บทที่ 4

การแสดงชุดหนุมานลงสรง

จากการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวกับการรำลงสรงในการแสดงโขน-ละครพบว่า เป็นกระบวนการรำที่เกี่ยวกับการอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครที่เป็นกษัตริย์ หรือตัวละครที่เป็นตัวเอกของเรื่อง การแสดงรำลงสรงส่วนใหญ่พบในการแสดงละครใน ซึ่งถือว่าเป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ ดังนั้นกระบวนการรำลงสรงในละครในจึงมีความวิจิตรบรรจงงดงามทั้งกระบวนท่ารำและเครื่องแต่งกาย อีกประการหนึ่งที่ส่งให้เกิดกระบวนท่ารำที่งดงาม คือ บทละคร ซึ่งบทละครที่ใช้ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนานั้น เป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ซึ่งได้รับการยกย่องจากวรรณคดีสโมสรว่า "เป็นยอดแห่งกลอนบทละครรำ" เหตุด้วยได้บทละครที่ดีจึงส่งผลให้เกิดกระบวนท่ารำที่งดงามตามมาด้วย

ละครใน ได้เข้ามามีบทบาทต่อการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงโขนในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นการผสมผสานรูปแบบการแสดงโขนและละครในเข้าด้วยกัน กล่าวคือ แต่เดิมการแสดงโขนมีเพียงบทพากย์ บทเจรจา และเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงเท่านั้น เมื่อเกิดการผสมผสานการแสดงอย่างละครในเข้ากับการแสดงโขน จึงเกิดมีเพลงขับร้องและการจับระบำแบบละครในแทรกในการแสดงโขน ตัวโขนที่เป็นเทวดานางฟ้า และมนุษย์ จึงเปลี่ยนจากการสวมศีรษะปิดหน้า เป็นสวมชฎาอย่างละครในด้วย ต่อมาในสมัยเดียวกันได้เกิดการแสดงโขนฉากขึ้น ซึ่งฉากเป็นองค์ประกอบหนึ่งของการแสดงละครพันทาง และละครดึกดำบรรพ์ รูปแบบการแสดงโขนจึงมีฉากเข้ามาเป็นองค์ประกอบให้สวยงามเกิดความสมจริงมากขึ้น แต่ยังคงดำเนินรูปแบบการแสดงอย่างโขนโรงในอยู่เช่นเดิม ปัจจุบันการแสดงโขนของกรมศิลปากร มีรูปแบบการแสดงที่เปลี่ยนไปไม่สามารถยึดถือหลักเกณฑ์การแบ่งประเภทของโขนตามหลักวิชาการได้ แต่หากการเปลี่ยนแปลงนั้นนำไปสู่การพัฒนารูปแบบการแสดงที่ดีขึ้น ดังนั้นรูปแบบการรำลงสรงอย่างละครในที่ปรากฏในการแสดงโขน จึงนับได้ว่าเป็นการเสริมส่งตัวโขนให้มีความโดดเด่นในการแสดงมากขึ้นด้วยเช่นกัน

การแสดงชุดหนุมานลงสรง เป็นการร่ายรำแสดงการอาบน้ำแต่งกายของตัวโขนลิง ซึ่งไม่ค่อยมีปรากฏในการแสดงโขนมากนักเกี่ยวกับการแสดงลีลาการร่ายรำอย่างอ่อยช้อยงดงามของโขนลิง ซึ่งมุมมองในการแสดงของตัวโขนลิงโดยทั่วไปจะเป็นนักรบ กระบวนท่าทางในการแสดงจะออกไปในทางโลดโผนโจนทะยานตามบุคลิกของลิง และท่าทางที่องอาจแกล้วกล้าอย่างทหาร

ยอดนักรบ ดังนั้นเพื่อให้เกิดความเข้าใจในการแสดงชุดหนุมานลงสรง ผู้วิจัยจึงจะขอนำเสนอประวัติและวิเคราะห์กระบวนการการแสดงชุดหนุมานลงสรง โดยนำเสนอตามลำดับดังต่อไปนี้

4.1 วานรพงศ์

4.2 ประวัติหนุมาน

4.3 องค์ประกอบของการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.2 บทที่ใช้ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.3 ลักษณะการแต่งกายในการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.4 เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.5 เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.6 อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.7 ฉาก

4.3.8 ผู้แสดง

4.3.9 กระบวนท่ารำหนุมานลงสรง

4.3.9.1 โครงสร้างท่ารำชุดหนุมานลงสรง

4.3.9.2 ทฤษฎีที่ใช้ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.9.3 บทบาทการแสดงชุดหนุมานลงสรงที่สะท้อนบริบททางสังคมไทย

4.1 วานรพงศ์

กระบวนการรำลงสรงในการแสดงโขนพบว่า ตัวละครที่ปรากฏว่ามีการรำลงสรงจะเป็นตัวละครที่เทพเจ้า หรือเทวดาที่เป็นตัวเอกของเรื่อง ตัวละครที่เป็นพระมหากษัตริย์ ตัวละครที่เป็นพระอนุชา ตัวละครที่มีตำแหน่งมหาอุปราช และตัวละครที่เป็นพระราชโอรสของกษัตริย์ ดังนั้นเพื่อการศึกษาวิเคราะห์ความเป็นมาของการแสดงชุดหนุมานลงสรง ผู้วิจัยจึงขอศึกษาวานรที่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์ เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานเบื้องต้นในการวิเคราะห์การแสดงชุดหนุมานลงสรงต่อไป

จากการศึกษาวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ในสำนวนต่าง ๆ พบว่า วานรที่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์ และร่วมอยู่ในกองทัพพระราม เป็นวานรที่มาจาก 2 เมือง คือ เมืองชมพูและเมืองขีดขิน มีทั้งสิ้น 38 ตัว จำแนกออกเป็นพญาวานร 11 ตัว วานรสิบแปดมงกุฎ 18 ตัว วานรเตียวเพชร 9 ตัว ส่วนวานรจังเกียงและเขนลิงไม่ปรากฏว่ามีกี่ตัวและมีชื่ออะไรบ้าง บรรดา

พญาวานร วานรสิบแปดมงกุฎ วานรเตียวเพชร วานรจังเกียง และเขนลิง เหล่าวานรต่าง ๆ นี้ ส่วนมากเป็นเทวดาที่อวตารลงมาเพื่อช่วยพระรามปราบเหล่าอสูรที่ชั่วช้า

พญาวานร คือ วานรที่เป็นกษัตริย์ โอรสกษัตริย์ หรือบุตรของเทพเจ้า มีทั้งหมด 11 ตัว โดยแบ่งออกเป็นเมืองขีดขิน 7 ตัว เมืองชมพู 3 ตัว และไม่ปรากฏเมือง 1 ตัว

พญาวานร 11 ตัว โดยแบ่งออกตามแหล่งที่มาได้ดังนี้

มาจากเมืองขีดขิน 7 ตัว ได้แก่

1. พาลี
2. สุครีพ
3. หนุมาน
4. ชมพูพาน
5. องคต
6. มัจฉานุ
7. อสุรผัด

มาจากเมืองชมพู 3 ตัว ได้แก่

1. ท้าวมหาชมพู
2. นิลพัท
3. นิลนนท์

ไม่ปรากฏว่ามาจากเมืองใด 1 ตัว ได้แก่

1. ชามพูวราช หรือ นิลเกสร

วานรสิบแปดมงกุฎ ได้แก่ เสนาวานร 18 ตัว ที่เป็นเทวดาแบ่งภาคลงมาเกิดช่วยพระรามปราบเหล่าอสูร มงกุฎ มาจากศัพท์ภาษาบาลีว่า มกุฏ แปลว่า ลิงหรือวานร ดังนั้นคำว่า "สิบแปดมงกุฎ" จึงมีความหมายว่า "วานรสิบแปดตัว" แบ่งเป็นวานรที่มาจากเมืองขีดขิน 9 ตัว วานรที่มาจากเมืองชมพู 6 ตัว และไม่ปรากฏว่ามาจากเมืองใด 3 ตัว ทั้ง 18 ตัว ศีรษะสวมมาลัยทอง (มาลัยรักร้อย)

วานรสิบแปดมงกุฎ 18 ตัว โดยแบ่งออกตามแหล่งที่มาได้ดังนี้

มาจากเมืองขีดขิน 9 ตัว ได้แก่

1. เกยูร
2. โกมุท
3. ไชยามพวาน
4. มาลุนทเกสร
5. วิมลหรือพิมลวานร
6. ไวยบุตร
7. สัตพลี
8. สุรกานต์
9. สุรเสน

มาจากเมืองชมพู 6 ตัว ได้แก่

1. นิลขัน
2. นิลปานัน
3. นิลปาสัน
4. นิลราช
5. นิลเอก
6. วิสันตราวี

ไม่ปรากฏว่ามาจากเมืองใด 3 ตัว

1. กุมิดัน
2. เกสรทมาลา
3. มายูร

วานรเตียวเพชร ได้แก่ มุขมนตรีวานร 9 ตัว เป็นวานรเมืองขีดขิน 7 ตัว เป็นวานรเมืองชมพู 1 ตัว และไม่ปรากฏว่ามาจากเมืองใด 1 ตัว สวมมาลัยทองตะบิดเป็นเกลียว (แทนมงคล)

วานรเตียวเพชร 9 ตัว โดยแบ่งออกตามแหล่งที่มาได้ดังนี้

มาจากเมืองขีดขิน 7 ตัว ได้แก่

1. ญาณรสคนธ์
2. ทวิพัท
3. ปิงคลา
4. มหัทวิกัน
5. วาหุโรม
6. อุสุภศรราม
7. มากัญจวิก

มาจากเมืองชมพู 1 ตัว ได้แก่

1. โชติมุข

ไม่ปรากฏว่ามาจากเมืองใด 1 ตัว ได้แก่

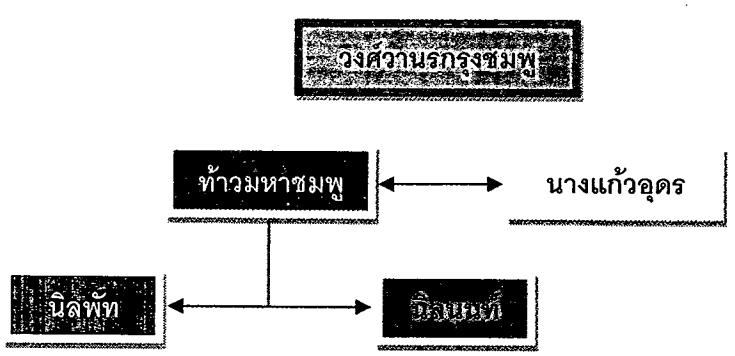
1. นิลเกศี

(รวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลจากวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ในสำนวนฉบับต่าง ๆ)

นอกจากนี้แล้วยังมีวานรจังเกียง คาดศีรษะด้วยผ้าขลิบทอง และเขนลิงหรือพลทหารคาดผ้ารอบศีรษะ ร่วมอยู่ในกองทัพพระราม ไม่ปรากฏว่ามีจำนวนเท่าใด และมาจากเมืองไหน

จากการศึกษาพบว่า วานรที่มีสิทธิ์ที่จะปรากฏการรำลงสรง เป็นวานรในระดับลิงพญา ซึ่งแต่ละตัวล้วนมีตำแหน่งเป็นกษัตริย์ และมีเชื้อสายมาจากเทพเจ้าทั้งสิ้น ดังที่ผู้วิจัยจะแสดงแผนภูมิดังต่อไปนี้

แผนภูมิที่ 2 พงศ์วานรกรุงชมพู

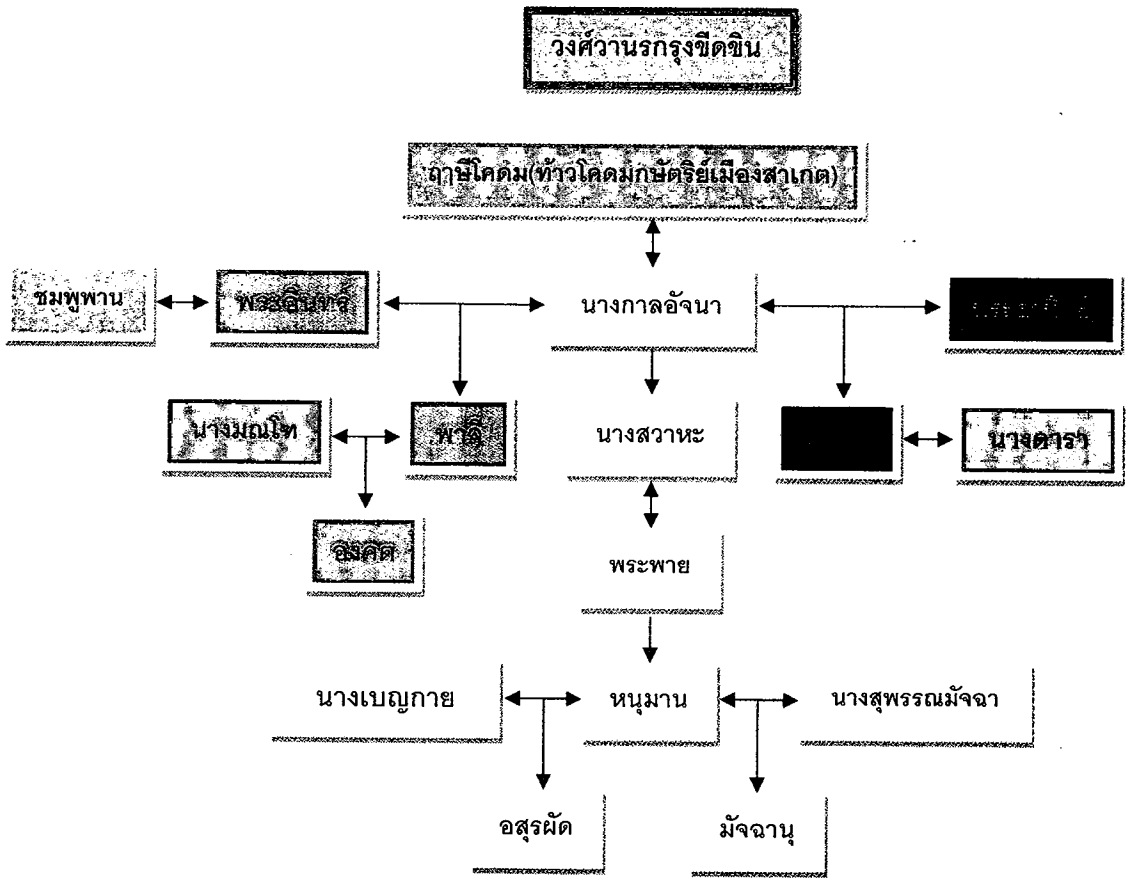


ที่มา : ผู้วิจัย

หมายเหตุ - นิลพัทเป็นบุตรพระกาล พระอิศวรโปรดประทานให้ท้าวมหาชมพู คอยช่วยเหลือกิจการบ้านเมือง

- นิลนนท์เป็นบุตรพระเพลิง กล่าวถึงเพียงว่าเป็นระดับลิงพญาในกรุงชมพู

แผนภูมิที่ 3 พงศ์วานรกรุงขีดขิน



ที่มา : ผู้วิจัย

หมายเหตุ - ชมพูพาน ถูกชุบจากเหงื่อไคลพระอิศวร ประทานให้เป็นบุตรบุญธรรมพาลี

นอกจากนี้ ยังปรากฏวานรที่จัดในหมู่ลิงพญาอีก 1 ตัว คือ ชามพูวราช ไม่ปรากฏว่าอยู่เมืองใด ทราบเพียงว่าถือกำเนิดจากปล้องไม้ไผ่ส่วนปลาย กล่าวคือฤาษีสุขวัฒนนำไม้ไผ่ที่ผุดขึ้นในขณะที่ตนบำเพ็ญญาณไปถวายพระอิศวร พระองค์ทรงนำไม้ไผ่นั้นไปทำธนู ครั้นลองโก่งคันธนูก็หักเป็น 2 ท่อน คันธนูเกิดเป็นอสูรชื่อ "เวรัมภ์" ปลายธนูเกิดเป็นวานรชื่อ "นิลเกสร" หรือ "ชามพูวราช"

จากการศึกษาบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ปรากฏบทลงสรงของตัวลิงดังต่อไปนี้

1. บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พบบทที่กล่าวถึงการลงสรงของตัวลิงทั้งหมด 17 บท ดังนี้

1. ท้าวมหาชมพู	1	บท	เป็นบทบรรยายการอาบน้ำแต่งกาย
2. พระยาพาลีธิราช	1	บท	
3. สุครีพ	2	บท	เป็นบทบรรยายการทรงเครื่อง 1 บท
4. หนุมาน	10	บท	เป็นบทบรรยายการอาบน้ำแต่งกาย 5 บท
5. นิลพัท	1	บท	
6. องคต	2	บท	

สรุปได้ว่าบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีบทที่กล่าวถึงการลงสรงของตัวลิงทั้งหมด 17 บท โดยเป็นบทของตัวพญาวานรทั้งสิ้น แต่ปรากฏบทบรรยายการอาบน้ำแต่งตัวเพียง 7 บท เท่านั้น คือ ท้าวมหาชมพู 1 บท สุครีพ 1 บท และหนุมาน 5 บท

2. บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พบบทที่กล่าวถึงการลงสรงของตัวลิงเพียง 1 บท ดังนี้

1. หนุมาน	1	บท	เป็นบทบรรยายการอาบน้ำแต่งกาย

สรุปได้ว่าบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พบบทที่กล่าวถึงการลงสรงของตัวลิงทั้งหมดเพียงบทเดียวเท่านั้น โดยเป็นบทของตัวหนุมาน ซึ่งเป็นบทบรรยายการอาบน้ำแต่งตัว

จากการศึกษาบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 พบว่ามีบทการลงสรงของตัวโขนลิง ซึ่งเป็นระดับชั้นลิงพญาทั้งสิ้น แต่มีบทที่ได้รับการคัดเลือกมาเป็นบทที่ใช้สำหรับการแสดงกระบวนการรำลงสรงของตัวโขนลิงเพียง 2 บท เท่านั้น คือ

1. บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เป็นบทตอนที่หนุมานลงสรงทรงเครื่อง เพื่อออกนั่งบัลลังก์กรุงศรีอยุธยาเพื่อว่าราชการ นำมาเป็นบทสำหรับการแสดงชุดพระยาอนุชิตทรงเครื่อง ใช้เพลงชมตลาดในการแสดง

2. บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นบทตอนที่หนุมานลงสรงทรงเครื่อง เพื่อลวงทศกัณฐ์ออกทำศึกกับพระราม นำมาเป็นบทสำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรง ใช้เพลงลงสรงโทนในการแสดง

สาเหตุที่ในการแสดงโขนมีเฉพาะการรำลงสรงของตัวหนุมานเพราะว่าในบทพระราชนิพนธ์ทั้งในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 นั้น ปรากฏบทลงสรงของตัวโขนลิงเพียง 3 ตัว เท่านั้น คือ 1. ท้าวมหาชมพู 2. สุครีพ 3. หนุมาน แต่ในตอนที่กล่าวถึงท้าวมหาชมพูลงสรงนั้น กรมศิลปากรไม่เคยจัดทำเป็นการแสดง ดังนั้นจึงไม่มีการประดิษฐ์ท่ารำขึ้นเนื่องจากไม่ได้ใช้ในการแสดง และบทลงสรงทรงเครื่องยุทธพิชัยของสุครีพในตอนศึกกุมภกรรณนั้น ถึงแม้กรมศิลปากรจะมีการแสดงในตอนดังกล่าว แต่ก็ไม่ปรากฏว่ามีกระบวนท่ารำลงสรงทรงเครื่องของสุครีพ แต่สำหรับตัวหนุมานนับว่าเป็นตัวละครที่มีความโดดเด่นและสำคัญในการเดินเรื่อง และมีการจัดการแสดงโขนในตอนเดียวกับที่ปรากฏบทลงสรงในบทพระราชนิพนธ์ ดังนั้นผู้ประดิษฐ์ท่ารำจึงได้ประดิษฐ์ท่ารำหนุมานลงสรงขึ้น เพื่อมุ่งหวังว่าจะมีประโยชน์ได้นำมาใช้ประกอบการแสดงโขนบ้าง

4.2 ประวัติหนุมาน

หนุมาน เป็นตัวละครเอกของเรื่องรามเกียรติ์ มีความสำคัญในการดำเนินเรื่อง และเป็นตัวละครที่สร้างสีสันและความสนุกสนานในเนื้อเรื่องเป็นอย่างมาก ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะของหนุมานจากเอกสาร ตำรา และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์โขนลิง เพื่อนำมาประมวลและวิเคราะห์ลักษณะของหนุมานดังนี้

ภาพที่ 59 "หนุมาน" ภาพจิตรกรรมฝาผนังระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

โคลงประจำภาพหนุมาน มีว่า

กบินทร์บุตรมารุตนี้ นามหณุ มานเนอ
ผิวเผือกตรีเทพอุ กฤษฐ์แกล้ว
แสดงเดชสี่ภักตรดุ แปดหัดถ หาญแฮ
โลมเพชรอีกเขี้ยวแก้ว กับทั้งกุณฑล

(หลวงบรรหารอัตถคดี, จารึกแผ่นศิลาโคลงประจำภาพจิตรกรรมฝาผนังระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม)

โคลงประจำภาพเล่าเรื่องรามเกียรติ์จากภาพจิตรกรรมฝาผนังระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดารามนี้ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้า ฯ ให้แต่งโคลงรามเกียรติ์จารึกลงบนแผ่นศิลาประดับประจำห้องภาพต่าง ๆ เพื่อบรรยายเรื่องราว เมื่อครั้งบูรณะปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตศาสดารามในคราวสมโภชพระนครครบ 100 ปี ในปี พ.ศ. 2425

โคลงประจำภาพหนุมานนี้ เป็นโคลงที่จารึกไว้บนแผ่นหินอ่อนด้านล่างภาพวาดหนุมานจากผนังระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม จารึกชื่อผู้นิพนธ์โคลงประจำภาพ คือ หลวงบรรหารอัตถคดี

จากบทนิพนธ์โคลงประจำภาพหนุมาน ทำให้เห็นว่า ลักษณะของหนุมานในความคิดของหลวงบรรหารอัตถดคีนั้น หนุมานเป็นลิงที่มีผิวกาย (ขน) สีขาว มีความเก่งกล้าสามารถ เมื่อแสดงอิทธิฤทธิ์จะมีสี่พักตร์ แปดกร มีลักษณะสำคัญประจำกาย ได้แก่ กุณฑล ขนเพชร และเขี้ยวแก้ว

นาคะประทีป ได้กล่าวถึงลักษณะของหนุมานไว้ในหนังสือสมญาภิธานรามเกียรติ์ไว้ว่า พญาวานร เป็นลิงเผือก, เกิดเมื่อวันอังคาร เดือนสาม ปีขาล, เวลาออกเผ่นขึ้นมาทางปากแม่ตัวโตเท่ากับมีอายุสิบหกปี, สามารถแผลงฤทธิ์เป็นสี่หน้าแปดมือ หาวเป็นดาวเดือน, มีกุณฑล ขนเพชรเขี้ยวแก้ว ซึ่งแม่สั่งไว้ว่าผู้ใดมาทักสิ่งวิเศษเหล่านี้ ผู้นั้นเป็นพระนารายณ์ ให้เข้าสวามิภักดิ์ในท่าน (นาคะประทีป, ม.ป.ป. : 135)

วัชรพงศ์ หงษ์สุวรรณ ได้กล่าวถึงลักษณะของหนุมานไว้ในหนังสือมหาภารตรามเกียรติ์ไว้ว่า หนุมาน เป็นพญาวานร ลูกนางสวาหะกับพระพาย กายสีขาวเผือก สวมมาลัยทอง มีกุณฑล ขนเพชร เขี้ยวแก้วกลางเพดานปาก ใช้ตรี (สามง่าม) เป็นอาวุธประจำกาย สามารถแผลงฤทธิ์เป็นสี่หน้าแปดกร หาวเป็นดาวเป็นเดือน (วัชรพงศ์ หงษ์สุวรรณ, 2550 : 6)

อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ปีพุทธศักราช 2551 และผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์โขนลิง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้กล่าวถึงลักษณะของหนุมานไว้ว่า "หนุมานเป็นลิงที่มีอิทธิฤทธิ์มาก เนื่องจากถือกำเนิดจากเทพอาวุธ และพละกำลังของพระอิศวร มีลักษณะกายเป็นลิงโล้น กายสีขาว ปากอ้า เป็นบุตรพระพายกับนางสวาหะ เป็นลิงระดับพญาวานร เมื่อแผลงฤทธิ์จะมีสี่พักตร์แปดกร มีลักษณะพิเศษ คือ มีกุณฑล ขนเพชร และเขี้ยวแก้ว พระอิศวรบัญชาให้ถือกำเนิดมาเพื่อเป็นทหารเอกของพระราม (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, **สัมภาษณ์**, 14 กรกฎาคม 2552)

อาจารย์วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์โขนลิง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้กล่าวถึงลักษณะหนุมานไว้ว่า "หนุมาน เป็นลิงโล้นมีกายสีขาวผ่อง ร่างกายประกอบจากเทพอาวุธของพระอิศวร โดยมีจักรแก้วเป็นเศียร ตรีเพชรเป็นกายกร และบาทา คฑาเพชรเป็นสันหลังไปตลอดจนกระทั่งหาง มีลักษณะสำคัญในกายคือกุณฑล ขนเพชร และเขี้ยวแก้ว เป็นลิงที่มีฤทธิ์มากเพราะถือกำเนิดจากเทพอาวุธและกำลังของพระอิศวร สามารถหาวเป็นดาวเป็นเดือนได้ ใครฆ่าก็ไม่ตาย เพราะเมื่อมีพระพายพัดต้องกายก็จะฟื้นคืนมา" (วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์, **สัมภาษณ์**, 20 กรกฎาคม 2552)

จากคำนิยามดังกล่าวข้างต้น ลักษณะของหนุมานตามความหมายของผู้วิจัย หมายถึง วานรในระดับ "พญาวานร" ถือกำเนิดมาจากศาสตราวุธและพละกำลังของพระอิศวร โดยมีพระพายเป็นบิดา และนางสวาหะเป็นมารดา ลักษณะกายของหนุมานเป็นวานร กายสีขาวผ่อง หัวโล้น ปากอ้า ร่างกายประกอบขึ้นจากเทพอาวุธของพระอิศวร คือ มีจักรแก้วเป็นเศียร ตรีเพชรเป็นกาย กร และบาทา คทาเพชรเป็นสันหลังไปตลอดจนกระทั่งหาง มีสิ่งวิเศษในกาย คือ กุณฑล ขนเพชร และเขี้ยวแก้ว เมื่อแผลงฤทธิ์จะมีสี่พักตร์ แปดกร เป็นลิงที่มีอิทธิฤทธิ์มาก สามารถหาวเป็นดาวเป็นเดือนได้ ใครฆ่าก็ไม่ตายเพราะเมื่อมีพระพายพัดต้องกายก็จะฟื้นคืนมา ถือกำเนิดมาเพื่อเป็นทหารเอกของพระราม ตามความประสงค์ของพระอิศวร

ชื่อหนุมาน เป็นชื่อที่คนไทยรู้จักและคุ้นเคยกันเป็นอย่างดี โดยเฉพาะกลุ่มคนที่มีความสนใจในวรรณคดีและการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ เป็นตัวละครที่ได้รับความชื่นชอบจากผู้ชมเป็นอย่างมาก ด้วยอากัปกิริยาที่น่ารักและซุกซนตามประสาลิง เป็นยอดทหารที่เก่งกล้าสามารถต่อสู้กับบรรดายักษ์ที่ดุร้ายเก่งกาจ และมากด้วยเล่ห์กลมารยาสารพัดวิธีของยักษ์ แต่หนุมานก็สามารถเอาชนะได้ทุกครั้งด้วยความฉลาดหลักแหลมและชั้นเชิงที่เหนือกว่า สามารถทำงานตามที่นายสั่งได้บรรลุเป้าหมายทุกครั้ง เป็นแบบอย่างของข้าราชการที่ปฏิบัติหน้าที่ด้วยความซื่อสัตย์สุจริต ไม่หวังผลประโยชน์ ลาภยศสรรเสริญ หรือสิ่งตอบแทนใด ๆ มีความจงรักภักดีต่อเจ้านาย สามารถสละชีวิตเพื่อเจ้านายได้

หนุมานเป็นตัวละครที่มีความสำคัญมากในเรื่องรามเกียรติ์ มีบทบาทที่โดดเด่นในด้านการแสดง ผลงานในการทำสงครามของหนุมานมีมากมาย แต่บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เริ่มต้นตั้งแต่ตอนพระรามให้หนุมานไปถวายแหวน ดังนั้นผู้วิจัยขอนำเสนอประวัติของหนุมานจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช โดยอ้างอิงพอสังเขปดังนี้

1. ชาติกำเนิด

กำเนิดหนุมาน จับตอนตั้งแต่ฤาษีโคดม เดิมเป็นกษัตริย์ผู้ครองเมืองสาเกต ไม่มีโอรส ธิดา เกิดความเบื่อหน่ายในลาภยศสรรเสริญ จึงตัดสินใจออกบวช บำเพ็ญพรตภาวนาถึง 2,000 ปี จนหนวดเครายาวรุงรังและมีนกกระจาบสองตัวผัวเมียมาทำรังออกไข่ วันหนึ่งนกกระจาบตัวผู้ออกไปหาอาหาร ได้ไปพบสระบัวบานสวยงาม นกกระจาบจึงบินลงไปจิกกินและเคล้าคลึงเกสรอย่างเพลิดเพลินจนเย็นค่ำ ดอกบัวได้หุบกลีบลงขังนกกระจาบเอาไว้

ครั้นพอรุ่งเช้ากลีบดอกบัวแย้มออกนกกระจาบจึงรีบบินกลับรัง นกกระจาบตัวเมียจึงต่อว่าแก่นกกระจาบตัวผู้เป็นหนักหนา แม้นกกระจาบตัวผู้จะอธิบายอย่างไรนางนกกระจาบก็หาฟังไม่ และจนใจจะอธิบายนกกระจาบตัวผู้จึงกล่าวแก่นางนกกระจาบตัวเมียว่า "หากพี่พูดปดคิดนอกใจดังเจ้าว่า ขอให้บาปของพระฤาษีจงตกอยู่กับพี่" ฝ่ายฤาษีโคดมได้ยินดังนั้น จึงถามแก่นกกระจาบตัวผู้ว่า "ข้าบำเพ็ญพรตภาวนามาถึงสองพันปี หนวดเคราข้าก็ให้เจ้าทำรัง บาปกรรมข้าจะมีที่ไหน ข้ายังไม่เห็น" นกกระจาบตัวผู้จึงตอบคำฤาษีโคดมว่า "พระองค์เป็นถึงกษัตริย์ทิ้งบ้านเมือง ราษฎร มาถือศีล ไม่มีโอรสธิดา ที่จะสืบราชบัลลังก์ นี่แหละคือบาปใหญ่หลวงนัก" ฤาษีโคดมได้ยินดังนั้นเห็นจริงตามคำนกกระจาบว่า จึงประกอบพิธีบูชาไฟจนบังเกิดนางขึ้นกลางอัคคี ตั้งชื่อให้ว่านางกาลอัจนา แล้วฤาษีโคดมก็อยู่กินกับนางกาลอัจนาในอาศรมกลางป่านั้นจนนางตั้งท้องและคลอดลูกออกมาเป็นบุตรี ตั้งชื่อให้ว่านางสวาหะ วันหนึ่งพระฤาษีโคดมออกไปหาอาหาร พระอินทร์และพระอาทิตย์ต้องการแบ่งกำลังฤทธิ์ของตนมาช่วยพระราม จึงลอบลงมาสมสู่ด้วยนางกาลอัจนาจนเกิดโอรสทั้งสององค์ พระฤาษีโคดมคิดว่าเป็นลูกตน เฝ้าเลี้ยงดูอุ้มชูด้วยความรักเสมอมา วันหนึ่งพระฤาษีพาลูกทั้งสามไปอาบน้ำ โดยการให้พระโอรสองค์โตขี่หลังอุ้มพระโอรสองค์เล็กไว้ข้างขวา มือซ้ายจูงนางสวาหะ เดินมาจนถึงท่าน้ำด้วยความเหนื่อยล้า นางสวาหะจึงตัดพ้อต่อว่าพระฤาษีโคดมว่า "ทีลูกคนอื่นทั้งให้ขี่หลังทั้งอุ้ม ลูกตัวเองกลับให้เดิน" ได้ฟังดังนั้นพระฤาษีโคดมจึงเกิดความสงสัยในคำของนางสวาหะ คาดคั้นความจริงจนนางสวาหะเล่าให้ฟัง พระฤาษีได้ฟังยังกังขาจึงตั้งจิตอธิษฐานเสี่ยงพระโอรสและพระธิดาทั้งสามลงแม่น้ำ หากใครเป็นบุตรตนขอให้ว่ายน้ำกลับมาหาตนได้ หากไม่ใช่ขอให้กลับกลายเป็นลิงวิ่งเข้าป่าไป เสร็จเสี่ยงทายแล้วจึงโยนบุตรทั้งสามลงแม่น้ำไป มีเพียงนางสวาหะเท่านั้นที่ว่ายน้ำกลับมาได้ ส่วนพระโอรสทั้งสองกลับกลายเป็นลิงว่ายน้ำไปขึ้นฝั่งตรงข้ามหนีหายเข้าป่าไป เห็นดังนั้นพระฤาษีโคดมโกรธมากรีบกลับไปที่อาศรม ครั้นพอมาถึงก็ต่อว่าด่าทอนางกาลอัจนาพร้อมสาปให้กลายเป็นหินรอพระนารายณ์อวตารมาสังหารยักษ์ ให้เอาแผ่นหินนี้ถมสมุทรอย่าได้ผุดขึ้นมาอีกเลย ฝ่ายนางกาลอัจนาได้ยินคำสาปก็ตกใจ ตัดพ้อต่อว่านางสวาหะว่าอกตัญญู และได้สาปให้นางสวาหะไปยืนตีนเดียวเหนี่ยวกินลมรับทุกขเวทนา ต่อเมื่อให้กำเนิดบุตรเป็นวานรผู้มีฤทธิ์จึงจะพ้นคำสาป เสร็จสาปนางสวาหะนางกาลอัจนาก็กลายเป็นหินไป ส่วนนางสวาหะก็ไปยืนตีนเดียวเหนี่ยวกินลมอยู่เชิงเขาจักรวาล

กล่าวถึงพระอิศวรทราบว่านางสวาหะถูกนางกาลอัจนาสาป ให้มายืนตีนเดียวเหนี่ยวกินลม จึงคิดที่จะให้นางมีบุตรเป็นวานรผู้มีฤทธิ์เพื่อเป็นทหารของพระราม จึงมอบเทพอาวุธให้พระพายนำไปชัดเข้าปากนางสวาหะ จะเกิดบุตรเป็นลิงที่มีฤทธิ์มาก พระพายรับคำ

พร้อมเทพอาวุธจากพระอิศวรแล้วรีบเหาะมา ครั้นถึงจึงเอาเทพอาวุธพระอิศวรซัดเข้าไปในปากนางสวาหะตามเทวบัญชา พร้อมแจ้งเรื่องให้นางสวาหะทราบ

นับตั้งแต่พระพายซัดเทพอาวุธของพระอิศวรเข้าปากนางสวาหะ นางก็ตั้งครรภ์จนครบสามสิบเดือน ดังคำกลอนที่ว่า

"เมื่อนั้น นวลนางสวาหะโฉมศรี
ตั้งแต่พระพายฤทธี เอาอาวุธพระศุลีลงมา
ทิ้งเข้าในปากโฉมยง ก็ทรงครรภ์เกินทศมาสา
ถ้วนสามสิบเดือนโดยตรา กัลยาอยู่สุขสำราญ ฯ"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 : 74)

นางสวาหะตั้งครรภ์นานถึงสามสิบเดือน นางก็ให้กำเนิดโอรสออกจากปากในวันอังคาร เดือนสาม ปีขาล มีรูปกายเป็นลิงเผือก สีขาวผ่อง มีฤทธิ์มาก ดังคำกลอนที่ว่า

"ครั้นได้ศุภฤกษ์ยามดี พระรวีหมดเมฆแสงฉาน
ปีสามเดือนขาลวันอังคาร เยาวมาลย์ก็ประสูติโอรส
เป็นวานรผู้แผ่นออกทางโอษฐ์ เผือกผ่องไพโรจน์ทั้งกายหมด
ใหญ่เท่าชันษาได้โสฬส อลงกตดังดวงศศิธร ฯ"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 : 74)

หลังจากให้กำเนิดหนุมานแล้ว นางสวาหะได้เรียกหนุมานมาเล่าความจริงให้ฟัง พร้อมทั้งสั่งความให้หนุมานไปคอยท่าพระราม เพื่อเป็นข้ารับใช้ใต้เบื้องยุคลบาท ดังคำกลอนที่ว่า

"เมื่อนั้น นวลนางสวาหะดวงสมร
เห็นบุตรนั้นเป็นวานร ฤทธิรอนดั่งองค์พระสุริยัน
มีใจแสนโสมนัสสา พ้นคำมารดาสาปสรรค์
จึ่งอุ้มลูกยาวิลาวัลย์ ให้เสวยซึ่งถันธารา
กอดจูบลูบทั่วอินทรีย์ ดวงชีวีแม่สุดเสน่หา
สงสารที่เจ้าเกิดมา อนาถาไร้ญาติเข็ญใจ

ทั้งแม่ลูกก็มิได้เลี้ยงกัน *สารพันไม่มีสิ่งใดให้*
มิหนำจะซ้ำจากไป *อาลัยเป็นพ้นพันทวี*
จงฝากกายพระพายเทเวศร์ *ซึ่งเป็นบิตุเรศเรืองศรี*
อันกุณฑลขนเพชรเขี้ยวมณี *ที่มีในกายของลูกรัก*
ถ้าว่าผู้ใดมาทักทาย *ท่านนั้นนารายณ์ทรงจักร*
อวตารลงมาผลาญยักษ์ *เจ้าจงสวามิภักดิ์กับบาทา ฯ"*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 : 75)

หลังจากสั่งความลำลากันเสร็จเรียบร้อยแล้ว หนุมานก็เหาะมาไปคอยท่าพระรามเพื่อรับใช้ใต้ยุคลบาท ตามคำมารดาที่สั่งไว้

2. **อิทธิฤทธิ์ของหนุมาน**

หนุมาน เป็นลิงที่มีอิทธิฤทธิ์ตั้งแต่เกิด เนื่องจากถือกำเนิดมาจากเทพอาวุธและกำลังของพระอิศวรที่แบ่งประทานให้พระพาย นำมาซัดใส่ปากนางสวาหะจนตั้งครรภ์และคลอดออกมาในที่สุด ดังบทกลอนที่กล่าวถึงเทพอาวุธที่เป็นองค์ประกอบร่างกายหนุมานดังนี้

"คิดแล้วจึงแบ่งกำลัง *สั่งองค์พระพายแกล้วกล้า*
เอาเทพอาวุธอันศักดา *ทั้งกำลังกายาของเรานี้*
ไปซัดเข้าปากสวาหะ *จะเกิดบุตรเป็นกระบี่ศรี*
อันคฑาเพชรเรืองฤทธี *มีอานุภาพเกรียงไกร*
ให้เป็นสันหลังตลอดหาง *ซึ่งจะเดินทางอากาศได้*
อันตรีเพชรสุรกานต์ชาญชัย *ให้เป็นกายกรบาทา*
จักรแก้วอันเรืองฤทธิรอน *เป็นเศียรวานรแกล้วกล้า*
อาวุธทั้งสามศักดา *มหิมาประกอบเป็นอินทรีย์*
มาตรแม้นจะล้างศรัตรู *ทั้งหมู่อสุรศักดิ์ยักษี*
ให้ชักตรีเพชรฤทธี *ที่อกกระบี่ออกราญรอน*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 : 73)

นอกจากนี้หนุมานยังมีอาวุธประจำกาย คือ ตรีเพชร ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของร่างกาย แม้จะทำการต่อสู้กับศัตรูก็สามารถชักตรีเพชรออกมาจากอกได้ทันที

หนุมาน เป็นลิงที่มีฤทธิ์มาก และมีลักษณะกายและลักษณะที่เด่นเป็นพิเศษกว่าวานรตัวอื่น ๆ คือ

"ลอยอยู่ตรงพักตร์ชนนี *รัศมีโชติช่วงในเวหา*
มีกุณฑลขนเพชรอลงการ์ *เขี้ยวแก้วแววฟ้ามาลัย*
หาวเป็นดาวเดือนรวีวร *แปดกรสี่หน้าสูงใหญ่*
สำแดงแผลงฤทธิ์เกรียงไกร *แล้วลงมาไหว้มารดร"*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 : 74-75)

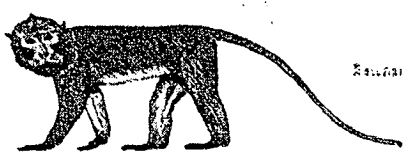
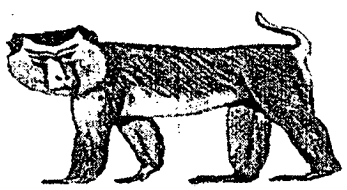
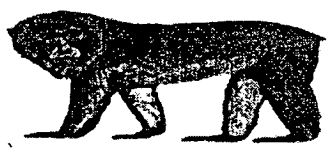
ภาพที่ 60 หนุมานแผลงอิทธิฤทธิ์
ที่มา : ชาตรี เพิ่มเยาว์ และคณะ, ม.ป.ป., Online

3. **รูปร่างลักษณะ**

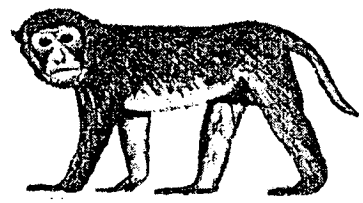
จากวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ของไทยนั้น ได้กล่าวถึงหนุมานว่าเป็นวานรเผือกมีอิทธิฤทธิ์มาก แต่ไม่ได้กล่าวจำเพาะเจาะจงว่าหนุมานเป็นลิงสายพันธุ์ใด ซึ่งจากประสบการณ์ของผู้วิจัยที่คลุกคลีอยู่ในวงการนาฏยศิลป์ เคยพบเห็นการแสดงรามเกียรติ์ของหลายประเทศในแถบเอเชีย รวมถึงการแสดงรามายณะนานาชาติที่ประเทศไทยจัดขึ้น เป็นการแสดงเรื่องราว

เกี่ยวกับนาฏยกรรมรามายณะประจำชาติของตนเอง ผู้วิจัยสังเกตเห็นลักษณะของหนุมานในแต่ละประเทศมีรูปลักษณ์ที่แตกต่างกันออกไป ดังนั้นผู้วิจัยจึงทำการเปรียบเทียบลักษณะลิงที่พบในท้องถิ่นประเทศไทยเพื่อเป็นพื้นฐานในการเปรียบเทียบลักษณะกายของหนุมาน

ตารางที่ 6 ลักษณะของลิงแต่ละประเภท

ประเภทของลิง	ภาพประกอบ	ลักษณะ
1. ลิงแสม		ลิงพวกนี้มีถิ่นกำเนิดดั้งเดิมอยู่ตามป่าแสม ว่ายน้ำเก่ง ชอบกระโดดลงน้ำ หาปูกินเป็นอาหาร เป็นลิงที่มีหางยาวมาก ยาวประมาณร้อยละ ๘๐-๑๑๐ ของลิงกัง ขนบนหัวเป็นทรงแหลม ปลายชี้เป็นเอกลักษณ์ประการหนึ่งของลิงแสม
2. ลิงกัง		มีหางสั้นประมาณ ๑ ใน ๓ ของลำตัว ขนบริเวณกลางกระหม่อมจะสั้นกว่าโดยรอบดูคล้ายผมทรงหลักแจวกลาย ๆ คนนิยมนำมาหัดให้ขึ้นต้นมะพร้าว เพราะเป็นลิงที่ว่องไวและใจเย็นฝึกง่าย เคยนำไปทดลองไปกับยานอากาศแต่ไม่สำเร็จ
3. ลิงเสน		รูปร่างคล้ายลิงกังแต่ตัวใหญ่กว่า ลักษณะแข็งแรง หางกุดสั้น ชอบหากินตามพื้นดิน หน้าผากเถิกกว้าง หัวกลมและก้นเป็นสีแดงหรือดำ
4. ลิงไอ้เงี๊ยะ หรือลิงวอกภูเขา		ลักษณะคล้ายลิงวอกแต่ขนข้างใบหน้าจะยาวกว่า มักพบตามภูเขาและที่สูงตั้งแต่ ๕๐๐-๓,๕๐๐ เมตร

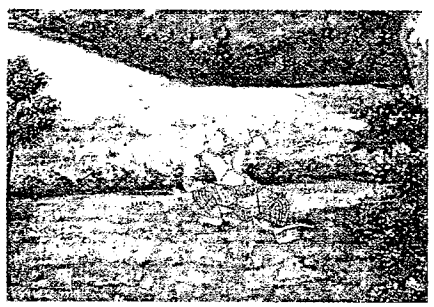
ตารางที่ 6 ลักษณะของลิงแต่ละประเภท (ต่อ)

5. ลิงวอก		ได้ชื่อว่าเป็นลิงที่ปรับตัวได้เก่งมาก เมื่ออยู่ใกล้คน ลิงวอกก็มีความสามารถปรับตัวและเปลี่ยนไปตามสภาพความเป็นอยู่ของสังคมเมือง ทั้งการเป็นอยู่ การกิน การนอน และการหาอาหารในเมือง ลิงวอกหรือที่ฝรั่งรู้จักในชื่อของรีซุส (Rhesus) นักวิจัยนำไปใช้ทดลองด้านชีววิทยาและจิตวิทยา ตลอดจนทดลองในเรื่องการรับรู้และความจำ ทั้งนิยมนำมาหัดละครลิง

ที่มา : นายไพโรจน์ ทองคำสุก, 2549 : 32

จากตารางแสดงลักษณะของลิงทั้ง 5 ชนิดดังกล่าวนั้น เป็นลิงที่อาศัยอยู่ตามธรรมชาติ มีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกัน แต่ที่เหมือนกันคือ รูปร่างเล็ก มีความคล่องแคล่วว่องไว มีความเฉลียวฉลาด ซึ่งสอดคล้องกับบุคลิกท่าทางของตัวโขนลิง ด้วยความมีลักษณะของเอกลักษณ์เฉพาะของลิงแต่ละชนิดนั้น จึงทำให้สามารถสังเกตได้ว่า ลักษณะรูปกายของหนุมานในรามเกียรติ์ของไทยพบว่าในมุมมองทัศนคติของคนไทย หนุมานมีลักษณะคล้ายลิงแสมมากที่สุด ดังที่ผู้วิจัยจะเปรียบเทียบดังนี้

ตารางที่ 7 เปรียบเทียบลักษณะหนุมานกับลิงแสม

<table>
<tr>
<td>
ลิงแสมตามธรรมชาติ</td>
<td>
หนุมานในงานประติมากรรม</td>
<td>
ลิงในจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์</td>
</tr>
<tr>
<td> 
ลักษณะหนุมานในจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์</td>
<td colspan="2">
ลักษณะหนุมานในนาฏยกรรมเรื่องรามเกียรติ์</td>
</tr>
</table>

จากภาพ จะเห็นได้ว่าในทัศนคติของคนไทย หนุมานมีลักษณะรูปร่างคล้ายลิงแสมมากที่สุด ไม่ว่าจะเป็นลักษณะใบหน้า แขน ขา ลำตัว หาง โดยเฉพาะลักษณะศีรษะของหนุมาน จะเป็นสันตั้งตรงกลางเหมือนกับศีรษะของลิงแสมตามธรรมชาติ ซึ่งมีขนตั้งเป็นสันตรงกลางศีรษะนั่นเอง

4. ชีวิตรับราชการ

ชีวิตการรับราชการของหนุมานเริ่มต้นตั้งแต่หนุมานพบพระรามที่กำลังตามหานางสีดาซึ่งถูกทศกัณฐ์ลักพาตัวไป ด้วยความเหนื่อยอ่อนพระรามจึงพักผ่อนที่ใต้ต้นหว้าใหญ่ หนุนตักพระลักษมณ์ต่างพระเขนย (หมอน) หนุมานแฝงกายอยู่บนต้นหว้าแลเห็นมนุษย์ทั้งสองมีบุคลิกงามสง่าอยากทำความรู้จัก จึงแสร้งทำอุบายหักกิ่งไม้โยนใส่พระรามซึ่งกำลังบรรทมอยู่ พระลักษมณ์ไล่เท่าไรก็ไม่ไปจึงคว้าคันศรเข้าไล่ตี หนุมานชิงคันศรพระลักษมณ์ได้แล้วหนีขึ้นต้นไม้ไป พระลักษมณ์จนใจจะชิงศรคืนมาได้จึงปลุกพระรามจากบรรทมแล้วทูลแจ้งเหตุ พระราม

ทอดพระเนตรเห็นหนุมานมีรูปกายที่ผิดแปลกจากลิงป่าทั่วไป จึงตรัสแก่พระลักษมณ์ว่าวานรตัวนี้ไม่ใช่ลิงป่าธรรมดา มีกุณฑล ขนเพชร และเขี้ยวแก้ว น่าจะเป็นวานรที่มีฤทธิ์เดช ฝ่ายหนุมานได้ฟังพระรามตรัสกับพระลักษมณ์จึงระลึกได้ถึงคำที่มารดาสอนไว้ ถ้าผู้ใดเห็นสิ่งวิเศษในกายตนนั่นคือพระนารายณ์อวตารมาผลาญยักษ์ ให้เข้าสวามิภักดิ์เป็นข้ารองบาท หนุมานจึงเข้าถวายตัวเป็นข้ารองบาทพระราม และอาสาไปนำพลพรรควานรมาเข้าเฝ้าเพื่อเป็นกำลังพลของพระรามในการทำสงครามกับทศกัณฐ์ ดังบทเจรจาที่ใช้ในการแสดงโขนตอนพระรามราชสุริยวงศ์ของกรมศิลปากร ดังนี้

> *"ข้าแต่พระสี่กรรามาวตาร ข้าพระบาทนี้ชื่อกำแหงหนุมานชาญฤทธา พระพายเทวฤทธิ์คือบิดาของข้าพระบาท แม่สวาหะนุชนาถเป็นมารดา ชนนีเคยสั่งข้ามาคราเยาว์วัย ว่าเมื่อใดพบมนุษย์มีสี่กร คือพระนารายณ์ผู้ทรงศรรามาวตาร ให้เข้าสวามิภักดิ์ต่อพระภูบาลแทบเบื้องพระบาทา บัดนี้ข้าได้พบพระจักราสมใจจินต์ ขอถวายตัวเป็นข้าแห่งพระจักรินจนวันตาย ประการหนึ่งข้านี้มีน้าและน้องชายอีกทั้งไพร่พลแต่ล้วนเรืองอิทธิ์ฤทธิรณด้วยเกิดมาเป็นวานร ต่างคอยเฝ้าบาทพระสี่กรเพื่อถวายตัวเป็นข้าทหาร ขออัญเชิญพระอวตารประทับอยู่ ณ ที่นี้ ข้าพระบาทจะไปนำหมู่กระบี่มาเฝ้าเบื้องบาทาทูลพลางถวายบังคมลาพระจักรี พลางสำแดงแผลงฤทธีเหาะระเห็จไป"*

(สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ม.ป.ป.)

หลังจากที่หนุมานเข้าถวายตัวรับราชการเป็นทหารของพระรามแล้ว หนุมานได้ปฏิบัติหน้าที่ข้าราชบริพารผู้ภักดี รับอาสาทำการการจนสำเร็จตามพระราชประสงค์ได้ทุกครั้งด้วยกำลังความสามารถและสติปัญญา ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาผลงานของหนุมานจากบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยปรากฏผลงานของหนุมานตั้งแต่เข้ารับราชการในกองทัพพระรามดังต่อไปนี้

1. สืบมรรคาไปกรุงลงกา
2. ปราบผีเสื้อสมุทร
3. สืบมรรคาไปลงกา
4. ปราบนางอังกาศตไล

5. ช่วยชีวิตนางสีดาได้ทันเวลา
6. รู้ทันอุบายทศกัณฐ์-จับนางเบญกาย
7. จับนางสุพรรณมัจฉาได้-จองถนนสำเร็จ
8. ปราบยักษ์ภานุราช
9. หักด่าน-ฆ่าไมยราพ-ช่วยพระรามจากกรุงบาดาลมาได้
10. ชิงตัวสุครีพมาจากกุมภกรรณได้
11. ทำลายพิธีลับหอกโมกขศักดิ์ของกุมภกรรณ
12. ไปเอายาแก้หอกโมกขศักดิ์ได้ทันเวลา
13. ทำลายพิธีทดน้ำของกุมภกรรณ
14. ปราบกาลสูร เสนาผู้ใหญ่ของแสงอาทิตย์
15. หักคอช้างเอราวัณ (แปลง) ในศึกพรหมาสตร์
16. ไปเอาสรรพยามาแก้พิษศรพรหมมาสตร์ได้ทันเวลา
17. ถอนหอกมูลพลัมช่วยชีวิตพระลักษณ์-เนรมิตกายเป็นพาหนะให้พระลักษณ์สังหารมูลพลัม
18. ทำอุบายลวงสหัสเดชะ-ฆ่าสหัสเดชะ
19. ทำลายพิธีอุโมงค์ของทศกัณฐ์
20. อุบายลวงสัทธาสูร-สังหารสัทธาสูร
21. ปราบยักษ์วิรุญจำบัง
22. ไปเอายามาแก้พิษหอกกบิลพัทของทศกัณฐ์
23. ปราบทศคีรีวัน
24. ทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ของนางมณโฑ
25. อาสาลวงกล่องดวงใจทศกัณฐ์ได้สำเร็จ
26. เตือนสติพระรามไม่ให้หลงรูปทศกัณฐ์แปลง
27. ปราบยักษ์บรรลัยกัลป์
28. ไปทูลพระพรตและพระสัตรุดได้ทันเวลาก่อนเข้ากองไฟ

จากผลงานในการรับราชการศึกสงครามในกองทัพของพระรามนั้น แสดงให้เห็นถึงบทบาทหนุมานในเรื่องรามเกียรติ์ ที่เป็นตัวละครที่มีความสำคัญมาก เป็นผู้ที่มีความเก่งกล้าสามารถมาก ไม่มีใครสามารถฆ่าให้ตายได้ พอถูกลมพัดก็ฟื้นคืนมาได้ มีความกล้าหาญจงรักภักดี มุ่งปฏิบัติหน้าที่ที่ได้รับมอบหมายให้สำเร็จ ดังจะเห็นได้จากในการสู้รบครั้งใดหนุมานจะจักการกับศัตรูถึงขั้นเด็ดขาด ถึงแม้ว่าศัตรูสู้ไม่ได้และหนีไป แต่หนุมานก็จะตามไปฆ่าจนได้ อย่างเช่น ตามไปฆ่าวิรุญจำบังที่หนีไปซ่อนตัวในฟองน้ำได้สำเร็จ เป็นต้น นอกจากนี้หนุมานไม่เคยวางมาดถือตนว่าเป็นทหารใหญ่ มีฤทธิไกรมาก มุ่งมั่นแต่เพียงช่วยเหลือราชการสงครามของพระรามอย่างมุ่งมั่นตั้งใจ และสำเร็จลุล่วงลงได้ ไม่ว่าจะต้องใช้วิธีใดก็ตามขอให้ฝ่ายตนเองเป็นผู้ชนะก็พอ ดังจะเห็นได้จากยอมแปลงกายเป็นหมาเน่าเพื่อทำลายพิธีลับหอกโมกขศักดิ์ของกุมภกรรณ แปลงเป็นลิงป่าสังขวานรเพื่อล่อลวงสหัสเดชะ เป็นต้น อาจกล่าวได้ว่าหนุมานเป็นผู้มีพระคุณต่อพระราม เนื่องจากได้ช่วยชีวิตนางสีดาพระชายาของพระรามได้ทันช่วยชีวิตพระลักษณ์อนุชาของพระรามไว้หลายหน อีกทั้งช่วยพระรามกลับมายังกองทัพได้โดยสวัสดิภาพเมื่อครั้งถูกมัยราพณ์สะกดลักพาตัวไป ช่วยชีวิตพระพรต พระสัตรุด พระอนุชาของพระรามได้ทันเวลาก่อนที่จะเข้ากองไฟ การกระทำของหนุมานมานในขณะที่รับราชการทั้งหลายทั้งปวงนั้น อยู่บนพื้นฐานอย่างเดียวคือ "ความจงรัก ภักดีต่อองค์พระมหากษัตริย์ของข้าราชบริพาร" ไม่ได้หวังผลตอบแทนแต่ประการใด

5. ชีวิตคู่ของหนุมาน

ชีวิตของหนุมานนั้น ถึงแม้จะเป็นตัวละครเอกที่สำคัญของเรื่อง แต่ก็ไม่ได้ใช้ชีวิตอย่างสุขสบายเหมือนตัวละครเอกในวรรณกรรมเรื่องอื่น ๆ เลย แม้กระทั่งเรื่องความรักของหนุมาน ก็มิได้ครองคู่อย่างมีความสุขเหมือนคนอื่น ๆ เนื่องจากความรักของหนุมานนั้นเกิดขึ้นในระหว่างปฏิบัติราชการสงคราม ดังนั้นจึงไม่มีโอกาสจะได้อยู่ครองคู่กัน เพียงได้ร่วมสู่สมภิรมย์รักเท่านั้นก็จำต้องพรากจากกันด้วยภาระและหน้าที่ แต่ด้วยภาระหน้าที่นี้เอง ทำให้หนุมานมีเมียถึงหกคนตรงตามหลักพื้นฐานวรรณกรรมไทย ที่ผู้ประพันธ์มักสื่อออกมาว่าตัวพระเอกหรือตัวละครเอกของเรื่องนอกจากจะเป็นผู้ที่มีวิชาความรู้ ความสามารถแล้ว ยังเป็นนักรักที่มักมีเมียหลายคน หากมองในแง่กลยุทธ์ในการทำศึกสงครามแล้ว อาจมองได้ว่าการมีเมียของหนุมานนั้นอาจมิได้เพราะความเสน่หาเพียงอย่างเดียวเท่านั้น หากแต่มีเรื่องของงานเข้ามาเกี่ยวข้อง การมีเมียของหนุมานนั้น เหมือนเป็นการซื้อใบเบิกทางไปสู่การทำงานให้สำเร็จลุล่วงไปด้วยความราบรื่น ใช้กลยุทธ์

ในการเปลี่ยนศัตรูมาเป็นเมีย ทำให้นอกจากจะไม่ถูกขัดขวางในการทำงานแล้ว ยังได้รับการช่วยเหลือและส่งเสริมอีกด้วย ดังผู้วิจัยจะกล่าวถึงต่อไปนี้

1. นางบุษมาลี

นางบุษมาลี เดิมทีเป็นนางฟ้าบนสวรรค์ กระทำผิดด้วยการเป็นแม่สื่อให้ท้าวตาวันกับนางฟ้านามว่ารำพา จึงถูกพระอินทร์สาปให้ลงมาอยู่ตัวคนเดียวในเมืองมายันทำหน้าที่บอกทางให้แก่ทหารพระรามไปยังเมืองลงกาจึงจะพ้นโทษกลับไปเป็นนางฟ้าตามเดิม จุดนี้เองเป็นเหตุที่ส่งผลให้นางบุษมาลีและหนุมานจะต้องได้พบเจอกัน ดังคำกลอนที่ว่า

"อันตัวข้าถ้านารายณ์วายุกูล ลงมาปราบประยูรยักษี
ให้ทหารอาสามาทางนี้ ชื่อกระบี่หนุมานชาญชิด
ช่วยอุ้มข้าขว้างไปในอากาศ จะสิ้นชาติสิ้นกรรมที่ทำผิด
อันผู้อื่นจะช่วยป้วยการคิด จงแจ้งจิตเถิดเจ้าอย่าเฝ้าล้อ"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 7)

หนุมานได้รับคำสั่งจากพระรามให้มาสืบหนทางไปเมืองลงกา และแจ้งข่าวให้นางสีดาทราบ มาพบนางบุษมาลีอยู่คนเดียว เป็นครั้งแรกในการรับราชการที่หนุมานได้มาพบหญิงสาวจึงแสดงความเจ้าชู้ เจรจาด้วยวาจาที่อ่อนหวานเชิงเกี้ยวพาราสีตามนิสัยชายเจ้าชู้กอปรกับกิริยาปากว่ามือถึง ทำให้ผู้หญิงเกิดมีใจให้กับหนุมาน ดังคำกลอนที่ว่า

"สุดเอยสุดสวาท แสนฉลาดลิ้นลมคมสัน
ลวงล่อเลือกว่าสารพัน ถ้าเช่นนั้นโฉมฉายสบายใจ
ขึ้นอยู่ถึงสวรรค์ชั้นอินทร์พรหม ใครจะตามไปชมเชยได้
จะลวงกันให้เก้อเออออะไร พอรู้เท่าเข้าใจอยู่ดอกน้อง
ว่าพลางทางทำทอดสนิท แนบชิดเชยชมสมสอง
ระทวยทอดกอดเกี่ยวกรตระกอง ตามทำนองเสน่หาประสาลิง"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 9)

หลังจากได้ร่วมรักกับนางบุษมาลีแล้ว หนุมานจึงกล่าวลานางบุษมาลีด้วยความจำเป็นจะต้องไปสืบหนทางไปเมืองลงกาตามรับสั่งของพระราม นางบุษมาลีก็ช่วยชี้บอกหนทางไปกรุงลงกาให้ ร่ำลาเสร็จสรรพเรียบร้อยหนุมานจึงโยนนางบุษมาลีขึ้นฟ้า พ้นจากคำสาปของพระอินทร์กลับไปเป็นนางฟ้าดังเดิม นับว่าการได้นางบุษมาลีเป็นเมียนั้น ช่วยให้การสืบหนทางไปกรุงลงกาง่ายขึ้น ทำให้ภารกิจที่ได้รับมอบหมายของหนุมานสำเร็จได้เร็วขึ้นด้วย

2. นางเบญกาย

นางเบญกาย เป็นบุตรสาวของพิเภกกับนางตรีชฎา มีศักดิ์เป็นหลานของทศกัณฐ์ ถูกใช้ให้แปลงกายเป็นนางสีดาลอยตามน้ำมาเพื่อตัดศึก ล่อลวงพระรามให้เข้าใจว่านางสีดาตายแล้ว พระรามจะได้เลิกทัพกลับไป ด้วยความชาญฉลาดของหนุมานจึงสามารถจับกลลวงของทศกัณฐ์ได้ ดังคำกลอนที่ว่า

"บัดนั้น *วายุบุตรอกสั่นหวั่นไหว*
พินิจพลางทางทูลสนองไป *ข้าสงสัยเป็นพ้นคณนา*
แม้นนางม้วยด้วยอาญาฆ่าตี *ก็จะมีบาดแผลแน่หนักหนา*
อันรูปนี้ดีร้ายจะแปลงมา *มิใช่องค์สีดานารี"*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 93)

หลังจากพระรามทรงอนุญาตให้ชันสูตรศพด้วยการเผาไฟ บรรดาวานรจึงนำร่างของนางสีดา (แปลง) ขึ้นวางบนเชิงตะกอนแล้วจุดไฟเผา ฝ่ายเบญกายทนความร้อนไม่ไหวจึงกลับกลายร่างเดิมเหาะหนีไปตามเปลวควัน หนุมานเห็นดังนั้นจึงไล่ติดตามไขว่คว้าจับตัวมาได้ พระรามจึงให้สุครีพสอบสวนจนทราบความจริง พระรามทราบว่าเป็นบุตรสาวพิเภก จึงอยากจะทดลองความซื่อสัตย์สุจริตของพิเภก จึงให้พิเภกบอกถึงโทษทัณฑ์ที่นางเบญกายจะได้รับ พิเภกทูลให้พระรามลงโทษด้วยการตัดศีรษะเสียบประจาน เพื่อเป็นเยี่ยงอย่าง ฝ่ายพระรามได้ฟังดังนั้นจึงมีจิตคิดปราณีความซื่อสัตย์ของพิเภก จึงสั่งให้หนุมานพานางเบญกายกลับไปส่งยังเมืองลงกา ครั้นพอถึงฝั่งสมุทรกรุงลงกาหนุมานได้ทำการเกี้ยวพาราสีนางเบญกาย ดังคำกลอนที่ว่า

"เจ้าเอยเจ้าพี่ *แต่แรกเริ่มเดิมทีไม่รู้จัก*
ต่อเห็นหน้าโฉมยงนงลักษณ์ *สงสารนักด้วยน้องต้องโทษกรณ์*
จะทูลขอก็เห็นยังกริ้วกราด *ใจจะขาดก็เสียดายสายสมร*
แม้นสั่งให้ไปสังหารราญรอน *จะผันผ่อนขอไว้มิให้ตาย*

พอครั้งนี้มีรับสั่งให้มาส่ง *สมจำนงในจิตที่คิดหมาย*
จะฝากรักไปกว่าชีวาวาย *โฉมฉายอย่าสลัดตัดอาลัย*
พี่จะถนอมนวลสงวนน้อง *เป็นคู่ครองเชยชิดพิศมัย*
ไม่ทิ้งขว้างร้างรักแรมไกล *ดวงใจจงเมตตาปราณี"*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 98)

หลังจากฟังคำเกี้ยวพาราสี โอ้โลมปฏิโลมของหนุมานแล้ว นางเบญกายจึงใจอ่อนคล้อยตามคำหวานของหนุมานและยอมร่วมสู่สมภิรมย์รักในที่สุด ผลจากการได้นางเบญกายเป็นเมียนั้นมีส่วนช่วยเหลืองานราชการของพระรามภายหลัง คือ ในตอนทำลายพิธีชุบกายให้เป็นเพชรของทศกัณฐ์ซึ่งปลูกโรงพิธีในอุโมงค์กลางกรุงลงกา และใช้แผ่นหินปิดปากอุโมงค์ไว้กำกับด้วยมนต์ตรา ถึงหนุมานจะเก่งกล้าสามารถเพียงไรก็ไม่สามารถเปิดออกได้ ต้องใช้น้ำล้างเท้าสตรีในกรุงลงกามาราดรดแผ่นหินจึงจะสามารถเปิดออกได้ หนุมานจึงไปขอน้ำล้างเท้าของนางเบญกายมาราดรดแผ่นหินจึงสามารถเข้าไปทำลายพิธีของทศกัณฐ์ได้สำเร็จ

3. นางสุพรรณมัจฉา

นางสุพรรณมัจฉา เป็นบุตรสาวของทศกัณฐ์กับนางปลา ได้รับบัญชาให้พาบริวารไปขนก้อนหินที่กองทัพพระรามถมเพื่อเป็นถนนข้ามมายังกรุงลงกานำไปทิ้งที่อื่น ขัดขวางไม่ให้จองถนนได้สำเร็จ แต่สุครีพซึ่งคุมพลวานรถมสมุทรเห็นผิดสังเกตที่ถมเท่าไรไม่เห็นตื้นเขินเป็นถนนขึ้นมา จึงใช้ให้หนุมานลงไปดูใต้สมุทร ฝ่ายหนุมานเมื่อลงมาใต้สมุทรพบบริวารปลากำลังขนก้อนศิลาไปทิ้งที่อื่น จึงเข้าไล่เข่นฆ่า ครั้นมองไปท่ามกลางฝูงปลาพบนางสุพรรณมัจฉาจึงเข้าไล่ไขว่คว้าจับเอาไว้ได้ แล้วคาดคั้นความจริงถึงเหตุที่พาบริวารมาขนหินไป ด้วยความกลัวหนุมาน นางสุพรรณมัจฉาจึงบอกความจริง หนุมานเห็นว่าหากจะฆ่านางก็เสียดายความงดงามของนางสุพรรณมัจฉา อีกทั้งยังคิดว่าจะให้นางนั้นพาบริวารขนหินมาคืนดังเดิม นับว่าเป็นความคิดที่หลักแหลมของหนุมาน ได้ทั้งนางงานที่ได้รับมอบหมายก็บรรลุ ดังคำกลอนที่ว่า

"เมื่อนั้น *หนุมานแจ้งจริงทุกสิ่งสรรพ์*
จึ่งคิดว่าถ้าจะผลาญชีวัน *ก็เสียคมพระขรรค์ไม่เข้ายา*
แม้นปลอบให้ไปพาพวกพล *คืนขนศิรีมาดีกว่า*
คิดพลางทางชม้ายชายตา *พูดจาโลมเล้าเอาใจ"*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 113)

จะเห็นได้ว่า แม้หนุมานจะเป็นผู้ที่มีนิสัยเจ้าชู้ แต่ในความคิดของหนุมานก็ยังพึงระลึกถึงหน้าที่ของตนที่ได้รับมอบหมายอยู่ตลอดเวลา อีกทั้งเป็นผู้ที่มีสติปัญญาเฉลียวฉลาดรู้จักใช้ประโยชน์จากความเสน่หา มาใช้ในการปฏิบัติราชการให้ลุล่วงทันตามที่ได้รับมอบหมาย ผลจากการได้นางสุพรรณมัจฉาเป็นเมียนั้นได้ประโยชน์ 2 ต่อ คือ 1. นางสุพรรณมัจฉาให้บริวารช่วยขนหินมาจองถนนจนสำเร็จตามพระราชประสงค์ของพระราม และ 2. ได้มัจฉานุ อันเป็นบุตรซึ่งเกิดกับนางสุพรรณมัจฉา มีส่วนช่วยงานของหนุมานในการชี้บอกหนทางไปเมืองบาดาล ช่วยพระรามกลับมาได้

4. นางวานรินทร์

นางวานรินทร์ เดิมเป็นนางฟ้าต้องคำสาปพระอิศวร เพราะละเว้นจากหน้าที่ให้ลงมาอยู่ในถ้ำ ณ เขาอังกาศ คอยชี้บอกทางให้ทหารพระนารายณ์ตามไปปราบยักษ์ เมื่อนั้นจึงจะพ้นคำสาป ฝ่ายวิรุญจำบังหนีศรพระรามมาพบนางวานรินทร์ นางจึงแนะนำให้ไปหลบซ่อนในฟองน้ำในทะเลสีทันดร หนุมานตามมาพบถ้ำที่นางวานรินทร์อาศัยอยู่จึงแปลงกายเป็นมานพเพื่อเข้าไปสืบข่าววิรุญจำบัง จนมาพบนางวานรินทร์ และได้สอบถามจนทราบความว่านางเป็นนางฟ้าต้องสาปพระอิศวร คอยทหารพระนารายณ์เพื่อชี้บอกทางตามไปปราบยักษ์ หนุมานทราบความเช่นนั้นจึงกลับคืนร่างเดิม แล้วแจ้งแก่นางวานรินทร์ว่า ตนเองคือหนุมานทหารพระนารายณ์ตามมาสังหารวิรุญจำบัง นางวานรินทร์จึงบอกว่าวิรุญจำบังแอบซ่อนอยู่ในฟองน้ำในทะเลสีทันดร หลังจากทราบความจริงจากนางวานรินทร์แล้ว แทนที่หนุมานจะตามไปสังหารวิรุญจำบังทันที กลับเกี้ยวพาราสีนางวานรินทร์ตามวิสัยเจ้าชู้ของหนุมาน ดังคำกลอนที่ว่า

"ทรามเอยทรามสงวน *ถ้อยคำน้ำนวลจะหาไหน*
ราชการก็ร้อนไม่นอนใจ *จะรีบไปสังหารผลาญกุมภัณฑ์*
แต่ความรักหนักหน่วงในดวงจิต *เป็นสุดที่พี่จะคิดผ่อนผัน*
เจ้ายิ่งทำเหินห่างไปอย่างนั้น *เหมือนแกล้งกันให้ขาดราชการ*
ว่าทางพลางประโลมลูบต้อง *ค่อยประคองเคียงพักตร์สมัครสมาน*
สนิทแนบแอบองค์นงคราญ *กรประสานสอดคล้องทำนองใน"*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 81-82)

จะเห็นได้ว่า นอกจากหนุมานจะมีมีวิธีการพูดเกี้ยวพาราสีนางในลักษณะต่าง ๆ กันออกไป สำหรับนางวานรินทร์นี้ หนุมานใช้วิธีพูดประชดประชัน ตัดพ้อนางวานรินทร์ให้เกิดความสงสารเห็นอกเห็นใจ จนยอมร่วมภิรมย์รักกับหนุมาน ผลจากการได้นางวานรินทร์เป็นเมียทำให้ได้รับการช่วยเหลือบอกที่ซ่อนตัวของวิรุญจำบัง ทำให้สามารถตามไปฆ่าวิรุญจำบังได้สำเร็จ

5. นางมณโฑ

นางมณโฑ ชาติกำเนิดเป็นนางกบ ต้องตายด้วยความกตัญญูรู้คุณ พระฤาษีจึงเมตตาชุบชีวิตขึ้นมาเป็นมนุษย์ แล้วนำไปถวายพระอิศวร พระอิศวรโปรดประทานนางมณโฑให้เป็นข้ารับใช้พระอุมา พระอุมาเมตตานางมณโฑมาก สอนวิชาสัญชีพ (พิธีทำน้ำทิพย์ชุบชีวิต) ให้แก่นางมณโฑ นางมณโฑต้องตกเป็นเมียหนุมานเมื่อครั้งมณโฑทำพิธีหุงน้ำทิพย์ พิเภกทูลว่าพิธีนี้จะเสียพิธีหรือเสื่อมลงเพราะผู้ประกอบพิธีเป็นหญิงแพศยามีสามผัว ดังคำกลอนกล่าวว่า

"อันพิธีนี้ในตำรับห้าม *ถ้าหญิงสามสามีไม่เดียดฉันท์*
เป็นคนแพศยาอาธรรม์ *พระเวทนั้นเสื่อมสิ้นเดชา*
จงแต่งให้ทหารชาญชิต *ไปล้างพิธีเสน่หา*
แม้นเสร็จสมถวิลจินดา *ปีศาจอสุราจะสูญไป"*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 147)

พระรามจึงตรัสใช้ให้หนุมานไปทำลายพิธี โดยการปลอมตนเป็นทศกัณฐ์ยกโยธากลับเข้าลงกาและร่วมภิรมย์รักกับนางมณโฑให้เสียพิธี หนุมานรับคำสั่งถวายบังคมลาออกมาแปลงกายเป็นทศกัณฐ์ ยกพลกลับเข้ากรุงลงกา เมื่อมาถึงกรุงลงกา หนุมานตรงไปหานางมณโฑยังโรงพิธีทันที พลางแสร้งกล่าวชมเชยนางมณโฑว่า

"โฉมเอยโฉมเฉลา *คุณเจ้าอยู่กับพี่นี้หนักหนา*
ถ้าหาไม่ไหนเลยลงกา *จะต้องไปเป็นข้าปัจจามิตร*
ตั้งแต่นี้ไพร่ฟ้าประชากร *สิ้นทุกข์ร้อนสำราญบานจิต*
พี่ค่อยสบายวายคิด *จะอยู่เย็นเป็นนิตย์ในเมืองยักษ์"*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 149)

เมื่อกล่าวชมเชยนางมณโฑแล้ว หนุมานยังเกี้ยวพาราสีและร่วมภิรมย์รักเพื่อทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ ดังคำกลอนที่ว่า

"สาวเอยสาวสวรรค์ ความผูกพันรักพี่จะมีไหน
แม้นไม่ม้วยชีวันบรรลัย พี่ไม่ไกลเจ้าเยาวมาลย์
น้อยหรือสิบสามปีเข้านี่แล้ว พึ่งผ่องแผ้วปรีดิ์เปรมเกษมศานต์
จะเชยชมโฉมยงนงคราญ ให้สำราญเริงรื่นทุกคืนวัน
ว่าพลางอิงแอบแนบสนิท จุมพิตชิดชมภิรมย์ขวัญ
ไม่ขัดข้องสองจิตประจวบกัน เกษมสันต์สำราญบานใจ"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 150)

จะเห็นได้ว่า นอกจากหนุมานจะเป็นนักรักที่มีแบบฉบับเป็นของตนเองแล้ว ยังมีความสามารถในการลอกเลียนแบบการแสดงความรักตามแบบทศกัณฐ์ จนไม่มีข้อพิรุธให้นางมณโฑสงสัยและจับผิดได้ ผลจากการได้นางมณโฑเป็นเมียทำให้พิธีหุงน้ำทิพย์ของนางมณโฑเสื่อมลง และไม่สามารถส่งน้ำทิพย์ไปช่วยชุบชีวิตยักษ์ที่ตายให้ฟื้นขึ้นมาทำศึกสงครามได้อีก

6. นางสุวรรณกันยุมา

นางสุวรรณกันยุมา เป็นชายาของอินทรชิต แต่ต้องตกเป็นภรรยาของหนุมาน เมื่อครั้งหนุมานไปล่อลวงกล่องดวงใจทศกัณฐ์ และได้ทำอุบายจนทศกัณฐ์ไว้วางใจ แต่งตั้งให้เป็นบุตรบุญธรรม หลังจากที่หนุมานอุบายไปตีทัพพระลักษณ์กลับมาแล้ว ทศกัณฐ์พอพระทัยมากถึงกับให้ดำรงตำแหน่งอุปราชแทนที่อินทรชิต ด้วยเหตุนี้เอง ทรัพย์สมบัติ ปราสาทราชมณเฑียร รวมถึงมเหสี สนม และกำนัลในที่เป็นของอินทรชิต จึงตกเป็นของหนุมาน แต่แรกเริ่มเดิมทีนั้น นางสุวรรณกันยุมาได้บ่ายเบี่ยงไม่ยอมจะเป็นภรรยา ดังคำกลอนที่ว่า

"บัดเอยบัดสี อะไรนี่น่าชังมั่งหรือไม่
คิดว่าให้หาจะว่าไร ถ้าแจ้งใจอย่างนี้ก็มิมา
วานอย่าเฝ้าเย้ายวนชวนชิด จนจิตที่จะอ่อนผ่อนหา
เมื่อสามีเพิ่งม้วยมรณา ยังไม่วายน้ำตาจาบัลย์

จงรอรั้งยั้งก่อนผ่อนปรน ใช่จะพ้นมือไปเมื่อไรนั่น
จะมาทำด่วนได้อย่างไรนั้น ยังหวาดหวั่นวิญญาณ์หนักหนานัก
ดูดู๋เนื้อหนังช่างเหนียวเหน็บ หยิกข่วนก็ไม่เจ็บจนเล็บหัก
นางสะบัดปัดกรทำค้อนควัก นงลักษณ์เมียงเมินสะเทิ้นที"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 198)

ถึงนางสุวรรณกันยุมาจะบ่ายเบี่ยงอย่างไร แต่ด้วยความเจ้าชู้ การใช้คารมและปากว่ามือถึงของหนุมานก็สามารถเอาชนะใจนางสุวรรณกันยุมาได้ ดังคำกลอนที่ว่า

"มาลองรักกับพี่จะดีกว่า เกลือกว่าจะลืมยักษ์รักลิงเล่า
ว่าพลางอิงแอบแนบเคล้า ยั่วเย้าตามธรรมเนียมเลียมโลม
ประคองนางวางเหนือแท่นบรรทม เชยปรางค์ทางภิรมย์ชมโฉม
อัศจรรย์ลั่นพิลึกครึกโครม กลางโพยมพยับมืดเมฆา"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 199)

สรุปได้ว่า นอกจากหนุมานจะเป็นนักรบที่เก่งกล้าสามารถแล้ว ในเรื่องความเป็นนักรักหนุมานก็ถือได้ว่าเป็นคนเจ้าชู้มาก เป็นผู้ที่มีคารมดี สามารถพูดจาหว่านล้อม โน้มน้าวใจผู้หญิงจนใจอ่อนได้ กอปรกับลีลารักของหนุมานซึ่งอาจกล่าวได้ว่ายอดเยี่ยมทีเดียว จนถึงขนาดที่ว่าผู้หญิงคนใดลองได้ร่วมภิรมย์รักด้วยแล้วถึงกับติดตราตรึงใจจนทำให้ลืมทุกสิ่งได้ ดังผู้วิจัยจะยกตัวอย่างต่อไปนี้

1. นางบุษมาลี

"เมื่อนั้น นางบุษมาลีศรีสมร
ร่วมภิรมย์สมสวาทวานร บังอรประดิพัทธ์ผูกพัน
ลืมถวิลสิ้นกังวลที่ทนทุกข์ เป็นสุขกว่าได้ไปสวรรค์
อิงแอบแนบนั่งนวดฟั้น เกษมสันต์สมถวิลยินดี
เห็นวานรหลอนหลอกหยอกเอิน นางอายเมียงเมินพักตร์หนี
สัพยอกหยอกหยิกซิกซี้ แย้มสรวลยวนยีปรีดา ฯ"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 10)

2. นางเบญกาย

"เมื่อนั้น เบญกายกัลยามารศรี
แสนสนิทพิศวาสเปรมปรีดิ์ ด้วยกระบี่วายุบุตรวุฒิไกร
หัวเหิมเริ่มแรกแปลกปลื้มจิต เอนแอบแนบชิดพิศมัย
เสน่หาปลดปลงจงใจ มิใคร่ไปไกลพ้นหนุมาน"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 100)

3. นางสุพรรณมัจฉา

"เมื่อนั้น นางมัจฉานารีศรีใส
ได้ร่วมรักวายุบุตรวุฒิไกร กราบไหว้อภิวันท์จำนรรจา
จะขอสืบสนองรองบาท จนสิ้นชาติชีวังสังขาร์
ซึ่งผิดพลั้งทั้งนั้นได้กรุณา ไปเบื้องหน้าอย่าให้น้องได้อาย"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 114)

4. นางวานรินทร์

"เมื่อนั้น วานรินทร์เยาวยอดเสน่หา
ได้ร่วมรสขุนกระบี่ปรีดา กัลยาแย้มยิ้มพริ้มพราย
วายุบุตรยุดหยอกก็หยิกข่วน เย้ายวนยั่วอารมย์สมหมาย
ทำกระชดกระช้อยชม้อยชม้าย เอียงอายเอนทับลงกับเพลา
ถ้อยทีปรีดิ์เปรมเกษมสันต์ ถึงจะได้ไปสวรรค์ก็ไม่เท่า
เฉาะเลาะลิงอิงแอบแนบเคล้า ยั่วเย้าแย้มสรวลชวนชิด"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 82)

5. นางมณโฑ

"สาวเอยสาวสวรรค์ ความผูกพันรักพี่จะมีไหน
แม้นไม่ม้วยชีวันบรรลัย พี่ไม่ไกลเจ้าเยาวมาลย์
น้อยหรือสิบสามปีเข้านี่แล้ว พึ่งผ่องแผ้วปรีดิ์เปรมเกษมศานต์
จะเชยชมโฉมยงนงคราญ ให้สำราญเริงรื่นทุกคืนวัน

ว่าพลางอิงแอบแนบสนิท *จุมพิตชิดชมภิรมย์ขวัญ*
ไม่ขัดข้องสองจิตประจวบกัน *เกษมสันต์สำราญบานใจ"*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 150)

6. นางสุวรรณกันยุมา

"เมื่อนั้น *นางสุวรรณกันยุมามีศรี*
ได้สมัครักใคร่เป็นไมตรี *กับกระบี่วายุบุตรวุฒิไกร*
หมอบเมียงชม้ายชายหางตา *ท่วงทีกิริยาอัชฌาสัย*
หยิบยกเครื่องอานพานผลไม้ *มาตั้งให้พระยาวานร*
ขุนกระบินทร์กินพลางทางสัพยอก *ฉวยฉุดยุดหยอกแล้วหลอกหลอน*
แย้มสรวลชวนองค์บังอร *อิงแอบแนบนอนในราตรี"*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 199)

จากบทกลอนข้างต้น จะเห็นได้ว่า ผู้หญิงทุกคนที่ได้ร่วมภิรมย์รักกับหนุมาน (ไม่รวมนางมณโฑเนื่องจากไม่รู้ว่าเป็นหนุมานเพราะแปลงกายเป็นทศกัณฐ์มา) จะมีความสนิทเสน่หาหนุมานเป็นอย่างมาก จนลืมทุกอย่างจนหมดสิ้น ซึ่งในบรรดาภรรยาหนุมานทั้ง 6 คนนี้ล้วนแล้วแต่ได้มาในขณะปฏิบัติราชการสงครามทั้งสิ้น นับได้ว่าเป็นรางวัลในการปฏิบัติงานที่มีความยากลำบาก รางวัลนี้เป็นขวัญและกำลังใจในการปฏิบัติงานของหนุมาน ทหารผู้มีความจงรักภักดีต่อเจ้านายของตน จากความเจ้าชู้ของหนุมานนี้เอง ได้มีบุตรเกิดขึ้น 2 คน คือ อสุรผัดซึ่งเกิดกับนางเบญกาย และมัจฉานุซึ่งเกิดกับนางสุพรรณมัจฉา และต่อมาได้รับราชการทำสงครามของกรุงศรีอยุธยาในศึกหลังอีกด้วย

สรุปได้ว่า หนุมานเป็นวานรที่มีฤทธิ์มาก เนื่องด้วยเกิดจากเทพอาวุธและกำลังของพระอิศวร เป็นทหารเอกในกองทัพพระราม ปฏิบัติราชการอย่างเต็มกำลังความสามารถ ยอมสละได้แม้กระทั่งชีวิต รับอาสาทำงานเสี่ยงภัย เช่น การไปยึดรถพระอาทิตย์เมื่อครั้งไปเก็บยาสังกรณีตรีชวามาแก้พิษหอกโมกศักดิ์ให้พระลักษณ์ การต่อสู้กับอินทรชิตเมื่อครั้งแปลงเป็นพระอินทร์หนุมานเข้าต่อสู้เพียงคนเดียว สามารถหักคอช้างเอราวัณได้ แต่ก็ถูกตีด้วยศรพรหมาตร์จนสลบไป หรือการไปล่อลวงกล่องดวงใจทศกัณฐ์ ยอมเสี่ยงอันตรายเข้าไปอยู่เมืองยักษ์เพื่อให้กลอุบายสำเร็จลุล่วง งานต่าง ๆ ล้วนต้องใช้ทั้งสติปัญญาและกำลังความสามารถเป็นอย่างยิ่งจึงจะ

สำเร็จ แต่หนุมานก็สามารถทำงานที่ได้รับมอบหมายจนสำเร็จลุล่วงได้ทุกครั้ง ในขณะเดียวกันหนุมาน ก็เป็นยอดนักรักตัวยง เป็นผู้ที่มีความเจ้าชู้ มีวาทศิลป์เป็นเลิศ สามารถพูดโน้มน้าวใจได้เป็นอย่างดี จึงมีภรรยาถึง 6 คนด้วยกัน ล้วนแล้วแต่ได้มาในขณะปฏิบัติงานทั้งสิ้น

4.3 องค์ประกอบของการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงชุดหนุมานลงสรง

การแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้ เกิดขึ้นจากความคิดของครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พ.ศ. 2551 มีความประสงค์จะให้โขนลิงได้มีการแสดงรำเดี่ยวอวดฝีมือบ้าง เนื่องจากโขนลิงนั้นมีชุดรำที่เป็นการรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือเพียงชุดฉุยฉายหนุมาน และพระยาอนุชิตทรงเครื่อง (เพลงชมตลาด) เพียงเท่านั้น ขณะที่โขนพระ โขนยักษ์ และละคร มีการแสดงที่เป็นรำเดี่ยวอวดฝีมืออยู่หลายชุด จึงได้ทำการศึกษาข้อมูลและบทการอาบน้ำแต่งตัวของหนุมาน นำเรียนปรึกษาครูกรี วรศะริน ขอให้สร้างสรรค์การรำอวดฝีมือในชุดลงสรงของตัวลิงบ้าง ครูกรีจึงนำเรื่องนี้เรียนปรึกษาคุณครูลมุล ยมะคุปต์ และคุณครูเฉลย ศุขะวนิช และร่วมกันประดิษฐ์ท่ารำขึ้นโดยมีคุณครูละครทั้งสองท่านเป็นที่ปรึกษาด้านกระบวนท่ารำ ใช้เวลาในการประดิษฐ์กรุบวนท่ารำชุดหนุมานลงสรงนานถึง 2 ปี ในระยะแรกหลังจากประดิษฐ์ท่ารำเรียบร้อยแล้ว ได้นำเผยแพร่ครั้งแรกโดยการบรรจุไว้ในหลักสูตรภาคสมทบของสถาบันเทคโนโลยีราชมงคลและอาชีวศึกษา ในระหว่างนั้นได้มีการแก้ไข และปรับปรุงกระบวนท่ารำให้สวยงามมาโดยตลอด ใช้ระยะเวลาถึง 7 ปี จนเป็นกระบวนท่ารำชุดหนุมานลงสรงที่เป็นมาตรฐานมาจนถึงปัจจุบัน (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, **สัมภาษณ์**, 14 กรกฎาคม 2552)

จากคำสัมภาษณ์อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ว่าในการประดิษฐ์กระบวนท่ารำชุดหนุมานลงสรงนั้นใช้เวลาประดิษฐ์อยู่นานถึง 2 ปี ทำให้เห็นครูกรี วรศะริน ท่านให้ความสำคัญในการประดิษฐ์กระบวนท่ารำหนุมานลงสรงนี้มาก ไม่ใช่เพียงแต่คิดกระบวนท่ารำให้เสร็จสิ้นเพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่ท่านเล็งเห็นถึงความสำคัญและประโยชน์ในการนำไปใช้ในอนาคตข้างหน้า ดังนั้นจึงพิถีพิถันในการคิดกระบวนท่ารำเป็นอย่างมาก ดังจะเห็นได้จากหลังจากที่ประดิษฐ์กระบวนท่ารำเสร็จสิ้นแล้วนำไปใช้ในการเรียนการสอน ครูกรียังได้ทำการแก้ไขปรับปรุงกระบวนท่ารำให้เกิดความสวยงามและเหมาะสมกับการร่ายรำตามลักษณะของโขนลิงมากที่สุด จึงใช้เวลายาวนานถึง 7 ปี กว่าจะประดิษฐ์กระบวนท่ารำชุดหนุมานลงสรงที่เป็นมาตรฐานจนถึงปัจจุบัน อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ยังเล่าให้ฟังอีกว่า

"กว่าจะได้กระบวนท่ารำหนุมานลงสรงนี้ไม่ใช่ง่าย ๆ นะ เพราะว่าโขนลิงไม่เคยมีกระบวนท่ารำที่เป็นลักษณะการอาบน้ำแต่งตัวของลิงมาก่อน พ่อได้ไปปรึกษากับแม่ลมุล แม่เฉลย ว่าจะประดิษฐ์ท่ารำอย่างไรดี แม่ก็ให้คำแนะนำมา พ่อก็นำมาประดิษฐ์ท่ารำ พอคิดไม่ออกพ่อก็หยุด มีบางครั้งกระบวนท่ารำบางท่าได้มาจากร้านอาหารประจำที่พ่อไปกิน นั่งกินข้าวกันอยู่พอพ่อนึกขึ้นได้ พ่อก็ให้ครูลุกขึ้นทำท่าให้ดูเดี๋ยวนั้นเลย"

(ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, **สัมภาษณ์**, 14 กรกฎาคม 2552)

จากคำบอกเล่าดังกล่าว ทำให้เห็นถึงความตั้งใจของพ่อกรีที่จะประดิษฐ์กระบวนท่ารำหนุมานลงสรงให้ออกมาสวยงามมากที่สุด ท่านจึงไม่รีบร้อนที่จะประดิษฐ์ท่ารำให้เสร็จโดยเร็ว และยังทำให้เห็นมนต์เสน่ห์ในการประดิษฐ์ท่ารำหนุมานลงสรง ซึ่งท่ารำบางท่าได้มากจากสถานที่ต่างๆ ที่นอกเหนือจากการประดิษฐ์ท่ารำภายในห้องเรียนหรือวิทยาลัยนาฏศิลป เช่น ร้านอาหาร เป็นต้น สิ่งนี้ทำให้อนุชนรุ่นหลังได้เห็นว่า ในการสร้างสรรค์ชุดการแสดงให้ได้กระบวนท่ารำที่สวยงามนั้น ต้องใช้เวลาในการคิดประดิษฐ์ท่ารำ มิใช่เพียงแต่มุ่งประดิษฐ์ท่ารำเพื่อให้สำเร็จตามความต้องการเท่านั้น มิฉะนั้นผลงานที่ออกมาก็อาจจะไม่งดงาม และไม่สามารถสร้างความประทับใจให้กับผู้ชมการแสดงได้ อีกทั้งสถานที่ยังมีส่วนในการสร้างแรงบันดาลใจจากการได้พบได้เห็นสภาพแวดล้อมอื่น ๆ ซึ่งอาจนำมาปรับประยุกต์ใช้เป็นกระบวนท่ารำที่สวยงามได้อีกด้วย

ผู้วิจัยเห็นว่า กระบวนท่ารำหนุมานลงสรงนั้น ครูกรี วรศะริน ได้ใช้ความรู้ความสามารถ และประสบการณ์การแสดงของครู สร้างสรรค์ชุดการแสดงนี้ขึ้นมา ซึ่งมิใช่เรื่องง่าย ๆ ที่จะประดิษฐ์กระบวนท่ารำที่ไม่เคยมีมาก่อนในการแสดงโขนลิง โดยเฉพาะการแสดงที่มุ่งเน้นแสดงถึงลีลาการร่ายรำอย่างการแสดงชุดลงสรง ซึ่งเป็นรูปแบบการแสดงของละคร นับเป็นเรื่องยากที่จะนำลีลาการร่ายรำอย่างเชื่องช้าของละคร ท่วงทำนอง มาปรับให้เข้ากับบุคลิกและท่ารำของโขนลิงซึ่งมีความว่องไว อีกทั้งการผสมผสานกระบวนท่ารำยังต้องคำนึงถึงท่วงทำนองเพลงลงสรงโทนที่มีลักษณะช้า มีการเอื้อนมาก นับเป็นภูมิปัญญาอันชาญฉลาดของครูกรี วรศะริน ที่สามารถผสมผสานลีลาท่าทางการร่ายรำอย่างละครกับกระบวนท่ารำอย่างโขนลิงจนเกิดการแสดงชุดหนุมานลงสรงที่สวยงามและทรงคุณค่าเป็นอย่างยิ่ง

ภูมิปัญญา ความรู้ ความสามารถของครูกรี วรศะริน ได้รับการบ่มเพาะจากบรมครู ผู้อบรมสั่งสอนวิชาความรู้ให้แก่ครูกรี จนเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถ สร้างความเจริญให้กับวงการนาฏนาฏศิลป์ ได้แก่

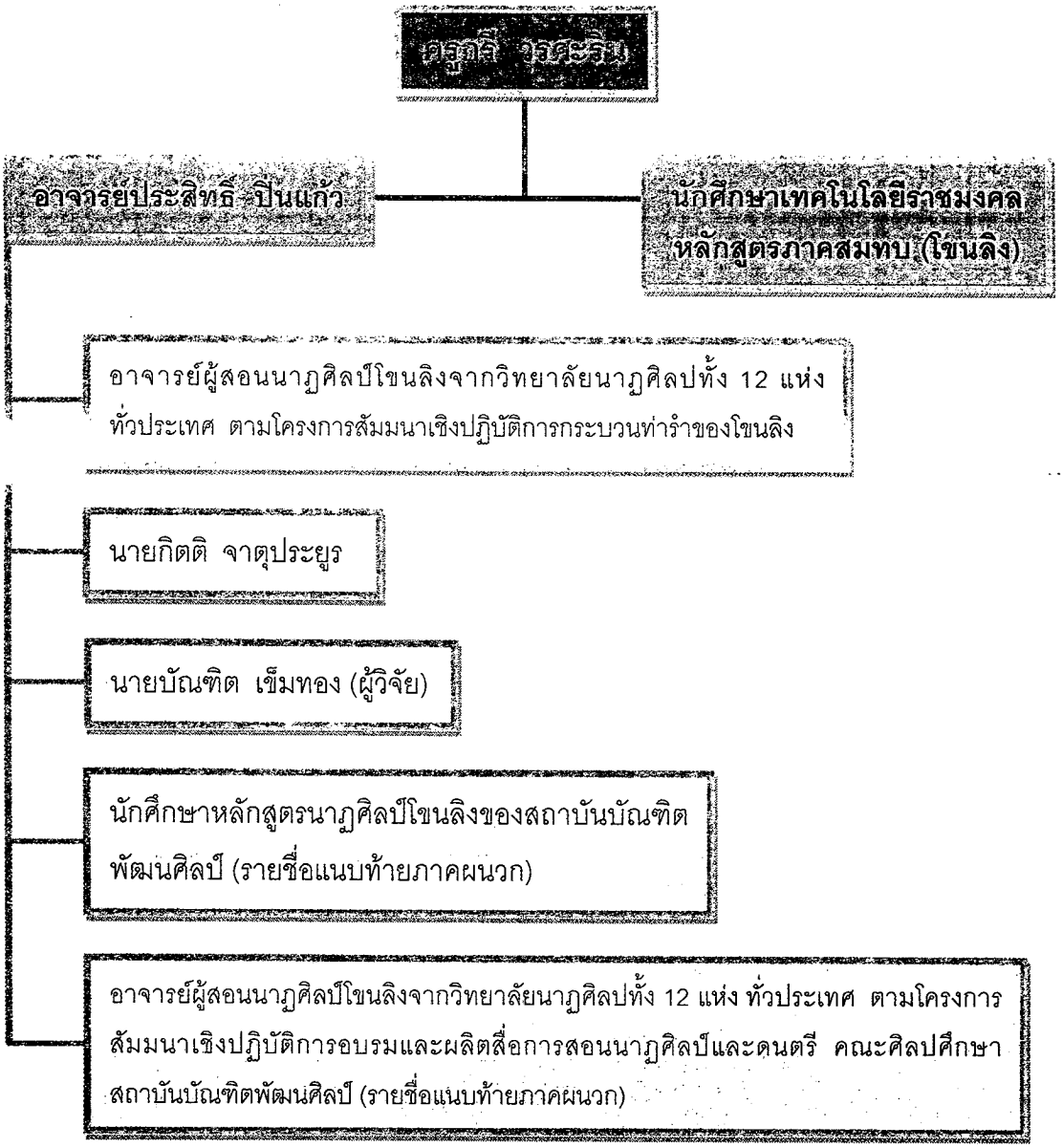
1. พระยานัฏกานุรักษ์
2. คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์
3. ขุนชาญรำเฉลียว (ชื่น โรหิตพงศ์)
4. จ่าเร่งงานรัดรุด (เฉลิม รุทธวณิช)
5. จ่าห้าวยุทธการ (สุด คชจันทร์)
6. ครูสง่า ศศิวณิช
7. ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

(ปราณี สำราญวงศ์ และประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2555 : 9)

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของชุดการแสดงหนุมานลงสรงพบว่า เป็นไปตามหลักทฤษฎีทางจิตวิทยา คือ ทฤษฎีความต้องการของอับราอัม มาสโลว์ (Abrahum Maslow) นักจิตวิทยาแห่งมหาวิทยาลัยแบรนดีส์ กล่าวว่า บุคคลมีความต้องการเรียงลำดับระดับพื้นฐานที่สุดไปยังระดับสูงสุดที่ซับซ้อน เมื่อความต้องการระดับต่ำได้รับการสนองตอบอย่างดีแล้ว บุคคลจะก้าวไปสู่ความต้องการลำดับที่สูงขึ้นต่อไป เฉกเช่นอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ที่ประสบความสำเร็จการศึกษาในการแสดงโขนตัวโขนลิงแล้ว ย่อมมีความต้องการคิดที่จะสร้างสรรค์ให้วิชาเอกสาขาตนให้มีชุดการแสดงใหม่ ๆ ที่มีทักษะกระบวนการรำที่สูงขึ้น โดยมีแรงจูงใจจากการแสดงรำอวดฝีมือของโขนพระ โขนยักษ์ และละคร ซึ่งเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดความต้อง จึงคิดที่จะให้โขนลิงมีชุดการแสดงหนุมานนั่นเอง

จากการศึกษาในเรื่องของการรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำชุดหนุมานลงสรง พบว่ามีผู้ได้รับการถ่ายทอดอยู่มากพอสมควร ทั้งในด้านการถ่ายทอดตามหลักสูตรการเรียนการสอน และการถ่ายทอดแบบตัวต่อตัวเพื่อใช้ในการแสดง ดังผู้วิจัยจะนำเสนอต่อไปนี้

แผนภูมิที่ 4 สายการถ่ายทอดกระบวนท่ารำชุดหนุมานลงสรง



ที่มา : ผู้วิจัย

จากแผนภูมิการถ่ายทอดกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง จะเห็นได้ว่ามีผู้ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำอยู่มากพอสมควร และอาจมีท่านอื่นอีกที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงจากอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว แต่อาจารย์ท่านจำไม่ได้ และผู้วิจัยไม่สามารถสืบค้นข้อมูลได้ ซึ่งกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงนั้น มีผู้ได้รับการถ่ายทอดเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะการถ่ายทอดตามหลักสูตรของสถานศึกษา ซึ่งมีนักศึกษาที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำหนุมาน

ลงสรงเป็นจำนวนมาก แต่ผู้วิจัยเห็นว่าหากผู้ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำมิได้นำไปใช้อยู่เป็นประจำ หรือทบทวนกระบวนท่ารำอย่างสม่ำเสมอ ย่อมมีการหลงลืมกระบวนท่ารำได้ โดยเฉพาะนักศึกษาที่ได้รับการถ่ายทอดตามหลักสูตรที่ไม่ค่อยได้มีโอกาสนำไปใช้อาจหลงลืมกระบวนท่ารำได้ ซึ่งต่างจากอาจารย์ผู้สอนนาฏศิลป์โขนลิงจากวิทยาลัยนาฏศิลปทั้ง 12 แห่ง ที่ได้รับการถ่ายทอดและนำไปใช้ในการเรียนการสอนอยู่เป็นประจำ ย่อมทำให้จดจำกระบวนท่ารำได้อย่างแม่นยำ

4.3.2 บทที่ใช้ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง

จากการศึกษาบทที่ใช้ในการแสดงชุดหนุมานลงสรงพบว่า เป็นบทที่นำมาจากบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาบทลงสรงของตัวลิงจากบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานในการวิเคราะห์มูลเหตุจูงใจในการเลือกบทที่ใช้ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง ผลจากการศึกษาพบว่ามีบทบรรยายกล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัวของตัวโขนลิงอยู่ 3 ตัว ได้แก่ ท้าวมหาชมพู สุครีพ และหนุมาน ดังต่อไปนี้

บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

1. ท้าวมหาชมพู

ท้าวมหาชมพูเป็นเจ้าเมืองครองกรุงชมพู ปรากฏบทที่กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัวเพื่อเดินทางไปเข้าเฝ้าพระรามจำนวน 1 บท ในตอนทัพท้าวมหาชมพูตีทัพหน้าวันยุวิก มัจฉานุ ดังคำกลอนต่อไปนี้

"ชำระสระสนานอินทรีย์ วารีธารกลิ่นเกสร
สนับเพลาแก้วก้านเชิงงอน อุทุมพรภูษาพื้นแดง
ชายไหวชายแครงกระหนกหงส์ ฉลององค์ลอยดวงเครือแย่ง
ตาบทิศประดับเพชรลูกแตง ทับทรวงลายแทงสังวาลวัลย์
เพื่องห้อยรายพลอยมุกดาหาร สะอิ้งแก้วสุรกานต์ทับทิมคั่น
พาหุรัดทองกรมังกรพัน ธำมรงค์เรือนสุบรรณเพชรพราย

ทรงมหามงกุฎกรรเจียกทัด *กุณฑลทองจำรัสฉานฉาย*
ขัดพระขรรค์แก้วพรรณราย *กรายกรมาขึ้นรถทรง ฯ"*

ฯ ๘ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 4, 2553 : 312)

2. สุครีพ เป็นเจ้าเมืองครองกรุงขีดขินต่อจากพาลี รับราชการทหารในกองทัพพระราม เป็นแม่ทัพ คอยควบคุมดูแลความเรียบร้อย ความพร้อม และจัดทัพให้พระรามในการทำศึกสงครามในแต่ละครั้ง ปรากฏบทที่กล่าวถึงการแต่งองค์ทรงเครื่องเพื่อออกไปทำศึกกับกุมภกรรณ จำนวน 1 บท ในตอนสุครีพออกรบกุมภกรรณ ดังคำกลอนต่อไปนี้

"อ่าองค์ทรงเครื่องพิชัยยุทธ์ *สนับเพลาเครือครุฑจำรัสศรี*
ภูษาพื้นดำเชิงนาคี *ผ้าทิพย์รูจีสังวาลวัลย์*
สร้อยสะอิ้งเนาวรัตน์รุ้งร่วง *ตาบทิศทับทรวงดวงกุดั่น*
พาหุรัดทองกรมังกรพัน *มงกุฎสุวรรณกรรเจียกจร*
ห้อยพวงมาลัยดอกไม้มาศ *องอาจดังพญาไกรสร*
จับพระขรรค์เพชรฤทธิรอน *ไปยังนิกรโยธา ฯ"*

ฯ ๖ คำ ฯ เสมอ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2, 2553 : 392)

3. หนุมาน

หนุมานเป็นทหารเอกของพระราม ปรากฏบทที่กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัว จำนวน 5 บท ดังต่อไปนี้

- อาบน้ำแต่งตัวเพื่อเข้าพิธีลงสรง แต่งตั้งเป็นพระราชโอรสของทศกัณฐ์ ในตอนสมโภชหนุมาน ดังคำกลอนต่อไปนี้

"เมื่อนั้น *วายุบุตรวุฒิไกรใจหาญ*
รับสั่งทศเศียรขุนมาร *ไปชำระสระสนานอินทรีย์*

สนับเพลาภูษาเชิงยก *เครือกระหนกเป็นรูปราชสีห์*
สังวาลทับทรวงรูจี *มงกุฎแก้วมณีชัชวาล ฯ"*

ฯ ๔ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3, 2553 : 379)

- อาบน้ำแต่งตัวเพื่อออกไปทำสงครามกับพระรามพระลักษณ์ (กลอุบาย) ในตอนหนุมานอาสาออกรบ ดังคำกลอนต่อไปนี้

โทน ⊙ *"พนักงานก็ไขท่อทอง* *เป็นละอองต้องกายกระบี่ศรี*
ลูบไล้สุคนธมาลี *สนับเพลารูจีเชิงงอน*
ภูษาพื้นทองท้องยก *ก้านกระหนกรูปราชไกรสร*
ชายแครงชายไหวอลงกรณ์ *ฉลององค์อรชรฉลุลาย*
ตาบทิศทับทรวงดวงประพาฬ *สังวาลมรกตสามสาย*
พาหุรัดทองกรมังกรกลาย *ธำมรงค์เพชรรายเรือนสุบรรณ*
ทรงมงกุฎแก้วปัทมราช *กุณฑลนพมาศฉายฉัน*
จับศรย่างเยื้องจรจรัล *จากปราสาทสุวรรณมาขึ้นรถ ฯ"*

ฯ ๘ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3, 2553 : 385)

- อาบน้ำแต่งตัวเพื่อว่าราชการกรุงศรีอยุธยา เมื่อครั้งพระรามพระราชทานแต่งตั้งให้เป็นพระยาอนุชิตฯ ในตอนพระยาอนุชิตถวายคืนอยุธยา ดังคำกลอนต่อไปนี้

"เข้าที่ชำระสระสนาน *สุคนธ์ธารเกสรขจรกลิ่น*
สนับเพลารายพลอยโกมิน *ช่อเชิงนาคินทร์กระหนกพัน*
ภูษาโขมพัตถ์พื้นม่วง *ลอยดวงเกี่ยวกรองทองคั่น*
ชายแครงเครือรัดรูปสุบรรณ *ชายไหวกุดั่นจำหลักลาย*
ฉลององค์พื้นตาดพระกรน้อย *สอดสร้อยสังวาลสามสาย*
ตาบทิศทับทรวงทับทิมพราย *พาหุรัดนาคกลายทองกร*

ธำมรงค์มรกตเรือนเก็จ *มงกุฎเพชรจำรัสประภัสสร*
ห้อยพวงมาลัยกรรเจียกจร *กรายกรออกท้องพระโรงคัล ฯ"*

ฯ ๘ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3, 2553 : 562)

- อาบน้ำแต่งตัวเพื่อเดินทางไปครองเมืองนพบุรี ในตอนพระยาอนุชิตไปครองนพบุรี ดังคำกลอนต่อไปนี้

"สุหร่ายรัตน์โปรยปรายเป็นสายฝน สุคนธารเกสรขจรกลิ่น
สนับเพลาเชิงรูปสุบรรณบิน *ภูษาลายกินรีรำ*
ชายไหวชายแครงเครือขด *ทับทรวงมรกตเขียวขำ*
สังวาลวัลย์รายบุษราคัม *ประจำยามตาบทิศกุดั่นดวง*
พาหุรัดทองกรมังกรกราย *ธำมรงค์เพชรพรายรุ้งร่วง*
มงกุฎแก้วห้ายอดดอกไม้พวง *ห้อยห่วงมาลัยอลงกรณ์*
จับพระแสงขรรค์ฤทธิรงค์ *อาจองดั่งพญาไกรสร*
ลงจากปราสาทแก้วบวร *บทจรไปเกยรัตนา ฯ"*

ฯ ๘ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3, 2553 : 569)

- อาบน้ำแต่งตัวเพื่อไปเที่ยวชมอุทยาน ในตอนพระยาอนุชิตออกเล่นอุทยานดังคำกลอนต่อไปนี้

"ชำระกายด้วยสายกระแสสินธุ์ สุคนธากลั้วกลิ่นหอมหวาน
สนับเพลาเครือหงส์อลงการ *ภูษาลอยก้านกระหนกพัน*
ชายแครงชายไหวปลายสะบัด *ทับทรวงเนาวรัตน์ดวงกุดั่น*
ตาบทิศมรกตสังวาลวัลย์ *พาหุรัดนาคพันทองกร*
ทรงมหาธำมรงค์เพชรแพร้ว *มงกุฎแก้วจำรัสประภัสสรห้อย*
พวงมาลัยกรรเจียกจร *กรกุมพระขรรค์อันศักดา ฯ"*

ฯ ๖ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3, 2553 : 599)

บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

พบบทบรรยายการอาบน้ำแต่งตัว เพียง 1 บท คือ ตัวหนุมาน เป็นการอาบน้ำแต่งตัวเพื่ออาสาไปทำสงครามกับพระราม พระลักษณ์ ปรากฏบทลงสรง ในตอนหนุมานอาสาทศกัณฐ์ไปตีทัพพระราม ดังคำกลอนต่อไปนี้

โทน ⊙ *"ทากระแจะจันทน์ปรุงฟุ้งเฟื่อง ทรงเครื่องพระยามารประทานให้*

สนับเพลาเชิงงอนอ่อนละไม *นุ่งยกกระหนกในเทพนม*
ฉลององค์เลื่อมเหลืองเรืองระยับ *ปีกแมงทับติดใจไหมถม*
สังวาลวรรณเฟื่องห้อยสร้อยมะยม *ตาบประดับดอกกลมถมยาแดง*
ทับทรวงดวงกุดั่นจำหลักลาย *ปั้นเหน่งเพชรพรรณรายสายทองแล่ง*
ห้อยหน้าผ้าทิพย์ชายแครง *ทองกรแก้วแดงแสงประเทือง*
สอดใส่ธำมรงค์มงกุฎ *ประดับบุษราคำน้ำเหลือง*
กรรเจียกจรจินดาค่าเมือง *ทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ขัตติยา ฯ"*

ฯ ๘ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 184)

จากการศึกษาพบว่า การแสดงการอาบน้ำแต่งตัวของตัวโขนลิงปรากฏว่ามีอยู่ 2 ชุด ด้วยกันคือ

1. ชุดพระยาอนุชิตทรงเครื่อง (เพลงชมตลาด) เป็นบทบรรยายการอาบน้ำแต่งตัวของหนุมานเมื่อครั้งได้รับพระราชทานให้ครอบครองกรุงศรีอยุธยากึ่งหนึ่ง มีพระนามใหม่ว่า "พระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา" เป็นการอาบน้ำเพื่อขึ้นนั่งบัลลังก์กรุงศรีอยุธยาออกว่าราชการ

2. ชุดหนุมานลงสรง (เพลงลงสรงโทน) เป็นบทบรรยายการอาบน้ำแต่งตัวของหนุมานเมื่อครั้งได้รับแต่ตั้งให้เป็นบุตรบุญธรรมของทศกัณฐ์ เป็นการอาบน้ำเพื่อขึ้นขึ้นเฝ้าทศกัณฐ์และอุบายอาสาไปทำศึกกับพระราม พระลักษณ์

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการวิจัยการแสดงรำลงสรงของตัวลิงจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ซึ่งปรากฏเพียงบทเดียว คือ บทที่ใช้ในการแสดงชุดหนุมานลงสรงนั่นเอง

จากการสัมภาษณ์อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ปี พ.ศ. 2551 ผู้เชี่ยวชาญการสอนโขนลิงของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ถึงเหตุผลที่คัดเลือกบทการอาบน้ำแต่งกายของตัวหนุมาน จากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนหนุมานอาสาทศกัณฐ์ไปตีทัพพระราม ท่านได้กล่าวว่า

> *"สาเหตุที่เลือกบทลงสรงของตัวหนุมานมาทำเป็นชุดการแสดงเพราะว่าในตอนนั้นครูจบใหม่ ๆ ได้มีเวลาในการศึกษาบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์แล้วไปพบบทการลงสรงของตัวหนุมาน แล้วเกิดความคิดที่อยากจะมีกระบวนรำลงสรงของตัวลิงให้มีเหมือนอย่างโขนพระ โขนยักษ์ และละครบ้าง จึงคัดลอกบทไว้ แล้วได้ขอให้ครูกรี วระศริน ประดิษฐ์กระบวนท่ารำหนุมานลงสรงขึ้นในตอนนั้นไม่ได้คิดถึงตัวท้าวมหาชมพูเลย เนื่องจากการแสดงโขนไม่เคยเล่นตอนที่ท้าวมหาชมพูที่มีบทลงสรงเลย กอปรกับตัวครูเองอยากได้ชุดการแสดงนี้ไว้เพื่อเป็นความรู้เผื่อสักวันจะมีผู้แต่งบทโขนให้ได้มีกระบวนการรำลงสรงของตัวโขนลิงในการแสดงบ้าง ส่วนสาเหตุที่เลือกบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 2 เพราะว่าเป็นบทที่ครูถูกใจ และชอบมากๆ และสาเหตุที่เลือกบทลงสรงตอนนี้คือ เพราะความชอบของตัวครูเอง และในสมัยนั้นครูได้รับคัดเลือกให้แสดงเป็นตัวหนุมานในตอนหนุมานอาสา ครูจึงชอบบทลงสรงในตอนนี้เป็นพิเศษ"*
>
> (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, **สัมภาษณ์**, 18 มิถุนายน 2553)

จากการสัมภาษณ์ พอจะสรุปได้ว่า เหตุผลในการเลือกบทลงสรงของตัวหนุมาน มากกว่าที่จะเลือกบทลงสรงของตัวท้าวมหาชมพู เป็นเพราะว่าในการแสดงโขนของกรมศิลปากร ไม่ได้จัดทำการแสดงในตอนที่มีการกล่าวถึงท้าวมหาชมพูลงสรงเลย กอปรกับตัวครูเองได้รับคัดเลือกให้แสดงเป็นตัวหนุมานอยู่บ่อยครั้ง ดังนั้นเมื่อครูคิดจะมีชุดการแสดงชุดใดชุดหนึ่งขึ้นมาจึงมองมาที่ตัวละครหนุมานเป็นหลัก และอาจเป็นเพราะว่าหนุมานเป็นตัวละครที่สำคัญ มีบทบาทโดดเด่นที่สุดในบรรดาลิง และเป็นตัวละครที่เป็นที่รู้จักของคนทั่วไป ง่ายที่จะทำเป็นชุดการแสดงแล้วเป็นที่นิยมและเป็นที่รู้จักของคนทั่วไป อีกทั้งความแปลกในลักษณะการแต่งกายของหนุมานในตอนนี้ซึ่งแต่เดิมจะเห็นหนุมานแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องลิงสีขาว ศีรษะลิงโล้น แต่ในการแสดงชุดนี้

หนุมานจะแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียว สวมมงกุฎยอดเดินหน สวมใส่เครื่องประดับที่สวยงาม นับเป็นความแปลกที่เป็นมนต์เสน่ห์อย่างหนึ่งของการแสดงชุดนี้

จากการศึกษาบทที่ใช้สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงพบว่า มีเพียง 2 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนการทรงสุคนธ์ และขั้นตอนการทรงเครื่อง โดยขั้นตอนการแต่งมุ่งบรรยายลักษณะการชมโฉมมากกว่าบรรยายขั้นตอนการแต่งกาย โดยสังเกตจากการลำดับขั้นตอนการแต่งกายอย่างที่ไม่เรียงลำดับตามหลักการแต่งกาย เช่น การกล่าวถึงสังวาล ทับทรวง และเข็มขัดก่อน แล้วจึงกล่าวถึงชายแครง ชายไหว ซึ่งตามความเป็นจริงของการแต่งกายแล้ว ควรจะกล่าวถึงเครื่องแต่งกายให้หมดเสียก่อนจึงจะกล่าวถึงเครื่องประดับ ดังนั้นผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่าพระองค์น่าจะมีพระประสงค์ในการประพันธ์เป็นการชมโฉมการแต่งกายในชุดเครื่องทรงอินทรชิตมากกว่าจะบรรยายขั้นตอนการแต่งกาย

4.3.3 ลักษณะการแต่งกายในการแสดงชุดหนุมานลงสรง

การแต่งกายในการแสดงโขนได้มีการเปลี่ยนแปลง และพัฒนาไปตามยุคสมัย ทั้งในเรื่องของรูปแบบการแต่งกาย เนื้อผ้าที่ใช้ในการตัดเย็บ วัสดุที่ใช้ในการปักเครื่องแต่งกาย และลวดลายที่ใช้ในการปัก ล้วนแล้วแต่ได้รับการพัฒนาให้มีความสวยงาม เหมาะกับการแสดงในยุคสมัยนั้น ๆ จนกระทั่งมาถึงในยุคของกรมศิลปากร เครื่องแต่งกายแบบยืนเครื่องได้มีการปรับปรุงขึ้นใหม่ จากการศึกษาพบว่าได้มีการปรับปรุงในสมัยนายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร โดยพบหลักฐานในการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของลวดลายที่ใช้ในการปัก เมื่อครั้งที่กระทรวงวัฒนธรรมได้รับการติดต่อจากบริษัท S.Hurok ได้ขอให้กรมศิลปากรนำนาฏยศิลป์ไทยไปแสดงในสหรัฐอเมริกาและยุโรป เมื่อปี พ.ศ. 2499 และทางบริษัทได้ส่งนายพอล ไฟเกย์ เข้ามาเป็นผู้ติดต่อประสานงาน และได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายละครไทยดังนี้

> *"การแต่งกายแบบละครของเรา เนื่องจากเกิดมาจากในวัง ดังกล่าว นอกจากนั้นเคยแสดงแต่เวทีเล็ก ๆ เครื่องแต่งกายจึงวิจิตรพิสดารและละเอียดลออมากเกินไป หากไปเข้าเวทีใหญ่ ๆ ในโรงละคอนยุโรปและอเมริกา เครื่องแต่งายเหล่านี้จะหายไปกับฉาก ไม่มีอะไรเด่นชัดขึ้นมาให้ผู้ดูได้เห็น"*
>
> (ธนิต อยู่โพธิ์, ม.ป.ป. : 3 อ้างถึงใน ชวลิต สุนทรานนท์ และคณะ, 2547 : 113)

นายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากรในสมัยนั้น ได้แสดงความคิดเห็นชี้แจงเกี่ยวกับเรื่องเครื่องแต่งกายละครไทย ตามลักษณะที่นายไฟเกย์ได้กล่าวถึง ดังนี้

> *"เรื่องเครื่องแต่งกายแบบละครไทย ที่มีลวดลายวิจิตรพิสดารและละเอียดลออมากนั้น ทางเราก็รู้และปรึกษาปรารภกันมานานแล้วว่าควรแก้ไขดัดแปลงอย่างไร มิใช่ความคิดเห็นของนายไฟเกย์เป็นของใหม่แจ๋วอันใดเลย....เรื่องเครื่องแต่งตัวละครนี้ ก็เช่นเดียวกับเรื่องฉาก มิใช่เรื่องยากเย็นอันใดเลย เมื่อตกลงรายการแสดงกันแล้ว เราย่อมจะออกแบบลวดลายกันภายหลังได้ ทั้งค่าเครื่องแต่งกายละครนั้น ทางเราได้เสนอคณะรัฐมนตรีขออนุมัติสร้างไว้แล้ว ถ้าตกลงจัดไป ก็ได้ติดต่อทางกระทรวงการคลังต่อไป"*
>
> (ธนิต อยู่โพธิ์, ม.ป.ป. : 34 อ้างถึงใน ชวลิต สุนทรานนท์ และคณะ, 2547 : 113)

จากหลักฐานดังกล่าวทำให้ทราบได้ว่า เครื่องแต่งกายโขน-ละคร ในสมัยนายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรนั้น ได้มีการปรับปรุงลวดลายที่ใช้ในการปักให้มีลวดลายที่เห็นเด่นชัดขึ้น เหมาะสำหรับการแสดงบนเวทีใหญ่ ๆ ที่มีผู้ชมในระยะไกลสามารถมองเห็นลวดลายเครื่องแต่งกายได้ชัดเจน ไม่กลมกลืนไปกับฉาก ซึ่งผลที่ได้จากการปรับปรุงมีดังนี้ คือ

1. การใช้สีผ้าที่ใช้ในการปักให้มีสีที่เข้ม เพื่อให้มองเห็นบนเวทีได้ชัดเจน เช่น สีเขียวเข้ม สีแดงสด สีเหลืองทอง เป็นต้น

2. การปักหนุนลาย เพื่อให้ลวดลายมีความชัดเจน ดูมีมิติมากยิ่งขึ้น

3. การปรับเปลี่ยนลวดลายที่ใช้ปักให้มีขนาดใหญ่ขึ้น ปรับลดความละเอียดลออของลวดลายลง สามารถมองเห็นลวดลายได้ชัดเจนในระยะไกล และในการปรับปรุงลวดลายที่ใช้ปักในครั้งนี้ ได้มีการกำหนดลวดลายที่ใช้ในการปักเครื่องแต่งกายแบบยืนเครื่อง (สำหรับตัวเอก) คือ

- ตัวพระ ปักด้วยลายกนก / ลายกระจังตาอ้อย
- ตัวยักษ์ ปักด้วยลายสิงห์ขบ
- ตัวลิง ปักด้วยลายทักษิณาวรรต

ในการแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้ เป็นการแสดงที่อยู่ในตอนหนุมานอาสาล่อลวงกล่องดวงใจ ได้รับพระราชทานให้เป็นบุตรบุญธรรม ดำรงตำแหน่งอุปราชกรุงลงกาแทนที่อินทรชิต ครอบครองสมบัติพัสถานที่เป็นของอินทรชิตทั้งหมด รวมถึงข้าทาสบริวาร สนม กำนัล และภรรยา ดังนั้นการแต่งกายของหนุมานจึงมีลักษณะการแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียว (ชุดอินทรชิต) ตามแบบกรมศิลปากร

ภาพที่ 61 ลักษณะการแต่งกายอินทรชิต ยืนเครื่องยักษ์สีเขียวทั้งตัว ปักหนุนลายสิงห์ขบ
ตามแบบการปรับปรุงของกรมศิลปากรในสมัยนายธนิต อยู่โพธิ์
ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร
ที่มา : หนังสือ "THE KHON", หน้า 24

การแต่งกายยืนเครื่องในปัจจุบันนั้นมีรูปแบบการปักเย็บ และลวดลายที่หลากหลาย ขึ้นอยู่กับการกำหนดรูปแบบของผู้ว่าจ้างในการสั่งปัก จากประสบการณ์และการทำงานเกี่ยวกับการแสดงโขน-ละคร ผู้วิจัยพบลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องที่มีหลายลักษณะดังนี้

1. ลักษณะสีเดียวและลวดลายเดียวกันทั้งตัว

2. ลักษณะสีตัวเสื้อกับสีแขนเสื้อคนละสี แต่มีลวดลายเดียวกัน

3. ลักษณะสีตัวเสื้อกับสีแขนเสื้อคนละสี ลายตัวเสื้อปักหนุนเต็มลาย แต่ลายแขนเสื้อปักเป็นเส้นคาดขวางขนานกันตลอดจนปลายแขน หรือที่เรียกว่า "แขนปล้อง"

4. ลักษณะตัวเสื้อปักเป็นลายป่าตามแบบโบราณ

ปัจจุบันพบว่าการแต่งกายในการแสดงโขน ไม่ว่าจะเป็นสถานศึกษาหรือคณะรับจัดการแสดงของเอกชน พบว่ามีการแต่งกายตามลักษณะที่กล่าวมา โดยไม่ได้ยึดถือการแต่งกายแบบใดแบบหนึ่งเฉพาะเจาะจง เลือกใช้ตามความเหมาะสม ความสวยงาม และโอกาส ในการจัดการแสดงในครั้งนั้น ๆ หากจะแยกแยะตัวโขนในปัจจุบัน อาจกล่าวได้ว่าต้องพิจารณาจากศีรษะโขนที่สวมใส่เป็นหลัก ดังนั้นผู้ชมจะต้องมีพื้นฐานความรู้ในเรื่องสีและลักษณะหัวโขนด้วยจึงจะสามารถทราบได้ว่าตัวโขนที่กำลังแสดงบทบาทอยู่ในขณะนั้นเป็นตัวโขนตัวใด แต่สำหรับการแสดงโขนของกรมศิลปากร ยังคงยึดแบบแผนเครื่องแต่งกายตามที่ได้รับการปรับปรุงในสมัยของนายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิบดีกรมศิลปากร มาจนถึงปัจจุบันนี้

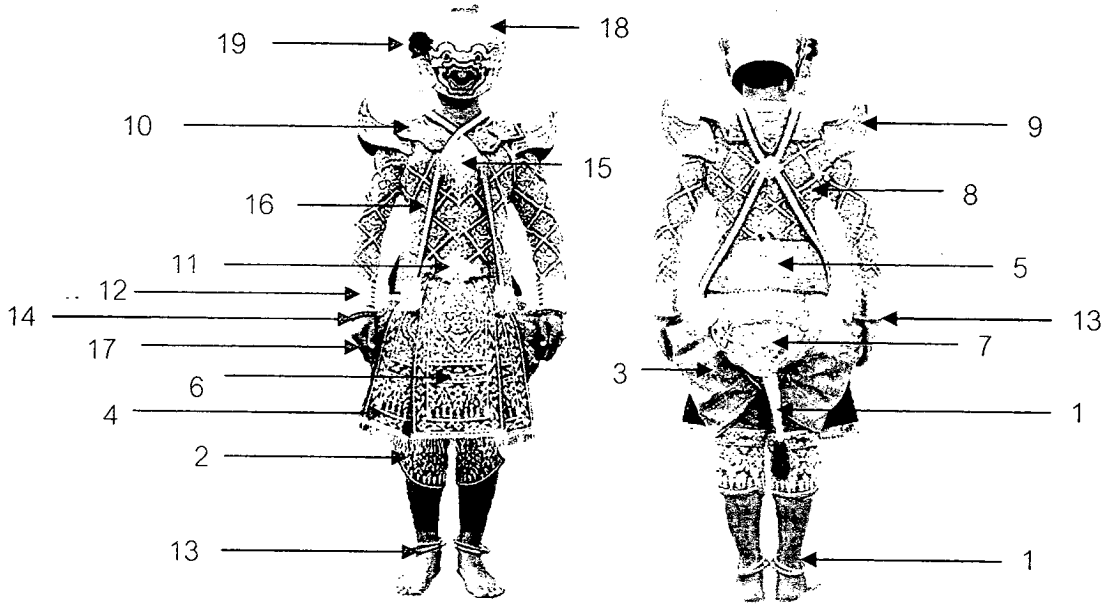
การแสดงชุดหนุมานลงสรง เป็นการแสดงที่ประดิษฐ์กระบวนท่ารำขึ้นจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมานอาสาทศกัณฐ์ไปตีทัพพระราม ซึ่งเป็นตอนที่มีลักษณะการแต่งกายที่แปลกไปจากเดิม คือ จากลักษณะการแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องลิงสีขาว สวมศีรษะลิงโล้นสีขาว (ศีรษะหนุมาน) เปลี่ยนเป็นแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียว สวมศีรษะลิงสีขาวมงกุฎยอดเดินหน (มงกุฎอินทรชิต) จากการศึกษาพบว่าไม่เคยนำการแสดงชุดหนุมานลงสรง ไปใช้ประกอบการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมานอาสาเลยแม้สักครั้ง ปรากฏแต่เพียงว่าเคยใช้ในการแสดงรำเดี่ยวอวดฝีมือของตัวโขนลิง ในการนำเสนอผลงานศิลปนิพนธ์แนวอนุรักษ์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และการแสดงศรีสุขนาฏกรรม รายการสิบทศวรรษนาฏยสังคีต การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดแต่งองค์ทรงเครื่องหนุมาน เมื่อวันที่ 2 กันยายน 2554

ภาพที่ 62 ลักษณะการแต่งกายหนุมานทรงเครื่องตามแบบกรมศิลปากร
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวนายกิตติ จาตุประยูร

การแต่งกายของตัวละครเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญในการเสริมสร้างบุคลิกของตัวละคร และเป็นสิ่งเสริมให้เกิดความสวยงามและได้รับอรรถรสในการแสดงมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะการแสดงที่ว่าด้วยกระบวนการรำที่กล่าวถึงการอาบน้ำ และกระบวนการแต่งตัวหรือชมเครื่องแต่งกายของตัวละคร อย่างเช่นการแสดงรำลงสรง เครื่องแต่งกายเป็นองค์ประกอบที่สำคัญและมีความหมายต่อกระบวนท่ารำที่งดงาม ซึ่งเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงเป็นการแต่งกายในลักษณะ "ยืนเครื่อง" ซึ่งเป็นการเลียนแบบมาจากเครื่องทรงของเจ้านายชั้นสูง ดังที่นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวถึงเครื่องแต่งกายโขนละคร ในวารสารศิลปากร ปีที่ 4 เล่มที่ 5 เดือนกุมภาพันธ์ 2494 ว่า

> *"เครื่องแต่งองค์ทรงเครื่องที่พรรณนาไว้ในบทกลอนนั้น ๆ เป็นเครื่องต้นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ที่มีอยู่จริง ซ้ำบทกลอนนั้น ๆ บางทีก็เป็นบทพระราชนิพนธ์ของพระมหากษัตริย์ที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นด้วยพระองค์เอง หรือเป็นบทนิพนธ์ของกวีในราชสำนัก ซึ่งเป็นผู้ที่ได้รู้ได้เห็นเครื่องต้นเครื่องทรงเหล่านั้นมา ซึ่งบางอย่างก็ใช้แต่งพระองค์ในบางโอกาสและใช้เฉพาะในงานพระราชพิธีเฉพาะครั้งคราว นอกจากนั้นเก็บรักษาไว้เป็นเครื่องประดับพระราชอิสริยยศ"*
>
> (กรมศิลปากร, 2550 : 30 อ้างถึงใน ธนิต อยู่โพธิ์, 2494 : 56)

ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง มีรูปแบบการแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียว สวมศีรษะหนุมานทรงเครื่อง ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 63 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุดหนุมานลงสรง

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

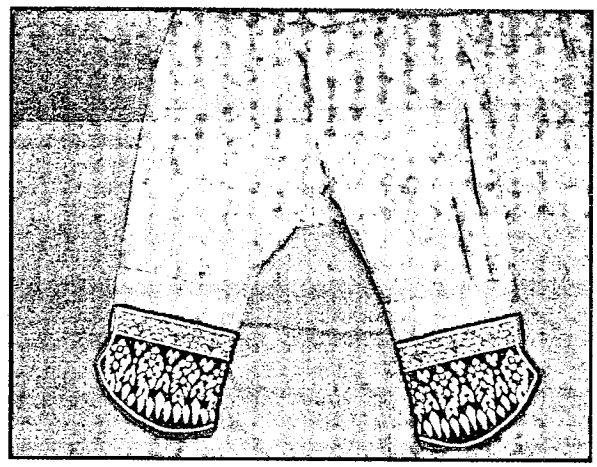
1. กำไลเท้า
2. สนับเพลา
3. ผ้านุ่ง / ภูษา
4. ห้อยข้าง / ชายแครง
5. รัดสะเอว
6. ห้อยหน้า / ชายไหว
7. ปิดก้น / ห้อยก้น
8. เสื้อ / ฉลององค์
9. อินทรธนู
10. นวมคอ / กรองคอ
11. เข็มขัด
12. กำไลแผง / ทองกร
13. แหวนรอบมือ/เท้า
14. ปะวะหล่ำ
15. ทับทรวง
16. สังวาล
17. ธำมรงค์
18. ศีรษะหนุมานทรงเครื่อง
19. อุบะ-ดอกไม้ทัด

องค์ประกอบเครื่องแต่งกายการแสดงชุด "หนุมานลงสรง"

การแสดงชุดหนุมานลงสรง แต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียว (ชุดอินทรชิต) สวมศีรษะหนุมานทรงเครื่อง (ศีรษะลิงสีขาวสวมมงกุฎยอดเดินหน) มีองค์ประกอบเครื่องแต่งกายดังต่อไปนี้

1. สนับเพลา

ในการแต่งกายการแสดง "หนุมานลงสรง" จะใส่สนับเพลาสีเขียว ที่มีลักษณะเป็นกางเกงเอวกว้าง ปลายขาสอบแคบพอดีกับช่วงเข่าและน่อง ปักลายหนุนเรียกว่า "เชิง" และมีลักษณะปลายงอนออกทางด้านหน้า เรียกว่า "สนับเพลาเชิงงอน" ช่วงที่เป็นเชิงทำด้วยผ้าต่วนสีเขียว ขอบด้านบนสีแดง ปักลวดลายแบบลายหนุน นิยมปักลายกรวยเชิง ดังบทร้องที่ว่า "สนับเพลาเชิงงอนอ่อนละไม"

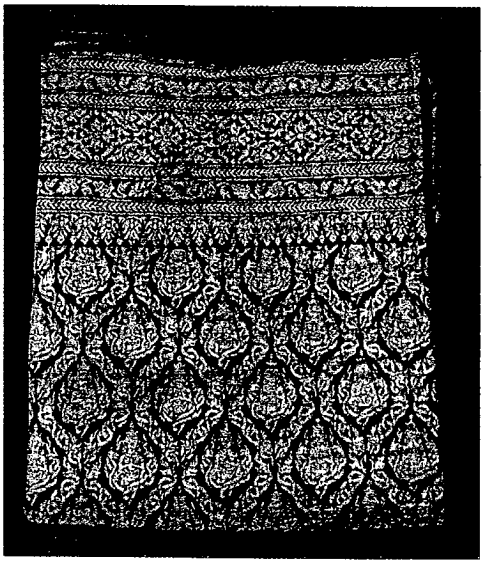


ภาพที่ 64 สนับเพลา

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

2. ผ้านุ่ง / ภูษา

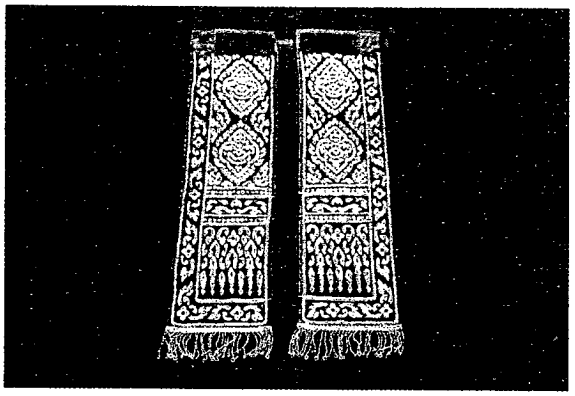
ในการแต่งกายการแสดง "หนุมานลงสรง" จะใช้ผ้ายกสีแดงในการนุ่ง เนื่องจากเป็นผ้าที่มีความสวยงามในการทอโดยการยกลายดอกให้เด่นขึ้นด้วยไหมสี สอดด้วยดิ้นเงินหรือดิ้นทอง ปัจจุบันนิยมใช้ผ้ายกเนื้อหนาจากอินเดีย ขนาดมาตรฐาน 36 X 126 นิ้ว มีลายเชิงสองข้าง ใช้สำหรับตัวละครที่มียศฐาบรรดาศักดิ์สูง เช่น กษัตริย์ เชื้อพระวงศ์ แม่ทัพนายกอง ตลอดจนเสนาอำมาตย์ชั้นผู้ใหญ่ ดังบทร้องที่ว่า "นุ่งยกกระหนกในเทพนม"



ภาพที่ 65 ผ้านุ่ง / ภูษา
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

3. **ห้อยข้าง / ชายแครง**

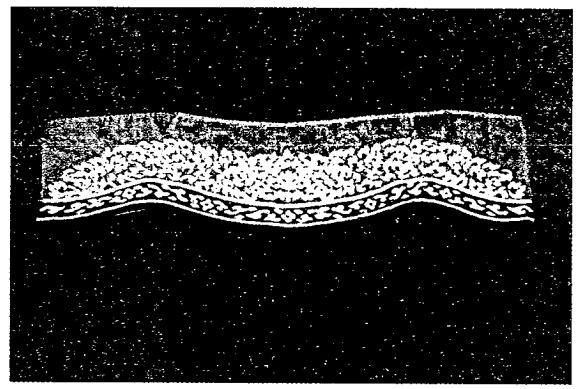
ในการแต่งกายการแสดง "หนุมานลงสรง" จะใช้ห้อยข้างเป็นลักษณะสี่เหลี่ยมผืนผ้าสีเขียว ขลิบชายขอบด้านข้างและคาดกลางแบ่งช่องกระจกด้วยสีแดง ปักหนุนลาย ซึ่งจะใช้ลวดลายเดียวกับ ห้อยหน้า / ชายไหว แต่จะปักลายคล้ายกับแบ่งครึ่งลายของห้อยหน้าออกเป็นสองฝั่ง ช่วงปลายขอบผืนผ้าด้านล่างติดดิ้นครุยเงิน ดังบทร้องที่ว่า "ห้อยหน้าผ้าทิพย์**ชายแครง**"



ภาพที่ 66 ห้อยข้าง / ชายแครง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

4. รัดสะเอว

ในการแต่งกายการแสดง "หนุมานลงสรง" จะใช้รัดสะเอวผืนผ้ายาวโค้งตามรูปเอว สีเขียว ขลิบชายขอบด้านล่างด้วยสีแดง ปักหนุนลาย ซึ่งนิยมใช้ลวดลายกนกเทศหางโต หรือลายตัวกระจัง ในลักษณะการแต่งกายแบบโบราณ รัดสะเอว คือผ้าเจียระบาด ที่ใช้สำหรับคาดเอว แล้วปล่อยชายที่เหลือทิ้งลงด้านข้างทั้งสองข้าง ซึ่งเป็นผ้าผืนเดียวกับห้อยข้างหรือชายแครงนั่นเอง ปัจจุบันได้ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ให้เป็นคนละชิ้นส่วนกันกับห้อยข้าง

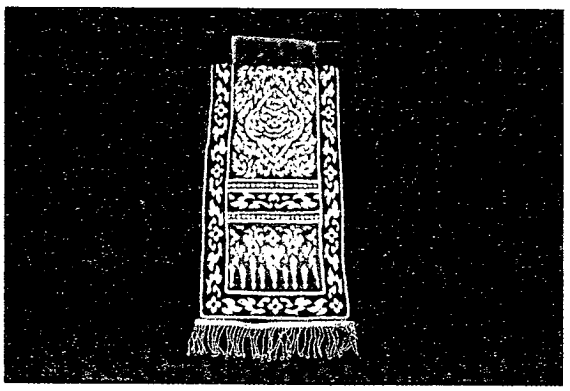


ภาพที่ 67 รัดสะเอว

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

5. ห้อยหน้า / ชายไหว

ในการแต่งกายการแสดง "หนุมานลงสรง" จะใช้ห้อยหน้าเป็นลักษณะสี่เหลี่ยมผืนผ้าสีเขียว ขลิบชายขอบรอบผืนผ้าทั้งสามด้าน (เว้นด้านบน) และคาดกลางแบ่งช่องกระจกด้วยสีแดง ปักหนุนลาย ซึ่งจะใช้ลวดลายเดียวกับ ห้อยข้าง / ชายแครง ช่วงปลายขอบผืนผ้าด้านล่างติดดิ้นครุยเงิน จากบทประพันธ์พบว่า การแต่งกายของหนุมานนั้น ผ้าห้อยหน้าเป็นลักษณะ "ผ้าทิพย์" คือ มีลักษณะเหมือนผ้าห้อยหน้าฐานชุกชีพระพุทธรูป ดังบทร้องที่ว่า "**ห้อยหน้าผ้าทิพย์**ชายแครง" แต่ปัจจุบันกรมศิลปากรได้จัดสร้างเครื่องแต่งกายโดยห้อยหน้ามีลักษณะเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าทั้งผืน ไม่มีหยักขอบเหมือนผ้าห้อยหน้าฐานชุกชี



ภาพที่ 68 ห้อยหน้า / ชายไหว
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

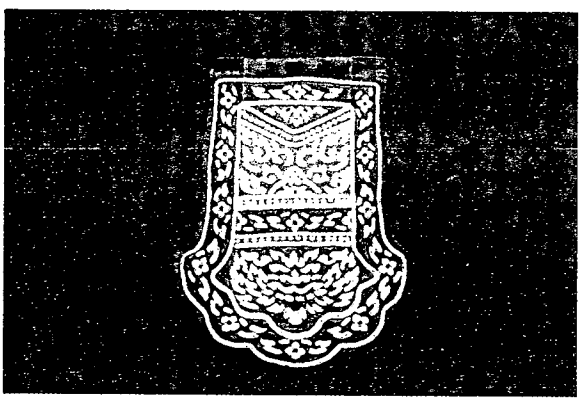
6. หางลิง

ในการแต่งกายการแสดง "หนุมานลงสรง" ถึงแม้จะแต่งองค์ทรงเครื่องด้วยเครื่องทรงของอินทรชิต แต่ก็ยังคงมีร่างกายเป็นวานร คือมีหางของวานรนั่นเอง ซึ่งลักษณะเครื่องแต่งกายการแสดงของโขนลิงนั้น ส่วนที่เป็นหางของหนุมานจะใช้ผ้าต่วนสีขาว ตัดเป็นรูปทรงหางลิงยาวประมาณ 22 นิ้ว ปักลายทักษิณาวรรต ปลายหางติดพู่ไหมพรมสีแดง ยาวประมาณ 4 นิ้ว

ภาพที่ 69 หางลิง (หนุมาน)
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

7. ปิดก้น / ห้อยก้น

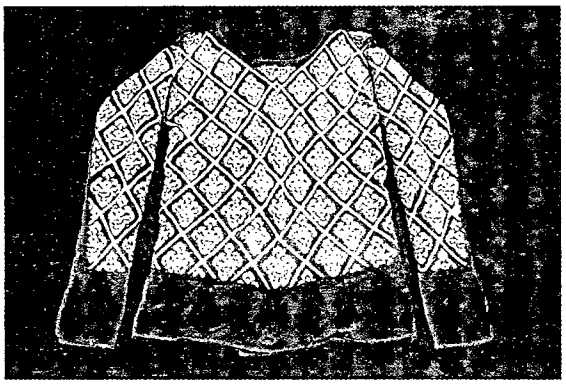
ในการแต่งกายการแสดง "หนุมานลงสรง" เป็นการแต่งองค์ทรงเครื่องด้วยเครื่องทรงของอินทรชิต ซึ่งลักษณะชิ้นส่วนของเครื่องแต่งกายที่มีเฉพาะตัวละครยักษ์ และลิง คือผ้าปิดก้นหรือผ้าห้อยก้น สำหรับการแสดงหนุมานลงสรงนั้น แต่งกายด้วยเครื่องทรงอินทรชิต ดังนั้นผ้า ปิดก้นจึงใช้สีเขียว ขลิบรอบขอบและคาดแบ่งช่องกระจกด้วยสีแดง ปักหนุนลายหน้าสิงห์ ขอบด้านล่างเป็นหยัก ๆ โค้งมนมีลักษณะคล้ายผ้าทิพย์



ภาพที่ 70 ปิดก้น / ห้อยก้น
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

8. เสื้อ / ฉลององค์

ในการแต่งกายการแสดง "หนุมานลงสรง" จะใช้เสื้อ / ฉลององค์ มีลักษณะเสื้อคอกลม แขนยาว ผ่าหน้าตลอด สีเขียว ปักหนุนลายสิงห์ขบทั้งตัว จากบทประพันธ์พบว่า การแต่งกายของหนุมานนั้น ฉลององค์เป็นลักษณะสีเลื่อมเหลือง ปักด้วยวัสดุที่ทำมาจากปีกแมลงทับและเดินลวดลายปักด้วยเส้นไหม ดังบทร้องที่ว่า "ฉลององค์เลื่อมเหลืองเรืองระยับ ปีกแมงทับติดใจไหมถม"

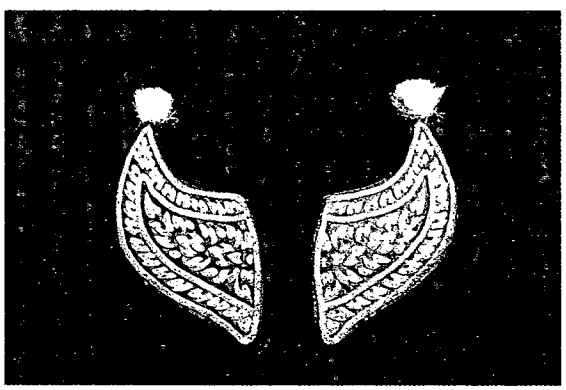


ภาพที่ 71 เสื้อ / ฉลององค์

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

9. อินทรธนู

ในการแต่งกายการแสดง "หนุมานลงสรง" จะใช้อินทรธนู ซึ่งเป็นเครื่องประดับบ่าที่ใช้กับเสื้อแขนยาวของตัวพระ และตัวยักษ์ ทำด้วยผ้าสีแดงเป็นรูปสามเหลี่ยม มี 2 อัน (ด้านซ้ายและด้านขวา) ปักลายหนุนประเภทลายกระจังซ้อนกัน หรือกระจังประกอบกนกเปลว ตรงปลายติดพู่

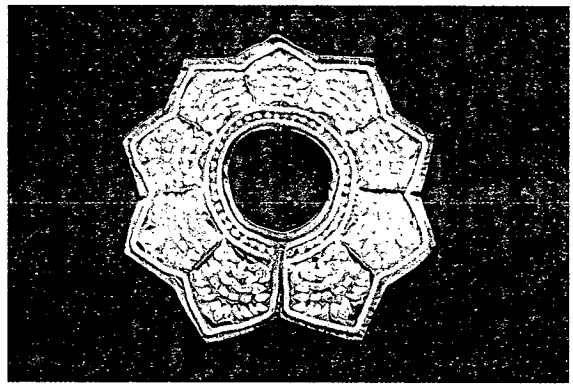


ภาพที่ 72 อินทรธนู

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

10. นวมคอ / กรองคอ

ในการแต่งกายการแสดง "หนุมานลงสรง" จะใช้นวมคอ / กรองคอ ซึ่งเป็นเครื่องประดับสำหรับใส่บริเวณรอบลำคอ ปิดคอเสื้อ ทำด้วยผ้าสีแดง ขอบนอกเป็นรอยหยักโดยรอบ 8 กลีบ ปักลายหนุนประเภทลายกระจังหรือลายตามลักษณะตัวละคร ประกอบให้เข้ากับโครงสร้างของกรองคอ



ภาพที่ 73 นวมคอ / กรองคอ
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

11. กำไลแผง / ทองกร ปะวะหล่ำ แหวนรอบ

ในการแต่งกายการแสดง "หนุมานลงสรง" จะใช้เครื่องประดับในส่วนของข้อมือ ดังนี้

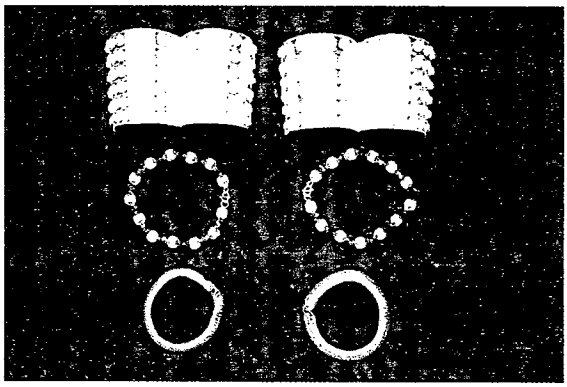
- กำไลแผง / ทองกร เป็นเครื่องประดับสำหรับใส่ข้อมือ เป็นโลหะชุบเงินประดับเพชร 6 แถว (สำหรับเสื้อแขนยาว) ทำเป็นแผ่นโค้งรูปกาบกล้วยประกบติดกัน ปลายด้านหนึ่งกว้าง ด้านหนึ่งแคบ ตามรูปทรงข้อมือ

- ปะวะหล่ำ เป็นเครื่องประดับสำหรับใส่ข้อมือ มีลักษณะเป็นโลหะชุบทอง (ลายเม็ดมะยม) คั่นด้วยลูกปัดสีแดง ใช้สำหรับใส่คั่นระหว่างแหวนรอบ และกำไลแผง

- แหวนรอบ เป็นเครื่องประดับสำหรับใส่ข้อมือ มีลักษณะเป็นโลหะชุบทอง

***วิธีใส่เรียงลำดับจากด้านนอกเข้าหาด้านในดังนี้ แหวนรอบ – ปะวะหล่ำ- กำไลแผง

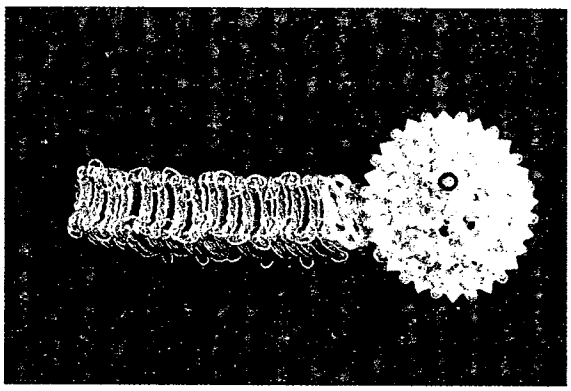
จากบทประพันธ์พบว่า การแต่งกายของหนุมานนั้น กำไลแผงหรือทองกรนั้น เป็นสีทอง ประดับด้วยเพชรหรือพลอยสีแดง ในที่นี้น่าจะหมายถึงทับทิมหรือโกเมน ซึ่งเป็นอัญมณีสีแดง ดังบทร้องที่ว่า "ทองกรแก้วแดงแสงประเทือง"



ภาพที่ 74 กำไลแผง ปะวะหล่ำ แหวนรอบ
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

12. **หัวเข็มขัดพร้อมสาย**

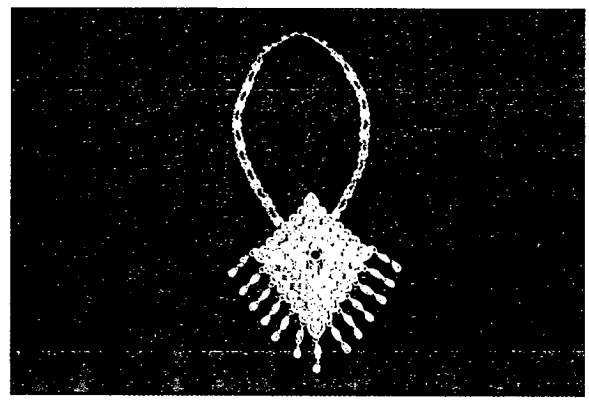
ในการแต่งกายการแสดง "หนุมานลงสรง" จะใช้หัวเข็มขัดที่ทำด้วยโลหะ 3 ชั้น ชุบทอง ประดับเพชร ตรงกลางหัวเข็มขัดฝังพลอยสีแดง สายเข็มขัดจะมี 2 ลักษณะ คือ แบบลายทั่วไป เป็นลายดอกประจำยามเชื่อมต่อกัน ทำด้วยโลหะชุบทอง และแบบถักลายทางมะพร้าวชุบทอง จากบทประพันธ์พบว่า การแต่งกายของหนุมานนั้น หัวเข็มขัดประดับด้วยเพชร สายเข็มขัดเป็นทองที่แล่งเป็นเส้นบาง ๆ แล้วนำมาถักเป็นสายเข็มขัด ดังบทร้องที่ว่า "**ปั้นเหน่งเพชร**พรรณราย **สายทองแล่ง**"



ภาพที่ 75 หัวเข็มขัดพร้อมสาย
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

13. ทับทรวง

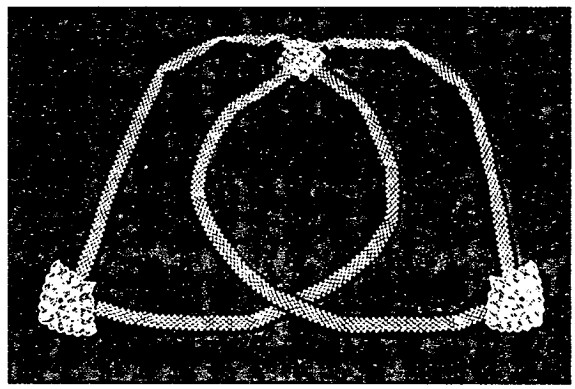
ในการแต่งกายการแสดง "หนุมานลงสรง" จะใช้ทับทรวงซึ่งเป็นเครื่องประดับเมื่อสวมใส่แล้วจะห้อยอยู่บริเวณทรวงอก ตัวเรือนเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัด ลักษณะเป็นตัวเรือนทำด้วยโลหะชุบเงินโปร่งซ้อนกัน 3 ชั้น ประดับเพชร ยอดกลางฝังพลอยแดง มีระย้าห้อย มีสายคล้องคอเป็นสร้อยโลหะชุบเงินประดับเพชรบนผ้ากำมะหยี่ / ผ้าสักหลาด จากบทประพันธ์ พบว่า การแต่งกายของหนุมานนั้น ทับทรวงเป็นลักษณะแกะสลักลาย หรือใช้วิธีสลักดุนเป็นลวดลาย ประดับด้วยเพชรพลอยสีต่าง ๆ บทร้องที่ว่า "ทับทรวงดวงกุดั่นจำหลักลาย"



ภาพที่ 76 ทับทรวง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

14. สังวาล

ในการแต่งกายการแสดง "หนุมานลงสรง" จะใช้สังวาลที่มีลักษณะ 2 สาย ใส่ไขว้กัน ประกอบติดกันที่ตาบหลังรูปประจำยามทำด้วยโลหะชุบเงินฝังเพชร มีตาบทิศรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนติดอยู่ในระดับสะโพกค่อนมาทางด้านหน้าทำด้วยโลหะชุบเงินฝังเพชร สายสังวาลถักด้วยด้ายสีดำ ใส่หนามเตย ฝังเพชร รองด้วยผ้ากำมะหยี่ / ผ้าสักหลาด สีดำ เรียกสังวาลลักษณะนี้ว่า "สังวาลแฝด" จากบทประพันธ์ พบว่า การแต่งกายของหนุมานนั้น สังวาลมีเฟื่องห้อยระย้า ลักษณะเหมือนเม็ดมะยม ตัวตาบทิศเป็นดอกกลม ลงยาราชาวดีสีแดง ดังบทร้องที่ว่า "สังวาลวรรณเฟื่องห้อยสร้อยมะยม ตาบประดับดอกกลมถมยาแดง"



ภาพที่ 77 สังวาล

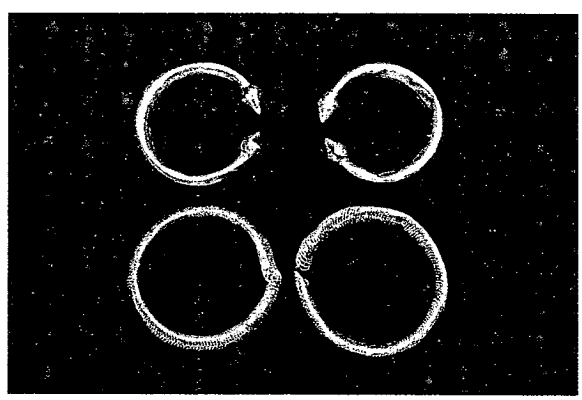
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

15. กำไลข้อเท้า แหวนรอบ

ในการแต่งกายการแสดง "หนุมานลงสรง" จะใช้เครื่องประดับในส่วนของข้อเท้า ดังนี้

- กำไลข้อเท้า เป็นเครื่องประดับสำหรับใส่ข้อเท้า เป็นโลหะหัวบัว ชุบทอง เงามัน
- แหวนรอบ เป็นเครื่องประดับสำหรับใส่ข้อเท้า มีลักษณะเป็นโลหะชุบทอง เป็นลวดขด เหมือนสปริงโค้งเป็นวงรอบข้อเท้า

***วิธีใส่เรียงลำดับจากด้านล่างขึ้นด้านบนดังนี้ กำไลข้อเท้า - แหวนรอบ

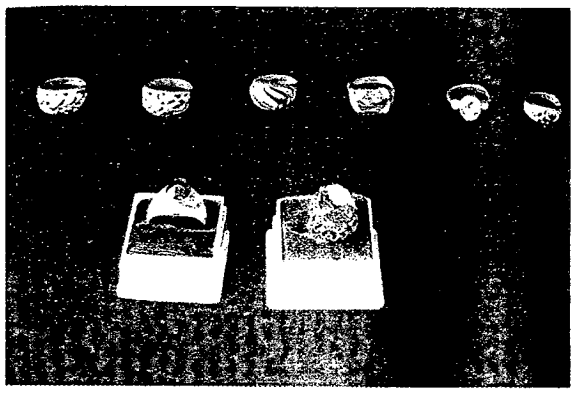


ภาพที่ 78 กำไลข้อเท้า แหวนรอบ

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

16. ธำมรงค์

ในการแต่งกายการแสดง "หนุมานลงสรง" จะใส่ธำมรงค์เป็นเครื่องประดับ ซึ่งมีกล่าวถึงในบทร้อง แต่ไม่ได้กำหนดรูปแบบว่าธำมรงค์มีรูปแบบใด ดังนั้นผู้วิจัยเห็นว่า จะใส่ธำมรงค์แบบใดก็ได้ให้ดูสวยงาม และเหมาะสมในการแสดง ดังบทร้องที่ว่า "**สอดใส่ธำมรงค์**มงกุฎ"



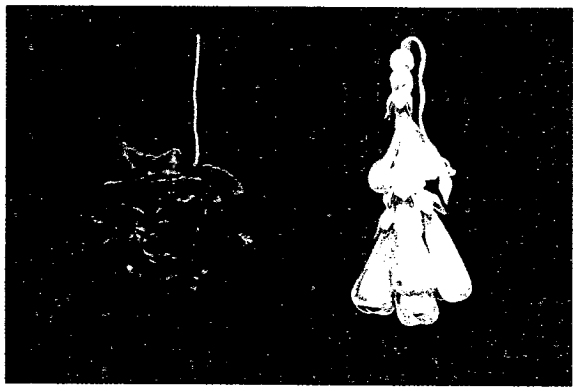
ภาพที่ 79 ธำมรงค์

ที่มา : หนังสือ "เครื่องแต่งกายละคร และการพัฒนา", หน้า 203

17. ดอกไม้ทัด – อุบะ

ในการแต่งกายการแสดง "หนุมานลงสรง" ศีรษะหนุมาน จะประดับด้วยอุบะและดอกไม้ทัด ติดเหนือกรรเจียกจรทางด้านขวามือ โดยลักษณะของอุบะและดอกไม้ทัดมีดังนี้

- ดอกไม้ทัด เป็นดอกไม้สีแดง โดยทั่วไปนิยมใช้ดอกกุหลาบ
- อุบะ ห้อยต่อจากดอกไม้ทัดลงมา นิยมให้ปลายอุบะอยู่ระดับปลายจมูกของตัวละคร สำหรับอุบะที่ห้อยศีรษะโขนนั้น ปลายอุบะไม่ควรเกินขอบศีรษะโขน

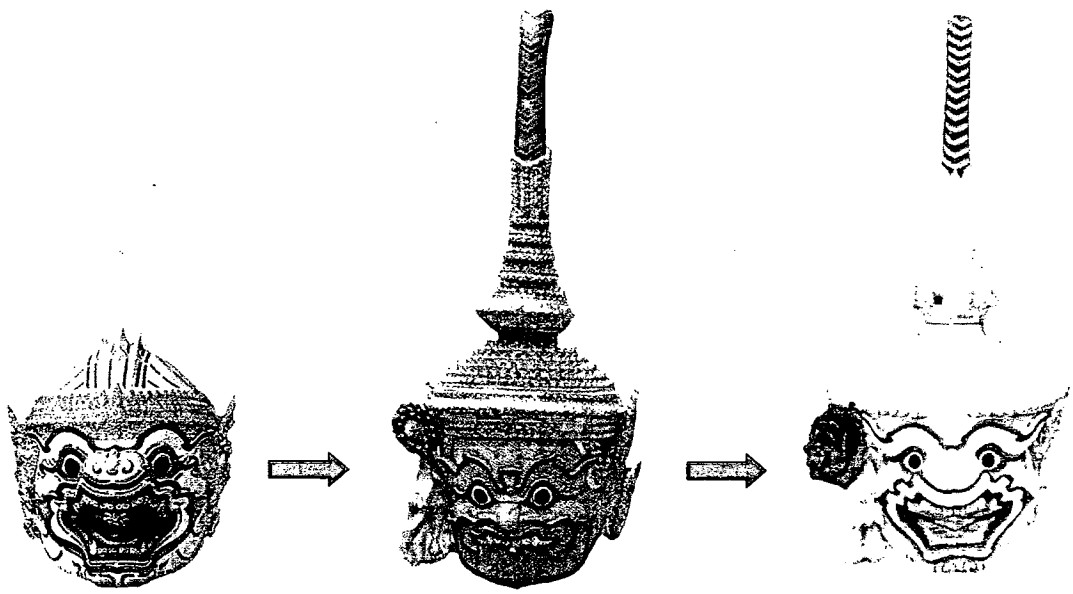


ภาพที่ 80 ดอกไม้ทัด และ อุบะ

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

18. ศีรษะหนุมานทรงเครื่อง

ในการแต่งกายการแสดง "หนุมานลงสรง" ลักษณะศีรษะหนุมาน จะมีลักษณะสวมมงกุฎยอดเดินหน / ยอดบัด (มงกุฎอินทรชิต) มีลักษณะปลายยอดเอนไปด้านหลังเล็กน้อย ไม่เป็นยอดแหลมเหมือนมงกุฎยอดชัย เรียกศีรษะหนุมานลักษณะนี้ว่า "ศีรษะหนุมานทรงเครื่อง" ดังบทร้องที่ว่า "สอดใส่ธำมรงค์**มงกุฎ**"



ศีรษะหนุมาน ศีรษะอินทรชิต ศีรษะหนุมานทรงเครื่อง

การแต่งกายการแสดงชุด "หนุมานลงสรง" มีลักษณะการแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียวทั้งตัว ปักหนุนลายสิงห์ขบ สวมศีรษะหนุมานทรงเครื่อง (สวมมงกุฎยอดเดินหน) หากพิจารณาตามบทประพันธ์แล้ว จะพบความขัดแย้งในลักษณะการแต่งกายระหว่างการแต่งกายในการแสดงกับการแต่งกายตามบทประพันธ์ เนื่องจากการแต่งกายที่ใช้ในการแสดงนั้น เป็นลักษณะการแต่งกายของโขนตามแบบกรมศิลปากร ซึ่งมีข้อจำกัดในเรื่องงบประมาณที่ได้รับการจัดสรรจากส่วนราชการมีจำนวนน้อย ดังนั้นการสร้างเครื่องแต่งกายโขนในแต่ละชุดที่ต้องใช้งบประมาณสูงนั้น จะต้องคำนึงถึงความคุ้มค่าเป็นสำคัญ เมื่อสร้างแล้วต้องสามารถนำมาใช้ประโยชน์ได้สูงสุด เช่น ใช้ได้กับตัวละครหลายตัวที่มีลักษณะสีกายเหมือนกัน เช่น ทศกัณฐ์ กุมภกรรณ พิเภก อินทรชิต หรือยักษ์ตัวอื่น ๆ ที่มีลักษณะกายสีเขียวเหมือนกัน ดังนั้นจึงไม่นิยมสร้างเครื่องแต่งกายตามลักษณะบทประพันธ์ที่ใช้ได้เฉพาะตัวละคร หรือใช้ได้เฉพาะเหตุการณ์เท่านั้น แต่สำหรับบทประพันธ์นั้นอ้างอิงตามลักษณะการแต่งกายชุดเครื่องทรง

เครื่องประดับของพระมหากษัตริย์ที่มีความสวยงาม ละเอียดอ่อน และบรรยายรายละเอียดของวัสดุที่ใช้ในการปักเย็บ และลวดลายที่สวยงามของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ ดังนั้นเมื่อชมการแสดงอาจเกิดความรู้สึกขัดแย้งอยู่บ้างเนื่องจากบทร้องกับเครื่องแต่งกายไม่สอดคล้องและเป็นไปตามคำร้อง แต่ถึงอย่างไรก็ตามลักษณะการแต่งกายในการแสดงชุดหนุมานลงสรงนั้นมีองค์ประกอบของเครื่องแต่งกายครบถ้วนตามบทประพันธ์ทุกอย่างตามบทพระราชนิพนธ์

4.3.4 เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง

ในการแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้ ใช้ท่วงทำนองเพลงลงสรงโทน ซึ่งคำว่า "โทน" ตามความหมายในทางดนตรีนั้นมีความหมาย 2 นัย คือ

1. โทน เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งประเภทเครื่องหนัง ใช้ตีกำกับหน้าทับในการบรรเลงขับร้องเพลงไทย

2. โทน ชื่อเพลงไทยเพลงหนึ่งที่ใช้ในการขับร้อง มักใช้เขียนกำกับหน้าบทละครว่า "โทน" ผู้ขับร้องจะต้องทราบว่าเป็นเพลงโทนประเภทใด ซึ่งมีทั้งเพลงโทนม้า โทนช้าง โทนรถ และโทนลงสรง

จากการศึกษาพบว่า เครื่องดนตรี "โทน" ปรากฏอยู่ในวงดนตรีสำหรับการแสดงละครชาตรี ซึ่งเป็นละครที่เก่าแก่ที่สุดของไทยในสมัยกรุงศรอยุธยาตอนต้น (พ.ศ. 1893-พ.ศ. 2171) และพบว่าเพลงโทนและเพลงลงสรงเป็นเพลงหน้าพาทย์ของละครชาตรีด้วย ดังนั้นจึงสันนิฐานได้ว่า "โทน" เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครในระยะแรก ๆ ของไทย ต่อมาในแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (พ.ศ. 2275-2310) สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ได้เกิดมีละครผู้หญิงของหลวงขึ้น ภายหลังเรียกว่า "ละครใน" ก็ยังคงใช้โทนเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครใน ดังหลักฐานคำกล่าวของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวไว้ในตำนานละครอิเหนาว่า *"กล่าวกันว่า แต่เดิมเป็นแต่ร้องเข้ากับปี่หรือเข้ากับโทน ดังบอกไว้ข้างหน้าบท หาได้รับปี่พาทย์ทั้งวงไม่"* (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2507 : 46) จากหลักฐานดังกล่าวทำให้เห็นว่า "รำลงสรงโทน" ในละครในแต่เดิมคงยังใช้โทนเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ตีกำกับหน้าทับ ต่อมาในปัจจุบันเพลงลงสรงโทนได้เปลี่ยนจากการใช้โทนเป็นกลองแขกตีกำกับหน้าทับแทน แต่ยังคงใช้หน้าทับลงสรง และเรียกว่าเพลงลงสรงโทนเหมือนเดิม

เพลงลงสรงโทนนั้น เป็นเพลงที่มีลักษณะคำประพันธ์เป็นกลอนแปด ซึ่งเป็นลักษณะของคำประพันธ์ประเภทกลอนบทละคร มีความไพเราะของลักษณะคำกลอนที่มีทั้งสัมผัสในและสัมผัสนอก ลักษณะการขับร้องจะมีทำนองที่ช้า มีอัตราจังหวะ 2 ชั้นและวิธีการเอื้อนเหมือนกันทุกคำกลอน หรือที่เรียกว่า "เพลงท่อนเดียว" โดยมีหน้าทับลงสรงเป็นตัวกำกับความสั้นยาวของทำนอง นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวถึงความหมายของเพลงโทนไว้ว่า

> *"ในบทละครโบราณนั้น บางทีก็เขียนชื่อเพลงไว้ย่อ ๆ ซึ่งหมายความไปได้หลายเพลง เช่น เขียนบอกไว้หน้าบทร้องเพียงว่า "โทน" ผู้ร้องจะต้องดูใจความในบทร้องนั้นเอาเองว่าหมายถึงเพลงอะไร ถ้าเป็นบทลงสรงแต่งตัว เช่น "ต่างองค์ชำระสระสนาน สุคนธ์ธารปนทองผ่องใส" ก็ต้องร้องเพลง "ลงสรงโทน" ถ้าเป็นบททรงม้าและชมม้าพระที่นั่ง เช่น บทร้องขึ้นต้นว่า "ม้าเอยม้าต้น ผ่านดำขำขนสลับสี" ก็ต้องร้องเพลง "โทนม้า" เพลงโทนม้าหรือโทนรถนี้มีทำนองเหมือนกันแล้วแต่บทชมรถหรือชมม้าก็เรียกชื่อตามพาหนะนั้น "*
>
> (ธนิต อยู่โพธิ์, 2531 : 311)

ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ อาจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา รองคณบดีฝ่ายแผนและศิลปวัฒนธรรม คณะศิลปศึกษา ผู้มีประสบการณ์การสอนดนตรี (เครื่องหนัง) เกี่ยวกับสาเหตุที่เปลี่ยนจากการใช้โทนมาเป็นกลองแขกตีหน้าทับเพลงลงสรงโทน ท่านกล่าวว่า

> *"การเปลี่ยนจากโทนมาใช้กลองแขกในการตีหน้าทับเพลงลงสรงโทนนั้น เปลี่ยนเมื่อไหร่ไม่ทราบ ทราบแต่เพียงว่ากลองแขก มีลักษณะเหมือนกับกลองชวาหรือกลองมลายู เข้ามาในประเทศไทยในสมัยกรุงศรีอยุธยา ส่วนสาเหตุการเปลี่ยนจากการใช้โทนมาเป็นกลองแขกในการตีประกอบการขับร้องเพลงลงสรงโทนนั้น เข้าใจว่าน่าจะมาจากเสียงของกลองแขกที่ตีสอดประสานกันระหว่างกลองแขกตัวผู้กับกลองแขกตัวเมียจะทำให้เกิดเสียงที่หนักแน่น เร้าใจ สร้างความตื่นเต้นและน่าฟังกว่าใช้โทนซึ่งมีเสียงทุ้ม หรืออีกเหตุผลหนึ่งน่าจะมาจากเรื่องอิเหนาเป็นวรรณคดี*

ที่มีโครงเรื่องเกี่ยวกับชาวชวา ดังนั้นจึงใช้กลองแขกซึ่งเป็นเครื่องดนตรีชวามาใช้บรรเลงประกอบการแสดง เพื่อให้ได้อรรถรสและกลิ่นไอความเป็นชาวชวาก็เป็นได้ "

(สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. **สัมภาษณ์**, 28 มกราคม 2552)

เพลงลงสรงโทน เป็นเพลงที่มีท่วงทำนองช้า มักปรากฏอยู่ในบทละครในซึ่งเป็นละครที่เน้นกระบวนการรำมากกว่าการดำเนินเรื่อง ดังนั้นการที่จะร้องเพลงลงสรงให้มีความไพเราะและส่งกระบวนการรำให้งดงามนั้น จะต้องมีเทคนิคในการร้องดังนี้

"เพลงลงสรงนั้น มีทางร้องอยู่หลายทาง แต่จะมีกรอบจังหวะในการร้องเดียวกัน เช่น 4 จังหวะ 6 จังหวะ และ 8 จังหวะ ไม่มีน้อยหรือมากกว่านี้ แต่บางเสียงอาจมีผิดเพี้ยนไปบ้าง แต่ก็ยังคงอยู่ในกรอบจังหวะเดียวกัน"

(วัฒนา โกศินานนท์, **สัมภาษณ์**, 20 กันยายน 2555)

"เพลงลงสรงโทนส่วนใหญ่จะมีอยู่ในละครใน ดังนั้นเวลาจะร้องจึงต้องมีความวิจิตรละเอียดลออให้งดงามสมกับเป็นละครใน การขับร้องคนร้องจะต้องดูการรำของตัวละครและจะต้องหายใจให้ถูกจังหวะ จึงจะเกิดความไพเราะ"

(ทัศนีย์ ขุนทอง, **สัมภาษณ์**, 20 กันยายน 2555)

เพลงลงสรงโทน เป็นเพลงที่มีลักษณะการขับร้องในลักษณะพิเศษ คือ ร้องประกอบเฉพาะทำนองหน้าทับ มีเพียงกลองแขกเป็นเครื่องดนตรีกำกับหน้าทับ เรียกว่า "หน้าทับลงสรง" และมีเพียงฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ไม่เหมือนการขับร้องเพลงไทยทั่วไปที่เป็นการขับร้องประกอบวงปี่พาทย์ทั้งวง ดังนั้น ผู้ขับร้องจึงต้องสามารถฟังหน้าทับลงสรงเป็น เพราะจะได้ขึ้นร้องได้ถูกจังหวะของแต่ละช่วงทำนองเพลง เพื่อความถูกต้องและความไพเราะในการขับร้อง

ตารางที่ 13 วิธีการขับร้องประกอบหน้าทับลงสรง (กลองแขก) และจังหวะฉิ่ง

จังหวะฉิ่ง								
เนื้อร้อง	ทากระแจะ		จันทร์ปรุง					
หน้าทับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
จังหวะฉิ่ง							ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง			ฟุ้ง					เฟื่อง
หน้าทับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - ต ล	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง				ทรง		เครื่อง		
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- - - -	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง		ทรง		เครื่อง			พญา	มาร
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จ๋	- - - -	- จ๋ - จ๋	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง								ประทาน
หน้าทับ	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง								ให้
หน้าทับ	- ต - ท	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ต	- ท ต ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง								
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- - - -	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง		สนับ		เพลา			เชิง	งอน
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จ๋	- - - -	- จ๋ - จ๋	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง								อ่อน
หน้าทับ	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง								ละมัย
หน้าทับ	- ต - ท	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ต	- ท ต ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋

จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง				นุ่ง		ยก		
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง		นุ่ง		ยก			กนก	ใน
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง								เทพ
หน้าทับ	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จุ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง								พนม
หน้าทับ	- ต - ท	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ต	- ท ต ท	ต ท - ต	- จ๋ - จุ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง								
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง		ฉลอง		องค์			เลื่อม	เหลือง
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง								เรือง
หน้าทับ	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จุ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง								ระยับ
หน้าทับ	- ต - ท	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ต	- ท ต ท	ต ท - ต	- จ๋ - จุ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง				ปีก		แมงทับ		
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง		ปีก		แมงทับ		ปิด		ใจ
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง								ไหม
หน้าทับ	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จุ๋

จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง								ถม
หน้าทับ	- ต - ท	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ต	- ท ต ท	ต ท - ต	- จ๋ - จุ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง								
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง		สังวาล		วรรณ			เฟื่อง	ห้อย
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง								สร้อย
หน้าทับ	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จุ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง								มะยม
หน้าทับ	- ต - ท	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ต	- ท ต ท	ต ท - ต	- จ๋ - จุ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง				ตาบ		ประดับ		
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง		ตาบ		ประดับ		ดอก		กลม
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง								ถมยา
หน้าทับ	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จุ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง								แดง
หน้าทับ	- ต - ท	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ต	- ท ต ท	ต ท - ต	- จ๋ - จุ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง								
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋	- จ๋ - จุ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง		ทับ		ทรวง		ดวง		กุดั่น
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- - - -	- จ๋ - จุ๋	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋

จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง								จำหลัก
หน้าทับ	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง								ลาย
หน้าทับ	- ต - ท	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ต	- ท ต ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง				ปั้น		เหน่ง		
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- - - -	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง		ปั้น		เหน่ง		เพชร	พรรณ	ราย
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จ๋	- - - -	- จ๋ - จ๋	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง								สายทอง
หน้าทับ	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง								แล่ง
หน้าทับ	- ต - ท	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ต	- ท ต ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง								
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- - - -	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง		ห้อย		หน้า			ผ้า	ทิพย์
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จ๋	- - - -	- จ๋ - จ๋	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง								ชาย
หน้าทับ	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง								แครง
หน้าทับ	- ต - ท	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ต	- ท ต ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง				ทอง		กร		
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- - - -	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋

จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง		ทอง		กร		แก้ว		แดง
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จ๋	- - - -	- จ๋ - จ๋	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง								. แสงประ
หน้าทับ	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง								เทือง
หน้าทับ	- ต - ท	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ต	- ท ต ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง								
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- - - -	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง		สอด		ใส่		ธำม		มรงค์
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จ๋	- - - -	- จ๋ - จ๋	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง								มง
หน้าทับ	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง								กฎ
หน้าทับ	- ต - ท	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ต	- ท ต ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง				ประ		ดับ		
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- - - -	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง		ประ		ดับ		บุษ	ษรา	คำ
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จ๋	- - - -	- จ๋ - จ๋	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง								น้ำ
หน้าทับ	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
เนื้อร้อง								เหลือง
หน้าทับ	- ต - ท	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ต	- ท ต ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋

จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง								
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- - - -	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง		กรรเจียก		จร		จิน		ดา
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จ๋	- - - -	- จ๋ - จ๋	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง								ค่า
หน้าทับ	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง								เมือง
หน้าทับ	- ต - ท	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ต	- ท ต ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง				ทรง		เครื่อง		
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- - - -	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง		ทรง		เครื่อง		อย่าง		กษัตริย์
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จ๋	- - - -	- จ๋ - จ๋	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง								ขัต
หน้าทับ	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง								ติยา
หน้าทับ	- ต - ท	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ต	- ท ต ท	ต ท - ต	- จ๋ - จ๋
จังหวะฉิง	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ	ฉิง	ฉับ
เนื้อร้อง								
หน้าทับ	- - - -	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- - - -	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - จ๋

ที่มา : นายสหวัฒน์ ปลื้มปรีชา และนายฐกฤต สุกุลกิตติไกร

หมายเหตุ จ๋ = เสียงโจ๊ะ ต = เสียงติง เป็นเสียงกลองแขกตัวผู้

จ๋ = เสียงจ๊ะ ท = เสียงทั่ง เป็นเสียงกลองแขกตัวเมีย

นอกจากความไพเราะของทำนองเพลงแล้ว อารมณ์เพลงก็เป็นสิ่งสำคัญในการสร้างอรรถรถในการชมการแสดง ดังนั้นผู้ร้องจะต้องขับร้องให้สื่อถึงอารมณ์ในขณะที่ตัวละครรำลงสรงให้ได้ ซึ่งผู้วิจัยวิเคราะห์แล้วว่า อารมณ์ในการแสดงตอนลงสรงนั้น ควรจะเป็นอารมณ์ที่บ่งบอกถึงการมีความสุข เพราะในช่วงการอาบน้ำในวิถีชีวิตประจำวันนั้น เป็นช่วงที่ร่างกายได้รับการทำความสะอาดจากสิ่งสกปรก เหงื่อไคล และความเย็นของน้ำจะทำให้รู้สึกสดชื่น กระปรี้กระเปร่า กอปรกับการทาเครื่องหอมเครื่องปรุง กลิ่นหอมจะทำให้ร่างกายรู้สึกผ่อนคลายมีความสุขกายสุขใจ ดังนั้น ผู้ขับร้องควรร้องให้ได้อารมณ์เพลงที่สื่อถึงการมีความสุขของตัวละคร นับว่าเป็นการท้าทายความสามารถของผู้ขับร้องอีกด้วย

สรุปได้ว่า เพลงที่ใช้ประกอบการรำหนุมานลงสรงนั้น จะใช้เพลงลงสรงโทน ซึ่งเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองช้า พบว่าแต่เดิมเพลงลงสรงโทนนี้ เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการรำลงสรงในละครใน ดังนั้นจึงมีวิธีการขับร้องที่วิจิตร ไพเราะ สมกับเป็นเพลงสำหรับการแสดงละครใน เป็นเพลงที่มีลักษณะเป็น "เพลงท่อนเดียว" มีอัตราจังหวะ 2 ชั้น มีกลวิธีการร้องคือการร้องให้ตรงกรอบจังหวะของเพลงหรือหน้าทับ รู้จักวิธีการผ่อนลมหายใจในขณะร้อง และที่สำคัญคือ ผู้ร้องจะต้องดูกระบวนท่ารำของตัวละคร จึงจะร้องได้ถูกต้องและตรงตามกระบวนท่ารำ และช่วยส่งให้การแสดงมีความงดงามยิ่งขึ้น นอกจากนี้ ผู้ขับร้องยังต้องร้องสื่อได้ถึงอารมณ์มีความสุขของตัวละครเพื่อเป็นการสร้างสุนทรียะให้กับการแสดงรำลงสรงให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

4.3.5 **เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง**

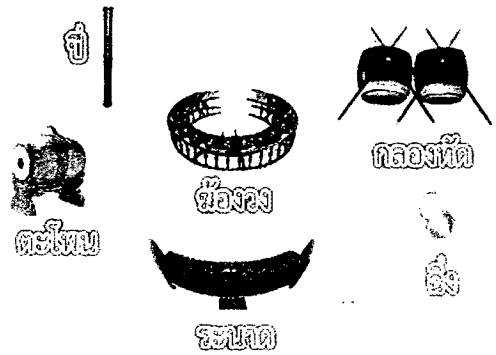
โดยปกติแล้วการแสดงโขน ละคร จะใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้า วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ หรือวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องใหญ่ บรรเลงประกอบการแสดง โดยเลือกใช้ตามโอกาส และความเหมาะสมในการแสดง

วงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดง

1. วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้า ประกอบด้วย ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด ปี่ใน และฉิ่ง

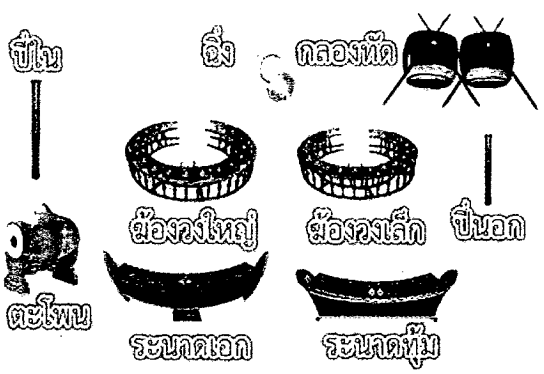
2. วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด ปี่ใน ปี่นอก ฉิ่ง ฉาบเล็ก และโหม่ง

3. วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องใหญ่ ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด ปี่ใน ปี่นอก ฉิ่ง ฉาบเล็ก และโหม่ง



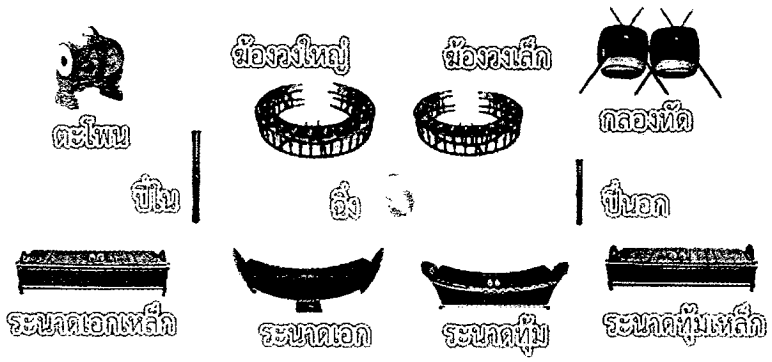
ภาพที่ 81 วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้า

ที่มา : ภัทราวุฒิ จูถนอม, 2553 : Online



ภาพที่ 82 วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่

ที่มา : ภัทราวุฒิ จูถนอม, 2553 : Online



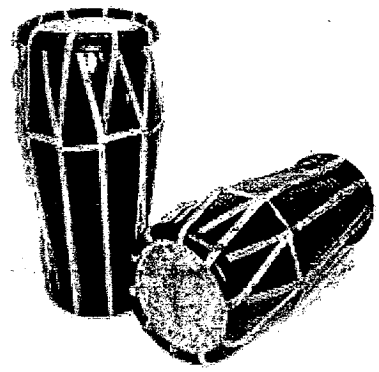
ภาพที่ 83 วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องใหญ่

ที่มา : ภัทราวุฒิ จูฒนอม, 2553 : Online

วงปี่พาทย์ไม้แข็ง เป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง แต่ในช่วงกระบวนการรำลงสรงนั้น จะใช้เครื่องดนตรีกลองแขกเพิ่มเข้ามาในวงปี่พาทย์ ใช้สำหรับตีกำกับหน้าทับเพลงลงสรงโทน และใช้ฉิ่งตีกำกับจังหวะในการแสดงเท่านั้น

กลองแขก

มีลักษณะรูปร่างยาวเป็นทรงกระบอก มี 2 หน้า หน้าหนึ่งใหญ่ เรียกว่า "หน้ารุ่ย" มีความกว้างประมาณ 20 ซม. อีกหน้าหนึ่งเล็กเรียกว่า "หน้าต่าน" กว้างประมาณ 17 ซม. หุ่นกลองยาวประมาณ 57 ซม. ทำด้วยไม้จริงหรือไม้แก่น เช่น ไม่ชิงชันหรือไม้มะริด ขึ้นหนังทั้ง 2 หน้า ด้วยหนังลูกวัวหรือหนังแพะ ใช้เส้นหนังหรือหวายผ่าซีกเป็นสายโยงเร่งเสียง โยงเส้นห่าง ๆ สำรับหนึ่งมี 2 ลูก ลูกที่มีเสียงสูงเรียกว่า "ตัวผู้" ลูกที่มีเสียงต่ำเรียกว่า "ตัวเมีย" ใช้ฝ่ามือตีทั้งสองหน้าให้เกิดเสียงสอดสลับกันทั้งสองลูก กลองแบบนี้เรียกกันอีกชื่อหนึ่งว่า "กลองชวา" เพราะเข้าใจว่าเราได้แบบอย่างมาจากกลองของชวา สันนิษฐานว่าแต่เดิมใช้ในกระบวนแห่เสด็จพระราชดำเนิน ภายหลังนำมาใช้ในวงปี่พาทย์ โดยนำมาตีกำกับจังหวะแทนตะโพน และใช้แทนโทนรำมะนาในวงเครื่องสาย

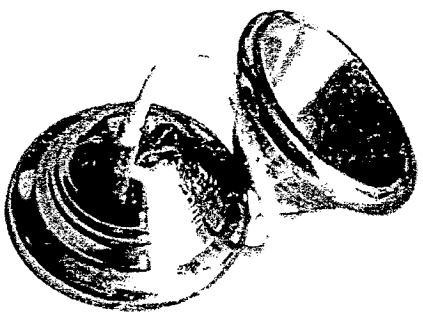


ภาพที่ 84 กลองแขก

ที่มา : อาซียะฮ์ สะมะโละ, 2554 : Online

ฉิ่ง

เป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง ใช้ตีกำกับจังหวะ ทำด้วยโลหะหล่อหนา มีรูปร่างลักษณะคล้ายถ้วย ปากกว้างประมาณ 6 ซม. มี 2 ฝา เจาะรูตรงกลางสำหรับร้อยเชือกให้เป็นคู่กันและใช้จับเวลาตี



ภาพที่ 85 ฉิ่ง

ที่มา : siamdontrithai, ม.ป.ป. : Online

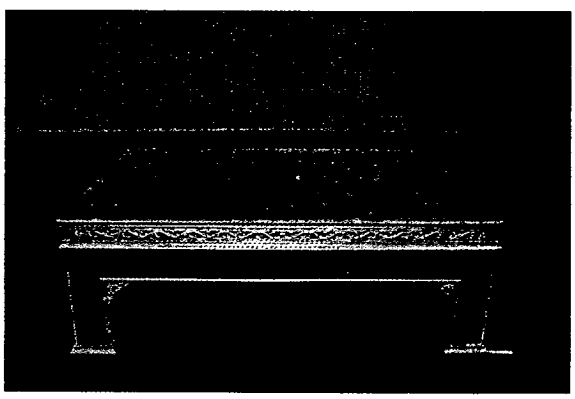
4.3.6 อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง

อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง นับเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งในการสร้างภาพพจน์การแสดงให้ดูสมจริง สร้างสุนทรียะให้กับผู้ชมการแสดงเป็นอย่างมาก ซึ่งในการแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้ มีอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงดังนี้

1. เตียง

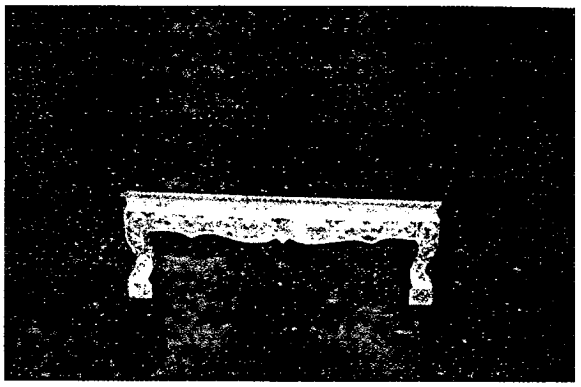
เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงที่มีความสำคัญในการแสดง ซึ่งเป็นที่สำหรับให้ตัวละครแสดงบทบาทการอาบน้ำ หรือการทรงสุคนธ์ สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้จะใช้เตียงสำหรับการแสดงบทบาทการทรงสุคนธ์ 3 ส่วนด้วยกันคือ

1.1 เตียงใหญ่สำหรับนั่งทำบทบาทการทรงสุคนธ์ เป็นเตียงขนาดใหญ่ สามารถให้ผู้แสดงขึ้นไปนั่งร่ายรำทำบทบาทการทรงสุคนธ์ รวมถึงการตั้งตั่งเล็ก ๆ สำหรับวางพานเครื่องพระสำอางได้



ภาพที่ 86 เตียงใหญ่
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

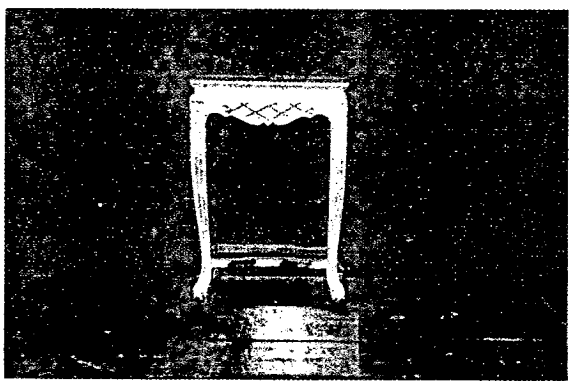
1.2 เตียงหรือตั่งเล็ก ๆ สำหรับวางพานเครื่องพระสำอาง ตั้งบนเตียงใหญ่ด้านซ้ายมือของผู้แสดง



ภาพที่ 87 เตียงหรือตั่งเล็ก

ที่มา : สูจิบัตรผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์ของวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ชุด "ลงสรงเจ้าลงกา เชษฐ์ อนุชาเจ้าปางตาล", หน้า 15

1.3 โต๊ะวางคันฉ่อง สำหรับตั้งคันฉ่อง จัดตั้งไว้ชิดขอบเตียงด้านซ้ายมือของผู้แสดง

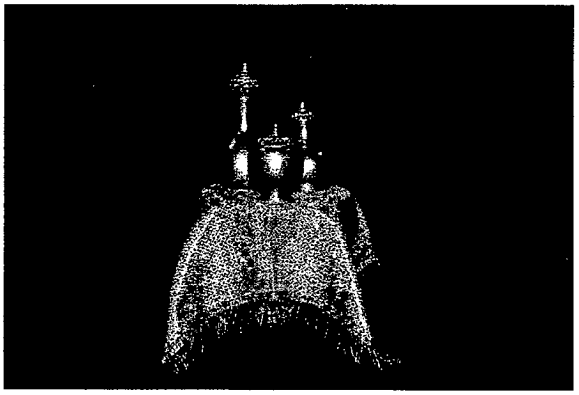


ภาพที่ 88 โต๊ะวางคันฉ่อง

ที่มา : สูจิบัตรผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์ของวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ชุด "ลงสรงเจ้าลงกา เชษฐ์ อนุชาเจ้าปางตาล", หน้า 16

2. พานเครื่องพระสำอาง

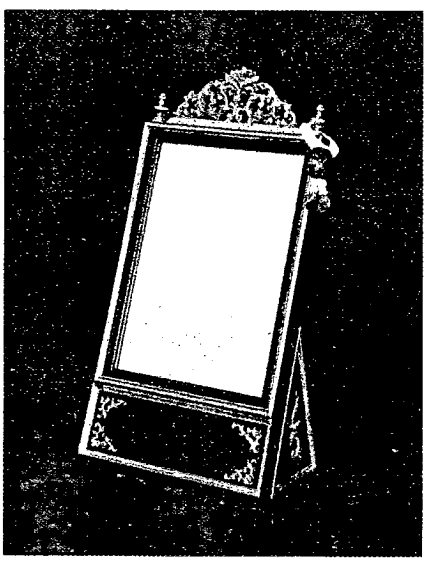
พานเครื่องพระสำอาง หมายถึง พานที่ใส่เครื่องสำอางสำหรับเจ้านายชั้นสูง เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงในขั้นตอนการทรงสุคนธ์ เครื่องพระสำอางที่จัดอยู่ในพานจะประกอบด้วยโถพระสุคนธ์ (ขวดน้ำหอม) ผอบกระแจะจันทน์ ผอบแป้งร่ำ แป้งหอม จัดตั้งบนเตียงทางด้านซ้ายมือของผู้แสดง



ภาพที่ 89 พานพระสำอาง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

3. **คันฉ่อง**

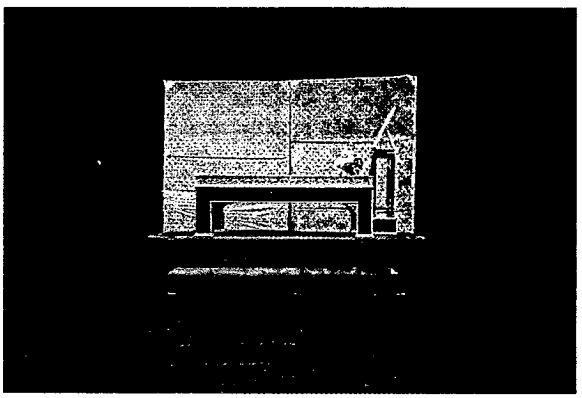
คันฉ่อง เป็นคำราชาศัพท์หมายถึงกระจกส่องหน้า เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงในขั้นตอนการทรงสุคนธ์ ใช้สำหรับส่องประกอบการทำบทบาทการทรงสุคนธ์ จัดตั้งบนเตียงทางด้านซ้ายมือของผู้แสดง วางไว้ด้านหลังพานเครื่องพระสำอาง



ภาพที่ 90 คันฉ่อง
ที่มา : สูจิบัตรผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์ของวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
ชุด "ลงสรงเจ้าลงกา เชษฐ์ อนุชาเจ้าปางตาล", หน้า 17

4.3.7 ฉากที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง

ฉากละคร เป็นส่วนหนึ่งที่นำผู้ชมให้เข้าสู่โลกเสมือนจริงของการแสดงละคร ซึ่งฉากมีความสำคัญต่อการแสดง และมีหน้าที่ในตัวของมันเอง คือ กำหนดสถานที่ บ่งชี้ยุคสมัย ให้บรรยากาศในการแสดง และสนับสนุนการแสดงให้สมจริง จากการศึกษาประวัติของการสร้างฉากที่ใช้ประกอบการแสดงละครไทย พบว่าการเปลี่ยนฉากของละครไทยเกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 โดยปรากฏการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่องในการแสดงละครพันทาง และได้รับความนิยมจัดฉากประกอบการแสดงกับละครอื่น ๆ รวมถึงการแสดงโขนด้วย ซึ่งเรียกว่า "โขนฉาก" สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้ จะจัดฉากสมมุติเป็นห้องสรงในปราสาทของอินทรชิต โดยจัดตั้งเตียงสำหรับทรงสุคนธ์ มีพานเครื่องพระสำอางและคันฉ่องประกอบฉากสำหรับการแสดง จัดตั้งเตียงไว้กึ่งกลางเวที มีพื้นที่ว่างด้านหน้าเวทีสำหรับร่ายรำในบทการทรงเครื่อง



ภาพที่ 91 การจัดฉากในการแสดงชุดหนุมานลงสรง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

4.3.8 ผู้แสดง

ผู้แสดง เป็นหัวใจหลักในการแสดง การแสดงจะออกมาสวยงามได้มากน้อยเพียงใดนั้น ขึ้นอยู่กับทักษะความสามารถของผู้แสดงที่ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครออกมาจนทำให้ผู้ชมคล้อยตาม โดยเฉพาะการรำเดี่ยวที่เป็นการรำอวดฝีมือ ซึ่งการรำคนเดียวนั้นจะไม่ค่อยสร้างความตื่นเต้นเร้าใจเท่ากับการแสดงเป็นเรื่องราวมากนัก ทำให้ผู้ชมเกิดความเบื่อหน่ายได้ง่าย ผู้แสดงจึงต้องใช้ทักษะการร่ายรำชั้นสูง รวมถึงกลเม็ดเด็ดพรายที่จะต้องแสดง

ออกมาเพื่อดึงดูดผู้ชมให้เกิดอารมณ์คล้อยตาม และตกอยู่ในภวังค์ของความงดงามในการแสดง ไม่ให้เกิดความเบื่อหน่ายได้ ดังนั้นการคัดเลือกนักแสดงในการรำเดี่ยวจึงเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่ง

สำหรับผู้แสดงโขนลิงนั้น จากการคลุกคลีอยู่ในวงการนาฏยศิลป์ตั้งแต่วัยเยาว์ กับทั้งเป็นอาจารย์ผู้สอนนาฏยศิลป์โขนลิง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ของตัวผู้วิจัยเองทำให้ทราบว่า มุมมองของผู้ชมการแสดงโขนนั้น ตัวโขนลิงจะต้องมีลักษณะรูปร่างเล็ก เตี้ย ดูแล้วปราดเปรียว ว่องไว หรือรูปร่างท้วมเตี้ย จะเหมาะเป็นลิงมากกว่า จากการสัมภาษณ์อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว สำหรับการคัดเลือกตัวผู้แสดงโขนลิง ท่านกล่าวว่า

> *"คนทั่วไปยังมีความคิดที่เข้าใจผิดว่าลิงจะต้องเตี้ย ล่ำ มะขามข้อเดียว จริง ๆ แล้วไม่ใช่ เหตุที่คนมองอย่างนั้นเพราะว่า โขนลิงเนี่ยเป็นสาขาที่รับเด็กที่เหลือมาจากการคัดเลือก จากสาขาอื่นมาแล้ว อย่างโขนพระเขาก็เลือกเด็กที่โครงร่างหน้ารูปไข่ หน้าตาจิ้มลิ้ม หล่อเหลา รูปร่างสะโอดสะอง โขนยักษ์เขาก็เลือกเด็กที่มีรูปร่างโครงสร้างใหญ่โต ก็เหลือแต่เด็กตัวเล็ก ๆ เตี้ย ๆ หรือไม่ก็ท้วม ๆ ครั้นเราจะไม่เอาไว้เด็กก็จะเสียความตั้งใจ ก็ต้องรับเอาไว้เรียน แล้วค่อยมาคัดทีหลังว่าเด็กรูปร่างอย่างไร ควรเล่นตัวไหน เพราะเหตุนี้แหละทำให้คนดูจึงมองว่าลิงจะต้องเล็ก เตี้ย ล่ำ แต่อันที่จริงแล้วเนี่ย การคัดเลือกผู้ตัวลิงก็มีหลายประเภท อย่างลิงโล้น กับลิงยอด แล้วลิงยอดก็ยังต้องดูอีกว่าเป็นลิงยอดวัยใด อย่างองคตก็เป็นลิงยอด แต่เป็นลิงเด็ก ดังนั้นก็ต้องมีวิธีคัดเลือกผู้แสดงตามความเหมาะสม*
>
> *อย่างลิงโล้นต้องเลือกลักษณะช่วงขากับช่วงตัวที่สมส่วนกัน ไม่ใช่ตัวเตี้ย คอสั้น ใส่ศีรษะแล้วไม่มีคอ เพราะว่าลิงก็คือทหารพระราม ดังนั้นทหารก็ต้องมีหุ่นที่ล่ำสัน แข็งแรง บึกบึน ส่วนลิงยอดก็ไม่ใช่ว่าจะเลือกผู้แสดงที่สูงโปร่ง ต้องเลือกที่มีลักษณะช่วงขายาว กับช่วงตัวยาวสมส่วนกัน คอก็ต้องระหง เมื่อสวมศีรษะแล้วจะต้องเห็นลำคอเหมือนกับลิงโล้น แต่เวลาคัดเลือกสำหรับแสดงแล้ว ต้องดูเปรียบเทียบความเหมาะสม เช่น สุครีพเป็นลิงพญาระดับผู้ใหญ่ ต้องเลือกที่รูปร่างสง่างาม และต้องสูงกว่าหนุมาน องคต และนิลนนท์ ส่วนหนุมานก็ต้อง*

เลือกที่รูปร่างสมส่วน ดูองอาจ แข็งแรง เพราะเป็นทหารเอกแต่ต้องไม่สูงไปกว่าสุครีพ และต้องไม่เตี้ยไปกว่านิลนนท์ องคตเป็นลิงเด็ก รูปร่างก็ต้องไม่สูงปรี๊ด ต้องเลือกให้เหมาะสมกับยศตำแหน่ง และบทบาท"

(ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, **สัมภาษณ์**, 9 มกราคม 2556)

จากคำให้สัมภาษณ์ของอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ทำให้พอจะทราบว่า หลักในการคัดเลือกผู้แสดงตัวโขนลิงนั้น ได้รับการถ่ายทอดบอกกล่าวกันต่อ ๆ มา จากครูบาอาจารย์ โดยวิธีการคัดเลือกนั้น จะต้องดูความเหมาะสมและสัมพันธ์กับบทบาทของตัวละคร ซึ่งจะต้องดูฝีมือในการแสดงควบคู่กับรูปร่างประกอบกันด้วย เช่น สุครีพเป็นลิงพญา ผู้แสดงจะต้องมีรูปร่างที่ดูแล้วสง่างาม สูงใหญ่ และน่าเกรงขามกว่าลิงตัวอื่น หนุมานเป็นทหารเอก รูปร่างผู้แสดงก็ต้องกำยำ ล่ำสัน แข็งแรง สมกับเป็นทหาร องคตเป็นลิงเด็ก รูปร่างก็จะต้องดูเล็กกว่าลิงพญาตัวอื่น แต่ก็ไม่เล็กเตี้ยจนเกินไป เพราะเป็นลิงระดับพญา และมีอิทธิฤทธิ์ เป็นต้น ซึ่งในการคัดเลือกผู้แสดงนั้น จะต้องคำนึงความสวยงาม ผู้แสดงจะต้องมีส่วนส่วนที่ไล่เรียงระดับกันไป จะไม่สูงโดด หรือเตี้ยกว่าผู้แสดงอื่นจนเกินไป ทำให้ไม่เกิดความสวยงามในการแสดง

ในกรณีเป็นการรำเดี่ยวอวดฝีมือ การคัดเลือกผู้แสดงจะต้องพิจารณาฝีมือของผู้แสดงเป็นหลัก หลังจากนั้นจึงคัดเลือกจากรูปร่างผู้แสดงที่มีความเหมาะสม หากผู้ถูกคัดเลือกมีฝีมือในการร่ายรำดี แต่รูปร่างไม่สมส่วน เช่น ลำตัวสั้นกว่าช่วงขา ก็จะมีวิธีแก้ไขโดยใช้เทคนิคการแต่งกายช่วย เช่น การนุ่งผ้าให้ต่ำกว่าช่วงเอวเพื่อเป็นการช่วยให้ลำตัวดูยาวขึ้น เมื่อนุ่งผ้าต่ำกว่าเอวจะทำให้ช่วงขาดูสั้นลงกว่าเดิม ก็จะใช้เทคนิคการรำโดยการย่อเหลี่ยมลงเพียงเล็กน้อย เพื่อไม่ให้เหลี่ยมทรุดหรือดูขาสั้นลงไป ทำให้องค์ประกอบร่างกายไม่สวยงาม

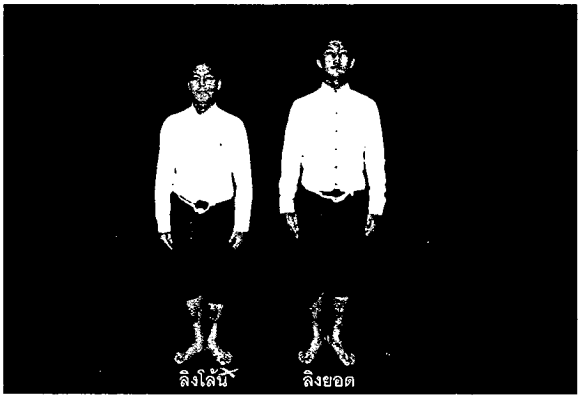
สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงนั้น เป็นการแสดงในตอนที่หนุมานดำรงตำแหน่งอุปราชกรุงลงกา สวมทรงมงกุฎ (ลิงยอด) ดังนั้นการคัดเลือกผู้แสดงจะต้องคัดเลือกจากคุณสมบัติต่าง ๆ ประกอบกันดังนี้

1. เป็นผู้ที่ผ่านการเรียน การฝึกฝนทางด้านโขนลิงมาเป็นอย่างดี จนมีฝีมือในการรำขั้นสูง มีความคล่องแคล่วในการเคลื่อนไหวหรือการจัดองค์ประกอบของร่างกายในการร่ายรำได้เป็นอย่างดี

2. มีรูปร่างทรวดทรงที่ค่อนข้างสูงโปร่ง แขน ขา ลำตัว มีความยาวรับสัดส่วนกัน ลำคอระหง เมื่อสวมศีรษะแล้วจะต้องมองเห็นลำคอจึงจะดูสง่างาม

3. มีปฏิภาณไหวพริบ มีความฉลาดและมีความจำที่ดี เนื่องจากบทร้องมีความยาว ทำนองเพลงที่มีการเอื้อนอยู่มาก กอปรกับกระบวนท่ารำที่ค่อนข้างยากและสลับซับซ้อน ดังนั้นผู้ที่จะแสดงจะต้องสามารถจำบทร้อง ทำนองเพลง และกระบวนท่ารำได้เป็นอย่างดี จึงจะสามารถถ่ายทอดกระบวนท่ารำออกมาได้อย่างสวยงาม

4. ต้องเป็นผู้ที่มีความรับผิดชอบ ขยันหมั่นเพียร และมีความอดทน เพราะในการรำหนุมานลงสรงได้อย่างสวยงามนั้น จะต้องอาศัยความขยันหมั่นเพียรในการฝึกซ้อมอย่างต่อเนื่องจนเกิดความชำนาญในการรำเป็นอย่างดีแล้ว ครูผู้สอนจะถ่ายทอดเทคนิคและกลวิธี และลีลาการรำเฉพาะบุคคล เช่น การทรงตัวให้ดูมีความภูมิฐาน สง่าผ่าเผย และทะนงองอาจน่าเกรงขาม และการแสดงอากัปกิริยาของลิงในลักษณะการวางมาดของผู้ที่อยู่ในยศตำแหน่งที่สูง ซึ่งต่างกับอากัปกิริยาของลิงทั่วไป เพื่อให้เกิดความสวยงาม และสมบูรณ์แบบในการแสดง



ภาพที่ 92 เปรียบเทียบวิธีการคัดเลือกผู้แสดงลิงโล้น ลิงยอด
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ในการจัดการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ไทยนั้น พบว่ามีความสอดคล้องกับทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์ ซึ่งเป็นทฤษฎีพื้นฐานในการสร้างสรรค์งานศิลปะทุกชนิด และการแสดงก็นับว่าเป็นศิลปะชนิดหนึ่งที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นบนพื้นฐานความต้องการและการพึงพอใจของมนุษย์ ดังนั้นในการแสดงย่อมปรากฏทฤษฎีศิลป์แทรกอยู่ในองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดงขึ้นอยู่ว่าองค์ประกอบนั้น ๆ จะเลือกใช้หลักทฤษฎีศิลป์ตัวใดนำไปใช้ในการสร้างสรรค์งานศิลป์เพื่อให้เกิดความสวยงามกับผลงาน

หลักวิธีการคัดเลือกผู้แสดงนั้น ก็เป็นส่วนหนึ่งในที่สร้างความสวยงามให้กับการแสดง และพบว่ามีหลักการในการจัดองค์ประกอบศิลป์ปรากฏอยู่ คือ สัดส่วน ซึ่งตามความหมายของสัดส่วน หมายถึง

"ความสัมพันธ์กันอย่างเหมาะสมระหว่างขนาดขององค์ประกอบศิลป์ที่แตกต่างกัน ทั้งขนาดที่อยู่ในรูปทรงเดียวกันหรือระหว่างรูปทรง และรวมถึงความสัมพันธ์กลมกลืนระหว่างองค์ประกอบทั้งหลายด้วย ซึ่งเป็นความพอเหมาะพอดี ไม่มากไม่น้อย ขององค์ประกอบทั้งหลายที่นำมาจัดรวมกัน"

(องค์ประกอบศิลป์, ม.ป.ป. : Online)

จากการศึกษาความหมายของสัดส่วนตามหลักองค์ประกอบศิลป์ สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

1. สัดส่วนที่เป็นมาตรฐาน จากรูปลักษณะตามธรรมชาติของ คน สัตว์ พืช ซึ่งโดยทั่วไปถือว่า สัดส่วนตามธรรมชาติจะมีความงามที่เหมาะสมที่สุด หรือจากรูปลักษณะที่เป็นการสร้างสรรค์ของมนุษย์ เช่น Gold section เป็นกฎในการสร้างสรรค์รูปทรงของกรีก ซึ่งถือว่า "ส่วนเล็กสัมพันธ์กับส่วนที่ใหญ่กว่า ส่วนที่ใหญ่กว่าสัมพันธ์กับส่วนรวม" ทำให้สิ่งต่าง ๆ ที่สร้างขึ้นมีสัดส่วนที่สัมพันธ์กับทุกสิ่งอย่างลงตัว

2. สัดส่วนจากความรู้สึก โดยที่ศิลปะนั้นไม่ได้สร้างขึ้นเพื่อความงามของรูปทรงเพียงอย่างเดียว แต่ยังสร้างขึ้นเพื่อแสดงออกถึงเนื้อหา เรื่องราว ความรู้สึก ด้วยสัดส่วนจะช่วยเน้นอารมณ์ ความรู้สึก ให้เป็นไปตามเจตนารมณ์ และเรื่องราวที่ศิลปินต้องการ ลักษณะเช่นนี้ ทำให้งานศิลปะของชนชาติต่าง ๆ มีลักษณะแตกต่างกัน เนื่องจากมีเรื่องราว อารมณ์ และความรู้สึกที่ต้องการแสดงออกต่าง ๆ กันไป

นอกจากนี้ หลักการคัดเลือกผู้แสดงชุดหนุมานลงสรง ยังมีความสอดคล้องกับหลักทฤษฎีคุณสมบัติของผู้แสดงทั้ง 5 ประการ ตามคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ดังนี้

1. ต้องเป็นผู้ที่มีร่างกายสมบูรณ์ แข็งแรง สามารถแสดงกิริยาท่าทางต่าง ๆ ได้

2. ต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถในการเปล่งเสียงให้ชัดเจน และพูดเป็น คือพูดให้มีสำนวน สำเนียงและอารมณ์อย่างตัวละครที่ตนสวมบทบาทอยู่นั้นได้

3. ต้องเป็นผู้ที่มีจิตใจกล้าหาญ ไม่ประหม่าในที่ชุมนุมชนและผู้ดู

4. ต้องเป็นผู้ที่มีสติปัญญาเฉลียวฉลาด จำบทบาท บทเจรจา

5. ต้องเป็นผู้ที่มีสาตวิกะ คือ มีความสามารถแสดงเป็นตัวเดิมในเรื่อง หรืออีกนัยหนึ่งคือ สามารถแสดงเป็นตัวละครหรือ "สวมวิญญาณ" ตัวละครนั้น ๆ ได้"

(สุรพล วิรุฬรักษ์, 2547 : 82)

4.3.9 **กระบวนท่ารำหนุมานลงสรง**

กระบวนท่ารำหนุมานลงสรง เป็นกระบวนท่ารำประกอบทำนองเพลงลงสรงโทน ลักษณะของกระบวนท่ารำเป็นการรำตีบทตามบทร้อง ซึ่งลักษณะการรำตีบทหมายถึงการร่ายรำทำท่าทางต่าง ๆ เพื่อสื่อความหมายของบทร้อง โดยทั่วไปแล้วหลักการรำตีบท ผู้รำจะต้องศึกษาความหมายของคำร้องแต่ละคำก่อนว่ามีความหมายว่าอย่างไร เพื่อที่จะได้เลือกสรรหรือคิดประดิษฐ์ท่ารำให้ตรงตามความหมายของคำร้องนั้น ๆ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อใช้ท่าร่ายรำสื่อสารให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในการแสดง

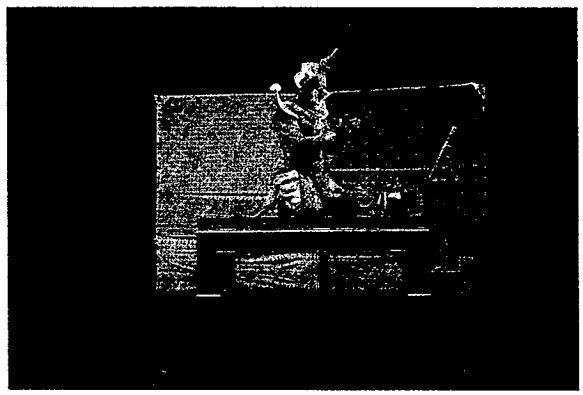
4.3.9.1 **โครงสร้างท่ารำหนุมานลงสรง**

จากการศึกษากระบวนท่ารำหนุมานลงสรง ทั้งจากการชมการแสดงจริง จากวีดีทัศน์ จากการรับถ่ายทอดจากอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว และจากประสบการณ์การสอนและการถ่ายทอดกระบวนท่ารำชุดหนุมานลงสรงให้กับนักศึกษาโขนลิง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ของตัวผู้วิจัยเอง พบว่าการแสดงชุดหนุมานลงสรง มีโครงสร้างของกระบวนท่ารำตีบท มีอยู่ 2 ลักษณะ ดังนี้

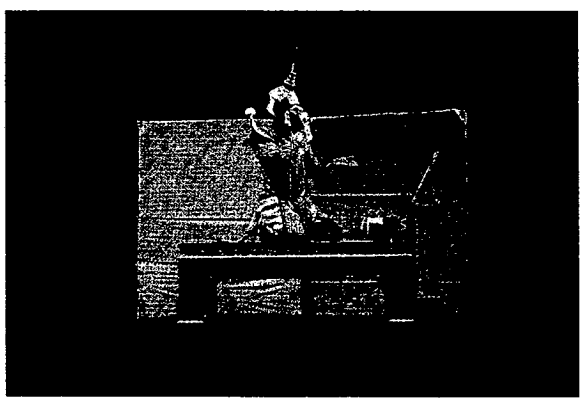
1. กระบวนท่ารำตีบทที่ดัดแปลงมาจากท่าทางตามธรรมชาติ
2. กระบวนท่ารำตีบทที่สื่อความหมายตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์

1. กระบวนท่ารำตีบทที่ดัดแปลงมาจากท่าทางตามธรรมชาติ เช่น

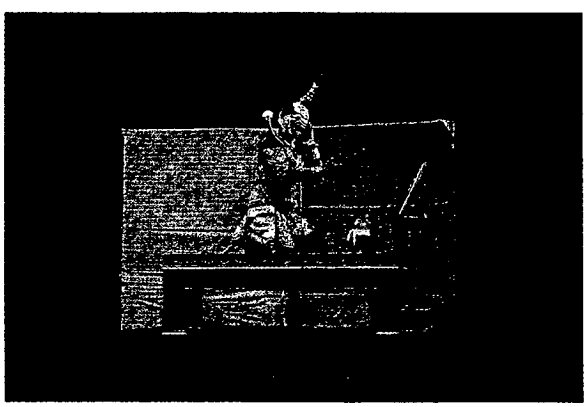
1.1 **ท่าทากระแจะจันทน์** จะใช้ฝ่ามือทั้งสองถูกันเป็นลักษณะของการละเลงแป้งบนฝ่ามือ หลังจากนั้นจึงใช้ฝ่ามือทั้งซ้าย และขวา ลูบไล้ลงบนใบหน้าทั้งข้างซ้าย ข้างขวา และทาตัว เหมือนกับการใช้แป้งผัดหน้า ทาตัว ในวิถีชีวิตประจำวันของมนุษย์ จากการศึกษาพบว่ากระบวนท่าทากระแจะจันทร์ (ขั้นตอนทรงสุคนธ์) ในการรำลงสรงนั้น จะมีลักษณะที่คล้ายกันทั้งโขนพระ โขนยักษ์ และโขนลิง อาจมีความแตกต่างกันบ้างเล็กน้อยตามลักษณะการบรรยายของคำประพันธ์ที่ต่างกัน แต่จะไม่มีความแตกต่างกันมากนัก



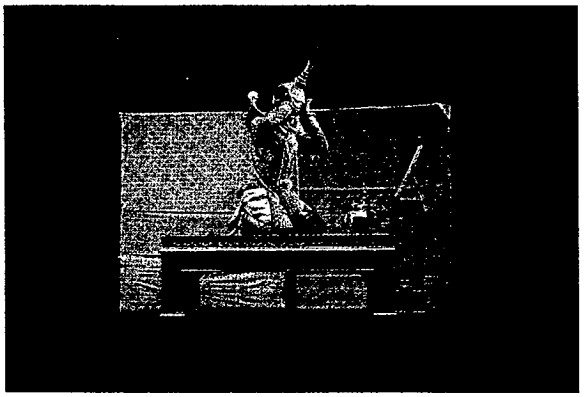
ภาพที่ 93 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ "การละเลงแป้งบนฝ่ามือ"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย



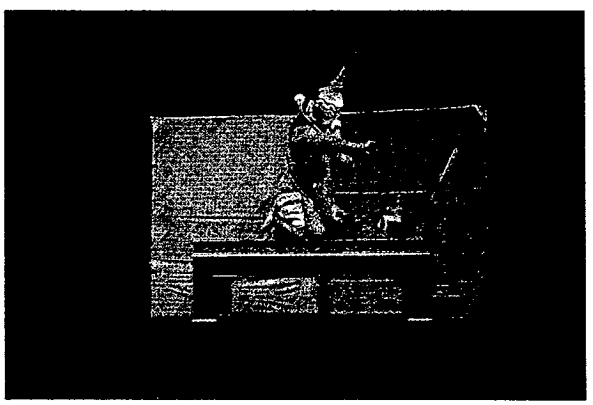
ภาพที่ 94 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ "การประแป้งด้วยฝ่ามือขวา"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย



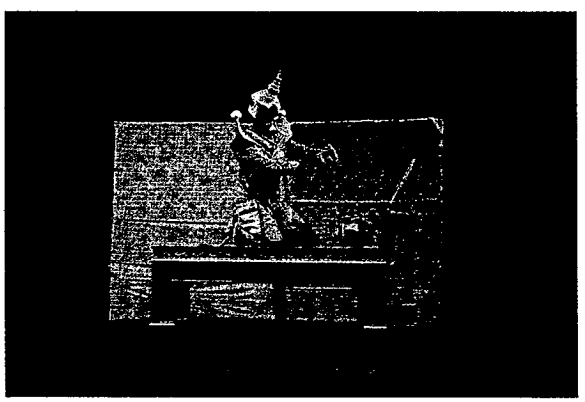
ภาพที่ 95 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ "การประแป้งด้วยฝ่ามือซ้าย"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย



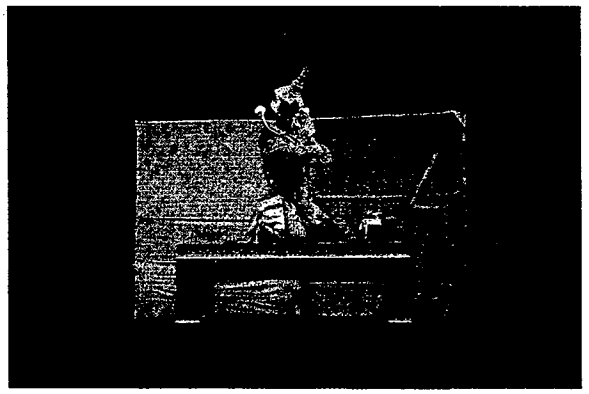
ภาพที่ 96 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ “การผัดหน้าด้วยฝ่ามือทั้งสองข้าง”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย



ภาพที่ 97 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ “การทาแป้งที่แขนข้างขวา”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

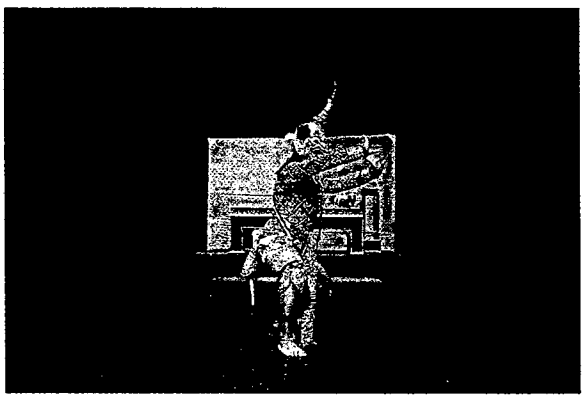


ภาพที่ 98 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ “การทาแป้งที่แขนข้างซ้าย”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย



ภาพที่ 99 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ "การทาแป้งหรือน้ำหอมที่ตัว"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

1.2 **ท่าทรงเครื่อง** จะวาดมือทั้งสองข้างระดับเหนือศีรษะลงมาด้านล่าง เหมือนกับลักษณะการสวมใส่เสื้อ ที่ต้องสวมจากด้านบนศีรษะลงมาเช่นเดียวกัน

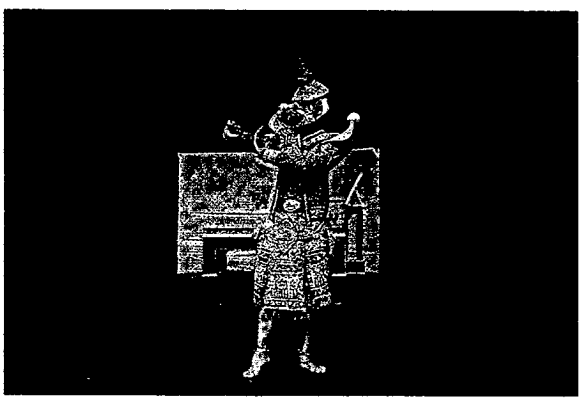


ภาพที่ 100 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ "การสวมเสื้อ"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

1.3 **ท่าประทานให้** จะแบฝ่ามือทั้งสองหงายฝ่ามือขึ้นในระดับแง่ศีรษะ เหมือนกับลักษณะการรับสิ่งของมาจากผู้ที่สูงศักดิ์กว่า

ภาพที่ 101 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ "การรับสิ่งของ"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

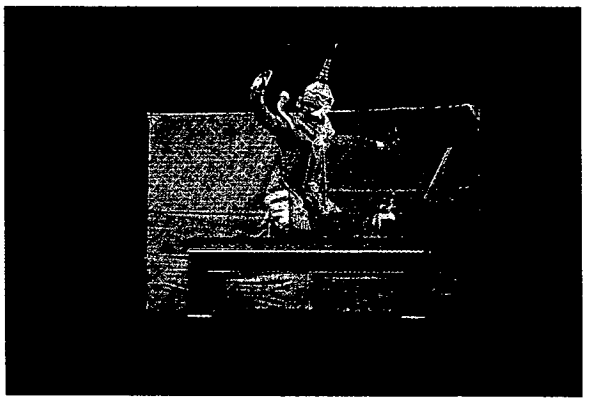
1.4 **ท่าฉลององค์เลื่อมเหลือง** จะยกแขนซ้ายและแขนขวาขึ้นมาด้านข้างลำตัวระดับสายตา แล้วมือซ้ายและขวาลูบที่แขน เหมือนกับการสำรวจความเรียบร้อย ความสวยงามของเสื้อที่สวมใส่ ซึ่งในวิถีชีวิตประจำวันก็ปรากฏท่าทางในลักษณะนี้เช่นกัน



ภาพที่ 102 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ
"การสำรวจความเรียบร้อย ความสวยงามของเครื่องแต่งกายที่สวมใส่"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

2. กระบวนท่ารำตีบทที่สื่อความหมายตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์ เช่น

2.1 **ท่าฟุ้งเฟื่อง** จะใช้ท่าพิสมัยเรียงหมอน ซึ่งความหมายของท่ารำพิสมัยเรียงหมอนจะหมายถึงความเจริญรุ่งเรือง วัฒนาผาสุก สนุกสบาย สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงจะหมายถึงความหอมของกระแจะจันทร์ที่หอมฟุ้งขจรขจายไปทั่วนั่นเอง

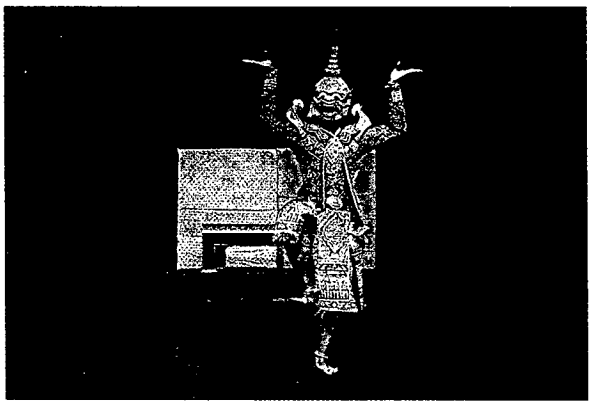


ภาพที่ 103 การรำตีบทโดยใช้ท่าตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์ "ท่าพิสมัยเรียงหมอน"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

2.2 **ท่าพระยามาร** จะใช้ท่าไว้มือ ซึ่งความหมายของท่าไว้มือจะหมายถึงผู้ที่สูงศักดิ์กว่า สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงจะเป็นท่าที่กล่าวถึงทศกัณฐ์ ซึ่งมีฐานะเป็นกษัตริย์ มียศสูงกว่าหนุมานจึงใช้ท่าไว้มือในการแสดงนั่นเอง

ภาพที่ 104 การรำตีบทโดยใช้ท่าตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์ "ท่าไว้มือ"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

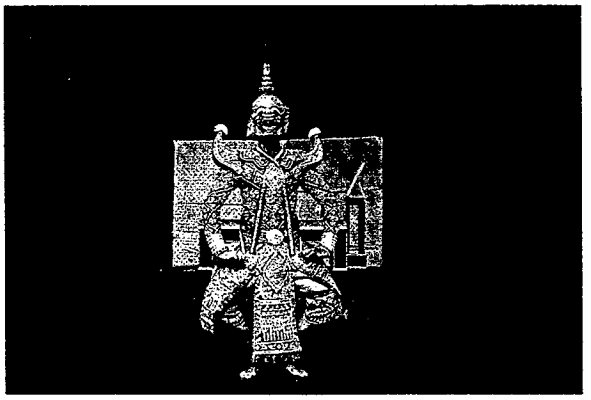
2.3 **ท่ามงกุฎ** จะใช้ท่าพรหมสี่หน้า ซึ่งความหมายของท่าหมายถึง ความสูงส่ง สูงศักดิ์ ความยิ่งใหญ่ สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงจะเป็นท่าที่แสดงถึงลักษณะของมงกุฎกษัตริย์ที่มีความงดงาม มีคุณค่าสูงส่ง จึงใช้ท่าใช้ท่าพรหมสี่หน้ากับท่ารำตามคำร้องที่ว่า "มงกุฎ" นั่นเอง



ภาพที่ 105 การรำตีบทโดยใช้ท่าตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์ "ท่าพรหมสี่หน้า"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

จากการศึกษาโครงสร้างของกระบวนท่ารำการแสดงชุดหนุมานลงสรงพบว่า กระบวนท่ารำที่ปรากฏในการแสดง เป็นกระบวนท่ารำที่มีลีลาท่ารำอย่างละครผสมผสานกับลักษณะลีลาท่ารำของโขนลิง ซึ่งกระบวนท่าที่พบมีทั้งที่เป็นลักษณะกระบวนท่ารำที่มีอยู่เดิม อาจมีการนำมาใช้ทั้งแบบท่ารำเดิมที่มีอยู่ หรือนำเพียงแค่บางช่วงบางส่วนของท่ารำ เช่น ลักษณะมือหรือลักษณะเท้า หรือลีลาท่ารำ นำมาปรับประยุกต์ ผสมผสานให้เป็นกระบวนท่ารำใหม่ที่มีความสวยงามและเหมาะสมกับกระบวนท่ารำและบุคลิกของตัวโขนลิง และกระบวนท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ดังนี้

1. **กระบวนท่ารำที่มีอยู่ในแม่ท่าโขนลิง** มีทั้งที่เป็นท่ารำเดิมในแม่ท่า และท่ารำบางส่วนหรือบางลักษณะที่มีอยู่ในแม่ท่ามาประดิษฐ์ท่ารำ เช่น ท่าเก็บ การลงหย่องมือเข้าอกมือเดียว ลักษณะการพลิกเหลี่ยมในกระบวนท่ารำ การยืดกระทบลงลบเหลี่ยม การแตะเท้าและการโขยกเท้าในท่ากาจับปากโรง เป็นต้น จากการศึกษาพบว่ากระบวนท่าต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนเป็นองค์ประกอบของท่ารำที่ปรากฏอยู่ในกระบวนท่ารำชุดหนุมานลงสรงเป็นส่วนใหญ่

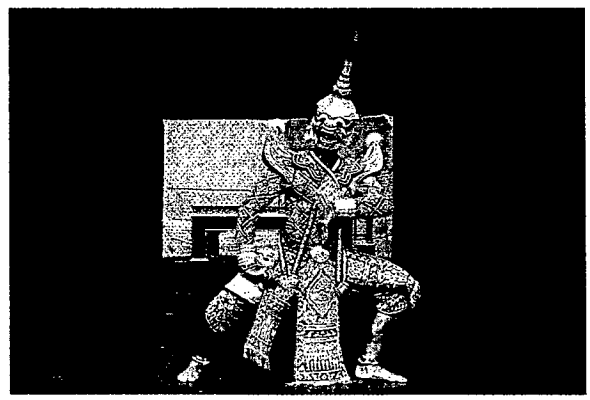


ภาพที่ 106 ท่ารำที่มาจากแม่ท่า "ท่าเก็บ"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

จากการศึกษาพบว่า การใช้กระบวนท่า "เก็บ" ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง จะใช้ในช่วงของการเอื้อนในทำนองเพลงลงสรงโทน และใช้เป็นท่าต่อเนื่องจากการแตะเล่นเท้าทุกครั้ง จากการศึกษาพบว่าในการแสดงชุดหนุมานลงสรง มีการใช้ท่าเก็บอยู่ 30 ครั้ง ดังนี้

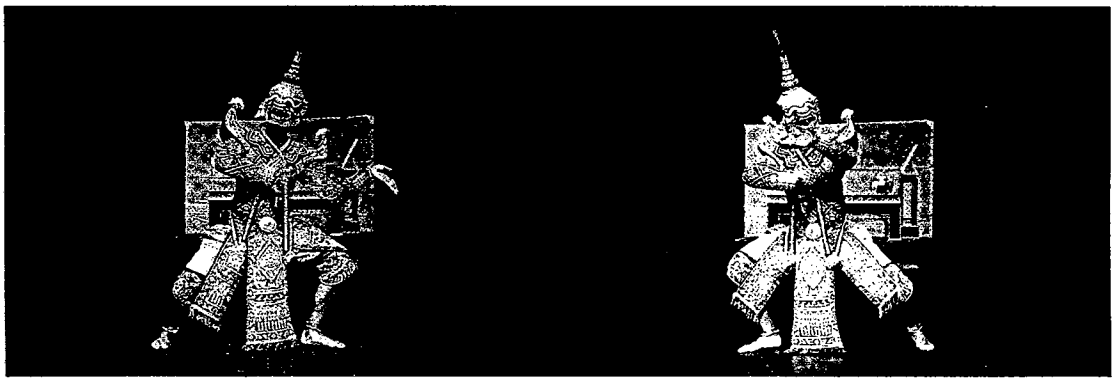
1. เก็บในบทร้องทวนคำ คำว่า "ทรงเครื่อง"
2. เก็บในทำนองเอื้อนหลังการแตะเล่นเท้าในบทร้องคำว่า "พระยามาร"
3. เก็บในกระบวนท่าโบก ท้ายคำกลอนทุกครั้ง มีอยู่ 8 ครั้ง
4. เก็บในทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "ปีกแมงทับ"
5. เก็บในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า "ไหมถม"
6. เก็บในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า "เฟื่องห้อย"
7. เก็บในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า "สร้อยมะยม"
8. เก็บในทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "ตาบประดับ"
9. เก็บในทำนองเอื้อนหลังการแตะเล่นเท้าในบทร้องคำว่า "ดอกกลม"
10. เก็บในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า "ถมยาแดง"
11. เก็บในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า "ดวงกุดั่น"
12. เก็บในทำนองเอื้อนหลังการแตะเล่นเท้าในบทร้องคำว่า "พรรณราย"
13. เก็บในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า "สายทองแล่ง"
14. เก็บในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า "ชายแครง"
15. เก็บในทำนองเอื้อนหลังการแตะเล่นเท้าในบทร้องคำว่า "แก้วแดง"
16. เก็บในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า "แสงประเทือง"

17. เก็บในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า “มงกุฎ”
18. เก็บในทำนองเอื้อนหลังการแตะเล่นเท้าในบทร้องคำว่า “บุษราคำ”
19. เก็บในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า “น้ำเหลือง”
20. เก็บในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า “ค่าเมือง”
21. เก็บในบทร้องทวนคำ คำว่า “ทรงเครื่อง”
22. เก็บในทำนองเอื้อนหลังการแตะเล่นเท้าในบทร้องคำว่า “อย่างกษัตริย์”
23. เก็บในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า “ขัตติยา”



ภาพที่ 107 ท่ารำที่มาจากแม่ท่า “ท่าเข้าอกมือเดียว”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

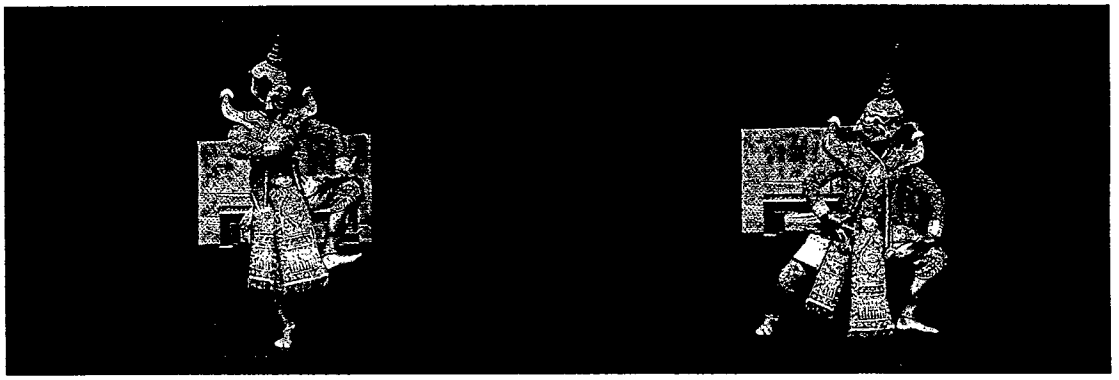
ลักษณะมือเข้าอก เป็นเอกลักษณ์ท่ารำของโขนลิงซึ่งไม่มีในท่ารำของตัวละครประเภทอื่น ๆ ลักษณะมือเข้าอกเป็นท่าที่ได้มาจากอิริยาบถที่เป็นท่าธรรมชาติของลิง มี 2 ลักษณะ คือ ลักษณะมือเข้าอกมือเดียว และลักษณะมือเข้าอกสองมือ เมื่อนำลักษณะมือเข้าอกของลิงตามธรรมชาติมาปรับเป็นท่าที่ใช้ในการแสดง จะใช้เป็นท่าสำหรับเตรียมพร้อมหรือเป็นการเก็บมือของตัวโขนลิง เช่น ท่ายืนหรือท่านั่งของลิงที่ไม่มีการออกท่าทางการแสดง หรือใช้เมื่อเมื่อมีการรำตีบทที่มีลักษณะการตีบทด้วยมือข้างเดียว มืออีกข้างมักจะเข้าอกอยู่เสมอ



ภาพที่ 108 ท่ารำที่มาจากแม่ท่า "การพลิกเหลี่ยมในกระบวนท่ารำ"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

การพลิกเหลี่ยมในกระบวนท่ารำมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ การขยับพลิกเหลี่ยม และการยืดยุบพลิกเหลี่ยม ซึ่งการพลิกเหลี่ยมในกระบวนท่ารำจะใช้เมื่อจะเคลื่อนที่จากข้างหนึ่งไปยังอีกข้างหนึ่ง หรือการเปลี่ยนทิศทางในการแสดง จากการศึกษาพบว่ามีการพลิกเข่าในกระบวนท่ารำอยู่ 11 ครั้ง ดังนี้

1. ทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า "ประทานให้" เป็นลักษณะการยืดยุบพลิกเหลี่ยม
2. ทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า "อ่อนละไม" มีทั้งลักษณะการยืดยุบพลิกเหลี่ยม และการขยับพลิกเหลี่ยม
3. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "เทพนม" เป็นลักษณะการยืดยุบพลิกเหลี่ยม
4. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "ปีกแมงทับ" เป็นลักษณะการยืดยุบพลิกเหลี่ยม
5. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "ไหมถม" เป็นลักษณะการยืดยุบพลิกเหลี่ยม
6. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "ตาบประดับ" เป็นลักษณะการยืดยุบพลิกเหลี่ยม
7. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "ถมยาแดง" เป็นลักษณะการยืดยุบพลิกเหลี่ยม
8. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "แสงประเทือง" เป็นลักษณะการยืดยุบพลิกเหลี่ยม
9. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "น้ำเหลือง" เป็นลักษณะการยืดยุบพลิกเหลี่ยม
10. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "ค่าเมือง" เป็นลักษณะการยืดยุบพลิกเหลี่ยม
11. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "ขัตติยา" เป็นลักษณะการยืดยุบพลิกเหลี่ยม



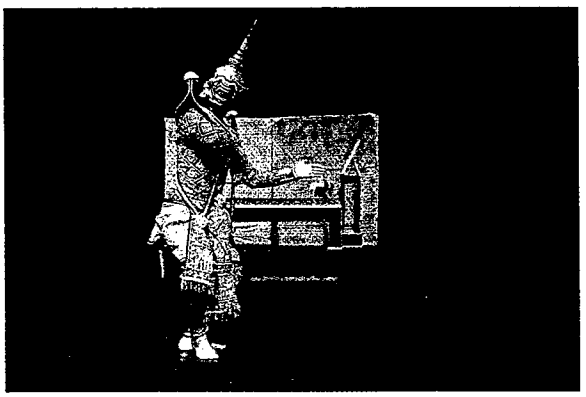
ภาพที่ 109 ท่ารำที่มาจากแม่ท่า "การยืดกระทบลงลบเหลี่ยม"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

การยืดกระทบลงลบเหลี่ยม เป็นลักษณะของท่าหนึ่งที่อยู่ในการฝึกหัดแม่ท่าโขนลิง พบว่ามีการใช้ท่าการยืดกระทบลงลบเหลี่ยมมาใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำหนุมานลงสรง จากการศึกษาพบว่ามีการใช้ท่าการยืดกระทบลงลบเหลี่ยม ในกระบวนท่ารำอยู่ 6 ครั้ง ดังนี้

1. การยืดกระทบลงลบเหลี่ยมในบทร้องคำว่า "พระยามาร"
2. การยืดกระทบลงลบเหลี่ยมในบทร้องคำว่า "ประทาน"
3. การยืดกระทบลงลบเหลี่ยมในบทร้องคำว่า "สังวาลวรรณ"
4. การยืดกระทบลงลบเหลี่ยมในบทร้องคำว่า "ทองกร"
5. การยืดกระทบลงลบเหลี่ยมในบทร้องคำว่า "กรรเจียกจร"
6. การยืดกระทบลงลบเหลี่ยมในบทร้องคำว่า "จินดา"

ภาพที่ 110 ท่ารำที่มาจากแม่ท่า "การแตะเท้าในท่ากาจับปากโรง"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

การแตะเท้า เป็นวิธีปฏิบัติลักษณะหนึ่งที่อยู่ในท่ากาจับปากโรงที่มีอยู่ในแม่ท่า ซึ่งเป็นลักษณะการใช้จมูกเท้าแตะพื้นเป็นรูปครึ่งวงกลมในขณะปฏิบัติท่ารำ พบว่ามีการใช้ลักษณะการแตะเท้าในท่ากาจับปากโรงนี้ในกระบวนท่ารำบทร้องที่ว่า "ประดับบุษราคำ"

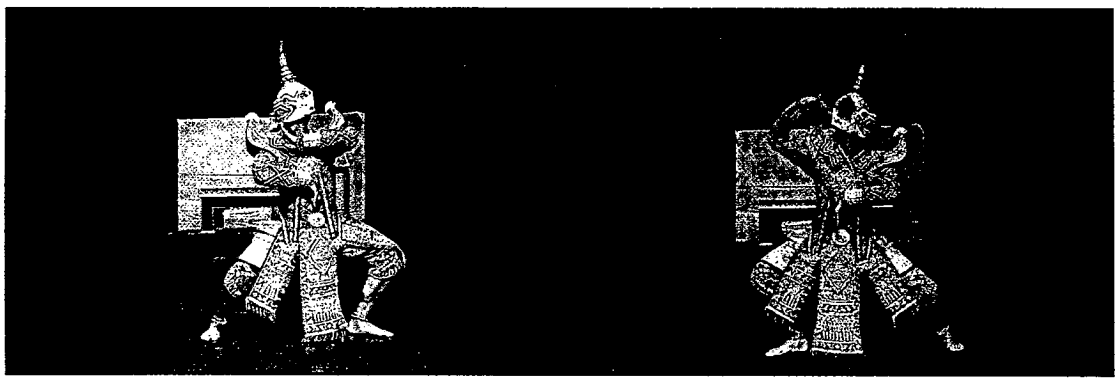


ภาพที่ 111 ท่ารำที่มาจากแม่ท่า "การโขยกเท้าในท่ากาจับปากโรง"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

การโขยกเท้า เป็นวิธีปฏิบัติลักษณะหนึ่งที่อยู่ในท่ากาจับปากโรงที่มีอยู่ในแม่ท่า พบว่ามีการนำเทคนิคการโขยกเท้ามาใช้กับกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง เป็นการสร้างลีลาของท่ารำให้แสดงออกถึงบุคลิกความเป็นโขนลิง แต่แฝงไว้ด้วยความสง่างามของท่ารำที่เหมาะสมกับความเป็นกษัตริย์ จากการศึกษาพบว่ามีการใช้การโขยกเท้าในกระบวนท่ารำอยู่ 10 ครั้ง ดังนี้

1. การโขยกเท้าในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า "ประทานให้"
2. การโขยกเท้าในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า "อ่อนละไม"
3. การโขยกเท้าในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า "เทพนม"
4. การโขยกเท้าในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า "ไหมถม"
5. การโขยกเท้าในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า "เฟื่องห้อย"
6. การโขยกเท้าในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า "แสงประเทือง"
7. การโขยกเท้าในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า "ประดับบุษราคำ"
8. การโขยกเท้าในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า "น้ำเหลือง"
9. การโขยกเท้าในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า "ค่าเมือง"
10. การโขยกเท้าในทำนองเอื้อนในบทร้องคำว่า "ขัตติยา"

2. **กระบวนท่ารำที่เป็นท่าเบ็ดเตล็ดของโขนลิง** เป็นกระบวนท่าที่ใช้สำหรับเรียนรู้เบื้องต้นก่อนที่จะทำการฝึกหัดแม่ท่า เพื่อให้นักเรียนเกิดความเข้าใจในลักษณะท่าทางต่าง ๆ และสามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้องเมื่อเริ่มฝึกหัดแม่ท่าโขนลิงในลำดับต่อไป กระบวนท่าเบ็ดเตล็ดที่เป็นพื้นฐานของผู้ที่เรียนโขนลิง เช่น การเดิน การคลาน การเกา และท่า 1 ถึงท่า 7 (ดูภาคผนวก) ซึ่งกระบวนท่าต่าง ๆ เหล่านี้มีปรากฏอยู่ในแม่ท่า แต่อาจมีไม่ครบทุกท่า เช่น ท่าเกา และท่า 1-7 ซึ่งจะมีแค่บางท่าเท่านั้นที่ปรากฏอยู่ในแม่ท่าโขนลิง จากการศึกษาพบว่ากระบวนท่าเบ็ดเตล็ดที่ปรากฏในกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงนั้น มีกระบวนท่าเกา และกระบวนท่า 1 ท่า 3 ท่า 5 และท่า 7 เท่านั้น



ภาพที่ 112 ท่ารำเบ็ดเตล็ดโขนลิง "ท่าเกา"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

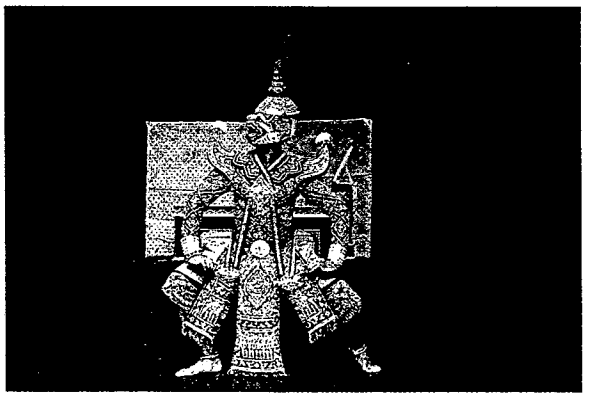
การขยับเกา เป็นกระบวนท่าที่ปรากฏอยู่ในแม่ท่าโขนลิง แต่มีไม่ครบตามกระบวนท่าเกาของโขนลิง ซึ่งมี 7 กระบวนท่า ได้แก่ เกาศีรษะ เกาคาง เกาไหล่ เกาศอก เกาข้อมือ เกาเอว และเกาหัวเข่า (ดูภาคผนวก) ซึ่งกิริยาอาการเกานั้น เป็นท่ารำที่แสดงออกถึงอากัปกิริยาความเป็นลิง เป็นท่ารำดัดแปลงมาจากท่าทางธรรมชาติการเกาของลิง จากการสัมภาษณ์อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ท่านกล่าวว่า

> "การเกาในคำเอื้อนของการรำลงสรงโทนนั้น สามารถเกาได้ทุกท่าที่มีในกระบวนท่าเกาของโขนลิง และไม่ได้กำหนดหรือเรียงท่าทางในการเกาแต่อย่างใด ว่าช่วงนี้ต้องเกาหัว ช่วงนี้ต้องเกาคางหรือเกาเอว สามารถนำมาใช้ได้ตามความถนัดของแต่ละคน ดูให้เหมาะสมสวยงามเป็นใช้ได้"
>
> (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, **สัมภาษณ์**, 18 มิถุนายน 2553)

จากการศึกษาจากการแสดงชุดหนุมานลงสรงของบรรดานาฏยศิลปิน และการเรียนการสอนในชั้นเรียนพบว่า ในการเลือกใช้กระบวนท่าเกาในแต่ละช่วงนั้น ผู้รำจะเลือกใช้ท่าเกาที่ระดับหรือตำแหน่งที่ใกล้เคียงกับท่ารำก่อนหน้า เช่น ท่ารำก่อนหน้าเป็นท่าที่มือสูงระดับศีรษะหรือไหล่ ท่าเกาที่นำมาใช้ก็จะใช้ท่าเกาศีรษะ เกาศอก หรือเกาไหล่ หากท่ารำก่อนหน้าเป็นท่ามือระดับลำตัวหรือเอว ท่าเกาที่นำมาใช้ก็จะใช้ท่าเกาเอวหรือเกาข้อมือ เป็นต้น แต่จากการสังเกตไม่พบว่ามีผู้นำท่าเกาเข่ามาใช้ในการรำลงสรง อาจสันนิษฐานได้ว่า ท่าเกาเข่านั้นเป็นท่าที่อยู่ต่ำหรือการเกาเข่าจะต้องเอื้อมมือลงไปต่ำ ทำให้การทรงตัวหรือท่ารำไม่มีความสง่างาม ไม่ภูมิฐานสมกับความเป็นกษัตริย์ก็เป็นได้ จึงไม่พบว่ามีผู้นำท่าเกาเข่ามาใช้ในการรำชุดหนุมานลงสรงก็เป็นได้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษากระบวนท่าเกาในการแสดงชุดหนุมานลงสรงพบว่า มีการขยับเกาในทำนองเอื้อนอยู่ 7 ครั้ง ดังนี้

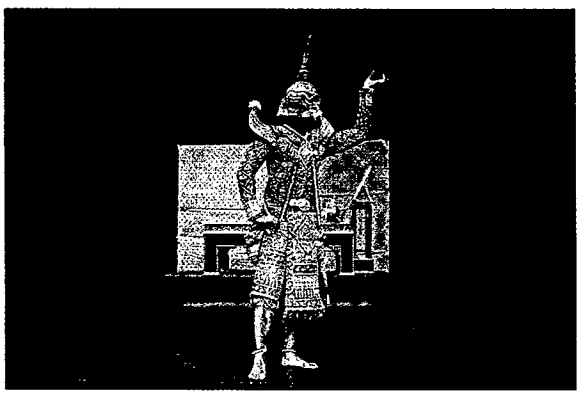
1. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "เชิงงอน"
2. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "เลื่อมเหลือง"
3. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "เฟื่องห้อย"
4. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "ดวงกุดั่น"
5. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "ผ้าทิพย์"
6. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "ธำมรงค์"
7. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "จินดา"

หลักของการปฏิบัติท่าขยับเกา คือ สามารถปฏิบัติได้ทั้งข้างขวาและข้างซ้าย หรือจะปฏิบัติเพียงข้างเดียวก็ได้ โดยพิจารณาจากกระบวนท่ารำก่อนหน้าที่จะขยับเกา และกระบวนท่ารำหลังจากที่ขยับเกาว่าเหลี่ยมเท้าจะอยู่ข้างใด เช่น ท่ารำก่อนที่จะขยับเกาอยู่ในท่าลบเหลี่ยมซ้าย ก็จะต้องขยับเกาข้างซ้ายเพื่อที่จะพลิกเข่าลบเหลี่ยมขวา เพื่อไม่ให้ซ้ำเหลี่ยมเดิมตามหลักการปฏิบัติท่ารำทางนาฏยศิลป์ที่ว่า "ความสวยงามของท่ารำจะต้องพยายามหลีกเลี่ยงการรำซ้ำมือซ้ำเท้า" หากท่ารำต่อไปจะต้องลบเหลี่ยมขวา ผู้แสดงจะต้องพิจาณาว่าจะขยับเกา 1 ครั้ง หรือ 2 ครั้ง แต่ต้องไม่ซ้ำกับเหลี่ยมของท่ารำต่อไป



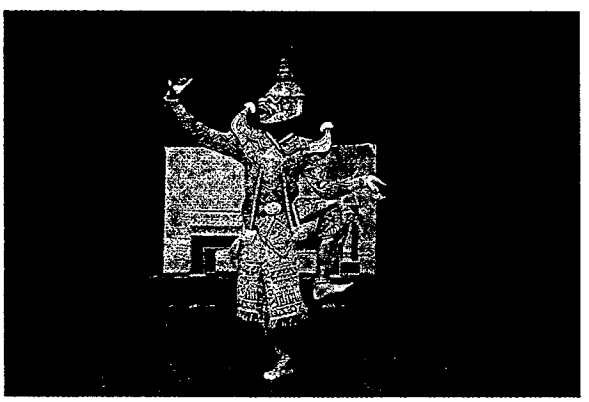
ภาพที่ 113 ท่ารำเบ็ดเตล็ดโขนลิง "ท่า 1"

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย



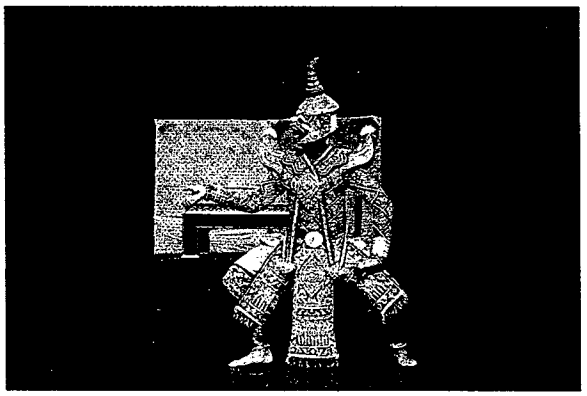
ภาพที่ 114 ท่ารำเบ็ดเตล็ดโขนลิง "ท่า 3"

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย



ภาพที่ 115 ท่ารำเบ็ดเตล็ดโขนลิง "ท่า 5"

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย



ภาพที่ 116 ท่ารำเบ็ดเตล็ดโขนลิง "ท่า 7"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ท่าเบ็ดเตล็ด ท่า 1 ถึงท่า 7 (ดูภาคผนวก) ของโขนลิงนั้น ส่วนใหญ่ปรากฏการนำไปใช้ในการแสดงเพลงกราวนอกสำหรับการจัดทัพตรวจพลของกองทัพลิง และยังใช้เป็นท่าประจำตัวในการออกกราวตรวจพลของลิงพญา สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงพบว่าได้มีการนำกระบวนท่าเบ็ดเตล็ดท่า 1 ท่า 3 ท่า 5 และท่า 7 มาใช้เป็นกระบวนท่ารำเพื่อใช้สื่อความหมายในการแสดง เช่น

1. ท่า 1 นำมาใช้ในบทร้องคำว่า "ตาบประดับ" เพื่อใช้สื่อความหมายถึงเครื่องประดับที่เรียกว่า "ตาบทิศ"

2. ท่า 3 นำมาใช้ในบทร้องคำว่า "อย่างกษัตริย์" เพื่อใช้สื่อความหมายถึงความสง่างาม ความยิ่งใหญ่ของกษัตริย์ ในทางละครเรียกท่านี้ว่า "ท่าสวยงาม"

3. ท่า 5 นำมาใช้ในบทร้องคำว่า "แสงประเทือง" ซึ่งเป็นคำขยายความลักษณะของเครื่องประดับตาบทิศ โดยเปลี่ยนจากมือตั้งวงลิงเป็นชี้นิ้วที่ตาบทิศ เพื่อเป็นการนำสายตาผู้ชมให้มองที่ตาบทิศนั่นเอง ในทางละครเรียกท่านี้ว่า "ท่าผาลา"

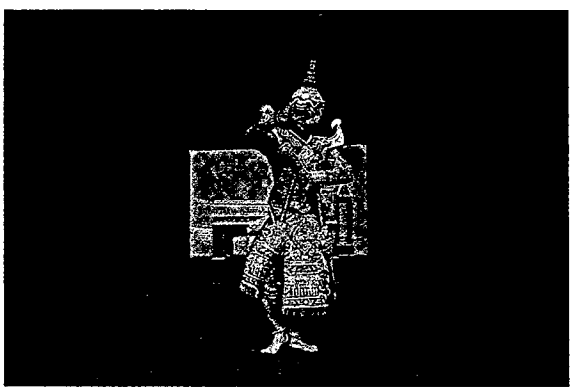
4. ท่า 7 นำมาใช้ในบทร้องคำว่า "ถมยาแดง" ซึ่งเป็นคำขยายความลักษณะของเครื่องประดับตาบทิศ โดยเปลี่ยนจากมือวงลิงเป็นชี้นิ้วที่ตาบทิศ เพื่อเป็นการนำสายตาผู้ชมให้มองที่ตาบทิศนั่นเอง

3. **ท่ารำที่เป็นกระบวนท่ารำของละคร** จากการศึกษาพบว่ากระบวนท่ารำการแสดงชุดหนุมานลงสรงปรากฏว่ามีกระบวนท่ารำ และลีลาท่าทางอย่างละคร ผสมผสานอยู่ในกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง มีทั้งนำมาทั้งท่ารำ เช่น ท่าการนุ่งผ้า เป็นต้น หรือการนำเทคนิคลีลา

และนาฏยศัพท์อย่างละครมาใช้ เช่น การแทงมือ การกดเอว กดไหล่ กล่อมตัว กดหน้าทับ กดเกลียวข้าง การแตะเล่นเท้า การจรดเท้า การถอนเท้า การสะดุดเท้า เป็นต้น เทคนิคต่าง ๆ เหล่านี้ ครูกรี วรศะริน ได้นำมาใช้ผสมผสานท่ารำของโขนลิง จนเกิดกระบวนท่ารำที่มีความสวยงามและคงความเป็นเอกลักษณ์ท่ารำของโขนลิง แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของผู้ประดิษฐ์ท่ารำที่สามารถผสมผสานท่ารำของละครและโขนลิงออกมาได้อย่างลงตัวและสวยงาม

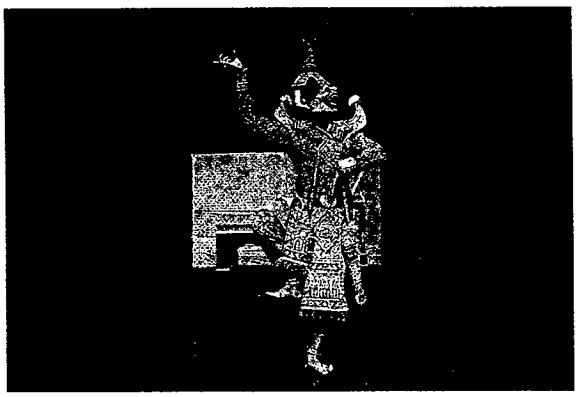
จากการศึกษาพบว่า ครูลมุล ยมะคุปต์ และครูเฉลย ศุขะวนิช ได้เป็นที่ปรึกษาของครูกรี วรศะริน ในการประดิษฐ์ท่ารำ และพบหลักฐานจากหนังสือ "นาฏศิลป์และดนตรีไทยศูนย์สังคีตศิลป์" ซึ่งเป็นหนังสือรวมสูจิบัตรการแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทยที่เคยจัดแสดง ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ในระหว่างปี พ.ศ. 2522-2525 จากสูจิบัตรรายการแสดงครั้งที่ 259 เมื่อวันศุกร์ที่ 10 กันยายน พ.ศ. 2525 หัวข้อ "คุยกับครูละครรำ" ซึ่งมีผู้ร่วมรายการคือ ครูลมุล ยมะคุปต์ ครูเฉลย ศุขะวนิช และครูวงศ์ ล้อมแก้ว โดยมีอาจารย์จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ เป็นพิธีกร จากบทสัมภาษณ์ในรายการทำให้ทราบว่าครูลมุล ยมะคุปต์ และครูเฉลย ศุขะนิช เป็นผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำหนุมานลงสรง อยู่ 3 กระบวนท่า ได้แก่ ท่าติดใจไหมถม ท่าดวงกุดั่น และสายทองแล่ง ดังที่ปรากฏในบทสัมภาษณ์ผลงานของครูลมุล และครูเฉลย ดังนี้

> *นอกจากนี้ เมื่อครั้งครูกรี วรศะริน ได้คิดประดิษฐ์ท่ารำ "ลงสรงโทน" ของหนุมานนั้น ครูลมุลและครูเฉลย ยังได้เป็นที่ปรึกษาและให้คำแนะนำในท่ารำครั้งนี้ด้วย เช่น บอกท่ารำของคำว่า "ติดใจไหมถม ดวงกุดั่น สายทองแล่ง" เป็นต้น*
>
> (ธนาคารกรุงเทพ ศูนย์สังคีตศิลป์, ม.ป.ป. : 173)

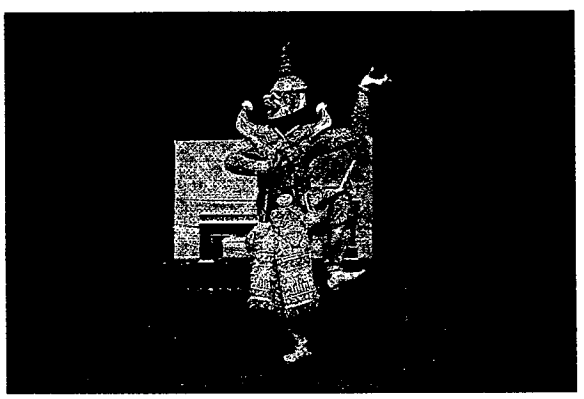


ภาพที่ 117 ท่ารำในบทร้องคำว่า "ติดใจ"

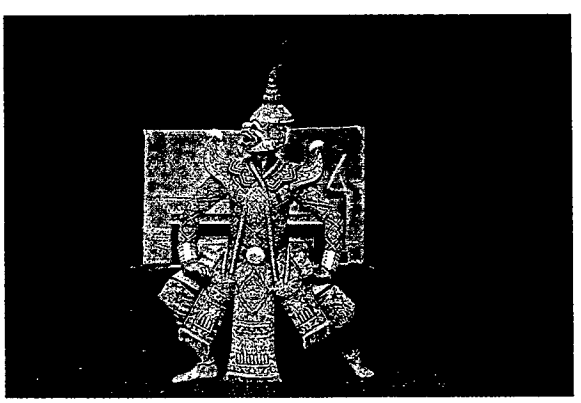
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย



ภาพที่ 118 ท่ารำในบทร้องคำว่า "ไหมถม"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย



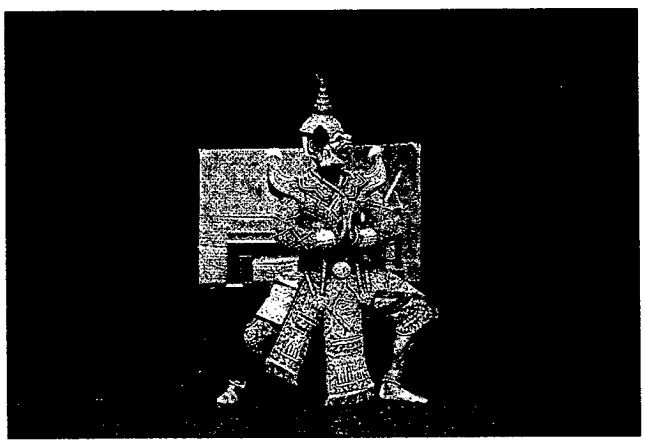
ภาพที่ 119 ท่ารำในบทร้องคำว่า "ดวงกุดั่น"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย



ภาพที่ 120 ท่ารำในบทร้องคำว่า "สายทองแล่ง"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

นอกจากนี้ยังพบกระบวนท่าที่มีความคล้ายคลึงกับกระบวนท่ารำละคร ที่ปรากฏอยู่ในการแสดงชุดอื่น ๆ เช่น

ท่าเทพนม เป็นลักษณะการพนมมือนิ้วทั้งห้าเรียงชิดติดกัน ซึ่งต่างกับการพนมมือของโขนลิง ที่มีลักษณะมือซ้ายแบมือนิ้วทั้งห้าเรียงชิดติดกัน มือขวาประกบมือซ้าย นิ้วชี้ตรง นิ้วที่เหลือรวบด้านข้างนิ้วก้อยข้างซ้ายไว้ ดังนั้นท่าเทพพนมในกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง จึงไม่ใช่การพนมมืออย่างโขนลิง แต่เป็นการพนมมือแบบท่าเทพนมในการแสดงชุดรำแม่บทนั่นเอง



ภาพที่ 121 ท่ารำในบทร้องคำว่า "เทพนม"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ท่าโบก เป็นท่ารำที่มักปรากฏในการแสดงที่ใช้ทำนองเพลงชมตลาดและทำนองเพลงลงสรงโทน มีใช้ทั้งละคร โขนพระ โขนยักษ์ และโขนลิง มักจะใช้ท่าโบกในทำนองเอื้อนท้ายเพลงในแต่ละคำกลอน ในกระบวนท่าของโขนลิงพบลักษณะการโบกอยู่ในเพลงรื้อร่ายซึ่งมีลักษณะการโบกเหมือนกัน แต่ลักษณะท่าโบกของการแสดงชุดหนุมานลงสรงมีความคล้ายคลึงกับท่าโบกในเพลงชมตลาด และเพลงลงสรงโทนของละครมากกว่า ท่าโบกในเพลงรื้อร่ายของโขนลิง ดังผู้วิจัยจะเปรียบเทียบภาพลักษณะการโบกดังต่อไปนี้

ภาพที่ 122 ลักษณะการเอียงศีรษะข้างเดียว กับมือจีบอย่างละคร
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 123 ลักษณะการเอียงศีรษะข้างเดียว กับมือจีบอย่างโขนลิง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

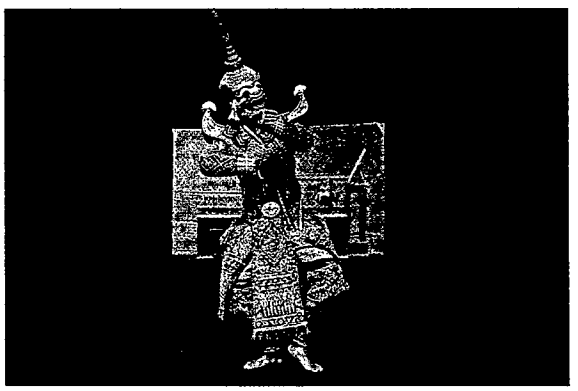
ภาพที่ 124 ลักษณะการเอียงศีรษะ ตามองมือ ตั้งวง การวางส้นเท้าอย่างละคร
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 125 ลักษณะการเอียงศีรษะ ตามองมือ ตั้งวง การวางส้นเท้าอย่างโขนลิง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ท่านุ่งยก เป็นลักษณะของการกล่าวถึงผ้านุ่งหรือการนุ่งผ้า ลักษณะของท่ารำเป็นการม้วนมือสลับจีบซ้าย-ขวาระดับชายพก เปรียบเสมือนการขมวดผูกปมผ้านุ่ง ซึ่งเป็นลักษณะกระบวนท่าที่กล่าวถึงการนุ่งผ้าของละคร พบกระบวนท่านี้ในการแสดงชุดลงสรงโทนอิเหนาเช่นกัน

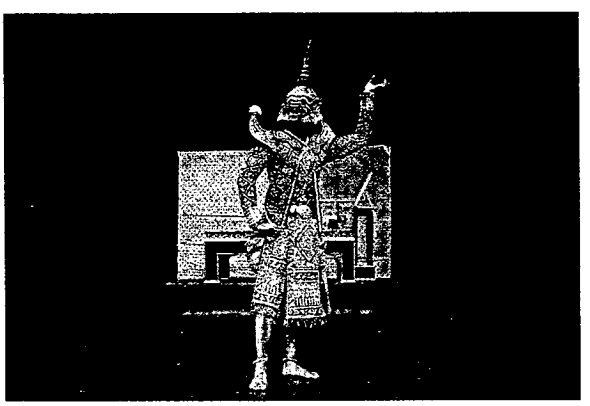
ภาพที่ 126 ท่ารำในบทร้องคำว่า "นุ่งยก"
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

นอกจากนี้ยังได้นำเอานาฏยศัพท์ที่ใช้ในการฝึกหัดละคร มาผสมผสานกับท่ารำโขนลิง จนเกิดเป็นท่ารำหนุมานลงสรงที่มีลีลาท่าทางอย่างละคร ทีมีความสวยงาม และความงามสง่าของท่ารำตามแบบอย่างการรำอวดฝีมือของละคร เช่น ลักษณะการแทงมือในกระบวนท่ารำ ลักษณะการยืนแตะปลายเท้า ลักษณะการสะดุดเท้า และลักษณะการแตะเล่นเท้าซึ่งใช้การจรดเท้า การถอนเท้า การกดเอว การกล่อมไหล่ และลีลาการเยื้องตัวเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแตะเล่นเท้า

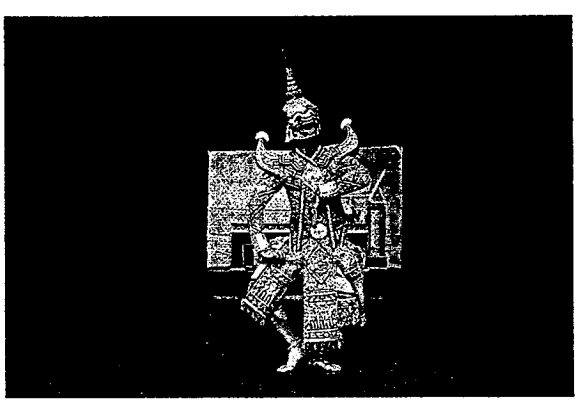


ภาพที่ 127 ลักษณะการแทงมือ
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 128 ลักษณะการสะดุดเท้า
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

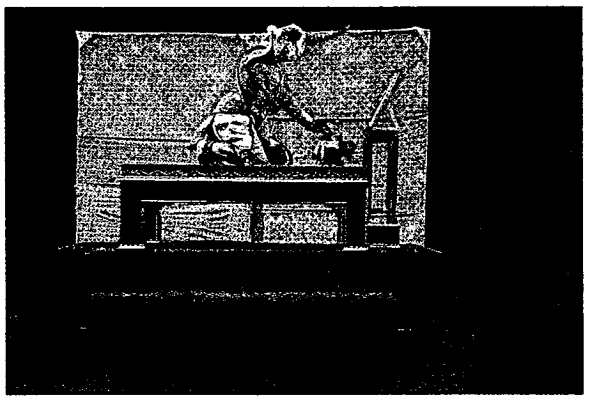


ภาพที่ 129 ลักษณะการยืนแตะปลายเท้า
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย



ภาพที่ 130 ลักษณะการแตะเล่นเท้า
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ลักษณะกระบวนท่ารำที่เล่นกับอุปกรณ์ จะไม่มีลักษณะของลีลาท่าทางที่สลับซับซ้อนหรือมีมากนัก เนื่องจากการแสดงชุดหนุมานลงสรง ผู้แสดงจะต้องสวมศีรษะโขน (หนุมานทรงเครื่อง) ซึ่งจะมีช่องดวงตาสำหรับการมองเห็นที่มีมุมมองแคบ สามารถมองเห็นได้เฉพาะด้านหน้า มีมุมมองเป็นเส้นตรง ดังนั้นในการประดิษฐ์ท่ารำที่ต้องจับต้องอุปกรณ์ จึงควรใช้ท่าที่เอื้อต่อการแสดง เรียบง่าย สามารถสื่อความหมายโดยตรงเข้าใจง่าย ไม่ควรใช้ท่าที่มีความซับซ้อนหรือวิจิตรพิสดารเพื่อต้องการความสวยงามมากนัก เพราะถ้าหากเกิดความผิดพลาดในการเล่นกับอุปกรณ์ จะทำให้ความสวยงามในการแสดงลดลง และสร้างความประหม่าให้กับผู้แสดงได้ สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรง มีกระบวนท่ารำที่เล่นกับอุปกรณ์ในขั้นตอนทรงสุคนธ์เพียงท่าเดียว คือ การทำท่าเปิดผอบกระแจะจันทร์ ซึ่งเป็นท่าที่เรียบง่ายและสื่อความหมายตรงตามคำร้องได้เป็นอย่างดี



ภาพที่ 131 ลักษณะท่าที่ใช้กับการเล่นอุปกรณ์
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

การขึ้นเตียง การลงเตียง ของตัวลิงเป็นลักษณะที่เป็นกระบวนท่ารำเฉพาะตัว ทั้งนี้วิธีการขึ้นเตียงของตัวลิงจะมีลักษณะการขึ้นเตียง การลงเตียง ที่แตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับบุคลิกลักษณะ สถานะ หรือยศตำแหน่งของตัวละคร จากการสัมภาษณ์อาจารย์วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลย์โขนลิง ท่านกล่าวว่า

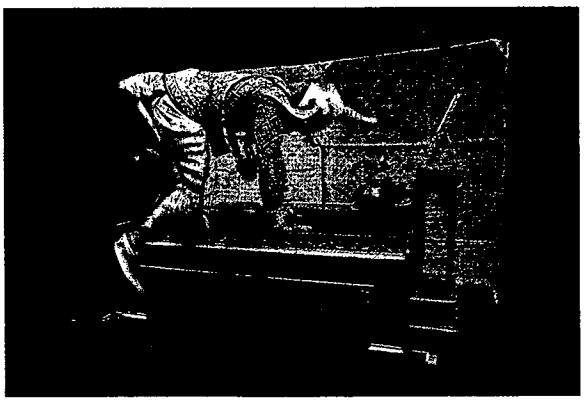
> *การขึ้นเตียง ลงเตียง ของตัวโขนลิงนั้น จะขึ้นเตียงด้วยวิธีการกระโดด มีลักษณะที่เป็นเฉพาะตัว แตกต่างกับโขนพระ โขนยักษ์ และละครที่มักขึ้นเตียงด้วยการก้าวเท้าซ้ายขึ้นเตียงก่อนแล้วตามด้วยเขวา ลักษณะการขึ้นเตียงด้วยวิธีการกระโดด เป็นท่าที่แสดงถึงลักษณะความ*

เป็นลิง แสดงถึงความคล่องแคล่วว่องไว แต่วิธีการกระโดดขึ้นนั่งเตียงของตัวลิงนั้นจะแตกต่างกันระหว่างลิงป่าอย่างสังขวานร กับลิงที่มียศตำแหน่งระดับลิงพญา ซึ่งท่าขึ้นเตียงของลิงพญาจะเป็นลักษณะการกระโดดขึ้นเตียงเหมือนกัน แต่ในขณะกระโดดขึ้นเตียงนั้นจะต้องเก็บมือ เก็บเท้าให้เรียบร้อย จะกระโดดกางแข้ง กางขา แบบลิงป่าไม่ได้ โดยเฉพาะการขึ้นเตียงโดยมีตัวนางอยู่ด้วย จะต้องระมัดระวังเรื่องการเก็บเท้าให้ดี มิฉะนั้นเท้าอาจไปโดนตัวนางได้

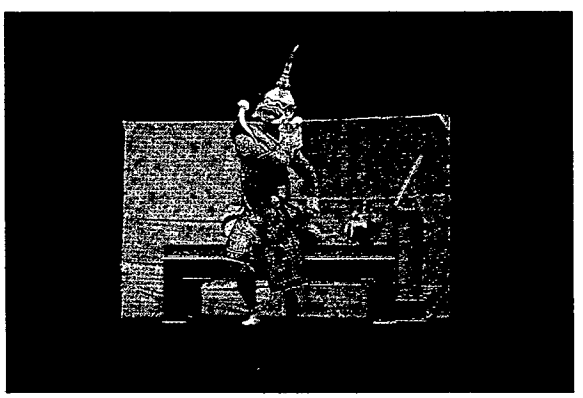
ส่วนการลงเตียงของตัวลิงนั้น สามารถลงเตียงได้ใน 2 ลักษณะ คือ การกระโดดลงเตียงและการก้าวเท้าใดเท้าหนึ่งลงเตียงก่อน การลงเตียงก็จะต้องดูบุคลิกลักษณะ สถานะ หรือยศตำแหน่งของตัวละครเช่นกัน ไม่ใช่ว่าเป็นลิงจะต้องมีท่าทางโลดโผนโจนทะยานตลอดเวลา ลิงที่มียศตำแหน่งระดับลิงพญา หรือกษัตริย์ จะต้องมีความสุขุม สง่างาม ดังนั้นท่าทางจะต้องมีความสง่าผ่าเผยให้เหมาะสมกับความเป็นลิงพญา กระบวนท่าลงเตียงสำหรับลิงพญานั้นส่วนใหญ่จะไม่กระโดดลงเตียง จะใช้วิธีก้างเท้าลงเตียงแทน ซึ่งการก้าวเท้าลงเตียงของตัวลิงนั้น สามารถก้าวเท้าลงเตียงได้ทั้งข้างซ้าย และข้างขวา ซึ่งต่างกับวิธีการก้าวเท้าลงเตียงของตัวพระ ตัวยักษ์ และละคร จะก้าวเฉพาะเท้าซ้ายในการลงจากเตียงเท่านั้น การก้าวเท้าลงเตียงของตัวลิงจะก้าวได้ทั้งซ้ายและขวา ทั้งนี้จะขึ้นอยู่กับสถานการณ์ เช่น หากการลงเตียงพร้อมกับตัวนางจะต้องก้าวเท้าซ้ายลงเตียง เนื่องจากวิธีการก้าวเท้าลงเตียงของตัวนางจะก้าวเท้าซ้ายลงก่อน หากนางก้าวเท้าซ้าย ลิงก้าวเท้าขวา จะทำให้การลงเตียงขัดกันและอาจเหยียบเท้ากันได้ สำหรับการลงเตียงด้วยเท้าขวาของการแสดงหนุมานลงสรงเนื่องจากกระบวนท่ารำต่อไปเป็นลักษณะการหมุนตัวทางขวา ดังนั้นก้าวก้าวลงเตียงในการแสดงชุดหนุมานลงสรงจึงถูกบังคับให้ลงเตียงด้วยเท้าขวาเพื่อให้สอดรับกับกระบวนท่ารำต่อไป

(วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์, **สัมภาษณ์**, 20 เมษายน 2556)

จากคำกล่าวข้างต้น ทำให้เห็นว่า ลักษณะวิธีการขึ้นเตียงลงเตียงของโขนลิงจะต้องถึงบุคลิกลักษณะ สถานะ หรือยศตำแหน่งของตัวละคร กระบวนท่าที่แสดงออกจะต้องมีความเหมาะสมกับตัวละคร เพื่อความสมบูรณ์และเกิดสุนทรียะในการแสดง



ภาพที่ 132 ลักษณะการขึ้นเตียงในการแสดงชุดหนุมานลงสรง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย



ภาพที่ 133 ลักษณะการลงเตียงในการแสดงชุดหนุมานลงสรง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

กระบวนท่ารำการแสดงชุดหนุมานลงสรง เป็นกระบวนท่ารำตีบทที่ใช้สำหรับสื่อความหมาย ซึ่งต่อไปนี้กระบวนท่ารำที่ใช้สื่อถึงเครื่องแต่งกายในงานวิจัยนี้จะเรียกว่า “ท่ารำหลัก” ส่วนท่ารำที่ใช้ขยายคุณลักษณะของเครื่องแต่งกายในงานวิจัยนี้จะเรียกว่า “ท่ารำขยาย” และ ท่ารำที่ใช้สำหรับการเชื่อมท่ารำให้มีความเรียงร้อยสอดประสานท่ารำอย่างกลมกลืนและสวยงาม เรียกว่า “ท่ารำขยาย”

ลักษณะการร่ายรำในท่ารำหลักและท่ารำขยาย จะมีความแตกต่างกัน กล่าวคือ การร่ายรำในท่ารำหลักจะเป็นการใช้ท่ารำที่ตรงกับตำแหน่งของเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และศิราภรณ์ ที่กล่าวถึงในคำร้องในขณะนั้น ๆ เป็นกลวิธีในการดึงดูดสายตาของผู้ชมให้มองมายังตำแหน่งของเครื่องแต่งกาย หรือเครื่องประดับ ที่กำลังกล่าวถึงในบทร้องซึ่งกระบวนท่ารำที่เป็นท่ารำหลัก เช่น สนับเพลา ผ้านุ่ง ฉลององค์ สังวาล ตาบทิศ ทับทรวง ปั้นเหน่ง ห้อยหน้า ห้อยข้าง ทองกร ธำมรงค์ มุงกุฎ และกรรเจียกจร

สำหรับกระบวนท่ารำหลัก จะปรากฏท่ารำใน 2 ลักษณะ คือ ท่ารำเดี่ยว และท่ารำคู่ ดังคำกล่าวของอาจารย์วีระชัย มีบ่อทรัพย์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์โขนพระของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม กล่าวว่า

> *"ในการกระบวนการรำเพลงลงสรงนั้น จะมีกระบวนท่ารำอยู่ 2 ส่วน คือ ท่ารำที่ใช้กล่าวถึงเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ ท่ารำที่ใช้ในการขยายความพิเศษ ความสวยงามของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ ซึ่งในส่วนของท่าทำที่กล่าวถึงเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ จะมี 2 ลักษณะ คือ ท่ารำเดี่ยว เป็นท่ารำที่ใช้กับสิ่งของที่มีหนึ่งเดียว เช่น ผ้านุ่ง ห้อยหน้า ทับทรวง มงกุฎ เป็นต้น ท่ารำที่ใช้ก็จะใช้ท่ารำข้างเดียว ครั้งเดียว แล้วเปลี่ยนเป็นท่าอื่น ส่วนท่ารำคู่ เป็นท่ารำที่ใช้กับสิ่งของที่มี 2 ชิ้น หรือ 2 ข้าง เช่น สนับเพลา มี 2 ขา ฉลององค์มี 2 แขน ตาบทิศมี 2 ข้าง เป็นต้น ท่ารำที่ใช้ก็จะใช้ท่ารำเดียวกัน แต่ปฏิบัติทั้ง 2 ข้าง คือ ซ้าย และขวาเพื่อสื่อให้เห็นว่าสิ่งนั้น มี 2 ข้าง ซึ่งผู้ประดิษฐ์ท่ารำจะต้องคำนึงถึงหลักตรงนี้ด้วย อาจนับว่าเป็นจารีตในการประดิษฐ์กระบวนท่ารำลงสรงเลยก็ว่าได้ "*
>
> (วีระชัย มีบ่อทรัพย์, **สัมภาษณ์**, 10 มกราคม 2556)

จากคำกล่าวข้างต้น สอดคล้องกับกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง คือ มีทั้งกระบวนท่ารำเดี่ยว เช่น ท่านุ่งยก ท่าสังวาล ท่าทับทรวง ท่าปั้นเหน่ง ท่าห้อยหน้า ท่ามงกุฎ เป็นต้น และท่ารำคู่ เช่น ท่าทากระแจะจันทน์ ท่าสนับเพลา ท่าฉลององค์ ท่าตาบทิศ ท่าชายแครง ท่าทองกร ท่าธำมรงค์ ท่ากรรเจียกจร เป็นต้น

สำหรับกระบวนท่ารำขยาย เป็นท่ารำที่ใช้ขยายคุณลักษณะของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ เช่น บรรยายถึงวัสดุที่ใช้ในการปักเย็บเครื่องแต่งกาย บรรยายถึงลวดลายของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ และบรรยายถึงความสวยงามของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ ดังต่อไปนี้

ท่าฟุ้งเฟื่อง	ขยายความถึงกลิ่นที่หอมฟุ้งของแป้งกระแจะจันทน์
เชิงงอนอ่อนละไม	ขยายลักษณะสนับเพลาที่มีลักษณะเป็นเชิงงอน
กระหนกในเทพนม	ขยายลวดลายของผ้านุ่งที่มีลักษณะเป็นลายเทพนม
เลื่อมเหลืองเรืองระยับ	ขยายลักษณะสีของฉลององค์ที่มีสีเลื่อมเหลือง และมีความระยิบระยับงดงาม
ปีกแมงทับติดใจไหมถม	ขยายถึงลักษณะของวัสดุที่ใช้เย็บปักฉลององค์ โดยปักด้วยปีกแมลงทับ และเดินลวดลายด้วยเส้นไหม
เฟื่องห้อยสร้อยมะยม	ขยายลักษณะของสังวาลที่มีเฟื่องห้อยเป็นลักษณะเม็ดเล็ก ๆ เหมือนเม็ดมะยม
ดอกกลมถมยาแดง	ขยายลักษณะของตาบทิศที่มีลักษณะเป็นดอกกลม ๆ ลงยาชาวดีด้วยสีแดง
ดวงกุดั่นจำหลักลาย	ขยายถึงลักษณะของทับทรวงที่สลัก หรือทำเป็นลวดลายประดับด้วยเพชรพลอย หรืออัญมณีต่าง ๆ
เพชรพรรณราย	ขยายความสวยงามของหัวเข็มขัดที่ประดับด้วยเพชร
สายทองแล่ง	บรรยายถึงลักษณะของสายเข็มขัดที่ทำมาจากเส้นทอง นำมาถักหรือสานจนเป็นเส้นสายเข็มขัด
ผ้าทิพย์	บรรยายลักษณะของห้อยหน้าที่มีลักษณะเป็นแบบผ้าทิพย์ คือชายขอบด้านล่างเป็นหยักโค้งมน หรือเป็นแบบสามเหลี่ยมเหมือนกับผ้าทิพย์ที่ห้อยอยู่ด้านหน้าฐานพระพุทธรูป
แก้วแดงแสงประเทือง	บรรยายถึงลักษณะอัญมณีที่ใช้ประดับทองกรมีสีแดง อาจเป็นทับทิมหรือโกเมน ส่องแสงแวววาวงดงาม
ประดับบุษราคัมน้ำเหลือง	บรรยายถึงลักษณะของธำมรงค์และมงกุฎที่ประดับด้วยอัญมณีบุษราคัม
จินดาค่าเมือง	บรรยายถึงลักษณะของกรรเจียกจรที่ประดับด้วยแก้วอันมีค่ามาก

นอกจากกระบวนท่ารำหลักและท่ารำขยายแล้ว ยังมีท่ารำที่มีความสำคัญในการเรียงร้อยท่ารำให้มีความกลมกลืนของท่ารำ เรียกว่า "ท่าเชื่อม" สำหรับใน การแสดงหนุมานลงสรงนั้น กระบวนท่าเชื่อมมักอยู่ในช่วงของการเอื้อน เนื่องจากเพลงลงสรงโทนนั้น จะเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองช้า มีการเอื้อนมาก ดังนั้นในขณะเอื้อนจึงต้องมีท่ารำที่เข้ามาเป็นตัวประสานเพื่อให้เกิดความกลมกลืนและความสวยงามของกระบวนท่ารำ จากการศึกษาพบว่าท่ารำที่เป็นท่าเชื่อมในทำนองเอื้อนมีอยู่ 5 ลักษณะ คือ

1. **การแตะเล่นเท้า**

การแตะเล่นเท้า มักพบอยู่ในลีลาการร่ายรำของละคร เข้ามามีอิทธิพลในท่ารำโขนตั้งแต่ยุคโขนโรงใน ที่นำรูปแบบวิธีการแสดงอย่างละครในเข้ามาผสมผสานกับการแสดงโขน ลีลาท่ารำของละครในจึงถูกนำมาใช้ในการแสดงโขนด้วย ในกระบวนท่ารำของโขนลิงพบว่า มีลีลาแตะเล่นเท้าในการแสดงชุดหนุมานลงสรงเพียงชุดเดียวเท่านั้น และพบว่ามีการใช้ลีลาการแตะเล่นเท้าในกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงอยู่ 7 ครั้ง ดังนี้

1. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "พระยามาร"
2. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "กระหนกใน"
3. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "ดอกกลม"
4. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "พรรณราย"
5. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "แก้วแดง"
6. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "บุษราคำ"
7. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "อย่างกษัตริย์"

หลักของการปฏิบัติท่ารำแตะเล่นเท้า คือ พิจารณาจากกระบวนท่ารำก่อนหน้าที่จะแตะเล่นเท้า (ตามคำร้องทั้ง 7 ข้างต้น) ว่าขาข้างใดอยู่ในท่าลบเหลี่ยม ให้ถอนเท้าข้างนั้นเป็นเท้าหลักในการยืน แล้วใช้เท้าอีกข้างเป็นเท้าที่เริ่มแตะเล่นเท้าครั้งที่ 1 แล้วเปลี่ยนมาใช้เท้าอีกข้างแตะเล่นเท้าครั้งที่ 2 หลังจากนั้นจึงเป็นท่า "เก็บ" ซึ่งเป็นท่าที่ใช้หลังจากการแตะเล่นเท้าทุกครั้งเพื่อที่จะรอจังหวะในการปฏิบัติท่าตามคำร้องต่อไป

2. **การขยับเกา**

การขยับเกา เป็นอากัปกิริยาที่บ่งบอกเอกลักษณ์ของความเป็นลิง มีลักษณะการเกาอยู่ 7 ท่า (ดูรายละเอียดในหน้า 287-288) เป็นกระบวนท่าที่ใช้สำหรับการเชื่อมท่ารำอีกรูปแบบหนึ่งในการแสดงชุดหนุมานลงสรง

3. การหยุดนิ่งรอจังหวะยุบเข่า

การหยุดนิ่งเพื่อรอจังหวะยุบเข่า เป็นกลวิธีหนึ่งที่ใช้ในการรำที่มีท่วงทำนองเอื้อนมาก อย่างการรำลงสรง การหยุดรอจังหวะยุบเข่าจะใช้ในการเอื้อนที่ไม่ยาวมากเหมือนกับการแตะเล่นเท้าและการขยับ จากการศึกษาพบว่ากระบวนท่ารำชุดหนุมานลงสรงมีการหยุดนิ่งเพื่อรอจังหวะยุบเข่าในทำนองเอื้อนอยู่ 4 ครั้ง ดังนี้

1. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "นุ่งยก"
2. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "เรือง" (ระยับ)
3. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "จำหลัก" (ลาย)
4. ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า "ปั้นเหน่ง"

หลักของการปฏิบัติการหยุดนิ่งรอจังหวะยุบเข่า คือ การยืนตึงเข่าในท่าดังกล่าวข้างต้น แล้วหยุดนิ่งเพื่อรอยุบเข่าลงให้ตรงกับจังหวะทำนองเอื้อน ก่อนที่จะปฏิบัติท่ารำต่อไป

4. การเคลื่อนที่ในท่ารำ

การการเคลื่อนที่ในท่ารำ เป็นลักษณะการเชื่อมท่ารำหนึ่งอีกท่ารำหนึ่งโดยวิธีการเปลี่ยนทิศทางหรือตำแหน่งการแสดงในขณะปฏิบัติท่ารำ เป็นอีกหนึ่งกลวิธีที่ใช้สำหรับซื้อทำนองเอื้อน เพื่อให้ท่ารำตรงตามคำร้อง เช่น การวิ่งวนจากหน้าเวทีมาหลังเวทีแล้ววกกลับขึ้นไปด้านหน้าเวทีอีกหนึ่งครั้ง ในช่วงเอื้อนระหว่างคำว่า "ประทาน" กับคำว่า "ให้" ซึ่งการวิ่งวนนั้นจะวิ่งมาในกระบวนท่าของคำว่าประทาน เป็นต้น ลักษณะการเคลื่อนที่ในกระบวนท่ารำ พบในการแสดงชุดหนุมานลงสรงอยู่บ่อยครั้ง เนื่องจากเป็นการแสดงที่เป็นลักษณะการรำตีบทนั่นเอง

5. การกระโดด 3 จังหวะ

การปฏิบัติท่าเชื่อมในทำนองเอื้อน นอกจากการแตะเล่นเท้า การขยับเกา และการหยุดนิ่งรอจังหวะยุบเข่า และการเคลื่อนที่ในท่ารำแล้ว การใช้เทคนิคการกระโดด 3 จังหวะ เพื่อเชื่อมท่ารำหนึ่งไปอีกท่ารำหนึ่ง เป็นอีกหนึ่งลีลาที่ยังคงแสดงให้เห็นถึงความเป็นอัตลักษณ์กระบวนท่ารำของโขนลิง โดยการใช้เทคนิคการเชื่อมกระบวนท่ารำโดยวิธีการกระโดด 3 จังหวะนี้ สามารถปฏิบัติได้ทั้งข้างซ้าย และข้างขวา วิธีปฏิบัติคือ

5.1 การกระโดดไปปฏิบัติท่ารำทางด้านซ้าย

จังหวะที่ 1 ใช้เท้าซ้ายย่ำลงบนพื้นย่อเข่าลงเพื่อเป็นแรงส่งในการกระโดด

จังหวะที่ 2 กระโดดยืนด้วยเท้าขวา ยกเท้าซ้าย

จังหวะที่ 3 ลงเหลี่ยมทางด้านซ้าย โดยเท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาลบเหลี่ยม

5.1 การกระโดดไปปฏิบัติท่ารำทางด้านขวา

จังหวะที่ 1 ใช้เท้าขวาย่ำลงบนพื้นย่อเข่าลงเพื่อเป็นแรงส่งในการกระโดด

จังหวะที่ 2 กระโดดยืนด้วยเท้าซ้าย ยกเท้าขวา

จังหวะที่ 3 ลงเหลี่ยมทางด้านขวา โดยเท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายลบเหลี่ยม

การปฏิบัติท่าเชื่อมด้วยวิธีการกระโดด 3 จังหวะนี้ จะต้องคำนึงถึงจังหวะของเพลงเป็นหลัก ผู้รำจะต้องร้องเพลงลงสรงโทนได้ จึงจะสามารถกระโดดได้ตรงตามจังหวะของทำนองเพลง ซึ่งการกระโดด 3 จังหวะนี้ จะเป็นวิธีการเชื่อมท่ารำในบทร้องซึ่งแตกต่างจากท่าเชื่อมอื่น ๆ ที่จะเป็นการเชื่อมท่ารำในทำนองเอื้อน จากการศึกษาพบว่ากระบวนท่ารำชุดหนุมานลงสรงมีการใช้วิธีกระโดด 3 จังหวะในการเชื่อมท่ารำในบทร้องอยู่ 7 ครั้ง ดังนี้

1. บทร้องคำว่า "นุ่งยก"
2. บทร้องคำว่า "กระหนกใน"
3. บทร้องคำว่า "ดอกกลม"
4. บทร้องคำว่า "ปั้นเหน่งเพชร"
5. บทร้องคำว่า "พรรณราย"
6. บทร้องคำว่า "ทองกร"
7. บทร้องคำว่า "แก้วแดง"

ความหมายของท่ารำ

กระบวนท่ารำชุดหนุมานลงสรง กล่าวถึงหนุมานออกมาทำการทรงสุคนธ์ (ผัดหน้าทาแป้ง) หลังจากอาบน้ำแต่งกาย แล้วจึงชมโฉมการแต่งกายมากกว่าจะมุ่งบรรยายขั้นตอนการแต่งกาย โดยผู้วิจัยสังเกตจากบทประพันธ์ซึ่งไม่ได้เรียงตามลำดับขั้นตอนการแต่งกายตามลักษณะการแต่งกายของละคร ท่ารำที่ใช้บ่งบอกถึงตำแหน่งของเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และบรรยายถึงวัสดุที่ใช้ปักเย็บ บรรยายลวดลายความสวยงามของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ โดยเรียงลำดับจากการทรงสุคนธ์ การทรงเครื่อง เริ่มจากสนับเพลา ผ้านุ่งฉลององค์ สังวาล ตาบทิศ ทับทรวง เข็มขัด ห้อยหน้า ห้อยข้าง ทองกร ธำมรงค์ มงกุฎ และกรรเจียกจร

รูปแบบการแสดง

การแสดงชุดหนุมานลงสรง เป็นการรำเดี่ยวของหนุมาน แสดงการชมโฉมการแต่งกายใหม่เพื่อที่จะขึ้นไปลาทศกัณฐ์ วางอุบายออกไปทำศึกกับพระรามพระลักษณ์เพื่อให้ทศกัณฐ์ไว้วางใจ จากการศึกษาพบว่าไม่เคยนำไปแสดงประกอบการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอน หนุมานอาสาเลย พบแต่เป็นการแสดงรำเดี่ยวอวดฝีมือของตัวโขนลิงเท่านั้น

รูปแบบการแสดงเริ่มจากปี่พาทย์ทำเพลงรัว หนุมานออกมาแสดงท่าทางกระหยิ่มดีใจ ท้ายเพลงรัวหนุมานกลับไปนั่งบนเตียงกลางเวทีเพื่อรำทำบทการทรงสุคนธ์

ช่วงที่สองเป็นเพลงลงสรงโทน หนุมานแสดงบทบาทการทรงสุคนธ์ หลังจากนั้นจึงออกมาด้านหน้าเวทีเพื่อแสดงบทบาทการชมโฉมการทรงเครื่องของหนุมาน ด้วยเครื่องทรงของอินทรชิต

ช่วงสุดท้ายเป็นเพลงพระยาเดิน เพื่อแสดงถึงการไปขึ้นเฝ้าทศกัณฐ์เพื่อลาไปทำศึกกับพระรามตามกลอุบายที่วางไว้

ลักษณะการใช้ร่างกายในกระบวนท่ารำ

กระบวนท่าร่ายรำ เป็นการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการแสดงท่าทางต่าง ๆ ดังนี้

1. การใช้ศีรษะ ไหล่ และลำตัว มี 3 ลักษณะ คือ

1.1 ศีรษะ ไหล่ และลำตัวตั้งตรง เช่น ท่าสนับเพลา ท่ามงกุฎ เป็นต้น

1.2 ศีรษะ ไหล่ และลำตัวเอียงไปทางเดียวกัน เช่น ท่าพระยามาร ท่าดอกกลม เป็นต้น

1.3 ศีรษะ ไหล่ และลำตัวเอียงตรงข้ามกัน เช่น ท่าระยับ เป็นต้น

2. การใช้มือมี 7 ลักษณะ คือ

2.1 มือลิง เช่น ท่าเรืองระยับ ท่าตาบประดับ เป็นต้น

2.2 มือเข้าอก เช่น ท่าพระยามาร ท่าอ่อนละไม เป็นต้น

2.3 มือตั้งวงบน เช่น ท่าโบก ท่าประเทือง เป็นต้น

2.4 มือตั้งวงล่าง เช่น ท่าเก็บ ท่าปีกแมงทับ เป็นต้น

2.5 มือจีบ เช่น ท่าปีกแมงทับ ท่าติดใจ ท่าสร้อยมะยม เป็นต้น

2.6 มือล่อแก้ว เช่น ท่ากระหนกใน ท่าดอกกลม เป็นต้น

2.7 มือแบ เช่น ท่าทรงเครื่อง ท่าประทานให้ ท่าสนับเพลาเชิงงอน เป็นต้น

3. การใช้แขน มี 4 ลักษณะ คือ

3.1 แขนระดับเดียวกัน เช่น ท่าทรงเครื่อง ท่าสนับเพลาเชิงงอน เป็นต้น

3.2 แขนระดับต่างกัน เช่น ท่าประทานให้ ท่าเรืองระยับ เป็นต้น

3.3 การตึงแขน เช่น ท่าพรรณราย ท่าแก้วแดง เป็นต้น

3.4 การงอแขน เช่น ท่านุ่งยก ท่าฉลององค์ ท่าเรืองระยับ เป็นต้น

4. การใช้ขา มี 4 ลักษณะ คือ

4.1 ขาระดับเดียวกัน เช่น ท่านั่งคุกเข่าในท่าทากระแจะจันทร์ ท่าลงเหลี่ยม เป็นต้น

4.2 ขาต่างระดับกัน เช่น ท่าสนับเพลาเชิงงอน ท่านุ่งยก ท่าไหมถม เป็นต้น

4.3 การตึงขา เช่น ท่านุ่งยก ท่าจำหลัก ท่าปั้นเหน่ง เป็นต้น

4.4 การงอขา เช่น ในท่าลบเหลี่ยม และท่ายกเท้าหนีบน่อง ในกระบวนท่ารำต่าง ๆ เป็นต้น

5. การใช้เท้า มี 6 ลักษณะ คือ

5.1 การยกเท้า มีทั้งการยกเท้าไปด้านหน้า เช่น ท่าสนับเพลาเชิงงอน ท่าจำหลักลาย ธำมรงค์ และท่ามงกุฎ เป็นต้น และการยกเท้าไปด้างข้าง เช่น ท่าเรืองระยับ ท่าไหมถม และท่าทับทรวง เป็นต้น

5.2 การแตะด้วยปลายเท้า เช่น ท่าติดใจ ท่าบุษราคำ และท่าอย่างกษัตริย์ เป็นต้น

5.3 การโขยกเท้า เช่น ท่าประทานให้ ท่าอ่อนละไม และท่าแสงประเทือง เป็นต้น

5.4 การวางส้นเท้า เป็นลักษณะการวางด้วยส้นเท้าในกระบวนท่าโบก

5.5 การแตะเล่นเท้า เป็นลักษณะลีลาการเล่นเท้าโดยใช้จมูกเท้าขวา-ซ้าย แตะสลับกันในช่วงเอื้อนของทำนองเพลง

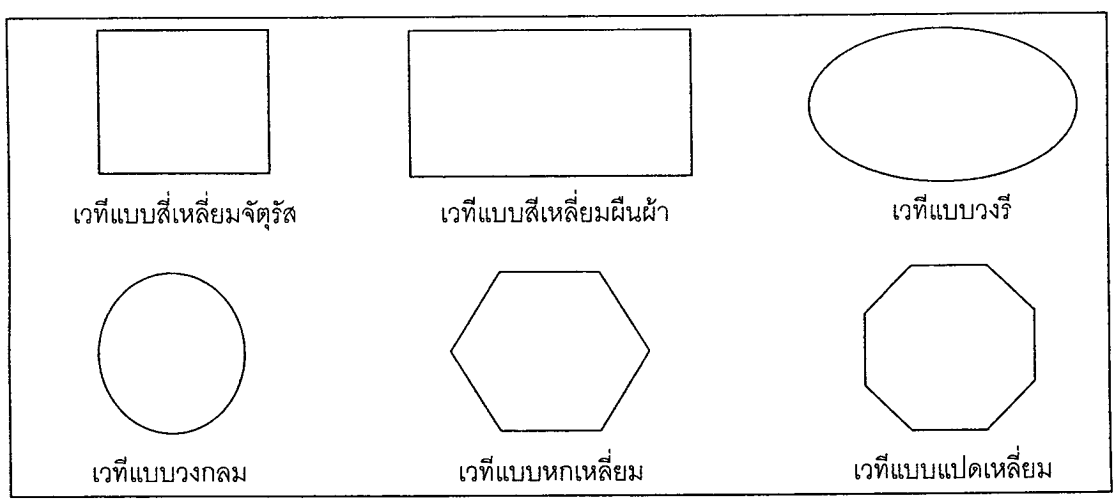
5.6 การซอยเท้า (เก็บ) เป็นลักษณะการเขย่งส้นเท้าขึ้นแล้วซอยเท้าถี่ ๆ เป็นกระบวนท่าที่ใช้ในช่วงเอื้อนของทำนองเพลง

4.3.9.2 **ทฤษฎีที่ใช้ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง**

ในการสร้างสรรค์การแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยในชุดหนึ่ง ๆ นั้น มักคำนึงถึงสุนทรียะเป็นหลัก ซึ่งการแสดงจะออกมาสวยงามมากน้อยเพียงใดนั้น ขึ้นอยู่การนำหลักและทฤษฎีต่าง ๆ ในการแสดงมาประยุกต์มาใช้กับการแสดงเพื่อให้ออกมาสวยงาม ดังนั้น ในการประดิษฐ์ท่ารำนั้น ทฤษฎีทางทัศนศิลป์ซึ่งเป็นทฤษฎีที่ใช้ในงานศิลป์ และทฤษฎีการใช้พื้นที่ และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวซึ่งเป็นทฤษฎีที่ใช้ในการแสดง นำมาประยุกต์ผสมผสานกันอย่างลงตัว เพื่อความสมบูรณ์แบบของชุดการแสดงของตน

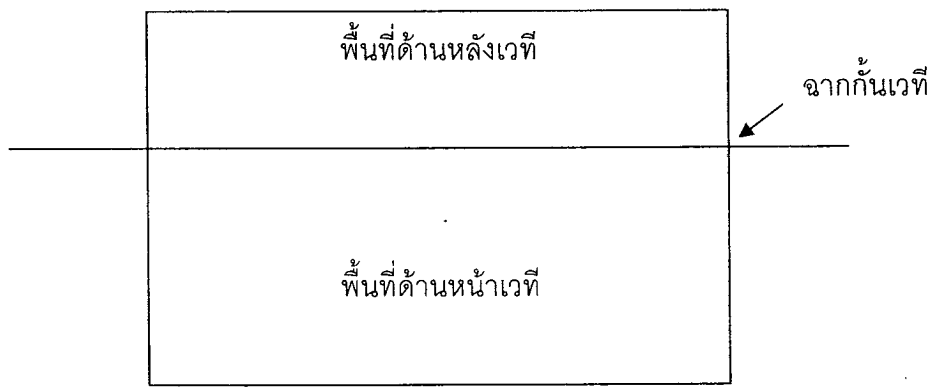
เวทีและการใช้พื้นที่บนเวที

เวที คือ พื้นที่ที่ใช้สำหรับการแสดง ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยขอนำเสนอรูปแบบเวทีที่ใช้ในการแสดง ตามหลักทฤษฎีของลักษณะเวทีชาวตะวันตก จากการศึกษาพบว่ารูปแบบการแสดงละครไทยแต่โบราณนั้น มีลักษณะเวทีที่เป็นแบบ "เวทีอะรีนา" (arena stage) คือเวทีที่เป็นลักษณะเปิดโล่ง มีพื้นที่บริเวณแสดงอยู่ตรงกลาง คนดูล้อมรอบสามารถดูได้ทุกทิศทุกทาง อาจเป็นพื้นที่บนพื้นหรือยกพื้นสูงขึ้นมาก็ได้



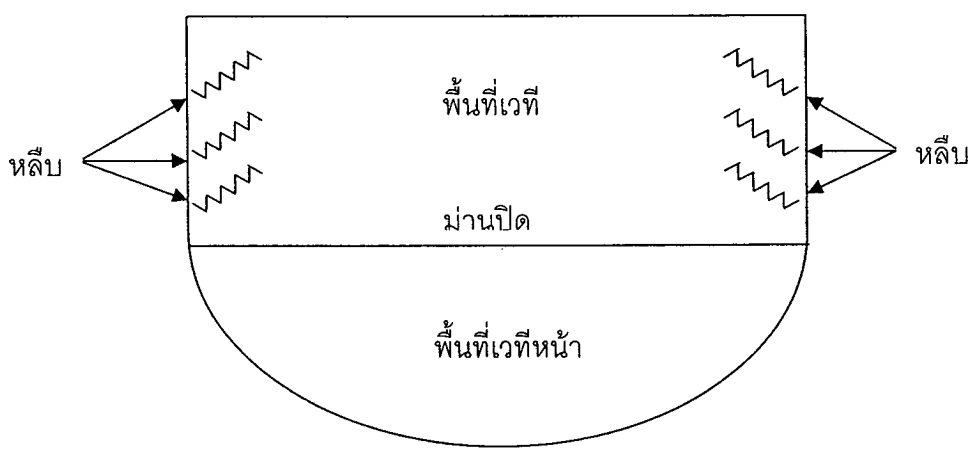
ลักษณะเวทีอะรีนาแบบต่าง ๆ (arena stage)

ต่อมาได้มีวิวัฒนาการจัดสร้างเวทีตามแบบตะวันตกขึ้น เป็นเวทีแบบทรัสต์ (thurst stage) คือมีลักษณะเป็นเวทียื่นออกมา ผู้ชมสามารถชมการแสดงได้ 3 ด้าน โดยด้านที่ 4 เป็นด้านหลังเวที อาจขึงผ้ากันธรรมดา หรือวาดภาพทำเป็นฉาก กั้นระหว่างพื้นที่เวทีแสดงด้านหน้า และด้านหลังฉากเป็นพื้นที่สำหรับแต่งตัวหรือพื้นที่สำหรับพักผ่อนของผู้แสดง ปัจจุบันเวทีลักษณะนี้จะเห็นได้จากลักษณะเวทีการแสดงโขน และลิเก เป็นต้น



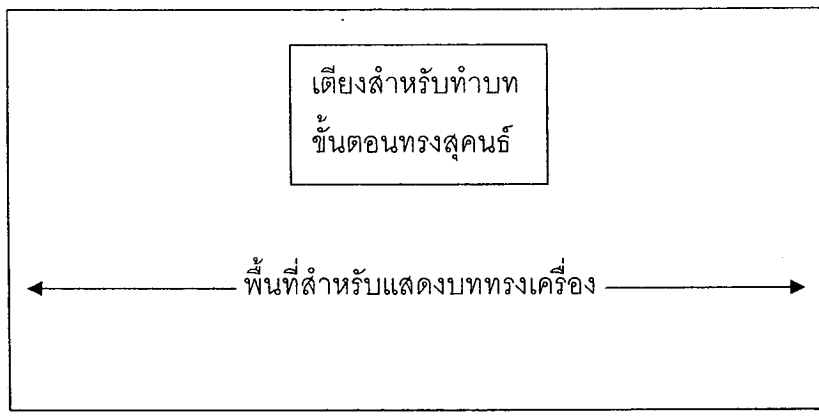
ลักษณะเวทีแบบทรัสต์ (thurst stage)

เวทีพรอสซีเนียม (proscenium stage) เป็นเวทีอีกลักษณะหนึ่งที่ใช้สำหรับการแสดงนาฏยศิลป์ไทย เวทีลักษณะนี้มักเป็นรูปแบบเวทีในโรงละคร ลักษณะเวทีมี 3 ฝาเหมือนกล่องด้านหลังเป็นฉาก ด้านข้างทั้งสองทำเป็นช่องหลืบ ด้านหน้าเปิดสำหรับชมการแสดง มีกรอบหน้า (proscenium arch) ซึ่งมีม่านสำหรับปิดทั้งเวที ม้วนเก็บซ่อนอยู่เบื้องหลังกรอบหน้านี้ ภายในจะมีฉากวาด ซึ่งอาจมี 5 ชั้น สามารถดึงขึ้นไปเก็บไว้ด้านบนได้ เวทีแบบนี้เหมาะสำหรับละครที่มีฉากลวงตาแนวเหมือนจริง



ลักษณะเวทีแบบพรอสซีเนียม (proscenium stage)

พื้นที่บนเวที คือส่วนที่ใช้สำหรับการแสดงทั้งหมด การจัดวางตำแหน่งการแสดงบนเวทีนับว่ามีส่วนสำคัญที่จะช่วยส่งให้การแสดงดูเด่นขึ้น โดยเฉพาะการแสดงที่แสดงคนเดียว จะต้องจัดวางการใช้พื้นที่ในการแสดงให้ดี จะต้องใช้พื้นที่บนเวทีให้เกิดประโยชน์ในการแสดงมากที่สุด ในการแสดงคนเดียว หากปล่อยให้พื้นที่โล่งโดยไม่ใช้ประโยชน์ เวทีที่กว้างจะทำให้การแสดงไม่น่าสนใจ ดูแล้วรู้สึกโดดเดี่ยว เคว้งคว้าง อ้างว้างวังเวง และจะทำให้การแสดงดูหดหู่ลงได้ ซึ่งปัจจุบันพบว่ามีลักษณะเวทีที่ใช้สำหรับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยอยู่ 2 ลักษณะ คือ เวทีแบบทรัสต์ และเวทีแบบพรอสซีเนียม ซึ่งลักษณะการแสดงชุดหนุมานลงสรง มีการใช้พื้นที่ของเวทีสำหรับจัดวางอุปกรณ์ประกอบการแสดง และพื้นที่สำหรับแสดง ดังแผนภูมิต่อไปนี้



หากเป็นการแสดงบนเวทีแบบพรอสซีเนียม จะนิยมจัดตั้งเตียงสำหรับทำบททรงสุคนธ์ไว้กลางเวทีด้านใน สมมุติว่าขณะนั้นตัวละครได้อยู่ในห้องสรง และทรงสุคนธ์ หลังจากนั้นจึงออกมาใช้พื้นที่เวทีด้านหน้าม่านเพื่อแสดงบททรงเครื่อง เป็นเทคนิคการใช้พื้นที่บนเวทีให้เกิดประโยชน์สูงสุด และเป็นการสร้างมิติในการแสดงให้ดูสมจริงมากยิ่งขึ้น

พื้นที่บนเวที เป็นส่วนสำคัญในการกำหนดตำแหน่งของผู้แสดงบทบาท อารมณ์ความรู้สึก และการสร้างจุดสนใจในการแสดง โดยทั่วไปการแบ่งพื้นที่เวทีสำหรับการแสดงละครจะแบ่งเป็นเป็น 6 ส่วน ดังนี้

ขวาหลัง 5	กลางหลัง 4	ซ้ายหลัง 6
ขวาหน้า 2	กลางหน้า 1	ซ้ายหน้า 3

ส่วนที่ 1 กลางหน้า เหมาะสำหรับการแสดงการประจันหน้าโต้ตอบ หรือการต่อสู้ที่เป็นตอนที่เด่นที่สุด สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้ จะเป็นพื้นที่ที่ใช้แสดงท่ารำที่เป็นท่ารำหลักที่เป็นการตีบทตามบทร้องที่สื่อความหมายถึงเครื่องพัตราภรณ์ ถนิมภาภรณ์ และศิราภรณ์ เช่น สนับเพลา ผ้านุ่ง ห้อยหน้า ห้อยข้าง ฉลององค์ สังวาล ตาบทิศ ทับทรวง ปั้นเหน่ง ทองกรธำมรงค์ และมงกุฎ นอกจากนี้ยังเป็นจุดที่ใช้แสดงท่าร่ายรำการโบกพักท่า เพื่อเริ่มต้นการตีบทท่ารำหลักในท่าต่อไป สังเกตได้ว่า กระบวนท่ารำหนุมานลงสรงนั้น ไม่ว่าจะเคลื่อนที่ไปทางขวาหรือทางซ้ายของเวที ก็จะกลับมาเริ่มต้นกระบวนท่าที่เป็นท่ารำหลักในส่วนพื้นที่กลางหน้าของเวทีเสมอไป

ส่วนที่ 2 ขวาหน้า มีลักษณะเด่นชัด แต่อ่อนกว่าส่วนที่ 1 ใช้แสดงความรักมนุษยธรรม และความเมตตาปราณี สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้ จะเป็นพื้นที่ที่ใช้แสดงท่ารำที่เป็นท่ารำขยายที่เป็นการตีบทตามบทร้องที่สื่อความหมายถึงการขยายความของท่ารำหลัก เช่น บทบรรยายลักษณะหรือความสวยงามของเครื่องพัตราภรณ์ ถนิมภาภรณ์ และศิราภรณ์ อาทิ คำว่า

กระหนกใน	ขยายความ	ลักษณะของผ้านุ่ง
เลื่อมเหลือง	ขยายความ	ลักษณะสีของฉลององค์
เฟื่องห้อย	ขยายความ	ลักษณะของสังวาล
ถมยาแดง	ขยายความ	ลักษณะของตาบทิศ
ดวงกุดั่น	ขยายความ	ลักษณะของทับทรวง
ประเทือง	ขยายความ	ลักษณะความสวยงามของทองกร
ประดับบุษ	ขยายความ	ลักษณะพลอยที่ใช้ประดับมงกุฎ
น้ำเหลือง	ขยายความ	สีของอัญมณีที่ใช้ประดับมงกุฎ
ค่าเมือง	ขยายความ	คุณค่าอันมหาศาลของกรรเจียกจร

ส่วนที่ 3 ซ้ายหน้า เด่นแต่อ่อนกว่าส่วนที่ 2 ใช้แสดงความลี้ลับ เย้ยหยัน การคิดกลอุบาย สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้ จะเป็นพื้นที่ที่ใช้แสดงท่ารำที่เป็นท่ารำขยายที่เป็นการตีบทตามบทร้องที่สื่อความหมายถึงการขยายความของท่ารำหลัก เช่น บทบรรยายลักษณะหรือความสวยงามของเครื่องพัสตราภรณ์ ถนิมภาภรณ์ และศิราภรณ์ อาทิ คำว่า

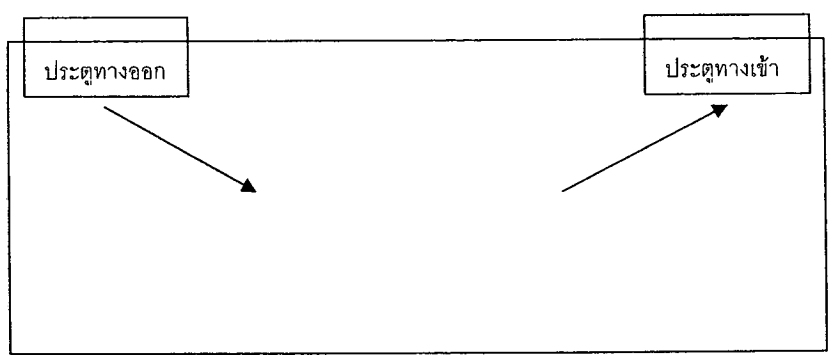
เทพนม	ขยายความ	ลักษณะลวดลายของผ้านุ่ง
ไหมถม	ขยายความ	ลักษณะวัสดุที่ใช้ในการเย็บปักฉลององค์
ขัตติยา	ขยายความ	ความเป็นกษัตริย์ที่สูงส่งเทียบเท่าผู้ที่สืบเชื้อสายมาจากกษัตริย์

ส่วนที่ 4 กลางหลัง เป็นส่วนที่ไกลคนดู แต่มีลักษณะเด่น จึงเหมาะสำหรับการเริ่มต้นในตอนสำคัญ ๆ ที่ผู้แสดงจะเคลื่อนมาหน้าเวทีต่อไป สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้จะเป็นพื้นที่ที่ใช้แสดงท่ารำที่เป็นลักษณะบทบรรยายเปิดการแสดงในขั้นตอนทรงสุคนธ์เป็นจุดเริ่มต้นของการแสดง ใช้พื้นที่ส่วนนี้เป็นระยะเวลาสั้น ๆ เพื่อที่จะส่งให้ผู้แสดง ออกมาแสดงบทเด่นในขั้นตอนการทรงเครื่องด้านหน้าเวทีต่อไป

ส่วนที่ 5 ขวาหลัง เป็นที่ลับตา เหมาะสำหรับตัวละครแอบซ่อนหรือแสดงตอนเบ็ดเตล็ดเล็ก ๆ น้อย ๆ ไม่สำคัญมากนัก สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้ ไม่ปรากฏว่าใช้พื้นที่ในส่วนนี้แสดงบทบาทการร่ายรำ

ส่วนที่ 6 ซ้ายหลัง เป็นส่วนที่เลือนลางห่างไกลไม่เด่นชัด เหมาะในการแสดงตอนที่น่าหวาดเสียวหรือการแสดงตอนที่มีภูตผีปีศาจ สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้ ไม่ปรากฏว่าใช้พื้นที่ในส่วนนี้แสดงบทบาทการร่ายรำ

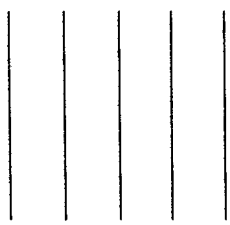
การเข้า-ออกของตัวละคร เป็นส่วนหนึ่งของการใช้พื้นที่บนเวที เป็นจุดเริ่มต้น และจุดสิ้นสุดของการแสดงที่มีฉากเดียว ซึ่งตามหลักการแสดงละครทั่วไปแล้ว ตัวละครจะออกจากประตูด้านขวามือของเวที และเมื่อแสดงบทบาทเสร็จเรียบร้อยแล้วจะเข้าทางด้านซ้ายของเวที



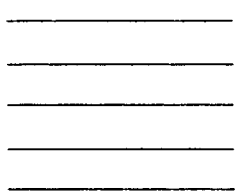
ทิศทางและการเคลื่อนที่บนเวที

ในการแสดงนาฏยศิลป์นั้น ความสวยงามของการแสดงนอกจากกระบวนท่าร่ายรำแล้ว ยังมีการเคลื่อนที่บนเวทีที่เป็นองค์ประกอบในการแสดงที่ก่อให้เกิดความสวยงามและสมบูรณ์ หากการแสดงมีเฉพาะการร่ายรำอยู่กับที่ ถึงแม้ผู้แสดงจะมีทักษะความสามารถในการร่ายรำงดงามเพียงใด ก็ย่อมก่อให้เกิดความเบื่อหน่ายผู้ชมได้เช่นกัน โดยเฉพาะการแสดงที่ต้องใช้เวลานาน ดังนั้นในการประดิษฐ์การแสดงจึงต้องคำนึงถึงการเคลื่อนที่บนทีเพื่อให้เกิดความสวยงาม น่าสนใจ และน่าติดตามการแสดง อีกทั้งยังเป็นการช่วยเสริมให้ผู้แสดงได้แสดงลีลาการร่ายรำ และกลเม็ดเด็ดพรายเฉพาะตัวได้อีกด้วย

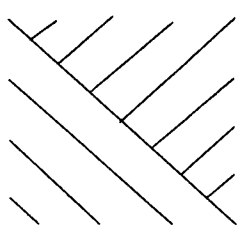
การเคลื่อนที่บนเวทีสำหรับการแสดงนั้น ใช้หลักทางทฤษฎีศิลป์ในเรื่องของ "เส้น" ที่บ่งบอกถึงอารมณ์ ความรู้สึกในแง่ของศิลปะ มาประยุกต์ใช้กับทิศทางในการเคลื่อนที่ของตัวละคร ซึ่งความหมาย และอารมณ์ของเส้นในลักษณะต่าง ๆ มีดังต่อไปนี้



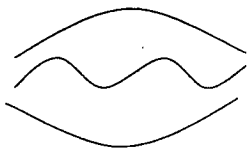
1. เส้นตรงแนวตั้ง เป็นเส้นที่ให้ความรู้สึกที่มั่นคง แข็งแรง แน่นอน หนักแน่น เข้มแข็ง สง่า สำหรับการแสดง การเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงแนวตั้งหรือการเคลื่อนที่เข้าหาคนดู เป็นการสื่อถึงอารมณ์ที่รุนแรงจริงจัง หรือเป็นการเรียกร้องความสนใจ การเคลื่อนที่ออกจาคนดู แสดงถึงความอ้างว้าง สูญเสีย หวาดกลัว ลังเล



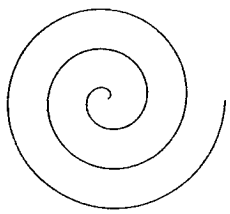
2. เส้นตรงแนวนอน เป็นเส้นที่ให้ความรู้สึกที่สงบ นิ่ง ราบเรียบ กว้างขวาง ผ่อนคลาย สำหรับการแสดง การเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงแนวนอนหรือเคลื่อนที่ขนานกับคนดู เป็นการเน้นให้ผู้ชมได้ชมในจุดต่าง ๆ อีกทั้งให้ผู้ชมที่อยู่ในมุมต่าง ๆ ของเวทีได้มีโอกาสเห็นผู้แสดงได้ทั่วถึง และเป็นการดึงดูดสายตาผู้ชมให้มีปฏิสัมพันธ์กับการแสดง ไม่เกิดความเบื่อหน่ายในการชมการแสดง



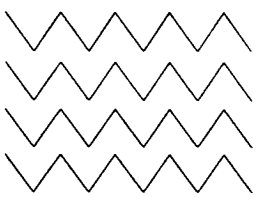
3. เส้นเฉียงหรือเส้นทแยงมุม เป็นเส้นที่ให้ความรู้สึกไม่มั่นคง ไม่แน่นอน สำหรับการแสดง การเคลื่อนที่เป็นเส้นเฉียงหรือเส้นทแยง เป็นการสื่อถึงความรวนเร ไม่แน่นอน การวิตกกังวลหรือครุ่นคิด



4. เส้นโค้ง เป็นเส้นที่ให้ความรู้สึกสบาย ๆ เคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ เปลี่ยนแปลงได้ เลื่อนไหลต่อเนื่อง สำหรับการแสดง การเคลื่อนที่เป็นเส้นโค้งสื่อถึงความสุภาพอ่อนโยน มีมารยาท อ่อนน้อมถ่อมตน



5. เส้นโค้งก้นหอย เป็นเส้นที่ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว มึนงง หรือคลี่คลาย สำหรับการแสดง การเคลื่อนที่แบบโค้งก้นหอย หากผู้แสดงเคลื่อนแบบวนออกจะรู้สึกถึงการคลี่คลาย ผ่อนปรน หากผู้แสดงเคลื่อนที่แบบวนเข้า จะให้ความรู้สึกอึดอัด คับแคบ บีบรัด



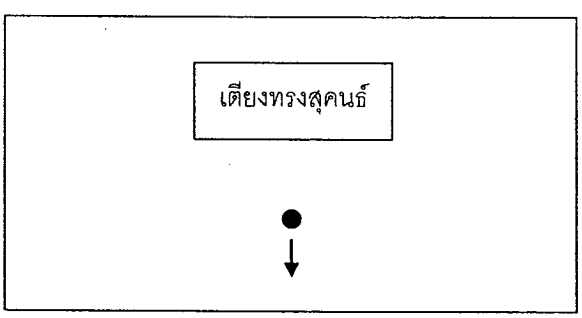
6. เส้นหยัก เป็นเส้นที่ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว สั่นสะเทือน ไม่ราบเรียบ น่ากลัว อันตราย ขัดแย้ง และความรุนแรง สำหรับการแสดง การเคลื่อนที่เป็นเส้นหยักให้ความรู้สึกหลบหลีก การตัดสินใจหรือการคิดแบบกะทันหัน ทันทีทันใด ฉุกคิดขึ้นได้

จากการศึกษาทฤษฎีการเคลื่อนที่เชิงองค์ประกอบศิลป์ พบว่าการแสดงชุดหนุมานลงสรงมีลักษณะการใช้ทิศทาง และการเคลื่อนที่ดังต่อไปนี้

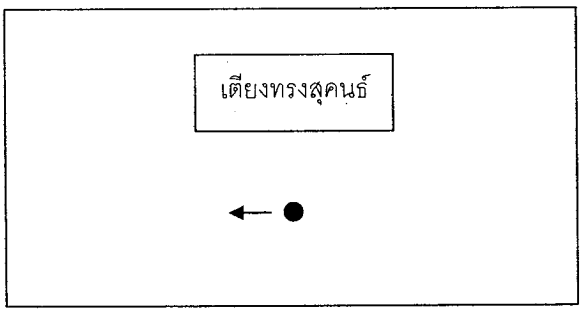
การใช้ทิศทาง

จากการศึกษากระบวนท่ารำหนุมานลงสรง พบว่ามีการใช้ทิศทางในการรำ 4 ทิศ (ยึดการหันลำตัวเป็นหลัก) คือ หน้าตรง ด้านขวา ด้านซ้าย และการหมุนตัวรอบทิศทาง ดังนี้

1. หน้าตรง เป็นทิศทางที่ใช้มากที่สุด หรือเกือบทั้งเพลงก็ว่าได้ โดยใช้กับกระบวนท่ารำทั้งท่ารำหลัก และท่ารำขยาย รวมถึงการเอื้อนด้วย



2. ด้านขวา เป็นทิศที่ใช้สำหรับการตีบทการแสดงกิริยา พบว่ามีการใช้ทิศทางนี้อยู่ 2 ครั้ง ในบทร้องที่ว่า "ทรงเครื่องพระยามาร**ประทาน**ให้" และ "**สอดใส่**ธำมรงค์มงกุฎ"

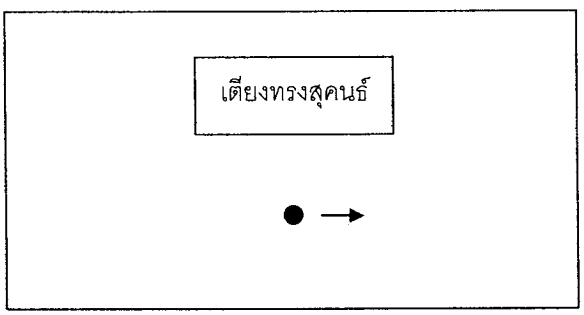


3. ด้านซ้าย เป็นทิศที่ใช้สำหรับการตีบทการแสดงกิริยา พบว่ามีการใช้ทิศทางนี้อยู่ในขั้นตอนทรงสุคนธ์ทั้งหมด และพบในขั้นตอนการทรงเครื่องอยู่ 4 ครั้ง ในบทร้องที่ว่า

"**ทรงเครื่อง**พระยามารประทาน**ให้**"

"สอดใส่**ธำ**มรงค์มงกุฎ"

"**ทรงเครื่อง**อย่างกษัตริย์ขัตติยา"

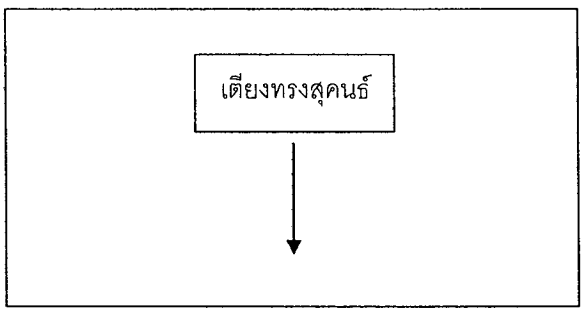


4. การหมุนรอบทิศทาง เป็นการแสดงลูกเล่นลีลาท่ารำ เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ในการแสดง เป็นการหมุนรอบตัวโดยมีร่างกายเป็นแกนกลางในการหมุน พบว่ามีกระบวนท่ารำที่มีการหมุนรอบทิศใช้ทิศทางนี้อยู่ในขั้นตอนการทรงเครื่องอยู่ 2 ครั้ง คือ ในช่วงจังหวะเอื้อนก่อนการรำตีบทความหมายของการทรงเครื่อง ในบทร้องที่ว่า "**ทรงเครื่อง**พระยามารประทานให้" และ "**ทรงเครื่อง**อย่างกษัตริย์ขัตติยา"

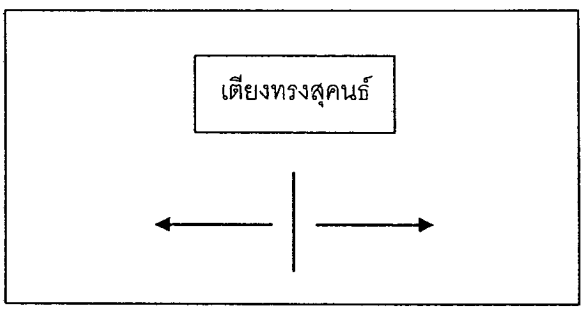
การเคลื่อนที่

จากการศึกษากระบวนท่ารำหนุมานลงสรง พบว่ามีการเคลื่อนที่ในการรำ 3 แบบ คือ แบบเส้นตรงแนวตั้ง แบบเส้นตรงแนวนอน และแบบเส้นโค้ง ดังนี้

1. การเคลื่อนที่แบบเส้นตรงแนวตั้ง หรือการเคลื่อนที่เข้าหาคนดู เป็นการเคลื่อนที่ในบทร้องที่ว่า "**ทรงเครื่อง**พระยามารประทานให้" เป็นการแสดงบทบาทการออกมาจากห้องทรงสุคนธ์ เพื่อมาแสดงบทบาทการทรงเครื่องด้านหน้าเวที

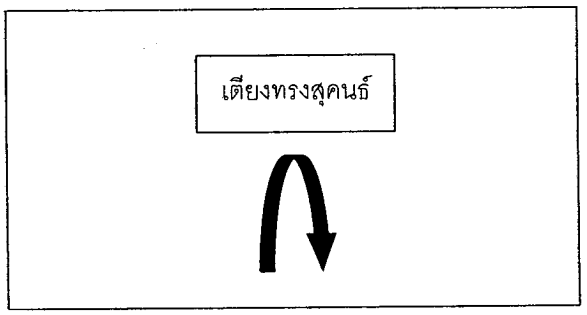


2. การเคลื่อนที่แบบเส้นตรงแนวนอน หรือการเคลื่อนที่ขนานกับคนดู เป็นการเคลื่อนที่ไปทั้งทางด้านขวา และทางด้านซ้ายของเวที แสดงกระบวนท่ารำที่เป็นท่ารำขยาย ในบทขยายความลักษณะของเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ

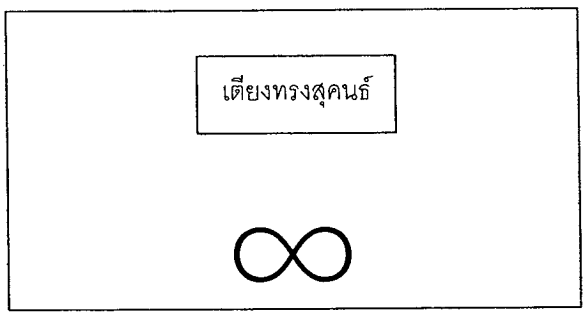


3. การเคลื่อนที่แบบเส้นโค้ง พบว่ามี 3 ลักษณะ คือ

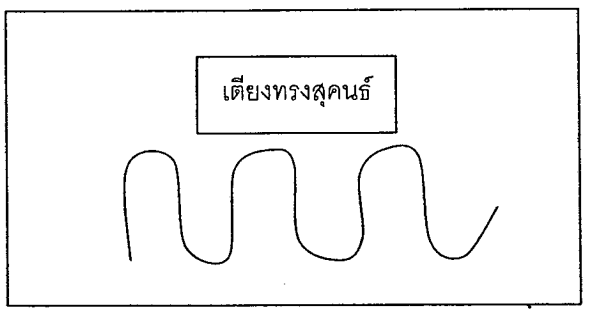
3.1 การเคลื่อนที่แบบ ∩ เป็นการเคลื่อนที่ใน บทร้องที่ว่า "ทรงเครื่องพระยามาร**ประทานให้**"



3.2 การเคลื่อนที่แบบ ∞ พบว่ามีการเคลื่อนที่ในลักษณะนี้ในบทร้องทวนคำและช่วงทำนองเอื้อน แต่ไม่ทุกครั้ง



3.3 การเคลื่อนที่แบบ∧∧ พบว่ามีการเคลื่อนที่ในลักษณะนี้ในช่วงท้ายของการแสดง ในเพลงพญาเดิน



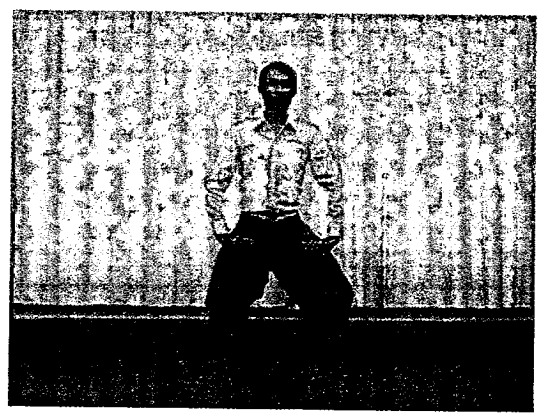
ทฤษฎีที่ใช้ในกระบวนท่ารำ

เป็นการประยุกต์ใช้ทฤษฎีตามหลักการเคลื่อนไหวร่างกายเข้ามาจับกับท่าทางกระบวนท่ารำ ซึ่งลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายในแต่ละครั้งจะมีความหมายและสามารถสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกได้ ในการแสดงนาฏยศิลป์มีการเคลื่อนไหวร่างกายอยู่หลายลักษณะ เช่น ลักษณะการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง ลักษณะการเคลื่อนไหวแบบสะดุดหรือหยุด หรือลักษณะรวดเร็วกระฉับกระเฉง ซึ่งลักษณะการเคลื่อนไหวต่าง ๆ เหล่านี้ ล้วนอยู่บนหลักพื้นฐานแห่งทฤษฎีทั้งสิ้น

จากการศึกษากระบวนท่ารำในชุดหนุมานลงสรง พบว่ามีลักษณะการเคลื่อนไหวและองค์ประกอบแห่งการเคลื่อนไหวร่างกาย ดังนี้

1. **ความสมดุลและอสมดุล** หากพิจารณาร่างกายมนุษย์โดยการแบ่งครึ่งตามแนวตั้งของร่างกายพบว่า ทั้งสองข้างฝั่งซ้ายและขวา จะมีลักษณะที่เหมือนกันและเท่ากันทุกประการ เรียกได้ว่าทั้งสองข้างมีความสมดุลกัน ซึ่งการเคลื่อนไหวร่างกายในแต่ละครั้งนั้น ทั้งสองข้างจะสามารถปฏิบัติในลักษณะท่าทางที่เหมือนกันได้ ในขณะเดียวกันนั้นก็สามารถปฏิบัติในลักษณะที่ต่างกันได้เช่นกัน จากหลักการการเคลื่อนไหวร่างกายดังกล่าว จะพบว่าการแสดงท่าทางทางนาฏยศิลป์ จะมีทั้งท่ารำที่ปฏิบัติทั้งสองข้างซ้ายและขวาเหมือนกัน (สมดุล) และการปฏิบัติท่ารำทั้งสองข้าง ไม่เหมือนกัน (อสมดุล) ซึ่งเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของการออกแบบกระบวนท่าร่ายรำที่มีลักษณะความหลาย และสวยงามของท่ารำ

ความสมดุลในความหมายของนาฏยศิลป์ หมายถึงความมั่นคง และเท่าเทียมกันของสรีระร่างกายโดยมีลำตัวเป็นแกนกลาง ซึ่งพบว่าในกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงนั้น มีท่ารำที่มีความสมดุลกัน เช่น ท่าเก็บมือตั้งวงล่าง



ภาพที่ 134 "ท่าเก็บ" แสดงลักษณะความสมดุลของท่ารำ

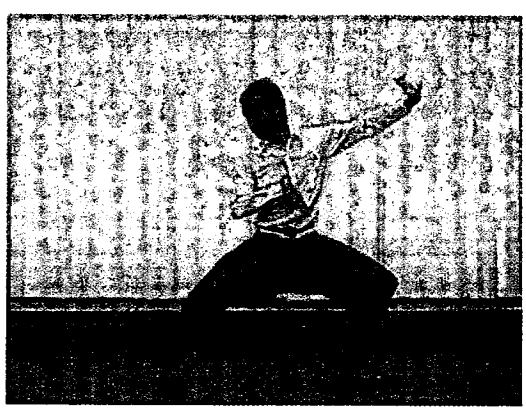
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ความอสมดุลในความหมายของนาฏยศิลป์ หมายถึงความไม่มั่นคง และไม่เท่าเทียมกันของสรีระร่างกายโดยมีลำตัวเป็นแกนกลาง ซึ่งลักษณะท่าทางที่มีความอสมดุลกันนั้นสามารถแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะคือ

1. ความอสมดุลของท่ารำที่ทำตามกัน เป็นการจัดวางตำแหน่งของสรีระร่างกายที่เหมือนกัน หรือเป็นไปในทิศทางเดียวกัน ซึ่งพบว่าในกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงนั้น มีท่ารำที่มีความอสมดุลที่ทำตามกัน เช่น ท่าประทาน ท่าเชิงงอน ท่าเทพนม ฯลฯ เป็นต้น

ภาพที่ 135 "ท่าเชิงงอน" แสดงลักษณะความอสมดุลของท่ารำที่ทำตามกัน
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

2. ความอสมดุลของท่ารำที่ตรงข้ามกัน เป็นการจัดวางตำแหน่งสรีระของร่างกายที่สวนทางกันหรือตรงกันข้ามกัน ซึ่งพบว่าในกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงนั้น มีท่ารำที่มีความอสมดุลที่ตรงกันข้ามกัน เช่น ท่าเรือง ท่าระยับ ท่าไหมถม ท่ากุดั่น ฯลฯ เป็นต้น



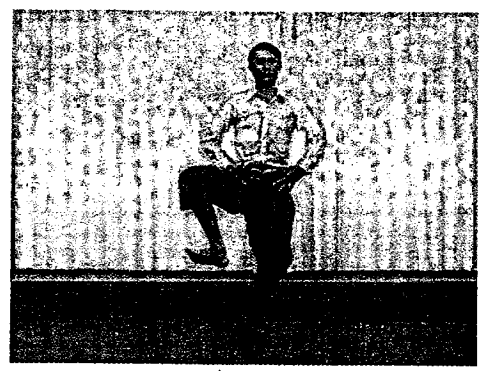
ภาพที่ 136 "ท่าระยับ" แสดงลักษณะความอสมดุลของท่ารำที่ตรงข้ามกัน
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

2. **ความเร็ว** หมายถึง อัตราการเปลี่ยนแปลงตำแหน่งของวัตถุจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งโดยมีเวลาเป็นตัวกำหนด ในการแสดงโขนโดยเฉพาะตัวลิงนั้น จะต้องมีการปฏิบัติกระบวนท่ารำที่มีความรวดเร็วกว่าตัวโขนอื่น ๆ เพื่อให้เกิดความสมจริงเหมือนกับอากัปกิริยาของลิงตามธรรมชาติที่มีความรวดเร็ว ว่องไว โดยมากพบในกระบวนท่าที่มีความโลดโผนโจนทะยาน หรือกระบวนท่าต่อสู้ เช่น การปัดป้องอาวุธ การหลีกหลบ การกลอกกลับรับรอง หรือกระบวนท่าการติดตามไล่จับซึ่งต้องอาศัยความรวดเร็วเพื่อให้การแสดงดูสมจริง นอกจากนี้ความเร็วยังสามารถแสดงให้เห็นถึงความคล่องแคล่วว่องไว ความแข็งแรง รวมถึงการมีพลังในการแสดงได้อีกด้วย

ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง พบกระบวนท่ารำที่แสดงถึงความรวดเร็ว คือ การตีลังกาออกมาในการเริ่มต้นการแสดง หรือการกระโดดหมุนตัวลงจากเตียงทรงสุคนธ์ ออกไปร่ายรำทำบทการทรงเครื่องด้านหน้าเวที เป็นต้น

3. **ความแข็งแรง** หมายถึง ความสามารถของการใช้กล้ามเนื้อในการออกแรงยก ดัน ดึง ซึ่งมีแรงต้านทานในการแสดงนั้น ความแข็งแรงของผู้แสดงจะเห็นได้จากท่าทางในการร่ายรำ เช่น การโลดโผนโจนทะยาน การยกเท้าหนีบน่อง และยืนด้วยขาข้างเดียวในลักษณะที่นิ่งและนาน การกระทืบเท้าเสียงดัง การยืดกระทบ หรือแม้แต่การแสดงอย่างต่อเนื่องได้เป็นระยะเวลานาน สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงความแข็งแรงของร่างกายผู้แสดงได้เป็นอย่างดี

ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง พบกระบวนท่ารำที่แสดงถึงแข็งแรงของร่างกาย คือ กระบวนท่าที่มีการยกเท้าหนีบน่อง และเข่าลงรับน้ำหนักตัวทั้งหมดด้วยขาที่ยืนเป็นหลัก กระบวนท่าที่มีการยืดกระทบจนเกิดเสียงดังที่หนักแน่น ตลอดจนระยะเวลาที่ใช้ในการแสดงท่ารำต่อเนื่องประมาณ 13 นาที นับว่าเป็นระยะเวลานานพอสมควรสำหรับผู้แสดงที่ต้องสวมศีรษะในการร่ายรำ



ภาพที่ 137 กระบวนท่ารำที่แสดงถึงความแข็งแรงของร่างกาย

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

4. **ความคล่องแคล่วว่องไว** หมายถึง ความสามารถของร่างกายที่จะบังคับควบคุมในการเปลี่ยนทิศทางหรือหยุดร่างกายได้อย่างรวดเร็ว สวยงาม คล่องตัว ความกระฉับกระเฉง มีทิศทางและจุดมุ่งหมายในการปฏิบัติ ซึ่งความคล่องแคล่วว่องไวจะประกอบไปด้วยท่าทางที่กระฉับกระเฉง มีความกระตือรือร้น ผสมผสานกับความแข็งแกร่ง จึงจะก่อให้เกิดกระบวนท่าทางที่สง่างามในตัวโขนลิง จะเห็นได้จากท่าทางการขยับเกา หรืออากัปกิริยาอาการหลุกหลิกของลิง เช่น การเหลียวมอง การขยับคว้า เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีกระบวนท่าโลดโผนโจนทะยานที่แสดงออกถึงความคล่องแคล่วว่องไวได้อย่างชัดเจน

ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง พบกระบวนท่ารำที่แสดงถึงความคล่องแคล่วว่องไว คือ การตีลังกาออกในเพลงรัว ซึ่งเป็นการเริ่มต้นการแสดงก่อนจะขึ้นนั่งบนเตียงเพื่อทำบทบาทการทรงสุคนธ์ หรือลักษณะการแตะเล่นเท้าที่ผู้แสดงสามารถปฏิบัติได้อย่างชำนาญ หรือการขยับเกาในทำนองเอื้อน ที่มีการเปลี่ยนมือเปลี่ยนเหลี่ยมในการเกาอย่างรวดเร็วและตรงตามจังหวะทำนองเพลง เป็นต้น อาจกล่าวได้ว่ากระบวนท่ารำทั้งหมดจะต้องผ่านการฝึกฝนมาเป็นอย่างดีจนชำนาญ จึงจะสามารถปฏิบัติได้คล่องแคล่วว่องไว ไม่ติดขัด และถูกต้องตรงตามเนื้อร้องและทำนองเพลงก็ได้

ภาพที่ 138 "ขยับเกา" แสดงถึงกระบวนท่าที่มีความคล่องแคล่วว่องไว
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

5. **การใช้พลัง** หมายถึง แรงที่ใช้ในการเคลื่อนไหวร่างกายต้านกับแรงโน้มถ่วงของโลก ซึ่งในการปฏิบัติท่ารำนั้น เป็นการสื่อสารที่ต้องใช้พลังเคลื่อนไหวร่างกาย อาจใช้พลังที่มาก น้อย หนัก เบา ช้า และเร็ว แตกต่างกันออกไปในแต่ละกระบวนท่า โดยขึ้นอยู่กับหลักในการปฏิบัติของท่ารำนั้น ๆ อารมณ์และความหมายของ บทร้อง ก็เป็นองค์ประกอบหนึ่งของการแสดงพลังออกมาด้วยเช่นกัน

การใช้พลังในการแสดงนั้น ผู้แสดงจะต้องวิเคราะห์ให้ได้ว่า ในการแสดงหนึ่ง ๆ นั้น ช่วงใด เวลาใด กระบวนท่ารำใด ควรจะแสดงพลังหนักหรือเบา หากผู้แสดงมุ่งที่จะแสดงพลังในการแสดงโดยไม่คำนึงถึงความเหมาะแล้ว ร่างกายอาจรับไม่ไหว หรือหมดกำลังก่อนที่จะแสดงจบก็เป็นได้ การมุ่งแต่จะใช้พลังเพื่อแสดงศักยภาพของผู้รำเพียงอย่างเดียว ไม่ได้เป็นการสร้างความสวยงามให้กับการแสดงได้เลย ในทางตรงกันข้าม จะทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ที่รู้สึกถึงความรุนแรง ความตรึงเครียดมากกว่าความสวยงามของการแสดง ดังนั้นการใช้พลังในการแสดง จึงเป็นส่วนหนึ่งที่มีความจำเป็นซึ่งผู้แสดงจะต้องสามารถวิเคราะห์ถึงความเหมาะสมในการใช้พลังหนัก เบาในการแสดงจึงจะสามารถสร้างสุนทรียะในการแสดงได้เป็นอย่างดี

ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง พบกระบวนท่ารำที่แสดงถึงการใช้พลังหนัก เบา ดังนี้

1. กระบวนท่าที่แสดงถึงพลังหนัก คือ การยืดกระทบ การขยับ การเก็บ การยุบตัวอย่างเร็ว การกระตุกเท้า ฯลฯ เป็นต้น

2. กระบวนท่าที่แสดงถึงพลังเบา คือ กระบวนท่าที่สื่อความนุ่มนวลของอารมณ์เพลงหรือตามบทร้อง เช่น บททรงสุคนธ์ซึ่งเป็นบทที่แสดงถึงการมีความสุขด้วยการประแป้ง พรมน้ำหอม ดังนั้นท่าทางที่แสดงออกมาจึงควรเป็นท่าที่นุ่มนวลแสดงถึงการมีความสุข เบิกบานใจ ใช้พลังในการร่ายรำเพียงเล็กน้อยเพื่อให้ได้ท่ารำที่มีความนุ่มนวล นอกจากนี้ยังมีกระบวนท่าตามบทร้องที่แสดงถึงความนุ่มนวลและการใช้พลังเบาในการแสดงท่า เช่น บทร้องที่ว่า "สนับเพลาเชิงงอน**อ่อนละไม**" ซึ่งจะแสดงให้ถึงความนุ่มนวล ความอ่อนโยน และความสวยงามของสนับเพลา

ในการแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้ มีการใช้พลังที่หนัก เบา และราบเรียบ สอดประสานสนับกันอย่างต่อเนื่อง ทำให้การแสดงเกิดความสวยงาม น่าติดตามชม ซึ่งการใช้พลังในการแสดงมักมาควบคู่กับการใช้พื้นที่ในการแสดงเสมอ

6. **ความอดทน** หมายถึง ความสามารถของร่างกายที่จะทำกิจกรรมได้ต่อเนื่องยาวนาน ในที่นี้หมายถึงการแสดง สามารถอดทนต่อการแสดงที่มีระยะเวลานานได้ โดยเฉพาะการแสดงโขน ที่มีลักษณะการแต่งกายที่รัดจนอึดอัด และการสวมศีรษะโขน ซึ่งทำให้ระบบการหายใจได้ลำบากกว่าปกติ ดังนั้นผู้แสดงโขนจึงต้องเป็นผู้ที่มีความแข็งแรงสมบูรณ์ของร่างกาย จึงจะสามารถอดทนต่อการแสดงได้

ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง เป็นการแสดงรำเดี่ยวอวดฝีมือของตัวโขนลิง ซึ่งเป็นการแสดงที่ตัดตอนมาจากการแสดงโขนตอนหนุมานอาสา มีลักษณะการแต่งกายยืนเครื่อง สวมศีรษะโขนหนุมานทรงเครื่อง ตามลักษณะการแต่งกายโขนทุกประการ ซึ่งปัจจัยที่เป็นอุปสรรคในการแสดงคือ วิธีการแต่งกายด้วยการสวมใส่ชุดที่หนักและรัดจนแน่น อึดอัด การเคลื่อนไหวร่างกายได้ลำบากกว่าปกติ การสวมศีรษะโขนที่ต้องหนุนหรือเสริมให้เกิดความพอดีระหว่างศีรษะผู้แสดงกับศีรษะโขน ทำให้มีพื้นที่ภายในศีรษะน้อย การระบายอากาศ การแลกเปลี่ยนอ๊อกซิเจนมีน้อย การแสดงที่ต้องใช้พละกำลังในการร่ายรำ กอปรกับระยะเวลาที่ใช้ในการแสดงค่อนข้างนาน ดังนั้นผู้ที่แสดงชุดหนุมานลงสรงจึงควรมีสุขภาพร่างกายสมบูรณ์แข็งแรง จึงจะสามารถอดทนในการแสดงได้

7. **ความยืดหยุ่น** หมายถึง ลักษณะที่วัตถุสามารถกลับคืนสู่รูปทรงได้ หลังจากแรงที่มากระทำนั้นหยุดลง ความยืดหยุ่นในการแสดงจึงหมายถึงกล้ามเนื้อและข้อต่อในร่างกายมนุษย์ที่สามารถยืดและหดได้อย่างมีประสิทธิภาพ ทำให้การแสดงและการออกท่าทางเป็นไปอย่างราบรื่น ความยืดหยุ่นของร่างกายเป็นพื้นฐานของกระบวนท่ารำที่ดี ดังจะเห็นได้จากการเริ่มต้นฝึกหัด การแสดงจะเริ่มด้วยการดัดตน เช่น การถีบเหลี่ยม ฉีกขา ดัดแขน ดัดขา เพื่อให้ร่างกายเกิดความเคยชินต่อการฝึกหัดในขั้นต่อไป เมื่อร่างกายเกิดความยืดหยุ่นดีแล้วก็จะก่อให้เกิดความสวยงามในการปฏิบัติท่ารำ อีกทั้งการอ่อนตัวของกล้ามเนื้อ เส้นเอ็น ข้อต่อจะช่วยลดการเมื่อยล้า หรือการเกิดอุบัติเหตุในขณะเรียนหรือแสดงได้เป็นอย่างดี ซึ่งการแสดงชุดหนุมานลงสรงก็จำเป็นต้องอาศัยหลักการยืดหยุ่นของร่างกาย เพื่อประสิทธิภาพของการเคลื่อนไหวในการแสดงเช่นกัน

8. **ความสัมพันธ์ของการเคลื่อนไหว** หมายถึง การทำงานของร่างกายโดยผ่านระบบการสั่งงานจากประสาทที่ควบคุมการทำงานของอวัยวะต่าง ๆ ภายในร่างกายให้ทำงานสอดประสานกันอย่างลงตัวและมีประสิทธิภาพ ในการแสดงจะเน้นไปที่กระบวนท่าร่ายรำที่ต้องอาศัยการเคลื่อนไหวอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย เช่น ศีรษะ ไหล่ แขน มือ ลำตัว ขา และเท้าที่มีความสอดประสานสัมพันธ์กันจนเป็นท่าทางการร่ายรำที่งดงาม ในการแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้ ประสาทจะเป็นตัวการสำคัญในการจดจำทั้งบทร้อง ทำนอง จังหวะ และกระบวนท่ารำแล้วสั่งการไปสู่ร่างกายให้ทำท่าทางนั้น ตามคำร้อง ทำนอง และจังหวะได้อย่างถูกต้องและงดงามตามแบบที่ได้รับการถ่ายทอดมา จะเห็นได้ว่ากระบวนท่ารำในการแสดงนั้นจะต้องอาศัยร่างกายทุกส่วนที่ต้องทำงานอย่างสอดประสานสัมพันธ์กัน โดยผ่านระบบสั่งการจาก

ประสาท ดังนั้นนอกจากร่างกายแล้ว ประสาทยังมีส่วนสำคัญสำหรับการแสดงอีกด้วย ผู้แสดงจึงต้องสมควรบำรุงรักษาร่างกายควบคู่กับการบำรุงสมองไปพร้อม ๆ กัน

9. **การทรงตัว** หมายถึง ความสามารถในการถ่ายเทน้ำหนักเพื่อรักษาสมดุลและการควบคุมท่าทางให้ทรงตัวอยู่ได้ในท่าที่ต้องการ ทั้งในขณะที่อยู่กับที่และในขณะเคลื่อนที่ เช่น การลงเต็มเหลี่ยมของโขนลิงที่ต้องยืนย่อขาทั้งสองข้างให้เป็นเหลี่ยม เปิดเข่าทั้งสองข้างออก ปลายเท้าชี้ออกด้านข้างอยู่บนระนาบเดียวกัน ผู้แสดงจะต้องทรงตัวให้ตั้งตรงอยู่ได้อย่างมั่นคง โดยไม่เอนมาข้างหน้าหรือหงายหลัง หรือกระบวนท่ารำที่มีลักษณะการยืนด้วยขาข้างเดียว ผู้แสดงจะต้องรักษาความสมดุลของร่างกายให้ยืนอยู่ได้อย่างมั่นคง ไม่โอนเอนหรือล้มลงก่อนที่จะเปลี่ยนไปปฏิบัติท่าอื่น นอกจากนี้การทรงตัวที่ดีจะต้องจัดองค์ประกอบของร่างกายให้ดีเพื่อช่วยเสริมสร้างบุคลิกภาพของผู้แสดง ให้มีท่าทางการร่ายรำที่สวยงามอีกด้วย

ภาพที่ 139 "ท่าแสงประเทือง" แสดงถึงกระบวนท่าที่ต้องอาศัยการทรงตัวในการแสดง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

10. **การแสดงอารมณ์** หมายถึง การแสดงความรู้สึกภายใน ถ่ายทอดออกมาสู่ภายนอกผ่านทางแววตา สีหน้า น้ำเสียง และท่าทาง ในการแสดงโขนโดยเฉพาะตัวละครที่ต้องสวมศีรษะปิดหน้าหมด การแสดงอารมณ์สามารถกระทำได้วิธีเดียวคือ การแสดงออกทางท่าทาง เช่น อารมณ์โกรธก็จะแสดงท่าทีขึงขังใช้พลังในการแสดงการออกท่าทาง เช่น การกระทืบเท้า เป็นต้น อารมณ์เศร้าโศกเสียใจก็จะแสดงอาการหยุดนิ่งหรือเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ อารมณ์รักหรือดีใจก็จะแสดงท่าทางเขินอายหรือกระโดดโลดเต้นไปมา ทั้งนี้การแสดงอารมณ์ผู้แสดงจะต้องวิเคราะห์อารมณ์ของตัวละครในขณะนั้นว่ามีอารมณ์เป็นเช่นไร เพื่อที่ผู้แสดงจะได้สามารถ

ประสาท ดังนั้นนอกจากร่างกายแล้ว ประสาทยังมีส่วนสำคัญสำหรับการแสดงอีกด้วย ผู้แสดงจึงต้องสมควรบำรุงรักษาร่างกายควบคู่กับการบำรุงสมองไปพร้อม ๆ กัน

9. **การทรงตัว** หมายถึง ความสามารถในการถ่ายเทน้ำหนักเพื่อรักษาสมดุลและการควบคุมท่าทางให้ทรงตัวอยู่ได้ในท่าที่ต้องการ ทั้งในขณะที่อยู่กับที่และในขณะเคลื่อนที่ เช่น การลงเต็มเหลี่ยมของโขนลิงที่ต้องยืนย่อขาทั้งสองข้างให้เป็นเหลี่ยม เปิดเข่าทั้งสองข้างออก ปลายเท้าชี้ออกด้านข้างอยู่บนระนาบเดียวกัน ผู้แสดงจะต้องทรงตัวให้ตั้งตรงอยู่ได้อย่างมั่นคง โดยไม่เอนมาข้างหน้าหรือหงายหลัง หรือกระบวนท่ารำที่มีลักษณะการยืนด้วยขาข้างเดียว ผู้แสดงจะต้องรักษาความสมดุลของร่างกายให้ยืนอยู่ได้อย่างมั่นคง ไม่โอนเอนหรือล้มลงก่อนที่จะเปลี่ยนไปปฏิบัติท่าอื่น นอกจากนี้การทรงตัวที่ดีจะต้องจัดองค์ประกอบของร่างกายให้ดีเพื่อช่วยเสริมสร้างบุคลิกภาพของผู้แสดง ให้มีท่าทางการร่ายรำที่สวยงามอีกด้วย

ภาพที่ 139 "ท่าแสงประเทือง" แสดงถึงกระบวนท่าที่ต้องอาศัยการทรงตัวในการแสดง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

10. **การแสดงอารมณ์** หมายถึง การแสดงความรู้สึกภายใน ถ่ายทอดออกมาสู่ภายนอกผ่านทางแววตา สีหน้า น้ำเสียง และท่าทาง ในการแสดงโขนโดยเฉพาะตัวละครที่ต้องสวมศีรษะปิดหน้าหมด การแสดงอารมณ์สามารถกระทำได้วิธีเดียวคือ การแสดงออกทางท่าทาง เช่น อารมณ์โกรธก็จะแสดงท่าทีขึงขังใช้พลังในการแสดงการออกท่าทาง เช่น การกระทืบเท้า เป็นต้น อารมณ์เศร้าโศกเสียใจก็จะแสดงอาการหยุดนิ่งหรือเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ อารมณ์รักหรือดีใจก็จะแสดงท่าทางเขินอายหรือกระโดดโลดเต้นไปมา ทั้งนี้การแสดงอารมณ์ผู้แสดงจะต้องวิเคราะห์อารมณ์ของตัวละครในขณะนั้นว่ามีอารมณ์เป็นเช่นไร เพื่อที่ผู้แสดงจะได้สามารถ

ถ่ายทอดอารมณ์ออกมาสู่การแสดงได้อย่างถูกต้อง สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงจะมีลักษณะอารมณ์เบิกบานสำราญใจ มีความสุขที่สามารถทำกลอุบายล่อลวงกล่องดวงใจได้สำเร็จ อีกทั้งยังรู้สึกภูมิใจในการแต่งองค์ทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ ดังนั้นผู้แสดงจะต้องทำท่าทางที่สื่อถึงการมีความสุข กระหยิ่มยิ้มย่อง ในขณะเดียวกันก็ต้องทรงตัวให้ดูมีท่าทางที่ภูมิฐาน สง่างาม สมกับตำแหน่งอุปราชเมืองลงกา

4.4 บทบาทการแสดงชุดหนุมานลงสรงที่สะท้อนบริบททางสังคมไทย

การแสดง เป็นการสื่อความหมายผ่านทางท่าทาง จังหวะ ทำนองเพลง และเนื้อร้อง และเกิดขึ้นจากความต้องการของสังคม ดังนั้นในการสร้างสรรค์การแสดงอย่างใดอย่างหนึ่งนั้น ไม่ว่าจะเป็นการแสดงที่เป็นเรื่องเป็นราว อย่างโขน ละคร หรือการแสดงที่เป็นชุดสั้น ๆ อย่าง ระบำ รำ และฟ้อน ย่อมต้องมีความหมายแฝงในการแสดงนั้น ๆ เพื่อใช้เป็นเครื่องมือสื่อสาร บอกกล่าวไปยังผู้ชม ภูตผี หรือเทพยดา ทั้งที่ตั้งใจหรือไม่ได้ตั้งใจก็ตาม ซึ่งการจะรับรู้ความหมายหรือนัยแฝงที่มีอยู่ในการแสดงนั้น ต้องอาศัยข้อตกลงในสังคมซึ่งเรียกว่า ขนบธรรมเนียม ประเพณี พิธีกรรม ความเชื่อ ศาสนา ฯลฯ มามีส่วนร่วมในการแปลความทั้งสิ้น

การแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย เนื้อเรื่องที่ใช้แสดงมักเป็นวรรณคดีไทย มักปรากฏรูปแบบวิถีชีวิต ประเพณี และพิธีกรรมในยุคสมัยนั้น ๆ สะท้อนให้เห็นความเป็นไปของสังคมไทยตามยุคสมัยของวรรณกรรม นับเป็นอีกมนต์เสน่ห์หนึ่งของวรรณคดีไทยที่กวีมักสอดแทรกไว้ในเนื้อเรื่อง ซึ่งวรรณคดีไทยส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ ดังนั้นจึงปรากฏรูปแบบของพระราชประเพณี และพระราชพิธีของกษัตริย์ในเนื้อเรื่องด้วย

รามเกียรติ์ เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ ดังนั้นภาพสะท้อนรูปแบบวิถีชีวิต พระราชประเพณีและพระราชพิธีต่าง ๆ ปรัชญา ความเชื่อ ความบริสุทธิ์ ซึ่งมีรูปแบบผสมผสานระหว่างศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธ อีกทั้งวิถีชีวิตจริงในสังคมไทยในเรื่องของประเพณี พิธีกรรมก็ได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาพราหมณ์ จนบางครั้งแยกไม่ออกว่าพิธีไหนเป็นพุทธหรือพราหมณ์ ดังนั้นวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์จึงนิยมนำมาจัดการแสดงโขน ซึ่งนับว่าเป็นนาฏยศิลป์ชั้นสูงของไทย

ตัวละคร เป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการดำเนินเรื่องราว และถ่ายทอดรูปแบบวิถีชีวิต ประเพณี พิธีกรรม จากวรรณกรรมสู่รูปแบบการแสดง เป็นเสมือนภาพจำลองเหตุการณ์จริง ซึ่งตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์จะประกอบไปตัวตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง แสดงลีลา

ท่ารำประกอบการขับร้องและทำนองดนตรี ทำให้ได้รับอรรถรสมากกว่าการอ่านจากวรรณกรรมซึ่งจะต้องจินตนาการเหตุการณ์ต่าง ๆ ด้วยตนเอง

หนุมานเป็นตัวละครเอกตัวหนึ่งที่ได้รับความนิยมจากคนดูเป็นจำนวนมาก เนื่องจากเป็นตัวละครที่มีความเก่งกล้าสามารถ เฉลียวฉลาด มีปัญญาเป็นเลิศ สามารถแก้ไขสถานการณ์และปัญหาต่างๆ ได้ทันท่วงที บทบาทของหนุมานในเรื่องรามเกียรติ์เป็นตัวละครที่มีความสำคัญในการดำเนินเนื้อเรื่อง มุ่งแสดงให้เห็นถึงบริบททางสังคมไทยซึ่งสามารถแบ่งเป็นด้าน ต่าง ๆ ได้ดังนี้

1. **ด้านศาสนา**

หนุมาน เป็นทหารของพระราม ซึ่งนับว่าพระรามเป็นแบบอย่างกษัตริย์ที่ดีดำรงอยู่ในทศพิธราชธรรม การที่หนุมานเข้าสวามิภักดิ์ต่อพระราม และช่วยพระรามทำศึกสงคราม ถือว่าเป็นการช่วยเหลือคนดี ผลจากการช่วยเหลือคนดีนั้นส่งผลให้หนุมานมีความเป็นอยู่อย่างสุขสบายในบั้นปลายชีวิต และยังแสดงให้เห็นว่า "ธรรมะย่อมชนะอธรรม" อีกด้วย

2. **ด้านการเมืองการปกครอง**

หนุมาน เป็นแบบอย่างในการปฏิบัติตนเป็นข้าราชบริพารที่ดี ที่ต้องมีความจงรักภักดี รักและเทิดทูนเจ้านายของตน ทำงานราชการที่ได้รับมอบหมายโดยไม่คำนึงถึงความลำบากตรากตรำ เหน็ดเหนื่อยเมื่อยล้าหรือยากแค่ไหน ก็ตั้งใจทำทุกวิถีทางจนบรรลุตามวัตถุประสงค์ทุกประการ ด้วยการใช้สติปัญญา ความสามารถ กำลังกาย และจิตใจ โดยไม่หวังสิ่งตอบแทน หรือลาภยศสรรเสริญใดใดทั้งสิ้น

นอกจากนี้บริบททางการทหาร ยังแสดงให้เห็นถึงหลักการปกครองชั้นผู้น้อยการปฏิบัติตนตามลำดับขั้นชั้นยศ การให้ความเคารพ เชื่อฟัง ผู้ที่มียศตำแหน่งที่สูงกว่าเป็นทหารต้องมีความกล้าหาญ ยอมเสียสละชีวิตในการปฏิบัติหน้าที่ได้

3. **ด้านความเชื่อ**

บทบาทหนุมานที่สะท้อนให้เห็นภาพความเชื่อทางสังคมไทย ในเรื่องของการใช้คาถาอาคมในการล่องหนหายตัว การเหาะเหินเดินอากาศ การแปลงกาย และการอยู่ยงคงกระพัน เช่น ตอนที่หนุมานเสกฝุ่นผงทาตัวแล้วนอนให้มัยราพณ์ใช้กระบองตาลตีแต่ไม่ระคายผิว นอกจากนี้ยังมีความเชื่อเกี่ยวกับการลบล้างอาคมด้วยวิธีการต่าง ๆ เช่น การใช้ของต่ำอย่างน้ำล้างเท้าสตรีเพื่อทำให้เวทมนต์เสื่อมในตอนลายพิธีอุโมงค์ การทำลายความบริสุทธิ์ของผู้ประกอบพิธีในตอนนางมณโฑหุงน้ำทิพย์ เป็นต้น

จากการศึกษาบทบาทการแสดงชุดหนุมานลงสรงนั้น ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และเห็นว่าสามารถสะท้อนบริบททางสังคมไทยในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1. สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อในเรื่องของการอาบน้ำเพื่อชำระล้างมลทิน ชำระร่างกายให้บริสุทธิ์ เพื่อความเป็นสิริมงคลก่อนการประกอบประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ

2. สะท้อนให้เห็นความเชื่อในเรื่องของการอาบน้ำแต่งกายก่อนเดินทาง เช่น การอาบน้ำแต่งกายก่อนจะออกไปไหนมาไหน โดยเชื่อว่าการอาบน้ำให้ร่างกายสะอาด แต่งกายให้สวยงามจะช่วยสร้างเสริมบุคลิกภาพของตนเองให้ดูมีสง่าราศี น่าเคารพศรัทธา และน่าเลื่อมใส อีกทั้งยังถือว่าการอาบน้ำแต่งกายให้สะอาดสะอ้านดูดี ก่อนออกไปพบใคร ๆ หรือเยี่ยมเยียนใครนั้นเป็นมารยาททางสังคมที่ควรปฏิบัติอีกด้วย

3. การอาบน้ำที่ปรากฏในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ มีการกล่าวถึงอยู่บ่อยครั้งกับหลายตัวละคร แสดงให้เห็นว่าสภาพภูมิศาสตร์ของเมืองไทยเป็นเมืองร้อน ต้องอาบน้ำอยู่บ่อยครั้งเพื่อคลายความร้อน จนเห็นถึงความสำคัญของการอาบน้ำและนำมากล่าวถึงอยู่บ่อยครั้งในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ และสำคัญถึงขนาดนำมาประดิษฐ์เป็นชุดการแสดงรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือผู้แสดง ซึ่งต่างจากวรรณกรรมของประเทศที่มีอากาศหนาวเย็น มักไม่ค่อยกล่าวถึงการอาบน้ำของตัวละครเป็นสาระสำคัญเท่าใดนัก อีกทั้งไม่มีการนำการอาบน้ำของตัวละครมาทำเป็นการแสดงเพื่อแสดงทักษะความสามารถขั้นสูงของผู้แสดงเหมือนอย่างการแสดงของไทย

จากการวิเคราะห์ดังกล่าว ทำให้เห็นว่าคนไทยให้ความสำคัญของการอาบน้ำเป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นการอาบน้ำในพิธีกรรมหรือการอาบน้ำในชีวิตประจำวันก็ตาม ความสำคัญของการอาบน้ำได้ถูกถ่ายทอดสู่วรรณกรรม และนำไปสู่การประดิษฐ์ท่ารำในการแสดง โดยวรรณคดีส่วนใหญ่ของไทยเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ซึ่งเป็นพระเอกหรือตัวเอกของเรื่อง ดังนั้นบทการอาบน้ำแต่งตัวจึงเป็นบทสำหรับตัวละครที่เป็นกษัตริย์ และเรียกการแสดงการรำบทบาทการอาบน้ำแต่งตัวของกษัตริย์ว่า “รำลงสรง” นั่นเอง