แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง

นายไพโรจน์ ทองคำสุก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปะศาตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2549
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

FACETS AND PERFORMING TECHNIQUES OF MONKEY CHARACTERS IN KHON

Mr.Pairoj Thongkumsuk

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
For the Degree of Philosophy in Thai Theatre and Dance
Department of Dance
Faculty of Fine and Applied Art
Chulalongkorn University
Academic Year 2006

Copyright of Chulalongkorn University

490882

หัวข้อวิทยานิพนธ์	แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง
โดย	นายไพโรจน์ ทองคำสุก
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษา	ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์

.....

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร.ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน)

.....อาจารย์ที่ปรึกษา

(ศาสตราจารย์ กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.กรรณิการ์ สัจกุล)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

.....กรรมการ

(อาจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ไพโรจน์ ทองคำสุก : แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง (FACETS AND PERFORMING TECHNIQUES OF MONKEY CHARACTERS IN KHON) อาจารย์ที่ปรึกษา: ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 489 หน้า.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง ซึ่งมีความสำคัญมากต่อการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ วิธีดำเนินการวิจัยใช้การวิจัยเอกสาร การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม และการวิเคราะห์จากกระบวนท่าเต้นและลีลาท่าทางของโขนลิง

การวิจัยพบว่า แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง มีที่มาจากแนวคิดเชิงธรรมชาติวิทยาของลิงอันได้แก่ลิงแสม ซึ่งโบราณาจารย์ได้นำมาเป็นต้นแบบ ถือเป็นต้นกำเนิดที่มีการผสมผสานกับแนวคิดต่างๆดังนี้ แนวคิดเชิงศาสนาฮินดูกล่าวถึงลักษณะที่สง่างามของความเทพ แนวคิดเชิงทฤษฎีการเลียนแบบเรชศิลป์กระบวนท่าหลักของโขนลิงแสดงลักษณะเรชศิลป์ชัดเจนมาก แนวคิดเชิงทฤษฎีการเคลื่อนไหวกระบวนรำของโขนลิงวิเคราะห์ในเชิงนาฏยประดิษฐ์ได้อย่างชัดเจน แนวคิดเชิงทฤษฎีการสร้างสรรค์องค์ประกอบทางศิลปะในการแสดงโขนลิงสามารถสัมผัสได้ แนวคิดเชิงวิจิตรศิลป์ กระบวนท่าจับของโขนลิงกับโขนตัวอื่นปรากฏในภาพศิลปกรรม จิตรกรรมฝาผนัง และภาพหนังใหญ่ แนวคิดเชิงวรรณกรรมพระราชนิพนธ์บทรามเกียรติ์ของไทยเป็นเนื้อหาหลักของการแสดงโขน แนวคิดเชิงการรับราชการเป็นอุดมการณ์ของทหาร โขนลิงยึดหลักการรับใช้พระรามและพระลักษมณ์ และแนวคิดเชิงศิลปะการแสดงดั้งเดิมพบกระบวนรำของการละเล่นของหลวงในท่าพื้นฐานโขนลิง

จากการบูรณาการแนวคิดข้างต้น โบราณาจารย์ได้พัฒนาระบบการฝึกหัดที่เข้มงวดใช้เวลานานถึง 8 ปี การฝึกหัดนี้เริ่มต้นด้วยการเลือกเด็กชายวัยเยาว์ ผู้มีรูปร่าง และนิสัยเหมาะสม การฝึกหัดเริ่มจากการปรับร่างกาย การฝึกจังหวะ และท่าพื้นฐานซึ่งเป็นการเตรียมความพร้อมสำหรับการแสดงโขนลิงทั่วไป จากนั้นเป็นการฝึกหัดการรำเข้าเพลง การรำหน้าพาทย์ และการรำทำบท ซึ่งจะนำไปใช้สำหรับโขนตัวนาย เป็นการรำที่มีการออกแบบเฉพาะพาลี สุครีพ หนุมาน เป็นต้น ต่อไปจะเป็นการรำเป็นชุดเป็นตอน สำหรับรำกับพระ นาง และยักษ์

วิธีแสดงโขนลิงเป็นการสร้างรูปแบบ โดยนำมนุษย์ผู้ชายเป็นหลัก แล้วตกแต่งโครงสร้าง และการเคลื่อนไหว เพื่อเป็นการเสริมให้ได้บุคคลิกเด่นของลิงในจารีตการแสดงโขน การแสดงออกของโขนลิงเชิงนาฏยศิลป์ เป็นการรำทำบท ส่วนในเวลาพักไม่ได้ทำบทจะใช้ท่าเลียนแบบธรรมชาติของลิง นับว่าโบราณาจารย์ได้แสดงภูมิปัญญาให้ผู้ชมรับรู้ได้ทันทีว่าต้นตอความเป็นมาในการแสดงโขนลิงนั้นเป็นอย่างไร และใช้อย่างไรให้เหมาะสม

ภาควิชา นาฏยศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต.....

สาขาวิชา นาฏยศิลป์ไทย ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....

ปีการศึกษา 2549

4586953935 : MAJOR THAI CLASSICAL DANCE

KEY WORD : MONKEY CHARACTERS IN KHON

PAIROJ THONGKUMSUK : FACETS AND PERFORMING TECHNIQUES OF MONKEY CHARACTERS IN KHON

THESIS ADVISOR : PROF.SURAPONE VIRULRAK ,Ph.D. 489 pp.

This dissertation is intended to study concepts and performance of the monkeys, the roles which are important in Khon masked play. Documentary research interviewing. group discussions and analysis of monkeys' postures and movement are conducted.

The research finds that there are nine integrated major concepts for designing the dance characteristics of the monkeys. First their basic movements derived from Ling Samae (macacairus). Second, their divine spirit and dignity came from Hindu monkey god. Third, their basic positions showed a strong geometrical patterns. Forth, monkey dance movements can be analysed in a similar way as that of charegraphic theories. Fifth, creative and artistic elements and compositions are conspicuous in monkey dance. Sixth, their group compositions are similar to those of the ancient shadow puppet designs and many traditional mural paintings. Seventh, Thai version of Ramayana is the main source of dance interpretation. Eight, military code of conducts served as the virtue of the monkeys who serve their lord, Rama and Lakshaman. Ninth, many dance movements of ancient court performances are seen in the monkeys basic dance patterns.

From those integrated concepts, ancient dance artists had developed a training system which required about eight years of serious practice. It starts with recruiting a young boy with suitable body and habit. The training starts from body adjustment, basic steps and movements as the preparation for monkey dance in general. Then, he learns standard dance phrases, Na Pat or dance set pierces and dance vocabulary required by all monkey lords. Next is a set of dances designed for particular characters such as Hanuman, Pali and Sukreeb. Final Lessons are dance movements to be performed with his counterpart either monkey, male, female or demon roles.

In principle, monkey dance in Khon masked play is designed by using Khon male dance as its core course and modified or added at certain points or parts to project monkey characteristics. Interestingly, dancers present two monkey dance styles. One is the monkey natural movements to create a sense of relaxation and laughter And two is the Khon monkey movements where dances are required. This shows the wisdom of ancient artists to give a hint to audience of where their design came from and how it should be presented properly.

Department Thai dance Student 's signature .....

Field of study Thai dance Advisor's signature .....

Academic year 2006

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่อง “แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง “ ซึ่งข้าพเจ้าทำสำเร็จได้ในครั้งนี้เนื่องจากได้รับความอนุเคราะห์จาก ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ที่ได้กรุณาให้คำแนะนำและตรวจทานแก้ไขจนกระทั่งเนื้อหาครบถ้วนเป็นรูปเล่มที่สมบูรณ์

นอกจากนั้นคณาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิอีกหลายท่านก็ได้กรุณาให้คำแนะนำหลักการเขียน และการนำเสนอข้อมูลอย่างถูกต้อง ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวนิต วิงวอน รองศาสตราจารย์ ดร.กรรณิการ์ สัจกุล รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ อาจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์

ครูโขนลิง 4 ท่านที่ให้ความรู้ดูแลอย่างใกล้ชิดได้แก่นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว นายณเรศ วรศะริน นายพงษ์พิศ จารุจินดา และนายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ คณาจารย์ฝ่ายนาฏยศิลป์ที่เคยถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แก่ข้าพเจ้า ซึ่งมีชื่อปรากฏในงานวิจัยฉบับนี้ ได้ให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ในการศึกษาอ้างอิงทำให้งานเอกสารมีหลักฐานที่จะนำไปสู่จุดมุ่งหมายปลายทางของเรื่องได้เป็นอย่างดี

ขอขอบพระคุณพี่ ๆ เพื่อน ๆ และลูกศิษย์ ที่ได้ช่วยหาหนังสือ ภาพถ่าย ช่วยบันทึกข้อมูลประกอบงานวิจัยให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

สุดท้ายข้าพเจ้าขออุทิศคุณความดีของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ให้แก่ครูผู้ล่วงลับไปแล้วซึ่งได้ถ่ายทอดวิชาการให้กับข้าพเจ้าได้มีความรู้ความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์จนเป็นที่ยอมรับของบุคคลทั่วไป รวมทั้งขอกราบระลึกถึงพระคุณมารดาที่คอยห่วงใยและให้กำลังใจตลอดมาจนถึงวันที่ข้าพเจ้าประสบความสำเร็จ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญแผนภูมิ..... ฑ

สารบัญภาพ..... ฒ

บทที่

1 บทนำ..... 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของข้อมูลในการวิจัย..... 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 7

1.3 ขอบเขตของการวิจัย..... 7

1.4 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย..... 13

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 14

1.6 วิธีดำเนินการวิจัย..... 14

2 แนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวกับวิธีการแสดงโขนลิง..... 31

2.1 แนวคิดเชิงธรรมชาติวิทยาของลิง..... 31

2.2 แนวคิดเชิงศาสนาฮินดู..... 46

2.3 แนวคิดเชิงทฤษฎีการเลียนแบบ..... 65

2.4 แนวคิดเชิงทฤษฎีการเคลื่อนไหว..... 73

2.5 แนวคิดเชิงทฤษฎีการสร้างสรรค์..... 80

2.6 แนวคิดเชิงวิจิตรศิลป์..... 86

2.7 แนวคิดเชิงวรรณกรรม..... 119

2.8 แนวคิดเชิงการรับราชการ..... 125

2.9 แนวคิดเชิงศิลปะการแสดงดั้งเดิม..... 132

3 การฝึกหัดโขนลิง..... 151
3.1 การฝึกหัดเบื้องต้น..... 151
3.2 การฝึกใช้สรีระเพื่อออกท่าเต้น..... 302
3.3 การฝึกท่าทางอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ..... 304
3.4 การฝึกเต้นตรวจพล กระบวนรบ และขึ้นลอย..... 306
3.5 การฝึกรำเพลงหน้าพาทย์..... 331
3.6 การฝึกกลเม็ดเด็ดพรายท่ารบพิเศษ..... 334
3.7 การฝึกตีบทกระทู้..... 344
3.8 การฝึกกลเม็ดเด็ดพรายลีลาเฉพาะ รำลงสรง และฉุยฉาย..... 351
3.9 การฝึกรำทำบทใช้อารมณ์เฉพาะโขนลิง..... 368
การแสดงอารมณ์รัก..... 367
การแสดงอารมณ์ดีใจ..... 368
การแสดงอารมณ์โกรธ..... 368
การแสดงอารมณ์เสียใจ..... 369
3.10 ความสัมพันธ์ระหว่างกระบวนท่าโขนตัวลิงกับตัวโขนพระ นาง และยักษ์ 370

4 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 393
รายการอ้างอิง..... 408
ภาคผนวก..... 414
ภาคผนวก ก..... 415
ภาคผนวก ข..... 424
ภาคผนวก ค..... 446
ประวัติผู้เขียน..... 489

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิที่		หน้า
1	โครงสร้างการถ่ายทอดนาฏยศิลป์โขนลิงของนายณเรศ วรศะริน.....	18
2	โครงสร้างการถ่ายทอดนาฏยศิลป์โขนลิงของนายพงษ์พิศ จารุจินดา.....	19
3	โครงสร้างการถ่ายทอดนาฏยศิลป์โขนลิงของนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว.....	20
4	โครงสร้างการถ่ายทอดนาฏยศิลป์โขนลิงของนายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์.....	21
5	โครงสร้างการถ่ายทอดนาฏยศิลป์โขนลิงของนายไพโรจน์ ทองคำสุก.....	22
6	การสนทนากลุ่มครูโขนลิง.....	25
7	การสนทนากลุ่มศิลปินโขนลิง.....	29
8	ลำดับความสำคัญของพญาวานร	51
9	พงศ์หนุมาน.....	53
10	พงศ์พญากากาศ (พาลี).....	57
11	การแสดงที่มีผลต่อการออกท่าทางของโขนตัวลิง.....	136
12	การจัดกระบวนในการแสดงโขนหน้าจอของโขนตัวลิง.....	308
13	การจัดกระบวนทัพในการแสดงโขนฉากของโขนตัวลิง.....	309

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	องค์ประกอบการศึกษาว่าด้วยการเคลื่อนไหว.....	77
2	วานรสิบแปดมงกุฎ.....	312

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	แสดงความแตกต่างระหว่างลิง.....	32
2	ครูกรี วรศะรินกับลิงแสม.....	35
3	แสดงกิริยาของลิงแสมท่าจับไม้.....	36
4	แสดงกิริยาของลิงแสมท่าจับของกิน.....	36
5	แสดงกิริยาของลิงแสมท่าหาหมัดให้ลิงตัวอื่น.....	37
6	แสดงกิริยาของลิงแสมท่าหาหมัดให้ตัวเอง.....	37
7	แสดงกิริยาของลิงแสมท่าเกาศีรษะ.....	38
8	แสดงกิริยาของลิงแสมท่าเกาข้อมือ.....	38
9	แสดงกิริยาของลิงแสมท่าเกาสีข้าง.....	39
10	แสดงกิริยาของลิงแสมท่าเกาข้อศอก.....	39
11	แสดงกิริยาของลิงแสมท่าเกาเข่า.....	40
12	แสดงกิริยาของลิงแสมท่าเกาไหล่.....	40
13	แสดงกิริยาของลิงแสมท่ากระโจน.....	41
14	แสดงกิริยาของลิงแสมท่าโลดไล่.....	41
15	แสดงกิริยาของลิงแสมท่ามือป้องหน้ามอง.....	42
16	แสดงกิริยาของลิงแสมท่าเหลียวมอง.....	42
17	แสดงกิริยาของลิงแสมท่าคว้ามอง.....	43
18	แสดงกิริยาของลิงแสมท่าไหว้.....	43
19	แสดงกิริยาของลิงแสมท่ามือเข้าอกมือเดียว.....	44
20	แสดงกิริยาของลิงแสมท่าเข้าอกสองมือ.....	44
21	แสดงกิริยาของลิงแสมท่าวิ่ง.....	45
22	แสดงกิริยาของลิงแสมท่าคลาน.....	45
23	แสดงกิริยาของลิงแสมท่าขู่.....	46
24	ประติมากรรมหินทรายหนุมานในประเทศอินเดีย.....	47
25	เทวสถานหนุมานในประเทศอินเดีย.....	49
26	เทวรูปในประเทศอินเดีย.....	50
27	หัวโขนพระอิศวร.....	52
28	หัวโขนหนุมาน.....	55
29	หัวโขนชมพูพาน.....	55

ภาพที่ หน้า

30 หัวโขนพระอินทร์…… 56

31 หัวโขนพระอาทิตย์……..…….. 56

32 หัวโขนพาลี……. 58

33 หัวโขนสุครีพ…… 59

34 หัวโขนท้าวมหาชมพู…… 60

35 หัวโขนชามพูวราช……..…… 60

36 หัวโขนนิลพัท…….…..... 60

37 หัวโขนนิลนนท์……..…..… 60

38 หัวโขนองคต……..……..... 61

39 ท่าขู่…… 66

40 ท่าคว้า……..…….. 66

41 ท่าพนมมือ…….……. 67

42 ท่าลงวงเหลี่ยมอัด……. 67

43 ท่าฉีกขา……. 68

44 ท่าเหลี่ยมน้อย……. 68

45 ท่าหงายหลัง……..…….. 69

46 ท่านั่งจับหมัด……..…… 69

47 ท่าหาวเป็นดาวเป็นเดือน……..……... 70

48 ท่าหก (แม่ท่า)…….…..... 70

49 ท่าสูง (ท่าเหาะ)……. 71

50 ท่าเหลี่ยมน้อยจับผ้า……..…….. 82

51 ท่าสาม (ยกขา)…… 83

52 ท่าโลมระหว่างโขนตัวลิงกับตัวนาง……..…….. 84

53 ท่ารบระหว่างโขนตัวลิงกับโขนตัวยักษ์……. 84

54 การต่อสู้ของหนุมานกับสัทธาสูร……..…….. 85

55 ก เปรียบเทียบภาพศิลปกรรมลิงแบกโดยใช้มือยกแตะกับท่านาฏยศิลป์โขนตัวลิง 87

ข เปรียบเทียบภาพศิลปกรรมลิงแบกโดยใช้มือยกแตะกับท่านาฏยศิลป์โขนตัวลิง 87

56 ก เปรียบเทียบภาพศิลปกรรมลิงแบกโดยใช้บ่าแบกกับท่านาฏยศิลป์โขนตัวลิง 87

ข เปรียบเทียบภาพศิลปกรรมลิงแบกโดยใช้บ่าแบกกับท่านาฏยศิลป์โขนตัวลิง 87

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่		หน้า
57	ก เปรียบเทียบภาพศิลปกรรมลิงแบกโดยการขี่คอกับท่านาฏยศิลป์โขนตัวลิง	88
	ข เปรียบเทียบภาพศิลปกรรมลิงแบกโดยการขี่คอกับท่านาฏยศิลป์โขนตัวลิง	88
58	มัจฉานุขึ้นขี่หลังหนุมานตรงกับประเภทแบกโดยขี่หลัง.....	88
59	ท่าขึ้นลอยพิเศษ.....	89
60	ภาพลายเส้นหนุมานกับนางเบญกาย.....	90
61	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานถวายศร.....	91
62	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานนำสุครีพมาพบพระราม.....	92
63	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานหักยอดปราสาทสะกดท้าวมหาชมพู.....	93
64	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมาน ชมพูพาน และองคตสืบมรรคา.....	94
65	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานเผาลงกา.....	95
66	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานจับนางเบญกาย.....	96
67	ภาพจิตรกรมฝาผนังหนุมานรบนิลพัท.....	97
68	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานนำทัพไปลงกา.....	98
69	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานอมพลับพลา.....	99
70	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานสังหารไมยราพ.....	100
71	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานทำลายพิธีทดน้ำของกุมภกรรณ.....	101
72	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานหักคอช้างเอราวัณแปลง.....	102
73	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานรบสหัสเดชะ.....	103
74	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานสะกดมณโฑทำลายพิธีชุบกายทศกัณฐ์.....	104
75	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานรบสัทธาสูร.....	105
76	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานเข้าห้องนางวานริน.....	106
77	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานสังหารวิรุญจำบัง.....	107
78	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานถวายตัวลวงทศกัณฐ์.....	108
79	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานตีทัพพระลักษมณ์.....	109
80	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานชูกล่องดวงใจ.....	110
81	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานรบบรรลัยกัลป์.....	111
82	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์.....	112
83	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานรบท้าวมหาเพทาสูร.....	113
84	ภาพจิตรกรรมฝาผนังหนุมานครองเมือง.....	114

ภาพที่ หน้า

85 ก เปรียบเทียบท่าจับในหนังใหญ่กับท่าจับในการแสดงโขนลิง – ลิง 115

ข เปรียบเทียบท่าจับในหนังใหญ่กับท่าจับในการแสดงโขนลิง – ลิง..... 115

86 ก เปรียบเทียบภาพท่าจับในหนังใหญ่กับท่าจับในการแสดงโขนลิง – ยักษ์.... 115

ข เปรียบเทียบภาพท่าจับในหนังใหญ่กับท่าจับในการแสดงโขนลิง – ยักษ์..... 115

87 ภาพตัวหนังเบ็ดเตล็ดระหว่างลิงกับลิง..... 116

88 ภาพตัวหนังจับระหว่างลิงกับลิง..... 116

89 ภาพตัวหนังจับระหว่างลิงกับพระ..... 117

90 ภาพตัวหนังจับระหว่างลิงกับพระ..... 117

91 ภาพตัวหนังปราสาทโลมระหว่างลิงกับนาง..... 118

92 ภาพตัวหนังปราสาทโลมระหว่างลิงกับนาง..... 118

93 ภาพตัวหนังจับระหว่างลิงกับยักษ์..... 119

94 พระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพัฒน์พงศา..... 130

95 ท่าหย่องสองมือ..... 131

96 ท่าหย่องมือเดียว..... 131

97 การแสดงโมงครุ่มในสมัยรัชกาลที่ 5..... 138

98 การแสดงโมงครุ่มของกรมศิลปากร..... 138

99 การแสดงกุลาตีไม้ของกรมศิลปากร..... 140

100 โมงครุ่มกับระเบงในสมัยรัชกาลที่ 5..... 143

101 ท่ารำระเบงสมัยรัชกาลที่ 5..... 143

102 ท่ารำระเบงสมันรัชกาลที่ 5..... 143

103 ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ตอนเผาศพทศกัณฐ์..... 144

104 กระบี่กระบอง..... 145

105 ท่าการต่อสู้พลอง ไม้สั้นขึ้นลอย..... 146

106 ท่าการต่อสู้พลอง ไม้สั้นท่าขู่..... 146

107 ท่าการต่อสู้พลอง ไม้สั้นท่าจดจ้อง..... 146

108 ท่าการต่อสู้พลอง ไม้สั้นท่าเหยียบเตรียมตีลังกา..... 146

109 ท่าการต่อสู้พลอง ไม้สั้นท่าตีลังกาไปข้างหลัง..... 146

110 ภาพจิตกรรมฝาผนังการละเล่นหนังใหญ่..... 147

111 ก เปรียบเทียบท่ายืนของผู้เชิดหนังใหญ่กับท่ายืนของโขนตัวลิง..... 149

ข เปรียบเทียบท่ายืนของผู้เชิดหนังใหญ่กับท่ายืนของโขนตัวลิง..... 149

ภาพที่ หน้า

112 ท่าตบเข่า ท่าที่ 1..... 152
113 ท่าตบเข่า ท่าที่ 2..... 152
114 ท่าตบเข่า ท่าที่ 3..... 152
115 ท่าตบเข่า ท่าที่ 4..... 153
116 ท่าตบเข่า ท่าที่ 5..... 153
117 ท่าถองสะเอว ท่าที่ 1..... 154
118 ท่าถองสะเอว ท่าที่ 2..... 154
119 ท่าถองสะเอว ท่าที่ 3..... 154
120 ท่าถองสะเอว ท่าที่ 4..... 155
121 ท่าเต้นเสา ท่าที่ 1..... 156
122 ท่าเต้นเสา ท่าที่ 2..... 156
123 ท่าเต้นเสา ท่าที่ 3..... 156
124 ท่าเต้นเสา ท่าที่ 4..... 157
125 ท่าเต้นเสา ท่าที่ 5..... 157
126 การฝึกหัดเต้นเสาในสมัยโบราณ พ.ศ.2493 158
127 ท่าถีบเหลี่ยม ท่าที่ 1..... 159
128 ท่าถีบเหลี่ยม ท่าที่ 2..... 159
129 ท่าถีบเหลี่ยม ท่าที่ 3..... 159
130 ท่าถีบเหลี่ยม ท่าที่ 4..... 160
131 ท่าถีบเหลี่ยม ท่าที่5..... 160
132 ท่าฉีกขา ท่าที่ 1..... 161
133 ท่าฉีกขา ท่าที่ 2..... 161
134 ท่าฉีกขา ท่าที่ 3..... 161
135 ท่าฉีกขา ท่าที่ 4..... 162
136 ท่าฉีกขา ท่าที่ 5..... 162
137 ท่าฉีกขา ท่าที่ 6..... 162
138 ท่าฉีกขา ท่าที่ 7..... 162
139 ท่าฉีกขา ท่าที่ 8..... 163
140 การฝึกหัดฉีกขาในสมัยโบราณ พ.ศ.2493..... 163
141 ท่าหกคะเมน “พาสุริน” ท่าที่ 1..... 164

ภาพที่ หน้า

142 ท่าหกคะเมน “พาสุริน” ท่าที่ 2..... 164
143 ท่าหกคะเมน “อันธพา” ท่าที่ 1..... 165
144 ท่าหกคะเมน “อันธพา” ท่าที่ 2..... 165
145 ท่าหกคะเมน “อันธพา” ท่าที่ 3..... 165
146 ท่าหกคะเมน “ตีลังกาหกม้วน” ท่าที่ 1..... 166
147 ท่าหกคะเมน “ตีลังกาหกม้วน” ท่าที่ 2..... 166
148 ท่าหกคะเมน “ตีลังกาหกม้วน” ท่าที่ 3..... 166
149 การฝึกหัดแม่ท่าโขนลิง..... 168
150 แม่ท่า ท่าที่ 1..... 169
151 แม่ท่า ท่าที่ 2..... 169
152 แม่ท่า ท่าที่ 3..... 169
153 แม่ท่า ท่าที่ 4..... 170
154 แม่ท่า ท่าที่ 5..... 170
155 แม่ท่า ท่าที่ 6..... 170
156 แม่ท่า ท่าที่ 7..... 171
157 แม่ท่า ท่าที่ 8..... 171
158 แม่ท่า ท่าที่ 9..... 171
159 แม่ท่า ท่าที่ 10..... 171
160 แม่ท่า ท่าที่ 11..... 172
161 แม่ท่า ท่าที่ 12..... 172
162 แม่ท่า ท่าที่ 13..... 172
163 แม่ท่า ท่าที่ 14..... 172
164 แม่ท่า ท่าที่ 15..... 172
165 แม่ท่า ท่าที่ 16..... 173
166 แม่ท่า ท่าที่ 17..... 173
167 แม่ท่า ท่าที่ 18..... 173
168 แม่ท่า ท่าที่ 19..... 173
169 แม่ท่า ท่าที่ 20..... 173
170 แม่ท่า ท่าที่ 21..... 174
171 แม่ท่า ท่าที่ 22..... 174

ภาพที่ หน้า

172 แม่ท่า ท่าที่ 23..... 174
173 แม่ท่า ท่าที่ 24..... 175
174 แม่ท่า ท่าที่ 25..... 175
175 แม่ท่า ท่าที่ 26..... 175
176 แม่ท่า ท่าที่ 27..... 176
177 แม่ท่า ท่าที่ 28..... 176
178 แม่ท่า ท่าที่ 29..... 176
179 แม่ท่า ท่าที่ 30..... 177
180 แม่ท่า ท่าที่ 31..... 177
181 แม่ท่า ท่าที่ 32..... 177
182 แม่ท่า ท่าที่ 33..... 177
183 แม่ท่า ท่าที่ 34..... 178
184 แม่ท่า ท่าที่ 35..... 178
185 แม่ท่า ท่าที่ 36..... 178
186 แม่ท่า ท่าที่ 37..... 178
187 แม่ท่า ท่าที่ 38..... 179
188 แม่ท่า ท่าที่ 39..... 179
189 แม่ท่า ท่าที่ 40..... 179
190 แม่ท่า ท่าที่ 41..... 179
191 แม่ท่า ท่าที่ 42..... 180
192 แม่ท่า ท่าที่ 43..... 180
193 แม่ท่า ท่าที่ 44..... 180
194 แม่ท่า ท่าที่ 45..... 181
195 แม่ท่า ท่าที่ 46..... 181
196 แม่ท่า ท่าที่ 47..... 181
197 แม่ท่า ท่าที่ 48..... 182
198 แม่ท่า ท่าที่ 49..... 182
199 แม่ท่า ท่าที่ 50..... 182
200 แม่ท่า ท่าที่ 51..... 183
201 แม่ท่า ท่าที่ 52..... 183

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่		หน้า
202	แม่ท่า ท่าที่ 53	183
203	แม่ท่า ท่าที่ 54	184
204	แม่ท่า ท่าที่ 55	184
205	แม่ท่า ท่าที่ 56	184
206	แม่ท่า ท่าที่ 57	184
207	แม่ท่า ท่าที่ 58	185
208	แม่ท่า ท่าที่ 59	185
209	แม่ท่า ท่าที่ 60	185
210	แม่ท่า ท่าที่ 61	185
211	แม่ท่า ท่าที่ 62	186
212	แม่ท่า ท่าที่ 63	186
213	แม่ท่า ท่าที่ 64	186
214	แม่ท่า ท่าที่ 65	187
215	แม่ท่า ท่าที่ 66	187
216	แม่ท่า ท่าที่ 67	187
217	แม่ท่า ท่าที่ 68	187
218	แม่ท่า ท่าที่ 69	188
219	แม่ท่า ท่าที่ 70	188
220	แม่ท่า ท่าที่ 71	188
221	แม่ท่า ท่าที่ 72	189
222	แม่ท่า ท่าที่ 73	189
223	แม่ท่า ท่าที่ 74	189
224	แม่ท่า ท่าที่ 75	189
225	แม่ท่า ท่าที่ 76	190
226	แม่ท่า ท่าที่ 77	190
227	แม่ท่า ท่าที่ 78	190
228	แม่ท่า ท่าที่ 79	190
229	แม่ท่า ท่าที่ 80	191
230	แม่ท่า ท่าที่ 81	191
231	แม่ท่า ท่าที่ 82	191

ภาพที่		หน้า
232	แม่ท่า ท่าที่ 83	191
233	แม่ท่า ท่าที่ 84	192
234	แม่ท่า ท่าที่ 85	192
235	แม่ท่า ท่าที่ 86	192
236	แม่ท่า ท่าที่ 87	193
237	แม่ท่า ท่าที่ 88	193
238	แม่ท่า ท่าที่ 89	194
239	แม่ท่า ท่าที่ 90	194
240	แม่ท่า ท่าที่ 91	194
241	แม่ท่า ท่าที่ 92	195
242	แม่ท่า ท่าที่ 93	195
243	แม่ท่า ท่าที่ 94	195
244	แม่ท่า ท่าที่ 95	196
245	แม่ท่า ท่าที่ 96	196
246	แม่ท่า ท่าที่ 97	196
247	แม่ท่า ท่าที่ 98	196
248	แม่ท่า ท่าที่ 99	197
249	แม่ท่า ท่าที่ 100	197
250	แม่ท่า ท่าที่ 101	197
251	แม่ท่า ท่าที่ 102	198
252	แม่ท่า ท่าที่ 103	198
253	แม่ท่า ท่าที่ 104	198
254	แม่ท่า ท่าที่ 105	199
255	แม่ท่า ท่าที่ 106	199
256	แม่ท่า ท่าที่ 107	199
257	แม่ท่า ท่าที่ 108	199
258	แม่ท่า ท่าที่ 109	200
259	แม่ท่า ท่าที่ 110	200
260	แม่ท่า ท่าที่ 111	200
261	แม่ท่า ท่าที่ 112	201

ภาพที่		หน้า
262	แม่ท่า ท่าที่ 113	201
263	แม่ท่า ท่าที่ 114	201
264	แม่ท่า ท่าที่ 115	202
265	แม่ท่า ท่าที่ 116	202
266	แม่ท่า ท่าที่ 117	202
267	แม่ท่า ท่าที่ 118	203
268	แม่ท่า ท่าที่ 119	203
269	แม่ท่า ท่าที่ 120	203
270	แม่ท่า ท่าที่ 121	203
271	แม่ท่า ท่าที่ 122	204
272	แม่ท่า ท่าที่ 123	204
273	แม่ท่า ท่าที่ 124	204
274	แม่ท่า ท่าที่ 125	204
275	แม่ท่า ท่าที่ 126	205
276	แม่ท่า ท่าที่ 127	205
277	แม่ท่า ท่าที่ 128	205
278	แม่ท่า ท่าที่ 129	205
278	แม่ท่า ท่าที่ 130	206
280	แม่ท่า ท่าที่ 131	206
281	แม่ท่า ท่าที่ 132	206
282	แม่ท่า ท่าที่ 133	206
283	แม่ท่า ท่าที่ 134	207
284	แม่ท่า ท่าที่ 135	207
285	แม่ท่า ท่าที่ 136	207
286	แม่ท่า ท่าที่ 137	208
287	แม่ท่า ท่าที่ 138	208
288	แม่ท่า ท่าที่ 139	208
288	แม่ท่า ท่าที่ 140	208
290	แม่ท่า ท่าที่ 141	209
291	แม่ท่า ท่าที่ 142	209

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่		หน้า
292	แม่ท่า ท่าที่ 143	209
293	แม่ท่า ท่าที่ 144	209
294	แม่ท่า ท่าที่ 145	209
295	แม่ท่า ท่าที่ 146	210
296	แม่ท่า ท่าที่ 147	211
297	แม่ท่า ท่าที่ 148	211
298	แม่ท่า ท่าที่ 149	211
299	แม่ท่า ท่าที่ 150	211
300	แม่ท่า ท่าที่ 151	212
301	แม่ท่า ท่าที่ 152	212
302	แม่ท่า ท่าที่ 153	212
303	แม่ท่า ท่าที่ 154	213
304	แม่ท่า ท่าที่ 155	213
305	แม่ท่า ท่าที่ 156	213
306	แม่ท่า ท่าที่ 157	214
307	แม่ท่า ท่าที่ 158	214
308	แม่ท่า ท่าที่ 159	214
309	แม่ท่า ท่าที่ 160	215
310	แม่ท่า ท่าที่ 161	215
311	แม่ท่า ท่าที่ 162	215
312	แม่ท่า ท่าที่ 163	215
313	แม่ท่า ท่าที่ 164	216
314	แม่ท่า ท่าที่ 165	216
315	แม่ท่า ท่าที่ 166	216
316	แม่ท่า ท่าที่ 167	216
317	แม่ท่า ท่าที่ 168	217
318	แม่ท่า ท่าที่ 169	217
319	แม่ท่า ท่าที่ 170	217
320	แม่ท่า ท่าที่ 171	218
321	แม่ท่า ท่าที่ 172	218

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่		หน้า
322	แม่ท่า ท่าที่ 173	218
323	แม่ท่า ท่าที่ 174	219
324	แม่ท่า ท่าที่ 175	219
325	แม่ท่า ท่าที่ 176	219
326	แม่ท่า ท่าที่ 177	219
327	แม่ท่า ท่าที่ 178	220
328	แม่ท่า ท่าที่ 179	220
329	แม่ท่า ท่าที่ 180	220
330	แม่ท่า ท่าที่ 181	220
331	แม่ท่า ท่าที่ 182	221
332	แม่ท่า ท่าที่ 183	221
333	แม่ท่า ท่าที่ 184	221
334	แม่ท่า ท่าที่ 185	221
335	แม่ท่า ท่าที่ 186	222
336	แม่ท่า ท่าที่ 187	222
337	แม่ท่า ท่าที่ 188	222
338	แม่ท่า ท่าที่ 189	223
339	แม่ท่า ท่าที่ 190	223
340	แม่ท่า ท่าที่ 191	223
341	แม่ท่า ท่าที่ 192	223
342	แม่ท่า ท่าที่ 193	224
343	แม่ท่า ท่าที่ 194	224
344	แม่ท่า ท่าที่ 195	224
345	แม่ท่า ท่าที่ 196	225
346	แม่ท่า ท่าที่ 197	225
347	แม่ท่า ท่าที่ 198	225
348	แม่ท่า ท่าที่ 199	225
349	แม่ท่า ท่าที่ 200	226
350	แม่ท่า ท่าที่ 201	226
351	แม่ท่า ท่าที่ 202	226

ภาพที่		หน้า
352	แม่ท่า ท่าที่ 203	227
353	แม่ท่า ท่าที่ 204	227
354	แม่ท่า ท่าที่ 205	227
355	แม่ท่า ท่าที่ 206	227
356	แม่ท่า ท่าที่ 207	228
357	แม่ท่า ท่าที่ 208	228
358	แม่ท่า ท่าที่ 209	228
359	แม่ท่า ท่าที่ 210	229
360	แม่ท่า ท่าที่ 211	229
361	แม่ท่า ท่าที่ 212	229
362	แม่ท่า ท่าที่ 213	229
363	แม่ท่า ท่าที่ 214	230
364	แม่ท่า ท่าที่ 215	230
365	แม่ท่า ท่าที่ 216	230
366	แม่ท่า ท่าที่ 217	230
367	แม่ท่า ท่าที่ 218	231
368	แม่ท่า ท่าที่ 219	231
369	แม่ท่า ท่าที่ 220	231
370	แม่ท่า ท่าที่ 221	232
371	แม่ท่า ท่าที่ 222	232
372	แม่ท่า ท่าที่ 223	232
373	แม่ท่า ท่าที่ 224	232
374	แม่ท่า ท่าที่ 225	233
375	แม่ท่า ท่าที่ 226	233
376	แม่ท่า ท่าที่ 227	233
377	แม่ท่า ท่าที่ 228	233
378	แม่ท่า ท่าที่ 229	234
379	แม่ท่า ท่าที่ 230	234
380	แม่ท่า ท่าที่ 231	234
381	แม่ท่า ท่าที่ 232	234

ภาพที่		หน้า
382	แม่ท่า ท่าที่ 233	234
383	แม่ท่า ท่าที่ 234	235
384	แม่ท่า ท่าที่ 235	235
385	แม่ท่า ท่าที่ 236	235
386	แม่ท่า ท่าที่ 237	236
387	แม่ท่า ท่าที่ 238	236
388	แม่ท่า ท่าที่ 239	236
389	แม่ท่า ท่าที่ 240	236
390	แม่ท่า ท่าที่ 241	237
391	แม่ท่า ท่าที่ 242	237
392	แม่ท่า ท่าที่ 243	237
393	แม่ท่า ท่าที่ 244	238
394	แม่ท่า ท่าที่ 245	238
395	แม่ท่า ท่าที่ 246	238
396	แม่ท่า ท่าที่ 247	238
397	แม่ท่า ท่าที่ 248	239
398	แม่ท่า ท่าที่ 249	239
399	แม่ท่า ท่าที่ 250	239
400	แม่ท่า ท่าที่ 251	239
401	แม่ท่า ท่าที่ 252	240
402	แม่ท่า ท่าที่ 253	240
403	แม่ท่า ท่าที่ 254	240
404	แม่ท่า ท่าที่ 255	241
405	แม่ท่า ท่าที่ 256	241
406	แม่ท่า ท่าที่ 257	241
407	แม่ท่า ท่าที่ 258	241
408	แม่ท่า ท่าที่ 259	241
409	แม่ท่า ท่าที่ 260	242
410	แม่ท่า ท่าที่ 261	242
411	แม่ท่า ท่าที่ 262	242

ภาพที่		หน้า
412	แม่ท่า ท่าที่ 263	242
413	แม่ท่า ท่าที่ 264	243
414	แม่ท่า ท่าที่ 265	243
415	แม่ท่า ท่าที่ 266	243
416	แม่ท่า ท่าที่ 267	243
417	แม่ท่า ท่าที่ 268	244
418	แม่ท่า ท่าที่ 269	244
419	แม่ท่า ท่าที่ 270	244
420	แม่ท่า ท่าที่ 271	245
421	แม่ท่า ท่าที่ 272	245
422	แม่ท่า ท่าที่ 273	245
423	แม่ท่า ท่าที่ 274	245
424	แม่ท่า ท่าที่ 275	246
425	แม่ท่า ท่าที่ 276	246
426	แม่ท่า ท่าที่ 277	246
427	แม่ท่า ท่าที่ 278	246
428	แม่ท่า ท่าที่ 279	247
429	แม่ท่า ท่าที่ 280	247
430	แม่ท่า ท่าที่ 281	247
431	แม่ท่า ท่าที่ 282	247
432	แม่ท่า ท่าที่ 283	248
433	แม่ท่า ท่าที่ 284	248
434	แม่ท่า ท่าที่ 285	248
435	แม่ท่า ท่าที่ 286	249
436	แม่ท่า ท่าที่ 287	249
437	แม่ท่า ท่าที่ 288	249
438	แม่ท่า ท่าที่ 289	249
439	แม่ท่า ท่าที่ 290	250
440	แม่ท่า ท่าที่ 291	250
441	แม่ท่า ท่าที่ 292	250

ภาพที่ หน้า

442 แม่ท่า ท่าที่ 293..... 250
443 แม่ท่า ท่าที่ 294..... 251
444 แม่ท่า ท่าที่ 295..... 251
445 แม่ท่า ท่าที่ 296..... 251
446 แม่ท่า ท่าที่ 297..... 252
447 แม่ท่า ท่าที่ 298..... 252
448 แม่ท่า ท่าที่ 299..... 252
449 แม่ท่า ท่าที่ 300..... 253
450 แม่ท่า ท่าที่ 301..... 253
451 แม่ท่า ท่าที่ 302..... 253
452 แม่ท่า ท่าที่ 303..... 254
453 แม่ท่า ท่าที่ 304..... 254
454 แม่ท่า ท่าที่ 305..... 254
455 แม่ท่า ท่าที่ 306..... 254
456 แม่ท่า ท่าที่ 307..... 255
457 แม่ท่า ท่าที่ 308..... 255
458 แม่ท่า ท่าที่ 309..... 255
459 แม่ท่า ท่าที่ 310..... 256
460 แม่ท่า ท่าที่ 311..... 256
461 แม่ท่า ท่าที่ 312..... 256
462 แม่ท่า ท่าที่ 313..... 256
463 แม่ท่า ท่าที่ 314..... 257
464 แม่ท่า ท่าที่ 315..... 257
465 แม่ท่า ท่าที่ 316..... 257
466 แม่ท่า ท่าที่ 317..... 258
467 แม่ท่า ท่าที่ 318..... 258
468 แม่ท่า ท่าที่ 319..... 258
469 แม่ท่า ท่าที่ 320..... 258
470 แม่ท่า ท่าที่ 321..... 259
471 แม่ท่า ท่าที่ 322..... 259

ภาพที่ หน้า

472 แม่ท่า ท่าที่ 323..... 259
473 แม่ท่า ท่าที่ 324..... 260
474 แม่ท่า ท่าที่ 325..... 260
475 แม่ท่า ท่าที่ 326..... 260
476 แม่ท่า ท่าที่ 327..... 261
477 แม่ท่า ท่าที่ 328..... 261
478 แม่ท่า ท่าที่ 329..... 261
479 แม่ท่า ท่าที่ 330..... 261
480 แม่ท่า ท่าที่ 331..... 262
481 แม่ท่า ท่าที่ 332..... 262
482 แม่ท่า ท่าที่ 333..... 262
483 แม่ท่า ท่าที่ 334..... 262
484 แม่ท่า ท่าที่ 335..... 263
485 แม่ท่า ท่าที่ 336..... 263
486 แม่ท่า ท่าที่ 337..... 263
487 แม่ท่า ท่าที่ 338..... 263
488 แม่ท่า ท่าที่ 339..... 264
489 แม่ท่า ท่าที่ 340..... 264
490 แม่ท่า ท่าที่ 341..... 264
491 แม่ท่า ท่าที่ 342..... 265
492 แม่ท่า ท่าที่ 343..... 265
493 แม่ท่า ท่าที่ 344..... 265
494 แม่ท่า ท่าที่ 345..... 266
495 แม่ท่า ท่าที่ 346..... 266
496 แม่ท่า ท่าที่ 347..... 266
497 แม่ท่า ท่าที่ 348..... 266
498 แม่ท่า ท่าที่ 349..... 267
499 แม่ท่า ท่าที่ 350..... 267
500 แม่ท่า ท่าที่ 351..... 267
501 แม่ท่า ท่าที่ 352..... 268

ภาพที่		หน้า
502	แม่ท่า ท่าที่ 353	268
503	แม่ท่า ท่าที่ 354	268
504	แม่ท่า ท่าที่ 355	269
505	แม่ท่า ท่าที่ 356	269
506	แม่ท่า ท่าที่ 357	269
507	แม่ท่า ท่าที่ 358	269
508	แม่ท่า ท่าที่ 369	270
509	แม่ท่า ท่าที่ 360	270
510	แม่ท่า ท่าที่ 361	270
511	แม่ท่า ท่าที่ 362	270
512	แม่ท่า ท่าที่ 363	271
513	แม่ท่า ท่าที่ 364	271
514	แม่ท่า ท่าที่ 365	271
515	แม่ท่า ท่าที่ 366	271
516	แม่ท่า ท่าที่ 367	272
517	แม่ท่า ท่าที่ 368	272
518	แม่ท่า ท่าที่ 369	272
519	แม่ท่า ท่าที่ 370	272
520	แม่ท่า ท่าที่ 371	273
521	แม่ท่า ท่าที่ 372	273
522	แม่ท่า ท่าที่ 373	273
523	แม่ท่า ท่าที่ 374	273
524	แม่ท่า ท่าที่ 375	273
525	แม่ท่า ท่าที่ 376	274
526	แม่ท่า ท่าที่ 377	274
527	แม่ท่า ท่าที่ 378	274
528	แม่ท่า ท่าที่ 379	275
529	แม่ท่า ท่าที่ 380	275
530	แม่ท่า ท่าที่ 381	275
531	แม่ท่า ท่าที่ 382	276

ภาพที่ หน้า

532 แม่ท่า ท่าที่ 383..... 276
533 แม่ท่า ท่าที่ 384..... 276
534 แม่ท่า ท่าที่ 385..... 277
535 แม่ท่า ท่าที่ 386..... 277
536 แม่ท่า ท่าที่ 387..... 277
537 แม่ท่า ท่าที่ 388..... 278
538 แม่ท่า ท่าที่ 389..... 278
539 แม่ท่า ท่าที่ 390..... 278
540 แม่ท่า ท่าที่ 391..... 278
541 แม่ท่า ท่าที่ 392..... 279
542 แม่ท่า ท่าที่ 393..... 279
543 แม่ท่า ท่าที่ 394..... 279
544 แม่ท่า ท่าที่ 395..... 279
545 แม่ท่า ท่าที่ 396..... 280
546 แม่ท่า ท่าที่ 397..... 280
547 แม่ท่า ท่าที่ 398..... 280
548 แม่ท่า ท่าที่ 399..... 280
549 แม่ท่า ท่าที่ 400..... 280
550 แม่ท่า ท่าที่ 401..... 281
551 แม่ท่า ท่าที่ 402..... 281
552 แม่ท่า ท่าที่ 403..... 281
553 แม่ท่า ท่าที่ 404..... 281
554 แม่ท่า ท่าที่ 405..... 282
555 แม่ท่า ท่าที่ 406..... 282
556 แม่ท่า ท่าที่ 407..... 282
557 แม่ท่า ท่าที่ 408..... 282
558 แม่ท่า ท่าที่ 409..... 283
559 แม่ท่า ท่าที่ 410..... 283
560 แม่ท่า ท่าที่ 411..... 283
561 แม่ท่า ท่าที่ 412..... 284

ภาพที่		หน้า
562	แม่ท่า ท่าที่ 413	284
563	แม่ท่า ท่าที่ 414	284
564	แม่ท่า ท่าที่ 415	284
565	แม่ท่า ท่าที่ 416	285
566	แม่ท่า ท่าที่ 417	285
567	แม่ท่า ท่าที่ 418	285
568	แม่ท่า ท่าที่ 419	285
569	แม่ท่า ท่าที่ 420	286
570	แม่ท่า ท่าที่ 421	286
571	แม่ท่า ท่าที่ 422	286
572	แม่ท่า ท่าที่ 423	287
573	แม่ท่า ท่าที่ 424	287
575	แม่ท่า ท่าที่ 426	288
576	แม่ท่า ท่าที่ 427	288
577	แม่ท่า ท่าที่ 428	288
578	แม่ท่า ท่าที่ 429	289
579	แม่ท่า ท่าที่ 430	289
580	แม่ท่า ท่าที่ 431	289
581	แม่ท่า ท่าที่ 432	289
582	แม่ท่า ท่าที่ 433	289
583	แม่ท่า ท่าที่ 434	289
584	แม่ท่า ท่าที่ 435	290
585	แม่ท่า ท่าที่ 436	290
586	แม่ท่า ท่าที่ 437	290
587	แม่ท่า ท่าที่ 438	290
588	แม่ท่า ท่าที่ 439	291
589	แม่ท่า ท่าที่ 440	291
590	แม่ท่า ท่าที่ 441	291
591	แม่ท่า ท่าที่ 442	291

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ หน้า

592 แม่ท่า ท่าที่ 443..... 292
593 แม่ท่า ท่าที่ 444..... 292
594 แม่ท่า ท่าที่ 445..... 292
595 แม่ท่า ท่าที่ 446..... 293
596 แม่ท่า ท่าที่ 447..... 293
597 แม่ท่า ท่าที่ 448..... 293
598 แม่ท่า ท่าที่ 449..... 293
599 แม่ท่า ท่าที่ 450..... 293
600 แม่ท่า ท่าที่ 451..... 294
601 แม่ท่า ท่าที่ 452..... 294
602 แม่ท่า ท่าที่ 453..... 294
603 แม่ท่า ท่าที่ 454..... 295
604 แม่ท่า ท่าที่ 455..... 295
605 แม่ท่า ท่าที่ 456..... 295
606 แม่ท่า ท่าที่ 457..... 296
607 แม่ท่า ท่าที่ 458..... 296
608 แม่ท่า ท่าที่ 459..... 296
609 แม่ท่า ท่าที่ 460..... 296
610 แม่ท่า ท่าที่ 461..... 296
611 แม่ท่า ท่าที่ 462..... 397
612 แม่ท่า ท่าที่ 463..... 397
613 แม่ท่า ท่าที่ 464..... 397
614 แม่ท่า ท่าที่ 465..... 398
615 แม่ท่า ท่าที่ 466..... 398
616 แม่ท่า ท่าที่ 467..... 398
617 แม่ท่า ท่าที่ 468..... 398
618 แม่ท่า ท่าที่ 469..... 399
619 แม่ท่า ท่าที่ 470..... 399
620 แม่ท่า ท่าที่ 471..... 399
621 แม่ท่า ท่าที่ 472..... 399

ภาพที่		หน้า
622	แม่ท่า ท่าที่ 473.....	300
623	แม่ท่า ท่าที่ 474.....	300
624	แม่ท่า ท่าที่ 475.....	300
625	แม่ท่า ท่าที่ 476.....	300
626	แม่ท่า ท่าที่ 477.....	301
627	แม่ท่า ท่าที่ 478.....	301
628	การรำตรวจพลของโขนตัวลิง.....	306
629	คนธงลิง.....	310
630	เขนลิง.....	310
631	สิบแปดมงกุฎ.....	311
632	วานรสิบแปดมงกุฎเกยูร.....	313
633	วานรสิบแปดมงกุฎโกมุท.....	314
634	วานรสิบแปดมงกุฎไชยามพวาน.....	315
635	วานรสิบแปดมงกุฎมาลุนทเกสร.....	316
636	วานรสิบแปดมงกุฎวิมล.....	317
637	วานรสิบแปดมงกุฎไวยบุตร.....	318
638	วานรสิบแปดมงกุฎสัตพลี.....	319
639	วานรสิบแปดมงกุฎสุรกานต์.....	320
640	วานรสิบแปดมงกุฎสุรเสน.....	321
641	วานรสิบแปดมงกุฎนิลขัน.....	322
642	วานรสิบแปดมงกุฎนิลปานัน.....	323
643	วานรสิบแปดมงกุฎนินปาสัน.....	324
644	วานรสิบแปดมงกุฎนิลราช.....	325
645	วานรสิบแปดมงกุฎนิลเอก.....	326
646	วานรสิบแปดมงกุฎวิสันตราวี.....	327
647	วานรสิบแปดมงกุฎกุมิตัน.....	328
648	วานรสิบแปดมงกุฎเกสรทมาลา.....	329
649	วานรสิบแปดมงกุฎมายูร.....	330
650	หนุมาน และนางสุพรรณมัจฉารำหน้าพาทย์โลม ตระนอน.....	334
651	การต่อสู้ระหว่างหนุมานกับวิรุญจำบัง.....	336

ภาพที่		หน้า
652	การต่อสู้ระหว่างหนุมานกับบรรกัลป์	337
653	การต่อสู้ระหว่าง สุครีพ หนุมาน และองคตกับกุมภกรรณ	339
654	ท่ารบขึ้นลอยหนึ่ง	341
655	ท่ารบขึ้นลอยสอง	341
656	ท่ารบขึ้นลอยพิเศษเกี่ยวคอ	342
657	ท่ารบพิเศษหกฉีก	343
658	ท่ารบพิเศษลอยบ่า	343
659	ท่ารบขึ้นลอยพิเศษเหยียบบ่า	344
660	หนุมานทรงเครื่องอินทรชิต	352
661	ครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว แต่งชุดหนุมานทรงเครื่องยืนคู่กับครูกรี วรศะริน	365
662	ก เปรียบเทียบมือลิงธรรมชาติกับมือโขนตัวลิง	371
	ข เปรียบเทียบมือลิงธรรมชาติกับมือโขนตัวลิง	371
663	ก เปรียบเทียบมือเข้าอกลิงธรรมชาติกับมือเข้าอกโขนตัวลิง	371
	ข เปรียบเทียบมือเข้าอกลิงธรรมชาติกับมือเข้าอกโขนตัวลิง	371
664	ท่าเกาศีรษะ	372
665	ท่าเกาคาง	372
666	ท่าเกาไหล่	373
667	ท่าเกาข้อศอก	373
668	ท่าเกาข้อมือ	374
669	ท่าเกาสีข้าง(ข้าลำตัว)	374
670	ท่าเกาหัวเข่า	374
671	ท่าขู่แบบที่ 1	375
672	ท่าขู่แบบที่ 2	375
673	ท่าขู่แบบที่ 3	375
674	ท่าจับหมัด	376
675	ท่าดมหมัด	376
676	ท่าเล่นหมัด	376
677	ท่าคว้า (ตกใจ)	377
678	ท่าคลาน	377
679	ท่าเดินตีนเตี้ย	377

ภาพที่		หน้า
680	ก เปรียบเทียบท่าผาลาเพียงไหล่โขนตัวลิงกับโขนตัวพระ.....	380
	ข เปรียบเทียบท่าผาลาเพียงไหล่โขนตัวลิงกับโขนตัวพระ.....	380
681	ก เปรียบเทียบท่าสูงโขนตัวลิงกับโขนตัวพระ.....	380
	ข เปรียบเทียบท่าสูงโขนตัวลิงกับโขนตัวพระ.....	380
682	ท่าโขนตัวพระขึ้นลอยบ่าโขนตัวลิง.....	381
683	ท่าโขนตัวพระขึ้นลอย(ลอยสูง)โขนตัวลิง.....	381
684	ก เปรียบเทียบท่าผาลาเพียงไหล่โขนตัวลิงกับโขนตัวยักษ์.....	381
	ข เปรียบเทียบท่าผาลาเพียงไหล่โขนตัวลิงกับโขนตัวยักษ์.....	381
685	ก เปรียบเทียบท่าสูงโขนตัวลิงกับโขนตัวยักษ์.....	382
	ข เปรียบเทียบท่าสูงโขนตัวลิงกับโขนตัวยักษ์.....	382
686	ท่ารบจับหนึ่งระหว่างโขนตัวลิงกับโขนตัวยักษ์.....	382
687	ท่าขึ้นลอยพิเศษระหว่างโขนตัวลิงกับโขนตัวยักษ์.....	382
688	ก เปรียบเทียบท่าผาลาเพียงไหล่โขนตัวลิงกับตัวนาง.....	383
	ข เปรียบเทียบท่าผาลาเพียงไหล่โขนตัวลิงกับตัวนาง.....	383
689	ก เปรียบเทียบท่าสูงโขนตัวลิงกับตัวนาง.....	383
	ข เปรียบเทียบท่าสูงโขนตัวลิงกับตัวนาง.....	383
690	ท่าโลมนางสุพรรณมัจฉา.....	384
691	ท่าโลมนางเบญกาย.....	384
692	ท่าการต่อสู้ของพาลีกับสุครีพ.....	384
693	ท่าการต่อสู้ของหนุมานกับนิลพัท.....	394
694	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 1 กับท่าโขนตัวพระ.....	385
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 1 กับท่าโขนตัวพระ.....	385
695	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 2 กับท่าโขนตัวพระ.....	385
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 2 กับท่าโขนตัวพระ.....	385
696	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 3 กับท่าโขนตัวพระ.....	385
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 3 กับท่าโขนตัวพระ.....	385
697	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 4 กับท่าโขนตัวพระ.....	386
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 4 กับท่าโขนตัวพระ.....	386
698	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 5 กับท่าโขนตัวพระ.....	386
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 5 กับท่าโขนตัวพระ.....	386

ภาพที่		หน้า
699	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 6 กับท่าโขนตัวพระ.....	386
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 6 กับท่าโขนตัวพระ.....	386
700	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 7 กับท่าโขนตัวพระ.....	387
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 7 กับท่าโขนตัวพระ.....	387
701	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 1 กับท่าตัวนาง.....	387
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 1 กับท่าตัวนาง.....	387
702	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 2 กับท่าตัวนาง.....	387
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 2 กับท่าตัวนาง.....	387
703	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 3 กับท่าตัวนาง.....	388
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 3 กับท่าตัวนาง.....	388
704	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 4 กับท่าตัวนาง.....	388
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 4 กับท่าตัวนาง.....	388
705	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 5 กับท่าตัวนาง.....	388
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 5 กับท่าตัวนาง.....	388
706	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 6 กับท่าตัวนาง.....	389
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 6 กับท่าตัวนาง.....	389
707	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 7 กับท่าตัวนาง.....	389
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 7 กับท่าตัวนาง.....	389
708	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 1 กับท่าโขนตัวยักษ์.....	389
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 1 กับท่าโขนตัวยักษ์.....	389
709	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 2 กับท่าโขนตัวยักษ์.....	390
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 2 กับท่าโขนตัวยักษ์.....	390
710	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 3 กับท่าโขนตัวยักษ์.....	390
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 3 กับท่าโขนตัวยักษ์.....	390
711	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 4 กับท่าโขนตัวยักษ์.....	390
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 4 กับท่าโขนตัวยักษ์.....	390
712	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 5 กับท่าโขนตัวยักษ์.....	391
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 5 กับท่าโขนตัวยักษ์.....	391
713	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 6 กับท่าโขนตัวยักษ์.....	391
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 6 กับท่าโขนตัวยักษ์.....	391

ภาพที่		หน้า
714	ก เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 7 กับท่าโขนตัวยักษ์.....	391
	ข เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 7 กับท่าโขนตัวยักษ์.....	391
715	แสดงท่าเริ่มต้นของการรำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตอย่างต่อเนื่อง.....	400
716	แสดงการพุ่งม้วนอย่างต่อเนื่อง.....	401
717	แสดงการตีลังกาอย่างต่อเนื่อง.....	401
718	การรำเพลงหน้าพาทย์ปฐมของลิง และยักษ์.....	402

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

โขน การแสดงอันเป็นนาฏกรรมชั้นสูงของประเทศไทย กอปรด้วยศิลปะอันเป็นสมบัติของชาติหลายแขนงด้วยกัน ได้แก่ วรรณศิลป์ วิจิตรศิลป์ ดุริยางคศิลป์และนาฏยศิลป์ ด้วยเหตุนี้ การแสดงโขนจึงนับได้ว่าเป็นศิลปะการแสดงที่ทรงคุณค่าอย่างยิ่ง แสดงถึงความเป็นประเทศที่มีอารยธรรมอันสูงส่ง สามารถสืบทอดศิลปะการแสดงแต่โบราณให้คงอยู่จนถึงปัจจุบัน รูปแบบการแสดงโขนปฏิบัติสืบต่อกันมาจนเป็นจารีตนิยม (convention) มีกฎระเบียบวิธีแสดงเฉพาะที่ปฏิบัติเป็นหลักโดยไม่มีข้อยกเว้น หากไม่ยึดถือปฏิบัติก็จะไม่เป็นที่ยอมรับในวงการนาฏยศิลป์ไทย การแสดงโขนปรากฏหลักฐานที่มีรูปแบบ และลักษณะเฉพาะ ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยเฉพาะในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ปรากฏการแสดงที่เรียกว่า “โขน” จากจดหมายเหตุของ ลาลูแบร์ (สันต์ ท.โกมลบุตร แปลเล่มที่ 1,2510 : 27)

การแสดงโขนของไทยได้รับการสืบทอดต่อมาอย่างไม่ขาดตอน โดยได้รับการอุปถัมภ์จากองค์พระมหากษัตริย์ และพระบรมวงศานุวงศ์ ตลอดจนขุนนางผู้มีฐานันดร ก็มักจะยินดีที่บุตรหลานได้มีโอกาสฝึกหัดโขน ดังที่ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวไว้ว่า

> .....ใครได้เลือกก็ยินดีเสมอได้รับการยกย่องอย่างหนึ่ง เพราะฉะนั้นจึงได้เป็นประเพณีสืบมาจนชั้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ที่พวกโขนหลวงนับอยู่ในผู้ดีที่เป็นมหาดเล็กจนถึงมีบุตรหลานข้าราชการไปฝึกหัด ดังเช่นเล่ากันมาว่า พระเจ้าเชียงใหม่กาวิโลรศสุริยวงศ์ ได้เคยเป็นตัวอินทรชิต เมื่อเป็นมหาดเล็กหลวงอยู่ในรัชกาลที่ 1 นั้น (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ,2464 : 229)

งานพระราชพิธีสำคัญ จะมีการเล่นโขน ซึ่งมีเค้ามูลอยู่ในกฎมณเฑียรบาลว่าด้วยพระราชพิธีอินทราภิเษกมีใจความสำคัญที่เกี่ยวกับการเล่นโขนไว้ดังนี้ การพระราชพิธีอินทราภิเษกนั้นปลูกเขาพระสุเมรุสูงเส้น 1 กับ 5 วาที่ท้องสนามหลวง และที่เชิงเขาทำเป็นรูปนาค 7 เศียรเกี้ยวพระสุเมรุ ให้ตำรวจแต่งเป็นอสูร 100 นาย ให้มหาดเล็กแต่งเป็นเทวดา 100 นาย และแต่งเป็นพาลีสุครีพ มหาชมภู และบริวารพานรอีก 103 นาย ชักนาคดึกดำบรรพ์ อสูรชักหัว เทวดาชักหาง พานรอยู่ปลายหาง ยังปรากฏมีผู้แต่งตั้งเป็นพระอิศวร พระนารายณ์ พระอินทร์ พระวิศณุกรรม ด้วย ทำให้ในเวลาต่อมาเครื่องแต่งกายที่ใช้เล่นโขนนำมาเป็นแบบอย่าง หรือบางทีอาจเห็นความสำคัญจนเกิดเป็นกรมโขนขึ้นด้วยเหตุนี้ก็ได้

ด้วยเหตุที่การแสดงโขนแต่เดิมใช้ผู้ชายแสดงล้วน การคัดเลือก และการฝึกหัดจึงเป็นเด็กผู้ชายทั้งสิ้น โดยแบ่งสาขาเป็น พระ นาง ยักษ์ และลิง การฝึกหัดเบื้องต้นส่วนใหญ่เป็นการฝึกเพื่อให้ได้พละกำลังที่มั่นคง คงที่ เมื่อต้องเต้นโขนเป็นเวลานาน ๆ โดยเฉพาะตัว ยักษ์ และตัวลิง ซึ่งมีบทบาทเฉพาะแตกต่างกันออกไป ในการวิจัยครั้งนี้ ดำเนินการวิจัยในเรื่องของโขนตัวลิง

ลิง ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2542 ให้ความหมายว่า สัตว์เลี้ยงลูกด้วยนม มีลักษณะคล้ายคน ตีนหน้าและตีนหลังใช้จับเกาะได้ มีหางยาว

ด้านการแสดงโขนลิง ผู้เชี่ยวชาญโขนลิง ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับลักษณะของลิง ในการแสดงโขนว่า ลิงส่วนใหญ่จะมีอุปนิสัยซุกซน ขี้เล่น และมักแสดงอากัปกิริยาหยอกล้อสนุกสนานไม่อยู่นิ่ง ครูโขนลิงได้นำกิริยาท่าทางต่าง ๆ ของลิงมาปรุงแต่ง ปรับลดให้เกิดกระบวนท่าที่งดงามตามแบบนาฏยศิลป์เป็นพื้นฐาน และลิงที่นำมาเป็นต้นแบบก็คือลิงแสม ซึ่งเป็นลิงที่มีหางยาวที่สุด ตัวสีน้ำตาลปนเทาหรืออมเขียว ขนตัวสั้นและวนเป็นขวัญ ขนหัวชี้อนขึ้นเป็นสันกลางหัว อยู่รวมกันเป็นฝูง พบมากในแถบอินโดจีน เช่น ประเทศไทย พม่า และฟิลิปปินส์ เป็นต้น นิสัยค่อนข้างซุกซนไม่ดุร้าย เลี้ยงเชื่อง หัดง่าย กินพืช แมลง หอย ปู และปลาเป็นอาหาร ด้วยนิสัยดังกล่าวชาวบ้านจึงสามารถจับลิงได้และคุ้นเคย นำมาฝึกหัดตั้งแต่เล็ก ให้สามารถเล่นละครลิงได้ นอกจากนี้ยังนำกระบวนท่าทางบางอย่างมาจากการละเล่นของหลวงในพระราชพิธี การแสดงหนังใหญ่ การต่อสู้ของกระบี่กระบอง พลอง-ไม้สั้น และท่าทางที่งามสง่าของเทพเจ้าผู้ให้กำเนิด มารวมกันได้อย่างลงตัว สำหรับผู้เชี่ยวชาญโขนลิง ทั้ง 4 ท่าน ซึ่งล้วนเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านโขนลิงในปัจจุบัน นับเป็นพื้นฐานการเก็บข้อมูล เนื่องจากผู้เชี่ยวชาญทั้ง 4 ท่านมีความรู้ในการสอน และการแสดงโขนลิงจนเป็นที่ยอมรับของกรมศิลปากร และองค์กรภายนอกได้แก่

ครูณเรศ วรศะริน ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์โขนตัวลิง ปัจจุบันอายุ 68 ปี เป็นผู้มีความรู้ความสามารถในการแสดงโขนลิง โดยเฉพาะตัวหนุมาน จนเป็นที่ยอมรับของกรมศิลปากรและสามารถแสดงตัวอื่น ๆ ได้อีกอาทิ สุครีพ ท้าวมหาชมพู ชามพูวราช ฯลฯ

ครูพงษ์พิศ จารุจินดา ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ปัจจุบันอายุ 67 ปี เป็นผู้มีความรู้ความสามารถในการสอนและการแสดงโขนลิง โดยเฉพาะตัวหนุมาน อันเป็นที่ยอมรับของกรมศิลปากร นอกจากนี้ยังสามารถแสดงตัวอื่น ๆ ได้อีกอาทิ องคต นิลนนท์ และนิลพัท

ครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์โขนลิง วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ปัจจุบันอายุ 66 ปี เป็นผู้มีความสามารถในการสอนและการแสดงโขนลิง โดยเฉพาะตัวหนุมาน จนเป็นที่ยอมรับในกรมศิลปากร นอกจากนี้ยังสามารถแสดงตัวอื่น ๆ ได้อีกเช่น สุครีพ ฯลฯ และในอดีตดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร

ครูวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ปัจจุบันเป็นอาจารย์สอนนาฏยศิลป์โขนลิง วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร อายุ 54 ปี เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในการแสดง และการสอนโขนตัวลิงเป็นอย่างดี โดยเฉพาะตัวหนุมาน ซึ่งสร้างชื่อเสียงมาในอดีต จนเป็นที่ยอมรับในกรมศิลปากร นอกจากนี้ยังสามารถแสดงตัวอื่นได้อีกเช่น นิลพัท นิลนนท์ ฯลฯ

ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 4 ท่าน ได้รับการถ่ายทอดความรู้โขนลิงมาตั้งแต่อายุ 8 ปี เป็นผู้แสดงโขนลิงตัวเอกโดยเฉพาะหนุมาน จนเป็นที่ยอมรับในกรมศิลปากร

ผู้แสดงโขนลิง แต่เดิมล้วนเป็นมหาดเล็กในราชสำนัก มาฝึกหัดโขนเพื่อให้เกิดความแข็งแกร่ง ความพร้อมเพรียง และรู้จักวิธีการใช้อาวุธ เพราะเนื้อเรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องการทำสงคราม มีทั้งฝ่ายลิงและฝ่ายยักษ์ที่จะต้องต่อสู้กันด้วยพละกำลัง ด้วยการเต้นออกท่าทาง ส่วนตัวพระก็แสดงออกท่าทางด้วยความสง่างาม การแสดงโขนปรากฏเป็นรูปแบบและวิธีการแสดงในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นการแสดงของข้าราชการ ทหาร ตำรวจและมหาดเล็กผู้ชายล้วน จัดแสดงในลักษณะโขนกลางแปลงและบางครั้งก็มีการแสดง โขนชักรอก การแสดงโขนกลางแปลงที่ปรากฏให้เห็นใน รัชกาลที่ 1 นับเป็นการแสดงโขนที่ยิ่งใหญ่ที่สุด ในรัชกาลนี้ เป็นการแสดงโขนตอนศึกสิบขุนสิบรถ จัดแสดงเนื่องในงานพระบรมศพสมเด็จพระปฐมบรมราชชนก พุทธศักราช 2339 ซึ่งข้าราชการวังหลวง แสดงเป็นฝ่ายพระราม และลิง ข้าราชการวังหน้า แสดงเป็นฝ่ายทศกัณฐ์ ยกมาแสดง ณ ท้องสนามหลวง หน้าพลับพลา ประกอบการพากย์ เจรจา และเพลงหน้าพากย์ ต่อมาได้มีการเพิ่มเติม ปรับแต่งรูปแบบการแสดงขึ้นอีกมากมายโดยลำดับ เห็นเด่นชัดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 6 เมื่อเสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติในปลายปี พุทธศักราช 2453 ซึ่งต่อมาทรงโปรดเกล้า ฯ ให้ตั้งกรมมหรสพขึ้นในครั้งนั้นมีพระมหิศวานุกิจ (เลื่อน ภมรสูต) เจ้ากรมมหรสพเดิมในรัชกาลที่ 5 เป็นผู้ควบคุมอยู่ก่อนต่อมาจึงโปรดเกล้า ฯ ให้หลวงสิทธิ นายเวร (น้อย ศิลปี) ข้าหลวงเดิม เป็นผู้ควบคุมต่อมา และโปรดฯ ให้รับโอนกรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับการมหรสพมาขึ้นอยู่ในกรมมหรสพที่โปรดเกล้าฯ ให้ตั้งขึ้นใหม่นี้ และให้เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ โอนส่วนราชการกรมโขนและพิณพาทย์มหาดเล็กให้มาอยู่ในกรมมหรสพที่ตั้งขึ้นใหม่ ส่วนผู้คนที่โอนมาก็โปรดเกล้าฯ แต่งตั้งให้มีตำแหน่งหน้าที่ในราชการ พระราชทานบรรดาศักดิ์ตามความสามารถที่ปรากฏสืบมา โขนหลวงในรัชกาลที่ 6 มี 2 พวก คือ โขนสมัครเล่น ซึ่งเป็นข้าหลวงเดิมแต่ครั้งดำรงพระยศสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช และโขนที่โอนมาจากกรมมหรสพเดิมในรัชกาลที่ 5 ซึ่งเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ ควบคุมมาแต่เดิม หน้าที่ในกรมมหรสพ ต่อมาโปรดเกล้า ฯ ให้โอนกรมช่างมหาดเล็กมาสังกัดอีก กรมมหรสพในขณะนั้นจึงเป็นกรมใหญ่

กรมต่าง ๆ เหล่านี้เป็นกรมอิสระ มิได้ขึ้นต่อกระทรวงวัง หากแต่ขึ้นตรงต่อกรมใหญ่ คือ กรมมหรสพ และโดยเหตุที่ข้าราชการในกรมมหรสพเป็นมหาดเล็กในพระองค์ การบังคับบัญชาจึงขึ้นอยู่ในกรมมหาดเล็กอีกชั้นหนึ่ง ซึ่งต่อมาผู้บังคับบัญชาสูงสุดของกรมมหาดเล็ก เรียกว่า ผู้สำเร็จ

ราชการมหาดเล็ก ขึ้นตรงต่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ต่อมาเมื่อวันที่ 5 เมษายน พุทธศักราช 2467 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พระยาอนิรุทธเทวา (ม.ล. ฟื้น พึ่งบุญ) เป็นผู้บัญชาการกรมมหรสพตลอดมาจนยกเลิกเมื่อสิ้นรัชกาล ข้อสำคัญทางด้านการศึกษาวิชานาฏยศิลป์ที่เกิดขึ้นในรัชกาลนี้ก็คือการศึกษาวิชาศิลปะของชาติซึ่งทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้ตั้งโรงเรียนทหารกระบี่หลวง ต่อมาเป็นโรงเรียนพรานหลวง พุทธศักราช 2458 และยุบเลิกเมื่อสิ้นรัชกาล ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกล่าวได้ว่าเป็นยุคทองของโขนหลวง

ต่อมาในปี พุทธศักราช 2468 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว สวรรคต พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ขึ้นเถลิงถวัลยราชสมบัติ ในเวลาต่อมา เกิดสงครามมหาเอเชียบูรพา (สงครามโลกครั้งที่ 2) เหตุการณ์บ้านเมืองและเศรษฐกิจตกต่ำลง สภาพวิกฤติการณ์ทางเศรษฐกิจทำให้ต้องทรงตัดทอนค่าใช้จ่ายในแผ่นดินลงเป็นอันมาก

ในส่วนกรมมหรสพนั้นโปรดให้โอนข้าราชการไปสังกัดกระทรวงวังเท่าที่จำเป็น คือ ข้าราชการปี่พาทย์ เครื่องสายฝรั่งหลวง และช่างบางคน ส่วนกรมโขนนั้นยุบเลิกโดยปลดข้าราชการออกทั้งหมด จำนวนข้าราชการกรมโขนดูจากทำเนียบนามพบว่า มีผู้บังคับบัญชา 7 คน ครูและ นักรำตัวดี 20 คน พนักงานเจรจา 2 คน จำอวด 4 คน กองรำโคม 2 คน กองคลังเครื่อง 2 คน แผนกรักษาโรงโขนหลวง 2 คน นับรวมทั้งหมดได้ 39 คน เป็นครูและศิลปินเพียง 29 คน เท่านั้น (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ,2538 : ภาคผนวก) ด้วยเหตุนี้ เจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์เสนาบดีกระทรวงวังในสมัยนั้นเห็นว่า หากปลดครูและศิลปินโขนออกจากราชการทั้งหมด นาฏยศิลป์โขนอาจสูญ จึงใช้วิธีให้พวกโขนไปบรรจุทำงานด้านอื่น ๆ ในกระทรวงวังเท่าที่จะทำได้ และในเวลา 5 เดือนต่อมา ราว พุทธศักราช 2468 รัชกาลที่ 7 ทรงเห็นว่างานนาฏยศิลป์ของไทยยังจำเป็นในกิจการของหลวงอยู่ จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้เจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ จัดตั้งกองมหรสพขึ้นและเรียกพระยา นัฏกานุรักษ์กลับเข้ารับราชการเป็นหัวหน้ากอง ซึ่งรวมถึงกองปี่พาทย์ด้วย

การต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง มีความจำเป็นที่จะต้องจัดนาฏยศิลป์และดนตรีไทย อันเป็นเอกลักษณ์ของชาติให้เป็นที่เชิดหน้าชูตา และเป็นเครื่องมือในการรักษาสัมพันธไมตรีกับต่างชาติอย่างแน่นแฟ้น จะเห็นได้ว่าศิลปินและนักดนตรีค่อย ๆ มีความสำคัญเพิ่มมากขึ้นและต่อมาเมื่อมีการจัดการแสดงถวายทอดพระเนตรหน้าที่นั่งบ่อยครั้ง ทำให้ขาดแคลนศิลปินและไม่ปรากฏศิลปินรุ่นใหม่เลย ด้วยเหตุนี้ใน พ.ศ. 2472 กองมหรสพจึงได้เปิดรับสมัครเด็กชายและเด็กหญิงเข้ามาฝึกหัดโขน ละคร และดนตรี เพื่อรื้อฟื้นนาฏยศิลป์ไทย ในเรื่องของการเรียนการสอนมิได้เปิดเป็นโรงเรียนอย่างเป็นทางการ เพียงแต่รับสมัครเด็กมาฝึกหัดเฉพาะวิชาศิลปะเท่านั้น ส่วนวิชาสามัญเด็กทุกคนต้องขวนขวายไปหาความรู้ด้วยตนเอง

ต่อมาในปี พุทธศักราช 2478 ได้มีการปรับปรุงงานของกระทรวงวังขึ้นอีกครั้งหนึ่ง คณะกรรมการกระทรวงวัง ได้เสนอไปยังรัฐบาลให้โอนงานช่างกองวังนอก และกองมหรสพไป

สังกัดกับกรมศิลปากร กระทรวงธรรมการ ข้าราชการที่ขึ้นอยู่กับหน่วยงานดังกล่าว จึงต้องย้ายไปเป็นข้าราชการกรมศิลปากร และเปลี่ยนกระทรวงที่สังกัด

การถ่ายทอดนาฏยศิลป์ โขนลิงแต่โบราณ ไม่มีหลักสูตรเป็นข้อกำหนดแน่ชัด ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของครูผู้สอนเป็นประการสำคัญ โดยเน้นการฝึกทักษะเป็นหลัก ให้รู้จักจังหวะและการยักเยื้องอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย ด้วยบทเรียนพื้นฐานที่ซ้ำ ๆ ย้ำเนื้อหาการฝึกหัดในระยะเวลานานพอสมควร จนกระทั่งผู้เรียนสามารถจดจำอากัปกิริยา และท่าทางอันเป็นท่าเฉพาะของนาฏยศิลป์โขน ได้อย่างดีและถูกต้อง จากนั้นครูผู้สอนจึงถ่ายทอดกลเม็ดต่าง ๆ ที่ใช้สำหรับการแสดง และปรุงแต่งลีลาท่าทางให้งดงามยิ่งขึ้น เป็นการเฉพาะสำหรับศิษย์แต่ละคน

การฝึกหัดดำเนินไปจนถึงพุทธศักราช 2478 จึงโอนมาสังกัดกรมศิลปากร โขนหลวง กองมหรสพ กระทรวงวัง ได้โอนมาด้วยกันหลายท่าน ซึ่งในเวลาต่อมาพลตรี หลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีคนแรกของกรมศิลปากร (พ.ศ. 2477-2483) เล็งเห็นถึงความสำคัญของการศึกษาด้านนาฏยศิลป์และดนตรีไทยว่าควรจะมีอยู่คู่กับประเทศชาติ ท่านจึงก่อตั้ง “โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์” โดย เปิดทำการสอนในวันที่ 17 พฤษภาคม พุทธศักราช 2477 ให้การศึกษาทั้งวิชาสามัญและศิลปะด้านนาฏศิลป์ – ดนตรีไทย ยกเว้น โขน ในวันที่ 2 พฤษภาคม พุทธศักราช 2478 มีคำสั่งตั้งโรงเรียนศิลปากร สอนวิชาช่างปั้น ช่างเขียน ช่างรัก ขึ้นอยู่กับกรมศิลปากรและให้โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์รวมเป็นแผนกหนึ่งของโรงเรียนศิลปากร เรียกว่า “โรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์” ต่อมาวันที่ 24 สิงหาคม พุทธศักราช 2485 มีประกาศพระราชกฤษฎีกาแบ่งส่วนราชการกรมศิลปากรใหม่ ยุบกองโรงเรียนให้แผนกช่างไปอยู่กับมหาวิทยาลัยศิลปากรที่ตั้งใหม่ กรมศิลปากรจึงปรับปรุงกองดุริยางคศิลป์เปลี่ยนชื่อเป็นกองการสังคีต โอนแผนกนาฏดุริยางค์มาอยู่กับกองการสังคีต เปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนสังคีตศิลป โรงเรียนนาฏศิลป และวิทยาลัยนาฏศิลป ตามลำดับ

บรรดาครูโขนลิงที่ร่วมกันฝึกหัดและถ่ายทอดความรู้ต่าง ๆ ให้กับศิษย์ในโรงเรียนนาฏศิลป ได้แก่

ครูสง่า ศศิวณิช	ครูสงัด โอชกะ
ครูกรี วรศะริน	ครูเอนก คราประยูร
ครูฉลาด พกุลานนท์	ครูแสวง อัฏฏะวัชระ
ครูบุญชัย เฉลยทอง	ครูฤกษ์ชัย เชวงรัตน์

ครูช่วย สุดแสดง ซึ่งท่านเหล่านี้ เสียชีวิตแล้วทั้งหมด

ท่านเหล่านี้ ล้วนเป็นกำลังสำคัญในการฟื้นฟูและรวบรวมงานด้านนาฏยศิลป์โขนลิงตลอดจนจัดระบบการศึกษาด้านนาฏยศิลป์ไทยให้กับวิทยาลัยนาฏศิลป นอกจากนี้ยังถ่ายทอดวิชาความรู้ตลอดจนรูปแบบการแสดงโขนลิง ประเภทต่าง ๆ ขึ้นมากมาย

ในเวลาต่อมากรมศิลปากร ได้ยกระดับการศึกษาวิชาชีพพิเศษเพื่อให้สามารถจัดการเรียนการสอนถึงระดับอุดมศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์จัดการศึกษาระดับปริญญาตรีหลักสูตรศิลปบัณฑิต (ศ.บ.) และหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.)

ผู้วิจัยได้เข้ามาศึกษาในโรงเรียนนาฏศิลป สาขาโขนลิง ในขณะนั้นมีครูหลายท่าน ที่ถ่ายทอดความรู้ให้ โดยมีการแบ่งว่าครูคนนี้เป็นผู้วางพื้นฐาน ครูคนนี้เป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนรบ ครูคนนี้ถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์ แต่สุดท้ายก็จะมีครูผู้ที่จะถ่ายทอดกลเม็ดเด็ดพรายให้เมื่อถึงเวลาโดยเฉพาะเมื่อได้รับคัดเลือกให้แสดงเป็นตัวเอก

ครูโขนลิงดังกล่าวได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ไว้ให้กับศิษย์ของกรมศิลปากร อย่างมากมาย นับเป็นองค์ความรู้ ที่มีคุณค่ามหาศาล ตัวโขนลิงโดยเฉพาะตัวหนุมาน ซึ่งเป็นตัวเอกของเรื่องเป็นผู้นำทัพ เป็นขวัญใจของบรรดาเยาวชนไทย เป็นคนเก่งในสายตาของเด็กนักเรียน รูปแบบการแสดงโขนตัวหนุมาน ครูโขนลิงคิดประดิษฐ์กระบวนการแสดงไว้อย่างประณีต และสอดคล้องกับตัวอื่น ๆ บทบาทของหนุมานเกี่ยวกับการต่อสู้ การจัดทัพตรวจพล ความจงรักภักดี ความรัก ความเศร้าโศก และความโลภหลง เป็นต้น วิธีการแสดงและกระบวนท่าเต็มไปด้วยความรักในศิลปะการแสดง ภูมิปัญญาอันหลักแหลมสามารถคิดประดิษฐ์การแสดงอันวิจิตรได้อย่างงดงาม

แม้ในปัจจุบันจะมีการเรียนการสอนโขนลิงดังกล่าวแล้วก็ตาม รูปแบบการแสดงโขนลิงก็มีการเปลี่ยนแปลงด้วยปัจจัยหลายอย่าง อาทิ ผู้ชม เวลา สถานที่ และทุน ฯลฯ ผู้วิจัยได้ติดตามสังเกตเห็นว่า วิธีการแสดงและกระบวนท่าของโขนลิงเริ่มสูญหายไปมาก ผู้วิจัยร่วมแสดงโขนกับศิลปินรุ่นครู รุ่นพี่ และรุ่นหลังมาหลายรุ่น กระบวนท่าในแต่ละครั้ง แต่ละสถานที่ จะมีความแตกต่างกันไป ซึ่งขึ้นอยู่กับปัจจัยดังกล่าว กระบวนท่าที่มักถูกตัดทอน เช่น กระบวนท่าตรวจพล (ออกกราว) กระบวนท่าต่อสู้ ฯลฯ นอกจากนี้ยังมีกระบวนท่าอีกหลายท่าที่ไม่ค่อยได้นำมาแสดง เช่น รำหน้าพาทย์ปฐม กระบวนท่าการนุ่งผ้าก่อนออกรบ กระบวนท่าการท้ารบ ฯลฯ

ดังนั้น ก่อนที่บทบาทแบบดั้งเดิมของการแสดงโขนลิงจะสูญหายไป ผู้วิจัยซึ่งเป็นผู้แสดงโขนลิง ได้รับการฝึกหัดจากโรงเรียนนาฏศิลปมาตั้งแต่อายุ 8 ปี มีความภาคภูมิใจซาบซึ้งในคุณค่าของโขนตัวลิง ซึ่งนับเป็นการแสดงอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ เป็นนาฏยศิลป์ราชสำนักอันสูงส่ง จึงใคร่จะศึกษาแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง อันเป็นรูปแบบดั้งเดิม ทั้งค้นหาลักษณะพิเศษของกระบวนท่าโขนลิงกับท่าทางของลิงตามธรรมชาติเพื่อชี้ให้เห็น แนวความคิดในการสร้างกระบวนท่าจากสัตว์ให้เป็นกระบวนท่านาฏยศิลป์ไทยได้อย่างงดงาม นับเป็นการสร้างองค์ความรู้ใหม่เพื่อการพัฒนาต่อไปในอนาคต

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษา แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง ตามแบบแผนโบราณที่สืบทอดมา ทั้งค้นหาลักษณะพิเศษของกระบวนท่าโขนตัวลิงกับท่าทางของลิงตามธรรมชาติ เพื่อชี้ให้เห็น แนวความคิดในการสร้างกระบวนท่าจากสัตว์ให้เป็นกระบวนท่านาฏยศิลป์ไทยได้อย่างงดงาม โดยเน้นการเลียนแบบท่าทางของลิง การเคลื่อนไหว และการสร้างสรรค์ พร้อมทั้งศึกษาภูมิหลังความเป็นเทพอันจะนำไปสู่ความเป็นเลิศในวิชาชีพเฉพาะทาง ทั้งด้านการถ่ายทอด และการแสดง

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการวิจัยไว้ดังนี้

ขอบเขตด้านข้อมูล ซึ่งมี 2 ประเด็น คือ

ข้อมูลด้านวิชาการ

1. บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช
2. บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย
3. บทรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว
4. บทโขนของกรมศิลปากร

ข้อมูลด้านบุคคล

ผู้เชี่ยวชาญโขนตัวลิงจำนวน 4 ท่าน

1. นายณเรศ วรศะริน
2. นายพงษ์พิศ จารุจินดา
3. นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว
4. นายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ขอบเขตด้านเนื้อหา

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตในการศึกษาแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง ในเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีกระบวนท่าในการแสดงอยู่จำนวนมาก บางท่ากำลังจะสูญหายไป นอกจากนี้ยังศึกษาลักษณะเฉพาะของโขนตัวลิงโดยธรรมชาติที่ส่งผลต่อการประดิษฐ์ท่าโขนตัวลิง รายละเอียดดังนี้

1. แนวคิด ทฤษฎี ความเชื่อ ผู้วิจัยได้กำหนดการศึกษาไว้ดังนี้

   แนวคิดเชิงธรรมชาติวิทยาของลิง

   แนวคิดเชิงศาสนาฮินดู

   แนวคิดเชิงทฤษฎีการเลียนแบบ

   แนวคิดเชิงทฤษฎีการเคลื่อนไหว

   แนวคิดเชิงทฤษฎีการสร้างสรรค์

   แนวคิดเชิงวิจิตรศิลป์

   แนวคิดเชิงวรรณกรรม

   แนวคิดเชิงการรับราชการ

   แนวคิดเชิงการแสดงดั้งเดิม

2. การฝึกหัดโขนลิง ผู้วิจัยได้กำหนดการศึกษาไว้ดังนี้

   การฝึกหัดเบื้องต้น

   การฝึกใช้สรีระเพื่อการออกท่าเต้นโขน

   การฝึกท่าทางอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ

   การฝึกตรวจพล กระบวนรบ และขึ้นลอย

   การฝึกรำเพลงหน้าพาทย์

   การฝึกกลเม็ดเด็ดพรายท่ารบพิเศษ

   การฝึกตีบทกระทู้

   การฝึกกลเม็ดเด็ดพรายลีลาเฉพาะ รำลงสรง และฉุยฉาย

   การฝึกรำทำบทใช้อารมณ์เฉพาะ

      การแสดงอารมณ์รัก

      การแสดงอารมณ์ดีใจ

      การแสดงอารมณ์โกรธ

      การแสดงอารมณ์เสียใจ

   ความสัมพันธ์ระหว่างกระบวนท่าโขนตัวลิงกับตัวโขนพระ นาง และยักษ์

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้าเพื่อศึกษาแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง ดังนี้

1. รวบรวมข้อมูล
2. ศึกษาและเรียบเรียงข้อมูล
3. วิเคราะห์ข้อมูล

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4. วิพากย์ระดมความคิด – ปรับปรุง

5. สรุปนำเสนอวิทยานิพนธ์

ขั้นรวบรวมข้อมูล

1. สำรวจและค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการได้แก่ หนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ ตลอดจนเอกสารต่างๆที่ใช้ประกอบการแสดงโขนตัวลิงในเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ รามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1) พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) บทโขนของกรมศิลปากร จากแหล่งข้อมูล หอจดหมายเหตุแห่งชาติ หอสมุดแห่งชาติ ห้องสมุดปรีดี พนมยงค์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. รวบรวมข้อมูลการฝึกหัด การแสดง ความเชื่อ พิธีกรรม จากการสัมภาษณ์ ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านการแสดงโขนตัวลิง มีรายนามดังนี้

1. นายณเรศ วรศะริน
2. นายพงษ์พิศ จารุจินดา
3. นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว
4. นายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์

สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิอีกหลายท่าน เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูล อาทิ

1. นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ
2. นายเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ
3. นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ศิลปินแห่งชาติ
4. นายราฆพ โพธิเวส ศิลปินแห่งชาติ
5. ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ
6. นางสาวนิตยา จามรมาน
7. นายสมบัติ แก้วสุจริต
8. นายจตุพร รัตนวราหะ
9. นายสุดจิตต์ พันธ์สังข์
10. นางนพรัตน์ หวังในธรรม
11. นายประเมษฐ์ บุณยะชัย
12. นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง
13. นายเผด็จ พลับกระสงค์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นอกจากนี้ยังสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิเฉพาะด้านโขนลิงอีกหลายท่านอาทิ

- นายนิวัฒน์ สุขประเสริฐ (โขนลิง)
  ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร(โขนลิง)
- นายจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์โขนลิง วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร
- นายสุนทร ศิลปประกร นาฏศิลปินโขนลิง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ปัจจุบันเกษียณอายุราชการ
- นายเทวมิตร นวราช นาฏศิลปินโขนลิง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ปัจจุบันเกษียณอายุราชการ
- นายปฐม วรรณะนิยม อาจารย์สอนโขนลิง วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ปัจจุบันเกษียณอายุราชการ
- นายประสาท ทองอร่าม (โขนลิง)นักวิชาการละครและดนตรี 8 ว. สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- นายสราชัย ทรัพย์แสนดี อาจารย์สอนโขนลิง วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร
- นายศิริพงษ์ ฉิมพาลี นาฏศิลปิน 7 โขนลิง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- นายสุรัตน์ เอี่ยมสอาด นาฏศิลปิน 7 โขนลิง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- นายสุรเดช เผ่าช่างทอง นาฏศิลปิน 6 โขนลิง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- นายศตวรรษ พลับกระสงค์ นาฏศิลปิน 6 โขนลิง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- นายภูษิต รุ่งแก้ว อาจารย์สอนโขนลิง วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร
- นายเลียว คงกำเนิด นาฏศิลปิน 5 โขนลิง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- นายกิตติ จาตุประยูร นาฏศิลปิน 4 โขนลิง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ฯลฯ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศิลปินพื้นบ้านละครลิง

ศึกษาศิลปินพื้นบ้านละครลิง คณะศิษย์พระกาฬ ประกิตโชว์ อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี เจ้าของคณะคือนายปัญญา กันรอบรู้ ที่สืบทอดการแสดงละครลิง และปัจจุบันยังคงจัดแสดงเพื่อศึกษาลักษณะท่าทางและกิริยาอาการของลิงที่ผู้ฝึกหัดนำมาแสดงว่ามีอากัปกิริยาอย่างไร

ศึกษากิริยา ท่าทางของลิงแสม ที่อาศัยอยู่ ณ เขาสามมุก จังหวัดชลบุรี ซึ่งมีลิงอาศัยอยู่เป็นฝูงใหญ่ประมาณ 70 – 100 ตัว โดยทำการบันทึกภาพกิริยาท่าทางของลิงทั้งหมด

นอกจากการสัมภาษณ์ศิลปินโขน-ละครที่กล่าวนามมาข้างต้นแล้ว ตัวผู้วิจัยเองยังมีความรู้ความสามารถเพียงพอที่จะทำงานวิจัยในครั้งนี้ เนื่องจากมีประสบการณ์จากการเป็นผู้แสดงโขนลิง ในกรมศิลปากรไม่ต่ำกว่า 25 ปี รวมทั้งได้รับคัดเลือกให้แสดงโขนในบทหนุมาน องคต อสุรผัด นิลนนท์ ชมพูพาน และแสดงละครประเภทต่าง ๆ ได้แก่ ละครนอก ละครพันทาง ละครเสภา ละครอิงประวัติศาสตร์ สิ่งที่ภาคภูมิใจคือได้รับคัดเลือกให้แสดงโขนเป็นหนุมาน ถวายหน้าพระที่นั่ง ณ พระบรมมหาราชวังเพื่อรับราชอาคันตุกะ และแสดงเพื่อเผยแพร่ ณ ประเทศฝรั่งเศส เป็นเวลา 2 เดือน เป็นต้น

ปัจจุบันผู้วิจัยดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรี 7 ว. กลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีหน้าที่ทำการวิจัยงานด้านนาฏศิลป์ โขนและละคร เพื่อปรับปรุงและพัฒนานาฏศิลป์ไทยให้เจริญรุ่งเรือง และอนุรักษ์โขน-ละครอันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ นอกจากนี้ก็ให้คำแนะนำเป็นที่ปรึกษาให้กับหน่วยงานและสถาบันต่าง ๆ เช่น สอนนักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา มหาวิทยาลัยขอนแก่น มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา เป็นต้น และยังออกแสดงโขน-ละครให้ประชาชนชม ณ โรงละครแห่งชาติอยู่เสมอ

นับว่าผู้วิจัยมีประสบการณ์ ความรู้ความสามารถเพียงพอที่จะศึกษาค้นคว้าแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิงได้อย่างละเอียดลึกซึ้ง สามารถใช้เป็นเอกสารตำราให้ผู้สนใจศึกษาเพิ่มเติมเพื่อขยายขอบข่ายนาฏยศิลป์โขนให้กว้างขวางต่อไปจัดทำวีดีทัศน์ เรื่องแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง โดยผู้วิจัยแสดงแบบด้วยตนเองนำเสนอผลการวิจัยให้ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ ร่วมพิจารณา และเสนอแนะ ปรับปรุง จนเป็นที่ยอมรับร่วมกัน

ศึกษาและเรียบเรียงข้อมูล

ผู้วิจัยนำความรู้จากการค้นคว้า เอกสาร ตำรา และการสัมภาษณ์ นำมารวบรวมและเรียบเรียง เพื่อดำเนินการในขั้นต่อไป

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำบทพระราชนิพนธ์ของในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และบทโขนของกรมศิลปากร ตลอดจนบทสัมภาษณ์โดยเฉพาะผู้เชี่ยวชาญเฉพาะโขนตัวลิง 4 ท่าน ผู้เชี่ยวชาญโขน ละคร รวมทั้งความรู้เชิงประจักษ์ของผู้วิจัยด้านการแสดงโขนตัวลิง มาบูรณาการและศึกษาอย่างละเอียด โดยคำนึงถึงขอบเขตด้านเนื้อหา จากนั้นจึงนำข้อมูลเหล่านั้นมาวิเคราะห์วิพากย์ระดมความคิด – ปรับปรุง

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้มาจากการวิเคราะห์ มาจัดทำโครงการระดมความคิดจากครูผู้เชี่ยวชาญโขนตัวลิง ซึ่งเป็นที่ยอมรับในศาสตร์ของโขนตัวลิงมาประชุมพร้อมกันเพื่อวิพากย์ระดมความคิด หาทฤษฎีที่จะเป็นปัจจัยส่งผลในด้านวิชาการ และการปฏิบัติท่าโขนตัวลิง เพื่อที่จะได้มาซึ่งหลักและวิธีการแสดงโขนตัวลิง

ขั้นสรุป อภิปราย และข้อเสนอแนะ

1. สรุป และอภิปรายผล
2. เสนอผลการวิเคราะห์ โดยวิธีพรรณนา วิเคราะห์ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการจัดระบบ ขั้นตอนตามลำดับดังนี้

สารบัญ

บทที่

1. บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

ขอบเขตของการวิจัย

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

วิธีดำเนินการวิจัย

2. แนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวกับวิธีแสดงโขนลิง

2.1 แนวคิดเชิงธรรมชาติวิทยาของลิง

2.2 แนวคิดเชิงศาสนาฮินดู

2.3 แนวคิดเชิงทฤษฎีการเลียนแบบ

2.4 แนวคิดเชิงทฤษฎีการเคลื่อนไหว

2.5 แนวคิดเชิงทฤษฎีการสร้างสรรค์

2.6 แนวคิดเชิงวิจิตรศิลป์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.7 แนวคิดเชิงวรรณกรรม

2.8 แนวคิดเชิงการรับราชการ

2.9 แนวคิดเชิงการแสดงดั้งเดิม

3. การฝึกหัดโขนลิง

3.1 การฝึกหัดเบื้องต้น

3.2 การฝึกใช้สรีระเพื่อการออกท่าเต้นโขน

3.3 การฝึกท่าทางอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ

3.4 การฝึกตรวจพล กระบวนรบ และขึ้นลอย

3.5 การฝึกรำเพลงหน้าพาทย์

3.6 การฝึกกลเม็ดเด็ดพรายท่ารบพิเศษ

3.7 การฝึกตีบทกระทู้

3.8 การฝึกกลเม็ดเด็ดพรายลีลาเฉพาะ รำลงสรง และฉุยฉาย

3.9 การฝึกรำทำบทตามอารมณ์เฉพาะในการแสดง

การแสดงอารมณ์รัก

การแสดงอารมณ์ดีใจ

การแสดงอารมณ์โกรธ

การแสดงอารมณ์เสียใจ

3.10 ความสัมพันธ์ระหว่างกระบวนท่าโขนตัวลิงกับตัวโขนลิง พระ นาง และยักษ์

4. สรุป อภิปราย และข้อเสนอแนะ

รายการอ้างอิง

ภาคผนวก

ประวัติผู้เขียน

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

โขนลิง หมายถึง ผู้แสดงบทบาทเป็นตัวลิงในเรื่องรามเกียรติ์ เช่น สุครีพ หนุมาน นิลพัท ชมพูพาน องคต นิลนนท์ สิบแปดมงกุฎ เป็นต้น ในงานวิจัยฉบับนี้จะศึกษาแนวคิดและวิธีแสดงโขนลิง การแสดงกิริยาท่าทางของลิงในธรรมชาติ เช่น เกา ขู่ คว้า เหลียว เป็นต้น การแสดงกระบวนท่าของลิงในลักษณะนาฏยศิลป์โขน การแสดงออกตามจารีตนาฏยศิลป์โขน การจัดลำดับชั้นยศ เป็นต้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. รักษาศิลปะท่าเต้นในการแสดงโขนลิงไว้มิให้สูญหาย หรือถูกตัดทอนออกจนขาดความงาม ดังที่เห็นอยู่ในปัจจุบัน
2. อนุรักษ์รูปแบบและวิธีแสดงโขนลิงที่มีอยู่ครบกระบวนท่าให้คงอยู่ตามจารีตนิยม
3. เป็นการเพิ่มตำราวิชาการด้านนาฏยศิลป์ไทย ซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนน้อย ให้เพียงพอต่อความต้องการของผู้สนใจได้ศึกษาค้นคว้า
4. ให้ผู้สนใจได้ใช้เป็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้าเรื่องอื่น ๆ ที่เกี่ยวกับการแสดงโขนต่อไป

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง ผู้วิจัยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ เป็นวิธีการศึกษาวิจัย เพราะ การค้นคว้าเพื่อที่จะให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่ลึกซึ้ง และชัดเจนนั้น มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องศึกษาจากประสบการณ์จริง ผ่านมุมมองของคนในบริบทนั้น จากนั้นจึงนำข้อเท็จจริงที่ได้จากการศึกษามาวิเคราะห์ และตีความ ข้อมูลทั้งหมดที่ได้มานั้นจะต้องมีลักษณะเป็นเอกภาพ สัมพันธ์กันในระหว่างข้อมูล เพื่อนำไปสู่การสร้างข้อสรุป สำหรับอธิบายให้เกิดความเชื่อถือ ซึ่งการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาตามขั้นตอน ดังนี้

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้าเพื่อหาแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง ดังนี้

1. รวบรวมข้อมูล
2. ศึกษา และเรียบเรียงข้อมูลเอกสาร
3. วิเคราะห์ข้อมูล
4. วิพากย์ระดมความคิด – ปรับปรุง
5. สรุปนำเสนอวิทยานิพนธ์

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล

ในขั้นรวบรวมข้อมูลของผู้วิจัย เนื่องจากเนื้อหาส่วนใหญ่ เป็นวิชาเฉพาะทางซึ่งมีแหล่งข้อมูล คือสถาบัน และสถานการศึกษาอันเป็นที่ยอมรับ ได้แก่ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร และวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ทั้ง 3 แห่งนี้ มีผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิด้านโขนลิงประจำการอยู่หลายท่าน ผู้วิจัยจึงเริ่มเก็บรวบรวมข้อมูลดังนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.1 แหล่งข้อมูล

การรวบรวมข้อมูลในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาพื้นที่ในการเก็บข้อมูล โดยคำนึงถึงสาระของข้อมูลที่จะนำไปสู่ปัญหาของงานวิจัย ผู้วิจัยพิจารณา สถาบันการศึกษา และสถาบันจัดการแสดงโขน คือ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป และสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งมีผู้เชี่ยวชาญด้านโขนตัวลิง ปฏิบัติหน้าที่ประจำ ณ สถานที่ดังกล่าว ซึ่งมีสาระการเรียนรู้สำคัญ ในการถ่ายทอดอย่างต่อเนื่อง

1.2 การเข้าสู่แหล่งข้อมูล

หลังจากพิจารณาแหล่งข้อมูลในการศึกษาแล้ว ผู้วิจัยได้พิจารณาสร้างคำถามเพื่อใช้เป็นแนวทางการสัมภาษณ์เชิงลึก และแนวทางในการจัดกลุ่มสนทนา โดยยึดปัญหาของการวิจัย วัตถุประสงค์การวิจัย และกรอบความคิดในการวิจัย เพื่อให้ได้คำถามที่ครอบคลุม เนื้อหาสาระของปรัชญาโขนตัวลิงที่ปฏิบัติสอดคล้องกับแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง โดยแนวคำถามที่สร้างขึ้นนั้น จะเน้นคุณภาพในเชิงลึก เพื่อใช้เป็นแนวทางในการสัมภาษณ์การจัดกลุ่มสนทนา การสังเกต และการบันทึกข้อมูลภาคสนาม เพื่อให้การรวบรวมข้อมูลเกิดประสิทธิภาพ ผู้วิจัยได้ทำการทดลองร่างแนวคำถามแล้วนำไปใช้กับผู้ทรงคุณวุฒิด้านโขนตัวลิงขอคำชี้แนะ ปรึกษาหาแนวทางเพื่อใช้ในการเก็บข้อมูลในครั้งนี้มีประสิทธิ์ภาพมากยิ่งขึ้น หากมีส่วนใดที่จะต้องปรับปรุงแก้ไขแนวคำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์เชิงลึก พร้อมทั้งปรับการจัดกลุ่มสนทนาให้มีความเหมาะสมที่สุด จากนั้นจึงนำไปใช้กับแหล่งข้อมูลจริง

เพื่อให้การรวบรวมข้อมูลในครั้งนี้สมบูรณ์ที่สุด ผู้วิจัยจึงต้องติดต่อกับวิทยาลัยนาฏศิลป ขอใช้ห้องประชุมชั้นสอง ตึกอำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป เป็นที่จัดกลุ่มสนทนา พร้อมทั้งประสานนัดหมายกับผู้เชี่ยวชาญด้านโขนลิง และผู้ที่เกี่ยวข้องในพื้นที่ที่ต้องการเก็บข้อมูล
ตลอดระยะ 4 ปี ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาในพื้นที่มาโดยตลอด สรุปได้ ดังนี้

พ.ศ.2545 ดำเนินการติดต่อสัมภาษณ์ รายบุคคลทั้งผู้เชี่ยวชาญด้านโขนตัวลิง ครูโขนตัวลิง ศิลปินโขนตัวลิง รวมทั้งผู้เชี่ยวชาญด้านโขนตัวยักษ์ และตัวพระด้วย โดยเฉพาะสถานที่ คือ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป และสำนักการสังคีต

พ.ศ.2546 ดำเนินการฝึกทบทวน ปฏิบัติท่าโขนตัวลิง โดยเฉพาะกลเม็ดเด็ดพรายเฉพาะของโขนตัวลิง และเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง กับผู้เชี่ยวชาญโขนตัวลิงโดยใช้สถานที่ของสำนักการสังคีต

พ.ศ.2547-2548 ดำเนินการสนทนากลุ่มย่อยกับครูโขนตัวลิง และศิลปินโขนตัวลิง โดยใช้สถานที่คือ วิทยาลัยนาฏศิลป และสำนักการสังคีต

2. การศึกษาข้อมูล

สำหรับการศึกษาข้อมูลในครั้งนี้ เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลอย่างชัดเจนเกี่ยวกับแนวคิด หลัก และวิธีการแสดงของโขนลิง ผู้วิจัยจึงใช้วิธีการศึกษารวบรวมข้อมูล โดยศึกษาจากเอกสาร และวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งการสัมภาษณ์ในเชิงลึก การจัดกลุ่มสนทนา ตลอดจนการสังเกตจดบันทึก ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

1. ขั้นตอนการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยสำรวจและค้นคว้าเอกสารทางวิชาการ ดังนี้ หนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ สูจิบัตร ตลอดจนบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และบทโขนของกรมศิลปากร ตั้งแต่พุทธศักราช 2522 – ปัจจุบัน จากแหล่งข้อมูลคือหอสมุดแห่งชาติ หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดปรีดี พนมยงค์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กลุ่มวิจัย และพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2. ขั้นตอนการรวบรวมข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์ สังเกต บันทึกเสียง บันทึกภาพ ดูการแสดงโขนของกรมศิลปากรจากเทป VDO และVCD เป็นต้น ทั้งนี้ผู้วิจัยทำการรวบรวม ข้อมูลการเรียนการสอน การแสดง ความเชื่อ และพิธีกรรม ผู้วิจัยสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญโขนตัวลิง ในประเด็นต่าง ๆ เช่น การถ่ายทอดความรู้ของครูโขนตัวลิงกับศิษย์โขนตัวลิง การแสดงโขน การสาธิตกระบวนท่าเต้นโขน ซึ่งมีเกณฑ์มาตรฐาน และผู้เชี่ยวชาญ ดังนี้

2.1 การคัดสรรบุคคลในการให้สัมภาษณ์ เนื่องจากการสัมภาษณ์ในงานวิจัยครั้งนี้ เป็นการสัมภาษณ์เชิงลึก เพื่อต้องการข้อมูลจากประสบการณ์โดยตรง ดังนั้นผู้ให้สัมภาษณ์จึงมีความสำคัญกับงานวิจัยมาก ผู้วิจัยได้กำหนดคุณลักษณะเฉพาะของผู้ให้สัมภาษณ์ไว้ ดังนี้

1. เป็นผู้ได้รับการถ่ายทอดโขนตัวลิงอย่างต่อเนื่องไม่น้อยกว่า 30 ปี
2. เป็นครูผู้ถ่ายทอดความรู้ด้านโขนตัวลิงมาไม่น้อยกว่า 20 ปี
3. เป็นศิลปินแสดงโขนตัวลิงมากกว่า 20 ปี
4. เป็นผู้เชี่ยวชาญโขนตัวลิง
5. เป็นที่ยอมรับในวงการนาฏศิลป์โขน

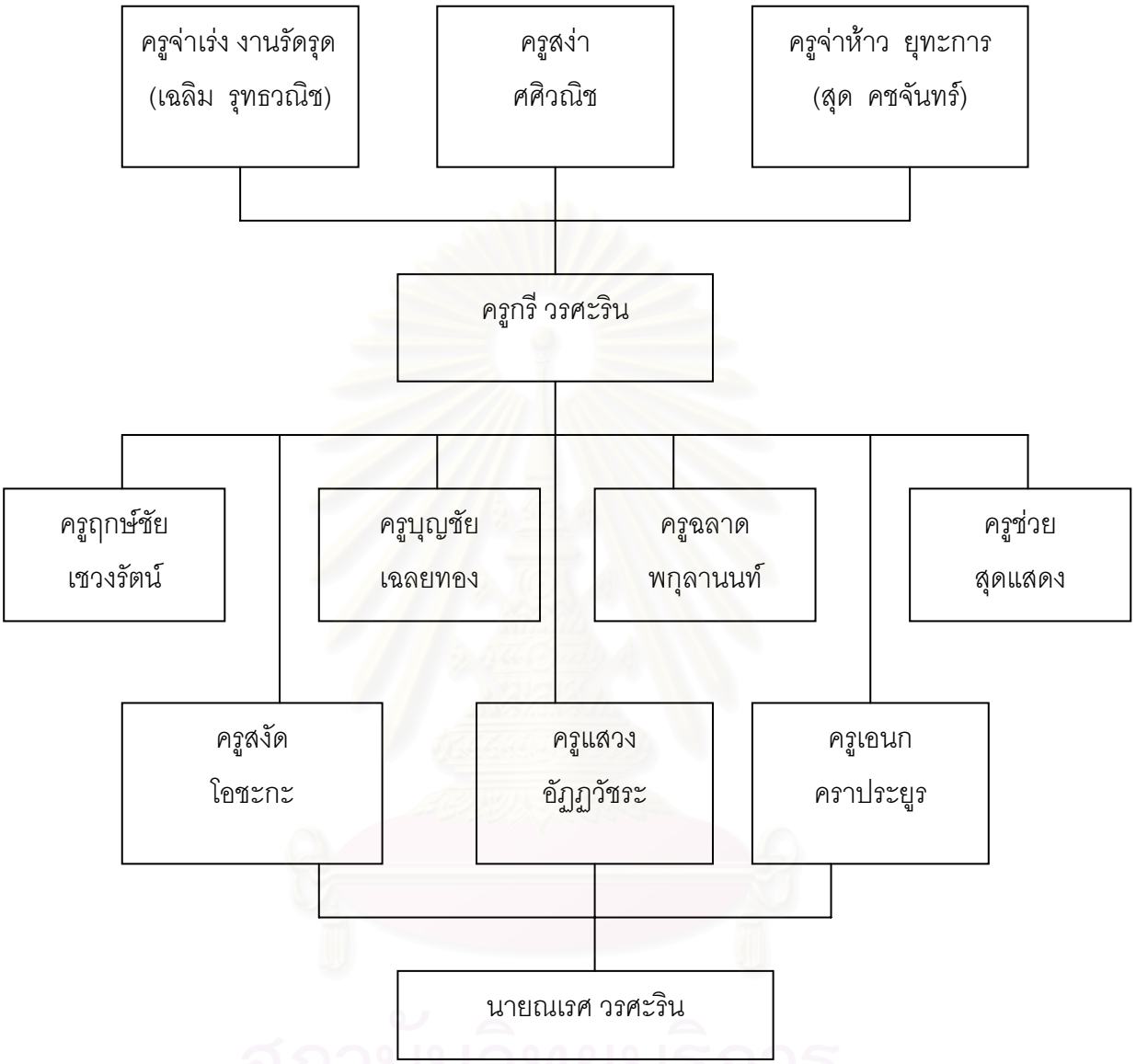
นอกจากการสัมภาษณ์ในเชิงลึกกับผู้เชี่ยวชาญดังกล่าวแล้ว ผู้วิจัยยังทำการสัมภาษณ์ครูโขนตัวลิง และศิลปินโขนตัวลิง เพื่อให้ได้ข้อมูลเพิ่มเติมในเชิงปริมาณ ครอบคลุมข้อมูลทั้งหมดไว้อย่างมั่นใจ ผู้วิจัยแบ่งการสัมภาษณ์ เก็บข้อมูล และจัดหมวดหมู่ไว้ในระดับหนึ่ง จากนั้นผู้วิจัยได้สัมภาษณ์อีกกลุ่มหนึ่ง เก็บข้อมูลและจัดระบบหมวดหมู่ วิเคราะห์ข้อมูลทั้ง 2 อีก

ครั้ง เพื่อให้แน่ใจว่าได้ข้อมูลที่ถูกต้องแม่นยำ การจัดสัมภาษณ์ลักษณะนี้จัดทำไปหลายครั้ง จนกระทั้งแน่ใจว่าไม่มีข้อมูลใหม่เกิดขึ้น ผู้วิจัยจึงหยุดเก็บข้อมูลด้วยวิธีการสัมภาษณ์ การศึกษาข้อมูลในครั้งนี้ ได้ผู้ได้สัมภาษณ์หลัก 4 ท่าน ซึ่งมีคุณลักษณะเฉพาะดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยได้นำโครงสร้างการถ่ายทอดท่าเต้นของโขนตัวลิงของท่าน ดังนี้

นายณเรศ วรศริน อายุ 68 ปี ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถ ในการแสดงโขนตัวลิงโดยเฉพาะตัว สุครีพ หนุมาน พาลี ถ่ายทอดท่าเต้นโขนลิงในนาฏศิลปินของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร จนเป็นที่ยอมรับของกรมศิลปากร โครงสร้างการถ่ายทอดท่าเต้นโขนตัวลิงของ นายณเรศ วรศะริน สรุปได้ดังนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

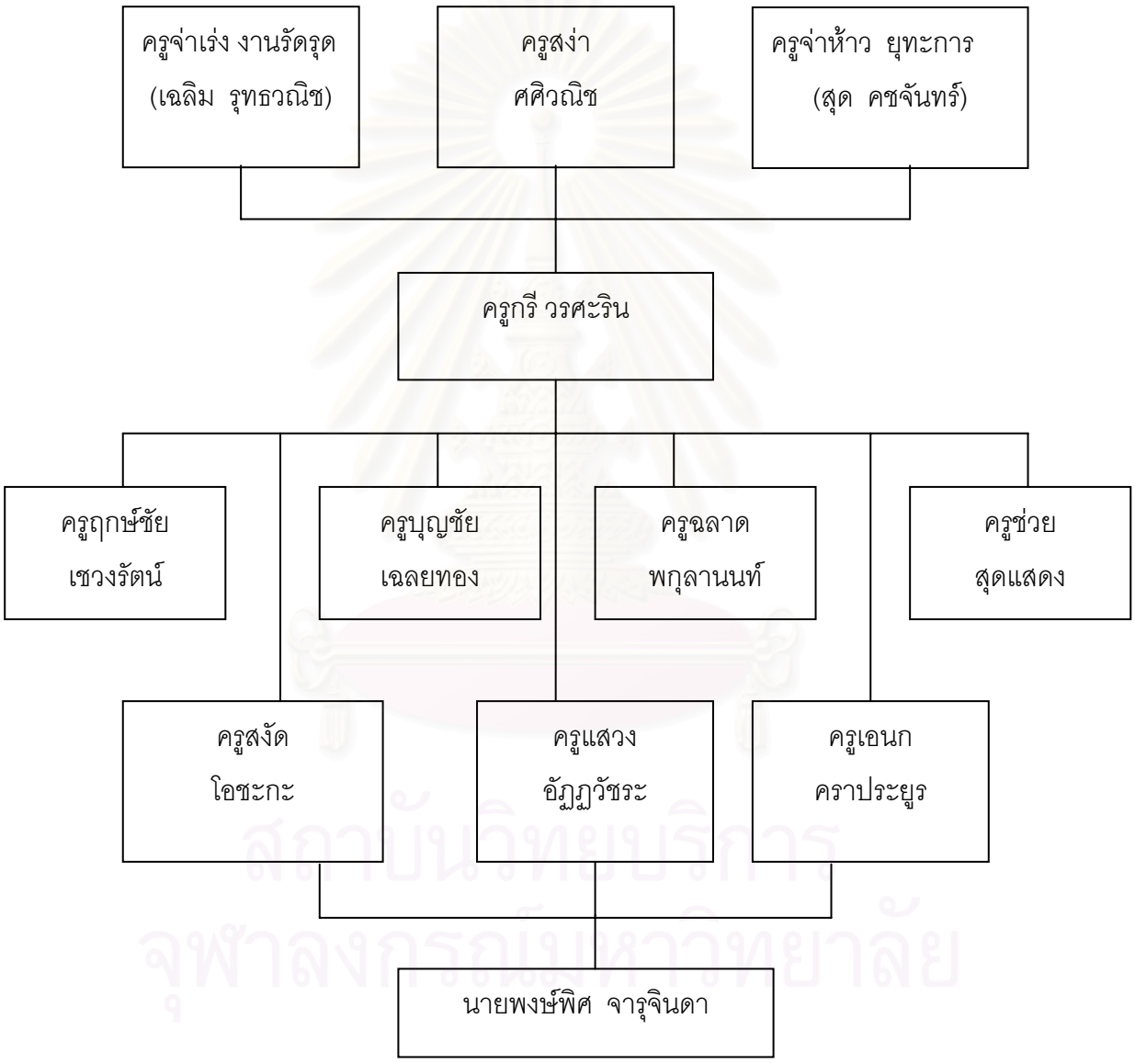
แผนภูมิที่ 1 โครงสร้างการถ่ายทอดนาฏยศิลป์โขนลิงของนายณเรศ วรศะริน



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นายพงษ์พิศ จารุจินดา อายุ 67 ปี ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในการแสดงโขนตัวลิง โดยเฉพาะตัวหนุมาน นิลพัท องคต เป็นผู้ถ่ายทอดท่าเต้นโขนตัวลิงให้กับศิลปินโขนตัวลิงของสำนักการสังคีต และนักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร จนเป็นที่ยอมรับของกรมศิลปากร

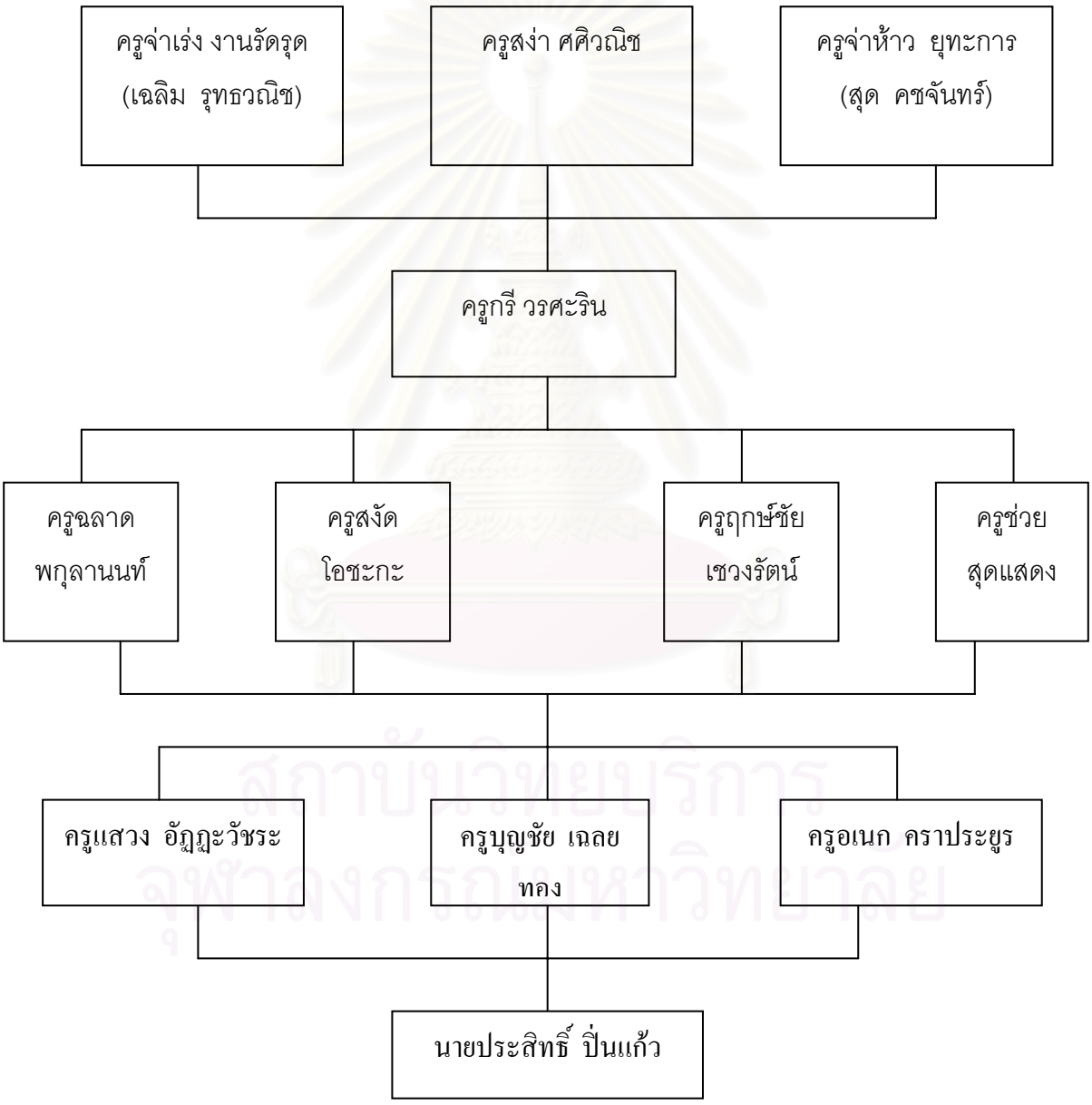
แผนภูมิที่ 2 โครงสร้างการถ่ายทอดนาฏยศิลป์โขนลิงของนายพงษ์พิศ จารุจินดา



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ปัจจุบันอายุ 66 ปี ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร เป็นผู้มีความรู้ความสามารถในการแสดงโขนตัวลิง โดยเฉพาะตัวหนุมาน เป็นผู้ถ่ายทอดท่าเต้นโขนตัวลิงให้กับศิลปินโขนตัวลิง ของสำนักการสังคีต นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร จนเป็นที่ยอมรับของกรมศิลปากร

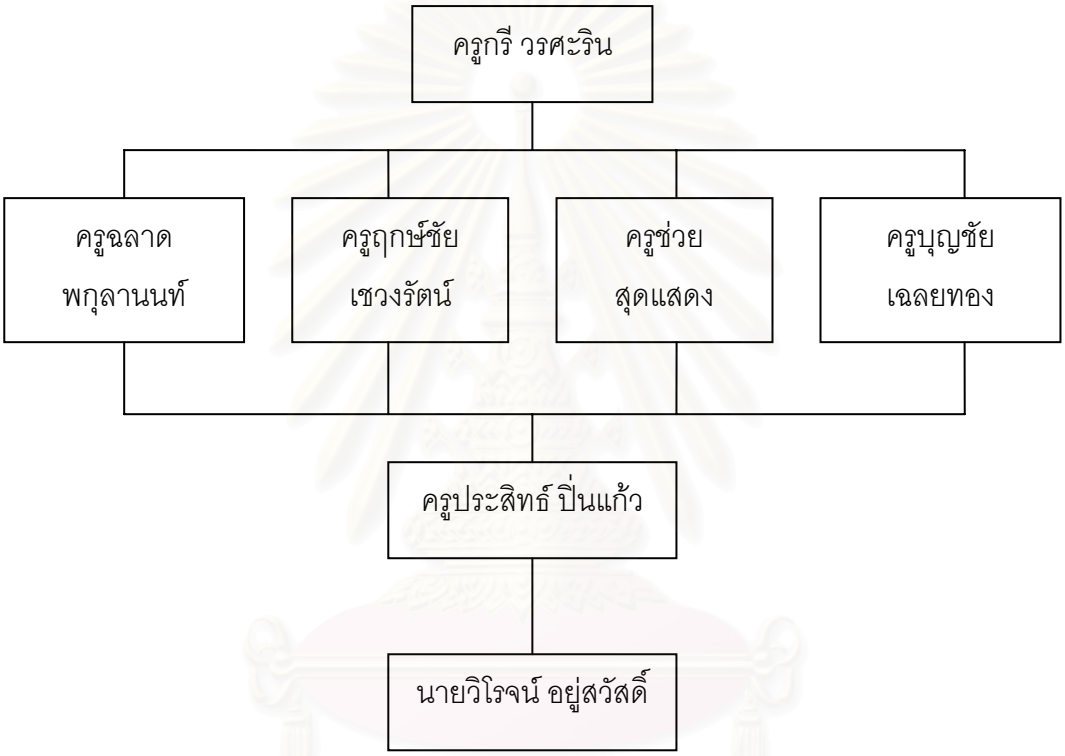
แผนภูมิที่ 3 โครงสร้างการถ่ายทอดนาฏยศิลป์โขนลิงของนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ อายุ 55 ปี ครู 3 ระดับ 8 วิทยาลัยนาฏศิลปและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร เป็นผู้มีความรู้ความสามารถในการแสดงโขนตัวลิง โดยเฉพาะตัวหนุมาน เป็นผู้ถ่ายทอดท่าเต้นโขนตัวลิงให้กับนักศึกษาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร จนเป็นที่ยอมรับของกรมศิลปากร

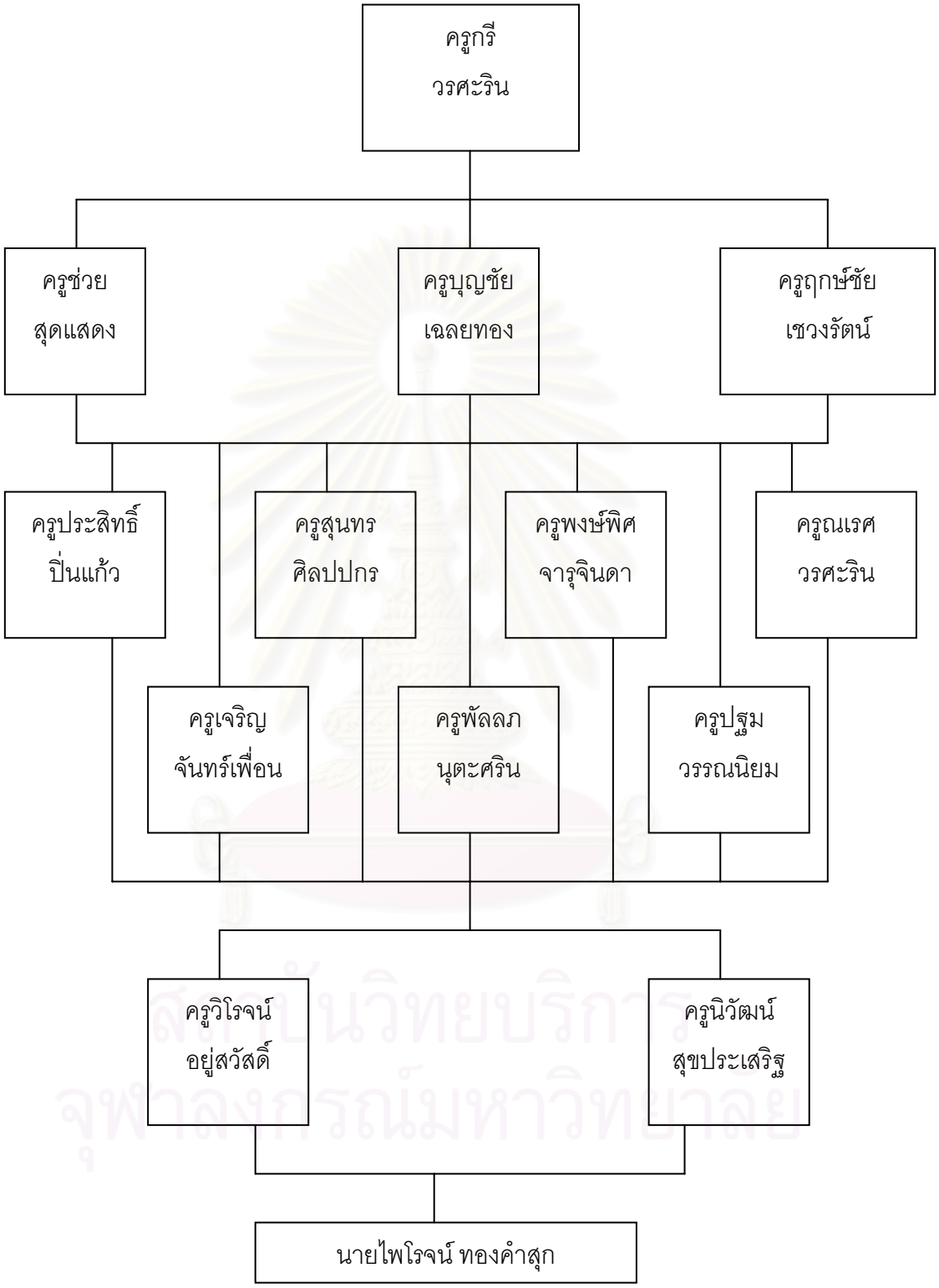
แผนภูมิที่ 4 โครงสร้างการถ่ายทอดนาฏยศิลป์โขนลิงของนายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผู้ทำวิจัย ความรู้เชิงประจักษ์ของผู้ทำวิจัยที่สั่งสมมาจากประสบการณ์ตรงทั้ง 2 ช่วง (คือช่วงนักศึกษาและช่วงรับราชการ) ซึ่งผู้วิจัยได้ผ่านทักษะการแสดงโขนตัวลิงทั้งหนุมาน องคต ชมพูพาน นิลนนท์ มัจฉานุ และอสุรพัด ตลอดจนการถ่ายทอดท่าเต้นโขนตัวลิง ตั้งแต่ปี พ.ศ.2508 จนถึงปัจจุบัน

แผนภูมิที่ 5 โครงสร้างการถ่ายทอดนาฏยศิลป์โขนลิงของนายไพโรจน์ ทองคำสุก



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การจัดกลุ่มสนทนา

ผู้วิจัยได้ใช้การศึกษาความคิดเห็นของกลุ่มด้วยวิธีการจัดกลุ่มสนทนา ซึ่งนับเป็นวิธีหนึ่งในการจัดการศึกษาข้อมูลตามระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพที่พลวัตรของกลุ่มจะเป็นสิ่งกระตุ้นให้แต่ละคนในกลุ่มแสดงความคิดเห็นหรือมุมมองของตนออกมาอย่างเปิดเผยและจริงใจ โดยการจัดกลุ่มสนทนา ผู้ให้ข้อมูลหลักที่เป็นครูและศิลปินโขนลิง 2 กลุ่ม กลุ่มละ 6 -10 คน ผู้วิจัยทำหน้าที่ดำเนินการสนทนาโดยทำหน้าที่เป็นผู้จุดประเด็นการสนทนนา และกระตุ้นให้ผู้ร่วมกลุ่มสนทนาพูดคุยกันในหัวข้อที่ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีล่วงหน้าตามคำถามที่ใช้ในการดำเนินการจัดกลุ่มสนทนาเพราะการวัดกลุ่มสนทนาเป็นการใช้หลักปฏิสัมพันธ์ในกลุ่มเป็นเครื่องมือให้ได้มาซึ่งข้อมูลและคำตอบซึ่งไม่อาจหาได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ หากไม่ใช่เรื่องที่เกิดขึ้นในกลุ่มเป็นสิ่งกระตุ้น

การจัดกลุ่มสนทนาของงานวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. การเตรียมการก่อนการจัดกลุ่มสนทนา

1.1 การกำหนดหัวข้อตลอดจนประเด็นและแนวคำถามที่ใช้ในการจัดกลุ่มสนทนา โดยใช้แนวคำถามจากวัตถุประสงค์ในการวิจัยมาตั้งเป็นคำถามย่อย โดยเรียบเรียงและจัดลำดับความคิดเน้นความสำคัญของปัญหาเป็นหลัก เช่น หมวดคำถามที่เกี่ยวกับหลักการเรียนรู้ของโขนตัวลิง มีขั้นตอนการถ่ายถอด การเรียนการสอน ประสบการณ์ กลเม็ดเด็ดพราย ตลอดจนวิธีการแสดงโขนตัวลิงที่มีลักษณะเฉพาะ

1.2 การจัดเตรียมบุคลากรในการจัดกลุ่มสนทนาผู้วิจัยได้เตรียมบุคลากรในการจัดกลุ่มสนทนา ดังนี้

1.2.1 ผู้ดำเนินการสนทนา ทำหน้าที่จุดประเด็นการสนทนา ควบคุมการสนทนาให้เป็นไปตามแนวทางของหัวข้อที่ทำการวิจัย เพื่อให้ได้ข้อมูลที่สมบูรณ์ชัดเจน รวมทั้งเป็นผู้สร้างบรรยากาศในการสนทนาของกลุ่มให้มีความเป็นกันเอง ไม่ตึงเครียดจนเกินไป เพื่อให้ผู้ร่วมสนทนาใช้ความคิดอย่างเป็นอิสระ

1.2.2 ผู้จดบันทึกการสนทนา ทำหน้าที่การจดบันทึกการสนทนาให้มากที่สุด โดยจดทุกคำพูดอย่างละเอียดนอกจากนี้ยังควรจดบันทึกบรรยากาศในการสนทนาด้วย

1.2.3 เจ้าหน้าที่ดูแลอำนวยความสะดวก จัดเตรียมห้องประชุม เปิดเครื่องขยายเสียง และบริการอาหารว่าง และเครื่องมือ

1.3 เตรียมอุปกรณ์ในการเก็บข้อมูล อันได้แก่เครื่องบันทึกเสียงและกล้องบันทึกภาพ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เที่ยงตรงและครบถ้วนอย่างสมบูรณ์

2.สถานที่จัดกลุ่มสนทนา ในการจัดกลุ่มสนทนาทั้ง 2 กลุ่มใช้ห้องประชุมของวิทยาลัยนาฏศิลป และห้องทำงานกลุ่มนาฏศิลป์ซึ่งมีบรรยากาศ เหมาะสม เป็นกันเอง

3.ระยะเวลาที่ใช้ในกรสนทนากลุ่ม ผู้วิจัยใช้เวลาในการจัดกลุ่มสนทนาประมาณ 3 ชั่วโมง ในเวลา 09.00 - 12.00 น.

4.การกำหนดบุคคลที่เข้าร่วมสนทนากลุ่ม การจัดกลุ่มสนทนาในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยแบ่งการสนทนาออกเป็น 2 กลุ่ม เพื่อให้ได้ข้อมูลที่สามรถตอบโจทย์ปัญหาการวิจัยได้ชัดเจนที่สุดคือ

4.1 กลุ่มครู ประกอบด้วยผู้เชี่ยวชาญ การสอนโขนตัวลิง ครูสอนโขนตัวลิง วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ซึ่งได้รับความเชื่อถือ เป็นที่ยอมรับในวงการนาฏยศิลป์โขนตัวลิง

4.2 กลุ่มศิลปิน ประกอบด้วยผู้เชี่ยวชาญการแสดงโขนตัวลิง นาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งเป็นที่ยอมรับในวงการนาฏยศิลป์โขนตัวลิง

5.ขั้นตอนการดำเนินการการจัดกลุ่มสนทนา มีดังนี้

5.1 การนัดหมายสมาชิกกลุ่มสนทนา ผู้วิจัยนัดหมายสมาชิกโดยการประสานงานร่วมกับผู้บริหารของวิทยาลัยนาฏศิลป และสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

5.2 การเตรียมสถานที่การสนทนา ผู้วิจัยจัดเตรียมสถานที่และวัสดุอุปกรณ์รวมทั้งบุคลากรที่จะอำนวยความสะดวกแก่ผู้ร่วมสนทนา

5.3 การดำเนินการกลุ่มสนทนา สร้างบรรยากาศให้เป็นกันเองมากที่สุด ดำเนินการตามแนวทางที่จัดเตรียมไว้

การสนทนากลุ่มสรุปได้ดังนี้

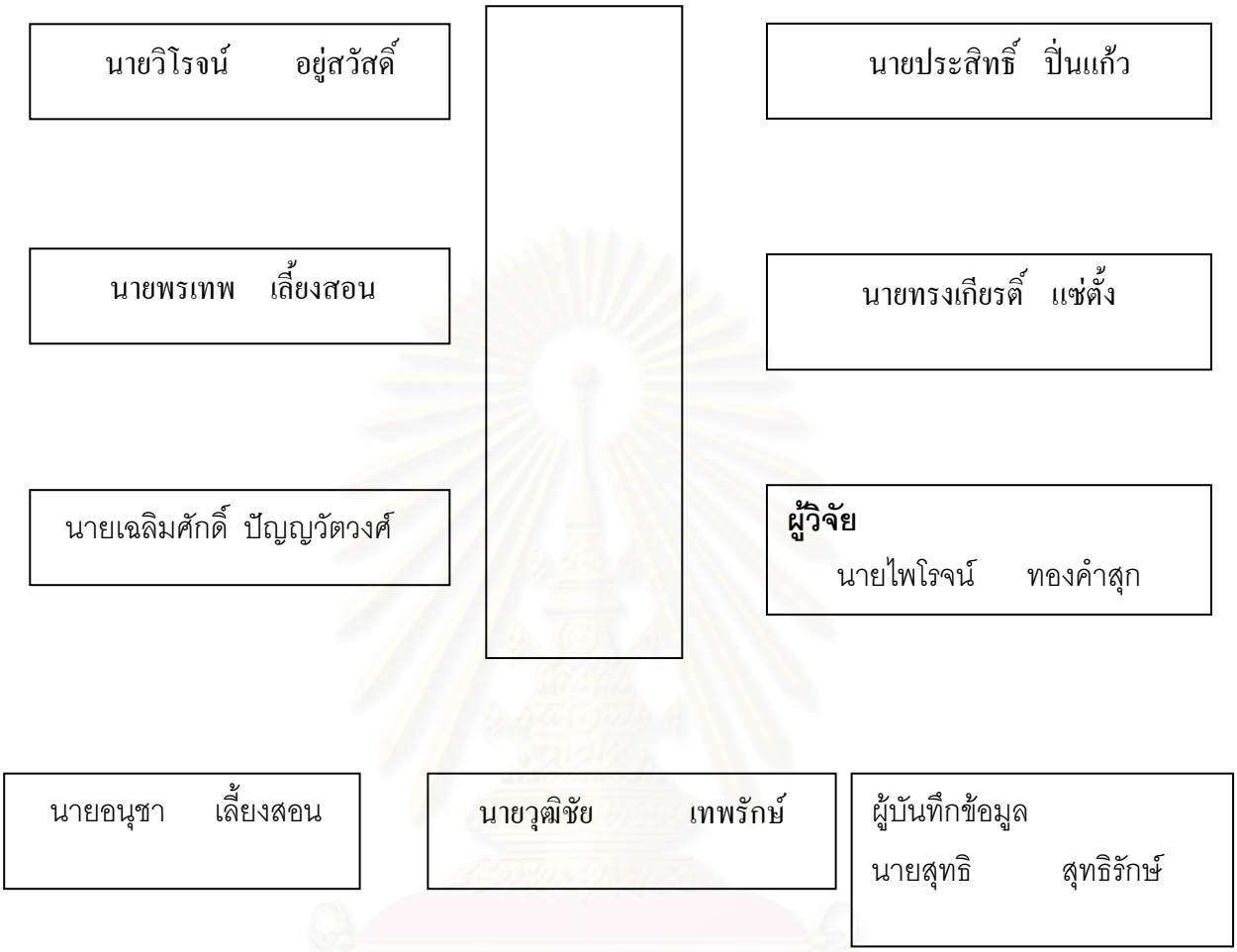
ประเด็นหัวข้อที่ว่า " แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิงมีกระบวนการสร้างอย่างไร " ผู้วิจัยใคร่จะศึกษาค้นคว้าหาเหตุผลอย่างถูกต้อง จึงเชิญผู้ทรงคุณวุฒิเฉพาะด้านนาฏยศิลป์โขนตัวลิงมาประชุมกลุ่มย่อย เพื่อร่วมแสดงความคิดเห็นดังรายละเอียดดังนี้

สรุปผลการประชุม

ผู้เข้าร่วมประชุมได้สนทนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นซึ่งกันและกัน ซึ่งแต่ละประเด็นมีการจัดหมวดหมู่ในตัวเอง สาระสำคัญส่วนใหญ่มีความสำคัญต่องานวิจัยสามารถนำมาเป็นข้อมูล และรวบรวมไว้เป็นหลักฐานซึ่งสรุปได้ดังนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แผนภูมิที่ 6 การสนทนากลุ่มครูโขนลิง



สถานที่ ห้องประชุมวิทยาลัยนาฏศิลป

การสัมมนา

หัวข้อ ปัญหาในกระบวนการจัดทำวิทยานิพนธ์ของผู้วิจัยว่า แนวคิดและวิธีแสดงโขนลิงมีกระบวนการสร้างอย่างไรและความเป็นสุดยอดของโขนตัวลิงคืออะไร ผู้วิจัยใคร่ต้องการที่จะศึกษาวิเคราะห์หาเหตุผลที่ถูกต้อง จึงเรียนเชิญผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏยศิลปโขนลิงมาประชุมสัมมนากลุ่ม เพื่อรวมประชุมความคิดเห็น รายละเอียดดังนี้

1. สถานที่จัดสัมมนากลุ่มย่อยผู้วิจัยกำหนดจัด 2 ครั้ง ดังนี้

1.1 ห้องประชุมวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร

1.2 ห้องพักนาฏศิลปิน กลุ่มนาฏศิลป์ สำนักงานสังคีต กรมศิลปากร

2. วัน เวลา เดือน ปี

3.ผู้เข้าร่วมสนทนากลุ่มประกอบด้วย

3.1 ครู - อาจารย์โขนตัวลิง ผู้สอนโขนตัวลิง ผู้สอนโขนตัวลิง

3.2 นาฏศิลปินโขนลิง ผู้แสดงโขนตัวลิง

4.วิธีดำเนินการสนทนา

ผู้วิจัยกล่าวถึงวัตถุประสงค์ในการทำวิทยานิพนธ์และกล่าวถึงปัญหาข้อสงสัยจึงข้อความกรุณาให้ผู้เข้าร่วมประชุมแสดงความคิดเห็นว่า แนวคิดและวิธีแสดงโขนลิงนั้นมีกระบวนการสร้างอย่างไร และความเป็นสุดยอดโขนตัวลิงคืออะไร

5.ผลการร่วมประชุม (ครั้งที่ 1 ณ วิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพ กรมศิลปากร)

ผู้เข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อยได้สนทนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นร่วมกันและได้สรุปผลสนทนา ดังนี้

1.1 ประเด็นแรกคือ การกำหนดท่าทางของโขนตัวลิงเลียนแบบจากลิงที่มีอยู่มากมายในประเทศไทยคือลิงแสม ซึ่งผู้ร่วมสนทนาทุกคนเห็นด้วยนอกจากนี้ยังกล่าวถึงความเป็นไปได้ในการแสดงออกมาของท่วงท่าเฉพาะที่มีลักษณะพิเศษต่างๆ ซึ่งมีอิทธิพลมาจากปรัชญาการแสดงออกมาตามแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง

1.2 ทุกคนเห็นด้วยกับหัวข้องานวิจัย เพื่อหารูปแบบองค์ความรู้ใหม่ในการสร้าง แนวคิดและวิธีแสดงโขนลิง

1.3 ทุกคนเห็นด้วยกับคุณลักษณะอันเป็นรูปแบบเฉพาะของโขนตัวลิง

1.4 ทุกคนเห็นด้วยกับศิลปะการแสดงที่นำไปสู่การแสดงออกท่าทางของโขนตัวลิง

ผู้วิจัยได้กำหนดจัดการสัมมนากลุ่มย่อยเพื่อทำหัวข้อวิทยานิพนธ์เรื่องแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง โดยใช้สถานที่ ณ ห้องประชุมวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ได้เชิญผู้เชี่ยวชาญและครูโขนลิง เข้าร่วมฟังและเสนอข้อคิดเห็นตลอดจนตรวจสอบความถูกต้องของเครื่องมือในการสร้าง แบบสอบถามเพื่อนำไปปรับปรุงแก้ไขให้เกิดประโยชน์สูงสุดในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ผู้เข้าร่วมสัมมนากลุ่ม ประกอบด้วย

1. นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์โขนลิง วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร
2. นายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ อาจารย์ 3 ระดับ 8 โขนลิง วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร
3. นายเฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์ อาจารย์สอนโขนตัวลิงบ้านปลายเนิน
4. นายพรเทพ เลี้ยงสอน อาจารย์พิเศษโขนตัวลิง คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

5. นายทรงเกียรติ แซ่ตั้ง พนักงานข้าราชการ นาฏศิลปินโขนลิง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

6. นายอนุชา เลี้ยงสอน นักศึกษาโขนตัวลิง คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

7. นายวุฒิชัย เทพรักษ์ นักศึกษาโขนตัวลิง คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้วิจัยได้ดำเนินการชี้แจงการทำวิทยานิพนธ์เรื่องแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง เป็นลำดับดังนี้

1. การตั้งปัญหาในการวิจัย

2.การตั้งชื่อเรื่อง

3.การกำหนดวัตถุประสงค์

4.วิธีดำเนินการวิจัย

5. กระบวนการสร้างแนวคิดในการแสดง

6. กระบวนการสร้างวิธีการแสดง

7.กระบวนการสร้างท่าทางโขนตัวลิง

8. คุณลักษณะของศิลปินโขนตัวลิง

9. รูปแบบการสร้างแนวคิด และวิธีแสดงโขนตัวลิงที่เป็นองค์ความรู้ใหม่

10. สาระสำคัญซึ่งเป็นความสุดยอดของตัวศิลปินเอกโขนตัวลิง คือปรัชญาที่ผู้วิจัยได้ค้นพบเพื่อเป็นการสร้างแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง ที่สมบูรณ์แบบ

ผู้วิจัยได้ทำความเข้าใจกระบวนการทั้งหมดกับผู้ร่วมสนทนา อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ได้ให้ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับกระบวนการสร้าง ท่าทางโขนตัวลิงซึ่งต้องเน้นเรื่องของการฝึกหัดเบื้องต้น โดยเฉพาะการฝึกหัดแม่ท่าเป็นสำคัญซึ่งผู้ร่วมสนทนาและผู้วิจัยต่างเห็นด้วย จากนั้นอาจารย์วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ได้ให้ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับการออกท่าทางพิเศษของโขนตัวลิงว่ามีแบบแผนเฉพาะ ครูจะถ่ายทอดกลเม็ดเด็ดพรายให้กับศิษย์เมื่อนำออกแสดงเท่านั้น อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว กล่าวเสริมถึงการออกท่าทางที่จะเลือนหายไปบ้างเช่นปฐม นอกจากนี้การตีบทกระทู้ก็มีความสำคัญต่อการแสดงของโขนตัวลิง เช่น บทกระทู้ตอนนางลอย และบทกระทู้ตอนตีทัพพระลักษมณ์ เป็นต้น

อาจารย์พงษ์พิศ จารุจินดา กล่าวสนับสนุนว่าการออกท่าทางในเพลงหน้าพาทย์ ก็มีความสำคัญยิ่ง เช่น การออกหน้าพาทย์โลมตระนอน โขนตัวลิงแสดงท่าหลุกหลิกในขณะที่ตัวนางแสดงกิริยาอ่อนช้อยเชื่องช้า การแสดงออกของโขนตัวลิงแต่ละตัวสำหรับลิงโล้นกับลิงยอดก็มีความแตกต่างกันด้วย

ผู้วิจัย และครูทั้ง 4 ท่านร่วมกัน พิจารณาถึงหลักการเต้นโขนตัวลิง ที่ถูกต้องซึ่งได้ข้อสรุปดังนี้

1. โขนตัวลิง แสดงออกท่าทางโดยชายไทย ซึ่งจะมีบุคลิกสง่างาม อกผาย ไหล่ผึ่ง หรือ ที่ตำราโบราณมักกล่าวว่า “ชายชาตรี อกสามศอก”

2. โขนตัวลิง มีภูมิหลังมาจากเทพเจ้า การออกท่าทางจึงสง่างาม ภูมิฐาน

3. การรำตีบท โขนตัวลิง จะทำท่าทาง คล่องแคล่วว่องไว เป็นการผสมผสานระหว่างท่าของลิงตามธรรมชาติ และท่าทางของนาฏยศิลป์โขน

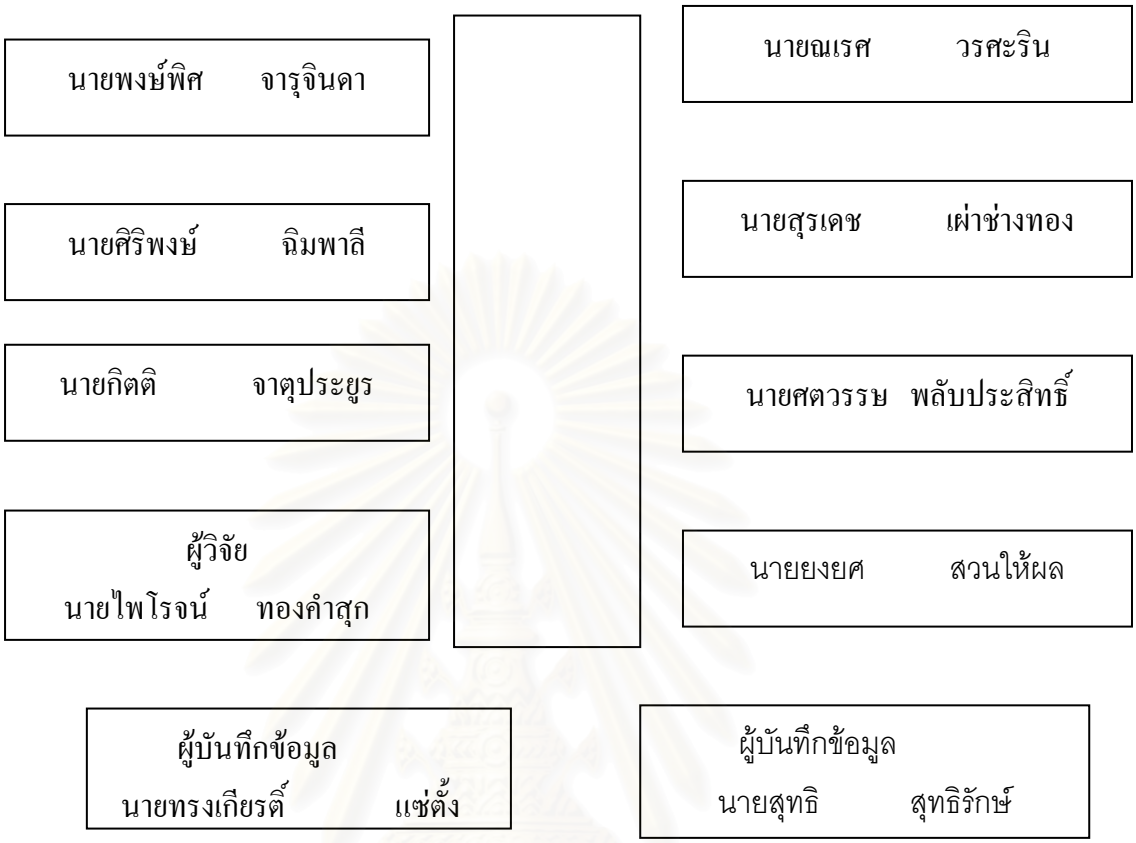
4. การรำเพลงหน้าพาทย์ การแสดงท่าทาง ต้องเข้มแข็ง มีพลัง แฝงอาการหลุกหลิก ของลิงไว้ แต่ข้อสำคัญ คือต้องแม่นจังหวะ

5. การแสดงออกท่าทางของโขนตัวลิงจะสมบูรณ์และถูกต้อง ศิลปินผู้แสดงต้องใส่อารมณ์ ความรู้สึก ต้องเข้าถึงอารมณ์ แล้วแสดงออกมาเป็นท่าทาง จนเป็นแบบแผนมาจนถึงปัจจุบัน

สรุป มติในที่ประชุมเห็นด้วยกับการทำวิทยานิพนธ์เรื่องแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิงซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อวงการนาฏยศิลป์โขนต่อไปในอนาคต

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แผนภูมิที่ 7 การสนทนากลุ่มศิลปินโขนลิง



สถานที่ ห้องพักนาฏศิลปินกลุ่มนาฏศิลป์ สำนักงานสังคีต

การสังเกตและจดบันทึก

ผู้วิจัยได้ใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยเฉพาะการเรียนการสอนโขนตัวลิง ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และวิทยาลัยนาฏศิลป สำรวจสภาพทั่วไปของระบบการเรียนการสอนและขั้นตอนการถ่ายทอดความรู้ของโขนตัวลิง เนื่องจากการถ่ายทอดความรู้ดังกล่าวเป็นข้อมูลพื้นฐานที่ผู้วิจัยคุ้นเคย จึงจะเข้าใจและสามารถเข้าร่วมสังเกตการได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ยังมีการสนทนาซักถามกับครูผู้ถ่ายทอด และจดบันทึกข้อมูลเพื่อนำมาประกอบการวิเคราะห์ร่วมกับข้อมูลการสัมภาษณ์ ในเชิงลึก และการจัดกลุ่มสนทนา เพื่อเป็นการตรวจสอบข้อมูลที่ได้มาจากการศึกษา ทั้ง 3 แหล่งข้อมูล

การประมวลผลและวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาพื้นที่โดยละเอียด การจดบันทึกการถอดเทปบันทึก ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และการจัดกลุ่มสนทนา ทั้งกลุ่มครู และกลุ่มศิลปิน ซึ่งมีข้อมูลในการถกเถียงจนเป็นข้อสรุป ผู้วิจัยทำความเข้าใจ และวิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งมีทั้งข้อมูลที่คล้ายคลึงกันและแตกต่างกัน จากนั้นก็นำข้อมูลทั้งหมดมาจำแนกจัดหมวดหมู่ พร้อมทั้งจัดแบ่งหัวข้อที่ต้องการจะศึกษา การกำหนดหัวข้อจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องศึกษา ความสัมพันธ์ที่จะเชื่อมโยง หัวข้อสำคัญก่อน หลัง โดยอาศัยหลักทฤษฎีระเบียบวิธีวิจัย สำหรับการนำเสนอผลการวิจัย ผู้วิจัยขอนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์มาใช้ตอบปัญหาในการวิจัย ตามวัตถุประสงค์ โดยนำเสนอผลการวิจัยเป็น 4 บท ดังนี้ คือ

บทที่ 1 บทนำ

บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวกับวิธีแสดงโขนลิง

บทที่ 3 การฝึกหัดโขนลิง

บทที่ 4 สรุป อภิปรายและข้อเสนอแนะ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

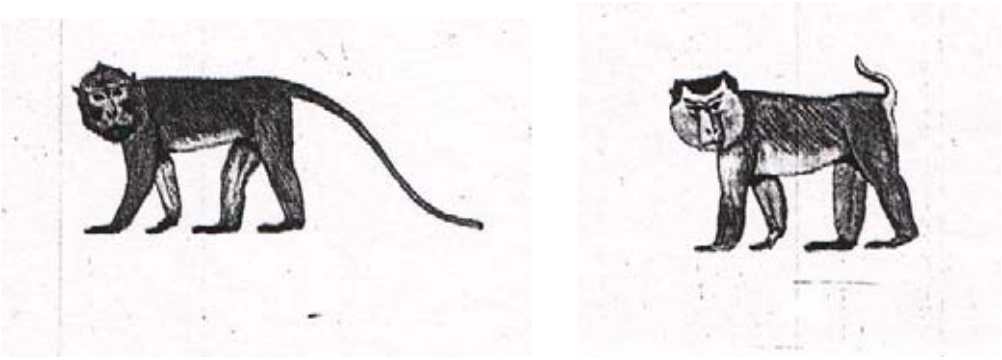
บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวกับวิธีการแสดงโขนลิง

การแสดงโขนลิงมีลักษณะเฉพาะที่มีเอกลักษณ์แตกต่างจากโขนตัวอื่น รูปแบบการเสดง กระบวนท่าทาง ลีลา กลเม็ดเด็ดพราย ตลอดจนการแสดงอารมณ์ความรู้สึก ล้วนมีระเบียบแบบแผนที่ถูกกำหนดไว้และปฏิบัติสืบต่อกันมาเป็นเวลานานโดยอยู่บนพื้นฐานของแนวคิดซึ่งผู้วิจัยได้ทำการศึกษาแล้วพบว่า การออกแบบท่าทางในการแสดงโขนลิงนั้นมีแนวคิด 9 ประการ ดังนี้ แนวคิดเชิงธรรมชาติวิทยาของลิง แนวคิดเชิงศาสนาฮินดู แนวคิดเชิงทฤษฎีการเลียนแบบเรขศิลป์ แนวคิดเชิงทฤษฎีการเคลื่อนไหว แนวคิดเชิงทฤษฎีการสร้างสรรค์ แนวคิดเชิงวิจิตรศิลป์ แนวคิดเชิงวรรณกรรม แนวคิดเชิงการรับราชการ และแนวคิดเชิงการแสดงดั้งเดิมผู้วิจัยได้ทำการศึกษารายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1 แนวคิดเชิงธรรมชาติวิทยาของลิง

ผู้วิจัยได้ร่ำเรียนวิชาการแสดงโขนลิงและได้รับการอบรมสั่งสอนจากโบราณาจารย์ว่าท่าทางของโขนลิงนั้นได้รับการปรับปรุงมาจากท่าธรรมชาติของลิงในประเทศไทย ซึ่งมีอยู่ด้วยกัน 5 ชนิดคือ ลิงวอก ลิงแสม ลิงกัง ลิงเสน และลิงไอ้เงี๊ยะ ลิงพวกนี้ส่วนใหญ่อาศัยอยู่ในป่า แต่บางทีก็ลงมาอาศัยอยู่บนพื้นดินชอบอยู่เป็นกลุ่ม มีตัวผู้และตัวเมียหลายตัว ตัวผู้สามารถช่วยป้องกันกลุ่มจากศัตรูได้ แต่บางครั้งพวกลิงก็รังแกมนุษย์ โดยเฉพาะเมื่อมันมีความคุ้นเคยและหายกลัวมนุษย์แล้ว ลิงมีสังคมที่จัดระเบียบดี และลิงแต่ละตัวรู้ระดับฐานะในสังคมของมัน ความสามารถของมันในการร่วมมือกันและป้องกันอันตรายให้กัน ทำให้มันสามารถหาอาหารได้เก่ง และมีชีวิตที่ยืนยาวขึ้น แม้แต่พวกเสือก็ไม่สามารถจะเข้ามาทำร้ายได้ เพราะจะมีลิงบางตัวคอยระวังภัยและส่งเสียงร้องเตือนภัยล่วงหน้า ทำให้ทุกตัวกระโดดหนีได้ทัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ลิงแสม ลิงกัง

ลิงวอก ลิงเสน ลิงไอ้เงี๊ยะ

ภาพที่ 1 แสดงความแตกต่างระหว่างลิง

(ที่มา : บรอดเดลแมน , 2524)

ลิงทั้ง 5 ชนิดได้แก่ลิงวอก ลิงแสม ลิงกัง ลิงเสน และลิงไอ้เงี๊ยะ ต่างกันที่ขนาด ลำตัว ลักษณะสีของขน ความยาวของหางและลักษณะเฉพาะของขนรอบหัว ลิงชนิดต่าง ๆ เหล่านี้อาศัยอยู่ตามแหล่งที่แตกต่างกันในเมืองไทย แต่แหล่งที่ลิงชนิดหนึ่งอยู่ก็มักจะล้ำเข้าไปในบริเวณที่ลิงชนิดอื่นอยู่ด้วย ลักษณะโดยทั่วไปของลิงแต่ละประเภทจะมีความแตกต่างกันดังนี้

ลิงวอกจะอาศัยอยู่ทางตอนเหนือของประเทศ แถบ จังหวัดสุโขทัย เชียงใหม่ และเชียงราย โดยหาผลไม้ตามป่าเขากินเป็นอาหาร

ลิงแสมมักจะ อยู่ทางใต้บนแหลมมลายู ที่ราบลุ่มรอบๆ อ่าวไทยโดยเฉพาะบริเวณ ใกล้ ๆ กับมนุษย์อยู่ และชอบอาศัยอยู่รอบ ๆ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ทางศาสนา เช่นศาลเจ้าหรือวัด เช่น บริเวณศาลพระกาฬจังหวัดลพบุรี ศาลเจ้าแม่สามมุขบางแสนจังหวัดชลบุรี เขาวังจังหวัดเพชรบุรี และจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ทำให้มันปลอดภัย จากการถูกล่า ในแหล่งที่อยู่เหล่านี้มันมักจะเชื่องและขออาหารกินจากผู้มาเยี่ยมชม

ลิงกังพบได้ทั่ว ๆ ไปเกือบทุกแห่งในเมืองไทย แต่มันชอบอาศัยอยู่ตามป่าสูงและตามภูเขามากกว่าที่ราบที่มีผู้คนคอยรบกวนมัน ลิงกังมีอยู่ที่วนอุทยานแห่งชาติเขาใหญ่ ซึ่งเราอาจจะ

พบกลุ่มของมันที่มีตั้ง 50-100 ตัวกำลังข้ามถนน พวกลิงกังไม่ชอบอยู่ที่เดียวแบบลิงแสม มันชอบร่อนเร่ไปในบริเวณกว้างของป่าเพื่อหาผลไม้กิน

ลิงเสนมีพบกระจัดกระจายอยู่ในบางที่รอบ ๆ เมืองไทย ในบริเวณป่าและเขา ลิงพวกนี้มีขนาดใหญ่กว่าลิงกังเล็กน้อยและชอบใช้ชีวิตส่วนใหญ่อยู่บนพื้นดิน มันค่องข้างจะดุร้ายและไม่กลัวอะไร มันมักจะส่งเสียงร้องดังหนวกหูและจะส่งเสียงเจี๊ยวจ๊าวเป็นระยะอยู่เสมอๆ ความสามารถในการติดต่อสื่อสารระหว่างสัตว์แต่ละตัว ดังนั้นเราจึงต้องเข้าใจวิธีการที่ใช้สื่อสารในการที่จะเข้าใจเรื่องพฤติกรรมของตัวมันด้วย เนื่องจากพฤติกรรมสังคมของสัตว์มีวิวัฒนาการเกิดขึ้นมาพร้อมกับสัตว์ในป่า ลิงที่ถูกเลี้ยงให้โตในกรง หรือถูกจำกัดที่อยู่ จะถูกเพ่งเล็งจากลิงอื่น ๆ ว่าวิปลาสผิดปกติ เพราะมันถูกพรากมาจากพ่อแม่ในป่าและสมาชิกอื่น ๆ ของกลุ่ม ทำให้มันขาดโอกาสที่จะมีพัฒนาการตามปกติ

การติดต่อสื่อสารภายในกลุ่มสังคมของลิงซึ่งอาศัยอยู่บนพื้นดินนั้น เราทำการศึกษาได้ง่าย พวกลิงส่วนใหญ่อาศัยอยู่รวมกันเป็นกลุ่มใหญ่มีพี่น้อง ลูกพี่ลูกน้อง ป้า น้า อา ปู่ ย่า ตา ยาย และญาติต่าง ๆ อยู่รวมกัน พวกลิงมีการจัดระเบียบภายในกลุ่มได้เป็นอย่างดี ลิงแต่ละตัวรู้บทบาทและฐานะซึ่งมีกำหนดโดย อายุ ขนาด กำลังความแข็งแรง และเป็นที่น่าแปลกใจว่า ความสำคัญของตัวแม่ของมันในสังคมก็มีบทบาทกำหนดฐานะของลูกด้วย ในการที่จะเลื่อนขยับฐานะสูงขึ้นไปในสังคม ลิงตัวที่มีอายุน้อยมักจะต้องท้าทายและเอาชนะในการต่อสู้กับลิงที่มีฐานะสูงกว่า พวกลิงส่งสัญญาเกี่ยวกับฐานะของมันให้ตัวอื่น ๆ รู้โดยท่าทาง การเคลื่อนไหว ลักษณะสีหน้า เสียงร้องคำรามและเสียงอื่น ๆ ถ้าเราไปนั่งอยู่ใกล้ ๆ ลิงกลุ่มหนึ่งและสังเกตดูนานพอสมควรเราจะเห็นและเริ่มเข้าใจสัญญาณท่าทางเหล่านี้ ถ้าหากลิงตัวหนึ่งแสดงกิริยาที่ไม่เหมาะสมหรือไม่แสดงความคารวะแก่ตัวที่มีอาวุโสหรือใหญ่กว่ามันจะถูกคุกคามและขับไล่ออกไป ดังนั้นลิงที่มีอายุน้อยจะต้องรู้จักระมัดระวังกิริยาถ้ามันอยากอยู่ในกลุ่ม และมีโอกาสที่จะได้เป็นหัวหน้ากลุ่มต่อไปในวันข้างหน้า

ถ้าหากเกิดการขัดแย้งหรือขัดเคืองขึ้น ตัวที่มีฐานะเหนือกว่าจะทำท่าอ้าปากขู่คำรามเข้าใส่ตัวที่มีฐานะต่ำกว่า มันจะทำริมฝีปากเป็นรูปไข่คล้ายตัวโอโดยซ่อนฟันไว้หลังริมฝีปาก ขนคิ้วจะลุกชันขึ้นและทำเสียงขู่คำรามออกมา ลิงตัวที่เป็นบริวารหรือมีฐานะต่ำกว่าจะต้องพยายามมองเมินไปที่อื่นหรือทำท่าทางส่งสัญญาณของการยอมแพ้หรือเป็นเบี้ยล่าง โดยการดูดริมฝีปากกลับเข้ามาคล้ายกับยิ้มเผยอจนเห็นฟัน และบางทีก็ส่งเสียงร้องเจี๊ยกจ๊ากออกมาด้วย ซึ่งมีความหมายว่า “ฉันยอมแพ้แล้ว---โปรดอย่ากัดฉันนะจ๊ะ” นอกจากนี้ก็ยังส่งสัญญาณท่าทางที่ใช้ระหว่างตัวผู้กับตัวเมียเวลาผสมพันธุ์ หรือที่ใช้ระหว่างแม่กับลูกของมันอีกด้วย ลูกลิงมีนิสัยชอบเล่นเช่นเดียวกับสัตว์เลี้ยงลูกด้วยนมชั้นสูงชนิดอื่น ๆ การเล่นเป็นกิจกรรมที่สำคัญมากของสัตว์ที่มาเจริญเติบโตเต็มที่ที่หลังเพราะมันเป็นการฝึกฝนทั้งทางร่างกายและจิตใจ เพื่อให้พร้อมที่จะ

สามารถทำกิจกรรมต่าง ๆ ของสัตว์ที่โตเต็มวัยได้ พวกลูกลิงที่มีอายุจนถึงหนึ่งหรือสองปีมักจะร่วมเล่นหัวกันในขณะที่พ่อแม่ของมันพักผ่อนหรืองีบหลับไป

การเป็นลิงที่มีฐานะสูงกว่าในกลุ่มลิงด้วยกันมีความสำคัญอย่างไร สำหรับลิงตัวผู้การมีฐานะสูงกว่าลิงตัวอื่น ๆ หมายความว่า มันมีโอกาสที่จะได้รับเลือกอาหารที่มันชอบก่อน และมีโอกาสที่จะได้ผสมพันธุ์กับตัวเมียก่อนตัวอื่น ๆ เมื่อถึงฤดูผสมพันธุ์ ดังนั้นลิงตัวที่สามารถต่อสู้แก่งแย่งจนได้รับฐานะทางสังคมที่สูงกว่าจึงมีโอกาสที่จะมีลูกหลานถ่ายทอดลักษณะเด่นของมันต่อไป และเป็นสาเหตุที่ทำให้เกิดวิวัฒนาการในความสามารถที่จะต่อสู้เพื่อการแก่งแย่งอย่างมีประสิทธิภาพต่อไป พฤติกรรมอีกอย่างหนึ่งที่เราสังเกตพบได้ในลิงเสมอ ๆ คือการไซ้ขนหรือหาหมัดให้กัน โดยการเลียหรือไซ้ขนเพื่อแกะเอาสิ่งแปลกปลอมหรือตัวหมัดหรือเหลือบออก การไซ้ขนให้กันนี้นอกจากจะเป็นการทำความสะอาดขนแล้ว ก็ยังมีความสำคัญพิเศษเพิ่มเติมในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างลิงด้วยกัน เพราะมันเป็นวิธีแสดงความรักใคร่ชอบพอหรือแสดงออกถึงความเคารพนับถือกันด้วย โดยปกติแล้วลิงตัวที่มีฐานะต่ำกว่าหรือเป็นบริวารจะต้องไซ้ขนให้ตัวที่มีฐานะสูงกว่า และตัวหัวหน้าจะได้รับการไซ้ขนมากกว่าใคร ๆ ลิงชอบให้ตัวอื่นไซ้ขนให้และยินดีที่จะยื่นร่างกายของตัวเองให้ลิงตัวอื่นบริการให้

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลของลิงทั้งหมดไปจัดประชุมเพื่อปรึกษากับครูโขนลิงหลายท่าน อาทิ ครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ครูณเรศ วรศะริน ครูพงษ์พิศ จารุจินดา และครูวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ซึ่งล้วนเป็นผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยด้านลิงโดยเฉพาะ ต่างให้ความเห็นตรงกันว่า ลิงแสมเป็นลิงที่มีชุกชุมในประเทศไทย เป็นลิงที่ไม่ดุร้าย และชอบอยู่ใกล้กับคน จึงน่าจะเป็นต้นแบบในการสร้างกระบวนท่าทางโขนลิงในการแสดงโขน นอกจากข้อสรุปดังกล่าวที่ว่าท่าโขน น่าจะมาจากลิงแสมแล้ว ผู้วิจัยยังพบข้อมูลยืนยันเพิ่มเติมว่า ครูกรี วรศะริน ศิลปินแห่งชาติ และผู้เชี่ยวชาญการสอนโขนลิงของกรมศิลปากร กำลังให้อาหารกับลิงแสม และดูพฤติกรรมของลิงอย่างละเอียด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 2 ครูกรี วรศรินกับลิงแสม
(ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จาก นายภิเศก วรศะริน)

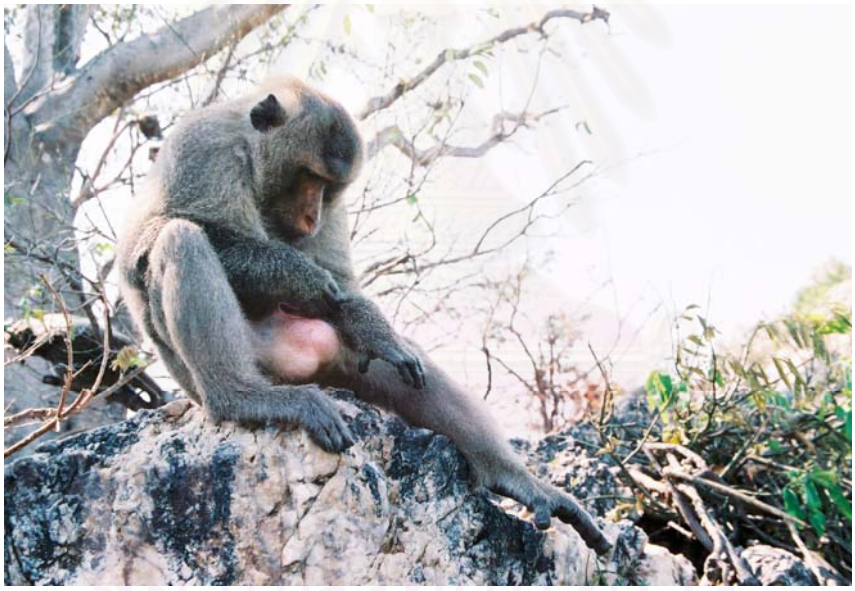
กิริยาท่าทางของลิงแสมซึ่งมีอยู่มากมายนั้น ผู้วิจัยพบว่ามีท่าหลักๆของลิงแสมอยู่ 21 ท่า ที่น่าจะนำมาใช้ในการแสดงโขนโดยตรงหรือเป็นต้นแบบของการเต้นโขนลิง ดังนี้

ท่าจับไม้ ท่าจับของกิน ท่าหาหมัดให้ลิงตัวอื่น ท่าหาหมัดให้ตัวเอง ท่าเกาศีรษะ ท่าเกาข้อมือ ท่าเกาสีข้าง ท่าเกาข้อศอก ท่าเกาเข่า ท่าเกาไหล่ ท่ากระโจน ท่าโลดไล่ ท่ามือป้องหน้ามอง ท่าเหลียวมอง ท่าคว้ามอง ท่าไหว้ ท่ามือเข้าอกมือเดียว ท่ามือเข้าอกสองมือ ท่าวิ่ง ท่าคลาน และท่าขู่ ผู้วิจัยได้นำมาเป็นข้อมูล ในการศึกษาดังนี้

ภาพที่ 3 ท่าจับไม้

ภาพที่ 4 ท่าจับของกิน

ภาพที่ 5 ท่าหาหมัดให้ลิงตัวอื่น



ภาพที่ 6 ท่าหาหมัดให้ตัวเอง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 7 ท่าเกาศีรษะ

ภาพที่ 8 ท่าเกาข้อมือ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 9 เกาสีข้าง

ภาพที่ 10 ท่าเกาข้อศอก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 11 ท่าเกาเข่า

ภาพที่ 12 ท่าเกาไหล่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 13 ท่ากระโจน

ภาพที่ 14 ท่าโลดไล่

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 15 ท่ามือป้องหน้ามอง

ภาพที่ 16 ท่าเหลียวมอง

ภาพที่ 17 ท่าคว้ามอง

ภาพที่ 18 ท่าไหว้

ภาพที่ 19 ท่ามือเข้าอกมือเดียว

ภาพที่ 20 ท่าเข้าอกสองมือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 21 ท่าวิ่ง

ภาพที่ 22 ท่าคลาน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 23 ท่าขู่
(ที่มา : ผู้วิจัย)

โบราณาจารย์โขนลิงคิดประดิษฐ์กระบวนท่าทาง เลียนแบบกิริยาท่าทางของลิงโดยธรรมชาติ เลือกสรรท่าทางแล้วนำมาเป็นต้นแบบ จากนั้นจึงปรุงแต่งให้งดงามตามแบบนาฏยศิลป์โขน ประกอบด้วยท่าทางอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะเช่น ท่าเกา ท่าขู่ ท่าคว้า ท่าคลานอาการหลุกหลิก เป็นต้น และเมื่อนำท่าทางต่าง ๆ มาผสมผสานกับกระบวนท่าของนาฏยศิลป์ไทยตามจารีตการแสดงโขน จะเห็นได้ถึงความสง่างามของกระบวนท่าโขนลิงได้อย่างชัดเจน

2.2 แนวคิดเชิงศาสนาฮินดู

ศาสนาฮินดูเผยแพร่เข้ามาในประเทศไทยเป็นเวลาช้านานสังคมไทยได้รับสืบทอดมาจากพราหณ์ได้สั่งสอนและเผยแพร่คติความเชื่อต่าง ๆ จนกลายเป็นพิธีกรรมทั้งยังผสมผสานกลมกลืนกับพิธีกรรมของศาสนาพุทธจนแยกไม่ออกว่าส่วนไหนเป็นของศาสนาใดสิ่งที่เห็นได้ชัดก็คือพราหมณ์ ได้นำคัมภีร์รามายณะ ซึ่งเป็นหนังสือสำคัญในลัทธิศาสนามาเผยแพร่ให้กับสังคมไทย คัมภีร์รามายณะนี้ชาวฮินดูเคารพนับถือกันอย่างจับใจซึ่งมีสาเหตุดังนี้

1 คัมภีร์รามายณะมีคุณวิเศษต่าง ๆ ใครได้ฟังแล้วก็ล้างบาปได้ และปรารถนาสิ่งใดก็จะได้สมปรารถนา จะเจริญอายุวรรณะ สุขะ พละ และเมื่อละโลกนี้ไปแล้ว ก็จะได้ไปสู่พรหมโลกมีกำหนดว่ารามายณะนี้ให้ใช้พิธีสวดศราทธพรตเพื่อล้างบาปผู้ตาย ผู้ใดอ่านแม้แต่โศลกเดียว ถ้าไม่มีลูกก็จะได้ลูก ถ้าไม่มีทรัพย์ก็จะได้ทรัพย์ และพ้นบาปกรรมบรรดาที่ทำมาแล้วทุก ๆ วัน ผู้ได้อ่านนั้นจะมีอายุยืน เป็นที่นับถือในโลกนี้และโลกหน้าตลอดถึงลูกหลาน ผู้ใดอ่านในเวลาเช้าก็ดี เย็นก็ดี จะหาความเหน็ดเหนื่อยมิได้

2 ประชาชนพวกฮินดูนับถือพระราม ซึ่งเป็นนายกหรือนายโรงของเรื่องเพียงว่าเป็นวีรบุรุษและเป็นมหากษัตริย์ครองอโยธยาเท่านั้นหามิได้ ยังยกย่องว่าคือพระองค์พระวิษณุนารายณ์เป็นเจ้า อวตารลงมาปราบอธรรมได้แก่พวกรากษส มีท้าวราพณาสูรเป็นหัวหน้า เพื่อถนอมโลกไว้ให้บังเกิดความร่มเย็นเป็นสันติสุขแก่ทวยเทพและมนุษย์นิกร พระรามจึงเป็นผู้มีอุปการคุณใหญ่หลวง และเป็นสหายของผู้ได้ทุกข์แม้ผู้ตายไปแล้ว ตามประเพณีลัทธิแห่งพวกฮินดู มักนำศพไปเผาเสียที่ริมฝั่งแม่น้ำ ถ้าเป็นฝั่งแม่คงคายิ่งประสิทธิ์นัก ผู้ตามศพต้องพร่ำบ่นว่า “ราม รามสัตยราม” ตลอดทางที่นำศพไปเพื่อผู้ตายจะได้รับส่วนบุญไปสู่คติ (เทียบคติที่พระภิกษุพร่ำบ่นพระอภิธรรมนำศพ) ทั้งนี้เพราะเชื่ออย่างแน่นแฟ้นว่า พระรามเมื่อทรงพระชนม์อยู่สามารถช่วยผู้ตายไปแล้ว ให้พ้นทุคติได้ทั้งมีเมตตากรุณาปกปักรักษาไพร่ข้าแผ่นดินให้ได้รับความร่มเย็นตลอดไปด้วย

3 พรรณนาถึงจริยวัตรแห่งพระราม เป็นแบบฉบับความดี ความงามเลิศทุกประการ อันสาธุชนควรถือเป็นเยี่ยงอย่าง เพราะมีความประพฤติในฐานะที่อวตารมาเป็นมนุษย์ หาตำหนิด่างพร้อยมิได้เลยเป็นโอรสที่ซื่อสัตย์กตัญญูกตเวทีในพระราชบิดา มีเมตตาปราณีในญาติพี่น้อง ชอบด้วยทำนองคลองธรรม (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว 2513-ข)

ภาพที่ 24 ประติมากรรมหินทรายหนุมานในประเทศอินเดีย

(ที่มา : http://www.hanuman.navajo.cz)

เพราะฉะนั้นจะเห็นได้ว่า รามายณะเป็นเรื่องที่มีเสน่ห์อย่างมาก เป็นที่นิยมของประชาชนชาวอินเดียมาจนตราบเท่าทุกวันนี้ และมีการจัดแสดงเรื่องพระรามเป็นงานเทศกาลประจำปีในภาคเหนือของอินเดีย ส่วนในอินเดียตอนใต้ก็มีการแสดงเรื่องพระรามเหมือนกันเรียกว่า กถักกฬิ เนื่องจากงานวิจัยฉบับนี้เป็นเรื่องเกี่ยวกับลิงผู้วิจัยจึงขอยกเรื่องราวที่แสดงถึงวานรพงศ์ เพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับลิงในรามายณะดังนี้

1. กำเนิดประวัติหนุมาน เป็นบุตรนางอัญชนา มเหสีท้าวเกศรีกปิราช ผู้ครอบครองสำนักอยู่ที่เชิงเขาพระสุเมรุ แต่พ่อจริงของหนุมานคือพระพาย นางอัญชนาครรภ์แก่แล้ว ไปคลอดบุตรทิ้งไว้ที่ในป่า ทารกนั้นหิว เห็นพระอาทิตย์คิดว่าผลไม้ ก็เหาะขึ้นไปจะหยิบกิน พระพายก็ช่วยส่งและช่วยพัดระบายไว้มิให้ร้อนเผอิญวันนั้นพระราหูก็กำลังพยายามจะจับพระอาทิตย์ พอหนุมาน เหาะขึ้นไปถึงรถพระอาทิตย์ พระราหูก็ปล่อยพระอาทิตย์แล้วไปฟ้องพระอินทร์ พระอินทร์ก็ทรงช้างเอราวัณออกไปดูเหตุการณ์ พระราหูนำหน้าไป ฝ่ายหนุมานเห็นพระราหูก็ผละจากพระอาทิตย์ โดดไปจะจับพระราหู พระราหูกลัวจึงวิ่งหนีไปแอบหลังพระอินทร์ หนุมานเห็นช้างเอราวัณสำคัญว่าเป็นผลไม้ลูกใหญ่ จึงตรงเข้าไปจะจับกิน พระอินทร์จึงตีหนุมานด้วยวัชระตกลงยังพื้นดินคางหัก จึงได้นามว่าหนุมาน ฝ่ายพระพายมีความเคือง จึงอุ้มหนุมานเข้าไปในถ้ำ และพระพายเองก็อยู่เสียในนั้นไม่พัดไปมา บรรดาเทวดา มนุษย์และสัตว์ทั้งปวงก็พากันเดือดร้อนทั่วไป จนพระพรหมาต้องไปวิงวอนพระพายจึงยอมออกจากถ้ำ

2. กำเนิดท้าวฤกษราช พระพรหมาทรงบำเพ็ญโยคปฏิบัติน้ำพระเนตรไหล พระพรหมาเช็ดน้ำพระเนตรสลัดลงที่พื้นดินก็เกิดเป็นวานรขึ้นตน 1 ชื่อฤกษราช (คำว่าฤกษภาษาสังสกฤต แปลว่า “หมี” และหมีกับลิงในเรื่องรามายณะนั้น ดูปน ๆ กันอยู่ เช่น ชมพูพาน เป็นต้น เรียกว่าฤกษราช คือ จอมหมี บ้าง วานรราชคือ จอมลิง บ้าง) ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ปรากฏมีพญาหมีอยู่ในกองทัพของพระรามด้วย มีชื่อว่า ชามพูวราช ซึ่งเป็นการแสดงโนบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว สำหรับการแสดงโขนโดยทั่วไปที่ใช้บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 ปรากฏพญาวานรที่ชื่อชามพูวราช ครั้งหนึ่งรับอาสาพระรามไปทำลายพิธีของอินทรชิตในต้นไม้ใหญ่ โดยแปลงร่างเป็นหมีเข้าไปทำลายพิธี จะเห็นได้ว่าจะมีลักษณะที่แตกต่างกันอยู่บ้าง

3. กำเนิดพาลีและสุครีพ ท้าวฤกษราชเที่ยวไปในป่าหิมพานพบสระ ๆ 1 จะลงไปกินน้ำแลเห็นเงาตนเองสำคัญว่าวานรอีกตัว 1 จึงโดดลงไปจะจับ พอขึ้นจากน้ำก็กลายเป็นสตรีมีรูปร่างงดงาม พระอินทร์กับพระอาทิตย์ผ่านไปเห็นนางนั้นก็มีความรัก จึงลงมาสมพาสด้วยนางนางก็มีบุตรด้วยพระอินทร์ตน 1 ชื่อพาลี เพราะเกิดแต่ผม (สังสกฤต “วลี” = ผม) และมีบุตรด้วยพระอาทิตย์ตน 1 ชื่อสุครีพ เพราะเกิดแต่คอ (สังสกฤต) “ครีว” = คอ) พระอินทร์ให้สังวาลแด่พาลี

พระอาทิตย์ไปนำหนุมานมาให้เป็นข้าสุครีพ ฝ่ายฤกษราชนั้นรุ่งขึ้นก็กลับเพศเป็นชายอย่างเดิม แล้วก็พาบุตรทั้ง 2 ไปเฝ้าพระพรหมา

4. สถาปนานครกีษกินธ์ พระพรหมาให้พระวิศวกรรมไปสร้างนครกีษกินธ์ อันเป็นนครมั่งคั่งบริบูรณ์ทุกประการ พรั่งพร้อมด้วยชน ทั้ง 4 พรรณ แล้วพระพรหมาจึงอภิเษกท้าวฤกษราชให้เป็นราชาครองวานรทั้งปวงสถิตนครกีษกินธ์นั้น พาลีและสุครีพก็ไปอยู่กับบิดา ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์นั้นกล่าวถึงกำเนิดของพาลี หรือพญากากาศ และสุครีพต่างกันเล็กน้อย คือนางกาลอัจนาเป็นมารดาของพญาวานรทั้งสอง แต่ต่างบิดากัน พาลีเป็นบุตรของพระอินทร์ ส่วนสุครีพเป็นบุตรพระอาทิตย์ ภายหลังสุครีพจึงมาพบกับหนุมาน และได้ร่วมงานกัน

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว , 2513: 212)

นอกจากนี้ยังปรากฏเรื่องราวของหนุมานในหนังสือชื่อหนุมานนาฏกะ ซึ่งแปลว่า ละครเรื่องหนุมาน มีข้อความกล่าวถึงตำนานของหนุมานว่า หนุมานเองได้เป็นผู้แต่งเรื่องของตน และได้จารึกไว้ที่หน้าผาพระวาลมิกิมุนีผู้นิพนธ์รามายณได้เห็นหนังสือนี้แล้วมีความวิตกว่าจะมีหนังสือที่แข่งกับรามายณของตนจึงไปต่อว่าหนุมาน ๆ ก็บอกพระฤษีว่า ให้เอาแผ่นศิลาที่ที่จารึกเรื่องนั้นโยนทะเลเสีย พระวาลมิกิก็ได้เอาศิลาไปโยนทะเลจริง และศิลานั้นได้จมอยู่ในทะเลหลายร้อยปีจนอยู่มาครั้งหนึ่ง มีผู้ได้ไปพบแผ่นศิลาเหล่านั้น ได้นำไปถวายท้าวโภชเทพ ผู้ครองนครธารา ซึ่งเป็นผู้อุปถัมภ์บัณฑิตย์ มีจินตกวีอยู่ในราชสำนักหลายคน และซึ่งสิ้นพระชนม์เมื่อพุทธศักราชราว 1625 แผ่นศิลาจารึกเรื่องหนุมานที่มีผู้นำไปถวายนั้น ไม่ได้ครบ เรื่องราวขาดอยู่เป็นตอน ๆ ท้าวโภชเทพจึงตรัสใช้ให้จินตกวีชื่อทาโมทรมิศระ เป็นผู้จัดการตกแต่งเรื่องขึ้นใหม่ และให้เพิ่มเติมข้อความขึ้นแทนที่สูญหายไปทาโมทรมิศระ จึงแต่งขึ้นใหม่เป็นรูปละครชนิดนาฏกะอย่างที่เป็นอยู่ ณ กาลบัดนี้ (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2513:203)

ภาพที่ 25 เทวสถานหนุมานในประเทศอินเดีย

(ที่มา : http://www.vaisnava.cz)

ภาพที่ 26 เทวรูปหนุมานในประเทศอินเดีย
(ที่มา : http://www.vaisnava.cz)

เรื่องราวของหนุมานที่ปรากฏในศาสนาฮินดูมีมากมายโดยเฉพาะในหนุมานนาฏกะซึ่งกล่าวถึงประวัติเรื่องราวเฉพาะของหนุมาน การแสดงโขนลิงของไทยได้นำแนวคิดในเรื่องความเป็นเทพของลิงโดยเฉพาะหนุมาน ในศาสนาฮินดู ซึ่งมีความสำคัญเป็นที่ยอมรับ มีการสร้างศาลให้คนได้เคารพกราบไหว้ ซึ่งสังคมไทยก็ได้รับเอาคติความเชื่อในความเป็นเทพของลิงมาด้วย เพราะเหตุนี้การแสดงออกซึ่งกระบวนท่าโขนลิงของไทยจึงมีลักษณะสง่างาม องอาจ ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาเรื่องราวของเทพที่มีความสัมพันธ์ต่อตัวละครที่เป็นลิงในรามเกียรติ์โดยละเอียดดังนี้

เทพเจ้าที่ปรากฏในวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์มีอยู่เป็นจำนวนมาก พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงพระราชนิพนธ์ เรื่องรามเกียรติ์โดยกล่าวถึง ตัวละครที่มีความสัมพันธ์ต่อเทพเจ้าไว้มากมาย แต่ละตัวล้วนมีภูมิหลังที่แตกต่างกัน สำหรับโขนตัวลิงที่ผู้วิจัยจะทำการศึกษานี้ มีแง่มุมของความสัมพันธ์ที่แตกต่างกันอยู่หลายประเด็น ซึ่งมีผลต่อแนวคิด และวิธีแสดงของโขนลิง ความแตกต่างดังกล่าวสามารถหาข้อมูลได้จากบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เป็นสำคัญ เพราะมีเนื้อเรื่องที่เกี่ยวกับประวัติของตัวลิงที่ละเอียด การศึกษาก็เพื่อให้ทราบถึงประวัติความเป็นมาของโขนตัวลิงอันจะนำไปสู่แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง

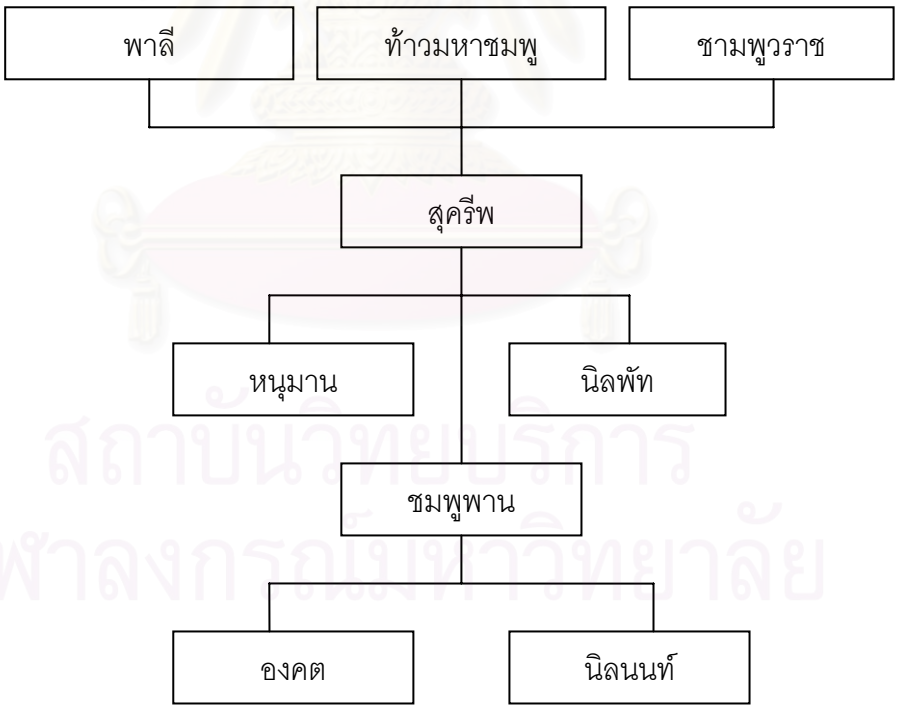
ตัวโขนลิงในเรื่องรามเกียรติ์ ปรากฏเป็นพงศ์ ในหนังสือพงศ์เรื่องรามเกียรติ์ กล่าวถึงวานรพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ และลำดับวานรกษัตริย์ และพญาวานร เอาไว้ดังนี้

อนึ่ง ชื่อวานรในเรื่องรามเกียรติ์นั้น จะว่าด้วยนามวานรกษัตริย์ก่อนคือ ท้าวมหา

ชมพู สีขาบ เป็นเจ้าเมืองชมพู 1 มีมเหสีชื่อ นางแก้วอุดร พระยาพาลี สีเขียว เป็นลูกพระอินทร์ เจ้าเมืองขีดขิน 1 มีมเหสีชื่อนางแก้วดารา 1 มีบุตรด้วยนางมณโฑ ชื่อ พระยาองคต 1 มีบุตรเลี้ยงที่พระอิศวรชุบขึ้นด้วยเหงื่อไคล ประทานชื่อว่า พระยาชมพูพาน สีชมพูแก่ 1 พระยาสุครีพ ลูกพระอาทิตย์สีเสนเป็นอุปราชเมืองขีดขิน 1 พระยาหนุมาน ลูกพระพายสีขาว 1 มีบุตรชายเกิดด้วยสุพรรณมัจฉา ชื่อมัจฉานุมีหน้า และกายเป็นวานรมีหางเป็นปลา 1 เกิดบุตรชายด้วยทางเบญกาย ชื่ออสุรผัด สีเลื่อมประภัสสร มีกายเป็นยักษ์ มีหน้าเป็นวานร 1 พระยานิลพัท ลูกพระกาล สีดำ เป็นอุปราชเมืองชมพู 1 พระยานิลนนท์ ลูกพระเพลิง สีหงสบาท เป็นอุปราชเมือง ชมพู 1 สิ้นพงศ์วานรกษัตริย์แต่เท่านี้ (คงอักขระเดิม)

(ประพันธ์ สุคนธะชาติ , 2514 : 11)

แผนภูมิที่ 8 ลำดับความสำคัญของพญาวานร



ตัวโขนในเรื่องรามเกียรติ์ ที่เรียกว่าตัวลิงถือเป็นฝ่ายธรรมะ ซึ่งสามารถแบ่งประวัติและที่มาได้ดังนี้

เทพผู้บัญชาให้กำเนิด

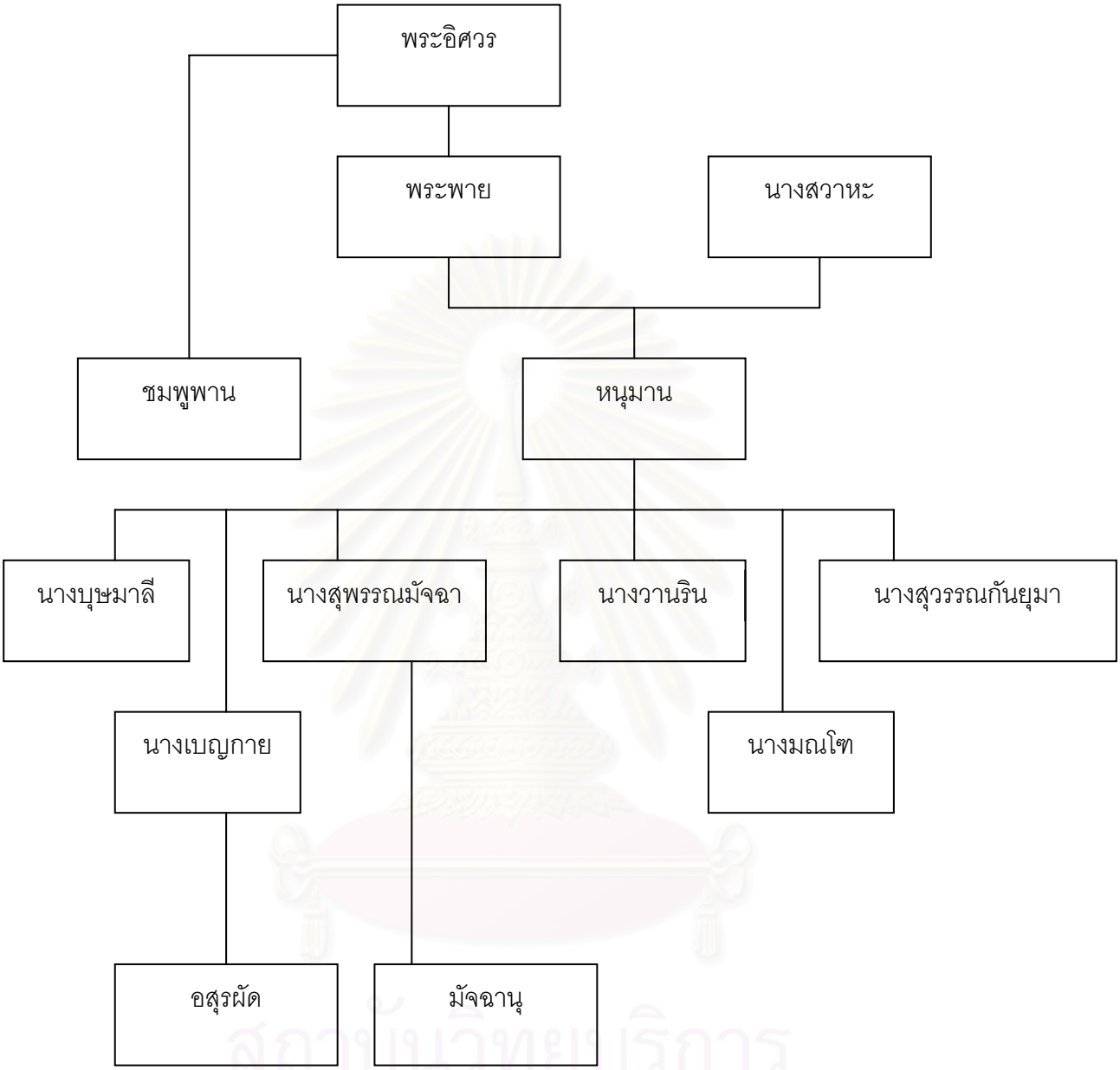
พระอิศวรเป็นมหาเทพผู้ยิ่งใหญ่ มีบุคลิกและลักษณะที่สง่างาม กายสีขาว มีโคอสุภราช เผือกเป็นพาหนะ มเหสีชื่อพระอุมา มีโอรส คือ พระคเณศ

พระอิศวรมีชื่อเรียกขานกันอยู่มากมาย สำหรับคำว่าพระอิศวร แปลว่า พระเป็นเจ้า หรือผู้เป็นใหญ่ ส่วนชื่ออื่น ๆ เช่น ศิวะ แปลว่า กรุณา หรือสะอาด เป็นต้น

ภาพที่ 27 หัวโขนพระอิศวร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แผนภูมิที่ 9 พงศ์หนุมาน



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากแผนภูมิดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า องค์พระอิศวรนั้นเป็นผู้ให้กำเนิดวานรถึง 2 ตน คือ หนุมาน และชมพูพาน

กำเนิดของหนุมานนั้น ปรากฏเป็นบทประพันธ์ ดังนี้

คิดแล้วจึงแบ่งกำลัง แห่งองค์พระพายแกล้วกล้า
เอาเทพอาวุธอันศักดา ทั้งกำลังกายาของเรานี้
ไปซัดเข้าปากสวาหะ จะเกิดบุตรเป็นกระบี่ศรี
อันคทาเพชรเรืองฤทธิ์ มีอานุภาพเกรียงไกร
ให้เป็นสันหลังตลอดหาง จึ่งจะเดินทางอากาศได้
อันตรีเพชรสุรกานต์ชาญชัย ให้เป็นกายกรบาทา
จักรแก้วอันเรืองฤทธิรอน เป็นเศียรวานรแกล้วกล้า
อาวุธทั้งสามศักดา มหิมาประกอบเป็นอินทรีย์
มาตรแม้นจะล้างศัตรู ทั้งหมู่อสุรศักดิ์ยักษี
ใช้ชักเอาตรีเพชรฤทธี ที่อกกระบี่ออกราญรอน

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1 , 2540 : 67)

จากบทกลอนข้างต้นจะเห็นได้ว่า พระอิศวรเป็นผู้บัญชาให้พระพายนำเทพอาวุธ และกำลังของพระองค์ไปซัดใส่ปากนางสวาหะ พระอิศวรคิดจะช่วยพระรามอยู่แล้ว สำหรับอาวุธที่นำมาซัดใส่ปากของนางสวาหะได้แก่

คทาเพชร ให้เป็น สันหลังตลอดหาง
ตรีเพชร ให้เป็น กายกรบาทา
จักรแก้ว ให้เป็น เศียร
ตรีเพชร ให้เป็น อาวุธเก็บไว้ที่หน้าอก

นอกจากพระอิศวรจะบัญชาให้กำเนิดแก่หนุมานแล้ว พระอิศวรยังเอ็นดู และแสดงความห่วงใย ดังบทประพันธ์ที่กล่าวไว้ดังนี้

เห็นวานรน้อยเผือกผู้ ดูกำลังท่วงทีแกล้วกล้า
ควรเป็นทหารพระจักรา ผ่านฟ้าชื่นชมยินดี
จึงบอกคาถามหามนต์ แปลงกายหายตนกระบี่ศรี
ทั้งจังงังคงทนอินทรีย์ แล้วมีพจนารถอวยพร
ให้อายุยืนชั่วกัลปา มีเดชศักดาดั่งไกรสร
ถึงศัตรูจะประหารราญรอน วานรตายแล้วจงเป็นมา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1 , 2540 : 7)

หนุมานถือกำเนิดในวันอังคารเดือนสามปีขาล สามารถแผลงฤทธิ์เป็นสี่หน้าแปดมือ หาวเป็นดาวเป็นเดือน มีกุณฑลขนเพชรเขี้ยวแก้ว มารดาสั่งความไว้ว่า หากมีผู้ใดมาของวิเศษเหล่านี้ ผู้นั้นคือพระนารายณ์อวตาร ให้เข้าไปสวามิภักดิ์ทันที

ภาพที่ 28 หัวโขนหนุมาน

พญาวานรที่พระอิศวรมีบัญชาให้กำเนิดนอกจากหนุมานแล้ว ยังมีชมพูพานอีกตนหนึ่ง ซึ่งถือกำเนิดจากเหงื่อไคลของพระอิศวร มีความรู้ในสรรพยาวิเศษ สำหรับเป็นแพทย์ตำรับยาในกองทัพพระราม ได้ไปอยู่ขีดขิน พร้อมกับหนุมาน

ภาพที่ 29 หัวโขนชมพูพาน

เทพผู้ให้กำเนิด

เทพเจ้าผู้ให้กำเนิดพญาวานร ล้วนมีความหมายสำคัญต่อแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิงเป็นอย่างมาก ได้แก่

พระอินทร์ มเหสักขเทวราช กายสีเขียว เป็นเทพผู้ปกครองดาวดึงส์ มีวิมานชื่อเวชยันต์ ช้างทรงชื่อไอราพต มีสารถีชื่อมาตุลี นายช่างชื่อวิศวกรรม มีมเหสี 4 องค์ คือ สุจิตรา สุชาดา สุธรรมา และสุนันทา

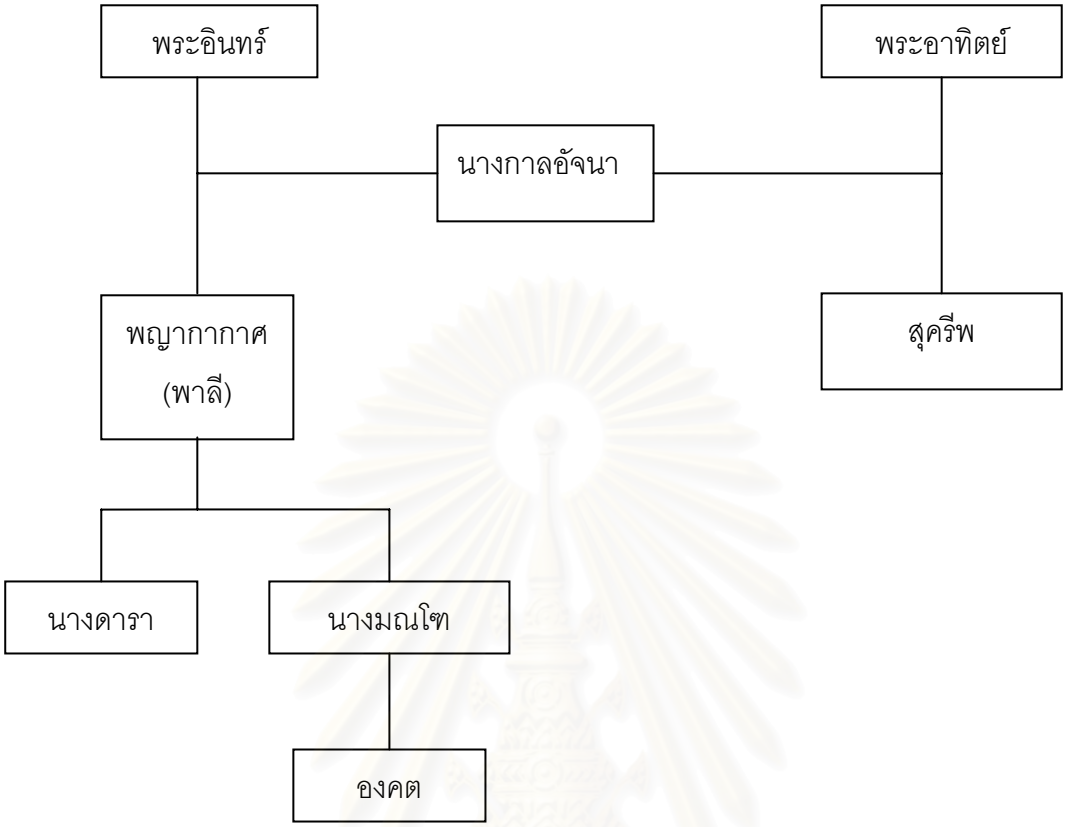
ภาพที่ 30 หัวโขนพระอินทร์

ภาพที่ 31 หัวโขนพระอาทิตย์

พระอาทิตย์ เทพผู้ให้แสงสว่างในเวลากลางวันแก่โลก เป็นบุตรพระกัศยปเทพบิดร กับนางอทิติ มีมเหสี 4 องค์ คือ ฉายา สุวรรณา สวาตี และมหาวีรยา มีรถเทียมด้วยม้า 7 ตัว มีสารถีชื่ออรุณ เมืองที่อยู่ชื่อวิวัสวตี

พระพาย หรือพระวายุ เป็นบุตรพระกัศยปเทพบิดรกับนางทิติ มีรถแก้วเป็นพาหนะ เป็นโลกบาลประจำทิศพายัพ

แผนภูมิที่ 10 พงศ์พญากากาศ (พาลี)



จากแผนภูมิพงศ์พญากากาศ (พาลี) ปรากฏกำเนิด และความสัมพันธ์ของพาลี กับสุครีพ ซึ่งเป็นพี่น้องต่างบิดากัน การถือกำเนิดเกิดจากเทพโดยตรง พระอินทร์ลงมาพบกับนางกาลอัจนา มีความประดิพัทธ์ต่อกัน

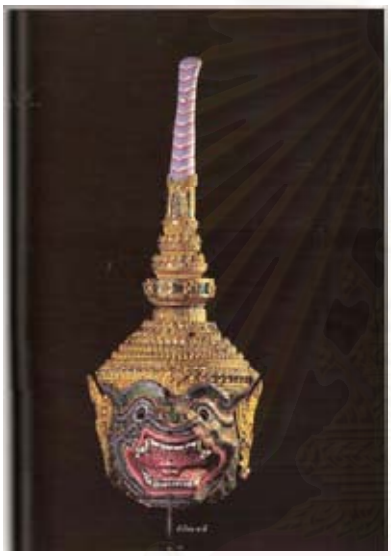
เข้าชิดแล้วลูบปฤษฎางค์ ตะโบมโลมพลางทางรับขวัญ
นางเกิดประดิพัทธ์ต่อกัน ก็มีครรภ์ด้วยเดชอินทรา
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1 , 2540:60)

นางกาลอัจนาตั้งครรภ์ ต่อมาก็ให้กำเนิดบุตรชายมีกายสีเขียวเหมือนบิดา

ส่วนสุครีพนั้นเป็นลูกของพระอาทิตย์ และนางกาลอัจนาเช่นกัน

ลูบหลังลูบหน้านงลักษณ์ พิศพักตร์ภิรมย์ชมขวัญ
ยั่วเย้าสนิทติดพัน นางนั้นยินดีปรีดา
เสร็จแล้วจึ่งองค์พระทินกร สำแดงฤทธิรอนแกล้วกล้า
เหาะจากบรรณศาลา ไปยังมหาพิชัยรถ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1 , 2540:61)



ภาพที่ 32 หัวโขนพาลี

ภาพที่ 33 หัวโขนสุครีพ

ทั้งพาลี และสุครีพถือกำเนิดมาจากมารดาเดียวกัน ซึ่งนางกาลอัจนาเดิมเป็นชายาของฤษีโคดม มีบุตรชื่อนางสวาหะ แต่ทั้งพระอินทร และพระอาทิตย์ต่างลักลอบได้เสียกับนางกาลอัจนาโดยที่พระฤษีโคดมไม่รู้ จนมีบุตรชาย 2 คน แต่ทางสวาหะรู้เรื่องดี วันหนึ่งฤษีโคดมพาบุตรทั้ง 3 ไปอาบน้ำ โดยอุ้มลูกชายคนหนึ่ง อีกคนให้ขี่คอ ส่วนลูกสาวเดินตามมา สวาหะคิดน้อยใจจึงเดินบ่นว่า ทีลูกคนอื่นอุ้มชูขี่หลัง ลูกตัวเองกลับให้เดินเอง พระฤษีโคดมได้ยินก็ซักถาม ทางสวาหะจึงเล่าให้ฟัง พระฤษีโกรธมากจึงตั้งจิตอธิษฐาน หากเด็กทั้ง 3 เป็นลูกของตนให้ว่ายกลับมา หากเป็นลูกชายอื่น ขอให้กลายเป็นลิงแล้วว่ายน้ำข้ามเข้าป่าไป จากนั้นพระฤษีก็โยนเด็กทั้ง 3 ลงแม่น้ำ มีเพียงสวาหะที่ว่ายน้ำกลับมาหาพระฤษี พระอินทร์ และพระอาทิตย์รู้เรื่องก็มาดูแลโอรสของตนแล้วสร้างเมืองให้ชื่อว่าขีดขิน เมื่อพระฤษีกลับมาถึงอาศรมก็ต่อว่านางกาลอัจนา และสาปให้นาง

เป็นหิน นางกาลอัจนาโกรธนางสวาหะมากจึงสาปให้นางสวาหะไปยืนตีนเดี่ยวเหนี่ยวกินลมที่เชิงเขาจักรวาล และสาปซ้ำว่าจะพ้นคำสาปก็ต่อเมื่อออกลูกเป็นลิงที่มีฤทธิ์

สำหรับหนุมานนั้นเป็นลูกของพระพาย กับนางสวาหะ

จากแผนภูมิ พงศ์หนุมานดังกล่าว จะเห็นได้ว่า พระพาย และนางสวาหะ เป็นบิดามารดา เมื่อพระอิศวรบัญชาให้พระพายนำเทพอาวุธ และพลังของตนไปซัดใส่ปากนางสวาหะ ก็ได้กำชับให้พระพายเป็นบิดา ดังนี้

แล้วดูป้องกันอันตราย อย่าให้ใครกล้ำกลายดวงสมร
ตัวท่านนั้นเป็นบิดร วานรในครรภ์นางเทวี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1 , 2540:67)

เมื่อนางสวาหะได้รับของที่พระพายซัดใส่ปาก ผลก็คือนางสวาหะตั้งท้องถึง 30 เดือน แล้วจึงคลอดลูกออกมาทางปาก วันที่คลอดตรงกับปีขาล วันอังคาร เดือนสาม

ครั้นได้ศุภฤกษ์ยามดี พระรวีหมดเมฆแสงฉาน
ปีขาลเดือนสามวันอังคาร เยาวมาลย์ก็ประสูติโอรส
เป็นวานรผู้แผ่นออกทางโอษฐ์ เผือกผ่องไพโรจน์ทั้งกายหมด
ใหญ่เท่าพระชันษาได้โสพัส อลงกตดั่งดวงศศิธร

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1 , 2540:68)

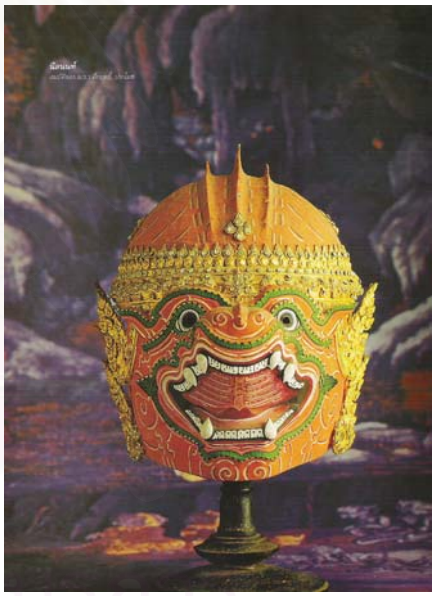
สำหรับหนุมานซึ่งเป็นตัวเอกของเรื่องรามเกียรติ์นั้น มีความเป็นเทพอย่างเต็มเปี่ยม จากบทกลอนที่กล่าวมาแล้ว จะเห็นได้ว่า พระอิศวรเป็นผู้บัญชาให้กำเนิด แต่พระพายเป็นผู้ให้กำเนิด พระอิศวรตรัสว่าให้พระพายเป็นบิดา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 34 หัวโขนมหาชมพู

ภาพที่ 35 หัวโขนชามพูวราช

ภาพที่ 36 หัวโขนนิลพัท



ภาพที่ 37 หัวโขนนิลนนท์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 38 หัวโขนองคต

เทพผู้อวตาร

สำหรับบรรดาวานรที่เทพเจ้าอวตารลงมาเพื่อช่วยเหลือพระราม ในการทำศึกสงครามกับทศกัณฐ์นั้น ปรากฏเป็นบทกลอน ดังนี้

เมื่อนั้น ฝูงเทพเทวาน้อยใหญ่
ต่างทูลอาสาพระภูวไนย จะขอไปเป็นพลพระอวตาร
มาล้างเหล่าอสูรพาลา ที่หยาบช้าเบียนโลกทุกสถาน
พระราหูฤทธิไกรชัยชาญ เป็นทหารชื่อนิลปานัน
พระพินายนั้นเป็นนิลเอก พระพิเนกนั้นเป็นนิลขัน
พระเกตุเป็นเสนีกุมิตัน พระอังคารเป็นวิสันตราวี
พระหิมพานต์จะเป็นโกมุท พระสมุทรนิลราชกระบี่ศรี
พระเพลิงเป็นนิลนนท์มนตรี พระเสาร์เป็นนิลพานร
พระศุกร์เป็นนิลปาสัน พระหัสนั้นมาลุนทเกสร
พระพุธเป็นสุรเสนฤทธิรอน พระจันทร์เป็นสัตพลี
วิรูฬหกวิรูปักษ์สองตระกูล เป็นเกยูรมายูรกระบี่ศรี
เทวัญวานรนอกนี้ บาญชีเจ็ดสิบเจ็ดสมุดตรา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1 , 2540:227)

พระราหู เทวดานพเคราะห์ สีม่วง เคยเป็นผู้ถือธงชัยในกองทัพพระอิศวร บุตรท้าวเวปจิตติกับนางสิงหิกา เมื่อเกิดมีหางเป็นนาค มีที่อยู่ในอากาศ วิมานเป็นสีนิล มีสิงห์เป็นพาหนะ รับอาสาอวตารเป็นทหารพระรามชื่อว่านิลปานัน

พระพินาย เทวกุมาร โอรสพระอิศวร สีสัมฤทธิ์ เคยเป็นนายกองปีกขวาแห่งกองทัพพระอิศวรเมื่อครั้งไปปราบตรีบุรัม รับอาสาอวตารเป็นทหารพระรามชื่อนิลเอก

พระพิเนก เทวดาสีหงส์ดิน รับอาสาอวตารเป็นทหารพระรามชื่อนิลขัน

พระเกตุ เทวดานพเคราะห์ สีทอง รับอาสาอวตารเป็นทหารพระรามชื่อกุมิตัน

พระอังคาร เทวดานพเคราะห์ สีชมพู ถือกันว่าเป็นเทพเจ้าแห่งเลือด และการสงคราม เพราะมีฐานะเป็นแม่ทัพ ทั้งยังเป็นผู้ทรงพลัง มีความแข็งแรง มีกระบือเป็นพาหนะ วิมานที่ประทับสีทับทิม รับอาสาอวตารเป็นทหารพระรามชื่อวิสันตราวี

พระหิมพานต์ เทวดา เจ้าป่าหิมพานต์ สีหงส์ชาด รับอาสาอวตารเป็นทหารพระรามชื่อโกมุท

พระสมุทร เทวดา เจ้าทะเล สีน้ำไหล รับอาสาอวตารเป็นทหารพระรามชื่อนิลราช

พระเพลิง เทวดาเจ้าแห่งไฟ เคยเป็นนายกองหลัง แห่งกองทัพพระอิศวร เมื่อครั้งปราบตรีบุรัม รับอาสาอวตารเป็นพญาวานรในกองทัพพระรามชื่อนิลนนท์

พระเสาร์ เทวดานพเคราะห์ กายสีดำ มีธนูเป็นอาวุธ มีเสือเป็นพาหนะ รับอาสาอวตารเป็นทหารพระรามชื่อวิมล หรือนิลพานร

พระศุกร์ เทวดานพเคราะห์ สีเลื่อมประภัสสร (เลื่อมเหลือง) โอรสพระภฤคุปชาบดี กับนางชยาติ เป็นเทพเจ้าแห่งความรัก และความสวยงาม ตลอดจนความมีสันติภาพ วิมานสีทอง ทรงโคเป็นพาหนะ รับอาสาอวตารเป็นทหารพระรามชื่อนิลปาสัน

พระพฤหัสบดี เทวดานพเคราะห์ กายสีเหลือง เป็นเทพฤษี และเป็นปุโรหิต ของเทวดา เป็นบุตรพระอังคิรสมุนี กับนางสมปฤดี มีพาหนะเป็นกวางทอง มือถือกระดานชนวน รับอาสาอวตารเป็นทหารพระรามชื่อมาลุนทเกสร

พระพุธ เทวดานพเคราะห์ กายสีเขียว เป็นเทพแห่งวาจา และการพาณิชย์ นับเป็นผู้ฉลาด มีความรู้ มือถือขอช้าง มีช้างเป็นพาหนะ รับอาสาอวตารเป็นทหารพระรามชื่อ สุรเสน

พระจันทร์ เทวดานพเคราะห์ สีนวลหรือขาว เป็นโอรสพระอัตริมุนี กับนางอนสูยา ทรงรถมีล้อ 3 ล้อ เทียมด้วยม้าสีขาวดังดอกมะลิ 10 ตัว ทรงเป็นเทพเจ้ารักษาโลกบาลประจำทิศอีสาน รับอาสาอวตารเป็นทหารพระรามชื่อสัตพลี

วิรูฬหก เจ้าแห่งกุมภัณฑ์ โลกบาลประจำทิศใต้ สีม่วงแก่ รับอาสาอวตารเป็นทหารพระรามชื่อเกยูร

วิรูปักษ์ เจ้าแห่งนาค โลกบาลประจำทิศตะวันตก สีม่วงอ่อน รับอาสาอวตารเป็นทหารพระรามชื่อมายูร

ลิงเชื้อสายเทพ

ตัวลิงในเรื่องรามเกียรติ์ทุกตัวมีเชื้อสายแห่งความเป็นเทพทั้งสิ้น แต่ละตัวมีฤทธิ์เดชมากมาย ไม่ว่าจะเป็นสุครีพ นิลพัท ชมพูพาน องคต นิลนนท์และบรรดาสิบแปดมงกุฎเพื่อมาช่วยพระรามต่อสู้กับฝ่ายยักษ์ สำหรับหนุมาน เป็นพญาลิงที่มีฤทธิ์เดชมากที่สุดและมีความใกล้ชิดกับพระราม ทั้งยังเป็นผู้ที่นำกล่องดวงใจของทศกัณฐ์มาถวาย จึงเป็นลิงที่น่าจะศึกษามากที่สุด โดยการศึกษาประวัติ และลักษณะของหนุมาน เพื่อนำไปสู่แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง ดังนี้

ลักษณะของหนุมานในความเป็นส่วนตัว

หนุมานในเรื่องรามเกียรติ์ มีลักษณะความเป็นชายไทยแต่โบราณ มีการปฏิบัติตนอยู่ในกรอบของสังคมประเพณี และวัฒนธรรมไทย วิถีแห่งชาติกำเนิด เป็นตัวบังคับให้หนุมาน เป็นคนดีในสังคมไทย การมีเมียหลายคนในสังคมไทย (ในยุคนั้น) ไม่ถือว่าผิด ดังตัวอย่างการปฏิบัติตนซึ่งจะสะท้อนออกมาเป็นหลัก และวิธีการแสดงโขนตัวลิงได้ดังนี้

1. การเป็นสามี เนื่องจากหนุมานมีภรรยาหลายคน มีทั้งเป็นมนุษย์และไม่ใช่มนุษย์ ภารกิจในการทำงานนั้นมีส่วนเอื้อต่อการมีภรรยาของหนุมาน เริ่มจากภรรยาคนแรก คือ นางบุษมาลี หนุมานเดินทางไปสืบหนทางไปกรุงลงกา ระหว่างทางมาพบเมืองร้างแห่งหนึ่ง รู้ภายหลังว่าชื่อเมืองมายัน นางบุษมาลีถูกสาปให้อยู่เฝ้าเมืองร้างแห่งนี้ ต่อเมื่อพบทหารเอกของพระรามจึงจะพ้นคำสาป หนุมานพบและได้นางเป็นภรรยา จากนั้นจึงส่งนางขึ้นสวรรค์

ภรรยาคนที่สอง คือ นางเบญกาย ซึ่งทศกัณฐ์ใช้ให้แปลงเป็นสีดาทำตายลอยน้ำมายังบรรณศาลาเพื่อลวงพระราม หนุมานทูลพระรามว่าน่าจะเป็นกลอุบายของยักษ์ และขอนำศพนั้นเผาไฟ ระหว่างนั้นนางเบญกายพอถูกไฟเผาก็ร้อนไปทั่วแทบจะสิ้นชีวิต จึงเหาะหนี หนุมานออกติดตามจับได้นำตัวมาถวายพระรามทันที สุครีพสอบสวนจึงรู้ว่าเป็นบุตรของพิเภก และทศกัณฐ์ได้ใช้มา พระรามเห็นแก่พิเภก จึงใช้ให้หนุมานนำนางกลับไปส่งยังกรุงลงกา ระหว่างทางหนุมานเกี้ยวพาราสีจนได้นางเป็นภรรยา

ภรรยาคนที่สาม คือ นางสุพรรณมัจฉา ลูกสาวของทศกัณฐ์กับนางปลา ถูกใช้ให้มาขนหินที่บรรดากองทัพลิงต่างโยนลงมา หวังสร้างสะพานข้ามไปสู่เมืองลงกา สุครีพเห็นผิดสังเกตจึงใช้ให้หนุมานดำน้ำลงไปดูว่าเกิดอะไรขึ้น หนุมานพบฝูงปลามาขนหินไปทิ้ง จึงเข้าไล่ และได้พบกับนางสุพรรรณมัจฉาจึงเข้าเกี้ยวพาราสีจนได้นางเป็นภรรยา

ภรรยาคนที่สี่ คือ นางวานริน เมื่อครั้งที่หนุมานออกติดตามวิรุญจำบังซึ่งหนีการต่อสู้มาจนได้พบกับนางวานริน หนุมานเข้าเกี้ยวพาราสีจึงรู้ว่านางถูกสาปให้อยู่ที่เขาอังกาศ เมื่อใดพบกับทหารเอกของพระรามมาสังหารยักษ์ นั้นแหละจึงจะพ้นคำสาป หนุมานเกี้ยวพาราสีจนได้นางเป็นภรรยา

ภรรยาคนที่ห้า คือ นางมณโฑ มเหสีของทศกัณฐ์ เมื่อครั้งที่หนุมานต้องไปทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ของนางมณโฑ ซึ่งพิเภกบอกว่าในพิธีนั้นห้ามความปฏิพัทธ์เสน่หา หนุมานจึงแปลงเป็นทศกัณฐ์ เข้าไปเกี้ยวนางมณโฑ นางไม่รู้จึงยอมเป็นภรรยาของหนุมานโดยดี

ภรรยาคนที่หก คือ นางสุวรรณกันยุมา ชายาหม้ายของอินทรชิต เมื่อครั้งที่หนุมาน แกล้งทำอุบายเข้าไปสวามิภักดิ์กับทศกัณฐ์ จนทศกัณฐ์เชื่อตั้งให้เป็นโอรสเทียบเท่าอินทรชิต พร้อมยกสมบัติ และนางสุวรรณกันยุมาให้แก่หนุมาน

จะเห็นได้ว่าภรรยาทุกตนของหนุมานมีความสัมพันธ์ต่อภารกิจทั้งสิ้น การได้มาซึ่งภรรยาทำให้ภารกิจที่ได้รับมอบหมายสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

2. การเป็นพ่อ บุตรของหนุมานมี 2 ตน เกิดจากนางเบญกาย มีชื่อว่าอสุรผัด และเกิดจากนางสุพรรณมัจฉา มีชื่อว่า มัจฉานุ ถึงแม้หนุมานจะไม่ได้ทำหน้าที่พ่อที่ดี เพราะไม่ได้เลี้ยงดู แต่อย่างไรก็ตามเมื่อพ่อลูกได้พบกัน ต่างก็แสดงความรักความห่วงใยต่อกัน

อสุรผัดนั้นเกิดในกรุงลงกา มารดาเลี้ยงดูเป็นอย่างดี เมื่อสิ้นทศกัณฐ์ พิเภกกลับมาครองกรุงลงกา มีบรรดาศักดิ์เป็นท้าวคิริวงศ์ ต่อมาไพนาสุริยวงศ์ โอรสทศกัณฐ์กับนางมณโฑ และท้าวจักรวรรดิสหายทศกัณฐ์ กลับมากรุงลงกาจับท้าวทศคิริวงศ์ขังไว้ อสุรผัดจึงต้องออกตามหาบิดาซึ่งบวชอยู่ เพื่อที่จะได้ไปช่วยท้าวทศคิริวงศ์ อสุรผัดเดินทางมาถึงเขาแก้วมณฑป ได้พบกับฤษีหนุมาน พ่อลูกได้พบกันเป็นครั้งแรก อสุรผัดร้องไห้พลางกอดบิดาพลางเล่าเรื่องต่างๆให้บิดาฟัง

มัจฉานุนั้นเมื่อถือกำเนิดแล้ว ก็ได้พบกับมัยราพณ์ จากนั้นมัยราพณ์รับเป็นบุตรบุญธรรมมีหน้าที่รักษาด่าน ก่อนที่จะลงไปยังเมืองใต้บาดาลพ่อลูกได้พบกัน เมื่อครั้งที่หนุมาน ติดตามมัยราพณ์ที่ลักตัวพระรามมา ทั้งคู่ต่อสู้กัน ภายหลังจึงรู้ว่าเป็นพ่อลูกกัน เมื่อหนุมานสังหารมัยราพณ์พาพระรามกลับพลับพลาแล้ว หนุมานได้ให้มัจฉานุและไวยวิก โอรสของมัยราพณ์ปกครองเมืองร่วมกัน

ถึงแม้นหนุมานจะไม่เคยเลี้ยงดูบุตรทั้งสองแต่หนุมานก็ให้ความรัก ความห่วงใย เมื่อใดมีโอกาสมักจะส่งเสริมบุตรของตน โดยต่อมาบุตรทั้งสองก็ได้รับราชการกับพระราม

จากการศึกษาแนวคิดของศาสนาฮินดู และรามยณะพบว่า โขนตัวลิงมีภูมิหลังของความเป็นเทพ ทำให้มีความเข้าใจในการแสดงออกกระบวนท่าทางที่ผึ่งผาย สง่างาม การเคลื่อนไหวที่สุขุม ไม่ทะโมนตามแบบลิงในธรรมชาติทั้งหมด นับเป็นคุณลักษณะที่สำคัญยิ่งต่อโขนตัวลิง การแสดงออกที่ผสมผสานท่าหลุกหลิก โลดโผน ตีลังกา ม้วนตัวไปมา แต่แฝงอาการผึ่งผาย สง่างาม เป็นเสน่ห์ของโขนตัวลิงที่น่าประทับใจ

2.3 แนวคิดเชิงทฤษฎีการเลียนแบบเรขศิลป์

การเลียนแบบเป็นสิ่งที่ควรจะได้ศึกษาเพราะมีผลต่อการแสดงโดยเฉพาะการแสดงโขนตัวลิง ศิลปะแห่งการแสดงออกมีผู้กล่าวไว้ดังนี้ เพลโต (Plato 428 – 349 B.C.) และอริสโตเติล (Aristotle 384 – 322 B.C.) นักปรัชญาทั้งสองได้ให้ความเห็นไว้ว่า ศิลปะคือการเลียนแบบ (ความเหมือนจริง) อะไรบางอย่างจากโลกภายนอก โดยทำให้เหมือนต้นแบบมากที่สุด อริสโตเติลกล่าวเพิ่มเติมว่า เป็นโลกของแบบ (World of form) (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ , 2549 : 58)

จากคำกล่าวข้างต้น สามารถวิเคราะห์ได้ว่า การแสดงออกท่าทางของโขนตัวลิงต้องอาศัยการเลียนแบบจากรูปทรง เพื่อเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ดังนี้

1. การแสดงออกของร่างกายต้องแสดงถึงรูปทรงซึ่งมีลักษณะเป็นนามธรรมเข้าถึงได้ด้วยความคิดและเหตุผล การกำหนดท่าทางจึงเป็นแบบจินตภาพ ที่ต้องการสื่อความหมายแห่งความงาม ที่มีคุณค่าการตั้งท่าของโขนโขนตัวลิง เกิดรูปทรง ส่วนโค้ง ส่วนเหลี่ยมของสรีระอย่างชัดเจน

2. ศิลปะไม่ใช่การเลียนแบบศิลปะมาอีกทอดหนึ่ง หรือการเลียนแบบมาอีกทอดหนึ่ง แต่ศิลปินจะมองลึกไปถึง “ต้นแบบ” หรือแก่นสารของสิ่งต่าง ๆ ที่ผัสสะเข้าไปไม่ถึง กระบวนท่าเต้นของโขนตัวลิง เป็นการเลียนแบบ ท่าทางของลิงโดยธรรมชาติ ท่าทางของชายไทยดูองอาจ และท่าทางในด้านนาฏยศิลป์โขน กระบวนท่าทางต่าง ๆ ถูกหล่อหลอม ศิลปินผู้สร้างสรรค์มองลึกลงไปถึงแก่น และสามารถถ่ายทอดออกมาอย่างน่าอัศจรรย์ ท่าเต้นของโขนตัวลิง มีความกลมกลืนกันเมื่อเทียบกันโขนตัวอื่น ๆ

เมื่อกล่าวถึงรูปทรงในแนวคิดของ เพลโต และอริสโตเติลแล้ว ในทฤษฎีของหลักการของทัศนศิลป์ กล่าวถึง ประเภทของรูปร่าง และรูปทรง โดยแบบเป็น 3 ประเภทดังนี้

1. รูปร่าง และรูปทรงธรรมชาติ (Natural Form)
2. รูปร่างและรูปทรงเรขาคณิต (Geometrical Form)
3. รูปทรงอิสระ (Free Form)

(สมชาย พรหมสุวรรณ , 2548 : 72)

ทฤษฎีอันเป็นหลักดังกล่าว ครอบคลุมทั้ง จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม และภาพพิมพ์ ซึ่งต้องสรรค์สร้างรูปทรงให้เกิดความงาม ซึ่งจะสามารถโยงเข้าสู่รูปทรงของท่าเต้นท่ารำของนาฏยศิลป์โขนได้ กระบวนท่าเต้นของโขนตัวลิง มีกระบวนท่ารูปทรงต่าง ๆ มากมาย ล้วนมีความงาม ตามทฤษฎีของหลักการทัศนศิลป์ ดังนี้

1. รูปร่างและรูปทรงธรรมชาติ (Natural Form) ได้แก่ รูปร่างหรือรูปทรงที่เห็นแล้วทำให้นึกถึง หรือเชื่อมโยงถึงสิ่งของที่มีอยู่ตามธรรมชาติ รูปร่างหรือรูปทรงดังกล่าวนั้น อาจเหมือนหรือคล้ายคลึงกับของจริงก็ได้ โครงสร้างของรูปทรงของรูปนี้จะเลียนแบบรูปทรงธรรมชาติ ดังเช่น โครงสร้างท่าทางของโขนตัวลิง มีลักษณะที่เลียนแบบลิงโดยธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็น ท่าเกา ท่าขู่ และท่าคว้า เป็นต้น

ภาพที่ 39 ท่าขู่

ภาพที่ 40 ท่าคว้า

(ที่มา : รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม)

2.รูปร่างและรูปทรงเรขาคณิต (Geometrical Form) ได้แก่ รูปร่างหรือรูปทรงที่สร้างขึ้นโดยใช้เครื่องมือเรขาคณิต เช่น วงเวียน ไม้บรรทัด ไม้ฉาก เป็นต้น รูปทรงที่ได้คือ รูปทรงวงกลม สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม วงรี โครงสร้างพื้นฐานของศิลปะทุกประเภทจะหลีกเลี่ยงรูปทรงเรขาคณิตไปไม่พ้น ตัวอย่างท่าเต้นของโขนตัวลิง ที่สามารถมองเห็นเป็นรูปทรง ได้แก่

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่าเริ่มต้น แม่ท่าลิงพนมมือ โดยภาพรวมตั้งแต่ ศีรษะ ช่วงแขน ช่วงขา คือการนั่งคุกเข่า พนมมือไหว้ระดับอก มีลักษณะเป็นรูปสามเหลี่ยมหน้าจั่ว แต่ในลักษณะเดียวกันโขนตัวลิงต้องกันศอกเพื่อให้สอดคล้องกับเข่า เพื่อให้ได้ระยะที่ดูงามตามแบบนาฏยศิลป์โขน

ภาพที่ 41
ท่าพนมมือ

ท่าลงวงเหลี่ยมอัด เมื่อดูเฉพาะช่วงขาเห็นได้ว่า มีลักษณะเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส คือ การแยกขาย่อเข่าลง ให้ปลายนิ้วท่าทั้งสองชี้ไปด้านข้าง หน้าขาจะขนานกับพื้น การย่อเข่าของโขนตัวลิงเป็นกระบวนท่าที่ แสดงความมั่งคง จริงจัง

ภาพที่ 42
ท่าลงวงเหลี่ยมอัด

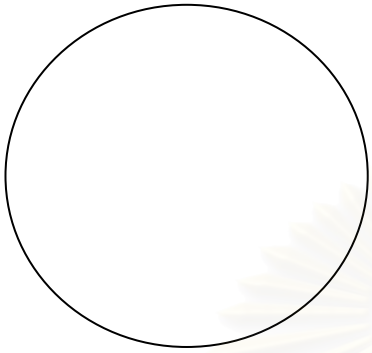
ท่าฉีกขา ลักษณะของขาทั้งสองข้าง จะเห็นเป็นรูปเส้นนอน คือการเหยียดขาตึง พร้อมกับดัดปลายเท้าขึ้น

ภาพที่ 43
ท่าฉีกขา

ท่าเหลี่ยมน้อย ลักษณะการตั้งลำตัวจะเป็นรูปเส้นตรง คือ การยืนย่อเข่าให้น้ำหนัก อยู่กึ่งกลาง มือทั้งสองจับผ้า

ภาพที่ 44
ท่าเหลี่ยมน้อย

ท่าหงายหลัง เมื่อดูช่วงตัวที่โค้งจะเห็นเป็นรูปลักษณะวงกลม คือ การหงายหลังให้ฝ่ามือยันพื้น ต้องพยายามดันหลังให้โค้งมากที่สุด



ภาพที่ 45

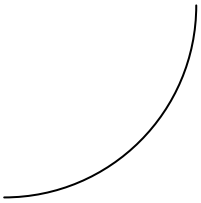
ท่าหงายหลัง

ท่านั่งจับหมัด ลักษณะช่วงขาจะเป็นรูปเส้นขนาน คือ เท้าทั้งสองตั้งขึ้น ขาทั้งสองงอตั้งขนานกัน

ภาพที่ 46

ท่านั่งจับหมัด

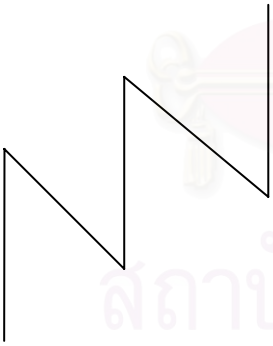
ท่าหาวเป็นดาวเป็นเดือน ช่วงแขนทั้งสองมีลักษณะเป็นเส้นโค้ง มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงหงายงอข้อศอกด้านข้างลำตัว



ภาพที่ 47

ท่าหาวเป็นดาวเป็นเดือน

ท่าหก (แม่ท่า) ช่วงแขนทั้งสองข้างสัมพันธ์กันในลักษณะเป็นรูปเส้นหยัก คือ มือซ้ายจีบคว่ำ ระดับหน้าผากด้านข้าง มือขวาปล่อยหงายงอข้อศอก ด้านข้างลำตัวระดับเอว



ภาพที่ 48

ท่าหก (แม่ท่า)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่าสูง ช่วงแขนทั้งสองทำเป็นรูปเส้นมุมฉากข้างเดียว คือ แขนขวายกขึ้นระดับไหล่ งอข้อศอก ปล่อยมือหงาย แขนขวาเหยียดตึงไปข้างลำตัวระดับไหล่ ตั้งมือลิง

ภาพที่ 49
ท่าสูง (ท่าเหาะ)

รูปเรขาคณิต จะปรากฏเป็นท่าเต้นโขนตัวลิงในลักษณะท่านิ่ง ซึ่งจะต้องดูสง่างาม องอาจ ผึ่งผาย การกำหนดสรีระส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย จำเป็นต้องถูกต้องตามระเบียบวิธีการแสดงออกของโขนตัวลิง ซึ่งมีแบบแผนยึดปฏิบัติกันมาเป็นเวลาช้านาน

3. รูปทรงอิสระ ได้แก่ รูปทรงที่มีลักษณะการเคลื่อนไหวไม่แน่นอน ไม่สามารถคาดเดาได้ว่าจะมีรูปร่างโค้งงอไปทางใด ตรงกันข้ามกับรูปทรงเรขาคณิต เปรียบเทียบได้กับท่าทางของโขนตัวลิง ที่ต้องแสดงการเคลื่อนไหวด้วยความคล่องแคล่ว ว่องไว เลื่อนไหลไปโดยไม่หยุดนิ่ง การแสดงออกต้องแสดงพลังที่เป็นอิสระ การเหลียวซ้าย – ขวา การเกาในลักษณะต่าง ๆ ล้วนเป็นอากัปกิริยาที่ โขนตัวลิงต้องปฏิบัติได้อย่างต่อเนื่องไปเรื่อย ๆ การเคลื่อนไหวจึงไม่แน่นอน เป็นรูปทรงอิสระ ที่สอดคล้องกับกระบวนท่าของโขนตัวลิงได้เป็นอย่างดีนอกจากนี้ สิ่งที่ควรศึกษาก็คือ เรื่องของการใช้เส้น ซึ่งจะปรากฏในท่าเต้นโขนตัวลิง และเส้นต่างๆ ย่อมมีอิทธิพลต่อความรู้สึกของมนุษย์โดยทั่วไป

ความรู้สึกที่เกิดจากลักษณะของเส้น

1. เส้นตรง ให้ความรู้สึกแข็งแรง แน่นอน เข้ม ไม่ประนีประนอม หยาบ และเอาชนะ

2. เส้นโค้งน้อยๆ หรือเส้นคลื่นน้อยๆ ให้ความรู้สึก สบาย เปลี่ยนแปลงได้ เลื่อนไหลต่อเนื่อง มีความกลมกลืน ในการเปลี่ยนทิศทาง เคลื่อนไหวช้าๆ สุภาพ เป็นผู้หญิง นุ่ม และอิ่มเอิบ

3. เส้นโค้งวงแคบ เปลี่ยนทิศทางรวดเร็ว มีพลัง เคลื่อนไหวรุนแรง

4. เส้นโค้งวงกลม เปลี่ยนทิศทางที่ตายตัว ไม่มีการเปลี่ยนแปลง ให้ความรู้สึกซ้ำๆ

5. เส้นโค้งก้นหอย ให้ความรู้สึก คลี่คลาย เป็นเส้นโค้งที่ขยายตัวออกไม่มีจุดจบ

6. เส้นฟันปลาที่หักเหกะทันหัน เปลี่ยนทิศทางรวดเร็วมาก ความรุนแรง และสงคราม

ความรู้สึกที่เกิดจากทิศทางของเส้น

1. เส้นนอน ให้ความรู้สึก ผ่อนคลาย เงียบ สงบ

3. เส้นตั้ง ให้ความรู้สึก มั่นคง แข็งแรง จริงจัง

4. เส้นเฉียงให้ความรู้สึก เคลื่อนไหว ไม่มั่นคง

5. เส้นโค้ง ให้ความรู้สึกที่ขาดระเบียบ

(ชะลูด นิ่มเสมอ ,2538 : 35)

จากทฤษฎีเรื่องเส้นดังกล่าวข้างต้น สามารถนำมาใช้กับการออกท่าทางของโขนลิง ในแง่การสร้างภาพที่ปรากฏ และแง่ความรู้สึกได้ ดังนี้

1. เส้นนอน บ่งบอกถึงความรู้สึกผ่อนคลาย เงียบสงบ จึงเห็นได้ว่า เมื่อหนุมานนั่งลงบนเตียง เพื่อเกี้ยวนาง แม้จะมีทีท่าที่หลุกหลิก แต่ก็ดูผ่อนคลาย การแสดงออกของท่าทางโดยใช้แขน มือ ลำตัว และศีรษะ จะมีความสัมพันธ์กับตัวนาง จึงนับได้ว่าการออกท่าทางตามเส้นนอนเพื่อให้ดูสงบนิ่ง ของโขนลิงตรงกับทฤษฎี การแสดงทางอารมณ์ ของนาฏยศิลป์ชาติตะวันตกด้วย

2. เส้นตั้ง บ่งบอกถึง ความมั่นคง แข็งแรง จริงจัง การออกท่าทางของโขนลิงจะมีลักษณะแข็งแรง ลำตัวตั้งตรง สง่างาม อกผายไหล่ผึ่ง ตั้งเหลี่ยมเป็นหลักในการรับลอยเพื่อต่อสู้กับทศกัณฐ์ ได้เป็นอย่างดี การแสดงออกของหนุมาน ในความจงรักภักดี ต่อพระราม เป็นเส้นตั้งที่ชัดเจน

3. เส้นเฉียง บ่งบอกถึง การเคลื่อนไหวไม่มั่นคง จะเห็นได้ว่า การออกท่าทางของโขนตัวลิงนั้น ไม่หยุดนิ่ง มีการเคลื่อนไหวของสรีระอยู่ตลอดเวลา แม้แต่นั่งเข้าเฝ้าพระราม ก็จะต้องมีการเกา ยักคอไปมาอยู่ตลอดเวลา นับเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโขนตัวลิง

4. เส้นโค้ง บ่งบอกถึง ความไม่มีระเบียบ เศร้า อ่อนไหว การแสดงออกท่าทางของโขนตัวลิง จะมีท่าโลดโผน ตีลังกา หงายหลังเป็นเส้นโค้ง นอกจากจะแสดงพละกำลังแล้ว ยังแสดงออกถึงกิริยาอาการที่ ไม่อยู่นิ่ง ตามวิสัยของลิง ที่มักจะไม่มีระเบียบ

แนวคิดจากทฤษฎีการเลียนแบบเรขศิลป์ เป็นการลอกเลียนสิ่งต่างๆที่อาจจะเป็นส่วนหนึ่งในการคิดประดิษฐ์กระบวนท่าทาง หรือนำมาใช้เป็นแนวทาง เป็นต้นแบบในการปรับปรุง ซึ่งน่าจะมาจากการเลียนแบบกิริยาของลิงในธรรมชาติ การเลียนแบบจากรูปทรงเรขาคณิต และการเลียนแบบจากรูปทรงอิสระไม่แน่นอน รุปทรงต่างๆที่ได้ไปเลียนแบบนั้นล้วนมีความหมายในการแสดงโขนทั้งสิ้น แนวคิดจากทฤษฎีการเลียนแบบ นำมาซึ่งองค์ความรู้ในการเลือกที่จะเลียนแบบโบราณจารย์เลียนแบบกิริยาของลิงในธรรมชาติมาบางส่วนเท่านั้น บางท่าโบราณจารย์เห็นว่าไม่เหมาะสมเช่น ท่าใช้เท้าเกาส่วนต่างๆของร่างกาย ท่าใช้มือตะปบ เป็นต้น

2.4 แนวคิดเชิงทฤษฎีการเคลื่อนไหว

การเคลื่อนไหวอวัยวะส่วนต่างๆของร่างกายมนุษย์ เกิดขึ้นอย่างเป็นระบบ ไม่ว่าชนชาติใดในโลก ล้วนมีหลักการเดียวกัน เป็นการสื่อความหมายในเชิงความรู้สึก และอารมณ์ ร่างกายมนุษย์ สามารถเคลื่อนไหวในลักษณะต่างๆได้อย่างมากมาย แตกต่างกันในด้านโครงสร้าง เช่น สูง ต่ำ ดำ ขาว การเคลื่อนไหวดังกล่าว จำเป็นต้องใช้พลัง (Energy) ในการขับเคลื่อน ดังที่ รูดอล์ฟ ลาบาน (Rudolf Laban 1879 – 1953) ชาวฮังกาเรียน ซึ่งได้ลี้ภัยอยู่ในประเทศอังกฤษ ในสมัยสงครามโลกครั้งที่สอง มีความเชื่อว่า ร่างกายของคนเรานั้น มีลักษณะพิเศษที่ธรรมชาติได้สร้างขึ้นมา ให้มีความสามารถที่จะเคลื่อนไหว ในลักษณะต่างๆ ได้อย่างมากมาย ลาบานได้สร้างทฤษฎีการเคลื่อนไหว “ เน้นในเรื่องเกี่ยวกับการช่วยเหลือเด็กๆ ในการพัฒนาทักษะตามธรรมชาติ และเพื่อเข้าใจในการจัดการและควบคุมร่างกายของตนในการเคลื่อนไหว ” (วรศักดิ์ เพียรชอบ, 2527 : 133)

จากหลักการเคลื่อนไหวของ รูดอล์ฟ ลาบาน มีความสอดคล้องกับ Joan Tillotson ซึ่งกล่าวไว้ว่า การศึกษาว่าด้วยการเคลื่อนไหว คือช่วงโปรแกรมการศึกษาทั้งหมด ซึ่งสนับสนุนส่งเสริม การพัฒนาทางด้านความสัมฤทธิ์ผล ประสิทธิภาพ และการแสดงออกทางการเคลื่อนไหวที่สนองตอบในด้านความคิดความรู้สึก และการแลกเปลี่ยนในความเป็นมนุษยชาติ หรือ Brown และ Sommer กล่าวว่าการศึกษาเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวทางอินทรีย์ที่มีอยู่ในตัว และยังรวมไปถึงการเคลื่อนไหวที่มีประสิทธิภาพ และกลมกลืน อยู่ในกิจกรรมทุกๆอย่าง เหมาะสำหรับในการพัฒนาทางด้านร่างกาย จิตใจ อารมณ์ ของนักเรียน ซึ่งใกล้เคียงกับจุดหมายที่ Joan Tillotson เน้นไว้อีกตอนหนึ่งว่า จุดมุ่งหมายของการศึกษาว่าด้วยการเคลื่อนไหวนี้ เพื่อพัฒนาความตระหนักในตนเอง ต่อสภาพแวดล้อมในทางกายภาพ ร่างกาย และสมรรถภาพของร่างกายและส่วนประกอบในทางเคลื่อนไหวต่างๆ (สมประสงค์ น่วมบุญลือ, 2516 : 64)

จะเห็นได้ว่าทฤษฎีของลาบานสอดคล้องกับทฤษฎีของอีกหลายท่าน ซึ่งกล่าวถึงองค์ประกอบเกี่ยวกับการเคลื่อนไหว เพื่อให้ได้ผลทั้งคุณภาพและปริมาณ อันประกอบด้วย

1. ความแข็งแรง (Strength)
1. พลัง (Power)
2. ความเร็ว (Speed)
3. ความอดทน (Endurance)
4. ความแคล่วคล่องว่องไว (Agility)
5. ความสัมพันธ์ในการเคลื่อนไหว (Coordination)
6. การทรงตัว (Balance)
7. ความอ่อนตัว (Flexibility)

สมรรถภาพทางกายภาพของการแสดงความสามารถของร่างกายดังกล่าวข้างต้น ตรงกับวิธีการแสดงออกของนาฏศิลป์โขนตัวลิง ดังนี้

1.ความแข็งแรง (Strength) หมายถึง ความสามารถในการใช้กล้ามเนื้อทุกส่วนด้วยความแข็งแรง อย่างรวดเร็ว โดยไม่ปล่อยท่าทางไปตามสบาย เช่น การยกเท้าขึ้นของโขนตัวลิงต้องหนีบน่อง ให้ได้ส่วน ท่อนขาตอนบนขนานกับพื้น และย่อเข่าของขาที่ยืนเป็นหลัก จะเห็นถึงความแข็งแรง มั่นคง สามารถยืนได้นาน ความแข็งแรงนี้มีความสำคัญต่อผู้แสดงโขนตัวลิงมาก เพราะออกท่าทางกระโดดโลดเต้นของโขนตัวลิง ปฏิบัติอย่างต่อเนื่องโดยเฉพาะกระบวนท่ารบลอยสูง ระหว่างพระราม พระลักษณ์ หนุมาน และทศกัณฐ์ หนุมานต้องเป็นหลักให้พระรามขึ้นลอยถึงสองครั้ง และขณะที่หนุมานเข้ารบกับทศกัณฐ์ กระบวนท่ารบโลดโผน เช่น ท่าหกฉึก ท่าตีลอด และท่าขึ้นลอย เป็นต้น ล้วนเป็นการออกท่าทางที่ต้องการความแข็งแรง ด้วยเหตุนี้ กระบวนท่ารบของโขนจึงเป็นศิลปะที่ดูสง่างาม เข้มแข็ง ซึ่งต้องใช้ความแข็งแรงของกล้ามเนื้อทุกส่วนในร่างกาย

2. พลัง (Power) หมายถึง ความสามารถของกล้ามเนื้อในการทำให้เกิดแรงสูงสุดสำหรับการแสดงของโขนตัวลิง เมื่อมีการเคลื่อนไหว ส่วนใหญ่จะมีแรงต้านเข้ามาเกี่ยวข้องเสมอ การที่นักแสดงได้มีการฝึกหัดเบื้องต้นก่อน จึงช่วยให้มีการพัฒนาพลัง ทำให้นักแสดงสามารถออกท่าทางโขนตัวลิงได้อย่างมั่นคง ซึ่งเป็นพลังที่มีอยู่ภายใน ดังเช่น การออกท่าทางของโขนตัวลิง ในเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ เช่น ตระนิมิต คุกพาทย์ และรัวสามลา เป็นต้น ผู้แสดงจะใช้พลังซึ่งมีอยู่ภายใน ส่งออกมาเป็นกระบวนที่มั่นคง สงบนิ่ง และมีพลัง ทำให้การแสดงโขนดูขลังและศักดิ์สิทธิ์

3. ความเร็ว (Speed) หมายถึง ความสามารถในการเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปสู่จุดหนึ่ง ในระยะเวลาสั้นๆ นักแสดงโขนตัวลิงต้องเคลื่อนไหวได้อย่างรวดเร็ว เช่นเดียวกับตัวลิงในธรรมชาติ กระบวนท่าที่โลดโผนกระโดดหมุนตัว ท่าพาสุรินคือการหกคะเมนหมุนไปข้างๆ อันธพาคือการหกคะเมนไปข้างหน้า ท่าตีลังกาหกม้วนคือการหกคะเมนหงายไปข้างหลัง การพุ่งม้วนสลับไปมาสามตัว และการต่อสู้ ปัดป้องอาวุธซึ่งต้องเร่งพลังขับให้กล้ามเนื้อตอบสนองด้วยความรวดเร็ว ซึ่งจะมีผลอย่างมากต่อการออกท่าทางของโขนตัวลิง

4. ความอดทน (Endurance) หมายถึง ความสามารถของกล้ามเนื้อที่จะคงความแข็งแกร่ง ความเร็วและพลังต่างๆไว้ได้ เป็นการรักษาสภาวะของกล้ามเนื้อให้ได้นาน และสามารถฟื้นสภาพได้อย่างรวดเร็ว ในการปฏิบัติอย่างต่อเนื่อง เช่น การออกกราวฉาก 1 ต่อด้วยฉาก 2 และต่อด้วยการรบ ผู้เสดงโขนจะต้องใช้ความอดทน อย่างต่อเนื่องเป็นเวลานาน เพราะแต่ละกระบวนการตั้งแต่ฉาก 1 จนถึงการรบ ใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง กระบวนท่าต่างๆ จะสัมพันธ์ต่อเนื่องกันแทบจะไม่ได้พักเลย ด้วยเหตุนี้ ผู้แสดงต้องมีความอดทนสูงมาก ซึ่งขึ้นอยู่กับปัจจัยต่างๆ

5. ความคล่องแคล่วว่องไว (Agility) หมายถึง ความสามารถของร่างกายในการควบคุม เปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนไหวได้อย่างคล่องตัว และมีเป้าหมาย คือ เป็นไปด้วยความกระฉับกระเฉง กระตือรือร้น ผสมกับความแข็งแกร่ง ก่อให้เกิดความสง่างาม ซึ่งตรงกับการแสดงออกท่าทางของโขนตัวลิง ที่ได้แบบอย่างมาจากลิงโดยธรรมชาติ ความคล่องแคล่วว่องไว ไม่อยู่นิ่ง ในอิริยาบถต่างๆ โดยเฉพาะท่าเกา ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ของโขนตัวลิงที่ต้องแสดงออกอยู่ตลอดเวลา นอกจากนี้ การใช้หน้าและคอก็เป็นกิริยาหลุกหลิก ตามลักษณะของลิง ซึ่งทำให้โขนตัวลิง ครองใจผู้ชม ที่ได้เห็นกระบวนท่าอันน่ารักของโขนตัวลิง

6. ความสัมพันธ์ในการเคลื่อนไหว (Coordination) หมายถึง ความสัมพันธ์ของระบบประสาทกล้ามเนื้อ ที่มีความสามารถในการใช้อวัยวะส่วนต่างๆ ได้อย่างสัมพันธ์กันและมีประสิทธิภาพ เช่น การเต้นโขนลิงต้องใช้อวัยวะ ได้แก่ ศีรษะ ไหล่ แขน มือ ลำตัว ขา เท้า ให้สอดคล้องสัมพันธ์กัน เมื่อผู้แสดงโขนตัวลิงทำท่าหาวเป็นดาวเป็นเดือน ประสาทจะสั่งให้ผู้แสดงจีบมือซ้ายม้วนออกไปตั้งวง มือขวากางหงายมือออกด้านข้าง ศีรษะหันทางซ้าย ลำตัวตั้งตรงไม่ห่อไหล่ กางขา ย่อเข่าทั้งสองลง ปลายเท้าขึ้ไปด้านข้าง จะเห็นได้ว่าทุกส่วนของร่างกายต้องสัมพันธ์กัน และปฏิบัติไปพร้อมๆกัน ปัจจัยที่ส่งผลต่อความสัมพันธ์ในการเคลื่อนไหวให้เป็นไปอย่างราบรื่น

7. การทรงตัว (Balance) หมายถึง ความสามารถที่จะรักษา ความสมดุลของร่างกาย ให้อยู่ในท่าทางที่ต้องการ ทั้งในขณะอยู่กับที่ (Static Balance) และในขณะที่เคลื่อนไหว

(Dynamic Balance) โดยปกติ การทรงตัวอยู่กับที่จะมีประสิทธิภาพดีกว่า ได้แก่ การทำท่าหย่องของโขนตัวลิง จะสามารถทรงตัวได้ดี แต่การออกท่าทางของโขนตัวลิง จะมีท่าที่ยกขาเดี่ยว เช่น ในบทพากย์รถ ผู้แสดงโขนตัวลิงจะต้องยกขาไว้จนกว่าจะได้ยินคำว่าเพ้ย ถึงจะนำขาลงได้ หากผู้แสดงทรงตัวไม่ดี ก็จะโอนเอนและขาหล่นแตะพื้นได้

8. ความยืดหยุ่น (Flexibility) หมายถึง ความสามารถในการทำงานของกล้ามเนื้อและข้อต่ออย่างมีประสิทธิภาพ เพื่อนำไปสู่การออกท่าทางของโขนตัวลิง ความอ่อนตัวจะมีความสำคัญในการที่จะช่วยเพิ่มช่วงการเคลื่อนไหว โดยเฉพาะของโขนตัวลิง ได้เป็นอย่างดี การฝึกหัดเบื้องต้น ถีบเหลี่ยม ฉีกขา นับเป็นการฝึกความอ่อนตัวของข้อต่อ เมื่อโขนตัวลิงออกท่าทางก็จะดูคล่องแคล่วว่องไว นอกจากนี้ การมีความ อ่อนตัวที่ดีจะช่วยป้องกัน หรือหลีกเลี่ยงการบาดเจ็บ จากการฉีกขาดของเอ็นยึดกล้ามเนื้อ การเคลื่อนไหว จะไปได้อย่างอิสระ นักแสดงโขนตัวลิง ที่มีความอ่อนตัวที่ดีจะสามารถเปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนไหวได้ง่าย

รูดอลฟ์ ลาบาน เจ้าของทฤษฎีการเคลื่อนไหว ได้ทำการศึกษา ค้นคว้า ปรับปรุง โดยจำแนกเป็นหลักใหญ่ๆได้ 4 ประการ ปรากฏเป็นตาราง ดังนี้

1. คุณภาพการเคลื่อนไหว

2. ที่ว่าง

3. ปฏิกิริยาของร่างกาย

4. ความสัมพันธ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารงที่ 1 องค์ประกอบการศึกษาว่าด้วยการเคลื่อนไหว

คุณภาพการเคลื่อนไหว Quality of Movement	ที่ว่าง Space	ปฏิกิริยาของร่างกาย Body Action	ความสัมพันธ์ Relationships
เวลา (time) ทันที (Sudden) เร็ว (Fast) เร่งความเร็ว (acceleration) ช้า (Slow) ลดความเร็ว (Deceacleration) ยืดยาด (Sustained) กำลัง (Force) เบา (light) หนัก (Heavy) รูปร่างของร่างกาย (Body shape) ตรง (Direct) บิด (twisted) ลีลา (Flow) อิสระ (Free) จำกัด (Bound)	ทิศทาง (Direction) ข้างหน้า (forward) ทั่วไป ข้างหลัง (backward) ข้างข้าง (sideward) แนวเฉียง (Diagonai) ขึ้น (upward) ลง (downward) บุคคล ระดับ (Level) สูง (high) กลาง (Medium) ต่ำ (Low)	ทักษะการเคลื่อนไหว คงที่ (Nonlocomotor skill) บิด (twist) หมุน (turn) ยืด (stretch) ก้ม (Bend) เหวี่ยง (swing) ยก (Lift) ผลัก (Push) ดึง (pull) ล้ม (Fall) อื่นๆ (Various combination) การรองรับน้ำ (Weight bearing) ทักษะการเคลื่อนไหวไม่คงที่ เดิน (walk) วิ่ง (run) กระโดด (jump) เดียว (hop) ถ่างกระโดด (leap) เลื่อน (side) วิ่งกระโดด (skip) อื่นๆ (Various combination) การเคลื่อนไหวเริ่มแรก (Initiating movement) การรับน้ำหนัก (receiving weight) การถ่ายน้ำหนัก (Transferring weight)	คู่ (partner) กลุ่มย่อย (samll group) กลุ่มใหญ่ (Large group) ทีม หรือ ข้าง (Team or side) วัตถุ (Objects) อุปกรณ์เครื่องมือเล็กๆ (smll equipment apparatus)

(สมประสงค์ น่วมบุญลือ, 2516 : 66)

1. คุณภาพของการเคลื่อนไหว เป็นลักษณะของทักษะการเคลื่อนไหวทั้งหมด ซึ่งร่างกายจะต้องปรับให้เข้ากับองค์ประกอบของเวลา กำลัง แบบแผน และลีลา ทั้งหมดนี้ขึ้นอยู่กับความมุ่งหมายของการเคลื่อนไหวด้วย ในการออกท่าทางของโขนตัวลิง เช่น รำออกท่าทางเพลงหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร ผู้แสดงจะเคลื่อนไหวทั้งเร็วและช้า โดยมีการกำหนดระยะเวลาในการแสดง ผู้แสดงมีพละกำลังที่สมบูรณ์ แข็งแรง มีแบบแผน กระบวนท่าตายตัว และสามารถออกลีลาได้ โดยไม่ออกนอกกรอบแห่งจารีตของการแสดง

2. ที่ว่าง การเคลื่อนไหวจะเกิดขึ้นได้ก็ต้องมีที่ว่าง การเคลื่อนไหว สามารถทำได้ในทิศทางที่แตกต่างกัน ในการออกท่าทางของโขนตัวลิง สามารถเคลื่อนไหวได้ ในทิศทางต่างๆ อย่างรวดเร็ว เช่น รำออกท่าทางเพลงหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร ผู้แสดงเคลื่อนไหวในทิศทางที่แตกต่างกันอย่างรวดเร็ว ทั้งเคลื่อนที่ไปข้างหน้า ข้างหลัง ข้างข้าง แนวเฉียง และขึ้นลง ด้วยเหตุนี้จึงทำให้การแสดงชุดนี้ ได้รับความนิยมมาก

3. ปฏิกิริยาของร่างกาย ส่วนนี้เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวหรือทักษะที่ร่างกายสามารถทำได้ คือ การเคลื่อนไหวอยู่กับที่ และการเคลื่อนไหวเคลื่อนที่

การเคลื่อนไหวอยู่กับที่ ในการออกท่าทางของโขนลิง มีการเคลื่อนไหวอยู่กับที่ ดังนี้

บิด โขนตัวลิงปฏิบัติในท่าบิดตัวคงที่ ทำท่าม้วนหลัง และทำท่าบิดตัวเมื่อทำท่าคว้าไล่จับนาง เป็นต้น

หมุน โขนตัวลิงปฏิบัติในท่าหมุนกลับตัว ในการเต้น และหมุนตัวในท่ารบท่าที่ 3 เรียกว่า สามทีไขว้ เป็นต้น

ยืด โขนตัวลิงปฏิบัติท่ายืดยุบอยู่เป็นประจำ เช่น กระบวนท่าการออกกราว และกระบวนท่ารบ เป็นต้น

ก้ม โขนตัวลิงปฏิบัติก้มเงย อย่างต่อเนื่อง และเป็นประจำ ถือเป็น อิริยาบถที่เลียนแบบมาจากลิงตามธรรมชาติ

เหวี่ยง โขนตัวลิงปฏิบัติท่าเหวี่ยงในการต่อสู้กับยักษ์ และท่าเหวี่ยงในการออกวีรชัยลิง เป็นต้น

ยก โขนตัวลิงปฏิบัติท่ายกหรือแบก ในการแสดงโขนตอนมัยราพณ์สะกดทัพ หนุมานแบกพระรามกลับพลับพลา และหนุมานยกภูเขาสรรพยา เป็นต้น

ผลัก โขนตัวลิงปฏิบัติท่าผลักในการแสดงการต่อสู้กับยักษ์ เป็นต้น

ดึง โขนตัวลิงปฏิบัติท่าดึงในการแสดงท่าจับนาง และท่าการต่อสู้ เป็นต้น

การเคลื่อนไหวเคลื่อนที่ ในการออกท่าทางของโขนตัวลิง มีการเคลื่อนไหวเคลื่อนที่มากมาย ดังนี้

เดิน โขนตัวลิงปฏิบัติท่าเดินเลียนแบบลิงโดยธรรมชาติ

กระโดดสองเท้า โขนตัวลิงปฏิบัติท่ากระโดดสองเท้า ในการต่อสู้ และการไปมา เช่น กระโดดลงจากภูเขา ราชรถ เป็นต้น

นอกจากนี้ ยังมีการเคลื่อนไหวเคลื่อนที่ อีกหลายท่าที่ปรากฏเป็นท่าโขนลิง เช่น ท่าเต้น ตีลังกา พุ่งม้วน เป็นต้น

4. ความสัมพันธ์กับผู้แสดงอื่นๆ การเคลื่อนที่จะต้องมีผู้อื่นร่วมด้วย เป็นการเคลื่อนไหวที่มีการสนองตอบต่อกัน ทั้งในด้านความสัมพันธ์ และการแก้ปัญหา ในการออกท่าทางของโขนตัวลิง จะต้องมีความสัมพันธ์เกี่ยวโยงกับผู้อื่นมากมาย ซึ่งก็มีหลายรูปแบบ คือ

ความสัมพันธ์เป็นคู่ โขนตัวลิงแสดงท่าโลม และหน้าพาทย์ตระนอนก็คู่ตัวนาง โขนตัวลิงและการต่อสู้เป็นคู่กับยักษ์ เป็นต้น

ความสัมพันธ์เป็นกลุ่มย่อยโขนตัวลิงหนุมานแสดงท่าทาง การออกเพลงหน้าพาทย์ ตระนิมิต กับชมพูพาน องคต และสิบแปดมงกุฎ โขนตัวลิงร่วมกันออก กราวนอก เป็นต้น

ความสัมพันธ์เป็นกลุ่มใหญ่ โขนตัวลิงทั้งกองทัพแสดงกระบวนท่าการต่อสู้กับกองทัพของฝ่ายยักษ์นับเป็นการแสดงความสัมพันธ์กลุ่มใหญ่

จากการศึกษาแนวคิดและหลักการของชาวตะวันตก ดังได้กล่าวมาแล้วนั้น ทำให้ทราบถึงวิธีการออกท่าทางการเคลื่อนไหวของร่างกายมนุษย์ ล้วนมีหลักการเหมือนกัน ได้แก่ การใช้พลัง ใช้ความอดทน ใช้การทรงตัว เป็นต้น ซึ่งสอดคล้องกับการฝึกหัดโขนเบื้องต้นของไทย ซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยโบราณ แต่ไม่ได้มีการเขียนไว้เป็นลายลักษณ์อักษรในแนวทฤษฎี คงมีเพียงการฝึกหัดในภาคปฏิบัติเท่านั้น การออกท่าทางของโขนตัวลิงที่มีกระบวนท่า ผสมผสานระหว่างท่าลิงโดยธรรมชาติ ท่าเต้นอันสง่างาม และท่าทางในด้านนาฏยศิลป์ไทย จนเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโขน อาจจะมีการขาดหาย หลงลืม ทำให้ขาดสุนทรียด้านนาฏยศิลป์ไทยที่ปรมาจารย์ แต่โบราณคิดค้นขึ้น ดังนั้นจึงควรรักษารูปแบบดั้งเดิมที่สืบทอดมาให้ได้ มิให้กลายเป็นท่าเต้นโขนตัวลิง ที่ขาดที่มาอันสมบูรณ์ชัดเจน

2.5 แนวคิดเชิงทฤษฎีการสร้างสรรค์

การประดิษฐ์คิดค้น สร้างสรรค์ สิ่งต่างๆของมนุษย์ มีมาตั้งแต่ยุคดึกดำบรรพ์ ร่องรอยทางประวัติศาสตร์ การเขียนสีบนผนังถ้ำ เช่น ในถ้ำ รูปที่เขาเขียว ตำบลลุ่มสุ่ม อำเภอ ไทรโยค จังหวัดกาญจนบุรี มีการเขียนเลียนแบบภาพคนและสัตว์ต่างๆ มากมาย ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่า มนุษย์รู้จักประดิษฐ์คิดค้นงานศิลปะมานานมากแล้ว การประดิษฐ์คิดค้น สร้างสรรค์ ท่าทางของสัตว์ จึงไม่ใช่เรื่องยาก

สมเด็จพระบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายถึง กำเนิดของกระบวนท่าทาง ตามแบบนาฏยศิลป์ ดังนี้

การฟ้อนรำย่อมเป็นประเพณีในเหล่ามนุษย์ทุกชาติทุกภาษา ไม่เลือกว่าจะอยู่ ณ ประเทศ ถิ่น สถานที่ใดในพิภพนี้ คงมีวิธีฟ้อนรำ ตามวิสัยชาติของตนด้วยกันทั้งนั้น อย่าว่าแต่มนุษย์เลย ถึงแม้สัตว์เดรัจฉาน ก็มีวิธีฟ้อนรำ ข้อนี้พึงสังเกตเห็นได้โดยง่าย ดังเช่น สุนัข และไก่ กา เป็นต้น เวลาใด สบอารมณ์ ของมันเข้า มันก็เต้นโลดกรีดกราย ทำกิริยาท่าทางได้ต่างๆ ก็คือการฟ้อนรำ ตามวิสัยสัตว์นั้นเอง ปราชญ์ผู้คนคิดหามูลเหตุแห่งการฟ้อนรำ จึงเล็งเห็นเป็นยุติว่า การฟ้อนรำนี้ มูลรากเกิดแต่วิสัยสัตว์ เมื่อเวทนาเสวยอารมณ์แรงกล้าไม่กลั้นไว้ได้ ก็แล่นออกมาเป็นกิริยาให้ปรากฏ ยกเป็นนิทัศนอุทาหรณ์ ดังเช่นธรรมดาทารก เวลาอารมณ์เสวยสุขเวทนา ก็เต้นแร้งเต้นแฉ่ง สนุกสนาน ถ้าอารมณ์เสวยทุกขเวทนา ก็ดิ้นโดยโหยไห้ แสดงกิริยาปรากฏออกให้รู้ว่าอารมณ์เป็นอย่างไร ยิ่งเติบใหญ่รู้เดียงสาขึ้นเพียงไร กิริยาที่อารมณ์แล่นออกมาก็ยิ่งมากมายหลายอย่างออกไป จนถึงกิริยาที่แสดงความกำหนัดยินดีมีในกามารมณ์ และกิริยาซึ่งแสดงความอาฆาตโกรธแค้น เป็นต้น กิริยาอันเกิดแต่เวทนาเสวยอารมณ์นี้ นับเป็นขั้นตอนของการฟ้อนรำ

จากพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่ยกมาข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นว่าการประดิษฐ์คิดค้น สร้างสรรค์ กระบวนท่าทางของสัตว์นั้น เรื่องที่เกิดขึ้นได้เป็นรูปธรรม เป็นการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ขึ้น โดยอาศัยรูปทรงของจริงในธรรมชาติ เป็นจุดบันดาลใจ เป็นจินตนาการ อารมณ์ ความรู้สึก หรือความงามที่หล่อหลอมโดยวัฒนธรรม ท่าทางของลิงในธรรมชาติ ผสมผสานกับจินตนาการของศิลปิน และจารีตแห่งนาฏยศิลป์ไทย ทำให้รูปลักษณ์ของธรรมชาติแปรเปลี่ยนไปตามจุดมุ่งหมาย

นักปราชญ์อย่างอริสโตเติล (Aristotle ค.ศ. 384 - 322) ให้ความเห็นเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ศิลปะว่า “ ความงามอยู่ที่ความกลมกลืนของสัดส่วนต่างๆ เพราะสัดส่วนทำให้เกิดการผ่อนคลายของประสาทและอวัยวะต่างๆได้ ความยิ่งใหญ่ของศิลปิน จึงอยู่ที่ความสามารถค้นพบความกลมกลืนนี้มาถ่ายทอดลงในสื่อ ”

จากข้อความของอริสโตเติล และการแบ่งเกณฑ์มาตรฐานขององค์ประกอบในการสร้างสรรค์งานด้านนาฏยศิลป์ ของศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543: 225) แบ่งหัวข้อดังนี้ความมีเอกภาพ (Unity) ความสมดุล (Balance) ความกลมกลืน (Harmony) ความแตกต่างหรือความขัดแย้ง (Contrast)

ความมีเอกภาพ

เอกภาพของงานน่าจะเป็นลักษณะที่สำคัญที่สุดของการสร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์ต้องคำนึงถึงความมีเอกภาพในผลงานทั้งหมด ไม่ว่าจะมีทัศนคติที่ถูกต้อง มีจินตนาการ มีความบริสุทธิ์ใจครบถ้วน แต่ทุกส่วนต้องเชื่อมโยงกัน โดยไม่มีอะไรขาดอะไรเกิน หากไม่สามารถจะสร้างงานให้มีเอกภาพได้ ก็จะ ไม่สามารถสื่อสารความงามของศิลป์ให้กับผู้ใดได้ เอกภาพอาจแยกออกได้เป็น 2 ขั้น คือ เอกภาพของรูปความคิด กับเอกภาพของรูปทรง

เอกภาพของรูปความคิด ผู้สร้างจะต้องมีรูปความคิด (Idea) ที่มาจากความบันดาลใจ มีความหมายและมีเอกภาพในตัวเองเสียก่อน ความคิดนั้นจึงจะมีพลังพอที่จะก่อรูป เป็นท่าทางที่มีเอกภาพ และมีความหมายได้ ผู้สร้างสรรค์ต้องรู้จักรูปความคิดที่เป็นจุดหมายหลัก รู้จักรูปความคิดรองที่จะเสริมรูปความคิดหลักให้ชัดเจน ตรงจุดหมาย รู้จักการรวมตัวของรูปความคิดย่อยๆ เป็นรูปความคิดที่สมบูรณ์ ตัวอย่างของทฤษฎีที่อาจยกมาขยายความตรงนี้ ได้แก่ การสร้างกระบวนท่า ตั้งวงลิง เกา และหย่อง ซึ่งมีความเป็นเอกภาพในลักษณะของลิง อย่างเห็นได้ชัดเจน เป็นองค์ประกอบสำคัญในการเชื่อมองค์ประกอบอื่นๆ ในนาฏยจารีต เข้าเป็นหนึ่งเดียวกันได้ดี

เอกภาพของรูปทรง ผู้สร้างสรรค์จะต้องทำความเข้าใจกับรูปทรงให้ถ่องแท้ เพราะเอกภาพของรูปทรงเป็นสิ่งสำคัญที่สุด ตัวอย่างเช่น เมื่อผู้สร้างทำการประดิษฐ์กระบวนท่าของลิงในธรรมชาติ ให้เป็นท่านาฏยศิลป์ ผู้สร้างจะต้องเข้าใจรูปทรงอันเป็นโครงสร้างหลัก การเก็บข้อศอกเมื่อทำท่าเดินของลิง และการปล่อยมือห้อยลงของลิง เป็นต้น

ความสมดุล

เป็นองค์ประกอบสำคัญของสิ่งมีชีวิตทั้งหลาย การหายใจเข้า-ออกของมนุษย์ มีความสมดุลกัน การทำงาน การพักผ่อน ความสมดุลของโครงสร้างร่างกายมนุษย์ ที่มี ซีกซ้าย-ซีกขวาเท่ากัน ทำให้เรายืนอยู่ได้โดยไม่ล้ม ในธรรมชาติรอบตัวเรา สามารถพบเห็นความสมดุล ได้ทั่วไป ไม่ว่าจะเป็นปรากฏการณ์ธรรมชาติ หรือในวัตถุสิ่งของ มนุษย์สามารถถ่ายเทน้ำหนักเพื่อให้เกิดความสมดุลของร่างกาย ซึ่งความสมดุลเหล่านี้เกี่ยวข้องกับแรงดึงดูดของโลก

ในเชิงนาฏยประดิษฐ์ ความสมดุลคือ การส่งความหนักออกไปตามส่วนต่างๆของร่างกาย ให้อวัยวะทั้งด้านซ้ายและด้านขวารับกันได้พอดีเห็นได้จากท่าเต้นรำที่กางแขนและเท้าให้สอดคล้อง สัมพันธ์กัน เพื่อมิให้ล้ม หรือเสียการทรงตัว (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ,2548 : 58)

ส่วนในเชิงของนาฏยศิลป์ไทย มีท่าที่ส่งน้ำหนักเสมอกันทั้งสองข้าง เช่น เหลี่ยมน้อยจับผ้า ส่วนของโขนตัวลิงบางท่าไม่จำเป็นต้องให้มือและเท้าเสมอกัน เช่น เมื่อมองโดยภาพรวมแล้วเป็นรูปทรง ที่มีความพอดีลงตัว ก็ถือว่าเป็นท่าที่สมดุลกันได้ ดังนั้น ท่าเต้นของโขนตัวลิงจึงตรงกับกฎของความมั่นคง คือ ท่าสมดุลจะใช้วิธีก้าวเท้า ย่อเข่า เพื่อมิให้ร่างกายเสียการทรงตัว

ในส่วนของการประดิษฐ์ท่าเต้นของนาฏยศิลป์ไทย จะมีท่าที่แสดงถึงความไม่สมดุลกันด้วย เช่น ท่าสามยกขา ท่าเชิด (เหาะ) แต่ในที่นี้ มีความหมายเพียงการส่งอวัยวะส่วนแขนและขาไปอยู่ในตำแหน่งที่ไม่สมดุลกันเท่านั้น

ภาพที่ 50 ท่าเหลี่ยมน้อยจับผ้า

ท่าเหลี่ยมน้อย แสดงการรับน้ำหนักเสมอกัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 51 ท่าสาม (ยกขา)

ท่าสาม แสดงการส่งอวัยวะออกไปไม่สมดุลกัน คือ หนักไปข้างใดข้างหนึ่ง แต่มีการรักษาจุดศูนย์ถ่วงไว้ให้อยู่ในฐานะรองรับ คือ การย่อเข่า ซึ่งจะช่วยให้การทรงตัวมั่นคงยิ่งขึ้น

ความกลมกลืน

ภาวะที่อยู่ระหว่างความเหมือนและความต่าง เป็นการผสมผสานกันอย่างลงตัว กระบวนท่าของโขนตัวลิงจะมีลักษณะ รวดเร็ว หลุกหลิก คล่องแคล่ว ซึ่งมี ความต่างจากโขนตัวอื่นๆ แต่เมื่อแสดงร่วมกัน เช่น การรำ ในกระบวนท่าโลมระหว่างโขนตัวลิงกับตัวนาง ซึ่งจะดูกลมกลืนด้วยลีลาที่หลุกหลิกของโขนตัวลิงกับความแช่มช้อยของโขนตัวนาง หรือการต่อสู้ของ โขนตัวลิงกับโขนตัวยักษ์ ซึ่งมีกระบวนท่าที่ต่างกัน การใช้อาวุธ ฝ่ายโขนตัวลิงใช้อาวุธสั้น ฝ่ายโขนตัวยักษ์ใช้อาวุธยาว การเคลื่อนไหว ฝ่ายโขนตัวลิงเคลื่อนไหวด้วยความรวดเร็ว คล่องแคล่ว ส่วนโขนตัวยักษ์เคลื่อนไหวด้วยพลัง มั่นคง แต่ช้ากว่า แต่การแสดงก็ประสานกลมกลืนกันได้ดี

ภาพที่ 52

ท่าโลมระหว่างโขนตัวลิงกับตัวนาง แสดงความกลมกลืนที่ผสมผสานกันอย่างลงตัว

(ที่มา : สูจิบัตรการแสดงโขนชุดศึกสัทธาสูร – วิรุญจำบัง)

ภาพที่ 53

ท่ารบระหว่างโขนลิงกับโขนยักษ์ แสดงความกลมกลืนของกระบวนท่ารบซึ่งใช้อาวุธต่างกัน

(ที่มา : THE KHON)

ความแตกต่าง หรือความขัดแย้ง

มีความหมายตรงกันข้ามกับความกลมกลืน คือ องค์ประกอบที่นำมาใช้ในที่เดียวกันมีความแตกต่างกัน ก็เพื่อให้เกิดความหลากหลาย เป็นการเรียกร้องความสนใจ เน้นความสามารถพิเศษเฉพาะตัว มาใช้เสริมอย่างเหมาะสม เพื่อให้เกิดความแตกต่างกันบ้าง การแสดงก็จะตื่นตาตื่นใจมากขึ้น และชวนดูมากขึ้น ตัวอย่างเช่น กระบวนท่ารบของหนุมานในการแสดงโขน เมื่อหนุมานต่อสู้กับยักษ์แต่ละตัว จะมีกระบวนท่าต่อสู้ที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งเป็นความแตกต่างที่เป็นลักษณะพิเศษของการแสดง

ภาพที่ 54

การต่อสู้ของหนุมานกับสัทธาสูร แสดงความแตกต่างที่มีลักษณะพิเศษของกระบวนท่ารบเฉพาะ

(ที่มา : สูจิบัตรการแสดงโขนชุดศึกสัทธาสูร - วิรุญจำบัง)

การสร้างสรรค์ประดิษฐ์คิดค้น กระบวนท่า จากลิงสู่กระบวนท่านาฏยศิลป์โขนตัวลิง นอกจากทฤษฎีดังกล่าวแล้ว ท่าทางตามธรรมชาติของลิง เป็นปัจจัยสำคัญยิ่ง ท่าทางโดยธรรมชาติ นำมา สร้างสรรค์เป็นท่านาฏยศิลป์โขนตัวลิงไว้มากมายดังเช่น

ท่าคลาน ท่าขู่ ท่าเกา ท่าจับแมลงวัน ท่าจับหมัด และท่าตีลังกาโลดโผนต่างๆ ซึ่งจะกล่าวในบทต่อไปโดยละเอียด

ท่าทางของลิงโดยธรรมชาติที่เป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์กระบวนท่าโขนลิงในเรื่องรามเกียรต์นั้นจากที่ได้ศึกษาค้นคว้าโดยใช้ทฤษฎีการเลียนแบบ ทฤษฎีการเคลื่อนไหว และทฤษฎีการสร้างสรรค์ มาศึกษาก็พบว่า ท่าลิงที่มีอยู่ในธรรมชาตินั้นมีลักษณะเฉพาะซึ่งครูด้านนาฏยศิลป์โขนลิงได้นำท่าทางที่เป็นเอกลักษณ์นั้นมาผสมผสานกับกระบวนท่านาฏยศิลป์โขน โดยจะไม่นำท่าลิงธรรมชาติทั้งหมดมาโดยตรงเช่น ท่ายกเท้าเกา ท่าตะคอก ท่าหันบั้นท้าย เป็นต้น แต่จะนำท่าเฉพาะนั้นมาดัดแปลงให้งดงามตามแบบนาฏยศิลป์ไทย โดยการเลียนแบบที่สื่อคุณค่าของความงาม เคลื่อนไหวอย่างมีระเบียบแบบแผน และสร้างสรรค์อย่างมีระบบ

2.6 แนวคิดเชิงวิจิตรศิลป์

ผู้วิจัยพบความคล้ายคลึงกันอย่างยิ่งระหว่างภาพประติมากรรม ภาพจิตรกรรมฝาผนัง และผ้าฉลุบนตัวหนังใหญ่ ที่แสดงท่าทางของลิงในเชิงวิจิตรศิลป์ จึงน่าจะเป็นต้นเค้าของการออกแบบท่าโขนลิงอีกทางหนึ่ง ดังนี้

ประติมากรรมภาพแบกที่ปรากฏมีหลายภาพด้วยกันอาทิ ครุฑ นาค ยักษ์ และลิง เป็นต้น ภาพแบก ดังกล่าวมีหลายลักษณะด้วยกัน แต่ลักษณะที่สำคัญของการแบกในทางศิลปกรรมนั้น กำหนดได้ 5 ประเภท ดังนี้ (งานศิลปกรรมภาพแบก,2543-28)

1. ประเภทแบกโดยใช้มือยกแตะ
2. ประเภทแบกโดยใช้บ่าแบก
3. ประเภทแบกโดยการขี่คอ
4. ประเภทแบกโดยการยืนบนบ่า
5. ประเภทแบกโดยยืนบนหลังหรือขี่หลัง

ภาพศิลปกรรมแบกที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับการแสดงออกของท่าเต้นโขนตัวลิงมีตัวอย่างอยู่ 3 ประเภท ดังนี้

ภาพศิลปกรรมแบกโดยใช้มือยกแตะ

ภาพลิงแบกที่ฐานเจดีย์ทองในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (ปูนปั้นประดับกระจก)

ภาพที่ 55 ก

ภาพที่ 55 ข

เปรียบเทียบภาพศิลปกรรมลิงแบกโดยใช้มือยกแตะกับท่านาฏยศิลป์โขนตัวลิง

(ที่มา : งานศิลปกรรมภาพแบก , 2543 : 41)

2. ภาพศิลปกรรมแบกโดยใช้บ่าแบก

ภาพลิงแบกโดยใช้บ่าแบก อยู่บริเวณกำแพงรอบ ๆ พระอุโบสถ วัดพนัญเชิงวรวิหาร จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพปั้นหล่อปูนนูนสูง)

ภาพที่ 56 ก

ภาพที่ 56 ข

เปรียบเทียบภาพศิลปกรรมลิงแบกโดยใช้บ่าแบกกับท่านาฏยศิลป์ โขนตัวลิง

(ที่มา : งานศิลปกรรมภาพแบก, 2543 : 52)

3. ภาพศิลปกรรมแบกโดยการขี่คอ

ภาพลิงแบกโดยการขี่คอที่กำแพงรอบพระอุโบสถวัดพนัญเชิงววิหารจังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพปั้นหล่อปูนนูนสูง)

ภาพที่ 57 ก

ภาพที่ 57 ข

เปรียบเทียบภาพศิลปกรรมลิงแบกโดยการขี่คอกับท่านาฏยศิลป์โขนตัวลิง

(ที่มา : งานศิลปกรรมภาพแบก, 2543 : 90)

ภาพที่ 58

(ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากนายทรงเกียรติ์ แซ่ตั้ง)

มัจฉานุขึ้นขี่หลังหนุมานตรงกับประเภทแบกโดยขี่หลัง

นอกจากนี้ยังปรากฏกระบวนท่าในการแสดงโขนที่มีลักษณะเป็นท่าแบกอีกมากมาย ซึ่งกระบวนท่าดังกล่าว ทางนาฏยศิลป์โขนเรียกว่า “ ขึ้นลอย”

ภาพที่ 59 ท่าขึ้นลอยพิเศษ

(ที่มา : นายภิเศก วรศะริน)

ภาพจิตรกรรม เรื่องรามเกียรติ์ บริเวณรอบระเบียง วัดพระศรีรัตนะศาสดาราม (วัดพระแก้ว) พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช โปรดเกล้าฯให้เขียนรูป รามเกียรติ์ทั้งหมด 178 ห้อง ปรากฏภาพลิงอยู่ครบถ้วนตามเนื้อเรื่อง นับว่าเป็นภาพที่มีความสำคัญมาก ผู้วิจัยได้นำภาพจิตรกรรมที่เกี่ยวข้อง กับหนุมานมาเพื่อให้เห็นถึงสาระสำคัญ และบทบาทของพญาวานรที่มีความสำคัญต่อการแสดงที่สุด ภาพจิตรกรรมที่แสดงบทบาทหนุมาน มีดังนี้

1. หนุมานถวายศร
2. หนุมานนำสุครีพมาพบพระราม
3. หนุมานหักยอดปราสาทสะกดท้าวมหาชมพู
4. หนุมาน ชมพูพาน และองคต สืบมรรคา
5. หนุมานเผาลงกา
6. หนุมานจับนางเบญกาย
7. หนุมานรบนิลพัท
8. หนุมานนำทัพไปลงกา
9. หนุมานอมพลับพลา
10. หนุมานสังหารไมยราพ
11. หนุมานทำลายพิธีทดน้ำของกุมภกรรณ
12. หนุมานหักคอช้างเอราวัณแปลง
13. หนุมานรบสหัสเดชะ

14. หนุมานสะกดนางมณโฑทำลายพิธีชุบกายของทศกัณฐ์
15. หนุมานรบสัทธาสูร
16. หนุมานเข้าห้องนางวานริน
17. หนุมานสังหารวิรุญจำบัง
18. หนุมานถวายตัวลวงทศกัณฐ์
19. หนุมานตีทัพพระลักษมณ์
20. หนุมานชูกล่องดวงใจ
21. หนุมานรบบรรลัยกัลป์
22. หนุมานได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์
23. หนุมานรบท้าวมหาเพทาสูร
24. หนุมานครองเมือง

ภาพที่ 60 ภาพลายเส้นหนุมานกับนางเบญกาย
(ที่มา : สมุดภาพ เทพ มนุษย์ ยักษ์ ลิง ,2546 : 87)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 61 หนุมานถวายศร

ตัวกูจะลงไปเฝ้า พระปิ่นเกล้าสามภพเรืองศรี
จะได้เป็นเอกอัครโยธี ล้างอสุรีพวกพาล
คิดแล้วจึ่งลูกพระพาย แย้มยิ้มพริ้มพรายเกษมศานต์
กลับกลายเป็นศรีหนุมาน ร่ายไม้ปีนทะยานลงมา
ครั้นถึงจึ่งถวายธนูทรง แก่พระภุชพงศ์นาถา
แล้วกราบกับเบื้องบาทา ด้วยใจปรีดาสถาวร

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2 ,2540 :16)

ภาพที่ 62 หนุมานนำสุครีพมาพบพระราม

เมื่อนั้น สุครีพฤทธิไกรใจหาญ
ฟังความออกนามพระอวตาร ให้บันดาลสยองพองโลมา
ดีใจดั่งได้มณีรัตน์ ขององค์จักรพรรดินาถา
ออกจากอมตังบรรพตา ก็พากันเหาะมาด้วยฤทธี
ครั้นถึงต่างถวายอภิวาทน์ แทบบาทพระนารายณ์เรืองศรี
ด้วยความชื่นชมยินดี คอยฟังวาทีพระสี่กร

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2 ,2540 :18)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 63 หนุมานหักยอดปราสาทสะกดท้าวมหาชมพู

บัดนั้น วายุบุตรวุฒิไกรใจกล้า
ครั้นเสร็จสะกดนิทรา ถอดยอดมหาปราสาทชัย
ทะลุพื้นเพดานดาวราย แต่พอลอดกายลงไปได้
โดดโผนโจนทะยานว่องไว เข้าในห้องแก้วรูจี
จึ่งเห็นท้าวมหาชมพู บรรทมหลับอยู่บนที่
มีความชื่นชมยินดี ขุนกระบี่ช้อนแท่นอลงการ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2 ,2540 :59)

ภาพที่ 64 หนุมาน ชมพูพาน และองคต สืบมรรคา

บัดนั้น องคตหนุมานทหารใหญ่
ทั้งชมพูพานฤทธิไกร ล้วนปรีชาไวใจฉกรรจ์
ต่างตนถวายอภิวาทน์ แทบบาทพระนารายณ์รังสรรค์
ทั้งพระอนุชาวิลาวัณย์ แล้วพากันมายังพลากร

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2 ,2540 :81)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 65 หนุมานเผาลงกา

บัดนั้น คำแหงหนุมานทหารใหญ่
ครั้นเพลิงติดขึ้นก็ดีใจ วิ่งโผนเข้าในไพชยนต์
เที่ยวจุดปราสาทราชฐาน เพลิงกาฬรุ่งโรจน์โพยมหน
โรงช้างโรงม้าเรือนพล อลวนไปทั่วธานี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2 ,2540 :148)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 66 หนุมานจับนางเบญกาย

เมื่อนั้น หนุมานผู้ชาญชัยศรี
เหลือบแลเห็นนางอสุรี เหาะหนีไปตามเปลวควัน
รวดเร็วดั่งวายุพาจร วานรโกรธาตัวสั่น
กวัดแกว่งตรีเพชรดั่งไฟกัลป์ ระเห็จหันเหาะตามอสุรา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2 ,2540 : 205)

ภาพที่ 67 หนุมานรบนิลพัท

บัดนั้น หนุมานฤทธิไกรแข็งขัน
ว่าเหวยนิลพัทชาญฉกรรจ์ เมื่อตัวท่านนั้นขนมา
เราให้โยนแต่ทีละก้อน วานรฮึดฮักอวดกล้า
แกล้งทิ้งพร้อมกันลงมา อย่าช้าเร่งรับให้จงดี
ว่าแล้วก็สะบัดลงไป ด้วยฤทธิไกรกระบี่ศรี
ศิลาก็หลุดลงทันที ดั่งห่าฝนคีรีตกมา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2 ,2540 :218)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 68 หนุมานนำทัพไปลงกา

บัดนั้น คำแหงหนุมานทหารใหญ่
น้อมเศียรรับสั่งภูวไนย แล้วให้ประคนธรรพพามา
สองนายเดินเดาะเลาะทาง ตามหว่างทิวแถวแนวป่า
ถึงที่นิมิตอสุรา ถิ่นฐานโอฬารชอบกล

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2 ,2540 :254)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 69 หนุมานอมพลับพลา

สูงจดภวัคพรหมาน ใหญ่เท่าจักรวาลสิงขร
เบื้องต่ำใต้พื้นดินดอน หยั่งถึงสาครรองดิน
หางวงเป็นปราการล้อม โอบอ้อมโยธาไว้สิ้น
อันพลับพลาแก้วโกมิน ขุนกบินทร์เอาไว้ในอุรา
อ้าโอษฐ์ออกเป็นทวาร ใบบานปิดเปิดนั้นชิวหา
พิเภกกับพระลักษมณ์อนุชา นั่งรักษาองค์พระจักรี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2 ,2540 :314)

ภาพที่ 70 หนุมานสังหารไมยราพ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รูปนั้นใหญ่เท่าพรหมาน สูงตระหง่านดั่งหนึ่งสิงขร
พร้อมทั้งสี่พักตร์แปดกร สำแดงฤทธิรอนเกรียงไกร
เท้าซ้ายเหยียบอกอสุรา มิให้เคลื่อนจากที่ขึ้นได้
เท้าขวานั้นก้าวทะยานไป ยังในตรีกูฏบรรพตา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2 ,2540 :342)

ภาพที่ 71 หนุมานทำลายพิธีทดน้ำของกุมภกรรณ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บัดนั้น วายุบุตรวุฒิไกรใจหาญ
กริ้วโกรธพิโรธดั่งเพลิงกาฬ โถมทะยานเข้าจับอสุรา
โจนขึ้นเหยียบบ่ายืนหยัด ป้องปัดตระบองยักษา
แทงด้วยตรีเพชรอันศักดา ต้องกายพญากุมภัณฑ์

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2 ,2540 :405)

ภาพที่ 72 หนุมานหักคอช้างเอราวัณแปลง

ว่าแล้วชักตรีออกกวัดแกว่ง สำแดงฤทธิไกรเงื้องำ
ถีบทะยานผ่านขึ้นยังเมฆา เท้าปีนเหยียงากุญชร
กรซ้ายหักคอเอราวัณ กรขวาฉวยคันธนูศร
กระชากฉุดด้วยกำลังฤทธิรอน วานรรบรุกคลุกคลี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2 ,2540 :503)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 73 หนุมานรบสหัสเดชะ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บัดนั้น คำแหงหนุมานทหารใหญ่
ครั้นหมู่โยธีกระบี่ไพร เยาะเย้ยไยไพอสุรา
เสร็จแล้วชักตรีฤทธิรุทร อาวุธสำหรับหัตถา
กวัดแกว่งสำแดงเดชา ตัดเกล้าเกศาอสุรี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3 ,2540:75)

ภาพที่ 74 หนุมานสะกดนางมณโฑทำลายพิธีชุบกายของทศกัณฐ์

ครั้นถึงจึ่งวางนางลง เคียงองค์ทศพักตร์ยักษา
แก้เวทให้ฟื้นกายา แล้วมีวาจาประกาศไป
เหวยเหวยดูก่อนทศพักตร์ เมียรักของเอ็งหรือมิใช่
ว่าพลางเย้าหยอกอรไท คว้าไขว่ฉุดคร่าทั้งสามนาย

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3 , 2540 :145)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 75 หนุมานรบสัทธาสูร

บัดนั้น คำแหงหนุมานชาญสมร
เข้มเข่นฆ่าราญรอน วานรรุกไล่อสุรา
มือซ้ายฉวยชิงกระบองยักษ์ โถมหักเอาด้วยกำลังกล้า
ตบกัดรัดรวบได้กายา วานรฟาดลงกับดินดาน
แล้วผาดโผนโจนเหยียบบอกไว้ แกว่งตรีฤทธิไกรจะสังหาร
รอนหัตถ์ตัดเศียรขุนมาร วายปราณสิ้นชีพชีวี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3, 2540 :176

ภาพที่ 76 หนุมานเข้าห้องนางวานริน

บัดนั้น หนุมานผู้ชาญชัยศรี
ได้ฟังนางฟ้าพาที ชี้บอกที่อยู่กุมภัณฑ์
มีความชื่นชมโสมนัส ดั่งได้สมบัติในสวรรค์
จึ่งสวมกอดวนิดาวิลาวัณย์ รับขวัญจุมพิตอรไท
ครั้นแล้วสำแดงแผลงฤทธิ์ ทศทิศกัมปนาทหวาดไหว
ออกจากคูหาด้วยว่องไว เหาะไปโดยทางเมฆา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3, 2540: 194)

ภาพที่ 77 หนุมานสังหารวิรุญจำบัง

บัดนั้น วายุบุตรวุฒิไกรใจหาญ
รวบรัดมัดได้ขุนมาร ถีบทะยานขึ้นจากชลธี
ยืนอยู่ยังเชิงอัศกรรณ มือนั้นจับเท้ายักษี
ฟาดเข้ากับเหลี่ยมคีรี ก็สิ้นสุดชีวีด้วยฤทธา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3, 2540 :196)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 78 หนุมานถวายตัวลวงทศกัณฐ์

บัดนั้น คำแหงหนุมานชาญสมร
ได้ฟังท้าวยี่สิบกร ทำถอนใจแล้วตอบบัญชา
ซึ่งข้ารักใคร่พระรามนั้น สำคัญว่าจะได้ยศถา
ผู้เดียวไม่คิดชีวา ด้วยว่าเธอนั้นยังเอ็นดู
ซึ่งพระองค์จะเลี้ยงข้านี้ จึ่งไม่ยินดีจะยอมอยู่
บัดนี้พิเภกเป็นศัตรู ยุยงภูธรทุกวันไป
พระรามฟังความแต่ข้างเดียว จะเหลียวหลังยั้งหยุดก็หาไม่
เท็จจริงผิดชอบประการใด มิได้ไถ่ถามให้เที่ยงธรรม

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3 ,2540: 346)

ภาพที่ 79 หนุมานตีทัพพระลักษมณ์

เมื่อนั้น หนุมานผู้ชาญชัยศรี
ได้ฟังพระอนุชาพาที ขุนกระบี่ตบมือแล้วตอบไป
ว่าเหวยดูก่อนพระลักษมณ์ ตำราจักมีมาแต่ไหน
ใคร่ห่อนชี้นกบนปลายไม้ หว่านข้าวลงไว้ที่ในนา
แล้วจะดูท่าลูกโค ให้โตใหญ่ขึ้นแต่ภายหน้า
กว่าจะมีชัยอสุรา พี่ยาท่านจึ่งรางวัล
ตัวเราทำศึกขับเคี่ยว ผู้เดียวแม้นม้วยอาสัญ
ก็จะสูญเสียเปล่าในกลางคัน จะหมายได้ดังนั้นก็ผิดไป

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3 , 2540 : 364)

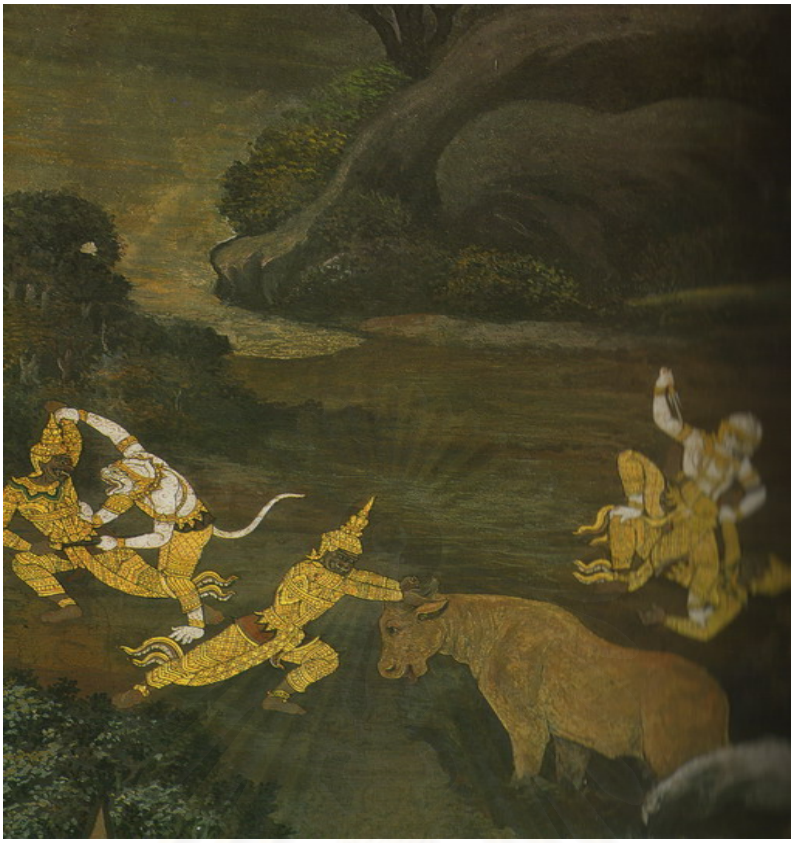
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 80 หนุมานชูกล่องดวงใจ

แล้วออกยืนขวางมรรคา สำแดงฤทธาเข้ากางกั้น
ทำยักคิ้วหลิ่วตาขบฟัน ชูใจกุมภัณฑ์แล้วร้องไป
เหวยเหวยอะไรอยู่ในนี้ ยักษียังรู้หรือหาไม่
จงพินิจพิศดูให้แจ้งใจ นี่คืออันใดเร่งออกมา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3, 2540 :380)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 81 หนุมานรบบรรลัยกัลป์

บัดนั้น วายุบุตรวุฒิไกรใจกล้า
รับรองป้องปัดอสุรา โถมเข้าเข่นฆ่าราวี
เท้าหนึ่งเหยียบเข่าทะยานยุทธ์ มือชิงคทาวุธยักษี
กลอกกลับจับกันในที ขุนกระบี่แทงถูกกุมภัณฑ์
ล้มลงกับพื้นสุธาธาร โผนทะยานเหยียบอกไว้มั่น
กวัดแกว่งตรีเพชรฟอนฟัน ก็สุดสิ้นชีวันด้วยฤทธา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3, 2540 :474)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 82 หนุมานได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์

วายุบุตรได้ลงไปบาดาล ตามพระอวตารรังสรรค์
ผลาญไมยราพม้วยชีวัน เชิญเสด็จทรงธรรม์กลับมา
แล้วอาสาพระองค์ไปล่อลวง เอาดวงใจทศพักตร์ยักษา
มาถวายใต้เบื้องบาทา จึ่งผลาญเจ้าลงกาบรรลัย
ความชอบนอกนั้นก็หลายหน พ้นที่จะนับประมาณได้
ทำการรวดเร็วดั่งพระทัย ควรให้ผ่านกึ่งอยุธยา
ชื่อว่าพญาอนุชิต จักรกฤษณ์พิพัฒน์พงศา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3 , 2540 : 516)

ภาพที่ 83 หนุมานรบท้าวมหาเพทาสูร

เมื่อนั้น พญาอนุชิตเรืองศรี
ได้แจ้งแห่งคำอสุรี เงื้อตรีกวัดแกว่งสำแดงฤทธิ์
จึ่งผ่าอุราขุนยักษ์ หวะแหวะแตระควักเอาดวงจิต
ขยี้ไปจนสิ้นชีวิต ด้วยฤทธิ์ขุนกระบี่ด้วยศักดา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3, 2540 : 548)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 84 หนุมานครองเมือง

เมื่อนั้น ฝ่ายพญาอนุชิตเรืองศรี
ครอบครองไพร่ฟ้าประชาชี ในนพบุรีอันโอฬาร
ตั้งอยู่ในธรรมทศพิธ โดยกิจกษัตริย์มหาศาล
ถึงเวลาออกว่าราชการ เป็นสุขสำราญทั้งพารา
อันหมู่ไพร่ฟ้าประชากร สโมสรรื่นเริงถ้วนหน้า
ราตรีเข้าที่ไสยา ในมหาปราสาทมณี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3, 2540 : 555)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผู้วิจัยได้นำภาพฉลุตัวหนังใหญ่มาเปรียบเทียบกับกระบวนท่าโขนลิง ดังนี้

ภาพที่ 85 ก

ภาพที่ 85 ข

เปรียบเทียบท่าจับในหนังใหญ่กับท่าจับในการแสดงโขนลิง - ลิง

(ที่มา : นิตยาสารศิลปากร,2545:6)

ภาพที่ 86 ก

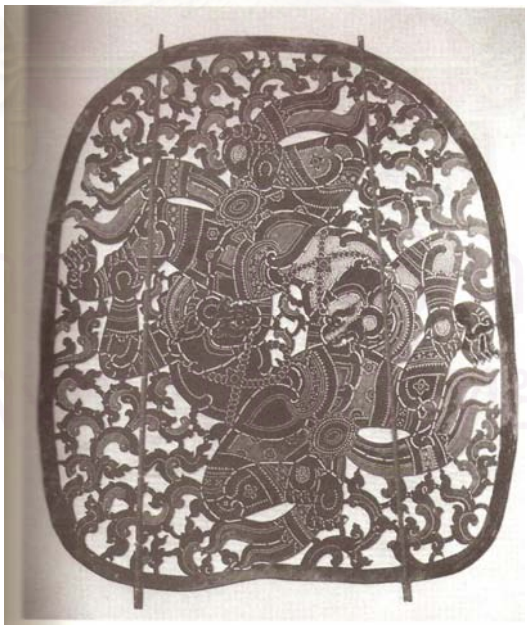
ภาพที่ 86 ข

เปรียบเทียบภาพท่าจับในหนังใหญ่กับท่าจับในการแสดงโขนลิง - ยักษ์

(ที่มา : สูจิบัตรโขนชุดปราบโอรสทศกัณฐ์)

ผู้วิจัยนำภาพฉลุตัวหนังใหญ่ แต่ละประเภทมาให้เห็นลักษณะท่าทางของตัวลิงที่แสดงออก ซึ่งน่าจะมีการนำมาเป็นแบบอย่างในการออกท่าทางโขนตัวลิง ดังนี้

ภาพที่ 87 ภาพฉลุตัวหนังใหญ่ลิงกับลิง



ภาพที่ 88 ภาพฉลุหนังใหญ่ลิงกับลิง

ภาพที่ 89 ภาพฉลุหนังใหญ่ลิงกับพระ

ภาพที่ 90 ภาพฉลุหนังใหญ่ลิงกับพระ

ภาพที่ 91 ภาพฉลุหนังใหญ่ลิงกับนาง

ภาพที่ 92 ภาพฉลุหนังใหญ่ลิงกับนาง

ภาพที่ 93 ภาพฉลุหนังใหญ่ลิงกับยักษ์

ประติมากรรมภาพแบก ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ และภาพฉลุตัวหนังใหญ่ ที่ผู้วิจัยนำมานั้นเป็นการแสดงให้เห็นว่าโขนตัวลิงมีบทบาทในการแสดงออกมากมาย ซึ่งเป็นบทบาทที่มีความสัมพันธ์ต่อโขนตัวพระ นาง และยักษ์ด้วย นอกจากนี้ยังแสดงให้เห็นกิริยาท่าทางเฉพาะของโขนลิง ที่มีรูปแบบอันเป็นเอกลักษณ์แตกต่างจากโขนตัวอื่นด้วย

2.7 แนวคิดเชิงวรรณกรรม

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนโดยตรง คือรามเกียรติ์ ซึ่งปรากฏเป็นบทละครเรื่องรามกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

บทประพันธ์ดังกล่าวมีความสำคัญต่อการแสดงโขนในปัจจุบัน ผู้ประพันธ์มักนำมาเป็นต้นแบบในการประพันธ์บทโขนเพื่อใช้จัดการแสดงด้วยเหตุนี้เมื่อกล่าวถึงแนวคิดและวิธีแสดงโขนจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องกล่าวถึงวรรณกรรมที่มีผลในการแสดงออกของตัวโขนในที่นี้ผู้วิจัยขอกล่าวถึงเฉพาะการแสดงของโขนลิงโดยจะนำบทประพันธ์ที่สามารถแสดงให้เห็นถึงการออกท่าทางของโขนตัวลิงได้อย่างชัดเจน ซึ่งสามารถแบ่งบทประพันธ์ตามกระบวนท่ารำตามบทได้ดังนี้

บทประพันธ์ที่กล่าวถึงกระบวนท่าตรวจ จัดทัพ และท่ารบ

บทประพันธ์ที่กล่าวถึงกระบวนท่าในการแสดงอารมณ์

บทประพันธ์ที่กล่าวถึงกระบวนท่าแต่งตัว

บทประพันธ์ที่แสดงกิริยาเฉพาะของลิง

1. บทประพันธ์ที่กล่าวถึงกระบวนท่าตรวจ จัดทัพ และท่ารบ

ทัพหน้าเกณฑ์ให้นิลนนท์ คุมพลสิบสมุทรเป็นนายใหญ่
ทัพหนุนองคตฤทธิไกร คุมไพร่สิบสมุทรวานร
เกียกกายคำแหงหนุมาน คุมทหารสิบสมุทรชาญสมร
ทัพหลวงโยธาพลากร ซับซ้อนยี่สิบสมุทรตรา
ยกกระบัตรนิลพัทชาญยุทธ์ คุมพลสิบสมุทรแกล้วกล้า
กองขันสิบสมุทรโยธา นิลราชศักดาบัญชาการ
กองหลังนิลเอกคุมไพร่ นับได้เจ็ดสมุทรทวยหาญ
รายเรียบเพียบพื้นสุธาธาน เสียงสะเทือนสะท้านเป็นโกลี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2, 2540: 160)

การตรวจพลจัดทัพในบทพระราชนิพนธ์ดังกล่าว ปรากฏตัวโขนหลายตัวและที่สำคัญ คำประพันธ์ยังกำหนดให้การออกท่าทางของโขนตัวลิงดูเข้มแข็ง และอึกกะทึกคึกโครมด้วย

ทัพหน้าคลาดเคลื่อนตามทิศ ทัพหลวงแผลงฤทธิ์แผ่นดินไหว
ทัพหนุนแร่งร้นพลไกร โลดไล่กวัดแกว่งอาวุธ
บ้างเหาะบ้างบ้างแทรกสุธาธาร บ้างทยานลงเดินหลังสมุทร
บ้างไปทางกาลาคนิรุทร แล้วผุดขึ้นกลางพลากร
เสียงกลองฆ้องขานประสานปี่ เสียงพลอึงมี่สิขร
ผลคลีมืดคลุ้มอัมพร แรมรอนมาในพนาวัน

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2, 2540: 161)

บทประพันธ์ข้างต้นกล่าวถึงการรำตรวจพลของโขนตัวลิงที่จะต้องแสดงอาการโลดไล่ และกวัดแกว่งพระขรรค์ นอกจากนี้ยังต้องแสดงอิทธิฤทธิ์ท่าทางต่างๆให้ดูแข็งแรงด้วย

เมื่อนั้น หนุมานฤทธิแรงแข็งขัน
หลีกหลบรบชิดติดพัน ยืนยันเหยียบเข่าอสุรี
มือขวาเงื้องำจะชิงศร กรซ้ายกุมเศียรยักษี
หันเหียนแปลี่ยนท่าราวี ต่างรับต่างตีกันไปมา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2, 2540: 139)

บทประพันธ์ข้างต้นกล่าวถึง กระบวนท่ารบระหว่างหนุมานกับอินทรชิต หนุมานเข้าต่อสู้ทำท่าหลบหลีก แล้วขึ้นลอย (ขึ้นต่อตัวเหยียบเข่ายักษ์)

เกณฑ์กระบี่ลี้พลทวยหาญ ล้วนชำนาญโรมรันประจัญจับ
สารวัดนายหมวดตรวจนับ พร้อมสรรพทัพหลวงโดยกระบวน
ให้กระบี่มีมงกุฎตัวนาย เป็นปีกซ้ายปีกขวาโยธาถ้วน
กองหนุนกองหลังทั้งมวล เลือกล้วนเคยศึกฮึกฮัก
เกณฑ์ให้หนุมานชาญเดชา เป็นกองหน้าจู่โจมโหมหัก
ทุกหมู่หมวดตรวจเตรียมพร้อมพรัก คอยเสด็จทรงศักดิ์จักรี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2498: 257)

บทประพันธ์ข้างต้นกล่าวถึง การตรวจพล จัดทัพ ซึ่งแบ่งพวกพลลิงออกเป็นหมวดหมู่ ให้หนุมานเป็นกองหน้าคอยจู่โจม

บทประพันธ์ที่กล่าวถึงกระบวนท่าในการแสดงอารมณ์ ซึ่งแบ่งออกได้ดังนี้

การแสดงอารมณ์รัก
การแสดงอารมณ์ดีใจ
การแสดงอารมณ์โกรธ
การแสดงอารมณ์เสียใจ

บทประพันธ์ที่กล่าวถึงกระบวนท่าในการแสดงอารมณ์รัก

ดวงเอยดวงสมร เจ้างามงอนผู้ยอดพิสมัย
แสนรักพี่รักอรไท ว่าไยฉะนี้กัลยา
ความจริงไม่ล่อลงเจ้า ยุพเยาว์แน่งน้อยเสน่หา

อันแสนสมบัติในลงกา จะได้บิดาของเทวี
เราสองก็จะครองกันเป็นสุข แสนสนุกภิรมย์เกษมศรี
ว่าพลางคว้าไขว่ไปในที ขุนกระบี่หยอกเย้ากัลยา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2, 2540: 211)

บทประพันธ์ดังกล่างข้างต้นกล่าวถึง กระบวนท่าทางของหนุมานที่แสดงความรักต่อนางเบญกาย โดนเข้าไปเกี้ยวพาราสีจับต้องไขว่คว้า ซึ่งปรมาจารย์โขนลิง ก็ได้ประดิษฐ์กระบวนท่าไว้มากมาย

สุดเอยสุดสวาท เฉลียวฉลาดแหลมหลักหนักหนา
พี่อุตส่าห์มาส่งถึงลงกา หมายจะฝากเสน่หาอาลัย
ควรหรือถือแต่ว่ารับส่ง จะเห็นดีพี่มั่งก็หาไม่
นิจจาเอ๋ยอาภัพลับไป เสียน้ำใจจริงเจ้าเยาวมาลย์
เมื่อสุดแสนเสน่หาไม่ว่าเล่น หวังจะเป็นคู่รักสมัครสมาน
มิใช่จะแกล้งแต่งกลเกี้ยวพาน เยาวมาลย์อย่าแหนงแคลงใจ
จงผินมาพาทีกับพี่บ้าง จะหมองหมางมึนตึงไปถึงไหน
พลางหยอกุดฉุดฉวยชายสไบ ถูกต้องลองใจกัลยา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2498: 99)

บทประพันธ์ข้างต้นกล่าวถึงกระบวนท่าของหนุมานที่เกี้ยวพาราสี นางเบญกาย หนุมานทำท่าฉุดสไบ หยอกล้อเป็นกริยาที่ไม่หยุดนิ่งของลิง

บทประพันธ์ที่กล่าวถึงกระบวนท่าในการแสดงอารมณ์ดีใจ

เสร็จซึ่งมอบราชธานี ขุนกระบี่ปรีดีเปรมเกษมสันต์
หิ้วเศียรไมยราพกุมภัณฑ์ จรจรัญไปยังพระสี่กร

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2, 2540: 343)

บทประพันธ์ข้างต้นกล่าวถึงการแดงอารมณ์ดีใจของหนุมานเมื่อฆ่าไมยราพได้สำเร็จ

เมื่อนั้น ขุนกระบี่ดีใจใดจะเท่า
จึ่งแกล้งร้องตอบความตามลำเนา ท่านเลือกเอาเปรียบกันสัญญา
แต่หากได้ปฏิญาณสาบานตัว ครั้นมิรับจะว่ากลัวยักษา
จะตีก่อนก็ถอนต้นตาลมา จะนอนให้อสุราดังว่าไว้

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2498: 177)

บทประพันธ์ข้างต้นกล่าวถึงอารมณ์ดีใจของหนุมานที่สามารถลวงไมยราพได้เป็นผลสำเร็จ

บทประพันธ์ที่กล่าวถึงกระบวนท่าในการแสดงอารมณ์โกรธ

บัดนั้น ลูกพระพายเทวารังสรรค์
เห็นวานรม้วยชีวัน โกรธดั่งไฟกัลป์ไหม้ฟ้า

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2, 2540: 430)

บทประพันธ์ข้างตนกล่าวถึงอารมณ์โกรธที่หนุมานมีต่ออินทรชิตนการต่อสู้

เมื่อนั้น วายุบุตรกริ้วโกรธเป็นหนักหนา
ฉุดกระชากลากเอาตัวมา ก็ฆ่าภาณุราชทันที

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2498: 129)

บทประพันธ์ข้างต้นกล่าวถึงอารมณ์โกรธของหนุมานที่มีต่อภาณุราช

บทประพันธ์ที่กล่าวถึงกระบวนท่าในการแสดงอารมณ์เสียใจ

บัดนั้น วายุบุตรวุฒิไกรใจหาญ
ก้มเกล้ารับราชโองการ ทูลสนองบทมาลย์ด้วยปรีชา
อันตัวของข้านี้โทษผิด ถึงสิ้นชีวิตสังขาร์
ซึ่งพระองค์ทรงพระเมตตา ไม่ล้างชีวาให้บรรลัย
พระคุณล้ำล้นพ้นนัก หนักกว่าดินฟ้าไม่เปรียบได้
จะขอรับจองถนนไป ให้ถึงฝากฝั่งชลธี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2, 2540:224)

บทประพันธ์ข้างต้นกล่าวถึงอารมณ์เสียใจของหนุมานที่ทะเลาะวิวาทกับนิลพัท จนงานในการขนหินจองถนน กระบวนท่าทางจะเชื่องช้า เพื่อแสดงถึงอาการเสียใจ

เมื่อนั้น วายุบุตรสุดแสนเสน่หา
เข้ากอดจูบลูบหลังลูกยา แก้วตาอย่างละห้อยน้อยใจ
ด้วยสองข้างต่างคนต่างอยู่ พ่อลูกจึ่งหารู้จักกันไม่
ซึ่งหยาบช้าว่าขานประการใด ก็มิได้ถึงโทษโกรธลูกรัก

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498:169)

บทประพันธ์ข้างต้นกล่าวถึง อารมณ์เสียใจของหนุมานที่มีต่อมัจฉานุบุตรชาย

บทประพันธ์ที่กล่าวถึงกระบวนท่าแต่งตัว

เข้าที่ชำระสระสนาน สุคนธ์ธารเกสรขจรกลิ่น
สนับเพลารายพลอยฉมกิน ช่อเชิงนาคินทร์กระหนกพัน
ภูษาโขมพัตถ์พื้นม่วง ลอยดวงเกี่ยวกรองทองคั่น
ชายแครงเครือรัดรูปสุบรรณ ชายไหวกุดั่นจำหลักลาย
ฉลององค์พื้นตาดพระกรน้อย สอดสร้อยสังวาลสามสาย
ตาบทิศทับทรวงทับทิมพราย พาหุรัดนาคกลายทองกร
ธำมรงค์มรกตเรือนแก้ว มงกุฎเพชรจำรัสประภัสสร
ห้อยพวงมาลัยกรรเจียกจร กรายกรออกท้องพระโรงคัล

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม3 , 2540 : 522)

บทประพันธ์ข้างต้นกล่าวถึง การแต่งตัวของหนุมานซึ่งได้รับพระราชทานตำแหน่งเป็นพญาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรฒพงศา คำประพันธ์บอกถึงเครื่องแต่งกาย และเครื่องประดับแต่ละชิ้น

บทประพันธ์ที่แสดงกิริยาเฉพาะของลิง

ตระหนกตกใจไม่มีขวัญ ตัวสั่นเพียงสิ้นสังขาร์
วิ่งแยกแตกกันเป็นโกลา ไม่รู้ว่าเหตุผลประการใด
บ้างโลดบ้างโผนโจนคลาน บ้างปีนทะยานขึ้นไม้ใหญ่
แอบชะง่อนหินผาวุ่นไป ไม่เป็นอารมณ์สมประดี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2, 2540 : 94)

บทประพันธ์ข้างต้น กล่าวถึงกิริยาท่าทางของลิง ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะที่ต้องอาศัยความคล่องแคล่ว ว่องไว บรรดาวานรเมื่อตกใจต่างก็วิ่งวุ่นแยกกันไป

เมื่อนั้น หนุมานไม่พรั่นหวั่นไหว
เผ่นโผนโจนจากคาคบไม้ ถอนได้พฤกษาเป็นอาวุธ
กวัดแกว่งแผลงศักดาถาโถม เข้าหักโหมโจมจับสัประยุทธ
ตีอสูรหมู่มารซานทรุด บ้างม้วมุดชีวันบรรลัย

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม1, 2498 : 41)

บทประพันธ์ข้างต้นกล่าวถึง กิริยาท่าทางของลิง ที่แสดงอาการโลดโผน กระโจนบนต้นไม้ จากตอนที่หนุมานเข้าไปในกรุงลงกาหลังจากถวายแหวนและผ้าสไบแก่นางสีดาแล้ว ก็เข้าหักสวนจนพบกับพวกยักษ์ และเกิดต่อสู้กัน

วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ถือได้ว่าเป็นหัวใจสำคัญต่อการแสดงออกของตัวโขนมาก เป็นปัจจัยสำคัญที่จะส่งผลให้เกิดกระบวนท่าทางต่างๆตามจินตนาการของโบราณาจารย์ด้านนาฏยศิลป์โขน หากศิลปินสามารถแสดงท่าทางตามบทได้ดี และยังสอดคล้องกับอารมณ์ได้เป็นอย่างดี จนผู้ชมเกิดความสะทือนใจ เข้าถึงการแสดงไม่ว่าบทบาทนั้นจะเป็นบทดีใจ เสียใจหรือโกรธ ก็ตาม นับได้ว่าศิลปินผู้นั้นมีความสามารถตีบทแตก

2.8 แนวคิดเชิงการรับราชการ

หน้าที่สำคัญของโขนตัวลิงในเรื่องรามเกียรติ์ เป็นการแสดงในภาวะแห่งการเป็นข้าทหารรับใช้พระราม โขนลิงทุกตัวปฏิบัติหน้าที่รับราชการทหาร โดยมีการกำหนดหน้าที่อย่างชัดเจน และในการต่อสู้ทำศึกสงครามจำเป็นอย่างยิ่งที่บรรดาพลวานรเหล่านั้นจะต้องมีระเบียบวินัย โดยเฉพาะคุณลักษณะอันพึงมีในการเป็นทหาร การแสดงตรวจพลนำการจัดทัพของไทยในอดีตมาเป็นแบบ ผู้วิจัยได้นำหัวข้อในการรับราชการทหารพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยอัญเชิญมาและใช้ลักษณะความเป็นพลวานรที่ดีเข้ามาเปรียบเทียบให้เห็นได้อย่างชัดเจน ดังนี้

1. ความสามารถ มีความหมายกว้างๆ ว่า อาจจะทำการงานให้เป็นผลสำเร็จได้ดียิ่งกว่าผู้ที่มีโอกาสเท่าๆกัน หนุมานผู้เป็นทหารเอกของพระราม มีหน้าที่รับใช้ป้องกันพระราม ต่อสู้กับฝ่ายยักษ์ และนำสีดากลับมาให้ได้ ความสามารถของหนุมานนั้น แสดงออกจากชัยชนะ แต่ละครั้งเช่น ตอนที่พระรามใช้ให้ติดตามวิรุญจำบัง ซึ่งหนีไปอยู่ในทะเล และยังแปลงกายให้เล็ก แล้วซ่อนตัวอยู่ในฟองอากาศ หนุมานใช้ความสามารถติดตามไป สังหารวิรุญจำบังในทะเลได้ หรือตอนที่พระรามถูกไมยราพลักพาตัวลงไปยังเมืองบาดาล หนุมานตามลงไป ซึ่งต้องใช้ความสามารถที่จะต่อสู้กับไมยราพ จนฆ่าไมยราพตาย และนำพระรามกลับมาได้

2. ความเพียร มีความหมายว่า กล้าหาญไม่ย่อท้อ ต่อความยาก และบากบั่น เพื่อจะข้ามความขัดข้องให้จงได้โดยใช้ความอุตสาหะวิริยภาพมิได้ลดหย่อน หนุมานแสดงออกซึ่งความเพียรมาโดยตลอด เช่น ตอนที่ต้องต่อสู้กับ อินทรชิตซึ่งแปลงเป็นพระอินทร์มาทำร้ายพระลักษมณ์ หนุมานใช้ความเพียร และพละกำลังทั้งหมดที่มีอยู่เข้าต่อสู้กับอินทรชิตแปลง ถึงแม้จะสู้ไม่ได้ก็มีความอุตสาหะจนสามารถหักคอช้างเอราวัณแปลงได้ แล้วหนุมานก็ล้มสลบลงกลางสนามรบ

3. ความมีไหวพริบ มีความหมายว่า รู้จักสังเกตเห็นโดยไม่ต้องมีใครเตือนว่าเมื่อมีเหตุเช่นนั้นๆ จะต้องปฏิบัติการอย่างนั้นๆ เพื่อให้เกิดผลดีที่สุดแก่กิจการทั่วไป และรีบทำการอันเห็น

ควรนั้นโดยฉับพลันทันท่วงที หนุมานเป็นพญาวานรที่มีไหวพริบช่างสังเกต ช่างคิดเมื่อครั้งที่เดินทางไปหาพระฤษีโคบุตรผู้เป็นอาจารย์ของทศกัณฐ์ หนุมานใช้ปฏิภาณไหวพริบ ในการเข้าหาพระฤษี พูดจาหว่านล้อม จนพระฤษียอมมอบกล่องดวงใจให้ และยังพาไปฝากตัวกลับทศกัณฐ์ ให้อยู่ในกรุงลงกา หนุมานใช้ไหวพริบในการเจรจากับทศกัณฐ์ นอกจากนี้ยังใช้ไหวพริบ เมื่อต้องออกทำสงครามต่อสู้กับพระลักษณ์ และไพร่พลวานร เพราะทั้งพระลักษณ์ และไพร่พลวานรไม่รู้ถึงเล่ห์กลครั้งนี้ มีเพียงพระรามเท่านั้นที่รู้ดี ดังนั้นจึงเป็นการยากมากสำหรับหนุมาน

4. ความรู้เท่าถึงการ หมายถึงรู้จักปฏิบัติกิจการให้เหมาะด้วยประการทั้งปวง รู้จักเลือกว่าจะปฏิบัติการอย่างไร จึงจะเหมาะแก่เวลาจึงจะสมเหตุสมผล จึงจะเป็นประโยชน์ที่ดีที่สุด หนุมานรู้จักใช้ความคิด มีความรอบคอบ และรู้จักเลือกปฏิบัติ อย่างเช่น เมื่อครั้งที่กุมภกรรณ ออกอุบายแปลงร่างให้ใหญ่โตนอนทดน้ำ เพื่อไม่ให้น้ำไหลไปถึงพลับพลาของพระราม พวกวานรจะได้อดน้ำตาย พิเภกบอกให้หนุมานไปทำลายพิธี หนุมานรู้จักเลือกว่าจะปฏิบัติอย่างไร จึงจะรู้ว่ากุมกรรณนอนทดน้ำอยู่ที่ใด โดยหนุมานแปลงกายเป็นเหยี่ยวบินไปที่ปราสาทที่อยู่ของกุมภกรรณ แล้วกลายร่างเป็นนางกำนัล เข้าไปถามข่าวคราวของกุมภกรรณ โดยอ้างว่าตนป่วยไม่รู้เรื่อง เหล่านางกำนัลต่างบอกว่า กุมภกรรณไปทดน้ำไม่ให้ไหลไปยังกองทัพของศัตรู แต่ไม่มีใครรู้ว่าอยู่ที่ไหน เว้นแต่นางคันธมาลี และสี่นางกำนัลที่คอยไปปฏิบัติดูแล หนุมานจึงรีบไปพบนางกำนัลคนหนึ่งจับนางสังหารเสีย แล้วแปลงร่างเป็นนางกำนัลตามนางกำนัลอีกสามคนไป จนพบกุมภกรรณที่กำลังทดน้ำอยู่จึงตรงเข้าต่อสู้ จนกุมภกรรณบาดเจ็บหนีกลับลงกาไป

5. ความซื่อตรงต่อหน้าที่ หมายถึง ตั้งใจกระทำกิจการซึ่งได้รับมอบให้เป็นหน้าที่ของตนนั้น โดยซื่อสัตย์สุจริตใช้ความอุตสาหะวิริยภาพเต็มสติกำลังของตนด้วยความมุ่งหมายให้กิจการนั้น บรรลุซึ่งความสำเร็จโดยอาการอันงดงามที่สุด ที่จะพึงมีหนทางจัดไปได้ หนุมานมีความซื่อตรงต่อหน้าที่ มีความมุ่งมั่นกระทำการอย่างเต็มสติปัญญา ครั้งหนึ่งเมื่อพระลักษมณ์ต้องศรของอินทรชิต ซึ่งแปลงเป็นพระอินทร์มาล่อลวง หนุมานได้รับคำสั่งจากพระรามให้ไปนำสรรพยามาแก้ไข ซึ่งชมพูพาน กล่าวถึงยา ที่อยู่บนเขาอาวุธในบุพพวิเท่ห์ทวีป ที่ไกลที่สุด มีจักรกรดพัดอยู่ตลอดเวลา หนุมานเมื่อได้รับมอบหมาย ก็แสดงความอุตสาหะวิริยะ เมื่อไม่สามารถเข้าไปนำสรรพยามาได้ จึงยกภูเขามาทั้งลูก และนำไปทางทิศอุดร ให้ลมพัดเอากลิ่นยาไปต้องพระลักษมณ์ และพลวานรทั้งหมดจึงฟื้น

6. ความซื่อตรงกับคนทั่วไป หมายถึง ความประพฤติซื่อตรงที่มีต่อคนทั่วไป รักษาตนให้เป็นคนดี เขาทั้งหลายจะเชื่อถือได้ โดยรักษาวาจาสัตย์พูดอะไรเป็นนั้น ไม่เหียนหัน เปลี่ยนแปลงคำพูดไป เพื่อความสะดวกเฉพาะครั้งหนึ่งคราวหนึ่ง ไม่คิดเอาเปรียบใคร ไม่ยกตนข่มท่าน หนุมานเป็นแบบอย่างของผู้ที่เรียกว่าพูดจริงทำจริง คำไหนคำนั้น ไม่เคยเอาเปรียบผู้ใดที่ด้อยกว่า เมื่อทำศึกสงคราม หนุมานมักจะเป็นผู้ออกต่อสู้ก่อน หรือเดินทางไกลเมื่อครั้งไปสืบหนทางไปกรุงลงกา

หนุมานดูแลไพร่พลที่ติดตามมาด้วย หนทางยากลำบาก มีแม่น้ำขวางกั้นอยู่ หนุมานก็ใช้หางพาดเพื่อไพร่พลเดินข้ามไปอย่างสะดวก จะเห็นได้ว่าไม่เอาเปรียบผู้ใด มีแต่จะช่วยเหลือ หนุมานไม่เป็นผู้ยกตนข่มท่าน มีแต่สรรเสริญผู้ที่ทำดี อย่างเช่น เมื่อครั้งเดินทางไปกรุงลงกา กองทัพเดินทางมาถึงถ้ำแห่งหนึ่งบนภูเขาเหมติรัน หนุมานให้พักไพร่พล และกล่าวกับองคต ชมพูพาน และไพร่พลถึงความยากลำบาก ในครั้งนี้ว่า เป็นเพียงเรื่องน้อยนิด เมื่อเทียบกับความเสียสละ ซึ่งชีวิตของนกสดายุ แสดงให้เห็นถึงความซื่อตรงที่มีต่อคนทั่วไปของหนุมาน

7. ความรู้จักนิสัยคน เป็นสำคัญสำหรับผู้ที่มีหน้าที่จะต้องปฏิบัติกิจการติดต่อกับผู้อื่น ไม่ว่าจะเป็นผู้ใหญ่ หรือผู้น้อย ถ้าเป็นผู้น้อย มีหน้าที่จะต้องศึกษา และสังเกต ให้รู้นิสัยของผู้ใหญ่ ซึ่งเป็นผู้บังคับบัญชาของตน ต้องไม่อวดดี แต่ต้องรู้จักเจียมตัว โดยประพฤติตนเป็นผู้อ่อนน้อม แต่ถ้าเป็นผู้ใหญ่มีหน้าที่บัญชาคนมากๆ การรู้จักนิสัยคนมากๆก็ยิ่งเป็นการจำเป็นยิ่งขึ้น หนุมานถือว่าเป็นทหารที่รู้ใจพระรามมากที่สุด ครั้งหนึ่ง พระรามใช้หนุมานนำพระธำมรงค์กับผ้าสไบไปให้นางสีดา ถือว่าพระรามไว้ใจหนุมานมาก นอกจากนี้ เมื่อหนุมานรับบัญชาแล้วก็มานิ่งนึก จึงกราบทูลว่า หากตนนำของสองสิ่งนี้ไปถวายนางสีดาก็อาจจะยังไม่เชื่อ เพราะของทั้งสองสิ่งนั้นตกอยู่กลางป่า พระรามจึงบอกความลับที่รู้กันเพียงสองคน เมื่อครั้งยกศรชัย ที่กรุงมิถิลานับเป็นภารกิจที่สำคัญมาก

8. ความรู้จักผ่อนผัน หมายถึง การกระทำใดๆ ที่ไม่ตึง หรือหย่อนเกินไป ควรรู้จักลดละบ้างบางส่วน แต่ก็ต้องไม่เสียการเสียงาน เสียระเบียบวินัย หนุมานเป็นทหารที่รู้จักผ่อนผันในการทำศึกสงครามแต่ละครั้ง ครั้งหนึ่งหนุมานต้องช่วยพระลักษมณ์ซึ่งถูกหอกกบิลพัทของทศกัณฐ์ มีสรรพยาและของหลายสิ่งที่หนุมานต้องไปหามา ลูกหินบดยาซึ่งเป็นหมอนหนุนของทศกัณฐ์ หนุมานเหาะไปถึงปราสาทกรุงลงกา ถอดยอดปราสาทออกเห็นทศกัณฐ์กับนางมณโฑนอนอยู่ด้วยกัน คิดอยากจะฆ่าเสีย แต่ต้องผ่อนผันเพราะเกรงว่าจะเสียงานใหญ่ จึงจับผมของทั้งคู่ผูกติดกัน แล้วสาปว่า แม้จะใช้อาวุธใดๆ มาตัดก็ไม่ขาด พร้อมทั้งเขียนจารึกไว้ที่หน้าผากของทศกัณฐ์ว่า ถ้าจะแก้ผมต้องก้มลงให้นางมณโฑเขกหัวสามครั้ง ผมที่ถูกจึงจะหลุดออก แล้วหนุมานก็เอาลูกหินบดยาไป

9. ความมีหลักฐาน หมายถึง การมีชาติตระกูลที่ดี มีทรัพย์สมบัติ และมีความรู้ แท้จริงความมีหลักฐาน เป็นคุณอันวิเศษ ซึ่งเป็นเครื่องช่วยบุคคลให้ได้รับตำแหน่งหน้าที่อันมีความรับผิดชอบ และเมื่อได้รับแล้ว จะเป็นเครื่องช่วยให้ได้มั่นคงอยู่ในตำแหน่งนั้นต่อไปอีกด้วย หนุมานบุตรของพระพาย ผู้มีชาติตระกูลแห่งเทพ เรื่องของทรัพย์สมบัตินั้น เนื่องจากหนุมานเป็นทหารเอกของพระราม มีหน้าที่รับใช้และต่อสู้กับพวกยักษ์ ทรัพย์สมบัติจึงไม่ใช่เรื่องใหญ่ ส่วนความรู้ความสามารถนั้น หนุมานมีมากมายมหาศาล

10. ความจงรักภักดี หมายถึง ความยอมสละตนเพื่อประโยชน์แห่งท่าน ถึงแม้ตนจะต้องได้รับความเดือดร้อน รำคาญตกระกำลำบาก หรือจนถึงต้องสิ้นชีวิตเป็นที่สุด ก็ยอมได้ทั้งสิ้น เพื่อมุ่งประโยชน์อันแท้จริง หนุมานแสดงความจงรักภักดีพระรามอย่างเห็นได้ชัด การทำสงครามหลายครั้ง แม้จะมีอันตรายมากมายแค่ไหน หนุมานก็ไม่เคยย่อท้อ การต่อสู้แสดงถึงความจงรักภักดีของหนุมานเช่นรบไมยราพ รบวิรุญจำบัง และไปลวงกล่องดวงใจของทศกัณฐ์ในลงกา เป็นต้น

หนุมานเป็นพญาวานรที่มีอิทธิฤทธิ์มากมาย บทบาทโดดเด่นที่ประทับใจคนทั่วไป คือ การเป็นทหารเอกคู่ใจของพระราม นับตั้งแต่หนุมานพบกับพระราม และได้ฝากตัวเป็นข้ารับใช้ ได้ทำหน้าที่ทหารเอกตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ตลอดทั้งชีวิตของหนุมาน ไม่ว่าการรบนั้นพระรามจะยกทัพไปเอง หรือให้พระลักษมณ์ยกทัพไป ไม่ว่าจะรบกันพวกยักษ์ ผีเสื้อสมุทร ยุงยักษ์ บนบก บนอากาศ หรือในน้ำ ไม่ว่ากลางวัน หรือกลางคืน และไม่ว่าการรบนั้นจะใช้พละกำลัง หรือกลอุบายหนุมานก็ได้รับชัยชนะแทบทุกครั้ง จนพระรามตรัสชมหนุมานอยู่บ่อยครั้ง เช่นเมื่อครั้งที่หนุมานตามไปช่วยพระรามกลับพลับพลา และสังหารไมยราพ พระรามตรัสชมพร้อมกับประทานแหวนให้

จึงตรัสสรรเสริญหนุมาน ความชอบของท่านนี้มากนัก
ตามไปด้วยใจกตัญญู ผู้เดียวทำการหาญหัก
แม้นเสร็จสงครามในเมืองยักษ์ เราจักให้ผ่านอยุธยา
ตรัสพลางถอดแหวนนพรัตน์ จากนิ้วพระหัตถ์เบื้องขวา
ประทานให้กระบี่ผู้ศักดา แล้วเข้าพลับพลาอลงกรณ์

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2 , 2540:345)

อีกครั้งหนึ่งเมื่อหนุมานสังหารวิรุญจำบัง พระรามก็ตรัสชมว่า

เห็นเศียรกุมภัณฑ์ก็ยินดี ภูมีสรรเสริญหนุมาน
มิเสียแรงเป็นลูกพระพาย เลิศชายศักดากล้าหาญ
ใช้ไหนก็ได้ราชการ ปานประหนึ่งจักรแก้วอันฤทธา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3 , 2540:201)

นอกจากพระรามผู้เป็นนายของหนุมาน จะสรรเสริญชมเชยแล้ว ฝ่ายศัตรูก็ยังเห็นถึงความสามารถ ในการเป็นทหารเอกของหนุมานเช่นกัน อินทรชิตโอรสทศกัณฐ์ เมื่อครั้งที่หนุมานเข้าไปทำลายสวน สังหารสหัสกุมาร อินทรชิตออกรบต่อสู้กับหนุมาน อินทรชิต กล่าวถึงหนุมานว่า

รบพลางถวิลจินดา ไอ้นี่ลิงป่าพนาวัน
ทรหดอดทนสามารถ องอาจฤทธิแรงแข็งขัน
กระนี้หรืออสูรกุมภัณฑ์ สู้มันมิม้วยชีวี

ตัวกูผู้มีอานุภาพ ถึงเมื่อไปปราบโกลีย์
ก็ไม่ลำบากอินทรีย์ เหมือนต่อฤทธีกระบี่ไพร

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2 , 2540:139)

บทบาทของโขนตัวลิงมีหน้าที่รับใช้พระราม การแสดงออกของโขนตัวลิง คือ เป็นผู้ช่วยเหลือในการต่อสู้กับฝ่ายยักษ์เพื่อนำนางสีดาผู้เป็นพระชายาของพระรามกลับคืนจากทศกัณฐ์ พญายักษ์เจ้ากรุงลงกา หนุมานได้พบพระรามและเข้าถวายตัวเป็นข้า

ตัวกูจะลงไปเฝ้า พระปิ่นเกล้าสามภพเรืองศรี
จะได้ไปเป็นเอกอัครโยธี ล้างหมู่อสุรีพวกพาล
คิดแล้วจึ่งลูกพระพาย ยิ้มแย้มพริ้มพรายเกษมศานต์
กลับกลายเป็นศรีหนุมาน ร่ายไม้ปีนทะยานลงมา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2 ,2540 : 16)

เมื่อหนุมานถวายตัวเป็นทหารของพระรามก็ทำหน้าที่อย่างสุดความสามารถ จนพระรามมักตรัสชมอยู่บ่อยครั้ง

มิเสียแรงเป็นลูกพระพาย เลิศชายศักดากล้าหาญ
ใช้ไหนก็ได้ราชการ ปานประหนึ่งจักรแก้วอันฤทธา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3 ,2540 : 201)

การปฏิบัติหน้าที่ราชการของหนุมาน มีความดีความชอบมากมาย ดังปรากฏคำประพันธ์ดังนี้

วายุบุตรได้ลงไปบาดาล ตามพระอวตารรังสรรค์
ผลาญไมยราพม้วยชีวัน เชิญเสด็จทรงธรรม์กลับมา
แล้วอาสาพระองค์ไปล่อลวง เอาดวงใจทศพักตร์ยักษา
มาถวายใต้เบื้องบาทา จึ่งผลาญเจ้าลงกาบรรลัย
ความชอบนอกนั้นก็หลายหน พ้นที่จะนับประมาณได้
ทำการรวดเร็วดั่งดังพระทัย ควรให้ผ่านกึ่งอยุธยา
ชื่อว่าพญาอนุชิต จักรกฤษณ์พิพัฒน์พงศา
ให้มงกุฎอาภรณ์อลงการ์ ปราสาทรัตนารูจี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3 , 2540 : 516)

ภาพที่ 94
พระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพัฒน์พงศา
(ที่มา : สูจิบัตรโขนศาลาเฉลิมกรุง)

การแสดงออกซึ่งกิริยาที่เป็นปกติวิสัยในการแสดงโขนตัวลิงนั้นจะเป็นส่วนที่ช่วยเสริมความองอาจ ความกล้าหาญ และความมีระเบียบวินัย เพื่อให้โขนตัวแสดงออกได้อย่างภาคภูมิ ดังนี้

การยืน เดิน นั่ง นอน การแสดงออกท่าทางของโขนตัวลิง เป็นการผสมผสานกันระหว่างท่าทางของคนทั่วไป ท่าทางของลิงโดยธรรมชาติ และกระบวนท่าทางอันเป็นจารีตทางด้านนาฏยศิลป์โขน เนื่องจากโขนตัวลิงมีภูมิหลังเป็นเทพเจ้าดังที่กล่าวมาแล้ว กิริยาต่าง ๆ จึงมีลักษณะความภูมิฐาน สง่างาม การยืน โขนตัวลิงจะมีลักษณะการยืนที่แตกต่างจากโขนตัวอื่น เรียกว่าท่าหย่อง มีลักษณะการยืนโดย แยกขาทั้งสองข้างออกพร้อมกับย่อเข่า โดยตั้งเหลี่ยมขาข้างหนึ่ง และหลบเหลี่ยมอีกข้าง ซึ่งต้องเปิดส้นเท้า หากตั้งเข่าขวา มือขวาอยู่บน มือซ้ายอยู่ล่างในลักษณะงอมือลง หรือมือขวางอเข้าอก มือซ้ายตั้งวงที่หน้าขา ลำตัวตั้งตรงอกผายไหล่ผึ่ง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 95 ท่าหย่องสองมือ
(ที่มา : หนังสือศิลปวัฒนธรรม)

ภาพที่ 96 ท่าหย่องมือเดียว
(ที่มา : โปสการ์ดตัวโขนของกรมศิลปากร)

การเดิน โขนตัวลิงเคลื่อนไหวไปมาโดยเฉพาะการเดินได้หลายวิธี การเดินแบบลิงโดยธรรมชาติ เดินโดยย่อคู้เข่า 2 ข้าง มือทั้งสองงออยู่ข้างลำตัว ปล่อยปลายนิ้วมือลง ลำตัวตั้งตรง เคลื่อนไหวโดยย่อตัวตลอดหรือการเคลื่อนโดยการเต้นย่ำเท้าไปข้าง ๆ ถือเป็นการเดินอย่างหนึ่ง

นอกจากนี้ ยังมีการเคลื่อนไหวที่เรียกว่า คลาน ซึ่งเป็นการเลียนแบบธรรมชาติของลิง โดยใช้มือทั้งสองสลับแตะพื้น โขยกตัวไปข้างหน้า ให้ฝ่ามืออยู่ด้านในเข่า เท้าทั้งสองก้าวสลับกัน

การนั่ง จะเป็นการนั่งพับเพียบแบะเข่าทั้งสองออกตามลักษณะของผู้ชายไทย เมื่อเวลาเข้าเฝ้าพระราม แต่เมื่อไม่ได้เข้าเฝ้าก็อาจจะนั่งคุกเข่า หรือในบางครั้งก็นั่งซ้อนฝ่าเท้า

การนอน โขนตัวลิงจะไม่เป็นธรรมชาตินัก เนื่องจากเป็นการแสดงช่วงสั้น ๆ และมีข้อจำกัดเรื่องของเครื่องแต่งกาย แต่โขนตัวลิงก็สามารถนอนเอกเขนก หรือในช่วงเกี้ยวพาราสีกับตัวนาง ก็มีท่านอนหนุนตัก

การพูด วัฒนธรรมด้านการพูดหรือเจรจาของโขนตัวลิง นอกจากจะใช้คำราชาศัพท์ที่สุภาพ และเหมาะสมแล้ว โขนตัวลิงต้องใช้คำพูด (คำพากย์ – เจรจาโขน) ด้วยปัญญา ในที่นี้ขอยกตัวอย่าง หนุมาน กล่าวคือ

เสียงของหนุมาน (ผู้พากย์ – เจรจา) จะต้องใช้เสียงให้เหมาะสมกับสถานการณ์ เมื่อเข้าเฝ้าพระรามการเจรจาจะนุ่มนวล ไม่กระด้าง แต่ถ้าเจรจากับศัตรูก็จะดุดัน ห้าวหาญ แสดงอารมณ์โกรธได้เต็มที่ หรือในบางครั้งก็ต้องแสดงอารมณ์เศร้าเสียใจ การพากย์ – เจรจานับเป็นสิ่ง

สำคัญ เมื่อผนวกกับท่าทางที่แสดงออก ก็สามารถสื่อสารกับผู้ชมให้เข้าถึงสุนทรียรสแห่งการแสดงโขนได้อย่างเต็มที่

การแสดงออกในการรับราชการทหาร มีจารีตในการแสดงออกเป็นกระบวนท่าแสดงความเคารพต่อพระรามผู้เป็นนาย โขนตัวลิงทำท่าไหว้ซึ่งมีความแตกต่างจากการไหว้ของโขนตัวอื่น ๆ ลักษณะการไหว้คือ ตั้งฝ่ามือซ้ายนิ้วทั้งหมดเหยียดตึง นำฝ่ามือขวามาประกบตึงเฉพาะนิ้วชี้ส่วนนิ้วกลาง นิ้วนาง นิ้วก้อยงอหุ้มฝ่ามือซ้าย การแสดงความเคารพต่อวานรด้วยกัน ซึ่งจะมีชั้นยศในการแสดงความเคารพเป็นลำดับ ดังปรากฏลำดับชั้นในแผนภูมิลำดับความสำคัญของพญาวานร และการแสดงความเคารพเมื่อรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เช่น ตระนิมิต คุกพาทย์ รัวสามลา และตระนอน เป็นต้น เป็นการแสดงความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์

2.9 แนวคิดเชิงศิลปะการแสดงดั้งเดิม

ศิลปะการแสดงดั้งเดิมเป็นการแสดงที่จัดในพระราชพิธี การแสดงออกเหล่านี้เป็นการแสดงออกของบุรุษเพศ ซึ่งเป็นการละเล่นที่รวมเรียกว่า สรรพยุทธ และ สรรพศิลา รวมถึงการเชิดหนังใหญ่ ซึ่งการแสดงทั้งหมดนี้ ปรากฏมีกระบวนท่าหลักที่โขนตัวลิงนำมาใช้แสดงออกในลักษณะต่างๆ เช่น การตั้งเหลี่ยม การย่ำเท้า การยกขา และการปัดป้องในการต่อสู้

สรรพยุทธ อาจหมายถึง การต่อสู้ด้วยอาวุธ หรือที่เรียกกันว่า กระบี่กระบอง

สรรพศิลา อาจหมายถึง การกีฬาที่เกี่ยวข้องกับการต่อสู้

(สุจิตต์ วงษ์เทศ , 2532 :184)

พระราชพิธีสนานใหญ่ ซึ่งเป็นพระราชพิธีสำคัญ จัดขึ้นในเดือน 5 ขึ้น 5 ค่ำ ปรากฏการแสดงสรรพยุทธ – สรรพศิลา ดังนี้

ครั้นรุ่งแล้วนาลิกาหนึ่ง มหาดไทรายตั้งกระบวนในกลางสนามตามซ้ายตามขวา พลสรรพยุทธ์แห่ช้างเข้ายืนตามกระบวนในท้องสนาม.....ระบำซ้ายขวา หม่งครุ่ม 3 ยก เมื่อแรกเสดจ์หม่งครุ่ม ธ แม่ เมื่อเลี้ยงหม่งครุ่มมหาดเล็กเมื่อเอยนสรรพศิลา

(กฎหมายตรา 3 ดวง เล่ม 1 ฉบับปรับปรุง , 2548 :100)

พระราชพิธีอินทราภิเษก มีลักษณะพิเศษที่อาจมีผลต่อแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง เนื่องจากมีการกล่าวถึง พาลี สุครีพ มหาชมพู และพานร ทำหน้าที่และออกท่าทางในการชักนาค

ผู้วิจัยได้นำรายการ การละเล่นของหลวงที่ปรากฏในพระราชพิธี ต่างๆมาเป็นข้อมูลในการศึกษาค้นคว้า ซึ่งผู้วิจัยมีเห็นว่าการแสดงออกของสรรพคิลา สรรพยุทธ และหนังใหญ่ มีกระบวนท่าคล้ายคลึงกันมาก น่าจะมีการนำมาใช้บ้าง และยังเชื่อว่าผู้แสดงการละเล่น สรรพคิลา สรรพยุทธ และหนังใหญ่ กับผู้แสดงโขน น่าจะเป็นคนกลุ่มเดียวกัน

พระราชพิธีลดแจตร ปรากฏการแสดง ดังนี้

มีหม่งครุ่มซ้ายขวา คุลาตีไม้ เล่นแผน ไต่เชือก หนัง ลอดบ่วง พุ่งหอก ยิงธนู

(กฎหมายตรา 3 ดวง เล่ม 1 ฉบับปรับปรุง , 2548 :111)

การละเล่นที่ปรากฏชื่อ มีหลายชื่อที่มีความสัมพันธ์ต่อหลัก และวิธีแสดงโขนลิง เช่น

สรรพศิลา ได้แก่ หม่งครุ่ม กุลาตีไม้ ระเบง ไต่เชือก และลอดบ่วง

สรรพยุทธ ได้แก่ ตีดั้งพัน (กระบี่กระบอง)

การละเล่นต่าง ๆ ดังกล่าวล้วนเกิดขึ้นในพระราชสำนัก เช่นเดียวกับโขน และใช้ผู้แสดงชายล้วน ซึ่งเป็นมหาดเล็กมาฝึกหัดเพื่อให้ร่างกายแข็งแรง ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวไว้ว่า

> การฝึกหัดโขนนั้นทำให้ชายหนุ่มที่ได้รับการฝึก คล่องแคล่วว่องไวในกระบวนรบพุ่ง เป็นประโยชน์ไปจนถึงการต่อสู้ข้าศึก จึงพระราชทานอนุญาตให้เจ้านายแลขุนนางผู้ใหญ่ ตลอดจนผู้ว่าราชการเมืองหัดโขนได้ ไม่ห้ามปรามดังแต่แรกด้วย เห็นเป็นประโยชน์แก่ราชการแผ่นดิน เพราะฉะนั้นเจ้านายแลข้าราชการผู้ใหญ่แต่ก่อน ใครมีสมพลบ่าวไพร่มากจึงมักหัดโขนขึ้นสำหรับประดับเกียรติยศ
>
> (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ,2564:10)

จากข้อความดังกล่าวจะเห็นได้ว่า โขนเป็นการแสดงของผู้ชายที่ต้องฝึกฝนอย่างจริงจัง เพื่อให้มีพละกำลังในการต่อสู้ มีระเบียบวินัย เป็นประโยชน์ต่อการทหาร ผู้ฝึกหัดก็เป็นมหาดเล็ก เป็นคนของราชสำนัก เป็นผู้แสดงการละเล่นของหลวงในพระราชพิธีต่าง ๆได้แก่ ชักนาคดึกดำบรรพ์ โมงครุ่ม กุลาตีไม้ ระเบง การแสดงในพระราชพิธีปรากฏการแสดงบางชุดที่อาจมีผลต่อการแสดงออกท่าทางของโขนตัวลิง เช่น ไต่ลวดกับลอดบ่วง การละเล่น 2 ชนิดนี้มีกระบวนท่าโลดโผน ซึ่งจะกล่าวในตอนท้าย

ชักนาคดึกดำบรรพ์ หมายถึง การละเล่นเรื่องกวนเกษียรสมุทร หรือกวนน้ำอมฤต ที่พระมุนีวิศวามิตร เล่าเรื่องให้พระราม และพระลักษณ์ฟัง เมื่อไปถึงเมืองวิศาลา ความว่า

> เทวดา และอสูรอยากจะใคร่อยู่คง พ้นจากความตาย จึงชวนกันกวนเกษียรสมุทรทำน้ำอมฤต เอาเขามนทรคีรีเป็นไม้กวนเอาพญาวาสุกรีเป็นเชือกพญาวาสุกรีพ่นพิษเป็นไฟพากันได้รับความเดือดร้อน พระอิศวรก็เสวยพิษเข้าไป (พระศอจึงเป็นสีนิล เพราะพิษไหม้)
>
> เทวดา และอสูรชักเขามนทรคีรี หมุนกวนลงไปจนเขาทะลุลงไปใต้โลก พระนารายณ์จึงอวตารเป็นเต่าไปรองรับเขามนทรคีรีไว้ มิให้ทะลุเลยลงไปได้อีก การกวนจึงทำต่อไปได้สะดวก
>
> (พระนารายณ์ ปางนี้เป็นปางที่ 2 ใน 10 ปาง กูรมาวตาร หรือกัจฉปาวตาร)

มีสิ่งซึ่งได้มาจากเกษียรสมุทรหลายสิ่ง รวมทั้งน้ำอมฤตด้วย เทวดากับอสูรทำสงคราม
กันชิงน้ำอมฤต (นี้เป็นเทวาสุรสงครามครั้งแรก) พระนารายณ์ฉวยน้ำอมฤตไปเสียพ้นจากฝั่งเกษียรสมุทรแล้ว พวกอสูรก็มิได้โอกาสกินน้ำอมฤต ก็ตายในที่รบเป็นอันมาก เทวดาจึงได้เป็นใหญ่ในสวรรค์ (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ,2513 : 25)

ตำนานแห่งความเป็นอมตะ เป็นการสรรเสริญให้กับผู้เป็นกษัตริย์ปกครองแผ่นดิน อิทธิพลความเชื่อนี้มีอยู่ในดินแดนสยาม พระเจ้าแผ่นดินผู้เป็นจักพรรดิราช และประชาชนมีความเชื่อเช่นเดียวกัน เทพยดาผู้เป็นใหญ่ในสรวงสวรรค์ จึงมีการจัดพระราชพิธีอินทราภิเษกขึ้น

สำหรับการจัดพิธีชักนาคดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษกนั้น ได้มีการแบ่งของตัวโขนออกเป็นสองฝ่าย คือฝ่ายพระ และลิง อีกฝ่ายก็ คือ อสูร หรือยักษ์ ดังปรากฏในกฎหมายตรา 3 ดวง ความว่า

การพระราชพิทธีอินทราภิเศก ตั้งพระเมรุ์สูงเส้น 5 วาในกลางสนามนั้น พระอิมโทร นั่งบนพระสุเมรุ์ อิสินธรยุคุนธรสูงเส้นหนึ่ง กรวิกสูง 5 วา เขาไกรลาศสูง 10 วา ฉัตรทองชั้นในฉัตรนาคชั้นกลาง ฉัตรเงินชั้นนอก แลนอกนั้นราชวัตฉัตรเบญจรง ใต้ฉัตรรู้เทพดายืน นอกฉัตรราชวัตรั้วไก่ ฉัตรกระดาด รูปยักษ์คนธรรภรากษษยยืนตีนพระสุเมรุ์ รูปคชสีหราชสีหสิงโตกิเลนเยียงผาช้างโคกระบือแลเสือหมี มีรูปเทพดานั่งคุกเข่า ไกรลาศรูปพระอิศวรเปนเจ้าแลนางอุมาภควดี ยอดพระสมุทรรูปพระอินทร รูปอสูรอยู่กลางพระสุเมรุ์ รูปนารายณ์บันทมสินใต้ตีนพระเมรุ์ นาค 7 ศีศะเกี้ยวพระสุเมรุ์ นอกสนามอสูรยืนนอกกำแพงโรงรำระทาดอกไม้มหาดไทบำเรอห์สนองพระโอษฐ คารวจเลกเปนรูปอสูร 100 มหาดเลกเปนเทพดา 100 เปนพาลีสุครพมหาชมภูแลบริวารพานร 103 ชักนาคดึกดำบรรพ์อสูรชักหัว เทพดาชักหาง พานรอยู่ปลายหาง สุเมรุ์เหลี่ยมหนึ่งทอง เหลี่ยมหนึ่งแก้ว เหลี่ยมหนึ่งเงิน เขายุคนธรทอง กรวิกเงิน ไกรลาศเงิน รอบสนามข้างนอกตั้งช้างม้าจัตุรงคพล นา 10000 ใส่ศิรเพศห่มเสื้อนุ่งแพรเคารพ นา 5000 ใส่หมวกทองห่มเสื้อนุ่งแพจำรวจ นา 2400 ลงมาถึงนา 1200 ถือดองไม้เงินดองไม้ทองตามดำแน่งเข้าตอกดองไม้ถวายบังคม พราหมณาจารยโยคีโภคีอาดาลตบศิวนั่งในราชวัตวันแรกการ อธิภาศในวัน 2 ราบอันก่อวัน 3 สรางอันก่อวัน 4 จบสมิทวัน 5 ชักนาคดึกดำบรรพ์ 6 ตั้งน้ำสุรามอมฤต 3 ตุ่ม ตั้งช้าง 3 ศีศม้าเผือกอุศุภราชครุทธราชนางดาราหน้าฉาน ตั้งเครื่องสรรพยุทธ์หน้าช้างและเชือกบาศหอกไชย ตั้งโตมรของ้าว ชุบน้ำสุรามฤตย เทพดาผู้ดึกดำบรรร้อยรูป พระอิศวร พระนารายณ์ พระอินท พระพิศวกรรม์ ถือเครื่องสำรับตามทำเนียมเข้ามาถวายพระพรวันคำรพ 7 พราหมณาจารยถวายพระพรวันคำรพ 8 ท้าวพญาถวายพรวันคำรพ 9 ถวายช้างมาจัตุรงควันคำรพ 10 ถวาย 12 พระคลังวัน 11 ถวายส่วยสัตพัทยากรวันคำรพ 12 ถวายเมือง (วัน) 13 ถือน้ำสุรามฤตยวัน 14 ยกบำนานเทพดาวัน 15 ยกรางวันท้าวพญาวัน 16 ยกรางวันลูกขุนหมื่นวัน

17 พระราชทานแก่พราหมณาจารยวัน 18 ซัดกรรมพฤกษวัน 19 วัน 20 วัน 21 สามวัน ปรายเงินทองสามวัน เล่นการมโหสพเดือนหนึ่ง ตั้งรูปกุมภรรณท์ตรงฉานสูงเส้นหนึ่ง มหาดเลกเปนพานรลอดออกแต่ใน ตา หู จมูก และปาก ครั้นเสรจ์การ เสดจ์ด้วยพระราชรถให้ทานรอบเมือง จบการอินทราภิเศก

(กฎหมายตรา 3 ดวง เล่ม 1 ฉบับปรับปรุง , 2548 :109 คงอัชระเดิม)

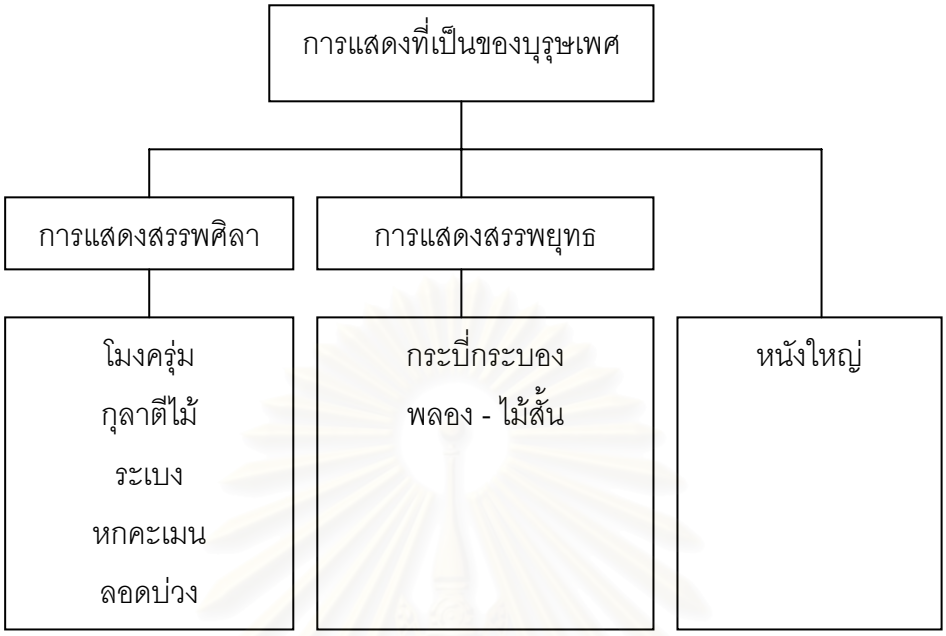
จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า มีการแบ่งฝ่ายและกำหนดตำแหน่งของโขนตัวลิง บรรดาวานรจะอยู่ข้างเดียวกับเทวดาซึ่งถือเป็นฝ่ายธรรมะ โดยเทวดาชักทางหางวานรชักปลายหาง นอกจากนี้มีปรากฏมีพญาวานรอีกหลายตัว คือ พาลี สุครีพ มหาชมภูและบริวาร รวมทั้งที่แต่งตัววานรลอดจากหู ตา จมูก ปากของกุมภัณฑ์ ที่มีขนาดสูงถึง 10 วาด้วย

จะเห็นได้ว่าการจัดพิธีชักนาคดึกดำบรรพ์นั้นมีการตระเตรียมสิ่งของ และจัดอย่างมีระเบียบแบบแผน ซึ่งผู้วิจัยเชื่อว่าน่าจะมีส่วนในการพัฒนาเป็นการแสดงโขน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของเครื่องแต่งกาย หรือรูปแบบการแสดง การแบ่งฝ่าย การกำหนดตำแหน่ง ก็ตามอาจส่งผลให้ระเบียบวิธีการแสดงของโขนเป็นอย่างที่เห็นในปัจจุบัน

นอกจากนี้ยังมีการแสดงของบุรุษเพศที่มิใช่ของหลวงโดยเฉพาะ คือ หนังใหญ่ และกระบี่กระบอง ซึ่งบุคคลทั่วไปมักแสดงเป็นอาชีพ กระบวนท่าต่าง ๆ ในการแสดงมีลักษณะคล้ายคลึงกัน การแสดงทั้งหมดที่กล่าวมา นี้ผู้วิจัยจะได้วิเคราะห์ว่ามีความสัมพันธ์กันกับแวคิด และวิธีแสดงของโขนลิง ดังแผนภูมิต่อไปนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แผนภูมิที่ 11 การแสดงที่มีผลต่อการออกท่าทางของโขนตัวลิง



จากแผนภูมิข้างต้น สามารถอธิบายรายละเอียดได้ ดังนี้

การแสดงสรรพศิลา (การละเล่น)

1 โมงครุ่ม เป็นการละเล่นชนิดหนึ่งที่นิยมจัดแสดงในพระราชพิธีสำคัญ มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาซึ่งปรากฏในกฎหมายตรา 3 ดวง การพระราชพิธีเบาะพก ความว่า (คงอักขระเดิม)

เสด็จขึ้นพระธี่นั่ง เลี้ยงลูกขุน มีหม่งครุ่มซ้ายขวา คุลาตีไม้ ไต่เชือกหนัง เล่นแพนพุ่งหอก ยิงธนู

(กฎหมายตรา 3 ดวงเล่ม 1 ฉบับปรับปรุง , 2548:109)

ปรากฏชื่อโมงครุ่มในหนังสือปุณโณวาทคำฉันว่า

โมงครุ่มคณาชาย กจเพชพงแสยง
ทับทรวงสอิ้งแผง ก็ตะกูตะโกคำ
เทริดใส่ปใครยล ก็ละลนละลาวทำ
กุมแส้ทวารำ ศัพทร้องดำเนินวง

ปรากฏคำว่ามงครุ่ม ในงานสมโภช พระบรมอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมมหาชนกว่า

มงครุ่มใส่เทริดคล้ำ ดุจหมี
กำพตตีกล่อง ปุ่มฆ้อง

สำหรับชื่อชุดการแสดงนั้นเรียกชื่อตามเครื่องดนตรี คือ ฆ้อง และกลอง ผู้เล่นเดี่ยวอยู่ต่างหาก คอยตีให้สัญญาณเสียงดัง “ หม่ง “ จากนั้นผู้เล่นอีกฝ่ายถือกระบองสั้นสองมือตีกลองใบใหญ่ (หน้ากลองกว้างประมาณ 55 ซ.ม.) เสียงดัง “ ครุ่ม “ จึงเรียกชื่อการแสดงชุดนี้ว่า

หม่งครุ่ม ผู้เล่นทั้งหมดเป็นชายล้วน แต่งกายโดยนุ่งสนับเพลา นุ่งผ้าโจงกระเบนทับโดยไม่จีบหางหงส์ มีผ้าคาดหน้าผืนหนึ่ง และศีรษะสวมเทริด

สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงวินิจฉัยหลักฐานโมงครุ่มไว้ในสาส์นสมเด็จ

ไทยเรารับมาแต่อินเดียภายใต้แต่โบราณจึงมีปรากฏในกฎมณเฑียรบาล .....คำร้องของเดิมคงเป็นภาษาทมิฬ หรือภาษาอินเดียอื่นที่ใกล้เคียงกัน ไทยเราเอามาแปลงให้ร้องเป็นภาษาไทย

การแสดงโมงครุ่ม ใช้ผู้ชายเป็นกลุ่ม ๆ ละ 4 คน จะแบ่งเป็นกี่กลุ่มก็ได้ ขึ้นอยู่กับพื้นที่การแสดง โดยให้กลองอยู่ตรงกลาง คนตีโหม่งจะยืนอยู่ด้านหลัง ต่อจากนั้นจะนั่งลงถวายบังคม 3 ครั้ง และลุกขึ้นยืน คนตีโหม่งจะรัวโหม่งให้ทุกคนเตรียมตัว แล้วร้องบอกท่า พร้อมทั้งร้อง “ อิหรัดถัดทา “ ผู้แสดงจะทำท่า และร้องพร้อมกันว่า “ ถัดท่าถัด ถัดท่าถัด ถัดท่าถัด ท่าถัด ท่าถัด และลอยหน้าไปด้วย 3 เทียว จากนั้นคนตีโหม่งจะรัวโหม่งเพื่อให้ผู้แสดงยืนตรง แล้วตีโหม่งเป็นจังหวะ “ โหม่งโหม่ง “ ผู้แสดงจะตีกลองพร้อมกัน 1 ครั้ง ทำสลับกับคนตีโหม่ง 4 ครั้ง คนตีโหม่งจึงจะบอกท่าใหม่

สำหรับเรื่องท่ารำโมงครุ่ม แต่เดิมมีหลายท่า เรียกชื่อคล้ายท่าโขน – ละคร เช่น ท่าเทพนม เป็นต้น ดังที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมนริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงเรียบเรียงถวายสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ในหนังสือสาส์นสมเด็จ ฉบับลงวันที่ 27 เมษายน 2478 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

องค์ศรีอนุชาเชิดชู	พระลักษณ์ชูศร
หน่อชมพูพานง้างศิลป์	-
หน่อนริทรแผลงผลาญ	-
ราชกระบี่ถวายแหวน	หนุมานถวายแหวน

จากบทความเกี่ยวกับท่ารำข้างต้น มีที่กล่าวถึงท่าโขนลิง ได้แก่ หน่อชมพูพานง้างศิลป์ หน่อชมพูพานง้างคีรี และราชกระบี่ถวายแหวน (หนุมานถวายแหวน) และท่าอื่น ๆ ซึ่งสามารถนำมาวิเคราะห์ ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับท่าทางของโขนตัวลิงได้ ถึงแม้จะปรากฏชื่อท่าที่เกี่ยวกับโขนตัวลิง ดังกล่าวแต่ก็ไม่ปรากฏกระบวนท่า อย่างไรก็ตามท่ารำของโมงครุ่มที่เป็นท่าหลัก ๆ ก็มีการออกท่าทางที่เหมือนกับการออกท่าทางของโขนตัวลิงอีกด้วย ได้แก่

1. ท่าตั้งเหลี่ยมอัด เหมือนกับการตั้งท่าเหลี่ยมอัดของโขนตัวลิง ที่ใช้อยู่เป็นประจำ
2. ท่ายกเท้าขณะที่มือตีกลอง เหมือนกับการยกเท้าของโขนตัวลิงที่ใช้อยู่เป็นประจำ
3. ท่านั่งตั้งเข่าข้างเดียว เหมือนกับการนั่งของโขนตัวลิงที่ใช้อยู่เป็นประจำ
4. ท่าเหยียบเข่ากับคู่ของตน เหมือนกับการเหยียบเข่าในระบำวีรชัยลิง
5. ท่า มือถือไม้กำพตพนมมือไหว้ เหมือนกับท่าพนมมือไหว้โขนตัวลิง

ตัวอย่างการออกท่าทาง ดังกล่าวข้างต้น มีลักษณะท่าทางของนาฏยศิลป์โขนอยู่เป็นหลัก ไม่ว่าจะเป็นการตั้งเหลี่ยม การยกเท้า และการตั้งวงในลักษณะต่างๆ ถึงแม้ว่าจะถือไม้กำพดก็ตาม นับเป็นการออกท่าทางของผู้ชายแท้ๆและจากภาพถ่ายการละเล่นโมงครุ่มในพระราชพิธีโสกันต์ สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ สยามมกุฎราชกุมาร พุทธศักราช 2433 อาจเป็นได้ว่าผู้แสดงกลุ่มนี้ คือ ผู้ฝึกหัดโขนหลวงในความควบคุมของเจ้าพระยาเทเวศรวงษ์วิวัฒน์

(ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ , 2548:95)

จึงน่าเชื่อได้ว่า การออกท่าทางของโมงครุ่มจะถ่ายทอดลักษณะท่าทางมาสู่โขนตัวลิงได้โดยง่าย นั้นคือ การออกท่าทางแบบผู้ชายที่มีรูปร่างแข็งแรงตามโครงสร้างของสรีระ

ภาพที่ 95 การแสดงโมงครุ่มในสมัยรัชกาลที่ 5

(ที่มา : Dance, Drama, and Theater in Thailand,1993 : 22)

ภาพที่ 96 การแสดงโมงครุ่ม ของกรมศิลปากร

(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ในปัจจุบันการละเล่นโมงครุ่มหาดูได้ยากเนื่องจากพระราชพิธีต่าง ๆ ยกเลิกไปมาก จึงเป็นหน้าที่ของกรมศิลปากร ที่จะอนุรักษ์รูปแบบการแสดงไว้โดยจัดในโอกาสต่าง ๆ และได้มีการปรับปรุงกระบวนท่าซึ่งอาจจะไม่เหมือนโบราณ

2. กุลาตีไม้

กุลาตีไม้ สันนิษฐานว่ามาจากภาษาทมิฬ เป็นการละเล่นที่จัดควบคู่กับการละเล่นโมงครุ่ม มีหลักฐานกล่าวถึง การละเล่นชุดนี้ไว้ดังนี้

หนังสือปุณโณวาทคำฉันท์ ไม่กล่าวถึงกุลาตีไม้โดยตรง แต่กล่าวถึงโมงครุ่มว่า

กุมแส้ทวารำ ศัพทร้องดำเนินวง

จะเห็นได้ว่า รวมเอากุลาตีไม้เข้าไปไว้ในโมงครุ่มด้วย เพราะคำว่ากุมแส้ทวารำ ศัพทร้องดำเนินวงนั้น จะเป็นการเล่นโมงครุ่มผู้แสดงต้องถือไม้ตีกลอง (กำพต) และการดำเนินเป็นวงนั้นก็เป็นรูปแบบการแสดงของกุลาตีไม้ สำหรับที่มาของการแสดงนั้นมีผู้กล่าวไว้ ดังนี้

สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงวินิจฉัยว่ากุลาตีไม้คงเป็นการเล่นในอินเดียภาคใต้ เพราะครั้งหนึ่งได้เสด็จไปเมืองตรัง เห็นพวกแขกกุลิตที่เป็นกุลีถือไม้มือละอันตีกับเพื่อนที่ยืนต่อกันทั้งสองข้าง ส่วนคำร้องคงเป็นภาษาทมิฬ หรือภาษาอินเดีย ไทยเราแปลมา หรือแก้ไขนั้นเอง

สมเด็จกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงได้กล่าวว่า กุลาตีไม้เป็นของอินเดียแน่นอน โดยเคยเป็นรูปตีพิมพ์ของฝรั่ง ซึ่งเค้าลอกรูปเขียนในอินเดียว่ามีเทวดายืนเป็นวง สองมือถือไม้ตีกัน

อาจารย์มนตรี ตราโมท อธิบายว่าการเล่นกุลาตีไม้น่าจะนำแบบมาจากการเล่นพื้นเมืองของอินเดีย ซึ่งเรียกว่า ทัณฑรส คือ ระบำไม้ มีผู้เล่น 8 คน ถือไม้ตีกันเป็นคู่ ๆ ด้วยท่าทางต่าง ๆ มีคนตีฉิ่ง (ตาลัม) รักษาจังหวะอยู่ในวง

สำหรับวิธีการแสดงนั้น เริ่มด้วยผู้แสดงออกมาเป็นคู่ ๆ แล้วนั่งคุกเข่าถวายบังคมจากนั้นยืนขึ้นจัดแถวเป็นรูปวงกลม ลงนั่งหันหน้าเข้าในวง กระบวนท่าเต้นมีทั้งหมด 6 ท่าดังนี้ คือ

1. ตบมือหันหน้าเข้าหาคู่ของตน แล้วสลับหน้ากัน
2. ตีไม้ สลับหน้า
3. ตีไม้แบบตีกลับ เดินตีนเตี้ยเวียนไปทางซ้าย แล้วเวียนกลับ
4. กางมือตีไม้กับคนข้าง ๆ เวียนไปทางซ้าย แล้วเวียนกลับ
5. ตีไม้บน
6. ตีไม้บน – ล่าง

กระบวนท่าต่าง ๆ ของกุลาตีไม้จะเห็นได้ว่าน่าจะมีส่วนที่กลายมาเป็นท่าเต้นโขนลิง ได้ดังนี้

1. ในลักษณะการนั่งคุกเข่าในการแสดงกุลาตีไม้มีลักษณะเหมือนกับการนั้งคุกเข่าของโขนตัวลิงในท่าแรกของแม่ท่าลิง เป็นการนั่งคุกเข่าเพื่อเตรียมออกท่าโขนตัวลิง

2. ลักษณะการสลับหน้าไป-มาของผู้แสดงกุลาตีไม้ในระหว่างที่ตบมือมีลักษณะการลอยหน้าเหมือนกับการเต้นวรเชษฐ์ของโขนตัวลิง
3. ลักษณะการเดินตีนเตี้ย พร้อมกับตีไม้ของกุลาตีไม้ มีลักษณะเหมือนกับการเดินตีนเตี้ยของโขนตัวลิงซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะ และเป็นท่าพื้นฐานของโขนตัวลิงที่ใช้อยู่เป็นประจำ
4. ลักษณะการย่ำเท้า ย่อเข่า ในการแสดงกุลาตีไม้มีลักษณะที่เหมือนกับการเดินย่ำเท้าของโขนตัวลิงที่ใช้แสดงอยู่เป็นประจำ

จากเหตุผลในการเทียบเคียงดังกล่าว อาจสันนิษฐานได้ว่า การละเล่นกุลาตีไม้ที่ใช้ผู้ชายแสดงล้วน อาจมีผลต่อการแสดงออกท่าทางของโขนตัวลิงในเวลาต่อมา โดยเฉพาะผู้แสดง อาจเป็นบุคคลกลุ่มเดียวกันที่สามารถแสดงได้ ทั้งการละเล่นกุลาตีไม้และการแสดงโขน ทำให้การออกท่าทางสามารถถ่ายทอดต่อกันได้โดยง่าย

ภาพที่ 97 การแสดงกุลาตีไม้ของกรมศิลปากร
(ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

3. ระเบง หรือ ระเบ็ง

การละเล่นระเบง เป็นการแสดงในพระราชพิธีเช่นเดียวกับโมงครุ่มและกุลาตีไม้ ปรากฏหลักฐานว่าเกิดขึ้นตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี

หนังสือปุณโณวาทคำฉันท์ของพระมหานาค วัดท่าทราย ประมาณ พ.ศ.2294 – 2301 ปลายรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ โดยกล่าวถึงมหรสพที่แสดงสมโภชพระพุทธบาทในตอนกลางวันว่า

บัดเบื้องระเบ็งแต่ง กลกายประดุจมง
ครุ่มเทริดบสมทรง กรกุมธนูเมียง
ย่องยิงมยุรมรณ์ ก็สอ้อนสเอวเอียง
ลูกคู่ก็แตกเสียง โอรพ่อตระหลบเวียน

บทโคลงงานสมโภชพระบรมอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมมหชนก(ออกพระอักษรสุนทรศาสตร์) ของกรมหมื่นศรีสุเรนทร์ เมื่อปีมะโรง พ.ศ.2339 ในรัชกาลที่1 ว่า

ระเบ็งยิงมยุรี ผูกร่าง
โอละพ่อละพองร้อง ร่ายริ้วตลบคืน

หนังสือโคลงดั้นเรื่องโสกันต์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์ไว้เมื่อ ปีวอก พ.ศ.2415 อันเป็นงานโสกันต์ของ

พระเจ้าน้องยาเธอพระองค์สวัสดิประวัติ (กรมพระสมมตอมรพันธ์) พระเจ้าน้องยาเธอพระองค์เจ้าสุนันทากุมารีรัตน์ (สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส) พระเจ้าน้องยาเธอพระองค์เจ้าสุนันทากุมารีรัตน์(สมเด็จพระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน์ พระบรมราชเทวี)พระองค์เจ้าจันทรทัตจุฑาธาร (กรมหมื่นวิวิธวรรณปรีชา) พระเจ้าน้องนางเธอ พระองค์เจ้าหญิงนางคราญอุดมดี ปรากฏบทโคลงที่ว่า

เถ้าแก่กายแต่งแม้น หมู่เรบง
สนับเพลานุ่งลายสอง รูปถ้วน
เสื้อแขนมัศรู่เหมง เหมาะคาด ลายนา
เครื่องกี่รักป้นนล้วน ปิดทอง
สวมเทริดโมงครุ่มแพร้ว ทองพราย พรางนา
ทายเทิดศรประลอง หน่วงหน้าว
คนฆ้องเฆาะฆ้องราย โหมงโหม่ง โม่งแฮ
กาลเทรดขรรค์ข้องท้าว นกยูง
สยงร้องโอละพ่องซ้อง ส่งสยง
แยกท่ายกเท้านุ่ง ขัดค้าง
โอละพ่อสลบรยง นอนแผ่
กาลแกว่งขรรค์คว้างคว้าง หว่างแปลง

สำหรับคำว่า ระเบ็ง มีความหมายดังนี้

สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวคำว่า ระเบ็ง มากคำว่า ระบำ โดยที่ระบำเป็นแต่ระฟ้อนไม่มีเรื่อง ส่วนระเบ็งรำมีเรื่อง คือผูกเรื่องพระยาร้อยเอ็ดจะไปช่วยพระอิศวรทำงานโสกันต์

สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงกล่าวว่า ระเบ็งน่าจะมาจากคำว่า “เร่ง” จนเกิดเสียงอึกทึกครึกโครมระเบ็งเซ็งแซ่

รูปแบบการแสดงของระเบ็ง มีวิธีแสดงที่ไม่ซับซ้อน ผู้แสดงสมมุติตัวเองเป็นกษัตริย์น้อยใหญ่เข้าแถวเป็นคู่ๆ เต้นออกไปตามยาวของเวที ปี่พาทย์ทำเพลงแทงวิสัย ผู้แสดงที่อยู่หัวแถวจะทำสัญญาณให้ผู้แสดงหยุดเต้น และนั่งคุกเข่าพร้อมกับปี่พาทย์หยุดบรรเลง แล้วผู้แสดงก็จะร้องขึ้นบทว่า “โอละพ่อถวายบังคม” ผู้บรรเลงตีฆ้องระเบ็งรับท้ายคำร้อง โดยตีรูปเสียงจากต่ำขึ้นไปหาสูง และตีจากเสียงสูงลงมาหาต่ำ จากนั้นผู้แสดงจะลุกขึ้นยืนทำท่าเต้นพร้อมกับร้องเพลงไปเรื่อยๆ เมื่อผู้แสดงยกขาขวาก็จะทำท่าเอาลูกศรตีบนคันศร พอวางขาขวายกขาซ้ายก็ทำท่าง้างลูกศร จนกระทั่งมาพบพระกาล (พระขันธกุมาร) จึงถูกสาปสลบทั้งหมด ปี่พาทย์ทำเพลงรัว เมื่อบรรดากษัตริย์ฟื้นขึ้น เจรจาซักถามแล้วจึงยกกลับ ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด

รูปแบบการแสดงดังกล่าว เป็นการแสดงที่กรมศิลปากรได้นำมาปรับปรุงขึ้นใหม่ แต่อย่างไรก็ตามลักษณะของท่าทาง การเต้นและการวางเท้า ซึ่งเป็นแบบแผนยังคงเหมือนเดิม รูปแบบและการวางเท้าดังกล่าวสอดคล้องกับท่าโขนตัวลิงดังนี้

1. การยืนย่อเข่าด้วยเท้าซ้ายหรือเท้าขวา และยกเท้าขวาหรือเท้าซ้ายขึ้น ในลักษณะหนีบน่อง เหมือนกับท่ายืนย่อเข่า และยกเท้าของโขนตัวลิง ซึ่งมีใช้อยู่เสมอ

2. การเต้นยกขา เหมือนกับการเต้นยกขาของโขนตัวลิง โดยยกขาสลับไปมาพร้อมกลับหนีบน่อง

3. การเคลื่อนที่ไปด้านข้าง เหมือนกลับโขนตัวลิงที่เต้นยกขาเคลื่อนที่ไปด้านข้าง ทำให้ผู้ชมเห็นด้านหน้าของลำตัวได้เต็มที่

4. การจัดแถวมีรูปแบบที่เหมือนกับโขนตัวลิง คือแบ่งเป็น 2 แถว เท่ากันตามแนวของเวที

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 98
โม่งครุ่ม กับ ระเบง ในสมัยรัชกาลที่ 5
(ที่มา: ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ,2532:188)

ภาพที่ 99
ท่ารำระเบงสมัยรัชกาลที่ 5
(ที่มา: สำนักจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ภาพที่ 100
ท่ารำระเบงสมัยรัชกาลที่ 5
(ที่มา: สำนักจดหมายเหตุแห่งชาติ)

จากภาพถ่ายการละเล่นระเบงในรัชสมัยรัชกาลที่ 5 จะเห็นได้ว่าผู้แสดงเป็นผู้ชายทั้งสิ้น และรูปแบบการแสดงตลอดจนกระบวนท่ามีส่วนเหมือนกับท่าเต้นโขน อาจสันนิษฐานได้ว่า ผู้แสดงน่าจะเป็นกลุ่มเดียวกัน

4 หกคะเมน เป็นการละเล่นในงานพระราชพิธี เช่นกันโดยปักเสาสูง ใช้ผู้ชายแสดงทำท่าหกคะเมน ตีลังกา บนเสาสูง นอกจากนี้ยังมีกระบวนท่าพลิกแพลง อีกมากมายเช่น ใช้ศีรษะยันกับเสาปล่อยมือ ยืนขาเดียว เป็นต้น กระบวนท่าหกคะเมนตีลังกา ดังกล่าวเหมือนกับท่าหกคะเมน ตีลังกาของโขนตัวลิง ซึ่งใช้อยู่เป็นประจำ

ภาพที่ 101

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องรามเกียรติ์ ตอน เผาศพทศกัณฐ์ จากวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ปรากฏภาพการละเล่น หกคะเมน และลอดบ่วง

(ที่มา: หนังสือภาพจิตรกรรมฝาผนัง)

5 ลอดบ่วงการละเล่นในพระราชพิธีอีกประเภทหนึ่ง ผู้แสดงพุ่งตัวตีลังกาผ่านบ่วงไฟ ด้วยท่าทางพลิกแพลงต่างๆ การพุ่งตัวนี้ผู้แสดงจะต้องใช้ความระมัดระวังเป็นอย่างสูง

สำหรับท่าพุ่งตัวตีลังกานี้ เหมือนกับท่าพุ่งตัวตีลังกาของโขนตัวลิง เป็นการพุ่งม้วนตัวใช้ในการต่อสู้ และแสดงอิทธิฤทธิ์ นอกจากนี้ยังมีการพุ่งม้วนตัว 3 ตัว ต่อเนื่อง สลับกันไปมา เป็นกระบวนเฉพาะที่ต้องใช้ความชำนาญเป็นพิเศษ

การแสดงสรรพยุทธ

การรำอาวุธ มิได้เป็นหน้าที่ของไพร่พลเท่านั้น แต่โบราณหัวหน้าเผ่ายิ่งต้องชำนาญในการรำอาวุธ ครั้งต่อมามีการแบ่งแว่นแคว้นการปกครองโดยกษัตริย์ ผู้เป็นกษัตริย์ยิ่งต้องจัก และชำนาญในการรำอาวุธ นับเป็นการแสดงออกพิธีกรรมอย่างหนึ่งเป็นการแสดงแสนยานุภาพเพื่อตัดไม้ข่มนามแก่คู่ต่อสู้ นอกจากนี้ยังมีการรำบนหลังช้าง ซึ่งมีการฝึกหัดฟ้อนรำบนหลังช้างอย่างสง่างาม แม้พระเจ้าแผ่นดินยังทรงฝึกหัด อย่างเช่นพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทรงหัดฟ้อนรำอาวุธ เคยทรงรำพระแสงขอบนคอช้างพระที่นั่ง เป็นพุทธบูชาเมื่อครั้งเสด็จพระพุทธบาทตามโบราณราชประเพณี (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ,2466)

ทุกชาติทุกภาษามักเรียกชื่อการละเล่นที่ใช้อาวุธอย่างรวมๆว่ารำอาวุธ แต่ในเอกสารเก่าเรียกว่า “รำเต้น” โดยมีความหมายตรงกับภาษาอังกฤษว่า War Dance หรือ วีรชัย ที่สมัยหลังๆเรียก กระบี่กระบอง (ธนิต อยู่โพธิ์ ,2526)

ภาพที่ 102 กระบี่ กระบอง

(ที่มา : ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ, 2532:186)

กระบวนท่าทางการต่อสู้กระบี่กระบอง มีความสัมพันธ์กับกระบวนท่ารบในการแสดงโขนตัวลิง เนื่องจากโขนเรื่องรามเกียรติ์ มีเนื้อเรื่องส่วนใหญ่เป็นเรื่องการทำศึกสงคราม เน้นการต่อสู้เป็นหลักด้วยเหตุนี้ ตัวโขนเกือบทุกตัวจะพกอาวุธติดตัวไว้เพื่อป้องกันอันตราย อาวุธจึงมีบทบาทในการแสดงโขนมาก ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่าการต่อสู้พลอง ไม้สั้นมาศึกษา ดังนี้

ท่าทางในการรำพลอง – ไม้สั้น

ภาพที่ 103 ท่าขึ้นลอย

ภาพที่ 104 ท่าขู่

ภาพที่ 105 ท่าจดจ้อง

ภาพที่ 106 ท่าเหยียบเตรียมตีลังกา

ภาพที่ 107 ท่าตีลังกาไปข้างหลัง

(ที่มา : ผู้วิจัย)

ท่าทางในการต่อสู้ของพลอง ไม้สั้น มีลักษณะเช่นเดียวกับกระบวนท่าการต่อสู้ของโขนตัวลิง โดยเฉพาะท่าต่อสู้ของไม้สั้น ไม่ว่าจะเป็นท่าขึ้นลอย ท่าจดจ้อง ท่าตีลังกา ความสัมพันธ์ของกระบวนท่าทางในการต่อสู้กระบี่กระบองจะเห็นได้ว่ามีความชัดเจนมาก

การแสดงหนังใหญ่

เป็นการละเล่นของหลวงอีกอย่างหนึ่ง ที่มีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย เป็นการแสดงเพื่อสื่อให้ประชาชนได้รู้จักเรื่องรามเกียรติ์ จึงนำหนังใหญ่มาแสดงเผยแพร่ เพราะประชาชนเขียน- อ่านหนังสือไม่ได้ การแสดงหนังใหญ่เพื่อเผยแพร่เรื่องรามเกียรติ์จึงเป็นการบอกเล่าด้วยการพากย์เจรจา

ต่อมาปรากฏหลักฐาน สมัยกรุงศรีอยุธยาในกฎมณเฑียรบาลพระราชพิธี 12 เดือน

ภาพที่ 108

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง การละเล่นหนังใหญ่ จาก วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

(ที่มา:หนังสือภาพจิตรกรรมฝาผนัง)

ลักษณะการแสดงหนังใหญ่ ใช้คนถือตัวหนัง ที่เรียกว่าคนเชิดหนัง ซึ่งจะต้องมีสุขภาพแข็งแรง มีความรู้ในการใช้ท่าทาง และเต้นได้ถูกต้องตามจังหวะของเพลงโดยยึดหลักดังนี้

ผู้เชิดใช้มือจับที่ไม้ทาบตัวหนังทั้ง 2 ข้าง ชูตัวหนังขึ้นอยู่เหนือศีรษะ หันหน้าไปทางเดียวกับตัวหนัง กลับตัวหนังไปมาได้ทั้ง 2 ข้าง เชิดให้ติดจอด้วยความระมัดระวัง รู้จักเพลงหน้าพาทย์ เต้นตามจังหวะได้

การเชิดหนังนี้เองที่มีส่วนคล้ายคลึงกับการเต้นโขนซึ่งสันนิษฐานได้ว่า การแสดงทั้งสองประเภทมีรูปแบบการแสดงที่น่าจะถ่ายทอดซึ่งกันและกัน คนเชิดหนังมีหลายคน แบ่งตามประเภทตัวหนังพระ นาง ยักษ์ และลิง ลักษณะการเต้นจะมีความแตกต่างกัน ศิลปะการเต้นของผู้เชิดหนังใหญ่ตัวลิงมีส่วนสัมพันธ์ กับการออกท่าเต้นโขนลิง ดังนี้

1. การแสดงหนังใหญ่ใช้ผู้แสดงชายล้วน เช่นเดียวกับการแสดงโขนในสมัยโบราณ

2. ท่าเต้นของผู้เชิดหนัง จะเต้นเคลื่อนไปด้านข้าง คือตะแคงตัวเคลื่อนที่ไปตามจอหนังให้ลำตัวหันออกหน้าเวที เพื่อให้ตัวหนังขนานไปกับจอผ้าขาว วิธีการเต้นเช่นนี้ เหมือนกับการเต้นโขนตัวลิง เช่นการเต้นยกทัพ และการเต้นเคลื่อนที่เป็นต้น

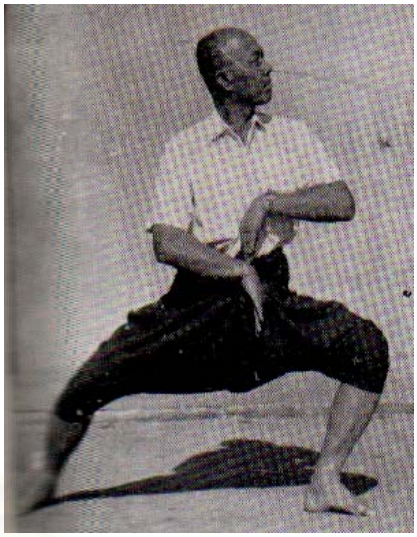
3. การยืนย่อเข่าข้างหนึ่ง และยกเท้าหนีบน่องอีกข้างหนึ่ง ซึ่งเป็นท่าหลักของผู้เชิดหนัง เช่นเดียวกับการยืนยกขาของโขนลิง

4. การยืนย่อเข่าในลักษณะหย่องของผู้เชิดหนังตัวลิง มีลักษณะเหมือนกับการยืนย่อเข่าในท่าหย่องของโขนตัวลิง

5. การรบของผู้เชิดหนังในท่าเหยียบของหนังตัวลิง และยักษ์ เหมือนกับกระบวนท่ารบของโขนตัวลิง และโขนตัวยักษ์

6. การยักเยื้องลำตัวของผู้เชิดหนัง เพื่อให้ตัวหนังมีชีวิตชีวา มีส่วนเหมือนการยักเยื้องของโขนตัวลิง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 109 ก ภาพที่ 109 ข

เปรียบเทียบท่ายืนของผู้เชิดหนังใหญ่ กับท่ายืนของโขนตัวลิง

(ที่มา : รวมงานนิพนธ์ นายอาคม สายาคม)

จากการวิเคราะห์ศิลปะการแสดงดั้งเดิมที่จะนำไปสู่การแสดงโขนลิง อันได้แก่ สรรพคิลา สรรพยุทธ และการแสดงหนังใหญ่ จะเห็นได้ว่าการแสดงแต่ละประเภทมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกันไม่มากก็น้อย แต่ผู้วิจัยก็ได้ชี้ประเด็นกระบวนท่าทางของการแสดงแต่ละประเภทออกมาให้เห็นว่ามีลักษณะกระบวนท่าที่เหมือน และคล้ายคลึงกันอยู่มาก ที่สำคัญ การแสดงทั้งหลายเหล่านี้ ใช้ผู้ชายแสดงล้วน ด้วยเหตุนี้ อาจเป็นไปได้ว่าผู้แสดงโขนตัวลิงกับผู้แสดงสรรพคิลา สรรพยุทธ และผู้เชิดหนังใหญ่ อาจเป็นบุคคลคนเดียวกันก็ได้ กระบวนท่าหลายท่าที่ผู้วิจัยยกเป็นประเด็นในการศึกษามีความเหมือนกัน ไม่ว่าจะเป็นท่าสลับเหยียบเข่าในโมงครุ่ม ท่านั่งย่องๆตีไม้ในกุลาตีไม้ ท่ายกขาหนีบน่องเต้นไปข้างๆ ระเบง ล้วนเป็นท่าในการแสดงของโขนลิง กระบวนท่าในการเชิดหนังใหญ่ยังปรากฏท่าหย่องของโขนตัวลิงด้วย

จากการศึกษาแนวคิด ทฤษฎีทั้ง 9 ประการ ผู้วิจัยพบว่าแนวคิดเชิงธรรมชาติวิทยาของลิงทำให้เข้าใจได้ว่า โบราณาจารย์ผู้ออกแบบกระบวนท่าโขนตัวลิง น่าจะใช้กิริยาท่าทาง และระเบียบสังคมของลิงแสมมาเป็นต้นแบบเพื่อปรับใช้ในการแสดงโขน กระบวนท่าทางต่างๆสามารถจัดแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ คือ ท่าทางที่ได้มาจากลิงในธรรมชาติ และท่าทางที่เป็นจารีตด้านนาฏยศิลป์โขน แนวคิดของศาสนาฮินดู แนวคิดจากทฤษฎีการเลียนแบบ แนวคิดจากทฤษฎีการเคลื่อนไหว แนวคิดจากทฤษฎีการสร้างสรรค์ แนวคิดจากวิจิตรศิลป์ แนวคิดจากวรรณกรรม แนวคิดการรับราชการ แนวคิดจากศิลปะการแสดงดั้งเดิม และการสัมภาษณ์ บุคคลผู้อยู่ใน

วงการโขน เห็นได้ว่า มีความสัมพันธ์ กับวิธีแสดงโขนลิง ตามแบบแผนนาฏยศิลป์โขน การแสดงท่าทางต่างๆที่มนุษย์เป็นผู้คิดประดิษฐ์ ไม่ว่าจะเป็นกิริยาอาการ ความรัก ความโกรธ ความสงบ ความเสียใจ และความดีใจ ฯลฯ มนุษย์จะสื่อออกตามธรรมชาติโดยทั่วไป ไม่ว่าจะดูนาฏยศิลป์ของชาติใดในโลกก็จะ เข้าใจ ด้วยภาษากาย ที่ถ่ายทอดออกมาด้วยความรู้สึกจากภายใน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3
การหัดโขนตัวลิง

การฝึกหัดโขนลิง เป็นการเตรียมความพร้อมของร่างกาย และจิตใจ กระบวนท่าทางต่างๆในการฝึกหัดจะนำไปสู่การแสดงโขนลิงได้เป็นอย่างดี การฝึกหัดโขนลิงมีระเบียบวิธีการปฏิบัติ 10 ขั้นตอนด้วยกัน โดยเริ่มจากการฝึกหัดเบื้องต้น การฝึกใช้สรีระเพื่อออกท่าเต้น การฝึกท่าทางอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ การฝึกเต้นตรวจพล กระบวนรบ และขึ้นลอย การฝึกรำเพลงหน้าพาทย์ การฝึกกลเม็ดเด็ดพรายท่ารบพิเศษ การฝึกตีบทกระทู้ การฝึกกลเม็ดเด็ดพรายลีลาเฉพาะรำลงสรง และฉุยฉาย การฝึกรำทำบทใช้อารมณ์เฉพาะ ความสัมพันธ์ระหว่างกระบวนท่าโขนตัวลิงกับตัวโขนพระนาง และยักษ์

การฝึกหัดเบื้องต้น

ประการทีหนึ่ง เป็นการเตรียมตัวให้ผู้ฝึกเกิดความเคยชินกับจังหวะพื้นฐานในการฝึกหัดโขน เพราะเหตุว่าจังหวะเป็นสิ่งที่มีความสำคัญยิ่งต่อการศึกษาศิลปะไม่ว่าแขนงใดก็ตาม ประสาทสัมผัสเกี่ยวกับเรื่องจังหวะเป็นสิ่งที่ผู้ฝึกต้องเรียนรู้และฝึกฝน

ประการที่สอง เป็นการฝึกให้รู้จักการเคลื่อนไหวอวัยวะที่สำคัญตามท่าทางนาฏยศิลป์ เช่น ลำตัว คอ ใบหน้า เพื่อให้เกิดความประสานกลมกลืนเป็นท่าทางนาฏยศิลป์ที่งดงาม

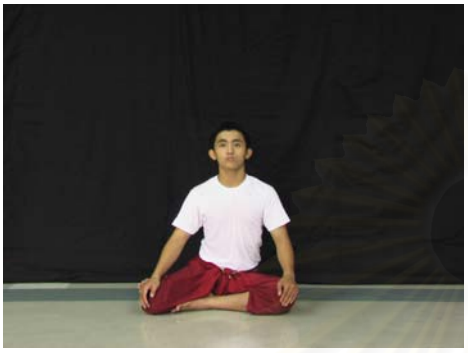
ประการที่สาม เป็นการฝึกให้เกิดความอดทนต่อสภาพร่างกาย เพราะในการแสดงโขนจำเป็นต้องใช้พละกำลังในการแสดงที่ค่อนข้างยากและเป็นเวลายาวนาน การฝึกให้เคยชินกับสภาพเช่นนี้ เป็นประโยชน์โดยตรงกับการแสดงดังกล่าวแล้ว ยังเป็นการทำให้ผู้ฝึกมีร่างกายแข็งแรงประดุจการออกกำลังกายในการเล่นกีฬาอีกด้วย

3.1 การฝึกหัดเบื้องต้น

การฝึกหัดโขนนั้นขั้นแรกจะเริ่มด้วยการฝึกหัดท่าเบื้องต้นขั้นพื้นฐานตามลำดับ คือ

- ตบเข่า
- ถองสะเอว
- เต้นเสา
- ถีบเหลี่ยม
- ฉีกขา
- หกคะเมน
- แม่ท่า

ท่าตบเข่า

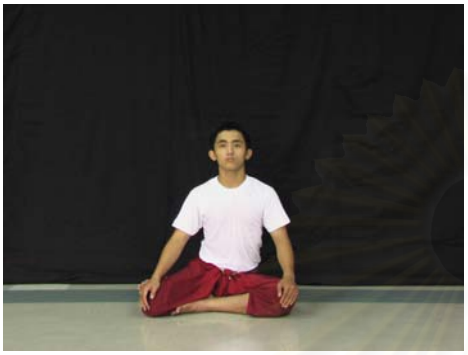
ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 1 “ตบเข่า” ปฏิบัติโดยครูให้นักเรียนเข้าแถวแล้วนั่งพับเพียบลงกับพื้น ตั้งลำตัวตรง อกผายไหล่ผึ่ง ลำคอตรง หน้ามองตรงเปิดปลายคางมองตรงไปข้างหน้า แบฝ่ามือทั้งสองข้างวางคว่ำลงตรงบนเข่าทั้งสอง
	ท่าที่ 2 แล้วยกมือขวาขึ้นงอข้อศอก ให้ข้อศอกเสมอกับหัวไหล่ขวาปลายมือยื่นไปข้างหน้าให้ได้ระดับเสมอกับหน้าอกของผู้ปฏิบัติ
	ท่าที่ 3 ตบฝ่ามือขวาลงไปที่เข่าขวาพร้อมกับยกมือซ้ายขึ้น งอศอกออกให้ข้อศอกซ้ายเสมอกับหัวไหล่ซ้าย ปลายมือยื่นไปข้างหน้าให้ได้ระดับเสมอกับหน้าอก นับ 1

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 4 แล้วตบฝ่ามือซ้ายลงไปที่เข่าซ้าย พร้อมกับยกมือขวาขึ้นให้ได้ระดับเท่าเดิม นับ 2
	ท่าที่ 5 และตบฝ่ามือขวาลงไปที่เข่าขวาพร้อมกับยกมือซ้ายขึ้นได้ระดับเท่าเดิม นับ 3

ปฏิบัติสลับกันอย่างนี้จนกว่าจะพร้อมและมีจังหวะสม่ำเสมอกัน บางครั้งครูผู้สอนอาจจะให้นักเรียนนั่งพับเพียบเข้าแถวสองแถวหันหน้าเข้าหากัน แล้วให้ปฏิบัติพร้อม ๆ กัน ให้ตบเข่าแข่งกัน ทำให้เกิดความสนุกสนาน ไม่เบื่อหน่ายต่อการฝึกหัดอีกด้วย การปฏิบัติท่านี้จะต้องปฏิบัติเป็นประจำ

ประโยชน์ของท่าตบเข่านี้เป็นการฝึกให้ประสาทของผู้เรียนให้รู้จักการนับจังหวะที่ 1-2-3 เพื่อให้เข้ากับจังหวะดนตรีและได้รู้ว่าจังหวะ 1-2 และ 3 จะไปลงจังหวะพอดีกับเท้าไหน ซึ่งจะต้องใช้จังหวะในท่าเลาะ ๆ (1-2-3) ซึ่งโขนตัวลิง ต้องนับจังหวะไว้ในใจเพื่อให้การปฏิบัติเป็นไปอย่างต่อเนื่อง อีกทั้งยังฝึกให้นักเรียนเกิดความเคยชินไปแต่แรกด้วย

ท่าถองสะเอว

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 1 ท่าถองสะเอว ให้นักเรียนนั่งพับเพียบลงกับพื้น (นั่งลักษณะเดียวกับท่าตบเข่า)
	ท่าที่ 2 ยกมือทั้งสองออกไปทางด้านข้างลำตัวให้ขนานกับสีข้างทั้งสองของผู้ปฏิบัติ หงายมือทั้งสองงอข้อศอกให้ข้อศอกทั้งสองเข้าหาลำตัว
	ท่าที่ 3 ถองข้อศอกขวาไปที่สะเอวขวาให้สะเอวขวายักเข้าไปทางซ้าย มือซ้ายห่างออกไปจากสีข้างซ้ายพอประมาณ พร้อมทั้งเอียงหูซ้ายไปทางซ้าย หน้ามองไกล เปิดปลายคาง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 4 แล้วถองข้อศอกซ้ายกลับมาที่สะเอวซ้าย ให้สะเอวซ้ายยักเข้าไปหาทางขวา มือขวาห่างออกไปจากสีข้างขวาพอประมาณ พร้อมทั้งเอียงหูขวาไปทางขวา หน้ามองไกล เปิดปลายคาง

ปฏิบัติสลับกันไปให้ได้จังหวะจนกว่าจะชำนาญ

การถองสะเอวให้ประโยชน์คือ ฝึกหัดให้ผู้เรียนรู้จักยักคอ ยักไหล่ ยักสะเอว และยักเยื้องลำตัวเพื่อให้อวัยวะของร่างกายตอนบนได้อ่อนไหวไปมาตามจังหวะที่ต้องการ โขนตัวลิงยักเยื้องลำตัวตามจังหวะกราวนอก ออกกราวตรวจพลจัดทัพ และการรำเพลงหน้าพาทย์ เป็นต้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่าเต้นเสา

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 1 ท่าเต้นเสา ให้นักเรียนยืนเข้าแถวเรียงต่อ ๆ กัน หันหน้าไปทางเดียวกัน เว้นระยะช่วงแขน
	ท่าที่ 2 นักเรียนคนอยู่หน้าหัวแถวยกมือทั้งสองขึ้นให้ได้ระดับหัวไหล่ มือซ้ายและขวาติดกันแตะไว้ที่เสาตรงข้างหน้าคนที่ 2-3 และคนต่อ ๆ ไปยกมือแตะติดบั้นเอวด้านหลังของคนหน้าต่อ ๆ กันไปตั้งแต่สูงลงมาหาต่ำพร้อม ๆ กัน ยกเท้าขวาแยกออกไปข้าง ๆ ย่อเหลี่ยมลงในท่าเหลี่ยมหน้าอัดแบะเข่าทั้งสองข้างออกตั้งลำตัวตรงกดหน้าขาดันหลัง (หรือเรียกว่าดันชายกระเบนเหน็บ) หน้ามองไกล เปิดปลายคาง
	ท่าที่ 3 ยกเท้าขวามากระทืบใกล้เท้าซ้ายลงกับพื้น 1 ครั้ง ยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่อง แบะเข่าซ้ายย่อเข่าขวาลงพอประมาณ ลำตัวตั้งตรง พร้อมกับนับ 1

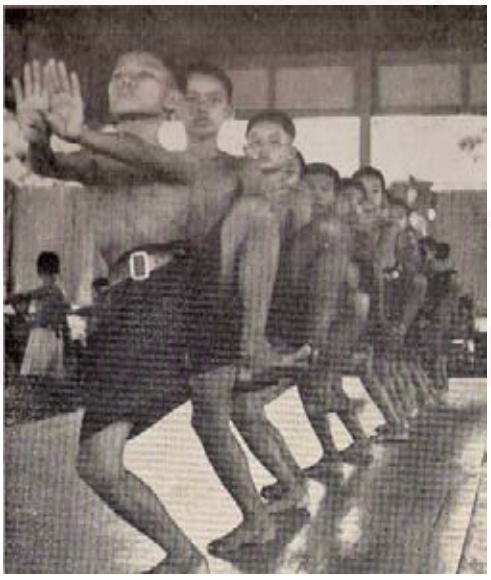
ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 4 ยกเท้าซ้ายมากระทืบลงกับพื้นให้ใกล้กับเท้าขวา 1 ครั้ง นับ 2 พร้อมกับยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่องแบะเข่าขวา กดหน้าขาดันหลังตั้งลำตัวตรง หน้ามองไกล เปิดปลายคาง
	ท่าที่ 5 กระทืบเท้าขวาลงกับพื้นใกล้กับเท้าซ้าย 1 ครั้ง ยกเท้าซ้ายหนีบน่องติดไว้ พร้อมกับนับ 3

(การเต้นกระทืบเท้าลงกับพื้นนับ 1-2-3 นั้น เมื่อสามารถปฏิบัติได้อย่างคล่องแคล่วก็จะเต้นแบบเปิดจังหวะติดต่อกันไปเลย เรียกว่า ท่า “ตะลึกตึก”) เมื่อยกเท้าซ้ายติดไว้แล้วจะต้องย่อเข่าขวาลงพอประมาณ กดหน้าขา ดันหลังตั้งลำตัวตรง หน้ามองไกล เปิดปลายคาง ย่อติดไว้อย่างนี้ทุกคน และครูผู้สอนก็จะจับท่าให้ได้ลักษณะที่ถูกต้อง เมื่อครูผู้สอนเห็นว่านักเรียนทำท่าได้ถูกต้องแล้วจึงเคาะจังหวะให้ผู้เรียนกระทืบเท้าเต้นสลับกันไปเรื่อย ๆ ให้มือแตะติดกับเสาและคนต่อ ๆ มาแตะติดกับบั้นเอวคนต่อมาตามลำดับ ให้อยู่ในลักษณะย่อเข่าทั้งสองและกระทืบเท้าลงกับพื้นให้เต็มเท้า ถ้ากระทืบเท้าลงไม่เต็มเท้าในลักษณะส้นเท้าลงนี้อาจจะทำให้ส้นเท้าเจ็บหรือเป็นรอยช้ำได้

ครูจะต้องให้ผู้เรียนปฏิบัติการเต้นเสาอยู่ในลักษณะนี้ และครูผู้สอนเป็นผู้เคาะจังหวะให้ผู้เรียนเต้นให้เข้ากับจังหวะที่ครูเคาะให้อย่างพร้อมเพรียงกัน ในขณะเดียวกันครูก็ต้องคอยเดินจับท่าผู้เรียนให้ถูกต้องถึงลักษณะการยกเท้าขึ้นแบะเข่าถูกต้องไหม ถ้าไม่ถูกครูจะต้องรีบแก้ไขให้ถูกต้อง เช่น เวลาเต้นยกเท้าขึ้นมาห่างหรือถ่างเกินไปไม่หนีบน่อง ครูจะต้องจับขาผู้เรียนให้หนีบน่องขึ้นไป

และอธิบาย พร้อมทั้งจับเข่าให้ แบะออกทั้งสองข้าง ต้องปฏิบัติแบบนี้จึงจะถูกลักษณะของการยกเท้า เมื่อครูผู้สอนเห็นว่านักเรียนเต้นกันถูกจังหวะให้นั้นใช้นับเท้าขวาเป็นหลัก จะเริ่มนับขาขวาเป็นทีที่ 1 และเท้าซ้ายคงกระทบลงกับพื้นอีก 1 ครั้งก็ยังไม่นับ จนกระทั่งเท้าขวากระทืบลงกับพื้นอีก 1 ครั้งจึงนับ 2 (คือสมมติอยู่ในลักษณะกำลังเต้น เมื่อเท้าขวากระทืบกับพื้น 1 ครั้งก็นับ 1 ต่อไป เท้าซ้ายกระทืบลงกับพื้น 1 ครั้งไม่นับ เท้าขวากลับมากระทืบอีก 1 ครั้ง ก็ปล่อยฟรีไปอีก ถึงเท้าซ้ายกระทืบอีก 1 ครั้งก็ไม่นับ จนกระทั่งเท้าขวากระทืบลงกับพื้นอีก 1 ครั้งจึงนับ 2 นับไปจนกระทั่งถึงจำนวนที่กำหนด ทำอย่างนี้สลับกันไปแล้วจึงวางเท้าอยู่ในลักษณะย่อเหลี่ยมอัดแบะปลายเข่าทั้งสองข้างออก มือที่แตะติดกับเสาให้ลดลงมาตั้งวงอยู่ที่หน้าขาทั้งสองข้าง หักข้อมือขวาทั้งสอง ปลายนิ้วชี้ดันเข้าหาหน้าขาและผู้ที่จับสะเอวต่อ ๆ กันมาก็ปล่อยมือออกมาตั้งวงที่หน้าขาทั้งหมด การเต้นเสานี้ครั้งหนึ่งจะต้องเต้นกันเป็นเวลานานพอสมควร เด็กใหม่ ๆ วันแรกควรกะระยะเวลาให้เต้นประมาณ 40-50 ครั้งของการนับ คราวต่อ ๆ ไปจึงเพิ่มขึ้นเป็น 100-200 ตามลำดับ เมื่อเต้นมาก ๆ ทำให้มีกำลังคงทนหนักแน่นยิ่งขึ้น

การเต้นเสาก่อให้เกิดประโยชน์คือ ช่วยให้อวัยวะท่อนล่าง ขาทั้งสองข้างแข็งแรงคงที่ เวลาเต้นกระทืบเท้าลงกับพื้นได้จังหวะพร้อมเพรียงกันและมีน้ำหนักเท่ากัน มีกำลังอยู่ตัวยกเท้าไม่เซไม่เหนื่อย ได้หลักจังหวะรูปทรงที่ดีให้ประโยชน์ในการแสดงได้อย่างดียิ่ง โขนตัวลิงแสดงออกท่าทางได้แข็งแรง เต้นโขนได้เป็นเวลานานโดยไม่รู้สึกเหนื่อย ยกขาในการรำทำบทพากย์ได้โดยขนไม่หล่นก่อนจังหวะ มีความแข็งแรงสามารถเป็นฐานให้โขนตัวพระขึ้นไปยืนบนขาได้โดยไม่ตก(การขึ้นลอย)



ภาพที่ 110 การฝึกหัดเต้นเสาในสมัยโบราณ พ.ศ. 2493
(ที่มา : การศึกษาและประเพณีไหว้ครู , 2493 : 10)

ท่าถีบเหลี่ยม

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 1 ท่าถีบเหลี่ยม ครูจะจัดให้นักเรียนเข้าไปยืนในที่ที่ซึ่งจัดเตรียมไว้สำหรับเป็นอุปกรณ์ในการถีบเหลี่ยม โดยให้ยืนเอาหลังพิงเข้ากับเสาหรือผนังทีละคน แล้วให้ย่อเข่าทั้งสองข้างออก แบะเข่าทั้งสองข้างไปทางขวาและซ้ายทำมุมให้ได้ 90 อยู่ในลักษณะท่าตั้งวงหน้าอัด มือทั้งสองตั้งวงที่หน้าขา ให้ปลายนิ้วชี้ทั้งสองข้างดันเข้าหาหน้าขา ตั้งลำตัวตรงหน้ามองไกล เปิดปลายคาง
	ท่าที่ 2 แล้วครูใช้ฝ่าเท้าทั้งสองยันที่หน้าขาตรงหัวเข่าทั้งสองของนักเรียน แล้วค่อย ๆ ถีบยันเข่าของนักเรียนเบา ๆ ก่อน ให้เข่าทั้งสองข้างแบะออกไปทางเบื้องหลังทีละน้อย ๆ ในชั้นแรกเมื่อเห็นว่านักเรียนพอทนได้ ครั้งต่อ ๆ ไปก็ค่อย ๆ ถีบยันให้หนักขึ้นเรื่อย ๆ จนได้เหลี่ยมขนานกันเป็นที่สวยงาม ระหว่างที่ครูกำลังถีบเหลี่ยมอยู่นั้น ครูก็ใช้มือดันหน้าอกของนักเรียนให้ตั้งตัวติดกับเสาหรือผนัง เพราะบางครั้งนักเรียนได้รับความเจ็บปวดบ้างจะคู้ตัวคว่ำหน้าลงมา ถีบนิ่งไว้สักครู่หนึ่งคะเนดูว่าพอ
	ท่าที่ 3 แล้วก็ให้นักเรียนบิดตัวไปทางขวา 1 ครั้ง

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 4 บิดตัวทางซ้าย 1 ครั้ง เพื่อให้เส้นสายยืด
	ท่าที่ 5 ครูค่อย ๆ ผ่อนเบาลงให้นักเรียนยืนขึ้น แล้วครูก็ใช้เท้าทั้งสองคลึงที่หัวเข่าทั้งสองของนักเรียน

การถีบเหลี่ยมก่อให้เกิดประโยชน์ คือ ช่วยบังคับและควบคุมอวัยวะของร่างกายช่วงขา เวลาย่อให้มีท่าที่ถูกต้องสวยงามได้ระดับคงที่ ไม่ให้ปลายเข่าทั้งสองข้างงุ้มเข้าหากันอย่างที่เรียกว่าเหลี่ยมคู้ เมื่อโขนตัวลิงได้การถีบเหลี่ยม การปฏิบัติท่าทางในการตั้งเหลี่ยม ไม่ว่าจะเป็นท่าเหลี่ยมหน้าอัดตั้งเหลี่ยมทั้งสองข้าง ท่าหย่องซึ่งต้องตั้งเหลี่ยมข้าง หลบเหลี่ยมข้าง การยกขาก็สามารถแบะเปิดเข่าได้ดี ตามจารีตการแสดงออกของตัวโขน ซึ่งจะมีลักษณะที่เปรียบได้กับตัวหนังใหญ่ที่มีการฉลุลวดลาย ซึ่งผู้ชมสามารถเห็นกระบวนท่าทางได้เป็นอย่างดี เช่นเดียวกับกระบวนท่าของตัวโขน

ท่าฉีกขา

การฉีกขานี้จะมีปฏิบัติเฉพาะฝ่ายลิงเท่านั้น ส่วนฝ่ายพระ ฝ่ายยักษ์ไม่มี วิธีปฏิบัติ ปฏิบัติติดต่อจากท่าถีบเหลี่ยม

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 1 - 2 เมื่อนักเรียนยืนขึ้นแล้วให้ฉีกขาเหยียดถ่างออกไปทางด้านขวาและด้านซ้าย แบะออกไปแล้วให้ก้นนั่งราบกับพื้น เหยียดปลายเท้าชี้ตรงออกไปทั้งสองข้าง บางครั้งถ้านักเรียนขาแข็งไม่สามารถจะนั่งราบลงกับพื้นได้ถูกต้องก็ค่อยๆ จับขาเหยียดถ่างออกไปจนสามารถให้ก้นของนักเรียนนั่งถึงพื้นได้
	ท่าที่ 3 ครูใช้เท้าทั้งสองยันกดกับเข่าของนักเรียนให้ติดกับพื้น กดแช่ไว้ประมาณคะเนดูว่านานพอ

ทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 4 บิดตัวไปทางขวา 1 ครั้ง
	ท่าที่ 5 บิดตัวไปทางซ้าย 1 ครั้ง
 	ท่าที่ 6 - 7 พร้อมกับหักข้อมือของนักเรียน เพื่อเวลาออกท่าต่าง ๆ จะได้หักข้อมือตั้งวงได้สวย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 8 สำหรับเด็กบางคนที่มีลำขาแข็งฉีกได้ไม่ตรง ครูก็จะค่อย ๆ เลื่อนโดยยกส้นเท้าทั้งสองให้ดันแบะไปด้านหลังวันละน้อย ๆ จนสามารถฉีกได้ตรงเป็นเส้นขนานที่สวยงาม

การฉีกขา เป็นการฝึกหัดเพื่อตัวโขนลิงโดยเฉพาะประโยชน์ของการฉีกขาคือ ทำให้เกิดความยืดหยุ่นของขา สามารถนำไปใช้ปฏิบัติในท่าที่โลดโผน และกระบวนท่าพลิกแพลงต่างๆ สามารถฉีกขาออกได้ตามความต้องการโดยไม่เป็นอันตรายต่อสุขภาพของผู้เรียน

ภาพที่ 111 การฝึกหัดฉีกขาในสมัยโบราณ (พ.ศ. 2493)
(ที่มา : ได้รับความอนุเคราห์จากนายภิเศก วรศะริน)

ท่าหกคะเมน

การหกคะเมน เป็นการฝึกเฉพาะโขนตัวลิงเท่านั้น เพราะลักษณะกิริยาท่าทางการแสดงอันเป็นเอกลักษณ์ของลิงก็คือ การแสดงออกซึ่งกระบวนท่าที่โลดโผน รวมไปจนถึงการหกคะเมนตีลังกา ซึ่งปรากฏมีอยู่ใน การแสดงโขนที่เป็นลักษณะเฉพาะของโขนตัวลิง

หกคะเมนท่า “พาสุริน”

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 1 “พาสุริน” คือ การหกคะเมนหมุนไปข้าง ๆ วิธีปฏิบัติคือยกเท้าซ้ายหนีบน่อง เท้าขวายืนอยู่กับพื้น ย่อเข่าขวาลงพอประมาณ มือขวาตั้งวง มือซ้ายหักข้อมืออยู่ที่กลางหน้าอก หน้ามองไปทางซ้าย
	ท่าที่ 2 เหวี่ยงตัวลงไปทางซ้าย ใช้มือซ้ายและมือขวาท้าวยันกับพื้นพร้อมกัน ถีบเท้าซ้ายและเท้าขวาไปอย่างแรง ดันเอว ดันหลัง หน้าแหงนมองดูพื้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หกคะเมนท่า “อันธพา”

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 1 - 2 “อันธพา” คือ การหกคะเมนไปข้างหน้า วิธีปฏิบัติคือ สมมติอยู่ในลักษณะยืนตรงใช้ลำตัวฟาดไปข้างหน้าพร้อมกับมือทั้งสองวางยันลงไปกับพื้นและใช้เท้าทั้งสองถีบยันอย่างแรงไปข้างหน้า
	ท่าที่ 3 ระหว่างที่เท้าทั้งสองเหวี่ยงไปข้างหน้าเกือบถึงพื้นให้ใช้มือทั้งสองช่วยดันแรง ๆ ขึ้นไปด้วย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หกคะเมนท่า “ตีลังกาหกม้วน

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 1 “ตีลังกาหกม้วน” คือ การหกคะเมนหงายไปข้างหลัง วิธีปฏิบัติคือสมมติอยู่ในลักษณะยืนตรง แล้วหงายหลังลงไป แข็งขาทั้งสองไว้ ใช้มือทั้งสองยันลงกับพื้น หน้าแหงนดูพื้น เขย่งปลายเท้าทั้งสองให้น้ำหนักไปอยู่ที่มือทั้งสอง
	ท่าที่ 2 แล้วถีบเท้าทั้งสองกระตุกกลับขึ้นไป
	ท่าที่ 3 และกลับมายืนอยู่กับพื้น (ระหว่างที่ถีบเท้าทั้งสองไปนั้นให้น้ำหนักตัวอยู่ที่มือทั้งสอง)

ประโยชน์ของการฝึกหัดหกคะเมนเป็นการฝึกหัดให้อวัยวะทุกส่วนของร่างกายอ่อนไหวไปมา เกิดประโยชน์สำหรับเวลาแสดงที่ต้องการใช้ประกอบในท่าโลดโผนต่าง ๆ จะทำให้ร่างกายเคลื่อนไหวไปมาและพลิกแพลงได้คล่องแคล่วว่องไวตามความเหมาะสมกับท่าทางที่ต้องการด้วย

เช่น ในท่าการออกกราวนอก ตรวจพลของหนุมานและตัวอื่น ๆ หรือการแสดงกิริยาไปมาในเพลงหน้าพาทย์เชิดของหนุมานและตัวอื่น ๆ เป็นต้น การฝึกหัดหกคะเมนนี้จำเป็นต้องใช้วิธีทางพละศึกษาเข้าช่วยด้วยจึงจะทำให้เกิดความชำนาญคล่องตัวยิ่งขึ้น

ท่าหกคะเมนมีชื่อเรียกต่างกัน ดังนี้

ท่า “พาสุริน” คือ การหกคะเมนหมุนไปข้าง ๆ

ท่า “อันธพา” คือ การหกคะเมนไปข้างหน้า

ท่า “ตีลังกาหกม้วน” คือ การหกคะเมนหงายไปข้างหลัง

หมายเหตุ ปัจจุบันปรากฏกระบวนท่าตีลังกาในลักษณะต่างๆอีกหลายท่า ซึ่งสามารถนำมาใช้ประกอบกับท่าโขนลิงได้เป็นอย่างดี

แม่ท่าโขนลิง

ในการฝึกหัดนาฏศิลป์โขนนั้น มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องมีการฝึกหัดแม่ท่าลิงเป็นลำดับที่สองต่อจากการฝึกหัดเบื้องต้น ความสำคัญนี้ทั้งผู้รับการฝึกหัดและผู้สอนพึงทำความเข้าใจให้ถ่องแท้และแจ่มแจ้ง และสมควรยึดถือเป็นมาตรฐานการปฏิบัติ

ในเรื่องท่า ครูกรี วรศะริน ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์โขนเล่าว่า โบราณาจารย์ทางนาฏยศิลป์คงคิดประดิษฐ์ขึ้นนานแล้ว ซึ่งต้องก่อนสมัยรัชกาลที่ 6 แน่นอน การฝึกหัดแม่ท่าในสมัยนั้น ครูผู้สอนจะต่อท่าทางของแม่ท่าให้แก่ศิษย์ทีละน้อย ทั้งคอยสังเกตว่าต้องจดจำได้และถูกต้องงดงามจึงจะต่อท่าเพิ่มเติมให้ ซึ่งต่างกับปัจจุบันที่ต้องยึดหลักสูตรคือ ต้องสอนให้ครบเนื้อหาตามเวลาที่กำหนดให้

แม่ท่าของลิงถือเป็นแม่บทหรือเป็นท่าหลัก ซึ่งจะนำไปใช้ประกอบในการปฏิบัติ ท่าทางอื่นๆ บางท่าไม่มีนาฏยศัพท์เรียก เพราะคณาจารย์มิได้บัญญัติชื่อเรียกไว้ บางท่าเป็นนาฏยศัพท์ที่จะต้องจำและปฏิบัติได้ และมีบางท่ามีชื่อเรียกเป็นลำดับที่ เช่น ท่า 1 ท่า 2 ท่า 5 ท่า 4 ครูกรี ตั้งข้อสันนิษฐานว่า เดิมท่าเหล่านี้ไม่มีชื่อกำหนด ครั้งต่อมามีการฝึกหัดรำตรวจพล (การออกกราวนอก) ซึ่งเป็นกระบวนท่าที่ซ้ำกัน ต่างกันเฉพาะบางท่าซึ่งเป็นท่าหลักที่เรียกกันว่า ท่า 1, ท่า 2 จนถึงท่า 7 ครั้นท่าหลักเหล่านี้ซ้ำกับแม่ท่าซึ่งไม่มีชื่อกำหนดเลยเรียกท่าในแม่ท่าตามท่ารำตรวจพลว่าท่า1,ท่า 2 การฝึกหัดแม่ท่าของลิงนั้นได้กำหนดขั้นตอนไว้ 2 ช่วง คือ ครึ่งท่าแรก และครึ่งท่าหลัง

ขั้นตอนการฝึกหัดแม่ท่า

1. ครูผู้สอนจะต่อท่าให้นักเรียนปฏิบัติทีละท่า และคอยจับท่าทางให้ถูกต้อง สวยงาม จนเห็นว่าปฏิบัติได้ดีเข้มแข็งแล้วและเหมาะสมกับเวลาที่กำหนดไว้ในแผนการสอนครูจึงจะต่อท่าให้ใหม่

2. การใช้ไม้เคาะจังหวะเพื่อเป็นแนวทางในการปฏิบัติให้พร้อมเพรียงกัน ตัวอย่างดังนี้

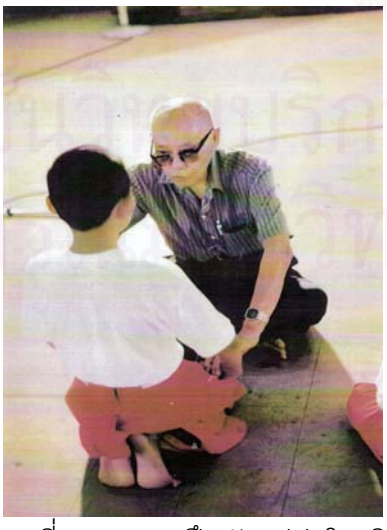
2.1 เคาะไม้ 1 ที เช่น
- เหลียว, ยักคอ, มองไกล
- คว้า สลัดมือ, ขึ้น เป็นต้น

2.2 เคาะไม้ 2 ที เช่น
- เลาะเลาะ, กระโดดลงวง
- กระทืบพัน, ตะลึกตึก
- สูดเท้าขึ้น, สูดเท้าวาง
- กระทืบพัน
- ขยับ เป็นต้น

2.3 รัวไม้ เช่น
- เกา, ออกมือ
- เก็บ
- กาจับปากโลง
- ยืด เป็นต้น

3. เมื่อสามารถปฏิบัติแม่ท่าได้อย่างถูกต้องแล้ว ครูจะเคาะไม้ตามจังหวะ 1, 2, 3, 4 ต่อเนื่องกันไปให้นักเรียนปฏิบัติ การฝึกหัดเช่นนี้ ผู้ฝึกต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบที่จะนับและจับจังหวะให้สอดคล้องกับการปฏิบัติ

4. การฝึกหัดแม่ท่าโขนลิง



ภาพที่ 112 การฝึกหัดแม่ท่าโขนลิง

(ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากนายภิเศก วรศะริน)

ผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนท่าแต่ละท่าโดยละเอียดและบันทึกภาพอย่างต่อเนื่องเพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าต่อไป ดังนี้

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 1 การฝึกแม่ท่าลิงท่าเตรียม
	ท่าที่ 2 ท่านั่งคุกเข่า เริ่มตั้งแต่นั่งคุกเข่าหันหน้าตรง มือซ้ายและมือขวาวางพาดไว้บนหน้าขาทั้งสอง
	ท่าที่ 3 โน้มตัวไปข้างหน้าเล็กน้อย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 4 พนมมือ (แบบลิง) หน้ามองไกล
	ท่าที่ 5 ไหว้โน้มตัวไปข้างหลัง ให้ปลายนิ้วจรดหน้าผาก
	ท่าที่ 6 มือทั้งสองกลับมาอยู่ที่หน้าอกพร้อมกับสะบัดหน้าขึ้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 7 - 8 เหลียวไปทางซ้าย 1 ครั้ง เหลียวกลับ
	ท่าที่ 9 คว้ามือซ้ายเฉียงไปทางขวา แตะติดกับพื้น มือขวาหักข้อมืออยู่ที่หน้าอก หน้ามองตรง
	ท่าที่ 10 คว้ามือขวาสลัดเฉียงไปทางขวาและติดกับพื้น พร้อมกับหน้ามองตามมือขวา ให้น้ำหนักอยู่ที่มือทั้งสอง

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 11 - 12 เหวี่ยงตัวขึ้นไปทางขวาอยู่ในท่า “หย่องหน้าอัดขวา” หน้าตรง ข้อมือขวาอยู่ระหว่างกลางหน้าอกเสมอราวนม นิ้วทั้งห้าเหยียดตรง ข้อมือซ้ายต่อกับปลายนิ้วมือขวาที่เหยียดตรง ปลายนิ้วซ้ายเหยียดตรงตั้งลำตัวตรงกดตะคากซ้ายให้น้ำหนักตัวไปอยู่ที่ขาขวา กดหน้าขาดันชายกระเบนเหน็บ ย่อและแบะเหลี่ยมขาขวาออก หลบปลายเข่าซ้ายลงนิดหน่อยและเปิดส้นเท้าซ้ายขึ้น
 	ท่าที่ 13 - 14 เหลียวสะบัดหน้าไปทางขวา แล้วกลับมาอยู่ที่เดิม
	ท่าที่ 15 ขยับเท้าซ้ายไปทางซ้ายเล็กน้อย ขยับเท้าขวาตามพร้อมกับคว้ามือขวาเฉียงไปทางซ้ายแตะกับพื้นหน้ามองตรง

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 16 สลัดมือซ้ายคว้าไปแตะกับพื้นพร้อมกับหน้ามองมือซ้าย (มือซ้ายและมือขวาคว้าแตะกับพื้นนั้นคะเนดูให้ได้ระดับพองาม) ให้น้ำหนักอยู่ที่มือทั้งสอง
 	ท่าที่ 17 - 18 เหวี่ยงตัวขึ้นมาทางด้านซ้ายอยู่ในท่า “หย่องหน้าอัดซ้าย” หน้าตรง ข้อมือซ้ายอยู่ระหว่างกลางหน้าอกเสมอราวนม นิ้วทั้งห้าเหยียดตรง ข้อมือขวาต่อกับหลายนิ้วมือซ้ายที่เหยียดตรง ปลายนิ้วขวาเหยียดตรง ตั้งลำตัวตรง กดตะคากขวาให้น้ำหนักตัวไปอยู่ที่ขาซ้าย กดหน้าขาดันหลัง (หรือดันชายกระเบนเหน็บ) ย่อและแบะเหลี่ยม ขาซ้ายออกหลบปลายเข่าขวาลงนิดหน่อยและเปิดส้นเท้าขวาขึ้น
 	ท่าที่ 19 - 20 เหลียวสะบัดหน้าไปทางซ้าย แล้วเหลียวกลับ

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 21 ขยับเท้าขวาไปทางขวาเล็กน้อย แล้วขยับเท้าซ้ายตามมาให้ส้นเท้าขวาชิดกัน เขย่งปลายเท้าทั้งสองขึ้น เรียกว่าท่า “เหลี่ยมน้อย” มือทั้งสองเปลี่ยนมาจับผ้าอยู่ที่หน้าขา หักข้อมือหงายมือขึ้น
	ท่าที่ 22 ทำท่าเลาะเลาะ (1-2-3) คือ ยกปลายเท้าขวาขึ้นแล้ววางกับพื้น 1 ครั้ง พร้อมกับยกเท้าซ้ายนับ 1
	ท่าที่ 23 วางปลายเท้าซ้ายกับพื้น 1 ครั้ง พร้อมกับยกเท้าขวาขึ้น นับ 2

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 24 ใช้ปลายเท้าขวาวางลงกับพื้นอีกหนึ่งครั้ง นับ 3 แล้วยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่องไว้ (ขณะที่วางเท้ากับพื้นไม่ให้เสียงใดใช้เฉพาะปลายเท้า)
	ท่าที่ 25 วางเท้าซ้ายลงหลังเท้าขวา
	ท่าที่ 26 แล้วยกเท้าขวาวางด้านหลังเท้าซ้าย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 27 ทำสลับกันไปจากซ้ายไปหาเร็วแล้วเก็บถี่ๆ ขึ้นมาอยู่ที่เดิม
	ท่าที่ 28 ยกเท้าซ้ายแล้ววาง
	ท่าที่ 29 ยกเท้าขวาติด ย่อแบะเข่าซ้ายมือยังคงจับผ้าอยู่

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 30 ยืดกระทบ (เท้าซ้าย) คือผู้ปฏิบัติยืนด้วยเท้าซ้ายยกเข่าขวาหนีบน่องขวา ขาซ้ายงอเข่าย่อลงให้ได้ส่วน ตั้ง.....ตรงมือจับผ้าที่หน้าขาเปิดปลายคางตามองไกล แล้วค่อยยืดเข่าซ้ายขึ้นให้ตึง และกระทบเท้าซ้ายโดยกระทบเท้ากระโดดขึ้นให้เท้าพอพ้นพื้น 1 ครั้ง แล้วจึงวางเท้าขวาลง
	ท่าที่ 31 ลงทางขวา วางเท้าขวาเต็มเหลี่ยม น้ำหนักตัวโย้ไปทางขวา (ส่วนการตั้งลำตัวตรง ดันเอว ดันหลัง กดหน้าขา ต้องปฏิบัติทุกท่า และน้ำหนักตัวทางขวาก็หนักทางขวา ทางซ้ายก็ต้องหนักไปทางซ้ายเช่นเดียวกัน)
 	ท่าที่ 32 - 33 เหลียวไปทางขวาแล้วเหลียวกลับ 1 ครั้ง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 34 ปฏิบัติท่า “เลาะเลาะ” แล้ว ยกเท้าซ้ายติด
	ท่าที่ 35 ปฏิบัติท่า “ยืดกระทบ” แล้ววางเท้าซ้ายเต็มเหลี่ยมน้ำหนักตัวโย้ไป ทางซ้าย
 	ท่าที่ 36 - 37 เหลียวไปทางซ้าย แล้วเหลียวกลับ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 38 - 39 **ท่าลงวงหน้าอัด** ท่าต่อไปคือท่า “ลงวงหน้าอัด” ยกเท้าซ้ายมาวางหลังเท้าขวาพอประมาณ พร้อมกับจีบมือทั้งสอง
	ท่าที่ 40 หงายมือหักข้อมือ แล้วยกเท้าขวา
	ท่าที่ 41 มาวางให้ได้เหลี่ยมอัดพร้อมกับมือที่จีบหงายมือเปลี่ยนมาเป็นตั้งวงที่หน้าขาระหว่างปลายเข่าทั้งสอง ให้น้ำหนักอยู่กึ่งกลาง ดันเอวกดหน้าขา (ในการตั้งตัวถ้าผู้ปฏิบัติไม่ดันเอว ดันหลัง กดหน้าขา ก็จะดูเป็นคนเอวงอหลังคุ่มลง เมื่อดันเอว ดันหลัง กดหน้าขาก็จะดูผึ่งผายขึ้น ฉะนั้นจะขาดสิ่งเหล่านี้มิได้)

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 42 ท่ากระทืบพันคว่ำมือ ยกเท้าขวากระทืบลงกับพื้นด้านหน้า 1 ครั้ง พร้อมกับมือซ้ายยื่นออกไปข้างหน้าส่วนลำแขนขวาคงเป็นวงอยู่
	ท่าที่ 43 ก้าวเท้าซ้ายไปวางข้างหน้าเท้าขวา พร้อมกับมือซ้ายลดลงมาที่หน้าขา มือขวาตั้งวงยื่นไปด้านหน้า
	ท่าที่ 44 ยกมือขวาขึ้นสูงหน่อยแล้วยกเท้าขวาออกไปข้างหน้ายกติดไว้ หัวเข่าขวาเสมอกับหน้าขา ข้อเท้าขวาต่ำกว่าหัวเข่าเล็กน้อย หักข้อเท้าดัดปลายเท้าขึ้น เท้าซ้ายยืนอยู่กับพื้นและย่อเข่าลงพอประมาณ มือขวาตั้งเป็นวงและให้ข้อมือขวาตั้งอยู่บนหัวเข่าขวา มือซ้ายยกเฉียงไปทางซ้าย ให้ข้อมือและปลายนิ้วชี้ซ้ายเสมอกับทางคิ้วซ้าย ตั้งลำตัวตรงหน้ามองไกลเปิดปลายคางมือซ้ายที่ยกขึ้น เท้าขวาที่ยกสลับเท้าออกไปข้างหน้านั้นต้องถึงที่หมายพร้อมกัน

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 45 หนีบน่องขวา
	ท่าที่ 46 และหมุนตัวลงทางด้านขวา
	ท่าที่ 47 วางเท้าขวาพร้อมกับยกเท้าซ้ายขึ้น มือทั้งสองลงมาตั้งเป็นวง หน้ามองตรง เอียงหูขวาเปิดปลายคางขึ้นเล็กน้อย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 48 ปฏิบัติท่า “ยืนกระทบเท้าขวา” วางเท้าขวาลงกับพื้น แล้ววางเท้าซ้ายลงกับพื้นเต็มเหลี่ยมน้ำหนักไปอยู่ข้างหน้าที่เท้าซ้าย มือทั้งสองตั้งวง
	ท่าที่ 49 ขยับเท้าซ้ายไปข้างหน้าเล็กน้อย พร้อมกับขยับเท้าขวาตามมาหลบเหลี่ยมขวาเปิดส้นเท้าขวา มือซ้ายจีบหักข้อมือยกขึ้นไปเสมอหน้าผาก มือขวาหักข้อมืออยู่ที่หน้าอก (ลักษณะท่า 2)
	ท่าที่ 50 แล้วมอง 2 ครั้ง เอียงศีรษะทางขวาโดยแรงทิ้งน้ำหนักตกอยู่ปลายใบหูขวา (นับเป็นทีที่ 1)

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 51 แล้วกระชากศีรษะทางขวากลับไปที่เดิม (นับเป็นทีที่ 2)
	ท่าที่ 52 **ท่าขึ้น** ผู้ปฏิบัติยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลงชิดเท้าซ้าย พร้อมกับลดมือซ้ายลงมาที่ปลายมือขวา.ให้ข้อมือซ้ายติดกับปลายนิ้วมือขวา แล้วยกเท้าซ้ายขึ้น
	ท่าที่ 53 แล้ววางเท้าซ้ายลงที่เดิม ยกเท้าขวาขึ้น

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 54 แทงเท้าขวาลงไปด้านหลังให้อยู่ในท่าหย่อง (ในการปฏิบัติผู้ปฏิบัติต้องทำอยู่ในลักษณะย่อตลอดเวลา หน้ามองไปด้านหน้า เปิดปลายคาง ตามองไกล)
 	ท่าที่ 55 - 56 เหลียวไปทางขวา แล้วเหลียวกลับ
	ท่าที่ 57 **ท่าลงวงด้านขวา (หน้าเสี้ยวซ้าย)** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าลงวงหน้าอัด เพียงแต่ผู้ปฏิบัติหันเสี้ยวซ้าย และใบหน้าของผู้ปฏิบัติหันมองทางด้านซ้ายของตนเองตลอดท่าปฏิบัติ

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 58 - 59 ต่อไปกระทืบกลับ โดยยกเท้าขวากระทืบลงกับพื้น 1 ครั้ง
 	ท่าที่ 60 - 61 แล้วยกเท้าซ้ายกระทืบพื้น 1 ครั้ง พร้อมกับมือทั้งสองข้างแบออกไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 62 แล้วม้วนปลายมือซ้ายขึ้นทางขวา และม้วนปลายมือขวาขึ้นทางซ้ายตั้งเป็นวงคว่ำมือ ส่วนเท้าขวาที่ยกอยู่นั้นให้ก้าวเฉียงออกไปข้างหน้าประมาณ 1 ศอกของผู้ปฏิบัติ พร้อมกับหน้าหันกลับมาอยู่ที่เฉียงทางเดียวกับเท้าขวาที่ก้าวออกไป เท้าซ้ายหลบปลายเข่าลงนิดหนึ่ง เปิดส้นเท้าขึ้นหน้าที่กำลังหันกับมือที่กำลังม้วนจะตั้งเป็นวงนี้ให้มาอยู่พร้อม ๆ กัน เมื่อเท้าขวาตกถึงพื้นพอดี
	ท่าที่ 63 ยกเท้าซ้ายมาวงชิดเท้าขวา
	ท่าที่ 64 แล้วยกเท้าขวาขึ้น แล้ววางลง

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 65 แล้วยกเท้าซ้ายติดพร้อมสะบัดคอเอียงไปทางไหล่ซ้าย
 	ท่าที่ 66 - 67 วางเท้าซ้ายและขวาสลับกันจากช้าไปหาเร็ว
	ท่าที่ 68 แล้วเก็บย้อนขึ้นไปทางด้านหน้าอัดตรงมือเปลี่ยนมาจับผ้า

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 69 ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววาง
	ท่าที่ 70 ยกเท้าขวาติดย่อเข้าซ้าย แบะเข่า
	ท่าที่ 71 ปฏิบัติท่า “ยืดกระทบ” ลงทางด้านขวาเต็มเหลี่ยม น้ำหนักไปทางขวา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 72 - 73 เหลียวไปทางขวาแล้วเหลียวกลับ
	ท่าที่ 74 ปฏิบัติท่า “เลาะเลาะ” แล้วยกเท้าซ้ายติด
	ท่าที่ 75 ปฏิบัติท่า “ยืดกระทบเท้าขวา” ลงทางด้านซ้ายเต็มเหลี่ยมน้ำหนักโย้ไป ทางซ้าย

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 76 - 77 เหลียวไปทางซ้ายแล้วเหลียวกลับ
	ท่าที่ 78 ปฏิบัติท่า “ลงวงหน้าอัด” แล้วมาอยู่ในท่าเต็มเหลี่ยมหน้าอัด
	ท่าที่ 79 ยกเท้าขวากระทืบลงกับพื้น 1 ครั้ง มือขวาที่ตั้งวงให้ยกหงายมือไปทางด้านขวาข้างลำตัว หัวข้อมือให้ข้อศอกห่างจากลำตัวประมาณ 1 คืบของผู้ปฏิบัติพร้อมกับหน้าหันมามองมือขวา

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 80 ยกเท้าซ้ายกระทืบกับพื้น 1 ครั้ง มือซ้ายที่ตั้งวงเปลี่ยนมาจีบหักข้อมือคว่ำลงทางด้านซ้ายข้างลำตัวพร้อมกับหน้าหันมามองมือซ้ายที่จีบ
 	ท่าที่ 81 - 82 ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักโย้ไปทางขวาพอประมาณ หน้าเหลียวไปทางขวา มือซ้ายยกขึ้นหักศอกให้ข้อศอกเสมอกับหัวไหล่ หงายมือหักข้อมือลง เปิดปลายเข่าทั้งสอง น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา
	ท่าที่ 83 ใช้มือขวาปาดอ้อมเข่าแล้วยกเท้าขวากระทืบลงกับพื้น 1 ครั้ง พร้อมกับมือที่ปาดก็หงายข้อมือแทงขึ้นหักข้อศอกเสมอไหล่

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 84 ในระหว่างเท้าขวาตกถึงพื้น ยกเท้าซ้ายหนีบน่องและมือซ้ายตั้งเป็นวงดัดปลายนิ้วเข้าหาหน้าขาพร้อมทั้งหน้าเหลียวมามองดูมือซ้าย
	ท่าที่ 85 มือซ้ายปาดเข่า (ปฏิบัติเหมือนอย่างมือและเท้าขวา)
	ท่าที่ 86 เมื่อเท้าซ้ายตกถึงพื้นแล้วก็กระทืบเท้าขวาลงไปอีกและเปลี่ยนหน้ามาอยู่ตรงกลางตลอดไปจนถึงเท้าขวาเป็นที่สุดท้าย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 87 ให้ผู้ปฏิบัติเต้นสลับสอดมือเช่นนี้ไปโดยนับ 10 คือกระทืบกับพื้น 10 ทีหยุด (การนับ 10 นี้ให้เริ่มต้นนับเท้าขวาเป็น 1 แล้วต่อมาเท้าซ้ายไม่ต้องไปนับเท้าให้นับข้างเดียวเป็น 2 จนถึง 10 ที) ในระหว่างกระทืบเท้าและมือที่กำลังสอดแทงขึ้นอยู่ทั้งสองข้างนั้น เวลาสอดแทงขึ้นมาทั้งซ้ายและขวาเฉียงผ่านขึ้นมาใกล้หน้าและแยกออกไปให้ข้อศอกเสมอกับหัวไหล่ เมื่อทำท่าฉะครบ 10 ทีแล้ว ผู้สอนต้องคอยกวดขันเรื่องมือกับเท้าเวลากระทืบกับพื้น แล้วมือต้องขึ้นทันที ต้องคอยดูให้ผู้ปฏิบัติต้องปาดเข่าทั้งสองข้างเพราะบางปีปฏิบัติเร็ว ๆ มือมักจะไม่ปาดเข่าและไม่แบะข้อศอก ทั้งสองท่านี้ปฏิบัติได้ยากจึงต้องปฏิบัติกันนาน ๆ
	ท่าที่ 88 ท่า “กระทืบฟันหงายมือ” ต่อจากท่าฉะใหญ่ยกเท้าขวากระทืบลงกับพื้น 1 ครั้ง มือขวายังคงยกข้อศอกระดับหัวไหล่อยู่อย่างเดิม

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 89 กระทืบเท้าซ้าย 1 ครั้ง พร้อมกับหงายข้อมือขวา ส่วนมือซ้ายใช้นิ้วกับนิ้วหัวแม่มือนำมาจีบติดกันแล้วคว่ำลงไปแล้วม้วนข้อมือซ้ายสอดหรือแทงไปด้านหลัง
	ท่าที่ 90 แล้วม้วนเข้ามาให้ข้อศอกซ้ายเสมอกับหัวไหล่ซ้าย หงายและหักข้อมือซ้าย ส่วนมือขวาที่หงายอยู่นั้นให้ตระหวัดปลายมือขึ้นมาพร้อมกับยกเท้าขวายื่นไปข้างหน้า งอเข่าพอประมาณและให้มือขวาอยู่บนเข่าขวา การปฏิบัติมือซ้ายที่จีบสอดแทงขึ้นไปหงายฝ่ามือขึ้น และมือขวาที่หงายอยู่นั้นต้องปฏิบัติพร้อมกันกับเท้าขวาที่ยื่นออกไปข้างหน้าให้มือขวาอยู่บนเข่าขวา
	ท่าที่ 91 หนีบน่องขวา

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 92 หมุนตัวลงมาทางขวา
	ท่าที่ 93 ใช้มือขวาปาดเข่าขวาหงายมือเหยียดตึงไปข้างหลังวางเท้าขวา ยกเท้าซ้ายพร้อมกับเปลี่ยนหน้ากลับมามองตรง ลอดใต้มือซ้ายที่ตั้งวงสูงอยู่ยกเท้าซ้ายติด
	ท่าที่ 94 ปฏิบัติท่า “ยืดกระทบเท้าขวา” ลงเหลี่ยมอัด น้ำหนักโย้ไปข้างหน้า มือขวาหงายมืองอข้อศอกเสมอหัวไหล่ขวาหักข้อมือ มือซ้ายเหยียดตรงหักข้อมือ (อยู่ในลักษณะท่าเชิด)

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 95 ค่อย ๆ ยืดขาขึ้นจนตึง
	ท่าที่ 96 ยุบหลบเหลี่ยมขวา น้ำหนักตัวไปอยู่ขาซ้าย
 	ท่าที่ 97 - 98 ยกเท้าขวาขึ้นติด พร้อมกับกลับหน้าไปทางด้านซ้าย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 99 ปฏิบัติท่า “ยืดกระทบเท้าซ้าย” (ยืดกระทบแล้วเปลี่ยนเป็นปีกกา) “ปีกกาหงาย 1 มือ คว่ำ 1 มือ” มือซ้ายคว่ำมืองอข้อศอกให้ข้อศอกห่างสะเอวซ้ายประมาณ 1 คืบของผู้ปฏิบัติ หักข้อมือขึ้น มือขวาหงายข้อมือ ข้อศอกขวากันเข่าขวาหักข้อมือลงหน้ามองตรง เปิดปลายคาง
	ท่าที่ 100 ปฏิบัติท่าเหลียว 4 ครั้ง คือ สะบัดหน้าไปทางขวา (นับ 1 ครั้ง) ในลักษณะท่าเดิม
	ท่าที่ 101 สะบัดหน้ากลับมาที่เดิม (นับครั้งที่ 2)

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 102 ก้มหน้าลง (นับครั้งที่ 3)
	ท่าที่ 103 เงยหน้าขึ้นมองตรงไป (นับครั้งที่ 4)
	ท่าที่ 104 ปฏิบัติท่า “ยืดกระทบเท้าซ้าย” (เหลี่ยมเป็นท่าเกาคาง) มือซ้ายมาเกาคางซ้าย มือขวาพาดไว้บนเข่าขวา ยกเท้าขวาติดหนีบน่อง ดัดปลายเท้าหน้าหันกลับมามองทางด้านขวา

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 105 มือซ้ายเกาคางแล้วค่อย ๆ ย่อเข่าซ้ายลง ง่วงลงมา เท้าขวายังคงยกหนีบน่องเช่นเดิม
	ท่าที่ 106 “หย่องขวาทางด้านซ้าย”
 	ท่าที่ 107 - 108 เหลียวซ้ายแล้วเหลียวกลับ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 109 สูดเท้าขึ้น 1-2-3 โดยยกเท้าซ้ายมาวางชิดเท้าขวา
	ท่าที่ 110 ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลงที่เดิม
	ท่าที่ 111 ยกเท้าซ้ายติดมือทั้งสอง ตั้งวงที่หน้าขาหน้าหันกลับมามองตรง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 112 ปฏิบัติท่า “ยืดกระทบเท้าขวา” แล้วเก็บลงมาทางซ้าย
	ท่าที่ 113 ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววาง แล้วยกเท้าซ้ายติด
	ท่าที่ 114 วางเท้าซ้ายลงกับพื้น ในลักษณะไขว้เท้าด้านหน้า เบี่ยงเฉียงตัวทางขวา

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 115 หมุนตัวมาทางด้านขวา ยกเท้าขวาติด มือทั้งสองตั้งวงหน้าตรง
	ท่าที่ 116 ปฏิบัติท่า “ยืดกระทบเท้าซ้าย” วางเท้าขวาเต็มเหลี่ยม หน้าตรง แขนทั้งสองข้างตั้งเป็นวง มือซ้ายและมือขวาอยู่ติดกับหน้าขาระหว่างปลายเข่าทั้งสองข้างย่อและเปิดปลายเข่าทั้งสองข้างออก น้ำหนักอยู่กึ่งกลางไม้โย้ไปทางใด
	ท่าที่ 117 ยกมือทั้งสองข้างเข้ามาหากัน ปฏิบัติท่าออกมือ มือขวาอยู่บน มือซ้ายเล็กน้อย มือซ้ายอยู่ด้านนอก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 118 - 119 เท้าทั้งสองข้างเดินขึ้นไปข้างหน้าพร้อมกัน และพร้อมกันนั้นก็ค่อย ๆ ยกมือซ้ายขึ้น (เข้าข้างใน) ลดมือขวาลง (ออกข้างนอก) ไปตั้งเป็นท่าวงตามเดิม ส่วนมือซ้ายยกเฉียงขึ้นไปทางซ้ายให้อยู่ระดับแค่ใบหูและปลายนิ้วชี้ซ้ายให้ตรงกับปลายหางคิ้วซ้าย (เท้าที่ขยับเดินขึ้นไปมือทั้งสองที่ยกเข้ามาต้องทำพร้อม ๆ กัน และหน้าที่กำลังมองตรงก็ก้มลงมองมือที่ยกขึ้นแล้วเงยขึ้นกลับไปมองตรงอย่างเดิม พร้อมกับมือซ้ายยกขึ้นไปทางซ้ายพอดีกับเท้าทั้งสองข้างที่ขยับเดินไปข้างหน้านั้นหยุดให้พอดีกัน)
	ท่าที่ 120 แล้วยักคอไปทางขวา 1 ครั้ง
	ท่าที่ 121 ขยับเท้าขวาไปทางขวา พร้อมกับขยับเท้าซ้ายตามมาหลบเหลี่ยมซ้าย กดตะคากซ้ายตามองลอดมือซ้ายที่ตั้งวงสูง หักข้อมือ (ลิง) งอศอกเล็กน้อย มือขวาตั้งวงที่หน้าขา

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 122 - 123 มองลอดใต้มือซ้าย 1 ครั้ง
	ท่าที่ 124 ขยับเท้าขวามาทางขวา เท้าซ้ายขยับตามมาอยู่ลักษณะเดิม พร้อมกับเอามือขวาเกาคางขวา มือซ้ายหักข้อมืออยู่ หน้าอก กดตะคากซ้ายมาทางขวา น้ำหนักตัวอยู่ที่เข่าขวา
	ท่าที่ 125 ขยับเท้าซ้ายตั้งเหลี่ยม เข่าขวาหลบเหลี่ยม พร้อมกับนำมือซ้ายาเกาคางซ้าย มือขวาหักข้อมืออยู่ที่หน้าอก

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 126 เกาคางค่อย ๆ ง่วงลง พลิกเข่ามาตั้งเท้าขวาเต็มเหลี่ยม เปลี่ยนเท้าซ้ายเป็นหลบเหลี่ยม
	ท่าที่ 127 วางมือทั้งสองแตะกับพื้น มือขวาทับมือซ้ายในท่าขู่
 	ท่าที่ 128 - 129 แล้วทำท่าขู่ 1 ครั้ง (ยุบตัวและก้มศีรษะลงแล้วยกตัวขึ้น)

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 130 เหวี่ยงตัวขึ้นไปตั้งท่าหย่องทางด้านขวา
 	ท่าที่ 131 - 132 เหลียวซ้าย แล้วเหลียวกลับ
	ท่าที่ 133 ปฏิบัติท่า “สูดเท้า 1-2-3” แล้วยกเท้าซ้ายติด มือทั้งสองตั้งวงที่หน้าขา ทั้งสองตั้งตัวตรงหน้ามองไกล เปิดปลายคาง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 134 ยืดกระทบเท้าขวา เก็บซอยเท้าถี่ ๆ ขึ้นมาอยู่ที่เดิม
	ท่าที่ 135 ยกเท้าซ้ายวางยกเท้าขวาติด
	ท่าที่ 136 ยืดกระทบเท้าขวา วางเท้าขวาเต็มเหลี่ยม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 137 - 138 ปฏิบัติท่าออกมือ
	ท่าที่ 139 ยักคอไปทางขวา
	ท่าที่ 140 และยักคอกลับไปทางซ้าย สลับกันจากซ้ายไปขวา เร็ว เก้าครั้ง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 141 - 142 ยกเท้าขวาขึ้นวาง แล้วเก็บลงไปทางด้านหลัง
	ท่าที่ 143 ปฏิบัติท่า “ขึ้น 1-2-3’ ขึ้นมาอยู่ในท่ามือซ้ายตั้งวงสูงหลบเหลี่ยม ซ้ายมือขวาตั้งวงที่หน้า
 	ท่าที่ 144 - 145 เหลียวไปทางขวาแล้วเหลียวกลับ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 146 **ท่า “กระโดดคว้า”** พลิกเข่าทั้งสองมาทางซ้ายเล็กน้อย ยกเท้าขวากระโดดมาแทนเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายวางข้างหน้าให้น้ำหนักโย้ไปข้างหน้าพอประมาณ เท้าขวาเต็มเหลี่ยมไม่หลบปลายเข่า ส้นเท้าปลายเท้าทั้งสองข้างตรงเสมอกันพร้อมกับมือขวาที่ตั้งวงอยู่นั้นเปลี่ยนเป็นยกขึ้นอยู่สูงแค่ระดับใบหูขวา ปลายนิ้วชี้ให้อยู่ตรงกับระดับหางคิ้วข้างขวา ส่วนมือซ้ายลดลงมาให้ปลายนิ้วอยู่ใต้ราวนมนิดหน่อย ปลายข้อศอกซ้ายเสมอกับสะเอวและห่างจากสะเอวประมาณฝ่ามือเศษ ทั้งหมดที่ปฏิบัติท่านี้เรียกว่า “ท่ากระโดดคว้า” ใบหน้ามองทางซ้าย เปิดปลายคาง เอียงหูขวาเล็กน้อย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
   	ท่าที่ 147 – 149 ยกเท้าขวากระทืบลงกับพื้น 1 ครั้ง แล้ววางเท้าอยู่กับที่ พร้อมหงายข้อมือขวาลงไปข้างลำตัว หักข้อมือขวาหงายลงไปที่พื้น ยกเท้าซ้ายกระทืบ 1 ที แล้ววางอยู่กับที่ พร้อมทั้งจีบมือซ้ายม้วนสอดลงไปด้านหลัง กระทืบเท้าขวาลงกับพื้นอีก 1 ครั้ง (การปฏิบัติต้องทำให้ถี่ ๆ เร็ว ๆ จนเป็นเสียง ตะลึกตึก) แล้วยกเท้าขวาติด มือซ้ายยกงอหงายมือไปข้างหลัง มือขวาตั้งวง
	ท่าที่ 150 ปฏิบัติท่า “ยืดกระทบเท้าซ้าย” แล้วเก็บลงไป ใบหน้าหันไปทางขวา มือซ้ายตั้งวงที่หน้าขา มือขวายกสูงตั้งฉากเสมอไหล่งอศอก หงายฝ่ามือขึ้น

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 151 ยกเท้าขวาติด หน้ามองมือ
	ท่าที่ 152 มือขวาปาดเข่าขวา วางเท้าขวาลงพร้อมกับยกเท้าซ้ายติด มือขวาเหยียดตรงไปข้างหลัง มือซ้ายยกสูง เปลี่ยนเป็นคว่ำมือ หน้ามองลอดใต้มือซ้าย
	ท่าที่ 153 ปฏิบัติท่า “ยืดกระทบเท้าขวา” วางเท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม มือทั้งสองเปลี่ยนมาอยู่ในลักษณะท่าเชิด

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 154 สูดเท้าขึ้น 1-2-3 ยกเท้าขวาติดมืออยู่ในท่าเดิม ทำท่า “เก้ง” แล้วยืดกระทบเท้าซ้ายลงกับพื้น กระทบให้ถี่ ๆ ประมาณ 5-6 ครั้ง เดินหน้าขึ้นไป (ขาขวาที่ยกต้องไม่ห้อย มือทั้งสองที่ตั้งท่าเชิดอยู่ต้องแข็งไว้)
	ท่าที่ 155 เมื่อหยุดแล้วปฏิบัติท่ายืดกระทบเท้าซ้ายลงเป็นท่าปีกกาหงายมือ คว่ำมือ แล้วปฏิบัติท่าเหลียว 4 ครั้ง
	ท่าที่ 156 แล้วกระโดดสลับเท้า วางเท้าขวาลงกับพื้น ยกเท้าซ้ายหนีบน่องติดไว้ มือซ้ายเปลี่ยนมาอยู่ที่หน้าอก หักข้อมือลง มือขวาตั้งวง หน้าเปลี่ยน กลับมามองทางซ้าย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 157 ต่อไปใช้มือซ้ายตบหน้าแข้งซ้าย มือขวาหักข้อมืออยู่ที่หน้าอกพร้อมกันกับหน้ามองดูที่มือซ้ายตบหน้าแข้ง
	ท่าที่ 158 ใช้มือซ้ายค่อย ๆ เกาหน้าแข้งซ้าย ย่อเข่าขวาลงค่อย ๆ ง่วง
	ท่าที่ 159 ลงมาอยู่ในท่า หย่องซ้ายทางด้านขวา

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 160 - 161 เหลียวมาทางขวาและเหลียวกลับ
	ท่าที่ 162 ปฏิบัติท่า “ลงวง”
	ท่าที่ 163 ปฏิบัติท่า “กระทืบสามเหลี่ยม” ปฏิบัติคือ ยกเท้าขวากระทืบกับพื้น 1 ครั้ง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 164 แล้วยกเท้าซ้ายกระทืบกับพื้น 1 ครั้ง
	ท่าที่ 165 ยกเท้าขวาวาง
 	ท่าที่ 166 - 167 แล้วยกเท้าซ้ายวางพร้อมหมุนตัวกลับลงทางขวา

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 168 แล้ววางเท้าขวาย่อเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่กึ่งกลางไม่โย้ไปข้างหนึ่งข้างใด แขนทั้งสองตั้งเป็นวงที่หน้าขา หน้าตรง
	ท่าที่ 169 ยักคอมาทางขวา 1 ครั้ง
	ท่าที่ 170 ขยับเท้าขวามาทางขวาพร้อมกับขยับเท้าซ้ายตามมา หลบเหลี่ยมซ้ายมือขวาหักข้อมือลงมาอยู่ที่หน้าอก มือซ้ายเปลี่ยนมาตั้งวงที่หน้าขา หน้ามองดูที่มือซ้าย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 171 ขยับเท้าซ้ายไปทางซ้ายพร้อมกับขยับเท้าขวาตาม หลบเหลี่ยมขวามือซ้ายหักข้อมืออยู่ที่หน้าอก มือขวามาตั้งวงที่หน้าขา หน้ามองดูที่มือขวาตั้งวง
	ท่าที่ 172 ขยับเท้าขวาไปทางขวาพร้อมกับลากเท้าซ้ายตามหลบเหลี่ยมซ้ายมือซ้ายหักข้อมือมาอยู่หน้าอก มือขวาหักข้อมือเกาสะเอวขวา หน้าหันกลับมามองทางซ้าย
	ท่าที่ 173 เกาสะเอวขวาแล้วค่อย ๆ ง่วงลงไป

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 174 ทำท่าขู่กับพื้น มือซ้ายวางทับมือขวา หลบเหลี่ยมขวา
 	ท่าที่ 175 - 176 ขู่ลงกับพื้น 1 ครั้ง (ยุบตัวลง,ศอ ก้มศีรษะลง แล้วยกตัวขึ้น)
	ท่าที่ 177 แล้วเหวี่ยงตัวขึ้นไปทางด้านซ้ายอยู่ในท่าหย่องซ้าย หน้ามองทางไหล่ซ้าย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 178 - 179 เหลียวขวา และเหลียวกลับ
	ท่าที่ 180 ยกเท้าขวาวางชิดเท้าซ้าย มือ ลำตัว และใบหน้าอยู่อย่างเดิม
	ท่าที่ 181 ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลงที่เดิม

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 182 ยกเท้าขวาติด หนีบน่อง แบะเข่า มือขวาตั้งวงที่หน้าขา ลำตัวตรง ใบหน้าหันไปตรงกับลำตัว
	ท่าที่ 183 ปฏิบัติท่ายืดกระทบ แล้วเก็บถอยลงไปทางขวาเล็กน้อย
 	ท่าที่ 184 - 185 ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง แล้วยกเท้าขวาขึ้นติด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 186 ปฏิบัติท่ายืดกระทบ ลงตั้งวงเสี้ยวไปทางขวา มือตั้งที่หน้าขา ใบหน้ามองตรงไปตามลำตัว
	ท่าที่ 187 ยักคอกลับไปทางซ้ายและขวา ทำสลับจากช้าไปเร็วจนครบ 9 ครั้ง
	ท่าที่ 188 แล้วเก็บถอยลงไปทางขวาเล็กน้อย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 189 ปฏิบัติท่า “ขึ้น 1-2-3” (ซ้าย, ขวา, ซ้าย) ไปทางขวาจากท่าเก็บ ขึ้นในท่าตั้งวงหลบเหลี่ยมซ้าย มือทั้งสองตั้งวงที่หน้าขาตามเดิม
 	ท่าที่ 190 - 191 เหลียวไปทางขวาแล้วเหลียวกลับ
	ท่าที่ 192 พลิกเข่าทั้งสองกลับมาทางซ้ายเล็กน้อย มือซ้ายยกไปตั้งวงที่ราวนม มือขวาตั้งวงสูง แล้วกระโดดคว้าไปในท่านี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 193 และปฏิบัติท่า “ตะลึกตึก” ยกเท้าขวาติด มือซ้ายยกหงายมือไปข้างหลัง มือขวาตั้งวงที่หน้าขา
	ท่าที่ 194 ปฏิบัติท่ายืดกระทบเท้าซ้าย แล้วเก็บลงไปทางขวาเล็กน้อย หน้ามองทางขวา
	ท่าที่ 195 ยกเท้าซ้ายวาง แล้วยกเท้าขวาติด มือขวาจะปาดเข่า

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 196 มือขวาปาดอ้อมเข่าขวาวางเท้าขวายกเท้าซ้ายขึ้นติดพร้อมกับมือขวาเหยียดตึงหงายมือไปข้างหลัง มือซ้ายงอสูงเปลี่ยนเป็นคว่ำมือหน้ามองลอดใต้มือซ้าย
	ท่าที่ 197 ปฏิบัติท่า “ยืดกระทบเท้าขวา” ไปอยู่ในท่าเท้าซ้ายยังคงยกหนีบน่องติดไว้ มือซ้ายหักข้อมือมาไว้ที่หน้าอก มือขวาหักข้อมือเกาที่สะเอวขวา
 	ท่าที่ 198 - 199 ค่อย ๆ เกาง่วงลงไปแล้วปฏิบัติท่าที่เรียกว่าหกคะเมนไปข้าง ๆ “พาสุริน”

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 200 ขึ้นไปอยู่ในลักษณะท่าเชิด
	ท่าที่ 201 กระชากลำตัวพร้อมทั้งเข่าทั้งสองให้น้ำหนักโย้มาทางขวาและหน้าเหลียวกลับมาอยู่ตรงกลาง (มือทั้งสองตึงอยู่กับที่ไม่เปลี่ยนแปลง) นับครั้งที่ 1
	ท่าที่ 202 ดันลำตัวพร้อมกับเข่าทั้งสอง ให้น้ำหนักโย้ไปทางซ้าย พร้อมกับหน้าเหลียวไปทางซ้าย (มือทั้งสองไม่เปลี่ยนแปลง) นับครั้งที่ 2

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 203 ปฏิบัติเหมือนครั้งที่ 1 อีกครั้ง แต่หน้าก้มลงมองข้อมือซ้าย
	ท่าที่ 204 แล้วปฏิบัติเหมือนครั้งที่ 2 พร้อมหน้าเงยขึ้นมองไปทางซ้าย จากนั้นปฏิบัติซ้ำเช่นเดิม คือ 1, 2, 3, 4 อีกหนึ่งรอบ แล้วจึงปฏิบัติท่าขึ้นไปทางด้านซ้ายโดยยังคงท่าไว้เช่นเดิม
 	ท่าที่ 205 - 206 เหลียวขวา เหลียวกลับ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 207 ปฏิบัติท่าลงวง หน้าเสี้ยวขวา
	ท่าที่ 208 ปฏิบัติท่ากระทืบกลับ แล้วสืบเท้าสลับกัน ซ้ายขวา จากช้าไปเร็ว
	ท่าที่ 209 เก็บหมุนตัวลงไปแล้วย้อนขึ้นมาอยู่ที่เดิมในด้านตรงหน้าอัด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 210 ยกเท้าซ้ายวาง ยกเท้าขวาติดไว้ มือทั้งสองจับผ้าที่หน้าขาทั้งสอง
	ท่าที่ 211 ปฏิบัติท่า “ยืดกระทบเท้าซ้าย” วางเท้าขวาลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา
 	ท่าที่ 212 - 213 เหลียวขวาแล้วเหลียวกลับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 214 ปฏิบัติท่า “เลาะๆ 1-2-3” แล้วยกเท้าซ้ายติด
	ท่าที่ 215 ปฏิบัติท่า “ยืดกระทบเท้าขวา” วางเท้าซ้ายลงกับพื้นเต็มเหลี่ยม น้ำหนักโย้มาอยู่ที่เท้าซ้าย
 	ท่าที่ 216 - 217 เหลียวซ้ายแล้วเหลียวกลับ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 218 ขยับเท้าขวาไปทางขวาพร้อมทั้งขยับเท้าซ้ายตามมา เขย่งปลายเท้าทั้งสองให้ส้นเท้าชิดกัน ทำท่าเหลี่ยมน้อย มือทั้ง 2 จับผ้า
	ท่าที่ 219 ปฏิบัติท่า “เลาะๆ 1-2-3” หมุนตัวไปทางด้านขวา ยกเท้าซ้ายติด หน้าตรง
	ท่าที่ 220 วางเท้าซ้ายเท้าขวาสลับกัน จากซ้ายไปเร็ว

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 221 เก็บ (การเก็บวางเท้า เก็บอยู่กับที่ ไม่เก็บถอยหลัง)
	ท่าที่ 222 กระโดดให้เท้าขวาลงตามด้วยเท้าซ้ายตั้งเหลี่ยม หลบเหลี่ยมเท้าขวา
 	ท่าที่ 223 - 224 ใช้ปลายคางยื่นไปทางซ้าย 1 ครั้ง แล้วหน้ากลับมาตรง

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 225 ขยับเท้าขวามาทางขวา หลบเหลี่ยมเท้าซ้าย
 	ท่าที่ 226 - 227 ใช้ปลายคางยื่นไปทางขวา 1 ครั้ง แล้วหน้ากลับมาตรง
	ท่าที่ 228 ขยับเท้าซ้ายมาทางซ้าย หลบเหลี่ยมเท้าขวา หน้ามองตรง

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 229 - 230 แล้วก้มมองต่ำลง 1 ครั้ง แล้วเงย หน้าตรง
	ท่าที่ 231 สูดเท้าขึ้นไปทางซ้าย 1-2-3 เท้าขวา-ซ้าย-ขวา อยู่ในท่าตั้งเหลี่ยม หลบเหลี่ยมเท้าขวา มือทั้งสองจับผ้า
 	ท่าที่ 232 - 233 เหลียวซ้ายแล้วเหลียวกลับมาหน้าตรง

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 234 ปฏิบัติท่า “ลงวง” หันหน้ามองไปทางซ้าย น้ำหนักอยู่เข่าขวา
	ท่าที่ 235 ปฏิบัติท่า “กระทืบกลับและสูดเท้า 1-2” แล้ววางสลับเท้าซ้าย-ขวา จากซ้าไปเร็ว
	ท่าที่ 236 หมุนตัวกลับมาเก็บย้อนขึ้นมาด้านหน้า(หน้าอัด) มือทั้งสองจับผ้า

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 237 ยกเท้าซ้ายวางยกเท้าขวาติด
	ท่าที่ 238 ปฏิบัติท่า “ยืดกระทบเท้าซ้าย” ลงมาในท่าหย่องขวา หลบเหลี่ยมเท้าซ้าย
 	ท่าที่ 239 - 240 เหลียวขวา แล้วเหลียวกลับ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 241 ขยับเท้าซ้ายไปทางซ้ายเล็กน้อย ขยับเท้าขวาตามพร้อมกับคว้ามือขวาเฉียงไปทางซ้ายแตะกับพื้นหน้ามองตรง
	ท่าที่ 242 สลัดมือซ้ายคว้าไปแตะกับพื้นพร้อมกับหน้ามองมือซ้าย (มือซ้ายและมือขวาคว้าแตะกับพื้นนั้นคะเนดูให้ได้ระดับพองาม) ให้น้ำหนักอยู่ที่มือทั้งสอง
	ท่าที่ 243 เหวี่ยงตัวขึ้นมาทางด้านซ้ายอยู่ในท่า “หย่องหน้าอัดซ้าย” หน้าตรง ข้อมือซ้ายอยู่ระหว่างกลางหน้าอกเสมอราวนม นิ้วทั้งห้าเหยียดตรง ข้อมือขวาต่อกับหลายนิ้วมือซ้ายที่เหยียดตรง ปลายนิ้วขวาเหยียดตรง ตั้งลำตัวตรง กดตะคากขวาให้น้ำหนักตัวไปอยู่ที่ขาซ้าย กดหน้าขาดันหลัง (หรือดันชายกระเบนเหน็บ) ย่อและแบะเหลี่ยม ขาซ้ายออกหลบปลายเข่าขวาลงนิดหน่อยและเปิดส้นเท้าขวาขึ้น

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 244 - 245 เหลียวซ้าย แล้วเหลียวกลับ
	ท่าที่ 246 ขยับมือซ้ายคว้าไปที่พื้นเฉียงไปทางขวา หลบเหลี่ยมซ้ายหน้าตรง
	ท่าที่ 247 สลัดมือขวาไปแตะกับพื้น มือขวาทับ (ซ้อน) อยู่บนมือซ้าย หน้ามองมือ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 248 กระโดดเปลี่ยน (สลับ) ขา ให้เท้าซ้ายมาอยู่ตรงกึ่งกลาง ให้เท้าขวามาอยู่ในระดับตรงกับเท้าซ้าย หลบเหลี่ยมขวาหน้าตรง (ท่าขู่พื้น) เปลี่ยนมือซ้ายวางทับซ้อนมือขวา
 	ท่าที่ 249 - 250 ทำท่าขู่ 1 ครั้ง (ยุบตัวและก้มศีรษะลงและยกตัวขึ้น)
	ท่าที่ 251 กระโดดในลักษณะท่าเช่นเดิมขึ้นไปข้างหน้าพร้อมกับตบเท้าลงกับพื้น 3 ครั้ง และทำท่าขู่อีก 1 ครั้ง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 252 ขยับคว้าหลัง (ตกใจคว้าหลังหลบเหลี่ยมซ้าย)
	ท่าที่ 253 หมุนตัวลงทางขวาอยู่ด้านซ้าย มือขวาอยู่ที่หน้าอก มือซ้ายตั้งวงลิง หน้ามองไปทางขวา (ตรง)
	ท่าที่ 254 ขยับเท้ามาเป็นท่าหลบเหลี่ยมขวา หน้าตรง มือซ้ายเปลี่ยนมาอยู่ที่หน้าอกมือขวาตั้งวง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 255 - 256 ขยับเท้าซ้ายขึ้นใช้จมูกเท้าแตะพื้นเท้าขวา เลื่อนมาอยู่ชิดเท้าซ้าย มือทั้งสองลงมาตั้งวงแต่แบมือ เอียงไหล่ไปด้านขวา ทำท่ากาจับปากโลง คือใช้ปลายเท้าซ้ายแตะเบาๆไปด้านซ้ายแล้วยกเท้าขวาตามไป ปฏิบัติเช่นนี้ 3 ครั้ง แล้วโขยกตัวอยู่ในท่าเดิมไปทางซ้าย 2 ครั้ง ครั้งที่ 3 กระโดดหกคะเมนไปทางซ้าย
	ท่าที่ 257 ลงในท่าขู่ด้านซ้าย มือขวาวางทับซ้อนอยู่บนมือซ้าย หลบเหลี่ยมซ้ายหน้าตรง
 	ท่าที่ 258 - 259 ขู่ลง 1 ครั้ง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 260 เหวี่ยงตัวขึ้นทางซ้ายในท่าหย่องซ้าย
 	ท่าที่ 261 - 262 เหลียวซ้ายแล้วเหลียวกลับ
	ท่าที่ 263 หน้าตรง ขยับเท้าขวา หลบเหลี่ยมซ้ายคว้ามือซ้ายเฉียงไปทางขวา แตะที่พื้นหน้ามองตรง

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 264 สลัดมือขวา เฉียงไปทางขวา แตะที่พื้นหน้า มองมือขวา
	ท่าที่ 265 เหวี่ยงตัวขึ้นไปหย่องขา หลบเหลี่ยมซ้ายหน้าตรง
 	ท่าที่ 266 - 267 เหลียวขวาแล้วเหลียวกลับ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 268 ขยับเท้าซ้าย หลบเหลี่ยมขวา มือขวาคว้าไปแตะที่พื้น เฉียงไปทางซ้ายหน้าตรงหลบเข่าขวา
	ท่าที่ 269 คว้ามือซ้ายไปด้านให้ได้แนวตรง ขึ้นไปได้ระดับกับมือขวา หน้ามองมือซ้าย
	ท่าที่ 270 เหวี่ยงตัวขึ้นไปในด้านซ้าย หลบเหลี่ยมขวามือทั้ง 2 ตั้งวง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 271 สูดเท้าไปทางซ้ายเป็นท่าเตรียมกาจับปากโลง 3 ครั้ง แล้วโขยกขึ้นไปอีก 2
	ท่าที่ 272 ครั้งที่ 3 กระโดดลงเหลี่ยม หลบเหลี่ยมขวา มือทั้งสองตั้งวงหน้ามองตรง
 	ท่าที่ 273 – 274 เหลียวซ้ายแล้วเหลียวกลับ

วิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 275 ขยับเท้าขวา หลบเหลี่ยมซ้าย (เท้าซ้าย)
 	ท่าที่ 276 - 277 ใช้ปลายคางยื่นไปทางขวา 1 ครั้ง แล้วกลับมาหน้าตรง
	ท่าที่ 278 ขยับเท้าซ้ายหลบเหลี่ยมเท้าขวา

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 279 - 280 มองต่ำ 1 ครั้ง แล้วเงยหน้าตรง
	ท่าที่ 281 ปฏิบัติท่า “ขึ้น 1-2-3” ไปทางซ้าย
	ท่าที่ 282 มือขวาคว้าเหยียดตรงไปทางเข่าขวา อยู่ในด้านในเข่า มือซ้ายเข้าอก หน้ามองไปทางซ้าย (เรียกว่าตกใจคว้าหลัง)

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 283 หมุนตัวมาทางขวามาตั้งท่าครึ่งหย่อง โดยให้ลำตัวด้านหน้าอยู่ด้านซ้าย หลบเหลี่ยมซ้ายมือขวาเข้าออก มือซ้ายตั้งวง
	ท่าที่ 284 ขยับเท้าซ้ายพลิกกลับมาเป็นหลบเหลี่ยมขวา หน้าเปลี่ยนมามองตรงด้านซ้าย มือซ้ายเข้าออก มือขวาตั้งวง
	ท่าที่ 285 ปฏิบัติท่า “สูดเท้าไปท่าเตรียมกาจับปากโลง” กาจับปากโลงซ้าย 3 ครั้งแล้วโขยกไปอีก 2 ครั้ง

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 286 ครั้งที่ 3 กระโดดกลับตัวมาอยู่ด้านตรงในท่าหย่องขวาหน้าอัด (ด้านตรง) หลบเหลี่ยมซ้าย
 	ท่าที่ 287 - 288 เหลียวขวาแล้วเหลียวกลับ
	ท่าที่ 289 ขยับเท้าซ้าย เท้าขวาหลบเหลี่ยมลงต่ำ มือขวาคว้าเฉียงไปทางซ้ายแตะพื้น มือซ้ายเข้าออกหน้ามองตรง

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 290 มือซ้ายสลัดไปแตะพื้นทางซ้าย หน้ามองมือซ้าย
	ท่าที่ 291 เหลียวตัวไปทางซ้าย หย่องซ้ายหน้าอัด (ด้านหน้าตรง) หลบเหลี่ยมขวา
 	ท่าที่ 292 - 293 เหลียวซ้ายเหลียวกลับ

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 294 มือซ้ายคว้านั่ง (นั่งยอง ๆ) มือแตะพื้น มือขวาเข้าอก หน้าก้มมองมือซ้าย เข่าซ้ายต่ำ เข่าขวาสูง
	ท่าที่ 295 เงยหน้ามองตรง
	ท่าที่ 296 เหลียวขวา

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 297 แล้วเหลียวกลับพร้อมกับก้าวเท้าซ้ายเดินในท่านั่งยองๆ ไปข้างหน้า 1 ครั้ง มือซ้ายเปลี่ยนมาอยู่ที่หน้าอกพร้อมกับมือขวาคว้ามาแตะที่พื้นหน้าก้มมองดูมือขวา
	ท่าที่ 298 เงยหน้ามองตรง
	ท่าที่ 299 เหลียวซ้าย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 300 แล้วเหลียวกลับ พร้อมกับก้าวเท้าขวาเดินในท่ายองๆ ไปข้างหน้าอีกหนึ่งครั้ง มือขวาเปลี่ยนมาอยู่ที่หน้าอก พร้อมกับมือซ้ายคว้ามาแตะที่พื้น หน้าก้มมองมือซ้าย
	ท่าที่ 301 ปฏิบัติสลับกันเพียง 3 ครั้ง แล้วคลานไปข้างหน้าพอประมาณ แล้วหยุดตั้งเข่าซ้ายสูง มือซ้ายสูงแค่ระดับราวนม มือขวาต่ำกว่าระดับราวนม หน้าเบี่ยงไปทางซ้ายเล็กน้อยเอียงหูขวา
	ท่าที่ 302 ค่อยๆเหลียวหน้าสะบัดไปข้างหลังซ้าย

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 303 - 304 แล้วกลับมาหน้าตรง มือขวาเกาข้อมือซ้าย หงายหลังถีบกลับ
	ท่าที่ 305 ฉีกขา (ถ้าหงายหลังไม่ได้ ฉีกขาไม่ได้ ให้เปลี่ยนเป็นเกาข้อมือแล้วตีลังกาไปข้างหน้าหรือม้วนตัวกลิ้งไปกับพื้นข้างหน้า นั่งงอเข่าทั้งสองข้าง)
	ท่าที่ 306 จับแมลงวัน (จับซ้ายก่อน) โดยให้มือขวาแบบริเวณราวนม มือซ้ายแบอยู่บริเวณเอวซ้าย หน้ามองตามมือ

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 307 แล้วจับขวา ไล่สลับกันขึ้นไปตั้งแต่ต่ำไปถึงสูงระดับใบหน้า (นั่งจับ)
	ท่าที่ 308 มือขวาตบแมลงวันที่มือซ้าย หน้ามองมือซ้าย พร้อมกับรวบขามาตั้งส้นเท้า งอเข่าขึ้นส้นเท้าทั้ง 2 ห่างกันประมาณ 1 ฝ่ามือ
	ท่าที่ 309 สะดุ้งตัว มือขวาคว้าข้างลำตัวด้านขวากับพื้นที่นั่ง พร้อมกับเงยหน้าขึ้นมองตรง

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 310 - 311 ใช้หน้ามองทางขวา แล้วหน้ากลับที่เดิม
	ท่าที่ 312 ปฏิบัติท่า “ขยี้แมลงวัน” หน้าก้มมองมือซ้ายที่จับแมลงวัน พร้อมกับเอามือขวาแบบประกบกับมือซ้าย แบมือติดกันแล้วขยี้
	ท่าที่ 313 ปฏิบัติท่า “ดมแมลงวัน” ก้มหน้าลงไปเอาจมูกดม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 314 สะบัดหน้าออกไปทางด้านซ้าย (มือหยุดขยี้)
	ท่าที่ 315 แล้วก้มหน้ามาดมใหม่
	ท่าที่ 316 สะบัดหน้าออกไปทางด้านขวา (มือหยุดขยี้) โดยเร็วและแรง พร้อมกับมือที่ขยี้ 2 ข้าง มือผลักทิ้งแมลงไปข้างหน้า

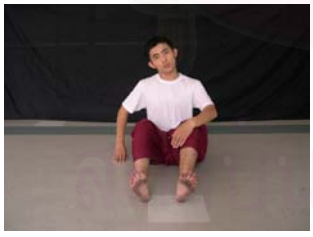
ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 317 ใช้เท้าทั้งสองส่งตัวไปโดยแรง ม้วนตัวไปข้างหลังกับพื้น
	ท่าที่ 318 กระโดดขึ้นหย่องขวา หลบเหลี่ยมซ้าย
 	ท่าที่ 319 - 320 เหลียวขวา แล้วเหลียวกลับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

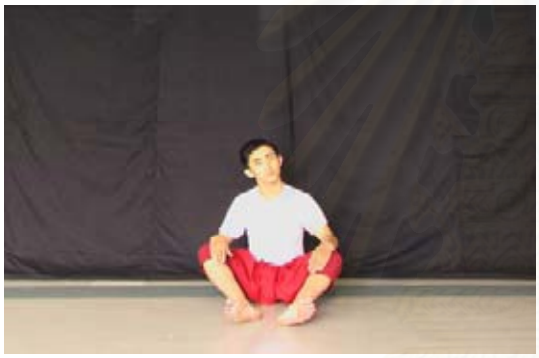
ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 321 ขยับคว้านั่งมือซ้ายเข้าออก มือขวาคว้าแตะพื้น หน้าก้มมองมือขวา หัวเข่าซ้าย
	ท่าที่ 322 เงยหน้าขึ้นมองตรง
	ท่าที่ 323 เหลียวซ้ายแล้วเหลียวกลับ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

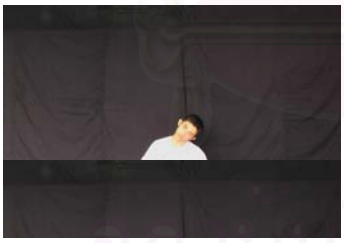
ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 324 แล้วขยับเดินเปลี่ยนเป็นก้าวขวา 1 ครั้ง มือขวาอยู่ที่หน้าอก มือซ้ายคว้าแตะพื้นพร้อมกับก้มหน้ามองมือซ้ายแล้วปฏิบัติเหมือนท่าแรก (รวมทำตั้งแต่ต้นถึงสุดท้ายเพียง 3 ครั้ง)
	ท่าที่ 325 คลานไปแล้วหยุดตั้งเข่าขวาสูงเข่าซ้ายต่ำ มือขวาสูงระดับราวนม มือซ้ายต่ำระดับเอว หน้าเบี่ยงไปทางขวาเล็กน้อย
	ท่าที่ 326 ค่อยๆ เหลียวสะบัดหน้าไปด้านหลังขวา แล้วกลับมาด้านตรง

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 327 ปฏิบัติท่าตีลังกาไปข้างหน้า แล้วใช้มือขวาเท้ากับพื้นแล้วนั่งงอเข่าทั้งสอง มือขวาและมือซ้ายอยู่บนเข่า
	ท่าที่ 328 ปฏิบัติท่าสะดุ้งตัว มือขวาคว้าไปติดพื้นข้างลำตัวทางขวา
 	ท่าที่ 329 - 330 มองไกลทางขวา 1 ครั้ง แล้วมองกลับ 1 ครั้ง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 331 กระชากเข่าขวาไปทางขวาเหยียดเข่าซ้ายออกนิดหน่อย หน้ามองมือหรือตาตุ่มที่พาดอยู่บนเข่าซ้าย
	ท่าที่ 332 เงยหน้ามองบน
 	ท่าที่ 333 - 334 เอียงคอมองขวาแล้วมองกลับ

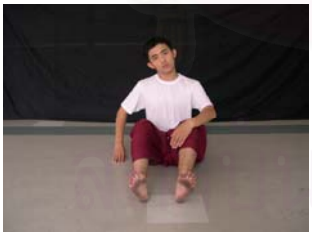
วิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 335 เหยียดเข่าขวาออกชักเข่าซ้ายเข้าหน้ามองมือที่พาดอยู่บนเข่าขวา
	ท่าที่ 336 เงยหน้ามองบน
 	ท่าที่ 337 - 338 ยักคอหรือเอียงคอมองซ้ายมองซ้ายแล้วมองกลับ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 339 กระชากเข่าทั้งสองข้างมา งอเข่าให้เสมอกัน พร้อมกับสะดุ้งตัว มือขวาตบเข้าที่เอวขวา
	ท่าที่ 340 เกาเอวสะเอวขวา
	ท่าที่ 341 ค่อยๆ ง่วงลงไป

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 342 ตกใจมาอยู่ในท่าเดิม
	ท่าที่ 343 สะดุ้งตัวมือซ้ายเกาคาง
	ท่าที่ 344 เกาคางค่อยๆ ง่วงลงไป

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 345 สะดุ้งตกใจมาอยู่ในท่าเดิม
	ท่าที่ 346 สะดุ้งตัว มือขวาคว้าไปติดพื้น ข้างลำตัวทางขวา
 	ท่าที่ 347 - 348 มองไกล 1 ครั้งแล้วมองกลับ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 349 มือขวาเอาพาดที่เข่าขวาพร้อมกับก้มหน้าดูทางเข่าหรือหน้าแข้งซ้าย หลบเข่าซ้ายและขวาลงทางขวา
	ท่าที่ 350 หลบเข่าขวาและซ้ายลงทางซ้าย หน้ามองทางเข่าหรือหน้าแข้งขวา
	ท่าที่ 351 ตั้งเข่าทั้งสองตรง มือขวาตบไปที่หน้าแข้งขวา หน้ามองที่หน้าแข้งขวา

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 352 เกาหน้าแข้ง ค่อยๆ ง่วงลง
	ท่าที่ 353 ตกใจ เงยหน้ามาอยู่ในท่าเดิม (สองมือพาดอยู่บนเข่าทั้งสองข้าง)
	ท่าที่ 354 สะดุ้งตัว มือขวาคว้าทางขวา ติดพื้นข้างลำตัวทางขวา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 355 - 356 มองไกลทางขวาแล้วมองกลับ
	ท่าที่ 357 ก้มมองหน้าแข้งขวา
	ท่าที่ 358 มือขวาใช้นิ้วชี้กับนิ้วกลางแหวกหน้าแข้ง (หาหมัด)เอียงคอไปทางซ้าย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 359 ใช้นิ้วชี้กับนิ้วกลางซ้ายแหวกหน้าแข้งหาหมัด เอียงคอไปทางขวา ไล่สลับกันลงไป (ปฏิบัติ 5-6 ครั้ง)
 	ท่าที่ 360 - 361 แล้วใช้นิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้มือขวาและมือซ้ายขยับจับหมัด สลับลงไป (ปฏิบัติ 5-6 ครั้ง)
	ท่าที่ 362 แล้วใช้นิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้มือซ้ายดึงเอาหมัดขึ้นมามือซ้ายพาดอยู่บนเข่าซ้าย มือขวาไม่มีหมัดพาดอยู่บนเข่าขวา หน้ามองตรงไป

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 363 สะดุ้งตัว มือขวาคว้าไปติดพื้นข้างลำตัวทางขวา
 	ท่าที่ 364 - 365 มองไกลแล้วมองกลับ
	ท่าที่ 366 กระชากเข่าขวาขึ้นไปทางขวา เหยียดเข่าซ้ายออกเล็กน้อย พร้อมกับมือขวาแบหงายมือปลายนิ้วทั้ง 4 ติดกันแตะด้านล่างมือซ้ายที่จับหมัด หน้ามองมือซ้ายและขวา หน้าเอียงมาทางขวาเล็กน้อย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 367 แล้วกลับมาทำทางซ้าย วิธีการเหมือนกับทางขวา แต่เปลี่ยนมือขวาเป็นคว่ำมือและกระชากเข่าซ้ายขึ้นมาและหน้าเปลี่ยนมาเป็นทางซ้าย (ปฏิบัติอย่างนี้สลับกันไป 5-6 ครั้ง) และเร็วขึ้น
 	ท่าที่ 368 - 369 แล้วเอามือซ้ายจับหมัดยื่นออกไปข้างหน้า มือขวาสั่นปลายมือติดมือซ้ายจับหมัด (เล่นหมัด) หน้ากรอกไปพร้อมกับเท้าซ้ายและเท้าขวาชักขึ้นลงโดยเร็วสม่ำเสมอ
	ท่าที่ 370 แล้วมาตั้งท่าเดิม ปฏิบัติลักษณะนี้ให้ครบ 3 ครั้ง แล้วมาตั้งท่าเดิม คือ หน้ามองตรงไป ขาทั้งสองเหยียดไปข้างหน้าและงอเข่าทั้งสองข้างให้อยู่เท่ากัน มือซ้ายจับหมัดวางพาดอยู่บนหัวเข่าซ้าย มือขวาพาดอยู่บนหัวเข่าขวา

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 371 สะดุ้งตัว มือขวาคว้าไปติดพื้นข้างลำตัวทางขวา
 	ท่าที่ 372 - 373 มองไกล 1 ครั้ง แล้วมองกลับมามองที่มือซ้ายจับหมัด
 	ท่าที่ 374 - 375 ใช้มือขวาเด็ดหมัด

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 376 ก้มหน้ามาดมมือขวา
	ท่าที่ 377 เหม็นสะบัดหน้าไปทางซ้าย
	ท่าที่ 378 หันกลับมามองมือขวา ทำท่าโยนหมัดไปข้างหน้า

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 379 ใช้ปลายนิ้วขวาทั้งหมดเช็ดไปกับพื้นข้างลำตัวด้านขวา แล้วค่อยๆ ก้มหน้ามาดมหมัดที่มือซ้าย
	ท่าที่ 380 ท่าเหม็นสะบัดหน้าไปทางขวา
	ท่าที่ 381 หันกลับมามองมือซ้ายแล้วโยนหมัดไปข้างหน้า

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 382 ใช้มือซ้ายและมือขวาเช็ดไปกับพื้นข้างลำตัวไป-มา หน้ามองตรงไปข้างหน้า
	ท่าที่ 383 นำขาซ้ายทำท่าไขว่ห้างนั่งทับขาขวามาทางด้านขวา มือซ้ายเกาหัวไหล่ขวา มือขวาตั้งวงหน้าอยู่ที่เดิม
	ท่าที่ 384 หยุดเกา มือซ้ายมาอยู่ที่หน้าอก พร้อมทั้งหน้าก้มมองที่พื้นที่โยนหมัดไว้ มือขวาตั้งวง

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 385 เงยหน้ามองตรง
	ท่าที่ 386 มองขวา 1 ครั้ง แล้วมองกลับ
	ท่าที่ 387 ก้มหน้ามองพื้น

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 388 ยื่นมือซ้ายใช้ปลายมือไปแตะหมัด (เล่นหมัด) สั่นปลายมือขึ้นลงเร็วๆ
 	ท่าที่ 389 - 390 กระโดดทั้งที่นั่งไขว่ห้าง เปลี่ยนมือซ้ายมาอยู่ที่หน้าอก แล้วลงนั่งไขว่ห้าง หน้ามองพื้นตามเดิม มือขวาคงตั้งวงอยู่ กลับมาปฏิบัติให้ครบ 3 ครั้ง
	ท่าที่ 391 แต่ครั้งที่ 3 พอมือซ้ายแตะหมัดแล้วพลิกขาซ้ายและขาขวากลับหมุนตัวทางขวา มือขวาเข้าอก มือซ้ายตั้งวง กระโดดให้สูง ให้เท้าซ้ายลงหลังกระโดดลงด้วยเท้าขวาตามด้วยเท้าซ้าย (1 เท้าขวา 2 เท้าซ้าย) หน้ามองดูหมัดที่พื้น ในลักษณะท่าย่อ (หย่องขวาหลบเหลี่ยมซ้าย)

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 392 เงยหน้าขึ้นมองไกล
 	ท่าที่ 393 - 394 มองทางซ้าย 1 ครั้ง แล้วมองกลับ
	ท่าที่ 395 มองหมัดที่พื้นข้างหน้าเล็กน้อย ตามด้วยเท้าซ้าย ขยับเท้าขวาไปใช้มือขวาปลายมือแตะพื้นสั่นปลายมือเร็ว ๆ (เล่นหมัด)

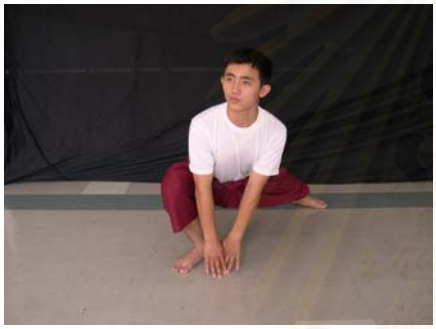
ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 396 - 397 แล้วกระโดดให้สูงให้เท้าซ้ายลงหลัง กระโดดอยู่กับที่ (กระโดดลงด้วยเท้าขวาตามด้วยเท้าซ้าย) มือขวาอยู่ที่หน้าอก มือซ้ายตั้งวง หน้ามองหมัดที่พื้น
	ท่าที่ 398 เงยหน้าขึ้นมองไกล
 	ท่าที่ 399 - 400 แล้วมองทางซ้าย 1 ครั้ง

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 401 แล้วมองกลับ และก้มมองที่พื้น ขยับเท้าขวาไปข้างหน้าเล็กน้อยตามด้วยเท้าซ้าย ใช้มือขวาปลายมือไปแตะที่พื้นสั่นปลายมือเร็ว ๆ (เล่นหมัด)
 	ท่าที่ 402 - 403 กระโดดถอยลงไปทางข้างหลัง (ให้เท้าขวา-ซ้ายลงหลัง) มือขวาอยู่ที่อก มือซ้ายตั้งวงหน้ามองหมัดอยู่ที่พื้น
	ท่าที่ 404 สูดเท้าเข้าท่าเตรียมกาจับปากโลง ปฏิบัติท่ากาจับปากโลง 3 ครั้ง ขึ้นไปด้านตรงโขยก 3 ครั้งหน้ามองดูที่ “หมัด” ที่อยู่ที่พื้น

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 405 โขยก 3 ครั้ง ครั้งที่ 3 ให้กระโดดลงด้วยเท้าซ้าย ตามด้วยเท้าขวา (เท้าขวาลงหน้าหลบเหลี่ยมซ้าย) มือขวาอยู่ที่อก มือซ้ายตั้งวงหน้ามองหมัดอยู่ที่พื้น
	ท่าที่ 406 เงยหน้าขึ้นมองไกล
 	ท่าที่ 407 - 408 มองซ้ายแล้วมองกลับ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 409 ก้มดูหมัดที่พื้นพร้อมกับแหวกหมัดไปทางขวา หน้ามองมือขวาเอียงหูไปทางซ้าย มือซ้ายเข้าอก
	ท่าที่ 410 มือซ้ายแหวกหมัดไปทางซ้ายหน้าเอียงหูไปทางขวา มือขวาเข้าอก
	ท่าที่ 411 กระโดดใช้ปลายเท้า เท้าขวาแตะหมัด มือขวาเข้าอก มือซ้ายตั้งวง หน้ามองหมัดที่พื้น

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 412 กระโดดยกเท้าซ้าย มือซ้ายเข้าอก มือขวาตั้งวง หน้าเปลี่ยนมามองด้านหลังตรงไปทางซ้าย
	ท่าที่ 413 แล้วหกคะเมนไปด้านหลัง กลับมาตั้งท่าขู่กับพื้น
 	ท่าที่ 414 - 415 ขู่ 1 ครั้ง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 416 สลัดมือซ้ายไปทางซ้ายปลายมือแตะพื้น
	ท่าที่ 417 เหวี่ยงตัวขึ้นไปทางซ้ายอยู่ในท่าหลบเหลี่ยมขวา มือทั้งสองหักข้อมืออยู่ที่หน้าอก มือซ้ายอยู่บนมือขวา หักข้อมือต่อจากปลายนิ้วมือซ้าย หน้าตรง
 	ท่าที่ 418 - 419 เหลียวซ้ายแล้วเหลียวกลับ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 420 สูดเท้าขึ้นไปทางซ้าย ยกเท้าขวาติดพร้อมจีบคว่ำมือทั้งซ้ายขวาลงให้อยู่ระดับสะเอวข้างหน้า
	ท่าที่ 421 ปฏิบัติท่า “ยืดกระทบเท้าซ้าย” แล้วเก็บ พร้อมกับมือซ้ายมือขวาที่จีบยกขึ้นคลายออกเป็นหงายมือ 2 มือ (ปีกกาหงาย 2 มือ)
	ท่าที่ 422 ยกเท้าซ้ายวาง ยกเท้าขวาติด มือซ้ายมือขวากางออกหงายมือ หักข้อมือลงมือขวาอยู่บนเข่าขวา (ต่างจากท่าปีกกา)

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 423 ปฏิบัติท่า “ยืดกระทบเท้าซ้าย” วางเท้าขวาตั้งเหลี่ยมเต็มมือทั้งสองข้างตั้งวงหน้ามองตรงไป
	ท่าที่ 424 ปฏิบัติท่ากระทืบฟันหงายมือ
	ท่าที่ 425 หมุนตัวลงทางขวา อยู่ด้านขวามือตั้งวงอยู่ที่เข่าขวา มือซ้ายอยู่ทางซ้ายตามเดิม หน้าเปลี่ยนมามองทางมือขวา

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 426 ปฏิบัติท่า “ยืดกระทบเท้าซ้าย” แล้วเก็บลงไปทางขวา
	ท่าที่ 427 ยกเท้าขวาติด มือยังคงเดิมเตรียมจะปาดเข่า
	ท่าที่ 428 มือขวาปาดเข่ามือขวาเหยียดตึงเฉียงไปทางหลัง ยกเท้าซ้ายยกคว่ำมือไปข้างหน้า สูงเหนือศีรษะพอประมาณ หน้ามองตรงไปทางมือซ้าย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 429 ปฏิบัติท่า “ยืดกระทบเท้าขวา” พร้อมกับมือขวาเกาคาง มือซ้ายยังคงเดิม
	ท่าที่ 430 หกคะเมนไปตั้งเหลี่ยมท่า 5
	ท่าที่ 431 - 434 กระชากลำตัวมาทางหลัง ส่วนหน้าและจำนวนกระชากตัวนั้นคงเหมือนกับท่าเชิด (ครึ่งท่าแรก)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 435 - 436 ปฏิบัติท่าขั้นในท่าที่ 5 เหลียวขวาแล้วเหลียวกลับ
	ท่าที่ 437 กระโดดลงวงในท่าที่ 5
	ท่าที่ 438 ปฏิบัติท่ากระทืบกลับในท่าที่ 5 เปลี่ยนเป็นจีบสอดหงายมือ มือขวา เปลี่ยนเป็นคว่ำมืออยู่ระดับปลายเข่าขวา หน้ามองไปทางด้านมือขวา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 439 - 440 สูดเท้าซ้ายไปวาง 1-2-3 วางเท้ายกเท้าซ้ายและวางเท้า เท้าซ้ายและเท้าขวาวางสลับกันไป
	ท่าที่ 441 เก็บไปด้านหลัง แล้วหมุนตัวกลับมาด้านขวา มือทั้งสองอยู่ในท่าเดิมหน้ามองมือขวา
	ท่าที่ 442 ยกเท้าขวา แล้วใช้มือขวาปาดเข่าขวา แล้ววางเท้าขวา มือขวาที่ปาดเข่าให้เปลี่ยนสอดหงายมือขึ้นเป็นท่าที่ 3 ส่วนมือซ้ายเปลี่ยนมาเป็นตั้งวงพร้อมกับยกเท้าซ้ายหน้ามองตรงไปทางซ้าย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 443 วางเท้าซ้ายและขวาย่ำเท้าซ้าย ขวาสลับกันไปจากช้าไปถึงเร็ว เก็บ
	ท่าที่ 444 แล้วกระโดดขึ้นไปลงเหลี่ยมหลบเหลี่ยมขวา ส่วนมือและหน้าคงอยู่ท่าเดิม กระชากลำตัวลงมาทางหลังส่วนหน้า และจำนวนกระชากตัวนั้นคงเหมือนกับท่าเชิด (ครึ่งท่าแรก) ปฏิบัติท่าขึ้นในท่าที่ 3
	ท่าที่ 445 ลดขาขวาลงใช้เข่าขวายันกับพื้น และกระดกเท้าขึ้น ส่วนเท้าซ้ายอยู่ในท่าเดิม มือซ้ายเปลี่ยนเป็นจีบ หักข้อมือลงอยู่ข้างหน้าระดับหน้าผาก มือขวาอยู่ที่อก

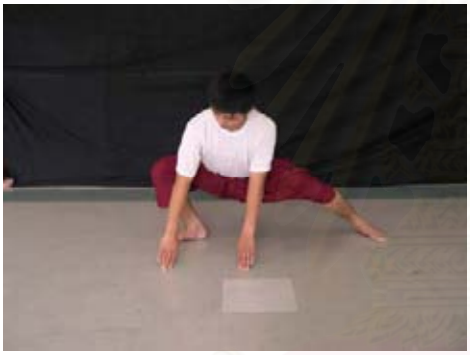
ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 446 - 447 มองทางขวา 1 ครั้ง แล้วมองกลับ
	ท่าที่ 448 ปฏิบัติท่าขู่บนเข่า ลดมือซ้ายที่จีบลง มือขวาที่เข้าอกแตะอยู่บนเข่าซ้าย มือซ้ายทับซ้อนมือขวา
 	ท่าที่ 449 - 450 ลดหน้าลงพร้อมกับแยกข้อศอกทั้งสองออก แล้วดันขึ้นไปพร้อมกับหน้า (เรียกว่า ขู่บนเข่า)

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 451 ปฏิบัติท่าคว้าหลังตกใจ เปลี่ยนเท้าทั้งสองข้างเป็นเท้าซ้ายหลบเหลี่ยม เท้าขวาที่กระดกพลิกไปเป็นตั้งเหลี่ยมให้ต่ำ แต่ไม่ให้ก้นนั่งทับน่องข้างขวา ส่วนมือซ้ายเปลี่ยนมาเป็นเข้าอก มือขวาเหยียดตึง ให้แขนอยู่ติดในเข่าขวา (ปลายนิ้วมือขวาทั้งหมดเรียงชิดติดกันคว่ำมือแตะอยู่กับพื้น) ส่วนหน้ามองไปทางซ้ายตามเดิม
	ท่าที่ 452 หมุนตัวกลับลงไปด้านหลังไปตั้งเหลี่ยมทางด้านซ้าย หลบเหลี่ยมซ้ายมือขวาเข้าอก มือซ้ายตั้งวง หน้ามองไปทางขวา
	ท่าที่ 453 ขยับเท้ากลับมาเป็นเท้าขวาหลบเหลี่ยมพร้อมกับมือขวาเปลี่ยนมาตั้งวง มือซ้ายเข้าอก หน้ากลับมาเป็นมองตรง

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 454 ขยับสูดเท้ามาเป็นท่าเตรียมกาจับปากโลง ขยับเท้าเป็นกาจับปากโลงทางซ้าย 3 ครั้ง แล้วโขยก 3 ครั้ง
	ท่าที่ 455 ครั้งที่ 3 กระโดดยกเท้าซ้าย มือซ้ายเข้าอก มือขวาตั้งวง หน้าเปลี่ยนมามองทางซ้าย
	ท่าที่ 456 ปฏิบัติท่า “หกคะเมนลงไป” เป็นท่าขู่กับพื้น ขาหลบเหลี่ยมซ้าย มือขวาอยู่บนมือซ้ายแต่อยู่กับพื้น

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 457 - 458 ขู่ลง 1 ครั้ง แล้วกลับ
	ท่าที่ 459 เหวี่ยงตัวไปทางซ้ายอยู่ในท่าหย่องซ้ายหน้า อัด หลบเหลี่ยมขวา หน้ามองตรง
 	ท่าที่ 460 - 461 เหลียวซ้ายแล้วเหลียวกลับ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 462 ขยับเท้าทั้งสองข้างพร้อมกับมือซ้ายคว้าเฉียงไปทางขวาแตะที่พื้น หน้ามองตรง
	ท่าที่ 463 สลัดมือขวาเฉียงไปทางขวาแตะที่พื้นหน้ามองมือขวา หลบเหลี่ยมซ้าย
	ท่าที่ 464 เหวี่ยงตัวขึ้นไปทางขวา อยู่ในท่าหย่องขวา (หน้าอัด) หลบเหลี่ยมซ้าย หน้าตรง

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 465 - 466 เหลียวขวาแล้วเหลียวกลับ
	ท่าที่ 467 ขยับเท้าทั้งสองข้างไปตั้งเหลี่ยมเป็นเหลี่ยมซ้าย หลบเหลี่ยมขวา มือทั้งสองข้างทำในท่าไหว้อยู่เหนือศีรษะ เอียงศีรษะไปทางซ้ายเล็กน้อย
	ท่าที่ 468 สูดเท้าเตรียมท่ากาจับปากโลง ทำท่ากาจับปากโลงทางซ้าย 3 ครั้ง (ไม่มีโขยก)เอียงศีรษะไปทางขวาเล็กน้อย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 469 แล้วกระโดดลงทางซ้าย (วางเท้าซ้ายและเท้าขวา) ตั้งท่าเต็มเหลี่ยมซ้าย หลบเหลี่ยมขวา
	ท่าที่ 470 ขยับเปลี่ยนเหลี่ยม ไปตั้งเหลี่ยมขวา ลบเหลี่ยมซ้าย มือยังพนม อยู่เหนือศีรษะเช่นเดิม
 	ท่าที่ 471 - 472 กระโดดวางเท้าตั้งท่าเต็มเหลี่ยมขวาหลบเหลี่ยมซ้าย แล้วปฏิบัติเช่นเดิมตั้งแต่ท่ากาจับปากโลงทางซ้ายและทางขวา แต่ละจำนวนลงเหลือ 2 ครั้งและ 1 ครั้ง ตามลำดับ

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 473 - 474 กระโดดไปทางซ้ายและขวาสลับกันไปกับเดินเท้าขึ้นไปเรื่อย ๆ จนถึงที่หมายของผู้ปฏิบัติคือผู้ปฏิบัติตั้งต้นไหนก็ไปอยู่ตรงนั้น
	ท่าที่ 475 และให้ไปอยู่ในท่าเข่าขวาตั้งอยู่และเข่าซ้ายติดอยู่กับพื้น
	ท่าที่ 476 แล้วค่อย ๆ ลดเข่าขวาลงมาเป็นท่านั่งคุกเข่าใช้ส้นเท้าทั้งสองรองรับก้นพร้อมกับมือทั้งสองที่อยู่เหนือศีรษะลดลงมาอยู่ที่หน้าอก

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 477 - 478 ไหว้ 1 ครั้ง แล้วลดมือลงมาพนมมือลิงอยู่ที่หน้าอกเช่นเดิม

ประโยชน์ของการฝึกหัดแม่ท่าโขนลิง

แม่ท่าโขนลิงเป็นพื้นฐานท่าทางของลิงอันเป็นแหล่งรวมกระบวนท่าที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ซึ่งโบราณาจารย์ได้กำหนดประดิษฐ์ขึ้นไว้เป็นจารีต มีการจัดลำดับท่าที่จัดเป็นระเบียบแบบแผนอย่างมีระบบกล่าวคือมีการเริ่มต้นท่าทางที่เป็นพื้นฐานแล้วค่อยๆสำแดงออก ซึ่งความเป็นลิงตามท่าทางที่จัดเป็นนาฏยประดิษฐ์ที่มีขั้นตอนของความเป็นลิงที่เพิ่มขึ้นทุกขณะท่าทาง จนถึงจุดสุดยอดที่ชี้ชัดถึงแนวคิดรวบยอดของโขนลิง กระบวนท่ามีความต่อเนื่องจากท่าง่ายไปหายากทำให้ผู้รับการฝึกไม่รู้สึกลำบากกายและใจในการรับการฝึก กระบวนท่าทางต่าง ๆ ในแม่ท่าลิงส่งเสริมจิตสำนึกและจิตวิญญาณแห่งบุคลิกของลิงให้ก่อตัวขึ้นในจิตใจของผู้ฝึกจนกระทั่งกลายเป็นสัญชาตญาณแฝงโดยอัตโนมัติ การฝึกหัดโดยใช้ไม้เคาะจังหวะควบคุมท่าทางเป็นการฝึกวินัยในการฝึกและเป็นผลเลิศในการแสดงที่ต้องยึดจังหวะดนตรีนำความงามของแม่ท่าออกมาให้เห็นชัดเจน ทำให้ร่างกายมีความแข็งแรง อดทนต่อการแสดง นับเป็นการออกกำลังอีกส่วนหนึ่งที่มีประโยชน์อย่างมหาศาล

3.2 การฝึกใช้สรีระเพื่อออกท่าเต้น

การศึกษากระบวนท่าเต้นของโขนตัวลิง นอกจากจะศึกษาประวัติความเป็นมาในการสร้างสรรค์กระบวนท่า ของครูโขนลิงที่ถ่ายทอดสู่ศิษย์แล้ว การศึกษาการใช้สรีระหรืออวัยวะต่าง ๆ เพื่อการแสดงออกท่าทาง ซึ่งมีความสำคัญยิ่งต่อการกำหนดกระบวนท่าของโขนตัวลิง

การใช้สรีระหรืออวัยวะต่าง ๆ ของร่ายกายเพื่อแสดงกระบวนท่าเต้น การเต้นตามแบบแผนของโขนตัวลิง ควรศึกษาคำว่าเต้น ดังนี้

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 เต้น ก.กริยาที่ยืนอยู่แล้วยกเท้าขึ้น ๆ ลง ๆ ถี่ ๆ เคลื่อนไหวขึ้น ๆ ลงๆ หรือไป ๆ มา ๆ , เต้นกินรำกิน ก. หากินด้วยการเล่นลิเก ละครเป็นต้น (มักใช้ในเชิงดูถูก)

คำว่าเต้นนี้ปรากฏในหนังสือไตรภูมิพระร่วงว่า “ บ้างเต้นบ้างรำบ้างฟ้อนระบำบรรลือเพลงดุริยดนตรี บ้างดีด บ้างสี บ้างตี บ้างเป่า บ้างขับสัพพสำเนียง เสียงหมู่นักคุณ จุนกันไปเดียรดาษพื้นฆ้องกลองแตรสังข์ระฆัง กังสดาลมโหระทึกกึกก้องทำนุกดี”

และอีกตอนหนึ่งว่า “แล้วแลร้องก้องเสียงขับเสียงพาทย์ เสียงพิณ แตรสังข์ ฟังเสียงกลองใหญ่แลกลองรามกลองเล็ก แลฉิ่งแฉ่งบัณเฑาะว์วังเวง ลางคนตีกลอง ตีพาทย์ ฆ้อง ตีกรับสัพพทุกสิ่ง ลางจำพวกดีดพิณและสีซอพุงตอ แลกันฉิ่งเริงรำระบำเต้นเล่นสารนักคุณทั้งหลายสัพพดุริยดนตรีอยู่ครื้นเครง อลวนลเวงดังแผ่นดินจะถล่ม”

จากข้อความในไตรภูมิพระร่วง จะเห็นได้ว่า คำว่า เต้นปรากฏให้เห็นชัดเจนและแบ่งเป็นประเภทเต้น รำ ฟ้อน และระบำ

คำว่าเต้น หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ ได้กล่าวอ้างถึง การเต้นไว้อย่างชัดเจนว่า

> สิ่งที่มนุษย์ทุกหมู่ทุกเหล่าใช้เป็นการสำเริงอารมณ์อีกอย่างหนึ่งก็คือ การเต้นรำหรือฟ้อนรำ การเต้นมักอาศัยจังหวะจากเครื่องดนตรีที่ทำให้เกิดจังหวะที่ได้ยินชัด เช่น กลองหรือกรับ การฟ้อนมักใช้กับดนตรีที่มีทำนองเสนาะ และมักใช้แสดงความรู้สึกที่ประณีตกว่าการเต้น แต่เมื่อมนุษย์มีความเจริญในทางอารมณ์และความสร้างสรรพอสมควร มนุษย์ทุกหมู่ก็จะมีการเต้นรำ และฟ้อนรำ โดยอาศัยศิลปะหรือกลวิธีที่ละเมียดละไมขึ้นเป็นขั้น ๆ ในที่สุดมนุษย์ที่เจริญก็มีศิลปะการรำ (เต้นหรือฟ้อน) เป็นแบบของคนเกือบทุกหมู่ทุกเหล่าไป มนุษย์ที่เจริญทางปัญญามักจะวินิจฉัยว่า มนุษย์หมู่ใดมีความเจริญก้าวหน้าหรือล้าหลังหมู่อื่น โดยใช้แบบหรือศิลปะการรำ เป็นเครื่องช่วยตัดสิน
>
> (นาฏศิลป์และดนตรีไทย,2522 : 140)

จากคำอธิบายของหม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ จะเห็นได้ว่าการเต้น เป็นสิ่งที่มีอยู่กับมนุษย์ทุกหมู่เหล่า โดยมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ท่านยังกล่าวถึงกลวิธีที่ละเมียดละไม เปรียบได้กับจารีตอันเป็นแบบแผนในการแสดงโขนของไทยที่มีการสืบทอดอย่างเป็นระบบ

จากการสัมภาษณ์ ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ เราได้ทราบความหมายของคำว่า “เต้น” ชัดเจนขึ้นดังนี้

นิตยา จามรมาน (2549) กล่าวถึงคำว่าเต้นว่า

1. เป็นการฝึกเพื่อให้เกิดความคล่องตัว
2. เป็นการฝึกความอดทน
3. เป็นการใช้สรีระขาและเท้า
4. เป็นการเน้นการเคลื่อนไหว

คำว่าเต้นในการแสดงโขนนี้ เริ่มต้นจากการฝึกหัดโขนที่เรียกว่า เต้นเสา ซึ่งเป็นการฝึกเบื้องต้นเตรียมความพร้อม ของตัวโขน ฝ่ายพระ ยักษ์ และลิง

จากความเห็นดังกล่าวสอดคล้องกับครูโขนลิงที่ได้ให้คำจำกัดความไว้ ดังนี้ โดย ณเรศ วรศะริน (2548) กล่าวถึงการเต้นโขนลิงว่า

1. การแสดงออกโดยใช้สรีระช่วงล่างคือเท้าเป็นหลักในการออกท่าทาง
2. การแสดงที่ต้องใช้พละกำลังเมื่อออกท่าทาง
3. การแสดงที่มีการเคลื่อนไหวเป็นส่วนใหญ่

พงษ์พิศ จารุจินดา (2548) กล่าวถึงการเต้นโขนว่า การแสดงโขนเน้นในเรื่องของการยกทัพ ทำศึกสงครามเป็นสำคัญ เพลงที่ใช้จะมีจังหวะที่แสดงความฮึกเหิม เน้นจังหวะกลอง ด้วยเหตุนี้การแสดงออกจึงเน้นการเต้นตามจังหวะที่หนักแน่น โดยการกระทืบเท้า เพิ่มพลังเสียงของดนตรีอีกส่วนหนึ่ง

นอกจากความเห็นของครูสอนโขนลิงแล้วครูสอนโขนตัวพระ เช่น เผด็จ พลับกระสงค์ (2549) ยังมีความเห็นว่า ปัจจัยที่ทำให้เกิดการเต้นคือจังหวะดนตรี เป็นการเต้นตามจังหวะดนตรี เช่น เต้นตามจังหวะ ประกอบการแสดงการยกทัพในเพลงเชิด

การถ่ายทอดการใช้สรีระเพื่อแสดงกระบวนท่าเต้นของโขนตัวลิง ตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า ในที่นี้จะได้แบ่ง อวัยวะแต่ละส่วนแล้วอธิบายวิธีการเคลื่อนไหวตามหลักเกณฑ์ และแบบแผนของโขนตัวลิง เพื่อเป็นหลักฐานที่ถูกต้องสำหรับการศึกษาค้นคว้าต่อไปดังนี้

1. การใช้ศีรษะ ศีรษะมีส่วนสำคัญในการออกท่าเต้นของโขนตัวลิง เป็นอย่างมาก อากัปกิริยาของลิงที่อยู่ไม่นิ่ง แสดงออกทางศีรษะมาก เมื่อร่วมกับกระบวนท่ารำไทย ที่มีการเอียงศีรษะของโขนตัวลิงมีลักษณะพิเศษที่เรียกว่า “ การเอียงมอง” ซึ่งใช้เฉพาะโขนตัวลิงเท่านั้น และ

เป็นการเน้นกิริยาหลุกหลิกตามวิสัยของลิง นอกจากที่ยังมีท่ามอง 1-2-3 อีก ซึ่งใช้กับลิงทุกประเภท ไม่ว่าจะเป็นลิงพญา หรือเสนาลิงก็ตาม การเอียงมองนี้ปรากฏอยู่ในแม่ท่าและการแสดงเกือบทุกชุด เช่น กระบวนท่าการเต้นออกกราว กระบวนท่ารบและกระบวนท่ารำฉุยฉาย เป็นต้น

2. การใช้ใบหน้า กระบวนท่าทางของโขนตัวลิงมีลักษณะพิเศษ ในการใช้ใบหน้า นั่นก็คือท่าเหลียว ซึ่งมีอยู่ในกระบวนท่าโขนตัวลิงประหนึ่งเป็นท่าเชื่อม มีทั้งท่าเหลียวซ้ายท่าเหลียวขวา

3. การใช้คอ ที่เรียกว่าลักคอ มีอยู่ในท่าโขนลิง แสดงอาการหลุกหลิกไม่อยู่นิ่งของลิงหรือลักคอมองใกล้ มองไกล

4. การใช้แขน ท่าทางของโขนตัวลิงมีท่าทางการแสดงในท่างอแขน และตึงแขน เหมือนกับโขนตัวอื่นๆ แต่การใช้แขนในการตีลังกา หรือท่าพิเศษที่เรียกว่าท่าหกฉีก การใช้แขนจึงมีส่วนสำคัญมาก แขนจะต้องมีความแข็งแรงเป็นพิเศษ

5. การใช้มือ โขนตัวลิงใช้มือแสดงท่าลิงด้วยการงอนิ้วหัวแม่มือ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย ส่วนนิ้วชี้เหยียดตึง จัดเรียงจากสูงไปหาต่ำนิ้วกลาง นิ้วนาง นิ้วก้อย

6. การใช้เอว การแสดงออกของโขนตัวลิงซึ่งมีความว่องไว ไม่อยู่นิ่ง มีการใช้ช่วงเอวยักไปมา และนอกจากนี้ยังมีการใช้เอวในจังหวะกราวนอก เมื่อออกท่าทาง และการแสดงท่าทางส่วนใหญ่ก็จะแสดงท่ายักเยื้องลำตัว

7. การใช้ขา เป็นปกติของการแสดงโขนที่ใช้ขาเต้นเพื่อเคลื่อนไหว แต่โขนตัวลิงใช้ขาในการตีลังกา จึงต้องมีความระมัดระวังไม่เช่นนั้นอาจได้รับบาดเจ็บได้

8. การใช้เท้า เช่นเดียวกับการใช้ขา คือเมื่อตีลังกาก็ต้องใช้ความระมัดระวัง ถ้าลงไม่ถูกจังหวะส้นเท้าอาจได้รับบาดเจ็บ นอกจากนี้การกระทืบเท้าลงพื้นก็เช่นกัน

3.3 การฝึกท่าทางอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ

ท่าทางของโขนลิงมีเอกลักษณ์เฉพาะอย่างเห็นได้ชัด เพราะฉะนั้นการถ่ายทอดกระบวนท่าทางต่าง ๆ จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องเน้นลักษณะเฉพาะดังกล่าวออกมาให้เห็นได้อย่างชัดเจน ซึ่งมีดังนี้

ท่าหย่อง มีหลายลักษณะ ดังนี้

ท่าหย่อง 2 มือ ทางซ้าย ปฏิบัติดังนี้ กางขาย่อตัวลง ตั้งเข่าซ้ายเป็นเหลี่ยม หลบเข่าขวาเปิดส้นเท้าขวา ลำตัวตั้งตรง งอมือทั้ง 2 ปล่อยปลายนิ้วชี้ลงพื้น มือซ้ายอยู่ระดับลิ้นปี่ มือขวาต่อจากปลายนิ้วซ้ายลงมา หน้ามองทางซ้าย

ท่าหย่อง 2 มือทางขวา ปฏิบัติดังนี้ กางขาย่อตัวลง ตั้งเข่าขวาเป็นเหลี่ยม หลบเข่า

ซ้ายเปิดส้นเท้าซ้าย ลำตัวตั้งตรง งอมือทั้ง 2 ปล่อยปลายนิ้วชี้ลงพื้น มือขวาอยู่ระดับลิ้นปี่ มือซ้ายต่อจากปลายนิ้วขวาลงมา หน้ามองทางขวา

ท่าหย่องมือเดียว ทางซ้ายปฏิบัติดังนี้ กางขาย่อตัวลง ตั้งเข่าซ้ายเป็นเหลี่ยม หลบเข่าขวาเปิดส้นเท้าขวา ลำตัวตั้งตรง งอมือซ้ายปล่อยปลายนิ้วชี้ลงพื้นอยู่ที่ลิ้นปี่ (หน้าอก) มือขวาทำมือลิง ตั้งวงที่หน้าขาขวา หน้ามองทางซ้าย

ท่าหย่องมือเดียว ทางขวาปฏิบัติดังนี้ กางขาย่อตัวลง ตั้งเข่าขวาเป็นเหลี่ยม หลบเข่าซ้ายเปิดส้นเท้าซ้าย ลำตัวตั้งตรง งอมือขวาปล่อยปลายนิ้วชี้ลงพื้นอยู่ที่ลิ้นปี่ (หน้าอก) มือซ้ายทำมือลิง ตั้งวงที่หน้าขาซ้าย หน้ามองทางขวา

ท่าลงวง ปฏิบัติต่อเนื่อง ดังนี้

1. ยกเท้าซ้ายวางชิดเท้าขวา มือทั้งสองจีบคว่ำระดับชายพก
2. ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลงเต็มเหลี่ยม คลายมือมาตั้งวงลิง เวลาปฏิบัติลำตัวตั้งตรง

ท่าเตียว เป็นการแสดงในตอนหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา ซึ่งหนุมานจะจับมือทั้งสองข้างของนางรวบไว้ นางจะพยายามหนี ฝ่ายลิงก็ติดตามไป โดยดึงไปทางซ้าย ขวา กลับมาซ้ายอีกครั้ง

ท่ากระทืบกลับ ปฏิบัติได้ 3 จังหวะ ดังนี้

- ยกเท้าขวากระทืบพื้น 1 ครั้ง พร้อมกับมือทั้ง 2 จีบคว่ำบริเวณหน้าขา หน้ามองด้านซ้าย
- ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลงที่เดิม พร้อมกับปล่อยจีบออกหงายมือ
- ยกเท้าขวาขึ้นวางไปด้านขวา เฉียงประมาณ 45 องศา หลบเข่าซ้าย ตั้งเข่าขวา พลิกมือมาตั้งวงล่าง (แบมือ) หน้าสะบัดกลับมามองทางขวา เอียงซ้าย ลำตัวตั้งตรง เปิดปลายคาง ตามองไกล

ท่าขู่

ท่าขู่ปฏิบัติได้ 2 ลักษณะ

แบบที่ 1 ปฏิบัติอยู่ในท่าหย่อง มือทั้งสองวางอยู่บนเข่าที่ตั้งเหลี่ยม เท้าไหนตั้งเหลี่ยมมือนั้นอยู่บน จากนั้นโน้มตัวงอข้อศอกลงมาหาเข่า เงยหน้ามองไกล

แบบที่ 2 ปฏิบัติอยู่ในท่าหย่อง มือทั้งสองวางอยู่บนพื้นด้านในเข่า ที่ตั้งเหลี่ยม เท้าไหนตั้งเหลี่ยมมือนั้นอยู่บน จากนั้นโน้มตัวงอข้อศอกลงมาหามือ เงยหน้ามองไกล

3.4 การฝึกเต้นตรวจพล กระบวนรบ และขึ้นลอย

เนื้อเรื่องในการแสดงโขนส่วนใหญ่เป็นการทำศึกสงคราม ซึ่งโขนตัวลิงมีบทบาทสำคัญมากการจัดทัพ และการต่อสู้มีกระบวนท่าเฉพาะของโขนลิงตัวปรากฏอยู่ อย่างเห็นได้ชัด ซึ่งสามารถแบ่งได้ 4 ขั้นตอน คือ

1. กระบวนการจัดทัพ (ครูนาฏยศิลป์โขนมักเรียกว่าการออกกราว) คนธง
2. กระบวนการจัดทัพเขนลิง
3. กระบวนการจัดทัพสิบแปดมงกุฎ
4. กระบวนการจัดทัพพญาวานร

ภาพที่ 113 การรำตรวจพลของโขนตัวลิง

ที่มา : หนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายปัญญา นิตยสุวรรณ,2548 : 188

การถ่ายทอดกระบวนท่าทางต่าง ๆ เป็นสิ่งสำคัญ และเป็นการให้ความรู้ อย่างต่อเนื่อง จากท่าทางที่ธรรมดาไปถึงท่าทางพลิกแพลงต่าง ๆ เพื่อให้เกิดการเรียนรู้อย่างลึกซึ้งผู้ฝึกจะได้รับการถ่ายทอดเป็นขั้นตอน ข้อสำคัญคือได้รู้ความสำคัญของการจัดกระบวนทัพตลอดจนได้รับการถ่ายทอด เพื่อแสดงโขนตัวลิง ได้ดังนี้

วิธีการจัดกระบวนทัพ และการรำตรวจพลของโขนตัวลิง

การแสดงโขนมีเนื้อเรื่องส่วนใหญ่เกี่ยวกับการทำศึกสงคราม ด้วยเหตุนี้จึงปรากฏกระบวนการจัดทัพ และการรำตรวจพลอยู่บ่อยครั้ง สำหรับการจัดทัพ และการรำตรวจพลนี้ ก็เพื่อเป็นการแสดงความเข้มแข็งของกองทัพ แสดงแสนยานุภาพให้ปรากฏทั่วไป ความเข้มแข็งของพญาวานรแสดงออกไปด้วยความว่องไวแข็งแรง และพร้อมเพรียง เป็นการจัดทัพ และการรำตรวจพลที่มีวิธีการดังนี้

1. การเต้นของคนธง
2. การเต้นของเขนลิง
3. การเต้นของสิบแปดมงกุฎ
4. การเต้นของพญาวานร

เนื่องจากการจัดทัพ และการรำตรวจพล เป็นการแสดงหมู่ มีวิธีการแสดงเป็นขั้นตอนตามลำดับ ครูผู้สอนจึงเริ่มถ่ายทอดตามลำดับดังกล่าวพร้อม ๆ กันทั้งหมด เมื่อผู้ฝึกปฏิบัติได้ทั้งหมดตามกระบวนท่าแล้ว จากนั้นจึงสลับกันปฏิบัติตำแหน่งต่าง ๆ จนครบ และปฏิบัติซ้ำ เน้นกระบวนท่าที่ว่องไว และแข็งแรง

การจัดกระบวนทัพ และการรำตรวจพล มี 2 แบบคือ

1. การจัดกระบวนทัพตัวลิง โขนหน้าจอ
2. การจัดกระบวนทัพตัวลิง โขนฉาก

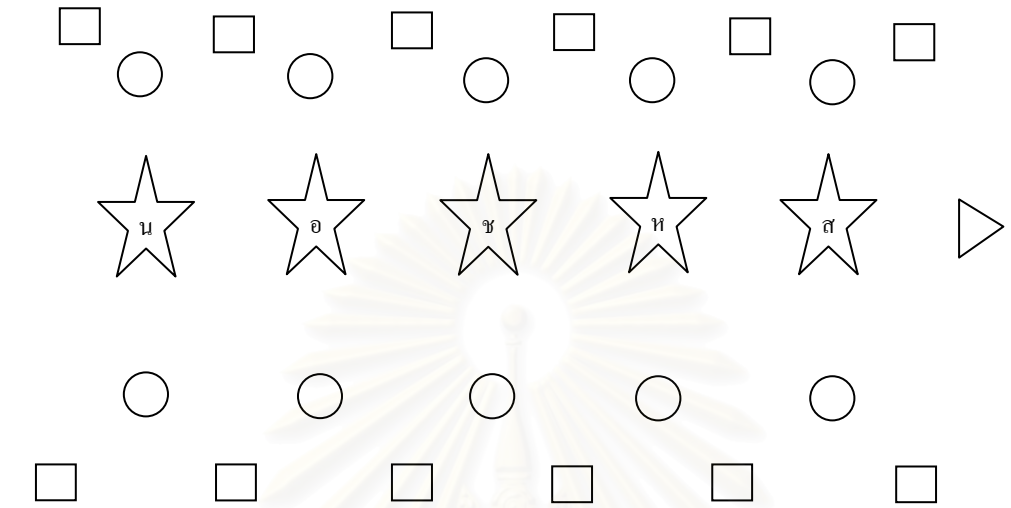
หมายเหตุ วิธีการจัดขบวนแถวในการแสดงรำตรวจพล (ออกกราว) ของโขนหน้าจอ และโขนฉากมีความแตกต่างกันดังนี้

การแสดงโขนหน้าจอจะจัดขบวนแถวตามความยาวของเวทีที่แสดงเขนและสิบแปดมงกุฎจัดเป็นสองแถวหน้ากระดานเว้นช่องตรงกลางไว้ให้พญาวานรออกตรวจพล

การแสดงโขนฉากจะจัดขบวนแถวเป็นปากพนัง(ตัววี) คือคู่หน้าตั้งแถวเปิดออกเต็มเวที คู่ต่อไปจัดแถวชิดมาจุดกึ่งกลาง ตามลำดับจนถึงคู่สุดท้ายอยู่ในตำแหน่งที่เกือบชิดกันพื้นที่กลางเวทีให้พญาวานรรำตรวจพล

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แผนภูมิที่ 12 การจัดกระบวนทัพในการแสดง โขนหน้าจอของโขนตัวลิง



คนธง

เขนลิง

สิบแปดมงกุฎ พญาวานร

สุครีพ

หนุมาน

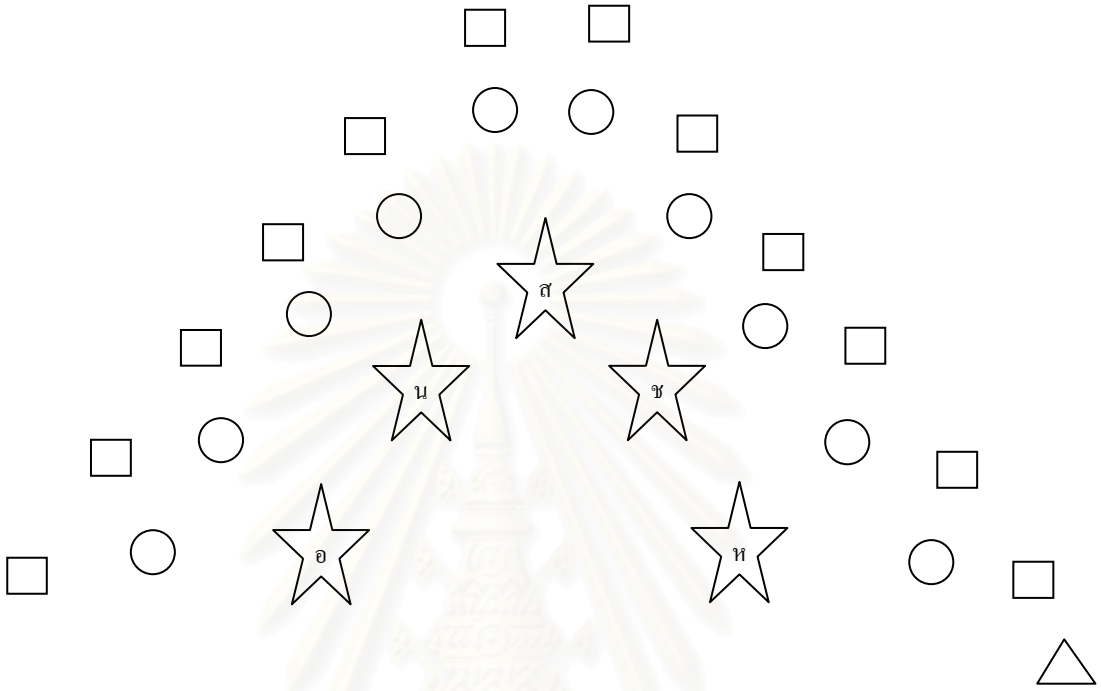
ชมพูพาน

องคต

นิลนนท์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แผนภูมิที่ 13 การจัดกระบวนทัพในการแสดง โขนฉากของโขนตัวลิง



คนธง

เขนลิง

สิบแปดมงกุฎ

พญาวานร

หนุมาน

องคต

ชมพูพาน

นิลนนท์

สุครีพ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หลักสำคัญในการจัดทัพตัวลิงของโขนหน้าจอ คือ จัดทัพยาวตามแนวของเวที โดยออกจากประตูด้านซ้ายเป็นแถวยาวตามลำดับ เริ่มจาก คนธง เขนลิง สิบแปดมงกุฎ และพญาวานร สุครีพ หนุมาน ชมพูพาน องคต และนิลนนท์ ในการถ่ายทอดนั้นประกอบได้ด้วยองค์ความรู้ดังนี้

ภาพที่ 114 คนธงลิง

ภาพที่ 115 เขนลิง

ภาพที่ 116 สิบแปดมงกุฎ

การถ่ายทอดองค์ความรู้กระบวนการจัดทัพ และการรำตรวจพล เป็นการฝึกกระบวนท่าเน้นความแข็งแรง และความพร้อมเป็นหลัก ในการศึกษาผู้วิจัยพบว่าการฝึกหัดจะต้องปฏิบัติกันอย่างต่อเนื่อง และสม่ำเสมอ ผู้ฝึกจะต้องจดจำกระบวนท่า และหมั่นฝึกฝนเพื่อให้เกิดความชำนาญ กระบวนท่าต่าง ๆ เป็นการนำท่าทางมาจากท่าฝึกหัดเบื้องต้น นอกจากความแข็งแรง และความพร้อมแล้ว สิ่งที่สำคัญของท่าโขนตัวลิงก็ คือ การขยับเกา จะต้องรวดเร็ว เข้มแข็ง สำหรับท่าหลักที่ใช้ในการออกกราวของเขนลิงคือแม่ท่า 1 – 7 ซึ่งผู้ฝึกจะได้รับการถ่ายทอดมาก่อนแล้ว ซึ่งต้องจดจำและเรียงลำดับ 1 – 7 ให้ถูกต้อง การถ่ายทอด ครูผู้ฝึกจะคอยดูแลจับท่าทาง แก้ไขให้ถูกต้องตามแบบแผนโขนตัวลิง

การถ่ายทอดกระบวนท่าการจัดทัพสิบแปดมงกุฎขั้นตอนการถ่ายทอดความรู้ในช่วงนี้ ครูจะทำการฝึกหัดเป็นกลุ่มพร้อมกัน โดยการเคาะจังหวะกราวนอก สิ่งสำคัญของกระบวนท่า คือ ความแข็งแรงว่องไว และความพร้อม สิบแปดมงกุฎจะต้องปฏิบัติท่าให้พร้อมเพรียง เป็นหนึ่งเดียวกัน ยกเว้นท่าเกาซึ่งลิงแต่ละตัวจะเกาในท่าต่างกัน เช่น เกาคาง เกาเอว หรือเกาศีรษะ เป็นต้น การฝึกหัดกระบวนท่าการจัดทัพ (ออกกราว) ของสิบแปดมงกุฎนี้ยังปรากฏ มีรูปแบบของการออกกราววีรชัย ซึ่งมีกระบวนท่าพลิกแพลงเพิ่มมากขึ้น สิบแปดมงกุฎนี้จะมีลักษณะคล้ายคลึงกัน แตกต่างกันที่ศีรษะ และสีกายเท่านั้น ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่ามีความสำคัญต่อการเรียนรู้ดังนี้

ตารางที่ 2 วานรสิบแปดมงกุฎ

ลำดับ	ชื่อ	สี	หัวโขน (โล้น)	ฝ่าย	เทพอวตาร
1	เกยูร	ม่วงแก่	ปากอ้า	ชาวขีดขิน	วิรูฬหก
2	โกมุท	บัวโรย	ปากหุบ	ชาวขีดขิน	หิมพาน
3	ไชยามพวาน	เทา	ปากอ้า	ชาวขีดขิน	อีศาน
4	มาลุนทเกสร	เมฆ	ปากหุบ	ชาวขีดขิน	พฤหัสบดี
5	วิมล	ดำ	ปากหุบ	ชาวขีดขิน	เสาร์
6	ไวยบุตร	เมฆแก่	ปากอ้า	ชาวขีดขิน	พิรุณ
7	สัตพลี	ขาว	ปากหุบ	ชาวขีดขิน	จันทร์
8	สุรกานต์	เหลือง	ปากอ้า	ชาวขีดขิน	มหาไชย
9	สุรเสน	แสดหรือเขียว	ปากอ้า	ชาวขีดขิน	พุธ
10	นิลขัน	หงส์ดิน	ปากอ้า	ชาวชมพู	พิฆเนศ
11	นิลปานัน	สัมฤทธิ์	ปากอ้า	ชาวชมพู	ราหู
12	นิลปาสัน	เลื่อมเหลือง	ปากอ้า	ชาวชมพู	ศุกร์
13	นิลราช	น้ำไหล	ปากหุบ	ชาวชมพู	สมุทร
14	นิลเอก	ทองแดง	ปากหุบ	ชาวชมพู	พินาย
15	วิสันตราวี	ลิ้นจี่	ปากอ้า	ชาวชมพู	อังคาร
16	กุมิตัน	ทอง	ปากหุบ	ไม่ปรากฏ	เกตุ
17	เกสรทมาลา	เหลืองอ่อน	ปากอ้า	ไม่ปรากฏ	ไพศรพณ์
18	มายูร	ม่วงอ่อน	ปากอ้า	ไม่ปรากฏ	วิรูปักษ์

สิบแปดมงกุฎแต่ละตัวจะมีโคลงประจำภาพ ซึ่งจะบอกถึงสีและลักษณะ ตลอดจนภูมิหลัง

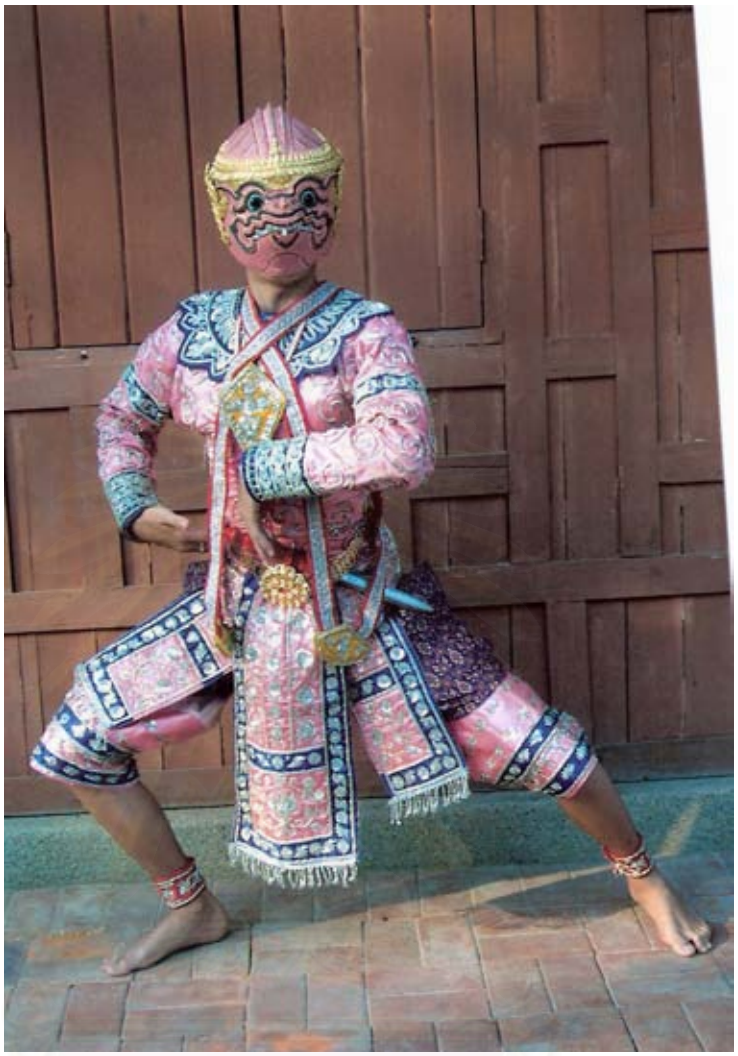
ภาพที่ 117

1. เกยูร

เกยูร นามเยี่ยงนี้ ในสกนธ์ นั้นฤา
สีม่วงแก่มัวมน เผือดคล้ำ
วิรุฬหกเวหา หากแบ่ง ภาคแฮ
ชูช่วยราเมศห้ำ หั่นเสี้ยนศึกอสูร

กรมหมื่นอดิศรอุดมเดช

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 118

2. โกมุท

สมญาโกมุทผู้ พิสดาร

สีปทุมโรยบาน เปรียบได้

คือองค์พระหิมพาน ปันภาค

หวังรบภาพณ์ฉลองใต้ บาทเบื้องอวตาร

พระองค์เจ้าเกษมศรีศุภโยค

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 119

3. ไชยามพวาน

คนธงนำทัพไท้ อวตาร
นามว่าไชยามพวาน ภาพนี้
สีเทาพระอีศาน เทวบุตร
จุติจากสวรรค์ลี้ แบ่งเพี้ยงภาคยัน

พระเทพกวี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 120

4. มาลุนทเกสร

ทวยหาญพระกฤษณผู้ ชาญสมร

คือ พฤหัสบดีจร จากฟ้า

มาลุนทเกสร นาม กบี่

สีเมฆเรืองฤทธิ์กล้า กลั่นแกล้วกลางณรงค์

พระองค์เจ้าโสณบัณฑิต

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 121

5. วิมล

พานเรศรูปนี้ นามกร
ว่าวิมลวานร เนื่องอ้าง
สีดำแบ่งภาคจร จากพระ เสาร์แฮ
เนาบุเรศเขตต์กว้าง ชื่อพร้องขีดขิน

ขุนมหาสิทธิโวหาร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 122

6. ไวยบุตร

ไวยบุตรกบี่นี้ เพรงขาม นามเอย
พิรุณเทพอวยพรรษธาร ทั่วหล้า
จุติช่วยพิษณุราญ รอนราพณ์
สีเฉก เมฆมัวฟ้า มืดคลุ้ม ชอุ่มฝน

ขุนพิสนทสังฆกิจ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

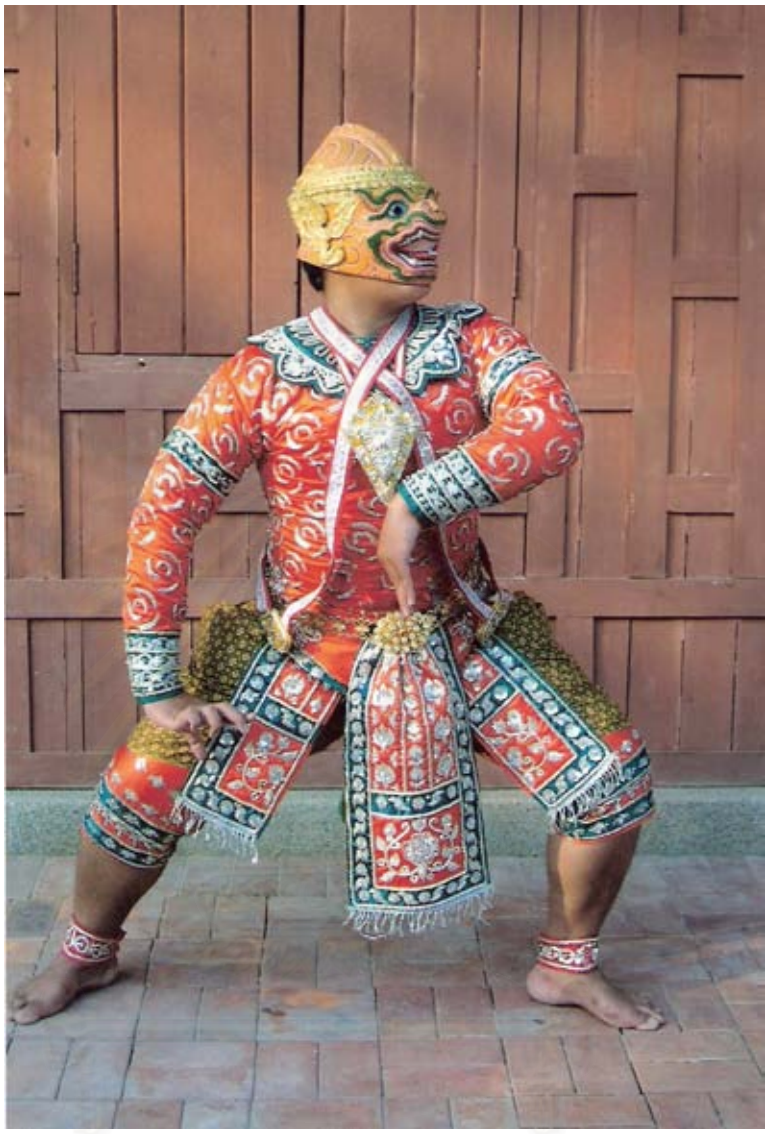
ภาพที่ 123

7. สัตพลี

จันทร์จุติเป็นเพศพื้น พงศ์สวา
สีเศวตตำแหน่งอา ลักษณ์ไท้
นามสัตพลีตรา ชอบผิด ทหารแฮ
สิบแปดมงกุฎไว้ ชื่อชี้ ชูเฉลิม

หลวงอิทรอาวุธ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 124

8. สุรกานต์

สีเหลืองวานเรศร้าย เริงแรง

สุรกานต์นามแสดง เดชห้าว

มหาชัยเอกองค์แปลง เปลี่ยนภาค

มาช่วยวาสุเทพท้าว ล้มล้าง เหล่าอสูร

พระองค์เจ้าดิศวรวรกุมาร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 125

9. สุรเสน

วานรเตียวเพชรนี้ นามสุ – รเสน แฮ
คือพระพุธสุดดุ เดชล้ำ
อาจปราบอสุรลุ ฦาฤทธิ์ เร็วเฮย
สีแดงสุดเก่งก้ำ เกือบแม้นหนุมาน

ขุนวิสูตรเสนี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 126

10. นิลขัน

พานรตนนี้นี่ นามนิล- ขันพ่อ

กายเลื่อมสีหงส์ดิน เดชแกล้ว

คือพระพิเนตรผิน ผันภาค มานา

เปรียบดุจขุนพลแก้ว เกิดด้วยบุณย์ราม

ขุนวิสูตรเสนี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 127

11. นิลปานัน

นิลปานันอยู่ด้าว ชมพู นครเฮย
พวกสิบแปดมงกุฎชู ชื่อไว้
คือองค์พระราหู มาจุ – ตินา
สีเล่ห์ สัมฤทธิ์ได้ เลิศล้ำฤทธิรงค์

พระยาศรีสิงหเทพ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 128

12. นิลปาสัน

พระศุกร์อุบัติขึ้น เป็นสวา
เหลืองเลื่อมวรรณโลมา คะมิ่นย้อม
มีนามแน่นิลปา - สันแหละ พ่อแฮย
แรงฤกธิ์เดชเก่งพร้อม แพร่ทั้งชมพู

ขุนวิสูตรเสนี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 129

13. นิลราช

พานรนิลราชกร้าว ฤทธิไกร
สีเช่นชลไหลใส สดแพร้ว
คือพระสมุทรไคล คลาศแบ่ง ภาคฤา
เป็นทหารหริแกล้ว เศิกกล้าราวี

พระองค์เจ้าเกษมศรีศุภโยค

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 130

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

14. นิลเอก

นิลเอกตนนี้พระ พินายลง อุบัตินา
เป็นพวกสิบแปดมง กุฎแกล้ว
เนื่องขันติยวงศ์ นครเขตต์ ชมพูเฮย
สีดุจดามพะแผ้ว ผ่องแม้นสุริยัน

พระยาศรีสิงหเทพ

ภาพที่ 131

15. วิสันตราวี

ขุนพานนเรศรูปนี้ นามมี

คือวิสันตราวี บอกสิ้น

อังคารเทพลี ลาศแบ่ง มาฤา

กายกำเล่ห์สีลิ้น จี่ล้วนแลงาม

กรมหมื่นอดิศรอุดมเดช

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 132

16. กุมิตัน

รังภาพรูปบอกแจ้ง	เพศพรรณ
ขุนกบี่ กุมิตัน	ชื่ออ้าง
ฉวีศรีสุวรรณสรร	ส่อเหตุ เดิมพ่อ
พระเกตุแบ่งภาคร้าง	โลกโพ้นเป็นสวา

พระเทพกวี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 133

17. เกสรทมาลา

ไพศรพณ์ ผันภาคตั้ง ตัวสวา หนึ่งแฮ

สีเลื่อมเหลื่อมเทียมทา มาศแพร้ว

เกสรทมาลา ฦๅเดช

ทุกราพณ์รอฤทธิ์แล้ว กลอกกล้า กลัวมือ

พระองค์เจ้าดิศวรกุมาร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 134

18. มายูร

วิรูปักษ์มรุเจ้า จุติลง

เป็นกบี่มายูรยง อาจอ้าง

สีม่วงอ่อนพักตร์มง - กุฎสิบ แปดนา

รองบาทนารายณ์ล้าง เศิกสิ้นทมิฬศูนย์

หลวงอินทรอาวุธ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สิบแปดมงกุฎนับเป็นกลุ่มวานรที่มีความสำคัญมาก เมื่อจัดกระบวนทัพจะเห็นได้ว่าวานรทั้งสิบแปดตัวมีบทบาทในการแสดงแสนยานุภาพของกองทัพ การแสดงของสิบแปดมงกุฎจึงต้องมีความพร้อมเพรียง และแข็งแรงเป็นสำคัญ การจัดแถวของวานรสิบแปดมงกุฎสิ่งที่สำคัญคือการจัดสีซึ่งแต่โบราณมีการจัดสีโดยคำนึงถึงสีกายของตัวสิบแปดมงกุฎไม่ให้สีที่คล้ายคลึงกันอยู่ในตำแหน่งที่ติดกัน ควรกำหนดให้สีตัดกัน ขบวนทัพของโขนลิง นอกจากคนธง เขนลิง สิบแปดมงกุฎ และพญาวานร แล้วตามหลักฐานทางเอกสารปรากฏโขนตัวลิงในตำแหน่งเตียวเพชรซึ่งในปัจจุบันไม่ได้มีการจัดแสดงแล้ว แม้นแต่เครื่องแต่งกายก็สูญหายหมดแล้ว ในที่นี้ผู้วิจัยได้นำข้อมูลมาเพื่อเป็นความรู้ดังนี้ เตียวเพชร เป็นทหารลิงที่ใช้ผ้าตะบิดเป็นเกลียวโพกศีรษะมีด้วยกัน 9 นาย คือ

1. ญาณรสคนธ์ บางทีเรียกว่ารสคนธ์ เป็นชาวเมืองขีดขิน กายสีขาวกะบัง ปากหุบ
2. ทวิพัท เป็นชาวเมืองขีดขิน กายสีดอกชบา ปากหุบ
3. ปิงคลา เป็นชาวเมืองขีดขิน กายสีเหลืองแก่ ปากหุบ
4. มหัทวิกัน เป็นชาวเมืองขีดขิน กายสีหงส์ชาด ปากหุบ
5. มากัญจวิก เป็นชาวเมืองขีดขิน กายสีมอคราม (สีฟ้า) ปากหุบ
6. วาหุโรม หรือวาหึโรม เป็นชาวเมืองขีดขิน กายสีเหลืองเทา ปากหุบ
7. อุสุภศรราม บางทีเรียกว่า ศรรามเป็นชาวเมืองขีดขินกายสีน้ำเงินแก่อมม่วง ปากหุบ
8. โชติมุข เป็นชาวเมืองชมพู กายสีก้ามปู (เขียวอมดำ) ปากหุบ
9. นิลเกศี ไม่ปรากฏว่าเป็นชาวเมืองใด กายสีแดงเหมือนดอกบัวบาน ผมสีดำ

(ทหารลิงพวกนี้ไม่มีโคลงประจำภาพ)

3.5 การฝึกรำเพลงหน้าพาทย์

เพลงหน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบอากัปกิริยา อารมณ์ และการเปลี่ยนแปลงอื่นๆของตัวละคร เพลงที่ใช้ประกอบนี้เรียกว่า เพลงหน้าพาทย์ ซึ่งมีท่วงทำนอง และจังหวะที่กำหนดไว้เป็นแบบแผน รวมทั้งโอกาสในการบรรเลง เพลงประเภทนี้โดยทั่วไปจะไม่มีบทร้องแต่ต่อมาได้มีการใส่บทร้องเข้าไป เพลงหน้าพาทย์นี้จะมีท่ารำกำหนดไว้โดยเฉพาะ ซึ่งมีอยู่ด้วยกัน 2 แบบดังนี้

หน้าพาทย์ธรรมดา หมายถึงเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้รำประกอบกิริยาทั่วไป เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ รัว เป็นต้น การรำหน้าพาทย์นี้เป็นการรำด้วยท่าหลัก และท่าเชื่อม ไม่มีความหมายเกี่ยวกับการตีบท แต่ใช้ท่าหลักที่มีความสำคัญต่อการแสดง เป็นการร่ายรำให้เข้าถึงจังหวะเพลง

หน้าพาทย์ชั้นสูง หมายถึง เพลงหน้าพาทย์ที่ถือเป็นเพลงครู มีความศักดิ์สิทธิ์ ศิลปินเมื่อได้ยินจะแสดงความเคารพทันที ได้แก่ เพลงสาธุการ เพลงตระนิมิต เพลงบาทสกุณี และเพลงโลม – ตระนอน เป็นต้น

เพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต มีกระบวนท่ารำที่ ภูมิฐาน สง่างาม ชุดหนึ่ง ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่าต่อเนื่องมาเพื่อการศึกษาดังนี้

กระบวนท่ารำเพลงตระนิมิตโขนลิง

ผู้ปฏิบัติอยู่ในท่า “หย่องขวา” มือซ้ายหักข้อมืออยู่ที่ระดับอก (ลิ้นปี่) มือขวาเกาสะเอว หน้ามองตรง ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ในท่า “เก็บ” มือซ้ายและมือขวายกมาจีบเข้าหาลำตัวที่บริเวณราวนม ทางด้านขวา หน้ามองที่มือจีบ ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายติด“ยืดกระทบ” ลงทางด้านซ้าย พร้อมกับมือทั้งสองที่จีบม้วนมือในลักษณะไหว้ขึ้น แล้วลดมือกลับลงมาพนมอยู่ที่บริเวณระดับอกในลักษณะมือลิง หน้ามองตามมือ พร้อมกับวางเท้าซ้ายลงเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม หน้ากลับมามองตรง ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ในท่า“เก็บ” มือซ้ายและมือขวายกมาจีบเข้าหาลำตัวที่บริเวณราวนม ทางด้านขวา หน้ามองที่มือจีบ ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวาติด “ยืดกระทบ” ลงทางด้านขวา พร้อมกับมือทั้งสองที่จีบม้วนมือในลักษณะไหว้ขึ้น แล้วลดมือกลับลงมาพนมอยู่ที่บริเวณระดับอกในลักษณะมือลิง หน้ามองตามมือ พร้อมกับวางเท้าซ้ายลงเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม หน้ากลับมามองตรง สะดุ้งตัวขึ้น-ลง พร้อมกับยักคอไปทางซ้ายตามจังหวะเพลง สะดุ้งตัวขึ้น-ลง พร้อมกับยักคอไปทางขวาตามจังหวะเพลง ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ในท่า“เก็บ” มือซ้ายและมือขวายังพนมมืออยู่ในท่าเดิม ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายติด “ยืดกระทบ” ลงเต็มเหลี่ยมน้ำหนักอยู่ทางด้านซ้าย มือทั้งสองข้างยังคงเดิม หน้ามองตรง สะดุ้งตัวขึ้น-ลง พร้อมกับยักคอไปทางขวาตามจังหวะเพลง สะดุ้งตัวขึ้น-ลง พร้อมกับยักคอไปทางซ้ายตามจังหวะเพลง ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ในท่า“เก็บ” มือซ้ายจีบม้วนมือลง มือขวาเข้าอกหักข้อมือลง หน้ามองมือจีบทางซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวาติด “ยืดกระทบ” ลงทางด้านขวา พร้อมกับมือซ้ายจีบสอดขึ้นมาตั้งวง (ในลักษณะท่า3) มือขวาเข้าอกหักข้อมือลงหน้ามองมือซ้าย พร้อมกับวางเท้าขวาลงเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม สะดุ้งตัวขึ้น-ลง พร้อมกับยักคอไปทางซ้ายตามจังหวะเพลง สะดุ้งตัวขึ้น-ลง พร้อมกับยักคอไปทางขวาตามจังหวะเพลง ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ในท่า“เก็บ” มือขวาจีบม้วนมือลง มือซ้ายเข้าอกหักข้อมือลง หน้ามองมือจีบทางขวา ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายติด “ยืดกระทบ” ลงทางด้านซ้าย พร้อมกับมือซ้ายจีบสอดขึ้นมาตั้งวง (ในลักษณะท่า3)มือซ้ายเข้าอกหักข้อมือลงหน้ามองมือขวา พร้อมกับวางเท้าว้ายลงเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม สะดุ้งตัวขึ้น-ลง พร้อมกับยักคอไปทางขวาตามจังหวะเพลง สะดุ้งตัวขึ้น-ลง พร้อมกับยักคอไปทางซ้ายตามจังหวะเพลง ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ในท่า “เก็บ” มือขวาจีบหักข้อมือเข้า

หาลำตัวบริเวณราวนม มือซ้ายตั้งวงลิงหักข้อมือขึ้น อยู่บริเวณราวนม หน้ามองตรง ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวาติด“ยืดกระทบ” ลงทางด้านขวา พร้อมกับมือขวาม้วนขึ้น พลิกมือซ้ายลงในท่าผาลา พร้อมกับวางเท้าขวาลงเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม สะดุ้งตัวขึ้น-ลง พร้อมกับยักคอไปทางซ้ายตามจังหวะเพลง สะดุ้งตัวขึ้น-ลง พร้อมกับยักคอไปทางขวาตามจังหวะเพลง ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ในท่า “เก็บ” มือซ้ายจีบหักข้อมือเข้าหาลำตัวบริเวณราวนม มือขวาตั้งวงลิงหักข้อมือขึ้น อยู่บริเวณราวนม หน้ามองตรง ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายติด“ยืดกระทบ” ลงทางด้านซ้าย พร้อมกับมือซ้ายม้วนขึ้น พลิกมือขวาลงในท่าผาลา พร้อมกับวางเท้าซ้ายลงเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม สะดุ้งตัวขึ้น-ลง พร้อมกับยักคอไปทางขวาตามจังหวะเพลงสะดุ้งตัวขึ้น-ลง พร้อมกับยักคอไปทางซ้ายตามจังหวะเพลง ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ในท่า“เก็บ” มือซ้ายจีบสอดหักข้อมือลง มือขวาหงายข้อมือขึ้นตั้งวงลิง ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลงยกเท้าขวาติด“ยืดกระทบ” ลงทางด้านขวา พร้อมกับมือซ้ายที่จีบสอดม้วนขึ้นตั้งวง แขนขวาหมุนตั้งข้อมือขึ้นตั้งวงลิง(ในท่าสอดสูง) หน้ามองมือซ้าย พร้อมกับวางเท้าขวาลงเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม สะดุ้งตัวขึ้น-ลง พร้อมกับยักคอไปทางซ้ายตามจังหวะเพลง สะดุ้งตัวขึ้น-ลง พร้อมกับยักคอไปทางขวาตามจังหวะเพลง ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ในท่า“เก็บ” มือขวาจีบสอดหักข้อมือลง มือซ้ายหงายข้อมือขึ้นตั้งวงลิง ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายติด“ยืดกระทบ” ลงทางด้านซ้าย พร้อมกับมือขวาที่จีบสอดม้วนขึ้นตั้งวง แขนซ้ายหมุนตั้งข้อมือขึ้นตั้งวงลิง(ในท่าสอดสูง)หน้ามองมือขวา พร้อมกับวางเท้าซ้ายลงเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม ยักคอ 9 ครั้ง ตามจังหวะเพลง จั้งหวะที่ 3 ให้เปลี่ยนหน้ามามองตรงพร้อมกับยักคอทำสลับกันไปจนครบ 9 ครั้ง ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลงในท่า ยกเท้าซ้ายติด “ยืดกระทบ” ลงทางด้านซ้าย พร้อมกับมือทั้งสองที่จีบม้วนมือในลัดษณะไหว้ขึ้น แล้วลดมือกลับลงมาพนมอยู่ที่บริเวณระดับอกในลักษณะมือลิง หน้ามองตามมือ พร้อมกับวางเท้าซ้ายลเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยมหน้ากลับมามองตรง ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ในท่า“เก็บ” มือซ้ายและมือขวายกมาจีบเข้าหาลำตัวที่บริเวณราวนม ทางด้านขวา หน้ามองที่มือจีบ ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวาติด“ยืดกระทบ” ลงทางด้านขวา พร้อมกับมือทั้งสองที่จีบม้วนมือในลักษณะไหว้ขึ้นแล้วลดมือกลับลงมาพนมอยู่ที่บริเวณอกในลักษณะมือลิง หน้ามองตามมือ พร้อมกับวางเท้าขวาลงเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยมหน้ากลับมามองตรง กระโดดลงเฉียงตัว ทำมุม 45 องศา ให้เท้าขวาเต้มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือทั้งสองจีบคว่ำลง หน้ามองทางซ้ายยืดตัวขึ้นเล็กน้อยพร้อมกับคล้ายมือทั้งสองที่จีบอยู่ หน้ามองทงซ้ายหมุนตัวกลับยกเท้าซ้ายติด มือทั้งสองจีบเข้าหาลำตัวบริเวณราวนม หน้ามองมือที่จีบ“ยืดกระทบ” ลงทงด้านซ้าย พร้อมกับมือทั้งสองที่จีบม้วนมือในลักษณะไหว้ขึ้นแล้วลดมือกลับลงมาพนมอยู่ที่บริเวณอกในลักษณะมือลิง หน้ามองตามมือ พร้อมกับวางเท้าซ้ายลงเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยมหน้ากลับมามองทางไหล่ขวากระโดดหมุนตัวกลับ

ยกเท้าขวาติด มือขวาเข้าอก มือซ้ายตั้งวงที่หน้าขา หน้ามองทงไหล่ซ้าย ยืดกระทบแล้วเก็บ หน้าหันกลับมามองทางขวา

เพลงหน้าพาทย์ที่ผู้วิจัยนำมากล่าวถึงอีกชุดหนึ่ง คือเพลงหน้าพาทย์โลม – ตระนอน ซึ่งถือได้ว่ามีกระบวนท่าพลิกแพลงแตกต่างจากกระบวนท่าของโขนตัวอื่นโดยสิ้นเชิง ด้วยกลเม็ดเด็ดพรายต่างๆที่โขนลิงต้องเรียนรู้อย่างละเอียด ตัวต่อตัว เพราะนอกจากกระบวนท่าเฉพาะของโขนตัวลิงจะปรากฏเด่นชัดแล้ว กระบวนท่าที่ต้องแสดงความสัมพันธ์ระหว่างลิงกับนางก็มีกลเม็ดเฉพาะที่ทั้งสองฝ่ายจะต้องฝึกฝนไปพร้อมๆกัน ความนุ่มนวล กิริยาอ่อนช้อยของตัวนาง กับท่าทางปราดเปรียว คล่องแคล่ว ว่องไวของตัวลิง จะต้องดำเนินไปด้วยกันอย่างงดงามตามแบบนาฏยศิลป์ไทย

ภาพที่ 135 หนุมาน และนางสุพรรณมัจฉารำหน้าพาทย์โลม – ตระนอน

3.6 การฝึกกลเม็ดเด็ดพรายท่ารบพิเศษ

การฝึกหัดกระบวนท่ารบพิเศษเป็นสิ่งสำคัญยิ่งเพราะ การแสดงโขนมีเนื้อเรื่องที่เป็นการต่อสู้เป็นส่วนใหญ่ พญาวานรที่มีบทบาทเกี่ยวกับการต่อสู้มากที่สุดเห็นจะเป็นหนุมาน

กระบวนท่ารบพิเศษ เป็นกระบวนท่ารบระหว่างพญาวานรกับพญายักษ์ ซึ่งจะมีกลเม็ดเด็ดพรายทั้งของฝ่ายลิงและฝ่ายยักษ์ กระบวนท่ารบพิเศษนี้ปรากฏเป็นท่าเฉพาะ ดังนี้

1.หนุมาน รบ วิรุญจำบัง

2.หนุมาน รบ บรรลัยกัลป์

3.สุครีพ หนุมาน องคต รบ กุมภกรรณ

ท่ารบพิเศษ ตอน หนุมานรบวิรุญจำบัง มีลักษณะเฉพาะด้วยเนื้อหาของตัวยักษ์

แต่ละตัวมีความแตกต่างกัน ครูผู้สร้างสรรค์ประดิษฐ์กระบวนท่าคำนึงถึงข้อนี้ด้วยจึงจะเห็นได้กระบวนท่ากับประวัติของตัวยักษ์จะมีความสอดคล้องกลมกลืนกัน เพราะฉะนั้นก่อนอื่นควรศึกษาประวัติความเป็นมาของตัวยักษ์ดังกล่าวก่อน ดังนี้

วิรุญจำบัง เป็นพญายักษ์ บุตรพญาฑูษณ์แห่งกรุงจารึกแคว้นชนบท กายสีมอหมึก ทรงมงกุฎหางไก่ มีม้าร่วมใจชื่อนิลพาหุ สามารถหายตัวได้ทั้งตัวเองและม้า เมื่อยกกองทัพไปช่วยศึกสงครามที่ลงกาเพื่อสมทบกับทัพของสัทธาสูร แต่ต่อมาก็ได้ทราบข่าวว่าสัทธาสูรถูกสังหารเสียแล้ว วิรุญจำบังหายตัวเข้าไปตระเวณดูในกองทัพของพระราม ฝ่ายพระรามรู้กลอุบายจึงแผลงศรไปถูกม้าทรงของวิรุญจำบังตาย วิรุญจำบังจึงหนี พะรามจึงใช้ให้หนุมานติดตามไป วิรุญจำบังหนีไปซ่อนตัวในฟองน้ำเชิงเขาอัศกรรณ หนุมานติดตามไปจนพบเข้าต่อสู้กัน สุดท้ายวิรุญจำบังก็ถูกหนุมานสังหาร

กระบวนท่าทางการต่อสู้ ซึ่งเป็นท่ารบพิเศษ เริ่มตั้งแต่หนุมานติดตามและค้นหาวิรุญจำบังในแม่น้ำ กระบวนท่าค้นหาในแม่น้ำ เรียกว่า ท่าค้นฟอง ในตอนที่ปีพาทย์บรรเลงเพลงโล้หนุมานทำท่าค้นฟอง ตะล่อมแต่ละด้าน รวบฟองค้นหาวิรุญจำบัง ปฏิบัติท่าค้นฟองอยู่ 3 ครั้ง กระบวนท่าในช่วงนี้มีกลเม็ดของ ท่าสำลักน้ำ ท่าตะล่อมฟองน้ำ และท่ากอบฟองทิ้งไปด้านหลังโดนหน้าวิรุญจำบัง หนุมานถูกถีบด้านหลังม้วนตัวหนี จากนั้นจึงเข้าต่อสู้กันในท่ารบอันเป็นท่าหลัก ท่า 1 และท่า 2

ท่ารบพิเศษที่มีการเพิ่มเติมก็คือ ท่าดึงกระบอง ในระหว่างต่อสู้ตามกระบวนท่า 1-2 ช่วงท้ายหนุมานปัดกระบองแล้วคว้าดึงกระบองจากวิรุญจำบังยื้อไปมา 3 ครั้ง หนุมานก็เหวี่ยงวิรุญจำบังมาทางด้านขวาแย่งกระบองมาได้วิรุญจำบังล้ม หนุมานทำท่าเยาะเย้ยเข้าหาวิรุญจำบังและตีวิรุญจำบังด้วยกระบองของตนเองจนวิรุญจำบังเสียชีวิต กระบวนท่ารบพิเศษนี้ต้องมีความสัมพันธ์กันระหว่างลิงกับยักษ์ ซึ่งจะต้องได้รับการถ่ายทอดและฝึกหัดร่วมกับยักษ์ เพื่อให้เกิดความคล่องแคล่วและแข็งแรง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 136 การต่อสู้ระหว่างหนุมานกับวิรุญจำบัง

(ที่มา : สูจิบัตรการแสดงโขนชุดศึกสัทธาสูร – วิรุญจำบัง)

ท่ารบพิเศษ ตอน หนุมานรบบรรลัยกัลป์ มีลักษณะเฉพาะด้วยเนื้อหาเช่นเดียวกับวิรุญจำบัง จึงจำเป็นต้องศึกษาประวัติความเป็นมาของตัวยักษ์ไว้ดังนี้

บรรลัยกัลป์ พญายักษ์โอรสทศกัณฐ์กับนางกาลอัคคี (นางกาลอัคคีเป็นบุตรีท้าวกาลนาค ซึ่งเป็นเจ้าแห่งนาคครองภพบาดาล) บรรลัยกัลป์กายสีแดง ทรงมงกุฎน้ำเต้าเฟือง อยู่กับตาที่เมืองบาดาล ต่อมาคิดถึงบิดาจึงขึ้นมาบนโลกมนุษย์ รู้ข่าวว่าบิดาเสียชีวิตด้วยข้าศึกจึงออกติดตามกองทัพพระราม ซึ่งเดินทางออกจากกรุงลงกากลับอโยธยา ในระหว่างทางฝ่ายพระรามรู้ตัวก่อนจึงใช้ให้หนุมานออกไปต่อสู้ หนุมานรู้ว่าบรรลัยกัลป์เป็นยักษ์มีฤทธิ์มาก จึงหาวิธีหลอกล่อโดยแปลงตัวเป็นควายป่าติดหล่มโคลนอยู่ในระหว่างทางที่บรรลัยกัลป์ต้องผ่าน แล้วหนุมานแปลงก็ร้องเรียกให้บรรลัยกัลป์ช่วย บรรลัยกัลป์หลงกลเข้าช่วยเหลือควายป่า (หนุมานแปลง) หนุมานทำเช่นนี้ก็เพื่อจะให้บรรลัยกัลป์หมดแรงเป็นการตัดกำลังคู่ต่อสู้ จากนั้นหนุมานก็กลับร่างแล้วเข้าต่อสู้กับบรรลัยกัลป์ แต่เนื่องจากบรรลัยกัลป์เป็นเชื้อสายพญานาคลำตัวจึงลื่นหนุมานไม่สามารถจับตัวได้ยากต่อการเข้าต่อสู้ประชิดตัวหนุมานจึงคิดหาวิธีโดยใช้ทรายสาดใส่ตัวบรรลัยกัลป์ จนสามารถจับตัวบรรลัยกัลป์ได้ และในที่สุดก็สังหารบรรลัยกัลป์และตัดหัวมาถวายพระรามได้

กระบวนท่าการต่อสู้ซึ่งเป็นท่ารบพิเศษ เริ่มตั้งแต่หนุมานเข้าต่อสู้กับบรรลัยกัลป์แล้วไม่สามารถจับตัวได้เพราะตัวของบรรลัยกัลป์ลื่น หนุมานจึงต้องสาดทรายเข้าใส่บรรลัยกัลป์เพื่อให้สามารถจับต้องตัวได้และเข้าต่อสู้ในท่ารบท่าที่ 4 จากนั้นบรรลัยกัลป์ถูกถีบล้มลง หนุมาน

ตามใช้เท้าซ้ายเหยียบขาขวายักษ์ มือซ้ายจับหัวบรรลัยกัลป์ มือขวาถือตรีทำท่าเงื้อ จากนั้นก็ฟันลง บรรลัยกัลป์ก็ลุกขึ้นเซเข้าประตูทางซ้าย หนุมานตามไปด้วยและออกมาพร้อมกับหัวของบรรลัยกัลป์

ภาพที่ 137 การต่อสู้ระหว่างหนุมานกับบรรลัยกัลป์

(ที่มา: สูจิบัตรการแสดงโขนชุดปราบโอรสทศกัณฐ์)

ท่ารบพิเศษ ตอน สุครีพ หนุมาน องคต รบกุมภกรรณ (ตอนสุครีพถอนต้นรัง) มีลักษณะเฉพาะด้วยเนื้อหาและจำนวนผู้ทำการต่อสู้จึงจำเป็นต้องศึกษาความเป็นมาซึ่งมีเนื้อหาดังนี้

กุมภกรรณ พญายักษ์ ลูกท้าวลัสเตียนกับนางรัชฎา น้องถัดจากทศกัณฐ์ พี่พิเภก อุปราชแห่งเมืองลงกา ผิวสีเขียว ไม่สวมมงกุฎ มีหน้าด้านหลังอีกสามหน้าเพื่อให้ต่างจากเสนายักษ์ชายาชื่อนางจันทวดี มีสนมเอกชื่อนางคันธมาลี ครั้งแรกออกรบกับสุครีพ กุมภกรรณออกอุบายให้สุครีพไปถอนต้นรัง ณ ทวีปอุดร เพื่อให้หมดแรงไปก่อนโดยหลอกว่าถ้าถอนต้นรังมาได้จะยอมแพ้ สุครีพไม่รู้ทันจึงยอมไปถอนต้นรังเอามาให้ กุมภกรรณไม่รอให้ทันตั้งตัวก็รีบโถมเข้าถีบสุครีพจนเสียท่า แล้วเอาแขนหนีบหัวสุครีพไว้ที่รักแร้พามาจนใกล้กรุงลงกา หนุมานและองคตตามมาช่วยไว้ได้ทัน จนเกิดกระบวนท่ารบพิเศษ

กระบวนท่าการต่อสู้ ซึ่งเป็นท่ารบพิเศษเริ่มจากหนุมานและองคตเข้ามาช่วยสุครีพ โดยดึงเอาสุครีพออกมาจากรักแร้ของกุมภกรรณ แล้วทั้งสาม เข้าต่อสู้พร้อมกัน

ท่าที่ 1 หนุมานและองคตเข้าช่วยสุครีพโดยช่วยกันดึง และถีบกุมภกรรณออกไป สุครีพเหนื่อยจากการที่ไปถอนต้นรังจึงนั่งแล้วให้องคตนวด

ท่าที่ 2 หนุมานเข้ารบ โดยปัดกระบองกุมภกรรณไปทางขวา และทางซ้าย จากนั้นก็ถอนเท้าลงหลังทิศ 3 จีบ 2 มือ ทำท่าเหมือนจะจับแต่แล้วหนุมานก็ล้มตัวลงรอดตัวกุมภกรรณมาอยู่ด้านหลังแล้วรวบแขนทั้ง 2 ข้างจับไว้

ท่าที่ 3 องคตช่วยจับแขนกุมภกรรณด้านหน้า แล้วต่างร้องเรียกสุครีพให้มาช่วยจัดการกับกุมภกรรณ สุครีพก็มัวแต่เต้นดีใจ โดยยกเท้าซ้ายขึ้นกระโดด แล้วยกเท้าขวาขึ้นกระโดด จากนั้นก้ยกเท้าซ้ายขึ้นกระโดดแล้วล้มลง ทั้งสองยังคงจับกุภกรรณอยู่ และเรียกสุครีพให้มาจัดการ สุครีพบอกจับให้มั่นแล้วทำท่านุ่งผ้า จากนั้นก็กระโดดถีบด้วยเท้าขวา ถูกแขนองคตที่จับหลุดออก องคตมาพยุงสุครีพ หนุมานรบท่าปัดกระบอง

ท่าที่ 4 หนุมานกลับมาอยู่ข้างสุครีพ หนุมานเข้ารบกับกุมภกรรณ ผ่าน องคตเข้ารบผ่าน

ท่าที่ 5 สุครีพถีบกุมภรรณ โดย กุมภกรรณทำท่าคว้าจะจับสุครีพ แต่สุครีพหลบซ้ายและขวา ออกมาแล้วถีบหลังกุมภกรรณ จากนั้นก็วิ่งมาหาหนุมานและองคตซึ่งรออยู่ด้านซ้าย (ซ้ายมือผู้แสดง)

ท่าที่ 6 เข้ารบต่อ หนุมานเข้ารบก่อน ตามด้วยองคต สุครีพกำลังนั่งนวดตัวเองอยู่ด้วยความเมื่อยล้า กุมภกรรณกระทืบเท้า สุครีพตกกลัว

ท่าที่ 7 สุครีพหลอกให้ดูนก โดยกุภกรรณจับกระบองจะตีสุครีพ สุครีพจึงหลอกให้ดูนกบนท้องฟ้า กุมภกรรณเชื่อจึงเงยหน้าขึ้นมอง สุครีพดึงเคราแล้ววิ่งหนีกลับไปหาหนุมานและองคต ที่รออยู่ทางด้านขวา กุมภกรรณเจ็บคาง

ท่าที่ 8 สุครีพกลับมาอยู่ข้างหนุมานและองคต

ท่าที่ 9 องคตเข้าจับได้ โดยการรบทำท่าจับกระบองไปทางขวาและซ้าย แล้วจับมือทั้ง 2 ข้างของกุมภกรรณ พร้อมกับเหวี่ยงตัวมาทางซ้าย

ท่าที่ 10 หนุมานเข้าช่วยจับกุมภกรรณไว้ได้ โดยหนุมานเข้าจับทางด้านหลัง แล้วเรียกให้สุครีพเข้ามาช่วยจัดการ สุครีพทำท่าสับหมัดไปมา แล้วเข้าชก แต่พลาดไปถูกหนุมานล้มลง ทำให้กุมภกรรณหลุดจากการถูกจับ องคตเข้ารบ แล้วกลับไปอยู่ด้านเดียวกับสุครีพและหนุมาน

ท่าที่ 11 องคตเข้ามาอยู่ด้านขวา แล้วเข้ารบผ่านหนุมานเข้ารบผ่าน

ท่าที่ 12 สุครีพอยู่ตัวเดียว กุมภกรรณจะตีด้วยกระบอง แต่สุครีพหลบทันหนีมาอยู่ด้านซ้าย

ท่าที่ 13 สุครีพอยู่กับหนุมานและองคตทางด้านซ้าย แล้วหนุมานเข้ารบผ่านองคตเข้ารบผ่าน ในระหว่างที่กุมภกรรณกำลังจ้องมองทางองคต สุครีพก็หลบหนีมาเลย

ท่าที่ 14 สุครีพเต้นเย้ยกุมภกรรณ โดยยกเท้าซ้ายกระโดด วางลงแล้วยกเท้าขวากระโดดวางลง แล้วยกเท้าซ้ายกระโดดล้มลง หนุมานเข้าช่วยพยุงขึ้น

ท่าที่ 15 องคตเข้าจับได้ เข้ารบทำท่าปัดกระบองทางขวาและซ้ายแล้วจับมือทั้งสองข้างไว้

ท่าที่ 16 หนุมานเข้าช่วยองคตจับกุมภกรรณไว้ได้โดยหนุมานจับทางด้านหลัง แล้วเรียกให้สุครีพมาช่วยจัดการ สุครีพทำท่าลับศอกไปมา แล้วศอกลง แต่พลาดไปถูกองคตล้มลงทำให้กุมภกรรณหลุดจากการถูกจับ หนุมานต้องเข้ารบ แล้วกลับไปอยู่ด้านเดียวกลับสุครีพและองคต

ท่าที่ 17 หนุมานกลับมาอยู่ด้านขวา แล้วก็ปรึกษากันว่าจะต้องช่วยกันจับกุมภกรรณพร้อมกันทั้งสามตัว โดยหนุมานเข้ารบทำท่าปัดกระบองขวา ซ้าย และผ่านออกไป

ท่าที่ 18 องคต จับกุมภกรรณทำท่าพลาดเชิง โดยเข้ารบประจันหน้า ปัดกระบองไปทางขวา แล้วกระโดดยกเท้าขวามาวางพาดที่แขนซ้ายกุมภกรรณ พร้อมกับหลบเข่าขวาลง มือซ้ายโอบหลัง มือขวาที่ถืออาวุธขัดกับมือขวาของกุมภกรรณ ในระดับวงสูงแล้วตีอาวุธกระทบกัน

ท่าที่ 19 ก้าวเท้าขวามาข้างหน้าพร้อมกับหันตัวทางขวามา ยกเท้าซ้ายหนีบน่องมือซ้ายเข้าอก มือขวาถืออาวุธตั้งวงล่าง แล้ววางเท้าซ้ายกระโดดยกเท้าขวาวางลงยกเท้าซ้ายแล้ววางลงในท่าหย่อง แล้วปัดอาวุธไปทางขวาจากนั้นก็กระโดดยกเท้าขวาเหยียบที่ต้นขาซ้ายของกุมภกรรณ มือซ้ายโอบหลังตรงสะเอว มือขวาถืออาวุธขัดกับมือขวากุมภกรรณในระดับวงสูง

ท่าที่ 20 สุครีพและหนุมานเข้ารบพร้อมกัน ในระหว่างที่องคตจับกุมภกรรณไว้ สุครีพก็เข้าทางขวามือ สุครีพยกเท้าซ้ายเหยียบขาขวากุมภกรรณ มือทั้ง 2 จับลำตัวแล้วก้มหน้าลงทำกัด ส่วนหนุมานก็เข้ามาเหยียบด้วยเท้าขวา มือซ้ายจับแขนซ้าย มือขวาจับลำตัว แล้วก้มลงกัด

ภาพที่ 138 การต่อสู้ระหว่างสุครีพ หนุมาน และองคต กับกุมภกรรณ
ที่มา : หนังสืออธิบายนาฏศิลป์ไทย

กุมภกรรณถูกรุมเตะเข้าประตูทางซ้าย พญาวานรทั้ง 3 ติดตามไป องคตกระโดดใช้พระขรรค์แทงลงในท่านั่ง หมอบก้มหน้า หนุมานปฏิบัติตามเช่นเดียวกัน และสุครีพก็ตามมาปฏิบัติเช่นเดียวกัน จากนั้นสุครีพก็ดึงหนุมาน และองคตลุกขึ้น สุครีพเข้าไปทำท่าเงื้อต่อสู้ หนุมานดึงออก หนุมานทำท่าเงื้อต่อสู้ องคตดึงออก องคตทำท่าเงื้อต่อสู้ สุครีพดึงออกสุครีพทำท่าเงื้อต่อสู้ หนุมานและองคตผลักสุครีพเข้าไป แล้วกลับมานั่งทำไม่รู้ไม่ชี้ สุครีพเมื่อออกมาเห็นว่าพญาวานรทั้งสองไม่สนใจ แล้วแกล้งตนจึงตบหลัง แล้วก็หันมาเจรจากันว่าตนกลัวความผิดที่ทำงานไม่สำเร็จแล้วยังถูกกุมภกรรณจับไว้ หนุมานกล่าวว่าไม่เป็นไร จะช่วยพูดให้ ดังนั้น จึงออกเดินทางกลับพลับพลาเพื่อไปเฝ้าพระราม

พญาวานรผลัดกันเข้ารบและช่วยกันต่อสู้ อันมีกระบวนท่าพิเศษอยู่หลายท่าด้วยกัน ทั้งท่ารบเดี่ยว รบคู่ และท่ารบพร้อมกันของสามลิง ซึ่งจะต้องใช้ความชำนาญในการแสดงการเข้ารบแต่ละขั้นตอนมีกระบวนท่าเฉพาะ ผู้แสดงต้องทำความเข้าใจ ต้องรู้ว่าเมื่อใดจะเข้าต่อสู้ เมื่อใดจะคอยดูเชิง เมื่อใดจะหนีออก ซึ่งเมื่อได้รับการถ่ายทอดแล้ว จะต้องจดจำให้ได้เป็นอย่างดี

กระบวนท่ารบพิเศษทั้ง 3 แบบ นับเป็นกระบวนท่าที่สำคัญยิ่ง กลเม็ดเด็ดพรายของกระบวนท่าที่ปรากฏ เป็นภูมิปัญญาของปรมาจารย์ด้านนาฏยศิลป์โขนที่คิดสร้างสรรค์ ทำให้การแสดงออกของโขนตัวลิงมีลักษณะเด่นที่แตกต่างจากการแสดงของโขนตัวอื่น

นอกนี้ยังมีในเรื่องของการขึ้นลอยซึ่งโขนตัวลิงจะต้องขึ้นเหยียบตัวยักษ์ขึ้นทำท่า มีหลายกระบวนท่าด้วยกัน สำหรับการขึ้นลอยที่เป็นท่าหลักนั้นมี 2 ท่า ดังนี้

ท่าลอยหนึ่ง เมื่อฝ่ายยักษ์เข้าตีสองครั้งแล้วย่อเหลี่ยมอัด มือขวาที่ถืออาวุธตั้งวงบนมือซ้ายมาจับที่รัดสะเอวของลิง โดยจับอ้อมเอวไปด้านหลัง ฝ่ายลิงใช้เท้าซ้ายเหยียบที่หน้าขาด้านซ้ายของยักษ์ ให้ชิดสะโพก โดยตะแคงเท้า มือซ้ายจับอาวุธ ถีบตัวขึ้นไปยืนบนขายักษ์ ตึงเข่าซ้าย ยกขาขวาหนีบน่อง มือขวาทำท่าเงื้อ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 139 ท่ารบขึ้นลอยหนึ่ง

ที่มา : โปสการ์ดของกรมศิลปากร

ท่าลอยสอง เมื่อฝ่ายยักษ์เข้าตีสองครั้งแล้วย่อเหลี่ยมอัด มือขวาที่ถืออาวุธตั้งวงบน มือซ้ายมาจับที่รัดสะเอวของลิง โดยจับอ้อมเอวไปด้านหลัง ฝ่ายลิงใช้เท้าขวาเหยียบที่หน้าขาด้านซ้ายของยักษ์ ให้ชิดสะโพก โดยตะแคงเท้า มือซ้ายจับอาวุธ ถีบตัวขึ้นไปยืนบนขายักษ์ ตึงเข่าขวา ขาซ้ายเหยียบที่ต้นแขนขวายักษ์

ภาพที่ 140 ท่ารบขึ้นลอยสอง

ที่มา : สำนักจดหมายเหตุแห่งชาติ

นอกจากนี้ยังมีการขึ้นลอยพิเศษอีกหลายท่า เช่น

ท่ารบขึ้นลอยพิเศษเกี่ยวคอ

เมื่อฝ่ายยักษ์เข้าตีสองครั้งแล้วย่อเหลี่ยมอัด มือขวาที่ถืออาวุธตั้งวงบน มือซ้ายมาจับที่รัดสะเอวของลิง โดยจับอ้อมเอวไปด้านหลัง ฝ่ายลิงใช้เท้าขวาเหยียบที่หน้าขาด้านซ้ายของยักษ์ให้ชิดสะโพก โดยตะแคงเท้า มือซ้ายจับอาวุธ ถีบตัวขึ้นไปยืนบนขายักษ์ ตึงเข่าขวา แล้วสอดเท้าซ้ายในช่วงคอยักษ์อ้อมไปด้านหลัง เกี่ยวไว้กับบ่ายักษ์อีกข้างหนึ่ง แล้วพลิกตัวทำท่าป้องอาวุธ เมื่อจะออกจากลอยให้ฝ่ายลิงปล่อยเท้าซ้ายที่เกี่ยวบ่ายักษ์พลิกตัวก้าวเท้าซ้ายลงพื้น ย่อเข่า ให้มือทั้งสองเท้าลงที่พื้น ขณะที่เท้าขวายังพาดอยู่ที่ขายักษ์ ฝ่ายยักษ์รูดมือลงมาจับที่ข้อเท้าขวาของลิง แล้วพลิกตัวทำท่าเตะด้วยเท้าขวา พร้อมกับฝ่ายลิงทำท่าสะอึกตัวขึ้น ใช้มือซ้ายรับเท้าขวาของยักษ์ มือขวาที่ถืออาวุธยันกันไว้ แล้วทำท่าเลาะตีออก

ภาพที่ 141 ท่ารบขึ้นลอยพิเศษเกี่ยวคอ

ที่มา : สูจิบัตรการแสดงนาฏศิลป์ไทยอาเซียน

ท่ารบพิเศษหกฉีก เป็นการต่อสู้ระหว่างหนุมานกับพญายักษ์ ซึ่งหนุมานจะต้องตีลังกา มือแตะพื้น ฝ่ายยักษ์รับขาทั้ง 2 ข้างฉีกถ่างออก หนุมานจะต้องดันหลังเงยหน้า จนฝ่ายยักษ์ดันส่งเท้าลงไป หนุมานนั่งลงกับพื้น ยื่นปลายเท้ามาทางยักษ์ ฝ่ายยักษ์ตามมาเหยียบบ่าลิง พร้อมกับถีบฝ่ายลิงม้วนหลังขึ้นมา แล้วม้วนหน้าหนีมาทางพระราม ฝ่ายยักษ์พลิกตัวกลับมาไล่ตี

ภาพที่ 142 ท่ารบพิเศษหกฉีก

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากนายภิเษก วรศะริน

ท่ารบขึ้นลอยบ่า จะใช้เฉพาะลิงโล้นคือหนุมาน เมื่อเข้าตีสองครั้งแล้วยักษ์ย่อเหลี่ยมเตรียมรับลอย ฝ่ายลิงใช้มือทั้งสองจับรัดสะเอวของยักษ์ทั้งด้านหน้าและด้านหลัง ขณะที่ยักษ์ก็สอดมือซ้ายเข้าจับรัดสะเอวด้านหน้าของลิงไว้เช่นกัน แล้วลิงใช้เท้าซ้ายเหยียบปลายเข่ายักษ์ถีบตัวขึ้นโดยให้บ่าวางอยู่บนบ่ายักษ์ ยกเท้าขี้ขึ้นงอเข่า

ภาพที่ 143 ท่ารบขึ้นลอยบ่า

ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารบขึ้นลอยพิเศษเหยียบบ่า จะใช้กับยักษ์ที่ถือหอกเป็นอาวุธ เพราะลิงจะจับหอกเพื่อพยุงตัวไว้ได้ดีกว่าศร วิธีปฏิบัติ เมื่อยักษ์ย่อเหลี่ยม ลิงใช้เท้าขวาเหยียบชิดสะโพกซ้าย ลักษณะการขึ้นคล้ายลอยสอง แต่ใช้เท้าซ้ายเหยียบบนไหล่ซ้าย ใช้มือทั้งสองจับด้ามหอกของยักษ์ให้มั่น ทรงตัวด้วยเท้าซ้าย โดดกระดกเท้าขวาขึ้น เป็นลักษณะกระดกเสี้ยว ยักษ์ใช้มือซ้ายจับเข่าลิงดันขึ้นรองพยุงไว้ ซึ่งลิงจะต้องทรงตัวให้ดี

ภาพที่ 144 ท่ารบขึ้นลอยพิเศษเหยียบบ่า
ที่มา : ผู้วิจัย

3.7 การฝึกตีบทกระทู้

องค์ความรู้ของกระบวนท่าในการตีบทกระทู้ของโขนตัวลิง มีความสำคัญอย่างยิ่ง เป็นการเจรจาระหว่างสองฝ่าย ซึ่งผู้แสดงจะต้องทำตามบทให้กระชับตามบทประพันธ์ หรือที่เรียกว่าการตีบทแตก การแสดงโขนในปัจจุบันตัดบทกระทู้ออกไปมาก เพราะการแสดงในปัจจุบันเน้นบทร้องเป็นสำคัญ และยังมีการกำหนดระยะเวลาในการแสดงให้กระชับขึ้น ทำให้กระบวนท่าที่ใช้ในการตีบทขาดหายไป ความสำคัญของบทกระทู้และกระบวนท่าการตีบทนั้นเป็นภูมิปัญญาของครูนาฏยศิลป์โขนแต่โบราณ การประพันธ์ถ้อยคำสัมผัสให้สอดคล้องกับเนื้อหาสาระที่เรียกว่ากระทู้นี้มีการสืบทอดมาแต่โบราณ ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างบทกระทู้ที่สำคัญที่มีการกำหนดกระบวนท่าไว้อย่างงดงาม ดังนี้

บทกระทู้ตอนนางลอย ฉบับหมื่นพากย์ฉันทวัจน์
บทกระทู้ตอนตีทัพพระลักษมณ์ ฉบับหมื่นพากย์ฉันทวัจน์
บทกระทู้ตอนหนุมานอาสา (ตีทัพพระลักษมณ์) กรมศิลปากรปรับปรุง
ตัวอย่างบทกระทู้ตอนนางลอย
(ฉบับหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ เล่ม 1, จัดพิมพ์ขึ้นใหม่ 2508 , 61 คงอักขระเดิม)

สมเด็จพระรามาอาลัย สำคัญพระทัยว่ามเหสี ก็เข้าประคองซากศพผีไว้บนตัก พลางพินิจพิศพักตร์แล้วรับขวัญร่ำพันว่า โอ้โอ่อนิจจาไม่พอที่จะสิ้นชีวิต เสียแรงที่พยายามตามติด คิดข้ามมหรนพมารบยักษ์ ยังมิทันไรพระน้องรักก็มาวอดวาย ยิ่งคิดยิ่งแค้นแสนเสียดายไม่วายเศร้า จะหาไหนได้เหมือนเจ้านี้ยากนัก ว่าพลางทางก็ซบพักตร์ลงกรรแสง จนสุดแรงกำลังเธอก็ผอยพับลงกับพระทรวงนาง ฯ โอด ฯ

สมเด็จพระหริวงศ์ ทรงโศกาตั้งแต่เช้าจนเที่ยงเพียงวายปราณ พอเหลือบเนตรเห็นหนุมานก็คิดถึงทานบน แต่สุดที่จะทนด้วยแสงอาทิตย์ จึงเปลื้องพระภูษาทรงลงปิดพระศพนางแล้วค่อย ๆ ประคองวางลงไว้บนหาดทราย องค์พระนารายณ์ก็ขึ้นประทับยับยั้ง ที่ร่มรังริมฝั่งสมุทไทย ฯ เสมอ

สมเด็จพระทรงสังข์ กำลังกริ้วนิ่วพระพักตร์กวักพระหัตถ์ตรัสเรียกหนุมาน ว่าเฮ้ยเจ้ายอดทหารตัวดีเข้ามานี่หน่อยหรือออเจ้า นี่เป็นกะไรเมื่อกูใช้ให้เอาแหวนกับผ้าไปให้เจ้าสีดายังเมืองมาร เองได้หักหาญต้นพฤกษาฆ่าลูกเขาเผาลงกา เมื่อเองกลับมาแจ้งความเราตามเรื่อง เราก็แค้นเคืองได้คาดคั้น ว่าทศกรรฐ์มันจะเจ็บใจ เพราะว่าเราเองไปทำหักหาญ มันจึงได้คิดการฆ่าสีดาแก้แค้นมาอย่างนี้ กูได้ว่ามาแต่เดิมที เองก็ได้ให้ทานบนไว้ เฮ้ยมี่ใครมานอนตายอยู่อย่างนี้ เจ้าสีดานารีหรือมิใช่หวะไอ้หนุมาน ฯ

วายุบุตรสุดจะกลัว ตัวหลอบหมอบติดดินสิ้นความคิด พลางแลเล็งเพ่งพินิจดูศพนางนึกว่าที่ไหนทศกรรฐ์มันจะล้างให้สิ้นชีวัน ด้วยมันรักสักกะลันต์สักแสนเท่า จะดุกะเรวะรากซากศพเล่าก็ยังเชาวลิต ชะรอยราพรูปนิมิตเป็นแน่ละ คิดพลางทางทูลพระจักรพงศ์ ขอเดชพระผู้ทรงราชปักษี ด้วยทศพักตร์ตนนี้สิมันรักสำผัส ไหนจะห่าสุดหรัดผิดตำหรับ ปัญญายักษ์หลักลึกลับคิดหลายเลห์ ทำอุบายถ่ายเทมาตัดศึก ข้าพระบาทมาตริตรึกพิเคราะห์ใคร่ เห็นจะเป็นแยบกลในดอกพระเจ้าค่ะ ฯ

เหม่ไอ้หนุมาน ทำไม่มึงจึงว่าขานว่ามิใช่นางสีดา นัยน์ตากูก็เห็นประจักษ์ อีกทั้งนรลักษณ์ก็จำได้สิ้นทั้งอินทรีย์ ผ้าก็ผืนนี้ ธำมรงค์ก็วงนี้ที่เองเอาไปให้ เองยังขืนว่ามิใช่นางสีดาหรือเจ้าสวาเห็นเป็นอย่างไร ก็จงว่าออกไปเถิดออเจ้า ฯ

พี่ย่ะค่ะ พระภูษาก็ผืนนี้ พระธำมรงค์ก็วงนี้ แต่ข้าพระบาทมาตริตรึกโดยอุบายอันความจริงพลับพลาพระนารายณ์อยู่ด้านเหนือวาริน อันลงกาธานินทร์สิอยู่ด้านใต้ อนึ่งชลชลาไสยหรือก็ไหลเชี่ยว ไหลส่งลงฝ่ายเดียวเชี่ยวโชนคว้าง อันกะเรวะรากซากศพนางนั้นนิดหนึ่ง เท่านี้ไหนจะลอยทวนวีขึ้นมาได้ ข้าพระบาทมาคิด ๆ ดูก็ยิ่งสงสัยเจียวละพระเจ้าค่ะ ฯ

ชะไอ้ช่างแก้ ว่ากระแสไหลส่งลงฝ่ายเดียว โดยมิได้กระฉอกหวนทวนเคี่ยวกลับขึ้นมา เฮ้ยถ้าปะเป็นเวลาเกิดพายุใหญ่ ครั้นคลื่นลื่นระดมลมจัด เข้าละลอกจัดเข้าสักสามทีซากผีมันจะไม่มาค้างอยู่ที่นี่หรือหวะเจ้าหนุมาน ฯ

วายุบุตรสุดจะแก้ แทบจะแพ้กระทู้ซัก จึงกราบทูลพระหริรักษ์ว่าโปรดเกล้า อันกะเวาะรากซากศพนั้นเน่าพุพอง จึงจะสามารถลอยเลื่อนล่องขึ้นมาเหลือหลังวาริน นี่ศพหรือก็ยังไม่มีกลิ่น จะลอยขึ้นเหนือหลังวารินกะไรได้ ขอพระองค์ทรงครวญใคร่ดูให้ดีเถิดพระเจ้าค่ะ ฯ

ชะไอ้กระต่ายสามขาว่าเถียงนายหมายทะเลาะ จำเพาะจะเปื่อยเน่า เฮ้ยทศกรรฐ์เขาก็เป็นเจ้าอันสูงศักดิ์ เขาจะเข่นฆ่านงลักษณ์ให้สิ้นชีวา แล้วจึงใช้ให้พวกยักษ์เอาซากศพมาทิ้งไว้ที่นี่ ฉะนั้นซากผีมันจะทันเปื่อยเน่าหรือหวะไอ้หนุมาน ฯ

ลูกลมก้มหน้าทำตาปลก ถูกกระทู้ซักสลักอกอยู่อัดอั้น แทบจะสิ้นสติตัวสั่นดังผีสิง จึงถวายบังคมก้มหน้านิ่งอยู่นมนาน พอคิดได้โดยอาการก็ทูลแก้ ว่าเดชะพระกระแสร์ไม่เห็นสม แม้นยักษ์มันจักพิฆาตข่มฆ่าพระภควดี รอยพิฆาตฟาดฟันตีตามสกล ก็ประจักษ์แก่ตาคนคมอาวุธ นี่จะหาฟกช้ำชำรุดก็ไม่มี อนึ่งกะเวาะรากซากศพผีที่วายวาง เหมือนกับคนนอนหลับลืมตาค้างอย่างไม่ตาย ข้าจึงคิดเห็นว่าเป็นอุบายของพวกสัตบาป มันมาทำล่อลวงพระองค์เพื่อให้หลงพิลาปดอกพระเจ้าค่ะ ฯ

ชะน้อยหรือไอ้เจ้าเล่ห์เถียงนายหมายชนะ เฮ้ยนี่แน่วะทศกรรฐ์นั้นเล่า เขาเป็นจอมจุลจักร เขาจะเข่นฆ่าเจ้านงลักษณ์ด้วยเครื่องศาสตรา ก็กลัวว่าจะเสียสง่าคมอาวุธไม่ต้องการ เขาจึงใช้ให้พวกยักษ์พนักงานแต่งสุวรรณภาชน์ใส่ยาพิษ เจ้าดวงจิตรไม่รู้คงเสวยจึงเลยสิ้นชีวีแล้วก็บาดแผลมันจะมีมาแต่ไหน อนึ่งคำโบราณท่านก็ว่าไว้แต่ไรมา ว่าผีตายลืมตาเป็นห่วงญาติเจ้าสีดาสิเจ้าแสนพิศวาสอยู่ในเรา เจ้าจึงทำมาให้เห็นเป็นอย่างนี้ ซึ่งเองว่าไม่ใช่สีดานารีนั้นไฉน หรือเองจะคิดอ่านสถานไรจึงจะเห็นประจักษ์แก่ตาพวกวานร ว่าจะเป็นสีดาดวงสมรหรือพวกยักษ์ เจ้าจงว่าออกไปให้เราแจ้งประจักษ์หน่อยหรือเจ้า ฯ

หนุมานชาญฤทธิ เห็นพะจักรีค่อยคลายความกริ้วกราด จึงกราบทูลพระนารายณ์ธิราชว่าโปรดเกล้า ตามธรรมดาคนทั้งหลายเล่าเมื่อรับประทานซึ่งยาพิษ อันโลหิตย่อมไหลตามไรฟันและขุมขน อีกทั้งผิวสกลก็หมองคล้ำดำทุกอย่าง นี่ข้าพระพุทธเจ้าดูศพนางก็เห็นงามดี ดูเหมือนอย่างกับนารีที่บรรทมหลับกับไสยาสน์ ข้าพระบาทจึงว่ามิใช่องค์พระภควดี ถ้าจะชันนะสูตรซากผีให้แจ้งประจักษ์ใจ จะต้องขอวานรพลไพร่ให้ทำเชิงตะกอนทอนฟืนวาง แล้วจึงยกเอาศพนางขึ้นใส่ในอัคคี ถ้าเป็นองค์พระภควดีก็คงม้วยไหม้ ถ้าเป็นเลห์กลแล้วคงทนไฟอยู่ไม่รอดแล้วก็คงจะเล็ดลอดหลบหลีกหนี ขึ้นไปตามเปลวอัคคีเป็นแม่นมั่น ข้าพระบาทก็จะพยายามจับตัวมันให้จงได้เจียวละพระเจ้าค่ะ ฯ

บทกระทู้ ตอน ตีทัพพระลักษณ์ (ฉบับหมื่นพากย์ฉันทวัฒน์ เล่ม 2 , จัดพิมพ์ขึ้นใหม่ 2508 , 130 คงอักขระเดิม)

หณุมานชาญฤทธา ยืนรัจถาอยู่ท่ามกลางหว่างโยธี แลเขม้นเห็นพระศรีอนุชายกพหลพลโยธามาชิงชัย มานิ่งนึกตรึกไตรในวิญญา แม้นจะขับพลโยธาเข้าชิงชัย ถ้าพวกยักษ์นั้นไซร้วายชีวี ท้าวทศษีจะสงสัย ถ้าพลกระบี่เจ็บป่วยไปไม่เป็นการ สมเด็จพระอวะตารจะโกรธา จำจะพจนามีให้พวกจัตุรงค์นั้นสงสัย แล้วมีวาจาว่าไปเฮ้ยอ้ายเราชาวลงกาใครมาบ้างวะ ฯ ติดจำอวด ฯ

หณุมานชาญศักดา สนทนากับข้าราชการพลาง ทางขยับจับศรทรงโจนลงจากราชรัถถา เข้าโจมตีวานรย่นจนหน้ารถพระศรีอนุชา ทำโบกหัตถ์ให้หน้าหมู่กระบี่ ตนใดรู้ทีก็หนีไปที่ไม่รู้ก็วิ่งเข้าชิงชัยกับหณุมาน ฯ เชิด ฯ

หณุมานชาญศักดา ทำโกรธาถาโจมคลุกคลี ตีตวาดฟาดถูกดินมิให้กระบินนั้นเจ็บช้ำ แกล้งทำตะคอกขู่หมู่ลิงวิ่งกระจาย ถือศรกรายทำบึ่งปั้นคันหัวเข่าเกาแข้งแกล้งเย้ยเปรยไถลปราสัยทัก ยักคออ้อเจ้าลักษมณ์ดอกหรือเป็นนายพล ยกออกมาประจนกับตัวเราอยู่ดูเบานะท่านในการศึก จงตรองตรึกดูให้จงดี ถ้าไม่รู้ที่จะเสียการ เราคือหณุมานเป็นยอดทหารชาญศักดา จะมาลองดีกับพระศรีอนุชา คงได้เห็นฤทธากันในวันนี้และหนาพระลักษณ์

พระลักษณ์ฟังกำลังเคือง เยื้องขยับจับพระแสงศร น้องพระสี่กรขยั้นยั้งตั้งสติทรงดำริห์ว่าอ้ายนี่ชิมีรับสั่งให้อาสา หรือจะเป็นกลมายามาล่อลวง จำจะตอบดุให้รู้ท่วงทีกิริยาจึงยกหัตถ์ดัชนีขึ้นชี้หน้าว่าเหม่หณุมาน กูดูอยู่นมนานก็เต็มแปลกแรกยกออกมาคิดว่าใคร ต่อเข้ามาใกล้จึงรู้จัก เหตุไฉนไปตีประจบคบยักษ์ทำฮักฮึก ยกเป็นขบวนศึกไม่เกรงกลัวทั้งตัวเป็นนายทัพ กลับตีจลาจลพวกพลลิง เฮ้ยนี่มันจะเป็นขบถเสียจริงๆ หรือหวาอ้ายหณุมาน

หณุมานฟังพระลักษณ์มาซักถามที่เคลือบแคลง จึงแกล้งกล่าวกลบความว่า ชะเจ้าลักษณ์ช่างซักถามออกมาได้ ใครเล่าเขาจะทรหดอดเหนียวเคี่ยวปล้ำทำการอาสาเหมือนตุลารักษ์เจ้าจนข้าวเช้าเป็นข้าวค่ำ ยิ่งทำก็ยิ่งไม่ดี มีแต่จะเคี่ยวเข็ญขมฆ่าไม่ปราณีราวกับเขาตีมาจากทัพ หนึ่งคำโบราณท่านย่อมว่า คับที่นั้นอยู่ได้คับใจนั้นอยู่ยาก เราจึงบั่นบากมาเข้าด้วยเจ้าลงกาจงพิจารณาดูเถิดเจ้าลักษณ์ ฯ

เหม่ไอ้หณุมาน ช่างว่าขานออกมาได้ไม่อายปาก เมื่อเองอยากกินแต่ลูกยอจึงสอพลอเข้าไปตีประจบคบยักษ์เพราะรักยศ ลืมน้ำพิพัฒเสียหมดสิ้นนินทาว่าร้ายท้ายประจาน เฮ้ยทำเนียนเป็นข้าราชการ แห้งเหี่ยวเปรี้ยวกลืนจึงจะดี ซ้ำหาวอะไรครูกับศิษย์ผิดแล้วก็ต้องตี ดีแล้วก็ต้องชม ซึ่งท่านบริภาษพิฆาฏข่ม เพราะว่าอารมณ์ท่านเป็นพาลทำการกำเริบนักเพราะรักจึงได้ขู่เพราะเอ็นดูท่านจึงได้ว่า อันวานรในพลับพลาใครจะโปรดเหมือนตัวท่านวันเมื่อทะเลาะกันกับนิลพัฒ ท่านก็ทรงกำจัดให้เหมือนใจนึก ยังไม่รำลึกถึงคุณที่ทรงพระการุณนั้นเหลือแสน กลับแคะ

แค่นเอาชั่วขึ้นพาที อ้ายความดีซิเองไม่เอาขึ้นมาว่า เฮ้ยถึงจะนินทาก็ว่าบ้างไว้บ้างเถิดหวาอ้ายหณุมาน ฯ

ชะเจ้าลักษมณ์เจ้าอย่าพักพูดดีตีประจบกลบเนื้อความ พระรามพี่ท่านซิร้าย เจ้าเป็นน้องชายอย่ามาพูดแก้ตัวใครเล่าเขาจะรักชั่วสักกี่คน แต่ตัวเราสู้อดทนกลืนเปรี้ยวเคี้ยวจนเข็ดฟัน วันเมื่อทะเลาะกันกับนิลพัฒพี่ท่านก็จำกัดเอาทานบนขนศิลา แม้นไม่แล้วในสามวันจะบั่นเกศาเสียบประจาน มีแต่จะพาลเอาผิดถ้าขืนอยู่ต่อไปแม้นพลาดลงก็คงสิ้นชีวิต หน่อยหนึ่งก็พาลเอาผิดนิดหนึ่งก็ปองฆ่า เราจึงมาเข้าด้วยเจ้าลงกา ได้ออกศึกรับอาสาทำราชการ ทรงประทานสารพัดกั้นเศตวฉัตรพัดวาลวิชนี กินพานพระศรีขี่รถมณีนพรัตน์ มีเครื่องทรงสำหรับกษัตริย์ทุกสิ่งพร้อมเป็นจอมพล ทรงเครื่องต้นมงกุฎทองฉลองบาท ถือศรศาสตร์อาญาสิทธิ์ว่าที่ลูกเธอเสมอเจ้าอินทรชิตเป็นสิทธิ์ขาด ได้ว่าที่พญามหาอุปราชอุดมยศ มอบสมบัติให้หมดทั้งลงกา เมื่อเราอยู่นพลับพลาได้แต่ผ้าชุบอาบเหม็นสาบเสียเต็มทน แต่ความอดทนสู้ข่มขืนกลืนกิน เรารู้รสเสียหมดสิ้นแล้วหนาเจ้าลักษณ์ ฯ

เหม่อ้ายปากกล้าเจรจาอย่างทารก มึงเหมือนมะพร้าวตื่นดก กระยาจกตื่นมีได้ดีไปสักกี่วันพลันวิบัติ เพราะความสัตย์เองไม่ถือซื่อตรงจงรัก หนักก็ไม่เอาเบาก็ไม่สู้กตัญญูก็ไม่มี ได้ดีไปแต่ผู้เดียวเหลียวหน้าไม่เห็นญาติ ชาติอ้ายไม้ปลายด้วน ยังจะท้าคารมชมว่าสำนวนฝีปากถากเอารางวัล เมื่อตัวเองไม่คิดถึงซึ่งพระกรุณา ตรัสไว้ว่าถ้าเสร็จศึกในลงกา จะมอบสมบัติวัณท์ให้กึ่งครึ่งพระนคร เมื่อตัวของเองรีบร้อนด่วนได้ใจเร็วไปก่อนการ หณุมานดีแต่จะสุกเอาเผากินฉลาดแต่ข้างปลอกปลิ้นลิ้นตะหวัดอวดรู้ ถึงจะนินทาก็คิดดูเถิดวะหณุมาน ฯ

น้อยหรือพระลักษณ์ ท่านอย่าพักพูดปากหวาน เอาน้ำตาลเข้ามาทาไว้ปลายลิ้นขอทีเถอะที่พี่ท่านจะให้สมบัติแก่เรา ต่อแต่ศึกนึกเอาแต่ลมเปล่าเหมือนจับเงาในกระจก ชื้นกบนปลายไม้ มีแต่จะพูดปะเหลาะใช้ไม่เหมือนยังว่า เราซื่อตรงหลงอาสาแม้นมรณาก็ตายเปล่า เขารู้เท่าเสียแล้วว่าคตปดกลับเป็นดีมีแต่จะไพล่เผลอยกตัวขึ้นเหนือลม เฝ้าแต่จะขู่ข่มเคี่ยวฆ่า เราจึงมาเข้าด้วยเจ้าลงกา ทรงพระกรุณาชุบเลี้ยงเราถึงที่ดีกว่าพี่ท่านนักนะเจ้าลักษณ์ ฯ

เหม่อ้ายหณุมาน ตัวท่านช่างตื่นยศหยิ่งเหมือนกิ้งก่าได้ทองทาหัวสมองทำปั้นปึ่งทะลึ่งยกยศคดอยู่ในกำเนิดเกิดแต่ในสันดาน กลับมาว่านายนี้ปากหวานพูดปะเหลาะใช่หมายจะใคร่ได้สมคะเน ชาติอ้ายเสเพลไม่ถือมั่น พลันวิบัติเพราะความสัตย์เองไม่ถือ แต่ก่อนไรก็ไม่มีใครเขานับซึ่งถือหน้า ต่อเข้ามาเป็นข้าพระทรงครุฑชุบเลี้ยง ชื่อเสียงได้โด่งดังตั้งให้เป็นพระยายอดทหารข้าราชการก็เกรงสิ้น เฝ้าแต่จะลบหลู่ดูหมิ่นนินทาเจ้า เรากับเบี้ยไม่พอปากหากว่ากูไม่ได้อาญาสิทธิ์คิดว่าคนอื่น ถ้าหาไม่ไหนมึงจะคืนไปลงกา ก็ตามทีแต่มึงจะว่าเถิดวะอ้ายหณุมาน ฯ

หณุมานชาญศักดา เมื่อเริ่มเจรจานั้นเกินเจ้า ให้มึนเมาปวดเศียรเวียนศีรษะ จึงดำริห์ว่าชิชะพระร่มเกล้าจอมโลกา แต่พระอนุชานอนอยู่แนบข้าง ยังไม่ว่างพระทัยให้รู้ถึงสาม กลัวสงครามจะไม่สมดังปรารถนา ควรอยู่แล้วที่กูจะเป็นข้าจนคุ้มวันตายพลางเหลียวดูพระสุริฉายเห็นอัศฎงค์ จึงแกล้งกล่าวมีให้พวกจตุรงค์นั้นสงสัยแล้วจึงมีวาจาปราสัย นี่แน่เจ้าลักษณ์หากว่าจวนจะพลบค่ำถ้าหาไม่จะจับจำใส่ท้ายรัถถาไปถวายเจ้าลงกา ยังกองทัพ ว่าพลางทางกลับมาขึ้นรถโบกธงเลิกทศโยธา กลับหลังเข้าพระนครลงกา บัดนี้ เชิด ฯ

บทกระทู้ตีทัพพระลักษณ์ (บทโขน ชุด หนุมานอาสา กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ ,2495 – 27)

คำแหงหนุมาน ถือศรจะรอนราญประจัญจด หัวเราะร่าอยู่หน้ารถองค์พระลักษมณ์ แกล้งย่อตนย่นพักตร์ทำพงักพงึก คันหัวเข่าเกากึกยักคอกัก ทำท่าก่อร่อร้องว่าอ้อพระลักษมณ์ดอกหรือเป็นนายพล ยกออกมาประจญกับตัวเรา อย่าดูเบาเลยนะท่านในการศึก จงตรองตรึกเสียให้ดี พลาดท่าเสียทีจะเสียการ เราคือหนุมานชาญเดชา จะมาลองดีกับพระศรีอนุชาในวันนี้ คงจะได้เห็นฤทธิ์กันแน่ละ นะพระลักษมณ์ ฯ

พระลักษมณ์สุริยวงศ์ ได้ทรงฟังกำลังเคือง เยื้องขยับจับพระแสงศร แล้วพระภูธรมาขยับยั้งตั้งสติ ทรงพระดำริว่าอ้ายนี่ มีรับสั่งใช้ให้อาสา หรือจะเป็นกลมายามาล่อลวง จำจะตอบขู่ดูทีท่วงกิริยา จึงยกพระหัตถ์ดัชนีขึ้นชี้หน้า ว่าเหม่ ! อ้ายหนุมานกูแลดูอยู่นมนานจนเต็มแปลก เมื่อแรกยกออกมานึกว่าใคร ครั้นเข้ามาใกล้จึงรู้จัก เหตุไฉนไปตีประจบคบยักษ์ทำฮักฮึก ยกมาเป็นขบวนศึกไม่เกรงกลัว ตั้งตัวเป็นนายทัพกลับจลาจลตีพลลิง เฮ้ย ! นี่จะเป็นขบถเสียจริง ๆ เจียวหรือวะหนุมาน ฯ

หนุมานชาญฤทธี เห็นน้องพระจักรีดำรัสถามความเคลือบแคลง จึงแกล้งกล่าวกลบความ ว่าชะ! น้อยหรือพระลักษมณ์ช่างซักถามออกมาได้ไม่อายปาก ก็ใครเล่าเขาจะอยากทรหดอดเหนียว เคี่ยวปล้ำทำการรับอาสา ชาวโลกในภายหน้าจะตำหนิติประจาน ว่าทำดีเยี่ยงหนุมานแล้วไม่ได้ดี รับราชการขันอาสามาด้วยภักดี บำเหน็จก็ไม่มีดีแต่หลอกใช้ ปากปราศรัยน้ำใจเชือดคอ ต่อหน้าแล้วทำดี ได้ทีก็คิดหักล้างนั่งประจาน เหมือนคำโบราณท่านย่อมว่า คับที่พออยู่ได้คับใจแล้วอยู่ยาก เราจึงได้บั่นบากมาเข้าด้วยเจ้าลงกา จงพิจารณาดูเถิดนะพระลักษมณ์ ฯ

เหม่ ! อ้ายหนุมาน ช่างว่าขานออกมาได้ไม่อายปาก เพราะเองอยากกินแต่ลูกยอจึงสอพลอตีประจบคบยักษ์เพราะรักยศ แสร้งลืมน้ำพิพัฒน์สัตยาเสียหมดจนสูญสิ้น เฝ้าลบหลู่ดูหมิ่นนินทานายป้ายประจาน เฮ้ย ! ธรรมเนียมเป็นข้าราชการ แห้งเหี่ยวเปรี้ยวกลืนจึงจะดี สำมะหาครูกับศิษย์ผิดแล้วต้องตีดีแล้วต้องชม ท่านบริภาษพิฆาตข่ม เพราะอารมณ์เองเป็นพาลทำการกำเริบนัก เพราะท่านรักจึงได้ขู่ เพราะท่านเอ็นดูจึงได้ว่า อันวานรในพลับพลา ใครจะได้รับ

การุณเหมือนหนึ่งตัว ยังไม่รู้สำนึกหัวเอาความชั่วขึ้นมาชี้ ส่วนความดีถมไปไม่เอามาว่า เฮ้ย..... ถึงจะนินทาก็ว่าบ้างไว้บ้าง เถิดวะหนุมาน ฯ

หนอยแน่พระลักษมณ์ อย่ามาพักพูดดี ตีประจบกลบเนื้อความ พระรามพี่เจ้าซิร้าย เจ้าเป็นน้องชายอย่ามาพูดแก้ตัว ใครเล่าเขาจะรักชั่วหามเสาไปสักกี่คน เราสู้เงือดงดอดทนกลืนเปรี้ยวเคี้ยวจนเข็ดฟัน จึงหวนจิตคิดบากบั่นมาเข้าด้วยเจ้าลงกา ออกศึกรับอาสาทำราชการท่านโปรดประทานเราสารพัด ทั้งเศวตฉัตรและพัดวาลวิชนีได้กินทั้งพานพระศรีขี่รถมณีนพรัตน์ มีเครื่องทรงสำหรับกษัตริย์ทุกสิ่งพร้อม เป็นจอมจตุรงค์ เครื่องต้นเครื่องทรง มงกุฎทอง ฉลองพระบาท ถือศรศาสตร์อาญาสิทธิ์ ว่าที่ลูกเธอเสมอด้วยอินทรชิตเป็นสิทธิ์ขาด เทียบตำแหน่งมหาอุปราชผู้เรืองยศ ทรงมอบสมบัติให้เราหมดทั้งลงกา เมื่ออยู่ในพลับพลาได้แต่ผ้าชุบน้ำอาบเหม็นสาบเต็มทน ก็เพราะความจนขมขืนกลืนกิน เขารู้รสหมดสิ้นแล้วละ นะพระลักษมณ์ ฯ

เหม่ ! อ้ายหนุมาน เขารู้เช่นเห็นสันดานเองแต่เดิม อวดฮึกเหิมทำจองหองหยิ่งผยองว่ายิ่งใหญ่ ถ้าพระเชษฐาไม่เอามาเลี้ยงไว้เจ้าก็คือลิงป่า อวดโอหังเจรจาประหนึ่งเราไม่รู้ทัน อันตัวเจ้าเป็นดังทารก เหมือนมะพร้าวตื่นดก ยาจกตื่นมี ใครวะค้ำจุนให้มึงได้ดีจนลือนาน มิใช่องค์พระรามเชษฐาเราหรือไฉน อันยศยักษ์หรือจะอยู่ได้สักกี่วัน พลันจะวิบัติ ความสัตย์มึงไม่ถือไม่ซื่อตรงจงรัก หนักกลับไม่เอา เบาก็ไม่สู้ กตัญญูก็ไม่มี ถือดีไปแต่ผู้เดียว เหลียวไม่เห็นญาติชาติอ้ายไม้ปลายด้วน ยังมาท้าคารมข่มสำนวนว่าตนดี ตีฝีปากถากเอารางวัล ตัวของเองนั้นไม่ระลึกถึงคุณคน เพราะตัวของตนสัญชาติพาล เจ้าหนุมานดีแต่จะสุกเอาเผากิน ฉลาดแต่ปลอกปลิ้นลิ้นตะกวดอวดรู้ เฮ้ย ! ถึงจะนินทาก็ลองคิดดูบ้างเถิดวะ อ้ายหนุมาน ฯ

หนุมานชาญศักดา เมื่อเจรจาล่วงเกินเจ้า ให้มืนเมาปวดเศียรเวียนศีรษะ จึงมาตริตรึกนึกว่าเดชะพระร่มเกล้าจอมโลกา แม้แต่พระอนุชานอนอยู่แนบข้าง พระองค์ก็มิได้ไว้วางพระทัยให้รู้ถึงหูสาม เกรงว่าการสงครามจะไม่สำเร็จสมปรารถนา ควรแล้วที่กูจะเป็นข้าคุ้งวันตาย ดำริพลางทางเหลียวดูพระสุริฉายเห็นอัสดง จึงแกล้งกล่าวมิให้หมู่จตุรงค์นั้นสงสัย มีวาจาว่าไปว่านี่แน่พระลักษมณ์ นี่หากว่าเย็นนักจวนจะพลบค่ำหาไม่แล้วจะจับจำเอาตัวใส่ในท้ายรถ นำไปถวายจอมลงกาผู้เรืองยศเสียทั้งกองทัพ ว่าพลางสั่งให้กลับทั้งพลไกร คืนเข้าลงกาเวียงชัย บัดนี้ ฯ

บทกระทู้ทั้ง 3 ตอน อันได้แก่ บทกระทู้ตอนนางลอย ฉบับหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ บทกระทู้ตอนตีทัพพระลักษมณ์ฉบับหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ บทกระทู้ตอนหนุมานอาสา(ตีทัพพระลักษมณ์) กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ บทกระทู้ทั้ง 3 บท โบราณาจารย์นาฏยศิลป์โขนประดิษฐ์กระบวนท่าไว้อย่างงดงาม แต่ในปัจจุบันไม่มีการจัดแสดงการตีบทกระทู้นี้เลย บทกระทู้ฉบับหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ เป็นบทเก่าที่หายาก ผู้วิจัยนำมาเป็นข้อมูลในการศึกษาโดยคงรูปศัพท์ตามต้นฉบับเดิมไว้ หมื่นพากย์ฉันทวัจน์เดิมชื่อ เปียก อุยยานงาม เป็นคนจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เข้ารับ

ราชการเป็นพนักงานเจรจาโขนหลวงในกรมมหรสพ ต่อมาได้รับพระราชทานบรดาศักดิ์เป็น หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ เมื่อวันที่ 29 ธันวาคม พุทธศักราช 2465 หมื่นพากย์ฉันทวัจน์เป็นผู้ที่มีความรู้นับเป็นพหูสูตรทางการพากย์และเจรจาโขน การถ่ายทอดความรู้ในการตีบทกระทู้นี้ ผู้เรียนจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องท่องจำบทให้ได้แม่นยำ และเมื่อได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่าก็ต้องปฏิบัติให้สอดคล้องกับบทประพันธ์ ในการตีบทกระทู้ของโขนตัวลิง นอกจากการจดจำกระบวนท่าทางกับบทแล้ว ยังจะต้องสอดแทรกท่าทางของลิงโดยธรรมชาติเข้าไปด้วย เพราะฉะนั้นการฝึกฝนจึงเป็นสิ่งสำคัญยิ่ง คือต้องฝึกฝนจนเกิดความชำนาญ

3.8 การฝึกกลเม็ดเด็ดพรายลีลาเฉพาะ รำลงสรง และฉุยฉาย

องค์ความรู้ เฉพาะในการฝึกกลเม็ดเด็ดพรายลีลาเฉพาะ ลงสรง และฉุยฉาย ซึ่งครูจะถ่ายทอดให้กับศิษย์นั้น เป็นความรู้ซึ่งครูผู้ถ่ายทอดจะมองเห็นแววอย่างชัดเจนของศิษย์ เป็นกระบวนการถ่ายทอดที่ครูตั้งใจที่จะปั้นให้ศิษย์เชื่อถือ เป็นศิษย์คนโปรด แม้นครูจะไม่ได้บอกกล่าวก็ตาม วิธีการถ่ายทอดย่อมมีลักษณะพิเศษ เป็นการถ่ายทอดแบบตัวต่อตัวอย่างต่อเนื่อง ให้ความสนใจเป็นกรณีพิเศษ เป็นการถ่ายทอดกลเม็ด เด็ดพราย ลีลาเฉพาะ การที่ครูให้ความเมตตาถ่ายทอดให้อย่างไม่ปิดบังอำพราง เหตุผลดังกล่าวย่อมเป็นที่ปรากฏชัด ซึ่งในวงการนาฏยศิลป์เรียกว่า ศิษย์เอก ในบทนี้จะได้กล่าวถึง การถ่ายทอดองค์ความรู้ที่มีสาระสำคัญ ดังนี้

ลงสรงหนุมานทรงเครื่อง

การถ่ายทอดองค์ความรู้ การรำลงสรง โขนตัวลิง ก่อนจะดำเนินการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ซึ่งเป็นบทบาทเฉพาะของผู้แสดงตัวเอกในบทลงสรง ผู้เรียนควรจะต้องศึกษาสาระสำคัญของการรำ ลงสรง เพื่อให้เกิดความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง ดังนี้

การลงสรงเป็นการรำเดี่ยว เพื่ออวดฝีมือ นับเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูง คำว่า ลงสรง เป็นคำราชาศัพท์หมายถึง การอาบน้ำ ซึ่งในบทลงสรงต่าง ๆ จะพรรณนาถึง การอาบน้ำชำระล้างร่างกาย การผัดหน้า หวีผม การใช้เครื่องหอม การแต่งตัว และพรรณนาถึงเครื่องแต่งตัว สี ลักษณะลวดลาย นับเป็นความงดงามในด้านคำประพันธ์ สำหรับกระบวนท่ารำนั้น เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายให้เป็นท่าทางที่งดงาม เพื่อสื่อความหมายในการแสดงที่เกี่ยวกับ การอาบน้ำของพระมหากษัตริย์

ภาพที่ 145 หนุมานทรงเครื่องอินทรชิต
(ที่มา : ผู้วิจัย)

การรำลงสรง ของตัวโขนลิง ชุดลงสรง(โทน) หนุมานทรงเครื่องนี้ เป็นการแสดงของหนุมานทรงเครื่องอินทรชิต อยู่ในการแสดงโขนชุด หนุมานอาสา ซึ่งมีเนื้อเรื่องพอสังเขป ดังนี้

ขณะที่ทศกัณฐ์กำลังประทับอยู่ ณ พระตำหนักในพระราชอุทยาน พระฤษีโคบุตรก็พาหนุมานเข้าไปเฝ้า ทศกัณฐ์เห็นฤษีผู้เป็นอาจารย์ ก็มานิมนต์พาขึ้นไปนั่งบนพระแท่นแล้วทรงนมัสการ ฝ่ายหนุมานก็แอบหลังพระฤษีเข้าไป ทศกัณฐ์จึงมิทันเห็น ครั้นแล้วหนุมานก็แสร้งแสดงตัว พอทศกัณฐ์เหลือบเห็นหนุมานศัตรูเก่าก็ทรงพระพิโรธ ฉวยพระแสงศรเข้าไล่ตีหนุมานเป็นพัลวัน มิไยที่พระฤษีโคบุตรจะเข้ากั้นขวางหน้า และห้ามปรามไว้ ทศกัณฐ์ก็ไม่ลดละ ฝ่ายหนึ่ง คือทศกัณฐ์กำลังโกรธ เคือง และเจ็บแค้นจึงแสดงความกริ้วโกรธมาก แต่อีกฝ่ายหนึ่ง คือ หนุมาน เป็นฝ่ายที่ตกลงปลงใจยอมเสียสละรับอาสานายมาทำการ จึงมีอารมณ์เยือกเย็นเฝ้ายั่วเย้าอยู่ได้โดยไม่สะทกสะท้าน กว่าจะพูดทำความเข้าใจกันได้ต่างก็เหน็ดเหนื่อยไปทั้งสามคน ในที่สุดพระโคบุตรฤษีจึงทูลเล่าเรื่องให้ทศกัณฐ์ทราบว่า ที่พาหนุมานเข้ามานี้ ก็ด้วยประสงค์ที่จะถวายตัวไว้ใช้งานราชการ ขอให้ทศกัณฐ์รับไว้ใช้งานสงคราม ทศกัณฐ์ก็ซักไซ้ไล่เลียงพระฤษีได้ทราบเหตุผลประกอบทั้งคิดเห็นว่าเวลานี้พญายักษ์ผู้นี้เป็นนายทัพนายกองของตนก็ล้มหายตายจากไปในสงครามจนหาตัวมิได้แล้ว ทศกัณฐ์จึงตก

ลงรับหนุมานไว้ทำราชการ เมื่อเป็นที่เรียบร้อยแล้วพระฤษีโคบุตรก็ทูลลากลับ ทั้งนี้กล่าวกันว่า เป็นเวลาที่ทศกัณฐ์จะถึงคราวสิ้นชีวิตไปตามพรหมลิขิต จึงเห็นผิดเป็นชอบ คบศัตรูมาเป็นมิตร และบังเอิญให้รักใคร่หนุมานเหมือนลูก

ฝ่ายหนุมาน เมื่ออุบายมาฝากตัวอยู่กับทศกัณฐ์ ก็ใคร่จะแสดงฝีมือให้ทศกัณฐ์เชื่อถือ และไว้วางใจ จึงออกอุบายทูลรับอาสาทศกัณฐ์จะยกกองทัพไปรบกับพระรามเพื่อแก้แค้น ทศกัณฐ์ก็ได้ใจจึงเริ่มตรัสสั่ง มโหทรเสนายักษ์ผู้ใหญ่ ให้นำเครื่องทรงของอินทรชิต (โอรสของทศกัณฐ์ ผู้เป็นรัชทายาทแห่งกรุงลงกา ซึ่งสิ้นชีวิตในสงคราม) มาให้หนุมาน นำอาญาสิทธิ์มามอบให้แก่หนุมาน ให้เป็นแม่ทัพยักษ์แห่งกรุงลงกายกออกไปรบกับกองทัพพระราม

หนุมานได้รับพระราชทานเครื่องทรง และพระแสงอาญาสิทธิ์จากทศกัณฐ์แล้ว ก็ทูลลาออกมานำกองทัพจากกรุงลงกาไปยังสนามรบ ครั้นยกกองทัพมาถึงสนามรบ หนุมานก็พบกับกองทัพบรรดาวานรซึ่งมีพระลักษมณ์เป็นแม่ทัพมา กองทัพทั้งสองฝ่ายเผชิญหน้ากัน หนุมานจึงแสร้งถามพวกพลยักษ์ที่ตนคุมมาว่า บรรดาแม่ทัพที่เป็นแม่ทัพยกมาแต่ก่อนนั้น สั่งให้ไพร่พลเข้ารบก่อนต่อเมื่อเห็นไพร่พลของตนพ่ายแพ้ล้มตายแล้ว ตนเองจะเข้าสู้รบแต่ผู้เดียว ขอให้พวกพลยักษ์ดูเล่นเป็นขวัญตาสั่งแล้วก็โดดลงจากราชรถแกล้งตรงเข้าตีบุกรุกไล่พวกพลวานรของพระลักษมณ์แตกพ่ายกระจายไปจนหนุมานบุกเข้ามาถึงหน้ารถพระลักษมณ์

ฝ่ายพระลักษมณ์ไม่ทราบความลับที่ทูลไว้กับพระราม สำคัญว่าหนุมานไปข้าเป็นพรรคพวกของทศกัณฐ์จริง จึงกล่าวประณามหนุมานว่าเป็นกบฏ ไม่รู้จักบุญคุณเจ้านายเดิม แต่หนุมานแกล้งลำเลิกโต้แย้งพระลักษมณ์ว่า ตนรับราชการอยู่กับพระราม พยายามทำดีท่าใดก็ไม่ได้ดี มีแต่คอยจะลงโทษ จึงหนีมาอยู่กับทศกัณฐ์ก็ได้พระราชทานสมบัติและยศศักดิ์เป็นรางวัล ว่าแล้วแกล้งแสดงตัวอวดพระลักษมณ์ พระลักษมณ์สำคัญว่าหนุมานเป็นกบฏจริง ก็ขัดเคืองหนุมานเป็นอันมาก ต่างฝ่ายจึงต่างโต้แย้งซึ่งกัน และกัน ครั้นแล้วหนุมานก็แกล้งกล่าวสำทับพระลักษมณ์ว่า นี่หากว่าเย็นค่ำเสียแล้ว มิฉะนั้นจะจับตัวไปถวายพระเจ้ากรุงลงกาเสียทั้งกองทัพ แล้วต่างฝ่ายก็ยกกองทัพกลับ

ครั้นหนุมานยกทัพกลับเข้ากรุงลงกา จึงขึ้นเฝ้าทศกัณฐ์ เมื่อทศกัณฐ์ได้เห็นก็ดีใจ ตรัสเรียกให้นั่ง พลางตรัสไต่ถามถึงการศึกสงคราม หนุมานก็ทูลบ่ายเบี่ยงว่าจะกราบทูลเองก็เหมือนกับยกยอตน ขอให้ตรัสถามพวกไพร่พลดู ทศกัณฐ์จึงตรัสถามพวกไพร่พลต่าง ก็กราบทูลเป็นอย่างเดียวกันว่า พวกเขายกกองทัพออกไปไม่ต้องรบเลย หนุมานเข้าต่อสู้รบพุ่งแต่ผู้เดียวตลอด หากเย็นค่ำเสีย มิฉะนั้นก็คงจับตัวพระลักษมณ์มาถวายได้

ทศกัณฐ์ได้ทรงทราบดังนั้นก็ดีใจ และรักใคร่โปรดปรานหนุมานยิ่งขึ้น จึงตรัสสั่งมโหทรให้จัดแจงตบแต่งปราสาทราชมณเฑียรในวังมหาอุปราช และยกทรัพย์สมบัติทั้งหมดซึ่งแต่

เดิมเป็นของอินทรชิตนั้น มอบให้แก่หนุมาน ทั้งโปรดประทานนางสุวรรณกันยุมา ซึ่งเป็นชายาเดิมของอินทรชิต พร้อมด้วยสนมกำนัลนางระบำให้แก่หนุมาน ตรัสสั่งแล้วก็เสด็จขึ้น มโหทรจึงนำหนุมานไปยังตำหนักของอินทรชิต

หนุมานได้รับพระราชทานสมบัติแล้ว ก็มาอยู่กับนางสุวรรณกันยุมาเยี่ยงสามีภรรยาภายในพระราชมณเฑียรในตำหนักของมหาอุปราช ครั้งแรกนางสุวรรณกันยุมาก็รู้สึกสะทกสะเทิ้นละอายใจ จึงแสร้งอุบายจัดเหล่านางระบำรำฟ้อนบำเรอหนุมานให้เป็นที่เพลิดเพลินไปเสียทางหนึ่ง แต่หนุมานก็ยิ่งเกิดปฏิพัทธ์นางสุวรรณกันยุมายิ่งขึ้น

บทร้องเพลงลงสรงโทนหนุมานทรงเครื่อง

ทากระแจะจันทน์ปรุงฟุ้งเฟื่อง ทรงเครื่องพระยามารประทานให้
สนับเพลาเชิงงอนอ่อนละไม นุ่งยกกระหนกในเทพนม
ฉลององค์เลื่อมเหลืองเรืองระยับ ปีกแมงทับติดใจไหมถม
สังวาลวรรณเฟื่องห้อยสร้อยมะยม ตาบประดับดอกกลมถมยาแดง
ทับทรวงดวงกุดั่นจำหลักหลาย ปั้นเหน่งเพชรพรรณรายสายทองแล่ง
ห้อยหน้าผ้าทิพย์ชายแครง ทองกรแก้วแดงแสงประเทือง
สอดใส่ธำมรงค์มงกุฎ ประดับบุษราคัมน้ำเหลือง
กรรเจียกจอนจินดาค่าเมือง ทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ขัตติยา

ทำนองเพลงที่ใช้ คือ เพลงลงสรงโทน ทางนาฏยศิลป์ไทย ถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้หน้าทับพิเศษที่เรียกว่า หน้าทับลงสรง ซึ่งประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้กับตัวเอกเท่านั้น

สำหรับกระบวนท่ารำที่ใช้ในการแสดงมีดังนี้

ทากระแจะจันทน์ปรุง นั่งคุกเข่ามือขวาควักแป้งมาทาที่ฝ่ามือซ้าย ทาแป้งให้ทั่วฝ่ามือ จากนั้นมือขวาป้ายตั้งแต่หน้าผากมาถึงคางเอียงขวา จากนั้นมือซ้ายป้ายตั้งแต่หน้าผากมาถึงคาง เอียงขวา

ฟุ้งเฟื่อง นั่งคุกเข่ามือทั้งสองลูบหน้าผากลงมาถึงคาง เอียงหูซ้าย มือขวาทาที่แขนซ้าย เอียงหูขวา มือซ้ายทาที่แขนขวา เอียงหูซ้าย จากนั้นมือทั้งสองมาลูบไหล่ให้มือซ้ายอยู่บน ทาทั้งแต่หัวไหล่ลงมาที่หน้าอก เอียงหู

ขวา แล้วจีบออกมาตั้งวงบน ให้มือขวาสูงกว่ามือซ้าย หน้ามองตามมือเอียงหูซ้าย แล้วกระทบก้น

ทรงเครื่อง ก้าวเท้าขวาลงจากเตียง มือขวาเข้าอก มือซ้ายตั้งวงที่หน้าขา หน้ามองตรงหมุนตัวทางขวา กระโดดลงหลบเหลี่ยมซ้าย เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยมหลังจากกระโดด มือเปลี่ยนเป็นวาดลงมาตั้งวงล่าง มองตั้งแต่ด้านหลังมาด้านหน้า จากนั้น กระโดดลงไปทางซ้าย หลบเหลี่ยมขวามือซ้ายเข้าอก มือขวาตั้งวงแล้วเก็บเป็นรูปเลข 8 เปลี่ยนมือขวาเข้าอก มือซ้ายตั้งวง เอียงหูซ้าย

พระยามาร ยกเท้าขวาวาง ยกเท้าซ้ายติด มือขวาเข้าอก มือซ้ายไว้มือด้านข้างระดับศีรษะ หน้ามองมือ ยืดกระทบหลบเหลี่ยมขวา เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม ไว้มือ หน้ามองตรงเอียงหูซ้าย จากนั้นสืบเท้าขวามาชิดส้นเท้าซ้าย มือขวาเข้าอก มือซ้ายลดลงมา ประเท้าซ้ายพร้อมกับทำท่าแทงมือซ้ายลงมาตั้งวงที่หน้าขา เอียงขวา แล้วประเท้าขวา มือขวามาตั้งวงมือซ้ายเข้าอก เอียงซ้าย แล้วยกเท้าขวาวางลงทำท่าเก็บ

ประทาน ยกเท้าขวาวาง ยกเท้าซ้ายติด พร้อมกับยกมือทั้งสองขึ้นแบมือเอียงหูขวา ยืดกระทบ ลงหลบเหลี่ยมขวา เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม มือซ้ายสูงกว่ามือขวา ช้อนมือทั้ง 2 เอียงขวา จากนั้นยืดยุบพลิกเข่าเป็นหย่องขวา มือทั้งสองยังเหมือนเดิม เอียงซ้าย หมุนตัวเก็บเท้าลงด้านหลัง

ให้ พลิกมือขวาเข้าอก มือซ้ายลดลง แล้วพลิกตั้งข้อมือขึ้นพร้อมกับหมุนตัวมาทางซ้าย เท้าขวาวางเต็มเท้า ย่อเข่าลงเท้าขวาแตะด้วยจมูกเท้า น้ำหนักอยู่เท้าซ้าย โขยกเท้าขวา 3 ครั้ง แล้วกระโดดยกเท้าขวาติดลงหลบเหลี่ยมซ้าย เท้าขวาเต็มเหลี่ยม มือขวาเข้าอก มือซ้ายช้อนแบขึ้นระดับใบหน้า มองมือ เอียงซ้าย

ทำนองเอื้อน ยกเท้าขวาเก็บ มือขวาเข้าอก มือซ้ายจีบระดับหน้าอก เอียงซ้าย ยกเท้าขวาวาง ยกเท้าซ้ายวางส้น พร้อมกับโบกมือซ้ายออกไปตั้งวงสูงเอียงขวา

สนับเพลาเชิงงอน ยกเท้าซ้ายวางลงหลัง ยกเท้าขวาหนีบน่องอยู่ด้านหน้า ยุบเข่าซ้ายลง มือทั้งสองจีบคว่ำ ชิดหัวเข่าแล้วหงายออก หน้ามองเข่า จากนั้นวางเท้าขวาลงหลัง ยกเท้าซ้ายหนีบน่องอยู่ด้านหน้า ยุบเข่าขวาลง มือทั้งสองจีบคว่ำ ชิดหัวเข่าแล้วม้วนหงายแบลง หน้ามองเข่าซ้าย

ทำนองเอื้อน	วางเท้าซ้ายหลบเหลี่ยมขวา เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม มือขวาเข้าอก มือซ้ายเกาคาง เอียงขวา
อ่อนละไม	กระโดด ขวา - ซ้าย ลงหลบเหลี่ยมขวา เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม มือขวาเข้าอก มือซ้ายจีบคว่ำ เอียงขวา ยืดยุบยกเท้าขวาเก็บ หน้ามองมือ กระโดด ซ้าย - ขวา ลงหลบเหลี่ยมขวา เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม มือขวาเข้าอก มือซ้ายคลายจีบคว่ำออกแบมือหงายลง พลิกมือขวาพร้อมกับพลิกเข่าหลบเหลี่ยมซ้าย ขวาเต็มเหลี่ยม ยกเท้าขวาวางโขยกไปทางขวา กระโดดลงหลบเหลี่ยมซ้าย ขวาเต็มเหลี่ยม มือขวาเข้าอก มือซ้ายแบเดาะมือ 3 ครั้ง เอียงขวา
นุ่งยก	ยกเท้าซ้ายวางหลัง ยกเท้าขวาหนีบน่องด้านหน้า ยุบเข่าซ้ายลง มือขวาจีบ มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก แล้วม้วนจีบขวามาตั้งวง มือซ้ายจีบก้มหน้ามองมือ ยุบเข่าซ้ายลง วางเท้าขวากระโดดซ้ายยกเท้าขวาติดลงหลบเหลี่ยมซ้ายขวาเต็มเหลี่ยม มือขวาเข้าอก มือซ้ายจีบที่ผ้ายก เอียงขวา
กระหนกใน	วางเท้าซ้ายกระโดด ขวา - ซ้าย ลงหลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยม มือซ้ายเข้าอก มือขวาตั้งวงล่อแก้ว ระดับหน้าขา พร้อมม้วนมือออกมาตั้งวงล่อแก้ว เอียงซ้าย จากนั้นสืบเท้าขวามาประแล้ววางชิดส้นเท้าซ้ายในระหว่างประเท้า มือขวาล่อแก้วดีดนิ้วกลางออกเป็นตั้งวง มองมือแล้วประเท้ายกเท้าขวาลงเก็บ มองตรง
เทพพนม	กระโดด ซ้าย - ขวา ลงหลบเหลี่ยมซ้าย ขวาเต็มเหลี่ยม มือทั้งสองจีบที่หน้าขา มองทางขวา ยืดยุบ ขยับหลบเหลี่ยมขวาซ้ายเต็มเหลี่ยม หน้ามองซ้ายยกเท้าขวาขึ้นวางท่าเก็บ แล้วโขยกเท้าซ้าย 3 จังหวะ กระโดด ขวา - ซ้าย ลงหลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยม มือทั้งสองมาประกบกันในท่าไหว้ ที่หน้าอกเอียงขวา มองทางซ้าย
ทำนองเอื้อน	ยกเท้าขวาวางลงท่าเก็บ มือขวาเข้าอกมือซ้ายจีบระดับหน้าอก เอียงซ้าย ยกเท้าขวาวาง ตามด้วยยกเท้าซ้ายวางส้น พร้อมกับโบกมือซ้ายม้วนขึ้นไปตั้งวง เอียงขวา

ฉลององค์เลื่อมเหลือง	วางเท้าซ้ายลงหลัง เหยียดเท้าขวาตึง ยึดตัวขึ้นหน้ามองแขนขวา มือซ้ายลูบแขนขวา ตั้งแต่ต้นแขนถึงข้อมือ เปลี่ยนท่าโดยวางเท้าขวาลงหลัง เหยียดเท้าซ้ายตึง หน้ามองแขนซ้าย มือขวาลูบแขนซ้าย ตั้งแต่ต้นแขนถึงข้อมือ
ทำนองเอื้อน	ขยับเท้าซ้ายขวา หลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยม มือขวาเข้าอก มือซ้ายเกาคาง เอียงขวา มองขวา
เรืองระยับ	ยกเท้าขวาทำท่าเก็บ พร้อมกับจีบมือขวาคว่ำมือซ้ายเข้าอก มองมือขวา ขยับเท้าเก็บไปทางขวา แล้วยกเท้าขวาขึ้นวาง ยกเท้าซ้ายติดหนีบน่อง กันเข่า พร้อมกับดึงจีบขึ้นมาตั้งวงหงายมือระดับศีรษะ ยืดเข่าขวากระทบลงวางเท้าซ้ายเก็บ มือขวาลดลงมาเข้าอก มือซ้ายตั้งวงลิงสูง พร้อมกับกระโดดขวา ซ้าย ลงหลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยมเอียงขวา
ปีกแมงทับ	ยืดยุบ ขยับขวา ซ้าย หลบเหลี่ยมซ้าย ขวาเต็มเหลี่ยม มือซ้ายลดลงมาตั้งวงลิงที่หน้าขา มือขวาจีบที่ต้นแขนซ้าย มองมือขวา ยืดยุบยกเท้าซ้ายทำท่าเก็บ วางเท้าซ้ายกระโดดขวา ซ้ายลงหลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยม มือขวาเปลี่ยนจากจีบม้วนลงมาตั้งวงลิงอยู่ที่หน้าขา มือซ้ายจีบที่ต้นแขนขวา มองจีบขวา
ติดใจ	ยกเท้าขวาย่ำขวา ซ้าย แล้วแตะเท้าขวา มือซ้ายเข้าอก มือขวาแทงมือออกไปแล้วมาจีบด้านหน้า เอียงซ้าย ขวา ซ้าย (ตรงข้ามกับเท้า) ก้าวเท้าซ้าย เอียงขวา ก้าวเท้าขวามือขวาจีบ เอียงซ้าย แตะเท้าขวาประเท้าทำท่าเก็บ หมุนตัว มือขวาจีบคลายออกหงายมือ เอียงขวา
ไหมถม	กระโดดลงหลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยม พลิกข้อมือขวามาจีบคว่ำระดับปาก มือซ้ายเข้าอก เอียงซ้าย ยืดยุบ ยกเท้าขวาทำท่าเก็บ มองมือ โขยกเท้าซ้าย 3 จังหวะ ยกเท้าซ้าย ขวาติดหนีบน่อง ยกมือขวาวงลิงหงายมือระดับศีรษะ มือซ้ายเข้าอก มองซ้าย
ทำนองเอื้อน	ยกเท้าขวาทำท่าเก็บ มือขวาเข้าอก มือซ้ายจีบข้างระดับอก เอียงซ้าย ยกเท้าขวา ซ้ายวางส้น พร้อมกับทำท่าโบกมือซ้ายออกไปตั้งวงสูง เอียงขวา

สังวาลวรรณเฟื่องห้อย	ยกเท้าขวา ซ้ายติดหนีบน่อง มือซ้ายตั้งวงลิงที่หน้าขา มือขวาจีบที่สังวาลด้านซ้าย มองมือจีบ ยืดกระทบลงหลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยม มือขวารูดสังวาลลงมาทำท่ามือเข้าอก วางเท้าซ้ายทำท่าเก็บ มือซ้ายจีบคว่ำด้านหน้าแล้วค่อยๆคลายออกมาหงายมือตั้งวงลิงด้านข้าง ยกเท้าซ้ายหนีบน่อง มองทางขวา
ทำนองเอื้อน	วางเท้าซ้ายลงหลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยม มือขวาเข้าอก ซ้ายเกาคาง เอียงขวา
สร้อยมะยม	กระโดดขวา ซ้าย ลงหลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยม มือทั้งสองจีบที่สังวาลมองทางซ้าย ยืดยุบ ยกเท้าซ้ายทำท่าเก็บ กล่อมตัวไปทางซ้ายมือทั้งสองยังคงจีบอยู่ กล่อมตัวไปทางขวา กระโดด ซ้าย ขวา ลงหลบเหลี่ยมซ้าย ขวาเต็มเหลี่ยม ม้วนออกมาตั้งวงลิงที่หน้าขาทั้งสองมือ มองทางขวา
ตาบประดับ	ยืดยุบ ขยับ หลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยม มือม้วนมาบที่ตาบทิศ ทั้งสองมือ มองทางซ้าย ยืดยุบ ขยับหลบเหลี่ยมซ้าย ขวาเต็มเหลี่ยม มือตั้งวง (แบบพระ) มองไปทางขวา ยกเท้าขวาทำท่าเก็บ มองมือ กระโดด ขวา ซ้าย ลงหลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยมพร้อมกับมือทั้งสองข้างจีบที่หน้าขา มองซ้าย ยืดยุบ ขยับ หย่องขวา คลายมือออกมาตั้งวง มองขวา
ดอกกลม	กระโดดขวา ซ้าย หลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยม พร้อมกับหงายมือให้นิ้วกลางมาชิดนิ้วหัวแม่มือ นิ้วอื่นเหยียดตึง (มือล่อแก้ว) แล้วม้วนออกมาหักข้อมือขึ้นอยู่ที่หน้าขา มือซ้ายเข้าอก มองมือขวา นำเท้ามาชิดส้นเท้าซ้าย ประเท้าซ้าย 2 จังหวะ ดีดนิ้วมือขวาออกตั้งวง ยกเท้าขวาทำท่าเก็บ
ถมยาแดง	กระโดด ขวา ซ้าย ลงหลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยม มือซ้ายจีบอยู่ในมือขวาตั้งวงลิง มือทั้งสองอยู่ด้านหน้าระดับอก เอียงซ้าย ยืดยุบ ขยับพลิกขา หลบเหลี่ยมซ้าย ขวาเต็มเหลี่ยม ยกเท้าซ้ายทำท่าเก็บ พร้อมทั้งลดมือซ้ายลงมาตั้งวงที่หน้าขา มือขวาเลื่อนลงมาตั้งวงหงายด้านข้าง โขยกไปทางขวา 3 จังหวะ กระโดดลงหย่องขวา มองมือซ้าย เอียงซ้าย

ทำนองเอื้อน	ยกเท้าขวาทำท่าเก็บ มือขวาเข้าอกมือซ้ายจีบเข้าหาตัว ระดับหน้าอก เอียงซ้าย ยกเท้าขวาวาง ยกเท้าซ้ายวางส้น พร้อมกับโบกมือซ้ายที่จีบออกไปตั้งวง (แบมือ) ระดับหน้า เอียงขวา
ทับทรวง	ยกเท้าขวาวาง ยกเท้าซ้ายหนีบน่อง มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายแบมือแตะที่ทับทรวง มองทางซ้าย
ดวงกุดั่น	วางเท้าซ้ายทำท่าเก็บ มือขวาทำท่าล่อแก้วหงายมือ อยู่ระดับหน้าอก มือซ้ายจีบส่งหลังขึ้นยกเท้าขวา ซ้ายหนีบน่อง มือขวาคว่ำตั้งมือขึ้นอยู่ระดับอก มือซ้ายหยิบจีบส่งขึ้นสูงทำมือลิง หงายมือ อยู่ระดับศีรษะ มองทางขวา
ทำนองเอื้อน	ขยับเกาคางซ้าย และขยับเกาข้อมือซ้าย
จำหลักลาย	ก้าวเท้าซ้ายวาง ก้าวเท้าขวาสะดุด ยกเท้าซ้ายวางหลัง ยกเท้าขวาส่งปลายเท้าไปด้านหน้าหนีบน่อง มือซ้ายเข้าอก ส่งจีบขวาขึ้นตั้งวงแบมือ ระดับศีรษะด้านหน้า มองมือขวา ยืดยุบ กระโดดวางเท้า ขวา ซ้าย ลงมาหลบเหลียมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยมมือขวาตั้งวงลิงที่หน้าขา มือซ้ายจีบเข้าหาตัว แล้วม้วนคลายออกมาตั้งวงระดับอก มองมือ
ปั้นเหน่งเพชร	ยกเท้าขวาวางหลัง ยกเท้าซ้ายส่งปลายเท้าไปด้านหน้าหนีบน่อง มือขวาจีบเข้าหาตัวมือซ้ายตั้งวงด้านนอกระดับเอว ม้วนจีบสลับมือ มองมือ วางเท้าซ้ายกระโดดขวา ซ้ายลงหลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยม จีบมือขวาอยู่ที่หัวเข็มขัด มือซ้ายตั้งวง
พรรณราย	ยกเท้าขวาวาง กระโดดซ้ายขวา ลงหลบเหลี่ยมซ้าย ขวาเต็มเหลี่ยม มือทั้งสองกางออก มือขวาตั้งวงสูง(แบมือ) งอแขน ระดับศีรษะ มือซ้ายตึงแขนตั้งวง(แบมือ) ระดับไหล่ มองทางขวา ยกเท้าซ้ายชิดส้นเท้าขวา ประเท้าขวา ลดมือลงมาตั้งวงที่หน้าขา วางเท้าขวาลงหลัง มองตรง ประเท้าซ้าย วางเท้าซ้ายทำท่าเก็บ(ย่ำเท้าถี่ๆ)
สายทองแล่ง	ยกเท้าซ้ายวาง กระโดดขวา ซ้าย ลงหลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยม มือทั้งสองจีบที่สายเข็มขัด มองทางซ้าย ยืดยุบ ขยับพลิกเข่า ยกเท้าซ้ายทำท่าเก็บ กล่อมตัวซ้าย ค่อยๆเลื่อนมือที่จีบรูดสายเข็มขัดไปด้านหลัง ยกเท้าขวาวางกระโดดเท้าซ้าย ขวา ลงหลบเหลี่ยมซ้าย ขวาเต็มเหลี่ยม ม้วนมือทั้งสองข้างออกมาตั้งวงลิงที่หน้าขา มองมือซ้ายเอียงซ้าย

ทำนองเอื้อน (ท่าโบก)	ยกเท้าขวาทำท่าเก็บ มือขวาเข้าอก มือซ้ายจีบระดับอก เอียงซ้าย ยกเท้าขวาวาง และยกเท้าซ้ายวางส้น พร้อมกับโบกมือซ้ายที่จีบออกไปตั้งวงสูง(แบมือ) เอียงขวา
ห้อยหน้าผ้าทิพย์	ยกเท้าซ้ายวางลงหลัง ยกเท้าขวามาด้านหน้า มือซ้ายเข้าอก มือขวาจีบคว่ำระดับห้อยหน้า มองมือขวา มือที่จีบคลายหงายแบออกมาอยู่ด้านหน้า ยุบวางเท้าขวาลงหลัง ยกเท้าซ้ายมาด้านหน้าหนีบน่อง มือซ้ายจีบหงาย แล้วคลายม้วนออกมาด้านหน้า มือขวาเข้าอก มองมือ
ทำนองเอื้อน	ทำท่าเกาคางซ้าย ในท่าหย่อง
ชายแครง	ยกเท้าขวาวาง กระโดดซ้าย ขวา ลงหลบเหลี่ยมซ้าย ขวาเต็มเหลี่ยม มือซ้ายแตะที่ห้อยข้างด้ายซ้าย มือขวาเข้าอก มองมือซ้าย ยืดยุบยกเท้าซ้ายทำท่าเก็บ กล่อมตัวไปทางซ้าย หน้าตรง ยกเท้าซ้ายวาง กระโดดขวา ซ้าย ลงหลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยม เปลี่ยนมือขวาแตะที่ห้อยข้างด้านขวา มือซ้ายเข้าอก มองมือขวา
ทองกร	เท้าคงเดิม กำมือซ้ายหงายข้อมืออยู่ด้านซ้าย มือขวาเข้าอก มองมือซ้าย พลิกข้อมือคว่ำ กระโดดซ้าย ขวา ลงหลบเหลี่ยมซ้าย ขวาเต็มเหลี่ยม ปฏิบัติสลับข้างอีกครั้งเหมือนเดิม
แก้วแดง	กระโดดซ้าย ขวา ลงหลบเหลี่ยมซ้าย ขวาเต็มเหลี่ยม พร้อมกับจีบคว่ำทั้งสองมือ แล้วพลิกข้อมือเป็นจีบหงายตึงแขนระดับไหล่ มองจีบซ้าย ยกเท้าซ้ายมาชิดส้นเท้าขวา ประเท้าขวาพร้อมกับปล่อยจีบออกมาตั้งวง วางเท้าขวาลงหลัง ประเท้าซ้ายทำท่าเก็บ
แสงประเทือง	ยกเท้าซ้ายวาง กระโดดขวา ซ้าย ลงหลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยม มือซ้ายตั้งวงหักข้อมือขึ้น มือขวาจีบเข้าหาตัวอยู่ด้านในระดับอก มองมือขวา ยืดยุบขยับพลิกเข่า ยกเท้าซ้ายทำท่าเก็บ ม้วนมือขวาที่จีบออกมาตั้งวงลิงสูงที่ด้านข้าง มือซ้ายที่ตั้งวงพลิกหงายมือมาไว้ด้านข้าง ตั้งวงลิงหงายหักข้อมือลงให้นิ้วชี้ชี้ลงพื้น โขยกเท้าขวา 3 จังหวะ ยกเท้าขวาวาง ยกเท้าซ้ายหนีบน่องด้านข้าง มองมือขวา
ทำนองเอื้อน	ปฏิบัติท่าโบก เหมือนเดิม

สอดใส่ธำมรงค์	หันตัวด้านขวา ยกเท้าขวาวางเต็มเหลี่ยม ยกเท้าซ้ายวางหลบเหลี่ยม มือซ้ายตั้งข้อมือขึ้น มือขวาทำท่าแตะแหวน พลิกตัวกลับมาด้ายซ้าย ปฏิบัติอีกด้าน เหมือนเดิม
มงกุฎ	กระโดดซ้าย ขวา ลงหลบเหลี่ยมซ้าย ขวาเต็มเหลี่ยม หน้าตรง มือทั้งสองจีบคว่ำระดับศีรษะ ก้มหน้าลง ยืดยุบ ยกเท้าขวาทำท่าเก็บ แล้วโขยกเท้าซ้าย 3 จังหวะ ยกเท้าซ้ายวาง ยกเท้าขวาปลายเท้าชี้ออก พร้อมกับดึงจีบขึ้นมาปล่อยเป็นหงายสองมือ (ท่าบัวบาน)
ประดับบุษ -	วางเท้าขวาทำท่าโขยก (กาจับปากโลง) ไปทางขวา มือขวาจีบระดับศีรษะด้านข้าง มือซ้ายเข้าอก มองทางซ้าย วางเท้าขวาลงหลัง ทำท่าโขยก (กาจับปากโลง) ไปทางซ้าย มือทั้งสองจีบด้านข้างระดับศีรษะ สลับโบกจีบ
- ราคัม	กระโดดขวา ซ้าย ลงหลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยม จีบคว่ำระดับศีรษะ เอียงซ้าย ยกเท้าขวาชิดส้นเท้าซ้าย ประเท้าซ้ายพร้อมกับปล่อยจีบออกมาตั้งวงลิงที่หน้าขา วางเท้าซ้ายลงหลัง ประเท้าขวาวางทำท่าเก็บ
น้ำเหลือง	กระโดดขวา ซ้าย ลงหลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยมพร้อมกับจีบคว่ำระดับหน้าอก ให้มือซ้ายสูงกว่ามือขวาเล็กน้อย มองซ้าย ยืดยุบ ขยับพลิกเข่า ยกเท้าซ้ายทำท่าเก็บ แล้วโขยกเท้าขวา 3 จังหวะ พร้อมกับค่อยๆเคลื่อนมือที่จีบขึ้น มือขวาสูงระดับศีรษะอยู่ด้านข้าง มือซ้ายระดับเอวอยู่ด้านข้าง ยกเท้าขวาวางยกเท้าซ้ายหนีบน่อง มองทางขวา
ทำนองเอื้อน	ปฏิบัติท่าโบก เหมือนเดิม
กรรเจียกจรจินดา	ยกเท้าซ้ายวาง ยกเท้าขวาหนีบน่อง มือซ้ายเข้าอก มือขวาจีบข้างลำตัว ยืดกระทบลงหลบเหลี่ยมซ้าย ขวาเต็มเหลี่ยม มือที่จีบทำท่าทัดหูขวา ปฏิบัติสลับอีกข้าง เหมือนเดิม
ทำนองเอื้อน	ปฏิบัติท่าเกาข้อมือซ้ายในท่าหย่อง
ค่าเมือง	กระโดดขวา ซ้าย ลงหลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยม มือซ้ายตั้งวงลิงหักข้อมือลงหงายมือด้านข้าง มือขวาจีบระดับหน้าอกด้านหน้า มองมือจีบ เอียงซ้าย ยืดยุบ ขยับพลิกเข่า ยกเท้าซ้ายทำท่าเก็บ โขยกเท้าขวา 3 ครั้ง ยกเท้าซ้ายวาง ยกเท้าขวาหนีบน่อง มือขวาที่จีบสอดสูง

	ขึ้นมาตั้งวงลิงหงายมืองอข้อศอกเป็นมุมฉาก พลิกมือซ้ายเหยียดยตึงแขนระดับไหล่ มองมือขวา
ทรงเครื่อง	หมุนตัวไปทางขวา หันตัวด้านซ้าย กระโดดซ้าย ขวา ลงหลบเหลี่ยมซ้าย ขวาเต็มเหลี่ยม ลดมือทั้งสองลงมาตั้งวงลิงที่หน้าขา กล่อมหน้าจากด้านหลังมาด้านหน้า กระโดดขวา ซ้าย ลงหลบเหลี่ยมขวา ซ้ายเต็มเหลี่ยม มือซ้ายเข้าอก มือขวาตั้งวง มองมือขวา เอียงซ้าย ยืดยุบ ยกเท้าขวาทำท่าเก็บ กล่อมตัว เปลี่ยนมือเป็นมือขวาเข้าอก มือซ้ายตั้งวง เอียงซ้าย
อย่างกษัตริย์	สะดุดเท้าขวา มือขวาตั้งวงหงายมืออยู่ด้านหน้า มือซ้ายจีบหลัง ยกเท้าซ้ายวางหลัง พร้อมกับพลิกมือขวาตั้งวงที่หน้าขา ส่งจีบซ้ายขึ้นมาตั้งวงลิงหงายมือระดับศีรษะ หน้ามองตรง (เฉียงตัว) เท้าซ้ายตึงเข่าแตะเท้าขวาด้วยจมูกเท้า พร้อมกับพยักหน้า วางเท้าขวาลงหลัง ลดมือซ้ายลงมาด้านข้าง วางเท้าซ้ายลงหลัง ประเท้าขวาทำท่าเก็บ
ขัตติยา	กระโดดซ้าย ขวา ลงหลบเหลี่ยมซ้าย ขวาเต็มเหลี่ยม มือขวาจีบด้านข้างระดับเอว มือซ้ายตั้งวงหงายมืออยู่ด้านข้าง มองมือขวา ยืดยุบ ขยับพลิกเข่า ยกเท้าขวา ทำท่าเก็บ ดึงมือที่จีบขึ้นตั้งวงหงายมือระดับศีรษะงอข้อศอก มือซ้ายเข้าอก โขยกเท้าซ้าย 3 ครั้ง ยกเท้าซ้ายวาง ยกเท้าขวาหนีบน่อง มองทางซ้าย
ทำนองเอื้อน	ปฏิบัติท่าโบก เหมือนเดิม

กระบวนท่ารำลงสรงโทน มีกลเม็ดเด็ดพรายของกระบวนท่าที่ผสมกลมกลืนกันระหว่าง กระบวนท่าของโขนตัวลิง และกระบวนท่ารำในนาฏยศิลป์อยู่มาก ความงดงามของกระบวนท่าที่ปรมาจารย์ได้คิดประดิษฐ์ขึ้นไว้นับว่ามีคุณค่ายิ่ง ผู้วิจัยจึงได้นำมาไว้เพื่อการศึกษา และได้ทำการสัมภาษณ์ครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ผู้เชี่ยวชาญการสอนโขนตัวลิง วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ได้ให้ข้อสังเกตเกี่ยวกับการรำลงสรงโทนหนุมานทรงเครื่อง ไว้ดังนี้

1. ลักษณะการร่ายรำ

การรำลงสรงโทน ผู้รำจะต้องแสดงออกด้วยท่าทางที่สง่างาม แสดงกระบวนท่า อวดฝีมือในการร่ายรำ โดยเฉพาะการรำลงสรงโทนหนุมานทรงเครื่อง ซึ่งนอกจากจะต้องแสดงความสง่างาม องอาจ ภูมิฐานแล้ว ยังต้องแฝงกิริยาหลุกหลิก ความคล่องแคล่ว ว่องไว ตามวิสัยลิงไว้ด้วย

2. ประวัติความเป็นมา และบทร้อง

ผู้รำจะต้องศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงชุดนี้โดยละเอียด เพื่อให้เข้าใจในบทบาทของการแสดง ซึ่งจะสื่อออกมาเป็นกระบวนท่ารำ ผู้รำต้องแม่นยำบทร้อง และทำนองเพลง

3. กลเม็ดในการร่ายรำ

การรำลงสรงโทน ถือเป็นกระบวนท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นอย่างประณีตงดงาม ผสมผสานกับคำประพันธ์ที่มีความคล้องจองกันอย่างสละสลวย กระบวนท่ารำควรเน้นความถูกต้องตามจารีตแห่งนาฏยศิลป์ไทย เน้นการรำที่เรียกว่าหมดไม้หมดมือ คือรำให้หมดจังหวะก็คือหมดไม้กลอง และรำให้หมดปลายมือเป็นท่าเป็นทาง มีความสัมพันธ์กันทั้งกระบวนท่าหลัก และท่าเชื่อม ซึ่งจะครอบคลุมสรีระทั้งหมด ตั้งแต่ศีรษะจรดปลายเท้า

4. ท่วงทำนองเพลง

เพลงที่นำมาใช้ประกอบการแสดงเป็นเพลงที่มีจังหวะหน้าทับชัดเจน ไม่ช้า และไม่เร็วเกินไป ผู้รำจะใช้วิธีการประเท้า ยักเยื้องลำตัวให้เข้ากับจังหวะ จนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งนับว่าเป็นหัวใจสำคัญของการรำลงสรงโทน

5. การฝึกหัด

ผู้รำต้องมีพื้นฐานการรำเป็นอย่างดี ต้องมีการฝึกหัดอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะการใช้เท้า เช่น ประเท้า ทอนเท้า ฉายเท้า และสะดุดเท้า เป็นต้น ผู้รำต้องฝึกฝนจนเกิดความชำนาญ

ฉุยฉายหนุมานทรงเครื่อง

การรำฉุยฉายเป็นการแสดงนาฏยศิลป์ไทยอย่างหนึ่ง มีความหมายเฉพาะ เป็นการนำคำสองคำมารวมกันได้อย่างลงตัว พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ได้ให้ความหมายไว้ดังนี้

ฉุย	หมายถึง	อาการที่กลิ่นโชยมากระทบจมูก เช่นหอมฉุย เป็นต้น
		อาการของควันที่พลุ่งขึ้นมาเรื่อยๆ เช่นควันฉุย เป็นต้น
		อาการคล่องแคล่ว เช่นเดินฉุย เป็นต้น
ฉาย	หมายถึง	เงาที่ร่ม
		กระจกส่องหน้า เรียกว่า พระฉาย
		ส่องแสงออกไป
		กรายให้เห็น เช่นหล่อนฉายไปฉายมาทั้งวัน
		เกลี่ยให้เสมอ
ฉุยฉาย	หมายถึง	ชื่อเพลงร้อง , ท่ารำแบบหนึ่ง , การกรีดกราย

จุดมุ่งหมายของการรำฉุยฉาย

1. ใช้รำสำหรับตอนที่ตัวละครต้องการแสดงอารมณ์ภาคภูมิใจ ในเมื่อเห็นว่าตนเองแต่งกายได้อย่างงดงาม ในการแสดงโขน ละคร
2. ใช้รำสำหรับตอนที่ตัวละครต้องการแสดงอารมณ์ภาคภูมิใจ ในเมื่อเห็นว่าตนเองแปลงกายได้อย่างงดงาม ในการแสดงโขน ละคร

(ผศ. สุมิตร เทพวงษ์,2547:3)

การรำฉุยฉายที่เกี่ยวกับโขนตัวลิงก็คือ ฉุยฉายหนุมานทรงเครื่อง หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ฉุยฉายลิง มีผู้ประพันธ์บทสำหรับประกอบการแสดงไว้ 2 บทด้วยกันคือ นายเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญด้านสังคีตศิลป์ กรมศิลปากร นำออกแสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 1 ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อวันอาทิตย์ที่ 1 พฤษภาคม พุทธศักราช 2518 สำหรับอีกบทหนึ่งประพันธ์โดย นางสาวปราณี สำราญวงศ์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ปัจจุบันได้ใช้เป็นหลักสูตรในการสอนนาฏยศิลป์โขนลิง ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร บทรำฉุยฉายทั้งสองบทนี้ ประดิษฐ์ท่ารำโดยนายกรี วรศะริน ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์โขนลิง วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร

เนื้อเรื่องความเป็นมาเกี่ยวกับการแสดงโขนในตอนนี้ สืบเนื่องมาจากการรำลงสรงโทนที่ได้กล่าวไปแล้วในช่วงต้น

บทร้องของนายเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ

ร้องฉุยฉาย

วายุบุตรเอย สวมทรงมงกุฎดูดุจพญายักษ์
ประดับอินทรธนูดูสมศักดิ์ ปักอุบะทัดหูดูพิลึก
วางบึ่งผึ่งผายกรายกรีดหัตถ์ แต่พอหมัดกัดคันเข่าเกาก็กก
น่าขำเอย ถึงทำผึ่งผายไม่วายหลุกหลิก
มือไม่อยู่สุขเกาขยุกขยิก ใจสั่นระริกระริกด้วยจะได้เมียยักษ์
ชั้นเชิงเจ้าชู้ดังชู่ตะคอก จะเย้าจะหยอกเหลือล้ำเพราะลำหนัก

ร้องแม่ศรี

แม่ศรีเอย แม่ศรีวานร
ทรงพัสตราภรณ์ ผิดเพศผิดพันธุ์
ใครเห็นใครทัก ดูลักดูลั่น
ตัวเป็นกุมภัณฑ์ หน้านั้นเป็นลิงเอย
น่าเอ็นดูเอย น่าเอ็นดูวายุบุตร

องอาจผาดผุด ลุกลี้ลุกลน
นวยนาดยาตรา ทีท่าพิกล
ระงับซุกซน ทนข่มใจเอย

บทร้องของ นางสาวปราณี สำราญวงศ์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์ไทย กรมศิลปากร

ร้องฉุยฉาย

ฉุยฉายเอย จะขึ้นไปหากันยุมาเทวี
แต่งตัวโอ่อ่างามสง่ากระบี่ศรี ท่วงท่าจรลีทำทีเจ้าชู้
ยักคิ้วหลิ่วตามารยาหลอนหลอก จะเย้าจะหยอกให้หนักหนาอยู่

ร้องแม่ศรี

วายุบุตรเอย วายุบุตรสุดโสภา
เผลอตัวพยักหน้า ทำท่าจับแมลงวัน
คันเข่าเกาคาง เหยาะย่างจรจรัล
กระหยิ่มจิตหฤหรรษ์ มุ่งมั่นมาเอย

ภาพที่ 146 ครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว แต่งหนุมานทรงเครื่องยืนคู่กับครูกรี วรศะริน
(ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว)

กระบวนการรำในชุดฉุยฉายหนุมานทรงเครื่องนี้เป็นการรำตามบทประพันธ์ ซึ่งจะมีลักษณะคล้ายกับการรำลงสรงโทน เป็นการรำอวดฝีมือ กระบวนท่ามีลักษณะเฉพาะ สอดแทรกกระบวนท่ารำอันวิจิตรงดงามผสมผสานกับท่าลิงโดยธรรมชาติ แสดงออกมาได้อย่างกลมกลืนการประดิษฐ์กระบวนท่ารำนี้ต้องมีความรู้ และความเข้าใจในเรื่องของเครื่องแต่งตัวโขนแต่ละชิ้น หนุมานผู้เป็นลิงที่มีความปราดเปรียว คล่องแคล่ว ว่องไว หลุกหลิกตลอดเวลา แต่กลับต้องมาแสดงออกด้วยท่วงทีที่ภูมิฐาน สง่างาม สุขุม เรียบร้อย แต่หนุมานก็ทำได้ ซึ่งเป็นบุคลิกอีกลักษณะหนึ่งที่น่าสนใจ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษากระบวนท่ารำลงสรงโทนหนุมานทรงเครื่อง ซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกับการรำฉุยฉาย เนื่องจากการแสดงทั้ง 2 ชุดผู้แสดงจะทรงเครื่องอินทรชิตเหมือนกัน ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาจากครูผู้เชี่ยวชาญคือ ครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์โขนลิง ของกรมศิลปากร ท่านเป็นศิษย์เอกของครูกรี วรศะริน ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์โขนลิง กรมศิลปากร ตลอดจนประสบการณ์ตรงของผู้วิจัย

การถ่ายทอดท่ารำชุดนี้เป็นการถ่ายทอดที่ครูโขนลิงต้องใช้ขั้นตอนพิเศษที่จะนำความรู้ความสามารถที่มีอยู่ในตัวศิษย์ออกมาใช้ให้เป็นประโยชน์อันได้แก่ ท่าทางความรู้สึก อารมณ์ ลีลา และกลเม็ดเด็ดพรายต่างๆ ที่เป็นดัชนีบ่งชี้ได้ว่าศิษย์ เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถสุดยอด ในการที่จะได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำลงสรง และฉุยฉายหนุมานทรงเครื่อง

3.9 การฝึกรำทำบทตามอารมณ์เฉพาะโขนลิง

การแสดงออกซึ่งท่าทางของตัวโขนลิง จะต้องแสดงออกให้สอดคล้องกับอารมณ์เป็นสำคัญ ผู้แสดงที่เข้าถึงอารมณ์จะสามารถที่จะแสดงท่าทางได้ดีสมจริงสมจัง ถึงแม้ผู้แสดงจะสวมหัวโขนอยู่ก็ตาม

โขนลิง นอกจากแสดงออกด้วยท่าทางที่เข้มแข็ง ภูมิฐาน และสง่างามแล้ว การแสดงออกก็ยังแฝงความเป็นลิง หลุกหลิก ไม่อยู่นิ่ง โดยเฉพาะต้องเกา และขยับศีรษะอยู่ตลอดเวลา การแสดงอารมณ์ ซึ่งมีหัวโขนสวมอยู่ไม่ใช่เรื่องง่ายเพราะฉะนั้นสิ่งสำคัญของศิลปินคือต้องเข้าถึงบทบาทที่แสดงออก เมื่อจิตใจผสานกับตัวโขนตัวนั้นแล้ว การแสดงออกของท่าทางก็จะมีอารมณ์ร่วมอยู่ด้วย หัวโขนที่ศิลปินสวมใส่ก็จะมีชีวิตชีวา เปลี่ยนไปตามอารมณ์ของผู้แสดง

การแสดงออกทางอารมณ์ของโขนตัวลิง นับเป็นการถ่ายทอดศิลปะ ประณีต ที่ผู้แสดงโขนตัวลิงต้องผ่านกระบวนการศึกษาถึงภูมิหลังอย่างละเอียดลึกซึ้งมาก่อน จึงจะสามารถถ่ายทอดอารมณ์ต่างๆ ของโขนตัวลิง โดยเฉพาะหนุมาน ได้ตรงตามจุดมุ่งหมายของการแสดงอารมณ์ในนาฏยศิลป์โขน ซึ่งจะแบ่งหัวข้อได้ดังนี้

การแสดงอารมณ์รัก

โขนลิงโดยทั่วไปจะเห็นได้ว่ามีอุปนิสัยขี้เล่น สนุกสนานและเจ้าชู้ ตามลักษณะของลิงโดยธรรมชาติ การแสดงออกของหนุมานซึ่งเป็นพญาวานรมีชาติกำเนิดเป็นเทพ บทบาทที่เห็นมักเข้าใจว่าหนุมานเป็นลิงเจ้าชู้ แต่ความจริงผู้หญิงที่หนุมานเข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้อง ส่วนใหญ่เป็นเพราะหน้าที่การงานทำให้ต้องเข้าไปมีบทบาทร่วมกันไม่ว่าจะเป็น นางเบญกาย นางสุพรรณมัจฉา หรือนางสุวรรณกันยุมา เป็นต้น

ผู้หญิงที่หนุมานมีความสัมพันธ์ด้วยก็คือ นางบุษมาลี เนื่องจากหนุมานทำหน้าที่สืบหนทางไปกรุงลงกา เมื่อเดินทางมาจนถึงเมื่อมายันก็พบกับนางบุษมาลีถูกสาปให้อยู่ในเมืองร้างแต่ผู้เดียว หนุมานพบนางครั้งแรกก็แสดงความรักและมีความสัมพันธ์ต่อกันดังคำกลอนที่ว่า

แล้วมีวาจาอันสุนทร สายสมรเยาวยอดเสน่หา
รักเจ้าเท่าดวงชีวา แก้วตาของพี่อย่าตกใจ
ว่าพลางอุ้มองค์นงลักษณ์ ภิรมย์ชมพักตร์พิสมัย
เชยแก้มแนบเนื้ออรไท คว้าไขว่ต้องเต้าสุมามาลย์
ฝนสวรรค์ครั่นครื้นโพยมหน โกมลบานรับสุริย์ฉาน
กลิ่นตลบอบฟุ้งชลธาร สองสำราญสุขเกษมเปรมปรีดิ์

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ,2540:89)

หนุมานนั้นมีเมียถึง 6 ตน ทุกนาง หนุมานแสดงความรักอย่างสุดซึ้ง จะขอกล่าวถึงนางสุวรรณกันยุมา ซึ่งเป็นเมียตนสุดท้าย ดังคำกลอนที่ว่า

ว่าพลางอิงแอบแนบชิด จุมพิตด้วยความเสน่หา
เกี่ยวกระหวัดรัดรึงตรึงตรา วิญญาณ์ด่าวดิ้นแดยัน
พระสมุทรตีฟองนองระลอก กระทบฝั่งกระฉอกสะเทือนสั่น
วาฬใหญ่พ่นน้ำอยู่เป็นควัน ฝนสวรรค์ตกทั่วสาคร
สองร่วมภิรมย์สมพาส แสนสวาทในรสสโมสร
แสนสุขแสนเกษมสถาวร เหนือที่บรรจถรณ์ในราตรี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ,2540:369)

บทพิศวาสดังกล่าวแสดงออกถึง อากัปกิริยาของลิง การคว้าไขว่ กอดรัดและแนบชิด แสดงออกเป็นท่าทางต่างๆ ซึ่งจะมีกระบวนท่าเฉพาะ แสดงออกได้สอดคล้องกับบท การแสดงออกเป็นท่าทางมีองค์ประกอบของกระบวนท่าที่เป็นลักษณะของโขนตัวลิง ดังนี้

ลักษณะการนั่ง โขนตัวลิงจะนั่งเยื้องลงหลังตัวนางเล็กน้อย และจะต้องนั่งด้านซ้ายของตัวนางถือเป็นจารีตในการแสดงนาฏยศิลป์โขน การนั่งดังกล่าวเป็นการนั่งพับเพียบ แต่จะมีท่านั่งไขว้เท่า คือ ยกเท้าขวาทับที่เข่าซ้าย หันหลังให้ตัวนาง แล้วขยับตัวกระแซะตัวนาง นับเป็นท่าที่น่ารัก นอกจากนี้ยังมีการนอนหนุนตักตัวนางด้วย ซึ่งเป็นกิริยาเฉพาะของตัวลิง

ลักษณะการใช้มือ โขนตัวลิงมีอุปนิสัยไม่อยู่นิ่งหลุกหลิกตลอดเวลา การใช้มือในการแสดงความรักหรือเกี้ยวพาราสีจึงมีลักษณะไขว่คว้าจับต้องส่วนต่างๆของร่างกาย เช่นไหล่ หลังและแขน ซึ่งตัวนางจะคอยป้องปัดอยู่ตลอดเวลา

การแสดงท่าทางในบทเกี้ยวพาราสีของหนุมานดำเนินเป็นระยะๆ ตั้งแต่เมียตนแรกจนถึงตนที่ 6 เป็นการแสดงออกในความรักที่ปรากฏมากกว่าโขนตัวอื่น

การแสดงอารมณ์ดีใจ

โขนตัวลิงแสดงอารมณ์ดีใจ ด้วยความร่าเริงได้อย่างเต็มที่ ดังตัวอย่าง บท ตอนที่หนุมานได้รับพระราชทานปราสาท และพระราชทานนามเมืองให้ว่า นพคีรี หนุมานแสดงอารมณ์ดีใจ ความว่า

เมื่อนั้น พญาอนุชิตฤทธิ์กล้า
พินิจพิศเพ่งดูพารา งามดั่งเมืองฟ้าสุราลัย
มีความชื่นชมโสมนัส ดั่งจักรพรรดิเอาแก้วมายื่นให้
เหาะขึ้นอากาศด้วยว่องไว กลับไปอยุธยาพระนคร

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ,2540:527)

บทกลอนข้างต้น กล่าวถึงการแสดงอารมณ์ดีใจของหนุมาน การแสดงออกของพญาอนุชิตเป็นความดีใจที่ปฏิบัติด้วยการนั่ง ท่าทางที่สามารถแสดงออกก็คือการใช้มือแสดงท่าดีใจ ท่าหัวเราะ โดยยกมือทั้งสองระดับปาก ม้วนสลับแตะปลายนิ้วไปมาหลายๆ ครั้ง ศีรษะเอียงสลับซ้าย-ขวา จากนั้นจึงใช้มือซ้ายปิดปาก การป้องปิดปากนับเป็นวัฒนธรรมของไทย เมื่อใดที่หัวเราะหรือยิ้มมากๆ จะปิดปาก ถือเป็นการแสดงความสุภาพต่อหน้าผู้อื่น

การแสดงอารมณ์โกรธ

บรรดาโขนตัวลิงล้วนเป็นทหารต้องออกทำศึกสงคราม การต่อสู้ระหว่างลิงกับยักษ์ต้องมีการปะทะ การแสดงออกซึ่งอารมณ์โกรธจึงเกิดขึ้น หนุมานต่อสู้กับบรรดายักษ์หลายต่อหลายตัว ดังตัวอย่างบทตอน หนุมานถูกศรอินทรชิต ความว่า

บัดนั้น วายุบุตรวุฒิไกรใจหาญ
ได้ฟังวาจาขุนมาร ตบหัตถ์ฉัดฉานแล้วตอบไป
ตัวกูก็วงศ์พาลี ฤทธีฟากฟ้าดินไหว

พระองค์เป็นเจ้าภพไตร ให้ตรีกูไว้เป็นอาวุธ
ทรงเดชศักดาสามารถ อาจล้างโคตรมึงให้สิ้นสุด
อย่าพักอ้างอวดฤทธิรุทร จะยงยุทธ์ด้วยกูผู้ศักดา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ,2540:431)

จากบทกลอนข้างต้น จะเห็นได้ว่าหนุมานโกรธอินทรชิตและโต้ตอบด้วยคารมคมคาย บอกถึงฤทธิ์เดชของตน

การแสดงท่าทางในอารมณ์โกรธของตัวโขนลิง แสดงออกด้วยการกระทืบเท้าให้มีเสียงดัง การชี้นิ้ว ตวัดนิ้ว นอกจากนี้ยังมีการใช้ฝ่ามือถูที่กกหูแล้วกระชากมือลง หรือการใช้ฝ่ามือถูที่หน้าอกแล้วไสมือออกไป กระบวนท่าทางต่างๆ ที่แสดงออกซึ่งอารมณ์โกรธของตัวโขนลิง ปฏิบัติด้วยความคล่องแคล่วว่องไว และแข็งแรง

การแสดงอารมณ์เสียใจ

บทบาทของตัวโขนลิงในการแสดงอารมณ์เสียใจมีไม่มากนัก อารมณ์เศร้าของหนุมานซึ่งไม่สามารถแสดงออกทางสีหน้าได้เลย เพราะผู้แสดงสวมหัวโขนอยู่ แต่ผู้แสดงโขนตัวลิงต้องใช้ความสามารถแสงดท่าทาง จนผู้ชมรู้สึกว่าหน้าที่หัวโขนเปลี่ยนเป็นหน้าเศร้า ตัวอย่างบทหนุมานเสียใจเมื่อพบพระรามถูกขังอยู่ในกรง ครั้งที่ไมยราพลักพาตัวไป เช่น

จะพิฆาตฟาดฟันด้วยตรีเพชร ให้เศียรเด็ดเสียบไว้กับหน้าฉาน
จึงสมน้ำหน้าไอ้สาธารณ์ ที่อหังการกำเริบใจ
ร่ำพลางฟูมฟายชลนา ซบพักตร์โศกาสะอื้นไห้
ดั่งหนึ่งจะสิ้นชีวาลัย ไม่เป็นสติสมประดี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ,2540:335)

จากบทกลอนขั้นต้น หนุมานเสียใจมากที่ไม่สามารถป้องพระรามไม่ให้ถูกลักพามาได้ การแสดงออกซึ่งท่าทางของโขนตัวลิง ในการแสดงอารมณ์เสียใจ มีดังนี้

การก้มหน้า มองพื้น
การส่ายหน้า ไป-มา ช้า
การห่อไหล่
การทรุดตัวลงนั่ง
การใช้หลังมือทั้ง 2 ข้างสลับกันปาดหน้า
การสะดุ้งตัวสะอึกสะอื้น

การแสดงออกด้วยท่าทางดังกล่าวทำให้ผู้ชมเข้าใจได้ว่าตัวโขนลิงกำลังแสดงอารมณ์เสียใจ การถ่ายทอดอารมณ์ ซึ่งเป็นการแสดงออกเฉพาะของโขนตัวลิงนั้น ครูจะถ่ายทอดควบคู่ไปกับการอ่านบทให้เข้าใจลึกซึ้ง เมื่อเข้าใจบทและนำกระบวนท่ารำเฉพาะของโขนตัวลิงมาผสมผสานให้สัมพันธ์กันแล้ว สามารถแสดงได้แนบเนียนสมจริงสมจังถือว่าตีบทแตก การแสดงออกทางอารมณ์จะต้องได้รับโอกาสในการแสดงอย่างต่อเนื่อง เป็นประสบการณ์ตรงที่สำคัญสำหรับศิลปิน

3.10 **ความสัมพันธ์ระหว่างกระบวนท่าโขนตัวลิงกับตัวโขนพระ นาง และยักษ์**

ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงรูปแบบท่าทางของลิงและการเคลื่อนไหวของลิงในการแสดงโขน ซึ่งจะมีความสัมพันธ์กับโขนตัวพระ นาง ยักษ์ และตัวลิงด้วยกัน กระบวนท่าการเคลื่อนไหวของโขนแต่ละตัวจะมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันอย่างเห็นได้ชัดเจน

สำหรับกระบวนทางของลิงนั้น จากการศึกษา วิเคราะห์ จะเห็นได้ว่ามีกระบวนท่าที่แตกต่างกันเป็น 2 มิติ คือ ท่าทางที่เลียนแบบลิงโดยธรรมชาติ กับท่าที่แสดงออกตามขนบจารีตนาฏยศิลป์โขน

1. ท่าทางของโขนตัวลิงที่เลียนแบบลิงโดยธรรมชาติ การออกท่าทางของโขนตัวลิงเพื่อเลียนแบบลิงโดยธรรมชาตินี้ ครูผู้สอนจะให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก เพื่อให้การแสดงออกมีจุดเด่นและมีความแตกต่างจากโขนตัวอื่น ๆ

> วิธีการหัดโขนของผู้ที่จะแสดงเป็นลิงนั้น ดูออกจะพิสดารกว่าปัจจุบันเสียหน่อย กล่าวคือ ครูผู้สอนจะนำลิงมาเลี้ยงไว้ที่บ้าน แล้วให้นักเรียนเฝ้าสังเกตกิริยาท่าทีของลิงและพยายามทำตามไปด้วย วิธีฝึกหัดเป็นตัวลิงจะทำท่าทางละม้ายคล้ายกับลิงจริง ๆ นับว่าเป็นความสามารถอีกอย่างหนึ่งของทั้งครูผู้สอนและนักเรียนผู้ฝึกหัด ครั้นนักเรียนที่แยกกันไปเรียนแต่ละประเภทของตัวแสดง เรียนคล่องดีแล้วก็จะจะมีการฝึกซ้อมร่วมกันเป็นชุด โดยกำหนดการแสดงโขนตอนใดตอนหนึ่งขึ้นแสดง เมื่อฝึกหัดและฝึกซ้อมจนเก่งกล้าแล้วก็จะถึงเวลาแสดงจริง ๆ นั่นเป็นการคัดนักเรียนและวิธีฝึกหัดโขน สมัยรัชกาลที่ 7
>
> (ปัญญา นิตยสุวรรณ , 2522 : 83)

กิริยาท่าทางของลิงในธรรมชาติ ดังที่กล่าวไว้ในบทที่ 2 นั้นมีอยู่ด้วยกันมากมาย ซึ่งโบราณาจารย์ได้เลือกสรรท่าทางที่เหมาะสมกับการแสดงออกของโขนตัวลิง โดยสร้างสรรค์อย่างประณีต จนเกิดเป็นกระบวนท่าโขนลิง ที่งดงามอย่างเหมาะเจาะลงตัว กระบวนท่าของลิงโดยธรรมชาติที่นำมาเป็นต้นแบบนั้นมีอยู่ 12 ท่า ดังนี้

1. มือวงลิง ปรากฏใช้ในท่าโขนลิงเกือบทั้งหมด มีลักษณะดังนี้ นิ้วชี้เหยียดตึงงอนิ้วกลาง นิ้วนาง นิ้วก้อย เรียงลำดับจากสูงไปหาต่ำ เรียงชิดติดกัน นิ้วหัวแม่มืองอเข้าหาฝ่ามือหัวข้อมือตั้งขึ้น สำหรับลักษณะของมือลิงนี้ มีลักษณะคล้ายกันกับมือลิงมาก

ภาพที่ 147 ก มือลิง ภาพที่ 147 ข มือโขนลิง

เปรียบเทียบมือลิงระหว่างลิงธรรมชาติกับมือโขนตัวลิง

2. มือเข้าอก ปรากฏใช้ในท่าโขนลิงเกือบทั้งหมด มีลักษณะดังนี้ ปล่อยปลายมือห้อยลง ให้ข้อมืออยู่ที่กลางหน้าอกหุบข้อศอกลง ลักษณะเช่นนี้เป็นกิริยาของลิง เมื่อไม่ได้หยิบอะไรจะรวมมือไว้ที่หน้าอก

ภาพที่ 148 ก มือเข้าอกลิง ภาพที่ 148 ข มือเข้าอกโขนลิง

เปรียบเทียบมือเข้าอกลิงธรรมชาติกับมือเข้าอกโขนตัวลิง

3. ท่าเกา ซึ่งมีอยู่ทั้งหมด 7 ลักษณะ ดังนี้

ภาพที่ 149 ท่าเกาศีรษะ

ท่าเกาศีรษะ ขาขวาตั้งเหลี่ยม ขาซ้ายหลบเหลี่ยมเปิดส้นเท้าพอสมควร ย่อตัวลง น้ำหนักอยู่ที่ปลายเท้าขวา มือซ้ายเข้าอก มือขวางอข้อมือเข้าหาตัวอยู่ตรงสีข้างขวา สลับปลายมือขึ้นลงถี่ๆ ขยับศีรษะไปมา ลำตัวตั้งตรง

ภาพที่ 150 ท่าเกาคาง

ท่าเกาคาง ขาซ้ายตั้งเหลี่ยม ขาขวาหลบเหยี่ยมเปิดส้นเท้าพอสมควร ย่อตัวลงน้ำหนักอยู่ที่ปลายเท้าซ้าย มือขวาเข้าอก มือซ้ายแบมือ งอนิ้วหัวแม่มือเก็บ หักข้อมือขึ้นให้ปลายนิ้วอยู่ที่ปลายคางซ้าย สั่นปลายนิ้วถี่ๆ เปิดศอกและคางขึ้น เอียงศีรษะทางขวา

ภาพที่ 151 ท่าเกาไหล่

ท่าเกาไหล่ ขาขวาตั้งเหลี่ยม ขาซ้ายหลบเหลี่ยมเปิดส้นเท้าพอสมควร ย่อตัวลงน้ำหนักตัวอยู่ที่ปลายเท้าขวา มือซ้ายเข้าอก มือขวาแบมือ งอนิ้วหัวแม่มือเก็บ หักข้อมือขึ้น ให้ปลายนิ้วอยู่ที่หัวไหล่ด้านหน้า เปิดศอกและคางขึ้น เอียงศีรษะทางซ้าย

ภาพที่ 152 ท่าเกาข้อศอก

ท่าเกาข้อศอก ช่วงเท้าและลำตัวเหมือนท่าเกาไหล่ มือซ้ายทำท่ามือลิงหงายมือชูขึ้นสูงระดับศีรษะ มือขวาแบ งอนิ้วหัวแม่มือเก็บ หักข้อมือขึ้น ให้ปลายนิ้วอยู่ที่ปลายข้อศอกสั่นปลายนิ้วถี่ ๆ เอียงศีรษะขวา มองข้อศอก

ภาพที่ 153 ท่าเกาข้อมือ

ท่าเกาข้อมือ ช่วงเท้าและลำตัวเหมือนเดิม มือซ้ายเข้าอก มือขวางอนิ้วเข้าหาฝ่ามือพอสมควร หงายมือปลายนิ้วอยู่ที่ข้อมือซ้าย ขยับขึ้นลงถี่ ๆ พร้อมกับเอียงศีรษะไปมา

ภาพที่ 154 ท่าเกาสีข้าง (ข้างลำตัว)

ท่าเกาสีข้าง ช่วงเท้าและลำตัวเหมือนเดิม มือซ้ายเข้าอก มือขวางอนิ้วเข้าหาฝ่ามือพอสมควร หงายมือให้ปลายนิ้ว อยู่ที่ข้างลำตัว ขยับขึ้นลงถี่ ๆ พร้อมกับเอียงศีรษะซ้ายขวาไปมา

ภาพที่ 155 เกาหัวเข่า

ท่าเกาหัวเข่า ช่วงเท้าและลำตัวเหมือนเดิม มือซ้ายเข้าอก มือขวางอนิ้วเข้าหาฝ่ามือพอสมควร หงายมือให้ปลายนิ้ว อยู่ที่หัวเข่า ขยับขึ้นลงถี่ ๆ พร้อมกับเอียงศีรษะซ้ายขวาไปมา

หมายเหตุ ปรากฏมีท่าเกาหน้าแข้งในแม่ท่าด้วย

4. ท่าขู่ ปฏิบัติได้ 3 ลักษณะ

ภาพที่ 156 ท่าขู่ แบบที่ 1

แบบที่ 1 ปฏิบัติอยู่ในท่าหย่อง มือทั้งสองวางอยู่บนพื้นด้านหน้าเข่าที่ตั้งเหลี่ยม เท้าไหนตั้งเหลี่ยมมือนั้นอยู่บน จากนั้นโน้มตัวงอข้อศอกลงมาหามือ เงยหน้ามองไกล

ภาพที่ 680 ท่าขู่ แบบที่ 2

แบบที่ 2 ปฏิบัติอยู่ในท่าหย่อง มือทั้งสองวางอยู่บนเข่าที่ตั้งเหลี่ยม เท้าไหนตั้งเหลี่ยมมือนั้นอยู่บน จากนั้นโน้มตัวงอข้อศอกลงมาหามือ เงยหน้ามองไกล

ภาพที่ 157 ท่าขู่ แบบที่ 3

แบบที่ 3 ปฏิบัติเหมือนแบบที่ 2 แต่ให้วางเข่าที่ลบเหลี่ยมลงพื้นแล้วกระดกเท้าขึ้น

5. ท่าจับหมัด

ภาพที่ 158 ท่าจับหมัด

นั่งตัวตรง เท้าทั้งสองข้างยื่นไปข้างหน้า งอเข่าเล็กน้อย ตั้งฝ่าเท้าเปิดปลายเท้า ส้นเท้าห่างกันประมาณ 1 คืบ มือซ้ายงอเป็นวงวางไว้บนเข่าซ้าย ทำท่าจับหมัดไว้ ฝ่ามือขวาวางลงกับพื้นข้างลำตัว

6. ท่าดมหมัด

ภาพที่ 159 ท่าดมหมัด

นั่งตัวตรง เท้าทั้งสองข้างยื่นไปข้างหน้า งอเข่าเล็กน้อย ตั้งฝ่าเท้าเปิดปลายเท้า ส้นเทาห่างกันประมาณ 1 คืบ มือซ้ายงอแขน นำปลายมือมาจ่อตรงจมูก(ทำท่าดม) ฝ่ามือขวาวางไว้กับพื้น ข้างลำตัว

7. ท่าเล่นหมัด

ภาพที่ 160 ท่าเล่นหมัด

เป็นท่าต่อเนื่องมาจากท่าดมหมัด นั่งตัวตรง นำขาซ้ายไขว้ทับขาขวามือขวาเข้าอก มือซ้ายส่งปลายนิ้วมาแตะพื้น แขนตึงมองปลายมือซ้าย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

8. ท่าคว้า

ภาพที่ 161 ท่าคว้า(ตกใจ)

เป็นท่าที่ลิงจะแสดงความตกใจ ขาขวาตั้งเหลี่ยม ขาซ้ายหลบเหลี่ยม เปิดส้นเท้าพอสมควร น้ำหนักอยู่ที่ขาขวา มือซ้ายเข้าอก มือขวาตึงแขนย่อตัวลง แตะปลายมือที่พื้นในเข่า มองทางซ้าย

9. ท่าคลาน

ภาพที่ 162 ท่าคลาน

ปฏิบัติในท่านั่งตั้งเข่าซ้าย ขาขวางอลงเข่า มือซ้ายเข้าอก มือขวาตึงแขน แตะปลายมือที่พื้นในเข่า ตั้งตัวตรง หน้ามองไกล ปฏิบัติอีกข้างหนึ่ง สลับไปมา เคลื่อนที่ไปข้างหน้า

10. ท่าเดินตีนเตี้ย

ภาพที่ 163 ท่าเดินตีนเตี้ย

ปฏิบัติในท่าย่อตัวกึ่งนั่ง ตั้งเข่าขวา ขาซ้ายงอลงเข่า มือทั้งสองคว่ำมือปล่อยกางอยู่ข้างลำตัว ตั้งตัวตรงหน้ามองไกล ปฏิบัติอีกข้างหนึ่งสลับไปมา เคลื่อนที่ไปข้างหน้า

11. ท่าจับแมลงวัน ปฏิบัติในท่าหย่อง มือทั้งสองแบส่งฝ่ามือไปด้านหน้าระดับอก ด้านซ้าย จากนั้นเลื่อนมือขึ้นระดับใบหน้าแล้วนำกลับมาอยู่ระดับอกทางด้านขวา ปฏิบัติเช่นนี้โดยเลื่อนมือสูงขึ้นเรื่อย ส่วนเท้าก็พลิกตั้งเข่าไปมาด้านที่มือทั้งสองอยู่ หน้ามองตามมือ

12. ท่าหัวเราะ ปฏิบัติในท่าหย่อง มือทั้งสองแบอยู่ระดับปากให้ปลายมือแตะกัน จากนั้นเริ่มกระโดดสลับขาไปมาในลักษณะย่อเข่า มือทั้งสองม้วนสลับไปมา และเอียงศีรษะซ้ายขวาสลับไปมาเช่นกัน

ท่าทางของโขนลิงที่มีการเลียนแบบมาจากท่าทางของลิงโดยธรรมชาติ ปรากฏให้เห็นในการแสดงออกของโขนตัวลิง แต่มักจะเป็นการแสดงออกในช่วงที่ไม่เป็นระเบียบอย่างไม่เป็นทางการ เช่น ในการแสดงโขนตอนนางลอย ดังบทร้องที่ว่า

“บ้างหาเหาบ้างเกาหู บ้างจับเล่นดูแล้วเด็ดดม
บ้างโลดไล่ขึ้นไม้ห่ม บ้างโลดบ้างลมระเริงใจ
นายหมวดคนหนึ่งจึงร้องห้าม ว่าอย่าซุ่มซ่ามซุกซนไป
ว่าแล้วพากันคลาไคล ตามเสด็จไปยังฝั่งสาคร”

(บทโขน กรมศิลปากรปรับปรุงแสดง,2507: 65)

การแสดงท่าทางเฉพาะของโขนตัวลิง ที่เลียนแบบมาจากลิงโดยธรรมชาติที่ปรากฏ ในการแสดงจะเห็นได้ว่าลิงที่ไม่เป็นระเบียบจะถูกสุครีพดุว่า และนอกจากนี้ยังปรากฏท่าทางของลิงโดยธรรมชาติสอดแทรกอยู่ในท่าเต้นโขนตัวลิงโดยเฉพาะท่ามือลิง มือเข้าอก และท่าเกา อย่างชัดเจนและมีความหมายเฉพาะ สามารถใช้ได้ในโอกาสต่างๆ ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์ ดังนี้

มือวงลิง แสดงท่าตั้งวงโดยเฉพาะที่มีความแตกต่างจากโขนตัวอื่นอย่างเห็นชัดเจน เมื่อโขนตัวลิงแสดงออกท่าทางตามแบบนาฏยศิลป์โขน จะใช้วงลิงออกท่าทาง นอกจากนี้การทำท่าไหว้(พนมมือ) โขนตัวลิงแสดงออกแตกต่างจากโขนตัวอื่น คือ มือซ้ายแบมือ มือขวาทำวงลิง นำมาประกบ โดยใช้นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย รวบฝ่ามือซ้ายไว้

มือเข้าอก นับเป็นท่าเฉพาะแสดงออกซึ่งอากัปกิริยาของลิงที่มักจะนำมือมาไว้ที่อก เป็นการระวังภัยอย่างหนึ่งซึ่งจะคอยปัดป้องสิ่งต่างๆ ที่จะเข้ามาทำร้ายตน

ท่าเกา เป็นกิริยาอาการของลิงในธรรมชาติที่แสดงอาการคัน เกาส่วนต่างๆ ของร่างกายอยู่ไม่นิ่ง หลุกหลิกตลอดเวลา ไม่ว่าจะอยู่ที่ไหนหรือทำอะไรอยู่ ก็จะทำท่าเกา

ท่าขู่ โขนตัวลิงปฏิบัติท่าขู่ ซึ่งเป็นอาการเฉพาะของลิง ที่มักจะแสดงให้อีกฝ่ายหนึ่งเกรงกลัว โขนตัวลิงจะแสดงท่าขู่ในการต่อสู้กับพวกยักษ์ ท่าขู่จะก้มเงยด้วยความรวดเร็ว

ท่าจับหมัด ท่าดมหมัด ทั้งสามท่าเป็นท่าที่อยู่ในชุดเดียวกัน ซึ่งการแสดงกิริยาอาการของลิงหาหมัดเป็นเรื่องของการรักษาความสะอาด และถ้อยทีถ้อยอาศัยซึ่งกันและกัน คือ จะช่วยเหลือกัน

ท่าเล่นหมัด หาหมัดของกันและกัน ท่าเกี่ยวกับหมัดนี้จะปรากฏในการแสดงชุดนางลอย เพลงเต่าเห่ และบางครั้งเมื่ออยู่ในกองทัพก็สามารถทำท่านี้ได้บ้าง

ท่าคว้า กิริยาแสดงอาการความตกใจ ของลิงมักจะทำท่าคว้า แล้วหมุนตัวกลับมาตั้งหลักดูว่าเกิดอะไรขึ้น ได้พบเห็นอะไร อย่างกะทันหัน เช่น การหลบเลี่ยงในการต่อสู้ แล ท่าจับนาง พบอย่างกะทันหัน

ท่าคลาน ท่าเดินตีนเตี้ย เป็นการแสดงกิริยาอาการไปมาของลิง ซึ่งจะคลานหรือเดินเข้าหาพระอย่างนอบน้อม และเป็นการเคลื่อนที่ในระยะใกล้ ๆ

ท่าจับแมลงวัน เป็นการแสดงกิริยาอาการของลิงที่ไล่จับแมลงวัน เป็นอาการที่ไม่หยุดนิ่ง

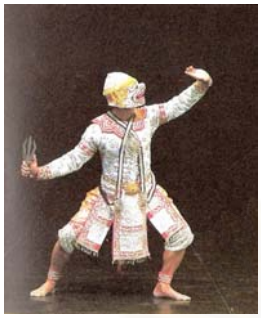
ท่าหัวเราะ เป็นการแสดงความดีใจ

กระบวนท่าทางของโขนตัวลิงที่เลียนแบบลิงโดยธรรมชาติดังกล่าว เมื่อวิเคราะห์แล้วจะเห็นได้ว่าปรากฏมีอยู่ในการแสดงโขนตัวลิงอยู่เป็นระยะๆ สอดแทรกอยู่เพื่อแสดงให้เห็นลักษณะของลิง และแสดงออกซึ่งความแตกต่างระหว่างตัวโขนแต่ละสาขา ลักษณะท่าทางของโขนตัวลิงที่เลียนแบบลิงโดยธรรมชาตินี้นับเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของโขนตัวลิงที่มีต่อการแสดง

2. ท่าทางของโขนตัวลิงที่แสดงออกตามขนบจารีตในการแสดงโขน กระบวนท่าทางต่าง ๆ ของโขนตัวลิงที่ปรากฏนอกจากกระบวนท่าที่เลียนแบบลิงโดยธรรมชาติแล้ว ยังปรากฏมีกระบวนท่าที่มีลักษณะแตกต่างจากท่าทางที่เป็นธรรมชาติของลิง กระบวนท่าลิงที่แสดงออกได้กระบวนท่าพื้นฐานมาจากการแสดงหลายประเภท เช่น โมงครุ่ม กุลาตีไม้ ระเบ็ง กระบี่กระบอง และหนังใหญ่ นอกจากนี้ยังปรากฏภาพท่าทางของโขนตัวลิงในภาพศิลปกรรมปูนปั้นและวิจิตรกรรมฝาผนัง รวมถึงตัวหนังใหญ่ด้วย ซึ่งได้กล่าวไว้แล้วในบทที่ 2 นอกจากนี้เมื่อศึกษาวิเคราะห์กระบวนท่าหลัก ๆ และกระบวนท่าที่มีความสัมพันธ์กับตัวโขนตัวอื่น ๆ แล้วพบว่ากระบวนท่ามีลักษณะคล้ายคลึงกัน โดยได้รับอิทธิพลจากขนบจารีตของการแสดงโขนเป็นสำคัญ

กระบวนท่าที่ถูกสร้างขึ้นบนพื้นฐานขนบจารีตเดียวกัน ซึ่งมีคุณลักษณะเด่นแตกต่างกันในบางส่วนและสามารถเปรียบเทียบให้เห็นท่าทางแต่ละท่าได้อย่างชัดเจน

กระบวนท่าหลักของโขนตัวลิงกับโขนตัวพระ



ภาพที่ 164 ก ท่าผาลาเพียงไหล่โขนตัวลิง ภาพที่ 164 ข ท่าผาลาเพียงไหล่โขนพระ

เปรียบเทียบท่าผาลาเพียงไหล่ของโขนตัวลิงและโขนตัวพระ

ท่าผาลาเพียงไหล่ ของตัวโขนทั้งสองมีความแตกต่างกันในรายละเอียดเฉพาะ คือ เหลี่ยมและวงตัวโขนลิงตั้งเหลี่ยมในท่าหย่องและตั้งวงมือลิง โขนตัวพระตั้งเหลี่ยม และตั้งวง

ภาพที่ 165 ก ท่าสูงโขนตัวลิง ภาพที่ 165 ข ท่าสูงโขนตัวพระ

เปรียบเทียบท่าสูงของโขนตัวลิงและโขนตัวพระ

ท่าสูง ของตัวโขนทั้งสอง มีความแตกต่างในรายละเอียดเฉพาะ คือ เหลี่ยมและวงเช่นเดียวกัน

สำหรับความสัมพันธ์ของกระบวนท่าระหว่างโขนตัวลิงกับโขนตัวพระเป็นกระบวนท่าที่ส่งเสริมกัน มักเป็นท่าที่สนับสนุนฝ่ายพระให้ดูยิ่งใหญ่ สง่างาม เพื่อความอลังการ ของการแสดง เช่น

ภาพที่ 166 ท่าพระขึ้นลอยบ่าลิง

ภาพที่ 167 ท่าพระขึ้นลอยลิง(ลอยสูง)

กระบวนท่าหลักของโขนตัวลิงกับโขนตัวยักษ์

ภาพที่ 168 ก ท่าผาลาเพียงไหล่โขนลิง

ภาพที่ 168 ข ท่าผาลาเพียงไหล่โขนยักษ์

เปรียบเทียบท่าผาลาเพียงไหล่ของโขนตัวลิงกับโขนตัวยักษ์

ท่าผาลาเพียงไหล่ ของตัวโขนทั้งสองมีความแตกต่างกันในรายละเอียดเฉพาะ คือ เหลี่ยมและวง โขนตัวลิงตั้งเหลี่ยมในท่าหย่องและมือตั้งวงมือลิง โขนตัวยักษ์ตั้งเหลี่ยมอัดและตั้งวง

ภาพที่ 169 ก ท่าสูงโขนลิง ภาพที่ 169 ข ท่าสูงโขนยักษ์

เปรียบเทียบท่าสูงของโขนตัวลิงกับโขนตัวยักษ์

ท่าสูงของตัวโขนทั้งสอง มีความแตกต่างกันในรายละเอียดเฉพาะ คือ เหลียมและวง เช่นเดียวกัน

สำหรับความสัมพันธ์ของกระบวนท่า ระหว่างโขนตัวลิงกับโขนตัวยักษ์ เป็นกระบวนท่าที่แสดงออกตรงกันข้าม คือ กระบวนท่ารบ อันเป็นหลักสำคัญของการแสดงโขน แต่ละฝ่ายจะหันหน้าเข้าหากัน (ศัพท์นาฏยศิลป์เรียกว่าหน้ากินกัน) หากฝ่ายลิงหันหน้าออกมาทางคนดู ฝ่ายยักษ์จะต้องหันหลังให้คนดู หากฝ่ายลิงยกแขนขวา ฝ่ายยักษ์ก็จะยักษ์แขนซ้าย

ภาพที่ 170 ท่ารบจับหนึ่งระหว่างโขนตัวลิงกับโขนตัวยักษ์

(ที่มา : ตำนานโขนหลวง)

ภาพที่ 170 ท่าขึ้นลอยพิเศษระหว่างโขนตัวลิงกับโขนตัวยักษ์

กระบวนท่าหลักของโขนตัวลิงกับโขนตัวนาง

ภาพที่ 171 ก. ท่าผาลาเพียงไหล่โขนลิง

ภาพที่ 171 ข. ท่าผาลาเพียงไหล่โขนนาง

เปรียบเทียบท่าผาลาเพียงไหล่ของโขนตัวลิงกับตัวนาง

ท่าผาลาเพียงไหล่ ของตัวโขนทั้งสองมีความแตกต่างกันในรายละเอียดเฉพาะ คือ เหลี่ยมและวง โขนตัวลิงตั้งเหลี่ยมในท่าหย่องและมือตั้งวงมือลิง โขนตัวนางตั้งเหลี่ยมนาง (ไขว้เท้า) และตั้งวงสูง

ภาพที่ 172 ก ท่าสูงโขนลิง

ภาพที่ 172 ข ท่าสูงโขนนาง

เปรียบเทียบท่าสูงของโขนตัวลิงกับตัวนาง

ท่าสูงของตัวโขนทั้งสอง มีความแตกต่างกันในรายละเอียดเฉพาะ คือ เหลี่ยมและวงเช่นเดียวกัน

สำหรับความสัมพันธ์ของกระบวนท่า ระหว่างโขนตัวลิงกับโขนตัวนาง เป็นกระบวนท่าที่แสดงออกถึงการเกี้ยวพาราสีกัน ซึ่งในด้านนาฏยศิลป์ เรียกว่า “ท่าโลม” มีอยู่ด้วยกัน 3 ท่า

ภาพที่ 173 ท่าโลมนางสุพรรณมัจฉา

ภาพที่ 173 ท่าโลมนางเบญกาย

(ที่มา : วิพิธทัศนา)

ความสัมพันธ์ของกระบวนท่า ระหว่างโขนตัวลิงกับโขนตัวลิงเป็นการแสดงการต่อสู้ และระบำวีรชัย ดังนี้

ภาพที่ 174 ท่าต่อสู้ของพาลีกับสุครีพ

ภาพที่ 175 ท่าโขนลิงในระบำวีรชัย

(ที่มา : สูจิบัตรโขน ชุดพาลีสอนน้อง)

กระบวนทางของโขนตัวลิงที่เป็นท่าหลักในแม่ท่ามีด้วยกัน 7 ท่า สามารถเปรียบเทียบกับท่าของโขนตัวพระ ยักษ์ และนาง จะเห็นความแต่ต่างซึ่งผู้วิจัยได้แสดงภาพเปรียบเทียบให้เห็นได้อย่างจัดเจน ดังนี้

เปรียบเทียบแม่ท่าโขนตัวลิงกับท่าโขนตัวพระ

ภาพที่ 176 ก ภาพที่ 176 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 1 กับท่าโขนตัวพระ

ภาพที่ 177 ก ภาพที่ 177 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 2 กับท่าโขนตัวพระ

ภาพที่ 178 ก ภาพที่ 178 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 3 กับท่าโขนตัวพระ

ภาพที่ 179 ก ภาพที่ 179 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 4 กับท่าโขนตัวพระ

ภาพที่ 180 ก ภาพที่ 180 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 5 กับท่าโขนตัวพระ

ภาพที่ 181 ก ภาพที่ 181 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 6 กับท่าโขนตัวพระ

ภาพที่ 182 ก ภาพที่ 182 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 7 กับท่าโขนตัวพระ

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงกับท่าโขนตัวนาง

ภาพที่ 183 ก ภาพที่ 183 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 1 กับท่าตัวนาง

ภาพที่ 184 ก ภาพที่ 184 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 2 กับท่าตัวนาง

ภาพที่ 185 ก ภาพที่ 185 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 3 กับท่าตัวนาง

ภาพที่ 186 ก ภาพที่ 186 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 4 กับท่าตัวนาง

ภาพที่ 187 ก ภาพที่ 187 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 5 กับท่าตัวนาง

ภาพที่ 188 ก

ภาพที่ 188 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 6 กับท่าตัวนาง

ภาพที่ 189 ก

ภาพที่ 189 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 7 กับท่าตัวนาง

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงกับท่าโขนตัวยักษ์

ภาพที่ 190 ก

ภาพที่ 190 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 1 กับท่าโขนตัวยักษ์

ภาพที่ 191 ก ภาพที่ 191 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 2 กับท่าโขนตัวยักษ์

ภาพที่ 192 ก ภาพที่ 192 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 3 กับท่าโขนตัวยักษ์

ภาพที่ 193 ก ภาพที่ 194 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 4 กับท่าโขนตัวยักษ์

ภาพที่ 195 ก

ภาพที่ 195 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 5 กับท่าโขนตัวยักษ์

ภาพที่ 196 ก

ภาพที่ 196 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 6 กับท่าโขนตัวยักษ์

ภาพที่ 197 ก

ภาพที่ 190 ข

เปรียบเทียบท่าโขนตัวลิงในแม่ท่า 7 กับท่าโขนตัวยักษ์

ความสัมพันธ์ของกระบวนท่าระหว่างโขนตัวลิงกับตัวโขนพระ นาง และยักษ์ มีกระบวนท่าที่ถูกจัดวางไว้อย่างมีระเบียบตามจารีต กระบวนท่าโขนตัวลิงที่มีความสัมพันธ์กันระหว่างตัวโขน พระ นาง และยักษ์ แต่ละตัว จะมีลักษณะแตกต่างกัน กระบวนท่าโขนลิงที่เชื่อมโยงกับกระบวนท่าของตัวพระเป็นกระบวนท่าที่เสริมบารมีให้กับตัวพระ เช่น หนุมานจะเป็นฐานให้พระรามขึ้นเหยียบในการต่อสู้กับพวกยักษ์ ไม่ว่าจะเป็นทศกัณฐ์ หรือกุมภกรรณ ก็ตาม กระบวนท่าโขนลิงที่เชื่อมโยงกับกระบวนท่าของตัวนางเป็นกระบวนท่าการเกี้ยวพาราสี เช่น หนุมานเกี้ยวนางเบญกาย เป็นต้น กระบวนท่าโขนลิงที่เชื่อมโยงกับกระบวนท่าของตัวยักษ์เป็นกระบวนทางการต่อสู้เป็นส่วนใหญ่

จากการศึกษาการฝึกหัดโขนลิงทั้ง 10 ขั้นตอน ผู้วิจัยพบว่า การเรียนรู้กระบวนท่าโขนลิงมีระเบียบวิธีปฏิบัติที่เข้มงวด เริ่มจากการฝึกหัดเบื้องต้น ซึ่งเป็นการปูพื้นฐานการเรียนรู้ที่มีความจำเป็นต่อผู้เรียนอย่างมาก การตบเข่า เป็นการฝึกใช้ประสาทสัมผัสในการกำหนดจังหวะให้เข้ากับดนตรี การถองสะเอว เป็นการฝึกให้ผู้เรียนรู้จักการยักเยื้องลำตัว การเต้นเสา เป็นการฝึกความพร้อมเพรียง ความอดทน การถีบเหลี่ยม ช่วยให้ผู้เรียนสามารถควบคุมอวัยวะช่วงขาให้ปฏิบัติท่าตั้งเหลี่ยมได้อย่างถูกต้อง การฉีกขา ทำให้ช่วงขามีความยืดหยุ่นช่วยให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติท่าพลิกแพลงได้ดี หกคะเมน ผู้เรียนรู้จักกระบวนท่าพลิกแพลงที่ถูกต้องและปฏิบัติได้ด้วยความระมัดระวัง แม่ท่า เป็นการฝึกกระบวนท่าพื้นฐานของโขนลิง โดยเริ่มจากท่าง่ายๆ และยากขึ้นตามลำดับ กระบวนท่าที่ฝึกจะมีความสัมพันธ์กับท่าลิงในธรรมชาติ เน้นความเป็นลิง การฝึกจะฝึกอย่างต่อเนื่องเป็นเวลานาน ฝึกโดยใช้ไม้เคาะจังหวะ เพื่อควบคุมท่าทาง นับเป็นการฝึกวินัยอย่างหนึ่ง จากนั้นก็จะฝึกใช้สรีระเพื่อออกท่าเต้น โดยฝึกการใช้อวัยวะ 8 ส่วน ดังนี้ ศีรษะ ใบหน้า คอ แขน มือ เอว ขา และเท้า ทำให้ผู้ฝึกสามารถแสดงออกท่าโขนลิงได้อย่างคล่องแคล่ว และถูกต้องตามหลักนาฏยศิลป์โขน การฝึกท่าทางอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ขั้นตอนนี้เป็นการฝึกกระบวนท่าโขนลิง ตามจารีตของการแสดงโขน เช่น ท่าหย่อง ท่าลงวง และท่าขู่ เป็นต้น ต่อจากนี้ก็จะเป็นการฝึกกระบวนท่าที่ใช้ในการแสดงโขนเฉพาะตัวลิง โดยเริ่มจาก การฝึกเต้นตรวจพล กระบวนรบ และขึ้นลอย การฝึกรำเพลงหน้าพาทย์ การฝึกกลเม็ดเด็ดพรายท่ารบพิเศษ การฝึกตีบทกระทู้ การฝึกกลเม็ดเด็ดพรายลีลาเฉพาะรำลงสรงและฉุยฉาย การฝึกรำทำบทใช้อารมณ์เฉพาะ สุดท้ายจะเป็นการฝึกความสัมพนธ์ของกระบวนท่าโขนตัวลิงกับตัวโขนพระ นาง และยักษ์ ตามลำดับ ซึ่งกระบวนท่าของตัวโขนแต่ละตัวจะมีลักษณะที่คล้ายคลึงกับตามแบบอย่างของนาฏยศิลป์โขน ทำให้มองเห็นว่าแนวคิดและวิธีแสดงโขนลิงมีรูปแบบและจารีตที่แตกต่างจากการแสดงประเภทอื่น การแสดงของโขนตัวลิงมีกฎเกณฑ์กำหนดอยู่มากมาย สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนก็คือโขนตัวลิงเป็นการแสดงของผู้ชาย กระบวนท่าทางการแสดงออกท่าโลดโผน หกคะเมน ตีลังกา และฉีกขา กระบวนท่าถูกจำกัดให้เหมาะสำหรับเพศชาย

บทที่ 4
บทสรุป และข้อเสนอแนะ

วิทยานิพนธ์ เรื่องแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง นี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาการออกแบบกระบวนท่าโขนลิง ที่มีต้นแบบมาจากกริยาท่าทางของลิงในธรรมชาติ กับกระบวนท่านาฏยศิลป์โขน ซึ่งอาจเรียกได้ว่า นาฏยวานร

ผู้วิจัยมุ่งศึกษา กระบวนท่าโขนลิง ที่ปรากฏในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งโบราณาจารย์ด้านนาฏยศิลป์โขนลิงได้ออกแบบโดยเลียนแบบจากลิงในธรรมชาติ เป็นการนำกิริยาท่าทางอันเป็นลักษณะเฉพาะของลิงในธรรมชาติ และลิงที่โบราณาจารย์นำมาเป็นต้นแบบก็คือ ลิงแสมซึ่งเป็นลิงที่มีชุกชุมอยู่ในประเทศไทย อุปนิสัยขี้เล่น ว่านอนสอนง่าย ชอบอยู่กับคน เป็นลิงที่สามารถนำมาหัดให้แสดงละครลิงได้ ท่าทางของลิงโดยธรรมชาติ ที่นำมาเป็นต้นแบบ โดยปรุงแต่งให้ดูงดงามตามแบบนาฏยศิลป์โขน

การแสดงโขน มีเนื้อเรื่องส่วนใหญ่ เกี่ยวกับการทำศึกสงคราม การต่อสู้ระหว่างมนุษย์ ลิง ยักษ์ และที่นับได้ว่า มีการต่อสู้กันมากที่สุด ก็คือลิงกับยักษ์ โดยเฉพาะหนุมาน ผู้แสดงเป็นตัวหนุมานต้องมีความแข็งแรง ปราดเปรียว ว่องไว ต้องมีสติปัญญาเฉลียวฉลาด มีปฏิภาณไวพริบดี กระบวนท่าทางในการรบของหนุมานมีมากมายหลายแบบ เมื่อต่อสู้กับพญายักษ์ตนใด ก็จะมีกระบวนท่าพลิกแพลงที่แตกต่างกันออกไป กระบวนท่าทางที่มีอยู่มากมาย ได้รับการสืบทอดกันมาตั้งแต่โบราณ โบราณาจารย์คิดประดิษฐ์กระบวนท่าทางต่างๆ อย่างทุ่มเท คิดค้น กระบวนท่าเฉพาะไว้มากมายมหาศาล ซึ่งล้วนแล้วแต่มีคุณค่า งดงามในตัวเอง

การศึกษาจะเริ่มด้วย ศึกษาแนวคิดในด้านต่างๆ ที่จะส่งผล แสดงความสัมพันธ์ต่อการแสดงออกของโขนลิง โดยเริ่มศึกษา ดังนี้

แนวคิดเชิงธรรมชาติวิทยาของลิง นำมาใช้ประกอบการศึกษาเกี่ยวกับกิริยาท่าทางของลิงในธรรมชาติ การอยู่รวมกันเป็นสังคมเดียวกัน การแบ่งชั้นลำดับอาวุโส การเป็นหัวหน้า ลูกน้องมีวิธีปฏิบัติที่แกต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับอายุ ขนาด และพละกำลัง การปกป้อง กาขู่แยกเขี้ยว การกระโดดโลดเต้น แสดงอาการดีใจ การดูแลซึ่งกันและกันด้วยการหาหมัด เลียขน ก็เป็นการแสดงความเคารพนับถืออย่างหนึ่ง กิริยาท่าทางของลิงแสมอันเป็นท่าเฉพาะ ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกภาพไว้เพื่อศึกษาค้นคว้ามีทั้งหมด 21 ท่าดังนี้ ท่าจับไม้ ท่าจับของกิน ท่าหาหมัดให้ลิงตัวอื่น ท่าหาหมัดให้ตัวเอง ท่าเกาศีรษะ ท่าเกาข้อมือ ท่าเกาสีข้าง ท่าเกาข้อศอก ท่าเกาเข่า ท่าเกาไหล่ ท่าเกากระโจน ท่าโลดไล่ ท่ามือป้องหน้ามอง ท่าเหลียวมอง ท่าคว้ามอง ท่าไหว้ ท่ามือเข้าอกมือเดียว ท่ามือเข้าอกสองมือ ท่าวิ่ง ท่าคลาน และท่าขู่

แนวคิดเชิงศาสนาฮินดู เนื่องจากการแสดงโขนของไทยได้นำเรื่องราวมาจากมหากาพย์รามายณะ เนื้อเรื่องส่วนใหญ่กล่าวถึงเทพเจ้า โขนตัวลิงจึงได้รับอิทธิพลผ่านมาเป็นการแสดง ตั้งแต่การถือกำเนิด ภูมิหลังแห่งความเป็นเทพ ตลอดจนมีความเชื่อมาสอดแทรกอยู่ เช่น การเคารพกราบไหว้เทพเจ้า ความจงรักภักดีของข้าราชบริพารที่มีต่อองค์พระมหากษัตริย์ การยกย่องเทิดทูน สรรเสริญองค์พระมหากษัตริย์ และการให้ความสำคัญกับหน้าที่ยิ่งชีวิต ดังนั้นกระบวนท่าในการแสดงออกของโขนลิงจึงมีลักษณะสง่างาม องอาจ ผึ่งผาย มีการเคลื่อนไหวที่รวดเร็วแต่สุขุม ไม่ทะโมนตามแบบลิงในธรรมชาติ การตีลังกา การแสดงท่าโลดโผน ม้วนตัวไปมา แต่แฝงอาการผึ่งผาย งามสง่า นับเป็นเสน่ห์ของโขนลิงที่น่าประทับใจ

แนวคิดเชิงทฤษฎีการเลียนแบบเรขศิลป์ เป็นการศึกษารูปทรงเรขศิลป์ การแสดงออกของร่างกายต้องแสดงถึงรูปทรง การตั้งท่าของโขนตัวลิง เกิดรูปทรง ส่วนโค้ง ส่วนเหลี่ยมของสรีระอย่างชัดเจน ไม่ใช้การเลียนแบบศิลปะมาอีกทอดหนึ่ง หรือเลียนแบบการเลียนแบบมาอีกทอดหนึ่ง แต่ต้องมองลึกถึงต้นแบบ เราสามารถวิเคราะห์ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์โขนตัวลิงได้ดังนี้

รูปร่างและรูปทรงธรรมชาติ คือรูปร่าง หรือรูปทรงที่เห็นแล้วทำให้นึกถึง หรือเชื่อมโยงคือสิ่งที่มีอยู่ตามธรรมชาติ รูปร่างหรือรูปทรงดังกล่าวนั้น อาจเหมือนหรือคล้ายกับของจริงก็ได้ โครงสร้างของรูปทรงนี้จะเลียนแบบรูปทรงธรรมชาติ เช่น โครงสร้างท่าทางของโขนตัวลิงมีลักษณะที่เลียนแบบลิงโดยธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นท่าเกา ท่าขู่ และท่าคว้า เป็นต้น

รูปร่างและรูปทรงเรขาคณิต คือ รูปร่างหรือรูปทรงที่มีลักษณะเป็นรูปวงกลม สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม วงรี เป็นต้น เช่น การนั่งคุกเข่าพนมมือเหมือนกับรูปทรงสามเหลี่ยมหน้าจั่ว ท่าลงวงเหลี่ยมวัด ในส่วนของขา เหมือนกับรูปสี่เหลี่ยม เป็นต้น

รูปทรงอิสระ คือรูปทรงที่มีลักษณะไม่แน่นอน ไม่สามารถคาดเดาได้ว่าจะมีรูปร่างโค้งงอไปทางใด เปรียบเทียบได้กับท่าทางของโขนตัวลิง ที่ต้องแสดงการเคลื่อนไหวด้วยความคล่องแคล่วว่องไวเลื่อนไหลไปโดยไม่หยุดนิ่ง ตามแบบแผนนาฏศิลป์ของโขนตัวลิง

แนวคิดเชิงทฤษฎีการเคลื่อนไหว การเคลื่อนไหวสรีระในรูปแบบของโขนลิงนับเป็นเสน่ห์ในการแสดงออกของโขนตัวลิง ผู้วิจัยได้ศึกษาทฤษฎีการเคลื่อนไหว เพื่อให้เข้าใจการเคลื่อนที่ที่เกิดขึ้นอย่างเป็นระบบ การเคลื่อนไหวของโขนตัวลิงต้องใช้พลังขับเคลื่อนอย่างมาก ทั้งพลังภายนอกที่สามารถมองเห็นได้ และพลังภายในที่ไม่สามารถมองเห็นได้แต่สัมผัสได้ถึงความแข็งแกร่ง หนักแน่น อย่างมีสมาธิ กาแสดงโขนตัวลิงเคลื่อนไหวกระบวนท่าทางด้วยอารมณ์ความรู้สึก เมื่อแสดงกรกระบวนท่าโกรธ การเคลื่อนไหวของตัวลิงจะรวดเร็ว แข็งแรง เด็ดขาด โขนตัวลิงแสดงออกด้วยท่าทางที่เข้มแข็ง เต้นกระทืบจังหวะด้วยความหนักแน่น มั่นคงเมื่อยืดกระทบเท้าลงเหลี่ยมก็แข็งแรง โดยเฉพาะหนุมานเป็นหลักให้พระรามต่อตัวขึ้นลอยในการแสดงกระบวนท่ารบที่เรียกว่า ขึ้นลอยสูง นอกจากนี้ยังตีลังกา พุ่งม้วน และต่อสู้กับพญายักษ์ด้วยท่าหก

ฉีก ท่าตีลอด ซึ่งต้องใช้ความแข็งแรงของกล้ามเนื้อทุกส่วนในร่างกายโขนตัวลิงใช้พลังในการออกท่าทางมากกว่าโขนตัวอื่นๆ การกระโดดโลดเต้นของโขนตัวลิงใช้พละกำลังมาก กระบวนท่าพลิกแพลงโดยเฉพาะหนุมาน เมื่อเข้าต่อสู้กับพญายักษ์ต้องใช้พลังขับเคลื่อนสุดตัวเพื่อแสดงออกซึ่งความเก่งกล้าสามารถของหนุมานโขนตัวลิงแสดงออกท่าทางด้วยความเร็ว ปราดเปรียวสับเปลี่ยนท่าพลิกแพลงโลดโผนต่างๆต้องรวดเร็ว เช่น พุ่งม้วนในท่ารบ เป็นต้น การแสดงออกของโขนตัวลิงปฏิบัติต่อเนื่องเป็นเวลานาน ผู้แสดงต้องรัดเครื่องและสวมศีรษะ ต้องเต้นด้วยความหนักแน่นรวมทั้งจังหวะดนตรีก็มีส่วน เพราะท่วงทำนองที่รุกเร้าของเพลงกราวนอกในการเต้นออกกราวผู้แสดงต้องใช้ความอดทนสูงมาก

ความคล่องแคล่วว่องไวนับเป็นบุคลิกสำคัญของโขนตัวลิง การแสดงออกต้องฉับไวคล่องแคล่ว ท่าทีที่แสดงออกจะต่างจากโขนตัวอื่นๆ ท่าทางเฉพาะของลิง เช่น ขยับเกา มองซ้ายขวา จะดูว่องไว

การทรงตัว การแสดงออกของกระบวนท่าโขนตัวลิง มีการทรงตัวอย่างดี ไม่ว่าย่อเหลี่ยมหรือยืนขาเดียวเพื่อยืดยุบ เข่าที่เป็นหลักในคำพากย์โขนว่า เพ้ย หากผู้แสดงทรงตัวไม่ดีพออาจโอนเอนหรือขาหล่นก่อน

ความอ่อนตัว โขนตัวลิงแม้จะแสดงท่าทางด้วยความแข็งแรงแต่สำหรับบางกระบวนท่าต้องมีความอ่อนตัวผสมผสานอยู่ด้วยโดยเฉพาะการตีลังกา ลำตัวและแขนของโขนตัวลิง ต้องปฏิบัติให้อ่อนตัวเพื่อให้ได้กระบวนท่าที่งดงาม และความอ่อนตัวนี้จะช่วยป้องกันและหลีกเลี่ยงการได้รับบาดเจ็บ

คุณภาพของการเคลื่อนไหว โขนตัวลิงแสดงท่าทางการเคลื่อนไหวอย่างมีคุณภาพสามารถปรับได้เข้ากับองค์ประกอบของเวลากำลังแบบแผนและลีลา เช่นการเต้นเพลงหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร ซึ่งผู้แสดงจะเคลื่อนไหวทั้งเร็วและช้า ตามกำหนดของระยะเวลาที่แน่นอน ใช้พละกำลังมากอย่างต่อเนื่อง แสดงออกด้วยลีลาที่เป็นไปตามจารีตแบบแผน

ปฏิกิริยาของร่างกาย เกี่ยวกับการเคลื่อนไหวที่ร่างกายสามารถทำได้ มีทั้งการเคลื่อนไหวอยู่กับที่ และการเคลื่อนไหวเคลื่อนที่

การเคลื่อนไหวอยู่กับที่ของโขนลิง มีดังนี้ บิด ท่าพุ่งม้วน ท่าไขว้คว้า หมุน ท่ากระทืบกลับท่ารบสามทีไขว้ ยืด ท่ายืดยุบในบทพากย์ ท่าออกกราว ก้ม ท่าก้มเงยในการจับหมัด ท่าออกกราว เหวี่ยง ท่าวีรชัย ท่ารบ ยก ท่ายกก้อนหินตอนจองถนน ท่ายกพระรามกลับพลับพลาผลัก ท่าการต่อสู้กับลิงด้วยกัน และยักษ์ ดึง ท่าไล่จับนาง ท่าการต่อสู้

การเคลื่อนไหวเคลื่อนที่ของโขนลิง มีดังนี้ เดิน ท่าเดินเลียนแบบลิงธรรมชาติ ที่ครูด้านนาฏยศิลป์โขนลิง เรียกว่า ท่าเดินตีนเตี้ย กระโดดสองเท้า ท่ากระโดดในการต่อสู้ลงจาการขึ้นลอยต่อตัว หรือลงจากราชรถ

ความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ของโขนลิง มีดังนี้ ความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่จะต้องมีผู้อื่นร่วมด้วย ความสัมพันธ์เป็นคู่ ท่าโลมของโขนตัวลิง ท่ารบกับยักษ์ ความสัมพันธ์เป็นกลุ่มย่อย การแสดงออกในเพลงกราวนอก การแสดงท่าทางในเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต ของ หนุมาน ชมพูพาน และองคต ความสัมพันธ์เป็นกลุ่มใหญ่ กระบวนท่าการต่อสู้ของกองทัพลิง และกองทัพยักษ์

แนวคิดเชิงทฤษฎีการสร้างสรรค์ ต้องมีความสมดุล กลมกลืนกันตามสัดส่วนที่จะต้องคำนึงถึงเป็นกรณีพิเศษ การสร้างสรรค์งานด้านนาฏยศิลป์นี้ ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้แบ่งเกณฑ์มาตรฐานขององค์ประกอบไว้ดังนี้

ความมีเอกภาพ ผู้สร้างสรรค์ต้องคำนึงถึงความมีเอกภาพของผลงาน เอกภาพอาจแยกออกได้เป็น 2 ขั้นคือ

เอกภาพของรูปความคิด ผู้สร้างสรรค์จะต้องมีรูปความคิดที่มาจากแรงบันดาลใจอย่างมีจุดหมาย ตัวอย่างของทฤษฎีที่อาจยกมาขยายความได้ก็คือ การสร้างกระบวนท่าโขนตัวลิง เช่น การตั้งวงมือลิง การเกา และท่ายืน เป็นต้น จะเห็นได้ว่ามีความเป็นเอกภาพในลักษณะของลิงอย่างเห็นได้ชัด

เอกภาพของรูปทรง ผู้สร้างสรรค์จะต้องเข้าใจกับรูปทรงให้ถ่องแท้ ในที่นี้คือการเข้าใจในโครงสร้างสรีระของลิงกับมนุษย์ การทำท่าเก็บข้อศอก และมือในเวลาเดิน (เดินตีนเตี้ย) การปล่อยมือห้อยลง เป็นต้น ล้วนเป็นลักษณะเฉพาะของลิงโดยธรรมชาติ

ความสมดุล เป็นองค์ประกอบสำคัญของสิ่งมีชีวิตทั้งหลาย ความสมดุลของโครงสร้างร่างกายมนุษย์ที่มีซีกซ้าย และซีกขวาเท่ากัน ทำให้เรายืนอยู่ได้โดยไม่ล้ม ความสมดุลในเชิงนาฏยประดิษฐ์ คือการส่งน้ำหนักออกไปตามส่วนต่างๆของร่างกายให้อวัยวะทั้งด้านซ้าย และด้านขวารับกันได้พอดี ท่าทางของนาฏยศิลป์ไทยมีท่าที่ส่งน้ำหนักเสมอกันทั้งสองข้าง เช่น เหลี่ยมน้อยจับผ้า เหลี่ยมอัดหน้าตรง เป็นต้น แต่ก็มีท่าที่แสดงความไม่สมดุล เช่น ท่าสามยกขา และท่าเชิด (เหาะ) เป็นต้น

ความกลมกลืน ภาวะที่อยู่ระหว่างความเหมือน และความแตกต่าง เป็นการผสมผสานกันอย่างลงตัว กระบวนท่าของโขนตัวลิงจะมีลักษณะรวดเร็ว หลุกหลิก คล่องแคล่ว ซึ่งต่างจากโขนตัวอื่น ๆ แต่เมื่อแสดงร่วมกันก็สามารถปรับเข้าหากันอย่างกลมกลืน เช่น การรำเพลงหน้าพาทย์โลม – ตระนอน ระหว่างโขนตัวลิงกับตัวนาง เป็นต้น

ความแตกต่าง หรือความขัดแย้ง มีความหมายตรงกันข้ามกับความกลมกลืน คือ องค์ประกอบที่นำมาใช้ในที่เดียวกัน มีความแตกต่างกันเช่นการรบของหนุมานกับความสามารถของยักษ์แต่ละตัวซึ่งมีความแตกต่างกัน

แนวคิดเชิงวิจิตรศิลป์เกิดจากภูมิปัญญาอันพากเพียรของนายช่างด้านประติมากรรม จิตรกรรม และตัวฉลุยหนังใหญ่อีกมากมาย เช่น ภาพปูนปั้นตามโบราณสถาน ภาพจิตรกรรม

ฝาผนังตามวัด และภาพฉลุจากตัวหนังใหญ่เรื่องรามเกียรติ์ เช่นหนังคเนจร หนังจับ หนังโลม และหนังปราสาท เป็นต้น งานวิจิตรศิลป์เหล่านี้น่าจะมีส่วนในการสร้างสรรค์ผลงานของโบราณาจารย์ด้านนาฏยศิลป์โขน ในท่าทางต่างๆที่ปรากฏเช่น ท่าการต่อสู้ระหว่างลิงกับลิง ยักษ์กับลิง ท่าต่อตัวขึ้นลอย ท่าเกี้ยวพาราสีระหว่างลิงกับนาง เป็นต้น

แนวคิดเชิงวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ถือว่าเป็นหัวใจสำคัญต่อการแสดง เป็นปัจจัยที่จะส่งผลให้เกิดกระบวนท่าทางต่างๆตามจินตนาการของโบราณาจารย์ เหมือนประหนึ่งเป็นโจทย์ให้โบราณาจารย์ใช้คิดกระบวนท่าโขนลิงให้มีความงดงามดั่งที่คำประพันธ์พรรณาไว้ ในกระบวนท่าโขนลิงมีการกำหนดท่าทางให้โลดโผน ขึ้นเหยียบยักษ์ พลิกแพลงได้ต่างๆและแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์มากมาย เพราะคำประพันธ์เป็นตัวกำหนด ให้แสดงออก โขนลิงรำทำบท ทั้งบท ดีใจ บทเสียใจ บทโกรธ เป็นต้น

แนวคิดเชิงการรับราชการ การแสดงออกท่าทางของโขนลิง แสดงออกด้วยความองอาจสมกับการเป็นทหารผู้ปกปักรักษาพระรามผู้เป็นนาย การปฏิบัติหน้าที่ของโขนตัวลิงในการรับราชการทหารเป็นการแสดงออกถึงความจงรักภักดีที่บรรดาทหารควรมีต่อผู้เป็นนาย โขนตัวลิงทุกตัวปฏิบัติหน้าที่ได้อย่างสมเกียรติชายชาติทหารทุกประการ นอกจากนี้ยังปรากฏการแสดงตรวจพลซึ่งนำมาจากการจัดทัพของกองทัพไทยในอดีต แนวคิดในการรับราชการทหารที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนลิง ผู้วิจัยได้เปรียบเทียบลักษณะของหนุมานในฐานะทหารเอก กับบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ทรงพระราชทานไว้ว่า บทบาทของทหารนั้นมี 10 ประการดังนี้ความสามารถ ความเพียร ความมีไหวพริบ ความรู้เท่าถึงการ ความซื่อตรงของหน้าที่ ความซื่อตรงกับบุคคลทั่วไป ความรู้จักนิสัยคน ความรู้จักผ่อนผัน ความมีหลักฐาน ความจงรักภักดี

แนวคิดเชิงศิลปะการแสดงดั้งเดิม ศิลปะการแสดงที่มีมาแต่โบราณ เป็นการแสดงของบุรุษเพศ ในพระราชพิธี ที่เรียกว่า สรรพคิลา และสรรพยุทธ รวมถึงการเชิดหนังใหญ่ด้วย การแสดงในกลุ่มสรรพคิลา ได้แก่ โมงครุ่ม ระเบง กุลาตีไม้ หกคะเมน และลอดบ่วง การละเล่น 3 ประเภทแรก โขนตัวลิงนำแบบอย่างการออกท่าทางบางส่วนมาใช้ในการแสดงออก เช่น การเต้นแบะขา การตั้งเหลี่ยม การยกเท้าหนีบน่อง และการย่ำเท้าตามจังหวะ เป็นต้น แต่สำหรับหกคะเมน และลอดบ่วง ถือว่าเป็นการละเล่นที่โขนลิงได้นำมาใช้อย่างแน่นอน เพราะกระบวนท่าพลิกแพลงตีลังกา หกคะเมน พุ่งม้วน ล้วนเป็นท่าเฉพาะของโขนลิงเท่านั้น การละเล่นในสรรยุทธได้แก่ กระบี่กระบอง พลอง ไม้สั้น ซึ่งกระบวนท่าโขนนำท่าทางการต่อสู้ของพลอง ไม้สั้นมาใช้เป็นต้นแบบ และปรุงแต่งให้เหมาะสมกับอาวุธที่ใช้ ทั้งอาวุธของฝ่ายลิง และฝ่ายยักษ์ นอกจากนี้ การเชิดหนังใหญ่ก็มีความสำคัญมาก กระบวนท่าทางของโขนลิงได้นำท่าเชิดหนังใหญ่มาเป็นต้นแบบและนำมาใช้เป็นแบบอย่างจนถึงปัจจุบัน

จากการวิเคราะห์แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิงตามหลักการทฤษฎี และนาฏยประดิษฐ์ ทำให้มองเห็นว่านาฏยศิลป์โขนตัวลิง มีลักษณะที่แสดงออกถึงจารีตแห่งความเป็นไทย ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร และสะท้อนภาพการรับราชการทหาร อันเป็นค่านิยมที่ยึดถือปฏิบัติกันมาเป็นเวลาช้านาน นอกจากนี้การแสดงออกของโขนตัวลิง ล้วนมีความคล้ายคลึงกับทฤษฎีศิลปะ แสดงให้เห็นว่าศิลปะการแสดงของไทยก็มีทฤษฎี กำหนดเป็นจารีตมาตั้งแต่สมัยโบราณ เพียงแต่คนไทยมิได้เขียนไว้เป็นลายลักษณ์อักษร เพื่อใช้ในการค้นคว้า และเป็นตำรา คงปฏิบัติสืบต่อกันมาเป็นหลายร้อยปี แต่เมื่อมีการศึกษากันอย่างจริงจัง จึงพบว่านาฏยศิลป์โขนของไทย มีกฎระเบียบแบบแผนที่เป็นระบบ ตรงกับทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ของชาวตะวันตกอย่างน่าแปลกใจ

นอกการการศึกษาทฤษฎีต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องแล้ว การศึกษาวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ก็มีความสำคัญยิ่งต่อการศึกษา แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง โดยเฉพาะเทพเจ้าที่อวตารเป็นวานร มีการสืบเชื้อสายความเป็นเทพ การแสดงออกลีลาท่าทางจึงมีความง่างามภูมิฐาน มีแฝงไว้ซึ่งบุคลิกลักษณะแห่งความเป็นเทพ เช่น หนุมาน ผู้มีคุณธรรม จงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ ทำลายฝ่ายอธรรมเพื่อคุณธรรม จากภูมิหลังของหนุมาน ผู้มีชาติกำเนิดมาจากเทพ และเป็นผู้ทรงคุณธรรม มีบุคลิกที่สง่างาม เป็นข้าราชบริพารที่จงรักภักดีอย่างมาก จนน่าศรัทธาเอาแบบอย่าง ดังนั้นผู้แสดงตัวโขนลิงจึงต้องแสดงท่าทางให้สง่างาม ภาคภูมิหลัง เข้าใจถึงบทบาทของตัวโขน ให้สมกับลักษณะของหนุมานในเรื่องรามเกียรติ์ สำหรับลักษณะของหนุมานนั้นมีข้อที่น่าศึกษาอยู่สองประเด็น คือ ลักษณะของหนุมานในฐานะทหารเอก และหนุมานในฐานะบุคคลในครอบครัว และ เมื่อศึกษาหนุมานในฐานะส่วนตัวแล้ว สันนิษฐานได้ว่า หนุมานมีบุคลิกลักษณะเจ้าชู้ แต่อ่อนโยน และให้ความรักจริง แต่ด้วยภาระหน้าที่ที่สำคัญยิ่งชีวิต จึงทำให้หนุมานไม่สามารถรับผิดชอบต่อครอบครัวได้เลย

ครูโขนลิงสืบทอดกันมามากมายจนถึงปัจจุบันปรากฏครูโขน ดังนี้กรี วรศะริน บุญชัย เฉลยทอง แสวง อัฏฏวัชระ ฤกษ์ชัย เชวงรัตน์ ช่วย สุดแสดง ฉลาด พุกลานนท์ สงัด โอชกะ เอนก คราประยูร ครูลิงทั้ง 8 ท่านนี้เดิมเป็นศิลปินในกรมมหรสพ ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และศิลปินโขนหลวงในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งต่อมาได้เป็นครูที่ถ่ายทอดองค์ความรู้แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง กระบวนท่าเต้นโขนลิง ทั้งในด้านการฝึกหัด และการแสดง ให้กับโรงเรียนนาฏศิลป ที่ต่อมาได้พัฒนาเป็นวิทยาลัยนาฏศิลป และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในปัจจุบัน

ในการคัดเลือกและฝึกหัดโขนลิง ครูต้องคำนึงถึงความสำคัญของผู้ที่จะมาแสดงบทบาทและลีลาท่าทางของโขนลิง ซึ่งต้องทำหน้าที่ และบทบาทให้ตรงกับวัตถุประสงค์ 3 ประการ คือ1 เป็นผู้แสดงเพื่อส่งเสริมพระเกียรติยศแห่งพระผู้เป็นเจ้า คือเป็นข้ารับใช้ ช่วยเหลือ สนับสนุน 2 ผู้

แสดงต้องเต้นด้วยท่าทางของลิง ผู้มีภูมิหลังเป็นเทพเจ้า 3 ผู้แสดงบทบาทหนุมานบนเวทีต้องแสดงให้ผู้ชมเข้าใจ และลึกซึ้งถึงความจงรักภักดีของหนุมานที่มีต่อพระราม เปรียบได้กับการเป็นข้าราชบริพารรับใช้ใต้เบื้องพระยุคลบาท ของข้าราชการไทย

นอกจากการฝึกหัดเต้นโขนแล้ว ในสมัยโบราณบรรดาทหารมหาดเล็กยังได้ฝึกหัด และแสดงการละเล่นในพระราชพิธีไว้หลายอย่าง คือ โมงครุ่ม กุลาตีไม้ ระเบง หกคะเมน ลอดบ่วง หนังใหญ่ และกระบี่กระบอง การละเล่นทั้งหมดที่กล่าวล้วนมีส่วนสัมพันธ์กับการแสดงโขนทั้งสิ้น

การถ่ายทอดกระบวนท่าทางของโขนตัวลิงเป็นการถ่ายทอดที่มีความสัมพันธ์กันระหว่าง ครู กับลูกศิษย์ มีลักษณะการถ่ายทอดแบบโบราณ ที่ครูและศิษย์ จะเป็นกัลยาณมิตรต่อกัน ศิษย์จะแสดงความเคารพเลื่อมใสและศรัทธาในตัวครู ศิษย์จะได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้จนแตกฉาน วิชาความรู้ของโขนตัวลิงมีมากมาย ผู้วิจัยได้จำแนกเป็นหมวดหมู่ เริ่มต้นด้วยการวางพื้นฐาน และฝึกหัดจากกระบวนท่าธรรมดา และยากขึ้นตามลำดับ

จากการศึกษาประวัติของการสืบทอดของโขนตัวลิงตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 เป็นต้นมาทำให้ทราบว่าการฝึกหัดโขนตัวลิงนั้น จะต้องผ่านการฝึกหัดเบื้องต้น เป็นการปูพื้นฐาน การฝึกหัดเบื้องต้นดังกล่าว ได้แก่ การตบเข่า ถองสะเอว เต้นเสา ถีบเหลี่ยม ฉีกขา หกคะเมน ตีลังกา การถ่ายทอดขั้นต้นดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยได้นิยามไว้ ดังนี้

การสอนให้รู้ สอนอย่างเข้มงวด สอนโดยเน้นการปฏิบัติ สอนโดยไม่ปิดบังอำพราง

การทำให้ดู ปฏิบัติเป็นแบบอย่างได้จริง จนศิษย์ยอมรับ และศรัทธา

การอยู่ให้เห็น ถ่ายทอดความรู้ คอยดูแลแก้ไขท่าทางให้ถูกต้อง พร้อมกับให้กำลังใจ

การฝึกหัดโขนลิง มีกระบวนการที่แตกต่างจากการฝึกหัดของโขนตัวอื่น ผู้วิจัยได้จำแนกความสำคัญไว้ 10 ขั้นตอน ดังนี้

การฝึกหัดเบื้องต้น

การฝึกใช้สรีระเพื่อออกท่าเต้น

การฝึกท่าทางอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ

การฝึกเต้นตรวจพล กระบวนรบ และขึ้นลอย

การฝึกรำเพลงหน้าพาทย์

การฝึกกลเม็ดเด็ดพรายท่ารบพิเศษ

การฝึกตีบทกระทู้

การฝึกกลเม็ดเด็ดพรายลีลาเฉพาะรำลงสรง และฉุยฉาย

การฝึกรำทำบทใช้อารมณ์เฉพาะ

ความสัมพันธ์ระหว่างกระบวนท่าโขนตัวลิงกับตัวโขนพระ นาง และยักษ์

ลีลาการเคลื่อนไหวสรีระในส่วนต่าง ๆ ของร่างกายเพื่อออกท่าทางของโขนตัวลิง นั้นมีลักษณะสำคัญ คือ เคลื่อนไหวอย่างมั่นคง แต่แฝงไว้ซึ่งกิริยาอาการของลิง คือ หลุกหลิก ว่องไว กระฉับกระเฉง และแสดงออกได้อย่างกลมกลืน ตั้งแต่ศีรษะจรดปลายเท้า

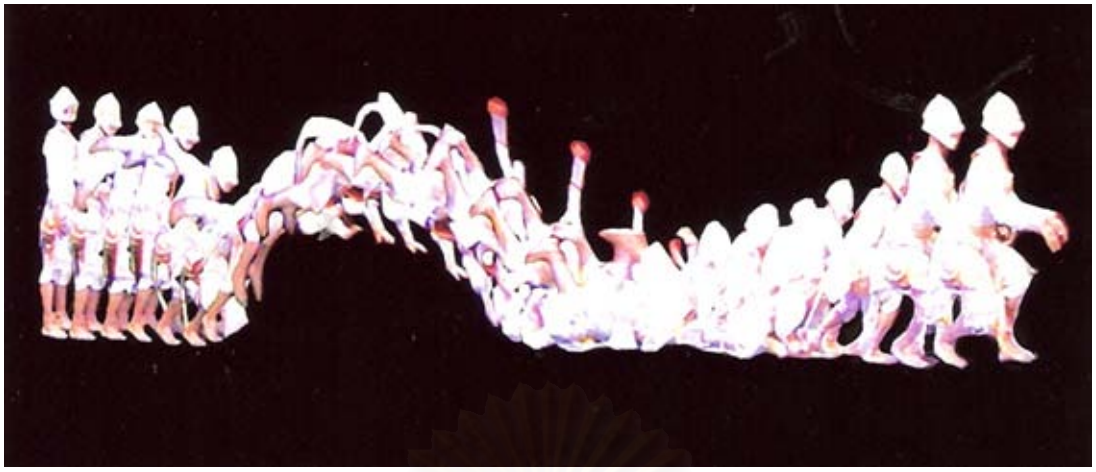
ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างการรำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตของโขนตัวลิง ซึ่งมีกระบวนท่าเฉพาะอันเป็นหลักของการแสดงโขนตัวลิง ที่ใช้อวัยวะทุกส่วนของร่างกายออกท่าทางให้มีความสัมพันธ์กลมกลืนกันอย่างลงตัวดังนี้

ท่าเก็บเท้าจีบพนมมือในเพลงตระนิมิต

อันเป็นท่าเริ่มต้นของเพลงตระนิมิตที่โขนตัวลิงจะต้องปฏิบัติ ท่าแรกคือท่าหย่องหลบเหลี่ยมซ้าย ขาขวาเต็มเหลี่ยม มือขวาเกาข้างเอว มือซ้ายเข้าอก ยกเท้าขวาทำท่าเก็บ มือทั้งสองจีบเข้าหาตัว ด้านข้าง ม้วนคลายขึ้น ยกเท้าขวาวาง ยกเท้าซ้ายหนีบน่อง ย่อเข่าขวา ยืดกระทบ พร้อมกับคลายมือขึ้นแล้วนำลงมาทำท่าไหว้ (วงลิง) ที่หน้าอก วางเท้าซ้ายลง กระบวนท่าดังกล่าวปฏิบัติอย่างรวดเร็ว แฝงไปด้วยพลังของความเข้มแข็งหนักแน่น ในระหว่างที่ออกท่าทาง สรีระส่วนต่างๆ คือ การตั้งลำตัว การดันเอว การตึงไหล่ การเปิดปลายคาง จะกระทำไปพร้อมๆกัน

ภาพที่ 198 แสดงท่าเริ่มต้นของการรำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตอย่างต่อเนื่อง

นอกจากนี้กระบวนท่าของโขนตัวลิง ยังมีลักษณะพลิกแพลงที่น่าสนใจ คือ การพุ่งม้วนและการตีลังกา ซึ่งมีลักษณะการปฏิบัติที่ต้องใช้การฝึกฝนมาอย่างชำนาญ จึงจะสามารถจะปฏิบัติได้ดี ไม่เช่นนั้นอาจได้รับบาดเจ็บ



ภาพที่ 199 แสดงการพุ่งม้วนอย่างต่อเนื่อง

ภาพที่ 200 แสดงการตีลังกาอย่างต่อเนื่อง

กระบวนท่าทั้ง 3 ดังกล่าว เป็นการออกท่าทางเฉพาะของโขนตัวลิง ซึ่งผู้วิจัยได้แสดงการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง โดยจัดเรียงภาพการเคลื่อนไหวภาพต่อภาพ เพื่อศึกษาการเคลื่อนไหวของสรีระแต่ละส่วนของร่างกายออกมาเป็นท่าทาง เมื่อสังเกตจะพบว่ากระบวนท่าของโขนตัวลิง มีลักษณะความสง่างาม ภูมิฐานแต่แฝงไว้ซึ่งความคล่องแคล่วว่องไว ปราดเปรียว และพลิกแพลง ซึ่งนับเป็นเอกลักษณ์ เฉพาะของโขนตัวลิง

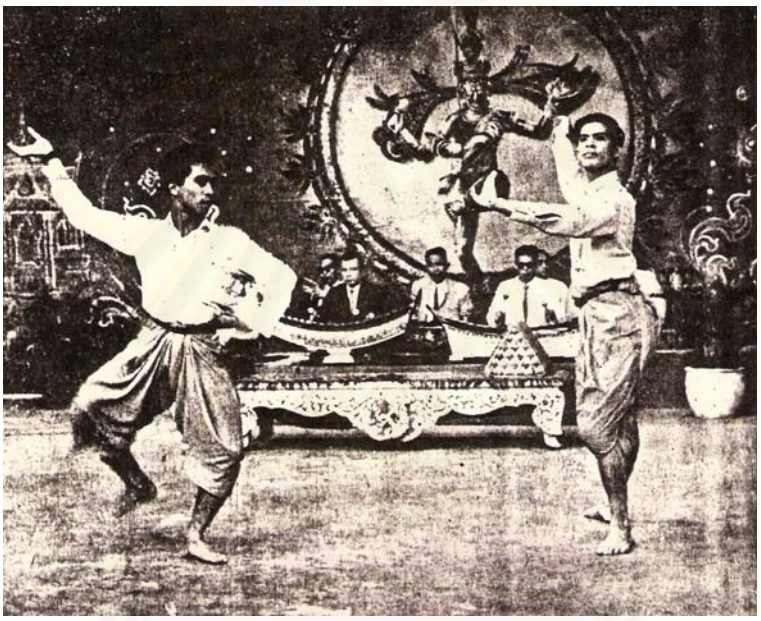
การแสดงของโขนตัวลิงในปัจจุบันมีการตัดทอนกระบวนท่าต่างๆ ออกไปค่อนข้างมาก เพราะเวลาในการแสดงแต่ละครั้งมีไม่มากพอและบางครั้งช่วงเวลาหนึ่งมักจะจัดการแสดงหลากหลาย ทั้งยังมีการปรับปรุงบทดังที่หม่อมเจ้าสุภัทรดิส ดิสกุล ได้ประทานความคิดเห็นไว้ว่า

.....เท่าที่สังเกตดูรู้สึกว่ากรมศิลปากรในปัจจุบัน มีนโยบายที่จะปรับปรุงยิ่งกว่าที่จะรักษา เพราะฉะนั้นถ้าเผื่อเทียบเทียมดูระหว่างโขนศิลปากรกับโขน

ธรรมศาสตร์แล้วละก็ จะเห็นว่าโขนธรรมศาสตร์รักษาได้ดีกว่าโขนศิลปากร เพราะว่าพยายามรักษาของเก่าทุกอย่าง ตามความเห็นของผมเห็นว่า ควรจะเล่นโขนตอนใดตอนหนึ่งและก็รักษาแบบเดิมไว้ทุกประการ เพื่อแสดงศิลปะไทยสมัยโบราณ

(นาฏศิลป์และดนตรีไทย, 2522 :331)

ทำให้การแสดงโขนไม่สามารถจัดได้อย่างเต็มรูปแบบเหมือนแต่โบราณ หากไม่มีการเขียนกระบวนท่าไว้เป็นลายลักษณ์ กระบวนท่าโขนลิงชุดนี้อาจขาดหายไปอย่างไม่รู้ตัว การแสดงชุดนี้ก็คือ รำหน้าพาทย์ปฐม ซึ่งเป็นการแสดงของโขนลิงตัวสุครีพ ใช้แสดงในตอนออกไปจัดกระบวนทัพ ซึ่งการแสดงโขนในปัจจุบันจะตัดทอน ช่วงการแสดงปฐมออกไปทั้งชุด



ภาพที่ 201 การรำเพลงหน้าพาทย์ปฐมของลิงและยักษ์

แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง นอกจากกระบวนท่าเฉพาะแล้ว การแสดงอารมณ์ต่างๆตามเนื้อเรื่องของหนุมานก็มีลักษณะเฉพาะอีกด้วย เนื่องจากโขนตัวลิงนั้นสวมศีรษะ การแสดงอารมณ์เฉพาะของโขนตัวหนุมานแบ่งได้ดังนี้

1. การแสดงอารมณ์รัก โขนตัวลิงโดยเฉพาะหนุมานจะปรากฏการแสดงบทรักอยู่หลายตอน ด้วยธรรมชาติของลิงที่มีอุปนิสัยขี้เล่น สนุกสนาน และเจ้าชู้ หนุมานมีภรรยาหลายตน ผู้หญิงที่หนุมานเข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้องส่วนใหญ่เป็นเพราะหน้าที่การงานทำให้ต้องเข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้องด้วย ไม่ว่าจะเป็น นางเบญกาย นางสุพรรณมัจฉา นางบุษมาลี นางวานรินและนางสุวรรณกันยุมา เป็นต้น สำหรับท่าทางต่างๆ ที่โขนตัวลิงแสดงออกนั้นจะจับส่วนต่างๆ ของร่างกายตัวนางอย่างรวดเร็ว เช่น คาง ไหล่ มือ และหน้าขา เป็นต้น

2. การแสดงอารมณ์โกรธ โขนตัวลิงจะแสดงอารมณ์โกรธออกมาอย่างรุนแรง เพราะโขนตัวลิงเป็นนักรบและต้องทำการต่อสู้กับพวกยักษ์อยู่บ่อยครั้ง สำหรับการแสดงออกเป็นการกระทืบเท้าให้เสียงดัง ชี้นิ้วตึงแขน ตวัดนิ้ว นอกจากนี้ยังมีท่าที่ใช้ฝ่ามือถูที่กกหูแล้วกระชากมือลง หรือการใช้ฝ่ามือถูที่หน้าอกแล้วไสมือออก

3. การแสดงอารมณ์ดีใจ โขนตัวลิงแสดงอาการดีใจได้อย่างเต็มที่ โดยใช้มือม้วนสลับแตะปลายนิ้วไปมาอยู่บริเวณปาก ศีรษะเอียงสลับซ้าย-ขวา จบลงด้วยการม้วนมือซ้ายออกแล้วพลิกกลับไปปิดปาก พร้อมกับพยักหน้ารับ

4. การแสดงอารมณ์เสียใจ บทบาทของโขนตัวลิงในการแสดงออกเกี่ยวกับการเสียใจมีไม่มากนัก ผู้แสดงต้องใช้ท่าทางและอารมณ์ภายในอย่างมาก เพราะโขนตัวลิงนั้นสวมศีรษะ ไม่สามารถแสดงสีหน้าได้ การปฏิบัติท่าทางจึงต้องละเอียดอ่อน สำหรับกระบวนท่าเสียใจของโขนตัวลิง จะใช้หลังมือเช็ดที่ตา ทั้งมือซ้ายและขวาสลับกัน พร้อมทั้งท่าทางสะอึกสะอื้น

ผลการวิจัย แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิงพบว่า องค์ความรู้ที่สำคัญคือ การสั่งสมประสบการณ์ การเรียน การสอน และการแสดงอย่างต่อเนื่อง และเป็นเวลายาวนาน การปลูกฝังทำให้เกิดทักษะแห่งการเรียนรู้ การถ่ายทอดที่ได้ผลดี สำหรับการเรียนรู้เรื่องของโขนนั้นต้องใช้วิธีการถ่ายทอดแบบตัวต่อตัว หรือสอนกลุ่มเล็ก ครูจะสามารถถ่ายทอดให้ความรู้ พร้อมกับแก้ไขให้ถูกต้องได้ทันที ควบคู่กันไปโดยไม่เสียเวลา องค์ความรู้ในด้านแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิงนั้นเป็นจารีตที่ยึดถือปฏิบัติมาเป็นเวลาช้านานดังนี้

1. การปฏิบัติท่าทางต้องแสดงออกด้วยกิริยาท่าทางของลิงตามแบบนาฏยศิลป์โขน
2. การเข้า – ออก ของผู้แสดง จะต้องออกด้านขวาของเวที และเข้าด้านซ้ายของเวที
3. ตำแหน่งในการแสดงการต่อสู้ ฝ่ายชนะจะอยู่ด้านขวาของเวที ฝ่ายแพ้จะอยู่ด้านซ้ายของเวที
4. ตำแหน่งในการนั่ง ฝ่ายหญิงจะนั่งด้านขวาของฝ่ายชาย ฝ่ายชายจะนั่งด้านซ้ายของฝ่ายหญิง
5. การถวายบังคม โขนตัวลิงทำท่าถวายบังคมพระราม และพระลักษมณ์ 3 ครั้ง ส่วนสิบแปดมงกุฎทำท่าไหว้พญาวานร 1 ครั้งเท่านั้น
6. การเข้าเฝ้า โขนตัวลิงนั่งหมอบกราบตามลำดับอาวุโส

จารีตข้างต้นเป็นส่วนหนึ่งของแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิงซึ่งได้รับการถ่ายทอดสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน องค์ความรู้ที่ยึดถือเป็นแบบอย่างนี้ เป็นการบูรณาการของสังคมไทยที่มีครูโขนสืบทอดไว้ได้อย่างงดงามตามแบบนาฏยศิลป์ไทย

หลังจากผู้วิจัยทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จแล้ว จะได้นำความรู้ไปขยายผลเพื่อให้บุคคลทั่วไปได้ทราบถึงแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิงดังนี้

1. องค์ความรู้ในเชิงลึกเกี่ยวกับโขนตัวลิง ซึ่งมีกระบวนท่าทางเฉพาะ คือ ปราด เปรียว คล่องแคล่ว แข็งแรง สง่างาม และภาคภูมิ สัมพันธ์กันอย่างลงตัว ซึ่งศิลปินต้องแสดงให้เห็นภาพรวมว่างดงาม ไม่ใช่แสดงออกเพียงความว่องไว จนดูลุกลี้ ลุกลนเท่านั้น
2. การถ่ายทอดองค์ความรู้ของครูโขนลิงสู่ศิษย์ ต้องมีกระบวนการอย่างเป็นระบบตามหลักสูตร และการถ่ายทอดที่นอกเหนือระบบ
3. รูปแบบที่ชัดเจนในการสร้างแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง โดยมี ปรัชญาเป็นแนวทาง ผู้วิจัยได้ค้นพบองค์ความรู้ที่ผ่านการสัมมนาระดมความคิด เพื่อการวิพากย์ วิจารณ์ จากผู้เชี่ยวชาญโขนลิงอย่างถูกต้องทุกขั้นตอน

วิธีการขยายผลจากองค์ความรู้ในวิทยานิพนธ์ ผู้วิจัยได้นำเสนอในโอกาสดังต่อไปนี้

1. เมื่อได้รับเชิญให้บรรยายเรื่องเกี่ยวกับโขนในสถานที่ต่างๆ
   1.1 โครงการสัมมนาเพื่อเผยแพร่งานศึกษา ค้นคว้า วิจัย ของกรมศิลปากร วันที่ 30 – 31 สิงหาคม 2549 ณ ห้องประชุมหอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี กรุงเทพฯ ในหัวข้อเกี่ยวกับการถ่ายทอดองค์ความรู้ของครูโขน – ละคร พบว่าผู้เข้าร่วมสัมมนาประกอบด้วย นักวิชาการจากสาขาต่างๆ นักศึกษา และผู้สูงอายุที่ติดตามชมการแสดงของกรมศิลปากร
   1.2 คณะวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยขอนแก่น จังหวัดขอนแก่น วันศุกร์ที่ 4 ตุลาคม 2549 ผู้วิจัยบรรยายความรู้เกี่ยวกับแนวคิด และวิธีแสดงโขน ซึ่งกลุ่มที่เข้าฟังเป็นนักศึกษา และอาจารย์ จำนวนประมาณ 80 คน

หลังจากการทำวิจัยเรื่อง “แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง“แล้ว ผู้วิจัยได้พิสูจน์ความจริงเป็นผลสำเร็จดังนี้

1. ผู้วิจัยได้พัฒนาองค์ความรู้ของทฤษฎีการเลียนแบบไว้ในงานวิจัยฉบับนี้
2. ผู้วิจัยได้พัฒนาองค์ความรู้ของการถ่ายทอดโขนลิงที่เสื่อมหายไป ซึ่งเป็นความรู้ที่อยู่ในตัวครูผู้เชี่ยวชาญโขนตัวลิง มาจัดระบบการถ่ายทอดองค์ความรู้ให้กระจ่างไว้ในงานวิจัยนี้
3. ผู้วิจัยได้พัฒนาองค์ความรู้ที่เกือบจะถูกลืม เพื่อเก็บรักษาไว้ในงานวิจัยฉบับนี้
4. ผลการวิจัยสามารถปฏิบัติได้ทุกข้อ โดยเฉพาะกระบวนท่าตามแบบแผนโขนลิงที่ถูกต้อง
5. ผู้วิจัยได้ประมวลองค์ความรู้ให้เป็นระบบ ตั้งแต่บทที่ 1 – 7 และนำองค์ความรู้ทั้งภาคทฤษฎี และปฏิบัติ ส่งผลให้บรรลุวัตถุประสงค์ของการวิจัยได้เป็นผลสำเร็จ ได้แก่ลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโขนตัวลิง และการถ่ายทอดกระบวนท่าต่างๆของโขนตัวลิง

6. ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ปรัชญาที่เกี่ยวกับแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง ออกมาทีละประเด็น จนมองเห็นภาพของจารีตในการแสดงโขนตัวลิงได้อย่างเด่นชัด และข้อสำคัญ ผู้วิจัยสามารถแสดงบทบาทโขนตัวหนุมานได้อย่างภาคภูมิ

7. ผู้วิจัยพร้อมที่จะถ่ายทอดองค์ความรู้ที่เกี่ยวกับแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิงให้กับผู้ที่สนใจทั้งภาคทฤษฎี และภาคปฏิบัติ

การทำงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีความมั่นใจในองค์ความรู้ที่ได้ศึกษา ค้นคว้า วิเคราะห์ สามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการเรียน การสอน ให้คำแนะนำในเรื่องของแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง ซึ่งเป็นหน้าที่โดยตรงของผู้วิจัย

จากการศึกษาแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิงพบว่า รูปแบบการแสดงโขนลิง นั้นสืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยข้าราชสำนักในตำแหน่งมหาดเล็ก เพื่อประโยชน์ในการเสริมสร้างพละกำลังและฝึกฝนการใช้อาวุธ ตลอดจนความพร้อมเพรียง รวมไปถึงแสดงในงานพระราชพิธีของหลวง มหาดเล็กกลุ่มนี้น่าจะเป็นกลุ่มเดียวกับกลุ่มที่แสดงโมงครุ่ม กุลาตีไม้ ระเบง หกคะเมน ลอดบ่วง กระบี่กระบอง และหนังใหญ่ เชื่อว่าการแสดงโขนได้วิธีการแสดงบางอย่างมา แต่สำหรับความพิเศษของโขนตัวลิงอยู่ที่กระบวนท่าที่มีความแตกต่างจากโขนตัวอื่น ซึ่งปรมาจารย์ด้านนาฏยศิลป์โขนได้คิดขึ้นโดยเลียนแบบท่าทางอากัปกิริยา การเคลื่อนไหวของลิงโดยธรรมชาติ รวมไปถึงการใช้วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์มาจัดแสดงเป็นโขน ทำให้เห็นว่าจารีตในการแสดงโขนนั้นมีความศักดิ์สิทธิ์อันเป็นเรื่องราวของเทพเจ้า ความองอาจ ความภูมิฐาน ความสง่างาม ของโขนตัวลิง ในเวลาต่อมาก็เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงปรับปรุงไปตามกาลเวลา มีการเสริมเติมแต่ง ตัดทอน ยุบย่อ ยกเลิก จนทำให้รูปแบบการแสดงโขนหายไป ผู้วิจัยมุ่งศึกษาแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง เพื่อเก็บรักษาไว้ให้ศิลปินรุ่นหลังได้มีโอกาส นำไปศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติม เพื่อประโยชน์อันกว้างขวางต่อวงการนาฏยศิลป์โขนของไทยในอนาคต

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาเพื่อให้เห็นแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะ ดังนี้

เมื่อครั้งที่ผู้วิจัยยังศึกษาอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร สาขาโขนลิง ครูผู้สอนคือครูกรี วรศะริน ได้ถ่ายทอดความรู้ แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิงให้ และกล่าวกับศิษย์เสมอว่า หากจะเต้นโขนให้ได้ดี และถูกต้อง ควรฝึกฝนทบทวนความรู้เป็นประจำ ผู้วิจัยพยายามจดจำคำสั่งสอนทักประการของครู และต่อมาก็ได้รับการถ่ายทอดจากครูอีกหลายท่านซึ่งล้วนเป็นครูผู้มีความรู้ความสามารถ แต่ครูสอนโขนลิงในสมัยนั้นดุมาก มีความเข้มงวดกวดขัน จริงจัง ให้วิชาความรู้แบบไม่ย่อท้อ จนกว่าศิษย์จะสามารถทำได้ดี เริ่มจากการฝึกพละกำลัง เต้นเสา บางครั้งให้นับจังหวะถึง 500 ครั้ง ยังไม่พอบางครั้งให้วิ่งรอบโบสถ์ (วัดพระแก้ววังหน้า) 5 – 6 รอบ เป็นต้น การฝึกเช่นนี้เพื่อให้ผู้เรียนมีร่างกายแข็งแรง มีพละกำลังในการออกท่าทางโขนลิงต่อไปได้เป็นอย่างดี

ต่อจากนั้นจะเป็นการฝึกหัดเบื้องต้น และฝึกแม่ท่า เป็นการปูพื้นฐาน แล้วจึงฝึกเพลงหน้าพาทย์และการแสดงเป็นชุดเป็นตอนต่อไปในภายหลัง

การแสดงโขนตัวลิงมีจารีตที่เป็นแบบแผนเฉพาะของนาฏยศิลป์ไทย มีความละเอียดอ่อนและมีรายละเอียดมากมาย ซึ่งผู้เรียนต้องจดจำอย่างเป็นขั้นตอน สั่งสมองค์ความรู้ และประสบการณ์ แต่ถึงกระนั้นก็ขึ้นอยู่กับครูผู้ถ่ายทอดซึ่งต้องรู้ และเข้าใจอย่างถ่องแท้ ด้วยเหตุนี้จึงควรมีการพัฒนาศักยภาพของบุคคลที่จะมาถ่ายทอดความรู้เฉพาะด้านของโขนตัวลิง ดังนี้

1. สร้างผู้มีความรู้ ความสามารถเฉพาะด้านโขนตัวลิงอย่างเป็นระบบ นำคุณลักษณะเด่นออกมาให้ชัดเจน
2. เชิญผู้เชี่ยวชาญด้านโขนตัวลิงที่เข้าใจปัญหา และเป็นที่ยอมรับ เพื่อร่วมกันจัดทำกรอบความคิด โดยมียุทธวิธี และหลักการอย่างจริงจัง
3. สร้างระบบการเรียนรู้ที่พึงประสงค์
   3.1 จัดประชุมเชิงวิชาการเพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่บนพื้นฐานองค์ความรู้เดิม
   3.2 จัดงานสืบทอด แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิงที่ถูกต้อง เพื่อความยั่งยืนในอนาคต
   3.3 จัดทำผลงานวิจัยด้านวิธีการแสดงโขนตัวลิงอย่างต่อเนื่อง
4. ศึกษาแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง อันมีจารีตแบบแผนมาจากสังคมไทย เพื่อจะได้ทราบถึง กลวิธีการแสดงในเชิงลึกอีกระดับหนึ่ง และเข้าถึงความยิ่งใหญ่ของศิลปะพิสุทธิ์
5. ส่งเสริมให้มีการฝึกพละศึกษาอย่างจริงจัง โดนเฉพาะการฝึกหัดตีลังกา ประเภทต่างๆของโขนตัวลิง โดยมีครูด้านการกีฬามาฝึกสอน ให้คำแนะนำ พร้อมมีอุปกรณ์ในการฝึกอย่างครบถ้วน เพื่อความปลอดภัย ทั้งยังเป็นการเสริมสร้างความพร้อมของร่างกาย ความแข็งแรง ความอดทน ทั้งในด้านร่างกาย และจิตใจ อันจะเป็นประโยชน์ต่อการแสดงของโขนตัวลิง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทส่งท้าย

แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง เป็นการศึกษากระบวนการออกแบบท่าทางของโขนตัวลิง ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ พบว่าแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิงมี แนวคิดที่ควรศึกษา 9 แนวคิด ดังนี้ แนวคิดเชิงธรรมชาติวิทยาของลิง ต้นแบบคือลิงแสม แนวคิดเชิงศาสนาฮินดูซึ่งกล่าวถึงลักษณะความสง่างาม และภูมิฐานของความเป็นเทพ แนวคิดเชิงทฤษฎีการเลียนแบบเรขศิลป์เกิดกระบวนท่าหลักของโขนลิที่แสดงออกในลักษณะเรขศิลป์ได้อย่างชัดเจน แนวคิดเชิงทฤษฎีการเคลื่อนไหวกระบวนท่าทางเฉพาะของโขนลิงสามารถวิเคราะห์ในเชิงนาฏยประดิษฐ์ได้อย่างชัดเจน แนวคิดเชิงทฤษฎีการสร้างสรรค์มีองค์ประกอบทางศิลปะของโขนลิงที่สามารถสัมผัสได้ แนวคิดเชิงวิจิตรศิลป์ปรากฏกระบวนท่าต่างๆ ในภาพศิลปกรรม ภาพจิตรกรรมฝาผนัง และภาพฉลุตัวหนังใหญ่ แนวคิดเชิงวรรณกรรม บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ของไทยเป็นเนื้อหาหลักในการแสดงโขน แนวคิดเชิงรับราชการเป็นอุดมการณ์ ความจงรักภักดี การรับใช้ของทหาร และแนวคิดเชิงศิลปะการแสดงดั้งเดิมพบกระบวนท่าพื้นฐานที่ส่งผลต่อกระบวนท่าโขนลิง ทำให้เกิดการแสดงโขนลิงที่มีความวิจิตรงดงามตามแบบนาฏยศิลป์โขน นับเป็นภูมิปัญญาของโบราณาจารย์ที่คิดประดิษฐ์ สร้างสรรค์ ด้วยความอุสาหะ มีกระบวนท่ามากมาย และมีความยากลำบากซึ่งผู้เรียนจะต้องฝึกฝนอย่างจริงจัง ตั้งแต่ยังเยาว์วัย ฝึกอย่างต่อเนื่องเป็นเวลานาน ผู้เรียนต้องตั้งใจ มีความอดทน ขยันหมั่นเพียร ฝึกฝนจนเกิดความชำนาญ

การแสดงออกท่าทางของโขนลิง นับเป็นนาฏยประดิษฐ์ที่ทรงคุณค่า มีวิวัฒนาการอย่างต่อเนื่อง เป็นสิ่งที่โบราณาจารย์ตั้งใจที่จะสร้างสรรค์ด้วยจิตอันบริสุทธ์ นับเป็นสมบัติอันล้ำค่าของประเทศชาติที่คนไทยควรรู้สึกรัก และหวงแหน ศิลปะอันประเสริฐจากอดีตสู่ปัจจุบัน และจะคงอยู่ต่อไป ศิลปะพิสุทธิ์ซึ่งก่อกำเนิดด้วยจิตวิญญาณแห่งความเป็นไทย สืบทอดสู่เยาวชนรุ่นแล้วรุ่นเล่า เสน่ห์แห่งโขนลิงก็จะยังคงอยู่ เป็นนาฏกรรมที่เป็นอมตะชั่วนิรันดร์

กิริยาปราดเปรียว เชี่ยวชาญท่าเต้น เล่นรบกระบวนท่า อ่าองค์เทพเจ้า

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กาญจนา แก้วเทพ. **สื่อส่องวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2539 .

กรุงธนบุรี, สมเด็จพระเจ้า. **บทละครรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี และเล่าเรื่องหนังสือรามเกียรติ์ ของ นายกี อยู่โพธิ์**. พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2506.

กรุงเทพ, ธนาคาร. **การแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ : เรื่อนแก้วการพิมพ์, (ม.ป.ป.)

คึกฤทธิ์ ปราโมช , ม.ร.ว. การบรรยายประกอบการสาธิตออกตัวเรื่อง มาตรฐานนาฏศิลป์ไทย. **นาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2536.

คึกฤทธิ์ ปราโมช , ม.ร.ว. การสืบเนื่องและการถ่ายทอดนาฏศิลป์ดนตรีไทย. **นาฏศิลป์และดนตรีไทย**. กรุงเทพมหานคร : เจริญวิทย์การพิมพ์, 2522.

คึกฤทธิ์ ปราโมช , ม.ร.ว. นาฏศิลป์และละครไทย. **ลักษณะไทย**. กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช, 2541.

คึกฤทธิ์ ปราโมช , ม.ร.ว. **ลักษณะไทยเล่ม 3 ศิลปะการแสดง**. กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช, 2541.

คึกฤทธิ์ ปราโมช , ม.ร.ว. สิ่งที่ควรรู้ก่อนดูนาฏศิลป์ (โขน-ละคร). **ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 25 วันที่ 22 มกราคม 2537 ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์**. กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2537.

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, สำนักงาน. **ศิลปะการแสดง**. กรุงเทพฯ : การศาสนา, ๒๕๔๒.

งามพิศ สัตย์สงวน. **มานุษยวิทยากายภาพวิวัฒนาการกายภาพและวัฒนธรรม พิมพ์ครั้งที่** 5. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. **นาฏศิลปศึกษา**. กรุงเทพฯ : อักษรสยามการพิมพ์, ๒๕๒๓.

จตุพร รัตนวราหะ. ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์โขนยักษ์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร . **สัมภาษณ์**.

จินตนา กระบวนแสง. **ประวัติผู้ทรงคุณวุฒิทางศิลปะ เล่ม ๕**. พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ. กรุงเทพฯ : ดอกเบี้ย, ๒๕๓๙.

จรัสศรี จิรภาส. **เห้งเจีย(ฉีเทียนต้าเสิ้ง)ลิงในวรรณกรรมที่กลายเป็นเทพเจ้า**. กรุงเทพฯ : พิฆเณศ พริ้นติ้ง, 2547.

ชะลูด นิ่มเสมอ, **องค์ประกอบของศิลปะ**. กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช, 2542.

ณเรศ วรศะริน. ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์โขนลิง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**.

ดำรงราชานุภาพ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **ตำนานละครอิเหนา**. พระนคร : คลังวิทยา, 2507 .

ดำรงราชานุภาพ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **ตำราฟ้อนรำ**. พระนคร : กรมศิลปากร, 2507.

ดวงธิดา ราเมศวร์. **รามายณะฉบับสันสกฤตต้นกำเนิดของรามเกียรติ์**. กรุงเทพฯ : ทัพอักษร, 2537 .

ทรงพล ตาดเงิน. นาฏศิลปิน 5 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**.

ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์. **ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ โคตรวงศ์ทศกัณฐ์ พิมพ์ครั้งที่** 2. กรุงเทพฯ : พิฆเณศ พริ้นติ้ง, 2545.

ธนิต อยู่โพธิ์. **โขน**. พระนคร : ศิวพร, 2511 .

ธนิต อยู่โพธิ์. **คำนำและบทความบางเรื่อง** (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในศุภวารดิถีครบ 60 ปี). กรุงเทพฯ : ศิวพร, 2510.

ธนิต อยู่โพธิ์. **ศิลปะละครรำ หรือ คู่มือนาฏศิลป์ไทย**. ในงานฉลองพระชนมายุ 5 รอบ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมพลฑิฆัมพร 29 เมษายน 2516. กรุงเทพมหานคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, 2516.

ธนิต อยู่โพธิ์. **โอวาทวันไหว้ครู และคำปราศรัย**. พระนคร : มปท, 2495 .

นิวัฒน์ สุขประเสริฐ. ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**.

นิตยา จามรมาน. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. ละครจากประชาชนสู่ราชสำนัก. **ดนตรี และนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจ และสังคมสยาม**. กรุงเทพมหานคร : เรือนแก้วการพิมพ์, 2535.

นิออน สนิทวงศ์. บรรณาธิการ. **นาฏศิลป์และดนตรีไทย**. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์ พริ้นติ้ง, 2522.

นิยะดา สาริกภูติ. **ความสัมพันธ์ระหว่างละครไทยและละครภารตะ**. กรุงเทพฯ : แม่คำฝาง, 2515.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ,หม่อมหลวง. ข้อสังเกตเกี่ยวกับความเป็นมาของละครไทย. **นาฏศิลป์และดนตรีไทย**. กรุงเทพมหานคร : เจริญวิทย์การพิมพ์, 2522.

บรอดเดลแมน ผู้เขียน. นัยพินิจ คชภักดี ผู้แปล. **สัตว์จำพวกลิงในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ : คุรุสภาลาดพร้าว, 2524.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. **อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายปัญญา นิตยสุวรรณ** ณ ฌาปนสถานวัดมกุฏกษัตริยาราม วันจันทร์ที่ 31 ตุลาคม 2537. กรุงเทพฯ : ไอเดีย, 2546.

ประชิต สกุณะพัฒน์. **วัฒนธรรมพื้นบ้านและประเพณีไทย**. กรุงเทพฯ : ภูมิปัญญา, 2539 .

ประทิน พวงสำลี. **หลักนาฏศิลป์ไทย**. พระนคร : ไทยมิตรการพิมพ์, 2514.

ประพันธ์ สุคนธชาติ. **หัวโขน พงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์**. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ฟ , 2534.

ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์โขนลิง วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**.

เผด็จ พลับกระสงค์. นาฏศิลปิน 7 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**.

พงษ์พิศ จารุจินดา. ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์โขนลิง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช , พระบาทสมเด็จพระ. **รามเกียรติ์**. กรุงเทพมหานคร : คุรุสภา, 2520.

พุทธเลิศหล้านภาลัย , พระบาทสมเด็จพระ. **บทพากย์โขน**. กรุงเทพมหานคร : คุรุสภา, 2520.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. **จารีตการฝึกหัด และการแสดงโขนของตัวพระราม**. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. **กระบวนการรบของพญาวานรในการแสดงโขน**. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

ภิญโญ กองทอง. สุวิมล โกศลกาญจน์. **หนุมาน**. กรุงเทพฯ : จูน พับลิชชิ่ง, 2543.

ภรตมุนี. **นาฏยศาสตร์** ตำรา แปลโดย แสง มนวิทูร. พระนคร : ศิวพร, 2511.

ภูษิต รุ่งแก้ว. อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว , พระบามสมเด็จพระ. **บทพากย์รามเกียรติ์**. พระนคร : คุรุสภา, 2502.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **บ่อเกิดรามเกียรติ์**. พระนคร : รุ่งเรืองธรรม, 2505.

มัทนี รัตนิน. การละครสมัยใหม่กับการพัฒนานาฏศิลป์และการละคร. **นาฏศิลป์ และดนตรีไทย**. กรุงเทพมหานคร : เจริญวิทย์การพิมพ์, 2522.

ไมเคิล ไรท์ , โขนกับความศักดิ์สิทธิ์. **เบิกโรงข้อพิจารณาจากนาฏกรรมไทยในสังคมไทย**. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ฟ, 2534.

ราฆพ โพธิเวส. ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์โขนยักษ์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**.

รัชนี งามเจริญ , กงล้อนาฏกรรมไทย. **นิตยสารศิลปากร ปีที่ 44 ฉบับที่ 4**. กรุงเทพมหานคร : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2544.

รัฐพร เคหา. **ลงสรงโทนหนุมานทรงเครื่อง** . ศิลปนิพนธ์ สาขานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 2549 .

เลียว คงกำเนิด. นาฏศิลปิน 5 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**.

วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์. อาจารย์ 3 ระดับ 8 วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**.

วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธ์ , ม.ล. **นาฏศิลป์ไทยเฉลิมพระเกียรติเนื่องในวโรกาสสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี ทรงเจริญพระชนมายุครบ 3 รอบ**, กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2534.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. **การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำของโขนตัวพระกรณีศึกษาตัวพระราม**. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวาชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ปีการศึกษา 2547.

ศิริพงศ์ ฉิมพาลี. นาฏศิลปิน 7 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**,

ศิลปากร,กรม. **การศึกษาและประเพณีไหว้ครูพร้อมด้วยคำสั่งและระเบียบการที่เกี่ยวข้องบางเรื่องของโรงเรียนนาฏศิลป**. พระนคร : ท่าพระจันทร์. 2492.

ศิลปากร,กรม. นาฏยศัพท์. **รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม**. พิมพ์ครั้งที่ 2 . กรุงเทพมหานคร : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2545.

ศิลปากร,กรม. **ศิลปวัฒนธรรมเล่มที่ 6 ศิลปกรรม กรุงรัตนโกสินทร์**. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์ เนื่องในโอกาสสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี พุทธศักราช 2525) กรุงเทพมหานคร: ยูไนเต็ดโปรดักชั่น, 2525.

ศิลปากร,กรม. **สูจิบัตรโขน พาลีสอนน้อง**. พระนคร : คุรุสภาลาดพร้าว, 2517.

ศิลปากร,กรม. **สูจิบัตรโขน หนุมานชาญสมร**. กรุงเทพมหานคร : เรือนแก้วการพิมพ์, 2528.

ศิลปากร,กรม. **สูจิบัตรโขน หนุมานอาสา**. พระนคร : พระจันทร์, 2495 .

ศิลปากร,กรม. **อธิบายนาฏศิลป์ไทย**, (ม.ป.ท.), 2491.

ศตวรรษ พลับประสิทธิ์. นาฏศิลปิน 6 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**,

สง่า กาญจนาคพันธุ์ (ขุนวิจิตรมาตรา). **80 ปี ในชีวิตข้าพเจ้า** อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ ขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์) ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันพฤหัสบดีที่ 9 ตุลาคม 2523) . กรุงเทพฯ : บัณฑิตการพิมพ์, 2523.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. **ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ ร้องรำทำเพลง ; ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม**. กรุงเทพฯ : พิฆเณศ, 2532.

สุชาติ เถาทอง. **หลักการทัศนศิลป์**. กรุงเทพมหานคร : นำอักษรการพิมพ์, 2536.

สุรัตน์ เอี่ยมสอาด. นาฏศิลปิน 7 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**,

สุดจิตต์ พันธ์สังข์. ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์โขนยักษ์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**,

สุดารา สุจฉายา. **ละครลิงชีวิตป่าสู่โลกมายา**. นิตยสารรายเดือนสารคดี ปีที่ 1 ฉบับ 3 เมษายน 2528 , กรุงเทพฯ : วิคตอรี่เพาเวอร์พอยท์, 2528.

สนธยา สีละมาด, **หลักหารฝึกกีฬาสำหรับผู้ฝึกสอนกีฬา**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

สนอง คงหิรัญ. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์โขนลิง วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**.

สมชาย พรหมสุวรรณ. **หลักการทัศนศิลป์**. กรุงเทพฯ : แอคทีฟ พริ้น, 2548.

สมภพ ภิรมย์ ร.น. ราชบัณฑิต, ศาสตราจารย์ พล.ร.ต.. **สมุดภาพ เทพ มนุษย์ ยักษ์ ลิง ของพระเทวาภินิมมิต (ฉาย เทียมศิลปไชย)**. กรุงเทพฯ : คุรุสภา ลาดพร้าว, 2546.

สุมิตร เทพวงษ์. **ฉุยฉาย**. อยุธยา : วิทยาลัยครูพระนครศรีอยุธยา, 2538.

สมประสงค์ น่วมบุญลือ. **การศึกษาว่าด้วยการเคลื่อนไหว**. วารสารครุศาสตร์ ปีที่ 3 ฉบับที่ 2. กรุงเทพฯ : กรุงสยาม, 2516.

สมศักดิ์ ทัดติ. **จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวทศกัณฐ์**. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ในกรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพมหานคร : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **นาฏยศิลป์ปริทรรศน์**. กรุงเทพมหานคร : หสน. ห้องภาพสุวรรณ, 2543 .

สุรเดช เผ่าช่างทอง. นาฏศิลปิน 6 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**.

เสรี หวังในธรรม. **ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ หนุมานชาญสมร**. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์, 2527.

เสฐียรโกเศศ (พระยาอนุมานราชธน) . **อุปกรณ์รามเกียรติ์**. พระนคร : พระจันทร์, 2497.

เสรี หวังในธรรม. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง,ผู้เชี่ยวชาญด้านสังคีตศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, **สัมภาษณ์**.

สลากกินแบ่งรัฐบาล,สำนักงาน. **จิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์**. กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2525.

อนุมานราชธน,พระยา. **อธิบายนาฏศิลป์ไทย**. พระนคร : พระจันทร์, 2494.

อดิศักดิ์ ทองบุญ. **ปรัชญาอินเดียร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ : สหมิตรพริ้นติ้ง, 2545 .

อานันท์ กาจนพันธุ์. **ทฤษฎีและวิธีวิทยาของการวิจัยวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์ พริ้นติ้ง, 2548.

อุดม ดุจศรีวัชร. **ทหารพระราม**. หนังสือส่งเสริมการอ่านชุดภาพจิตรกรรมฝาผนังรามเกียรติ์. กรุงเทพฯ : พิทยวิสุทธิ์. 2537.

ภาษอังกฤษ

Dhanit Yupho . **THE KHON**. Bangkok : Siva Phorn, 1962.

Mattani MOJDARA Rutnin. **Drama,and Theatre in Thailand**. Bangkok : O.S. Printing House, 1996.

http://www.vaisnava.cz

http://www.hanuman.navajo.cz

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ก
แบบสอบถาม
แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ก

แบบสอบถาม

แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง

นายไพโรจน์ ทองคำสุก

.....

คำชี้แจง ให้ทำเครื่องหมาย / ลงบน ☐ ท่านที่คิดว่าเหมาะสมในประเด็นคำถาม

ตอนที่ ๑ ข้อมูลพื้นฐาน

๑. เพศ

☐ ชาย ☐ หญิง

๒. อายุ

☐ ต่ำกว่า ๓๕ ปี

☐ ๓๕ - ๔๕ ปี

☐ ๔๖ - ๕๕ ปี

☐ ๕๖ - ๖๕ ปี

☐ ๖๖ ปีขึ้นไป

๓. สถานศึกษา/สถานที่ทำงาน

☐ วิทยาลัยนาฏศิลป(ระบุ).....

☐ มหาวิทยาลัย(ระบุ).....

☐ สถานที่ประกอบการ(ระบุ).....

☐ โรงละครเอกกระชน(ระบุ).....

☐ อื่นๆ(ระบุ).....

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๔. ประสบการณ์ที่คลุกคลีกับโขนลิง

☐ ต่ำกว่า ๑๐ ปี

☐ ๑๑ - ๑๔ ปี

☐ ๑๖ - ๒๐ ปี

☐ มากกว่า ๒๐ ปี

ตอนที่ ๒ ข้อมูลเฉพาะ

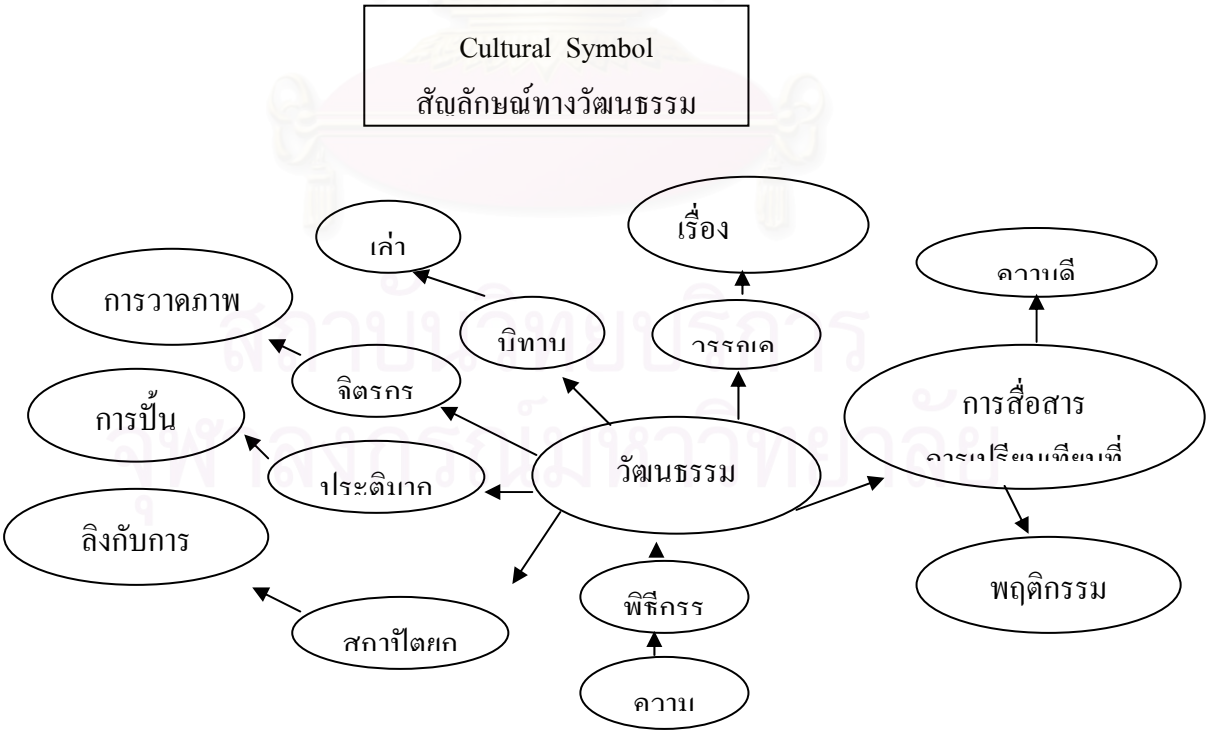
๑. ลิงเข้าสู่สังคมไทย ได้รับอิทธิพลมาจากอินเดีย ผ่านทางศาสนาพราหมณ์และวรรณกรรม เรื่อง รามยณะ

☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

๒. การเข้ามาของลิงในสังคมไทย โดยการเล่านิทานเป็นครั้งแรก

☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

๓. ภายหลังเกิดเป็นสัญญะวิทยาเรื่องลิง ในประเด็นของ



☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

๔. ลิง คือสัตว์ที่ถือว่าเป็นต้นกำเนิดแห่งสายพันธุ์ของมนุษย์

☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

๕. ลิง เป็นมิตรที่ดีกับมนุษย์เสมอมา

☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

๖. ชื่อที่ใช้แทนคำว่าลิงมี

๖.๑ วานร

๖.๒ พานรินทร์

๖.๓ พานร

๖.๔ กระบินทร์

๖.๕ กบินทร์

๖.๖ กระบี่

๖.๗ พานเรศ

☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

๗. เกณฑ์ในการแบ่งประเภทของลิงในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ มีดังนี้

๗.๑ แบ่งตามฐานะ ยศศักดิ์

๗.๒ แบ่งตามโครงสร้างของร่างกาย

๗.๓ แบ่งตามบทบาทการแสดง

☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

๘. เกณฑ์มาตรฐานจากข้อ ๗ สามารถได้ว่า ลิงในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์มี ๖ ประเภท ดังนี้

๘.๑ พญาลิง (ลิงยอด) ๘.๒ พญาลิง (ลิงโล้น)

๘.๓ สิบแปดมงกุฎ ๘.๔ จังเกียง

๘.๕ เตียวเพชร ๘.๖ เขนลิง

☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๙. ลิงในประเด็นดังกล่าว ได้นำเข้ามาสู่กระบวนของสาระการเรียนรู้ ๒ แบบคือ

๙.๑ การรับถ่ายทอดตามแบบแผน (การเรียน)

๙.๒ การรับการถ่ายทอดตามโอกาส (การแสดง)

☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

๑๐. การรับการถ่ายทอดตามแบบแผนประกอบด้วย

๑๐..๑ สาระการถ่ายทอดตอมหลักสูตร

๑๐.๒ การถ่ายทอดตามตารางเรียน

๑๐.๓ การรับการถ่ายทอดตามทฤษฎี

☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

๑๑. การรับการถ่ายทอดตามโอกาส ประกอบด้วย

๑๑.๑ สาระการรับการถ่ายทอดรายบุคคล

๑๑.๒ สาระการรับการถ่ายทอดรายกลุ่มย่อย

๑๑.๓ สาระการรับการถ่ายทอดโดยฝึกฝนด้วยตนเอง

๑๑.๔ สาระการรับการถ่ายทอดแบบครูพักลักจำ

☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

๑๒. สาระสำคัญทั้ง ๒ แบบมีการถ่ายทอดโดยจัดเป็นขั้นตอนได้ ๔ ขั้นตอนคือ

๑๒.๑ การรับการถ่ายทอดท่ารำตามครู

๑๒.๒ การรับการถ่ายทอดท่ารำเฉพาะตัว

๑๒.๓ การรับการถ่ายทอดท่ารำเฉพาะตัวเอก

๑๒.๔ การรับการถ่ายทอดท่ารำศิษย์เอก

☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

๑๓. การจัดขั้นตอนของสาระการถ่ายทอดท่ารำตามครูโขนลิงมี ๓ ขั้นตอนดังนี้

๑๓.๑ การฝึกหัดเบื้องต้น ๑๓.๒ การฝึกหัดแม่ท่า

๑๓.๓ การฝึกหัดเพลงหน้าพาทย์ และทั้ง ๓ ขั้นตอน เรียกว่าการถ่ายทอดตามครูโดยตรง

☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๑๔. สาระการถ่ายทอดท่ารำเฉพาะตัว (ครูผู้ฝึกโขน)

๑๔.๑ ออกกราวคนธงและเขนลิง

๑๔.๒ ออกกราวสิบแปดมงกุฎ

๑๔.๓ ออกกราวลิงยอด (สุครีพ,ชมพูพาน,องคต)

๑๔.๔ ออกกราวลิงโล้น (หนุมาน,นิลพัท,นิลนน)

☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

๑๕. สาระการถ่ายทอดท่ารำเฉพาะตัวเอก

๑๕.๑ การตีบทและการใช้บท

๑๕.๒ การแสดงเป็นชุดเป็นตอน

๑๕.๓ การรำอาวุธ

๑๕.๔ การรำตรวจพล

๑๕.๕ การรำเพลงหน้าพาทย์

☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

๑๖. สาระการถ่ายทอดท่ารำเฉพาะศิษย์เอก

๑๖.๑ กลเม็ดในการรำเพลงหน้าพาทย์ (เพลงปฐม/เพลงรัวสามลา/เพลงคุกพาทย์ เป็นต้น)

๑๖.๒ กลเม็ดในการรำอวดฝีมือ (หนุมานหักคอช้างเอราวัณ/ฉุยฉายหนุมาน/พาลีเกี้ยวนางดารา เป็นต้น)

☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

๑๗. ประเด็นสำคัญของการถ่ายทอดดังกล่าวเป็นปัจจัยส่งผลสู่เส้นทางแห่งการเป็นศิลปินเอกโขนลิงได้

☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๑๘. หากท่านเห็นด้วย สาระสำคัญของศิลปินเอกจะต้องประกอบด้วย

๑๘.๑ บุคลิกภาพ ๑๘.๒ ความศรัทธา ๑๘.๓ ความตั้งใจ

๑๘.๔ ความมุ่งมั่น ๑๘.๕ ความมีวินัย ๑๘.๖ เชาว์ปัญญา

๑๘.๗ ความสามารถเฉพาะตัว ๑๘.๘ ความคิดสร้างสรรค์

☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

๑๙. หากท่านไม่เห็นด้วยเพราะเหตุผล

คือ

.....

.....

.....

.....

และสมควรจะเป็นขั้นตอนใด

.....

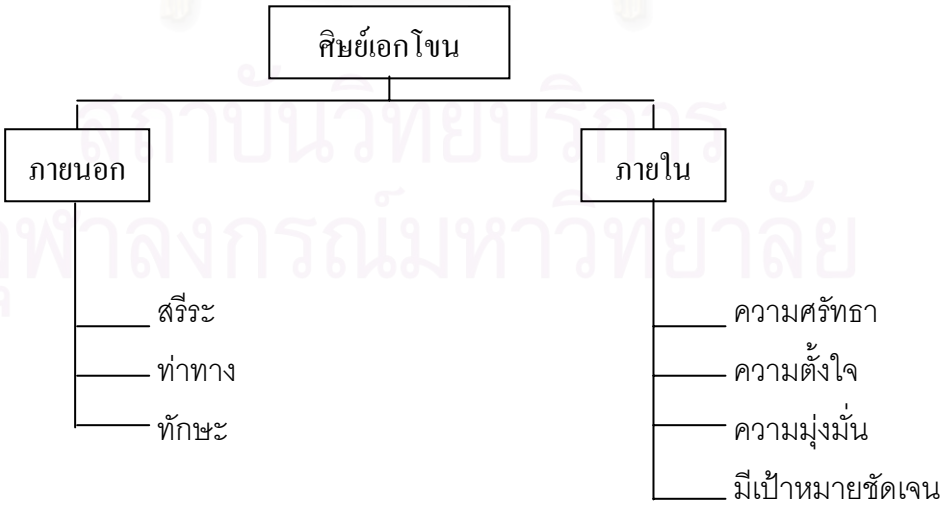
.....

.....

.....

.....

๒๐. สาระสำคัญจากข้อที่ ๑๘ ทั้ง ๘ ประเด็นเป็นผลในการเข้าสู่ศิลปินเอกโขนลิงสรุปได้เป็น ๒ ส่วน คือ



☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๒๑. การฝึกความชำนาญจนเป็นที่ยอมรับจากสังคมภายนอกและภายในโดยเริ่มจากการแสดงโขนครั้งแรกในชีวิต ใช้เกณฑ์เฉลี่ยประมาณ ๑๕ - ๑๗ ปี (ศึกษาจากครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว , ครูพงษ์พิศ จารุจินดา , ครูณเรศ วรศะวิน , ครูนิวัฒน์ สุขประเสริฐ , ครูวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์)

☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

๒๒. ทักษะความชำนาญในการเข้าสู่ศิลปินเอกโขนลิงมี ๒ ประเด็น คือ

๒๒.๑ มีความถี่ในการแสดงโขนตลอดระยะเวลา จนเป็นที่ยอมรับทั้งสังคมภายใน และภายนอก ในช่วงเวลา ๑๕ - ๑๗ ปี

๒๒.๒ เป็นผู้อนุรักษ์ท่ารำโขนดั้งเดิม และพัฒนาผสมผสาน ตลอดจนบูรณาการอย่างสร้างสรรค์ แต่ยังคงรักษาจารีตการแสดงโขนไว้อย่างยั่งยืน

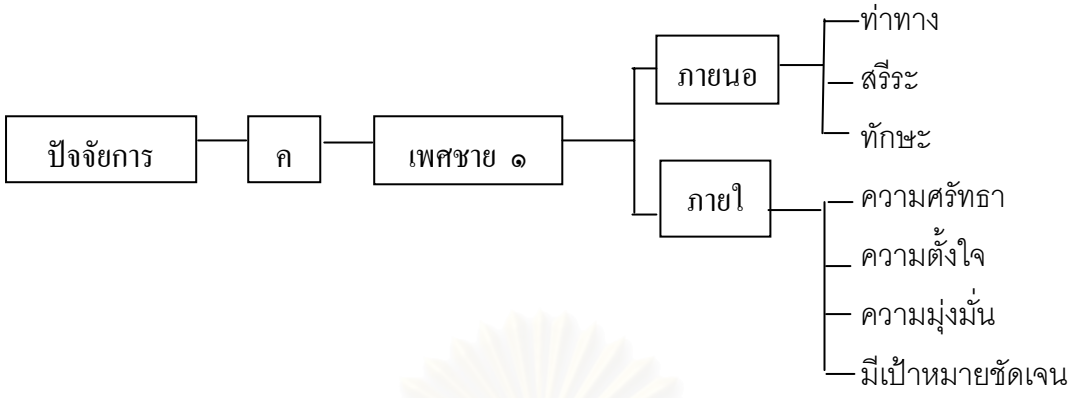
☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

๒๓. จากสาระสำคัญทั้ง ๒ ขั้นตอนในข้อที่ ๒๒ จะส่งผลให้ผู้เรียนโขนสำเร็จในขั้นที่ ๔ จากข้อที่ ๑๒ ซึ่งจะต้องผ่านกระบวนการเพื่อให้ประสบความสำเร็จ ๒ กระบวนการ คือ
กระบวนการที่ ๑ กระบวนการบ่มเพาะ ซึมซับลักษณะนิสัยตลอดจนท่ารำโขนลิง
กระบวนการที่ ๒ กระบวนการถ่ายทอด ปลูกฝังทักษะความชำนาญเพื่อพัฒนา อนุรักษ์และสร้างสรรค์ในศาสตร์แห่งนาฏยศิลป์โขนลิง

☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๒๔. ขั้นตอนดังกล่าวสามารถได้องค์ความรู้ใหม่ เพื่อพัฒนาการสร้างศิลปินเอกโขนลิงดังนี้



☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

๒๕. ปัจจัยดังกล่าวจะต้องนำเข้าสู่วิธีการบ่มเพาะ ซึ่งเป็นสาระของการถ่ายทอด ดังนี้

☐ เห็นด้วย ☐ ไม่เห็นด้วย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

นายไพโรจน์ ทองคำสุก

ผู้วิจัย

ภาคผนวก ข
วิดีทัศน์ประกอบวิทยานิพนธ์
เรื่องแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ข

วีดิทัศน์ประกอบวิทยานิพนธ์

เรื่อง

แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง

ของ

ไพโรจน์ ทองคำสุก

โขน ศิลปะการแสดงอันเป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทย ที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา จนถึงปัจจุบัน รูปแบบการแสดงโขนมีการปฏิบัติสืบต่อกันมาจนถือเป็นจารีตนิยม มีกฎระเบียบวิธีแสดงเฉพาะ ผู้แสดงแต่เดิมเป็นผู้ชายซึ่งล้วนเป็นมหาดเล็กในราชสำนัก เพื่อประโยชน์ในการฝึกพละกำลัง และฝึกอาวุธ นอกจากนี้ยังปรากฏการแสดงซึ่งเข้าใจว่าใช้มหาดเล็กกลุ่มเดียวกันแสดงนั้นก็คือการละเล่นของหลวง ที่เรียกว่าสรรพคิลาอันได้แก่

โมงครุ่ม ผู้แสดงคนหนึ่งถือฆ้อง ผู้แสดงอีกกลุ่มหนึ่งถือไม้กำพต ตีกลองใบใหญ่ซึ่งแบ่งเป็นกลุ่ม ๆ ละ 4 คน จะแบ่งเป็นกี่กลุ่มก็ได้ขึ้นอยู่กับพื้นที่ที่แสดง

กุลาตีไม้ ผู้แสดงถือไม้กำพตทั้ง 2 มือ สลับกันตีในกระบวนท่าต่าง ๆ โดยเคลื่อนที่เป็นวงกลมอย่างต่อเนื่อง

ระเบง ผู้แสดงสมมติเป็นกษัตริย์เข้าร่วมแถวเป็นคู่เต้นออกตามความยาวของเวที มือซ้ายถือคันศร มือขวาถือลูกธนู มีผู้แสดงเป็นพระกาลอีกคนหนึ่ง

หกคะเมน ลอดบ่วง ภาพจิตรกรรมฝาผนัง หกคะเมน และลอดบ่วง ผู้แสดงหกคะเมนทำท่าม้วนตัว ตีลังกาบนเสาสูง และลอดบ่วง ผู้แสดงพุ่งตัวผ่านบ่วงไฟแล้วตีลังกาม้วนตัวลงพื้น

สรรพยุทธ ได้แก่ กระบี่กระบอง ซึ่งมีกระบวนท่าที่มีความสัมพันธ์กับท่ารบในการแสดงโขนตัวลิง รวมทั้งการแสดงหนังใหญ่ อันมีรูปแบบการแสดงเฉพาะที่ตัวลิงได้นำมาเป็นแบบอย่างโดยเฉพาะกระบวนท่าการเคลื่อนไหวไปด้านหน้า การยักเยื้องลำตัว และภาพตัวหนังที่ปรากฏเป็นท่าจับในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งมีความเชื่อว่า แนวคิด และวิธีแสดงโขนได้แบบอย่างที่ถ่ายทอดมาถึงกัน โดยเฉพาะแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิงที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา วิเคราะห์ซึ่งได้ต้นแบบกระบวนท่าทาง อากัปกิริยาโดยธรรมชาติของลิงที่มาจากลิงแสม ซึ่งมีชุกชุมมากในประเทศไทยและมีอุปนิสัยไม่ดุร้าย เข้ากับมนุษย์ได้ดีมีพฤติกรรมสังคมเฉพาะของพวกลิง มีการจัดระเบียบภายในกลุ่มเป็นอย่างดี ลิงแต่ละตัวรู้บทบาทและฐานะซึ่งมีการกำหนดโดยอายุ ขนาด และพละกำลังความแข็งแรง พวกลิงส่งสัญญาณเกี่ยวกับฐานะของมันให้ตัวอื่นรู้โดยท่าทางการเคลื่อนไหว ลักษณะสีหน้า เสียงร้องคำราม ท่าทางของลิงโดยธรรมชาติได้แก่ ท่าทางเกาในลักษณะต่าง ๆ ท่าคลาน ท่าขู่ และท่าเหลียวซ้ายแลขวาตามวิสัยของลิง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ ลิงแสม จากเขาสามมุก จังหวัดชลบุรี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นอกจากนี้ โขนตัวลิงในเรื่องรามเกียรติ์ ล้วนมีความสัมพันธ์กับเทพในด้านต่างๆดังนี้ เทพผู้บัญชาให้กำเนิด พระอิศวรบัญชาให้กำเนิดแก่หนุมาน เทพผู้ให้กำเนิด พระอินทร์ และพระอาทิตย์เป็นบิดาผู้ให้กำเนิดแก่ พาลี และสุครีพ เทพผู้อวตาร เทพนพเคราะห์อวตารเป็นสิบแปดมงกุฎ ด้วยเหตุนี้การแสดงออกของโขนตัวลิง จึงต้องแสดงให้เห็นถึงความสง่างาม ความภูมิฐาน ความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งการแสดงออกในปัจจุบันนี้ ผู้แสดงขาดความรู้ จึงมิได้คำนึงถึง

ภาพ พระอิศวร

ภาพ พระอินทร์

ภาพ พระอาทิตย์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปัจจัยหลายประการดังกล่าว นำมาซึ่งแนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง และมีผลสะท้อนต่อจารีตอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโขนตัวลิงด้วย

การแสดงโขนในปัจจุบัน รับวิธีการแสดงของละครในเข้ามาผสมที่เรียกว่าโขนโรงใน ทำให้การแสดงโขนเปลี่ยนรูปแบบไปมาก ได้แก่ มีเพลงร้องแบบละครสลับการพากย์ เจรจา ทำให้บทพากย์ เจรจาที่เป็นบทกระทู้ถูกตัดทอนออกไป และนอกจากนี้การแสดงมักใช้เวลาอันจำกัด และมี

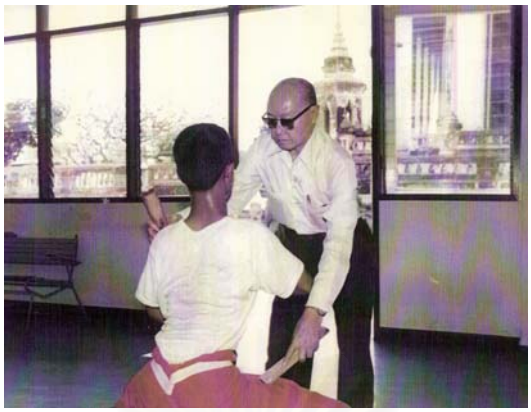
การตัดทอนเนื้อเรื่อง ตลอดจนกระบวนท่าที่สำคัญออกไปมาก จนทำให้ศิลปินชายที่แสดงบทโขนตัวลิงขาดความเข้าใจ และแสดงออกเท่าที่มีอยู่ในปัจจุบัน

จากการที่ศิลปินโขนตัวลิงปฏิบัติเช่นนี้ ทำให้ภูมิปัญญาไทยดั้งเดิมในด้าน รูปแบบ และวิธีการแสดงโขนลิงแท้ๆ ต้องสูญหายไป จึงสมควรที่เราต้องช่วยกันอนุรักษ์ วิธีการแสดง และท่ารำตามแบบแผนนาฏยศิลป์โขนไว้ ก่อนที่จะขาดช่วงรอยต่อ และศิลปินรุ่นหลังไม่ทราบว่ารูปแบบการแสดง และกระบวนท่ารำของโขนตัวลิงที่สมบูรณ์แบบนั้นเป็นอย่างไร

การแสดงออกของโขนตัวลิงนั้น มีการถ่ายทอดกระบวนท่าเฉพาะซึ่งผู้วิจัยได้จัดแบ่งการถ่ายทอดไว้ดังนี้ การถ่ายทอดองค์ความรู้ตามครูโขนลิงได้แก่ การฝึกหัดเบื้องต้น ตบเข่า การตบเข่าเป็นการเตรียมตัวให้ผู้ฝึกเกิดความเคยชินกับจังหวะ ถองสะเอว การถองสะเอวเป็นการฝึกให้รู้จักการเคลื่อนไหวของอวัยวะเช่น ลำตัว และคอ เต้นเสา การเต้นเสา เป็นการฝึกให้เกิดความอดทนต่อสภาพร่างกาย ทำให้ร่างกายแข็งแรงสามารถแสดงโขนได้อย่างต่อเนื่องเป็นเวลานาน ถีบเหลี่ยมเป็นวิธีการดัดขาให้เข้ารูปตามจารีตในการแสดงโขน ฉีกขา เป็นวิธีการดัดขาให้สามารถแสดงลักษณะเฉพาะของลิงได้เป็นอย่างดี และหกคะเมน เป็นการฝึกท่าทางเฉพาะให้สามารถแสดงได้โดยไม่ได้รับบาดเจ็บ การฝึกหัดแม่ท่า ผู้ฝึกจะได้รับการปูพื้นฐานวิชาความรู้ของโขนตัวลิง จนเกิดความชำนาญ การถ่ายทอดองค์ความรู้เฉพาะตัวโขนลิงได้แก่ การฝึกรำตรวจพล กระบวนท่ารบ การฝึกขึ้นลอย และรำเพลงหน้าพาทย์ การถ่ายทอดองค์ความรู้ตัวเอกโขนลิง ได้แก่ การฝึกกลเม็ดเด็ดพรายของกระบวนท่ารบพิเศษ การตีบทกระทู้ การรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงโลม ตระนอน การถ่ายทอดองค์ความรู้ศิษย์เอกโขนลิง ได้แก่การฝึกกลเม็ดเด็ดพรายลีลาเฉพาะการรำลงสรงโทน หนุมานทรงเครื่อง และการรำฉุยฉาย หนุมานทรงเครื่อง

ภาพฉีกขา

ภาพเต้นเสา



ภาพ การฝึกหัดโขนลิง

นอกจากนี้การแสดงออกท่าเต้นโขนตามแบบแผนของโขนตัวลิง มีหลักการเกี่ยวกับการใช้สรีระส่วนต่างๆของร่างกายซึ่งได้แบบอย่างมาจากท่าทางของลิงแสม ดังนี้

การใช้ศีรษะ โขนตัวลิงต้องใช้ศีรษะเอียงซ้าย ขวาตลอดเวลา การเอียงศีรษะจะปฏิบัติด้วยความรวดเร็ว คล่องแคล่ว ว่องไว มีการเอียงมอง ก้มเงย เป็นการเน้นกิริยาหลุกหลิกตามวิสัยของลิง ศิลปินโขนตัวลิงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องขยับศีรษะไปมาอยู่ตลอดเวลาเพื่อให้หัวโขนนั้นดูมีชีวิตชีวา

การใช้ใบหน้า กระบวนท่าของโขนตัวลิงมีลักษณะพิเศษ ในการใช้ใบหน้า คือการ เหลียว มีทั้งการเหลียวซ้าย และเหลียวขวา ท่าเหลียวนี้มีอยู่ในกระบวนท่าโขนตัวลิงประหนึ่งว่าเป็นท่าเชื่อม ศิลปินจะต้องปฏิบัติท่าเหลียวด้วยความเข้มแข็ง สะบัดหน้าไป-กลับด้วยความรวดเร็ว

การใช้คอ เป็นการแสดงท่าเฉพาะของโขนตัวลิง ในท่าขู่ คือการยืดคอพร้อมๆกับการก้มตัวงอแขนลง และการลักคอในการมองที่เรียกว่ามองไกล การปฏิบัติต้องขืนลำคอไว้เล็กน้อยแล้วกระชากกลับมาทันที

การใช้แขน ในการแสดงออกของโขนตัวลิงมีกระบวนท่าการใช้แขนมากเป็นพิเศษ นอกจากการแสดงท่าทางปกติของการวางแขน ตึงแขน งอแขน แล้ว การใช้แขนในการแสดงกระบวนท่าพลิกแพลง เช่นท่าหกฉีกในกระบวนการรบ ท่าตีลังกา ซึ่งต้องใช้ความแข็งแรงของลำแขนเป็นสำคัญ

การใช้มือ โขนตัวลิงมีลักษณะการใช้มือเฉพาะที่แตกต่างจากโขนตัวอื่น คือมือลิง ปฏิบัติได้โดยงอนิ้วหัวแม่มือ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย ส่วนนิ้วชี้เหยียดตึง จัดเรียง นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย จากสูงไปหาต่ำ เรียงชิดติดกัน ที่สำคัญคือต้องหักข้อมือขึ้น ส่วนการแสดงการเคลื่อนในการสัมผัสจับต้องก็ปฏิบัติปกติ

การใช้เอว ท่าทางของโขนตัวลิงจะแสดงออกโดยไม่อยู่นิ่ง จะยักเยื้องเอวให้เข้ากับจังหวะ เช่นการออกกราว ท่าทางการแสดงออกจะยักเยื้องเฉพาะช่วงเอว และยังช่วยบังคับส่วนของสะโพกให้ตั้งมั่นไว้อย่างที่เรียกว่าดันเอว และการปฏิบัติท่าทางของโขนตัวลิงจะต้องกดเกลียวข้างลงมาถึงเอว

การใช้ขา นับเป็นส่วนสำคัญในการแสดงออกของโขนตัวลิง เน้นความเข้มแข็งในการเต้นกระทืบเท้า เน้นความว่องไวในการกระโดดโลดเต้น กระบวนท่าของโขนลิงเน้นการใช้ขาในการตั้งเหลี่ยมหน้าอัด และการใช้ขาในท่าหย่องหลบเหลี่ยม นอกจากนี้การยกขาจะต้องแบะเข่าออกด้านข้างให้เกือบสุดกำลังเข่า และที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งก็คือการใช้ขาในการหกคะเมน ตีลังกา ซึ่งต้องใช้ความระมัดระวังเป็นพิเศษ

การใช้เท้า การแสดงออกของโขนตัวลิงใช้เท้าในการเต้นซึ่งจะต้องกระทืบลงให้เต็มฝ่าเท้า การยกเท้าต้องหักข้อเท้า และตึงปลายเท้าตลอดเวลาไม่ปล่อยเท้าห้อยลง โขนตัวลิงใช้เท้าในการแสดงออกไม่มากนัก ได้แก่ เก็บเท้า แตะเท้า กระทืบเท้า ในการแสดงออกจะต้องแสดงให้แข็งแรง มั่นคง ให้สมกับตัวโขนลิงที่มีฤทธิ์เดช อภินิหารมากมาย

ต่อไปจะแสดงออกซึ่งท่าทางเฉพาะของโขนตัวลิง เพื่อแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของสรีระตั้งแต่ศีรษะจรดปลายเท้า อันเป็นเอกลักษณ์ที่ไม่เหมือนตัวโขนตัวอื่นซึ่งเป็นท่าลิงแสม ตามธรรมชาติ มาเป็นต้นแบบ แต่ถูกปรุงแต่งให้งดงามตามแบบนาฏยศิลป์ไทย ดังนี้

- ท่ายักคอ
- ท่าเหลียวซ้าย
- ท่าเหลียวขวา
- ท่าคว้า
- ท่าขู่บนเข่า
- ท่าขู่บนพื้น

- ท่าเกาข้อมือ
- ท่าเกาสีข้าง
- ท่าเกาเข่า
- ท่าเกาไหล่
- ท่าเกาคาง
- ท่าเกาศีรษะ
- ท่าเกาข้อศอก
- ท่าคลาน
- ท่าเดินตีนเตี้ย

ภาพ เกาคาง

ภาพ ท่าคว้า

ภาพ ท่าขู่

การแสดงออกที่สามารถมองเห็นได้ถึงความสง่างาม ภาคภูมิของโขนตัวลิงได้อย่างชัดเจน จะเป็นการรำเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งการแสดงออกจะแฝงความศักดิ์สิทธิ์ที่มีท่าทางเฉพาะของลิงผสมผสานอยู่อย่างลงตัวและยังคงความสง่างามไว้ได้ ในที่นี้ของยกตัวอย่าง

การรำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต โขนตัวลิงจะแสดงออกท่าทางที่นิ่ง สง่า ใช้สรีระต่างๆในการแสดงออกได้อย่างครบถ้วน

การรำเพลงหน้าพาทย์โลม ตระนอน โขนตัวลิงจะแสดงออกท่าทางของลิงโดยธรรมชาติและกระบวนท่าซึ่งเป็นจารีตของนาฏยศิลป์โขนให้สัมพันธ์กับท่าทางของตัวนางได้เป็นอย่างดี

ภาพ การรำเพลงหน้าพาทย์โลม ตระนอน ระหว่างลิงกับนาง

การแสดงออกตามบทร้องของโขนตัวลิง จะใช้ท่ารำโดยเก็บรายละเอียดให้มากที่สุด และจะสอดแทรกท่าทางของลิงโดยธรรมชาติในลักษณะต่างๆเข้าไป ดังต่อไปนี้

บัดนั้น วายุบุตรพิศแล้วเฉลยไข

ถ้านางม้วยด้วยข้าตีไชร้ บาดแผลน้อยใหญ่คงมีมา
หนึ่งลงกาอยู่ใต้ที่ประทับ ศพหรือจะทวนกลับขึ้นมาหา
รูปนี้ดีร้ายจะแปลงมา ข้าขอชันสูตรเผาไฟลอง

ภาพ การแสดงโขนชุดนางลอย

การแสดงออกท่าทางของโขนตัวลิง มีท่าเฉพาะที่ไม่ได้นำมาแสดง ดังนี้

ท่ารบหกฉึก เป็นท่ารบพิเศษที่สามารถได้กับยักษ์ตัวดี เมื่อเข้าตีผ่านแล้วสลับกัน ลิงทำท่าคล้ายจะจับแต่แล้วก็หกคะเมน โดยให้มือทั้งสองเท้ากับพื้นไว้แล้วส่งเท้าขึ้น ยักษ์จะจับข้อเท้าทั้งสองไว้ โดยใช้แขนขวาหนีบขาซ้ายลิงไว้ที่รักแร้ ส่วนมือซ้ายจับข้อเท้าขวาลิงฉีกออกไป ลิงจะดันหลังเปิดปลายคาง ยักษ์ปล่อยเท้าลิงไปข้างหน้า ฝ่ายลิงม้วนตัวกลับไปนั่งชันเข่าแสดงกิริยาหลอกล้อ ยักษ์โกรธทำท่าเหม่ ตามประชิดลิงแล้วเงื้ออาวุธมือซ้ายแตะที่หน้าผากลิง เท้าซ้ายเหยียบไหล่ขวาลิงแล้วถีบหงายหลัง ฝ่ายลิงเมื่อลุกขึ้นก็ได้พุ่งม้วนหนีไปทางพระราม ฝ่ายยักษ์หันตัวกลับมาไล่ตี

ภาพ การต่อสู้หกฉีก

ท่ารบขึ้นลอยบ่า จะใช้เฉพาะลิงโล้นคือหนุมาน เมื่อเข้าตีสองครั้งแล้วยักษ์ย่อเหลี่ยมเตรียมรับลอย ฝ่ายลิงใช้มือทั้งสองจับรัดสะเอวของยักษ์ทั้งด้านหน้าและด้านหลัง ขณะที่ยักษ์ก็สอดมือซ้ายเข้าจับรัดสะเอวด้านหน้าของลิงไว้เช่นกัน แล้วลิงใช้เท้าซ้ายเหยียบปลายเข่ายักษ์ถีบตัวขึ้นโดยให้บ่าวางอยู่บนบ่ายักษ์ ยกเท้าชี้ขึ้นงอเข่า

ภาพ รบขึ้นลอยบ่า

ท่ารบพิเศษเหยียบบ่า จะใช้กับยักษ์ที่ถือหอกเป็นอาวุธ เพราะลิงจะจับหอกเพื่อพยุงตัวไว้ได้ดีกว่า ศร วิธีปฏิบัติ เมื่อยักษ์ย่อเหลี่ยม ลิงใช้เท้าขวาเหยียบชิดสะโพกซ้าย ลักษณะการขึ้นคล้ายลอยสอง แต่ใช้เท้าซ้ายเหยียบบนไหล่ซ้าย ใช้มือทั้งสองจับด้ามหอกของยักษ์ให้มั่น ทรงตัวด้วยเท้าซ้าย โดดกระดกเท้าขวาขึ้น เป็นลักษณะกระดกเสี้ยว ยักษ์ใช้มือซ้ายจับเข่าลิงดันขึ้น รองพยุงไว้ ซึ่งลิงจะต้องทรงตัวให้ดี

ภาพ รบลอยพิเศษเหยียบบ่า

การแสดงออกที่บ่งบอกถึงจารีตของรูปแบบในการแสดงโขนตัวลิงโดยเฉพาะ เป็นการปฏิบัติที่ยึดถือมาแต่โบราณ มีดังต่อไปนี้

ลำดับการนั่งเข้าเฝ้าพระราม การจัดตำแหน่งในการนั่งเข้าเฝ้าพระราม โขนตัวลิงยึดถืออาวุโสเป็นหลัก ซึ่งเป็นวัฒนธรรมอันดีของสังคมไทย การจัดเรียงลำดับจึงเริ่มจาก ชามภูวราช สุครีพ หนุมาน ชมพูพาน องคต และนิลนนท์

ภาพ การนั่งเข้าเฝ้า

การแบ่งฝ่ายลิง-ยักษ์ ฝ่ายลิงและฝ่ายยักษ์มีการจัดแบ่งอย่างชัดเจน โดยให้ฝ่ายลิงอยู่ด้านขวา ซึ่งเป็นฝ่ายชนะ และฝ่ายยักษ์อยู่ด้านซ้าย ซึ่งเป็นฝ่ายแพ้

ภาพ การแบ่งฝ่ายการต่อสู้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การนั่งเข้าพระ-เข้านาง โขนตัวลิงแสดงออกในการนั่งเข้าพระ-เข้านาง จะต้องนั่งด้านซ้ายของตัวนาง และจะนั่งเยื้องลงหลังเล็กน้อย เพื่อสะดวกในเวลาออกท่าทาง

ภาพ การนั่งคู่กับตัวนาง

การแสดงออกของโขนตัวลิง ที่มีบทบาทมากที่สุด ก็คือหนุมาน ซึ่งจะต้องประสบภาวะทางด้านจิตใจหลากหลายอารมณ์ แต่เนื่องจากโขนตัวลิงสวมหัวโขนจึงไม่สามารถแสดงสีหน้าได้ เพราะฉะนั้นการแสดงออกด้วยท่าทางจึงเป็นสิ่งสำคัญที่สุดที่ศิลปินจะต้องแสดงออกให้ผู้ชมเข้าใจอย่างสมจริงสมจัง ดังตัวอย่างบทโขนต่อไปนี้

บทที่แสดงอารมณ์โกรธ

บัดนั้น หนุมานไม่ต้องศรศรี
ยืนทะยานดาลโกรธดังอัคคี ชี้หน้าว่าเหวยสหัสนัยน์
เหตุใดไปเข้าข้างพวกยักษ์ มาแผลงผลาญพระลักษมณ์ตักษัย
กูจะล้างชีวันให้บรรลัย ให้สาใจอินทราใจอาธรรม์
ว่าพลางเผ่นโผนโจนทะยาน ขึ้นตีควาญท้ายคชาอาสัญ
ง้างหักคอคชาเอราวัณ ชิงคันศรศักดิ์มัฆวาน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ การแสดงโขนชุดศึกพรหมาสตร์

จากการรวบรวมค้นคว้าข้อมูล การสร้างแนวคิด หลัก และวิธีการแสดงโขนลิง ทำให้ทราบว่า กระบวนท่าของโขนตัวลิงนั้นมี 2 ลักษณะคือ กระบวนท่าที่ได้มาจากลิงโดยธรรมชาตินั่นก็คือ ลิงแสม และกระบวนท่าที่ได้มาจากการแสดงออกตามจารีตของการแสดงโขน ทำให้มองเห็นว่าการแสดงโขนตัวลิงมีรูปแบบเฉพาะอันเป็นจารีตที่ปลูกฝัง สืบทอดกันมาแต่โบราณ และต้องได้รับการฝึกฝน สม่ำเสมอ อย่างต่อเนื่อง ทั้งยังต้องใช้ความอดทน มานะ อุตสาหะ แต่ในปัจจุบันศิลปินโขนตัวลิงขาดความรู้ ความพิถีพิถันในการแสดง ทำให้องค์ความรู้ซึ่งเป็นภูมิปัญญาไทยดั้งเดิมสูญหายไป งานวิจัยฉบับนี้จึงช่วยอนุรักษ์ศิลปะการแสดงโขนในส่วนของ รูปแบบการแสดง และกระบวนท่ารำ ซึ่งศิลปินรุ่นหลังจะได้ศึกษา และสืบทอดรูปแบบการแสดง และกระบวนท่ารำที่ถูกต้องสืบต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เปรียบเทียบกระบวนท่าอันเป็นจารีตในการแสดงโขน

ภาพ โขนตัวลิง

ภาพ โขนตัวพระ

ภาพโขนตัวนาง

ภาพโขนตัวยักษ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ค
ครูโขนลิง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ค

ครูโขนลิง

ครูผู้สืบทอดองค์ความรู้ด้านการแสดงโขนตัวลิง

ครูผู้สืบทอดกระบวนท่าโขนลิงและอบรมสั่งสอนการแสดงโขนลิงมี ดังนี้

1. โขนตัวลิงในรัชกาลที่ 1 – 6

การแสดงโขนถึงแม้จะปรากฏแน่ชัดว่า มีการแสดงตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา แต่ข้อมูลของผู้แสดง หรือครูผู้ถ่ายทอดนั้นไม่ปรากฏแน่ชัด รู้แต่เพียงว่า แต่เดิมผู้แสดงโขนจะเป็นชายล้วน จนกระทั่งถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ได้ปรากฏชื่อผู้สอนโขนตัวลิง ดังนี้

จุ้ย หนุมาน ละครตัวลิง เป็นละครสมัยรัชกาลที่ 1 ซึ่งมีการถ่ายทอดศิลปะการฟ้อนรำละครจากสมัยกรุงธนบุรีด้วยทางหนึ่ง และต่อมาได้เป็นครูโขน-ละคร

ภู่ หนุมาน ละครผู้หญิงของหลวงในรัชกาลที่ 2 ต่อมาเป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 4

ชื่อจุ้ย หนุมาน และภู่ หนุมาน ถึงแม้จะเป็นละครหลวงก็น่าจะนำมากล่าวไว้ในที่นี้ เพราะครูทั้งสองน่าจะได้รับการถ่ายทอดมาจากครูโขนผู้ชายอีกทอดหนึ่ง

หม่อมเพื่อน (หม่อมสมเด็จเจ้าพระยา)ครูผู้หญิงในรัชกาลที่ 4 มีชื่อเสียงในการหัดท่าลิง ซึ่งในสมัยก่อนตัวพระจะหัดยักษ์ ตัวนางจะหัดลิง

แผน หนุมาน ครูแผน เป็นโขนวังหลวง ต่อมาได้ย้ายมาอยู่กับกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ (ต้นสกุล กุญชร) ท่านตั้งคณะโขนขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 ขณะนั้นยังดำรงพระยศเป็นกรมหมื่น ครั้นต่อมากรมพระพิทักษ์เทเวศร์ได้สิ้นพระชนม์ลง พระองค์เจ้าสิงหนาทราชดุรงค์ฤทธิ์ซึ่งเป็นพระโอรสก็รับช่วงคณะโขนต่อ ครูแผน หนุมาน ก็ยังอยู่กับพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดุรงค์ฤทธิ์ต่อไป เมื่อศึกษาเรื่อง ครูแผน ก็พอจะทราบได้ว่า ครูแผนแสดงเป็นพญาวานรที่ชื่อว่าหนุมาน และจะต้องแสดงได้ดีมากจนได้ชื่อว่า ครูแผน หนุมาน

ขุนพำนักนัจนิกร (เพิ่ม สุครีวกะ) ศิษย์ครูแผน หนุมาน เป็นโขนคณะเดียวกับครูแผน ครั้นต่อมา พระองค์เจ้าสิงหนาทราชดุรงค์ฤทธิ์สิ้นพระชนม์ลงเมื่อพุทธศักราช 2523 ในรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงโปรดเกล้าฯให้เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) เมื่อครั้งนั้นเป็นเจ้าหมื่นสรรเพ็ธ ภักดี ดูแลโขนคณะนี้ต่อไป ครั้งนั้น ขุนพำนักนัจนิกรจึงเป็นครูสอนโขนอยู่ที่บ้านเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ครั้นต่อมา พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อยังดำรงพระราชอิสริยศเป็น สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมาร ทรงพระดำริตั้งคณะโขนสมัครเล่นขึ้น ดังนั้นจึงขอ ขุนพำนักนัจนิกร มาเป็นครูสอนโขนลิงให้กับคณะโขนสมัครเล่นของพระองค์ ดังปรากฏความตอนหนึ่งว่า

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งดำรงพระราชอิสริยศเป็น สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมาร ได้โปรดให้หัดมหาดเล็กขึ้นเล่นโขน ตามแบบแผนที่มีมาแต่โบราณ โดยโปรดให้มีครูโขนผู้มีฝีมือดีมาจากบ้านท่านเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ 3 คน คือ

1. ขุนระบำภาษา (ทองใบ สุวรรณภารต) ซึ่งต่อมาในรัชกาลที่ 6 ได้เลื่อนบรรดาศักดิ์โดยลำดับจนเป็น พระยาพรหมาภิบาล เป็นครูยักษ์

2. ขุนนัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ซึ่งภายหลังได้เป็นครูพระกับครูนาง

3. ขุนพำนักนัจนิกร (เพิ่ม สุครีวกะ) ซึ่งภายหลังเป็นพระในราชทินนามนั้นเป็นครูลิง

(ธนิต อยู่โพธิ์ , 2495 : 18)

ขุนพำนักนัจนิกร ต่อมาได้บรรดาศักดิ์เป็น พระดึกดำบรรพ์ประจง

หลวงดำรงวิธีรำ (ตุ้ย พราหมณนันท์)

ครูโขนลิงในสมัย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งถือเป็นครูผู้ใหญ่

พระฟ้อนถูกแบบ (พร้อม สมรรคนัฏ)

ครูโขนลิงในสมัย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งถือเป็นครูผู้ช่วยรุ่นที่ 1

ขุนชูกรเฉิด (มูล รามนัฏ)

ครูโขนลิงในสมัย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งถือเป็นครูผู้ช่วยรุ่นที่ 1

หลวงเชิดกรประจง (ไปล่ สุครีวนัฏ)

ครูโขนลิงในสมัย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งถือเป็นครูผู้ช่วยรุ่นที่ 1

ขุนชาญรำเฉลียว (ชื่น โรหิตพงศ์)

ครูโขนลิงในสมัย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งถือเป็นครูผู้ช่วยรุ่นที่ 2

ขุนเชี่ยวรำฉลาด (แฉ่ง กฤษณนัฏ)

ครูโขนลิงในสมัย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งถือเป็นครูผู้ช่วยรุ่นที่ 2

หม่อมหลวงอุรา คเนจร เป็นบุตรหม่อมราชวงศ์วิจิตร (ม.ร.ว.ปฐม) เป็นโขนสมัครเล่นของ สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมาร (รัชกาลที่ 5) ครั้งหนึ่งเคยแสดงโขนเป็นตัวองคต ในงานเปิดโรงเรียนนายร้อย (ทหารบก) เมื่อวันเสาร์ที่ 5 ธันวาคม พุทธศักราช2452 และต่อมาได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น พระยานเรนทรราชา

นายคลาย บุนนาค บุตรเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธ (เทศ) เป็นโขนสมัครเล่นเช่นเดียวกับหม่อมหลวงอุรา คเนจร แสดงเป็นตัวหนุมาน ต่อมาได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น หลวงวิสูตรอัศดร

พันเด็กชาสุด คชจันทร์ (จ่าห้าวยุทธการ) ศิษย์ของพระดึกดำบรรพ์ประจง ซึ่งต่อมาได้อยู่ที่กรมมหรสพ และเป็นแบบในการถ่ายภาพนิ่งในหนังสือ ตำรารำ ซึ่งใช้เครื่องแต่งกายของกรมมหรสพ นอกจากนี้ยังมี จ่าเร่งงานรัดรุด (เฉลิม รุทธวณิช) จ่าเขม็ง ซึ่งเป็นโขนในวาระเดียวกัน

สง่า ศศิวณิช แสดงได้ทั้งโขนตัวลิงและนาง มีชื่อเสียงมาก นอกจากนี้ยังเป็นครูผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขนละครด้วย ครูสง่าไม่ได้รับราชการในกรมศิลปากร แต่เป็นครูสอนให้กับโรงเรียน และมหาวิทยาลัยอื่น ๆ ลูกศิษย์ที่กรมศิลปากรนับถือกันมาก

นายกรี วรศะริน นายบุญชัย เฉลยทอง นายแสวง อัฏฐะวัชระ นายฤกษ์ชัย เชวงรัตน์ นายช่วย สุดแสดง นายฉลาด พกุลานนท์ นายสงัด โอชกะ นายเอนก คราประยูร ครูโขนลิงทั้ง 8 ท่านนี้ เดิมเป็นศิลปินสำคัญในกรมมหรสพ ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และศิลปินโขนหลวงในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งต่อมาได้เป็นครู อาจารย์ ถ่ายทอดกระบวนท่าเต้นโขนลิง ทั้งในด้านการฝึกหัด และการแสดง ให้กับโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ซึ่งต่อมาได้พัฒนาเป็นวิทยาลัยนาฏศิลป และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ในปัจจุบัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ง
กระบวนท่าปฐมเต็ม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ง

กระบวนท่าปฐมเต็ม

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 1 ผู้ปฏิบัติอยู่ในท่ายืนย่อเหลี่ยมขวาหน้าอัดลบเหลี่ยมซ้าย มือขวาเกาเอว มือซ้ายเข้าอก หน้ามองตรง
	ท่าที่ 2 จากนั้นยกเท้าขวาขึ้นแล้ววาง ยกเท้าซ้ายติด มือทั้งสองข้างตั้งวงลิง หน้ามองตรง
	ท่าที่ 3 ปฏิบัติท่ายืดกระทบ พร้อมกับมือซ้ายม้วนมือจีบเข้าอก (ตัวเรา)

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 4 วางเท้าซ้ายลงเต็มเหลี่ยม เท้าขวาลบเหลี่ยม มือว้ายจีบอยู่ที่อก มือขวาตั้งวงที่หน้าขา เอียงหูซ้าย
	ท่าที่ 5 หันตัวทางซ้ายยกเท้าขวา (เป็นหน้าเสี้ยว) ติด มือซ้ายเข้าอก มือขวาหงายมืออยู่หน้าเข่าขวา หักข้อมือชี้ปลายนิ้วลงพื้น
	ท่าที่ 6 ปฏิบัติท่ายืดกระทบ พร้อมกับมือขวาม้วนจีบเข้าหาตัว (ท่าไป)

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 7 วางเท้าขวาลงในท่าหย่องเต็มเหลี่ยมขวา ลบเหลี่ยมซ้าย (ในลักษณะหน้าเสี้ยว) มือขวาม้วนคลายออกไปด้านหน้า ตั้งข้อมือปลายนิ้วตั้งขึ้นด้านบน หน้ามองตรงไปด้านไหล่ขวา
	ท่าที่ 8 หันตัวกลับไปทางด้านขวายกเท้าซ้ายติด (หน้าเสี้ยว) มือขวาเข้าอก มือซ้ายทำท่า ”ท่าโยธา” อยู่ระดับสายตา หน้ามองมือ
	ท่าที่ 9 ปฏิบัติท่ายืดกระทบเท้าขวา วางเท้าซ้ายลงพื้นเต็มเหลี่ยม ลบเหลี่ยมขวา มือซ้ายวาดมือออก “ท่าโยธา” มือขวาเข้าอก หน้ามองตามมือ

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 10 ปฏิบัติท่าขึ้นทางซ้าย ไปอยู่ในท่าหย่องซ้าย เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม ลบเหลี่ยมเท้าขวา มือเข้าอกทั้ง 2 ข้าง มือซ้ายอยู่บน
 	ท่าที่ 11 - 12 ยืดยุบ แล้วเก็บลงในหน้าเสี้ยว
	ท่าที่ 13 ปฏิบัติท่าลงวง ในหน้าเสี้ยว

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 14 ปฏิบัติท่ายืดกระทบ
	ท่าที่ 15 สูดเท้าซ้ายยกเท้าซ้ายติดวางเท้าซ้าย-ขวาสลับกัน จากช้าไปหาเร็วลงเก็บ แล้วหย่อง ขึ้นมาหน้าอัด สองมือจับผ้า
 	ท่าที่ 16 - 17 ยกเท้าซ้ายวางยกเท้าขวาติด

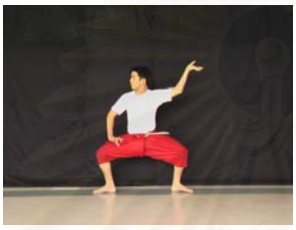
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 18 ปฏิบัติท่ายืดกระทบเท้าซ้าย วางเท้าขวาลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักโย้ไป ทางขวา
 	ท่าที่ 19 - 20 เหลียวขวาแล้วเหลียวกลับ
	ท่าที่ 21 ปฏิบัติท่าเลาะเลาะ (1,2,3) แล้วยกเท้าซ้ายติด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 22 ปฏิบัติท่ายืดกระทบเท้าขวา วางเท้าซ้ายลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักโย้ไป ทางซ้าย
 	ท่าที่ 23 - 24 เหลียวซ้ายแล้วเหลียวกลับ
	ท่าที่ 25 ปฏิบัติท่ากระโดดลงวง มาอยู่ในท่าหน้าอัด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 26 - 29 ปฏิบัติท่าตะลึกตึก เตรียมท่าฉะ
	ท่าที่ 30 - 31 ปฏิบัติท่าฉะใหญ่ คือ ใช้มือขวาปาดเข่า แล้วตั้งข้อมือขวาขึ้นหัก ข้อมือหงาย พร้อมกับยกเท้าขวาขึ้น กระทืบลงกับพื้น หน้าหันกลับไปทางซ้าย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 32 มือซ้ายลดลงมาตั้งวงที่เข่าซ้าย มือขวาสอดขึ้นไปตั้งข้อศอกหักข้อมือหงายออก หน้ามองไปทางซ้าย
	ท่าที่ 33 ปาดมือซ้ายแล้วกระทืบเท้าซ้ายลง หน้าหันมาตรง สอดมือซ้ายขึ้นตั้ง มือขวาลดลงมาตั้งวงที่เข่าขวา
	ท่าที่ 34 ปฏิบัติท่าเช่นนี้ไป (ในลักษณะเต้นเสา) และนับที่เท้าขวาทุกครั้งที่กระทืบลงกับพื้นให้ครบ 10 ครั้ง อยู่ในท่าตั้งเหลี่ยมหน้าอัด มือขวาตั้งข้อศอกขึ้นหงายข้อมือ มือซ้ายตั้งวงที่หน้าขา มองตรง

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 35 ปฏิบัติท่ากระทืบฟันหงายมือ
	ท่าที่ 36 กระตุกเข้าหนีบน่อง
	ท่าที่ 37 หมุนตัวลงทางขวาหน้าหันไปตามเข่า เท้าขวายกหนีบน่องอยู่

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 38 มือขวาปาดเข่า หน้ามองตามมือ วางเท้าขวาลงกับพื้นใกล้เท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายติดมือขวาปาดเข่าเหยียดตึงไปด้านหลังหงายข้อมือ มือซ้ายยกขึ้นสูง เปลี่ยนเป็นคว่ำมือ หน้ามองไปทางซ้าย (มองลอดใต้มือซ้าย)
	ท่าที่ 39 ปฏิบัติท่ายืดกระทบ วางเท้าซ้ายลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักโย้ไปทางเท้าซ้าย มือทั้งสองข้างอยู่ในท่า “เชิด”
	ท่าที่ 40 “สูดเท้าขึ้น” คือ ลากเท้าขวามาชิดเท้าซ้าย มือทั้งสองยังอยู่ในท่าเชิด

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 41 ยกเท้าขวาขึ้น แล้ววางลง มือทั้งสองข้างยังอยู่ในท่าเชิด
	ท่าที่ 42 ยกเท้าขวาขึ้นติดหนีบน่อง (ในท่าเก้ง)
 	ท่าที่ 43 - 44 ยืดกระทบเท้าซ้ายจากซ้าไปเร็ว 1,2,3,4 รวม 4 ครั้ง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 45 ยืดกระทบลงท่า “ปีกกา” คือ ยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง มือขวาลดลงมากันเข่าขวา หงายมือออกหักข้อมือหงายลง มือซ้ายลดลงมาอยู่ระดับเอว งอศอกเล็กน้อยหักข้อมือตั้งขึ้น (มือขวาและมือซ้ายทำมือลิง)
 	ท่าที่ 46 - 47 ท่ามอง 4 ที คือ ผู้ปฏิบัติอยู่ในท่า “ปีกกา” หน้าตรง แล้วมอง 4 ครั้ง โดยหันหน้าไปทางขวา นับ 1 หันกลับมาที่เดิม นับ 2
 	ท่าที่ 48 - 49 จากนั้นก้มหน้ามองลงต่ำนับ 3 แล้วเงยหน้ากลับที่เดิมนับ 4

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 50 กระโดดวางเท้าขวา ยกเท้าซ้ายติด มือซ้ายมาอยู่ที่อก มือขวาตั้งวง หน้าเปลี่ยนมามองไปทางไหล่ซ้าย
 	ท่าที่ 51 - 52 ยกมือซ้ายตบไปที่หน้าแข้ง มือขวาเปลี่ยนมาไว้ที่หน้าอก หน้ามองมือซ้าย ส่วนอื่นของร่างกายยังคงเดิม
	ท่าที่ 53 ค่อยๆ เกาง่วงลง

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 54 ตกใจลงในท่าหย่องซ้าย ลบเหลี่ยมขวา มือทั้งสองข้างเข้าอก มือซ้ายอยู่บน หน้ามองทางไหล่ซ้าย
 	ท่าที่ 55 - 56 เหลียวไปทางขวา แล้วเหลียวกลับ
	ท่าที่ 57 ปฏิบัติท่าลงวง ในหน้าเสี้ยว

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 58 - 59 “กระทืบสามเหลี่ยม” คือ ยกเท้าขวาขึ้น กระทืบลงกับพื้น พร้อมกับมือขวาจับพระขรรค์ ยกเท้าซ้ายขึ้น แล้ววางลงกับพื้น ยกเท้าขวาติด
	ท่าที่ 60 วางเท้าขวาหมุนตัวกลับไปทางไหล่ขวา ระหว่างหมุนตัวให้ชักพระขรรค์ออก
 	ท่าที่ 61 - 62 มือซ้ายจีบสอดมือขึ้นไปอยู่ในท่า 3 มือขวาแทงพระขรรค์ไปด้านหน้า เท้าขวาเต็มเหลี่ยม ลบเหลี่ยมซ้าย เอียงหูซ้าย

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 63 - 64 “ใช้ตัว” ปฏิบัติอย่างท่าออกกราว คือ โยกตัวไปทางด้านหลังและหันตามจังหวะ พร้อมกับขยับมือแทงพระขรรค์ไปด้านหน้า
	ท่าที่ 65 ปฏิบัติท่าขึ้น (1,2,3) มือขวาที่แทงพระขรรค์เปลี่ยนมาเข้าอกในระหว่างที่ปฏิบัติท่าขึ้น
 	ท่าที่ 66 - 67 เหลียวซ้ายแล้วเหลียวกลับ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 68 ยืดยุบ คือ ยืดเข่าให้ตรงแล้วยุบตัวลง
	ท่าที่ 69 หันตัวไป “เก็บ” หน้าเสี้ยว มือขวาถือพระขรรค์ มือซ้ายตั้งวง
	ท่าที่ 70 ปฏิบัติท่ากระโดดลงวงหน้าเสี้ยว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 71 - 72 ปฏิบัติท่ากระทืบกลับ แล้วสูดเท้าซ้าย-ขวา สลับจากช้าไปหาเร็ว หมุนตัวกลับมาเก็บหน้าอัด หน้ามองไปทางซ้าย มือทั้งสองข้างตั้งวง
	ท่าที่ 73 ยกเท้าขวาติดหน้ามองซ้าย
	ท่าที่ 74 ยืดกระทบพร้อมทั้งยกมือขวาขึ้น

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 75 วางเท้าขวาลงกับพื้นเต็มเหลี่ยมขวา ลบเหลี่ยมซ้าย
	ท่าที่ 76 มอง 3 ครั้ง คือ เอียงคอไปทางขวานับ 1 ก้มลงมองต่ำนับ 2 แล้วเงยหน้าขึ้นเช่นเดิมนับ 3
	ท่าที่ 77 พลิกเข่าในท่าเงื้อพระขรรค์ มาเป็นตั้งเหลี่ยมซ้าย ลบเหลี่ยมขวา แล้วปฏิบัติท่าขึ้น (1,2,3) ในท่าเงื้อพระขรรค์

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 78 - 79 เหลียวขวา แล้วเหลียวกลับ
 	ท่าที่ 80 - 81 ปฏิบัติท่ายืดยุบ แล้วเก็บมือลดลงมาตั้งวงที่หน้าขาทั้ง 2 มือ ค่อยหมุนตัวไปทางขวา หน้ามองมาทางไหล่ซ้าย
	ท่าที่ 82 ปฏิบัติท่ากระโดดลงวง เงื้อพระขรรค์ ในหน้าเสี้ยว

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 83 - 84 ปฏิบัติท่ากระทืบกลับ สอดมือถือพระขรรค์ แล้วสูดเท้าซ้าย-ขวา วางสลับจากช้าไปเร็ว
	ท่าที่ 85 ย้อนกลับมาเก็บหน้าอัด มือซ้ายตั้งวงหน้า มือขวาถือพระขรรค์หัก ข้อมือเข้าหาลำตัว ปลายพระขรรค์ชี้ลงพื้น
	ท่าที่ 86 ยกเท้าซ้ายวาง ยกเท้าขวาติดแล้วยืด กระทบ ลงเต็มเหลี่ยมขวา ลบเหลี่ยมซ้าย มือแยกออกทำท่าผาลา (ท่า 4)

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 87 - 88 ยักคอซ้าย-ขวา สลับกันจากช้าไปหาเร็ว
	ท่าที่ 89 เก็บ มือซ้ายตั้งวง มือขวาถือพระขรรค์ (ท่า 3) หน้ามองซ้าย
	ท่าที่ 90 ปฏิบัติท่าขึ้น (1,2,3) มือขวาเงื้อพระขรรค์ มือซ้ายตั้งวง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 91 - 92 เหลียวขวา แล้วเหลียวกลับ
	ท่าที่ 93 สูดเท้าขึ้นทางซ้าย ยกเท้าขวาติด มือทั้ง 2 จีบคว่ำ (ระดับสะเอว)
	ท่าที่ 94 ปฏิบัติท่ายืดกระทบลงเก็บ มือทั้งสองค่อยหงายออกเป็นปีกกาหงาย 2 มือ

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 95 ยกเท้าซ้ายวาง ยกเท้าขวาติด
	ท่าที่ 96 ปฏิบัติท่ายืดกระทบ ลงตั้งเหลี่ยมอัด มือทั้ง 2 ตั้งวงที่หน้าขา
	ท่าที่ 97 ปฏิบัติท่ากระทืบฟันหงายมือ

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 98 - 99 แล้วหนีบน่อง หมุนตัวกลับไปทางขวา
	ท่าที่ 100 ปาดเข่าหันหน้ากลับ มามองลอดใต้มือซ้าย ยกเท้าซ้ายติด มือขวาถือพระขรรค์ให้ปลายพระขรรค์แนบกับลำแขน เหยียดตรงไปด้านหลัง
	ท่าที่ 101 ปฏิบัติท่ายืดกระทบ วางเท้าลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักโย้ไปด้านหน้า มือทั้ง 2 ตั้งเป็นท่าเชิด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 102 ปฏิบัติท่า “ตะลึกตึง” แล้วยกเท้าซ้ายติด
	ท่าที่ 103 เต้นเสา 10 ครั้ง นับเท้าซ้าย มือทั้ง 2 คงเดิม จนครบ 10 ครั้ง ครั้งที่ 10 วางเท้าลงในท่าเชิด เต็มเหลี่ยม
	ท่าที่ 104 ปฏิบัติท่า “ตะลึกตึก” แล้วยกเท้าซ้ายติด

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 105 ปฏิบัติท่ายืดกระทบ ลงในท่าเชิด เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม ลบเหลี่ยมขวา
 	ท่าที่ 106 - 107 ใช้ตัว 8 ครั้ง ในท่าเชิด คือ ยืดยุบตัวแล้วหันหน้ามาหน้าตรงนับ 1 แล้วหันกลับไปทางซ้ายนับ 2
 	ท่าที่ 108 - 109 ก้มหน้าลงมองต่ำนับ 3 เงยหน้ากลับมาทางไหล่ซ้ายนับ 4 แล้วปฏิบัติซ้ำอีก 1 รอบจนครบ 8 ครั้ง

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 110 ปฏิบัติท่าขึ้นในท่าเดิม
 	ท่าที่ 111 - 112 เหลียวซ้าย แล้วเหลียวกลับ
	ท่าที่ 113 ปฏิบัติท่ากระโดดลงวงเงื้อพระขรรค์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 114 - 115 ปฏิบัติท่ากระทืบกลับ สอดมือถือพระขรรค์ แล้วสูดเท้าซ้าย-ขวา วางสลับจากซ้าไปขวา
	ท่าที่ 116 หมุนตัวลงตั้งท่าเตรียมเต้นตรวจพล เท้าขวาตั้งเหลี่ยม เท้าซ้ายลบเหลี่ยม มือซ้ายจับผ้า มือขวาจีบจับด้ามพระขรรค์ ระดับแง่ศีรษะ ให้ปลายพระขรรค์ พาดลงบนไหล่ขวา หน้ามองทางซ้าย
	ท่าที่ 117 ปฏิบัติท่าเลาะเลาะ (1,2,3) ยกเท้าซ้ายติด แล้วเต้นตามจังหวะ

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 118 - 119 หมุนตัวไปทางซ้ายขึ้น แล้วลงวงพร้อมลดมือถือพระขรรค์เข้าอก มือซ้ายตั้งวงทำบท “โยธา”
 	ท่าที่ 120 - 121 หมุนตัวไปทางขวา เต้นขึ้นแล้วลง ทำบท “พร้อม”

ศูนย์วิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 122 - 123 หมุนตัวไปทางซ้าย เต้นขึ้นแล้วลง ทำบท “ยิ้ม” มือซ้ายยิ้ม มือขวาไขว้หลัง เมื่อมือซ้ายป้องปาก แล้วลดมือซ้ายเข้าอก มือขวาตั้งวงเต้นลง
	ท่าที่ 124 “ถึง” หมุนตัวไปทางซ้าย เก็บหักข้อมือขวา เข้าหาตัว หน้ามองทางขวา มือซ้ายตั้งวง ยกเท้าซ้ายวาง ยกเท้าขวาติด
	ท่าที่ 125 ปฏิบัติท่ายืดกระทบ ลงหย่อง

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 126 ปฏิบัติท่ามอง 3 ที แล้วขึ้นในท่าหย่องขวา
	ท่าที่ 127 สูดเท้าขวาชิดส้นเท้าซ้าย ยกเท้าขวาติด มือทั้ง 2 จีบ คว่ำ ลงระดับเอว
	ท่าที่ 128 ปฏิบัติท่ายืดกระทบ วางเท้าขวาลงเต็มเหลี่ยม ลบเหลี่ยมซ้าย หน้ามองขวาเอียงหูซ้าย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 129 ยืดยุบเก็บ หมุนตัวไปทางขวา
	ท่าที่ 130 เก็บอยู่หน้าสิบแปดมงกุฎ หัวแถวด้านขวา
	ท่าที่ 131 ยกเท้าขวาวางยกเท้าซ้ายติด

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 132 ยืดกระทบวางเท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม ลบเหลี่ยมขวา มือทั้ง 2 คลายออก ปลอบสิบแปดมงกุฎ เอียงหูซ้าย
	ท่าที่ 133 แล้วขยับเท้าขวาไปทางขวาเต็มเหลี่ยมขวา ลบเหลี่ยมซ้าย เอียงหูขวา
	ท่าที่ 134 ปฏิบัติท่าขึ้นทางขวาในท่าตั้งวง (สิบแปดมงกุฎไหว้ 1 ครั้ง)

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 135 สูดเท้าซ้ายติด มือซ้ายตั้งข้อมือเตรียมท่า “โยธา” มือขวาเข้าอก
 	ท่าที่ 136 - 137 ปฏิบัติท่ายืดกระทบ วางเท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม หลบเหลี่ยมขวา มือทำท่า “โยธา”
	ท่าที่ 138 ปฏิบัติท่าขึ้นทางซ้าย ในท่าตั้งวง (สิบแปดมงกุฎทำบท “โยธา”) แล้วพยักหน้า 1 ครั้ง

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 139 สูดเท้าขวาติด สองมือจีบคว่ำ เตรียมทำท่า “พร้อม”
	ท่าที่ 140 ปฏิบัติท่ายืดกระทบ วางเท้าขวาเต็มเหลี่ยม หลบเหลี่ยมซ้าย คลายมือที่สองทบเข้าหากัน ทำท่า “พร้อม”
	ท่าที่ 141 ปฏิบัติท่าขึ้นทางด้านขวา ในท่าตั้งวง (สิบแปดมงกุฎทำบทพร้อม) พยักหน้า 1 ครั้ง

ภาพ	คำอธิบาย
 	ท่าที่ 142 - 143 ขยับมือขึ้นลงทำบท “แข็งแรง” พร้อมขยับเท้าทั้งสองข้างด้วย
	ท่าที่ 144 ขึ้นทางซ้ายในท่าตั้งวง (สิบแปดมงกุฎทำบทแข็งแรง) พยักหน้า 1 ครั้ง
	ท่าที่ 145 ยืดยุบเก็บหน้ามองไปทางซ้าย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 146 ปฏิบัติท่าลงวง
 	ท่าที่ 147 - 148 ปฏิบัติท่ากระทืบกลับ สูดเท้าหมุนตัวย้อนกลับมา ยืดกระทบลงวง
	ท่าที่ 149 ปฏิบัติท่ากระทืบฟันหงายมือ หรือจีบสอดมือ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 150 กระตุกเข่าหนีบน่อง หมุนตัวลงทางขวา วางเท้าขวาลงเต็มเหลี่ยม น้ำหนักโย้ไปทางขวา หน้ามองซ้าย มือลดลงมาในท่า 5 แต่มือซ้ายอยู่ระดับราวนม
	ท่าที่ 151 ยกเท้าขวาติดหนีบน่อง มือซ้ายจีบตั้งท่า 2 มือขวาเข้าอก
	ท่าที่ 152 วางเท้าขวาลงด้านหลัง ในท่าหย่องซ้าย มือซ้ายอยู่ที่หน้าอก มือขวาตั้งวง

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าที่ 153 “ท่าลงลา” ตะลึกตึกหมุนตัวทางซ้าย ตะลึกตึกหมุนตัวทางขวา (อย่างท่าเสมอ-ข้ามสมุทร) ทำสลับกันไป 2-3 ครั้ง โดยประมาณ
	ท่าที่ 154 กระโดดยกเท้าซ้ายติด มือซ้ายเข้าอก มือขวาตั้งวง
	ท่าที่ 155 ยืดกระทบเท้าขวาวาง เท้าซ้ายเก็บเข้าประตูทางซ้าย

จบ

ใบรับรองการนำเสนอข้อมูลผลงานวิทยานิพนธ์ โดยผู้เชี่ยวชาญ

หัวข้อวิทยานิพนธ์ **แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง**
FACETS AND PERFORMING TECHNIQUES OF MONKEY CHARACTERS IN KHON

โดย **นายไพโรจน์ ทองคำสุก**

คณะกรรมการได้พิจารณาการนำเสนอข้อมูลของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้แล้วมีมติเป็นเอกฉันท์ ว่า มีข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูลถูกต้องจึงลงนามไว้เป็นสำคัญ

.....
(อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์) ประธานกรรมการ

.....
(อาจารย์นพรัตน์ หวังในธรรม) กรรมการ

.....
(อาจารย์สมบัติ แก้วสุจริต) กรรมการ

.....
(อาจารย์จตุพร รัตนวราหะ) กรรมการ

.....
(อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว) กรรมการ

.....
(อาจารย์นเรศ วรศะริน) กรรมการ

.....
(อาจารย์พงศ์พิษ จารุจินดา) กรรมการ

.....
(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์
23 มีนาคม 2550

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายไพโรจน์ ทองคำสุก เกิด 3 กุมภาพันธ์ 2504 ปัจจุบันอายุ 46 ปี สำเร็จการศึกษาประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง จากวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ศึกษาศาสตรบัณฑิต (นาฏศิลป์ไทย) จากวิทยาลัยนาฏศิลป สมทบคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษาและศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (นาฏยศิลป์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เริ่มรับราชการตั้งแต่ พ.ศ.2528 กลุ่มนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร ปัจจุบันดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรี 7 ว. กลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย