด็จพระบรมพงศ์วงศ์พรหมามหาจักรพรรดิ แสนชื่นชมสมมนัสมโนแน่ว
ให้ผ่องใสพระทัยแผ้วเป็นยิ่งนัก พระยายักษ์จึงเสด็จลงจากอาสน์ กรายพระกร
ยุรยาตรมาห้องสรง สรงสนานพระวรองค์ทรงสุหร่าย สนับเพลาเชิงงอนช้อนชาย

ลายกนก ทรงภูษาผ้ายกประจงจีบเป็นกลีบชั้น ห้อยหน้าเจียรบาดคาดขั้นพราย
พรรณกรอง ฉลองพระองค์ทรงเกราะทองละอองดวง สังวาลสายลายทับทรวง
ด้วยเพชรดำ สองอินธนูพู่ทองคำงามจับตา ทั้งสิบเศียรอสุราทรงมหาพิชัยมงกุฎ
พระธำมรงค์วงเรือนครุฑค่าควรเมือง จับพระแสงยุรยาตรเยื้องแสนงามสง่า
เสด็จไปยังที่ประชุมพลโยธาที่กล้าหาญ ปี่พาทย์ก็บรรเลงเพลงเสมอมารแล้วกราวใน

(ประสาท ทองอร่าม,๒๕๕๘, น.๑๖)

ทศคีรีวงศ์ทรงเครื่อง นี้จะเป็นการแสดงสร้างสรรค์อีกชุดหนึ่งก็ยึดหลักในจารีต ขนบ และธรรมเนียมปฏิบัติ ในการสร้างสรรค์ผลงานเช่นเดียวกับ การสร้างงานของกระบวนการรำแต่งตัว ลงสรง ทรงเครื่อง แบบเดิม แต่มีการปรับเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ในรูปแบบการแสดงโขน โดยมีการสร้างบทลงสรงทรงเครื่องให้กับตัวโขนขึ้นใหม่ตามรูปแบบกระบวนการรำลงสรงทรงเครื่องของละครที่โขนยืมมาใช้ พร้อมทั้งสร้างสรรค์บท กระบวนท่ารำ ฉากนาฏการ ขึ้นใหม่ โดยการใช้กระบวนการเล่นแบบโขน กล่าวคือ การแสดงสร้างสรรค์ชุดท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง นี้ จะเป็นการรำแต่งตัวด้วย “คำพากย์” เท่านั้น โดยมีเพลงหน้าพาทย์ประกอบเพียงเท่านั้น ซึ่งจะเป็นกระบวนการรำเดี่ยวที่แปลกไปจากชุดอื่น ๆ ด้วยแนวคิดที่ว่า โขน ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์ ดังที่กล่าวมาข้างต้น

ในการสร้างสรรค์ชุด ทศคีรีวงศ์ทรงเครื่อง ชุดนี้ ผู้วิจัยจึงมี กรอบแนวความคิด ในการสร้างสรรค์โดยคิดกระบวนการตามขั้นตอนของการสร้างโดยขอนำเสนอเป็นลำดับต่อไปดังนี้

๓.๒.๑ แนวคิดในการสร้างการแสดง

งานสร้างสรรค์การแสดงชุด “ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง” ชุดนี้ ผู้วิจัยมีความประสงค์ที่จะสร้างให้เป็นชุดการแสดงที่แทรกอยู่ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน “พิเภกครองเมือง” ซึ่ง ผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องสร้างบทโขนตอนนี้ขึ้นใหม่ ด้วยเหตุที่ว่ายังมิได้มีท่านใดได้จัดทำบทการแสดงโขนตอนนี้ขึ้นมา ที่กล่าวว่ายังไม่มีบทอาจจะมาจากเหตุผลที่ว่า ตอนพิเภกครองเมืองหรือครองกรุงลงกานั้นเป็นภาคหลังของเรื่องรามเกียรติ์ โดยเกิดขึ้นหลังจากที่ทศกัณฐ์ตายแล้ว ซึ่งผู้ชมอาจจะคิดว่าลงกาไม่มีกษัตริย์แล้วจึงไม่ทราบเนื้อเรื่องในรามเกียรติ์ อีกประเด็นหนึ่งในการแสดงโขนก็นิยมแสดงตอนที่มีทศกัณฐ์เป็นส่วนใหญ่ จึงไม่ทราบเหตุการณ์ในเรื่อง รามเกียรติ์ตอนหลัง ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีแนวความคิดในการแสดงโดยมีการแบ่งขั้นตอนดังนี้คือ

๑) ลำดับเรื่องที่ใช้ในการแสดง

เริ่มจากพระรามปูนบำเหน็จแต่งตั้งให้ พิเภก เป็นกษัตริย์ครองกรุงลงกา โดยมีสมัญญาที่ “ท้าวทศคิริวงศ์” จากการที่ได้ช่วยพระรามกระทำศึกสงครามกับทศกัณฐ์มาตลอด พิเภกครองเมือง ออกว่าราชการ จนถึงพิเภกทำศึกครั้งแรกกับ มหาบาลเทพาสูร จนจบที่พระยาอนุชิตมาช่วยพิเภกไว้ได้

๒) รูปแบบการแสดง

รูปแบบของการแสดง จะเป็นการแสดงโขนฉาก เหตุผลที่จัดให้เป็นการแสดงโขนฉากก็เพราะต้องการให้เกิดความสวยงาม มีฉากประกอบ ทำให้ผู้ชมเกิดสุนทรียในการรับชมการแสดงโขนตอนนี้ และในการทำบทเพื่อใช้ในการแสดงครั้งนี้ นอกจากจะมีความประสงค์ให้เป็นการแสดงโขนฉากแล้ว ยังสามารถนำไปปรับใช้ในการแสดงโขนหน้าจอได้ด้วย ทั้งนี้ยังไม่เคยปรากฏว่ามีการแสดงโขนตอนนี้มาก่อน โดยแบ่งฉากการแสดงออกเป็น ๔ ฉากด้วยกัน ได้แก่ ท้องพระโรงกรุงอโยธยา ท้องพระโรงกรุงลงกา ห้องสรง สนามรบ ซึ่งในฉากห้องสรงผู้ชมจะได้รับชมการแต่งองค์ทรงเครื่องของ ท้าวทศคิริวงศ์ในการออกว่าราชการ ซึ่งเป็นชุดสร้างสรรค์ชุดใหม่ และนำมาแทรกอยู่ในการแสดงโขนตอนนี้ ซึ่งผู้ชมจะได้ชมกระบวนการรำเดี่ยวที่โชว์ความสามารถของผู้แสดงได้เป็นอย่างดี

๓) แนวคิดในการสร้างบท

ในการสร้างบทหรือเรียกอีกอย่างว่าแต่งบทนั้น ผู้วิจัยทำการแต่งบทลงสรงขึ้นใหม่โดยแปลงจากกลอนบทละครที่นิยมใช้นำมาร้องในบทลงสรงต่าง ๆ มาเป็น “บทพากย์” ที่ใช้เป็นหลักในการแสดงโขน โดยแต่งเป็น “กาพย์ฉบัง ๑๖” ซึ่งเป็นคำประพันธ์ที่ใชกับคำพากย์โดยเฉพาะ นับว่าเป็นมิติใหม่ของการแสดงที่การแสดงกระบวนรำลงสรงทรงเครื่องดั้งเดิมนิยมใช้การร้องเป็นหลัก แม้จะมีการใช้คำ เจรจาในการการแสดงโขนบ้างดังที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว แต่กระบวนรำแต่งตัวหรือลงสรงทรงเครื่องที่ใช้คำพากย์ยังไม่มีปรากฏในการแสดงโขนตอนใด จึงนับได้ว่าเป็นสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นในรัชกาลปัจจุบัน โดยจะขอกล่าวโดยละเอียดในหัวข้อถัดไป

๓.๓ บทประพันธ์

นาฏศิลป์ไทยทุกแขนง ไม่ว่าจะเป็น โขน ละคร ฟ้อนรำ หรือแม้กระทั้งการแสดงพื้นเมืองนั้นประกอบด้วยการแสดงที่มีแบบแผนตามรูปแบบการสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ ซึ่งรูปแบบการแสดงต่าง ๆ เหล่านั้นอาจจะมีบทประพันธ์ที่ใช้สำหรับการแสดงหรือไม่มีบทประพันธ์ก็เป็นได้ ซึ่งการแสดงที่ไม่มีบทประพันธ์ประกอบก็จะใช้เพลงอัตราต่าง ๆ หรือเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงชุดนั้น ส่วนที่การแสดงที่มีบทประพันธ์ ไม่ว่าจะเป็นรำหรือ ระบำ ก็จะมีการ ปรับ แปลง และแต่ง คำประพันธ์ขึ้นมาใหม่ให้

เหมาะสมกับการแสดงชุดนั้น ๆ คำประพันธ์ต่าง ๆเหล่านั้นส่วนใหญ่นิยมแต่งเป็นกลอนสุภาพ หรือกลอนบทละคร อาจจะมีการแต่งเป็นโคลง ฉันท์ กาพย์ บ้างตามแต่กรณีที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ชุด “ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง” นี้ เป็นชุดการแสดงที่สร้างขึ้นใหม่เพื่อใช้ในการรำอวดฝีมือของพิเภก เมื่อได้ครองกรุงลงกาในการแสดงโขน ซึ่งกระบวนท่ารำจะแสดงถึงการแต่งตัวหรือแต่งองค์ทรงเครื่องของท้าวพระยามหากษัตริย์ ซึ่งการแสดงโขน หรือละครที่มีการรำอวดฝีมือโดยการแต่งตัวนั้น ผู้ประพันธ์มักนิยมใช้การประพันธ์บทที่ใช้รำด้วยการนำบทกลอนในบทพระราชนิพนธ์เรื่อง ต่าง ๆ มาปรับ ปรุง หรือ แปลง เพื่อใช้เป็นบทร้องประกอบการแสดงด้วยกันทั้งสิ้น

งานสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุดท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง นี้เป็นชุดการแสดงที่สร้างขึ้นใหม่ เพื่อใช้ในการรำอวดฝีมือในการแต่งองค์ทรงเครื่องหรือบางครั้งอาจจะเรียกว่า ลงสรง ของพิเภกในการแสดงโขนใน เมื่อครั้งที่จะออกกระทำศึกครั้งแรกกับท้าวมหาบาลเทพาสูร เมื่อได้ครองกรุงลงกาต่อจากทศกัณฐ์ที่ตายแล้ว ซึ่งในการแสดงโขนนั้นดำเนินเรื่องด้วยการพากย์-เจรจา เป็นหลัก ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีแนวความคิดที่จะรักษาจารีตของการแสดงโขนไว้ จึงได้ทำการแต่งบทลงสรงทรงเครื่องขึ้นใหม่ ด้วยการประพันธ์บทขึ้นใหม่ โดยนำกลอนบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนท้าวทศคิริวงศ์เตรียมตัวออกทำศึก มาประพันธ์เป็น “บทพากย์” ที่ใช้เป็นหลักในการแสดงโขน โดยแต่งเป็น “กาพย์ฉบัง ๑๖” ซึ่งเป็นคำประพันธ์ที่ใช้กับคำพากย์โดยเฉพาะ นับว่าเป็นมิติใหม่ของการแสดงนาฏศิลป์ไทย ซึ่งกระบวนรำแต่งตัวหรือลงสรงทรงเครื่องที่ใช้คำพากย์ยังไม่มีปรากฏในการแสดงโขนตอนใด จึงนับได้ว่าเป็นสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นในรัชกาลปัจจุบัน โดยมีวิธีการประพันธ์บทดังนี้

ผู้วิจัยโดยได้ศึกษาเนื้อเรื่องรามเกียรติ์จากบทพระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ ๑) ซึ่งเป็นกลอนบทละคร โดยเริ่มตั้งแต่พระรามปูนบำเหน็จจนถึงท้าวทศคิริวงศ์ ออกรบครั้งแรก โดยแปลงจากกลอนบทละครตอนพิเภกแต่งตัวเพื่อออกกระทำศึกครั้งแรกกับท้าวมหาบาลเทพาสูร ดังนี้

เมื่อนั้น ท้าวทศคิริวงศ์ยักษี
ครั้นเสร็จซึ่งจัดโยธี เสด็จมาเข้าที่สรงชล ฯ
ฯ ๒ คำ ฯ

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จ, รามเกียรติ์ เล่ม ๓ หน้า ๕๘๓)

๑โทน ให้ไขท่อแก้วปทุมทอง วารีเป็นละอองดั่งฝอยฝน
ทรงสุคันธารสเสาวคนธ์ ปรุงปรนนพมาศชมพูนุช
สนับเพลาเครือหงส์อลงการ์ ภูษาพื้นตองทองผุด
ชายไหวชายแครงเครือครุฑ ฉลององค์ประดับบุษย์สังเวียนวง
รัดอกเกราะแก้วสุรกานต์ สังวาลทับทรวงกนกหงส์
ทองกรพาหุรัดรูปภุชงค์ ธำมรงค์เพชรเรืองอรชร
มงกุฎกรรเจียกแก้วดอกไม้ทัด พระหัตถ์นั้นจับธนูศร
งามคล้ายทศพักตร์ฤทธิรอน บทจรมาทรงคชาธาร

ฯ ๘ คำ ฯ

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จ, รามเกียรติ์ เล่ม ๓ หน้า ๕๘๓)

จากกลอนบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชข้างต้น ผู้วิจัยได้นำมาแต่งขึ้นใหม่เป็นคำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง ๑๖ เฉพาะบทที่เป็นการแต่งองค์ทรงเครื่อง โดยยึดเค้าโครงบทกลอนเป็นหลักในการแต่งเพื่อให้เกิดภาพลักษณ์ใหม่ในการแสดงโขน ซึ่งของเดิมจะนิยมใช้การขับร้อง นับได้ว่าเป็นมิติใหม่ของการแสดงในชุดดังกล่าว ดังบทพากย์ข้างล่าง

บทพากย์

ทรงไขท่อแก้วปทุมมาศ วารีกระเซ็นสาด
เป็นละอองดั่งฝอยฝน
สุคันธารสเสาวคนธ์ นพมาศปรุงปรน
หอมหวนอวนอบอุรา
สนับเพลาเครือหงส์อลงการ์ สอดพระภูษา
แผ่ผืนพื้นตองทองผุด
ชายไหวชายแครงเครือครุฑ ฉลององค์วิรุจน์
ประดับบุษย์สังเวียนวง
รัดอกเกราะแก้วฤทธิรงค์ กระหนาบกนกหงส์
ทับทรวงสังวาลสอดสาย
ทองกรพาหุรัดเพริศพราย ภุชงค์เลอลาย

พระธำมรงค์วงงาม

มงกุฎล้อมเพชรพลอยพลาม ไม้ทัดไหวตาม

กรรเจียกจรเพชรัตน์รูจี

หัตถ์สดัมกำศรฤทธี งามดั่งทศศรี

ลินลามาขึ้นคเชนทร

จากคำพากย์ข้างต้นทำให้เห็นว่านอกจากบทร้องที่นิยมตัดทอนหรือยกมาจากบทพระราชนิพนธ์เพื่อนำมาใช้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำแล้ว ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าโขนเป็นการนาฏศิลป์ชั้นสูงที่ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์ – เจรจา เป็นหลักแล้วจึงมีแนวความคิดที่สร้างรูปแบบการแสดง การลงสรงแต่งตัวขึ้นใหม่ โดยใช้คำพากย์ซึ่งยังไม่เคยมีผู้ใดคิดทำมาก่อน ทั้งนี้ยังสอดรับกับการแสดงโขนโดยตรงที่ใช้การพากย์เป็นหลักดังได้กล่าวมาแล้ว

๓.๔ การบรรจุเพลง

การแสดงนาฏศิลป์ไทยแทบทุกชุดในการนำเสนอสู่สายตาผู้ชม จำเป็นจะต้องมีกระบวนการหรือขั้นตอนในการออกหรือเข้าของตัวแสดง ซึ่งกระบวนการดังกล่าวนั้นได้แก่ เพลง ที่ใช้ประกอบการเข้า-ออก ของผู้แสดง ในการบรรจุเพลงสำหรับการแสดงต่าง ๆนั้น อาจจะนิยมใช้เพลง อัตราสองชั้นเป็นหลักในการออก อาทิ เพลงลาวคำหอม ขอมสุวรรณ หรือเพลงหน้าพาทย์ บรรเลงนำในการออก เช่น รัว โคมเวียน เป็นต้น ส่วนเพลงที่ใช้สำหรับเข้าก็เช่นกัน นิยมใช้เพลงที่ใช้ในการร้อง หรือเพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่ใช้สำหรับเข้าเวที

การรำอวดฝีมือในการแต่งองค์ทรงเครื่องหรือลงสรงทางด้านนาฏศิลป์ของตัวโขนหรือตัวละครนั้นมีรูปแบบเฉพาะตามหลักและจารีตของการแสดง คือต้องมีเพลงสำหรับออกเพื่อตัวโขนหรือละครจะได้วาดลวดลายลีลาในการเคลื่อนไหวออกสู่สายตาผู้ชม เช่นกันเมื่อมี ออกแล้วย่อมต้องมีเพลงบรรเลงสำหรับตัวโขน ตัวละครเข้าเวที

ศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทยทุกประเภทจำเป็นต้องมีเพลงดนตรีประกอบการแสดงเริ่มตั้งแต่โหมโรงก่อนการแสดงในการแสดงจนกระทั่งวินาทีสุดท้ายที่การแสดงสิ้นสุดลงและผู้แสดงหยุดรำในบางกรณีแม้ว่าการรำของนักแสดงจะจบลงแล้วแต่หางเสียงของเพลงยังบรรเลงลากยาวออกไปอีกจนกว่าผู้แสดงจะลับตาไปจากผู้ชม บทเพลงที่นักดนตรีบรรเลงเป็นเพลงโหมโรงก่อนการแสดงก็ดีหรือเพลงที่นักดนตรีบรรเลงประกอบกิริยาอารมณ์ของตัวละครในขณะที่แสดงอยู่ก็ดีล้วนจัดอยู่ในเพลงประเภทเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น (ชมนาด กิจขันธ์,๒๕๕๕:๑๒) โขนนอกจากใช้การพากย์-เจรจาเป็นหลักในการแสดงแล้ว สิ่ง

สำคัญอีกประการหนึ่งที่จะขาดไม่ได้ในการแสดงก็คือ เพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ในการแสดงโขนนั้นใช้วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง ซึ่งเพลงหน้าพาทย์นั้นหมายถึง เพลงที่บรรเลงประกอบการร่ายรำของตัวละครในการแสดงกิริยาอาการนอกเหนือจากบทร้อง(อรวรรณ ขมวัฒนา ,๒๕๓๐ : ๓๐)ซึ่งในการแสดงโขนจะใช้ประกอบอากัปกิริยาของตัวโขนในการที่จะสื่อความหมายให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงกิริยาอาการตลอดจนการเคลื่อนไหวของตัวโขนนั้น ๆ

ในงานสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ชุด ท้าวทศคิริวงศ์ นี้ เป็นการแสดงนาฏศิลป์โขนโดยเป็นการรำอวดฝีมือของตัวแสดงคือ ทศคิริวงศ์หรือพิเภก ซึ่งในเรื่องรามเกียรติ์นั้นจะแสดงถึงความสามารถของพิเภกในด้านโหราศาสตร์เท่านั้น ซึ่งคนส่วนน้อยจะทราบว่าหลังเสร็จศึกทศกัณฐ์แล้วพิเภกได้ครองกรุงลงกาในนามของ “ท้าวทศคิริวงศ์” ซึ่งเป็นกษัตริย์ครองกรุงลงกา ซึ่งนาฏยประดิษฐ์ชุดนี้จึงต้องมีการบรรเลงเพลงสำหรับออกและเข้าของตัวโขน ซึ่งเป็นที่ทราบกันดีแล้วว่า เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงโขนคือเพลงหน้าพาทย์ ดังนั้นในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ชุดนี้จึงใช้เพลงหน้าพาทย์บรรเลงเพื่อให้ตัวโขนออกและเข้าตามจารีตโดยคำนึงถึงหลักและวิธีการแสดง ซึ่งจุดประสงค์ของการสร้างสรรค์ชุดนี้สามารถนำมาแสดงอยู่ในการแสดงโขนตอนพิเภกครองเมืองได้และยังจะนำมาแสดงเป็นชุดเบ็ดเตล็ดคือรำเดี่ยวได้เช่นกัน ดังนั้นในการบรรจุเพลงจึงต้องคำนึงถึงการออกและเข้าเพื่อให้ใช้ได้ทั้งสองลักษณะ ผู้วิจัยจึงบรรจุเพลงสำหรับการออกของท้าวทศคิริวงศ์ด้วยเพลงหน้าพาทย์ “พญาเดิน” ซึ่งเพลงหน้าพาทย์พญาเดินนั้นมีความหมายใช้ประกอบกิริยาเดินทางของตัวละคร ด้วยความสง่างาม(ชมนาด กิจขันธ์,๒๕๕๕:๒๕) ส่วนเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงสำหรับเข้าคือเพลง “เสมอมาร” ซึ่งเป็นเพลงที่มีความหมาย ใช้ประกอบกิริยาไปหรือมาในระยะใกล้ ๆ ของพญายักษ์หรืออสูรผู้มีฤทธิ์อาทิ ทศกัณฐ์ พิเภก กุมภกรรณ (ชมนาด กิจขันธ์,๒๕๕๕: ๒๗) ซึ่งพิเภก หรือ ท้าวทศคิริวงศ์ ในขณะที่ครองกรุงลงกานั้น นับได้ว่าเป็นพญายักษ์ผู้สูงศักดิ์ ดังนั้นการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ เสมอมารจึงเหมาะสมด้วยประการทั้งปวง

ดังนั้นผู้วิจัยจึงเห็นสมควรว่าในการบรรจุเพลงสำหรับ เข้า - ออก ของการแสดงสร้างสรรค์ ชุด ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง นั้น เพลงออก สมควรใช้เพลงหน้าพาทย์เสมอมาร สำหรับเพลงเข้า นั้น ใช้เพลงหน้าพาทย์พญาเดิน ตามเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ดังบทการแสดงต่อไปนี้

บทการแสดงสร้างสรรค์ ชุด ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง

-ปี่พาทย์ทำเพลงเพลงพญาเดิน -

(ท้าวทศคิริวงศ์ รำออกตามกระบวนท่า)

-ปี่พาทย์หยุด-

-พากย์-

ทรงไขท่อแก้วปทุมมาศ วารีกระเซ็นสาด
เป็นละอองดั่งฝอยฝน
สุคันธารสเสาวคนธ์ นพมาศปรุงปรน
หอมหวนอวนอบอุรา
สนับเพลาเครือหงส์อลงการ์ สอดพระภูษา
แผ่ผืนพื้นตองทองผุด
ชายไหวชายแครงเครือครุฑ ฉลององค์วิรุจน์
ประดับบุษย์สังเวียนวง
รัดอกเกราะแก้วฤทธิรงค์ กระหนาบกนกหงส์
ทับทรวงสังวาลสอดสาย
ทองกรพาหุรัดเพริศพราย ภุชงค์เลอลาย
พระธำมรงค์วงงาม
มงกุฎล้อมเพชรพลอยพลาม ไม้ทัดไหวตาม
กรรเจียกจรเพชรรัตน์รูจี
หัตถ์สดัมกำศรฤทธี งามดั่งทศศรี
ลินลามาขึ้นคเชนทร

-ปี่พาทย์ทำเสมอมาร-

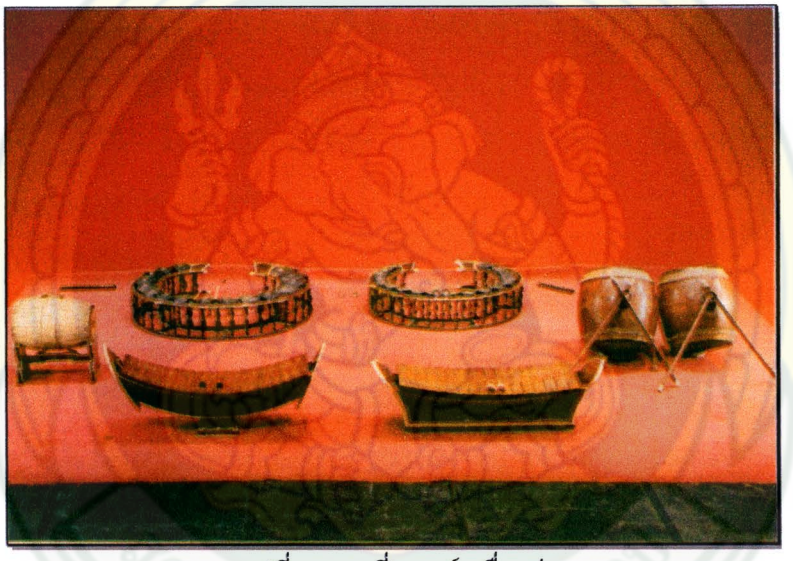
(ท้าวทศคิริวงศ์ รำเข้าเวทีตามกระบวนท่า)

-จบการแสดง-

๓.๕ วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง

ในการแสดงโขนซึ่งเป็นนาฏกรรมชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทยนั้น วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงก็คือ “วงปี่พาทย์” ซึ่งวงปี่พาทย์นั้นตามประวัติกล่าวว่ามีมาตั้งแต่สมัยโบราณแล้วประกอบด้วยเครื่องตีเป็นหลัก มีเครื่องดนตรีประกอบด้วย ปี่ ๑ ระนาด ๑ ฆ้องวง ๑ กลอง ๑ โทน(ตะโพน) ๑ ใช้โทนเป็นเครื่องทำเพลงและจังหวะไปด้วยกัน ถ้าทำลำนำที่ไม่ใช้โทนก็ให้คนตีฉิ่งให้จังหวะ (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๓๐:๑๓๐) ซึ่งเครื่องดนตรีดังกล่าวเรียกกันในสมัยนั้นว่า “ปี่พาทย์เครื่องหนัก” หรือที่เรียกกันต่อมาภายหลังว่า “ปี่พาทย์เครื่องห้า” ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการเล่นโขนละครเป็นหลัก ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓ ได้มีผู้ประดิษฐ์ระนาดขึ้นอีกแบบหนึ่งซึ่งมีขนาดใหญ่

กว่าของเดิม เสียงต่ำกว่าและตีด้วยไม้นวม เรียกว่า “ระนาดทุ้ม” กับคิดสร้างฆ้องวงขนาดเล็กให้มีเสียงสูง เรียกว่า “ฆ้องวงเล็ก” ขึ้นอีกอย่างหนึ่ง กับเอาปี่นอกของเก่ามาผสมขึ้นในวงปี่พาทย์ ระนาดของเดิมต้องเรียกว่า ระนาดเอกให้คู่กับระนาดทุ้มที่สร้างขึ้นใหม่ และฆ้องวงของเดิมก็ต้องเรียกว่า ฆ้องวงใหญ่ เพื่อได้คู่กับของวงเล็กที่สร้างขึ้นใหม่รวมบรรเลงเป็นวงแล้วก็ต้องเรียกว่า “ปี่พาทย์เครื่องคู่” (มนตรี ตราโมท ,๒๕๔๑ :๗)ต่อมาในรัชสมัยพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๔ ได้เกิดเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงปี่พาทย์อีก ๒ อย่างคือ ระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็ก เมื่อนำเข้าผสมในวงปี่พาทย์เครื่องคู่แล้วจะมีเครื่องดนตรี ๑๐ อย่างไม่นับรวมเครื่องประกอบจังหวะซึ่งได้ ฉิ่ง ฉาบ กรับและ โหม่ง และเรียกวงปี่พาทย์ชนิดนี้ว่า “วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่” ดังนั้นวงปี่พาทย์ที่มีมาแต่โบราณที่เรียกกันในครั้งแรกว่า ปี่พาทย์หนัก นั้นได้มีพัฒนาการผสมวงตามลำดับ ต่อมาภายหลังจึงมีคำเรียกขนาดของวงปี่พาทย์ต่างกันไปดังนี้คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วยเครื่องดนตรีทั้งหมด ๖ อย่าง วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ๙ อย่าง และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีทั้งหมด ๑๔ อย่าง

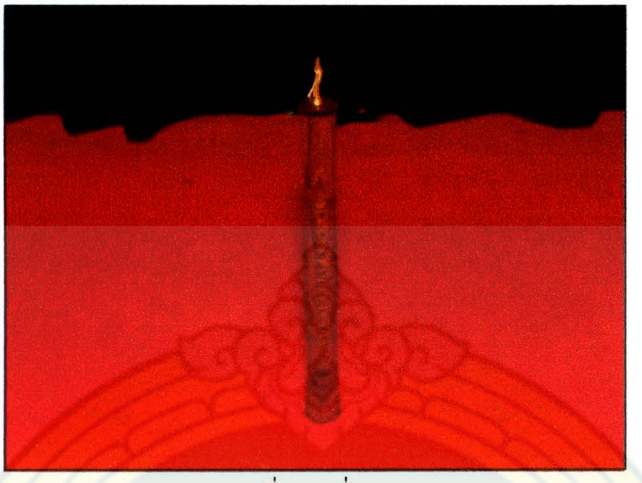


รูปที่ ๑๙ วงปี่พาทย์เครื่องคู่

ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จาก วรกฤต เพ็งสุข

ในการบรรเลงประกอบการแสดงชุดนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งได้ว่า วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ เพราะเครื่องดนตรีแต่ละอย่างใช้ไม้แข็งตี ด้วยเพราะความเหมาะสมในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ซึ่งวงการนาฏศิลป์ถือกันว่าเป็นเพลงครูเป็นเพลงที่มีความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

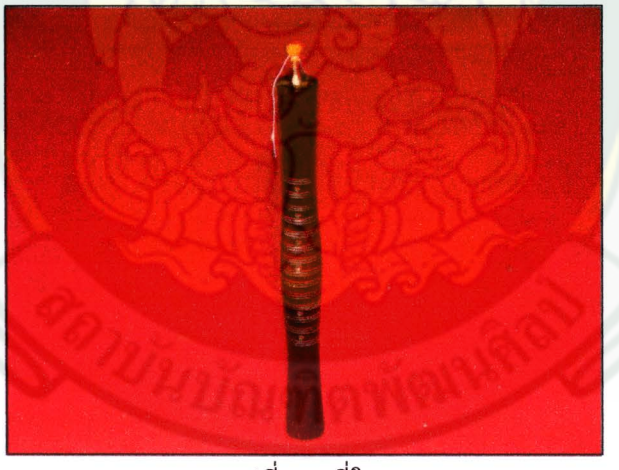
๓.๕.๑ ปี่นอก มีรูปร่างลักษณะคล้ายกับปี่ในแต่มีขนาดเล็กและสั้นกว่าโดยมีขนาดยาวประมาณ ๓๑ เซนติเมตร กว้างประมาณ ๓.๕ เซนติเมตร



รูปที่ ๒๐ ปี่นอก

ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จาก วรกฤต เพ็งสุข

๓.๕.๒ ปี่ใน มีรูปร่างลักษณะคล้ายกับปี่นอกแต่มีขนาดใหญ่และยาวกว่า โดยมีขนาดยาวประมาณ ๔๑-๔๒ เซนติเมตร กว้างประมาณ ๔.๕ เซนติเมตร



รูปที่ ๒๑ ปี่ใน

ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จาก วรกฤต เพ็งสุข

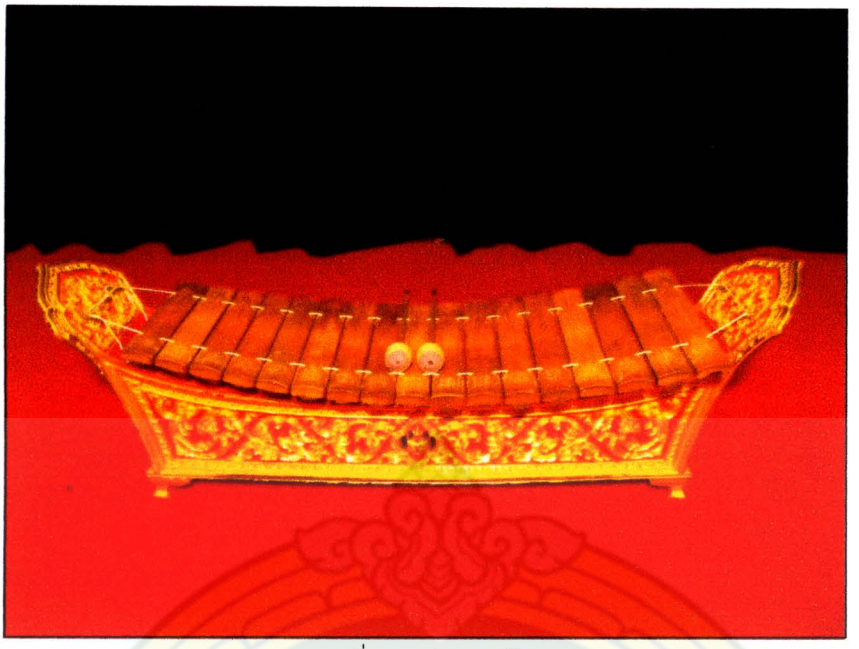
๓.๕.๓ ระนาดเอก เป็นเครื่องตีชนิดหนึ่งใช้บรรเลงเป็นเครื่องดนตรีหลักในวงปี่พาทย์ สันนิษฐานว่าวิวัฒนาการมาจากกรับ ระนาดเอกโดยทั่วไปมีจำนวนลูกระนาด ๒๑ ลูก ลูกต้นขนาดความยาวราว ๓๙ เซนติเมตร กว้างราว ๕ เซนติเมตร หนา ๑.๕ เซนติเมตร ลูกต่อมาก็ลดหลั่นกันไปจนถึงลูกที่ ๒๑ หรือที่เรียกว่าลูกยอด มีขนาดยาว ๒๙ เซนติเมตร ลูกระนาดทั้งหมดนั้นร้อยด้วยเชือกเป็นแผ่นเดียวกันเรียกว่า “ผืน” แขวนบนรางที่ทำเป็นรูปคล้ายลำเรือ ทางหัวและท้ายโค้งขึ้นมีแผ่นไม้ปิดหัวท้ายรางเรียกว่า “โขน” มีความยาวตลอดทั้งรางโดยการวัดจากโขนหัวรางข้างหนึ่งไปยังโขนที่หัวรางอีกข้าง

หนึ่งประมาณ ๑๒๐ เซนติเมตร ด้านล่างมีเท้ารองรับตรงส่วนโค้งของท้องรางเป็นเท้าเดี่ยวคล้ายพานแว่นฟ้า

รูปที่ ๒๒ ระนาดเอก

ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จาก วรกฤต เพ็งสุข

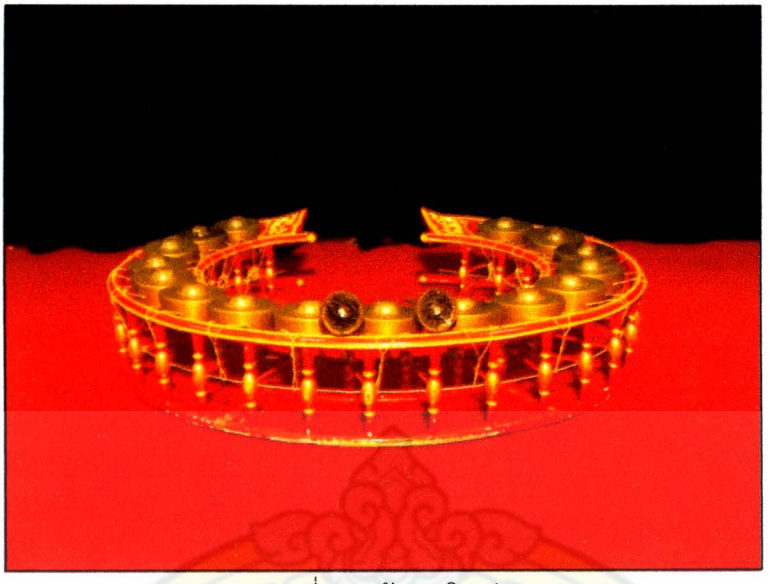
๓.๕.๔ ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องตีที่ทำเลียนแบบระนาดเอก มีเสียงทุ้มต่ำ เพื่อให้ประสานเสียงกับระนาดเอกที่มีเสียงแหลมสูง ลูกระนาดนิยมทำด้วยไม้ไผ่ มีจำนวน ๑๗ หรือ๑๘ ลูก ลูกต้นยาวประมาณ ๔๒ เซนติเมตร กว้าง ๖ เซนติเมตร ลูกต่อมาลดหลั่นลงเล็กน้อย และลูกยอดมีขนาดยาว ๓๔ เซนติเมตร กว้าง ๕ เซนติเมตรรางของระนาดทุ้มมีรูปร่างคล้ายหีบไม้แต่เว้ากลางเป็นทางโค้ง มี “โขน” ปิดทางด้านหัวและท้าย วัดจากปลายโขนด้านหนึ่งไปยังอีกด้านหนึ่งยาวประมาณ ๑๒๔ เซนติเมตร ปากรางกว้างประมาณ ๒๒ เซนติเมตร มีเท้าเตี้ย ๆ รอง ๔ มุมราง



รูปที่ ๒๓ ระนาดทุ้ม

ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จาก วรกฤต เพ็งสุข

๓.๕.๕ ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องตีที่คิดประดิษฐ์สร้างให้วิวัฒนาการมาโดยลำดับจากฆ้องเดี่ยว ฆ้องคู่และฆ้องราง วงฆ้องใช้ต้นหวายโป่งทำเป็นร้านสูงประมาณ ๒๔ เซนติเมตร หวายเส้นนอกกับเส้นในห่างกันประมาณ ๑๔-๑๗ เซนติเมตร ดัดโค้งเป็นวงล้อมไปเกือบรอบตัวคนนั่งตี เปิดช่องไว้สำหรับทางเข้าด้านหลังคนตี ห่างกันราว ๒๐-๓๐ เซนติเมตร ขนาดของวงจากขอบวงในทางซ้ายไปถึงขอบวงในทางขวากว้างประมาณ ๘๒ เซนติเมตร จากด้านหน้าไปด้านหลังกว้างประมาณ ๖๖ เซนติเมตร พอให้คนตีนั่งขัดสมาธิตีได้สบายแล้วเจาะรูลูกฆ้องจากทางขอบฉัตรลูกละ ๔ รู ใช้เชือกหนังร้อยผูกกับเรือนฆ้องหรือร้านฆ้อง ให้ปุ่มลูกฆ้องหงายขึ้นผูกเรียงลำดับจากลูกต้นไปหาลูกยอดตั้งแต่ใหญ่ไปหาเล็กเรียบงลำดับเสียงตั้งแต่ต่ำไปหาสูง ฆ้องวงหนึ่งมีจำนวน ๑๖ ลูก ลูกต้นวัดผ่านศูนย์กลางประมาณ ๑๗ เซนติเมตร อยู่ทางซ้ายมือด้านหลังผู้ตี ลูกยอดวัดผ่านศูนย์กลางประมาณ ๑๒ เซนติเมตร อยู่ทางขวามือด้านหลังผู้ตี และใช้ตีด้วยไม้ตีที่ทำด้วยแผ่นหนังดิบตัดเป็นวงกลมเจาะรูตรงกลางสอดด้ามไม้สำหรับมือถือ วงหนึ่งใช้ไม้ตี ๒ อัน ถือตีข้างละมือ



รูปที่ ๒๔ ฆ้องวงใหญ่

ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จาก วรกฤต เพ็งสุข

๓.๕.๖ ฆ้องวงเล็ก เป็นเครื่องดนตรีที่ย่อส่วนจากฆ้องวงใหญ่ วัดจากขอบวงในด้านซ้ายถึงขอบวงในด้านขวา กว้างประมาณ ๘๐ เซนติเมตร จากด้านหน้าไปด้านหลังกว้างประมาณ ๖๐ เซนติเมตร เรือนฆ้องหรือร้านฆ้องสูง ๒๐ เซนติเมตร วงหนึ่งมีจำนวน ๑๘ ลูก ลูกต้นวัดผ่านศูนย์กลางประมาณ ๑๓ เซนติเมตร ลูกยอดประมาณ ๙.๕ เซนติเมตร

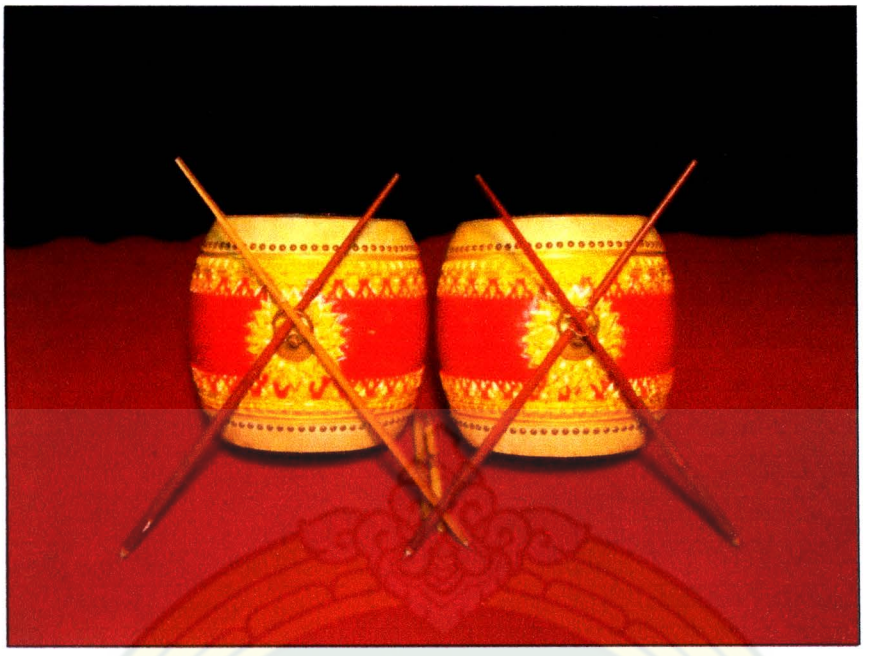
รูปที่ ๒๕ ฆ้องวงเล็ก

ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จาก วรกฤต เพ็งสุข

รูปที่ ๒๖ ตะโพน

ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จาก วรกฤต เพ็งสุข

๓.๕.๗ ตะโพน เป็นเครื่องหนังที่ใช้บรรเลงผสมอยู่ในวงปี่พาทย์ ทำหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับต่าง ๆ มีลักษณะเป็นกลองสองหน้าทรงอ้วนสั้น วางอยู่บนฐานหรือเรียกว่า เท้าตะโพน มีลักษณะคล้ายคลึงกับ มุทิงค์ หรือ มฤทังค์ หรือ มัททละ กลองของอินเดีย ตัวตะโพนไทยทำจากไม้ขนุน ไม้สัก หรือ ไม้ฉำฉา เรียกว่า “หุ่น” ขุดแต่งให้เป็นโพรงภายใน ขึ้นหนังทั้ง ๒ หน้า ดึงด้วยสายรัดหนังโยงเร่งเสียงที่เรียกว่า “หนังเรียด” หน้าหนึ่งใหญ่ กว้างประมาณ ๒๕ เซนติเมตร เรียก “หน้าเท่ง” ต้องติดข้าวสุกบดผสมขี้เถ้าถ่วงเสียงเพื่อทำให้เสียงกังวานไพเราะขึ้น อีกหน้าหนึ่งเล็กกว่ากว้างประมาณ ๒๒ เซนติเมตร เรียก “หน้ามัด” ตัวกลองยาวประมาณ ๔๘ เซนติเมตร ตรงขอบหนังขึ้นหน้าถักด้วยหนังตีเกลียวเส้นเล็ก ๆ เรียกว่า “ไส้ละมาน” แล้วจึงเอาหนังเรียดร้อยในช่องของไส้ละมานทั้ง ๒ หน้า โยงเรียงกันไปโดยรอบจนแลไม่เห็นไม้หุ่น แล้วมีหนังพันตอนกลางเรียกว่า “รัดอก” ตรงรัดอกข้างบนทำเป็นหูหิ้ว



รูปที่ ๒๗ กลองทัด
ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จาก วรกฤต เพ็งสุข

๓.๕.๘ กลองทัด เป็นกลองมีขนาดหน้ากว้างแต่ละหน้าวัดผ่านศูนย์กลางประมาณ ๔๖ เซนติเมตร เท่ากันทั้ง ๒ หน้า ตัวกลองยาวประมาร ๕๑ เซนติเมตร รูปทรงกะทัดรัดพองาม เวลาใช้บรรเลงตีเพียงหน้าเดียว หน้าหนึ่งติดข้าวสุกผสมขี้เถ้าปิดตรงใจกลาง แล้ววางกลองทางหน้านั้นคว่ำตะแคงขอบไว้บนหมอนหนุน และมีขาหยั่งสอดค้ำตรงหูระวิง ให้หน้ากลองอีกด้านหนึ่งตะแคงลาดมาทางผู้ตี ใช้ตีด้วยท่อนไม้ ๒ อัน ทำด้วยไม้รวกตัน ยาวประมาณ ๕๐-๕๕ เซนติเมตร แต่ก่อนปี่พาทย์วงหนึ่งคงใช้กลองเพียงลูกเดียว แต่ต่อมาในราวรัชกาลที่ ๒ กรุงรัตนโกสินทร์ นิยมใช้ ๒ ลูก ลูกหนึ่งเสียงสูงเรียกว่า “ตัวผู้” ตีเสียงดัง “ตูม” ลูกหนึ่งเสียงต่ำเรียกว่า “ตัวเมีย” ตีเสียงดัง “ต้อม”

รูปที่ ๒๘ ฆ้องวงเล็ก
ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จาก วรกฤต เพ็งสุข

๓.๕.๙ ฉิ่ง เป็นเครื่องตีทำด้วยโลหะ หล่อหนา เว้ากลาง ปากผายกลมรูปคล้ายถ้วยชาไม่มีก้น สำรับหนึ่งมี ๒ ฝา แต่ละฝาวัดผ่านศูนย์กลางจากสุดขอบด้านหนึ่งไปสุดขอบอีกด้านหนึ่งประมาณ ๖ เซนติเมตร ถึง ๖.๕ เซนติเมตร เจาะรูตรงกลางสำหรับร้อยเชือกเพื่อสะดวกในการถือตีกระทบกันให้เกิดเสียงเป้นจังหวะ

๓.๖ เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายเป็นอุปกรณ์สำคัญอีกอย่างหนึ่งสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทยโดยเฉพาะการแสดงโขน ซึ่งในการแสดงโขนนั้นได้รับอิทธิพลด้านเครื่องแต่งกายมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในสมัยโบราณ โดยเครื่องแต่งกายของโขนนั้นเลียนแบบมาจากเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ ประกอบด้วยส่วนสำคัญ ๆ ๓ ส่วนคือ ศิราภรณ์ พัสตราภรณ์ และ ถนิมพิมพาภรณ์

ซึ่งส่วนสำคัญดังกล่าวข้างนั้นก็คือ ศีรษะหรือหัวโขน เครื่องแต่งกาย และเครื่องประดับ ในงานสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ชุดท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง นี้เป็นการแสดงที่จัดอยู่การ แสดงโขน จึงจำเป็นต้องมี หัวโขน และเครื่องแต่งกาย ตลอดจนเครื่องประดับสำหรับสวมใส่แก่ผู้แสดง กอปรกับงาน

สร้างสรรค์ชุดนี้เป็นงานที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ จึงได้คิดสร้างศีรษะหรือหัวโขนของท้าวทศคิริวงศ์ขึ้นใหม่ให้แตกต่างไปจากเดิม ดังต่อไปนี้

๓.๖.๑ ศีรษะหรือหัวโขนท้าวทศคิริวงศ์

จากการศึกษาข้อมูลเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามปูนบำเหน็จให้ข้าทหาร พบว่าพระรามปูนบำเหน็จให้พิเภกขึ้นเป็นท้าวทศคิริวงศ์ ให้ครองกรุงลงกาดังบทพระราชนิพนธ์ที่ว่า

อันพิเภกผู้น้องทศพักตร์	จงรักเบื้องบาทพระทรงศร
เป็นโหราตาศึกแน่นอน	บอกกลราญรอนกุมภัณฑ์
ชื่อว่าท้าวทศคิริวงศ์	พงศพรหมธิราชรังสรรค์
ให้**มงกุฎสุรกานต์**สังวาลวัลย์	ครอบครองเขตขัณฑ์ลงกา

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จ, รามเกียรติ์ เล่ม ๓, น. ๕๕๖)

จากบทพระราชนิพนธ์ข้างต้นผู้วิจัยเห็นว่าพิเภกได้เป็นกษัตริย์ครอบครองกรุงลงกาและได้มงกุฎสุรกานต์ ซึ่งมงกุฎนี้เปรียบเสมือนพิชัยมงกุฎหรือมหาพิชัยมงกุฎซึ่งนับเป็นเครื่องราชกกุธภัณฑ์อันมีเฉพาะพระมหากษัตริย์เท่านั้น ดังนั้นเมื่อพิเภกเป็นกษัตริย์ครองกรุงลงกาแล้วย่อมจะได้ทรงพิชัยหรือมหาพิชัยมงกุฎด้วย ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีแนวความคิดในการสร้างศีรษะท้าวทศคิริวงศ์หรือพิเภกขึ้นใหม่โดยให้มียอดเป็น “มหาพิชัยมงกุฎ” เพื่อให้แตกต่างกับยอด “น้ำเต้ากลมปลายสะบัด” ที่เป็นยอดของศีรษะพิเภกในการแสดงโขนที่ชินตา และเป็นงานสร้างสรรค์แบบใหม่ที่มีแนวความคิดจากบทพระราชนิพนธ์ดังรูป

ภาพที่ ๒๙ พิเภก
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ ๓๐ ท้าวทศคิริวงศ์
ที่มา: ผู้วิจัย

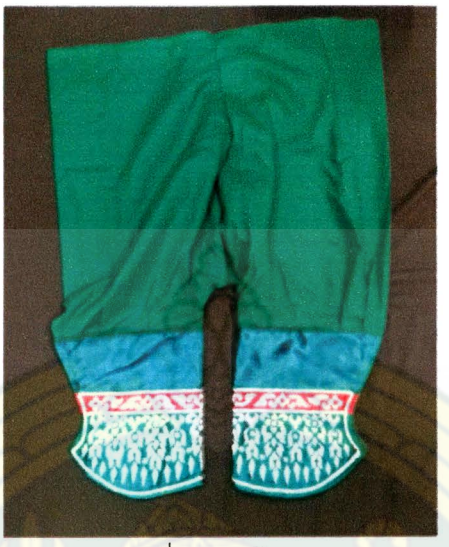
จากภาพข้างต้นจะเห็นได้ว่า ศีรษะของพิเภกกับท้าวทศคิริวงศ์จะมีความแตกต่างกันที่ยอดของศีรษะโขนเท่านั้น ซึ่งของทศคิริวงศ์ จะเป็นยอดชัยหรือมหาพิชัย ส่วนลักษณะอื่น ๆ ยังคงความเป็นศีรษะพิเภกดังเดิม นับว่าเป็นมิติใหม่ของการแสดงที่จะทำให้ผู้ชมเกิดความตื่นตาตื่นใจในรูปลักษณ์ใหม่ของพิเภกในนามของ “ท้าวทศคิริวงศ์”

๓.๖.๒ พัสตราภรณ์

พัสตราภรณ์โขนและละครไทย หมายถึง เครื่องประดับตกแต่งในส่วนที่เป็นผ้า พัสตราภรณ์โขน ละครไทยมีวิวัฒนาการตามยุคสมัยต่าง ๆ ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน ความเชื่อที่ว่า เครื่องแต่งกายโขน ละคร เลียนแบบเครื่องแต่งกายของพระมหากษัตริย์ และพระบรมวงศ์ชั้นสูงหรือที่เรียกว่า “พระเครื่องต้น” ที่ทรงแต่งในโอกาสพิเศษ เช่นพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระราชพิธีโสกันต์ แต่พัสตราภรณ์โขน ละครได้พัฒนารูปแบบของเครื่องแต่งกายให้เหมาะสมกับการแสดง (ประเมษฐ์ บุญยะชัย ,๒๕๔๗, น.๕) ดังนั้นส่วนของเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงโขนหรือละคร ซึ่งมาจากการเลียนแบบเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ แล้วพัฒนาเป็นการแต่งกายแบบยืนเครื่องโขน ละคร จึงประกอบด้วย สนับเพลา ผ้านุ่ง ห้อยข้าง ห้อยหน้า ห้อยก้น รัดสะเอว เสื้อ กรองคอ อินธนู ซึ่งงานสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ชุดนี้ยังคงให้ท้าวคีรีวงศ์หรือพิเภกจะแต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายแบบยักษ์สีเขียว คล้ายเครื่องแต่งกายของทศกัณฐ์ ไม่มีการเปลี่ยนแปลง ดังรายละเอียดของพัสตราภรณ์หรือเครื่องแต่งกายดังนี้

๑) สนับเพลา

สนับเพลาใช้ผ้าโทเรอย่างดีตัดเป็นกางเกงสีเดียวกับสีเสื้อคือสีเขียว ปลายขาต่อผ้าเป้นเชิง ปักด้วยดิ้นเป็นลวดลาย



ภาพที่ ๓๑ สนับเพลา

ที่มา: ผู้วิจัย

๒) ผ้านุ่งหรือพระภูษา

ผ้านุ่งเป็นผ้ายกเนื้อหนาสีตัดกับเสื้อ ในที่นี้คือสีแดง โดยนุ่งเป็นแบบจีบโจงก้นแป้น

ภาพที่ ๓๒ พระภูษา

ที่มา : ผู้วิจัย

๓) ห้อยข้างหรือเจียรบาดหรือชายแครง

ห้อยข้าง เป็นผ้าสีเดียวกับเสื้อและสนับเพลาคือสีเขียวมีขลิบสีตัดกับสีพื้นคือขลิบด้วยสีแดงปักลายด้วยดิ้นและเลื่อม

ภาพที่ ๓๓ ห้อยข้าง

ที่มา: ผู้วิจัย

๔) ห้อยหน้าหรือชายไหว

ห้อยหน้า เป็นผ้าสีเดียวกับเสื้อและสนับเพลาคือสีเขียวมีขลิบสีตัดกับสีพื้นคือขลิบด้วยสีแดงปักลายด้วยดิ้นและเลื่อม

ภาพที่ ๓๔ ห้อยหน้า

ที่มา: ผู้วิจัย

๕) ห้อยก้นหรือปิดก้น

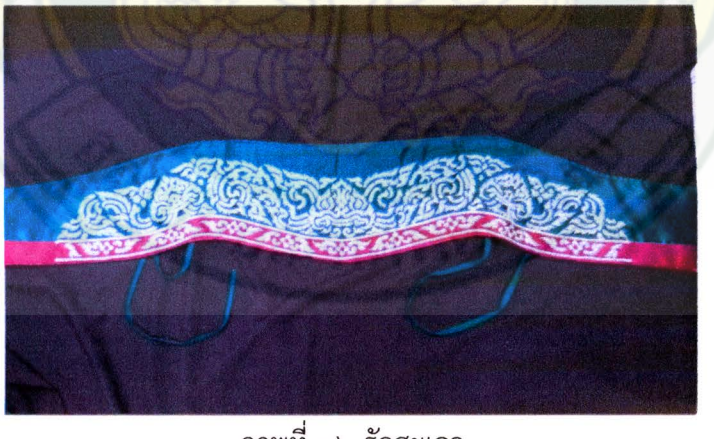
ห้อยก้นหรือปิดก้น เป็นผ้าสีเดียวกับเสื้อและสนับเพลาคือสีเขียวมีขลิบสีตัดกับสีพื้นคือขลิบด้วยสีแดงปักลายด้วยดิ้นและเลื่อม

ภาพที่ ๓๕ ห้อยก้น

ที่มา: ผู้วิจัย

๖) รัดสะเอวหรือรัดองค์หรือรัดพัสตร์

รัดสะเอว เป็นผ้าสีเดียวกับเสื้อและสนับเพลาคือสีเขียวมีขลิบสีตัดกับสีพื้นคือขลิบด้วยสีแดงปักลายด้วยดิ้นและเลื่อม



ภาพที่ ๓๖ รัดสะเอว

ที่มา : ผู้วิจัย

๗) เสื้อหรือฉลององค์

เสื้อหรือฉลององค์ เป็นเสื้อแขนยาวสีเขียวปักหนุนด้วยดิ้นและเลื่อม เป็นลวดลาย

ภาพที่ ๓๗ ฉลองพระองค์

ที่มา: ผู้วิจัย

๘) รัดอกหรือเกราะ

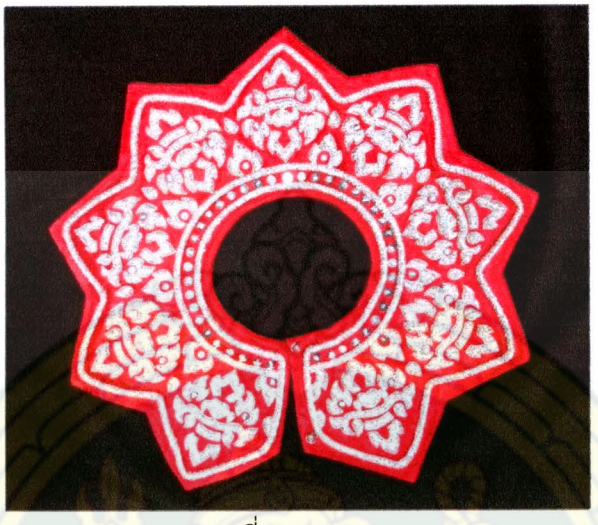
เป็นเครื่องคาดอกชนิดหนึ่งทำด้วยผ้าสีแดงปักหนุนด้วยดิ้นและเลื่อมเป็นลวดลาย

ภาพที่ ๓๘ รัดอกหรือเกราะ

ที่มา: ผู้วิจัย

๙) กรองคอหรือกรองศอ

กรองคอหรือกรองศอ เป็นผ้าสีเดียวกับผ้านุ่งในที่นี้คือสีแดงให้ตัดกับสีเสื้อปักหนุนด้วยดิ้นและเลื่อมเป็นลวดลาย



ภาพที่ ๓๙ กรองคอ

ที่มา: ผู้วิจัย

๑๐) อินธนู

อินธนู เป็นผ้าสีเดียวกับผ้านุ่งคือสีแดงปักหนุนด้วยดิ้นและเลื่อม

ภาพที่ ๔๐ อินธนู

ที่มา: ผู้วิจัย

๑๑) พาหุรัด

คือกำไลรัดต้นแขน ซึ่งจัดทำเป็นรูปพญานาคตามบทประพันธ์

ภาพที่ ๔๑ พาหุรัด

ที่มา: ผู้วิจัย

๓.๔.๒ ถนิมพิมพาภรณ์

ถนิมพิมพาภรณ์คือเครื่องประดับที่ใช้สำหรับแต่งประกอบกับเครื่องแต่งกายของโขนละคร ประกอบด้วย ทับทรวง สังวาล เข็มขัด ข้อมือ แหวนรอบ ประวะหล่ำ ข้อเท้า ดังรายละเอียดต่อไปนี้

๑) ทับทรวงหรือตาบหน้าหรือตาบทับ

ทับทรวง ทำด้วยโลหะดุนลายประดับด้วยพลอยกระจก มีสายสำหรับคล้องคอ

ภาพที่ ๔๒ ทับทรวง

ที่มา: ผู้วิจัย

๒) สังวาล

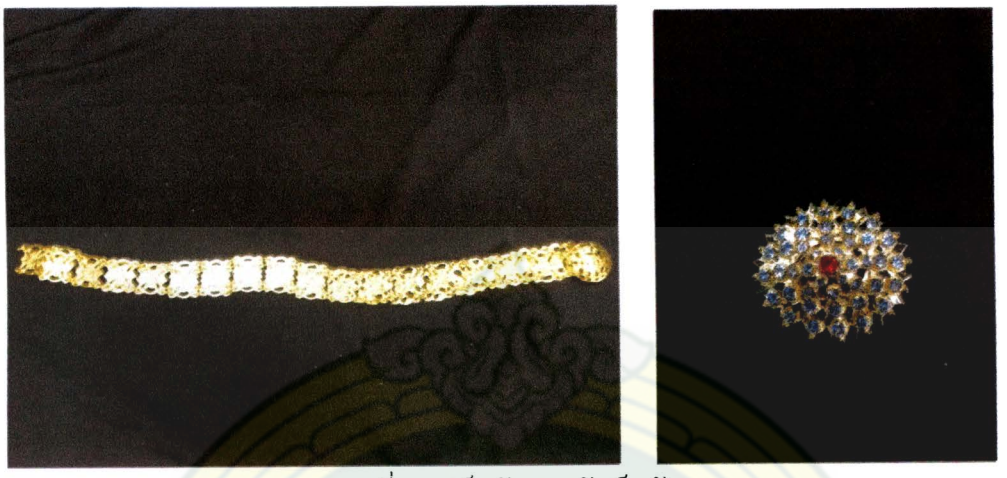
สังวาล แต่เดิมสายสังวาลทั้งสองเส้นแยกออกจากกันแล้วใส่ไขว้กัน ขวา -ซ้าย ก็ ได้มีพัฒนาการเพื่อให้สวมใส่ได้รวดเร็วขึ้นด้วยการเย็บติดกับตาบหลังทางด้านหลัง สายทั้งสองเส้นด้วยผ้าประดับพลอยกระจก ต่อมามีการนำเพชรแถวหรือเพชรหลามาทำเป็นสายสังวาล แล้วเย็บติดด้วยตาบทิศทั้งสองข้างทำด้วยโลหะดุนลายประดับด้วยพลอยกระจก

ภาพที่ ๔๓ สังวาล

ที่มา: ผู้วิจัย

๓) เข็มขัด

เข็มขัด หัวทำด้วยโลหะดุนลายประดับด้วยพลอยกระจก สายเป็นโลหะ

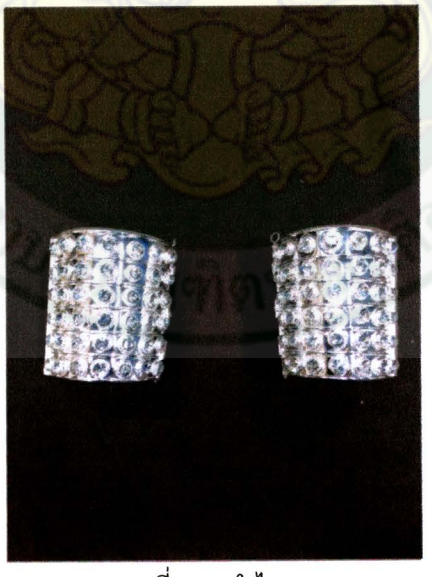


ภาพที่ ๔๔ เข็มขัดและหัวเข็มขัด

ที่มา: ผู้วิจัย

๔) กำไลแผงหรือข้อมือ

กำไลแผงหรือข้อมือหรือในวรรณคดีเรียกว่าทองกรทำด้วยโลหะดุนลายประดับด้วยพลอยกระจก มีลักษณะเป็นรูปโค้งประกบเข้ากับข้อมือ



ภาพที่ ๔๕ กำไลแผง

ที่มา: ผู้วิจัย

๕) แหวนรอบ

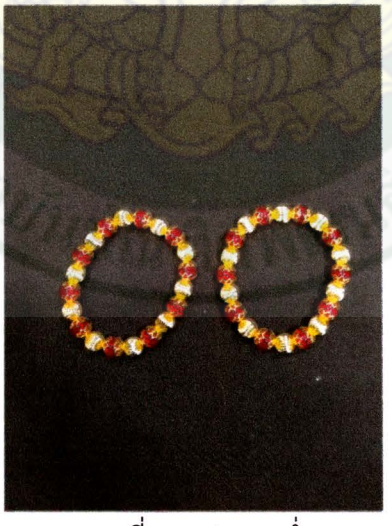
แหวนรอบ ทำด้วยโลหะขดมีลักษณะคล้ายสปริง สำหรับสวมข้อมือ

ภาพที่ ๔๖ แหวนรอบ

ที่มา: ผู้วิจัย

๖) ปะวะหล่ำ

ปะวะหล่ำ ทำด้วยโลหะหรือแก้ว มีลักษณะเป็นเม็ดกลมเล็ก ๆโปร่งหลายเม็ด ร้อยด้วยสายสำหรับใส่ข้อมือ

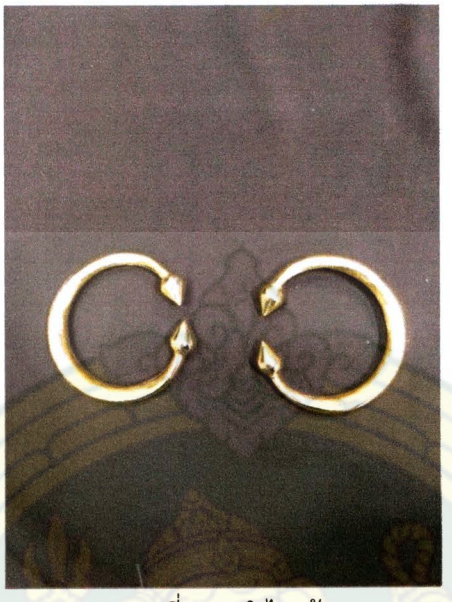


ภาพที่ ๔๗ ปะวะหล่ำ

ที่มา: ผู้วิจัย

๗) กำไลเท้า

กำไลเท้า ทำด้วยโลหะเป็นรูปโค้งเข้ากับข้อเท้า ปลายทั้งสองข้างนิยมทำเป็นหัวบัว

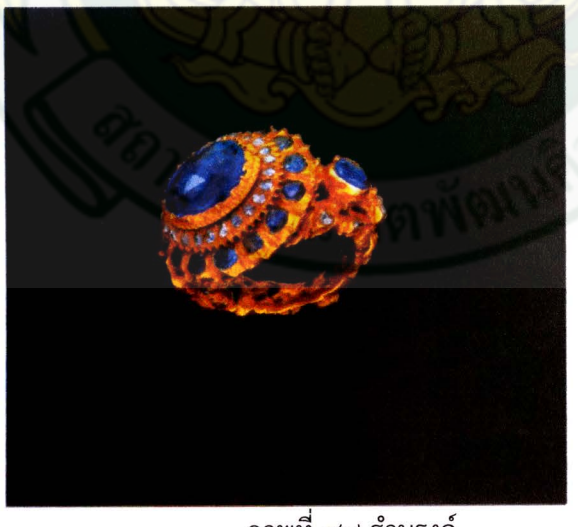


ภาพที่ ๔๘ กำไลเท้า

ที่มา: ผู้วิจัย

๘) ธำมรงค์

แหวนสำหรับสวมนิ้ว



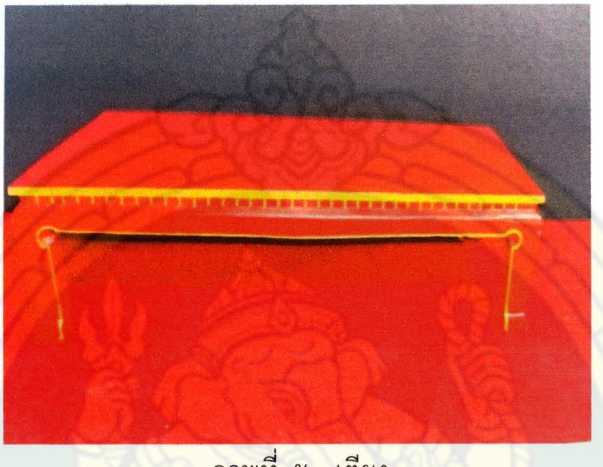
ภาพที่ ๔๙ ธำมรงค์

ที่มา: กรมธนารักษ์,

๓.๗ อุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์ประการแสดงเป็นสิ่งหนึ่งที่จะทำให้การแสดงสมบูรณ์ได้ ซึ่งในงานสร้างสรรค์ชุดท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่องนี้ จะมีอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงได้แก่ เตียง ที่วางอาวุธ อาวุธคือศร คันฉ่องหรือกระจก เครื่องประทินกลิ่นหอมได้แก่คณโทใส่น้ำปรุงและผอบใส่แป้งร่ำ ซึ่งสิ่งต่าง ๆที่กล่าวมานี้เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงทั้งสิ้น อุปกรณ์ต่าง ๆเหล่านี้จะทำให้การแสดงชุดนี้มีความสวยงามสมความเป็นจริง

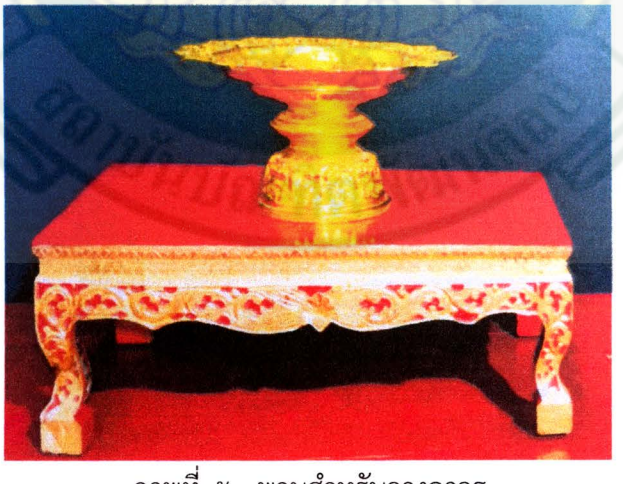
๑) เตียงใหญ่ ใช้สหรับท้าวทศคิริวงศ์นั่งแต่งองค์



ภาพที่ ๕๐ เตียง

ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จากไชยอนันต์ สันติพงษ์

๒) ที่วางอาวุธ ใช้พานแว่นฟ้าสำหรับวางอาวุธตั้งอยู่บนโต๊ะอีกชั้นหนึ่ง



ภาพที่ ๕๑ พานสำหรับวางอาวุธ

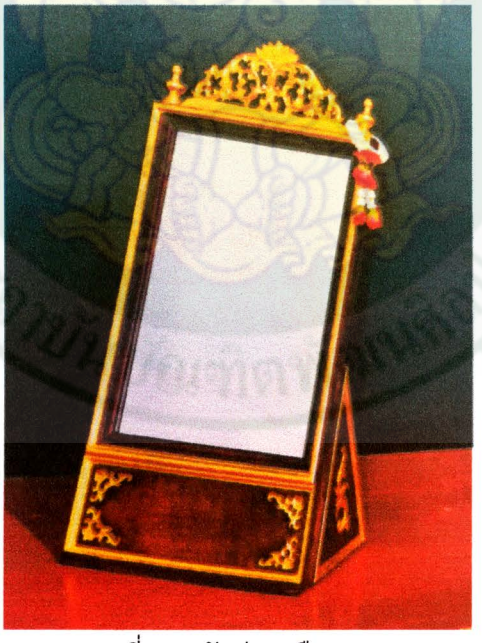
ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จากไชยอนันต์ สันติพงษ์

๓) อาวุธ ที่ใช้ในการแสดงชุดนี้คือ ศร

ภาพที่ ๕๒ คันศร

ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จากไชยอนันต์ สันติพงษ์

๔) คันฉ่องหรือกระจก ในการแสดงชุดท้าวทศคิริวงศ์ชุดนี้รูปแบบของการแสดงเป็นการอาบน้ำแต่งตัว ดังนั้นจึงจำเป็นต้องมีคันฉ่องหรือกระจกเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงด้วย



ภาพที่ ๕๓ คันฉ่องหรือกระจก

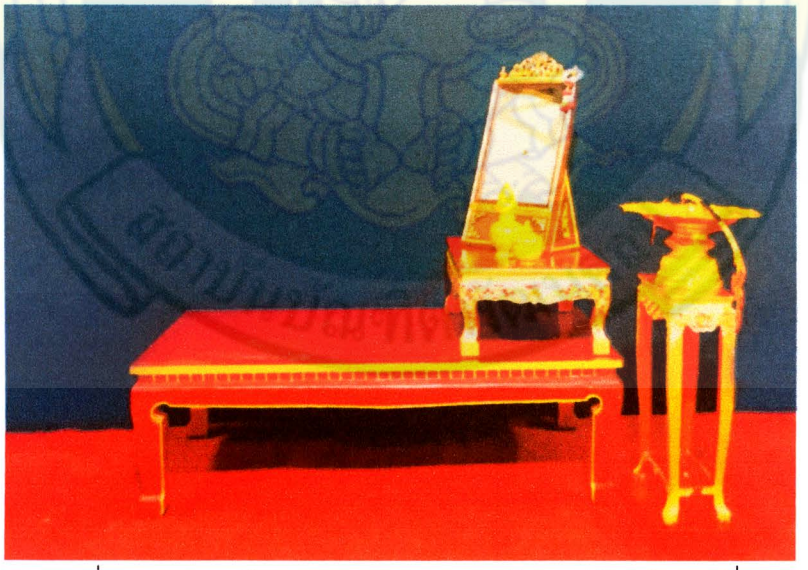
ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จากไชยอนันต์ สันติพงษ์

๕) เครื่องประทินกลิ่นหอม อันประกอบไปด้วยน้ำอบน้ำปรุงและแป้งร่ำ ซึ่งในการอาบน้ำแต่งตัวมักนิยมใช้เพื่อให้เกดความหอมในร่างกาย ในการแสดงชุดนี้เป็นการสมมติจึงใช้อุปกรณ์ประกอบเป็นคณโทและผอบเพื่อให้ผู้แสดงใช้หยิบจับประกอบท่ารำ

ภาพที่ ๕๔ คณโทและผอบ

ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จากไชยอนันต์ สันติพงษ์

เมื่อรวมอุปกรณ์การแสดงทุกอย่างเข้าด้วยกันจะเห็นเป็นภาพสมมติว่าเป็นถายในห้องแต่งองค์ของท้าวทศคิริวงศ์ ที่มีเตียงตั่งสำหรับนั่งมีเครื่องหอมสำหรับประพรมตัว พร้อมทั้งมีอาวุธคือศรที่พร้อมจะจับออกต่อสู้กับท้าวมหาบาลเทพาสูรดังในภาพ



ภาพที่ ๕๕ อุปกรณ์ประกอบการแสดงชุด ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง

ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จากไชยอนันต์ สันติพงษ์

๓.๘ ท่ารำ

ท่ารำเป็นสิ่งสำคัญที่สุดในการแสดงซึ่งผู้วิจัยได้จัดกระบวนท่ารำตั้งแต่ท้างทศคิริวงศ์เต้นออกขึ้นนั่งเตียงแล้วเริ่มกระบวนท่ารำแต่งตัวจนเสร็จสิ้น ซึ่งกระบวนท่ารำทั้งหมดตั้งแต่เริ่มออกจนถึงท้าวทศคิริวงศ์เข้าเวที ซึ่งในรายละเอียดของท่ารำผู้วิจัยจะนำเสนอโดยละเอียดในบทต่อไป

๓.๙ โอกาสที่ใช้แสดง

การแสดงสร้างสรรค์ชุดท้าวคิริวงศ์ทรงเครื่องชุดนี้เป็นนาฏยประดิษฐ์ที่สร้างขึ้นในรูปแบบของการรำเดี่ยวเป็นการแสดงความสามารถรำอวดฝีมือของผู้แสดงในการแสดงโขนตอน ท้าวทศคิริวงศ์ครองเมือง นอกจากจะแสดงในแสดงโขนแล้ว การแสดงชุดนี้สามารถตัดทอนมาเป็นชุดการแสดงรำเดี่ยวชุดสั้นๆ ในโอกาสต่าง ๆ ได้ในงานทั่วไป

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ ๔

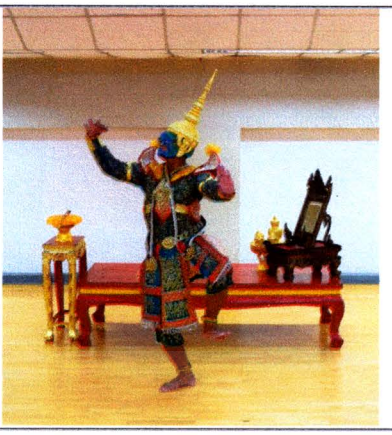
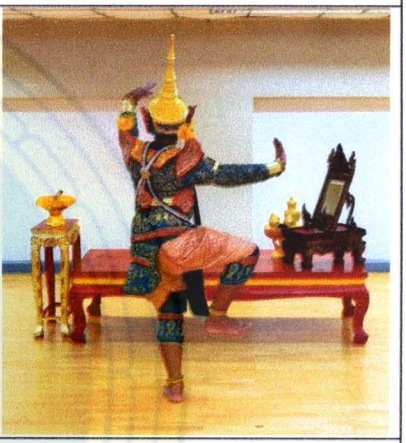
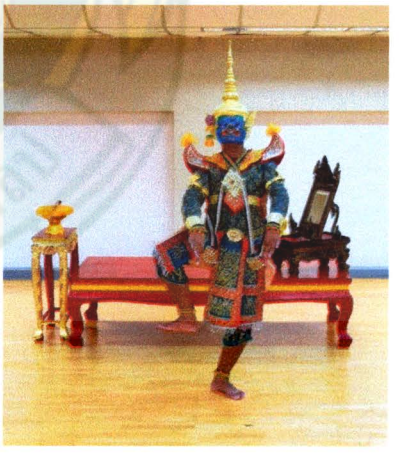
นาฏยประดิษฐ์สร้างสรรค์ ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง

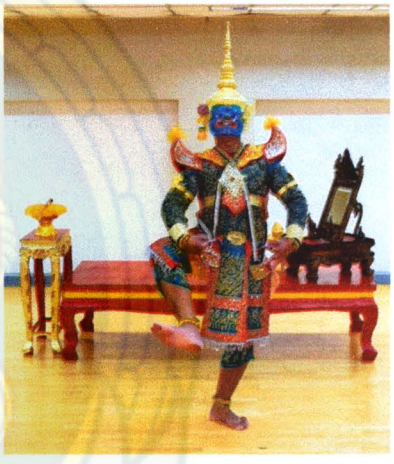
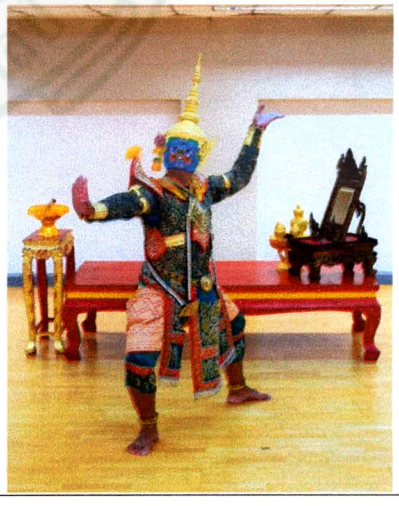
หลังจากสร้างบทเพื่อสำหรับใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำเสร็จแล้ว ในขั้นต่อไปก็คือการเริ่มคิดประดิษฐ์ท่ารำ โดยเริ่มต้นจากการทำความเข้าใจถึงความหมายของท่ารำและนาฏยศัพท์ที่ใช้ในการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย เพื่อที่จะได้คิดท่ารำจากคำพากย์ที่เป็นบทสำหรับใช้ในการแสดงชุดนี้ ดังที่ จรูญศรี วีระวาณิช (๒๕๔๘, น.๒๐๒) กล่าวว่า การประดิษฐ์ท่าระบำ รำ ฟ้อน ประกอบด้วยองค์ประกอบใหญ่ ๘ องค์ คือ เนื้อเพลง ดนตรี การรำตามบทร้อง ด้วยการใช้แม่ท่าและนาฏยศัพท์ เครื่องแต่งกาย การคัดเลือกผู้แสดงและจำนวนผู้แสดง การแปรรูปแถว เวลาในการแสดงแต่ละชุด แนวทางการจัดการแสดงชุดเบ็ดเตล็ด วิพิธทัศนา

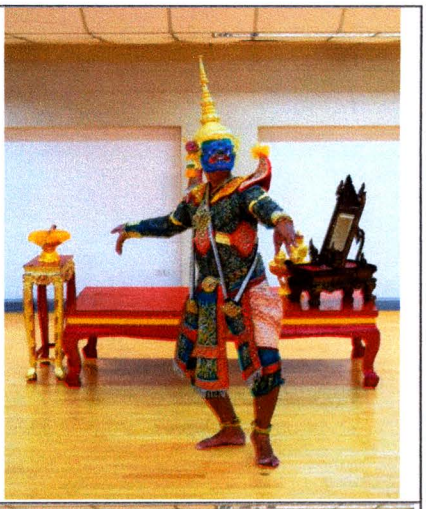
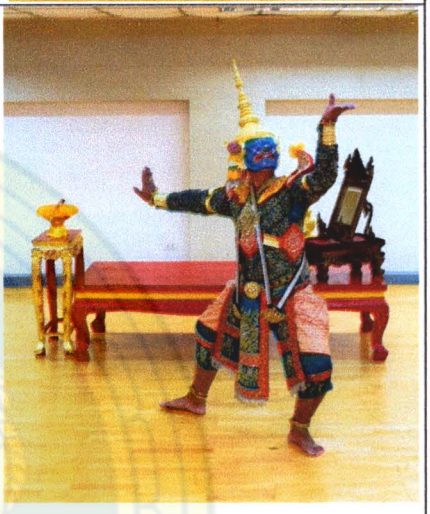
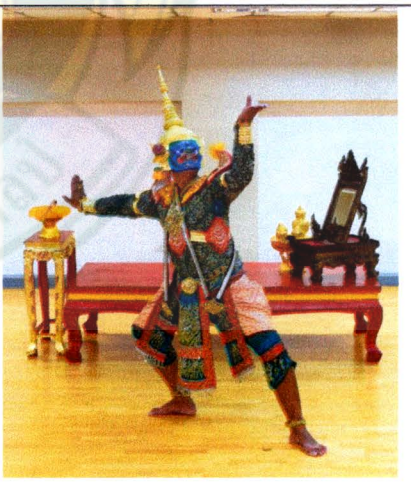
ดังนั้นในการประดิษฐ์ท่ารำทางด้านนาฏศิลป์ที่บางครั้งอาจจะเรียกได้ว่า นาฏยประดิษฐ์ นั้น คงจะเลี่ยงไม่ได้ในการที่จะต้องใช้วิธีการในการสร้างโดยคำนึงถึงกระบวนท่า แม่ท่า ตลอดจนนาฏยศัพท์ ที่ใช้ในการเรียนการสอนโขนตัวยักษ์โดยเฉพาะ ด้วยเหตุที่ว่า ท้าวทศคิริวงศ์ นั้นเป็นยักษ์ แต่อาจจะมีกระบวนท่าของตัวพระเข้ามาแทรกด้วยก็อาจจะเป็นได้เพราะกระบวนท่ารำของตัวยักษ์กับตัวพระมีส่วนที่ละม้ายคล้ายคลึงกันในบางกระบวนท่า

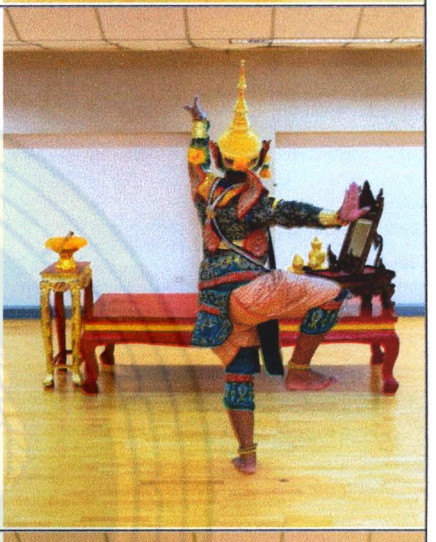
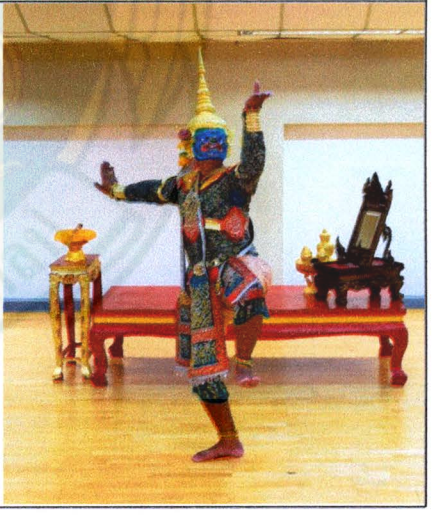
ผู้ประดิษฐ์ท่ารำ จะต้องมีความรู้ในแม่ท่าที่แสดงความหมาย เพื่อสื่อให้ผู้ชมรู้ว่า ท่ารำที่ใช้นั้นหมายถึงอะไร การใช้กิริยามือ กิริยาเท้า ศีรษะ จะต้องสัมพันธ์กันถูกต้องตรมแบบแผนของศิลปะการรำที่ปรมาจารย์ได้กำหนดไว้อย่างถูกต้อง(จรูญศรี วีระวาณิช, ๒๕๔๘, น.๒๐๕) จากข้อความดังกล่าวจะเห็นได้ว่าในการประดิษฐ์ท่ารำเพื่อใช้ในการแสดงแต่ละชุดนั้นผู้ประดิษฐ์จำเป็นต้องมีหลักในการคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยส่วนใหญ่จะเริ่มจากกระบวนท่ารำที่เป็นแม่ท่ารวมทั้งนาฏยศัพท์ที่ใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำชุดนั้น ๆ โดยการนำกระบวนท่าและนาฏยศัพท์ต่าง ๆ มาเรียงร้อยตามบทประพันธ์เพื่อให้เกิดชุดการแสดงที่สมบูรณ์ได้ ดังที่จะนำเสนอกระบวนท่านาฏยประดิษฐ์ชุด “ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง” ดังต่อไปนี้

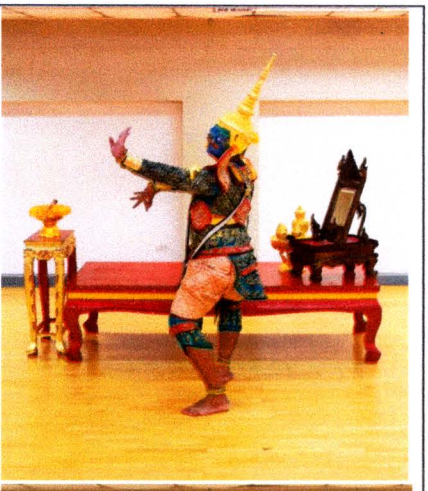
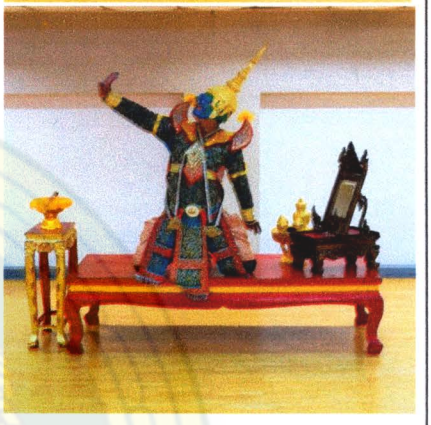
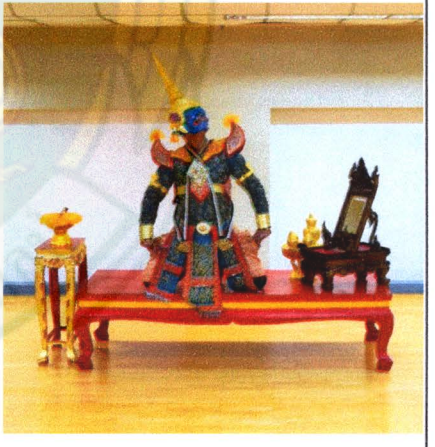
ท่ารำเพลงพญาเดิน

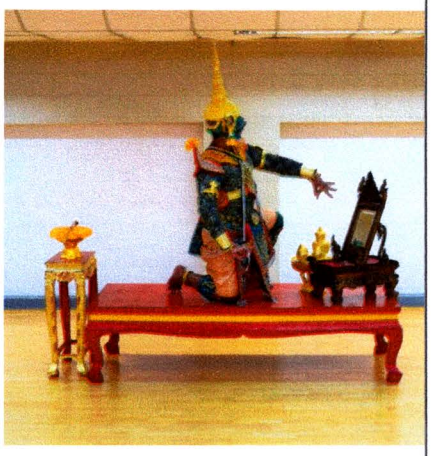
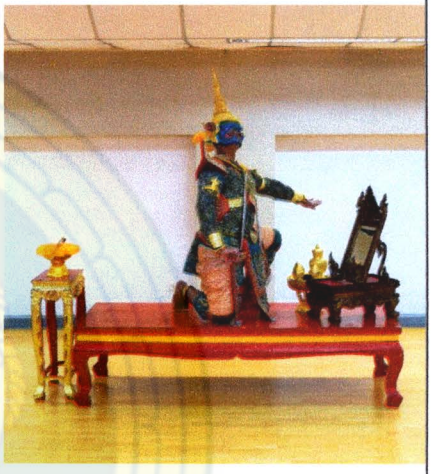
ลำดับ	จังหวะ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่า	รูป
๑		ท่าชักแป้งผัดหน้า	ใช้เท้าขวาเป็นหลัก ยกเท้าซ้ายหนีบน่อง เต้นออกโดยใช้หน้าเสี้ยวทางขวา มือซ้ายตั้งวงหน้า มือขวาจีบปรกข้างระดับแง่ศีรษะ เต้นเคลื่อนที่ออกจากประตูโรง	
ลำดับ	**จังหวะ**	**ชื่อท่ารำ**	**คำอธิบายการปฏิบัติท่า**	**รูป**
๒		ท่าชักแป้งผัดหน้า	ระหว่างการเต้นต้องกลับตัว(หมันตัวทางซ้ายและหมุนตัวกลับทางขวาเปลี่ยนมือในท่าชักแป้งผัดหน้าสลับกันไปด้วย กล่อมหน้าหันมองมือจีบ	
๓		ลงวง	เมื่อเต้นถึงกลางโรง หมุนตัวหน้าตรงขยับยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่อง ลดมือทั้งสอง ลงมาจีบคว่ำบริเวณหน้าขา	

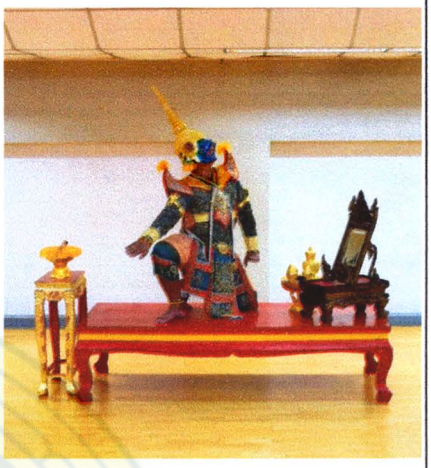
			วางเท้าซ้ายลงเต็มเหลี่ยม พร้อมกับพลิกหงายมือแล้วคว่ำลงบริเวณหน้าขาในลักษณะลงวงต่ำของยักษ์ นิ้วทั้งห้าเรียงชิดติดกัน ลำตัวตั้งตรง เปิดปลายคางตามองไกล	
๔		กระทืบฟันจีบม้วนมือ	ทำท่ากระทืบฟัน โดยยกเท้าขวามากระทืบใกล้ส้นเท้าซ้ายในจังหวะที่ ๑ พร้อมกับกระทืบเท้าซ้ายใกล้ส้นเท้าขวา ในจังหวะที่ ๒ แล้วยกเท้าขวาเตะขาไปข้างหน้าในลักษณะหงายฝ่าเท้าขึ้น ดัดปลายเท้าเข้าหาลำตัว ย่อเข่าขวาเล็กน้อย ลำตัวตั้งตรง เปิดปลายคางตามองไกล มือทั้งสอง จีบหงายหักข้อมือเข้าหาหน้าขา	
๕		ยืดยุบหมุนตัวทางด้านขวา	ยืดตัวขึ้น หมุนตัวไปทางด้านขวาครึ่งรอบ ใช้หน้าเสี้ยวทางขวา พร้อมกับยุบตัวลงเหลี่ยมอัด ลำตัวตั้งตรง คลายมือจีบทั้งสองออก แล้วตั้งเป็นท่าเชิด แขนขวาตึง หักมือเข้าหาลำแขน สูงเสมอไหล่ แขนซ้ายทำท่าบัวบาน หน้ามองปลายนิ้วมือขวา	

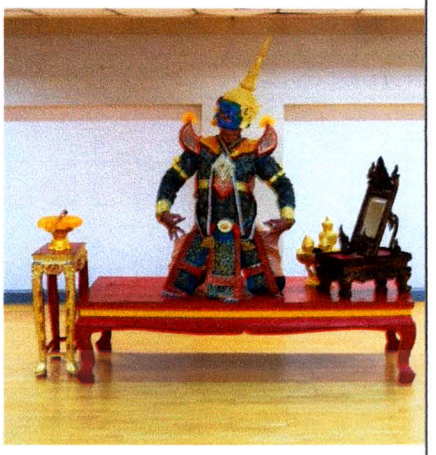
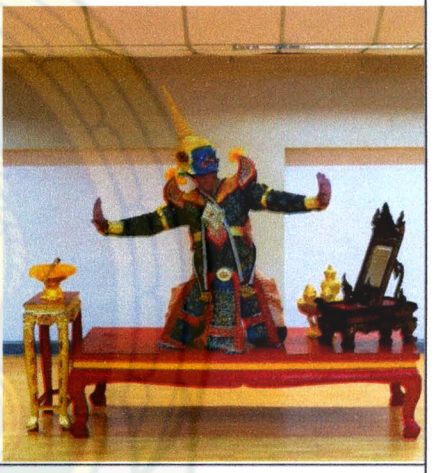
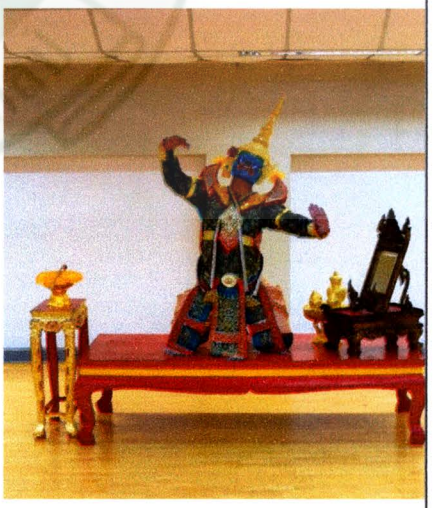
๖		ประเท้าซ้ายยืดกระทบลงเหลี่ยมท่าสอดสูง (ท่า ๕)	หมุนตัวทางซ้ายใช้หน้าเสี้ยว พร้อมกับประเท้าซ้ายยกขึ้นกันเข่าหนีบน่อง ลดมือซ้ายจีบคว่ำงอข้อศอกหงายมือขวาให้ปลายนิ้วชี้ลงพื้นงอข้อศอกระดับเอว หักข้อมือปลายนิ้วทั้ง ๕ เรียงชิดติดกัน	
๗		ยืดกระทบสอดสูง	ยืดกระทบเท้าขวา วางเต็มเหลี่ยมน้ำหนักอยู่เข่าซ้าย พร้อมกับสอดจีบมือซ้ายขึ้น เป็นท่าจีบสอดสูงหงายมืองอข้อศอกข้อมือระดับแง่ศีรษะ แขนขวาเหยียดตึงระดับไหล่หักข้อมือเข้าหาลำแขน นิ้วทั้ง ๕ เรียงชิดติดกัน หน้ามองทางซ้าย	
๘		โย้ตัวยกเท้าขวาหมน	โย้ตัวถ่ายน้ำหนักไปทางเข่าขวาพร้อมกับคืนน้ำหนักมาท่างเข่าซ้าย	

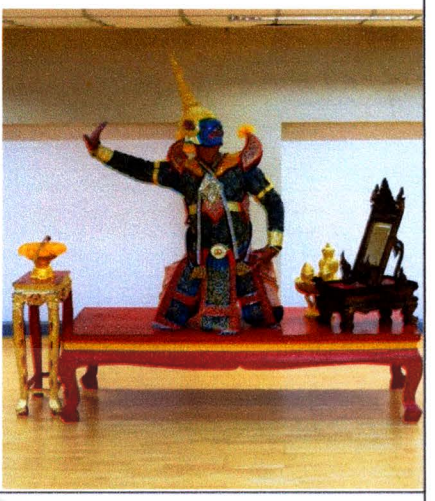
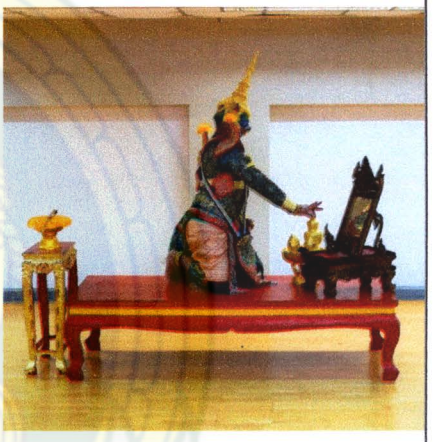
			แล้วยกขาขวาขึ้นหนีบน่องกันเข่า ดัดปลายเท้าขึ้น ขาซ้ายย่อเข่าลงเล็กน้อย	
๘			หมุนตัวทางซ้ายครึ่งรอบ โดยใช้หน้าเสี้ยวทางซ้าย แล้วใช้ตัวตามจังหวะ(ใช้หน้าหนัง) พร้อมกับหมุนตัวทางซ้ายซ้า ๆ ครึ่งรอบ	
๙		เต้นท่าสอดสูง (ท่า ๕)	เมื่อหมุนตัวครึ่งรอบใช้หน้าเสี้ยวทางขวา แล้วเต้น โดยวางเท้าขวา ยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่อง วางเท้าซ้ายยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง สลับกันตามจังหวะ ระหว่างการเต้นให้กลับตัวโดยหมุนตัวทางซ้ายและหมุนตัวกลับทางขวา พร้อมเปลี่ยนมือในท่าสอดสูงด้วย	

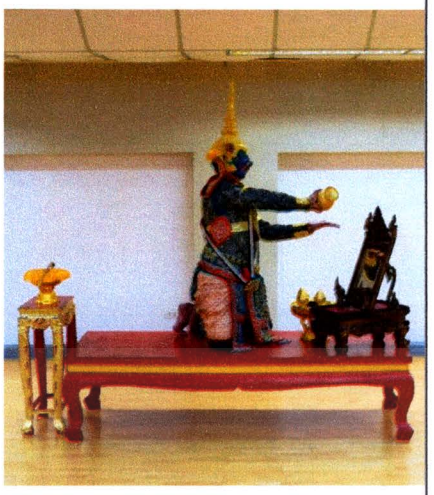
๑๐		ขึ้นเตียง	เมื่อเต้นมาถึงเตียง ก้าวขึ้นเตียง ลงนั่งคุกเข่าเฉียงหน้าเล็กน้อย	 
๑๑		บทพากย์ “ทรงไขท่อแก้วปทุมมาศ”	นั่งคุกเข่า มือลงวงหน้าขา กดหน้าขา ดันหลังเปิดปลายคาง ตามองไกล	

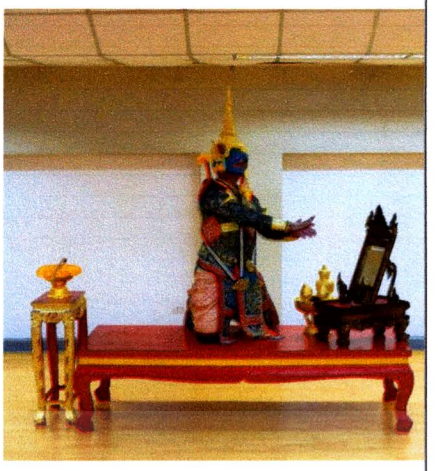
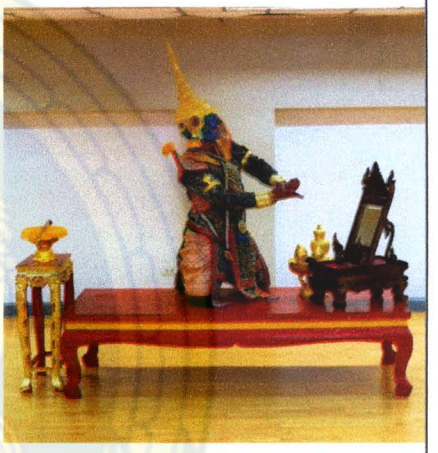
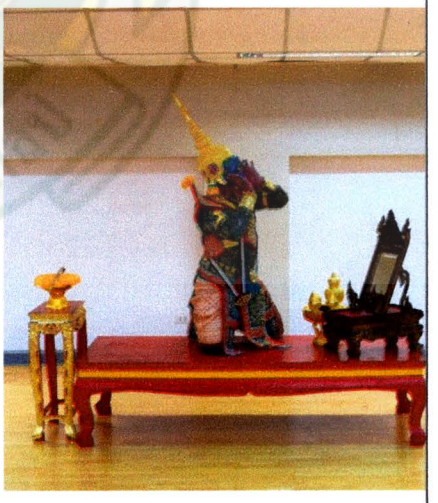
		เริ่มพากย์ คำว่า ทรงไข	จีบคว่ำมือซ้ายด้านหน้าระดับเอว งอศอกเป็นวงโค้งเล็กน้อย มือขวาตั้งวง ดันหลังเปิดปลายคาง ตามองมือจีบ เอียงหูขวาเล็กน้อย	
		ท่อแก้ว	พลิกข้อมือซ้าย ม้วนคลายจีบหงายมือ ท้องแขนเหยียดตึง ปลายนิ้วทั้งห้าเรียงชิดติดกัน มือขวาตั้งวงล่างบริเวณหน้าขา พร้อมกับตั้งเข่าซ้ายขึ้นกันเข่าออก เข่าขวาคุกเข่า ยกก้นขึ้น ดันหลัง เปิดปลายคาง หน้ามองทางซ้ายเอียงหู ขวาพร้อมกับพลิกข้อมือขวาจากหงายมือเป็นคว่ำมือ เหยียดแขนตึง ปลายนิ้วทั้งห้าเรียงชิดติดกัน มือขวาตั้งวงล่างบริเวณหน้าขา ดันหลัง เปิดปลายคาง เอียงหูซ้าย หน้ามองทางขวาเล็กน้อย	
		ปทุมมาศ	จีบคว่ำมือขวาด้านหน้าระดับเอว งอศอกเป็นวงโค้งเล็กน้อย มือซ้ายตั้งวงล่าง ดันหลังเปิดปลายคาง ตามองมือจีบ เอียงหูซ้ายเล็กน้อย	

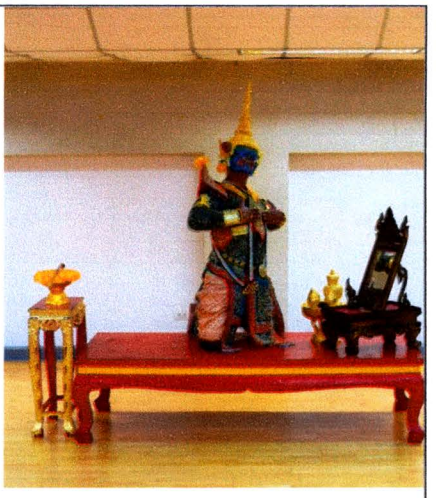
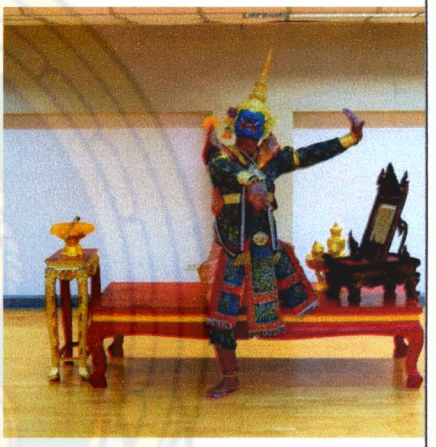
ลำดับ	จังหวะ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่า	รูป
			พลิกข้อมือขวา ม้วนคลายจีบหงายมือ ท้องแขนเหยียดตึง ปลายนิ้วทั้งห้าเรียงชิดติดกัน มือซ้ายตั้งวงล่างบริเวณหน้าขา พร้อมกับตั้งเข่าขวาขึ้นกันเข่าออก เข่าซ้ายคุกเข่า ยกก้นขึ้น ดันหลัง เปิดปลายคาง หน้ามองทางซ้ายเอียงหูขวา พร้อมกับพลิกข้อมือซ้ายจากหงายมือเป็นคว่ำมือ เหยียดแขนตึง ปลายนิ้วทั้งห้าเรียงชิดติดกัน มือซ้ายตั้งวงล่างบริเวณหน้าขา ดันหลัง เปิดปลายคาง เอียงหูซ้าย หน้ามองทางซ้ายเล็กน้อย	
		วารีกระเซ็นสาด	ลดขาซ้ายลงมานั่งคุกเข่า พร้อมเดินมือทั้งสอง ทำท่าจีบปรกข้างสูงระดับแง่ศีรษะทั้งสองมือ ลำตัวตั้งตรง กดหน้าขา ดันหลัง เปิดปลายคางตามมองไกล	

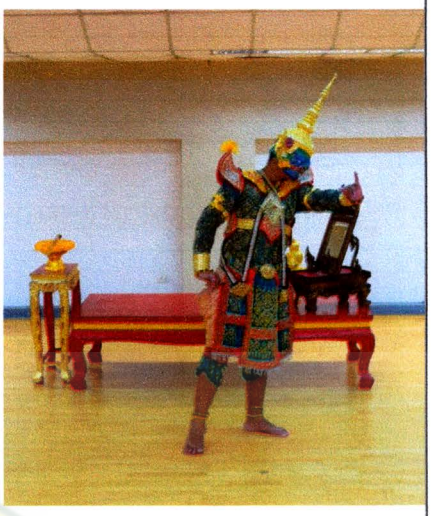
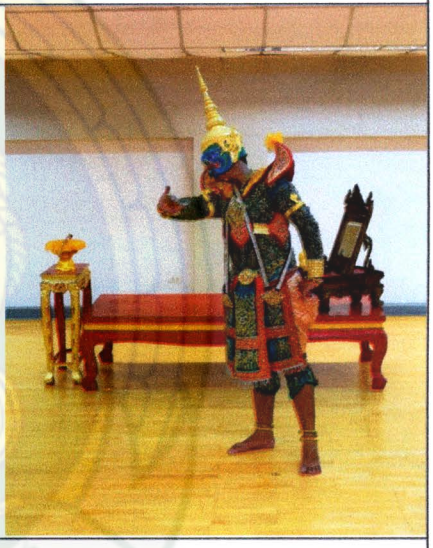
ลำดับ	จังหวะ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่า	รูป
		เป็นละออง	สะบัดจีบสั่นข้อมือเล็กน้อยทั้งสองข้าง พร้อมกับเดินมือลดมือจีบลงมาระดับหน้าอก มือจีบทั้งสองหักข้อมือเข้าตัว งอศอกเป็นวงกลม หน้ามองตรง เอียงหูซ้าย	
		ดั่งฝอยฝน	คลายมือจีบทั้งสองข้าง ม้วนมือโบกออกมาตั้งเป็นวงกลาง ปลายนิ้วสูงระดับไหล่ ตั้งข้อมือหักเข้าหาลำตัวนิ้วทั้งห้าเรียงชิดติดกัน ลำตัวตั้งตรง ดันหลัง เปิดปลายคาง ตามองปลายนิ้วชี้ซ้าย เอียงหูขวาเล็กน้อย	
	ตะโพนตีท้ากลองทัดตีรับสองครั้ง	ท่ารับ	ตั้งมือขวาทำท่าจีบปรกข้าง สูงระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายตั้งวงหน้า หักข้อมือเข้าหาลำตัว ปลายนิ้วทั้งห้าเรียงชิดติดกัน สูงระดับปากลำตัวตั้งตรง กดหน้าขา ดันหลัง เอียงหูซ้ายเล็กน้อย	

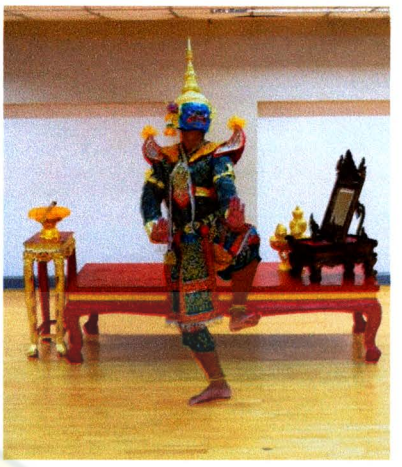
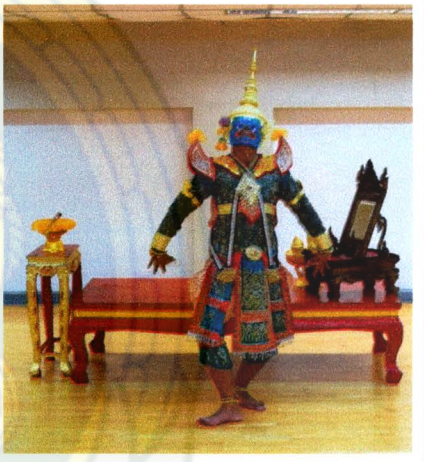
ลำดับ	จังหวะ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่า	รูป
			ม้วนมือจีบ โบกออกเปลี่ยนเป็นตั้งวงบน หักข้อมือเข้าหาลำแขน มือซ้ายพลิกหงาย ม้วนมือลงมาทำเป็นมือจีบ บริเวณหน้าขา งอศอกเล็กน้อย ลำตัวตั้งตรง กดหน้าขาดันหลัง เปิดปลายคาง มองเฉียงทางด้านซ้าย พร้อมกับยุบตัวลงในจังหวะที่คนพากย์ร้อง “เพ้ย”	
	จังหวะที่ ๑ จังหวะที่ ๒	หยิบจีบ ปล่อยจีบ	**คำพากย์ที่ ๒** **“สุคันธารสเสาวคนธ์”** “สุคันธารส”มือขวาหยิบจีบยื่นออกมาด้านหน้าหักข้อมือกดปลายจีบคว่ำมือ งอศอกเล็กน้อย มือซ้ายจีบที่ชายพก กดหน้าขา ดันหลัง ลำตัวโน้มไปข้างหน้าเล็กน้อย หน้ามองมือจีบ เอียงหูซ้ายเล็กน้อย (กิริยาจับฝาขวด) “เสาวคนธ์” เคลื่อนมือขวาที่จีบคว่ำ ออกมาทางขวาเล็กน้อย พร้อมกับหักข้อมือตั้งขึ้น ตึงแขนกรีดปลายนิ้วทั้งสามเหยียดตรง พร้อมทั้งเคลื่อนมือลงใกล้พื้นในลักษณะวางสิ่งของ มือซ้ายจีบที่ชายพก กดหน้าขา ดันหลัง ลำตัวโน้มไปข้างหน้าเล็กน้อย หน้ามองมือจีบ เอียงหูซ้ายเล็กน้อย (กิริยาวางฝาผอบ)	

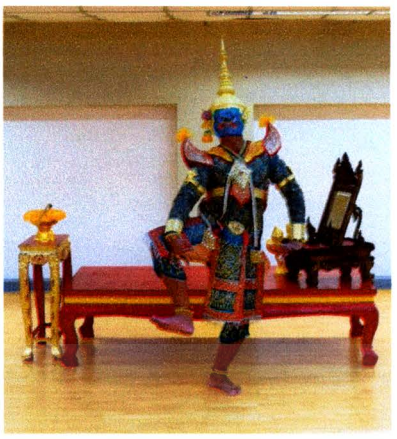
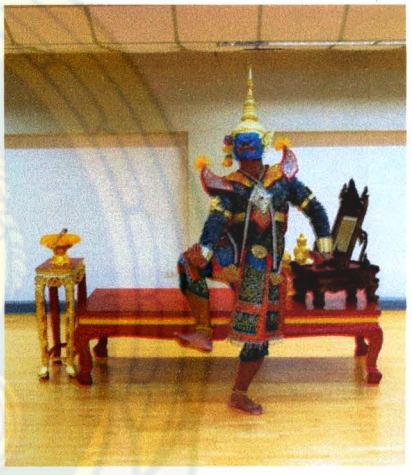
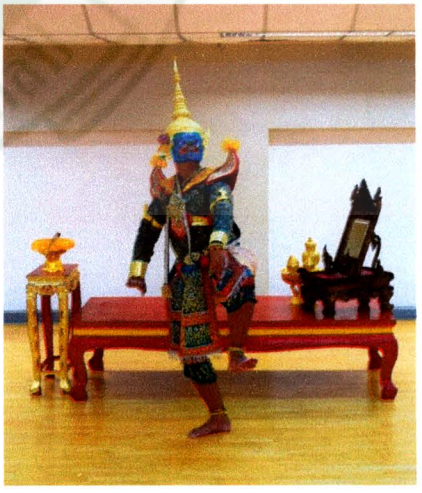
ลำดับ	จังหวะ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่า	รูป
	จังหวะที่ ๑	หยิบขวด	“นพมาศ” เปลี่ยนมือจีบปล่อยวาง มากำมือชูนิ้วหัวแม่มือตั้งขึ้น(กิริยาจับคอขวด)มือซ้ายจีบที่ชายพก กดหน้าขา ดันหลัง ลำตัวโน้มไปข้างหน้าเล็กน้อย หน้ามองมือขวา เอียงหูซ้ายเล็กน้อย	
	จังหวะที่ ๒	รินน้ำอบ	ยกมือขวาที่กำมือชูนิ้วหัวแม่มือพลิกข้อมือคว่ำลงพร้อมกับเลื่อนมือซ้ายที่แบหงายมือมารองรับนิ้วหัวแม่มือขวา หน้ามองมือทั้งสอง เอียงหูซ้ายเล็กน้อย (กิริยาเทน้ำ)	
	จังหวะที่ ๓	วางขวดน้ำอบ	พลิกข้อมือขวาหงายขึ้นให้นิ้วหัวแม่มือชี้ขึ้นบน ในลักษณะเดียวกับจังหวะที่ ๑ มือซ้าย หงายมือ โดยแบมือให้นิ้วทั้งห้าเรียงชิดติดกัน งอศอกเข้าหาลำตัวระดับเอว ลำตัวโน้มมาข้างหน้าเล็กน้อยหน้ามองที่มือขวา (กิริยาวาง)	

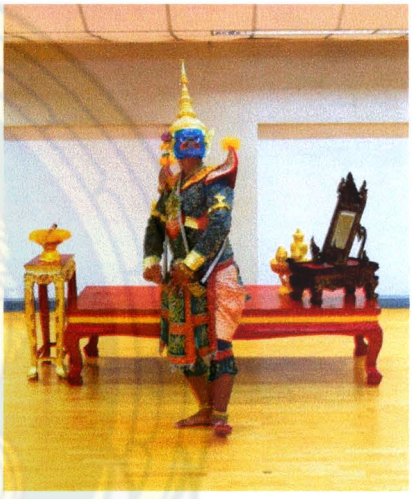
	จังหวะที่ ๔		“ปรุงปรน” เคลื่อนมือขวาในมาวางประกบบนมือซ้ายในลักษณะแบมือ โดยให้มือซ้ายหงายและให้มือขวาคว่ำประกบดัดปลายนิ้วทั้งสองมือขึ้น ลำตัวตั้งตรง กดไหล่ซ้ายเอียงหูซ้าย	
	จังหวะที่ ๕		เปลี่ยนเป็นพลิกมือกลับโดยให้มือซ้ายอยู่บน และมือขวาอยู่ล่าง ในลักษณะเดียวกับจังหวะที่ ๔ กดไหล่ขวาเอียงหูขวาเล็กน้อย หน้ามองมือ	
	จังหวะที่ ๖	ผัดหน้า	หอมหวน เลื่อนมือทั้งสองข้างขึ้นมาถูข้างแก้มทั้งสอง เอียงหูซ้ายเล็กน้อย (กิริยาผัดหน้า)	

	จังหวะที่ ๗	ประพรหม	อวนอบอุรา เลื่อนมือทั้งสองจากแก้มลงมาที่หน้าอกในลักษณะตบฝ่ามือทั้งสองข้างเบา ๆ บนอก ลำตัวตั้งตรง กดไหล่ซ้าย พร้อมเอียงหูซ้ายเล็กน้อย	
	ตะโพนตีท้ากลองทัดตีรับ๒ครั้งร้องเพ้ย	ท่ารับ	ก้าวเท้าขวาลงจากเตียง มือขวาจีบคว่ำ ปลายนิ้วสูงระดับลิ้นปี่ มือขวาตั้งวงสูงปลายนิ้วระดับแง่ศีรษะ ชักเท้าซ้ายตามลงจากเตียงในลักษณะท่าเดิน ก้าวเท้าซ้ายอยู่หน้า เท้าขวาอยู่ด้านหลัง เปิดส้นเท้าขวา มือขวาตั้งวงสูง มือซ้ายจีบหงายส่งหลัง กดไหล่ขวา ดันหลัง กดหน้าขา เปิดปลายคางเล็กน้อย	

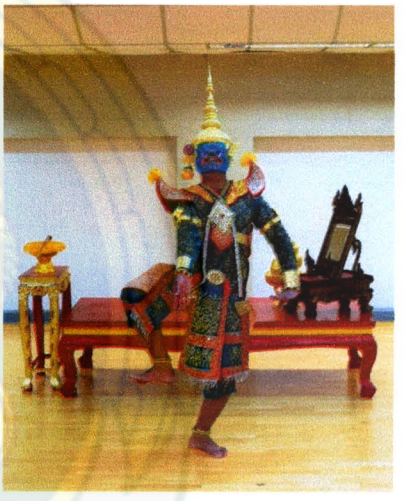
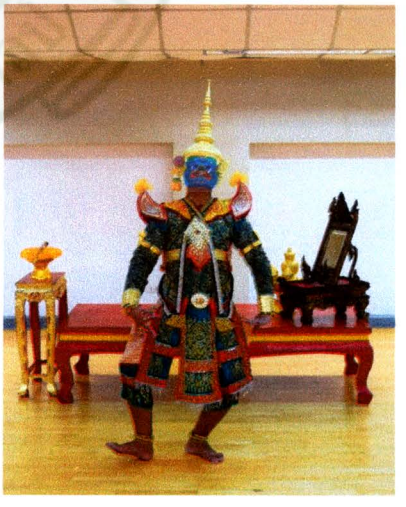
ลำดับ	จังหวะ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่า	รูป
			เปลี่ยนมือซ้ายที่ส่งจีบหลัง ส่งมือมาข้างหน้าสูงเสมอไหล่ หักข้อมือเข้าหาลำตัว มือขวาตั้งวงล่างระดับหน้าขา ใบหน้าก้มลงทำท่าดอมดมแขนซ้าย ยืนพักขาโดยให้ขาขวาอยู่หน้า ขาซ้ายอยู่หลัง น้ำหนักอยู่ขาซ้าย	
			เปลี่ยนจากกิริยาก้มใบหน้าดอมดมจากแขนซ้ายมาเป็นแขนขวา มือซ้ายตั้งวงล่าง ยืนพักขาโดยให้ขาซ้ายอยู่หน้า ขาขวาอยู่หลัง น้ำหนักอยู่ขาขวา ในจังหวะคนพากย์ร้อง “เพ้ย”	
		สนับเพลาเครือหงส์อลงการ์	คำพากย์ที่ ๓ “สนับเพลาเครือหงส์อลงการ์” เคลื่อนที่พร้อมสะดุดเท้า หน้าเสี้ยว มือทั้งสองข้างหักข้อมือเหยียดตึง ตั้งข้อมือให้ปลายนิ้วชี้ขึ้น ถอนเท้าซ้ายวางลงหลังเท้าขวา พร้อมกับมือทั้งสองหยิบจีบคว่ำแล้วพลิกข้อมือให้หงายขึ้นเป็นจีบหงายแขนตึงทั้งสองข้าง ยกเท้าขวาขึ้นหนีบ	

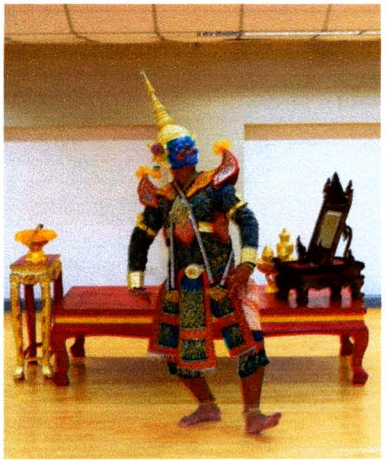
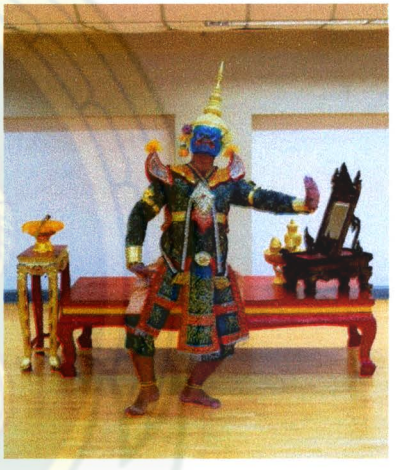
			น่อง ดัดปลายเท้า กดไหล่ขวา หน้ามองมือจีบเอียงหูขวาเล็กน้อย ถอนเท้าขวาลงหลังเท้าซ้ายพร้อมหมุนตัวมาด้านขวา คลายมือจีบทั้งสองม้วนมาตั้งข้อมือแขนตึง ปลายนิ้วเหยียดตึง พร้อมกับยกเท้าซ้ายหนีบน่องหน้าเสี้ยว กดไหล่ซ้ายเอียงหูซ้ายเล็กน้อย	
		สอดพระภูษา	“สอดพระภูษา” ถอนเท้าขวาลงหลังพร้อม เปลี่ยนมือมาจีบส่งหลังทั้งสองข้าง วาดมือจีบทั้งสองข้าง ม้วนมือมาจีบหงายซ้อนมือระดับชายพก โดยให้มือจีบซ้ายอยู่ล่างมือจีบขวาอยู่บน ยกเท้าขวาหนีบน่อง	

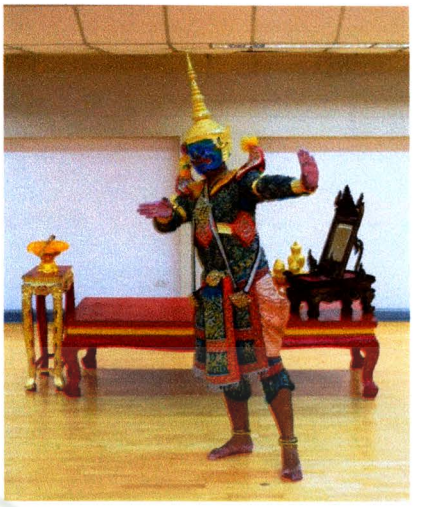
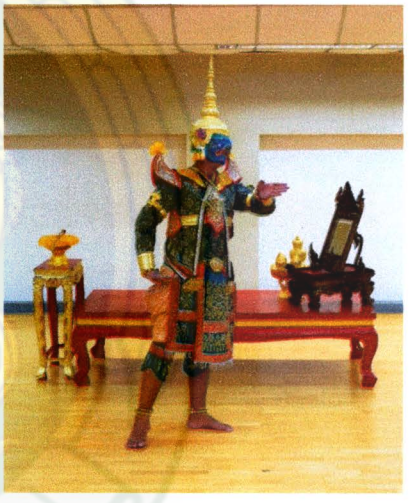
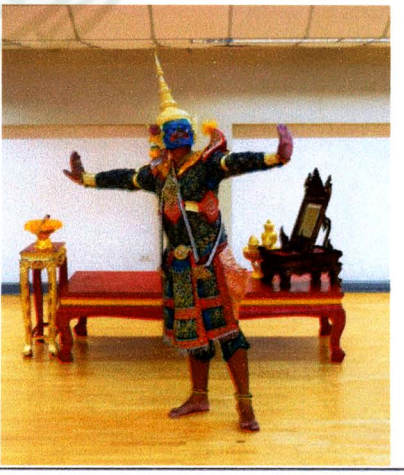
ลำดับ	จังหวะ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่า	รูป
		แผ่ผืนพื้นตองทองผุด	**“แผ่ผืนพื้นตองทองผุด”** “แผ่ผืนพื้นตอง” วางเท้าซ้ายเป็นหลักยกเท้าขวาพร้อมกับจีบมือขวาม้วนมือจีบโบกคลายมือออกเปลี่ยนเป็นตั้งมือหักข้อมือให้ปลายนิ้วชี้ขึ้นด้านบนระดับชายพก มือซ้ายตั้งวงล่าง	
				
		หยิบจีบหงายมือ	“ทองผุด” วางเท้าขวายกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่องดัดปลายเท้าขึ้น หยิบจีบมือซ้ายม้วยแทงมือจีบหงายขึ้น ในลักษณะจีบหงายเหนือเข่าเล็กน้อย มือขวาตั้งวงล่าง	

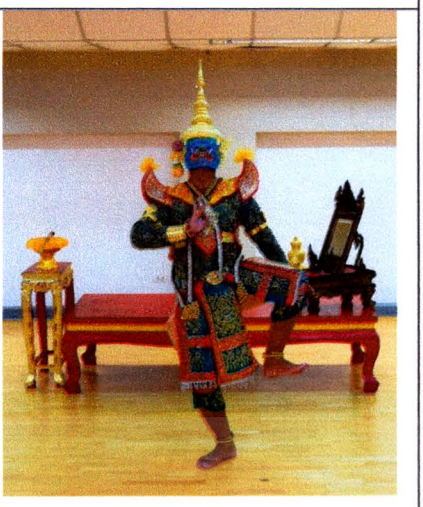
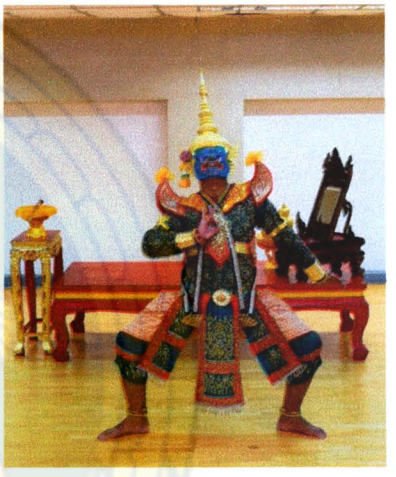
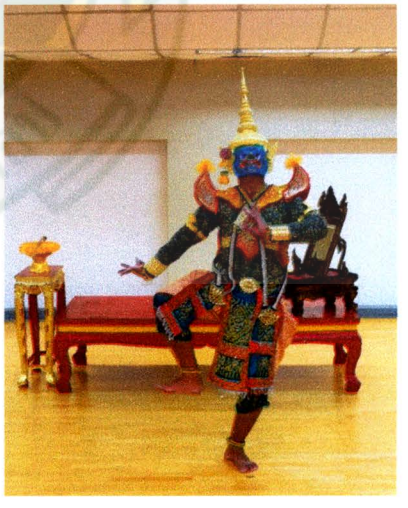
		จีบโบก	“เพ้ย” ท่ารับ ยืนเฉียงตัวในลักษณะเท้าขวาเป็นหลักอยู่หลัง เหลื่อมเท้าซ้ายออกมาด้านหน้าเท้าขวาให้ส้นเท้าซ้ายอยู่หน้าส้นเท้าขวา ยอตัวลงเล็กน้อย จีบมือซ้ายให้ปลายจีบหันเข้าหาหน้าขา มือขวาตั้งวงล่างกดไหล่ซ้าย เอียงหูซ้าย โบกมือจีบออกทางด้านหน้าเป็นวงสูง มือขวาเปลี่ยนเป็นจีบหงายส่งมือไปข้างหลังหักข้อมือ พร้อมกับยกเท้าซ้ายขณะโบกจีบออกแล้ววางด้วยการแตะส้นเท้า เปิดปลายเท้าขึ้น หน้ามองมือโบก	

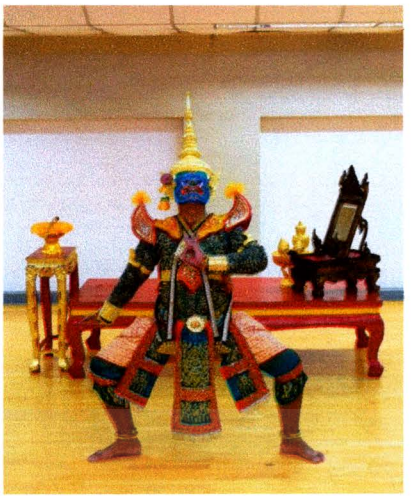
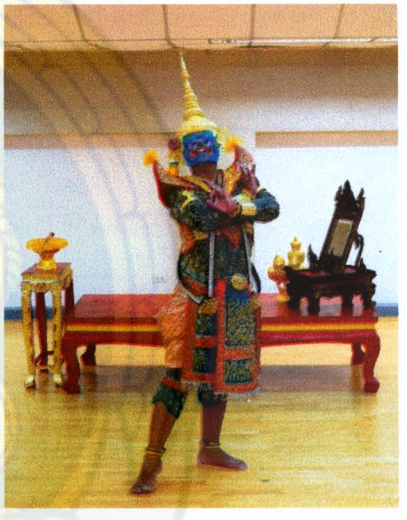
สถาบันวิจัยและพัฒนา

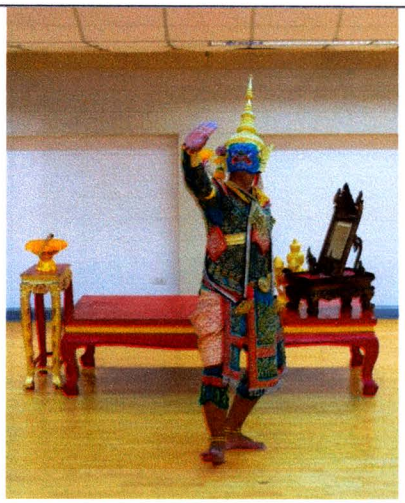
ลำดับ	จังหวะ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่า	รูป
		หยิบจีบปล่อยมือ	คำพากย์ที่ ๔ “ชายไหวชายแครงเครือครุฑ” “ชายไหว” ก้าวเท้าซ้าย ขึ้นหน้าเล็กน้อย พร้อมยกเท้าขวาหนีบน่องแตะจมูกเท้าไปด้านหน้าเปิดปลายเท้า ซ้าย ขาเป็นหลักย่อเข่าลง เปิดเข่าซ้าย น้ำหนักอยู่เข่าซ้าย	
			เปลี่ยนมือขวาจากจีบหงายส่งหลังมาหยิบจีบคว่ำมือขวา พร้อมกับม้วนมือหงายจีบให้ปลายนิ้วจีบหงายขึ้นด้านบน แล้วปล่อยจีบแบมือหงายหักข้อมือปลายนิ้วทั้งห้าเรียงชิดติดกันดัดปลายนิ้วหงายลงพื้นเหยียดแขนตึง มือซ้ายตั้งวงล่าง	
			“ชายแครง” หักข้อมือม้วนจีบมือขวาพร้อมกับม้วนมือโบกออกข้างลำตัวเป็นวงโค้ง พร้อมกับวางเท้าขวาโดยใช้จมูกเท้าแตะพื้น กันเข่าแล้วชักเท้าซ้ายเคลื่อนที่ลงวางหลังเท้าขวา	

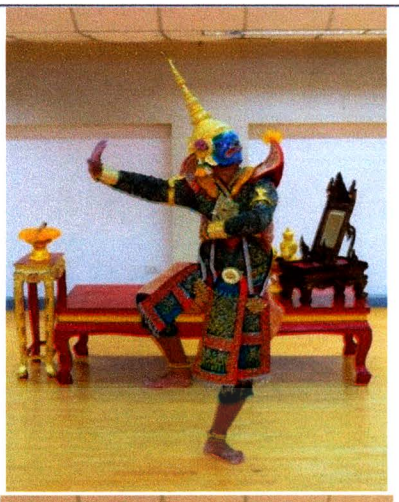
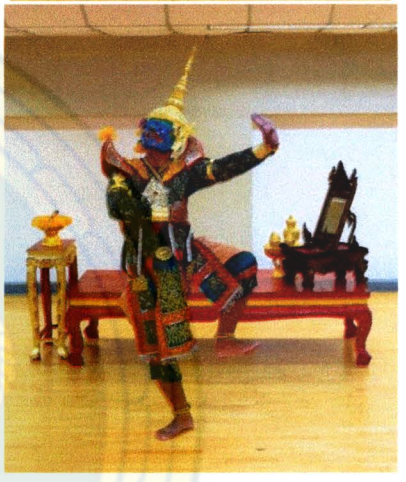
			พร้อมกับยกเท้าขวาวางโดยวางส้นเท้าแล้วใช้จมูกเท้าแตะ น้ำหนักอยู่ขาขวา พร้อมกับเปลี่ยนมือขวามาตั้งเป็นวงกลางระดับเอว มือซ้ายตั้งเป็นวงล่าง กดหน้าขา ดันหลัง ลำตัวตั้งตรง เปิดปลายคางเอียงหูขวาเล็กน้อย	
			“เครือครุฑ” เปลี่ยนมาม้วนจีบมือซ้ายพร้อมกับม้วนมือโบกออกข้างลำตัวเป็นวงโค้ง พร้อมกับชักเท้าซ้ายลงหลังแล้ววางเท้าขวาโดยใช้จมูกเท้าแตะพื้น กันเข่าน้ำหนักอยู่ขาขวา พร้อมกับเปลี่ยนมือซ้ายมาตั้งเป็นวงกลางสูงระดับเอว มือซ้ายตั้งเป็นวงล่าง กดหน้าขา ดันหลัง ลำตัวตั้งตรง เปิดปลายคางเอียงหูขวาเล็กน้อย	

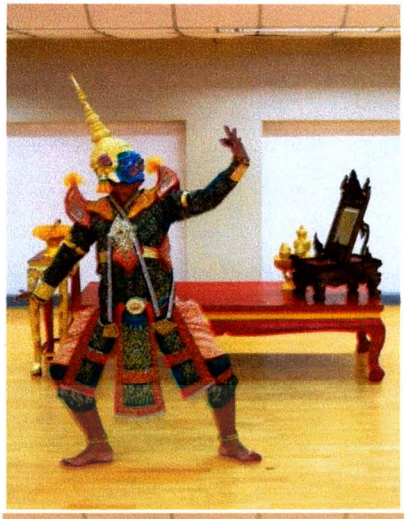
ลำดับ	จังหวะ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่า	รูป
			“ฉลององค์วิรุจน์” แทงมือขวาออกด้านข้างลำตัว เหยียดแขนตึงตั้งมือหักข้อมือเข้าหาลำแขน สูงระดับเสมอไหล่ พร้อมกับชักเท้าขวาวางลงหลัง เท้าซ้ายแตะพื้นโดยใช้จมูกเท้า มือซ้ายตั้งวงล่าง	
			เปลี่ยนข้างมาแทงมือซ้ายด้านข้างลำตัวในลักษณะเดียวกับมือขวา ตั้งเป็นวงสูง เหยียดแขนตึงตั้งมือหักข้อมือเข้าหาลำแขน สูงระดับเสมอไหล่ พร้อมกับชักเท้าซ้ายวางลงหลัง ยกเท้าขวาวางแตะพื้นโดยใช้จมูกเท้า แขนทั้งสองข้างเหยียดตึง หักข้อมือเข้าหาลำแขน	 

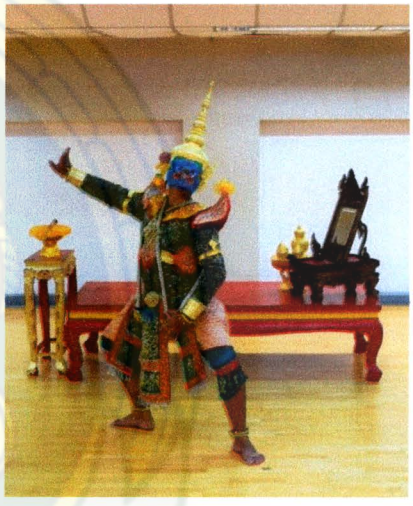
ลำดับ	จังหวะ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่า	รูป
			“ประดับบุษย์” มือขวาทำมือล่อแก้ว พร้อมกับหงายมือแล้วม้วนมือขวากลับมาตั้งมือด้านหน้าสูงระดับลิ้นปี่ หักข้อมือตั้งขึ้นปลายนิ้วชี้ขึ้นด้านบนกันศอก มือซ้ายทำมือล่อแก้วส่งมือไปข้างหลังหงายข้อมือขึ้น พร้อมก้าวเท้าขวายืดกระทบวางเท้าซ้ายลงเต็มเหลี่ยม กดหน้าขาดันหลังลำตัวตั้งตรงเปิดปลายคางตามองไกล “สังเวียนวง” ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่า “ประดับบุศย์” โดยปฏิบัติสลับข้างเปลี่ยนจากขวามาซ้าย	  

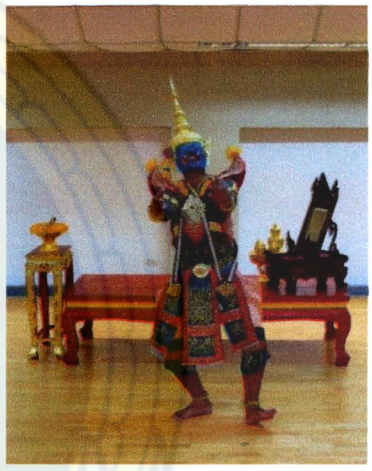
			ซอยเท้าเดินขึ้นหน้าเบี่ยงตัวหน้าเสี้ยวไปทางซ้าย ถอนเท้าซ้ายวางหลัง เท้าขวาใช้จมูกเท้าแตะพื้นเหยียดขาตึง (ท่ายืน) พร้อมกับคลายมือล่อแก้วหงายมือทั้งสองข้าง แล้วม้วนมือกลับประสานให้มือซ้ายทับมือขวา(ท่ารัก) ในลักษณะมือล่อแก้วหักข้อมือเข้าหาลำแขน ปลายนิ้วทั้งสองข้างชี้ขึ้นด้านบน กดไหล่ขวาเล็กน้อย	
				
		ท่ารับ	เปลี่ยนมือขวาลงมาจีบหักข้อมือเข้าหาลำตัวระดับหัวเข็มขัด มือซ้ายตั้งวงล่าง ย่อตัวลงเปิดเข่าทั้งสองข้างเล็กน้อย กดไหล่ซ้ายเอียงหูซ้าย	

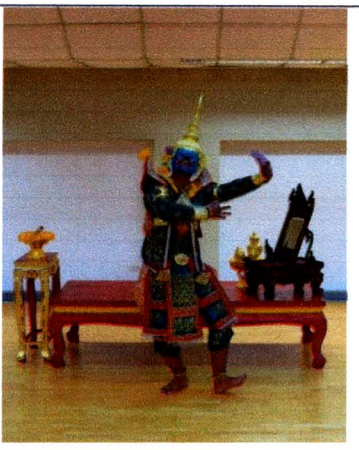
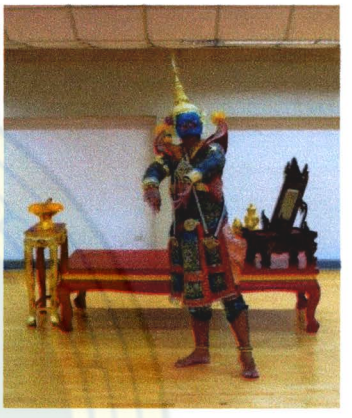
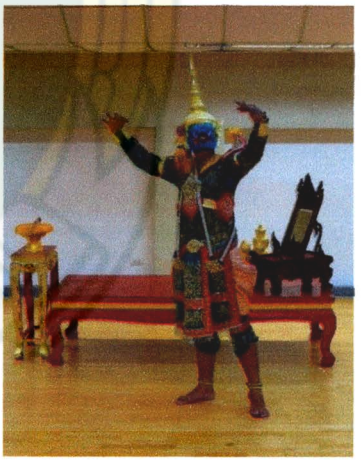
		จีบโบก	ก้าวเท้าซ้าย ยกเท้าขวาวางแตะพื้น เปิดปลายเท้าขึ้น กันเข่าทั้งสองข้างออก ย่อเข่าลงเล็กน้อย พร้อมกับโบกมือจีบ(มือขวา)ออกด้านหน้าตั้งเป็นวงสูงระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายเปลี่ยนเป็นจีบหงายส่งหลังแขนตึง หักข้อมือขึ้น หน้ามองปลายนิ้วมือขวา เปิดปลายคาง เอียงหูซ้าย	

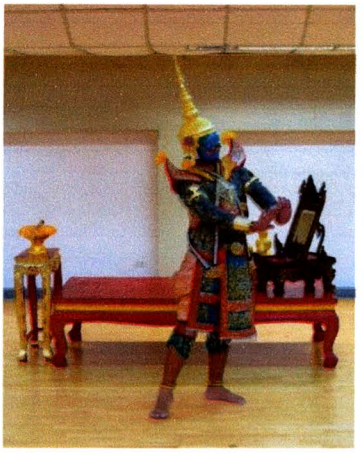
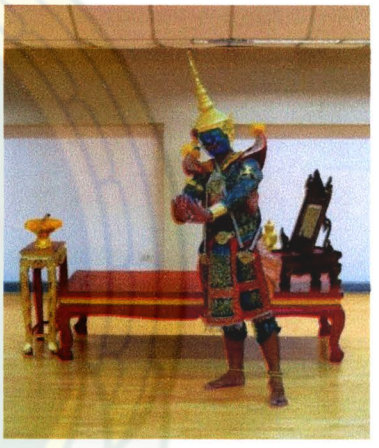
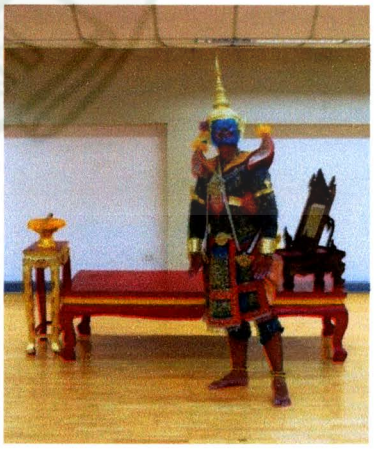
ลำดับ	จังหวะ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่า	รูป
			คำพากย์ที่ ๕ **“รัดอกเกราะแก้วฤทธิรงค์”** “รัดอก” หมุนตัวมาทางขวาในหน้าอัด วางเท้าซ้าย ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง ดัดปลายเท้า ย่อเข่าซ้าย พร้อมกับแทงมือขวาตั้งเป็นวงสูง ระดับแง่**ศีรษะมือซ้ายเปลี่ยนจากจีบหงาย**เปลี่ยนเป็นแบมือแตะบริเวณชาย**โครง หน้ามองทางซ้าย กดไหล่ขวา**เอียงหูขวา “เกราะแก้วฤทธิรงค์” วางเท้าขวา ยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่อง ดัดปลายเท้า ย่อเข่าขวา แทง**มือซ้ายตั้งเป็นวงสูง ระดับแง่ศีรษะ**มือขวาเปลี่ยนมา แตะบริเวณชาย**โครง หน้ามองทางขวากดไหล่ซ้าย**เอียงหูซ้าย “กระหนาบ” วางเท้าซ้าย ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง ดัดปลายเท้า ย่อเข่าซ้าย มือซ้ายเปลี่ยนมาจีบปรกหน้า ปลายนิ้วจีบระดับใบหน้า มือขวาม้วนส่ง**จีบหงายไปข้างหลังเหยียดแขนตึง**หักข้อมือจีบขึ้นบน	 

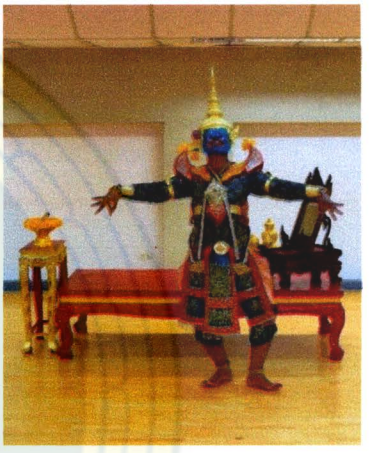
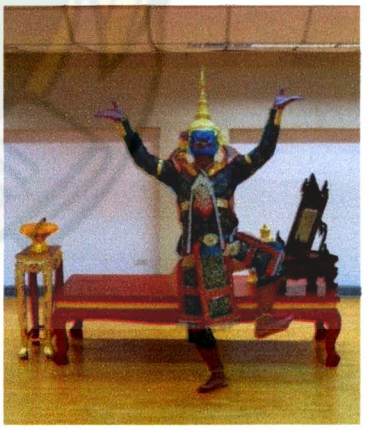
			“กนกหงส์” วางเท้าขวาลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่กึ่งกลาง ดันหลัง ลำตัวตั้งตรง (ท่าพญานาค)	
			“ทับทรวง” วางเท้าขวา ยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่อง ดัดปลายเท้า ย่อเข่าขวา มือขวาเปลี่ยนมาจีบเข้าอกระดับลิ้นปี่ มือซ้ายม้วนมือจีบส่งหลัง	
			“สังวาล” วางเท้าซ้ายลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่กึ่งกลาง เปิดปลายคางตามองไกล	

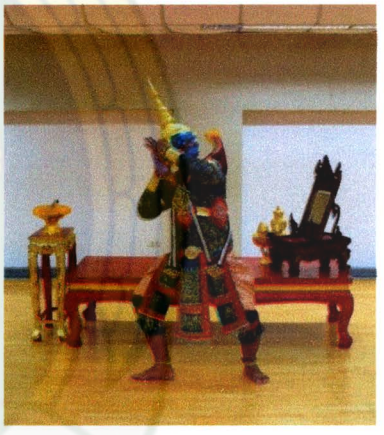
			“สอดสาย” หมุนตัวเฉียงทางด้านซ้าย วางเท้าขวา ยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่อง วางเต็มเหลี่ยม ม้วนจีบมือขวามาจีบหักข้อมือบริเวณหน้าขา มือซ้ายม้วนมือโบกออกตั้งเป็นวงสูง ระดับแง่ศีรษะ หน้ามองทางขวา	
			หมุนตัวกลับหลัง วางเท้าซ้ายพร้อมยกเท้าขวาวางเต็มเหลี่ยม มือซ้ายม้วนมือมาจีบอยู่บริเวณหน้าขา มือขวาโบกออกตั้งเป็นวงสูง หน้ามองทางซ้าย	
		ท่ารับ	“ท่ารับ” หมุนตัวมาหน้าอัด วางเท้าขวา ยกเท้าซ้ายหนีบน่อง ดัดปลายเท้าขึ้น ย่อเข่าขวา มือขวาจากวงสูงเปลี่ยนมาจีบปรกข้าง ระดับแง่ศีรษะ หันจีบเข้าหาศีรษะ มือซ้ายเปลี่ยนจากจีบมาตั้งวงสูงหักข้อมือเข้าหาลำแขน ปลายนิ้วระดับปาก หน้ามองทางซ้าย เอียงหูซ้าย	

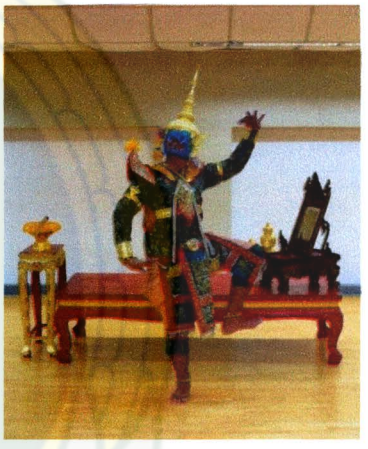
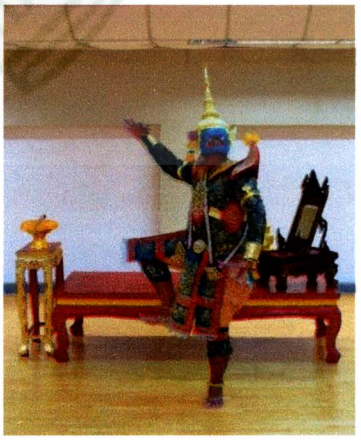
			วางเท้าซ้าย ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง ดัดปลายนิ้วเท้า มือขวาโบกจีบม้วนมือออกตั้งเป็นวงสูง ระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายจากตั้งวงเปลี่ยนเป็นม้วนมือจีบหงายเข้า หักข้อมือให้ปลายจีบเข้าหาลำแขน เหยียดแขนตึง หน้ามองมือจีบ พร้อมกับยุบเข่าลงในจังหวะ “เพ้ย”	
			คำพากย์ที่ ๖ **“ทองกรพาหุรัดเพริศพราย ภุชงค์เลอลาย พระธำมรงค์วงงาม”** “ทองกร” วางเท้าขวา แตะเท้าซ้ายด้วยจมูกเท้า พร้อมมือทั้งสองข้าง ม้วนหยิบจีบหงายแขนตึง (ท่าช้างประสานงา) หน้ามองมือจีบ “พาหุรัด” ชักเท้าซ้ายวางลงหลังพร้อมแตะเท้าขวาด้วยจมูกเท้า กันเข่าเล็กน้อยมือขวา ม้วนโบกจีบออกตั้งเป็นวงสูงระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายเปลี่ยนมาจีบ ติดต้นแขนขวาเหนือข้อศอก หน้ามองทางซ้ายเอียงหูขวา “เพริศพราย”	

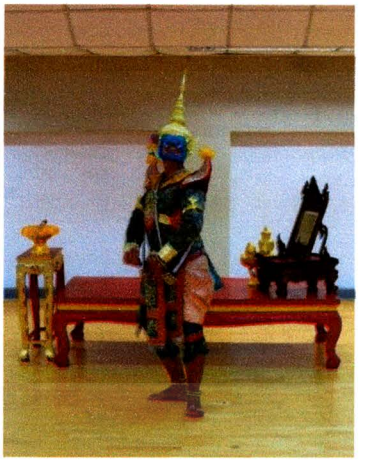
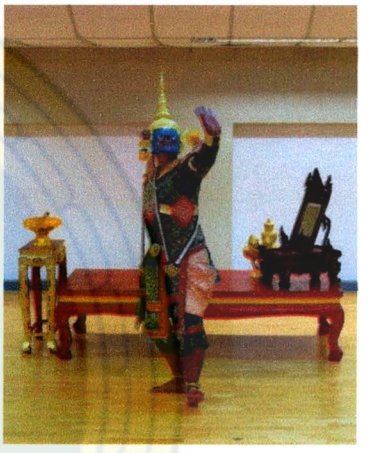
			แล้วเปลี่ยนข้างด้วยการปฏิบัติท่ารำแบบเดียวกันกับท่ารำในคำพากย์ “พาหุรัด”	
			“ภุชงค์เลอลาย” หมุนตัวทางขวา ครึ่งรอบ ก้าวเท้าเท้าขวาขึ้นหน้า พร้อมแตะเท้าซ้ายด้วย จมูกเท้า มือทั้งสองข้างเปลี่ยนมาจีบคว่ำ งอศอกทั้งสองข้างเป็นวงกลมเปิดศอก หักข้อมือให้ปลายจีบชี้ลงพื้น ระดับลิ้นปี่ หน้ามองทางซ้าย	
			เดินมือจีบทั้งสองคลายจีบออกเป็นแบมือ ระดับศีรษะ	

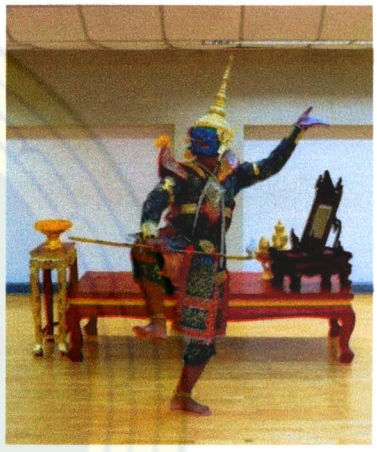
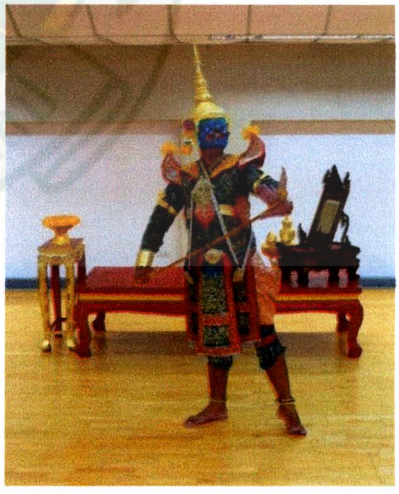
			“พระธำมรงค์” ชักเท้าซ้ายวางลงหลังแตะเท้าขวา แขนขวาเหยียดออกข้างหน้า งอศอกเล็กน้อย หักข้อมือเข้าหาตัว ปลายนิ้วทั้งห้าเรียงชิดติดกันชี้ขึ้นด้านบน มือซ้ายแบมือเคลื่อนมาแตะหลังนิ้วมือขวาในลักษณะซ้อนมือ	
			“วงงาม” หมุนตัวทางขวา ชักเท้าขวาลงหลังแตะเท้า ซ้ายแขนซ้ายเปลี่ยนมาเหยียดออกข้างหน้า งอศอกเล็กน้อย หักข้อมือเข้าหาตัว ปลายนิ้วทั้งห้าเรียงชิดติดกันชี้ขึ้นด้านบน มือขวาแบมือเคลื่อนมาแตะหลังนิ้วมือซ้ายในลักษณะซ้อนมือ	
			“ท่ารับ” อยู่ในท่ายืนพักเบี่ยงตัวออกทางขวา โดยให้ยืนเท้าขวาเป็นหลัก ให้เท้าซ้ายเหลื่อมอยู่ด้านหน้า ลำตัวตั้งตรง มือทั้งสองข้างแบคว่ำมือทาบอยู่บริเวณหน้าขา	

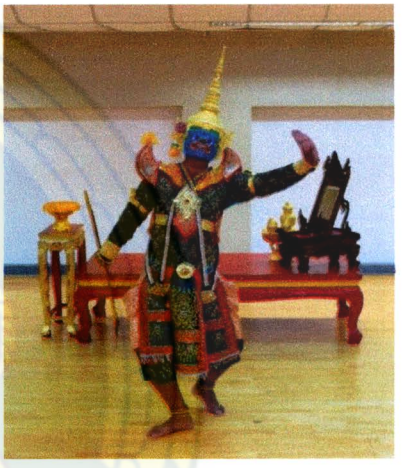
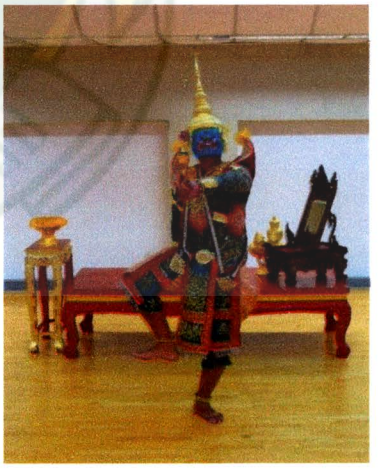
			ชักเท้าซ้ายลงหลังเท้าขวา พร้อมกับแตะเท้าขวาด้วยจมูกเท้า มือทั้งสองข้างหยิบจีบคว่ำ พร้อมกับพลิกข้อมือที่จีบทั้งสองให้หงายขึ้น ระดับข้อศอก หักข้อมือทั้งสองข้างเข้าหาท้องแขน หน้ามองมือจีบด้านขวา เอียงหูทางซ้าย “เพ้ย”	
			คำพากย์ที่ ๗“มงกุฎล้อมเพชร พลอยพลาม ไม้ทัดไหวตาม กรรเจียกจรเพชรรัตน์รูจี” “มงกุฎ” วางเท้าขวาลงหลัง มือทั้งสองข้างเปลี่ยนมาจีบคว่ำ ปลายจีบชี้ลงพื้น งอแขนเล็กน้อย มือจีบทั้งสองข้างห่างกันประมาณสองศอก ระดับเหนือเอวเล็กน้อย	
			“ล้อมเพชร” ยกเท้าซ้ายหนีบน่อง หงายฝ่าเท้าด้านหน้า พร้อมกับหยิบจีบสอดขึ้นทำเป็นท่าบัวบาน หน้ามองตรง	

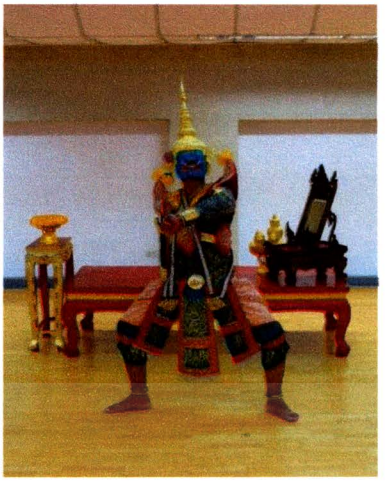
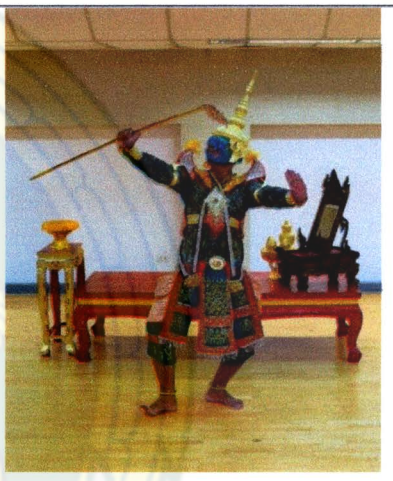
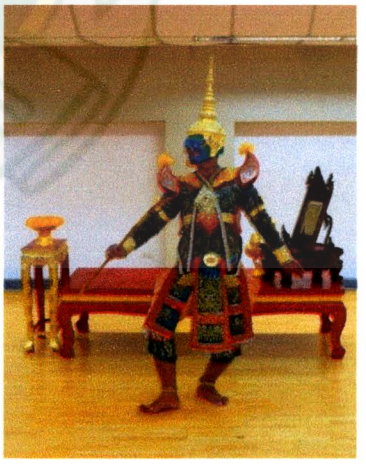
			“พลอย” วางเท้าซ้าย พร้อมกับ หักข้อมือทั้งสองข้างจีบปรก ระดับแง่ศีรษะ หน้ามองทางซ้าย เอียงหูซ้าย “พลาม” ม้วนมือจีบทั้งสองข้างโบกออกเป็นวงสูงทั้งสองข้าง ระดับแง่ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย พร้อมกับยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่องดัดปลายเท้า ย่อเข่าซ้ายลง “ไม้ทัด” วางเท้าขวาลงเต็มเหลี่ยม มือขวาลดลงมาทำท่าป้องใบหูขวา (ในลักษณะหงายมือเข้าหาใบหู)เปิดศอกเล็กน้อย มือซ้ายเปลี่ยนเป็นจีบ สอดเข้าข้างในมือขวา ให้ปลายจีบหันไปด้านหลัง เปิดศอกเล็กน้อย หน้ามองทางซ้าย “ไหว” แตะเท้าขวา แล้วชักเท้าขวาวางลงหลังเท้าซ้าย มือขวาหยิบจีบให้ปลายจีบหันออก มือซ้ายลดลงมาตั้งวงล่าง ยกเท้าซ้ายวางหลังเท้าขวาแล้วแตะเท้าขวาด้วยจมูกเท้าพร้อมกับม้วนมือจีบปรกข้าง ระดับแง่ศีรษะ	 

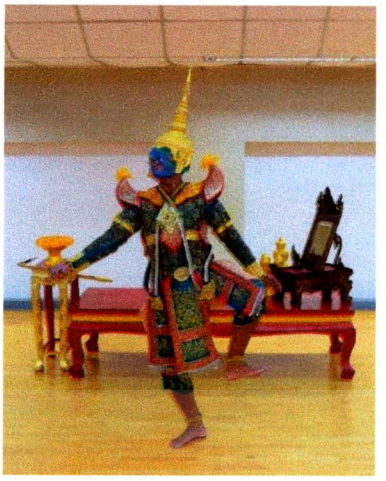
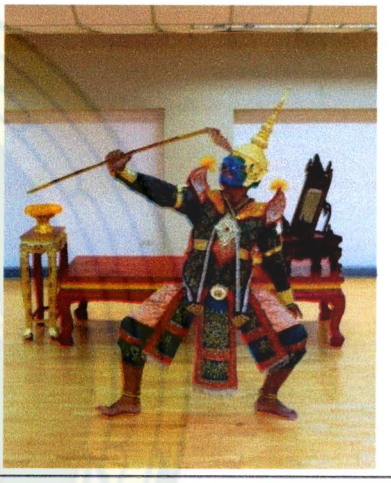
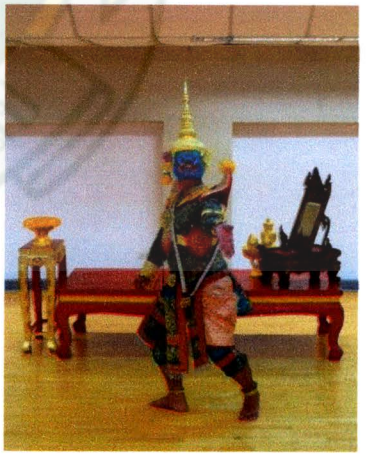
			“ตาม” แตะเท้าซ้ายด้วยจมูกเท้า กันเข่าทั้งสองข้าง พร้อมโบกมือจีบออกตั้งเป็นวงสูง มือซ้ายตั้งวงล่าง หน้ามองทางซ้าย	
			“กรรเจียกจร” ก้าวเท้าขวาพร้อมกับยกเท้าซ้ายหนีบน่อง ดัดปลายเท้า หน้าเสี้ยว มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายจีบปรกข้าง หันปลายจีบเข้าหาศีรษะ	
			“เพชรัตน์รูจี” วางเท้าซ้ายพร้อมกับหมุนตัวกลับหลังยกเท้าขวาหนีบน่อง ดัดปลายเท้า ย่อเข่าซ้าย มือขวาเปลี่ยนมาจีบปรกข้าง หันปลายจีบเข้าหาศีรษะ มือขวาตั้งวงล่างระดับหน้าขา	

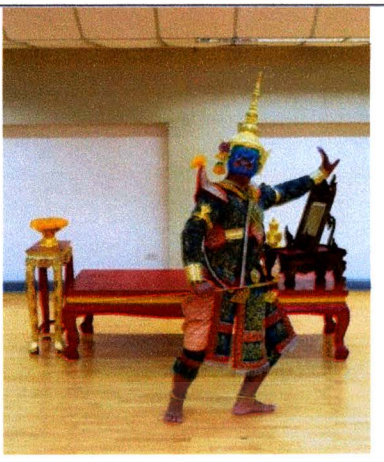
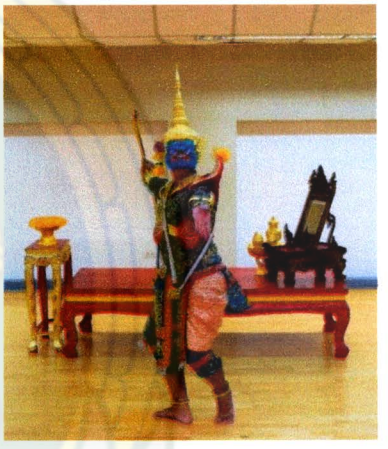
			“ท่ารับ” วางเท้าขวาแตะเท้าซ้ายด้วยจมูกเท้าหน้าเสี้ยว มือซ้ายจีบหักข้อมือให้ปลายจีบหันเข้าหาหัวเข็มขัด มือขวาตั้งวงล่างระดับหน้าขา หน้ามองมือซ้าย	
			โบกจีบมือซ้าย ตั้งเป็นวงสูง มือขวาเปลี่ยนเป็นจีบหงายส่งหลัง แขนเหยียดตึง หน้ามองมือสูง เอียงหูขวา พร้อมกับยกเท้าซ้ายวางด้วยส้นเท้า เปิดปลายเท้า ในจังหวะ “เพ้ย”	
			คำพากย์ที่ ๘ **“หัตถ์สดัมกำศรฤทธี งามดั่งทศศรี ลินลามาขึ้นคเชนทร”** “หัสถ์ดัม” หมุนตัวทางขวา ซอยเท้าถี่ ๆ มายังที่วางอาวุธ ก้าวเท้าขวาวางเต็มเหลี่ยม หงายมือขวาแบมือช้อนมือกำอาวุธ(คันศร) มือซ้ายตั้งวงล่าง หน้ามองมือกำอาวุธ	

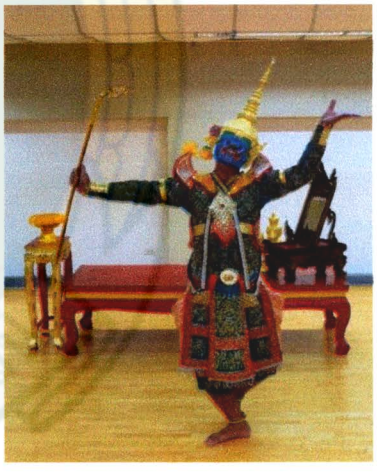
			“กำศร” วางเท้าขวา ยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่อง หน้าเสี้ยว มือขวากำอาวุธ(คันศร) ม้วนมือออกตั้งเป็นวงสูงมือซ้ายตั้งวงล่าง หน้ามองทางซ้าย เอียงหูซ้าย	
			“ฤทธี” วางเท้าซ้าย หมุนทางขวากลับหลังหัน พร้อมยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง ดัดปลายเท้า มือซ้ายสอดจีบม้วนขึ้นเป็นท่าบัวบานข้างเดียว มือขวากำอาวุธ(คันศร)พลิกข้อมือมาตั้งวงล่างเหนือเข่าเล็กน้อย	
			“งามดั่งทศศรี” ก้าวเท้าขวาวางเป็นหลัก ยกขาซ้ายทอดขาเหยียดตึงเปิดส้นเท้า เยื้องออกด้านหน้าเล็กน้อย กดหน้าขา ดันหลังลำตัวตั้งตรง มือทั้งสองข้างจับอาวุธ มือซ้ายจับอาวุธ(คันศร)ให้หัวศรอยู่ในร่องมือระหว่างนิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้สูงระดับลิ้นปี่ มือขวากุมปลายศรระดับวงล่าง หน้ามองทางซ้ายเปิดปลายคางตามองไกล	

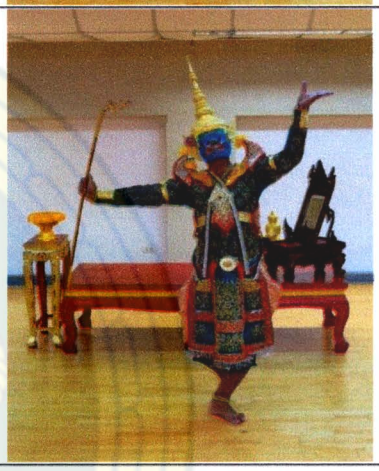
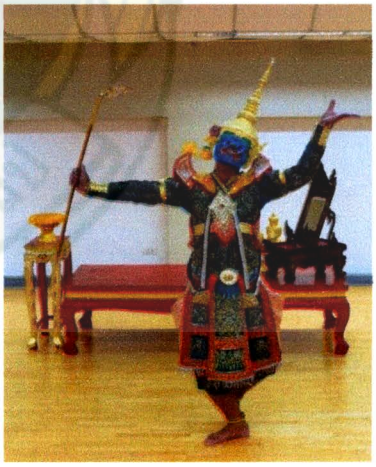
			“ลินลา” ปฏิบัติท่าเดินหน้าเสี้ยว ก้าวเท้าซ้ายขึ้นหน้า เท้าขวาวางด้านหลังในลักษณะไขว้เท้า เปิดส้นเท้าขวา มือขวาถืออาวุธ (คันศร) ตั้งเป็นวงสูงระดับไหล่ มือซ้ายส่งจีบหงายไปข้างหลัง แขนตึง หักข้อมือให้ปลายจีบหงายขึ้น กดไหล่ขวาเอียงหูขวา “มาขึ้น” ปฏิบัติท่าเดินหน้าเสี้ยว ก้าวเท้าขวาขึ้นหน้า เท้าซ้ายวางด้านหลังในลักษณะไขว้เท้า เปิดส้นเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งเป็นวงสูงระดับไหล่ มือขวาถืออาวุธ (คันศร) ส่งมือหงายไปด้านหลัง แขนตึง หักข้อมือให้ปลายคันศรชี้ลงพื้น กดไหล่ซ้ายเอียงหูซ้าย “คเชนทร” ขยับเท้าซ้ายวางพร้อมกับยกเท้าขวา หน้าอัด หนีบน่อง ดัดปลายเท้า มือซ้ายกำคันศร ใกล้หัวศร โดยให้ข้อมือซ้าย อยู่ตรงกับร่องไหล่ขวา ลำแขนขนานพื้นเปิดศอกซ้ายขึ้น มือขวากำปลายคันศรส่งมือไปด้านหลังให้ตรงกับมือซ้าย	  

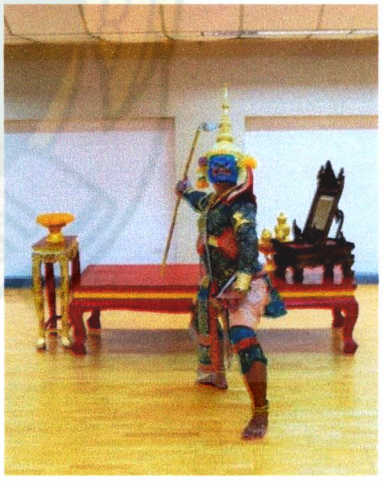
			วางเท้าซ้ายลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่กึ่งกลาง มือทั้งสองข้างอยู่ในลักษณะเดิม	
		รำร่าย	“ท่ารับ” ท่ารำร่าย ย่อขาซ้ายเป็นหลัก ใช้จมูกเท้าขวาแตะพื้น ย่อเข่าทั้งสองข้างลง เปิดเข่าออก มือขวาถืออาวุธ (คันศร) ตั้งวงสูงระดับแง่ศีรษะ หัวศรหันไปทางซ้าย มือขวาตั้งวงสูงเสมอไหล่หน้ามองมือสูง ลดมือขวา พร้อมกับวาดมือ ตวัดช้อนมือขึ้น มือซ้ายส่งจีบหงายไปข้างหลัง เอียงศีรษะทางด้านขวา	 

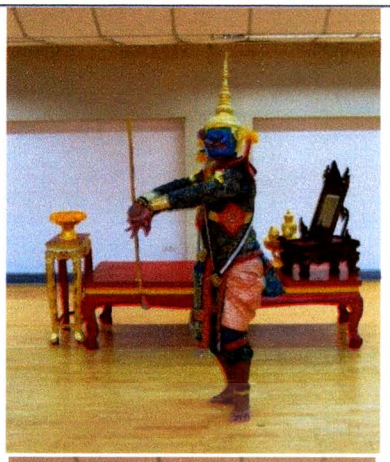
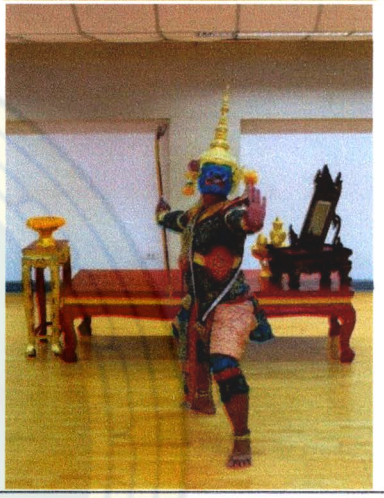
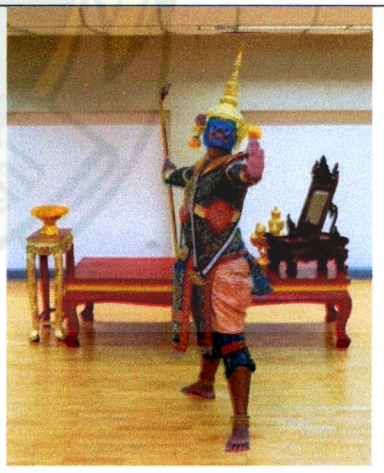
			ขยับเท้าขวาวางพร้อมยกขาซ้าย หนีบน่อง กันเข่า ดัดปลายเท้าขึ้น	
			ยืดกระทบเท้าขวา วางเท้าซ้ายลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่กึ่งกลาง ตวัดมือขวาช้อนมือหงายขึ้น แล้วพลิกแขนตั้งเป็นวงสูงด้านหน้า เยื้องไปทางขวาเล็กน้อยระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายส่งจีบหงายไปข้างหลัง หักข้อมือจีบขึ้น “เพ้ย” (ยืดกระทบให้ลงจังหวะคำร้อง เพ้ย)	
	ไม้เดินที่ ๑	หงายมือซ้ายต่ำ	ถอนเท้าซ้าย หมุนตัวใช้หน้าเสี้ยวทางขวาพร้อมกับยกเท้าขวาหนีบน่องแล้ววางลง ย่อเข่า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า กันเข่าออก ม้วนมือขวาทำวงยักษ์ มาตั้งวงล่างบริเวณหน้าขาดัดปลายนิ้วชี้เข้าหาหน้าขา มือซ้ายพลิกหงายมือ งอศอกให้อยู่ในระดับเอว ใบหน้าหันไปทางซ้าย เอียงหูขวาเล็กน้อย เปิดปลายคางตามมองไกล	

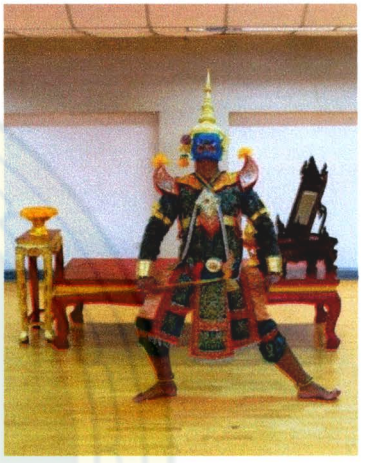
ลำดับ	จังหวะ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่า	รูป
	ไม้เดินที่ ๒	แทงมือซ้ายตั้งวงสูง	หมุนตัวใช้หน้าเสี้ยวทางซ้าย ยกเท้าซ้ายหนีบน่องวางหน้าเท้าขวา ย่อเข่าเล็กน้อยพร้อมทั้งกันเข่าทั้งสองออก เท้าขวาเปิดส้นเท้าขึ้น แทงมือซ้ายตั้งเป็นเป็นวงสูง ปลายนิ้วระดับแง่ศีรษะ ลำตัวตั้งตรงกดหน้าขาดันหลัง หน้ามองทางขวา เปิดปลายคางตามองไกล เอียงหูซ้ายเล็กน้อย	
	ไม้เดินที่ ๓	ผาลา	หมุนตัวใช้หน้าเสี้ยวทางขวา ยกเท้าขวาหนีบน่องวางหน้าเท้าซ้าย ย่อเข่าเล็กน้อยพร้อมทั้งกันเข่าทั้งสองออก เท้าซ้ายเปิดส้นเท้าขึ้น จีบมือขวาม้วนมือตั้งเป็นเป็นวงสูง ปลายนิ้วระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายพลิกหงายมือ (ท่าผาลา) ลำตัวตั้งตรงกดหน้าขาดันหลัง หน้ามองทางซ้ายเปิดปลายคางตามองไกล เอียงหูขวาเล็กน้อย	

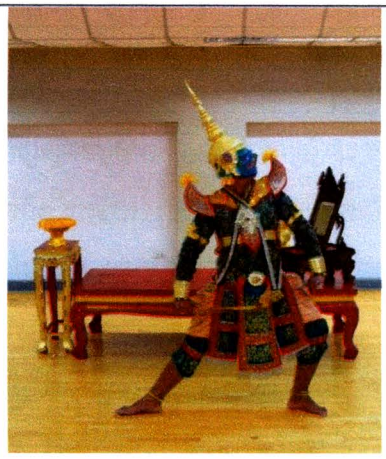
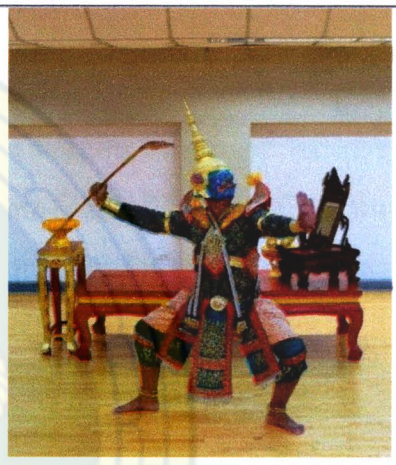
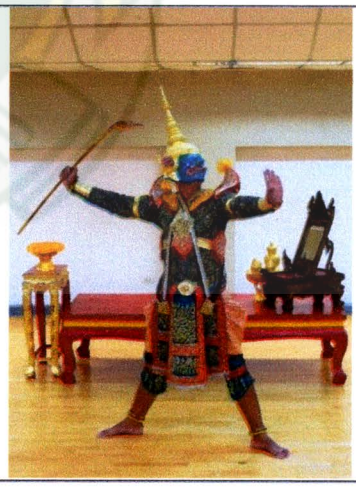
ลำดับ	จังหวะ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่า	รูป
	ไม้เดินที่ ๔	จีบยาว	หมุนตัวใช้หน้าเสี้ยวทางขวา ยกเท้าขวาหนีบน่องวางหน้าเท้าขวา ย่อเข่าเล็กน้อยพร้อมทั้งกันเข่าทั้งสองออก เท้าซ้ายเปิดส้นเท้าขึ้น มือซ้ายม้วนจีบคลายออกตั้งเป็นเป็นวงสูง ปลายนิ้วระดับแง่ศีรษะ มือขวาม้วนมือส่งจีบยาวแขนตึงหงายท้องแขนขึ้น หักข้อมือจีบเข้าหาลำตัว ลำตัวตั้งตรงกดหน้าขาดันหลัง หน้ามองทางขวาเปิดปลายคางตามองไกล เอียงหูซ้ายเล็กน้อย	
	ไม้เดินที่ ๕	จีบสอดสูง	หมุนตัว ยกเท้าขวาหนีบน่องวางหน้าเท้าซ้าย ในลักษณะหน้าตรง (หน้าอัด) ย่อเข่าเล็กน้อยพร้อมทั้งกันเข่าทั้งสองออก เท้าซ้ายเปิดส้นเท้าขึ้น จีบมือซ้ายสอดตั้งเป็นเป็นวงสูง ปลายนิ้วระดับแง่ศีรษะ มือขวาเหยียดตึงเสมอไหล่ขนานลำตัว หักข้อมือตั้งขึ้น กดไหล่ขวาเล็กน้อย ลำตัวตั้งตรงกดหน้าขาดันหลัง หน้ามองทางตรงเปิดปลายคางตามองไกล	

ลำดับ	จังหวะ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่า	รูป
	ไม้ลาที่ ๑	กระทุ้งเท้า	กระทุ้งเท้าซ้ายโดยใช้จมูกเท้าในจังหวะที่ 1 พร้อมกับกดไหล่ขวาต่อด้วยกระทุ้งเท้าซ้ายอีกครั้งในจังหวะที่ 2 พร้อมกับกดไหล่ซ้าย กันเข่าทั้งสองข้าง ลำตัวตั้งตรงกดหน้าขาดันหลัง เปิดปลายคางตามองไกล มืออยู่ในท่าสอดสูง	
	ไม้ลาที่ ๒	ถอนเท้าขวาลงหลัง	ถอนเท้าขวาลงหลังโดยฉายเท้าขวามาข้างลำตัว พร้อมกับกระทุ้งเท้าโดยใช้จมูกเท้าเปิดส้นเท้าขวา พร้อมกดไหล่ขวากันเข่าทั้งสองข้าง ลำตัวตั้งตรงกดหน้าขาดันหลัง เปิดปลายคางตามองไกล มืออยู่ในท่าสอดสูง	
	ไม้ลาที่ ๓	ถอนเท้าซ้ายลงหลัง	ถอนเท้าซ้ายลงหลังโดยฉายเท้าซ้ายมาข้างลำตัว พร้อมกับกระทุ้งเท้าโดยใช้จมูกเท้า เปิดส้นเท้าซ้าย พร้อมกดไหล่ซ้าย กันเข่าทั้งสองข้าง ลำตัวตั้งตรง กดหน้าขาดันหลัง เปิดปลายคางตามองไกล มืออยู่ในท่าสอดสูง	

ลำดับ	จังหวะ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่า	รูป
	ไม้ลาที่ ๔	ถอนเท้าขวาลงหลัง	ถอนเท้าขวาลงหลังโดยฉายเท้าขวามาข้างลำตัว พร้อมกับกระทุ้งเท้าโดยใช้จมูกเท้าเปิดส้นเท้าขวา **พร้อมกดไหล่ขวากันเข่าทั้งสองข้าง** ลำตัวตั้งตรงกดหน้าขาดันหลัง เปิดปลายคางตามองไกล มืออยู่ในท่าสอดสูง	
	เพลงรัว	ทอนเท้าเงื้อ	ขยับหมุนตัวหน้าเสี้ยวทางขวา พร้อมกับยกเท้าขวาหนีบน่องวางลงเต็มเหลี่ยม กันเข่าทั้งสองข้าง ส้นเท้าตรงกัน กดหน้าขาดันหลัง ลำตัวตั้งตรง หน้ามองทางซ้ายเปิดปลายคางตามองไกล เอียงหูขวาเล็กน้อย มือขว่าทำท่าเงื้อ มือซ้ายลงวงยักษ์	

ลำดับ	จังหวะ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่า	รูป
	เพลงรัว	กระทืบกลับตึงแขน	ทำท่ากระทืบกลับ โดยยกเท้าขวาหนีบน่องมากระทืบใกล้ส้นเท้าซ้ายจังหวะที่ ๑ พร้อมกับยกเท้าซ้ายหนีบน่องมากระทืบใกล้ส้นเท้าขวาในจังหวะที่ ๒ มือทั้ง ๒ จีบคว่ำมือระดับลิ้นปี่ กันศอกทั้งสองข้าง จังหวะที่ ๓ ยกเท้าขวาหนีบน่องวางลงเต็มเหลี่ยม คลายมือทั้งสองข้างเหยียดแขนตึง หักข้อมือเข้าหาลำตัว ปลายนิ้วเหยียดตึง เสมอไหล่ กดหน้าขาดันหลังลำตัวตั้งตรง หน้ามองทางซ้ายเปิดปลายคางตามองไกล เอียงหูขวา	 
ลำดับ	จังหวะ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่า	รูป
	เพลงรัว	ยืดยุบหมุนตัวเก็บเรียงทางขวา	ยืดเข่าทั้งสองข้างขึ้น จนขาตึง แล้วยุบเข่าทั้งสองข้างลงเต็มเหลี่ยมในลักษณะเดิม ปาดมือทั้งสองข้างลงข้างลำตัว โดยกดไหล่ซ้าย พร้อมกับสะบัดหน้าไปทางขวา หมุนตัวไปทางขวา ยกเท้าซ้ายหนีบน่องวางเก็บหน้าตรง(หน้าอัด) ด้วยการเขย่งส้นเท้าทั้งสองขึ้น โดยใช้จมูกเท้าแตะพื้นซอยเท้าทั้งข้างสลับกันถี่ ๆ กดหน้าขาดันหลังลำตัวตั้ง	

			ตรง หน้ามองตรงเปิดปลายคางตามองไกล	
	เพลงรัว	ขึ้นพักทางขวา	ขยับขึ้นพักข้างขวา ตั้งเข่าขวาเป็นหลักขาขวาย่อเหลี่ยม ขาซ้ายทอดขายาวตึงเข่า ส้นเท้าตรงกัน เปิดปลายเท้าทั้งสองออก ลำตัวตั้งตรง กดหน้าขาดันหลัง มือทั้งสองข้างตั้งวงยักษ์อยู่บริเวณหน้าขา กันศอกทั้งสองข้าง พร้อมกับสะบัดหน้าเหลียวไปทางขวาแล้วเหลียวกลับหน้าตรงเปิดปลายคางตามองไกล	
ลำดับ	**จังหวะ**	**ชื่อท่ารำ**	**คำอธิบายการปฏิบัติท่า**	**รูป**
	เพลงรัว	ยืดยุบเก็บเรียงทางซ้าย	ยืดเข่าขวาตึง พร้อมกับยุบลงเหลี่ยม ยกเท้าเท้าขวามาวางเก็บในลักษณะเดียวกัน	

	เพลงรัว	ขึ้นพักทางซ้าย	ขยับขึ้นพักทางซ้าย ตั้งเข่าซ้ายเป็นหลักขาซ้ายย่อเหลี่ยม ขาขวาทอดขายาวตึงเข่า ส้นเท้าตรงกัน เปิดปลายเท้าทั้งสองออก ลำตัวตั้งตรง กดหน้าขาดันหลัง มือทั้งสองข้างตั้งวงยักษ์อยู่บริเวณหน้าขา กันศอกทั้งสองข้าง พร้อมกับสะบัดหน้าเหลียวไปทางซ้ายแล้วเหลียวกลับหน้าตรงเปิดปลายคางตามองไกล	
	เพลงรัว	ชักแป้งผัดหน้า	ยืดยุบ ยกเท้าขวาหนีบน่องวางพร้อมกับยกเท้าซ้ายหนีบน่องวางลงเต็มเหลี่ยม (ทอนเท้า) เฉียงตัวประมาณสี่สิบห้าองศา มือทั้งสองทำท่าชักแป้งผัดหน้า มือซ้ายตั้งวงหน้าระดับปาก มือขวาตั้งวงบนสูงระดับแง่ศีรษะ(ถ้าไม่ถืออาวุธมือขวาจะจีบหักข้อมือเข้าหาลำตัว	
ลำดับ	**จังหวะ**	**ชื่อท่ารำ**	**คำอธิบายการปฏิบัติท่า**	**รูป**
			ยืดยุบ ยกเท้าขวามาวางใกล้ส้นเท้าซ้าย ซอยเท้าถี่ ๆ เคลื่อนตัวเข้าเวที	

ในบทนี้ผู้สร้างสรรค์ได้กล่าวถึงขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ชุดท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่องตาม โดยเริ่มจาก ความหมายของคำว่า สร้างสรรค์ ซึ่งมีความหมายถึง สร้างให้มีขึ้นให้เป็นขึ้น มีลักษณะริเริ่มในทางที่ดี ความคิดสร้างสรรค์ ศิลปะสร้างสรรค์ ส่วนนาฏยประดิษฐ์ เป็นคำที่บัญญัติขึ้นโดย ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ มีความหมายว่า “การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการแสดงทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อมหรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำหรือนักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Choreographer ต่อมาจึงคิดสร้างบทที่ใช้สำหรับการแสดงโดยแต่งจากบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนพิเภกออกรบกับ ท้าวมหาบาลเทพาสูรโดยแต่งเป็นกาพย์ฉบัง ๑๖ เพื่อใช้พากย์ประกอบการแสดง ต่อด้วยการบรรจุเพลงเข้าออกซึ่งผู้สร้างสรรค์ได้บรรจุเพลงออกของท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่องนี้ด้วยเพลง พญาเดิน ซึ่งมีความหมายถึงการไป มาของท้าวพระยาอย่างสง่างาม ส่วนเพลงเข้า ใช้เพลง เสมอมาร ซึ่งเป็นเพลงที่แสดงกิริยาอาการไป มาในระยะใกล้ ๆ ของตัวยักษ์ แล้วจึงเริ่มคิดกระบวนท่าโดยอาศัยพื้นฐานตั้งแต่แม่ท่า นาฏยศัพท์ ตลอดจนภาษาท่าของตัวยักษ์ในการแสดงโขนนำมาเรียงร้อยเพื่อให้เกิดความสวยงามโดยการประดิษฐ์ท่าจะยึดหลักจากบทพากย์ที่ใช้ในการแสดง ที่ บ่งบอกถึง การอาบน้ำ แต่งตัวด้วยเครื่องทรงอันวิจิตรสวยงามของท้าวทศคิริวงศ์ นั่นเอง

บทที่ ๕

สรุป อภิปราย และข้อเสนอแนะ

๕.๑ สรุป

การแสดงสร้างสรรค์ชุดท้าวคิริวงศ์ทรงเครื่องนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ชุด “ทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง” และเพื่อสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ชุดใหม่ให้กับวงการนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะการแสดงโขน ซึ่งนิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งเนื้อเรื่องส่วนใหญ่จะเป็นการทำสงครามกันระหว่าง ฝ่ายพระราม พระลักษณ์และพลวานรฝ่ายหนึ่งกับฝ่ายทศกัณฐ์และบรรดาญาติสนิทมิตรสหายฝ่ายหนึ่ง ซึ่งอาจจะเรียกได้อีกนัยหนึ่งว่าฝ่ายธรรมกับฝ่ายอธรรม ซึ่งตามบทพระราชนิพนธ์นั้นเมื่อตัวละครในเรื่องจะออกทำศึกแต่ละครั้ง จะมีฉากอาบน้ำชำระสระสรงแต่งองค์ทรงเครื่องของตัวโขนเพื่อเตรียมการออกศึก และเมื่อนำบทพระราชนิพนธ์ เรื่อง รามเกียรติ์ ซึ่งเป็นบทละคร มาแปลงให้เป็นบทโขนเพื่อนำมาเล่นโขนนั้น ยังมีบทที่ไม่เน้นถึงกระบวนการแต่งองค์ทรงเครื่องของตัวโขนมากมายนัก ซึ่งเป็นต้นเค้าของการสร้างสรรค์การแสดงชุดใหม่ ๆ เพื่อให้เกิดความคิดสร้างสรรค์กระบวนการแต่งกายของตัวโขนที่ใช้ได้ทั้งในการแสดงตามเนื้อเรื่องและสามารถตัดทอนออกมาแสดงเป็นชุดสั้น ๆ ได้

ทั้งนี้การแสดงโขนในปัจจุบันอาจจะอนุมานได้ว่า ได้รับการฟื้นฟูและได้รับความสนใจเรื่อยมา และถ้าหากพิจารณาแล้วถึงรูปแบบการแสดงจะเห็นได้ว่า ยังมีประเด็นที่น่าสนใจที่จะนำมาสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ได้อีกหลายประเด็น และหลายวิถีทาง อาทิ การเรียบเรียงการนำเสนอใหม่เพื่อให้คนในยุคปัจจุบันเข้าใจและเสพงานนาฏศิลป์ได้ง่ายขึ้น ตลอดจนการตัดตอนฉากแสดงสั้นๆ ระบำ การรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือของตัวโขนและละครในฉากใดฉากหนึ่ง หรือการสร้างสรรค์กระบวนรำ หรือการแสดงตอนสั้นๆขึ้นใหม่ เพื่อให้เกิดความหลากหลายไม่จำเจของการแสดงที่มีมา อย่างที่เรียกกันทั่วไปในวงการนาฏศิลป์ไทยว่า *“การแสดงเบ็ดเตล็ด”*

จากแนวความคิด “การแสดงเบ็ดเตล็ด” นั้น ทำให้ปัจจุบันศิลปินจำเป็นต้องสร้างสรรค์งานแสดงขึ้นใหม่อยู่อย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะการสร้างงานนาฏศิลป์ไทยชุดใหม่สร้างความตื่นตา และเปิดโลกทัศน์ใหม่ๆ ให้กับผู้ชมมากขึ้น จะเห็นได้ว่าในปัจจุบันงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยมีทั้งที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างศิลปะการแสดงของไทยและของต่างชาติ และเกิดขึ้นโดยใช้กระบวนการรำและจารีตเดิมนำมาปรับ ปรุงเปลี่ยน และแปลงขึ้นใหม่บนพื้นฐานการอนุรักษ์แล้วนำเสนอในมุมมองใหม่ ด้วยเหตุต่าง ๆ เหล่านี้ ทำให้ศิลปินจึงนิยมสร้างสรรค์งานขึ้นอยู่ตลอดมา

การแสดงชุด ลงสรงทรงเครื่อง ที่ปรากฏในการแสดงโขนปัจจุบันนั้น แสดงให้เห็นว่าในปัจจุบันนี้เป็นกระบวนแบบอย่างละคร คือเป็นการรำประกอบการร้องแบบละคร หรือรำประกอบหน้าพาทย์เพลงลงสรงและเพลงโทน ซึ่งเป็นกระบวนรำตามอย่างจารีตละคร ดังนั้นแล้วผู้วิจัยจึงเห็นว่า หากสร้างสรรค์การแสดงชุดลงสรงทรงเครื่องของยักษ์ขึ้นใหม่นั้น ควรจะใช้กระบวนอย่างโขน คือ การพากย์และเจรจา บรรยายการแต่งตัว

หรือชมความงามเครื่องแต่งกาย ไม่ใช่การรำและร้องประกอบเพลงอย่างละคร ด้วยมูลเหตุนี้ จึงทำให้ผู้วิจัยเกิดแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ชุด “ทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง” ชุดนี้ขึ้น

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด “ทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง” ถือว่าเป็นงานสร้างสรรค์การแสดงเบ็ดเตล็ดชุดใหม่ในวงการโขน โดยสร้างสรรค์เฉพาะตอนท้าวทศคิริวงศ์ หรือ พิเภก อาบน้ำแต่งตัว หรือ ลงสรง ทรงเครื่อง เพื่อไปออกกระทำศึกกับท้าวมหาบาลเทพาสูร ผู้วิจัยมีแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานโดยยึดกระบวนเล่นโขนตอน “ลงสรงทรงเครื่อง” ตามที่มีมาแต่เดิม ด้วยการรักษาโครงเรื่องจากบทละคร เรื่อง รามเกียรติ์ ฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จ พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (รัชกาลที่ ๑) เป็นโครงเรื่องหลัก นำมาเรียบเรียงใหม่ โดยใช้กระบวนเล่นโขนแต่เดิม คือ ดำเนินเรื่องด้วยการ พากย์-เจรจา และรำหน้าพาทย์ เป็นหลัก แสดงให้เห็นถึงแนวความคิดการสร้างสรรค์งานบนฐานของการอนุรักษ์นาฏศิลป์ไทย

ในการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ผู้วิจัยหมายมุ่งจะสร้างกระบวนรำชุดใหม่ขึ้น โดยเฉพาะ “กระบวนรำชมความงามของเครื่องแต่งกายโขน” หรือที่เรียกว่า “กระบวนรำแต่งตัว” หรือ “ลงสรง ทรงเครื่อง” ของโขนยักษ์ ความน่าสนใจของการแสดงสร้างสรรค์ชุดนี้ มีหลายองค์ประกอบ ได้แก่

๑. เป็นการสร้างสรรค์กระบวนรำแต่งตัวของโขนยักษ์ขึ้นใหม่ เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ ซึ่งยังไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน โดยใช้วิธีการพากย์ ซึ่งยึดท่ารำและกระบวนรำแบบโบราณ พลิกแพลงให้เกิดกระบวนใหม่ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสุนทรียะ และระบบระเบียบวิธีคิดของ ปราชญ์ศิลปินโบราณที่ได้ซ่อนไว้ในการคิดกระบวนรำและกระบวนเล่น

๒. เป็นการสร้างสรรค์การแสดงเบ็ดเตล็ดใหม่ๆ ให้แก่วงการนาฏศิลป์ไทยโดยเฉพาะโขน

๓. เป็นการคำนึงถึงผลประโยชน์ต่อวงการนาฏยศิลป์ในอนาคต คือ การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์บนพื้นฐานการอนุรักษ์ตามจารีต เพื่อให้ขนบการแสดงโขนยังคงอยู่ต่อไป

กล่าวโดยสรุปว่า ด้วยประเด็นต่าง ๆ ข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจที่จะสร้างสรรค์งานชุด“ทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง” ขึ้น เพื่อทำให้เกิดการแสดงนาฏศิลป์ชุดใหม่ ที่เป็น“กระบวนรำชมความงามเครื่องทรง” หรือ “กระบวนรำแต่งตัว” ของโขนยักษ์ที่มีความแปลกใหม่เพื่อใช้ในการแสดงโขนอีกทั้งยังตัดทอนเฉพาะงานสร้างสรรค์นี้นำไปใช้แสดงในวาระอื่น ๆเป็นการแสดงชุดเบ็ดเตล็ด ได้

๕.๒ แรงบันดาลใจ

ในการสร้างงานแต่ละชนิดสิ่งที่จะเกิดขึ้นก่อนการสร้างงานชิ้นนั้น ๆ สิ่งหนึ่งที่ผู้สร้างงานจะต้องมีคือแรงบันดาล ซึ่งใจเป็นตัวแปรที่สำคัญ ในการสร้างงานนั้น ๆ ผู้วิจัยเล็งเห็นว่า ตามเนื้อเรื่องในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์นั้นกล่าวถึงการครองกรุงลงกาของพิเภก รวมทั้งการทำสงครามของพิเภกกับท้าวมหาบาลเทพาสูร จนกระทั่งพิเภกถูกท้าวจักรวรรดิ์จับได้และถูกกักขัง จนสุดท้ายพระพรตและพระสัตรุดช่วยได้ แต่ในการแสดงโขนนั้นการแสดงในภาคหลังคือหลังจากทศกัณฐ์ล้มแล้วตอนดังกล่าวไม่นิยมแสดงมากนัก จึงทำให้ผู้ชมหรือผู้ดูโขน

ทั้งหลายไม่ทราบถึงบทบาทของพญาพิเภกหลังจากที่ทศกัณฐ์ตายแล้วว่ามีบทบาทอย่างไร ทั้งการครองลงกา การได้รับสมัญญา ว่า “ท้าวทศคิริวงศ์” ผู้วิจัยเห็นความสำคัญของพิเภกผู้ซึ่งเป็นผู้คอยรับใช้ช่วยเหลือพระรามในต้นเรื่องแต่ในบั้นปลายของเรื่องมิค่อยนิยมนำมาเล่นโขนทำให้คนรู้จักพิเภกเป็นแค่เพียงหมอดูตนหนึ่งเท่านั้นเอง ทั้ง ๆที่มีบทบาทสำคัญอีกมากมาย ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะทำให้ผู้ดูหรือผู้ชมโขนได้รับความรู้และบทบาทสำคัญเกี่ยวกับพิเภกขึ้น จึงคิดสร้างสรรค์ผลงานนำเสนอบทบาทของพิเภกในรูปแบบของนาฏยประดิษฐ์ชุด “ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง” ซึ่งเป็นการแต่งองค์ทรงเครื่องของพิเภกก่อนที่จะออกกระทำศึกสงคราม จุดประสงค์เพื่อต้องการให้เป็นชุดการแสดงรำเดี่ยวชุดหนึ่ง ที่สามารถแสดงร่วมกับการแสดงโขนในตอนพิเภกครองเมืองได้ และสามารถนำออกมาเป็นชุดการแสดงเบ็ดเตล็ดชุดหนึ่งได้

ในการแสดงโขนแต่ละตอนที่มีมาแต่สมัยโบราณนั้นจะมีการรำเดี่ยวน้อยมาก ซึ่งต่างกับการแสดงละคร ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะโขนแสดงเรื่องรามเกียรติ์เพียงเรื่องเดียว แต่ละครนั้นมีการแสดงหลายเรื่องหลายประเภทจึงทำให้ละครมีการแสดงรำเกี่ยวกับการลงสรงแต่งตัวมากกว่าการแสดงโขน จึงเป็นแรงบันดาลใจอีกข้อหนึ่งที่ทำให้ผู้วิจัยคิดค้นที่จะสร้างนาฏยประดิษฐ์ชุดนี้ขึ้นมา

ประการต่อมาจากการที่ผู้วิจัยได้มีส่วนร่วมกับการแสดงโขนทั้งงานที่เป็นรัฐพิธีหรือราษฎร์พิธี โดยเป็นผู้แสดงหรือบางครั้งเป็นผู้ชมก็ตาม ทำให้เห็นถึงสภาพแวดล้อมหรือบริบทในการแสดงโขนมิได้มีการเปลี่ยนแปลงไปมากเท่าที่ควร โขนยังนิยมเล่นตอนเดิม อาทิ หนุมานอาสา ยกรบ ศึกพรหมาสตร์ เป็นต้น ถ้าจะมีการเปลี่ยนแปลงบ้างก็อาจจะเป็นไปได้ เช่นในการแสดงโขนพระราชทานสามารถนำเอาเทคนิค แสง สี เสียง ตลอดจนเครื่องแต่งกาย เข้ามาปรุงแต่งใหม่บ้างก็ตาม แต่การแสดงก็ยังคงแสดงตอนเดิม ๆ จากบริบทดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยมีแรงบันดาลใจที่จะคิดสร้างบทโขนภาคหลังขึ้นมาใหม่ โดยให้มีชุดการแสดง “ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง” ร่วมอยู่ในการแสดงตอนใหม่นี้ด้วยอันจะเป็นการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ขึ้นมาเพื่อตอบสนองความต้องการรวมทั้งให้ความรู้ใหม่ ๆ แก่ผู้ชมอีกทางหนึ่ง

ในการสร้างสรรค์ นาฏยประดิษฐ์ ปัจจุบันส่วนใหญ่มักจะนิยมให้เป็นการแสดงร่วมสมัยถึงแม้จะเป็นการแสดง นาฏศิลป์ไทยก็ตามโดยผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีสากลเข้าด้วยกัน ออกแบบท่าเต้นหรือท่ารำใหม่ให้มีความสวยผสมกลมกลืนกัน อาจจะมีบทร้องหรือไม่ก็ได้ แต่การแสดงชุด “ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง” ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่นั้นจะเป็น นาฏยประดิษฐ์ชุดใหม่ที่ผู้วิจัยต้องการให้ยังคงจะเป็นชุดสร้างสรรค์ที่ยังคงคิดตามกรอบแนวคิดเชิงอนุรักษ์อยู่ ทั้งนี้ด้วยเหตุที่การแสดงชุดดังกล่าวนั้นจะต้องใช้แสดงร่วมกับการแสดงโขน จึงยังคงอนุรักษ์ทั้งโครงสร้างกระบวนท่ารำ บทที่ใช้ เครื่องแต่งกาย ตลอดจนดนตรีที่ใช้แสดงด้วย

๕.๓ แนวคิดวิธีการสร้าง

เพื่อให้การสร้างสรรค์ผลงานหรือการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ต่าง ๆเกิดความสมบูรณ์ผู้คิดค้นหรือผู้ออกแบบงานย่อมจะต้องวางกรอบแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานต่าง ๆเหล่านั้นด้วย เช่นเดียวกันการแสดงสร้างสรรค์ชุด “ทศคีรีวงศ์ทรงเครื่อง” ชุดนี้ก็เช่นกัน ผู้วิจัยมีกรอบแนวความคิดที่พัฒนาขึ้นจากกระบวนการสร้างงานของครูผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย โดยยึดหลักการออกแบบตามแนวคิดการสร้างนาฏยประดิษฐ์ในเชิงอนุรักษ์ กล่าวคือ คงรูปแบบกระบวนท่ารำแบบดั้งเดิม แต่มีการสร้างสรรค์บทและรูปแบบการร้องแบบดั้งเดิมเปลี่ยนมาใช้เป็น “บทพากย์”เพื่อนำมาใช้ในการแสดงสร้างสรรค์ชุดใหม่ โดยทั้งสองสิ่งนี้ที่ยังไม่เคยมีปรากฏนาฏศิลป์ไทยโดยเฉพาะการแสดงโขน

ทศคีรีวงศ์ทรงเครื่อง นี้จะเป็นการแสดงสร้างสรรค์อีกชุดหนึ่งก็ยึดหลักในจารีต ขนบ และธรรมเนียมปฏิบัติ ในการสร้างสรรค์ผลงานเช่นเดียวกับ การสร้างงานของกระบวนการรำแต่งตัว ลงสรง ทรงเครื่องแบบเดิม แต่มีการปรับเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ในรูปแบบการแสดงโขน พร้อมทั้งสร้างสรรค์บทและ กระบวนท่ารำ ขึ้นใหม่ โดยการใช้กระบวนการเล่นแบบโขน กล่าวคือ การแสดงสร้างสรรค์ชุดท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง นี้จะเป็นการรำแต่งตัวด้วย “คำพากย์” เท่านั้น โดยมีเพลงหน้าพาทย์ประกอบเพียงเท่านั้น ซึ่งจะเป็นกระบวนการรำเดี่ยวที่แปลกไปจากชุดอื่น ๆ ด้วยแนวคิดที่ว่า โขน ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์ ดังที่กล่าวมาข้างต้น

ในการสร้างสรรค์ชุด ทศคีรีวงศ์ทรงเครื่อง ชุดนี้ ผู้วิจัยจึงมี กรอบแนวความคิด ในการสร้างสรรค์โดยคิดกระบวนการตามขั้นตอนของการสร้างโดยขอนำเสนอเป็นลำดับต่อไปดังนี้

๕.๓.๑. แนวคิดในการสร้างการแสดง

งานสร้างสรรค์การแสดงชุด “ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง” ชุดนี้ ผู้วิจัยมีความประสงค์ที่จะสร้างให้เป็นชุดการแสดงที่แทรกอยู่ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน “พิเภกครองเมือง” ซึ่ง ผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องสร้างบทโขนตอนนี้ขึ้นใหม่ ด้วยเหตุที่ว่ายังมิได้มีท่านใดได้จัดทำบทการแสดงโขนตอนนี้ขึ้นมา ที่กล่าวว่ายังไม่มีบทอาจจะมาจากเหตุผลที่ว่า ตอนพิเภกครองเมืองหรือครองกรุงลงกานั้นเป็นภาคหลังของเรื่องรามเกียรติ์ โดยเกิดขึ้นหลังจากที่ทศกัณฐ์ตายแล้ว ซึ่งผู้ชมอาจจะคิดว่าลงกาไม่มีกษัตริย์แล้วจึงไม่ทราบเนื้อเรื่องในรามเกียรติ์ อีกประเด็นหนึ่งในการแสดงโขนก็นิยมแสดงตอนที่มีทศกัณฐ์เป็นส่วนใหญ่ จึงไม่ทราบเหตุการณ์ในเรื่อง รามเกียรติ์ตอนหลัง ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีแนวความคิดในการแสดงโดยมีการแบ่งขั้นตอนดังนี้คือ

๕.๓.๒ ลำดับเรื่องที่ใช้ในการแสดง

เริ่มจากพระรามปูนบำเหน็จแต่งตั้งให้ พิเภก เป็นกษัตริย์ครองกรุงลงกา โดยมีสมัญญาที่ “ท้าวทศคิริวงศ์” จากการที่ได้ช่วยพระรามกระทำศึกสงครามกับทศกัณฐ์มาตลอด พิเภกครองเมือง ออกว่าราชการ จนถึงพิเภกทำศึกครั้งแรกกับ มหาบาลเทพาสูร จนจบที่พระยาอนุชิตมาช่วยพิเภกไว้ได้

๕.๓.๓ รูปแบบการแสดง

รูปแบบของการแสดง จะเป็นการแสดงโขนฉาก เหตุผลที่จัดให้เป็นการแสดงโขนฉากก็เพราะต้องการให้เกิดความสวยงาม มีฉากประกอบ ทำให้ผู้ชมเกิดสุนทรียในการรับชมการแสดงโขนตอนนี้ และในการทำบทเพื่อใช้ในการแสดงครั้งนี้ นอกจากจะมีความประสงค์ให้เป็นการแสดงโขนฉากแล้ว ยังสามารถนำไปปรับใช้ในการแสดงโขนหน้าจอได้ด้วย ทั้งนี้ยังไม่เคยปรากฏว่ามีการแสดงโขนตอนนี้มาก่อน โดยแบ่งฉากการแสดงออกเป็น ๔ ฉากด้วยกัน ได้แก่ ท้องพระโรงกรุงอโยธยา ท้องพระโรงกรุงลงกา ห้องสรง สนามรบ ซึ่งในฉากห้องสรงผู้ชมจะได้รับชมการแต่งองค์ทรงเครื่องของ ท้าวทศคิริวงศ์ ในการออกว่าราชการ ซึ่งเป็นชุดสร้างสรรค์ชุดใหม่ และนำมาแทรกอยู่ในการแสดงโขนตอนนี้ ซึ่งผู้ชมจะได้ชมกระบวนการรำเดี่ยวที่โชว์ความสามารถของผู้แสดงได้เป็นอย่างดี

๕.๓.๔ แนวคิดในการสร้างบท

ในการสร้างบทหรือเรียกอีกอย่างว่าแต่งบทนั้น ผู้วิจัยทำการแต่งบทลงสรงขึ้นใหม่โดยแปลงจากกลอนบทละครที่นิยมใช้นำมาร้องในบทลงสรงต่าง ๆ มาเป็น “บทพากย์” ที่ใช้เป็นหลักในการแสดงโขน โดยแต่งเป็น “กาพย์ฉบัง ๑๖” ซึ่งเป็นคำประพันธ์ที่ใช้กับคำพากย์โดยเฉพาะ นับว่าเป็น มิติใหม่ของการแสดง ที่การแสดงกระบวนรำลงสรงทรงเครื่องดั้งเดิมนิยมใช้การร้องเป็นหลัก แม้จะมีการใช้คำ เจรจาในการการแสดงโขนบ้างดังที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว แต่กระบวนรำแต่งตัวหรือลงสรงทรงเครื่องที่ใช้คำพากย์ยังไม่มีปรากฏในการแสดงโขนตอนใดจึงนับได้ว่าเป็นสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นในรัชกาลปัจจุบัน ทั้งนี้ผู้วิจัยโดยได้ศึกษาเนื้อเรื่องรามเกียรติ์จากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอกฟ้าจุฬาโลก มหาราช ซึ่งเป็นกลอนบทละคร โดยเริ่มตั้งแต่พระรามปูนบำเหน็จจนถึงท้าวทศคิริวงศ์ ออกรบครั้งแรก โดยแปลงจากกลอนบทละครตอนพิเภกแต่งตัวเพื่อออกกระทำศึกครั้งแรกกับท้าวมหาบาลเทพาสูร มาเป็นคำพากย์ โดยใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง เป็นบทที่ใช้ในการแสดงครั้งนี้

๕.๓.๕ แนวความคิดในการบรรจุเพลง

จากบทพากย์ที่ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่แล้ว ผู้วิจัยมีแนวคิดว่ารูปแบบการแสดงจะสมบูรณ์ได้นั้นจะต้องมีการบรรจุเพลงเพื่อใช้ในการเข้า-ออกของตัวแสดงซึ่งในที่นี้ก็คือ ท้าวทศคิริวงศ์ หรือ พิเภก นั่นเอง และเป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปแล้วว่าพิเภกนั้นมีวรรณะเป็นยักษ์ และอาจจะนับได้ว่าเป็นยักษ์ใหญ่ ตามการแบ่งลำดับชั้นของยักษ์ ซึ่งในการแสดงผู้ที่เป็นยักษ์จะต้องมีความภูมิ หรือนัยหนึ่งคือมีความสง่าเพื่อให้สมฐานะเจ้ากรุงลงกา ซึ่งในการแสดงผู้แสดงจะต้องมีการเคลื่อนไหวไปมาจากที่หนึ่งไปสู่อีกที่หนึ่ง อันเป็นอากัปกิริยาของตัวแสดง การเคลื่อนไหวต่าง ๆเหล่านี้นั้น ในการแสดงโขนก็จะใช้เพลงหน้าพาทย์บรรเลงประกอบการแสดงเพื่อให้ผู้แสดงหรือตัวโขนได้เคลื่อนไหว

ดังนั้น ในการแสดงชุด ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่องนี้ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาเพลงหน้าพาทย์ที่จะใช้นำมาประกอบการแสดงในชุดดังกล่าว โดยพิจารณาจากฐานะของตัวโขน ซึ่งพิเภกหรือท้าวทศคิริวงศ์ ซึ่งอยู่ในตอนครองเมืองนั้นนับได้ว่ามีฐานะเป็นกษัตริย์ จึงสมควรมีกระบวนท่าอย่างท้าวพระยามหากษัตริย์ จึงสมควรใช้เพลงหน้า

พาทย์ “พญาเดิน” เป็นเพลงออกเพื่อในสมฐานะ และเมื่อมีเพลงออกแล้ว จึงจำเป็นที่จะต้องมีเพลงเพื่อให้ตัวโขนเข้าเวทีด้วย เมื่อพิเภกเป็นกษัตริย์ในการเคลื่อนไหวที่จะเข้าเวทีจึงต้องมีความสง่างามให้สมฐานะ ผู้วิจัยจึงบรรจุเพลงหน้าพาทย์ “เสมอมาร” เพื่อให้ผู้แสดงเข้าเวที เหตุที่ใช้เพลง เสมอมาร ก็เพราะเพลงเสมอมารเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบอากัปกิริยาการไปมาของตัวตัวยักษ์ เพื่อต้องการให้ผู้แสดงรำอวดฝีมือก่อนเข้าเวทีด้วย อีกประการหนึ่งเมื่อใช้เพลงเสมอมารแล้วในการแสดงเป็นตอน สามารถต่อด้วยเพลงกราวใน เพื่อร่ายรำกระบวนท่าตรวจพลของฝ่ายยักษ์ได้

๕.๓.๖ แนวความคิดในการสร้างเครื่องแต่งกาย

การสร้างสรรค์การแสดงชุด “ท้าวคิริวงศ์ทรงเครื่อง” ชุดนี้นั้น นอกจากแรงบันดาลใจ แนวคิดการจัดทำบท รวมทั้งกระบวนท่ารำที่จะต้องคิดสร้างใหม่แล้ว เครื่องแต่งกายก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่จะทำให้งานสร้างสรรค์ชุดนี้สมบูรณ์ตามแบบอย่างนาฏศิลป์ไทย เพราะเครื่องแต่งกายจะเป็นสิ่งที่บ่งบอกให้เห็นถึงการแสดงชุดนั้น ๆ และทำให้ทราบถึงกระบวนการแสดงว่ามีรูปแบบหรือลักษณะใด

การแสดงชุดท้าวคีรีวงศ์ทรงเครื่องนี้ เป็นการแสดงที่อยู่ในรูปแบบของการแสดงโขน ดังนั้นการแต่งกายของผู้แสดงในชุดนี้จึงต้องแต่งกายยืนเครื่องเลียนแบบเครื่องทรงกษัตริย์ โดยท้าวคีรีวงศ์หรือพิเภกจะแต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายแบบยักษ์สีเขียว คล้ายเครื่องแต่งกายของทศกัณฐ์ ไม่มีการเปลี่ยนแปลง จะมีเปลี่ยนแปลงก็เฉพาะศีรษะที่พิเภกหรือท้าวคิริวงศ์ สวมใส่ซึ่งแต่เดิมศีรษะพิเภก นั้นจะมียอดเป็นยอดน้ำเต้ากลมปลายสะบัด เพียงแต่ผู้วิจัยมีแนวความคิดในการสร้างสรรค์ชุดนี้ใหม่ด้วยวิเคราะห์จากบทพระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก มหาราช ในตอนที่พระรามปูนบำเหน็จให้หลังจากเสร็จศึกลงกาแล้ว โดยแต่งตั้งให้พิเภก เป็นที่ ***“ท้าวคิริวงศ์”*** ครองกรุงลงกาจากบทพระราชนิพนธ์ผู้วิจัยเห็นว่าพิเภกได้เป็นกษัตริย์ครอบครองกรุงลงกาและได้มงกุฎสุรกานต์ ซึ่งมงกุฎนี้เปรียบเสมือนพิชัยมงกุฎหรือมหาพิชัยมงกุฎซึ่งนับเป็นเบญจราชกกุธภัณฑ์ อันมีเฉพาะพระมหากษัตริย์เท่านั้น ดังนั้นเมื่อพิเภกเป็นกษัตริย์ครองกรุงลงกาแล้วย่อมจะได้ทรงพิชัยหรือมหาพิชัยมงกุฎด้วย ผู้วิจัยจึงมีแนวความคิดในการสร้างศีรษะท้าวทศคิริวงศ์หรือพิเภกขึ้นใหม่โดยให้มียอดเป็น ***“มหาพิชัยมงกุฎ”*** เพื่อให้แตกต่างกับยอด “น้ำเต้ากลมปลายสะบัด” ที่เป็นยอดของศีรษะพิเภกในการแสดงโขนที่ชินตา และเป็นงานสร้างสรรค์แบบใหม่ที่มีแนวความคิดจากบทพระราชนิพนธ์

สรุปขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ชุดท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่องนี้ เริ่มจาก ความหมายของคำว่า สร้างสรรค์ ซึ่งมีความหมายถึง สร้างให้มีขึ้นให้เป็นขึ้น มีลักษณะริเริ่มในทางที่ดี ความคิดสร้างสรรค์ ศิลปะสร้างสรรค์ ส่วนนาฏยประดิษฐ์ เป็นคำที่บัญญัติขึ้นโดย ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ มีความหมายว่า “การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่อง

แต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการแสดงทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อมหรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำหรือนักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Choreographer ต่อมาจึงคิดสร้างบทที่ใช้สำหรับการแสดงโดยแต่งจากบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนพิเภกออกรบกับท้าวมหาบาลเทพาสูรโดยแต่งเป็นกาพย์ฉบัง ๑๖ เพื่อใช้พากย์ประกอบการแสดง ต่อด้วยการบรรจุเพลงเข้าออก ซึ่งผู้วิจัยได้บรรจุเพลงออกของท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่องนี้ด้วยเพลง พญาเดิน ซึ่งมีความหมายถึงการไป มาของท้าวพระยาอย่างสง่างาม ส่วนเพลงเข้า ใช้เพลง เสมอมาร ซึ่งเป็นเพลงที่แสดงกิริยาอาการไป มาในระยะใกล้ ๆ ของตัวยักษ์ แล้วจึงเริ่มคิดกระบวนท่าโดยอาศัยพื้นฐานตั้งแต่แม่ท่า นาฏยศัพท์ ตลอดจนภาษาท่าของตัวยักษ์ในการแสดงโขนนำมาเรียงร้อยเพื่อให้เกิดความสวยงามโดยการประดิษฐ์ท่าจะยึดหลักจากบทพากย์ที่ใช้ในการแสดง ที่บ่งบอกถึง การอาบน้ำแต่งตัวด้วยเครื่องทรงอันวิจิตรสวยงามของท้าวทศคิริวงศ์ นั่นเอง

๕.๔ ข้อเสนอแนะ

การแสดงสร้างสรรค์ชุด “ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง”นี้ เป็นงานสร้างสรรค์ในเชิงอนุรักษ์โดยยึดจารีตของการแสดงโขนเป็นหลัก โดยอาศัยการตรวจเอกสาร ตำรา กระบวนท่ารำ แล้วนำมาประดิษฐ์สร้างสรรค์ขึ้น สามารถนำไปใช้ในการการแสดงโขนตอนพิเถกครองเมืองได้ อีกทั้งยังสามารถตัดตอนเฉพาะ ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง นำมาเป็นการแสดงชุดสั้น ๆ ที่เรียกว่าชุดเบ็ดเตล็ดได้ ดังนั้น ควรจะมีการสร้างสรรค์ชุดเบ็ดเตล็ดในการแสดงโขนภาคปลายขึ้นใหม่บ้างเพื่อให้คนดูทั่วไปได้เข้าใจถึงเนื้อเรื่องของรามเกียรติ์ได้มากยิ่งขึ้น

เอกสารอ้างอิง

กระทรวงวัฒนธรรม. (๒๕๔๔). **สูจิบัตรสัปดาห์อนุรักษ์มรดกไทย: ๒-๘ เมษายน ๒๕๔๔**. กรุงเทพฯ : กระทรวงวัฒนธรรม.

เกษม ทองอร่าม. ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์วันที่ ๒๙ มกราคม ๒๕๕๕.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. และนิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา, บรรณาธิการ. (๒๕๕๑). **ลักษณะไทย เล่ม ๓: ศิลปะการแสดง.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. (๒๕๑๖). ละครนอก ละครใน และละครดึกดำบรรพ์. ใน **นาฏศิลป์ ๑๓ : ชุมนุมนาฏศิลป์และการละคอน สโมสรนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. (๒๕๕๔). **กระบวนเล่นโขนจากบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวิจัยศิลปะและวัฒนธรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

_____. (๒๕๔๔). **วรรณคดีการแสดง.** ขอนแก่น: โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา.

_____. (๒๕๕๔). **หนังสือพร้อมสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ชุด กระบวนเล่นโขนจากบทโขนรัตนโกสินทร์**. ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (๒๕๒๘). **สารานุกรมเพลงไทย**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

ดนัย ไชยโยธา. (๒๕๓๘). **ลัทธิ ศาสนา และระบบความเชื่อกับประเพณีนิยมในท้องถิ่น**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (๒๔๖๕) **ระเบียบตำนานละคร เล่นถวายตัวที่วังวรดิศ ในงานสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงฉลองพระชนมายุ ครบ ๖๐ ทัศ เมื่อวันที่ ๑๔-๑๕ พฤศจิกายน พ.ศ.๒๔๖๕**. พระนคร : โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร.

_____. (๒๕๔๖). **ละครฟ้อนรำ: ประชุมเรื่องละครฟ้อนรำกับระบำรำเต้น ตำราฟ้อนรำ ตำนานเรื่องละครอิเหนา ตำนานละครดึกดำบรรพ์**. กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. (๒๕๐๘). **ตำนานละครอิเหนา**. พิมพ์ครั้งที่ ๔. พระนคร : คลังวิทยา.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล. (ม.ป.ป.). **การละครไทย**. กรุงเทพฯ: บูรพาสาส์น.

ธนารักษ์, กรม. (๒๕๔๘). **ธำรงไว้ในแผ่นดิน : กรมธนารักษ์กับการดูแลทรัพย์สินมีค่าของแผ่นดิน**. กรุงเทพฯ: ศิริวัฒนา อินเตอร์พริ้นท์.

ธนิต อยู่โพธิ์. (๒๔๙๖). **โขน ภาคต้น ว่าด้วยตำนานและทฤษฎี**. พระนคร: กรมศิลปากร.

_____. (๒๕๐๐). **โขน.** พระนคร: กรมศิลปากร.

_____. (๒๕๐๑). **อธิบายแผ่นเสียงของกรมศิลปากร ชุดที่ ๑**. พระนคร: กรมศิลปากร.

_____. (๒๕๐๒). **อธิบายแผ่นเสียงของกรมศิลปากร ชุดที่ ๒**. พระนคร: กรมศิลปากร.

_____. (๒๕๓๑). **ศิลปละคอนรำ หรือ คู่มือนาฏศิลปะไทย.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม และวีรศิลป์ ช้างขนุน. (๒๕๕๔). **โขนนั่งราว**. กรุงเทพฯ: ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

_____. (๒๕๕๔). **บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ศรนาคบาศ**. เรียบเรียงบทขึ้นใหม่จากบทโขนของเสรี หวังในธรรมและเกษม ทองอร่าม.เอกสารอัดสำเนา.

_____. (๒๕๕๕). **โขน**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____. (๒๕๕๖). **แบบแผนและกลวิธีการพากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร**. ปริญญานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นิเวศ ชมกลิ่น. (๒๕๑๕). **พากย์และเจรจา**. ศิลปนิพนธ์โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร.

นราธิปประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ. (๒๕๐๕). **จดหมายเหตุ ลา ลู แบร์ เล่ม ๑.** พระนคร: โรงพิมพ์คุรุสภา.

นริศรานุวัตติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. (๒๕๐๖). **ชุมนุมบทละครและบทคอนเสิต**. พระนคร: ศิวพร.

_____. (๒๕๑๔). ม.จ. ดวงจิตร จิตรพงศ์, บรรณาธิการ. **ชุมนุมบทละครและบทขับร้อง**. พระนคร: ศิวพร.

บุญเตือน ศรีวรพจน์. (๒๕๕๓). **โขน: อัจฉริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. (๒๕๔๔). พากย์ – เจรจาโขน. **วารสารราชบัณฑิตยสถาน**, ๒๖(๓) มิถุนายน – กันยายน, ๑๙๗ - ๒๐๒.

ประพันธ์ สุคนธะชาติ. (๒๕๓๔). **ประพันธ์ สุคนธะชาติ ครบ ๖๐ ปี.** กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (๒๕๔๓). **ละครวังสวนกุหลาบ.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

_____. (๒๕๕๑). **คู่มือการสอนนาฏศิลป์โขนยักษ์ เล่มที่ ๓**. กรุงเทพฯ: หมวดวิชานาฏศิลป์โขน ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ประสาท ทองอร่าม วิดิทัศน์เรื่อง **"โครงการองค์ความรู้เรื่องด้านการพากย์-เจรจาในการแสดงโขน ของ นายประสาท ทองอร่าม"** เสวนาเมื่อ ๑๗ กันยายน พ.ศ. ๒๕๕๓ เวลา ๑๓.๐๐ – ๑๖.๐๐ น. ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก).

ปัญญา นิตยสุวรรณ. (๒๕๔๘). **พัฒนี พร้อมสมบัติ, บรรณาธิการ.** "การผิดพลาดในนาฏกรรม" ใน **อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายปัญญา นิตยสุวรรณ ป.ช.,ป.ม. ณ ฌาปนสถาน วัดมกุฏกษัตริยาราม วันจันทร์ที่ ๓๑ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๔๘.** กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัด ไอเดีย สแควร์.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ.(๒๕๕๓) **รามเกียรติ์ เล่ม ๑.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์รุ่งเรืองรัตน์.

_____. (๒๕๕๓) **รามเกียรติ์ เล่ม ๒.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์รุ่งเรืองรัตน์.

_____. (๒๕๕๓) **รามเกียรติ์ เล่ม ๓.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์รุ่งเรืองรัตน์.

_____. (๒๕๕๓) **รามเกียรติ์ เล่ม ๔.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์รุ่งเรืองรัตน์.

พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ. (๒๕๕๒). **เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จาก สาส์นสมเด็จ.** นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

_____. บรรณาธิการ. (๒๕๕๒). **เพลงดนตรี : จาก สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ถึง พระยาอนุมาน ราชธน.** นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว,พระบาทสมเด็จพระ. ๒๕๕๑. บ่อเกิดรามเกียรติ์. พิมพ์ครั้งที่ ๕. กรุงเทพฯ : องค์การค้าของ สกสค.

มนตรี ตราโมท. "วิธีพากย์ เจรจา และขับร้อง ในการแสดงโขน". **ศิลปากร,** ๑(๑) พฤษภาคม ๒๕๐๐, ๗๐ – ๗๘.

_____. (๒๕๓๑). **ศัพท์สังคีต.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ราชบัณฑิตยสถาน. (๒๕๔๙). **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน.

_____. (๒๕๕๖). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช ๒๕๕๔.** กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน.

_____. (๒๕๕๒). **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรมไทย.** กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน.

_____. (๒๔๗๕). **บทแผ่นเสียงของราชบัณฑิตยสภา ชุดที่ ๑.** พระนคร : โรงพิมพ์สยามพาณิชยการ

รามเกียรติ์ วิธีจัดโรงให้ตัวโขนเล่น. หอสมุดแห่งชาติ. หนังสือสมุดไทยดำ. อักษรไทย. ภาษาไทย. เส้นดินสอสีขาว เลขที่ ๔๔ ตู้ ๑๑๔ ชั้น ๕/๕ มัดที่ ๑๒๐/๓.

ฤดีรัตน์ กายราศ. **สังคีตศิลป์ในสาส์นสมเด็จ เล่ม ๒**. กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและ ประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, ๒๕๕๕.

ลัทธิธรรมเนียมต่าง ๆ ภาคที่ ๖ : ตำราเล่นหนังในงานมหรศพ. (๒๔๖๓). พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร.

วรชาติ มีชูบท. (๒๕๕๓). **เกร็ดพงศาวดาร รัชกาลที่ ๖.** กรุงเทพฯ : สร้างสรรค์บุ๊คส์.

วิมลศรี อุปรมัย (๒๕๕๓). **นาฏกรรมและการละคร.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิลปากร, กรม. (๒๕๒๕). ศิลปวัฒนธรรมไทย: **เล่ม ๗ นาฏดุริยางคศิลปไทยกรุงรัตนโกสินทร์.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

สุกัญญา สุจฉายา. (๒๕๕๕). **วรรณคดีนิทานไทย**. กรุงเทพฯ : ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (๒๕๓๒) **ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม.** กรุงเทพฯ: มติชน,

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (๒๕๔๓). **วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (๒๕๔๗). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เสฐียรโกเศศ (พระยาอนุมานราชธน), (๒๔๙๗). **อุปกรณ์รามเกียรติ์**. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์

เสาวณิต วิงวอน. (2555). **วรรณคดีการแสดง**, พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ภาควิชาวรรณคดี ร่วมกับคณะกรรมการฝ่ายวิจัย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

เสรี หวังในธรรม. (๒๕๔๖). **บทโขนเรื่องรามเกียรติ์** ชุด กำเนิดหนุมาน. จัดแสดงเนื่องในวันเปิดฤดูกาลดนตรีสำหรับประชาชน วันเสาร์ที่ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๖ ณ สังคีตศาลา บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร. เอกสารอัดสำเนา.

_____. (๒๕๕๐). **อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายเสรี หวังในธรรม ม.ว.ม., ป.ช. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ศิลปะการละคร) ณ วัดตรีทศเทพวรวิหารวันอาทิตย์ที่ ๘ กรกฎาคม ๒๕๕๐.** กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

อนุมานราชธน, พระยา. (ม.ป.ป.). **บันทึกความรู้ต่างๆ.** ม.ป.ท. : ม.ป.พ.

ภาคผนวก

ภาพที่ ๕๖

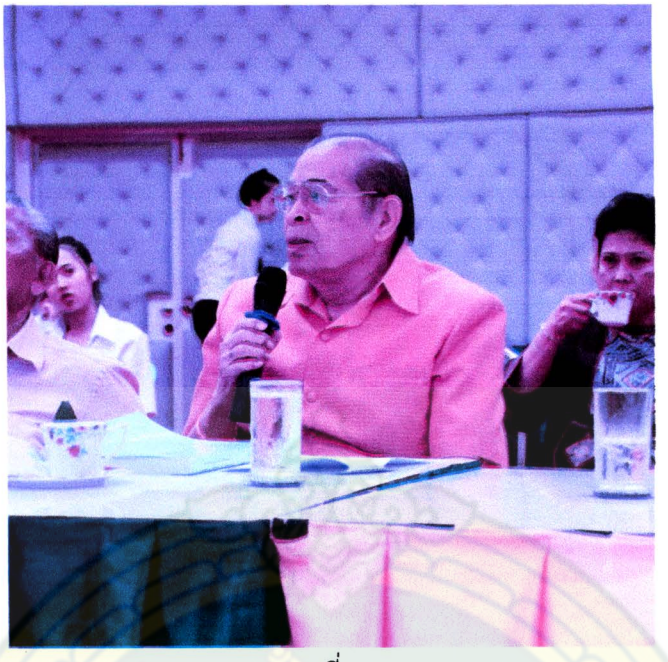
ศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิ และครู อาจารย์ร่วมฟังการนำเสนอ

ทีมา : ผู้วิจัย

ภาพที่ ๕๗

ศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิครู อาจารย์ และนักศึกษาร่วมฟังการนำเสนอ

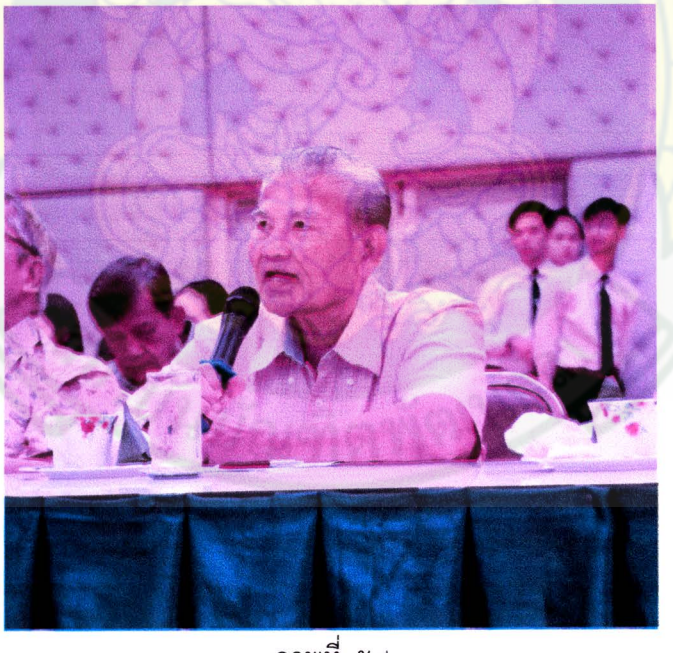
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ ๕๘

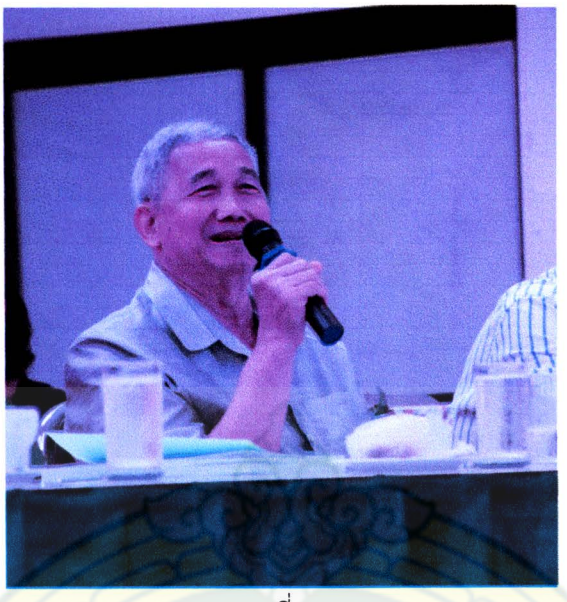
นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ แสดงความคิดเห็นและให้ข้อเสนอแนะ

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ ๕๙

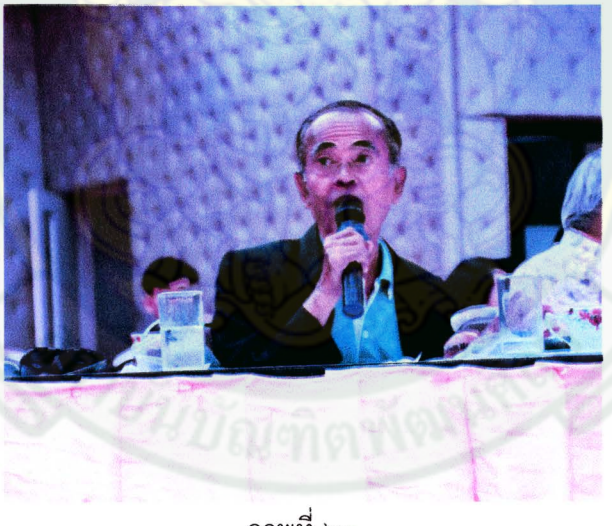
นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ แสดงความคิดเห็นและให้ข้อเสนอแนะ



ภาพที่ ๖๐

นายสมศักดิ์ ทัดติ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์โขน สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์แสดงความคิดเห็นและให้ข้อเสนอแนะ

ที่มา : ผู้วิจัย

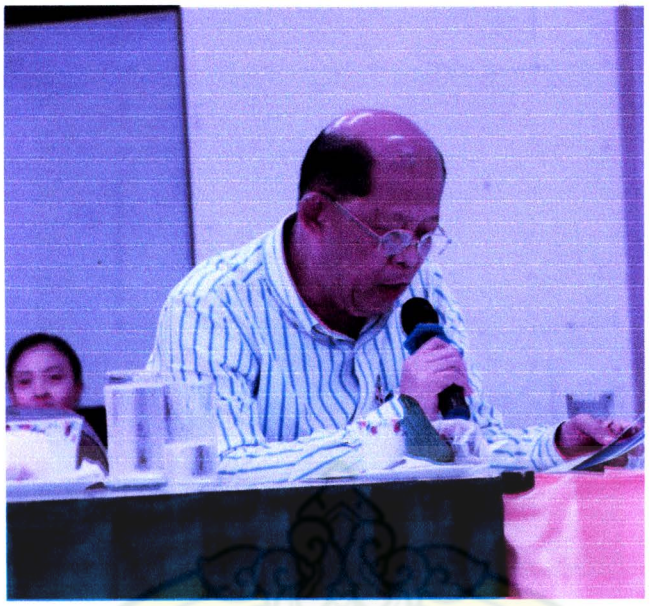


ภาพที่ ๖๑

นายเกษม ทองอร่าม ผู้เชี่ยวชาญ นาฏศิลป์โขน วิทยาลัยนาฏศิลป แสดงความคิดเห็นและให้ข้อเสนอแนะ

ด้านบทประพันธ์

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ ๖๒

ดร.นิวัฒน์ สุขประเสริฐ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์โขน สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ แสดงความคิดเห็น และให้ข้อเสนอแนะ

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ ๖๓

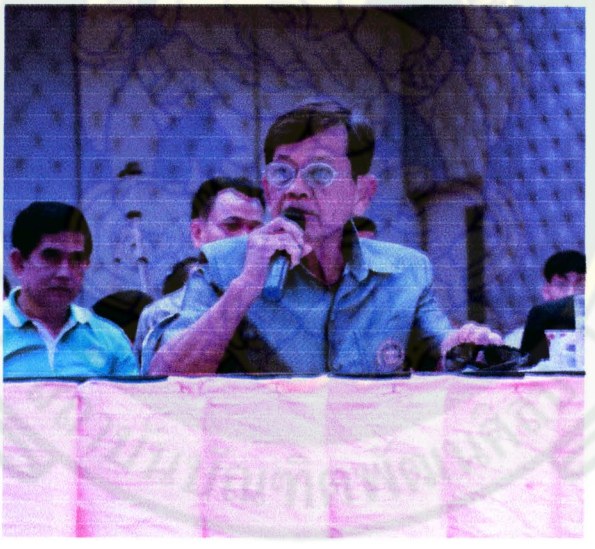
นายเกรียงไกร อ่อนสำอางค์ ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป แสดงความคิดเห็นและให้ข้อเสนอแนะเรื่องเพลงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ ๖๔

นายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์โขน สถาบันบัณฑิตพัฒฯศิลป์ แสดงความคิดเห็นและให้ข้อเสนอแนะ

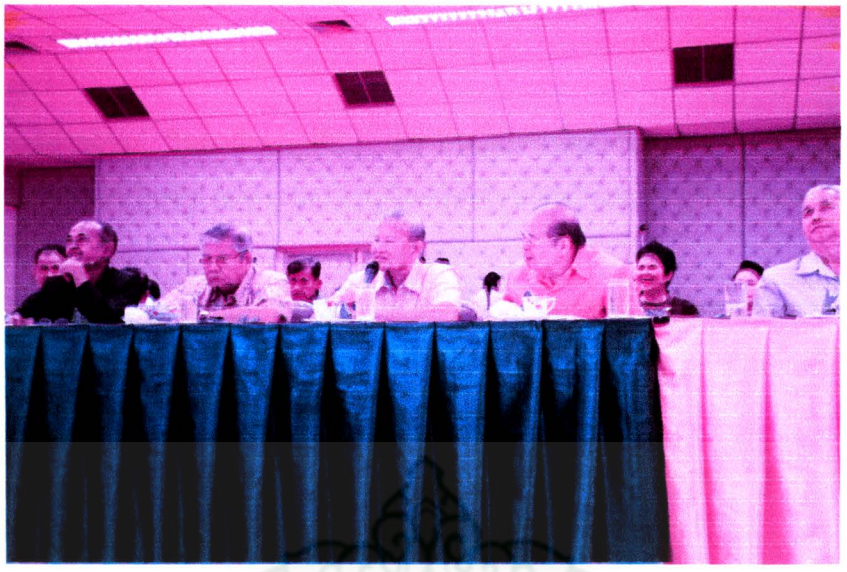
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ ๖๕

นายสราชัย ทรัพย์แสนดี ผู้เชี่ยวชาญ นาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป แสดงความคิดเห็นและให้ข้อเสนอแนะ

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ ๖๖

ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญ นาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ แสดงความคิดเห็นและให้ข้อเสนอแนะ

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ ๖๗

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม ผู้สร้างสรรค์ผลงาน และ นายธนชาต เอมโอด ผู้แสดงผลงาน

ที่มา : ผู้วิจัย

นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม

ตำแหน่ง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ประวัติการศึกษาศึกษาศาสตร์บัณฑิต (ศษ.บ.)เอกนาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์ คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต(ศศ.ม.) สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต(ศศ.ด.) สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผลงานวิชาการ

แบบแผนและกลวิธีการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ละครคุณสมภพ วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การศึกษารูปแบบการแสดงโขนนั่งราว งานวิจัย หมวดวิชานาฏศิลป์โขน ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป

บทความ

คนพากย์-เจรจา : ผู้อยู่เบื้องหลังการแสดงโขน NARRATOR: THE UNSUNG HERO OF KHON PERFORMANCE วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

การพากย์และเจรจาที่ใช้ในการแสดงโขน NARRATION AND DIALOG USED IN KHON PERFORMANCES วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

โขนนั่งราว (The Khon Nang Rao: The Thai royal mask play on the bamboo rail.) ละครคุณสมภพ วารสารวังหน้า

เอกสารประกอบการเรียนรายวิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย๔ เรื่องโขน และการแสดงพื้นเมือง

หนังสือโขน สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์ 2555

หนังสือโขน โรงพิมพ์มิตรสยาม 2561 พิมพ์ครั้งที่ 2