การผสมการผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง
ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา

ธนกร สุวรรณอำภา

ได้รับทุนสนับสนุนงานสร้างสรรค์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2561
ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

The integration dance custom between Thai dance and Krabi–krabong (swordplay performance) : Phralak-tad-sor-Nangsida

Tanakorn suwanampha

FUNDED CREATION BY BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

BUDJET YEAR 2014

COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

การผสมการผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา

ธนกร สุวรรณอำภา พ.ศ. 2561

หัวข้องานวิจัยสร้างสรรค์ การผสมผสานนาฏยประดิษฐ์ระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง
ผู้วิจัย ว่าที่ร้อยตรีธนกร สุวรรณอำภา*
ผู้ทรงคุณวุฒิ รศ. ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์

การวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง การผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์การแสดงการผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา วิธีการสร้างสรรค์การวิจัย ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยประยุกต์ (applined research) เพื่อมุ่งเน้นให้เห็นความสำคัญของกระบวนการรำเชิดฉิ่งและการใช้อาวุธของพระลักษมณ์ในการแสดงโขนที่ผสมผสานกับกระบี่กระบอง 12 แม่ท่า ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจาก เอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง การสังเกต การสัมภาษณ์ ลงมือปฏิบัติ กระบวนท่ารำเรียบเรียง วิเคราะห์ สร้างสรรค์ และสรุปผลตามลำดับ

จากการศึกษาพบว่าการสร้างสรรค์จะต้องนำทฤษฎีในการประกอบสร้างแนวคิดและทฤษฎีการผสมผสาน โดยสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นการแสดงที่แปลกใหม่ โดยคำนึงถึงสุนทรียภาพทางการแสดงนาฏยจารีตของนาฏศิลป์ไทยโขนพระ นาฏยจารีตของการเรียนกระบี่กระบอง และการดำเนินเรื่องตามวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนพระลักษมณ์ตัดศอสีดา ซึ่งปรากฏว่าพระลักษมณ์ในตอนนี้มีบทบาทเป็นเพชฌฆาต ในการแสดงชุดนี้จะประกอบด้วยตัวละครพระลักษมณ์และนางสีดา โดยมีโครงสร้างของท่ารำที่ใช้อวัยวะของร่างกายกับตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า มีลักษณะท่ารำพื้นฐาน ท่ารำหลัก ท่าเชื่อม ประกอบกับกระบวนการรำใช้บทตามเพลงร้อง ในลักษณะโขนโรงใน และท่าทางการใช้อาวุธในการรำการแสดงกระบี่กระบอง

คำสำคัญ : เชิดฉิ่ง /กระบี่กระบอง/การวิจัยสร้างสรรค์[1]

* ครูชำนาญการ กลุ่มสาระวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Abstract

The creative research titled " The Integration Dance Custom between Thai Dance and *Krabi-krabong* (Swordplay Performance): " *Phralak-tad-sor-Nangsida*" . The purpose of this creative research was to create a performance which combined the Thai dance with *Krabi–krabong* (swordplay performance) called as "*Phralak-tad-sor-Nangsida*". The research methodology use the applied research to emphasize the importance process of dance in *Ched-ching* dance and Phralak's ability to use weapon in *Khon* performance which combined with 12 main movements of *Krabi–krabong*. The research studied and compiled data from document, observation, interview, practicing movement process, analysis, create and conclude the result.

The result of the study found that the creation used the construction conceptual idea theory and Integration theory to create a new performance. The new creation was considering the performance aesthetics, dance custom of *Khon-Phra* character in *Khon* performance, dance custom of *Krabi–krabong* and following the Ramayana story in *Phralak-tad-sor-Nangsida* episode which is the royal writing from *Phra Bat Somdet Phutthayotfa Chulalok* (King Rama I), that showed Phralak as an executioner character. This new performance consists of Phralak and Nangsida performers. The structure of the movements use all parts of body from head until feet, which separated into the basic movement, main movement, transition movement, interpretative movement from *Khon-Rongnai* and also the movements using the weapons in *Krabi–krabong*.

Keywords : Cherd-Ching/ swordplay performance/ Krabi–krabong/ creative research

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

สารบัญ..... ฉ

สารบัญตาราง..... ฌ

สารบัญภาพ..... ญ

สารบัญแผนผัง..... ฝ

บทที่

1 บทนำ..... 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย / การสร้างสรรค์..... 4

1.3 คำถามในการวิจัย / การสร้างสรรค์..... 4

1.4 นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการสร้างสรรค์..... 4

1.5 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์..... 6

1.6 ขอบเขตในการสร้างสรรค์..... 7

1.7 วรรณกรรม งานวิจัย / งานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง (Literature Review) 7

1.8 ระเบียบวิธีการสร้างสรรค์..... 9

1.9 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 12

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 13

2.1 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการแสดงสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย..... 14

2.2 นาฏยจารีตของนาฏศิลป์ไทยโขนพระ..... 42

2.3 นาฏยจารีตของกระบี่กระบอง..... 53

2.4บริบทที่เกี่ยวข้องกับพระลักษมณ์..... 88

2.5 งานวิจัยสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง..... 168

สารบัญ(ต่อ)

บทที่		หน้า
3	**วิธีดำเนินการวิจัย**	182
	3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล	183
	3.2 การตรวจสอบข้อมูล	188
	3.3 การสังเกตการณ์	190
	3.4 การทดลองปฏิบัติ	191
	3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล	191
	3.6 แผนการดำเนินการวิจัย	192
	3.7 แหล่งข้อมูล	192
4	**หน้าพาทย์เชิดฉิ่งโขนพระ**	194
	4.1 ความหมายของเพลงเชิดฉิ่ง	195
	4.2 ความสำคัญของเพลงเชิดฉิ่ง	197
	4.3 ลักษณะการใช้เพลงเชิดฉิ่ง	210
	4.4 ความเป็นมาของการรำเชิดฉิ่ง	211
	4.5 การสืบทอดของการรำเชิดฉิ่งตัวโขนพระของกรมศิลปากร	215
	4.6 วิเคราะห์กระบวนท่ารำหลักและรูปแบบการรำเชิดฉิ่ง	217
5	**กระบี่กระบอง**	354
	5.1 ความเป็นมาของกระบี่กระบอง	355
	5.2 ความสำคัญของกระบี่กระบอง	356
	5.3 การเรียนวิชากระบี่กระบอง	357
	5.4 เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ที่ใช้	360
	5.5 วิเคราะห์กระบวนท่ารำหลักของกระบี่กระบอง	365

สารบัญ(ต่อ)

บทที่ **หน้า**

6 กลวิธีการประกอบสร้าง การผสมผสานนาฏยจารีตนาฏศิลป์ไทยกับกระบี่กระบองชุดพระลักษมณ์ตัดศอนางสีดา..... 430

6.1 การคิดให้มีนาฏยศิลป์..... 430

6.2 การกำหนดความคิดหลัก..... 430

6.3 การประมวลข้อมูล..... 430

6.4 การกำหนดขอบเขต..... 431

6.5 การกำหนดรูปแบบ..... 431

6.6 การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ..... 431

6.7 การออกแบบนาฏยศิลป์..... 432

6.8 บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา..... 433

6.9 กระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำ ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา..... 437

6.10 การวิเคราะห์ท่าในการประกอบสร้าง ท่ารำชุดพระลักษมณ์ตัดศอนางสีดา 652

7 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 657

สรุปผลการวิจัย..... 657

อภิปรายผล..... 662

ข้อเสนอแนะ..... 665

บรรณานุกรม..... 666

ประวัติผู้สร้างสรรค์ 669

สารบัญตาราง

ตารางที่ **หน้า**

1. ตารางสรุปขั้นตอนจารีตของกระบี่กระบอง ดนตรีประกอบการต่อสู้..... 83
2. ขั้นตอนและระยะเวลาดำเนินการวิจัย..... 192
3. แสดงการปรากฏเพลงเชิดฉิ่งในบทละครรามเกียรติ์ในรัชกาลที่1..... 199
4. แสดงการปรากฏเพลงเชิดฉิ่งในบทละครรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 2..... 203
5. แสดงการปรากฏเพลงเชิดฉิ่งในบทร้องและบทพากย์รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 6.. 207
6. การแสดงนาฏยศัพท์ที่ใช้ในการรำเชิดฉิ่งแผลงศร..... 262
7. การแสดงนาฏยศัพท์ที่ใช้ในการรำเชิดฉิ่งศรทะนง..... 317
8. การแสดงนาฏยศัพท์ที่ใช้ในการรำเชิดฉิ่งศรประจัน..... 350
9. การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 1 ลอยชาย” 425
10. การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 2 ควงทัดหู” 425
11. การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 3 เหน็บข้าง” 425
12. การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 4 ตั้งศอก”..... 426.
13. การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 5 จ้วงหน้า จ้วงหลัง”..... 426
14. การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 6 ควงป้องกัน”..... 426
15. การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 7 ท่ายักษ์”..... 427
16. การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 8 สอยดาว”..... 427
17. การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 9 ควงเตะ”..... 427
18. การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 10 หนุมานแหวกฟองน้ำ”..... 428
19. การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 11 ลดล่อ” 428
20. การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 12 เชิญเทียน”..... 428
21. การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง “พรหมนั่ง”..... 429
22. การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง “พรหมยืน”..... 429

สารบัญแผนผัง

แผนผังที่ **หน้า**

1. กรอบแนวคิด 6
2. การถ่ายทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งในวิทยาลัยนาฏศิลป..... 216

สารบัญภาพ

ภาพที่ **หน้า**

1. แต่งกายพระลักษมณ์แบบยืนเครื่อง..... 97
2. แสดงเครื่องแต่งกายพระลักษมณ์แบบยืนเครื่อง (ฤาษี)..... 103
3. อาวุธของพระลักษมณ์..... 104
4. แสดงราชรถ..... 107
5. ภาพซ้ายมือการเสียบหัวประจาน..... 150
6. การประหารชีวิต (1)..... 154
7. การประหารชีวิต (2)..... 155
8. อาวุธของเพชฌฆาต..... 155
9. นายเหรียญ เพิ่มกำลังเมือง (เพชฌฆาตดาบของไทย)..... 156
10. การประหารชีวิต (3)..... 158
11. แผ่นดินสมเด็จพระเจ้าเสือ ภาพพันท้ายนรสิงห์ถวายชีวิต..... 167
12. ภาพเครื่องแต่งกายพระราม..... 218
13. เครื่องแต่งพระราม ตอนออกบวช..... 218
14. ศร 219
15. ลูกศร..... 219
16. กระบอกศร..... 219
17. วงปี่พาทย์เครื่องห้า..... 220
18. วงปี่พาทย์เครื่องคู่..... 221
19. วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 222
20. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 1..... 223
21. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 2..... 224
22. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 3..... 225
23. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 4..... 226
24. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 5..... 227
25. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 6..... 228
26. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 7..... 229
27. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 8..... 230
28. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 9..... 231
29. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 10..... 232

สารบัญภาพ(ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

30. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 11 233
31. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 12 234
32. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 13 235
33. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 14 236
34. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 15 237
35. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 16 238
36. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 17 239
37. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 18 240
38. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 19 241
39. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 20 242
40. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 21 243
41. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 22 244
42. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 23 245
43. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 24 246
44. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 25 247
45. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 26 248
46. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 27 249
47. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 28 250
48. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 29 251
49. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 30 252
50. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 31 253
51. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 32 254
52. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 33 255
53. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 34 256
54. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 35 257
55. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 36 258
56. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 37 259
57. เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 36 259
58. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 1 266

สารบัญภาพ(ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

59. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 2 267
60. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 3 268
61. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 4 269
62. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 5 270
63. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 6 271
64. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 7 272
65. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 8 273
66. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 9 273
67. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 10 275
68. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 11 276
69. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 12 277
70. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 13 278
71. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 14 279
72. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 15 280
73. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 16 281
74. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 17 282
75. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 18 283
76. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 19 284
77. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 20 285
78. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 21 286
79. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 22 287
80. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 23 288
81. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 24 289
82. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 25 290
83. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 25 291
84. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 27 292
85. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 28 293

สารบัญภาพ(ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

86. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 29 294
87. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 30 295
88. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 31 296
89. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 32 297
90. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 33 298
91. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 34 299
92. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 35 300
93. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 36 301
94. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 37 302
95. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 38 303
96. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 39 304
97. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 40 305
98. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 41 306
99. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 42 307
100. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 43 308
101. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 44 309
102. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 45 310
103. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 46 311
104. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 47 312
105. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 48 313
106. เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 49 314
107. ภาพเครื่องแต่งกายทศกัณฐ์ 318
108. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 1 321
109. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 2 322
110. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 3 323
111. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 4 324
112. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 5 325
113. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 6 326
114. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 7 327

สารบัญภาพ(ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

115. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 8 328
116. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 9 329
117. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 10 330
118. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 11 331
119. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 12 332
120. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 13 333
121. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 14 334
122. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 15 335
123. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 16 336
124. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 17 337
125. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 18 338
126. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 19 339
127. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 20 340
128. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 21 341
129. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 22 342
130. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 23 343
131. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 24 344
132. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 25 345
133. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 26 346
134. เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 27 347
135. การแต่งกายสมัยโบราณ 360
136. การแต่งกายสมัยกลาง 361
137. การแต่งกายสมัยปัจจุบัน 362
138. มงคล 362
139. เครื่องไม้รำ 363
140. กระบี่รำ 364
141. กระบี่ตี 364
142. การจับกระบี่ 365
143. การนั่งถวายบังคม 367

สารบัญภาพ(ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

144. ถวายบังคม ท่าที่ 1 368
145. ถวายบังคม ท่าที่ 2 369
146. ถวายบังคม ท่าที่ 3 370
147. ถวายบังคม ท่าที่ 4 371
148. ถวายบังคม ท่าที่ 5 372
149. พรหมนั่ง ท่าที่ 1 373
150. พรหมนั่ง ท่าที่ 2 374
151. พรหมนั่ง ท่าที่ 3 375
152. พรหมนั่ง ท่าที่ 4 376
153. พรหมนั่ง ท่าที่ 5 377
154. พรหมนั่ง ท่าที่ 6 378
155. พรหมนั่ง ท่าที่ 7 379
156. พรหมยืน ท่าที่ 1 380
157. พรหมยืน ท่าที่ 2 381
158. พรหมยืน ท่าที่ 3 382
159. พรหมยืน ท่าที่ 4 383
160. พรหมยืน ท่าที่ 5 384
161. พรหมยืน ท่าที่ 6 385
162. พรหมยืน 7 385
163. ไม้รำที่ 1 ท่าที่ 1 387
164. ไม้รำที่ 1 ท่าที่ 2 388
165. ไม้รำที่ 1 ท่าที่ 3 389
166. ไม้รำที่ 1 ท่าที่ 4 390
167. ไม้รำที่ 2 ท่าที่ 1 391
168. ไม้รำที่ 2 ท่าที่ 2 392
169. ไม้รำที่ 2 ท่าที่ 3 393
170. ไม้รำที่ 3 ท่าที่ 1 394
171. ไม้รำที่ 3 ท่าที่ 2 395
172. ไม้รำที่ 3 ท่าที่ 3 396

สารบัญภาพ(ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

173. ไม้รำที่ 4 ท่าที่ 1 397
174. ไม้รำที่ 4 ท่าที่ 2 398
175. ไม้รำที่ 5 ท่าที่ 1 399
176. ไม้รำที่ 5 ท่าที่ 2 400
177. ไม้รำที่ 5 ท่าที่ 3 401
178. ไม้รำที่ 6 ท่าที่ 1 402
179. ไม้รำที่ 6 ท่าที่ 2 403
180. ไม้รำที่ 7 ท่าที่ 1 404
181. ไม้รำที่ 7 ท่าที่ 2 405
182. ไม้รำที่ 7 ท่าที่ 3 406
183. ไม้รำที่ 8 ท่าที่ 1 407
184. ไม้รำที่ 8 ท่าที่ 2 408
185. ไม้รำที่ 8 ท่าที่ 3 409
186. ไม้รำที่ 9 ท่าที่ 1 410
187. ไม้รำที่ 9 ท่าที่ 2 411
188. ไม้รำที่ 10 ท่าที่ 1 412
189. ไม้รำที่ 10 ท่าที่ 2 413
190. ไม้รำที่ 10 ท่าที่ 3 414
191. ไม้รำที่ 11 ท่าที่ 1 415
192. ไม้รำที่ 11 ท่าที่ 2 416
193. ไม้รำที่ 12 ท่าที่ 1 417
194. ไม้รำที่ 12 ท่าที่ 2 418
195. กลับหัวสนามไม้รำ 419
196. การจ้วง 420
197. การถวายบังคมเร็ว 421
198. การเดินแปลง 422
199. การย่างสามขุม 423
200. กระบวนการรำเพลงทยอย ท่าที่ 1 436
201. กระบวนการรำทยอย ท่าที่ 2 437

สารบัญภาพ(ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

202. รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง ท่าที่ 1 438
203. รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง ท่าที่ 2 439
204. รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง ท่าที่ 3 440
205. รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง ท่าที่ 4 441
206. รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง ท่าที่ 5 442
207. รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง ท่าที่ 6 443
208. รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง ท่าที่ 7 444
209. รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง ท่าที่ 8 445
210. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 1 446
211. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 2 447
212. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 3 448
213. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 4 449
214. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 5 450
215. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 6 451
216. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 7 452
217. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 8 453
218. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 9 454
219. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 10 455
220. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 11 456
221. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 12 457
222. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 13 458
223. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 14 459
224. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 15 460
225. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 16 461
226. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 17 462
227. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 18 463
228. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 19 464
229. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 20 465
230. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 21 466

สารบัญภาพ(ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

231. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 22 467
232. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 23 468
233. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 24 469
234. รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 25 470
235. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 1 471
236. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 2 472
237. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 3 473
238. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 4 474
239. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 5 475
240. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 6 476
241. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 7 477
242. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 8 478
243. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 9 479
244. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 10 480
245. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 11 481
246. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 12 482
247. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 13 483
248. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 14 484
249. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 15 485
250. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 16 486
251. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 17 487
252. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 18 488
253. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 19 489
254. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 20 490
255. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 21 491
256. รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 22 492

สารบัญภาพ(ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

257. รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 1 493
258. รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 2 494
259. รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 3 495
260. รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 4 496
261. รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 5 497
262. รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 6 497
263. รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 7 498
264. รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 8 500
265. รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 9 501
266. รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 10 502
267. รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 11 503
268. รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 12 504
269. รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 13 505
270. รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 14 506
271. รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 15 507
272. รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 16 508
273. รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 17 509
274. รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 18 510
275. รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 19 511
276. รำใช้บทในเพลง ขวัญอ่อน ท่าที่ 1 512
277. รำใช้บทในเพลง ขวัญอ่อน ท่าที่ 2 513
278. รำใช้บทในเพลง ขวัญอ่อน ท่าที่ 3 514
279. รำใช้บทในเพลง ขวัญอ่อน ท่าที่ 4 515
280. รำใช้บทในเพลง ขวัญอ่อน ท่าที่5 516
281. รำใช้บทในเพลง ขวัญอ่อน ท่าที่ 6 517
282. รำใช้บทในเพลง ขวัญอ่อน ท่าที่ 7 518
283. รำใช้บทในเพลง ขวัญอ่อน ท่าที่ 8 519
284. รำใช้บทในเพลง ขวัญอ่อน ท่าที่ 9 520
285. เพลงหน้าพาทย์โอด ท่าที่ 1 521

สารบัญภาพ(ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

286. เพลงหน้าพาทย์โอด ท่าที่ 2 522
287. เพลงหน้าพาทย์โอด ท่าที่ 3 523
288. เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง ท่าที่ 1 524
289. เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง ท่าที่ 2 525
290. เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง ท่าที่ 3 526
291. เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง ท่าที่ 4 527
292. รำใช้บทร้องเพลงเชิดฉิ่ง ท่าที่ 1 528
293. รำใช้บทร้องเพลงเชิดฉิ่ง ท่าที่ 2 529
294. รำใช้บทร้องเพลงเชิดฉิ่ง ท่าที่ 3 530
295. รำใช้บทร้องเพลงเชิดฉิ่ง ท่าที่ 4 531
296. รำใช้บทร้องเพลงเชิดฉิ่ง ท่าที่ 5 532
297. รำใช้บทร้องเพลงเชิดฉิ่ง ท่าที่ 6 533
298. รำใช้บทร้องเพลงเชิดฉิ่ง ท่าที่ 7 534
299. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 1 535
300. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 2 536
301. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 3 537
302. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 4 538
303. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 5 539
304. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 6 540
305. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 7 541
306. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 8 542
307. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 9 543
308. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 10 544
309. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 11 545
310. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 12 546
311. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 13 547
312. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 14 548
313. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 15 549
314. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 16 550

สารบัญภาพ(ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

315. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 17..... 551
316. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 18..... 552
317. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 19..... 553
318. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 20..... 554
319. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 21..... 555
320. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 22..... 556
321. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 23..... 557
322. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 24..... 558
323. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 25..... 559
324. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 26..... 560
325. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 27..... 561
326. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 28..... 562
327. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 29..... 563
328. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 30..... 564
329. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 31..... 565
330. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 32..... 566
331. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 33..... 567
332. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 34..... 568
333. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 35..... 569
334. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 36..... 570
335. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 37..... 571
336. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 38..... 572
337. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 39..... 573
338. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 40..... 574
339. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 41..... 575

สารบัญภาพ(ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

341. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 42..... 576
342. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 43..... 577
343. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 44..... 578
344. การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 45..... 579
345. รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง ท่าที่ 1..... 580
346. รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง ท่าที่ 2..... 581
347. รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง ท่าที่ 3..... 582
348. รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง ท่าที่ 4..... 583
349. รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง ท่าที่ 5..... 584
350. รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง ท่าที่ 6..... 585
351. รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง ท่าที่ 7..... 586
352. รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง ท่าที่ 8..... 587
353. รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง ท่าที่ 9..... 588
354. รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง ท่าที่ 10..... 589
355. รำเพลงหน้าพาทย์รัว ท่าที่ 1..... 590
356. รำเพลงหน้าพาทย์รัว ท่าที่ 2..... 591
357. รำเพลงหน้าพาทย์รัว ท่าที่ 3..... 592
358. รำเพลงหน้าพาทย์รัว ท่าที่ 4..... 593
359. รำเพลงหน้าพาทย์รัว ท่าที่ 5..... 594
360. รำเพลงหน้าพาทย์รัว ท่าที่ 6..... 595
361. รำเพลงหน้าพาทย์รัว ท่าที่ 7..... 596
362. รำใช้บทเพลงเชื้อ 2 ชั้น ท่าที่ 1..... 597
363. รำใช้บทเพลงเชื้อ 2 ชั้น ท่าที่ 2..... 598
364. รำใช้บทเพลงเชื้อ 2 ชั้น ท่าที่ 3..... 599
365. รำใช้บทเพลงเชื้อ 2 ชั้น ท่าที่ 4..... 600

สารบัญภาพ(ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

366. รำใช้บทเพลงเชื้อ 2 ชั้น ท่าที่ 5 601
367. รำใช้บทเพลงเชื้อ 2 ชั้น ท่าที่ 6 602
368. รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว ท่าที่ 1 603
369. รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว ท่าที่ 2 604
370. รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว ท่าที่ 3 605
371. รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว ท่าที่ 4 606
372. รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว ท่าที่ 5 607
373. รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว ท่าที่ 6 608
374. รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว ท่าที่ 7 609
375. รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว ท่าที่ 8 610
376. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 1 611
377. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 2 612
378. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 3 613
379. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 4 614
380. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 5 615
381. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 6 616
382. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 7 617
383. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 8 618
384. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 9 619
385. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 10 620
386. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 11 621
387. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 12 622
388. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 13 623
389. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 14 624

สารบัญภาพ(ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

390. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 15 625
391. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 16 626
392. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 17 627
393. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 18 628
394. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 19 629
395. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 20 630
396. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 21 631
397. รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 22 632
398. กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 1 633
399. กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 2 634
400. กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 3 635
401. กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 4 636
402. กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 5 637
403. กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 6 638
404. กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 7 639
405. กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 8 640
406. กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 9 641
407. กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 10 642
408. กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 11 643
409. กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 12 644
410. กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 13 645
411. กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 14 646
412. กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 15 647
413. กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 16 648
414. กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 17 649

สารบัญภาพ(ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

415. กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 18..... 650

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การผสมผสานทางนาฏยจารีตนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง เกิดจากการแสดงนาฏศิลป์ไทยโขนละครได้รับอิทธิพลทางการแสดงจากวิชากระบี่กระบองไทย ในลักษณะการต่อสู้ที่ปรากฏในบทวรรณกรรมไทย เรื่องรามเกียรติ์ เช่น การใช้อาวุธประกอบท่ารบ ท่าขึ้นลอย เป็นต้น และนำมาประกอบกับเพลงหน้าพาทย์ เพลงหน้าพาทย์เป็นประเภทของเพลงไทยประเภทหนึ่ง ซึ่งใช้บรรเลงประกอบอากัปกิริยาต่างๆ ของตัวละครในการแสดงนาฏศิลป์ไทยโขนและการนาฏศิลป์ละครสังเกตได้จากเมื่อตัวละครแสดงอารมณ์โกกเศร้า เสียใจ ดีใจ เพลงหน้าพาทย์ก็จะใช้บรรเลงประกอบการแสดงเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น นอกจากการสื่ออารมณ์ความรู้สึกดังกล่าวแล้ว เพลงหน้าพาทย์ยังใช้ประกอบกิริยาท่าทางในการเดินทาง การเหาะ การแปลงกาย และการสำแดงอิทธิฤทธิ์ต่างๆอีกด้วย

การรำเพลงเชิดฉิ่งเป็นการรำอวดฝีมืออย่างหนึ่งของผู้แสดงที่จะต้องเป็นผู้ที่มีพื้นฐานในการรำนาฏศิลป์ไทยเป็นอย่างดี เพราะการรำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งเป็นกระบวนท่ารำที่มีลีลาและชั้นเชิงมาก ก่อนจะได้รับการฝึกหัดในบทบาท ตัวละครเอก ประหนึ่งที่เป็นด่านสำคัญของผู้แสดงที่จะออกแสดงเป็นตัวละครเอกในบทบาทสำคัญต่างๆ หากผู้ฝึกปฏิบัติ เชิดฉิ่งไม่ได้แสดงว่ายังไม่มีทักษะและภูมิความรู้เพียงพอ กล่าวคือ การฝึกหัดละครนั้น ขั้นต้นครูหัด ให้รำเพลงต่างๆ คือ เพลงที่ 1 เพลงช้า เพลงที่ 2 เพลงเร็ว เพลงที่ 3 เพลงเชิดกลอง เพลงที่ 4 เพลงเสมอ รำได้แล้วอย่างนี้ จึงหัดให้รำใช้บทอย่างนี้เป็นสามัญทุกคน แล้วแต่ใครจะหัดให้เป็น ตัวยืนเครื่องหรือตัวนาง ครูก็จะหัดให้ตามกระบวนนั้น ถ้าครูเห็นว่าศิษย์คนไหนฉลาดท่วงทีที่จะเป็นตัวละคร ตัวดีได้ ก็หัดให้เป็นตัวละครตัวดีเพิ่มเติมอีกหนึ่งชุด เช่น รำเชิดฉิ่ง รำลงสรงและออกกลม เป็นต้น (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2508 : 64) เพราะฉะนั้นเพลงเชิดฉิ่งจึงเป็นเพลงที่แสดงถึงความสามารถ ของผู้แสดงเป็นอย่างสูง การรำเพลงเชิดฉิ่งเป็นศิลปะการรำแบบละครใน มีลักษณะเด่น คือ การห่มตัว การยักเยื้อง ลงตามจังหวะ “ฉิ่ง” ที่ผู้แสดงสามารถรำไปได้เรื่อยๆ ตามการดำเนินทำนองเพลงที่มีจังหวะ ราบเรียบในจังหวะฉิ่งลอย ซึ่งรูปแบบของจังหวะฉิ่งที่ใช้เฉพาะเสียง “ฉิ่ง” นี้เป็นการตีโดยมิได้บังคับตายตัวว่าจะต้องตีช้าเร็วเท่าไร (สุวรรณี ชูเสน. 2558 : 86)

ผู้รำเชิดฉิ่งจะต้องเป็นผู้ที่ได้รับการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี ตลอดจนผู้ต้องจดจำท่ารำได้อย่างแม่นยำ รวมทั้งการใส่ลีลาท่าทางในการรำที่ถูกต้องของการใช้ร่างกายทุกส่วนประกอบในการแสดงและตรงตามหลักของนาฏยศัพท์ การรำเชิดฉิ่งที่ประกอบด้วยการใช้อาวุธของตัวละครจะต้องฝึกใช้อาวุธให้ชำนาญ ในขณะเดียวกันก็ต้องรู้จักภูมิหลังของตัวละคร บุคลิกลักษณะของตัวละครในเรื่องที่ผู้สวมบทบาทเป็นอย่างดี จึงสามารถแสดงได้สมบทบาทในการถ่ายทอดการแสดงดังกล่าว

รำหน้าพาทย์เชิดฉิ่งเพื่อประกอบกิริยาอาการของการเดินทาง การต่อสู้ การใช้อาวุธ การค้นหา การติดตาม การไล่จับและการลักลอบเข้าสถานที่ (คึกฤทธิ์ ปราโมช. 2541 : 14) นอกจากการบรรจุ เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งกำกับไว้ตามเหตุการณ์ในบทละครแล้ว เพลงเชิดฉิ่งยังเป็นเพลงสำหรับ บรรเลงประกอบการแสดงโขน ของผู้แสดงทั้งตัวพระ นาง ยักษ์ และลิง กระบวนท่ารำจะแตกต่างกันออกไป ตามบทบาท และบุคลิกลักษณะเฉพาะของตัวละคร การรำเชิดฉิ่งของตัวนาง เช่น รำเชิดฉิ่งสีดาผูกคอ รำเชิดฉิ่งดรสาแบหลา การรำเชิดฉิ่งของตัวลิงในการแสดงโขน เช่น ตอนสามลิงค้นหาปากอุโมงค์ ตอนสุครีพถอนต้นรัง การรำเชิดฉิ่งของตัวละครพระ เช่น เชิดฉิ่งตอนอิเหนาตัดดอกไม้ เป็นต้น

กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งในการแสดงโขนตัวพระมีอาวุธประกอบการแสดงอีกประการหนึ่ง โดยจะใช้อาวุธสำคัญคือคันศรทั้งสิ้น ทั้งนี้บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ยังมีเพลงเชิดฉิ่งที่ใช้อาวุธประกอบการแสดงอีกชนิดหนึ่งคือ พระขรรค์ ของตัวละครโขนตัวพระ ได้แก่ พระลักษมณ์ อาวุธทุกชนิดเป็นส่วนสำคัญในการแสดงโขน ตัวละครพระ ยักษ์และลิง เพราะเรื่องราวส่วนใหญ่ จะประกอบการทำศึกสงคราม จึงมีความสำคัญมากในการต่อสู้ ดังนั้นผู้แสดงโขนจึงมีความจำเป็นที่ต้องฝึก ท่าประกอบการใช้อาวุธต่างๆ เช่น ท่ารบ ท่ารำประกอบการใช้อาวุธ เป็นต้น จากศิลปะป้องกันตัว หรือกระบี่กระบอง

กระบี่กระบองเป็นส่วนหนึ่งของอิทธิพลในการแสดงโขน กระบี่กระบองคือวิชาฝึกการป้องกันตัว อันคือสัญชาติในการต่อสู้ของมนุษย์ที่มีมาแต่โบราณ มีการฝึกใช้อาวุธเพื่อกำบังตัวให้รอดพ้นจากการถูกทำร้าย และซึ่งสืบทอดกันมาจากบรรพบุรุษ (กรมศิลปากร. 2556 : 17) พระขรรค์ก็จัดเป็นอาวุธชนิดหนึ่ง ในการประกอบการแสดงของตัวละครพระลักษมณ์แต่กลับไม่ปรากฏการสืบทอด พบแต่การใช้อาวุธศรประกอบในการรำเชิดฉิ่งเท่านั้นในบทบาทพระรามแต่พระลักษมณ์ไม่มีการสืบทอดกระบวนเชิดฉิ่ง ในการใช้อาวุธพระขรรค์ซึ่งเป็นอาวุธสำคัญของตัวละครพระลักษมณ์พบได้เพียงในการกำกับในบทวรรณกรรมเท่านั้นอันจะก่อให้เกิดความไม่สมบูรณ์ต่อการแสดงตามบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ดังนั้นจึงมีความจำเป็นในสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ให้การแสดงตามตัวบทพระราชนิพนธ์มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

พระลักษมณ์เป็นตัวละครสำคัญ เป็นพระอนุชาร่วมบิดาของพระรามอันเป็นตัวละครเอกในเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีบทบาทในเรื่องเทียบเท่ากับพระรามเสมือนหนึ่งเป็นเงาติดตามตัวพระราม บางครั้งอาจจะมีบทบาทเด่นกว่าตัวพระรามโดยหน้าที่เป็นนายทัพออกรบเพียงผู้เดียวเมื่อมีการกล่าวถึง เรื่องรามเกียรติ์คนทั่วไปจะนึกถึงแต่พระรามผู้เป็นพระเอกของเรื่องแต่ตัวละครพระลักษมณ์กลับไม่มีผู้ให้ความสนใจและความสำคัญ ตลอดจนความสามารถของพระลักษมณ์ไม่ด้อยไปกว่าพระราม ดังนั้นเรื่องราวและบทบาทของพระลักษมณ์ที่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์จึงเป็นที่น่าสนใจสมควรแก่การศึกษามาก อีกทั้งพระลักษมณ์เป็นผู้ชำนาญในการใช้อาวุธ ศร และพระขรรค์ ทั้งนี้ในบทวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

ได้ปรากฏเพลงเชิดฉิ่งประกอบการใช้อาวุธพระขรรค์ ในการแสดงโขน ซึ่งมีทั้งสิ้น 2 ตอน ดังนี้ ตอนที่ 1.ตอนพระลักษมณ์เก็บพระขรรค์กุมกาศได้ วัตถุประสงค์ ในการรำเชิดฉิ่งเพื่อแสดงแสนยานุภาพของอาวุธ 2. ตอนพระลักษมณ์ประหารนางสีดา วัตถุประสงค์ ในการรำเชิดฉิ่งในตอนนี้ บทบาทหน้าที่สำคัญของตัวละครพระลักษมณ์คือเพชฌฆาต เพื่อประหารชีวิตนางสีดาที่กระทำความผิดตามโทษาธานุโทษและยังสะท้อนให้เห็นถึงกฎหมายสำหรับผู้กระทำความผิดร้ายแรงจะต้องลงทัณฑ์ด้วยการประหารชีวิตในวิธีการฟันคอ จากวรรณกรรมสะท้อนให้ทราบถึงบริบททางสังคมและกฎหมายของการลงโทษผู้กระทำความผิดร้ายแรง และ ยังบ่งบอกถึงคุณธรรมของตัวนางสีดาที่ไม่เคยคิดคดต่อพระสวามี ไม่ว่าสิ่งใดก็ตามไม่สามารถทำอันตรายผู้ประกอบด้วยความดีมิได้และด้วยบุญญาธิการของพระโอรสที่คุ้มครองอันเป็นสิ่งสำคัญประกอบกับการใช้อาวุธในการประกอบกิจนั้น

จากเหตุข้างต้นผู้วิจัยได้ตระหนักถึงความสำคัญของการรำเชิดฉิ่งที่ใช้อาวุธพระขรรค์ซึ่งยังไม่เคยปรากฏและวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ตอนพระลักษมณ์ประหารนางสีดาไม่เคยจัดแสดงในกรมศิลปากร จึงมีความสำคัญมากทั้งวรรณกรรม และกระบวนท่ารำอันเป็นรูปแบบของนาฏศิลป์ไทยแนวนาฏยจารีตแบบหลวงที่อาจสูญหายไป วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์นอกจากจะให้ความบันเทิงแล้วยังสะท้อนถึงบริบททางสังคมและกฎหมายตลอดจนคุณธรรมพร้อมด้วยเป็นเครื่องมือในการศึกษาประวัติศาสตร์ บริบททางสังคมในการลงโทษ ผู้กระทำความผิด จึงได้คิดหาแนวทางและองค์ประกอบสร้างสรรค์งานให้มีการผสมผสานก่อให้เกิดมิติใหม่ทางนาฏยประดิษฐ์ ชุด เชิดฉิ่งพระลักษมณ์ตัดศอสีดา โดยศึกษาจากบทพระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เรื่อง รามเกียรติ์ พบว่าพระลักษมณ์ซึ่งมีบทบาทสำคัญ ในขณะที่ได้รับพระราชบัญชาจากพระรามโดยรับหน้าที่เพชฌฆาตเพื่อประหารชีวิตสีดาและมีบทกำกับในการรำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง ดังนั้นผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะทำการศึกษาโดยนำวิธีการเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งในการแสดงโขนในเรื่องรามเกียรติ์ ของ กรมศิลปากร กระบวนการรำของเพชฌฆาตในการประกอบพิธีลงโทษด้วยการตัดคอที่สูญสิ้นไปจากแผ่นดินไทยมีแต่ปรากฏแต่ขั้นตอนในการประหารชีวิตนักโทษ ผู้วิจัยจึงค้นหาวิธีการคัดเลือกกระบวนท่ารำกระบี่กระบองแม่ไม้ 12 แม่ไม้ ของกรมพลศึกษาอันเป็นที่ยอมรับปรากฏอยู่ในหลักสูตรชั้นมัธยมศึกษาทั่วประเทศมาประกอบสร้างทดแทนในการประกอบท่ารำเพชฌฆาตประกอบกับการใช้กระบวนการประกอบสร้างผสมผสานนาฏยจารีตตามแนวการสร้างสรรค์ในนาฏยประดิษฐ์ นาฏยจารีตแบบนาฏศิลป์ไทยในกระบวนการรำหน้าพาทย์เชิดฉิ่งของโขนตัวพระและกระบวนกระบี่กระบองของกรมพลศึกษา ผ่านแนวทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ นำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์เพื่อใช้ประดิษฐ์เป็นท่ารำ นาฏยประดิษฐ์ ชุด เชิดฉิ่งพระลักษมณ์ตัดศอนางสีดา

เพื่อใช้เป็นชุดการแสดงเผยแพร่ในลักษณะนาฏยจารีตแบบหลวงโดยมี วิชากระบี่กระบององค์ประกอบสำคัญ ในการแสดงโขนและเพื่อใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยที่คงไว้ซึ่งนาฏยจารีตอย่างเต็ม รูปแบบ อันจะเป็นประโยชน์ต่อวงการนาฏศิลป์ไทย โดยนำทฤษฎีต่างๆในการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏศิลป์ไทยมาประกอบและเพื่อใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยที่คงไว้ซึ่งนาฏยจารีตอันจะเป็นประโยชน์ในการอนุรักษ์ สืบทอดองค์ความรู้แก่ผู้สนใจศึกษาต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย / การสร้างสรรค์

1. เพื่อสร้างสรรค์การแสดงการผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบองชุด เชิดฉิ่งพระลักษมณ์ตัดศอสีดา

1.3 คำถามในการวิจัย / การสร้างสรรค์

1.3.1 การรำเชิดฉิ่งโขนพระมีโครงสร้างเหมือนกันใช่หรือไม่และมีโครงสร้างท่าประกอบ การแสดงโดยใช้ท่ารำหลักเพลงช้าเพลงเร็ว แม่บทของการฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยสาขาโขนพระอย่างไร

1.3.2 กระบี่กระบองมีโครงสร้างการรำเพื่อประกอบการต่อสู้หรือมีการรำเพื่อความงามในบางตอนอย่างไร

1.3.3 นาฏศิลป์ไทยกับกระบี่กระบอง มีวัตถุประสงค์ในการแสดงอย่างไร และเมื่อนำมาผสมผสาน ในรูปแบบการแสดงได้จริงหรือไม่

1.3.4 การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยกับกระบี่กระบอง ชุด เชิดฉิ่งพระลักษมณ์ตัดศอสีดา ท่ารำที่ประกอบการแสดงที่ได้จากอิทธิพลปรากฏในการแสดงโขนโดยรวบรวมสองศาสตร์ประดิษฐ์ ท่ารำโดยอาศัย ทฤษฎี แนวคิดต่างๆ และพัฒนาสู่การแสดงโขน เป็นชุดการแสดง อย่างไร

1.3.5 ภูมิความรู้ที่สั่งสมการพัฒนาต่อยอดงานสร้างสรรค์ ควรจะทำอย่างไรและเป็นประโยชน์ต่อผู้ศึกษานาฏศิลป์ไทยให้คงอยู่ปรากฏประดิษฐ์โดยผ่านกระบวนการค้นคว้า คิดวิเคราะห์ สังเคราะห์ให้เกิดเป็นมิติใหม่ต่อการแสดง

1.4 นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการสร้างสรรค์

1.4.1 **การผสมผสาน** หมายถึง การนำนาฏยจารีตทางนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง มาบูรณาการ ในการประดิษฐ์ท่ารำชุดพระลักษมณ์ตัดศอสีดา โดยการหาโครงสร้างหลักของทั้งสองศาสตร์เพื่อมาประดิษฐ์เป็นกระบวนรำ

1.4.2 **นาฏยจารีตแบบหลวง** หมายถึง รูปแบบการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทยที่ยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมาเป็นเวลานานและเป็นรูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์ขึ้นสำหรับถวายพระเจ้าแผ่นดินเพื่อความบันเทิงหรือเพื่อใช้ในการต้อนรับราชอาคันตุกะโดยได้รับการถ่ายทอดมาสู่วังสวนกุหลาบและสืบต่อมาในการเรียนการสอนของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และในการแสดงของกรมศิลปากร

1.4.3 **กระบี่กระบอง** หมายถึง ศิลปะการป้องกันตัวโดยใช้อาวุธ เป็นส่วนประกอบทั้งนี้ศิลปะการป้องกันตัวแขนงนี้ มีการร่ายรำเป็นส่วนประกอบของการออกท่าอาวุธ

1.4.4 **นาฏยประดิษฐ์** หมายถึง การคิดออกแบบสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทยโดยกำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต คือแนวนาฏยจารีตแบบหลวง ซึ่งเป็นนาฏยจารีตแบบดั้งเดิมที่มีมาตั้งแต่ครั้งอดีต จนถึงปัจจุบัน ดังที่ปรากฏในการแสดง ของ กรมศิลปากรและปรากฏในการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม รูปแบบการสร้างสรรค์ งานด้านนาฏศิลป์ไทยที่ยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมาเป็นเวลานานได้รับการถ่ายทอดมาสู่วังสวนกุหลาบ กรมมหรสพ และสืบต่อมาในการเรียนการสอนของ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ การแสดงของกรมศิลปากร และ กระบวนการรำกระบี่กระบองแม่ไม้ 12 แม่ไม้ของกรมพลศึกษา ที่ปรากฏในหลักสูตรของการศึกษาขั้นพื้นฐานของกระทรวงศึกษาธิการ โดยนำทั้งสองศาสตร์มาวิเคราะห์องค์ประกอบในการแสดง เช่น การรำ การเคลื่อนไหว โดยคำนึงถึงวรรณกรรม เรื่องรามเกียรติ์ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ ของ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช กระบวนการประกอบสร้างตามกระบวนการสร้างสรรค์ 7 ขั้นตอน ความคิดหลัก การศึกษาเรื่องเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งที่ใช้ประกอบการแสดงโขนตัวพระ กระบวนท่ารำที่มีลีลา และชั้นเชิง ประกอบการใช้อาวุธพระขรรค์ของตัวละครพระลักษมณ์ผสมท่ารำกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ตาม แนวคิดสร้างสรรค์ในลักษณะของการแสดงโขน ลักษณะโขนโรงใน ประกอบด้วย เพลงร้อง เพลงหน้าพาทย์ ประกอบการแสดง และ ทฤษฎีสุนทรียภาพในศิลปะการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทยการประมวลผลข้อมูลจากการทบทวนวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ในตอนพระลักษมณ์ประหารนางสีดา ที่มี ความสอดคล้องกับคนไทยที่ได้รับอิทธิพลเรื่องการประหารชีวิตโดยจัดองค์ประกอบของการสื่อความหมายโดย ประกอบการตีบทใช้บทในเพลงร้อง เพลงหน้าพาทย์ นำเสนอแบบในรูปแบบพิธีกรรมตรงตามรูปแบบ นาฏยจารีต ลักษณะแบบโขนโรงใน สื่อภาพการแสดงตรงตามบทวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์

1.4.5 **รำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งพระลักษมณ์** หมายถึง ผลงานนาฏยประดิษฐ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นตามแนวนาฏยจารีต แบบหลวง องค์ประกอบในการรำ ผสมผสานศิลปะหลากหลายชนิดที่ประกอบขึ้นในการแสดง องค์ประกอบของท่ารำ กลวิธีการร่ายรำ ได้แก่ การห่มเข่า การขยันเท้า การยักเยื้องตัว การกดเกลียวลำตัว การลักคอ การกล่อมหน้า โดยประกอบอาวุธพระขรรค์ เพื่อสื่อประกอบเหตุการณ์สำคัญถึงการรับหน้าที่เพชฌฆาตโดยพระลักษมณ์ ในการประหารนางสีดา ตั้งแต่ก่อนการประหารตามขั้นตอนของเพชฌฆาตแล้วจนถึงฟันคอประหารชีวิต

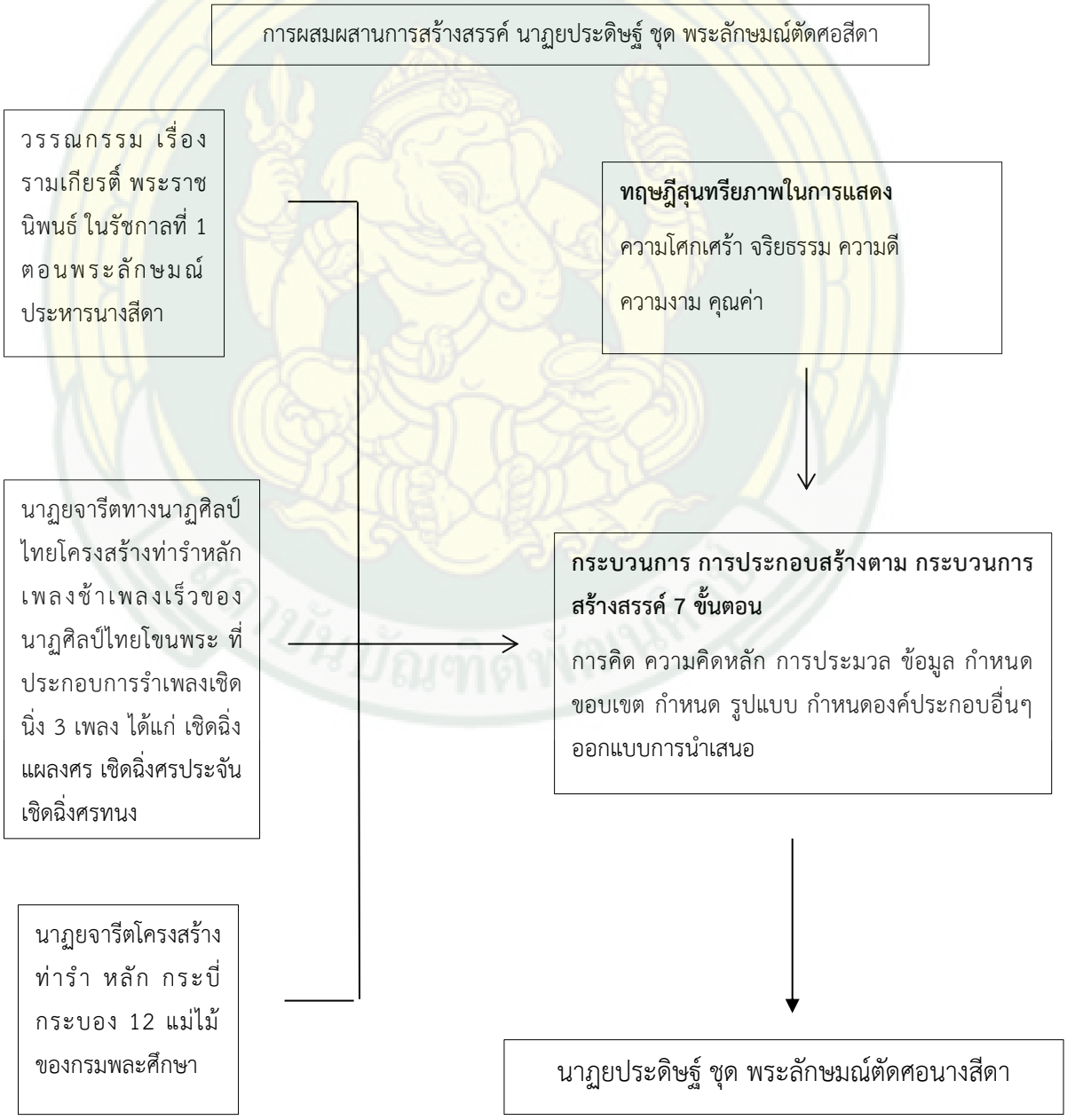
1.4.6 **ท่าที่ใช้ในการประกอบสร้าง** หมายถึง การแบ่งกลุ่มท่าทางการแสดงประกอบด้วย ท่าเบื้องต้น นำมาจาก นาฏยศัพท์ในการประกอบท่าต่างๆ เช่น เอียงศีรษะ การตั้งวงในลักษณะต่างๆ การห่มเข่า การปะเท้า เป็นต้น

ท่าหลัก นำมาจาก ท่ารำในการรำเพลงช้า เพลงเร็ว ท่าแม่บทในการเรียนการสอนทางนาฏศิลป์ไทย
ท่าเชื่อม นำมาจาก ท่าที่ใช้ในการปฏิบัติในการเปลี่ยนท่าหนึ่งไปสู่ท่าหนึ่งหรือการสืบเนื่องจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่ง

1.5 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์

ในการวิจัยครั้งนี้ได้กำหนดกรอบแนวคิดของงานวิจัย การผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง ชุด เชิดฉิ่งพระลักษมณ์ตัดศอนางสีดา

แผนผังที่ 1 กรอบแนวคิด



1.6 ขอบเขตในการสร้างสรรค์

ศึกษาวรรณกรรม เรื่อง รามเกียรติ์ บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอน พระลักษมณ์ประหารนางสีดา กระบวนการท่าหลักเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งแผลงศร เชิดฉิ่งศรประจัน เชิดฉิ่งศรทนง ในโขนตัวพระ กระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ ของกรมพลศึกษา

1.7 วรรณกรรม งานวิจัย / งานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง (Literature Review)

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2540 พระลักษมณ์ คือ บัลลังก์นาคอวตารมาช่วยพระรามเกิดเป็นโอรสของท้าวทศรถกับนางสมุทรชามีน้องร่วมท้องคือพระสัตรุด โดยมีพระรามและพระพรตเป็นพระเชษฐาต่างพระมารดา เมื่อแรกประสูติเป็นเวลา 9.30 นาฬิกา มีรัศมีประจำองค์เป็นสีเหลืองทอง ท้าวทศรถทรงประกอบพิธีสมโภชพระขวัญและพระดาบสทั้ง 4 องค์ คือ พระวสิษฐ์ พระวิศวามิตร พระวัชอัคคี และพระภารทวาชตั้งชื่อพระกุมารทั้ง 4 องค์ตามลำดับประสูติกาล คือ พระราม พระพรต พระลักษมณ์และพระสัตรุด พร้อมทั้งอำนวยพรให้มีความเก่งกล้า สามารถปราบเหล่ายักษ์ร้ายได้ราบคาบซึ่งกุมารแต่ละองค์ต่างมีบทบาทหน้าที่ตามเทวโองการของ พระอิศวรเมื่อครั้งเชิญเสด็จพระนารายณ์อวตารเป็นพระราม โดยเฉพาะพระลักษมณ์ที่มีบทบาทความสำคัญต่อการดำเนินเนื้อเรื่องในรามเกียรติ์ ตอนพระลักษมณ์รบกับกุมภกาศ พบว่าพระลักษมณ์จะมีอาวุธศรประจำกายแล้วก็ตาม ต่อมาพระลักษมณ์เก็บอาวุธพระขรรค์เล่มที่กุมภกาศโยนทิ้งได้ พระลักษมณ์ก็ใช้อาวุธพระขรรค์เล่มดังกล่าวในการรบกับยักษ์ ชื่อ กุมภกาศ ดังปรากฏในบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2540 พระรามสั่งให้พระลักษมณ์ฆ่านางสีดาไปฆ่าเสียในตอนนี้พระลักษมณ์ใช้พระขรรค์ฆ่านางสีดาแต่งตั้งเป็นเพชฌฆาต แต่พระลักษมณ์คิดจะปล่อยนางไปโดยยอมรับความผิดเสียเองโดยไม่เสียดายแม้แต่ชีวิต ดังปรากฏในบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

ประดิษฐ์ อินทนิล. 2536. เป็นอีกผู้หนึ่งที่กล่าวไว้ในหนังสือดนตรีและนาฏศิลป์ไทยสอดคล้องกับ คำกล่าวข้างต้นโดยกล่าวว่า เชิดฉิ่ง ใช้ประกอบการรำก่อนที่จะใช้อาวุธสำคัญหรือก่อนกระทำกิจสำคัญ

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา, 2504. เชิดฉิ่งเพื่ออวดฝีมือของผู้แสดง เป็นการฝึกปฏิบัติท่ารำพื้นฐานสำหรับผู้ที่จะแสดงในบทบาทตัวเอกต่อไป ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายเกี่ยวกับการฝึกหัดละคร ตามที่พระสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ) กล่าวไว้ ความว่า วิธีหัดละครนั้นขั้นต้นครูหัดให้รำเพลงต่างๆ คือ ที่ 1 เพลงช้า ที่ 2 เพลงเร็ว ที่ 3 เชิดกลอง ที่ 4 เสมอ รำได้แล้วจึงหัดใช้บท อย่างนี้เป็นสามัญเหมือนกันหมดทุกคน แล้วแต่ใครจะหัดเป็นตัวยืนเครื่องหรือตัวนาง ครูก็หัดให้ตามกระบวนนั้น

ถ้าครูเห็นว่าศิษย์คนไหนฉลาดท่วงที จะเป็นละครตัวดีได้ ก็หัดเพลงสำหรับละครตัวดีเพิ่มเติมต่อไปอีกชุด เช่น รำเชิดฉิ่ง ลงสรง และออกกลม เป็นต้น รำใช้บทก็หัดเพิ่มเติมให้ถึงบทละครตัวเอก เช่น โอ้โลม เป็นต้น

จินตนา อนุวัฒน์ ,2551 ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่องรำเชิดฉิ่งเมขลา ผลการวิจัยพบว่า รำเชิดฉิ่งมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน โดยใช้สำหรับการฝึกหัดท่ารำพื้นฐานของตัวนางและสำหรับ รำอวดฝีมือของผู้แสดง ซึ่งใช้ลีลาการร่ายรำแบบละครใน เพื่อแสดงความหมายของกิริยาอาการของตัวละครใน เหตุการณ์สำคัญต่างๆ เช่น รำเชิดฉิ่งเมขลา แสดงการเดินทางในระยะไกลไปอย่างสง่างาม เป็นต้น การรำเชิดฉิ่งเมขลามีองค์ประกอบสำคัญ คือ 1.ใช้บทจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ 2. ใช้วงปี่พาทย์บรรเลง โดยใช้ทำนองเพลงเชิดและตีฉิ่งกำกับจังหวะโดยเฉพาะเสียง “ฉิ่ง” ดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอ

ปิยวดี มากพา,2547 การรำเชิดฉิ่งที่ใช้ในการแสดงโขน ละครมีมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 (พ.ศ. 2352-2367)จวบจนปัจจุบัน การรำเชิดฉิ่งมีจุดมุ่งหมายเพื่อเน้นเหตุการณ์สำคัญของการแสดงและอวดฝีมีของผู้รำ การรำเชิดฉิ่งมีองค์ประกอบการแสดงคือ บทรำจากละครใน เรื่องอิเหนา อุณรุท รามเกียรติ์ เครื่องแต่งกายยืนเครื่องตัวพระ เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง มีอุปกรณ์ฉากเสริมความสมบูรณ์ในการแสดง พบว่ากระบวนการรำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง ประกอบด้วยท่ารำหลัก มี 7 กระบวน กระบวนท่าแบ่งเป็น 3 ช่วง 1. ช่วงเริ่มต้น 2. ช่วงกลาง 3.ช่วงสุดท้าย การปฏิบัติท่ารำหลักเน้นการเคลื่อนไหวเท้าให้สัมพันธ์กับฉิ่งในจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว ซึ่งกลวิธีในการใช้ขาและเท้า 3 ลักษณะ คือการห่มเข่า ซอยเท้า และการขยั่นเท้า รำเชิดฉิ่งเป็นนาฏยศิลป์ชั้นสูงตามแบบแผนละครในที่มีการแสดงน้อยลง เช่นเดียวกับการรำหน้าพาทย์อีกหลายๆชุด จึงควรมีการศึกษารำหน้าพาทย์ชุดที่หาดูได้ยากเอาไว้เพื่อเป็นการสืบสานประเพณีละครให้คงอยู่สืบไป

ประสาท สง่าศิลป์,2519 กระบี่กระบองเป็นศิลปะการป้องกันตัวของไทยซึ่งสืบทอดมาจากสมัยบรรพบุรุษหลายชั่วคน จนไม่สามารถที่จะหาแหล่งที่มาและบุคคลผู้เป็นต้นคิดได้อย่างไรก็ตาม กระบี่กระบองก็ได้แพร่หลายไปในหมู่คนไทย ปัจจุบันกระบี่กระบองได้กลายเป็นศิลปะการกีฬาประจำชาติไทยอย่างหนึ่ง ทักษะการเคลื่อนไหวในการเล่นและการฝึกกีฬาทุกชนิด การเคลื่อนไหวและเคลื่อนที่ไปในทิศทางต่างๆ เป็นสิ่งสำคัญมาก โดยเฉพาะการเล่นกระบี่ก็เช่นเดียวกัน ผู้เล่นจะต้องฝึกการเคลื่อนที่ไปในทิศทางต่างๆ ให้ ชำนาญ โดยอาศัยเท้าเป็นหลัก การเคลื่อนเท้าที่ถูกต้องจะต้องลากเท้าเฉียดพื้นไป เมื่อเลื่อนเท้าใดไปข้างหน้า แล้วต้องเลื่อนเท้าหลังตาม การยืนควรยืนแบบเต็มเท้า คือ พร้อมที่จะเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่างๆได้โดยไม่เสียการทรงตัว

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ 2543 แนวคิดและทฤษฎีการกำหนดคุณลักษณะของการนาฏยศิลป์ไทยสร้างสรรค์เพื่อความนิยมหรืออ้างอิงจากวรรณกรรม เพื่อสนองความสมบูรณ์ของวรรณกรรมหรือสื่อสร้างงาน ศิลป์โดยรวบรวมองค์ความรู้ทางนาฏยศิลป์ กระบวนการสร้างสรรค์ 7 ขั้นตอน

1.8 ระเบียบวิธีการสร้างสรรค์

การวิจัย เรื่อง การผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบองนาฏยประดิษฐ์ ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา ผู้วิจัยเลือกใช้ระเบียบวิธีการวิจัยประยุกต์ (applined research) เพื่อมุ่งเน้นให้เห็นความสำคัญของกระบวนการรำเชิดฉิ่ง และการใช้อาวุธของพระลักษมณ์ในการแสดงโขนที่ ผสมผสานกับกระบี่กระบอง 12 แม่ท่าจากการผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง ซึ่งมีขั้นตอนการดำเนินการวิจัย ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาค้นคว้าจากเอกสารตำรา

1.8.1 ศึกษาค้นคว้า รวบรวม วิเคราะห์ ข้อมูลจากตำรา หนังสือ วรรณกรรม บทละคร งานวิจัย วิทยานิพนธ์ และเอกสารทางวิชาการต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทบาทและการรำเชิดฉิ่งพระลักษมณ์ในการแสดง โขน กระบี่กระบอง การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย

ขั้นตอนที่ 2 ลงภาคสนาม

1.8.2 สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทยสาขาโขนพระ โดยใช้วิธีการสุ่มแบบ เจาะจง (purposive sampling) ซึ่งมีเกณฑ์ในการคัดเลือกทางด้านนาฏศิลป์ไทยสาขาโขนพระจำนวน 5 คน ดังนี้

1.8.1.1เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยสาขาโขนพระของวิทยาลัยนาฏศิลปและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1) นายวีระชัย มีบ่อทรัพย์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนทางด้านนาฏศิลป์ไทย สาขาโขนพระ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มากกว่า 25 ปี

2) นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญการสอนทางด้าน นาฏศิลป์ไทย สาขาโขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มากกว่า 25 ปี

3) รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มากกว่า 25 ปี

1.8.2.2 นาฏศิลปินเชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย สาขาโขนพระ ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

1) นายคมสัณฐ์ หัวเมืองลาด นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร มากกว่า 25 ปี และยังรับราชการอยู่

2) นายสมรัตน์ ทองแท้ นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร มากกว่า 25 ปี และยังรับราชการอยู่

1.8.3 ลงภาคสนามฝึกปฏิบัติกระบวนท่าเชิดฉิ่งของตัวละครโขนพระในการแสดงโขน จาก 1) นายวีระชัย มีบ่อทรัพย์ 2) นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง 3)รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปิน แห่งชาติ 4) นายคมสัณฐ์ หัวเมืองลาด และ 5) นายสมรัตน์ ทองแท้

โดยใช้เครื่องมือในการวิจัย ได้แก่ แบบบันทึกท่ารำ วีดีทัศน์บันทึกท่ารำ และแบบสังเกตท่ารำ

1.8.4 ลงภาคสนามฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำกระบี่กระบอง ของวิทยาลัยนาฏศิลปและกรมพลศึกษา จาก 1) นายสราชัย ทรัพย์แสนดี 2) นายเบญจพัฒน์ เสพสวัสดิ์ 3)นายเอกสิทธิ์ โพธิ์ไทร 4) นายอภิชัย เสถียร ผู้สอนวิชาพลศึกษาวิชากระบี่กระบอง

โดยใช้เครื่องมือในการวิจัย ได้แก่ แบบบันทึกท่ารำ วีดีทัศน์บันทึกท่าและแบบสังเกตท่ารำ

1.8.5 การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงพรรณนา โดยประมวลข้อมูลจากตำรา หนังสือ วรรณกรรม บทละคร งานวิจัย วิทยานิพนธ์ และเอกสารทางวิชาการ ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และข้อมูลจากการฝึกปฏิบัติ กระบวนท่ารำ ซึ่งข้อมูลที่ได้นามาวิเคราะห์เป็นข้อความบรรยายแล้วจึงสรุปเป็นเอกสารทางวิชาการ

ขั้นตอนที่ 3

สนทนากลุ่มย่อย (Focus Group) เพื่อตรวจสอบและยืนยันความถูกต้องของข้อมูลจากผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อการปรับปรุง แก้ไขตามคำแนะนำหรือข้อเสนอแนะที่ได้จากการสนทนากลุ่มย่อย โดยมีเกณฑ์คัดเลือก ผู้ทรงคุณวุฒิ ดังนี้

3.1 เป็นศิลปิน ผู้ฝึกซ้อม ผู้กำกับ เป็นที่ยอมรับในวงวิชาชีพนาฏดุริยางคศิลป์ไทย และ/หรือ

3.2 เป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการ ที่มีความรู้ ความสามารถ/หรือมีผลงานทางการแสดงหรือผลงานทางวิชาการที่เกี่ยวข้องเผยแพร่สู่สาธารณชน

ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีคุณสมบัติตามเกณฑ์ดังกล่าว ประกอบด้วย

3.2.1 ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย ได้แก่

1) นายวีระชัย มีบ่อทรัพย์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2) นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3) รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4) นายคมสัณฐ์ หัวเมืองลาด นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

5) นายสมรัตน์ ทองแท้ นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3.2.2 ผู้ทรงคุณวุฒิด้านกระบี่กระบอง ได้แก่

1) นายสราชัย ทรัพย์แสนดี ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2) นายเอกสิทธิ์ โพธิ์ไทร นักวิชาการ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3) นายอภิชัย เสถียร อาจารย์กลุ่มสาระการเรียนรู้สุขศึกษา พลศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3.2.3 ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย

1) นายปี๊บ คงลายทอง ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2) นายอุทัย ปานประยูร ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3) นายไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3.2.4 นักวิชาการ

1) นายสุรัตน์ จงดา ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันฑิตพัฒนศิลป์

2) นายเกษม ทองอร่าม ผู้เชี่ยวชาญวิทยาลัยนาฏศิลป

3) นายประเมษฐ์ บุณยะชัย ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย

1.9 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. วงการนาฏศิลป์ไทยจะมีชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทยในลักษณะนาฏยจารีตขึ้นใหม่ที่มีคุณภาพเพิ่มขึ้นอีก 1 ชุด คือ ชุดพระลักษมณ์ตัดศอสีดา โดยผ่านการตรวจสอบและรับรองคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์จากผู้ทรงคุณวุฒิทางนาฏศิลป์ไทยและดนตรีอย่างเป็นทางการ
2. ผลงานสร้างสรรค์ ชุดพระลักษมณ์ตัดศอสีดาจากผลงานสร้างสรรค์แล้วยังมีเอกสารรายงานกระบวนการสร้างสรรค์ การวิเคราะห์ สังเคราะห์องค์ความรู้ทางด้านการออกแบบท่ารำและองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องอย่างเป็นลายลักษณ์อักษรและจัดทำรูปเล่มเชิงวิชาการ ประโยชน์ต่อสถาบันการศึกษา ครู อาจารย์ นิสิต นักศึกษา นักเรียน ตลอดจนองค์กรที่เกี่ยวข้องและผู้สนใจทั่วไป สามารถนำไปศึกษาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยชุดอื่นๆและนำไปต่อยอดองค์ความรู้ได้อย่างกว้างขวาง

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาเกี่ยวกับการแสดง ชุด การผสามผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยโขนพระและกระบี่กระบอง ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา มีการศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยนำเสนอเนื้อหาตามหัวข้อ ดังนี้

2.1 แนวคิดทฤษฎีการผสมผสานเกี่ยวกับการแสดงและการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย

2.1.1 ความหมายของความคิดสร้างสรรค์

2.1.2 องค์ประกอบของศิลปะด้านนาฏศิลป์

2.1.3 สุนทรียทางนาฏศิลป์ไทย

2.1.4 สุนทรียภาพของการแสดงนาฏศิลป์ไทย

2.1.5 คุณค่าของนาฏศิลป์ไทย

2.1.6 ทฤษฎีการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์

2.1.7 แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการคิดงานของนักนาฏประดิษฐ์

2.1.8 แนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์งาน

2.2 นาฏยจารีตของนาฏศิลป์ไทยโขนพระ

2.2.1 การเรียนเบื้องต้นนาฏศิลป์ไทยโขนพระ

2.2.2 การเรียนเพลงหน้าพาทย์

2.2.3 จารีตที่เป็นข้อปฏิบัติในการแสดงนาฏศิลป์ไทยโขนพระ

2.3 นาฏยจารีตของกระบี่กระบอง

2.3.1 จารีตการเรียนการสอนของกระบี่กระบอง

2.3.2 จารีตการแสดงของกระบี่กระบอง

2.4 บริบทที่เกี่ยวข้องกับพระลักษมณ์

2.4.1 วรรณกรรม เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนพระลักษมณ์ตัดศอสีดา

2.4.2 ประวัติพระลักษมณ์

2.4.3 การลงโทษด้วยการประหารชีวิต

2.5 งานวิจัยสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง

รายละเอียดการวิเคราะห์

2.1 แนวคิดและทฤษฎีการผสมผสานที่เกี่ยวกับการแสดงและการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย

2.1.1 ความหมายของการผสมผสานทางศิลปวัฒนธรรม

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข (ม.ป.ป. น. 36) ได้ให้ความหมายของการผสมผสานทางศิลปวัฒนธรรมหมายถึง การเชื่อมต่อและก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในศิลปวัฒนธรรมแต่ละฝ่ายขึ้น ศิลปวัฒนธรรมใหม่ที่ยอมรับใช้ร่วมกัน การผสมผสานทางศิลปวัฒนธรรม เป็นรูปแบบหนึ่งของ การติดต่อทางวัฒนธรรม เป็นผลมาจากการที่ปัจเจกชนหรือกลุ่มคนต่าง ๆ รับเอาศิลปวัฒนธรรมอื่นๆ มาเป็นของตน เช่น กรณีการแต่งงานข้ามวัฒนธรรม (สมศักดิ์ ศรีสันติสุข. 2536 36.)

กาญจนา แดงมณี ได้ให้ความหมายของการผสมผสาน หมายถึง การรวมหน่วยที่แยกออกจากกันเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกลายเป็นสิ่งที่รวมใหม่ขึ้นมา ซึ่งมีลักษณะแตกต่างไปจากผลรวม ซึ่งเกิดจากการบวกสิ่งต่าง ๆ เข้าด้วยกัน เช่น กลุ่มคนซึ่งมีความ สามัคคีร่วมมือกันเป็นอย่างดี เรียกว่า มีการบูรณาการรวมหน่วยสูง ย่อมทำงานได้ผลรวมทั้งหมด มากกว่าผลรวมของผลงานที่สมาชิกแต่ละคนแยกกันทำ หรือการรวมเผ่ากันของชนเผ่าต่าง ๆ หรือ ชนชาติต่าง ๆ เข้าเป็นประชาชาติเดียวกัน ย่อมเกิดพลังซึ่งยิ่งใหญ่ที่แสดงออกมาตามตัวเลขของประชากรที่มารวมกัน ดังนั้น ศิลปวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นเนื่องจากการผสมกลมกลืนของชนเหล่านี้ จะมีคุณลักษณะใหม่เป็นของตนเองขึ้นมา และส่วนของวัฒนธรรมใหม่นี้จะมีความแนบชิดเข้าด้วยกัน ทั้งนี้ต่างกับการเอาวัฒนธรรมรวมกันอย่างธรรมดามากกว่าผลรวมของผลงานที่สมาชิกแต่ละคน แยกกันทำ หรือการรวมเผ่ากันของชนเผ่าต่าง ๆ หรือชนชาติต่าง ๆ เข้าเป็นประชาชาติเดียวกัน ย่อมเกิดพลังซึ่งยิ่งใหญ่ที่แสดงออกมาตามตัวเลขของประชากรที่มารวมกัน ดังนั้นวัฒนธรรมที่ เกิดขึ้นเนื่องจากการผสมกลมกลืนของชนเหล่านี้จะมีคุณลักษณะใหม่เป็นของตนเองขึ้นมา และ ส่วนของวัฒนธรรมใหม่นี้จะมีความแนบชิดเข้าด้วยกัน ทั้งนี้ต่างกับการเอาวัฒนธรรมรวมกันอย่างธรรมดา (กาญจนา แดงมณี.2541. 19 – 2.)

Keyes (1967, p. 232 - 237, อ้างถึงใน ชาญชัย ใจหาญ, 2538, น. 11 - 12) การผสมผสานทางศิลปวัฒนธรรมในสังคมใดสังคมหนึ่งมีองค์ประกอบที่เป็นลักษณะเด่นอยู่ 3 ประการ คือ ประการแรก ในศิลปวัฒนธรรมใหญ่จะประกอบไปด้วยศิลปวัฒนธรรมย่อย ซึ่งสมาชิกในกลุ่มศิลปวัฒนธรรม ย่อยยังแสดงออกถึงเอกลักษณ์ของแต่ละกลุ่ม แต่ขณะเดียวกันสมาชิกในกลุ่มย่อยก็จะมีความรู้สึก เป็นเจ้าของศิลปวัฒนธรรมร่วมกัน ประการที่สอง สมาชิกของกลุ่มจะแสดงออกถึงเอกลักษณ์ทาง ศิลปวัฒนธรรมซึ่งเป็นหลักร่วมกัน ถึงแม้จะมีความแตกต่างกันในรายละเอียดของวัฒนธรรมที่เป็น นานย่อย ประการที่สาม เมื่อวัฒนธรรมเด่นข่มวัฒนธรรมอื่น แต่จะยอมรับในความแตกต่างซึ่งกันและกัน โดยจะคำนึงถึงความแตกต่างที่เป็นส่วนปลีกย่อยของแต่ละวัฒนธรรมน้อยที่สุด

จากข้อมูลข้างต้นสรุปได้ว่า ความหมายของการผสมผสานทางศิลปเป็นรูปแบบหนึ่งของการติดต่อทางวัฒนธรรมเป็นผลมาจากการที่ปัจเจกชนหรือกลุ่มคนต่างๆรับเอาศิลปอื่นๆมาเป็นของตนโดยการรวมหน่วยที่แยกออกจากกันเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกลายเป็นสิ่งที่รวมใหม่ขึ้น ส่วนของศิลปะใหม่นี้จะมีความแนบชิดเข้าด้วยกัน การเอารวมกันแสดงออกถึงเอกลักษณ์ทางศิลป ซึ่งเป็นหลักร่วมกัน การมีเอกลักษณ์ที่ซ้อนกันอยู่จะเป็นตัวช่วยผสมผสานในการทำหน้าที่เป็นตัวการโดยความสอดคล้องและสัมพันธ์กัน

2.1.2 ความหมายของความคิดสร้างสรรค์

คำนิยามความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้ดังนี้

คนคิดสร้างสรรค์เป็นความสามารถของมนุษย์ที่จะนำไปสู่การประดิษฐ์คิดค้นสิ่งแปลกใหม่ เป็นอำนาจจินตนาการของมนุษย์ที่จะสามารถสร้างผลิตผลใหม่ๆ ซึ่งเป็นความสามารถในการทำงานด้วยความรู้ ความคิดและจินตนาการเฉพาะคน ทำให้ได้ผลงานที่แปลกไม่ซ้ำเดิมหรือไม่ซ้ำแบบใครหรือเป็นความคิดเกี่ยวกับสิ่งใหม่ๆที่ตรงข้ามกับความคิดแบบเดิม หรือเป็นปฏิกิริยาตอบสนองความคิดของบุคคลอื่น โดยมีบุคคลอื่นเป็นผู้ตีค่าผลผลิตหมายที่เกิดขึ้นนั้น ผลงานที่สร้างสรรค์ต้องมีความแปลกใหม่และมีคุณค่า โดยงานที่สร้างสรรค์ต้องเป็นที่ยอมรับว่ามีความถูกต้อง คือสามารถใช้งานได้ดีงามสวยงาม ไพเราะและปรากฏสุนทรียภาพ

> *ความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง ความสามารถที่จะรวบรวมสิ่งที่มีความสัมพันธ์กัน เข้าเป็นสิ่งใหม่ รูปแบบใหม่ และอาจนำไปใช้ในด้านใดด้านหนึ่งได้ ความสามารถอันนี้แสดงออกโดยการตอบสนองต่อสิ่งเร้า โดยสิ่งเหล่านั้นจะเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดความคิดต่อเนื่องสัมพันธ์กันไปจนสิ้นสุดกระบวนการ (วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. 2553 : 5) ความหมายดังกล่าวเป็นความสามารถของบุคคลที่จะคิดแบบเชื่อมโยงสัมพันธ์กัน กล่าวคือเมื่อระลึกถึงสิ่งหนึ่งได้ก็จะเป็นแนวทาง เพื่อช่วยให้ระลึกถึงสิ่งอื่นที่มีความสัมพันธ์กันต่อไป ผลสัมฤทธิ์ที่จะเกิดขึ้นใหม่นี้อาจใช้ระยะเวลาคิดอันรวดเร็วและยาวนาน ก็ขึ้นอยู่กับความซับซ้อนของปัญหานั้นๆ คนที่มีความความคิดสร้างสรรค์สูงสามารถเชื่อมโยงสิ่งที่มีอยู่แล้วตั้งแต่สองชิ้นขึ้นไป ให้สัมพันธ์โดยที่ความสัมพันธ์เช่นนั้นไม่เคยมีมาก่อนในขณะที่คนที่มีความคิดสร้างสรรค์ต่ำมองข้ามไป* (อุษา สบฤกษ์. 2545 : 18)
>
> *ความคิดสร้างสรรค์ เป็นกระบวนการทางสมองที่คิดในลักษณะอเนกนัย อันนำไปสู่การคิดพบสิ่งแปลกใหม่ ด้วยการคิดดันแปลงปรุงแต่งจากความคิดเดิม ผสมผสานกันให้เกิดสิ่งใหม่โดยอาศัยเหตุผลและความคิดจินตนาการเชิงประยุกต์* (วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. 2553 : 6)

ลักษณะของความคิดอเนกนัยเป็นความคิดหลายทิศทาง หลายแง่มุมซึ่งเป็นความสามารถของบุคคลที่จะรวบรวมความรู้จากประสบการณ์เก่ามาใช้สร้างผลผลิตใหม่ การสร้างสรรค์เป็นการกระทำที่เลือกมาจากประสบการณ์ทั้งหมดที่ผ่านมา เพื่อสร้างรูปแบบและแนวคิดใหม่ ผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์จะมีความรู้สึกไวต่อปัญหา มองเห็นการณ์ไกล สามารถคิดอย่างลึกซึ้งนอกเหนือไปจากลำดับขั้นตอนของการคิดอย่างปกติ เป็นลักษณะความคิดที่ต้องการหาคำตอบหลายๆ คำตอบในการตอบสนองต่อสิ่งเร้า ซึ่งลักษณะเช่นนี้มักจะเกิดขึ้นกับบุคคลที่มีอิสระในการตอบสนองซึ่งสามารถตอบได้มาก

> *Anderson ให้ความหมายของความคิดอิสระในเชิงจิตวิทยา ซึ่งกล่าวโดยสรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์คือการได้แสดงออกของจิตไร้สำนึก ความคิดสร้างสรรค์จากไร้จิตสำนึกเป็นไปอย่างฉับพลัน ความคิดนี้เกิดขึ้นโดยที่เราไม่ต้องใช้ความพยายามมากมายนักจะเกิดขึ้นได้โดยแรงบันดาลใจเพียงชั่วขณะของความคิด ขณะที่บุคคลสามารถปฏิเสธทุกสิ่งทุกอย่างที่ไม่มีความหมายสำหรับตัวเอง กฎเกณฑ์ที่บีบคั้นจากสังคม ความตึงเครียดทางวัฒนธรรม ฯลฯ*

ความคิดสร้างสรรค์จากจิตไร้สำนึกจะมีเอกภาพความกลมกลืน มีความเป็นต้นแบบ ระยะการเกิดความคิดนี้ว่า การหยั่งรู้ (Intuition) ความหมายนี้ใกล้เคียงกับความหมายของ Freud อธิบายว่าความคิดสร้างสรรค์เริ่มต้นจากความขัดแย้ง ซึ่งถูกขับดันออกมาจากพลังจิตใต้สำนึก ขณะที่มีความขัดแย้งเกิดขึ้นนั้น คนที่มีความคิดสร้างสรรค์จะมีความคิดอิสระเกิดขึ้นมากมาย ปากคนที่ไม่มีความคิดสร้างสรรค์จะไม่มีลักษณะดังกล่าว (อุษา สบฤกษ์. 2545 : 19)

กล่าวโดยสรุปถึงความหมายของความคิดสร้างสรรค์นำไปสู่การประดิษฐ์คิดค้นสิ่งแปลกใหม่ เป็นอำนาจจินตนาการของมนุษย์ได้ผลงานที่แปลกไม่ซ้ำเดิมโดยมีบุคคลอื่นเป็นผู้ตีค่าผลผลิตหมายที่เกิดขึ้นนั้นงานที่สร้างสรรค์ต้องเป็นที่ยอมรับว่ามีความถูกต้อง คือสามารถใช้งานได้ดีงาม สวยงาม ไพเราะและปรากฏสุนทรียภาพโดยสิ่งเหล่านั้นจะเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดความคิดต่อเนื่องสัมพันธ์กันไปจนสิ้นสุดกระบวนการเป็นความสามารถของบุคคลที่จะคิดแบบเชื่อมโยงสัมพันธ์กันสามารถเชื่อมโยงสิ่งที่มีอยู่แล้วตั้งแต่สองชิ้นขึ้นไป ให้สัมพันธ์โดยที่ความสัมพันธ์เช่นนั้นไม่เคยมีมาก่อนความคิดสร้างสรรค์ เป็นกระบวนการทางสมองที่คิดในลักษณะอเนกนัยเป็นความคิดหลายทิศทาง หลายแง่มุม ซึ่งเป็นความสามารถของบุคคลที่จะรวบรวมความรู้จากประสบการณ์เก่ามาใช้สร้างผลผลิตใหม่ การสร้างสรรค์เป็นการกระทำที่เลือกมาจากประสบการณ์ทั้งหมดที่ผ่านมา เพื่อสร้างรูปแบบและแนวคิดใหม่ ผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์จะมีความรู้สึกไวต่อปัญหา มองเห็นการณ์ไกล สามารถคิดอย่างลึกซึ้งนอกเหนือไปจากลำดับขั้นตอนของการคิดอย่างปกติ เป็นลักษณะความคิดที่ต้องการหาคำตอบหลายๆ คำตอบในการตอบสนองต่อสิ่งเร้า ภายในและภายนอกโดยใช้และลักษณะของการ แบ่งความคิดอิสระในเชิงจิตวิทยาเป็น 3 ลักษณะคือ ลักษณะกระบวนการ ลักษณะของบุคคล และลักษณะของผลผลิต โดยจำแนกกระบวนการคิดการผสมผสานและสร้างสรรค์ออกเป็น 3 ลักษณะ 1. กระบวนการผลิตสิ่งใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อนการเชื่อมโยงสัมพันธ์สิ่งที่มีอยู่แล้วตั้งแต่ 2 ชิ้นเป็นต้นไป 2 . การปรับปรุงผลงานหรือแนวคิดที่มีอยู่เดิมลักษณะของบุคคลจำแนกออกเป็น บุคคลที่สามารถสร้างสรรค์ผลงานจากการสั่งสมประสบการณ์บุคคลที่คุณลักษณะของความคิดสร้างสรรค์โดยการหยั่งรู้ สำหรับลักษณะของผลผลิต สามารถจำแนกเป็น ผลผลิตที่เป็นสิ่งใหม่ยังไม่เคยมีมาก่อน 3. ผลผลิตอันเกิดจากการบูรณาการความรู้ต่างๆที่ได้จากประสบการณ์เดิมแล้วเชื่อมโยงกับสถานการณ์ใหม่โดยผลที่ได้จากความคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้อาจเป็นสิ่งที่ไม่เคยมีมาก่อน หรือเป็นการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงสิ่งที่มีอยู่เดิมให้แตกต่างออกไป

2.1.3 องค์ประกอบของศิลปะด้านนาฏศิลป์

องค์ประกอบของศิลปะ คือ การนำมูลเหตุศิลปะมาประกอบด้วยกันอย่างเหมาะสม เพื่อให้เกิดคุณค่าทางศิลปะ กล่าวคือความงามของศิลปะจะต้องเป็นเอกภาพจึงจะก่อให้เกิดความงามหรือสุนทรียะ มูลฐานของศิลปะเบื้องต้น ได้แก่ บริเวณว่าง สีและน้ำหนัก รูปแบบ รูปร่าง หรือทรงความเป็นเอกภาพและคุณค่าแห่งศิลปะ

องค์ประกอบของศิลปะด้านนาฏศิลป์ไทยประกอบด้วย

1.บริเวณว่างของนาฏศิลป์ไทย มีลักษณะคล้ายตามบทเพลงหรือท่วงทำนองของเพลง ซึ่งจะแตกต่างกันไปตามประเภทของการแสดง ดังนี้

1.1 การจัดระยะคู่รำ การตั้งแถว การแสดงในประเภทระบำ ได้แก่ กำหนดช่องไฟระหว่างตัว ระหว่างคู่จากระหว่างแถว การตั้งซุ้ม การเข้าวง ฯลฯ

1.2 ท่ารำไทยประกอบด้วย แม่ท่า ท่านิ่ง และท่าเชื่อม คือท่ารำต่อเนื่องจากท่านิ่งเพื่อไปท่าใหม่ สำหรับการรำตีบทในการแสดงละคร เมื่อจบแต่ละวรรคผู้รำจะมีท่าพักรอบทร้องเพื่อรำตีบทตรงกับคำร้อง

1.3 การจัดตำแหน่งผู้แสดงบนเวที ในการแสดงละครเพื่อให้มองดูสวยงาม ถูกต้องตามแบบแผนและตำแหน่งของตัวละคร

2. สีและน้ำหนักของนาฏศิลป์ไทย อันเป็นหัวใจของงานศิลป์ สำหรับนาฏศิลป์เป็นศิลปะแห่งการเคลื่อนไหว หัวใจของนาฏศิลป์ไทยอยู่ที่ท่าทาง หรือท่ารำซึ่งมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ

2.1 น้ำหนักของท่าทาง รวมไปถึงการเคลื่อนไหวช้า-เร็ว แสดงถึงความสมดุลกับอารมณ์ แต่ถ้ารำส่วนใหญ่อยู่ในลักษณะสมดุลทางสรีระ เช่น ท่าสอดสร้อยมาลามือขวาตั้งวงบนมือซ้ายจีบหงายระดับชายพก

2.2 น้ำหนักของเวที การจัดฉาก กับผู้แสดงบนเวทีจัดอยู่ในรูปแบบที่น้ำหนักมีความสมดุลกันทั้งสองด้าน ถ้าการจัดฉากจัดหนักทางด้านใดด้านหนึ่ง เมื่อผู้แสดงออกมาจะต้องแสดงในส่วนที่น้ำหนักเบา ส่วนที่เป็นบริเวณมีสีอ่อน สว่าง หรือใช้อุปกรณ์ฉากมาถ่วงดุล

3. รูปแบบของนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์ไทยมีรูปแบบการแสดงหลากหลาย โดยอาศัยท่าทางการได้รำเป็นหลัก ก่อให้เกิดประเภทของการแสดงหลายชนิด เช่น รำเดี่ยว รำคู่ ระบำ ฟ้อน เซิ้ง การแสดงละครรำ การแสดงโขน เป็นต้น

4. ความเป็นเอกภาพและคุณค่าแห่งศิลป์ด้านนาฏศิลป์ไทย เอกภาพของนาฏศิลป์ หมายถึง การแสดงที่ผู้ร่วมแสดงชุดนั้นทุกคนต้องมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เช่น การแสดงระบำนก ความเป็นเอกภาพคือ การแสดงท่าทางเลียนแบบกิริยาของนก การแสดงละครในผู้แสดงทุกคนร่ายรำในลักษณะลีลาแบบละครใน เป็นต้น

(วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. 2553 : 8)

ดังนั้นองค์ประกอบของศิลปะด้านนาฏศิลป์ คุณค่าทางศิลปะคือความงามของศิลปะจะต้องเป็นเอกภาพ ก่อให้เกิดความงามหรือสุนทรียะ ฐานของศิลปะเบื้องต้น ได้แก่ บริเวณว่าง สีและน้ำหนัก รูปแบบ รูปร่าง หรือทรง ความเป็นเอกภาพและคุณค่าแห่งศิลปะ องค์ประกอบศิลป์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย มีลักษณะคล้ายตามบทเพลงหรือท่วงทำนองเพลงซึ่งจะแตกต่างไปตามประเภทของการแสดง ท่ารำไทยจะประกอบด้วยแม่ท่า ท่านิ่ง และท่าเชื่อม เมื่อจบแต่ละวรรคเพลงรำจะมีท่าพักรอบทร้องเพื่อรำตีบทตรงกับคำร้อง ตำแหน่งผู้แสดงบนเวทีตามแบบแผนและตำแหน่งของตัวละคร สีและน้ำหนักของนาฏศิลป์ไทย อันเป็นหัวใจของงานศิลป์ซึ่งมีอยู่ 2 ลักษณะ 1.น้ำหนักของท่าทาง รวมไปถึงการเคลื่อนไหวช้า-เร็ว แสดงถึงความสมดุลกับอารมณ์ น้ำหนักของเวที การจัดฉาก กับผู้แสดงบนเวทีจัดอยู่ในรูปแบบที่น้ำหนักมีความสมดุลกันทั้งสองด้าน รูปแบบของนาฏศิลป์ไทย ของการแสดงหลายชนิด เช่น รำเดี่ยว รำคู่ ระบำ ฟ้อน เซิ้ง การแสดงละครรำ การแสดงโขน เป็นต้น ความเป็นเอกภาพและคุณค่าแห่งศิลป์ด้านนาฏศิลป์ไทย เอกภาพของนาฏศิลป์ หมายถึง การแสดงที่ผู้ร่วมแสดงชุดนั้นทุกคนต้องมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันการแสดงละครในผู้แสดงทุกคนร่ายรำในลักษณะลีลาแบบละคนใน

2.1.4 สุนทรียภาพของการแสดงนาฏศิลป์ไทย

สุนทรียทางนาฏศิลป์ไทย ความงดงามของการร่ายรำที่มีความสำคัญกับองค์ประกอบของนาฏศิลป์ได้อย่างกลมกลืน

สุนทรียของนาฏศิลป์ไทยประกอบด้วย ความถูกต้องของแบบแผนการรำ เช่น แม่ท่า ท่านิ่ง ลีลาท่าเชื่อม ความสามารถในการรำ เช่น รำดี รำงาม มีความอ่อนช้อย สง่างามภาคภูมิ คล่องแคล่ว

> *ลักษณะพิเศษในท่วงทีลีลาเฉพาะตัวของผู้รำ เช่น ท่าเดิน การใช้ตัว การเล่นเท้า การกล่อมหน้า เป็นต้น ความแตกฉานในท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้น ทั้งการตีบทและท่าสร้างสรรค์* (วิทยาลัยนาฏศิลปสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. 2553 : 9)

สุนทรียะของการแสดงประเภทรำ

ความงามจากลีลาท่ารำ ประกอบด้วยส่วนต่างๆที่สำคัญการประดิษฐ์ท่ารำที่มีลีลาสร้างสรรค์ ความถูกต้องตามแบบแผน ตีบทได้ตรงตามความหมายของบทร้อง ไม่ซ้ำซาก ความเหมาะสมตามบทบาท มีความสวยงาม คล่องแคล่ว สง่า ภาคภูมิ เพื่อประกอบกับดนตรีหรือบทละครจะประกอบด้วย

> *1.บทร้องและทำนองเพลง 2.เนื้อหาสาระมีความหมาย เหมาะสมกับโอกาสที่แสดง มีความไพเราะและกระชับ 3.ทำนองเหมาะสมกับเนื้อร้อง 4.จังหวะที่กลมกลืนลดหลั่นได้สัดส่วนตามหลัก ดุริยางคศาสตร์ เช่น เริ่มด้วยช้าแล้วเปลี่ยนเป็นเพลงที่เร่งจังหวะเร็วขึ้น หรือช้า-เร็ว สลับกันไป 5.การประดิษฐ์ท่ารำ6.ได้ความหมายตามบทร้องมีแนวสร้างสรรค์ 7.รูปแบบแถวที่แปลกและกลมกลืนกันการเคลื่อนไหวบนเวทีน่าสนใจและเหมาะสมกับขนาดของเวที 8.ตำแหน่งที่นั่งคนดู 9.ความงดงามของนักแสดง 10.ขนาดของรูปร่างรูปใบหน้า สัดส่วน ผิว 11.ท่วงที ลีลา ความคล่องแคล่วว่องไว องค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์การแสดงมีความเหมาะสมกลมกลืนกับบทร้อง ท่ารำและผู้แสดง* (อุษา สบฤกษ์. 2545 : 23)

แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์

จากความหมาย ความสำคัญเกี่ยวกับลักษณะของความคิดสร้างสรรค์ทำให้เกิดแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ต่างๆ ดังนี้

แนวคิดการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ของครูเฉลย ศุขะวณิช ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงและผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ท่ารำทางนาฏศิลป์ไทยว่าเป็นลักษณะของการตีบทหรือใช้ภาษานาฏศิลป์ในท่ารำของคนไทยที่เป็นแผนมาแต่ดั้งเดิม คือ กลอนตำรารำ และบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว โดยใช้กลวิธีที่จะสร้างสรรค์ให้ได้ท่ารำที่เหมาะสมสวยงาม ผู้สร้างสรรค์ท่ารำต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

จังหวะและทำนองเพลง เชื่องช้า หรือรวดเร็ว มีลักษณะอ่อนหวาน หรือ คึกคัก สนุกสนานจังหวะและทำนองเพลงที่มีสำเนียงต่างชาติ ก็ต้องเอาลีลาท่ารำของชาตินั้น ๆ มาประดิษฐ์ให้กลมกลืนกันเป็นลีลานาฏศิลป์ไทย เมื่อรู้จักทำนองและจังหวะเพลงจึงกำหนดท่ารำให้เข้ากับลีลาของเพลงโดยยึดหลักความสำคัญของเพลงกับท่ารำ ความสัมพันธ์ระหว่างความหมายของบทร้องกับท่ารำลักษณะเพศชาย (ตัวพระ) เพศหญิง (ตัวนาง) เช่น ตัวพระในพม่ารำขวานลีลาท่ารำจะต้องมีลักษณะกระฉับกระเฉงเข้มแข็งตามท่วงทำนองของนักรบ ส่วนตัวนางได้แก่ ฟ้อนม่านมงคล ลีลาท่ารำจะต้องมีลักษณะอ่อนโยนนุ่มนวล เป็นต้น การสร้างสรรค์ระบำพื้นเมือง ต้องศึกษาท่ารำที่เป็นแม่ท่าหลักของท้องถิ่นแล้วนำมาสร้างสรรค์ลีลาเชื่อมท่ารำ ให้ครอบคลุมความหมายของเนื้อหาในระบำชุดนั้น ๆ โดยคัดเลือกแม่ท่าหลักมาใช้ ไม่ควรไปลอกเลียนแบบลีลาท่ารำของภาคอื่น ๆ มาปะปนในผลงานการสร้างสรรค์ท่ารำ เช่น ไปนำเอาลีลาท่ารำของภาคใต้มาบรรจุในภาคเหนือ หรือนำลีลาท่ารำของภาคเหนือมาบรรจุในเชิ้งต่าง ๆ ของภาคอีสาน การสร้างสรรค์ท่ารำให้คำนึงถึง จุดมุ่งหมายของท่าระบำ รำ ฟ้อน ในชุดนั้นด้วย เช่น ระบำชุดนี้มีจุดมุ่งหมายให้เป็นผู้หญิงล้วน (ตัวนาง) ก็ต้องหลีกเลี่ยงท่ารำที่มีการยกเท้าแบะเหลี่ยม กันเข่า ซึ่งเป็นลีลาท่าทางของตัวพระโดยสิ้นเชิง การเชื่อมท่ารำ สามารถทำได้หลายวิธี คือ การเล่นเท้าในขณะที่มีบทเอื้อนทำนองยาว ๆ การวิ่งแปรแถว ตั้งซุ้ม ยืนพักท่านิ่ง ใส่ลีลาเชื่อมท่าและยืนตั้งแม่ท่ายืดยุบตามจังหวะอยู่กับที่ (วิทยาลัยนาฏศิลปสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. 2553 : 11)

แนวคิดการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์

ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิฬุรักษ์ ได้ให้คำนิยามเกี่ยวกับสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไว้ว่า “นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ของนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน

การปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้มการแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง

เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการแสดงทำให้นาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏศิลป์เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อม หรือ ผู้ประดิษฐ์ท่ารำ หรือนักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Choreographer"
(สุรพล วิรุฬรักษ์. 2547 : 225)

โดยได้กำหนดขั้นตอนการทำงานนาฏยประดิษฐ์ ไว้ ดังนี้

การคิดให้มีนาฏศิลป์ คือเหตุผลที่เกิดการสร้างนากศิลป์ในโอกาสต่าง ๆ ได้แก่ พิธีกรรมและพิธีการ ส่งเสริมกิจกรรม เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์การพัฒนาอาชีพ
การกำหนดความคิดหลัก

ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์มี 2 ระดับ คือระดับเป้าหมาย หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏศิลป์ชุดที่เกิดขึ้นนี้ทำเพื่ออะไรและเพื่อใครระดับวัตถุประสงค์ การนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะให้เกิดขึ้นในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อเป็นแนวทางปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ การประมวลข้อมูล คือการรวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ ข้อมูลมี 2 ลักษณะ คือ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง คือ ความรู้ต่าง ๆ ที่สืบค้นได้ และนำมาพิจารณาเพื่อใช้ประกอบความคิดให้เป็นรูปเป็นร่าง ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ คือ ข้อมูลที่กระตุ้นหรือเสริมให้ผู้สร้างสรรค์ คิดนาฏศิลป์ชุดนั้นไปในแนวใดแนวหนึ่ง ข้อมูลนี้มักเป็นงานศิลปะสาขาต่าง ๆ ทั้งนาฏยศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยางศิลป์ และวรรณศิลป์ การกำหนดขอบเขต หมายถึง การกำหนดให้การแสดงครอบคลุมเนื้อหาสาระอะไรบ้าง และอย่างไรบ้าง เช่น รูปแบบของการแสดง จำนวนผู้แสดง เวลาที่ใช้ในการแสดง ขนาดพื้นที่การแสดง งบประมาณในการจัดการแสดง การกำหนดของเขตของการสร้างสรรค์ จะช่วยให้นักนาฏยประดิษฐ์ มิคิดอะไรเกินกว่าที่จะทำได้จริง การกำหนดรูปแบบ มีวิธีกำหนดได้หลายแนวทาง ได้แก่ กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏจารีต การคิดสร้างสรรค์โดยนำแบบแผนนาฏยศิลป์ที่มีโครงสร้างเดิมมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์ กำหนดให้เป็นการผสมผสานนาฏยจารีต เช่น ระหว่างจารีตประเพณีกับการแสดงร่วมสมัย การแสดงนาฏศิลป์ไทยกับบัลเล่ต์ เป็นต้น กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม โดยนำ

ลักษณะเด่นโครงสร้างท่าทางหรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลักแล้ว ผู้สร้างสรรค์พยายามบุกเบิกแสวงหาท่าใหม่ ๆ มาใช้ในการออกแบบ กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีตเดิม การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ ได้แก่ ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบ ฉาก รูปแบบเพลง รูปแบบแสง รูปแบบเสียง เป็นต้น การออกแบบนาฏศิลป์ มีลักษณะคล้ายกับการออกแบบทัศน์ศิลป์ ซึ่งสามารถนำทฤษฎีทางทัศน์ศิลป์และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวมาใช้ ดังนี้

ทฤษฎีทัศน์ศิลป์ แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ องค์ประกอบทัศน์ศิลป์ ได้แก่ จุด เส้น รูปทรง สี พื้นผิว การจัดองค์ประกอบทัศนศิลป์ ได้แก่ ความมีเอกภาพ ความสมดุล ความกลมกลืน ความแตกต่าง ขั้นตอนในการออกแบบนาฏศิลป์ ประกอบด้วย

1. การกำหนดโครงร่างโดยร่วมมือ การร่างภาพให้เห็นองค์ประกอบต่าง ๆ ภาพจินตนาการของผู้สร้างสรรค์โดยรวม

2. การแบ่งช่วงการแสดงด้านอารมณ์ กระบวนท่าทางที่แสดงจะแบ่งเป็นช่วง ๆ สั้นบ้างยาวบ้าง แต่ละช่วงมีอารมณ์แตกต่างกันเพื่อความหลากหลาย

3. ท่าทางและทิศทางการเคลื่อนที่ของผู้แสดงบนเวที การนำทิศทางทั้ง 8 ทิศข้างต้น มากำหนดการเข้า การออก และการเคลื่อนที่ของผู้แสดง ในแต่ละช่วงบนเวที เพื่อให้ได้ความหมายตามความต้องการ

4. การลงรายละเอียด ของขั้นตอนต่าง ๆ เช่น ในกระบวนการท่ารำมีการปรับระดับของอวัยวะต่าง ๆ ของผู้แสดงให้เท่ากัน ปรับทิศทางของใบหน้า การแสดง สีหน้าและการแสดงออกทางสายตาที่ต้องสัมพันธ์กันกับองค์ประกอบต่างๆ (สุรพล วิรุฬรักษ์. 2543 : 225-251)

ข้อควรระวังในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์

ไม่ทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดซ้ำ ๆ จนคนดูไม่เห็นว่ามีสิ่งใดใหม่เกิดขึ้น แม้ว่าสิ่งที่ทำให้เกิดขึ้นนั้นจะทำได้ยาก แต่เมื่อทำบ่อย ๆ ก็หมดความหมาย

ไม่ทำสิ่งที่หลากหลาย มีสิ่งละอันพันละน้อยปะปนสับสนวุ่นวาย จนยากที่จะทำให้คนดูเข้าใจและติดตามการแสดงอย่างต่อเนื่อง

ไม่ทำสิ่งใดที่ทำลายสมาธิอย่างต่อเนื่องของคนดู มิฉะนั้นตนดูจะต้องเริ่มต้นใหม่ต่อเมื่อการแสดงได้ผ่านไประยะหนึ่งแล้ว และอาจติดตามต่อไปไม่ทันก็เลยหยุดการชื่นชมแต่เพียงเท่านั้น

ไม่ทำสิ่งใดที่เกินความสามารถของผู้แสดงจะทำได้ดี เพราะจะได้ผลตรงข้าม คือ คนจะดูถูกความสามารถของผู้แสดง และมีผลเลยมาถึงการไม่ยอมรับคนงานโดยรวมอีกด้วย

ไม่ทำสิ่งใดที่กีดขวางการเคลื่อนไหวของผู้แสดง ไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกายที่รุ่มร่าม หรือฉากที่เกะกะ เพราะจะทำให้สะดุด หลุด ล้ม เสียความงดงามของการแสดงไปได้

ไม่ทำสิ่งใดที่แปลกใหม่ ที่คนดูไม่คุ้นเคย หรือไม่สามารถจะเข้าใจได้ด้วยปัญญาและประสบการณ์

ไม่ทำสิ่งใดที่ขัดต่อศีลธรรม จารีตประเพณีที่คนดูยอมรับนับถือ

ไม่ทำสิ่งใดที่ขาดความพร้อม

ไม่ทำสิ่งใดที่คนดูเบื่อ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2543 : 255-256)

แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ประกอบด้วย การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ของนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน การสร้างสรรค์ท่ารำทางนาฏศิลป์ไทยว่าเป็นลักษณะของการตีบทหรือใช้ภาษานาฏศิลป์ในท่ารำของคนไทยที่เป็นแผนมาแต่ดั้งเดิม คือ กลอนตำรารำ และบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว โดยใช้กลวิธีที่จะสร้างสรรค์ให้ได้ท่ารำที่เหมาะสมสวยงาม ผู้สร้างสรรค์ท่ารำต้องคำนึงถึง ความสัมพันธ์ระหว่างความหมายของบทร้องกับท่ารำลักษณะเพศชาย (ตัวพระ) เพศหญิง (ตัวนาง) โดยคัดเลือกแม่ท่าหลักมาใช้ในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ โดยควรระมัดระวังในการสร้างดังนี้ ไม่ทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดซ้ำ ๆไม่ทำสิ่งที่หลากหลาย ยากต่อการติดตามทำความเข้าใจ ไม่ทำสิ่งใดที่เกินความสามารถของผู้แสดงจะทำได้ดีและเกิดความชำนาญต่อผู้แสดง และอุปกรณ์การแสดงไม่เป็นอุปสรรคต่อการแสดง ไม่ทำสิ่งใดที่ขัดต่อศีลธรรมอันดีต่อชาติและศาสนา ไม่ให้ผู้ชมเบื่อในการแสดง

สุนทรียภาพศาสตร์หรือวิชาที่เกี่ยวข้องกับความงามตามแนวคิดของชาวตะวันตก สุนทรียภาพเป็นส่วนหนึ่งของวิชาปรัชญาที่มุ่งหาความจริง ความดี ความงาม คือ ความดีที่เกี่ยวข้องกับ จริยศาสตร์และความงามที่เกี่ยวข้องกับสุนทรียศาสตร์ ปรัชญาหรือสุนทรียศาสตร์นั้นเป็นเรื่องของ ความเชื่อ เป็นเรื่องของทรรศนะ หรือเป็นเรื่องของเหตุผลในบริบทความคิดใดความคิดหนึ่ง ในช่วงระยะเวลาใดระยะเวลาหนึ่งก็ได้

> *สุนทรียศาสตร์ เป็นสาขาหนึ่งของวิชาวัฒนธรรมวิทยา ที่ว่าด้วยทฤษฎีแห่งความงามและความซาบซึ้งประทับใจในคุณค่าของศิลปะเป็นการเฉพาะ ไม่ว่าจะเป็นสิ่งที่ธรรมชาติสร้างขึ้น หรือเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นมา เมื่อกล่าวถึงสุนทรียภาพในทางศิลปะการแสดง ย่อมเกี่ยวกับความชื่นชม เกี่ยวข้องกับจริยธรรม ความดี ความงาม ความประณีต ความอ่อนโยน ไม่ว่าจะเป็นทางด้านทัศนศิลป์ ทางด้านศิลปะการแสดง ทางด้านการละคร ทางด้านนาฏศิลป์ย่อมเกี่ยวกับความชื่นชมทั้งสิ้น ทั้งในรูปแบบของการแสดงที่เป็นแบบพื้นบ้าน การเกิดขึ้นของศิลปะการแสดง ก็คงไม่ต่างไปจากดนตรี ทัศนศิลป์ และศิลปะอื่นๆ ที่เกิดขึ้นพร้อมกับการพัฒนาของการเป็นมนุษย์ที่เริ่มรู้จัดคิด รู้จักสร้างสรรค์ผลงาน อันเป็นการสร้างวัฒนธรรมขั้นพื้นฐานในการดำเนินชีวิตชนชาติตะวันตกหรือชนชาติตะวันออกในแต่ละยุคสมัยจะมีมุมมองด้านความงามที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวมีความเชื่อ มีทรรศนะ มีเหตุผลในความงามแตกต่างกัน ดังนั้นความงามสังคมหนึ่ง สังคมอื่นอาจจะเห็นว่าไม่งามก็เป็นได้ ฉะนั้นเหตุผลในเรื่องความงามจึงเป็นสุนทรียศาสตร์ที่สืบทอดกันมาตามสายวัฒนธรรมของแต่ละประเทศแต่ละท้องถิ่น* (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์,สุมนรตี นิ่มเนติพันธ์. 2551 : 5)

สรุปได้ว่าการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ เป็นการประมวลข้อมูลจากการสั่งสมประสบการณ์ของผู้ที่จะคิดงานสร้างสรรค์โดยอาศัยการสังเกตและเก็บรวบรวมข้อมูลรวมถึงปัจจัยต่างๆของการแสดงนาฏศิลป์ มาคิดและประดิษฐ์เป็นนาฏศิลป์สร้างสรรค์ขึ้น แม้จะเป็นศิลปะสร้างสรรค์ที่ต้องการความแปลกใหม่แต่ก็ยังต้องอาศัยปัจจัยของจารีตนาฏศิลป์ไทยจากอดีตมาเป็นพื้นฐาน เพราะท่ารำทุกท่าที่ถูกรังสรรค์ขึ้นมาใหม่นั้นล้วนได้รับแรงบันดาลใจมากจากสิ่งในอดีตทั้งนั้น การศึกษาเรียนรู้ตัวอย่างจากอดีตยิ่งมีมากและหลากหลายเพียงใดก็ย่อมทำให้ผู้สร้างสรรค์มีโอกาสสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ได้กว้างไกลเพียงนั้น ผู้สร้างสรรค์ได้นำสิ่งที่ได้พบมาใช้ในงานออกแบบของตนและสามารถหลีกเลี่ยงไม่ออกแบบซ้ำกับผลงานที่มีอยู่แล้วนั่นคือความหลากหลายและความก้าวล้ำของเทคโนโลยีในปัจจุบัน

สุนทรียภาพของการแสดงนาฏศิลป์ไทยเกิดจากความงามที่มีองค์ประกอบในการแสดงนาฏศิลป์ไทย ไม่ได้ดูความงามตามอารมณ์ของผู้ชมแต่ดูลักษณะต่างๆที่แตกต่างกันออกไปด้วย เช่น ลักษณะของสรีระผู้แสดงนั้นคือความสุนทรีในการรับชม เมื่อภาพลักษณ์ออกมาดีก็ต้องมาดูที่ลักษณะของลีลาท่ารำว่าผู้ที่ได้รับบทบาทนั้นแสดงออกมาได้เข้าใจท่ารำต่างๆที่สื่อออกให้ผู้ชมได้เข้าใจ ลักษณะของประเภทและบทบาทที่ผู้แสดงได้รับต้องแสดงให้เข้าถึงบทบาทของตัวละคร ละทิ้งตัวตนของตนเอง

เมื่อทำการแสดง ต้องนำองค์ประกอบต่างๆมารวมกันเพื่อจะได้เห็นถึงความงามและเข้าถึงสุนทรีของแสดงนาฏศิลป์

ความงามในการแสดงนาฏศิลป์ไทย เป็นอีกทัศนะหนึ่งที่เห็นว่าความงามในการแสดงนาฏศิลป์ไทย เป็นอีกทัศนะหนึ่งที่เห็นว่าความงามในการแสดงนาฏศิลป์ไทยจะเกิดขึ้นไม่ได้หากขาดองค์ประกอบต่างๆ ดังนี้

> *ความงามจากรูปร่างหน้าตา ในการศึกษานาฏศิลป์ บางประเภท ผู้ที่เข้ามาศึกษาต้องได้รับการคัดเลือก รูปร่าง หน้าตา ก่อนเรียนโดยตรง เพื่อผลในการนำออกแสดงต่อไป ซึ่งจะทำให้การแสดงนั้นๆดูสวยงามเหมาะสมในด้านการแสดง การคัดเลือกผู้ฝึกการแสดงนาฏศิลป์ไทยแบ่งออกเป็น 4 พวก คือ*
>
> *ตัวพระ คัดเลือกจากผู้มีใบหน้ารูปไข่ จมูกโด่ง ตากลม คอระหง มืออ่อน รูปร่างสูงโปร่ง เพราะการแสดงที่เป็นตัวพระนั้นจะต้องเน้นไปในทางลักษณะที่มีความสง่า ส่วนใหญ่การแสดงที่เป็นตัวพระจะแสดงในบทบาท ตัวละครหลักหรือเป็นพระเอกนั่นเอง*
>
> *ตัวนาง คัดเลือกจากผู้ที่มีใบหน้ารูปไข่หรือใบหน้ากลมๆลักษณะอื่นๆ บนใบหน้าดูสมส่วน มืออ่อน แขนอ่อน รูปร่างไม่สูงใหญ่นักท่าทางดูอ่อนหวานนุ่มนวลเพราะการแสดงที่เป็นตัวนาง บางครั้งจะต้องตัวเล็กกว่าตัวพระ สามารถทำให้โอบได้ในบทบาท ลักษณะของตัวนางจะมีความนุ่มนวลในกระบวนท่าร่ายรำและจะแสดงในบทบาทเป็นนางเอก หรือแสดงแทนเพศหญิงนั่นเอง*
>
> *ตัวยักษ์ คัดเลือกจากผู้ที่มีคอระหง ใบหน้าไม่จำเป็นต้องดูงาม รูปร่างโปร่ง สูงใหญ่ ช่วงลำตัวแขนขาได้สัดส่วน เนื่องจากยักษ์มีบทบาทที่หน้าเกรงขามจึงเลือกผู้ที่มีรูปร่างโปร่ง สูงใหญ่ เพื่อให้สมบทบาทของการเป็นยักษ์ ดูน่าเกรงขามและดูทรงอิทธิพลในบทบาทนั้นๆ การที่ไม่ได้ดูที่ใบหน้างามเกิดจากการที่ยักษ์จะมีการสวมหัวโขนจึงไม่จำเป็นต่อการโชว์ใบหน้า*
>
> *ตัวลิง คัดเลือกจากผู้ที่มีคอสั้น รูปร่างล่ำสันทะมัดทะแมง ไม่สูงนักมีลักษณะคล่องแคล้วว่องไวเนื่องจากบทบาทของลิงมีความกระฉับกระเฉง ว่องไว จึงต้องเลือกผู้ที่มีตัวไม่สูงมากนักเหมาะสมแก่การเคลื่อนที่ได้เร็วดูซุกซนตามบทบาทของ* (ประจักษ์ ไม้เจริญ. 2556 : หน้า 188-190)

กล่าวคือการคัดเลือกผู้แสดงให้เหมาะสมกับบทบาทของการแสดงจะต้องคัดเลือกจากสรีระของผู้แสดงและลักษณะโดยรวมของผู้แสดงว่าเหมาะสมที่จะเป็นตัวละครดังกล่าวหรือไม่ เพื่อให้การแสดงได้ออกมาสมจริงและสร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับผู้ชมได้เข้าถึงอรรถรสในการรับชมให้ได้มากที่สุด ผู้แสดงที่ได้รับคัดเลือกให้เป็นตัวละครต่างๆต้องแสดงให้สมบทบาทที่ตนได้รับมาจากการคัดเลือกเพื่อให้การแสดงออกมาได้สมบูรณ์มากที่สุด ถูกต้องตามบทวรรณกรรมและภูมิหลังของตัวละคร

ความงามของเครื่องแต่งกาย ในการแต่งกายของนาฏศิลป์ไทยจะมีรูปแบบเฉพาะตัว มีความแตกต่างกับเครื่องแต่งกายของนาฏศิลป์ชาติอื่นๆ การแต่งกายจะดูสอดคล้องกับการแสดงเรื่องราวในเรื่องนั้นๆ รวมทั้งมีการประดิษฐ์ สร้างสรรค์เครื่องประดับ ทั้งมีการได้รับแรงบันดาลใจเพื่อมาพัฒนาเครื่องแต่งกายจากอดีตสู่ปัจจุบันการแต่งกายของนาฏศิลป์ไทยจะแต่งกายตามรูปแบบการแสดงดังนี้

- การแต่งกายของการแสดงโขน จะมีเอกลักษณ์ ในการแต่งกายที่เรียกกันว่า “แต่งกายยืนเครื่อง หรือ ทรงเครื่อง” เป็นการแต่งกายที่วิจิตรบรรจง ทั้งลวดลายที่ตกแต่ง อยู่บนเครื่องแต่งกาย การสวมใส่ต้องเป็นผู้ที่มีความชำนาญ ในการสวมใส่เนื่องจากวิธีการที่จะใส่นั้นมีความพิถีพิถัน เพราะเป็นงานที่ใช้ฝีมือในการสวมใส่ต้องเป็นผู้ที่มีความชำนาญเท่านั้น

- ความงามในการแต่งกายละคร เนื่องจากละคร ของไทยจำแนกออกเป็นหลายชนิด รูปแบบการแต่งกายจึง ต้องดูให้เหมาะสมกับรูปแบบละครชนิดนั้นๆ เช่น เรื่องขุน ช้างขุนแผน ที่มีการแยกประเภทได้อย่างชัดเจน การแต่ง กายของตัวเอกจะแตกต่างกันออกไป หรือการแต่งกายแบบ ชาวบ้านที่คนดูสามารถรู้ได้ว่าผู้แสดงได้รับบทบาทอะไร

- ความงามของการแต่งกายรำหรือระบำ การแสดงระบำของไทยมีจำนวนมากทั้งเป็นรูปแบบเดิมและประดิษฐ์ สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่การแต่งกายล้วนแต่มีความงามและ สามารถสื่อสารให้ผู้ชมได้เข้าใจชุดการแสดงนั้นเป็นอย่างดี เช่น ระบำฉิ่ง ที่มีฉิ่งเป็นอุปกรณ์ในการแสดง แสดงให้เห็น ว่าเป็นการแสดงเบิกโรงละครก่อนที่จะเข้าสู่การแสดงต่อไป

- ความงามในการแต่งกายการละเล่นพื้นเมือง เป็นการแต่งกายที่มีพื้นฐานชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยใน แต่ละภูมิภาค เช่นการแต่งกายสำหรับชาวอีสานที่บ่งบอกถึง การดำรงอยู่ในภูมิภาค

ของตนการแสดงก็จะเป็น เชิ้งแหย่ไข่มดแดงที่มีการแต่งการบ่งบอก ถึงการดำรงอยู่ของชาวอีสาน ว่าเป็นอย่างไร อุปกรณ์ในการทำมาหากินอย่างไร เป็นต้น (ณัฐ จันทโรทัย. 2556 : 101-102)

ความงามในของการแต่งกายในด้านต่างๆข้างต้นนั้น ต้องดูที่ประเภทของการแสดงหรือเรื่องที่จะแสดงว่าควรจะ แต่งกายแบบใด เช่นการแต่งกายของโขนที่มีการแต่งกาย แบบยืนเครื่องพระ-นาง เพื่อจำลองให้สมบทบาทสำหรับผู้ที่แสดง ส่วนการแต่งกายแบบละครนั้นแต่งกายให้เหมาะสมกับเรื่องที่แสดง หรือการแต่งกายของการละเล่นพื้นบ้าน ที่จะสื่อให้เห็นถึงความเป็นอยู่ของชาวบ้านหรือคนภูมิภาคนั้นเป็นหลัก ถ้าเลือกผิดประเภทที่ใช้ในการแสดงอาจจะไม่ เหมาะสมเท่าที่ควร เพราะบางเรื่องนั้นจำลองสถานการณ์ในพระราชฐานไม่สามารถแต่งกายแบบชาวบ้านได้ สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่สำคัญมาก เพราะถ้าหากบางสิ่งไม่สมเหตุสมผลก็จะทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกไม่เข้าถึงภาพเหตุการณ์ที่แสดงออกมาให้เห็น

ความงามของกระบวนท่าและลีลาท่ารำ แบ่งประเภทได้ดังนี้

1. รำตามแบบแผน คือรูปแบบการแสดงที่เป็น แบบแผน เช่น ละครนอกที่เล่นนอกเขตพระราชฐาน ละครในที่เล่นในเขตพระราชฐาน หรือการแสดงโขนที่แสดงเป็น เรื่องเป็นราวตามแบบแผนของนาฏศิลป์ไทย มีการแต่งกายยืนเครื่องพระ-นาง มีการแสดงเบิกโรงละคร เป็นต้น

2. ตีบท คือ การใช้ภาษาท่าสำหรับสื่อความ หมายในการแสดงระหว่างผู้ชมกับผู้แสดง ท่าที่ใช้อาจเลียนแบบมาจากธรรมชาติหรือประดิษฐ์ขึ้นใหม่ โดยนำท่ามาจาก นาฏยศัพท์และพื้นฐานท่ารำจากนาฏศิลป์ไทย นำมาปรับเรียงให้สอดคล้องกับความหมายของคำร้องหรือคำประพันธ์

3. เพลงหน้าพาทย์ แบ่งประเภทของหน้าพาทย์ ออกได้เป็น 2 ประเภท คือ 1.รำเพลงหน้าพาทย์ธรรมดา หมายถึง ท่าราหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบกิริยาอารมณ์ของตัวละครที่เป็นสามัญชนทั่วไป จัดเป็นการรำหน้าพาทย์ธรรมดา ทั้งสิ้น เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ รัว ลา โอด ปฐม โล้ ชุบ เป็นต้น

4. รำหน้าพาทย์ชั้นสูง เรียกกันอีกอย่างหนึ่งว่า “รำเพลงครู" ถือว่าเป็นเพลงที่มีความศักดิ์สิทธิ์อยู่ ในตัว บรรดาศิลปินที่ได้ยินเพลงเหล่านี้ก็จะยกมือไหว้เพื่อ เป็นการแสดงความกตัญญูกตเวที

เช่น เพลงหน้าพาทย์ตระองค์พระพิราพเต็มองค์ เป็นเพลงที่มีความสำคัญเป็นที่เคารพ เป็นต้น (ชมนาด กิจขันธ์, 2553 : 3)

ความงามของกระบวนท่ารำก็เป็นปัจจัยสำคัญเพราะสิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นแบบแผนที่มีมาตั้งแต่สมัยก่อน ถูกแบ่งประเภทการรำตามแบบแผนในวังหรือการแสดงข้างนอกวัง การตีบทก็คือการใช้ภาษาท่าในการดำเนินการเล่าเรื่องแทนการพูด การตีบทนั้นถูกเลียนแบบจากธรรมชาติของมนุษย์และประดิษฐ์ขึ้นใหม่ให้สวยงาม เพลงหน้าพาทย์ก็เป็นเพลงที่ประกอบกิริยาอารมณ์ของตัวละครแบ่งออกเป็นของสามัญชนจนกระทั่งเป็นเพลงหน้าพาทย์สำหรับกษัตริย์หรือเทพเจ้า

2.1.5 คุณค่าของนาฏศิลป์ไทย

2.1.5.1 วิถีชีวิต

ในการดำเนินชีวิตประจำวันของคนใน สังคมทุกวันนี้ประกอบไปด้วยสื่อต่างๆ ที่เข้ามามีบทบาทใน ชีวิตของคนในปัจจุบัน ซึ่งสื่อต่างๆ เหล่านี้นับเป็นสิ่งที่เรา ปฏิเสธไม่ได้เลยว่ากลายเป็นส่วนหนึ่งของสังคมที่ทำให้คนสามารถเข้ามาแลกเปลี่ยนความคิดเห็น ความรู้ทัศนคติ และประสบการณ์ต่างๆ ที่ผิดไปจากสังคมในอดีตที่ใช้ศิลปะวัฒนธรรมในการแสดงออกเพื่อการสื่อสาร เป็นแหล่งศูนย์ รวมใจกลางของผู้คนทำให้คนในสังคมเกิดการแลกเปลี่ยน เรียนรู้ผ่านสิ่งเหล่านี้ สื่อจากประเพณีและวัฒนธรรมที่ สามารถสร้าง อัตลักษณ์ของสังคมและวัฒนธรรม เป็นการ ยกระดับขึ้นมาเป็นมโนทัศน์ที่เป็นการสร้างภาพแทนความ เป็นจริงเพื่อนำมาใช้เป็นกรอบในการกำหนดสถานภาพ หน้าที่ ความสัมพันธ์เชิงอำนาจ ตลอดจนพฤติกรรมทาง สังคมอื่นๆของคนในสังคม และสามารถเป็นเครื่องที่แสดง ให้เห็นถึงลักษณะความเป็นชนชาติที่มีความแตกต่างอันเป็นเอกลักษณ์ในการดำเนินวิถีทางของวัฒนธรรม (ประวิทย์ ฤทธิบูลย์, 2558 : 130)

จึงกล่าวได้ว่า เมื่อวิถีชีวิตของคนในสังคมเปลี่ยนไปจากค่านิยมหรือการกระทำตามกัน เนื่องจากมนุษย์อยู่ร่วมกันเป็นสังคม เราจะต้องปรับตัวให้เข้ากับสิ่งต่างๆที่จะเกิดขึ้นได้โดยไม่ลืมจารีตวัฒนธรรมประเพณีของไทยในสมัยก่อน ซึ่งสิ่งเหล่านี้อยู่กับควบคู่กันได้เนื่องจากมนุษย์สามารถพัฒนาและพัฒนาใช้สื่อออนไลน์ที่เข้ามามีบทบาทให้เป็นประโยชน์ใช้สื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย

ให้สังคมไทยและสังคมโลกได้รับรู้ว่าศิลปวัฒนธรรมไทยเป็น อย่างไร สามารถใช้สื่อบันทึกท่ารำเพื่อเก็บเป็นสมบัติของผู้ที่ศึกษาหาความรู้ได้ในอนาคต

2.1.6 ทฤษฎีการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์

การผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กะบอง ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา ผู้วิจัยได้ ศึกษาทฤษฎีตามองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ ดังนี้

2.1.6.1 บทการแสดง

อริสโตเติล กล่าวว่า ละครประกอบไปด้วยองค์ประกอบ 6 ส่วน คือ โครงเรื่อง (Plot) ตัวละคร (Character) ความคิด (Thought) ภาษา (Diction) เพลง (Song) และภาพ (Spectacle) ซึ่งองค์ประกอบทั้ง 6 นั้น อริสโตเติลให้ความหมายกับโครงเรื่องเป็นอันดับ แรก โดยกล่าวว่าโครงเรื่องเปรียบเสมือนชีวิตและวิญญาณของละคร เพราะคือลำดับของเหตุการณ์ ภายในกรอบของบทละครตั้งแต่จุดเริ่มต้น การพัฒนาเรื่องไปจนถึงจุดจบของการแสดง (อ้างถึงใน นพมาส แววหงส์. 2550 : 3-4)

แอมโบรสิโอ (Ambrosio) กาวว่า สำหรับนักออกแบบท่าเต้น การเต้นคือภาษาร่างกาย การเคลื่อนไหวเปรียบเสมือนคำพูดที่จะบอกกล่าวความรู้สึกให้แก่ผู้ชม “นักออกแบบท่าเต้นส่วนใหญ่ใช้การเคลื่อนไหวของร่างกายในการสื่อสารความคิดและข้อความ ง่าย ยิ่งกว่าการพูดอธิบายเกี่ยวกับผลงานของพวกเขา” (Ambrosio, 1999, 21) เช่นเดียวกับ อัลเฟาลท์ (Elfeldt) กล่าวว่า “ยากที่จะพูดหรือเขียนเกี่ยวกับการเต้น หรือเรียบเรียงการเคลื่อนไหว อารมณ์ของการเคลื่อนไหว ความคิด ความรู้สึก ความทรงจำให้ออกมาเป็นคำพูด เพราะทุกสิ่งสามารถสื่อ ความออกมาแล้วอย่างสิ้นเชิงผ่านการเต้นนั้นเอง (อ้างถึงใน ดาริณี ชำนาญหมอ. 2557 : 50)

อย่างไรก็ตามการทำงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ จำเป็นต้องอธิบาย แนวคิด กระบวนการสร้างงานออกมาเป็นรูปธรรม ศิลปินทุกคนมีวิธีการออกแบบเฉพาะของแต่ละคนแต่กระบวนการการสร้างสรรค์ของแต่ละคนนั้นแตกต่างกัน ดังเช่น

“แนวความคิดที่เป็นแรง ขับเคลื่อนในการสร้างสรรค์บทการแสดงของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่เน้นการสร้างสรรค์ใหม่ จากความ ดั้งเดิม

โดยปรับแต่งและเสนอมุมมองของเรื่องใหม่ และเน้นในประเด็นที่เกี่ยวกับความจริงในสังคม และความเป็นมนุษย์" (ดาริณี ชำนาญหมอ. 2557: 50)

ในส่วนงานสร้างสรรค์ของผู้วิจัยนั้น ได้นำแนวคิดหลักอุปาทาน 4 ในพระพุทธศาสนา แนวคิดเรื่องประเด็นทางสังคม แนวคิดเรื่องความคิดสร้างสรรค์ ในการแสดงนาฏยศิลป์ แนวคิดเรื่องการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ แนวคิดเรื่องทฤษฎีด้าน นาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ แนวคิดการแสดงที่สร้างสรรค์เพื่อเยาวชนรุ่นใหม่ และ แนวคิดเรื่องหลักคุณธรรมและจริยธรรมแสดงให้เห็นถึงการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ที่ยังคงพื้นฐานรูปแบบเดิมแต่ผู้วิจัยนั้นได้ปรับแต่งเสนอมุมมองใหม่ๆให้ได้การแสดงที่สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

2.1.6.2 นักแสดง

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ กล่าวว่า "นักแสดงละครเวที คือบุคคลผู้มีบทบาทใน การแสดงผลงานลักษณะต่าง ๆ บนเวที ซึ่งอาจจะเป็นการผสมผสานกันทั้งการแสดง นาฏยศิลป์ การเล่าเรื่อง ฯลฯ โดยมีการใช้พื้นที่ในการแสดงและมีผู้ชม" (อ้างถึงใน สามมิติ สุขบรรจง. 2546 : 8)

ดังนั้นคำว่านักแสดงในที่นี้ ผู้วิจัยจึงหมายรวมถึงนักเต้น ด้วย แอมโบรสิโอ (Ambrosio) กล่าวว่า

"นักเต้นถือเป็นคนที่พิเศษ เพราะการ ทำงานต้องอาศัยวินัยในการฝึกฝน อุทิศตน และความมุ่งมั่นตั้งใจสูง" (Ambrosio. 1999 : 35) นักเต้นจะต้องมีความเข้าใจและมีความโดดเด่นด้านการแสดงได้ดี เช่นเดียวกับความสามารถด้านเทคนิคการเต้น นักเต้นจะต้องมีความแข็งแรง ยืดหยุ่น และจัดระเบียบร่างกายได้ดี ซึ่งเหล่านี้ต้องเกิดจากการฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอ และประสบการณ์ในการแสดงก็มีส่วนช่วยให้นักเต้นสามารถแสดงออกซึ่งความรู้สึกนึกคิด ผ่านร่างกายได้ ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ข้อคิดในการสร้างสรรค์ผลงานว่า "สิ่งที่ มากกว่าฉากที่มีความเหมือนจริงก็คือลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง การแสดงท่าทาง และพลังในการสื่อความหมายของร่างกายมนุษย์ที่สามารถเป็นเครื่องมือที่สำคัญที่สุดใน การสื่อสาร" (อ้างถึงใน ดาริณี ชำนาญหมอ. 2557: 51)

ผู้วิจัยให้ความสำคัญในการคัดเลือกนักแสดง เพราะนักแสดงเป็น บุคคลสำคัญที่จะสื่อสารเรื่องราวของผู้สร้างงานต่อผู้ชม โดยคัดเลือกนักแสดงผู้วิจัยจะคำนึงถึงประสบการณ์ ความสามารถในการแสดงออกได้หลากหลาย และมีความสามารถในการเต้นรูปแบบต่าง ๆ ทั้งนี้ต้องมีวินัย และมีเวลาในการฝึกซ้อมเพราะทุกองค์ประกอบในการแสดงนั้นล้วนต้องใช้ความชำนาญและความเข้าใจในท่ารำ ฝึกฝนร่างกายให้แข็งแรง ยืดหยุ่นรับท่ารำที่สำคัญๆที่ต้องใช้พลังกล้ามเนื้อของต้นขา ทำให้ท่ารำสมบูรณ์เคลื่อนไหวได้อย่างงดงาม

2.1.6.3 การออกแบบลีลา

การออกแบบลีลา (Choreography) ถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการ สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ (Cheney) กล่าวถึงการออกแบบลีลาว่า

> *“เป็นกระบวนการ การเลือกและการสร้างการเคลื่อนไหวในการเต้นซึ่งเป็นการออกแบบท่าทางตาม จุดประสงค์เฉพาะ” (Cheney, 1999: 82) นอกจากนี้การออกแบบลีลายังต้องอาศัย ประสบการณ์ของศิลปิน ประกอบกับการจัดวางองค์ประกอบของการเคลื่อนไหว อันได้แก่เวลา พื้นที่ และพลังงาน เพื่อวัตถุประสงค์ในการแสดง หรือการสร้าง ความรู้สึกแก่ผู้ชม นอกจากนี้ประสบการณ์ในการดำเนินการ การทดลอง การแก้ปัญหาการเคลื่อนไหวหรือปัญหาเฉพาะหน้า การปรับปรุงผลงาน ก็เป็นขั้นตอน ที่ต้องดำเนินการควบคู่ไปกับการฝึกซ้อมนักแสดงเพื่อให้ผลงานออกมามีคุณภาพ* (อ้างถึงใน ดาริณี ชำนาญหมอ. 2557: 51)
>
> *นักออกแบบท่าเต้น (Choreographer) คือผู้ที่ใช้วิธีการเต้นรำหรือการ เคลื่อนไหวในการสร้างศิลปะของพวกเขา โดยใช้การเคลื่อนไหวนั้นผสมผสานกับ องค์ประกอบของพื้นที่ เวลา และพลังงาน” (Ambrosio, 1999 19) เหตุผลสำคัญ อย่างหนึ่งที่นักออกแบบท่าเต้นได้สร้างผลงานขึ้นมา คือความต้องการสื่อความบางอย่าง กับผู้ชม ซึ่งสิ่งนั้นอาจจะเป็นแนวคิด ความรู้สึกอารมณ์ หรือเรื่องราวเฉพาะที่นัก ออกแบบท่าเต้นต้องการให้ผู้ชมเข้าถึงและตอบสนองได้ แต่การสื่อข้อความโดยตรงกับ ผู้ชมไม่ได้เป็นจุดประสงค์ทั้งหมดของนักออกแบบท่าเต้น เพราะฉะนั้นสิ่งสำคัญคือต้อง คำนึงไว้ว่า ไม่ใช่ว่าทุกการเต้นต้องมีความหมายเสมอไป เมื่อการเต้นหนึ่งดีพอที่จะ เชื่อมโยงและกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ได้ คำถามที่ว่าการเต้นนั้นต้องการจะสื่อ อะไร ก็ไม่มีความหมายอีกต่อไป นักออกแบบท่าเต้นสามารถเลือกทำงานกับแนวคิดที่ เป็นนามธรรม โดยที่ไม่จำเป็นต้องเป็นแนวคิดหรือเรื่องราวที่เฉพาะเจาะจงก็ได้ ซึ่งการเต้นประเภทดังกล่าวนี้จะรู้จักกันว่าเป็น “การเคลื่อนไหวที่ไม่มีอะไรมากไป`

กว่าการ เคลื่อนไหว" และความสำคัญของมันก็อยู่ที่การเคลื่อนไหวนั้นๆ ไม่ใช่แนวคิดหรือ เรื่องราวใดๆ อย่างไรก็ตามการออกแบบท่าเต้นมีความหมายมากกว่าแค่นำการเคลื่อนไหวมา รวมเข้าด้วยกัน แต่ศิลปินคนนั้นต้องคำนึงถึงการจัดระเบียบท่วงท่าการเคลื่อนไหวด้วย นักออกแบบท่าเต้นจำเป็นต้องให้ความสำคัญกับรูปแบบ รูปลักษณ์ รูปร่าง และ ความรู้สึกของการเต้นนั้น ซึ่งทุกองค์ประกอบควรมีความต่อเนื่องและสัมพันธ์กันอย่าง แนบเนียน (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2557: 52)

สิ่งสำคัญคือการออกแบบลีลาท่ารำ เพราะถือเป็นองค์ประกอบสำคัญในการคิดงานสร้างสรรค์ ต้องอาศัยประสบการณ์การรำ ความชำนาญในการแสดง เพราะต้องถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกออกมา ไม่ว่าจะทั้งลีลาท่ารำหรือการแสดงบทบาทสมมุติ และควรคำนึงถือการแสดงที่พอดีเท่าๆกันไม่โดดไปโดดมา ท่ารำต้องเชื่อมกันเป็นท่าให้ดูสมจริงและไม่เหมือนใคร ทุกองค์ประกอบต้องต่อเนื่องสัมพันธ์กันได้อย่างแนบเนียน

2.1.6.4 เสียงประกอบการแสดง

เสียงเป็นองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ที่มีอิทธิพลต่อการเคลื่อนไหว การใช้ ดนตรีประกอบการแสดง ถือเป็นสิ่งสำคัญที่ไม่เพียงสำหรับนักเต้น และผู้ชม แต่ยัง รวมถึงการเต้นอีกด้วย เพราะเสียงดนตรีประกอบการแสดงมีพลังที่จะเปลี่ยนผลของ การเต้นทั้งหมดและสามารถทำให้ผู้ชมพึงพอใจได้ ดังนั้นผู้สร้างสรรค์จึงควรพิถีพิถันใน การค้นหาดนตรีให้เหมาะสมเข้ากับอารมณ์และลีลาการเคลื่อนไหว บางครั้งผู้ออกแบบ ท่าเต้นยังสามารถค้นหาแนวคิดการแสดงได้จากการฟังทำนองของดนตรีอีกด้วย อย่างไรก็ตาม

เชนีย์ (Cheney) นำเสนอมุมมองว่า การใช้ดนตรีประกอบการเคลื่อนไหวก็อาจไม่ประสบผลสำเร็จเท่าที่ควร เพราะมีผลงานทางดนตรีอยู่หลายชิ้นที่ ออกมาสมบูรณ์แบบและทรงพลังในตัวของมันเองแล้ว ทำให้บางครั้งคณะเต้นรำยังมี ปัญหาเมื่อต้องแสดงกับดนตรีที่มีความสมบูรณ์แบบอยู่แล้ว ดังนั้นอย่าพลาดที่จะสนใจ เสียง คำพูด ดนตรีประกอบ และเสียงต่าง ๆ ในแต่ละวัน เพราะสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ อาจสามารถมาเติมเต็มสิ่งที่ขาดหายในการเต้นได้ดียิ่งขึ้น เป้าหมายในการเลือกเพลงที่ใช้ สำหรับการแสดงคือการหาดนตรีประกอบที่เหมาะสมกับแรงจูงใจหรือความตั้งใจที่จะ ออกแบบท่าเต้น ฮัมฟรีย์แนะนำว่า การเต้นไม่ควรเลียนแบบโครงสร้างดนตรี แต่ เพลงที่ใช้ควรจะเอื้อกับการเต้นรำ ผู้ออกแบบท่าเต้นอาจทดลองกับเพลงที่มีความรู้สึกที่ แตกต่างกันโดยการใช้รูปแบบระหว่างการเต้นและดนตรีที่ตรงข้ามกัน หรืออาจใช้ ดนตรี

เป็นเพียงบรรยากาศในการแสดงมากกว่าที่จะใช้ดนตรีเป็นหลักในการเชื่อมโยงและการสื่อสารอื่น ๆ เพื่อให้ผู้ออกแบบท่าเต้นได้ทดลอง ตีความ และหาการเคลื่อนไหวในรูปแบบที่น่าสนใจยิ่งขึ้น (อ้างถึงใน ดาริณี ชำนาญหมอ. 2557 : 55-56)

จากการศึกษาค้นคว้าดังกล่าว ผู้สร้างสรรค์เห็นว่าการใช้เสียง ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์อาจจำเป็นต้องเป็นเสียงเพลง หรือดนตรีเพื่อให้ได้สุนทรีในการรับชม อีกทั้งทำนองเพลงนั้นเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ผู้ชมคล้อยตามการแสดง เพราะส่วนที่เข้าถึงอารมณ์ได้ง่ายที่สุดคือดนตรี ทำนองเพลง ซึ่งผู้วิจัยจะนำแนวคิดดังกล่าวไปทดลองสร้างสรรค์ผลงาน “การผสมผสานนาฏยจารีตนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา” ในครั้งนี้

2.1.6.5 การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็นส่วนช่วยเสริมหรือเติมเต็มความหมายของการเต้นได้ดียิ่งขึ้น ดังนั้นในการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงควรคำนึงถึง ความสัมพันธ์กับการเต้นในแต่ละช่วง เพื่อไม่ให้เป็นอุปสรรคแก่นักแสดง และยังช่วยให้ ผู้ชมเข้าใจได้ง่ายอีกด้วย

โคเนอร์ (Koner) อธิบายว่า หนึ่งในเหตุผลที่ดอริส ฮัมฟรีย์, มาร์ธา เกรแฮม และชาร์ลส์ เวลเมน มักจะใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงอย่างงดงามอยู่บ่อยครั้งนั้น เป็นประสบการณ์ในเชิงลึกที่พวกเขาได้มาในช่วงเวลาที่ทำงานอยู่กับ คณะเต้นรำเดนนี่ชอว์น (Denishawn) อุปกรณ์ประกอบการแสดงนั้นถือเป็น องค์ประกอบสำคัญในการทำงานของพวกเขา จะเห็นได้จากมาร์ธา เกรแฮม ได้ เลือกใช้ผ้าในการแสดงของเธอเพื่อวัตถุประสงค์ของการแสดงที่เกินจริง โดยเธอต้องการ แสดงให้เห็นถึงประสบการณ์ที่ผ่านมาในชีวิตและพลังของการแสดง ในทุกวันนี้น้อยคนที่ จะสรรหาอุปกรณ์ประกอบการแสดงใหม่ ๆ ซึ่งถือเป็นสิ่งจำเป็นในการเรียนรู้เพื่อเติมเต็ม ความเป็นศิลปิน (ดาริณี ชำนาญหมอ. 2557: 53-54)

การใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงนั้นอาจขึ้นอยู่กับแรงบันดาลใจของ ผู้สร้างสรรค์สามารถใช้เพื่อให้ผู้ชมตีความเชิงสัญลักษณ์ในการแสดง ใช้เป็นทิศทางการ เข้าออกของนักแสดง เป็นต้น อย่างไรก็ตามการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง นั้นขึ้นอยู่กับการนำไปใช้และการออกแบบในพื้นที่สำหรับการแสดงนั้น ๆ เป็นสำคัญ (ดาริณี ชำนาญหมอ. 2557: 54)

อุปกรณ์การแสดงเป็นส่วนที่ทำให้การแสดงดูสมจริงมากยิ่งขึ้นทำให้ได้อรรถรสในการรับชม อุปกรณ์การแสดงควรคำนึงถึงการใช้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ ความคงทน แข็งแรงต่อการใช้งาน และเพื่อไม่ให้เป็นอุปสรรคแก่นักแสดง

2.1.6.6 การออกแบบพื้นที่สำหรับการแสดง

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ และวิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายว่า "พื้นที่หมายถึง มิติสัมพันธ์+บริเวณ+สถานการณ์ (Space+Areas Situation) การสร้างสรรค์ศิลปะใน กระแสคิดของลัทธิหลังสมัยใหม่ ล้วนเชื่อมโยงกับการกำหนดหรือจัดสรรบทบาทของทั้งสามสิ่ง เพื่อ ตอบสนองความคิดสภาพแวดล้อม ภาพซ้อนและพลวัตในสิ่งแวดล้อม ชีวิตและสังคม" (อ้างถึงใน ดาริณี ชำนาญหมอ. 2557: 54)

แนวคิดของศิลปะหลังสมัยใหม่เชื่อมโยงกับการแสดงแบบโพสโมเดอร์นดานซ์ สามารถจัดแสดงในสถานที่ต่าง ๆ ที่ไม่ใช่โรงละคร เช่น สวนสาธารณะ โรงยิม หลังคาอาคาร (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 138) ดังนั้นการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จึงไม่จำเป็นต้องจัด แสดงบนเวที หรือในโรงละครเสมอไป แต่สามารถจัดวางให้อยู่ในสภาพแวดล้อมต่าง ๆ ได้ (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2557: 54)

พื้นที่ในสำหรับการแสดงเป็นสิ่งที่ต้องคำนึงถึงสภาพแวดล้อมของสถานที่นั้นๆ พื้นที่การแสดงนั้นไม่เพียงแต่แสดงแค่ในโรงละครได้เท่านั้นทุกสถานที่สามารถรังสรรค์ให้ออกมาเป็นเวทีการแสดงได้ ทั้งนั้น

2.1.6.7 การออกแบบแสงสำหรับการแสดง

แสงสว่างช่วยให้นักแสดงสามารถแสดงได้ตลอดทั้งเวลากลางวัน และกลางคืน โดยมิต้องรอแสงสว่างจากดวงอาทิตย์เพียงอย่างเดียว และแสงช่วยให้แลเห็น รายละเอียดลวดลายที่พลิกแพลงมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังสามารถเน้นที่ส่วนใดส่วนหนึ่งของเวที โดยเฉพาะ (ดาริณี ชำนาญหมอ. 2557: 55)

กฤษรา วริศราภูริชา อธิบายถึงความสำคัญของการออกแบบแสงสำหรับการแสดงไว้ว่า

แสงบนเวทีสามารถเนรมิตหรือเปลี่ยนแปลงฉากให้ปรากฏได้อย่างที่เราต้องการ เห็น สามารถใช้แทนฉากหรือเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบฉาก สามารถสร้างสรรค์ มิติและองค์ประกอบอื่น ๆ ให้แก่ฉากได้อย่างน่าพอใจ แสงสว่างถูกใช้ประสานไปกับ งานของฝ่ายอื่น ๆ และสามารถเสริมสร้างจินตนาการให้แก่ผู้ชมตามที่ผู้กำกับการแสดง คิดและวางแนวทางการนำเสนอและตามความประสงค์ของผู้ออกแบบฝ่ายต่าง ๆ ด้วย (อ้างถึงใน ดาริณี ชำนาญหมอ. 2557: 55)

แสงสำหรับการแสดงเป็นสิ่งที่สื่อภาพอารมณ์ของเหตุการณ์ สถานการณ์ในขณะนั้นรวมถึงบ่งบอกเวลากลางวัน กลางคืนได้โดยไม่ต้องพึ่งแสงจากดวงอาทิตย์ และยิ่งเข้าใจบทบาทของแสงสีแต่ละแบบจะทำให้สามารถเสริมสร้างจินตนาการ สร้างมิติในการเปลี่ยนฉากได้อย่างที่เราต้องการ อย่างไรก็ตามจะคำนึงถึงบทการแสดง ความหมาย และอารมณ์ที่ต้องการจะ สื่อสารเป็นสำคัญ

2.1.6.8 การออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ได้อธิบายความหมายของเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ไว้ว่า

> *เครื่องแต่งกาย (Costume) คือทุกสิ่งทุกอย่างที่ผู้แสดงสวมใส่อยู่บนเวทีแสดง ไม่ว่าจะเป็นเสื้อผ้าที่สวมซ้อนกันอยู่หลายต่อหลายชั้นหรือแม้แต่ไม่มีเสื้อผ้าแม้แต่ชิ้นเดียวคำว่าเครื่องแต่งกายหรือในการในทางเทคนิคจะหมายถึง เสื้อผ้าโดยทั่วไป รวมทั้งเครื่องประดับต่าง ๆ เครื่องประดับศีรษะ การแต่งหน้า และอาจรวมไปถึงชุด ชั้นในด้วยในบางครั้ง* (พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. 2545: 24)
>
> *ฤทธิรงค์ จิวากานนท์ ได้แสดงทรรศนะว่า “การออกแบบเครื่อง แต่งกายจะประสบความสำเร็จได้นั้นนอกจากจะขึ้นอยู่กับการวิเคราะห์ดีความตัวละครอย่างเป็น เหตุผล ยังขึ้นอยู่กับความสามารถของนักแสดงที่ใช้เครื่องแต่งกายนั้นเป็นส่วนหนึ่งของตัวละคร เช่น การเดิน การยืน การนั่ง การเคลื่อนไหวต่าง ๆ”* (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์. 2550 : 157)
>
> *พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ กล่าวถึงหลักการสำคัญในการออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่องานนาฏยศิลป์ว่า “สำหรับเครื่องแต่งกายเพื่องานนาฏยศิลป์นั้น การออกแบบไม่ ว่าจะอยู่ในรูปแบบหรือรูปทรงใดก็ตาม ต้องคำนึงการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงเป็นหลักสำคัญ”* (อ้างถึงใน ดาริณี ชำนาญหมอ. 2557: 53)

สรุปได้ว่า เครื่องแต่งกายเป็นองค์ประกอบหลักในศิลปะการแสดง ทุกรูปแบบเพราะสามารถช่วยในการเล่าเรื่องราวการแสดงและลักษณะของตัวละครได้เป็นอย่างดี เป็นส่วนสำคัญที่ช่วยถ่ายทอดความคิด ความรู้สึกของผู้ออกแบบงานสร้างสรรค์ออกมา และการ ออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่องานนาฏยศิลป์นั้น ควรคำนึงถึงการเคลื่อนไหวของนักแสดงเป็นหลักสำคัญ ในขั้นตอนของภาคปฏิบัติการต่อไป

2.1.8 แนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์งาน

2.1.8.1 กระบวนการสร้างสรรค์งาน

อารี สุทธิพันธุ์ (2532:178-181อ้างถึงในสวภา เวชสุรักษ์. 2547: 10-12) กล่าวถึงกระบวนการสร้างสรรค์งานไว้ว่า การสร้างให้เกิดเป็นสิ่งใหม่หรือของใหม่นั้น มีหลักการสร้างสรรค์ที่สำคัญ 3 ประการ หรือจะเรียกว่ากระบวนในการสร้างสรรค์ก็ได้ คือ การสลับให้ต่างไปจากที่เคยเห็น (Misplacing) การสร้างความคิดให้สับสน (Ambiguity) และ การปรุงแต่งดัดแปลงใหม่ (Adjustable)

1) การสลับให้ต่างไปจากที่เคยเห็น (Misplacing) เป็นกระบวนการคิดที่มีข้อปลีกย่อย ดังนี้

(1) การสลับให้ผิดตำแหน่งจากที่เคยเห็นมาก่อน เช่น การเปลี่ยนที่ ย้ายตำแหน่งจากเดิมให้มีความแปลกใหม่

(2) การสลับให้มีรูปร่างหรือรูปทรงต่างไปจากเดิม เช่น ขยายบางส่วนให้โตขึ้น บางส่วนให้กว้างใหญ่ขึ้น และทำบางส่วนให้เล็กลง การสลับขนาดและรูปร่างนี้ถือว่าเป็นกระบวนการสร้างสรรค์อย่างหนึ่ง

(3) การสลับให้มีสีสันแตกต่างไปจากที่เคยเห็นกันมาแล้ว ซึ่งทำให้แปลกตาต่อผู้พบเห็นหรือผู้ที่ไม่เคยเห็นมาก่อนได้ การสลับที่ให้มีสีสันต่างไปนี้ เกี่ยวข้องกับแสงและเงาด้วยเพราะสีมีความสัมพันธ์กับแสง ซึ่งหมายถึงว่า สีก็คือลักษณะความเข้มของแสงที่ปรากฏแกสายตาเรานั่นเอง สิ่งที่เราเห็นแปลกไปเพราะสีและแสงเงานี้ ศิลปินแต่ละคนอาจดัดแปลงต่างๆ กัน เช่น ให้รูปร่างสว่างตัดกับเงามืดด้านหลัง หรือสีสดตัดกับสีเข้มหรือสีแก่ก็ได้

(4) การสลับให้เกิดผลประโยชน์ใช้สอยต่างออกไปจากที่เคยพบเห็น เคยทราบมาก่อน

การสลับมีประโยชน์ได้มากมายหลายประการ เป็นความคิดสร้างสรรค์อย่างหนึ่งที่จำเป็นมาก อย่างไรก็ดี การสลับกันทั้ง 4 ประการนี้ เป็นกระบวนความคิดสร้างสรรค์ที่มักจะทำให้ผู้ชมเขียนหรือภาพปั้น มักฉงนอยู่เสมอเนื่องจากไม่คุ้นเคยหรือไม่เคยคาดคิดมาก่อน

2) การสร้างความคิดให้สับสน (Ambiguity) คือ การพยายามให้ผู้ชมได้ใช้ความคิดและการสังเกตต่อเรื่องราวที่ตนเห็น ซึ่งอาจทำได้ดังนี้

(1) การดำเนินเรื่องแล้วขมวดปมให้คิด ว่าควรเป็นอย่างนั้นหรืออย่างนี้ อาจสอดแทรกความตลกขบขันปนเป็นตอนๆ กลับเนื้อเรื่องใหม่จากที่เคยเห็นมา หรือเคยแสดงมาก่อน ตัวอย่างเช่น เรื่องที่เคยทราบกันว่าเป็นเรื่องเศร้าแต่ผู้แสดงทำให้กลายเป็นเรื่องตลกขบขันเป็นต้น

(2) การเน้นส่วนที่เห็นว่าไม่สำคัญให้เด่นขึ้น

(3) การผูกเรื่องใหม่ ให้เห็นว่ามันอาจจะเป็นไปได้หรือมันน่าจะเป็นไปได้

การสร้างความคิดให้สับสนเกี่ยวกับเรื่องราวที่เห็นทั้ง 3 ประการนี้ มีส่วนที่แสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ของศิลปิน และผู้สร้างสรรค์ศิลปะเป็นอย่างยิ่ง

3) การปรุงแต่งดัดแปลงใหม่ (Adjustable**)** เป็นกระบวนการอีกอย่างหนึ่งของความคิดสร้างสรรค์ก็คือ การที่รู้จักดัดแปลงของเดิมที่มีอยู่แล้วไหม้ใหม่ขึ้น แปลกไปจากเดิม ซึ่งมีวิธีการต่างๆ คือ

(1) การทำให้เกิดขึ้นใหม่โดยปรับปรุงของเดิมจากความคิดเดิม การเปลี่ยนแปลงฐานะเดิมให้ดีขึ้น ถือเป็นกระบวนความคิดสร้างสรรค์เหมือนกัน

(2) การปรับให้เหมาะสมกับเวลาและบริเวณว่าง (Time & Space) ตัวอย่างเช่น ในการแสดงละคร การย่นเวลาให้เร็ว จัดฉากให้เหมาสมกับเศรษฐกิจ ฯลฯ เหล่านี้ถือเป็นกระบวนความคิดสร้างสรรค์ทั้งสิ้น

กระบวนความคิดสร้างสรรค์ทั้ง 3 ประการ ดังกล่าวคือ การสลับที่ การสร้างความคิดสับสน และการปรุงแต่งเป็นเหตุที่สำคัญในวิธีการสร้างศิลปกรรมทุกชนิด ทุกแขนง ศิลปกรรมถ้าไม่มีการเปลี่ยนแปลงและไม่มีคนเข้ามีส่วนร่วมด้วยจะเรียกว่าเป็นศิลปกรรมที่สมบูรณ์ไม่ได้ ดังนั้นการเปลี่ยนแปลงศิลปกรรมทุกอย่าง ทุกระดับ จำต้องยึดถือลักษณะสำคัญ 3 ประการ คือ

1) ความกว้างขวางในรูปทรงและเรื่องราว หรือความหลากหลาย

2) ความคิดริเริ่มเป็นของตนเอง หรือความเป็นต้นแบบ

3) ความเหมาะสมสามารถดัดแปลงแก้ไขให้ดีได้

ความคิดสร้างสรรค์ดังได้กล่าวมานี้ เกิดจากเหตุที่ผู้ชมศิลปกรรมไม่สามารถเข้าใจร่วมชื่นชมด้วยได้และก็เป็นที่หวังว่าถ้าท่านผู้ชมพยายามทำความเข้าใจและขยายความเข้าใจให้กว้างขจัดความหลงต่างๆ พิจารณากระบวนการสร้างสรรค์และพยายามคิดทำความเข้าใจให้ดีแล้ว การแสดงศิลปกรรมแต่ละแห่งแต่ละครั้ง ก็จะช่วยประเทืองปัญญา เสริมความเข้าใจ เพิ่มความสังเกตและเสริมสร้างสุนทรียภาพให้เกิดแก่ตนเองได้อย่างไม่คิดที่จะประเมินค่าของความรู้สึกต่อสังคมแต่อย่างใด

2.1.8.2 ประเภทของความคิดสร้างสรรค์

อารี สุทธิพันธุ์ (2532: 108-109 อ้างถึงใน สวภา เวชสุรักษ์. 2547 : 12-13) ได้แบ่งประเภทของความคิดสร้างสรรค์ ไว้ 3 ประเภทใหญ่ๆ คือ ความคิดสร้างสรรค์ทางความคิด (Creative in thinking) ความคิดสร้างสรรค์ทางความงาม (Creative in beauty) ความคิดสร้างสรรค์ทางประโยชน์ใช้สอย (Creative in function) กล่าวคือ

1) ความคิดสร้างสรรค์ทางความคิด (Creative in thinking) หมายถึง การที่บุคคลพยายามคิดหาแนวทางต่างๆ ซึ่งเรื่องราวของความคิดที่บางท่านเสนอแนะว่า ความคิดมีลักษณะต่างๆ กัน 3 ประเภท คือ

(1) ความคิดภายใน (Insight thinking)

(2) ความคิดตามลำดับ (Sequential thinking)

(3) ความคิดพลิกแพลง (Strategic thinking)

ความคิดทั้ง 3 ประเภทนี้ เป็นส่วนหนึ่งของความคิดสร้างสรรค์นั่นเอง

2) ความคิดสร้างสรรค์ทางความงาม (Creative in beauty) หมายถึง การสร้างความงามใหม่แปลกไปจากเดิม เช่น การสลับสีเสื้อผ้า การออกแบบลวดลายเสื้อผ้า หรือออกแบบตกแต่งเพื่อความงามอื่นๆ รวมถึงการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ด้วย

3) ความคิดสร้างสรรค์ทางประโยชน์ใช้สอย (Creative in function) ได้แก่ ความพยายามที่จะใช้สิ่งของที่มีประโยชน์อยู่แล้วทำประโยชน์อื่นๆ นอกเหนือจากที่รู้จักกัน เช่น การนำเอาเครื่องเรือหางยาวมาเป็นเครื่องสูบน้ำ หรือเอาผ้าขาวมาใช้แทนยางในรถจักรยานหรือยางในลูกบอลเล่นแก้ขัด เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม เรื่องประเภทของความคิดสร้างสรรค์และเนื้อหาของความคิดสร้างสรรค์ ในประเด็นที่สำคัญๆ ดังกล่าวมานี้ พอสรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นความคิดที่ช่วยส่งเสริมให้ความเป็นอยู่ของมนุษย์ดีขึ้น ช่วยให้มีผลิตผลใหม่ๆ ตราบใดที่มนุษย์ใช้ความคิดสร้างสรรค์ตราบนั้นความก้าวหน้าในชีวิตก็จะดำเนินต่อไปอย่างไม่หยุดยั้ง

2.1.8.3 ความหมายของความคิดสร้างสรรค์

ปรียาพร วงศ์อนุตรโรจน์ (2546: 170-172 อ้างถึงในสวภา เวชสุรักษ์. 2547: 13) ได้อธิบายความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้ในหนังสือจิตวิทยาการศึกษา โดยยกตัวอย่างความหมายที่นักการศึกษาและนักจิตวิทยาได้อธิบายไว้ ดังนี้

“ความคิดสร้างสรรค์ (Creative Thinking) ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีเกี่ยวกับวิวัฒนาการใหม่ๆ สิ่งประดิษฐ์ใหม่ และการออกแบบสิ่งใหม่นั้น เป็นเรื่องน่าศึกษาถึงวิธีการแก้ปัญหาและได้ความรู้นั้นมาอย่างไร สิ่งที่น่าคิดในการแก้ปัญหาเพื่อจะได้สิ่งประดิษฐ์ใหม่ การค้นพบกฎเกณฑ์ และการแก้ปัญหาแนวใหม่ การออกแบบศิลปะและการดนตรีเหล่านี้ต้องอาศัยกระบวนความคิดที่เป็นความคิดสร้างสรรค์”

นักการศึกษาและนักจิตวิทยา ได้ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ ดังนี้

กิลฟอร์ด (Guilford.1950 อ้างถึงใน สวภา เวชสุรักษ์. 2547: 13) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์ เป็นสมรรถภาพทางสมองที่คิดได้หลายทาง (Divergent Thinking) เป็นความคิดที่ลั่งไหลออกไปหลายทิศทางไม่ซ้ำกัน ซึ่งประกอบด้วยความคล่องในการคิด (Fluency) ความยืนหยุ่น (Flexibility) และความเป็นตัวของตัวเอง (Self confident)

เวสคอทและสมิท (Wesott and Smith. 1963 อ้างถึงในสวภา เวชสุรักษ์. 2547: 13) อธิบายว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการทางสมอง ที่รวมการดึงประสบการเดิมของแต่ละคนออกมา แล้วนำมาจัดให้อยู่ในรูปใหม่ การจัดรูปใหม่ของความคิดนี้เป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละคน ไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งใหม่ระดับโลกก็ได้

ทอรานซ์ (Torrance. 1969 อ้างถึงในสวภา เวชสุรักษ์. 2547: 14) ได้กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์จะมีลักษณะเป็นผลงาน ดังนี้

1) ผลงานที่ริเริ่มโดยไม่มีตัวแบบหรือหุ่นให้ เช่น การวาดภาพของจิตรกร หรือการแต่งเพลง หรือคำประพันธ์

2) งานที่แสดงออกอย่างมีกฎเกณฑ์ทั้งทางวิทยาศาสตร์และศิลปะ

3) งานที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่โดยอาศัยสิ่งประกอบพื้นฐานที่มีอยู่

4) งานที่นำเอาความคิดของผู้นำมาดัดแปลง หรือปรับปรุงให้ดีขึ้นโดยให้เห็นความแตกต่างอย่างชัดเจน

5) งานใหม่ที่ยังไม่มีผู้ใดคิดถึงหรือค้นพบมาก่อนเลย เช่น การส่งยานอวกาศ

จากลักษณะความคิดสร้างสรรค์ สรุปได้ว่า นักนาฏยประดิษฐ์จัดว่าเป็นบุคคลที่ต้องมีความคิดสร้างสรรค์เหมือนกับนักประดิษฐ์ในสาขาอื่นๆ ดังนี้

1) มีความคิดอย่างเป็นระบบ

2) คิดประยุกต์จากงานเดิมได้หลายทาง

3) มีความคิดริเริ่มสิ่งใหม่ๆ ให้แปลกไปจากเดิม

สรุปแนวคิดและทฤษฎีการผสมผสานที่เกี่ยวกับการแสดงและการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย โดยนำไปสร้างสรรค์ การแสดงชุด พระลักษณ์ตัดศอสีดา การผสมผสานทางศิลปเป็นรูปแบบหนึ่งของการติดต่อทางวัฒนธรรมเป็นผลมาจากการที่ปัจเจกชนหรือกลุ่มคนต่างๆรับเอาศิลปอื่นๆมาเป็นของตนโดยการรวมหน่วยที่แยกออกจากกันเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกลายเป็นสิ่งที่รวมใหม่ขึ้น ส่วนของศิลปะใหม่นี้จะมีความแนบชิดเข้าด้วยกัน การเอารวมกันแสดงออกถึงเอกลักษณ์ทางศิลป ซึ่งเป็นหลักร่วมกันการมีเอกลักษณ์ที่ซ้อนกันอยู่จะเป็นตัวช่วยผสมผสานในการทำหน้าที่เป็นตัวการโดยความสอดคล้องและสัมพันธ์กัน ความคิดสร้างสรรค์โดยอาศัยความคิดสร้างสรรค์จะนำไปสู่การประดิษฐ์คิดค้นสิ่งแปลกใหม่เป็นอำนาจจินตนาการของมนุษย์ได้ผลงานที่แปลกไม่ซ้ำเดิมโดยมีบุคคลอื่นเป็นผู้ตีค่าผลผลิตหมายที่เกิดขึ้นนั้นงานที่สร้างสรรค์ต้องเป็นที่ยอมรับว่ามีความถูกต้อง คือ สามารถใช้งานได้ดีงาม สวยงาม ไพเราะและปรากฏสุนทรียภาพโดยสิ่งเหล่านั้นจะเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดความคิดต่อเนื่องสัมพันธ์กันไปจนสิ้นสุดกระบวนการเป็นความสามารถของบุคคลที่จะคิดแบบเชื่อมโยงสัมพันธ์กันสามารถเชื่อมโยงสิ่งที่มีอยู่แล้วตั้งแต่สองชิ้นขึ้นไป ให้สัมพันธ์โดยที่ความสัมพันธ์

เช่นนั้นไม่เคยมีมาก่อนความคิดสร้างสรรค์ เป็นกระบวนการทางสมองที่คิดในลักษณะอเนกนัยเป็นความคิดหลายทิศทาง หลายแง่มุมซึ่งเป็นความสามารถของบุคคลที่จะรวบรวมความรู้จากประสบการณ์เก่ามาใช้สร้างผลผลิตใหม่ การสร้างสรรค์เป็นการกระทำที่เลือกมาจากประสบการณ์ทั้งหมดที่ผ่านมา เพื่อสร้างรูปแบบและแนวคิดใหม่ ผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์จะมีความรู้สึกไวต่อปัญหา มองเห็นการณ์ไกล สามารถคิดอย่างลึกซึ้งนอกเหนือไปจากลำดับขั้นตอนของการคิดอย่างปกติ เป็นลักษณะความคิดที่ต้องการหาคำตอบหลายๆ คำตอบในการตอบสนองต่อสิ่งเร้า ภายในและภายนอก โดยใช้ความคิดอิสระแบ่งได้ 3 ประเภท คือลักษณะกระบวนการ ลักษณะของบุคคล และลักษณะของผลผลิตจำแนกกระบวนการคิดการผสมผสานและสร้างสรรค์ออกเป็น 3 ลักษณะ 1. กระบวนการผลิตสิ่งใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อนการเชื่อมโยงสัมพันธ์สิ่งที่มีอยู่แล้วตั้งแต่ 2 ชิ้นเป็นต้นไป 2. การปรับปรุงผลงานหรือแนวคิดที่มีอยู่เดิมลักษณะของบุคคลจำแนกออกเป็น บุคคลที่สามารถสร้างสรรค์ผลงานจากการสั่งสมประสบการณ์บุคคลที่คุณลักษณะของความคิดสร้างสรรค์โดยการหยั่งรู้ สำหรับลักษณะของผลผลิต สามารถจำแนกเป็น ผลผลิตที่เป็นสิ่งใหม่ยังไม่เคยมีมาก่อน 3. ผลผลิตอันเกิดจากการบูรณาการความรู้ต่างๆที่ได้จากประสบการณ์เดิมแล้วเชื่อมโยงกับสถานการณ์ใหม่โดยผลที่ได้จากความคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้อาจเป็นสิ่งที่ไม่เคยมีมาก่อน หรือเป็นการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงสิ่งที่มีอยู่เดิมให้แตกต่างออกไป โดยองค์ประกอบของศิลปะด้านนาฏศิลป์ คุณค่าทางศิลปะคือความงามของศิลปะจะต้องเป็นเอกภาพ ก่อให้เกิดความงามหรือสุนทรียะ ฐานของศิลปะเบื้องต้น ได้แก่ บริเวณว่าง สีและน้ำหนัก รูปแบบ รูปร่าง หรือทรง ความเป็นเอกภาพและคุณค่าแห่งศิลปะ องค์ประกอบศิลป์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย มีลักษณะคล้ายตามบทเพลงหรือท่วงทำนองเพลงซึ่งจะแตกต่างไปตามประเภทของการแสดง ท่ารำไทยจะประกอบด้วยแม่ท่า ท่านิ่ง และท่าเชื่อม เมื่อจบแต่ละวรรคเพลงรำจะมีท่าพักรอบทร้องเพื่อรำตีบทตรงกับคำร้อง ตำแหน่งผู้แสดงบนเวทีตามแบบแผนและตำแหน่งของตัวละคร สีและน้ำหนักของนาฏศิลป์ไทย อันเป็นหัวใจของงานศิลป์ซึ่งมีอยู่ 2 ลักษณะ 1.น้ำหนักของท่าทาง รวมไปถึงการเคลื่อนไหวช้า-เร็ว แสดงถึงความสมดุลกับอารมณ์ น้ำหนักของเวที การจัดฉาก กับผู้แสดงบนเวทีจัดอยู่ในรูปแบบที่น้ำหนักมีความสมดุลกันทั้งสองด้าน รูปแบบของนาฏศิลป์ไทย ของการแสดงหลายชนิด เช่น รำเดี่ยว รำคู่ ระบำ ฟ้อน เซิ้ง การแสดงละครรำ การแสดงโขน เป็นต้น ความเป็นเอกภาพและคุณค่าแห่งศิลป์ด้านนาฏศิลป์ไทย เอกภาพของนาฏศิลป์ หมายถึง การแสดงที่ผู้ร่วมแสดงชุดนั้นทุกคนต้องมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันการแสดงละครในผู้แสดงทุกคนร่ายรำในลักษณะลีลาแบบละคนใน สุนทรียทางนาฏศิลป์ไทย ความงดงามของการร่ายรำที่มีความสำคัญกับองค์ประกอบของนาฏศิลป์ได้อย่างกลมกลืน ประกอบด้วย ความถูกต้องของแบบแผนการรำ เช่น แม่ท่า ท่านิ่ง ลีลาท่าเชื่อม ความสามารถในการรำ เช่น รำดี รำงาม มีความอ่อนช้อย สง่างามภาคภูมิ คล่องแคล่ว ลักษณะพิเศษในท่วงทีลีลาเฉพาะตัวของผู้รำ เช่น ท่าเดิน การใช้ตัว การเล่นเท้า การกล่อมหน้า เป็นต้น ความแตกฉานในท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้น ทั้งการตีบทและท่าสร้างสรรค์ ลีลาท่ารำ

ประดิษฐ์ท่ารำที่มีลีลาสร้างสรรค์ ความถูกต้องตาม แบบแผน ตีบทได้ตรงตามความหมายของบทร้อง ไม่ซ้ำซาก ความเหมาะสมตามบทบาท มีความสวยงาม คล่องแคล่ว สง่า ภาคภูมิเพื่อประกอบกับดนตรี หรือบทละครประกอบเข้าด้วยกันด้วย ดังนั้นแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ประกอบด้วย การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ของนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน การสร้างสรรค์ท่ารำทางนาฏศิลป์ไทยว่าเป็นลักษณะของการตีบทหรือใช้ภาษานาฏศิลป์ในท่ารำของคนไทยที่เป็นแผนมาแต่ดั้งเดิม คือ กลอนตำรารำ และบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว โดยใช้กลวิธีที่จะสร้างสรรค์ให้ได้ท่ารำที่เหมาะสมสวยงาม ผู้สร้างสรรค์ท่ารำต้องคำนึงถึง ความสัมพันธ์ระหว่างความหมายของบทร้องกับท่ารำลักษณะเพศชาย (ตัวพระ) เพศหญิง (ตัวนาง) โดยคัดเลือกแม่ท่าหลักมาใช้ในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ โดยควรระมัดระวังในการสร้างดังนี้ ไม่ทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดซ้ำๆ และหลากหลายยากต่อการติดตามทำความเข้าใจ เหนือสิ่งใดต้องคำนึงถึงความสามารถของผู้แสดงทำได้ดีเกิดจากความชำนาญต่อผู้แสดงและอุปกรณ์การแสดงไม่เป็นอุปสรรคต่อการแสดง และไม่ขัดต่อศีลธรรมอันดีต่อชาติและศาสนา ไม่ให้ผู้ชมเบื่อในการแสดง จึงจำเป็นที่จะต้องนำศาสตร์ที่ประกอบสุนทรียภาพศาสตร์หรือวิชาที่เกี่ยวข้องกับความงาม ตามแนวคิดของชาวตะวันตกและตะวันออก สุนทรียภาพเป็นส่วนหนึ่งของวิชาปรัชญาที่มุ่งหาความจริง ความดี ความงาม ปรัชญาหรือสุนทรียศาสตร์นั้นเป็นเรื่องของ ความเชื่อทางด้านศิลปะการแสดง ทางด้านการละคร ทางด้านนาฏศิลป์ย่อมเกี่ยวกับความชื่นชมทั้งสิ้น ทั้งในรูปแบบของการแสดงที่เป็นแบบพื้นบ้าน การเกิดขึ้นของศิลปะการแสดง ก็คงไม่ต่างไปจากดนตรี ทัศนศิลป์ และศิลปะอื่นๆ ที่เกิดขึ้นพร้อมกับการพัฒนาของการเป็นมนุษย์ที่เริ่มรู้จัดคิด รู้จักสร้างสรรค์ผลงาน อันเป็นการสร้างวัฒนธรรมขั้นพื้นฐานในการดำเนินชีวิต

2.2 นาฏยจารีตของนาฏศิลป์ไทยโขนพระ

คำว่า “จารีต”

จากหนังสือพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตสถาน ปรากฏความหมายของคำว่า “จารีต” ไว้ดังนี้

> *“คำว่า จารีต ตรงกับภาษาอังกฤษว่า MORES มีความหมายโดยทั่วว่าหลักความประพฤติส่วนความมายของจารีตตามความหมายของพจนานุกรมเป็นคำนามหมายถึงประเพณีที่ถือสืบต่อกันมานานควบคู่ไปกับคำว่าประเพณีและนิยมเขียนว่าจารีตประเพณีมีความหมายว่าประเพณีที่นิยมและประพฤติกันสืบมาและมีนัยยะว่าการฝ่าฝืนจารีตประเพณีถือเป็นความผิดหรืออาจเป็นความชั่วในบางกรณี”* (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตสถาน. 2535 : 228)

จากหนังสือการศึกษาเรื่อง ประเพณีไทย ของศาสตราจารย์ พระยาอนุมานราชธน (เสถียรโกเศศ) ได้ให้ความหมายของคำว่า “จารีต” ไว้ดังนี้

“จารีตประเพณีไว้ว่าเป็นเรื่องเกี่ยวกับศีลธรรมที่คนในสังคมถือว่าเป็นสิ่งมีค่าส่วนรวมถือใครฝ่าฝืนหรืองดเว้นไม่กระทำตามประเพณีก็ถือว่าเป็นผิดเป็นชั่ว หมายความว่าในสังคมแต่ละสังคมจะกำหนดความประพฤติเพื่อให้คนในสังคมของตนต้องประพฤติและปฏิบัติโดยไม่ฝ่าฝืนเพราะเชื่อว่าข้อกำหนดที่ประพฤติปฏิบัตินั้นเป็นสิ่งที่มีค่าต่อสังคมของตนต้องประพฤติและปฏิบัติโดยไม่ฝ่าฝืนเพราะเชื่อว่าข้อกำหนดที่ประพฤติปฏิบัตินั้นเป็นสิ่งที่มีค่าต่อสังคมของตนและมีหน้าที่บางอย่างในการจรรโลงสังคม” (เสถียรโกเศศ. 2505 : 9)

จากการศึกษาพบว่า คำว่าจารีต หมายความว่า ข้อปฏิบัติที่สืบทอดต่อกันมาจากอดีตสู่ปัจจุบัน โดยยึดเป็นกฎระเบียบแบบแผนในการดำเนินชีวิตเป็นข้อกำหนดที่ใช้ปฏิบัติกันสืบมา ถือเป็นค่านิยมที่ดีงามในสังคมนั้นๆและก่อเกิดเป็นเรื่องเกี่ยวกับศีลธรรมอันดีโดยมิให้ฝ่าฝืนจนเกิดข้อความผิดหรือชั่ว ถือเป็นหน้าที่เพื่อจรรโลงสังคม

คำว่า “นาฏยศิลป์ไทย”

จากหนังสือนาฏยศิลป์ปริทรรศน์ ของรองศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้กล่าวถึงความหมายของคำว่า “นาฏยศิลป์” ไว้ดังนี้

“นาฏศิลป์ หรือนาฏยศิลป์ หมายถึง ศิลปะการฟ้อนรำ ทั้งที่เป็นระบำ รำ เต้น และอื่น ๆ รวมทั้งละครรำ โขน หนังใหญ่ ฯลฯ ปัจจุบันมักมีคนคิดชื่อใหม่ให้ดูทันสมัยคือ นาฏกรรม สังคีตศิลป์ วิพิธทัศนา และศิลปะการแสดง ซึ่งมีความหมายใกล้เคียงกันเพราะเป็นคำที่ครอบคลุมศิลปะแห่งการร้อง การรำ และการบรรเลงดนตรี” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2543 : 12)

หนังสือราชบัณฑิตสถาน ได้ความหมายของนาฏยศิลป์ ไว้ในพจนานุกรมฉบับเฉลิมพระเกียรติ พ.ศ. 2530 ดังนี้

“นาฏ นาฏ-(นาด,นาตะ-นาดตะ-) น. นางละคร, นางฟ้อนรำ, ไทยใช้หมายถึงหญิงสาวสวย เช่น นางนาฏ,นุชนาฏ(ป;ส.)

นาฏกรรม (นาดตะกำ)น. การละคร, การฟ้อนรำ

นาฏดนตรี(นาตะดนตรี)น. ลิเก.

นาฏศิลป์(นาดตะสิน)น. ศิลปะแห่งการละครหรือการฟ้อนรำ

นาฏก (นาตะกะ (หลัก), นาดตะกะ (นิยม) น. ผู้ฟ้อนรำ. (ป., ส.)

นาฏย (นาดตะยะ-)ว, เกี่ยวกับการฟ้อนรำ, เกี่ยวกับการแสดงละคร (ส.)

นาฏยเวที น. พื้นที่แสดงละคร, ฉาก

นาฏยศาลา น. ห้องฟ้อนรำ, โรงละคร นาฏยศาสตร์ น. วิชาฟ้อนรำ, วิชาแสดงละคร" (พจนานุกรมฉบับเฉลิมพระเกียรติ. 2530 : 279)

ธนิต อยู่โพธิ์ ได้อธิบายความหมายของนาฏยศิลป์ดังที่ปรากฏในคัมภีร์อินเดียไว้ดังนี้

" คำว่า "นาฏย" ตามคัมภีร์อภิธานที่ปีกาและสูจิ ท่านให้วิเคราะห์ศัพท์ว่า "นฏสเส ตนตินาฏย" ความว่า ศิลปของผู้ฟ้อนผู้รู้ เรียกว่า นาฏย และให้อรรถาธิบายว่า "นาจ วาทิต คีต อิติ อิท ตุริยติก นาฏยนาเมนุจจเต" แปลว่า การฟ้อนรำ การบรรเลง (ดนตรี) การขับร้อง หมวด 3 แห่งตุริยะนี้ ท่าน (รวม) เรียกโดยชื่อว่า นาฏย ซึ่งตามนี้ท่านจะเห็นได้ว่า คำว่า นาฏะ หรือนาฏยะ นั้น ความจริงมีความหมายรวมเอาศิลปะไว้ทั้ง 3 อย่าง คือ การฟ้อนรำ 1 การบรรเลงดนตรี 1 และการขับร้อง 1 หรือพูดอย่างง่าย ๆ ก็ว่า คำ "นาฏย" นั้น มีความหมายรวมทั้งฟ้อนรำขับร้องและ ประโคมดนตรีด้วย ไม่ใช่มีความหมายแต่เฉพาะศิลปแห่งการฟ้อนรำอย่างเดียว ดังที่บางท่านเข้าใจกัน แม้จะใช้คำว่าหมวด 3 แห่งดุริยะหรือดุริยะ3 อย่าง แสดงให้เห็นว่าใช้คำ "ดุริยะ" หมายถึง เครื่องตีเครื่องเป่า แต่แปลงกันว่า "ดนตรี" ก็ได้ นี่ว่าตามรูปศัพท์ แท้ที่จริงแม้ในวิธีการปฏิบัติ ศิลปินจะจับระบำรำฟ้อนไปโดยไม่มีดนตรีและขับร้องประกอบเรื่องและให้จังหวะไปด้วยนั้นย่อมเป็น ไปไม่ได้และไม่เป็นศิลปที่สมบูรณ์ ถ้าขาดดนตรีและขับร้องเสียแล้ว แม้ในส่วนศิลปของการฟ้อนรำ เองก็ไม่สมบูรณ์ในตัวของมัน พระภรตมุนี ซึ่งศิลปินทางโขนละคอนพากันทำศีรษะของท่านกราบไหว้ บูชา เรียกกันว่า "ศีรษะฤาษี" นั้น มีตำนานว่าท่านเป็นปรมาจารย์แห่งศิลปทางโขนละคอนฟ้อนรำ มาแต่โบราณ เมื่อท่านได้แต่งคัมภีร์นาฏยศาสตร์ขึ้นไว้ ก็มีอยู่หลายบริเฉทหรือหลายบทในคัมภีร์ นาฏยศาสตร์นั้น ที่ท่านได้กล่าวถึงและวางกฎเกณฑ์ในทางดนตรีและขับร้องไว้ด้วย และท่านศารงค เทพผู้แต่งคัมภีร์สังคีตรัตนากรอันเป็นคัมภีร์ที่ว่าด้วยการดนตรีอีกท่านหนึ่งเล่า ก็ปรากฏว่าท่านได้ วาง

หลักเกณฑ์และอธิบายศิลปทางการละคอนฟ้อนรำไว้มากมายในคัมภีร์นั้น เป็นอันว่าศิลป 3 ประการ คือฟ้อนรำ 1 ดนตรี 1 ขับร้อง 1 เหล่านี้ต่างต้องประกอบอาศัยกัน คำว่า นาฏยะ จึงมี ความหมายรวมเอาศิลป 3 อย่างนั้นไว้ในศัพท์เดียวกัน" (ธนิต อยู่โพธิ์. 2499 : 2-4)

ดังนั้น นาฏยะ คือศิลปะการฟ้อนรำ ทั้งที่เป็นระบำ รำ เต้น และอื่น ๆ รวมทั้งละครรำ โขน หนังใหญ่ ฯลฯ ศิลปะการแสดง ซึ่งมีความหมายใกล้เคียงกันเพราะเป็นคำที่ครอบคลุมศิลปะแห่งการร้อง การรำ และการบรรเลงดนตรีต้องประกอบอาศัยกัน คำว่า นาฏยะ จึงมี ความหมายรวมเอาศิลป 3 อย่างประกอบด้วย 1.ฟ้อนรำ 2.ดนตรี 3.ขับร้อง ไว้ในศัพท์ นาฏยะ

จากการศึกษาสรุปได้ว่าการนำคำว่า "นาฏย" และ "จารีต" ปฏิสัมพันธ์กันจะได้ความหมายของคำว่า"นาฏยจารีต" มีความหมายว่า ศิลปะที่มีวิวัฒนาการความเจริญของมนุษย์ จึงเกิดการจัดระเบียบแบบแผนของนาฏยศิลป์ให้งดงามที่สุดประกอบพร้อมด้วยความเจริญ และได้รับการยอมรับระดับสังคมสู่สากล โดยการประกอบการเคลื่อนไหวร่างกายให้มีจังหวะมีแบบแผน เพื่อให้เกิดความสุข ความเข้าใจและความงาม จากตนเองสู่ผู้อื่น และได้รับการยอมรับจากสังคมโดยทั่วกัน ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยครอบคลุมมาหลายเรื่องได้รูปแบบและวิธีการแสดงเช่นการแสดงโขนที่ประกอบด้วยผู้แสดง ดนตรี เครื่องแต่งกาย คนพากย์-เจรจา การเต้น การรำ การยกทัพ การรบเป็นสำคัญ ในรายละเอียดของบผู้แสดงอาจจะจำแนกออกเป็นผู้แสดงเป็นตัวพระ นาง ยักษ์ และลิง ซึ่งกล่าวถึงในท้องเรื่องนอกจากนี้เครื่องแต่งกายก็จะต้องแต่งให้เหมาะสมกับตัวแสดงในท้องเรื่อง จะนึกถึงอย่างอื่นมิได้เพราะเป็นรูปแบบและวิธีการที่เป็นที่รู้จักกันและยอมรับกันในทำนองเดียวกันจารีตนาฏยศิลป์ไทยก็หมายถึงรูปแบบและวิธีการแสดงของนาฏกรรมไทยที่เคยปฏิบัติมาตั้งแต่เริ่มมีการแสดงนาฏศิลป์ไทยเกิดขึ้นและยึดถือปฏิบัติมาจนถึงปัจจุบันนี้ รูปแบบและวิธีการแสดงของนาฏศิลป์ไทย

2.2.1 การเรียนเบื้องต้นนาฏศิลป์ไทยโขนพระ

2.2.2 การเรียนเพลงหน้าพาทย์

2.2.3 จารีตที่เป็นข้อปฏิบัติในการแสดงนาฏศิลป์ไทยโขนพระ

2.2.1 การเรียนเบื้องต้นนาฏศิลป์ไทยโขนพระ

การคัดเลือกผู้เรียนนาฏศิลป์ไทยโขนพระ จารีตในการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทยโขนพระการฝึกหัดตัวโขนพระเมื่อเราได้มีโอกาสเข้ามาศึกษานาฏศิลป์ไทยสิ่งแรกที่ต้องปฏิบัติคือการเลือกตัวละครที่เหมาะสมกับเรา การคัดเลือกผู้ฝึกหัดโขนพระจะเลือกเด็กผู้ชายอายุระหว่าง 10-12 ปี จบการศึกษาระดับชั้นประถมศึกปีที่ 6 เพื่อเข้าศึกษาต่อในวิทยาลัยนาฏศิลป ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 1 เมื่อเด็กผู้ชายสอบเข้ามาคัดเลือกเป็นนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป สาขาโขนพระแล้ว สำหรับเกณฑ์การคัดเลือกมีลักษณะดังต่อไปนี้

- โขนพระ ลักษณะของผู้แสดงละครพระ คัดเลือกจากเด็กผู้ชายมีใบหน้าเรียวเป็นรูปไข่ จมูกโด่งเป็นสันสวยงาม ลำคอสูงโปร่ง มือเท้าเรียวยาว ลำตัวสูงระหง เอวเล็กช่วงขาและช่วงขาสมส่วน (กรมศิลปากร. 2556. 88-89)

- การคัดเลือกผู้เรียนนาฏศิลป์ไทยโขนพระ จากคำกล่าวในหนังสือรวมวิทยานิพนธ์ของนายอาคม สายาคม กล่าวว่า ในขั้นต้นการเลือกผู้ที่จะเรียนเป็นตัวโขนพระจะต้องดูที่ใบหน้าก่อน โดยเลือกนักเรียนผู้มีใบหน้ารูปไข่ กล่าวคือ มีใบหน้ายาว คิ้วดกพอสมควร จมูกต้องโด่ง นัยน์ตาไม่พิการ ปากต้องเป็นรูปกระจับ ริมฝีปากบางพอประมาณ คางไม่ป้าน หมายถึงยาวรับกับใบหน้า ไม่มีตำหนิและทุกส่วนของใบหน้ารับกันได้สมส่วน ต่อมาตรวจดูลำคอ คือจะต้องมีช่วงตัวที่ยาว หัวไหล่จะต้องผึ่งผายไม่เป็นคนห่อไหล่และหลังไม่โก่งอกไม่แอ่นจนเกินไป ลำคอกลมพอสมควร ตรวจดูแขนจะต้องไม่แขนสั้นหรือยาวจนเกินไป และไม่พิการ เช่น แขนข้อ หูลีบ และงอไม่ได้สัดส่วนที่รับกับลำตัว และขาทั้งสอง ดูนิ้วมือทั้งห้าจะต้องไม่หงิกงอหรือพิการ แต่ประการใด และมีนิ้วมือครบทั้ง 10 นิ้วแต่ละนิ้วจะยาวสั้นพอประมาณ เมื่อตั้งมือ นิ้วมือต้องตกท้องนาคก็ยิ่งดี (มือตกท้องนาค หมายถึง นิ้วมือที่มีลักษณะอ่อนโค้ง เมื่อมือตึงนิ้ว) ต่อมาตรวจดูที่ขาทั้งสองข้าง ขาทั้งสองข้างจะยาวเท่ากัน คือไม่สั้นข้างยาวข้าง จึงจะใช้ได้ รูปร่างจะต้องเป็นคนสูงโปร่ง คือไม่สูงจนเกินไปและไม่เตี้ยจนเกินไป โดยเฉพาะตัวพระ จะต้องมีรูปร่างสูงกว่าตัวนางจึงจะใช้ได้ เนื้อผิวดำหรือขาวไม่จำกัด (อาคม สายาคม. 2525 : 55)

ซึ่งตรงกับการสัมภาษณ์นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง และคณาจารย์ผู้สอนในวิชาทักษะนาฏศิลป์ไทยโขนพระ กล่าวว่า *“การคัดเลือกนักเรียนผู้แสดงโขนตัวพระจะต้องมีรูปร่างหน้าตาที่ดี ไม่พิการ ส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกาย ไม่อ้วนเกินไป บางคนรูปร่างใหญ่ดูน่าจะฝึกหัดตัวยักษ์เสียมากกว่า เพราะเนื่องจากการแสดงบนเวทีจะต้องรับบทเป็นตัวบทพระเอก ดังนั้น นอกจากท่ารำและกลวิธีการรำแล้ว รูปร่างหน้าตาก็เป็นส่วนประกอบสำคัญในการแสดงอีกด้วย และใบหน้าจะต้องรับกับการสวมชฎา อันเป็นศิราภรณ์ของตัวโขนพระในปัจจุบัน” (สัมภาษณ์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. วันที่ 20 สิงหาคม 2560)*

จากคำอธิบายในหนังสือของกรมศิลปากรและรวมนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม ประกอบกับการสัมภาษณ์นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทยโขนพระ สรุปได้ว่า การคัดเลือกผู้เรียนนาฏศิลป์ไทยตัวโขนพระจะต้องมีลักษณะทางกายภาพ ดังนี้ มีใบหน้ารูปไข่ เพื่อเหมาะกับยอดชฎาที่สวมในการแสดง ลำคอได้สัดส่วน ไหล่ผึ่งผายหลังไม่ค่อมโก่ง แขนยืดตึงไม่คดงอ และนิ้วมือครบทั้ง 10 นิ้ว -ขาทั้งสองข้างยาวเท่ากัน รูปร่างโดยรวมไม่อ้วนจนเกินไปจึงจะเหมาะสมกับการพิจารณาคัดเลือกให้ศึกษาในนาฏศิลป์ไทยโขนพระ

การเรียนในทุกครั้งๆก่อนครูเข้าสอนของผู้เรียนทางสาขาโขนพระมีการฝึกฝนตนเอง เช่น ดัดไม้ดัดมือ ดัดตัว เป็นต้น ขั้นตอนฝึกลำดับต่อไป ได้แก่ เต้นเสา ถีบเหลี่ยม ถองสะเอว เป็นต้น

> *“ขั้นตอนต่อไปคือการเรียนรู้นาฏยศัพท์จากครูผู้สอนในการฝึกท่าเบื้องต้น ของโขนพระ เช่น วงบน วงกลาง วงล่าง จีบหงาย จีบคว่ำ จีบล่อแก้ว ประเท้า ผสมเท้า ซอยเท้า กระดกเท้า ก้าวข้าง ก้าวหน้า ท่าที่ใช้ส่วนคอและใบหน้า เช่น การลักคอ การกล่อมหน้า และการเอียง เป็นต้น เพลงที่ผู้เรียนจะได้ฝึกหัดพื้นฐานเบื้องต้นสำหรับโขนพระ คือ เพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ เป็นเพลงไม่มีบทร้องถือว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญของการรำและการเชื่อมท่าของเพลงอื่นที่จะได้เรียนต่อไป เพลงต่อมาที่สำคัญคือเพลงแม่บทเล็กและแม่บทใหญ่เป็นเพลงที่มีบทร้อง มีแม่ท่าที่สำคัญ ชื่อท่าที่ไว้ใช้ในการเรียกให้เข้าใจมากยิ่งขึ้นโดยไม่ต้องอธิบายรูปแบบ เช่น ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าชักแป้งผัดหน้า ท่าพรหมสี่หน้า เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นพื้นฐานและข้อปฏิบัติเบื้องต้นที่ผู้เรียนนาฏศิลป์จะต้องผ่านก่อนไปสู่ขั้นตอนอื่นๆ” จะสังเกตในแต่ละเพลงได้ว่าก่อนเริ่มการร่ายรำจะประกอบด้วยท่าการถวายบังคมทั้งสิ้นเนื่องจากการแสดงนาฏศิลป์ไทยโขนพระสืบทอดมาแต่สมัยโบราณและนาฏศิลปินนับถือครูอาจารย์ผู้ซึ่งประสิทธิประสาทวิทยาการให้ในการแสดงทุกครั้งจะต้องมีท่าถวายบังคมหรืออีกนัยยะหนึ่งการแสดงนาฏศิลป์ไทยเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์กล่าวคือ เวลาแสดงต่อหน้าพระพักตร์ก็จำเป็นจะต้องถวายบังคมเพื่อเป็นการถวายความเคารพ และความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์อีกนัยหนึ่งด้วย (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. 2537. 46-47)*

ในการฝึกหัดเบื้องต้นของโขนพระ ผู้เรียนจะต้องฝึกฝนตนเองด้วยการดัดไม้ดัดมือ ดัดตัว เพื่อให้สรีระของร่างกายโค้งงามได้รูป หลังจากนั้นจะเป็นการเรียนรู้นาฏยศัพท์เบื้องต้น ส่วนของมือจะ

เป็นการตั้งวงในลักษณะต่างๆ ของเท้าก็จะเป็นการประเท้า ผสมเท้า กระดกเท้า อีกทั้งท่าที่ใช้คอและใบหน้า คือ การลักคอ กล่อมหน้า การเอียง เป็นต้น เมื่อผู้เรียนได้เรียนรู้กระบวนท่านาฏยศัพท์แล้วทำการฝึกหัดก็สามารถรำได้อย่างถูกต้อง และสวยงาม ครูผู้สอนจะต่อท่าเพลงหน้าพาทย์เบื้องต้น คือ เพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ ซึ่งเพลงเหล่านี้ทำให้ผู้เรียนนาฏศิลป์โขนพระเกิดทักษะ เกิดความชำนาญในเรื่องของจังหวะ เพราะก่อนที่จะรำเป็นเพลงได้ ผู้เรียนต้องเรียนรู้จังหวะให้ได้เสียก่อน เมื่อมีความเข้าใจในเรื่องจังหวะแล้ว ประโยชน์ที่ผู้เรียนจะได้คือสามารถรำได้ถูกต้องตามจังหวะ ทำให้เกิดความสวยงาม อีกทั้งยังสามารถจัดระดับส่วนต่างๆของร่างกายได้อย่างถูกต้อง อย่างเช่น การตั้งตัว การทรงตัว และเกิดทักษะความรู้ที่แตกฉานฉะนั้นในการฝึกหัดเพื่อให้เกิดผลดีกับผู้เรียนควรปฏิบัติฝึกหัดและตั้งใจไม่ควรปล่อยปะละเลย และมีสมาธิแน่วแน่ในการลงมือรำพยายามเลียนแบบครูต้นแบบให้มากที่สุดประกอบกับความอดทนต่อความเมื่อยล้าความยากของบทเรียน และมีวินัยในการฝึกหัดอยู่สม่ำเสมอ โดยการเรียนรู้นาฏยศัพท์หรือกระบวนท่ารำอันจะประกอบสร้างเพื่อให้สามารถรู้ถึงกลวิธีการผสมผสานกลมกลืนเพื่อให้เกิดความชำนาญ

2.2.2 การเรียนเพลงหน้าพาทย์

คำว่า “หน้าพาทย์” สันนิษฐานว่า น่าจะมาจากศิลปินฝ่ายโขนเป็นผู้เรียก เพราะการรำเข้ากับเพลงหน้าพาทย์เพื่อประกอบอากัปกิริยาของตัวละคร ผู้รำจะต้องยึดหลักจังหวะหน้าทับหรือไม้กลองเป็นสำคัญ ต้องรำโดยคำนึงถึงทำนองเพลงผู้แสดงจะต้องรำตามจังหวะหน้าทับ เรียกการรำนั้นว่า “รำเพลงหน้าพาทย์” ขั้นตอนการต่อเพลงหน้าพาทย์มีลำดับความสำคัญโดยมีลำดับความสำคัญโดยแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ หน้าพาทย์ธรรมดา หน้าพาทย์ชั้นกลาง และหน้าพาทย์ชั้นสูง ซึ่งตรงกับการให้ความหมายของการรำเพลงหน้าพาทย์เหมือนกับนายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทยโขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป และว่าที่ร้อยตรีรักชาติ ตุงคะบูรณะ ดังนี้

> *หลังจากผ่านการเรียนพื้นฐานเบื้องต้นมาแล้ว เพลงที่จัดการเรียนการสอนต่อไปคือเพลงหน้าพาทย์ วิธีการต่อท่ารำของเพลงหน้าพาทย์ เพลงหน้าพาทย์แบ่งออกตามลำดับสำคัญได้ 3 ประเภท คือ เพลงหน้าพาทย์ธรรมดา เพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง และเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เพราะในด้านการต่อรำเพลงหน้าพาทย์ ก็จะมีวิธีการและขั้นตอน ในการต่อแตกต่างกันไปตามลำดับความสำคัญของเพลงหน้าพาทย์นั้นๆ เช่นกัน ก่อนที่จะอธิบายถึงลักษณะวิธีการต่อรำเพลงหน้าพาทย์แต่ละระดับนั้น ควรจะทำความเข้าใจลักษณะที่แตกต่างกันของเพลงหน้าพาทย์เสียก่อน*

โดยเฉพาะที่มักได้ยินครูบาอาจารย์เรียกกันเสมอว่า "ไม้เดิน" "ไม้ลา"

(ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. 2537. 115)

การต่อเพลงหน้าพาทย์ เป็นหน้าพาทย์ที่ไม่มีไม้ลา แต่มีหน้าทับของกลองบังคับ จะเดินจังหวะไปเรื่อยๆ ยืดหยุ่นได้ตามลักษณะท่ารำ เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว เพลงเชิด ฯลฯ สามารถต่อท่าให้ผู้เรียนรำตามไปได้เลย การต่อท่ารำในครั้งแรกครูจะต่อในลักษณะที่ยังไม่เข้ากับดนตรีหรือเรียกกันในหมู่นาฏศิลป์ว่า "ท่าดิบ" *“ก่อนเมื่อผู้เรียนจะสามารถรำได้ถูกต้องแม่นยำดีแล้วจึงจะให้รำเข้ากับดนตรี เมื่อผู้เรียนยังมิได้ต่อเพลงหน้าพาทย์จากครู ผู้เรียนนั้นไม่สามารถรำได้เองเนื่องจากเพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงสำคัญที่เกี่ยวกับเทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ แม้กระทั่งเมื่อได้ยินเพลงหน้าพาทย์ศิลปินและผู้เรียนก็จะต้องพนมมือขึ้นเป็นการแสดงความเคารพบูชาแล้วแบมือสองมือลูบทั่วศีรษะเป็นเชิงแสดงว่าเอาพระคุณครูเป็นเครื่องปกเกล้าปกกระหม่อมในกรณีที่ผู้เรียนรำเล่นๆหรือรำหน้าพาทย์มิจบเพลงโบราณถือว่าผิดครู* (รักชาติ ตุงคะบูรณะ สัมภาษณ์เมื่อ 20 มกราคม 2560)

อธิบายสรุปได้ว่าเพลงหน้าพาทย์นั้น 3 ระดับ การที่จะต่อเพลงในแต่ละระดับนั้นล้วนต้องผ่านขั้นตอนการฝึกฝนการร่ายรำมาอย่างดี ครูผู้สอนมักจะต่อท่ารำให้ผู้เรียนจำได้เสียก่อน โดยผู้เรียนจะต้องยึดจังหวะเพลงหน้าทับหรือไม้กลองเป็นสำคัญ จึงจะต่อเข้าทำนองเพลง เมื่อผู้เรียนสามารถรำเข้าทำนองเพลงได้แล้วจึงสามารถนำเพลงหน้าพาทย์ที่ต่อรำไปใช้ในการประกอบอากัปกิริยาของตัวแสดงโขนได้ แต่เมื่อผู้เรียนยังมิได้ต่อเพลงหน้าพาทย์จากครู ผู้เรียนนั้นไม่สามารถเรียนเองได้ เนื่องจากเพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงเกี่ยวกับเทพเจ้าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เมื่อไหร่ที่นาฏศิลปินหรือครูบาอาจารย์ต่างๆ ได้ยินเพลงหน้าพาทย์ก็จะยกมือไหว้พร้อมใช้ทั้งสองมือลูบศีรษะเป็นมงคลแก่ตนเอง การรำหน้าพาทย์ดังที่กล่าวมาแล้วเป็นเพลงเกี่ยวกับเทพของสูง เมื่อผู้เรียนรำเล่น รำไม่เต็มตัวโบราณนั้นถือกันว่าเป็นการทำผิดครู

2.2.3. การเรียนเป็นชุดเป็นตอน

การเรียนเป็นชุดเป็นตอนนั้นหรือเรียกว่าแสดงเป็นเรื่องตามที่ผู้เรียนได้รับบทบาทนั้นๆ จะต้องผ่านกรรมวิธีขั้นตอนการฝึกหัดเบื้องต้น รำเพลงแม่ท่าหรือแม่บทของนาฏศิลป์เสียก่อนจึงสามารถนำไปผสมคำหรือเรียกว่ารำเข้ากับบทร้อง ในการตีบทหรือใช้บทนั่นเอง นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญวิทยาลัยนาฏศิลปกล่าวว่า *“การรำเพลงช้า เพลงเร็วเปรียบเสมือนการเขียนพยัญชนะอักษรในภาษาไทยแล้วนำพยัญชนะ อักษรมาผสมกันจึงเกิดเป็นคำ หรือเรียกว่าการผสมคำเปรียบเสมือนนาฏศิลป์ไทย ถ้าผู้ใดเรียนนาฏศิลป์ไทยแล้วรำเพลงช้า เพลงเร็วไม่สวยก็ไม่สามารถรำเพลงอื่นได้งดงามเช่นเดียวกัน”* (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง สัมภาษณ์เมื่อ 3 กุมภาพันธ์ 2560)

ดังนั้นการแสดงเป็นชุดเป็นตอนมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องผ่านกรรมวิธีการเรียนการสอนขั้นพื้นฐานเพื่อจะประกอบการรำในการแสดงเป็นชุดเป็นตอนได้ เนื่องจากท่ารำพื้นฐานต่างๆ จะปรากฏอยู่ในท่ารำละคร ในโขนหรือเรียกว่าการแสดงเป็นชุดเป็นตอนนั่นเอง

อธิบายสรุปได้ว่าเมื่อผู้เรียนผ่านขั้นต่างการเรียนนาฏยศัพท์เบื้องต้น การรำเพลงหน้าพาทย์แต่ละระดับขั้น ก็จะสามารถต่อการแสดงเป็นชุดเป็นตอนได้ เนื่องจากการแสดงมักจะนำท่ารำตีตามคำร้องของบทละคร เพราะฉะนั้นการฝึกการรำเบื้องต้นขั้นตอนต่างๆ ล้วนมีความสำคัญเพื่อเป็นพื้นฐานในการประกอบรำเป็นชุดเป็นตอน เมื่อผู้เรียนคนใดรำได้ดี จังหวะหน้าทับแม่น มีความจำดี ครูผู้ฝึกสอนก็จะคัดเลือกนำไปแสดงโขนตอนต่างๆ เป็นการฝึกประการณ์จริงในการแสดงไปในตัวอีกด้วย

กล่าวโดยสรุปจารีตการเรียนการสอนทางด้านนาฏศิลป์ไทยนั้นมีอยู่ 3 ขั้นตอนประกอบด้วย 1.การฝึกหัดเบื้องต้น ซึ่งทำให้ผู้เรียนมีทักษะกระบวนการทรงตัว ดัดไม้ดัดมือ การตั้งวงระดับต่างๆ การเรียกชื่อท่านาฏยศัพท์ ทักษะในจังหวะทำนองเพลง 2.การรำเพลงหน้าพาทย์ เมื่อผู้เรียนเข้าใจจังหวะหน้าทับของเพลง ก็จะสามารถนำไปใช้ในการต่อการแสดงต่อไปได้อีกด้วย 3.การรำเป็นชุดเป็นตอน เมื่อผู้เรียนฝึกฝนจนถึงระดับการรำเป็นชุดเป็นตอนได้ก็จะเข้าสู่การฝึกฝนฝีมือของตัวผู้เรียนเองเรียนกว่าเป็นทีของแต่ละคน ผู้เรียนนาฏศิลป์จะไม่สามารถขาดขั้นตอนใดขั้นตอนหนึ่งไปได้ เนื่องจากการเรียนการสอนจะต้องเริ่มจากขั้นตอนฝึกหัดเบื้องต้นไปสู่ขั้นที่สูงขึ้นตามลำดับจึงจะเรียกว่าครบกระบวนในการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย การเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทยถือเป็นศาสตร์ของคนไทยมาช้านานและบรรพบุรุษได้เป็นผู้คิดสร้างสรรค์ไว้ คนไทยนิยมปฏิบัติต่อสิ่งที่มีบุญคุณหรือมีพระคุณโดยการแสดงความกตัญญูกตเวทีด้วยวิธีใดวิธีหนึ่งทางด้านนาฏศิลป์ไทยในการถ่ายทอดวิชาความรู้นั้นจะต้องเป็นการถ่ายทอดจากครูสู่ศิษย์เสมอ ดังนั้นแล้วศิษย์พึงจะปฏิบัติต่อครูผู้ประสิทธิประสาทวิชาด้วยความเคารพจึงเกิดเป็นพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ไทยโขน ละครและยึดถือปฏิบัติเป็นธรรมเนียมประจำของผู้ศึกษาศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย

2.2.3.1 จารีตที่เป็นข้อปฏิบัติในการแสดงนาฏศิลป์ไทยโขนพระ

การแสดงนาฏศิลป์ไทยโขนตัวพระมีพื้นฐานมาจากเทพเจ้าการออกแบบท่ารำจึงจำเป็นต้องให้มีความสง่างามผึ่งผายสมกับที่เทพเจ้าอวตารดูแล้วน่าเคารพ และการแสดงโขนตัวพระจะต้องนำเพศชายมาแสดงเท่านั้น เนื่องจากการแสดงโขนเป็นการแสดงละครเรื่องราวเกี่ยวกับเทพเจ้าดังคำกล่าวของหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมชว่า

> *...สำหรับลักษณะของโขนนั้นขอบอกให้ทราบเสียเลยว่า แต่ต่างจากละครสมัยเดิม คือ โขนนั้นใช้ผู้ชายแสดงล้วนแม้แต่ตัวนางก็ต้องใช้ผู้ชายแสดง เพราะการแสดงโขนมีการแสดงโลดโผน ตึงตัง ออกเรี่ยวออกแรงมาก ซึ่งไม่เหมาะสมกับสตรีสมัยก่อนจะต้องร่วมแสดงด้วย และคติความเชื่อถือ*

ของคนโบราณก็อยู่ในแบบนี้ว่า สิ่งใดที่เป็นพิธีกรรมหรือเกี่ยวกับศาสนา ห้ามเอาสตรีเข้ามาเกี่ยวข้องให้อยู่แต่วงนอก แม้ปูชนียสถานทุกวันนี้ก็มีหลายแห่ง เช่น พระธาตุเจดีย์บางแห่งในภาคเหนือ เช่น พระธาตุหริภุญชัย ที่จังหวัดลำพูนก็ยังกั้นรั้วเหล็กรายรอบองค์พระเจดีย์ไว้ภายในรั้วเหล็กห้ามสตรีเข้า แม้ในนาฏศิลป์บางสิ่งที่ถือว่าศักดิ์สิทธิ์สักเล็กน้อย ซึ่งโขนมีพิธีกรรมต่างๆผนวกอยู่ด้วยกันมากก็ไม่นิยมนำเอาสตรีเข้ามาแสดง... (หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช. 2542 : 140)

คำกล่าวข้างต้นให้ความสอดคล้องกับบทพระราชนิพนธ์ตามที่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงแจ้งไว้ท้ายบทรามเกียรติ์ว่า

อันพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ ทรงเพียรตามเรื่องนิยายไสย
ใช่จะเป็นแก่นสารสิ่งใด ดั่งพระทัยสมโภชบูชา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 เล่ม 11-307)

จากบทพระราชนิพนธ์ข้างต้นแสดงให้เห็นว่ารามเกียรติ์มาจากศาสนาฮินดูตามความศรัทธาในศาสนาฮินดูและมีพิธีกรรมประกอบกับการดำเนินเรื่องจึงไม่เหมาะควรให้สตรีเพศแสดงในบทบาทที่เป็นเรื่องของศาสนา และสอดคล้องกับเหตุผลของหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ด้วยคติความเชื่อโบราณที่มิให้สตรีเพศเข้ามาเกี่ยวข้องในการประกอบพิธีกรรมของศาสนาจึงเป็นเหตุที่ว่านักแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์จึงนิยมใช้ผู้แสดงเป็นชายเท่านั้น

เมื่อโขนของราชสำนักนำผู้ชายที่เป็นมหาดเล็กเป็นผู้แสดงที่กล่าวไว้ข้างต้นซึ่งนายธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวในหนังสือโขนประกอบกับการแสดงตามราชประเพณีได้แก่การแสดงโมงครุ่ม กุลาตีไม้ ระเบ็ง หนังใหญ่ กระบี่กระบอง ซึ่งเป็นองค์ประกอบของการแสดงโขนจึงทำให้ทราบแน่ชัดว่าการแสดงโขนนั้นมีความจำเป็นที่ต้องใช้ผู้แสดงเป็นชาย

การออกแบบท่ารำของการแสดงโขนตัวพระในลีลาของการแสดงโขนตัวพระจะไม่รำในลักษณะเดียวกับละครพระ เนื่องด้วยมีการกำกับในบทละครเรื่องรามเกียรติ์นั้นเป็นการแสดงกฤษดาภินิหารของพระนารายณ์ซึ่งอวตารมาปราบกลียุคในโลกมนุษย์ ดังนั้นการออกแบบท่าทางของโขนพระจึงต้องมีความสงบ สง่าและสุขุมนุ่มนวล ดังที่สมเด็จพระบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้เอ่ยถึงเรื่องโขนไว้ว่า

...กระบวนรำอีกอย่างหนึ่งที่ใช้ในพิธีตลอดมาเล่นระบำและโขนละครนั้น ...การฟ้อนรำเป็นของพระเป็นเจ้าได้ทรงประดิษฐ์ขึ้นและสอนให้แก่มนุษย์ให้ฟ้อนรำเพื่อสวัสดิมงคล ใครฟ้อนรำหรือให้การฟ้อนรำตามเทวบัญญัติก็เชื่อว่าจะเป็นการได้รับประโยชน์ และจะได้ไปสู่สุคติในเบื้องหน้า (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2546 : 14)

...ส่วนโขนนั้นเดิมเล่นเป็นการพิธีเฉลิมพระเกียรติพระเป็นเจ้าในไสยศาสตร์คือ พระอิศวร พระนารายณ์ เพื่อเป็นสวัสดิมงคลเล่นเป็นเรื่องในอวตาร พระเป็นเจ้า เช่น เรื่อง รามเกียรติ์ ซึ่งมีมนุษย์ยักษ์และลิงพวกผู้เล่นก็ต้องหัดท่าทางต่างกันเป็นมนุษย์บ้าง ยักษ์บ้าง ลิงบ้าง... (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2546 : 18)

การแสดงท่ารำของโขนตัวพระซึ่งมาจากการวิเคราะห์โดยเรื่องที่แสดงนั้นมาจากการอวตารของพระนารายณ์ และสอดคล้องกับการรำในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ทำให้โขนมีการดำเนินเรื่องที่เกี่ยวกับเทพเจ้า ในสมัยก่อนต้องอาศัยความรู้ในการร่ายรำ การตีบทตามบทพากย์เจรจาจึงจะสามารถเข้าใจสิ่งที่ผู้แสดงถ่ายทอดได้ แต่โขนในอดีตนั้นไม่เป็นที่คุ้นเคยในหมู่สามัญชนหรือข้าทาสบริวาร เนื่องจากเป็นชนชั้นสูงที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำต่อกันมาเป็นผู้แสดง บุคคลที่สามารถรู้กระบวนท่าและแปรความหมายของการแสดงออกนั้นล้วนเป็นผู้ดีที่ได้รับการอบรมสั่งสอนศาสตร์ทางด้านนี้ ทำให้เมื่อจัดการแสดงในงานพิธีสำคัญๆต่างๆ มหรสพ โขน การละเล่นต่างๆก็ถูกนำมาแสดง ทำให้เป็นที่ตื่นเต้น ตื่นตาตื่นใจในความงดงาม ความสวยงามของรูปแบบการแสดง แต่เนื่องด้วยโขนเป็นของเหล่าชนชั้นผู้ดี ทำให้เหล่าสามัญชนข้าทาสบริวารอาจจะดูแล้วไม่เห็นถึงความสนุกสนานของการเล่น เพราะคุ้นเคยแต่กับละครพื้นบ้านที่สามัญชนมักเล่นกันในงานสำคัญๆภายนอกพระราชวัง ดังนั้นการออกแบบท่าของโขนตัวพระมีรสนิยมที่ค่อนข้างไปทางผู้ดีโดยดังคำกล่าวของนิธิ เอียวศรีวงศ์ ดังคำที่ว่า

...การแสดงหนังยังมีลักษณะค่อนข้างศักดิ์สิทธิ์มีความขลังอยู่ในการแสดงมาก...โขนก็พัฒนามาจากหนัง จึงยังคงรักษาความขลังความศักดิ์สิทธิ์ในการแสดงไว้มาก ยิ่งกว่านั้นนิยายของโขนก็ออกจะตายตัวเกินไป เพราะเล่นอยู่ในเรื่องเดียว คือ รามเกียรติ์... (นิธิ เอียววงศ์. 2535 : 171)

นอกจากนิธิ เอียวศรีวงศ์ จะกล่าวถึงความศักดิ์สิทธิ์ของโขนแล้ว ยังได้เปรียบเทียบกับละครว่าโขนมีลักษณะการแสดงสำหรับผู้ดีมากกว่าละคร ดังคำกล่าวต่อไปว่า

...หากจะดูโขนเอาเรื่องราวกันให้สนุกแล้วก็จะไม่ได้รับ แต่ต้องอาศัยความรู้ในเรื่องการรำ การเล่น และการพากย์เพื่อจะสามารถสนุกกับการดูโขนได้อันล้วนเป็นความรู้อันละเอียดอ่อนที่พวก “ผู้ดี” ได้รับการสั่งสอนฝึกปรือมาแต่เล็กแต่น้อย หากไม่เป็นที่คุ้นเคยนักในหมู่ไพร่ทั่วไป โขนจึงให้ความตื่นตาตื่นใจแก่ไพร่ในแง่ความมโหราฬพันลึก แต่ไม่มีเสน่ห์ของความสนุกบันเทิงอย่างที่ไพร่เคยชินในวรรณกรรมของตน แม้ในภายหลังเมื่อโขนได้รับอิทธิพลของละครไปมากแล้ว โขนยังคงรักษาความเป็นการแสดงผู้ดี” อยู่ต่อไปเหมือนเดิม.... (เล่มเดียวกัน-171)

จากคำอธิบายการแสดงโขนตัวพระมีลักษณะค่อนข้างศักดิ์สิทธิ์และมีความขลังอยู่มากในการแสดงเนื่องจากโขนพัฒนามาจากการแสดงเชิดหนังใหญ่ และมีลักษณะของความเป็นผู้ดี มิได้มุ่งเน้นให้ผู้ชมเสพถึงความสนุกสนานโดยมุ่งเน้นการสั่งสอนความรู้อันละเอียดอ่อน และสอดคล้องกับคุณธรรมที่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์ เชื่อว่าการแสดงโขนตัวพระในการออกแบบท่าทางต้องคำนึง 2 ส่วน ประกอบด้วย 1.ความศักดิ์สิทธิ์ เนื่องจากเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับเทพเจ้า 2.เนื้อเรื่องมุ่งเน้นสั่งสอนให้ผู้ชมเสพด้านคุณธรรมตามบทวรรณกรรม การกำหนดท่ารำหรือการแสดงจึงต้องคำนึงถึงองค์ประกอบนี้เป็นอย่างมาก

สรุปนาฏยจารีตของนาฏศิลป์ไทยโขนพระ จะพบว่าคำว่าจารีตนั้นเป็นข้อปฏิบัติที่สืบทอดต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น โดยยังคงยึดถือเป็นแบบแผน ถือเป็นค่านิยมที่ชาวนาฏศิลป์ต่างนับถือต่อกันมา และเป็นสิ่งที่ปรมาจารย์ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์ไทยโขนพระได้เป็นผู้สร้างพื้นฐาน วางรากฐานของจารีตนาฏศิลป์ไทยโขนพระ โดยมีจารีตทั้งการเรียนการสอน จารีตจากของการคำนับครูหลังจากคัดเลือกเข้ามาในนาฏศิลป์ไทยโขนพระ เมื่อเข้ามาเรียนแล้วจารีตในการแสดงก็จะถูกถ่ายทอดออกมาในความรู้แต่ละระดับชั้น ซึ่งองค์ประกอบเหล่านี้เป็นศาสตร์ที่ถูกสืบทอดมาตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันและจะยังคงสืบทอดอยู่ต่อ เนื่องจากเป็นประเพณีที่ถูกถ่ายทอดกันมานาน อย่างแรกคือจารีตในการเรียนการสอน คือการที่คัดเลือกผู้เรียนใหม่ๆเข้ามาในวิทยาลัยนาฏศิลป ผู้เชี่ยวชาญได้ทำการคัดเลือกจากความเหมาะสมสรีระของร่างกายว่าเหมาะสมให้ผู้เรียนหรือไม่ ซึ่งการคัดเลือกก็จะดูจากใบหน้าต้องมีใบหน้ารูปไข่ สูงโปร่ง แขนรวมถึงนิ้วมือและขาไม่พิการ ไม่อ้วนจนเกินไป หลังจากเข้ามาศึกษาแล้วก็จะพบการเรียนเบื้องต้นคือการเรียนนายศัพท์เบื้องต้น การฝึกดัดตัว ดัดไม้ดัดมือ ตบเข่า ถองสะเอวฝึกจังหวะ ให้ร่างกายได้ปรับสรีระ และเกิดทักษะในการเชื่อมท่า ฟังจังหวะเพลง เมื่อเรียนรู้เบื้องต้นจนแตกฉานครูผู้สอนจะต่อเพลงหน้าพาทย์ให้ผู้เรียน ซึ่งเพลงหน้าพาทย์ก็มี 3 ระดับ แบ่งออกเป็นหน้าพาทย์ธรรมดา หน้าพาทย์ชั้นกลาง และหน้าพาทย์ชั้นสูง โดยครูผู้สอนจะเริ่มต่อจากเพลงหน้าพาทย์ธรรมดา อาทิ เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ เพลงเหล่านี้เป็นเพลงฝึกหน้าพาทย์เบื้องต้น ถ้าผู้เรียนทำได้ดีเพลงต่อๆไปก็จะดีขึ้นตามลำดับ การฝึกเพลงเหล่านี้ทำให้ผู้เรียนเกิดทักษะของจังหวะและการเชื่อมท่ารำ เมื่อจะต่อเพลงหน้าพาทย์ขั้นต่อไปก็จะส่งผลให้ผู้เรียนเข้าใจการฟังจังหวะหน้าทับมากยิ่งขึ้น หลังจากเรียนเพลงหน้าพาทย์ครูผู้สอนจะต่อการแสดงเป็นชุดเป็นตอนให้ผู้เรียนตามลำดับเป็นการแสดงฝีไม้ลายมือของผู้เรียนว่ากระบวนท่าต่างๆ ตั้งแต่เบื้องต้นที่ได้เรียนมาผู้เรียนมีความเข้าใจและแสดงออกมาเต็มที่ได้ดีเพียงใด ครูผู้สอนจะเห็นได้จากการฝึกซ้อมของผู้เรียน เมื่อมีการแสดงก็จะคัดเลือกผู้เรียนออกไปเจอประสบการณ์จริงบนเวทีการแสดง ส่วนจารีตที่เป็นข้อปฏิบัติในการแสดงนาฏศิลป์ไทยโขนพระนั้นมีพื้นฐานมาจากเทพเจ้าการออกแบบท่ารำจึงเป็นสิ่งสำคัญที่ต้องตรงตามลักษณะรูปแบบของตัวละครฝ่ายเทพ ท่ารำก็จะดูสุขุม สง่าดูแล้วน่าเคารพ โขนนั้นได้พัฒนามาจากการเชิดหนังใหญ่ เป็นการแสดงของฝ่ายในพระราชสำนักเหล่าเจ้าขุนมูลนายผู้รากมากดีก็มักจะเสพ

ความสวยงามความสนุกสนาน รวมถึงได้รับการสั่งสอนความรู้อันดีงาม สอดคล้องกับคุณธรรมตามบทวรรณกรรม สิ่งเหล่านี้จึงเป็นจารีตข้อปฏิบัติทางนาฏศิลป์ไทยโขนพระ ในการสร้างสรรค์ ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา จะประกอบด้วยศาสตร์กระบี่กระบองร่วมเข้าผสมผสานด้วยตามนาฏยจารีตของกระบี่กระบอง

2.3 นาฏยจารีตของกระบี่กระบอง

> *วิชากระบี่กระบอง เป็นวิชาที่รู้ไว้เพื่อต่อสู้ และป้องกันตัว เพราะในสมัยโบราณกระบี่กระบองเป็นวิชาของนักรบ หรือของทหารไทยโดยตรง เป็นวิชาที่ใช้ในการออกกำลังกายอย่างทั่วตัว ทุกส่วนของร่างกายได้รับการฝึกอย่างทั่วถึง (ฟอง เกิดแก้ว. 2520 : 9-10)*
>
> กระบี่กระบองเป็นกีฬาที่สร้างความสนุกสนานให้ทั้งผู้เล่นและผู้ดู ฝึกผู้เล่นให้มีปฏิภาณไหวพริบได้ว่องไว (แหลมทอง. 2523 : 37)

กีฬากระบี่กระบองสามารถฝึกจิตใจได้อย่างดีเลิศเพราะก่อให้เกิดความกล้าหาญทรหดอดทนไม่หวาดเกรงหรือขลาดกลัวต่ออันตราย สามารถฝึกจิตใจให้เป็นนักต่อสู้

> ด้านจริยธรรมนั้นผู้เรียนจะได้รับคำแนะนำสั่งสอนให้รู้จักมารยาทของการต่อสู้อย่างมีน้ำใจนักกีฬา เป็นคนเยือกเย็น ใช้ปัญญาแก้ไขเหตุการณ์เฉพาะตัว รู้จักเคารพผู้ใหญ่ ให้เกียรติผู้อื่น ไม่หุนหันพลันแล่น เอาแต่อารมณ์ บ้าระห่ำ คิดแต่จะเอาชนะแต่ผู้เดียว โดยไม่คำนึงถึงเหตุผลอื่นๆ ที่สำคัญยิ่งก็คือ การมีน้ำใจ มีความกตัญญูกตเวทีรักเกียรติและรักชาติบ้านเมือง (สมบัติ จำปาเงิน. 2523 : 21)

และยังถือได้ว่าเป็นศิลปะการป้องกันตัวประจำชาติไทยโดยแท้ จากคำกล่าวถึงกระบี่กระบองจะให้เห็นว่า กระบี่กระบองเป็นวิชาที่มีประโยชน์ต่อประเทศไทย ทางด้านการทหารในการทำสงครามต่อสู้กับข้าศึกในอดีต ก่อประโยชน์ให้กับผู้เล่นนานัปการ และถือเป็นกีฬาอีกทั้งยังเป็นศิลปะประจำชาติไทยตลอดมาจนถึงปัจจุบัน

> *กระบี่กระบอง ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2525 : 37) กล่าวว่า "ชื่อ การเล่นชนิดหนึ่งต่อสู้กันด้วยกระบี่และกระบอง เป็นต้น"*
>
> กระบี่กระบอง ตามสารานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถานเล่ม 1 (ราชบัณฑิตยสถาน. ม.ป.ป. : 311) กล่าวว่า คือการเล่นอย่างหนึ่งของไทย จัดอยู่ในจำพวก กีฬา แต่เป็นกีฬา ของไทย เราแท้ ๆ เพราะไม่มีชาติใดภาษาใดเล่นกีฬาชนิดนี้เลย เป็นกีฬาที่มีมาแต่โบราณ นิยมเล่น และฝึกหัดกันในยามสงบ เพื่อนำไปใช้ต่อสู้ศัตรูในยามรบ เช่นเดียวกันกับ

กีฬา โอลิมปิกเกมส์ ก็เพื่อจะฝึกฝนให้ผู้เล่นมีร่างกายแข็งแรงอดทน และมีวิชาความรู้ความสามารถ เกี่ยวกับการรบในสมัยนั้นให้เกิดประสิทธิภาพดียิ่งขึ้น การเต้นกระบี่กระบองของไทยได้เป็นที่นิยม ชมชอบของชนทั่วไป ซึ่งมักจะมีในงานเทศกาลต่างๆ

นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา (2512 : คำนำ) กล่าวว่า

“อันว่าวิชากระบี่กระบองนี้ ข้าพเจ้ากล้าพูดได้อย่างเต็มปากไม่มีความกระดากเลย แม้แต่น้อยว่าเป็นกีฬาไทยเราแท้ ๆ เป็นน้ำพักน้ำแรงของบรรพบุรุษผู้เป็นนักรบที่กล้าหาญ ซึ่งลงทุนลงแรงได้ด้วยความเสียสละอุตส่าห์บากบั่นหาทางที่จะอบรม ให้มีเลือดเนื้อ เชื้อชาติทหาร อันเป็นวีรกรรมประชาชาติไทย ซึ่งมีมาแต่ไหนแต่ไรไม่ให้เสื่อมคลาย และจืดจางไปได้ จึงได้อบรมสั่งสอนสืบเนื่องกันมาจนถึงพวกเราสมัยนี้ การที่ข้าพเจ้ากล้ายืนยันได้หนักแน่นเช่นนี้ ก็เพราะข้าพเจ้าไม่เคยเห็นกีฬาชนิดนี้ในต่างประเทศเลย จะเป็นทางตะวันออกหรือทางตะวันตกก็ตาม และ เคยปรากฏในสมัยก่อน ๆ มาบ้างแล้ว เชื่อแน่ว่าคงจะไม่สูญสิ้นพันธุ์ เสียทีเดียว คงจะเหลือเป็นมรดกตกทอดไว้ให้แก่ชนชั้นหลัง ไว้บ้างไม่มากก็น้อย แต่นี่ก็ไม่เคยมีร่องรอยเอาเสียเลย จึงทำให้ภาคภูมิใจที่กล่าว ได้ว่ากระบี่กระบองเป็นของเรา เป็นหนึ่งเดียวในโลก”

นอกจากนี้ท่านอาจารย์นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา ยังได้กล่าวถึงกระบี่กระบองอีกว่า เมื่อครั้งสมัยโบราณ สงครามเกิดขึ้นได้ง่ายและบ่อยครั้งที่สุด ชายไทยต้องเป็นทหารกันตลอด ชีวิต เตรียมพร้อมกันอยู่เสมอ ซึ่งมีคติพจน์ว่า "ยามศึกเขาก็รบยามสงบเขาก็เตรียม" เป็นการเตรียมเพื่อการรบโดยตรง และการเตรียมอย่างเอาจริงเอาจังเช่นนี้เมื่อนาน ๆ เข้าก็อาจทำให้เกิดความเบื่อหน่ายขึ้นก็ได้ ในเมื่อการรบเว้นระยะห่างเข้าเตรียมเท่าไร ๆ ก็ ไม่ถึงเวลาที่จะใช้เข้าจริงจังสักที ทำให้การเตรียมหย่อนสมรรถภาพไป เนื่องด้วยเหตุนี้เอง ผู้บังคับบัญชาที่ฉลาดสามารถหยั่งใจผู้น้อยถูก จึงพยายามดัดแปลงแก้ไขให้การเตรียมที่กล่าวแล้ว เกิดความสนุกสนานขึ้น และทั้งจัดให้มีการแข่งขันกันขึ้นอีกด้วย ความสนุกที่ก่อให้เกิดความสนใจ และความตั้งใจนี้ได้แก่กีฬา หรือ การเล่นชาวกรีกและโรมัน ซึ่งครั้งหนึ่งเคยได้มีชื่อว่า เป็นยอดทหารก็ได้คิดหรือประดิษฐ์เกมส์ก่อนเรียกว่า กีฬาโอลิมปิกซึ่งเป็นมรดกอันมีค่ายิ่งตกทอดมาถึงพวกเราจนกระทั่งทุกวันนี้ กีฬาโอลิมปิกนี้ ถ้าจะถือว่าเป็นยุทธกีฬา

ก็คงจะไม่ไกลจาก ความจริงนัก เพราะกีฬาที่เล่นเพื่อการรบ แท้ ๆ เช่น ขว้างจักร พุ่งแหลน ขว้างก้อน วิ่งข้ามรั้ว วิ่งทน เป็นต้น ส่วนนักรบไทย นั้นเขาก็จัดกีฬาชนิดหนึ่งขึ้นสำหรับฝึกซ้อม และเล่น ในเวลาสงบ ซึ่ง เรียกว่า "กระบี่กระบอง" บรรดากีฬาต่าง ๆ ที่เล่นเป็นการฝึกซ้อมเพื่อรบ แล้ว จะหากีฬาใด ที่ได้ผลโดยตรงอย่างกระบี่กระบองนั้นหายาก เพราะ กีฬากระบี่กระบองนี้เท่ากับการรบจำลองนั้นเอง คือเอาหวายมาทำเป็น กระบี่ ดาบ ง้าว ฯลฯ เอาหวายหรือหนังมาทำ เป็น โล่ห์ เขน ตั้ง ฯลฯ แล้วก็จัดมาตีกันเล่นหรือแข่งขันกันเป็นคู่ ๆ ดุจจะสู้กันในสนามรบกัน ตัว ต่อตัว เป็นการฝึกหัดรุก และรับไปในตัว เพราะผู้เล่นมิได้สวมเกราะ ป้องกันตัวแม้แต่น้อย จึงเป็นกีฬาที่ฝึกกายและใจอย่างดีเลิศ (นาค เทพ หัสดิน ณ อยุธยา. 2512 : 5-6)

กระบี่กระบองนับได้ว่า มีวิวัฒนาการอันยาวนานควบคู่กับวิวัฒนาการ ทางการรบของไทย และกีฬากระบี่กระบองนั้น เป็นกีฬาประเภทต่อสู้ ป้องกันตัว ซึ่งดัดแปลงมาจากลักษณะและรูปแบบ ของการรบในสมัย โบราณ ด้วยเหตุนี้ สิ่งที่สำคัญที่สุดในการรบก็คือ ศาสตราอาวุธต่าง ๆ รูปแบบของการรบ และการจัดตั้งกองทัพ ซึ่งเป็นสิ่งที่ทุกคนต้องมีความรู้ และต้องมีการฝึกฝน - เพลงอาวุธ การต่อสู้ด้วยอาวุธ การต่อสู้ด้วยมือ เปล่า เพื่อต่อสู้กับข้าศึกศัตรูที่มารุกราน ชาติไทย ในสมัยก่อนที่จะตั้งกรุง สุโขทัยเป็นเมืองหลวงนั้น หลักฐานที่แสดงถึงรูปแบบของอาวุธ ที่ใช้ใน การรบพบได้จาก ภาพปูนปั้นเล่าเรื่องประดับรอบฐานเจดีย์ หรือภาพ แกะสลักตามระเบียง หรือทับหลังของปราสาทหิน อาวุธที่พบมากคือ ดาบ ธนู หน้าไม้ หอก ง้าว พร้าแป๊ะก๊กเป็นต้น (สัมพันธ์ พงษ์ทอง. 2526 : 14)

กระบี่กระบอง เป็นศิลปะการป้องกันตัวของไทย ซึ่งสืบทอดมาจาก สมัยบรรพบุรุษหลาย ชั่วคนจนไม่สามารถหาแหล่งที่มา และบุคคลผู้เป็น ต้นคิดได้ อย่างไรก็ตาม กระบี่กระบองก็ได้ แพร่หลายไปในหมู่คนไทย นับตั้งแต่เจ้านายเชื้อพระวงศ์ลงมาถึงสามัญชน ปัจจุบันกระบี่กระบอง ได้กลายเป็น ศิลปะการกีฬาประจำชาติไทยอย่างหนึ่ง สมัยก่อนการรบ แต่ละครั้ง มนุษย์ จะยกพวกเข้าตะลุมบอนกัน อาวุธที่ใช้ ถึงเป็นพวกที่ใช้ ในระยะ ใกล้ประชิดตัว ของไทยเรารู้จัก ใช้กระบี่กระบองเป็นอาวุธ ในยามบ้านเมืองสงบ ก็ใช้การตีกระบี่กระบองเป็นการกีฬาเพื่อออกกำลัง

และฝึกฝนความแข็งแรง เพื่อเตรียมพร้อมเสมอที่จะรับศึก กระบี่กระบองเป็นกีฬา ที่เหมาะสมที่สุดในการซ้อมรบ เพราะคล้ายกับการรบจำลอง วัสดุที่หาง่าย คือ เอาหวายมาทำเป็น กระบี่ ดาบ ง้าว ฯลฯ เอาหนังหรือหวายมาทาเป็น โล่ห์ เขน ตั้ง ฯลฯ ฝึกหัดรุกและรับไปในตัว ฝ่ายใดพลาดท่าเสียทีก็เจ็บตัวเพราะผู้เล่นมิได้สวมเกราะป้องกันตัว ซึ่งเป็นกีฬาที่ฝึกกายและใจ อย่างดีเลิศ (จรินทร์ ธานีรัตน์. 2521 : 1-3)

กระบี่กระบอง เป็นศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวอันสำคัญอย่างหนึ่งของคนไทยมาแต่โบราณ ศิลปะประเภทนี้เคยเจริญสูงสุดมาตั้งแต่สมัยพระนเรศวรมหาราช กระบี่กระบองถือได้ว่าเป็น เหมือนของคู่กายของนักรบไทยอย่างแยกไม่ออก ไม่ว่าจะเป็นรุกรับตอบโต้ป้องกันตัว จะเต็ม ไปด้วยประสิทธิภาพสูง คนที่จะเรียนหรือฝึกหัดต้องเป็นบุคคลซึ่งถนัดทั้งศิลปะ และกีฬาการต่อสู้

กล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่า วิชานี้เป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ ประกอบกับความแข็งแรงว่องไวอดทนมานะ พยายาม สติปัญญา และน้ำใจอันโอบอ้อมอารีมีเมตตาเยือกเย็นสุภาพ ผู้มีเพียงครึ่งๆ กลางๆ มักเอาดีได้ยาก ทุกวันนี้ จะหานักกระบี่กระบอง ที่รู้แตกฉานเก่งจริง ๆ ได้ยากลงไปทุกที ส่วนมากที่เรียนๆ หัดๆ อยู่ ก็เอาแต่เพียงพอรู้เท่านั้น จึงทำให้วิชานี้ซบเซา ไม่แพร่หลาย ไปกว้างขวางเท่าที่ควร แต่เป็นที่น่ายินดีว่าสมาคมกีฬาไทยในระยะหลังนี้คงจะตระหนักถึงความ จริงข้อนี้จึงได้หันมาส่งเสริมอย่างแข็งแรงจริงจัง ถึงกันบรรจุเอาเข้าแข่งขันในรายการกีฬาไทย ระหว่างฤดูร้อนของทุกปีตลอดมา การเรียนวิชากระบี่กระบองทุกวันนี้นอกจากหวังผลเพื่อใช้ป้องกัน ตัวในยามคับขันแล้วยังเป็นการฝึกจิตใจให้เป็นนักต่อสู้ที่มีความแข็งแกร่งอดทน เรียนเพื่อฝึกบริหารร่างกายให้มีพลานามัยดี ฝึกประสาทและกล้ามเนื้อให้ทำงานประสานกันด้วยดี ด้านจริยธรรมนั้น ผู้เรียนจะได้รับคำสั่งสอน ให้รู้จักมารยาทของการต่อสู้อย่างมีน้ำใจนักกีฬา เป็นคนเยือกเย็น ใช้ปัญญาแก้ไขเหตุการณ์เฉพาะหน้า รู้จักเคารพผู้ใหญ่ให้เกียรติผู้อื่น ไม่หุนหันพลันแล่นเอาแต่อารมณ์บ้าระห่ำ คิดแต่จะเอาชนะแต่ประการเดียว โดยไม่คำนึงถึงเหตุผลอื่น ๆ ที่สำคัญยิ่งก็คือ การมีน้ำใจ มีความกตัญญูกตเวที รักเกียรติ และรักชาติบ้านเมือง ผู้จะเรียนให้ได้ผลดีนั้นจะต้อง มีความสนใจและตั้งใจจริงเรียนไปตามลำดับขั้นเช่น เริ่มจากการร่ายรำในจังหวะที่งดงามถูกต้อง ซึ่งถือเป็นศิลปะชั้นสูง และจะเป็นกระจกเงาฉายให้เห็นความสามารถว่าผู้นั้นจะมีฝีมือมากน้อย ขนาดไหน ศิลปะเรื่องกระบี่

> กระบองเป็นของไทยแท้ เป็นลักษณะเฉพาะที่ไม่มีชาติใดเหมือนดังจะเห็นได้ง่าย ๆ เมื่อเปรียบเทียบกับต่างชาติเขามีบ้างแต่ไม่เหมือน หรือครบเครื่องแบบของเรา ซึ่งได้สืบทอดมาแต่บรรพบุรุษจนถึงปัจจุบัน ถ้าจะพิจารณาขอบข่ายของวิชานี้ให้ละเอียดจะเห็นได้ว่า เป็นวิชาที่กว้างขวางมากจนเกือบจะเรียกได้ว่า เป็นวิชารวบรวมบรรดาการต่อสู้ระยะประชิดตัว ไว้เกือบหมดทุกอย่าง นับตั้งแต่กระบี่ ดาบ ตั้ง ดาบสอง มือ ง้าว พลอง ไม้สั้น และมวย เป็นการรู้รอบหรือได้ทุกท่า (ทุกอย่าง) จริง ๆ และ ใช้ได้หลายระดับ หรือหลายลักษณะ เช่น ใช้ต่อสู้เอาชนะอย่างเอาเป็นเอาตาย หรือใช้ป้องกันตัวเองในยามคับขัน แม้กระทั่งใช้เล่นสนุก ระหว่างเพื่อนฝูงก็ได้ ตามความคิดของครูกระบี่กระบองรุ่นใหม่ที่ให้เรียนกระบี่กระบองโดยทาง แคบ หรือ กระบี่กับกระบองนั้นออกจะไม่ถูกต้องนัก แม้จะอ้างว่าเรียนหลายอย่างจะเอาดี ไม่ได้สักอย่างก็ตาม แต่มีความจริงรับรองอยู่ว่า การเรียนหลายอย่างนั้น ถ้าแต่ละอย่างส่งเสริมอิงอาศัยกันแล้วก็สมควรเรียนรู้อย่างยิ่ง เพราะจะเอาไว้ใช้แก้ปัญหาเฉพาะหน้าในแต่ละ เสี้ยววินาทีแห่งชีวิต ถ้าเป็นการเรียนหลายอย่างแต่ไม่เกี่ยวหรือ เอื้อเฟื้อแก่กันเลยนั้น ก็เป็นอีก เรื่องหนึ่ง อาจารย์รุ่นเก่าที่มีชื่อ เป็นที่รู้จักกันในปัจจุบันหลายท่าน ได้ยืนยันมั่นคงว่าควรเรียนให้ครบเครื่องหลาย ๆ อย่าง ตามแบบฉบับโดยเฉพาะอย่างยิ่งมวย เป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ นักกระบี่กระบองที่อ่อนหัดเชิงมวย จะไม่มีทางเป็นนักกระบี่กระบองชั้นเยี่ยมได้เลยเป็นอันขาดเพราะ เวลาต่อสู้กันในระยะประชิดตัวนั้น อาจใช้อาวุธไม่ถนัด ถ้าต่อย เตะ ถีบได้ก็ต้องรีบใช้ (สมบัติ อาปาเงิน. 2523 : 93-97)

กระบี่กระบอง เป็นกีฬาชนิดหนึ่งของชาติไทยมาตั้งแต่สมัยโบราณ ไม่ปรากฏแน่ชัดว่ามีการริเริ่ม และมีความเป็นมาอย่างไร ได้แต่เพียงสันนิษฐานว่า เป็นการเล่นของทหารในยาม ว่างศึกโดยนำเอาวัตถุที่แข็งเหนียวและเบามาทำเป็นอาวุธจำลองขึ้น ใช้ร่ายรำและต่อสู้ดุจรบกัน จริง ๆ เพื่อฝึกให้ผู้เล่นมีน้ำใจกล้าหาญ มีร่างกายแข็งแรง อดทน มีความรู้เกี่ยวกับการต่อสู้ ป้องกันตัวอย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งจะให้คุณประโยชน์ในยามศึกให้เต็มที่ ในปัจจุบันกระบี่กระบอง เป็นการเล่นชนิดหนึ่งที่จัดให้มีในงานพิธี และงานเทศกาลต่าง ๆ แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

1. ประเภทแสดง เป็นการแสดงของแต่ละคณะตามที่ครูบาอาจารย์ได้สอนสั่ง

2. ประเภทแข่งขัน เป็นการแข่งขันฟันดาบระหว่างคณะต่างๆ โดยมิได้ซ้อมฟัน หรือกำหนดท่าฟันไว้ก่อน (กรมพลศึกษา. 2524 : บทนำ)

เฉลิม จันปฐมพงศ์ (2528 : 596) ได้กล่าวถึง กระบี่กระบองว่า ภาษาเดิมเรียก กระบี่กระบอง เป็นการเล่นที่มีมาตั้งแต่ครั้งพ่อขุนรามคำแหงหรืออาจจะก่อนนั้น เพราะเป็นวิชา อันหนึ่งของนักรบโบราณ ใช้กันมาสำหรับการยุทธต่าง ๆ ในสมัยนั้นมีการใช้อาวุธต่าง ๆ เช่น กระบี่ หอก ดาบ หลาว แหลน เป็นต้น เมื่อมาถึงสมัยนี้ก็คือศิลปะหรือกีฬาทีมท่าทางสวยงามมาก การแข่งขัน มีการแข่งขันระหว่างพวกเดียวกันและแข่งต่างหมู่ต่างคณะกัน ถ้าหมู่ใด คณะใดชนะก็จะมีชื่อเสียง เทศกาลในการเล่นโดยมากมีในเทศกาล บวชนาค ทอดกฐิน และการโกนจุก บุคคลผู้มีศิลปะทางกระบี่กระบองจะถูกเชิญมาแข่งขัน ประโยชน์ของการเล่น เป็นวิชาที่มีประโยชน์ในการป้องกันตัวในสมัยโบราณใช้ได้มาก เช่น การรับและการฟันตอบ ระเบียบการตัดสิน การตัดสินมีอยู่ 3 ประเภท คือ

1.ให้แพ้หรือชนะเป็นบุคคล

2.ให้แพ้หรือชนะ เป็นหมู่คณะ

3.ให้เสมอกันทั้งสองฝ่าย

> *กรมพลศึกษาได้ดำเนินโครงการจัดทำปทานานุกรมกีฬาพื้นเมือง เนื่องในโอกาสสมโภช กรุงรัตนโกสินทร์ครบ 20 ปี ได้รวบรวมกีฬาพื้นเมืองไทย ซึ่งได้กล่าวถึงกีฬาพื้นเมืองไทยของ ขาวจังหวัดเพชรบุรี เกี่ยวกับ ประวัติ การเล่น การแข่งขัน เทศกาลในการเล่น ของการเล่นและระเบียบการตัดสินกระบี่กระบองคล้ายเฉลิม จันปฐมพงศ์ (เฉลิม จันปฐมพงศ์. 2528 : 596)*

ประโยชน์ ที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น แต่ได้มีข้อเพิ่มเติมและขยายความเกี่ยวกับ ระเบียบการตัดสินและคตินิยมของประชาชนว่า

ระเบียบการตัดสิน

> 1. ตัดสินให้แพ้เป็นบุคคล คือ คนนั้นไม่มีกำลังต่อสู้ หรือฝีมืออ่อนไม่สามารถที่ "จะต่อสู้ได้อีกต่อได้อีก ก็ตัดสินให้แพ้
>
> 2. ตัดสินให้แพ้เป็นหมู่หรือคณะ คือคณะหนึ่งคะ ใดเมื่อต่อสู้ด้วยศาสตราวุธต่างๆ ถ้าคนหนึ่งคนใดแห้หมดทุกอย่าง และหาตัวคน หมู่หรือคณะนั้นก็นับว่าเป็นฝ่ายแพ้
>
> 3. ถ้าหมู่หรือคณะหนึ่งคณะ ใดก็ตาม ในเมื่อต่อสู้กัน มีฝีมือทัดเทียมกันหรือผลัดกัน แพ้และพลัดกันชนะและได้คะแนนเท่ากันก็นับว่าทั้งสองฝ่ายเสมอกันตามคตินิยมของประชาชน ประชาชนแห่งจังหวัดเพชรบุรี จะคุยกได้ว่ารู้วิชา กระบี่กระบองกันแทบทั้งจังหวัด และเวลาธรรมดายังออกมาแสดงแข่งขันกันระหว่างพวกพ้องเป็น การฝึกซ้อมเพื่อจะให้วิชานี้แพร่หลายไปชั่วกัลปาวสาน (กรมพลศึกษา. 2524 : 31)

ประโยชน์ เจริญรัตน์ (ม.ป.ป. : 24-25) ตามความหมาย ที่เข้าใจกันโดย ทั่วไปแล้ว "กะบี่กระบอง" หมายความถึง การเล่นหรือการแสดงชนิดหนึ่งที่ใช้อาวุธแบบโบราณ จำลองจากของจริงมาเล่นต่อสู้กัน แต่ความหมายแห่งคำศัพท์ที่แท้จริงแล้ว เป็นอีกอย่างหนึ่ง เพราะการที่จะบัญญัติคำใดคำหนึ่งที่เป็นศัพท์ย่อมจะต้องมีเหตุผล หรือรากศัพท์มาก่อน แต่การที่จะ กำหนดไป ว่า ทำไมโบราณท่านจึงเรียก การเล่นชนิดนี้ว่า “กะบี่กะบอง" นั้น เป็นของยาก เพราะแม้แต่ในปทานุกรม ของกรมตำรา กระทรวงธรรมการ ก็ไม่มีคำนี้ปรากฏอยู่ ฉะนั้นจึงไม่ มีวิธีใด นอกจากจะสันนิษฐานเอาเองตามเหตุและผล และโดยวิธีแยกคำที่ผสมกันอยู่ "กะบี่" "กะบอง" เป็นคำรวม "กะบี่" คำหนึ่ง กับ "กะบอง" คำหนึ่ง "กะ" นั้นตามศัพท์หมายถึง อาวุธ ชนิดหนึ่งที่รูปร่างคล้ายดาบ แต่เล็กและเรียวกว่า และมีโกร่งป้องกันมือที่ด้าม เป็นอาวุธสำหรับ ใช้แทงและฟัน ในปทานุกรมบอกว่า เป็นมีดรูปดาบ มีฝักใช้เหน็บเป็นเกียรติยศ ส่วน"กะบอง "นั้น ในปทานุกรมไม่มี มีแต่ "ตะบอง "หรือ"กระบอง" ซึ่งหมายความว่า ไม้สั้นสำหรับตีกัน มีรูปกลมบ้าง เหลี่ยมบ้าง คล้ายพลอง แต่สั้นกว่า มีขนาด 1 ศอก ส่วนพลองนั้นในปทานุกรมบอกว่า เป็นชื่อต้นไม้ชนิดหนึ่ง เนื้อละเอียด และแข็งใช้ทำไม้เท้า เรียกไม้เท้าที่ยาว 4 ศอกว่า ไม้พลอง เมื่อเป็นเช่นนี้ก็เกือบจะเป็นการจนปัญญาที่จะรู้ได้ว่า "กะบอง" คืออะไร เพราะในปทานุกรมไม่ได้ บอกไว้ แต่เมื่อมาพิจารณาถึงการเล่นชนิดนี้ และวิธีการที่เล่น ตลอดจนเครื่องมือเครื่องไม้เล่นนั้น มีทั้งสั้นและยาวหลายอย่างต่างชนิด มิได้มีเล่นแต่ "กะบี่"อย่างเดียว ยังมีดาบอีก เวลาหัดก็ต้องหัดกะบี่ก่อน แล้วก็หัดดาบ ตอนหัดดาบก็ไม่รู้สึกยากอะไร เพราะเป็นกะบี่แล้ว แต่การใช้ก็คล้ายๆ กัน เพราะมีขนาดสั้นเท่า ๆ กัน ต่อจากนั้นก็มาหัดพลองหรือง้าว กะบี่ เพราะเป็นอาวุธยาว จึงพอจะสรุปหรือลงความเห็นได้ว่า "กะบี่" นั้นหมายถึงอาวุธสั้นทุก ซึ่งมีวิธีการใช้แตกต่างกับ ชนิด เช่น "กะบี่" ดาบ หรือดาบสองมือ ดาบโล่ห์ ดาบเขน ดาบตั้ง และกริช หรือมีดสั้น "กะบอง" นั้น หมายถึงอาวุธยาวทุกชนิด เช่น พลอง ง้าว หยก และทวน รวมความแล้วคำว่า "กะบี่กระบอง" คือ อาวุธสั้นและอาวุธยาว หลักวิธีของการใช้ อาวุธทั้งสองอย่างคืออาวุธสั้นและ อาวุธยาวนี้ แต่ละอย่างก็ละม้ายคล้ายคลึงกัน จะผิดเพี้ยนกันก็เล็กน้อยเท่านั้น

ประโยชน์ เจริญรัตน์ (ม.ป.ป. : 4-6) ได้เขียนบทความเกี่ยวกับกระบี่กระบองอีก ว่าในศิลปวัฒนธรรมโบราณเก่าแก่ที่มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ในตัวเอง เป็นทั้งศิลปะการ ป้องกันตัวและการละเล่นพื้นบ้านพื้นเมือง และเป็นศิลปะประจำชาติแขนงหนึ่ง ที่มีประวัติสืบทอดกันมาช้านาน จากการบันทึกทางประวัติศาสตร์ วิชากระบี่กระบอง เป็นศิลปะที่สะท้อนถ่ายมา จากวิญญาณแห่งการต่อสู้ป้องกันตัวเอง คนไทยตั้งแต่บรรพบุรุษได้แสดงให้เห็นถึง ความจัดเจนใน ทางสร้างสรรค์อันล้ำค่าของประเทศไทยที่สั่งสมขึ้น จากการต่อสู้ของชีวิตทั้งในทางธรรมชาติ จนเป็น วิธีการต่อสู้ของยุทธวิธีที่เป็นแบบฉบับเฉพาะตัวคนไทย (กระบี่กระบอง) ได้ผ่านการ พัฒนาจนเป็น วิธีการต่อสู้ของไทยที่มียุทธวิธีเนื้อหาที่อุดมสมบูรณ์ ประกอบด้วยความงาม ความจริง มีรูปแบบทางศิลปะอย่างครบถ้วน

ศิลปะกระบี่กระบองสมัยโบราณ เป็นศิลปะการต่อสู้ที่แท้จริง ปัจจุบันเสื่อมสูญแทบ หมดสิ้น พร้อมกับครูดาบรุ่นเก่าได้ยากหายไปมากต่อมาก ผู้สืบทอดที่ถูกต้องมีน้อยมาก ทั้งๆ ที่ เป็นเอกลักษณ์ประจำชาติ ซึ่งถือได้ว่าเป็นสัญลักษณ์ของการต่อสู้ป้องกันตัวด้วยมือเปล่าอันทรง คุณค่าของชาติไทย แต่ปัจจุบันไม่ได้รับความสนใจจริงใจเท่าที่ควร ทั้งยังถูกมองข้ามความสำคัญ จนกระทั่งมองไปเห็นคุณค่าและพากันดูหมิ่นวิชา ก็เพราะไม่มีหน่วยงานหรือองค์การและสถาบันของชาติที่ได้ให้ความสำคัญแก่การอนุรักษ์ฟื้นฟู ให้เป็นมรดกตกทอดแห่งศิลปวัฒนธรรมแขนงนี้อย่างทั่วถึงอย่างมีแบบแผนรวมทั้งยังขาดการคุ้มครองเอาใจใส่ดูแลรักษาจากรัฐบาลที่จะส่งเสริมสนับสนุนให้ได้ เผยแพร่ความรู้ในศิลปะด้านนี้แก่ประชาชนส่วนใหญ่ เพื่อให้ได้เห็นคุณค่าอย่างแท้จริง

ศิลปะกระบี่กระบองขนานแท้ตามแบบฉบับดั้งเดิม จึงเสื่อมโทรมลง และสูญหายหมดไปเรื่อยๆ หากไม่เร่งรีบอนุรักษ์ไว้แล้ว จะไม่มีเหลือ ให้คนไทยรุ่นหลังได้เห็นได้รับรู้ลักษณะที่แท้จริงนั้น คนไทยในยุคปัจจุบันรู้เรื่องราวเกี่ยวกับศิลปะกระบี่กระบองชาติตนไม่มากนัก เรื่องที่เล่า สืบทอดกันต่อๆมา ยังกำกวมและลึกลับมาก เพราะไม่มีการค้นคว้ารวบรวมหลักฐานสำคัญทาง ประวัติศาสตร์ของศิลปะการต่อสู้ของไทยที่ยังพอมีเหลือ ให้ได้ศึกษาหาความรู้ ในปัจจุบัน บันทึกไว้ และทำออกเผยแพร่ให้ประชาชนได้ศึกษากัน ถ้าจะได้สืบหา ค้นคว้า รวบรวม และบันทึกด้วยภาพนิ่ง ภาพยนต์ บันทึกเสียงสัมภาษณ์ เก็บข้อมูลจากคำบอกเล่า และบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรไว้แล้ว จะเป็นการสงวนรักษา และ ส่งเสริมให้มรดกตกทอดแก่ศิลปวัฒนธรรม สมบัติอันสูงค่าของชาติไทย ให้ปรากฏเด่นเป็นประจักษ์สมศักดิ์ศรีของชาติไทยเราสืบไป และเพื่อให้คนไทยเกิดความเข้าใจภาคภูมิใจในศิลปะวิทยาการและเคล็ดลับของวิชาการต่อสู้ไทย ที่โบราณได้เพียรพยายามสร้างสมไว้ให้ด้วยความประณีต จากการต่อสู้ที่ผ่านมาอันยาวนานตามประวัติศาสตร์ของนักรบไทย การแสดงกระบี่กระบองนั้นมีด้วยกัน 3 ลักษณะ คือ

1. การแสดงกระบี่กระบองประเภทร่ายรำ เป็นไปในลักษณะการร่ายรำโชว์
2. การแสดงกระบี่กระบองประเภทเล่นลูกไม้ตลก เน้นถึงการสนุกสนานเป็นสำคัญ
3. การแสดงกระบี่กระบองประเภทอดทน เป็นการแสดงให้เห็นด้านการแสดงกระบี่กระบองในปัจจุบันเป็นลักษณะการรุกรับ ต่อสู้ของไทยแต่ลักษณะท่าทางต่าง ๆ นั้น ได้นัดแนะกันฝึกซ้อมกันที่เรียกว่า "โกหกให้เห็นจริง" การแสดงแบ่งออกดังนี้

1. กระบี่ต่อกระบี่
2. ดาบสองมือต่อดาบสองมือ
3. ดาบสองมือต่อดาบดั้ง
4. ดาบเดี่ยวคู่โล่ห์ต่อดาบเดี่ยวต่อโล่ห์ (ดาบโล่ห์)
5. พลองต่อพลอง
6. ง้าวต่อง้าว

7. ข้าวต่อดาบสองมือ

8. พลองไม้สั้นต่อพลองไม้สั้น

9. มีดสั้น กฤช

16. เคียวต่อ เคียว

11. ขวานโล่ห์ต่อขวานโล่ห์

12. ตะลุมบอน (สามบาน)

แสวง ศิริไปล์ (2516 : 1) ได้เขียนข้อความที่เกี่ยวข้องกับกระบี่กระบอง ไว้ใน เอกสารประกอบคำบรรยายวิชามวยไทย ตรงกับ ประชา ฤาชุตกุล (2536 : 5-6) ได้กล่าวถึง กระบี่กระบอง ซึ่งต้องใช้ร่วมกับมวยไทยในสมัยก่อนว่า สมัยก่อนไทยเราได้มีการรบพุ่งและสู้รบกัน กับประเทศเพื่อนบ้านบ่อยๆ การสู้รบในสมัยนั้นยังไม่มีปืนเป็นอาวุธจะสู้รบกันก็แต่ ดาบทั้งสองมือ และมือเดียว เมื่อเป็นเช่นนี้การรบพุ่งก็ต้องมีการประชิดตัว คนไทยเห็นว่า การรบด้วยดาบนั้น เป็นการรบพุ่งที่ประชิดตัวมากเกินไป บางครั้งคู่ต่อสู้อาจจะเข้ามาฟันเราได้ง่าย คนไทยจึงได้ ฝึกหัดลูกถีบ และ เตะคู่ต่อสู้เอาไว้เพื่อคู่ต่อสู้จะได้เสียหลักแล้วจะได้เลือกฟันง่ายขึ้น ทำให้คู่ต่อสู้ แพ้ได้

สงวน มีระหงษ์ (2526 : 6) ได้กล่าวถึงกระบี่กระบองในเชิงการต่อสู้ป้องกันตัว ควบคู่กับมวยไทยว่า การใช้อาวุธรบในสมัยโบราณ เช่นกระบี่ พลอง ดาบ ง้าว ทวน ฯลฯ ถ้ามีความรู้วิชามวยไทยประกอบด้วยแล้ว จะทำให้เกิดประโยชน์มากที่สุด โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ยามที่การต่อสู้ติดพัน ประชิดตัวก็จะได้อาศัยใช้อวัยวะบางส่วนเข้าช่วย เช่น เข่า ศอก เท้า เป็นต้น

กาญจนา นาคพันธ์ (2565 : 7) ได้บันทึก เรื่อง ฝรั่งเข้ามาชกมวย ไว้ว่า คนไทยสมัยโบราณโดยเฉพาะผู้ชาย ต้องฝึกวิชาการต่อสู้ซึ่งได้แก่ มวยไทย หัดรวมกันไปกับ กระบี่กระบอง เพราะต้องหัดไว้เพื่อประโยชน์ในการศึกสงคราม

สรุปความตามคำกล่าวถึงกระบี่กระบองข้างต้น จากการให้ความหมายตามพจนานุกรม สารานุกรม และคำกล่าวถึง กระบี่กระบอง จากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนี้ สามารถสรุปได้ว่า กระบี่กระบองคือ ชื่อการเล่นหรือกีฬาชนิดหนึ่งทางพลศึกษา ที่ต่อสู้กันด้วย กระบี่ และกระบอง โดยนำเอาหวายมาทำเป็น กระบี่ ดาบ ง้าว พลอง ฯลฯ เอาหนัง หรือหวายมาทำเป็น โล่ห์ เขน ดั้ง ฯลฯ ใช้ฝึกซ้อมในวิชาทหาร เพื่อใช้ในการรบสมัยโบราณ แต่ในยามสงบก็นิยมนำมา ใช้เป็นการละเล่นและกีฬา โดยแสดงหรือแข่งขันกันตามเทศกาลต่าง ๆ เช่น บวชนาค ทอดกฐิน และโกนจุก กีฬากระบี่กระบองต้องหัดไปพร้อมกับกีฬามวยไทย เพื่อใช้ในขณะการต่อสู้ที่ประชิดตัว และกระบี่กระบองก็ถือได้ว่าเป็นกีฬาและศิลปะประจำชาติของไทยโดยแท้

เป็นที่น่าเสียดายที่ไม่สามารถสืบเอาความจริงมาอ้างอิงในที่นี้ได้ว่า
กระบี่กระบองได้เริ่มมีกันมาตั้งแต่ครั้งไหน และใครเป็นผู้ต้นคิด ท่าน
อาจารย์นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยาได้พยายามค้นคว้าจากหอสมุด

แห่งชาติมานานแล้วก็ไม่สมประสงค์จะพึ่งพาท่านครูบาอาจารย์กระบี่กระบองรุ่นเก่าๆก็ไม่ได้เรื่อง เพราะท่านเหล่านี้เคยได้เรียนได้สอนแต่ในทางปฏิบัติอย่างเดียว มิได้ห่วงใยในการที่จะสั่งสอนในทางทฤษฎีเลย (นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา. 2512 : 6) แต่ก่อนครูมิได้มุ่งเน้นอะไรนอกจากให้ศิษย์รำได้และสามารถต่อสู้กับฝ่ายตรงข้ามได้ก็พอแล้ว การเรียนจึงใช้วิธีการจำและฝึกตามของครูผู้สอน (สมบัติ จำปาเงิน. 2523 : 21) จากการศึกษาได้ทราบว่าการศึกษายุคโบราณของไทยนั้น แม้จะดำเนินมาเป็นเวลานานมากก็ตาม แต่หาได้มีความก้าวหน้า และเปลี่ยนแปลงไปแต่อย่างใด คงมีแต่ลักษณะคงเดิมอยู่ตลอดเวลา เหตุที่เป็นเช่นนี้ มีสาเหตุสำคัญหลายประการ เช่น อิทธิพลทางศาสนาที่ต่างกันทำให้เกิดการศึกษาที่ต่างกัน อาชีพทางกสิกรรมซึ่งตกอยู่ในอิทธิพลของธรรมชาติ ทำให้การศึกษาก้าวหน้ากว่าประเทศอุตสาหกรรมระบบศักดินา ซึ่งทำให้การศึกษาของไทยต้องจัดให้คล้อยตามขนบธรรมเนียมประเพณี และเจ้าขุนมูลนาย ความอุดมสมบูรณ์ของทรัพยากรธรรมชาติทำให้คนไทยขาดความกระตือรือร้น นิสัยของคนไทยโบราณมักจะหวงวิชา ทำให้การศึกษาก้าวหน้าอย่างช้าๆ และทำให้วิทยาการบางแขนงต้องสูญหายไป และอย่างสุดท้ายคือสมัยโบราณยังไม่มีการตีพิมพ์การบันทึกเรื่องราวต่างๆ ใช้การเขียนด้วยมือวิชาความรู้จึงมีอยู่ในวงแคบและทำให้การถ่ายทอดต่อๆ กันมาเกิดความผิดพลาดคลาดเคลื่อน (วรวิทย์ วศินสรากร. 2519 : 8-9) ถึงแม้ในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราชยุคนี้มีความเจริญทางด้านการศึกษาเป็นอันมาก โดยมีผู้เขียนตำรับตำราไว้มาก ตำราเหล่านี้เกี่ยวกับ วิชาการเกือบทุกประเภท ซึ่งมีตำราเกี่ยวกับพลศึกษา เช่น การชกมวย หมอนวด การฟันดาบ และการตีกระบี่กระบอง แต่ที่น่าเสียดายคือหลักฐานต่างๆ หายไปหมด เพราะเมื่อพ.ศ. 2310 กรุงศรีอยุธยาถูกพม่าข้าศึกเผาผลาญอย่างย่อยยับ (วรวิทย์ วศินสรากร. 2519 : 14-15)

จากข้อความดังกล่าวข้างต้น จะเห็นได้ว่า กระบี่กระบองเป็นวิชาที่ใช้ในการต่อสู้ป้องกันตัว เป็นกีฬาซึ่งเป็นสื่อในการออกกำลังกายทางพลศึกษา เป็นกีฬาสันทนาการที่เล่นเพื่อความสนุกสนาน เป็นกีฬาที่ฝึกจิตใจได้อย่างดีเลิศ และยังถือได้ว่าเป็นศิลปะประจำชาติที่สำคัญ แต่สาเหตุของปัญหาของการพัฒนาการของกระบี่กระบองที่กล่าวมาแล้วซึ่งได้แก่ การอบรมสั่งสอนกระบี่กระบองในสมัยก่อนมุ่งเน้นแต่ในทางปฏิบัติอย่างเดียว ทำให้ผู้เรียนได้รับความรู้ ความสามารถในทางปฏิบัติ

อย่างมาก ส่วนพัฒนาทางด้านความคิด และทฤษฎีต่างๆ จึงไม่ได้รับการพัฒนาเท่าที่ควร อิทธิพลทางศาสนาที่ต่างกัน ทำให้มีผลต่อการศึกษาที่ต่างกัน

ภายหลังกระบี่กระบองได้รับการฟื้นฟูอย่างจริงจัง โดยท่านอาจารย์บุนาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา เมื่อปี พ.ศ.2477 เป็นต้นมา ได้มีการเขียนถึง เนื้อหา เรื่องราว และประวัติความเป็นมาของกระบี่กระบองบ้าง ซึ่งถือเป็นผลดีต่อการศึกษาทางด้านวิชาการ ทำให้มีเอกสารทางวิชาการได้กว้างขวางขึ้น แต่เอกสารข้อมูลต่างๆ ยังอยู่ในลักษณะกระจัดกระจาย ผู้วิจัยจึงได้รวบรวมข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมา และพัฒนาการของกระบี่กระบอง ศึกษารูปแบบกระบวนท่าเพื่อนำมาใช้ในงานวิจัย การผสมผสานทางนาฏยจารีตนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง

สำหรับประเทศไทย ศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการป้องกันประเทศให้อยู่เป็นเอกราชมาจนถึงทุกวันนี้ คนไทยแต่โบราณนั้นยึดถือกันมาว่า "ชายฉกรรจ์ที่กำเนิดเป็นคนไทยทุกคนจะต้องเป็นทหาร" เพราะในการสร้างบ้านเมืองในระยะแรกย่อมต้องมีการศึกสงครามกับเพื่อนบ้างข้างเคียงได้ตลอดเวลา ดังนั้นในยามปกติผู้ชายไทยก็ทำหน้าที่เป็นพลเรือนดูแลครอบครัว แต่เมื่อใดที่เกิดศึกสงครามผู้ชายไทยทุกคนจะเข้าสู้ศึก ทำหน้าที่เป็นทหารของประเทศ

ความจำเป็นของการฝึกกระบี่กระบอง เพื่อใช้ในการสงครามยังมีอยู่มากแต่การเล่นเพื่อความสนุกสนานนั้นก็มีบ้าง ดังปรากฏในบทละครเรื่อง อิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ตอนหนึ่งว่า

เมื่อนั้น ท้าวหมันหยาทรงเพริศเฉิดฉัน
ตรัสแก่ระเด่นมนตรีพลัน วันนี้เราสุขสำราญ
จะรำเล่นให้เป็นสถาพร ถวายกรเทวาในสถาน
เจ้าจัดกิดาหยันอันชำนาญ กับทหารชวามลายู
ให้รำโล่ห์ดั้งทวนตรี ตามกริชกระบี่เป็นคู่คู่
แต่ล้วนเจนจัดสันทัดครู จะได้ดูสำราญบานใจ

(ชัชชัย โกมารทัดและฟอง เกิดแก้ว. 2525 : 31)

สมัยรัชกาลที่ 2 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

พระองค์ทรงศึกษามวยไทยตามสำนักต่างๆ เช่น สำนักวัดบางหว้าใหญ่ (วัดระฆัง โฆสิตาราม) และได้ฝึกฝนศิลปมวยไทยจากกรมหมื่นอนุรักษ์เทเวศร์ เพิ่มเติมสำหรับการฝึกฝน การต่อสู้ ป้องกันตัวและการใช้อาวุธต่าง ๆ และการเล่นกีฬาไทยเหมือนในรัชกาลที่ 1 (ประยูร เศนาคะ. 2520 : 358)

พระองค์ทรงโปรดกีฬาเป็นอันมาก และได้ทรงกล่าวถึง การเล่นกระบี่กระบองไว้ใน พระราชนิพนธ์ เรื่องอิเหนา ตอนที่ท้าวหมันหยาตรัสกับอิเหนาเมื่อแรกพบว่า

เมื่อนั้น ท้าวหมันหยาปรีเปรมเกษมสันต์
เห็นอิเหนาเข้ามาบังคมคัล จึงปราศรัยไปพลันทันที
ได้ยินเขาระบือลือเล่า ว่าเจ้าชำนาญการกระบี่
ท่าทางทำนองคล่องดี วันนี้จงรำให้น้าดู
แล้วให้เสนากิดาหยัน จัดกันขึ้นทีละคู่
ทั้งโล่ดึงดาบเชลยมลายู จะได้ดูเล่นเป็นขวัญตา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. 2506 : 75)

ในรัชกาลที่ 2 พระองค์ทรงโปรดปรานวิชานี้มาก และมีพระราชนิพนธ์ที่นำเอากระบี่ กระบองมาประกอบเนื้อเรื่องคือ อิเหนา ตอนท้าวกะหมังกุหนิงรบกับระเด่นมนตรีตัวต่อตัวแม่ทัพทั้งสองมีความชำนาญในการใช้อาวุธหลายชนิด ซึ่งเตรียมพร้อมจะต่อสู้กันได้เสมอ การสู้รบ ในครั้งนั้น เริ่มด้วยการฟันด้วยดาบบนหลังม้าก่อน เมื่อเห็นว่าทำอะไรกันไม่ได้ จึงชวนกัน ลงไปรบกันด้วยกระบี่บนพื้นดิน เพลงกระบี่นั้นมีอยู่เท่าใดนำมาใช้จนหมดสิ้น ทั้งสองฝ่ายต่างก็รุก และรับกันเป็นอย่างดียิ่ง จนหมดปัญญาที่จะประหัตประหารอีกฝ่ายหนึ่งได้ จึงท้าแทงกันด้วยกริช ซึ่งเป็นอาวุธสุดท้ายที่ระเด่นมนตรีสามารถเอาชนะท้าวกะหมังกุหนิงได้ (ฟอง เกิดแก้ว. 2527 : 3) ดังในบทละคร ตอนที่กล่าวถึงการใช้อาวุธกระบี่เข้าต่อสู้กันความว่า

เมื่อนั้น ท้าวกะหมังกุหนิงเรืองศรี
จึงถอดโกลนโจนจากพาชี ภูมีไม่ยั้งรั้งรา
ทรงกระบี่รำเรียงเคียงร่าย ประปรายปลายกระบี่แล้วให้ท่า
กระหยับหันยันหลังออกมา แล้วกลับหน้าจ้องโจมเข้าฟันแทง
เมื่อนั้น พระสุรย์วงศ์เทวากล้าแข็ง
กลับกระบี่ให้ท่าเปลี่ยนแปลง ต่อแย้งย่างเท้าเข้าชิด
แทงต้องระตูแล้วฟันซ้ำ ไม่ชอกช้ำผิวหนังแต่สักนิด
ต่างทรงศักดาวราฤทธิ์ เลี้ยวไล่ตามติดต้านทาน

(กรมศิลปากร. 2516 : 336-337)

จากความสำคัญของการต่อสู้นี้เอง ทำให้เกิดวิชาการต่อสู้ต่างๆ ของคนไทย อันได้แก่ มวยไทย กระบี่กระบอง เป็นวิชาการต่อสู้ด้วยมือเปล่าและการต่อสู้โดยใช้อาวุธบนหลังช้าง ตำราพิชัยสงคราม อันเป็นเรื่องการวางแผนและกลยุทธ์ในการรบ วิชาต่างๆ เหล่านี้ล้วนแต่เป็นวิชาที่มีคุณประโยชน์แก่คนไทยอย่างใหญ่หลวงในการที่ทำให้ประเทศไทยสามารถดำรงความเป็นเอกราชมาได้จนปัจจุบัน

2.3.1 จารีตการเรียนการสอนของกระบี่กระบอง

2.3.2 จารีตการแสดงของกระบี่กระบอง

2.3.1 จารีตการเรียนการสอนของกระบี่กระบอง

จารีตการเรียนการสอนประเทศไทยได้เข้าสู่การเป็นประเทศสมัยใหม่ตามแบบตะวันตกทุกด้าน ทางด้านการศึกษาได้มีการปรับปรุงการบริหารในกระทรวงธรรมการ การประกาศใช้พระราชบัญญัติประถมศึกษา ทั่วราชอาณาจักรทุกตำบล ในปี พ.ศ.2478 และในปี พ.ศ.2484 กระทรวงธรรมการได้เปลี่ยนชื่อเป็น กระทรวงศึกษาธิการ รับผิดชอบด้านการศึกษาของประเทศในทุกระดับ

ในสมัยก่อนวิชากระบี่กระบองและมวยไทย ได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของระบบการศึกษาใน ฐานะวิชาพลศึกษาอย่างเต็มที่ ทั้งในโรงเรียนนายร้อยทหารบกที่มีการสอนกระบี่กระบองและมวยไทยเป็น ส่วนหนึ่งของวิชาพลศึกษา รวมทั้งการศึกษาในความรับผิดชอบของกระทรวงศึกษาธิการอันได้แก่ การจัด การศึกษาทั้งในส่วนของโรงเรียนสามัญและโรงเรียนฝึกหัดครู

> *ในโรงเรียนสามัญ กิจกรรมพลศึกษาได้จัดให้มีขึ้นตั้งแต่ชั้นประถมศึกษาจนถึงชั้น มัธยมศึกษา โดยมีความมุ่งหมาย “เพื่อบำรุงรักษาร่างกายและจิตใจให้ดีอยู่เสมอ และให้มีพัฒนาการ เหมาะสมกับเพศและวัย เพื่อให้เกิดระเบียบวินัย และมีน้ำใจเป็นนักกีฬา ไม่เห็นแก่ตัว รักหมู่คณะและทำตน ให้เป็นประโยชน์แก่ส่วนรวม” วิชากระบี่กระบองและมวยไทยได้ถูกจัดไว้เป็นส่วนหนึ่งของวิชาพลศึกษา ชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้ (กระทรวงธรรมการ. 2480 : 35)*

จะเห็นว่าวิชาพลศึกษาที่จัดขึ้นในโรงเรียนมีส่วนของกีฬาสากลและมีกีฬาไทย คือ มวยและกระบี่กระบอง ซึ่ง จัดอยู่ในวิชาที่เป็นวิชารายบุคคลสำหรับผู้ที่มีความชอบ ความสนใจ โดยให้เรียนในเวลาเลิกเรียนแล้ว ดังนั้น แม้ว่าจะเป็นวิชาที่อยู่ในหลักสูตร แต่ก็เป็นวิชาที่ขึ้นกับความสมัครใจที่จะเรียนมากกว่าเป็นการบังคับ

ในส่วนของโรงเรียนฝึกหัดครู เนื่องจากได้มีการตั้งโรงเรียนพลศึกษากลางขึ้น โดยมี ความมุ่งหมาย 2 ประการคือ “เพื่อเพาะครูพลศึกษาให้แก่ประเทศให้เพียงพอแก่ความต้องการ และเผยแพร่ลักษณะนักกีฬาที่แท้ให้แก่ประเทศ” ในปี พ.ศ. 2479 ได้มีการปรับปรุงหลักสูตรของโรงเรียนพลศึกษา 2 ลักษณะคือ มีการรับนักเรียนที่จบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 อายุ 15 ปี เข้ามาเรียนและผู้ที่สามารถสอบวิชา บังคับได้ครบ 7 วิชา คือ กรีฑา กีฬา กายบริหาร วิชาจรรยาครู วิชาลูกเสือ สุขศึกษา และปฐมพยาบาล จะได้รับประกาศนียบัตรประโยคผู้สอนพลศึกษาตรี (พ.ต.) หากสอบได้วิชาเลือกได้อีก 2 ใน 4 ชุด จะได้รับ ประกาศนียบัตรประโยคผู้สอนพลศึกษาโท (พ.ท.) และถ้าสอบวิชาเลือกได้ครบ 4 ชุด จะได้รับ ประกาศนียบัตรประโยคผู้สอนพลศึกษาเอก (พ.อ.) วิชาเลือก 4 ชุดนี้ มี 6 วิชา

คือ กระบี่กระบอง ยูโด ดัดตนส่วนห้อยโหน ดาบสากล (ฟันดาบ) มวยไทย มวยสากล นอกจากนี้ยังมีการอบรมวิชาพลศึกษา ให้แก่นักเรียนที่มาจากต่างจังหวัด จังหวัดละ 1 คน เป็นเวลา 9 เดือน แล้วส่งกลับไปเป็นครูพลศึกษาของ จังหวัดนั้น ๆ

ในปี พ.ศ.2477 นี้เอง อาจารย์นาด เทพหัสดิน ณ อยุธยา (2513. 10) ซึ่งดำรงตำแหน่งเป็นอาจารย์ใหญ่โรงเรียนพลศึกษากลางเป็นคนแรก ได้ริเริ่มนำวิชากระบี่กระบองบรรจุไว้ในหลักสูตร ครูพลศึกษา โดยท่านได้บันทึกไว้ในหนังสือกระบี่กระบองของท่าน ความว่า

...ข้าพเจ้าเป็นผู้หนึ่งซึ่งได้เล่าเรียนวิชานี้มาตั้งแต่เมื่อยังเป็นเด็ก ยังรักใครในศิลปะชนิดนี้อยู่เสมอ เมื่อยิ่งได้แลเห็นต่างชาติเขาภาคภูมิใจในศิลปะประจำชาติของเขา เช่น ชาติเยอรมันและญี่ปุ่นเขายกย่องการฟันดาบของเขาว่าดีเลิศ พยายามสงวนและเผยแพร่ให้ เป็นที่ประจักษ์แก่โลกมากเพียงใด ก็ยิ่งทำให้ข้าพเจ้าจะบูชาวิชากระบี่กระบองของไทยไว้ เหนือสิ่งใด ๆ มากขึ้นเพียงนั้น ในโอกาสที่ข้าพเจ้าเป็นอาจารย์ใหญ่ของโรงเรียนพลศึกษากลาง ข้าพเจ้าได้ลองเริ่มสั่งสอนนักเรียนพลศึกษากลางขึ้นเป็นสิ่งแรก เมื่อปี พ.ศ.2478 ทดลองสอนอยู่ 1 ปี ได้ผลดีเป็นที่พึงพอใจของท่านผู้ใหญ่ จึงได้กำหนดวิชากระบี่ กระบองเข้าไว้ในหลักสูตรของประโยคผู้สอนพลศึกษา เมื่อปี พ.ศ.2479 นับแต่นั้นมาได้มี ผู้เล่าเรียนสำเร็จและสอบไล่ได้เป็นลำดับมาดังนี้คือ

พ.ศ.2479	สอบไล่ได้	10 คน
พ.ศ.2480	สอบไล่ได้	12 คน
พ.ศ.2481	สอบไล่ได้	15 คน
พ.ศ.2482	สอบไล่ได้	18 คน
พ.ศ.2484	สอบไล่ได้	13 คน
พ.ศ.2485	สอบไล่ได้	26 คน
พ.ศ.2486	สอบไล่ได้	23 คน

นักเรียนพลศึกษาทั้ง 117 คนนี้ เมื่อเล่าเรียนสำเร็จวิชาประโยคผู้สอนพลศึกษาแล้ว โดยมากก็ไปรับราชการเป็นครูสอนวิชาพลศึกษาอยู่ตามจังหวัดต่าง ๆ ทั่วประเทศ ได้ พยายามนำวิชากระบี่กระบองไปเผยแพรได้มากต่อมากแล้ว รู้สึกว่าเป็นที่สนใจของ ประชาชนชาวไทยเป็นอันมากได้ประสบการต้อนรับเป็นอันดี ขณะนี้กำลังมีเพิ่มขึ้นอยู่เรื่อยๆ ซึ่งทำให้เต็มไปด้วยความหวังว่า ศิลปของชาติชิ้นนี้ นอกจากจะไม่สูญหายไปจาก โลกแล้ว คงจะเจริญก้าวหน้าเอาไว้อวดหรือแสดงความเป็นมหาอำนาจได้อย่างหนึ่งในอนาคต...

ดังนั้นการที่วิชากระบี่กระบองได้เข้ามาสู่หลักสูตรการผลิตครูพลศึกษาอย่างมี แบบแผนนี้จึงมาจากความคิดของอาจารย์นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา โดยท่านได้ให้เหตุผลในการบรรจุวิชานี้ ไว้ให้แก่ครูพลศึกษาว่า

...1. กระบี่กระบองเป็นวิชาที่ใช้ต่อสู้และป้องกันตัวในยามคับขันได้

2. กระบี่กระบองเป็นวิชาพลศึกษาที่ดีอย่างหนึ่ง เพราะเป็นการออกกำลังกายอย่างทั่วตัว
ทุกส่วนของร่างกาย ได้รับการฝึกอย่างทั่วถึงกันโดยตลอด นอกจากนี้ยังเป็นกีฬาที่ให้ความสนุกสนานตื่นเต้นแก่ผู้ชม ใช้อุปกรณ์น้อย สถานที่เล่นหาได้ง่าย

3. กระบี่กระบองเป็นกีฬาที่ฝึกน้ำใจอย่างดีเลิศ ก่อให้เกิดความกล้าหาญ ทรหดอดทนไม่หวาดกลัว หรือขลาดกลัวต่ออันตรายที่จะต้องต่อสู้ซึ่งๆ หน้า

4. การเล่นกระบี่กระบองเป็นการฝึกอวัยวะต่าง ๆ ของร่างกายให้มีสมรรถภาพเข้มแข็ง และว่องไว ในอันที่จะปฏิบัติการตามหน้าที่ เช่น ฝึกสมองให้คิดโดยเร็วไว ตัดสินใจโดยด่วน สั่งอวัยวะอื่นๆ ให้ทำงาน

5. วิชาที่เกี่ยวกับการต่อสู้และป้องกันตัวนี้ เมื่อเป็นของชาติใดชาตินั้น ก็ย่อมจะนิยม ชมชอบ และยกยองวาเป็นศิลปะประจำชาติของเขา (นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา. 2513: 11-14)

เหตุผลดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ท่านต้องการใช้วิชากระบี่กระบองเป็นเครื่องมือในการฝึกผู้เรียนทั้งทางด้าน ร่างกาย ทางด้านจิตใจ สามารถนำความรู้ไปใช้ป้องกันตนเองในยามคับขัน และเป็นการรักษาศิลปะประจำชาติไว้ด้วย ซึ่งอาจเป็นเพราะในระยะเวลาที่ผ่านมามีผู้สนใจกระบี่กระบองน้อยลงไปทุกที การบรรจุไว้ใน หลักสูตรฝึกหัดครูจึงเป็นหนทางหนึ่งในการทำให้วิชานี้ยังคงได้รับการอนุรักษ์สืบทอดต่อไป

ในปี พ.ศ.2482 ได้มีการจัดแสดงกีฬาพื้นเมืองไทยที่ท้องสนามหลวงในงานนี้มีการ แสดงกระบี่กระบองของนักเรียนโรงเรียนพลศึกษากลางด้วย การแสดงดังกล่าวผู้คนสนใจไปดูอย่างเนืองแน่น ดังนั้นในปี พ.ศ.2494 จึงได้มีการฟื้นฟูกีฬากระบี่กระบองขึ้น โดยมีการประกาศขอความร่วมมือให้คณะ กระบี่กระบอง ทุกคณะไปร่วมแสดงเป็นเวลา 2 วัน มีคณะต่าง ๆ ไปร่วมแสดงหลายคณะและมีคนไปชม

เป็นจำนวนมากเช่นปีที่ผ่านมา การจัดแสดงครั้งนี้ทำให้มีคณะกระบี่กระบองเพิ่มขึ้นอีกหลายคณะ (นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา. 2513 : 10)

การแต่งกายของ กระบี่กระบองในการแสดง ยังคงเป็นการสวมชุดแบบนักรบโบราณ และมีการสวมมงคล มีการใช้ดนตรี ประกอบการแสดง เช่นเดียวกับยุคสมัยที่ผ่านมาคือ การใช้ปี่ชวา กลองแขก สำหรับกระบี่กระบองยังคงมี การเล่นเพลงเฉพาะอาวุธตามแบบแผนเดิมที่เคยปฏิบัติมา

สำหรับครูกระบี่กระบองในยุคนี้ได้แก่ อาจารย์นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา (พ.ศ. 244 - 2512) เป็นบุตรของนายหลี เทพหัสดิน ณ อยุธยา ซึ่งเป็นครูกระบี่กระบองที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้น และเป็นครูกระบี่กระบองของท่าน เมื่อท่านจบการศึกษาประกาศนียบัตรประโยคครูมัธยมแล้วได้ไปศึกษาต่อที่ประเทศอังกฤษ และสอบไล่ได้วิชาครูอนุบาลจากประเทศอิตาลี ท่านจึงมีความรู้ทางด้านการศึกษาเป็น อย่างดี ดังที่ สุกิจ นิมมานเหมินท์ ได้กล่าวไว้ในหนังสืออนุสรณ์งานศพของอาจารย์นาค ไว้ว่า

“ครูนาคนั้น ไม่ใช่ตัวตุ๊กกะตุ๋ยอะไรดอก เป็นผู้รู้เรื่องราวการศึกษาเป็นอย่างดี และเป็นผู้มีสายตาดี รู้อะไรดีอะไรชั่ว และในด้านอุปนิสัยของอาจารย์นาคนั้น สุกิจ นิมมานเหมินท์ ได้กล่าวว่า "ครูนาคเป็นคนมีนิสัยเยือกเย็น ใจเป็นนักเลง กล้าพูดกล้าทำ และรู้จักตัดสินใจได้รวดเร็วในเมื่อมีความจำเป็นเกิดขึ้น เมื่อกลับมาจาก อังกฤษในพ.ศ. 2463 ท่านได้เข้ารับราชการเป็นครูในโรงเรียนสวนกุหลาบ จากนั้นมาได้รับราชการใน กระทรวงศึกษาธิการตามลำดับดังนี้

พ.ศ.2477	ผู้ช่วยเลขานุการกรมพลศึกษา และอาจารย์ใหญ่โรงเรียนพลศึกษากลาง (อีกตำแหน่งหนึ่ง)
พ.ศ.2478	หัวหน้ากองกายบริหาร และหัวหน้ากองกีฬา (อีกตำแหน่งหนึ่ง)
พ.ศ.2480	หัวหน้ากองกีฬา และอาจารย์ใหญ่โรงเรียนพลศึกษากลาง (อีกตำแหน่งหนึ่ง)
พ.ศ.2490	รองปลัดกระทรวงศึกษาธิการ
พ.ศ.2494	อธิบดีกรมพลศึกษา (อีกตำแหนงหนึ่ง)
พ.ศ.2500-2504	ปลัดกระทรวงศึกษาธิการ

จะเห็นว่าตลอดระยะเวลาของการรับราชการในกระทรวงศึกษาธิการนั้น ท่านเป็นผู้ที่รับผิดชอบและดูแลงาน ทางด้านการพลศึกษาเป็นส่วนใหญ่ แม้ทานจะดำรงตำแหน่งรองปลัดกระทรวงศึกษาธิการ หรือปลัดกระทรวง ศึกษาธิการ ทานก็ยังผูกพันกับพลศึกษา โดยเฉพาะครูพลศึกษา โดยท่านได้มาทำการสอนวิชากระบี่กระบอง และควบคุมการสอนกระบี่กระบองในโรงเรียนพลศึกษากลาง โรงเรียนฝึกหัดครูพลศึกษาด้วยตนเองตลอดมา

การเรียนการสอนกระบี่กระบองของอาจารย์นาคนั้น มีการวางแนวปฏิบัติไว้เป็นลำดับ ขั้นตอน โดยท่านให้เริ่มจากการไหว้ครู ซึ่งการ

ไหว้ครูจะกำหนดให้ทำพิธีในวันพฤหัสบดี เครื่องสักการะจะมี ดอกไม้ ธูป เทียน เครื่องสักการะ และเงินค่าครู ทานได้ให้คำอธิบายในเรื่องของการไหว้ครูไว้ว่า (นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา. 2513: 28)

...ในสมัยโบราณผู้ที่อยากจะได้วิชาต้องมีความมานะอดทนอาสายอมตนเข้าไปมอบตัวเป็นสานุศิษย์ ยอมปฏิบัติรับใช้อยู่เป็นเวลานาน จนอาจารย์เกิดความรักใคร่เห็นใจและเชื่อใจ ว่าต่อไปศิษย์จะเป็นคนดีในวันหน้าไม่คิดทรยศต่อครูบาอาจารย์แน่แล้ว จึงจะยอม ประสิทธิประสาทวิทยาการให้...

...ผู้ที่เล่าเรียนวิชาใดกับครู ก็ยอมจะรู้สึกภาคภูมิใจในเกียรติ และวิชาความรู้ของตน ผู้คนทั้งหลายก็ไม่กล้าที่จะหลบหลู่ดูหมิ่นได้ เพราะถือว่าลูกศิษย์มีครูคงจะต้องรู้แน่...

...การไหว้ครูครั้งแรกเรียกว่า การยกครู...

แม้เมื่อจบการศึกษาไปเป็นครูกระบี่กระบองก็สามารถจะทำพิธีไหว้ครูได้ด้วยตนเอง การที่ท่านได้วางระเบียบการไหว้ครูไว้เป็นขั้นตอนอย่างชัดเจนนี้ เพื่อให้ผู้เรียนได้ปฏิบัติได้ถูกต้อง นอกจากนี้ ท่านยังได้กำหนดขั้นตอนของการแสดงกระบี่กระบองว่าจะต้องประกอบด้วย การถวายบังคม การขึ้นพรหม (พรหมนั่ง พรหมยืน) การรำอาวุธ การเดินแปลง และการที่ตีต่อสู้ (นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา.2513 : 33-43)

ในการเรียนวิชากระบี่กระบอง นอกจากการให้ความรู้ด้านการต่อสู้แล้ว ท่านได้เป็น "การอบรมจิตใจ" ไปพร้อมกันด้วย หัวข้อใหญ่ของการอบรมได้แก่ การอบรมน้ำใจให้เป็นนักรบเยี่ยง บรรพบุรุษ การมีความเชื่อมั่นในครูบาอาจารย์ และความเชื่อมั่นในวิชาความรู้ (นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา.2513 : 31) การสอนของท่านนี้ทานได้อธิบายถึง การขึ้นพรหม" ของกระบี่กระบองไว้ว่า (นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา. 2513 : 34)

...นักกระบี่กระบองเมื่อแรกเริ่มเรียนก็ได้ถูกอบรมบ่มนิสัยให้มีใจกอร์ปด้วยพรหมวิหารสี่ ทั้งนี้ก็เพราะถือว่า ด้วยคุณธรรมอันประเสริฐนี้เอง จะเป็นธรรมที่ช่วยขจัดความเป็นพาล อันเป็นสันดานหยาบเสียได้ ไม่นำเอาวิชาความรู้ไปใช้ในทางที่มิชอบเป็นอันขาด... และในด้านคุณธรรมนั้นท่านกล่าวว่าวิชานี้ต้องอบรมคุณธรรมอย่างมาก เพราะผู้เรียนอาจนำความรู้ไปใช้ใน ทางที่ผิดได้ ดังข้อความว่า (นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา. 2553 : 13)

อันวิชาการต่อสู้ป้องกันตัวนี้ ท่านเปรียบประดุจมีดสองคม ถ้าใช้ในทางที่ดีก็ย่อมมีคุณ แต่ถ้าใช้ในทางที่ไม่ดีก็ย่อมมีโทษ ฉะนั้นครูบาอาจารย์ทั้งหลาย จะเป็นชาติใด ภาษาใด ก็ตาม เมื่อจะสั่งสอนอบรมวิชานี้แกสานุศิษย์แล้วจำต้องอบรมกันถึงขนาด ไม่ยอมให้นำ วิชาที่เรียนนี้ไปใช้ในทางที่ผิด หรือไปทำการข่มเหงรังแกผู้อื่น ตรงกันข้าม ยังต้องพยายาม ปลูกนิสัยและฝังน้ำใจนักกีฬาที่ดีงาม ให้แน่นแฟ้นยิ่งขึ้น เช่น มิให้เป็นคนเห็นแก่ตัว รักความยุติธรรม เป็นต้น

แสดงให้เห็นว่า *การเรียนกระบี่กระบองนั้นจะต้องให้ผู้เรียนเกิดคุณธรรมให้มากพอกับความสามารถในด้าน การต่อสู้ เพื่อให้เป็นคนดีของสังคม วิชากระบี่กระบองในยุคนี้เป็นการแสดงเพื่อความสนุกสนาน มีคณะกระบี่กระบองหลายคณะซึ่งพอจะจัดกลุ่มได้ดังนี้คือ กระบี่ตลกเป็นการแสดงท่าการตีแบบตลกสนุกสนาน ไม่มีหลักการอะไรกระบี่อดทนจะตีกันจริงๆ ให้เจ็บเป็นแนว แสดงให้เห็นว่าใครจะมีของดี (พระดี) มากกว่ากัน กระบี่ร่ายรำเป็นท่าการร่ายรำอาวุธเป็นส่วนใหญ่ ตี 2-3 ครั้งก็จบ (เอกสิทธิ์ โพธิ์ไทร. 5 พฤษภาคม 2561)* สำหรับด้าน การศึกษา วิชากระบี่กระบองจัดเป็นวิชาบังคับเลือกของโรงเรียนฝึกหัดครูพลศึกษาสืบเนื่องมาจากสมัยตั้ง โรงเรียนพลศึกษากลาง ในโรงเรียนสามัญ กระบี่กระบองจัดเป็นวิชาบังคับในชั้นมัธยมศึกษา ตั้งแต่หลักสูตร พ.ศ. 2503 จนถึงหลักสูตร พ.ศ. 2533 โดยมีการปรับเปลี่ยนอาวุธที่เรียน และลักษณะรายวิชาอยู่ตลอด เวลา นอกจากนี้ได้มีการบรรจุหลักสูตรวิชากระบี่กระบองในวิทยาลัยนาฏศิลป ในปี พ.ศ.2500 และยังคง เป็นวิชาพลศึกษาสำหรับนักเรียนนายร้อยทหารบก ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

โรงเรียนนายร้อยทหารบกได้รับพระราชทานนามเมื่อวันที่ 1 มกราคม 2491 ว่า “โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า” ผู้ที่ทำการสอนวิชามวยไทยและอาวุธโบราณในโรงเรียนนายร้อยฯ ตั้งแต่ พ.ศ. 2473 2501 คือ ครูบัว วัดอิ่ม จากนั้นมาได้มีครูท่านอื่นสอนต่อไป โดยผู้สอนมวยไทยและกระบี่กระบองจะเป็นผู้สอนคนละคน สำหรับมวยไทยได้มีการพัฒนาจนเกิดเป็นวิชา "มวยไทยเลิศฤทธิ์เพิ่มขึ้น อีก 1 วิชาในปัจจุบัน วิชากระบี่กระบองนั้นได้มีการสอนต่อเนื่องมาและจัดตั้งเป็นชมรมอาวุธโบราณ ในปี พ.ศ. 2517โดย พ.อ.ณัฐพงศ์ บัวแย้ม

ทางด้านโรงเรียนฝึกหัดครู ปรากฏว่า เมื่อปี พ.ศ.2493 โรงเรียนฝึกหัดครูของกรม พลศึกษา คือ โรงเรียนพลศึกษากลางได้เปลี่ยนเป็นโรงเรียนฝึกหัดครูพลศึกษา และใช้หลักสูตรใหม่ กำหนด เวลาเรียน 5 ปี พ.ศ.2495 มีการปรับปรุงหลักสูตรฝึกหัดครูพลศึกษาอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งในหลักสูตรฝึกหัดครูพลศึกษานี้มีการเรียนวิชากระบี่กระบองและมวยไทยด้วย โดยกระบี่กระบองเรียนตั้งแต่ชั้นปีที่ 1 ชั้นปีที่ 5 มวยไทยเรียนในชั้นปีที่ 3 ถึงชั้นปีที่ 5 (ถนอมวงศ์ กฤษณเพ็ชร. 2538 : 158-160) วรศักดิ์ เพียรชอบ ซึ่งเป็นนักเรียนฝึกหัดครูพลศึกษาในระยะที่เป็นโรงเรียนประจำ 5 ปี รุ่นแรก เล่าให้ฟังว่า (สัมภาษณ์อภิชัย เสถียร. 7 พฤษภาคม 2561)

...เรียนกระบี่กระบองทั้งปีอยางเดียว ปี 2 เรียนดาบสองมือ ปี 3 เรียนพลอง

ปี 4 เรียนง้าว ปี 5 เรียนดาบโล่...

ดังนั้นในการเรียนฝึกหัดครูพลศึกษาระยะนั้น ครูพลศึกษาจะเรียนอาวุธหลักครบ 4 อาวุธ คือ กระบี่ ดาบพลอง ง้าว และเพิ่มเติม ดาบโล่ ในปีสุดท้าย ผู้ที่ทำการสอนวิชากระบี่ขณะนั้นได้แก่ อาจารย์นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา ซึ่งดำรงตำแหน่งเป็นรองปลัดกระทรวงศึกษาธิการ ท่านสอนเองโดยไม่มีผู้ช่วยสอน จะเห็นว่าแม้ จะดำรงตำแหน่งผู้บริหารชั้นสูงของกระทรวงศึกษาธิการ ทานก็ยังคงมีความรักและความเป็นห่วงวิชากระบี่ กระบอง จึงต้องมาทำการสอนด้วยตนเอง วิธีการสอนของอาจารย์นาคนั้น วรศักดิ์ เพียรชอบ เล่าว่า (สัมภาษณ์นายอภิชัย เสถียร. 7 พฤษภาคม 2561)

...ท่าน แสดงให้ดูเรียน 2 ชั่วโมงนี้ เกือบ 2 ชั่วโมง ทานเขา ถูกต้อง ทำให้สวยอะไรต่าง ๆ ในแง่ของความสวยงามทานเน้นแต่เรื่องระเบียบวินัย มารยาท และจรรยา อาจารย์นาดสอนและเน้นมากเรื่องนี้ ...สอนเป็นคนมีน้ำใจ ถือเรื่องระเบียบแบบแผน ขนบธรรมเนียมประเพณี ความกตัญญูกตเวทีอย่างเคร่งครัด...

การสอนของอาจารย์นาคในสมัยนั้นจะเป็นการรำที่ถูกต้องสวยงามและอบรมด้านจิตใจโดยเฉพาะด้านความ กตัญญูอย่างมาก ถือระเบียบแบบแผนเคร่งครัด ในระยะนี้อาจารย์นาคเริ่มหัดผู้ช่วยสอนได้แก่ อาจารย์ ณรงค์ แดงสะอาด เพื่อที่จะให้อาจารย์ณรงค์สอนนักศึกษารุ่นต่อจากอาจารย์วรศักดิ์ ดังนั้นอาจารย์วรศักดิ์ จึงเป็นนักศึกษารุ่นสุดท้ายที่อาจารย์นาคสอนเองโดยตรง รุ่นถัดมานั้นอาจารย์ณรงค์จะเป็นผู้สอน และ อาจารย์นาคจะมาเป็นผู้ดูแลตรวจสอบ ให้คำแนะนำในทุกวันพฤหัสบดี อาจารย์ณรงค์เล่าว่า (สัมภาษณ์นายอภิชัย เสถียร. 7 พฤษภาคม 2561)

...ท่านมีอะไรที่จะอธิบายท่านก็อธิบาย แล้วท่านมีเวลาอยู่หน่อยหนึ่ง ท่านก็ให้นักเรียนทั้งหมดทำท่าไม้ต่าง ๆ ตั้งแต่เริ่มต้นขึ้นพรหม ท่านจะให้ทำอยู่สักระยะหนึ่ง แล้ว ท่านก็รีบกลับ ถ้ามีเวลาเหลือ ผมก็ต้องสอนต่อจากท่าน...ท่านจะพูดคุยในเรื่องต่างๆ ของวิชากระบี่กระบอง ท่านก็แนะนำมันเป็นมาอย่างไร เมื่อมาถึงท่านสอน ท่านก็จะเน้น ว่าพวกเราต้องจำ ต้องทำทาให้ได้ ท่าที่ทำแต่ละไม้ๆ ทำแล้วก็ไปสุดท้ายถึงเรื่องการ ต่อสู้ป้องกันตัว ฝ่ายรุก ฝ่ายรับ...

วิชิต ชี้เชิญ ลูกศิษย์รุ่นสุดท้ายของอาจารย์นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา เล่าให้ฟังถึงการสอนของอาจารย์นาค ในระยะที่เป็นวิทยาลัยพลศึกษาว่า (สัมภาษณ์นายอภิชัย เสถียร. 7 พฤษภาคม 2561)

...ช่วงนั้นท่านเป็นปลัดกระทรวงศึกษาธิการแล้ว ท่านจะมาสอนทุกวันพฤหัสบดี...อาจารย์นาคมาน ทุกชั้นปีจะมารวม แล้วอาจารย์นาคก็จะแนะนำ แล้วก็จะชี้จะเรียกคนนั้นมาคนนี้มา โดยไม่รู้มาก่อนว่าจะต้องมาเจอ แล้วก็จะต้องมาสู้กันจริง ๆ ต้องมาตี ใช้อาวุธให้ได้จริงๆ ถ้าใครเหยาะๆแหยะ ๆ ก็จะถูกบอกยังไม่ผ่านวิชากระบี่เป็นวิชาที่ทุกคนกลัว . มากที่สุด ท่านมานั่งเป็นประธาน คำแรกทานยังบอกว่า พอฉัน บรรพบุรุษของฉันเป็นครูสอนวิชากระบี่ วิชานี้เป็นวิชาป้องกันชาติบ้านเมือง เป็นวิชาที่คนไทยน่าจะต้องภาคภูมิใจ แล้วทุกคนที่เรียนก็ต้องเรียนด้วยความเคารพ เรียนด้วยความรำลึกถึง

บรรพบุรุษของเรา “ท่านจะอบรมอย่างนี้ทุกครั้ง ทุกชั่วโมง.... ท่านจะบอกว่าวิชานี้ให้คุณประโยชน์ไม่แพ้กัน วิชาอื่น ให้ออกกำลังกาย เป็นการรักษามรดกของไทย ใช้ได้ในที่คับขัน...

สุจินต์ จารุรักษ์ ซึ่งเป็นศิษย์ของอาจารย์นาค ตั้งแต่ปี พ.ศ.2494 สมัยพลศึกษากลาง และกลับมาเรียน อีกครั้ง ในปี พ.ศ.2502 (หลักสูตร ปกศ.สูง) ได้เล่าให้ฟังถึงการสอนของอาจารย์นาค ว่า (สัมภาษณ์นายอภิชัย เสถียร. 7 พฤษภาคม 2561)

...เรียนช่วงพลศึกษากลางค่อนข้างจะจริงจังมาก ฟันอย่างชนิดที่เรียกว่าไม่มีไม่นัด ถ้า พลาดหมายถึงว่าได้แผล เวลาสอบนิทานเอายาแดงมาตั้งไว้เลย...พอมาเรียน ปกศ.สูง ก็เบาลงไปหน่อย แต่หนักในทางท่าร่ายรำมากขึ้น แล้วก็ได้ไม่ดีมากขึ้น...

แสดงว่าการสอนของอาจารย์นาคในขณะที่เป็นโรงเรียนพลศึกษากลาง และฝึกหัดครูพลศึกษาจะมีความ แตกต่างกัน อย่างไรก็ตามท่านอาจารย์นาคก็ยังคงเน้นการรำที่ถูกต้องสวยงาม และการต่อสู้ที่เป็นการต่อสู้ จริงใช้ป้องกันตัวได้จริงไม่ใช่การแสดงที่นัดกันไว้ อันแสดงให้เห็นว่าครูพลศึกษาที่จบไปจากโรงเรียน พลศึกษากลางและฝึกหัดครูพลศึกษาในขณะนั้น จะมีความสามารถทางด้านกระบี่กระบองมากทั้งสองส่วน คือ การรำและการต่อสู้ นอกจากนั้นยังมีการอบรมให้ผู้เรียนรักและภูมิใจในวิชากระบี่กระบองไปพร้อมกัน ด้วย แต่การเรียนในชั่วโมงไม่มีการใช้เพลงหรือดนตรีประกอบ มีแต่การรำและการต่อสู้ ผู้ที่ต้องการจะทราบ เรื่องของดนตรีต้องศึกษาเอง (สัมภาษณ์นายอภิชัย เสถียร. 7 พฤษภาคม 2561)

เมื่ออาจารย์นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา เกษียณอายุราชการ ผู้ที่ทำหน้าที่สอนกระบี่ กระบองในวิทยาลัยพลศึกษาต่อไปคือ อาจารย์ณรงค์ แดงสะอาด เนื่องจากมีผู้เรียนมากขึ้นท่านจึงได้ปรับวิธีสอนใหม่ โดยแบ่งเป็นกลุ่ม ๆ ให้มีการฝึกซ้อมกันเอง และนำมาแสดงให้ดู ถ้าหากว่าซ้อมมาไม่ดีก็จะกะงอกกะแปก ไม่เป็นเรื่องเป็นราว”

...เล่นกีฬาอื่นมันง่าย ๆ ทั้งนั้น ไอ้นี้ประกอบด้วยเครื่องไม้ใช้ร่ายรำ แล้วพออาวุธจริง ก็เป็นเรื่องของการต่อสู้กัน มันต้องมีกระบวนการอะไรต่ออะไร ฉะนั้นจะเห็นว่ากระบี่ กระบอง พูดแสนง่าย แต่ไปทำเข้าสิ ต้องไปประกอบดนตรี เขาต้องไปศึกษาเอง เรื่อง เรื่องกลอง จังหวะจะโคน... (สัมภาษณ์นายอภิชัย เสถียร. 7 พฤษภาคม 2561)

แสดงว่าในการเรียนการสอนของโรงเรียนฝึกหัดครูพลศึกษา ตั้งแต่เริ่มต้นจะไม่เน้นในเรื่องของการใช้จังหวะ ดนตรีประกอบการรำ แต่จะเน้นที่ความถูกต้อง สวยงาม และลำดับขั้นตอนในการแสดงที่ถูกต้อง กระบี่กระบองเป็นวิชาที่ถูกหลักการของพลศึกษาที่มีทำการอบอุ่นร่างกาย และมีประโยชน์ในการ อนุรักษ์รักษาระเบียบประเพณีของเก่าแก่เอาไว้ มีประโยชน์ทางด้านร่างกาย ความคิดอ่าน จิตใจเข้มแข็ง ได้มีอาจารย์หลายท่านที่ทำหน้าที่สอนกระบี่กระบอง

สืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน และได้มีการเผยแพร่ต่อไปยังสถาบันอุดมศึกษาต่างๆ ที่ทำการสอนวิชาพลศึกษา โดยกำหนดให้มีการเรียนการสอนวิชากระบี่กระบองในหลักสูตรวิชาเอกพลศึกษาจนถึงทุกวันนี้

สำหรับการเรียนการสอนนักเรียนในสายสามัญพบว่า วิชากระบี่กระบองและมวยไทยมีพัฒนาการของการสอนในโรงเรียนสามัญศึกษา ดังนี้ หลักสูตรปี พ.ศ.2518 กำหนดให้วิชากระบี่กระบอง เป็นวิชาบังคับในชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 มีคำอธิบายรายวิชาคือ

กระบี่กระบอง ศึกษาทางด้านประวัติความเป็นมา การขึ้นพรหม การร่ายรำกระบี่ ทักษะการตีลูกไม้ การเดินแปลง การลดล่อ เทคนิคในการต่อสู้ป้องกันตัว ตลอดจน ระเบียบวิธีการเล่นกระบี่กระบอง

จะเห็นว่าการเรียนในชั้นมัธยมศึกษานั้นจะให้เรียนกระบี่กระบองเพียงอาวุธเดียว คือ อาวุธกระบี่ สำหรับ มวยไทยนั้นให้เรียนเพื่อให้รู้จักการฝึกมวยไทยในด้านการป้องกันตัว และการเรียนวิชาทั้งสองเป็นการเรียน เพื่อการออกกำลังกายมากกว่าการเรียนเพื่อนำไปแข่งขัน

หลักสูตรมัธยมศึกษาตอนต้น พ.ศ.2521 วิชากระบี่กระบองได้จัดเป็นวิชาบังคับในชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 เรียน 2 ภาคการศึกษา (กระทรวงศึกษาธิการ. 2522 : 105) ดังรายละเอียดต่อไปนี้

<u>กระบี่ 1</u> เรียนเกี่ยวกับความรู้ทั่วไปและคุณค่าของกระบี่ ทักษะเฉพาะตัวเบื้องต้น ของนักกระบี่ ระเบียบประเพณี มารยาทของการเป็นผู้เล่นและผู้ดูที่ดี การบริหารร่างกาย การบำรุงรักษาสุขภาพ การเล่นด้วยความปลอดภัย และการดูแลรักษาอุปกรณ์การเล่น กระบี่

<u>กระบี่ 2</u> เรียนเกี่ยวกับทักษะ เทคนิคและความสามารถพิเศษในการเล่นและการแสดงระเบียบประเพณี การเล่น การเสริมสร้างสมรรถภาพร่างกายของการเป็นนักกระบี่ที่ดี และการเล่นด้วยความปลอดภัย

นอกจากนี้ได้กำหนดให้วิชาดาบสอบมือ พลองและง้าว เป็นวิชาเลือกสำหรับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น ดังรายละเอียดต่อไปนี้

<u>ดาบสองมือ 1</u> เรียนเกี่ยวกับความรู้ทั่วไปของดาบสองมือ ทักษะเบื้องต้น ระเบียบ ประเพณี มารยาทของการเป็นผู้เล่นและผู้ดูที่ดี การบริหารร่างกาย และการบำรุงรักษา สุขภาพ การเล่นด้วยความปลอดภัย และการบำรุงรักษาอุปกรณ์

ดาบสองมือ 2 เรียนเกี่ยวกับทักษะและเทคนิค และความสามารถพิเศษในการเล่น และการแสดง ระเบียบประเพณีในการแสดงและการเล่น การเสริมสร้างสมรรถภาพของ ร่างกาย การเล่นและการแสดงด้วยความปลอดภัย

พลอง 1 เรียนเกี่ยวกับความรู้ทั่วไปและคุณค่าของพลอง ทักษะเบื้องต้นเฉพาะตัว ระเบียบประเพณี มารยาทของผู้เล่นและผู้ดูที่ดี การบริหารร่างกาย และการบำรุงรักษา สุขภาพ การเล่นด้วยความปลอดภัย และการบำรุงรักษาอุปกรณ์

พลอง 2 เรียนเกี่ยวกับทักษะและเทคนิค ความสามารถในการเล่นและการแสดง ระเบียบประเพณีในการแสดงและการเล่น การเสริมสร้างสมรรถภาพของร่างกาย ตลอดจน การเล่นและการแสดงด้วยความปลอดภัย

ง้าว เรียนเกี่ยวกับความรู้ทั่วไป วิวัฒนาการและคุณค่าของง้าว ทักษะเฉพาะตัว ทักษะและวิธีการเล่น การแข่งขัน ระเบียบประเพณี กติกา และมารยาทของการเป็น ผู้เล่น ผู้แสดงและผู้ดูที่ดี การบริหารร่างกายและการบำรุงรักษาสุขภาพ การเล่นด้วย ความปลอดภัยและการดูแลรักษาอุปกรณ์ของการแสดงง้าว

จะเห็นได้ว่ากระบี่กระบองในหลักสูตรจะมีครบ 4 อาวุธหลัก คือ กระบี่ ดาบ พลอง ง้าว แต่กำหนดให้อาวุธ กระบี่เป็นวิชาบังคับ นอกนั้นเป็นวิชาเลือกโดยจะเลือกเรียนวิชาใดในปีใดก็ได้ ลักษณะของการสอนใน หลักสูตรจะเป็นการสอนเพื่อประโยชน์ในการออกกำลังกายเป็นหลัก และถ้าผู้ใดเรียนถึงตอนที่ 2 เช่น ดาบสองมือ 2 พลอง 2 ง้าว 2 จะสามารถแสดงการต่อสู้ได้ จุดมุ่งหมายสำคัญอีก 2 ประการคือ ต้องการ ให้ผู้เรียนตระหนักในคุณค่าของอาวุธต่าง ๆ ที่เรียน และต้องการให้ผู้เรียนเกิดคุณลักษณะของความร่วมมือ ความเชื่อมั่นในตนเอง ความสามารถในการตัดสินใจ และความสุขุมรอบคอบ ซึ่งเป็นจุดประสงค์เหมือนกับ วิชาพลศึกษาทุกวิชาในหมวดวิชาพลานามัย ชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น ของการเป็นผู้เล่นและผู้ดูที่ดี การบริหารร่างกาย การบำรุงรักษาสุขภาพ การเล่นด้วย ความปลอดภัย และการบำรุงรักษาอุปกรณ์ของกีฬากระบี่กระบอง

หลักสูตรมัธยมศึกษาตอนปลาย พ.ศ.2524 กำหนดให้เรียนวิชาพลศึกษา 3 หน่วย การเรียนตลอด 3 ปี วิชาพลศึกษาที่กำหนดให้เป็นวิชาบังคับมี 19 รายวิชา ให้โรงเรียนเลือกจัดภาคเรียนละ 1 วิชา ในวิชาบังคับเหล่านี้มีวิชากระบี่กระบอง 2 วิชา คือ พ 006 ดาบสองมือ พ 007 พลอง สำหรับวิชา เลือกมีทั้งหมด 14 รายวิชา มีวิชากระบี่กระบองคือ พ 0125 ง้าว และมี พ 0123 มวยไทย (กระทรวง ศึกษาธิการ. 2525 : 56) คำอธิบายรายวิชาของกระบี่กระบอง มีดังนี้

ดาบสองมือ ความรู้เกี่ยวกับความเป็นมา ระเบียบและประเพณีที่เกี่ยวกับดาบสองมือ ทักษะการส่ง การตี และการต่อสู้ป้องกันตัว คุณค่าความสำคัญและวิธีการนำไปใช้ใน ทางที่ถูกได้ประโยชน์ การบริหารและการบำรุงร่างกาย เพื่อให้การเล่นดาบสองมือมี ประสิทธิภาพและปลอดภัย การปฏิบัติเกี่ยวกับการใช้ และการเก็บรักษาอุปกรณ์ดาบ สองมือ

พลอง ความรู้เกี่ยวกับความเป็นมา ระเบียบประเพณีเกี่ยวกับการเล่นพลอง ทักษะ การรำและการต่อสู้ป้องกันตัว คุณค่า ความสำคัญและวิธีการนำไปใช้ให้เป็นประโยชน์ การบริหารและการบำรุงร่างกายเพื่อให้การเล่นมีประสิทธิภาพและปลอดภัย การปฏิบัติ เกี่ยวกับการใช้และการเก็บรักษาอุปกรณ์พลอง

ง้าว ความรู้เกี่ยวกับความเป็นมา คุณค่า และระเบียบประเพณีเกี่ยวกับการเล่นข้าว ทักษะการรำและการต่อสู้ป้องกันตัว หลักการปฏิบัติเพื่อความปลอดภัย การสร้างเสริม สมรรถภาพทางกายและการบำรุงรักษาสุขภาพของร่างกาย การเก็บและบำรุงรักษาอุปกรณ์

แสดงให้เห็นว่าการจัดวิชากระบี่กระบองเป็นส่วนหนึ่งของวิชาพลศึกษาเป็นเพราะนักการศึกษาและนักวิชาการ มีความต้องการที่จะให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ และเห็นคุณค่าของกีฬาไทยให้มากพอกับคุณค่าของกีฬาจาก ต่างประเทศ สำหรับมวยไทยเนื่องจากเป็นกีฬาที่ค่อนข้างอันตราย เมื่อจัดเป็นกิจกรรมพลศึกษาจึงได้มี ข้อเสนอแนะในการสอนไว้ดังนี้ (สัมภาษณ์นายอภิชัย เสถียร. 7 พฤษภาคม 2561)

กระบี่กระบองเป็นกิจกรรมพลศึกษาก็มีคุณค่าเหมือนๆกัน คือ คุณค่าทางด้านร่างกายก็ออกกำลังกาย คุณค่าในทางด้านส่งเสริมทักษะในการทำงานสัมพันธ์กันระหว่างประสาทและกล้ามเนื้อ คุณค่าพร้อมด้วยการเคลื่อนไหว คุณค่าทางด้านมีน้ำใจ นักกีฬา คุณธรรมก็มีคุณค่าในทางด้านเกี่ยวกับความรู้ การตัดสินใจ ปัญญาไหวพริบก็มี คุณค่าทางด้านส่งเสริมความรักในการออกกำลังกาย การเล่นกีฬาก็มีมีเหมือนๆ กัน แต่ว่าคุณค่าทางกระบี่กับมวยไทยก็อาจเพิ่มในแง่ที่ว่าเป็นการสืบทอดมรดกของศิลปะกีฬา ไทยเพิ่มเข้ามาอีก...แต่ถ้าหากว่ามีทางเลือก แนะนำให้เลือกกระบี่กระบอง...กระบี่มันช่วยฝึกหัดประสาท...มันไม่ต้องใช้ร่างกายรองรับ มันใช้เครื่องมือรองรับ เป็นการฝึกหัดประสาทตาเด็กจะชอบมากกว่าเพราะไม่เจ็บตัว กระบี่ตีกันสนุกและฝึก ความไวของประสาทตา ประสาทมือ เป็นพื้น..

หลักสูตรมัธยมศึกษาตอนต้น พุทธศักราช 2521 (ฉบับปรับปรุง 2533) กำหนดให้ วิชากระบี่เป็นวิชาบังคับแกน บังคับเลือก และเลือกเสรี ดาบสองมือเป็นวิชาเลือกเสรี และมวยไทยเป็นวิชาเลือกเสรีในชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย แต่หลักสูตรฉบับนี้มีความยืดหยุ่นมากโรงเรียนจะเลือกสอนวิชากระบี่ กระบองหรือไม่ก็ได้ ดังคำอธิบายรายวิชา พ 204 พลานามัย 4 สำหรับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 กำหนดไว้ว่า (กระทรวงศึกษาธิการ. 2535 : 68)

...ให้มีส่วนร่วมและปฏิบัติจริงในกิจกรรมกายบริหาร การออกกำลังกายด้วยกิจกรรม กระบี่กระบองเบื้องต้นในเรื่องการป้องกันตัว การหลบหลีก การตีลูกไม้ การรำ และอื่น ๆ อย่างปลอดภัยและสนุกสนาน หรืออาจนำกิจกรรมพลศึกษาอื่น ๆ ที่มีคุณค่าเท่าเทียมกัน กระบี่กระบองเบื้องต้นมาแทนตามความเหมาะสม พร้อมกับให้เรียนรู้การป้องกัน การ แก้ไขการเสริมสร้างสุขภาพ เพื่อให้รู้หลักและวิธีการออกกำลังกายที่ถูกต้อง มีทักษะ มีสมรรถภาพทางกายและทางจิต มีระเบียบวินัย เห็นคุณค่าและนำไปปฏิบัติในชีวิตประจำวัน...

ดังนั้นการที่กระทรวงศึกษาธิการได้บัญญัติตั้งหลักสูตรในการเรียนการสอนวิชากระบี่กระบองขึ้นมาก็เพื่อเป็นการอนุรักษ์ศิลปะการต่อสู้แขนงหนึ่ง อีกทั้งยังส่งเสริมให้รักการออกกำลังกายให้เป็นประโยชน์ เมื่อถูกฝึกบ่อยครั้งผู้เรียนก็จะมีความสามารถพลิแพลงสิ่งที่ได้นำไปปรับให้เข้ากับการใช้ชีวิต เนื่องจากการจะรำกระบี่กระบองต้องอาศัยพื้นฐานในการทรงตัว การสายตา ประสาทสัมผัสต่างๆของร่างกายทำให้เกิดเป็นความสามารถเฉพาะทาง ทำให้วิชากระบี่กระบองถูกบรรจุให้อยู่ในหลักสูตรเป็นต้นมา

สรุปจารีตการเรียนการสอนวิชากระบี่กระบองได้ว่ากีฬากระบี่กระบองสามารถฝึกจิตใจได้อย่างดีเลิศเพราะก่อให้เกิดความกล้าหาญทรหดอดทน ไม่หวาดเกรงหรือขลาดกลัวต่ออันตราย สามารถฝึกจิตใจให้เป็นนักต่อสู้และยังถือได้ว่าเป็นศิลปะการป้องกันตัวประจำชาติไทยโดยแท้ จากคำกล่าวถึงกระบี่กระบองจะให้เห็นว่า กระบี่กระบองเป็นวิชาที่มีประโยชน์ต่อประเทศไทย ทางด้านการทหารในการทำสงครามต่อสู้กับข้าศึกในอดีต ก่อประโยชน์ให้กับผู้เล่นนานัปการ และถือเป็นกีฬาอีกทั้งยังเป็นศิลปะประจำชาติไทยตลอดมาจนถึงปัจจุบัน กระบี่กระบอง เป็นศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวอันสำคัญอย่างหนึ่งของคนไทยมาแต่โบราณ ศิลปะประเภทนี้เคยเจริญสูงสุดมาตั้งแต่สมัยพระนเรศวรมหาราช กระบี่กระบองถือได้ว่าเป็น เหมือนของคู่กายของนักรบไทยอย่างแยกไม่ออก ไม่ว่าจะเป็นรุกรับตอบโต้ป้องกันตัวจะเต็มไปด้วยประสิทธิภาพสูง คนที่จะเรียนหรือฝึกหัดต้องเป็นบุคคลซึ่งถนัดทั้งศิลปะ และกีฬาการต่อสู้

การเล่นของทหารในยาม ว่างศึกโดยนำเอาวัตถุที่แข็งเหนียวและเบามาทำเป็นอาวุธจำลองขึ้นใช้ร่ายรำและต่อสู้ดุจรบกัน จริง ๆ เพื่อฝึกให้ผู้เล่นมีน้ำใจกล้าหาญ มีร่างกายแข็งแรง อดทน มีความรู้เกี่ยวกับการต่อสู้ ป้องกันตัวอย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งจะให้คุณประโยชน์ในยามศึกให้เต็มที่ ในปัจจุบันกระบี่กระบอง เป็นการเล่นชนิดหนึ่งที่จัดให้มีในงานพิธี และงานเทศกาลต่าง ๆ แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ 1. ประเภทแสดง เป็นการแสดงของแต่ละคณะตามที่ครูบาอาจารย์ได้สอนสั่ง
2. ประเภทแข่งขัน เป็นการแข่งขันฟันดาบระหว่างคณะต่างๆ โดยมิได้ซ้อมฟัน หรือกำหนดท่าฟันไว้ก่อน

"กะบี่" นั้นหมายถึงอาวุธสั้นทุก ซึ่งมีวิธีการใช้แตกต่างกับ ชนิด เช่น "กะบี่" ดาบ หรือดาบสองมือ ดาบโล่ห์ ดาบเขน ดาบตั้ง และกริช หรือมีดสั้น "กะบอง" นั้น หมายถึงอาวุธยาวทุกชนิด เช่น พลอง ง้าว หยก และทวน รวมความแล้วคำว่า "กะบี่กระบอง" คือ อาวุธสั้นและอาวุธยาว หลักวิธีของการใช้อาวุธทั้งสองอย่างคืออาวุธสั้นและ อาวุธยาวนี้ แต่ละอย่างก็ละม้ายคล้ายคลึงกัน จะผิดเพี้ยนกันก็เล็กน้อยเท่านั้น กระบี่กระบองเป็นวิชาที่ใช้ในการต่อสู้ป้องกันตัว เป็นกีฬาซึ่งเป็นสื่อในการออกกำลังกายทางพลศึกษา เป็นกีฬาสันทนาการที่เล่นเพื่อความสนุกสนาน เป็นกีฬาที่ฝึกจิตใจได้อย่างดีเลิศ

และยังถือได้ว่าเป็นศิลปะประจำชาติที่สำคัญ แต่สาเหตุของปัญหาของการพัฒนาการของกระบี่กระบองที่กล่าวมาแล้วซึ่งได้แก่ การอบรมสั่งสอนกระบี่กระบองในสมัยก่อนมุ่งเน้นแต่ในทางปฏิบัติอย่างเดียว ทำให้ผู้เรียนได้รับความรู้ ความสามารถในทางปฏิบัติอย่างมาก ส่วนพัฒนาทางด้านความคิด และทฤษฎีต่างๆ จึงไม่ได้รับการพัฒนาเท่าที่ควร อิทธิพลทางศาสนาที่ต่างกัน ทำให้มีผลต่อการศึกษาที่ต่างกัน การเรียนการสอนประเทศไทยได้เข้าสู่การเป็นประเทศสมัยใหม่ตามแบบตะวันตกทุกด้าน ทางด้านการศึกษาได้มีการปรับปรุงการบริหารในกระทรวงธรรมการ การประกาศใช้พระราชบัญญัติประถมศึกษา ทั่วราชอาณาจักรทุกตำบล ในปี พ.ศ.2478 และในปี พ.ศ.2484 กระทรวงธรรมการได้เปลี่ยนชื่อเป็น กระทรวงศึกษาธิการ รับผิดชอบด้านการศึกษาของประเทศในทุกระดับ ในสมัยก่อนวิชากระบี่กระบองและมวยไทย ได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของระบบการศึกษาใน ฐานะวิชาพลศึกษาอย่างเต็มที่ ทั้งในโรงเรียนนายร้อยทหารบกที่มีการสอนกระบี่กระบองและมวยไทยเป็นส่วนหนึ่งของวิชาพลศึกษา รวมทั้งการศึกษาในความรับผิดชอบของกระทรวงศึกษาธิการอันได้แก่ การจัดการศึกษาทั้งในส่วนของโรงเรียนสามัญและโรงเรียนฝึกหัดครูในปี พ.ศ.2477 นี้เอง อาจารย์นาด เทพหัสดิน ณ อยุธยา ซึ่งดำรงตำแหน่งเป็นอาจารย์ใหญ่โรงเรียนพลศึกษากลางเป็นคนแรกได้ริเริ่มนำวิชากระบี่กระบองบรรจุไว้ในหลักสูตร ครูพลศึกษา ดังนั้นการที่วิชากระบี่กระบองได้เข้ามาสู่หลักสูตรการผลิตครูพลศึกษาอย่างมี แบบแผนนี้จึงมาจากความคิดของอาจารย์นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา โดยท่านได้ให้เหตุผลในการบรรจุวิชานี้ กระบี่กระบองเป็นเครื่องมือในการฝึกผู้เรียนทั้งทางด้าน ร่างกาย ทางด้านจิตใจ สามารถนำความรู้ไปใช้ป้องกันตนเองในยามคับขัน และเป็นการรักษาศิลปะประจำชาติไว้ด้วย ซึ่งอาจเป็นเพราะในระยะเวลาที่ผ่านมามีผู้สนใจกระบี่กระบองน้อยลงไปทุกที การบรรจุไว้ใน หลักสูตรฝึกหัดครูจึงเป็นหนทางหนึ่งในการทำให้วิชานี้ยังคงได้รับการอนุรักษ์สืบทอดต่อไป การแต่งกายของ กระบี่กระบองในการแสดง ยังคงเป็นการสวมชุดแบบนักรบโบราณ และมีการสวมมงคล มีการใช้ดนตรี ประกอบการแสดง เช่นเดียวกับยุคสมัยที่ผ่านมาคือ การใช้ปี่ชวา กลองแขก สำหรับกระบี่กระบองยังคงมี การเล่นเพลงเฉพาะอาวุธตามแบบแผนเดิมที่เคยปฏิบัติมา อาจารย์นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา การรับราชการในกระทรวงศึกษาธิการนั้น ท่านเป็นผู้ที่รับผิดชอบและดูแลงานทางด้านการพลศึกษาเป็นส่วนใหญ่ แม้ทานจะดำรงตำแหน่งรองปลัดกระทรวงศึกษาธิการ หรือปลัดกระทรวง ศึกษาธิการ ทานก็ยังผูกพันกับพลศึกษา โดยเฉพาะครูพลศึกษา โดยท่านได้มาทำการสอนวิชากระบี่กระบอง และควบคุมการสอนกระบี่กระบองในโรงเรียนพลศึกษากลาง โรงเรียนฝึกหัดครูพลศึกษาด้วยตนเองตลอดมา ท่านยังได้กำหนดขั้นตอนของการแสดงกระบี่กระบองว่าจะต้องประกอบด้วย การถวายบังคม การขึ้นพรหม (พรหมนั่ง พรหมยืน) การรำอาวุธ การเดินแปลง และการที่ตีต่อสู้ ในด้านคุณธรรมนั้น วิชานี้ต้องอบรมคุณธรรมอย่างมาก เพราะผู้เรียนอาจนำความรู้ไปใช้ในทางที่ผิดได้วิชาที่เรียนนี้ไปใช้ในทางที่ผิด หรือไปทำการข่มเหงรังแกผู้อื่น การเรียนการสอนของโรงเรียนฝึกหัดครูพลศึกษา ตั้งแต่เริ่มต้นจะไม่เน้นในเรื่องของการใช้จังหวะ ดนตรีประกอบการรำ

แต่จะเน้นที่ความถูกต้อง สวยงาม และลำดับขั้นตอนในการแสดงที่ถูกต้อง กระบี่กระบองในหลักสูตรจะมีครบ 4 อาวุธหลัก คือ กระบี่ ดาบ พลอง ง้าว แต่กำหนดให้อาวุธ กระบี่เป็นวิชาบังคับสรุปได้ว่าการที่กระทรวงศึกษาธิการได้บัญญัติตั้งหลักสูตรในการเรียนการสอนวิชากระบี่กระบองขึ้นมาก็เพื่อเป็นการอนุรักษ์ศิลปะการต่อสู้แขนงหนึ่ง อีกทั้งยังส่งเสริมให้รักการออกกำลังกายให้เป็นประโยชน์ เมื่อถูกฝึกบ่อยครั้งผู้เรียนก็จะมีความสามารถพลิแพลงสิ่งที่ได้นำไปปรับให้เข้ากับการใช้ชีวิต เนื่องจากการจะรำกระบี่กระบองต้องอาศัยพื้นฐานในการทรงตัว การสายตา ประสาทสัมผัสต่างๆของร่างกายทำให้เกิดเป็นความสามารถเฉพาะทาง ทำให้วิชากระบี่กระบองถูกบรรจุให้อยู่ในหลักสูตรการศึกษาของประเทศไทย

2.3.3 จารีตการแสดงกระบี่กระบอง

จารีตการแสดงกระบี่กระบองการเล่นกระบี่กระบองแต่ละครั้งนั้นมีแบบแผนการเล่นที่กำหนดไว้ ดังนี้

1. การถวายบังคม ในสมัยโบราณการแสดงการต่อสู้มักกระทำต่อหน้าที่ประทับ ผู้แสดงจึงต้องมีการถวายบังคมซึ่งเป็นการแสดงความเคารพต่อพระเจ้าแผ่นดินด้วย (ฟอง เกิดแก้ว. 2527: 39) และ ต่อมาได้เป็นการปฏิบัติเพื่อแสดงความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์และผู้มีพระคุณ ดังที่อยุทธ์ ชววิสุทธิกูล. 2538: 52) กล่าวว่า การถวายบังคมนี้จะต้องกระทำ 3 ครั้ง แต่ละครั้งมีความหมายดังนี้

ครั้งที่ 1 หมายถึง การแสดงความเคารพต่อหลักธรรมคำสั่งสอนขององค์พระศาสดา

ครั้งที่ 2 หมายถึง การแสดงความเคารพต่อองค์พระประมุขของชาติ

ครั้งที่ 3 หมายถึง การแสดงความเคารพต่อบิดา ครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาการ และผู้มีพระคุณ

2. การขึ้นพรหม ประกอบด้วย การขึ้นพรหมนั่ง และการขึ้นพรหมยืน บัว นิลอาชา ได้ กล่าวไว้ว่า การขึ้นพรหมสี่หน้านี้มีความสำคัญยิ่งกับการต่อสู้กระบี่กระบองมาตั้งแต่โบราณ ต้องกระทำและเคารพเจ้าเหนือหัวเป็นเครื่องบำรุงขวัญ ทำให้ใจคอกล้าหาญ สามารถปกป้องคุ้มครองในการต่อสู้กับศัตรู ในการแสดงกระบี่กระบองทุกครั้งก่อนที่จะทำการรำเพลงอาวุธ จึงต้องมีการขึ้นพรหม ซึ่งมี 2 ชนิด (นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา. 2513) ได้แก่ การขึ้นพรหมนั่ง การขึ้นพรหมยืน

เมื่อเสร็จจากการถวายบังคมแล้วลำดับการแสดงในขั้นตอนต่อไปก็ได้แก่การขึ้นพรหมก็นับเป็นการแสดงที่สำคัญยิ่งอย่างหนึ่งที่จะละหรือเว้นเสียไม่ได้ การแสดงขึ้นพรหมนี้ได้แก่การร่ายรำในบริเวณที่ถวายบังคมโดยหันหน้าไปตามที่ได้กำหนดไว้แต่ละทิศจนครบทั่วทั้ง 4 ทิศจึงจะนับได้ว่าขึ้นพรหมโดยสมบูรณ์แล้วคงเนื่องจากการเคารพบูชาพระพรหมนั้นเอง พระพรหมนั้นทรงคุณสมบัติพิเศษที่น่าบูชาอย่างหนึ่งซึ่งเรียกว่าพรหมวิหาร 4 มีเมตตา กรุณา มุทิตา อุเบกขา หมายถึงคุณธรรมอย่างหนึ่งซึ่งได้กล่าวแล้วจึงรำ 4 ทิศให้ครบถ้วน การรำทุกๆ ทิศครบทั้ง 4 ทิศนี้นักกระบี่กระบองจะเรียกว่า

ขึ้นพรหม 4 หน้า นักกระบี่กระบองเมื่อแรกเริ่มก็ได้ถูกอบรมบ่มนิสัยให้มีใจด้วยพรหมวิหาร 4 ถือว่าเป็นคุณธรรมอันประเสริฐ การขึ้นพรหมมี 2 ชนิด

1) การขึ้นพรหมนั่ง ได้แก่การร่ายรำแต่ละทิศจนครบ 4 ทิศ แล้วหันหลังกลับลุกขึ้นยืนเพื่อเตรียมตัวที่จะปฏิบัติในขั้นตอนต่อไป พรหมนั่งนั้นจะต้องนั่งรำอยู่กับพื้นตลอดเวลา

2) การขึ้นพรหมยืน เมื่อเสร็จการถวายบังคมแล้วลุกขึ้นยืนรำแต่ละทิศจนครบ 4 ทิศ ท่าสุดท้ายนั้นจะจบลงด้วยการเตรียมพร้อมที่จะปฏิบัติในขั้นตอนต่อไปพรหมยืนต้องยืนรำบริเวณนั้นตลอดเวลาแล้วต่อด้วยท่าปฏิบัติอื่นๆ ย่อมมีมากด้วยกันรวมทั้งสิ้น 12 ท่าหรือเรียกว่า 12 แม่ไม้ การรำกระบี่กระบองนอกจากจะเป็นไปในทางนาฏศิลป์ของไทยเหตุผลประกอบมาแล้วการรำยังอำนวยคุณประโยชน์อื่นอีกหลายประการ

นอกจากการรำพรหมนั่ง พรหมยืนและ 12 แม่ไม้แล้วมีการรำที่สำคัญในการแสดง คือ การตีรุก หมายถึง การที่ฝ่ายหนึ่งตีอีกฝ่ายหนึ่งด้วยทีท่าต่างๆ กัน เช่น ตีบนขวา บนซ้าย ล่างขวา ล่างซ้าย ข้างขวา ข้างซ้าย กลางบน กลางล่าง เป็นต้น ส่วนการตีรับ หมายถึง การรับของอีกฝ่ายหนึ่งด้วยทีท่าต่างๆ เช่นเดียวกับการตีรุกที่ได้กล่าวมาแล้ว จำนวนของท่ากำหนดให้คนหนึ่งทำหน้าที่เป็นฝ่ายรุกเดินตีไปข้างหน้าเรื่อยๆ และเมื่อฝึกหัดไปได้ระยะไกลพอสมควรแล้วก็จะเปลี่ยนเป็นฝ่ายรับและฝ่ายรับกลับเป็นฝ่ายรุกโดยตีกันจนกลับมาสู่ที่เดิม เหตุผลมีอยู่ว่าผู้ฝึกหัดจะได้รับการฝึกทั้งสองหน้าที่คือหน้าที่ตีรุกและตีรับ อวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกายได้รับการฝึกหัดให้มีความสัมพันธ์กัน เช่น มือกับเท้าจะต้องตีเข้ากันให้ถูกท่า มิฉะนั้นจะเกิดความผิดขึ้นทันที ความผิดพลาดนี้คงมิใช่ความไม่ถนัดแต่เป็นผลเนื่องจากความไม่ชำนาญของผู้แสดงนั้นเอง (วิชากระบี่กระบอง. 2513. 39-43)

การขึ้นพรหมนี้ ถ้าฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งขึ้นพรหมนั่ง อีกฝ่ายจะขึ้นพรหมยืน นอกจากเป็นการ สร้างกำลังใจและคุ้มครองในการต่อสู้แล้ว การขึ้นพรหมนี้ นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา ได้บันทึกไว้ว่า (2513: 34) เป็นการสอนให้ผู้เรียนระลึกถึงธรรมของการอยู่ร่วมกันในสังคมได้แก่ พรหมวิหารสี่ ดังนี้

...กำเนิดของการขึ้นพรหมนี้คงเนื่องจากความเคารพบูชาพระพรหมนั่นเอง พระพรหม นั้นทรงคุณสมบัติพิเศษ ซึ่งเรียกว่า พรหมวิหาร 4 มีเมตตา กรุณา มุทิตา อุเบกขา เพราะเหตุว่าพรหมมีสี่หน้านี้เอง จึงรำสี่ทิศให้ครบถ้วน การรำทุก ๆ ทิศจนครบสี่ทิศนี้ นักกระบี่กระบองอาจจะเรียกว่า ขึ้นพรหมสี่หน้าก็ได้นักกระบี่กระบองเมื่อแรกเริ่มเรียน ก็ได้ถูกอบรมบ่มนิสัยให้มีใจกอรปด้วยพรหมวิหารสี่ ทั้งนี้เพราะถือว่าด้วยคุณธรรมอัน ประเสริฐนี้เองจะเป็นธรรมที่ช่วยขจัดความเป็นพาล อันเป็นสันดานหยาบเสียได้ ไม่นำเอา วิชาความรู้ไปใช้ในทางที่มิชอบเป็นอันขาด เพราะเป็นทางที่จะนำความเดือดร้อนใจไปให้ ผู้อื่นอีกมากหลาย...

...จากคุณสมบัติของพรหม 4 ประการ คือ เมตตา กรุณา มุทิตา อุเบกขา ครูกระบี่ กระบองจึงได้นำมาใช้ในการอบรมศิษย์ให้มีนิสัยเป็นคนดี มีใจประกอบไปด้วยพรหมวิหาร สี่ และมีความรู้จัก

เคารพอ่อนน้อมถ่อมตนต่อผู้ใหญ่ อันได้แก่ มารดา บิดา ครู และผู้มีคุณ ซึ่งเปรียบเหมือนพรหมของบุตรและศิษย์ การขึ้นพรหมเป็นทาครูที่มี ความสำคัญที่สุดที่นักกระบี่กระบองจะต้องทำการฝึกหัด...

3. การรำเพลงอาวุธ ผู้แสดงที่เล่นอาวุธใดจะเลือกรำเพลงตามอาวุธที่ตนใช้ โดยเลือกทาร จากท่ารำทั้งหมดในอาวุธนั้นตามความเหมาะสมหรือความชำนาญของผู้เล่น ประมาณ 1 - 3 ท่า การรำเพลงอาวุธนี้มีมาแต่สมัยโบราณและมีประโยชน์ต่อผู้เล่น ดังที่ นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา (2513: 36-38) กล่าวว่า

...การรำเป็นขนบธรรมเนียมประเพณีนิยมประจำชาติอย่างหนึ่ง...ท่ารำอาวุธทุกชนิด ไม่เหมือนกัน อาวุธชนิดหนึ่งย่อมทำไปอย่างหนึ่ง ๆ เพื่อให้เหมาะสมกับอาวุธนั้น ๆ นอกจากจะเป็นการแสดงความงดงามของท่ารำตามอาวุธต่าง ๆ แล้ว ยังเป็นการช่วยให้ อวัยวะต่าง ๆ ของร่างกายตื่นตัวพร้อมจะแสดงจริงเป็นการลดความประหม่า ตื่นเต้น และเป็นการให้โอกาสแก่ผู้แสดงทั้งสองฝ่าย ดูทีท่าของกันและกัน...

...เมื่อรำเขาจะดูลักษณะท่าทางการว่าเรียนมาแคไหน จะรู้เลยหัดมาเก่งแค่ไหน การร่ายรำนี่จะรู้เลยว่าเล่นมากี่ปี และมาจากคณะไหน มาโชว์กันก่อน โบราณไม่ใช่มาตีกันเลย แต่ต้องมีท่าทางดูว่าสง่าแค่ไหน ข่มขวัญกันก่อน คล้ายกับการวอร์มอัพก่อน ก็ แล้วจะกลัวกันแล้วท่าใครท่าทางดี...

...การรำเป็นการต่อสู้ดูรู้สึกประมาทว่า ฉันรำแบบสวยงามอาจจะต่อสู้ไม่เก่งก็ได้ ว่าเพื่อดูจังหวะจะโคนคือให้คู่ต่อสู้ประเมินสถานการณ์ผิด บางคนก็จะหลอกล่อคู่ต่อสู้ ประเมินสถานการณ์ได้ประเมินตัวเราได้จะดูจากการรำ ทำให้เราใจเย็น... (สัมภาษณ์นายอภิชัย เสถียร. 7 พฤษภาคม 2561)

ประโยชน์ของการไหว้ครูกระบี่ กระบองไว้ว่า

...ก. เป็นการอบอุ่นร่างกายก่อนการแสดงจริง เพราะกล้ามเนื้อทุกส่วนมีการเคลื่อนไหว

ข. เป็นการรวบรวมสมาธิ ทำให้ลดความประหม่า

ค. ในการรบจริง การรไหว้ครูจะเป็นการศึกษาถึงจุดอ่อนจุดแข็งของคู่ต่อสู้จากกระบวนการ

สมบัติ จำปาเงิน (2523: 111) กล่าวว่า

...การรำอาวุธก่อนการต่อสู้ถือเป็นการดูเชิงและเป็นการทำให้กล้ามเนื้อตื่นตัว ลด ความตื่นเต้น...

ประโยชน์ เจริญรัตน์ สำนักการต่อสู้ป้องกันตัว “ไทยุทธ” (ม.ป.ป.) กล่าวถึงเรื่องของการทำอาวุธไว้ว่า

...ประโยชน์ของการรำนั้นมีหลายประการ คือ

1. เพื่อเป็นการอวดหรือเย้ยหยันด้วยท่าทางที่งดงามเป็นสง่า ประกอบอาวุธที่น่าเกรงขามเป็นการพูดต่อไปในตัว

2. เพื่อปลุกอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้ตื่นตัว พร้อมที่จะทำการสู้รบ และควบคุมจิตใจไม่ให้ประหม่า

3. เพื่อดูชั้นเชิงเล่ห์เหลี่ยม เป็นการจับไหวพริบและหาช่องทางต่อสู้ไปในตัว นอกจากนี้การรำอาวุธจะทำให้ทราบฝีมือของคู่ต่อสู้ว่ามีฝีมือเพียงใด

4. เพื่อสำรวจสถานที่และชัยภูมิที่จะทำการต่อสู้

ในปัจจุบันการอาวุธจะใช้อุปกรณ์กระบี่กระบองที่เรียกว่า “เครื่องไม้รำ” เป็นอาวุธที่ประดิษฐ์ขึ้น เพื่อใช้ในช่วงเวลาของการรำก่อนการต่อสู้จริง มีปรากฏหลักฐานในตอนต้นรัชกาลที่ 9 ในสมัยของ นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา และ ทองหล่อ ไตรรัตน์ มีการกล่าวถึงเรื่องของเครื่องไม่ว่า

...เมื่อไหว้ครูเสร็จแล้วเริ่มขึ้นพรหม พรหมนั่ง พรหมยืน เสร็จแล้วจึงเดินกัน ครบกระบวนท่าที่ได้ร่ำเรียนมาจนกลับมานั่งในที่เดิม ครูหรือผู้ที่อาวุโสที่สุดก็จะนำอาวุธตี ออกมาเปลี่ยน เอาอาวุธที่รำกลับไป ในการเดินไปเปลี่ยนอาวุธนั้นจะต้องเดินให้ถูกตามธรรมเนียมคือ เดินวนทักษิณาวรรต...

เครื่องไม้นี้จะประดิษฐ์อย่างงดงามด้วยลวดลายไทย และผสมผสานความเชื่อของไทย เช่น โล่ห์หน้าราหู มีความเชื่อว่า การเขียนหน้าของพระราหูไว้ที่เครื่องป้องกันจะเป็นการป้องกันอันตราย เป็นต้น เครื่องไม้นี้ นอกจากจะทำสวยงามเพื่อการรำแล้ว ยังเป็นการจัดทำเพื่อบูชาครู (วิชิต ชี้เชิญ. 2539) และเมื่อรวมกัน เป็นชุดจะประกอบด้วย กระบี่ ดาบ ง้าว พลอง โล่ เขน ดัง ไม้สั้น เรียกว่า “เครื่องตั้ง” หรือ “เครื่องไม่” ซึ่งจะใช้ตั้งบูชาในการประกอบพิธีการไหว้ครูประจำปีของแต่ละสำนัก

4. การเดินแปลง เป็นลักษณะของการเดินที่พร้อมจะเข้าสู่ทำการต่อสู้ การเดินจะเดินไปจนสุดสนามแล้วกลับมาที่เดิม ขณะที่อยู่ในระยะใกล้ที่จะสวนกันให้ต่างหลีกไปทางซ้ายเพียงเล็กน้อยโดยปลาย อาวุธอาจจะถูกหรือระกันเล็กน้อยได้ (ฟอง เกิดแก้ว. 2527: 43) การเดินแปลงเป็นการที่ทั้งสองฝ่ายต่าง จ้องดูเล่ห์เหลี่ยมของกันและกัน เป็นการอ่านใจกันและคุมเชิงกันในทีก่อนจะเข้าต่อสู้

5. การต่อสู้ จะเป็นการใช้หาทางการต่อสู้ที่ได้ฝึกมาทั้งหมดในสถานการณ์จริง การต่อสู้นี้ จะใช้อาวุธของการต่อสู้ที่เรียกว่า “เครื่องไม้ตี” มีลักษณะเช่นเดียวกับเครื่องไม้รแต่ไม่ได้ตกแต่งให้สวยงาม

6. การขอขมา เป็นการไหว้กันและกันระหว่างผู้เล่นทั้งสองฝ่ายหลังจบการแสดงแต่ละอาวุธ เป็นการขอโทษต่อการแสดงที่ผิดพลังตอกัน เป็นระเบียบที่กำหนดขึ้นในภายหลังจากสมัย นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา

การบรรเลงดนตรีในการชกมวยจะกระทำในขณะไหว้ครู โดยใช้เพลงสะระหม่า และในขณะชกต่อสู้จะใช้เพลงแขกเจ้าเซ็น สำหรับในกระบี่กระบองการบรรเลงเพลงจะบรรเลงตามขั้นตอนต่อไปนี้ (นาด เทพหัสดิน ณ อยุธยา. 2513)

1. บรรเลงก่อนจะเริ่มการแสดงกระบี่กระบองในพิธีไหว้ครูก่อนการแสดง เพลงที่ใช้จะเป็นเพลงชมสมุทร เพลงโฉลก เพลงเกาะ หรือเพลงระกำ

2. การบรรเลงเพื่อการโหมโรง เมื่อเสร็จพิธีไหว้ครูแล้ว ก่อนเริ่มการแสดงจะต้องมีการโหมโรง ซึ่งอาจใช้เพลงแขกโอด สารภี เยี่ยมวิมาน แขกไทร หรือเพลงสองชั้นอื่น ๆ เลือกได้ตามสมควร

3. การบรรเลงในขณะแสดง จะบรรเลงตั้งแต่เริ่มการรำ เพลงนี้ต้องเหมาะสมกับชนิดของอาวุธ เช่น กระบี่ใช้เพลงกระบีลีลา ดาบสองมือใช้เพลงจำปาทองเทศ หรือขอมทรงเครื่อง ง้าวใช้เพลงขึ้นมา พลองใช้เพลงลงสรงหรือขึ้นพลับพลา สามบานใช้เพลงฝรั่งเท้าหรือกราวนอก (ศุภกิจ จารุจรณ, 2539) เพลงในลักษณะนี้เรียกว่า “โยน” และต่อจากโยน ปีกลองจะบรรเลงในลีลาที่สุขุม เร่งเราในทีใช้บรรเลงใน ขณะที่ต่อสู้กัน (สมบัติ จำปาเงิน. 2523: 10) กล่าวถึงการใช้ดนตรีประกอบการแสดงไว้ว่า

...การแสดงกระบี่กระบองมีธรรมเนียมดีอีกอย่างหนึ่งคือ จะต้องมีดนตรีประกอบ ซึ่งจะมีปีชวา กลองแขกตัวผู้ (เสียงสูง) ตัวเมีย (เสียงต่ำ) และดิ่งจับจังหวะ เพราะไทยเป็นชาติ รักดนตรี การเล่นหรือการแสดงเฉย ๆ จะรู้สึกเงียบเหงาขาดรสชาติหาความสนุกสนานได้ ยาก นอกจากดนตรีจะช่วยให้เกิดความสนุกสนานครึกครื้นแล้วยังช่วยให้ผู้เล่นเกิดความ อีกเหิม มีกำลังใจในการต่อสู้เท่ากับเป็นเครื่องเร้าอารมณ์ปลุกใจให้กล้าหาญยิ่งขึ้นโดย เฉพาะเสียงกลองเป็นเสมือนเสียงหนุนหรือยุให้ผู้เล่นคิดจะรู้เรื่อย ๆ ไปโดยไม่คิดจะถอย มีแต่จะบุกติดตามเข้าไปด้วยความทรหดอดทน อีกประการหนึ่งการรำอาวุธก่อนการต่อสู้ ถึงเป็นการดูเชิง และเป็นการทำให้กล้ามเนื้อตื่นตัว ลดความตื่นเต้นนั้น ถ้าขาดดนตรีเสีย แล้วจะรู้ได้อย่างไร ถ้าทำได้หรือจะให้ได้จริง ๆ คงจะกร่อยแห้งจนพูดไม่ถูก

นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา (2513: 26) และฟอง เกิดแก้ว (2527: 40) กล่าวว่า ดนตรีมีประโยชน์ต่อการแสดงกระบี่กระบอง คือ

1. ทำให้การแสดงครึกครื้น ทำให้คนดูมีความรู้สึกสนุกสนาน

2. เสียงปี่กลอง ปลุกและเข้าใจผู้เลนให้เกิดความฮึกเหิม ในการ 20 ที่จะต่อสู้ นอกจากนี้ผู้ชมจะเกิดความรู้สึกร่วมในการต่อสู้

3. ในขณะคู่ต่อสู้ที่กระบี่กระบองนั้น เสียงกลองจะช่วยหนุน ให้ผู้เล่นคิดที่จะต่อสู้ไปเรื่อย ๆ

4. ช่วยให้ผู้รำกระบี่กระบองได้ถูกจังหวะตามแบบแผน เป็นการเพิ่มความงดงามให้แก่การรำกระบี่กระบอง

“เรื่องของดนตรีกับการต่อสู้กระบี่กระบองไว้ ช่วยให้เร้าใจ เช่น มวย ต่อยจะทำให้ดี ถ้าคนหัดมาน้อยจะไม่มีการลงจังหวะ ทำให้ฮึกเหิม ท่าทางไปตามเสียงปี่ เสียงกลอง ยักเอว ยักไหล่ จังหวะเท้าเป็นไปตามเพลงนั้น” (สัมภาษณ์นายสราชัย ทรัพย์แสนดี. 19พฤษภาคม 2561)

พอจะสรุปการใช้ดนตรีประกอบการต่อสู้ได้ดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางสรุปขั้นตอนจารีตของกระบี่กระบอง ดนตรีประกอบการต่อสู้

พิธีกรรม	ดนตรี	กระบี่กระบอง
ขึ้นครู/ยกครู ไหว้ครูประจำปี	1.บรรเลงเพลงโหมโรง และเพลงเกร็ดก่อนเวลา เป็นการบรรเลงเพื่อการฟัง 2.บรรเลงเพลงโยน ในขั้นตอนการรับเป็นศิษย์ เพลงชมสมุทร เพลงโฉลก ระกำ ลอยชาย 3.บรรเลงเพลงโยน และแขกเจ้าเซ็นในมวย บรรเลงเพลงโยน และเพลงสะระหม่าไทย	1.เตรียมการ 2.พิธีทางศาสนา กล่าวคำปฏิญาณรับเป็นศิษย์ 3.แสดงถวายมือ
พิธีไหว้ครูก่อนการต่อสู้	กระบี่กระบองใช้เพลงประจำอาวุธ	1.ถวายบังคม 2.พรหมสี่หน้า 3.รำอาวุธ
การต่อสู้	กระบี่กระบองใช้เพลงโยนออกแปลง	1.ถวายบังคมเร็ว 2.เดินแปลง 3.เข้าต่อสู้

เพลงที่ใช้ในการแสดงกระบี่กระบองนั้น เป็นเพลงแขกที่ใช้ ปีชวา กลองแขก ซึ่งสามารถใช้ได้ทั้งในงานมงคลและงานอวมงคล มีบทบาทในการบรรเลงประกอบการ อาวุธ การรำมวย โครงสร้างของทำนองเพลงสะระหม่าประกอบด้วย สะระหม่า โยน แปลง โยน ซึ่ง เพลงจะเป็นจังหวะให้กับการรำและการต่อสู้

เพลงต่าง ๆ ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงกระบี่กระบองจะเป็นเพลงมาตรฐานแห่งการใช้อาวุธ ในแต่ละชนิด โดยมีจังหวะหน้าทับของกลองแขกที่ใช้เป็นหน้าทับบังคับดังนี้

กระบี่	ใช้เพลงกระบีลีลา	หน้าทับกระบีลีลา
ง้าว	ใช้เพลงชมดง หรือโลม	หน้าทับขึ้นม้า

ดาบสองมือ	ใช้เพลงโยนดาบ จำปาทองเทศ สร้อยสน	หน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น
พลอง	ใช้เพลงแขกมอญ ลงสรง ขึ้นพลับพลา	หน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น
ดาบดั้ง	ใช้เพลงสมิงทอง บังใบ	หน้าทับสมิงทอง
พลองกับไม้สั้น	ใช้เพลงแขกมอญ	หน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น
ดาบสองมือกับดาบดั้ง เขน หรือโล่	ใช้เพลงมอญรำดาบ	หน้าทับสมิงทอง
สามบาน	ใช้เพลงฝรั่งรำเท้า กราวนอก	
หอกซัด	ใช้เพลงมัสทรี	
รำกริช	ใช้เพลงสะระหม่าแขก	

แต่บางครั้งอนุโลมได้ว่า การบรรเลงประกอบการแสดงกระบี่กระบองนั้นไม่จำเป็นต้องบรรเลงเพลงประจำ อาวุธ ผู้บรรเลงอาจบรรเลงเพลงอื่น ๆ ที่อยู่ในอัตรา 2 ชั้น และหน้าทับที่ใช้บรรเลงประกอบคือหน้าทับ ปรบไก่ 2 ชั้นได้ เพลงต่าง ๆ ที่สามารถใช้บรรเลงแทนได้เช่น เพลงช้างประสานงาน เพลงกล่อมนารี เพลง แขกไทร เพลงลมพัดชายเขา เป็นต้น จะเห็นได้ว่าการใช้ดนตรีเป็นการช่วยให้ลีลาของการเคลื่อนไหวใน การต่อสู้เป็นไปอย่างงดงาม มีจังหวะจะโคน และช่วยสร้างความรู้สึก หรืออารมณ์กับผู้ชม ผู้เล่นให้เกิด ความฮึกเหิม สนุกสนาน

จากที่กล่าวมาแสดงให้เห็นว่าลักษณะการเล่นกระบี่กระบองที่มีรายละเอียดมาก ซึ่งเข้าใจว่าระเบียบดังกล่าวได้มีการปรับปรุงขึ้นในสมัยของ นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา และได้รับการยอมรับทั่วไป สมาคมกีฬาไทยในพระบรมราชูปถัมภ์ ก็ได้ยึดถือแบบแผนนี้ในการแสดงกระบี่กระบอง จึงถือเป็นแบบแผนของการแสดงกระบี่กระบองในระยะต่อมาจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นในการเรียนกระบี่กระบองจึงต้อง เรียนครบทุกขั้นตอนทั้งหมด ซึ่งขั้นตอนแต่ละส่วนผู้เรียนจะต้องผ่านการฝึกฝนจนมีความชำนาญในการแสดงกระบี่กระบองได้อย่างดี

นอกจากเรียนเกี่ยวกับขั้นตอนของการในทางปฏิบัติแล้ว สิ่งที่ผู้เรียนจะต้องเรียนควบคู่ไปด้วยเสมอคือ การอบรมฝึกฝนทางด้านจิตใจ ทั้งการสร้างความเข้มแข็งของจิตใจในด้านพลังจิต อันจะส่งผลไป บังคับความเคลื่อนไหวของร่างกาย ซึ่งในสมัยก่อนจะผ่านกระบวนการของการท่องบนคาถาอาคม และ พิธีกรรมต่างๆ การอบรมจิตใจให้เข้มแข็ง กล้าหาญ เด็ดเดี่ยว ไม่กลัวอันตรายที่กำลังจะเผชิญหน้า

หรืออาจเรียกได้ว่า การมีใจนักรบพร้อมกับการอบรมข้อควรปฏิบัติต่างๆ ในการนำวิชาไปใช้ประโยชน์แก่ตนเองและแก่ผู้อื่น ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นการสอนที่มีทั้งการสอนทักษะและอบรมบ่มนิสัย

สำหรับการแสดงกระบี่กระบองนั้นจำเป็นต้องมีการแสดงความเคารพครูก่อนทุกครั้งไป เพราะฉะนั้นถ้าพระเจ้าแผ่นดินเสด็จทอดพระเนตรการถวายบังคมกับการแสดงความเคารพครูบาอาจารย์ก็มีร่วมกันไปได้ในโอกาสเดียวกัน แต่ถ้าไม่เสด็จก็มีเพียงถวายบังคมครูอาจารย์เท่านั้น

สรุปได้ว่าจารีตการแสดงกระบี่กระบองประกอบ ด้วยการทำท่าถวายบังคมก่อนเริ่มการแสดงเพื่อเคารพบูชาพระมหากษัตริย์หรือครูอาจารย์ที่ถ่ายทอดประสิทธิวิชาต่อจากนั้นจะแสดงท่าพรหมนั่งและพรหมยืนเป็นไหว้บูชาพระพรหมโดยมีนัยยะแฝงให้ผู้แสดงนั้นมีคุณธรรมพรหมวิหาร 4 ประการประกอบด้วย เมตตา กรุณา มุทิตา และอุเบกขาต่อจากนั้นจะแสดงท่ารำ 12 แม่ไม้แล้วเข้าสู่การตีเชิงรุกและเชิงรับ ในขั้นตอนนี้ผู้แสดงจะต้องมีสมาธิเนื่องจากถ้าเกิดการผิดพลาดจะทำให้อีกฝ่ายหนึ่งได้รับบาดเจ็บได้

1. ลักษณะของการเล่นกระบี่ร่วมสมัยเช่น ลักษณะของการถวายบังคม การขึ้นพรหม การรำไม้รำและการต่อสู้ เป็นต้น มีลักษณะที่เป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละสำนัก และมีบ้างที่ลักษณะ ของการเล่นเป็นไปในทำนองเดียวกัน

2. รูปแบบของการเล่นกระบี่ร่วมสมัย ส่วนใหญ่มีรูปแบบเหมือนกัน กล่าวคือ รูปแบบ ของการเล่นกระบี่เริ่มจาก การถวายบังคม การขึ้นพรหม การรำไม้รำ และการต่อสู้ มีบาง รูปแบบที่ลักษณะ เฉพาะในการเล่นกระบี่ของแต่ละสำนัก ซึ่งเป็นส่วนที่เพิ่มขึ้น ได้แก่ การถวายบังคมเร็ว การขึ้นพรหมเร็ว

กระบี่กระบองได้รับการอนุรักษ์ ส่งเสริม ปรับปรุง และพัฒนา โดยลูกศิษย์ของ ท่านอาจารย์นาค ลูกศิษย์ต่าง ๆ ที่ได้เรียนวิชานี้จากท่าน ได้ไปประจำเป็นครูสอนพลศึกษาตาม หน่วยงาน สถาบัน สถานศึกษา หรือตั้งค่ายดาบ สำนักดาบต่าง ๆ มากมาย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (สนามกีฬาแห่งชาติ) การสอนตามหลักสูตรตามแนวทางของอาจารย์นาค เป็นต้นมา นอกจากนั้น ยังได้มีการฝึกซ้อมโดยตั้งเป็นชมรมกระบี่กระบอง และนำกระบี่กระบองออกแสดงโชว์ ต้อนรับชาวต่างประเทศ ที่เดินทางมายังประเทศไทย แสดงร่วมกับละครอิงประวัติศาสตร์ และการแสดงโชว์ตามงาน และเทศกาลต่าง ๆ ซึ่งมีผลให้มหาวิทยาลัยสามารถสร้างกระบี่กระบองที่มีความรู้ความสามารถ ออกไปสอนตาม มหาวิทยาลัย วิทยาลัย โรงเรียน สถาบัน สถานศึกษา ค่ายดาบและสำนักดาบต่างๆ มากมาย

การแข่งขันกีฬากระบี่กระบอง ซึ่งจัดโดยสมาคมกีฬาไทย ซึ่งได้จัดการแข่งขันออกเป็น 2 ลักษณะ คือ การแข่งขันในลักษณะการประกวด แสดงโชว์ ซึ่งจัดขึ้นที่ท้องสนามหลวงเป็นประจำทุกปี

สรุปได้ว่าการฝึกวิชากระบี่กระบองมีทั้งในการเรียนการสอน มีทั้งแบบใช้ในการแสดงเชิงศิลปะการต่อสู้ สำหรับในการแสดงเมื่อแรกเริ่มก็จะต้องมีท่าปฏิบัติการไหว้ครูทุกครั้งเป็นการเคารพบูชาครูที่ถ่ายทอดวิชาการต่อสู้ วิชากระบี่กระบองนั้นได้รับการอนุรักษ์ ส่งเสริมจนถูกนำไปบรรจุในรายวิชาของกรมวิชาพลศึกษา โดยมีการสอนตามหลักสูตรตามแนวทางของอาจารย์นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา โดยเป็นวิชาบังคับในหลักสูตรตั้งแต่ปี พ.ศ.2521 เป็นต้นมาจนมาถึงปัจจุบัน

สรุปตามนาฏยจารีตของการเรียนกระบี่กระบองสรุปได้ว่าการฝึกวิชากระบี่กระบองมีทั้งในการเรียนการสอน มีทั้งแบบใช้ในการแสดงเชิงศิลปะการต่อสู้ สำหรับในการแสดงเมื่อแรกเริ่มก็จะต้องมีท่าปฏิบัติการไหว้ครูทุกครั้งเป็นการเคารพบูชาครูที่ถ่ายทอดวิชาการต่อสู้ วิชากระบี่กระบองนั้นได้รับการอนุรักษ์ ส่งเสริมจนถูกนำไปบรรจุในรายวิชาของกรมวิชาพลศึกษา โดยมีการสอนตามหลักสูตรตามแนวทางของอาจารย์นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา โดยเป็นวิชาบังคับในหลักสูตรตั้งแต่ปี พ.ศ.2521 เป็นต้นมาจนมาถึงปัจจุบัน

กล่าวได้ว่าการกระบี่กระบอง คือ การเล่นหรือกีฬาชนิดหนึ่งทางพลศึกษา ที่ต่อสู้ด้วยกระบี่กระบอง โดยนำเอาหวายมาทำเป็น กระบี่ ดาบ ง้าว พลอง เอาหนังหรือหวายมาทำเป็น โล่ เขน ดั้ง ในช่วงบ้านเมืองมีสงครามก็นำมาทำเป็นอาวุธสู้รบกับข้าศึก ยามสงบก็นำมาใช้เล่นและกีฬา โดยใช้แสดงและแข่งขันตามงานต่างๆ ประเพณีที่สำคัญมาตั้งแต่สมัยโบราณ วิชาความรู้เหล่านั้นไม่ได้หาได้ง่ายๆ เพราะฉะนั้นครูจึงมีความจำเป็นอย่างมากการจะแสดงความกตัญญูต่อครูบาอาจารย์ทางใดทางหนึ่งนั้นย่อมเป็นสิ่งที่ศิษย์สมควรกระทำ เมื่อมีการเรียนการสอนก็ต้องมีพิธีการไหว้ครูมอบตัวเป็นศิษย์ หลังจากได้รำเรียนศิลปะการต่อสู้แล้ว เมื่อใช้แสดงจริง หรือนำไปแข่งขันก็จะมีการรำไหว้ครูที่เรียกว่าการไหว้ทิศทั้ง 4 เป็นความจำเป็นและมีความสำคัญใน การพัฒนาคนไทยในอนาคตตามวิถีไทย ในขณะที่สังคมไทยแสวงหาสื่อทางการศึกษา และทฤษฎีทางการ ศึกษาตามแนวทางตะวันตกมาจัดการศึกษาเพื่อพัฒนาคนมาเป็นเวลานาน การใช้ศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว กระบี่กระบอง ผู้บริหารหรือผู้มีอำนาจหน้าที่ที่ตระหนักในความสำคัญในเรื่องนี้ด้วยเช่นกัน ดังเช่น อาจารย์นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา ได้บรรจุวิชากระบี่กระบองให้เป็นส่วนหนึ่งของวิชาพลศึกษามาจนถึงปัจจุบัน สำหรับความรู้กระบี่กระบองที่เคยปรากฏอยู่ในสถาบันอื่น ๆ นั้นจะไม่สามารถดำรงอยู่ได้ในภาวะปัจจุบันหากไม่ได้รับการสนับสนุนหรือส่งเสริมที่ดีพอ อันจะทำให้ข้อมูลและความรู้ต่าง ๆ ที่มีค่าในเรื่องของการต่อสู้ป้องกันตัวสูญหายไป เพราะการสืบทอดต่อไปไม่สามารถกระทำได้ ดังนั้นในการ พัฒนาวัฒนธรรมจึงจำเป็นต้องได้รับการสนับสนุนจากผู้มีหน้าที่รับผิดชอบทางการศึกษาโดยตรง เพื่อดำเนินการเป็นตัวแทนในการประสานงานในส่วนต่าง ๆ เพื่อการพัฒนาต่อไปในอนาคต

การบรรเลงดนตรี สำหรับในกระบี่กระบองการบรรเลงเพลงจะบรรเลงตามขั้นตอนต่อไปนี้

1. บรรเลงก่อนจะเริ่มการแสดงกระบี่กระบองในพิธีไหว้ครูก่อนการแสดง เพลงที่ใช้จะเป็นเพลงชมสมุทร เพลงโฉลก เพลงเกาะ หรือเพลงระกำ

2. การบรรเลงเพื่อการโหมโรง เมื่อเสร็จพิธีไหว้ครูแล้ว ก่อนเริ่มการแสดงจะต้องมีการโหมโรง ซึ่งอาจใช้เพลงแขกโอด สารภี เยี่ยมวิมาน แขกไทร หรือเพลงสองชั้นอื่น ๆ เลือกได้ตามสมควร

3. การบรรเลงในขณะแสดง จะบรรเลงตั้งแต่เริ่มการรำ เพลงนี้ต้องเหมาะสมกับชนิดของอาวุธ เช่น กระบี่ใช้เพลงกระบีลีลา ดาบสองมือใช้เพลงจำปาทองเทศ หรือขอมทรงเครื่อง ง้าวใช้เพลงขึ้นมา พลองใช้เพลงลงสรงหรือขึ้นพลับพลา สามบานใช้เพลงฝรั่งเท้าหรือกราวนอก (ศุภกิจ จารุจรณ, 2539) เพลงในลักษณะนี้เรียกว่า “โยน” และต่อจากโยน ปีกลองจะบรรเลงในลีลาที่สุขุม เร่งเราในทีใช้บรรเลงใน ขณะที่ต่อสู้กัน ดนตรีมี ประโยชน์ต่อการแสดงกระบี่กระบอง คือ

1. ทำให้การแสดงครึกครื้น ทำให้คนดูมีความรู้สึกสนุกสนาน

2. เสียงปี่กลอง ปลุกและเข้าใจผู้เลนให้เกิดความฮึกเหิม ในการ 20 ที่จะต่อสู้ นอกจากนี้ผู้ชมจะเกิดความรู้สึกร่วมในการต่อสู้

3. ในขณะคู่ต่อสู้ที่กระบี่กระบองนั้น เสียงกลองจะช่วยหนุน ให้ผู้เล่นคิดที่จะต่อสู้ไปเรื่อย ๆ

4. ช่วยให้ผู้รำกระบี่กระบองได้ถูกจังหวะตามแบบแผน เป็นการเพิ่มความงดงามให้แก่การรำกระบี่กระบอง

2.4 บริบทที่เกี่ยวข้องกับพระลักษมณ์

2.4.1 วรรณกรรม เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนพระลักษมณ์ตัดศอสีดา

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีพระราชประสงค์จะทรงรวบรวมเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งกระจัดกระจายอยู่ในสมัยนั้น ให้เป็นแบบฉบับเป็นเรื่องเป็นราวและรักษาให้เป็นมาตรฐาน สำหรับประเทศชาติจึงมีพระบรมราชโองการ ดังที่กล่าวไว้ในตอนต้นก่อนถึงตัวเรื่อง ดังนี้

> *“กระวีวิธหลายหลาก รู้มลากหลายฉันท์ นิพันธ์โครงกาพย์กลอน ภูธรดำริดำรัสจัดจองเป็นทำนองนุก ไตรดายุคนิทาน ตำนานเรื่องรามเกียรติ์ เบียนบรปักษยักพินาศด้วยพระราชโวหาร ปานสุมาลัยเรียบร้อยสร้อยโสภิต พิกสิตสาโรช โอษฐสุคนธ์วิมลหื่นหอมถนอมถนิมประดับโสตร ประโยชน์ฉลองเฉลิม เจิมจุฑาทิพย์ประสาทประกาศยศเอกอ้างองบพิตรพระเจ้าช้างเผือกผู้ครองเมือง”*
>
> *(พระบาทสมเด็จพระพุธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2517 : 2)*

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ที่เขียนขึ้นส่วนมากมักจะใช้เพื่อแสดงโขนและละครใน ฉะนั้นผู้นิพนธ์จึงได้แต่งไว้เป็นตอนๆ คงมีเฉพาะรามเกียรติ์ฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยที่ทรงพระราชนิพนธ์ไว้เป็นเรื่องยาว และฉบับที่มีเนื้อเรื่องละเอียดครบถ้วนคือบทพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทั้งนี้เพราะพระองค์ทรงมีพระราชประสงค์เพื่อให้พสกนิกรไว้สำหรับอ่านเพื่อความเพลิดเพลินและใช้สำหรับแสดงละครดังเนื้อความตอนท้ายเรื่องว่า

จบ เรื่องราเมศล้าง อสูรพงศ์
บ พิตรธรรมมิกทรง แต่งไว้
ริ ร่ำพร่ำประสงค์ สมโภช พระนา
บูรณ์ บำเรอรมย์ให้ อ่านร้องรำเกษม
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.2507 : 308)

โคลงดังกล่าวข้างต้นแสดงพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชไว้อย่างชัดเจน พระองค์จึงทรงพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์เป็นกลอนบทละครพร้อมทั้งกำหนดชื่อเพลงและเพลงหน้าพาทย์ประกอบไว้ด้วย ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะวิเคราะห์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ในแง่ของการแสดงโขนเพราะมีนักวรรณคดีหลายท่านได้แสดงความเห็นว่าบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชนั้นใช้แสดงละครมิได้หรือถ้าจะใช้ก็ใช้แสดงละครไม่ได้ดีดังเช่น สมพร สิงโต เสนอความเห็นว่า

> *พระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ในรัชกาลที่1 แต่งเป็นกลอนบทละครทั้งกำหนดเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์กำกับไว้ตามแบบของหนังสือบทละคร โดยทั่วไปลักษณะดังกล่าวบ่งชัดว่าคงจะใช้แสดงละครด้วยแน่ รามเกียรติ์สำนวนนี้เต็มไปด้วยบทพระสรงทรงเครื่องและบทชม การดำเนินเรื่องมิได้แบ่งเป็นบทเป็นตอน แต่เล่าเรื่องติดต่อกันไปได้ตั้งแต่ต้นจนจบ ...รามเกียรติ์ฉบับนี้ไม่อาจจะใช้เล่นละครได้สะดวกนักเพราะผู้ทรงพระราชนิพนธ์มิได้ทรงคำนึงถึงศิลปะในการแสดงออกโรงจริงๆ คือ ทรงบรรยายหรือพรรณนาความละเอียดถี่ถ้วนมากเกินไป เวลาแสดงตัวละครร้องรำนานและผู้ชมก็เกิดความเบื่อหน่ายได้*
>
> *(สมพร สิงโต. 2520 : 102)*

ธนิต อยู่โพธิ์ ได้แสดงทัศนะต่อบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชในทำนองเดียวกับคำกล่าวข้างต้นว่า

> *สมัยรัชกาลที่ 1 การละครนิยมเล่นตามแบบแผนครั้งกรุงเก่า บทละครที่ ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่ในรัชกาลที่ 1 ก็ทรงไว้เพื่อให้มีแบบฉบับ สำหรับที่จะเป็นสมบัติของชาติเป็นหลักสำคัญ ทรงพระราชนิพนธ์ไว้อย่างไรครูละครก็ต้องหัดและฝึกซ้อมไปตามนั้น ด้วยเหตุนี้ละคร ที่แสดงตามบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1 จึงชักช้าชวนรำคาญเพราะมิได้ปรับปรุงบทกับวิธีแสดงให้ กลมกลืนกัน ครั้นมาในรัชกาลที่ 2 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ซึ่งคงจะเคยทรงเป็นกวีร่วมแต่งบทถวายมาแต่ในรัชกาลที่ 1 แล้ว และทรงมีคณะละครของพระองค์อยู่ก่อนด้วยยอมทรงทราบแง่เงื่อนของศิลปะทางนี้ได้ดีแต่ไม่สามารถทรงตัดบทหรือปรับปรุงเสียใหม่ในรัชกาลที่ 1 นั้นด้วยเกรง พระบารมีสมเด็จพระบรมชนกนาถ*
>
> *(ธนิต อยู่โพธิ์. 2516 : 51)*

จากความเห็นดังกล่าวแสดงให้ทราบว่าบทละครเรื่องรามเกียรติพระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชยังไม่เหมาะสมที่จะนำไปจัดแสดงละคร ผู้วิจัยยังมีความเคลือบแคลงสงสัยในเรื่องนี้อย่างมาก จึงได้นำความเรื่องนี้ไปปรึกษา และขอทราบความเห็นจาก (เกษม ทองอร่าม) ผู้เชี่ยวชาญการทำบทโขน ละคร ของ กรมศิลปากร ท่านได้ให้ความเห็นว่า

> *ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก มหาราช บทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับนี้คงจะเป็นบทที่ดีที่สุด เพราะเวลานั้นยังไม่มีบท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมาเปรียบเทียบ บทละครเรื่อง รามเกียรติพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ถ้านำมา ปรับปรุงให้มีบทพากย์ บทเจรจาบ้างแล้วนำไปแสดงเป็นโขนจะเล่นได้ดีกว่าบทละคร รามเกียรติฉบับอื่น ๆ เพราะใช้คำและสำนวนหนักแน่นเหมาะสมกับตัวละครส่วนใหญ่ที่เป็นพระยักษ์ลิงและสามารถแสดงได้ตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง เกษม ทองอร่ามเคยนำบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมาทดลองแสดงแล้ว เห็นว่าเล่นได้ดี เพียงแต่ตัดบทมาเล่นเป็นตอน ๆ และตัดคำบรรยายลงบ้างเท่านั้น*
>
> *(เกษม ทองอร่าม. สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 28 มิ.ย.60)*

จากข้อคิดเห็นดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชสามารถนำไปจัดแสดงโขนหรือละคร ในได้ การแสดงนาฏศิลป์โขนและละครในนี้เป็นศิลปะที่มุ่งแสดงความงดงามทางด้านเต้น และรำมากกว่าการดำเนินเรื่อง ดังนั้นจึงไม่อาจตำหนิ บทพระราชนิพนธ์ของพระองค์ ท่านว่าเมื่อนำไปใช้แสดงละครแล้วจะชักช้า สาลี ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา ได้เสนอ ความเห็นเกี่ยวกับละครในว่า

> *ละครในถือศิลปะแห่งการทำเป็นสำคัญยิ่ง ส่วนเนื้อเรื่องนั้นไม่สำคัญ ในการแสดงคืนหนึ่งอาจได้เนื้อเรื่องนิดเดียวแต่เพลงและบทบาทต้องดีที่สุด*
>
> *(สาลี ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา. 2521 : 12)*

เบญจมาศ พลอินทร์ เป็นอีกผู้หนึ่งที่มีความเห็นว่าการแสดงละครในไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงความช้าเร็วของเนื้อเรื่องมากนักดังคำกล่าวว่า

> *วรรณคดีการละครเป็นบทประพันธ์ที่ใช้สำหรับเล่นละครมิได้มุ่งหมายให้เป็นเรื่องสำหรับอ่าน แต่วรรณคดีการละครบางเรื่องใช้เป็นประโยชน์ทั้ง การอ่านและการเล่นละคร... หากเป็นบทละครรำความสำคัญอยู่ที่เนื้อความดี เพลงไพเราะและประกอบท่ารำได้สวยงาม การดูละครรอยู่ที่ศิลปะการ ร่ายรำมากกว่าเนื้อเรื่อง...ลักษณะละครในการเดินเรื่องไม่สำคัญจะเล่นช้าอย่างไรก็ได้แต่ใช้ศิลปะเป็นสำคัญ*
>
> *(เบญจมาศ พลอินทร์. 2521 : 92)*

จากทัศนะของบุคคลต่าง ๆ ดังกล่าวทำให้เห็นว่ามีผู้มองบทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ในแง่ของการจัดการแสดงต่างกัน อย่างไรก็ดีหลวงวิจิตรวาทการได้ กล่าวรวมความคิดเห็นของบุคคลทั้งหมดว่า

> *โขนละครที่แสดงกันอยู่ในเวลานี้ขอตำหนิมีอยู่สองทาง ทางหนึ่งว่า ยืดยาดซ้ำซาก อีกทางหนึ่งว่าตัดของดีทิ้งเสีย คำตำหนิที่ตรงกันข้ามเช่นนี้ เราเข้าใจได้ง่าย การติวายืดยาดซ้ำซากเกิดจากความไม่เข้าใจ การติ ว่า ตัดของดีทิ้งเสียเกิดจากที่เข้าใจดีเกินไป เราจำเป็นจะต้องจูงใจให้ทั้งสองฝ่ายมาพบกันที่สายกลาง*
>
> *(หลวงวิจิตรวาทการ. 2516 : 11)*

จากข้อมูลข้างต้นสรุปได้ว่าบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 มีเนื้อความน่าสนใจแต่ด้วยบทวรรณกรรมนั้นมีความยืดเยื้อซึ่งไม่เหมาะสมกับการแสดงในปัจจุบันเนื่องจากภาษาที่ใช้ ความหมายของ

คำบางคำก็ไม่สามารถเข้าใจ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านบทโขน ละครได้นำบทพระราชนิพนธ์มาปรับคำบรรยายและบทพระสรงทรงเครื่อง บทชมให้น้อยลงเพื่อให้เข้ากับการแสดงในปัจจุบันได้อย่างลงตัว

2.4.2 ประวัติพระลักษมณ์

ตัวละครต่าง ๆ ที่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์มีน้อยตัวนักที่คนทั่วไปให้ความสนใจ และรู้ถึงประวัติความเป็นมาอย่างลึกซึ้ง พระลักษมณ์เป็นตัวละหนึ่งที่น่าศึกษาอยู่ไม่น้อย โดยเฉพาะอย่างยิ่งชีวประวัติของพระลักษมณ์ที่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์ ด้วยจะเป็นการช่วยเสริมความเข้าใจในการอ่านชมการแสดง หรือวิเคราะห์เรื่องรามเกียรติ์ต่อไป ในบทนี้จะกล่าวถึงชีวประวัติพระลักษมณ์ในหัวข้อต่อไปนี้

2.4.2.1 กำเนิด

2.4.2.2 ลักษณะการแต่งกาย

2.4.2.3 อาวุธและพาหนะ

2.4.2.4 ผลงาน

2.4.2.5 ตอนพระลักษมณ์ตัดศอสีดา

2.4.2.1 กำเนิด

พระลักษมณ์ เป็นโอรสของท้าวทศรถกับนางสมุทรชา มีน้องร่วมมารดา คือ พระสัตรุด และมีพี่ชายร่วมบิดาสองคนคือ พระรามและพระพรต มีเรื่องราวในตอนกำเนิดดังนี้

ท้าวทศรถ กษัตริย์องค์ที่สามแห่งกรุงศรีอยุธยา สืบพระราชวงศ์ต่อจากท้าวอัชบาล พระองค์ดำริที่จะมีพระราชโอรสไว้สืบราชสมบัติ จึงไปนิมนต์พระวสิษฐ์ พระสวามิตร พระวัชอัคคี และพระภารทวราช ให้มาทำพิธีกะลากิจบูชาไฟ เพื่อขอโอรสจากพระอิศวร พระฤษีทั้งสี่แนะนำให้ท้าวทศรถนิมนต์พระฤษีกไลไกฏ ณ เมืองโรมพัต ซึ่งเป็นผู้มีญาณแก่กล้ามากให้มาช่วยกระทำพิธีดังกล่าว เมื่อพระฤษีทั้งหลายมาพร้อมกัน พระไลโกฏก็ชวนพระดาบสทั้งสี่ขึ้นไปเฝ้าพระอิศวร เพื่อกราบทูลอัญเชิญพระนารายณ์อวตารลงมาปราบยุค เข็ญ เพื่อให้เกิดความผาสุกแก่มวลมนุษย์ ในครั้งนี้พระนารายณ์ทรงเห็นว่าต้องมีอุปสรรคมากกว่าทุกครั้งที่เคยอวตารลงมาปราบเหล่ามาร จึงชวนพระลักษมีพระชายาและพระยาอนันตนาคราช ผู้เป็นราชบัลลังก์ พร้อมเหล่าทวยเทพทั้งหลายอวตารลงมาปราบยุคเข็ญด้วย โดยพระนารายณ์ไปเป็นพระราม จักรมาตั้งเป็นพระพรต สังข์และบัลลังก์นาคไปเป็นพระลักษมณ์ คทาเป็นพระสัตรุด ส่วนองค์พระลักษมณ์มีไปเกิดเป็นลูกทศกัณฐ์ ณ กรุงลงกาให้ชื่อว่านางสีดา แล้วพวกเทวดาอาสาทั้งหลายไปเกิดเป็นสิบแปดมงกุฎ แล้วพระอิศวรให้พรว่าถ้ายักษ์ฆ่าตายพอถูกลมพัด

ต้องกายก็จะคืนชีวิตได้ จากนั้นพระอิศวรก็ประสาทมนต์สูญชีพให้กับพระฤาษี กไลโกฏเพื่อมาตั้งพิธีขอโอรสให้กับท้าวทศรถ

“เจ้าไปเถิดไปเกิดเป็นกษัตริย์ สุริย์วงศ์จักรพรรดิมหาศาล
ทรงพระนามพระรามอวตาร ในสถานกรุงศรีอโยธยา
จักรเป็นพระพรตยศยง ถัดองค์พระนารายณ์เชษฐา
ฝ่ายสังข์บรรลังก์นาคา เป็นพระลักษมณ์อนุชาฤทธิรอน
อันซึ่งคทาวราวุธ เป็นพระสัตตรุตชาญสมร
องค์พระลักษมีบังอร ไปเกิดในนครลงกา
ชื่อว่าสีดานงลักษณ์ เป็นบุตรทศพัตรยักษา
จงไปศรีสวัสดิ์วัฒนา อย่ามีโรคาเภทภัย”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 271-272)

พระกไลโกฏ เมื่อได้มนต์สูญชีพแล้วก็กลับมาทำพิธีขอโอรสที่หน้าพระลาน ครั้นครบสามวันก็เกิดกองเพลิงขึ้น พร้อมกับมีอสูรทูนถาดทองใส่ข้าวทิพย์มาวางอยู่สี่ปั้น กลิ่นหอมของข้าวทิพย์อบอวลไปทั่วทุกทิศจนนครลงกา นางมณโฑได้กลิ่นข้าวทิพย์ก็อยากเสวยรบเร้าให้ทศกัณฐ์ไปนำมา ทศกัณฐ์จึงใช้นางกากนาสูรไปชิงเอามา ซึ่งนางโฉบได้เพียงครึ่งปั้นนางมณโฑจึงได้เสวยข้าวทิพย์เพียงแค่นั้น พอเสร็จพิธีพระฤษีกไลโกฏจึงได้ถวายข้าวทิพย์แด่พระมเหสีของท้าวทศรถทั้งสามพระองค์ นางเกาสุริยาได้ปั้นหนึ่ง นางไกยเกษีได้ปั้นหนึ่ง นางสมุทรชาปั้นครึ่ง (ที่เหลือจากกาโฉบครึ่งหนึ่ง) ครั้นครบกำหนดทศมาส มเหลีทั้งสามก็ทรงคลอดโอรส โดยมีพระมเหสีพระอินทร์ทั้งสี่นางคอยดูแลตกกลางคืนนาง เกาสุริยาประสูติโอรสมีพระวรกายสีเขียวดั่งนิล นางไกยเกษีประสูติที่โอรส มีพระวรกายแดงดั้งทับทิมในตอนเช้า พอตกเวลาสามนาฬิกาห้าบาท นางสมุทรชาประสูติโอรสมีพระวรกายสีเหลืองดั่งทอง

“ครั้นสามนาฬิกาหาบาท นางสมุทร เยาวราชโฉมฉาย
ประสูติพระโอรสพรรณราย สีนั้นเหลืองคล้ายทองทา”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 316)

และในเวลาสี่โมงเศษ นางสมุทรขาก็ประสูติโอรสอีกองค์หนึ่งมีพระวรกายสีม่วงอ่อน ครบกำหนดประสูติได้สามวัน ท้าวทศรถให้มีการจัดงานฉลองสมโภชพระกุมาร โดยเชิญฤษีชีวสิษฐ์ สวามิตร วัชอัคคี และภารทวาช มาทำพิธีรับขวัญพระกุมารเสร็จแล้วพระฤษีทั้งสี่ตั้งพระนามให้ตามฤกษ์ที่ประสูติ

“พระเชษฐาคือนารายณ์เทเวศ ชื่อพระราเมศทรงศร
ที่สองคือจักรฤทธิรอน นามกรพระพรตกุมารา
ที่สามคือบัลลังก์กับสังข์ทรง ชื่อพระลักษมณ์สุริยวงศ์กนิษฐา
คทาวุธที่สุดอันดับมา ชื่อว่าพระสัตรุดกุมาร”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 321)

ท้าวทศรถได้จัดหาพี่เลี้ยงไว้คอยดูแลพระราชโอรสทั้งหมดสิบหกนางล้วนเป็นเชื้อพระวงศ์ทั้งสิ้น และมีพระกุมารเพื่อนเล่นถึงสี่หมื่นคนล้วนอายุในราว 12 ปี เมื่อพระกุมารพระชันษา ได้ 12 ปี ท้าวทศรถประทานกระสุนให้เล่นต่างศร เพื่อเป็นการฝึกมือก่อนเรียนศิลปศาสตร์ ขณะที่ทรงเล่นเพลินอยู่นั้นนางค่อมกุจจีสาวใช้ของนางไกยเกษีมายืนดูอยู่ พระรามจึงทรง ยิงกระสุนแกล้งนางค่อมเป็นที่สนุกสนานสร้างความแค้นเคืองให้กับนางค่อมมาก พอพระชันษาได้สิบสี่ปีไปเรียนไตรเพทวิทยาอาคมตามพระราชประเพณีของกษัตริย์กับพระสวามิตร ทุกวันสี่พระกุมารจะเข้าปรนนิบัติพระฤษีด้วยการบีบนวด ทำความสะอาด ปัดกวาดอาศรม พระฤษีก็สั่งสอนวิทยาอาคมทุกวันไปและได้ทำธนูกับศรสามเล่ม ให้ทุกคน ได้ไว้อีกฝีมือ ครั้นเมื่อเรียนจบไตรเพทวิทยา ยุทธศาสตร์ต่าง ๆ แล้ว พระฤษีจึงทำพิธีกระถาบูชาไฟ ขอพรจากพระอิศวร เพื่อจะชุบศรให้มีอำนาจฤทธา พระอิศวรทรงประทาน ลูกศรให้สิบสองเล่มพร้อมทั้งคันศร เพื่อพระฤษีจะได้มอบให้แก่พระกุมารทั้ง 4 คนทั้งหมดมีอานุภาพแตกต่างกันและมีชื่อของพระกุมารกำกับไว้ด้วย เมื่อเสด็จกลับมาถึงพระนคร ท้าวทศรถก็ให้พระกุมารทั้งสี่ประลองศรท่ามกลางเหล่าเสนาประชาราษฎร์อันเป็นพระราชประเพณีที่ทำสืบต่อกันมา ซึ่งทุกพระองค์ก็ทรงแผงศรไปตกในที่ต่างๆแล้วศรก็กลับคืนมา

“เมื่อนั้น พระลักษมณ์รุ่งฟ้านราสรรค์
พระกรนาวศรยืนยัน แผลงสนั่นครั่นครื้นพสุธา
เล่มหนึ่งไปอัคนิรุทธ เล่มหนึ่งเป็นอาวุธแสนหา
เล่มหนึ่งไปพิภพอสุรา กลับมาทักษิณพระนคร”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 343)

ท้าวทศรถและพระมเหสี ทั้งบรรดาอำมาตย์ มนตรี ประชาราษฎร์ทั้งหลายต่างชื่นชมยินดี ในความสามารถของพระกุมารทั้งสี่ ต่างอวยชัยใช้ให้พรกันเข็งแซ่ไปทั่ว เหล่าเทพเทวา นางฟ้าก็โปรยปรายทิพย์มาลา มาในที่ประชุมนั้นเป็นนิมิตหมายอันดี ที่เหล่ายักษ์ใจพาลทั้งหลายจะถูกปราบให้สิ้นแผ่นดินไป

2.4.2.2 ลักษณะการแต่งกาย

-ลักษณะ

ตัวละครในเรื่องรามเกียรติ มีสีและลักษณะเฉพาะตัว พระรามเช่น สีเขียวนวล พระพรตสีแดงชาด พระสัตรุดสีม่วงอ่อน นางสีดาสีนวลจันทร์ หรือ สีขาวผ่อง เป็นต้น พระลักษมณ์น้องพระราม เป็นตัวละครที่สำคัญตัวหนึ่ง ในรามเกียรติ์เช่นกัน สีอันเป็นลักษณะเฉพาะตัวของพระลักษมณ์ คือสีทองหรือเหลือง ดังจะ พบได้จากบทกลอนที่กล่าวไว้ในรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1 ตอนนางสำมานักขามาทำร้ายนางสีดาเพื่อแย่งชิงพระรามไปเป็นสามีพระลักษมณ์ได้ยินเสียงจึงออกมาช่วย แล้วได้เห็นลักษณะของพระลักษมณ์ จนเกิดความพิศมัย

“นวลละอองดั่งทองนพมาศ เสียวสวาทพูนเพิ่มพิสมัย”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507.เล่ม 1 หน้า 635)

ตอนนางอัศมูขีมาพบพระรามและพระลักษมณ์ ยังชื่นชมในความงามของพระลักษมณ์

“องค์น้อยนั้นผิวเหลืองอ่อน อรชรยั่วยวนเสน่หา”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 เล่ม 2 หน้า 12)

ตอนหนุมานมาพบพระลักษมณ์กำลังปรนนิบัติพระราม คราวเสด็จตามหานางสีดา

“องค์หนึ่งผิวพรรณอรชร เหลืองอ่อนดังหนึ่งทองทา”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 เล่ม 2 หน้า 17)

แม้แต่มัยราพณ์ผู้เป็นพญายักษ์ยังชื่นชมในความงามของพระลักษมณ์ดังบทกลอนกล่าวไว้ว่า

“พิศเพ่งดูพระลักษมณ์ ดวงพักตร์ เพียงเทพเลขา

ผิวเหลืองเรืองรองดั่งทองทา สภาพริ้มพร้อมทั้งกาย”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลภมหาราช. 2507 เล่ม 2 หน้า 412)

นอกจากนี้แล้วพระลักษมณ์ยังเป็นบุรุษหนุ่มที่งามพร้อมไปด้วยคุณลักษณะต่างๆ ใครได้พบเห็น ต้องชื่นชมและหลงใหล นางเสาวรี นางฟ้าที่ถูกสาปให้มาอยู่ป่าสาลวัน เมื่อแรกเห็นยังแอบชอบความงาม

“องค์หนึ่งงามคล้ายพระสุริยัน อันเสร็จเลื่อนลอยอัมไพ (เล่ม 1 หน้า 555)
อนุชานั่งหน้ารถนั้น ดั่งดวงจันทร์หมดเมฆไม่ราคี” (เล่ม 3 หน้า 360)

พระลักษมณ์มีความงามไม่น้อยกว่าพระราม แม้แต่นางสำมานักขาที่หลงใหลในพระราม แต่พอมาพบพระลักษมณ์ยังเปลี่ยนใจ

“งวยงงหลงแลตะลึงไป อรทัยลืมองค์พระรามา
พิศพระหริวงศ์ทรงจักร ก็แลลืมพระลักษมณ์กนิษฐา” (เล่ม 2 หน้า 625)

ในตอนที่กุมภกรรณยกทัพมารบกับพระลักษมณ์ ยังกล่าวถึงลักษณะพระลักษมณ์ตามที่ได้เห็นไว้ด้วย

“ได้เห็นรูปท่านอย่างสตรี แม้นสูฝีมือยักษ์จะตักษัย” (เล่ม 6 หน้า 491)

จะเห็นได้ว่าพระลักษมณ์เป็นบุรุษที่มีลักษณะงดงาม ผู้ใดได้พบเห็นจะต้องชื่นชมใน ความสง่างามนั้น ผู้หญิงก็ชอบผู้ชายเห็นยังต้องชม ทั้งผิวพรรณยังเป็นที่สะดุดตายิ่งนักทำให้เป็นลักษณะเด่นของพระลักษมณ์ที่จะจูงใจให้ผู้พบเห็นเกิดความชื่นชอบ จึงสรุปได้ว่าพระลักษมณ์ เป็นตัวละครที่มีความสง่างามไม่น้อยกว่าไปกว่าพระรามตัวเอกของเรื่องรามเกียรติ์

-การแต่งกาย

บทบาทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ในทุกครั้งที่พระลักษมณ์พระลักษมณ์จะทำการออกรบไม่ว่าจะไปโดยลำพัง หรือไปร่วมกับพระรามก็ตาม มีบทแสดงการแต่งตัวอยู่ด้วย อันเป็นบทกลอนบรรณาการแต่งกายของกษัตริย์ที่จะไปออกรบต้องแต่งกายให้เข้ากับฤกษ์ยามการยกทับ ซึ่งเป็นประเพณีที่สำคัญมาก รามเกียรติ์เป็นเรื่องที่เกี่ยวกับการสรรเสริญพระมหากษัตริย์ในด้านความเก่งกล้าสามารถในเชิงการรบ เมื่อมีการจัดทับพออกศึกจึงต้องกล่าวถึงบทบรรยายการแต่งตัวด้วย บทกลอนนั้นผู้อ่านจะได้ทราบชิ้นส่วนและลักษณะของเครื่องแต่งกาย การแต่งกาย ซึ่งมีความน่าสนใจอยู่ไม่น้อยที่จะนำมาศึกษาเข้ากับการแต่งกายในการแสดง ของตัวพระลักษมณ์

บทกลอนพรรณนาการแต่งกายของพระลักษมณ์ ในศึกกุมภกรรณ มีกล่าวไว้ดังนี้

“ให้ไขท่อแก้วประทุมทอง เป็นละอองเฟื่องฟุ้งหอมหวาน
สุคนธาปรุงทิพย์สุมามาลย์ สนับเพลาเครือก้านสุบรรณบิน
ภูษาพื้นลีเขียวขำ ทองช้ำเชิงรูปภุชงค์สิ้น
ชายแครงช่อเครือกินริน ชายไหวลายนิลน้ำระยับ
ห้อยหน้าตราชุนเชิงคลิบ ผ้าทิพย์ตราดปิดเลื่อมสลับ
ลององค์เกาะแก้วแววับ คาดปั้นเหน่งบานพับประดับเพชร
สร้อยสนสังวาลกุดั่นดวง ทับทรวงแสงจำรัสตรัสเตร็ด

พาหุรัดลายพลอยเม็ด ทองกรซ้อนเจ็ดเส้นทรวง
สวมใส่ชฎามหากฐิน ห้อยอุบะประทินกลิ่นส่ง
นิ้วพระหัตถ์จัดเรียงธำมรงค์ ครั้นเสร็จทรงศรศรีลีลา”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 484)

จะเห็นว่าในบททรงเครื่องนี้พระลักษมณ์จะแต่งกายแบบพระมหากษัตริย์ทั้งสิ้น แต่เมื่อนำรามเกียรติ์มาเล่นเป็นโขน เป็นหนัง การที่จะแสดงให้ผู้ดูเห็นตามแบบบทประพันธ์ทุกอย่างย่อมเป็นไปได้ยาก ด้วยไม่เป็นที่นิยมของผู้คน จึงต้องมีการปรับปรุงบทการแสดงให้เหมาะสมกับเวลาและยุคสมัย ดังนั้นลักษณะและการแต่งกายของพระลักษมณ์ในด้านการแสดงจึงเป็นอีกรูปแบบหนึ่งที่คล้ายคลึงกับบทกลอนที่ได้พรรณนาไว้ เป็นการลอกเลียนแบบออกมาได้อย่างเหมาะสมดียิ่ง ดังจะกล่าวต่อไปนี้



ภาพที่ 1
เครื่องแต่งกายพระลักษมณ์แบบยืนเครื่อง
ที่มา : ภาพอนุเคราะห์จาก นายพงษ์ศักดิ์ บุญล้น

ลักษณะเครื่องแต่งกายของพระลักษมณ์

1. กำไลเท้า ตามราชพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถานหมายถึง ทองพระบาทของพระมหากษัตริย์ เป็นเครื่องประดับสวมข้อเท้าที่ทำด้วยเงินหรือทอง มีชื่อเรียกอีกว่าดวงเชิง หรือกรองเชิง กำไลเท้ามีลักษณะเป็นท่อกลวงรูปวงกลม ปลายสองข้างทำเป็นหัวคล้ายดอกบัวตูม จึงมีชื่อเรียกในทางนาฏศิลป์ว่ากำไลหัวบัว ทำด้วยเงินหรือเงินกาไหล่ทอง หรือทองแดงกาไหล่เงิน,ทอง หรือทองเหลืองกาไหล่เงิน,ทอง หรือทองเหลืองกาไหล่เงิน,ทอง (เป็นประมวลกฎหมายในสมัยรัชกาลที่ 1 ประกาศใช้เมื่อ พ.ศ.2344) (ในสมัยโบราณมีประกาศห้ามข้าราชการและราษฎร แต่งตัวบุตรหลานด้วยกำไลเท้าทอง เพราะถือว่าเป็นการเกินบรรดาศักดิ์และไปตรงกับเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์)

2. สนับเพลา หมายถึงกางเกงชั้นใน แปลตามศัพท์ได้ว่า ผ้ารองขาหรือผ้าสวมขา (แต่เดิมถ้านุ่งกางเกงชั้นในที่มีขายาวกว่าผ้าที่นุ่งไว้ข้างนอกจนขาตัวในยาวออกมา ก็มีคำพูดล้อกันว่านุ่งสนับโรย) ลักษณะของสนับเพลาเป็นกางเกงทรงตรงขายาวคลุมเข่าคล้ายกางเกงขาก๊วย มีหูรูดเดียวสะเอว ในปัจจุบันเลิกใช้แล้วด้วยไม่สะดวกในการแต่งตัวมีเชิงผ้าตรงชายขากางเกงทั้งสองข้างปักลวดลายด้วยดิ้นหรือเลื่อม ในบทประราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ของรัชกาลที่ 1 กล่าวถึงลักษณะของสนับเพลาที่พระลักษมณ์ใส่มีลวดต่างๆ กัน ดังนี้

“สุคนธาปรุงทิพย์สุมามาลย์ สนับเพลาเครือก้านสุบรรณบิน” (เล่ม 2 หน้า 489)
“สุคนธาธานทิพย์สุมามาลย์ สนับเพลาแก้วกาญเป็นเชิงงอน” (เล่ม 2 หน้า 551)
“สนับเพลาเครือหงส์อลงการ แก้วประพาฬพรายพื้นเชิงงอน” (เล่ม 2 หน้า 559)

แต่ในด้านการแสดงสนับเพลาของพระลักษมณ์ เป็นสีเหลืองคาดม่วงเชิงงอน ลายเชิงกระหนก

3. ผ้านุ่งหรือภูษา หมายถึง ที่ใช้นุ่งทับสนับเพลา ซึ่งมีวิธีการนุ่งอยู่ 2 แบบ คือ นุ่งแบบจีบโจงก้นแป้นและจีบโจงหางหงส์ (ในการแสดงโขนแบบแรกใช้กับฝ่ายยักษ์และลิง แบบที่สองใช้สำหรับผู้แสดงตัวพระ) ผ้าที่ใช้นุ่งเป็นผ้าทอที่มีลวดลายสูงกว่าพื้นผ้าเรียกว่าผ้ายก หากทอด้วยไหมทองก็เรียกว่ายกทอง ทอด้วยไหมธรรมดาเรียกยกไหม เข้าใจว่าแรกเริ่มคงเกิดผิดพลาดในการทอโดยมิได้เจตนา ทำให้เกิดเป็นลายนูนบนผ้า เมื่อเห็นงามจึงคิดประดิษฐ์ลวดลายให้ประณีตขึ้น ขึ้นยกจะมีลวดลายแตกต่างกัน ดังนี้ กล่าวไว้ในบทพระราชนิพนธ์ เรื่องรามเกียรติ์ ฉบับรัชกาลที่ 1 จากการแต่งตัวของพระลักษมณ์ ในการจัดทัพครั้งต่าง ๆ ดังนี้

“ภูษาพื้นสีเขียวขำ ทองช้ำเชิงรูปภุชงค์สิ้น” (เล่ม 2 หน้า 489)
“ภูษาคู่อมรินทร์ทรง เครือหงส์คาบช่อเกษร (เล่ม 2 หน้า 552)
“ภูษาก้านกระหนกกระหนกสุพรรณพราย ฉลุลายรูปราชไกรสร” (เล่ม 2 หน้า 599)
“สนับเพลาเชิงงอนช่องกระจก ภูษายกเกี้ยวกรองทองผสาน” (เล่ม 2 หน้า 637)
“สนับเพลาเชิงรูปนาคิน ภูษาทรงข้าวบินฑ์กระหนกพัน” (เล่ม 2 หน้า 715)
“ภูษาคู่องค์อมรินทร์ พื้นตองก้านกินรีรำ” (เล่ม 2 หน้า 461)

ภูษาของพระลักษมณ์ในการแสดงโขน ละคร มักจะใช้สีม่วง เพื่อให้เข้ากับเครื่องแต่งกายอื่นๆ

4. ห้อยข้างหรือเจียระบาด ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายว่า ผ้าคาดเอวชนิดหนึ่งชายห้องลงที่หน้าขา หรือเป็นผ้าห้อยทับที่หน้าขาทั้งสองข้างแต่พิจารณาตามบทประพันธ์ในวรรณคดีไทยบางเรื่อง จะเห็นว่าเป็นชื่อที่ใช้เรียกผ้าคาดประเภทหนึ่งไม่เฉพาะแต่เป็นผ้าคาดเอว และมีบทกลอนกล่าวไว้ว่า เป็นเครื่องแต่งตัวทั้งของตัวพระและตัวนาง ดังนี้

- สำหรับตัวพระมีที่กล่าวไว้ เช่น

“ห้อยหน้าลายทองแสแพรบาง เจียระบาดนอกอย่างกระสันพัน” (อิเหนาเล่ม 1 หน้า 250)

“ฉลององค์ทรงเกาะแก้ววิเชียร เจียระบาดคาดเนียนกระเสียนกาย” (รามเกียรติ์)

- สำหรับตัวนางมีกล่าวไว้ เช่น

“ทรงยกทองท้องช้ำระกำไหม สไบหน้าเจียระบาดตาดปัก” (อิเหนาเล่ม 1 หน้า 240)

“สไบหน้าเจียระบาดตาดทองแดง เข็มขัดสายลายแทงประจำยาม” (สังข์ทองหน้า 99)

แสดงว่าเจียระบาดเป็นชื่อเรียกชายผ้าที่ห้อยลงมา สำหรับตัวพระก็เป็นผ้าห้อยสองข้างบริเวณหน้าขาที่เรียกว่าห้อยข้าง ส่วนตัวนางก็จะปล่อยชายผ้าสไบด้านหนึ่งให้ตกลงมาหน้าขาด้านขวา ห่มสไบเฉียงไหล่ซ้าย

ห้อยข้างหรือเจียระบาดมีชื่อเรียกอีกอย่างว่าชายแครง คงเรียกตามชื่อลักษณะรูปร่าง คือเป็นผ้าทรงสี่เหลี่ยมปักด้วยดิ้นละเลื่อมเป็นลวดลายต่าง ๆ ชายผ้าทำเป็นแฉกงอนออก แต่ปัจจุบันมักจะเป็นทรงรูปผืนผ้าธรรมดาไม่มีแฉกและที่เรียกห้อยข้าง นั้นเรียกตามลักษณะที่อยู่คืออยู่หน้าขาทั้งสองข้าง ในการแสดงของพระลักษมณ์ห้อยข้างเป็นเครื่องแต่งตัวชิ้นหนึ่งที่จะใช้สีม่วงขลิบเหลือง

5. ห้อยหน้าหรือชายไหว หมายถึงผ้าที่ห้องข้างหน้าอยู่ระหว่างชายแครงมีลักษณะเป็นผ้าทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า ปักด้วยดิ้นหรือเลื่อมเป็นลวดลาย ชายด้านล่างติดครุยเงินหรือทอง ชายด้านบนทำเป็นช่องให้เชือกลอดผ่านได้ไว้สำหรับผูกเอว ห้อยหน้าและห้อยข้างนี้จะเป็นชุดกันคือพื้นสีเดียวกัน ขลิบอย่างเดียวกัน เช่น พื้นเขียวขลิบแดง ทั้งห้อยหน้าและห้อยข้างก็ต้องเป็นสีเขียวขลิบแดง การแต่งกายของพระลักษมณ์ก็มีบทกล่าวถึงการใช้ห้อยหน้าและห้อยข้างไว้ในเรื่องรามเกียรติ์ ฉบับรัชกาลที่ 1 ดังนี้

“ชายแครงช่อเครือกินริน ชายไหวรายนิลน้ำระยับ” (เล่ม 2 หน้า 489)

“ชายแครงเครื่องทิพย์อลงกรณ์ ชายไหวอรชรทับทิมพราย” (เล่ม 2 หน้า 552)

“ชายไหวชายแครงแก้วกระหนาบ ฉลององค์พื้นขายเขียวขำ” (เล่ม 2 หน้า 461)

ส่วนในด้านการแสดง ชายไหวและชายแครง (ห้อยหน้าและห้อยข้าง) ของพระลักษมณ์เป็นพื้นม่วงขลิบเหลือง เพื่อให้เหมาะสมกับเครื่องแต่งกายชิ้นอื่น

6.เสื้อหรือฉลององค์ มีลักษณะเป็นเสื้อไม่มีปก ผ่าอกตลอด แขนยาวผ่าตลอด ทั้งนี้เพื่อไว้เย็บเข้ากับรูปร่างของผู้สวม ตัวเสื้อจะปักด้วยดิ้นหรือเลื่อมทั้งตัว เป็นลวดลายงดงามวิจิตร แต่ที่เหมาะสมสมมักใช้ลายกนกหรือลายพุ่มข้าวบิณฑ์ พระลักษมณ์ใช้สีเหลือง ซึ่งในความหมายแทนสีผิวและเป็น

สัญลักษณ์ประจำตัว ในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ของรัชกาลที่ 1 มีกล่าวถึงฉลององค์ของพระลักษมณ์ไว้ดังนี้

“ฉลององค์เกราะแก้วแววรับ คาดปั้นเหน่งบานพับประดับเพชร” (เล่ม 2 หน้า 489)

“ชายไหวชายแครงอลงการ ฉลององค์เครือก้านกระหนกพัน” (เล่ม 2 หน้า 677)

7.รัดสะเอว ในบทกลอนเรียกว่า รัดองค์ หรือรัดพัสตร์ เป็นผ้าคาดสะเอวผืนหนึ่งปักลวดลายด้านดิ้นหรือเลื่อม ใช้สำหรับทับปกปิดชายเสื้อและชายพกที่ไม่เรียบร้อยให้ดูสวยงามขึ้น รัดสะเอวของพระลักษมณ์ที่ใช้ในการแสดงจะเป็นผ้าผืนยาวทรงสี่เหลี่ยม พื้นสีม่วงเหลืองม่วง ลวดลายเป็นลวดลายกระหนก ซึ่งทั้งห้อยหน้า ห้อยข้าง และรัดสะเอวของพระลักษมณ์จะเป็นชุดเดียวกัน คือ พื้นสีม่วงขลิบเหลือง ลายมักจะเป็นลายกระหนกเข้าชุดกัน ถ้าเป็นลายเลื่อมก็เป็นลายเลื่อมทั้งชุด

8.สุวรรณกระถอบ เป็นผ้าชิ้นหนึ่งอยู่อยู่ทับห้อยหน้า มีลักษณะเป็นรูปทรงกรวยเชิง ปลายแหลม มีความยาวเท่ากับห้อยหน้า ปักลวดลายด้วยดิ้นหรือเลื่อม แต่ปัจจุบันนี้มีใช้น้อยอาจเป็นเพราะความไม่สะดวกในการหมุนเวียนใช้และสุวรรณกระถอบก็ผิดไปจากเดิมคือไม่ได้เป็นชิ้นแยก แต่ทำเป็นรูปทรงกรวยเชิงติดอยู่กับห้อยหน้าเลย สีสุวรรณกระถอบพระลักษมณ์ที่ใช้ในการแสดง มีสีเหลืองรวมเป็นชิ้นเดียวกับห้อยหน้า ปักลวดลายด้วยดิ้นหรือเลื่อมให้เข้ากับลายห้อยหน้า

9.กรองคอหรือนวมคอ ในวรรณคดีเรียกกรองศอ มีลักษณะเป็นแผงผ้ากลมใช้ปิดรอบคอเสื้อเพื่อปกปิดความไม่เรียบร้อยส่วนคอ รอบนอกจะเป็นหยักห่าง ๆ เพื่อความงดงาม ปักลวดลายด้วยดิ้นหรือเลื่อม สีและลวดลายจะเข้าชุดกับชุดห้อยหน้าและห้อยข้างมักเป็นลายกระหนก ด้านหน้าของกรอกศอจะผ่าตลอดไม่ใช้สวมเข้าทางศีรษะ ปกติในการแสดงกรอกศอพระลักษมณ์จะใช้สีม่วง

10.อินทรธนู หมายถึง เครื่องประดับบ่า เป็นรูปสามเหลี่ยมปลายงอนขึ้นตรงปลายงอนติดพู่ ทำด้วยผ้าปักดิ้นหรือเลื่อม สีและลวดลายอยู่ในชุดเดียวกับชุดของห้อยหน้า ห้อยข้าง และรัดสะเอว ไว้ติดบนบ่าทั้งสองข้าง ถ้าเป็นการแสดงที่ใช้เสื้อแขนสั้นจะไม่ใช้อินทรธนู แต่พระลักษมณ์ใช้เสื้อแขนยาวตลอดจึงต้องใช้อินทรธนู และใช้สีม่วงเพื่อเข้าชุดกรองคอ

11.ทองกรหรือกำไลแผง มีลักษณะเป็นแผงเงินหรือทองฝังพลอยเรียง 5-6 แถว ทองกรมักเป็นแผงคู่ติดเดือย หรือบานพับให้สวมพอดีกับข้อมือ ส่วนบนจะกว้างกว่าส่วนล่างเล็กน้อยเพื่อให้ได้ทรงกระชับกับข้อมือ เป็นลวดลายต่าง ๆ ดังมีปรากฏในบทกลอน จากเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ว่า

“พาหุรัดรายพลอยลอยเม็ด ทองกรซ้อนเจ็ดเส้นทรง” (เล่ม 2 หน้า 489)

“ทองกรรูปวาสุกรีกราย พาหุรัดพลอยรายธำมรงค์” (เล่ม 2 หน้า 552)

“ทองกรแก้วผลึกฉลุรอย พาหุรัดรักร้อยทับทิมพราย” (เล่ม 2 หน้า 599)

12.ปะวะหล่ำ เป็นเครื่องประดับสำหรับผูกข้อมือ ประกอบด้วยลูกกลมเล็ก ๆ ร้อยเป็นพวง ทำด้วยชุบเงิน หรือชุบทอง บางทีก็ร้อยสลับกับลูกปัดสีแดง ใช้สวมข้อมือต่อจากกำไลแผง

13.แหวนรอบ มีลักษณะเป็นเส้นเงินหรือทองขดเป็นวงแหวนเล็ก ๆ หลาย ๆ รอบ ทำเป็นวงแบบกำไลใช้สวม พร้อมกับกำไลแผงและปะวะหล่ำ

14.สังวาล เป็นเครื่องประดับที่ใช้คล้องสะพายแล่ง ประกอบไปด้วยตาบทิศและตาบหลัง มีคำกลอนในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 กล่าวถึงเครื่องแต่งกายของพระลักษมณ์ เกี่ยวกับสังวาล ดังนี้

“ตาบทิศทับทรวงดวงกุดั่น สังวาลวรรณมรกตเฟื่องห้อย” (เล่ม 2 หน้า 715)

“ตาบทิศทับทรวงดวงผลึก สอดสังวาลศึกสามสาย” (เล่ม 2 หน้า 715)

สังวาลมักจะทำด้วยสายเพชรมีสองสายไขว้ทับกัน

15.ตาบทิศ เป็นเครื่องประดับที่ติดอยู่กับสายสังวาล มีลักษณะเป็นรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน ทำด้วยโลหะชุบเงินหรือทองฝังพลอยมีขนาดไม่ใหญ่มาก เมื่อสวมสายสังวาลแล้ว ตาบทิศจะห้อยอยู่ที่บั้นเอวด้านหน้าทั้งสองข้าง นอกจากนี้ตรงที่สายสังวาลไขว้ประสานกันด้านหลังจะมีตาบทิศอีกชิ้นหนึ่งที่ติดอยู่ เรียกว่า ตาบหลัง

16.ทับทรวงหรือตาบหน้า หมายถึง เครื่องประดับอก เป็นรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน ทำด้วยโลหะชุบเงินหรือทอง ประดับพลอย และมีเฟื่องห้อยเป็นห้อยเป็นติ่งเล็ก ๆ ทับทรวงนี้เป็นจะเป็นเครื่องประดับที่อยู่ในชุดเดียวกับสังวาลและตาบ ดังมีคำกล่าวในการแต่งกายของพระลักษมณ์ จากพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ฉบับของรัชกาลที่ 1 ว่า

“สร้อยสนสังวาลกุดั่นดวง ทับทรวงแสงจำรัสตรัสเตร็ด” (เล่ม 4 หน้า 489)

17.เข็มขัดหรือปั้นเหน่ง เป็นสายเข็มขัดทำด้วยเงินหรือทองประดับด้วยหัวโลหะฝังพลอย ใช้เป็นเครื่องประดับเอวพระลักษมณ์ในรามเกียรติ์ตอนแต่งตัว ก็มีกล่าวไว้ดังนี้

“ฉลององค์เกราะแก้วแววับ คาดปั้นเหน่งบานพับประดับเพชร” (เล่ม 2 หน้า 489)

18.ธำมรงค์ ตรงกับคำในภาษาบาลีว่า ทรง หมายถึง แหวน เป็นธรรมเนียมที่ได้จากพราหมณ์ เมื่อต้องการความสำเร็จหรือความเป็นศิริมงคล ศัตรูแพ้พ่ายก็มักจะสวมแหวนที่ประดับด้วยอัญมณีมีค่าที่เรียกว่านพรัตน์ ดังนั้นในบทกลอนวรรณคดีไทยหลายเรื่องจึงมีกล่าวไว้ และในเรื่องรามเกียรติ์ ก็กล่าวถึงการแต่งตัวพระลักษมณ์ที่ประดับแหวน บางครั้งก็กล่าวว่า สวมธำมรงค์ทุกนิ้ว

19.ชฎา เป็นเครื่องประดับสวมศีรษะ ประดับลวดลายด้วยรักปิดทองประกอบกับลายฉลุ เงินฝังพลอย ลักษณะเป็นรูปทรงยอดแหลม ปกติในการแสดงทั่วไปจะใช้ชฎายอดชัย หรือชฎาพระมหามงกุฎ ประกอบด้วยส่วนสำคัญ ๆ ดังนี้

-กรอบพักตร์ คือส่วนที่เป็นกรอบวงโค้งตามรูปหน้า

-ดอกไม้ไหว เป็นดอกไม้โลหะประดับพลอย มีเฟื่องเล็ก ๆ ห้อย

-ดอกไม้เพชร ประดับอยู่ข้างจอนหูด้านซ้าย

-อุบะดอกไม้ทัด ประดับอยู่ข้างจอนหูด้านขวา

-จอนหู เป็นแผ่นฉลุลายกนก โค้งไปตามทรงหู
-ปลียอด เป็นทรงแหลมหรือที่เรียกว่า ยอดชัย
-ปลีบัวแวง
-กระจังบัวกลุ่ม
-ผ้าจีบ
-ดอกไม้ทิศ
-เกี้ยว (ลายรักร้อย)
-กระจังตาอ้อย
-เชิงบาตร
-เกี้ยวดอกประจำยาม

พระลักษมณ์ในคราวเสด็จเดินดงตามพระรามก็ทรงเครื่องอย่างฤาษี ดังมีกล่าวไว้ในรามเกียรติ์ดังนี้

“จึงเปลื้องเครื่องกษัตริย์สำหรับองค์ ทรงผ้าคากรองเป็นฤาษี
มุ่งชฎาห่มหนังพยัคฆี สวมประคำมณีลงกรณ์
พักตราเฉลิมเจิมจันทร์ พระหัตถ์ขวาทรงคันธนูศร”
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 480-481)

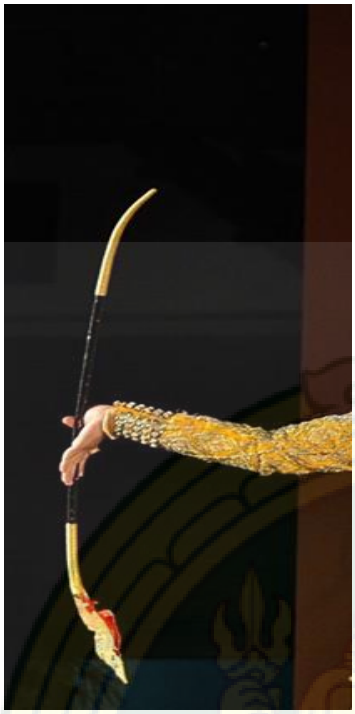
เมื่อนำมาเป็นการแสดงโขน ก็มีการปรับปรุง เครื่องแต่งกายให้งดงามและเหมาะสมกับสถานะภาพยิ่งขึ้น โดยการทรงเครื่องอย่างที่กล่าวข้างต้น แต่มีผ้าลายหนัง เสือห่มเฉียงตัว ศีรษะจากสวมชฎายอดชัย ก็เปลี่ยนเป็นใช้ชฎายอดฤาษี หรือยอดตะปาตา นอกจากนี้ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีการประดิษฐ์เครื่องแต่งกายพระรามพระลักษมณ์ ในตอนผนวชเลียนแบบเครื่องแต่งกายของพราหมณ์ด้วย เพื่อใช้ในการแสดงโขนชุดสีดาหาย จากพระราชนิพนธ์ในพระองค์



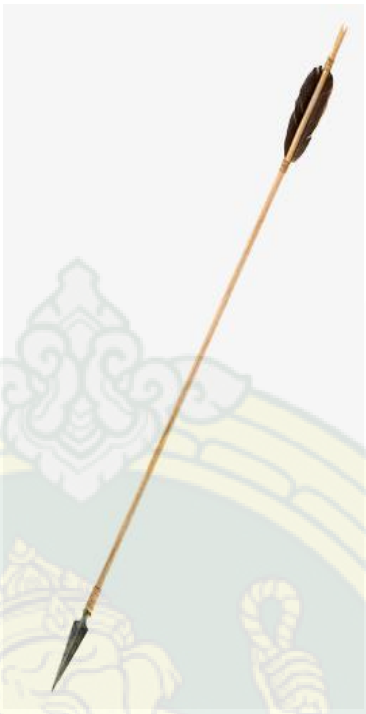
ภาพที่ 2

แสดงเครื่องแต่งกายพระลักษมณ์แบบยืนเครื่อง (ฤาษี)

ที่มา : ของภาพ อนุเคราะห์จากนายพงษ์ศักดิ์ บุญล้น



1.



2.



3.

ภาพที่ 3

อาวุธของพระลักษมณ์

ที่มา : ของภาพ อนุเคราะห์จากนายพงษ์ศักดิ์ บุญล้น

เรียกชื่อตามหมายเลขดังนี้

1. คันศร

2. ลูกศร

3. พระขรรค์

2.4.2.3 อาวุธและพาหนะ

พระลักษมณ์เป็นผู้ที่มีพระปรีชาสามารถมาก เห็นได้จากการทำศึกหลาย ๆ ครั้ง พระองค์ทรงออกไปรบโดยลำพังหรือไม่ก็ร่วมไปกับพระราม ซึ่งแต่ละครั้งก็ทรงแสดงฝีมือ ให้เป็นที่ประทับใจแก่ไพร่พลอยู่เสมอ จนเป็นที่ยกย่องของหมู่บริวารทั่วไป พระองค์มีอาวุธประจำกายอยู่สองชนิด คือ ศร และพระขรรค์แก้ว

-ศร ศรคู่พระหัตถ์ของพระลักษมณ์มี 3 เล่ม คือ พรหมาสตร์ อัคนิวาต และพลายวาต ทรงได้มาเมื่อเรียนวิชาศิลปวิทยาไตรเพทอาคมต่าง ๆ จากพระฤาษีวสิษฐ์และสวามิตรสำเร็จแล้ว โดยพระฤาษีทำพิธีกระลาบูชาไฟขอพรจากพรอิศวร พระอิศวรจึงมอบศรสิบสองเล่มมาประทานให้ ซึ่งพระราม

พระพรต พระลักษมณ์ และพระสัตรุด ได้รับศรคนละเท่ากัน แต่อำนาจของศรวิเศษนี้แตกต่างกัน พระลักษมณ์ได้ใช้ศรสามเหลี่ยมเล่มที่ได้รับมาใช้ในการทำศึกหลายครั้ง เช่น

-ศึกอินทรชิตครั้งแรก แผลงศรพลายวาตไป เป็นฝนดับไฟกรดที่เกิดจากอำนาจศรของอินทรชิต

-ศึกอินทรชิตครั้งสุดท้าย แผลงศรพรหมาสตร์ไปทำลายพิธีกุมภนิยาของอินทรชิต แผลงศรอัคนิวาตไปดับไฟกรด และแผลงศรพลายวาตไปเป็นครุฑไล่จับนาคที่เกิดจากอำนาจศรของอินทรชิต

-ศึกทศคีรีวันและทศคีรีธร แผลงศรพลายวาตไปท้าทายม้าทรงของสองยักษ์

-ศึกกบิลพัท ก่อนที่พระลักษมณ์จะถูกหอกของทศกัณฐ์ พระองค์แผลงศร อัคนิวาตทำลายรถทรงของทศกัณฐ์ เป็นต้น

นอกจากนี้พระลักษมณ์ยังได้รับพระราชทานศรจากพระรามให้ไว้ใช้ในการทำศึกอีกด้วย เช่น ศรพาลจันทร์ ทรงนำมาใช้ในศึกวิรุญมุข ศรจันทวาทิตย์ ได้รับมานานแล้ว ภายหลังมอบให้พระสัตรุดไปใช้ปราบทศพินและท้าวจักรวรรดิ พร้อมกับมอบเกาะแก้วที่พระอินทร์ประทานให้ไปด้วย

-พระขรรค์ พระขรรค์คู่พระหัตถ์พระลักษมณ์ ได้มาเมื่อครั้งออกติดตามพระรามเดินดง มีเรื่องราวอยู่ว่า กุมภกาศ ลูกนางสำนักขากับชิวหา อยากได้เทพศาตราวุธ จึงลาพ่อแม่ไปบำเพ็ญตบะด้วยพิธีมหาพัทกัลป ที่ริมฝั่งแม่น้ำโคธาวารี พระพรหมมีพระทัยเมตตาจึงทรงประทานพระขรรค์โดยโยนทิ้งลงมาให้ตรงหน้า กุมภกาศเห็นแล้วเกิดทิฏฐิหาว่าพระพรหมหยาบคายมาดูถูกตน ไม่ยอมส่งพระขรรค์ให้ถึงกับมือ จึงไม่ยอมรับนั่งหลับตาภาวนามนต์ต่อไป เพื่อให้ได้ดังประสงค์ของตน ขณะนั้นพระลักษมณ์ออกไปเที่ยวเก็บผลไม้เพื่อนำมาเป็นอาหาร ได้มาเห็นพระขรรค์แก้วเข้าจึงลองหยิบมาแกว่งดู แสงพระขรรค์เป็นประกายเข้าตากุมภกาศ ขุนยักษ์ก็โกรธคิดจะแย่งเอาพระขรรค์กลับคืนมา พระลักษมณ์เห็นดังนั้นก็ใช้พระขรรค์เข้าต่อสู้กับกุมภกาศ

“กวัดแกว่งพระขรรค์อันศักดา งามสง่าดั่งท้าวครรไลหงส์
ผาดแผลงสำแดงฤทธิวงศ์ ตรงเข้าโจมจับกุมภัณฑ์”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 611)

ในที่สุดพระลักษมณ์ใช้พระขรรค์ฟันคอกุมภกาศขาดใจตายไป แล้วเสร็จกลับศาลาทูลเรื่องให้พระรามทรงทราบ พระรามทรงยินดีมาก และเห็นว่าเป็นเทพอาวุธที่มีอานุภาพจึงมอบให้พระลักษมณ์เก็บไว้เป็นพระขรรค์ประจำกาย

ในเรื่องรามเกียรติ์ การทำศึกต่าง ๆ ของพระลักษมณ์มักไม่ใช้พระขรรค์ออกต่อสู้ เพียงเหน็บติดไว้กับกายแค่นั้น แต่ก็ทรงใช้พระขรรค์ในภารกิจต่าง ๆ เช่น

-ตอนลงโทษนางสำนักขา ก็ทรงใช้พระขรรค์ตัดแขน ขา จมูกและหู แล้วปล่อยไป

“พระลักษมณ์กวักแกว่งพระแสงขรรค์ ออกกั้นสกัดขวางหน้า
ว่าพลางตัดกรรอนบาท ทั้งจมูกหูขาดเลือดไหล”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 636)

-ตอนลงโทษนางอัศมูขี ที่มาอุ้มพระองค์ไปหวังจะเอาไปเป็นสามี

“ชักพระขรรค์บั่นกรทั้งสองขาด อสุรีไม่อาจต่อได้”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 636)

แต่ในด้านการแสดง จะพบว่าพระลักษมณ์ใช้พระขรรค์ติดตัวตลอดเวลา นอกจากจะไปทำศึกด้วยลำพังพระองค์จึงจะใช้ศร เป็นอาวุธ

ส่วนพาหนะที่พระลักษมณ์ใช้ในการทำสงครามนั้น คือ ราชรถทรง ซึ่งได้มาเมื่อคราวจองถนนสร้างข้ามแม่น้ำไปฝั่งกรุงลงกา พระอินทร์ทราบข่าวเห็นว่าถ้าพระรามไม่มีราชรถจะทำให้เกียรติยศด้อยลงไป จึงสั่งให้มาตุลีนำราชรถแก้วมาไว้ให้ใช้ โดยมีมาตุลีเป็นสารถีด้วย ราชรถแก้วนี้เป็นราชรถคู่กับราชรถเวไชยันต์ ซึ่งพระอินทร์ประทานมาให้

“รถเอยรถแก้ว เพริศแพร้วกำกงอลงกต
แอกงอนอ่อนสลวยชวยชด เครือขดช่อตั้งบังลังก์ลอย
รายรูปสิงห์อัดหยัดยัน สุบรรณจับนาคหิ้วเศียรห้อย
ดุมเพลาวาววับประดับพลอย แปรกแก้วกาบช้อยสะบัดบัง
เทียมด้วยสินธพเทพบุตร ทั้งสี่บริสุทธิ์ดั่งสีสังข์
มาตุลีขับโผนด้วยกำลัง รี่เรื่อยเร็วดั่งลมพัด ”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507. 232)

ในการทำศึกแต่ละครั้งที่พระลักษมณ์เป็นนายทัพ พระรามจะให้ใช้ราชรถออกไปทำสงคราม ส่วนเมื่อใดที่พระรามกระทำศึกเองพระลักษมณ์ออกไปร่วมรบด้วย พระลักษมณ์ก็จะนั่งหน้ารถเสมอ

“มาตุลีขับม้ากรีดกราย น้องนารายณ์นั่งประนมกร”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 579)



ภาพที่ 4

แสดงราชรถ

ที่มา : ของภาพ อนุเคราะห์จากนายพงษ์ศักดิ์ บุญล้น

“พระลักษมณ์นั่งหน้าประนมนิ้ว ธงชายปลายริ้วปริวสะบัด”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 24)

“น้องรายณ์ผู้เรืองฤทธิรณ เฝ้าบาทยุคลประคองเคียง”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 211)

หลังจากเมื่อเสร็จศึกอินทร์ชิตแล้ว ทศกัณฐ์ก็ยกทัพมาพร้อมด้วยสิบขุนสิบรถลูกชาย พระอินทร์จึงสั่งให้พระวิษณุกรรม นำราชรถเวไชยันต์มาให้พระรามเพื่อใช้ในการศึก ซึ่งรถคันนี้ พระอินทร์ เคยใช้ทำศึกกับอินทรชิตมาแล้ว แต่ไม่สามารถเอาชนะได้ ครั้งนี้ถือเป็นนิมิตดีจึงมอบราชรถนี้มาให้ สร้างความปราบปลื้มใจแก่พระรามและพระลักษมณ์ยิ่งนัก

“รถเอยราชรถอินทร์ กงกำโกมินอลงกต
แอกงอนอ่อนสลวยชวยชด บัลลังก์ลดภาพดั้งกระจังราย
บุษบกล้วนแก้วแพรวพรรณ ซ่อฟ้าหน้าบันเฉิดฉาย
ยอดเยี่ยมเทียมแทงโพยมพราย ปราลีแก้วลายอลงกรณ์
เทียมด้วยสินธพเทเวศ สำแดงเดชยิ่งพระยาไกรสร
มาตุลีสารถีขับจร พาเผ่นอำพรดั่งลมพัด”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 24)

เมื่อมีราชรถใช้สองคัน ในบางคราวพระลักษมณ์จะเสด็จออกศึกโดยนั่งราชรถคนละคันกับพระราม เช่นในศึกทศกัณฐ์พุ่งหอกกบิลพัท ในศึกทศคีรีวัน ทศคีรีธร เป็นต้น แต่ในการศึกส่วนใหญ่แล้วถ้าออกไปรบกับพระราม พระลักษมณ์ จะนั่งรถทรงคันเดียวกัน โดยนั่งด้านหน้าของรถทรง

2.4.2.4 ผลงาน

-ปราบนางกากานาสูร

ทศกัณฐ์เกรงว่าพระฤาษีที่บำเพ็ญพรตอยู่ในภายหน้าจะมีฤทธากล้าแข็งและเป็นอันตรายแก่ตน จึงสั่งให้นางกากานาสูรพาบริวารออกทำลายตระบะพิธีของพระมุนีทั้งหลายเหล่าฤาษีได้รับความทุกข์และเสียตบะกิจ จึงพากันไปแจ้งเหตุกับพระวสิษฐ์และพระสวามิตรสองอาจารย์ใหญ่รู้ว่าจะถึงยุคสิ้นวงศ์ยักษ์แล้ว จึงพากันมากราบทูลท้าวทศรถ เพื่อขอสองกุมารพระราม พระลักษมณ์ไปปราบ

“จะขอพระรามพระลักษมณ์ ไปล้างอสุรศักดิ์ยักษี
ดับเข็ญให้เย็นโยคี ภูมีจงทรงพระเมตตา”

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2507 : 357)

ครั้งท้าวทศรถจะไม่ยินยอมให้ไปด้วยเห็นว่ายังเล็กนัก แต่สองฤาษีอ้างว่าในเมื่อองค์นารายณ์อวตารลงมาปราบยักษ์ ก็สมควรที่จะให้เป็นไปตามนั้น ท้าวทศรถจึงยินดีให้สองพระกุมารออกไปปราบนางกายักษ์ ครั้นครบกำหนดเจ็ดวัน นางกาก็พาบริวารมาทำลายตบะกิจของเหล่าฤาษีอีก พระรามจึงแผลงศรไปถูกบริวารนางกาตายไปเป็นจำนวนมาก ฝ่ายพระลักษมณ์ก็แผลงศรไปฆ่าบริวารนางกาจนตายหมด

“พระลักษมณ์แผลงซ้ำเป็นเปลวไฟ ไล่ล้างจนสิ้นพลกา”

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2507 : 360)

พระฤาษี สองพระกุมารไม่มีความหวั่นไหวต่อหมู่ยักษ์เลย ต่างใช้พระแสงศรไล่เข่นฆ่าพลยักษ์ล้มตายไปเป็นอันมาก สวาหุกับมารีศเห็นดังนั้นจึงเข้าจู่โจมต่อสู้กับสองกุมาร สวาหุเข้ารบกับพระราม ส่วนมารีศเข้ารบกับพระลักษมณ์

“มารีศนั้นเข้ารณรงค์ ด้วยองค์พระลักษมร์ทรงศร”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 366)

“มารีศหวดด้วยคฑาธร พระลักษมณ์ปัดกรขุนมาร”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 366)

ครั้นสวาหุมารีศพลาดท่า พระรามจึงฟาดด้วยพระศร ถูกสวาหุล้มลงไป พระลักษมณ์ก็หวดศรไปต้ององค์มารีศ

“พระลักษมณ์หวดมารีศอสุรี กระเด็นไปจากที่พร้อมกัน”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.2507 : 367)

จากนั้นพระรามเห็นว่ากล้าแข็งมาก จึงแผลงพระศรไปถูกสวาหุจนสิ้นใจ มารีศเห็นดังนั้นก็รู้ว่าพระนารายณ์อวตารลงมา เกิดความกลัวไม่กล้าที่จะต่อสู้ด้วยเลยหลบหนีกลับไปลงกา

- ออกเดินดงกับพระราม

ท้าวทศรถจัดให้มีพระราชพิธีราชาภิเษกพระราม เพื่อจะได้ครองกรุงศรีอยุธยาสืบไป นางค่อมกุจจี ข้าหลวงของนางไกยเกษี มีความแค้นในตัวพระรามมาก ด้วยเมื่อยังทรงพระเยาว์พระรามได้ยิงศรแกล้งนาง ทำให้นางได้รับความอับอาย นางจึงไปยุยงต่อนางไกยเกษีไม่ให้พระรามขึ้นครองราชย์ ให้พระพรตครองแทน โดยอ้างเอาสัตย์สัญญาที่ท้าวทศรถให้กับนางไว้เมื่อคราวปราบปทูตทันต์ นางไกยเกษีไม่ให้พระรามขึ้นครองราชย์ ให้พระพรตครองแทน โดยอ้างเอาสัตย์สัญญาที่ท้าวทศรถให้กับนางไว้เมื่อต้องการสิ่งใดจะให้ตามประสงค์ นางเลยขอให้พระพรตขึ้นครองราชย์แทน แล้วให้พระรามบวชเป็นฤาษีออกเดินป่า 14 ป่า ค่อยกลับมาครองราชย์ทั้งนี้ยังความโกรธแค้นแก่ท้าวทศรถยิ่งนัก ด้วยไม่คิดว่านางไกยเกษีจะมีความริษยาถึงเพียงนี้ แต่ด้วยความสัตย์ที่กษัตริย์ตรัสแล้วไม่คืนคำ จึงต้องยอมซึ่งพระรามก็ทรงปฏิบัติตามด้วยความเต็มพระทัยพระลักษมณ์เมื่อทราบข่าว ก็ให้เกิดบันดาลโทสะยิ่งนักหวังจะแผลงศรทำลายผู้อิจฉาริษยาในครั้งนี้ให้ได้พระรามจึงต้องห้ามปรามแล้วทรงอธิบายเหตุผลให้พระลักษมณ์ฟัง ด้วยความรักในตัวพี่ชาย พระลักษมณ์จึงไม่อาจจะอยู่เป็นสุขได้ในเวียงวัง จึงสละออกบวชแล้วตามเสด็จพระรามเดินดงไปด้วยกัน

“โอ้นิจจาพระทรงเดช จะทุเรศองค์เดียวในไพรสัณฑ์
ตัวกูผู้น้องร่วมชีวัน จะทิ้งพระทรงธรรม์เสียกลใด
ถึงมาตรจะอยู่ในธานี จะดูหน้ากาลีกระไรได้
แม้นจะเสียชีวาไม่อาลัย จะตามไปเป็นเพื่อนพระพี่ยา”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 480)

เมื่อทั้งสามกษัตริย์ออกเดินดงแล้ว ท้าวทศรถก็มีแต่ความโทมนัสโศกเศร้าเสียใจเป็นอันมาก ในที่สุดพระองค์ก็เสร็จสวรรคต หลังจากเสร็จพิธีพระราชทานเพลิงศพพระพรตพระสัตรุดพร้อมด้วยพระราชมารดาทั้งสามเสร็จออกตามพระรามพระลักษมณ์ และนางสีดา ให้กลับมาครองกรุงศรีอยุธยาสืบไป พระรามทรงยึดคำสัตย์ที่ให้ไว้ ไม่ยอมกลับพระนคร รุขเทวา ณ ที่นั้นเห็นว่าเรื่องจะลงเอยได้ยาก จึงสำแดงตนแล้วแนะนำให้พระรามกระทำตามสัตย์ ส่วนพระพรตและพระสัตรุตไปรักษาพระนครไว้ก่อน คอยการเสร็จกลับมาเมื่อครบ 14 ปี

-สังหารยักษ์พิราพ

ทั้งสามกษัตริย์เสด็จประพาสป่าให้ไกลออกจากพระนครอีกด้วย เกรงว่าพระยาติวงค์ที่อยู่กรุงศรีอยุธยาจะตามมารบกวนสมาธิในการบำเพ็ญพรตอีก จนมาถึงสวนของพิราพซึ่งมีต้นชมพู่พวาทองอันเป็นต้นไม้ที่มีผลหอมหวาน มีคุณวิเศษ ทั้งสามกษัตริย์ก็เก็บผลไม้เสวย เหล่าขุนมารที่คอยเฝ้าสวนนี้พอเห็นมนุษย์เข้ามาหักกิ่งไม้ เด็ดผลไม้ ก็กรูกันเข้าหวังล้อมจับตัว พระลักษมณ์ดังนั้นก็ออกเข้าต่อสู้กับพลยักษ์

“เมื่อนั้น พระลักษมณ์สุริยวงค์รังสรรค์
รับป้องปัดกุมภัณฑ์ ยืนยันต่อสู่อสุรา
ผู้เดียวหักโหมโจมจับ กลอกกลับกลางหมู่ยักษา
ตีด้วยคันศรอันศักดา อสุราแตกตายกระจายไป”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 590)

เมื่อเห็นหมู่มารพ่ายแพ้แตกกระจายหนีไป ทั้งสามพระองค์ก็ชวนกันเดินทางต่อไป พิราพเมื่อครบ 7 วันก็มาชมสวนของตอนเองพบกับความเสียหายเป็นอันมาก ต้นไม้หักเกลื่อนกลาด ทั้งยังมีบริวารที่ล้มตายไปทั่ว ซึ่งทำความเดือดดาดให้แก่ตนมากนัก ครั้นเที่ยวตามไปพบสามกษัตริย์ก็ความหลงใหลในนางสีดาต้องการได้ตัวนาง จึงได้มนต์ทำให้มืดมิดไปทั่วแล้วอุ้มองค์สีดาหนีไป พระลักษมณ์ทูลพระรามให้แผงศรเป็นพระอาทิตย์ เพื่อจะได้เห็นตัวผู้มาลักพานางสีดา แล้วทั้งสองพระองค์ก็ติดตามมาทันยักษ์พิราพ

“พระลักษมณ์ก็หวดด้วยคันศร พระสี่กรโจมจับยักษา
ขององค์อัครชายา อสุราก็วางนางเทวี”
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 595)

จากนั้นทั้งสองกษัตริย์ก็เข้าต่อสู้กับยักษ์พิราพ ต่างรับ ต่างรุก พลัดกันเข้าชิงชัย

“พระลักษมณ์รุกโรมโจมตี อสุรีไม่ทานฤทธา”
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 590)

ในที่สุดพระรามก็ทรงแผลงพรหมาสตร์ไปฆ่าพิราพถึงถึงแก่ความตาย

-สังหารกุมภกาศ

กุมภกาศเป็นโอรสของชิวหาและนางสำนักขา คิดอยากจะได้เทพคาตราวุธจึงตั้งพิธีมหาพัทกัลป์ที่ริมฝั่งแม่น้ำโคทา ในป่าไผ่ พระพรหมเห็นว่ากุมภกาศตั้งใจจะขอเทพอาวุธ จึงโยนพระขรรค์ที่มีฤทธานุภาพมากลงมาให้ กุภกาศเกิดทิฏฐิว่าตัวเองเป็นหลานทศกัณฐ์ พระพรหมมาดูถูกโยนพระขรรค์ลงมาให้ จึงนั่งทำตบะพิธีต่อ แม้นว่าพระพรหมไม่ส่งให้ถึงมือก็ไม่ยอมรับ พระลักษมณ์ได้ตามเสด็จพระรามและนางสีดามาสำนักยังอาศรมที่พระอินทร์มาสร้างไว้ให้ที่ริมแม่น้ำโดทาวารี พระองค์ทรงปฏิบัติรับใช้พระรามและนางสีดาดุจดั่งปิตุเรศและชนนี ทุกวันจะเที่ยวหาอาหาร เผือกมัน มาคอยถวาย

ขณะที่เที่ยวหาผลไม้อยู่นั้นก็ทรงเห็นพระขรรค์ที่พระพรหมประทานให้กุมภกาศแล้วไม่ยอมรับ พระลักษมณ์จึงทรงนำมาลองกวักแกว่งไปมาร แสงจากพระขรรค์ไปต้องตาของกุมภกาศ จึงลืมเนตรคิดว่าพระพรหมจะมาทรงประทานพระขรรค์ให้กับมือ แต่พอเห็นว่าไม่ใช่จึงบันดาลโทสะเข้าจู่โจมต่อสู้กับพระลักษมณ์ พระลักษมณ์ก็มิได้ทรงหวาดหวั่น เข้าต่อกรรบพุ่งกับกุภกาศจนได้รับชัยชนะ

“เท้าซ้ายนั้นเหยียบบ่าขวา มือคว้าชิงกระบองยักษี
เคล่าคล่องว่องไวในที แกว่งพระขรรค์อันมีฤทธิ์ไกร
หวดด้วยกำลังสามารถ ต้องกุมภกาศไม่ทนได้
เศียรนั้นก็ขาดกระเด็นไป ล้มในพ่างพื้นพสุธา”
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 612)

หลังจากสังหารกุมภกาศแล้วก็เสด็จกลับมายังอาศรม ทูลเล่าเรื่องถวายพระรามพร้อมมอบพระขรรค์ให้ พระรามจึงเห็นว่าพระขรรค์เล่มนี้คงจะเป็นเทพอาวุธ และมีมหิทธานุภาพจึงมอบให้พระลักษมณ์ ไว้เป็นอาวุธคู่พระกร สืบไป

-สังหารกุมภกาศ

นางสำนักขาเป็นชายาของชิวหาและเป็นน้องทศกัณฐ์ ทศกัณฐ์คิดจะไปเที่ยวป่ากับนางมณโฑเจ็ดวัน จึงสั่งให้ชิวหาเฝ้ารักษาเมืองไว้ ชิวหาก็รักษาเมืองไว้เป็นไปอย่างแข็งขัน ไม่ยอมรับนอนเกรงว่าจะมีเหตุภัยต่าง ๆ ในลงกา เมื่อครบกำหนดวันที่เจ็ด ชิวหาก็อ่อนเพลียมากคิดจะนอนหลับพักผ่อน ก็เกรงจะมีศัตรูมาจู่โจม จึงนิมิตตัวเองให้ใหญ่โตแล้วแลบลิ้นปิดกรุงลงกาไว้ ทศกัณฐ์กลับมาไม่เห็นเมืองคิดว่ามีข้าศึกมาใช้อำนาจลดบังไว้ จึงใช้จักรแก้วสุรกานต์ขว้างไปด้วยอำนาจของจักรนี้ไปติดลิ้นชิวหาถึงกับสิ้นชีพไป นางสำนักขามีความโศกเศร้ามากที่เสียทั้งลูกชายและสามีไปด้วยกัน นางจึงออกเดินทางไปตามป่าเพื่อตระเวนหาคู่ครอง จนมาถึงฝั่งโคทาวรีใกล้ที่อาศรมของพระราม พระลักษมณ์ และนางสีดา บำเพ็ญพรตอยู่

นางสำนักขามาพบพระรามกำลังสรงน้ำอยู่ ก็ให้เกิดความรักแต่ก็ยังไม่แสดงตัวให้เห็นจนรุ่งขึ้นอีกวันหนึ่ง นางก็ออกจากที่ซ่อนนิมิตกายให้เป็นหญิงสาวโสภา มาคอยท่าพระรามอยู่ริมฝั่งน้ำเคยสรง พระรามก็ทรงซักถามความเป็นไป นางก็ทูลไปตามความจริงว่าต้องการจะได้พระรามเป็นคู่ครอง พระรามก็ตรัสปลอบนางเพราะเป็นการผิดพรตจรรยาบรรณ นางแปลงก็ไม่อายกลับเข้าซี้จะให้พระรามเป็นสามีตน จนพระองค์รำคาญตรัสต่อว่าแล้วทรงเสด็จกลับบรรณศาลา นาสำนักขาก็หาได้มีความละอายไม่ติดตามพระรามมาจนถึงที่พัก ก็มาพบกับนางสีดา นางจึงเกิดโทสะคิดจะกำจัดนางสีดาเสียเพื่อชิงพระรามเอาไปเป็นสามี นางกลายรูปจากสาวสวยเป็นนางอสุรี เช่น เดิมแล้วไล่ทำร้ายนางสีดา พระรามเห็นดังนั้นจึงจับศรไล่ตีนางสำนักขาให้หนีไป

พระลักษมณ์ได้ยินเสียงอึกทึกก็เสด็จออกจากศาลาที่พัก มาดูเห็นนางยักษ์ไล่นางสีดาโดยมีพระรามขวางกั้นอยู่ ก็รีบบออกมาช่วย นางยักษ์ได้เห็นพระลักษมณ์ก็ตะลึงในความงาม คิดจะได้ทั้งสองพระองค์มาเป็นสามี นางมีความอิจฉานางสีดาที่งดงามกว่าตนจึงเข้าทำร้ายหวังจะให้สิ้นเสี้ยนหนาม ทั้งสองกษัตริย์จึงทรงเข้าขัดขวาง

“พระลักษมณ์กวัดแกว่งพระแสงขรรค์ ออกกั้นสกัดขวางหน้า”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 636)

นางสำนักขาสุดที่จะต้านทานกำลังของกษัตริย์ทั้งสองได้ จนเสียทีถูกพระลักษมณ์ถีบล้มลงแล้วเหยียบไว้ ใจก็คิดอยากจะฆ่าให้ตาย แต่กลัวจะติฉินนินทาเลยทำโทษนางเพื่อสั่งสอนไว้แค่นั้น

“ว่าพลางตัดกรรอนบาท ทั้งจมูกหูขาดเลือดไหล
แล้วไล่ตีซ้ำกระหน่ำไป จนไกลอรัญกุฎี ”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 636)

พระยาขร พระยาทูษณ์ และตรีเศียร ต่างก็ยกทัพมาแก้แค้นแต่ต้องมาถูกพระรามฆ่าตายหมด

- ลงโทษนางอัศมูขี

นางอัศมูขี เป็นนางยักษ์อาศัยอยู่ในป่า ระหว่างทางที่เดินหาอาหารนั้นก็มองบุรุษสองคนคิดอยากจะจับไปกินเป็นอาหาร แต่พอแอบดูทั้งสองคนก็ตะลึงในความงาม จึงเปลี่ยนใจคิดจะนำไปเป็นสามี

“อย่าเลยจะลอบไปอุ้มองค์ แน่งน้อยสุริยวงศ์รังสรรค์”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 13)

นางอัศมูขีสำแดงฤทธิ์ทำให้ป่ามืดมิดแล้วเข้าไปอุ้มองค์พระลักษมณ์หนีไปพระรามเห็นอากาศแปรปรวนผิดสังเกตจึงแผลงศรพาลจันทร์ ด้วยอำนาจของศรศักดิ์สิทธิ์ความมืดมิดก็หายไป พระลักษมณ์จึงมองเห็นว่าถูกนางยักษ์ลอบลักพาพระองค์เหาะหนี ก็ร่ายเวทมนต์อันวิเศษทำให้นางยักษ์ตกจากฟ้าด้วยไม่อาจต้านทานมนต์ของพระลักษมณ์ได้ พระองค์ก็ลงโทษโดยการตัดแขนทั้งสองข้าง นางยักษ์ร้องขอชีวิตแล้ววิ่งเตลิดหนีเข้าป่าไป

“ชักพระขรรค์บั่นกรทั้งสองขาด อสุรีไม่อาจต่อได้
โบยรันด้วยคันธนูชัย ยับไปทั่วทั้งอินทรีย์ ”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 13)

พระรามตามหาพระลักษมณ์จนพบแล้วถามความเป็นไป พระลักษมณ์ทรงกราบทูลเรื่องราวทั้งหมดที่เกิดขึ้น แล้วทั้งสองกษัตริย์ก็ทรงพระดำเนินเพื่อตามหานางสีดาต่อไป

- เข้ารบในศึกกุมภกรรณ

กุมภกรรณอนุชาของทศกัณฐ์และเป็นพี่ชายร่วมอุทรเดียวกับพิเภก ได้ยกทัพมาตามคำสั่งของทศกัณฐ์ ครั้งแรกพระรามให้พิเภกไปไกล่เกลี่ย กุมภกรรณก็ต่อว่าและตั้งปริศนาถาม พิเภกจนปัญญาไม่อาจตอบคำถามได้ พระรามจึงใช้ให้องคตไปลวงถามคำตอบจากกุมภกรรณ พิเภกจึงตอบปัญหาของอุปราชลงกาได้ถูกต้อง พระรามเห็นว่ากุมภกรรณนั้นไม่เกรงกลัวมาท้าทายจึงให้สุครีพยกพลออกไปต่อต้าน สุครีพกลับไปเสียกลศึกถูกจับไปได้ หนุมานจึงรับคำสั่งจากพระรามให้ไปช่วยแล้วนำสุครีพกลับมาได้ กุมภกรรณต้องบาดเจ็บสาหัสจากสองวานรมาก คิดที่จะแก้แค้นกองทัพพระรามจึงไปขอหอกโมกขศักดิ์ที่ฝากไว้กับพระพรหมเพื่อไปทำพิธีลับหอกที่ริมฝั่งแม่น้ำสีทันดร ทางฝ่ายพระรามทราบข่าวจึงให้หนุมานและองคตแปลงตนเป็นหมาเน่ามีอีกาคอยจิกกันอยู่ด้วยรู้ว่ากุมภกรรณเป็นยักษ์สะอาดไม่ชอบของโสโครกเลยทำให้พิธีลับหอกไม่สำเร็จ จากนั้นกุมภกรรณก็ยกทัพออกมาเพื่อจะทำศึก

ทางฝ่ายพลับพลา พระรามได้ข่าวศึกมาประชิดมีรับสั่งให้พระลักษมณ์ เป็นนายทัพพลโยธาวานรออกไปต่อสู้กับข้าศึก เมื่อทัพทั้งสองมาประจัญกันก็ไล่ถามนามนายทัพเสร็จแล้วทั้งสองฝ่ายก็สั่งให้กองหน้าเข้ารบพุ่งกัน ทางฝ่ายพระลักษมณ์ได้ชัยฆ่าสามนายยักษ์ที่คุมทัพหน้าได้ กุมภกรรณเห็นดังนั้นก็เข้าไล่ตีเหล่าวานร พระลักษมณ์จึงแผลงศรไปถูกรถที่นั่งของกุมภกรรณพังทลายลง

“จึ่งชักศรศาสตร์ขึ้นพาดสาย มุ่งหมายจะล้างยักษี
หน่วงน้าวด้วยกำลังฤทธี น้องพระจักรีก็แผลงไป”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 494)

กุมภกรรณจูโจมเข้าจับรถพระลักษมณ์ พระองค์จึงใช้พระแสงศรฟาดฟันผลัดกันรุกผลัดกันรับหวังจะมีชัยในการศึกครั้งนี้ พระลักษมณ์ได้ทีก็หวดกุมภกรรณเต็มที่จนเซถลาไป

“หวดด้วยพระแสงศรทรง ต้ององค์กุมภกรรณยักษี
เสียงดั่งฟ้าฟาดแสนทวี อสุรีซวนไปด้วยฤทธา”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 495)

กุมภกรรณใช้เวทมนต์ทำให้ตัวเองหายชอกช้ำเจ็บปวด ครั้นเห็นพระลักษมณ์เผลอไม่ทันระวังตัวจึงพุ่งหอกโมกขศักดิ์ไปถูกอกพระลักษมณ์ สลบไป

“ต้องอกพระลักษมณ์สุริย์วงศ์ จะดำรงกายไว้ก็ไม่ได้
ล้มลงกลางสมรภูมิชัย ไม่เป็นสติสมประดี”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 496)

สุครีพวิ่งเข้ามาประคองพระลักษมณ์ หนุมานและองคตเข้าต่อตีจนฝ่ายยักษ์ต้านทานไม่อยู่ จึงเลิกทัพกลับเข้าลงกาไป เหล่าวานรไม่อาจจะดึงหอกออกจากพระลักษมณ์ได้ สุครีพใช้ให้นิลนนท์ไปทูลพระราม พระรามเสด็จตามนิลนนท์มา ความมืดทำให้นิลนนท์พาหลงทาง พระรามต้องแผลงศรให้เกิดแสงสว่างจึงเดินทางไปพบพระลักษมณ์ได้ พอเห็นพระลักษมณ์ก็ตรงเข้าไปกระชากฉุดหวังจะให้หอกหลุดเพื่อที่จะแก้ไขรักษาต่อไป แต่หอกไม่เขยื้อนออกเลย

“พระหัตถ์จับหอกประคองฉุด จะเขยื้อนเลื่อนหลุดก็หาไม่
ปักแน่นดั่งตรึงลงไว้ ภูวไนยยิ่งเศร้าโศกนัก”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 501)

พิเภกกราบทูลให้พระรามทรงทราบว่าพระลักษมณ์จะยังไม่สิ้นพระชนม์จนกว่าจะเข้าเมื่อถูกแสงอาทิตย์และมียาแก้พิษด้วย พระรามจึงใช้หนุมานไปห้ามรถพระอาทิตย์ไม่ให้แล่นจนกว่าจะช่วยพระลักษมณ์ได้สำเร็จ พระอาทิตย์ไม่สามารถหยุดรถได้ จึงขับรถเข้ากลีบเมฆไม่ให้แสงอาทิตย์ไปถูกองค์พระลักษมณ์ แล้วหนุมานก็รีบไปเก็บยาสังกรณี ตรีชวา ที่เขาสรรพยา และไปอยุธยาขอน้ำปัญจมหานทีจากพระพรตและพระสัตรุด เมื่อได้ยามาพร้อมแล้วพิเภกก็ผสมยาแก้พิษหอก พระลักษมณ์ก็ทรงฟื้นได้สติแผลจากพิษหอกหายไปไม่มีร่องรอย

- เข้ารบในศึกอินทรชิต

กุมภกรรณทราบว่าพระลักษมณ์ไม่ตาย จึงไปทำพิธีทดน้ำไม่ให้ทางฝ่ายพลับพลามีใช้ แต่ก็ต้องเสียพิธีเพราะหนุมานเข้าไปขัดขวาง กุมภกรรณจึงยกทัพมาอีกครั้งแต่ก็มาตายด้วยศรพระราม ทศกัณฐ์มีทั้งความแค้นและความเศร้าระคนกันจึงให้อินทรชิต ซึ่งเป็นลูกชายที่เกิดจากนางมณโฑไปทำศึก พอพระรามทราบข่าวศึกก็ให้พระลักษมณ์ออกไปเป็นนายทัพ ทำศึกกับ อินทรชิต ทัพทั้งสองมาประชิดกันต่างก็สั่งให้พลโยธาเข้ารบพุ่งต่อสู้เป็นที่โกลาหล หนุมานเห็นฝ่ายวานรล้มตายไปมาก ก็เข้าต่อต้านไล่ฆ่าฝ่ายยักษ์ล้มตายไปมากเช่นกัน อินทรชิตโมโหที่หนุมานกล่าวคำสบประมาทตน จึงแผลงศรไปถูกหนุมานล้มลง สุครีพและเหล่าสิบแปดมงกุฎก็เข้าไปช่วยหวังว่าจะฆ่าอินทรชิต แต่ก็ถูกอินทรชิตแผลงศรล้มลงหมด พระลักษมณ์เห็นเหล่าวานรล้มตายไปก็แผลงศร เพื่อให้ฟื้นคืนสติขึ้นมาและไปฆ่าเหล่าอสุราด้วย

“เสียงสนั่นครั่นครื้นโพยมหน สุธาดลกัมปนาทหวาดไหว
เป็นลมอ่อนพัดมาต้องพลไกร ก็กลับได้สมประดีคืนมา
แล้วศรชัยไปไล่รอนราญ พวกพลทวยหาญยักษา
ล้มตายเกลื่อนกลาดดาษดา ต้องทั้ง(รัถา)อินทรชิต

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 539)

ด้วยอำนาจของศรพระลักษมณ์ที่แผลงไป ทำให้ราชรถของอินทรชิตพินาศย่อยยับลง อินทรชิตจึงจู่โจมเข้ารบพระลักษมณ์บนราชรถทรง พระลักษมณ์ก็ทรงหวดตีอินทรชิตจนตกรถไป

“หวดด้วยพระแสงศรทรง ต้ององค์อินทรชิตยักษา
ตกลงจากรถรัตนา พระอนุชาก็ไล่ตามตี”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 560)

พระลักษมณ์และอินทรชิตต่างต่อสู้กันอย่างไม่ลดละ พระลักษมณ์ได้ทีในเชิงยุทธ ก็หวดอินทรชิตเซถลาไป

“ยืนยันเหยียบเข่าน้าวเกศ พระทรงเดชแก่วงศรเง้ื่องง่า
ตีถูกลูกเจ้าลงกา ยักษาเซไปด้วยฤทธี”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 561)

อินทรชิตสุดที่จะกลั้นโทสะไว้ได้ จึงแผลงศรไปกลายเป็นเพลิงล้อมเหล่าพลวานร พระลักษมณ์ จึงแผลงศร พลายวาตเพื่อดับเพลิงจากฤทธิ์ศรของอินทรชิต และหวังจะสังหารอินทรชิตด้วย

“จึ่งจับพลายวาตขึ้นพาดสาย หมายล้างอสุราให้อาสัญ
พระหัตถ์น้าวหน่วงยืนยัน ทรงธรรม์ผาดแผลงไปด้วยฤทธิ์
เป็นห่าฝนดับเพลิงพิษ แล้วต้องอินทรชิตอสุรา”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 561)

อินทรชิตสำรวมใจร่ายเวทอันศักดิ์สิทธิ์ ศรนั้นก็หลุดจากกายพระลักษมณ์ไม่สามารถสังหาร อินทรชิตได้ ครั้นใกล้เวลาจะค่ำแล้วอินทรชิตจึงขอหย่าศึก แล้วสั่งพลอสูรยกทัพกลับเข้าลงกา

- เข้ารบในศึกนาคบาศ

อินทรชิต สู้พระลักษมณ์ไม่ได้จึงพาทศกัณฐ์ไปชุบศรนาคบาศที่เขาอากาศ 7 วัน ระหว่างนั้นทศกัณฐ์ใช้ให้มังกรกัณฐ์ ลูกพระยาขรกับนางรัชฎาสูร เจ้าเมืองโรมคัล ออกขัตตาทัพแทน ในครั้งนี้พระรามได้ร่วมออกรบกับพระลักษมณ์ด้วย มังกรกัณฐ์สามารถแผลงศรตัดเกราะแก้วของพระรามขาด แม้ว่ามังกรกัณฐ์จะใช้เวทมนต์แบ่งรูปตัวเองมากมาย พระรามก็สังหาร มังกรกัณฐ์ให้ตายได้โดยใช้ศรพรหมสตร์ ทศกัณฐทราบข่าวก็ส่งวิรุญมุขมาขัดตาทัพไว้อีก พระรามมีความสงสัยที่อินทรชิตไม่ออกมารบ จึงตรัสถามพิเภกได้ความว่า ขณะนี้อินทรชิตกำลังไปทำพิธีชุบศรนาคบาศที่โพรงไม้โรทัน เขาอากาศ ถ้าครบกำหนด 7 วันเมื่อไรจะไม่มีใคร สามารถปราบได้ ขณะนี้ทำพิธีไปได้ 3 วันแค่นั้น วิธีการปราบก็คือให้หมีไปกัดต้นไม้ที่ทำพิธี อยู่ ชามพูวราชจึงอาสาแปลงเป็นหมีไปทำลายพิธีสำเร็จ อินทรชิตจึงยกทัพไปสนามรบสมทบ กับทัพวิรุญมุข พระรามทราบข่าวศึกจึงมอบให้พระลักษมณ์เป็นนายทัพคุมพลมาสนามรบ อินทรชิต แผลงศรมาสังหารหมู่วานรพระลักษมณ์ก็แผลงศรแก้ให้พ้น แล้วศรก็ไปปักอกอินทรชิต แต่อินทรชิต ก็แก้ไขได้ แล้วสั่งให้วิรุญมุขออกไปรบก่อน ตนเองจะปลุกอำนาจศรอยู่บนรถพระที่นั่ง

วิรุญมุขเห็นทัพยักษ์แตกพายจึงกำบังกายเที่ยวไล่ฆ่าวานร พิเภกทูลให้พระลักษมณ์แผลงศรพาลจันทร์ไป เป็นตาข่ายเพชรคุมวิรุญมุขมาได้

“ได้ฟังน้องท้าวทศกัณฐ์ ชักศรพาลจันทร์แล้วแผลงไป
แล้วเป็นข่ายเพชรฤทธิไกร รัดกุมภัณฑ์ไว้ด้วยศักดา”
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 606)

พระลักษมณ์สั่งให้ลงโทษโดยเอาไปกรีดหน้าประจานแล้วปล่อยไป วิรุญมุขรองให้กลับไปหาอินทรชิต อินทรชิตจึงให้วิรุญมุขแปลงร่างเป็นตนยืนอยู่กลางพล แล้วตนเองจะเหาะขึ้นไป แอบบนก้อนเมฆคอยที่เพื่อจะแผลงศรนาคบาศลงมา พระลักษมณ์ไม่ทราบกลลวงนี้ อินทรชิต จึงแผลงศรเป็นนาคมาลัดพระลักษมณ์และพลวานรสลบไปหมดทั้งกองทัพ ยกเว้นพิเภกผู้เดียว

“เสียงสนั่นลั่นพื้นสุธาดล เป็นนาคเกลื่อนกล่นไม่นับได้
พ่นพิษมืดคลุ้มดั่งควันไฟ ไล่รัดพระศรีอนุชา
เว้นแต่พิเภกผู้เป็นญาติ ไม่ต้องนาคบาศของยักษา
อันหมู่วานรโยธา นาคามัดกลิ้งดินดาน ”
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 611)

อินทรชิตเห็นพิเภกไม่ได้รับอันตรายก็ไล่ตีพิเภกจนหนีไป พิเภกไปทูลข่าวให้พระรามทรงทราบ พระรามเสด็จมาที่สนามรบก็ทรงเศร้าสลดพระทัย พิเภกทูลแนะนำให้แผลงศรพลายวาตไปเรียกพระยาครุฑลงมาจิกนาคไป บ้างก็ตกใจกลัวมุดดินหนีไป พระลักษมณ์จึงรอดฟื้นไม่ตาย แล้วทัพพลับพลาก็ยกกลับ

- เข้ารบในศึกพรหมาสตร์

อินทรชิตทราบว่าพระลักษมณ์ไม่ตาย จึงลาทศกัณฐ์ไปทำพิธีชุบศร พรหมาสตร์ (พระอิศวรประทานให้) ที่ใต้ต้นตร่าง ณ หาดแก้วมรกต ในระหว่างเขายุคนธร 3 วัน แล้วขอให้ทศกัณฐ์ส่งคนไปขัดตาทัพไว้ก่อน ทศกัณฐ์ก็ให้กำปั่นยกทัพออกไป ทางฝ่ายพลับพลา นิลพัทผู้ซึ่งเคยหาเสบียงมาส่งกองทัพขาดการติดต่อไป พิเภกจึงรับอาสาพาไพร่พลไปเก็บ ผลไม้และอาหารที่ป่าสาลวัน ก่อนไปก็ทูลเตือนเรื่องการศึกว่าอย่าประมาท พอกำปั่นยกทัพ มาพระรามก็ให้พระลักษมณ์ออกรบ หนุมานเป็นผู้ฆ่ากำปั่นตาย ทศกัณฐ์ทราบข่าวใช้ไวกาสูรไปบอกอินทรชิต อินทรชิตเลยต้องเสียพิธี เพราะมีข้อห้ามพูดเกี่ยวกับการตายในพิธี เลย ต้องนำแพะดำและโคคำมาฆ่าให้ศรพราหมาสตร์สูบเลือดเป็นการ

แก้เคล็ด แล้วอินทรชิต แปลงตนเป็นพระอินทร์ การุณราชแปลงเป็นช้างเอราวัณ รุทกาลออกไปจัดพล ให้แปลงเป็น เทวดาและนางฟ้า ไปจับระบำรำฟ้อนล่อให้กองทัพพระลักษมณ์หลงใหล พระลักษมณ์มีความสงสัยจึงตรัสถามหนุมาน หนุมานก็เตือนไว้อาจจะเป็น อุบายของพวกยักษ์ แต่พระลักษมณ์ก็เผลอพระองค์ เคลิบเคลิ้มดูกองทัพพระอินทร์แปลงไม่ได้ระวังตัว

“เห็นฝูงเทวัญกับอัปสร จับระบำรำฟ้อนในเวหา
พิศวงหลงเพลินจำเริญตา พระอนุชาก็เคลิ้มสติไป”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 611)

อินทรชิตเห็นกองทัพของพระลักษมณ์กำลังเคลิบเคลิ้มอยู่นั้น จึงแผลงศรพรหมาสตร์มาถูกพระลักษมณ์กับพลบริวารสลบหมด หนุมานไม่ถูกศรของอินทรชิต จึงสำแดงฤทธิ์เหาะขึ้นไปสู้กับพระอินทร์ จนหักคอช้างเอราวัณได้ อินทรชิตก็เอาศร ฟาดตีหนุมานจนตกลงมาจากอากาศสลบไป

ครั้นพระรามไม่เห็นกองทัพยกกลับก็ชวนไพร่พลไปยังสนามรบ เห็นหนุมาน พระลักษมณ์และไพร่พลเป็นเช่นนั้นก็ตกพระทัย ร้องไห้ร่ำลักกันจนสลบไปหมดทั้งกองทัพ สารัณทูตเสนาของทศกัณฐ์จึงกลับไปทูลทศกัณฐ์ ทศกัณฐ์จึงให้นางตรีชดาชายาพิเภกพานางสีดานั่งบนบุษบกแก้วมาดูสภาพกองทัพพระรามที่สนามยุทธ ครั้นมาถึงนางสีดาคิดว่าตายหมดแล้วก็ ร่ำรำพันโศกเศร้าด้วยความเสียใจ นางตรีชดาก็ปลอมให้สตินางสีดาว่า พระรามยังไม่สิ้น พระชนม์ มิฉะนั้นบุษบกแก้วจะมิลอยเคลื่อนที่เป็นอันขาด ด้วยบุษบกนี้เป็นของวิเศษถ้าหญิงหม้ายขึ้นนั่งจะไม่ขยับเขยื้อนเคลื่อนที่ นางสีดาคอยสร่างความเศร้าลงไปมาก แล้วชวนนางตรีชฎากลับ

พิเภกครั้นพาวานรไปเก็บผลไม้ได้ครบตามที่ต้องการแล้วก็ชวนกันกลับมา พบว่าพระรามไม่อยู่ที่พลับพลาก็ชวนกันไปที่สนามรบเห็นหนุมานสลบก็แก้ไขให้ฟื้น ครั้นฟังความจากหนุมานแล้วก็แจ้งใจว่าเป็นอินทรชิตแปลงมาไม่ใช่เป็นองค์มัฆวาน แล้วก็ชวนกัน ไปแก้ไขให้พระรามฟื้นขึ้นมา ส่วนพระลักษมณ์และไพร่พลที่ถูกศรพรหมาสตร์นั้นยังไม่ฟื้น พระรามทรงถามถึงวิธีแก้พิเภกก็ให้ถาม ชมพูพาน ชมพูพานกราบทูลว่า เมื่อครั้งตนยังรับใช้ พระอิศวรอยู่นั้น เคยได้ไปตรวจสรรพยาในทวีปทั้งสี่และมียาแก้ศรพรหมาสตร์อยู่เขาอาวุธ ในทวีปบุพพวิเท่ห์ ซึ่งมีจักรกรดหมุนอยู่ตลอดเวลา จะหยุดต่อเมื่อพระนารายณ์ใช้ทหารที่ชื่อหนุมานเก็บสรรพยาเท่านั้น พระรามจึงใช้หนุมานไป หนุมานไปถึงเขาจักรกรดก็หยุดหมุนเทวดาที่เฝ้าเขาก็ช่วยหนุมานชลอเขาไปยังสนามรบ ด้วยสรรพยานี้จะเด็ดจะถอนไม่ได้ จึงต้องนำไปทั้งเขา เขานี้เป็นเขาที่บริสุทธิ์จะวางกับพื้นดินก็ไม่ได้ จึงช่วยกันชลอเขาไปบนอากาศทางทิศอุดร เพื่อให้ลมพัดเอากลิ่นยกไปยังพระลักษมณ์และพลวานร เมื่อทั้งหมดฟื้นคืนสติแล้ว เทวาก็ชลอเขากลับไปยังที่เดิม พระรามและพระลักษมณ์ก็ยกทัพกลับพลับพลา

- พระลักษมณ์ทำลายพิธีกุมภนิยา และสังหารอินทรชิตตาย

อินทรชิตรู้ว่าพระลักษมณ์ไม่ตาย จึงคิดจะชุบตัวให้กายสิทธิ์ด้วยพิธีกุมภนิยา แต่ก่อนจะไปทำพิธีนี้ก็จะลวงกองทัพพระรามเพื่อเป็นการตัดกำลังศึกก่อน นั่นคือให้สุขาจาร นักโทษประหารซึ่งหนีทัพครั้งศึกกุมภกรรณแปลงเป็นสีดา เกาะท้ายรถอินทรชิตออกสู่ยุทธภูมิ พระรามทราบข่าวศึกให้พระลักษมณ์ออกไปปราบ พอประจันหน้าทัพกันอินทรชิตก็ใช้กลลวงจะส่งคืนนางสีดาให้พระลักษมณ์มารับไป

“เมื่อนั้น พระลักษมณ์ทรงสวัสดิ์รัศมี
เห็นรูปนิมิตอสุรี ยินดีว่าองค์นางสีดา
จึ่งร้องว่าเหวยอินทรชิต ท่านคิดนี้ดีหนักหนา
คับเข็ญให้เย็นทั้งลงกา ส่งนางกัลยากลางณรงค์”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 699-700)

อินทรชิตก็เย้ยหยันพระลักษมณ์ พร้อมกับจะตัดศีรษะนางสีดาแปลงส่งไปให้ นางสีดาปลอมก็ทำเป็นโอดครวญร่ำรำพันให้พระลักษมณ์หลงเชื่อ พระลักษมณ์ก็ตกตะลึงแต่ก็ทำอะไรไม่ได้ เพราะเห็นว่านางสีดาอยู่ในเงื้อมมือฝ่ายยักษ์

“ดั่งหนึ่งพระยามัจจุราช มาฟอนฟาดตัดเศียรไปได้
หน้าชีดผาดเผือดตะลึงไป ไม่เป็นสติสมประดี
แต่ชักศรศาสตร์ออกพาดสาย มาดหมายจะล้างยักษี
จนใจด้วยองค์นางเทวี อยู่ที่เงื้อมอสุรา”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 701)

อินทรชิตได้ที่ก็ตัดหัวสีดาปลอม แล้วชูโยนไปให้พระลักษมณ์ดู พร้อมกับบอกว่าจะยกทัพไปตีกรุงศรีอยุธยา จากนั้นก็ยกทัพกลับ พระลักษมณ์ไม่รู้กลคิดว่าพระพี่นางตายแล้วก็เสียใจสั่งไพร่พลยกทัพกลับพลับพลา แล้วทูลเรื่องราวใต้พระรามทรงทราบ พระรามก็ทรงเสียพระทัยแต่ยัง ทรงมีพระสติตรัสถามพิเภกว่าเรื่องราวเป็นจริงแค่ไหน พิเภกก็ทูลว่าเป็นอุบายของอินทรชิต พระรามจึงให้สุครีพหนุมาน องคตไปพิสูจน์ศพตามคำบอกของพิเภก และพิเภกยังทูลเรื่อง การไปชุบตัวของอินทรชิตที่เขาจักรวาลครบ 7วัน จะอยู่ยงคงกระพันทั้งกองทัพใครมาไม่ ตาย แต่คราวนี้ชะตาอินทรชิตถึงฆาต พระรามจึงใช้ให้พระลักษมณ์ไปสังหารอินทรชิต และ พิเภกได้ติดตามไปด้วยพร้อมกับมอบศร สามเล่มให้ไปเป็นอาวุธด้วย

พอไปถึงเขาจักรวาลก็เห็นอินทรชิตทำพิธีชุบตัวอยู่กลางดงไผ่ พระลักษมณ์ จึงแผลงศรพรหมาสตร์ไปทำลายโรงพิธี

“มีความชื่นชมโสมนัส พระหัตถ์จับพรหมาสตร์แสงศร
พาดสายหมายมุ่งราญรอน น้องพระสี่กรก็แผลงไป
เกิดเป็นห่าฝนดับไฟ ไปล้างศรชัยอสุรา
เป็นภัสมธุลีแหลกลง แล้วไปต้ององค์ยักษา”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 720)

อินทรชิตถูกศรอัคนิวาตแทบจะประทังชีวิตไว้ไม่ได้ แล้วก็แข็งใจร่ายเวทเป่าให้ศรหลุดออกมาได้ ด้วยความโกรธจึงเข้ารุกไล่ตีเหล่าวานร จนมาถึงรถพระที่นั่งของพระลักษมณ์ พระลักษมณ์ก็หวดด้วยพระแสงศรแล้วโจนจากรถเข้าต่อสู้กับอินทรชิต

“สองจับสัประยุทธิ์สับสน อลวนกลอกกลับดังจักรผัน
ต่างคล่องว่องไวด้วยกัน ตีรันไม่ละลดกร..
หวดด้วยพระแสงศรทรง ต้ององค์อินทรชิตใจหาญ
ชวนไปถูกเขาจักรวาล เสียงสะท้านสะเทือนปัถพี”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 721-722)

อินทรชิตเห็นท่าจะสู้ด้วยไม่ไหวจึงร่ายเวทแผลงศรนาคบาศ พิเภกเห็นดังนั้นก็เร่งเตือนให้พระลักษมณ์แผลงศรพลายวาตขึ้น เพื่อทำลายล้างศรนาคบาศก่อนที่จะสายเกินไป

“เมื่อนั้น อินทรชิตสุริย์วงศ์ยักษา
ครั้นเสร็จอ่านเวทวิทยา อสุราพาดสายแผลงไป...
เป็นนาคาแผลงฤทธิไกร เกลื่อนกลาดทั้งในอัมพร...
พลายวาตสำแดงฤทธิภุทธ กลายเป็นครุฑราชปักษี
เกลื่อนกลาดถาบถาราวี เข้าจิกนาคีวุ่นไป”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507:723)

อินทรชิตยังไม่ยอมแพ้ง่ายๆหยิบศรพรหมาสตร์แล้วแผลงออกไป พิเภกก็เตือนให้พระลักษมณ์แผลงศรพรหมาสตร์ไปทำลายล้าง

“ครั้นร่ายเวทวิทยา อสุราก็ผาดแผลงไป
เสียงสนั่นครั่นครื้นกึกก้อง สะเทือนท้องจักรวาลเขาใหญ่
เป็นสรรพาวุธเกรียงไกร เต็มในอากาศด้วยฤทธี
จึ่งแผลงพรหมาสตร์ฤทธิรุทธ ไปล้างอาวุธกุมภัณฑ์”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 724-725)

อินทรชิตเสียกำลังใจ รู้ตัวว่าต้องตายแน่จึงขว้างจักรเมฆสูรกำบังตนหนีกลับกรุงลงกาไปลาแม่ พร้อมกับฝากลูกฝากเมียแล้วไปลานางสุวรรณกันยุมาผู้ชายา จากนั้นก็ยกพลออกมารต่อฤทธิ์กับพระลักษมณ์เป็นครั้งสุดท้าย เมื่อทัพประจันหน้ากันทั้งสองฝ่ายก็สั่งให้พลเข้ารบกันก็สั่งให้พลเข้ารบกันพลยักษ์ของอินทรชิตสู้ฝ่ายวานรไม่ได้แตกร่นถอยจนมาถึงรถที่นั่ง อินทรชิตจึงแผลงศร สุรกานต์มาทำลายทัพวานรและหวังจะสังหารพระลักษมณ์

“จึ่งชักแสงศรสุรกานต์ ขุนมารพาดสายเงื้อง่า
หมายองค์พระลักษมณ์อนุชา อสุราก็ผาดแผลงไป”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 743)

พระลักษมณ์หาได้มีความวิตกหวั่นไหวไม่ จึงแผลงศรพรหมาสตร์ เพื่อชุบชีวิตพลวานรแล้วศรไปทำลายล้างรถทรงของอินทรชิต

“จึ่งจับพรหมาสตร์ฤทธิรอน น้องพระสี่กรก็แผลงไป...
ต้องรถอินทรชิจฤทธิไกร หักไปเป็นภัสมธุลี ”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 744)

เหล่าพลวานรได้ทีก็เข้าตะลุมบอนฝ่ายยักษ์ อินทรชิตก็เข้าไปไล่ตีหมู่วานร เป็นที่อลวน พระลักษมณ์เห็นอินทรชิตไล่ตีพลเข้ามาก็ขวางและต่อสู้ด้วยกำลังฤทธิ์จนอินทรชิตเสียท่าเซถลาไป

“เท้าซ้ายเหยียบเข่ากุมภัณฑ์ กรนั้นฉวยคันธนูได้
ตีต้องอินทรชิตฤทธิไกร เซซวนออกไปทันที”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 745)

อินทรชิตก็ทรหดอดทนไม่ยอมแพ้ง่ายๆ แผลงศรมาถูกเข่าพระลักษมณ์อีก

“กระทงชงฆ์องค์พระอนุชา ด้วยกำลังฤทธาขุนมาร”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 746)

พระลักษมณ์ร่ายเวทสำหรับคลายพิษศร และแผลงศรอัคนิวาตไปปักตรึงที่อกของอินทรชิต

“ครั้นถ้วนก็คาบเป่าลง ที่ในพระองค์เบื้องขวา
ลูบไล้ไปทั่วกายา พิษศรอสุราก็หายไป
พาดสายน้าวหน่วงด้วยว่องไว แผลงไปด้วยกำลังฤทธิ์
ตรงไปต้ององค์อินทรชิต ติดอยู่กับขุนมาร”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 746)

อินทรชิตก็เป่ามนต์แก้พิษศรได้ แล้วจู่โจมเข้ารบกับพระลักษมณ์ ถูกพระลักษมณ์แย่งศรนำไปหักได้ อินทรชิตต้องเสียทีแก่พระลักษมณ์ สุดที่จะทานทนได้

“โจรขึ้นเหยียบบ่าคว้าเศียร กลอกกลับหันเหียนเบี่ยงบิด
หวดลงต้ององค์อินทรชิต โลหิตหยดย้อยทั้งอินทรีย์”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 747)

อินทรชิตแทบจะทรงกายไว้ไม่อยู่ แต่ก็มีความสุขอุตสาหะในการต่อสู้และไม่ถอยหนี จึงหยิบจักรกรดขว้างไป ด้วยอำนาจอันศักดาจักรก็ไปหมุนรอบองค์พระลักษมณ์ พระลักษมณ์ก็ทรงแผลงศรพรหมาสตร์ไปทำลายอินทรชิตเห็นว่าตนเองสู้ไม่ได้แน่นอน จึงสำแดงฤทธิ์ในท้องฟ้ามืดครึ้มไปทั่วแล้วตนเองเหาะไปซ่อนในกลีบเมฆเสกอาวุธให้เป็นห่าฝนตกลงฆ่าศัตรู พระลักษมณ์ไม่เห็นอินทรชิตจึงตรัสถามพิเภก พิเภกจึงทูลบอกที่ซ่อนอินทรชิตพร้อมแนะนำให้แผลงศรพลายวาตไปทำลายล้างอินทรชิตและชุบชีวิตพลวานร

“ได้ฟังถี่ถ้วนทุกประการ ผ่านฟ้าแผลงพลายวาตไป”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 749)

ศรไปตรึงแน่นที่อินทรชิต ไม่ว่าจะเสกมนต์เท่าใดศรนั้นก็หาหลุดออกไม่ พระลักษมณ์ก็ทรงจะแผลงศรพรหมาสตร์ไปสังหารซ้ำอีก พิเภกทูลว่าอินทรชิตได้พรจากพระพรหมหากแม้นถ้าสิ้นชีวิตศีรษะตกไปบนพื้นจะเกิดเป็นไฟบรรลัยกัลป์ ขอให้องคตไปขอพานแว่นฟ้าจากพระพรหมมารองรับแล้วค่อยแผลงศรไปฆ่าอินทรชิต พระลักษมณ์จึงสั่งองคตให้ไปทำตามพิเภกเมื่อได้พานมาแล้วพระลักษมณ์ก็สังหารอินทรชิตด้วยศรพรหมาสตร์ทันที

“แล้วศรพรหมาสตร์ไปสังหาร ตัดเศียรขุนมารยักษา
กายตกลงยังพื้นพสุธา ก็สุดสิ้นชีวาทันที”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : เล่ม 3 หน้า 1)

-ร่วมรบในศึกมูลพลัม และสหัสเดชะ

ทศกัณฐ์เมื่อทำศึกครั้งแรกก็แพ้จึงกลับมาครุ่นคิดถึงการสงครามและหาวิธีทำให้ชนะอยู่นั้น ก็ระลึกถึงมูลพลัม อุปราชเมืองปางตาลอันเป็นพระสหายขึ้นมาได้ จึงมีพระราชสาส์นไปเชิญมาช่วยทำศึก ท้าวสหัสเดชะเจ้าเมืองปางตาลซึ่ง เป็นพี่ชายของมูลพลัมก็ยกทัพมาช่วยอีกแรงหนึ่ง ท้าวสหัสเดชะผู้นี้มีถึงพันหน้า สองพันกร มีฤทธาศักดานุภาพมาก รูปร่างใหญ่โต พามาถึงลงกาทศกัณฑ์ก็ออกมาต้อนรับและเชิญเสด็จเข้ากรุงลงกา จัดงานเลี้ยงต้อนรับใหญ่โต รุ่งขึ้นสามกษัตริย์ก็ยกทัพมุ่ง

หน้าไปยังสนามรบ ระหว่างทางฟ้าได้ผ่ารถทรงของทศกัณฑ์ งอนรถหัก สหัสเดชะจึงให้ทศกัณฑ์กลับเข้าเมือง ส่วนพระองค์กับมูลพลัมก็ยกทัพเดินทางต่อไป ทางด้านพระรามนั้นพอทราบข่าวศึกก็ยกทัพออกมาที่สนามรบพร้อมพระลักษมณ์ พอมาใกล้สนามรบพลวานร เห็นสหัสเดชะก็พากันแตกตื่นหนีเข้าป่าไปหมดเหลือแต่สุครีพ หนุมาน องคต ชมพูพาน สิบแปดมงกุฎและพิเภกเท่านั้นพระรามจึงมีบัญชาให้พระลักษมณ์และพระยาสุครีพกับสิบแปดมงกุฎไปต้อนพลกลับมา ฝ่ายท้าวสหัสเดชะพอเหลือบไป เห็นทัพมนุษย์มีแต่นายทัพและพิเภกกับวานรที่ยืนหน้ารถเท่านั้น ก็เคืองทศกัณฐ์ว่ากองทัพแค่นี้ก็กลัวจึงยกทัพกลับ มูลพลัมทูลว่าทศกัณฐ์ไม่ได้ปดทั้งนี้เพราะสหัสเดชะได้พรจากพระพรหมออกรบเมื่อใดศัตรูเห็นรูปร่างก็จะแตกหนีทำให้ไพร่พลพระรามหนีไปหมด มูลพลัมเลยพาพลเข้าไปไล่ต้อนพลวานร สหัสเดชะจะคอยดักจับ เหล่าวานรที่หนีมาพบพระลักษมณ์ สุครีพ หนุมาณ และสิบแปดมงกุฎ จัดแจงตั้งทัพรับมือกับมูลพลัมทันที ทัพมูลพลัมกับพระลักษมณ์เข้าต่อสู้กัน ตรีพลัม อติกัม ไชยาสูร กาลศร ตีพลวานรแตกกระจาย ฝ่ายนิลเอก นิลขัน สุรเสนต์ สุรกานต์ ก็เข้าขวางแล้วฆ่าสี่อสุรตาย มูลพลัมโกธรมากจึงพุ่งหอกโดนพระลักษมณ์สลบ

“ต้องน้องพระตรีภูวไนย ด้วยฤทธิไกรอสุรี”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 70)

หนุมานก็ร่ายมนต์แก้ไขจนฟื้นขึ้น แล้วแปลงกายให้ใหญ่เพื่อให้พระลักษมณ์ขี่ต่างรถ ตรงเข้าต่อสู้กับมูลพลัม

“เสด็จขึ้นเหนือบ่าวานร ภูธรงามดั่งพระทรงครุฑ
อันเป็นมงกุฎโลกา ขึ้นมาจากที่เกษียรสมุทร
พระกรแกว่งศรฤทธิรุทร ก็เข้าต่อยุทธิ์อสุรี
ดั่งหนึ่งวสุรินทราหู โจมจู่จับดวงแขไข
ต่างปัดต่างป้องว่องไว หลบหลีกหนีไล่ไม่ไกลกัน”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 72)

พระลักษมณ์จึงแผลงศรไปทำลายรถทรงของมูลพลัม มูลพลัมโกรธมากขว้างจักรไปสังหารพระลักษมณ์แผลงศรพลายวาต ศรไปทำลายจักรกรดและฆ่าพลอสูรตายทั้งทัพ มูลพลัมให้หวั่นหวาดกลัวพระลักษมณ์จึงไปหักยอดเขาแล้วทุ่มทิ้งลงไปในกลางทัพพระลักษมณ์ พระลักษมณ์จึงแผลงศรไปสังหารมูลพลัมตาย แล้วกลับมาสมทบกับพระราม

“เห็นยักษาทิ้งเขามารอนราญ ผ่านฟ้าจับศรแผลงไป”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 74)

พิเภกทูลพระรามว่าสหัสเดชะมีคฑาเพชรที่ต้นชี้ตาย ปลายชี้เป็น ปลายชี้เป็น พระรามจึงสั่งให้หนุมานไปลวงทำลายคฑาวิเศษเสีย หนุมานจึงแปลงเป็นลิงป่าเข้าหลอกล่อจนสหัสเดชะตายใจได้โอกาสเหมาะก็ทำลายคฑาเพชรและฆ่าสหัสเดชะตาย

-พระลักษมณ์ ป้องกันพิเภกในศึกหอกกบิลพัท

ทศกัณฑ์ไปทำพิธีชุบหอกกบิลพัทที่หาดทรายกรดเชิงเขาพระสุเมรุ และทำพิธีปั้นรูปเทวาเผาในกองไฟครบ 3 วัน เทวดาจะตายหมด พระอิศวรควรใช้ให้เทพบุตรพาลีมาทำลายพิธีลงได้ ทศกัณฑ์ปักใจเชื่อว่าพิเภกเป็นตัวการในการทำลายพิธีครั้งนี้ จึงคิดจะฆ่าพิเภกด้วยหอกกบิลพัทจึงยกพลไป พิเภกทูลให้พระรามทรงทราบเรื่องราวทุกประการ พระรามจึงจัดทัพเตรียมออกรบและสั่งให้พระลักษมณ์คอยระวังพิเภกไว้

“แล้วสั่งพระลักษมณ์สุริย์วงศ์ เราจะรณณรงค์ด้วยยักษา
จงระวังพิเภกอสุรา อย่าให้มีเหตุเภทพาล ”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 317)

พอทัพปะทะกัน ทศกัณฑ์สั่งพลให้เข้ารบแล้วตัวเองคอยจ้องจะฆ่าพิเภกให้ได้ พอเห็นพลวานรลุกไล่พลยักษ์จนแตกพ่าย จึงแผลงศรไปฆ่าพลวานรตายเกลื่อนกลาด พระรามจึงแผลงศรพลายวาตไปแก้ให้พลฟื้นและไปฆ่าหมู่พลยักษ์ ทศกัณฑ์ก็คอยจ้องหาพิเภกเห็นอยู่ข้างรถพระลักษมณ์ก็ฝ่าพลเข้าไปจนถึงรถทรง

“ยี่สิบเนตรแลลอดสอดมา หมายหาพิเภกกุมภัณฑ์
เห็นเคียงข้างรถพระลักษมณ์ ขุนยักษ์กริ้วโกรธหุนหัน...
ขับรถฝ่าพลเข้าไป ชิงชัยด้วยองค์พระลักษมณ์”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 321)

พระลักษมณ์เห็นทศกัณฐ์บุกเข้ามา จึงแผลงศรอัคนีวาตไปถูกงอนรถและบุษบกของรถทศกัณฐ์หัก ทศกัณฐ์ก็ขว้างจักรเป็นเพลิงกรดล้อมรอบพลวานร พระลักษมณ์จึงแผลงศรเป็นพายุฝนดับเพลิงกรด แล้วทำลายจักรเป็นจุลไป ทำให้พลยักษ์ตายเป็นอันมาก ทศกัณฐ์โกรธมากจึงด่าว่าพิเภกแล้วพุ่งหอกกบิลพัทไป พระลักษมณ์กลัวไปถูกพิเภกจึงปัดด้วยศรทรง แต่ก็พลาดมาถูกพระองค์จนสลบไป

“เมื่อนั้น พระลักษมณ์ทรงสวัสดิ์รัศมี
กลัวต้องพิเภกอสุรี ภูมีก็ปัดด้วยศิลป์ชัย
กบิลพัทพลัดมาต้ององค์ จะดำรงกายาก็ไม่ได้
ตกจากรถรัตนามัย ภูวไนยเพียงสิ้นชีวี ”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 323)

พระรามก็แผลงศรพรหมาสตร์หลังทำลายล้างทศกัณฐ์ ศรไปถูกอกของพญายักษ์จนตกจากรถพระที่นั่ง ทศกัณฐ์จึงร่ายเวทแก้ไขตัวเองได้แล้วยกทัพกลับลงกา พระรามจึงมาร่ำรำพันสงสารอนุชาจนสลบ ไพร่พลทั้งหลายพากันร้องไห้ด้วยความเศร้าสลดใจจนสลบไปหมด พระอินทร์ต้องพรมน้ำทิพย์ลงมาทุกคนจึงฟื้น ยกเว้นพระลักษมณ์ที่ถูกหอกตรึงไว้ พระรามถามพิเภกถึงวิธีแก้พิษหอกกบิลพัท พิเภกทูลว่ายาที่จะใช้แก้นั้น มี สังกรณี ต้นตู่ ตัวตรีชวา ที่ภูเขาสัญชีพสัญญีในทวีปอุคร มาผสมกับมูลโคอุศุภราชของพระอิศวรที่อยู่ในถ้ำอินทกาล และหินบดยาอยู่ในบาดาลพระยานาครักษาไว้ สวนลูกหินสัมหรับบดทศกัณฐ์ไปขอเอามาไว้เป็นเขนยหนุนนอน ผู้ที่จะไปเอาของมาได้ต้องหาวเป็นดาวเป็นเดือน พระรามจึงใช้ให้หนุมานไปนำของตามที่พิเภกบอก หนุมานก็ไปนำมาได้ครบทุกอย่างพิเภกผสมยาตามตำราแล้วทาลงตรงหอกกบิลพัท หอกก็หลุดออกพระลักษมณ์จึงฟื้นสติคืนขึ้นมา พระรามจึงชวนพระลักษมณ์สั่งพลวานรกลับพลับพลาในระหว่างที่หนุมานไปลูกหินสำหรับบดยานั้น หนุมานได้ผูกผมทศกัณฐ์ไว้กับนางมณโฑพร้อมสาปไว้ใครๆ ก็จะแก้ไม่ได้ แต่ได้เขียนวิธีแก้ไขไว้ที่หน้าผากทศกัณฐ์ว่าต้องให้นางมณโฑเขกศีรษะ 3 ทีจึงจะหลุดทศกัณฐ์กว่าจะหาวิธีแก้ผมออกได้ใช้เวลามาก ให้คนเชิญพระฤษีโคบุตรมาช่วยก็ไม่ได้ผล จนพระฤษีเหลือบเห็นวิธีแก้บนหน้าผากทศกัณฐ์แล้วบอกให้ทศกัณฐ์จึงต้องยอมทำตามคำจารึกเพื่อแก้คำสาปหนุมาน

-ร่วมรบในศึกทศกัณฐ์ ทศคีรีวัน และทศคีรีธร

ทศคีรีวันและทศคีรีธร เป็นโอรสฝาแฝดของทศกัณฐ์ อันเกิดจากนางคชสารท้าวอัศกรรณเมืองดุรัมขอไปเลี้ยงเป็นบุตร ในครั้งนี้ได้ขออนุญาตท้าวอัศกรรณมาเยี่ยมบิดาทศกัณฐ์เห็นลูกมาก็ดีใจชวนออกปรบด้วยโดยให้เป็นทัพหน้า ฝ่ายพระรามทราบข่าวศึกก็เตรียมทัพโดยให้พระลักษมณ์เป็นทัพหน้า

“จึงสั่งให้พระลักษมณ์เป็นทัพหน้า เลือกพวกโยธาพลขันธ์”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 344)

ทัพทั้งสองเข้าประจัญกันต่างก็สั่งพลให้เข้าต่อสู้ ทางฝ่ายยักษ์เสียทีล้มตายแตกพ่ายไปเป็นจำนวนมาก ทศคีรีวันและทศคีรีธร นายทัพหน้าก็ควบม้าเข้าไล่ตีทัพวานร พระลักษมณ์เห็นกองทัพแตกร่นถอยมาจากฝีมือของสองนายทัพยักษ์ พระลักษมณ์ผู้เป็นนายทัพหน้าจึงทรงแผลงศรพายวาตไปถูกม้าพาหนะของทศคีรีวัน ทศคีรีธรตาย

“จึ่งจับพลายวาตขึ้นพาดสาย มาดหมายจะล้างยักษา
น้าวหน่วงด้วยกำลังศักดา ผ่านฟ้าก็ผาดแผลงลงไป “

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 387)

ทั้งสองยักษ์โกรธแค้นมาก ตรงเข้าหักงอนรถทรงของพระลักษมณ์ พระอนุชาพระรามก็หวดด้วยพระแสงศรจนสองยักษ์ไม่อาจทนได้ เซถลาไปแล้วทั้งคู่ก็แผลงศรหมายจะฆ่าพระลักษมณ์ ศรกลายเป็นอาวุธเก้าประการไล่ฆ่าพลโยธาวานรตายเกลื่อนกลาด พระลักษมณ์จึงแผลงศรไปเป็นลมพัดให้พลวานรฟื้น และไปฆ่าสองยักษ์ลูกทศกัณฐ์ตาย

“จึ่งชักพระแสงศรสาตร์ มีอำนาจฟากผ้าแผ่นดินไหว
พาดสายแล้วผาดแผลงไป ด้วยฤทธิไกรมหึมา
เป็นพระพายชายพัดอ่อนอ่อน วานรก็ฟื้นขึ้นพร้อมหน้า
แล้วไปต้องสองอสุรา สุดสิ้นชีวาด้วยฤทธี”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 389)

ทศกัณฐ์เห็นสองโอรสบรรลัยก็กริ้วมากขว้างจักร ไปหวังสังหารโยธาวานร แต่พระรามก็แผลงศรทำลายลงได้ แล้วพระยายักษ์ก็สั่งให้มีการรบอยู่เพื่อรอน้ำทิพย์จากนางมณโฑ เมื่อได้มาแล้วทศกัณฐ์ก็ใช้พรมเหล่ายักษ์ที่ตายให้ฟื้นขึ้นมาต่อสู้ใหม่กับทหารพระรามพิฦกฆ่าก็หายไป ทศกัณฐ์ก็พรมน้ำทิพย์ชุบชีวิตขึ้นอีก จนพระรามสงสัยตรัสถามพิเภก พิเภกทูลให้ทรงทราบและให้ส่งทหารออกไปทำลายพิธี ส่วนทางนี้ให้แผลงศรเป็นตาข่ายเพชรเจ็ดชั้นกั้นมิให้ปีศาจออกมารบได้ พระรามส่งชมพูพาน หนุมาน และนิลนนท์ไปทำลายพิธี ทั้งสามเมื่อกระทำการสำเร็จก็กลับมาที่กองทัพทูลพระรามให้ทรงทราบ พระรามดีพระทัยนักจึ่งสั่งให้ไพร่พลเข้ามารบพุ่งจนพวกยักษ์มนต์หายไปหมด น้ำทิพย์ของทศกัณฐ์ก็หมดด้วยนางมณโฑไม่ได้ส่งมา สู้รบกับพระลักษมณ์จนสิ้นอาวุธ ซ้ำได้ยินพวกวานรเยาะเย้ยเรื่องน้ำทิพย์ก็เอะใจ ยกทัพกลับเข้าลงกา ส่วนพระรามก็สั่งพลวานรให้เลิกทัพกลับยังสุวรรณพลับพลา

-ออกทำสงครามกับหนุมาน

จากศึกคีรีวัน ทศคีรีธร ทศกัณฐ์ต้องพ่ายแพ้มาตลอดแม้ว่ามาตลอด แม้ว่าจะมีน้ำทิพย์ซึ่งนางมณโฑทำพิธีให้แต่ก็ต้องถูกทำลายลงจาก ฝีมือของพลวานร ความแค้นของทศกัณฐ์ยิ่งเพิ่มทวีมากขึ้นจึงยกทัพออกไปรบอีกแต่ก็แพ้กลับมา ฝ่ายพระรามมีความสงสัยว่าเหตุใดทศกัณฐ์จึงไม่ตายแม้ว่าจะถูกตัดเศียรตัดกรแล้ว พิเภกทูลให้ทราบว่าเป็นเพราะทศกัณฐ์ถอดดวงใจฝากไว้กับพระฤษีโคบุตรผู้เป็นอาจารย์ พระรามจึงหาผู้อาสาไปลวงเอาดวงใจทศกัณฐ์มาทำลาย หนุมานขออาสาไปทำการในครั้งนี้โดยเอาองคตไปด้วย หนุมานได้ไปล่อลวงเอาดวงใจทศกัณฐ์จากฤษีโคบุตรได้สำเร็จแล้วฝากองคตเก็บไว้ และให้พระฤษีพาหนุมานไปสวามิภักดิ์กับทศกัณฐ์ ทศกัณฐ์เมื่อฟังคำอาจารย์แนะนำประกอบกับไม่มีคนออกรบแล้ว จึงรับหนุมานไว้เป็นบุตรบุญธรรม รุ่งขึ้นจึงอาสายกทัพยักษ์ออกไปรบ พอถึงสนามรบก็ถามเสนาถึงวิธีการรบของอินทรชิตเพื่อคิดแผนล่อลวงทัพของตน พอพระลักษมณ์แยก

ทัพออกมาหนุมานก็โจนลงจากรถทรงแล้วแสร้งไล่ต้อนพวกวานรให้กระจัดกระจายพวกวานรต่างก็พรั่นตัวกลัว วิ่งหนีแตกตื่นไปหมด จนมาเผชิญหน้ากับพระลักษมณ์แล้วแสร้งกล่าวคำเหย่ยหยันพระลักษมณ์ไม่ทราบความจริงก็ด่าว่าอนุมานต่างๆนาๆ

“เหวยเหวยคำแหงอนุมาน ตัวเองคิดอ่านเป็นไฉน
พระเชษฐากับกูมาอยู่ไพร จะได้สิ่งใดให้ปัน
ทำคุณแล้วกลับมาทำโทษ จะประโยชน์สิ่งใดกระบี่ศรี
ไม่อายมนุษย์แลเทวา ใครจะนับหน้าว่าตัวดี”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 466)

หนุมานจึงแสร้งโต้ตอบกับพระลักษมณ์อยู่จนกระทั่งค่ำ แล้วเลิกทัพกลับไปลงกา ทศกัณฐ์ทราบเรื่องราวจากเหล่าเสนาที่สรรเสริญหนุมานว่าเก่งกล้าสามารถมาก ถ้าไม่ค่ำลงคงจะจับพระลักษมณ์ได้ ทศกัณฐ์จึงประทานสมบัติของอินทรชิตให้กับหนุมานพร้อมให้นางสุวรรณกันยุมาเป็นเมียด้วย

ฝ่ายพระลักษมณ์โกรธแค้นหนุมานมากที่ไปเข้ากับพวกศัตรู ไม่ยอมคืนทัพกลับพลับพลาเกรงว่าหนุมานจะย้อนทัพมาตอีก จึงใช้ให้สุครีพและนิลนนท์ไปทูลเรื่องราวต่างๆให้พระรามทรงทราบ พระรามเกรงว่าอนุชาจะรับกับหนุมานจึงรีบยกพลออกมาสมทบ หนุมานเห็นว่าควรจะเผด็จศึกได้แล้วจึงชวนทศกัณฐ์ออกรบ บอกว่าตนกำลังจะกำบังกายไปจับพระรามพระลักษมณ์มาให้ ถ้าเห็นเหาะขึ้นสูง 3 โยชน์เมื่อให้ก็ให้ยกทัพไปปะทะทัพพระราม แล้วหนุมานนก็แฝงกายเหาะขึ้นสู่ท้องฟ้าตามคำนัดแนะกับองคต องคตนำกล่องดวงใจมาให้แล้วหนุมานก็นำมาถวายพระรามพระลักษมณ์ พร้อมกับทูลเรื่องราวให้ทรงทราบทุกประการและขอกล่องดวงใจไปเยาะเย้ยทศกัณฐ์ ทศกัณฐ์รู้ว่าตนเสียทีหนุมานจึงขอตัวกลับเข้าลงกาก่อนรุ่งขึ้นจะออกมารบ ทศกัณฐ์ลำลานางมณโฑ นางกาลอัคคีและนางสาวสวรรค์ กำนัลในเป็นครั้งสุดท้าย จากนั้นก็แปลงเป็นพระอินทร์ออกไปรบเป็นการไว้เกียรติ จนพระราม พระลักษมณ์และพลวานรหลงตะลึงในความงาม หนุมานต้องทูลเตือนสติพระรามจึงแผลงศรพรมมาสตร์หนุมานก็ขยี้ดวงใจ ทศกัณฐ์จึงสิ้นอายุเพียงนี้ ก่อนตายสิบปากก็ฝากสั่งเสียทุกสิ่งทุกอย่าง

หลังจากเสร็จศึกทศกัณฐ์แล้วพระรามยกทัพกลับเข้าอยุธยา ทรงทำพิธีราชาภิเษกแล้วปูนบำเหน็จความดีความชอบแก่พระอนุชา และผู้ช่วยเหลือในระหว่างที่พระองค์เดินป่า 14 ปีในครั้งนี้ พระรามใช้ให้สุมันตันทำบัญชีลำดับความดีความชอบพระลักษมณ์ ได้ครองกรุงโรมคัลของพระยาขร

“ปรึกษาว่าองค์พระลักษมณ์ จงรักตามเสด็จบทศรี
รณรงค์สังหารอสุรี ภักดีไม่คิดชีวา
จนต้องหอกกุมภกรรณนาคบาศ พรหมาสตร์อินทรชิตยักษา

หอกมูลพลัมอสุรา ห้าครั้งทั้งหอกทศกัณฐ์
การที่จะผ่านเมืองพระยาขร โรมคัลนครเขตขันธ์
ให้ทั้งเครื่องต้นกุกุธภัณฑ์ แสนสนมกำนัลศถงดาร”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 396)

หนุมานเห็นว่าพระลักษมณ์นั้นเป็นคู่บาทกับพระราม ไม่สมควรให้ไปครองเมืองที่ห่างไกลไป สุมันตันจึงทูลให้พระรามทรงทราบข้อคัดค้านนี้ พระรามจึงประทานให้สุรกานต์ไปครองเมืองโรมคัล มีศรรามเป็นอุปราช พระลักษมณ์ได้ตำแหน่งอุปราชกรุงอโยธยา

-พระลักษมณ์ประหารนางสีดา

ช่วงนั้นบ้านเมืองกำลังอยู่เย็นเป็นสุขด้วยบารมีของพระราม นางสีดาทรงครรภ์ได้ 3 เดือนแล้ว พระรามก็เสด็จประพาสป่ากับพระลักษมณ์ นางสีดาประทับอยู่องค์เดียวในปราสาท เกิดไม่สบายพระทัยจึงชวนนางกำนัลไปเล่นน้ำ กล่าวถึงนางอดูลปีศาจเชื้อสายทศกัณฐ์ เห็นนางสีดาอาบน้ำ ก็คิดจะพลัดพรากจากพระราม จึงแปลงเป็นกำนัลเข้าปะปนอยู่ด้วย แล้วอ้อนวอนให้นางสีดาเขียนรูปทศกัณฐ์ให้ดู นางสีดาจึงเขียนให้ดูขณะที่พวกกำนันกำลังเพลิดเพลินดูอยู่นั้น พระรามก็เสด็จกลับ นางอดูลเห็นสมคะเนก็เข้าไปสิงในรูปภาพ นางสีดาลบเท่าไรก็ไม่ออกจึงซ่อนไว้ใต้แทนบรรทมของพระราม พอพระรามมาบรรทมก็เร่าร้อน จึงให้พระลักษมณ์ค้นหาสาเหตุ พระลักษมณ์พบรูปทศกัณฐ์ใต้ที่บรรทม

“เห็นกระดานชนวนวางไว้ ใต้ที่บรรจถรณ์พระนารายณ์
เขียนรูปทศพักตรยักษี ภูมีตกใจใจหาย
ใครหนอบังอาจไม่กลัวตาย ทำระคายเคืองพระบาทา”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 396)

พระลักษมณ์นำรูปมาถวายพระราม พระรามชักถามหาคนวาด พอทราบความก็กล่าวบริภาษหาว่านางสีดามีใจผูกพันอยู่กับทศกัณฐ์จึงสั่งให้พระลักษมณ์นำนางไปฆ่าและควักหัวใจมาให้ดูด้วย

“ได้ฟังพระองค์ทรงลุบรรณ ให้ล้างชีวันนางสีดา
ตกใจดั่งพระยามัจจุราช มาฟันฟาดเคียรเกศา
ครั้นจะขอโทษทัณฑ์กัลยา เห็นว่ายังทรงพระโกรธนัก”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 398)

ฝ่ายพระลักษมณ์เห็นว่าพระรามยังโกรธมากอยู่จึงพานางสีดาออกไปและเกรงว่าคนที่ไม่รู้เรื่องราวความจริงจะนินทาว่าร้ายพระพี่นางได้จึงพาออกไปนอกวังไปป่ากาลวาต พระลักษมณ์ฆ่านางสีดาไม่ลงเพราะสงสารบุตรในครรภ์ของนาง แล้วขอให้นางสีดาเสด็จหนีไป

“จะบ่ายเบี่ยงกราบทูลพระทรงฤทธิ์ ถึงผิดก็จะรับใส่เกศี”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 401)

นางสีดาจึงแกล้งตัดพ้อว่าพระลักษมณ์มีความทุจริตต่อพระราม พระลักษมณ์ตกใจมากจึงจะประหารแต่เมื่อคิดถึงหลานในครรภ์ของนางสีดาก็ทำไม่ลง ครั้นตัดสินใจดีแล้วก็ลงมือชักพระขรรค์ประหารนางไป

“พระขรรค์แก้วศักดาวราวุธ หลุดจากพระกรหารู้ไม่
สำคัญว่าพี่นางบรรลัย สลบไปไม่เป็นสมประดี”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 403)

แต่เพราะความสัตย์สุจริตต่อพระรามละบุญญาธิการของโอรสในครรภ์ พระขรรค์กลายเป็นพวงมาลัยคล้องคอนาง นางสีดาคิดว่าพระลักษมณ์ตายก็เสียใจจนสลบไปอีกครั้นสองกษัตริย์ได้สติฟื้นขึ้นมานางสีดาก็เล่าเรื่องที่เกิดขึ้นให้พระลักษมณ์ทราบ พระลักษมณ์ทูลแนะนำให้หนีไปแล้วพระองค์จะจัดการเรื่องราวทางนี้เอง ทั้งสองพระองค์จึงแยกทางกันด้วยความอาลัย พระลักษมณ์เดินทางกลับระหว่างทางเห็นเนื้อทรายนอนตายอยู่จึงใช้พระขรรค์ควักเอาดวงใจไปถวายพระราม ส่วนนางสีดาก็เดินทางเข้าป่าไปอยู่กับพระวัชมฤคฤษี และ ประสูติโอรสชื่อพระมงกุฎ

พระลักษมณ์นอกจากจะมีผลงานที่เด่นดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ยังมีผลงานที่ทำร่วมกับพระรามอีกมากมาย ดังนี้

- ได้เข้าร่วมกับพระรามสั่งสอนพาลี
- เตือนสติพระรามที่จะไปจับกวางทอง

นางสำมานักขาเมื่อเห็นพี่ชายทั้งสามตายหมดแล้วจึงไปฟ้องทศกัณฐ์กล่าวหาพระรามทศกัณฐ์จึงใช้อุบายให้มารีศแปลงเป็นกวางทองมาล่อเพื่อให้พระรามและพระลักษมณ์ออกติดตามตัวเองจะได้เข้าไปลักพานางสีดาจากศาลา นางสีดาถึงคราวที่จะต้องพลัดพรากจากสามี เห็นกวางทองก็อยากได้ยิ่งนัก จึงทูลให้พระรามช่วยจับมาให้ พระลักษมณ์ทราบว่าเป็นกลยักษ์จึงทูลทัดทาน

“เมื่อนั้น พระลักษมณ์ทรงสวัสดิ์รัศมี
จึ่งสนองพจนารถวาที ภูมีจงยั้งพระทัยคิด
อันซึ่งสุวรรณมฤคา ท่วงทีกิริยานั้นเห็นผิด
จะเป็นอสุราแกล้งนิมิต เหมือนทรงฤทธิ์มีราชโองการ”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 687)

พระรามทนคำรบเร้าจากนางสีดาไม่ได้จึงตัดสินใจออกติดตามกวางทอง แล้วสั่งให้พระลักษมณ์อยู่เฝ้าระวัง เภทภัยอันตรายอันจะเกิดขึ้นกับนางสีดา พระรามตามกวางทองไปก็รู้ว่าเป็นยักษ์ปลอมตนมา จึงแผลงศรไปสังหารกวางทองกลายเป็นมารีศขุนยักษ์จึงร้องโอดครวญเป็นเสียงพระราม เพื่อให้พระลักษมณ์มาช่วย ซึ่งพระลักษมณ์เองทรงแน่ใจว่าไม่ใช่เสียงของพระรามจึงทูลบอกนางสีดามิให้เกิดความกังวลใจ

“อันองค์พระนารายณ์อวตาร ฤาจะแพ้พวกพาลยักษา
แต่ทูษณ์ขรตรีเศียรอันศักดา โยธานับสมุทรไม่ทานฤทธิ์
แม้นน้องไปตามพระราชพล ก็จะต้องด้วยกลยักษี
พระพี่นางจะอยู่ผู้เดี่ยวนี้ ภายหลังจะมีภัยพาล”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 686-687)

นางสีดาไม่ทรงเชื่อ แสร้งว่าพระลักษมณ์ต้องการจะให้พระเชษฐาตาย จึงคิดจะออกไปติดตามเอง พระลักษมณ์ทัดทานไว้แล้วตัดใจไปตามพระราม แต่ก็ไม่วายเป็นห่วงนางสีดา

“ทูลแล้วยอกรขึ้นเหนือเกศ ฝากฝูงเทเวศร์น้อยใหญ่
อินทร์พรหมยมราชทั้งแดนไตร พระไพรเจ้าป่าพนาลี
อันอยู่ทั่วทิพวิมาน ทุกห้วยธารเถื่อนถ้ำศรีศรี
ทั้งองค์พระธรณี ข้านี้ขอฝากนางกัลยา”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 689)

พระลักษมณ์เสด็จไปแล้วทศกัณฐ์แอบดูอยู่ จึงกลายร่างเป็นฤษีชื่อสุธรรม เสด็จเข้าไปหานางสีดายุยงให้นางสีดาไปเป็นมเหสีทศกัณฐ์ นางสีดาไม่พอพระทัยก็ขับไล่ พระฤาษีให้ไปจากอาศรม ฤษีสุธรรมจึงกลายร่างเป็นพญามารโอบอุ้มนางสีดาลักพาตัวไป สดายุมาพบเห็นก็เข้าขัดขวางแต่ด้วยคำพูดของตัวเองเปิดช่องทางให้ทศกัณฐ์สังหารตัวได้ พระรามพระลักษมณ์ทราบว่าสีดาถูกลักพาตัวไปก็ออกติดตามจนมาพบสดายุ แล้วสดายุก็ทูล เรื่องที่เกิดขึ้นให้ทรงทราบ แล้วถวายแหวนของนางสีดาให้พระราม พอสดายุตายแล้วพระรามทรงแผลงศร ทำศพสดายุ

-ได้พบหนุมาน หนุมานสวามิภักดิ์และไปเร่งพอที่เมืองขีดขิน

เมื่อลงโทษนางอัศมูขีแล้ว พระรามและพระลักษมณ์ก็เสด็จตามหานางสีดา จนมาถึงป่ากัทลีวัน รุกขเทวาก็สำแดงฤทธิ์บันดาลให้พระรามเหนื่อยอ่อนหยุดพักผ่อนก่อน เพื่อที่จะได้พลวานรมาเป็นบริวาร พระรามทรงบรรทมหนุนตักพระลักษมณ์โดยให้เป็นยามเฝ้าดูแลไว้ หนุมานได้ออกมาเที่ยวป่าแล้วมาพบสองกษัตริย์ก็นึกรัก อยากจะเป็นไมตรีด้วย จึงแปลงร่างเป็นวานรป่าแอบอยู่บนต้นไม้ที่พระรามพระลักษมณ์ประทับอยู่ แล้วเด็ดกิ่งไม้ใบไม้ โปรยปรายแกล้งทั้งสองกษัตริย์

พระลักษมณ์ทรงเห็นผิดสังเกตด้วยเป็นรอยเด็ดใหม่ ๆ จึง มองดูก็พบลิงเผือกมาแกล้ง ก็ทรงโบกพระหัตถขับไล่ ไม่กล้าส่งเสียงดังเกรงจะไปปลุกให้ พระรามตื่น หนุมานแปลงก็ไม่หนีช้ายังเด็ดใบไม้โปรยลงมาอีก พระลักษมณ์จึงจับศรหวังจะไล่ตีก็ถูกวานร เผือกแย่งศรเอาไปอีก พระลักษมณ์จนใจไม่ทราบจะทำอย่างไรดีจึงปลุกพระราม แล้วทูลเรื่องราวให้ทรงทราบ พระรามพิศดูวานร เผือกก็เห็นเป็นหนุมานจึงเกิดความรัก ทรงเรียกให้พระลักษมณ์ดู แต่พระลักษมณ์ไม่ทรงเห็นตามคำบัญชาพระราม หนุมานก็แน่ใจว่า พระรามต้องเป็นนารายณ์อวตารลงมา ด้วยนางสวาหะเคยบอกไว้ถ้าผู้ใดเห็นลักษณะกายของตน จะเป็นนารายณ์อวตารลงมา คิดแล้วหนุมานจึงมานอบน้อยสวามิภักดิ์ พร้อมกับอาสา ไปตามญาติวงศ์พงศ์วานรให้มาเป็นข้ารองบาทพระจักรี

หลังจากเสร็จกิจธุระสังหารพาลีแล้ว ทั้งสองพระองค์ก็ทรงไปเมืองขีดขิน แล้วอุปภิเษกให้สุครีพครองกรุงขีดขันแทนพาลี จากนั้นก็เดินทางรอนแรมต่อจนพบกับนกยูง และวานรป่าก็ได้ทราบข่าวคราวและสไบทองของนางสีดา พระรามมีความร้อนใจมากด้วยความเป็นห่วง จึงรีบเดินทางรอนแรมมาจนถึงเขาคันธมาทน์ และได้พบบรรณศาลาที่พระอินทร์ ทรงเนรมิตไว้ให้ พร้อมกับมีเครื่องทรงลาผนวช ทั้งสองพระองค์จึงทรงลาพรต จากนั้นพระรามมีรับสั่งให้พระลักษมณ์ไปเร่งสุครีพให้รีบจัดโยธาให้ทันตามกำหนดนัดหมายเพื่อจะยกไปช่วย นางสีดาได้ทันการ

- เป็นผู้เขียนพระราชสาส์นไปเชิญท้าวมหาชมพู ตามคำสั่งพระราม เพื่อมาร่วมปรึกษาราชการ

“ตรัสแล้วสั่งองค์พระลักษมณ์ น้องรักจงเร่งแต่งสาร
ให้แก่สุครีพหนุมาน ไปสถานชมพูพระนคร”
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 69)

เมื่อหนุมานนำตัวท้าวมหาชมพูมาเฝ้าพระรามทั้งแท่นบรรทมแล้ว พอตื่นเห็นพระรามมีสี่กรก็ตกใจกลัวจนสลบไปอีก พระรามจึงให้พระลักษมณ์นำน้ำชุบศรพรหมาสตร์ไปประพรมด้วยเกรง ว่าตัวท้าวมหาชมพูจะตาย

- เป็นผู้รับนิลพัทเข้าเป็นบริวาร โดยให้มีตำแหน่งจอมทัพฝ่ายเมืองชมพู
- เป็นผู้นำคู่วิวาทระหว่างหนุมานและนิลพัทมาเฝ้าพระราม ในคราวจองถนนไปลงกา
- เป็นคนสั่งให้หนุมานไปช่วยพระราม เมื่อตอนไมยราพณ์มาลักตัวพระรามไปบาดาล
- ร่วมออกรบกับพระรามในศึกกุมภกรรณครั้งสุดท้าย
- ร่วมออกรบกับพระรามทำสงครามกับทศกัณฐ์ครั้งแรก
- ร่วมออกรบกับพระรามทำศึกกับแสงอาทิตย์ และได้ฆ่าจิตรไพรีตาย

“องค์พระอนุชาวิลาวัณย์ จับกันกับจิตรไพรี”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 121)

- ร่วมออกรบกับพระรามในศึกทศกัณฐ์ครั้งที่สอง

"พระรามเหยียบเข่าขวาขุนยักษ์ ฝ่ายองค์พระลักษมณ์รังสรรค์
โจนเหยียบเข่าซ้ายยืนยัน กลอกกลับจับกันไปมา"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 126)

- ร่วมออกรบกับพระรามในการทำสงครามกับสัตลุงและตรีเมฆ และได้ แผลงศรไปหวังฆ่าตรีเมฆ แต่จอมอสูรก็แก้ไขได้ แล้วแผลงศรเป็นไฟกรดมาล้อมรอบทัพวานร พระรามแผลงศรไปเป็นอาวุธมาฝ่ายยักษ์ ส่วนพระลักษมณ์แผลงศรเป็นฝนดับเพลิง กรดของตรีเมฆ

"ศรศักดิ์พระลักษมณ์ฤทธิรณ บันดาลเป็นฝนแสนห่า"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 126)

ในที่สุดพระราม ก็มาสัตลุงได้ ส่วนตรีเมฆหนีไปบาดาลแล้วถูกหนุมานตามไปฆ่า

- ร่วมออกรบกับพระรามในศึกสัทธาสูร ศึกวิรุญจำบัง ศึกทัพนาสูร ศึกอัศกรรณ และศึกทศกัณฐ์ครั้งที่สี่

- ได้ร่วมเดินทางไปกับพระรามเมื่อคราวท้าวมาลีวราชจะตัดสินคดีเรื่องที่ทศกัณฐ์มาฟ้องร้อง

- ภายหลังเสร็จศึกลงกา ทศกัณฐ์ตายแล้วได้รับปูนบำเหน็จความชอบ โดย สุมันตันและลูกขุนช่วยกันพิจารณา

“ปรึกษาว่าองค์พระลักษมณ์ จงรักตามเสด็จบาศรี
รณรงค์สังหารอสุรี ภักดีไม่คิดชีวา
จนต้องหอกกุมภกรรณนาคบาศ พรหมาสตร์อินทรชิตยักษา
หอกมูลพลัมอสุรา ห้าครั้งทั้งหอกทศกัณฐ์
ควรที่ผ่านเมืองพระยาขร โรมคลนครเขตขัณฑ์
ให้ทั้งเครื่องต้นกุกุรภัณฑ์ แสนสนมกำนัลศฤงคาร"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 663)

หนุมานคัดค้านที่จะให้พระลักษมณ์ซึ่งเคยรับใช้รองบาทใกล้ชิดพระรามต้องมาครองเมืองโรมคัล ซึ่งอยู่ห่างไกลกันมาก พระรามและพระลักษมณ์ทรงเห็นด้วยกับความคิดเห็นหนุมาน ตกลงให้

สุรกานต์ไปครองเมืองโรมคัลแทนและมีศรรามเป็นอุปราช แล้วตกลงให้พระลักษมณ์อยู่ในกรุงศรีอยุธยาเป็นคู่พระบาทพระรามต่อไป

- ได้ออกรบร่วมกับพระรามในคราวปล่อยม้าอุปการ แล้วพระมงกุฎพระลบ จับได้ ซึ่งต่างฝ่ายต่างไม่รู้ว่าเป็นพ่อเป็นลูก เป็นน้าหลานกัน เข้าสู้รบกันนานไม่มีใครแพ้ใครชนะ ในที่สุดพระรามแผลงศรจะไปสังหารกลับกลายเป็นขนมนมเนยให้สองกุมารกิน สองกุมารก็หวังจะสังหารแผลงศรกลายเป็นดอกไม้ ซึ่งสร้างความประหลาดใจให้กับทุกคนมาก พระลักษมณ์ซึ่งทรงเรียบเรียงเหตุการณ์ได้จึงกราบทูลพระรามว่า

“สะอื้นพลางทางทูลยุบล แต่ต้นจนปลายถ้วนถี่
ตามซึ่งได้ฟาร้าตี เทวีไม่ม้วยก็ปล่อยไป
ขากลับมาพบเนื้อทราย ตายอยู่ใต้ร่มไม้ใหญ่
จึงเข้าแหวะเอาดวงใจ มาถวายให้ทอดทัศนา”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. 2507 : 506)

แล้วยิ่งพระกุมารบอกชื่อบิดา มารดา ยิ่งทำให้พระรามปักใจเชื่อว่าเป็นลูก จึงไปตามหานางสีดาและโอรสให้กลับคืนนคร

- ร่วมเดินดงกับพระราม 1 ปี ในคราวพิเภกให้พระรามสะเดาะเคราะห์ ระหว่างทางพบตรีปักกัน พระลักษมณ์แผลงศร ไปฆ่าตรีปักกันตาย ท้าวกุเวรผู้บิดาออกมาแก้แค้น ถูกพระรามฆ่า, พบกุมภัณฑ์นุราช ยักษ์ที่ถูกสาป เมื่อได้ไหว้พระรามจึงพ้นคำสาปไปเป็นเทพบุตรดั่งเดิม, พบวายุภักษ์มาโฉบเอาไปจะกินเป็นอาหาร ได้พลวานรช่วยเหลือมาวายุภักษ์ได้ และ ได้รวมรบในศึกอุณาราชพระรามสังหารด้วยศรแล้วสาปให้ถึงตรึงอยู่อย่างนั้น ตลอดไป

นอกจากที่กล่าวมาแล้วทั้งหมดนี้ พระลักษมณ์ยังร่วมออกว่าราชการทุกครั้งกับพระราม เป็นทั้งที่ปรึกษา ทั้งเพื่อนร่วมตายของพระราม นับว่าในรามเกียรติ์ พระลักษมณ์มีผลงานมากไม่ด้อยไปกว่าพระราม ซึ่งในการสร้างผลงานแต่ละครั้งมักจะอุทิศด้วยกายและใจ ไม่เคยเห็นแก่ความยากลำบากเลย เป็นที่น่ายกย่องอย่างยิ่ง

บทบาทพระลักษมณ์ในเรื่องรามเกียรติ์

<u>บทบาทของพระลักษมณ์ที่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์</u>

บทบาทพระลักษมณ์ในเรื่องรามเกียรติ์จะมีบทบาทต่างๆ กันไป อาจจะขึ้นอยู่ฐานะ นิสัยใจคอประจำตัว หรือเหตุการณ์ในเรื่อง สิ่งเหล่านี้จะช่วยเสริมให้ตัวละครมีบทบาทที่แตกต่างกัน เช่น กุมภกรรณเป็นน้องทศกัณฐ์ ต้องช่วยพี่ชายรบกับพระราม แม้ว่าตนเองประพฤติอยู่ในธรรม และเห็นว่าพี่ชายเป็นฝ่ายผิดก็ตาม พิเภกเป็นผู้รักความยุติธรรม นางสำมานักขาเป็นหญิงที่ไม่มีความละอาย จะ

แย้งสามีคนอื่น เป็นต้น พระลักษมณ์ก็เป็นตัวละครตัวหนึ่งที่มีบทบาทเด่นในเรื่องบางครั้งก็ไม่มีบทบาทแสดงออกมาให้เห็นเลย ทั้ง ๆ ที่อยู่ร่วมกับพระรามเสมอ จึงทำให้พระลักษมณ์มีบทบาทหลายๆ ด้าน ควรแก่การศึกษาเพื่อเข้าใจในตัวพระลักษมณ์ยิ่งขึ้น ดังจะกล่าวต่อไปนี้

-บทบาทในวัยเรียน

พระลักษมณ์ได้ศึกษาวิชาการยุทธศาสตร์ และไตรเพทวิทยาอาคมต่างๆ พร้อมกับพระราม พระพรต และพระสัตรุด เมื่อท้าวไกยเกษขอพระพรตไปดูแลเมืองไกยเกษท้าวทศรถก็ให้พระสัตรุดไปเป็นเพื่อน ส่วนพระลักษมณ์ยังคงอยู่กับพระรามที่อยุธยาจึงมีความรักสนิทสนมกับพระรามมากกว่าน้องคนอื่น ๆ และยังได้เคยไปช่วยฤษีร่วมกับพระรามปราบกากนาสูร ที่ได้มาทำลายตบะกิจพิธีของเหล่าฤษี แล้วยังร่วมต่อสู้กับสวาหุ และมารีศลูกชายนางกากนาสูร ที่ยกทัพมาแก้แค้นแทนมารดา จึงเป็นผู้ที่ร่วมทุกข์ร่วมสุขกับพระรามมาตั้งแต่เด็ก

-พฤติกรรมในฐานะลูก

พระลักษมณ์มีพฤติกรรมที่แสดงให้เห็นว่าเป็นน้องที่ดีก่อนที่จะเป็นลูกที่ดีเสียอีกคือแสดงความจงรักภักดีที่พระองค์มีพระราม ในคราวที่ท้าวทศรถจะให้พระรามกับพระลักษมณ์ครอง อโยธยา นางกุจจียุยงให้นางไกยเกษีทวงสัญญาจากท้าทศรถด้วยการขอพรว่าให้พระรามเดินป่าสิบสี่ปี และให้พระพรตครองเมืองแทน ท้าวทศรถต้องจำใจยอมปฏิบัติพระลักษมณ์เมื่อทราบข่าวพระรามต้องเดินป่าเพราะความอิจฉาของนางไกยเกษี ก็โกรธมาก พร้อมที่จะแก้แค้นแทนพระราม หากแต่พระรามห้ามไว้

“ทุจริตโลภล้นพ้นประมาณ สาธารณ์จงจิตริษยา
ใฝ่สูงให้เกินพักตรา ขับพี่ยากูไปอยู่ไพร
อิจฉาทรลักษณ์จังไร กูจะฆ่าให้ม้วยชีวี”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 478)

เมื่อพระรามออกบวช พระลักษมณ์ก็ตัดสินใจออกบวชตามทันที แม้พระรามจะเตือนให้อยู่ในวังเพื่อดูแลปรนนิบัติบิดามารดา พระลักษมณ์ก็ไม่ยอมฟัง โดยให้เหตุผลว่า

“พระพรตเขาได้เศวตฉัตร ก็จะปรนนิบัติรักษา
นี่พระองค์องค์เดียวเอกา อนาถาสารพัดจะกันดาร”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 481)

พระลักษมณ์เห็นว่าพระรามจะออกเดินป่าคงได้รับความลำบากมาก จึงเลือกที่จะปรนนิบัติพระรามแทนการอยู่ปรนนิบัติมารดา บิดา

-บทบาทในฐานะน้อง

ก. มีความรักและซื่อสัตย์จงรักภักดีต่อพระราม

-พระลักษมณ์มีความรักและซื่อสัตย์จงรักภักดีต่อพระรามอย่างไม่มีใครเสมอเหมือน เช่น คราวท้าวชนกจักรวรรดิ จัดพิธีเลือกคู่ครองนางสีดา โดยเสี่ยงทายยกธนูมหาโมลี (ธนูที่พระอิศวรใช้ปราบตรีบุรัม) พระรามใช้ให้พระอนุชาไปลงยกศร พระลักษมณ์ลองจับดู ก็ทราบว่าพระองค์เองก็สามารถยกได้แต่ทำเป็นยกไม่ได้ กลับปล่อยให้พระรามยกเพื่อจะให้นางสีดา เพราะเป็นน้องที่ดีจะทำอะไรต้องให้พี่ก่อนเสมอ

“ครั้นถึงจึ่งยื่นพระกร จับศรพระสุรีนาถา
แต่เขยื้อนก็แจ้งในวิญญาณ์ กลับมาเฝ้าองค์พระจักรี”
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 378)

-เมื่อพระรามออกเดินดงเป็นเวลา 14 ปี พระลักษมณ์ก็ออกบวชตามไปรับใช้พระราม แทนที่จะอยู่รับใช้พระพรตผู้เป็นพี่เหมือนกัน ซึ่งพระพรตตอนนี้จะได้ครองอยุธยาหากอยู่ปรนนิบัติพระพรตอาจจะได้รับยศถาบรรดาศักดิ์และความสะดวกสาย แต่กลับมาปรนนิบัติพระรามในป่าที่มีแต่ความลำบากขัดสน ซึ่งพระลักษมณ์ก็ยินดีที่จะช่วยเหลือพระรามในการเดินดงครั้งนี้

“แม้จะเสียชีวาไม่อาลัย จะตามไปเป็นเพื่อนพระพี่ยา
ยากไร้จะได้เห็นกัน ที่ในอรัญแนวป่า”
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 480)

- เมื่อพระพรตติดตามพระรามมาหวังจะเชิญเสด็จกลับอยุธยา ด้วยความเข้าใจผิดพระลักษมณ์รับอาสาพระรามจะฆ่าพระพรต พระรามต้องรีบห้ามน้องไว้

- พระลักษมณ์อยู่ปรนนิบัติรับใช้พระรามและนาสีดา ประดุจเป็นบิดามารดา

“ปรนนิบัติรักษาพระจักรี กับทั้งพี่นางสีดา
ดั่งองค์สมเสด็จพระปิตุเรศ ชนนีก่อเกศเกศา”
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 456)

“ภักดีปรนนิบัติพระพี่ยา กับนางสีดาดวงจันทร์
ดั่งองค์ปิตุเรศชนนี ไม่รังเกียจเดียดฉันท์
เที่ยวหาผลไม้เผือกมัน เป็นนิจทุกวันเวลา”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 610)

-มีความเกรงใจพระรามแม้เมื่อเวลาพระรามบรรทม ก็ไม่ทำความรบกวน ดังตอนหนุมานมาพบครั้งแรก

“ครั้นจะขับสำเนียงเสียงดัง ก็ระวังบรรทมพระจักกรี
จึ่งยกหระหัตขึ้นโบก กระโชกแต่พอจะให้หนี”
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 182)

-เมื่อพระลักษมณ์เก็บพระขรรค์ที่พระพรหมโยนมาให้กุมภกาศ แล้วกุมภกาศทนงตนไม่ยอมรับถ้าพระพรหมไม่ส่งพระขรรค์ให้ถึงมือ พระลักษมณ์นำมาถวายพระรามเมื่อพระรามรู้ว่าเป็นของวิเศษจึงประทานคืนไว้เป็นอาวุธประจำกาย แสดงว่าพระลักษมณ์เป็นผู้ที่รักพี่มากได้ของดีแทนที่จะเก็บไว้กับตนทั้งที่มีสิทธิ์ แต่ก็รีบมาให้พี่ก่อนใคร

-ตอนมัยราพณ์ลักพระรามไปบาดาล พระลักษมณ์เสียใจร่ำรำพันต่าง ๆ นา ๆด้วยคิดว่าพระรามต้องตายแน่แล้ว จึงคิดหาทางตายตามไปด้วย ดีที่พิเภกเตือนสติไว้แล้วแนะนำหนทางช่วยเหลือจนช่วยพระรามกลับคืนมาได้

-ในครั้งที่พระลักษมณ์ถูกศรพรหมมาศสลบไปนั้น พิเภกได้รำพันความซื่อสัตย์ลงรักภักดีของพระลักษมณ์ว่า

“จะหาไหนได้เหมือนสุริย์วงศ์ ซื่อสัตย์ต่อองค์พระทรงสังข์
สุจริตไม่คิดแก่ชีวัง ตั้งหน้าอาสาจนวายปราณ”
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 182)

-นอกจากนี้พระลักษมณ์ยังอาสาช่วยพระรามออกรบเสมอ พระรามจึงบำเหน็จความดีความชอบให้ครองโรมคัล อีกทั้งลาภยศสมบัติมากมายพระลักษมณ์ไม่ต้องการ

“ถึงจะมีสมบัติพัสถาน โอฬารดังดาวดึงส์สวรรค์
ประกอบด้วยสนมกำนัล แสนหมื่นหกพันอนงค์ใน
แม้นไกลเบื้องบาทพระจักรี เรานี้หาเจตนาไม่...
จะขออยู่สนองรองบาทา ไปกว่าจะสิ้นชีวัน”
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 688)

แสดงว่าพระลักษมณ์จงรักภักดีต่อพระรามมาก ไม่ต้องการอยู่ไกลจากพระราม แม้ว่าจะมีความสุขสบายมากเพียงไร

ข. พระลักษมณ์เชื่อฟังพี่และเชื่อว่านี่คือพระนารายณ์อวตาร

- ตอนสีดาอยากได้กวางทอง พระรามได้ออกไปตามจับ เมื่อรู้ว่าเป็น อุบายของยักษ์ จึงแผลงศรไปฆ่ากวางแปลงมารีศ ซึ่งแปลงเป็นกวางทองมาล่อในครั้งนี้ จึง แกล้งส่งเสียงเรียกให้ช่วย โดยดัดเสียงให้เหมือนพระราม นางสีดาเป็นห่วงมาก จึงใช้ให้ พระลักษมณ์ตามไปช่วย พระลักษมณ์ก็ตอบอย่างมั่นใจว่า

“อันองค์พระนารายณ์อวตาร ฤาจะแพ้พวกพาลยักษา”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 686)

นางสีดาจึงตัดพ้อพระลักษมณ์หาว่าไม่รักพี่ พระลักษมณ์ก็อ้างว่า ตนเองต้องปฏิบัติตามคำสั่งพระรามหลีกเลี่ยงไม่ได้

“ให้ข้ารักษาพี่นางไว้ กว่าพระภูวไนยจะกลับมา
แม้นไปภายหลังมีเหตุ ทรงเดชจะลงโทษา
ด้วยลวงพระราชบัญชา ตัวข้าก็สิ้นสุดปราณ”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 688)

นางสีดาโกรธและตัดพอพระลักษมณ์อย่างรุนแรงหาว่าคิดคดทรยศต่อพี่ พระลักษมณ์จึงจำใจไปช่วยพระรามและได้ฝากฝังนางสีดาไว้กับเทวดา มาพบพระราม ก็ถูกขัดคำสั่งไม่ยอมอยู่อารักขา นางสีดาพระลักษมณ์ก็ยอมรับผิดไม่โทษใคร ขอรับโทษคนเดียว

“พี่นางไม่เชื่อฟังคำ พิไรเพียงร่ำเพียงสิ้นสังขาร
พ้อตัดขัดแค้นโกรธา จำใจมาตามบทศรี
ซึ่งข้าล่วงราชวาที โทษนี้ถึงสิ้นชีวัน”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 1)

- ในการทำศึกฝ่ายทศกัณฐ์ พระลักษมณ์จะประกาศเสมอว่าเป็นน้องพระนารายณ์ซึ่งอวตารมาผลาญยักษ์

ศึกมูลพลัม *“ตัวกูเป็นน้องพระจักรี มียามชื่อว่าพระลักษมณ์*
อวตารมาผลาญวสุธา ฤทธาปราบได้ทั้งไตรจักร”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 68)

ศึกอินทรชิต *“ตัวเราเป็นอนุชา องค์พระจักราทรงครุฑ*
เทวาประชุมเชิญแบ่งภาค มาจากวารกระเษียรสมุทร” เป็นต้น

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 554)

ค. เจ็บแค้นแทนพี่เสมอ

-เมื่อครั้งพระรามออกเดินดง แทนที่จะได้ครอง พระลักษมณ์ก็เจ็บแค้นแทนพี่ ประกาศฆ่านางไกยเกษีผู้เป็นต้นเหตุ

“จะยกลูกมันผู้น้อง ให้ขึ้นครองเมืองก็เป็นได้
อิจฉาทรลักษณ์จังไร กูจะฆ่าให้ม้วยชีวา”
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 478)

พระรามต้องตามมาห้ามไว้เพื่อรักษาสัตย์ของบิดา

-เมื่อเห็นพระพรตยกพลตามมาในป่า พระลักษมณ์โกรธมากอาสาพระรามจะสังหารพระพรตให้เสียได้

“ฝ่ายแม่ริษยาอาสัตย์ ให้องค์พลัดจากราชฐาน
ตัวได้ครอบครองศฤงคาร สำราญแล้วยังไม่หนำใจ
บัดนี้ยกพลตามมา จะทำร้ายเคี่ยวฆ่าเราให้ได้”
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 557)

-ในคราวเมื่อหนุมานอาสาไปเข้ากับฝ่ายทศกัณฐ์ พระลักษมณ์ก็เจ็บแค้นแทนพี่ ยิ่งเมื่อได้ยินหนุมานแกล้งกล่าวเสียดสี ว่าอยู่กับพระรามไม่เคยได้สิ่งตอบแทนอะไรเลย ไม่เหมือนมาอยู่กับทศกัณฐ์ได้ทรัพย์สินมามายอยู่สุขสบายกว่าอยู่กับพระรามมากพระลักษมณ์ได้ฟังมีความแค้นมาก

“ได้ฟังดั่งแค้นแน่นอุรา จึงมีบัญชาตอบไป
เหวยเหวยคำแหงหนุมาน ตัวเองก็คิดอ่านเป็นไฉน
พระเชษฐาพากูมาอยู่ไพร จะได้สิ่งใดให้ปัน”
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 466)

-บทบาทฐานะนักรบ

ก. มีปฏิภาณดีในยามฉุกเฉิน

-ในการรบ พระลักษมณ์รู้จักแก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้ดี เช่น เมื่อทำการรบกับพิราพคราวหลังเข้าสวนยักษ์จนนี้ พิราพได้ร่ายเวทเกิดความมืดมิดแล้วลักนางสีดาไป พระรามยังฉงนใจอยู่ทำอะไรไม่ถูก พระลักษมณ์ เตือนสติพระรามแล้วแนะนำให้ทำลายมนต์พิราพเสีย

“พระองค์จึงแผลงแสงศร ให้เป็นทินกรจำรัสศรี
จึงจะเห็นตัวอสุรี ภูมีจะได้รอนรอญ ”
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 559)

พระรามได้ทำตามคำแนะนำของพระลักษมณ์ก็สามารถตัวนางสีดากลับคืนมาได้ และฆ่ายักษ์ตายไป

-ในการรบกับอินทรชิตครั้งแรก พระลักษมณ์เห็นอินทรชิตแผลงศรไปต้องสุครีพ องคต และพวกสิบแปดมงกุฎล้มลง จึงรีบแผลงศรเป็นลมอ่อนพัดต้องตัวผู้ถูกศรให้ฟื้นขึ้นมาใหม่ (พลวานรได้พรจากพระอิศวร ตอนอวตารลงมาว่า ถ้าตายแล้วมีลมพัดต้องกายจะได้ฟื้นอีก) แล้วศรนั้นก็ไปไล่สังหารพลยักษ์ทำลายรถทรงอินทรชิตด้วย เมื่ออินทรชิตแผลงศรเป็นไฟพระลักษมณ์ก็แผลงศรเป็นฝนดับพิษศรของอินทรชิตได้ จนอินทรชิตต้องถูกศรบาดเจ็บ แต่ใช้เวทมนต์แก้ไขได้แล้วเลิกทัพกลับไป

-เมื่อทศกัณฑ์สังหารพิเภกด้วยหอกกบิลพัท พระลักษมณ์ก็ปกป้องพิเภกรับใช้ศรของตัวเองปัดหอกออกเพื่อมิให้ถูกพิเภกแต่หอกพลาดมาโดนพระลักษมณ์ นับว่าพระลักษมณ์มีความว่องไวในยามฉุกเฉิน ยอมเสี่ยงชีวิตเพื่อช่วยเหลือผู้อื่นก่อนออกรบกับพระรามได้สั่งให้พระลักษมณ์คอยระวังรักษาพิเภกไว้อย่างดี อย่าให้มีอันตรายซึ่ง พระองค์ก็ปฏิบัติตามคำสั่งของพี่อย่างถวายชีวิต ต่อมีพิเภกเก็บยาแก้พิษหอก และชวยให้คำแนะนำในการรบครั้งต่อไป

ข. เป็นนักรบที่กล้าหาญไม่เกรงกลัวความตาย

พระลักษมณ์อาสารบด้วยความยินดีทุกครั้ง แม้ในการรบบางครั้งก็เพลี่ยง พล้ำแทบเอาชีวิตไม่รอด เช่น ถูกหอกโมกขศักดิ์ของกุมภกรรณ ถูกศรนาคบาศของอินทรชิต ถูกหอกมูลพลัม ถูกหอกกบิลพัทของทศกัณฐ์ แตพระลักษมณ์ก็ไม่เคยย่อท้อ และอาสาออกรบเสมอ มีส่วนมากเช่นกันที่สามารถสังหารศัตรูได้ เช่น สังหารอินทรชิตได้ในการรบของอินทรชิต ครั้งสุดท้าย (อินทรชิตเคยรบชนะพระอินทร์มาแล้ว) สังหารมูลพลัม สังหารทศคีรีวัน และทศคีรีธร ลูกของทศกัณฐ์อันเกิดจากนางช้าง เป็นต้น

ค. บางครั้งประมาท หรือไม่รู้ทันกลศึก

- จากการที่พระลักษมณ์ถูกหอกโมกขศักดิ์ของกุมภกรรมก็ดี หรือถูกหอก มูลพลัมก็ดี ถือเป็นความพลาดพลั้งหรือประมาทในการรบ และในคราวที่ถูกศรพรหมาสตร์ จะเห็นได้ชัดว่าพระลักษมณ์ประมาทไม่รู้ทันกลข้าศึก คือ เมื่ออินทรชิตและกองทัพปลอมเป็น พระอินทร์และขบวนเทวดานางฟ้า จับระบำรำฟ้อน พระลักษมณ์ก็ไม่มีความฉงนใจ แม่หนุมาน จะทูลเตือนให้ระวังตัว

“อันโกสีย์กับเทพบุตร ถือศาสตราวุธหาเว้นไม่
มีทั้งนางรำระบำใน มิได้เคยเห็นแต่ก่อนมา
ฤาจะเป็นเล่ห์กลอุบาย มารยาแยบคายยักษา"
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 649-650)

ถึงแม้หนุมานจะเตือนให้ระวังตัว พระลักษมณ์ก็ยังหลงใหลในขบวนทัพพระอินทร์แปลงนั้นว่า

“พิศวงหลงเพลินจำเริญตา พระอนุชาก็เคลิ้มสติไป”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 650)

ด้วยเหตุนี้พระลักษมณ์จึงต้องศรพรหมาสตร์ของอินทรชิต พระรามทราบความก็ทรงรำพันถึงพระลักษมณ์ว่า

“โอ้นิจจาเจ้าเพื่อนยาก แสนทุกข์แสนลำบากด้วยพี่
ตั้งใจจะช่วยปราบอสุรี ฤามาด้วยชีวีวายชนม์
ไฉนหนอพอจึงประมาหนัก ให้ต้องอาวุธยักษ์ถึงสามหน”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 675)

เมื่อพิเภกเมื่อกลับจากหาเสบียงมาพบเหตุร่ำพันว่า

“พิเภกว่าโอ้พระอนุชา มาต้องศรอสุราน่าใจหาย
ทั้งนี้เพราะไม่ระวังกาย จึงแพ้ยักษ์แสนร้ายถึงสามครั้ง”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 675)

- นอกจากนี้ในคราวหนุมานทำอุบายไปเข้าพวกกับทศกัณฐ์ แล้วยกทัพ ออกมารบกับพระลักษมณ์ ด้วยความไม่รู้ในกลอันนี้จึงบริภาษกับว่าหนุมานแล้วมาทูลให้พระราม ทรงทราบ พระรามทรงไม่เคืองแค้นเพราะทราบความจริง

“พระลักษมณ์ยังอ่อนแก่ความนัก ไม่รู้จักชั้นเชิงกระบี่ศรี”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 476)

- บทบาทในฐานะเจ้านาย

พระลักษมณ์แสดงความเป็นเจ้านายที่ดี ดังจะเห็นได้จากการช่วยชีวิตพิเภก ในศึกทศกัณฐ์พุ่งหอกกบิลพัท พิเภกนั้นอยู่ในฐานะลูกน้อง พระองค์จึงทรงช่วยป้องกันอันตราย ไว้ให้ นอกจากนี้ยังเป็นเจ้านายที่มีอัธยาศัยดี เป็นที่พึ่งของลูกน้องได้ ดังที่ หนุมานได้กราบทูล พระรามตอนพิจารณาความดีความชอบเมื่อเสร็จศึกลงกา ว่าถ้าหากให้พระลักษมณ์ไปครอง เมืองโรมคัดแล้วตนเองไม่มีที่พึ่ง เพราะพระลักษมณ์เป็นคนรู้และเข้าใจในตัวลูกน้องดีมาก จึงขอร้องให้แต่งตั้งพระลักษมณ์เป็นอุปราชฝ่ายหน้าแทนที่จะตั้งพระพรตและพระสัตรุด

<u>บทบาทในฐานะน้องสามี</u>

- พระลักษมณ์นับถือนางสีดาผู้เป็นพี่สะใภ้ประหนึ่งว่าเป็นมารดาของตน เคารพ และเชื่อฟังเป็นที่สองรองจากพระราม ปรนนิบัติรับใช้อย่างไม่รังเกียจ

“ตัวน้องจงรักพระเจ้า ดั่งมารดาเกิดเกล้าเกศรี”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 688)

“อันพระพี่นางผู้ทรงลักษณ์ กับพระหริรักษ์นาถา
มีคุณข้าบาทอนุชา ตั่งองค์บิดามารดร”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 547)

- พระลักษมณ์คอยช่วยพระรามปกป้องคุ้มครองนางสีดา เมื่อนางสำมานักขาจะทำร้ายนางสีดา พระลักษมณ์ก็เข้าขัดขวางและลงโทษด้วยการตัดมือ เท้า จมูกและหูของนางยักษ์

-แม้ว่านางสีดาจะเคยว่าด้วยความเข้าใจผิด พระลักษมณ์ก็ไม่โกรธ เคือง เช่นเมื่อครั้งที่นางสีกาสั่งให้พระลักษมณ์ไปช่วยพระราม ตอนที่มารีดแปลงเป็นกวางทอง มาลวง พระลักษมณ์รู้ว่าเป็นอุบายของฝ่ายยักษ์จึงไม่ยอมไป ปล่อยให้นางสีดาตัดพ้อ

“จึงว่าอนิจจาเจ้าลักษณ์ นี่ฤาว่ารักพระเขนา
จะให้ตามไปช่วยพระจักรา มากลับคิดร้ายไม่อาจใจ
ทั้งนี้เพื่อจิตเจ้าคิดคด ทรยศต่อองค์พระเชษฐา”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 678-688)

จนพระลักษมณ์เกรงว่านางสีดาจะโกรธมาก จึงจำใจต้องไปตามพระราม

- ครั้งหนึ่งนางอดูลปีศาจ มาหลอกให้นางสีดาวาดรูปทศกัณฐ์ พระราม ทราบเรื่องก็โกรธว่านางสีดามีชูแอบวาดรูปทศกัณฐ์ไว้ดู จึงสั่งให้พระลักษมณ์นำนางไปประหารพระลักษมณ์ตกใจมากแต่ก็จำใจยอมทำตามรับสั่ง

“ครั้นจะขอโทษทัณฑ์กัลยา เห็นว่ายังทรงพระโกรธนัก
จำเป็นจำรับพระโองการ ของพระอวตารทรงจักร”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 398)

พระลักษมณ์ได้พานางสีดาไปป่า นางสีดาเร่งให้พระลักษมณ์ประหารตน พระลักษมณ์ก็แย้งว่า ฆ่านางสีดาไม่ได้ ด้วยความรักเทิดทูนในตัวนาง และสงสารหลานในครรภ์

“สุดคิดที่จะล้างชีวาลัย เชิญเสด็จไปตามเวราตัวข้าจะคืนเข้าธานี
จะบ่ายเบี่ยงกราบทูลพระทรงฤทธิ์ ถึงผิดก็จะรับไม่เกศ
จะแทนคุณพระพี่นางด้วยภักดี มิได้มีอาลัยแก่ชีวัน
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2507 : 400-401)

แต่นางสีดาต้องการให้พระลักษมณ์ทำตามคำสั่งของพระราม จึงแกล้งกล่าวหาว่าพระลักษมณ์ทรยศต่อพี่ชาย พระลักษมณ์เกรงคำนินทาจึงตัดสินใจประหารนางสีดา แล้วก็สลบไปด้วยความเสียใจ พอฟื้นขึ้นทราบว่านางสีดาไม่ตายก็ดีใจปล่อยให้นางสีดาเข้าไปในป่า ส่วนตัวพระลักษณ์ก็กลับมาเมือง โดยนำเอาหัวใจของเนื้อทรายที่พบนอนตายริมทางมาถวายพระราม

สรุปแล้วพระลักษมณ์เป็นน้องชายที่มีพฤติกรรมดีงามอย่างไม่มีใครเสมอเหมือน ทั้งในด้านความเคารพต่อพี่ชายและพี่สะใภ้ การปกป้องบุคคลอันเป็นที่รักโดยไม่นึกถึงตัวเอง พร้อมที่จะออกโรงปกป้องผู้อื่นเสมอ พฤติกรรมอื่นๆ พระลักษมณ์ก็บริบูรณ์พร้อมไปด้วยความดีเด่น เช่น เป็นนักรบที่เก่งกล้าในการปราบปรามฝ่ายอธรรม ความมีน้ำใจต่อข้าทาสบริวาร แม้บางครั้งยังมีความประมาทอยู่บ้างแต่ด้วยความที่พระลักษมณ์เป็นผู้ที่ประเสริฐ จึงมีคนช่วยให้พระองค์รอดปลอดภัยอยู่เสมอ

2.4.2.5 ตอนพระลักษมณ์ตัดศอสีดา

บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอน พระลักษมณ์ตัดศอสีดา

๏ เมื่อนั้น องค์พระอนุชาเรืองศรี
ได้ฟังพระราชเสาวนีย์ โศกีกราบทูลกัลยา
ซึ่งพระองค์ครองสัจสุจริต ก็แจ้งจิตน้องนี้ไม่กังขา
ถึงทศพักตร์มันลักไปลงกา ยังรักษาองค์ไว้ไม่มลทิน
ผ่องแผ้วดั่งแก้วบรมจักร สุรารักษ์นักสิทธ์ก็แจ้งสิ้น
แม้นพิรุธทุจริตราคิน ก็จะสิ้นชนมานเมื่อลุยไฟ
เหตุนี้เพราะเพื่อผลกรรม ซึ่งทำไว้แต่ก่อนมาซัดให้
สุดคิดที่จะล้างชีวาลัย เชิญเสด็จไปตามเวรา
ทูลพลางแสนโศกแสนเทวษ ชลนัยน์นองเนตรทั้งซ้ายขวา
ซบพักตร์ลงกับบาทา โศกาเพียงสิ้นชีวัน ฯ

ฯ 10 คำ ฯ โอด

๏ เมื่อนั้น โฉมนางสีดาสาวสวรรค์
เห็นพระน้องโศกาจาบัลย์ กัลยาตรัสปลอบไปทันที
โอ้อนิจจาเจ้าลักษมณ์ ขอบใจพ้นนักซึ่งรักพี่
เมื่อรับสั่งให้ล้างชีวี ปรานีไม่ฆ่าจะปล่อยไป
พ่อจะไปเฝ้าองค์พระทรงฤทธิ์ จะได้ดวงชีวิตที่ไหนให้
มาล่วงรับสั่งพระภูวไนย โพยภัยจะมีแก่น้องยา
ซึ่งเจ้าเมตตาการุญ พระคุณอยู่ที่เป็นหนักหนา
ไม่ขอทนทุกข์เวทนา เร่งฆ่าเสียเถิดบัดนี้ ฯ

ฯ 4 คำ ฯ

๏ เมื่อนั้น พระลักษมณ์ทรงสวัสดิ์รัศมี
น้อมเศียรสนองพระเสาวนีย์ น้องจะฆ่าพี่นางนั้นฉันใด
ประการหนึ่งพระองค์ก็ทรงครรภ์ แก่เดือนคืนวันเติบใหญ่
เอ็นดูนัดดายาใจ หญิงชายไม่แจ้งประจักษ์ตา
สงสารจะมาพลอยตาย น้องนี้เสียดายเป็นหนักหนา
เชิญเสด็จไปตามเวรา ตัวข้าจะคืนเข้าธานี
จะเบี่ยงบ่ายกราบทูลพระทรงฤทธิ์ ถึงผิดก็จะรับใส่เกศี
จะแทนคุณพี่นางด้วยภักดี มิได้มีอาลัยแก่ชีวัน ฯ

ฯ 8 คำ ฯ

๏ เมื่อนั้น นวลนางสีดาสาวสวรรค์
ฟังพระอนุชารำพัน กัลยารำพึงคะนึงคิด
นิจจาเอ๋ยสงสารเจ้าลักษมณ์ ซื่อตรงจงรักสุจริต
ไหนจะฆ่ากูสิ้นชีวิต เพราะว่ามีจิตเมตตา
จำจะเสกแสร้งอุบาย ด้วยถ้อยคำหยาบคายมารษา
ตัดพ้อว่ากล่าวเป็นมารยา ให้โกรธาขัดแค้นละอายใจ
จึ่งจะสิ้นเมตตาการุญ หวนหุนฆ่าฟันกูเสียได้
คิดแล้วจึ่งมีวาจาไป เออไฉนฉะนี้พระลักษมณ์
ตัวท่านสิเป็นเพชฌฆาต ถือราชอาชญาพระทรงจักร
ไม่ทำตามบัญชาพระหริรักษ์ มาเยื้องยักจะทำร้ายเรา
เพราะเห็นว่าเป็นคนโทษ สันโดษอยู่ในเงื้อมมือเจ้า
แกล้งกล่าววาจาให้เพราะเพรา โลมเลาดั่งจริงทุกสิ่งไป
อันคิดนี้พอเข้าใจอยู่ ด้วยกลางไพรใครหารู้เห็นไม่

จึ่งหน่วงไว้ให้ช้ำระกำใจ *ดีแล้วหรือไรให้ว่ามา ฯ*

๏ เมื่อนั้น *พระลักษมณ์สุริย์วงศ์กนิษฐา*

ได้ฟังดั่งหนึ่งสายฟ้า *มาฟอนฟาดกายาพระทรงฤทธิ์*

ให้ล้มลงเหนือพื้นสุธาดล *มืดมนคลั่งคลุ้มกลุ้มจิต*

ร้อนรุ่มสุมทรวงอยู่ด้วยพิษ *รำพึงคิดเห็นจริงทุกสิ่งไป*

อันถ้อยคำที่ว่าทั้งนี้ *เป็นประเวณีโลกวิสัย*

ด้วยกูกับนางมากลางไพร *ชั่วดีผู้ใดไม่ล่วงรู้*

ธรรมดาสตรีกับบุรุษ *ที่วิมุตติมลทินแก่กันอยู่*

ใครห่อนจะเห็นใจกู *จะมีผู้กระหายนินทา*

จำเป็นจะประหารชีวี *จึ่งจะสิ้นราคีไปภายหน้า*

คิดแล้วชักพระขรรค์อันศักดา *เงื้อง่าจะฆ่าบังอร ฯ*

ฯ 10 คำ ฯ เชิดฉิ่ง

๏ กลับคิดพิศวงสงสาร *ถึงหลานในครรภ์ดวงสมร*

ให้เร่าร้อนฤทัยดั่งไฟฟอน *อาวรณ์สลดระทดใจ*

ชลเนตรแถวถั่งหลั่งลง *จะดำรงพระองค์มิใคร่ได้*

พระขรรค์พลัดจากพระหัตถ์ไป *ภูวไนยทรุดองค์ลงโศกา ฯ*

ฯ 4 คำ ฯ โอด

๏ ครั้นได้สติสมประดี *ยอกรชุลีเหนือเกศา*

กราบลงแทบบาทแล้วสมา *ขออย่ามีเวราต่อกัน*

จำเป็นจะทำตามโองการ *ของพระอวตารรังสรรค์*

ว่าแล้วจับพระแสงพรายพรรณ *จะพิฆาตฟาดฟันนางเทวี ฯ*

ฯ 4 คำ ฯ

๏ เงื้อขึ้นแล้วยืนตะลึงอยู่ *แลดูองค์พระมเหสี*

มิรู้ที่จะประหารชีวี *ภูมีกลับนั่งลงโศกา ฯ*

ฯ 2 คำ ฯ โอด

๏ แล้วคิดเกรงองค์พระทรงจักร *หักใจดับโทมนัสสา*

ลุกขึ้นแกว่งพระแสงศักดา *หลับตาลงแล้วก็หวดไป ฯ*

ฯ 2 คำ ฯ เชิดฉิ่ง

๏ พระขรรค์แก้วศักดาวราวุธ *หลุดจากพระกรหารู้ไม่*

สำคัญว่าพี่นางบรรลัย *สลบไปไม่เป็นสมประดี ฯ*

ฯ 2 คำ ฯ

๏ เมื่อนั้น นวลนางสีดามารศรี
ครั้นพระลักษมณ์ประหารชีวี ไม่ระคายอินทรีย์กัลยา
ด้วยเดชความสัจของนงคราญ ทั้งบุญญาธิการโอรสา
พระขรรค์กลับกลายเป็นมาลา ลอยมาสอดสวมพระศอไว้
เห็นพระลักษมณ์นั้นล้มสลบอยู่ จะรู้สมประดีก็หาไม่
คิดว่าสุดสิ้นชีวาลัย ตกใจสวมกอดเข้าโศกี ฯ

ฯ 6 คำ ฯ

๏ สะอื้นพลางว่าโอ้เจ้าเพื่อนยาก พ่อเคยลำบากมาด้วยพี่
เมื่ออยู่ยังโคทาวารี พระจักรีไปตามมฤคา
พี่หยาบช้าว่าขานประการใด ดวงใจไม่ถือโทษา
ครั้งทำสงครามในลงกา ต้องเทพสาตราพวกพาล
ถึงห้าครั้งไม่สิ้นชีวิต กลับมาสถิตราชฐาน
พ่อได้เสวยสุขสำราญ ไม่ช้านานสักเท่าใดมี
ครั้งนี้เพราะพี่คิดประมาท วาดรูปทศพักตร์ยักษี
พระอวตารให้ประหารชีวี จะสู้ตายแทนพี่ไม่กลัวภัย
อันคุณของพระอนุชา ดินแดนแผ่นฟ้าไม่เปรียบได้
เมื่อเจ้าสูญสิ้นชีวาลัย พี่จะตายไปตามน้องรัก
ร่ำพลางฟูมฟายชลเนตร แสนทุกข์แสนเทวษเพียงอกหัก
ยอกรข้อนทรวงเข้าฮักฮัก นงลักษณ์สลบลงทันที ฯ

ฯ 12 คำ ฯ โอด

๏ ครั้นต้องละอองน้ำค้าง เย็นซาบสารพางค์นางโฉมศรี
ฟื้นกายคืนได้สมประดี เทวีต้ององค์พระอนุชา
เห็นยังอ่อนอุ่นละมุนอยู่ ก็รู้ว่าไม่สิ้นสังขาร์
ยอกรขึ้นตั้งสัตยา ประกาศฝูงเทวาทุกทิศ
เดชะความสัจของข้านั้น ซื่อตรงเที่ยงธรรม์ไม่ทุจริต
ขอให้พระลักษมณ์ผู้เรืองฤทธิ์ คืนได้ชีวิตมาบัดนี้ ฯ

ฯ 6 คำ ฯ

๏ ครั้นอธิษฐานแล้วก็ลูบลง ที่องค์อนุชาเรืองศรี
บันดาลเป็นทิพวารี ซับซาบอินทรีย์ด้วยสัจจา ฯ

ฯ 2 คำ ฯ

๏ เมื่อนั้น พระลักษมณ์สุริย์วงศ์กนิษฐา
ครั้นฟื้นคืนได้สติมา เห็นพี่นางกัลยาไม่บรรลัย
มีความชื่นชมโสมนัส ยกหัตถ์บังคมประนมไหว้
แล้วกล่าววาจาถามไป เป็นไฉนพี่นางไม่วายปราณ
อันพระขรรค์แก้วเล่มนี้ มีคมดั่งกรดกล้าหาญ
แม้นฟันเหล็กเพชรก็แหลกลาญ มาบันดาลหายไปกับกร
อันพวงสุวรรณมาลัย งามไปด้วยทิพเกสร
สวมใส่พระศอดั่งอาภรณ์ บังอรพระได้แห่งใดมา ฯ

ฯ 8 คำ ฯ

๏ เมื่อนั้น นวลนางสีดาเสน่หา
ได้ฟังจึ่งมีวาจา เมื่อแก้วตาฟันพี่ลงนั้น
ก็คิดว่าม้วยชีวาลัย จะลาเจ้าไปสู่สวรรค์
เดชะความสัจที่เที่ยงธรรม์ พระขรรค์ไม่ระคายอินทรีย์
กลับกลายเป็นพวงมาลัย สวมสอดอยู่ในพระศอพี่
ว่าแล้วเปลื้องพวงมาลี ยื่นให้พระศรีอนุชา ฯ

ฯ 6 คำ ฯ

๏ เมื่อนั้น จึ่งองค์พระลักษมณ์กนิษฐา
รับพวงสุวรรณมาลา มาจากหัตถานางอรไท
ก็กลับกลายไปเป็นพระขรรค์ ทรงธรรม์ยอกรบังคมไหว้
แล้วมีวาจาทูลไป ด้วยใจชื่นชมยินดี
อันซึ่งความสัตย์ของพระองค์ มั่นคงประเสริฐเป็นศักดิ์ศรี
ผ่องแผ้วดั่งแก้วไม่ราคี เลิศล้ำสตรีในโลกา
เป็นมหามหัศจรรย์นัก ประจักษ์แจ้งทั่วทศทิศา
ถึงพระองค์จะจากนครา เห็นว่าจะไม่มีภัย
เชิญเสด็จไปตามกรรมก่อน อย่าทุกข์ร้อนพระทัยหม่นไหม้
ตัวน้องจะกลับเข้าเวียงชัย มิให้ทันรุ่งสุริยัน ฯ

ฯ 10 คำ ฯ

๏ เมื่อนั้น นวลนางสีดาสาวสวรรค์
ฟังพระอนุชาร่วมชีวัน อัดอั้นตันใจโศกา
จึ่งว่าดูก่อนเจ้าลักษมณ์ น้องรักผู้ยอดเสน่หา
พี่จะไปตามกรรมเวรา ทนทุกข์เวทนาในพงพี
ตัวเจ้าจะกลับคืนไป ยังในอยุธยาบุรีศรี
ทำไฉนจะได้ดวงชีวี ไปถวายภูมีเป็นสำคัญ
พระองค์จะทรงพระโกรธ ลงโทษโดยพระทัยหุนหัน
ฝ่ายเจ้าก็จะสิ้นชีวัน จอมขวัญจะคิดประการใด ฯ

ฯ 8 คำ ฯ

๏ เมื่อนั้น พระลักษมณ์ผู้มีอัชฌาสัย
สะอื้นพลางทางทูลสนองไป จะปรารมภ์ไยถึงน้องยา
สงสารแต่องค์พระพี่ จะจรลีผู้เดียวในกลางป่า
ตรำฝนทนแดดเวทนา อนาถาลำบากด้วยกันดาร
จะผินพักตร์ไปพึ่งผู้ใด อาศัยอยู่กินเป็นถิ่นฐาน
จะลำบากยากใจทรมาน สงสารเป็นพ้นพันทวี
ว่าแล้วน้อมเศียรอภิวาทน์ กราบลงแทบบาทบทศรี
ชลนัยน์นองพักตร์โศกี ภูมีแข็งใจจรจรัล ฯ

ฯ 8 คำ ฯ

๏ แล้วหยุดยืนอยู่ดูมา เห็นพี่นางโศกากันแสงศัลย์
ยิ่งสลดระทดใจจาบัลย์ ทรงธรรม์มากอดพระบาทไว้ ฯ

ฯ 2 คำ ฯ

๏ โศกายอกรขึ้นเหนือเกศ ประกาศฝูงเทเวศน้อยใหญ่
บรรดาเจ้าป่าพระไพร ห้วยไศลสุมทุมพุ่มพง
ทั้งท้าวหัสนัยน์เทวราช อีกพระกมลาสน์ครรไลหงส์
วิรูปักษ์เวสสุวัณฤทธิรงค์ วิรุฬหกแลองค์ทตรฐ
หนึ่งพระอิศโรโมลิศ อันสถิตไกรลาศอลงกต
ทั้งหกห้องฟ้าแลโสฬส ทั่วทศทิศจงเมตตา
ขอฝากสมเด็จพระพี่ อย่าให้มีอันตรายที่ในป่า
ร่ำพลางถวายบังคมลา ไปตามมรคาพนาดร ฯ

ฯ 8 คำ ฯ

๏ เดินทางหว่างไม้ไพรสัณฑ์ ด้วยแสงจันทร์จำรัสประภัสสร
ให้เยือกเย็นพระทัยอาวรณ์ ถึงบังอรพี่นางสีดา
โอ้ว่าปางก่อนก็เคยยาก แสนลำบากสามองค์ไปเดินป่า
ต้องฝนทนแสงพระสุริยา แต่มีเพื่อนเจรจาด้วยกันไป
ครั้งนี้พระพี่องค์เดียว จะแลเหลียวหาเห็นผู้ใดไม่
ยิ่งวิเวกสงัดในพงไพร จะตกใจไหวหวาดประหวั่นกาย
ด้วยสัตว์จตุบททวิบาท จะร้องกรีดหวีดหวาดขวัญหาย
จะไสยาสน์เหนือพื้นธุลีทราย แสนลำบากยากกายพระพี่นัก
นิจจาเอ๋ยคิดน่าสงสาร จะทนทุกข์ทรมานเพียงอกหัก
ใครจะช่วยเชิญองค์นงลักษณ์ ไปได้ที่พักให้พ้นภัย
แล้วทั้งพระองค์ก็ทรงครรภ์ จะเดินดั้นในดงกระไรได้
ร่ำพลางสลดระทดใจ ภูวไนยทรุดองค์ลงโศกี ฯ

ฯ 12 คำ ฯ โอด

๏ เมื่อนั้น ฝ่ายท้าวหัสนัยน์เรืองศรี
เสด็จในเวไชยันต์รูจี พร้อมเทพนารีกัลยา
ให้บันดาลร้อนรนสกนธ์กาย ดั่งเพลิงพรายเผาผิวมังสา
จึ่งเล็งทิพเนตรลงมา ยังพื้นมหาสุธาธาร
ก็แลเห็นองค์พระลักษมณ์ บ่ายพักตร์จะคืนเข้าราชฐาน
แม้นมิได้ดวงใจเยาวมาลย์ พระอวตารจะลงโทษทัณฑ์
ฝ่ายองค์สีดาเทวี โศกีวิโยคโศกศัลย์
ไม่มีที่อาศัยในอารัญ ทั้งทรงพระครรภ์ลูกยา
จะแสนลำบากยากกาย จะซุกล้มซอนตายที่ในป่า
จำกูจะไปช่วยชีวา อย่าให้สองกษัตรามีภัย ฯ

ฯ 10 คำ ฯ

๏ คิดแล้วเสด็จยุรยาตร จากวิมานเมรุมาศเขาใหญ่
เหาะระเห็จเตร็จฟ้าด้วยว่องไว ลงไปยังพื้นปถพี ฯ

ฯ 2 คำ ฯ

๏ จึ่งบันดาลให้เป็นเนื้อทราย ตายอยู่ริมชายพนาศรี
แทบทางพระลักษมณ์จรลี ด้วยฤทธีท้าวเทวัญ ฯ

ฯ 2 คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2519 : 337-343)

เรื่องย่อ

เมื่อพระลักษมณ์ได้ฟังวาจาของนางสีดา จึงกราบทูลนางสีดาว่าพระองค์ทรงครองความสุจริต น้องมิได้มีข้อสงสัยต่อพระเจ้าพี่ ถึงแม้ทศกัณฐ์จะลอบลักเจ้าพี่ไปยังลงกา แต่พระเจ้าพี่ก็ยังรักษาความบริสุทธิ์ของพระองค์ แม้ถ้าพระองค์เจ้าพี่มีความผิดก็จะตายเมื่อครั้งลุยไฟ ด้วยเหตุผลนี้จึงไม่สามารถฆ่าพระเจ้าพี่ได้เชิญพี่เดินทางไปในนาทีนี้ เมื่อสีดาเห็นพระน้องร้องไห้สีดาจึงปลอบว่า เราขอขอบใจที่ไม่คิดฆ่าเรา แต่เจ้าจะมีความผิดที่ขัดบัญชาพระราม พระลักษมณ์จึงกล่าวว่า น้องจะฆ่าพี่ไม่ได้ เนื่องจากพระเจ้าพี่ตั้งท้องอยู่เชิญเสด็จไปเถิดน้องจะรับความผิดไว้เอง ทดแทนพระคุณ นางสีดาจึงมีความคิดที่จะใช้อุบายที่จะใช้ถ้อยคำให้พระลักษมณ์โกรธเคือง มีความว่า ตัวเจ้าเป็นถึงเพชฌฆาตได้รับคำสั่งจากพระรามให้ประกอบการสังหารเราแต่ท่านไม่ทำตามคำสั่งเพราะท่านมีความหมายที่จะครองเราด้วยในกลางป่าไม่มีใคร เมื่อพระลักษมณ์ได้ฟังถ้อยคำนางสีดา หญิงและชายมาอยู่กลางป่าใครจะคิดว่าดี จึงมีความจำเป็นจำใจประหารชีวิตนางสีดาด้วยพระขันธ์ ทันใดนั้นพระลักษมณ์ก็กระทำการประหารนางสีดาแล้วสลบไป แต่ด้วยบุญญาธิการของพระโอรสในท้องและความซื่อสัตย์ของนางสีดาอาวุธไม่สามารถทำร้ายนางสีดาได้ พระขันธ์กลับกลายเป็นพวงมาลัยคล้องคอนางสีดา จากนั้นด้วยฤทธิ์อำนาจความบริสุทธิ์นางสีดา พระลักษมณ์จึงกราบทูลให้นางสีดาได้รับโทษเพียงเนรเทศออกจากเมืองแล้วตนนำหัวใจสมันไปถวายพระรามแทน

ตอนต้น การลงโทษประหารชีวิตถือเป็นการประหารชีวิตโทษที่ร้ายแรงที่สุด ซึ่งนอกจากแนวความคิดที่กล่าวว่าเป็นการแก้แค้นแทนผู้กระทำผิด หรือข่มขู่ปราบปรามอาชญากรรม และเพื่อตัดโอกาสในการกระทำความผิดของผู้ก่ออาชญากรรม เมื่อพิจารณาความผิดในยุคนั้นยังถือว่าเป็นการกระทำความผิดต่อองค์พระมหากษัตริย์ เช่น โทษฐานคิดคดเป็นกบฏ ความผิดต่อความมั่นคงของรัฐ ดังจะเห็นได้จากบทบัญญัติในกฎหมายตราสามดวง ซึ่งแบ่งความผิดออกเป็น 2 ส่วน ส่วนหนึ่งเกี่ยวข้องกับการทำผิดคิดกบฏต่อองค์พระมหากษัตริย์ หรือต่อบ้านเมือง ส่วนที่ 2 เกี่ยวข้องกับความประพฤติอันสมควรหรือไม่สมควร ในระหว่างการรณรงค์สงคราม เช่น สู้ศึกจนตัวตาย มีบำเหน็จ หรือหนีศึกจนตัวตาย

ในตอนต้นของกฎหมายลักษณะกบฏศึกนั้นมีการบัญญัติถึงความผิดที่ ต้องลงโทษประหารชีวิตด้วยวิธีทรมานไว้ว่า *“ผู้ใดกบฏประทุษร้ายต่อพระมหากษัตริย์ก็ดี โจรคุม พวกเข้าปล้นที่เมืองเผาจวนก็ดี ปล้นตีพระนคร เผาพระราชนิเวศน์มณเฑียรสถานวังคลังฉางก็ดี ปล้นอาวาส เผาพระอุโบสถและสังฆารามจับพระสงฆ์สามเณร จับชาวบ้าน ฆ่าโดยทารุณร้ายกาจ หรือฆ่าบิดามารดาอุปชฌาย์จารย์ เอาพระพุทธรูป พระธรรม มาทุบตีเหยียบย่ำก็ดี เอาเด็กทารก ไปตัดมือเท้า ตัดคอก็ดี เรียกว่า เป็นผู้ร้ายยิ่งกว่าโจรธรรมดา ให้ลงโทษ 21 สถาน” (ณัฐพร นครอินทร์. 2553 : 12. อ้างถึงในกฎหมายตราสามดวง)*

จากลักษณะความผิดที่กำหนดในกฎหมายดังกล่าว จะเห็นถึง แนวความคิดในการลงโทษประหารชีวิตของประเทศไทย ในแง่ของพระราชอำนาจของ พระมหากษัตริย์และความเป็นสมมติเทพของพระมหากษัตริย์ในสมัยกรุงศรีอยุธยาและ รัตนโกสินทร์ตอนต้น กล่าวคือ ในสมัยกรุงศรีอยุธยาและรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น มีการปกครองใน ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ซึ่งพระมหากษัตริย์ทรงมีพระราชอำนาจสูงสุด ดังนั้น หากมีผู้ใด กระทำการกบฏประทุษร้ายต่อพระมหากษัตริย์จึงต้องรับโทษหนัก คือโทษสูงสุดถึงขั้นประหารชีวิต นอกจากนี้ ในฐานะที่พระมหากษัตริย์ทรงเป็นองค์สมมติเทพ คือถือว่าพระมหากษัตริย์ทรงมิใช่ มนุษย์ธรรมดา แต่ทรงเป็นองค์อวตารของเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ และเป็นเจ้าชีวิตของ ประชาชนทุกคน ดังนั้น การกระทำความผิดต่อองค์พระมหากษัตริย์จึงถือเป็นการกระทำความผิด ต่อเทพเจ้าด้วย เมื่อผู้ใดกระทำความผิดต่อพระมหากษัตริย์ซึ่งทรงเป็นอวตารของเทพเจ้าจึงต้องถูกลงโทษ และต้องเป็นโทษหนักคือการประหารชีวิต

หากพิจารณาอีกทางหนึ่ง แม้พระมหากษัตริย์ในสมัยกรุงศรีอยุธยา และรัตนโกสินทร์ตอนต้นจะทรงเป็นองค์สมมติเทพ แต่ด้วยความคิดและคติความเชื่อในพระพุทธศาสนายังคงอยู่กับสังคมไทยเสมอมา พระมหากษัตริย์ก็ยังทรงยึดหลักธรรมคำสอนในพระพุทธศาสนา และพระพุทธศาสนาก็ยังคงเป็นสิ่งที่ยึดเหนี่ยวจิตใจที่สำคัญของประเทศไทยดังที่เคยเป็นมา ด้วยเหตุนี้ทำให้ การกระทำความผิดต่อสถาบันศาสนา เช่น การเผาพระอุโบสถ และสังฆาราม การฆ่าพระสงฆ์หรือสามเณรโดยทารุณโหดร้าย หรือการกระทำที่ลบหลู่ศาสนา เช่น การนำพระพุทธรูปมาทุบตีเหยียบย่ำ สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นการกระทำความผิดอย่างร้ายแรงซึ่งต้องได้รับการลงโทษ และโทษที่สมควรได้รับคือการประหารชีวิตในทำนองเดียวกับการกระทำความผิดต่อพระมหากษัตริย์ซึ่งดุจพระองค์เป็นสมมติเทพนั่นเอง



ภาพที่5 ภาพซ้ายมือการเสียบหัวประจาน
ภาพขวา(บน) การประหารชีวิต, ภาพขวาล่างศีรษะของผู้กระทำผิดการประหารชีวิต
ที่มา : หอจดหมายเหตุ

ดังนั้นการลงโทษจึงต้องหนักและสาสมกับการกระทำความผิด และวิธีการที่ใช้ในการลงโทษนั้น พบว่ามีความทารุณโหดร้ายและมีความร้ายแรงอย่างมาก รวมถึงความผิดที่เกี่ยวกับความประพฤติอันไม่สมควรระหว่างศึกสงครามด้วย ทั้งนี้ตามกฎหมายกบฏศึกดังกล่าวได้กำหนดโทษประหารชีวิตไว้ 21 สถาน เรียกว่า “กรรมกร 21 สถาน” ดังต่อไปนี้

สถาน 1 คือ ให้ต่อยกระบานศีรษะ (กบาลศีรษะ) เลิกออก (เปิดออก) เสียแล้ว เอาคีมคีบก้อนเหล็กแดงใหญ่ใส่ลงไปในมันสะหมอง (มันสมอง) ศีรษะพลุ่งฟูขึ้นดั่งม่อ (หม้อ) เคี่ยวน้ำส้มพะอูม

สถาน 2 คือ ให้ตัดแต่หนังจำระ (จาก) เบื้องหน้าถึงไพรปากเบื้องบนทั้งสองข้างเป็นกำหนด ถึงหมวกหู (ใบหู) ทั้งสองข้างเป็นกำหนด ถึงเกลียวคอชายผม เบื้องหลังเป็นกำหนด (หนังบริเวณคอถึงท้ายทอย) แล้วให้มุ่นกระหมวดผมเข้าทั้งสิ้น (ม้วนเข้าหากัน) เอาท่อนไม้สอดเข้าข้างละคน โยกคลอนสั่นเพิกหนังทั้งผมนั้นออก เสียแล้วเอากรวดทราย หยาบขัดกระบานศีรษะ ชำระให้ขาวเหมือนพรรณศรีสังข์

สถาน 3 คือ ให้เอาขอเกี่ยวปากให้อ้าไว้ แล้ให้ตามประทีบ (ดวงไฟ) ไว้ในปาก ไนยหนึ่ง (นัยหนึ่ง)เอาปากสิวอันคมนั้นแสะแหวะผ่าปากจนหมวกหู (ใบหู) ทั้งสองข้าง แล้วเอาขอเกี่ยวให้อ้าปาก ไว้ให้โลหิตไหลออก เต็มปาก

สถาน 4 คือ เอาผ้าชุบน้ำมันพันให้ทั่วร่างกายแล้วเอาเพลิงจุด

สถาน 5 คือ เอาผ้าชุบน้ำมันพันนิ้วทั้งสิบนิ้วแล้วเอาเพลิงจุด

สถาน 6 คือ เชือดเนื้อให้เป็นแรงเป็นริ้วอย่าให้ ขาดจากกัน ตั้งแต่ใต้คอลงไปถึง ข้อเท้าแล้วเอาเชือกผูกจำ ให้เดินเหยียบริ้วเนื้อ ริ้วหนังแห่งตน ให้ฉุดคร่า ตีจำ ให้เดินไป กว่าจะตาย

สถาน 7 คือ เชือดเนื้อให้เนื่องด้วยหนังเป็นแร่งเป็นริ้วตั้งแต่ใต้คอลงมาถึงเอว และให้เชือดตั้งแต่เอวให้เนื่องด้วยหนังเป็นแร้ง เป็นริ้วลงมาถึงข้อเท้า กระทำหนังเบื้องบนให้คลุม ลงมาเหมือนนุ่งผ้า

สถาน 8 คือ ให้เอาห่วงเหล็กสวมข้อศอกทั้งสองข้างข้อเข่าทั้งสองข้างให้มั่นแล้วเอาหลักสอดในวงเหล็กแย่งขึงตรึงลงไว้กับแผ่นดินอย่าให้ไหวตัวได้ แล้วเอาเพลิงรน (ลน) ให้รอบตัวจนกว่าจะตาย

สถาน 9 คือ ให้เอาเบ็ดใหญ่ที่มีคมสองข้างเกี่ยวทั่วร่างเพิก (เปิด)หนังเนื้อและเอ็นน้อยใหญ่ให้หลุดขาดออกมาจนกว่าจะตาย

สถาน 10 คือ ให้เอามีดที่คมเชือดเนื้อให้ตกออกจากกายแต่ทีละตำลึง (นำเนื้อมาชั่งให้ได้น้ำหนักหนึ่งตำลึง : มาตราวัดสมัยโบราณ) จนกว่าจะสิ้นมังสา (เนื้อ)

สถาน 11 คือ ให้แล่สับทั่วร่างแล้ว เอาแปรงหวีชุบน้ำแสบกรีดคอ รูดขูดเสาะหนังและเนื้อแลเอ็นน้อยใหญ่ ให้ลอกออกให้สิ้น ให้อยู่แต่ร่างกระดูก

สถาน 12 คือ ให้นอนลงโดยข้างๆ หนึ่งแล้วให้เอาหลาวเหล็กตอกลงไปโดยช่องหูให้แน่น กับแผ่นดินแล้วจับขาทั้งสองข้างหมุนเวียนไปดังบุคคลทำบังเวียน (เวียนเทียน)

สถาน 13 คือ ทำมิให้หนังพังหนังขาด แล้วเอาลูกสีลา (ลูกหิน) บดทุกกระดูกให้แหลกย่อย แล้วรวบผมเข้าทั้งสิ้น ยกขึ้นหย่อนลงกระทำให้เนื้อเป็นกองเป็นลอม แล้วพับห่อเนื้อหนังกับทั้งกระดูกนั้นทอดวางไว้ดั่งตั่งอันทำด้วยฟางซึ่งเอาไว้เช็ดเท้า

สถาน 14 คือ ให้เคี่ยวน้ำมันให้เดือดพลุ่งพล่านแล้วลาดสาดลงมาแต่ศีรษะ (ศีรษะ) จนกว่าจะตาย

สถาน 15 คือ ให้กักขังสุนัขร้ายทั้งหลายไว้ อดอาหารหลายวันให้เต็มอยาก แล้วปล่อยให้กัดทึ้ง เนื้อหนังกินให้เหลือแต่ ร่างกระดูกเปล่า

สถาน 16 คือ ให้เอาขวานผ่าอกทั้งเป็นแหกออกดั่งโครงเนื้อ

สถาน 17 คือ ให้แทงด้วยหอกทีละน้อยๆ จนกว่าจะตาย

สถาน 18 คือ ให้ขุดหลุมฝังเพียงเอว แล้วเอาฟางปกลงคลุมร่างก่อน คลอกด้วยเพลิง พอหนังไหม้ แล้วไถด้วยไถเหล็ก ให้เป็นท่อนน้อย ท่อนใหญ่เป็น ริ้วน้อยริ้วใหญ่

สถาน 19 คือ ให้เชือดเนื้อล่ำออกทอดด้วยน้ำมัน เหมือนทอดขนมให้ กินเนื้อตัวเองจนกว่าจะตาย

สถาน 20 คือ ให้ตีด้วยตะบองสั้นตะบองยาวจนกว่าจะตาย

สถาน 21 คือ ตีด้วยหวายที่มีหนามจนกว่าจะตาย

(สมบูรณ์ ประสบเนตร. 2543 : 83)

วิธีการลงโทษประหารชีวิตที่กำหนดไว้ข้างต้นนั้น นับเป็นความรุนแรงและทารุณโหดร้ายในกฎหมายเก่าของไทย ซึ่งในความเป็นจริง เมื่อมีการลงโทษประหารชีวิตก็จะใช้วิธีฟันคอ ไม่พบว่ามีการใช้วิธีการลงโทษดังที่กำหนดนี้มากนัก คงเป็นการกำหนดไว้เพื่อข่มขู่ยับยั้งหรือ ปราบปรามอาชญากรรม มิให้มีการกระทำความผิดเป็นสำคัญ แต่ก็มิใช่ว่าจะไม่มีการใช้วิธีการ ลงโทษประหารชีวิตดังที่บัญญัติไว้ในกฎหมายกบฏศึกเสียทีเดียว เพราะจากหลักฐานที่ปรากฏก็ พบว่ามีการใช้วิธีการลงโทษประหารชีวิตด้วยเช่นกัน ทั้งนี้ มี*หลักฐานจากจดหมายเหตุฟาน ฟลีต ที่บันทึกไว้ว่า ในรัชสมัยพระเจ้าปราสาททองเคยมีการลงโทษมเหสีของพระเจ้าทรงธรรมโดยการ สับร่างเป็นสองท่อน ร่างส่วนที่มีหัวติดอยู่ให้ตรงติดกับขาหยั่งไม้ไผ่ และมีการลงโทษนางกำนัล 2 คนด้วยการแหวะร่างออกเป็นสองซีกแล้วใส่เครื่องถ่างปากไว้ รวมทั้ง บิดาของนางกำนัลทั้งสองก็ ถูกประหารชีวิตด้วยการผ่าตลอดตัวแล้วแขวนไว้บนขาหยังด้วยเช่นกัน หรือในรัชสมัยพระ นเรศวรมหาราชก็มีการลงโทษออกญาจักรด้วยการถลกหนังทั้งเป็นหรือลงโทษผู้กระทำผิดด้วยการ เฉือนและให้กินเนื้อตัวเอง นอกจากนี้ ในสมัยของสมเด็จพระเชษฐาธิราช ก็มีการประหารชีวิตขุนนางด้วยการให้สับร่างออกเป็นท่อนๆ ในฐานะที่เป็นผู้รบกวนความสงบสุขของประชาชน และ ในฐานะที่ร่วมกันต่อต้านผู้สืบราชสมบัติที่แท้จริงและถูกต้องตามกฎหมาย แล้วให้นำศีรษะและ ร่างกายส่วนอื่นๆ ของคนเหล่านั้นเสียบประจานตามที่สูงในเมือง*

หลายแห่ง พอเป็นเครื่องเตือนใจคนทั้งหลาย ซึ่งอาจต้องการขัดขวางการสืบราชสมบัติ (กรมศิลปากร. 2546. 316-317)

นอกจากการกำหนดวิธีการลงโทษประหารชีวิตตามกฎหมายกบฏศึกและ กระบวนการในการลงโทษประหารชีวิตที่ใช้กันโดยทั่วไปแล้ว ยังมีกฎหมายอีกฉบับที่มีความสำคัญ ในสมัยอยุธยา คือ กฎมณเฑียรบาล ซึ่งมีบทบัญญัติอยู่ 155 มาตรา โดยกล่าวครอบคลุมถึงองค์ พระมหากษัตริย์ ระเบียบแบบแผน และนี่ติราชประเพณีในราชสำนัก ตลอดจนข้อกำหนดของข้าทูลละอองธุลีพระบาททั้งในและนอกราชสำนักด้วย (ปรีดี พิศภูมิวิถี. 2548 : 261) และบทบัญญัติส่วนหนึ่งที่สำคัญที่บัญญัติ อยู่ในกฎมณเฑียรบาลนั้น ก็คือเรื่องของโทษานุโทษ ซึ่งเป็นข้อกำหนดบทลงโทษในระดับชั้นต่างๆ อันเกิดจากการประพฤติผิดกฎมณเฑียรบาล" (ปรีดี พิศภูมิวิถี. 2548 : 276) โดยโทษสถานหนักประการหนึ่งในกฎมณเฑียร บาลนั้น ก็คือ โทษประหารชีวิต และกระบวนการลงโทษประหารชีวิตก็แตกต่างจากที่บัญญัติไว้ใน กฎหมายกบฏศึก เนื่องจากกฎมณเฑียรบาลนั้นจะเกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศา นุวงศ์ ดังนั้น จึงต้องมีการกำหนดกระบวนการลงอาญาไว้เป็นพิเศษเพื่อให้สมกับราชอิสริยศักดิ์ ดังเช่นที่กำหนดไว้ในกฎมณเฑียรบาลบทที่ 175 และ 176 ซึ่งกล่าวถึงการลงโทษลูกหลวงไว้ว่า ถ้าจะต้องใส่ตรวนต้องใช้เครื่องทองสำหรับลูกหลวงเอก เครื่องเงินสำหรับลูกหลวงโท ถ้าโทษหนัก ถึงสิ้นชีวิตต้องตีด้วยท่อนจันทน์ แล้วเอาลงขุม (เสนีย์ ปราโมช. 2510 : 1) ซึ่งการประหารชีวิตโดยการตีด้วยท่อนจันทน์นั้น จะมีถุงใส่ร่างผู้ถูกประหารใช้ผ้ากำมะหยี่สีแดงสด โดยมีใบตองปูพื้นดินอีกชั้นหนึ่ง ไม้ที่ใช้ตีจะเป็น ไม้ที่มีน้ำหนัก และที่นิยมเป็นของสูง คือไม้จันทน์ ซึ่งเป็นไม้มีกลิ่นหอม การประหารจะมีผู้ทำการ 4 คน คือ หมื่นตูม หมื่นตาม หมื่น หมั่นพลอย มีไม้คนละท่อน ผู้ต้องโทษซึ่งนุ่งผ้าขาว ถูกมัดแล้ว จัดให้นอนคว่ำลง หมื่นตูมลงมือก่อนโดยดีที่ก้านคอ หมื่นตามที่ตามมาที่กลางกระดูกหลัง หมื่นแต่ตรงข้อพับของเข่า หมื่นพลอยดีที่ข้อเท้าผู้ถูกประหารถูกตีในที่สำคัญดังนี้ย่อมตายในที่สุด (อรสม สุทธิสาคร. 2540 : 226)

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่ากระบวนการประหารชีวิตโดยสำเร็จโทษด้วยท่อนจันทร์นั้น แม้จะเป็นผู้มียศศักดิ์ หรือเป็นพระบรมวงศานุวงศ์ก็ต้องใส่ตรวนเพื่อคุมตัว แต่ก็ต้องเป็นเครื่องทองหรือเครื่องทองตามยศศักดิ์ของผู้ที่ถูกประหาร แต่ไม่มีบันทึกที่กล่าวว่าเมื่อประหารแล้วไม่ได้นำศีรษะไปเสียบประจานดังเช่นกรณีอย่างการประหารชีวิตของประชาชนทั่วไป ดังนั้นกระบวนการสำเร็จโทษโดยใช้ท่อนจันทร์จะแตกต่างจากการประหารชีวิตอื่นดังที่กล่าวมาข้างต้น



ภาพที่ 6 การประหารชีวิต (1)

ที่มา : หอจดหมายเหตุ

การประหารชีวิตด้วยวิธีบั่นคอ การลงโทษร้ายแรงที่สุดคือการ “ประหารชีวิต” เมื่อมีผู้กระทำความผิดก็ต้องมีผู้ที่มีหน้าที่สำหรับบุคคลผู้กระทำความผิด เราเรียกกันว่า “เพชฌฆาต”

วิธีคัดเลือกเพชฌฆาต

“เพชฌฆาต” นั้นเป็นตำแหน่งที่โปรดเกล้าพระราชทานให้แก่ผู้มีดวงอันเหมาะสมโดยจะมีบรรดาโหราจารย์นำดวงชะตาไปคำนวณอย่างละเอียดเพื่อประกอบในการคัดเลือก ทั้งนี้ด้วยถือกันว่าการประหารชีวิตคนอันเป็นสัตว์ประเสริฐนับเป็นกรรมหนักรุนแรง จึงต้องเฟ้นหาดวงเพชฌฆาตที่มีดวงคุ้มตัวเองได้ มิฉะนั้นชีวิตจะสั้น

พอเลือกเฟ้นได้คนที่มีดวงเหมาะสม ยังต้องเป็นผู้ที่เชี่ยวชาญเพลงดาบอย่างดี ทั้งมีความรู้เกี่ยวกับดาบ มีความแม่นยำในการลงดาบ เพื่อขณะทำการประหารจะได้ไม่เป็นการทรมานนักโทษจนเกินไป และผู้เป็นเพชฌฆาตจะต้องมีความรู้ทางด้านคาถาอาคมเป็นพิเศษด้วยเช่น คาถาสวดวิญญาณผีตายโหง อาคมก่อนหยิบดาบเพชฌฆาต รวมทั้งสามารถแก้อาถรรพณ์หากผู้ถูกประหารมีวิชาด้านคงกระพันชาตรี

ตัวเพชฌฆาตหรือมือประหารเองจะต้องอยู่ประจำ ณ เรือนจำตั้งแต่ได้รับคำสั่งให้เตรียมการ จากนั้นเมื่อได้เวลาเพชฌฆาตจะอัญเชิญดาบออกจากที่ตั้งไปทำการบวงสรวงด้วยเครื่องเซ่น เพื่อปลุกดาบให้เข้มขลัง เสร็จพิธีแล้วจึงค่อยเก็บดาบไว้ที่ตั้งเดิมรอเวลาประหาร

เพชฌฆาตผู้ทำหน้าที่ประหารชีวิตมี 3 คน คือ ดาบที่หนึ่ง และตัวสำรองอีก 2 คน เรียกว่าดาบสอง และ ดาบสาม ถ้าดาบหนึ่งฟันคอไม่ขาด ดาบสองจะต้องซ้ำ ถ้ายังไม่ขาดดาบสามก็ต้องเชือดให้ขาด



ภาพที่ 7 การประหารชีวิต (2)

ที่มา : หอจดหมายเหตุ

อาวุธของเพชฌฆาต

สมัยก่อนอาวุธคู่กายของเพชฌฆาตคือ “ดาบ” ซึ่งดาบน้ำดีคือ เหล็กน้ำพี้ การสร้างดาบเพชฌฆาตต้องถือ “ฤกษ์เพชฌฆาต” เป็นหลัก ส่วนการตีดาบให้ได้รูปลักษณ์ที่ต้องการและคม ต้องใช้ยามยมขันธ์เป็นหลัก ลักษณะดาบเพชฌฆาตแบ่งเป็น ดาบหนึ่ง ดาบสอง และดาบสาม

ดาบหนึ่ง จะมีความสั้นกว่าดาบสอง ใบดาบจะกว้างกว่า ด้ามดาบก็สั้นกว่า สันดาปจะหนาประมาณ 1 ซ.ม. ส่วนด้ามดาบประกอบด้วยเหล็กรัด ใช้เชือกด้ายดิบถักหุ้มเพื่อให้สาก กระชับ ลงรักและยางไม้เพื่อรักษาด้วยให้คงทนต่อการใช้งาน สภาพดาบปลายจะหักลง แล้วงอนขึ้นคล้ายใบง้าวของจีนเพื่อให้เกิดน้ำหนักถ่วงทางโคนดาบให้สมดุล

ดาบสอง และดาบสาม ลักษณะของใบดาบจะยาวกว่าดาบหนึ่งประมาณ 8 ซ.ม. ใบดาบเรียวคล้ายดาบที่นักรบไทยโบราณทั่วไปใช้ ปลายดาบเฉียงต่ำรับกับความโค้งของใบดาบด้านล่าง สันดาบบางประมาณ 0.7 ซ.ม. เมื่อถึงรัชกาลที่ 6 จึงได้ยกเลิกการใช้ดาบ



ภาพที่ 8 อาวุธของเพชฌฆาต
ที่มา : พิพิธภัณฑ์ราชทัณฑ์



ภาพที่ 9 นายเหรียญ เพิ่มกำลังเมือง (เพชฌฆาตดาบของไทย)
ที่มา : พิพิธภัณฑ์ราชทัณฑ์

ในสมัยรัชกาลที่ 6 เมื่อทางการสร้างเรือนจำบางขวางหรือคุกบางขวางขึ้นแล้ว ต่อมาจึงได้ทำการประหารชีวิตที่คุกบางขวางนี้ตลอดมาจนกระทั่งปัจจุบันจากหนังสือกฎหมายตราสามดวง ซึ่งเป็นหนังสือกฎหมายที่รัชกาลที่ 1 โปรดเกล้าให้รวบรวมกฎหมายโบราณครั้งกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรีมาประมวลไว้ด้วยกัน ได้กล่าวถึงการประหารชีวิต และเครื่องมือต่างๆ เช่น จากพระไอยการลักษรโจร กล่าวถึงการลักพระพุทธรูปเอาไปล้างหรือเผาสำรอกเอาทอง หรือเอาพระบท (พระคัมภีร์) ไปสำรอกแช่น้ำ หรือเอาไปเผา โทษประหารคือ เอาโจรนั้นใส่เตาเพลิงสูบเผาไฟ ถ้าขุดทำลายพระพุทธรูป พระสถูปเจดีย์ จับได้หลายครั้งหลายหน โทษประหารก็คือเอาโจรนั้นไปตระเวนบก 3 วัน ตระเวนเรือ 3 วัน แล้วตัดคอผ่าอกเสีย ถ้าทำให้เกิดเพลิงไหม้ในพระราชวัง โทษคือเอาไฟคลอกให้ตาย

ขั้นตอนการฆ่านักโทษ

ขั้นตอนที่ 1 เมื่อได้ฤกษ์ประหาร เพชฌฆาตดาบหนึ่ง และดาบสองจะถูกอัญเชิญลงจากที่ตั้ง ตัวเพชฌฆาตจะแต่งกายด้วยผ้าเตี่ยวสีแดงสด นุ่งหยักรั้ง สวมเสื้อกั๊กสีแดงลงยันต์มหาอำนาจ มหาเดช บางรายคาดหัวด้วยผ้าสีแดงลงยันต์ด้วย

ขั้นตอนที่ 2 เมื่อออกจากเรือนจำไปกับขบวนนักโทษ เพชฌฆาตจะอยู่รั้งท้ายขบวน เมื่อถึงลานประหารที่กำหนดไว้ นักโทษจะถูกผูกตา ช่วงนี้เองที่เพชฌฆาตทั้งดาบหนึ่ง ดาบสองจะเข้าไปขออโหสิกรรม บนลานประหารด้านหลังนักโทษ จะสร้างประตูป่า ทำด้วยไม้หลัก 3 อัน ผูกติดกันเป็นประตูปักไว้กับดินจนแน่น จากนั้นเจ้าหน้าที่จะนำเอาใบไม้ กิ่งไม้ มาสุมคลุมไว้จนมองไม่เห็นทางเข้า ยกเว้น มือเพชฌฆาตเท่านั้น ที่รู้ ส่วนด้านใน จะมีอาสนะ ยกพื้นสูง สำหรับพระสงฆ์ นั่งประจำ กับ

บาตร บรรจุน้ำมนต์ สองบาตร น้ำมนต์นี้เรียกว่า “น้ำมนต์ ธรณีสารใหญ่” เพื่อล้างเสนียดอัปรีย์ทั้งปวง ทั้งยังไล่เคราะห์ให้กับเพชฌฆาตด้วย

ขั้นตอนที่ 3 เพชฌฆาตดาบหนึ่ง และ ดาบสองจะเข้าไปอยู่หลังประตูป่า แล้วสวดคาถาอาคม ถ้านักโทษมีอาคมอยู่ในตัวเพชฌฆาตจะท่องมนต์สะกดอาคม พร้อมสะกดดวงวิญญาณผีตายโหง ส่วนที่ลานประหาร จะมีการพันธนาการนักโทษเข้าสู่หลักประหาร แล้วพระธำมรงค์จะเดินไปแจ้งผู้แทนพระองค์ ว่าจะเริ่มพิธีประหารแล้ว

ขั้นตอนที่ 4 ปี่หลวงจะเล่นเพลงไหว้ครูเสียงโหยหวน เพชฌฆาตดาบสอง ออกไปร่ายรำตามจังหวะเพลงโดยรอบตัวนักโทษด้วยการ “วนซ้าย” ให้เกิดอัปมงคลแก่ตัวนักโทษ แล้วจังหวะดนตรีจะเร่งเร็วขึ้นเรื่อยๆ

ขั้นตอนที่ 5 เพชฌฆาตดาบหนึ่งแหวกประตูป่าดู หลังจากทำจิตให้มั่นคงแล้ว ก็จะย่างสามขุมเข้าไปหานักโทษประหารทีละก้าวอย่างแผ่วเบา ในขณะที่นักโทษประหารมัวแต่ระแวงเพชฌฆาตดาบสองที่ร่ายรำอยู่รอบตัว โดยไม่ได้ระแวงภัยทางด้านหลัง

ขั้นตอนที่ 6 พอได้ระยะ เพชฌฆาตดาบหนึ่ง จะเงื้อดาบขึ้นสุดแล้วฟันทันที คมดาบจะตัดผ่านกระดูกข้อต่อคอ และกล้ามเนื้อออกไปทางด้านหน้า ในรายที่แม่นๆ คมดาบจะตัดข้อต่อระหว่างกระดูกก้านคอ กับกระดูกสันหลัง หัวของนักโทษจะหลุดออกจากบ่าทันที แต่ถ้าดาบหนึ่งฟันพลาด จะเหลือเอ็นกับเนื้อ ทำให้หัวของนักโทษพับลงมาห้อย สร้างความหวาดเสียวให้ผู้ที่มาชมการประหาร

ขั้นตอนที่ 7 เลือกจะพุ่งกระฉูดเหมือนน้ำพุ ศีรษะของนักโทษบางรายยังยักคิ้ว หรือทำตาเหลือก เพราะเส้นเอ็นกระตุก สร้างความสยดสยองให้คนดูไม่น้อยเลย

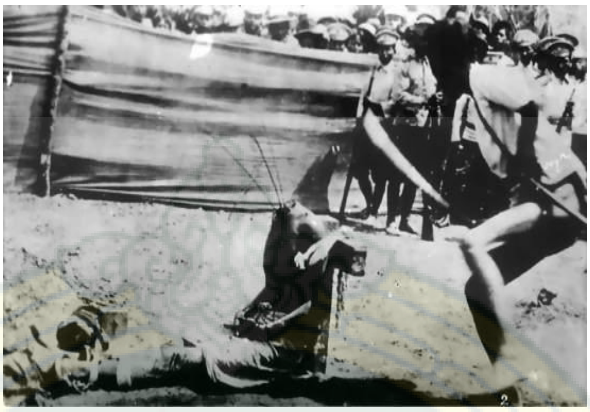
ขั้นตอนที่ 8 แต่ถ้าดาบหนึ่งตัดไม่ขาด เพชฌฆาตดาบสอง จะเอามือจิกหัวนักโทษขึ้น แล้วใช้ดาบสองเชือดจนเส้นเอ็น กับกล้ามเนื้อขาด จากนั้นจึงค่อยนำไปวางยังปลายเท้านักโทษ

ขั้นตอนที่ 9 สำหรับเพชฌฆาตดาบหนึ่ง เมื่อลงดาบแล้วจะกระทืบเท้าครั้งหนึ่ง แล้วยกใบดาบขึ้น เลียเลือดที่ติดปลายดาบกิน เป็นการข่มวิญญาณผีตายโหง จึงค่อยหันหลังกลับวิ่งตรงเข้าประตูป่าทันที ทั้งนี้มีข้อห้าม มิให้เพชฌฆาตหันหลังกลับไปมอง และต้องระวังมิให้หกล้มลงกับพื้นเด็ดขาด ด้วยเชื่อกันว่า ในช่วงนั้นวิญญาณผีตายโหงจะเข้าสิงทันที

ขั้นตอนที่ 10 เมื่อเพชฌฆาตดาบหนึ่งผ่านเข้าประตูป่า พระสงฆ์จะรดน้ำมนต์ธรณีสารใหญ่ทั้งสองบาตร ต่อมาเพชฌฆาตจึงค่อยกลับไปอยู่ในเรือนจำเป็นอันจบพิธี

ในสมัยก่อน นักโทษบางคนจะมีอาคมแก่กล้า คงกระพัน ผู้เตรียมการจะนำสิ่งที่เป็นอัปมงคลผสมน้ำราดหัวให้ความคงกระพันเสื่อม แต่ถ้ายังไม่สำเร็จ ก็จะใช้วิธีสวนทวารด้วยไม้รวกปลายแหลมก่อนประหาร แต่ถ้ายังไม่ตายอีก นักโทษจะถูกทุบด้วยตะลุมพุก หรือเอาไปต้มในน้ำเดือดให้ตาย ปัจจุบันเนื่องจากการประหารชีวิตด้วยดาบหรือตัดหัวนั้นถูกยกเลิกไปตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระ

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวแล้วนั้นจึงไม่สามารถมีหลักฐานปรากฏและไม่มีการสืบทอดตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา (นภดล พลกูล พนักงานอัยการ. สัมภาษณ์วันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2561)



ภาพที่ 10 การประหารชีวิต (3)

ที่มา : หอจดหมายเหตุ

กล่าวโดยสรุปเพชฌฆาตนั้นนั้นเป็นบุคคลที่ต้องมีดวงแข็งเนื่องจากต้องประหัตประหารชีวิตผู้อื่น ทำให้การคัดเลือกคนที่จะมาเป็นเพชฌฆาตนั้นไม่ใช่ง่ายๆ เพราะต้องรู้เพลงดาบรวมถึงลงดาบอย่างแม่นยำเพื่อไม่ให้นักโทษทรมาน แต่ละกระบวนท่าก็ถูกร่ายรำออกมาในเพลงดาบ เมื่อมีนักโทษที่คงกระพัน เพชฌฆาตก็จะนำสิ่งอัปมงคลราดน้ำเพื่อให้คาถาเสื่อม หรือถ้าไม่สำเร็จก็จะใช้วิธีสวนทวารหรือทุบหัวให้นักโทษเสียชีวิต แต่วิธีเหล่านี้ก็ถูกยกเลิกไปในสมัยรัชกาลที่ 6 ทำให้การสืบทอดการเป็นเพชฌฆาตนั้นหลงเหลือแต่เพลงรูปถ่ายและตำราการบอกเล่าจากรุ่นสู่รุ่นเท่านั้น

อธิบายโดยสรุปการลงโทษประหารชีวิตนั้นเป็นการลงโทษที่มีมาแต่โบราณและมีความเก่าแก่กฎหมายครั้งอดีตทั้งโหดร้ายและทารุณ จนเป็นที่น่าหวาดหวั่น ย่ำเกรง เนื่องจากเป็นการลงโทษผู้กระทำความผิดและตัดโอกาสป้องกันมิให้บุคคลผู้นั้นได้กลับมากระทำความผิดซ้ำเดิมอีก การลงโทษขั้นสูงนั้นมีมาตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัย สมัยกรุงศรีอยุธยาเรื่อยมาจนถึงยุคปัจจุบัน ในส่วนของกรุงศรีอยุธยานั้นแนวคิดการประหารชีวิตได้ถูกแบ่งเป็นกฎหมายกบฏศึก และกฎหมายตามกฎมณเฑียรบาล ซึ่งกฎหมายกบฏศึกนั้นเป็นกฎหมายที่บุคคลทั่วไป อาจเป็นไพร่ ทาสหรือขุนนางก็ได้ที่กระทำความผิดจะถูกลงโทษตามความผิดที่ตนนั้นได้ การลงโทษที่หนักและสาสมที่สุด พบว่าทารุณที่สุดคือการประหารชีวิตที่เรียกว่า “กรรมกร 21 สถาน” แต่ถ้าเป็นกฎหมายตามกฎมณเฑียรบาลจะเป็นการลงทัณฑ์พระมหากษัตริย์หรือพระบรมวงศานุวงศ์เท่านั้น นั่นคือการสำเร็จโทษด้วยท่อนจันทร์ เมื่อมีผู้ที่กระทำความผิดก็จะต้องมีผู้ที่ตัดสินความผิด นั่นคือ เพชฌฆาต การที่จะเป็นผู้ลงโทษปลิดชีวิตผู้อื่นได้นั้นต้องผ่านการคัดเลือกมาอย่างดี ต้องเป็นผู้ที่โหราจารย์ตรวจดวงชะตาแล้วว่าเป็นผู้ที่ดวงแข็ง มีฝีมือในการรำดาบ ลงดาบได้อย่างแม่นยำ เป็นผู้ที่มีคาถาอาคม คงกระพัน เนื่องจากผู้กระทำบางคนก็ลงอาคมใส่ ดังนั้นเพชฌฆาตจำต้องมีสิ่งเหล่านี้ติดตัว อีกทั้งการลงดาบก็มีทั้งหมด 3 เพลงดาบ ดาบที่ 1

จะเป็นดาบจริงไว้กุดหัวนักโทษ ดาบที่ 2 และ 3 จะเป็นดาบที่ร่ายรำไว้หลอกนักโทษ หรือเมื่อไหร่ที่ดาบ 1 ฟันศีรษะไม่ขาด ก็จะต่อด้วยดาบ 2 ถ้าศีรษะยังไม่หลุดออกจากบ่าดาบที่ 3 ก็จะเฉือนให้ศีรษะหลุดทันที

แนวคิดการประหารชีวิตในยุคปฏิรูประบบกฎหมายในสมัยพระบามสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในช่วงของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเริ่มขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเป็นช่วงที่ชนชาติตะวันตกได้เข้ามาเจริญสัมพันธไมตรี และมีอิทธิพลในประเทศไทยมากยิ่งขึ้นเรื่อยมาจนพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงมีการปฏิรูปกฎหมายของไทย โดยมีการร่างประมวลกฎหมายฉบับแรกของไทย คือ กฎหมายลักษณะอาญา ร.ศ.127 แนวคิดเกี่ยวกับการประหารชีวิตจึงได้แปรผันไป ดังที่กล่าวมาแล้วว่าชนชาติตะวันตกได้เข้ามามีบทบาทมากขึ้น โดยอ้างเหตุว่าการที่ตนเข้ามาปกครองนั้นเนื่องจากรัฐบาลของประเทศเอเชียยังไร้สรรมถภาพ ไม่สามารถรักษาความสงบสุขของราษฎรได้ จึงสมควรที่จะให้ชาวยุโรปเข้ามาช่วยเหลือกำจัดคนอันธพาบ เพื่อให้ปลอดภัยทั้งชีวิตและทรัพย์สินของราษฎรที่อยู่ประเทศนั้น ด้วยเหตุนี้เหล่าขุนนาง ข้าหลวงจึงพากันทำลายลักษณ์อักษรต่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งการที่จะรักษาบ้านเมืองไว้ได้สมควรที่จะเปลี่ยนแปลงทำนุบำรุงแก้ไขการปกครองแผ่นดิน นับว่าจะเป็นทางเดียวที่จะสามารถรักษาแผ่นดินเอาไว้ได้ ดังที่ญี่ปุ่นนั้นได้เดินทางตามรอยยุโรป ปรับปรุงแก้ไขกฎหมายของตนให้มีความยุติธรรมและทันสมัยต่อหลักสากล ชาวตะวันตกจึงยอมรับและไม่อาจกล่าวได้ว่าเป็นประเทศบ้านป่าเมืองเถื่อนอีก

แนวคิดข้างต้นส่งผลให้มีการปฏิรูประบบกฎหมายของไทย โดยมีการร่างกฎหมายลักษณะอาญา ร.ศ.127 ขึ้น ผลที่เกิดขึ้นหลังจากการปฏิรูปคือ โครงสร้างกฎหมายและการปกครองของประเทศไทยได้ถูกเปลี่ยนแปลงแก้ไขโดยสิ้นเชิง แต่ก็ยังมีการบัญญัติให้มีโทษการประหารชีวิตอยู่ เนื่องจากเพื่อข่มขู่ยับยั้งมิให้ผู้อื่นกล้ากระทำความผิดซึ่งมีโทษหนักถึงขั้นประหารชีวิต แม้แนวความคิดนี้ก็ไม่ต่างกับในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนัก เช่น การปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ซึ่งพระมหากษัตริย์ทรงมีอำนาจสูงสุดในแผ่นดินแต่เพียงผู้เดียว ดังนั้น การกระทำความผิดต่อพระมหากษัตริย์ เช่น การลอบปลงพระชนม์หรือการประทุษร้ายพระมหากษัตริย์ หรือการกระทำความผิดอันกระทบต่อความมั่นคงในแผ่นดินของพระองค์ ยังคงต้องโทษหนักถึงขั้นประหารชีวิต แต่เป็นการกระทำความผิดต่อศาสนา เช่น การทำลายพระพุทธรูป การฆ่าพระสงฆ์หรือสามเณร กลับมิได้ต้องโทษพระหารชีวิตเช่นเดิม แต่มีโทษเพียงจำคุกเท่านั้น กล่าวได้ว่าแนวคิดการลงโทษผู้กระทำผิดต่อสถาลันศาสนาได้เปลี่ยนแปลงไปแล้ว เนื่องจากการปรับปรุงกฎหมายนั้นเป็นแรงผลักดันให้ส่วนหนึ่งหลีกหนีการตกเป็นอาณานิคม กฎหมายที่ปรับปรุงนั้นจึงต้องแสดงให้เห็นถึงความเป็นสากลเทียมทัดอารยประเทศ เพื่อมิให้ชาวตะวันตกมาอ้างได้ว่ากฎหมายของไทยล้าหลังและป่าเถื่อน ในแง่ของ

กระบวนการประหารต้องมีกระบวนการในการตรวจสอบเพิ่มมากขึ้น เพราะการจะประหารชีวิตนั้นย่อมส่งผลกระทบต่อชีวิตของบุคคลดังกล่าว ซึ่งชาวตะวันตกได้เริ่มมีแนวความคิดคำนึงถึงสิทธิความเป็นมนุษย์มากขึ้นเรื่อยๆ ในการปรับปรุงกฎหมายของประเทศไทยจึงได้รับเอาแนวความคิดดังกล่าวมาด้วยเช่นเดียวกัน

สรุปได้ว่าในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้มีการเปลี่ยนแปลงการปกครอง เนื่องจากชนชาติตะวันตกได้เข้ามามีบทบาทและอิทธิพลทำให้กฎหมายเกิดการเปลี่ยนแปลง เพื่อให้ไม่ชนชาติตะวันตกมาว่าเอาได้ว่า ประเทศไทยนั้นเป็นบ้านป่าเมืองเถื่อน พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงได้ทำการปฏิรูปปรับปรุงกฎหมายลักษณะอาญา ร.ศ.127 ขึ้น แต่ก็ยังคงมีโทษประหารร้ายแรงสูงสุดอยู่เดียวกัน เพื่อมิให้ผู้ใดกล้ากระทำความผิด ไว้ข่มขู่มิให้ผู้ใดฝ่าฝืน แต่กระบวนการโทษประหารชีวิตก็ถูกไตร่ตรอง ถูกตรวจสอบเพิ่มขึ้น เนื่องจากการปลิดชีวิตผู้ใดผู้หนึ่งก็ย่อมส่งผลต่างๆ ตามมา อีกทั้งการปรับปรุงกฎหมายก็นึกถึงหลักของสิทธิมนุษยชนมากขึ้น ทำให้เมื่อถึงในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวการลงโทษประหารชีวิตด้วยดาบก็ถูกยกเลิกไป

แนวความคิดในการลงโทษประหารชีวิตในยุคปัจจุบัน สืบเนื่องมาจากการปฏิรูปการเมืองการปกครองทางกฎหมาย ทำให้ในยุคปัจจุบันประเทศไทยก็ยังคงเปลี่ยนแปลงสร้างสถาบันตามอย่างชาวตะวันตก ทั้งนี้แนวความคิดหนึ่งซึ่งประเทศไทยได้รับมาจากชาวตะวันตกส่งผลต่อแนวความคิดการลงโทษประหารชีวิตคือ แนวความคิดเรื่องสิทธิมนุษย์ชนและศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ อันที่จริงแล้วไทยเราก็มีความคิดในเรื่องดังกล่าวมาแล้วตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยและกรุงศรีอยุธยา เพียงแต่ยังไม่สามารถนำออกมาในรูปธรรมได้อย่างชัดเจนนัก แต่ความคิดนี้ก็เริ่มมีอิทธิพลต่อประเทศไทยมากขึ้น นับตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และเด่นชัดมาเรื่อยๆจนถึงยุคสมัยปัจจุบัน ดังจะเห็นได้จากการมีกฎหมายรับรองและคุ้มครองสิทธิมนุษยชน จากแนวความคิดดังกล่าวที่เกิดขึ้นในสังคมโลก จึงส่งผลต่อ แนวความคิดของประเทศไทย โดยเฉพาะในเรื่องการลงโทษ ในปัจจุบันนี้ แม้ตามประมวลกฎหมายอาญาของประเทศไทยจะยังมีการบัญญัติให้โทษประหารชีวิตเป็นโทษหนึ่งตามประมวลกฎหมายอาญาอยู่ แต่แนวความคิดในเรื่องสิทธิมนุษยชนก็ได้ส่งผลและมีอิทธิพลต่อการลงโทษประหารชีวิตในประเทศไทยเป็นอย่างมาก ดังนั้นแม้ยังมีการบัญญัติให้ลงโทษประหารชีวิตได้ แต่กระบวนการในการประหารชีวิตก็ต้องมีการเปลี่ยนแปลงโดยคำนึงถึงสิทธิมนุษยชนและความมีมนุษยธรรมเพิ่มมากขึ้น นอกจากนี้ในปัจจุบันแนวความคิดในการต่อต้านการลงโทษประหารชีวิต และสนับสนุนให้มีการยกเลิกโทษประหารชีวิตมีมากขึ้นเรื่อยๆ ด้วยเหตุผลของประสิทธิภาพในการลงโทษประหารชีวิตว่านอกจากจะเป็นการแก้แค้นทดแทนผู้กระทำความผิดแล้ว การลงโทษประหารชีวิตจะสามารถข่มขู่ยับยังมิให้มีการกระทำความผิดได้อีกจริงหรือไม่ นอกจากนี้การลงโทษประหารชีวิตยังเป็นการตัดผู้กระทำความผิดออกจากสังคมอย่างถาวร ซึ่งส่งผลให้ผู้กระทำความผิดไม่มีโอกาสปรับปรุงแก้ไขตนเองได้ จึงขัดกับหลักการลงโทษที่ต้องการแก้ไขฟื้นฟูผู้กระทำความผิดเพื่อให้กลับเข้าสู่สังคมได้ในปัจจุบัน อีกทั้ง

การประหารชีวิตนั้นอาจมีการผิดพลาดใน กระบวนการตัดสินคดีซึ่งเมื่อมีการประหารชีวิตแล้ว ไม่อาจแก้ไขข้อผิดพลาดนั้นได้ จากแนวความคิดในแง่ประสิทธิภาพของการประหารชีวิตดังกล่าว จึงเกิดการสนับสนุนให้ยกเลิกการลงโทษประหารชีวิตซึ่งประเทศไทยก็รับแนวความคิดนี้มาโดยประยุกต์ใช้ให้เข้ากับสังคมไทย

สรุปได้ว่าการลงโทษในยุคปัจจุบันได้ถูกสังคมอารยประเทศต่างๆเข้ามามีบทบาทมากยิ่งขึ้น มีการเปลี่ยนแปลงทางสังคม และวัฒนธรรมทำให้การจะลงโทษผู้กระทำความผิดนั้นเป็นสิ่งที่โหดร้ายเกินไป จนเกิดเป็นการเรียกร้องสิทธิมนุษยชนต่อมนุษย์ด้วยกัน ปัจจุบันแนวความคิดของผู้คนเติบโตขึ้น และต่อต้านการลงโทษประหารชีวิต สนับสนุนให้มีการยกเลิกโทษร้ายแรงนี้ออกไป และเนื่องจากว่าเป็นการลงโทษที่ผู้กระทำความผิดไม่ได้รับแม้กระทั่งโอกาสในการปรับปรุงแก้ไขตนเอง แนวคิดดังกล่าวจึงเป็นเหตุให้แง่คิดในการผ่อนปรนแก่นักโทษ แนวคิดนี้จึงนำมาปรับเข้ากับสังคมไทยในปัจจุบัน

อธิบายโดยสรุปจารีตทางสังคม วัฒนธรรม เมื่อมนุษย์อยู่ร่วมกันเป็นหมู่มาก หากสภาพความเป็นอยู่นั้นไร้ระเบียบ และแบบแผนในการดำรงชีวิตก็จะทำให้การอยู่ร่วมกันนั้นไม่มีความสงบสุข แต่เมื่อมีผู้นำ มีกฎเกณฑ์ระเบียบแบบแผนข้อบังคับคอยกำหนดขอบเขตของการกระทำบุคคลในสังคม เพราะความต้องการของแต่ละคนนั้นมีแตกต่างกันไป เมื่อมีผู้กระทำความดี ผู้เป็นนายหรือผู้เป็นใหญ่ก็มักจะมอบของรางวัล บำเหน็จ บำนาญให้เป็นของขวัญ แต่เมื่อใดถ้ามีผู้กระทำผิดบุคคลนั้นก็ต้องได้รับบทลงโทษอย่างสาสม โดยการลงโทษตามกฎหมายนั้นมีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย ในอดีตการลงโทษทั้งโหดร้ายและน่ากลัว เพื่อป้องกันมิให้บุคคลเดิมได้กลับมากระทำความผิดซ้ำอีก ในกฎหมายสมัยกรุงศรีอยุธยาได้แบ่งการลงโทษ 2 ประการ คือการลงโทษกฎหมายกบฏศึก อันว่าด้วยการลงโทษของเหล่าบุคคลทั่วไป ไพร่ ทาส หรือขุนนางที่กระทำความผิดต้องได้รับโทษทัณฑ์ตามความผิดที่ตนได้กระทำเรียกว่า “กรรมกร 21 สถาน” อีกกฎหมายหนึ่งคือกฎหมายตามกฎมณเฑียรบาล ว่าด้วยการลงโทษพระมหากษัตริย์ และพระบรมวงศานุวงศ์ที่กระทำความผิด โดยการสำเร็จโทษด้วยท่อนจันทร์ มีการใส่ตรวนเหมือนนักโทษทั่วไป เพียงแต่ตรวนที่ใช้ยศสูงก็จะเป็นตรวนทอง ยศน้อยลงมาก็จะเป็นตรวนเงิน โทษที่ร้ายแรงที่สุดคือโทษประหารชีวิต โดยมีผู้ปลิดชีวิตเรียกว่า “เพชฌฆาต” ผู้ที่มีสิทธิปลิดชีวิตผู้อื่นได้นั้นต้องได้รับการตรวจดวงชะตาจากโหราจารย์ และต้องเป็นผู้มีดวงชะตาแข็ง ไม่เป็นอันตรายง่ายๆ คนผู้นั้นต้องมีวิชาอาคม ล้างคุณไสย มนต์ดำได้ เนื่องจากผู้กระทำผิดบางคนนั้นเป็นไสยเวทย์ หรือมีของดีติดตัว ผู้เป็นเพชฌฆาตก็ต้องสามารถล้างอาถรรพ์เหล่านั้นได้ การลงดาบจะมีด้วยกัน 3 แบบ ดาบที่ 1 เรียกว่าดาบจริงที่ไว้กุดศีรษะผู้กระทำผิด ดาบที่ 2 และ 3 จะเป็นดาบที่คอยรำหลอก หรือเมื่อฟันดาบที่ 1 แล้วศีรษะไม่หลุดจากบ่า ดาบที่ 2 และ 3 ก็ต้องฟันให้ขาด เมื่อเข้าสู่ช่วงของการเปลี่ยนแปลงปฏิรูปกฎหมายในช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เนื่องจากมีอารยธรรมของประเทศตะวันตกได้เข้ามามีอิทธิพลในประเทศไทยขณะนั้น ชาวตะวันตกถือว่าประเทศไทย

เป็นบ้านป่าเมืองเถื่อน จนทำให้ชาวตะวันตกเข้ามามีบทบาทขอสร้างความเป็นอารยะให้แก่ชาวเอเชีย คอยคุ้มกันดูแลประชาชนและทรัพย์สินแทนคนในประเทศเอง จนเหล่าขุนนางพากันสร้างบันทึกลายลักษณ์อักษรเสนอให้พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวให้ทรงวางแผนปฏิรูปกฎหมายให้ทันสมัยเข้าสู่หลักสากล พระองค์จึงตัดสินพระทัยเปลี่ยนแปลงกฎหมายลักษณะอาญา ร.ศ.127 กฎหมายถูกชำระล้างจนทำให้ชาวตะวันตกยอมรับ ไม่อาจว่าได้อีกว่าประเทศไทยเป็นบ้านป่าเมืองเถื่อน แต่การประหารชีวิตขั้นสูงสุดก็ยังคงอยู่ เป็นการข่มขู่มิให้ผู้อื่นผู้ใดกล้าที่จะกระทำผิดให้ชีวิตตนเองถึงขั้นโดนประหารชีวิต เมื่อสังคมยุคปัจจุบันถูกวิวัฒนาการมาเรื่อยๆ จนวิธีการลงโทษประหารชีวิตก็ถูกยกเลิกไป เนื่องจากสังคมใหม่นั้นเน้นการมีสิทธิมนุษยชน สามารถให้ผู้กระทำความผิดได้มีการปรับปรุงตัวแก้ไขตนเอง ตามแรงผลักดันของประชาคมโลก

เนื่องจากวิจัยเล่มนี้เป็นผลงานผสมผสานนาฏยจารีตที่จะนำมาเป็นผลงานสร้างสรรค์ใน ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา ผู้วิจัยจะขอนำวรรณคดีที่การเกี่ยวข้องกับการประหารชีวิตมาเป็นกระบวนการถ่ายทอดเรื่องราวว่าวรรณคดีแต่ละเรื่องนั้นได้ถ่ายทอดเรื่องราวเกี่ยวกับการประหารชีวิตของผู้กระทำความผิดไว้อย่างไร

วรรณคดี เรื่องรามเกียรติ์ ตอน สังหารยักษ์ปักหลั่น เรื่องมีอยู่ว่า พระรามทรงใช้ให้หนุมาน ชมพูพาน และองคต นำผ้าสไบและพระธำมรงค์ไปถวายนางสีดาที่ถูกทศกัณฐ์ลักพาตัวไปไว้ที่กรุงลงกา เมื่อทั้งสามยกกองทัพมาหยุดพักที่ริมสระโบกขรณี ได้พบกับยักษ์ปักหลั่นก็ต่อสู้กัน เมื่อยักษ์ปักหลั่นรู้ว่าเป็นทหารของพระรามจึงเล่าเรื่องราวของตนว่า เดิมตนนั้นได้เป็นเทวดารับใช้พระอินทร์อยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ แต่ได้ลอบเป็นชู้กับนางฟ้าชื่อมาลี จึงถูกพระอินทร์สาปให้เป็นยักษ์มาเฝ้าสระโบกขรณีที่ป่าหิมพานต์ และจะพ้นคำสาปได้ต่อเมื่อถูกทหารของพระรามฆ่าตาย โดยวิธีฆ่านั้นเป็นการตัดศีรษะ ดังจะเห็นได้จากบทกลอน

(...เมื่อนั้น สามกระบี่มีจิตคิดสงสาร
จึ่งตอบว่าถ้าจะใคร่บรรลัยลาญ จะช่วยท่านให้พ้นเวทนา
ว่าแล้วลูกพาลีมีศักดิ์ ฉวยชักพระขรรค์เงื้อง่า
กระหยับย่างสามขุมเข้ามา พิฆาตฆ่ากุมภัณฑ์ให้บรรลัยฯ...)

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. 2559 : 4)

การประหารชีวิตของตัวละครยักษ์ปักหลั่น ในเรื่องรามเกียรติ์เป็นการถูกประหารชีวิตที่ตัวละครเต็มใจที่จะให้เพชฌฆาตนั้นสังหารตน โดยอาวุธที่ใช้ในการประหารชีวิตคือพระขรรค์ ในบทกลอนยังกล่าวถึงการย่างสามขุนที่แปลความได้ว่าเป็นท่าเดินไปข้างหน้า เมื่อเดินเข้าหาคู่ต่อสู้ เป็นท่าที่เดินก้าวหน้าอย่างคุกคาม ใช้ในท่าของนักมวย นักฟันดาบหรือนักกระบี่กระบอง

ละครนอก เรื่อง ลักษณวงศ์ เป็นนิทานคำกลอนของกวีเอกสุนทรภู่ โดยในเรื่องของลักษณวงศ์ได้กล่าวในบทกลอนถึงการลงโทษประหารชีวิตไว้ 2 ตอน ผู้วิจัยจะนำตัวอย่างบทกลอนที่เห็นเกี่ยวกับการลงโทษประหารชีวิต

ตอนที่ 2 ท้าวพรหมทัตตรัสสั่งประหารพระมเหสีและพระราชโอรส แต่เพชฌฆาตปล่อยไป

เป็นตอนที่กษัตริย์ผู้ครองเมืองพาราณสีพระนามว่าท้าวพรหมทัต มีมเหสีทรงพระสิริโฉมงดงามพระนามว่าสุวรรณอำภา และพระโอรสพระนามว่าลักษณวงศ์ พระชันษาได้ 8 ปี วันหนึ่งทั้งสามพระองค์เสด็จประพาสป่า นางยักขิณีคิดกำจัดมเหสีและพระโอรส จึงแปลงเป็นกวางทองมาล่อให้ท้าวพรหมทัตไล่ติดตามจนพลัดกับเหล่าเสนา แล้วกลับร่างเป็นยักษ์ แกล้งบอกว่าพระมเหสีวางอุบายให้ลวงมาฆ่า แล้วนางยักขิณีแปลงเป็นนางงาม อ้างว่าได้รับพรจากเทพยดา พวกยักษ์และผีป่าจึงเกรงกลัวพร้อมทั้งอาสาไปส่งจนถึงเมือง ท้าวพรหมทัตโกรธแค้นนางสุวรรณอำภาเป็นอันมากจึงตรัสสั่งให้นำไปประหาร

(...พระตรัสพลางทางสั่งเพชฌฆาต ไปฟันฟาดเสียที่ริมคิรีศรี
สงสารองค์นงนุชสุดสัตรี เจ้าโศกีสวมกอดพระบาทา...)

(กรมศิลปากร.2558:27)

ลักษณวงศ์อ้อนวอนขออภัยโทษให้แก่พระมารดาแต่ไม่โปรด จึงเศร้าโศกเสียพระทัยและติดตามพระมารดาไปถึงสถานที่ประหาร ทรงกอดนางไว้ไม่ห่างทำให้เพชฌฆาตไม่อาจประหารได้ ด้วยความสงสารจึงพากันไปกราบทูลท้าวพรหมทัต แต่พระองค์กลับสั่งให้ประหารลักษณวงศ์ไปเสียด้วยกัน

(...เพชฌฆาตมิอาจจะฟาดฟัน ปรึกษากันด้วยสงสารกุมารา
เจ้าสวมสอดกอดชนนีไว้ ก็จนใจที่จะล้างให้สังขาร์...)

(กรมศิลปากร.2558:28)

(...กระทืบบาทสิงหนาทสนั่นก้อง สะเทือนท้องพสุธาพนาสัณฑ์
มันรักแม่ให้มันม้วยลงด้วยกัน กลับไปฟันเสียให้สิ้นทั้งสองราฯ...)

(กรมศิลปากร.2558:29)

ครั้นพระอินทร์ทรงทราบก็เสด็จลงมาช่วย บันดาลให้เพชฌฆาตเงื้อดาบค้างไม่อาจฟันลงได้ เพชฌฆาตจึงปล่อยทั้งสองพระองค์ให้หนีไปในป่า

(...พรหมทัตตรัสสั่งให้สังหาร จึงบันดาลร้อนอาสน์ประหลาดหนัก
จำจะไปช่วยองค์นางนงลักษณ์ กับลูกรักอย่าให้ม้วยด้วยเรื่องพาล
ท้าวตรีเนตรแจ้งเหตุแล้วรีบเหาะ ลงจำเพาะเขาใหญ่ในไพรสาณฑ์
เข้าเคียงลักษณวงศ์กับนงคราญ จึงบันดาลมิให้ดาบนั้นฟันลง
ฝ่ายพวกเพชฌฆาตล้วนอาจหาญ เห็นนิ่งนานสมจิตคิดประสงค์

ค่อยชักดาบย่องย่างมาข้างองค์ แล้วคิดสงสารสองกระษัตรา
แต่เยื้องเยื้องแล้วก็ยั้งคิดสังเวช ด้วยแจ้งเหตุว่าไม่มีที่โทษา
แล้วพรั่นตัวกลัวเกรงพระอาชญา แต่เงื้อง่าจะฟันก็งันไป
ข้างพวกเพื่อนเตือนกันให้ฟันฟาด ก็มิอาจที่จะฟันลงไปได้
แต่เงื้อค้างง้างเปล่าทุกคราวไป ด้วยอำนาจหัสนัยน์มาป้องกัน
เพชฌฆาตต่างคนก็จนจิต เป็นสุดคิดที่จะฆ่าให้อาสัญ
ลงนั่งแลดูตาปรึกษากัน เมื่อเราฟันก็ชะงักเสียทุกที...)

(กรมศิลปากร.2558:29)

ตอนที่ 18 นางยี่สุ่นหึง แต่งอุบายให้ประหารพราหมณ์เกสร

พระลักษณ์วงศ์เที่ยวตามหานางทิพเกสรจนถึงเมืองยุบล ได้ธิดายี่สุ่นเป็นมเหสี และครองเมืองยุบล ฝ่ายนางทิพย์เกสรทรงครรภ์ แต่รูปเนรมิตของพราหมณ์พรางไว้จึงมองไม่เห็น นางเดินทางตามหาลักษณวงศ์จนเข้าเขตเมืองยุบล ได้พบพรานป่าคนหนึ่ง บอกให้รู้ข่าวลักษณวงศ์เป็นกษัตริย์เมืองยุบลและได้มเหสีองค์ใหม่ นางทิพเกสรเสียพระทัยมากและขอให้นายพรานพาเข้าถวายตัว เมื่อลักษณวงศ์เห็นพราหมณ์เกสรมีรูปร่างหน้าตาและน้ำเสียง อีกทั้งชื่อคล้ายกับนางทิพเกสรก็สงสัย ส่วนพราหมณ์เกสรนั้นเฝ้ารับใช้ใกล้ชิด จนเป็นที่โปรดปรานมาก ทำให้ลักษณวงศ์ห่างเหินจากนางยี่สุ่นและเหล่าสนมกำนัลทั้งหลาย นางยี่สุ่นอิจฉาพราหมณ์เกสรจึงคิดอุบายใส่ความว่าพราหมณ์ทำกิริยาเชิงชู้สาวกับตน ลักษณวงศ์หลงเชื่อโดยไม่ไต่สวนความให้ถ้วนถี่ ตรัสสั่งให้นำพราหมณ์เกสรไปโบยและจองจำแล้วประหารชีวิต

(...เสียแรงรักเลี้ยงมึงถึงขนาด ประชาราษฎร์ลือชาออกปรากฏ
มาทำถ่อยทรลักษณ์ไม่รักยศ คิดขบถกูได้น้ำใจมัน
อีโขลนจ่าจิกหัวไปจากวัง มึงไปสั่งให้เขาฆ่าให้อาสัญ
เอาดาบฟันขวานสับให้ยับพลัน ให้กามันกินง่ายสบายคอ...)

(กรมศิลปากร.2558:201)

หลังจับตัวพราหมณ์เกสร เจ้าพราหมณ์ก็ถูกใส่โซ่ตรวนดังจะเห็นได้จากบทกลอนที่ตัวละครถูกพันธนาการทั้งตรวนที่คอ ที่มือ

(...ตำรวจรับจับจูงไปทิมดาบ เดินกระหนาบฉุดคร่าไม่ปราศรัย
เอาตรวนใส่สามชั้นเข้าทันใด เอาคาใส่คอเข้าทั้งขื่อมือ
ประแจลั่นโซ่พันกระหวัดเสา ฝูงคนเข้าไถ่ถามเนื้อความอื้อ...)

(กรมศิลปากร.2558:205)

เมื่อถูกจองจำแล้ว ตำรวจตอกหลักไม้แล้วผูกร่างเจ้าพราหมณ์เกสร หลักจากนั้นลงโบยด้วยหวาย

(...ตำรวจวังวิ่งขุ่นอยู่วุ่นวาย ทั้งไพร่นายจูงพราหมณ์เข้ามาพลัน
แล้วตอกหลักปักคาหน้าที่นั่ง เข้าประดังผูกพราหมณ์อยู่กวดขัน
เอาคาใส่คอเครียดให้เหยียดยัน บั้นเอวนั้นล่ามหลักแล้วชักตึง
ตำรวจยืนสองข้างย่างขยาย ลงสองหวายหวดเหวี่ยงเสียงดังผึง...)

(กรมศิลปากร.2558:207)

หลังจากโบยเสร็จในรุ่งเช้าก็จะทำการประหาร เมื่อเพชฌฆาตลงดาบประหาร ร่างพราหมณ์เกสรกลับเป็นนางงามและคลอดพระโอรส

(...เพชฌฆาตเห็นนิ่งไม่ติงตน ละลานลนเดินเรียงเข้าเคียงพราหมณ์
แล้วเงื้อดาบง่าง้างย่างขยับ ฟันฉาดฉับเศียรกลิ้งกลางสนาม
ชีวิตดับกลับร่างเป็นนางงาม พระนงรามก็ประสูติกุมารา...)

(กรมศิลปากร.2558:208)

การประหารชีวิตตัวละครในเรื่องลักษณ์วงศ์เห็นได้จากการที่พระมหากษัตริย์สั่งลงโทษ เรียกเพชฌฆาตให้ทำการประหารชีวิตโดยไม่มีการไตร่ความถึงแม้จะเป็นพระมเหสีก็ตาม ในวรรณคดีก็จะมีการบรรยายถึงคุณความดีของตัวละคร พระอินทร์จึงได้เสด็จลงมาช่วยชีวิต และในกลอนตัวอย่างที่สองกล่าวถึงพระลักษณ์วงศ์สังหารพราหมณ์เกสร เนื่องจากนางยี่สุ่นได้ทูลความเท็จว่าถูกพราหมณ์เกสรลวนลาม พระลักษณ์วงศ์ได้ฟังความข้างเดียวเท่านั้นก็ตัดสินประหารชีวิตพราหมณ์เกสรทันที ในบทกล่าวถึงการสั่งลงโทษด้วยการโบย ใส่ตรวนที่คอและที่ตัว ก่อนนำไปประหาร เพชฌฆาตฟันดาบเดียวศีรษะก็หลุดออกจากบ่า ร่างพราหมณ์เสกรกลับคืนเป็นนางทิพย์เกสร พร้อมกับประสูติพระราชโอรส เมื่อพระลักษณ์วงศ์รู้ความจริงก็เศร้าเสียใจ การประหารชีวิตของผู้อื่นต้องคิดอย่างไตร่ตรองมีกระบวนการในการสืบหาความจริง เนื่องจากการตัดสินโทษถึงชีวิตทำให้บุคคลนั้นไม่อาจมีชีวิตกลับคืนมาได้อีก

ละครเสภา เรื่อง ขุนช้างขุนแผน เรื่องที่เกี่ยวกับการประหารชีวิตนั้นได้ปรากฏอยู่ในตอนที่ 36 ฆ่านางวันทอง ตอนรายละเอียดย่อยคือ พระไวยกลับไม่ทันฆ่านางวันทอง

หลังจากพระยายมราชมาคุมตัวนางวันทอง ไปที่ตะแลงแกง ทุกคนก็ติดตามไป คร่ำครวญอาลัยในหมู่ญาติ ครั้นแล้วพระไวยก็คิดกับขุนแผนว่า จะไปกราบทูลขอพระราชทานโทษนางวันทอง ขุนแผนก็เห็นด้วย สมเด็จพระพันวษาได้ฟัง ก็เกิดความปราณี ประทานโทษให้นางวันทอง แล้วตรัสสั่งให้ พระท้ายน้ำไปกับพระไวย เพื่อไปแจ้งกับเจ้ากรมยมราช ว่าพระองค์ยกโทษตายของนางวันทอง ทั้งสองคนรับพระราชโองการ

(...ถ้าผิดจากมึงแล้วกูไม่ให้ ใครขอก็จะพลอยมาอาสัญ
เหวยอ้ายท้ายน้ำจงเร็วพลัน ออกไปด้วยกันกับหมื่นไวย
บอกกับเจ้ากรมยมราช อย่าฟันฟาดวันทองให้ตักษัย
กูยกโทษโปรดให้จมื่นไวย รีบไปอย่าให้ทันเขาฟันลงฯ...)

(กรมศิลปากร.2510:866)

พระท้ายน้ำกับพระไวยรีบเดินทางไปโดยด่วน เพราะเห็นว่าเป็นเวลาเย็นจวนค่ำแล้ว รีบขี่ม้าไปคนละตัว แล้วเอาธงขาวโบกมาเป็นสำคัญ ฝ่ายพระยายมราชเห็นประหลาดที่มีคนขี่ม้า พร้อมทั้งโบกธงมาแต่ไกล เข้าใจว่าสมเด็จพระพันวษากริ้ว ที่ยังไม่ฆ่านางวันทอง จึงเร่งให้เพชฌฆาตประหารนางวันทอง ขุนแผนเห็นดังนั้นก็โถมตัวเข้าคร่อม นางวันทองไว้ เกิดการฉุดคร่ากัน และดึงเอาตัวขุนแผนออกมา

(...เพชฌฆาตราชมัลเข้าย้ื้อยุด ฉุดวันทองกลัวอยู่ตัวสั่น
เหลียวมาเรียกผัวกลัวเขาฟัน ขุนแผนดันโดดข้ามผู้คุมมา
ขบฟันกั้นกอดวันทองไว้ ขุนช้างร้องไปชิงไว้หวา
เพชฌฆาตดาบยาวก้าวย่างมา ขุนแผนโถมถาคร่อมเมียไว้
ฉุดคร่าคว้ากันอยู่ดันดึง ฟันผึงถูกขุนแผนหาเข้าไม่...)

(กรมศิลปากร.2510:867)

เนื่องจากขุนแผนเป็นผู้ที่มีวิชาอาคม หนังคงกระพันทำให้ดาบฟันแทงไม่เข้า แต่ด้วยกรรมของนางวันทอง สุดท้ายแล้วเพชฌฆาตก็ประหารนางวันทองก่อนที่ใครจะช่วยทัน

(...ดาบยู่บู้พับยับเยินไป เข้ากลุ้มรุมฉุดได้ขุนแผนมา
ขุนแผนฮึดฮัดกัดฟันเกรี้ยว บิดตัวเป็นเกลียววางกูหวา
เพชฌฆาตแกว่งดาบวาบวาบมา ย่างเท้าก้าวง่าแล้วฟันลง
ต้องคอนางวันทองขาดสะบั้น ชีวิตวับดับพลันเป็นผุยผง...)

(กรมศิลปากร.2510:883)

การประหารชีวิตในเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนสั่งฆ่านางวันทอง ผู้สั่งโทษประหารคือสมเด็จพระพันวษาซึ่งเป็นผู้ที่มีอำนาจสูงสุดสั่งประหารชีวิตผู้กระทำผิด นางวันทองเมื่อโดนสั่งประหารชีวิตก็ถูกนำตัวไปที่ลานประหาร และได้คร่ำครวญอาลัยในหมู่ญาติ จนพระไวยผู้เป็นบุตรชายทนไม่ได้จึงตัดสินใจไปทูลขอพระราชทานโทษแก่นางวันทอง พระพันวษาทรงอภัยโทษให้ สุดท้ายด้วยกรรมของนางเอง จึงบังเกิดให้เพชฌฆาตเห็นคนถือธงขาวมานึกว่าพระพันวษาทรงกริ้วที่ยังไม่ลงมือประหารนางวันทอง จึงได้เข้ามาประหารชีวิต แม้ขุนแผนจะขวางกั้นแค่ไหน แต่สุดท้ายดาบก็ต้องคอนางวันทอง ในบทกลอนจะเห็นได้ว่าไม่มีการลงโซ่ตรวนแก่นางวันทอง

โคลงพันท้ายนรสิงห์ถวายชีวิต ปรากฏอยู่ในโคลงพระราชพงศาวดาร พระนิพนธ์พระเจ้าน้องยาเธอเจ้าวรรณากร (พระบรมวงศ์เธอ กรมพระยานราธิปประพันธ์พงศ์) เมื่อปี พ.ศ. 2432 ได้กล่าวถึงเมื่อสมัยสมเด็จพระพุทธเจ้าเสือประพาสปากน้ำ ได้ประทับเรื่อเอกชัยเข้ามาถึงตำบลโคกขามลำคลองลักษณะคดเคี้ยวนายท้ายเรือด้วยความลำบาก ทำให้โขนเรือหัก พันท้ายนรสิงห์จึงรับผิดชอบขอให้พระเจ้าประหารชีวิตตน เพื่อเอาโขนเรือและศีรษะมาเซ่นสรวงทำศาลตามประเพณี สมเด็จพระเจ้าเสือพระราชทานโทษให้ แต่ทรงโปรดให้ปั้นรูปพันท้ายนรสิงห์ขึ้นมาฟันคอรูปแทน พันท้ายนรสิงห์ไม่ยอมกราบทูลรบเร้าให้พระเจ้าเสือประหารชีวิตตนให้ได้ พระเจ้าเสือต้องจำพระทัยสั่งเพชฌฆาตประหารชีวิตพันท้ายนรสิงห์



ภาพที่ 11 แผ่นดินสมเด็จพระเจ้าเสือ ภาพพันท้ายนรสิงห์ถวายชีวิต
(โคลงภาพพระราชพงศาวดาร. 2513 : 65)

๏ ภูบาลบำเหน็จให้ โทษถนอม ใจนอ
พันไม่ยอมอยู่ยอม มอดม้วย
พระโปรดเปลี่ยนโทษปลอม ฟันรูป แทนพ่อ
พันกราบทูลทัดด้วย ท่านทิ้งประเพณี
๏ ภูมีปลอบกลับตั้ง ขอบรร ลัยพ่อ
จำสั่งเพชฌฆาตฟัน ฟาดเกล้า
โขนเรือกับหัวพัน เซ่นที่ ศาลแล
ศาลสืบกฤติคุณเค้า คติไว้ในสยาม

(หม่อมจันทร์ เทวกุล. 2513 : 64)

การประหารชีวิตของตัวละครพันท้ายนรสิงห์นั้นเป็นการเต็มใจที่จะเสียสละตนเอง เพื่อบุคคลอันเป็นเจ้าเหนือหัว พระเจ้าเสือนั้นแม้จะทรงพระราชทานอภัยโทษให้ แต่เนื่องด้วยพันท้ายนรสิงห์ซื่อสัตย์ และเคารพต่อกฎมณเฑียรบาล พระเจ้าเสือจำพระทัยต้องสั่งเพชฌฆาตประหารชีวิตพันท้ายนรสิงห์

สรุปได้ว่าการประหารชีวิตในเรื่องจริงกับเรื่องแต่งนั้นคล้ายคลึงกัน แต่ก็ยังคงมีรูปแบบที่คงไว้ซึ่งสำนวนที่ชวนให้ติดตาม เกิดอรรถรสในการอ่านวรรณคดี ผู้เป็นเหนือหัว เจ้านายสามารถลงโทษสั่งประหารชีวิตผู้อื่นได้เลย เพชฌฆาตนั้นมีหน้าที่สำเร็จโทษผู้กระทำความผิดจริง แม้ว่าผู้ที่ถูกประหารนั้นจะไม่มีความผิดเลยก็ตาม บางเรื่องก็มีอิทธิฤทธิ์ ปาฏิหาริย์เข้ามาทำให้เกิดสีสันในเรื่องราว

2.5 งานวิจัยสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง

กัญชพร ตันทอง (2557, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากคลื่นพายุซัดฝั่ง ผลการวิจัยพบว่า ปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้การแสดงประสบความสำเร็จ คือ รูปแบบการสร้างสรรค์งานที่ประกอบไปด้วย 8 องค์ประกอบ และแนวคิดของการสร้างสรรค์งานที่ประกอบด้วย 7 ประเด็น องค์ประกอบของรูปแบบของการแสดงที่ใช้ คือ 1) บทการแสดง ออกแบบบทการแสดงโดยเทียบเคียงความสวยงามและความรุนแรงของธรรมชาติกับการคลอดบุตร 2) ลีลา ใช้เทคนิคการเต้นนาฏยศิลป์ลีลารูปแบบที่พบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน และเทคนิคการแสดง 3) นักแสดง คัดเลือกนักแสดงที่มีทักษะทางด้านนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและการแสดง 4) เสียงและดนตรี ใช้ในการสร้างบรรยากาศของธรรมชาติ เช่น คลื่นน้ำ ฟ้าร้อง ฟ้าผ่า 5) อุปกรณ์ ใช้เป็นสัญลักษณ์ในการถ่ายทอดเรื่องราวแทนคลื่นน้ำ ผู้ชาย และขาหยั่ง 6) เครื่องแต่งกาย ใช้แสดงลักษณะของตัวละครโดยคำนึงถึงความคล่องแคล่วของนักแสดง 7) แสง ใช้ทฤษฎีของสีในการสร้างสรรค์จินตนาการของผู้ชม และ 8) พื้นที่แสดง เลือกจัดการแสดงในพื้นที่ที่มีความปลอดโปร่ง นอกจากนี้แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ คือ 1) การสะท้อนเรื่องราวของคลื่นพายุซัดฝั่งเทียบเคียงกับการคลอดบุตร 2) การคำนึงถึงผลกระทบของภัยธรรมชาติจากคลื่นพายุซัดฝั่ง 3) การคำนึงถึงการใช้ความคิดสร้างสรรค์ในการออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ 4) การใช้รูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ที่มีความหลากหลาย 5) การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์ 6) การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมในปัจจุบัน และ 7) การใช้สัญลักษณ์ในการสื่อสารเพื่อเพิ่มอรรถรสในการแสดงนาฏยศิลป์ จากผลการวิจัยทั้งหมดนี้มีความสอดคล้องและตรงตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยทุกประการ

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ (2554, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากสัญญะดอกบัวในพุทธศาสนา ทั้งนี้ผลที่ได้จากการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ คือ ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากสัญญะดอกบัวในพุทธศาสนา และแนวทางในการออกแบบงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ได้แรงบันดาลใจจากสัญญะของดอกบัวในพุทธศาสนา โดยให้ความสำคัญกับแนวคิด

วิเคราะห์เชิงสัญญะวิทยา ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ ทฤษฎีสัญญะวิทยา สัญลักษณ์และความหมายของดอกบัวในศาสนา นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ความคิด ความเห็นของผู้เชี่ยวชาญกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดดอกบัวในงานนาฏยศิลป์ เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์นี้ประกอบด้วยเครื่องมือ 6 ชนิด ได้แก่ การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ การทดลองปฏิบัติการทางนาฏยศิลป์ เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน การวิเคราะห์ข้อมูลตามทฤษฎีสัญญะวิทยา ตลอดจนสื่อสารสนเทศอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยการเก็บข้อมูลในช่วงเดือน มกราคม 2554 ถึงเดือนพฤษภาคม 2555 ทั้งในประเทศและต่างประเทศ ส่วนการสัมภาษณ์รวมถึง นิสิต นักศึกษา ผู้เชี่ยวชาญในด้านศิลปะการแสดง โดยเฉพาะผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างงานนาฏยศิลป์แบบสร้างสรรค์ ข้อมูลทั้งหมดนี้ได้นำมาวิเคราะห์ เพื่อตอบคำถามในงานวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ คือ ได้ผลงานการแสดงและแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากสัญญะดอกบัวในพุทธศาสนา โดยคำนึงถึงองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ที่ประกอบไปด้วย บทบาทการแสดง การออกแบบลีลา นักแสดง การออกแบบเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย การออกแบบเสียงและดนตรี การออกแบบพื้นที่เวที การออกแบบแสง การออกแบบอุปกรณ์สำหรับการแสดง ตรงตามวัตถุประสงค์ทุกประการ

จุติกา โกศลเหมมณี (2556, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง รูปแบบและแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ของนราพงษ์ จรัสศรี พบว่ามีรูปแบบของการบูรณาการการแสดงจากความหลากหลายทางวัฒนธรรม คงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ไทยให้ความสำคัญกับการสื่อสารกับคนรุ่นใหม่และนำเสนอในระยะเวลาที่เหมาะสมสำหรับแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรีนั้น พบว่าได้ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ใหม่จากความดั้งเดิม ซึ่งอยู่บนพื้นฐานทฤษฎีทางนาฏยศิลป์และทฤษฎีทางศิลปะ คำนึงถึงการนำเสนอประเด็นใหม่ด้วยการผสมผสานรูปแบบการแสดงจากนาฏยศิลป์และวัฒนธรรมที่หลากหลาย ยังคงรักษาเอกลักษณ์ของการแสดงดั้งเดิมไว้ นอกจากนั้นยังคำนึงถึงการสื่อสารกับคนรุ่นใหม่ โดยมีแนวความคิดในการให้ความสำคัญกับสังคมส่วนรวม การอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย คุณธรรมจริยธรรม และการให้ความสำคัญกับสตรี ผลที่ได้จากงานวิจัยตรงตามวัตถุประสงค์

ชุมพล ชะนะมา (2554, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากภาพเขียนสีเขาจันทร์งามงานวิจัยนี้ต้องการค้นหารูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่ได้นำภาพเขียนสีเขาจันทร์งาม มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน ดังนั้นผู้วิจัยจึงตั้งประเด็นคำถามในการวิจัยถึง: ผลงานการแสดงจากงานวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากภาพเขียนสีเขาจันทร์งาม” ว่าจะเป็นอย่างไรและจะมีแนวคิดในการสร้างสรรค์งานเป็นอย่างไร ทั้งนี้การแสดงมีขอบเขตในการสร้างสรรค์งานแสดงจากความคิดและจินตนาการของผู้วิจัย บนพื้นฐานของข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่ปรากฏในเขตเขาจันทร์งาม บ้านเลิศสวัสดิ์ ตำบลลาดบัวขาว อำเภอสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา และ

บริเวณใกล้เคียงเป็นหลัก ฉะนั้นจึงได้ศึกษาถึง ภาพเขียนสีเขาจันทร์งาม นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ความคิดเห็นและการแสดงที่เกี่ยวกับภาพเขียนดังกล่าว เครื่องมือ 6 ชนิดที่ใช้ในการวิจัยแบบสร้างสรรค์ในครั้งนี้คือ การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ แบบประเมินในการสำรวจความคิดและวัดผลการแสดงจากผู้ชม การจัดการสัมมนาเชิงปฏิบัติการให้กับนักเรียนนาฏยศิลป์ เกณฑ์มาตรฐานการยกย่องศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ ตลอดจนสื่อสารสนเทศอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัย การเก็บข้อมูลได้ดำเนินการอยู่ในช่วงของเดือนพฤษภาคม 2554 ถึงเดือนพฤษภาคม 2555 ทั้งในระดับท้องถิ่นและระดับประเทศ การสัมภาษณ์ได้รวมไปถึง นักเรียน นิสิต นักศึกษา ผู้เชี่ยวชาญทั้งทางด้านวิทยาศาสตร์และศิลปะการแสดง โดยเฉพาะผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างงานนาฏยศิลป์แบบสร้างสรรค์ ข้อมูลทั้งหมดได้ถูกนำมาวิเคราะห์ และได้ตอบคำถามงานวิจัยสร้างสรรค์ในครั้งนี้ คือ ผลงานการแสดง และแนวคิดในการสร้างสรรค์งาน “การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากภาพเขียนสีเขาจันทร์งาม” ตรงตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย

ณัฐภา นาฏยนาวิน (2558, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ชุดทาส ผลการวิจัยพบว่า ในด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เป็นการนำเรื่องราวของทาสเชิงเปรียบเทียบในสังคมปัจจุบันมาสร้างสรรค์เป็นงานสะท้อนสังคม โดยเป็นการแสดงสาระสำคัญของการยึดมั่นถือมั่นจากการเป็นทาสโดยนำเรื่องอุปาทาน 4 มาเป็นกรอบในการสร้างบทการแสดง สามารถจำแนกตามองค์ประกอบการแสดงได้ 8 องค์ประกอบ คือ 1) ด้านการออกแบบบทการแสดง สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ภายใต้แนวความคิดจากทาสเชิงเปรียบเทียบในสังคมปัจจุบันโดยนำเรื่องอุปาทาน 4 ในพระพุทธศาสนามาเป็นกรอบในการสร้างบทการแสดง 2) ด้านการคัดเลือกนักแสดง มีความสามารถและมีทักษะในการสื่อสารบทและอารมณ์ของการแสดง 3) ด้านการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ นำเสนอผ่านรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ 4) ด้านการออกแบบเสียงใช้การเล่นดนตรีสด โดยคัดเลือกเครื่องดนตรีที่มีความเหมาะสมในการใช้เสียงความอารมณ์ความรู้สึกของบทการแสดง 5) ด้านการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง นำเสนอผ่านแนวคิดสัญญะวิทยา และเข้าใจง่าย คือ นั่งร้าน (โครงเหล็กสี่เหลี่ยมสองชั้น) ธนบัตร เสื่อ ไพ่ ขวดสุรา ดอกดาวเรือง 6) ด้านการออกแบบพื้นที่การแสดง จัดการแสดงในพื้นที่แบบเปิดในลักษณะอื่นที่ไม่ใช่โรงละคร 7) ด้านการออกแบบแสง ใช้แนวคิดทฤษฎีสีมาช่วยในการถ่ายทอดเรื่องราว ความรู้สึก และลำดับเหตุการณ์ต่าง ๆ และ 8) ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย ใช้การออกแบบบนพื้นฐานแนวคิดสภาพความเป็นจริง (realistic) คือการแต่งกายเสื้อผ้าสมัยปัจจุบัน นอกจากแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ได้ให้ความสำคัญใน 7 ประเด็นคือ 1) แนวคิดเรื่องทาสตามหลักอุปาทาน 4 ในพระพุทธศาสนา 2) แนวคิดเรื่องประเด็นทางสังคม 3) แนวคิดเรื่องความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ 4) แนวคิดเรื่องการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ 5) แนวคิดเรื่องทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ 6) แนวคิดการแสดงที่สร้างสรรค์เพื่อเยาวชนรุ่นใหม่ และ 7) แนวคิดเรื่องหลักคุณธรรมและจริยธรรม ดังนั้น

ผลการวิจัยทั้งหมดนี้จึงมีความสอดคล้องและตรงตามวัตถุประสงค์ทุกประการ นอกจากนี้พบว่า จุดเด่นของการสร้างสรรค์ผลงาน การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ชุดทาส คือการแสดงตลก ได้จากแนวคิดการแสดงแบบตลกหลวง หรือ ตลกร้าย (บัฟฟูนส์) ละครเคียวเง็น และการแสดงจำอวด

ธรากร จันทนะสาโร (2557, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ผลการวิจัยพบว่า ในด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เป็นการนำเรื่องราวของหลักสัจธรรมไตรลักษณ์ทางพระพุทธศาสนามาสร้างสรรค์เป็นงานพุทธศิลป์ลักษณะหนึ่ง โดยเป็นการแสดงสาระสำคัญของอนิจจตา (การเกิดขึ้น) ทุกขตา (การตั้งอยู่) และอนัตตา (การดับไป) สามารถจำแนกตามองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ได้ 8 ประการคือ 1) บทการแสดง สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ภายใต้ลักษณะและความหมายของไตรลักษณ์ 2) นักแสดง มีความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ การสื่อสารอารมณ์และความหมาย 3) ลีลา นำเสนอผ่านรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ 4) เสียง ใช้เสียงที่บรรเลงจากเครื่องดนตรีที่สร้างบรรยากาศและความรู้สึกของสมาธิหรือการเข้าฌาน 5) อุปกรณ์การแสดง นำเสนอผ่านแนวคิดมินิมอลลิสม์ (minimalism) ที่เน้นการใช้สัญลักษณ์ ความเรียบง่าย ประหยัด และเข้าใจง่าย คือ ดอกบัวและเทียนไข 6) พื้นที่การแสดง ได้สลายรูปแบบการแสดงดั้งเดิมที่ต้องแสดงในโรงละครเท่านั้น โดยจัดแสดงในพื้นที่แบบเปิดในลักษณะอื่น 7) แสง ใช้แนวคิดทฤษฎีของสีมาช่วยในการถ่ายทอดเรื่องราว ความรู้สึก และลำดับเหตุการณ์ต่าง ๆ และ 8) เครื่องแต่งกาย ใช้การออกแบบบนพื้นฐานแนวคิดมินิมอลลิสม์ (minimalism) ไม่มุ่งเน้นการแบ่งแยกเพศสภาพและมีความเป็นเอกภาพ นอกจากนี้แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ได้ให้ความสำคัญใน 7 ประเด็นคือ 1) การคำนึงถึงปรัชญาทางพระพุทธศาสนา 2) การคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ 3) การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ 4) การคำนึงถึงสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ 5) การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ 6) การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมโดยใช้นาฏยศิลป์ และ 7) การคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์เพื่อเยาวชน ดังนั้นผลการวิจัยทั้งหมดนี้จึงมีความสอดคล้องและตรงตามวัตถุประสงค์ทุกประการ ผู้วิจัยได้จัดนิทรรศการผลงานนาฏยศิลป์เพื่อรับฟังความคิดเห็นจากประชาคม มีผู้เข้าชมผลงานทั้งสิ้น 249 คน เป็นนักเรียนระดับมัธยมศึกษา นิสิตและนักศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ นาฏยศิลปิน อาจารย์สอนนาฏยศิลป์ในระดับมหาวิทยาลัยและโรงเรียนมัธยมศึกษา และผู้สนใจทั่วไป ผลจากการประชาพิจารณ์และจากแบบสอบถามสรุปได้ว่า การนำแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนามาใช้เป็นส่วนหนึ่งของงานนาฏยศิลป์มีความแปลกใหม่และเกิดความท้าทาย ทั้งต่อตัวผู้สร้างงานและผู้ชม และผู้เข้าร่วมชมการแสดงยอมรับรูปแบบและการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในครั้งนี้ เห็นว่าเป็นองค์ความรู้ที่ควรเผยแพร่และมีคุณค่าต่อพุทธศาสนิกชนทุกระดับ

นวลรวี จันทร์ลุน (2554, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในแนวคิดแห่งหฐโยคะ ทั้งนี้ผลของการวิจัยทำให้ได้การแสดงที่ให้ความสำคัญกับแนวคิดแห่งหฐโยคะ และนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เป็นหลัก ฉะนั้นจึงได้ทำการศึกษาถึง หฐโยคะ นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ และการแสดงที่เกี่ยวกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์และแนวคิดของหฐโยคะ เครื่องมือ 6 ชนิดที่ใช้ในการวิจัยแบบสร้างสรรค์ในครั้งนี้คือ การสำรวจข้อมูล เชิงเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ การทดลองปฏิบัติการทางนาฏยศิลป์ เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน แบบประเมินในการสำรวจความคิดเห็นและการวัดผลการแสดงจากผู้ชม ตลอดจนสื่อสารสนเทศอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัย การเก็บข้อมูลได้ดำเนินการอยู่ในช่วงของเดือน มิถุนายน 2552 ถึง เดือนเมษายน 2555 ทั้งในประเทศและต่างประเทศ การสัมภาษณ์ได้รวมไปถึง นักเรียน นิสิต นักศึกษา ผู้เชี่ยวชาญทั้งทางด้านวิทยาศาสตร์และศิลปะการแสดง โดยเฉพาะผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างงานนาฏยศิลป์แบบสร้างสรรค์ ข้อมูลทั้งหมดได้ถูกนำมาวิเคราะห์ และได้ตอบคำถามงานวิจัยสร้างสรรค์ในครั้งนี้ คือได้ผลงานการแสดง และแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในแนวคิดแห่งหฐโยคะ ตรงตามวัตถุประสงค์

ปรารถนา คงสำราญ (2554, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากจินตนาการของผู้พิการทางสายตาทั้งนี้ผลที่ได้จากการวิจัยเชิงสร้างสรรค์คือ ผลงานนาฏยศิลป์จากจินตนาการของผู้พิการทางสายตา และแนวทางในการออกแบบงานนาฏยศิลป์ที่ได้แรงบันดาลใจจากจินตนาการของผู้พิการทางสายตา โดยให้ความสำคัญกับแนวคิดวิเคราะห์จากจินตนาการของผู้พิการทางสายตา ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ ทฤษฎีที่เกี่ยวกับผู้พิการทางสายตา ทฤษฎีที่เกี่ยวกับจินตนาการ องค์ประกอบทางศิลปะ นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ความคิด ความเห็นของผู้เชี่ยวชาญกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง กับแนวคิดจินตนาการของผู้พิการทางสายตาในงานนาฏยศิลป์ เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์นี้ประกอบด้วยเครื่องมือ 6 ชนิด ได้แก่ การสำรวจข้อมูลภาคสนาม การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ การวิเคราะห์ข้อมูลตามทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับผู้พิการทางสายตา การสัมมนา เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน ตลอดจนสื่อสารสนเทศอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยการเก็บข้อมูลในช่วงเดือน มกราคม 2554 ถึงเดือนเมษายน 2555 ทั้งในประเทศและต่างประเทศ ส่วนการสัมภาษณ์รวมถึง นิสิต นักศึกษา ผู้เชี่ยวชาญในด้านศิลปะการแสดง โดยเฉพาะผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างงานนาฏยศิลป์แบบสร้างสรรค์ ข้อมูลทั้งหมดนี้ได้นำมาวิเคราะห์ เพื่อตอบคำถามในงานวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้คือ ได้ผลงานการแสดงและแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากจินตนาการของผู้พิการทางสายตา โดยคำนึงถึงองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ที่ประกอบไปด้วย บทบาทการแสดง การออกแบบลีลา การออกแบบเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย การคัดเลือกเสียงและดนตรี การออกแบบพื้นที่เวที การออกแบบแสง การออกแบบอุปกรณ์สำหรับการแสดง นักแสดง ตรงตามวัตถุประสงค์ทุกประการ

มาลินี อาชายุทธการ (2556, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง การสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยเพื่อการอนุรักษ์และสร้างสรรค์สำหรับคนรุ่นใหม่ ผลการวิจัยพบว่าการแสดงชุดเพนดูลัม สามารถเป็นตัวแทนของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยสำหรับคนรุ่นใหม่ ซึ่งประกอบด้วย 1) บทการแสดงใช้เพื่อเล่าเรื่องราว 2) ลีลาการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทย บัลเลต์ และนาฏยศิลป์ร่วมสมัย 3) นักแสดงคนเดียวที่มีความสามารถหลากหลายทางการแสดง 4) เครื่องแต่งกายออกแบบบนพื้นฐานของศิลปวัฒนธรรมไทยและตะวันตกที่ใช้เทคนิคการเปลี่ยนเครื่องแต่งกายบนเวทีแสดง 5) เสียงและดนตรีใช้ดนตรีไทยเดิมและเสียงพูดที่ออกแบบให้เหมาะสมกับเรื่องราว 6)พื้นที่เวทีสำหรับการแสดงถูกใช้อย่างมีประสิทธิภาพในเรื่องของที่ว่าง 7) แสงสำหรับการแสดงถูกใช้เพื่อแนะนำสายตาผู้ชม 8) อุปกรณ์การแสดงใช้เป็นสัญลักษณ์ประกอบเรื่องราวที่แสดง และแนวคิดในการสร้างงานที่สำคัญ 3 ประการที่พบ คือ 1) การใช้ความหลากหลายทางวัฒนธรรม เพื่อส่งเสริมและอนุรักษ์ให้ศิลปวัฒนธรรมไทยโดดเด่นท่ามกลางกระแสวัฒนธรรมอื่นอย่างสร้างสรรค์ 2)การใช้สัญลักษณ์ในการสื่อสารเพื่อสร้างอรรถรสในการแสดง 3)การใช้เทคโนโลยีมัลติมีเดียในการแสดง จากการประเมินแนวความคิดพบว่า การตีความ (Interpretation)เป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยผ่านระบำและการตีบท (Acting) การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทยนั้นสามารถใช้ท่ารำ เพลงดนตรีและเครื่องแต่งกายให้เหมาะสมอย่างสร้างสรรค์ จะเห็นได้ว่าการสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์และสร้างสรรค์สำหรับคนรุ่นใหม่ ถ้าทำอย่างมีหลักการจะสามารถสร้างงานที่มีคุณภาพอันเป็นการสืบทอด อนุรักษ์และเผยแพร่มรดกทางวัฒนธรรมประจำชาติสู่ประชาคมโลกอย่างภาคภูมิ

รัสวรรณ อดิศัยภารดี (2557, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ทั้งนี้ผลของการวิจัยทำให้ได้การแสดงที่ให้ความสำคัญกับแนวคิดการสร้างงาน และสร้างโครงสร้างงานเป็นต้นแบบเป็นหลัก ฉะนั้นจึงได้ทำการศึกษาถึงโครงสร้างละครนาฏยศิลป์ไทยทั้งแบบดั้งเดิมและแบบปรับปรุง ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ และทฤษฎีต่างๆที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ เครื่องมือ 4 ชนิดที่ใช้ในการวิจัยแบบสร้างสรรค์ในครั้งนี้คือ การเก็บรวบรวมข้อมูลเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ การสังเกตการณ์เข้าร่วมงานอบรมและงานสัมมนา การทดลองปฏิบัติการทางนาฏยศิลป์ การเก็บข้อมูลได้ดำเนินการอยู่ในช่วงของเดือนมิถุนายน 2554 ถึงเดือนมีนาคม 2557 ทั้งในประเทศและต่างประเทศ การสัมภาษณ์ได้รวมไปถึง นิสิต นักศึกษา ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะการแสดง โดยเฉพาะผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ ข้อมูลทั้งหมดได้ถูกนำมาวิเคราะห์ และสร้างแนวคิดและโครงสร้างต้นแบบละครนาฏยศิลป์ไทยเรื่อง “ทวิภพ” ให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

วรากร เพ็ญศรีนุกูร (2556, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ซึ่งจากการสร้างสรรค์ทำให้ได้รูปแบบนาฏยศิลป์อธิบายได้ตามองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ที่ประกอบไปด้วย บทการแสดงที่สะท้อนถึงความเชื่อ ลีลาการแสดง

แบบโนรา นาฏยศิลป์สมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ เครื่องแต่งกาย ดนตรีที่เป็นทั้งแบบอนุรักษ์และสร้างสรรค์ พื้นที่การแสดงที่ใช้สิ่งก่อสร้างที่เป็นวัสดุท้องถิ่นจากธรรมชาติ แสงที่ใช้สีน้อย อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ใช้เพื่อสร้างความสมจริงของการประกอบพิธีกรรม นักแสดงที่มีพื้นฐานทางด้านการแสดงนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ส่วนแนวคิดของ “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" นั้นจะให้ความสำคัญกับประเด็นต่างๆ ซึ่งเรียงลำดับตามความสำคัญก่อนหลัง คือ การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ และทัศนศิลป์ การใช้ทฤษฎีทางด้านการสื่อสารการแสดง การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม การใช้สัญลักษณ์ เพื่อสื่อสารในการแสดง โดยที่งานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชิ้นนี้ได้เป็นตัวอย่างของสื่อที่จะแสดงถึงการสร้างความเข้าใจของคนในวัฒนธรรมที่หลากหลายต่อไป

วิปัศยา อยู่พูล (2557, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อสื่อสารเจตจำนงอิสระของสตรี จากการผสมผสานเรื่องรามเกียรติ์และเรื่องเดอะริงไซเคิล ผลการวิจัยพบว่า กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อสื่อสารเจตจำนงอิสระของสตรี จากการผสมผสานเรื่องรามเกียรติ์และเรื่องเดอะริงไซเคิล มีการพัฒนาประเด็นที่ต้องการสื่อสารในการแสดง โดยตัวเรื่องทั้งสองเรื่องเป็นมหากาพย์และมีการนำเสนอภาพตัวละครหญิงที่เป็นผู้ถูกกระทำเหมือนกัน ผู้วิจัยจึงนำภาพตัวละครหญิงจากทั้งสองเรื่องมาตีความและดึงเนื้อหาใจความที่เกี่ยวกับเจตจำนงอิสระ(Free Will)ในตัวละครหญิงเหล่านั้นออกมา กลายเป็นการผสมผสานเนื้อหาเพื่อสื่อสารที่เกิดขึ้นผ่านการปะทะทางความคิดเจตจำนงอิสระระหว่างสองตัวละครหญิง ในส่วนของรูปแบบการแสดงนั้น สร้างสรรค์ภายใต้แนวทางการผสมผสานข้ามวัฒนธรรมการแสดงผ่านองค์ประกอบต่างๆ ตัวอย่างเช่น ดนตรีและการเคลื่อนไหว โดยดนตรีจะบรรเลงผสมผสานโดยใช้เสียงเครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลงทำนองและรูปแบบจังหวะตามประเภทเพลงตามขนบเดิมที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน เช่น เพลงกราวนอก เป็นต้น ส่วนการเคลื่อนไหวร่างการเป็นการร่ายรำไทยประยุกต์ แบบนาฏศิลป์ไทยที่มีการผสมกับลีลาการเต้นบัลเล่ต์ ฉะนั้นในการสร้างสรรค์ใหม่นี้ จึงไม่ได้เป็นการนำเอาเรื่องรามเกียรติ์และการแสดงโขนมาทำซ้ำในรูปแบบใหม่ และไม่ได้เป็นเพียงการตีความใหม่จากเพียงเรื่องใดเรื่องหนึ่ง หากแต่เกิดจากการตีความแล้วซึ่งองค์ประกอบของการแสดงทั้งสองการแสดง ทั้งในส่วนของตัวเรื่องและรูปแบบการแสดง ผลจากการศึกษาการรับรู้และทัศนคติผู้ชมและผู้เชี่ยวชาญ พบว่า การผสมผสานเนื้อเรื่องและรูปแบบระหว่างเรื่อง The Ring Cycle (ปกรณัมแหวน) กับมหากาพย์รามเกียรติ์ มีความน่าสนใจและแปลกใหม่ ผู้ชมมีความพึงพอใจต่อตัวละครนางสีดามากที่สุด ส่วนองค์ประกอบด้านแสงเป็นที่พึงพอใจมากที่สุด รองลงมา คือ ท่ารำ และ การขับร้อง (ไทยเดิม) ตามลำดับ ในด้านของดนตรี ผู้ชมให้ความคิดเห็นว่า ดนตรีมีส่วนต่อการสื่อสารอารมณ์มากที่สุดและยังมีส่วนช่วยต่อการจดจำตัวละครอีกด้วย และจากการเสวนาหลังการแสดงกับกลุ่มผู้เชี่ยวชาญ ผู้เชี่ยวชาญให้คำชี้แนะไว้ว่า การจะหยิบของเดิมมาทำใหม่

ยิ่งทำการผสมผสานนั้น จำเป็นที่ผู้จะทำงานสร้างสรรค์แนวนี้ ต้องศึกษาถึงแก่นวัฒนธรรม ไม่ได้ให้อนุรักษ์ แต่ต้องไม่ทำลาย

สทาศัย พงศ์หิรัญ (2557, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา ผลของการวิจัยในครั้งนี้ คือ ได้ผลงานการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ และได้แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ซึ่งตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยทุกประการ โดยผลงานการสร้างสรรค์นั้น สามารถจำแนกได้ตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ออกเป็น 8 ประการดังนี้ 1) บทการแสดงที่สร้างสรรค์ใหม่บนพื้นฐานมาจากวรรณคดีของไทย 2) นักแสดงที่มีความถนัดและมีทักษะปฏิบัติทางการแสดงมากกว่าการเต้นรำ เพื่อการสื่อสารจินตภาพ อารมณ์ และความรู้สึกเป็นสำคัญ 3) ลีลาและการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์ตามแนวคิดของโพสโมเดิร์นดาร์นซ์ (Post Modern Dance) ที่เรียกว่า “อันเทรนดาร์นซ์เซอร์” (Un - Train Dancer) ในการฝึกฝนนักแสดง 4) เสียงและดนตรีประกอบที่เปิดกว้างทางความคิดและจินตนาการของผู้ชม 5) อุปกรณ์การแสดงภายใต้พื้นฐานแนวคิดที่เรียกว่ามินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) โดยมุ่งเน้น ความประหยัด และความเรียบง่าย 6) พื้นที่การแสดงตามแนวคิด“ศิลปะเฉพาะที่”(Site Specific Art) ที่สามารถสื่อสารความหมาย และสร้างความเชื่อให้กับผู้ชม 7) แสงที่ใช้ทฤษฎีของสี มาเป็นส่วนสำคัญในการเล่าเรื่องและลำดับเหตุการณ์ 8) เครื่องแต่งกายที่ส่งเสริมบุคลิกตัวละคร ที่เอื้อต่อลีลาและการเคลื่อนไหวของนักแสดง นอกจากนั้นแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ก็สามารถสรุปประเด็นตามความสำคัญ ได้ดังนี้คือ 1) การคำนึงถึงการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์บนพื้นฐานของความเคารพวรรณคดีไทย 2) การคำนึงถึงเรื่องราววรรณคดีไทยที่ผสมผสานกับแนวคิดและรูปแบบของนาฏยศิลป์ตะวันตก 3) การคำนึงถึงการบูรณาการระหว่างนาฏยศิลป์กับศิลปะการละคร 4) การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดสตรีนิยม (Feminism) 5) การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดโพสโมเดิร์น (Post – modern) 6) การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง และ 7) การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม ข้อสรุปจากผลการวิจัย ตลอดจนผลสำรวจจากแบบสอบถามในงานวิจัยครั้งนี้ แสดงให้เห็นว่า “ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่อง อิเหนา” เป็นผลงานการแสดงที่มีลักษณะเด่นที่เรียกว่า “พหุวัฒนธรรม” (Muticultural) คือการผสมผสานระหว่างเรื่องราวความเป็นไทย กับการนำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance theatre) ของตะวันตก และยังมีความแตกต่างจาก ดรสา แบหลา ในรูปแบบนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่เคยปรากฏมาด้วยการตีความผ่านแนวคิดสตรีนิยม (Feminism) การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชิ้นนี้ได้ จะสามารถเป็นตัวอย่างของสื่อการแสดงแนวใหม่ ในการถ่ายทอดและอนุรักษ์วรรณคดีไทย ในอนาคตต่อไป

สุจิตรา สุคนธทรัพย์ (2540, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง การวิเคราะห์คุณลักษณะไทย คุณค่าและกระบวนการถ่ายทอดศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวแบบไทย : กระบี่กระบอง ผลการวิจัยพบว่า (1) พัฒนาการของการต่อสู้ป้องกันตัวแบบไทยมี 3 ระยะคือ ยุคการรบและการทหารแบบโบราณ ยุคเริ่ม

การรบและการทหารสมัยใหม่ และยุคการรบและการทหารสมัยใหม่ คุณลักษณะไทยที่ปรากฏประกอบด้วย องค์รวมของความกตัญญูกตเวที ความวิริยะความมีขันติ ความสามัคคี และพรหมวิหารสี่ คุณค่าประกอบด้วยคุณค่าในวิชาคือใช้ในการป้องกันตัว คุณค่าในผู้เรียน คือรักชาติ ภูมิใจในความเป็นไทย และคุณค่าในสังคมคือ การมีวินัยเสียสละเพื่อส่วนรวม กระบวนการถ่ายทอดที่สำคัญประกอบด้วยการจัดประสบการณ์ตรงให้กับผู้เรียนโดยครูต้นแบบที่มีคุณภาพด้วยการสอนทักษะพร้อมไปกับการอบรมบ่มนิสัยผู้เรียน (2) ปัจจุบันพบว่า คุณลักษณะไทยในศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวกระบี่กระบอง ประกอบด้วย ความกตัญญูกตเวที ความวิริยะความมีขันติ ความสามัคคี และพรหมวิหารสี่ แต่เป็นลักษณะแยกส่วนคุณค่าที่พบมีคุณค่าในวิชา เป็นการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของไทยคุณค่าในผู้เรียนคือ มีสติ มีไหวพริบ และคุณค่าในสังคมคือการมีวินัย แต่คุณค่าดังกล่าวไม่ครบถ้วนสมบูรณ์ กระบวนการถ่ายทอดประกอบด้วย การจัดประสบการณ์ตรงให้แก่ผู้เรียนครูต้นแบบที่มีความชำนาญในกระบี่กระบอง สอนเน้นเฉพาะทักษะ (3) ในอนาคตกระบวนการถ่ายทอดศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวกระบี่กระบองควรจัดประสบการณ์ตรงที่มีความหมายให้กับผู้เรียนสอนทั้งทักษะและอบรมบ่มนิสัยโดยยึดหลักไตรสิกขา ครูต้นแบบมีคุณภาพ คุณลักษณะไทยที่ปรากฏควรเป็นลักษณะของ "สุนทรียธรรม"การจัดให้มีคุณค่าสมบูรณ์ ทั้งคุณค่าในวิชา คือใช้ในการป้องกันตัวคุณค่าในผู้เรียนคือ รักความเป็นไทย รักชาติ และคุณค่าในสังคมคือ การมีวินัย การเสียสละเพื่อส่วนรวม

สุมิตร เทพวงษ์ (2554, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง นาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อความสมานฉันท์ในสังคมไทย ทั้งนี้ผลของการวิจัยทำให้ได้การแสดง และแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์งานศิลปะเป็นหลัก โดยมีเรื่องของความสมานฉันท์เป็นแรงบันดาลใจ ฉะนั้นจึงได้ทำการศึกษาถึง ความขัดแย้ง ความสมานฉันท์ นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ และการแสดงที่เกี่ยวข้องกับความขัดแย้งและความสมานฉันท์ เครื่องมือ 6 ชนิดที่ใช้ในการวิจัยแบบสร้างสรรค์ในครั้งนี้คือ การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้อง การทดลองปฏิบัติการทางนาฏยศิลป์ ประสบการณ์ส่วนตัวทางด้านการสร้างสรรค์การแสดง เกณฑ์มาตรฐานศิลปินแห่งชาติ ตลอดจนสื่อสารสนเทศอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัย การเก็บข้อมูลได้ดำเนินการอยู่ในช่วงของเดือนมิถุนายน 2545 ถึง เดือนพฤษภาคม 2555 ทั้งในประเทศและต่างประเทศ การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องได้รวมไปถึงนักเรียน นิสิต นักศึกษา ผู้เชี่ยวชาญทั้งทางด้านสังคม และศิลปะการแสดง โดยเฉพาะผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างงานนาฏยศิลป์แบบสร้างสรรค์ ข้อมูลทั้งหมดได้ถูกนำมาวิเคราะห์ และได้ตอบคำถามงานวิจัยสร้างสรรค์ในครั้งนี้ คือได้ผลงานการแสดง และแนวคิดในการสร้างสรรค์งาน “นาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อความสมานฉันท์ในสังคมไทย” ตรงตามวัตถุประสงค์

อุษา สบฤกษ์ (2545, บทคัดย่อ) ได้ทำการศึกษาเรื่อง การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนนาฏยสรรค์ที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ของผู้เรียนวิชานาฏศิลป์ไทยในสถาบันอุดมศึกษา ผลการวิจัยพบว่าวิธีการสอนนาฏยสรรค์ที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ ได้แก่ การสอนท่ารำต้นแบบ การคิดสร้างสรรค์ท่ารำอย่างอิสระ การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ บรรยากาศที่ส่งเสริมการเรียนรู้ และการประเมินผลย้อนกลับ ประกอบด้วยขั้นตอนการสอน 6 ขั้นตอน คือ การนำเข้าสู่เนื้อหา การฝึกปฏิบัติ ฝึกการสังเกตและการวิเคราะห์ การฝึกคิดประดิษฐ์ท่ารำอย่างอิสระ การนำเสนอผลงานเชิงสร้างสรรค์ การสรุปและประเมินผล แบบวัดนาฏยสรรค์ที่พัฒนาขึ้น เป็นแบบทดสอบความคิดสร้างสรรค์ในการประดิษฐ์ท่ารำจากกระบวนการเชื่อมโยงสัมพันธ์ลีลาท่ารำ การปรับปรุงท่ารำเดิม การจินตภาพและจินตนาการ ด้านการบันทึกท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นในแบบทดสอบตามเวลาที่กำหนด ลักษณะเด่นของแบบวัดนาฏยสรรค์ คือการวัดระดับความสามารถของผู้เรียนระดับอุดมศึกษาในการสร้างสรรค์ท่ารำ หาค่าบรรทัดฐานจากการทดสอบกลุ่มตัวอย่างนักศึกษาสาขานาฏศิลป์ไทยชั้นปีที่ 1-4 ทั่วประเทศ จำนวน 800 คน สำหรับรูปแบบการเรียนการสอนนาฏยสรรค์เป็นวิธีการสอนที่เน้นการบูรณาการกระบวนการเรียนรู้ภาคทฤษฎีควบคู่กับการฝึกปฏิบัติจริง เพิ่มกิจกรรมที่ส่งเสริมให้นักศึกษาแสดงความคิดเห็น วิเคราะห์ สังเกต และฝึกการคิดสร้างสรรค์ท่ารำ ด้านบรรยากาศการเรียนการสอน กระตุ้นให้นักศึกษามีความกระตือรือร้น สร้างความเชื่อมั่นในตนเองด้วยการให้นักศึกษาคิดสร้างสรรค์ท่ารำและแสดงออกอย่างอิสระ การนำรูปแบบการเรียนการสอนนาฏยสรรค์ไปใช้ สรุปผลการทดลองเป็นตามสมมุติฐานที่ตั้งไว้ดังนี้ 1. หลังการทดลองนักศึกษากลุ่มทดลองมีคะแนนเฉลี่ยความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์สูงกว่านักศึกษากลุ่มควบคุมอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.05 2. หลังการทดลองนักศึกษากลุ่มทดลองมีคะแนนเฉลี่ยทักษะการปฏิบัติผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ไทยสูงกว่านักศึกษากลุ่มควบคุมอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.05 3. นักศึกษากลุ่มทดลองมีคะแนนเฉลี่ยความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์และทักษะการปฏิบัติผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ไทยหลังการทดลองสูงกว่าก่อนการทดลองอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.05

ชมนาด กิจขันธ์ (2547) ได้ศึกษาเรื่อง “นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง” นาฏยลักษณ์เป็นลักษณะเฉพาะในลักษณะใดลักษณะหนึ่งของนาฏยศิลป์ที่ทำให้สามารถจำแนกได้ว่า นาฏยศิลป์อย่างหนึ่งแตกต่างจากนาฏยศิลป์อีกอย่างหนึ่งอย่างไร นาฏยศิลป์ของไทยเป็นการร่ายรำ ที่มีระเบียบแบบแผนสืบทอดมาจากราชสำนักด้วยการเริ่มฝึกหัดว่าเพลงช้าเพลงเร็วเป็นเวลานาน โดยเฉพาะท่ารำ “ตัวพระ” ซึ่งเป็นบทบาทตัวละครผู้ชาย แต่มีการใช้ผู้หญิงแสดง การวิจัยครั้งนี้ จึงมีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาองค์ประกอบ โครงสร้างและไวยากรณ์ของนาฏยลักษณ์ตัวพระละคร แบบหลวง โดยใช้วิธีวิทยาการวิจัยแบบสหสาขาวิชาจาก ภรตนาฏยศาสตร์ ภาษาศาสตร์ และทฤษฎีการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของลาบาน (Laban Movement Analysis)

ผลการวิจัยสรุปได้ว่า องค์ประกอบที่สำคัญของนาฏยลักษณ์ คือ คุณลักษณะของ อวัยวะเชิงกายภาพในด้านลักษณะรูปร่างหน้าตาและการจัดการกับอวัยวะให้แขนอ่อน นิวอ่อน ทิศทางที่ใช้ในการว่ามี 16 ทิศ จำแนกเป็น 3 ระดับ ได้แก่ ระดับสูงคือระดับศีรษะ ระดับกลาง คือ ไหล่ และระดับต่ำคือระดับหน้าท้อง ตำแหน่งของแขนอยู่ที่ด้านหลังมีเพียงระดับเดียวคือ ระดับต่ำ มิติของนาฏยลักษณ์อยู่ที่การจัดวางเท้าเฉียงออกด้านข้าง ทำให้เกิดเหลี่ยมมุมเมื่อย่อเข่าลง อีกทั้ง จะต้องหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัวและออกจากตัวให้มากที่สุด เพื่อให้ความโค้งของแขนอันเป็น รูปร่างและรูปทรงของท่ารำที่มีความภูมิฐาน สง่างาม กล้ามเนื้อสำคัญที่ใช้คือ กล้ามเนื้อเกลียวข้างและเกลียวหลัง ในด้านของโครงสร้างนาฏยลักษณ์พบว่า ลักษณะของมือมี 3 แบบ คือ มือแบ ละมือล่อแก้ว ทำท่ารำที่เรียกว่าแม่ท่ามี 88 ท่าและท่ารำชุดมี 7 ท่า หลักของการเคลื่อนไหวอวัยวะประกอบด้วยการรับน้ำหนักตัว หลักการหมุนกิ่งของร่างกาย ซึ่งพบว่าท่าทางของศีรษะและ ลำตัวส่วนบนกับท่าทางของขาและเท้าไม่ผูกพันกับท่าทางของแขนและมือ แต่จะช่วยสร้างความสมดุล
ของร่างกายในการรำและเป็นส่วนประกอบในการจัดวางตำแหน่งท่าทางเชิงทัศนศิลป์ ในด้านไวยากรณ์ ของนาฏยลักษณ์ พบว่า ท่ารำประกอบด้วยหน่วยท่าต้น 49 หน่วย หน่วยท่าต่อ 5 หน่วย และ หน่วยท่าตกแต่ง 21 หน่วย การประสมท่ารำ เกิดจากการประสมกันของหน่วยท่าทางทั้งสามเรียกว่า ท่าต้น ท่าต่อ และท่าตาม ซึ่งท่าตามนั้นจะทำหน้าที่เป็นท่าต้นให้กับการรำต่อไป ลักษณะของการประสมท่ารำจึงสอดคล้องเกี่ยวพันกันเหมือนลูกโซ่จบจบเพลงว่า

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง (2537) ได้ศึกษาเรื่อง “จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม” โดยวิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาจารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม นับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ผลการวิจัยพบว่า ผู้ที่รับการฝึกหัดและแสดงเป็นตัวพระรามได้อย่างมีคุณภาพจะต้องผ่านจารีตในการฝึกหัดอย่างมีขั้นตอนและมีความรู้ความเชี่ยวชาญดังต่อไปนี้คือ บุคลิกลักษณะที่เหมาะสมกับตัวพระราม ผ่านการฝึกหัดเบื้องต้นอย่างมีประสิทธิภาพ สามารถ รำเพลงช้าปี่ รำเพลงหน้าพาทย์ รำตรวจพล รู้กระบวนการวิธีการรบและขึ้นลอย ตลอดจนการตีบท ใช้บท ได้อย่างถูกต้องตามแบบแผนและจะต้องรู้จารีตในการใช้เวที ฉาก และอุปกรณ์อื่น ๆ

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, (2498) ได้ศึกษาเรื่อง : การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำ และลีลา ท่ารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาวิธีการร่ายรำตามแบบแผนการแสดงโขนในบทตัวพระ ซึ่งแต่เดิมนั้นเป็นการแสดงในราชสำนักและใช้ผู้ชายที่เป็นมหาดเล็กมาฝึกหัด เพื่อให้รู้วิธีใช้อาวุธต่อสู้ รวมทั้งจัดแสดงเพื่อพิธีกรรมหรืองานฉลองอันยิ่งใหญ่ในเมืองหลวง ศิลปินโขนจึงใช้ผู้ชายที่มีการศึกษา เป็นบุตรหลานผู้มี บรรดาศักดิ์ เนื่องจากได้รับการอุปถัมภ์จากองค์พระมหากษัตริย์ วิธีดำเนินการวิจัยใช้วิธีวิจัย ประวัติศาสตร์ วิจัยเชิงเอกสาร การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม และการวิเคราะห์จากวิธีการร่ายรำ และลีลาท่ารำของ พระโขนและพระละคร โดยใช้เพลงหน้าพาทย์และการตีบทประกอบ คำร้อง คำพากย์ เจรจา ผลการวิจัยพบว่า วิธีการ

ร่ายรำและลีลาท่ารำของพระโขนและพระละคร มีความแตกต่างกัน อย่างเห็นได้ชัด ตั้งแต่ต้นกำเนิดที่เป็นการผสมผสานของปรัชญาและแนวคิดทางพุทธศาสนา ปรัชญาเทวนิยมของศาสนาฮินดู ปรัชญาสังคมทางวัฒนธรรมไทย รวมทั้งแนวคิดของปรัชญาและลีลาท่าทางของนักปราชญ์ตะวันตกที่ใช้หลักทฤษฎีสากลของนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งพบว่าสอดคล้องต้องกันอย่างน่าอัศจรรย์ นอกจากนั้นยังพบว่า การจะก้าวเข้าไปสู่ศิลปินโขนตัวพระได้ จำต้องมี พื้นฐานที่สั่งสมมาจนแตกฉาน และใช้ความสามารถเฉพาะตัวที่ได้รับการฝึกฝนมาพัฒนาบทบาทเพื่อทำหน้าที่แสดงเป็นเทพอวตารผู้ลงมาปราบอธรรมในโลกมนุษย์ ศิลปินผู้แสดงจึงต้องสร้าง บุคลิกให้สง่างาม ภาคภูมิ ดูขลังและศักดิ์สิทธิ์ตามแบบอย่างของกษัตริย์นักรบ จึงต้องออกลีลาท่ารำ ให้ดูเป็นลักษณะของผู้ชาย แต่ปัจจุบันการสอนโขนตัวพระในสถาบันสอนนาฏยศิลป์มีการใช้ครูผู้หญิง ซึ่งชำนาญในการรำแบบละครเข้ามาสอน ทำให้เกิดการกลายวิธีการรำจากแบบแผนโขนตัวพระ เป็นรำแบบละครตัวพระจนแยกจากกันไม่ออกงานวิจัยฉบับนี้จะเป็นแนวทางให้ผู้ฝึกหัดโขนตัวพระ ออกท่ารำตามแบบของผู้ชายที่สืบทอดมาแต่ครั้งโบราณกาล และเป็นการอนุรักษ์ศิลปะดั้งเดิมไว้ มิให้กลายหรือสูญหายไปอีกด้วย จากการค้นพบมีประโยชน์อย่างมากในวงการนาฏยศิลป์ไทยและต้องบันทึกองค์ความรู้อย่างเต็มรูปแบบโดยรีบด่วน มิฉะนั้นศิลปะการถ่ายทอดโขนตัวพระจะเสื่อม สลายไปในที่สุด การค้นคว้าวิจัยเรื่องโขนอย่างต่อเนื่องเป็นเรื่องที่ควรที่จะได้รับการสนับสนุน อย่างยิ่ง

สรุปการวิเคราะห์

แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการแสดงสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย

ความหมายและลักษณะของความคิดสร้างสรรค์แบ่งเป็น 3 ลักษณะคือ ลักษณะกระบวนการ ลักษณะของบุคคล และลักษณะของผลผลิต โดยจำแนกกระบวนการคิดสร้างสรรค์ออกเป็น 3 ลักษณะ 1. กระบวนการผลิตสิ่งใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน 2.การสั่งสมประสบการณ์บุคคล 3. ผลผลิตอันเกิดจากการบูรณาการความรู้ต่างๆ

การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ เป็นการประมวลข้อมูล ต้องอาศัยปัจจัยของจารีตนาฏศิลป์ไทยจากอดีตมาเป็นพื้นฐาน ผู้สร้างสรรค์ได้นำสิ่งที่ได้พบมาใช้ในงานออกแบบของตนและสามารถหลีกเลี่ยงไม่ออกแบบซ้ำกับผลงานที่มีอยู่แล้ว

องค์ประกอบของศิลปะด้านนาฏศิลป์ไทย คือความงามของเอกภาพที่ก่อให้เกิดสุนทรียะคุณค่าแห่งศิลปะ

สุนทรียภาพของการแสดงนาฏศิลป์ไทยเกิดจากความงามที่มีองค์ประกอบในการแสดงนาฏศิลป์ไทย สรีระผู้แสดง ลีลาท่ารำ บทบาทที่ผู้แสดงได้รับ ต้องนำองค์ประกอบต่างๆมารวมกันเพื่อจะได้เห็นถึงความงามและเข้าถึงความงามของแสดงนาฏศิลป์

การคัดเลือกผู้แสดงให้เหมาะสมกับบทบาทของการแสดงจะต้องคัดเลือกจากสรีระของผู้แสดง เพื่อให้การแสดงได้ออกมาสมจริงและสร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับผู้ชมได้เข้าถึงอรรถรสในการรับชมให้ผู้แสดงที่ได้รับคัดเลือกต้องแสดงให้สมบทบาทให้การแสดงออกมาได้สมบูรณ์มากที่สุด

ความงามของการแต่งกาย ต้องเหมาะสม เพราะบางเรื่องนั้นจำลองสถานการณ์ การสร้างสรรค์เมื่อวิถีชีวิตของคนในสังคมเปลี่ยนไป เราจะต้องปรับตัวให้เข้ากับสังคมได้โดยไม่ลืมจารีตประเพณีของไทย ประโยชน์ใช้สื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย ให้สังคมไทยและสังคมโลกได้รับรู้ว่าศิลปวัฒนธรรมไทย

ทฤษฎีการสร้างสรรค์

แนวคิดหลักอุปาทาน 4 ในพระพุทธศาสนา แนวคิดเรื่องประเด็นทางสังคม แนวคิดเรื่องความคิดสร้างสรรค์ ในการแสดงนาฏยศิลป์ แนวคิดเรื่องการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ แนวคิดเรื่องทฤษฎีด้าน นาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ แนวคิดการแสดงที่สร้างสรรค์เพื่อเยาวชนรุ่นใหม่ และ แนวคิดเรื่องหลักคุณธรรมและจริยธรรม

การออกแบบท่าเต้นมีความหมายมากกว่าแค่นำการเคลื่อนไหวมารวมเข้าด้วยกัน แต่ศิลปินคนนั้นต้องคำนึงถึงการจัดระเบียบท่วงท่าการเคลื่อนไหวด้วย ซึ่งทุกองค์ประกอบควรมีความต่อเนื่องและสัมพันธ์กันอย่างแนบเนียน

องค์ประกอบหลักในศิลปะการแสดง ทุกรูปแบบเพราะสามารถช่วยในการเล่าเรื่องราวการแสดงและลักษณะของตัวละครได้เป็นอย่างดี เป็นส่วนสำคัญที่ช่วยถ่ายทอดความคิด ความรู้สึกของผู้ออกแบบงานสร้างสรรค์ออกมา

นาฏยจารีตนาฏศิลป์ไทย

ศิลปะการฟ้อนรำ ทั้งที่เป็นระบำ รำ เต้น และอื่น ๆ รวมทั้งละครรำ โขน หนังใหญ่ ฯลฯ ศิลปะการแสดง ซึ่งมีความหมายใกล้เคียงกันเพราะเป็นคำที่ครอบคลุมศิลปะแห่งการร้อง การรำ และการบรรเลงดนตรีต้องประกอบอาศัยกัน ข้อปฏิบัติที่สืบทอดต่อกันมาจากอดีตสู่ปัจจุบัน โดยยึดเป็นกฎระเบียบแบบแผนในการดำเนินชีวิตเป็นข้อกำหนดที่ใช้ปฏิบัติกันสืบมา ถือเป็นค่านิยมที่ดีงามในสังคมนั้นๆระเบียบแบบแผนของนาฏยศิลป์ให้งดงามที่สุดประกอบพร้อมด้วยความเจริญ และได้รับการยอมรับระดับสังคมสู่สากล โดยการประกอบการเคลื่อนไหวร่างกายให้มีจังหวะมีแบบแผน เพื่อให้เกิดความสุข ความเข้าใจและความงาม จากตนเองสู่ผู้อื่น และได้รับการยอมรับจากสังคมโดยทั่วกัน

จะประกอบด้วย จารีตของการแสดงนาฏศิลป์ไทย จารีตที่เป็นข้อห้าม จารีตที่เป็นเคล็ดลาง การแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นเป็นความเชื่อที่สืบทอดมา ตั้งแต่สมัยโบราณจนถึงปัจจุบันโดยผู้ที่แสดงนั้นได้ยึดถือ และทำตามมาตั้งแต่ช้านาน ผู้แสดงมีความเชื่อต่อสิ่งที่ ครูบาอาจารย์ท่านได้สอนสั่งว่าสิ่งใดควรทำหรือสิ่งใดไม่ควรทำ จึงทำให้ผู้เรียนหรือผู้แสดงนาฏศิลป์ในทุกประเภทจะทำตามโดยที่ไม่มีผู้เรียนหรือผู้แสดงคนใดที่จะไม่ทำตาม การแสดงนาฏศิลป์ไทยจะมีการไหว้ครูก่อนการแสดงทุกครั้ง

สรุปนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยโขนพระและกระบี่กระบอง กล่าวได้ว่าการสร้างสรรค์ผลงานเป็นการประมวลข้อมูลที่ผู้วิจัยได้จากการสั่งสมประสบการณ์โดยอาศัยการสังเกต และการเก็บรวบรวมข้อมูลมาคิดประดิษฐ์ขึ้น การคัดเลือกผู้แสดงก็ต้องให้เหมาะสมกับบทบาท ผู้แสดงก็ต้องแสดงออกมาให้สมบูรณ์มากที่สุด ผู้วิจัยให้ความสำคัญในทุกองค์ประกอบของการแสดง ทั้งการฝึกซ้อมฝึกฝนร่างกายให้แข็งแรง ผู้แสดงต้องมีความชำนาญในการแสดง ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกไม่ว่าจะเป็นลีลาท่ารำหรือการแสดงบทบาทสมมุติ เครื่องแต่งกายก็ต้องให้เหมาะสมกับเรื่องราว ทุกองค์ประกอบจะต้องให้ตรงกับจารีตทั้งของนาฏศิลป์โขนพระ และจารีตของกระบี่กระบอง โดยจารีตของนาฏศิลป์ไทยโขนพระนั้นปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ได้วางรากฐานโดยมีจารีตทั้งในการเรียนการสอน การคำนับครู จารีตในการแสดง ส่วนจารีตของกระบี่กระบองก็มีทั้งในการเรียนการสอน การไหว้ครูรับมอบตัวเป็นศิษย์ จารีตในการแสดงก็มีเช่นเดียวกัน เมื่อผู้วิจัยได้ค้นคว้านำมาสร้างสรรค์ผลงานในชุด พระลักษณ์ตัดศอสีดา โดยพระลักษณ์ผู้มีบทบาทเป็นเพชฌฆาตปลิดชีวิตสีดา ซึ่งการจะเป็นเพชฌฆาตก็ไม่ได้เป็นง่ายๆ โดยแต่เดิมนั้นเพชฌฆาตต้องถูกคัดเลือกอย่างดี ต้องมีวิชาทั้งการรำดาบและคมถาอาคม ซึ่งกฎหมายในการประหารชีวิตก็มีทั้งแบบการประหารชีวิตบุคคลทั่วไป กับการสำเร็จโทษพระมหากษัตริย์หรือพระบรมวงศานุวงศ์ต่างก็ต่างกันไปตามกฎมณเฑียรบาล เนื่องจากเรื่องราวที่ผู้วิจัยนำมาสร้างสรรค์ชุดการแสดงนั้น มาจากวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งในตัวบทวรรณคดีอื่นก็ปรากฏบทประพันธ์ของการประหารชีวิตเช่นเดียวกัน แต่ว่าในเนื้อเรื่องก็จะมีอรรถรสในการอ่าน ในบทการประหารชีวิตก็บรรยายแตกต่างกันไปตามลักษณะของผู้ประพันธ์ เพราะฉะนั้นการสร้างสรรค์ชุด พระลักษณ์ตัดศอสีดา จำต้องมีกระบวนท่ารำทั้งของนาฏศิลป์ไทยโขนพระและกระบวนท่ารำของกระบี่กระบองมาผสมผสานจนเกิดเป็นงานสร้างสรรค์ที่ควรค่าต่อไป บทบาทและหน้าที่ผลงานของพระลักษมณ์ใน เรื่องรามเกียรติ์มีความสำคัญในการดำเนินเรื่องรามเกียรติ์ อยู่ในทุกตอนของเรื่อง บทละครเรื่องรามเกียรติ์ในตอนดังกล่าวมีกับกับเพลงหน้าพาทย์ที่สำคัญ โอด และเชิดฉิ่ง ในการดำเนินเรื่อง ผู้วิจัยจึงจะขอกล่าวการศึกษาเพลงเชิดฉิ่งที่ปรากฏในการแสดงโขนตัวพระในบทต่อไปโดยกระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทยโขนพระ และกระบวนท่ารำของกระบี่กระบองจะขอกล่าวในบทที่ 4- 5 ต่อไป

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษา เรื่อง การผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบองนาฏยประดิษฐ์ ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา ในบทที่ 2 ผู้วิจัยได้กล่าวถึงเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องซึ่งประกอบด้วยแนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการแสดงสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยความหมายของความคิดสร้างสรรค์องค์ประกอบของศิลปะด้านนาฏศิลป์สุนทรียทางนาฏศิลป์ไทย สุนทรียภาพของการแสดงนาฏศิลป์ไทยคุณค่าของนาฏศิลป์ไทย นาฏยจารีตของนาฏศิลป์ไทย จารีตที่เป็นข้อปฏิบัติ จารีตที่เป็นข้อห้าม จารีตที่เป็นเคล็ดลาง นาฏยจารีตของกระบี่กระบอง กำเนิดการเล่นกระบี่กระบอง ลักษณะของกระบี่กระบองการเรียนวิชากระบี่กระบองระเบียบการเล่นระเบียบการเกี่ยวกับการพิธีไหว้ครูกระบี่กระบอง วรรณกรรม เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนพระลักษมณ์ตัดศอสีดางานวิจัยสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง ในบทนี้ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึง รูปแบบงานวิจัย การออกแบบการวิจัย วัตถุประสงค์งานวิจัย ผลที่ได้รับจากงานวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย ขั้นตอนในการปฏิบัติงานวิจัย ตารางการกำหนดการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยและประเดินในการสัมภาษณ์

รูปแบบงานวิจัย เรื่อง การผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง นาฏยประดิษฐ์ ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา ผู้วิจัยเลือกใช้ระเบียบวิธีการวิจัยประยุกต์ (applined research) เพื่อมุ่งเน้นให้เห็นความสำคัญของกระบวนการรำเชิดฉิ่ง และการใช้อาวุธของพระลักษมณ์ในการแสดงโขนที่ ผสมผสานกับกระบี่กระบอง 12 แม่ท่าจากการผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง ซึ่งมีขั้นตอนการดำเนินการวิจัย ดังนี้

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล
3.2 การตรวจสอบข้อมูล
3.3 การสังเกตการณ์
3.4 การทดลองปฏิบัติ
3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล
3.6 แผนการดำเนินการวิจัย
3.7 แหล่งข้อมูล

โดยมีรายละเอียดในการดำเนินการ ดังต่อไปนี้

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาค้นคว้าจากเอกสารตำรา

1.1 การอ้างอิงเอกสาร ศึกษาค้นคว้า รวบรวม วิเคราะห์ ข้อมูลจากตำรา หนังสือ วรรณกรรม บทละคร งานวิจัย วิทยานิพนธ์ และเอกสารทางวิชาการต่างๆ ที่เกี่ยวข้องการทฤษฎีการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย กับบทบาทและการรำเชิดฉิ่งพระลักษมณ์ในการแสดง โขน กระบี่กระบอง การสืบค้นข้อมูลที่ปรากฏในรูปลักษณะของการเขียน การพิมพ์ด้วยวิทยาการและเทคโนโลยีสมัยใหม่ ซึ่งเน้นการเก็บข้อมูลที่เป็นเอกสารด้านนาฏยศิลป์ต่างๆที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์การแสดงทางนาฏศิลป์ไทย การรำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง ตัวโขนพระ และกระบี่กระบองโดยการรวบรวมข้อมูลเอกสารทั้งที่เป็นเอกสารชั้นต้นและชั้นรองได้แก่ ตำราทางวิชาการ ผลการวิจัย วิทยานิพนธ์ และเอกสารอื่นๆที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

เอกสารชั้นต้น (Prinary Sources) เป็นเอกสารที่ไม่มีการตีพิมพ์เผยแพร่ได้แก่ เอกสารจากกองจดหมายเหตุในเรื่องต่างๆดังนี้

1. วารสารนาฏศิลป์ 13. ชุมชนการสโมสรนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ให้ข้อมูลเกี่ยวกับ การรำเพลงในนาฏศิลป์ไทย

2. การผสมผสานทางวัฒนธรรม ให้ข้อมูลทางวัฒนธรรมของพหุวัฒนธรรม การการผสมผสานวัฒนธรรม

3. บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ให้ข้อมูลเกี่ยวกับ การวิเคราะห์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก

เอกสารประกอบการสอนหมวดศึกษาทั่วไป สุนทรียภาพเพื่อพัฒนาคน.
กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร.

เอกสารชั้นรอง(Secondary Source) คือเอกสารที่มีการตีพิมพ์เพื่อเผยแพร่ในลักษณะหนังสือ อันได้แก่ วรรณกรรมการละคร ตำราทางวิชาการ ผลการวิจัยและวิทยานิพนธ์ ดังนี้

วรรณกรรมการละคร ได้แก่ บทละครที่ปรากฏการบรรจุเพลงเชิดฉิ่งในบทบาทตัวโขนพระ เรื่องรามเกียรติ์ในพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ได้แก่

1. บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

งานวิจัย/วิทยานิพนธ์

1.กาญจนา แดงมณี 2541.ศึกษาความขัดแย้งและการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชาวไทยกับชาวมุสลิม ในอำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา. วิทยานิพนธ์นิพนธ์ ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยทักษิณ. กล่าวถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชาวไทย

2. ฉัตรชัย ว่องกสิกรณ์. (2529). วิเคราะห์บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตามหลักการละครใน. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.กล่าวถึงการวิเคราะห์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก

3. ประวิทย์ ฤทธิบูลย์. (2558). นาฏศิลป์ไทย : สื่อทางวัฒนธรรมที่มีกว่าความบันเทิง. บทความวิชาการ.กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี. กล่าวถึงนาฏศิลป์ที่สื่อสะท้อนในรูปแบบทางวัฒนธรรม

4. วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2553). รำเทพีคู่หาบ. วิจัยสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์. กล่าวถึง ทฤษฎีในการสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์

5. สุวรรณี ชูเสน. (2549). รูปแบบจังหวะฉิ่งในดนตรีไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กล่าวถึงจังหวะหน้าทับที่มีเครื่องดนตรี ฉิ่ง และเพลงหน้าพาทย์

6. อุษา สบฤกษ์. (2545). การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนนาฏยสรรค์ที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ของผู้เรียนวิชานาฏศิลป์ไทยในสถาบันอุดมศึกษา. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาอุดมศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กล่าวถึงทฤษฎีในการสร้าสรรค์งานทางด้านนาฏศิลป์

เอกสาร/คู่มือ

1. กรมศิลปากร. (2491). อธิบายนาฏศิลป์ไทย. ม.ป.ท.ให้ข้อมูลในเรื่องนาฏศิลป์ไทยกล่าวถึง การแสดงนาฏศิลป์ไทยประกอบเพลงหน้าพาทย์

2. กรมศิลปากร. (2556). โขน อัจฉริยภาพนาฏกรรมสยาม. กรุงเทพมหานคร: สำนักการสังคีต กล่าวถึงที่มาของการแสดงโขน

3. คณะกรรมการหนังสือเทิดพระเกียรติ, สำนักงาน. (2535). กฎหมายตราสามดวงกับสังคมไทย.กรุงเทพฯ: คุรุสภา. กล่าวถึงกฎหมายในสังคมไทย

4. เอกสารประกอบการสอนวิชาจารีตนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตศิลป์ ให้ข้อมูลเกี่ยวกับ การปฏิบัติในวิชานาฏศิลป์ไทย

5. เอกสารประกอบการสอนหมวดศึกษาทั่วไป สุนทรียภาพเพื่อพัฒนาคน.

กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร. กล่าวถึงทฤษฎีศิลปะการแสดงทางด้านสุนทรียภาพ

6. รังสฤษฎ์ บุญชลอ. (2555). กระบี่กระบอง กล่าวถึงการเรียนการสอนศิลปะป้องกันตัว

ขั้นตอนที่ 2 ลงภาคสนาม

2.1 สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทยสาขาโขนพระ โดยใช้วิธีการสุ่มแบบ เจาะจง (purposive sampling) ซึ่งมีเกณฑ์ในการคัดเลือกทางด้านนาฏศิลป์ไทยสาขาโขนพระจำนวน 5 คน ดังนี้

2.1.1 ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยสาขาโขนพระของวิทยาลัยนาฏศิลปและ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์นายวีระชัย มีบ่อทรัพย์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนทางด้านนาฏศิลป์ไทย สาขาโขนพระ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (นายวีระชัย มีบ่อทรัพย์ , สัมภาษณ์ , 20 มกราคม 2560) กระบวนการรำเชิดฉิ่งสำหรับนาฏศิลป์ไทยโขนพระมีอยู่ 6 กระบวนรำประกอบด้วย เชิดฉิ่งแผลงศร , เชิดฉิ่งศรทะนง , เชิดฉิ่งศรประจัน ,เชิดลุยไฟของตัวละครพระพรต พระสัตรุต , เชิดฉิ่งจับม้าพระลบพระมงกุฎ และเชิดฉิ่งสามศรกำเนิดยักษ์ลิง นอกจากนั้นนายไพฑูรณ์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญการสอนทางด้านนาฏศิลป์ไทยสาขาโขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (นายไพฑูรณ์ เข้มแข็ง, สัมภาษณ์ , 22 มกราคม 2560) กระบวนการรำเชิดฉิ่งจะต้องมีอาวุธประกอบมีเค้าโครงกระบวนการรำที่งดงามผสมกับท่าทางของการแสดงกระบี่กระบองเนื่องด้วยการแสดงในเรื่องรามเกียรติ์นั้นจะจับในตอนที่รบทัพจับศึกดังนั้นจะสะท้อนออกทางการต่อสู้เนื่องด้วยวิชานาฏศิลป์ไทยโขนมีปฐมภูมิจากการแสดงกระบี่กระบองด้วย รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, สัมภาษณ์ , 2 กุมพาพันธ์ 2560) การรำเชิดฉิ่งนั้นมีกลวิธีในการรำที่ต้องสอดสัมพันธ์กันมีที่นาฏยศัพท์เช่น ห่มเข่า ขยั่นเท้า เก็บเท้าเรียงเป็นต้น กลวิธีการรำที่สำคัญจะต้องแสดงลักษณะรำภูมิ สง่างาม ดั่งอุดมคติกษัตริย์โดยผ่านการแสดง

2.1.2 นาฏศิลปินเชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย สาขาโขนพระ ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร นายคมสัณฐ์ หัวเมืองลาด นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (นายคมสัณฐ์ หัวเมืองลาด, สัมภาษณ์ , 8 กุมภาพันธ์ 2560) ในการแสดงโขนกระบวนการรำเชิดฉิ่งเป็นวิธีการรำอวดฝีมือของนักแสดงนาฏศิลปินโขนตัวพระการแสดงมีทั้งรำเดี่ยวและรำคู่ นอกจากนั้นนายสมรัตน์ ทองแท้ นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (นายสมรัตน์ ทองแท้, สัมภาษณ์ , 10 กุมภาพันธ์ 2560) การรำหน้าพาทย์เชิดฉิ่งนั้นขึ้นอยู่จะปรากฏตามบทวรรณกรรมในเรื่องรามเกียรติ์ตอนใด และทุกกระบวนเป็นการรำอวดฝีมือของผู้แสดงทั้งสิ้น เป็นพื้นฐานที่ปรากฏในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ไทยสาขาโขนพระ จากการ

สัมภาษณ์ กล่าวได้ว่าการรำหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง ในการแสดงโขนตัวพระ ประกอบการแสดงโขนมีอยู่ 6 กระบวนรำประกอบด้วย เชิดฉิ่งแผลงศร , เชิดฉิ่งศรทะนง , เชิดฉิ่งศรประจัน ,เชิดลุยไฟของตัวละครพระพรต พระสัตรุต , เชิดฉิ่งจับม้าพระลบ พระมงกุฎ และเชิดฉิ่งสามศรกำเนิดยักษ์ลิง กระบวนการรำเชิดฉิ่งจะต้องมีอาวุธประกอบมีเค้าโครงกระบวนการรำที่งดงานผสมกับท่าทางของการแสดงกระบี่กระบองเนื่องด้วยการแสดงในเรื่องรามเกียรติ์นั้นจะจับในตอนที่รบทัพจับศึกดังนั้นจะสะท้อนออกทางการต่อสู้เนื่องด้วยวิชานาฏศิลป์ไทยโขนมีปฐมภูมิจากการแสดงกระบี่กระบองด้วยการรำเชิดฉิ่งนั้นมีกลวิธีในการรำที่ต้องสอดสัมพันธ์กันมีที่นาฏยศัพท์เช่น ห่มเข่า ขยั่นเท้า เก็บเท้าเรียงเป็นต้น กลวิธีการรำที่สำคัญจะต้องแสดงลักษณะรำภูมิ สง่างาม ดั่งอุดมคติกษัตริย์โดยผ่านการแสดงโขน กระบวนการรำเชิดฉิ่งเป็นวิธีการรำอวดฝีมือของนักแสดงนาฏศิลปินโขนตัวพระการแสดงมีทั้งรำเดี่ยวและรำคู่ การรำหน้าพาทย์เชิดฉิ่งนั้นขึ้นอยู่จะปรากฏตามบทวรรณกรรมในเรื่องรามเกียรติ์ตอนใด และทุกกระบวนเป็นการรำอวดฝีมือของผู้แสดงทั้งสิ้น เป็นพื้นฐานที่ปรากฏในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ไทยสาขาโขนพระ

2.2 ลงภาคสนามฝึกปฏิบัติกระบวนท่าเชิดฉิ่งของตัวละครโขนพระ ในการแสดงโขน 6 กระบวนรำประกอบด้วย เชิดฉิ่งแผลงศร , เชิดฉิ่งศรทะนง , เชิดฉิ่งศรประจัน ,เชิดลุยไฟของตัวละครพระพรต พระสัตรุต , เชิดฉิ่งจับม้าพระลบ พระมงกุฎ และเชิดฉิ่งสามศรกำเนิดยักษ์ลิง จาก 1) นายวีระชัย มีบ่อทรัพย์ 2) นายไพฑูรณ์ เข้มแข็ง 3)รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ 4) นายคมสัณฐ์ หัวเมืองลาด และ 5) นายสมรัตน์ ทองแท้ ได้รับการถ่ายทอดตั้งแต่วันที่ 20 มกราคม 2560 – 15 กุมภาพันธ์ 2560 ทั้ง 5 ท่านมีท่ารำที่ไปในทิศทางเดียวกันทั้ง 6 ชุด ท่าหลักและท่าเชื่อม มีความสอดคล้องกันทั้ง 5 ท่าน ประกอบด้วยผู้วิจัย เคยมีประสบการณ์แสดงและเป็นผู้ถ่ายทอดในวิทยาลัยนาฏศิลป

โดยใช้เครื่องมือในการวิจัย ได้แก่ แบบบันทึกท่ารำ และแบบสังเกตท่ารำ

2.3 ลงภาคสนามฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำกระบี่กระบอง ของวิทยาลัยนาฏศิลปและกรมพลศึกษา จาก 1) นายสราชัย ทรัพย์แสนดี 2) นายกำพล พรหมประสาท 3)นายเอกสิทธิ์ โพธิ์ไทร 4) นายอภิชัย เสถียร 5) นายเบญจพัฒน์ เสพสวัสดิ์ ได้รับการถ่ายทอดตั้งแต่วันที่ 16 กุมภาพันธ์ 2560 – 20 มีนาคม 2560 ทั้ง 5 ท่าน ท่ารำในการไหว้ครู มีท่าถวายบังคม พรหมนั่ง พรหมยืน ในชุดนี้ถือเป็นการไหว้ครู และมี 12 ไม้รำทั้งสิ้น ลักษณะจากกรมพลศึกษาเนื่องด้วยเป็นหลักสูตรขั้นพื้นฐานของวิชาพลศึกษา

โดยใช้เครื่องมือในการวิจัย ได้แก่ แบบบันทึกท่ารำ และแบบสังเกตท่ารำ

2.4 การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงพรรณนา โดยประมวลข้อมูลจากตำรา หนังสือ วรรณกรรม บทละคร งานวิจัย วิทยานิพนธ์ และเอกสารทางวิชาการ ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และข้อมูลจากการฝึกปฏิบัติ กระบวนท่ารำ ซึ่งข้อมูลที่ได้นามาวิเคราะห์เป็นข้อความบรรยายแล้วจึงสรุปเป็นเอกสารทางวิชาการ

ขั้นตอนที่ 3 การออกแบบ

ผู้วิจัยจะได้แยกวิเคราะห์รูปแบบของการแสดงออกตามองค์ประกอบของ นาฏยศิลป์ ซึ่งมีดังนี้

3.1) บทการแสดง รูปแบบ ในการออกแบบ บทการแสดง สำหรับการแสดง ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดาให้มีผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง นายเกษม ทองอร่าม กล่าวว่า “บทการแสดงเป็น องค์ประกอบ แรกที่สำคัญสำหรับการ จัดการแสดง มีความสัมพันธ์และเชื่อมโยงกับองค์ประกอบอื่นๆ ที่ตามมาเป็นลำดับตาม วรรณกรรม " (นายเกษม ทองอร่าม สัมภาษณ์ , 22 มกราคม 2560) และ ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ กล่าวถึง บทการแสดงว่า “เป็นการเรียบเรียงและผูกเรื่องราวของผู้ออกแบบ เพื่อให้ตัวละครดำเนินตามเนื้อ เรื่องอาจแฝงเรื่องราวของคุณธรรมจริยธรรม” (ปกรณ์ พรพิสุทธิ์, สัมภาษณ์, 23 มกราคม 2560)

3.2) การออกแบบลีลา รูปแบบในการออกแบบลีลาสำหรับการแสดงชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา ที่มีการผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง จุลชาติ อรัณยะนาค กล่าวถึงการออกแบบลีลาที่มีเอกลักษณ์ไทยในงานนาฏยศิลป์ “การเคลื่อนไหวเรือนร่างหรือสรีระ ให้เกิดเป็นลีลาที่สมบูรณ์ที่มีรูปแบบและแนวคิด อย่างไทย” (จุลชาติ อรัณยะนาค, สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2560) นอกจากนี้ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ ยังกล่าวถึงการออกแบบลีลา ว่า “เป็นการช่วยเสริมให้การ เคลื่อนไหวนั้นสามารถสื่อถึงความต้องการของนักแสดงที่ต้องการเคลื่อนไหวและถ่ายทอดความงาม ” (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2560)

3.3) การออกแบบพื้นที่เวที รูปแบบในการออกแบบพื้นที่เวทีสำหรับการแสดงที่มีการผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง สมรัตน์ ทองแท้ กล่าวว่า “พื้นที่เวทีเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้ผู้แสดงใช้ในการ เคลื่อนไหวร่างกาย ความเหมาะสมของการใช้พื้นที่นั้นขึ้นอยู่กับองค์ประกอบหลายสิ่ง เช่น แสง บทการแสดง และลีลา เป็นต้น สมรัตน์ ทองแท้ สัมภาษณ์, 20 มกราคม 2560) ขวัญใจ คงถาวร ได้กล่าวว่า “พื้นที่เป็นตัวกำหนดการเคลื่อนไหวของผู้แสดงที่จะทำให้เห็นถึงองค์ประกอบทางด้าน การมอง เช่น ในเรื่องของที่ว่างและระยะห่างของจุดต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

กับการจัดองค์ประกอบของ สิ่งต่าง ๆ บนเวที" (ขวัญใจ คงถาวร สัมภาษณ์ 9 เมษายน 2560) ฉะนั้น พื้นที่จึงเป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญมากในการวิเคราะห์ เพื่อให้เห็นรูปแบบของการแสดง

3.2 การตรวจสอบข้อมูล

สนทนากลุ่มย่อย (Focus Group) เพื่อตรวจสอบและยืนยันความถูกต้องของข้อมูลจากผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อการปรับปรุง แก้ไขตามคำแนะนำหรือข้อเสนอแนะที่ได้จากการสนทนากลุ่มย่อย โดยมีเกณฑ์คัดเลือก ผู้ทรงคุณวุฒิ ดังนี้

3.2.1 เป็นศิลปิน ผู้ฝึกซ้อม ผู้กำกับ เป็นที่ยอมรับในวงวิชาชีพนาฏดุริยางคศิลป์ไทย และ/หรือ

3.2.2 เป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการ ที่มีความรู้ ความสามารถและ/หรือมีผลงานทางการ แสดงหรือผลงานทางวิชาการที่เกี่ยวข้องเผยแพร่สู่สาธารณชน

ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีคุณสมบัติตามเกณฑ์ดังกล่าว ประกอบด้วย

3.2.2.1 ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย ได้แก่

1) นายวีระชัย มีบ่อทรัพย์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2) นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปะ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
3) รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
4) นายคมสัณฐ์ หัวเมืองลาด นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
5) นายสมรัตน์ ทองแท้ นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3.2.2.2 ผู้ทรงคุณวุฒิด้านกระบี่กระบอง ได้แก่

1) นายสราชัย ทรัพย์แสนดี ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2) นายเอกสิทธิ์ โพธิ์ไทร นักวิชาการ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
3) นายกำพล พรหมประสาท อาจารย์กลุ่มสาระการเรียนรู้สุขศึกษาพลศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3.2.2.3 ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย

1) นายปี๊บ คงลายทอง ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2) นายอุทัย ปานประยูร ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3) นายไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3.2.2.4 นักวิชาการ

1) ดร.สุรัตน์ จงดา ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันทิตพัฒนศิลป์

2) นายเกษม ทองอร่าม ผู้เชี่ยวชาญวิทยาลัยนาฏศิลป

3) นายประเมษฐ์ บุณยะชัย ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

คำถามในการสัมภาษณ์

ก่อนดำเนินการสัมภาษณ์ผู้วิจัยใช้วิธีการตั้งคำถามโดยตั้งคำถามในการสัมภาษณ์กลุ่มบุคคลดังกล่าว โดยใช้คำถามแบบปลายเปิด 4 ชุด ดังนี้

ชุดที่ 1 คำถามหลังในการสัมภาษณ์กลุ่มบุคคลด้านนาฏศิลป์ไทย

1.ครูได้รับการถ่ายทอดกระบวนการท่ารำเชิดฉิ่งจากคุณครูท่านใด แสดงครั้งแรกในโอกาสใด ปีใด ได้มีการถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งให้กับศิลปินท่านใดบ้าง

2.ผู้ที่จะได้รับบทบาทในการรำเชิดฉิ่งควรมีลักษณะอย่างไร

3.ความสำคัญและจุดเด่นของการรำเชิดฉิ่ง คืออะไร

4.รำเชิดฉิ่งในแต่ละชุดมีความแต่งต่างขึ้นอยู่กับบทบาทของตัวละคร หรือไม่อย่างไร

5.ลักษณะเฉพาะตัวของผู้แสดงมีส่วนทำให้การรำเชิดฉิ่งแตกต่างกันหรือไม่

6.บทละครที่ปรับแสดงแต่ละครั้งมีผลกระทบต่อการรำเชิดฉิ่งหรือไม่

7.การแต่งกายของตัวโขนพระเป็นอย่างไร

8.วิธีการฝึกหัดรำเชิดฉิ่ง

9.นาฏยศัพท์ที่ใช้เรียกท่ารำและการฝึกปฏิบัติ

10.หลักและกลวิธีการรำเชิดฉิ่ง

ชุดที่ 2 คำถามหลักในการสัมภาษณ์กลุ่มบุคคลทางด้านดนตรีไทย

1. ความหมายของเพลงเชิดฉิ่ง

2.วิธีการบรรเลงเพลงเชิดฉิ่ง(เพลงหน้าพาทย์)

3.เพลงเชิดฉิ่งมีทั้งหมดกี่ตัวแต่ละตัวมีความแตกต่างกันอย่างไร

4.ในการรำเพลงเชิดฉิ่งส่วนมากใช้เพลงเชิดฉิ่งจำนวนกี่ตัว

5.การแสดงมักใช้วงปีพาทย์อะไร เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นมีหน้าที่อย่างไร

6.จังหวะในเพลงเชิดฉิ่งเป็นอย่างไร

7.วิธีการตีฉิ่งเป็นอย่างไร

8.ความสัมพันธ์ระหว่างผู้บรรเลงและผู้แสดงเป็นอย่างไร

ชุดที่ 3 คำถามในการสัมภาษณ์กลุ่มบุคคลทางด้านกระบี่กระบอง

1.วิชากระบี่กระบองเกิดขึ้นตั้งแต่สมัยใด

2.วิชากระบี่กระบองเป็นวิชาของคนไทยแท้หรือไม่

3.การฝึกหัดต้องเริ่มจากการใช้อาวุธประเภทใด เพราะอะไร

4.อาวุธในการฝึกกระบี่กระบองมีกี่ชนิด

5.กระบี่กระบองเป็นกีฬาหรือเป็นการแสดงอย่างไร

6.กระบี่กระบองเมื่อฝึกแล้วมีประโยชน์อย่างไร

7.กระบี่กระบองมีความเหมือนและแตกต่างจากนาฏศิลปะไทยอย่างไร

3.3 การสังเกตการณ์

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบหลักการกลวิธีในการรำเชิดฉิ่งของตัวพระในการพิจารณาด้วยตนเองในการสังเกตการด้วยวิธีการมีส่วนรวมและไม่มีส่วนรวมดังนี้

การสังเกตแบบมีส่วนรวม โดยการศึกษาวิธีการถ่ายทอดของผู้เชี่ยวชาญ และคณาจารย์ที่ถ่ายทอดท่ารำแก่นักเรียนและนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป คณะศิลปศึกษา และคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในการเรียนการสอนชุดการรำเพลงเชิดฉิ่งแผลงศร เชิดฉิ่งศรทะนง เชิดฉิ่งศรประจันและวิชาพละศึกษา(กระบี่กระบอง) โดยใช้หลักในการสังเกตการณ์รำของนักเรียนนักศึกษาดังนี้

1.ความสามารถในการเรียนรู้ของนักเรียนนักศึกษา

2.ความแม่นยำในท่ารำ

3.ความแม่นยำในจังหวะ

4.ลีลาท่ารำ

จากการสังเกตการณ์การเรียนการสอนซึ่งผู้วิจัยมีประสบการณ์การสอนมา 10 ปีพบว่าการเรียนการสอนมีข้อจำกัดในเวลาฝึกซ้อมที่น้อยเนื่องจากนักเรียนและนักศึกษาจะต้องมีความจำเป็นที่ต้องเรียนวิชาอื่นๆจึงส่งผลกระทบต่อประสิทธิภาพของการรำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง

1.ความสามารถในการเรียนรู้ของนักศึกษา นักศึกษาสามารถเรียนรู้ได้เร็ว แต่ไม่สามารถเก็บรายละเอียดของท่ารำได้

2.ความแม่นยำในท่ารำ การจำกัดเวลาทำให้นักศึกษาจำท่ารำได้เฉพาะตอนสอบเท่านั้น เมื่อการทบทวนและฝึกฝน เมื่อมีการวัดผลสมฤทธิ์ในปลายภาคนักศึกษาส่วนใหญ่ไม่สามารถจำท่ารำได้

3.ความแม่นยำในจังหวะ นักศึกษาขาดการฝึกฟังเพลงให้เป็น โดยเฉพาะการห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง

4.ลีลาท่ารำ การฝึกฝนน้อยทำให้เก็บรายละเอียดได้น้อย จึงเกิดลีลาท่ารำน้อยการยักเยื้อง กล่อมหน้า กล่อมไหล่ไม่ได้มีการเน้นเหมือนการถ่ายทอดกับครูแบบตัวต่อตัว ยกเว้นนักศึกษาคนที่มีความสนใจพิเศษ การสังเกตแบบไม่มีส่วนรวม โดยศึกษาสังเกตรูปแบบองค์ประกอบหลักการและวิธีการรำและลีลากระบวนท่ารำจากการชมการแสดงบนเวทีนาฏยศิลปินในโอการต่างๆเช่น

1.วีดีทัศน์รำเชิดฉิ่งแผลงเชิดฉิ่งศรทะนงและเชิดฉิ่งศรประจัน

2.วีดีทัศน์รำกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้

3.4 การทดลองปฏิบัติ

ผู้วิจัยดำเนินการถ่ายทอดฝึกปฏิบัติด้วยตนเองเพลงเชิดฉิ่งแผลงศร เชิดฉิ่งศรทะนง เชิดฉิ่งศรประจัน แบบตัวต่อตัวจาก นายวีระชัย มีบ่อทรัพย์ นายไพฑูรณ์ เข้มแข็ง รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ นายคมสัณฐ์ หัวเมืองลาด นายสมรัตน์ ทองแท้ และฝึกปฏิบัติท่ารำกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ จาก นายสราชัย ทรัพย์แสนดี นายเอกสิทธิ์ โพธิ์ไทร นายกำพล พรหมประสาท

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

วิเคราะห์ข้อมูลเชิงพรรณนา เชิงวิเคราะห์ เนื้อหาและการลงภาคสนาม

1.การวิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร ศึกษาเอกสารตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวิชาการ จัดหมวดหมู่ข้อมูลตามประเด็จที่ศึกษา ด้านความหมาย ความสำคัญ บทบาท ความเป็นมาของทฤษฎีการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏศิลป์ไทย การรำเพลงเชิดฉิ่ง และกระบี่กระบองตลอดจนองค์ประกอบทางด้านการแสดง

2. การวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม ใช้กระบวนการวิเคราะห์เชิงคุณภาพจากการบันทึก การสัมภาษณ์ การสังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม หลังจากนั้นวิเคราะห์ข้อมูลด้วยการจัดระบบหมวดหมู่ข้อมูล โดยรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ข้อมูลทั่วไปจากกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิตามกฎเกณฑ์ต่างๆ และการเจาะลึกด้วยการปฏิบัติด้วยตนเองโดยตรงจากต้นแบบ โดยวิเคราะห์ขั้นตอนและรูปแบบ

กลวิธีการรำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง และวิเคราะห์สุนทรียะในการรำโดยนำทฤษฎีต่างๆมาปรับใช้เพื่อสร้างสรรค์ การแสดงชุดพระลักษมณ์ตัดศอสีดา

3.นำข้อมูลทั้งหมดที่จัดหมวกหมู่และแปลความหมายข้อมูล โดยใช้วิธีการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ โดยอาศัยการศึกษาจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเป็นหลักในการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพเพื่อให้ได้ผลสรุปของการวิจัยโดยแบ่งเนื้อหาออกเป็น 6 บทตามหลักการวิจัย

3.6 แผนการดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องการผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง ชุดพระลักษมณ์ตัดศอสีดา กำหนดระยะเวลาทั้งสิ้น 1 ปี คือวันที่ 1 มิถุนายน 2561 ถึง 31 มิถุนายน 2561 โดยมีแผนดำเนินการดังต่อไปนี้

ตารางที่ 2 ขั้นตอนและระยะเวลาดำเนินการวิจัย

(เริ่มทำวิทยานิพนธ์เมื่อเดือนมิถุนายน พ.ศ.2560)	2560							2561					
	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.	เม.ย.	พ.ค.	มิ.ย.
1.ขั้นเสนอโครงร่างวิทยานิพนธ์	←	→											
2.ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล			←	—	—	—	→						
3.ขั้นตรวจสอบข้อมูล						←	—	→					
4.ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล							←	—	→				
5.ขั้นเรียบเรียงและเสนอผลการวิจัยให้อาจารย์ที่ปรึกษา									←	—	→		
6.ขั้นจัดพิมพ์ผลการวิจัย											←	—	→

3.7 แหล่งข้อมูล

ศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลศึกษาค้นคว้าความรู้ต่างๆดังนี้

1. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ
2. หอสมุดแห่งชาติ
3. หอวชิราวุธานุสรณ์
4. หอสมุดสถาบันการศึกษาต่างๆ

สรุปบท

ในบทนี้ผู้วิจัยได้กล่าวถึงการดำเนินงานของรูปแบบงานวิจัย เรื่อง การผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง นาฏยประดิษฐ์ ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา มุ่งเน้นให้เห็นความสำคัญของกระบวนการรำเชิดฉิ่ง และการใช้อาวุธของพระลักษมณ์ในการแสดงโขนที่ ผสมผสานกับกระบี่กระบอง 12 แม่ท่า ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาค้นคว้าการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารตำราต่างๆที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทย ขั้นตอนที่ 2 ลงภาคสนามสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทยสาขาโขนพระ การลงภาคสนาม สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทยโขนพระ กระบวนการรำเชิดฉิ่งจะต้องมีอาวุธประกอบกระบวนท่ารำตอนที่รบทัพจับศึกดังนั้นจะสะท้อนออกทางการต่อสู้เนื่องด้วยวิชานาฏศิลป์ไทยโขนมีปฐมภูมิจากการแสดงกระบี่กระบองด้วย ลงภาคสนามฝึกปฏิบัติกระบวนท่าเชิดฉิ่งของตัวละครโขนพระ ในการแสดงโขน 3 กระบวนรำประกอบด้วย เชิดฉิ่งแผลงศร , เชิดฉิ่งศรทนง , เชิดฉิ่งศรประจัน กำเนิดยักษ์ลิงลง ภาคสนามฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำกระบี่กระบอง ของวิทยาลัยนาฏศิลปและกรมพลศึกษาขั้นตอนที่ 3 ขั้นตอน การออกแบบ ผู้วิจัยจะได้แยกวิเคราะห์รูปแบบของการแสดงออกตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ รูปแบบ ในการออกแบบ บทการแสดงสำหรับการแสดง และอภิปรายผลเผยแพร่องค์ความรู้และงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ต่อไป

บทที่ 4
หน้าพาทย์เชิดฉิ่งโขนพระ

ศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทยเป็นภูมิปัญญาของโบราณจารย์ ที่ได้สร้างสรรค์และถ่ายทอดกันมาอย่างต่อเนื่อง เป็นมรดกของแผ่นดินอันทรงคุณค่า แสดงอัตลักษณ์ของชาติได้อย่างสมภาคภูมิ โดยมีวรรณกรรมเป็นบ่อเกิดหรือต้นกำเนินของศิลปะดังกล่าว ถือเป็นการเชื่อมต่อความสำคัญระหว่างศิลปะด้วยกัน ศิลปะการแสดงจึงเป็นการสื่อวรรณกรรมอีกทีหนึ่งที่สมารถส่งเสริมกระบวนการเรียนรู้ของคนในสังคมให้เข้าใจและเข้าถึงแก่นของวรรณกรรมได้อย่างชัดเจนมีเหตุผล เพราะวรรณกรรมแต่ละเรื่องย่อมสอดแทรกคุณค่าเพื่อใช้ส่งสอน ส่งเสริมและขับเคลื่อนเชิงคุณธรรมและจริยธรรมของสังคม

โดยเฉพาะวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ มีศึกษาอย่างรอบด้านแล้วจะพบว่าเป็นเรื่องที่นิยมอย่างกว้างขวางไม่เพียงแต่ประเทศไทยเท่านั้น แต่ปรากฏเป็นวรรณกรรมที่มีอย่างแพร่หลายในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อาจกล่าวได้ว่า “รามเกียรติ์เป็นวรรณกรรมแห่งเอเชีย” และที่น่าสนใจมากยิ่งขึ้นเมื่อรามเกียรติ์ถูกนำไปสร้างสรรค์เป็นศิลปะการแสดงทางนาฏศิลป์ของแต่ละประเทศอีกด้วย ฉะนั้น เพื่อให้มีความรู้ความเข้าใจอันจะนำไปสู่การปฏิบัติทางทักษะที่ถูกต้อง แม่นยำและสามารถบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรสำหรับใช้ศึกษา ค้นคว้า อ้างอิงได้ตามหลักวิชาการ จึงจำเป็นต้องศึกษาทำความเข้าใจประเดินต่างๆ เช่น ความเป็นมาเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงเชิดฉิ่ง โดยแบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

4.1 ความหมายของเพลงเชิดฉิ่ง

4.2 ความเป็นมาของการรำเชิดฉิ่ง

4.3 ลักษณะการใช้เพลงเชิดฉิ่ง

4.4 ความสำคัญของเพลงเชิดฉิ่ง

4.4.1เพลงเชิดฉิ่งในพิธีกรรม

4.5 การสืบทอดของการรำเชิดฉิ่งตัวโขนพระของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร

4.6 วิเคราะห์กระบวนท่ารำหลักและรูปแบบการรำเชิดฉิ่ง

4.6.1 เชิดฉิ่งแผลงศร

4.6.2 เชิดฉิ่งศรทนง

4.6.3 เชิดฉิ่งศรประจัน

4.1 ความหมายของเพลงเชิดฉิ่ง

ความหมายของเพลงเชิดฉิ่ง ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่งที่ใช้ประกอบการแสดงโขนและละคร จาการศึกษาเอกสารทางวิชาการ ประกอบกับการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ทำให้ทราบความหมายของเพลงเชิดฉิ่งดังนี้

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ได้ให้ความหมายของคาว่า เชิด ดังนี้

เชิด น. หมายถึง ชื่อเพลงไทยประเภทหนึ่ง ใช้ในการบรรเลงในการแสดงกิริยาไปมาอย่างรวดเร็ว หรือการเดินทางระยะไกล เรียกว่าเพลงเชิด เช่น เชิดกลอง เชิดฉิ่ง เชิดฉาน เชิดนอก ; ท่าโขนท่าหนึ่ง (ราชบัณฑิตยสถาน. 2542 : 371)

จากข้อความข้างต้นสอดคล้องกับคำกล่าวของ มนตรี ตราโมท ให้ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับความหมายของเพลงเชิดไว้ ...เพลงเชิด ใครๆ ก็รู้กันทั้งนั้นว่าเป็นเพลงสำหรับการบรรเลงเป็นหน้าพาทย์ประกอบกิริยาไปหรือมาอย่างสามัญ และบรรเลงเวลาตัวโขนรบกัน แต่คำว่าเชิดที่เราใช้ประกอบความหมายซึ่งรู้กันในปัจจุบันนี้ ก็หมายถึงกิริยาที่ยกชูขึ้น เช่น เชิดหน้า เชิดหุ่น หรือการแหงนหน้าเชิด หรือการยกย่องเชิดใครต่อใครให้ออกหน้า ดูไม่ตรงกับความหมายของเพลงที่ได้ประกอบกิริยาไปมาหรือรบกันอย่างไรเลย (มนตรี ตราโมท. 2538 : 99)

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้ให้ความหมายของเพลงเชิด ไว้ว่า เชิด เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการไปมาอย่างไกลๆ และมีอาการรีบร้อน นอกจากนั้นยังใช้ในการต่อสู้อีกด้วย เพลงเชิดแบบนี้ หมายถึง เชิดกลอง ที่กล่าวเช่นนี้เพราะเพลงเชิดยังแบ่งย่อยๆ ออกเป็น เชิดฉาน เชิดนอก เชิดฉิ่ง ซึ่งแต่ละเพลงก็ใช้ประกอบกริยาที่แตกต่างกัน

เชิดกลอง เพลงหน้าพาทย์สาหรับการแสดงโขน ละคร ประกอบกิริยาเดินทางระยะไกลของตัวละคร การยกทัพ การต่อสู้ ท่วงทำนองเพลงรุกเร้า ตื่นเต้น เป็นเพลงประจำกัณฑ์มหาพนในการเทศน์มหาชาติ

เชิดนอก เพลงหน้าพาทย์ ใช้ประกอบกิริยาต่อสู้ การไล่จับของตัวละคร หรือสิ่งที่เกิดด้วยอภินิหารสาหรับการแสดงโขน โดยเฉพาะตัวละครประเภทอมนุษย์ สำเนียงของเพลงแสดงให้เห็นว่าเป็นการหลบลี้หนีซ่อนและโลดไล่ติดตามอย่างเร่งเร้า รุกร้น ขณะที่ตัวละครกำลังจับกันปี่จะเป่าเลียนแบบเสียงพูดว่า “จับให้ติดตีให้ตาย” หรือ “ฉวยให้ติดตีให้แทบตาย” ตามแบบแผนของการแสดงจะเป่าปี่ถึง 3 ครั้งจึงหมด เรียกว่า 3 จับ ต่อจากนั้นจึงออกเพลงเตียว หมายถึงมัดได้แล้ว แม้เมื่อนำปี่ไปเป่า เพลงนี้โดยเอกเทศก็ยังคงเรียกว่า “จับ” คือ 1,2,3 ไม่เรียกตัวเหมือนเพลงเชิดฉิ่ง การแสดงโขนในปัจจุบันใช้เพลงนี้ประกอบกิริยาการจับ เรียกว่า “จับนาง” เช่น หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา หนุมานจับนางเบญกาย เป็นต้น

เชิดฉาน เพลงหน้าพาทย์ใช้สำหรับประกอบกิริยาของตัวแสดงที่เป็นมนุษย์ไล่จับสัตว์ เช่น ตอนพระรามตามกวาง

เชิดฉิ่ง ใช้สำหรับประกอบกิริยาการร่ายรำอาวุธและการกระทำที่เป็นเรื่องลึกลับที่ไม่ต้องการให้ใครรู้ (ณรงค์ชัย ปิฎกรัตน์. 2542 : 129-131)

นอกจากความหมายดังกล่าวแล้ว ยังมีผู้ให้ความหมายเพลงเชิดฉิ่งจำแนกตามของรูปศัพท์และการนาไปใช้ได้ดังที่ อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวถึงเพลงหน้าพาทย์ประเภทที่เกี่ยวกับท่าทีสำคัญของตัวละครว่า เพลงประเภทนี้ใช้เป็นเพลงหน้าพาทย์ต่อจากการร่ายราตามบทร้อง บทพากย์ หรือเจรจาอีกทีหนึ่ง ความจริงการร่ายราตามบทร้องหรือบทพากย์นั้นมันสิ้นกระบวนความไปแล้ว แต่ตัวละครยังจะต้องร่ายราตามเพลงหน้าพาทย์เพื่อแสดงท่าทีขั้นสุดท้ายอันเป็นตอนสำคัญต่อจากบทพากย์และบทร้องอีกทีหนึ่ง เพลงเชิดฉิ่งนี้ บางทีใช้สาหรับการแสดงที่เป็นเรื่องลึกลับ หรือปิดบังมิให้ใครรู้เห็นก็ได้ เช่น ถ้าพระเอกนอนอยู่แล้วผู้ร้ายค่อยๆ ย่องเข้ามาทาร้าย อย่างนี้ใช้เพลงเชิดฉิ่งจึงจะถูกต้อง (อุทิศ นาคสวัสดิ์. 2530 : 118)

(ประดิษฐ์ อินทนิล. 2536 : 57) ซึ่งสอดคล้องกับที่ ไชยยะ ทางมีศรี ได้กล่าวถึงลักษณะของเพลงเชิดและเชิดฉิ่ง ไว้ว่า ...เพลงเชิด เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้กับการแสดง ประกอบการแสดงกิริยาไปมาระยะไกล ใช้เพลงเชิดกลอง เชิดฉิ่ง ส่วนไปมาระยะใกล้ ใช้ เสมอ ส่วนเชิดกลอง เป็นการเดินทางเคลื่อนที่ไปเป็นหมู่ เหล่า ขบวนเช่น การเดินทางเป็นกองทัพ เป็นต้น สำหรับเชิดฉิ่ง เป็นการกิริยาค้นหาอะไรสักอย่างหนึ่ง หรือไล่จับ หรือรำเดี่ยว รำคู่เป็นการแสดงชั้นเชิงความงดงามของท่ารำและของผู้แสดง... (ไชยยะ ทางมีศรี. สัมภาษณ์. 15 พฤษภาคม 2557)

นอกจากนี้ จิรัส อาจณรงค์ ยังได้กล่าวว่า เชิดฉิ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์เมื่อนำมาบรรจุใส่ในการแสดงมีจังหวะดำเนินทานองของดนตรีปี่พาทย์มีฉิ่งกำกับจังหวะตีเสมอราบเรียบ ต่างจากเพลงเชิดที่ผู้แสดงจะฟังที่จังหวะเสียงกลองตะโพน เป็นเพลงที่ใช้ประกอบกิริยาของตัวละคร (จิรัส อาจณรงค์. สัมภาษณ์. 23 ตุลาคม 2556)

กล่าวโดยสรุป เพลงเชิดฉิ่ง หมายถึง ชื่อเพลงไทยประเภทหนึ่ง ใช้บรรเลงประกอบการกระทำกิจสำคัญของตัวโขน ละคร เป็นการทั้งใช้สำหรับบรรเลงประกอบกิริยาร่ายรำอาวุธ การค้นหาอะไรบางอย่าง การเดินทาง การไล่จับหรือการกระทำที่เป็นเรื่องลึกลับที่ไม่ต้องการให้ใครรู้ อีกทั้งยังเป็นการรำเดี่ยวหรือรำคู่อวดฝีมือของผู้แสดงอีกด้วย

4.2 ความสำคัญของเพลงเชิดฉิ่ง

ดังได้กล่าวแล้วว่า เพลงเชิดฉิ่งเป็นทั้งเพลงที่ใช้ขับร้องและบรรเลงประกอบการร่ายรำของตัวละคร โขน เป็นเพลงที่มีความสำคัญและมีบทบาทตามโอกาสที่ใช้ โดยแบ่งออกได้ดังนี้

4.2.1 ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม จากการศึกษาค้นคว้า พบว่า เพลงเชิดฉิ่งถูกกำหนดไว้สำหรับใช้บรรเลงประกอบในพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น พิธีไหว้ครู พิธีทางศาสนา และพิธีขับกล่อม ได้แก่

1) พิธีไหว้ครูละครนอก ตามตำนานละครเรื่องอิเหนา พระนิพนธ์สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ พบคำอธิบายของพระสุนทรเทพระบำ กล่าวไว้ว่า ...เริ่มการทำพิธีนำศิษย์จุดธูปเทียนบูชาพระและบูชาครูปัธยายทางหน้าพระ เรียก หน้าพาทย์ ให้ทำเพลงสาธุการ คราวนี้ครูเรียกเพลงหน้าพาทย์ให้ทำเพลงต่างๆ บูชาครูปัธยายเรียงเป็นลำดับกันคือ

(1) ทำเพลงเหาะบูชาพระอิศวร

(2) ทำเพลงกลมบูชาพระวิศณุกรรม

(3) ทำเพลงรอนบูชาพระพิราพ

(4) ทำเพลงเชิดฉิ่งบูชาครูนาง

(5) ทำเพลงแผละบูชาพระยาครุฑ...”

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2508 : 71)

2) พิธีไหว้ครูละครหลวง จากสำเนาหมายรับสั่งในรัชกาลที่ 4 เรื่อง ไหว้ครูละครหลวง เมื่อปีขาลฉศก พ.ศ. 2347 ปรากฏในตาราครอบครูของครูเกษ (พระราม) ซึ่งพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ได้รับสืบทอดและอธิบายไว้ว่า ...ครั้นบูชาพระประคนธรรพเสร็จแล้ว ครูหันมาทางหน้าพระ เรียกหน้าพาทย์เชิญเทวดา คือ

ทำเพลงเหาะ เชิญอิศวร

ทำเพลงแผละ	*เชิญพระนารายณ์*
ทำเพลงกลม	*เชิญเทพยดาอื่น ๆ*
ทำเพลงโหมโรง	*เชิญครูละคร*
ทำเพลงช้าเพลงเร็ว	*สำหรับ (ครู) มนุษย์*
ทำเพลงกราวนอกกราวใน	*สำหรับ (ครู) พานร*
ทำเพลงเชิดฉิ่ง	*สำหรับ (ครู) นาง*
ทำเพลงคุกพาทย์	*สำหรับ (ครู) ยักษ์*
ทำเพลงรอนพระพิราพทั้งตัว	*สำหรับพระพิราพ...*

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดารงราชานุภาพ. 2508 : 92)

3) พระราชพิธีไหว้ครูและครอบโขนละครและปี่พาทย์ครั้งใหญ่ในรัชกาลที่ 6 โดย จมื่นสิริ วังรัตน์ (เฉลิม คชาชีวะ) คัดลอกเมื่อวันที่ 19 พฤษภาคม 2491 ปรากฏเพลงไหว้ครู ดังนี้

1. สาธุการกลอง มีแตรสังข์ฆ้องชัย *2. ตระพระประโคนทับ*

3. ตระเชิญ *4. โคมเวียน หรือเพลงเหาะ*

5. กลม *6. แผละ*

7. ตระโหมโรง เข้าม่านด้วย *8. เพลงช้า*

9. เพลงเร็ว *10. เชิดฉิ่ง*

11. คุกพาทย์ *12. กราวใน*

13. เชิญพระพิราพทั้งตัว *14. ลงสรง*

15. เชิด

(ธนิต อยู่โพธิ์. 2531 : 375)

4) พิธีไหว้ครูโขนและละคร (สำหรับการรำ) ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 จนถึงปัจจุบัน ประกอบด้วย

1. สาธุการกลอง (รัวธรรมดา) *2. ตระประคนธรรพ (รัวเฉพาะ)*

3. ตระเชิญ (รัวธรรมดา) *4. โคมเวียนหรือเหาะ (รัวธรรมดา)*

5. โหมโรง, วา (รัวธรรมดา) *6. ตระบรรทมสินธุ์ (รัวธรรมดา)*

7. แผละ (รัวธรรมดา) *8. กลม (รัวธรรมดา)*

9. กราวนอก (รัวธรรมดา) *10. กราวใน(รัวธรรมดา)*

11. เพลงช้า, เพลงเร็ว, ลา *12. เชิดฉิ่ง (รัวธรรมดา)*

13. คุกพาทย์ *14. องค์พระพิราพ (ปฐม,รัวธรรมดา)*

15. ลงสรง *16. เชิด*

17. รำดาบ (รัวเฉพาะ) *18. เสมอผี (รัวธรรมดา)*

19. เสมอมาร (รัวธรรมดา) *20. นั่งกิน (รัวธรรมดา)*

21. เซ่นเหล้า *22. โปรยข้าวตอก (รัวธรรมดา)*

23. พราหมณ์เข้า (รัวเฉพาะ) *24. เสมอสามลา (รัวธรรมดา)*

25. มหาชัย *26. เสมอเถร (รัวเฉพาะ)*

27. พราหมณ์ออก (รัวเฉพาะ) *28. เวียนเทียน (รัวธรรมดา)*

29. กราวรำ *30. เชิด*

31. เสมอเข้าที่ (รัวธรรมดา) *32. กราว*

(ธนิต อยู่โพธิ์. 2531 : 378)

กล่าวโดยสรุป เพลงเชิดฉิ่งนั้นถูกกำหนดไว้ให้เป็นเพลงที่สำคัญต่างๆประกอบในพิธีกรรมที่ศักดิ์สิทธิ์ ประกอบพิธีทางศาสนาเป็นสิ่งที่คนไทยเรากระทำมาตลอดตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันคือพิธีไหว้ครู พิธีทางศาสนา จากหลักฐานที่พบ เพลงเชิดฉิ่งในการประกอบพิธีไหว้ครู-ครอบครูโขน ละคร ทั้งของราษฎร์และของหลวงนั้นถูกใช้ในการอันเชิญบูชาครูนาง ปรากฏการใช้เพลงเชิดฉิ่งสำหรับการอันเชิญครูรวมทั้งการรำตั้งแต่รัชกาลที่ 4 จนถึงปัจจุบัน

<u>การปรากฏเพลงเชิดฉิ่งในเรื่องรามเกียรติ์</u>

การปรากฏเพลงเชิดฉิ่ง ตั้งแต่สมัยยุครัตนโกสินทร์ลงมา โดยเริ่มตั้งแต่บทละครรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 บทละครเรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 2 บทละครเรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 4 บทละครเรื่องรามเกียรติ์ในรัชดาลที่ 6 ซึ่งมีปรากฏเพลงเชิดฉิ่งดังนี้คือ

<u>การปรากฏเพลงเชิดฉิ่งในบทละครรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1</u>

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ในรัชสมัยนี้ พระบาทสมเด็จพระพุธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชมีพระราชประสงค์ที่จะพระราชนิพนธ์เพื่อทรงรวบรวมเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งกระจัดกระจายพลัดพรากนั้นมารวบรวมเข้ากับเรื่อง หลังจากที่บ้านเมืองได้แตกสาแหรกขาด ดังนั้นรามเกียรติ์สำนวนนี้จึงมิได้แต่งขึ้นเพื่อใช้ในการแสดง ซึ่งรามเกียรติ์สำนวนนี้มีการปรากฏเพลงเชิดฉิ่ง ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3 แสดงการปรากฏเพลงเชิดฉิ่งในบทละครรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1

เหตุการณ์	**หน้า**	**อื่นๆ**
เล่มที่ 1		
พระอิศวรแผลงศรพระนารายณ์ปราบตรีบูรัม	42	
นางเมขลาเดินทางออกจากวิมาน	75	
นางเมขลาหยอกล้อเยาะ เย้ยให่รามสูรไล่จับ	77	
ฤาษีอังคตพานางมณโฑมามอบให้แก่ทศกัณฑ์	125	
รณพักตร์แผลงศรพรมมาศใส่พระอินทร์	162	
ท้าวอัลบาลเชือดเนื้อตนเองแทนเนื้อกวางเพื่อมอบให้นายพราน	190	

ตารางที่ 3 (ต่อ)

เหตุการณ์	หน้า	อื่นๆ
ลูกศรของปทูตทันวนรอบเท้าทศรส	198	
สี่กุมารแผลงศรที่พระฤาษีทำให้	263	
พระพรตลองศรที่พระฤาษีชุบให้	266	
พระลักษมณ์ที่พระฤาษีชุบให้	267	
พระสัตรุดลองศรที่พระฤาษีชุบให้	267	
พระรามและพระลักษมณ์แผลงศรใส่ราชรถของสวาหุและมารีศพัง	284	
พระรามยกมหาโมลี	301	
พระลักษมณ์กวัดแกว่งลองพระขรรค์	473	
พระรามแผลงศรใส่กองทัพตรีเศียร	509	
ตรีเศียรขว้างจักรใส่พระราม	510	
พระรามแผลงศรพรหมาสตร์ใส่ตรีเศียร	511	
พระรามตามกวางทอง	529	
พระรามแผลงศรโดนกวางทอง	529	
เล่ม 2		
พระรามค้นหานางสีดา	2	
พระรามแผลงศรพรหมาสตร์ใส่อสูรกุมพล	8	
พระรามแผลงศรพาลจันทร์เพื่อส่องแสงสว่าง	10	

ตารางที่ 3(ต่อ)

เหตุการณ์	หน้า	อื่นๆ
พระรามแผลงศรใส่พาลี	27	
พระรามแผลงศรจันทราทิตย์เพื่อสร้างพระเมรุให้พาลี	33	
พระรามแผลงศรอัคนิวาตเพื่อจุดไฟในเชิงตะกอนของพาลี	33	
หนุมานยกแท่นท้าวมหาชมพู	60	
นางสีดาจะผูกคอตาย	120	
อินทรชิตแผลงศรใส่หนุมาน	138	
นางเบญกายเหาะหนีจากกองไฟ	205	
วิรุญมุขขึ้นม้า	456	
อินทรชิตแผลงศรนาคบาศเป็นนาคมารัดพระลักษมณ์	480	
อินทรชิตแผลงศรพรหมาสตร์ใส่กองทัพพระลักษมณ์	502	
พระรามแผลงศรจันทราทิตย์เพื่อส่องแสงสว่าง	507	
พระลักษมณ์แผลงศรพรหมาสตร์ทำลายพิธีกุมภนิยา	553	
พระลักษมณ์แผลงศรอัคนิวาตสังหารอินทรชิต	576	

ตารางที่ 3(ต่อ)

เหตุการณ์	หน้า	อื่นๆ
เล่ม 3		
ทศกัณฐ์จับหอกแก้วจุดเชิงตะกอนของอินทรชิต	12	
พระรามและพระลักษมณ์แผลงศรแก้ศรของสัตลุงกับตรีเมฆ	125	
วิรุญจำบังขึ้นม้า	154	
นนยวิกและวายุเวกขึ้นม้า	204	
ทศคีรีวันและทศคีรีธรขึ้นม้า	294	
พระรามแผลงศรจันทราทิตย์เรียกประชุมเทวดา	419	
พระรามแผลงศรอัคนีจุดไฟที่นางสีดาจะลุย	420	
เล่ม 4		
พระพรตแผลงศรพลายวาตใส่ท้าวจักรวรรดิ	234	
พระลักษมณ์เงื้อพระขรรค์จะฆ่านางสีดา		
พระลักษมณ์เงื้อพระขรรค์จะฆ่านางสีดา	309	
พระมงกุฎลองแผลงศรที่ฤาษีชุบให้ใส่ต้นรังใหญ่	330	เชิดฉิ่งตระ

ที่มา : บทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 เล่ม 1-4

การปรากฏเพลงเชิดฉิ่งในบทละครรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 2

รามเกียรติ์สำนวนนี้พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย คงจะทรงพระราชดำริเห็นว่า บทในรัชกาลที่ 1 นั้น ไม่เหมาะสำหรับนำมาใช้เล่นโขนละครจึงทรงคัดเรื่องรามเกียรติ์บางตอน คือตั้งแต่ตอนหนุมานถวายแหวนจนถึงทศกัณฐ์ล้ม กับตอนบุตรลบอีกตอนหนึ่ง มาทรงแต่งขึ้นใหม่สำหรับเล่นละครหลวง ซึ่งรามเกียรติ์สำนวนนี้มีการปรากฏเพลง เชิดฉิ่ง ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4 แสดงการปรากฏเพลงเชิดฉิ่งใบบทละครรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 2

เหตุการณ์	**หน้า**	**อื่นๆ**
ยักษ์ปักหลั่นโถมถีบองคต	3	
องคตฆ่ายักษ์ปักหลั่น	4	เชิดฉิ่งโอด
หนุมานขว้างนางบุษบามาลีไปยังสวรรค์	10	
หนุมานลอบเข้าปราสาททศกัณฐ์เพื่อตามหานางสีดา	25	
หนุมานออกจากปราสาททศกัณฐ์แล้วค้นหานางสีดาตามวังต่างๆ	26	
สีดาผูกคอ	34	
อินทรชิตแผลงศรนาคบาศเป็นนาคมารัดหนุมาน	45	
นางเบญกายเหาะหนีจากกองไฟ	88	
ไมยราพเป่ากล้องยาเพื่อสะกดกองทัพพระราม	153	
ไมยราพเป่ากล้องยาใส่หนุมาน	153	
กุมภกรรณพุ่งหอกโมกขศักดิ์ใส่พระลักษณ์	193	
กุมภกรรณแผลงศรรบกับพระราม	207	
พระรามแผลงศรวิรุณเป็นลมให้วานรฟื้นแล้วศรไปต้องกุมภกรรณตาย	207	

ตางรางที่ 4 (ต่อ)

เหตุการณ์	หน้า	อื่นๆ
อินทรชิตแผลงศรนาคบาศเป็นนาคมารัดพระลักษมณ์	217	
พระรามแผลงศรจันทราทิตย์เพื่อส่องแสงสว่าง	221	
พระรามแผลงศรเพื่อเรียกครุฑมาจิกนาคที่รัดพระลักษมณ์	221	
อินทรชิตเดินทางไปชุบศรพรหมาสตร์	224	
มังกรกัณฐ์แผลงศรใส่พระรามจนพระรามเกราะขาด	235	
พระรามแผลงศรแก้ลูกศรของมังกรกัณฐ์แล้วฆ่าทัพยักษ์ตายและวานรฟื้น	235	
พระรามแผลงศรพรหมาสตร์ฆ่ามังกรกัณฐ์	236	เชิด
พระรามแผลงศรพาลจันทร์ไปตัดสายคันศรแล้วฆ่าแสงอาทิตย์ตาย	247	
อินทรชิตแผลงศรพรหมาสตร์ใส่กองทัพพระลักษมณ์	251	
พระรามแผลงศรจันทราทิตย์เพื่อส่องแสงสว่าง	253	
อินทรชิตตัดศีรษะสุขาจาร	273	
อินทรชิตแผลงศรใส่กองทัพพระลักษมณ์	280	
พระลักษมณ์แผลงศรพลายวาตเป็นลมให้วานรฟื้นแล้วไปต้องอินทรชิต	281	
พระลักษมณ์แผลงศรฆ่าอินทรชิต	294	
ทศกัณฐ์แผลงศรใส่พระรามพระลักษมณ์	302	
พระรามแผลงศรเป็นลมให้วานรฟื้นแล้วศรไปต้องอกทศกัณฐ์	302	
มูลพลัมพุ่งหอกใส่พระลักษมณ์	320	

ตางรางที่ 4 (ต่อ)

เหตุการณ์	หน้า	อื่นๆ
พระลักษมณ์แผลงศรใส่มูลพลัม	321	
ทศกัณฐ์แผลงศรนาคบาศใส่พระราม	336	
พระรามแผลงศรเป็นครุฑมาจิกนาค	337	
ทศกัณฐ์ขว้างจักรใส่พระราม	337	
พระรามแผลงศรพรหมาสตร์ให้วานรฟื้นแล้วศรไปต้องอกทศกัณฐ์	337	
วิรุญจำบังร่ายเวทย์กำบังตัวแล้วขี่ม้าไล่แทงวานร	369	
พระรามเสี่ยงแผลงศรใส่วิรุญจำบัง	370	
หนุมานขว้างนางวานรินทร์ไปยังสวรรค์	381	
ทศกัณฐ์พุ่งหอกกบิลพัสดุ์หมายจะฆ่าพิเภก	414	
พระรามแผลงศรใส่กองทัพทศกัณฐ์	415	
หนุมานลอบเข้าห้องบรรทมทศกัณฐ์เพื่อเอาลูกหินบดยา	418	
พระรามแผลงศรเป็นข่ายเพชรล้อมปีศาจญาติทศกัณฐ์	439	
พระรามแผลงศรใส่ทัศกัณฐ์	452	
พระรามแผลงศรวิรุญจักรฆ่าทศกัณฐ์ตาย	513	เชิดฉิ่ง เชิดกลอง
พระรามแผลงศรเพื่อเชิญเหล่าเทวดามาประชุม (สีดาลุยไฟ)	521	
สีดาลุยไฟ	522	

ตางรางที่ 4 (ต่อ)

เหตุการณ์	หน้า	อื่นๆ
ประชาชนในกรุงอโยธยาแตกตื่นพากันดูพระพรตพระสัตรุดจะเข้ากองไฟ	549	
พระพรตพระสัตรุดจะเข้ากองไฟ	550	
พระลักษมณ์เงื้อพระขรรค์จะฆ่านางสีดา	581	เชิดฉิ่งโอด
พระมงกุฎกับพระลบลองแผลงศรที่ฤาษีทำให้	601	
พระมงกุฎลองแผลงศรที่ฤาษีชุบให้ใส่ต้นรังใหญ่	605	เชิดฉิ่งกราวรำ
พระมงกุฎขี่ม้าอุปการ	612	เชิดฉิ่งเพลง
พระพรตแผลงศรเป็นข่ายเพชรล้อมพระมงกุฎพระลบ	622	
พระมงกุฎแผลงศรทำลายข่ายเพชรแล้วศรไปต้องงอนราชรถพระพรตหัก	622	
พระมงกุฎแผลงศรใส่จนพระพรตพระสัตรุดสลบไป	623	
พระพรตแผลงศรให้วานรฟื้นแล้วศรไปกระทบกับองค์พระมงกุฎจนเซ	624	
พระอินทร์สั่งให้นางรัมภาวดีเหาะลงมายังกรุงอโยธยา	634	
พระรามแผลงศรพรหมาสตร์หมายฆ่าพระมงกุฎพระลบแต่ลูกศรกลายเป็นอาหาร	644	
พระมงกุฎแผลงศรใส่พระรามแต่ลูกศรกลายเป็นข้าวตอกดอกไม้บูชาพระราม	645	

ที่มา : บทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 2

การปรากฏเพลงเชิดฉิ่งในบทละครรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 4

เนื่องด้วยในรัชสมัยนี้พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้พระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ไว้สั้นมาก โดยพระราชนิพนธ์เพียงแค่ตอนพระรามเดินดง เป็นจำนวนทั้งหมด 4 ตอน เล่มสมุดไทยเท่านั้น และทรงพระราชนิพนธ์บทเบิกโรงเรื่องนารายณ์ปราบนนทุกกับเรื่องพระรามเข้าสวนพระพิราพ อันอยู่ในเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นอีก 2 ตอน ดังนั้นการปรากฏเพลง เชิดฉิ่งจึงมีน้อยมาก ซึ่งมีการปรากฏดังนี้คือ

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามเดินดง ได้แก่

- พระรามแผลงศรพลายวาตเป็นลมเพื่อดับไฟป่าให้แก่นางเสาวรี หน้า 122 (พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2462 : 122)

การปรากฏเพลงเชิดฉิ่งในบทละครรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 6

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระราชนิพนธ์บทร้องและบทพากย์รามเกียรติ์ขึ้นสำหรับแสดงโขน 6 ชุด คือ

1. ชุดสีดาหาย
2. ชุดเผาลงกา
3. ชุดพิเภกถูกขับ
4. ชุดจองถนน
5. ชุดประเดิมศึกลงกา
6. ชุดนาคบาศ

ซึ่งรามเกียรติ์สำนวนนี้มีปรากฏเพลงเชิดฉิ่ง ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 5 แสดงการปรากฏเพลงเชิดฉิ่งในบทร้องและบทพากย์รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 6

ชุด	เหตุการณ์	หน้า	อื่นๆ
สีดาหาย	พระรามแผลงศรฆ่าทหารของพญาขรและพญาทูษณ์	11	
”	พญาขรและพญาทูษณ์แผลงศรโดยคันศรของพระรามหัก	13	
”	พระรามแผลงศรอาคเณยาสตร์ฆ่าพญาขรและพญาทูษณ์ตาย	13	เชิดฉิ่งศรทนง
”	กวางทองเดินอยู่หน้าบรรรศาลาให้สีดาเห็น	26	

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ชุด	เหตุการณ์	หน้า	อื่นๆ
”	พระรามแผลงศรฆ่ากวางทอง	28	
เผาลงกา	ชมพูมาลีบุตรขุนประหัสตร์เสนาบดีของทศกัณฐ์แผลงศรจะฆ่าหนุมาน	43	
”	อินทรชิตแผลงศรนาคบาศเป็นนาคมารัดหนุมาน	43	เชิดฉิ่งแล้วเตียว
พิเภกถูกขับ	-		
จองถนน	พระรามแผลงศรอาคเณยาสตร์เป็นไฟใส่มหาสมุทรเพราะโกรธที่ทำพิธีเรียกพระสมุทร แต่ไม่ยอมขึ้นมา	93	เชิดฉิ่งศรทนง
ประเดิมศึกลงกา	-		
นาคบาศ	พระรามแผลงศรวารุณาสตร์เป็นฝนเพื่อแก้ศรของอินทรชิตแล้วศรไปต้องเสนายักษ์ตายอีกสี่ตน	144	
”	อินทรชิตแผลงศรนาคบาศเป็นนาคมารัดพระรามพระลักษมณ์ทั้งสององค์จึงสลบไป	146	

ที่มา : รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ในรัชกาลที่ 6

จากการที่ผู้ศึกษาได้รวบรวมข้อมูลของการปรากฏเพลงเชิดฉิ่งในรามเกียรติ์ฉบับต่างๆที่ได้กล่าวไว้แล้ว ปรากฏว่าได้ค้นพบการบรรลุเพลงเชิดฉิ่งศรทนงในสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นครั้งแรกจึงทำให้ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่าการรำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรทนง อาจจะเกิดขึ้นมาในสมัยนี้เองก็เป็นได้ แต่จากหลักฐานการสัมภาษณ์ครูประเมษฐ์ บุณยะชัย ซึ่งเป็นผู้รวบรวมชีวประวัติของครูลมุล ยมะคุปต์ ได้กล่าวยืนยันว่า ครูลมุลนั้นได้รับการถ่ายทอดท่ารำมาจากคณะละครวังสวนกุหลาบ โดยหม่อมครูแย้มเป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำให้แน่นอน โดยที่ครูประเมษฐ์นั้นได้เป็นผู้สอบถามกับครูลมุลในช่วงที่ครูลมุลยังมีชีวิตอยู่โดยตรง (ประเมษฐ์ บุณยะชัย. สัมภาษณ์ 25 กันยายน 2559)

เชิดฉิ่งศรทนง

เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรทนง จัดอยู่ในประเภทของเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เป็นเพลงหน้า-พาทย์ที่ต้องใช้ประกอบการแผลงอาวุธศร โดยไม่จำกัดว่าจะใช้สำหรับตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง แต่ว่าจะต้องเป็นตัวละครที่เป็นตัวเอกของเรื่องเท่านั้น ซึ่งการจะบรรจุเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรทนงลงในบทโขนหรือบทละครได้หรือไม่นั้น ขึ้นอยู่กับผู้จัดทำบทและผู้บรรจุเพลง (เกษม ทองอร่าม. สัมภาษณ์ 15 กันยายน 2559) แต่จากการรวบรวมและศึกษาข้อมูลของผู้ศึกษานั้น พบว่าเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรทนงนี้ นิยมที่จะบรรจุไว้ในโขนรามเกียรติ์ ตอน ทศกัณฐ์ขาดเศียรขาดกร สำหรับประกอบกิริยาอาหารแผลงศรของตัวพระรามที่จะแผลงใส่ทศกัณฐ์ การจากศึกษายังได้ค้นพบชื่อลูกศรของพระรามอีกด้วย

ดังปรากฏในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 ซึ่งเป็นฉบับสมบูรณ์ที่สุด และได้ยึดถือเป็นหลักในการจัดทำบทโขนในปัจจุบัน ได้มีการปรากฏชื่อลูกศรของพระรามมากมายหลายชื่อ แต่ลูกศรของพระรามที่สำคัญมี 3 เล่ม ซึ่งเป็นลูกศรที่พระฤาษีวสิษฐ์และพระฤาษีวิสวามิตรชุบให้ คือ

1) ศรพรหมาสตร์

2) ศรอัคนิวาต

3) ศรพลายวาต

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 เล่ม 1-4)

การปรากฏชื่อลูกศรของพระรามในเรื่องรามเกียรติ์มากกว่า 3 ชื่อ ตามที่พระฤาษีวสิษฐ์และพระฤาษีวิสวามิตรชุบให้นั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงประทานคำอธิบายไว้ในลายพระหัตถ์ ที่ทรงโต้ตอบวิจารณ์เกี่ยวกับเนื้อหาของจดหมายบันทึกของพราหมณ์ศาสตรีเรื่องศรสามเล่มที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพประทานให้กับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ สรุปได้ดังนี้ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2505 : 158-159) จดหมายบันทึกของพราหมณ์ศาสตร์ที่ได้เล่าเรื่องศรสามเล่ม ได้อธิบายไว้ว่า “พรหมาสตร์” หรือ “อัคนิวาต” นั้นเป็นเชื่อมนตร์ หาใช้ชื่อของลูกศร ถ้าจับลูกศรสามเล่มใดขึ้นมาเมื่อร่ายมนตร์พรหมาสตร์แล้ว ลูกศรนั้นจะเป็นลูกศรพรหมาสตร์ มิใช่ตามที่เข้าใจว่าเป็นชื่อเฉพาะลูกศรเล่มหนึ่ง

ส่วนในเรื่องที่ว่าทำไมพระรามจึงมีลูกศรสามเล่ม กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงประทานความเห็นว่า ทางเรื่องรามายณะของอินเดียก็มีมากกว่าสามเล่ม แม้หนังสือเรื่องรามเกียรติ์ของไทยเองก็มีมากกว่าสามเล่ม แต่ที่คนไทยคิดว่ามีเพียงสามเล่มเพราะเข้าใจว่าพระเป็นเจ้าประทาน พระเป็นเจ้ามีสามองค์ก็ให้ไว้สามเล่ม

สำหรับเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรทนงที่ใช้ในการแสดงประกอบด้วย 2 เพลงคือ เพลงเชิดฉิ่งและเพลงศรทนง (นายวีระชัย มีบ่อทรัพย์. สัมภาษณ์ 26 สิงหาคม 2559)

กล่าวโดยสรุปเพลงเชิดฉิ่งนั้นถูกใช้เป็นเพลงประกอบพิธีกรรมที่สำคัญอย่างพิธีไหว้ครูโขนละครและยังปรากฏว่าเพลงเชิดฉิ่งถูกบรรจุเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นกลางแต่เพลงเชิดฉิ่งนั้นได้หลายประเภทในการแสดง โดยของตัวพระพบเพลงเชิดฉิ่งศรทนง ซึ่งเป็นเพลงที่จัดอยู่ในประเภทของเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เป็นเพลงที่แสดงถึงการแผลงศรของตัวละครใดตัวละครหนึ่งที่เป็นตัวเอกในละครเรื่องนั้นๆ

4.3 ลักษณะการใช้เพลงเชิดฉิ่ง

ดังได้กล่าวแล้วว่า เพลงเชิดฉิ่งเป็นเพลงที่ถูกบรรจุอยู่ในบทละครต้นฉบับและบทละครฉบับปรับปรุงจากการศึกษา พบว่า ลักษณะของการใช้เพลงเชิดฉิ่งแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ เพลงขับร้องและ เพลงบรรเลง ดังนี้

เพลงขับร้อง แบ่งเป็นร้องรับและร้องพร้อมดนตรีในลักษณะลำลอง ได้แก่ การร้องเชิดฉิ่ง และเห่เชิดฉิ่ง แบ่งเป็นร้องเชิดฉิ่ง คือการร้องรับหรือร้องส่ง เมื่อร้องจบท่อน ดนตรีก็จะบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งรับ เช่น ถ้าร้องเชิดฉิ่งตัวหนึ่ง ปี่พาทย์บรรเลงรับเชิดฉิ่งตัวหนึ่ง ถ้าร้องตัวสองก็รับตัวสอง เป็นต้น ส่วนเห่เชิดฉิ่ง คือการร้องพร้อมดนตรีในลักษณะที่เรียกว่า ลำลอง คือ ร้องกับบรรเลงคนละเพลงไปพร้อมๆกัน คนร้องจะร้องเพลงเห่ ดนตรีบรรเลงเพลงเชิดฉิ่ง ดำเนินไปคนละทางแต่ไปด้วยกันอย่างกลมกลืน เมื่อร้องเห่จบแล้วปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงใดต่อไปก็ได้ ระหว่างปี่พาทย์บรรเลงนี้เรียกว่า เพลงบรรเลงไม่มีร้อง (นิษา ถนอมรูป. สัมภาษณ์. 24 ธันวาคม 2557)

การร้องประกอบการแสดง บทร้องจะเป็นการบรรยายลักษณะเหตุการณ์ การบรรจุเพลงเชิดฉิ่งในลักษณะนี้ ทำให้เกิดรูปแบบการแสดงที่เป็นการรำตีบทหรือรำใช้บท กล่าวคือเป็นการแสดงท่ารำไปตามความหมายของบทร้อง การรำเชิดฉิ่งในเพลงร้องมี 5 ลักษณะ ดังนี้

1) เชิดฉิ่งในการเดินทาง

2) เชิดฉิ่งในการค้นหา

3) เชิดฉิ่งในการติดตามจับสัตว์

4) เชิดฉิ่งในการใช้อาวุธ

5) เชิดฉิ่งในเหตุการณ์สำคัญอื่นๆ

เชิดฉิ่งทั้ง 5 ลักษณะ คือรำเชิดฉิ่งในการเดินทาง, การติดตาม ค้นหา ไล่จับ, การใช้อาวุธ, การลักลอบเข้าออกสถานที่และเหตุการณ์แสดงสำคัญอื่นๆ ซึ่งเหตุการณ์เหล่านี้ล้วนมีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่องทั้งสิ้น โดยลักษณะการำเชิดฉิ่งนั้นจะมีทั้งรำเพลง และรำตีบทประกอบบทร้องเชิดฉิ่ง ซึ่งหากเป็นการรำเพลงจะมีบทบรรยายก่อนหน้าเพื่อบอกว่าตัวละครจะทำอะไรแล้วจึงบรรเลงเพลงเชิดฉิ่ง ดังตัวอย่างที่จะยกมาให้

1) เชิดฉิ่งในการเดินทาง

รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1	- ฤาษีอังคตพานางมณโฑไปมอบให้ทศกัณฐ์
รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2	- พระลักษมณ์ยกทัพรบอินทรชิต

จากข้อมูลของลักษณะการเดินทางในวรรณกรรมจะเป็นการเดินทางด้วยเพลงเหาะ การขี่ม้า ส่วนการเดินเท้าก็จะเป็นการยกทัพของพระลักษณะซึ่งสังเกตได้ว่าการเดินทางในเพลงเชิดฉิ่งล้วนเป็นการเดินทางที่มีลักษณะพิเศษหรือมีความสำคัญทั้งสิ้น

2) เชิดฉิ่งในการค้นหา

รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1	- พระรามกลับมาหลังจากตามกวางและออกค้นหานางสีดา

3) เชิดฉิ่งในการติดตามจับสัตว์

รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1	- พระรามตามกวาง
รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2	- พระมงกุฎจับม้าอุปการ

4) เชิดฉิ่งในการใช้อาวุธ

รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1	- พระมงกุฎลองแผลงศรที่พระฤาษีชุบให้ใส่ต้นรังใหญ่
รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2	- พระรามแผลงศรวิรุญจักรฆ่าทศกัณฐ์ตาย - พระลักษมณ์เงื้อพระขรรค์จะฆ่านางสีดา

5) เชิดฉิ่งในเหตุการณ์สำคัญอื่นๆ

รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2	- พระพรตพระสัตรุดลุยไฟ

เพลงเชิดฉิ่งถูกนำมาบรรเลงเพลงในการประกอบการแสดงทั้งบทขับร้องและเพลงบรรเลง โดยเพลงบทขับร้องจะเป็นการร้องรับหรือร้องส่ง เมื่อจบท่อนก็จะบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งให้กลมกลืนและเพลงบรรเลงก็จะประกอบการแสดงโดยมีรูปแบบเป็นการตีบทตามบทขับร้องหรือการรำใช้บทซึ่งเป็นส่วนที่สำคัญต่อการดำเนินเรื่องทั้งสิ้น

4.4 ความเป็นมาของการรำเชิดฉิ่ง

จากการศึกษาวรรณกรรมและบทละครแต่ละยุคสมัย รวมทั้งความสำคัญของเพลงเชิดฉิ่ง ทำให้ทราบว่า เชิด มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ดังคำอธิบายของ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่ทรงกล่าวถึงกระบวนเพลงของละครชาตรีไว้ ว่า

หน้าพาทย์ของละครชาตรี มีแต่ 9 เพลง คือ 1.เพลงโทน ละครรำ (ตรงกับเพลงช้า) 2.เพลงเร็ว 3.เพลงเสมอ 4.เชิด 5.โอด 6.ลงสรง 7. โลม 8.เชิดฉิ่ง 9.ฉิ่งเพลงทั้ง 9 ที่กล่าวมานี้ตรงกับที่มีในละครนอกละครในทั้งนั้นเห็นได้ว่าเป็นเพลงตามรำละครเดิม (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2508 : 39)

กล่าวคือนำเพลงเชิดฉิ่งมาใช้ประกอบการแสดงเบิกโรงโขน และละคร ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงอวดฝีมือที่แพร่หลายทั้งในราชสำนัก ตลอดจนคณะโขนละครบรรดาศักดิ์ รวมถึงคณะละครเอกชนด้วย โดยมีการอนุรักษ์ และการพัฒนาสืบทอดกันมาอย่างต่อเนื่อง

การรำเชิดฉิ่งมิได้เป็นเพียงการแสดงท่ารำประเภทหนึ่งเท่านั้น หากแต่มีจุดมุ่งหมายสำคัญ 2 ประการ ที่ใช้เป็นหลักการในการสืบทอดศิลปะการแสดง ได้แก่ เพื่อฝึกหัดผู้เรียน และเพื่ออวดฝีมือของผู้แสดง

1) รำเชิดฉิ่งเพื่อฝึกหัดผู้เรียน เป็นที่ทราบแล้วว่าการรำเชิดฉิ่ง มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงปัจจุบัน และจากการสืบค้นเอกสารจากกองจดหมายเหตุ เรื่องการจัดการศึกษาในโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ กรมศิลปากร พ.ศ. 2478 มีการกล่าวถึงหลักสูตรแบบรำนาฏยศาสตร์ ดังนี้

ชั้นประถม มีเพลง ดังนี้

1. เพลงช้า	*2. เพลงเร็ว*	*3. เชิด*
4. เสมอ	*5. กระบอน*	*6. กลม*
7. กราวนอก	*8. กราวใน*	*9. กราวใน*
10. เชิดฉิ่งแผลงศร	*11. เชิดฉิ่งเปล่าๆ*	*12. ปฐม*
13. สีนวล	*14. โลม*	*15. รำง้าว*
16. เชิดฉาน	*17. ตะคุกลุกล้น*	*18. วรเชษฐ์*
19. ทยอย	*20. เหาะ*	*21. โล้*

ชั้นกลาง มีเพลง ดังนี้

1. กระบองตัน	*2. เพลงฝรั่งเดี่ยว*	*3. เพลงฝรั่งคู่*
4. เพลงตาเขิ่ง	*5. เพลงเจ้าเซ็น*	*6. เพลงจีนรัว*
7. เพลงจีนถอย	*8. รากริชมลายูและชวา*	*9. รากระบี่*
10. รัวสามลา	*11. คุกพาทย์*	*12. ตระนิมิต*
13. เชิดฉิ่งนารายณ์		

(กรมศิลปากร. 2488 : 98-99)

ต่อมาเมื่อมีการโอนย้ายโขนหลวงละครหลวงในรัชกาลที่ 7 จากสำนักพระราชวังมาอยู่ในสังกัดกรมศิลปากร พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ ได้ขอให้พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) จัดหลักสูตรโขนละครสำหรับใช้เป็นเกณฑ์ในการร่ายรำ โดยจัดลำดับความสามารถพร้อมทั้งบรรจุเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ที่ใช้ร่ายรำ ดังนี้

ชั้นตรี ประกอบด้วยเพลง

เพลงช้า-เร็ว	*เพลงรุกร้น*	*เพลงตระนิมิต*
เพลงเชิด	*เพลงกราวนอก*	*ระบาดาวดึงส์*
เพลงเสมอ	*เพลงกราวใน*	*ระบาพรหมาสตร์*
เพลงปฐม	*เพลงสาธุการ*	*ระบำย่องหงิด*
เพลงเชิดฉิ่ง	*เพลงตระนอน*	*แม่บทเล็ก*

ชั้นโท ประกอบด้วยเพลงต่อไปนี้

เพลงกลม	*เชิดฉิ่งแผลงศร*	*รำกริช...ฯลฯ เป็นต้น*

ภายหลังเมื่อมีพระราชกฤษฎีกาแบ่งส่วนราชการใหม่ พ.ศ. 2504 ให้โอนโรงเรียนนาฏศิลปมาสังกัดกองศิลปศึกษา ยกฐานะขึ้นเป็นวิทยาลัยนาฏศิลป และสังกัด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมในปัจจุบัน จึงได้ขยายการศึกษาถึงระดับปริญญาตรี โดยมีการฝึกหัดรำเชิดฉิ่ง ดังนี้

<u>รำเชิดฉิ่ง</u>	<u>รายวิชา</u>	<u>ระดับ</u>
รำเชิดฉิ่ง-เชิดจีน	*นาฏศิลป์ไทย*	*ปวช.3*
รำเชิดฉิ่งในชุดรจนาเสี่ยงพวงมาลัย	*ทักษะนาฏศิลป์ 2 ละครพระ นาง*	*ปริญญาตรี ปี 1*
รำเชิดฉิ่งศรประจัน	*ทักษะนาฏศิลป์ 2 โขนพระ-ยักษ์*	*ปริญญาตรี ปี 1*
รำเชิดฉิ่งศรทนง	*ทักษะนาฏศิลป์ 3 โขนละครพระนาง*	*ปริญญาตรี ปี 2*
รำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์	*ทักษะนาฏศิลป์ 4 ละครพระ นาง*	*ปริญญาตรี ปี 3*
รำเชิดฉิ่งในชุดอิเหนาตัดดอกไม้	*ทักษะนาฏศิลป์ 6 ละครพระ นาง*	*ปริญญาตรี ปี 3*
รำเชิดฉิ่งในชุดดรสาแบหลา	*ทักษะนาฏศิลป์ 6 ละครพระ นาง*	*ปริญญาตรี ปี 3*
รำเชิดฉิ่งเมขลาในชุดเมขลา-รามสูร	*ทักษะนาฏศิลป์ 6 ละครพระ นาง*	*ปริญญาตรี ปี 3*
รำเชิดฉิ่งในชุดศุภลักษณ์อุ้มสม	*ทักษะนาฏศิลป์ 7 โขนละครพระ นาง*	*ปริญญาตรี ปี 4*

(กระทรวงวัฒนธรรม. 2547 : 92-100)

จากการขยายตัวของระดับการศึกษาที่มีการพัฒนาจนถึงปัจจุบัน จะเห็นได้ว่ามีการบรรจุการรำเชิดฉิ่งไว้ในหลักสูตรการเรียนการสอนทั้งในระดับที่เป็นการรำเพื่อการฝึกหัดขั้นต้น คือรำเชิดฉิ่งธรรมดา และการรำเชิดฉิ่งสำหรับการแสดงอวดฝีมือ เช่น เชิดฉิ่งแผลงศร เชิดฉิ่งศรทนง เชิดฉิ่งศรประจัน เมื่อมีการขยายการศึกษาในระดับที่สูงขึ้น เพลงรำเชิดฉิ่งก็จะมีความยากขึ้นตามไปด้วย

2) รำเชิดฉิ่งเพื่ออวดฝีมือของผู้แสดง เป็นการฝึกปฏิบัติท่ารำพื้นฐานสำหรับผู้ที่จะแสดงในบทบาทตัวเอกต่อไป ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายเกี่ยวกับการฝึกหัดละคร ตามที่พระสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ) กล่าวไว้ ความว่า

> *วิธีหัดละครนั้นขั้นต้นครูหัดให้รำเพลงต่างๆ คือ ที่ 1 เพลงช้า ที่ 2 เพลงเร็ว ที่ 3 เชิดกลอง ที่ 4 เสมอ รำได้แล้วจึงหัดรำใช้บท อย่างนี้เป็นสามัญเหมือนกันหมดทุกคนแล้วแต่ใครจะหัดเป็นตัวยืนเครื่องหรือตัวพระ ครูก็หัดให้ตามกระบวนนั้น ถ้าครูเห็นว่าศิษย์คนไหนฉลาดท่วงทีจะรำเป็นละครตัวดีได้ ก็หัดเพลง*
>
> *สำหรับละครตัวดีเพิ่มเติมต่อไปอีกชุด เช่น รำเชิดฉิ่ง รำลงสรง และออกกลม เป็นต้น รำใช้บทก็หัดเพิ่มเติมให้ถึงบทละครตัวเอก เช่น โอ้โลม เป็นต้น* (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2507 : 68-69)

จะเห็นได้ว่า ผู้ที่จะสามารถได้รับการฝึกหัดรำเชิดฉิ่ง จะต้องเป็นผู้ที่มีพื้นฐานในการรำโขนละครเป็นอย่างดี เพราะรำเชิดฉิ่งเป็นกระบวนท่ารำที่มีลีลาและชั้นเชิงที่มากขึ้นก่อนที่จะได้รับการฝึกหัดบทบาทตัวเอกต่อไป เพราะเป็นกุญแจสำคัญของผู้แสดงที่จะสามารถออกแสดงเป็นตัวเอกในบทบาทสำคัญๆ ได้โอกาสต่อไป เพราะหากรำเชิดฉิ่งไม่ได้แสดงว่ายังมีทักษะในการรำไม่เพียงพอ ซึ่งผู้แสดงจะต้องฝึกฝนอย่างหนักและต้องใช้เวลาจนกว่าจะสามารถออกแสดงได้

นอกจากนี้ รำเชิดฉิ่งยังเป็นกระบวนท่ารำที่บรมครูท่านผู้เชี่ยวชาญได้ถ่ายทอดให้ศิษย์ซึ่งเป็นกระบวนท่าที่จัดเรียงไว้เป็นแบบแผนเพื่อผสมผสานกับชั้นเชิงทางนาฏศิลป์ไทยที่ผู้รำต้องได้รับการฝึกฝนจากครูต้นแบบที่มีความแม่นยำในการปฏิบัติและจับโครงสร้างของร่างกายให้ศิษย์ผู้ที่รับการถ่ายทอดแล้วจึงจะเกิดความงดงาม การรำเชิดฉิ่งนั้นนอกจากความสามารถที่ได้รับการฝึกฝนจากครูผู้ถ่ายทอดแล้วยังขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้รำว่าหมั่นฝึกซ้อมทักษะมากน้อยเพียงใดจึงจะเกิดลีลาเฉพาะตน (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. สัมภาษณ์วันที่ 17 มีนาคม 2561)

กล่าวโดยสรุป เพลงเชิดฉิ่ง เป็นเพลงหน้าพาทย์สำคัญเพลงหนึ่งที่ปรากฏทั้งในพิธีกรรมทางศาสนา พิธีไหว้ครู ครอบครูโขน-ละครอันเป็นพิธีอันศักดิ์สิทธ์ทางด้านนาฏดุริยางคศาสตร์ และยังใช้ในการแสดงของตัวละครตัวเอกที่สำคัญๆ รวมทั้งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรจุอยู่ในหลักสูตรนาฏศิลป์ไทยการเรียนการสอนเพิ่มทักษะในการที่จะได้รับบทบาทเป็นตัวเอกเมื่อฝีไม้ลายมือ ชำนาญการรำในการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทย ฉะนั้น การรำเชิดฉิ่งของตัวโขนพระจึงเป็นการรำหน้าพาทย์ โดยเน้นความสามารถของผู้แสดงเป็นหลัก เพราะผู้ที่สามารถรำเชิดฉิ่งได้นั้นจะต้องมีพื้นฐานการรำและต้องผ่านกระบวนการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี จึงจะสามารถออกแสดงเพื่ออวดฝีมือในกระบวนท่ารำในฐานะเป็นศิลปะชั้นสูงได้

4.5 การสืบทอดของการรำเชิดฉิ่งตัวโขนพระของกรมศิลปากร

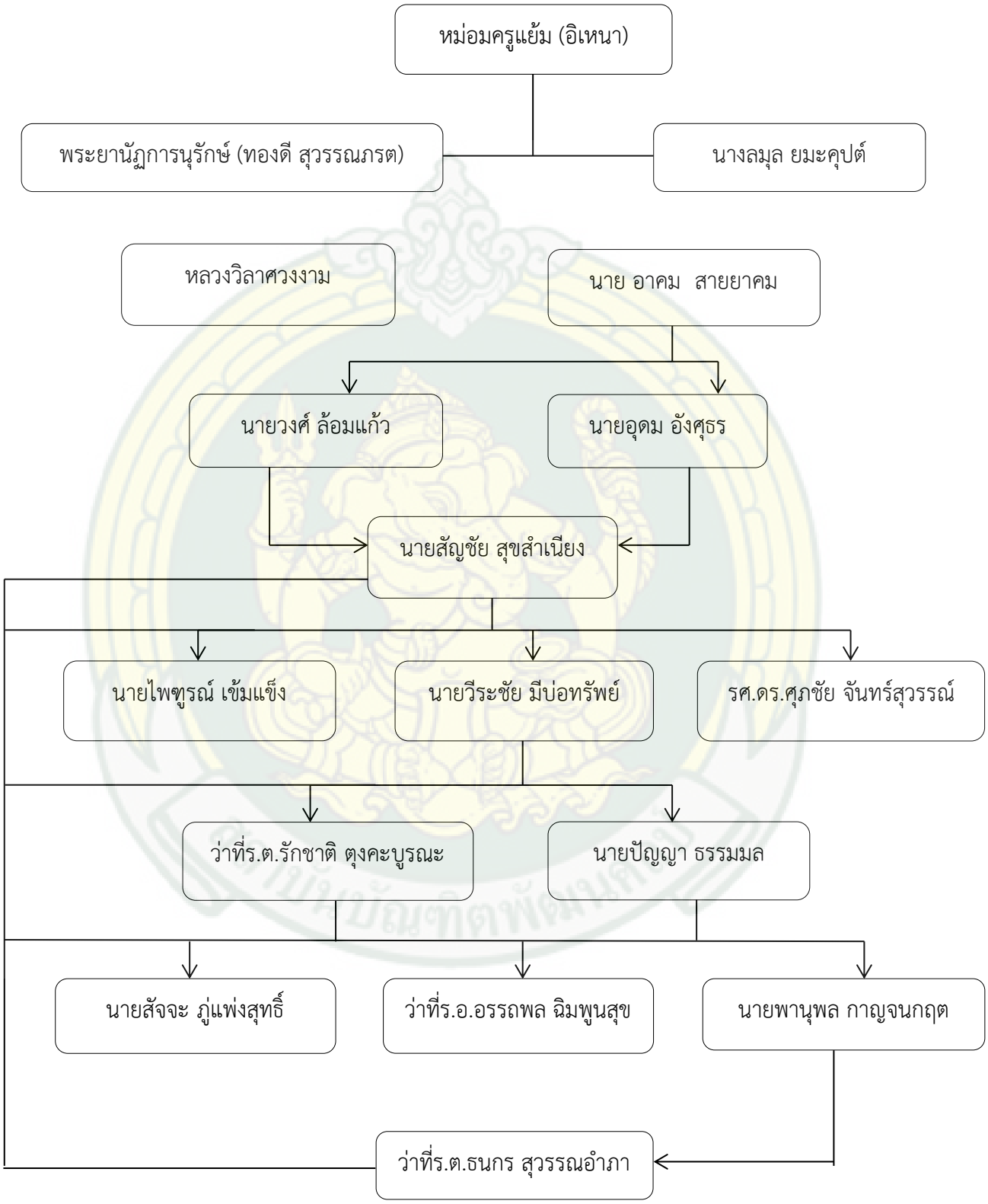
เมื่อแรกเริ่มจัดการเรียนการสอนของโรงเรียนนาฏศิลปใน พ.ศ. 2477 ได้มีการรวบรวมนาฏศิลปินที่มีฝีมือจากสำนักต่างๆมาทำหน้าที่ถ่ายทอดศิลปะวิทยาการและศิลปะการแสดง แม้ปัจจุบันการจัดการเรียนการสอนจะมีพัฒนาการเพื่อให้ทันต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคม แต่การจัดการเรียนการสอนนาฏศิลป์ยังคงสืบทอดแบบแผนของปรมาจารย์ที่ได้วางพื้นฐานไว้ต่อกันมายาวนาน ดังจะเห็นได้จากครูผู้วางรากฐานในกรมศิลปากร ซึ่งเป็นบุคคลที่เป็นส่วนสำคัญยิ่งในการสืบทอด อนุรักษ์และพัฒนาศิลปะด้านนาฏดุริยางคศิลป์ไทยให้คงอยู่จนถึงปัจจุบัน โดยมีผู้วางรากฐานกระบวนท่ารำของตัวละครโขนพระ

กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของวิทยาลัยนาฏศิลป ได้รับการถ่ายทอดมาจากคณะละครวังสวนกุหลาบ ซึ่งอยู่ในอุปถัมภ์ของสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา โดยการรับเด็กผู้หญิงเข้ามาฝึกหัดเป็นละคร หนึ่งในจำนวนนั้นก็คือ คุณครูลมุล ยมะคุปต์ อดีตผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป ซึ่งคณะละครวังสวนกุหลาบอยู่ในความดูแลของคุณท้าวนารีวรคณารักษ์ ในการฝึกหัดครูผู้สอนทั้งมีครูที่สอนประจำและครูสอนพิเศษ ครูสอนประจำได้แก่ หม่อมครูนุ่ม นวรัตน์ ณ อยุธยา (ครูนาง), หม่อมครูอึ่ง หรือแม่ครูอึ่ง หสิตะเสน (ครูพระ), และหม่อมครูแย้ม (ช่วง บุนนาค) ส่วนครูที่เข้ามาสอนพิเศษคือ เจ้าจอมมารดาวาดในรัชกาลที่ 4 เจ้าจอมมารดาเขียนในรัชกาลที่ 4, เจ้าจอมมารดาสายในรัชกาลที่ 5, เจ้าจอมมารดาละม้ายในรัชกาลที่ 5, เจ้าจอมมารดาทับทิมในรัชกาลที่ 5 โดยครูลมุล ยมะคุปต์ได้รับถ่ายทอดกระบวนการรำเชิดฉิ่งมาจากหม่อมครูแย้ม (ช่วง บุนนาค)

สำหรับเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง คุณครูลมุล ยมะคุปต์ได้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำให้แก่คุณครูอุดม อังศุธร และคุณครูเวณิกา บุนนาค เพื่อใช้การสอนนักศึกษาชั้นสูงปีที่ 2

โดยคุณครูอุดม อังศุธร ได้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งให้กับคุณครูไพฑูรณ์ เข้มแข็ง คุณครูวีระชัย มีบ่อทรัพย์ คุณครูศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ เผื่อนำไปถ่ายทอดในการเรียนการสอนทางสายโขนพระ โดยผู้วิจัยสรุปลงในแผนผัง ดังนี้

แผนผังที่ 2 แผนผังการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งในวิทยาลัยนาฏศิลป



กล่าวโดยสรุปสายการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งในวิทยาลัยนาฏศิลป มีนายอาคม สายยาคมเป็นครูโขนพระ ซึ่งท่านเป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำโขน “พระ” เช่น ถ่ายทอดรำเชิดฉิ่งให้แก่นายวงศ์ ล้อมแก้ว นายอุดม อังศุธร การจัดการเรียนการสอนนาฏศิลป์ถูกสืบทอดจากปรมาจารย์ที่ได้วางพื้นฐานกันมา ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่ยังดำรงอยู่ในปัจจุบันและวิชาความรู้ทั้งหลายได้รับการถ่ายทอดมาสู่วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ต่อไปอีกเป็นลำดับ

4.6 วิเคราะห์กระบวนท่ารำหลักและรูปแบบการรำเชิดฉิ่ง

กระบวนการรำเชิดฉิ่งมี 5 ลักษณะคือรำเชิดฉิ่งในการเดินทาง, การติดตาม ค้นหา ไล่จับ, การใช้อาวุธ, การลักลอบเข้าออกสถานที่และเหตุการณ์แสดงสำคัญอื่นๆ ซึ่งเหตุการณ์เหล่านี้ล้วนมีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่องทั้งสิ้น จึงทำให้ผู้วิจัยมีแนวคิดแนวทางและองค์ประกอบสร้างสรรค์งานให้มีการผสมผสานก่อให้เกิดมิติใหม่ ทางนาฏยประดิษฐ์ ชุด พระลักษมณ์ ตัดศอสีดา ในที่นี้บทบาทหน้าที่สำคัญของตัวละครพระลักษมณ์คือเพชฌฆาต โดยรับคำบัญชาจากพระรามเพื่อปิดชีวิตนางสีดา โดยผู้ศึกษาได้วิเคราะห์กระบวนการรำเชิดฉิ่งที่หมายจะทำลายล้างฝั่งตรงข้าม มีทั้งสิ้น 3 กระบวนการรำเชิดฉิ่งได้แก่

4.6.1 เชิดฉิ่งแผลงศร

4.6.1.1 ท่ารำเชิดฉิ่งแผลงศร

4.6.1.2 การใช้ร่างกายส่วนต่างๆแสดงท่ารำ

4.6.1.3 ทิศทางการเคลื่อนไหว

4.6.1.4 การใช้พื้นที่บนเวที

4.6.2 เชิดฉิ่งศรทนง

4.6.2.1 ท่ารำเชิดฉิ่งศรทนง

4.6.2.2 การใช้ร่างกายส่วนต่างๆแสดงท่ารำ

4.6.2.3 ทิศทางการเคลื่อนไหว

4.6.2.4 การใช้พื้นที่บนเวที

4.6.3 เชิดฉิ่งศรประจัน

4.6.3.1 ท่ารำเชิดฉิ่งศรประจัน

4.6.3.2 การใช้ร่างกายส่วนต่างๆแสดงท่ารำ

4.6.3.3 ทิศทางการเคลื่อนไหว

4.6.3.4 การใช้พื้นที่บนเวที

4.6.4 เชิดฉิ่งแผลงศร

เชิดฉิ่งในการแผลงศรที่ปรากฏในการแสดงโขนนี้มีอยู่ 3 ลักษณะ คือเชิดฉิ่ง (แผลงศร) เชิดฉิ่งศรทนงและเชิดฉิ่งศรประจันและในปัจจุบันก็ยังมีการเรียนการสอนทั้ง 3 เพลง

โดยเฉพาะเชิดฉิ่ง (แผลงศร) เป็นหน้าพาทย์ที่บรรจุอยู่ในหลักสูตรรายวิชาปฏิบัติเอกนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) ในระดับมัธยมศึกษาชั้นปีที่ 3 ของวิทยาลัยนาฏศิลป

ตัวละคร

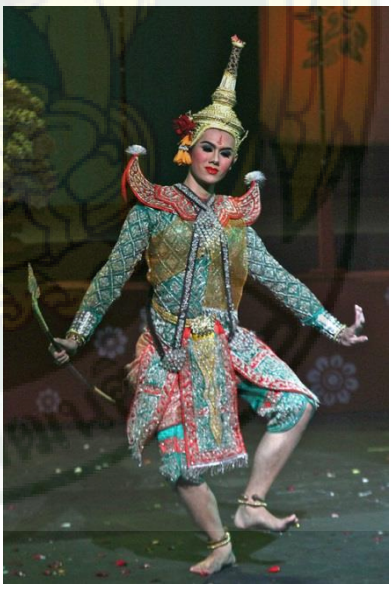
พระรามคือพระนารายณ์อวตารมาเป็นโอรสท้าวทศรถ กษัตริย์กรุงอโยธยากับนางเกาสุริยา โดยมีศัตราวุธและเหล่าเทพทั้งหลายจุติลงมาเป็นพลของพระรามเพื่อปราบทศกัณฐ์ในครั้งนี้พระลักษมีอวตารลงมาเป็นนางสีดาลูกทศกัณฐ์และนางมณโฑ ต้นเหตุแห่งศึกในเรื่องรามเกียรติ์

การแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

พระรามแต่งกายยืนเครื่องสีเขียวแขนยาว สวมมงกุฎยอดชัย ดังภาพที่ 3 โดยหากว่าพระรามแสดงในขณะที่เดินดงอยู่จะมีสไบทับฉลององค์และสวมศีรษะยอดบวช ดังภาพที่ 4 มีศรเป็นอาวุธอุปกรณ์ในการแสดงนอกจากศรก็คือลูกศรและกระบอกศร แต่หากว่ามีการแสดงหน้าพระที่นั่งจะไม่ใช้การพุ่งจากมือผู้แสดงเพราะเป็นการไม่บังควร แต่ปัจจุบันจะใช้การแผลงศรมือเปล่า ทั้งนี้ก็เพื่อในความไม่ผิดพลาดของผู้แสดงที่ต้องวิ่งเข้ามารับลูกศรด้วย



ภาพที่ 12 ภาพเครื่องแต่งกายพระราม
ที่มา : อนุเคราะห์ภาพจากนายธีรเดช กลิ่นจันทร์



ภาพที่ 13 เครื่องแต่งพระราม ตอนออกบวช
ที่มา : อนุเคราะห์ภาพจากนายสมรัตน์ ทองแท้

นอกจากเครื่องแต่งกายแล้ว อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง ยังมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการแสดงกระบวนท่ารบของพระลักษมณ์ในการแสดงโขน เพราะนอกจากจะเป็นการแสดงความสามารถในกระบวนท่ารำแล้ว การใช้อาวุธประกอบการรำยังเป็นการแสดงความชำนาญของผู้แสดง ที่ต้องใช้ไหวพริบ ความจำ ตลอดจนการฝึกหัดอย่างต่อเนื่องเพื่อให้เกิดความคล่องตัว อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงเชิดฉิ่งศรทนง คือ ศร, กระบอกศรและลูกศร



ภาพที่ 14 ศร

ที่มา : งานเครื่องแต่งกาย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร



ภาพที่ 15 ลูกศร

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 16 กระบอกศร

ที่มา : ผู้วิจัย

ดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดง

ในการรำเชิดฉิ่งศรทนงจะใช้วงปี่พาทย์ในการแสดง ซึ่งก็คือวงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบในการแสดงโขน โดยจะใช้ได้ทั้งวงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของเวลาและสถานที่ สรุปได้ว่า ในการแสดงโขนจะนาวงปี่พาทย์มาใช้บรรเลงประกอบการแสดง ลักษณะของวงปี่พาทย์จะเป็นการประสมวงระหว่างเครื่องตีกับเครื่องเป่า ซึ่งมีเครื่องตีเป็นหลัก ลักษณะการประสมวงปี่พาทย์จึงมีหลายประเภทเพื่อให้เหมาะกับการแสดง ซึ่งได้มีการจัดแบ่งขนาดของวงปี่พาทย์ออกเป็น 3 ประเภท ดังนี้ โดยวงดนตรีปี่พาทย์แต่ละประเภทจะประกอบได้ด้วย เครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

1. วงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

1.1 ปี่ใน

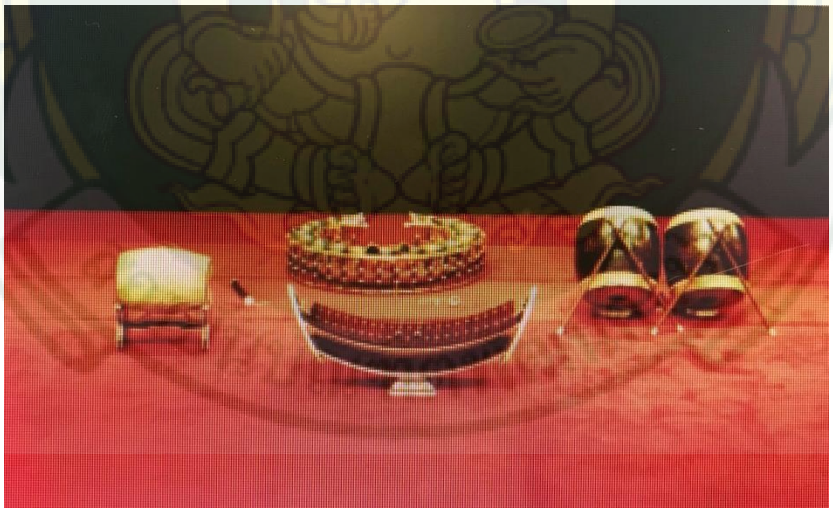
1.2 ระนาดเอก

1.3 ฆ้องวงใหญ่

1.4 ตะโพน

1.5 กลองทัด

1.6 ฉิ่ง



ภาพที่ 17 วงปี่พาทย์เครื่องห้า

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2. วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้

2.1 ปี่ใน

2.2 ปี่นอก

2.3 ระนาดเอก

2.4 ระนาดทุ้ม

2.5 ฆ้องวงใหญ่

2.6 ฆ้องวงเล็ก

2.7 ตะโพน

2.8 กลองทัด

2.9 ฉิ่ง

2.10 ฉาบเล็ก

2.11 โหม่ง



ภาพที่ 18 วงปี่พาทย์เครื่องคู่

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3. วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้

3.1 ปี่ใน

3.2 ปี่นอก

3.3 ระนาดเอก

3.4 ระนาดทุ้ม

3.5 ฆ้องวงใหญ่

3.6 ฆ้องวงเล็ก

3.7 ระนาดเอกเหล็ก

3.8 ระนาดทุ้มเหล็ก

3.9 ตะโพน

3.10 กลองทัด

3.11 ฉิ่ง

3.12 ฉาบเล็ก

3.13 โหม่ง



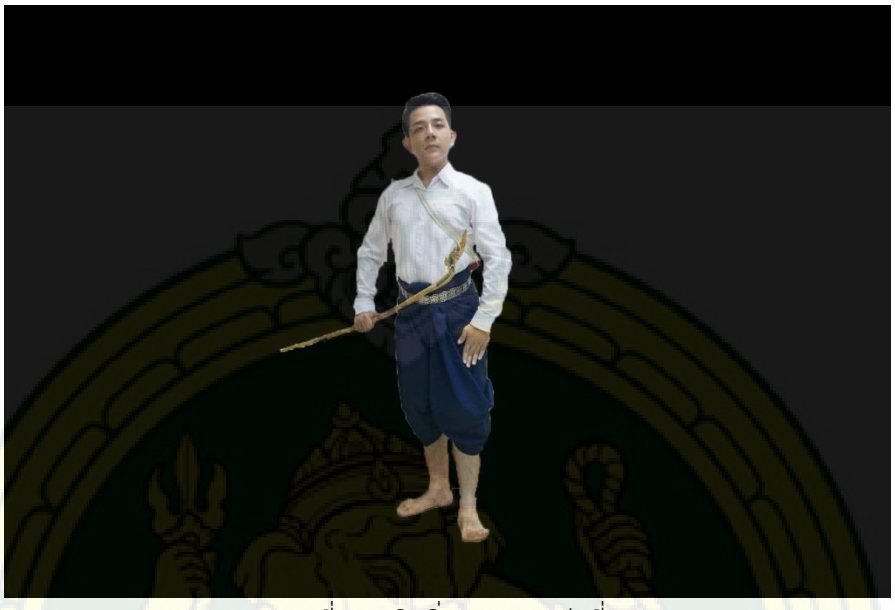
ภาพที่ 19 วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

สำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงโขน นอกจากความรู้ ความสามารถเกี่ยวกับเพลงดนตรีแล้วผู้บรรเลงยังจะต้องมีความรู้เกี่ยวกับกระบวนท่ารำเพื่อจะได้ปรับเปลี่ยนกระบวนการบรรเลงได้ทันการปฏิบัติของผู้แสดง เพราะความรู้เหล่านี้เป็นส่วนประกอบที่มีความสำคัญที่จะทำให้การบรรเลงประกอบการแสดงราบรื่น โดยมีวงปี่พาทย์เครื่องห้าที่ใช้บรรเลงเป็นหลักพื้นฐานโดยทั่วไปในการแสดงโขน

4.6.1.1 ท่ารำเชิดฉิ่งแผลงศร

ท่ารำเชิดฉิ่งในชุดเชิดฉิ่งแผลงศร



ภาพที่ 20 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	ยืนท่าพระ เหยียดแตะเท้าซ้าย มือขวาถือศรและลูกศร มือซ้ายทาบที่หน้าขาซ้าย เอียงขวา	



ภาพที่ 21 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายจับคันศร มือขวาดึงศรจากกระบอกศรด้านหลัง เอียงซ้าย จากนั้นนำศรและลูกศรรวมกันที่มือข้างขวา	มือขวาจะถือศรและลูกศรตลอด หากมีการเปลี่ยนมือจับ จะอธิบายในท่ารำนั้นๆ



ภาพที่ 22 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	ท่าปลอบศรหรือเสี่ยงศร เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาจับศรและลูกศรด้านหน้า มือซ้ายตั้งมือแล้วเคลื่อนมือในลักษณะลูบที่หัวศร แต่ไม่ต้องโดนหัวศร เอียงซ้าย	



ภาพที่ 23 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	หันตัวเฉียงด้านขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาเช่นเดิม มือซ้ายจีบระดับอกแล้วเดินมือออกเป็นวงบน (ท่าไป)	



ภาพที่ 24 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 5

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	ตัวเฉียงด้านขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง มือทำท่าชักแป้งผัดหน้า มือขวาสูง แต่มือขวาทำลักษณะวงบน เอียงขวา (ท่าฆ่า)	



ภาพที่ 25 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 6

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	ตัวเฉียงด้านขวา ยืนเหลื่อมเท้าขวา มือขวาจับศรและลูกศรวงล่าง มือซ้ายชี้นิ้วแขนตึงระดับไหล่ เอียงขวา (ท่าศัตรู)	

ที่มา : ผู้วิจัย



บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	หันตัวเฉียงด้านซ้าย เท้าขวาก้าวหน้า มือขวาจับศรและลูกศร มือ ทำท่าแบหงายออกจากกันระดับท้อง เอียงซ้าย	

ภาพที่ 26 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 7

ที่มา : ผู้วิจัย




ภาพที่ 27 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 8

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- ท่ารำร่าย ยืนประสมเหลื่อมเท้า มือซ้ายตั้งวงหน้า มือขวาตั้งวงบนเฉียงมาด้านหน้า เอียงขวา - จากนั้นเท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางส้นเท้า พร้อมวาดมือขวาลงหยิบจีบแล้วปล่อยตั้งวงหน้า มือซ้ายส่งหลัง เอียงซ้าย จับศรหัวตั้ง	



ภาพที่ 28 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 9

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- (ท่าป้องหน้า) ถอนเท้าซ้าย เท้าขวาประ มือซ้ายหงายมืองอแขนข้างตัว มือขวาจีบคว่ำข้างตัวเอียงซ้าย - เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายป้องหน้า มือขวาตั้งวงล่าง เอียงขวา ยืดยุบแล้วหันไปทางขวามือ (จับหัวศรตั้ง)	



ภาพที่ 29 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 10

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- เท้าซ้ายประ มือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายหงายมืองอแขนข้างตัว เอียงขวา (จับหัวศรในลักษณะคว่ำหัวศรลง) - ยกเท้าซ้าย มือขวาสอดมือแบหงายระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงซ้าย (จับศรในลักษณะหงายหัวลง) - ห่มเข่าพร้อมจังหวะฉิ่ง พร้อมกับกล่อมไหล่กล่อมหน้ากับเอียง 4 จังหวะ หมดยืดยุบเอียงซ้าย	



ภาพที่ 30 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 11

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- ท่าสอดสร้อยมาลา เท้าซ้ายก้าวหน้า มือซ้ายจีบควั่ำ มือขวาหงายมืองอแขนข้างตัว (จับศรลักษณะหงายหัวลง) เอียงขวา - เท้าขวาจรด มือซ้ายจีบหงายชายพก มือขวาตั้งวงบน เอียงซ้าย (จับหัวศรตั้ง) ยืดยุบจรดอีกครั้ง แล้วซอยเท้าหมุนตัวตามไหล่ขวาไปด้านซ้ายของเวที	



ภาพที่ 31 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 12

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	 หน้าเวที	- เท้าซ้ายก้าวข้าง เท้าขวาเหลื่อมแล้วประ มือซ้ายจีบคว่ำ มือขวาหงายมืองอแขนข้างตัว เอียงซ้าย (จับศรลักษณะหงายหัวลง) - ยกเท้าขวา มือซ้ายสอดมือแบหงายระดับศีรษะ มือขวาตั้งวงล่าง เอียงขวา (จับศรหัวตั้ง) - ห่มเข่าพร้อมจังหวะฉิ่ง พร้อมกับกล่อมไหล่ กล่อมหน้ากลับเอียง 4 จังหวะ หมดยืดยุบเอียงขวา	



ภาพที่ 32 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 13

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	⟶ หน้าเวที	- เท้าซ้ายวางหลัง ยกเท้าขวา มือขวาจีบ มือซ้ายตั้งวงเอียงขวา (จับศรหงายท้องศรหัวตั้ง) - เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเหลื่อมและจรด มือขวาจับศรลักษณะจีบ เอียงขวา ยืดยุบจรดอีกครั้ง ซอยเท้าหมุนตัวตามไหล่ขวาไปทางขวาของเวที (จับศรหัวตั้ง)	



ภาพที่ 33 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 14

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- ท่าผาลาเพียงไหล่ เท้าขวาก้าวหน้า เอียงซ้าย กระทุ้งเท้าซ้ายแล้วกระดก มือขวาม้วนมือออกเป็นวงบน มือซ้ายพลิกมือเป็นหงายมืองอแขนข้างตัว เอียงขวา - ยืดยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่งพร้อมกับกล่อมไหล่ กล่อมหน้า 4 จังหวะ ยืดยุบ หมดเอียงขวา เท้าซ้ายวางหลัง (จับศรหัวตั้ง)	



ภาพที่ 34 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 15
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- ยืดยุบ ขยั่นเท้าพร้อมกับตีไหล่ 4 จังหวะ ท้าย จังหวะให้ก้าวหน้าเท้าขวา เอียงซ้ายแล้ววางจมูกเท้าซ้าย เอียงขวา (จับหัวศรตั้ง)	



ภาพที่ 35 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 16
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- ท่าพิสมัยเรียงหมอน ฉายเท้าขวาประแล้ววางหลัง เอียงขวา มือทั้งสองตั้งวงระดับอก ประเท้าซ้าย มือทั้งสองจีบหงายระดับอก เอียงซ้าย (จับศรหงายท้องศรหัวไปทางซ้ายมือ) - เท้าซ้ายก้าวข้าง นำเท้าขวาผสม มือซ้ายวงบน มือขวาตั้งวงแขนตึง ระดับไหล่ เอียงขวา ย้อนตัว 6 ครั้ง (จับหัวศรตั้ง) *หมายเหตุ จากภาพเป็นภาพถ่ายหน้าตรง เนื่องจากภาพถ่ายด้านข้างเห็นการปฏิบัติท่ารำไม่ชัดเจน	



ภาพที่ 36 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 17

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	-ท่ากลางอัมพร ฉายเท้าขวามาเหลื่อมเท้าซ้าย มือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายหงายมืองอแขนข้างตัวเอียงขวา (จับศรลักษณะคว่ำหัวลง) - ประเท้าขวาก้าวข้าง มือค้างท่าเดิม เอียงซ้าย หน้ามองออก นิ่ง - ย้อนตัวมาทางซ้าย แล้วถ่ายน้ำหนักไปทางขวา กระดกเสี้ยวเท้าซ้าย มือขวาสอดมือแบหงายระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ เอียงซ้าย (จับศรลักษณะหงายท้องศรหัวลง) หมุนตัวตามไหล่ขวาไปทางด้านซ้าย พร้อมกับเดินมือขวาช้อนข้อมือขึ้น *หมายเหตุ จากภาพเป็นภาพถ่ายหน้าตรง เนื่องจากภาพถ่ายด้านข้างเห็นการปฏิบัติท่ารำไม่ชัดเจน	



ภาพที่ 37 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 18

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	
	← หน้าเวที	- ท่าประลัยวาต เท้าซ้ายวางหลัง มือซ้ายจีบปรกข้าง มือขวาหงายข้อมืองอแขน เอียงขวา (หน้ามองออก	



ภาพที่ 38 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 19

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	→ หน้าเวที	- ยืดยุบ ขยั่นเท้า ตีไหล่ไปทางขวา มือทำรำกระบี่สี่ท่า มือซ้ายตั้งวงบน เอียงขวา สลับกับตีไหล่ไปทางซ้ายท่าประลัยวาต มือซ้ายจีบปรกข้างเอียงซ้าย ทำสลับกัน 4 จังหวะ หมดจังหวะด้วยท่ารำกระบี่สี่ท่า เท้าขวาก้าวหน้า วางเท้าซ้ายลงหลัง เอียงขวา (จับศรหัวตั้ง)	



ภาพที่ 39 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 20
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	→ หน้าเวที	- เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาจับศรและลูกศร มือทั้งสองจีบคว่ำระดับชายพก เอียงซ้าย - เท้าขวาจรด มือทั้งสองจีบหงายที่ชายพก เอียงขวา - จรดเท้าอีกครั้ง ชอยเท้าหันตามไหล่ขวาไปด้านหน้าเวที (จับศรลักษณะหงายท้องศรหัวตั้ง)	



ภาพที่ 40 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 21

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	 หน้าเวที	-จรดเท้าขวา มือซ้ายจีบหงายระดับหัวเข็มขัด เอียงขวา (หน้ามองออก)	



ภาพที่ 41 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 22

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- ท่ากระต่ายต้องแร้ว เท้าขวาก้าวหน้า มือทั้งสองปล่อยจีบเป็นหงายมืองอแขนข้างตัว ศีรษะตรง กระดกเท้าซ้าย มือทั้งสองตั้งวงกลาง - ห่มเข่าพร้อมกับกล่อมไหล่ กล่อมหน้า 4 จังหวะ ท้ายจังหวะยืดยุบหมด เอียงขวา	




ภาพที่ 42 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 23

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- เท้าซ้ายก้าวข้าง มือท่านางนอนขวาต่ำ เอียงขวา ย้อนตัวมาทางขาขวา เอียงซ้าย แล้วถ่ายน้ำหนักที่ขาซ้าย กระดกเสี้ยวขาขวา ปาดแขนซ้ายมาดึงจีบคว่ำแขนตึงข้างตัว มือขวาตั้งวงล่างเอียงขวา ห่มเข่า กล่อมไหล่ กล่อมหน้าตามจังหวะฉิ่ง แล้วหมดจังหวะด้วยเอียงขวา (จับศรหัวตั้ง) - จากนั้นทำถอนเท้าขวา ยกเท้าซ้าย มือซ้ายวงกลาง มือขวาตั้งวงล่าง เอียงขวา - ถอนเท้าซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง มือทำท่านางนอนซ้ายต่ำ เอียงซ้าย ย้อนตัวมาขาซ้าย เอียงขวา แล้วถ่ายน้ำหนักที่ขาขวา กระดกเสี้ยวขาซ้าย ปาดแขนขวามาดึงจีบที่คว่ำแขนตึงข้างตัว มือซ้ายตั้งวงล่างเอียงซ้าย ห่มเข่า กล่อมไหล่ กล่อมหน้าตามจังหวะฉิ่ง แล้วหมดจังหวะด้วยเอียงซ้าย	



ภาพที่ 43 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 24

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- ท่ากังหันร่อน ยืนน้ำหนักที่ขาขวา แล้วจรดเท้าซ้าย ทำท่ากังหันร่อน มือซ้ายจีบหงาย เอียงขวา จรดแล้วซอยเท้า สลับมือ ซอยขึ้นลง 2 เที่ยว จากนั้นซอยเท้าอยู่กับที่พร้อมสลับมือ แล้วหันตัวตามไหล่ซ้ายไปด้านข้างซ้ายของเวที	



ภาพที่ 44 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 25

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- เปลี่ยนคันศรไปถือที่มือซ้ายในลักษณะคีบคันศรไว้ให้ปลายหัวศรหันตกลงล่าง ปล่อยมือหงายด้านข้างระดับเอว มือขวาถือลูกศรในลักษณะคีบไว้เช่นเดียวกับระดับวงล่าง อย่างที่เรียกว่าท่านางนอน เอียงศีรษะข้างซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า	



ภาพที่ 45 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 26

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- ประเท้าขวา มือซ้ายจีบคว่ำระดับอก เอียงขวา	



ภาพที่ 46 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 27

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- มือขวาคีบลูกศรระดับวงกลาง มือซ้ายถือคันศรระดับวงกลางเช่นเดียวกัน อย่างที่เรียกว่าท่าจันทร์ทรงกลด เอียงศีรษะข้างซ้าย หน้ามองยักษ์ เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า	



ภาพที่ 47 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 28

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	หน้าเวที	- มือซ้ายคีบคันศรปล่อยมือหงายด้านข้างระดับเอว มือขวาถือลูกศรระดับวงล่าง อย่างที่เรียกว่าท่านางนอน เอียงศีรษะข้างขวา หน้ามองยักษ์ เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข่า	



ภาพที่ 48 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 29
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	→ หน้าเวที	- มือขวาคีบลูกศรส่งแทงไปด้านข้างลำตัวเหยียดแขนตึงเข้าหายักษ์ มือซ้ายถือคันศรตั้งวงบนเอียงศีรษะข้างซ้าย หน้ามองยักษ์ เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า	



ภาพที่ 49 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 30

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- เท้าซ้ายก้าวข้าง เท้าขวาผสม มือท่าเดิม ยักตัวรอท้ายเพลง	



ภาพที่ 50 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 31

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- เท้าขวาวางหลัง เท้าซ้ายก้าวข้าง ตีไหล่ขวาไปด้านหลังพร้อมกับวาดแขนขวาไปด้านหลังแล้วม้วนมือกลับมาจีบปรกข้าง มือซ้ายตั้งวงกลางแล้วแขนตึงระดับไหล่หักข้อมือลง พร้อมกับยกเท้าขวา เอียงขวา ในขณะที่ยกข้างเท้าขวาให้พุ่งศรใส่ฝ่ายตรงข้าม (จับศรหงายท้องศรหัวลง)	จากภาพเป็นภาพถ่ายหน้าตรง เนื่องจากภาพถ่ายด้านข้างเห็นการปฏิบัติท่ารำไม่ชัดเจน



ภาพที่ 51 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 32
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายตั้งวงด้านหน้า มือขวาจีบคว่ำคู่กันเอียงซ้าย ยืดยุบ ซอยเท้าตามไหล่ขวาไปหน้าเวที (มือขวาจับศร)	



ภาพที่ 52 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 33

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- เท้าซ้ายก้าวหน้าแล้ววางส้นเท้าขวาเหลื่อม มือขวาเปลี้องออกเป็นวงบน มือซ้ายส่งหลัง เอียงซ้าย	



ภาพที่ 53 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 34

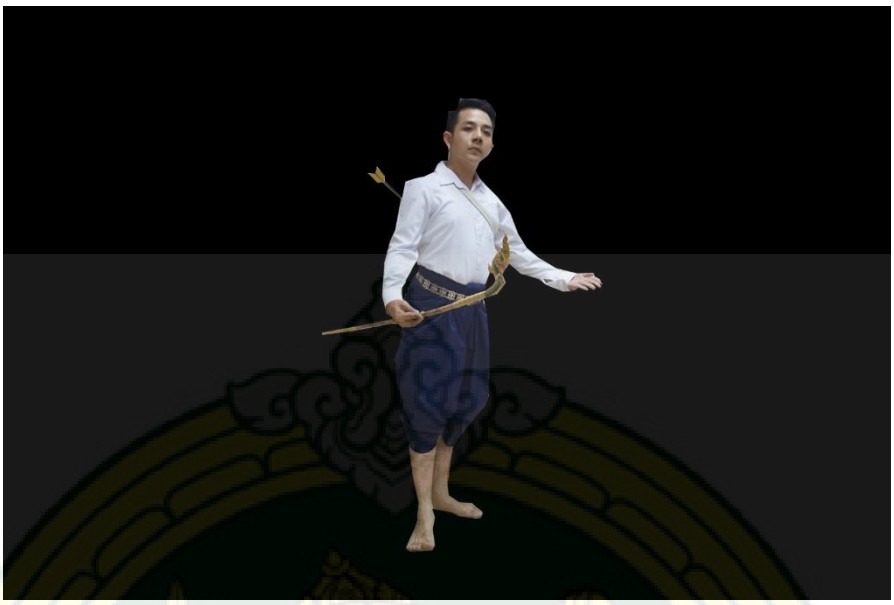
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- ยืนท่าพระ เหยียดแตะเท้าซ้าย มือขวาถือศร และลูกศร มือซ้ายทาบที่หน้าขาซ้าย เอียงขวา	



ภาพที่ 54 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 35
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- ยืนเหยียดเท้าซ้าย มือขวาจับคันศร มือซ้ายชี้นิ้ว ตวัดมือ เอียงขวา (ท่าศัตรู)	



ภาพที่ 55 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 36

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- เท้าซ้ายก้าวหน้า มือทั้งสองหงายมือออกจากกัน เอียงขวา (ตาย)	



ภาพที่ 56 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 37

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- ยืนเหยียดเท้าขวา มือจีบที่ปาก เอียงซ้าย (ท่ายิ้ม)	



ภาพที่ 57 เชิดฉิ่งแผลงศร ท่าที่ 36

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- ยืนท่าพระ เหยียดแตะเท้าซ้าย มือขวาถือศร และลูกศร มือซ้ายทาบที่หน้าขาซ้าย เอียงขวา	

4.6.1.2 การใช้ร่างกายส่วนต่างๆแสดงท่ารำ

ผู้วิจัยจะอธิบายโดยใช้นาฏยศัพท์และคำอธิบายท่ารำและทิศทางการเคลื่อนไหวร่วมด้วย

- การใช้เท้าและขา มีผสมเหลื่อมเท้า ก้าวหน้า ก้าวข้าง วางส้นเท้า ถอนเท้า กระทุ้ง กระดก กระดกเสี้ยว จรด ขยั่น ยกเท้า ซอยเท้า ประ ห่มเข่า
- การใช้มือและแขน มีจีบ ตั้งวง ป้องหน้า หยิบจีบ หงายมือแขนตึง หงายมืองอแขนข้างตัว ตั้งมือแขนตึงระดับไหล่
- การใช้ลำตัว ไหล่และศีรษะมีเยื้องตัว ยักตัว ย้อนตัว กล่อมไหล่ กล่อมหน้า เอียง และมีลักษณะการใช้ลำตัว ไหล่และศีรษะที่มักไม่พบในชุดการแสดงอื่น คือ การกดไหล่เอว ศีรษะ และยกขาข้างเดียวกัน แล้วเลื่อนตัวไปด้านขาที่ยก

4.6.1.3 ทิศทางการเคลื่อนไหว

- เคลื่อนไหวจากซ้ายไปขวา และขวาไปซ้าย
- การแสดงท่ารำทั้ง 4 ทิศ ด้วยการเคลื่อนที่ตามไหล่ซ้าย

4.6.1.4 การใช้พื้นที่บนเวที

- ใช้พื้นที่บนเวทีโดยการเคลื่อนไหวที่เป็นวงกลม
- ใช้พื้นที่บนเวทีส่วนหน้า
- ใช้พื้นที่บนเวทีส่วนหลังด้วยการเคลื่อนที่ถอยหลัง

กล่าวโดยสรุปเพลงเชิดฉิ่งแผลงศรนั้นใช้ในการประกอบการเรียนการสอนซึ่งบรรจุเป็นเพลงหน้าพาทย์ในหลักสูตรนาฏศิลป์ไทยของตัวโขนพระ เป็นการฝึกพื้นฐานในการรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงขั้นต่อไป โดยเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ประกอบอากัปกิริยาการแผลงศร รำอวดฤทธานุภาพของอาวุธ โดยท่ารำก็จะปรากฏทั้งการใช้สรีระทั้งร่างกายรวมถึงทิศทางการเคลื่อนไหวของท่ารำการใช้บทเวทีได้อย่างครอบคลุม ซึ่งผู้วิจัยขอกล่าวถึงสัมพันธ์ของเหตุการณ์การแสดงและท่ารำหลัก ดังนี้

จากข้อมูลการปฏิบัติท่ารำในเชิดฉิ่งศรทนง พบว่ามีการปฏิบัติท่ารำหลักครบทุกท่า และไม่มีการปรับเปลี่ยนหรือดัดแปลงท่ารำหลัก ทั้งนี้เนื่องมาจากมีการเสริมท่ารำตีบทเพื่อบอกเล่าเรื่องเข้าไปในกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งแล้วใน ท่าที่ 4-6 และท่าที่ 35-37 ซึ่งท่าในเชิดฉิ่งแผลงศรก็เป็นท่ารำที่ใช้แสดงเรื่องราวด้วย แต่เหตุการณ์การแสดงมีผลต่อการแสดงท่ารำเชิดฉิ่งด้วยการแบ่งการรำออกเป็นช่วงๆ คือมีการปฏิบัติท่ารำหลัก ท่ารำเสริม ท่ารำเชื่อม และท่ารำแผลงศร เป็น 3 ระยะ ท่ารำหลักจะมี 5 ท่า

ได้แก่ ท่าเชิดบัวชูฝัก,ท่าผาลาเพียงไหล่,ท่าจันทร์ทรงกลด, ท่าโก่งศิลป์, และท่ายิงศร (ท่าที่ 10, 12, 14, 22, 23, 31)

จากการสังเกตท่ารำพบว่าท่ารำช่วงที่ 3 เป็นท่ารำที่ตอบจบมุ่งหมายการแสดงได้ชัดเจนที่สุด ดังนั้นจึงพบว่า ท่ารำช่วงที่ 3 จะถูกนำมาแสดงที่สุด แต่ทั้งนี้ก็ต้องเริ่มต้นด้วยการรำร่ายและป้องหน้าเสมอ และนอกจากนี้ในท่ารำยังมีการนำเอกลักษณ์ของท่ารำหลักในเชิดฉิ่ง คือการท่าที่ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่งและการขยั่นเท้ากล่อมไหล่มาประกอบด้วย ดังท่าที่ 10, 12, 14, 19, 20, 23 (บัวชูฝัก, ผาลาเพียงไหล่, ท่ารำกระบี่สี่ท่า, โก่งศิลป์)

ตารางที่ 6 การแสดงนาฏยศัพท์ที่ใช้ในการรำเชิดฉิ่งแผลงศร

นาฏยศัพท์เบื้องต้น	นาฏยศัพท์ที่เป็นท่าเชื่อม	นาฏยศัพท์ที่เป็นท่าหลัก
ยืนพระ	ก้าวข้าง	ปลอบศรหรือเสี่ยงศร
ตั้งวง	ก้าวหน้า	ชักแป้งผัดหน้า
จีบมือ	วางส้นเท้า	เงื้อ
เอียงศีรษะ	ถอนเท้า	ชี้นิ้ว
เหลื่อมเท้า	ประเท้า	รำร่าย
กล่อมหน้า	ยกเท้า	ป้องหน้า
จีบปรกข้าง	ยืดยุบ	ห่มเข่า
จีบส่งหลัง	จรดเท้า	บัวชูฝัก
	หมุนตัว	สอดสร้อยมาลา
	ซอยเท้า	ผาลาเพียงไหล่
	กระทุ้งเท้า	พิสมัยเรียงหมอน
	กระดกเท้า	กลางอัมพร
	ขยั่นเท้า	ประลัยวาต
	ผสมเท้า	รำกระบี่สี่ท่า
	ฉายเท้า	กระต่ายต้องแร้ว
	กระดกเสี้ยว	ช้านางนอน
	ตีไหล่	กังหันร่อน
	กล่อมไหล่	จันทร์ทรงกลด
		โก่งศิลป์
		น้าวศร
		ยิงศร

4.6.2 เชิดฉิ่งศรทะนง

ความเป็นมาของรำเชิดฉิ่งศรทนง

ความเป็นมาของรำเชิดฉิ่งศรทนง มีข้อสันนิษฐาน 2 ข้อ คือ

1.จากประวัติของคุณครูลมุล ยมะคุปต์ ได้กล่าวว่าได้รับการถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งศรทนงจากหม่อมครูแย้ม ซึ่งเป็นเหตุผลที่จะสันนิษฐานว่าเชิดฉิ่งศรทนงน่าจะมีแสดงแล้วในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

2.เนื่องจากพบการบรรจุเพลงศรทนงในรามเกียรติ์ชุดเบิกโรง บทชุดสีดาหาย ตอน ศูรปนขาหึง ชุดจองถนน ตอนที่ 2 และในบทละครรำเรื่องศกุนตลา ตอนทุษยันต์แผลงศรฆ่ากาลเมนี พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นครั้งแรก จึงทำให้เกิดข้อสันนิษฐานอีกข้อหนึ่งว่า เชิดฉิ่งศรทนงอาจจะเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 6 เพราะด้วยความเอาพระทัยใส่ บำรุงและส่งเสริมศิลปะการแสดง จึงทำให้ศิลปินทางด้านนาฏศิลป์ดนตรีได้รับการยกย่องว่ามีศักยภาพมากอีกยุคหนึ่ง การแสดงชุดนี้ก็นับได้ว่าเป็นการแสดงรำอวดฝีมือของตัวโขนพระ ตกทอดมาสู่ปัจจุบัน

<u>ตัวละคร</u>

พระรามคือพระนารายณ์อวตารมาเป็นโอรสท้าวทศรถ กษัตริย์กรุงอโยธยากับนางเกาสุริยา โดยมีศัตราวุธและเหล่าเทพทั้งหลายจุติลงมาเป็นพลของพระรามเพื่อปราบทศกัณฐ์ในครั้งนี้พระลักษณ์มีอวตารลงมาเป็นนางสีดาลูกทศกัณฐ์และนางมณโฑ ต้นเหตุแห่งศึกลงกา

<u>การแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง</u>

พระรามแต่งกายยืนเครื่องสีเขียวแขนยาว สวมมงกุฎยอดชัย ดังภาพที่ 3 มีศรเป็นอาวุธอุปกรณ์ในการแสดงนอกจากศรก็คือลูกศรและกระบอกศร แต่หากว่ามีการแสดงหน้าพระที่นั่งจะไม่ใช้การพุ่งจากมือผู้แสดงเพราะเป็นการไม่บังควร แต่ปัจจุบันจะใช้การแผลงศรมือเปล่า ทั้งนี้ก็เพื่อในความไม่ผิดพลาดของผู้แสดงที่ต้องวิ่งเข้ามารับลูกศรด้วย

นอกจากเครื่องแต่งกายแล้ว อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง ยังมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการแสดงกระบวนท่ารบของพระลักษมณ์ในการแสดงโขน เพราะนอกจากจะเป็นการแสดงความสามารถในกระบวนท่ารำแล้ว การใช้อาวุธประกอบการรำยังเป็นการแสดงความชำนาญของผู้แสดง ที่ต้องใช้ไหวพริบ ความจำ ตลอดจนการฝึกหัดอย่างต่อเนื่องเพื่อให้เกิดความคล่องตัว อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงเชิดฉิ่งศรทนง คือ ศร ดังภาพที่ 6 , ลูกศร ดังภาพที่ 7, กระบอกศร ดังภาพที่ 8

<u>ดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดง</u>

ในการรำเชิดฉิ่งศรทนงจะใช้วงปี่พาทย์ในการแสดง ซึ่งก็คือวงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบในการแสดงโขน โดยจะใช้ได้ทั้งวงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของเวลาและสถานที่ สรุปได้ว่า ในการแสดงโขนจะนาวงปี่พาทย์มาใช้บรรเลงประกอบ

การแสดง ลักษณะของวงปี่พาทย์จะเป็นการประสมวงระหว่างเครื่องตีกับเครื่องเป่า ซึ่งมีเครื่องตีเป็นหลัก ลักษณะการประสมวงปี่พาทย์จึงมีหลายประเภทเพื่อให้เหมาะกับการแสดง

ซึ่งได้มีการจัดแบ่งขนาดของวงปี่พาทย์ออกเป็น 3 ประเภท ดังนี้ โดยวงดนตรีปี่พาทย์แต่ละประเภทจะประกอบได้ด้วย เครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

1. วงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วย (ดังภาพที่ 9)
    - 1.1 ปี่ใน
    - 1.2 ระนาดเอก
    - 1.3 ฆ้องวงใหญ่
    - 1.4 ตะโพน
    - 1.5 กลองทัด
    - 1.6 ฉิ่ง
2. วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วย (ดังภาพที่ 10)
    - 2.1 ปี่ใน
    - 2.2 ปี่นอก
    - 2.3 ระนาดเอก
    - 2.4 ระนาดทุ้ม
    - 2.5 ฆ้องวงใหญ่
    - 2.6 ฆ้องวงเล็ก
    - 2.7 ตะโพน
    - 2.8 กลองทัด
    - 2.9 ฉิ่ง
    - 2.10 ฉาบเล็ก
    - 2.11 โหม่ง
3. วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ประกอบด้วย (ดังภาพที่ 11)
    - 3.1 ปี่ใน
    - 3.2 ปี่นอก
    - 3.3 ระนาดเอก
    - 3.4 ระนาดทุ้ม
    - 3.5 ฆ้องวงใหญ่
    - 3.6 ฆ้องวงเล็ก
    - 3.7 ระนาดเอกเหล็ก

3.8 ระนาดทุ้มเหล็ก

3.9 ตะโพน

3.10 กลองทัด

3.11 ฉิ่ง

3.12 ฉาบเล็ก

3.13 โหม่ง

สำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงโขน นอกจากความรู้ ความสามารถเกี่ยวกับเพลงดนตรีแล้วผู้บรรเลงยังจะต้องมีความรู้เกี่ยวกับกระบวนท่ารำเพื่อจะได้ปรับเปลี่ยนกระบวนการบรรเลงได้ทันการปฏิบัติของผู้แสดง เพราะความรู้เหล่านี้เป็นส่วนประกอบที่มีความสำคัญที่จะทำให้การบรรเลงประกอบการแสดงราบรื่น โดยมีวงปี่พาทย์เครื่องห้าที่ใช้บรรเลงเป็นหลักพื้นฐานโดยทั่วไปในการแสดงโขน

<u>เพลงที่ใช้ในการแสดง</u>

การแสดงเชิดแงศรทนงจะประกอบด้วยเพลงหน้าพาทย์ 2 เพลง คือ เพลงเชิดฉิ่งและเพลงศรทนง เพลงเชิดฉิ่งก็คือเพลงเดียวกับเพลงเชิดนั่นเอง แตกต่างกันที่เมื่อบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งก็ตัดตะโพนไทย และกลองทัดออก คงไว้แต่ฉิ่งในการกำกับจังหวะ เหตุที่ใช้เพลงเชิดฉิ่งในการรำก็เพราะว่าเพลงเชิดฉิ่งเป็นเพลงที่ไม่มีจังหวะหน้าทับตายตัว มีเพียงเสียงของฉิ่งเท่านั้นที่เป็นตัวประกอบจังหวะ

ส่วนเพลงศรทนงเป็นการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประเภท 4 ไม้ลา อัตราจังหวะ 2 ชั้น เครื่องดนตรีใช้ในการตีหน้าทับเพลงศรทนงต่อจากเพลงเชิดฉิ่งก็จะเพิ่มตะโพนไทยและกลองทัด ซึ่งเพลงศรทนงจะแบ่งออกได้เป็น 3 ตัวดังนี้

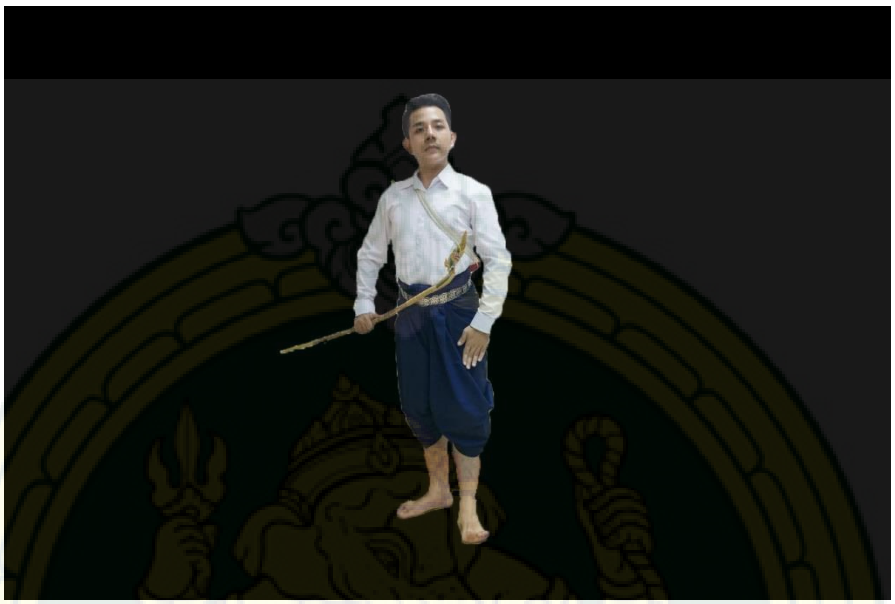
ตัวที่ 1 คือ ศรทนง

ตัวที่ 2 คือ ศรพระลักษมณ์ หรือ โก่งพระลักษมณ์

ตัวที่ 3 คือ ศรสำเร็จ หรือ ศรสมเด็จ

4.6.2.1 ท่ารำเชิดฉิ่งศรทนง

ท่ารำเชิดฉิ่งในชุดเชิดฉิ่งศรทนง



ภาพที่ 58 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- ยืนท่าพระ เหยียดแตะเท้าซ้าย มือขวาถือศรและลูกศร มือซ้ายทาบที่หน้าขาซ้าย เอียงขวา	



ภาพที่ 59 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายจับคันศร มือขวาดึงศรจากกระบอกศรด้านหลัง เอียงซ้าย จากนั้นนำศรและลูกศรรวมกันที่มือข้างขวา	หมายเหตุ มือขวาจะถือศรและลูกศรตลอด หากมีการเปลี่ยนมือจับ จะอธิบายในท่ารำนั้นๆ



ภาพที่ 60 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	หันตัวเฉียงด้านขวาเล็กน้อย - ท่าปลอบศรหรือเสี่ยงศร เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาจับศรและลูกศรด้านหน้า มือซ้ายตั้งมือแล้วเคลื่อนมือในลักษณะลูบที่หัวศร แต่ไม่ต้องโดนหัวศร เอียงซ้าย	



ภาพที่ 61 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 4

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	หันตัวเฉียงด้านขวาเล็กน้อย - เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาเช่นเดิม มือซ้ายจีบระดับอกแล้วเดินมือออกเป็นวงบน (ท่าไป)	



ภาพที่ 62 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 5

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- เท้าซ้ายก้าวข้าง มือทำท่าชักแป้งผัดหน้า มือขวาสูง แต่มือขวาทำลักษณะวงบน เอียงขวา (ฆ่า)	



ภาพที่ 63 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 6

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- ยืนเหลื่อมเท้าขวา มือขวาจับศรและลูกศรวงล่าง มือซ้ายชี้นิ้วแขนตึงระดับไหล่ เอียงขวา (ศัตรู)	



ภาพที่ 64 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 7

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	หน้าเวที	- เท้าขวาก้าวหน้า มือขวาจับศรและลูกศร มือทำท่าแบหงายออกจากกันระดับท้อง เอียงซ้าย	



ภาพที่ 65 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 8

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- ท่ารำร่าย ยืนประสมเหลื่อมเท้า มือซ้ายตั้งวงหน้า มือขวาตั้งวงบนเฉียงมาด้านหน้า เอียงขวา - จากนั้นเท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางส้นเท้า พร้อมวาดมือขวาลงหยิบจีบแล้วปล่อยตั้งวงหน้า มือซ้ายส่งหลัง เอียงซ้าย จับศรหัวตั้ง	



ภาพที่ 66 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 9

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- ท่าป้องหน้า ถอนเท้าซ้าย เท้าขวาประ มือซ้ายหงายมืองอแขนข้างตัว มือขวาจีบคว่ำข้างตัวเอียงซ้าย - เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายป้องหน้า มือขวาตั้งวงล่าง เอียงขวา ยืดยุบแล้วหันไปทางขวามือ (จับหัวศรตั้ง)	



ภาพที่ 67 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 10
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- เท้าซ้ายประ มือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายหงายมืองอแขนข้างตัว เอียงขวา (จับหัวศรในลักษณะคว่ำหัวศรลง) - ยกเท้าซ้าย มือขวาสอดมือแบหงายระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงซ้าย (จับศรในลักษณะหงายหัวลง) - ห่มเข่าพร้อมจังหวะฉิ่ง พร้อมกับกล่อมไหล่กล่อมหน้ากับเอียง 4 จังหวะ หมดยืดยุบเอียงซ้าย	



ภาพที่ 68 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 11

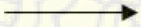
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- ท่าสอดสร้อยมาลา เท้าซ้ายก้าวหน้า มือซ้ายจีบคว่ำ มือขวาหงายมืองอแขนข้างตัว (จับศรลักษณะหงายหัวลง) เอียงขวา - เท้าขวาจรด มือซ้ายจีบหงายชายพก มือขวาตั้งวงบน เอียงซ้าย (จับหัวศรตั้ง) ยืดยุบจรดอีกครั้ง แล้วซอยเท้าหมุนตัวตามไหล่ขวาไปด้านซ้ายของเวที	



ภาพที่ 69 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 12

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	 หน้าเวที	- ท่าบัวชูฝัก ยกเท้าขวา มือซ้ายหงายมือวงบน มือขวาจับศรหัวตั้ง ระดับวงล่าง เอียงขวา	



ภาพที่ 70 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 13
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	→ หน้าเวที	- เท้าซ้ายวางหลัง ยกเท้าขวา มือทั้งสองซ้อนข้อมือจีบหงาย เอียงขวา (จับศรหงายท้องศรหัวตั้ง) - เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเหลื่อมและจรด มือตั้งวงล่าง เอียงขวา ยืดยุบจรดอีกครั้ง ซอยเท้าหมุนตัวตามไหล่ขวาไปทางขวาของเวที (จับศรหัวตั้ง)	



ภาพที่ 71 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 14

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	ศรตัวที่ 1 ไหว้ครั้งที่ 1 - เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเหลื่อมประ ข้อนมือทั้งสองพนมระดับอกตกปลายมือเล็กน้อย ศรอยู่ระหว่างนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ เอียงขวา (หงายท้องศรหัวศรอยู่ด้านขวาขนานพื้น) - เท้าขวาก้าวข้าง ตั้งมือพนมระดับอก เอียงซ้าย	



ภาพที่ 72 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 15

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	ศรตัวที่ 1 ไหว้ครั้งที่ 1 - เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเหลื่อมประ ช้อนมือทั้งสองพนมระดับอกตกปลายมือเล็กน้อย ศรอยู่ระหว่างนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ เอียงขวา (หงายท้องศรหัวศรอยู่ด้านขวาขนานพื้น) - เท้าขวาก้าวข้าง ตั้งมือพนมระดับอก เอียงซ้าย	



ภาพที่ 73 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 16

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	ศรตัวที่ 1 ไหว้ครั้งที่ 2 - ย้อนตัวมาทางซ้าย เท้าขวาก้าวหน้า เอียงขวา เท้าซ้ายเหลื่อมประ ช้อนมือทั้งสองตั้ง พนมระดับอกตกปลายมือเล็กน้อย ศรอยู่ระหว่างหัวแม่มือและนิ้วชี้ เอียงซ้าย (หงายท้องศรหัวศรอยู่ด้านขวา) - เท้าซ้ายก้าวข้าง ตั้งมือพนมระดับอก เอียงขวา แล้วหันตามไหล่ซ้าย ไปด้านซ้ายของเวที	



ภาพที่ 74 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 17

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	→ หน้าเวที	ศรตัวที่ 1 ไหว้ครั้งที่ 3 -เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเหลื่อมประ ช้อนมือทั้งสองตั้งพนมระดับอก ตกปลายมือเล็กน้อย ศรอยู่ระหว่างนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ เอียงขวา (หงายท้องหัวศรหัวศรอยู่ด้านขวา) - เท้าขวาก้าวข้าง ตั้งมือพนมระดับอก เอียงซ้าย	



ภาพที่ 75 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 18

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	หน้าเวที	ศรตัวที่ 1 ไหว้ครั้งที่ 4 -ย้อนตัวมาทางซ้ายเท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเหลื่อมประ ช้อนมือทั้งสองตั้งพนมระดับอก ตกปลายมือเล็กน้อย ศรอยู่ระหว่างนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ เอียงซ้าย (หงายท้องหัวศรหัวศรอยู่ด้านขวา) - เท้าซ้ายก้าวข้าง ตั้งมือพนมระดับอก เอียงขวาแล้วหันตามไหล่ซ้ายไปด้านซ้ายของเวที	



ภาพที่ 76 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 19
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	→ หน้าเวที	- ย้อนตัวมาทางขวา เท้าซ้ายยกแล้วก้าวหน้า มือขวาจับศรและลูกศรลักษณะตั้งวงหน้า มือซ้ายจีบปรกหน้า เอียงขวา - เท้าขวาจรด มือซ้ายม้วนจีบออกวงหน้า มือขวาจีบปรกหน้า เอียงซ้าย ซอยเท้าหันตามไหล่ขวาไปด้านขวาของเวที (จับศรหัวตั้ง)	จากภาพเป็นภาพถ่ายหน้าตรง เนื่องจากภาพถ่ายด้านข้างเห็นการปฏิบัติท่ารำไม่ชัดเจน



ภาพที่ 77 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 20

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- ท่าผาลาเพียงไหล่ เท้าขวาก้าวหน้า เอียงซ้าย กระทุ้งเท้าซ้ายแล้วกระดก มือขวาม้วนมือออกเป็นวงบน มือซ้ายพลิกมือเป็นหงายมืองอแขนข้างตัว เอียงขวา - ยืดยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่งพร้อมกับกล่อมไหล่ กล่อมหน้า 4 จังหวะ ยืดยุบ หมดเอียงขวา เท้าซ้ายวางหลัง (จับศรหัวตั้ง)	



ภาพที่ 78 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 21

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- ยืดยุบ ขยั่นเท้าพร้อมกับตีไหล่ 4 จังหวะ ท้ายจังหวะให้ก้าวหน้าเท้าขวา เอียงซ้ายแล้ววางจมูกเท้าซ้าย เอียงขวา (จับหัวศรตั้ง)	



ภาพที่ 79 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 22

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- ท่าพิสมัยเรียงหมอน ฉายเท้าขวาประแล้ววางหลัง เอียงขวา มือทั้งสองตั้งวงระดับอก ประเท้าซ้าย มือทั้งสองจีบหงายระดับอก เอียงซ้าย (จับศรหงายท้องศรหัวไปทางซ้ายมือ) - เท้าซ้ายก้าวข้าง นำเท้าขวาผสม มือซ้ายวงบนมือขวาตั้งวงแขนตึง ระดับไหล่ เอียงขวา ย้อนตัว 6 ครั้ง (จับหัวศรตั้ง)	จากภาพเป็นภาพถ่ายหน้าตรง เนื่องจากภาพถ่ายด้านข้างเห็นการปฏิบัติท่ารำไม่ชัดเจน



ภาพที่ 80 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 23

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- มือค้างไว้ท่าเดิม เท้าขวาวางหลัง ยกเท้าซ้ายเอียงขวา - เท้าซ้ายวางหลัง ยกเท้าขวา เอียงว้าย ยืดยุบแล้วก้าวหน้าเท้าขวา เอียงขวา -ยืดยุบ ขยั่นเท้า ตามแนวเส้นตรงไปทางไหล่ว้าย ขึ้นหน้าเวที เอียงขวา แล้วขยั่นเท้าตามแนวเส้นตรงไปทางไหล่ขวา ลงหลังเวที เอียงซ้าย ทำสลับกัน 4 ครั้ง ท้ายจังหวะ เท้าขวาก้าวหน้าเอียงซ้าย วางจมูกเท้าซ้าย เอียงขวา (จับหัวศรตั้ง)	



ภาพที่ 81 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 24

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	-ท่ากลางอัมพร ฉายเท้าขวามาเหลื่อมเท้าซ้าย มือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายหงายมืองอแขนข้างตัวเอียงขวา (จับศรลักษณะคว่ำหัวลง) - ประเท้าขวาก้าวข้าง มือค้างท่าเดิม เอียงซ้ายหน้ามองออก นิ่ง - ย้อนตัวมาทางซ้าย แล้วถ่ายน้ำหนักไปทางขวา กระดกเสี้ยวเท้าซ้าย มือขวาสอดมือแบหงายระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ เอียงซ้าย (จับศรลักษณะหงายท้องศรหัวลง) หมุนตัวตามไหล่ขวาไปทางด้านซ้าย พร้อมกับเดินมือขวาช้อนข้อมือขึ้น	จากภาพเป็นภาพถ่ายหน้าตรง เนื่องจากภาพถ่ายด้านข้างเห็นการปฏิบัติท่ารำไม่ชัดเจน



ภาพที่ 82 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 25
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	→ หน้าเวที	- ท่าประลัยวาต เท้าซ้ายวางหลัง มือซ้ายจีบปรกข้าง เอียงขวา - ยืดยุบ ขยั่นเท้า ตีไหล่ไปทางขวา มือทำรำกระบี่สี่ท่า มือซ้ายตั้งวงบน เอียงขวา สลับกับตีไหล่ไปทางซ้ายท่าประลัยวาต มือซ้ายจีบปรกข้าง เอียงซ้าย ทำสลับกัน 4 จังหวะ หมดจังหวะด้วยท่ารำกระบี่สี่ท่า เท้าขวาก้าวหน้า วางเท้าซ้ายลงหลัง เอียงขวา (จับศรหัวตั้ง)	



ภาพที่ 83 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 26

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	หน้าเวที	- ท่ากลางอัมพรต่ำ ถอนเท้าซ้าย ยกเท้าขวา (ให้หันหน้าเวที) มือซ้ายจีบคว่ำแล้วม้วนมือเป็นหงายมืองอแขนข้างตัว มือขวาหงายมืองอแขนข้างตัวแล้วพลิกเป็นวงตั้งวงแขนตึง เอียงซ้าย	




ภาพที่ 84 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 27

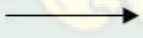
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายจรด มือขวาจีบสอดเป็นวงมือแบหงายระดับศีรษะ มือซ้ายหงายมืองอแขนข้างตัว แล้วตั้งวงแขนตึง เอียงขวา - ยืดยุบจรดเท้าซ้ายอีกครั้ง ซอยเท้าวิ่งขึ้นหน้าเวทีพร้อมกับเปลี่ยนมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบคว่ำข้างตัว จรดเท้าขวาซอยเท้าถอยหลังพร้อมกับเปลี่ยนมือซ้ายตั้งวงบน มือขวาดึงจีบคว่ำข้างตัว 4 ครั้ง เอียงซ้าย (จับศรหัวตั้ง) ซอยเท้าหันด้านซ้ายของเวที	




ภาพที่ 85 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 28

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	 หน้าเวที	- ถอนเท้าซ้าย เท้าขวาก้าวข้างมือซ้ายจับศร โดยหงายท้องศรออกนอกตัว ให้ศรอยู่กลางนิ้วชี้กับนิ้วกลาง นิ้วหัวแม่มือประคองศรไว้ในลักษณะหงายมืองอแขนข้างตัว จับลูกศรในลักษณะวงล่าง เอียงซ้าย (จับศรหงายหัวลง) - ยืดยุบซอยเท้าหันตัวตามไหล่ขวา ไปด้านขวา	



ภาพที่ 86 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 29
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	ศรตัวที่ 2 - เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเหลื่อมแล้วประ มือซ้ายจับศรตั้งเอาท้องศรขัดระหว่างต้นแขนขวาและต้นขาขวา มือขวาจีบปรกข้างระดับหน้าเอียงซ้าย - ยกข้างเท้าขวา มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายน้าวท้องศร เอียงขวา - เยื้องตัว 2 จังหวะ เท้าขวาก้าวหน้า หันตัวตามไหล่ซ้ายไปด้านซ้าย (มือขวาจับลูกศร มือซ้ายจับศรหัวตั้ง)	จากภาพเป็นภาพถ่ายหน้าตรง เนื่องจากภาพถ่ายด้านข้างเห็นการปฏิบัติท่ารำไม่ชัดเจน



ภาพที่ 87 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 30
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	→ หน้าเวที	ศรตัวที่ 2 - เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเหลื่อมแล้วประ มือขวาจับศรตั้งเอาท้องศรขัดระหว่างต้นแขนซ้ายและต้นขาซ้าย มือซ้ายจีบปรกข้างระดับหน้าเอียงขวา - ยกข้างเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาน้าวท้องศร เอียงซ้าย - เยื้องตัว 2 จังหวะ (มือขวาจับลูกศร มือซ้ายจับศรหัวตั้ง)	จากภาพเป็นภาพถ่ายหน้าตรง เนื่องจากภาพถ่ายด้านข้างเห็นการปฏิบัติท่ารำไม่ชัดเจน



ภาพที่ 88 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 31

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	 หน้าเวที	- เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาจับศรและลูกศร มือทั้งสองจีบคว่ำระดับชายพก เอียงซ้าย - เท้าขวาจรด มือทั้งสองจีบหงายที่ชายพก เอียงขวา - จรดเท้าอีกครั้ง ซอยเท้าหันตามไหล่ขวาไปด้านหน้าเวที (จับศรลักษณะหงายท้องศรหัวตั้ง)	




ภาพที่ 89 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 32

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- ท่ากระต่ายต้องแร้ว เท้าขวาก้าวหน้า มือทั้งสองปล่อยจีบเป็นหงายมืองอแขนข้างตัว ศีรษะตรง กระดกเท้าซ้าย มือทั้งสองตั้งวงกลาง - ห่มเข่าพร้อมกับกล่อมไหล่ กล่อมหน้า 4 จังหวะ ท้ายจังหวะยืดยุบหมด เอียงขวา	



ภาพที่ 90 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 33

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- เท้าซ้ายก้าวข้าง มือท่านางนอนขวาต่ำ เอียงขวา ย้อนตัวมาทางขาขวา เอียงซ้าย แล้วถ่ายน้ำหนักที่ขาซ้าย กระดกเสี้ยวขาขวา ปาดแขนซ้ายมาดึงจีบคว่ำแขนตึงข้างตัว มือขวาตั้งวงล่างเอียงขวา ห่มเข่า กล่อมไหล่ กล่อมหน้าตามจังหวะฉิ่ง แล้วหมดจังหวะด้วยเอียงขวา (จับศรหัวตั้ง) - จากนั้นทำถอนเท้าขวา ยกเท้าซ้าย มือซ้ายวงกลาง มือขวาตั้งวงล่าง เอียงขวา - ถอนเท้าซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง มือทำท่านางนอนซ้ายต่ำ เอียงซ้าย ย้อนตัวมาขาซ้าย เอียงขวา แล้วถ่ายน้ำหนักที่ขาขวา กระดกเสี้ยวขาซ้าย ปาดแขนขวามาดึงจีบที่คว่ำแขนตึงข้างตัว มือซ้ายตั้งวงล่างเอียงซ้าย ห่มเข่า กล่อมไหล่ กล่อมหน้าตามจังหวะฉิ่ง แล้วหมดจังหวะด้วยเอียงซ้าย	



ภาพที่ 91 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 34

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- ท่ากังหันร่อน ยืนน้ำหนักที่ขาขวา แล้วจรดเท้าซ้าย ทำท่ากังหันร่อน มือซ้ายจีบหงาย เอียงขวา จรดแล้วซอยเท้า สลับมือ ซอยขึ้นลง 2 เที่ยว จากนั้นซอยเท้าอยู่กับที่พร้อมสลับมือ แล้วหันตัวตามไหล่ซ้ายไปด้านข้างซ้ายของเวที	



ภาพที่ 92 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 35

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	 หน้าเวที	- ซอยเท้า มือซ้ายจับศรโดยหงายท้องศรออกนอกตัว ให้ศรอยู่กลางนิ้วชี้กับนิ้วกลางนิ้วหัวแม่มือประคองศรไว้ในลักษณะหงายมืองอแขนข้างตัว จับลูกศรในลักษณะวงล่าง เอียงซ้าย (จับศรหงายหัวลง)	



ภาพที่ 93 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 36

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- ยืดยุบซอยเท้าหันตัวตามไหล่ขวา ไปด้านขวาของเวที	



ภาพที่ 94 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 37

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	ศรตัวที่ 3 - ถอนเท้าขวา แล้วเท้าซ้ายก้าวหน้า ตีไหล่ขวาไปด้านหลังพร้อมกับวาดแขนขวาไปด้านหลัง แล้งม้วนมือกลับมาจีบปรกข้าง มือซ้ายตั้งวงกลางแขนตึงระดับไหล่ เอียงขวา สะดุ้งตัว 1 ครั้ง	



ภาพที่ 95 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 38

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	หน้าเวที	ศรตัวที่ 3 - มือค้างท่าเดิมไว้ เท้าขวาก้าวหน้า ยุบตัวลง เอียงซ้าย สะดุ้งตัว 1 ครั้ง	



ภาพที่ 96 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 39

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	หน้าเวที	ศรตัวที่3 - มือค้างท่าเดิมไว้ เท้าซ้ายก้าวหน้ายุบตัวลง เอียงขวา สะดุ้งตัว 1 ครั้ง	



ภาพที่ 97 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 40

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	ศรตัวที่ 3 - มือค้างท่าเดิมไว้ เท้าขวาก้าวหน้า ยุบตัวลง เอียงซ้าย	



ภาพที่ 98 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 41

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- เท้าซ้ายก้าวข้าง เท้าขวาผสม มือท่าเดิม ยักตัวรอท้ายเพลง	



ภาพที่ 99 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 42

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- เท้าขวาวางหลัง เท้าซ้ายก้าวข้าง ตีไหล่ขวาไปด้านหลังพร้อมกับวาดแขนขวาไปด้านหลังแล้วม้วนมือกลับมาจีบปรกข้าง มือซ้ายตั้งวงกลางแล้วแขนตึงระดับไหล่หักข้อมือลง พร้อมกับยกเท้าขวา เอียงขวา ในขณะที่ยกข้างเท้าขวาให้พุ่งศรใส่ฝ่ายตรงข้าม (จับศรหงายท้องศรหัวลง)	จากภาพเป็นภาพถ่ายหน้าตรง เนื่องจากภาพถ่ายด้านข้างเห็นการปฏิบัติท่ารำไม่ชัดเจน



ภาพที่ 100 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 43

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายตั้งวงด้านหน้า มือขวาจีบคว่ำคู่กันเอียงซ้าย ยืดยุบ ซอยเท้าตามไหล่ขวาไปหน้าเวที (มือขวาจับศร)	



ภาพที่ 101 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 44

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- เท้าซ้ายก้าวหน้าแล้ววางส้นเท้าขวาเหลื่อม มือขวาเปลี้องออกเป็นวงบน มือซ้ายส่งหลัง เอียงซ้าย	



ภาพที่ 102 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 45

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายตั้งมือจับที่หัวศร มือขวาตั้งมือจับที่หางศร เอียงขวา (มอง)	



ภาพที่ 103 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 46

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- ยืนเหยียดเท้าซ้าย มือขวาจับคันศร มือซ้ายชี้นิ้วตวัดมือ เอียงขวา (ศัตรู)	



ภาพที่ 104 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 47

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- เท้าซ้ายก้าวหน้า มือทั้งสองหงายมือออกจากกัน เอียงขวา (ตาย)	



ภาพที่ 105 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 48

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- ท่ายิ้ม ยืนเหยียดเท้าขวา มือจีบที่ปาก เอียงซ้าย	



ภาพที่ 106 เชิดฉิ่งศรทนง ท่าที่ 49

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- ยืนท่าพระ เหยียดแตะเท้าซ้าย มือขวาถือศร และลูกศร มือซ้ายทาบที่หน้าขาซ้าย เอียงขวา	

จากการศึกษากระบวนท่าของรำเชิดฉิ่งศรทนง มีโครงสร้างในกระบวนท่ารำดังนี้

4.6.2.2 การใช้ร่างกายส่วนต่างๆแสดงท่ารำ

ผู้วิจัยจะอธิบายโดยใช้นาฏยศัพท์และคำอธิบายท่ารำและทิศทางการเคลื่อนไหวร่วมด้วย

- การใช้เท้าและขา มีผสมเหลื่อมเท้า ก้าวหน้า ก้าวข้าง วางส้นเท้า ถอนเท้า กระทุ้ง กระดก กระดกเสี้ยว จรด ขยั่น ยกเท้า ซอยเท้า ประ ห่มเข่า

- การใช้มือและแขน มีจีบ ตั้งวง ป้องหน้า หยิบจีบ หงายมือแขนตึง หงายมืองอแขนข้างตัว ตั้งมือแขนตึงระดับไหล่

- การใช้ลำตัว ไหล่และศีรษะมีเยื้องตัว ยักตัว ย้อนตัว กล่อมไหล่ กล่อมหน้า เอียง และมีลักษณะการใช้ลำตัว ไหล่และศีรษะที่มักไม่พบในชุดการแสดงอื่น คือ การกดไหล่เอว ศีรษะ และยกขาข้างเดียวกัน แล้วเลื่อนตัวไปด้านขาที่ยก

4.6.2.3 ทิศทางการเคลื่อนไหว

- เคลื่อนไหวจากซ้ายไปขวา และขวาไปซ้าย

- การแสดงท่ารำทั้ง 4 ทิศ ด้วยการเคลื่อนที่ตามไหล่ซ้าย

4.6.2.4 การใช้พื้นที่บนเวที

- ใช้พื้นที่บนเวทีโดยการเคลื่อนไหวที่เป็นวงกลม

- ใช้พื้นที่บนเวทีส่วนหน้า

- ใช้พื้นที่บนเวทีส่วนหลังด้วยการเคลื่อนที่ถอยหลัง

เชิดฉิ่งศรทนงเป็นการรำที่ใช้เพื่อการแผลงศรฆ่าศัตรู โดยขั้นตอน คือ

1.การเสี่ยงศร หรือปลอบศร คือการสั่งให้ลูกศรและคันศรแผลงไปฆ่าศัตรูให้ตาย

2.การกราบไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์อธิษฐานให้สมความปรารถนา และช่วยคุ้มครองตนเองตามความเชื่อของคนไทย โดยแสดงออกด้วยท่าศรตัวที่ 1 เป็นการกราบไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้ง 4 ทิศทั้งนี้ตามความเห็นของผู้วิจัย ด้วยความสามารถของปรมาจารย์ผู้ประดิษฐ์ท่ารำซึ่งเห็นว่า การแสดงด้วยการหันตัวไปในทิศทั้ง 4 หากใช้ทั้งตัวที่ 1 และตัวที่ 3 จะมีความคล้ายคลึงทำให้ไม่น่าสนใจ จึงใช้ลักษณะการไหว้ทั้งสี่ทิศ ด้วยการหันตัวเพียง 2 ด้าน คือ ขวาและซ้ายของเวที แต่ใช้การไหว้และการใช้ใบหน้าของผู้รำหันไปในทิศทั้ง 4 แทนอีกทั้งจะเป็นการทำซ้ำความหมายของการเวียนประทักษิณตามการรำศรตัวที่ 3

3.แสดงท่าน้าวศร เพื่อเป็นการลองเชิงศัตรูและในขณะเดียวกัน เพื่อลองกำลังตนเองและทดสอบความพร้อมของศรไปด้วย ซึ่งแสดงในท่ารำของศรตัวที่ 2

4.การแสดงท่าขึ้นศรและแผลงศรไปห่าศัตรู โดยผู้วิจัยมีความเห็นต่อการแสดงที่หันตามไหล่ซ้ายไปทิศทั้ง 4 ดังนี้

- เป็นการแสดงที่ได้สอดแทรกความเชื่อในการเวียนประทักษิณเพื่อเป็นศิริมงคลแก่ตนเองก่อนทำการสิ่งใด แล้วจึงแผลงศรไปสังหารศัตรู ซึ่งหากมองในทิศของผู้ชมแล้วจะเป็นการเวียนทางขวา

- เป็นการเวียนซ้ายเช่นเดียวกับนางดรสาแบหลา โดยสมมุติว่าเป็นการเวียนรอบทศกัณฐ์ที่อยู่ด้านซ้ายมือ

- เนื่องจากเป็นการขึ้นศรด้วยมือขวา ปลายลูกศรจึงชี้ไปทางซ้ายมือ ดังนั้นการเวียนไปทางซ้ายมือจึงเป็นการสอดคล้องกับการถือศร

5.แสดงความยินดีในความสำเร็จ

กล่าวโดยสรุปเพลงเชิดฉิ่งศรทนงพบว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงที่ถูกใช้ประกอบการแสดงโขน ละคร สำหรับตัวเองของเรื่องเป็นการรำอวดฝีมือ กระบวนท่ารำแล้ว อาวุธยังเป็นส่วนสำคัญในองค์ประกอบการรำแสดงความชำนาญของผู้แสดง ท่ารำก็ยังบ่งบอกถึงการใช้นาฏยศัพท์ที่เลียนแบบท่าทางในการยิงธนู อย่างการน้าวศร ทำให้เพลงเชิดฉิ่งศรทนงเป็นการรำเดี่ยวที่อวดฝีมือรวมถึงกระบวนท่ารำของผู้แสดงอีกด้วย การรำเชิดฉิ่งศรทนงมีจุดมุ่งหมายในการรำคือการแผลงศรฆ่าศัตรูให้ตาย ซึ่งผู้วิจัยขอกล่าวถึงสัมพันธ์ของเหตุการณ์การแสดงและท่ารำหลัก ดังนี้

จากข้อมูลการปฏิบัติท่ารำในเชิดฉิ่งศรทนง พบว่ามีการปฏิบัติท่ารำหลักครบทุกท่า และไม่มีการปรับเปลี่ยนหรือดัดแปลงท่ารำหลัก ทั้งนี้เนื่องมาจากมีการเสริมท่ารำตีบทเพื่อบอกเล่าเรื่องเข้าไปในกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งแล้วในท่าที่ 4-6 และท่าที่ 44-47 อีกทั้งการแสดงชุดนี้ยังมีการบรรเลงเพลงศรทนงสลับกับบรรเลงเชิดฉิ่งเป็นลำดับ ซึ่งท่าในศรทนงก็เป็นท่ารำที่ใช้แสดงเรื่องราวด้วย แต่เหตุการณ์การแสดงมีผลต่อการแสดงท่ารำเชิดฉิ่งด้วยการแบ่งการรำออกเป็นช่วงๆ คือมีการปฏิบัติท่ารำหลัก ท่ารำเชื่อม และท่ารำศรทนง เป็น 3 ระยะ ท่ารำหลักจะมี 8 ท่า ได้แก่ เชิดบัวชูฝัก, ไหว้ 4 ทิศ , ผาลาเพียงไหล่, พิสมัยเรียงหมอน, ท่าโก่งศิลป์, ท่าจันทร์ทรงกลด, กังหันร่อน, ท่าแผลงศร 4 ทิศ (ท่าที่ 10, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39)

จากการสังเกตท่ารำพบว่าท่ารำช่วงที่ 3 เป็นท่ารำที่ตอบจบมุ่งหมายการแสดงได้ชัดเจนที่สุด ดังนั้นจึงพบว่าเมื่อมีการตัดท่ารำออกเป็นบางส่วนเพื่อแสดงให้เหมาะสมกับเวลา ท่ารำช่วงที่ 3 จะถูกนำมาแสดงที่สุด แต่ทั้งนี้ก็ต้องเริ่มต้นด้วยการรำร่ายและป้องหน้าเสมอ และนอกจากนี้ในเชิดฉิ่ง คือท่าที่ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่งและการขยั่นเท้ากล่อมไหล่มาประกอบด้วย ดังภาพที่ 10, 12, 19, 24, 31, 32 (บัวชูฝัก, ผาลาเพียงไหล่,จันทร์ทรงกลด, รำกระบี่สี่ท่า, โก่งศิลป์)

ตารางที่ 7 การแสดงนาฏยศัพท์ที่ใช้ในการรำเชิดฉิ่งศรทะนง

นาฏยศัพท์เบื้องต้น	นาฏยศัพท์ที่เป็นท่าเชื่อม	นาฏยศัพท์ที่เป็นท่าหลัก
ยืนพระ	ก้าวข้าง	ปลอบศรหรือเสี่ยงศร
ตั้งวง	ก้าวหน้า	ชักแป้งผัดหน้า
จีบมือ	ประสมเท้าเหลื่อม	ชี้นิ้ว
เอียงศีรษะ	ยืดยุบ	รำร่าย
เหลื่อมเท้า	ประเท้า	ป้องหน้า
จีบส่งหลัง	ยกเท้า	ห่มเข่า
กล่อมหน้า	จรดเท้า	สอดสร้อยมาลา
พนมมือ	ซอยเท้า	ไหว้ 4 ทิศ
	ย้อนตัว	ตกปลายมือ
	กระทุ้งเท้า	ผาลาเพียงไหล่
	กระดกเท้า	พิสมัยเรียงหมอน
	ฉายเท้า	กลางอัมพร
	ผสมเท้า	ประลัยวาต
	ขยั่นเท้า	โก่งศิลป์
	กระดกเสี้ยว	รำกระบี่สี่ท่า
	หมุนตัว	กระต่ายต้องแร้ว
	วางหลัง	กังหันร่อน
	ถอนเท้า	
	กล่อมไหล่	

4.6.3 เชิดฉิ่งศรประจัน

เชิดฉิ่งศรประจันเป็นการรำแผลงศรระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์เช่นเดียวกับเชิดฉิ่งศรทนง (เสรี หวังในธรรม.2546) อธิบายว่าแม้จะรำเพื่อการแผลงศรเหมือนกันแต่จะไม่ใช้ท่ารำในเวลาเดียวกัน หากแต่จะเลือกรำอย่างใดอย่างหนึ่ง และท่ารำเชิดฉิ่งศรประจันจะแตกต่างจากเชิดฉิ่งศรทนงคือ เชิดฉิ่งศรประจันจะเป็นท่ารำที่พระรามกับทศกัณฐ์ออกท่ารำพร้อมกันและเหมือนกันทุกกระบวนท่าโดยหันหน้าเคลื่อนไปทิศต่างๆ จนครบ 4 ทิศ

<u>ตัวละคร</u>

พระรามคือพระนารายณ์อวตารมาเป็นโอรสท้าวทศรถ กษัตริย์กรุงอโยธยากับนางเกาสุริยา โดยมีศัตราวุธและเหล่าเทพทั้งหลายจุติลงมาเป็นพลของพระรามเพื่อปราบทศกัณฐ์ในครั้งนี้ พระลักษณ์มีอวตารลงมาเป็นนางสีดาลูกทศกัณฐ์และนางมณโฑ ต้นเหตุแห่งศึกลงกา

ทศกัณฐ์คือนนทุกอวตารลงมาเกิดเป็นโอรสของท้าวลัสเตียน กษัตริย์แห่งกรุงลงกากับนางรัชดา โดยทศกัณฐ์เป็นยักษ์ที่มีฤทธานุภาพมาก มี 10 หน้า 20 มือ

<u>การแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง</u>

พระรามแต่งกายยืนเครื่องสีเขียวแขนยาว สวมมงกุฎยอดชัย ดังภาพที่ 3 โดยมีศรเป็นศัตราวุธ ทศกัณฐ์แต่งกายยืนเครื่องสีเขียวแขนยาว เครื่องแต่งกายส่วนใหญ่คล้ายกับตัวพระ จะแตกต่างกันที่การนุ่งผ้าเท่านั้น ตัวยักษ์จะนุ่งผ้าไม่มีหางหงส์แต่มีผ้าปิดก้นลงมาจากเอว รัดอกด้วยพระอุระ ดังภาพที่ 67 อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงเชิดฉิ่งศรทนง คือ ศร ดังภาพที่ 5 กระบอกศร ดังภาพที่ 7 และลูกศร ดังภาพที่ 6



ภาพที่ 107 ภาพเครื่องแต่งกายทศกัณฐ์

ที่มา : อนุเคราะห์ภาพจากนายธีรเดช กลิ่นจันทร์

ดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดง

ในการรำเชิดฉิ่งศรทนงจะใช้วงปี่พาทย์ในการแสดง ซึ่งก็คือวงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบในการแสดงโขน โดยจะใช้ได้ทั้งวงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของเวลาและสถานที่ สรุปได้ว่า ในการแสดงโขนจะนาวงปี่พาทย์มาใช้บรรเลงประกอบการแสดง ลักษณะของวงปี่พาทย์จะเป็นการประสมวงระหว่างเครื่องตีกับเครื่องเป่า ซึ่งมีเครื่องตีเป็นหลัก ลักษณะการประสมวงปี่พาทย์จึงมีหลายประเภทเพื่อให้เหมาะกับการแสดง ซึ่งได้มีการจัดแบ่งขนาดของวงปี่พาทย์ออกเป็น 3 ประเภท ดังนี้ โดยวงดนตรีปี่พาทย์แต่ละประเภทจะประกอบได้ด้วย เครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

1. วงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้ (ดังภาพที่ 8)
    - 1.1 ปี่ใน
    - 1.2 ระนาดเอก
    - 1.3 ฆ้องวงใหญ่
    - 1.4 ตะโพน
    - 1.5 กลองทัด
    - 1.6 ฉิ่ง
2. วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้ (ดังภาพที่ 9)
    - 2.1 ปี่ใน
    - 2.2 ปี่นอก
    - 2.3 ระนาดเอก
    - 2.4 ระนาดทุ้ม
    - 2.5 ฆ้องวงใหญ่
    - 2.6 ฆ้องวงเล็ก
    - 2.7 ตะโพน
    - 2.8 กลองทัด
    - 2.9 ฉิ่ง
    - 2.10 ฉาบเล็ก
    - 2.11 โหม่ง

3. วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้ (ดังภาพที่ 10)

3.1 ปี่ใน

3.2 ปี่นอก

3.3 ระนาดเอก

3.4 ระนาดทุ้ม

3.5 ฆ้องวงใหญ่

3.6 ฆ้องวงเล็ก

3.7 ระนาดเอกเหล็ก

3.8 ระนาดทุ้มเหล็ก

3.9 ตะโพน

3.10 กลองทัด

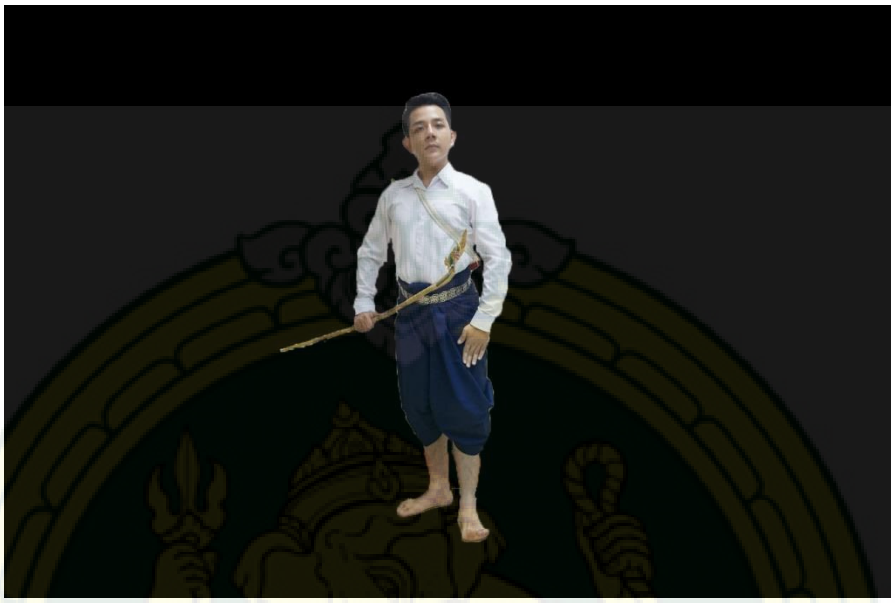
3.11 ฉิ่ง

3.12 ฉาบเล็ก

3.13 โหม่ง

4.6.3.1 ท่ารำเชิดฉิ่งศรประจัน

ท่ารำเชิดฉิ่งในชุดเชิดฉิ่งศรประจัน



ภาพที่ 108 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	ยืนท่าพระ เหยียดแตะเท้าซ้าย มือขวาถือศรและลูกศร มือซ้ายทาบที่หน้าขาซ้าย เอียงขวา	



ภาพที่ 109 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายจับคันศร มือขวาดึงศรจากกระบอกศรด้านหลัง เอียงซ้าย จากนั้นนำศรและลูกศรรวมกันที่มือข้างขวา	มือขวาจะถือศรและลูกศรตลอด หากมีการเปลี่ยนมือจับ จะอธิบายในท่ารำนั้นๆ



ภาพที่ 110 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	ท่าปลอบศรหรือเสี่ยงศร เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาจับศรและลูกศรด้านหน้า มือซ้ายตั้งมือแล้วเคลื่อนมือในลักษณะลูบที่หัวศร แต่ไม่ต้องโดนหัวศร เอียงซ้าย	



ภาพที่ 111 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 4

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	หันตัวเฉียงด้านขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาเช่นเดิม มือซ้ายจีบระดับอกแล้วเดินมือออกเป็นวงบน (ท่าไป)	



ภาพที่ 112 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 5

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	ตัวเฉียงด้านขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง มือทำท่าชักแป้งผัดหน้า มือขวาสูง แต่มือขวาทำลักษณะวงบน เอียงขวา (ท่าฆ่า)	



ภาพที่ 113 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 6

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	ตัวเฉียงด้านขวา ยืนเหลื่อมเท้าขวา มือขวาจับศรและลูกศรวงล่าง มือซ้ายชี้นิ้วแขนตึงระดับไหล่ เอียงขวา (ท่าศัตรู)	



ภาพที่114 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 7

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	หันตัวเฉียงด้านซ้าย เท้าขวาก้าวหน้า มือขวาจับศรและลูกศร มือ ทำท่าแบหงายออกจากกันระดับท้อง เอียงซ้าย	



ภาพที่ 115 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 8
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- รำร่าย มือขวาถือคันศรระดับวงบน มือซ้ายตั้งวงหน้า เอียงศีรษะข้างซ้าย ยืนผสมเท้าเหลื่อมย่อเข่า	



ภาพที่ 116 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 9

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- รำร่าย มือขวาถือคันศรระดับวงบน มือซ้ายตั้งวงหน้า เอียงศีรษะข้างซ้าย ยืนผสมเท้าเหลื่อมย่อเข่า	



ภาพที่ 117 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 10

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- มือขวาถือคันศรและลูกศรให้หัวศรหันตกลง เบื้องล่างชี้ปลายคันศรขึ้นโดยใช้นิ้วชี้และนิ้วกลาง คีบคันศรไว้พร้อมทั้งใช้นิ้วหัวแม่มือช่วยกดคันสร มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงศีรษะข้างซ้าย ยกเท้าซ้าย	



ภาพที่ 118 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 11

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- มือขวาถือคันศรและลูกศรระดับวงบน มือซ้ายปล่อยหงายด้านข้างลำตัวระดับเอว อย่างที่เรียกว่าท่าผาลา เอียงศีรษะข้างขวา เท้าขวาก้าวหน้า ย่อเข่า เท้าซ้ายวางหลัง	



ภาพที่ 119 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 12
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↑ หน้าเวที	- มือขวาถือคันศรและลูกศรเหยียดแขนตึงไปด้านข้างลำตัวระดับไหล่ มือซ้ายปล่อยหงายยกขึ้นไปด้านข้างระดับศีรษะ อย่างที่เรียกว่าท่านภาพร เอียงศีรษะข้าวขวา เท้าซ้ายก้าวข้างย่อเข่า	



ภาพที่ 120 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 13
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	→ หน้าเวที	- มือขวาถือคันศรและลูกศรตั้งวงกลาง มือซ้ายตั้งวงกลางเช่นเดียวกัน อย่างที่เรียกว่าท่า จันทร์ทรงกลด เอียงศีรษะข้างขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข่า	



ภาพที่ 121 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 14
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- มือขวาถือคันศรและลูกศรหักข้อมือลงให้หัวศรหันตกลงล่าง เหยียดแขนตึงไปด้านข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงศีรษะข้างซ้าย เท้าขวายืนเป็นหลัก กระดกเสี้ยวเท้าซ้าย แล้วเปลี่ยนมาทำอีกข้างหนึ่งในท่าเดียวกัน	



ภาพที่ 122 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 15
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- มือขวาถือคันศรและลูกศรหงายมือในลักษณะคีบคันศรไว้ ให้ปลายหัวศรตกลงล่าง ยกมือไปด้านข้างสูงระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งเหยียดแขนตึงด้านข้างลำตัว เอียงศีรษะด้านขวา เท้าขวายืนเป็นหลัก ย่อเข่า เท้าซ้ายใช้จมูกเท้าแตะพื้น	



ภาพที่ 123 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 16
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- เปลี่ยนคันศรไปถือที่มือซ้ายในลักษณะคีบคันศรไว้ให้ปลายหัวศรหันตกลงล่าง ปล่อยมือหงายด้านข้างระดับเอว มือขวาถือลูกศรในลักษณะคีบไว้เช่นเดียวกับระดับวงล่าง อย่างที่เรียกว่าท่านางนอน เอียงศีรษะข้างซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า	



ภาพที่ 124 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 17

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	หน้าเวที	- มือขวาถือลูกศรคีบไว้ตั้งวงบน มือซ้ายถือคันศร ขัดไว้กับแขนด้านหลังโดยให้หัวศรอยู่ด้านบน ส่วนปลายคันศรจะขัดไว้กับหลังช่วงขาตอนบน เอียงศีรษะข้างขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข่า	



ภาพที่ 125 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 18
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	→ หน้าเวที	- มือขวาคีบลูกศรระดับวงกลาง มือซ้ายถือคันศร ระดับวงกลางเช่นเดียวกัน อย่างที่เรียกว่าท่าจันทร์ทรงกลด เอียงศีรษะข้างซ้าย หน้ามองยักษ์ เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า	



ภาพที่ 126 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 19
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- มือซ้ายคีบคันศรปล่อยมือหงายด้านข้างระดับเอว มือขวาถือลูกศรระดับวงล่าง อย่างที่เรียกว่าท่านางนอน เอียงศีรษะข้างขวา หน้ามองยักษ์ เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข่า	



ภาพที่ 127 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 20

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	 หน้าเวที	- มือขวาคีบลูกศรส่งแทงไปด้านข้างลำตัวเหยียดแขนตึงเข้าหายักษ์ มือซ้ายถือคันศรตั้งวงบนเอียงศีรษะข้างซ้าย หน้ามองยักษ์ เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข่า	



ภาพที่ 128 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 21
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	→ หน้าเวที	- มือขวาจีบถือถูกศรส่งปลายมาทางศีรษะ มือซ้ายถือคันศรเหยียดแขนตึงไปด้านข้างลำตัว เอียงศีรษะข้างขวา หน้ามองยักษ์ ยืนผสมเท้าย่อเข่า	



ภาพที่ 129 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 22

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	โขนตัวพระรามและทศกัณฐ์ต่างแผลงศรเข้าหากันและพระรามหมุนตัวกลับ เปลี่ยนคันศรมาถือมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงศีรษะข้างซ้าย เท้าขวายืนเป็นหลัก เท้าซ้ายใช้ส้นเท้าแตะพื้น ย่อเข่า	



ภาพที่ 130 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 23
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	← หน้าเวที	- เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายตั้งวงด้านหน้า มือขวาจีบคว่ำคู่กันเอียงซ้าย ยืดยุบ ซอยเท้าตามไหล่ขวาไปหน้าเวที (มือขวาจับศร)	



ภาพที่ 131 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 24

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางส้นเท้า พร้อมวาดมือขวาลงหยิบจีบแล้วปล่อยตั้งวงหน้า มือซ้ายส่งหลัง เอียงซ้าย จับศรหัวตั้ง	



ภาพที่ 132 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 25

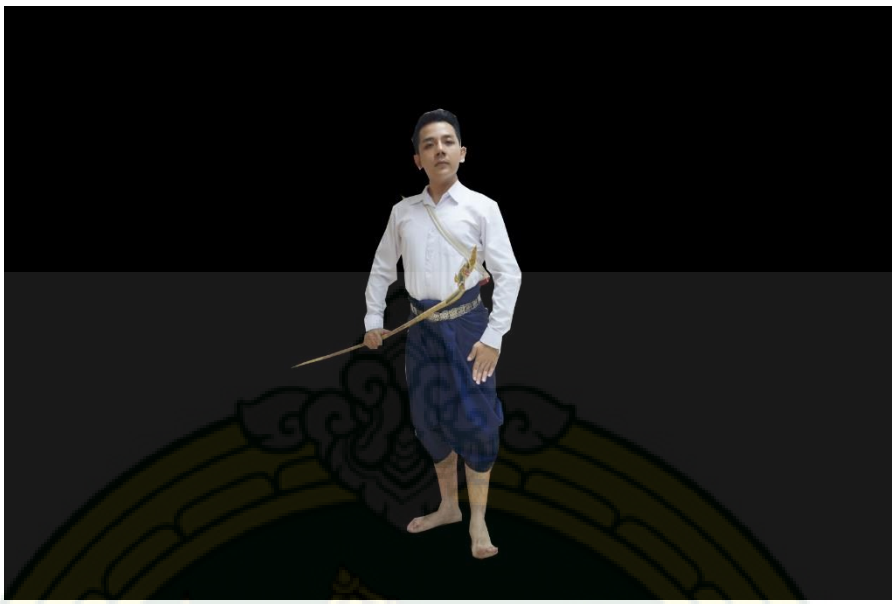
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- ยืนเหยียดเท้าซ้าย มือขวาจับคันศร มือซ้ายชี้นิ้วตวัดมือ เอียงขวา (ท่าศัตรู)	



ภาพที่ 133 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 26
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- ยืนเหยียดเท้าขวา มือจีบที่ปาก เอียงซ้าย (ท่ายิ้ม)	



ภาพที่ 134 เชิดฉิ่งศรประจัน ท่าที่ 27

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	หมายเหตุ
	↓ หน้าเวที	- ยืนท่าพระ เหยียดแตะเท้าซ้าย มือขวาถือศรและลูกศร มือซ้ายทาบที่หน้าขาซ้าย เอียงขวา	

4.6.3.2 การใช้ร่างกายส่วนต่างๆแสดงท่ารำ

ผู้วิจัยจะอธิบายโดยใช้นาฏยศัพท์และคำอธิบายท่ารำและทิศทางการเคลื่อนไหวร่วมด้วย

- การใช้เท้าและขา มีเหลื่อมเท้า ผสมเท้า ยกเท้า ก้าวหน้า ก้าวข้าง วางหลังกระเสี้ยว จรดเท้า ย่อเข่า

- การใช้มือและแขน มีป้องหน้า หงายมืองอแขนด้านข้างลำตัว เหยียดแขนตึง ตั้งวงกลาง ตั้งวงบน ตั้งวงล่าง

- การใช้ลำตัว ไหล่และศีรษะ มีเอียง หมุนตัว

4.6.3.3 ทิศทางการเคลื่อนไหว

ลักษณะการรำเชิดฉิ่งศรประจันจำเป็นต้องรู้ถึงทิศต่างๆ ที่จะหันไปตามแผนผังคือ

1.ด้านตรง (ทิศเหนือ)

4.ด้านซ้าย (ทิศตะวันตก) — 2.ด้านขวา (ทิศตะวันออก)

3.ด้านตรง (ทิศใต้)

โขนตัวพระรามกับทศกัณฐ์ยืนในตำแหน่งหันหน้าเข้าหากันและให้พระรามซึ่งเป็นฝ่ายธรรมะอยู่ด้านซ้ายของคนดูหรืออยู่ทางด้านขวาของผู้แสดง ซึ่งถือว่าเป็นจารีตของการแสดงโขนที่ฝ่ายพระต้องอยู่ด้านขวาของเวที

4.6.3.4 การใช้พื้นที่บนเวที

พระราม | ทศกัณฐ์

หน้าเวที

- ใช้พื้นที่บนเวทีโดยการเคลื่อนไหวที่เป็นวงกลม
- ใช้พื้นที่บนเวทีส่วนหน้า

- ใช้พื้นที่บนเวทีส่วนหลังด้วยการเคลื่อนที่ถอยหลัง

กล่าวโดยสรุปเพลงเชิดฉิ่งศรประจันเป็นการรำแผลงศรระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ เช่นเดียวกับเพลงเชิดฉิ่งศรทนงแต่เป็นการรำแผลงศรที่ไม่ได้แสดงพร้อมกัน หากแต่ถ้าจะรำแผลงศรต้องใช้เพลงใดเพลงหนึ่ง ซึ่งเพลงนี้แตกต่างเพราะต้องทั้งสองฝ่ายต้องรำกระบวนท่าที่เหมือนกันโดยเคลื่อนไปทิศต่างๆจนครบ 4 ทิศ ทำให้เพลงเชิดฉิ่งศรประจันเป็นเพลงที่สำคัญในการรำแผลงอาวุธอวดฝีมือของผู้รำทั้งโขนพระและโขนยักษ์ การใช้ท่ารำก็เป็นกระบวนท่าอวดความงามของท่ารำ การเคลื่อนไหวแบบ 4 ทิศที่เป็นการรำแผลงอาวุธทำให้เห็นการรำของทั้งฝ่ายพระและฝ่ายยักษ์การรำเชิดฉิ่งศรประจันหมายในการรำคือการแผลงศรฆ่าศัตรูให้ตาย เป็นการรำแผลงศรระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ ท่ารำเชิดฉิ่งศรประจันจะแตกต่างจากเชิดฉิ่งศรทนงคือ เชิดฉิ่งศรประจันจะเป็นท่ารำที่พระรามกับทศกัณฐ์ออกท่ารำพร้อมกันและเหมือนกันทุกกระบวนท่าโดยหันหน้าเคลื่อนไปทิศต่างๆจนครบ 4 ทิศ ผู้วิจัยขอกล่าวถึงความสัมพันธ์ของเหตุการณ์การแสดงและท่ารำหลัก ดังนี้

จากข้อมูลการปฏิบัติท่ารำในเชิดฉิ่งศรประจัน การปฏิบัติท่ารำหลักครบทุกท่า และไม่มีการปรับเปลี่ยนหรือดัดแปลงท่ารำหลัก ทั้งนี้เนื่องมาจากมีการเสริมท่ารำตีบทเพื่อบอกเล่าเรื่อง อีกทั้งการแสดงชุดนี้ยังมีการบรรเลงเพลงศรประจันและบรรเลงเพลงเพลงเชิดฉิ่งเป็นลำดับ ซึ่งท่าในศรประจันท่ารำที่ใช้แสดงเรื่องราวด้วย แต่เหตุการณ์การแสดงมีผลต่อการแสดงท่ารำเชิดฉิ่งด้วยการแบ่งการรำออกเป็นช่วงๆ คือมีการปฏิบัติท่ารำหลัก ท่ารำเสริม ท่ารำเชื่อม และท่ารำศรประจัน เป็น 3 ระยะ ท่ารำหลักจะมี 6 ท่า ได้แก่ ท่าเชิดบัวชูฝัก,ท่าผาลาเพียงไหล่,ท่ากลางอัมพร,ท่าจันทร์ทรงกลด, ท่าส่งลูกศร,ท่าน้าวศร (ท่าที่ 3, 4, 5, 6, 14, 15)

จากการสังเกตท่ารำพบว่าท่ารำช่วงที่ 3 เป็นท่ารำที่ตอบจบมุ่งหมายการแสดงได้ชัดเจนที่สุด ท่ารำช่วงที่ 3 จะถูกนำมาแสดงที่สุด แต่ทั้งนี้ก็ต้องเริ่มต้นด้วยการรำร่ายและป้องหน้าเสมอ และนอกจากนี้ในท่ารำเอกลักษณ์ของท่ารำหลักในเชิดฉิ่ง คือการท่าที่ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่งและการขยั่นเท้ากล่อมไหล่มาประกอบด้วย ดังภาพที่ 3, 4, 7, 8)

ตารางที่ 8 การแสดงนาฏยศัพท์ที่ใช้ในการรำเชิดฉิ่งศรประจัน

นาฏยศัพท์เบื้องต้น	นาฏยศัพท์ที่เป็นท่าเชื่อม	นาฏยศัพท์ที่เป็นท่าหลัก
ตั้งวง	ผสมเท้า	รำร่าย
จีบมือ	ก้าวข้าง	ป้องหน้า
เอียงศีรษะ	ก้าวหน้า	บัวชูฝัก
กล่อมหน้า	ยกเท้า	ผาลาเพียงไหล่
	วางหลัง	สอดสูง
	กระดกเสี้ยว	จันทร์ทรงกลด
	ประสมเท้าเหลื่อม	โก่งศิลป์
	กล่อมไหล่	ช้านางนอน
	ถอนเท้า	จันทร์ทรงกลด
	ขยั่นเท้า	
	ยืดยุบ	
	จรดเท้า	

ขั้นตอนและกลวิธีการรำเชิดฉิ่ง

ขั้นตอนการรำเชิดฉิ่งแผลงศร เชิดฉิ่งศรทนง เชิดฉิ่งศรประจัน ลักษณะตามรูปแบบการรำ ขั้นตอนการรำในรูปแบบรำเพลง

รูปแบบรำเพลง จากข้อมูลของท่ารำหลักแล้วจะแบ่งออกได้ 3 ขั้นตอน คือ

1.ช่วงเริ่มต้น คือท่ารำร่ายและท่าป้องหน้า

2.ช่วงกลาง เป็นช่วงที่ปฏิบัติท่ารำหลักและมีการนำท่ารำเข้ามาช่วยเชื่อมท่า

3.ช่วงสุดท้าย สังเกตได้จากท่ากังหันร่อน ต่อจากนั้นจะเป็นการปฏิบัติท่ารำเพื่อรำตามจุดประสงค์ของเหตุการณ์ในการแสดง อาทิ เชิดฉิ่งศรทนงก็จะมีท่าโก่งศรมีการน้าวคันศรเพื่อสมมุติเป็นยิงธนูใส่ศัตรู

โดยเชิดฉิ่งแผลง เชิดฉิ่งศรทนงและเชิดฉิ่งศรประจัน มีครบทั้ง 3 ช่วง แต่เชิดฉิ่งศรประจันไม่มีการปฏิบัติท่ากังหันร่อนแต่แบ่งได้ครบทั้ง 3 ขั้นตอน

<u>กลวิธีการรำเชิดฉิ่ง</u>

เอกลักษณ์ของกระบวนการรำเพลงเชิดฉิ่ง คือ ลักษณะการปฏิบัติเท้าด้วยจังหวะถี่ๆ พร้อมจังหวะฉิ่ง ซึ่งท่ารำที่พบจากกระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง ท่าหลัก คือ การซอยเท้า การขยั่นเท้า การห่มเข่า มีกลวิธีในการปฏิบัติ ดังนี้

การซอยเท้า ต้องแบ่งน้ำหนักไปที่ขาทั้งสองข้างให้เท่ากัน ย่ำด้วยจมูกเท้า ขณะที่กำลังซอยเท้าต้องย่อไปด้วย ซอยเท้าให้ถี่หรือตามจังหวะฉิ่ง เกร็งหน้าขา

การขยั่นเท้า น้ำหนักจะอยู่ที่ปลายเท้าหน้าเสมอ การจะขยั่นเท้าให้ถี่นั้นผู้ปฏิบัติต้องเกร็งหน้าขามากๆ ขณะที่ขยั่นก็ต้องยืดยุบเสมอ

การห่มเข่าที่ต้องปฏิบัติไปพร้อมกับการกล่อมหน้าและกล่อมไหล่ ซึ่งการที่จะทำให้การรำออกมาสมบูรณ์แบบ นอกจากต้องจดจำท่ารำได้อย่างแม่นยำ ควรปฏิบัติท่ารำให้ถูกต้องและสวยงามในขณะปฏิบัติ ดังนี้

1.การหนีบน่องให้ติดในขณะที่กระดก และฉีกขาให้เห็นที่กระเสี้ยวโดยต้องคำนึงถึงสรีระของผู้ปฏิบัติด้วย คือ ถ้าช่วงขาสั้นไม่ควรฉีกขาที่กระดกให้กว้าง ส่วนผู้ที่ขายาวให้ฉีกขาให้กว้างเล็กน้อยจะได้ดูไม่รำหนีบ

2.ขณะห่มเข่าพยายามเกร็งขาที่กระดกไม่ให้เขย่าหรือสั่น การห่มเข่าอย่าขย่มทั้งตัวใช้แค่ช่วงล่างเท่านั้น

3.ทรงตัวให้ตรง เพราะเมื่อกระดกเสี้ยวแล้วร่างกายของเราจะไม่สมดุล เพราะถ้าหากกำลังขาไม่ดีจะทำให้ทรุดได้

4.เมื่อห่มเข่าแล้ว ต้องกล่อมหน้า กล่อมไหล่ไปด้วย ไม่ควรกล่อมเร็วเกินไปจะทำให้ดูวูบวาบไม่สวยงาม ขณะที่ห่มเข่าก็ต้องยืดยุบให้เห็น

ทั้งนี้ในการปฏิบัติท่ารำเชิดฉิ่งของตัวโขนพระข้อควรสังเกต คือ จะปฏิบัติด้วยการตีไหล่ ยกเว้นท่าประลัยวาต ท้ายที่สุดการรำเชิดฉิ่งให้สวยงาม ผู้แสดงควรฝึกกำลังขาให้มา เพราะในขณะที่แสดงน้ำหนักของเครื่องแต่งกายจะทำให้แรงของผู้แสดงลดลง

กล่าวโดยสรุปรำเชิดฉิ่งตัวพระในการแสดงมี 5 เหตุการณ์ คือ

1.รำเชิดฉิ่งในการเดินทาง

2.รำเชิดฉิ่งในการค้นหา

3.รำเชิดฉิ่งในการติดตามจับสัตว์

4.รำเชิดฉิ่งในการใช้อาวุธ

5.รำเชิดฉิ่งในเหตุการณ์สำคัญอื่นๆ

โดยผู้วิจัยได้นำเสนอด้วยการรำเชิดฉิ่งในการใช้อาวุธ นั่นคือ เชิดฉิ่งแผลงศร เชิดฉิ่งศรทนง และเชิดฉิ่งศรประจัน จากกระบวนท่ารำทั้ง 3 ชุด มีกระบวนท่ารำหลัก ท่าเสริม ท่าเชื่อม ท่าตีบทและท่าเฉพาะเหตุการณ์ คือ

1.ท่ารำร่าย ปฏิบัติด้วยท่ายืน

2.ท่าป้องหน้า ปฏิบัติด้วยการก้าวข้าง

3.ท่าสอดสร้อยมาลา ปฏิบัติพร้อมกับซอยเท้าหมุนตัวตามไหล่ขวาไปด้านซ้ายของเวที

4.ท่าผาลาเพียงไหล่ ปฏิบัติพร้อมกับกระทุ้งเท้าซ้ายแล้วกระดก

5.ท่ารำกระบี่สี่ท่าและท่าประลัยวาต ปฏิบัติพร้อมกับขยั่นเท้า ตีไหล่

6.ท่ากระต่ายต้องแร้ว ปฏิบัติพร้อมกับห่มเข่าพร้อมกับกล่อมไหล่ กล่อมหน้า

7.ท่ากังหันร่อน ปฏิบัติพร้อมกับจรดเท้าซ้ายแล้วซอยขึ้นลง

กลวิในการรำเชิดฉิ่ง คือ การปฏิบัติของเท้าที่เป็นจังหวะถี่ๆพร้อมจังหวะฉิ่ง มีด้วยกัน 3 ลักษณะคือ การซอยเท้า การขยั่นเท้า การห่มเข่า ซึ่งการจะรำให้สวยนั้นจะต้องใช้กำลังขาให้มาก เนื่องจากต้องเกร็งกล้ามเนื้อขาขณะที่ห่มเข่า แบ่งน้ำหนักให้เท่ากันเวลาซอยเท้า น้ำหนักต้องลงเท้าหน้าเวลาขยั่น และทั้ง 3 ลักษณะควรปฏิบัติให้ตรงจังหวะฉิ่ง รวมทั้งต้องต้องมีการยืดยุบและย่อเข่าด้วย

ขั้นตอนในการรำเชิดฉิ่งมี 3 ขั้นตอน คือ

1.ช่วงเริ่มต้น คือท่ารำร่ายและท่าป้องหน้า

2.ช่วงกลาง เป็นช่วงที่ปฏิบัติท่ารำหลักและมีการนำท่ารำเข้ามาช่วยเชื่อมท่า

3.ช่วงสุดท้าย สังเกตได้จากท่ากังหันร่อน ต่อจากนั้นจะเป็นการปฏิบัติท่ารำเพื่อรำตามจุดประสงค์ของเหตุการณ์ในการแสดง อาทิ เชิดฉิ่งศรทนงก็จะมีท่าโก่งศรมีการน้าวคันศรเพื่อสมมุติเป็นยิงธนูใส่ศัตรู

สรุป

เพลงเชิดฉิ่งนั้นเป็นเพลงไทยเพลงหนึ่งที่ใช้ในพิธีประกอบกิจสำคัญของทั้งพิธีไหว้ครูโขน ละคร พิธีทางศาสนา อีกทั้งถูกบรรจุเป็นเพลงหน้าพาทย์ ไว้สำหรับในการแสดงโขน ละคร โดยของตัวพระพบเพลงเชิดฉิ่งแผลงศร เชิดฉิ่งศรทนง เชิดฉิ่งศรประจัน ซึ่งเป็นเพลงที่จัดอยู่ในประเภทของเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้นใช้ในการรำอวดฝีมือ แสดงกระบวนท่าแผลงศรของตัวโขนพระ โดยมีรูปแบบเป็นทั้งการตีบทตามบทขับร้องหรือใช้ในการรำตีบททำให้เป็นส่วนสำคัญในการดำเนินเนื้อเรื่องส่วนที่สำคัญ เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งนั้นเน้นความสามารถของผู้แสดงเนื่องจากผู้ที่สามารถรำเชิดฉิ่งได้นั้นจะต้องมีพื้นฐานการรำและต้องผ่านกระบวนการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี จึงจะสามารถออกแสดงเพื่ออวดฝีมือในกระบวนท่ารำในฐานะเป็นศิลปะชั้นสูงได้ โดยเพลงเหล่านี้ถูกจัดให้บรรจุอยู่ในการเรียนการสอนที่ถ่ายทอดมาสู่

วิทยาลัยนาฏศิลปในปัจจุบันเพราะปรมาจารย์ท่านได้วางรากฐานสำคัญๆทั้งหมดเพื่อให้เพลงหรือท่ารำเหล่านี้ไม่สูญหายไปจากวงการอีกทั้งยังเป็นการฝึกพื้นฐานของผู้เรียนที่ภายภาคหน้าจะสามารถได้รับบทบาทที่สำคัญๆในการแสดงโขน ละครอันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของไทยไปในอนาคตอีกด้วย ผู้วิจัยได้ยกเพลงเชิดฉิ่ง 3 แบบไว้เป็นการแสดงให้เห็นถึงการรำเพลงเชิดฉิ่งที่ใช้อาวุธในการแสดงอิทธิฤทธิ์และฝีมือการใช้กระบวนอาวุธของผู้แสดง ซึ่งทั้ง 3 เพลงเป็นกระบวนท่ารำที่สำคัญที่สามารถเป็นพื้นฐานในการคิดค้นท่ารำงานวิจัยการผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยกับกระบี่กระบองเข้าด้วยกัน โดยบทต่อไปจะกล่าวถึงความเป็นมาของกระบี่กระบองที่ทำให้เกิด การแสดงสร้างสรรค์ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา



บทที่ 5
กระบี่กระบอง

เมื่อมนุษย์เกิดมาธรรมชาติได้สร้างสัญชาตญาณของการต่อสู้เพื่อสามารถดำรงชีวิตรอดให้อยู่ในโลกได้ ตั้งแต่การแสวงหาอาหาร สร้างที่อยู่อาศัย รวมทั้งป้องกันเองจากภัยอันตรายจากภัยธรรมชาติ ภัยจากสัตว์ร้ายและจากมนุษย์ด้วยกันเอง ภัยจากมนุษย์ถือว่าร้ายแรงที่สุดคือ “ยุทธภัย” อันเป็นภัยที่เกิดจากสงคราม มนุษย์จึงได้พยายามคิดค้นที่จะหาทางต่อสู้ด้วยวิธีต่างๆ เพื่อป้องกันชีวิตของตนเองและเผ่าพันธุ์ โดยสังเกตจากวีการและลีลาจากธรรมชาติรอบตัว เช่น การต่อสู้ระหว่างสัตว์กับสัตว์ สัตว์กับคน และคนกับคน สะสมเป็นประสบการณ์นำมาประกอบกันสร้างเป็นแบบของ *“วิธีการต่อสู้ป้องกันตัว” ทั้งแบบที่ใช้อาวุธกับไม่ใช้อาวุธ ซึ่งมนุษย์แต่ละซีกโลกก็ต่างมีวีต่อสู้และป้องกันตัวของตนเองในแบบที่ต่างกันออกไป ขึ้นอยู่กับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม* (จรวย แก่นคำวงษ์. 2530 : 7) วิธีการต่อสู้ดังกล่าวก็ได้กลายเป็นศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวประจำชาติของประเทศต่างๆในโลก

การต่อสู้ป้องกันตัวจัดเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ เป็นศาสตร์คือ เป็นวิชาที่สามารถศึกษาหาความรู้ได้ มีระเบียบแบบแผนในการศึกษาที่แน่นอน เป็นศิลป์คือ มีเทคนิคที่ได้มาจากการประยุกต์ความรู้มาใช้ เต็มไปด้วยวิธีการ กลยุทธ์ ลวดลาย ซึ่งยากจะเรียนรู้และปฏิบัติได้อย่างเจนจบ แต่ละคนจะมีเทคนิคและวิธีการไม่ซ้ำแบบกัน (ฟอง เกิดแก้ว. 2532 : 184)

สำหรับประเทศไทย ศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการป้องกันประเทศให้อยู่เป็นเอกราชมาจนถึงทุกวันนี้ ฉะนั้น เพื่อให้มีความรู้ความเข้าใจอันจะนำไปสู่การปฏิบัติทางทักษะที่ถูกต้อง แม่นยำและสามารถบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรสำหรับใช้ศึกษา ค้นคว้า อ้างอิงได้ตามหลักวิชาการ จึงจำเป็นต้องศึกษา ทำความเข้าใจประเดิมต่างๆ เช่น ความเป็นมาของกระบี่กระบองโดยแบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

5.1 ความเป็นมาของกระบี่กระบอง
5.2 ความสำคัญของกระบี่กระบอง
5.3 การเรียนวิชากระบี่กระบอง
5.4 เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์
5.5 วิเคราะห์กระบวนท่ารำหลักของกระบี่กระบอง

5.1 ความเป็นมาของกระบี่กระบอง

มนุษย์รู้จัก คิดค้นการใช้อาวุธมาตั้งแต่สมัยดึกดำบรรพ์ เพราะอาวุธถือเป็นเครื่องมือสำคัญในการใช้แสวงหาอาหารอีกทั้งยังเป็นเครื่องมือสำหรับการป้องกันตัวที่อาจจะเกิดขึ้นจากสัตว์ร้ายต่างๆ ประวัติดั้งเดิมของอาวุธคงเริ่มจากการที่ใช้วัตถุแข็งแรงตามธรรมชาติหาได้ในท้องถิ่นจึงมีความแตกต่างในรูปร่างลักษณะคุณภาพ ครั้นมนุษย์มีความเจริญเข้ามาถึง ความคิดความอ่านทางด้านสติปัญญาค่อยๆแตกฉานขึ้นเป็นลำดับ นอกจานี้ยังมีความอุตสาหะมานะในอันที่จะดัดแปลงแก้ไขให้มีอาวุธหลายชนิดที่มีคุณภาพสูงทั้งนี้เพื่อใช้ประหัตประหารให้ผลดีสมใจยิ่งขึ้น อีกทั้งยังเกิดเหตุการณ์ต่างๆที่ทำให้มนุษย์รู้จักการดิ้นรนเพื่อให้อยู่รอดจากธรรมชาติ จึงได้คิดค้นทั้งอาวุธและศิลปะป้องกันตัวจากการสั่งสมประสบการณ์ต่างๆรอบตัว ศิลปะการต่อสู้ก็มาจากการสังเกตถึงภัยที่เกิดรอบตัว อาทิ เช่น การต่อสู้ระหว่างสัตว์กับสัตว์ มนุษย์กับสัตว์และมนุษย์กับมนุษย์ด้วยกันเอง สิ่งเหล่านี้ทำให้เกิดวัฒนธรรมจนกลายเป็นศิลปะของชาติและพยายามดัดแปลงแก้ไขให้สิ่งเหล่านี้เป็นการแสดงที่สมจริงและสนุกสนานมากยิ่งขึ้น และทั้งจัดให้มีการแข่งขันเกิดขึ้นอีกด้วย ความสนุกสนานที่ก่อให้เกิดความสนใจและความตั้งใจ ได้แก่กีฬาหรือการเล่น สมัยก่อนชาวกรีกหรือชาวโรมันซึ่งครั้งหนึ่งเคยได้ชื่อว่าเป็นยอดทหารได้คิดประดิษฐ์เกมนี้ขึ้นมาก่อน เรียกว่ากีฬาโอลิมปิก ซึ่งเป็นมรดกอันมีค่าที่ตกทอดมาจนถึงสังคมประเทศในปัจจุบัน กีฬาโอลิมปิกถือว่าเป็นยุทธกีฬาก็คงจะไม่ไกลความจริง เพราะเป็นกีฬาที่เล่นกันเพื่อการรบแท้ๆ เช่น ขว้างจักร พุ่งแหลน วิ่งข้ามรั้วและวิ่งเร็วเป็นต้น นักรบไทยก็จัดกีฬาชนิดนี้ขึ้นสำหรับฝึกซ้อมและเล่นในเวลาสงบ ซึ่งเรียกว่า “กระบี่กระบอง” บรรดากีฬาต่างๆที่เล่นเป็นการฝึกซ้อมเพื่อรบแล้ว จะหากีฬาที่ได้ผลอย่างกระบี่กระบองนั้นหายาก เพราะกีฬากระบี่กระบองนี้เท่ากับเป็นการรบจำลอง คือ การเอาหวายมาทำเป็นกระบี่ ดาบ ง้าวเป็นต้น เอาหนังหรือหงายมาทำเป็นโล่แขน ดั้ง ฯลฯ จัดมาตีกันเล่นเป็นคู่ๆ เสมือนต่อสู้กันในสนามรบ ผลัดกันรุกผลัดกันรับไปไปในตัว ฝ่ายใดพลาดท่าก็ต้องเจ็บตัวเพราะผู้เล่นไม่ได้สวมเกราะป้องกันตัว จึงเป็นการกีฬาที่ฝึกกายและใจอย่างเป็นเลิศ

เริ่มต้นการกำเนิดกระบี่กระบองนั้นแท้จริงไม่อาจทราบสาเหตที่มาว่าเริ่มตั้งแต่ครั้งไหนและใครเป็นผู้คิดค้น อาจเป็นเพราะอาจารย์รุ่นก่อนๆสอนแต่ด้านปฏิบัติไม่ได้สอนทางด้านทฤษฎี ดังนั้นศิษย์จึงขาดความรู้ในด้านนี้ แต่ด้วยคนไทยเราเป็นนักรบมาตั้งแต่อดีตกาล กระบี่กระบองจึงเป็นเกมการต่อสู้ของนักรบก็น่าจะริเริ่มเป็นเวลามานานแล้วเช่นกัน หลักฐานที่พอจะอ้างอิงได้มีแล้วในรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เพราะพระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ในหนังสือเรื่อง “อิเหนา” ครั้นต่อมาในรัชกาลที่ 3 ท่านสุนทรภู่ได้แต่งเรื่องพระอภัยมณี ก็ได้กล่าวถึงวิชากระบี่กระบองไว้ในหลายตอน ต่อมาในรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดปรานกระบี่กระบองเป็นพิเศษ ถึงกับทรงโปรดให้สมเด็จลูกยาเอหลายพระองค์ทรงหัดกระบี่กระบองจนครบกระบวนท่า ทำให้การเล่นกระบี่กระบองเป็นที่นิยมมากในรัชกาลที่ 4 และยังทรงโปรดให้มีการฝึกวิชากระบี่กระบองกัน

มากมายหลายคณะอีกทั้งจัดการแข่งขันกันอยู่เสมอ มาถึงรัชกาลที่ 6 กระบี่กระบองเริ่มไม่เป็นที่นิยม แต่ก็ยังมีการสืบทอดต่อมาเรื่อยๆ ในปีพุทธศักราช 2460 และ 2462 กระทรวงธรรมการ (ศึกษาธิการ) ได้จัดให้มีการแสดงกระบี่กระบองขึ้นถวายทอดพระเนตรที่สนามหน้าสามัคยาจารยสมาคม

ท่านอาจารย์นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา ได้มีโอกาสขึ้นเป็นอาจารย์ใหญ่ของโรงเรียนพลศึกษากลาง ท่านได้เริ่มสั่งสอนนักเรียนศึกษากลาง เมื่อพ.ศ.2478 ทดลองสอนอยู่ 1 ปี ได้เป็นผลที่น่าพอใจของผู้ใหญ่จึงได้กำหนดวิชากระบี่กระบองไว้ในหลักสูตรของประโยคครูผู้สอนพลศึกษาเมื่อปีพ.ศ.2479 นับแต่นั้นมาได้มีผู้เล่าเรียนและสำเร็จมาก

นับตั้งแต่ประเทศไทยได้มีการเปลี่ยนแปลงการปกครอง รัฐบาลก็ได้มีการฟื้นฟูระเบียบและประเพณีโดยจัดให้มีการฉลองวันขึ้นปีใหม่ ในการนี้ได้จัดให้มีการเล่นกีฬาพื้นเมืองของไทยด้วยกระบี่กระบองซึ่งเป็นกีฬาของไทยอยู่แล้วจึงได้จัดการเล่นเป็นครั้งแรกที่ท้องสนามหลวงเมื่อปีพ.ศ.2482 โดยให้พลศึกษากลาง มีผู้เข้าชมเนืองแน่น

ครั้นเมื่อพ.ศ.2484 ทางราชการมุ่งเน้นให้ฟื้นฟูกีฬาประเภทนี้ให้ดียิ่งขึ้น จึงได้ประกาศขอความร่วมมือนักเรียนกีฬากระบี่กระบองทุกคนได้ไปร่วมแสดง 2 วันที่ท้องสนามหลวง ประชาชนไปดูกันอย่างหนาแน่น โดยมีการแสดงเช่นนี้เอง ทำให้มีความนิยมในวิชากระบี่กระบองซึ่งเป็นลักษณะอันน่าภูมิใจยิ่งว่าวิชากระบี่กระบองของชาวไทยเรามีเพิ่มขึ้นในทางปริมาณและคุณภาพ

กล่าวโดยสรุปการได้ศึกษาศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวกระบี่กระบองที่มีมาแต่โบราณในปัจจุบันจะพบได้ว่าในอดีตนั้นศิลปะการต่อสู้ป้องกันล้วนเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตคนไทย เนื่องจากต้องทำสงครามอยู่เสมอ อีกทั้งยังเป็นความจำเป็นที่ต้องมีวิชาติดตัวเพื่อให้อยู่รอดเพราะสมัยก่อนไม่มีเทคโนโลยีหรือการใช้ชีวิตแบบอิสระได้เท่าปัจจุบันทำให้สมัยก่อนยังต้องพึ่งอาวุธหรือการเสาะแสวงหาวิชาต่างๆที่ตนสนใจ ทำให้เกิดนักรบมากมายในตอนนั้นเพื่อรักษาประเทศให้ดำรงอยู่จนถึงปัจจุบัน

5.2 ความสำคัญของกระบี่กระบอง

กระบี่กระบองนั้นเป็นศิลปะการต่อสู้แบบหนึ่งที่สมัยก่อนถูกจัดว่าเป็นการต่อสู้ที่ใช้ได้จริงในการต่อสู้กับศัตรู การฝึกกระบี่กระบองนั้นยังต้องใช้ความสามารถในการใช้อาวุธรวมถึงความชำนาญในกระบวนท่า ระหว่างคนที่ไม่รู้การใช้อาวุธกับผู้ที่ได้รู้จักใช้อาวุธนั้นเป็นการเสียเปรียบ เพราะผู้ที่มีความรู้หรือมีภูมิย่อมใช้สติปัญญาและไตร่ตรองได้อย่างดี เพราะฉะนั้นกระบี่กระบองจึงนับว่าเป็นศิลปะการต่อสู้ที่ถูกถ่ายทอดรุ่นสู่รุ่นจนถูกบรรจุเข้ามาในการเรียนสอน เพื่อหวังให้คนปัจจุบันได้รู้จักศิลปะชนิดนี้ไม่มากก็น้อย การจะเป็นนักกระบี่กระบองได้นั้นจะต้องมีความรู้ ความเข้าใจและชำนาญในการต่อสู้ เพราะการต่อสู้ชนิดนี้ถือว่าเสี่ยงอันตรายมิใช่น้อย นักกระบี่กระบองที่ดีประมวลได้ ดังนี้

- ต้องเป็นคนที่ใฝ่หาวิชาความรู้ความสามารถในเชิงกระบี่กระบองเพิ่มเติมเพื่อให้เกิดความชำนาญมากยิ่งขึ้น
- ต้องรู้จักดูแลสุขภาพร่างกายให้แข็งแรง หมั่นออกกำลังกายฝึกกายและใจให้พร้อมอยู่เสมอ
- เมื่อเกิดการแข่งขันต้องไม่ซ้ำเติมคู่ต่อสู้เมื่ออีกฝ่ายเกิดเพลี่ยงพล้ำ
- มีน้ำใจนักกีฬา รู้จักการให้อภัย ไม่ผูกใจเจ็บคิดอาฆาตพยาบาท
- ไม่ใช้เล่ห์กลเพื่อให้ได้มาซึ่งชัยชนะ
- มีความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ ครู อาจารย์ที่ให้วิชา

กล่าวโดยสรุปกระบี่กระบองเป็นศิลปะการต่อสู้ที่มีมาแต่โบราณ ช่วยส่งเสริมให้ผู้ที่ได้รับการฝึกนั้นมีร่างกายที่แข็งแรง มีกล้ามเนื้อที่ยืดหยุ่นคล่องตัว รู้จักความเป็นนักกีฬา ความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณเนื่องจากการที่จะได้รับการฝึกนั้นต้องมีพิธีมอบตัวเป็นศิษย์หรือการไหว้ครูเสมอ เพราะฉะนั้นกระบี่กระบองจึงนับว่าเป็นศิลปะการต่อสู้ที่ถูกถ่ายทอดรุ่นสู่รุ่นจนถูกบรรจุเข้ามาในการเรียนสอน

5.3 การเรียนวิชากระบี่กระบอง

การเรียนวิชากระบี่กระบอง มีประเพณีที่ปฏิบัติต่อกันมาอยู่หลายประการ คือ

5.3.1 การไหว้ครู

5.3.2 การอบรมจิตใจ

5.3.3 การเรียนภาคทฤษฎีและปฏิบัติ

5.3.1 การไหว้ครู

ในยุคสมัยก่อนที่ความเจริญยังก้าวล้ำเท่าปัจจุบัน ความรู้ถือเป็นสิ่งที่หาได้ยาก เนื่องจากไม่มีโรงเรียน ไม่มีตำรา ไม่มีครูอาจารย์ที่จะเข้าไปหาได้โดยตรง นอกจากอยากได้ความรู้ด้านไหนต้องไปหาครูอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญโดยเฉพาะทาง แม้จะมีผู้นำเงินทองมาซื้อหาแลกเปลี่ยนวิชา ครูอาจารย์เหล่านั้นก็ไม่อยากจะให้เพราะความรู้เหล่านั้นเป็นสิ่งที่หวงแหน ถ้าไม่รักไม่ใคร่จริงๆก็จะไม่ถ่ายทอดความรู้ให้เป็นอันขาด ฉะนั้นผู้ที่อยากได้วิชาจะต้องมีความมานะอดทน เพียรพยายามอาสาขอตัวไปเป็นสารานุศิษย์ ต้องปฏิบัติรับใช้อยู่เป็นเวลานานจนครูอาจารย์เกิดความรักใคร่ เมื่อนั้นถึงจะยอมประสิทธิ์ประสาทวิทยาการให้ ส่วนผู้ใดที่ได้ร่ำเรียนก็จะรู้สึกภูมิใจในเกียรติและวิชาความรู้ที่ได้มา ผู้คนทั้งหลายไม่กล้าที่จะลบหลู่ดูหมิ่นได้ ฉะนั้นไม่ว่าจะเรียนศิลปวิทยาการใดๆจำต้องเรียนกับครู เพราะครูเท่านั้นที่จะเป็นผู้ถ่ายทอดให้

ครูอาจารย์ท่านอยากได้ศิษย์ที่แท้ไม่ทรยศหักหลัง โดยเฉพาะอย่างยิ่งครูที่เป็นผู้สอนทางด้านศิลปะป้องกันตัว เช่น กระบี่กระบอง มวยไทย เป็นต้น เพราะถ้าไม่ดีจริงๆก็จะไม่ถ่ายทอดวิชา

ให้เป็นอันขาด เพราะเกรงกลัวว่าลูกศิษย์ของตนจะเข้าตำราที่ว่า “ลูกศิษย์คิดล้างครู ลูกไม่รู้จักบุญคุณพ่อมัน” ด้วยเหตุนี้ทำให้ก่อนที่จะได้รับวิชาความรู้จะต้องมีการกระทำพิธีเกี่ยวกับนอบน้อมยอมเป็นสานุศิษย์ด้วยความเคารพจริงๆ ซึ่งสิ่งเหล่านี้นับเป็นประเพณีอันดีของไทยเรา และไม่ว่าจะเป็นศิลปวิทยาการใดๆหรือก่อนเรียนอะไรก็จะต้องเริ่มด้วยการเคารพครูบาอาจารย์ก่อนเสมอ เรียกกันทั่วไปว่า “การไหว้ครู” ส่วนการไหว้ครูครั้งแรกบางทีเรียกว่า “การยกครู”

การยกครู คือพิธีแสดงตนว่า ขออ่อนน้อมยอมตนเป็นสานุศิษย์ด้ายกาย วาจา ใจ และต้องปฏิบัติตามคำสั่งสอนทุกประการ และจะต้องเคารพครูบาอาจารย์ทั้งปวงด้วยความกตัญญูกตเวทีเสมอ พิธีนี้จะกระทำในวันพฤหัสบดีซึ่งถือว่าเป็นวันครู ส่วนเครื่องสักการะแล้วแต่ครูที่จะเรียกร้องเอา ต่างครูต่างอาจารย์ย่อมแตกต่างกันไป แต่อย่างไรก็ดีจะต้องมีดอกไม้ ธูปเทียน เป็นเครื่องสักการะประจำ นอกจากนี้อาจขอให้มีหัวหมู บายศรี เป็ด ไก่ ขนม บางคณะก็อาจเรียกเอาเงินทองบ้างเล็กน้อยตามสมควร ซึ่งนำส่วนนั้นไปทำบุญอุทิศส่วนบุญกุศลให้แก่อาจารย์เก่าแก่ผู้ล่วงลับไปแล้ว ทั้งนี้นับเป็นการแสดงความกตัญญูที่น่ายกย่องอย่างยิ่ง

การทำพิธียกครูย่อมไม่เหมือนกัน ต่อไปจะเป็นตัวอย่างของพิธียกครูพิธีหนึ่งเพื่อให้ทราบพอสังเขป จะได้ถือเป็นแนวทางปฏิบัติได้

1.การจัดเตรียมที่บูชา มีพระพุทธรูปเป็นประธานมีเครื่องกระบี่กระบองอยู่สองข้างที่บูชา

2.พิธีเกี่ยวกับศาสนา มีการสวดมนต์ตามสมควร

3.พิธีเกี่ยวกับการเคารพครูอาจารย์กระบี่กระบองมี

(1) กล่าวอัญเชิญครูกระบี่กระบอง

(2) กล่าวคำปฏิญาณ

(3) นั่งนิ่งๆ ระลึกถึงพระคุณท่าน

(4) ทำพิธีรับเป็นสานุศิษย์

(5) ให้โอวาท

เมื่อเสร็จพิธีดังกล่าวแล้ว ปกติมักจะมีการแสดงความสามัคคีและรื่นเริง นอกจากนั้นบางทีก็จัดให้มีการเล่นกระบี่กระบองเป็นการฉลอง

สิ่งเหล่านี้นับเป็นการเคารพครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ให้เป็นสิ่งสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่งจงพยายามปลูกฝังให้เป็นคุณธรรมประจำชาติ และหาโอกาสประกอบกิจนี้อยู่เสมอ จนกลายเป็นระเบียบประเพณีนิยมก่อนการเรียนการสอนหรือเล่าเรียนศิลปะใดๆจะต้องเริ่มเคารพครูก่อนเสมอ นับเป็นการปลูกฝังความกตัญญูและวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของไทย

5.3.2 การอบรมจิตใจ

ศิลปะการป้องกันตัว นอกจากปลูกฝังความมานะอดทน ความพยายามเพื่อให้เป็นผลสำเร็จ โดยไม่เห็นแก่ความเหน็ดเหนื่อย ยังต้องอบรมบ่มนิสัยให้นอกเหนือไปกว่านั้น เพราะเป็น

ศิลปะที่เกี่ยวกับอันตรายถึงกับเจ็บตัว นั้นการอบรมให้มีความอดทนต่อความเจ็บปวด ไม่ขลาดกล้าหาญ ชอบผจญต่อภยันตรายทั้งปวงไม่ล้มเลิกไปกลางคัน แบ่งออกเป็นหัวข้อใหญ่ๆ 3 ประการคือ

1.การอบรมน้ำใจ ได้แก่ การอบรมนิสัยใจคอไปทีละน้อยๆให้เกิดความกล้าหาญไม่ครั้นครามต่ออุปสรรคและความเจ็บปวดเล็กๆน้อยๆที่จะพึงมีเวลาฝึกหัด พยายามขจัดความขลาดความกลัวต่างๆ หมั่นปลุกใจให้เป็นนักรบเยี่ยงบรรพบุรุษ

2.ความเชื่อมั่นในครูบาอาจารย์ ครูเป็นกำลังใจสำคัญที่ศิษย์จะยึดถือเป็นสรณะที่พึ่งโดยเฉพาะอย่างยิ่งในเวลาขับคัน ศิษย์จะภูมิใจในบรรดาครูบาอาจารย์ที่มีฝีมือไม้ลายมือ ความอวดตัวว่าเป็นศิษย์มีครูก็จะยิ่งครั่นคร้ามมากขึ้น ย่อมเป็นกำไรในการเอาชนะศัตรูได้

3.ความเชื่อมั่นในวิชาความรู้ การอบรมในชั้นต้นนี้ควรให้ผู้เรียนได้เกิดความไว้วางใจในวิชาความรู้ที่ตนได้เล่าเรียน พยายามให้เห็นข้อดีของการที่ได้มีความรู้กว่าคนที่ไม่มีความรู้ จะทำให้เราสามารถเอาชนะศัตรูได้โดยง่าย

5.3.3 การเรียนภาคทฤษฎีและปฏิบัติ

การเรียนกระบี่กระบองในสมัยนั้น ครูผู้สอนมิได้มุ่งเน้นอะไรนอกจากให้ศิษย์เรียนรำได้ และตีได้ คือสามารถออกไปต่อสู้ได้เป็นที่น่าพอใจ หวังในทางปฏิบัติมากกว่าอย่างอื่น เพราะฉะนั้นการเรียนจึงเน้นความจำและทำตามเป็นหลัก

ส่วนการเรียนในสมัยนี้เรามีทั้งความรู้จากเอกสารตำราต่างๆ รวมถึงวิชาที่อยู่ในสถาบันทางการศึกษา มุ่งเน้นให้ผู้เรียนรู้จักที่มาอย่างละเอียดว่ากระบี่กระบองเกิดขึ้นได้อย่างไร ทำไมเป็นแบบนั้น ทำไมเป็นแบบนี้ มิได้หวังให้ผู้เรียนใช้ความจำอย่างเดียว แต่มุ่งเน้นด้านสติปัญญาหมั่นนึกคิดตรึกตรองหาทางดัดแปลงให้สิ่งเหล่านั้นสามารถพัฒนาก้าวหน้าได้มากขึ้น ด้วยเหตุนี้การเรียนกระบี่กระบองจึงต้องเรียนภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติควบคู่กันไป โดยการเรียนภาคปฏิบัตินั้นมีการเรียนตามลำดับดังนี้

1.การถวายบังคม

2.การขึ้นพรหม มีทั้งแบบพรหมนั่งและพรหมยืน ทำทั้ง 4 ทิศ

3.การรำ มีทั้งการเล่นและการแข่งขัน

4.การตีท่าหลัก คือการตีทั้งแบบรุกและแบบรับ

5.การตีท่าพลิกแพลง คือการตีอย่างไรก็ได้ตามใจชอบไม่มีข้อห้ามทั้งสิ้น

กล่าวโดยสรุปประเพณีของการทำพิธีไหว้ครูหรือยกครูก็ยังเป็นพื้นฐานสำคัญของสังคมไทย เป็นส่วนหนึ่งในความเชื่อทางศาสนา แต่ในยุคปัจจุบันวิวัฒนาการได้ก้าวหน้ามากมายทำให้ความจำเป็นในการใช้ศิลปะป้องกันตัวลดน้อยลง เนื่องจากความเปลี่ยนแปลงทางสังคม อีกทั้งยังได้รับอิทธิพลจากต่างชาติทำให้ดึงดูดความสนใจสิ่งใหม่ๆ ทางด้านความเชื่อและศรัทธาก็ห่างไกลจากผู้เรียน และการดำรงชีวิตก็แทบไม่มีความสัมพันธ์เกี่ยวกับวิชากระบี่กระบองเลย จึงได้จัดให้มีการเรียนการสอนในรายวิชาพลศึกษาเพื่อให้ผู้เรียนได้รับทั้งความรู้และภูมิใจความเป็นไทย

5.4 เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ที่ใช้

เนื่องจากการแต่งกายของไทยเราได้เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย การแต่งกายของกระบี่กระบองก็เปลี่ยนแปลงตามไปด้วย เพื่อให้เหมาะสมกับกาลเทศะ เครื่องแต่งกายแบ่งออกเป็น 3 สมัย คือ

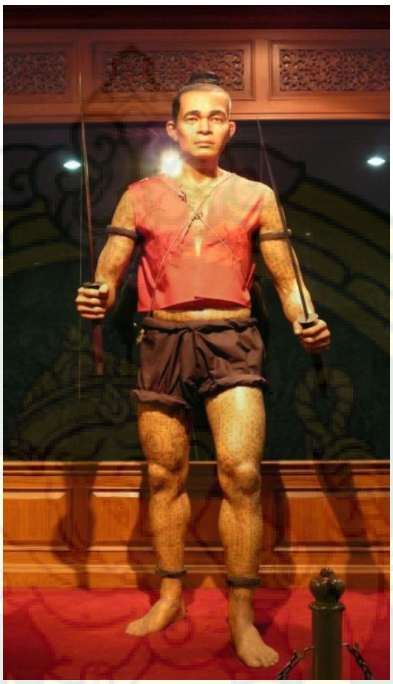
5.4.1 สมัยโบราณ คือสมัยที่เราต้องทำการรบตลอด ชายฉกรรจ์ทุกคนต้องเป็นทหารทำหน้าที่ป้องกันเอกราช นักกระบี่กระบองของไทยไก้แก่นักรบนั่นเอง ดังนั้นการแต่งกายของนักกระบี่กระบองก็ดีของนักรบก็ดีจะแต่งเหมือนกันหรือชุดเดียวกัน คือสวมเสื้อและนุ่งกางเกงแบบไทยแท้



ภาพที่ 135 การแต่งกายสมัยโบราณ

ที่มา : พิพิธภัณฑ์ทหาร อนุสรณ์สถานแห่งชาติ

5.4.2 สมัยกลาง คือสมัยที่ไทยเรานิยมนุ่งผ้าแบบเขมรทั้งชายและหญิง เด็กและผู้ใหญ่ เครื่องแต่งกายของกระบี่กระบองก็เปลี่ยนตามไปด้วย คือสวมเสื้อมีแขนบ้าง ไม่มีแขนบ้าง และนุ่งผ้านุ่ง การนุ่งผ้าจะไม่สะดวกสู้กางเกงแบบไทยไม่ได้ แต่ก็ฝืนความนิยมไม่ได้เพื่อความสะดวกความว่องไวจึงต้องถกเขมรหยักรั้งมาไว้ที่โคนขา



ภาพที่ 136 การแต่งกายสมัยกลาง

ที่มา : พิพิธภัณฑ์ทหาร อนุสรณ์สถานแห่งชาติ

5.4.3 สมัยปัจจุบัน คือ การเปลี่ยนไปเพื่อให้เป็นไปตามสากลนิยม โดยถือเอาอารยธรรมเป็นบรรทัดฐาน การแต่งกายของนักกระบี่กระบองก็เปลี่ยนแปลงไปอีกคือแต่งตัวแบบนักกีฬา มีการสวมเสื้อไม่มีแขน หรือเสื้อมีแขน กางเกงสั้นแค่เข่า สวมถุงเท้า รองเท้า แต่อย่างไรก็ดีการแสดงกระบี่กระบองในปัจจุบัน ก็กลับไปนิยมตามแบบสมัยโบราณนับว่าเหมาะสมและสวยงามไม่น้อย



ภาพที่ 137 การแต่งกายสมัยปัจจุบัน
ที่มา : รพีภัทร บุตรน้อย

เครื่องแต่งกายประกอบอีกอย่างหนึ่งนับว่าเป็นพิเศษที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณแรกเริ่มของกระบี่กระบองจนมาถึงปัจจุบัน นั่นก็คือ “มงคล”

มงคล คือด้านสายสิญจน์เส้นเล็กๆ หลายเส้นมารวมกันเป็นเส้นเดียว ขนาดใหญ่กว่าหัวแม่มือเล็กน้อย ยาวขนาดขดพันรอบศีรษะได้ รวบปลายทั้งสองข้างเข้าด้วยกันมักหุ้มด้วยผ้าตลอดอัน โดยปลายทั้งสองยื่นออกมาพอสมควร เหมือนไส้เทียนขี้ผึ้ง



ภาพที่ 138 มงคล
ที่มา : สำเนาภาพโดยธนกร สุวรรณอำภา

เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ผู้ที่จะประกอบพิธีใดๆตามประเพณีนิยม เขามักให้ผู้นั้นสวมมงคลในพิธีต่างๆ เช่น โกนจุก บวชนาค แต่งงาน ฯลฯ การเล่นหรือการแข่งขันกระบี่กระบองก็เช่นเดียวกัน ด้วยความประสงค์ให้ผู้ที่สวมใส่ได้รับความเป็นสิริมงคลเป็นขวัญกำลังใจ และมีความมั่นใจในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนเคารพบูชา มีคุณบูชาอาจารย์ที่เคารพนับถือ ผู้ที่จะสวมให้เป็นหน้าที่ของครูบาอาจารย์ที่ควบคุมดูแล ผู้ที่สวมก็น้อมคำนับเคารพนับถืออย่างสูง

5.4.4 เครื่องอุปกรณ์การเล่นกระบี่กระบอง

เครื่องกระบี่กระบองนั้นที่จำลองจากอาวุธจริงๆก็มี กระบี่, ดาบ, ง้าวและพลองเท่านั้น ส่วนที่เหลือนั้นก็เอาของจริงมาใช้ในการเล่นได้ เครื่องอุปกรณ์เหล่านี้ นักกระบี่กระบองเรียกกันว่า “เครื่องไม้” เครื่องกระบี่กระบองนั้นมีอยู่ 2 ชนิด คือ

1.เครื่องไม้รำ ได้แก่เครื่องซึ่งจำลองจากอาวุธจริง เพราะมุ่งเน้นในความสวยงามมากกว่า แต่รูปร่างก็ยังคงแสดงให้ทราบว่าเป็นอะไร



ภาพที่ 139 เครื่องไม้รำ
ที่มา : สำนักดาบพุทไธสวรรย์

2.เครื่องไม้ตี ได้แก่เครื่องกระบี่กระบองซึ่งจำลองจากอาวุธจริง มุ่งหมายให้มีน้ำหนักที่เบา ทนทานไม่แตกหักง่ายๆ เพื่อที่จะได้ตีได้อย่างทนทาน



ภาพที่ 140 กระบี่รำ
ที่มา : มาโนช ทองแย้ม

กระบี่รำ มีรูปร่างเหมือนกระบี่จริง โดยส่วนมากตัวกระบี่ทำด้วยหงายเทศ ส่วนปลายเรียว โกร่งทำด้วยหนังทึบทั้งแผ่น ลงรักปิดทอง เขียนลวดลายไทย



ภาพที่ 141 กระบี่ตี
ที่มา : มาโนช ทองแย้ม

กระบี่ตี ทำเช่นเดียวกับกระบี่รำทุกประการตัวกระบี่ทำด้วยหวาย โกร่งทำจากหนังวัว ทำให้เบาและเหนียวแน่น ทนทาน ด้ามและโกร่งคงรูปเดิม

กล่าวโดยสรุปเครื่องแต่งกายของกระบี่กระบองนั้นได้ถูกพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยต่างๆตามกลไกลของโลกซึ่งบางครั้งอาจถูกเปลี่ยนไปชาตินิยมบ้าง แต่สุดท้ายการแต่งกายในอดีตก็ยังถูกใช้ในปัจจุบันเพื่อการอนุรักษ์ความเป็นไทยในการแสดงศิลปะการต่อสู้กระบี่กระบอง อาอาวุธยังถูกแบ่งออกมาใช้ในการรำและแบบที่ใช้ในการในการต่อสู้จริงจัง อาวุธที่ใช้ก็นับว่าไม่ได้อันตรายมากแล้วเพราะถูกดัดแปลงให้เหมาะสมให้เข้ากับการเรียนการสอน แต่ถ้าใช้ไม่ถูกวิธีก็สามารถเป็นอันตรายกับผู้เรียนได้

5.5 วิเคราะห์กระบวนท่ารำหลักของกระบี่กระบอง

การจับกระบี่ที่ถูกวิธี

การจับกระบี่มีความสำคัญมาก เพราะการจับกระบี่ที่ถูกต้องจะช่วยให้สามารถใช้กระบี่ได้อย่างเต็มที่ ทั้งการรุกและการรับ การจับกระบี่ที่นิยม นิ้วหัวแม่มือชี้ไปทางปลายกระบี่ตามสันกระบี่



ภาพที่ 142 การจับกระบี่

ที่มา : ผู้วิจัย

การจับกระบี่ลักษณะนี้สามารถนำไปใช้ได้เป็นอย่างดีในการเล่น การฝึกหัด การต่อสู้ด้วยกระบี่ผู้เล่นจำเป็นจะต้องฝึกฝนการจับกระบี่ให้เกิดความชำนาญ จึงจะช่วยให้การต่อสู้ของเราประสบชัยชนะจากคู่ต่อสู้

กระบวนท่ารำหลักของกระบี่กระบอง

ศิลปะการต่อสู้กระบี่กระบองนั้นได้มีชื่อท่ารำที่สำคัญๆทั้งหมด 12 แม่ไม้ ซึ่งก่อนที่จะเริ่มท่ารำนั้นมีการนั่งถวายบังคมซึ่งเป็นสิ่งดีงามเพราะได้ระลึกนึกถึงครูบาอาจารย์เสมอ การเคารพครูนั้นเป็นสิ่งมงคลทำให้ปลอดภัยสร้างขวัญและกำลังใจไม่ว่าจะเป็นการเล่นหรือการแสดงก็ตาม การขึ้นพรหมทั้งแบบพรหมนั่งและพรหมยืนเป็นการแสดงให้เห็นว่าผู้แสดงนั้นเป็นผู้ที่มีวิหาร 4 ไม่รำวิชากระบี่กระบองไปใช้ในวิธีที่ผิด โดยผู้วิจัยแบ่งกระบวนท่าออกได้ ดังนี้

- การถวายบังคม
- การขึ้นพรหม
    - พรหมนั่ง
    - พรหมยืน

- ไม้รำที่ 1 ลอยชาย
- ไม้รำที่ 2 ควงทัดหู
- ไม้รำที่ 3 เหน็บข้าง
- ไม้รำที่ 4 ตั้งศอก
- ไม้รำที่ 5 จ้วงหน้า จ้วงหลัง
- ไม้รำที่ 6 ควงป้องกัน
- ไม้รำที่ 7 ท่ายักษ์
- ไม้รำที่ 8 สอยดาว
- ไม้รำที่ 9 ควงเตะ
- ไม้รำที่ 10 หนุมานแหวกฟองน้ำ
- ไม้รำที่ 11 ลดล่อ
- ไม้รำที่ 12 เชิญเทียน

<u>การถวายบังคม</u>

การถวายบังคมเป็นการคาราวะครูอาจารย์กระบี่กระบองถือว่าเป็นประเพณีอันดีงามของไทย ไม่ว่าจะเป็นศิลปะแขนงใดก็ต้องเคารพครูก่อนเสมอ เช่น โขน ละคร หนัง กระบี่กระบอง เป็นต้น



ภาพที่ 143 การนั่งถวายบังคม
ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
การถวายบังคม	↓ หน้าเวที	นั่งคุกเข่าประมาณหนึ่งช่วงไหล่ นั่งบนเส้นเท้าทั้งสอง ตักตรง แขนอยู่ข้างลำตัว มือวางบนหน้าตัก วางกระบี่อยู่ทางซ้ายมือโกร่งอยู่ระดับเข่าโดยให้ตัวกระบี่ชี้ไปด้านหลัง	

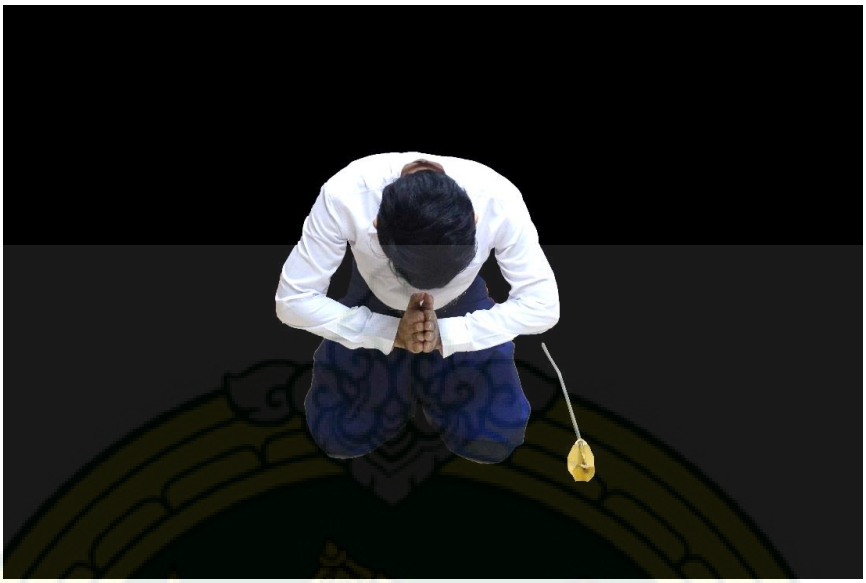
<u>วิธีปฏิบัติในการถวายบังคม</u>



ภาพที่ 144 ถวายบังคม ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
การถวายบังคม	↓ หน้าเวที	- เริ่มจากท่านั่งเตรียมถวายบังคม พนมมือไว้ที่อก ยกมือขึ้นไหว้แล้วก้มศีรษะลงให้หัวแม่มืออยู่ระหว่างคิ้ว	



ภาพที่ 145 ถวายบังคม ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

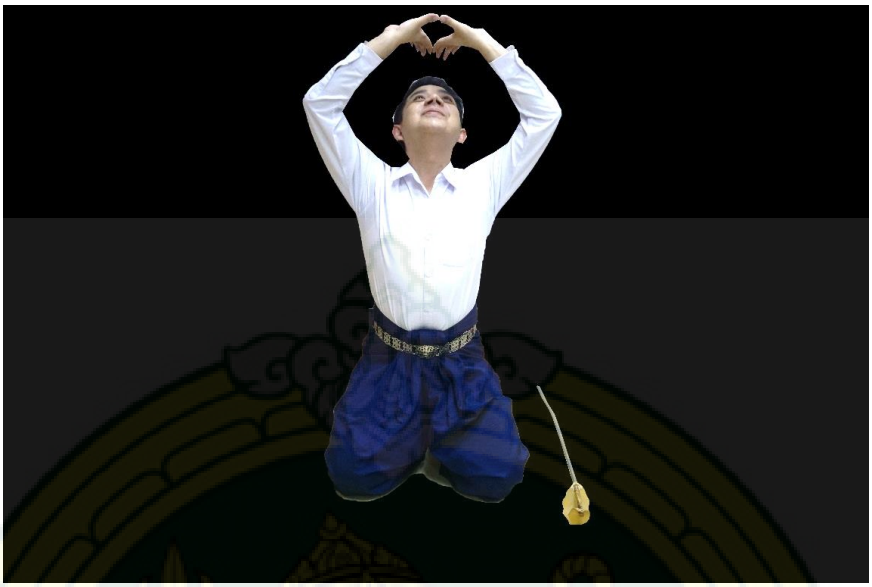
ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
การถวายบังคม	↓ หน้าเวที	- ก้มตัวลดมือลงจีบมือทั้งสองข้างแล้ววาดออกไปด้านข้าง คล้ายเขียนวงกลม มือทั้งสองข้างไปบรรจบกัน พนมมือเข้าหากัน ดึงมือเข้าหาลำตัวระดับอก ก้มศีรษะ	



ภาพที่ 146 ถวายบังคม ท่าที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

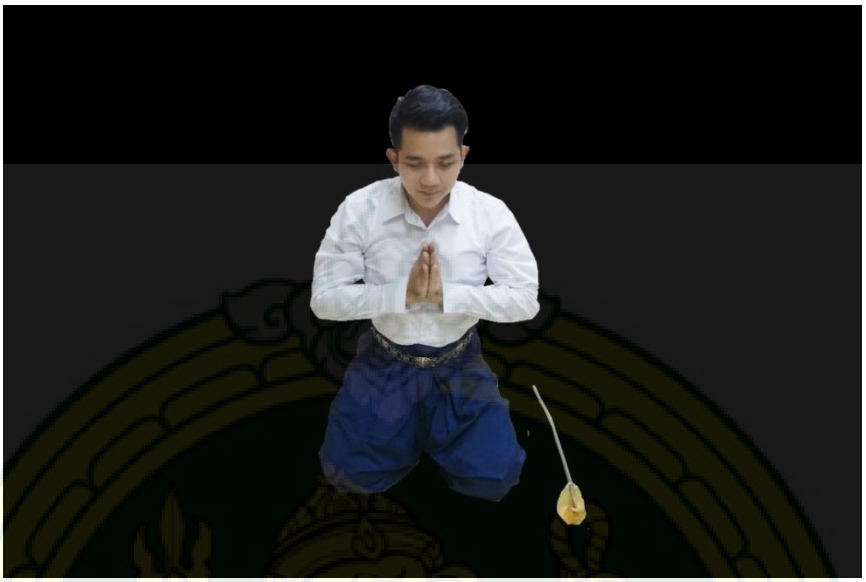
ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
การถวายบังคม	↓ หน้าเวที	- ค่อยๆเหยียดมือทั้งสองออกไปข้างหน้า โดยแยกฝ่ามือออก หันฝ่ามือสู่พื้นให้นิ้วชี้และหัวแม่มือทั้งสองข้างจรดกัน ยกมือพร้อมกับเหยียดตัวเงยหน้า ให้นิ้วหัวแม่มือจรดระหว่างคิ้วแล้วกลับมาสู่ท่าเริ่มโดยเหยียดแขนตึง	



ภาพที่ 147 ถวายบังคม ท่าที่ 4

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
การถวายบังคม	↓ หน้าเวที	- ก้มตัวไปข้างหน้าลดแขนลงไปสู่ท่าพนมมืออยู่ที่อกเหมือนเดิม เริ่มถวายบังคมในจบที่ 2 ใหม่ โดยแยกฝ่ามือที่พนมอยู่ออกจากกัน คว่ำฝ่ามือแล้วเหยียดออกไปจากหน้าอกไปข้างหน้า	



ภาพที่ 148 ถวายบังคม ท่าที่ 5

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
การถวายบังคม	↓ หน้าเวที	- ยกมือขึ้นพร้อมกับเหยียดตัวเงยหน้า ให้นิ้วหัวแม่มือจรดระหว่างคิ้ว ต่อจากนั้นให้กลับมาสู่ท่าเตรียมและทำถวายบังคมในจบที่ 3 ต่อไปใหม่เมื่อครบ 3 จบแล้วให้อยู่ในท่าพนมมือที่อก	

<u>การขึ้นพรหม</u>

การขึ้นพรหม ถือว่าเป็นขนบธรรมเนียมอย่างหนึ่งของกระบี่กระบองที่จะขาดไม่ได้ ทั้งนี้นักกระบี่กระบองย่อมได้รับการอบรมสั่งสอน ให้คุณธรรมประจำใจที่สำคัญอย่างหนึ่งคือพรหมวิหาร 4 เป็นผู้เปี่ยมไปด้วยเมตตา กรุณา มุทิตา และอุเบกขาเป็นคุณธรรมที่ประเสริฐแสดงให้เห็นว่าผู้นำวิชากระบี่กระบองจะไม่ไปใช้ในทางที่เป็นพาล โดยกระบี่กระบองนั้นมีการขึ้นพรหม 2 แบบ คือ

1.พรหมนั่ง

2.พรหมยืน

1.การขึ้นพรหมนั่ง



ภาพที่ 149 พรหมนั่ง ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
พรหมนั่ง	↓ หน้าเวที	- จากท่านั่งเมื่อถวายบังคมเสร็จหันหน้าไปทางซ้าย ก้มตัวลงไปไหว้กระบี่เอามือขวาจับกระบี่คว่ำมือมือซ้ายจีบไว้ที่หน้าอก	



ภาพที่ 150 พรหมนั่ง ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
พรหมนั่ง	↓ หน้าเวที	- ยกกระบี่ที่ขนาดพื้น ข้ามศีรษะไปทางขวา กระบี่มือทางขวา กระบี่ขนานกับพื้น หันโกร่งออกนอกลำตัว หงายมือข้อศอกเป็นมุมฉากเป็น ยืดลำตัวตั้งเท้าขวาไปข้างหน้าวางด้วยส้นเท้า นั่งบนส้นเท้าซ้าย ชักเท้าขวาเข้ามานั่งคุกเข่า ตั้งเท้าซ้ายไปข้างหน้าวางส้นเท้าซ้าย นั่งบนส้นเท้าขวา	



ภาพที่ 151 พรหมนั่ง ท่าที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
พรหมนั่ง	↑ หน้าเวที	- โล้ตัวไปข้างหน้าโดยวางเข่าซ้ายลง ยกเท้าขวาขึ้นแล้วมือซ้ายรำหน้าระดับหน้าผาก หมุนตัวหันกลับไปทางขวาโดยยกเข่าทั้งสองขึ้น พร้อมกับวาดกระบี่ไปทางซ้าย กระบี่ขนานกับพื้น ควำมือโกร่งกระบี่อยู่นอกลำตัว วางเท้าซ้าย นั่งบนส้นเท้าซ้ายตั้งเข่าขวาขึ้นกระบี่แนบลำตัวทางด้านซ้าย มือจีบที่หน้าอก	ลูกศรเส้นประหนา คือท่า 1 ลูกศรประบางคือท่า 2



ภาพที่ 152 พรหมนั่ง ท่าที่ 4

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
พรหมนั่ง	หน้าเวที	- มือซ้ายรำข้างระดับใบหู โดยให้แขนงอโค้งเล็กน้อยวาดกระบี่ขนานกับพื้นไปทางขวา ลักษณะคว่ำมือ มือซ้ายดึงมือเข้ามาจีบไว้ที่หน้าอก ขณะที่วาดกระบี่สุดท้างขวาแล้ว ให้พลิกข้อมือหงายกระบี่ขนานกับพื้น โกร่งกระบี่อยู่นอกลำตัวพร้อมกับดึงเข่าขวามาวางบนพื้นและตั้งเข่าซ้ายขึ้น	



ภาพที่ 153 พรหมนั่ง ท่าที่ 5

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
พรหมนั่ง	หน้าเวที	- โล้ตัวไปข้างหน้าวางเข่าซ้ายลงยกเท้าขวาขึ้น แล้วมือซ้ายรำหน้าหมุนตัวไปทางขวา ดึงมือซ้ายมาจีบไว้ที่อก วาดกระบี่ไปอยู่ทางซ้าย แล้วพลิกข้อมือคว่ำกระบี่ชิดลำตัวทางซ้ายตั้งเข่าขวาขึ้น แล้วบิดเข่าซ้ายไปทางขวาวางบนพื้น มือซ้ายรำข้าง	ลูกศรเส้นประหนาคือท่า 1 ลูกศรประบางคือท่า 2



ภาพที่ 154 พรหมนั่ง ท่าที่ 6
ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
พรหมนั่ง	← หน้าเวที	- ดึงมือมาจีบไว้ที่อก วาดกระบี่ไปทางขวาแล้วหงายมือเอากระบี่ไปไว้ทางขวาโกร่งกระบี่อยู่นอก กระบี่ขนานพื้นพร้อมดึงเข่าขวามาวางบนพื้น ตั้งเข่าซ้ายขึ้น โล้ตัวไปข้างหน้าวางเข่าซ้ายลงบนพื้น ยกเท้าขวาขึ้นรำหน้า หมุนตัวกลับหลังทางด้านขวา ดึงมือซ้ายมาจีบไว้ที่อกวาดกระบี่โดยหงายมือไปทางซ้ายแล้วคว่ำมือ กระบี่ชิดลำตัวทางซ้าย ยกเข่าขวาขึ้นให้ขาขวารองรับศอกขวา	ลูกศรเส้นประหนาคือท่า 1 ลูกศรประบางคือท่า 2



ภาพที่ 155 พรหมนั่ง ท่าที่ 7

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
พรหมนั่ง	← หน้าเวที	- มือซ้ายรำข้าง วาดกระบี่ไปข้างหน้าสองรอบ มือซ้ายจีบเข้าอก วางเท้าขวาลงข้างหน้าเฉียงไปทางขวาโล้ตัวไปข้างหน้า เข่าขวางอ เข่าซ้ายตึง กระบี่อยู่ทางขวา หงายมือ กระบี่ขนานพื้น โกร่งกระบี่อยู่นอกลำตัว	

2.การขึ้นพรหมยืน




ภาพที่ 156 พรหมยืน ท่าที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
พรหมยืน	 หน้าเวที	- จากท่านั่งเมื่อถวายบังคมเสร็จแล้ว ก้มตัวไปข้างหน้าไหว้กระบี่ มือขวาจับกระบี่มาทัดหูให้โกร่งกระบี่อยู่ข้างบนกระบี่ขนาดพื้นปลายชี้ไปข้างหน้า มือซ้ายจีบไว้ที่หน้าอก พร้อมตั้งเข่าซ้าย จ้วงกระบี่ลงทางซ้าย พร้อมกับลุกขึ้นยืนด้วยเท้าซ้าย หันตัวไปทางขวาหนึ่งมุมฉาก ยกเข่าขวาขึ้นรับศอกขวา โกร่งกระบี่หันเข้าหาตัว กระบี่เฉียงออก 15 องศา	ลูกศรเส้นประหนา คือท่า 1 ลูกศรประบางคือท่า 2



ภาพที่ 157 พรหมยืน ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

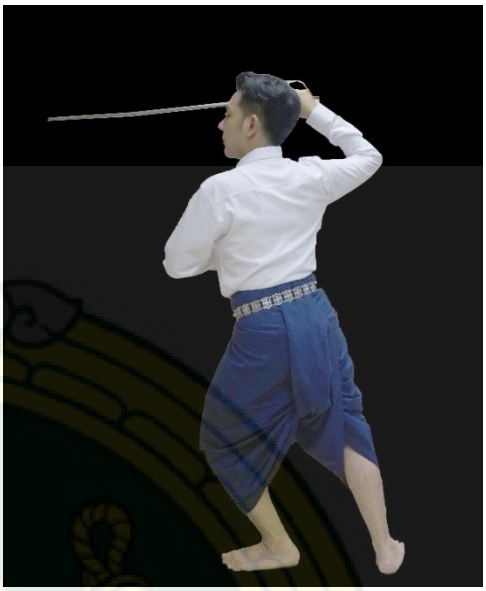
ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
พรหมยืน	↓ หน้าเวที	- มือซ้ายรำข้าง เอามือซ้ายจีบเข้าอกวางเท้าขวาลงก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า 1 ก้าว ยกกระยี่ขึ้นทัดหูโกร่งกระบี่อยู่ข้างบนโล้ตัวไปข้างหน้า ลากเท้าขวาชิดเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้น วางเท้าซ้ายลงจ้วงกระบี่ลงทางซ้าย ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า 1 ก้าว พลิกกระบี่ไปอยู่ข้างหน้า โกร่งกระบี่หันเข้าหาลำตัว กระบี่เฉียงออก 45 องศา	




ภาพที่ 158 พรหมยืน ท่าที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
พรหมยืน	หน้าเวที	- ลากเท้าซ้ายชิดเท้าขวา ยกเท้าขวาขึ้น มือซ้ายรำข้างวางเท้าขวาลง หมุนตัวกลับหลังหัน ทางซ้าย มือซ้ายจีบไว้ที่หน้าอกยกกระบี่ขึ้นหัดหู ลากเท้าขวามาชิดเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้น	ลูกศรเส้นประหนา คือท่า 1 ลูกศรประบางคือท่า 2

ภาพที่ 159 พรหมยืน ท่าที่ 4

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
พรหมยืน	↑ หน้าเวที	- จ้วงกระบี่ลงทางซ้าย วางเท้าซ้ายลงแล้วก้าวเท้าขวาไปข้างหน้าอีก 1 ก้าว พร้อมกับพลิกกระบี่ไปเฉียงขึ้นอยู่ข้างหน้า 45 องศา โกร่งกระบี่หันเข้าหาลำตัว เข่าขวางอขาซ้ายตึงลากเท้าซ้ายกระบี่ขึ้นทัดหู โกร่งกระบี่หันขึ้นข้างบน มือซ้ายจีบอกโล้ตัวไปข้างหน้า เข่าซ้ายงอ ขาขวาตึง	



ภาพที่ 160 พรหมยืน ท่าที่ 5

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
พรหมยืน	 หน้าเวที	- ลากเท้าขวาชิดเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้น จ้วงกระบี่ลงทางซ้าย วางเท้าซ้าย ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า 1 ก้าว พลิกกระบี่ไปเฉียงอยู่ข้างหน้า 45 องศา หันโกร่งกระบี่เข้าหาตัว เข่าขวางอขาซ้ายตึง ลากเท้าซ้ายชิดเท้าขวา ยกเท้าซ้ายขึ้น มือซ้ายรำข้างวางเท้าขวาลงหมุนตัวกลับหลังทางซ้าย ดึงมือซ้ายมาจีบไว้ที่อกยกกระบี่ขึ้นทัดหูโกร่งกระบี่อยู่ข้างบน โล้ตัวไปข้างหน้าเข่าซ้ายงอขาขวาตึง	ลูกศรเส้นประหนาคือท่า 1 ลูกศรประบางคือท่า 2



ภาพที่ 161 พรหมยืน ท่าที่ 6

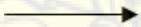
ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
พรหมยืน	หน้าเวที	- ลากเท้าขวาชิดเท้าซ้ายแล้วยกเท้าซ้ายขึ้น จ้วงกระบี่ลงทางซ้าย วางเท้าซ้ายลง ก้ามเท้าขวาไปข้างหน้า 1 ก้าว พลิกกระบี่ไปเฉียงอยู่ข้างหน้า 45 องศา หันโกร่งกระบี่เข้าหาลำตัวโล้ตัวไปข้างหน้า ลากเท้าซ้ายชิดเท้าขวา ยกเท้าขวาขึ้น	



ภาพที่ 162 พรหมยืน 7

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
พรหมยืน	 หน้าเวที	- มือซ้ายรำข้าง มือซ้ายจีบเข้าอกควงกระบี่ไปข้างหน้าสองรอบ เมื่อควงกระบี่ครบสองรอบแล้ววางเท้าลงข้างหน้าเฉียงไปทางขวา กระบี่อยู่ข้างขวา ข้อศอกงอเป็นมุมฉาก แขนขวาชิดลำตัว โกร่งกระบี่อยู่ข้างนอก กระบี่ขนานพื้น โล้ตัวไปข้างหน้า	

การรำไม้ที่ 1 – ไม้ที่ 12

“ไม้ที่ 1 ลอยชาย”



ภาพที่ 163 ไม้รำที่ 1 ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

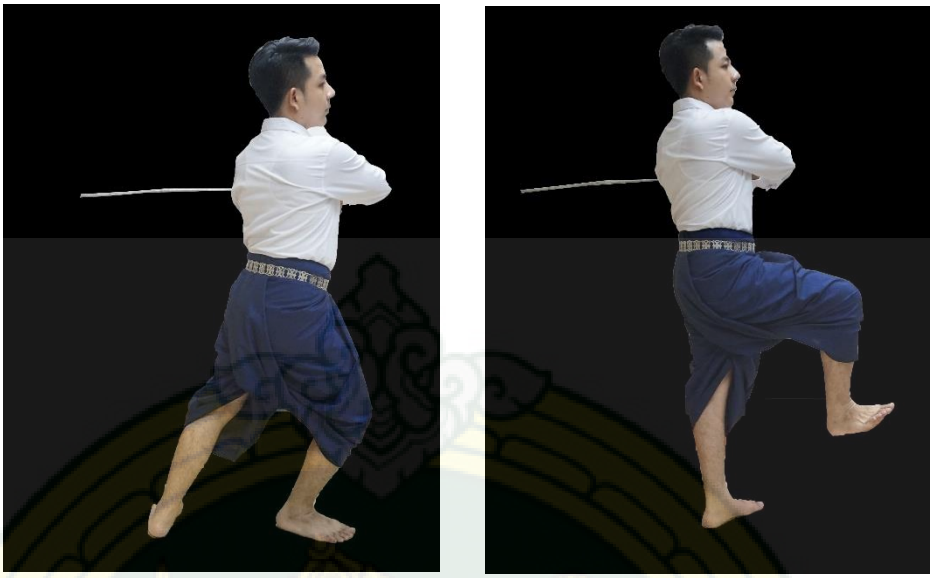
ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
ลอยชาย	→ หน้าเวที	ลักษณะการเดิน - เดินแบบสลับฟันปลาจากท่าคุมรำ ก้าวเท้าซ้ายแยงไปทางขวา 45 องศา โล้ตัวไปข้างหน้า เข่าซ้ายงอเข่าขวาตึง	




ภาพที่ 164 ไม้รำที่ 1 ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
ลอยชาย	หน้าเวที	- ลากเท้าขวาชิดเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้น เข่าซ้ายงอเป็นมุมฉาก ขาท่อนบนขนานพื้นเข่าขวาตึง มือซ้ายรำหน้า	



ภาพที่ 165 ไม้รำที่ 1 ท่าที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

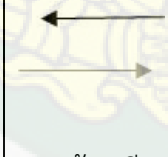
ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
ลอยชาย	→ หน้าเวที	- หมุนตัวไปทางซ้าย 1 มุมฉาก วางเท้าซ้ายลง มือซ้ายจีบเข้าอก วาดกระบี่ขนานพื้นไปทางซ้าย เมื่อสุดระยะให้พลิกคว่ำมือ กระบี่ขนานพื้นโกร่ง กระบี่อยู่ข้างนอก ก้าวเท้าขวาไปอีกหนึ่งก้าวโล้ไปข้างหน้า ลากเท้าซ้ายชิดเท้าขวา ยกเท้าขวาขึ้น	





ภาพที่ 166 ไม้รำที่ 1 ท่าที่ 4

ที่มา : ผู้วิจัย

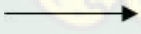
ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
ลอยชาย	 หน้าเวที	- มือซ้ายรำข้าง ดึงมือซ้ายมาจีบไว้ที่อก หมุนต่อไปทางขวา 1 มุมฉาก วาดกระบี่ขนานพื้นไปทางขวา วางเท้าขวาลงพลิกข้อมือหงาย ก้าวเท้าซ้ายเฉียงไปอีก 1 ก้าว โล้ตัวไปข้างหน้า	ลูกศรเส้นประหนาคือท่า 1 ลูกศรประบางคือท่า 2

“ไม้รำที่ 2 ควงทัดหู”



ภาพที่ 167 ไม้รำที่ 2 ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
ควงทัดหู	 หน้าเวที	ลักษณะการเดิน - เดินแบบสลับฟันปลาจากท่าคุมรำควงกระบี่ไปข้างหน้าสองรอบ ก้าวเท้าซ้ายแยงไปทางขวา 1 ก้าว พร้อมกับยกกระบี่ขึ้นทัดหู	



ภาพที่ 168 ไม้รำที่ 2 ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
ควงทัดหู	⟶ หน้าเวที	- ลากเท้าขวาชิดเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้น หมุนตัวไปทางซ้าย 1 มุมฉาก พร้อมทั้งจ้วงกระบี่ลงทางซ้าย วางเท้าซ้ายลงแล้วก้าวเท้าขวาไปอีกหนึ่งก้าว พลิกกระบี่ไปอยู่ข้างหน้าลำตัว กระบี่เฉียงออก 45 องศา โกร่งกระบี่หันเข้าหาลำตัว	



ภาพที่ 169 ไม้รำที่ 2 ท่าที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
ควงทัดหู	→ หน้าเวที	- ลากเท้าซ้ายชิดเท้าขวา ยกเท้าขวาขึ้น มือซ้ายรำข้างหมุนตัวไปทางขวา 1 มุมฉาก ดึงมือซ้ายมาจีบไว้ที่อก วางเท้าขวาลง ก้าวเท้าซ้ายไปอีก 1 ก้าว พร้อมกับควงกระบี่ 2 รอบ แล้วยกกระบี่ขึ้นทัดหูโกร่งกระบี่อยู่ข้างบน โล้ตัวไปข้างหน้า	

“ไม้รำที่ 3 เหน็บข้าง”



ภาพที่ 170 ไม้รำที่ 3 ท่าที่ 1

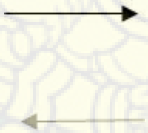
ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
เหน็บข้าง	หน้าเวที	ลักษณะการเดิน - เดินตรง จากท่าคุมรำ ก้าวเท้าซ้ายตรงไป ข้างหน้า 1 ก้าวโล้ตัวไปข้างหน้า - ลากเท้าขวาชิดเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้น มือซ้าย รำหน้า	




ภาพที่ 171 ไม้รำที่ 3 ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
เหน็บข้าง	 หน้าเวที	- วางเท้าซ้าย มือซ้ายจีบมาไว้ที่อก หมุนตัวกลับหลังหันทางขวา หมุนข้อมือบิดไปทางขวาให้โกร่งกระบี่อยู่นอกกระบี่เฉียงลง 45 องศา แขนขวาแนบหู งอแขนเล็กน้อย ก้มหน้าโล้ตัวไปข้างหน้า ลากเท้าซ้ายชิดเท้าขวา ยกเท้าขวาขึ้น - หมุนตัวกลับหลังหันทางขวาด้วยเท้าซ้าย ลดกระบี่ลงอยู่ทางซ้ายของลำตัว กระบี่ขนานพื้น หันโกร่งกระบี่ลงสู่พื้น วางฝ่ามือทางตัวกระบี่	ลูกศรเส้นประหนาคือท่า 1 ลูกศรประบางคือท่า 2



ภาพที่ 172 ไม้รำที่ 3 ท่าที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
เหน็บข้าง	↓ หน้าเวที	- ลากเท้าซ้ายชิดเท้าขวา ยกเท้าขวาขึ้น วางเท้าขวาลงวาดกระบี่ขนานพื้นไปทางขวา เอามือซ้ายมาจีบไว้ที่อก ถ้าจะรำต่อไปให้ก้าวเท้าซ้ายตรงไปข้างหน้า 1 ก้าว	

“ไม้รำที่ 4 ตั้งศอก”



ภาพที่ 173 ไม้รำที่ 4 ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
ตั้งศอก	 หน้าเวที	ลักษณะการเดิน - เดินสลับฟันปลาจากท่าคุมรำ ก้าวเท้าซ้ายแยงไปทางขวา 45 องศา พร้อมกับยกกระบี่ขึ้นทัดหู โกร่งกระบี่หันอยู่ข้างบน โล้ตัวไปข้างหน้า - ลากเท้าขวาชิดเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้น ยกมือซ้ายมาตั้งศอกบนเข่าซ้ายให้ปลายนิ้วแตะกระบี่ หันฝ่ามือไปทางขวา	



ภาพที่ 174 ไม้รำที่ 4 ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

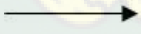
ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
ตั้งศอก	→ หน้าเวที	- หมุนตัวไปทางซ้าย 1 มุมฉาก วางเท้าซ้าย ลดมือซ้ายมาจีบไว้ที่อก และลดกระบี่มาอยู่ข้างหน้าเฉียงขึ้น 45 องศา พลิกข้อมือหันโกร่งกระบี่เข้าหาตัว ก้าวเท้าขวาไปอีก 1 ก้าว โล้ตัวไปข้างหน้า ลากเท้าซ้ายชิดเท้าขวา ยกเท้าซ้ายขึ้น - มือซ้ายรำข้าง หมุนตัวไปทางขวา 1 มุมฉาก ดึงมือซ้ายมาจีบไว้ที่อก วางเท้าขวาลง พลิกกระบี่ไปทางขวา ก้าวเท้าซ้ายไปอีก 1 ก้าว กระบี่ทัดหูขวา หันโกร่งขึ้นข้างบน โล้ตัวไปข้างหน้า	

“ไม้รำที่ 5 จ้วงหน้า จ้วงหลัง”




ภาพที่ 175 ไม้รำที่ 5 ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
จ้วงหน้า จ้วงหลัง	 หน้าเวที	ลักษณะการเดิน - เดินตรงจากท่าคุมรำ ยกกระบี่ขึ้นควงไปข้างหน้าสองรอบ พร้อมกับก้าวเท้าซ้ายเดินตรงไปข้างหน้า แล้วยกกระบี่ทัดหูโกร่งกระบี่อยู่ข้างบน โล้ตัวไปข้างหน้า - ลากเท้าขวาชิดเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้น จ้วงกระบี่ลงทางซ้าย แล้ววางเท้าซ้ายลง	




ภาพที่ 176 ไม้รำที่ 5 ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
จ้วงหน้า จ้วงหลัง	 หน้าเวที	- ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้าอีก 1 ก้าว พลิกข้อมือกระบี่เฉียงอยู่ข้างหน้า 45 องศา หันโกร่งกระบี่เข้าหาตัวไปข้างหน้าลากเท้าซ้ายชิดเท้าขวา ยกเท้าขวาขึ้น มือซ้ายรำข้าง - วางเท้าขวาลง ดึงมือซ้ายเข้าจีบอก หมุนตัวกลับหลังหันทางซ้าย ยกกระบี่ขึ้นทัดหู โล้ตัวไปข้างหน้า ลากเท้าขวาชิดเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้น	




ภาพที่ 177 ไม้รำที่ 5 ท่าที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

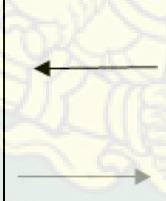
ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
จ้วงหน้า จ้วงหลัง	 หน้าเวที	- จ้วงกระบี่ลงทางซ้าย ถอยเท้าซ้ายไปอยู่หลังเท้าขวาวางเท้าซ้ายลงหลังเท้าขวา พลิกข้อมือให้กระบี่ไปอยู่ข้างหน้า เฉียงออก 45 องศา หันโกร่งกระบี่เข้าหาลำตัว โล้ตัวไปข้างหน้า ลากเท้าซ้ายชิดเท้าขวา ยกเท้าขวาขึ้น - มือซ้ายรำข้าง วางเท้าขวาลง ดึงมือซ้ายมาจีบไว้ที่อกหมุนตัวกลับหลังหันทางซ้าย ยกกระบี่ขึ้นทัดหู โกร่งกระบี่อยู่ข้างบน โล้ตัวไปข้างหน้า	ลูกศรเส้นประหนาคือท่า 1 ลูกศรประบางคือท่า 2

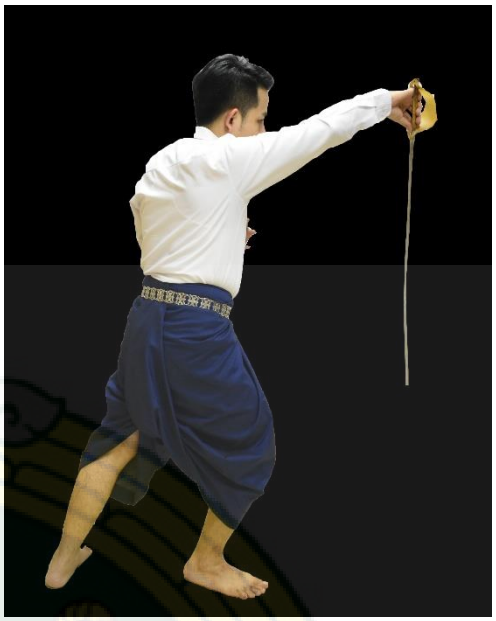
“ไม้รำที่ 6 ควงป้องกัน”



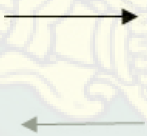

ภาพที่ 178 ไม้รำที่ 6 ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
ควงป้องกัน		ลักษณะการเดิน - เดินตรงจากท่าคุมรำ ควงกระบี่ 2 รอบ พร้อมกับก้าวเท้าซ้ายเดินตรงไปข้างหน้า พลิกข้อมือขวา บิดตัวไปทางขวาโกร่งกระบี่อยู่นอกเฉียงลง 45 องศา แขนขวาชิดหู โล้ตัวไปข้างหน้า - รำมือซ้ายออกไป งอแขนเล็กน้อย ลากเท้าขวามาชิดเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้น	

ภาพที่ 179 ไม้รำที่ 6 ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
ควงป้องกัน	 หน้าเวที	- วางเท้าซ้ายลง หมุนตัวกลับหลังหันทางขวา พร้อมควงกระบี่ 2 รอบ มือซ้ายจีบเข้าอก แขนขวาชิดหู - รำมือซ้ายออกไป ให้มือซ้ายอยู่ใต้โกร่งกระบี่ ลากเท้าซ้ายชิดเท้าขวา ยกเท้าขวาขึ้น - หมุนตัวกลับทางขวา ยกกระบี่ไปข้างหน้า ขวามือ มือซ้ายจีบเข้าอก วางเท้าขวาลง ควงกระบี่ไปข้างหน้า 2 รอบ - ก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า 1 ก้าว กระบี่ไปอยู่ข้างหน้าเฉียงลง 45 องศา รำมือซ้ายออกไป ให้มือซ้ายรำอยู่ใต้โกร่งกระบี่	ลูกศรเส้นประหนา คือท่า 1 ลูกศรประบางคือท่า 2

“ไม้รำที่ 7 ยักษ์”



ภาพที่ 180 ไม้รำที่ 7 ท่าที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
ยักษ์	↓ หน้าเวที	ลักษณะการเดิน - เดินตรงจากท่าคุมรำ ก้าวเท้าซ้ายตรงไปข้างหน้า ในลักษณะช่วงก้าวสั้นหมุนตัวไปทางขวา หันไหล่ซ้ายไปยังทิศทางที่ต้องการจะเดิน มือซ้ายวางเหนือเข่าซ้ายกระบี่ตั้งตรง กางข้อศอกทั้งสองออก	



ภาพที่ 181 ไม้รำที่ 7 ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
ยักษ์	↓ หน้าเวที	- หันหน้ามองไปทางซ้าย หันหน้ามองไปทางขวา ยกกระบี่ขึ้นฟันแยงจากขวาไปซ้าย - ตวัดกระบี่ฟันแยงลงจากทางซ้ายไปทางขวา นำกระบี่มาตั้งตรงเหมือนเดิม หน้ายังคงหันมองมาทางขวา	



ภาพที่ 182 ไม้รำที่ 7 ท่าที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
ยักษ์	↓ หน้าเวที	- วางเท้าขวาลง เข่าทั้งสองข้างงอ ยกเท้าซ้ายขึ้น หมุนตัวไปทางขวา วางเท้าซ้ายลง หันหน้ามองไปทางซ้าย และสะบัดหน้าทองทางขวาอยู่ในท่าเริ่มต้นใหม่	

“ไม้รำที่ 8 สอยดาว”



ภาพที่ 183 ไม้รำที่ 8 ท่าที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
สอยดาว	หน้าเวที	ลักษณะการเดิน - เดินตรงจากท่าคุมรำ ก้าวเท้าซ้ายตรงไปข้างหน้า หมุนตัวไปทางขวา หันไหล่ซ้ายตรงไปยังทิศทางที่จะเดิน พร้อมกับปล่อยกระบี่ลงข้างหลัง เปลี่ยนมือด้วยการไล่นิ้วจับกระบี่หงาย ให้ปลายกระบี่เฉียงลงทางซ้ายโกร่งกระบี่อยู่ข้างนอก มือซ้ายปกอยู่บนกระบี่ เข่าทั้งสองย่อลง	



ภาพที่ 184 ไม้รำที่ 8 ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
สอยดาว	 หน้าเวที	- ลากเท้าขวาชิดเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้น ขาขวาตึง วางเท้าซ้ายลง ยกกระบี่ขึ้น มือซ้ายจีบไว้ที่อก ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้าอีก 1 ก้าว พลิกข้อมือคว่ำลดกระบี่ลงหน้าขาขวา โกร่งกระบี่หันไปทางขวา ปลายกระบี่เฉียงออก 45 องศา เข่าทั้งสองย่อลง	



ภาพที่ 185 ไม้รำที่ 8 ท่าที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
สอยดาว	↓ หน้าเวที	- ลากเท้าซ้ายชิดเท้าขวาแล้วยกเท้าขวาขึ้น มือซ้ายรำหน้า วางเท้าขวาลงพร้อมกับหงายข้อมือหันปลายกระบี่เฉียงลงไปทางซ้ายมือรับปกอยู่บนกระบี่เหมือนกับตอนเริ่มต้นแล้วปฏิบัติต่อไปเหมือนเดิม	

“ไม้รำที่ 9 ควงเตะ”



ภาพที่ 186 ไม้รำที่ 9 ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
ควงเตะ	↓ หน้าเวที	ลักษณะการเดิน - จากท่าคุมรำ ควงกระบี่ 2 รอบ พร้อมกับก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า 1 ก้าว มือขวาจับกระบี่คว่ำ มือซ้ายหงายขึ้นรองรับกระบี่ข้างหน้า - ลากเท้าซ้ายชิดเท้าขวาแล้วยกเท้าขวาขึ้น	



ภาพที่ 187 ไม้รำที่ 9 ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
ควงเตะ	← หน้าเวที	- หมุนตัวกลับหันหลังทางขวา พร้อมควงกระบี่ 2 รอบ วางเท้าขวาลง กระบี่อยู่ข้างหน้า - ลากเท้าซ้ายชิดเท้าขวา ยกเท้าขวา แล้ววางเท้าขวาลงควงกระบี่ 2 รอบ - ก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า กระบี่อยู่ข้างหน้าเหมือนตอนแรก	

“ไม้รำที่ 10 หนุมานแหวกฟองน้ำ”



ภาพที่ 188 ไม้รำที่ 10 ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
หนุมานแหวกฟองน้ำ	→ หน้าเวที	ลักษณะการเดิน - จากท่าคุมรำ ก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า พร้อมกับควงกระบี่ 2 รอบ แล้วลดปลายกระบี่เฉียงลง 45 องศา เหยียดแขนว้ายหันหลังมือขนานกระบี่ - ลากเท้าขวาชิดเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้น	



ภาพที่ 189 ไม้รำที่ 10 ท่าที่ 2

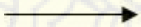
ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
หนุมานแหวกฟองน้ำ	→ หน้าเวที	- วางเท้าซ้ายลงยกแขนแหวนขึ้น แล้วแหวกออกกางแขนตึง กระบี่ตั้งตรงมือซ้ายคว่ำ - กลับหลังหันทางขวา เหวี่ยงแขนทั้งสองไปข้างหน้านิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้หนีบกระบี่เหนือโกร่ง ศอกซ้ายแตะหน้าผากตามองลอดข้อศอกซ้าย - ลากเท้าซ้ายชิดเท้าขวา ยกเท้าขวาขึ้น	



ภาพที่ 190 ไม้รำที่ 10 ท่าที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
หนุมานแหวกฟองน้ำ	 หน้าเวที	- หมุนตัวไปทางขวา 1 มุมฉาก วางเท้าขวาลง ลากเท้าซ้ายชิดเท้าขวาแล้วยกเท้าขวา - หมุนตัวไปทางขวา 1 มุมฉาก วางเท้าขวา ควงกระบี่ ก้าวเท้าซ้ายเหมือนจังหวะแรก	

“ไม้รำที่ 11 ลดล่อ”



ภาพที่ 191 ไม้รำที่ 11 ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
ลดล่อ	← หน้าเวที	ลักษณะการเดิน - จากท่าคุมรำ จังหวะที่ 1 ยกแขนซ้ายขึ้นเหนือคิ้ว มือกำขึ้นระดับหน้าผาก ตามองปลายกระบี่ ขยับก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า 1 ก้าว	



ภาพที่ 192 ไม้รำที่ 11 ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
ลดล่อ	↑ หน้าเวที	- ใช้เท้าซ้ายเป็นหลักหมุนตัวกลับหลังหัน เท้าขวาวางลงเหนือเท้าซ้าย ยกกระบี่อยู่ระดับหน้ายาว มือซ้ายกำเข้าอก - ขยับเท้าซ้ายถอยหลัง 1 ก้าว (ถอยไปในทิศทางเดียวกันตลอด) - ใช้เท้าซ้ายเป็นหลักหมุนตัวกลับหลังหันทางซ้าย ก้าวเท้าขวาไป 1 ก้าว กระบี่ลดลงมือซ้ายยกขึ้นเหมือนจังหวะที่ 1	

“ไม้รำที่ 12 เชิญเทียน”



ภาพที่ 193 ไม้รำที่ 12 ท่าที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
เชิญเทียน	↓ หน้าเวที	ลักษณะการเดิน - การจากคุมรำ จังหวะที่ 1 ก้าวเท้าซ้ายเอียงไปทางขวา 1 ก้าว พร้อมกับยกกระบี่ตั้งขึ้นข้างหน้า มือซ้ายหงายรองรับกระบี่ 1 ก้าว พร้อมกับยกกระบี่ตั้งขึ้นข้างหน้า มือซ้ายหงายรองรับกระบี่ - ลากเท้าขวามาชิดเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้น	



ภาพที่ 194 ไม้รำที่ 12 ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
เชิญเทียน	 หน้าเวที	- หมุนตัวกลับไปทางซ้าย 1 มุมฉาก วางเท้าซ้ายลงก้าวเท้าขวาไป 1 ก้าว มือซ้ายเปลี่ยนเป็นรำอยู่หน้ากระบี่ - ลากเท้าซ้ายชิดเท้าขวา ยกเท้าขวาขึ้น หมุนตัวไปทางขวา 1 มุมฉาก วางเท้าขวาลง ก้าวเท้าซ้ายเหมือนจังหวะที่ 1	

<u>กลับหัวสนามไม้รำ</u>

การกลับหัวสนามนั้นใช้เมื่อจบการรำในเที่ยวแรก แล้วจะกลับมารำในเที่ยวที่ 2 เพื่อกลับสู่ที่เดิม จะต้องมีการกลับหัวสนามจึงจะกลับมารำต่อได้



ภาพที่ 195 กลับหัวสนามไม้รำ
ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
กลับหัวสนามไม้รำ	 หน้าเวที	- จังหวะที่ 1 ก้าวเท้าซ้ายตรงไปข้างหน้า มือซ้ายจีบอกควงกระบี่ 2 รอบ - จังหวะที่ 2 หมุนตัวกลับหลังหันทางขวา นำกระบี่มาไว้ที่สะเอวซ้ายโกร่งกระบี่หันออก กระบี่ขนานพื้น มือซ้ายจีบอกเช่นเดิม - จังหวะที่ 3 ลากเท้าซ้ายชิดเท้าขวา - จังหวะที่ 4 ยกเท้าขวาให้เข่าตั้งฉาก รำข้าง - จังหวะที่ 5 วาดกระบี่ไปทางขวาขนานพื้น วางเท้าขวาลงสู่ท่าคุมรำ	ลูกศรเส้นประหนาคือท่า 1 ลูกศรประบางคือท่า 2

<u>การจ้วง</u>

การจ้วงลง เป็นการปฏิบัติเมื่อสิ้นสุดจากการรำแล้วและเป็นการจ้วงลงตามขึ้นพรหมในครั้งแรกด้วย



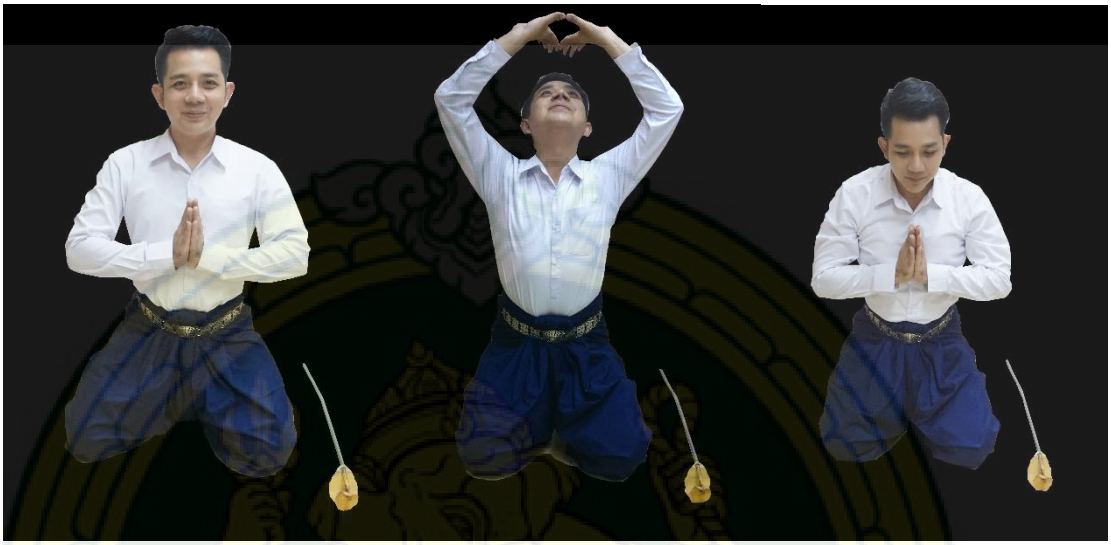
ภาพที่ 196 การจ้วง

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
จ้วง	หน้าเวที	จากท่าคุมรำให้จ้วงกระบี่ลงทางซ้ายของลำตัว พร้อมกับยกเท้าซ้าย แล้วกลับมาจ้วงลงทางขวาของลำตัว พร้อมกับยกเท้าขวาขึ้น ให้ทำเช่นนี้สลับกันไป	

<u>การถวายบังคมเร็ว</u>

ให้ปฏิบัติเช่นเดียวกับการถวายบังคมธรรมดา แต่ให้ทำอย่างเร็ว



ภาพที่ 197 การถวายบังคมเร็ว

ที่มา : ผู้วิจัย

ชื่อท่า	ทิศทาง	การเคลื่อนไหว	หมายเหตุ
การถวายบังคมเร็ว	↓ หน้าเวที	พนมมือไว้ที่อกยกมือขึ้นไหว้แล้วก้มศีรษะลงให้หัวแม่มืออยู่ระหว่างคิ้ว แล้วนำมือลงมาไว้ที่อกด้วยความรวดเร็ว	

<u>การเดินแปลง</u>

การรำจะเสร็จสิ้นสมบูรณ์นั้นก็ต่อเมื่อผู้รำกลับมาอยู่ที่เดิม คือที่ที่ตนได้ตั้งต้นและนั่งคุกเข่าเหมือนกันเมื่อแรกเริ่มถวายบังคม ในตอนที่ปี่กลองจะหยุดเพลงรำแสดงว่า “จบเพลงรำโดยสิ้นเชิง” ขณะนี้จะมีผู้นำกระบี่ตีไปเปลี่ยนแทนกระบี่รำ และนำกระบี่รำไปเก็บไว้ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ว่าทั้งฝ่ายอยู่ในลักษณะเตรียมพร้อมที่จะเข้าต่อสู้กันแล้ว

เมื่อเสียงปี่กลองดังขึ้นเป็นสัญญาณให้ทราบว่า บัดนี้ทั้งสองฝ่ายได้ประกาศเปิดการต่อสู้กันแล้ว คู่ต่อสู้ทั้งสองจะถวายบังคมเร็วแล้วเริ่มเดินแปลงต่อไป

การเดินแปลงคือ การอารัมภบทของการตีนั่นเอง คู่ต่อสู้ก็อยู่ในท่าเตรียมพร้อมมุ่งเดินเข้าหากัน แต่ยังมิได้ตรงเข้าต่อสู้ การเดินแปลงมีวิธีปฏิบัติดังนี้ หลังจากถวายบังคมเร็ว 3 ครั้งแล้ว



ภาพที่ 198 การเดินแปลง
ที่มา : ผู้วิจัย

- จังหวะที่ 1 ก้มตัวเอามือขวาจับกระบี่ พร้อมกับตั้งเข่าขวาข้างหน้าและหันไปทางคู่ต่อสู้ เข่าตั้งฉากยกกระบี่ขึ้นให้ศอกขวาตั้งบนเข่าขวา ปลายกระบี่ชี้ไปยังคู่ต่อสู้มือซ้ายกำหลวมๆยกขึ้นเหนือคิ้ว

- จังหวะที่ 2 ยันตัวลุกขึ้นด้วยเท้าขวา ก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า เขย่งส้นเท้าซ้ายขึ้น ตัวตั้งตรง นำกระบี่ตั้งไว้ข้างหน้า มือซ้ายลดลงอยู่ข้างลำตัวด้านซ้าย สายตามองที่คู่ต่อสู้

- จังหวะที่ 3 ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้ากึ่งซ้าย พร้อมกับย่อตัวลง ทิ้งกระบี่ลงทางขวามือขนานพื้น มือซ้ายกำหลวมๆยกขึ้นเหนือคิ้ว

- จังหวะที่ 4 ก้าวเท้าซ้ายตรงไปข้างหน้า กระบี่และมืออยู่ในลักษณะเดียวกันกับจังหวะที่ 2 สายตามองคู่ต่อสู้

หมายเหตุ : ให้ทำสลับไปเรื่อยๆ เมื่อเจอคู่ต่อสู้ให้ลดกระบี่ลงจนกว่าจะฝ่าคู่ต่อสู้ได้ เมื่อผ่านแล้วให้ปฏิบัติสลับกันไป

<u>การย่างสามขุม</u>

การย่างสามขุม หมายถึง การเดินในลักษณะเป็นรูปสามเหลี่ยมอยู่ตลอดเวลา ไม่ว่าจะเดินเข้าหาคู่ต่อสู้หรือถอยออกห่างคู่ต่อสู้ จะเป็นการเดินแบบจดๆ จ้องๆ เพื่อที่จะเข้าทำการต่อสู้โดยมีขั้นตอนการปฏิบัติ ดังนี้



ภาพที่ 199 การย่างสามขุม
ที่มา : ผู้วิจัย

จากท่ากลับหัวสนามในการเดินแปลงครั้งที่ 2 ให้ทำเป็น 2 จังหวะ

- จังหวะที่ 1 จะอยู่ในลักษณะหลังจากการกลับหัวสนามครั้งที่ 2 ซึ่งจะยืนอยู่ในท่าเท้าขวาอยู่ข้างหน้า นำกระบี่ไว้ข้างขาขวา ยกแขนซ้ายขึ้นข้างบน ยืดลำตัวให้งามสง่า
- จังหวะที่ 2 ก้าวเท้าซ้ายตรงไปข้างหน้าทางซ้ายพร้อมกับยกกระบี่ขึ้น ลดแขนซ้ายลงทำสลับกันไปเรื่อยๆ ไม่ว่าจะเดินเข้าหาคู่ต่อสู้หรือถอยห่าง และต้องอยู่ในลักษณะย่างสามขุมหรือเดินในลักษณะรูปสามเหลี่ยมอยู่ตลอดเวลา แต่อาจจะมีการปรับระดับระยะก้าวหน้าหรือมีการลากเท้าแล้วแต่กรณี

วัตถุประสงค์ของการย่างสามขุมคือ การเดินเข้าไปหาคู่ต่อสู้เพื่อหาโอกาสเข้าตีหรือต่อสู้กัน ทั้งยังใช้การหลอกล่อให้คู่ต่อสู้เบนทิศทางการป้องกันออกไปด้วย ซึ่งจะเป็นโอกาสให้เราสามารถเข้ารุกหรือตีได้ตามความต้องการ นอกจากนี้ยังใช้ในการระวังตอนถอยเพื่อป้องกันการเข้าทำร้ายของคู่ต่อสู้ได้ดี

กล่าวโดยสรุปการวิเคราะห์กระบวนท่ารำที่ใช้กระบี่นั้นต้องจับอย่างถูกวิธีเพื่อให้ใช้งานได้อย่างมีประสิทธิภาพในการฝึกหัดหรือแม้จะใช้ในการต่อสู้ การฝึกฝีมือก็ช่วยให้เกิดความชำนาญ โดยกระบวนท่านั้นมีทั้งกระบวนท่าในการเคารพครู การแสดงออกถึงความเป็นผู้มีพรหมวิหาร 4 เป็นเสมือนการไหว้พระพรหม ซึ่งก่อนที่จะเริ่มท่ารำนั้นมีการนั่งถวายบังคมซึ่งเป็นสิ่งดีงามเพราะได้ระลึกนึกถึงครูบาอาจารย์เสมอ การเคารพครูนั้นเป็นสิ่งมงคลทำให้ปลอดภัยสร้างขวัญและกำลังใจไม่ว่าจะเป็นการเล่นหรือการแสดงก็ตาม แบ่งได้เป็น 2 แบบคือพรหมนั่งและพรหมยืน กระบวนท่าหลักแบ่งได้ 12 แม่ไม้ที่สำคัญๆของกระบี่กระบอง นั่นคือ ไม้รำที่ 1 ลอยชาย,ไม้รำที่ 2 ควงทัดหู,ไม้รำที่ 3 เหน็บข้าง,ไม้รำที่ 4 ตั้งศอก, ไม้รำที่ 5 จ้วงหน้า จ้วงหลัง, ไม้รำที่ 6 ควงป้องกัน,ไม้รำที่ 7 ท่ายักษ์, ไม้รำที่ 8 สอยดาว,ไม้รำที่ 9 ควงเตะ,ไม้รำที่ 10 หนุมานแหวกฟองน้ำ,ไม้รำที่ 11 ลดล่อ,ไม้รำที่ 12 เชิญเทียน โดยท่าเชื่อมหลักคือกลับหัวสนามไม้รำ การจ้วง การย่างสามขุม

ทิศทางในการแสดงกระบี่กระบองเคลื่อนไหวจากขวาไปซ้ายวนกลับมาที่เดิม แสดงท่ารำทั้ง 4 ทิศ ด้วยการเคลื่อนไหวไปตามไหล่ซ้าย ท่าเคลื่อนไหวพิเศษคือท่ากลับหัวสนามเนื่องจากใช้พื้นที่ในการแสดงเป็นรูปแบบสลับฟันปลา มีท่าที่ใช้ควงกระบี่เป็นวงกลม 2 รอบ พื้นที่ในการใช้เวทีนั้นมีตั้งแต่เดินขึ้นหน้า ลงหลัง เดินข้างขวา ข้างซ้าย ใช้พื้นที่เคลื่อนไหวทุกส่วน โดยเมื่อจบก็จะมีการเดินแปลงเป็นการแสดงให้เห็นว่าเป็นการจบเพลงรำเรียบร้อยเตรียมที่จะเปิดศึกต่อสู้ในขั้นต่อไป โดยจะเห็นได้ตารางวิเคราะห์ 12 ไม้รำดังนี้

ตารางที่ 9 การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 1 ลอยชาย”

นาฏยเบื้องต้น	นาฏยที่เป็นท่าเชื่อม	นาฏยที่เป็นท่าหลัก
ผสมเท้า จีบเข้าอก จับกระบี่ ตั้งมือ	ก้าวเท้า ยกเท้า ลากเท้า ก้าวโล้ตัว งอเข่า หมุนตัว	เดินสลับฟันปลา โล้ตัว วาดกระบี่ รำข้าง

ตารางที่ 10 การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 2 ควงทัดหู”

นาฏยเบื้องต้น	นาฏยที่เป็นท่าเชื่อม	นาฏยที่เป็นท่าหลัก
จีบเข้าอก จับกระบี่	ก้าวเท้า ยกเท้า วางเท้า ลากเท้า ก้าวโล้ตัว งอเข่า หมุนตัว	เดินสลับฟันปลา ควงกระบี่ กระบี่ทัดหู จ้วงกระบี่ รำข้าง

ตารางที่ 11 การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 3 เหน็บข้าง”

นาฏยเบื้องต้น	นาฏยที่เป็นท่าเชื่อม	นาฏยที่เป็นท่าหลัก
จีบเข้าอก จับกระบี่ ก้มหน้า	เดินตรง ก้าวเท้า ยกเท้า ลากเท้า ก้าวโล้ตัว	รำหน้า วาดกระบี่

ตารางที่ 12 การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 4 ตั้งศอก”

นาฏยเบื้องต้น	นาฏยที่เป็นท่าเชื่อม	นาฏยที่เป็นท่าหลัก
จีบเข้าอก จับกระบี่	ก้าวเท้า ยกเท้า วางเท้า ลากเท้า ก้าวโล้ตัว งอเข่า หมุนตัว	เดินสลับฟันปลา ตั้งศอก กระบี่ทัดหู

ตารางที่ 13 การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 5 จ้วงหน้า จ้วงหลัง”

นาฏยเบื้องต้น	นาฏยที่เป็นท่าเชื่อม	นาฏยที่เป็นท่าหลัก
จีบเข้าอก จับกระบี่ พลิกข้อมือ	เดินตรง ก้าวเท้า ยกเท้า วางเท้า ลากเท้า ก้าวโล้ตัว หมุนตัว ถอยเท้า	ควงกระบี่ กระบี่ทัดหู จ้วงกระบี่ รำข้าง

ตารางที่ 14 การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 6 ควงป้องกัน”

นาฏยเบื้องต้น	นาฏยที่เป็นท่าเชื่อม	นาฏยที่เป็นท่าหลัก
จีบเข้าอก จับกระบี่ พลิกข้อมือ บิดตัว	เดินตรง ก้าวเท้า ยกเท้า วางเท้า ลากเท้า ก้าวโล้ตัว หมุนตัว	ควงกระบี่ กระบี่ทัดหู จ้วงกระบี่ ชิดหู

ตารางที่ 15 การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 7 ท่ายักษ์”

นาฏยเบื้องต้น	นาฏยที่เป็นท่าเชื่อม	นาฏยที่เป็นท่าหลัก
จับกระบี่ สะบัดหน้า	เดินตรง ก้าวเท้า หมุนตัว วางเท้า	กระบี่ตั้งตรง ตวัดกระบี่ ฟันเฉียง

ตารางที่ 16 การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 8 สอยดาว”

นาฏยเบื้องต้น	นาฏยที่เป็นท่าเชื่อม	นาฏยที่เป็นท่าหลัก
จับกระบี่ จีบเข้าอก พลิกข้อมือ ย่อเข่า	เดินตรง ก้าวเท้า หมุนตัว ลากเท้า ยกเท้า วางเท้า	รำหน้า ปลายกระบี่เฉียงลง มือรับปก

ตารางที่ 17 การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 9 ควงเตะ”

นาฏยเบื้องต้น	นาฏยที่เป็นท่าเชื่อม	นาฏยที่เป็นท่าหลัก
จับกระบี่	ก้าวเท้า ลากเท้า ยกเท้า วางเท้า หมุนตัว	ควงกระบี่ รองรับกระบี่

ตารางที่ 18 การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 10 หนุมานแหวกฟองน้ำ”

นาฏยเบื้องต้น	นาฏยที่เป็นท่าเชื่อม	นาฏยที่เป็นท่าหลัก
จับกระบี่ เหยียดแขน	ก้าวเท้า ลากเท้า ยกเท้า วางเท้า กลับหลังหัน หมุนตัว	ควงกระบี่ ยกแขนแหวกขึ้น แหวกมือออก ศอกแตะหน้าผาก

ตารางที่ 19 การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 11 ลดล่อ”

นาฏยเบื้องต้น	นาฏยที่เป็นท่าเชื่อม	นาฏยที่เป็นท่าหลัก
จับกระบี่ กำมือ	ก้าวเท้า หมุนตัว กลับหลังหัน ถอยหลัง	ยกกระบี่

ตารางที่ 20 การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง 12 แม่ไม้ “ไม้รำที่ 12 เชิญเทียน”

นาฏยเบื้องต้น	นาฏยที่เป็นท่าเชื่อม	นาฏยที่เป็นท่าหลัก
จับกระบี่	ก้าวเท้า ยกเท้า หมุนตัว วางเท้า ลากเท้า	ยกกระบี่ตั้งขึ้น หงายรองรับกระบี่

ในการรำกระบี่กระบองทุกครั้งจะต้องมีการไหว้ครูทั้ง 4 ทิศ เราเรียกกันว่าการรำ “พรหมนั่ง - พรหมยืน”

ตารางที่ 21 การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง “พรหมนั่ง”

นาฏยเบื้องต้น	นาฏยที่เป็นท่าเชื่อม	นาฏยที่เป็นท่าหลัก
นั่งคุกเข่า	ชักเท้า	กระบี่ขนานพื้น
พนมมือ	ตั้งเท้า	ข้ามศีรษะ
ตั้งเข่า	โล้ตัว	วาดกระบี่
จีบเข้าอก	ยกเท้า	รำข้าง
ก้มตัว	ดึงเข่า	รำหน้า
นั่งบนส้นเท้า	หมุนตัว	
พลิกข้อมือ	บิดเข่า	
จับกระบี่	ยกเข่า	

ตารางที่ 22 การแสดงนาฏยกระบี่กระบอง “พรหมยืน”

นาฏยเบื้องต้น	นาฏยที่เป็นท่าเชื่อม	นาฏยที่เป็นท่าหลัก
ก้มตัว	ตั้งเข่า	กระบี่ทัดหู
จับกระบี่	ยกเข่า	จ้วงกระบี่
จีบเข้าอก	โล้ตัว	รำข้าง
	ยกเท้า	พลิกกระบี่
	ลากเท้า	ควงกระบี่
	วางเท้า	
	หมุนตัว	

บทที่ 6
กลวิธีการประกอบสร้าง การผสมผสานนาฏยจารีตนาฏศิลป์ไทยกับกระบี่กระบอง ชุดพระลักษมณ์ตัดศอนางสีดา

กลวิธีการประกอบสร้าง นาฏยจารีตนาฏยศิลป์ไทยกับกระบี่กระบอง ชุดพระลักษมณ์ตัดศอสีดา โดยจะอธิบายในหัวข้อ 7 ขั้นตอนดังต่อไปนี้

6.1 การคิดให้มีนาฏยศิลป์
6.2 การกำหนดความคิดหลัก
6.3 การประมวลข้อมูล
6.4 การกำหนดขอบเขต
6.5 การกำหนดรูปแบบ
6.6 การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ
6.7 การออกแบบนาฏยศิลป์
6.8 บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา
6.9 กระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำ ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา
6.10 การวิเคราะห์ท่าในการประกอบสร้าง ท่ารำชุดพระลักษมณ์ตัดศอนางสีดา

แต่ละขั้นตอนมีลักษณะการประกอบสร้างดังนี้

6.1 การคิดให้มีนาฏยศิลป์ โดยการผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยกับกระบี่กระบองโดยการ คิดให้เป็นเอกลักษณ์ในการรำเชิดฉิ่งตัวละคร พระลักษมณ์ที่อยู่ในการแสดงโขนโรงใน ดำเนินเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเพื่อให้บทพระราชนิพนธ์ดังกล่าวมีความสมบูรณ์ ที่ปรากฏในตอนพระลักษณ์ตัดศอนางสีดา มีการกำหนดเพลงหน้าพาทย์ เชิดฉิ่งในบทพระราชนิพนธ์ โดยนำเอาท่ารำหลักของการรำเชิดฉิ่งทั้ง 3 กระบวนท่ารำ ได้แก่ ท่ารำประกอบเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งแผลงศร ท่ารำประกอบการรำเพลงเชิดฉิ่งศรทะนง และกระบวนท่ารำประกอบท่ารำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน โดยมีโครงสร้างของท่ารำเบื้องต้น ท่ารำหลัก ท่าเชื่อม ในกระบวนการรำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งทั้ง 3 เพลง ประกอบกับ ท่ารำกระบี่กระบองดังนี้ ท่าพรหมนั่ง ท่าพรหมยืน และแม่ไม้ 12 ของกรมพละศึกษา

6.2 การกำหนดความคิดหลัก โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นไปได้ในการผสมผสานศิลปะสองสาขาที่มีลักษณะ วัตถุประสงค์ในการเสพที่ไม่เหมือนกันและต่างที่มา คือ นาฏศิลป์ไทยเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงและประกอบตามบทวรรณกรรม นำเสนอในลักษณะเรื่องราว ส่วนกระบี่กระบองนั้นนำเสนอในด้านการป้องกันตัว ด้านกีฬา และด้วนความบันเทิง โดยสรุปคือการใช้

ร่างกายประกอบกับศิลปะด้วยกันทั้งสิ้นและเพื่อเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ โดยทั้งสองงานศิลป์เป็นศิลปะของไทยทั้งสิ้น

6.3 การประมวลผล โดยนำนาฏศิลป์ไทยในลักษณะการแสดงโขนโรงใน ซึ่งใช้การดำเนินเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระลักษมณ์ตัดศอสีดา โดยมีการกำกับหน้าพาทย์ประกอบบทพระราชนิพนธ์สำคัญ คือเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งที่ประกอบในการทำสิ่งมหัศจรรย์ในการประกอบอากัปกิริยาของตัวละครพระลักษมณ์ในตอนนั้น ประกอบกับข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจในการคิดคือในการการถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งในการแสดงโขนตัวพระที่เป็นตัวละครพระลักษมณ์ ยังไม่ปรากฏในการเรียนการสอนและนำเอาวิชากระบี่กระบองของกรมพละศึกษาที่ ทั่วประเทศยอมรับให้อยู่ในหลักสูตรในการศึกษาวิชาพลศึกษาของไทย ประเด็นสำคัญอีกลักษณะหนึ่งคือในตอนพระลักษมณ์ตัดศอสีดา พระลักษมณ์รับบทบาทให้กระทำหน้าที่โดยนำสีดาไปประหารชีวิต ซึ่งสะท้อนถึงการลงโทษในผู้กระทำความผิดร้ายแรงในกฎหมายไทยในอดีตคือการประหารชีวิตด้วยการตัดคอ ในการรับบทบาทให้เป็นเพชฌฆาตนั้น ตามประเพณีซึ่งจะต้องเป็นผู้มีความรู้ความสามารถในการใช้อาวุธเป็นอย่างดี เนื่องจากเป็นการฟันคอและต้องรู้ถึงวิธีการลงดาบซึ่งตัวละครพระลักษมณ์นั้นเป็นนักรบและมีความรู้ในกรต่อสู้จึงสามารถรับหน้าที่เพชฌฆาตนั้นได้ ประกอบกับกฎมณเฑียรบาลที่มีฐานะเป็นเชื้อพระวงศ์ด้วย

6.4 การกำหนดขอบเขต การสร้างสรรค์ชุดการแสดง พระลักษมณ์ตัดศอสีดานั้น กำหนดในตอนที่ พระลักษมณ์นำสีดามาถึงกลางป่า และจะกระทำกิจในการประหารชีวิตด้วยการฟันคอ โดยหัวใจหลักคือการรำประกอบท่าทางในการรำบทบาทเพชฌฆาต ด้วยมหัศจรรย์ในความสัตย์ของนางสีดาและบุญญาธิการของพระโอรสในครรภ์นั้น อาวุธและของมีความไม่สามารถทำอันตรายให้ถึงแก่ชีวิตได้เลย จึงปล่อยให้นางเข้าป่าไปในลักษณะที่มีชีวิตอยู่ โดยการประกอบกับกระบวนการรำใช้บทตามเพลงร้องในลักษณะโขนโรงใน โดยมีตัวละคร 2 คน ประกอบด้วยพระลักษมณ์ และสีดา

6.5 การกำหนดรูปแบบ เป็นการผสมผสานท่ารำนาฏศิลป์ไทยกับท่ารำกระบี่กระบอง โครงสร้างการใช้อวัยวะตั้งแต่ศีรษะถึงเท้าที่มีลักษณะเหมือนกันจึงทำให้การผสมผสานมีความแนบเนียน ในการก้าวเท้า การจับอุปกรณ์อาวุธ องศาในการประกอบของส่วนของมือในการตั้งวง การจีบ อาศัยเอกลักษณ์ในท่าฟัน ท่าเงื้ออาวุธ ทิศทางการเดินไปอีกจุดหนึ่งด้วยวิธีการในลักษณะของกระบี่กระบองในท่า ย่างสามขุม ประกอบกับท่ารำเชิดฉิ่ง การนั่งห่มเข่าซึ่งเป็นลักษณะเด่นในใช้นาฏยศัพท์ในจังหวะฉิ่งลอยผสมกับท่าพรหมนั่งของวิชากระบี่กระบอง โดยให้ความหมายถึงการเดินทาง ค้นหาทางนาฏศิลป์ไทย ประกอบกัน

6.6 การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ นอกจากรูปแบบของนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบองแล้ว ยังกำหนดให้อุปกรณ์ ในเนื้อเรื่องดังกล่าว จากพระขรรค์ที่พระลักษมณ์ลงฟาดฟันเพื่อปิดชีวิตแล้วกลับกลายเป็นพวงมาลัย ในการสร้างเทคนิค ผู้วิจัยให้ตัวนางสีดาซ่อนมาลัยไว้ในเครื่องแต่งกายที่เรียกว่านวมคอหรือกรองคอ เมื่อพระลักษมณ์ฟันลงไปแล้วให้ดึงพวงมาลัยที่ซ้อนนั้นออกมาส่วนตัวละครพระลักษมณ์นั้นให้ฟันลงไปข้างหลังตามวิธีการของการประหารชีวิตที่ปรากฏในขั้นตอนการประหารชีวิต ฟันลงซ้อน พระขรรค์ไว้ด้านหลังของสีดา แล้วให้พระขรรค์ตกอยู่บนเตียงที่นั่งของแท่นประหารนางสีดา เมื่อในบทที่ว่าพระขรรค์กลับกลายเป็นพวงมาลัยให้นางสีดาหันไปหยิบพระขรรค์แล้วซ่อนพวงมาลัยในลักษณะ พระขรรค์ในตอนแรก เพื่อให้ได้อรรถรสในการแสดงต้องหมั่นฝึกซ้อมให้ชำนาญในการ หยิบจับอาวุธและพวงมาลัยเพื่อให้การแสดงตอบโจทย์ความสมจริง อย่างมีคุณภาพ

6.7 การออกแบบนาฏยศิลป์ การออกแบบ แบ่งเป็น 4 ขั้นตอน ประกอบด้วย

1. การกำหนดโครงร่างรวม ศึกษาจากบทวรรณกรรม และนาฏยจารีต ตัวละครตั้งออกมาจากทิศขวาของผู้แสดง คือทิศของฝ่ายธรรมะหรือทิศของการตั้งเมืองอโยธยาซึ่งพระรามเป็นกษัตริย์ และเป็นผู้พิพากษาโทษให้แก่นางสีดา พร้อมกับเดินโศกเศร้า ไปที่เตียงในที่นี่สมมุติเป็นหลักประหาร

2. การแบ่งช่วงอารมณ์ ตามบทวรรณกรรมเปิดเรื่องออกมาด้วยความโศกเศร้าความเสียใจ การดำเนินเรื่องการตัดใจแน่วแน่ที่จะประหารชีวิต ความหวาดกลัว ความสงสารของตัวละครพระลักษมณ์ ในตอนดังกล่าวเพื่อให้ได้อารมณ์ในลักษณะการประหารชีวิต จะนำปี่ในซึ่งอยู่ในวงปี่พาทย์เครื่องห้า มาเป่าทางเดี่ยว เพื่อให้ได้อารมณ์ในการแสดงมากยิ่งขึ้น และการสรุปเรื่องด้วยเกิดสิ่งมหัศจรรย์อาวุธพระขรรค์ไม่สามารถทำอันตรายนางสีดาได้ จากนั้นก็เดินทางแยกกับพระลักษมณ์กลับเข้าเมืองอโยธยาทางขวาของผู้แสดง นางสีดา เดินออกทางซ้ายเพื่อจากไป

3. ท่าทางและทิศทาง เป็นท่ารำของนาฏศิลป์ไทยในการใช้บท และผสมผสานท่ารำของกระบี่ กระบองในช่วงเพลงเชิดฉิ่ง ในช่วงที่ร่ายรำก่อนการประหาร ชีวิตนางสีดาเวลาทำพิธีขั้นตอนการประหารให้เดินวนทางซ้ายของนางสีดาอันเป็นกฎในการเดินตามจารีตประเพณีในการประหารชีวิต

4.การลงรายละเอียด ในการใช้เทคนิคการซ้อนพวงมาลัย และการฟันคอให้แนบเนียนจำเป็นจะต้องฝึกซ้อมกับพวงมาลัยที่จะนำมาแสดง ในการนำออกมาในช่วงที่กำหนด ส่วนในเรื่องการใช้พระขรรค์ในการฟันคอหรือท่าที่เดินเข้าไปใกล้ต้องกะระยะห่างให้ดีเพื่อไม่ให้เกิดอุบัติเหตุในการแสดง

ในการประกอบสร้างได้ดำเนินเนื้อเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ในพระบทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ในการตัดทอนปรับปรุงบทให้เหมาะสมแก่เวลาที่จำกัดจึงไม่สามารถแสดงตามบทพระราชนิพนธ์แบบเต็มได้ โดยได้รับความอนุเคราะห์ การปรับปรุงบทโดยอาจารย์เกษม ทองอร่าม ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป และ บรรจุเพลงโดยอาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร บทที่ใช้ในการแสดงดังนี้

6.8บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา

ดำเนินเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

อาจารย์เกษม ทองอร่าม จัดทำบท

อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี บรรจุเพลง

ปี่พาทย์ทำเพลงทยอย

-พระลักษมณ์ พานางสีดา ออก-

ร้องเพลงตะนาวแปลง

ครั้นถึงซึ่งป่ากาลวาต เห็นนิโครธรุกชาติสูงใหญ่

ก็พาพระพี่นางเข้าไป ฝั่งร่มไม้ใกล้เชิงบรรพตา

-นางสีดานั่งลงบนแท่นหินใต้ต้นนิโครธ-

(พากย์) นิ่งนั่งคะนึงคิดอนิจจา วันนี้สีดา

ขอลาพระองค์ทรงชัย

โทษผิดครั้งนี้นี่กระไร เจ้ารู้แก่ใจ

ในความจงรักพระจักรี

(โอ้) ต้องราชอาญาครานี้ น้องร่วมชีวี

จงฆ่าพี่เถิดอนุชา

ปี่พาทย์ทำเพลงโอด

-สีดาร่ำไห้-

ร้องเพลงโศกตัด 2 ชั้น

ซึ่งพระพี่ครองสัจสุจริต ก็แจ้งจิตน้องนี้มิกังขา

ถึงพระองค์ต้องราชอาชญา น้องจะฆ่าพี่นางได้ฉันใด

ประการหนึ่งพระองค์ก็ทรงครรภ์ แก่เดือนคืนวันเติบใหญ่

สงสารหลานจะมาพลอยบรรลัย เชิญพระองค์เสด็จไปตามเวรา

ร้องเพลงกล่อมนารี

ตัวท่านสิเป็นเพชฌฆาต ถือราชพระทรงจักรนาถา

ไม่ทำตามพระราชบัญชา กล่าววาจาโลมเล้าเพื่อเอาใจ

อันคิดนี้พี่พอเข้าใจอยู่ ด้วยกลางไพรใครหารู้เห็นไม่

จึงหน่วงไว้ให้ช้ำระกำใจ ดีแล้วหรือไรให้ว่ามา

ร้องเพลงขวัญอ่อน

สดับฟังดั่งสายอัสนีบาตร มาฟอนฟาดชีวิตขนิษฐา

จำเป็นจะประหารผลาญชีวา ก้มพักตราทรุดองค์ลงโศกี

ปี่พาทย์ทำเพลงโอด

-พระลักษมณ์ทรุดองค์ลงร่ำไห้-

ร้องเพลงเชิดฉิ่ง

หักใจจับพระแสงพรายพรรณ จะพิฆาตฟาดฟันนางโฉมศรี

กราบสมาแทบบาทนางเทวี ขออย่าได้มีซึ่งเวรา

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง

-พระลักษมณ์รำเพลงเชิดฉิ่งตัดพระศอนางสีดาตามกระบวนท่า-

ร้องเพลงเห่เชิดฉิ่ง

เดชะความสัจของนงคราญ ทั้งบุญญาธิการโอรสา

พระขรรค์กลับกลายเป็นมาลา ลอยมาสวมพระศออรไท

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว

-พระลักษมณ์หลับตาตัดพระศอนางสีดาแล้วสลบลง-

(พระขรรค์กลับกลายเป็นพวงมาลาสวมพระศอนางสีดา)

ร้องเพลงเชื้อ 2 ชั้น

เห็นพระลักษมณ์นั้นล้มสลบอยู่ จะรู้กายาก็หาไม่

อธิษฐานแล้วลูบลงไป จึงฟื้นคืนได้สมประดี

ร้องเพลงเชื้อ ชั้นเดียว

อันความสัจของพี่ที่เที่ยงธรรม์ พระขรรค์ไม่ระคายเกศี

กลับกลายเป็นพวงมาลี พลางเทวีคืนให้อนุชา

(นางสีดาจับพวงมาลากลายเป็นพระขรรค์ส่งให้พระลักษมณ์)

ร้องเพลงแขกบรเทศ

เป็นมหามหัศจรรย์นัก แจ้งประจักษ์ทั่วทศทิศา

ถึงพระองค์จะจากนครา เห็นว่าจะไม่มีภัย

เชิญเสด็จไปตามกรรมก่อน อย่าทุกข์ร้อนพระทัยหม่นไหม้

ตัวน้องจะกลับเข้าเวียงชัย มิให้ทันรุ่งสุริยัน

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด

-พระลักษมณ์ นางสีดา ร่ำลาจากกัน แล้วเข้าเวที-

(ดำเนินเรื่องตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 4 หน้า 336-342 สำนักพิมพ์บรรณกิจ พิมพ์จำหน่ายพุธศักราช 2549)

6.9 กระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำ ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา



ภาพที่ 200 กระบวนการรำเพลงทยอย ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและ แนวคิด
เพลงทยอย	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เหลื่อมเท้าขวา มือขวามือซ้าย ประสานกันที่หน้าขา (ท่าโศกเศร้า) มือขวาถือพระขรรค์ชี้ไปด้านข้าง ศีรษะเอียงขวา **สีดา** เหลื่อมเท้าขวา มือขวามือซ้ายประสานกันที่หน้าขา (ท่าโศกเศร้า) ศีรษะเอียงขวา	กระบวนการรำเพลงทยอย



ภาพที่ 201 กระบวนการรำทยอย ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงทยอย	→ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ก้าวเท้าซ้าย มือขวามือซ้ายประสานกันที่หน้าขา (ท่าโศกเศร้า) มือขวาถือพระขรรค์ชี้ไปด้านข้าง ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** ก้าวเท้าซ้าย มือขวามือซ้ายประสานกันที่หน้าขา (ท่าโศกเศร้า) ศีรษะเอียงซ้าย	กระบวนการรำทยอย



ภาพที่ 202 รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง ท่าที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ครั้นถึง/เพลงตะนาวแปลง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เหลื่อมเท้าขวา มือขวาตั้งวงบน (ถือพระขรรค์ชี้ไปด้านซ้าย) มือซ้ายตั้งวงระดับปาก ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** เหลื่อมเท้าขวา มือขวามือซ้ายประสานกันที่หน้าขา (ท่าโศกเศร้า) ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง



ภาพที่ 203 รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ซึ่งป่ากาลวาต/ เพลงตะนาวแปลง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางส้นเท้า พร้อมวาดมือขวาลงหยิบจีบแล้วปล่อยตั้งวงหน้า มือซ้ายส่งหลัง มือขวาตั้งวงบน(ถือพระขรรค์ชี้ไปด้านซ้าย) ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** เหลื่อมเท้าซ้าย มือขวาจีบที่ชายพก มือซ้ายวางมือลงที่หน้าขาซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (ยืนนาง)	รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง



ภาพที่ 204 รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง ท่าที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เห็นนิโครธรุกขชาติ/เพลงตะแนวแปลง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตึงแขนระดับไหล่ จับพระขรรค์ตั้งขึ้น (ท่าเรียงหมอน) ศีรษะเอียงขวา **สีดา** เหลื่อมเท้าขวา มือซ้ายจีบที่ชายพก มือขวาวางมือลงที่หน้าขาซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (ยืนนาง)	รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง



ภาพที่ 205 รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง ท่าที่ 4

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
สูงใหญ่/เพลงตะนาวแปลง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เท้าขวาตึงแตะด้วยจมูกเท้า มือขวาหักข้อมือปลายนิ้วลงพื้น มือซ้ายจับพระขรรค์ในระดับตั้งวงล่าง ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**เหลื่อมเท้าขวา มือซ้ายจีบที่ชายพก มือขววางมือลงที่หน้าขาซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (ยืนนาง)	รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง



ภาพที่ 206 รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง ท่าที่ 5

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ก็พาพระพี่นาง/ เพลงตะนาว แปลง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เท้าขวาตั้งเข่า มือทั้งสอง พนมมือ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** เหลื่อมเท้าขวา มือซ้ายจีบที่ชายพก มือขวาวางมือลงที่หน้าขาซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (ยืนนาง)	รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง



ภาพที่ 207 รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง ท่าที่ 6

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เข้าไป/เพลงตะนาวศรี	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือขวาตั้งวงล่างพระขรรค์เหน็บ วงล่าง มือซ้าย จีบหงายแล้วม้วนมือทำ(ท่าไป) ศีรษะเอียงขวา **สีดา** เหลื่อมเท้าขวา มือซ้ายจีบที่ชายพก มือขวาวางมือลงที่หน้าขาซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (ยืนนาง)	รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง



ภาพที่ 208 รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง ท่าที่ 7
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ฝั่งร่มไม้ใกล้เชิงบรรพตา/เพลงตะนาวแปลง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เท้าขวาตั้งเข่า มือซ้ายชี้ไปด้านข้าง มือขวาเหน็บพระขรรค์ ศีรษะเอียงขวา **สีดา** เหลื่อมเท้าขวา มือซ้ายจีบที่ชายพก มือขวาวางมือลงที่หน้าขาซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (ยืนนาง)	รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง



ภาพที่ 209 รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง ท่าที่ 8
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงตะนาวแปลง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่มือทั้งสองพนมมือ พระขรรค์ไว้ที่มือทั้งสองปลายชี้ไปทางซ้าย เอียงศีรษะข้างซ้าย **สีดา** เหลื่อมเท้าขวา มือซ้ายจีบที่ชายพก มือขวาวางมือลงที่หน้าขาซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (ยืนนาง)	รำใช้บทในเพลงตะนาวแปลง



ภาพที่ 210 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงกบเต้น	 หน้าเวที	**พระลักษมณ์** หันหลัง เท้าซ้าย ตั้งเข่ามือซ้าย ตั้งมือตึงแขน มือซ้าย จับพระขรรค์ปลายลงพื้น ระดับวงล่าง เอียงศีรษะขวา **สีดา** เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาวางหลัง มือซ้าย ตึงแขนตั้งมือข้น มือขวาตั้งวงระดับวงล่าง เอียงศีรษะขวา	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 211 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงกบเต้น	← → หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เท้าขวาก้าวหน้า มือขวาตึงแขนตั้งข้อมือ มือซ้ายตั้งมือระดับวงล่าง เอียงศีรษะซ้าย **สีดา** เท้าขวาก้าวหน้า มือขวาตึงแขน ตั้งข้อมือ มือซ้าย ตั้งมือระดับวงล่าง เอียงศีรษะซ่าย	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 212 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงกบเต้น	↑ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เท้าซ้ายปะเท้าเหลื่อม มือซ้ายตั้งวง มือขวาขอแขนมือจับพระขรรค์ปลายตกพื้น เอียงศีรษะซ้าย **สีดา** เท้าขวาก้าวหน้า มือซ้ายตั้งวง มือขวาจีบคว่ำ ระดับหน้าอก อียงศีรษะซ้าย	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 213 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงกบเต้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือขวาจับพระขรรค์ตั้งขึ้นระดับวงบน มือซ้ายจีบส่งหลัง ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งคุกเข่า มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงศีรษะขวา	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 214 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 5

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงกบเต้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือทั้งสองพนมมือระดับอก ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองวงไว้บนหน้าขา ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 215 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 6
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
วันนี้สีดา/เพลงกบเต้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองข้างไขว้กากบาทวางมือหน้าขา (ท่าเศร้า) ศีรษะเอียงซ้าย สะดุ้งตัวตามจังหวะ **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าไปทางขวา มือซ้ายตึงแขนวางบนตั่งที่นั่ง มือขวาชี้ไปข้างหน้า ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 216 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 7
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
จะลาแล้ว/เพลงกบเต้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองข้างไขว้กากบาทวางมือหน้าขา (ท่าเศร้า) ศีรษะเอียงซ้าย สะดุ้งตัวตามจังหวะ **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบส่งหลัง ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 217 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 8

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
น้องแก้ว/เพลงกบเต้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือทั้งสองข้างพนมมือระดับหน้าอก ศีรษะเอียงข้างขวา **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือซ้ายวางไว้ที่หน้าขา มือขวาตั้งข้อมือแล้วสับลง (ท่าไว้มือ ระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 218 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 9

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
สุดแสน/เพลงกบเต้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือทั้งสองกากบาทระดับหน้าขา มือซ้ายทับมือขวา เอียงศีรษะข้างซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองกากบาทระดับหน้าอก มือซ้ายทับมือขวา เอียงศีรษะข้างขวา	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 219 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 10

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เสน่หา/เพลงกบเต้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่ามือทั้งสองข้างพนมมือเอียงศีรษะข้างขวา **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองกากบาทระดับหน้าอก มือซ้ายทับมือขวา เอียงศีรษะข้างขวา	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 220 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 11

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เคยยากเย็นเข็ญใจ/เพลงกบเต้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์**นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองข้างไขว้กากบาทวางมือหน้าขา (ท่าเศร้า) ศีรษะเอียงซ้าย สะดุ้งตัวตามจังหวะ **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาวางไว้ที่หน้าขา มือซ้ายลูบลงระดับเฉียงลง เอียงศีรษะข้างขวา	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 221 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 12
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ด้วยกันมา/เพลงกบเต้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองข้างไขว้กากบาทวางมือหน้าขา (ท่าเศร้า) ศีรษะเอียงขวา สะดุ้งตัวตามจังหวะ **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองตบลงที่หน้าขาพร้อมกัน เอียงศีรษะซ้าย	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 222 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 13

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
จะไม่ได้เห็นหน้า/เพลงกบเต้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์**นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองข้างไขว้กากบาทวางมือหน้าขา (ท่าเศร้า) ศีรษะเอียงซ้าย สะดุ้งตัวตามจังหวะ **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาตึงแขนวางไว้บนข้อเท้าซ้าย มือซ้ายนิ้วชี้ใบหน้าเอียงศีรษะข้างซ้าย	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 223 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 14
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและ แนวคิด
สืบไป/ เพลงกบเต้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองข้างไขว้กากบาทวางมือหน้าขา (ท่าเศร้า) ศีรษะเอียงซ้าย สะดุ้งตัวตามจังหวะ **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาวางไว้บนหน้าขา มือซ้ายจีบหงายแล้วม้วนมือเป็นตั้งวงระดับอก ศีรษะอียงขวา	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 224 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 15

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
จงฆ่าพี่เสียเถิด/เพลงกบเต้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือทั้งสองพนมมือไว้ระดับอก ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าท่งขวา มือขวาวางไว้บนหน้าขา มือซ้ายชี้ทางด้านขวาแล้วลากมาด้านซ้ายผ่าลำคอ ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 225 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 16

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
นะเจ้าลักษมณ์/เพลงกบเต้น	→ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองข้าง พนมมือไว้ระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาจีบควั่ (ทำท่าเรียก) มือซ้ายวางไว้บนหน้าขา	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 226 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 17

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ให้สิ้นเวร	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองข้างไขว้กากบาทวางมือหน้าขา (ท่าเศร้า) ศีรษะเอียงซ้าย สะดุ้งตัวตามจังหวะ **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองจีบหงาย กากบาทระดับอก ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 227 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 18
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
สิ้นรัก	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองข้างไขว้กากบาทวางมือหน้าขา (ท่าเศร้า) ศีรษะเอียงซ้าย สะดุ้งตัวตามจังหวะ **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองข้างตั้งข้ามือแขนงอ ระดับอก(วงกลาง) ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 228 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 19

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ตักษัย	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองข้างไขว้กากบาทวางมือหน้าขา (ท่าเศร้า) ศีรษะเอียงซ้าย สะดุ้งตัวตามจังหวะ **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองข้างแบมือขึ้น (ท่าตาย) ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 229 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 20

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
โทษพี่ผิด/เพลงกบเต้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองข้างไขว้กากบาทวางมือหน้าขา (ท่าเศร้า) ศีรษะเอียงซ้าย สะดุ้งตัวตามจังหวะ **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือซ้ายเท้าเตียงตึงขา มือขวางอแขนชี้หลัง เอียงศีรษะขวา	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 230 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 21
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ครั้งนี้/เพลงกบเต้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์**นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองข้างไขว้กากบาทวางมือหน้าขา (ท่าเศร้า) ศีรษะเอียงซ้าย สะดุ้งตัวตามจังหวะ **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาแขนตึงวางบนเท้าซ้าย มือซ้ายชี้ไปด้านหน้า งอแขนเอียงศีรษะขวา	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 231 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 22
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
นี่กระไร/เพลงกบเต้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองข้างไขว้กากบาทวางมือหน้าขา (ท่าเศร้า) ศีรษะเอียงซ้าย สะดุ้งตัวตามจังหวะ **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือซ้ายทตั่งตึงแขน มือขวาตบลงที่ตั่ง เอียงศีรษะขวา	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 232 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 23
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ย่อมแจ้งแก่ใจ/เพลงกบเต้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์**นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองข้างไขว้กากบาทวางมือหน้าขา (ท่าเศร้า) ศีรษะเอียงซ้าย สะดุ้งตัวตามจังหวะ **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาวางไว้บนหน้าขา มือซ้ายจีบหงายระดับอก(ท่าตัวเรา) เอียงศีรษะขวา	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 233 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 24

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
พระน้องยา/เพลงกบเต้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางด้านขวา มือทั้งสองพนมมือระดับอก ศีรษะเอียงด้านขวา **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือซ้ายวางไว้บนหน้าขาขวา มือขวาชี้ข้างระดับเอว ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทในเพลงกบเต้น



ภาพที่ 234 รำใช้บทในเพลงกบเต้น ท่าที่ 25

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ซึ่งพระพี่/เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือซ้ายแบบมือระดับไหล่งอแขน มือขววางไว้บนหน้าขา ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือซ้ายวางบนหน้าขาขวา มือขววางไว้ที่เท้าซ้าย ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 235 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ครองสัตย์/เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือทั้งสองข้าง ตั้งวงบน งอแขนตั้งข้อมือ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาวางไว้หน้าขาซ้าย มือซ้ายเท้าเตียงแขนตึง	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 236 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
สุจริต/เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือขวาวางไว้หน้าขาขวา มือซ้ายจีบคว่ำแล้วม้วยขึ้นเป็นงอแขนหักข้อมือปลายนิ้วตกพื้น ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือซ้ายวางบนหน้าขาขวา มือขวาวางไว้ที่เท้าซ้าย ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 237 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ก็แจ้งจิต/เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือขวาวางไว้ที่หน้าขา มือซ้ายจีบหงายระดับอก ศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือซ้ายวางบนหน้าขาขวา มือขวาวางไว้ที่เท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 238 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
น้องนี้มิกังขา/เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือทั้งสองตั้งข้อมือแล้วส่ายมือ ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาวางที่หน้าขาซ้าย มือขวาวางไว้ที่ตั่งตึงแขนศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 239 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 5
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ถึงพระองค์/เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือขวาวางไว้ที่หน้าขาซ้าย มือขวางอแขนตั้งข้อมือ ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองกากบาทมือซ้ายอยู่บน (ท่าเศร้า) เอียงศีรษะข้างขวา	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 240 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 6

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ต้องราชอาญา/เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือซ้ายเท้าพื้น มือขวาชี้หลัง ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาไขว้ไว้ระดับท้อง มือซ้ายแตะที่ตา(ท่าเช็ดน้ำตา) ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 241 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 7
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
น้องจะฆ่า/เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือขวาจีบระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งข้อมือขึ้นงอแขนระดับปาก(ท่าชักแป้งผัดหน้า) ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองกากบาทมือซ้ายอยู่บน (ท่าเศร้า) เอียงศีรษะข้างซ้าย	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 242 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 8

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
พี่นาง/เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือทั้งสองพนมมือ(ท่าถวายบังคม) ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาวางที่หน้าขาซ้าย มือขวาวางไว้ที่ตั่งตึงแขนศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 243 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 9

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ได้ฉันใด	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือซ้ายเท้าพื้น มือขวาแบมือตบไปที่พื้น **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองกากบาทมือซ้ายอยู่บน (ท่าเศร้า) เอียงศีรษะข้างขวา	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 244 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 10

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ประการหนึ่ง/เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวามือซ้ายวางไว้ที่เข่าซ้าย มือขวางอแขนแบมือ(ไว้มือ) ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาวางที่หน้าขาซ้าย มือขวาวางไว้ที่ตั่งตึงแขนศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 245 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 11

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
พระองค์/เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือทั้งสองวางไว้ที่หน้าขา (ท่านั่งตัวพระ)ศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาวางที่หน้าขาขวา มือซ้ายวางไว้ที่หน้าขาขวา ศีรษะเอียงซ้าย(ท่านั่งตัวนาง)	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 246 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 12

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ก็ทรงครรภ์/เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือขวาวางไว้ที่หน้าขาซ้าย มือซ้ายงอแขนแบบมือ(ท่าไว้มือ) ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาวางไว้ที่หน้าท้อง มือซ้ายเช็ดน้ำตาขวา ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 247 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 13

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
แก่เดือน/เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่ามือขวาขวางอแขนชี้บน มือซ้ายวางบนหน้าขาซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองประสานแบมือมือซ้ายทับมือขวาจับที่หน้าท้อง ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 248 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 14

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
คืนวัน/เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือซ้ายวางไว้บนหน้าขาซ้าย มือขวางอแขนชี้ไปด้านหน้า เดอะนิ้ว 3 ครั้ง ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองประสานกันมือซ้ายทับมือขวา แตะที่หน้าท้อง ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 249 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 15
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เติบใหญ่/เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือทั้งสองแบบหงายแขนในลักษณะงอ ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาวางที่หน้าขาซ้าย มือขวาวางไว้ที่ตั่งตึงแขนศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 250 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 16
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
สงสารหลาน/เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบปลายทางขวา มือทั้งสองกากบาท มือซ้ายทับมือขวา เอียงศีรษะข้างซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาแตะหน้าท้อง มือซ้ายเช็ดน้ำตาขวา ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 251 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 17

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
จะมาพลอย/เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาและมือซ้ายตบลงที่เข่า แบมือ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาแตะหน้าท้อง มือซ้ายเช็ดน้ำตาซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 252 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 18

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
บรรลัย/เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองแบบมือหงายท้องแขนและงอแขน ศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองกากบาทมือซ้ายอยู่บน (ท่าเศร้า) เอียงศีรษะข้างขวา	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 253 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 19
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เชิญพระองค์/เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือขวาและซ้ายแบมือหงายขึ้นหักข้อมือปลายนิ้วลงพื้น ระดับอกศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาวางที่หน้าขาซ้าย มือขวาวางไว้ที่ตั้งตึงแขนศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 254 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 20
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เสด็จไป/เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือซ้ายเท้าเอว มือขวาจีบหงายม้วยข้อมือไปข้างหน้าระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาวางไว้ข้อเท้าซ้าย มือขวาวางไว้ที่หน้าขาขวาตึงแขน ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 255 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 21
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและ แนวคิด
ตามเวรา/ เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือขวาวางไว้ที่หน้าขาซ้าย มือขวาชี้ด้านข้างแขนตึง **สีดา**นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาวางที่หน้าขาซ้าย มือขวาวางไว้ที่ตั้งตึงแขนศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 256 รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น ท่าที่ 22

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงโศกตัด 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบปลายทางขวา มือทั้งสองกากบาท มือซ้ายทับมือขวา เอียงศีรษะข้างซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวา มือขวาวางที่หน้าขาซ้าย มือขวาวางไว้ที่หน้าขาขวา ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทในเพลงโศกตัด 2 ชั้น



ภาพที่ 257 รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ตัวท่านสิเป็น/เพลงกล่อมนารี	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบ หันปลายเท้าทางขวา มือทั้งสองพนมมือที่อก หันหน้าไปทางซ้ายเล็กน้อย **สีดา** นั่งพับเพียบ หันปลายเท้าทางขวา มือซ้ายหักข้อมือ ชี้นิ้วไปด้านข้าง(ชี้ไปที่พระลักษมณ์) มือขวาวางบนปลายเท้าซ้าย	รำใช้บทในเพลงกล่อมนารี



ภาพที่ 258 รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพชฌฆาต/เพลงกล่อมนารี	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองประกบกันแล้วกรีดปลายนิ้วออก (ท่าหมอบเฝ้า) เอียงศีรษะทางซ้าย ก้มหน้าเล็กน้อย **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือขวาจีบคว่ำระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายตั้งวงระดับปาก (ท่าชักแป้งผัดหน้า) ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงกล่อมนารี



ภาพที่ 259 รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ถือราช/เพลงกล่อมนารี	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองประสานไขว้กันที่หน้าขา (ท่าเศร้า) ศีรษะเอียงซ้าย ก้มหน้าเล็กน้อย **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองหงายฝ่ามืองอแขน มือขวาระดับวงบน มือซ้ายลดลั่นลงมาระดับปาก ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงกล่อมนารี



ภาพที่ 260 รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ทรงจักร/เพลงกล่อมนารี	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองประสานไขว้กันที่หน้าขา (ท่าเศร้า) ศีรษะเอียงซ้าย ก้มหน้าเล็กน้อย **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองจีบล่อแก้วหักข้อมือออก ระดับวงกลาง ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงกล่อมนารี



ภาพที่ 261 รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 5
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
นาถา/เพลงกล่อมนารี	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองประสานไขว้กันที่หน้าขา (ท่าเศร้า) ศีรษะเอียงซ้าย ก้มหน้าเล็กน้อย **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือขวาหงายฝ่ามืองอแขนวงบน มือซ้ายตั้งวงระดับปาก (ท่าเชิดฉิน) ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงกล่อมนารี



ภาพที่ 262 รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 6
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ไม่ทำตาม/เพลงกล่อมนารี	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองประกบกันแล้วกรีดปลายนิ้วออก (ท่าหมอบเฝ้า) เอียงศีรษะทางซ้าย ก้มหน้าเล็กน้อย **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือซ้ายตั้งมือขึ้น ส่ายมือเล็กน้อย ระดับอก มือขวาวางแนบไปกับพื้นเตียง ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทในเพลงกล่อมนารี



ภาพที่ 263 รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 7

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
พระราชบัญชา/เพลงกล่อมนารี	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองประกบกันแล้วกรีดปลายนิ้วออก (ท่าหมอบเฝ้า) เอียงศีรษะทางซ้าย ก้มหน้าเล็กน้อย **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองพนมมือข้างหูขวา แล้วตกปลายมือเล็กน้อย ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงกล่อมนารี



ภาพที่ 264 รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 8

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
กล่าววาจา/เพลงกล่อมนารี	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองประกบกันแล้วกรีดปลายนิ้วออก (ท่าหมอบเฝ้า) เอียงศีรษะทางซ้าย ก้มหน้าเล็กน้อย **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือขวาชี้นิ้วหันเข้าหาตัว ระดับปาก มือซ้ายวางมือลงบนหน้าขาซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทในเพลงกล่อมนารี



ภาพที่ 265 รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 9
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เล้าโลม/เพลงกล่อมนารี	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือขวาตั้งมือด้านหน้าระดับอก มือซ้ายตั้งมือด้านหน้าระดับวงล่าง เอียงศีรษะทางซ้ายเล็กน้อย **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองตั้งมือในลักษณะฝ่ามือตะแคงเข้าหากันแล้วหมุนมือไปมาในลักษณะวงกลม ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงกล่อมนารี



ภาพที่ 266 รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 10
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพื่อเอาใจ/เพลงกล่อมนารี	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองประกบกันแล้วกรีดปลายนิ้วออก (ท่าหมอบเฝ้า) เอียงศีรษะทางซ้าย ก้มหน้าเล็กน้อย **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือซ้ายจีบเข้าอก มือขววางมือลงบนเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทในเพลงกล่อมนารี



ภาพที่ 267 รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 11
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและ แนวคิด
อันคิดนี้/ เพลงกล่อมนารี	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองพนมมือที่อก หันหน้าไปทางซ้าย มองสีดา **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือซ้ายไว้มือด้านหน้า ระดับอก มือขววางมือบนหน้าขาขวา ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี



ภาพที่ รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 12
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
พี่พอเข้าใจอยู่/เพลงกล่อมนารี	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองพนมมือที่อก หันหน้าไปทางซ้าย มองสีดา **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือซ้าย ระดับอก มือขวาวางมือบนหน้าขาขวา ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงกล่อมนารี



ภาพที่ 269 รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 13
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ด้วยกลางไพร/เพลงกล่อมนารี	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองประกบกันแล้วกรีดปลายนิ้วออก (ท่าหมอบเฝ้า) เอียงศีรษะทางซ้าย ก้มหน้าเล็กน้อย **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือซ้ายจีบเข้าอก มือขววางมือลงบนเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทในเพลงกล่อมนารี



ภาพที่ 270 รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 14
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
หาใครรู้เห็นไม่/ เพลงกล่อมนารี	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองประกบกันแล้วกรีดปลายนิ้วออก (ท่าหมอบเฝ้า) เอียงศีรษะทางซ้าย ก้มหน้าเล็กน้อย **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือซ้ายตั้งมีออกด้านข้าง แขนตึง มือขวาวางมือลงบนหน้าขาขวา ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทในเพลงกล่อมนารี



ภาพที่ 271 รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 15
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
จึงหน่วงไว้/เพลงกล่อมนารี	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองพนมมือที่อก หันหน้าไปทางซ้าย มองสีดา **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองหงายมือกำหลวมๆ ระดับอก (ท่าเหนี่ยวรั้ง) ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงกล่อมนารี



ภาพที่ 272 รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 16
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ให้ซ้ำ/เพลงกล่อมนารี	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองพนมมือที่อก ก้มศีรษะลงเล็กน้อย **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองตบที่อก ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงกล่อมนารี



ภาพที่ 273 รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 17
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและ แนวคิด
ระกำใจ เพลงกล่อมนารี	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออก ทางขวา มือทั้งสองพนมมือที่อก ก้มศีรษะลง เล็กน้อย **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้ง สองตบที่อก ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี



ภาพที่ 274 รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 18

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ดีแล้วหรือไร/เพลงกล่อมนารี	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองพนมมือที่อก หันหน้าไปทางซ้าย มองสีดา **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือซ้ายไว้มือด้านหน้า ระดับอก มือขวาวางมือบนหน้าขาขวา ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงกล่อมนารี



ภาพที่ 275 รำใช้บทในเพลง กล่อมนารี ท่าที่ 19
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ให้ว่ามา/เพลงกล่อมนารี	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองพนมมือที่อก หันหน้าไปทางซ้าย มองสีดา **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือขวาจีบเข้าหาตัวแล้วกรีดปลายนิ้วด้านขวา (ท่าเรียก) มือซ้ายวางมือบนหน้าขาขวา ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทในเพลงกล่อมนารี



ภาพที่ 276 รำใช้บทในเพลง ขวัญอ่อน ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ได้ฟังดั่งสายอัสนีบาตร/เพลงขวัญอ่อน	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า โย้ตัวมาข้างหน้าเล็กน้อย มือซ้ายชี้นิ้วแล้วฟาดไปที่ด้านหลัง มือขวาวางมือบนหน้าขาขวา ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือซ้ายวางมือแนบไปกับเตียง มือขวาวางมือบนหน้าขาซ้าย ศีรษะเอียงขวา ก้มหน้าเล็กน้อย	รำใช้บทในเพลงขวัญอ่อน



ภาพที่ 277 รำใช้บทในเพลง ขวัญอ่อน ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
มาฟอนฟาด/เพลงขวัญอ่อน	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือซ้ายตั้งวงระดับปาก มือขวาจีบคว่ำระดับแง่ศีรษะ (ท่าชักแป้งผัดหน้า) ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองประสานไขว้กันที่หน้าขา ศีรษะเอียงซ้าย ก้มหน้าเล็กน้อย (ท่าเศร้า)	รำใช้บทในเพลงขวัญอ่อน



ภาพที่ 278 รำใช้บทในเพลง ขวัญอ่อน ท่าที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ชีวิตขนิษฐา/เพลงขวัญอ่อน	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือซ้ายจีบเข้าอก มือขวาวางมือบนหน้าขาขวา ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือซ้ายกรีดปลายนิ้วเล็กน้อย วางที่แก้มขวา (ท่าเช็ดน้ำตา) มือขวาวางมือบนหน้าท้องด้านซ้าย ศีรษะเอียงขวา ก้มหน้าเล็กน้อย	รำใช้บทในเพลงขวัญอ่อน



ภาพที่ 279 รำใช้บทในเพลง ขวัญอ่อน ท่าที่ 4

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
จำเป็น/เพลงขวัญอ่อน	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือทั้งสองตบที่หน้าขา กรีดนิ้วเล็กน้อย ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองประสานไขว้กันที่หน้าขา ศีรษะเอียงซ้าย (ท่าเศร้า)	รำใช้บทในเพลงขวัญอ่อน



ภาพที่ 280 รำใช้บทในเพลง ขวัญอ่อน ท่าที่5
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
จะประหาร/เพลงขวัญอ่อน	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือซ้ายตั้งวงระดับปาก มือขวาจีบคว่ำระดับแง่ศีรษะ (ท่าชักแป้งผัดหน้า) ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองประสานไขว้กันที่หน้าขา ศีรษะเอียงซ้าย ก้มหน้าเล็กน้อย (ท่าเศร้า)	รำใช้บทในเพลงขวัญอ่อน



ภาพที่ 281 รำใช้บทในเพลง ขวัญอ่อน ท่าที่ 6

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ผลาญชีวา/เพลงขวัญอ่อน	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือทั้งสองหงายฝ่ามือออกข้างลำตัว (ท่าแบหลา) ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือขวาวางมือบนปลายเท้าซ้าย มือซ้ายวางมือลงบนหน้าขาขวา ศีรษะเอียงขวา ก้มหน้าเล็กน้อย	รำใช้บทในเพลงขวัญอ่อน



ภาพที่ 282 รำใช้บทในเพลง ขวัญอ่อน ท่าที่ 7
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ก้มพักตรา/เพลงขวัญอ่อน	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า ค่อยๆเดินเข่าซ้าย มือทั้งสองพนมมือจรดขึ้นหน้าผาก ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือขวาวางมือบนหน้าขาซ้าย มือซ้ายวางมือลงแนบพื้นเตียง ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงขวัญอ่อน



ภาพที่ 283 รำใช้บทในเพลง ขวัญอ่อน ท่าที่ 8

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ทรุดองค์/เพลงขวัญอ่อน	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ทรุดตัวลงกราบ ในลักษณะในท่านั่งพับเพียบ ทอดตัวยาว ปลายเท้าหันไปทางขวา มือทั้งสองพนมมือทอดมือลงไปด้านหน้าวางติดพื้น ศีรษะตรงก้มหน้าเล็กน้อย **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือทั้งสองประสานไขว้กันที่หน้าขา (ท่าเศร้า) ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทในเพลงขวัญอ่อน



ภาพที่ 284 รำใช้บทในเพลง ขวัญอ่อน ท่าที่ 9
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ลง/เพลงขวัญอ่อน	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือซ้ายจีบหงายแขนตึงออกข้างลำตัว มือขวาวางมือบนหน้าขาซ้าย ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบ ปลายเท้าออกทางขวา มือซ้ายจีบหงายแขนตึงออกข้างลำตัว มือขวาวางมือบนหน้าขาซ้าย ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทในเพลงขวัญอ่อน



ภาพที่ 285 เพลงหน้าพาทย์โอด ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงโอด	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์**มือซ้ายวางมือแนบลงไปบริเวณหน้าผาก มือขวาวางแนบไปที่สะโพกซ้าย พร้อมสะดุ้งตัวเล็กน้อย (ท่าเศร้า) ศีรษะเอียงตรง ก้มหน้าเล็กน้อย **สีดา** มือซ้ายวางมือแนบลงไปบริเวณหน้าผาก มือขวาวางแนบไปที่สะโพกซ้าย พร้อมสะดุ้งตัวเล็กน้อย (ท่าเศร้า) ศีรษะเอียงตรง ก้มหน้าเล็กน้อย	เพลงหน้าพาทย์โอด



ภาพที่ 286 เพลงหน้าพาทย์โอด ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงโอด	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบปลายเท้าไปทางขวามือขวาวางไว้หน้าขาซ้ายมือซ้ายเช็ดน้ำตาตาซ้ายศีรษะเอียงข้างซ้าย **สีดา**นั่งคุกเข่ามือขวาแตะที่หลัยพระลักษมณ์มือซ้ายเช็ดน้ำตาตาซ้ายศีรษะเอียงซ้าย	เพลงหน้าพาทย์โอด



ภาพที่ 287 เพลงหน้าพาทย์โอด ท่าที่3
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและ แนวคิด
เพลงโอด	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์**นั่งพับเพียบปลายเท้าไปทางขวามือทั้งสองพนมมือไว้ที่มือซ้ายของสีดาศีรษะเอียงข้างขวา **สีดา**นั่งคุกเข่ามือซ้ายรับไหว้ที่มือพระลักษมณ์มือขวาลูบหลังพระลักษมณ์ศีรษะเอียงซ้าย	เพลงหน้าพาทย์โอด



ภาพที่ 288 เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์**นั่งคุกเข่ามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าอกศีรษะเอียงขวา **สีดา**ตั่งเข่าซ้ายมือขวาจีบมือซ้ายงอแขนตั้งมือขึ้นศีรษะเอียงซ้าย	เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง



ภาพที่ 289 เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์**นั่งคุกเข่ามือทั้งสองงอแขนแตะที่สะโพกสีดาศรีษะเอียงขวา **สีดา**ก้าวหน้าซ้ายมือขวาตั้งมืองอแขนมือซายจีบส่งหลังศีรษะเอียงขวา	เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง



ภาพที่ 290 เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง ท่าที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์**นั่งคุกเข่ามือทั้งสองพนมระดับอกศีรษะเอียงขวา **สีดา**ก้าวหน้าเท้าขวาจีบคว่ำมือขวาระดับหน้าอกมือซ้ายงอแขนตั้งวงระดับหน้าอกศีรษะเอียงข้างซ้าย	เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง



ภาพที่ 291 เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง ท่าที่ 4

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์**นั่งคุกเข่ามือทั้งสองพนมระดับอกศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าซ้ายเหลื่อมหน้าเท้าขวามือขวาตั้งวงระดับแง่ศีรษะมือซ้ายจีบส่งหลังศีรษะเอียงขวา	เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง



ภาพที่ 292 รำใช้บทร้องเพลงเชิดฉิ่ง ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและ แนวคิด
หักใจจับ/ เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์**นั่งคุกเข่ามือซ้ายจีบหงายระดับหัวเข็มขัดมือขวาจับพระขรรค์ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำใช้บทร้องเพลงเชิดฉิ่ง



ภาพที่ 293 รำใช้บทร้องเพลงเชิดฉิ่ง ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
พระแสงพรายพรรณ/เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์**นั่งคุกเข่าเท้าซ้ายกระดกเสี้ยวมือขวางอแขนตั้งวงพระขรรค์ชี้ขึ้นมือซ้ายจีบหงายระดับหัวเข็มขัด **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าซ้ายเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำใช้บทร้องเพลงเชิดฉิ่ง



ภาพที่ 294 รำใช้บทร้องเพลงเชิดฉิ่ง ท่าที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและ แนวคิด
จะพิฆาต ฟาดฟัน/ เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ตั้งเข่าซ้าย มือซ้ายงอแขนระดับล่าง มือขวาตึงแขนหักข้อมือเข้าหาตัว พระขรรค์ตั้งขึ้น **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำใช้บทร้องเพลงเชิดฉิ่ง



ภาพที่ 295 รำใช้บทร้องเพลงเชิดฉิ่ง ท่าที่ 4

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
นางโฉมศรี/เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือซ้ายงอแขนตั้งข้อมือ (ไว้มือ) มือขวาจับพระขรรค์ ตั้งขึ้นศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำใช้บทร้องเพลงเชิดฉิ่ง



ภาพที่ 296 รำใช้บทร้องเพลงเชิดฉิ่ง ท่าที่ 5
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
กราบสมาแทบบาท/เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งพับเพียบปลายเท้าทางขวามือทั้งสองกราบที่เทาสีดาศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำใช้บทร้องเพลงเชิดฉิ่ง



ภาพที่ 297 รำใช้บทร้องเพลงเชิดฉิ่ง ท่าที่ 6

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
นางเทวี/เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือซ้ายไว้มืองอแขน มือซ้ายจับพระขรรค์ตั้งขึ้นระดับวงลางศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำใช้บทร้องเพลงเชิดฉิ่ง



ภาพที่ 298 รำใช้บทร้องเพลงเชิดฉิ่ง ท่าที่7
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและ แนวคิด
ขออย่าได้มี ซึ่งเวรา/ เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือขวาฟาดนิ้ว มือซ้าย จับพระขรรค์ตั้งขึ้น ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนม มือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำใช้บทร้องเพลง เชิดฉิ่ง



ภาพที่ 229 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่ามือทั้งสองวางไว้ที่หน้าขา ศีรษะตั้งตรง **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 300 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์**นั่งคุกเข่า ถวายบังคม 3 ครั้ง **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 301 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือทั้งสองพนมมือระดับหน้าอก ศีรษะตั้งตรง **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 302 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 4

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งคุกเข่า มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาหยิบพระขรรค์ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 303 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 5

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เท้าขวาตั้งเข่า มือขวางอแขนหักข้อมือเข้าหาตัวตั้งพระขรรค์ชี้ขึ้น มือซ้ายตั้งวงงอแขนระดับแหง่ศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย โย้หน้าโย้หลังโดยการทิ้งน้ำหนัก **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 304 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 6
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เดินเข่าซ้าย เท้าขากระดกหลัง มือซ้ายตั้งวงงอแขน มือขวาขอแขนท้องแขนขึ้น พระขรรค์ปลายตกพื้น ศีรษะเอียงขวา ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 305 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 7

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	 หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เท้าขวาก้าวหน้า มือขวาเหน็บพระขรรค์ข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงบนงอแขน **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 306 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 8

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	← หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เดินเข่าซ้าย เท้าขวากระดก มือซ้ายป้องหน้าระดับสายตา มือขวาหงายท้องแขนขึ้นข้างลำตัว ศีรษะเอียงขวา ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 307 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 9
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและ แนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	 หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ตั้งเข่าขวา มือขวาเหน็บพระขรรค์ข้างลำตัว มือซ้ายต้วงบนงอแขน ศีรษะเอียงซ้าย โย้หน้าโย้หลัง **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 308 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 10

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	 หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เดินเข่าซ้าย ขาขวากระดกหลัง มือซ้ายตั้งวงบนระดับแหง่ศีรษะ มือขวาหงายท้องแขนขึ้นปลายพระขรรค์ตกลงพื้น เอียงศีรษะข้างขวา ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 309 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 11

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เท้าขวาตั้งเข่า มือขวางอแขนหักข้อมือเข้าหาตัวเหน็บพระขรรค์ชี้ขึ้น มือซ้ายตั้งวงงอแขนระดับแห่งศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย โย้หน้าโย้หลังโดยการทิ้งน้ำหนัก **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 310 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 12
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและ แนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	→ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เดินเข่าซ้าย ขาขวากระดกหลัง มือซ้ายป้องหน้า มือขวาหงายท้องแขนขึ้น ศีรษะเอียงข้างขวา ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสาน กระบวนท่ารำเชิด ฉิ่งและกระบี่ กระบอง



ภาพที่ 311 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 13

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	← หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ตั้งเข่าขวา มือขวาเหน็บพระขรรค์ข้างลำตัวมือซ้ายตั้งวงบนระดับแหง่ศีรษะศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 312 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 14

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	→ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** กระโดดหมุนตัวทางขวา มือขวาคว่ำมือลงปลายพระขรรค์ชี้ตรงไปข้างหน้า มือซ้ายหงายมือขึ้น ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่313 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 15

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	 หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ก้าวเท้าขวา ยกเท้าซ้ายตามหมุนไปทางทิศหน้า จีบทั้งสองจีบหงายม้วนออก ตวัดพระขรรค์ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 314 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 16

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ยกเท้าขวา มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาหงายพระขรรค์ ศีรษะเอียงขวา หมุนไปทิศหน้า **สีดานั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง**	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 315 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 17

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	← หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ก้าวเท้าซ้ายมือขวาเหน็บพระขรรค์ข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงล่าง ศีรษะเอียงซ้าย ขยั่นไปทางทิศขวา **สีดานั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง**	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 316 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 18

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	→ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ก้าวเท้าขวา มือขวาเหน็บพระขรรค์ข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงล่างข้างเอว ศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 317 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 19

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ก้าวข้างขวา มือขวาตั้งวงบนพระขรรค์ปลายชี้ขึ้น มือซ้ายจีบหงายระดับชายพกศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่318 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 20

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและ แนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ขโยกเท้าขวา มือขวาตั้งวงบนพระขรรค์ปลายชี้ขึ้น มือซ้ายจีบหงายระดับชายพกศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 319 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 21
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ยกเท้าซ้ายมือขวาตั้งวงบน พระขรรค์ปลายชี้ขึ้น มือซ้ายจีบหงายระดับชายพกศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 320 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 22

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	→ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ยกเท้าขวา มือขวาเหน็บพระขรรค์ข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวง ศีรษะเอียงข้างซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 321 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 23

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ขะโยกเท้าซ้าย มือขวาตั้งวงบนพระขรรค์ปลายชี้ขึ้น มือซ้ายจีบหงายระดับชายพกศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 322 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 24
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและ แนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์**ขะโยกเท้าขวา มือขวาตั้งวงบนพระขรรค์ปลายชี้ขึ้น มือซ้ายจีบหงายระดับชายพกศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 323 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 25
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและ แนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ยกเท้าซ้าย มือขวาตั้งวงบน พระขรรค์ปลายชี้ขึ้น มือซ้ายจีบหงายระดับชายพกศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 324 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 26
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์**ขะโยกเท้าซ้าย มือขวาตั้งวงบนพระขรรค์ปลายชี้ขึ้น มือซ้ายจีบหงายระดับชายพกศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 325 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 27

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	 หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ยกเท้าขวา มือขวาเหน็บพระขรรค์ข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวง ศีรษะเอียงข้างซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 326 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 28
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์**ก้าวข้างขวา มือขวาตั้งพระขรรค์ท่าเหน็บหู พระขรรค์ปลายชี้ขึ้น มือซ้ายจีบหงายระดับชายพกศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 327 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 29
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและ แนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	 หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ก้าวข้างขวาหมุนรอบตัว มือขวาตั้งวงบน พระขรรค์ปลายชี้ขึ้น มือซ้ายจีบหงายระดับชายพกศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 328 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 30

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ยกเท้าซ้าย มือขวาขัดพระขรรค์ในระดับวงลง มือมือซ้ายหงายระดับแหง่ศีรษะแบมือปลายนิ้วตกพื้น ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 329 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 31
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ก้าวเท้าซ้าย เท้าขวากระดกเสี้ยว มือทั้งสองขัดไขว้กันระดับอก ศีรษะเอียงข้างขวา ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 330 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 32
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** แตะเท้าขวา มือขวาเหน็บพระขรรค์ระดับแหง่ศีรษะ มือซ้ายจีบส่งหลัง ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 331 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 33

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ก้าวหน้าเท้าซ้าย เท้าขวาวางหลัง มือซ้ายจีบหงายเข้าอก มือขวาถือพระขรรค์ทับมือซ้าย ศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 332 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 34

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ยืนเท้าขวา เท้าซ้ายยกหน้า มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก มือขวาถือพระขรรค์ระดับศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 333 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 35

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ยืนเท้าซ้าย เท้าขวายกหน้า มือขวาพระขรรค์หักข้อมือเข้าหาตัว มือซ้ายตั้งวงหน้าทับมือขวา ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 334 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 36
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เท้าซ้ายก้าวข้าง มือซ้ายตั้งวงหงายข้อมือระดับศีรษะ มือขวาถือพระขรรค์หงายข้อมือ พระขรรค์ชี้ไปทางขวา ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 335 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 37
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ยืนเท้าขวา เท้าซ้ายยกหน้า มือซ้ายจีบระดับชายพก มือขวาถือพระขรรค์ตั้งวงระดับศีรษะ ศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 336 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 38
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ยืนเท้าซ้าย เท้าขวายกหน้า มือซ้ายตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาถือพระขรรค์คว่ำ มืองอแขนระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 337การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 39
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ยืนเท้าขวายกหน้าเท้าซ้าย มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาถือพระขรรค์ตั้งวงระดับศีรษะ ศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 338 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 40

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ยืนเท้าซ้าย ยกเท้าขวา มือซ้ายตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาถือพระขรรค์หงายมือระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 339การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 41

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ยืนเท้าขวา ยกเท้าซ้าย มือซ้ายจีบระดับชายพก มือขวาถือพระขรรค์หงายมือระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 340 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 42
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ยืนเท้าซ้าย เท้าขวายกหน้า มือซ้ายตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาถือพระขรรค์คว่ำระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 341 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 43

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เท้าซ้ายก้าวหน้า มือซ้ายจีบเข้าอก มือขวาถือพระขรรค์หงายข้อมืองอแขนระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 342 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 43
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งทับส้นเท้าซ้าย เท้าขวากระดกเสี้ยว มือซ้ายแตะหน้าอก มือขวาถือพระขรรค์หักข้อมือ ปลายพระขรรค์ชี้ลง ศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 344 การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง ท่าที่ 45

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ยืนเท้าซ้าย เท้าขวาใช้จมูกเท้าแตะที่พื้นขาตึง มือซ้ายตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาถือพระขรรค์คว่ำมือพาดที่ไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	การผสามผสานกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งและกระบี่กระบอง



ภาพที่ 345รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง ท่าที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เดชะความสัจ/เพลงเห่เชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งทับส้นเท้าทั้งสองข้าง มือทั้งสองพนมมือเปิดปลายนิ้วมือ ปลายพระขรรค์ชี้ไปด้านซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง



ภาพที่ 346 รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ของนงคราญ/เพลงเห่เชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งทับส้นเท้าทั้งสองข้าง มือซ้ายตั้งวงหงายระดับศีรษะ มือขวาถือพระขรรค์หักข้อมือระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง



ภาพที่ 347 รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง ท่าที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ทั้งบุญญาธิการ/เพลงเห่เชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งทับส้นเท้าทั้งสองข้าง มือขวาตั้งวงระดับไหล่ มือซ้ายถือพระขรรค์ชัดศอกซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง



ภาพที่ 348 รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง ท่าที่4

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
โอรสา/เพลงเห่เชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ตั้งเข่าขวา มือซ้ายตั้งวงหงายระดับศีรษะ มือขวาถือพระขรรค์ตั้งวงระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง



ภาพที่ 349 รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง ท่าที่ 5
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
พระขรรค์/เพลงเห่เฉิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ยืนเท้าขวา ยกเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก มือขวาถือพระขรรค์ตั้งวงระดับศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง



ภาพที่ 350 รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง ท่าที่ 6

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
กลับกลาย/เพลงเห่เชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เท้าซ้ายก้าวหน้า เปิดส้นเท้าขวา มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาถือพระขรรค์ขัดไหล่ขวา ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง



ภาพที่ 351 รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง ท่าที่ 7

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เป็นมาลา/เพลงเห่เชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** หันหลัง ซอยเท้าทั้งสองข้าง มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาควงพระขรรค์ระดับศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง



ภาพที่ 352 รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง ท่าที่ 8

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เป็นมาลา/เพลงเห่เชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ซอยเท้าทั้งสองข้าง ซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาควงพระขรรค์ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง



ภาพที่ 353 รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง ท่าที่ 9
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ลอยมาสวมพระศออรไท/เพลงเห่เชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ซอยเท้าทั้งสองข้าง มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก มือขวาถือพระขรรค์ระดับชายพก ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง



ภาพที่ 354 รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง ท่าที่ 10
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ลอยมาสวมพระศออรไท/เพลงเห่เชิดฉิ่ง	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ก้าวหน้าเท้าขวา เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาถือพระขรรค์ตั้งพระขรรค์ปลายชี้ไปทางขวา ศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำใช้บทเพลงเห่เชิดฉิ่ง



ภาพที่ 355 รำเพลงหน้าพาทย์รัว ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงรัว	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เท้าซ้ายก้าวข้างมือทั้งสองพนมมือระดับศีรษะปลายพระขรรค์ชี้ไปด้านขวาก้มศีรษะเล็กน้อย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำเพลงหน้าพาทย์รัว



ภาพที่ 356 รำเพลงหน้าพาทย์รัว ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและ แนวคิด
เพลงรัว	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เท้าขวาก้าวข้าง มือทั้งสองพนมมือระดับศีรษะปลายพระขรรค์ชี้ไปด้านขวา ก้มศีรษะเล็กน้อย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำเพลงหน้าพาทย์รัว



ภาพที่ 357 รำเพลงหน้าพาทย์รัว ท่าที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงรัว	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ประสมเท้า มือทั้งสองพนมมือปลายพระขรรค์ชี้ไปทางขวา ศีรษะตรง **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำเพลงหน้าพาทย์รัว



ภาพที่ 358 รำเพลงหน้าพาทย์รัว ท่าที่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงรัว	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ก้าวข้าวเท้าซ้าย มือขวาถือพระขรรค์หงายข้อมือพระขรรค์ชี้ลง ศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำเพลงหน้าพาทย์รัว



ภาพที่ 359 รำเพลงหน้าพาทย์รัว ท่าที่ 5

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงรัว	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** หันหลัง มือทั้งสองประสมเท้ามือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาถือพระขรรค์หงายข้อมือปลายพระขรรค์ชี้ลง ศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำเพลงหน้าพาทย์รัว



ภาพที่ 360 รำเพลงหน้าพาทย์รัว ท่าที่ 6
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงรัว	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เท้าซ้ายก้าวข้าง มือซ้ายตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาถือพระขรรค์คว่ำข้อมือแขนตึงปลายพระขรรค์ชี้ไปด้านขวา ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำเพลงหน้าพาทย์รัว



ภาพที่ 361 รำเพลงหน้าพาทย์รัว ท่าที่ 7
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงรัว	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** หันหลัง เท้าซ้ายก้าวข้าง มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาถือพระขรรค์หงายมือปลายพระขรรค์ไปที่ต้นคอด้านหลัง นางสีดา ศีรษะเอียงขวา **สีดา**นั่งบ่นตั่งเท้าเหลื่อมเท้าขวามือทั้งสองพนมมือระดับหน้าออกศีรษะตั้งตรง	รำเพลงหน้าพาทย์รัว



ภาพที่ 362 รำใช้บทเพลงเชื้อ 2 ชั้น ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เห็นพระลักษมณ์นั้น/เพลงเชื้อ 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** พับเพียบด้านซ้ายมือขวาท้าวพื้น มือซ้ายเหยียดตึงข้างลำตัว ศีรษะตรง หลับตา **สีดา** นั่งบนตั่งเท้าซ้ายเหลื่อมเท้าขวา มือซ้ายวางบนหน้าตัก มือขววางบนตั่งข้างลำตัว ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงเชื้อ 2 ชั้น



ภาพที่ 363 รำใช้บทเพลงเชื้อ 2 ชั้น ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
สลบอยู่/เพลงเชื้อ 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** พับเพียบด้านซ้ายมือขวาท้าวพื้น มือซ้ายเหยียดตึงข้างลำตัว ศีรษะตรง หลับตา **สีดา** นั่งบนตั่งเท้าซ้ายเหลื่อมเท้าขวา มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก มือขวาตั้งวงหงายข้อมือข้างลำตัว ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทเพลงเชื้อ 2 ชั้น



ภาพที่ 364 รำใช้บทเพลงเชื้อ 2 ชั้น ท่าที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
จะรู้กายก็หาไม่/ เพลงเชื้อ 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** พับเพียบด้านซ้ายมือขวาท้าวพื้น มือซ้ายเหยียดตึงข้างลำตัว ศีรษะตรง หลับตา **สีดา** นั่งลงทับส้นเท้า มือขวาแตะที่หลังพระลักษมณ์ มือซ้ายลูบไปที่แขนพระลักษมณ์ ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงเชื้อ 2 ชั้น



ภาพที่ 365 รำใช้บทเพลงเชื้อ 2 ชั้น ท่าที่ 4

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและ แนวคิด
อธิษฐาน/ เพลงเชื้อ 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** พับเพียบด้านซ้ายมือขวาท้าวพื้น มือซ้ายเหยียดตึงข้างลำตัว ศีรษะตรง หลับตา **สีดา** นั่งทับส้นเท้าทั้งสองข้าง มือทั้งสองพนมมือระดับอก ศีรษะตรง	รำใช้บทเพลง เชื้อ ๒ ชั้น



ภาพที่ 366 รำใช้บทเพลงเชื้อ 2 ชั้น ท่าที่ 5

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
แล้วลูบลงไป/เพลงเชื้อ 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** พับเพียบด้านซ้ายมือขวาท้าวพื้น มือซ้ายเหยียดตึงข้างลำตัว ศีรษะตรง หลับตา **สีดา** นั่งลงทับส้นเท้า มือขวาแตะที่ไหล่พระลักษมณ์ มือซ้ายลูบไปที่แขนพระลักษมณ์ ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงเชื้อ 2 ชั้น



ภาพที่ 367รำใช้บทเพลงเชื้อ 2 ชั้น ท่าที่ 6

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและ แนวคิด
จึงฟื้นคืนได้ สมประดี/ เพลงเชื้อ 2 ชั้น	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** พับเพียบด้านซ้ายมือขวาท้าวพื้น มือซ้ายเหยียดตึงข้างลำตัว ศีรษะตรง หลับตา **สีดา** นั่งทับส้นเท้าทั้งสองข้าง มือซ้ายตั้งวง หงายมือระดับศีรษะ มือขวาวางที่หน้าขาซ้าย ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลง เชื้อ 2 ชั้น



ภาพที่ 368 รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
อันความสัตย์ของพี่ที่เที่ยงธรรม์/ เพลงเชื้อชั้นเดียว	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** พับเพียบด้านขวา มือทั้งสองพนมมือยืนไปหานางสีดา ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งทับส้นเท้าทั้งสองข้าง มือขวาแตะที่หลังพระลักษมณ์ มือซ้ายหงายมือรองมือของพระลักษมณ์ ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว



ภาพที่ 369 รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
พระขรรค์/เพลงเชื้อชั้นเดียว	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ตั้งเท้าขวา เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาชูนิ้วโป้งหักข้อมือระดับไหล่งอแขนเล็กน้อย ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาวางหลังเปิดส้นเท้า มือขวาจีบหงายระดับชายพก มือซ้ายจีบส่งหลัง ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว



ภาพที่ 370 รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว ท่าที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ไม่ระคาย/เพลงเชื้อชั้นเดียว	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือขวาแตะที่หน้าขาซ้าย มือขวาตั้งวงระดับไหล่สาย มือเล็กน้อย ศีรษะเอียงขวา **สีดา** เท้าขวาเหลื่อมเท้าซ้าย มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาแตะที่หน้าขาขวา ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว



ภาพที่ 371รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว ท่าที่ 4

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เกศี/เพลงเชื้อชั้นเดียว	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือซ้ายแตะที่หน้าขาซ้าย มือขวาชี้นิ้วนางไปที่แง่ศีรษะศีรษะเอียงขวา **สีดา** เท้าขวาเหลื่อมเท้าซ้าย มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาแตะที่หน้าขาขวา ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว



ภาพที่ 372รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว ท่าที่ 5
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
กลับกลาย/เพลงเชื้อชั้นเดียว	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนสั้นเท้าทั้งสองข้าง มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก มือขวาจีบหงายงอแขน ศีรษะเอียงขวา **สีดา** เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก มือขวาตั้งวงแขนตึงข้างลำตัว ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว



ภาพที่ 373 รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว ท่าที่ 6
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เป็นพวงมาลี/เพลงเชื้อชั้นเดียว	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือขวาล่อแก้วหักข้อมือระดับศีรษะ มือซ้ายแตะที่หน้าขาซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือขวาตั้งวงระดับศีรษะ มือซ้ายจีบส่งหลัง ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว



ภาพที่ 374 รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว ท่าที่ 7

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
พลางเทวีคืนให้/เพลงเชื้อชั้นเดียว	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือทั้งสองข้างรับพระขรรค์ไปทางขวา ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง หงายมือทั้งสองข้างส่งพระขรรค์ให้พระลักษมณ์ ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว



ภาพที่ 375 รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว ท่าที่ 8
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
อนุชา/เพลงเชื้อชั้นเดียว	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งทับส้นทั้งสองข้าง มือซ้ายแตะที่หน้าขาซ้าย มือขวาถือพระขรรค์คว่ำข้อมือเหน็บพระขรรค์ด้านซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายวางบนหน้าตัก มือขวาวางบนตั่งข้างลำตัว ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงเชื้อชั้นเดียว



ภาพที่ 376 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เป็นมหาอัศจรรย์นัก/แขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือซ้ายตั้งวงซ้ายหงายข้อมือระดับไหล่ มือขวาตั้งวงระดับศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายวางบนหน้าตัก มือขวาวางบนตั่งข้างลำตัว ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 377 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
แจ้งประจักษ์/เพลงแขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ตั้งเข่าซ้าย เท้าขวาเปิดส้นเท้า มือซ้ายไว้มือระดับสายตา มือขวาท้าวสะเอว ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายวางบนหน้าตัก มือขวาวางบนตั่งข้างลำตัว ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 378 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ทั่วทศ/เพลงแขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือซ้ายท้าวสะเอว มือขวาชี้นิ้วชี้ไปทางซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายวางที่ตั่งข้างลำตัว มือขวาวางที่หน้าขา ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 379 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 4

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ทิศา/เพลงแขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาตั้งวงระดับศีรษะ ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายวางบนหน้าตัก มือขววางบนตั่งข้างลำตัว ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 380 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 5
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ถึงพระองค์/เพลงแขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งทับส้นทั้งสองข้าง มือซ้ายแตะที่หน้าขาขวา มือขวาไว้มือระดับสายตา ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายวางที่ตั่งข้างลำตัว มือขวาวางที่หน้าขา ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 381 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 6
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
จะจาก/เพลงแขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เหน็บพระขรรค์ไว้ นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือทั้งสองจีบหงาย มือขวาทับมือซ้าย ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายวางที่ตั่งข้างลำตัว มือขวาวางที่หน้าขา ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 382 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 7

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
นครา/เพลงแขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือซ้ายแตะที่หน้าตักซ้าย มือขวาชี้ไปด้านหน้า ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายวางที่ตั่งข้างลำตัว มือขวาวางที่หน้าขา ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 383 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 8
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เห็นว่าจะ/เพลงแขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือซ้ายแตะที่หน้าขาขวา มือขวาแขนตึงแตะทีหน้าขาขวา ศีรษะเอียซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายวางที่ตั่งข้างลำตัว มือขวาวางที่หน้าขา ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 384 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 9
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ไม่มี/เพลงแขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือขวาที่หน้าขาขวา มือซ้ายตั้งวงด้านหน้าระดับอกศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายวางที่ตั่งข้างลำตัว มือขวาวางที่หน้าขา ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 385 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 10
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ภัย/เพลงแขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนเท้าทั้งสองข้าง มือซ้ายวางบนหน้าตักซ้าย มือขวาชี้ไปด้านซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายวางที่ตั่งข้างลำตัว มือขวาวางที่หน้าขา ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 386 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 11

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เชิญเสด็จ/เพลงแขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือขวาตั้งวงหงายข้อมือระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงหงายข้อมือระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือทั้งสองข้างวางบนหน้าขาขวา ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 387 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 12

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ไปตาม/เพลงแขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ตั้งเข่าซ้าย เท้าขวาเปิดส้นเท้า มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาตั้งวงระดับศีรษะ ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือทั้งสองข้างวางบนหน้าขาขวา ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 388 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 13

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
กรรมก่อน/เพลงแขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือขวาวางบนหน้าตักขวา มือซ้ายชี้ไปทางด้านขวา ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือทั้งสองข้างวางบนหน้าขาขวา ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 389 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 14
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
อย่าทุกข์ร้อน/เพลงแขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือขวาตั้งวงระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายวางบนหน้าขาขวา มือขวาวางตรงข้อเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 390 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 15

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
พระทัย/เพลงบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือทั้งสองข้างแตะที่ชายพก โดยมือซ้ายทับมือขวา ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายวางบนหน้าขาขวา มือขวาวางตรงข้อเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 391รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 16

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
หม่นไหม้/เพลงแขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือซ้ายแตะที่หน้าขาขวามขวาไว้มือบน ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายวางบนหน้าขาขวา มือขวาวางตรงข้อเท้าซ้าย ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 392 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 17

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ตัวน้อง/เพลงแขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือขวาวางบนหน้าขาขวา มือซ้ายจีบเข้าอก ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายเท้ามือลงที่ตั่งด้านซ้าย มือขวาวางตรงหน้าขาซ้าย ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 393 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 18

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
จะกลับ/เพลงแขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ตั้งขาซ้ายขึ้น มือขวาตั้งวงระดับชายพก มือซ้ายตั้งวงแขนตึงระระดับวงล่าง ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายเท้ามือลงที่ตั่งด้านซ้าย มือขวาวางตรงหน้าขาซ้าย ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 394 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 19

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เข้าเวียงชัย/เพลงแขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ตั้งขาขวาขึ้น มือขวาชี้ระดับวงบน มือซ้ายเท้าสะเอว ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายเท้ามือลงที่ตั่งด้านซ้าย มือขวาวางตรงหน้าขาซ้าย ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 395 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 20

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
มิให้/เพลงแขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือขวาวางมือบนหน้าขาขวา มือซ้ายตั้งมือระดับอกศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายเท้ามือลงที่ตั่งด้านซ้าย มือขวาวางตรงหน้าขาซ้าย ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 396 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 21
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
ทันรุ่ง/เพลงแขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือขวาจีบคว่ำระดับวงบน มือซ้ายวางบนหน้าขาซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายเท้ามือลงที่ตั่งด้านซ้าย มือขวาวางตรงหน้าขาซ้าย ศีรษะเอียงขวา	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 397 รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ ท่าที่ 22
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
สุริยัน/เพลงแขกบรเทศ	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายทำท่าชี้ระดับวงบน ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายวางบนหน้าขาขวา มือขวาวางตรงข้อเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	รำใช้บทเพลงแขกบรเทศ



ภาพที่ 398 กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิด	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือทั้งสองข้างประนมมือ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายไว้มือระดับอก มือขวาวางตรงหน้าขาขวา ศีรษะเอียงขวา	กระบวนท่ารำเพลงเชิด



ภาพที่ 399 กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและ แนวคิด
เพลงเชิด	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือทั้งสองข้างประนมมือขึ้นไหว้กลางหน้าผาก ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือซ้ายไว้มือระดับอก มือขวาวางตรงหน้าขาขวา ศีรษะเอียงขวา	กระบวนท่ารำเพลงเชิด



ภาพที่ 400 กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิด	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือทั้งสองข้างประนมมือ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือทั้งสองข้างวางบนหน้าขาขวา ศีรษะเอียงซ้าย	กระบวนท่ารำเพลงเชิด



ภาพที่ 401 กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 4

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิด	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือทั้งสองข้างหงายมือระดับศีรษะ ศีรษะเอียงขวา **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือทั้งสองข้างวางบนหน้าขาขวา ศีรษะเอียงขวา	กระบวนท่ารำเพลงเชิด



ภาพที่ 402 กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 5
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิด	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือซ้ายวางบนหน้าขาขวา มือขวาไว้มือระดับหน้าศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือทั้งสองข้างวางบนหน้าขาขวา ศีรษะเอียงขวา	กระบวนท่ารำเพลงเชิด



ภาพที่ 403 กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 6
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิด	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือขวาวางบนหน้าขาขวา มือซ้ายจีบคว่ำระดับกลางศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือทั้งสองข้างวางบนหน้าขาขวา ศีรษะเอียงขวา	กระบวนท่ารำเพลงเชิด



ภาพที่ 404 กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 7

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิด	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือขวาวางบนหน้าขาขวา มือซ้ายชี้นิ้วแขนตึงระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งพับเพียบบนตั่ง มือทั้งสองข้างวางบนหน้าขาขวา ศีรษะเอียงขวา	กระบวนท่ารำเพลงเชิด



ภาพที่ 405 กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 8
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิด	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือทั้งสองข้างประนมมือ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือขวาจีบคว่ำระดับอก มือซ้ายตั้งวงระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย	กระบวนท่ารำเพลงเชิด



ภาพที่ 406 กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 9

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิด	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือทั้งสองข้างประนมมือ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** ลงจากตั่ง เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาวางหลัง มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบส่งหลัง ศีรษะเอียงขวา	กระบวนท่ารำเพลงเชิด



ภาพที่ 407 กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 10
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิด	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือทั้งสองข้างประนมมือ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลัง มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก ศีรษะเอียงซ้าย	กระบวนท่ารำเพลงเชิด



ภาพที่ 408 กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 11

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิด	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือทั้งสองข้างประนมมือ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** ยืนเท้าขวา จรดเท้าซ้าย มือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายหงายข้อมืองอแขน ศีรษะเอียงซ้าย	กระบวนท่ารำเพลงเชิด



ภาพที่ 409 กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 12
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและ แนวคิด
เพลงเชิด	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือทั้งสองข้างประนมมือ ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา** เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาวางหลัง มือขวาหงายมือระดับศีรษะ มือซ้ายแขนตึงระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา	กระบวนท่ารำเพลงเชิด



ภาพที่ 410 กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 13

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิด	 หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ตั้งเท่าซ้ายขึ้น มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา **สีดา** ก้าวข้างเท้าซ้าย เท้าขวาอยู่ด้านหลัง มือขวาจีบชักแป้ง มือซ้ายตั้งวงระดับอก ศีรษะเอียงขวา	กระบวนท่ารำเพลงเชิด



ภาพที่ 411 กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 14
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิด	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือทั้งสองข้างแตะที่ชายพก โดยมือซ้ายทับมือขวา ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา -**	กระบวนท่ารำเพลงเชิด



ภาพที่ 412 กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 15
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิด	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** นั่งบนส้นเท้าทั้งสองข้าง มือขวาจับพระขรรค์คว่ำมือลง โดยมือซ้ายตั้งวงระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา**	กระบวนท่ารำเพลงเชิด



ภาพที่ 413 กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 16
ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิด	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ตั้งขาซ้ายขึ้น มือขวาจับพระขรรค์เป็นตั้งวงบน มือซ้ายจีบส่งหลัง ศีรษะเอียงขวา **สีดา -**	กระบวนท่ารำเพลงเชิด



ภาพที่ 414 กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 17

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิด	↓ หน้าเวที	**พระลักษมณ์** ก้าวหน้าเท้าซ้าย เท้าขวาวางหลัง มือขวาจับพระขรรค์เป็นตั้งวงบน มือซ้ายจีบส่งหลัง ศีรษะเอียงขวา **สีดา -**	กระบวนท่ารำเพลงเชิด



ภาพที่ 415 กระบวนท่ารำเพลงเชิด ท่าที่ 18

ที่มา : ผู้วิจัย

บทร้อง/ทำนองเพลง	ทิศทาง	ท่ารำ	ทฤษฎีและแนวคิด
เพลงเชิด	 หน้าเวที	**พระลักษมณ์** เท้าขวาก้าวข้าง มือขวาตั้งพระขรรค์ระดับอก มือซ้ายจีบชักแป้ง ศีรษะเอียงซ้าย **สีดา -**	กระบวนท่ารำเพลงเชิด

6.10 การวิเคราะห์การประกอบสร้าง ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา

กระบวนท่ารำที่ใช้ในการผสมผสาน ระหว่าง นาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบองมีดังนี้

ท่าที่1 พรหมนั่งของกระบี่กระบอง ผสมการห่มเข่าลักษณะเด่นของเพลงเชิดฉิ่งโดยมีท่าหลักท่าป้องหน้า ท่าผาลา โดยใช้ทิศทางในการรำลักษณะเดียวกับท่าพรหมนั่งของกระบี่กระบอง ประกอบการร่ายรำทั้ง 4 ทิศ ในการรำประกอบเพลงเชิดฉิ่ง





ท่าที่ 2 ท่าเหน็บกระบี่ ผสมการขยั่นเท้าของกระบวนการท่าทางในนาฏยศัพท์ของการรำเชิดฉิ่ง โดยการเคลื่อนที่ไปมาทิศ ทางขวาและซ้าย





ท่าที่ 3 ท่าย่างสามขุมของกระบี่กระบอง ผสมกับท่าสอดสร้อยของท่ารำหลัก โดยนำส่วนการเคลื่อนที่ของเท้าในท่าย่างสามขุม มาใช้ในการประกอบสร้าง





ท่าที่ 4 ท่ากระบี่ทัดหูของกระบี่กระบอง ใช้เท้าการก้าวข้างตามนาฏยศัพท์เป็นท่าหยุดหรือท่าคั้น





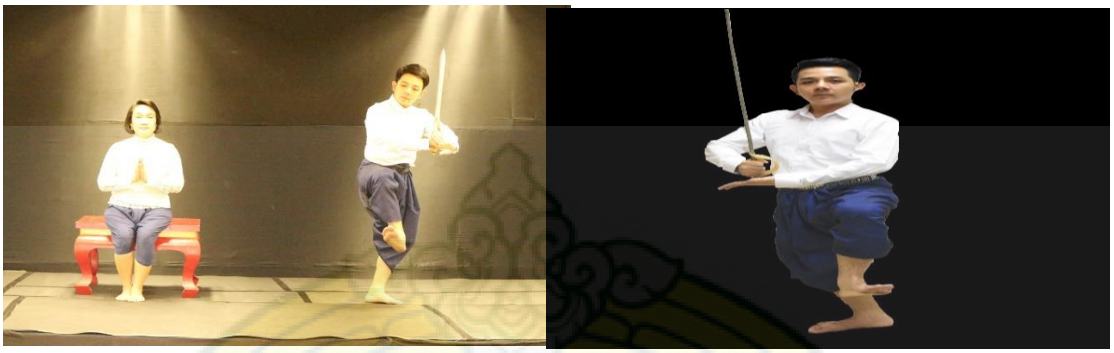
ท่าที่ 5 ท่าสอยดาวของกระบี่กระบอง ผสมท่ารำหลักท่าบัวชูฝัก แล้วนำการห่มเข่าของการรำเชิดฉิ่งมาผสมผสานในการประกอบสร้าง




ท่าที่ 6 ท่าปฐมของกระบี่กระบอง แล้วนำการห่มเข่าของการรำเชิดฉิ่งมาผสมผสานในการประกอบสร้าง



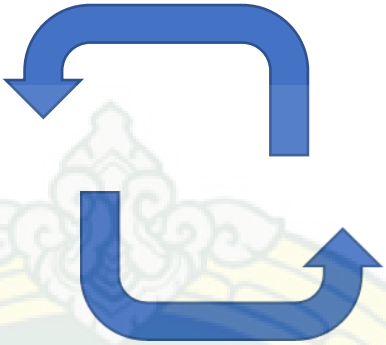

ท่าที่ 7 ท่าเชิงเทียนของกระบี่กระบอง แล้วพลิกมือเพื่อเป็นตั้งวงทางท่าของนาฏศิลป์ไทย



ท่าที่ 8 ท่าลดล่อของกระบี่กระบอง แล้วพลิกมือเพื่อเป็นตั้งวงทางท่าของนาฏศิลป์ไทย ท่าสอดสูง



ทิศทางในการประกอบสร้างในการเคลื่อนที่ ดำเนินตามขั้นตอนของการประกอบพิธีในการรำประหารชีวิตของเพชฌฆาต ลักษณะการเดินเวียนอุตราวัฏหรือเดินเวียนทางซ้าย จะเป็นลักษณะการเดินแบบทวนเข็มนาฬิกา การเวียนในลักษระนี้อยู่ในช่วงการรำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง



หน้าเวที

จากการผสมผสานกระบวนท่ารำ ชุดพระลักษมณ์ตัดศอนางสีดา นั้นได้นำหลักทฤษฎีการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ การผสมผสานและสร้างสรรค์ออกเป็น 3 ลักษณะ 1. กระบวนการผลิตสิ่งใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อนการเชื่อมโยงสัมพันธ์สิ่งที่มีอยู่แล้วคือท่าหลักทางนาฏศิลป์ไทย และท่าพรหมนั่งแม่ไม้ 12 ท่า ของกระบี่กระบอง ทั้งสิ้นจำนวน 8 ท่า 2. การปรับปรุงผลงานหรือแนวคิดที่มีอยู่เดิมลักษณะของบุคคลจำแนกออกเป็น บุคคลที่สั่งสมประสบการณ์บุคคลที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ทไยโขนพระและผู้สอนวิชากระบี่กระบอง คุณลักษณะของความคิดสร้างสรรค์โดยการหยั่งรู้ในท่ารำของยนาฏศิลป์ไทยมีความสอดคล้องกับกระบวนท่ารำของกระบี่กระบองโดยจะแตกต่างกันในลักษณะของการเคลื่อนไหวอวัยวะส่วนบนตั้งแต่ศีรษะถึงเอว และส่วนล่างตั้งแต่เอวถึงขาจะเคลื่อนที่ในลักษณะที่ช่วงใดช่วงหนึ่งจะดำเนินไปก่อน ส่วนนาฏศิลป์ไทยจะประกอบพร้อมเสร็จในท่าที่สมบูรณ์ทุกส่วนของร่างกาย สำหรับลักษณะของผลผลิต กรับวนท่ารำยังไม่เคยมีมาก่อน 3. ผลผลิตอันเกิดจากการบูรณาการความรู้ในทางนำศิลป์ไทยและกระบี่กระบองที่ได้จากประสบการณ์เดิมแล้วเชื่อมโยงกับสถานการณ์ใหม่โดยผลที่ได้จากความคิดสร้างสรรค์

บทที่ 7

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง การผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์การแสดงการผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง ชุด พระลักษมณ์ตัดศอนางสีดา วิธีการสร้างสรรค์การวิจัยเรื่อง การผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง นาฏยประดิษฐ์ ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา ผู้วิจัยเลือกใช้ระเบียบวิธีการวิจัยประยุกต์ (applined research) เพื่อมุ่งเน้นให้เห็นความสำคัญของกระบวนการรำเชิดฉิ่ง และ การใช้อาวุธของพระลักษมณ์ในการแสดงโขนที่ผสมผสานกับกระบี่กระบอง 12 แม่ท่าจากการผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง ซึ่งมีขั้นตอนการดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยได้ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารต่างๆที่เกี่ยวข้อง การสังเกต การสัมภาษณ์ และลงมือปฏิบัติกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่ง แผลงศร เชิดฉิ่งศรทะนง เชิดฉิ่งศรประจัน และท่ารำกระบี่กระบอง พรหมนั่ง พรหมยืน แม่ไม้ 12 แม่ไม้ของกรมพละศึกษา นำมารวบรวมบันทึกท่ารำประกอบภาพจากนั้นนำแนวคิดและทฤษฎี มาวิเคราะห์สร้างสรรค์ชุดพระลักษมณ์ตัดศอนางสีดาผสมผสานเอาศิลปะสองชนิดมารวมหน่วยที่แยกออกจากกันเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกลายเป็นสิ่งที่รวมใหม่ขึ้น ความคิดสร้างสรรค์นำไปสู่การประดิษฐ์คิดค้นสิ่งแปลกใหม่เป็นอำนาจจินตนาการของมนุษย์ได้ผลงานที่แปลกไม่ซ้ำเดิม

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาพบว่าการสร้างสรรค์จะต้องนำทฤษฎีในการประกอบสร้างแนวคิดและทฤษฎีการผสมผสานที่เกี่ยวกับการแสดงและการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย โดยนำไปสร้างสรรค์การแสดงชุด พระลักษณ์ตัดศอสีดา การผสมผสานทางศิลปะเป็นรูปแบบหนึ่งของการติดต่อทางวัฒนธรรมเป็นผลมาจาก การที่ปัจเจกชนโดยการรวมหน่วยที่แยกออกจากกันเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกลายเป็นสิ่งที่รวมใหม่ขึ้น การเอารวมกันแสดงออกถึงเอกลักษณ์ทางศิลปะ ซึ่งเป็นหลักร่วมกันการมีเอกลักษณ์ที่ซ้อนกันอยู่จะเป็นตัวช่วยผสมผสานในการทำหน้าที่เป็นตัวการโดยความสอดคล้องและสัมพันธ์กัน ความคิดสร้างสรรค์โดยอาศัยแนวคิดจะนำไปสู่การประดิษฐ์คิดค้นสิ่งแปลกใหม่เป็นอำนาจจินตนาการของมนุษย์ได้ผลงานที่แปลกไม่ซ้ำเดิมโดยมีบุคคลอื่นเป็นผู้ตีค่าผลผลิตหมายที่เกิดขึ้นนั้นงานที่สร้างสรรค์ต้องเป็นที่ยอมรับว่ามีความถูกต้อง ปรากฏสุนทรียภาพโดยสิ่งเหล่านั้นจะเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดความคิดต่อเนื่องสัมพันธ์กันไปจนสิ้นสุดเชื่อมโยงสัมพันธ์กันสามารถเชื่อมโยงสิ่งที่มีอยู่แล้วตั้งแต่สองชิ้นขึ้นไปให้สัมพันธ์โดยที่ความสัมพันธ์เช่นนั้นไม่เคยมีมาก่อน ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการทางสมองที่คิดในลักษณะอเนกนัยเป็นความคิดหลายทิศทาง ซึ่งเป็นความสามารถของบุคคลที่จะรวบรวมความรู้ จากประสบการณ์เก่ามาใช้สร้างผลผลิตใหม่ เพื่อ

สร้างรูปแบบและแนวคิดใหม่ คิดอย่างลึกซึ้งนอกเหนือไปจากลำดับขั้นตอนของการคิดอย่างปกติ ลักษณะของผลผลิตจำแนกกระบวนการคิด การผสมผสานและสร้างสรรค์ออกเป็น 3 ลักษณะ 1. กระบวนการผลิตสิ่งใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อนการเชื่อมโยงสัมพันธ์สิ่งที่มีอยู่แล้วตั้งแต่ 2 ชิ้นเป็นต้นไป 2. การปรับปรุงผลงานหรือแนวคิดที่มีอยู่เดิมลักษณะของบุคคลจำแนกออกเป็นบุคคลที่สามารถสร้างสรรค์ผลงานจากการสั่งสมประสบการณ์ สามารถจำแนกเป็น ผลผลิตที่เป็นสิ่งใหม่ยังไม่เคยมีมาก่อน 3. ผลผลิตอันเกิดจากการบูรณาการความรู้ต่างๆที่ได้จากประสบการณ์เดิมแล้วเชื่อมโยงกับสถานการณ์ใหม่ ปรับปรุงเปลี่ยนแปลงสิ่งที่มีอยู่เดิมให้แตกต่างออกไป โดยองค์ประกอบของศิลปะด้านนาฏศิลป์ คุณค่าทางศิลปะคือความงามของศิลปะจะต้องเป็นเอกภาพ ก่อให้เกิดความงามหรือสุนทรียะ ฐานของศิลปะเบื้องต้น ความเป็นเอกภาพและคุณค่าแห่งศิลปะ องค์ประกอบศิลป์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย มีลักษณะคล้ายตามบทเพลงหรือท่วงทำนองเพลงซึ่งจะแตกต่างไปตามประเภทของการแสดง ท่ารำไทยจะประกอบด้วยแม่ท่า ท่านิ่ง และท่าเชื่อม หัวใจของงานศิลป์ซึ่งมีอยู่ 2 ลักษณะ 1.น้ำหนักของท่าทาง รวมไปถึงการเคลื่อนไหวช้า-เร็ว แสดงถึงความสมดุลกับอารมณ์ น้ำหนักของเวทีการจัดฉาก กับ ผู้แสดงบนเวทีจัดอยู่ในรูปแบบที่น้ำหนักมีความสมดุลกันทั้งสองด้าน ประเภทรูปแบบของนาฏศิลป์ไทย ความเป็นเอกภาพและคุณค่าแห่งศิลป์ด้านนาฏศิลป์ไทย เอกภาพของนาฏศิลป์ หมายถึง การแสดงที่ผู้ร่วมแสดงมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน สุนทรียทางนาฏศิลป์ไทย ความงดงามของการร่ายรำที่มีความสำคัญกับองค์ประกอบของนาฏศิลป์ได้อย่างกลมกลืน ประกอบด้วย ความถูกต้องของแบบแผนการรำ แม่ท่า ท่านิ่ง ลีลาท่าเชื่อม ความสามารถในการรำ รำดี รำงาม มีความอ่อนช้อย สง่างามภาคภูมิ คล่องแคล่ว ลักษณะพิเศษในท่วงทีลีลาเฉพาะตัวของผู้รำ ความแตกฉานในท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้น ทั้งการตีบทและท่าสร้างสรรค์ ลีลาท่ารำ ประดิษฐ์ท่ารำที่มีลีลาสร้างสรรค์ ความถูกต้องตามแบบแผน ตีบทได้ตรงตามความหมายของบทร้อง เพื่อประกอบกับดนตรีหรือบทละครประกอบเข้าด้วยกันด้วย ดังนั้นแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ประกอบด้วย การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ การสร้างสรรค์ท่ารำทางนาฏศิลป์ไทยว่าเป็นลักษณะของการตีบทหรือใช้ภาษานาฏศิลป์ในท่ารำของคนไทยที่เป็นแผนมาแต่ดั้งเดิม คือ กลอนตำรารำ และบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว โดยใช้กลวิธีที่จะสร้างสรรค์ให้ได้ท่ารำที่เหมาะสมสวยงาม ผู้สร้างสรรค์ท่ารำต้องคำนึงถึง ความสัมพันธ์ระหว่างความหมายของบทร้องกับท่ารำลักษณะเพศชาย (ตัวพระ) เพศหญิง (ตัวนาง) โดยคัดเลือกแม่ท่าหลักมาใช้ในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ โดยควรระมัดระวังในการสร้างดังนี้ ไม่ทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดซ้ำ ๆและหลากหลายยากต่อการติดตามทำความเข้าใจ เหนือสิ่งใดต้องคำนึงถึงความสามารถของผู้แสดงทำได้ดีเกิดจากความชำนาญต่อผู้แสดงและอุปกรณ์การแสดงไม่เป็นอุปสรรค์ต่อ การแสดงและไม่ขัดต่อศีลธรรมอันดีต่อชาติและศาสนา ไม่ให้ผู้ชมเบื่อในการแสดง จึงจำเป็นที่จะต้องนำศาสตร์ที่ประกอบสุนทรียภาพศาสตร์หรือวิชาที่เกี่ยวข้องกับความงาม สุนทรียภาพเป็นส่วนหนึ่งของวิชาปรัชญาที่มุ่งหาความจริง

ความดี ความงาม ปรัชญาหรือสุนทรียศาสตร์นั้นเป็นเรื่องของความเชื่อทางด้านศิลปะการแสดง ทางด้านการละคร ทางด้านนาฏศิลป์ย่อมเกี่ยวกับความชื่นชมทั้งสิ้น การพัฒนาของการเป็นมนุษย์ที่เริ่มรู้จักคิด รู้จักสร้างสรรค์ผลงาน อันเป็นการสร้างวัฒนธรรมขั้นพื้นฐานในการดำเนินชีวิต

นาฏยจารีต” มีความหมายว่า ศิลปะที่มีวิวัฒนาการความเจริญของมนุษย์ จึงเกิดการจัดระเบียบแบบแผนของนาฏยศิลป์ให้งดงามที่สุดประกอบพร้อมด้วยความเจริญ และได้รับการยอมรับระดับสังคมสู่สากล โดยการประกอบการเคลื่อนไหวร่างกายให้มีจังหวะมีแบบแผน เพื่อให้เกิดความสุข ความเข้าใจและความงาม จากตนเองสู่ผู้อื่น และได้รับการยอมรับจากสังคมโดยทั่วกัน ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยครอบคลุมมาหลายเรื่องได้รูปแบบและวิธีการแสดง ในการแสดงโขนที่ประกอบด้วย ผู้แสดง ดนตรี เครื่องแต่งกาย คนพากย์-เจรจา การเต้น การรำ การยกทัพ การรบ เป็นสำคัญ ซึ่งกล่าวถึงในท้องเรื่องนอกจากนี้เครื่องแต่งกายก็จะต้องแต่งให้เหมาะสมกับตัวแสดงตามระเบียบปฏิบัติ จะนึกถึงอย่างอื่นมิได้เพราะเป็นรูปแบบและวิธีการที่เป็นที่รู้จักกันและยอมรับกันในทำนองเดียวกันจารีตนาฏยศิลป์ไทยก็หมายถึงรูปแบบและวิธีการแสดงของนาฏกรรมไทยที่เคยปฏิบัติมาตั้งแต่เริ่มมีการแสดงนาฏศิลป์ไทยเกิดขึ้นและยึดถือปฏิบัติมาจนถึงปัจจุบันนี้ รูปแบบและวิธี การแสดงของนาฏศิลป์ไทย นาฏยจารีตของนาฏศิลป์ไทยโขนพระ จะพบว่าคำว่าจารีตนั้นเป็นข้อปฏิบัติที่สืบทอดต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น โดยยังคงยึดถือเป็นแบบแผน ถือเป็นค่านิยมที่ชาวนาฏศิลป์ต่างนับถือต่อกันมา และเป็นสิ่งที่ปรมาจารย์ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์ไทยโขนพระได้เป็นผู้สร้างพื้นฐาน วางรากฐานของจารีตนาฏศิลป์ไทยโขนพระ โดยมีจารีตทั้งการเรียนการสอน จากคัดเลือกเข้ามาในนาฏศิลป์ไทยโขนพระ เมื่อเข้ามาเรียนแล้วจารีตในการแสดงก็จะถูกถ่ายทอดออกมาในความรู้แต่ละระดับชั้น ซึ่งองค์ประกอบเหล่านี้เป็นศาสตร์ที่ถูก สืบทอดมาตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันและจะยังคงสืบทอดอยู่ต่อเนื่องจากเป็นประเพณีที่ถูกถ่ายทอดกันมาอย่างแรกคือจารีตในการเรียนการสอน คือการที่คัดเลือกผู้เรียนใหม่ๆเข้ามาในวิทยาลัยนาฏศิลป ผู้เชี่ยวชาญได้ทำการคัดเลือกจากความเหมาะสมสรีระของร่างกายว่าเหมาะสมให้ผู้เรียนหรือไม่ ซึ่งการคัดเลือกก็จะดูจากใบหน้าต้องมีใบหน้ารูปไข่ สูงโปร่ง แขน รวมถึงนิ้วมือและขาไม่พิการ ไม่อ้วนจนเกินไป หลังจากเข้ามาศึกษาแล้วก็จะพบการเรียนเบื้องต้นคือการเรียนนายศัพท์เบื้องต้น การฝึกดัดตัว ดัดไม้ดัดมือ ตบเข่า ถองสะเอวฝึกจังหวะ ให้ร่างกายได้ปรับสรีระ และเกิดทักษะในการเชื่อมท่า ฟังจังหวะเพลง เมื่อเรียนรู้เบื้องต้นจนแตกฉานครูผู้สอนจะต่อเพลงหน้าพาทย์ให้ผู้เรียน ซึ่งเพลงหน้าพาทย์ก็มี 3 ระดับ แบ่งออกเป็นหน้าพาทย์ธรรมดา หน้าพาทย์ชั้นกลาง และหน้าพาทย์ชั้นสูง โดยครูผู้สอนจะเริ่มต่อจากเพลงหน้าพาทย์ธรรมดา อาทิ เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ เพลงเหล่านี้เป็นเพลงฝึกหน้าพาทย์เบื้องต้น ถ้าผู้เรียนทำได้ดีเพลงต่อๆ ไปก็จะดีขึ้นตามลำดับ การฝึกเพลงเหล่านี้ทำให้ผู้เรียนเกิดทักษะของจังหวะและการเชื่อมท่ารำเมื่อจะต่อเพลงหน้าพาทย์ขั้นต่อไปก็จะส่งผลให้ผู้เรียนเข้าใจการฟังจังหวะหน้าทับมากยิ่งขึ้น หลังจากเรียนเพลงหน้าพาทย์ครูผู้สอนจะต่อการแสดงเป็นชุดเป็นตอนให้ผู้เรียนตามลำดับเป็นการแสดง

ฝีไม้ลายมือของผู้เรียนว่ากระบวนท่าต่างๆ ตั้งแต่เบื้องต้นที่ได้เรียนมาผู้เรียนมีความเข้าใจและแสดงออกมาเต็มที่ได้ดีเพียงใด ครูผู้สอนจะเห็นได้จากการฝึกซ้อมของผู้เรียน เมื่อมีการแสดงก็จะคัดเลือกผู้เรียนออกไปเจอประสบการณ์จริงบนเวทีการแสดง ส่วนจารีตที่เป็นข้อปฏิบัติในการแสดงนาฏศิลป์ไทยโขนพระนั้นมีพื้นฐานมาจากเทพเจ้าการออกแบบท่ารำจึงเป็นสิ่งสำคัญที่ต้องตรงตามลักษณะรูปแบบของตัวละครฝ่ายเทพ ท่ารำก็จะดูสุขุม สง่าดูแล้วน่าเคารพ โขนนั้นได้พัฒนามาจากการเชิดหนังใหญ่ เป็นการแสดงของฝ่ายในพระราชสำนักเหล่าเจ้าขุนมูลนายผู้รากมากดีก็มักจะเสพความสวยงามความสนุกสนาน รวมถึงได้รับการสั่งสอนความรู้อันดีงาม สอดคล้องกับคุณธรรมตามบทวรรณกรรม สิ่งเหล่านี้จึงเป็นจารีตข้อปฏิบัติทางนาฏศิลป์ไทยโขนพระ

นาฏยจารีตของการเรียนกระบี่กระบองจากการศึกษาสรุปได้ว่าการฝึกวิชากระบี่กระบองมีทั้งในการเรียนการสอน มีทั้งแบบใช้ในการแสดงเชิงศิลปะการต่อสู้ สำหรับในการแสดงเมื่อแรกเริ่มก็จะต้องมีท่าปฏิบัติการไหว้ครูทุกครั้งเป็นการเคารพบูชาครูที่ถ่ายทอดวิชาการต่อสู้ วิชากระบี่กระบองนั้นได้รับการอนุรักษ์ ส่งเสริมจนถูกนำไปบรรจุในรายวิชาของกรมวิชาพลศึกษา โดยมีการสอนตามหลักสูตรตามแนวทางของอาจารย์นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา โดยเป็นวิชาบังคับในหลักสูตรตั้งแต่ปี พ.ศ.2521 เป็นต้นมาจนมาถึงปัจจุบัน กล่าวได้ว่าการกระบี่กระบอง คือ การเล่นหรือกีฬาชนิดหนึ่งทางพลศึกษา ที่ต่อสู้ด้วยกระบี่ กระบอง โดยนำเอาหวายมาทำเป็น กระบี่ ดาบ ง้าว พลอง เอาหนังหรือหวายมาทำเป็น โล่ เขน ดั้ง ในช่วงบ้านเมืองมีสงครามก็นำมาทำเป็นอาวุธสู้รบกับข้าศึก ยามสงบก็นำมาใช้เล่นและกีฬา โดยใช้แสดงและแข่งขันตามงานต่างๆ ประเพณีที่สำคัญมาตั้งแต่สมัยโบราณวิชาความรู้เหล่านั้นไม่ได้หาได้ง่ายๆ เพราะฉะนั้นครูจึงมีความจำเป็นอย่างมากการจะแสดงความกตัญญูต่อครูบาอาจารย์ทางใดทางหนึ่งนั้นย่อมเป็นสิ่งที่ศิษย์สมควรกระทำ เมื่อมีการเรียนการสอนก็ต้องมีพิธีการไหว้ครูมอบตัวเป็นศิษย์ หลังจากได้ร่ำเรียนศิลปะการต่อสู้แล้ว เมื่อใช้แสดงจริง หรือนำไปแข่งขันก็จะมีการรำไหว้ครูที่เรียกว่าการไหว้ทิศทั้ง 4 โดยอาจารย์นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา ได้บรรจุวิชากระบี่กระบองให้เป็นส่วนหนึ่งของวิชาพลศึกษามาจนถึงปัจจุบัน

การบรรเลงดนตรี สำหรับในกระบี่กระบองการบรรเลงเพลงจะบรรเลงตามขั้นตอนบรรเลงก่อนจะเริ่มการแสดงกระบี่กระบองในพิธีไหว้ครูก่อนการแสดง เพลงที่ใช้จะเป็น เพลงชมสมุทร เพลงโฉลก เพลงเกาะ การบรรเลงเพื่อการโหมโรง เมื่อเสร็จพิธีไหว้ครูแล้ว ก่อนเริ่มการแสดงจะต้องมีการโหมโรง ซึ่งอาจใช้เพลงแขกโอด สารภี เยี่ยมวิมาน แขกไทร หรือเพลงสองชั้นอื่น ๆ เลือกได้ตามสมควร การบรรเลงในขณะแสดง จะบรรเลงตั้งแต่เริ่มการรำ เพลงนี้ต้องเหมาะสมกับชนิดของ อาวุธ เช่น กระบี่ใช้เพลงกระบีลีลา ดาบสองมือใช้เพลงจำปาทองเทศ หรือขอมทรงเครื่อง ปี่กลองจะบรรเลงในลีลาที่สุขุม เร่งเล้าในที ใช้บรรเลงใน ขณะที่ต่อสู้กัน ดนตรีมี ประโยชน์ต่อการแสดงกระบี่กระบอง คือ ทำให้การแสดงครึกครื้น ทำให้คนดูมีความรู้สึกสนุกสนานเสียงปี่กลอง ปลุกและเข้าใจผู้เลนให้เกิดความฮึกเหิม นอกจากนี้ผู้ชมจะเกิดความรู้สึกร่วมในการต่อสู้ในขณะคู่ต่อสู้ที่กระบี่กระบองนั้น เสียง

กลองจะช่วยหนุน ให้ผู้เล่นคิดที่จะต่อสู้ไปเรื่อย ๆช่วยให้ผู้รำกระบี่กระบองได้ถูกจังหวะตามแบบแผน เป็นการเพิ่มความงดงามให้แก่การรำกระบี่กระบอง บริบทสำคัญในการแสดงสร้างสรรค์ดำเนินตามวรรณกรรม เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนพระลักษมณ์ตัดศอสีดา ดังนั้นต้องทราบภูมิหลังของตัวละครสำคัญเอกคือพระลักษมณ์ในตอนดังกล่าวที่รับบทบาทเป็นเพชฌฆาต ในการสร้างประกอบด้วยท่ารำเชิดฉิ่งทั้ง 3 เพลง และแม่ไม้ 12 แม่ไม้ของกระบี่กระบอง โดยมีโครงสร้างหลัก ท่าเบื้องต้น ท่าหลัก ท่าเชื่อมขั้นตอนการรำเชิดฉิ่งแผลงศร เชิดฉิ่งศรทนง เชิดฉิ่งศรประจัน จากการปฏิบัติของท่ารำหลักแล้วจะแบ่งออกได้ 3 ขั้นตอน คือ 1.ช่วงเริ่มต้นคือท่ารำร่ายและ ท่าป้องหน้า2.ช่วงกลาง เป็นช่วงที่ปฏิบัติท่ารำหลักและมีการนำท่ารำเข้ามาช่วยเชื่อมท่า3.ช่วงสุดท้าย สังเกตได้จากท่ากังหันร่อน ต่อจากนั้นจะเป็นการปฏิบัติท่ารำเพื่อรำตามจุดประสงค์ของเหตุการณ์ในการแสดง อาทิ เชิดฉิ่งศรทนงก็จะมีท่าโก่งศรมีการน้าวคันศรเพื่อสมมุติเป็นยิงธนูใส่ศัตรูโดยเชิดฉิ่งแผลง เชิดฉิ่งศรทนงและเชิดฉิ่งศรประจัน มีครบทั้ง 3 ช่วง แต่เชิดฉิ่งศรประจันไม่มีการปฏิบัติท่ากังหันร่อนแต่แบ่งได้ครบทั้ง 3 ขั้นตอนเอกลักษณ์ของกระบวนการรำเพลงเชิดฉิ่ง คือ ลักษณะการปฏิบัติเท้าด้วยจังหวะถี่ๆพร้อมจังหวะฉิ่ง ซึ่งท่ารำที่พบจากกระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง ท่าหลัก คือ การซอยเท้า การขยั่นเท้า การห่มเข่า โดยผู้วิจัยได้นำเสนอด้วยการรำเชิดฉิ่งในการใช้อาวุธ นั่นคือ เชิดฉิ่งแผลงศร เชิดฉิ่งศรทนงและเชิดฉิ่งศรประจัน จากกระบวนท่ารำทั้ง 3 ชุด มีกระบวนท่ารำหลัก ท่าเสริม ท่าเชื่อม ท่าตีบทและท่าเฉพาะเหตุการณ์ คือ1.ท่ารำร่าย ปฏิบัติด้วยท่ายืน2.ท่าป้องหน้า ปฏิบัติด้วยการก้าวข้าง3.ท่าสอดสร้อยมาลา ปฏิบัติพร้อมกับซอยเท้าหมุนตัวตามไหล่ขวาไปด้านซ้ายของเวที4.ท่าผาลาเพียงไหล่ ปฏิบัติพร้อมกับกระทุ้งเท้าซ้ายแล้วกระดก 5.ท่ารำกระบี่สี่ท่าและท่าประลัยวาต ปฏิบัติพร้อมกับขยั่นเท้า ตีไหล่6.ท่ากระต่ายต้องแร้ว ปฏิบัติพร้อมกับห่มเข่าพร้อมกับกล่อมไหล่ กล่อมหน้า 7.ท่ากังหันร่อน ปฏิบัติพร้อมกับจรดเท้าซ้ายแล้วซอยขึ้นลง ซึ่งทั้ง 3 เพลงเป็นกระบวนท่ารำที่สำคัญที่สามารถเป็นพื้นฐานในการคิดค้นท่ารำงานวิจัยการผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยกับกระบี่กระบองเข้าด้วยกัน กระบี่กระบองที่ทำให้เกิด การแสดงสร้างสรรค์ชุด พระลักษมณ์ตัดศอสีดา ประกอบด้วยพรหมนั่ง พรหมยืน แม่ไม้12 ท่า สรุปการวิเคราะห์กระบวนท่ารำที่ใช้กระบี่นั้นต้องจับอย่างถูกวิธีเพื่อให้ใช้งานได้อย่างมีประสิทธิภาพในการฝึกหัดหรือแม้จะใช้ในการต่อสู้ การฝึกฝีมือก็ช่วยให้เกิดความชำนาญ โดยกระบวนท่านั้นมีทั้งกระบวนท่าในการเคารพครู การแสดงออกถึงความเป็นผู้มีพรหมวิหาร 4 เป็นเสมือนการไหว้พระพรหม ซึ่งก่อนที่จะเริ่มท่ารำนั้นมีการนั่งถวายบังคมซึ่งเป็นสิ่งดีงามเพราะได้ระลึกนึกถึงครูบาอาจารย์เสมอ การเคารพครูนั้นเป็นสิ่งมงคลทำให้ปลอดภัยสร้างขวัญและกำลังใจไม่ว่าจะเป็นการเล่นหรือการแสดงก็ตาม แบ่งได้เป็น 2 แบบคือพรหมนั่งและพรหมยืน กระบวนท่าหลักแบ่งได้ 12 แม่ไม้ที่สำคัญๆของกระบี่กระบอง นั่นคือ ไม้รำที่ 1 ลอยชาย,ไม้รำที่ 2 ควงทัดหู,ไม้รำที่ 3 เหน็บข้าง,ไม้รำที่ 4 ตั้งศอก, ไม้รำที่ 5 จ้วงหน้า จ้วงหลัง, ไม้รำที่ 6 ควงป้องกัน,ไม้รำที่ 7 ท่ายักษ์, ไม้รำที่ 8 สอยดาว,

ไม้รำที่ 9 ควงเตะ,ไม้รำที่ 10 หนุมานแหวกฟองน้ำ,ไม้รำที่ 11 ลดล่อ,ไม้รำที่ 12 เชิญเทียน โดยท่าเชื่อมหลักคือกลับหัวสนามไม้รำ การจ้วง การย่างสามขุม

ทิศทางในการแสดงกระบี่กระบองเคลื่อนไหวจากขวาไปซ้ายวนกลับมาที่เดิม แสดงท่ารำทั้ง 4 ทิศ ด้วยการเคลื่อนไหวไปตามไหล่ซ้าย ท่าเคลื่อนไหวพิเศษคือท่ากลับหัวสนามเนื่องจากใช้พื้นที่ในการแสดงเป็นรูปแบบสลับฟันปลา มีท่าที่ใช้ควงกระบี่เป็นวงกลม 2 รอบ พื้นที่ในการใช้เวทีนั้นมีตั้งแต่เดินขึ้นหน้า ลงหลัง เดินข้างขวา ข้างซ้าย ใช้พื้นที่เคลื่อนไหวทุกส่วน โดยเมื่อจบก็จะมีการเดินแปลงเป็นการแสดงให้เห็นว่าเป็น การจบเพลงรำเรียบร้อยเตรียมที่จะเปิดศึกต่อสู้ในขั้นต่อไป

อภิปรายผล

จากการประกอบสร้างชุดพระลักษมณ์การคิดให้มีนาฏยศิลป์ โดยการผสมผสานนาฏยจารีตระหว่างนาฏศิลป์ไทยกับกระบี่กระบอง โดยการคิดให้เป็นเอกลักษณ์ในการรำเชิดฉิ่งตัวละครพระลักษมณ์ที่อยู่ในการแสดงโขนโรงใน ดำเนินเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเพื่อให้บทพระราชนิพนธ์ดังกล่าวมีความสมบูรณ์ ที่ปรากฏในตอนพระลักษณ์ตัดศอนางสีดา มีการกำหนด เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งในบทพระราชนิพนธ์ โดยนำเอาท่ารำหลักของการรำเชิดฉิ่งทั้ง 3 กระบวนท่ารำได้แก่ ท่ารำประกอบเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งแผลงศร ท่ารำประกอบการรำเพลงเชิดฉิ่งศรทะนง และกระบวนท่ารำประกอบท่ารำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน โดยมีโครงสร้างของท่ารำเบื้องต้น ท่ารำหลัก ท่าเชื่อม ในกระบวนการรำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งทั้ง 3 เพลง ประกอบกับ ท่ารำกระบี่กระบองดังนี้ ท่าพรหมนั่ง ท่าพรหมยืน และแม่ไม้ 12 ของกรมพละศึกษา การกำหนดความคิดหลัก โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นไปได้ในการผสมผสานศิลปะสองสาขาที่มีลักษณะ วัตถุประสงค์ในการเสพที่ไม่เหมือนกันและต่างที่มาประกอบตามบทวรรณกรรม นำเสนอในลักษณะเรื่องราว โดยสรุปคือการใช้ร่างกายประกอบกับศิลปะด้วยกันทั้งสิ้นและเพื่อเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ โดยทั้งสองงานศิลป์เป็นศิลปะของไทยทั้งสิ้น การประมวลผลโดยนำนาฏศิลป์ไทยในลักษณะการแสดงโขนโรงใน ซึ่งใช้การดำเนินเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระลักษมณ์ตัดศอสีดา โดยมีการกำกับหน้าพาทย์ประกอบบทพระราชนิพนธ์สำคัญ คือเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งที่ประกอบในการทำสิ่งมหัศจรรย์ในการประกอบอากัปกิริยาของตัวละครพระลักษมณ์ในตอนนั้น ประกอบกับข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจในการคิดคือในการการถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งในการแสดงโขนตัวพระลักษมณ์ ยังไม่ปรากฏในการเรียนการสอน และนำเอาวิชากระบี่กระบองของกรมพละศึกษาที่ทั่วประเทศยอมรับให้อยู่ในหลักสูตรในการศึกษาวิชาพลศึกษาของไทย ประเด็นสำคัญอีกลักษณะหนึ่งคือในตอนพระลักษมณ์ตัดศอสีดา พระลักษมณ์รับบทบาทให้กระทำหน้าที่โดยนำสีดาไปประหารชีวิต ซึ่งสะท้อนถึงการลงโทษในผู้กระทำความผิดร้ายแรงในกฎหมายไทยในอดีต

คือการประหารชีวิตด้วยการตัดคอ ในการรับบทบาทให้เป็นเพชฌฆาตนั้น ตามประเพณีซึ่งจะต้องเป็นผู้มีความรู้ความสามารถในการใช้อาวุธเป็นอย่างดี เนื่องจากเป็นการฟันคอและต้องรู้ถึงวิธีการลงดาบซึ่งตัวละครพระลักษมณ์นั้นเป็นนักรบและมีความรู้ในกรต่อสู้จึงสามารถรับหน้าที่เพชฌฆาตนั้นได้ประกอบกับกฎมณเฑียรบาลที่มีฐานะเป็นเชื้อพระวงศ์ด้วย การกำหนดขอบเขต การสร้างสรรค์ชุดการแสดง พระลักษมณ์ตัดศอสีดานั้น กำหนดในตอนที่ พระลักษมณ์นำสีดามาถึงกลางป่า และจะกระทำกิจในการประหารชีวิตด้วยการฟันคอ โดยหัวใจหลักคือการรำประกอบท่าทางในการรำบทบาทเพชฌฆาต ด้วยมหัศจรรย์ในความสัตย์ของนางสีดาและบุญญาธิการของพระโอรสในครรภ์นั้นอาวุธไม่สามารถทำอันตรายให้ถึงแก่ชีวิตได้เลย จึงปล่อยให้นางเข้าป่าไปในลักษณะที่มีชีวิตอยู่ โดยการประกอบกับกระบวนการรำใช้บทตามเพลงร้องในลักษณะโขนโรงใน โดยมีตัวละคร 2 คน ประกอบด้วยพระลักษมณ์ และสีดา การกำหนดรูปแบบ เป็นการผสมผสานท่ารำนาฏศิลป์ไทยกับท่ารำกระบี่กระบอง โครงสร้างการใช้อวัยวะตั้งแต่ศีรษะถึงเท้าที่มีลักษณะเหมือนกันจึงทำให้การผสมผสานมีความแนบเนียน ในการก้าวเท้า การจับอุปกรณ์อาวุธ องศาในการประกอบของส่วนของมือในการตั้งวง การจีบ อาศัยเอกลักษณ์ในท่าฟัน ท่าเงื้ออาวุธ ทิศทางการเดินไปอีกจุดหนึ่งด้วยวิธีการในลักษณะของกระบี่กระบองในท่า ย่างสามขุม ประกอบกับ ท่ารำเชิดฉิ่ง การนั่งห่มเข่าการขยั่นซึ่งเป็นลักษณะเด่นในจังหวะฉิ่งลอยผสมกับท่าพรหมนั่งของวิชากระบี่กระบอง โดยให้ความหมายถึงการเดินทาง ค้นหาทางนาฏศิลป์ไทย ประกอบกับ การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ นอกจากรูปแบบของนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบองแล้ว ยังกำหนดให้อุปกรณ์ ในเนื้อเรื่องดังกล่าว จากพระขรรค์ที่พระลักษมณ์ลงฟาดฟันเพื่อปิดชีวิตแล้วกลับกลายเป็นพวงมาลัย ในการสร้างเทคนิค ผู้วิจัยให้ตัวนางสีดาซ่อนมาลัยไว้ในเครื่องแต่งกายที่เรียกว่านวมคอหรือกรองคอ เมื่อพระลักษมณ์ฟันลงไปแล้วให้ดึงพวงมาลัยที่ซ้อนนั้นออกมา ส่วนตัวละครพระลักษมณ์นั้นให้ฟันลงไปข้างหลังตามวิธีการของการประหารชีวิตที่ปรากฏในขั้นตอนการประหารชีวิต ฟันลงซ้อนพระขรรค์ไว้ด้านหลังของสีดาแล้วให้พระขรรค์ตกอยู่บนเตียงที่นั่งของแท่นประหารนางสีดา เมื่อในบทที่ว่าพระขรรค์กลับกลายเป็นพวงมาลัยให้นางสีดาหันไปหยิบ พระขรรค์แล้วซ่อนพวงมาลัยในลักษณะพระขรรค์ในตอนแรกเพื่อให้ได้อรรถรสในการแสดงต้องหมั่นฝึกซ้อมให้ชำนาญในการ หยิบจับอาวุธและพวงมาลัยเพื่อให้การแสดงตอบโจทย์ความสมจริง อย่างมีคุณภาพ การออกแบบนาฏยศิลป์ การออกแบบ แบ่งเป็น 4 ขั้นตอน ประกอบด้วย1. การกำหนดโครงร่างรวม ศึกษาจากบทวรรณกรรม และนาฏยจารีต ตัวละครตั้งออกมาจากทิศขวาของผู้แสดง คือทิศของฝ่ายธรรมะหรือทิศของการตั้งเมืองอโยธยาซึ่งพระรามเป็นกษัตริย์ และเป็นผู้พิพากษาโทษให้แก่นางสีดา พร้อมกับเดินโศกเศร้า ไปที่เตียงในที่นี่สมมุติเป็นหลักประหาร2. การแบ่งช่วงอารมณ์ ตามบทวรรณกรรมเปิดเรื่องออกมาด้วยความโศกเศร้า ความเสียใจ การดำเนินเรื่องการตัดใจแน่วแน่ที่จะประหารชีวิตด้วยความหวาดกลัวความสงสารของตัวละครพระลักษมณ์ ในตอนดังกล่าวเพื่อให้ได้อารมณ์ในลักษณะการประหารชีวิต

จะนำปี่ใน ซึ่งอยู่ในวงปี่พาทย์เครื่องห้า นำมาเป่าทางเดี่ยว เพื่อให้ได้อารมณ์ในการแสดงมากยิ่งขึ้น ประกอบการร่ายรำของพระลักษมณ์ และการสรุปเรื่องด้วยเกิดสิ่งมหัศจรรย์อาวุธพระขรรค์ไม่สามารถทำอันตรายนางสีดาได้ จากนั้นก็เดินทางแยกกับพระลักษมณ์กลับเข้าเมืองอโยธยาทางขวาของผู้แสดง นางสีดา เดินออกทางซ้ายเพื่อจากไป 3. ท่าทางและทิศทาง เป็นท่ารำของนาฏศิลป์ไทยในการใช้บท และผสมผสานท่ารำของกระบี่ กระบองในช่วงเพลงเชิดฉิ่ง ในช่วงที่ร่ายรำก่อนการประหาร ชีวิตนางสีดา เวลาทำพิธีขั้นตอนการประหารให้เดินวนทางซ้ายของนางสีดาอันเป็นกฎในการเดินตามจารีตประเพณีในการประหารชีวิต 4.การลงรายละเอียด ในการใช้เทคนิคการซ้อนพวงมาลัย และการฟันคอให้แนบเนียนจำเป็นจะต้องฝึกซ้อมกับพวงมาลัยที่จะนำมาแสดง ในการนำออกมาในช่วงที่กำหนด ส่วนในเรื่องการใช้พระขรรค์ในการฟันคอหรือท่าที่เดินเข้าไปใกล้ต้องกะระยะห่างให้ดีเพื่อไม่ให้เกิดอุบัติเหตุ ในการแสดงกระบวนท่ารำที่ใช้ในการผสมผสาน ระหว่างนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบองมีดังนี้ท่าที่1 พรหมนั่งของกระบี่กระบอง ผสมการห่มเข่าลักษณะเด่นของเพลงเชิดฉิ่งโดยมีท่าหลัก ท่าป้องหน้า ท่าผาลา โดยใช้ทิศทางในการรำลักษณะเดียวกับท่าพรหมนั่งของกระบี่กระบอง ประกอบการร่ายรำทั้ง 4 ทิศ ในการรำประกอบเพลงเชิดฉิ่งท่าที่ 2 ท่าเหน็บกระบี่ ผสมการขยั่นเท้าของกระบวนการท่าทางในนาฏยศัพท์ของการรำเชิดฉิ่ง โดยการเคลื่อนที่ไปมาทิศ ทางขวาและซ้าย ท่าที่ 3 ท่าย่างสามขุมของกระบี่กระบอง ผสมกับท่าสอดสร้อยของท่ารำหลัก โดยนำส่วนการเคลื่อนที่ของเท้าในท่าย่างสามขุม มาใช้ในการประกอบสร้าง ท่าที่ 4 ท่ากระบี่ทัดหูของกระบี่กระบอง ใช้เท้าการก้าวข้างตามนาฏยศัพท์เป็นท่าหยุดหรือท่าคั้นท่าที่ 5 ท่าสอยดาวของกระบี่กระบอง ผสมท่ารำหลักท่าบัวชูฝัก แล้วนำการห่มเข่าของการรำเชิดฉิ่งมาผสมผสานในการประกอบสร้างท่าที่ 6 ท่าปฐมของกระบี่กระบอง แล้วนำการห่มเข่าของการรำเชิดฉิ่งมาผสมผสานในการประกอบสร้างท่าที่ 7 ท่าเชิงเทียนของกระบี่กระบอง แล้วพลิกมือเพื่อเป็นตั้งวงทางท่าของนาฏศิลป์ไทยท่าที่ 8 ท่าลดล่อของกระบี่กระบอง แล้วพลิกมือเพื่อเป็นตั้งวงทางท่าของนาฏศิลป์ไทยท่าสอดสูงทิศทางในการประกอบสร้างในการเคลื่อนที่ ดำเนินตามขั้นตอนของการประกอบพิธีในการรำประหารชีวิตของเพชฌฆาต ลักษณะการเดินเวียนอุตราวัฏหรือเดินเวียนทางซ้าย จะเป็นลักษณะการเดินแบบทวนเข็มนาฬิกา การเวียนในลักษระนี้อยู่ในช่วงการรำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งจากการผสมผสานกระบวนท่ารำ ชุดพระลักษมณ์ตัดศอนางสีดา นั้นได้นำหลักทฤษฎีการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ การผสมผสานและสร้างสรรค์ออกเป็น 3 ลักษณะ 1. กระบวนการผลิตสิ่งใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อนการเชื่อมโยงสัมพันธ์สิ่งที่มีอยู่แล้วคือท่าหลักทางนาฏศิลป์ไทย และท่าพรหมนั่งแม่ไม้ 12 ท่า ของกระบี่กระบอง ทั้งสิ้นจำนวน 8 ท่า 2. การปรับปรุงผลงานหรือแนวคิดที่มีอยู่เดิมลักษณะของผู้วิจัยจำแนกออกเป็นบุคคลที่สั่งสมประสบการณ์บุคคลที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยโขนพระและผู้สอนวิชากระบี่กระบอง คุณลักษณะของความคิดสร้างสรรค์มีความสอดคล้องกับกระบวนท่ารำของกระบี่กระบองโดยทั้งสองศาสตร์จะแตกต่างกันในลักษณะของการ

เคลื่อนไหวกระบี่กระบองจะเคลื่อนไหวอวัยวะช่วงบนตั้งแต่ศีรษะถึงเอว และช่วงล่างตั้งแต่เอวถึงขา จะเคลื่อนที่ในลักษณะที่ช่วงใดช่วงหนึ่งจะดำเนินไปก่อน ส่วนนาฏศิลป์ไทยจะประกอบพร้อมเสร็จในท่าที่สมบูรณ์ทุกส่วนของร่างกาย สำหรับลักษณะของผลผลิต กระบวนท่ารำยังไม่เคยมีมาก่อน 3. ผลผลิตอันเกิดจากการบูรณาการความรู้ในทางนำศิลป์ไทยและกระบี่กระบองที่ได้จากประสบการณ์เดิมแล้วเชื่อมโยงกับสถานการณ์ใหม่โดยผลที่ได้จากความคิดสร้างสรรค์

ข้อเสนอแนะ

1. ควรจะมีการศึกษารูปแบบมวยไทยที่ปรากฏแล้วนำมาบูรณาการสร้างสรรค์ในนาฏยประดิษฐ์ต่อไป
2. กระบวนท่ารบที่ใช้ในการรบและไม้ตีในกระบี่กรบองที่ท่าพลิกแพลงมาประกอบสร้างในท่ารบในละครไทยประเภทต่างๆ
3. ผลการวิจัยฉบับนี่สามารถใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ชุดการแสดงได้แค่ไม่ใช่ที่จะสามารถสร้างชุดการแสดงใหม่ได้ทันทีเพราะความสวยงาม ของการเรียงร้อยท่ารำจะต้องเกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ ได้รู้ ได้เห็น ฝึกฝนด้วยตนเอง ดังนั้น หากผู้ที่ต้องการให้เกิดความก้าวหน้าทางด้านความรู้ในด้านนาฏศิลป์ไทยควรเร่งศึกษาวิชาความรู้ให้มากยิ่งขึ้นไป
4. การสร้างสรรค์ชุดการแสดงใหม่ๆ จะต้องไม่ลืมในเรื่องของการอนุรักษ์ มรดก เอกลักษณ์ทางศิลปวัฒนธรรม

บรรณานุกรม

กาญจนา แดงมณี. (2541). ศึกษาความขัดแย้งและการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชาวไทยกับชาวมุสลิม ในอำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา. วิทยานิพนธ์นิพนธ์ ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยทักษิณ.

กรมศิลปากร. (2491). อธิบายนาฏศิลป์ไทย. ม.ป.ท.

กรมศิลปากร. (2556). โขน อัจฉริยภาพนาฏกรรมสยาม. กรุงเทพมหานคร: สำนักการสังคีต.

คณะกรรมการหนังสือเทิดพระเกียรติ, สำนักงาน. (2535). กฎหมายตราสามดวงกับสังคมไทย. กรุงเทพฯ : คุรุสภา.

คึกฤทธิ์ ปราโมช. หม่อมราชวงศ์. (2541). ลักษณะไทย เล่มที่ 3. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.

จรวย แก่นวงษ์คำ. (2530). มวยไทย มวยสากล. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

ชาญชัย ใจหาญ.(2538).การผสมผสานทางวัฒนธรรม.มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ฉัตรชัย ว่องกสิกรณ์. (2529). วิเคราะห์บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตามหลักการละครใน. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ณัฐ จันทโรทัย. (2556). เอกสารประกอบการสอนหมวดศึกษาทั่วไป สุนทรียภาพเพื่อพัฒนาคน. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร.

ดาริณี ชำนาญหมอ. (2557). การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับยุติความรุนแรง. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดำรงราชานุภาพ. พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2508). ตำนานเรื่องละครอิเหนา. พระนคร: คลังวิทยา.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2499). นาฏยสังคีต. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์.

_____. (2511). โขน. พระนคร: ศิวพร.

_____. (2516). ศิลปละคอนรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพมหานคร: ศิวพร.

นราพงษ์ จรัสศรี. (2548). ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยา และ ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. (2505). สาส์นสมเด็จ เล่ม 1-32. พระนคร: คุรุสภา.

นพมาส แววหงส์. (2550). องค์ประกอบของบทละคร. ใน นพมาส แววหงส์ (บรรณาธิการ) ปริทัศน์ศิลปการละคร. (หน้า 1-13). กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เบญจมาศ พลอินทร์. (2521). วรรณคดีการละคร. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

บรรณานุกรม(ต่อ)

ประจักษ์ ไม้เจริญ. (2556). เอกสารประกอบการสอนหมวดศึกษาทั่วไป คุณค่าแห่งความงาม คุณธรรมและความสุข. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร.

ประเมษฐ์ บุญยะชัย. (2546). จารีตนาฏศิลป์ไทย. เอกสารประกอบการสอนวิชาจารีตนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพมหานคร: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ประวิทย์ ฤทธิบูลย์. (2558). นาฏศิลป์ไทย : สื่อทางวัฒนธรรมที่มีกว่าความบันเทิง. บทความวิชาการ. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. (2545). เครื่องแต่งกายเพื่อการแสดงในการแสดงและการออกแบบ (หน้า 23-46). กรุงเทพฯ: ไอเดียสแควร์.

ฟอง เกิดแก้ว. (2532). การกีฬา. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

รังสฤษฎ์ บุญชลอ. (2555). กระบี่กระบอง พิมพ์ครั้งที่ 12. ปทุมธานี: สกายบุ๊กส์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2531). พจนานุกรมฉบับเฉลิมพระเกียรติ์ พ.ศ.2530 พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพาณิช.

_____. (2532). สารานุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน เล่มที่ 1. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ศูนย์กลางทหารราบ.

ฤทธิรงค์ จิวากานนท์. (2550). ภาพบนเวที. ใน นพมาส แววหงส์ (บรรณาธิการ) ปริทัศน์ศิลปการละคร พิมพ์ครั้งที่ 3 (หน้า 157). กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิจิตรวาทการ, หลวง. (2516). “นาฏศิลป์ไทย” วันดนตรีและนาฏศิลป์ไทย. ว.ศ.ประสานมิตร.

วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2553). รำเทพีคู่หาบ. วิจัยสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์.

ศุภกิจ นิมมานนรเทพ, จงจิต นิมมานนรเทพ. (2553). บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1 พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บรรณกิจ 1991.

_____. (2553). บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2 พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บรรณกิจ 1991.

_____. (2553). บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3 พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บรรณกิจ 1991.

บรรณานุกรม(ต่อ)

ศุภกิจ นิมมานนรเทพ, จงจิต นิมมานนรเทพ.. (2553). บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 4 พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บรรณกิจ 1991.

เสฐียรโกเศศ (พระยาอนุมานราชธน). (2515). วัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: บรรณาคาร.

สามมิติ สุขบรรจง. (2546). การศึกษาทัศนะต่อลักษณะอันพึงประสงค์ของนักแสดงละครบนเวทีในประเทศไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาศิลปศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สาลี่ ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา. (2521). นาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพมหานคร: พลศึกษา.

สมพร สิงโต. (2520). ความสัมพันธ์ระหว่างรามยณะของวาลมีกิและรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1. กรุงเทพมหานคร: กรมการฝึกหัดครู.

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข.(2536.)การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม.มหาวิทยาลัยขอนแก่น

สุมลมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, สุมนรตี นิ่มเนติพันธ์. 2551. นาฏศิลป์ไทย ม.4 พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพมหานคร: อักษรเจริญทัศน์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543). นาฏยศิลป์ปริทรรศน์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2547). หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุวรรณี ชูเสน. (2549). รูปแบบจังหวะฉิ่งในดนตรีไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุษา สบฤกษ์. (2545). การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนนาฏยสรรค์ที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ของผู้เรียนวิชานาฏศิลป์ไทยในสถาบันอุดมศึกษา. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาอุดมศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประวัติผู้สร้างสรรค์

ว่าที่ร้อยตรีธนกร สุวรรณอำภา เกิดเมื่อวันอาทิตย์ที่ 18 เมษายน 2525 ณ โรงพยาบาลแม่และเด็ก เชียงใหม่ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ สำเร็จการศึกษหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต(ศษ.บ.) จาก คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เมื่อปี พ.ศ. 2547 และสำเร็จการศึกษา ระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปะมหาบัณฑิต(ศล.ม.) สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปะนาฏดุริยางค์ ในภาคการศึกษาต้น ปี พ.ศ.2555

ปัจจุบันดำรง ตำแหน่งครู วิทยฐานะชำนาญการ ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม