การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร

Creation of the Performance “Yisib Sena Lanka Mara”

(The Twenty Demon knights of Lanka)

โดย

นายจุลชาติ อรัณยะนาค

ได้รับทุนสนับสนุนงานสร้างสรรค์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๙

ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

หอสมุดกลาง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Barcode.....

เลขเรียกหนังสือ.....

.....

.....

หนังสืออ้างอิง ใช้เฉพาะในห้องสมุดเท่านั้น

Creation of the Performance "Yisib Sena Lanka Mara"

(The Twenty Demon knights of Lanka)

BY

CHULACHART ARANYANAK

FUDED CREATION BY BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

BUDJET YEAR 2016

COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

ชื่องานวิจัย การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร
Creation of the Performance "Yisib Sena Lanka Mara" (The Twenty Demon Knights of Lanka)

ชื่อผู้วิจัย นายจุลชาติ อรัณยะนาค

ปีงบประมาณ 2559

งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเพื่อศึกษาลักษณะและบทบาทของเสนายักษ์ในกรุงลงกา ทั้ง ๒๐ ตน ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ และเพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร ตามรูปแบบนาฏยจารีต โดยมีแนวคิดที่ต้องการแสดงให้เห็นถึงลักษณะความสำคัญ และความสามารถของตัวละครผ่านรูปแบบการแสดงสร้างสรรค์

ผลการวิจัยพบว่า

๑. ลักษณะและบทบาทของเสนายักษ์ กรุงลงกาทั้ง ๒๐ ตน ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ มีลักษณะและบทบาทแตกต่างกันไปตามพรมพงศ์ที่ปรากฏในบทประพันธ์ ตัวละครที่ปรากฏอยู่ในศึกแต่ละครั้งและมีหน้าที่แตกต่างกันไป เช่น หน้าที่ต้อนรับ นำสารไปขอความช่วยเหลือในการรบ แปลงกาย การสืบเรื่อง การช่วยรบอยู่ในกระบวนทัพ

๒. การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร มีลักษณะโครงสร้าง แบ่งออกเป็น ๓ ส่วน ประกอบด้วยส่วนนำที่แสดงถึงพลังอิทธิฤทธิ์ ส่วนเนื้อหา แสดงลักษณะชื่อ ลักษณะของตัวละคร มีทั้งท่ารำเฉพาะตัวและระบำหมู่ และส่วนสรุป จะแสดงถึงความเข้มแข็ง ความมีระเบียบและความพร้อมเพรียง ที่พร้อมจะเคลื่อนทัพ ทิศทางการเคลื่อนแถวแสดงถึงความสัมพันธ์ของเพลง จำนวนผู้แสดงและลักษณะของท่ารำ ลักษณะที่เป็นการนำเสนอเพื่ออวดฝีมือในการร่ายรำและการแสดงไหวพริบในการเคลื่อนตัวของผู้แสดง และสื่อให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงกระบวนแถวของทหารที่พร้อมออกรบ กระบวนท่าเป็นการบูรณาการจากแม่ท่าต่าง ๆ ที่มีความสำคัญนำมาใช้เพื่อเสริมให้เห็นถึงกิริยา ท่าทางต่าง ๆ ที่เป็นลักษณะเด่นหรือแสดงถึงความเป็นตัวตนของตัวละครฝ่ายยักษ์ การคัดเลือกผู้แสดง เป็นผู้มีพื้นฐานการรำที่ดี ร่างกายสมบูรณ์และแข็งแรง เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง ใช้แต่งกายยืนเครื่องลักษณะสีเขียวสลับแดง แสดงถึงสัญลักษณ์ของเครื่องแบบทหารของเสนายักษ์ ส่วนอุปกรณ์ ได้แก่ กระบองควั่นเกรียว ที่เป็นเครื่องหมายและอาวุธของตัวละครเสนายักษ์ การสร้างสรรค์เพลงและบทร้อง ช่วงแรกใช้เพลงรัวสามลา แสดงถึงพลังอิทธิฤทธิ์ ช่วงที่สอง เพลงสมิงทองมอญ แสดงถึงความฮึกเหิมห้าวหาญ ส่วนช่วงที่สาม ใช้เพลงกราวในซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการรำตรวจพลฝ่ายยักษ์ แสดงถึงความงาม พร้อมเพรียง เข้มแข็ง ส่วนวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งเป็นไปตามแบบฉบับของการแสดงโขน ส่วนบทร้องการประพันธ์มีลักษณะของความหมาย และเนื้อหาสาระที่มีความสำคัญและสัมพันธ์กับเรื่องราวของตัวละคร และการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ แบ่งกระบวนท่ารำออกเป็น ๓ ส่วน ช่วงแรกแสดงถึงการเปิดตัวละคร ช่วงที่สองแสดงถึงบทบาทและความสำคัญของตัวละคร และช่วงสุดท้ายเป็นการแสดงถึงขบวนที่มีความพร้อมเพรียงของกองทัพเสนายักษ์ กระบวนท่ารำที่สวยงาม สื่อและแสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียง พละกำลังที่น่าเกรงขามของตัวละคร ผ่านกระบวนท่ารำ เช่น ท่ายืด กระทบ เก็บ และกระทืบเท้า ที่แสดงให้เห็นถึงการใช้พละกำลังที่ดุดัน เข้มแข็ง ตามแนวคิดเรื่องราวการนำเสนอในแต่ละช่วง นอกจากนี้ยังนำเสนอถึงความสวยงามของแม่ท่าต่าง ๆ หลายท่าที่ไม่ค่อยจะปรากฏในการแสดงอื่นๆ เช่น การนำท่านั่งของยักษ์มาใช้ในการแสดง ที่น้อยคนนักจะสังเกตท่านั่งของตัวละครเสนายักษ์ ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาใช้ แสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญและรายละเอียดอื่น ๆ ของตัวละคร

Research Title : Creation of the Performance "Yisib Sena Lanka Mara" (The Twenty Demon Knights of Lanka)
Researcher : Chulachart Arunyanak
Fiscal Year : 2016

The objective of the research on a Creative of the Performance "The Twenty Demon Knights of Lanka" is to study characteristics and roles of the twenty warrior demons of Lanka in "Ramakien" (Thai version of Ramayana Epic) Khon performance which then led to the creation of this very performance in accordance of Thai classical dance traditional codes, yet, reflects on the concept presentation demonstrating characteristics, importance and unique abilities of these characters through performing creativity.

The research has found that:-

1. Characteristics and roles of these 20 demon knights of Lanka in the "Ramakien" Khon performance are individually distinctive and in accordance of their family routes as written in the literature. Every each of the characters, appears in different battles, portrays his own duty such as; to deliver royal messages in the seek of Lanka allies, to transform themselves into another forms, to carry out reconnaissance missions and even serving in battles etc.

2. The creation of the performing piece "The Twenty Demon Knights of Lanka" framework is separated into 3 parts; the opening part represents the knights' might and magic, the main content represents names and characteristics of the characters that appear in the form of either solo or group dancing forms. The concluded part demonstrates the strength, discipline and coordination in troop marching.

Direction of movement demonstrates its relation to orchestrated music whereas numbers of performers and appearance of dancing are recognised as presentation of performers' dancing skill as well as quick responding ability that assist the performance identifying with that of the actual troops readying for battle. Dance forms derived from consolidation of those appear in basic yet significant forms in order to clarify characteristics and identifications of demon characters. Regarding audition of performers is based on recognition of those with strong basic performing skill as well as strong and healthy physical condition. On Demon knights' costumes and props, they are based on standard Department of Fine Arts Demon soldier uniform designs which is green/red combination and equipped with spiral clubs as their regular weapons. The first part of the performance is accompanied by the sacred song "Rua Sam La" to signify the action when characters demonstrating their

might and magic power. The second part is based on the vocal song "Saming Tong Mon", an ethnic Mon tune which represents the courage and bravery. The last part utilises the sacred song "Krao Nai" which is the standard song for troop preparation and observation scene of demon characters. As for the Classical Thai orchestra band, the band is known as "the Assembly of Five Piphat Instruments", the traditional standard band for Khon performance whereas the singing lyric is based on meaningful literature composed in relation to stories of each character and dance choreography. Creation of dance movement is also divided into 3 parts. The beginning is openned with the introduction of characters. The middle part represents roles and significances of those characters. As for the end part, the performance emphasises on readiness of the demon knights. This magnificent dance suite demonstrates the readiness and mighty strength of this fearful, yet, gracious characters through the use of threaded sets of dance forms such as movement of performers' feets that create the breaking sound of stage floor with sequences of feet stomping etc. Such movements provide the audiences' obvious observation on fierce strength of these demons in accordane of the concept of the dance in each part. Moreover, the use of rare beautiful movements from the basic dance forms is also included in the performing piece. For example, the demon squading down position which is rarely seen in other similar kind of performance and the researcher intentionally included this in this performing piece to emphasise detail and significance of his chosen characters.

กิตติกรรมประกาศ

งานสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร สำเร็จลุล่วงได้ด้วยความอนุเคราะห์ของคุณครูราฆพ โพธิเวส และคุณครูจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ - โขน) ที่ได้กรุณาเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ในการให้คำปรึกษาเรื่องข้อมูลและความรู้ในกระบวนท่ารำให้แก่ผู้วิจัย อันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งแก่ผู้วิจัย ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

นอกจากนี้ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ชุติมา วัฒนะคีรี รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ รองศาสตราจารย์ สรรณรงค์ สิงหเสนี รองศาสตราจารย์สุภาวดี โพธิเวชกุล และ ดร.ธนีนาฏ ณสุนทร กรรมการ ที่เสียสละเวลาในการให้คำปรึกษาตรวจแก้ไขและชี้แนะแนวทางอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่ง

กราบขอบพระคุณผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย คุณครูสมศักดิ์ ทัดติ นายเชาวลิต สุนทรานนท์ และผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ดร.บำรุง พาทยกุล และนายฐิระพล น้อยนิตย์ ที่ให้ข้อมูลในการสัมภาษณ์และข้อแนะนำ อันส่งผลให้งานวิจัยมีความสมบูรณ์จากการประชุมสัมมนากลุ่มย่อย

กราบขอบพระคุณบรมครูทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ ที่ประสิทธิ์ประสาทความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย ตลอดจนขอขอบพระคุณผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป ที่ให้ความอนุเคราะห์ร่วมมือในการดำเนินงานวิจัยมาโดยตลอด ขอขอบใจนายปกรณ์ วิชิต ที่ช่วยฝึกซ้อมและดูแลผู้แสดง จนงานวิจัยสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี และขอขอบใจ นายไตรภพ สุนทรหุต ในการเอื้อเฟื้อตรวจทานและบรรจุเพลง และร้อยเอก อัครินทร์ พงษ์พันธ์เดชา ที่ช่วยประพันธ์บท พร้อมทั้งให้คำปรึกษาในการใช้ภาษาต่างประเทศ

สุดท้ายกราบขอบพระคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ให้การสนับสนุนทุนในการวิจัย จนสามารถดำเนินการได้สำเร็จลุล่วง

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญตาราง ..... ญ
บทที่ ๑ บทนำ ๑
๑. ที่มาของแนวคิดในการสร้างสรรค์ ๑
๒. วัตถุประสงค์ ๒
๓. ขอบเขตของงานสร้างสรรค์ ๒
๔. กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ ๓
๕. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ๓
๖. นิยามศัพท์ที่เกี่ยวข้อง ๔

บทที่ ๒ แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ๕
๑. รูปแบบของการฟ้อนรำ “ระบำ” ๖
๑.๑ รูปแบบของระบำ ๖
๑.๑ ระบำในการประกอบการแสดงโขน ๙
๒. องค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับตัวละครโขนยักษ์ ๑๒
๒.๑ การคัดเลือกตัวละคร ๑๒
๒.๒ ลักษณะท่ารำตัวละครโขนยักษ์ (แม่ท่ายักษ์) ๑๓
๒.๓ การรำใช้บท ๑๖
๒.๔ รูปแบบการจัดทัพตรวจพลฝ่ายยักษ์ ๑๗
๓. ลักษณะของการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยของอาจารย์เสรี หวังในธรรม ๑๘
๓.๑ ลักษณะของการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย ๑๘
๓.๒ องค์ประกอบในการสร้างงานสร้างสรรค์ ๒๒
๓.๓ การประดิษฐ์งานนาฏศิลป์ไทย ๒๓

หน้า

๔. ทฤษฎีและเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ๒๔
๔.๑ ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ๒๔
๔.๒ ทฤษฎีการเคลื่อนไหว ๒๖
๔.๓ การออกแบบงานนาฏยศิลป์ ๒๙
๔.๔ การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของไทย ๓๐

บทที่ ๓ วิธีดำเนินการสร้างสรรค์ ๓๒
๑. ระยะเวลาในการเก็บรวบรวมข้อมูล ๓๒
๒. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ๓๕
๒.๑ การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร ๓๓
๒.๒ การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ๓๓
๒.๒ การสัมมนา ๓๓
๓. แผนการดำเนินงานตลอดโครงการ ๓๔
๔. การออกแบบงานสร้างสรรค์ ๓๔
๔.๑ ลักษณะโครงสร้างของงานสร้างสรรค์ ๓๕
๔.๒ ทิศทางการเคลื่อนไหวและเพลงที่ใช้ประกอบการสร้างสรรค์ ๓๕

บทที่ ๔ ลักษณะและบทบาทของเสนายักษ์ในกรุงลงกา ๓๖

บทที่ ๕ การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร
๑. ลักษณะโครงสร้างของงานสร้างสรรค์ ๖๘
๒. ทิศทางการเคลื่อนไหว ๖๘
๓. กระบวนท่าที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ ๗๒
๔. การคัดเลือกผู้แสดง ๗๖
๕. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง ๗๗
๖. การสร้างสรรค์เพลงและบทร้อง ๘๒
๗. การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ๘๔

หน้า

บทที่ ๖ สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ๑๓๙

บรรณานุกรม ๑๔๘
ภาคผนวก ๑๕๐
ก. การออกแบบงานสร้างสรรค์ ๑๕๑
ข. แบบสอบถามความพึงพอใจ ๑๖๑
ประวัติผู้วิจัย ๑๖๓

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
๑	ตารางสรุปประวัติและลักษณะของเสนายักษ์ในกรุงลงกา	๖๖
๒	อธิบายกระบวนท่ารำเพลงรัวสามลา (ส่วนนำ)	๘๔
๓	อธิบายกระบวนท่ารำเพลงสมิงทองมอญ	๙๑
๔	อธิบายกระบวนท่ารำเพลงกราวใจ	๑๑๗

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ ๑

บทนำ

๑. ที่มาของแนวคิดในการสร้างสรรค์

การดำเนินเรื่องรามเกียรติตามบทพระราชนิพนธ์นั้น ส่วนใหญ่เป็นเรื่องการทำสงคราม ระหว่างทศกัณฐ์ราชาแห่งยักษ์เจ้ากรุงลงกากับพระราม กษัตริย์ธรรมิกราชแห่งกรุงอโยธยาและพระลักษณ์ผู้เป็นอนุชาของพระราม รวมทั้งเหล่าบรรดาเสนาและไพร่พลทั้งสองฝ่าย ซึ่งในแต่ละตอนจะมีฉากที่มีการรบปะทะทั้งสองฝ่าย และมีการแสดงที่กล่าวถึงกระบวนการจัดทัพตรวจพล การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์แทบทุกตอนจะมีจารีตของฉากตรวจพลอยู่เสมอ ในนาฏศิลป์โขนนั้นถือว่าเป็นหัวใจอันสำคัญของการแสดงศิลปะประเภทนี้ ซึ่งเป็นการนำเสนอเรื่องราว ที่แสดงถึงแสนยานุภาพ ความแข็งแกร่ง สรรพกำลัง ความสามัคคี ความฮึกเหิม และความพร้อมเพรียงในการจัดทัพเพื่อเคลื่อนพลไปสู่สนามรบ ซึ่งตัวละครในฉากนี้จะประกอบด้วยเสนาและไพร่พลของแต่ละฝ่าย

สำหรับตัวละครฝ่ายยักษ์นั้น ประกอบด้วยเสนายักษ์ที่มีบทบาทเป็นทหารประจำกองทัพ มีตำแหน่งเป็นผู้บังคับบัญชาระดับรองจากยักษ์เสนา เป็นเสนาบดีชั้นรองฯ โดยในแต่ละเมือง จะมีเสนาของตนแตกต่างกันไป เช่น ในกรุงลงกา มีเหล่าบรรดาเสนายักษ์ที่ประจำกองทัพของกรุงลงกา มีทั้งหมด ๒๐ ตน มีหน้าที่ออกทำสงครามร่วมกับนายทัพคือ ทศกัณฐ์ ได้แก่ มโหธร เปาวนาสูร การุญราช ภานุราช กาลสูร เวรัม อิทธิกาย มหากาย นนทจิต นนทยักษ์ นนทสูร นนทไพรี รณสิทธิ์ รณศักดิ์ ศุกรสารณ์ สุขาจาร พัทกาวี โรมจักร กำปั่น และไวยวา ซึ่งแต่ละตนนั้นมีชื่อ ประวัติ ลักษณะอันสำคัญ ความสามารถและบทบาทปรากฏอยู่ในพงศ์ของรามเกียรติ์ แต่น้อยคนนักที่จะทราบถึงชื่อและลักษณะรวมทั้งบทบาทของตัวละครนั้นๆ

การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติมีตัวละครอยู่มากมายหลายฝ่าย การจะนำเสนอเรื่องราวตั้งแต่ต้นจนจบเพื่อให้ทราบถึงเรื่องราวและตัวละครทุกตัวจะต้องใช้เวลาในการแสดงมาก เนื่องจากการแสดงในแต่ละครั้งจะมีข้อจำกัดของเวลาทำให้ลักษณะของบทการแสดงไม่สามารถดำเนินเรื่องราวของละครได้อย่างประติดประต่อ การแสดงจึงมีลักษณะเป็นชุดเป็นตอน ทำให้เรื่องราวหรือบทบาทของตัวละครบางตัวขาดหายไปและไม่ได้รับความสนใจ ทั้งที่ตัวละครมีความสำคัญอยู่ไม่น้อย จึงเป็นเรื่องค่อนข้างยากที่จะทำอย่างไรให้ผู้ชมได้สามารถเข้าถึงตัวละครได้ทุกตัว

การสร้างสรรค์การแสดงระบำ ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร เป็นการนำเสนอแนวคิดและรูปแบบของการแสดงสร้างสรรค์ เพื่อแสดงถึงลักษณะความสำคัญ และความสามารถของตัวละครของฝ่าย

ยักษ์ใน กรุงลงกาทั้ง ๒๐ ตน ทำให้ผู้ชมรวมทั้งผู้ที่กำลังศึกษาหรือผู้แสดงมีความเข้าใจ สามารถรับรู้ถึงลักษณะและความสำคัญของตัวละคร ทั้งยังจดจำเรื่องราว บทบาท และอารมณ์ของตัวละครแต่ละตัวได้ดี สำหรับการแสดงชุดนี้จัดอยู่ในรูปแบบระบำในการแสดงโขนฉากหนึ่งของการจัดทัพตรวจพลหรือระบำเอกเทศ

ด้วยเหตุผลดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยต้องการที่จะศึกษาลักษณะและบทบาทของตัวละคร โดยนำข้อมูลมาเป็นแนวคิดและรูปแบบในการสร้างสรรค์ระบำชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร แสดงถึงความสำคัญของตัวละครที่สื่อสารและถ่ายทอดผ่านการแสดงสร้างสรรค์ ซึ่งยังคงรักษากระบวนท่ารำตามแบบฉบับนาฏยจารีตของการแสดงโขน สามารถนำไปเพื่อเผยแพร่ อันเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาอย่างยิ่งและนำไปบรรจุอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนเพื่อต่อยอดองค์ความรู้ต่อไป

๒. วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

๒.๑ เพื่อศึกษาลักษณะและบทบาทของเสนายักษ์ในกรุงลงกา ทั้ง ๒๐ ตน ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

๒.๒ เพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร

๓. ขอบเขตในการสร้างสรรค์

ในงานวิจัยนี้ได้ทำการศึกษาเฉพาะตัวละครเสนายักษ์ทั้ง ๒๐ ตน เท่านั้น ได้แก่ มโหธร เปาวนาสูร การุญราช ภานุราช กาลสูร เวรัม อิทธิกาย มหากาย นนทจิต นนทยักษ์ นนทสูร นนทไพรี รณสิทธิ์ รณศักดิ์ ศุกรสารณ์ สุขาจาร พัทกาวี โรมจักร กำปั่น และไวยวา เพื่อนำข้อมูลมาเป็นแนวคิดและรูปแบบในการสร้างการแสดงสร้างสรรค์

๔. กรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์

ในการวิจัยครั้งนี้ได้กำหนดกรอบแนวคิดของงานวิจัย การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร

๕. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๕.๑ เป็นแนวทางในการพัฒนาและต่อยอดองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทย

๕.๒ เป็นการเผยแพร่เพื่อเป็นประโยชน์ทางการศึกษาและสืบสานศิลปวัฒนธรรมของชาติสืบไป

๕.๓ ใช้เป็นชุดการแสดงที่มีแนวคิดและรูปแบบของงานนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์

๕.๔ เกิดการแสดงชุดใหม่ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยตามแบบฉบับนาฏยจารีตของการแสดงโขน

๖. นิยามศัพท์ที่เกี่ยวข้อง

๖.๑ การสร้างสรรค์การแสดง หมายถึง การนำแนวคิดเพื่อใช้เป็นแนวทางในการกำหนดรูปแบบของการสร้างงาน ได้แก่ ลักษณะและประวัติของตัวละคร รูปแบบของท่ารำ บทเพลง เครื่องแต่งกาย ทิศทางในการเคลื่อนไหว โดยนำกระบวนท่ารำดั้งเดิมแบบนาฏยจารีตโขน เช่น การขึ้นลอย การรำใช้บท การใช้อาวุธ และแม่ท่ายักษ์ นำมาเรียบเรียงผสมผสานให้เกิดการแสดง

๖.๒ ยี่สิบเสนาลงการมาร หมายถึง ชื่อชุดการแสดงที่สร้างและพัฒนาจากแนวคิดเพื่อนำเสนอบทบาท ลักษณะ และความสำคัญของตัวละครเสนายักษ์ทั้ง ๒๐ ตน ของกรุงลงกา ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ได้แก่ มโหธร เปาวนาสูร การุญราช ภานุราช กาลสูร เวรัม อิทธิกาย มหากาย นนทจิต นนทยักษ์ นนทสูร นนทไพรี รณสิทธิ์ รณศักดิ์ ศุกรสารณ์ สุขาจาร พัทกาวี โรมจักร กำปั่น และไวยวา

บทที่ ๒

วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร ผู้วิจัยได้ศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบของการฟ้อนรำ “ระบำ” องค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับตัวละครโขนยักษ์ ลักษณะของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยของอาจารย์เสรี หวังในธรรม และทฤษฎีที่และเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เพื่อประกอบการนำเสนอองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยแบ่งหัวข้อออกเป็นประเด็นดังต่อไปนี้

๑. รูปแบบของการฟ้อนรำ “ระบำ”
   - ๑.๑ รูปแบบของระบำ
   - ๑.๒ ระบำในการประกอบการแสดงโขน

๒. องค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับตัวละครโขนยักษ์
   - ๒.๑ การคัดเลือกตัวละคร
   - ๒.๒ ลักษณะท่ารำตัวละครโขนยักษ์ (แม่ท่ายักษ์)
   - ๒.๓ การรำใช้บท
   - ๒.๔ รูปแบบการจัดทัพตรวจพลฝ่ายยักษ์

๓. ลักษณะของการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยของอาจารย์เสรี หวังในธรรม
   - ๓.๑ ลักษณะของการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย
   - ๓.๒ องค์ประกอบในการสร้างงานสร้างสรรค์
   - ๓.๓ การประดิษฐ์งานนาฏศิลป์ไทย

๔. ทฤษฎีและเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย
   - ๔.๑ ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์
   - ๔.๒ ทฤษฎีการเคลื่อนไหว
   - ๔.๓ การออกแบบงานนาฏยศิลป์
   - ๔.๔ การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของไทย

๑. ระบำ

๑.๑ รูปแบบของระบำ

ความหมายของคำว่า “ระบำ” ตามศัพท์ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (๒๕๒๕ : ๖๙๐) ได้ให้ความหมายว่า ระบำ น. การฟ้อนรำเป็นชุดกัน; ก. ฟ้อนรำเป็นชุดกัน นอกจานี้ ยังมีนักวิชาการอีกหลายท่านได้ให้คำจำกัดความของระบำ ซึ่งมีความหมายแตกต่างกันออกไปดังนี้ ธนิต อยู่โพธิ์ (๒๕๑๑ : ๑) ได้ให้คำอธิบายไว้ในหนังสือโขนว่า ระบำ ได้แก่ศิลปะแห่งการรำที่ผู้แสดงรำพร้อมกันเป็นหมู่ เช่น ระบำชุดเทพบุตร – นางฟ้า ระบำเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร หรือถ้าจะเทียบกับระบำที่รู้จักกันในภายหลังต่อมา เช่น ระบำดาวดึงส์ ซึ่ง อาคม สายาคม (๒๕๒๕ : ๖๙) ได้กล่าวไว้ในหนังสือร่วมงานศิลปนิพนธ์ ว่า การดูระบำนั้นท่านจะต้องดูความพร้อมเพรียงเป็นหลัก จะยกขาก็ดีหรือยกแขนก็ดี จะต้องมีความพร้อมเพรียงกัน” นอกจากนี้ จตุรงค์ มนตรีศาสตร์ (๒๕๓๐ : ๗) ได้ให้ความหมายว่า ระบำคือการแสดงทีท่าของศิลปะการรำ ใช้ผู้แสดงจำนวนมากกว่า ๒ คนขึ้นไป มีดนตรีประกอบ บางชุดมีบทร้องบางชุดไม่มี” ซึ่งสอดคล้องกับสุวรรณ อุดมผล (๒๕๓๑ : ๑๘) กล่าวถึงระบำหมายถึง การรำที่มีจำนวนคนมากกว่า ๒ คนขึ้นไป จัดเป็นแถวลักษณะต่างๆ อย่างมีระเบียบและสวยงาม มีลีลาท่ารำและมีการสลับระหว่างแถวที่งดงาม อ่อนช้อย ผู้รำแต่งกายงดงาม จุดมุ่งหมายเพื่อแสดงความงดงามของศิลปะการรำ ไม่มีการดำเนินเรื่อง

สรุปได้ว่า ระบำเป็นการแสดงท่าทางโดยการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างเป็นศิลปะ มีความงดงาม ซึ่งต้องใช้ผู้แสดงเป็นผู้คณะมากกว่า ๒ คนขึ้นไป จะเป็นผู้หญิงหรือผู้ชายก็ได้ รำไปตามทำนองจังหวะเพลง อาจจะมีเนื้อร้องหรือไม่มีก็ได้ โดยการรำนั้น ต้องมีความพร้อมเพรียงกัน เพื่อให้เกิดความสวยงาม ความสนุกสนานแก่ผู้รับชม

สมรัตน์ ทองแท้ (๒๕๓๘ : ๑๑ – ๑๓) ได้กล่าวถึงลักษณะของระบำของกรมศิลปากร ที่มีลักษณะเป็นเฉพาะของตนเองคือ

๑. กระบวนท่า นำมาจากท่ารำในแม่ท่าทางนาฏศิลป์ คือ รำเพลงช้า เพลงเร็วและท่ารำในแม่บท

๒. กระบวนท่ามีทั้งที่ร่ายรำไปตามบทร้องและทำนองเพลง เช่น ระบำไก่ ระบำกิ่งไม้เงินทอง ระบำพรหมาสตร์ เป็นต้น อีกลักษณะคือ ร่ายรำไปตามทำนองเพลงไม่มีบทร้อง เช่น ระบำฤดีระเริง ระบำอัศวลีลา ระบำฉิ่ง ระบำโบราณคดี เป็นต้น

๓. กระบวนทารำเริ่มต้นจากจังหวะที่ช้าแล้วจะเร็วขึ้นในตอนท้าย

๔. กระบวนท่ารำมีท่าทางที่หลากหลาย โดยเฉพาะในการแสดงระบำที่มีบทร้อง ประกอบมักจะใช้ท่าทางซ้ำซ้อนกันอยู่หลายๆ จังหวะ ด้วยความงามของระบำอยู่ที่ความพร้อมเพรียง ดังที่กล่าวมาจึงต้องอาศัยท่าทางที่ไม่สับเปลี่ยนรวดเร็วจนเกินไป ดังนั้นจึงมีระบำหลายๆ ชุดที่ใช้ท่ารำในหนึ่งท่ารำสลับกันไปมาซ้าย – ขวา ราว ๔ – ๖ เที่ยว สังเกตได้เช่น แทงมือส่งไปด้านหลัง จากระบำสุโขทัย เป็นต้น ส่วนระบำที่มีบทร้อง มกจะใช้ท่าทางไปตามบท มีบางชุดที่ท่ารำไม่เป็นไปตามบทร้อง เช่น ระบำดาวดึงส์ เป็นต้น

๕. กระบวนท่ารำจะใช้การเปลี่ยนแปรแถวมาก เป็นเพราะระบำต้องใช้ผู้แสดงหลายคน การเปลี่ยนแถวก็ทำให้เกิดความต้องตาของผู้ชมเช่นกัน ซึ่งระบำในลักษณะเดิมจะใช้การแปรแถวน้อยมาก

๖. กระบวนท่ารำมีลักษณะการจัดกลุ่ม ดังนี้

๑) กระบวนท่ารำในชุดนั้นใช้ท่าเดียวกัน เช่น ระบำดาวดึงส์ ระบำอัศวลีลา ระบำมฤคระเริง เป็นต้น กระบวนท่ารำเช่นนี้ในบางคราวใช้ท่ารำเดียวกัน แต่ปฏิบัติในลักษณะตรงข้ามกัน ซึ่งแล้วแต่กระบวนท่าที่ได้ถูกกำหนดไว้

๒) กระบวนท่ารำในชุดเดียวกัน มีท่ารำทั้งที่แตกต่างกันและเป็นท่าเดียวกัน ส่วนใหญ่เป็นระบำที่ใช้บทร้อง เช่น ระบำที่แบ่งฝ่ายเป็นพระและนาง ได้แก่ ระบำสี่บท ระบำย่องหงิด เป็นต้น

๓) กระบวนท่ารำที่มีตัวเอก คือ ผู้แสดงระบำทั้งหมดในชุดจะมีท่ารำเดียวกัน แต่มีตัวพิเศษที่มีท่าเด่นไปจากผู้รำทั้งหลาย เช่น ระบำสุโขทัย ระบำลพบุรี

๔) กระบวนท่ารำที่ผลัดเปลี่ยนกันเป็นตัวเอก มักจะพบในระบำที่มีบทร้อง เมื่อบทร้องกล่าวถึงลักษณะของตัวระบำ ผู้แสดงตัวระบำนั้นก็จะร่ายรำในบทของตน โดยมีตัวระบำอื่นๆ รำในท่าที่เป็นแบบเดียวกัน เช่น ระบำชุมนุมเผ่าไทย ระบำนพรัตน์ เป็นต้น

๗. กระบวนท่ารำที่มีความสมบูรณ์ในตัวเองนั้น แต่ละชุดก็มีความหมายในการนำไปใช้แตกต่างกัน พอจัดเป็นพวกได้ดังนี้

๑) ระบำที่แสดงการอวยพร เช่น ระบำกฤษดาภินิหาร ระบำดอกไม้เงินทอง เป็นต้น

๒) ระบำที่แสดงความรื่นเริงหรือยินดีในความสำเร็จ เช่น ระบำสี่บท ระบำย่องหงิด ระบำดาวดึงส์ ระบำเทพบันเทิง เป็นต้น

๓) ระบำที่แสดงการอธิบายสิ่งหนึ่งสิ่งใดโดยเฉพาะ เช่น ระบำเริงอรุณอธิบายบรรยากาศยามเช้าอันมีผีเสื้อและดอกไม้เป็นตัวดำเนินเรื่อง ระบำนพรัตน์ บรรยายคุณลักษณะอัญมณีเก้าชนิด ระบำดาวดึงส์ บรรยายความงดงามวิมานของพระอินทร์ เป็นต้น

๔) ระบำที่แสดงให้เห็นอากัปกิริยาของสัตว์ เช่น ระบำมยุราภิรมย์ (นกยูง) ระบำอัศวลีลา (ม้า) ระบำมฤคระเริง (กวาง) เป็นต้น

๕) ระบำที่แสดงให้เห็นถึงยุคสมัยต่างๆ เช่น ระบำโบราณคดี ระบำศรีชัยสิงห์ ระบำอยุธยา เป็นต้น

๖) ระบำที่แสดงออกถึงความผสมผสานกับศิลปะต่างชาติ เช่น ระบำพม่า – มอญ ระบำลาว – ไทยปณิธาน ระบำจีน – ไทยไมตรี ระบำมิตรไมตรีญี่ปุ่น – ไทย เป็นต้น

๗) ระบำที่แสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียงในการรบ เช่น รำวีระชัยสิบแปดมงกุฎ ระบำกราวีระสตรี ระบำกราวชัย เป็นต้น

๘) ระบำที่แสดงออกถึงการประกอบชีพการทำงาน เช่น ระบำเก็บใบชา ระบำปั้นหม้อ ระบำศิลปาชีพ เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีระบำที่ไม่ได้แสดงลักษณะอย่างใดอย่างหนึ่งโดยเฉพาะ แต่เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิง เน้นความสวยงาม เช่น ระบำดอกบัว เป็นต้น จากที่อ้างถึงมาจึงพอจะกล่าวได้ว่า ระบำมีความหมายที่เด่นๆ สองลักษณะ คือ ความหมายอยู่ในชุดการแสดงโดยสมบูรณ์ และไม่มีความหมายในด้านวิชาการ แต่มีความหมายในความงดงามแห่งศิลปะการร่ายรำท่าทางต่างๆ แต่ทั้งนี้การแสดงระบำในความหมายต่างๆ ยังคงไว้ซึ่งลักษณะกระบวนท่ารำดังที่ได้กล่าวข้างต้น ซึ่งทำให้เห็นชัดเจนว่าการแสดงละครมีลักษณะเป็นแบบเฉพาะของตนเอง

ปราณี สำราญวงศ์ (๒๕๐๕ : ๗๗) ได้กล่าวถึงประเภทของระบำว่า ระบำมี ๒ ประเภท คือ ระบำมาตรฐาน ระบำเบ็ดเตล็ด

๑. ระบำมาตรฐาน หมายถึง การแสดงที่มีลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องพระ – นาง (แต่เดิมตัวพระสวมเสื้อแขนยาว ปัจจุบันตัวพระละครนิยมใช้เสื้อแขนสั้น) ตลอดจนท่ารำ เพลงร้องและดนตรีมีกำหนดไว้เป็นแบบแผนที่มีลักษณะเฉพาะตัว เช่น ระบำสี่บท ต่อมาได้มีผู้ประดิษฐ์ระบำซึ่งเลียนแบบระบำสี่บทขึ้นอีกหลายชุด ได้แก่ ระบำย่องหงิด ระบำดาวดึงส์ ระบำเทพบันเทิง ฯลฯ

๒. ระบำเบ็ดเตล็ด หมายถึง การแสดงที่แต่งกายตามรูปแบบลักษณะของการแสดงนั้น ๆ หรือการแสดงที่เป็นศิลปะเฉพาะท้องถิ่น เช่น รำพัด รำโคม รำกระถาง สีนวล ฟ้อนเล็บ เป็นต้น

นอกจากนี้ พาณี สีสวย (๒๕๓๙ : ๗๓) ได้กล่าวไว้ว่า ระบำ แบ่งออกเป็น ๒ ชนิด คือ ระบำแบบมาตรฐานและระบำแบบที่ปรับปรุงขึ้น (ระบำเบ็ดเตล็ด)

๑. ระบำแบบมาตรฐาน คือระบำที่ประกอบด้วย ท่ารำ บทร้อง และเพลงหน้าพาทย์ตามแบบของนาฏศิลป์ไทย ซึ่งครูบาอาจารย์ทางนาฏศิลป์ได้กำหนดแบบแผนกระบวนการรำที่มี

ลักษณะเฉพาะ เป็นที่ยอมรับกันมาช้านาน การแต่งกายแต่งยืนเครื่องพระนาง เช่น ระบำสี่บท ระบำพรหมมาสตร์ ระบำย่องหงิด ระบำดาวดึงส์ ระบำกฤดาภินิหาร ฯลฯ

๒. ระบำปรับปรุง หรือระบำเบ็ดเตล็ด หมายถึงการแสดงที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ตามความประสงค์และเหตุการณ์ต่างๆ หรือเพื่อให้เหมาะสมกับเนื้อเรื่องที่แสดงละคร เช่น ระบำนพรัตน์ รำไกรลาศสำเริง รำชุมนุมเผ่าไทย ระบำโบราณคดี ระบำดอกบัว ระบำยุดาหวัน ระบำกลอง ระบำไตรภาคี ระบำตรีลีลา ระบำเริงอรุณ ฯลฯ

นอกจากนี้ยังมีระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยการเลียนแบบอิริยาบถต่างๆ ในทางนาฏศิลป์ เช่น ระบำไก่ ระบำนก ระบำปลา ระบำเงือก ระบำม้า ระบำมฤคระเริง ระบำบันเทิงกาสร ระบำกุญชรเกษม ระบำกินรีร่อน ระบำมยุราภิรมย์ ฯลฯ

อาจสรุปได้ว่า ระบำมีลักษณะที่หลากหลายขึ้นอยู่กับรูปแบบและกระบวนท่ารำนั้นๆ เช่น ระบำที่มีลักษณะเฉพาะในกระบวนท่ารำที่นำมาจากแม่ท่าทางนาฏศิลป์ร่ายรำประกอบไปตามบทร้องและทำนองเพลง มีรูปแบบการแปรแถวที่สมบูรณ์สวยงาม บางระบำมีการจัดผู้แสดงเป็นหมวดหมู่เพื่อความชัดเจน มีการนำเสนอตัวเอกหรือสลับกันเป็นตัวเอก โดยระบำจะแบ่งออกเป็น ๒ ประเภท คือระบำมาตรฐาน มีกระบวนท่ารำ การแต่งกาย บทร้องและทำนองเพลง ที่เป็นมาตรฐานไม่สามารถเปลี่ยนแปลงท่ารำหรือบทร้องและทำนองเพลงได้ ส่วนระบำเบ็ดเตล็ดหรือระบำสร้างสรรค์ ระบำประเภทนี้เป็นระบำที่ถูกประดิษฐ์ขึ้นใหม่ตามความต้องการและเหตุการณ์ต่างๆ หรือเป็นอาจเป็นการเลียนแบบพฤติกรรมและลักษณะของสิ่งมีชีวิต เช่น มนุษย์ สัตว์ หรือธรรมชาติ โดยจะแต่งกายแตกต่างกันไปตามลักษณะของสิ่งนั้นๆ ไม่มีลักษณะเฉพาะตายตัว สามารถปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสม

๔.๒ ระบำในการประกอบการแสดงโขน

ระบำเริ่มเข้ามามีอิทธิพลต่อการแสดงโขน โดยแรกเริ่มนั้นนิยมเล่นหนังจับระบำหน้าจอ หรือหนังติดตัวโขน บางทีก็นำเอาละครมาเล่นแทนระบำบ้าง แทนโขนบ้างสลับกันไป ด้วยเหตุนี้ศิลปะแห่งการเล่นหน้าจอหนัง จึงเริ่มคลุกคละปะปนกันไป และมีผู้นำเอาการแสดงโขนกับละครในมาผสมกัน ซึ่งในการแสดงนั้นมีการออกท่ารำ ท่าเต้น และมีการพากย์เจรจาตามรูปแบบของโขนแล้วนำเพลงขับร้องและเพลงประกอบกิริยาอาการของดนตรีแบบละครใน ทั้งยังมีระบำ รำ ฟ้อน ผสมเข้าด้วยกันซึ่งเป็นการปรับปรุงให้มีวิวัฒนาการขึ้นอีกจากแต่เดิม (ธนิต อยู่โพธิ์. ๒๕๑๑ : ๔๐)

สมรัตน์ ทองแท้ (๒๕๓๘ : ๓๗) ที่ศึกษาเรื่อง ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร ได้กล่าวถึงบทสัมภาษณ์ของอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เกี่ยวกับแนวคิดในการนำระบำเข้ามาประกอบในการแสดงโขน ว่า

"ที่เราดูโขนละครก็คือดูความงาม ซึ่งเมื่อดูแล้วก็ทำให้เราร่าเริงบันเทิงใจ ยกระดับจิตใจให้สูงขึ้น เปรียบได้กับความงามของดอกไม้ที่เค้าเอามาขายกัน ถ้าดอกไม้ไม่งามคนจะซื้อไปทำไม รับประทานก็ไม่ได้ ใช้ทำอะไรก็ไม่ได้ นอกจากเอาไปบูชาพระ ด้วยเรารู้สึกว่าดอกเป็นของงาม ของงามก็คือของดี จึงต้องควรนำเอาของดีไปคู่กับสิ่งที่ดี และเมื่อเราได้พิจารณาส่วนประกอบของดอกไม้ ก็จะพบส่วนต่างๆ ที่ทำให้ดอกไม้นั้นงามขึ้นมาได้ ดังนั้นถ้าเราเทียบว่าระบำเป็นส่วนประกอบของดอกไม้ ระบำก็น่าจะเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้การแสดงโขนนั้นชวนดูยิ่งขึ้น และถ้ายิ่งระบำมีความพร้อมสมบูรณ์แบบก็ยิ่งจะช่วยส่งเสริมให้กากรแสดงโขนเป็นที่ชื่นชอบกับคนที่มาชม"

การแสดงโขนซึ่งแต่เดิมก่อนที่จะมาผสมผสานกับละครในนั้น ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์เจรจาประกอบการบรรเลงจะไม่มีระบำเข้ามาประกอบการแสดงโขนเลย ดังบทเจรจาในตอนศึกพรหมาสตร์ของหมื่นภาคย์ฉันทวัจน์ (เปีย วียานงาม) ที่ ประพันธุ สุคนธชาติ ได้รับสืบต่อมาว่า

"สั่งให้ลูกนิมิตที่บิดเบือนเป็นเทพบุตรนางฟ้า และจับระบำทำท่าให้พร้อมกัน เพื่อรวมพวกพลขันธ์เหล่ากระบี่จึงรีบทำในบัดนี้เถิดนะ ฝ่ายเทพบุตรและนางฟ้ารูปนิมิต ฟังคำอินทรชิตมีบัญชาต่างก็วันทาขึ้นพร้อมกัน แล้วก็ทำตามกุมภัณฑ์บัญชาอยู่ที่ตรงหน้าคชเอราวัณ – เพลงช้า"

จากตัวอย่างของบทเจรจาโขนดังกล่าว จะเห็นได้ว่าไม่มีบทที่แสดงการจับระบำของเหล่าเทวดา – นางฟ้า เหมือนเช่นในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ แต่มีการจับระบำโดยใช้เพลงหน้าพาทย์ซึ่งไม่มีการยืนยันได้ว่ามีการปฏิบัติท่าทางในลักษณะเช่นใด และมีการจับระบำกันหรือไม่

นอกจากนี้ นายอุดม อังศุธร อดีตครูผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย ฝ่ายโขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป ได้กล่าวว่า

"แต่เดิมการจัดระบำคงใช้การปฏิบัติท่ารำในเพลงช้า แล้วต่อด้วยเพลงเร็ว สังเกตได้จากบทระบำที่เป็นมาตรฐาน อันได้แก่ ระบำสี่บท (บทจับระบำเบิกโรง) เมื่อรำเพลงตามบทร้องแล้วต้องต่อด้วยการรำเพลงช้าและเพลงเร็ว จึงเป็นการระเพลงระบำตามบทแล้วต่อด้วยเพลงเร็ว"

ระบำในการแสดงโขนช่วงนี้จึงยังไม่มีข้อมูลที่ชี้ชัดไปว่าเป็นลักษณะใด มีการใช้แสดงหรือไม่ แต่ก็สามารถกล่าวได้ว่าระบำในการแสดงโขนนั้นได้แบบอย่างมาจากการแสดงละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลต่างๆ และเมื่อกรมศิลปากรได้กำหนดให้กองการสังคีตเป็นผู้รับผิดชอบงานแสดงด้านนาฏศิลป์นี้ จึงเกิดการแสดงสร้างสรรค์ผลงานด้านการแสดงโขนขึ้นมามากมาย โดยใช้ชื่อกำกับว่า "กรมศิลปากรปรับปรุง" เข้าใจว่าต้องการให้ผู้ชมไม่สับสนในการรับรู้เกี่ยวกับการแสดง ด้วยการแสดงโขนมีรูปแบบและวิธีการแสดงเปลี่ยนแปลงไปตามสมัยของการแสดงนั้นๆ จากเดิมระบำในการแสดงโขนที่มีอยู่น้อยมาก หรืออาจไม่มีเลยก็ว่าได้ดังที่กล่าวมาข้างต้น จึงได้มีการสร้างสรรค์ขึ้นมาในสมัยกรมศิลปากรนี้เอง (สมรัตน์ ทองแท้. ๒๕๓๘ : ๓๗ – ๓๘)

จากบทสัมภาษณ์อาจารย์เสรี หวังในธรรม เมื่อวันที่ ๑๕ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๓๗ ที่ปรากฏในงานวิจัยของ สมรัตน์ ทองแท้ เรื่อง ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร กล่าวว่า ท่านได้ปรับปรุงการแสดงโขนขึ้นมาใหม่ โดยให้มีความแตกต่างไปจากรูปแบบเดิมอยู่บ้าง คือ เดิมการดำเนินเนื้อเรื่องในการแสดงจะเป็นชุดเป็นตอน ตามบทพระราชนิพนธ์ แต่ในสมัยนี้ท่านได้เน้นเนื้อหาของการแสดงโขนเกี่ยวกับตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์เป็นสำคัญ เช่น พระราม ใช้ชื่อการแสดงโขนว่าชุดรามาวตารหนุมาน ใช้ชื่อการแสดงโขนว่า ชุดหนุมานชาญสมร, พาลี ใช้ชื่อการแสดงโขนว่า ชุด พาลีสอนน้อง เป็นต้อน แล้วในโขนแต่ละชุดที่ท่านปรับปรุงขึ้นมาใหม่นั้นมักจะมีระบำเป็นส่วนประกอบด้วยอยู่เสมอ โดยท่านให้เหตุผลว่า "การแสดงโขนเวลาเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์อย่างกะทันหัน ไม่สามารถทำได้ในทันทีทันใดเหมือนละครเวทีภาพยนตร์ จึงได้ใช้ระบำขึ้นมาเปิดเหตุการณ์แทน เท่ากับว่าระบำในสมัยที่อาจารย์เสรี หวังในธรรม เป็นผู้คิดสร้างสรรค์ขึ้นมานั้นมีปรากฏอยู่เพื่อเป็นส่วนเสริมหรือเน้นเนื้อหาในการแสดงโขนชุดต่างๆ ที่เกี่ยวกับชีวประวัติของตัวละครในเรื่องเป็นหลักสำคัญ เช่น ระบำวานรพงศ์ จะเน้นความสำคัญของหนุมาน ที่นำเหล่าพลกระบี่ที่มีความสามารถต่างๆ มาร่วมเป็นคนทัพของพระรามได้ หรือระบำบันเทิงกาสร ที่เน้นให้เห็นความชั่วร้ายของทรพา ที่มาทำลายความสุขของครอบครัวตัวเอง เป็นต้น

สรุปได้ว่า ระบำถูกนำเข้ามาใช้ประกอบการแสดงโขนเนื่องจากในการแสดงโขนแต่เดิมนั้นมีการใช้เวลาค่อนข้างมาก อีกทั้งภายหลังได้มีการนำบทร้องตามแบบละครในเข้ามาประกอบ ระบำจึงเป็น

ส่วนสำคัญที่สามารถเล่าเรื่อง หรือเป็นเครื่องชูโรงในการแสดงโขนให้มีความน่าสนใจตามยุคสมัยที่ผู้ชมต้องการความกระชับของการแสดงโขนให้มีความงดงาม และความเข้าใจอย่างชัดเจนขึ้น

๒. องค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับตัวละครโขนยักษ์

๒.๑ การคัดเลือกตัวละคร

การคัดเลือกตัวผู้แสดงหรือตัวละครโขนยักษ์ มีวิธีการคัดเลือกรูปร่างโดยพิจารณาจากรายละเอียดตามส่วนประกอบต่างๆ ของร่างกาย ดังนี้ (สมศักดิ์ ทัดติ. ๒๕๔๐ : ๓๓ – ๓๕)

๑) รูปศีรษะและใบหน้า ควรมีรูปศีรษะที่สมส่วนกับโครงร่างของลำตัว ไม่ใหญ่จนเกินไป เพราะอาจเป็นอุปสรรคกับการสวมหัวโขน ส่วนใบหน้านั้น ในสมัยโบราณอาจไม่คำนึงนัก เพราะจะครอบหัวเมื่อแสดง แม้จะไม่ต้องคัดเลือกให้งดงามอย่างตัวพระแต่จะต้องมีความสมบูรณ์ของตา หู จมูก ปาก คือไม่มีลักษณะพิการ หรือมีตำหนิแผลเป็นต่างๆ อันเป็นอุปสรรค์ต่อการแสดง

๒) ลำคอ ต้องมีช่วงคอที่ยาวพอสมควร เพราะเวลาสวมหัวโขนหรือศิราภรณ์ต่างๆ จะดูโปร่ง ผึ่งผาย ผู้แสดงเป็นตัวยักษ์โดยเฉพาะยักษ์ใหญ่หรือพญายักษ์ที่จะต้องสวมหัวโขนที่มียอดสูงจึงมีความจำเป็นมาก เพราะถึงแม้จะมีรูปร่างสูงใหญ่ได้สัดส่วนอย่างไร แต่ถ้ามีลำคอสั้นความสง่างามของพญายักษ์นั้นจะลดลงไปทันที การตรวจดูลำคอของผู้เรียนควรทดลองให้เงยหน้าเปิดปลายคางและให้ผู้เรียนยืดลำคอขึ้นให้สูงที่สุดต่อจากนั้นจึงให้เหลียวใบหน้าไปทางขวาและซ้ายในลักษณะเปิดปลายคางเชิดหน้าขึ้นเช่นกัน

๓) ไหล่ ช่วงไหล่ควรกว้างและไม่ลาดเกินไป กล้ามเนื้อหัวไหล่แข็งแรง ที่สำคัญคือไหล่ต้องไม่ห่อ และมีลักษณะที่เปิดออกผึ่งผาย

๔) ลำตัว มีช่วงอกกว้างใหญ่แข็งแรงไม่อ้วนเกินไป อาจตรวจดูด้วยวิธีให้ผู้เรียนยืนตัวตรงและใช้มือสำรวจที่อกและส่วนหลัง ส่วนอกต้องไม่แอ่นออกมามากหรือเป็นผู้ที่มีโครงสร้างที่เรียกว่า อกไก่ คือมีกระดูกส่วนอกนูนสูงขึ้นมามากกว่าปกติ ผู้ที่มีโครงสร้างเช่นนี้จะเหนื่อยง่าย มีความอดทนน้อย และอาจไม่สามารถรับการเรียนได้เนื่องจากต้องใช้กำลังและความเหน็ดเหนื่อยอย่างมาก นอกจากนี้ต้องสำรวจแผ่นหลังว่าเป็นผู้หลังโกงหรือไม่ เพราะถ้าหลังโกงไม่สามารถเรียนเรียนได้ และจากนั้นให้พิจารณาช่วงเอวให้มีลักษณะเล็กคอดพอสมควร มีหน้าท้องแบนและมีกล้ามเนื้อท้องแข็งแรง ไม่อ้วนจนลงพุง

๕) แขน ต้องสมส่วนกับลำตัว ไม่สั้นหรือยาวเกินไปแต่ต้องยาวเท่ากัน และไม่มีความพิการ เช่น แขนคอด หรือแขนลีบ ควรเป็นแขนที่แข็งแรง ล่ำสัน มีโครงกระดูกใหญ่ และมีกล้ามเนื้อที่สมบูรณ์ วิธีตรวจสอบคือให้กางแขนออกและตั้งฝ่ามือขึ้น

๖) นิ้วมือ ไม่ควรหงิกงอ นิ้วทั้งสี่ควรเรียงชิดกันได้แนบสนิท เมื่อตั้งมือแล้วนิ้วมือแอ่นโค้งมาทางหลังแขนได้ก็จะยิ่งดี เพราะครูโบราณจะเรียกว่า “นิ้วมือตกท้องนาค”

๗) ขาและเท้า ช่วงขายาวตรงไม่โก่งงอ ควรเป็นผู้กระดูกใหญ่และมีกล้ามเนื้อต้นขาที่แข็งแรง ข้อสำคัญอีกอย่างหนึ่งคือขาทั้งสองต้องสั้นยาวเท่ากัน ครูอาจสำรวจได้อีกวิธีหนึ่งคือให้ผู้เรียนเดินให้ดู ก็พอจะแลเห็นความสมบูรณ์หรือความบกพร่องได้ ส่วนเท้าต้องมีครบทั้งห้านิ้วเป็นลักษณะที่นิ้วเท้าเรียงชิดกัน นิ้วเท้าไม่ควรบานออกและไม่ควรมีเท้าใหญ่เกินไป

เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมของร่างกายผู้ฝึกยักษ์จะต้องเป็นผู้ที่มีร่างกายสูงใหญ่ สมส่วน อวัยวะทุกส่วนไม่พิการ มีผิวพรรณดี สุขภาพที่ดี ปลอดจากโรคประจำตัวต่างๆ ที่เป็นอุปสรรคแก่การฝึกหัด ต้องมีลักษณะที่ล่ำสันแข็งแรง มีจิตใจเข้มแข็ง อดทน ไม่ย่อท้อต่ออุปสรรคต่างๆ นอกจากนี้มีวิธีเพิ่มเติมโดยครูจะถามคำถามต่างๆ เกี่ยวกับความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ เพื่อแสดงความคิดเห็น ทั้งนี้เพื่อสำรวจความสนใจในวิชาศิลปะ ตลอดจนเปิดโอกาสให้ได้แสดงถึงความสามารถเกี่ยวนาฏยศิลป์ เช่น การร้อง การรำ หรือแสดงท่าเต้นในชุดสั้นๆ เพื่อพิจารณาศิลปะนิสัยของผู้เรียน และอาจเพิ่มเติมสอนในเบื้องต้นให้ผู้เรียนทดลองตั้งวงและย่อเหลี่ยมตามลักษณะท่าโขน เพื่อประมาณการถึงความเป็นไปได้ของช่วงแขนและขา รวมทั้งการทรงตัวของผู้เรียนในท่านาฏยศิลป์ ที่จะต้องฝึกหัดในขั้นต่อไป

๒.๒ ลักษณะท่ารำตัวละครโขนยักษ์ (แม่ท่ายักษ์)

แม่ท่ายักษ์และเพลงเชิดที่อธิบายท่ารำมาตั้งแต่ต้นจนจบนั้นพิจารณาเห็นได้ว่า ท่าแต่ละท่าเป็นการประสมประสานสัดส่วนต่างๆ ของร่างกาย ได้แก่ มือ แขน ขา เท้า ลำตัว และศีรษะ เข้าด้วยกันจนเกิดเป็นท่ารำขึ้น โดยจำแนกโครงสร้างของท่ารำในแม่ท่าและเพลงเชิด ดังนี้ (สมศักดิ์ ทัดติ. ๒๕๔๐ : ๑๓๕ – ๑๓๗)

๑. การใช้แขนและมือ

๑) วงล่าง มือทำมือยักษ์หรือมือจีบล่อแก้ว หรือถืออาวุธ งอลำแขนให้เป็นรูปโค้ง ให้ปลายนิ้วมือชี้เข้าหากัน

๒) วงบน ตั้งมือ ขยายลำแขนออกไปด้านข้างให้เยื้องมาด้านหน้าเล็กน้อย ปลายมือสูงระดับลูกแก้วหรือแง่ศีรษะ

๓) วงหน้า ลดมือจากวงบนให้ลำแขนเยื้องมาด้านหน้า ปลายมือสูงระดับปลายคาง

๔) วงกลาง งอลำแขนออกไปด้านข้าง ให้ปลายมือสูงระดับไหล่

๕) หงายมือล่าง หรือหงายมืองอข้อศอกต่ำระดับสะเอว เป็นท่าหงายท้องแขน งอข้อศอกให้แขนท่อนปลายขนานกับพื้น ข้อศอกห่างจากลำตัวประมาณ ๑ ฝ่ามือ มุมที่ข้อศอกประมาณ : ๑๐ องศา

๖) หงายมือบน หรือหงายมืองอข้อศอกสูงระดับศีรษะ เป็นท่าหงายท้องแขน งอข้อศอกให้ข้อมือสูงระดับแง่ศีรษะ ข้อศอกสูงกว่าไหล่เล็กน้อย มุมที่ข้อศอกประมาณ ๑๑๐ องศา

๗) หงายมือตึงแขนด้านข้างลำตัว แต่เฉียงลำแขนให้มาด้านหน้าเล็กน้อย เป็นท่ารำที่ทำพร้อมกันสองข้างหรือข้างใดข้างหนึ่งก็ได้

๘) จีบคว่ำ งอข้อศอกหักข้อมือลง ข้อมือทั้งสองห่างกันประมาณหนึ่งคืบและอยู่ระดับอก

๙) แบกกระบอง ใช้มือขวาถือกระบองพาดบนบ่า งอแขน มุมที่ข้อศอกประมาณ ๙๐ องศา ข้อมือต่ำกว่าไหล่เล็กน้อย

๑๐) ป้องหน้า งอแขนจีบคว่ำตรงหน้า สูงระดับหน้าผากให้ปลายจีบชี้เข้าหาลำตัว

๑๑) จีบส่งหลัง จีบหงายตึงแขนไปด้านหลัง ลำแขนเฉียงไปด้านข้าง ท่านี้ใช้มือขวาและถืออาวุธเรียกเสือลากหาก

๑๒) กระบองพาดวง ลำแขนทำวงล่างหรือวงบน แล้วพาดกระบองหรืออาวุธที่ข้อศอก

๑๓) ขัดกระบองที่สีข้าง งอแขนหักข้อมือเข้าหาลำตัว ที่บริเวณสีข้างให้ด้ามกระบองพาดอยู่บนข้อมือ ส่วนปลายกระบองหรืออาวุธแนบกับลำตัว

๑๔) ถืออาวุธจีบที่สีข้าง งอแขนหักข้อมือเข้าหาลำตัวทีบริเวณสีข้าง จับอาวุธลักษณะจีบปลายอาวุธแนบกับลำตัว

๑๕) เงื้อ เหยียดแขนตึงเสมอไหล่ หักข้อมือเข้าหาลำตัว ถ้าถืออาวุธให้ปลายอาวุธเฉียงประมาณ ๔๕ องศา

๑๖) ตั้งมือตึงแขนเสมอไหล่ เหยียดแขนออกด้านข้างตั้งมือตึงปลายนิ้ว ลำแขนตึง

๑๗) ฟาดกระบอง ฟาดมือขวาที่ถืออาวุธไปตรงหน้าลักษณะคว่ำมือ

๑๘) หงายมือเข้าอก หงายฝ่ามือที่ถืออาวุธแนบอก ให้ปลายอาวุธเฉียงขึ้นประมาณ ๒๐ องศา

๑๙) ถืออาวุธหักข้อมือที่อก ใช้มือขวาถืออาวุธ หักข้อมือเข้าหาลำตัวระดับลิ้นปี่ ข้อมือห่างจากลำตัวประมาณหนึ่งฟุต ถืออาวุธตั้งตรง

๒. การใช้ขาและเท้า

๑) เต็มเหลี่ยม เหลี่ยมที่น้ำหนักอยู่กึ่งกลางเข่าทั้งสอง ส้นเท้าห่างกันประมาณศอกกับหนึ่งคืบของผู้ปฏิบัติ ขาแบะกว้างเป็นเส้นตรงจากเข่าขวามาเข่าซ้าย หรือ ๑๘๐ องศา มุมที่เข่าประมาณ ๑๐๐ องศา

๒) เหลี่ยมน้ำหนักทางขวา ย่อเหลี่ยมน้ำหนักทางขวา มุมที่เข่าขวาประมาณ ๙๐ องศา มุมที่เข่าซ้ายประมาณ ๑๑๐ องศา

๓) เหลี่ยมน้ำหนักทางซ้าย ย่อเหลี่ยมน้ำหนักทางซ้าย มุมที่เข่าซ้ายประมารณ ๙๐ องศา มุมที่เข่าขวา ประมาณ ๑๑๐ องศา

๔) ขึ้นทางขวา วางเท้าห่างกันเท่ากับระยะการตั้งเหลี่ยม งอขาขวาขาซ้ายตึงไปด้านข้าง

๕) ขึ้นทางซ้าย วางเท้าห่างกันเท่ากับระยะการตั้งเหลี่ยม งอขาซ้ายขาขวาทอดตึงไปด้านข้าง

๖) เสี้ยวทางขวา ปฏิบัติเหมือนทางซ้าย แต่กระดกปลายเท้าขวาตั้งขึ้น

๗) เสี้ยวทางซ้าย ปฏิบัติเหมือนขึ้นทางขวา แต่กระดกปลายเท้าซ้ายตั้งขึ้น

๘) เก็บ วางเหลี่ยมให้ส้นเท้าชิดกัน ย่อขา ยกส้นเท้าขึ้นแล้วชอยเท้าถี่ๆ

๙) ยกเท้า เป็นการยกเท้าข้างใดข้างหนึ่งทางด้านข้าง ขณะแบะเข่า และหนีบน่องเข้าหาลำตัว ขาท่อนบนได้ระดับฉากกับลำตัว มุมที่เข่าประมาณ ๘๐ องศา

๑๐) ยกเท้าขวาส่งฝ่าเท้าไปด้านหน้า ย่อเข่าซ้ายเตะเท้าขวา ส่งฝ่าเท้าไปด้านหน้า เป็นลักษณะการยกเท้าขวาในท่ากระทืบฟัน

๑๑) ยืด เมื่อย่อเหลี่ยมแล้วยืดขาขึ้นจนเข่าตึง

๓. การใช้ลำตัว

๑) ใช้ตัว เป็นท่าประกอบกับท่าโย้ตัว เป็นการกดเกลียวข้างลำตัว สลับกันทั้งซ้ายและขวา โดยยึดหลักการถองสะเอว

๒) กล่อมตัว กดไหล่ขวาแล้วเยื้องไหล่มากดไหล่ซ้ายสลับกัน ใช้ประกอบจังหวะประเท้า

๓) โน้มตัวทางซ้าย เป็นท่ากระโดดคว้า จะแสดงการโน้มตัวก้มหน้ามาทางซ้าย

๔. การใช้ลำคอและศีรษะ

๑) หน้าตรง หันหน้าตรงออกหน้าเวที ลักษณะเปิดปลายคาง

๒) หน้าข้าง หันหน้าทางซ้ายหรือขวา ถ้าหันทางซ้ายเอียงหูขวาเล็กน้อย และหันทางขวาให้เอียงหูซ้ายเล็กน้อยเช่นกัน

๓) ทิ้งแง่ศีรษะลงด้านข้าง ทางขวาและทางซ้ายสลับกันเป็นท่ายักคอ

๔) หันหน้าเฉียงทางขวาหรือทางซ้าย

๕) กล่อมหน้า เป็นท่าต่อเนื่อง โดยการหันหน้าเคลื่อนที่จากด้านข้างด้านหนึ่งมายังอีกข้างหนึ่งช้าๆ

๖) ก้มหน้า เป็นการกดปลายคางลงทางซ้าย ในจังหวะโย้ตัวที่ ๕

๒.๓ การรำใช้บท

การรำใช้บทคือการแสดงภาษาท่าของโขนที่ใช้สื่อความหมายระหว่างตัวโขนกับผู้ชม เป็นการร่ายรำไปตามความหมายของถ้อยคำตามบทร้อง บทพากย์ และเจรจาหรืออาจใช้บทในเพลงหน้าพาทย์ ท่าทางต่างๆ นั้นมีพื้นฐานมาจากท่าธรรมชาติแล้วนำมาประดิษฐ์ให้งดงามขึ้น การรำตีบทจึงไม่ตายตัวมีหลักว่าต้องรำให้ตรงกับความหมายที่วางไว้เป็นกรอบกว้าง ศิลปินสามารถใช้สติปัญญาประสบการณ์ของตนคิดประดิษฐ์ท่ารำให้เหมาะสมกับถ้อยคำ ทำนอง การเอื้อน จังหวะการพากย์เจรจาและอารมณ์ของตัวละครในขณะนั้น

การตีบทหรือรำใช้บทนี้มีความสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงโขนโดยเฉพาะกับโขนหน้าจอ เนื่องจากบทต่างๆ ที่ใช้แสดงไม่ตายตัวโดยเฉพาะบทพากย์และเจรจา ซึ่งจะมีลักษณะของปฏิภาณกวีหรือการด้นกลอนสด ในเรื่องนี้อาจารย์จตุพร รัตนวราหะ แสดงความเห็นว่า การตีบทนั้นสำคัญที่สุดเมื่อจะต้องแสดงโขนหน้าจอ ผู้แสดงจะต้องมีประสบการณ์และผ่านการแสดงโขนประเภทที่มีบทแน่นอนมาแล้ว นอกจากนี้อาจารย์ราฆพ โพธิเวส กล่าวถึงการตีบทในโขนหน้าจอว่า “บทที่เป็นคำร้องนั้น เป็นบทพระราชนิพนธ์หรือบทโขนที่ใช้เล่นกันเป็นประจำไม่ค่อยเปลี่ยนแปลง เราสามารถเตรียมตัวได้แต่ทำนองที่ร้องอาจแตกต่างกันไปแล้วแต่นักร้องจะร้อง

ลักษณะของบทที่ใช้ในการแสดงโขนนั้นสามารถจำแนกบทออกได้เป็น ๓ ลักษณะ คือ (สมศักดิ์ ทัดติ. ๒๕๔๐ : ๒๕๓ – ๒๕๔)

๑) การใช้บทประกอบคำร้อง บทประเภทนี้ส่วนใหญ่จะเป็นกลอนบทละคร ซึ่งใส่ทำนองร้องต่างๆ ไปตามสถานการณ์ของเรื่อง หรือศักดิ์ของตัวละคร การใช้บทประกอบเพลงร้องนี้อาจต้องศึกษาจังหวะและทำนองของเพลงประกอบด้วยถ้าพอที่จะร้องได้และรู้จักจังหวะก็จะทำให้เข้าใจใช้ท่ารำได้ตรงคำร้อง การใช้บทย่อมสมบูรณ์สวยงาม

๒) การใช้บทประกอบคำพากย์และเจรจา การใช้บทประกอบคำพากย์ต้องคำนึงถึงประเภทของคำพากย์ด้วย เช่น พากย์เมือง ตัวทศกัณฐ์จะไม่ตีบททุกคำ

๓) การตีบทประกอบเพลงหน้าพาทย์ เป็นการใช้ท่ารำเพื่อย้ำความหมายให้กับผู้ชมเข้าใจอีกครั้งหนึ่งว่าผู้แสดงกำลังจะทำอะไร

๒.๔ รูปแบบการจัดทัพตรวจพลฝ่ายยักษ์

การแสดงฉากตรวจพลในนาฏศิลป์ ถือว่าเป็นการแสดงส่วนสำคัญของศิลปะประเภทนี้ เพราะนาฏศิลป์โขนเกี่ยวพันกับเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งเนื้อหาส่วนใหญ่แสดงถึงการทำสงครามระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ การแสดงโขนแทบทุกชุดจึงมีจารีตของฉากตรวจพลแสดงอยู่ด้วยเสมอ การตรวจพลอาจเรียงในภาษาการฝึกหัดว่า “ออกกราว” และเรียกกันในภาษาการแสดงแต่โบราณว่า “ออกฉาก” โดยเฉพาะการออกตรวจพลของตัวดีทั้งสองฝ่าย ได้แบ่งระยะหรือกระบวนท่ารำการตรวจพล เรียกว่า “ฉาก” เช่นพระและวานรมีฉากตรวจพล ๒ ฉาก เรียกว่าฉาก ๑ และฉาก ๒ ฝ่ายยักษ์มี ๓ ฉาก เรียกฉากที่ ๑ ฉากที่ ๒ และฉากที่ ๓ ตามลำดับ

การออกตรวจพลถือได้ว่าเป็นตอนที่แสดงศิลปะที่เอกลักษณ์ของโขนโดยแท้ เพราะใช้ผู้แสดงจำนวนมาก การแต่งกายและการใช้อาวุธที่หลากหลายตามยศศักดิ์ที่ลดหลั่นกัน นอกจากนั้นยังแสดงศิลปะของท่าเต้นท่ารำชั้นสูงที่ต้องผ่านการฝึกหัดและการฝึกซ้อมมาอย่างดี จึงจะสามารถแสดงถึงความพร้อมเพรียงเข้มแข็งของเหล่าทหารแต่ละฝ่ายได้อย่างสมจริง สำหรับด้านการศึกษาของตัวยักษ์แล้ว เมื่อผู้เรียนแม่ท่ายักษ์จบ ครูมักจะต่อท่าตรวจพลให้ทันทีโดยเริ่มจากท่าของตัวประกอบที่มีบทน้อยๆ ก่อน เช่น คนธง เขน เสนายักษ์ แล้วจึงต่อการ “ออกฉาก” ของตัวดีต่อไป การออกฉากของตัวเอกนั้นครูทางนาฏยศิลป์จะให้ความสำคัญและพิถีพันในการสอนเป็นพิเศษ เพราะถือเป็นการแสดงฝีมือรำตอนสำคัญตอนหนึ่งในการแสดง การออกตรวจพลต้องใช้ทั้งฝีมือและพละกำลังประกอบกัน ดังนั้นการฝึกหัดจึงต้องเน้นทั้งพละกำลังและกระบวนท่าเต้น ซึ่งมีขั้นตอนของการยกทัพของฝ่ายยักษ์ แบ่งตามลำดับความสำคัญของตัวละครที่ลดหลั่นกันตามลำดับฐานันดรศักดิ์ ดังนี้

๑) คนธงยักษ์ออกแสดงท่าเต้นนำหน้าเขนหรือตัวไพร่พลยักษ์ออกมาจากประตูขวา เป็นผู้ให้สัญญาณในการหยุดขบวนการแปรแถวต่างๆ

๒) เขนยักษ์แสดงท่าเต้นออกจากประตูฉากพร้อมกับคนธงแล้วแสดงท่าเต้นตามรูปแบบประกอบด้วยท่าหลัก ๓ ท่า มีการแปรแถวและเต้นวนรอบเวที จบด้วยท่าถวายบังคม ๓ ครั้ง แล้วนั่งพับเพียบ ๒ แถว หันหน้าเข้าหากัน

๓) เสนายักษ์ออกแสดงท่าเต้นเป็น ๒ แถว ในตอนแรกออกท่าเพียง ๔ ตัวก่อน เมื่อถึงท่าเต้นจึงเต้นชักแถวออกจนครบทุกคู่แล้ว แสดงท่าถวายบังคม ๓ ครั้ง

๔) มโหทรและเปาวนาสูร ยักษ์เสนาตำแหน่งเสนาบดีฝ่ายทหารและพลเรือน แสดงกระบวนท่าเพียงฉากเดียวจบลงด้วยท่าถวายบังคม ๓ ครั้ง อีกเช่นกัน (สมศักดิ์ ทัดติ. ๒๕๔๐ : ๑๘๖ – ๑๘๙)

๓. การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยของอาจารย์เสรี หวังในธรรม

๓.๑ ลักษณะของการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย

ลักษณะของการสร้างสรรค์ผลงานแต่ละชุดขึ้นนั้นจะต้องมีแนวคิด ต้องอาศัยเกณฑ์และหลักการต่างๆ เพื่อเป็นองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ให้ผลงานมีความสมบูรณ์และเหมาะสมมากยิ่งขึ้น ตามหลักเกณฑ์อาทิ รูปแบบการแสดง กระบวนท่ารำ การแปรแถว โอกาสที่ใช้แสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ในการแสดง รวมถึงดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของเสรี หวังในธรรมได้ให้ความคิดเห็นไว้ว่า

> *"การคิดประดิษฐ์ท่ารำ จะต้องมาจากการที่ได้ศึกษาพื้นฐานเบื้องต้นที่ดีและนำ ความรู้ขั้นพื้นฐานนั้นมาคิดประดิษฐ์ท่ารำ ให้สามารถสื่อความหมายให้ผู้อื่นดูเข้าใจในภาษาท่านั้น เช่น ท่าไป ท่ามา ท่าเดิน ท่าเรียก ได้ตรงตามความหมายจากผู้แสดงสื่อสารไปถึงผู้ดูให้เข้าใจตรงกัน ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำต้องอาศัยท่าพื้นฐานจากบทรำเพลงช้า เพลงเร็วและแม่บท โดยมีความคิดใช้ท่ารำนั้นๆ เป็นสื่อให้ดูเข้าใจเนื้อร้อง และเข้าใจอารมณ์ของการแสดงด้วยแต่ถ้าเป็นการประดิษฐ์ท่ารำที่ไม่มีเนื้อร้อง มีแต่การบรรเลงทำนองเพลง ให้ยึดหลักจากการสังเกตอากัปกิริยาในชุดระบำ รำ ฟ้อน ที่คิดประดิษฐ์ท่ารำตั้งเป้าหมายของการแสดงชุดนั้นๆ ต้องการให้สื่อเกี่ยวกับเรื่องอะไร เกี่ยวกับเทวดา นางฟ้า ลักษณะท่ารำจะหนักไปในทางใช้มือถ้าเป็นระบำเกี่ยวกับสัตว์ต่างๆ อาทิเช่น มฤคระเริง บันเทิงกาสร กุญชรเกษม ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำต้องนำเอาลักษณะสัตว์ต่างๆ เหล่านั้นมาประดิษฐ์เป็นท่ารำ ให้ดูใกล้เคียงกับความเป็นจริงให้มากที่สุด เช่น ระบำช้างจะต้องเอาลักษณะช้างเข้าไปด้วย มีการโค้งตัว มีการชูงวง หรือเป็นระบำที่เกี่ยวกับมนุษย์ต้องมีลีลาการใช้ภาษาท่าให้ถูกต้อง"(พจมาลย์ สมรรคบุตร. ๒๕๓๘ : ๕๕ – ๕๗)*

เสรี หวังในธรรม ได้สร้างสรรค์ผลงาน การแสดงต่างๆ ซึ่งตรงกับหลักเกณฑ์การทำงานนาฏยประดิษฐ์ของศาสตราจารย์ดร.สุรพล วิรุฬรักษ์ ดังที่ ไพโรจน์ ทองคำสุก ได้เรียบเรียงไว้ ดังนี้

๑. แนวความคิด

บทบาทของนาฏศิลป์ไทยในด้านการแสดงเป็นปัจจัยเกื้อหนุนต่อสังคม เพราะสังคมมนุษย์มีความต้องการในการแสดงออก เพื่อเป็นการระบาย และก่อให้เกิดความบันเทิงใจมากที่สุดการแสดงออกในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยย่อมมีเหตุผลมากมาย อาจสรุปได้ดังนี้

๑.๑ ด้านงานพิธีกรรมและงานพิธีการ

การสร้างสรรค์ผลงานของเสรี หวังในธรรม ในด้านงานพระราชพิธีอันเป็นโอกาสสำคัญที่ต้องพิถีพิถันและให้ความสำคัญเป็นพิเศษ เช่นงานพระราชพิธีพระราชทานเลี้ยงพระกระยาหารค่ำพระราชอาคันตุกะในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระบรมราชินีนาถ เพื่อเชื่อมความสัมพันธไมตรีระหว่าง ๒ ประเทศ ณ สนามหน้าพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท เสรี หวังในธรรม ออกแบบรายการ และประพันธ์บท รวมทั้งงานรัฐพิธีซึ่งจัดแสดง ณ ทำเนียบรัฐบาลด้วย

๑.๒ ด้านส่งเสริมการแสดง

การสร้างสรรค์ผลงานในด้านนี้ เป็นการเพิ่มสีสันให้กับการแสดง เสรี หวังในธรรม สร้างสรรค์การแสดงตลก โดยท่านมีมุกเด็ดและกลเม็ดเด็ดพรายในการแสดงตลกอยู่มากมาย ซึ่งการแสดงแต่ละครั้งเรียกเสียงฮาได้ทุกครั้ง เช่นบทนางมณฑา ในการแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง หรือบทพระฤษีแห่งเกาะแก้วพิสดารในการแสดงละครเรื่องพระอภัยมณี เป็นต้น

๑.๓ ด้านส่งเสริมเอกลักษณ์วัฒนธรรม

ผลงานการสร้างสรรค์ที่เป็นลักษณะของการส่งเสริมเอกลักษณ์วัฒนธรรมนี้ เสรี หวังในธรรม มีความถนัด ท่านเป็นศิลปินผู้หนึ่งที่เดินทางไปรับการถ่ายทอดการแสดงพื้นบ้านเกี่ยวข้าวคณะศิลปินกลุ่มนั้นได้นำมาปรับปรุงแล้วใช้ชื่อว่า ชุดเต้นกำรำเคียว เป็นการแสดงที่สนุกสนาน มีการเกี้ยวพาราสีกัน คำร้องและกระบวนท่าทางก็คงรูปแบบของการแสดงพื้นบ้านไว้บางส่วน ปัจจุบันยังคงนำกลับมาแสดงและรับความนิยมตลอดมา

๑.๔ ด้านการส่งเสริมงานศิลป์

การสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทยชุดใหม่ๆนับเป็นการสืบสานและพัฒนาการแสดงเพิ่มขึ้นเสรี หวังในธรรม สร้างสรรค์ระบำไว้มากมาย เช่น ระบำรัตนมาลี ระบำนางสงกรานต์ ระบำอสุรพงศ์ และระบำวานรพงศ์ เป็นต้น ระบำต่างๆ ดังที่กล่าวมาเป็นผลงานที่ได้รับความนิยมนำกลับมาจัดแสดงนับครั้งไม่ถ้วน เป็นผลงานที่มีคุณค่ายิ่งต่อวงการนาฏศิลป์ไทย

๒. การกำหนดความคิด

การกำหนดความคิดหลักเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับงานด้านการสร้างสรรค์ เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลักมี ๒ ประการ คือ

๑) ระดับเป้าหมาย

หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏศิลป์ที่คิดขึ้นนี้เพื่ออะไรหรือเพื่อใคร เสรี หวังในธรรม กำหนดเป้าหมายในการคิดสร้างสรรค์ผลงานก่อนทุกครั้งท่านการศึกษาวรรณคดีหรือบทก่อนเว้นวรรคแล้วจึงคิดสร้างสรรค์ให้สอดคล้องกับบท เช่น การแสดงรำตับนางมณีเมขลา ท่านศึกษาที่มาของนางมณีเมขลาในวรรณคดีแต่ละเรื่องแล้วนำผูกเป็นเรื่องราวจนถึงในปัจจุบัน นับว่าเป็นผลงานการสร้างสรรค์ที่ให้ทั้งความบันเทิงและความรู้ไปพร้อมๆกัน

๒) ระดับวัตถุประสงค์

เป็นการนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่มีความประสงค์จะให้เกิดขึ้นในรูปแบบของกิจกรรมต่างๆ อย่างชัดเจนเพื่อนำไปสร้างสรรค์ให้ตรงกับวัตถุประสงค์ เสรี หวังในธรรมสร้างสรรค์ระบำไดโนเสาร์ขึ้น ด้วยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงมีพระราชดำริขึ้นเพื่อให้เยาวชนได้รู้จักไดโนเสาร์ ซึ่งมีต้นกำเนิดอยู่ในภาคอีสานของประเทศไทย เสรี หวังในธรรมนำพระราชดำรินั้นมาปรึกษากับผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย และมีความเห็นว่าไดโนเสาร์มีแหล่งกำเนิดอยู่ในภาคอีสาน ดังนั้นเพลงและกระบวนท่าทาง น่าจะมีลักษณะของท้องถิ่นนั้นๆ เมื่อนำออกแสดงถวายทอดพระเนตรสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงพอพระทัยเป็นอย่างยิ่ง นับว่า เสรี หวังในธรรมสร้างสรรค์ผลงานได้ตรงตามวัตถุประสงค์ทุกประการ

๓. การประมวลข้อมูล

การสร้างสรรค์ผลงานเมื่อได้กำหนดวัตถุประสงค์แล้วผู้สร้างสรรค์ต้องทำการรวบรวมข้อมูลทั้งหมด เพื่อเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ เพื่อสร้างกระบวนการที่นำเอาสิ่งที่มีอยู่มาประยุกต์หรือปรับเปลี่ยนให้เหมาะสม ทั้งที่เป็นนามธรรมและรูปธรรมให้ได้ตามวัตถุประสงค์ ข้อมูลดังกล่าวมี ๒ ลักษณะดังนี้

๑) ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง

องค์ความรู้ต่างๆ ที่สืบค้นได้ และนำมาประมูลพิจารณาเพื่อใช้ประกอบเป็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน เสรี หวังในธรรม สร้างสรรค์ผลงานชุดระบำไดโนเสาร์โดยได้ข้อมูลจากแหล่งกำเนิดไดโนเสาร์ในจังหวัดขอนแก่น ซึ่งพบว่าไดโนเสาร์มีอยู่ด้วยกันหลายสายพันธุ์ซึ่งมีรูปร่างและลักษณะแตกต่างกันออกไป การสร้างสรรค์ระบำชุดนี้ได้รับความร่วมมือจากหลายฝ่าย

๒) ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

ข้อมูลที่สามารถกระตุ้นหรือส่งเสริมให้ผู้สร้างสรรค์สามารถคิดชุดการแสดงได้เสรี หวังในธรรม คิดสร้างสรรค์ผลงานชุดอสุรพงศ์ และระบำวานรพงศ์ ขึ้นจากการที่ท่านมีความรู้เกี่ยวกับบทโขน

อย่างถ่องแท้และต้องการจะสื่อให้ผู้ชมได้รู้จักตัวโขนเพิ่มมากขึ้นในเวลาที่จำกัดท่านจึงคิดสร้างสรรค์ระบำทั้งสองชุดขึ้น ตามจินตนาการที่สอดคล้องกับวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์

๔. การกำหนดขอบเขต

การกำหนดขอบเขต หมายถึง การกำหนดว่านาฏศิลป์ชุดนั้นครอบคลุมเนื้อหา สาระอย่างไร เสรี หวังในธรรม กำหนดเนื้อหาโดยอาศัยประสบการณ์การเป็นศิลปินที่มีผลงานการแสดงมากกว่า ๑๐๐ ครั้ง การกำหนดดังกล่าว เช่น การแสดงระบำแต่ละครั้งไม่ควรใช้เวลามากกว่า ๑๒ นาที ควรใช้พื้นที่ของเวทีให้ได้มากที่สุด ควรคำนึงถึงขนาดของเวทีและจำนวนผู้แสดงให้เหมาะสมการ ตลอดจนการกำหนดงบประมาณ เป็นต้น เสรี หวังในธรรมเข้าใจและกำหนดขอบเขตในการสร้างสรรค์ผลงานทุกครั้งจนเป็นที่ยอมรับ

๕. การกำหนดรูปแบบ

การกำหนดรูปแบบ ซึ่งผู้สร้างสรรค์สามารถกำหนดรูปแบบได้มากมายแต่อาจสรุปได้ ดังนี้

๑) กำหนดให้อยู่ในจารีตประเพณี

ผู้สร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทยโดยทั่วไปจะนิยมสร้างสรรค์ผลงานแนวนี้เป็นแนวที่ทำได้ง่าย มีกฎระเบียบอันเป็นข้อบังคับทางด้านนาฏศิลป์ไทยอยู่ เช่น การสร้างสรรค์ชุดรำถวายพระพรและรำอวยพร บทร้องจะเป็นการสรรเสริญเว้นวรรคขอให้มีความสุขเพลงที่ใช้มักใช้เพลงที่แสดงถึงความเป็นสิริมงคล เช่น บททศทิศอัญชลิตสมเด็จย่า บทเทพนารีอาศิรวาท บทมหาวชิราลงกรณ์สดุดี บทชมบุญพระเทพรัตน์ และบทสมณัตนกวี เป็นต้น

๒) กำหนดให้เป็นการผสมผสานระหว่างจารีต

ผู้สร้างสรรค์กำหนดการแสดงให้มีลักษณะผสมผสานระหว่างจารีต เช่น การผสมรำไทยกลับรำญี่ปุ่น รำไทยกับรำมาเลเซีย และรำไทยกลับรำเกาหลี เป็นต้น

การผสมผสานการแสดงในลักษณะนี้มักจะเป็นการเชื่อมความสัมพันธไมตรีระหว่างประเทศ ซึ่งจะแสดงถึงความสมัครสมานสามัคคี รักใคร่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เสรี หวังในธรรม สร้างสรรค์ผลงานโดยประพันธ์บทระบำมิตรไมตรีเกาหลี-ไทย ซึ่งท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ (กรมศิลปากร. ๒๕๔๘ : ๒๗๘ - ๒๘๑)

๓.๒ องค์ประกอบในการสร้างงานสร้างสรรค์

การกำหนดแนวคิดและองค์ประกอบเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างสรรค์การแสดง ซึ่งต้องประกอบด้วยผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง รูปแบบแสง และรูปแบบเสียง ดังนี้

๑) ผู้แสดง ต้องกำหนดรูปร่างลักษณะ บุคลิกและความสามารถของผู้แสดง อาจารย์เสรี หวังในธรรม คัดเลือกผู้แสดงด้วยตนเองทุกครั้ง โดยเฉพาะผลงานการสร้างสรรค์ของท่าน จะเป็นคนเลือกเอง ซึ่งมีการให้โอกาสกับศิลปิน นอกจากละครเรื่องผู้ชนะสิบทิศแล้วยังมีละครอีกหลายเรื่องที่ท่านส่งเสริมและสนับสนุนศิลปินละครเรื่อง พระมหาชนก ปกรณ์ พรพิสุทธิ์, ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ แสดงเป็นมหาชนก เป็นต้น

๒) รูปแบบเครื่องแต่งกาย กำหนดเครื่องแต่งกายให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดง เพื่อความสมบูรณ์ของการแสดง มีการกำหนดรูปแบบเครื่องแต่งกาย โดยประชุมปรึกษากับฝ่ายที่เกี่ยวข้อง เช่น ฝ่ายพัสตราภรณ์ โดยบอกวัตถุประสงค์ของผลงาน เช่น การแสดงละครชาดกเรื่องพระมหาชนก เครื่องแต่งกายกำหนดตามภาพเขียนที่ปรากฏในหนังสือเรื่องพระมหาชนก โดยอาจารย์เสรี หวังในธรรม ได้ตรวจดูความเหมาะสมของตัวละครทุกตัว และการแสดงรำตับนางมณีเมขลา อาจารย์ก็ได้กำหนดเครื่องแต่งกายของนางมณีเมขลาทั้ง ๕ ตัว ให้มีสีกายที่แตกต่างกัน ซึ่งแต่ละตัวจะมีความหมายเฉพาะของบทบาทนั้นๆ เป็นต้น

๓) รูปแบบฉาก กำหนดฉากให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดงเมื่ออาจารย์เสรี หวังในธรรม สร้างสรรค์ผลงานการแสดงละครพื้นบ้าน เช่น เรื่องตามองล่าย เรื่องผาแดง – นางไอ่ หรือเรื่องนางอรพินท์ เป็นต้น โดยจะกำหนดฉากเพื่อให้สัมพันธ์กับบทและการเข้า – ออกของตัวละคร เช่น จากกระท่อมในป่าซึ่งมีลำธารควรจะให้กระท่อมอยู่ด้านซ้ายหรือขวา ซึ่งอาจารย์จะเป็นผู้กำหนด

๔) รูปแบบเพลง การกำหนดรูปแบบเพลงให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดง สามารถคัดเลือกเพลงหรือแต่งขึ้นใหม่โดยมีแนวทางที่ถูกต้อง อาจารย์เสรี หวังในธรรม สร้างสรรค์ผลงานการแสดงและบรรจุเพลงเอง เช่น ระบำมิตรไมตรี เกาหลี – ไทย เป็นต้น โดยอาจารย์ได้ถ่ายทอดความรู้เรื่องและให้แนวคิดในการบรรจุเพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์ ไว้ดังนี้

- จะต้องรู้ว่าการแสดงนั้นเป็นการแสดงประเภทใด เช่น โขน ละครนอก ละครใน หุ่น หรือลิเก ก็ตาม เพราะว่าเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงแต่ละประเภทนั้นไม่เท่ากัน
- ต้องมีความรู้เรื่องที่จะแสดงนั้นๆ อย่างถ่องแท้ว่าการแสดงนั้นจะแสดงเรื่องอะไร เรื่องดำเนินเป็นมาอย่างไร ผู้บรรจุเพลงก็จะต้องรู้เรื่องอย่างชัดเจนเสียก่อน

- ต้องรู้จักตัวละครในเรื่องที่จะแสดงว่าเป็นตัวละครอะไร มีฐานแค่ไหน เพราะว่าการบรรจุเพลงต่างๆ จะต้องเป็นไปตามฐานันดรศักดิ์ของตัวละครนั้นๆ นอกจากนี้ยังจะต้องให้ตรงกับอุปนิสัยใจคอของตัวละครนั้นด้วย

๕) รูปแบบแสง ควรคำนึงถึงสถานที่และเวลาในการแสดงเพื่อความเหมาะสม เช่น ชุดระบำแม่พสก อาจารย์เสรี หวังในธรรม ท่านได้กำหนดแสงให้ดูสว่างสดใส เป็นต้น

การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในเบื้องต้น เพราะผู้สร้างสรรค์จะต้องทำงานร่วมกับผู้อื่นที่มีความชำนาญเฉพาะทาง ผู้สร้างสรรค์ต้องทำให้คนเหล่านั้นเข้าใจในแนวคิดและรูปแบบนาฏศิลป์ชุดที่ตนคิดขึ้นให้ชัดเจนที่สุด และผู้สร้างสรรค์ก็ต้องรับฟังความคิดเห็นและข้อเสนอแนะต่างๆ เพื่อให้งานเป็นเอกภาพ จึงต้องให้ความสำคัญต่อองค์ประกอบในการสร้างงานสร้างสรรค์อย่างใกล้ชิดและต้องแก้ไขเพิ่มเติมเพื่อให้งานมีความสมบูรณ์มากที่สุด

๓.๓ การประดิษฐ์งานนาฏศิลป์ไทย

การสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทย นับเป็นการออกแบบกระบวนท่า ทิศทางการเคลื่อนไหว การแยกและการจับกลุ่มโดยให้เป็นไปตามจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยมีขนบธรรมเนียมอันเป็นจารีตเป็นเวลาช้านาน ซึ่งมีลักษณะสำคัญ ๓ ประการ คือ

๑) ท่ารำ รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย อาจแบ่งท่ารำออกเป็น ๓ แบบ ดังนี้

- ท่าระบำ กระบวนท่ารำที่มีความหมายกว้างๆ นับเป็นลักษณะเฉพาะ ผู้ชมพอเข้าใจความหมายเฉพาะ

- ท่าละคร รูปแบบของท่าละคร เป็นท่ารำที่กำหนดให้มีความหมายเฉพาะ อาจแบ่งได้เป็น ท่าแสดงอารมณ์ เช่น โกรธ เศร้า ท่าแสดงกิริยา เช่น เดิน และท่าที่แสดงถึงปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ ท่าละครหรือนาฏยศัพท์ ทางนาฏศิลป์เรียกว่าการตีบท ผู้ที่จะปฏิบัติได้งดงามต้องผ่านประสบการณ์มามากพอสมควร ซึ่งอาจารย์เสรี หวังในธรรม ได้เน้นกับศิษย์ในเรื่องการตีบทว่าควรใส่อารมณ์เข้าไปด้วยโดยเฉพาะละครพันทาง เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ

- ท่าเต้น การแสดงนาฏศิลป์ไทย นอกจากการร่ายรำแล้วยังมีการผสมผสานท่าเต้นซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวช่วงเท้าและขาเป็นหลัก โดยเฉพาะในการแสดงโขน

๒) การแปรแถว นาฏศิลป์ไทยมีรูปแบบการแปรแถวที่หลากหลายและชัดเจน สอดคล้องกับกระบวนท่ารำการแปรแถวของนาฏศิลป์ไทย คือ มีแถวปากพนัง แถวหน้ากระดาน แถวตอน แถวเฉียง และวงกลม เป็นต้น ในการสร้างสรรค์ผลงานของ อาจารย์เสรี หวังในธรรม จะคอยตรวจดูในระหว่างการ

ศูนย์รักษ์ศิลป์
1000004296

ช้อมท่านจะให้ความสำคัญต่อตัวศิลปิน หากเป็นการแสดงระบำ ท่านมักกำหนดว่าไม่ควรยืนบังกัน เพื่อให้ผู้ชมมองเห็นได้ทุกคน

๓) การตั้งซุ้ม การแสดงนาฏศิลป์ไทยมีการตั้งซุ้มทั้งในระหว่างแสดงและจบการแสดง นิยมจัดให้ผู้แสดงจากกลุ่มหรือซุ้มรูปสามเหลี่ยมโดยให้ทำท่าเข้าหากัน และมักมีคำแนะนำในการจัดรูปแบบซุ้มในการแสดงระบำต่างๆ (กรมศิลปากร. ๒๕๔๘ : ๒๗๒ - ๒๘๔)

๔. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

๔.๑ ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

ในช่วงคริสตวรรษที่ ๑๘ หรือช่วงราว พ.ศ. ๒๒๖๑ – ๒๓๐๕ บูมการ์เตน (Alexander Boumgarten) เป็นคนแรกที่ใช้คำว่า " Aesthetic" ซึ่งมีความหมายว่าเห็นได้ เข้าใจได้ (Perception) ในความหมายว่า "สุนทรียศาสตร์" เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยความรู้ที่เกิดจากความรู้สึกซึ่งมีความงามเป็นเป้าหมาย ในภาษาไทยคำว่าสุนทรียศาสตร์มาจากคำว่า "สุนทร" แปลว่า งาม กับคำว่า "ศาสตร์" ในความหมายว่าความรู้ ตรงกับการให้ความหมายของพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายว่าสุนทรียศาสตร์คือวิชาที่ว่าด้วยความนิยมความงาม คือวิชาที่ว่าด้วยความซาบซึ้งในคุณค่าของสิ่งที่งามไพเราะหรือรื่นรมย์ ไม่ว่าจะเป็นธรรมชาติหรือศิลปะ (มโน พิสุทธิรัตนานนท์. ๒๕๔๐ : ๔) ทฤษฎีแห่งความงาม (Theory of Beauty) เรื่องที่ถกกันมากในทางสุนทรียศาสตร์อีกอย่างหนึ่งก็คือ ตำแหน่งของความงามหรือว่าความงามอยู่ที่ไหน (ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. ๒๕๓๘ : ๒ – ๓) กล่าวถึงความงามนั้นไม่ว่าจะเป็นจิตวิสัยหรือวัตถุวิสัยก็ยังคงเป็นเรื่องที่ให้เกิดทฤษฎีทางความงามขึ้นหลายทฤษฎี ความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุ ผู้ที่เชื่อในทฤษฎีนี้เชื่อว่าวัตถุต่างๆ ล้วนแล้วแต่มีความงามในตัวของวัตถุเองเช่น สวย เพราะสีสัน ทรวดทรง พื้นผิว ไม่ว่าเราจะสนใจวัตถุนั้นหรือไม่ การที่เราเริ่มให้ความสนใจในวัตถุนั้นก็เป็นเพราะความงามของวัตถุนั้นเอง

บุคคลที่ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับทฤษฎีนี้ท่านหนึ่งก็คือ อริสโตเติล (Aristotle. ๓๒๘ – ๓๒๒ B.C.) ท่านได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับความงามที่เป็นวัตถุวิสัยนี้ว่า สุนทรียธาตุนั้นมีจริง โดยไม่ขึ้นกับความคิดมนุษย์ สุนทรียธาตุ มีมาตรการตายตัวแน่นอนในตัวเอง ดังนั้นความงามของวัตถุจึงเป็นความสมบูรณ์อันเกิดจากรูปร่าง รูปทรง สีสัน สัดส่วนที่ประกอบกันเข้าอย่างกลมกลืนมีความสมดุลจึงถือว่าความงามที่เป็นวัตถุวิสัยหรือสุนทรียธาตุเป็นความงามที่สมบูรณ์แบบ ในด้านของความงามคือความรู้สึกเพลิดเพลินแนวคิดตามทฤษฎีนี้ คือ การที่เราจะมองเห็นคุณค่าของความงามในสิ่งใด จิตจะเป็นตัวกำหนดความงาม ดังที่เพลโต (Plato ๔๗๒ – ๓๗๔ .B.C) มองว่าจิตเป็นตัวกำหนดให้ร่างกายดำเนินไปตามความต้องการ และแบ่ง

ออกเป็น ๓ ภาค คือ ภาคของจิตวิญญาณ ภาคของอารมณ์ และภาคของเหตุผล ซึ่งเพลโต้ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับเรื่องของความงามว่า ความงามที่แท้จริงนั้นอยู่ในโลกจินตนาการ (World of Idea) เชื่อว่าความงามอยู่ที่จิตเป็นตัวกำหนดส่วนความคิดนั้นอยู่ในห้วงแห่งจินตนาการที่อยู่นอกเหนือไปจากโลกนี้ กล่าวคือ จิตต้องสร้างต้นแบบแห่งความงามขึ้นสิ่งใดที่มีลักษณะใกล้เคียงกับจินตนาการในต้นแบบมากเพียงใดย่อมถือว่าเป็นความงามเพียงนั้นความชอบความเพลิดเพลินเป็นสิ่งที่แสดงถึงคุณค่าตามมา (ชมนาด กิจขันธ์ และคณะ. ๒๕๔๖ : ๓ – ๔)

ความงามเป็นสภาวะสัมพันธ์ นักคิดบางคนเชื่อว่าความงาม ไม่ใช่เป็นจิตวิสัยอย่างสิ้นเชิงและก็ไม่ใช่เป็นวัตถุวิสัยอย่างสิ้นเชิงเช่นกัน แต่เป็นสภาวะสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับบุคคล ทัศนะ นี้ก็นับว่ามีส่วนถูกต้องอยู่ที่การยอมรับว่าทั้งบุคคลและวัตถุมีความสำคัญด้วยกันทั้งคู่ ในการตีคุณค่าของสุนทรียะแต่เราก็ต้องยอมรับว่าความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งของสิ่งดังกล่าวมาแล้วนั้นเอง ที่เป็นรากฐานรองรับคุณค่าทางสุนทรียะอย่างแน่นอน เพียงแต่ว่าตัวความสัมพันธ์เองนั้นไม่ใช่เป็นตัวความงามหรือตัวคุณค่าทางสุนทรียะ เพราะฉะนั้นการที่จะอธิบายว่าความงามคือ สภาวะสัมพันธ์ระหว่างบุคคลจึงเป็นคำอธิบายที่ไม่ถูกนัก เป็นสุนทรียรสที่มีผู้ชมได้รับจากความเคลื่อนไหว และจังหวะลีลา (Movement and Rhythm) มีความเชื่อมโยงต่อเนื่อง การปรากฏตัวของนักแสดงที่มีบุคลิกลักษณะและการแต่งตัวที่สง่างามเหมาะสมกับ ท่าเต้น ท่ารำ อันเป็นนาฏลักษณ์ของการแสดงนั้น ๆ ย่อมมีผลเป็นเบื้องต้นต่อสัมผัสทางการเห็นและการขานรับทางสุนทรียะ เมื่อมีจังหวะลีลาเคลื่อนไหว สอดแทรกด้วยอารมณ์รู้สึกของนักแสดง มีผลให้เกิดความเคลื่อนไหวในอารมณ์รู้สึกของผู้ชมด้วย ความงามรุกเร้า (Sublimity) ที่เกิดจากจังหวะและการเคลื่อนไหวช่วยให้สัมผัสทางการเห็นเด่นชัด มีชีวิตชีวา มีความหมายชวนให้ติดตาม ความงามหรือความเป็นเลิศในนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงจะพิจารณากันที่จังหวะลีลาและการเคลื่อนไหวเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นการให้การรับรู้สุนทรียรสในระดับผัสสะ (Sensation) ส่วนการรับรู้สุนทรียรสในระดับเพ่งพินิจ (Contemplation) ซึ่งก่อให้เกิดจินตนาการและสติปัญญานั้นเกิดจากการเข้าถึงสุนทรียะชาบซึ้งในภาคส่วนอารมณ์รู้สึกที่นักแสดงต้องการสื่อให้ผู้ชมได้เข้าถึง ซึ่งบูรณาการไปกับความหมายและจินตภาพอันงดงาม หรือกระทบอารมณ์รู้สึกตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์และนักแสดงเหล่านั้น (มโน พิสุทธิรัตนานนท์. ๒๕๔๐ : ๙๘)

สุนทรียศาสตร์นับว่าเป็นศาสตร์อันลึกซึ้ง เป็นศาสตร์ที่พัฒนาจิตใจมนุษย์โดยเฉพาะมนุษย์จำเป็นต้องศึกษาเพื่อปรับปรุงตนเองให้เป็นผู้มีรสนิยมสูง เพื่อประโยชน์ในการแสวงหาความสุขทางใจและเพื่อเข้าถึงศิลปะทุกประเภทอันมนุษย์เราต้องเกี่ยวข้องโดยหลีกเลี่ยงไม่ได้ การเข้าถึงศิลปะนั้น ได้รับประโยชน์หลายประการด้วยกัน ดังนี้ (ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. ๒๕๓๘ : ๒๑ – ๒๓)

๑. ได้รับรสนิยมความงดงามอมตะทางศิลปะซึ่งไม่เคยมีหรือเคยเห็นในธรรมชาติมาก่อน เรียกว่า ได้รู้ได้เห็นเหนือกว่าคนธรรมดา

๒. ความงามศิลปะจะฝังแน่นโดยความทรงจำ ไม่ลืมเลือนง่าย ๆ

๓. ศิลปะทำให้มนุษย์เรามีความเห็นร่วมกัน ทำให้จิตใจผูกพันต่อกัน คนที่มีอารมณ์มีรสนิยมตรงกัน จะมีความเข้าใจ จะรักกันแน่นแฟ้นยิ่งกว่าสิ่งอื่น

วรรณคดีชั้นสูงหรือศิลปะชั้นสูง จะมีจุดโน้มเอียงให้เราเข้าใจถึงคุณงาม ความดีบางอย่างซึ่งศิลปะซ่อนเร้นอยู่แล้ว ก็ยิ่งได้รับรสความลึกซึ้งของศิลปะเพิ่มขึ้นและพลอยปรับปรุงจิตใจให้มีการคล้อยตามไปด้วย การศึกษาทางสุนทรียศาสตร์จึงครอบคลุมวัตถุต่าง ๆ ทั้งศิลปะและความงามตามธรรมชาติ รวมถึงกระบวนการรับรู้หรือประสบการณ์ทางสุนทรียะของมนุษย์ที่มีต่อวัตถุต่าง ๆ โดยมีระเบียบแบบแผนในการศึกษาวิเคราะห์อย่างเป็นขั้นตอน เนื่องด้วยเป็นศาสตร์ที่ศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ที่เริ่มต้นตั้งแต่การคิด การรู้สึกตอบสนอง การถ่ายทอดผ่านสื่อ จนมีผลสำเร็จเป็นผลงานศิลปะ (Works of art) ของกลุ่มชนต่างๆ โดยงานศิลปะจึงเป็นผลผลิตที่ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ ซึ่งผลผลิตนั้นมีลักษณะทางสุนทรียะ และต้องทำขึ้นจากสิ่งมีชีวิตที่มีความรู้สึกมีสำนึก (Sentient Beings)

ดังนั้นทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ที่นำมาศึกษาในงาวิจัยคือการนำเอาทฤษฎีนี้มาศึกษาผู้ชมและผู้แสดงที่รับเอาความงาม ความศิลปะการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ที่มีลักษณะโดดเด่น สวยงาม

๔.๒ ทฤษฎีการเคลื่อนไหว

ทฤษฎีการเคลื่อนไหวเป็นหลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบถต่างๆ และขณะที่เกิดการเคลื่อนไหวนั้นมีองค์ประกอบสำคัญอะไรบ้าง และการเคลื่อนไหวเหล่านั้น สื่อความหมายในเชิงความรู้สึก หรืออารมณ์อย่างไรบ้าง หัวข้อสำคัญของทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่ใช้เป็นพื้นฐานในนาฏยประดิษฐ์ คือ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. ๒๕๔๓ : ๒๒๙ – ๒๓๒)

๑. การใช้พลัง (Energy) มนุษย์ต้องใช้พลังในการเคลื่อนไหวร่างกายต้านกับแรงโน้มถ่วงของโลก การใช้พลังเพื่อการแสดงนาฏยศิลป์ มี ๓ ประเภท คือ ความแรงของพลัง การเน้นพลัง และลักษณะของการใช้พลัง

๑.๑ ความแรงของพลัง ในขณะที่ผู้แสดงเคลื่อนไหว มีการใช้พลังเกิดขึ้น ปริมาณของพลังที่ใช้มีตั้งแต่น้อยจนแทบสัมผัสมิได้ไปจนถึงรุนแรงประหนึ่งเป็นร่างกายจะระเบิด การฟ้อนรำด้วยพลังแรงมากๆ ย่อมทำให้เห็นอาการที่กระปรี้กระเปร่า แข็งแรง รุกรัน ในทางตรงข้าม การเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยย่อมเป็นตัวเปรียบต่างให้การเคลื่อนไหวด้วยพลังมากมีความหมายมากขึ้น ชัดเจนขึ้น และการเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยให้ความรู้สึกที่นุ่มนวล อ่อนโยน เชื่องช้า หนักแน่น เป็นความรู้สึกลึกๆ ที่แฝงเร้น

อยู่ภายใน อย่างไรก็ตามมีข้อเตือนใจว่า การเคลื่อนไหวที่ใช้พลังมากไม่จำเป็นต้องใช้เนื้อที่มากไปกว่าการเคลื่อนไหวที่ใช้พลังน้อยแต่อย่างใด

๑.๒ การเน้นพลัง หมายถึง การเร่งหรือการลดความแรงของการใช้พลังเพื่อการเคลื่อนไหวในขณะใดขณะหนึ่งอย่างกระทันหัน ซึ่งเป็นการกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งต่างไปจากสิ่งที่กำลังกระทำอยู่ขณะนั้น การเน้นพลังเป็นศิลปะในการเรียกร้องความสนใจจากคนดู การเน้นพลังเป็นวิธีจำแนกให้เห็นรูปลักษณะของการฟ้อนรำอย่างชัดเจน โดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะ การที่ผู้แสดงเน้นด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอ ทำให้เกิดความรู้สึกสมดุล คงที่ และหนักแน่น การเน้นที่ไม่สม่ำเสมอด้วยพลังที่มีความแรงต่างกัน ทำให้เกิดความรู้สึกที่ไม่คงที่ ตื่นเต้น สับสน การเน้นพลังของนาฏยศิลป์ไทย อาจหมายถึง การกระทบจังหวะ การเดาะแขน การข่มเข่า และการย่ำเท้า

๑.๓ ลักษณะของการใช้พลัง หมายถึง ลักษณะของการใช้พลังในการเคลื่อนไหว ซึ่งแบ่งออกเป็น ๕ ประเภท คือ การแกว่งไกว การระเบิด การสืบเนื่อง การสั่นพลิ้ว และการลอยตัว

ก. การแกว่างไกว คือ การที่ผู้แสดงใช้พลังแกว่งลำตัว แขน ขาไปมา คล้ายการแกว่งชิงช้า

ข. การระเบิด คือ การที่ผู้แสดงระเบิดพลังออกมาอย่างกะทันหัน เห็นจุดเริ่มต้นและจุดจบชัดเจนคล้ายการตีกลอง

ค. การสืบเนื่อง คือ การที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวต่อเนื่องโดยไม่ปรากฏจุดเริ่มต้นแบะจุดจบอย่างชัดเจน โดยไม่มีการเน้นพลัง เป็นการเคลื่อนไหวที่ราบเรียบ

ง. การสั่นพลิ้ว คือ การเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องของการระเบิด เมื่อการเคลื่อนไหวแบบระเบิดเกิดซ้ำๆ อย่างรวดเร็ว ก็เกิดเป็นการสั่นพลิ้วเหมือนการรัวกลองนั่นเอง

จ. การลอยตัว เกิดขึ้นเมื่อผู้แสดงกระโดดลอยตัวขึ้นไปในอากาศ โดยอาศัยพลังส่งตัวให้ลอยไปในอากาศ และมีแรงโน้มถ่วงดึงดูดตัวผู้แสดงให้ตกลงมายังพื้น

การใช้พลังทั้ง ๕ ประเภทนี้มิได้แยกออกจากกันอย่างเด็ดขาด เพียงแต่ผู้แสดงและนักนาฏยประดิษฐ์ประสงค์จะใช้พลังแบบใด เมื่อใด หรือผสมผสานกันต่อเนื่องเป็นรูปแบบของนาฏศิลป์ขึ้นมาได้

๒. การใช้ที่ว่าง (Space) การเคลื่อนไหวใดๆ ต้องอาศัยที่ว่างเป็นปริมาตร คือ มีทั้งความกว้าง ความยาว และความสูง ที่ว่างมีความสำคัญในการกำหนดสิ่งต่างๆ เหล่านี้ คือ

๒.๑ ตำแหน่ง คือ การจัดให้ผู้แสดงหยุดอยู่บนเวทีในขณะใดขณะหนึ่ง ก่อนที่จะเคลื่อนที่ไห ณ จุดนั้นผู้แสดงอาจทำท่านิ่ง หรือเคลื่อนไหวเป็นท่าทางต่างๆ อย่างต่อเนื่องก็ได้ แต่ไม่เคลื่อนเท้าไปจากจุดเปลี่ยนกระบวนท่า หรือแสดงการจบท่อนหนึ่งของกระบวนฟ้อนรำผู้แสดงหยุดอยู่ ณ จุดนั้นๆ นานเพียงใดขึ้นอยู่กับการออกแบบนาฏยประดิษฐ์

๒.๒ ขนาด หมายถึง การที่ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายโดยการออกท่าทางให้กว้างหรือแคบ และเคลื่อนที่ไปยังจุดอื่นๆ บนเวทีได้กว้างและไกลเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับที่ว่างที่อำนวยให้ หากมีที่ว่างมากผู้แสดงก็ออกท่าและเคลื่อนที่ไปมาได้มาก แต่เมื่อเพิ่มจำนวนผู้แสดงเข้าไปมาก ที่ว่างต่อผู้แสดงคนหนึ่งก็ย่อมลดลงเพราะผู้อื่นแบ่งไป และหากผู้แสดงอื่นหยุดอยู่กับที่ก็จะทำให้ผู้แสดงที่เคลื่อนไหวไปมาอยู่คนเดียวมีที่ว่างมากขึ้น

๒.๓ ทิศทาง หมายถึง แนวที่ผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เช่น การแปรแถว ผู้แสดงสามารถเคลื่อนที่ไปบนเวทีได้ใน ๘ ทิศ ซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดู คือ ๑. การเข้าหาคนดู ๒. การถอยออกจากคนดู ๓. การขนานกับคนดู ๔. การทแยงมุมกับคนดู ๕. การวนเป็นวงหน้าคนดู ๖. การฉวัดเฉวียนหรือเลี้ยวไปมาแบบฟันปลา ๗. การยกสูง และ ๘. การกดต่ำ การเคลื่อนไหวไปในทิศทางดังกล่าวอาจผสมผสานกันให้ดูซับซ้อนขึ้นก็ได้ เช่น การถอยหลังแบบทแยงมุม หรือการวนเป็นวงกลมสลับฟันปลา การเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่างๆ กัน ย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกันด้วย โดยอาศัยมุมมองคนดูเป็นแกน

ทิศทางที่แตกต่างกันของผู้แสดง ย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกัน ดังนี้

- การเดินเข้าหาคนดูเป็นการเรียกร้องความสนใจ การสร้างความน่าเกรงขาม การแสดงความยิ่งใหญ่
- การถอยหนีคนดูเป็นการแสดงความอ้างว้าง สูญเสีย หวาดกลัว ลังเล
- การเคลื่อนที่ขนานคนดู เป็นการเน้นให้คนดูในจุดต่างๆ ได้มีโอกาสเห็นผู้แสดงในระยะเท่าๆ กัน และเป็นการนำสายตาคนดูไปสู่อีกจุดหนึ่ง
- การเคลื่อนที่ทแยงมุม เป็นการแสดงให้เห็นความลึกของการเรียงแถวได้ดีกว่าการซ้อนกันแบบแถวตอน และทำให้เห็นผู้แสดงเป็นสามมิติมากขึ้น ขณะเดียวกันก็ไม่ให้ความรู้สึกแรงเท่าการเดินเข้าหาต่างๆ แบบตั้งฉาก
- การวนเป็นวงเป็นการแสดงความผูกพัน ความอ่อนโยน ความสามัคคี
- การฉวัดเฉวียน แสดงถึงความปราดเปรียว หากเคลื่อนไหวเร็วมากไปในทิศทางต่างกัน จะแสดงความสับสนวุ่นวาย
- การยกสูง แสดงความเบา ความสง่างาม ความยิ่งใหญ่
- การกดต่ำ แสดงความหวาดกลัว ความอ่อนน้อม ความต้อยค่า

๔.๓ การออกแบบงานนาฏยศิลป์

นักนาฏยศิลป์มีวิธีการทำงานการออกแบบนาฏยศิลป์แตกต่างกันเป็นการเฉพาะของตน แต่ในที่นี้จะได้กำหนดขั้นตอนไว้เพื่อให้สะดวกแก่การออกแบบสำหรับนักนาฏยประดิษฐ์ เมื่อนักนาฏยประดิษฐ์ได้คำนึงถึงหลักการต่างๆ ดังกล่าวมาแต่ต้นแล้ว การออกแบบทางนาฏยศิลป์มีขึ้นตอนและวิธีที่คล้ายคลึงกับศิลปะสาขาอื่น ๆ คือ การกำหนดโครงร่างโดยรวม การแบ่งช่วงอารมณ์ ท่าทางและทิศทาง และการลงรายละเอียด การทำงานทั้ง ๔ ขั้นตอนนี้ กระทำเป็นสองภาค ภาคแรกเป็นการเขียนลงบนกระดาษในลักษณะแบบร่าง เพื่อให้เห็นหน้าตาของการแสดงชุดนั้นคร่าวๆ ภาคหลังเป็นการนำแบบร่างไปปฏิบัติโดยผู้แสดง และตลอดเวลาการทำงาน ก็มีการเขียนแบบร่างเพิ่มเติมเพื่อความเข้าใจร่วมกันในหมู่ผู้ร่วมงานอยู่ตลอดเวลา (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. ๒๕๔๓ : ๒๓๒ – ๒๓๓)

๑. การกำหนดโครงร่างรวม ก็คล้ายคลึงกับการวดภาพจิตรกรรมลงบนพื้นผ้าใบ ที่ต้องมีการร่างภาพให้เห็นองค์ประกอบต่างๆ ของภาพตามจินตนาการ แต่ภาพจิตรกรรมเป็นภาพนิ่ง ภาพนาฏยศิลป์เป็นภาพเคลื่อนไหว ภาพจะเปลี่ยนไปเป็นระยะๆ จึงควรเห็นภาพของการแสดงในช่วงสำคัญๆ เป็นระยะๆ

๒. การแบ่งช่วงอารมณ์ โดยปกติการแสดงนาฏยศิลป์ จะมีกระบวนท่าแบ่งเป็นช่วงๆ สั้นบ้างยาวบ้าง แต่ละช่วงจะแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกันเพื่อความหลากรส ดังนั้นการออกแบบในแต่ละช่วงอาจใช้จำนวนผู้แสดงและการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกันเพื่อสะท้อนอารมณ์ที่ต้องการในช่วงนั้นๆ เช่น อารมณ์เศร้าแสดงเดี่ยวอยู่นิ่งกับที่ อารมณ์ทุกข์ทรมานใช้ผู้แสดงหมู่เคลื่อนไหวไปมาช้าๆ และอารมณ์รักแดงโดยชายหญิงคู่หนึ่งเคลื่อนไหวโลดแล่นไปมาอย่างร่าเริง ในการเปลี่ยนช่วงอาจทำได้ด้วยการตั้งซุ้มเพื่อแสดงการจบช่วงหรือเข้าโรงไป เพื่อเริ่มออกแสดงในช่วงใหม่ต่อไป

๓. ท่าทางและทิศทาง การแสดงนาฏศิลป์ชุดหนึ่งๆ มักมีท่าทางหลักปรากฏอยู่เป็นระยะๆ ตลอดเวลาของการแสดงเพื่อเชื่อมหรือแสดงความเป็นเอกภาพของการแสดงชุดนั้น และมีท่าอื่นๆ กำหนดให้เป็นเฉพาะในแต่ละช่วง ส่วนทิศทางทั้ง ๘ ดังกล่าวแล้ว ก็มักจะนำมาใช้เพื่อกำหนดการเข้า การออก และการเคลื่อนที่ของผู้แสดงในแต่ละช่วงบนเวที เพื่อให้ได้ความหมายตามต้องการ

๔. ท่าทางและทิศทาง การแสดงนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งๆ มักมีท่าทางหลักปรากฏอยู่เป็นระยะๆ ตลอดเวลาของการแสดงเพื่อเชื่อมหรือแสดงความเป็นเอกภาพของการแสดงชุดนั้น และมีท่าทางอื่นๆ กำหนดให้เป็นเฉพาะในแต่ละช่วง ส่วนทิศทางทั้ง ๘ ดังกล่าวแล้วก็มักจะนำมาใช้เพื่อกำหนดการเข้า การออก และการเคลื่อนที่ ของผู้แสดงในแต่ละช่วงบนเวที เพื่อให้ได้ความหมายตามต้องการ

๕. การลงรายละเอียด เมื่อการฝึกซ้อมเข้ารูปเข้ารอยพอสมควรตามกำหนดแล้ว จึงเริ่มพิถีพิถันกับรายละเอียด ในที่นี้มิได้หมายความว่านักนาฏยประดิษฐ์ละเลยเรื่องรายละเอียดมาตั้งแต่ต้น

เพียงแต่ให้การเอาใจใส่เป็นพิเศษในช่วงนี้เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น เช่น การปรับระดับของอวัยวะต่างๆ ของผู้แสดงให้เท่ากัน ปรับทิศทางของใบหน้าและดวงตาที่ต้องสัมพันธ์กับเสียงและแสงเป็นพิเศษ

อนึ่ง ในการออกแบบนาฏยศิลป์ แม้จะดำเนินตามขั้นตอนดังกล่าว แต่บางครั้งความคิดของนักนาฏยประดิษฐ์ ไม่แจ่มใส ไม่โลดแล่น จึงไม่สามารถเรียบเรียงออกมาให้เห็นเป็นภาพได้ ในกรณีเช่นนั้น นักนาฏยประดิษฐ์ต้องขอความร่วมมือจากผู้แสดง และผู้เกี่ยวข้องให้ช่วยทดลองปฏิบัติ เช่น ลองตั้งซุ้ม ลองเกาะเกี่ยวกัน ลองแสดงท่าทางกับอุปกรณ์การแสดง ให้เกิดความแปลกใหม่ เหล่านี้เป็นต้น เมื่อได้ข้อยุติอันพึงพอใจแล้วก็บันทึกเอาไว้จะด้วยความจำ ภาพวาด ภาพถ่ายหรือวีดิทัศน์ก็ได้

๔.๔ การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของไทย

นาฏยประดิษฐ์ของไทยมีจารีตมาช้านาน และมีลักษณะสำคัญสามประการ คือ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. ๒๕๔๓ : ๒๓๓ – ๒๓๗)

๑. ท่ารำ ท่ารำของไทย แบ่งออกได้เป็น ๓ แบบ คือ ท่าระบำ ท่าละคร และท่าเต้น

๑.๑ ท่าระบำ เป็นการรำท่าทางงามๆ ให้คนดูพอเป็นเค้าความหมายตามคำร้อง ตัวอย่าง นาฏยประดิษฐ์ในลักษณะของท่าระบำที่ดีเด่นที่สุดชุดหนึ่ง คือ ระบำดาวดึงส์ ในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง สังข์ทอง ตอน ตีคลี นักนาฏยประดิษฐ์ คือ หม่อมเข็ม กุญชร หม่อมในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์

๑.๒ ท่าละคร เป็นท่ารำที่กำหนดไว้ในแต่ละท่ามีความเหมายเฉพาะ แบ่งได้เป็นสามประเภท คือท่าแสดงอารมณ์ เช่น รัก โกรธ เศร้า ท่าแสดงกิริยา เช่น ท่ายิงธนู ท่าเคียงคู่ ท่าช่วยเหลือ และท่าแสดงปรากฏการณ์ธรรมชาติ เช่น ลมพัด ดอกไม้บาน ท่าละคน หรือท่ารำตีบทนี้มีคุณลักษณะเป็นท่าเลียนแบบธรรมชาติ คือทำท่าปกติของมนุษย์ให้มีท่าทีมากขึ้น เช่น ท่ารัก ก็เอามือทั้งสองไขว้กัน แนบอก แต่กรายมือให้เป็นการฟ้อนรำ เป็นต้น ดังนั้นท่าตีบทของนาฏยศิลป์ไทย จึงเข้าใจได้ง่าย

๑.๓ ท่าเต้น นาฏยศิลป์ไทย อาจดูเด่นในการใช้มือรำท่าทางต่างๆ แต่ในความเป็นจริง นาฏยศิลป์ไทยมีท่าเต้นเป็นจำนวนไม่น้อย และมีวิธีการเคลื่อนไหวของขา และเท้า ทั้งชนิดที่ใช้ได้โดยทั่วไป หรือกำหนดไว้เป็นการเฉพาะ เช่น ท่าเต้นของยักษ์ หรือลิง ท่าเต้นเหล่านี้ก็เช่นเดียวกันกับท่ารำ คือสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในนาฏยประดิษฐ์ของไทยสมัยใหม่ได้ในวงกว้าง

๒. การแปรแถว ในนาฏยประดิษฐ์ของไทยค่อนข้างจำกัด เป็นการแปรแถวที่ไม่สลับซับซ้อนมากนัก อาจเป็นไปได้ว่านักนากยประดิษฐ์ไทย เน้นการประดิษฐ์ท่ารำเดี่ยวมากกว่าการแปรแถว การแปรแถวแบบหลักๆ ในนาฏยประดิษฐ์ของไทย ได้แก่ แถวหน้ากระดานขนานแถวหน้ากระดานทแยงมุม แถวตอนเดี่ยว แถวตอนคู่ แถวยืนปากผาย หรือปากพนัง วงกลมชั้นเดียว วงกลมซ้อน

สำหรับการแปรขบวนในแถวนั้น ได้แก่ การเดินหน้าถอยหลัง การเดินตามกัน การเดินสวนกัน การเดินสลับกัน และการเดินเข้าออกศูนย์กลาง

๓. การตั้งซุ้ม ลักษณะการตั้งซุ้มของนาฏยประดิษฐ์ของไทย นิยมจัดให้ผู้แสดงจับกลุ่มเป็นซุ้มรูปสามเหลี่ยม โดยทำท่าให้สองข้างของแกนกลางเหมือนกันทั้งซ้ายขวา หากมีหลายกลุ่มก็จะจัดกลุ่มกลางให้ใหญ่เป็นกลุ่มหลัก และกลุ่มย่อยสองข้างมีจำนวนเท่ากัน และทำท่าเหมือนกัน

อย่างไรก็ดี การตั้งซ้อมของโขน ที่เรียกว่า "ขึ้นลอย" ซึ่งประกอบด้วย พระ ยักษ์ ลิง ตั้งแต่สองตัวขึ้นไปจนถึงกับจับกลุ่มเป็นซุ้มใหญ่นั้น มีลักษณะสองข้างของแกนลางไม่เหมือนกันแต่ดูสมดุลกัน นับเป็นการตั้งซุ้มในนาฏยประดิษฐ์ของไทยที่งดงาม และมีเอกลักษณ์โดดเด่นและเริ่มมีนักนาฏยประดิษฐ์รุ่นใหม่ นำความคิดไปพัฒนาเพื่อใช้ในผลงานของตน

เมื่อพิจารณานาฏยประดิษฐ์ของไทยให้ลึกซึ้ง จะพบว่า ท่ารำไทยมีปริมาณมากมาย อีกทั้งมีการกำหนดระเบียบกฎเกณฑ์การใช้ท่ารำต่างๆ แต่ละท่าไว้ค่อนข้างตายตัว ทั้งเปิดโอกาสให้ใช้ภูมิปัญญาของนักนาฏยประดิษฐ์คิดออกแบบให้หลากหลายออกไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด เช่น การแปรแถว และการตั้งซุ้ม แม้จะนิยมคิดในแนวมีให้สองข้างเหมือนกัน แต่มิได้มีข้อจำกัดในเรื่องนี้ ดังเช่น การขึ้นลอยในโขน ก็เป็นการออกแบบตั้งซุ้มให้สองข้างไม่เหมือนกันได้อย่างงดงาม นาฏยประดิษฐ์ของไทยในอดีตมีความร่ำรวยในจารีต และภูมิปัญญา ซึ่งสามารถอำนวยประโยชน์ให้นักนาฏยประดิษฐ์ของไทยในปัจจุบันสามารถนำไปประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมกับปัจจุบันสมัยได้อย่างไม่มีข้อจำกัด นับเป็นนาฏยประดิษฐ์ของไทยที่มีคุณค่าสูงส่งมากชนิดหนึ่งในโลก

บทที่ ๓

วิธีการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีการดำเนินการวิจัยเชิงพรรณนา โดยรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร สิ่งพิมพ์ งานวิจัย หนังสือ ตำรา การสัมภาษณ์ และศิลปะนิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดมาศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล และดำเนินการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร โดยมีวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

๑. ระยะเวลาในการเก็บรวบรวมข้อมูล

ระยะที่ ๑ เป็นการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ ด้วยวิธีการศึกษาจากหนังสือ จากเอกสาร ตำรา หนังสือ สิ่งพิมพ์ และงานวิจัย ที่เกี่ยวข้องเพื่อนำข้อมูลที่ได้มากำหนดแนวคิดและรูปแบบในการสร้างสรรค์งานการแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร

ระยะที่ ๒ เป็นการศึกษาภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย ที่เกี่ยวข้องและดำรงตำแหน่งเป็นศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงโขน จำนวน ๓ ท่าน เกี่ยวกับแนวทางในการสร้างสรรค์ท่ารำ สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิเกี่ยวกับข้อมูลที่เกี่ยวข้อง และนำข้อมูลมาใช้ในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ บทเพลง และรูปแบบการแสดง

ระยะที่ ๓ ออกแบบสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร ตามแนวคิด รูปแบบและขั้นตอนของการประดิษฐ์บทเพลงและท่ารำ

ระยะที่ ๔ การวิพากย์ผลงานสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร โดยผู้ทรงคุณวุฒิ และอาจารย์ด้านนาฏศิลป์ไทย จัดการประชุมแบบสนทนากลุ่ม (Focus Group Discussion) ในหัวข้อ การสร้างสรรค์การแสดงระบำ ชุด ยี่สิบอสุราเสนาลงกามาร โดยนำข้อมูลที่ได้มาปรับตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิ และนำเสนอรูปเล่มงานวิจัย

๒. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ดำเนินการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร นี้ ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องมือในการวิจัยเพื่อการศึกษาค้นคว้าเพื่อให้เกิดความเที่ยงตรงและป้องกันอคติในการวิจัย ผู้วิจัยได้เลือกใช้เครื่องมือในการวิจัย ดังนี้

๒.๑ การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร

ศึกษาข้อมูลเอกสารจากหนังสือ ตำราและบทความทางวิชาการต่างๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

๑) เอกสารเกี่ยวกับระบำในการแสดงโขน องค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับตัวละครโขนยักษ์

๒) เอกสารเกี่ยวกับลักษณะของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ การออกแบบงาน เนื่องจากงานวิจัยฉบับนี้เป็นการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยจึงศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับความรู้และหลักการต่างๆ ที่เกี่ยวข้องเพื่อหาแนวคิดและหลักการที่สำคัญในการปฏิบัติการออกแบบงานนาฏศิลป์ไทย

๓) เอกสารจากหอสมุดจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป หอสมุดแห่งชาติ

๒.๒ การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมีอยู่หลากหลายสาขาทั้งในด้านวิชาการในแต่ละด้าน ผู้ที่เกี่ยวข้องทางด้านศิลปะการแสดง เช่น ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ที่อยู่เบื้องหลังและเบื้องหน้าทางการแสดง ผู้ชมการแสดง ตลอดจน นิสิต นักศึกษา และนักเรียนที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับกิจกรรมทางการแสดง ข้อมูลที่ได้จะมาจากการดำเนินการสัมภาษณ์ทั้งในเชิงลึกแบบเดี่ยว และการสัมภาษณ์แบบกลุ่ม

๒.๓ การสัมมนา

ดำเนินการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้หาข้อมูลด้วยการเข้าร่วมสัมมนาในประเด็นความรู้ที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้ทำหน้าที่ทั้งในบทบาทของผู้ทรงคุณวุฒิในการสัมมนาและการเป็นผู้เข้าร่วมการสัมมนา เนื่องจากการจัดการสัมมนาได้มีการเชิญผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญมาถ่ายทอดความรู้อันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับบทบาท การวิจัย และการสร้างสรรค์ผลงาน ในหัวข้อการสร้างสรรค์การแสดงระบำ ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร

๓. แผนการดำเนินงานตลอดโครงการ ตั้งแต่ ๑ ตุลาคม ๒๕๕๘ ถึง ๑๕ กันยายน

เดือน ปี ๒๕๕๘ – ๒๕๕๙ / กิจกรรม/งาน	ต.ค.	พ.ย	ธ.ค.	ม.ค	ก.พ	มี.ค	เม.ย	พ.ค	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.
๑. การศึกษาข้อมูลเบื้องต้น	←	→										
๒.การเขียนโครงร่างการวิจัย		←	→									
๓. การดำเนินงานวิจัย โดยการจัดกระทำข้อมูล ดังนี้												
๓.๑ การศึกษาและรวบรวมเอกสาร		←	→									
๓.๒ การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ				←	→							
๓.๓ การสร้างสรรค์บทเพลง และกระบวนท่ารำ					←	→						
๓.๔ การประชุมแบบสนทนากลุ่ม (Focus Group Discussion)									←	→		
๓.๕ การปรับตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิ										←	→	
๔. การสรุปผลและจัดพิมพ์เอกสารฉบับสมบูรณ์ และการเสนอรูปเล่มงานวิจัย											←	→

บทที่ ๔

ลักษณะและบทบาทของเสนายักษ์ในกรุงลงกา

ตัวละครฝ่ายยักษ์ในกรุงลงกานั้น ประกอบด้วยเสนายักษ์ที่มีบทบาทเป็นทหารประจำกองทัพโดยมีหน้าที่ออกทำสงครามร่วมกับนายทัพคือทศกัณฐ์ ความสามารถและบทบาทปรากฏอยู่ในพงศ์ของรามเกียรติ์ แต่น้อยคนนักที่จะทราบถึงชื่อและลักษณะรวมทั้งบทบาทของตัวละครนั้นๆ ในบทที่ ๔ จะนำเสนอข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับลักษณะและบทบาทของเสนายักษ์ในกรุงลงกา ทั้ง ๒๐ ตน โดยมีเนื้อหาของตัวละครดังต่อไปนี้

๑. มโหทร

ลักษณะทางหัวโขน กายและหน้าสีเขียว ปากแสยะ ตาโพลง สวมมงกุฎน้ำเต้าเฟือง บางตำราว่าหัวโล้น สวมกะบังหน้า มี ๑ หน้า ๒ มือ

จากการศึกษา พบว่า มโหทร เป็นเสนาบดีกรุงลงกา มีบทบาทมากมายหลายหน้าที่ เช่น ครั้งเมื่อหนุมานเข้าหักสวนกรุงลงกา และฆ่าเหล่าทหารยักษ์ในเมือง ยักษ์ที่เหลือรอดก็รีบนำความมาแจ้งแก่มโหทร มโหทรได้ฟังก็รีบนำความไปแจ้งแก่ทศกัณฐ์ , ,ทศกัณฐ์สั่งให้นำบุษบกแก้วไปรับนางสีดาเพื่อพาไปดูศพพระราม (ตัวละครในรามเกียรติ์ ชุด พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ , ๒๕๓๕ : ๑๓๐)

- บัดนั้น ฝ่ายพวกพลมารน้อยใหญ่
เจ็บปวดเหลือตายกระจายไป วิ่งตรงเข้าในพระบูรี ฯ
- ครั้นถึงก็เข้าไปหา มโหทรเสนายักษี

เล่าความตามเรื่องที่ราวี ถ้วนถี่เสร็จสิ้นทุกประการ ฯ

- บัดนั้น มโหทรผู้ใหญ่ใจหาญ

ได้แจ้งแห่งคำหมู่มาร ก็ลนลานเข้าในพระโรงคัล ฯ

- ครั้นถึงน้อมเศียรบังคมทูล นเรนทร์สูรธิราชรังสรรค์

ว่ามีลิงไพรใจฉกรรจ์ มันนั้นเข้ามาในอุทยาน

ทำลายพฤกษาผลาผล ถอนซักหักต้นกิ่งก้าน

ล้อมจับมันกลับรอนราญ ผลาญหมู่กุมภัณฑ์มรณา

ฝ่ายพระโอรสพันองค์ รณรงค์ก็ม้วยสังขาร์

สิ้นทั้งม้ารถคชา ด้วยมือลิงป่าพนาลี ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๒ , ๒๕๔๐ : ๑๓๒)

- เมื่อนั้น ทศเศียรสุริย์วงศ์ใจหาญ

ได้ฟังสารัณแจ้งการ พญามารนิ่งนึกตรึกตรา

ชิชะมนุษย์นี้สามารถ องอาจจองถนนด้วยภูผา

แม้นข้ามมาได้ถึงลงกา ไพร่ฟ้าจะร้อนทั้งเวียงชัย

จำจะให้ฝูงปลาในสาชล ล้างถนนศิลาเสียให้ได้

เห็นว่าข้าศึกจะจนใจ คิดแล้วสั่งไปในทันที

มโหทรผู้มีฤทธิรงค์ จงลงไปในวารีศรี

หาสุพรรณมัจฉาเทวี เชิญลูกกูนี้ให้ขึ้นมา ฯ

- บัดนั้น มโหทรเสนียักษา

รับสั่งถวายบังคมลา ออกมาแล้วแหวกน้ำไป ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๒ , ๒๕๔๐ : ๒๒๗)

- เมื่อนั้น ทศเศียรสุริย์วงศ์ใจหาญ

ได้ฟังสารัณแจ้งการ ขุนมารนิ่งนึกตรึกตรา

กูใช้ทหารไปทำกล วายชนม์เสียเชิงแก่ลิงป่า

เพราะไอ้พิเภกอสุรา มันบอกกิจจาแก่พวกภัย

จึ่งทำฮึกฮักไม่เกรงกัน ยกมาตั้งมั่นลงได้

ยิ่งคิดยิ่งแค้นแน่นใจ ฤทัยเร่าร้อนดั่งอัคคี

จึ่งมีพระราชบรรหาร สั่งเสนามารยักษี

จงเร่งกะเกณฑ์โยธี รักษาหน้าที่ให้พร้อมกัน ฯ

- บัดนั้น มโหทรมารคนขยัน

รับสั่งพญากุมภัณฑ์ ถวายบังคมคัลแล้วออกมา ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๒ , ๒๕๔๐ : ๒๖๕)

- บัดนั้น มโหทรเสนายักษี

รับสั่งพระองค์ทรงธรณี ถวายอัญชุลีแล้วออกไป ฯ

- จึ่งจัดทหารฤทธิรณ แต่ละตนอาจพลิกแผ่นดินได้

ล้วนถืออาวุธแกว่งไกว เตรียมไว้ตามราชบัญชา ฯ

- แล้วให้สมโภชบูชาฉัตร พร้อมด้วยเครื่องมัจฉะมังสา

เทียนเงินเทียนทองรจนา ข้าวตอกบุปผามาลี ฯ

- ครั้นได้ศุภฤกษ์ก็ลั่นฆ้อง อสุราโห่ร้องอึงมี่

ยกขึ้นกลางราชธานี มิดดั่งราตรีอนธการ ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๒ , ๒๕๔๐ : ๒๘๒)

- เมื่อนั้น ทศเศียรสุริย์วงศ์ใจหาญ

ฟังพระอนุชาชัยชาญ ดั่งได้วิมานในเมืองฟ้า

ความโกรธก็หายคลายสิ้น อสุรินทร์แสนโสมนัสสา

สวมสอดกอดองค์พระน้องยา ลูบหลังลูบหน้าแล้วตรัสไป

ทำไมกับมนุษย์วานร หรือจะรอต่อกรเจ้าได้

พ่อจงเร่งยกทัพชัย ฆ่าเสียให้สิ้นไพรี

แล้วจึ่งมีพระราชบรรหาร สั่งมโหทรมารยักษี

น้องกูจะไปราวี ต่อตีด้วยพวกพาลา

จงจัดทหารชาญสมร เลือกล้วนฤทธิรอนแกล้วกล้า

พร้อมทั้งเครื่องสรรพสาตรา โดยกระบวนมหาโยธี ฯ

- บัดนั้น มโหทรมารยักษี

รับสั่งถวายอัญชุลี ออกมาจากที่พระโรงคัล ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๒ , ๒๕๔๐ : ๓๔๙-๓๕๐)

- เมื่อนั้น ทศเศียรสุริย์วงศ์ยักษี
ได้ฟังดั่งต้องอสุนี มีความฉงนสนเท่ห์ใจ
เหตุไฉนมนุษย์สาธารณ์ บรรลัยลาญแล้วเป็นขึ้นมาได้
เหวยเหวยมโหทรจงเร่งไป หาน้องร่วมใจกูขึ้นมา ฯ
- บัดนั้น จึ่งมโหทรมารยักษา
รับสั่งถวายบังคมลา อสุราก็รีบจรลี ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๒ , ๒๕๔๐ : ๓๙๕)

- เมื่อนั้น อินทรชิตสุริย์วงศ์ยักษา
ฟังพระชนนีตรัสมา อสุราสนองพระวาที
เป็นไฉนฉะนี้พระแม่เจ้า มาดูเบาสุริย์วงศ์ยักษี
อันเป็นอิศราธิบดี ทั้งตรีโลกาก็เกรงฤทธิ์
แต่ล้วนทรงเทพสาตรา วิทยาเวทมนต์ก็ประสิทธิ์
ทำสิ่งใดได้ดั่งใจคิด ทศทิศไม่รอต่อกร
ทำไมกับสองมนุษย์ มีแต่อาวุธธนูศร
กับพลสวาวานร ไหนจะครั่นฤทธิรอนกุมภัณฑ์
พระมารดาอย่าปรารมภ์ใจ จะฆ่ามันเสียให้อาสัญ
ว่าแล้วถวายบังคมคัล มาปราสาทสุวรรณอลงการ ฯ
- ครั้นถึงจึ่งมีบัญชา ตรัสเสนาใจหาญ
จงจัดพหลพลมาร กูจะไปรอนราญไพรี ฯ
- บัดนั้น จึ่งมโหทรมารยักษี
รับสั่งแล้วถวายอัญชุลี อสุรีก็รีบออกมา ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๒ , ๒๕๔๐ : ๔๒๓)

- เมื่อนั้น ทศเศียรสุริย์วงศ์ยักษี
ได้ฟังดั่งทิพย์วารี มาโสรจสรงอินทรีย์ขุนมาร
สิบปากสำรวลสรวลสันต์ ยี่สิบมือตบสนั่นฉาดฉาน
ทีนี้สีดายุพาพาล จะสิ้นการที่เกียจกลกู
ครั้นจะไปแจ้งแก่นงลักษณ์ จะสงสัยด้วยรักผัวอยู่
จำจะเชิญองค์นางโฉมตรู ไปดูให้เห็นประจักษ์ตา

แล้วจะรับมาร่วมเศวตฉัตร จำเริญสวัสดิ์ในความเสน่หา
คิดพลางทางมีบัญชา ตรัสสั่งเสนามโหทร
เอ็งจงเอาบุษบกแก้ว อันเพริศแพร้วจำรัสประภัสสร
ให้นางสีดาบังอร ทรงจรไปเยียนสามี
ตายกลิ้งกลาดอยู่กับที่รบ พร้อมทั้งศพน้องศพพี่
อันอี่ตรีชาดาอสุรี ให้นำเทวีออกไป ฯ
● บัดนั้น มโหทรเสนาผู้ใหญ่
รับสั่งพญามารชาญชัย บังคมไหว้แล้วรีบออกมา ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๒ , ๒๕๔๐ : ๕๑๐)

● ครั้นถึงจึ่งมีบรรหาร สั่งเสนามารยักษี
จงเอาศพลูกรักร่วมชีวี ใส่โกศมณีอลงกรณ์
นำไปยังยอดสีขริน อันชื่อนิลกาลาสิงขร
กูกับอัครราชบังอร จะบทจรไปเผาพระลูกยา ฯ
● บัดนั้น จึ่งมโหทรมารยักษา
ก้มเกล้ารับราชบัญชา ก็เอาโกศรัตนาพรายพรรณ
เข้ามาแล้วเชิญพระศพ ลูกเจ้าจอมภพไอศวรรย์
ใส่ลงกับสุคนธ์จุณจันทน์ ตามบัญชาการอสุรี
แล้วเชิญขึ้นยังพิชัยรถ อลงกตจำรัสรัศมี
ประโคมด้วยดุริยางคดนตรี นำไปยังที่บรรพตา ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๑๑)

● ครั้นถึงนิเวศน์วังสถาน อันโอฬารดั่งดาวดึงสา
เสด็จเหนือแท่นแก้วอลงการ์ ท่ามกลางเสนาพลไกร
จึ่งมีบรรหารสีหนาท ตรัสสั่งอำมาตย์ผู้ใหญ่
จงจัดจตุรงค์ให้พร้อมไว้ กูจะไปราญรอนไพรี ฯ
● บัดนั้น มโหทรมารยักษี
รับสั่งแล้วถวายอัญชุลี ออกมาจากที่พระโรงคัล ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๑๓)

- เมื่อนั้น
น้ำเสด็จเชษฐาธิบดี
แลดูพิชัยรถทรง
ใหญ่สูงกว่าช่องทวารา
จงเร่งไปรื้อกำแพงเมือง
ให้ราบรื่นจนพื้นดินดอน
- บัดนั้น
รับสั่งพระองค์ทรงภพไกร
- บ้างคัดบ้างขนอุตลุด
ทุบปราบราบรื่นพื้นดินดาน

ท้าวยี่สิบกรยักษี
ถึงที่ปราการลงกา
ขององค์พญายักษา
จึ่งบัญชาสั่งมโหทร
ข้างเบื้องทักษิณเสียก่อน
รถพระภูธรจะเข้าไป ฯ
มโหทรเสนาผู้ใหญ่
ก็ขับไพรให้รื้อปราการ ฯ
บ้างขุดบ้างรื้อทุกหน้าด้าน
ก็เสร็จตามพจมานอสุรี ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๓๘)

- เมื่อนั้น
น้ำเสด็จเชษฐาธิบดี
จึ่งให้ประทับกับเกยแก้ว
ทูลเชิญเสด็จพญามาร
- ให้นั่งเหนือบัลลังก์อาสน์
หมอบเฝ้าเกลื่อนกลาดดาษดา
แล้วมีพระราชวาที
จงบอกเจ้าพนักงานทั้งนั้น
มาถวายสมเด็จพระเชษฐา
ข้าวเหล้าเป็ดไก่ชัยบาน
- บัดนั้น
รับสั่งพระองค์ทรงภพไตร
- จึ่งสั่งกรมวังให้มายบอก
ให้แต่งเอมโอชโภชนา

ท้าวทศพักตร์ยักษี
เข้ามาถึงที่หน้าพระลาน
อันเลิศแล้วด้วยดวงมุกดาหาร
ขึ้นปราสาทสุรกานต์รัตนา ฯ
ท่ามกลางอำมาตย์ซ้ายขวา
งามสง่าดั่งท้าวเวสสุวัณ
สั่งมหาเสนีคนขยัน
ให้แต่งเครื่องอันโอฬาร
เลี้ยงทั้งโยธาทวยหาญ
ของคาวของหวานทุกสิ่งไป ฯ
มโหทรเสนาผู้ใหญ่
บังคมไหว้แล้วรีบออกมา ฯ
วิเสทในนอกถ้วนหน้า
ตามบัญชาสั่งอสุรี ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๓๙)

- เมื่อนั้น

ฟังข่าวเร่าร้อนดั่งเพลิงกัลป์ ทศเศียรสุริย์วงศ์รังสรรค์
ความอาลัยเสียดายหลานรัก กุมภัณฑ์นิ่งขึงตะลึงไป
ฉิฉะมนุษย์กับลิงไพร พญายักษ์ทอดถอนใจใหญ่
ตัวกูก็ทรงอานุภาพ มาดูหมิ่นได้ไม่เกรงกัน
จะออกไปแก้แค้นแทนมัน ปราบได้ทั่วทั้งสรวงสวรรค์
ว่าแล้วจึงมีบรรหาร หั่นเสียมิให้ครือคอกา
เร่งจัดจตุรงค์โยธา สั่งมโหทรมารยักษา
กูจะไปเข่นฆ่าไพรี ฯ
- บัดนั้น จึ่งมโหทรมารยักษี
รับสั่งถวายอัญชุลี ออกมาจากที่พระโรงคัล ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๙๖)

- เมื่อนั้น ทศเศียรสุริย์วงศ์ยักษี
ฟังราชนัดดาพาที ยินดีดั่งได้โสพส
ลูบหลังแล้วมีประกาศิต เจ้าผู้ทรงฤทธิ์ดั่งเพลิงกรด
พ่อจงไว้ชื่อให้ลือยศ ปรากฏไปชั่วกัลป์ปา
ตรัสแล้วจึ่งมีบรรหาร สั่งเสนามารยักษา
เร่งแต่งเครื่องต้นอันโอชา พร้อมทั้งสุราเมรัย
มาถวายทั้งสองสุริย์วงศ์ เลี้ยงพวกจตุรงค์น้อยใหญ่
ให้อิ่มหนำพร้อมกันสำราญใจ แต่ในเวลาบัดเดี๋ยวนี้ ฯ
- บัดนั้น จึ่งมโหทรมารยักษี
รับสั่งพระองค์ทรงธรณี ถวายอัญชุลีแล้วออกมา ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๑๑๔)

- ลดองค์ลงเหนือบัลลังก์รัตน์ ภายใต้เศวตฉัตรฉายฉัน
พร้อมหมู่อสุรกุมภัณฑ์ อภิวันท์เกลื่อนกลาดดาษดา
จึ่งมีพระราชบรรหาร สั่งมโหทรมารยักษา
ให้แต่งพระราชสารา ไปมหาอัสดงค์ธานี
เชิญสัทธาสูรสหายรัก มาคิดฆ่าราม ลักษมณ์กระบี่ศรี
หาทั้งนัดดาร่วมชีวี มีนามวิรุญจำบัง

อันเรืองฤทธาศักดาเดช เชี่ยวชาญพระเวทอาคมขลัง
ทรงทั้งมหากำลัง ยังกรุงจารึกนครา ฯ
• บัดนั้น จึ่งมโหทรมารยักษา
ก้มเกล้ารับราชบัญชา ออกมาจากท้องพระโรงคัล ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๑๔๘)

• เมื่อนั้น ท้าวยี่สิบกรยักษา
ได้ฟังพระราชนัดดา ตั้งอมฤตฟ้ามมายาใจ
ลูบหลังแล้วมีประกาศิต เจ้าผู้ทรงฤทธิ์แผ่นดินไหว
ปรีชาเคล่าคล่องว่องไว ทำได้ดั่งนี้ประเสริฐนัก
แม้นเสร็จสงครามในลงกา บิตุลาจะให้ผ่านอาณาจักร
สืบในสุริย์วงศ์พงศ์ยักษ์ เป็นหลักโลกาธาตรี
ว่าแล้วจึ่งมีบรรหาร สั่งมโหทรมารยักษี
จงแต่งโภชนาสาลี อันมีเอมโอชโอชา
ทั้งเครื่องชัยบานมาถวาย พระสหายผู้ร่วมสังขาร์
กับองค์พระราชนัดดา เลี้ยงพลโยธากุมภัณฑ์ ฯ
• บัดนั้น มโหทรเสนาคนขยัน
รับสั่งองค์ท้าวทศกัณฐ์ ถวายบังคมคัลแล้วออกมา ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๑๕๘)

• เมื่อนั้น ท้าวยี่สิบกรยักษา
ได้ฟังพระราชบัญชา อสุราประหวั่นพรั่นใจ
ด้วยจะเอาสีดามาไถ่ถาม จะออกความจับเท็จกูได้
สุดคิดที่จะบิดเบือนไป จะอุบายแก้ไขก็ใช่ที
จำเป็นจำมีบรรหาร สั่งมโหทรมารยักษี
ตัวท่านจงคุมอสุรี ไปสวนมาลีกับวานร ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๒๒๐)

• ลดองค์ลงเหนือบัลลังก์อาสน์ พร้อมเสนามาตย์ซ้ายขวา
แล้วมีพระราชบัญชา ตรัสสั่งเสนามโหทร

เร่งเกณฑ์จตุรงค์ทวยหาญ เลือกล้วนชำนาญขาญสมร
กูจะยกออกไปราญรอน ต่อกรอริราชไพรี ฯ
- บัดนั้น มโหทรเสนายักษี
รับสั่งพระองค์ทรงธรณี ถวายอัญชุลีแล้วออกไป ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๓๘๗)

๒. เปาวนาสูร

ลักษณะทางหัวโขน กายและหน้าสีขาว ปากแสยะ ตาโพลง บางตำราว่า ปากขบตาจระเข้ สวมมงกุฎน้ำเต้าเฟือง บางตำราว่า หัวโล้น สวมกะบังหน้า มี ๑ หน้า ๒ มือ

เป็นยักษ์ชั้นเสนาบดีกรุงลงกา มีหน้าที่ต้อนรับ จัดเลี้ยงอาคันตุกะ กระทั่งจัดทัพและเป็นที่ปรึกษาให้กับทศกัณฐ์ ทศกัณฐ์เมื่อเสียบุตรไปจึงให้เปาวนาสูรไปทูลท้าวมูลพลัมเพื่อนตายมาช่วยรบ (ตัวละครในรามเกียรติ์ ชุด พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ , ๒๕๓๕ : ๑๓๒)

- จึ่งมีพระราชวาที สั่งมหาเสนีคนขยัน
จงเร่งไปกะเกณฑ์กัน ตั้งเมรุสุวรรณรจนา
ให้พร้อมด้วยเครื่องประดับครบ จะปลงศพอสุรีชิวหา
ตามอย่างสุริย์วงศ์กษัตรา อย่าช้าให้เสร็จในวันนี้ ฯ
- บัดนั้น จึ่งเปาวนาสูรยักษี
รับสั่งพระองค์ทรงธรณี ถวายอัญชุลีแล้วออกไป ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๑ , ๒๕๔๐ : ๔๘๔)

- เมื่อนั้น

ครั้นเห็นมารีศก็ยินดี
ดั่งได้สีดาเยาวลักษณ์
สรวลยิ้มพริ้มพรายจำนรรจา
จึ่งมีพระราชบรรหาร
จงจัดโยธาอันร่วมใจ
ให้ได้สักห้าสิบตน
เตรียมทั้งรถแก้วชวลิต

- บัดนั้น

รับสั่งพระองค์ทรงฤทธิรอน

- จัดพลทหารชำนาญยุทธ์

แต่ละตนมีกำลังกายา
เติบโตล่ำสันสามารถ
ห้าวฮึกขบเขี้ยวเคี้ยวฟัน
ต่างตนต่างว่าเราเท่านี้
จะอาสาพระองค์ออกยงยุทธ์
ทศเศียรสุริย์วงยักษี
มีพักตร์ผ่องเพียงจันทรา
มาร่วมรสรักเสน่หา
อสุราสำราญฤทัย
เหวยเสนามารผู้ใหญ่
ที่ว่องไวปรีชากล้าฤทธิ์
อันอาจปลอมปล้นถึงดุสิต
กูจะไปโดยทิศอัมพร ฯ
จึ่งเปาวนาสูรชาญสมร
ชุลีกรแล้วรีบออกมา ฯ
เลือกล้วนฤทธิรุทรแกล้วกล้า
สู้ข้าศึกได้เป็นหมื่นพัน
องอาจเรี่ยวแรงแข็งขัน
กรนั้นกวัดแกว่งอาวุธ
ถึงจะพบไพรีนับสมุทร
ฆ่าให้ม้วยมุดด้วยศักดา ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๑ , ๒๕๔๐ : ๕๒๓)

- บัดนั้น

รับสั่งสมเด็จพญามาร

- ครั้นถึงจึ่งกล่าววาจา

บัดนี้พระองค์ทรงภพไตร
จะเสด็จโดยการพยุหบาตร
แต่ในเวลาราตรี

- บัดนั้น

ได้แจ้งแห่งนางอสุรา
ท้าวนางผู้ปรีชาหาญ
ก้มเกล้ากราบกรานแล้วออกไป ฯ
สั่งมหาเสนาผู้ใหญ่
ให้เตรียมพหลโยธี
ออกไปประพาสสวนศรี
ให้ทันตามมีพระบัญชา ฯ
จึ่งเปาวนาสูรยักษา
ก็ออกมาจัดพลกุมภัณฑ์ ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๒ , ๒๕๔๐ : ๑๑๕)

- บัดนั้น จึ่งเปาวนาสูรผู้ใหญ่
รับสั่งพระปิ่นราชัย บังคมไหว้ออกจากพระโรงคัล ฯ
- ครั้นถึงจึ่งสั่งพนักงาน ทุกหมู่หมวดมารตัวขยัน
ตามมีบัญชากุมภัณฑ์ บาดหมายบอกกันเป็นโลกี ฯ
- บัดนั้น ฝ่ายพวกมหรสพยักษี
ถึงวันกำหนดฤกษ์ดี ก็เล่นอึงมี่ทั้งพารา
อันโขนละครมอญรำ ระบำเทพทองพร้อมหน้า
หกคะเมนไต่ลวดผาลา ชวารำกริชกรีดกราย
มงคลุ่มคุลาตีไม้ แทงวิสัยชั้นเชิงเฉิดฉาย
อีกทั้งกระตั้วแทงควาย ต่างเล่นวุ่นวายเป็นโกลา ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๒ , ๒๕๔๐ : ๑๕๔)

- เมื่อนั้น ทศเศียรสุริย์วงศ์ใจหาญ
มิได้ฟันฟอนรอนราญ พญามารจึ่งสั่งเสนา
จงริบไอศูรย์สมบัติ สารพัดเป็นเครื่องยศถา
แล้วขับเสียจากพารา ให้สมน้ำหน้าไอ้กาลี
อันอีตรีชาตาเมียนั้น ใช้มันเป็นทาสทาสี
ให้รักษาสีดาเทวี อยู่ที่ในสวนอุทยาน ฯ
- บัดนั้น จึ่งเปาวนาสูรใจหาญ
ก้มเกล้ารับราชโองการ พาพิเภกขุนมารออกมา ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๒ , ๒๕๔๐ : ๑๖๗)

- เมื่อนั้น ทศเศียรสุริย์วงศ์รังสรรค์
เสด็จเหนือแท่นแก้วแพรวพรรณ ท่ามกลางกุมภัณฑ์เสนี
เห็นมืดมัวทั่วทั้งอัมพร ทินกรบดบังแสงสี
ดั่งหนึ่งจะย่ำราตรี อสุรีฉงนสนเท่ห์ใจ
จึ่งมีราชโองการ สั่งเสนามารผู้ใหญ่
ตัวเอ็งจงรีบออกไป ดูเหตุมาให้ประจักษ์ตา ฯ

- บัดนั้น จึ่งเปาวนาสูรยักษา
รับสั่งถวายบังคมลา ก็ออกมายังหน้าพระลาน ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๒ , ๒๕๔๐ : ๒๖๙)

- บัดนั้น จึ่งเปาวนาสูรใจหาญ
ก้มเกล้ารับราชโองการ ขุนมารสนองบัญชา
อันในสุริย์วงศ์พระองค์นี้ มีแต่ไมยราพยักษา
หน่อสากยวงศ์อสุรา ครองกรุงบาดาลเวียงชัย
ชำนาญในการล่องหน อีดใจหายตนก็ทำได้
มาตรแม้นจะสะกดทัพชัย ก็หลับไปด้วยเวทขุนยักษ์
ขอให้ไปหาพญามาร ขึ้นมาคิดการโหมหัก
ลอบล้างพระรามพระลักษมณ์ เห็นจักได้ง่ายสะดวกดี ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๒ , ๒๕๔๐ : ๒๙๒)

- เมื่อนั้น ไมยราพผู้ปรีชาหาญ
ได้ฟังพระราชโองการ ขุนมารสนองพระวาจา
อันศึกเพียงนี้ไม่หนักนัก หลานรักจะขออาสา
จับมนุษย์พี่น้องทั้งสองมา ให้ได้ดั่งบัญชาพระภูธร
แต่จะประณตบทมาลย์ ลาไปทำการพิธีก่อน
พระองค์ผู้ทรงฤทธิรอน จะอาวรณ์พระทัยไปไยมี ฯ
- เมื่อนั้น ท้าวยี่สิบพักตร์ยักษี
ได้ฟังนัดดาพาที ยินดีสวมกอดแล้วบัญชา
ควรที่เป็นวงศ์พรหเมศ จะเลื่องชื่อลือเดชไปภายหน้า
แม้นสำเร็จการในลงกา จะแทนคุณนัดดาให้ถึงใจ
ตรัสแล้วจึ่งสั่งเสนี ผู้มีปัญญาอัชฌาสัย
จงเลี้ยงพหลพลไกร ซึ่งมาแต่พิชัยบาดาล ฯ
- บัดนั้น ฝ่ายเปาวนาสูรใจหาญ
ก้มเกล้ารับราชโองการ ขุนมารก็รีบออกมา ฯ
- จึ่งสั่งนายเวรให้บอกไป แก่วิเสทนอกในทั้งซ้ายขวา
จงแต่งเครื่องต้นอันโอชา ทั้งของเลี้ยงโยธาให้ครบครัน ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๒ , ๒๕๔๐ : ๓๐๓)

- บัดนั้น จึ่งเปาวนาสูรยักษา
ก้มเกล้ารับราชบัญชา บังคมลาแล้วรีบออกไป ฯ
- จึ่งสั่งชาววังให้หมายบอก วิเสทในนอกน้อยใหญ่
ให้แต่งเครื่องถวายภูวไนย เลี้ยงทั้งไพร่พลกุมภัณฑ์ ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๒ , ๒๕๔๐ : ๔๔๓)

- บัดนั้น จึ่งเปาวนาสูรยักษา
ก้มเกล้ารับราชบัญชา ถวายบังคมลาแล้วรีบไป ฯ
- ครั้นถึงเรือนตรุก็นั่งลง แล้วสั่งพะทำมะรงผู้ใหญ่
บัดนี้พระองค์ทรงภพไตร ให้ถอดสุขาจารอสุรี
เอาตัวมันนั้นขึ้นไปเฝ้า พระปิ่นเกล้ากรุงมารยักษี
ยักพระโรงโอรสธิบดี เร่งเร็วบัดนี้นะขุนมาร ฯ
- บัดนั้น จึ่งนายพะทำมะรงใจหาญ
ได้แจ้งแห่งราชโองการ ก็วิ่งลนลานเข้าไป ฯ
- จึ่งให้ถอดโซ่ตรวนขื่อคา เครื่องพันธนาน้อยใหญ่
แล้วพาตัวออกมาด้วยว่องไว ส่งให้มหาเสนี ฯ
- บัดนั้น จึ่งเปาวนาสูรยักษี
ก็พาสุขาจารอสุรี มายังที่ท้องพระโรงคัล ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๒ , ๒๕๔๐ : ๕๓๑)

- กระนี้หรือสมเด็จพระบิดา จะมิแสนเสน่หาโฉมศรี
ถึงใครใครได้เห็นนางเทวี น่าที่จะหลงละลานใจ
ชมพลางทางมีบรรหาร สั่งเสนามารผู้ใหญ่
จงจัดรี้พลสกลไกร ให้ทันแต่รุ่งสุริยา ฯ
- บัดนั้น จึ่งเปาวนาสูรยักษา
ก้มเกล้ารับราชบัญชา ถวายบังคมลาแล้วรีบจร ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๒ , ๒๕๔๐ : ๕๓๕)

- บัดนั้น

เห็นพระองค์กริ้วโกรธดั่งอัคคี
มีความตระหนกตกใจ
อันพระองค์สิทรงฤทธิ์นัก
จะได้นางไหนถวายเบื้องบาท
จะพากันมอดม้วยชีวี
คิดแล้วยอกรบังคมทูล
พระองค์ก็ทรงพระปรีชา
มาตรแม้นถึงนางชีวงคต
ไตรโลกจะเย้ยไยไพ
ไม่คิดแก้แค้นแทนกัน
พระองค์ผู้ทรงศักดาฤทธิ์
อันนางสีดายุพาพักตร์
ทรงสิริยอดกัลยาณี
มาตรแม้นถึงเทพกัลยา
จะเปรียบรูปทรงก็ไกลกัน
จึงเปาวนาสูรยักษี
จะไปฆ่าชีวินงลักษณ์
ด้วยกลัวภัยพระรามทรงจักร
เห็นจะได้เมืองยักษ์ในครั้งนี้
พระตรีภูวนาถเรืองศรี
สิ้นโคตรอสุรีในลงกา
นเรนทร์สูรจงโปรดเกศา
ซึ่งจะฆ่าสีดานั้นผิดไป
พระโอรสจะเป็นมาก็หาไม่
ว่าเสียชัยแก่หมู่ปัจจามิตร
มาฆ่าฟันสตรีไม่มีผิด
จงหยุดยั้งชั่งคิดให้จงดี
วิไลลักษณ์แน่งน้อยเฉลิมศรี
ไม่มีหญิงใดจะเทียมทัน
ทั้งหกห้องฟ้าสรวงสวรรค์
ควรไว้เป็นขวัญเมืองมาร ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๑๐)

- ลดองค์ลงเหนือบัลลังก์อาสน์

ประนมกรน้อมเกล้าอัญชุลี
สั่งเปาวนาสูรผู้ปรีชา
ไปยังนครปางตาล
ตามเรื่องซึ่งเกิดการณรงค์
ยกกระบี่นิกรทรลักษณ์
พร้อมเสนามาตย์ยักษี
จึ่งมีพระราชโองการ
ให้แต่งสาราราชสาร
ถวายแก่พญามารสหายรัก
ว่าลักษมณ์รามอาจองทะนงศักดิ์
มาเคี่ยวฆ่าวงศ์ยักษ์ถึงลงกา ฯ

- บัดนั้น

ก้มเกล้ารับราชบัญชา
ให้อาลักษณ์ลงแผ่นสุพรรณบัฏ
จึ่งให้กาลสูรฤทธิรอน
จึ่งเปาวนาสูรยักษา
แล้วแต่งสาราอันสุนทร
ใส่กล่องเนาวรัตน์ประภัสสร
กับขุนอัสดรถือไป ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๒๙)

- พร้อมหมู่เสนาพฤฒามาตย์ กระวีราชสุริย์วงศ์น้อยใหญ่
หมอบเฝ้าเกลื่อนกลาดดาษไป ภูวไนยจึ่งมีโองการ
สั่งเปาวนาสูรขุนยักษ์ ให้แต่งลักษณ์อักษรราชสาร
ไปถึงพระสหายชัยชาญ ยังกรุงจักรวาลพารา
ว่าลงกานี้เกิดยุทธ สัประยุทธ์เคี่ยวเข็ญเข่นฆ่า
เชิญพระสหายร่วมชีวา มาช่วยคิดล้างไพรี
แล้วไปหาตรีเมฆฤทธิรงค์ บุตรองค์ตรีเศียรยักษี
อันเป็นหลานรักของกูนี้ ให้ยกโยธีมาช่วยกัน ฯ
- บัดนั้น จึ่งเปาวนาสูรคนขยัน
รับสั่งถวายบังคมคัล กุมภัณฑ์ก็แต่งสารา ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๑๐๖)

- ครั้นถึงจึ่งนั่งเหนืออาสน์ พร้อมเสนามาตย์ซ้ายขวา
แล้วมีพระราชบัญชา สั่งเปาวนาสูรอสุรี
จงขุดอุโมงค์ลงใต้ดิน แทบนิลกาลาคีรีศรี
ให้โอหารสะอ้านสะอาดดี พร้อมเครื่องบัตรพลีกาลาไฟ
แล้วจึ่งเอาแผ่นศิลา สำหรับปิดมหาอุโมงค์ใหญ่
กูจะตั้งพิธีอดใจ ชุบกายาให้มีฤทธิ์
แม้นครบเจ็ดคืนเจ็ดวัน กายนั้นจะเป็นกายสิทธิ์
ถึงอาวุธสามภพจบทิศ จะมล้างชีวิตไม่วายปราณ
แล้วจะเอาน้ำทิพมนต์ มาแต่งรี้พลทวยหาญ
เราจึ่งจะยกออกรอนราญ ผลาญหมู่อริราชไพรี ฯ
- บัดนั้น จึ่งเปาวนาสูรยักษี
รับสั่งพระองค์ทรงธรณี ถวายอัญชุลีแล้วออกมา ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๑๓๕)

- บัดนั้น จึ่งเปาวนาสูรยักษี
รับสั่งพระองค์ทรงธรณี อสุรีเรียกเร่งพลไกร
ให้ยกแผ่นผาอันไพศาล ปิดปากทวารอุโมงค์ใหญ่
เอาทรายเรี่ยเกลี่ยกลบลงไว้ นายไพร่ก็พากันกลับมา ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๑๓๗)

- บัดนั้น จึ่งเปาวนาสูรยักษา
รับสั่งถวายบังคมลา ออกมาจากท้องพระโรงชัย ฯ
- จัดพวกรี้พลทวยหาญ แสนเสนามารน้อยใหญ่
เทียมทั้งรถแก้วแววไว ตามในบัญชาอสุรี ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๒๐๙)

- เมื่อนั้น ท้าวยี่สิบกรใจหาญ
จึงสั่งเสนาปรีชาชาญ ให้เตรียมพลมารโยธี
เลือกสรรแต่ล้วนฤทธิรุทร ให้ได้สิบสมุทรยักษี
กูจะไปพระเมรุคีรี ยังที่หาดกรดรจนา ฯ
- เมื่อนั้น จึ่งเปาวนาสูรยักษา
รับสั่งถวายบังคมลา ออกมาจากท้องพระโรงคัล ฯ

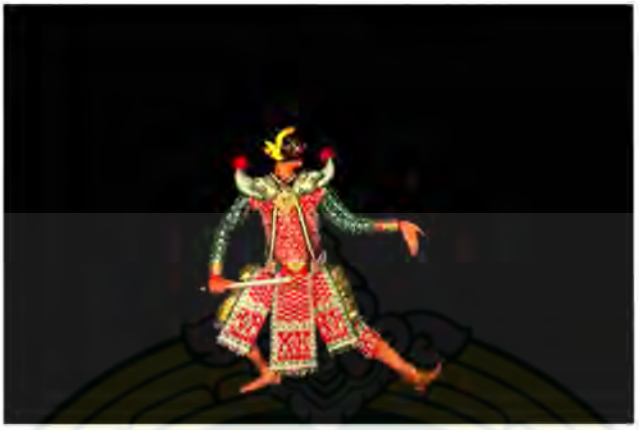
(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๒๓๔)

๓. การุณราช

ลักษณะทางหัวโขน กายและหน้าสีหงเสน ปากขบหรือปากแสยะ ตาจระเข้หรือตาโพลง หัวโล้น สวมกะบังหน้า มี ๑ หน้า ๒ มือ

การุณราชเป็นเสนายักษ์หนึ่งในจำนวน ๒๐ ตนแห่งกรุงลงกา เมื่อคราวรบกับหนุมานได้แปลงร่างเป็นช้างเอราวัณ โดยอินทรชิตแปลงร่างเป็นพระอินทร์ ที่สุดก็ถูกหนุมานฆ่าตาย (ตัวละครในรามเกียรติ์ ชุด พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ , ๒๕๓๕ : ๑๓๔)

๔. กาลสูร



ลักษณะทางหัวโขน กายและหน้าสีดำ หัวโล้น มี ๑ หน้า ๒ มือ

เป็นเสนายักษ์กรุงลงกาในจำนวน ๒๐ ตน นายด่านแห่งเมืองมลิวัน ในจำนวน ๓ ตน รักษาด่านน้ำกรด ถูกหนุมานหักด่านไปฆ่า (สมญาภิธานรามเกียรติ์ , ๒๕๑๕ : ๑๖)

บัดนั้น จึ่งกาลสูรคนขยัน
ได้ฟังน้อมเศียรบังคมคัล กุมภัณฑ์สนองพระบัญชา
อันพระสหายไม่มีสุข ทุกข์ด้วยสงครามมาเข่นฆ่า
จึ่งใช้ให้ถือสารา มาเฝ้าบาทาภูวไนย

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๑๐๗)

- บัดนั้น จึ่งเปาวนาสูรคนขยัน
รับสั่งถวายบังคมคัล กุมภัณฑ์ก็แต่งสารา ฯ
- จารึกลงแผ่นสุพรรณบัฏ โดยโองการตรัสยักษา
ใส่ในกล่องแก้วแววฟ้า สั่งให้กาลสูรขุนมาร
แล้วสั่งนนทสูรกุมภัณฑ์ อันมีปรีชากล้าหาญ
ให้ไปหาตรีเมฆชัยชาญ โดยราชโองการอสุรี ฯ
- บัดนั้น กาลสูรนนทสูรยักษี
รับสารรับสั่งเสนี ยอกรชุลีแล้วออกมา ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๑๐๖)

๕. นนทจิตร

ลักษณะทางหัวโขน กายและหน้าสีมอคราม ปากแสยะ ตาจระเข้ หัวโล้น สวมกะบังหน้า มี ๑ หน้า ๒ มือ

นนทจิตร เป็นเสนายักษ์หนึ่งในจำนวน ๒๐ ตน ของทศกัณฐ์ ทศกัณฐ์ให้นำสารไปเฝ้าท้าวสัทธาสูรสหายรักที่ครองเมืองอัศดงส์ เพื่อขอให้มาช่วยรบกับกองทัพพระราม (ตัวละครในรามเกียรติ์ ชุด พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ , ๒๕๓๕ : ๑๓๖)

- บัดนั้น จึ่งมโหทรมารยักษา
ก้มเกล้ารับราชบัญชา ออกมาจากท้องพระโรงคัล ฯ

- จึ่งให้อาลักษณ์เขียนสาร ลงในลานทองฉายฉัน
เสร็จใส่กล่องแก้วแพรวพรรณ ปิดตาสำคัญอสุรี
แล้วจึ่งสั่งให้เสนา ชื่อว่านนทจิตรยักษี
ไปยังอัสดงค์ธานี โดยมีพระราชบัญชาการ
ให้นนทไพรีรีบไป กรุงไกรจารีกราชฐาน
หาวิรุญจำบังขุนมาร เป็นการร้อนเร่งให้รีบมา ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๑๔๙)

๖. นนทไพรี

ลักษณะทางหัวโขน กายและหน้าสีมอหมึก ปากแสยะ ตาจระเข้ หัวโล้น สวมกะบังหน้า มี ๑ หน้า ๒ มือ

นนทไพรี เป็นเสนายักษ์ของทศกัณฐ์ ทศกัณฐ์ให้นำสารไปเฝ้าวิรุณจำบัง โอรสพญาทูษณ์ ที่ครองเมืองจารึกเพื่อขอให้มาช่วยรบกับกองทัพพระราม (ตัวละครในรามเกียรติ์ ชุด พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ , ๒๕๓๕ : ๑๓๘)

- บัดนั้น จึ่งมโหทรมารยักษา
ก้มเกล้ารับราชบัญชา ออกมาจากท้องพระโรงคัล ฯ
- จึ่งให้อาลักษณ์เขียนสาร ลงในลานทองฉายฉัน
เสร็จใส่กล่องแก้วแพรวพรรณ ปิดตาสำคัญอสุรี
แล้วจึ่งสั่งให้เสนา ชื่อว่านนทจิตรยักษี
ไปยังอัสดงค์ธานี โดยมีพระราชบัญชาการ
ให้นนทไพรีรีบไป กรุงไกรจารึกราชฐาน
หาวิรุญจำบังขุนมาร เป็นการร้อนเร่งให้รีบมา ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๑๔๙)

๗. นนทยักษ์ หรือ นันทยักษ์

ลักษณะทางหัวโขน กายและหน้าสีขาบ ปากแสยะ ตาโพลง บางตำราว่า ตาจระเข้ หัวโล้น สวมกะบังหน้า มี ๑ หน้า ๒ มือ

นนทยักษ์ หรือ นันทยักษ์ เป็นเสนายักษ์แห่งกรุงลงกา อยู่ในกระบวนทัพรณพักตร์ (อินทรชิต) ยกทัพไปรบกับพระอินทร์ (ตัวละครในรามเกียรติ์ ชุด พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ , ๒๕๓๕ : ๑๔๐)

๘. นนทสูร

ลักษณะทางหัวโขน กายและหน้าสีหงสชาด ปากขบ ตาจระเข้ หัวโล้น สวมกะบังหน้า มี ๑ หน้า ๒ มือ

เป็นยักษ์ทหารของกองทัพบรรลัยจักร แห่งมลิวัน ถูกนิลพัตรฆ่าตาย (ตัวละครในรามเกียรติ์ ชุด พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ , ๒๕๓๕ : ๑๔๒)

- เมื่อนั้น
ได้ฟังดั่งใครมาฟาดฟัน
ครั้นจะละมันไว้บัดนี้
คิดแล้วจึ่งสั่งเสนา
แม่มันชื่ออี่พิรากวน
ถ้ากูได้มนุษย์มาเมื่อใด
- บัดนั้น
รับสั่งพญากุมภัณฑ์
- จึ่งจำพิรากวนไว้
ใส่ครบโซ่ตรวนขื่อคา
ไมยราพฤทธิแรงแข็งขัน
กุมภัณฑ์ถวิลจินดา
จะเกิดกุลีใหญ่ไปภายหน้า
ให้เอาไวยวิกมาจำไว้
จงใส่ตรวนไว้ในตรุใหญ่
จะให้ฆ่าเสียด้วยกัน ฯ
นนทสูรเสนาคนขยัน
ถวายบังคมคัลแล้วออกมา ฯ
ทั้งไวยวิกโอรสา

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๒ , ๒๕๔๐ : ๓๑๑)

- บัดนั้น
รับสั่งถวายบังคมคัล
- จารึกลงแผ่นสุพรรณบัฏ
ใส่ในกล่องแก้วแววฟ้า
แล้วสั่งนนทสูรกุมภัณฑ์
ให้ไปหาตรีเมฆชัยชาญ
- บัดนั้น
รับสารรับสั่งเสนี
จึ่งเปาวนาสูรคนขยัน
กุมภัณฑ์ก็แต่งสารา ฯ
โดยโองการตรัสยักษา
สั่งให้กาลสูรขุนมาร
อันมีปรีชากล้าหาญ
โดยราชโองการอสุรี ฯ
กาลสูรนนทสูรยักษี
ยอกรชุลีแล้วออกมา ฯ

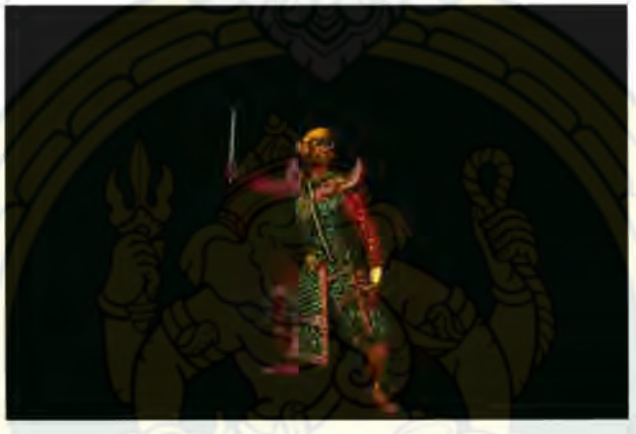
(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๑๐๖)

- บัดนั้น
เร่งรีบสินธพอาชา
- ครั้งถึงเมืองมัชชวารี
ลงจากหลังม้ามโนมัย
- น้อมเกล้าประณตบทบงสุ์
ฝ่ายนนทสูรยักษา
ข้ามมหาคงคาสมุทรไป ฯ
ขุนมารผู้มีอัชฌาสัย
เข้าในพระโรงอลงกรณ์ ฯ
องค์พญาตรีเมฆชาญสมร

ทูลว่าลงกาพระนคร มีพวกดัสกรมารอนราญ
คือลักษมณ์รามพี่น้องสองมนุษย์ คุมกระบี่ฤทธิรุทรทวยกาญ
เคี่ยวฆ่าสุริย์วงศ์พรหมาน บรรลัยลาญมากพ้นคณนา
องค์พระบิตุลายี่สิบกร เดือดร้อนเศร้าโทมนัสสา
ให้ข้ามาเชิญพระบาทา เสด็จไปลงกาธานี ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๓ , ๒๕๔๐ : ๑๑๐)

๙. พัทกาวี



ลักษณะทางหัวโขน กายและหน้าสีเหลือง ปากขบบางตำราว่า ปากแสยะ ตาโพลง หัวโล้น สวมกะบังหน้า มี ๑ หน้า ๒ มือ

พัทกาวี ออกรบในคราวศึกกุมภกรรณใช้หอกโมกศักดิ์ ถูกสุรกานต์วานรทหารกองทัพพระรามฆ่าตาย (ตัวละครในรามเกียรติ์ ชุด พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ , ๒๕๓๕ : ๑๔๔)

๑๐. ภานุราช

ลักษณะทางหัวโขน กายและหน้าสีเขียว ปากขบ ตาจระเข้บางตำราว่าโพลง หัวโล้น สวมกะบังหน้า มี ๑ หน้า ๒ มือ

เป็นเสนายักษ์กรุงลงกา เมื่อครั้งพระรามจองถนนข้ามมาลงกา ท้าวทศกัณฐ์สั่งให้ภานุราชนิรมิตป่าที่สมบูรณ์ไว้หลอกล่อพระราม (ตัวละครในรามเกียรติ์ ชุด พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ , ๒๕๓๕ : ๑๔๖)

- บัดนั้น ภานุราชสิทธิศักดิ์ยักษี
สุดฤทธิ์สุดคิดจะต่อตี อสุรีก็แจ้งโดยสัจจา
ข้าชื่อภานุราชขุนมาร ทหารทศพักตร์ยักษา
พระองค์ตรัสใช้ให้มา นิมิตเป็นป่าพนาดร
ประกอบด้วยน้ำท่าผลาผล ชอบกลเป็นที่สโมสร
แม้นว่าพระรามเสด็จจร มาตั้งนิกรโยธี
ให้ข้าพลิกคว่ำสุธาธาร สังหารพวกพลกระบี่ศรี
ให้สิ้นทั้งทัพที่มานี้ มิให้มีศึกสืบไป ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๑ , ๒๕๔๐ : ๒๕๖)

๑๑. มหากาย

ลักษณะทางหัวโขน กายและหน้าสีม่วงแก่ ปากขบ ตาจระเข้ บางตำราว่า ปากแสยะ ตาโพลง หัวโล้น สวมกะบังหน้า มี ๑ หน้า ๒ มือ

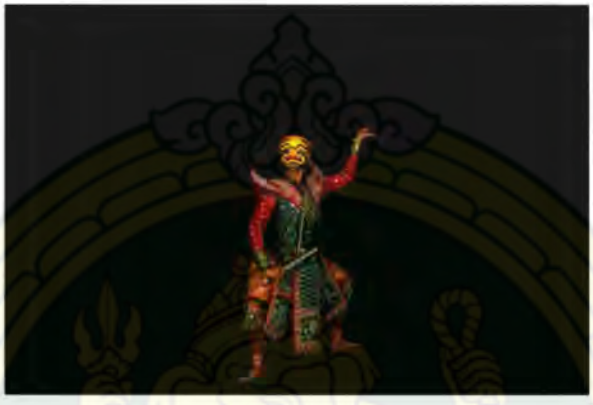
เดิมเป็นยักษ์กรุงลงกา ลงไปอยู่บาดาลกับท้าวสหมลิวัน เจ้าเมืองบาดาล นำสารมาทูลขอท้าวลัสเตียนไปช่วยรบกับพญากาลนาคที่ยกทัพเข้ามาตีเมืองบาดาล (ตัวละครในรามเกียรติ์ ชุด พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ , ๒๕๓๕ : ๑๔๘)

๑๒. อิทธิกาย

ลักษณะทางหัวโขน กายและหน้าสีม่วงอ่อน ปากขบ ตาจระเข้ หัวโล้น สวมกะบังหน้า มี ๑ หน้า ๒ มือ

เป็นเสนายักษ์ในกรุงลงกาในจำนวน ๒๐ ตน (ตัวละครในรามเกียรติ์ ชุด พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ , ๒๕๓๕ : ๑๔๘)

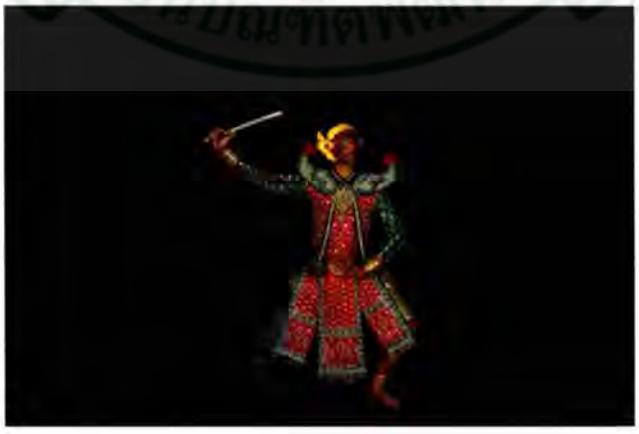
๑๓. รณศักดิ์



ลักษณะทางหัวโขน กายและหน้าสีนวลจันทร์ ปากแสยะ ตาโพลง หัวโล้น สวมกะบังหน้า มี ๑ หน้า ๒ มือ

เป็นเสนายักษ์ ในจำนวน ๒๐ ตนแห่งกรุงลงกา (ตัวละครในรามเกียรติ์ ชุด พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ , ๒๕๓๕ : ๑๕๒)

๑๔. รณสิทธิ์



ลักษณะทางหัวโขน กายและหน้าสีดินแดง ปากแสยะ ตาโพลง หัวโล้น สวมกะบังหน้า มี ๑ หน้า ๒ มือ

เป็นเสนายักษ์ ในจำนวน ๒๐ ตนแห่งกรุงลงกา (ตัวละครในรามเกียรติ์ ชุด พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ , ๒๕๓๕ : ๑๕๔)

๑๕. โรมจักร

ลักษณะทางหัวโขน กายและหน้าสีหงสบาท ปากขบ ตาโพลง บางตำราว่าตาจระเข้ หัวโล้น สวมกะบังหน้า มี ๑ หน้า ๒ มือ

เป็นเสนายักษ์แห่งกรุงลงกา โดยเป็นนายทัพหลังเมื่อครั้งกองทัพอินทรชิตไปรบกับพระอินทร์ (ตัวละครในรามเกียรติ์ ชุด พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ , ๒๕๓๕ : ๑๕๖)

๑๖. ฤทธิกาสูร หรือ เวรัมภ์

ลักษณะทางหัวโขน กายและหน้าสีหงชาด บางตำราว่าสีเสน บางตำราว่าปากแสยะ ตาโพลง หัวโล้น สวมกะบังหน้า มี ๑ หน้า ๒ มือ

เป็นเสนายักษ์ ในจำนวน ๒๐ ตนแห่งกรุงลงกา ถูกนิลขันฆ่าตาย (ตัวละครในรามเกียรติ์ ชุด พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ , ๒๕๓๕ : ๑๕๘)

- บัดนั้น เสนาผู้ใหญ่ใจหาร
ก้มเกล้ารับพระบรรชาการ ขุนมารก็ออกมาทันที ฯ
- ทัพหน้าจัดเอาฤทธิกัน เกียกกายโชติวรรณยักษี
ปีกขวารุทการอสุรี ปีกซ้ายตรีเมฆมาลา
ยุกกระบัตรนั้นจัดนันทยักษ์ กองหลังโรมจักรยักษา
กองขันพัทกันอสุรา กองหนุนอัษฎากุมภัณฑ์
ล้วนคุมทหารฤทธิรุทร กวัดแกว่งอาวุธดั่งจักรผัน
ผูกพญาคเชนทร์ซับมัน เตรียมกันรับเสด็จอสุรี ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๑ , ๒๕๔๐ : ๑๕๖)

- เมื่อนั้น ลูกท้าวทศพักตร์ยักษี
ได้ฟังกริ้วโกรธดั่งอัคคี อสุรีขบเขี้ยวเคี้ยวฟัน
เหม่เหม่ดูดู่อินทรา อหังการ์หยาบช้าโมหันธ์
ดีแล้วจะได้เห็นกัน กูจะล้างชีวันให้บรรลัย
ว่าพลางมีราชบรรหาร เหวยเสนามารน้อยใหญ่
จงยกพหลพลไกร เข้าไล่ตีทัพเทวา ฯ

- บัดนั้น ฤทธิกันสิทธิศักดิ์ยักษา
ซึ่งเป็นทัพหน้าอสุรา ก็ขับโยธาเข้าโจมตี ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๑ , ๒๕๔๐ : ๑๖๐)

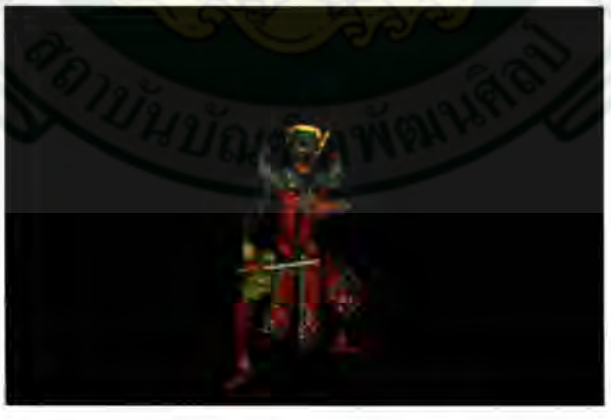
- เมื่อนั้น องค์ท้าวหัสนัยน์เรืองศรี
เห็นศรอสุราเป็นนาคี เข้ามาราวีถึงหน้ารถ
บรรดาโยธาเทวัญ ก็ตกใจพากันแตกหมด
จึ่งให้มาตุลีมียศ ขับรถหนีขึ้นยังเมฆา ฯ
- บัดนั้น ฤทธิกันซึ่งเป็นทัพหน้า
เผ่นโผนโจนไปด้วยฤทธา ฉวยท้ายรถาลากไว้ ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๑ , ๒๕๔๐ : ๑๖๒)

- บัดนั้น ฤทธิกันผู้ใจห้าวหาร
เห็นองค์สมเด็จมัฆวาน หนีจากวิมานเวไชยันต์
จึ่งหยิบเอาจักรแก้วโมลี ศรีบรมไกรลาสรังสรรค์
มิได้ตามไปโรมรัน กุมภัณฑ์ก็กลับลงมา ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๑ , ๒๕๔๐ : ๑๖๓)

๑๗. สุกรสาร หรือ ศุกสารณ์



ลักษณะทางหัวโขน กายและหน้าสีเขียว ปากขบบางตำราว่าปากแสยะ ตาโพลง หัวโล้น สวมกะบังหน้า มี ๑ หน้า ๒ มือ

เป็นเสนายักษ์กรุงลงกา ในจำนวน ๒๐ ตนแห่งกรุงลงกา คราที่ทหารวานรแผลงฤทธิ์เพื่อให้พิเภกดู ศิลาก็หล่นลงที่ลงกาทศกัณฐ์เห็นผิดสังเกต จึงสั่งให้สุกรสารไปสืบดูแล้วกลับมารายงาน

สุกรสารจึงนิมิตตนเป็นเหยี่ยวแต่โดนหินหล่นใส่ทนไม่ไหวจึงแปลงเป็นวานรเข้าร่วมกลุ่ม แต่พิเภกรู้ที่สุดก็โดนหนุมานจับตัวได้ นำมาถวาย พญาสุครีพเป็นผู้ไต่สวน

สุกรสารถูกเฆี่ยนและสักหน้าตระเวนประจานรอบกองทัพวานร แล้วปล่อยตัวไปลงกาธานี ทศกัณฐ์ทราบความจึงแปลงกายเป็นโยคีไปยังกองทัพพระราม แต่รู้ว่าพิเภกต้องรู้ว่าตนแปลงมาจึงร่ายเวทกำกับมิให้พิเภกเอ่ยออกมาได้

เมื่อฤษีแปลงเจรจาอยู่กับพระราม พิเภกนั้นรู้ว่าเป็นทศกัณฐ์แปลงมาแต่พูดไม่ได้ด้วยต้องพระเวทมนตรา นั่งทุรนทุราย ทศกัณฐ์เกรงว่าพระรามจะเห็นพิเภกมีอาการผิดสังเกตจึงรีบชิงลากลับเสียก่อน

เมื่อทศกัณฐ์กลับมาแล้วมนตราก็เสื่อมลง พิเภกจึงทูลให้พระรามทรงทราบว่าทศกัณฐ์แปลงเป็นมุนีมา ฯ

(ตัวละครในรามเกียรติ์ ชุด พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ , ๒๕๓๕ : ๑๖๐)

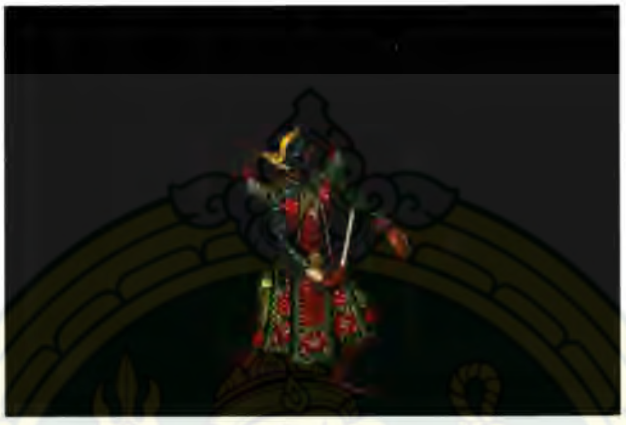
๑๘. ไวยวาสูร หรือ วรวาสูร

ลักษณะทางหัวโขน กายและหน้าสีหงดิน ปากขบ ตาจระเข้ หัวโล้น สวมกะบังหน้า มี ๑ หน้า ๒ มือ

เป็นเสนายักษ์ ในจำนวน ๒๐ ตนแห่งกรุงลงกา ทศกัณฐ์สั่งให้ไปเชิญมังกรกัณฐ์มาช่วยรบ

(ตัวละครในรามเกียรติ์ ชุด พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ , ๒๕๓๕ : ๑๖๒)

๑๙. สุขาจาร



ลักษณะทางหัวโขน กายและหน้าสีเขียว ปากขบ ตาจระเข้ หัวโล้น สวมกะบังหน้า มี ๑ หน้า ๒ มือ

เป็นเสนายักษ์ ในจำนวน ๒๐ ตนแห่งกรุงลงกา หนีทัพจึงต้องโทษประหาร ทศกัณฐ์สั่งให้แปลงกายเป็นนางสีดาและฆ่าเสีย ฯ

(ตัวละครในรามเกียรติ์ ชุด พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ , ๒๕๓๕ : ๑๖๔)

- เมื่อนั้น
ไม่แจ้งในกลสุขาจาร
เหตุใดจึ่งนางสาวศรี
มีธุระกังวลประการใด
- บัดนั้น
นบนิ้วทูลตอบด้วยมารยา
แจ้งว่าพระรามสุริย์วงศ์
ยกพวกวานรโยธี
จึ่งมาเฝ้าองค์พระแม่เจ้า
ว่าพลางชำเลืองนัยนา
นางสีดาเยาวยอดสงสาร
เยาวมาลย์จึ่งตรัสถามไป
เอามาลานี้มาให้
คือใครใช้สอยให้มา ฯ
จึ่งสุขาจารยักษา
ตัวข้านี้อยู่ในธานี
องค์พระภัสดาโฉมศรี
มาล้างอสุรีในลงกา
เอาพระเดชปกเกล้าเกศา
ดูองค์กัลยายุพาพาล

สำคัญมันหมายนรลักษณ์ ดวงพักตร์รูปทรงสัณฐาน
จำได้เสร็จสิ้นทุกประการ ขุนมารก็ลานางเทวี ฯ
- ครั้นออกมาลับนัยน์เนตร กลายเพศเป็นรูปยักษี
มายังมหาเสนี ในที่ริมสวนมาลา ฯ
- บัดนั้น จึ่งฤทธิกาสูรยักษา
เห็นสุขาจารออกมา ก็พากันรีบบทจร ฯ
- ครั้นใกล้นิเวศน์วังสถาน จึ่งเสนามารขาญสมร
ก็ให้สุขาจารฤทธิรอน แปลงเป็นบังอรนางสีดา ฯ
- บัดนั้น จึ่งสุขาจารยักษา
รับคำมหาเสนา อสุรานิมิตอินทรีย์ ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.๑ เล่ม ๒ , ๒๕๔๐ : ๕๓๔)

๒๐. อสูรกำปั่น

ลักษณะทางหัวโขน กายและหน้าสีเขียว ปากแสยะ ตาจระเข้ บางตำราว่า ปากขบตาโพลง หัวโล้น สวมกะบังหน้า มี ๑ หน้า ๒ มือ

เป็นเสนายักษ์ ในจำนวน ๒๐ ตนแห่งกรุงลงกา เมื่อครั้งอินทรชิตทำพิธีชุบศรพรหมาสตร์ อสูรกำปั่นได้นำพลไปขัดตาทัพ ที่สุดถูกหนุมานฆ่าตาย ฯ

(ตัวละครในรามเกียรติ์ ชุด พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ , ๒๕๓๕ : ๑๖๖)

ตารางที่ ๑ ตารางสรุปประวัติและลักษณะของเสนายักษ์ในกรุงลงกา

ที่	ชื่อ	กาย	ปาก	ตา	ศีรษะ	บทบาท
๑	มโหทร	เขียว	แสยะ	โพลง	น้ำเต้าเฟือง	เสนาบดีกรุงลงกา
๒	เปาวนาสูร	ขาว	แสยะ, ขบ	โพลง, จระเข้	น้ำเต้าเฟือง	หน้าที่ต้อนรับ จัดเลี้ยง
๓	การุณราช	หงเสน	แสยะ, ขบ	โพลง, จระเข้	หัวโล้น สวมกะบังหน้า	แปลงร่างเป็นช้างเอราวัณ ในศึกพรหมาสตร์
๔	กาลสูร	ดำ			หัวโล้น	นายด่าน เมืองมลิวันรักษาด่านน้ำกรด
๕	นนทจิตร	มอคราม	แสยะ	จระเข้	หัวโล้น สวมกะบังหน้า	นำสารไปเฝ้าท้าวสัทธาสูร เมืองอัศดงส์ เพื่อขอให้มาช่วยรบ
๖	นนทไพรี	มอหมึก	แสยะ	จระเข้	หัวโล้น สวมกะบังหน้า	นำสารไปเฝ้าวิรุณจำบังเมืองจารึกเพื่อขอให้มาช่วยรบ
๗	นนทยักษ์	ขาบ	แสยะ	โพลง, จระเข้	หัวโล้น สวมกะบังหน้า	ช่วยรบในกระบวนทัพรณพักตร์ (อินทรชิต) เมื่อครั้งยกทัพไปรบพระอินทร์
๘	นนทสูร	หงส์ชาด	ขบ	จระเข้	หัวโล้น สวมกะบังหน้า	กองทัพบรรลัยจักร
๙	พัทกาวี	เหลือง	แสยะ, ขบ	โพลง	หัวโล้น สวมกะบังหน้า	ออกรบในคราวศึกกุมภกรรณ
๑๐	ภานุราช	เขียว	ขบ	โพลง, จระเข้	หัวโล้น สวมกะบังหน้า	นิรมิตป่าที่สมบูรณ์เพื่อล่อพระราม ใน ศึกจองถนน
๑๑	มหากาย	ม่วงแก่	แสยะ, ขบ	โพลง, จระเข้	หัวโล้น สวมกะบังหน้า	นำสารมาทุลท้าวลัสเตียนให้ไปช่วยรบกับพญากาลนาค
๑๒	อิทธิกาย	ม่วงอ่อน	ขบ	จระเข้	หัวโล้น สวมกะบังหน้า	ช่วยรบในกระบวนทัพ
๑๓	รณศักดิ์	นวลจันทร์	แสยะ	โพลง	หัวโล้น สวมกะบังหน้า	ช่วยรบในกระบวนทัพ
๑๔	รณสิทธิ์	ดินแดง	แสยะ	โพลง	หัวโล้น สวมกะบังหน้า	ช่วยรบในกระบวนทัพ
๑๕	โรมจักร	หงสบาท	ขบ	โพลง, จระเข้	หัวโล้น สวมกะบังหน้า	นายทัพหลังครั้งรบกับพระอินทร์
๑๖	ฤทธิกาสูร หรือเวรัมภ์	หงชาด, สีเสน	แสยะ	โพลง	หัวโล้น สวมกะบังหน้า	ช่วยรบในกระบวนทัพ

ที่	ชื่อ	กาย	ปาก	ตา	ศีรษะ	บทบาท
๑๗	สุกรสาร หรือ ศุกสารณ์	เขียว	แสยะ, ขบ	โพลง	หัวโล้น สวมกะบังหน้า	รับหน้าที่สืบดูศิลาที่หล่นมาลงกาจากฝีมือของวานร โดยการปลอมเป็นเหยี่ยว และวานร
๑๘	ไวยวาสูร หรือวรรวาสูร	หงดิน	ขบ	จระเข้	หัวโล้น สวมกะบังหน้า	เชิญมังกรกัณฐ์มาช่วยรบ
๑๙	สุขาจาร	เขียว	ขบ	จระเข้	หัวโล้น สวมกะบังหน้า	รับสั่งให้แปลงกายเป็นนางสีดา
๒๐	กำปั่น	เขียว	แสยะ, ขบ	จระเข้, โพลง	หัวโล้น สวมกะบังหน้า	ขัดตาทัพในพิธีชุมศรพรหมาสตร์

บทที่ ๕

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร

การสร้างสรรค์การแสดงชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร เป็นระบำที่มีการนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับเสนายักษ์แห่งกรุงลงกาทั้ง ๒๐ ตน ซึ่งในการออกแบบงานสร้างสรรค์นั้น มีรูปแบบที่สามารถแบ่งส่วนต่างๆ ได้อย่างชัดเจน โดยแบ่งออกเป็นส่วนต่างๆ ดังนี้

๑. ลักษณะโครงสร้างของงานสร้างสรรค์

๑) ส่วนนำ

ใช้เพลงหน้าพาทย์รัวสามลา ซึ่งเป็นเพลงที่แสดงถึงพลังอิทธิฤทธิ์ ความดุดัน อำนาจแห่งตนของตัวละครให้ปรากฏต่อสายตาผู้ชม ในกระบวนท่ารำแบ่งออกเป็น ๓ ส่วน

๒) ส่วนเนื้อหา

สร้างสรรค์โดยใช้เพลงสมิงทองมอญ ซึ่งจะมีทำนองเพลงที่แสดงถึงความฮึกเหิม เข้มแข็ง ห้าวหาญ ส่วนบทร้องที่ประกอบท่ารำ มีเนื้อหาเกี่ยวกับ ชื่อ ลักษณะ และสถานะของเหล่ายี่สิบเสนายักษ์แห่งกรุงลงกา โดยในกระบวนท่ารำนั้นมีการแบ่งใช้ท่ารำ ๒ ประเภท คือท่ารำที่เป็นระบำหมู่ และท่ารำเฉพาะตัว

๓) ส่วนสรุป

ใช้เพลงกราวใน ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการรำตรวจพลของฝ่ายยักษ์ เน้นการรำอวดฝีมือ แสดงถึงความงาม ความพร้อมเพรียง คึกคัก เข้มแข็ง และทรงพลังของบรรดาเสนายักษ์ กระบวนท่ารำนั้น นำมาจากแม่ท่าของยักษ์ ที่เป็นยักษ์ตัวดี ซึ่งผู้สร้างสรรค์ได้นำมาเรียบเรียงขึ้นใหม่ จากจำนวนเสนายักษ์ทั้ง ๒๐ ตนทำให้มองเห็นภาพแห่งความอลังการและตระการตา กระบวนท่ารำสร้างความกระชับ ช่วยให้การแสดงชวนติดตาม จากนั้นใช้เพลงเชิดซึ่งเป็นรูปแบบของการเคลื่อนพล โดยใช้กระบวนท่ารำในท่าเชิด ที่แสดงและสื่อความหมายให้เห็นถึงความแข็งแรง พร้อมเพรียง มีระเบียบ พร้อมที่จะเคลื่อนทัพแห่งกรุงลงกาออกสู่สนามชัย

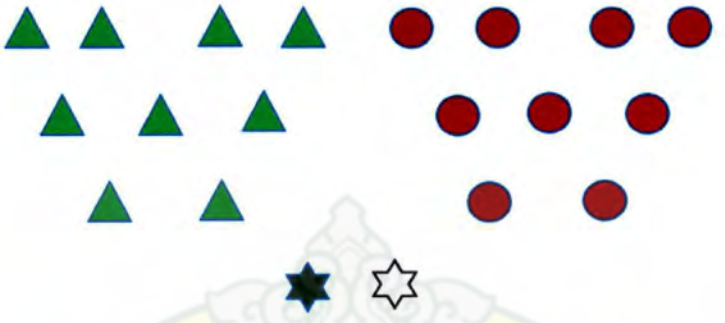
๒. ทิศทางการเคลื่อนไหว

นอกจากกระบวนท่ารำแล้ว สิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่งของการแสดงคือรูปแบบแถวที่มีความหลากหลาย สามารถสื่อสารให้ผู้ชมได้เห็นถึงการเคลื่อนไหวของตัวละครได้อย่างครบถ้วน ทุกทิศทางมีความสวยงามมากยิ่งขึ้น ซึ่งรูปแบบของแถวนั้นผู้วิจัยได้กำหนดไว้ดังนี้

๑) เพลงรัวสามลา (แถวที่ ๑)

๒) เพลงรัวสามลา (แถวที่ ๒)

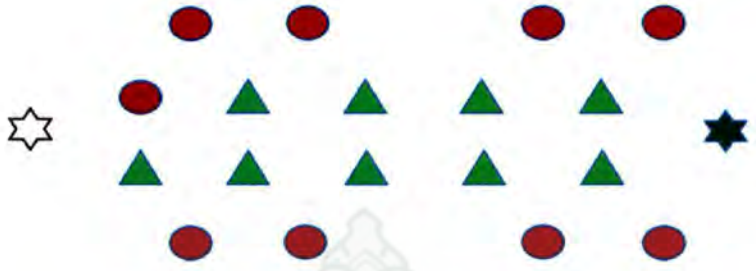
๓) เพลงรัวสามลา (แถวที่ ๓)



๔) เพลงสมิงทองมอญ ๒ ชั้น

๕) เพลงสมิงทองมอญ ๒ ชั้น (ขึ้นลอย)

๖) เพลงกราวใน (แถวที่ ๑)

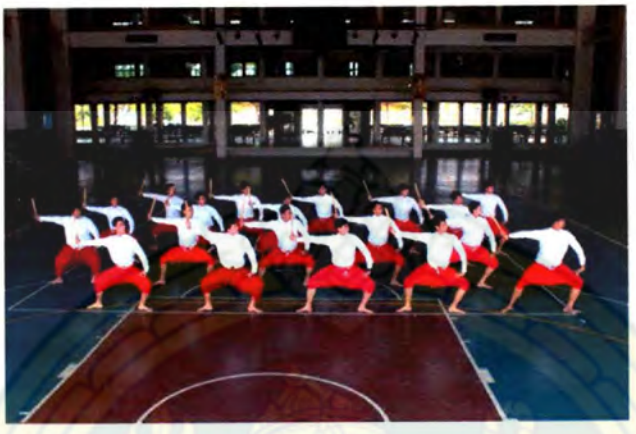


๗) เพลงกราวใน (แถวที่ ๒)

๘) เพลงกราวใน (แถวที่ ๓)

๓. กระบวนท่าที่นำมาใช้ในงานสร้างสรรค์

๑) ท่าเงื้ออาวุธ



๑) ท่าแบกอาวุธ

๒) กระบวนแม่ท่าที่ ๑

๓) ท่าลงเสี้ยว

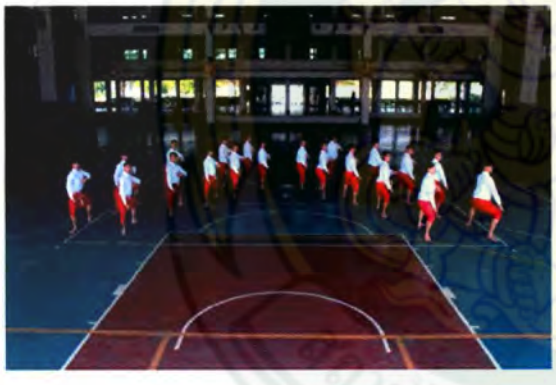
๔) กระบวนแม่ท่าที่ ๓

๕) กระบวนแม่ท่าที่ ๔ และ ๕

๖) การบูรณาการกระบวนแม่ท่า

๗) กระบวนท่านั่งของยักษ์

๘) กระบวนท่ารำการรำใช้บทต่าง ๆ



๔. การคัดเลือกผู้แสดง

การสร้างสรรค์การแสดงชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร เป็นระบำที่มีการนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับเสนายักษ์แห่งกรุงลงกาทั้ง ๒๐ ตน การคัดเลือกผู้แสดงจะพิจารณาจากคุณสมบัติ ดังนี้

๒.๑ คุณสมบัติพื้นฐาน คือ จะต้องเป็นผู้ที่มีร่างกายสมส่วนรับกับเพื่อรับกับศีรษะที่สวม มีความแข็งแรงเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นระบำที่ใช้เวลาในการแสดงค่อนข้างมาก

๒.๒ ความสามารถในการปฏิบัติท่ารำ คือ

- ต้องเป็นผู้มีพื้นฐานการรำที่งดงามและจังหวะที่ดีเนื่องจากเป็นการรำที่ต้องอาศัยความพร้อมเพรียงเป็นหลัก จึงต้องใช้ทักษะหรือความชำนาญในการจดจำทำนองและจังหวะเพลงเป็นสำคัญ

- มีความสามารถในการจดจำที่แม่นยำทั้งบทร้อง ทำนองเพลง และกระบวนท่ารำ เนื่องจากมีรายละเอียดของท่ารำเป็นจำนวนมาก ทั้งการรำเฉพาะตัว ทั้งท่าหลัก ท่าขยาย ท่าเชื่อม ท่ารับ รวมทั้งยังมีบทร้องและทำนองเอื้อนของเพลงที่ยากต่อการจดจำอีกด้วย

- มีความฉลาดและมีปฏิภาณไหวพริบ เนื่องจากในการรำอาจมีเหตุไม่คาดฝันที่อยู่นอกเหนือการควบคุมเกิดขึ้นได้เสมอ เช่น ปัญหาจากเครื่องแต่งกาย เวที เป็นต้น ดังนั้นหากผู้แสดงขาดความฉลาดและปฏิภาณไหวพริบ ย่อมส่งผลต่อความสมบูรณ์ทางการแสดง

- มีความขยันและอดทน เนื่องจากการรำระบำชุดนี้ให้งดงามได้นั้น ต้องมีความสวยงามและพร้อมเพรียงเป็นหลัก จึงต้องใช้การฝึกซ้อมที่ยาวนานและต่อเนื่อง เพื่อให้ร่างกายเกิดความชำนาญ และเสริมสร้างทักษะการรำ

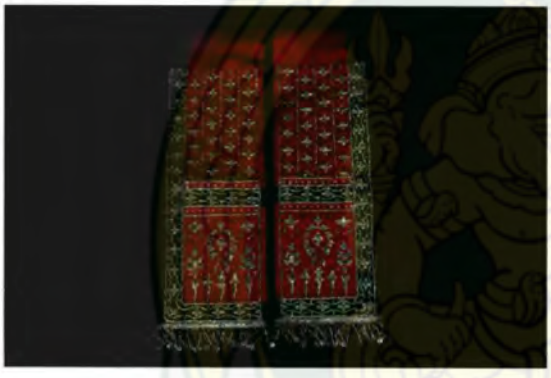
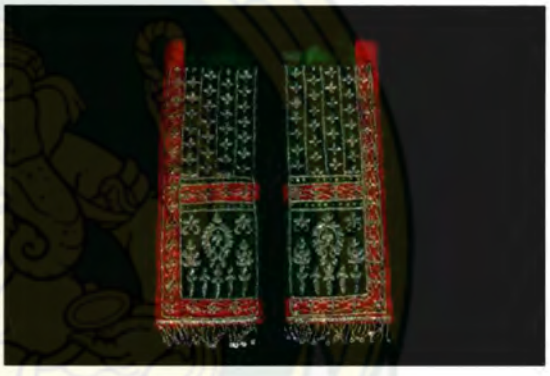
๕. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง

การสร้างสรรค์การแสดงชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร ใช้การแต่งกายยืนเครื่องมีลักษณะสีเขียวแดง ซึ่งเป็นสีที่แสดงถึงสัญลักษณ์ของเครื่องแบบทหารของเสนายักษ์ ดังมีชื่อและรายละเอียดดังนี้

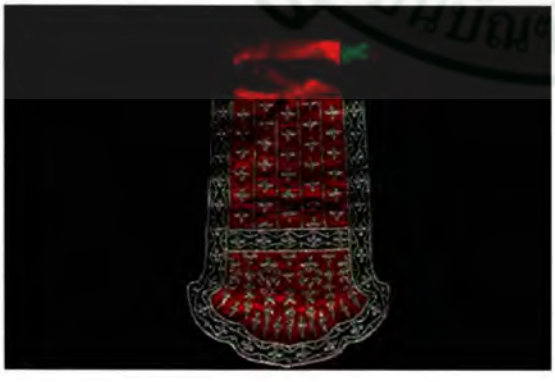
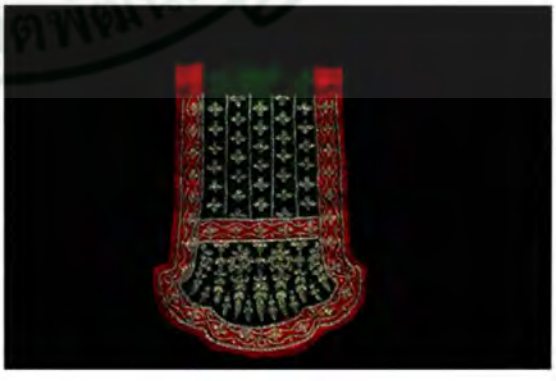
๑. สนับเพลา

๒. ผ้านุ่ง หรือ ภูษา

๓. ห้อยข้าง หรือเจียระบาด หรือชายแครง

๔. ผ้าปิดก้น หรือห้อยก้น

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๑๕ อธิบายกระบวนท่ารำ ตั้งมือตึงข้อศอกเสมอไหล่	วาดจีบออกตั้งมือซ้าย มือขวาถือกระบองตั้งตรง ตึงข้อศอกเสมอไหล่ หันหน้ามองมือซ้าย ย่อเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่เข่าขวา
 ภาพที่ ๑๖ อธิบายกระบวนท่ารำหมุนตัวทางขวาลดแขนทั้งสองลง	ยืดเข่าทั้งสองข้างขึ้นสุดเข่า ยุบตัวลงเหลี่ยม กดไหล่ซ้าย ลดแขนทั้งสองลง เมื่อใกล้ถึงเข่าให้พลิกตะแคงฝ่ามือโดยให้หลังมืออยู่ด้านนอกแล้วสะบัดใบหน้าหันไปทางขวา แล้วขยับยกเท้าซ้ายหมุนตัวไปทางขวามาใช้หน้าอัดชักมือทั้งสองลงทำวงล่าง
 ภาพที่ ๑๗ อธิบายกระบวนท่ารำหมุนตัวทางขวาหน้าอัดและยกเท้าขวา	วางเท้าซ้ายใกล้เท้าขวายกเท้าขวาขึ้นแบะเข่าหนีบน่องใบหน้าหันทางซ้าย

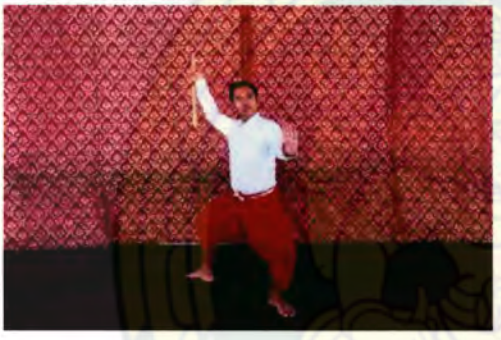
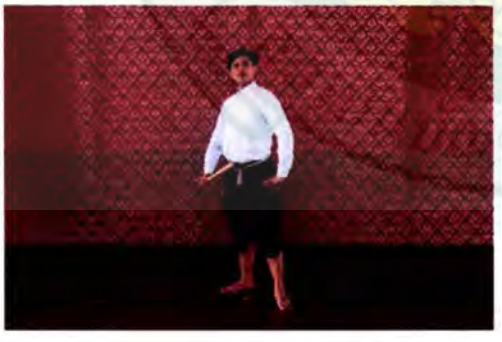
ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๑๘ อธิบายกระบวนท่ารำ ลงเสี้ยวขึ้นทางซ้ายแล้วเหลียว	ยืดเข่าซ้ายขึ้นสุดเข่า กระทบเท้าซ้ายวางเท้าขวาและตึงขาซ้าย ตั้งปลายเท้าขึ้นและกดตะคากด้ายซ้ายช่วยให้ลำตัวตรง (ลงเสี้ยว) พร้อมทั้งสอดมือขวาขึ้นหงายมือข้อศอก ข้อมือสูงระดับแง่ศีรษะใบหน้าหันทางซ้ายทิ้งปลายหูขวาเล็กน้อย ขึ้นทางซ้ายสลัดใบหน้าเหลียวหน้าตรงและเหลียวกลับ
 ภาพที่ ๑๙ อธิบายกระบวนท่ารำ ยืดยุบลงเหลี่ยมขวา ขึ้นทางขวาเหลียว	ยืดเข่าขวาขึ้นสุดเข่าแล้วยุบตัวลงเหลี่ยมพลิกเข่าขวาลงด้านหน้าเล็กน้อยพร้อมกับลงมือขวาลง ทำวงล่างและสอดมือซ้ายขึ้นหงายมืองอข้อศอก ข้อมือสูงระดับแง่ศีรษะ กดไหล่ขวาใบหน้าหันท่าขวา แล้วขึ้นทางขวาสลัดใบหน้าเหลียวหน้าตรงแล้วเหลียวกลับ
 ภาพที่ ๑๙ อธิบายกระบวนท่ารำ หมุนตัวทางซ้ายเก็บป้องหน้า	ยืดเข่าขาวขึ้นและยุบตังลงเหลี่ยม พลิกตัวทางซ้ายขยับยกเท้าขวา ใช้หน้าเสี้ยวลดมือซ้ายลงหงายข้อศอกต่ำระดับสะเอว ออกมือขวาหักข้อมือเข้าหาลำตัวระดับชายพก วางเท้าขวา “เก็บ” หมุนตัวใช้หน้าเสี้ยวทางขวาก้าวเท้าขวาลงหน้าเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้วก้าวลงด้านข้าง ยกเท้าขวาขึ้นแบะเข่าหนีบน่องส่งมือซ้ายขึ้นทำท่าป้องจีบตำแหน่งวงบน วางเท้าขวาทอดเข่าตึงไปด้านข้าง (ขึ้นทางซ้าย) พร้อมลดมือทั้งสองลงทำวงล่าง

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๒๐ อธิบายกระบวนท่ารำ นั่งตั้งเข่าขวาและนั่งตั้งเข่าซ้าย	นั่งตั้งเข่าขวา นำกระบองมาพาดแขนขวา มือซ้ายตั้งวงยักษ์ นั่งตั้งเข่าซ้าย นำกระบองมาพาดแขนขวา มือซ้ายตั้งวงยักษ์

จากตารางที่ ๑ การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำเป็นช่วงเปิดตัวละคร ใช้เพลงหน้าพาทย์รัวสามลา ซึ่งเป็นเพลงที่มีมาตั้งแต่โบราณ แสดงถึงพลัง อิทธิฤทธิ์ อำนาจของตนต่อผู้อื่น โดยได้แบ่งกลุ่มผู้แสดงออกเป็น ๓ กลุ่ม โดยออกมาแสดงที่ละช่วง โดยช่วงแรกใช้ผู้แสดงที่เป็นเสนา ๘ คน ช่วงที่สอง ใช้ผู้แสดงที่เป็นเสนา ๑๐ คน และช่วงสุดท้าย ใช้นักแสดงมโนทร และเปาวนาสูร ๒ คน ซึ่งนักแสดงทั้งสามกลุ่มนี้จะออกมาร่ายรำ แสดงถึงพละกำลัง ดุดัน เข้มแข็ง ด้วยความพร้อมเพรียงกัน

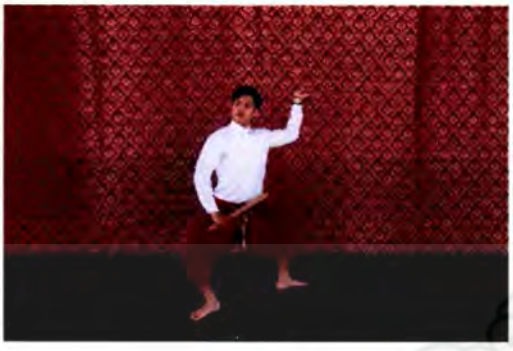
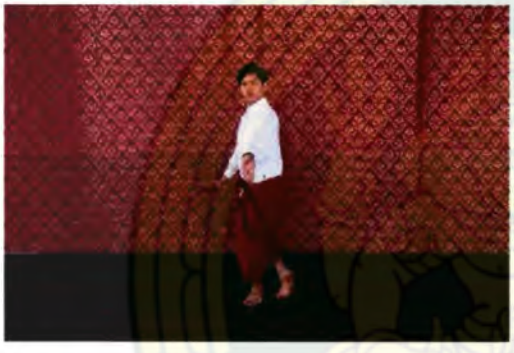
ตารางที่ ๓ อธิบายกระบวนท่ารำ เพลงสมิงทองมอญ

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๒๑ อธิบายท่ารำในเนื้อร้อง “มโหธร”	ยืนขึ้นทำวงล่าง มือขวากำอาวุธ ปลายอาวุธอยู่ที่หัวเข็มขัดมือซ้ายทำวงล่าง เปิดปลายคางตามองไปทางขวา ทิ้งหูซ้ายเล็กน้อย

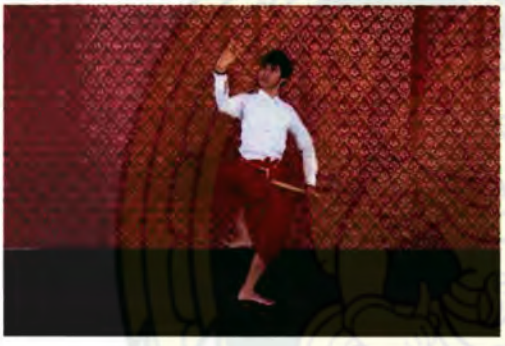
ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๒๒ อธิบายท่ารำในเนื้อร้อง “มหาอำมาตย์”	ยกเท้าขวาแบะเข่าเปิดฝ่าเท้าออก มือขวากำกระบองวางอยู่บนเข่าขวา งอขาซ้ายเล็กน้อย จีบสอดมือซ้ายขึ้นตั้งฝ่ามือเปิดปลายคางตามองไกล
 ภาพที่ ๒๓ อธิบายท่ารำในเนื้อร้อง “ราชประยุร”	มือซ้ายตั้งวงหน้า มือขวายกขึ้นคีบกระบองหน้าหันมาทางวงหน้า ตั้งลำตัวตรง ย่อเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้าย
 ภาพที่ ๒๔ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “คู่มหา”	ยืนขึ้นทำวงล่าง มือขวากำอาวุธ ปลายอาวุธอยู่ที่หัวเข็มขัดมือซ้ายทำวงล่าง เปิดปลายคางตามองไปทางซ้าย ทิ้งหูขวาเล็กน้อย

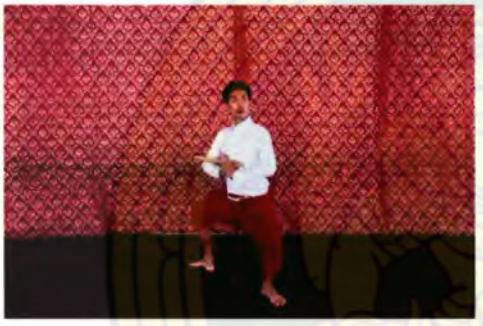
ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๒๕ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “เปาวนาสูร”	มือขาวกำอาวุธตั้งกระบองทำเป็นวงหน้า มือซ้ายยกขึ้นสอดจีบหงายฝ่ามือซ้ายหันหน้ามาทางวงหน้า ตั้งลำตัวตรง ย่อเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา
 ภาพที่ ๒๖ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ยักษา”	ปฏิบัติท่าขึ้นทางซ้าย แขนขวาทำวงล่าง นำกระบองมาพาดแขนด้านขวา ส่วนแขนซ้ายทำวงบนหันหน้าทางซ้าย หน้ามองวงบน
 ภาพที่ ๒๗ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “การุณราช”	ยืนขึ้นทำวงล่าง มือขวากำอาวุธ ปลายอาวุธอยู่ที่หัวเข็มขัดมือซ้ายทำวงล่าง เปิดปลายคางตามองไปทางซ้าย ทิ้งหูขวาเล็กน้อย

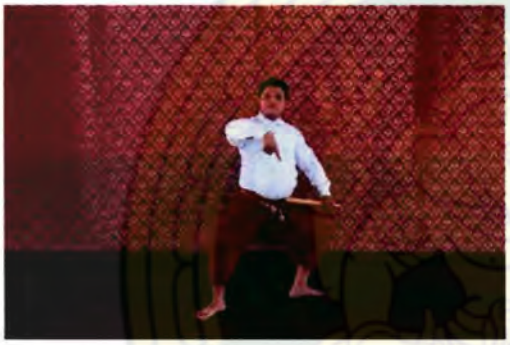
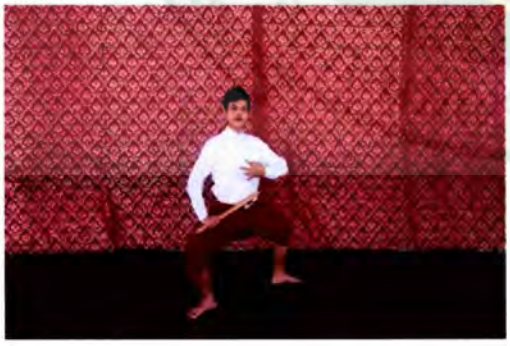
ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๒๘ อธิบายท่ารำในเนื้อร้อง “คชรินทร์”	ยกแขนขวาขึ้นกำกระบองแล้วหงายขึ้นให้ปลายกระบองชี้ไปด้านหน้า พร้อมกับยกแขนซ้ายขึ้น กำมือซ้ายโดยให้นิ้วชี้เหยียดตึงไปด้านหน้า (ในลักษณะงาช้าง) ย่อเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้าย หันหน้ามองไปทางซ้าย ทิ้งหูขวาเล็กน้อย
 ภาพที่ ๒๙ อธิบายท่ารำในเนื้อร้อง “อินทรา”	ยกเท้าขวาขึ้นแบะเข่าหนีบน่องหงาย แขนขวาให้ปลายอาวุธตั้งตรง จีบสอดมือซ้ายขึ้นในลักษณะหงายมือ ข้อศอกสูงระดับแง่ศีรษะ หันหน้ามองมือซ้าย
 ภาพที่ ๓๐ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ภาณุราช”	ยืนขึ้นทำวงล่าง มือขวากำอาวุธ ปลายอาวุธอยู่ที่หัวเข็มขัดมือซ้ายทำวงล่าง เปิดปลายคางตามองไปทางซ้าย ทิ้งหูขวาเล็กน้อย

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๓๑ อธิบายท่ารำในเนื้อร้อง “ศักดา”	หันตัวเสี้ยวด้านซ้าย กระโดดลงเต็มเหลี่ยมน้ำหนักที่เข่า มือซ้ายจีบสอดหงายมือซ้าย มือขวาทำวงล่าง หันหน้ามองทางขวา ทิ้งหูซ้าย
 ภาพที่ ๓๒ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “พลิก”	หันตัวเสี้ยวด้ายขวา วางเท้าขวาไปด้านหลังเท้าซ้าย เปิดส้นเท้าขวาขึ้นให้จมูกเท้าจรดพื้น งอเข่าทั้งสองข้างเล็กน้อย มือซ้ายทำวงกลางโดยหงายฝ่ามือมือขวาทำวงล่างหันหน้ามองทางซ้าย ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๓๓ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “แผ่นดิน”	หันตัวเสี้ยวด้ายขวา วางเท้าขวาไปด้านหลังเท้าซ้าย เปิดส้นเท้าขวาขึ้นให้จมูกเท้าจรดพื้น งอเข่าทั้งสองข้างเล็กน้อย มือขวาคีบกระบองหงายข้อมือให้ปลายกระบองทิ้งลง ยกแขนขวาขึ้นเสมอไหล่ งอข้อศอกมือซ้ายทำวงล่างหันหน้ามองทางขวา ทิ้งหูซ้าย

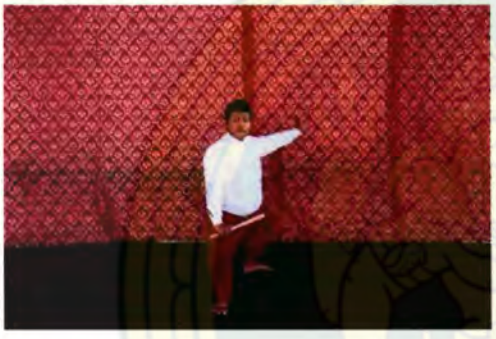
ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๓๔ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ชายชาญ”	ยืนขึ้นทำวงล่าง มือขวากำอาวุธ ปลายอาวุธอยู่ที่หัวเข็มขัดมือซ้ายทำวงล่าง เปิดปลายคางตามองไปทางขวา ทิ้งหูซ้ายเล็กน้อย
 ภาพที่ ๓๕ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “กาลสูร”	หันตัวเสี้ยวขวา ก้าวเท้าซ้ายวางลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้าย มือซ้ายจีบเข้าอก มือขวาทำวงล่างหันหน้ามองทางซ้าย ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๓๖ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ขุนยักษ์”	หันตัวมาหน้าอัด ก้าวเท้าซ้ายวางลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้าย พร้อมกับยกแขนทั้งสองขึ้นโดยนำมือซ้ายมาจีบห่างจากหน้าอกเล็กน้อย ส่วนมือขวาที่กำกระบองมาม้วนห่างจากหน้าอกเล็กน้อยแล้วพร้อมกับคลายแขนทั้งสองออกพร้อมๆ กันโดยแขนซ้ายทำวงบนตั้งข้อมือซ้าย ส่วนแขนขวาเหยียดตึงปลายกระบองตั้งขึ้น หันหน้ามองไปทางซ้าย ทิ้งหูขวาเล็กน้อย

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๓๗ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “เวรัมภ”	ยืนขึ้นยกเท้าซ้ายหนีบน่อง มือขวาทำวงล่าง มือซ้ายยกขึ้นกำมือใช้นิ้วชี้ ชี้ที่หน้าอก หันหน้ามองทางซ้าย ทิ้งหนูขวาเล็กน้อย
 ภาพที่ ๓๘ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “จักรกรด”	หันตัวเสี้ยวทางซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่อง มือซ้ายทำวงล่างกันเข่าซ้าย ยกแขนขวาขึ้นทำมือขวาท่าล่อแก้ว หันหน้ามองทางขวา ทิ้งหูซ้าย
 ภาพที่ ๓๙ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ผกผิน”	หันตัวเสี้ยวทางขวา ยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่อง มือซ้ายทำวงล่าง ยกแขนขวาขึ้นทำท่าล่อแก้ว น้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้าย หันหน้าไปทางซ้าย ทิ้งใบหูขวาเล็กน้อย

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๔๐ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “อิทธิกาย”	ยืนขึ้นทำวงล่าง มือขวากำอาวุธ ปลายอาวุธอยู่ที่หัวเข็มขัดมือซ้ายทำวงล่าง เปิดปลายคางตามองไปทางขวา ทิ้งหูซ้ายเล็กน้อย
 ภาพที่ ๔๑ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “เวทย์ฉมัง”	ย่อเต็มเหลี่ยม เสี้ยวด้านซ้าย น้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้าย พนมมือ หันหน้าทางซ้าย ทิ้งใบหูขวา
 ภาพที่ ๔๒ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “พังภินท์”	ปฏิบัติท่าขึ้นทางขวา มือขวาตั้งวงกำกระบองมือซ้ายตั้งวงยักษ์ ใบหน้าอยู่ตรงกลาง

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๔๓ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “มหากาย”	ยืนขึ้น ก้าวเท้าขวามาข้างหน้า น้ำหนักอยู่ที่ขาขวา เท้าซ้ายวางด้านหลังเปิดส้นเท้า ลำตัวตรง มือทั้งสองกางออกไปด้านข้างลำตัว มือขวาที่กำกระบองให้ปลายกระบองชี้ลงพื้น ใบหน้าตรง
 ภาพที่ ๔๔ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ชายถิ่นบาดาล”	หันตัวเสี้ยวซ้ายเล็กน้อย ก้าวเท้าซ้ายวางเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้าย มือขวายกขึ้นชี้ลงพื้น มือซ้ายทำวงล่างกำกระบอง ใบหน้าตรง
 ภาพที่ ๔๕ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “นนทจิตร”	หันตัวเสี้ยวซ้าย ก้าวเท้าขวาวางลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา มือซ้ายจีบเข้าอก มือขวาทำวงล่างหันหน้ามองทางซ้าย ทิ้งหูขวา

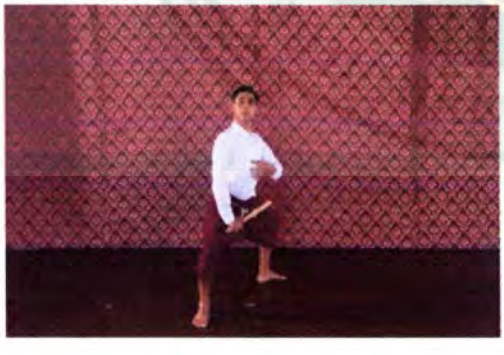
ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๔๖ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ขุนวิทย์”	หันตัวเสี้ยวทางซ้าย ก้าวเท้าซ้ายวางเท้าซ้ายลงเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้าย งอข้อศอกขวาเป็นลักษณะหงายมืออยู่ระดับอก ให้ปลายอาวุธชี้ตรง มือซ้ายตั้งวงบน หันหน้ามองทางซ้าย
 ภาพที่ ๔๗ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “สิทธิศักดิ์”	เท้าขวาทอดตึงไปข้างลำตัว เท้าซ้ายงอเข่า มือขวาตั้งหงายมือระดับศีรษะใช้มือคีบกระบอง มือซ้ายตั้งวงล่าง หันหน้าทางซ้าย
 ภาพที่ ๔๘ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “นนทยักษ์”	หันตัวเสี้ยวซ้าย ก้าวเท้าขวาวางลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา มือซ้ายจีบเข้าอก มือขวาทำวงล่างหันหน้ามองทางซ้าย ทิ้งหูขวา

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๔๙ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ขุนภักดิ์”	ก้าวเท้าขวาไปด้านขวาย่อเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา ยกมือทั้งสองขึ้นลักษณะไหว้อยู่ด้านขวาของศีรษะ เปิดปลายคาง มองตรง
 ภาพที่ ๕๐ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ศักดาหาญ”	หันตัวทางซ้าย ก้าวเท้าขวาวางเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา มือขวากำกระบองปลายกระบองอยู่ที่หัวเข็มขัด ยกแขนซ้ายขึ้นตั้งวงสูง หันหน้าทางขวา ทิ้งใบหูซ้าย
 ภาพที่ ๕๑ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “นนทสูร”	ยืนขึ้นยกเท้าขวาหนีบน่อง มือซ้ายกำกระบองทำวงล่าง มือขวากำมือใช้นิ้วชี้ ชี้ที่หน้าอก หันหน้ามองทางขวา ทิ้งหูซ้ายเล็กน้อย

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๕๒ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ขุนทัพ”	ปฏิบัติท่าเก็บ มือขวายกขึ้นขมวดมือกำกระบอง มือซ้ายทำวงกลาง หันหน้ามองทางขวา
 ภาพที่ ๕๓ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “เริงรำบาญ”	หันตัวเสี้ยวขวา ก้าวเท้าซ้ายลงเต็มเหลี่ยม มือขวากำกระบองทำวงล่าง มือซ้ายตั้งวงสูง หันหน้ามองมือซ้าย ทิ้งใบหูขวา
 ภาพที่ ๕๔ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “นนทไพรี”	หันตัวเสี้ยวซ้าย ก้าวเท้าขวาวางลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา มือซ้ายจีบเข้าอก มือขวาทำวงล่างหันหน้ามองทางซ้าย ทิ้งหูขวา

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๕๕ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ชำนาญ”	ยกเท้าขวาขึ้น หงายฝ่าเท้าแบะเข่าขวา แขนขวาวางอยู่บนหัวเข่าให้ปลายอาวุธชี้ไปทางด้านซ้าย ยกแขนซ้ายขึ้น งอข้อศอกซ้าย แบมือซ้าย ใบหน้าตรง
 ภาพที่ ๕๖ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “การณรงค์”	หันตัวทางขวา ก้าวเท้าซ้ายวางเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้าย มือขวาทำท่าเงื้อ มือขวาทำวงล่าง ใบหน้าหันทางซ้าย ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๕๗ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “รณสิทธิ์”	หันตัวเสี้ยวซ้าย ก้าวเท้าขวาวางลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา มือซ้ายจีบเข้าอก มือขวาทำวงล่าง หันหน้ามองทางซ้าย ทิ้งหูขวา

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๕๘ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ฤทธิรุณ”	ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง ลำตัวตรง มือซ้ายทำวงกลาง ยกแขนขวาขึ้น งอข้อศอกขวา มือคีบกระบอง หันหน้าทางซ้าย มองที่ปลายนิ้วซ้าย
 ภาพที่ ๕๙ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “บนหลังม้า”	หันตัวทางขวา ก้าวเท้าซ้ายวางเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้าย มือขวากำกระบองวงบน มือซ้ายจีบอยู่บริเวณสะเอว ใบหน้าหันทางซ้าย ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๖๐ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “รณศักดิ์”	หันตัวเสี้ยวขวา ก้าวเท้าซ้ายวางลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้าย มือซ้ายจีบเข้าอก มือขวาทำวงล่างหันหน้ามองทางซ้าย ทิ้งหูขวา

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๖๑ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ศักดา”	ยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่อง ลำตัวตรง ยกมือทั้งสองทำท่าบัวบาน มือขวาคีบอาวุธ ใบหน้าตรง
 ภาพที่ ๖๒ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “พิศวง”	หันตัวเสี้ยวซ้าย ก้าวเท้าซ้ายวางลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่เข่าซ้าย มือขวาม้วนจีบปล่อยตั้งวง มือซ้ายกำกระบองวงล่าง ใบหน้าตรง
 ภาพที่ ๖๓ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ศุกรสารณ์”	หันตัวเสี้ยวซ้าย ก้าวเท้าขวาวางลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา มือซ้ายจีบเข้าอก มือขวากำกระบองทำวงล่าง หันหน้ามองทางซ้ายทิ้งหูขวา

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๖๔ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ชำนาญวิทย์”	ยกเท้าขวาขึ้น หงายฝ่าเท้าแบะเข่าขวา แขนขวาวางอยู่บนหัวเข่าให้ปลายอาวุธชี้ไปทางด้านซ้าย ยกแขนซ้ายขึ้น งอข้อศอกซ้าย แบมือซ้าย ใบหน้าตรง
 ภาพที่ ๖๕ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “บิดองค์”	หันขวา ก้าวเท้าขวาวางเต็มเหลี่ยม มือทั้งสองทำท่าจีบคว่ำ หันหน้าทางซ้าย ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๖๖ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “สุขาจาร”	หน้าตรง ก้าวเท้าซ้ายวางลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้าย มือซ้ายจีบเข้าอก มือขวากำกระบองทำวงล่าง หันหน้ามองตรง ทิ้งหูซ้าย

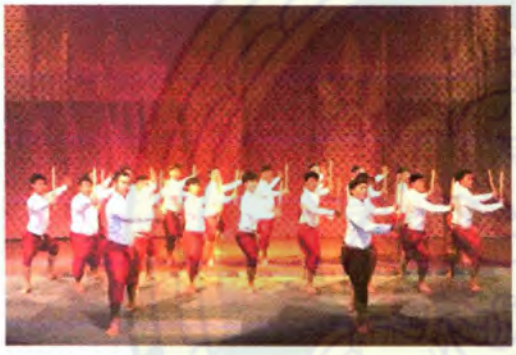
ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๖๗ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “บิดพงษ์”	หันขวา ก้าวเท้าขวาวางเต็มเหลี่ยม มือทั้งสองทำท่าจีบคว่ำ หันหน้าทางขวา ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๖๘ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “อสุรา”	ก้าวเท้าซ้าย เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือซ้ายทิ้งปลายมือลงแขนตึง มือขวากำกระบองปลายกระบองตั้งขึ้น ให้กระบองพาดอยู่ที่บริเวณข้อศอกซ้าย หันหน้าทางซ้าย ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๖๙ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ทัพกาวี”	ยืนขึ้นยกเท้าขวาหนีบน่อง มือซ้ายกำกระบองทำวงล่าง มือขวากำมือใช้นิ้วชี้ ชี้ที่หน้าอก หันหน้ามองทางขวา ทิ้งหนูซ้ายเล็กน้อย

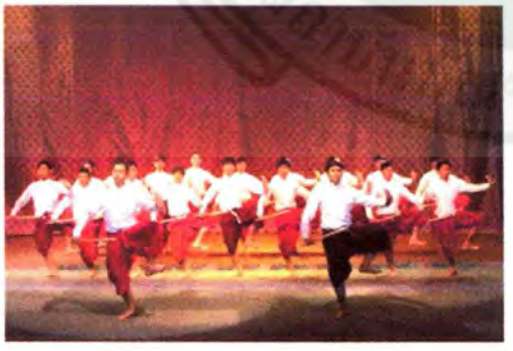
ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๗๐ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ขุนศึก”	ปฏิบัติท่าเก็บ ยกมือขวาขึ้นกำกระบอง (วงบน) ให้ปลายกระบองเฉียงไปทางซ้าย มือซ้ายทำวงล่าง หันหน้ามองกระบอง
 ภาพที่ ๗๑ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “โมกขศักดิ์”	หันตัวเสี้ยวซ้าย ก้าวเท้าขวาวาง ย่อเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา ยกมือขึ้นขวาขึ้นกำกระบอง ให้ปลายกระบองตั้งตรง หักข้อศอกมือซ้ายตั้งวงบน หันหน้ามองกระบอง
 ภาพที่ ๗๒ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “โรมจักร”	ยืนขึ้นทำวงล่าง มือขวากำอาวุธ ปลายอาวุธอยู่ที่หัวเข็มขัดมือซ้ายทำวงล่าง เปิดปลายคางตามองไปทางซ้าย ทิ้งหูขวาเล็กน้อย

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๗๓ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ขุนราช”	หันตัวเสี้ยวซ้าย ก้าวเท้าขวาวาง ย่อเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา ยกมือขึ้นขวาขึ้นกำกระบอง ให้ปลายกระบองตั้งตรง หักข้อศอกมือซ้ายตั้งวงบน หันหน้ามองกระบอง
 ภาพที่ ๗๔ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “โอรสา”	หันตัวเสี้ยวขวา ยกเท้าขวาหนีบน่อง มือขวากำกระบองวางบนหัวเข่าขวา มือซ้ายยกแขนซ้ายขึ้น งอข้อศอกซ้ายแบมือ หน้ามองมือซ้าย
 ภาพที่ ๗๕ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “กำปั่น”	หันตัวเสี้ยวซ้าย ยืนขึ้น เท้าขวาเปิดปลายเท้า มือซ้ายจีบเข้าอก มือขวากำกระบองทำวงล่าง หันหน้ามองทางขวา ทิ้งหูซ้าย

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๗๖ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ขุนผจญ”	หันตัวเสี้ยวซ้าย งอเข่าทั้งสอง ยกมือขวาขึ้นหงายมือกำกระบอง มือซ้ายตั้งวงบน หน้ามองตรง
 ภาพที่ ๗๘ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “บนคชา”	หันตัวเสี้ยวขวา งอเข่าทั้งสอง มือขวาหงายมือกำกระบอง มือซ้ายจีบที่หัวเข็มขัด ใบหน้ามองตรง ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๗๙ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ไวยวา”	หันตัวเสี้ยวขวา ก้าวเท้าขวาวางลงเต็มเหลี่ยมน้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา มือซ้ายจีบเข้าอก มือขวากำกระบองทำวงล่าง หันหน้ามองตรง

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๘๐ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ขุนกล้า”	หันตัวเสี้ยวซ้าย ก้าวเท้าขวาวาง ย่อเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา ยกมือขึ้นขวากำกระบองวงล่าง มือซ้ายตั้งวงบน หันหน้ามองตรงทิ้งหูซ้าย
 ภาพที่ ๘๑ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ประจัญมาน”	หันตัวตรง ก้าวเท้าขวาวาง ย่อเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา ยกมือขึ้นขวาขึ้นกำกระบอง ให้ปลายกระบองตั้งตรง หักข้อศอกมือซ้ายตั้งวงบน หันหน้ามองกระบอง
 ภาพที่ ๘๒ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ต่างขุน”	ฝั่งซ้าย : ยืนตรง เท้าซ้ายเปิดปลายเท้า มือขวากำกระบองวงล่าง มือซ้ายตั้งวงล่างยักษ์ใบหน้าตรง ทิ้งหูขวา ฝั่งขวา : ยืนตรง เท้าขวาเปิดปลายเท้า มือขวากำกระบองวงล่าง มือซ้ายตั้งวงล่างยักษ์ใบหน้าตรง ทิ้งหูซ้าย

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๘๓ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “รู้หลัก”	หันตัวเสี้ยวขวา ก้าวเท้าซ้ายวางเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้าย มือขวาทำท่าเงื้อ มือขวาทำวงล่าง ใบหน้าหันทางซ้าย ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๘๔ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “สัปประยุทธ์”	หันตัวเสี้ยวซ้าย ก้าวเท้าขวาวาง ย่อเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา ยกมือขึ้นขวาขึ้นกำกระบอง ให้ปลายกระบองตั้งตรง หักข้อศอกมือซ้ายตั้งวงบน หันหน้ามองกระบอง
 ภาพที่ ๘๕ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ต่างขุน”	หันตัวเสี้ยวซ้าย ก้าวเท้าขวาวางลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา มือซ้ายจีบเข้าอก มือขวากำกระบองวงล่าง หันหน้ามองทางขวา ทิ้งหูซ้าย

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๘๖ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ฤทธิ์รุทร”	ยกเท้าขวาขึ้น หงายฝ่าเท้าแบะเข่าขวา แขนขวาวางอยู่บนหัวเข่าให้ปลายอาวุธชี้ไปทางด้านซ้าย ยกแขนซ้ายขึ้น งอข้อศอกซ้าย แบมือ ใบหน้าตรง
 ภาพที่ ๘๗ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “กำแหงหาญ”	หันตัวเสี้ยวซ้าย เท้าขวาทอดตึงไปข้างลำตัว เท้าซ้ายงอเข่า มือขวายกแขนขึ้น งอข้อศอกขวา แบมือ มือซ้ายกำกระบองวงล่าง หันหน้าทางขวา ทิ้งหูซ้าย
 ภาพที่ ๘๘ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ยี่สิบ”	หันตัวตรง ยกเท้าซ้ายหนีบน่อง มือขวากำกระบองวงล่าง มือซ้ายตั้งวงกลาง ใบหน้ามองตรง

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๘๙ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “อสุรา”	หันตัวตรง ก้าวเท้าซ้ายวางลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้าย มือซ้ายจีบเข้าอก มือขวากำกระบองทำวงล่าง หันหน้ามองทางซ้าย ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๙๐ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “เสนามาร”	ฝั่งซ้าย : ตัวตรง ยกเท้าซ้ายหนีบน่อง มือขวายกขึ้น งอข้อศอก มือคีบอาวุธ ปลายอาวุธชี้ลง มือซ้ายตั้งวงตึงแขน หน้ามองมือขวา ฝั่งขวา : ตัวตรง ยกเท้าขวาหนีบน่อง มือซ้ายยกแขนซ้ายขึ้น งอข้อศอกซ้ายแบมือ มือขวากำกระบอง ปลายกระบองชี้ขึ้น หน้ามองมือซ้าย
 ภาพที่ ๙๑ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ท้าวราพณ์ ผู้ผ่าน”	ฝั่งซ้าย : ตัวตรง ก้าวเท้าซ้ายลงย่อเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่เข่าซ้าย มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาหงายท้องแขน งอข้อศอก มือคีบอาวุธ ปลายอาวุธชี้ลงใบหน้ามองซ้าย ทิ้งหูขวา ฝั่งขวา : ตัวตรง ก้าวเท้าขวาลงย่อเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่เข่าขวา มือซ้ายกำกระบองวงล่าง มือขวาตั้งวงหงายท้องแขน ปลายมือชี้ลง งอข้อศอก ใบหน้ามองขวา ทิ้งหูซ้าย

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๙๒ อธิบายกระบวนท่ารำในเนื้อร้อง “ลงกา”	กลุ่มที่ ๑ : นักแสดงตรงกลาง ปฏิบัติท่านั่งพนมมือ นักแสดงฝั่งซ้าย ตั้งเข่าขวา นั่งทับส้นเท้าซ้าย มือซ้ายกำกระบองทำวงล่าง มือขวาตั้งวงบน หันศีรษะไปทางขวา ทิ้งหูซ้าย นักแสดงฝั่งขวา ตั้งเข่าซ้าย นั่งทับส้นเท้าขวา มือขวากำกระบองทำวงล่าง มือซ้ายตั้งวงบน หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา กลุ่มที่ ๒ : นักแสดงชุ้มฝั่งซ้าย ๔ คน ปฏิบัติท่านั่ง ตั้งเข่าขวาและซ้ายเข้าหากัน นั่งทับส้นเท้าซ้ายและส้นเท้าขวา มือปฏิบัติท่าผาลา นักแสดงตรงกลางปฏิบัติท่าสอดสูง โดยมือขวายกขึ้นคีบกระบอง งอข้อศอกขวา ส่วนแขนซ้ายยกขึ้นเหยียดตึง ตั้งข้อมือซ้าย หน้ามองทางขวา กลุ่มที่ ๓ : นักแสดงชุ้มฝั่งขวา ๔ คน ปฏิบัติท่านั่ง ตั้งเข่าขวาและซ้ายเข้าหากัน นั่งทับส้นเท้าซ้ายและส้นเท้าขวา มือปฏิบัติท่าผาลา นักแสดงตรงกลางปฏิบัติท่าสอดสูง โดยมือซ้ายยกขึ้นคีบกระบอง งอข้อศอกซ้าย ส่วนแขนขวายกขึ้นเหยียดตึง ตั้งข้อมือขวา หน้ามองทางซ้าย กลุ่มที่ ๔ : นักแสดงชุ้มตรงกลาง (ด้านหลัง) นักแสดงคนกลาง ปฏิบัติท่าย่อเต็มเหลี่ยม มือขวากำกระบองทำวงล่าง มือซ้ายทำวงยักษ์ หน้ามองตรง นักแสดงฝั่งซ้ายคนที่ ๑ ปฏิบัติท่าย่อเต็มเหลี่ยม มือซ้ายกำกระบองทำวงล่าง มือขวาจับเข็มขัดของนักแสดงฝั่งซ้ายคนที่ ๒ นักแสดงฝั่งขวาคนที่ ๑ ปฏิบัติท่าย่อเต็มเหลี่ยม มือขวากำกระบองทำวงล่าง มือซ้ายจับเข็มขัดของนักแสดงฝั่งขวาคนที่ ๒ นักแสดงฝั่งซ้ายคนที่ ๒ ขาซ้ายเหยียบไปบนหน้าขาของนักแสดงฝั่งซ้ายคนที่ ๑ ขาขวาเหยียบไปบนไหล่ซ้ายของนักแสดงตรงกลาง ปฏิบัติท่า

ภาพ	อธิบายท่ารำ
	สอดสูง โดยมือขวายกขึ้นคีบกระบอง งอข้อศอกขวา ส่วนแขนซ้ายยกขึ้นเหยียดตึง ตั้งข้อมือซ้าย หน้ามองทางขวา นักแสดงฝั่งขวาคนที่ ๒ ขาขวาเหยียบไปบนหน้าขาของนักแสดงฝั่งขวาคนที่ ๑ ขาซ้ายเหยียบไปบนไหล่ขวาของนักแสดงตรงกลาง ปฏิบัติท่าสอดสูง โดยมือซ้ายยกขึ้นคีบกระบอง งอข้อศอกซ้าย ส่วนแขนขวายกขึ้นเหยียดตึง ตั้งข้อมือขวา หน้ามองทางซ้าย

จากตารางที่ ๒ เป็นช่วงแนะนำตัวละคร ใช้เพลงสมิงทองมอญ เนื่องจากทำนองเพลงนี้มีท่วงทำนองที่กระชับฉับไว องอาจ สง่างาม โดยเฉพาะนิยมใช้กับตัวละครที่เป็นฝ่ายยักษ์และจากการศึกษากระบวนท่ารำแนะนำตัวละครนั้นพบว่า เป็นกระบวนท่ารำเฉพาะของตัวละคร โดยมีเนื้อร้องกล่าวถึงบรรดาเสนายักษ์แต่ละตน ซึ่งท่ารำนั้นบ่งบอกถึงลักษณะของตัวละครที่นำภาษาท่ามาประกอบในกระบวนท่ารำ จากกระบวนท่ารำดังกล่าวจะเห็นได้ว่าตัวละครร่ายรำตามเนื้อร้องโดยใช้ท่าทางตามนาฏยจารีตของโขนฝ่ายยักษ์และในช่วงสุดท้ายของเนื้อเพลงสมิงทองมอญจะปรากฏท่ารำที่จัดเป็นชุ้มโดยการขึ้นลอย แสดงให้เห็นถึงความอลังการ ตระการตา ความยิ่งใหญ่ของบรรดาเหล่าทหารหาญของกรุงลงกา ซึ่งบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของการแสดงโขน

ตารางที่ ๔ อธิบายกระบวนท่ารำเพลง กราวใน

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๙๓ อธิบายกระบวนท่า ยืน	ยืนขึ้นทำวงล่าง มือขวากำอาวุธ ปลายอาวุธอยู่ที่หัวเข็มขัดมือซ้ายทำวงล่าง เปิดปลายคางตามองไปทางซ้าย ทิ้งหูขวาเล็กน้อย
 ภาพที่ ๙๔ อธิบายกระบวนท่ารำ เก็บ	หันตัวกลับหลัง ปฏิบัติท่าเก็บ มือซ้ายตั้งวงบน มือขวากำกระบองเหยียดแขนตึง หันศีรษะมองไปทางขวา ทิ้งหูซ้ายเล็กน้อย
 ภาพที่ ๙๕ อธิบายกระบวนท่ารำ ยกติด	ปฏิบัติต่อเนื่อง วางเท้าซ้าย ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง มือซ้ายตั้งวงบน มือขวากำกระบองเหยียดแขนตึง หันศีรษะมองไปทางขวา ทิ้งหูซ้ายเล็กน้อย

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๙๖ อธิบายกระบวนท่า	ปฏิบัติต่อเนื่อง ยืดกระทบขาซ้าย ขาขวาก้าวไปด้านหน้า วางเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา มือขวานำกระบองมาพาดที่ไหลในลักษณะขมวดข้อมือขวา มือซ้ายทำวงล่างตั้งวงยักษ์ หันศีรษะไปด้านขวา ทิ้งหูซ้าย
 ภาพที่ ๙๗ อธิบายกระบวนท่ารำ ขึ้น	ปฏิบัติต่อเนื่อง ขยับเท้าซ้ายยกวางชิดส้นเท้าขวา ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่องแล้ววางชิดส้นเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่อง ทอดขาไปด้านหลังเหยียดเข่าตึง มือขวานำกระบองมาพาดที่ไหล่ในลักษณะขมวดข้อมือขวา มือซ้ายทำวงล่างตั้งวงยักษ์ หันศีรษะไปด้านขวา ทิ้งหูซ้าย
ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๙๙ อธิบายกระบวนท่า ยุบ	ปฏิบัติต่อเนื่อง ทำท่ายุบ ย่อเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ตรงกลาง มือขวานำกระบองลงมาตั้งวงล่าง มือซ้ายทำวงล่างตั้งวงยักษ์ หันศีรษะไปด้านขวา ทิ้งหูซ้าย

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๑๐๐ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง หมุนตัวมาทางขวา หันหน้าอัด ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง มือขวากำกระบองวง กลาง มือซ้ายจีบระดับวงบนเข้าหาตัว หันศีรษะ ไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๑๐๑ อธิบายกระบวนท่ารำ ลงเสี้ยว	ปฏิบัติต่อเนื่องแล้วยืดกระทบ วางเท้าขวาและตึง ขาซ้าย ตั้งปลายเท้าขึ้นและกดตะคากด้านซ้าย ช่วยให้ลำตัวตั้งตรง (ลงเสี้ยว) มือขวากำกระบอง ลักษณะหงายมือโดยขมวดมือไว้ที่อก มือซ้ายตั้ง วงบน หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๑๐๒ อธิบายกระบวนท่า	ปฏิบัติต่อเนื่อง ทอดเท้าขวาลงตึงเข่า ไปด้านข้าง น้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้าย งอเข่าซ้ายเล็กน้อย มือขวา กำกระบองลักษณะหงายมือโดยขมวดมือไว้ที่อก มือซ้ายตั้งวงบน หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๑๐๓ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง ท่าเก็บ เหยียดแขนขวาตึง กำกระบองหงายมือ ให้ปลายกระบองชี้ไปด้านหน้า มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะมองตรง
 ภาพที่ ๑๐๔ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง ท่าเก็บ เหยียดแขนขวาตึง กำกระบองหงายมือ ให้ปลายกระบองชี้ไปด้านหน้า มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะมองตรง (สลับตำแหน่ง)
 ภาพที่ ๑๐๕ อธิบายกระบวนท่า	ปฏิบัติต่อเนื่อง ขยับเท้าซ้าย ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง เหยียดแขนขวาตึง กำกระบองหงายมือ ให้ปลายกระบองชี้ไปด้านหน้า มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะมองตรง

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๑๐๖ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง ยืดเข่าขวาตึงกระทบ วางเท้าซ้ายไปด้านข้าง ย่อเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ตรงกลาง มือขวากำกระบองมาพาดไว้ที่สะเอวด้านซ้าย มือซ้ายทำวงล่างตั้งวงยักษ์ ศีรษะมองตรง
 ภาพที่ ๑๐๗ อธิบายกระบวนท่ารำ ขึ้น	ปฏิบัติต่อเนื่อง ทอดเท้าซ้ายลงตึงเข่า ไปด้านข้าง น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา งอเข่าขวาเล็กน้อย มือขวากำกระบองให้แขนขวาตึงขนานกับลำตัว ปลายกระบองตั้งขึ้น มือซ้ายทำวงล่างตั้งวงยักษ์ หันศีรษะไปทางขวา ทิ้งหูซ้าย
 ภาพที่ ๑๐๘ อธิบายกระบวนท่า	ปฏิบัติท่าเหลียว หน้าตรง ทอดเท้าซ้ายลง ตึงเข่าไปด้านข้าง น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา งอเข่าขวาเล็กน้อย มือขวากำกระบองให้แขนขวาตึงขนานกับลำตัว ปลายกระบองตั้งขึ้น มือซ้ายทำวงล่างตั้งวงยักษ์

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๑๐๙ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติท่าเหลียว (เหลียวกลับ) ทอดเท้าซ้ายลง ตึงเข่า ไปด้านข้าง น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา งอเข่าขวาเล็กน้อย มือขวากำกระบองให้แขนขวาตึงขนานกับลำตัว ปลายกระบองตั้งขึ้น มือซ้ายทำวงล่างตั้งวงยักษ์
 ภาพที่ ๑๑๐ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง ท่ายืด เข่าตึงทั้งสองข้าง มือขวากำกระบองให้แขนขวาตึงขนานกับลำตัว ปลายกระบองตั้งขึ้น มือซ้ายทำวงล่างตั้งวงยักษ์ หันศีรษะไปทางขวา ทิ้งหูซ้าย
 ภาพที่ ๑๑๑ อธิบายกระบวนท่า	ปฏิบัติต่อเนื่อง ท่ายุบ งอเข่าทั้งสองข้าง มือขวากำกระบองให้แขนขวาตึงขนานกับลำตัว ปลายกระบองตั้งขึ้น มือซ้ายทำวงล่างตั้งวงยักษ์ หันศีรษะไปทางขวา ทิ้งหูซ้าย

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๑๑๒ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง ย่อเต็มเหลี่ยม ตบเท้าขวาตามจังหวะ มือขวากำกระบองไว้ที่อกหักข้อมือ มือซ้ายงอข้อศอก ข้อมือสูงระดับแง่ศีรษะ ศีรษะมองตรง
 ภาพที่ ๑๑๓ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง ย่อเต็มเหลี่ยม ตบเท้าขวาตามจังหวะ มือขวากำกระบองทำวงล่าง มือซ้ายค่อยๆปาดลงมาแขนตึง หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๑๑๔ อธิบายกระบวนท่า	ปฏิบัติต่อเนื่อง ท่ายืด ตึงเข่าทั้งสองข้าง มือขวากำกระบองทำวงล่าง มือซ้ายค่อยๆปาดลงมาแขนตึง หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา

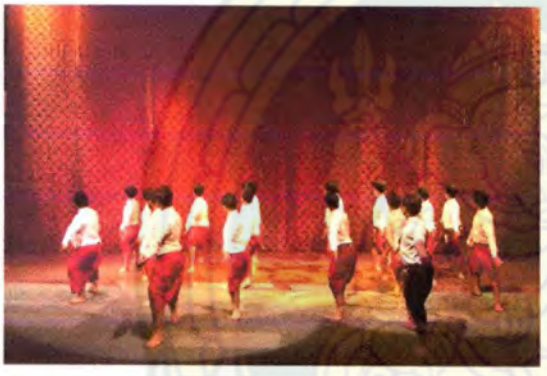
ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๑๑๕ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง ท่ายุบ งอเข่าทั้งสองข้าง ทิ้งน้ำหนักไปที่ขาขวา มือขวากำกระบอง ทำวงล่าง มือซ้ายปาดมือลงมาแขนตึงระดับเอว หันศีรษะไปทางขวา ทิ้งหูซ้าย
 ภาพที่ ๑๑๖ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง หันมาด้านซ้าย ยกเท้าขวาขึ้น หนีบน่อง มือขวากำกระบองระดับอก มือซ้าย ตั้งวงระดับอก หันศีรษะไปทางขวา ทิ้งหูซ้าย
 ภาพที่ ๑๑๗ อธิบายกระบวนท่า	ปฏิบัติต่อเนื่อง ยืดเข่าซ้ายกระทบเก็บ มือขวา กำกระบองระดับอก มือซ้ายตั้งวงระดับอก หันศีรษะไปทางขวา ทิ้งหูซ้าย

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๑๑๘ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง ยืดเข่าซ้ายกระทบเก็บ มือขวากำกระบองระดับอก มือซ้ายตั้งวงระดับอก (ท่ามือพันกระบอง) หันศีรษะไปทางขวา ทิ้งหูซ้าย
 ภาพที่ ๑๑๙ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง มือขวากำกระบองตั้งวงที่หัวเข่า มือซ้ายตั้งวงบน หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา หน้ามองกระบอง
 ภาพที่ ๑๒๐ อธิบายกระบวนท่า	ปฏิบัติต่อเนื่อง วางเท้าขวาลงยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่อง มือขวากำกระบองทำวงบน มือซ้ายตั้งวงติดหัวเข่า หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา หน้ามองกระบอง

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๑๒๑ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง วางเท้าซ้ายลง ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง มือขวากำกระบองตั้งวงที่หัวเข่า มือซ้ายตั้งวงบน หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา หน้ามองกระบอง
 ภาพที่ ๑๒๒ อธิบายกระบวนท่ารำ	กลุ่มซ้าย : หันหลัง ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง มือขวากำกระบองติดหัวเข่า มือซ้ายจีบคว่ำ งอศอกเล็กน้อยระดับไหล่ หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา หน้ามองคู่ กลุ่มขวา : หันหน้าอัด ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง มือขวากำกระบองติดหัวเข่า มือซ้ายจีบคว่ำ งอศอกเล็กน้อยระดับไหล่ หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา หน้ามองคู่
 ภาพที่ ๑๒๓ อธิบายกระบวนท่า	ปฏิบัติต่อเนื่อง กลุ่มที่ ๑ : ฝั่งซ้ายมือ (หันหลัง) ยืดกระทบลงเหลี่ยม ก้าวเท้าขวาด้านข้าง มือขวากำกระบองทำวงล่าง มือซ้ายจีบสอดขึ้น งอข้อศอกซ้าย หงายฝ่ามือ ศีรษะมองมือซ้าย ฝั่งขวามือ (หันหน้า) ยืดกระทบลงเหลี่ยม ก้าวเท้าขวาด้านข้าง มือขวากำกระบองทำวงล่าง มือซ้ายจีบสอดขึ้น งอข้อศอกซ้าย หงายฝ่ามือ ศีรษะมองมือซ้าย กลุ่มที่ ๒ : ฝั่งซ้ายมือ (หันหลัง) ปฏิบัติท่าลงเสี้ยวด้านขวา มือขวาคีบกระบอง งอข้อศอกเล็กน้อย

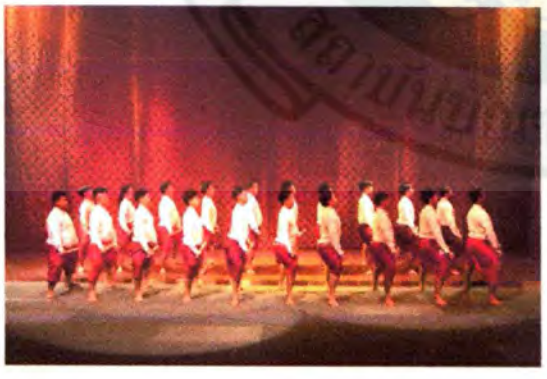
ภาพ	อธิบายท่ารำ
	มือซ้ายยกขึ้นระดับวงบน จีบและหักข้อมือลง ศีรษะมองมือจีบ ฝั่งขวามือ (หันหน้า) ปฏิบัติท่าลงเสี้ยวด้านขวา มือขวาคีบกระบอง งอข้อศอกเล็กน้อย มือซ้ายยกขึ้นระดับวงบน จีบและหักข้อมือลง ศีรษะมองมือจีบ กลุ่มที่ ๓ : ย่อเต็มเหลี่ยม (หันหน้าตรงทั้งฝั่งขวาและฝั่งซ้าย) ปฏิบัติท่าบัวบาน ศีรษะมองตรง
 ภาพที่ ๑๒๔ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง กลุ่มที่ ๑ : (หันหลัง-หันหลัง) ปฏิบัติท่าขึ้นด้านซ้าย ทอดเท้าขวาตึง มือซ้ายตั้งวงบน มือขวากำกระบองทำวงล่าง หันศีรษะไปด้านซ้าย ทิ้งหูขวา กลุ่มที่ ๒ : (หันหน้า-หันหลัง) ปฏิบัติท่าขึ้นด้านซ้าย ทอดเท้าขวาตึง ยกแขนขวาขึ้น งอข้อศอกขวา มือขวาคีบกระบอง มือซ้ายทำวงยักษ์ หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา กลุ่มที่ ๓ : ย่อเต็มเหลี่ยม (หันหน้าตรงทั้งฝั่งขวาและฝั่งซ้าย) ปฏิบัติท่าบัวบาน ศีรษะมองตรง
 ภาพที่ ๑๒๕ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง นักแสดงทั้ง ๓ กลุ่ม ปฏิบัติท่ายืดตึงเข่าทั้งสองข้าง กลุ่มที่ ๑ : (หันหลัง-หันหลัง) มือซ้ายตั้งวงบน มือขวากำกระบองทำวงล่าง หันศีรษะไปด้านซ้าย ทิ้งหูขวา กลุ่มที่ ๒ : (หันหน้า-หันหลัง) ยกแขนขวาขึ้น งอข้อศอกขวา มือขวาคีบกระบอง มือซ้ายทำวงยักษ์ หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา กลุ่มที่ ๓ : (หันหน้าตรงทั้งฝั่งขวาและฝั่งซ้าย) ปฏิบัติท่าบัวบาน ศีรษะมองตรง

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๑๒๖ อธิบายกระบวนท่า	ปฏิบัติต่อเนื่องทั้ง ๓ กลุ่ม (หันหน้า-หันหลัง) ท่ายุบ ย่อเต็มเหลี่ยม มือขวากำกระบองทำวงล่าง มือซ้ายทำวงยักษ์ หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๑๒๗ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง พลิกตัวใช้หน้าเสี้ยวทางขวา (หันทางขวา) ทำท่าทอนเท้าเงื้อ แขนขวาเหยียดตึง มือซ้ายทำวงล่าง หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๑๒๘ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง แขนทั้งสองยกขึ้น ลักษณะจีบคว่ำ งอข้อศอกเล็กน้อย หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๑๒๙ อธิบายกระบวนท่า	ปฏิบัติต่อเนื่อง ยืดเข่าซ้ายกระทบลง วางขาขวาเต็มเหลี่ยม มือขวากำกระบองแขนเหยียดตึงเสมอไหล่ มือซ้ายตั้งวงแขนเหยียดตึงเสมอไหล่ หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๑๓๐ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง ท่ายืด-ยุบ พร้อมกับวาดแขนทั้งสองข้างลงมาพร้อมกัน พลิกฝ่ามือทั้งสองพร้อมกับสะบัดใบหน้าไปทางขวา ทิ้งหูซ้าย
 ภาพที่ ๑๓๑ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง พลิกตัวหมุนทางขวากลับมาหน้าอัด วางเท้าซ้ายลง ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง วางเท้าขวาเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา ยกแขนขวาขึ้นเหยียดตึงกำกระบอง มือซ้ายทำวงยักษ์ หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๑๓๒ อธิบายกระบวนท่า	ปฏิบัติต่อเนื่อง ยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่อง ยกแขนขวาขึ้นเหยียดตึงกำกระบอง มือซ้ายทำวงยักษ์ หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๑๓๓ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง วางเท้าซ้ายลง ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง ยกแขนขวาขึ้นเหยียดตึงกำกระบอง มือซ้ายทำวงยักษ์ หันศีรษะไปทางขวา ทิ้งหูซ้าย
 ภาพที่ ๑๓๔ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง วางเท้าขวาลง ยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่อง ยกแขนขวาขึ้นเหยียดตึงกำกระบอง มือซ้ายทำวงยักษ์ หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา (ปฏิบัติสลับกัน)

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๑๓๕ อธิบายกระบวนท่า	ปฏิบัติต่อเนื่อง วางเท้าขวาลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา มือขวากำกระบองทำวงล่าง มือซ้ายตั้งวงยักษ์ หันศีรษะไปทางขวา ทิ้งหูซ้าย
 ภาพที่ ๑๓๖ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง หมุนตัวทางขวา (หันหลัง) ปฏิบัติท่าเก็บ ยกแขนขวาขึ้นเหยียดตึงกำกระบอง มือซ้ายตั้งวงยักษ์ หันศีรษะไปทางขวา ทิ้งหูซ้าย
 ภาพที่ ๑๓๗ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง ขยับเท้าซ้าย ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง ยกแขนขวาขึ้นเหยียดตึงกำกระบอง มือซ้ายตั้งวงยักษ์ หันศีรษะไปทางขวา ทิ้งหูซ้าย

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๑๓๘ อธิบายกระบวนท่า	ปฏิบัติต่อเนื่อง ยืดกระทบ วางเท้าขวาลงเต็มเหลี่ยม มือขวากำกระบองทำวงล่าง มือซ้ายตั้งวงยักษ์ หันศีรษะไปทางขวา ทิ้งหูซ้าย
 ภาพที่ ๑๓๙ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง ท่าขึ้นด้านขวา ทอดเท้าซ้ายเหยียดตึง มือขวากำกระบองทำวงล่าง มือซ้ายตั้งวงยักษ์ หันศีรษะไปทางขวา ทิ้งหูซ้าย
 ภาพที่ ๑๔๐ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง หันตัวทางขวา ยกเท้าขวาวางลงเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ตรงกลาง มือขวากำกระบองทำวงล่าง มือซ้ายตั้งวงยักษ์ ศีรษะมองตรง

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๑๔๑ อธิบายกระบวนท่า	ปฏิบัติต่อเนื่อง (ท่ากระทืบฟัน) ยกเท้าขวาขึ้นแบะเข่า มือขวากำกระบองอยู่ที่เข่าขวา มือซ้ายจีบสอดขึ้น งอข้อศอกซ้าย ปล่อยจีบหงายฝ่ามือซ้าย หน้ามองตรง
 ภาพที่ ๑๔๒ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง วางเท้าขวา ชิดส้นเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่อง มือขวาปาดเข่า หงายท้องแขนตึงข้อศอก ลักษณะคีบกระบองไปด้านหลัง แขนขวาตึง พลิกมือซ้ายขึ้นตั้งวงบน หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๑๔๓ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง ยืดเข่าขวาขึ้นสุด กระทบลงวางเท้าซ้ายลงเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่ขาซ้าย พลิกมือซ้ายขึ้นตั้งวง หงายท้องแขนแล้วจีบหักข้อมือเข้าหาลำตัว พร้อมกับโบกมือซ้ายออกไปด้านข้างตั้งมือตึงข้อศอก ระดับแขนเสมอไหล่ ส่วนมือขวายกขึ้นลักษณะคีบกระบอง งอข้อศอกสูงระดับแง่ศีรษะ หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๑๔๔ อธิบายกระบวนท่า	ปฏิบัติต่อเนื่อง ท่ายืด-ยุบ ปฏิบัติท่าเก็บ ตั้งมือตึงข้อศอก ระดับแขนเสมอไหล่ ส่วนมือขวายกขึ้นลักษณะคีบกระบอง งอข้อศอกสูงระดับแง่ศีรษะ หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๑๔๕ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง ปฏิบัติท่าขึ้นทางซ้าย ตั้งมือตึงข้อศอก ระดับแขนเสมอไหล่ ส่วนมือขวายกขึ้นลักษณะคีบกระบอง งอข้อศอกสูงระดับแง่ศีรษะ หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๑๔๖ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง ยืด-ยุบ ย่อเต็มเหลี่ยม มือขวากำกระบองทำวงล่าง มือซ้ายทำวงยักษ์ หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา

ภาพ	อธิบายท่ารำ
 ภาพที่ ๑๔๗ อธิบายกระบวนท่า	ปฏิบัติต่อเนื่อง ยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่อง แบะเหลี่ยมวางชิดส้นเท้าขวา ยกเท้าขวาขึ้นลักษณะเดียวกัน วางเท้าขวาลงเหลี่ยม ให้น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา ชักมือขวาที่ถือกระบอง หักข้อมือเข้าหาลำตัว สูงระดับลิ้นปี่ ข้อมือห่างจากลำตัวประมาณหนึ่งคืบ ให้แนวกระบองขนาดกับพื้น วาดมือขวาออกเงื้อแขนเหยียดตึงออกไปด้านข้างลำแขนระดับเดียวกับไหล่ หักข้อมือเข้าหาลำตัวเฉียงปลายกระบอง ๔๕ องศา หันศีรษะไปทางซ้าย ทิ้งหูขวา
 ภาพที่ ๑๔๘ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง แบะเข่าขวา กระทืบลงชิดส้นเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้นในลักษณะเดียวกัน กระทืบเท้าซ้ายลงชิดส้นเท้าขวา ยกเท้าขวาขึ้นลักษณะเดียวกัน วางเท้าขวาลงเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา พร้อมทั้งชักมือขวาลงทำวงล่าง หันหน้ากลับมาทางขวา เอียงหูซ้ายเล็กน้อย
 ภาพที่ ๑๔๙ อธิบายกระบวนท่ารำ	ปฏิบัติต่อเนื่อง โย้ตัวถ่ายน้ำหนักมาที่เข่าซ้าย แล้วกระชากตัวกลับใช้เท้าขวาวางเป็นหลัก ยกเท้าซ้ายแบะเข่า หมุนตัวทางขวาครึ่งรอบ วางเท้าซ้าย ยกเท้าขวาขึ้นแบะเข่า หมุนตัวอีกครึ่งรอบ จึงวางเท้าขวาลง ชิดส้นเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่องแบะเข่า สอดมือขวาที่ถือกระบองเหยียดแขน ตีงข้อศอกหักข้อมือหงายขึ้นส่งมือไปด้านหลัง มือซ้ายทำวงล่าง ใบหน้าหันทางซ้าย

ภาพ	อธิบายท่ารำ
ภาพที่ ๑๕๐ อธิบายกระบวนท่า	ปฏิบัติต่อเนื่อง เมื่อเต้นมาระยะหนึ่ง หมุนตัวมาทางซ้าย เป็นลักษณะหน้าเสี้ยวด้านซ้าย เต้นกลับมาหน้าเสี้ยวทางขวา (สลับกัน) ออกมือขวากำกระบอง แขนตึงเสมอไหล่ หักข้อมือเข้าหาลำตัว ชักมือซ้ายเดินมือลงมาทำวงล่าง หันศีรษะไปทางขวา ทิ้งหูซ้าย

จากตารางที่ ๓ เป็นช่วงสรุป ซึ่งเป็นกระบวนการรำในลักษณะของการรำเป็นหมู่ ได้แบ่งออกเป็น ๒ ช่วง คือ

ช่วงที่ ๑ ใช้เพลงกราวใน ถือว่าเป็นเพลงประจำของฝ่ายยักษ์ ซึ่งมีท่วงทำนองแสดงถึงความโอ่อ่าภูมิฐาน องอาจและเป็นการอวดฝีมือของบรรดายักษ์เสนากรุงลงกา ส่วนท่ารำที่ใช้ในการประกอบกับเพลงกราวในนี้ มีบางท่าที่ยังไม่ปรากฏอยู่ในการแสดงออกกราวของเสนายักษ์ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์เรียบเรียงโดยนำเอาท่ารำในแม่ท่ายักษ์ ท่ารำการออกกราวตรวจพลของยักษ์ตัวดี และท่ารำในภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์มาร้อยเรียงจัดเป็นกระบวนท่ารำในการแสดงชุดสี่สิบเสนาลงกามาร ดังตัวอย่าง

ท่าในภาพจิตรกรรมฝาผนัง

ท่าในภาพจิตรกรรมฝาผนัง

ที่มา : มหาภารตรามเกียรติ์ (๒๕๕๐)

แม่ท่ายักษ์ท่าที่ ๑

แม่ท่ายักษ์ท่าที่ ๑

แม่ท่ายักษ์ท่าที่ ๓

แม่ท่ายักษ์ท่าที่ ๓

แม่ท่ายักษ์ท่าที่ ๔

ช่วงที่ ๒ ใช้เพลงเชิด ซึ่งมีท่วงทำนองแสดงถึงความคึกคัก เข้มแข็ง พร้อมเพรียงและการเดินทาง (การเคลื่อนทัพ) ดังภาพตัวอย่าง

สรุปได้ว่า จากกระบวนท่ารำการแสดงชุดยี่สิบเสนาลงกามารนั้น จะเห็นได้ว่ามีกระบวนท่ารำที่แปลกใหม่ และมากด้วยตัวละคร ซึ่งโดยส่วนใหญ่แล้วผู้ชมจะไม่ทราบถึงชื่อและลักษณะของตัวละครเสนายักษ์กรุงลงกา ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำชื่อตัวละครฝ่ายเสนายักษ์กรุงลงกามาบรรจุอยู่ในบทร้องเพื่อให้เกิดเป็นการแสดงยี่สิบเสนาลงกามาร

บทที่ ๖

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้า และสร้างงานตามระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ มีวิธีการศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ การฝึกหัดด้วยตนเอง รวมทั้งประสบการณ์จากการสอนและการแสดง การประชุมกลุ่มย่อยผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อยืนยันข้อมูล โดยมีข้อสรุป และการอภิปรายผล โดยแบ่งหัวข้อออกเป็นประเด็นดังต่อไปนี้

๑. วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

๒.๑ เพื่อศึกษาลักษณะและบทบาทของเสนายักษ์ในกรุงลงกา ทั้ง ๒๐ ตน ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

๒.๒ เพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร

๒. สรุปผล

๒.๑ การศึกษาลักษณะและบทบาทของเสนายักษ์ในกรุงลงกา ทั้ง ๒๐ ตน ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์

ลักษณะและบทบาทของเสนายักษ์ กรุงลงกาทั้ง ๒๐ ตน ได้แก่ มโหธร เปาวนาสูร การุญราช ภานุราช กาลสูร เวรัม อิทธิกาย มหากาย นนทจิต นนทยักษ์ นนทสูร นนทไพรี รณสิทธิ์ รณศักดิ์ ศุกรสารณ์ สุขาจาร พัทกาวี โรมจักร กำปั่น และไวยวา ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์นั้น มีประวัติและลักษณะแตกต่างกันไปตามพรมพงศ์ที่ปรากฏในบทประพันธ์ ที่มีลักษณะกายสี เขียว ขาว หงเสน ดำ มอคราม มอหมึก ขาบ หงชาด เหลือง ม่วงแก่ ม่วงอ่อน นวลจันทร์ ดินแดง หงสบาท และหงดิน ใบหน้ามีลักษณะ ปากแสยะ ตาโพลง หรือ ปากขบ ตาจระเข้ ส่วนศีรษะ เป็นน้ำเต้าเฟือง ได้แก่ ตัวละครมโหทรและเปาวนาสูร นอกนั้นตัวละครมีศีรษะหัวโล้น สวมกะบังหน้า สำหรับบทบาทเสนายักษ์ในแต่ละตัวนั้น ส่วนมากจะปรากฏอยู่ในศึกแต่ละครั้งและมีหน้าที่แตกต่างกันไป เช่น หน้าที่ต้อนรับ นำสารไปขอความช่วยเหลือในการรบ แปลงกาย การสืบเรื่องราว การช่วยรบอยู่ในกระบวนทัพ

๒.๒ การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร

๒.๒.๑ ลักษณะโครงสร้าง แบ่งออกเป็น ๓ ส่วน ประกอบด้วย ส่วนนำที่แสดงถึงพลัง อิทธิฤทธิ์ ส่วนเนื้อหา แสดงลักษณะชื่อ ลักษณะของตัวละคร มีทั้งท่ารำเฉพาะตัวและระบำหมู่ และส่วนสรุป จะแสดงถึงความเข้มแข็ง ความมีระเบียบและความพร้อมเพรียง ที่พร้อมจะเคลื่อนทัพ

๒.๒.๒ ทิศทางการเคลื่อนไหว มีการปรับแถวหรือทิศทางในการเคลื่อน ได้แก่ แถวปากพนัง แถวหน้ากระดาน แถวตอน แถวเฉียง และการตั้งชุ้ม

๒.๒.๓ กระบวนท่าที่นำมาใช้ในงานสร้างสรรค์ ได้แก่ ท่าเงื้ออาวุธ ท่าแบกอาวุธ ท่าลงเสี้ยว กระบวนแม่ท่าที่ ๑, ๓, ๔ และ ๕ กระบวนท่านั่งของยักษ์ และการรำใช้บท

๒.๒.๔ การคัดเลือกผู้แสดง คัดเลือกจากคุณสมบัติพื้นฐานของผู้แสดง คือร่างกายต้องแข็งแรง สมบูรณ์ เป็นผู้มีพื้นฐานการรำที่ดีในด้านต่าง ๆ เช่น ลีลาท่ารำ จังหวะ ไหวพริบ ความจำ มีความขยัน และความอดทนในการฝึกซ้อม

๒.๒.๕ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง ใช้แต่งกายยืนเครื่อง ลักษณะสีเขียวสลับแดง ใส่เสื้อแขนยาวชั้นใน ๑ ตัว และแขนนั้นชั้นนอกอีก ๑ สี ส่วนอุปกรณ์ ได้แก่กระบองควั่นเกรียว

๒.๒.๖ การสร้างสรรค์เพลงและบทร้อง สำหรับการสร้างสรรค์เพลงนั้นจะแบ่งเพลงออกเป็น ๓ ช่วง คือช่วงแรกใช้เพลงรัวสามลา ช่วงที่สอง เพลงสมิงทองมอญ ส่วนช่วงที่สาม ใช้เพลงกราวใน ส่วน วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งเป็นไปตามแบบฉบับของการแสดงโขน ส่วนบทร้องการประพันธ์มีลักษณะของความหมาย และเนื้อหาสาระที่มีความสำคัญและสัมพันธ์กับเรื่องราวของตัวละคร

๒.๒.๗ การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ แบ่งออกเป็น ๓ ส่วน ส่วนนำ แสดงถึงการเปิดตัวละคร ส่วนเนื้อหา แสดงถึงบทบาทและความสำคัญของตัวละคร และส่วนสรุป เป็นการแสดงถึงขบวนที่มีความพร้อมเพรียงของกองทัพเสนายักษ์ กระบวนท่ารำสื่อและแสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียง น่าเกรงขามของตัวละคร

- ส่วนนำ เป็นช่วงเปิดตัวละคร ใช้เพลงหน้าพาทย์รัวสามลา ซึ่งเป็นเพลงที่มีมาตั้งแต่โบราณ แสดงถึงพลัง อิทธิฤทธิ์ อำนาจของตนต่อผู้อื่น โดยได้แบ่งกลุ่มผู้แสดงออกเป็น ๓ กลุ่ม โดยออกมาแสดงที่ละช่วง โดยช่วงแรกใช้ผู้แสดงที่เป็นเสนา ๘ คน ช่วงที่สอง ใช้ผู้แสดงที่เป็นเสนา ๑๐ คน และช่วงสุดท้าย ใช้นักแสดงมโหทร และเปาวนาสูร ๒ คน ซึ่งนักแสดงทั้งสามกลุ่มนี้จะออกมาร่ายรำแสดงถึงพละกำลัง ดุดัน เข้มแข็ง ด้วยความพร้อมเพรียงกัน

- ส่วนเนื้อหา เป็นช่วงแนะนำตัวละคร ใช้เพลงสมิงทองมอญ เนื่องจากทำนองเพลงนี้มีท่วงทำนองที่กระชับฉับไว องอาจ สง่างาม โดยเฉพาะนิยมใช้กับตัวละครที่เป็นฝ่ายยักษ์และจากการศึกษา

กระบวนท่ารำแนะนำตัวละครนั้นพบว่า เป็นกระบวนท่ารำเฉพาะของตัวละคร โดยมีเนื้อร้องกล่าวถึงบรรดาเสนายักษ์แต่ละตน ซึ่งท่ารำนั้นบ่งบอกถึงลักษณะของตัวละครที่นำภาษาท่ามาประกอบในกระบวนท่ารำ จากกระบวนท่ารำดังกล่าวจะเห็นได้ว่าตัวละครร่ายรำตามเนื้อร้องโดยใช้ท่าทางตามนาฏยจารีตของโขนฝ่ายยักษ์และในช่วงสุดท้ายของเนื้อเพลงสมิงทองมอญจะปรากฏท่ารำที่จัดเป็นชุ้มโดยการขึ้นลอย แสดงให้เห็นถึงความอลังการ ตระการตา ความยิ่งใหญ่ของบรรดาเหล่าทหารหาญของกรุงลงกา ซึ่งบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของการแสดงโขน

- ส่วนสรุป แบ่งออกเป็น ๒ ช่วง คือช่วงที่ ๑ ใช้เพลงกราวใน ถือว่าเป็นเพลงประจำของฝ่ายยักษ์ ซึ่งมีท่วงทำนองแสดงถึงความโอ่อ่า ภูมิฐาน องอาจและเป็นการอวดฝีมือของบรรดายักษ์เสนากรุงลงกา ส่วนท่ารำที่ใช้ในการประกอบกับเพลงกราวในนี้ มีบางท่าที่ยังไม่ปรากฏอยู่ในการแสดงออกกราวของเสนายักษ์ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์เรียบเรียงโดยนำเอาท่ารำในแม่ท่ายักษ์ ท่ารำการออกกราวตรวจพลของยักษ์ตัวดี และท่ารำในภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์มาร้อยเรียงจัดเป็นกระบวนท่ารำในการแสดงชุดสี่สิบเสนาลงกามาร และช่วงที่ ๒ ใช้เพลงเชิด ซึ่งมีท่วงทำนองแสดงถึงความคึกคัก เข้มแข็ง พร้อมเพรียงและการเดินทาง (การเคลื่อนทัพ)

๓. อภิปรายผล

๓.๑ การศึกษาลักษณะและบทบาทของเสนายักษ์ในกรุงลงกา ทั้ง ๒๐ ตน ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ พบว่า

ลักษณะและบทบาทของเสนายักษ์ กรุงลงกาทั้ง ๒๐ ตน ได้แก่ มโหธร เปาวนาสูร การุญราช ภานุราช กาลสูร เวรัม อิทธิกาย มหากาย นนทจิต นนทยักษ์ นนทสูร นนทไพรี รณสิทธิ์ รณศักดิ์ ศุกรสารณ์ สุขาจาร พัทกาวี โรมจักร กำปั่น และไวยวา ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์นั้น มีประวัติและลักษณะแตกต่างกันไปตามพรมพงศ์ที่ปรากฏในบทประพันธ์ โดยผู้วิจัยได้นำมาใช้เป็นข้อมูลในการออกแบบในการสร้างสรรค์งาน ในเรื่องของเครื่องแต่งกาย การสร้างสรรค์เพลงและบทร้อง รวมถึงการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้น ในลักษณะของระบำที่กล่าวถึงความสำคัญของตัวละคร ซึ่งถือเป็นลักษณะของการแสดงโขนในยุคที่ได้รับการปรับปรุงหรือสร้างใหม่ในยุคของ นายเสรี หวังในธรรม ดังที่ อาจารย์เสรี หวังในธรรม เมื่อวันที่ ๑๕ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๓๗ ที่ปรากฏในงานวิจัยของ สมรัตน์ ทองแท้ เรื่อง ระบำในการการแสดงโขนของกรมศิลปากร กล่าวว่า ท่านได้ปรับปรุงการแสดงโขนขึ้นมาใหม่ โดยให้มีความแตกต่างไปจากรูปแบบเดิมอยู่บ้าง คือ เดิมการดำเนินเนื้อเรื่องในการแสดงจะเป็นชุดเป็นตอน ตามบทพระราชนิพนธ์ แต่ในสมัยนี้ท่านได้เน้นเนื้อหาของการแสดงโขนเกี่ยวกับตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์เป็นสำคัญ เช่น พระราม

ใช้ชื่อการแสดงโขนว่าชุดรามาวตารหนุมาน ใช้ชื่อการแสดงโขนว่า ชุดหนุมานชาญสมร, พาลี ใช้ชื่อการแสดงโขนว่า ชุด พาลีสอนน้อง เป็นต้อน แล้วในโขนแต่ละชุดที่ท่านปรับปรุงขึ้นมาใหม่นั้นมักจะมีระบำเป็นส่วนประกอบด้วยอยู่เสมอ โดยท่านให้เหตุผลว่า “การแสดงโขนเวลาเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์อย่างกะทันหันไม่สามารถทำได้ในทันดีทันใดเหมือนละครเวที ภาพยนตร์ จึงได้ใช้ระบำขึ้นมาเปิดเหตุการณ์แทน เท่ากับว่าระบำในสมัยที่อาจารย์เสรี หวังในธรรม เป็นผู้คิดสร้างสรรค์ขึ้นมานั้นมีปรากฏอยู่เพื่อเป็นส่วนเสริมหรือเน้นเนื้อหาในการแสดงโขนชุดต่างๆ ที่เกี่ยวกับชีวประวัติของตัวละครในเรื่องเป็นหลักสำคัญ เช่น ระบำวานรพงศ์ จะเน้นความสำคัญของหนุมาน ที่นำเหล่าพลกระบี่ที่มีความสามารถต่างๆ มาร่วมเป็นคนทัพของพระรามได้ หรือระบำบันเทิงกาสร ที่เน้นให้เห็นความชั่วร้ายของทรพา ที่มาทำลายความสุขของครอบครัวตัวเอง เป็นต้น

๓.๒ การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร พบว่า

๓.๒.๑ ลักษณะโครงสร้าง ส่วนนำที่แสดงถึงพลังอิทธิฤทธิ์ ส่วนเนื้อหา แสดงลักษณะชื่อลักษณะของตัวละคร มีทั้งท่ารำเฉพาะตัวและระบำหมู่ และส่วนสรุป จะแสดงถึงความเข้มแข็ง ความมีระเบียบและความพร้อมเพรียง ที่พร้อมจะเคลื่อนทัพ ซึ่งผู้วิจัยได้มีการแบ่งช่วงการแสดงออกเป็นส่วน ต่าง ๆ ที่ต้องการแสดงถึงเรื่องราวของการแสดงในแต่ละช่วงเพื่อสื่อเรื่องราวต่างๆ ผ่านการแสดง ที่มีความหลากหลายของอารมณ์ เช่น การแสดงถึงพลังอำนาจ อิทธิฤทธิ์ ความเข้มแข็ง การอวด การบอกหรือการแนะนำตน ดังที่ เพลโต (Plato ๔๗๒ – ๓๗๔ .B.C) มองว่าจิตเป็นตัวกำหนดให้ร่างกายดำเนินไปตามความต้องการ และแบ่งออกเป็น ๓ ภาค คือ ภาคของจิตวิญญาณ ภาคของอารมณ์ และภาคของเหตุผล ซึ่งเพลโต้ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับเรื่องของความงามว่า ความงามที่แท้จริงนั้นอยู่ในโลกจินตนาการ (World of Idea) เชื่อว่าความงามอยู่ที่จิตเป็นตัวกำหนดส่วนความคิดนั้นอยู่ในห้วงแห่งจินตนาการที่อยู่นอกเหนือไปจากโลกนี้ กล่าวคือ จิตต้องสร้างต้นแบบแห่งความงามขึ้นสิ่งใดที่มีลักษณะใกล้เคียงกับจินตนาการในต้นแบบมากเพียงใดย่อมถือว่าเป็นความงามเพียงนั้นความชอบความเพลิดเพลินเป็นสิ่งที่แสดงถึงคุณค่าตามมา (ชมนาด กิจขันธ์ และคณะ. ๒๕๔๖ : ๓ – ๔)

ความงามเป็นสภาวะสัมพันธ์ นักคิดบางคนเชื่อว่าความงาม ไม่ใช่เป็นจิตวิสัยอย่างสิ้นเชิงและก็ไม่ใช่เป็นวัตถุวิสัยอย่างสิ้นเชิงเช่นกัน แต่เป็นสภาวะสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับบุคคล ทัศนะ นี้ก็นับว่ามีส่วนถูกต้องอยู่ที่การยอมรับว่าทั้งบุคคลและวัตถุมีความสำคัญด้วยกันทั้งคู่ ในการตีคุณค่าของสุนทรียะแต่เราก็ต้องยอมรับว่าความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งของสิ่งดังกล่าวมาแล้วนั้นเอง ที่เป็นรากฐานรองรับคุณค่าทางสุนทรียะอย่างแน่นอน เพียงแต่ว่าตัวความสัมพันธ์เองนั้นไม่ใช่เป็นตัวความงามหรือตัวคุณค่าทางสุนทรียะ เพราะฉะนั้นการที่จะอธิบายว่าความงามคือ สภาวะสัมพันธ์ระหว่างบุคคลจึงเป็นคำอธิบายที่ไม่ถูกนัก เป็นสุนทรียรสที่มีผู้ชมได้รับจากความเคลื่อนไหว และจังหวะลีลา (Movement and Rhythm) มีความ

เชื่อมโยงต่อเนื่อง การปรากฏตัวของนักแสดงที่มีบุคลิกลักษณะและการแต่งตัวที่สง่างามเหมาะสมกับ ท่าเต้น ท่ารำ อันเป็นนาฏลักษณ์ของการแสดงนั้น ๆ ย่อมมีผลเป็นเบื้องต้นต่อสัมผัสทางการเห็นและการขานรับทางสุนทรียะ เมื่อมีจังหวะลีลาเคลื่อนไหว สอดแทรกด้วยอารมณ์รู้สึกของนักแสดง มีผลให้เกิดความเคลื่อนไหวในอารมณ์รู้สึกของผู้ชมด้วย ความงามรุกเร้า (Sublimity) ที่เกิดจากจังหวะและการเคลื่อนไหวช่วยให้สัมผัสทางการเห็นเด่นชัด มีชีวิตชีวา มีความหมายชวนให้ติดตาม ความงามหรือความเป็นเลิศในนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงจะพิจารณากันที่จังหวะลีลาและการเคลื่อนไหวเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นการให้การรับรู้สุนทรียรสในระดับผัสสะ (Sensation) ส่วนการรับรู้สุนทรียรสในระดับเพ่งพินิจ (Contemplation) ซึ่งก่อให้เกิดจินตนาการและสติปัญญานั้นเกิดจากการเข้าถึงสุนทรียะซาบซึ้งในภาคส่วนอารมณ์รู้สึกที่นักแสดงต้องการสื่อให้ผู้ชมได้เข้าถึง ซึ่งบูรณาการไปกับความหมายและจินตภาพอันงดงาม หรือกระทบอารมณ์รู้สึกตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์และนักแสดงเหล่านั้น (มโน พิสุทธิรัตนนานนท์. ๒๕๔๐ : ๙๘)

๓.๒.๒ ทิศทางการเคลื่อนไหว พบว่ามีการปรับแถวหรือทิศทางในการเคลื่อน ได้แก่ แถวปากพนัง แถวหน้ากระดาน แถวตอน แถวเฉียง และการตั้งซุ้ม ซึ่งมีการเคลื่อนแถวในลักษณะความสัมพันธ์ของเพลง จำนวนผู้แสดงและลักษณะของท่ารำ มีลักษณะที่เป็นการนำเสนอเพื่ออวดฝีมือในการร่ายรำและการแสดงไหวพริบในการเคลื่อนตัวของผู้แสดง และสื่อให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงความหมายในเชิงความรู้สึก หรืออารมณ์ในการสร้างสรรค์นี้ผู้วิจัยต้องการสื่อให้รู้สึกถึงกระบวนแถวของทหารที่พร้อมออกรบซึ่งที่มีความสัมพันธ์กับเพลง ดังที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ กล่าวว่า (๒๕๔๓ : ๒๒๙ – ๒๓๒) ทิศทางหมายถึง แนวที่ผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เช่น การแปรแถว ผู้แสดงสามารถเคลื่อนที่ไปบนเวทีได้ใน ๘ ทิศ ซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดู คือ ๑. การเข้าหาคนดู ๒. การถอยออกจากคนดู ๓. การขนานกับคนดู ๔. การทแยงมุมกับคนดู ๕. การวนเป็นวงหน้าคนดู ๖. การฉวัดเฉวียนหรือเลี้ยวไปมาแบบฟันปลา ๗. การยกสูง และ ๘. การกดต่ำ การเคลื่อนไหวไปในทิศทางดังกล่าวอาจผสมผสานกันให้ดูซับซ้อนขึ้นก็ได้ เช่น การถอยหลังแบบทแยงมุม หรือการวนเป็นวงกลมสลับฟันปลา การเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่างๆ กัน ย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกันด้วยโดยอาศัยมุมมองคนดูเป็นแกน

๓.๒.๓ กระบวนท่าที่นำมาใช้ในงานสร้างสรรค์ ได้แก่ ท่าเงื้ออาวุธ ท่าแบกอาวุธ ท่าลงเสี้ยว กระบวนแม่ท่าที่ ๑, ๓, ๔ และ ๕ กระบวนท่านั่งของยักษ์ และการรำใช้บทประกอบคำร้องและเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งพบอยู่ในท่ารำการตรวจพล และท่าอื่นๆ ที่ไม่ค่อยได้มีการนำมาใช้มากนักในวงการนาฏศิลป์โขน ซึ่งท่ารำเหล่านี้เป็นกระบวนแม่ท่าที่มีความสำคัญที่ผู้วิจัยต้องการนำมาบูรณาการเพื่อเสริมให้เห็นถึงกิริยาท่าทางต่าง ๆ ที่เป็นลักษณะเด่นหรือแสดงถึงความเป็นตัวตนของตัวละครฝ่ายยักษ์ให้ผู้ชม

ได้รู้จัก สอดคล้องกับงานวิจัยของ สมศักดิ์ ทัดติ (๒๕๔๐ : ๓๗๖) ที่พบว่า การรำตรวจพลมีหลักสำคัญซึ่งหนึ่งในนั้นคือการใช้ท่าต่าง ๆ จากแม่ท่าหลักของยักษ์

๓.๒.๔ การคัดเลือกผู้แสดง เป็นการคัดเลือกผู้แสดงจากคุณสมบัติพื้นฐาน คือร่างกายต้องแข็งแรง สมบูรณ์ เป็นผู้มีพื้นฐานการรำที่ดีในด้านต่าง ๆ เช่น ลีลาท่ารำ จังหวะ ไหวพริบ ความจำ มีความขยัน และความอดทนในการฝึกซ้อม ซึ่งผู้แสดงจะต้องมีคุณสมบัติที่ตรงตามความสามารถ เนื่องจากผู้แสดงจะต้องเป็นผู้มีพลังเพื่อสามารถที่จะถ่ายทอดความหมายของการแสดงให้ชัดเจนขึ้น ดังที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๓ : ๒๒๙ – ๒๓๒) กล่าวว่า ในขณะที่ผู้แสดงเคลื่อนไหว มีการใช้พลังเกิดขึ้น ปริมาณของพลังที่ใช้มีตั้งแต่น้อยจนแทบสัมผัสมิได้ไปจนถึงรุนแรงประหนึ่งเป็นร่างกายจะระเบิด การฟ้อนรำด้วยพลังแรงมากๆ ย่อมทำให้เห็นอาการที่กระปรี้กระเปร่า แข็งแรง รุกร้น ในทางตรงข้าม การเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยย่อมเป็นตัวเปรียบต่างให้การเคลื่อนไหวด้วยพลังมากมีความหมายมากขึ้น ชัดเจนขึ้น และการเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยให้ความรู้สึกที่นุ่มนวล อ่อนโยน เชื่องช้า หนักแน่น เป็นความรู้สึกลึกๆ ที่แฝงเร้นอยู่ภายใน อย่างไรก็ตามมีข้อเตือนใจว่า การเคลื่อนไหวที่ใช้พลังมากไม่จำเป็นต้องใช้เนื้อที่มากไปกว่าการเคลื่อนไหวที่ใช้พลังน้อยแต่อย่างใด การเน้นพลัง เป็นการเร่งหรือการลดความแรงของการใช้พลังเพื่อการเคลื่อนไหวในขณะใดขณะหนึ่งอย่างกระทันหัน ซึ่งเป็นการกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งต่างไปจากสิ่งที่กำลังกระทำอยู่ขณะนั้น การเน้นพลังเป็นศิลปะในการเรียกร้องความสนใจจากคนดู การเน้นพลังเป็นวิธีจำแนกให้เห็นรูปลักษณะของการฟ้อนรำอย่างชัดเจน โดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะ การที่ผู้แสดงเน้นด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอ ทำให้เกิดความรู้สึกสมดุล คงที่ และหนักแน่น การเน้นที่ไม่สม่ำเสมอด้วยพลังที่มีความแรงต่างกัน ทำให้เกิดความรู้สึกที่ไม่คงที่ ตื่นเต้น สับสน การเน้นพลังของนาฏยศิลป์ไทย อาจหมายถึง การกระทบจังหวะ การเตาะแขน การข่มเข่า และการย่ำเท้า

๓.๒.๕ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง ผู้วิจัยได้ใช้การแต่งกายยืนเครื่องลักษณะสีเขียวสลับแดง ใส่เสื้อแขนยาวชั้นใน ๑ ตัว และแขนนั้นชั้นนอกอีก ๑ สี ซึ่งเป็นลักษณะของเสื้อหรือเครื่องรบแบบโบราณ แสดงถึงสัญลักษณ์ของเครื่องแบบทหารของเสนายักษ์ ส่วนอุปกรณ์ ได้แก่ กระบองควั่นเกรียว ที่เป็นเครื่องหมายและอาวุธของตัวละครเสนายักษ์ ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาสร้างสรรค์ทำให้สามารถตอบสนองและส่งเสริมการแสดง เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ดังที่ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (๒๕๐๘ : ๒๓ – ๒๗) กล่าวว่า ตัวเสื้อกับแขนสีเสื้อต่างกัน เช่น ตัวเสื้อเป็นสีเขียว แขนเสื้อเป็นสีแดง ลักษณะเสื้ออย่างนี้เป็นเสื้อเครื่องรบแต่โบราณ คือใส่เสื้อแขนยาวชั้นใน ๑ ตัว แล้วแล้วสวมเสื้อเกราะแขนสั้นชั้นนอก อีกตัวหนึ่ง สีแขนกับสีตัวจึงต่างกัน ใช้แต่งสำหรับโขนตัวดี แต่งในเวลาออกรบ นอกจากนี้ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๓ : ๒๖๘) ได้กล่าวเกี่ยวกับความสำคัญของอุปกรณ์การแสดงว่า อุปกรณ์การแสดงโดยเฉพาะในกลุ่มของการฟ้อนรำนั้น ผู้แสดงมักถือวัสดุสิ่งของที่ใช้เป็นอุปกรณ์การแสดง

ไว้ตลอดเวลาการแสดง อุปกรณ์การแสดงนี้ใช้เป็นส่วนหนึ่งของการฟ้อนรำ อีกทั้งอาจเป็นสิ่งที่กำหนดรูปแบบของการฟ้อนรำอีกด้วย อุปกรณ์การแสดงจึงนับได้ว่าเป็นตัวบ่งชี้นาฏยลักษณ์ของการแสดงชุดใดชุดหนึ่งได้อีกประการหนึ่ง

๓.๒.๖ การสร้างสรรค์เพลงและบทร้อง สำหรับการสร้างสรรค์เพลงนั้นจะแบ่งเพลงออกเป็น ๓ ช่วง คือช่วงแรกใช้เพลงรัวสามลา แสดงถึงพลังอิทธิฤทธิ์ ช่วงที่สอง เพลงสมิงทองมอญ แสดงถึงความฮึกเหิม ห้าวหาญ ส่วนช่วงที่สาม ใช้เพลงกราวในซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการรำตรวจพลฝ่ายยักษ์ แสดงถึงความงาม พร้อมเพรียง เข้มแข็ง ส่วนวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งเป็นไปตามแบบฉบับของการแสดงโขน ส่วนบทร้องการประพันธ์มีลักษณะของความหมาย และเนื้อหาสาระที่มีความสำคัญและสัมพันธ์กับเรื่องราวของตัวละคร ดังที่ เสรี หวังในธรรม (กรมศิลปากร. ๒๕๔๘ : ๒๗๒ - ๒๘๔) ให้แนวคิดในการบรรจุเพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไว้ว่า จะต้องรู้ว่าการแสดงนั้นเป็นการแสดงประเภทใด เช่น โขน ละครนอก ละครใน หุ่นหรือลิเก ก็ตาม เพราะว่าเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงแต่ละประเภทนั้นไม่เท่ากัน ต้องมีความรู้เรื่องที่จะแสดงนั้นๆ อย่างถ่องแท้ว่าการแสดงนั้นจะแสดงเรื่องอะไร เรื่องดำเนินเป็นมาอย่างไร ผู้บรรจุเพลงก็จะต้องรู้เรื่องอย่างชัดเจนเสียก่อน และต้องรู้จักตัวละครในเรื่องที่จะแสดงว่าเป็นตัวละครอะไร มีฐานะแค่ไหน เพราะว่าการบรรจุเพลงต่างๆ จะต้องเป็นไปตามฐานันดรศักดิ์ของตัวละครนั้นๆ นอกจากนี้ยังจะต้องให้ตรงกับอุปนิสัยใจคอของตัวละครนั้นด้วย

๓.๒.๗ การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ พบว่า

การสร้างสรรค์การแสดงในชุด ยี่สิบเสนาลงการมาร มีกระบวนท่ารำแบ่งออกเป็น ๓ ส่วน ส่วนนำ แสดงถึงการเปิดตัวละคร ส่วนเนื้อหา แสดงถึงบทบาทและความสำคัญของตัวละคร และส่วนสรุป เป็นการแสดงถึงขบวนที่มีความพร้อมเพรียงของกองทัพเสนายักษ์ กระบวนท่ารำสื่อและแสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียง น่าเกรงขามของตัวละคร

- ส่วนนำ เป็นช่วงเปิดตัวละคร ใช้เพลงหน้าพาทย์รัวสามลา ซึ่งเป็นเพลงที่มีมาตั้งแต่โบราณ แสดงถึงพลัง อิทธิฤทธิ์ อำนาจของตนต่อผู้อื่น โดยได้แบ่งกลุ่มผู้แสดงออกเป็น ๓ กลุ่ม โดยออกมาแสดงที่ละช่วง โดยช่วงแรกใช้ผู้แสดงที่เป็นเสนา ๘ คน ช่วงที่สอง ใช้ผู้แสดงที่เป็นเสนา ๑๐ คน และช่วงสุดท้าย ใช้นักแสดงมโหทร และเปาวนาสูร ๒ คน ซึ่งนักแสดงทั้งสามกลุ่มนี้จะออกมาร่ายรำแสดงถึงพละกำลัง ดุดัน เข้มแข็ง ด้วยความพร้อมเพรียงกัน

- ส่วนเนื้อหา เป็นช่วงแนะนำตัวละคร ใช้เพลงสมิงทองมอญ เนื่องจากทำนองเพลงนี้มีท่วงทำนองที่กระชับฉับไว องอาจ สง่างาม โดยเฉพาะนิยมใช้กับตัวละครที่เป็นฝ่ายยักษ์และจากการศึกษากระบวนท่ารำแนะนำตัวละครนั้นพบว่า เป็นกระบวนท่ารำเฉพาะของตัวละคร โดยมีเนื้อร้องกล่าวถึงบรรดาเสนายักษ์แต่ละตน ซึ่งท่ารำนั้นบ่งบอกถึงลักษณะของตัวละครที่นำภาษาท่ามาประกอบใน

กระบวนท่ารำ จากกระบวนท่ารำดังกล่าวจะเห็นได้ว่าตัวละครร่ายรำตามเนื้อร้องโดยใช้ท่าทางตามนาฏยจารีตของโขนฝ่ายยักษ์และในช่วงสุดท้ายของเนื้อเพลงสมิงทองมอญจะปรากฏท่ารำที่จัดเป็นชุ้มโดยการขึ้นลอย แสดงให้เห็นถึงความอลังการ ตระการตา ความยิ่งใหญ่ของบรรดาเหล่าทหารหาญของกรุงลงกา ซึ่งบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของการแสดงโขน

- ส่วนสรุป แบ่งออกเป็น ๒ ช่วง คือช่วงที่ ๑ ใช้เพลงกราวใน ถือว่าเป็นเพลงประจำของฝ่ายยักษ์ ซึ่งมีท่วงทำนองแสดงถึงความโออ่า ภูมิฐาน องอาจและเป็นการอวดฝีมือของบรรดายักษ์เสนากรุงลงกา ส่วนท่ารำที่ใช้ในการประกอบกับเพลงกราวในนี้ มีบางท่าที่ยังไม่ปรากฏอยู่ในการแสดงออกกราวของเสนายักษ์ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์เรียบเรียงโดยนำเอาท่ารำในแม่ท่ายักษ์ ท่ารำการออกกราวตรวจพลของยักษ์ตัวดี และท่ารำในภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์มาร้อยเรียงจัดเป็นกระบวนท่ารำในการแสดงชุดสี่สิบเสนาลงกามาร และช่วงที่ ๒ ใช้เพลงเชิด ซึ่งมีท่วงทำนองแสดงถึงความคึกคักเข้มแข็ง พร้อมเพรียงและการเดินทาง (การเคลื่อนทัพ)

ซึ่งผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ประดิษฐ์กระบวนท่ารำให้สัมพันธ์และสอดคล้องกับเพลงตามนาฏยจารีต ซึ่งนักแสดงจะออกมาร่ายรำ ด้วยลีลาที่มีความสวยงาม พร้อมเพรียงกัน ท่ารำมีการสื่อถึงพละกำลัง ที่ตัวละครจะสื่อสารผ่านท่ารำ เช่น ท่ายืดกระทบ เก็บ และกระทืบเท้า ที่แสดงให้เห็นถึงการใช้พละกำลังที่ดุดัน เข้มแข็ง ตามแนวคิดที่เป็นเรื่องราวการนำเสนอในแต่ละช่วง

นอกจากนี้ยังนำเสนอถึงความสวยงามของแม่ท่าต่าง ๆ หลายท่า ที่ไม่ค่อยจะปรากฏในการแสดงอื่นๆ หรือการแสดงถึงอากัปกิริยาของยักษ์ เช่น การนำท่านั่งของยักษ์มาใช้ในการแสดง ที่น้อยคนนักจะสังเกตท่านั่งของตัวละครเสนายักษ์ ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาใช้ในการแสดงที่แสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญและรายละเอียดของตัวละคร ดังที่ เสรี หวังในธรรม กล่าวในหนังสือกรมศิลปากร (กรมศิลปากร. ๒๕๔๘ : ๒๗๒ - ๒๘๔) กล่าวว่า การสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทย นับเป็นการออกแบบกระบวนท่า ทิศทางการเคลื่อนไหว การแยกและการจับกลุ่มโดยให้เป็นไปตามจินตนาการของผู้ผู้สร้างสรรค์ การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยมีขนบธรรมเนียมอันเป็นจารีตเป็นเวลาช้านาน ซึ่งมีลักษณะสำคัญ ๓ ประการ ได้แก่ ท่ารำ รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย อาจแบ่งท่ารำออกเป็น ๓ แบบ คือ ท่าระบำ กระบวนท่ารำที่มีความหมายกว้างๆ นับเป็นลักษณะเฉพาะ ผู้ชมพอเข้าใจความหมายเฉพาะ ท่าละคร รูปแบบของท่าละคร เป็นท่ารำที่กำหนดให้มีความหมายเฉพาะ อาจแบ่งได้เป็น ท่าแสดงอารมณ์ เช่น โกรธ เศร้า ท่าแสดงกิริยา เช่น เดิน และท่าที่แสดงถึงปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ ท่าละครหรือนาฏยศัพท์ ทางนาฏศิลป์เรียกว่าการตีบท ผู้ที่จะปฏิบัติได้งดงามต้องผ่านประสบการณ์มามากพอสมควร ซึ่งอาจารย์เสรี หวังในธรรม ได้เน้นกับศิษย์ในเรื่องการตีบทว่าควรใส่อารมณ์เข้าไปด้วยโดยเฉพาะละคร

พันทาง เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ และท่าเต้น การแสดงนาฏศิลป์ไทย นอกจากการร่ายรำแล้วยังมีการผสมผสานท่าเต้น ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวช่วงเท้าและขาเป็นหลัก โดยเฉพาะในการแสดงโขน

๔. ข้อเสนอแนะ

๑. ควรนำการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร มาใช้ในการเรียนการสอน โดยเน้นการฝึกหัดเพื่อให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้งดงามตามแบบแผน ทั้งนี้อาจเพิ่มชั่วโมงในการฝึกหัดนอกห้องเรียน เพื่อพัฒนาฝีมือผู้เรียนและเพิ่มพูนความรู้แก่ผู้เรียนให้ดียิ่งขึ้น

๒. การศึกษางานวิจัยชิ้นนี้สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ระบำที่เกี่ยวกับตัวละครอื่นต่อไป เช่น ตัวละครกองตะเวน ยักษ์ต่างเมือง เป็นต้น

๓. ควรนำไปต่อยอดในการทำการแสดงโขน ตอน ทศกัณฐ์ยกรบ ซึ่งเริ่มตั้งแต่ขั้นการตรวจพลของคนธงยักษ์ เขนยักษ์ ก่อนจะยกทัพไปยกรบกับพระราม

บรรณานุกรม

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์. **การคิดเชิงสร้างสรรค์.** กรุงเทพฯ : บริษัท ซัคเซส มีเดีย, ๒๕๕๓.

คู่มือการสอนนาฏศิลป์โขนยักษ์. ใน **"เอกสารการประชุมสัมมนาและปฏิบัติการ เรื่อง รำตรวจพล และการรบในนาฏศิลป์โขน"** จัดทำโดยหมวดวิชานาฏศิลป์โขน ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป ระหว่างวันที่ ๑๐ – ๑๒ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๓๗.

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. **นาฏศิลป์ศึกษา.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, ๒๕๓๐.

ชำนาญ รอดเหตุภัย. **รามเกียรติ์ปริทัศน์.** กรุงเทพฯ : กรุงสยามการพิมพ์, ๒๕๒๒.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **"ว่าด้วยเครื่องแต่งกายตัวละคร", ตำนานละครอิเหนา.** พระนคร : สำนักพิมพ์คลังวิทยา, ๒๕๐๘.

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. **สุนทรียะทางทัศนศิลป์.** กรุงเทพฯ : โครงการตำราคณะศิลปกรรมศาสตร์

ธนิต อยู่โพธิ์. **ศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย.** กรุงเทพมหานคร : ชุมชนสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด, ๒๕๓๑.

ประทิน พวงสำลี. **หลักนาฏศิลป์.** พระนคร : ไทยมิตรการพิมพ์, ๒๕๑๔.

พาณี สีสวย. **สุนทรียะทางนาฏศิลป์ไทย.** พิมพ์ครั้งที่ ๙. กรุงเทพฯ : ธนะการพิมพ์, ๒๕๓๙.

ศิลปากร, กรม. **ครูเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย.** กรุงเทพมหานคร : ดอกเบี้ย, ๒๕๔๘.

_____. **บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด หนุมานชาญสมร.** กองสำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ๒๕๒๘.

_____. **ประวัติผู้ทรงคุณวุฒิทางศิลปะ เล่ม๒.** กรุงเทพฯ : หัตถศิลป์, ๒๕๕๙.

_____. **ระบำ รำ ฟ้อน.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. ม.ป.ท., ๒๕๓๒.

_____. **รายการศรีสุขนาฏกรรม.** กองสำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ๒๕๓๐.

_____. **รายการศรีสุขนาฏกรรม ฤดูกาลพิเศษ.** กองสำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ๒๕๒๘.

สมรัตน์ ทองแท้. **ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ๒๕๓๘. อัดสำเนา.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **นาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์หสน, ๒๕๔๓.

สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์. **การอนุรักษ์ศิลปกรรม.** เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๔๒.

อมรา กล่ำเจริญ. **สุนทรียนาฏศิลป์ไทย.** กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์, ๒๕๘๓.

อุษา สบฤกษ์. **การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนนาฏสรรค์ที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ของผู้เรียนนาฏศิลป์ไทยในสถาบันอุดมศึกษา.** วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาอุดมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๖

อาคม สายาคม. **รวมงานนิพนธ์.** กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., ๒๕๒๕.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

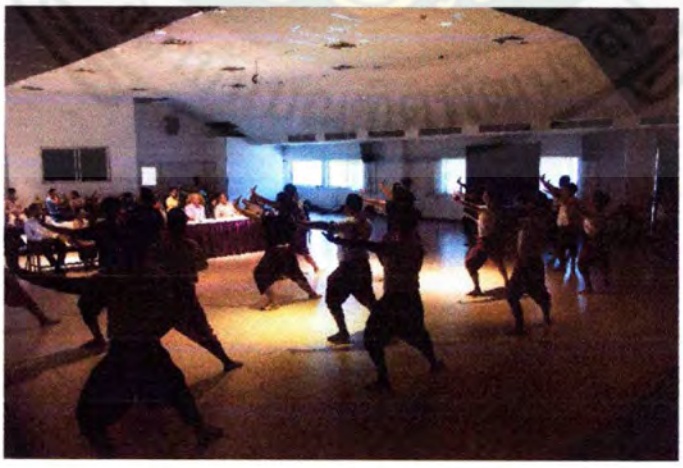
การออกแบบงานสร้างสรรค์

การออกแบบกระบวนท่ารำ

กระบวนการฝึกซ้อม

การปรึกษาและสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ

การสัมมนาแบบสนทนากลุ่ม



การจัดแสดงเผยแพร่

ณ โรงละครแห่งชาติ

ภาคผนวก ข

แบบสอบถามความพึงพอใจ

แบบสอบถามความพึงพอใจ

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ยี่สิบเสนาลงกามาร

<u>คำชี้แจง</u> โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงใน ☐ หรือเติมข้อความลงในช่องว่างตรงตามความเป็นจริง

1. ข้อมูลส่วนบุคคลทั่วไป

   เพศ ☐ ชาย ☐ หญิง

   อายุ ☐ 16 – 25 ปี ☐ 26 – 35 ปี ☐ มากกว่า 35 ปี

   ระดับการศึกษา

   ☐ ปริญญาตรี ☐ ปริญญาโท ☐ ปริญญาเอก ☐ อื่นๆ.....

2. ความพึงพอใจในด้านการแสดง

   ระดับความพึงพอใจ

   5 หมายถึง ดีมาก

   4 หมายถึง ดี

   3 หมายถึง ปานกลาง

   2 หมายถึง น้อย

   1 หมายถึง ควรปรับปรุง

ที่	รายการ	ความพึงพอใจ				
		5	4	3	2	1
1	การแสดงมีรูปแบบและแนวคิดที่น่าสนใจ					
2	การนำเสนอบทบาทของตัวละครมีความชัดเจน					
3	ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้ดี					
4	กระบวนลีลาท่ารำมีความสวยงาม และพร้อมเพรียง					
5	การแปรแถวและการใช้พื้นที่ในการแสดง					
6	เพลงและบทร้องมีความเหมาะสม					
7	เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดงมีความเหมาะสม					
8	มีความคิดสร้างสรรค์					
9	สามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้					
10	สถานที่ที่ทำการแสดงมีความเหมาะสม					

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

.....

.....

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นายจุลชาติ อรัณยะนาค	
วันเดือนปีเกิด	1 กุมภาพันธ์ ๒๕๐๔	
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร	
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	๖๑/๘๑๓ หมู่บ้านพฤกษา ๘ ซอย ๘	
	แขวงลานตากฟ้า เขตนครชัยศรี จังหวัด นครปฐม ๗๓๑๒๐	
ประวัติการศึกษา	ปีการศึกษา ๒๕๒๖	ศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทย โขนยักษ์ วิทยาลัยนาฏศิลปสมทบในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล(มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล)
	ปีการศึกษา ๒๕๕๑	การศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาการอุดมศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
	ปีการศึกษา ๒๕๕๗	ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ตำแหน่ง	รองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป ฝ่ายอุดมศึกษา	
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม	