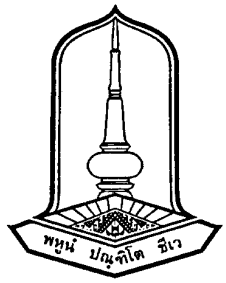


ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

วิทยานิพนธ์

ของ

สมชาย ฟ้อนรำดี

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์
กันยายน 2556

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Mahasarakham University

ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

วิทยานิพนธ์

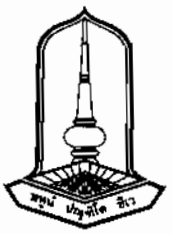
ของ

สมชาย ฟ้อนรำดี

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์
กันยายน 2556

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Mahasarakham University



คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนายสมขาย ฟ้อนรำดี **แล้วเห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่ง**ของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต **สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์** ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....	ประธานกรรมการ
(อาจารย์ ดร.กล้า สมตระกูล)	(อาจารย์บัณฑิตศึกษาประจำคณะ)
.....	กรรมการ
(ผศ.ดร.ทรงคุณ จันทจร)	(ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์)
.....	กรรมการ
(อาจารย์ ดร.มาริสา โกเศยะโยธิน)	(กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์)
.....	กรรมการ
(อาจารย์ ดร.ยิ่ง กีรดิบูรณะ)	(อาจารย์บัณฑิตศึกษาประจำคณะ)
.....	กรรมการ
(อาจารย์ ดร.ประจักษ์ ไม้เจริญ)	(ผู้ทรงคุณวุฒิ)

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร **ปริญญา**ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

.....	.....
(ผศ.ดร.ทรงคุณ จันทจร)	(รศ.เทียนศักดิ์ เมฆพรรณโอภาส)
คณบดีคณะวัฒนธรรมศาสตร์	ผู้รักษาการคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
	วันที่ 22 เดือน ก.ย. พ.ศ. 2556

Mahasarakham University

สารบัญ

บทที่ **หน้า**

1 บทนำ 1
ภูมิหลัง 1
ความมุ่งหมายของการวิจัย 5
คำถามของการวิจัย 5
ความสำคัญของการวิจัย 5
นิยามศัพท์เฉพาะ 6
กรอบแนวคิดของการวิจัย 7

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 8
องค์ความรู้เกี่ยวกับการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขน 8
องค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปะการแสดงโขน 15
นโยบายและแผนการวัฒนธรรม 41
บริบทของพื้นที่ศึกษา 46
แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 61
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 68
งานวิจัยในประเทศ 68
งานวิจัยต่างประเทศ 79

3 วิธีดำเนินการวิจัย 83
ขอบเขตของการวิจัย 83
วิธีดำเนินการวิจัย 85

4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 91
ตอนที่ 1 ความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบศิลปะการแสดงโขน
ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง 91
ตอนที่ 2 รูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง 114
ตอนที่ 3 การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์
ในเขตภาคกลาง ตอนนางลอยและตอนไมยราพสะกดทัพ 125

Mahasarakham University

บทที่ **หน้า**

5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 143
สรุปผล 143
อภิปรายผล 150
ข้อเสนอแนะ 157

บรรณานุกรม 158

ภาคผนวก 171
ภาคผนวก ก หนังสือขอความร่วมมือ 172
ภาคผนวก ข รายนามผู้ให้สัมภาษณ์ 177
ภาคผนวก ค เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 187
ภาคผนวก ง การลงภาคสนาน 198

ประวัติย่อของผู้วิจัย 214

Mahasarakham University

บัญชีตาราง

ตาราง **หน้า**

1 แผนภูมิการแสดงภาค จังหวัดและที่ตั้งของพื้นที่ศึกษาวิจัย 84
2 สภาพปัจจุบันปัญหาของศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์
ในเขตภาคกลาง 109

Mahasarakham University

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ **หน้า**

1 แผนภูมิกรอบแนวคิดการศึกษาวิจัย 7
2 การแสดงโขนชักรอกตอน ศึกพรหมมาสตร์ 22
3 คุณครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์โขนลิง) สอนโขนผู้หญิง ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี 25
4 การแสดงโขนหน้าไฟ ตอน นางลอย (ทศกัณฐ์เกี้ยวนางสีดา) 28
5 การแต่งกายยืนเครื่องตัวพระ (พระราม – พระลักษมณ์) 34
6 การแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง (นางสีดา) 35
7 การแต่งกายยืนเครื่องตัวยักษ์ (ทศกัณฐ์) 36
8 การแต่งกายยืนเครื่องตัวลิง (หนุมาน) 37
9 แผนที่แสดงจังหวัดในเขตภาคกลางของประเทศไทย 47
10 ตราสัญลักษณ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 60
11 การแสดง กระบี่ – กระบอง (ชุดพลอง–ไม้สั้น) มีวงปี่ กลองบรรเลงประกอบ 92
12 การแสดงหนังใหญ่ชุดจับลิงหัวค่ำโดยวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ในงานราชพฤกษ์ 93
13 การแสดงโขนชักรอก ตอน ศึกพรหมาสตร์ 95
14 การแสดงโขนผู้หญิงของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตอนนางลอย 96
15 การแสดงโขนหน้าไฟตอนนางลอย โดยวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง 97
16 การแต่งกายยืนเครื่องตัวพระ (พระราม) 100
17 การแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง (นางสีดา) 101
18 การแต่งกายยืนเครื่องตัวยักษ์ (ไมยราพ) 102
19 การแต่งกายยืนเครื่องตัวลิง (หนุมาน) 103
20 วงปี่พาทย์เครื่องห้า 104
21 วงปี่พาทย์เครื่องคู่ 104
22 วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 105
23 การแสดงโขนพระราชทาน ตอนนางลอย ปี พ.ศ. 2553 106
24 การแสดงโขนพระราชทาน ตอน ศึกมัยราพณ์ ปี พ.ศ. 2554 107
25 แผ่นป้ายประชาสัมพันธ์การแสดงโขนพระราชทาน ตอน จองถนน ปี พ.ศ. 2555 107
26 นายลิขิต สุนทรสุข ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีเป็นประธานการประชุมเชิงปฏิบัติการ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี 126
27 ผู้วิจัยแจ้งวัตถุประสงค์ และเสนอประเด็นการประชุมตามระเบียบวาระการประชุมเชิงปฏิบัติการ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี 127
28 คุณครูสมศักดิ์ ทัดติ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์โขนยักษ์ เสนอแนวทางในการประชุมเชิงปฏิบัติการ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี 127

Mahasarakham University

ภาพประกอบ **หน้า**

29 คุณครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์โขนพระ เสนอแนวทางในการประชุม เชิงปฏิบัติการ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี 128
30 คุณครูวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์โขนลิง เสนอแนวทางในการประชุม เชิงปฏิบัติการ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี 128
31 ผู้วิจัยเสนอและสรุปประเด็นแนวทางให้ที่ประชุมฟังเพื่อระดมความคิดเห็น ในการประชุมเชิงปฏิบัติการ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี 129
32 ผู้รู้เข้าร่วมการประชุมเชิงปฏิบัติการ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี 129
33 ผู้รู้เข้าร่วมการประชุมเชิงปฏิบัติการ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี 130
34 ผู้วิจัยรับฟังแนวทางในการประชุมเชิงปฏิบัติการ 130
35 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องพระ (พระราม) ตามมาตรฐานของกรมศิลปากร 134
36 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องนาง (นางสีดา) ตามมาตรฐานของกรมศิลปากร 135
37 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องยักษ์ (ทศกัณฐ์) ตามมาตรฐานของกรมศิลปากร 136
38 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องลิง (หนุมาน) ตามมาตรฐานของกรมศิลปากร 137
39 รูปแบบศิลปะการแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลาง 139
40 รูปแบบศิลปะการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง 148

Mahasarakham University

บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ความมุ่งหมายของการวิจัยคือ 1) เพื่อศึกษาความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหาองค์ประกอบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง 2) เพื่อศึกษารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง 3) เพื่อพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางผู้ศึกษาวิจัยได้สรุปขั้นตอนและนำเสนอผลการวิจัยตามลำดับดังต่อไปนี้

1. สรุปผล
2. อภิปรายผล
3. ข้อเสนอแนะ

สรุปผล

ผลการศึกษาวิจัยเรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง มีรายละเอียดแต่ละประเด็นสรุปได้ ดังนี้

1. ความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหาองค์ประกอบขั้นตอนการบริหารจัดการศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

1.1 ความเป็นมา

ศิลปะการแสดงโขนแต่เดิมจะมีการเล่นโขนหลวงประจำสำนักถือเป็นเครื่องประกอบราชอิสริยยศอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ ได้รับความนิยมเรื่อยมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงปัจจุบัน เป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นมีระเบียบแบบแผนเป็นศิลปะและมหรสพประจำชาติ ซึ่งบรรพชนไทยได้สร้างสรรค์หล่อหลอมและสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน องค์ประกอบต่าง ๆ นับตั้งแต่ฝึกหัดจนถึงการแสดงล้วนเกี่ยวเนื่องด้วยขนบประเพณีพิธีกรรมอันละเอียดอ่อน ลึกซึ้งและศักดิ์สิทธิ์ ได้ก่อตัวและหลอมรวมขึ้นจากศิลปะการแสดงหรือการละเล่น 3 อย่าง คือ 1) กระบี่–กระบอง 2) หนังใหญ่ 3) ชักนาคดึกดำบรรพ์มาเป็นศิลปะการแสดงโขน ซึ่งมีวิวัฒนาการนับแต่โบราณมาตามลำดับมี 5 ประเภท ได้แก่ 1) โขนกลางแปลง 2) โขนั่งราวหรือโขนนอนโรงหรือโขนโรงนอก 3) โขนโรงใน 4) โขนหน้าจอ 5) โขนฉาก และยังมีศิลปะการแสดงโขนอีก 3 ประเภท ซึ่งนับเป็นวิวัฒนาการในชั้นหลังคือ 1) โขนชักรอก 2) โขนผู้หญิง 3) โขนหน้าไฟ ในอดีตศิลปะการแสดงโขนจะแสดงในราชสำนักเท่านั้นแต่เมื่อกาลเวลาผ่านไปจึงมีโอกาสแสดงโดยทั่วไป นับตั้งแต่งานพระราชพิธีรัฐพิธีหรืองานเทศกาลต่าง ๆ นิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งพัฒนามาจากวรรณกรรมของอินเดียจากการต่อสู้และวรรณะในสังคมอินเดียเมื่อพัฒนามาเป็นวรรณคดีไทยและศิลปะการแสดงโขนจะมีการแสดงลีลาอันประณีตงดงามของตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง ซึ่งตัวละครที่แสดงแต่ละตัวจะสวมเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับที่สวยงามวิจิตรบรรจง เหมาะสมสอดคล้องกับบุคลิกของบรรดาพระนางยักษ์ลิงรวมทั้งหัวโขนที่สวมใส่ ถือว่าเป็นประดิษฐ์ศิลป์ที่มีความงดงาม

Mahasarakham University

เป็นงานศิลปะที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น รวมทั้งเป็นงานศิลปกรรมที่มีองค์ประกอบชัดเจนและยอดเยี่ยมทั้งกระบวนการแสดงของศิลปินที่แสดงในบทพระนาง ยักษ์ ลิง เครื่องแต่งกายบทสำหรับใช้ในการแสดง การพากย์–เจรจาดนตรีฉากและอุปกรณ์ต่าง ๆ สำหรับตัวแสดงแต่ละตัวแต่ละตอนแต่ละฉากล้วนแสดงถึงบุคลิกเรื่องราวและเหตุการณ์ได้อย่างดียิ่งแสดงออกทั้งภาพลีลาเสียงดนตรีและบทพากย์ ซึ่งเป็นงานวรรณกรรมมีความประณีตบรรจงในเนื้อเรื่องหลายบทหลายตอนที่สามารถสะท้อนความคิดที่หลากหลายทั้งนี้ย่อมขึ้นอยู่กับผู้ชื่นชมด้วยแสดงให้เห็นถึงการต่อสู้ระหว่างเทพและยักษ์ สะท้อนการต่อสู้ระหว่างธรรมะกับอธรรมในขณะเดียวกันศิลปะการแสดงโขนได้แสดงให้เห็นร่องรอยของวัฒนธรรมการนำเรื่องรามเกียรติ์มาใช้แสดงจึงบอกถึงการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงของเศรษฐกิจ สังคม การเมือง และการปกครอง ในแต่ละยุคสมัยอย่างเห็นได้ชัดสืบทอดมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาผ่านยุคสมัยมาจนเข้าสู่ยุคของกรมมหรสพซึ่งมีการฟื้นฟูโขนจากราชสำนัก ศิลปะการแสดงโขนยังคงรักษาจารีตแห่งการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์และแบบแผนเฉพาะไว้อย่างชัดเจน จะเห็นได้จากการใช้วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์เพียงเรื่องเดียวเท่านั้นที่ใช้แสดง ศิลปะการแสดงโขนจากราชสำนักอันสง่างามจากอดีตสู่ปัจจุบันยังคงเอกลักษณ์มีองรอยของมรดกวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าแห่งวิถีความเป็นไทยจนเป็นที่ประจักษ์แต่สายตาประชาคมโลกได้อย่างงดงาม

ศิลปะการแสดงโขนจากราชสำนักได้เข้าสู่ระบบราชการเมื่อรัชกาลที่6 คือกรมมหรสพมีครูโขนหรือศิลปินโขนได้ร่วมกันสร้างสรรค์วิธีการแสดงผลงานมากมายท่านเหล่านี้คือครูสอนวิชานาฏศิลป์โขนและได้สืบทอดรูปแบบของศิลปะการแสดงในราชสำนัก การอนุรักษ์โขนหลวงจากนาฏศิลปินรุ่นต่อรุ่นมีการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนมาโดยลำดับปัจจุบันนาฏศิลปินของกรมศิลปากรคือโขนหลวงมีหน้าที่แสดงและจัดการแสดงโขนเพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาติส่วนในระบบการศึกษามีการจัดหลักสูตรการเรียนโขนในวิทยาลัยนาฏศิลป์ซึ่งเดิมสังกัดกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการและย้ายสังกัดกระทรวงวัฒนธรรมอยู่ในการกำกับดูแลของกรมศิลปากรในปี 2545 ภายหลังวิทยาลัยนาฏศิลป์ทุกแห่งอยู่ในกำกับดูแลของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์กระทรวงวัฒนธรรมตามพระราชบัญญัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 2550 ปัจจุบันสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีหน้าที่ให้การศึกษาและฝึกหัดโขนหลวง ในคณะนาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปศึกษา และมีวิทยาลัยนาฏศิลป์ในสังกัดจำนวน 12 แห่งทั่วประเทศ จัดการศึกษาเฉพาะทางให้การศึกษาและสืบทอดการฝึกหัดโขนหลวงจากราชสำนัก เป็นหน่วยงานภาครัฐที่สนับสนุนส่งเสริมให้เยาวชนของชาติได้รับการถ่ายทอดศิลปวัฒนธรรมที่บรรพบุรุษสั่งสมมาจากรุ่นสู่รุ่น และยังคงดำรงรักษาให้คงอยู่ไว้ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงพัฒนาไปสู่อนาคต

1.2 สภาพปัจจุบันปัญหา

สภาพการเปลี่ยนแปลงทางสังคม เศรษฐกิจ โดยเฉพาะการไหลบ่าของวัฒนธรรมต่างชาติที่เข้ามามีบทบาทในสังคมไทยอย่างรวดเร็ว จากการเผยแพร่ การติดต่อสื่อสารด้วยเทคโนโลยีที่ทันสมัยในโลกปัจจุบันแบบไร้ขีดจำกัด การเชื่อมโยงข้อมูล ข่าวสารและการติดต่อสื่อสารแบบรวดเร็วในยุคโลกาภิวัตน์รวมไปถึงสภาพเศรษฐกิจที่ผันผวน ศิลปะการแสดงโขนจึงประสบกับสภาพปัญหาที่เป็นอยู่ขณะนี้ การจัดการศึกษาวิชาโขนในเชิงนโยบายยังไม่ชัดเจนโดยเฉพาะการจัดหลักสูตรที่ไม่สอดคล้องกันในการเรียนของผู้เรียนโขนในระดับเดียวกันของผู้เรียนพระ ยักษ์ ลิง การแบ่งแยกระดับการเรียนที่ให้สอดคล้องกับนโยบายของรัฐ ทำให้นักเรียนที่เรียนในวิทยาลัยนาฏศิลป์ทุกแห่งประสบปัญหาในเรื่องการคัดเลือกตัวผู้แสดงตัวเอกทั้งตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง ตลอดจนการ

Mahasarakham University

จัดศิลปะการแสดงโขนในแต่ละครั้งต้องใช้งบประมาณสูงและการขาดบุคลากรที่เหมาะสมและมีความรู้ความสามารถด้านการบริหารจัดการและการประชาสัมพันธ์ในหน่วยงานนั้น ๆ เพื่อเป็นพลังในการเลือกศึกษาต่อในสายการศึกษาเฉพาะทางเป็นการสร้างบุคลากรที่มีความเชี่ยวชาญในศิลปะการแสดงโขนไว้เพื่อสืบสานงานโขนอันเป็นศิลปวัฒนธรรมของชาติและมรดกของแผ่นดินที่บรรพบุรุษได้สั่งสมและถ่ายทอดมาจวบปัจจุบัน ให้คงอยู่อย่างมีคุณภาพและมั่นคงตลอดไปอย่างถาวร

1.3 องค์ประกอบ

1.3.1 เรื่องที่ใช้สำหรับสำหรับจัดการแสดงโขน

นาฏกรรมที่นำมาใช้สำหรับเล่นโขนแต่เดิมจะเคยนำเรื่องอื่นมาเล่นบ้างหรือไม่ไม่มีหลักฐานจะทราบได้แต่เรื่องที่ใช้สำหรับการแสดงโขนที่รู้จักแพร่หลายตลอดมาจนบัดนี้ คือเรื่องรามเกียรติ์ วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ที่กวีได้แต่งขึ้นใช้เป็นบทนาฏกรรม มีสำนวนต่าง ๆ มีแต่งขึ้นเป็นบางตอนหรือทั้งเรื่องนั้นเพื่อใช้ประกอบการแสดงหนังใหญ่ แสดงละครและโขน มีหลักฐานปรากฏว่าได้แต่งขึ้นต่างยุคต่างสมัยกัน ได้แก่ นาฏกรรมสมัยกรุงศรีอยุธยานาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงธนบุรี บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 2 รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 4 รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ในรัชกาลที่ 6 และในสมัยปัจจุบันมีหน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงโขน ได้แก่ กรมศิลปากร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปทุกแห่ง จึงได้มีการสร้างบทไว้สำหรับประกอบการแสดงโขน

1.3.2 ตัวละครในการแสดงโขน

เรื่องรามเกียรติ์ส่วนใหญ่เป็นสงคราม ระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ ต้นเหตุของสงครามเกิดจากทศกัณฐ์ไปลักพานางสีดามเหสีของพระรามมากรุงลงกาเพื่อนำมาเป็นชายาของตน พระรามพระลักษณ์ และจึงติดตามมาและมาได้เหล่าวานรมาเป็นทหาร ในวงการนาฏศิลป์เรียกกองทัพพระรามว่า “ฝ่ายพลับพลา” เรียกกองทัพฝ่ายทศกัณฐ์และสัมพันธมิตรว่า “ฝ่ายลงกา” โดยมีการกำหนดตัวละครแบ่งเป็นประเภทได้แก่ เทพเจ้า เทวดา นางฟ้า มนุษย์ ยักษ์ ลิง ฤษี สัตว์ต่าง ๆ

1.3.3 เครื่องแต่งกายตัวละครที่ใช้ในการแสดงโขน

การแต่งกายตัวละครส่วนใหญ่จะอยู่ในลักษณะการแต่งกายยืนเครื่อง ที่เรียกว่าแต่งยืนเครื่องซึ่งมีแบบแผนสง่างามและเหมาะสมสอดคล้องกับบุคลิกของตัวละครที่แสดงเป็นพระนางยักษ์ลิง และตัวละครอื่นๆ รวมทั้งหัวโขนและศิราภรณ์อื่นที่สวมใส่ถือว่าเป็นประดิษฐ์ศิลป์ที่มีความงดงามประณีตบรรจงเป็นงานศิลปะที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น โดยมีการแบ่งประเภทไว้ด้วยกัน 4 ประเภท คือ การแต่งกายยืนเครื่องตัวพระ แต่งได้ 2 รูปแบบ แบบนุ่งจีบโจงไว้หางหงส์และนุ่งจีบก้นแป้น การแต่งกายยืนเครื่องตัวนางนั้นในสมัยโบราณจะไม่เรียกว่าการแต่งกายยืนเครื่อง แต่พอมาในชั้นหลังการแต่งกายของตัวนางโดยนุ่งผ้าจีบหน้านางการแต่งกายยืนเครื่องยักษ์จะนุ่งผ้าแบบจีบก้น การแต่งกายยืนเครื่องลิงจะนุ่งผ้าแบบจีบก้นแป้น

1.3.4 วงดนตรีที่ใช้ในการแสดงโขน

การแสดงมหรสพทุกประเภทต้องมีเครื่องดนตรีประกอบเป็นอุปกรณ์ด้วยทุกประเภท สำหรับการแสดงโขนเป็นมหรสพที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นการแสดงที่ยิ่งใหญ่ เป็นศิลปะชั้นครูและเป็นการแสดงที่เก่าแก่ วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเรียกว่า “ปี่พาทย์”

Mahasarakham University

1.3.5 โอกาสที่มีแสดงโขน

แต่เดิมพระมหากษัตริย์ของไทยทรงถือว่าโขนเป็นราชูปโภคส่วนพระองค์อย่างหนึ่งจนปรากฏว่าในสมัยโบราณจัดเป็นการเล่นต้องห้ามมิให้เอกชนมีไว้ นอกจากโขนหลวงซึ่งมีประจำอยู่ในราชสำนัก การแสดงโขนจึงสามารถใช้สำหรับโอกาสต่าง ๆ ดังนี้ 1) แสดงโขนเป็นมหกรรมบูชา 2) แสดงโขนในงานอภิเษกสมรสและราชาภิเษก 3) แสดงโขนเพื่อบันเทิงและบำรุงศิลป์ สำหรับโอกาสที่มีการแสดงโขนนั้นสามารถใช้จัดแสดงได้ในทุกโอกาสจนถือกันว่าการเล่นโขนเป็นสิ่งสำคัญเป็นสิริมงคลโดยแท้ เนื่องจากศิลปะการแสดงโขนโบราณจารย์ได้คิดประดิษฐ์ขึ้นเพื่อให้ศิลปะด้านนี้เป็นศิลปะชั้นสูง และเกือบจะกล่าวได้ว่า ทุกโอกาสที่มีงานมหกรรมใหญ่ ๆ และถือเป็นงานสำคัญเป็นต้องมีการจัดศิลปะการแสดงโขนเล่นสมโภชด้วย

1.3.6 อุปกรณ์การแสดงที่ใช้ในการแสดงโขนตอนนางลอย และไมยราพสะกดทัพ ได้แก่ เตียง เครื่องราชูปโภค หมอนขวาน อาวุธ อุปกรณ์การแสดงเฉพาะตอนเช่นตอนนางลอยจะมีเชิงตะกอน ตอนไมยราพสะกดทัพ จะมีกอบัว กระโจมฆ้อง กลักใส่สรรพยา กระทะหุงสรรพยา

2 รูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

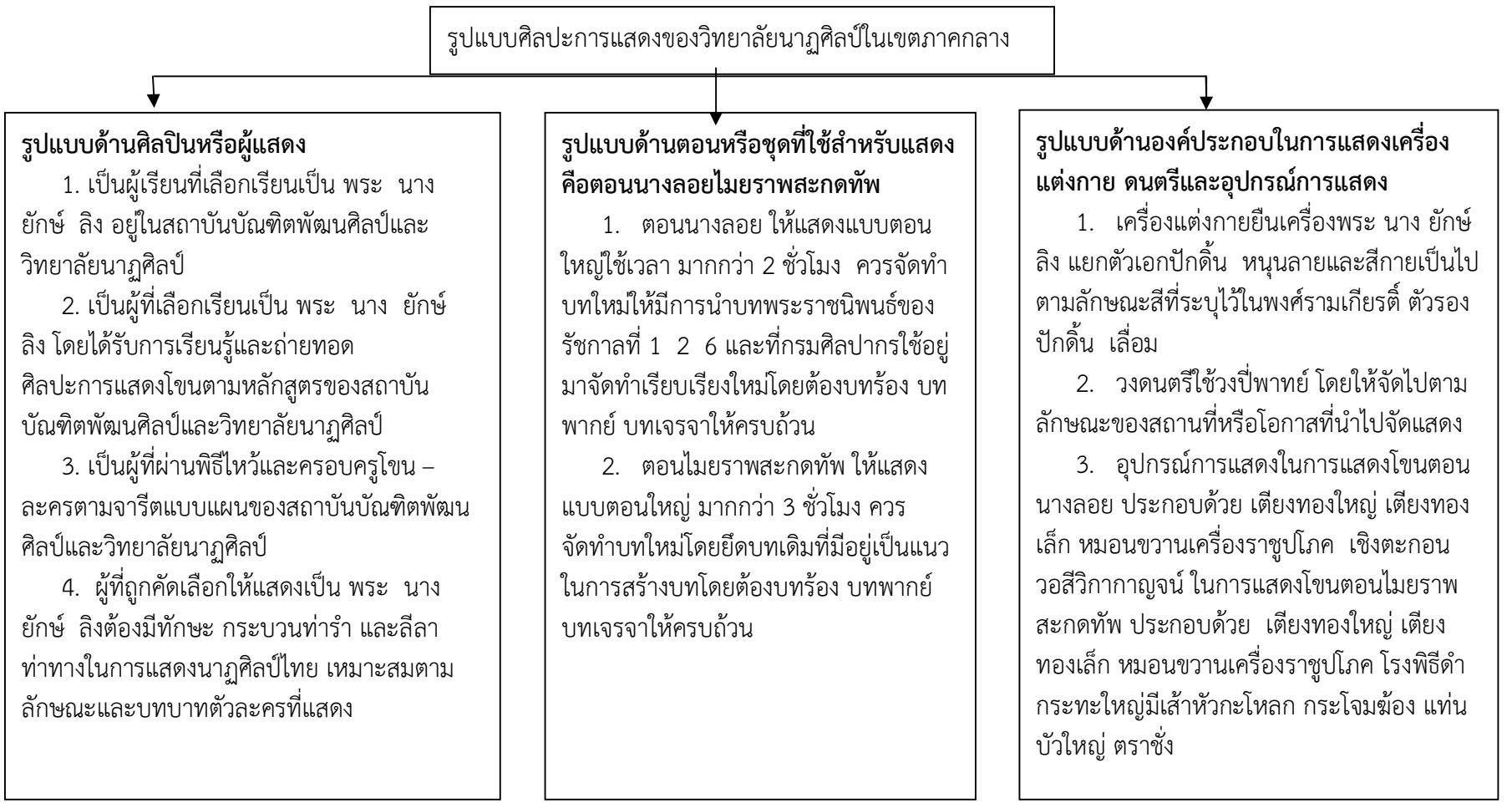
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เป็นสถาบันการศึกษาที่จัดการศึกษาด้านนาฏศิลป์ ดนตรีและช่างศิลป์ ตามพระราชบัญญัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ศิลปะการแสดงโขนเป็นศิลปะประจำชาติและเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงได้ถูกส่งต่อแล้วถ่ายทอดให้แก่ชนชั้นสูงในราชสำนักมาสู่สามัญชนมาถึงจัดการศึกษาเฉพาะทางในปัจจุบันโดยวิทยาลัยนาฏศิลป์สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งรูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางในเขตพื้นที่การศึกษา 5 จังหวัดจัดแสดงตามจารีตและขนบดั้งเดิมเพื่อบริการสังคม ทั้งในระดับท้องถิ่นระดับชาติหรือการเผยแพร่สู่นานาชาติ ในปัจจุบันจัดแสดงแยกตามประเภทได้ดังนี้ 1) โขนกลางแปลง 2) โขนหน้าจอ 3) โขนฉาก และ 4) โขนหน้าไฟ ส่วนโขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว โขนโรงใน โขนชักรอก หรือโขนผู้หญิงจะจัดแสดงในโอกาสพิเศษแต่พบไม่บ่อยมากนัก ตอนหรือบทที่ใช้สำหรับแสดงได้จัดเป็นชุดเป็นตอน

ศิลปะการแสดงโขนแสดงส่วนใหญ่จะเป็นบทที่จัดเป็นชุดเป็นตอน ใช้สำหรับจัดแสดงโขนหน้าจอโดยเวลาการแสดงไม่ต่ำกว่า 4 ชั่วโมงเป็นโขนชุดใหญ่ มีตอนต่าง ๆ รวมกันอยู่ในการแสดงอย่างน้อย 3 ตอนหรือที่เรียกว่าโขนกลางคืนจัดแสดงบนโรงโขนโดยมีจำนวนผู้แสดงมาก เช่น 1) ชุดตามลักสีดา ถวายพล ยกรบ ชูกล่องดวงใจ 2) ชุดศึกกุมภกรรณ 3) ชุดไมยราพสะกดทัพ 4) ชุดศึกสามเขียว 5) ชุดศึกพรหมาสตร์ 6) ชุดศึกสามทัพ 7) ชุดขับพิเภก นางลอย ยกรบ 8) ชุดปราบนนทุก ลักสีดา ยกรบ ถวายลิง ชูกล่องดวงใจ 9) ชุดท้าวมาลีวราชว่าความ 10) ยกรบ ถวายลิง ชูกล่องดวงใจ คืนนคร เป็นต้น สำหรับการจัดแสดงโขนฉากนั้นสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางจะได้รับมอบหมายให้ร่วมแสดงกับสำนักการสังคีต กรมศิลปากร จัดการแสดงร่วมกันในโรงละครแห่งชาติกรุงเทพ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตกจังหวัดสุพรรณบุรีโดยยังคงสืบทอดศิลปะการแสดงตามแบบแผนดั้งเดิมเอาไว้ครบครันมีการจัดองค์ประกอบการแสดงทั้งดนตรี อุปกรณ์การแสดง การแต่งกายจำนวนผู้แสดงให้เป็นไปตามบทที่ใช้ในการแสดงด้วยต้นทุนของมรดกทางวัฒนธรรมอันล้ำค่าที่บรรพบุรุษได้สร้างไว้เพื่อบริการสังคมซึ่งในแต่ละครั้งวิทยาลัยนาฏศิลป์จักการแสดงแตกต่างกันแม้จะดำเนินเรื่องกระชับรวดเร็วขึ้นตามยุคปัจจุบันเรื่องศิลปะการแสดงยังคงคุณภาพคุณลักษณะและความหมายใจความเดิมของเรื่องยังคงไว้อย่างงดงามโดยมีการยกร่างรูปแบบด้านศิลปินหรือผู้แสดง

Mahasarakham University

ด้านบทหรือตอนที่ใช้สำหรับแสดงด้านองค์ประกอบ เครื่องแต่งกาย ดนตรี และอุปกรณ์การแสดงอันจะนำไปสู่ศิลปะการแสดงโขน: การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ดังภาพประกอบ 40

Mahasarakham University



ภาพประกอบ 40 รูปแบบศิลปะการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

Mahasarakham University

3. การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางตอนนางลอยและไมยราพสะกดทัพ

ศิลปะการแสดงโขนไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นใหม่ หากแต่เป็นสิ่งที่มีขนบจารีตและแบบแผนดั้งเดิมของไทยหลอมรวมสภาพเศรษฐกิจ สังคม การเมือง การปกครอง ประเพณีวัฒนธรรม ภูมิปัญญาความเชื่อมานำเสนอในรูปแบบศิลปะการแสดงที่มีเอกลักษณ์และมีคุณค่าต่อสังคมและการพัฒนาเป็นกระบวนการที่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงสังคม ซึ่งในระดับบุคคลเรียกว่า “การทำให้ทันสมัย” ในระดับสังคมเรียกว่า “การพัฒนา” หมายถึงการที่นำเอาความคิดใหม่ ๆ เข้ามาใช้ในสังคมเพื่อทำให้รายได้ต่อหัวของประชากรเพิ่มขึ้นและมีชีวิตความเป็นอยู่ในระดับที่ดีขึ้นโดยใช้กระบวนการผลิตที่ทันสมัยตลอดจนการมีสถาบันทางสังคมที่ดีขึ้นด้วยการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยทั้งในระดับประเทศและระดับท้องถิ่นให้เป็นที่รู้จักของประชาคมโลก และคงอยู่อย่างถาวรโดยการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ตอนนางลอยและตอนไมยราพสะกดทัพ 3 ด้าน เพื่อตอบสนองความต้องการของมนุษย์อย่างสร้างสรรค์และเผยแพร่ข้อมูลองค์ความรู้ในทางการศึกษาที่มีเอกลักษณ์ส่งเสริมธุรกิจอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวดังนี้

3.1 รูปแบบด้านศิลปินหรือผู้แสดง

ศิลปินหรือผู้แสดงต้องได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้วิชานาฏศิลป์โขนจากครูผู้ถ่ายทอดจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ทุกแห่ง ตามหลักสูตรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้เข้าร่วมพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์โขน – ละคร และฝึกหัดโขนตามแบบโขนหลวง มีพื้นฐานความรู้ในการฝึกหัดโขนเบื้องต้น การแสดงเป็นชุดเป็นตอน การรำเดี่ยว รำคู่ การรำเพลงหน้าพาทย์ มีรูปร่างเหมาะสมมีทักษะและความชำนาญในสาขาวิชาที่ตนเลือกศึกษา ตลอดจนกระบวนท่ารำ และลีลาท่าทางในการแสดงนาฏศิลป์ทั้งพระ นาง ยักษ์ ลิง ผู้เรียนในระดับมัธยมศึกษาตอนต้นจะรับบทเป็นตัวรองสำหรับผู้เรียนในระดับมัธยมศึกษาตอนปลายสามารถแสดงได้ทั้งตัวเอกและตัวรอง

3.2 รูปแบบด้านตอนหรือชุดที่ใช้สำหรับแสดงคือตอนนางลอยและตอนไมยราพสะกดทัพ

3.2.1 ตอนนางลอยบทสำหรับการแสดงตอนนางลอยจะใช้บท 2 ลักษณะ คือ บทที่ใช้แสดงในตอนเล็กดำเนินเรื่องตั้งแต่การรำฉุยฉายนางเบญกายแปลงจนจบตอนหนุมานจับนางเบญกายนำไปใช้ในการแสดงโขนหน้าไฟ บทที่ใช้ตอนใหญ่ดำเนินเรื่องตั้งแต่ตั้งทศกัณฐ์ใช้นางเบญกายแปลงเป็นนางสีดา ดำเนินเรื่องไปตามเนื้อหาในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์จบตอนจับนางเบญกายมีคำเจรจาบทกระทู้ระหว่างพระรามกับหนุมานเนื่องจากเป็นบทที่บรรจุในหลักสูตรการจัดการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ดำเนินเรื่อง

3.2.2 ตอนไมยราพสะกดทัพ เริ่มการแสดงตั้งแต่ทศกัณฐ์เจ้ากรุงลงกาใช้นนยวิก วายุเวก ไปเชิญไมยราพมาช่วยทำสงครามกับพระราม ไมยราพอาสาออกรบ โดยทำพิธีปรุงสรรพยาแล้วเข้าไปสะกดทัพจับพระรามนำไปกรุงบาดาล หนุมานติดตามไปเมืองบาดาลได้ฝ่าด่านช้างตกมัน ด่านยุงตัวเท่าแมไก่ ด่านมัจฉานุการแสดงหักด่าน 3 ด่านนี้ต้องมีจัดแสดงเนื่องจากมีบรรจุอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ และดำเนินเรื่องไปจนถึงหนุมานรบไมยราพและสังหารไมยราพตายด้วยตนตาล จัดแสดงเป็นตอนใหญ่โดยใช้เวลาประมาณ 2-3 ชั่วโมง สำหรับการแสดงโขนกลางแปลงหรือโขนหน้าจอบทที่ใช้ดำเนินตามแนวทางของกรมศิลปากรหรือปรับปรุงขึ้นใหม่โดยวิทยาลัยนาฏศิลป์

Mahasarakham University

3.3 รูปแบบด้านองค์ประกอบในการแสดงเครื่องแต่งกาย ดนตรีและอุปกรณ์การแสดง

3.3.1 เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายที่นำมาใช้คือเครื่องแต่งกายยืนเครื่องพระ นาง ยักษ์ ลิง โดยมีการแยกประเภทเครื่องแต่งกายให้เห็นชัดเจนตามลักษณะตัวละครที่จัดแสดง ตัวเอกจะใช้เครื่องแต่งกายยืนเครื่องปักดิ้น หนุนลาย มีเครื่องประดับทำด้วยวัสดุติดเพชรหรือพลอยเทียม สำหรับตัวรองก็จะให้เครื่องปักดิ้น เลื่อม เครื่องประดับใช้ฟ้าเย็บติดแถบดิ้นเงินดิ้นทอง

3.3.2 ดนตรี ใช้วงปี่พาทย์จัดตามความเหมาะสมของสถานที่

3.3.3 อุปกรณ์การแสดง

ตอนนางลอยจะประกอบด้วย เตียงใหญ่ เตียงเล็ก หมอนขวานหรือหมอนหน้าอิฐ เครื่องราชูปโภค วอสีวิกากาญจณ์เชิงตะกอน (ในตอนนางลอย)

ตอนไมยราพสะกดทัพ ประกอบด้วยเตียงใหญ่ เตียงเล็ก เครื่องราชูปโภค หมอนขวานหรือหมอนหน้าอิฐ แท่นกอบัว โรงพิธี ราชวัตร ฉัตร ธงสีดำเครื่องประกอบโรงพิธีได้แก่ ตั่งวางแจกันดอกไม้ ตาชั่งจำลอง

อภิปรายผล

จากผลการศึกษาวิจัยเรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางสามารถอภิปรายผลได้ ดังนี้

1. ความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหาองค์ประกอบขั้นตอนการบริหารจัดการศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

1.1 ความเป็นมาศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางพบว่าได้รับอิทธิพลจากอินเดียนิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งพัฒนามาจากวรรณกรรมของอินเดียจากการต่อสู้และวรรณะในสังคมอินเดียและแพร่กระจายเข้าสู่ประเทศไทยตั้งแต่กรุงสุโขทัยซึ่งมีประวัติศาสตร์อันรุ่งเรืองโดยมีราชสำนักเป็นผู้รับโดยตรงและถ่ายทอดสืบมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยามีพัฒนาการเจริญงอกงามมาเป็นลำดับจนเกิดโขนประเภทต่าง ๆ เป็นวัฒนธรรมที่มีเอกลักเฉพาะตนที่โดดเด่นของไทยซึ่งโดยการสร้างของคนในสังคมดังที่ Franklin (1973 : 92–93) ได้กล่าวไว้ว่า วัฒนธรรมแต่ละสังคมได้รับอิทธิพลจากเอกลักษณ์ของประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมเฉพาะสังคมจากองค์ประกอบหลายด้านรวมทั้งพื้นฐานเฉพาะวัฒนธรรมนั้น การศึกษาประวัติศาสตร์วัฒนธรรมเฉพาะเรื่องเป็นการศึกษาปรากฏการณ์วัฒนธรรมเฉพาะพื้นที่ วัฒนธรรมแต่ละสังคมได้รับอิทธิพลจากเอกลักษณ์ของประวัติศาสตร์สอดคล้องกับทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของอัลเฟรด โคลเบอร์ (นิยพรรณ วรรณศิริ. 2540 : 99–101 ; อ้างอิงมาจาก Alfred Kroeber. 1963) กล่าวว่าวัฒนธรรมแพร่กระจายจากศูนย์กลางหรือต้นกำเนิด ไปยังเขตภูมิศาสตร์เดียวกันและยุคสมัยที่ใกล้เคียงกัน เท่าที่เกิดการยอมรับในสังคมและสามารถไปได้ทุกที่ไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์โดยที่คนสามารถสร้างวัฒนธรรมได้ เพื่อตอบสนองความจำเป็นขั้นพื้นฐานของตนศิลปะการแสดงโขนนั้นจะมีการแสดงลีลาอันประณีตงดงามของตัวพระตัวนางตัวยักษ์ ตัวลิง โดยมีเครื่องแต่งกายเครื่องประดับรวมทั้งหัวโขนที่สวยงามวิจิตรบรรจงสวมใส่ตลอดตัวของผู้แสดง ถือว่าเป็นประดิษฐ์ศิลป์ที่มีความงดงามมีเอกลักษณ์โดดเด่น รวมทั้งเป็นงานศิลปกรรมที่มี

Mahasarakham University

องค์ประกอบชัดเจนและยอดเยี่ยมดังที่ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ลีโอตอลสตอย (1828-1940 : 128) กล่าวไว้ว่าความงามเป็นเรื่องของความรู้สึก เป็นจิตวิสัยของมนุษย์ เป็นสิ่งที่มนุษย์กำหนดขึ้นเอง โดยให้เหตุผลว่าถ้าในวัตถุมีความงามอยู่จริงทุกคนก็ต้องเห็นวัตถุงามเท่ากันแต่ในความจริงแล้วเราเห็นความงามต่างกัน ทั้งนี้เป็นเพราะแต่ละคนมีความรู้สึกนึกคิดต่างกัน ความงามในทัศนะของแต่ละคนจึงแตกต่างกัน คุณค่าศิลปะอยู่ที่ความงามไม่ว่าศิลปินจะสร้างสรรค์ออกมาในรูปของทัศนศิลป์ โสตศิลป์หรือโสตทัศนศิลป์ ผลหรือคุณค่าอยู่ที่ผู้ที่ได้สัมผัสจะตัดสินว่าผลงานชิ้นนั้นว่ามีมากน้อยเพียงใด ความงามจึงอยู่ที่ความพึงพอใจของคน เมื่อมีการพัฒนารูปแบบของศิลปะจนได้มาตรฐานเป็นที่ยอมรับจะสร้างผลประโยชน์อันทรงคุณค่าทางวัฒนธรรมได้อย่างดียิ่ง

ศิลปะการแสดงโขนจากราชสำนักได้เข้าสู่ระบบราชการเมื่อรัชกาลที่ 6 มีการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนมาโดยลำดับ กล่าวคือทรงจัดตั้งกรมมหรสพมีครูโขนหรือศิลปินโขนได้ร่วมกันสร้างสรรค์ วิธีการแสดงผลงานมากมายและได้สืบทอดรูปแบบของศิลปะการแสดงในราชสำนัก การอนุรักษ์โขนหลวงจากนาฏศิลปินรุ่นต่อรุ่น และเปลี่ยนถ่ายเข้าสู่ระบบการศึกษาอย่างเป็นรูปธรรมโดยมีการจัดหลักสูตรการเรียนโขนในวิทยาลัยนาฏศิลป์ซึ่งปัจจุบันอยู่ในการกำกับดูแลของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์กระทรวงวัฒนธรรม ดังผลการวิจัยของศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (2538 : 122) เรื่อง การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในการส่งเสริมทางด้านนาฏศิลป์และดนตรีการศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ ซึ่งพบว่าพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสถาปนาโรงเรียนพรานหลวง ซึ่งพัฒนามาจากโรงเรียนทหารกระบี่หลวงให้เป็นหนึ่งในสี่ของโรงเรียนในพระบรมราชูปถัมภ์ เพื่อดำเนินการจัดการศึกษาให้เป็นแบบอย่างของโรงเรียนทั้งหลายในประเทศ จากแนวพระราชดำริ ส่งผลให้โรงเรียนพรานหลวงเป็นสถาบันผลิตศิลปินให้เข้ารับราชการในกรมมหรสพ มีหน้าที่เป็นผู้อนุรักษ์และสืบทอดมรดกศิลปวัฒนธรรมไทย นับว่าเป็นสถาบันสอนนาฏศิลป์ในระบบการศึกษาที่ได้รับการสืบทอดจากราชสำนักมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์มีหน้าที่ในการสืบทอดให้การศึกษาและฝึกหัดโขนหลวง เป็นสถาบันที่ถ่ายทอดองค์ความรู้ สืบทอดรับมรดกทางปัญญาด้านนาฏศิลป์ มาแต่ครั้งโบราณ สร้างความตระหนักถึงคุณค่าความสำคัญ สืบสานพัฒนาศิลปวัฒนธรรมมาอย่างต่อเนื่อง

1.2 สภาพปัจจุบันปัญหาศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง พบว่า สภาพการเปลี่ยนแปลงทางสังคม เศรษฐกิจ โดยเฉพาะการไหลบ่าของวัฒนธรรมต่างชาติที่เข้ามามีบทบาทในสังคมไทยอย่างรวดเร็ว จากการเผยแพร่ การติดต่อสื่อสารในโลกปัจจุบันแบบไร้ขีดจำกัดด้วยเทคโนโลยีที่ทันสมัยการเชื่อมโยงข้อมูล ข่าวสารและการติดต่อสื่อสารแบบรวดเร็วในยุคโลกาภิวัตน์ สอดคล้องกับแนวคิดของ Wise (1956 : 7) ที่เกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรม (Cultural Change) สรุปได้ดังนี้ การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม หมายถึงการเปลี่ยนแปลงทุกอย่างที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมทุกสาขาไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับวัตถุหรือวัฒนธรรมที่ไม่เกี่ยวข้องกับวัตถุ ทั้งความเปลี่ยนแปลงในด้านความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งของหรือเรื่องราวจะเห็นได้จากสภาพปัญหาที่ศิลปะการแสดงโขนประสบอยู่ขณะนี้ ได้แก่การจัดการศึกษาโดยเฉพาะหลักสูตรวิชาโขนที่ไม่สอดคล้องกันในการเรียนของผู้เรียนโขนพระ ยักษ์ ลิงในระดับเดียวกันทำให้ผู้เรียนที่เรียนในวิทยาลัยนาฏศิลป์ทุกแห่งประสบปัญหาในเรื่องการคัดเลือกตัวผู้แสดงตัวเอกทั้งตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง เพื่อจะผลิตให้เป็นศิลปินที่มีคุณภาพได้ไม่ง่ายนักโดยเฉพาะผู้แสดงเป็นตัวยักษ์ ดังที่ สาวิตร์ พงศ์วัชร์ (2548 : 422 -440) ที่ศึกษาเรื่อง การสร้างศิลปินเอกโขนยักษ์ พบว่า ศิลปินเอกโขนยักษ์จำเป็นต้องมี

Mahasarakham University

พื้นฐานท่ารำที่สั่งสมมาจนเกิดทักษะ ความชำนาญ ด้วยการเชื่อมโยงจากครูกับผู้เรียนโขนยักษ์ สามารถสร้างบุคลิกภาพให้แข็งแรงภาคภูมิ สง่างาม ตลอดจนรับรู้ศักยภาพของตนอย่างแท้จริง ในขณะเดียวกันการจัดศิลปะการแสดงโขนในแต่ละครั้งต้องใช้งบประมาณสูงและการขาดบุคลากรที่เหมาะสมและมีความรู้ความสามารถด้านการบริหารจัดการและการประชาสัมพันธ์ในหน่วยงานนั้น ๆ จึงบ่งชี้ให้เห็นถึงสภาพแวดล้อมที่เป็นปัจจัยทำให้เกิดปัญหาหลายด้าน ดังที่ คูเนตซ์ และไวท์วิช (สัมพันธ์ ภู่ไพบูลย์. 2542 : 15-16 ; อ้างอิงมาจาก Koonetz and Witvic. 1988 : 4) กล่าวว่าการจัดการเป็นกระบวนการออกแบบและรักษาสภาพแวดล้อม เพื่อบรรลุเป้าหมายที่เลือกสรรไว้อย่างมีประสิทธิภาพ ผู้บริหารมีหน้าที่ในการวางแผนการจัดองค์การการจัดบุคคลเข้าทำงาน การชักนำและการควบคุม การจัดการเป็นกิจกรรมที่สำคัญในทุกระดับขององค์การ

1.3 องค์ประกอบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางพบว่า

1.3.1 เรื่องที่ใช้สำหรับสำหรับจัดการแสดงโขน คือเรื่องรามเกียรติ์ที่กวีได้แต่งขึ้นใช้เป็นบทนาฏกรรม มีสำนวนต่าง ๆ มีแต่งขึ้นมีหลักฐานปรากฏว่านาฏกรรมเรื่องรามเกียรติ์ที่แต่งขึ้นต่างยุคต่างสมัยกัน ได้แก่ สมัยกรุงศรีอยุธยากรุงธนบุรีกรุงรัตนโกสินทร์ได้แก่บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 รัชกาลที่ 4 รัชกาลที่ 6 และในสมัยปัจจุบันมีหน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงโขน ได้แก่ กรมศิลปากร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปทุกแห่ง จึงได้มีการสร้างบทไว้สำหรับประกอบการแสดงโขน โดยนำเนื้อหาจากวรรณกรรมต่างยุคมาจัดทำเป็นบทสำหรับใช้ในศิลปะการแสดงโขน

1.3.2 ตัวละครในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์แบ่งเป็น 2 ฝ่าย คือ ฝ่ายลงกาและฝ่ายพลับพลา โดยมีการกำหนดตัวละครอื่น ๆ ได้แก่ เทพเจ้า เทวดา นางฟ้า มนุษย์ ยักษ์ ลิง ฤษี สัตว์ต่างๆ

1.3.3 เครื่องแต่งกายตัวละครที่ใช้ในการแสดงโขน การแต่งกายตัวละครส่วนใหญ่จะอยู่ในลักษณะการแต่งกายยืนเครื่อง โดยมีการแบ่งประเภทไว้ด้วยกัน 4 ประเภทคือ การแต่งกายยืนเครื่องตัวพระตัวนางยักษ์ลิง มีลักษณะการแต่งกายที่แตกต่างกันไปตามลักษณะตัวละคร

1.3.4 วงดนตรีที่ใช้ในการแสดงโขนปี่พาทย์ โอกาสที่มีแสดงโขนสามารถใช้สำหรับโอกาสต่าง ๆ ดังนี้ 1) แสดงโขนเป็นมหกรรมบูชา 2) แสดงโขนในงานอภิเษกสมรสและราชาภิเษก 3) แสดงโขนเพื่อบันเทิงและบำรุงศิลป์ และในปัจจุบันงานมหกรรมใหญ่ ๆ และถือเป็นงานสำคัญยังสามารถใช้จัดแสดงได้ในทุกโอกาส

1.3.6 อุปกรณ์การแสดงที่ใช้ในการแสดงโขนตอนนางลอย และไมยราพสะกดทัพ คือ เตียง เครื่องราชูปโภค หมอนขวาน อาวุธ อุปกรณ์การแสดงเฉพาะตอน เช่นตอนนางลอยจะมีเชิงตะกอน ตอนไมยราพสะกดทัพจะมีกอบัว กระโจมฆ้อง กลักใส่สรรพยา กระทะหุงสรรพยา จากองค์ประกอบต่าง ๆ นี้คือสิ่งที่สร้างให้ศิลปะการแสดงโขนมีความงดงาม จากการหลอมรวมงานสร้างสรรค์ศิลปะที่มีความวิจิตรบรรจงอันเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่น รวมทั้งการใช้จินตภาพให้เห็นเกิดสุนทรียรสในการชมศิลปะการแสดงโขนดังที่ Karefiraki (1968) ซึ่งศึกษาเรื่องการพัฒนาความเข้าใจเกี่ยวกับการใช้จินตภาพและการนำไปใช้ในวัยรุ่นและวัยผู้ใหญ่ตอนต้น เน้นความรู้ความเข้าใจทางสุนทรียะจากการใช้จินตภาพในงานศิลปะโดยศึกษาความแตกต่างในการพัฒนาสุนทรียะในกลุ่มตัวอย่างในด้านอายุระดับการศึกษาและความชำนาญทางทัศนศิลป์ วัดปัจจัยด้านสุนทรียภาพ 12 ด้าน เพื่อศึกษาความรู้ในการใช้จินตภาพของกลุ่มตัวอย่าง ด้วยการตัดสินภาพของศิลปิน 2 ภาพ โครงสร้าง

Mahasarakham University

ในการเลือกรูปแบบ การวิเคราะห์รูปแบบในการพัฒนาสุนทรียะใช้หลักการวิเคราะห์เชิงเหตุผล (ตรรก) ของนักศึกษาที่เรียนวิชาเอกด้านศิลปะและนักศึกษาที่ไม่ได้เรียนวิชาเอกศิลปะโดยใช้แบบทดสอบของอาร์ลิน(Arlin test ATFR) พบว่า นักศึกษาที่มีอายุมากกว่ามีความสามารถมากกว่านักศึกษาที่มีอายุน้อย ข้อค้นพบนี้บ่งชี้ว่าวุฒิภาวะมีส่วนเกี่ยวข้องกับสุนทรียภาพด้านความรู้ความเข้าใจแต่อาจจะไม่สูงกว่าในการใช้จินตภาพในการทำงานหรือการปฏิบัติเพราะพบว่า นักศึกษาทุกกลุ่มอายุที่มีความชำนาญทางศิลปะ จะมีจินตภาพในการทำงานดีกว่ากลุ่มที่ไม่มีความชำนาญทางศิลปะอย่างมีนัยสำคัญ การค้นพบนี้ สนับสนุนงานวิจัยเดิมที่กล่าวว่าความรู้พิเศษและแรงจูงใจมีผลต่อการพัฒนาสุนทรียะ ดังนั้นการนำทักษะทางสุนทรียภาพไปใช้ในการเรียนการสอนและการพัฒนาการคิดวิเคราะห์เป็นสิ่งที่ควรได้รับการพัฒนาทั้งยังสอดคล้องกับศรุดา ศรีนิล (2553 : 153-159) ได้ศึกษาเรื่องการเปรียบเทียบการแสดงกถกฬิของอินเดียและโขนของไทย พบว่า ผู้แสดงกถกฬิเป็นผู้ชายล้วน เช่นเดียวกับโขนในยุคแรก เรื่องที่ใช้ในการแสดงคือรามายณะหรือรามเกียรติ์ของไทยที่มีเค้าเรื่องมาจากรัฐทมิฬนาฑูตอนใต้ของอินเดีย ทั้งการแสดงมีการสวมหน้ากากในการแสดงยุคแรกและพัฒนามาเป็นการแต่งหน้าเหมือนจริงโดยใช้สีเป็นสื่อแทนสัญลักษณ์ของตัวละคร การฝึกหัดท่าพื้นฐานของการแสดงโดยมีการเต้นเสาเพื่อฝึกกำลังขาของผู้แสดงให้แข็งแรง จะต่างกันที่การวางเท้าเท่านั้น และการรำตีบทของอินเดียจะแต่งกายด้วยชุดประจำท้องถิ่นของรัฐทมิฬนาฑู ส่วนโขนแต่งกายยืนเครื่องพระ นางยักษ์ ลิง ซึ่งคล้ายกับเครื่องต้นพระมหากษัตริย์ เวทีประกำอบการแสดงกถกฬิจะเปิดโล่งไม่มีหลังคาใช้ตะเกียงจุดให้แสงสว่างแก่นักแสดง และมีม้านั่งเพียงตัวเดียว ส่วนดนตรีประกอบการแสดงกถกฬินั้นจะใช้กลองเป็นเครื่องดนตรีหลักและโขนจะใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดงซึ่งการแสดงทั้งสองประเภทนี้ยึดแบบขนบธรรมเนียมประเพณีของการแสดงมาจากคัมภีร์นาฏยศาสตร์ โดยลักษณะของการแสดงบางส่วนมีการหยิบยืมและนำมาปรับเปลี่ยนให้เข้ากับวัฒนธรรมของตน

2 รูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง จากการศึกษาพบว่าศิลปะการแสดงโขนที่จัดโดย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางในเขตพื้นที่การศึกษา 5 จังหวัด นั้นยังรูปแบบของการจัดแสดงตามจารีตและขนบดั้งเดิมเพื่อบริการสังคมทั้งในระดับท้องถิ่นระดับชาติหรือการเผยแพร่สู่นานาชาติ ในปัจจุบันจัดแสดงแยกตามประเภทได้ดังนี้ 1) โขนกลางแปลง 2) โขนหน้าจอ 3) โขนฉากและ 4) โขนหน้าไฟ ส่วนโขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว โขนโรงใน โขนชักรอก หรือโขนผู้หญิงจะจัดแสดงในโอกาสพิเศษแต่พบไม่บ่อยมากนัก ตอนหรือบทที่ใช้สำหรับแสดงได้จัดเป็นชุดเป็นตอนใช้สำหรับจัดแสดงโขนหน้าจอโดยเวลาการแสดงไม่ต่ำกว่า 4 ชั่วโมง เป็นโขนชุดใหญ่ มีตอนต่างๆ รวมกันอยู่ในการแสดงอย่างน้อย 3 ตอน สำหรับการจัดแสดงโขนฉากนั้น สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางจะได้รับมอบหมายให้ร่วมแสดงกับศิลปินสำนักการสังคีต จัดการแสดงร่วมกันในโรงละครแห่งชาติจะเห็นได้ว่าวิทยาลัยนาฏศิลป์ในพื้นที่วิจัยทั้ง 5 จังหวัด ยังคงสืบทอดศิลปะการแสดงโขนตามแบบแผนดั้งเดิมเพื่อเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดศิลปะการแสดงที่บ่งบอกการมีค่านิยมที่ดี ในขณะเดียวกันก็มีการปรับประยุกต์บ้างเพื่อให้ การดำเนินเรื่องกระชับ รวดเร็วขึ้นตามยุคปัจจุบันตอบสนองความต้องการของผู้ชมสอดคล้องกับทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่นิยมซึ่ง มาลินอสกี้ (ทรงคุณ จันทจร. 2553 : 20-32 ; อ้างอิงมาจาก งามพิศ สัตย์สงวน. 2552 : 20-32) เชื่อว่ามนุษย์ในทุกสังคมวัฒนธรรมมีความต้องการพื้นฐานทางจิตใจและหน้าที่หลักของวัฒนธรรมคือการตอบสนองต่อความต้องการพื้นฐานของมนุษย์หรือเปรียบเทียบเสมือนเครื่องมือในการตอบสนองความต้องการของมนุษย์คือความต้องการด้านความจำเป็นพื้นฐานเช่นต้องการอาหาร

Mahasarakham University

ที่อยู่อาศัย เครื่องนุ่งห่ม ยารักษา โรคการเจริญเติบโตเป็นต้นความต้องการด้านสังคม (Instrumental Needs) เป็นความต้องการความร่วมมือทางสังคมเพื่อแก้ปัญหาพื้นฐานเช่นการแบ่งงานกันทำการแจกจ่ายอาหารการผลิตสินค้าการบริการและการควบคุมทางสังคม ความต้องการทางด้านจิตใจ (Symbolic Needs) เป็นความต้องการของมนุษย์ เพื่อความมั่นคงทางด้านจิตใจโดยทั่วไปเวทมนต์คาถาทำหน้าที่ที่ทำให้คนรู้สึกอบอุ่นใจเพราะงานบางอย่างที่มนุษย์ทำค่อนข้างยากลำบาก และมนุษย์ไม่สามารถคาดการณ์ได้ว่าจะเกิดผลอย่างไรบ้างทำให้เกิดความไม่มั่นใจจึงต้องพึ่งเวทมนตร์และคาถาให้ช่วยเพื่อทำให้เกิดความมั่นใจมากและย้ำว่าวัฒนธรรมทุกด้านมีหน้าที่ต้องทำคือการตอบสนองความต้องการของมนุษย์อย่างใดอย่างหนึ่งหรือทั้ง 3 อย่างดังกล่าวส่วนต่าง ๆ ของวัฒนธรรมมีหน้าที่เพื่อสนองความต้องการของปัจเจกชนในสังคมนั้นการศึกษาทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่นิยมโดยเฉพาะสัมพันธภาพระหว่างโครงสร้างของสังคมทำให้เกิดภาพรวมของความมั่นคงทางสังคมรู้ว่าสังคมอยู่ได้อย่างไรโดยเฉพาะศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลาง ที่ต้องมีการสืบทอดและเผยแพร่ให้คงอยู่แสดงให้เห็นถึงการสืบเนื่องของโครงสร้างและเสถียรภาพทางสังคม ว่ามีการปฏิบัติหน้าที่ต่าง ๆ อย่างเป็นระบบเพื่อความดำรงอยู่ของศิลปะการแสดงโขนและประสานสัมพันธ์กันเพื่อมุ่งไปสู่ความมุ่งหมายของการคงอยู่แห่งศิลปวัฒนธรรมอันเป็นมรดกสำคัญของชาติสืบไป

3 การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ตอนนางลอยและไมยราพสะกดทัพ จากการศึกษาพบว่า ศิลปะการแสดงโขนเป็นสิ่งที่มีขนบจารีตและแบบแผนดั้งเดิมของไทย หลอมรวมสภาพเศรษฐกิจ สังคม การเมือง การปกครอง ประเพณีวัฒนธรรม ภูมิปัญญา ความเชื่อมานำเสนอในรูปแบบศิลปะการแสดงที่มีเอกลักษณ์ และมีคุณค่าต่อสังคม และมีการพัฒนาที่แสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงสังคม เป็นศิลปะที่ทันสมัยเนื่องจากมีการนำเอาความรู้ ความคิดใหม่ ๆ เข้ามาใช้ในศิลปะการแสดงโขนนำไปสู่การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยทั้งในระดับท้องถิ่นและระดับประเทศ จนเป็นที่จักของประชาคมโลกและคงอยู่อย่างถาวร สอดคล้องกับพรทิพย์ วงศ์ไพบูลย์ (2553 : 320 - 321) ได้กล่าวไว้ว่าการสร้างความรู้ใหม่ที่มีความหลากหลายมีแนวทางใหม่ ๆ ที่ศึกษาอย่างสลับซับซ้อนเป็นแนวคิดที่เน้นท่าทีทางความคิด บรรยากาศภูมิปัญญาเชื่อว่าเหตุผลหรือความเป็นจริงนั้นไม่ใช่ข้อสรุปเดียว โดยให้ความสำคัญกับการมองสถานการณ์ที่เปลี่ยนไปของสังคมภายใต้เงื่อนไขและบริบทที่เปลี่ยนไป แต่ไม่ได้หมายถึงการสูญเสียสิ้นหวังความหมายหรือความเข้าใจ จนกลายเป็นวัฒนธรรมไร้รูปแบบหรือไร้แก่นสารแต่กลับมีลักษณะของบรรยากาศทางอารมณ์และปัญญาคือ การครุ่นคิดใคร่ครวญหรือทบทวน เพื่อให้ก้าวหน้าไปสู่อนาคตด้วยภาวะไม่สับสนเป็นการสร้างจินตภาพแห่งอนาคต เพื่อให้เห็นปัญญาและสู่ทางอนาคตการปรับเปลี่ยนวิธีคิดวิธีทำงานใหม่ที่เหมาะสม มีจุดแข็งจุดอ่อนตรงไหน วิธีการศึกษาที่สร้างความรู้ การสร้างใหม่เมื่อมีการตั้งข้อสงสัยจากความรู้เดิมแล้วนำมาสร้างความรู้ใหม่ ที่มีความหลากหลายในแนวทางใหม่ๆ ที่ได้ศึกษาอย่างสลับซับซ้อนมาแล้ว เมื่อได้องค์ความรู้แล้วก็จะเป็นการสร้างวาทกรรมใหม่เพื่อการปลดปล่อยจากการครอบงำ จากความรู้แบบวิทยาศาสตร์ที่มีเหตุผลมาเป็นความรู้แบบไม่สามารถกำหนดหรือวัดได้เพราะความรู้มีความหลากหลายไม่สามารถจัดประเภทได้

ดังนั้นการพัฒนาศิลปะการแสดงโขนให้เหมาะกับสมัยดำเนินเรื่องให้กระชับรวดเร็วขึ้นแต่ยังคงขนบจารีตเดิมของการแสดงไว้มีการนำเสนอความรู้เกี่ยวกับตัวละคร พร้อมทั้งแทรกความบันเทิงควบคู่กันไปเพื่อส่งเสริมให้คนไทยหันมาอนุรักษ์และสนับสนุนการแสดงโขนให้มีคุณภาพได้มาตรฐานเป็นที่ยอมรับ มุ่งเน้นรักษามรดกสาธารณะของไทยไม่ให้สูญหายจากรุ่นสู่รุ่น โดยการพัฒนา

Mahasarakham University

รูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ตอนนางลอยและตอนไมยราพสะกดทัพ 3 ด้าน เพื่อตอบสนองความต้องการของมนุษย์อย่างสร้างสรรค์และเผยแพร่ข้อมูลองค์ความรู้ในทางการศึกษาที่มีเอกลักษณ์ ส่งเสริมการสร้างมูลค่าเพิ่มทางวัฒนธรรม ได้แก่

3.1 รูปแบบด้านศิลปินหรือผู้แสดง เป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดทางนาฏศิลป์จากครูผู้เชี่ยวชาญ จนเกิดความรู้ ความสามารถ ความชำนาญและทักษะในสาขาวิชานาฏศิลป์โขนมีรูปร่างกระบวนท่ารำ ลีลาท่าทางในการแสดงโขนตามสาขาพระ นาง ยักษ์ ลิง ตลอดจนการมีองค์ความรู้และประสบการณ์ในด้านการแสดงได้เข้าพิธีการไหว้ครูและครอบครูนาฏศิลป์โขน–ละครได้ฝึกหัดโขนตามแบบโขนหลวงในการฝึกหัดโขนเบื้องต้นการแสดงเป็นชุดเป็นตอน การรำเดี่ยว รำคู่ การรำเพลงหน้าพาทย์สอดคล้องกับชมนาค โสภณ (2531 : 45-49) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องพัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทยพบว่าพัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยแบ่งออกได้เป็น 3 ยุค คือ 1) ยุคการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยแบบแผนเดิมมีจุดมุ่งหมายในการจัดการศึกษาเพื่อความบันเทิงและประดับบารมีแล้วพัฒนาขึ้นเป็นการอาชีพโดยรับผู้เข้าศึกษาทั้งชายและหญิงตั้งแต่วัยเยาว์ แต่สตรีจะสงวนไว้เฉพาะในราชสำนักสำหรับพระมหากษัตริย์เท่านั้นการถ่ายทอดความรู้ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของครูเป็นหลัก ด้วยวิธีการให้ปฏิบัติเลียนแบบอย่างครูและจดจำแบบมุขปาฐะสืบต่อกันมา 2) ยุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยมีการฟื้นฟูการศึกษาขึ้นใหม่ในราชสำนักและสำนักของเจ้านายด้วยการจัดการศึกษาแบบระบบโรงเรียนแต่ยังคงใช้วิชาการศึกษาแบบเก่าในขณะเดียวกันพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้นำรูปแบบของการละครตะวันตกเข้ามาเผยแพร่ ทำให้ความสนใจในการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยลดความสำคัญลงไป โดยหันไปนิยมตามแบบอย่างตะวันตกสืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน 3) ยุคการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในสถาบันการศึกษาการจัดการศึกษาได้พัฒนามาสู่ระบบสากลอย่างสมบูรณ์อยู่ในความควบคุมของรัฐบาลโดยรับบุคคลทั่วไปเข้าศึกษาตั้งแต่ระดับประถมศึกษาจนถึงอุดมศึกษาเป็นการจัดการศึกษาผลิตนาฏศิลปินและผลิตครูนาฏศิลป์เพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงโขนอันเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงของไทยให้มีความสัมพันธ์และเชื่อมโยงกันกับรูปแบบศิลปะการแสดงโขนในด้านผู้แสดงหรือศิลปิน

3.2 รูปแบบด้านตอนหรือชุดที่ใช้สำหรับแสดงคือตอนนางลอยและตอนไมยราพสะกดทัพพบว่า การแสดงโขนมีการพัฒนาการแสดงให้เหมาะกับสมัยของผู้ชมโดยใช้กระบวนการบริหารศิลปวัฒนธรรมที่ผลต่อการจัดศิลปะการแสดงโขนโดยการดำเนินเรื่องให้เป็นไปอย่างรวดเร็วกระชับขึ้นให้ความรู้เกี่ยวกับตัวละคร มีการแทรกมุขตลกขบขันให้ทันยุคสอดคล้องกับสภาพของเศรษฐกิจ สังคม การเมือง การปกครองและวัฒนธรรม ศิลปะการแสดงโขนตอนนางลอยและตอนไมยราพสะกดทัพสามารถจัดแสดงได้ทั้งในรูปแบบโขนกลางแปลง โขนหน้าจอและโขนฉาก ศิลปะการแสดงโขนได้พัฒนาการจัดการแสดงโดยดำเนินเรื่องให้กระชับขึ้น รวดเร็ว เหมาะสมสอดคล้องกับงานวิจัยของ Bourgeois (1988 : 40) ได้ศึกษารูปแบบกลยุทธ์ของการควบคุมองค์กรและการแสดงโดยการกำหนดแผนกลยุทธ์พบว่า แผนกลยุทธ์และการแสดงปรับปรุงขึ้นมีส่วนสัมพันธ์ภายในระหว่างปัจจัยแต่ละชนิดความสำคัญของความสัมพันธ์ภายใน เช่น สภาวะแวดล้อมที่ส่งผลกระทบอย่างชัดเจนในโครงสร้างองค์กร การจัดการแสดงที่เหมาะสมจะเป็นประโยชน์ต่อผู้สนใจในยุคปัจจุบัน เปิดโอกาสให้ประชาชนทั่วไปมีโอกาสชมศิลปะการแสดงโขนเพื่อความบันเทิงอย่างทั่วถึงและธำรงไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมที่งดงามของไทย สำหรับการแสดงตอนนางลอยที่จัดเป็นตอนเล็ก ใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง จะใช้สำหรับการแสดงโขนหน้าไฟ เพื่อส่งเสริมให้คนไทยได้มีส่วนร่วมในการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงโขน

Mahasarakham University

ทั้งทางตรงและทางอ้อมมากยิ่งขึ้นด้วยรูปแบบการแสดงมุ่งเน้นรักษาขนบธรรมเนียม จารีตของไทย อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ทุกคนต้องมีบทบาทในการดูแลป้องกันเพื่อรักษาสมบัติของชาติไม่ให้สูญหายให้มีสภาพคงเดิมด้วยความงดงาม สง่าผ่าเผย และมีอัตตลักษณ์ที่โดดเด่นสามารถประกาศในประชาคมโลกได้รับรู้อย่างทรงคุณค่าจนรุ่นลูกรุ่นหลานต่อไปสอดคล้องกับแนวคิดของกมล อดุลพันธ์ (2521 : 7) ได้ให้ความเห็นไว้ว่า การบริหารเป็นเรื่องของกลุ่มบุคคลที่ร่วมมือร่วมใจกันกระทำการอย่างใดอย่างหนึ่ง เพื่อให้ได้ผลออกมาตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ร่วมกันอาจจะเป็นการจัดบริการให้กับประชาชนในทางภาคราชการหรือเป็นการปฏิบัติงานในองค์การใด ๆ ทางธุรกิจเอกชนให้เป็นประโยชน์ต่อสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงในยุคโลกาภิวัตน์และความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี เป็นไปอย่างมีคุณค่าส่งผลต่อเศรษฐกิจในด้านอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวให้คงอยู่เป็นสัญลักษณ์ของประเทศในขณะเดียวกัน วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ (2555 : สัมภาษณ์) ที่กล่าวว่า การแสดงโขนในปัจจุบันจะนั้นมีหลายลักษณะโดยเกิดขึ้นจากการบริหารงานของภาครัฐเช่น สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์หรือกรมศิลปากร โดยจัดรูปแบบศิลปะการแสดงโขนมุ่งเน้นให้กระชับเหมาะสมกับยุคสมัยการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ยังคงอนุรักษ์รูปแบบดั้งเดิมโดยเฉพาะมีการบรรจุเนื้อหาที่เป็นหลักสูตรการเรียนไว้ในการแสดงโขนเช่นตอนนางลอยต้องมีบทกระทู้ระหว่างพระรามกับหนุมานเป็นต้น ซึ่งทำให้เห็นกระบวนการบริหารศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ให้มีความงดงามคงรูปแบบการแสดงอย่างโบราณที่ได้คิดและรังสรรค์ขึ้นไว้

3.3 รูปแบบด้านองค์ประกอบในการแสดงเครื่องแต่งกาย ดนตรีและอุปกรณ์การแสดงพบว่า เครื่องแต่งกาย ดนตรีและอุปกรณ์การแสดงยังคงเอกลักษณ์ของศิลปะการแสดงโขนกล่าวคือเครื่องแต่งกายยังใช้ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่อง พระ นาง ยักษ์ ลิง ดนตรียังใช้วงปี่พาทย์บางโอกาสมีการใช้วงโยทวาทิตมาประกอบการแสดงแต่ไม่เป็นที่นิยมเนื่องจากไม่เหาะสมกับการจัดการแสดง อุปกรณ์การแสดงยังคงมีประกอบให้เหมาะสมกับการแสดงแต่ละรูปแบบของโขนกลางแปลง โขนหน้าจอ โขนฉากหรือโขนหน้าไฟโดยเฉพาะเครื่องแต่งกายโขนต้องมีความสวยงาม แม้จะมีวิวัฒนาการไปตามยุคสมัยภาวะเศรษฐกิจและการเปลี่ยนแปลงทางสังคมแต่ยังคงรูปลักษณ์เดิมตามมาตรฐานของกรมศิลปากรซึ่งมีความพิถีพิถันและวิจิตรงดงาม อาจจะแตกต่างที่ลวดลายในการปักที่ปรับเปลี่ยนตามฝีมือช่างที่ประดิษฐ์โดยให้เหมาะสมกับตัวละครทั้งพระ นาง ยักษ์ ลิง และมีการแบ่งลักษณะอย่างเห็นได้ชัดทั้งตัวเอกและตัวรองบ่งชี้เอกลักษณ์ของศิลปวัฒนธรรมประจำชาติไทย ดังที่พรทิพย์ วงศ์ไพบูลย์ (2553 : 370) กล่าว่าการนำเสนอการแต่งกายของศิลปะการแสดงผู้จัดการแสดงต้องศึกษาองค์ความรู้เครื่องแต่งกายของชุดการแสดงจากการบอกเล่าของผู้รู้ในอดีตตามแหล่งพื้นที่ในการสร้างสรรค์ผลงานหรือสืบค้นข้อมูลทางประวัติศาสตร์เพื่อให้ถูกต้องตรงตามหลักฐานจารีตหรือประเพณีนิยม สามารถนำเสนอผลงานการแสดงและการประดิษฐ์ชุดการแสดงให้มีความสวยงามสอดคล้องกับแนวคิดหลังสมัยใหม่ของ Blindeman และคณะ (2002 : 18) กล่าวว่าศิลปะจึงไม่ได้หยุดนิ่งที่จะสร้างสรรค์การกำหนดยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ จึงให้คุณค่าทางอธิบายแนวคิดและรูปแบบการแสดงออกเพื่อให้เข้าใจได้ง่ายยิ่งขึ้นให้เห็นเป็นประจักษ์และให้คุณค่าต่อสังคมโดยรวมและสอดคล้องกับประเมษฐ์บุณยะชัย(สัมภาษณ์, 2555) ที่กล่าวว่าศิลปะการแสดงโขนนับเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูง ซึ่งได้รับการอุปถัมภ์โดยพระมหากษัตริย์ตั้งแต่สมัยอยุธยาจนสู่กรุงรัตนโกสินทร์ การแสดงมีวิวัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ถึงปัจจุบันโดยเฉพาะอย่างยิ่งสิ่งแสดงให้เห็นประจักษ์คือโขนพระราชทานซึ่งสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ได้ทรงพระเมตตาสั่งให้มีการฟื้นฟูและอนุรักษ์

Mahasarakham University

ศิลปะการแสดงโขนไว้ ทรงมีพระราชเสาวนีย์ให้จัดสร้างเครื่องแต่งกายโขนขึ้นใหม่อย่างวิจิตรบรรจง พร้อมทั้งให้ปรับปรุงวิธีการแต่งหน้าตัวละครโขนที่เปิดหน้าให้เหมาะสมแก่เทคโนโลยีการแสดงสมัยใหม่ โดยพระราชทานให้มีการจัดแสดงเป็นตอน ๆ มาอย่างต่อเนื่องได้แก่ตอนพรหมมาศ นางลอย ศึกมัยราพณ์ และจองถนนเพราะทรงเล็งเห็นว่าจะได้บำรุงรักษาศิลปะการแสดงโขนให้กลับคืนสู่ความนิยมอีกครั้ง

ข้อเสนอแนะ

1 ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1.1 องค์ความรู้จากการศึกษาวิจัยสามารถนำไปกำหนดเป็นยุทธศาสตร์ในเชิงรุกด้านการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร และกระทรวงวัฒนธรรม

1.2 การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขน ตอนนางลอยและตอนไมราพสะกดทัพ สร้างศักยภาพในการบริหารจัดการวัฒนธรรมของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ให้สามารถนำเสนอผลงานการแสดงเพื่อสนับสนุนส่งเสริมการอนุรักษ์ เผยแพร่ศิลปะชั้นสูงของไทยระดับท้องถิ่นและระดับชาติ

1.3 การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขน ตอนนางลอยและตอนไมราพสะกดทัพ นำเสนอต่อหน่วยงานของรัฐและภาคเอกชนที่บริหารจัดการแสดงโขน สามารถนำไปบูรณาการให้เกิดคุณค่าในการจัดการแสดงเพื่อเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจ

2 ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ศึกษาการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคเหนือ ภาคใต้ และตะวันออกเฉียงเหนือ

2.2 ศึกษาการพัฒนารูปแบบการแสดงโขนเพื่อการท่องเที่ยวและการสร้างมูลค่าเพิ่มทางวัฒนธรรม

2.3 ศึกษาการพัฒนารูปแบบการถ่ายทอดศิลปะการแสดงโขนเพื่อการอนุรักษ์และสืบสานภูมิปัญญาจากครูโขนรุ่นเก่าสู่เยาวชนรุ่นใหม่

Mahasarakham University

บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิจัยเรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยวิธีการสังเกต การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่มและการจัดประชุมเชิงปฏิบัติการ เพื่อตอบความมุ่งหมายของการวิจัย นำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลซึ่งมีรายละเอียด ดังต่อไปนี้

ตอนที่ 1 ความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

ตอนที่ 2 รูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

ตอนที่ 3 การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ตอนนางลอยและตอนไมยราพสะกดทัพ

ตอนที่ 1 ความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบ ศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

จากการศึกษาและเก็บข้อมูลเบื้องต้น เกี่ยวกับความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบ ศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสาร สังเกตและสัมภาษณ์ผู้รู้ด้านศิลปะการแสดงโขนเกี่ยวกับความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง มีประเด็นที่นำเสนอ ดังนี้

1. ความเป็นมาของศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

วิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลาง ได้มีการสืบทอดศิลปะการแสดงโขน ซึ่งมีความเชื่อว่าเกิดก่อนพุทธศตวรรษที่ 16 และเข้ามาสู่ประเทศไทยแต่เดิมจะมีการเล่นโขนหลวงประจำสำนัก คนสามัญจะฝึกหัดโขนไม่ได้ ผู้ที่ฝึกหัดโขนเริ่มมาแต่ผู้มีบรรดาศักดิ์เนื่องจากเป็นเครื่องราชูปโภค ส่วนพระองค์ของพระมหากษัตริย์ ฝึกหัดไว้แสดงเฉพาะงานพระราชพิธีต่าง ๆ การแสดงโขนได้รับความนิยมเรื่อยมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์ จนถึงปัจจุบัน (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. 2555 : สัมภาษณ์)

โขนเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นมีระเบียบแบบแผนเป็นศิลปะและมหรสพประจำชาติ ซึ่งบรรพชนไทยได้สร้างสรรค์หล่อหลอมและสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน องค์ประกอบต่าง ๆ นับตั้งแต่ฝึกหัดจนถึงการแสดงล้วนเกี่ยวเนื่องด้วยขนบประเพณีพิธีกรรมอันละเอียดอ่อนลึกซึ้งและศักดิ์สิทธิ์ โขนเป็นมหรสพหลวงที่แสดงในพระราชพิธีสำคัญๆ มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ถือเป็นเครื่องประกอบราชอิสริยยศอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ และเป็นปัจจัยสำคัญยิ่งที่ทำให้นาฏศิลป์ชั้นสูงแขนงนี้รุ่งเรืองยั่งยืนเป็นมรดกชิ้นเอกของชาติสืบมาจนถึงปัจจุบัน คือพระบารมีและพระมหากรุณาธิคุณขององค์พระมหากษัตริย์ จากเอกสารรุ่นเก่าที่มักจำแนกไว้ เช่น จารึกสมัยสุโขทัย (หลักที่ 8 จารึกภูเขาสุมนกูฏ ระบุว่ามี “ระบำ” และเต้น ส่วนกฎมณเฑียรบาลสมัยต้นกรุงศรีอยุธยาระบุชื่อ “ระบำ” และรำเต้นในหนังสือไตรภูมิพระร่วงกล่าวว่า “บ้างเต้นบ้างรำ” และ “บ้างฟ้อนระบำ” เป็นต้น

Mahasarakham University

กระบวนฟ้อนรำเกี่ยวข้องกับพัฒนาการของละคร ส่วนกระบวนการรำเต้นเกี่ยวข้องกับการพัฒนา “โขน” ส่วนศิลปะแห่งการรำสวย ๆ งาม ๆ ไม่เล่นเป็นเรื่อง จัดเป็นระบำหรือฟ้อนรำ โดยเฉพาะโขนละครนั้นแม้ภายหลังจะขอยืมศิลปะของกันและกันไปใช้แสดงปะปนกัน แต่ก็ยังมีคำพูดกันว่า “เต้นโขนรำละคร”เพราะเต้นเป็นหลักสำคัญของโขน รำเป็นหลักสำคัญของละคร ซึ่งต่อมาได้เกิดละครประเภทต่าง ๆ ขึ้น จึงเรียกละครที่ใช้กระบวนรำว่า ละครรำ ส่วนโขนอาจได้หลักศิลปะการแสดงที่มาหลอมรวมกัน ประกอบด้วย 1) กระบี่กระบอง 2) หนังใหญ่ 3) ชักนาคดึกดำบรรพ์ ซึ่งการเล่นทั้ง 3 ประเภทนี้ ได้พัฒนามาเป็นกำเนิดของโขนก็ได้

1. กระบี่ กระบอง

เป็นกระบวนรำเต้นที่เกี่ยวกับพัฒนาการของโขน เนื่องจากวิชากระบี่ กระบอง เป็นวิชาที่ต้องฝึกหัดเพื่อให้ใช้ได้แคล่วคล่องชำนิชำนาญจนเกิดเป็นศิลปะและกำหนดให้มีปี่กลองเป่าและตีเข้าประกอบจังหวะในการฝึกหัดด้วย กระบี่ กระบอง ได้รับความนิยมซึ่งจะเป็นการประกวดอวดฝีมือกันอยู่เนืองๆ จนนำไปสู่การแสดงมหรสพเพื่อความบันเทิงใจของประชาชน ในงานเทศกาลต่าง ๆ ทั้งในงานหลวงและงานราษฎร์ จะเห็นได้ว่า ศิลปะการเต้นที่เรียกว่ากระบี่ กระบองนั้น เป็นศิลปะที่มีรูปแบบของการเต้นอันเป็นต้นแบบของการรำ การเต้น ที่ผสมผสานกันอยู่ในศิลปะการแสดงประเภทนี้เอง และเป็นร่องรอยที่สามารถกล่าวได้อย่างแน่ชัดว่า ศิลปะการแสดงโขน น่าจะได้รับแบบท่ารำเต้นมาจากการรำกระบี่ กระบองแต่โบราณ

ภาพประกอบ 11 การแสดง กระบี่ – กระบอง (ชุดพลอง–ไม้สั้น) มีวงปี่ กลองบรรเลงประกอบ

Mahasarakham University

2. หนังใหญ่

มหรสพที่ขึ้นหน้าขึ้นตาของชาวไทยในสมัยโบราณอีกอย่างหนึ่งคือ หนัง ในภายหลังเรียก มหรสพนี้ว่าหนังใหญ่ เพราะมีหนังตลุงซึ่งเป็นหนังตัวเล็กเกิดขึ้นอีกอย่างหนึ่ง จึงเติมคำเรียกให้แตกต่างกันออกไป สถานที่เล่นหนังใหญ่ จะปลูกเป็นโรงขึงจอโดยใช้ไม้ปักเป็นเสาและใช้ผ้าขาวดาดเป็นจอด้านหลังของจอจะจุดไต้และก่อไฟขึ้นไว้เพื่อให้เห็นเงาตัวหนัง แล้วคนเล่นหนังก็จับไม้ทาบตัวหนังนั้นๆ คนหนึ่งต่อหนังหนึ่งตัว ชูตัวหนังขึ้นพ้นศีรษะของตนแล้วเต้นออกไปตามเพลงดนตรีและบทพากย์ บทเจรจาตามที่กำหนดไว้ในท้องเรื่อง คนเล่นหนังนี้เรียกว่า“คนเชิด”คนเชิดหนังจะต้องเชิดให้เงาของตัวหนังไปติดอยู่ที่จอผ้าขาว เพื่อคนดูจะได้เห็นรูปและลวดลายอันงดงามของตัวหนังได้ชัด คนเชิดไม่ต้องพูดและร้อง เนื่องจากมี“คนพากย์”ทำหน้าที่พูดแทนโดยใช้บทพากย์ที่เป็นฉันท์และกาพย์หรือร่ายยาว นอกจากนั้นยังเป็นผู้บอกหน้าพาทย์ให้พวกดนตรีทำเพลงประกอบการเล่นด้วย

หนังใหญ่เป็นมหรสพที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นมหรสพชั้นสูง ดังนั้นการแสดงหนังใหญ่ที่ประกอบไปด้วยบทพากย์ เจรจา ท่าเต้น วงดนตรีปี่พาทย์ ตลอดจนการขึงจอจึงมีส่วนในการนำมาพัฒนาก่อรูปเป็นศิลปะการแสดงโขน

ภาพประกอบ 12 การแสดงหนังใหญ่ชุดจับลิงหัวค่ำโดยวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ในงานราชพฤกษ์

3. ชักนาคดึกดำบรรพ์

ศิลปะการแสดงอีกประเภทหนึ่งที่สันนิษฐานว่า โขนน่าจะได้รับอิทธิพลเรื่องเครื่องแต่งกายที่นำมาใช้แต่งตัวผู้แสดงและการแบ่งฝ่ายของตัวละคร เนื่องจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ได้พรรณนาถึงผู้เล่นแต่งตัวเป็นเทวดา อสูร (ยักษ์) ลิง เหมือนกับโขนเรื่องรามเกียรติ์ ด้วยเหตุนี้ศิลปะบางส่วนของการเล่นโขนอาจสืบเนื่องมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์

Mahasarakham University

จากที่กล่าวมาจึงพอสรุปได้ว่าศิลปะการแสดงโขนนั้นได้รับอิทธิพลมาจากการแสดง 3 ประเภท โดยได้ท่าต่อสู้โลดโผน ท่ารำ ท่าเต้นบางส่วนมาจากกระบี่ กระบอง ซึ่งผู้เชิดหนังนำมาใช้แสดงก่อน นำศิลปะอื่นๆ ที่มีอยู่ในการแสดงหนังใหญ่มาใช้ เช่นคำพากย์ เจรจา ดนตรีและเพลงหน้าพาทย์ ตลอดจนท่าเต้นของผู้เชิดหนัง นอกจากนั้นได้วิธีเล่นบางอย่างและวิธีการแต่งกายมาจากการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์

ศิลปะการแสดงไทยอันเป็นนาฏกรรมที่หลอมรวมจากศิลปะการแสดง 3 ประเภท ตามที่กล่าวมาในชั้นต้นยังไม่มีการบัญญัติศัพท์ขึ้นเพื่อใช้เรียกและยังไม่มีผู้ใดพบหลักฐานความเป็นมาอย่างแน่นอนในขณะเดียวกันคำว่าโขน ได้ปรากฏในหนังสือของชาวต่างประเทศซึ่งกล่าวถึงศิลปะการแสดงของไทยในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชและจากการศึกษาของนายธนิต อยู่โพธิ์ได้อธิบายว่าโขนซึ่งเป็นนาฏกรรมของเราอย่างน้อยก็มีความหมายเป็น 3 ทางคือ 1) จากคำว่าโขลของเบงคาลี 2) จากคำว่าโกลหรือโกลัมของทมิฬ 3) จากคำว่าควานหรือโขนของอิหร่าน ซึ่งที่มาของศิลปะการแสดงโขนจะสืบเนื่องมาจากคำ ในภาษาเบงคาลี ภาษาทมิฬและ ภาษาอิหร่านทั้งสามนั้นก็ดูจะมีความหมายใกล้เคียงกับรูปศัพท์อยู่บ้าง แม้จะคงยังขาดความหมาย ถึงผู้เต้น ผู้รำ แต่โขนจะมาจากคำในภาษาเบงคาลีหรือทมิฬหรืออิหร่านก็ตามแสดงว่าแต่เดิมก็มาจากอินเดียด้วยกัน โดยมีวัฒนาการมาตามลำดับ

วิวัฒนาการการแสดงโขน

ศิลปะการแสดงโขนนำเอาศิลปะหลายอย่างมาผสมกัน จึงนับว่าโขนเป็นแหล่งรวมศิลปะ เดิมผู้แสดงจะต้องสวมหัวปิดหน้าทั้งหมดจึงมีผู้พูดแทนเรียกว่า ผู้พากย์ เจรจา ต่อมาได้ปรับปรุงให้ผู้แสดงเป็นเทวดา นางฟ้าและมนุษย์ชาย หญิง สวมแต่เครื่องประดับศีรษะไม่ต้องปิดหน้าได้แก่ ชฎา มงกุฎ รัดเกล้า เป็นต้น วิวัฒนาการของโขนในชั้นแรก คงจะเล่นกลางสนาม เมื่อเจริญก้าวหน้าต่อมาจึงมีผู้คิดแก้ไขปลูกโรงให้เล่น และมีวิธีดัดแปลงการเล่นโขนด้วยวิธีการต่าง ๆ จึงเกิดคำเรียกแยกประเภทโขนออกไปตามลักษณะของการแสดงดังนี้

1. โขนกลางแปลง คือการเล่นโขนบนพื้นดิน ณ กลางสนามไม่สร้างโรงให้เล่น และคงจะมีแต่การยกทัพและการรบกัน สำหรับเพลงดนตรี ก็คงมีแต่เพลงหน้าพาทย์ และมีแต่บทพากย์เจรจาเท่านั้น ยังไม่มีการขับร้อง

2. โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว คือโขนที่จัดแสดงบนโรงไม่มีเตียงสำหรับนั่งตัวนายโรงจะนั่งบนราวซึ่งพาดตามส่วนยาวของโรง โขนประเภทนี้ผู้แสดงต้องแสดง 2 วันและมีการพักค้างคืนที่โรงโขน จึงเรียกการแสดงโขนนี้ว่าโขนนอนโรงอีกชื่อหนึ่ง

3. โขนโรงในคือการแสดงโขนที่นำศิลปะของละครในเข้ามาผสมผสานการแสดงมีทั้งท่ารำ ท่าเต้น มีบทพากย์เจรจาตามแบบโขน ในขณะเดียวกันได้นำเพลงร้องที่ใช้ในการแสดงละครในตลอดจนการบรรเลงดนตรีอย่างละครในจัดการแสดงระบำ รำ ฟ้อนสอดแทรกเข้าไปเป็นการปรับปรุงให้วิวัฒนาการขึ้นอีก

4. โขนหน้าจอ คือโขนที่เล่นตรงหน้าจอ ซึ่งแต่เดิมจอนี้ขึงไว้สำหรับเล่นหนังใหญ่ทำด้วยผ้าขาวบางโปร่ง เย็บริมขอบผ้าสีแดงติดตั้งไว้บนเวที สองข้างจอจะเจาะผ้าทำประตูสำหรับผู้แสดงเข้าออกเรียกว่า “จอแขวะ” แล้ววาดเป็นรูปซุ้มประตูเมืองด้านซ้ายเวทีวาดเป็นภาพปราสาทราชวัง สมมติให้เป็นกรุงลงกา ส่วนด้านขวาของเวทีวาดเป็นภาพค่ายพลับพลาพระราม

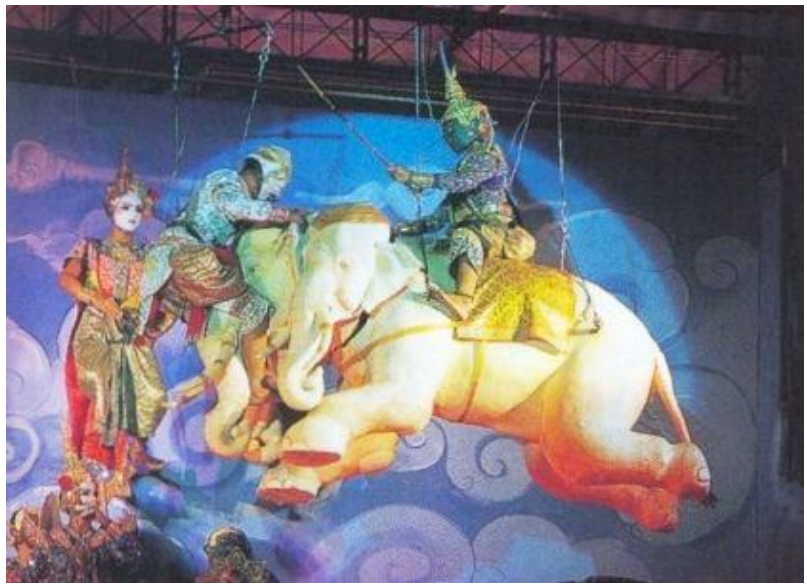
Mahasarakham University

5. โขนฉาก คือ โขนที่เกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยมีผู้คิดทำฉากประกอบการแสดงโขนบนเวทีขึ้น วิธีแสดงแบบโขนโรงใน มีขับร้อง มีกระบวนรำ มีท่าเต้น มีหน้าพาทย์ตามแบบละครในและโขนโรงใน มีการประดิษฐ์สร้างฉากขึ้นให้เหมาะสมกับเหตุการณ์และสถานที่ตามเนื้อเรื่อง ด้วยเหตุนี้จึงเรียกว่าโขนฉาก

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าโขนที่เล่นกันตั้งแต่สมัยอยุธยา น่าจะมีความแตกต่างกับโขนที่เล่นในสมัยกรุงธนบุรีและสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ แม้แต่ในยุครัตนโกสินทร์เองนั้น โขนในแต่ละช่วงรัชกาลก็มีความแตกต่างกันออกไปตามยุคสมัยและความนิยม โดยเฉพาะในช่วงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โขนได้รับการฟื้นฟูมากยิ่งขึ้นได้มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงมาเป็นลำดับวิวัฒนาการของโขนจึงคงรูปแบบตามหลักใหญ่ๆ ทั้ง 5 ประเภทคือ โขนกลางแปลง โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว โขนหน้าจอ โขนโรงในและโขนฉากตามลำดับดังที่กล่าวมา แสดงให้เห็นถึงความเจริญก้าวหน้าของศิลปะแห่งการแสดงโขน ซึ่งเรื่องที่แสดงนั้นจับเนื้อเรื่องตามแบบฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก และจัดแสดงตามโอกาสต่างๆ นอกจากนั้นยังมีโขนในรูปแบบต่าง ๆ ที่น่าสนใจที่มีปรากฏให้เห็นเป็นรูปแบบการแสดงในยุคปัจจุบัน คือ 1) โขนชักรอก 2) โขนผู้หญิง 3) โขนหน้าไฟ

1. โขนชักรอก

โขนชักรอก นับเป็นวิวัฒนาการของการแสดงโขนอีกชนิดหนึ่ง คือการแสดงโขนที่ชักรอกตัวโขนให้ลอยขึ้นไปจากพื้นเวที มีทั้งแบบโขนฉากและโขนหน้าจอ โขนชักรอกน่าจะกำเนิดสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ หรือไม่ก็ในสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่มาชะงักลงชั่วคราวในสมัยกรุงธนบุรี จากหลักฐานที่ยืนยันว่าสมัยกรุงรัตนโกสินทร์มีการแสดงโขนชักรอกในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็คือภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พระที่นั่งทรงผนวช โขนชักรอกที่แสดงแบบโขนฉากนิยมมากในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 โดยพระองค์โปรดให้แสดงโขนชักรอกชุดศึกพรหมาสตร์หรือหักคอช้างเอราวัณ



ภาพประกอบ 13 การแสดงโขนชักรอก ตอน ศึกพรหมาสตร์

Mahasarakham University

2. โขนผู้หญิง

มูลเหตุที่ทำให้เกิดโขนผู้หญิง (ประเมษฐ์ บุญยะชัย. 2555 : สัมภาษณ์) ก็เนื่องมาจากเหตุผลในเชิงการแบ่งประเภทของการมหรสพแต่ดั้งเดิม ซึ่งมีการกำหนดรูปแบบการแสดงตลอดจนประเพณีในการจัดงาน กล่าวคือถ้าเป็นการจัดงานบุญหรืองานฉลองที่วังหรือบ้านจะเลือกการแสดงละครเป็นมหรสพจัดแสดงในงานแต่ถ้าเป็นการจัดงานบุญหรืองานฉลองที่วัดรวมทั้งงานศพก็ตามจะเลือกการแสดงโขนเป็นมหรสพจัดแสดงในงาน การกำหนดรูปแบบของการมหรสพไว้เช่นนี้ จึงทำให้เกิดการแสดงโขนผู้หญิงซึ่งนับเป็นวิวัฒนาการทางด้านศิลปะการแสดงโขนอีกรูปแบบหนึ่งอย่างไรก็ตาม แม้ว่าการแสดงโขนผู้หญิงจะถือกำเนิดขึ้นมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวแต่ก็เชื่อว่าการแสดงโขนผู้หญิงคงจะไม่สู้ได้รับความนิยมเหมือนกับการแสดงโขนผู้ชาย สำหรับโขนผู้หญิงมีสำนักที่บทบาทและการแสดงโขนผู้หญิงอยู่ในสำนักนั้น 3 แห่ง ประกอบด้วย 1) โขนวังบ้านหม้อ 2) โขนของวังสวนกุหลาบ 3) โขนของบ้านเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ (เจ้าจอมมารดาแพ)

ภาพประกอบ 14 การแสดงโขนผู้หญิงของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตอนนางลอย

3. โขนหน้าไฟ

ในอดีตโขนจะแสดงเฉพาะในราชสำนักเท่านั้น ต่อมาได้มีการจัดการแสดงโดยทั่วไป โอกาสในการจัดการแสดงโขนนั้นมีมากมาย นอกจากการเฉลิมฉลองสมโภชในพิธีหลวงตามโบราณราชประเพณี อาทิ พระราชพิธีสมโภชขึ้นระวางช้างเผือกฯลฯ ยังปรากฏมีการแสดงโขนในโอกาสอื่นๆเช่น งานพระศพ งานโสกันต์ งานฉลองวัง วัด เจดีย์ สะพาน คลองฯลฯ นอกจากนี้ยังมีการแสดงในโอกาสพิเศษ เช่น งานเฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระบรมราชินีนาถ และพระบรมวงศานุวงศ์ งานเลี้ยงต้องรับพระราชอาคันตุกะในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระบรมราชินีนาถ เป็นต้น

Mahasarakham University

การแสดงโขนมีความผูกพันกับพิธีกรรมงานศพมาตั้งแต่อดีตในแต่ละยุคสมัย ในแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (สมเด็จพระรามาธิบดีที่ 3) ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง พระราชบิดา กล่าวไว้ในพงศาวดารว่า โปรดเกล้าฯให้สร้างพระเมรุมาศสูงสองเส้นสิบเจ็ดวาศอกเศษ (102.75 เมตร) และจัดให้มีมหรสพสมโภช “ให้บำเรอด้วย ดุริยดนตรี แตร สังข์ ฆ้อง กลอง โขน หนัง ระบำบรรพ์ฟ้อนมโหฬารมหรสพทั้งปวง”

ภาพประกอบ 15 การแสดงโขนหน้าไฟตอนนางลอย โดยวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

ในขณะเดียวกันก็ยังปรากฏหลักฐานในพงศาวดารว่ามีการจัดมหรสพในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพของพระมหากษัตริย์ได้แก่แผ่นดินสมเด็จพระเพทราชา แผ่นดินสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีจนถึงต้นสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ การแสดงโขนหน้าไฟในปัจจุบันจะจัดแสดงก่อนที่จะมีการปลงศพหรือฌาปนกิจศพเพื่อระลึกถึงผู้วายชนม์ เป็นการให้เกียรติและแสดงความเคารพศพ การแสดงโขนหน้าไฟนิยมจัดแสดงตอนสั้นๆ เนื่องจากมีเวลาจำกัดเพียง 45 นาที เท่านั้น ด้วยเหตุนี้จึงจัดการแสดงให้รวดเร็วและกระชับ สำหรับรูปแบบในการแสดงโขนหน้าไฟมีลักษณะการแสดงแบบโขนฉาก คือ ตั้งเตียงตรงกลางตัวโขนเมื่อเข้าเฝ้าจะทำแถวปากพนังคือ หัวแถวนั่งใกล้เตียงแล้วขยายปลายแถวบานออกเป็นรูปตัววี ผู้แสดงออกด้านขวา เข้าด้านซ้าย เป็นต้น

การแสดงโขนหน้าไฟมีตอนที่นิยมจัดแสดงอยู่หลายตอน อาทิ ตอนลักสีดา ตอนนางลอย ตอนสำมนักขาก่อศึก ตอนถวายลิง ตอนลงอุโมงค์ ตอนนารายณ์ปราบนนทุก (นิ้วเพชร) ตอนเข้าห้องนางวานรินทร์ ตอนศึกพรหมาศาสตร์ ตอนขับพิเภก ฯลฯ เป็นต้น

Mahasarakham University

2. สภาพปัจจุบันปัญหาศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

สภาพปัญหาที่พบได้จากการสังเกต สัมภาษณ์และโดยการตอบแบบสอบถามของผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในการจัดศิลปะการแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลาง ประกอบด้วย ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดงโขน ผู้สอนในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และครูผู้สอนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง นาฏศิลปินโขน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร นักเรียนนักศึกษาผู้แสดงโขน ตลอดจนบุคลากรที่เกี่ยวข้อง จากความจริงที่ว่าศิลปะการแสดงโขนเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น มีการพัฒนามาโดยลำดับทั้งในรูปแบบของศิลปะที่เกิดขึ้นสำหรับราชสำนักและมีการพัฒนารูปแบบของศิลปะที่สืบทอดภูมิปัญญาโดยตรงจากราชสำนักมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเข้าสู่ระบบราชการในสมัยรัชกาลที่ 6 และสืบทอดมาจนถึงมีพัฒนาการ จนมาถึงโรงเรียนนาฏศิลปะและได้ยกฐานะเป็นวิทยาลัยนาฏศิลป สังกัดกรมศิลปากรและเปลี่ยนมาสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์กระทรวงวัฒนธรรม มีการส่งเสริมจัดการแสดงเผยแพร่ต่อเนื่องสม่ำเสมอเพื่อให้ประชาชนชาวไทยได้ซึมซับศิลปวัฒนธรรมของชาติให้คงอยู่เป็นที่นิยมเป็นที่รู้จักของสังคม และเพื่อให้ชาวต่างชาติได้เห็นร่องรอยแห่งวัฒนธรรมอันดีงามของไทยว่ามีความเจริญรุ่งเรืองมาแต่อดีตจนปัจจุบัน ในขณะเดียวกันผู้ที่เข้ามาเรียนโขนในวิทยาลัยนาฏศิลป์ส่วนกลางโดยเฉพาะส่วนภูมิภาคมีนักเรียนเข้ามาศึกษาน้อย บ่งบอกถึงการไม่เห็นคุณค่าและการเปลี่ยนแปลงทางสังคมโดยเฉพาะเชิงนโยบาย การจัดหลักสูตรการศึกษาในสาขาวิชานาฏศิลป์โขน การขาดงบประมาณจัดสร้างเครื่องแต่งกายให้มีจำนวนเพียงพอต่อการต้องการอุปกรณ์การแสดง ตลอดจนการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ในเชิงรุก (ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ. 2555 : สัมภาษณ์)

3. องค์ประกอบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

จากการสัมภาษณ์และสอบถามครูผู้สอนด้านองค์ประกอบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางประกอบด้วย เรื่องที่ใช้สำหรับสำหรับจัดการแสดงโขน ตัวละครในการแสดงโขน เครื่องแต่งกายตัวละครที่ใช้ในการแสดงโขน วงดนตรีที่ใช้ในการแสดงโขน โอกาสที่มีแสดงโขน

3.1 เรื่องที่ใช้สำหรับสำหรับจัดการแสดงโขน

นาฏกรรมที่นำมาใช้สำหรับเล่นโขนที่รู้จักแพร่หลายตลอดมาจนบัดนี้ (วัลลภ ทองสุวรรณ์. 2555 : สัมภาษณ์) กล่าวว่า เรื่องรามเกียรติ์ วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ที่กวีได้แต่งขึ้นใช้เป็นบทนาฏกรรม มีสำนวนต่าง ๆ ดังปรากฏหลักฐานว่าได้แต่งขึ้นต่างยุคต่างสมัยกัน ได้แก่ 1) สมัยกรุงศรีอยุธยา 2) สมัยกรุงธนบุรี 3) บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 4) รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 2 5) รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 4 6) รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ในรัชกาลที่ 6

นาฏกรรมที่ใช้สำหรับการแสดงโขน คือวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ แต่ยังไม่ปรากฏเรื่องอื่นๆนำมาใช้ในการจัดแสดงและในสมัยปัจจุบันมีหน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงโขน จึงได้มีการสร้างบทไว้สำหรับประกอบการแสดงโขน ได้แก่ กรมศิลปากร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์วิทยาลัยนาฏศิลปทุกแห่ง โดยอาศัยบทของกรมศิลปากรเป็นแนวทางในการจัดทำบท มีลักษณะจัดทำใหม่ ตัดต่อ หรือเรียบเรียงบท ให้มีเนื้อหาสำคัญเหมือนกันแตกต่างกันที่รายละเอียดปลีกย่อย ซึ่งมีแนวทางการจัดทำบท 3 ลักษณะดังนี้คือ 1) ทำบทตามโอกาสที่จะนำไปแสดง 2) ทำบทให้สอดคล้องกับสถานที่ที่จะนำไปจัดแสดง 3) ทำบทตามกำหนดเวลาที่จะใช้ในการแสดง

Mahasarakham University

3.2 ตัวละครในการแสดงโขน

เรื่องรามเกียรติ์ส่วนใหญ่เป็นสงครามระหว่างพระราม พระลักษมณ์และบรรดาพญาวารฝ่ายหนึ่งกับทศกัณฐ์เจ้ากรุงลงกา พร้อมด้วยบรรดาอสูรประยูรญาติและสัมพันธมิตรของทศกัณฐ์อีกฝ่ายหนึ่ง ต้นเหตุของสงครามเกิดจากทศกัณฐ์ไปลักพานางสีดามเหสีของพระรามมากรุงลงกาเพื่อนำมาเป็นชายาของตน พระราม พระลักษมณ์จึงจัดพลเคลื่อนทัพ “จองถนน” ข้ามทะเลมาตั้งพลับพลาประชิดกรุงลงกาไว้แล้วได้ทำสงครามกับทศกัณฐ์หลายครั้งหลายหน ในวงการนาฏศิลป์เรียกกองทัพพระรามว่า “ฝ่ายพลับพลา” เรียกกองทัพฝ่ายทศกัณฐ์และสัมพันธมิตรว่า“ฝ่ายลงกา” สำหรับฝ่ายพลับพลาและมีการจัดลำดับชั้นของตัวละคร ไว้ 7 ลำดับชั้น ประกอบด้วย 1) พระใหญ่ 2) พระน้อย 3) พญาวานร 4) สิบแปดมงกุฎ 5) เตียวเพชร 6) จังเกียง 7) เขนลิง ส่วนฝ่ายลงกา มีการจัดลำดับชั้นไว้ 6 ลำดับชั้น ประกอบด้วย 1) ยักษ์ใหญ่ 2) ยักษ์น้อย 3) ยักษ์ต่างเมือง 4) ยักษ์เสนา 5) เสนายักษ์ 6) เขนยักษ์ (สมชาย สวัสดี. 2555 : สัมภาษณ์)

นอกจากนั้นยังมีตัวละครที่สามารถแบ่งได้ตามประเภทต่าง ๆ ได้แก่ เทพเจ้า เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหมฯลฯ เทวาดนางฟ้า ฤษีและวิทยาธร สัตว์ต่าง ๆ เช่น นกสัมพาที นกสดายุ ม้าอุปการ ช้างเอราวัณ กวางทองเป็นต้น ส่วนเทวดานักพรตและอื่น ๆ ที่มีกล่าวถึงในเรื่องรามเกียรติ์นั้น มิได้กำหนดแน่นอนว่าเป็นฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งแล้วแต่โอกาสถ้าการแสดงเข้าเป็นฝ่ายใดจึงนับเป็นฝ่ายนั้น

3.3 เครื่องแต่งกายตัวละครที่ใช้ในการแสดงโขน

จากการสัมภาษณ์นางกาญจนา ขาวรุ่งเรือง (2555 : สัมภาษณ์) ได้กล่าวว่า การแต่งกายของโขนมีแบบแผนสง่างามและเหมาะสมสอดคล้องกับบุคลิกของบรรดา พระ นาง ยักษ์ วานร รวมทั้งหัวโขนที่สวมใส่และสีประจำของแต่ละตัวเอก เช่น พระรามสีเขียว พระลักษมณ์สีเหลือง หนุมานสีขาว เป็นต้น หัวโขนและเครื่องแต่งกายถือว่าเป็นประดิษฐ์ศิลป์ที่มีความงดงาม ประณีตบรรจงเป็นงานศิลปะที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น การแต่งกายตัวละครส่วนใหญ่จะอยู่ในลักษณะการแต่งกายยืนเครื่อง ที่เรียกว่าแต่งยืนเครื่องพระ นาง ยักษ์ ลิง

ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องพระ

จากประวัติและวิวัฒนาการของการแต่งกายยืนเครื่องจะเห็นได้ว่าตัวละครตั้งแต่สมัยโบราณมาผู้ที่จะแต่งกายยืนเครื่องคือตัวนายโรงหรือตัวพระ สำหรับโขนและละครได้มีวิวัฒนาการเรื่อยมา จึงทำให้ตัวแสดงในเรื่องแต่งกายยืนเครื่องเกือบทั้งหมด ความแตกต่างอยู่ที่ฐานะหรือยศศักดิ์ ซึ่งผู้ดูสามารถสังเกตลักษณะการแต่งกายตลอดจนสีของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับศีรษะได้ ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องตัวพระส่วนใหญ่จะแต่งแบบจีบโจงไว้หางหงส์ ถ้าเป็นตัวพระที่มีศักดิ์สูงก็จะนุ่งผ้ายกลายทองสนับเพลาเชิงงอน

ประเภทของการแต่งกายยืนเครื่องตัวพระ

การแสดงโขน-ละคร จะมีตัวพระที่แต่งกายได้ 2 รูปแบบคือ แบบนุ่งจีบโจงไว้หางหงส์และนุ่งจีบก้นแป้น ส่วนเสื้อที่ใส่ก็จะมีทั้งแขนสั้นและแขนยาว ซึ่งสามารถแยกประเภทได้ดังนี้ 1) ตัวพระที่แสดงเป็นเทพ จะนุ่งผ้ายกสอดดิ้นเงินหรือทองจีบโจงไว้หางหงส์สวมเสื้อแขนยาวสีที่กำหนดตามสีและลักษณะของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์เช่น พระอิศวรสีขาว พระนารายณ์สีม่วง เป็นต้น 2) ตัวพระที่แสดงเป็นเทวดา จะนุ่งผ้ายกสอดดิ้นเงินหรือทอง จีบโจงไว้หางหงส์สวมเสื้อแขนสั้นติดกนกปลายแขน 3) ตัวพระที่แสดงเป็นมนุษย์ ซึ่งจะเป็นพระเอกในฝ่ายของโขนได้แก่พระราม พระลักษมณ์

Mahasarakham University

จะนุ่งผ้ายกสอดดิ้นเงินหรือทอง จีบโจงไว้หางหงส์ สวมเสื้อแขนยาว ในฝ่ายละครก็ใช้เสื้อแขนสั้นแต่ลักษณะสีของพระเอกนิยมใช้สีแดงและสีเหลือง เช่น อิเหนา 4) ตัวพระที่แสดงเป็นตัวเสนา จะนุ่งแบบจีบ ก้นแป้น ประดับศีรษะด้วยหูกระต่ายขี้รัก สำหรับประเภทที่ 1 และประเภทที่ 3 จะใส่เครื่องประดับศีรษะตามลักษณะตัวละครในเรื่องนั้น ๆ

ภาพประกอบ 16 การแต่งกายยืนเครื่องตัวพระ (พระราม)

ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง

การแต่งกายยืนเครื่องตัวนางนั้นในสมัยโบราณจะไม่เรียกว่าการแต่งกายยืนเครื่อง เพราะการแต่งกายยืนเครื่องนั้นจะมีตัวนายโรงหรือตัวพระเท่านั้นแต่พอมาในชั้นหลังการแต่งกายของตัวนางได้รับการวิวัฒนาการและปรับปรุงให้สวยงามขึ้นจึงเรียกว่าการแต่งกายยืนเครื่องเช่นเดียวกับการแต่งกายยืนเครื่องพระ ลักษณะการแต่งกายจะนุ่งผ้าจีบหน้านางสำหรับลักษณะการแต่งกายก็จะแยกยศศักดิ์แตกต่างกันออกไป ซึ่งสามารถสังเกตได้จากสีและเครื่องประดับศีรษะที่ใช้กับตัวละครนั้น ๆ

ประเภทของการแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง

ลักษณะการแต่งกายตัวนางในการแสดงโขน ละครนั้น จะมีลักษณะการแต่งกายแตกต่างกันออกไปสามารถแบ่งเป็นประเภทต่างๆ ประกอบด้วย 1) ตัวนางที่แสดงเป็นนางฟ้า นุ่งผ้ายกสอดดิ้นทองหรือเงินจีบหน้านาง ห่มผ้าห่มนางเต็มผืนใหญ่หรือห่มสะพักสองชาย สวมมงกุฎกษัตรีย์

Mahasarakham University

มีเครื่องประดับ ลักษณะสีของผ้าห่มนางจะมีสีกำหนด 2) ตัวนางที่แสดงเป็นนางกษัตริย์ จะนุ่งผ้ายกสอดดิ้นเงินหรือทอง จีบหน้านาง ห่มผ้าห่มนางเต็มผืนหรือสะพักสองชายสวมรัดเกล้ายอดมีเครื่องประดับสีที่กำหนด 3) ตัวนางที่แสดงเป็นนางยักษ์ จะนุ่งผ้ายกสอดดิ้นเงินหรือทองจีบหน้านาง ห่มผ้าห่มนางเต็มผืนสั้นเหนือขาพับ สวมกระบังหน้าลงรักปิด 4) ตัวนางที่แสดงเป็นนางกำนัล นุ่งผ้ายกสอดดิ้นเงินหรือทองจีบหน้านาง ห่มผ้าห่มนางเต็มผืนหรือสไบเฉียง สวมกระบังหน้า สีนั้นไม่กำหนดจะใช้สีอะไรก็ได้

ภาพประกอบ 17 การแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง (นางสีดา)

ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องยักษ์

การแต่งกายยืนเครื่องยักษ์จะนุ่งผ้าแบบจีบก้นแป้น ลักษณะการแต่งกายจะระบุสีและลักษณะของตัวแสดงไปตามพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ความแตกต่างของตัวละครสามารถเปรียบเทียบได้โดยสังเกตจากลักษณะหัวโขน สีเครื่องแต่งกายตลอดจนอาวุธที่ใช้ประจำกายของตัวละครแต่ละตัว ส่วนรายละเอียดของเครื่องแต่งกายนั้นจะมีความแตกต่างกันออกไปตามยศศักดิ์ของตัวละคร

ประเภทของการแต่งกายยืนเครื่องยักษ์

การแต่งกายยืนเครื่องยักษ์ที่ใช้ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ โดยมีการแบ่งลำดับขั้นของตัวยักษ์ในเรื่องรามเกียรติ์ตามยศศักดิ์ สามารถแบ่งออกได้ดังนี้คือ 1) ยักษ์ตัวดี ได้แก่ยักษ์ที่เป็นตัวเอกของเรื่องรามเกียรติ์ การแต่งกายนั้นจะสวมสนับเพลาเชิงงอน นุ่งผ้ายกสอดดิ้นเงินหรือทอง

Mahasarakham University

จีบก้นแป้น สวมเครื่องประดับต่าง ๆ สีของเครื่องแต่งกายจะใช้สีที่ระบุไว้ในพงศ์เรื่องรามเกียรติ์สวมเสื้อสีเดียวกับศีรษะโขนปักลายสิงห์หน้าขบ ส่วนศีรษะนั้นจะไม่มีศิราภรณ์ประเภทชฎาแต่จะสวมหัวโขนที่มียอดลักษณะต่าง ๆ ตามชื่อของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ 2) เสนายักษ์ สังเกตได้จากลักษณะของหัวโขน ดังที่ระบุไว้ตามพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งมีสีต่าง ๆ กัน โดยทั่วไปเป็นศีรษะโล้น เครื่องแต่งกายนุ่งผ้าลายมีเชิง (เรียกว่า ผ้าเกี้ยว) นุ่งแบบจีบก้นแป้น เครื่องประดับทำด้วยแถบลูกไม้ดิ้นและดิ้นเลื่อม

ภาพประกอบ 18 การแต่งกายยืนเครื่องตัวยักษ์ (ไมยราพ)

ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องลิง

การแต่งกายยืนเครื่องลิงจะนุ่งผ้าแบบจีบก้นแป้น สีและลักษณะหัวโขนจะระบุตามพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ ลักษณะการแต่งกายของลิงจะสังเกตความแตกต่างได้จากสีและยอดที่ประดับบนหัวโขน ตลอดจนผ้านุ่งก็จะแตกต่างกันไปตามยศศักดิ์ของตัวละคร

ประเภทของการแต่งกายยืนเครื่องตัวลิง

การแต่งกายยืนเครื่องลิงที่ใช้ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ โดยมีการแบ่งลำดับชั้นของตัวลิงในเรื่องรามเกียรติ์ไว้ตามยศศักดิ์ สามารถแบ่งออกได้ดังนี้คือ คือ 1) พญาวานร ได้แก่ลิงที่เป็นตัวเอกของเรื่องรามเกียรติ์ การแต่งกายนั้นจะสวมสนับเพลาเชิงงอน (บางครั้งอาจสวมสนับเพลาลายเลื่อมธรรมดา) นุ่งผ้ายกสอดดิ้นเงินหรือทองจีบก้นแป้น สีของเครื่องแต่งกายและลักษณะหัวโขนจะเป็นไปตามที่ระบุไว้ในพงศ์เรื่องรามเกียรติ์ ตัวเสื้อนั้นจะปักลายเลื่อมเป็นลายทักษิณาวรรต สวมเครื่องประดับต่าง ๆ 2) สิบแปดมงกุฎได้แก่ลิงที่เป็นตัวเสนา การแต่งกายจะสวมสนับเพลาธรรมดา นุ่งผ้าลายจีบก้นแป้น สีเครื่องแต่งกายและลักษณะหัวโขนจะเป็นไปตามที่ระบุไว้ในพงศ์เรื่องรามเกียรติ์

Mahasarakham University

ภาพประกอบ 19 การแต่งกายยืนเครื่องตัวลิง (หนุมาน)

3.4 วงดนตรีที่ใช้ในการแสดงโขน

จากการสัมภาษณ์ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น (2555 : สัมภาษณ์) กล่าวว่า การแสดงมหรสพทุกประเภทต้องมีเครื่องดนตรีประกอบเป็นอุปกรณ์ด้วยทุกประเภทแม้การแสดงบางอย่างจะไม่ต้องใช้เครื่องดนตรีที่เป็นวัตถุ ก็ยังต้องมีดนตรีที่เกิดขึ้นจากเสียงร้องหรือการตบมือเป็นเครื่องประกอบ เหตุทั้งนี้ก็เพราะเสียงเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ผู้ที่ได้ยินได้ฟังบังเกิดความสนุกสนานรื่นเริงไปตามอารมณ์ของผู้แสดงได้ นอกจากนี้เสียงของดนตรียังสามารถกระตุ้นความรู้สึกของผู้ที่อยู่ห่างไกลบริเวณการแสดง เมื่อได้ยินจะทำให้เกิดความต้องการที่จะได้ฟังได้เห็นการแสดง ดังนั้นดนตรีจึงต้องมีประกอบการแสดงทุกประเภทซึ่งโบราณจารย์ได้มีการบัญญัติให้ยึดถือกันเป็นแบบแผนประเพณีสืบทอดกันมา โดยแบ่งแยกประเภทเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงให้มีความเหมาะสมกับลักษณะของการแสดงแต่ละประเภทการแสดงโขนเป็นมหรสพที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นการแสดงที่ยิ่งใหญ่ เป็นศิลปะชั้นครู และเป็นการแสดงที่เก่าแก่ วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเรียกว่าปี่พาทย์ส่วนขนาดของวงจัดได้ 3 ลักษณะคือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ซึ่งทั้ง 3 วงนี้ จัดประกอบการแสดงโขนในแต่ละครั้งขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของสถานที่และโอกาสของงานที่จะจัดแสดง

Mahasarakham University

ภาพประกอบ 20 วงปี่พาทย์เครื่องห้า

ภาพประกอบ 21 วงปี่พาทย์เครื่องคู่

Mahasarakham University

ภาพประกอบ 22 วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

3.5 โอกาสที่มีแสดงโขน

ในสมัยโบราณพระเจ้าแผ่นดินโปรดเกล้าฯ ให้ฝึกหัดพวกมหาดเล็กหลวงไว้ เพื่อให้แสดงโขนในงานพระราชพิธีบรมราชาภิเษกและงานหลวงอื่น ๆ แต่ในชั้นหลังปรากฏว่าการฝึกหัดโขนทำให้ชายหนุ่มผู้รับการฝึกคล่องแคล่วว่องไวในกระบวนรบเป็นประโยชน์ไปจนถึงการต่อสู้ข้าศึกจึงพระราชทานให้เจ้านายขุนนางผู้ใหญ่ตลอดจนผู้ว่าราชการเมืองหัดโขนไว้ได้ ไม่ห้ามปรามเหมือนแต่แรกด้วยเป็นประโยชน์แก่ราชการแผ่นดิน เพราะฉะนั้นเจ้านายและข้าราชการผู้ใหญ่แต่ก่อนใครมีสมพลบ่าวไพร่มากจึงมักหัดโขนขึ้นสำหรับประดับเกียรติ เมื่อโขนมีขึ้นแพร่หลายการเล่นโขนก็เล่นไปจนในการมหรสพซึ่งเป็นการใหญ่ เช่นการฉลองพระอาราม เป็นต้น ตลอดจนในการศพผู้มีบรรดาศักดิ์สูงตั้งแต่ครั้งกรุงเก่ามา แต่เดิมพระมหากษัตริย์ของไทยทรงถือว่าโขนเป็นราชูปโภคส่วนพระองค์อย่างหนึ่งจนปรากฏว่าในสมัยโบราณจัดเป็นการเล่นต้องห้ามมิให้เอกชนมีไว้ นอกจากโขนหลวงซึ่งมีประจำอยู่ในราชสำนักการแสดงโขนจึงสามารถใช้สำหรับโอกาสต่างๆ ดังนี้

แสดงโขนเป็นมหกรรมบูชา กล่าวคือ การที่นำโขนไปแสดงในงานศพน่าจะเป็นการแสดงเพื่อบูชาศพหรือฉลองอัฐิ ซึ่งโดยปกติย่อมเป็นศพหรืออัฐิของผู้หลักผู้ใหญ่ในวงศ์สกุล หรือเจ้าบ้านสมภารวัด หรือเจ้านายขุนนางผู้สูงศักดิ์ ด้วยเป็นการที่เคารพนับถือของหมู่ชนส่วนมากในบ้านเมืองนั้นๆ ตลอดจนเล่นโขนในงานพระเมรุ ปัจจุบันในรัชกาลที่ 9 มีการแสดงโขนเป็นมหกรรมบูชา ได้แก่ การแสดงโขนในพระราชพิธีถวายพระเพลิงสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนีและสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ สมเด็จพระเพ็ชรัตน์ราชสุดา สิริโสภาพันวดี พระราชธิดาในรัชกาลที่ 6 นอกจากนั้นยังเล่นเป็นมหกรรมบูชา ในงานสมโภช งานฉลองปูชนียวัตถุสถานซึ่งเป็นงานมงคลอีกด้วย เช่นในสมัยรัชกาลที่ 9 มีงานสมโภชวัดพระเชตุพน แสดงโขนในงานอภิเษกสมรสและราชาภิเษก ดังปรากฏในบทพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องอิเหนา ตอนจัดเตรียมการอภิเษกสมรสนางบุษบากับจรกาซึ่งถือว่าเป็นงานมงคล และยังปรากฏในตอนที่กษัตริย์คู่อื่นๆอภิเษกสมรสก็กล่าวถึงการแสดงโขนสมโภชเช่นเดียวกัน และในสมัยรัชกาลที่ 6 เคยทรงโปรดเกล้าฯให้โขนสมัครเล่นของพระองค์ไปแสดงในงานเปิดโรงเรียนนายร้อย หรือเมื่องานพระบรมราชาภิเษกของพระองค์ก็ทรงโปรดเกล้าฯให้มีโขนและงานมงคลอื่นๆในรัชกาลพระองค์ เช่น งานสมโภชรับช้างเผือก งานเฉลิมพระ

Mahasarakham University

ชนมพรรษา ทั้งโปรดเกล้าฯ ให้เล่นโขนในงานฉลองวันประสูติเจ้านายที่สูงศักดิ์หลายครั้ง แสดงให้เห็นว่าการแสดงโขนนั้นนำมาแสดงในโอกาสอันเป็นมงคล ซึ่งในยุคปัจจุบันที่ผ่านก็ปรากฏในงานพิธีใหญ่ เช่น ปี พ.ศ.2525 งานฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ปี พ.ศ. 2531งานพระราชพิธีรัชมังคลาภิเษก ปี พ.ศ. 2539 พระราชพิธีกาญจนาภิเษกครองราชย์ครบ 60 ปี และที่สำคัญในยุคปัจจุบันสมเด็จพระบรมราชินีนาถ ทรงจัดการแสดงโขนพระราชทานขึ้นเพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมีด้วยกัน 3 ตอนคือ 1) ชุดศึกพรหมาศ ปี พ.ศ. 2552 2) ตอนนางลอย ปี พ.ศ. 2553 3) ตอนมัยราพณ์สะกดทัพ ปี พ.ศ.2554 และในปี พ.ศ. 2555 ทรงจัดการแสดงโขนพระราชทานตอนจองถนน แสดงโขนเพื่อบันเทิงและบำรุงศิลป์ เป็นการแสดงโขนของหลวงเพื่อเป็นการทำนุบำรุงศิลป์และเพื่อทรงสำราญราชหฤทัยของพระมหากษัตริย์ ก็น่าจะโปรดให้มีเป็นประจำ เช่น เมื่อครั้งรัชกาลที่ 1 ก็ปรากฏว่าโปรดให้สร้างโรงโขนหลวงขึ้นไว้ในพระบรมมหาราชวัง ซึ่งในสมัยรัชกาลที่ 6 ก็ยังมีโขนหลวงสวนมิกสกวันและโรงละครสวนศิวาลัยซึ่งสามารถใช้แสดงได้ทั้งโขนและละคร เพื่อเป็นสถานที่บำรุงศิลป์ทางด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์และเพื่อทอดพระเนตรเป็นที่สำราญพระราชหฤทัยกับใช้เป็นสถานที่จัดให้เล่นต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองผู้มีเกียรติในบางครั้งบางคราวด้วย สำหรับโอกาสที่มีการแสดงโขนนั้นสามารถใช้จัดแสดงได้ในทุกโอกาส จนถือกันว่าการเล่นโขนเป็นสิ่งสำคัญเป็นสิริมงคลโดยแท้ เนื่องจากศิลปะการแสดงโขนโบราณจารย์ได้คิดประดิษฐ์ขึ้นเพื่อให้ศิลปะด้านนี้เป็นศิลปะชั้นสูง และเกือบจะกล่าวได้ว่า ทุกโอกาสที่มีงานมหกรรมใหญ่ๆและถือเป็นงานสำคัญ เป็นต้องมีการจัดศิลปะการแสดงโขนเล่นสมโภชด้วย

3.6 อุปกรณ์การแสดงที่ใช้ในการแสดงโขนตอนนางลอยและตอนไมยราพสะกดทัพ

เตียง เครื่องราชูปโภค หมอนขวาน อาวุธ อุปกรณ์การแสดงเฉพาะตอน เช่น ตอนนางลอย จะมีเชิงตะกอน ตอนไมยราพสะกดทัพจะมีกอบัว กระโจมฆ้อง กลักใส่สรรพยา กระทะหุงสรรพยา

ภาพประกอบ 23 การแสดงโขนพระราชทาน ตอนนางลอย ปี พ.ศ. 2553

Mahasarakham University

ภาพประกอบ 24 การแสดงโขนพระราชทาน ตอน ศึกมัยราพณ์ ปี พ.ศ. 2554

ภาพประกอบ 25 แผ่นป้ายประชาสัมพันธ์การแสดงโขนพระราชทาน ตอน จองถนน ปี พ.ศ. 2555

Mahasarakham University

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล ตอนที่ 1 ความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบศิลปะการแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง มีดังนี้

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล ตอนที่ 1 ความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบศิลปะการแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง จากกลุ่มตัวอย่าง 5 กลุ่ม พบว่า ศิลปะการแสดงโขนเดิมจะเป็นการเล่นโขนหลวงประจำราชสำนักเป็นเครื่องประกอบราชอิสริยยศของพระมหากษัตริย์ ได้รับความนิยมเรื่อยมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยาจนถึงปัจจุบัน เป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น มีระเบียบแบบแผนเป็นศิลปะและมหรสพประจำชาติ ซึ่งบรรพชนไทยได้สร้างสรรค์หล่อหลอมและสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน องค์ประกอบต่าง ๆ นับตั้งแต่ฝึกหัดจนถึงการแสดงล้วนเกี่ยวเนื่องด้วยขนบประเพณีพิธีกรรมอันละเอียดอ่อนลึกซึ้งและศักดิ์สิทธิ์ได้หลอมรวมและก่อตัวขึ้นจากศิลปะการแสดง 3 ประเภท คือ 1) กระบี่ – กระบอง 2) หนังใหญ่ และ 3) ชักนาคดึกดำบรรพ์ ศิลปะการแสดงโขนน่าจะนำเรื่องเครื่องแต่งกายมาใช้ในการแสดง ส่วนคำว่าโขนได้มีการบัญญัติขึ้นในชั้นหลัง มีความหมายอย่างน้อย เป็น 3 ทาง โดยทางที่ 1 จากคำว่าโขล ของเบงคาลี ทางที่ 2 จากคำว่า โกลหรือ โกลัมของทมิฬ และทางที่ 3 จากคำว่า ควาน หรือ โขน ของอิหร่าน

ศิลปะการแสดงโขน ในชั้นแรก คงจะแสดงกันกลางสนามกว้าง ๆ เช่นเดียวกับ การเล่นชักนาค ดึกดำบรรพ์ ในพระราชพิธีอินทราภิเษก และต่อมาก็มีการปลูกโรงให้แสดง จนกระทั่งมีฉากประกอบตามท้องเรื่องโดยมีวัฒนาการมาตามลำดับ นับตั้งแต่ 1) โขนกลางแปลง 2) โขนั่งราวหรือโขนนอนโรงหรือโขนโรงนอก 3) โขนโรงใน 4) โขนหน้าจอ 5) โขนฉาก นอกจากนั้นยังมีโขนอีก 3 ประเภทที่มีรูปแบบการแสดงที่น่าสนใจ คือ 1) โขนชักรอก 2) โขนผู้หญิง 3) โขนหน้าไฟ

ศิลปะการแสดงโขนจากราชสำนักได้เข้าสู่ระบบราชการเมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงสืบทอดนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงโขน พระองค์ทรงเล็งเห็นความสำคัญการศึกษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ จึงโปรดเกล้าฯให้จัดตั้งกรมมหรสพทรงให้ศิลปินเข้ารับราชการ มีหน้าที่เป็นผู้อนุรักษ์และสืบทอดมรดกศิลปวัฒนธรรมไทย นับว่าเป็นสถาบันสอนนาฏศิลป์ในระบบการศึกษาตามพระราชบัญญัติแห่งแรกในประเทศไทย ศิลปินในกรมมหรสพได้รับการยกย่องว่าเป็นครูโขนหรือศิลปินโขนได้ร่วมกันสร้างสรรค์ วิธีการแสดงผลงานมากมายท่านเหล่านี้ คือ ครูสอนวิชานาฏศิลป์โขนและได้สืบทอดรูปแบบของศิลปะการแสดงในราชสำนักการอนุรักษ์โขนหลวงจากนาฏศิลปินรุ่นต่อรุ่น มีการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนมาโดยลำดับปัจจุบันนาฏศิลปินของกรมศิลปากร คือ โขนหลวงมีหน้าที่ ในการแสดงและจัดการแสดงโขนเพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาติ สำหรับในระบบการศึกษามีการจัดหลักสูตรการเรียนโขนในวิทยาลัยนาฏศิลป์ สังกัดกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ เมื่อมีการปรับปรุงโครงสร้างการบริหารกระทรวงทบวง กรมใหม่ในปี 2545 จึงได้ไปสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม อยู่ในการกำกับดูแลของกรมศิลปากร ภายหลังวิทยาลัยนาฏศิลป์ทุกแห่งอยู่ในกำกับดูแลของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ตามพระราชบัญญัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 2550 ปัจจุบันสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม มีหน้าที่ให้การศึกษาและฝึกหัดโขนหลวงในคณะนาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปศึกษาและมีวิทยาลัยนาฏศิลป์ในสังกัดจำนวน 12 แห่งทั่วประเทศ ในภาคกลางที่เป็นพื้นที่วิจัย 5 แห่ง คือ 1) สถบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 2) วิทยาลัยนาฏศิลป 3) วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี 4) วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง 5) วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี จัดการศึกษาเฉพาะทางให้การศึกษาและสืบทอดการฝึกหัดโขนหลวงจากราชสำนักเป็นหน่วยงานภาครัฐที่สนับสนุนส่งเสริมให้เยาวชนของชาติได้รับการถ่ายทอดศิลปวัฒนธรรม

Mahasarakham University

ที่บรรพบุรุษสั่งสมมาจากรุ่นสู่รุ่นและยังคงดำรงรักษาให้คงอยู่ไว้ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงพัฒนาไปสู่อนาคต ดังนั้นสภาพปัจจุบันปัญหาที่พบในการจัดศิลปะการแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางจะเห็นได้จากตารางวิเคราะห์ ดังตาราง 2

ตาราง 2 สภาพปัจจุบันปัญหาของศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

พื้นที่วิจัย	สภาพปัญหาของศิลปะการแสดงโขน
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	การเปลี่ยนแปลงทางสังคมทำให้มีสนใจเข้ามาเรียนมีจำนวนน้อย การจัดหลักสูตรการเรียนโขนยังไม่สอดคล้องกันทั้งตัวพระ ตัวนาง ตัง ยักษ์และตัวลิง ตัวแสดงไม่เพียงพอเนื่องจากนักศึกษามีจำนวนน้อย เครื่องแต่งกายและอุปการณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงไม่เพียงพอ มีงานการแสดงด่วนเข้ามาทำให้ฝึกซ้อมไม่ทันทำให้การแสดงมีข้อผิดพลาดมาก พื้นที่ที่ใช้ในการแสดง อุปกรณ์เครื่องเสียง เทคนิคเวที เจ้าหน้าที่ไม่เพียงพอ ที่พักค้าง การขาดงบประมาณ การให้ความสนใจของผู้ชมมีน้อย
วิทยาลัยนาฏศิลป	การเปลี่ยนแปลงทางสังคมทำให้มีผู้สนใจเข้ามาเรียนน้อย การจัดหลักสูตรการเรียนโขนยังไม่สอดคล้องกันทั้งตัวพระ ตัวนาง ตัง ยักษ์และตัวลิง ตัวแสดงที่เป็นตัวเอกไม่เพียงพอเนื่องจากนักเรียนเข้าไปศึกษาต่อในระดับปริญญาตรีที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ การเดินทางในบางครั้งต้องใช้เวลานานทำให้ผู้แสดงเกิดความเหนื่อยล้ามีผลต่อการจัดการแสดง มีงานซ้อนในวันเดียวกันการจัดการแสดงจึงค่อนข้างมีอุปสรรค พื้นที่ที่ใช้ในการแสดงไม่เพียงพอ (ในกรณีจัดการแสดงโขนหน้าไฟ) ไม่มีอุปกรณ์ในการจัดการแสดง เช่น โรงโขนต้องเช่า(ในกรณีแสดงโขนหน้าจอ) เครื่องแต่งกายผู้แสดงต้องเช่าหรือยืมจากหน่วยงานใกล้เคียงทำให้เสียงบประมาณเพิ่มขึ้น การประชาสัมพันธ์ อุปกรณ์เครื่องเสียง เทคนิคเวที เจ้าหน้าที่ไม่เพียงพอ การขาดงบประมาณ การให้ความสนใจของผู้ชมมีน้อย

Mahasarakham University

ตาราง 2 (ต่อ)

พื้นที่วิจัย	สภาพปัญหาของศิลปะการแสดงโขน
วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี	การเปลี่ยนแปลงทางสังคมทำให้มีผู้สนใจเข้ามาเรียนน้อย การจัดหลักสูตรการเรียนโขนยังไม่สอดคล้องกันทั้งตัวพระ ตัวนาง ตัง ยักษ์และตัวลิง นักเรียนที่ให้ความสนใจในแต่ละปีเข้ามาเรียนน้อย ตัวแสดงไม่เพียงพอต้องขอยืมตัวข้าราชการและนักเรียนจากหน่วยงาน ใกล้เคียง ขาดครูผู้เชี่ยวชาญในการให้คำปรึกษาด้านการจัดแสดงเนื่องจากเป็น สถานศึกษาในส่วนภูมิภาคและอยู่ห่างจากส่วนกลาง ไม่มีโรงละครในพื้นที่จึงทำให้นักเรียนขาดประสบการณ์ในการศึกษา หาความรู้หรือการแสดงบนเวที การเดินทางไปแสดงต่างพื้นที่ในบางครั้งต้องใช้เวลาในการเดินทาง นาน หรือต้องไปพักค้างทำให้เสียเวลา เสียงบประมาณเพิ่ม พื้นที่ที่ใช้ในการแสดงไม่เพียงพอ (ในกรณีจัดการแสดงโขนหน้าไฟ) ไม่มีอุปกรณ์ในการจัดการแสดง เช่น โรงโขนต้องเช่า(ในกรณีแสดงโขน หน้าจอ) เครื่องแต่งกายผู้แสดงต้องเช่าหรือยืมจากหน่วยงานใกล้เคียง ทำให้เสียงบประมาณเพิ่มขึ้น ในแต่ละปีจะมีการจัดแสดงโขนหน้าจอหรือโขนโรงน้อยทำให้นักเรียน ขาดประสบการณ์ในการเรียนรู้นอกห้องเรียน การประชาสัมพันธ์ ระยะเวลาในการแสดง อุปกรณ์เครื่องเสียง เทคนิคเวที เจ้าหน้าที่ไม่เพียงพอ การขาดงบประมาณ การให้ความสนใจของผู้ชมมีน้อย

Mahasarakham University

ตาราง 2 (ต่อ)

พื้นที่วิจัย	สภาพปัญหาของศิลปะการแสดงโขน
วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี	การเปลี่ยนแปลงทางสังคมทำให้มีผู้สนใจเข้ามาเรียนน้อย การจัดหลักสูตรการเรียนโขนยังไม่สอดคล้องกันทั้งตัวพระ ตัวนาง ตัง ยักษ์และตัวลิง นักเรียนที่ให้ความสนใจในแต่ละปีเข้ามาเรียนน้อย ตัวแสดงไม่เพียงพอต้องขอยืมตัวข้าราชการและนักเรียนจากหน่วยงานใกล้เคียง ขาดครูผู้เชี่ยวชาญในการให้คำปรึกษาด้านการจัดแสดงเนื่องจากเป็นสถานศึกษาในส่วนภูมิภาคและอยู่ห่างจากส่วนกลาง การเดินทางในบางครั้งไปแสดงต่างพื้นที่ต้องใช้เวลาในการเดินทางนาน หรือต้องไปพักค้างทำให้เสียเวลา พื้นที่ที่ใช้ในการแสดงไม่เพียงพอ (ในกรณีจัดการแสดงโขนหน้าไฟ) ไม่มีอุปกรณ์ในการจัดการแสดง เช่น โรงโขนต้องเช่า(ในกรณีแสดงโขนหน้าจอ) เครื่องแต่งกายผู้แสดงต้องเช่าหรือยืมจากหน่วยงานใกล้เคียง ในแต่ละปีจะมีการจัดแสดงโขนหน้าจอหรือโขนโรงน้อยทำให้นักเรียนขาดประสบการณ์ในการเรียนรู้นอกห้องเรียน การประชาสัมพันธ์ ระยะเวลาในการแสดง อุปกรณ์เครื่องเสียง เทคนิคเวที เจ้าหน้าที่ไม่เพียงพอ การขาดงบประมาณ การให้ความสนใจของผู้ชมมีน้อย

Mahasarakham University

ตาราง 2 (ต่อ)

พื้นที่วิจัย	สภาพปัญหาของศิลปะการแสดงโขน
วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง	การเปลี่ยนแปลงทางสังคมทำให้มีผู้สนใจเข้ามาเรียนน้อย การจัดหลักสูตรการเรียนโขนยังไม่สอดคล้องกันทั้งตัวพระ ตัวนาง ตัง ยักษ์และตัวลิง การเดินทางในบางครั้งไปแสดงต่างพื้นที่ต้องใช้เวลาในการเดินทาง นาน หรือต้องไปพักค้างทำให้เสียเวลา พื้นที่ที่ใช้ในการแสดงไม่เพียงพอ (ในกรณีจัดการแสดงโขนหน้าไฟ) ไม่มีอุปกรณ์ในการจัดการแสดง เช่น โรงโขนต้องเช่า(ในกรณีแสดงโขน หน้าจอ) เครื่องแต่งกายผู้แสดงต้องเช่าหรือยืมจากหน่วยงานใกล้เคียง ไม่มีโรงละครในพื้นที่ทำให้นักเรียนขาดประสบการณ์ในด้านการศึกษา แหล่งเรียนรู้ ในแต่ละปีจะมีการจัดแสดงโขนหน้าจอหรือโขนโรงน้อยทำให้นักเรียน ขาดประสบการณ์ในการเรียนรู้นอกห้องเรียน การประชาสัมพันธ์ ระยะเวลาในการแสดง อุปกรณ์เครื่องเสียง เทคนิคเวที เจ้าหน้าที่ไม่เพียงพอ การขาดงบประมาณ การให้ความสนใจของผู้ชมมีน้อย

จากตาราง 2 สามารถสรุปสภาพปัจจุบันปัญหาของศิลปะการแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ดังนี้

1. การเปลี่ยนแปลงทางสังคม เป็นปัญหาใหญ่ที่เห็นได้ชัด เนื่องจากการจัดการศึกษาวิชาโขนในเชิงนโยบายยังไม่ชัดเจนโดยเฉพาะการจัดหลักสูตรที่ไม่สอดคล้องกันในการเรียนของผู้เรียนโขน ทั้งตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง ในระดับชั้นเดียวกัน จึงทำให้ผู้เรียนได้รับองค์ความรู้ในด้านการแสดงเป็นชุดเป็นตอนที่แตกต่างกัน

2. การแบ่งแยกระดับการเรียนที่ให้สอดคล้องกับนโยบายของรัฐที่มีการจัดระดับช่วงชั้นและระดับอุดมศึกษา ทำให้นักเรียนที่เรียนในวิทยาลัยนาฏศิลป์ทุกแห่งประสบปัญหาในเรื่องการคัดเลือกตัวผู้แสดงตัวเอกทั้งตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิง เพราะนักเรียนที่เรียนในวิทยาลัยนาฏศิลป์มีเพียงแค่ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 ที่ผ่านกระบวนการเรียนโขนเพียง 6 ปี หลังจากนั้นไปศึกษาต่อในระดับปริญญาตรีในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์หรือสถาบันการศึกษาอื่นๆ ทำให้ภูมิรู้ในศาสตร์ด้านนาฏศิลป์โขนไม่เพียงพอ

3. ด้านตัวผู้แสดงหรือศิลปินของวิทยาลัยนาฏศิลป์ส่วนภูมิภาค อาจต้องมีการขอความอนุเคราะห์บุคลากรมาช่วยในการแสดง เนื่องจากนักเรียนในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5–6 มีจำนวนน้อยหรือสรีระของผู้แสดงเป็นตัวยักษ์ยังโตไม่เต็มที่ตามวัย

Mahasarakham University

4. สถานที่ที่ใช้สำหรับแสดงมีบริเวณไม่เพียงพอต่อการสร้างเวทีขนาดใหญ่ หรือการใช้ลานสำหรับจัดแสดงกลางแปลงอาจจะมีเนื้อที่ไม่เหมาะสมกับการจัดแสดง

5. มีงานด่วนหรือมีงานซ้อนในวันเดียวกันเข้ามาไม่สามารถฝึกซ้อมได้ทันส่งผลให้การแสดงมีข้อผิดพลาดบ้าง

6. เทคนิค แสง สี เสียง ที่อาจเกิดปัญหาเฉพาะหน้าเช่นไฟฟ้าดับ แสงไฟไม่เพียงพอในการแสดงเวลากลางคืน

7. อุปกรณ์การแสดง เช่นเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดงมีไม่เพียงพอต้องขอความอนุเคราะห์ยืมจากหน่วยงานในสังกัดเดียวกันหรือต่างหน่วยงาน

8. การจัดศิลปะการแสดงโขนในแต่ละครั้ง ประสบปัญหาเรื่องงบประมาณเนื่องจากการจัดการแสดงโขนไม่ว่าจะเป็นตอนเล็ก ตอนใหญ่หรือการแสดงโขนหน้าไฟต้องใช้งบประมาณสูง ตลอดจนการขาดบุคลากรที่เหมาะสมและด้านการบริหารจัดการและการประชาสัมพันธ์ในหน่วยงานนั้นๆ ที่จะลงมาทำหน้าที่ประชาสัมพันธ์โดยตรงได้ จึงเป็นเพียงการมอบหมายงานในหน้าที่พิเศษแต่ผู้รับผิดชอบมีภาระงานในหน้าที่ที่รับผิดชอบโดยตรงอยู่แล้วทำให้การบริหารจัดการประชาสัมพันธ์ของหน่วยงานนั้นๆ ไม่เหมาะสมตรงตามความสามารถของผู้ปฏิบัติงาน ส่งผลทำให้ประชาชนไม่ได้รับข้อมูลข่าวสารในการนำเสนอผลงานหรือวิธีการไม่เหมาะสมไม่สอดคล้องกับการเลือกใช้สื่อในการประชาสัมพันธ์ และสิ่งใหม่ ๆ ของวัฒนธรรมต่างชาติสามารถเข้ามาแทนที่ได้ จึงเป็นอีกหนึ่งปัญหาที่ควรจะเร่งดำเนินการแก้ไข เพื่อสร้างความตระหนักให้ประชาชนทั่วไปและที่สำคัญให้เยาวชนได้เกิดแรงบันดาลใจในการร่วมสืบสานศิลปะการแสดงโขน ทั้งทางตรงและทางอ้อม โดยสนับสนุนเยาวชนที่ไม่ได้เรียนโขนให้เป็นพลังขับเคลื่อน มีส่วนร่วมในด้านต่าง ๆ ของการแสดงโขนเพิ่มมากขึ้นทั้งการได้รับสารอย่างถูกต้อง ได้รับชมอย่างมีความเข้าใจเรื่องโขน โดยเฉพาะการเลือกศึกษาต่อในสายการศึกษาเฉพาะทางเป็นการสร้างบุคลากรทีมีความเชี่ยวชาญในศิลปะการแสดงโขนไว้เพื่อสืบสานงานโขนอันศิลปวัฒนธรรมของชาติและมรดกของแผ่นดินให้คงอยู่อย่างมีคุณภาพและมั่นคงตลอดไป

9. การเชื่อมโยงข้อมูล ข่าวสารและการติดต่อสื่อสารแบบรวดเร็วในยุคโลกาภิวัตน์ รวมไปถึงสภาพเศรษฐกิจที่ผันผวน ศิลปะการแสดงโขนจึงประสบกับสภาพปัญหาที่เป็นอยู่ขณะนี้

สำหรับองค์ประกอบ ได้แก่ เรื่องที่ใช้สำหรับการแสดงโขน ตัวละครในการแสดงโขน เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงโขน วงดนตรีที่ใช้ในการแสดงโขน โอกาสที่มีการแสดงโขน และอุปกรณ์การแสดงพบว่าวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางได้นำเสนอตามจารีตและขนบประเพณีของการแสดงโขนจากราชสำนัก อาจมีการปรับประยุกต์บ้างแต่เป็นส่วนน้อยทั้งด้านตัวศิลปิน ดังตาราง รูปแบบของชุดหรือตอนสำหรับจัดการแสดงตลอดจนองค์ประกอบในการแสดง เพื่อให้เป็นที่นิยมของผู้ชมสอดคล้องตามความต้องการของท้องถิ่นและเป็นไปตามสภาพของสังคมที่เปลี่ยนไป มีมาตรฐานตามหลักการจัดการแสดงโขนหลวง ที่บรรพบุรุษได้สั่งสมและถ่ายทอดมาจวบปัจจุบัน ดังนั้นการธำรงรักษาศิลปะการแสดงโขนซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ให้คงอยู่คู่แผ่นดินไทยอย่างสง่างาม ก้าวสู่สังคมโลกให้ประชาคมโลกได้สัมผัสและรับรู้อย่างอย่างดื่มด่ำและเพื่อให้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของไทยได้คงอยู่อย่างถาวร

Mahasarakham University

ตอนที่ 2 รูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

ผลจากการศึกษารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง จากการศึกษาเอกสาร การสัมภาษณ์ การาสนทนากลุ่มทำให้ทราบว่า ศิลปะการแสดงโขนได้ถูกส่งต่อแล้วถ่ายทอดให้แก่ชนชั้นสูงในราชสำนักในยุคแรกๆ จนก้าวสู่สามัญชนและมาถึงจัดการศึกษาเฉพาะทางในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และวิทยาลัยนาฏศิลป์ โดยให้การศึกษาและสืบทอดการฝึกหัดโขนหลวงจากราชสำนัก เป็นหน่วยงานภาครัฐที่สนับสนุนส่งเสริม ให้เยาวชนของชาติได้รับการถ่ายทอดศิลปวัฒนธรรมที่บรรพบุรุษสั่งสมมาจากรุ่นสู่รุ่นและยังคงดำรงรักษาให้คงอยู่ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงพัฒนาไปสู่อนาคต ศิลปะการแสดงการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ดำเนินการจัดการแสดงตามภาระหน้าที่เพื่อบริการสังคมของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมโดยมีสถานศึกษาในสังกัดเขตภาคกลาง คือ คณะนาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรีและวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สืบทอดให้การศึกษาและฝึกหัดโขนหลวง บางโอกาสได้รับมอบหมายให้แสดงและจัดการแสดงร่วมกันระหว่างหน่วยงานในกระทรวงเดียวกันคือสำนักการสังคีต กรมศิลปากรและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ไม่ว่าในระดับท้องถิ่นระดับชาติหรือแม้แต่การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไปยังต่างประเทศ ทำหน้าที่จัดการแสดงร่วมกันด้วยการอนุรักษ์สืบสานศิลปะการแสดงโขน โดยได้รับการปรึกษาจากศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ ครูผู้สอนเพื่อจัดการแสดงอย่างต่อเนื่อง ในส่วนกลางและท้องถิ่นที่ตั้งของสถาบันหรือการจัดการแสดงร่วมกันในโรงละครแห่งชาติกรุงเทพ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตกจังหวัดสุพรรณบุรีเพื่อสืบสาน ส่งเสริม เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ดังกลุ่มตัวอย่าง 5 กลุ่มที่ค้นพบ ดังนี้คือ

ศิลปะการแสดงโขน พบว่า สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางมีการจัดศิลปะการแสดงโขนประเภทต่างๆ คือ 1) โขนกลางแปลง 2) โขนหน้าจอ 3) โขนฉากและ 4) โขนหน้าไฟ เพื่อบริการสังคมโดยมีผู้แสดงคือครู – อาจารย์ นักเรียน นักศึกษาเป็นศิลปินผู้แสดงและผู้บรรเลง ส่วนบทหรือตอนที่แสดงส่วนใหญ่จะเป็นบทที่จัดเป็นชุดเป็นตอน สำหรับจัดแสดงโขนหน้าจอที่ใช้เวลาการแสดงไม่ต่ำกว่า 4 ชั่วโมงเป็นโขนชุดใหญ่มีตอนต่าง ๆ รวมกันอยู่ในการแสดงอย่างน้อย 3 ตอน หรือที่เรียกว่า โขนกลางคืนจัดแสดงบนโรงโขนโดยมีจำนวนผู้แสดงมาก พื้นทีวิจัยจะมีสภาพแตกต่างกันออกไปในประเด็นศึกษาด้านรูปแบบศิลปินหรือผู้แสดง รูปแบบตอนหรือชุดที่ใช้สำหรับแสดงตอนนางลอยและตอนไมยราพสะกดทัพ และรูปแบบองค์ประกอบในการแสดงได้แก่เครื่องแต่งกาย ดนตรีและอุปกรณ์การแสดง ดังนี้คือ

1. รูปแบบด้านศิลปินหรือผู้แสดง

1.1 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ศิลปินหรือผู้แสดงเป็นนักศึกษาที่ในระดับปริญญาตรีของคณะนาฏดุริงยาคศิลป์ คณะศิลปศึกษา ซึ่งได้ผ่านการศึกษาในระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้นและตอนปลายจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ทั้งส่วนกลางและส่วนภูมิภาค และการถ่ายทอดองค์ความรู้วิชานาฏศิลป์โขนจากครูผู้ถ่ายทอดจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ทุกแห่ง ตามหลักสูตรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จนมีความรู้ ความสามารถด้านการแสดงโขน ดังนั้นการคัดเลือกศิลปินหรือผู้แสดงจึงสามารถคัดเลือกได้อย่างหลากหลาย เนื่องจากมีนักศึกษาทั้งคณะศิลปศึกษาและคณะศิลปนาฏดุริยางค์ เพียงพอที่จะจัดแสดงเป็นตัวเอกและตัวรองทั้ง พระ นาง ยักษ์ และลิง โดยพบปัญหาในการคัดเลือกศิลปินหรือผู้แสดงน้อยมาก

Mahasarakham University

แต่ในบางโอกาสต้องใช้อาจารย์ผู้สอนเป็นผู้แสดงด้วย (ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ. 2555 : สัมภาษณ์)

1.2 วิทยาลัยนาฏศิลป

ศิลปินหรือผู้แสดงเป็นนักเรียนที่ศึกษาในระดับมัธยมศึกษาปีที่ 1 – 6 และนักศึกษาระดับปริญญาตรี ห้องเรียนเครือข่ายคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์วิทยาลัยนาฏศิลป โดยได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้วิชานาฏศิลป์โขนจากครูผู้ถ่ายทอดจากวิทยาลัยนาฏศิลป ตามหลักสูตรของระดับขั้นพื้นฐานและหลักสูตรระดับปริญญาตรีของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์จนมีความรู้ความสามารถด้านการแสดงโขน การคัดเลือกศิลปินหรือผู้แสดงจึงสามารถคัดเลือกได้อย่างหลากหลายเนื่องจากมีนักเรียนเพียงพอที่จะจัดแสดงเป็นตัวเอกและตัวรอง ทั้ง พระ นาง ยักษ์ และลิง โดยพบปัญหาในการคัดเลือกศิลปินหรือผู้แสดงน้อยมาก (ภูษิต รุ่งแก้ว. 2555 : สัมภาษณ์)

1.3 วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

ศิลปินหรือผู้แสดงเป็นนักเรียนที่ศึกษาในระดับมัธยมศึกษาปีที่ 1 – 6 และนักศึกษาระดับปริญญาตรี ห้องเรียนเครือข่ายคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี โดยได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้วิชานาฏศิลป์โขนจากครูผู้ถ่ายทอดจากวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีตามหลักสูตรของระดับขั้นพื้นฐานและหลักสูตรระดับปริญญาตรีของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จนมีความรู้ความสามารถด้านการแสดงโขน การคัดเลือกศิลปินหรือผู้แสดงมีปัญหาพอสมควรเนื่องจากมีนักเรียนนักศึกษาที่เรียนสาขาโขนนั้นมีจำนวนน้อย ทำให้ในบางครั้งต้องมีการขอความอนุเคราะห์ผู้แสดงจากวิทยาลัยอื่นเข้ามาร่วมสบทบเมื่อจัดการแสดงโขนตอนใหญ่ และในบางครั้งต้องใช้ครูผู้สอนร่วมแสดงด้วย (สายัณต์ เฉลยฤกษ์. 2555 : สัมภาษณ์)

1.4 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี

ศิลปินหรือผู้แสดงเป็นนักเรียนที่ศึกษาในระดับมัธยมศึกษาปีที่ 1 – 6 และนักศึกษาระดับปริญญาตรี ห้องเรียนเครือข่ายคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี โดยได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้วิชานาฏศิลป์โขนจากครูผู้ถ่ายทอดจากวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรีตามหลักสูตรของระดับขั้นพื้นฐานและหลักสูตรระดับปริญญาตรีของสถาบันบัณฑิตพัฒนจนมีความรู้ ความสามารถด้านการแสดงโขนการคัดเลือกศิลปินหรือผู้แสดงจึงสามารถคัดเลือกได้ครบทุกตัวแสดง เนื่องจากมีนักเรียน นักศึกษา เพียงพอที่จะจัดแสดงเป็นตัวเอกและตัวรอง ทั้งพระ นาง ยักษ์และลิง โดยพบปัญหาในการคัดเลือกศิลปินหรือผู้แสดงน้อยมาก (สมชาย สวัสดี 2555 : สัมภาษณ์)

1.5 วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

ศิลปินหรือผู้แสดงเป็นนักเรียนที่ศึกษาในระดับมัธยมศึกษาปีที่ 1 – 6 และนักศึกษาระดับปริญญาตรี ห้องเรียนเครือข่ายคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทองโดยได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้วิชานาฏศิลป์โขนจากครูผู้ถ่ายทอดจากวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทองตามหลักสูตรของระดับขั้นพื้นฐานและหลักสูตรระดับปริญญาตรีของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จนมีความรู้ ความสามารถด้านการแสดงโขน การคัดเลือกศิลปินหรือผู้แสดงจึงสามารถคัดเลือกได้ครบทุกตัวแสดง เนื่องจากมีนักเรียน นักศึกษา เพียงพอที่จะจัดแสดงเป็นตัวเอกและตัวรองทั้ง พระ นาง ยักษ์ และลิง โดยพบปัญหาในการคัดเลือกศิลปินหรือผู้แสดงน้อยมาก (ไชยอนันต์ สันติพงษ์. 2555 : สัมภาษณ์)

Mahasarakham University

จะเห็นได้ว่ารูปแบบด้านศิลปินหรือผู้แสดงของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางซึ่งเป็นพื้นที่วิจัยที่สามรถแสดงโขนได้นั้นเป็นนักเรียน นักศึกษาที่ผ่านการเรียนตามหลักสูตรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยต้องมีความรู้ความสามารถตรงตามสาขาวิชาที่เลือกเรียน กล่าวคือ ผู้แสดงเป็นตัวพระต้องเรียนสาขาวิชานาฏศิลป์โขนพระ ผู้ที่จะแสดงตัวนางต้องเลือกเรียนสาขาวิชานาฏศิลป์ละครนาง ผู้แสดงเป็นตัวยักษ์ต้องเลือกเรียนสาขาวิชานาฏศิลป์โขนยักษ์ ผู้ที่แสดงเป็นตัวลิงต้องเรียนสาขาวิชานาฏศิลป์โขนลิง ผ่านการเข้าพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ไทย สำหรับผู้ที่จะแสดงเป็นตัวเอกได้นั้นจะต้องผ่านการเข้าพิธีครอบตามขนบประเพณีไหว้ครูโขน – ละคร ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และวิทยาลัยนาฏศิลป์ ในขณะเดียวกันวิทยาลัยนาฏศิลป์ทั้ง 4 แห่งจะมีนักเรียนในระดับมัธยมศึกษามากกว่านักศึกษาในระดับปริญญาตรีและแต่ละสถานศึกษา มีจำนวนผู้เรียนพระ นาง ยักษ์ ลิง ในแต่ละระดับชั้นไม่เท่ากัน ตลอดจนทักษะและความสามารถในด้านนาฏศิลป์ของผู้เรียนไม่เท่ากันด้วย ถึงแม้จะได้รับการเรียนรู้ตามหลักสูตรของสถาบันแล้วก็ตามนับเป็นปัจจัยที่ทำให้เกิดสภาพปัญหาในการจัดตัวแสดงให้ได้เหมาะสมทั้งตัวเอกและตัวรอง

2. รูปแบบตอนหรือชุดที่ใช้สำหรับแสดง คือตอนนางลอย และตอนไมยราพสะกดทัพ

ศิลปะการแสดงโขน ประกอบด้วยตอนต่างๆ มากมาย สำหรับการวิจัยนี้ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาเฉพาะตอนนางและตอนไมราพสะกดทัพเป็นขอบข่ายในการวิจัย เนื่องจากทั้งสองตอนนี้สะท้อนให้เห็นถึงความงดงามของศิลปวัฒนธรรม และมีผู้แสดงหรือศิลปินครบตัวแสดงทั้งพระ นาง ยักษ์ ลิง

โขนตอนนางลอยนี้มีทั้งบทบาทของพระคือพระราม พระลักษมณ์ บทบาทของนางคือนางสีดา นางเบญกาย บทบาทของยักษ์คือ ทศกัณฐ์ พิเภก บทบาทของลิงอันได้แก่พญาวานรและสิบแปดมงกุฎ อันมีลีลาเป็นสง่าต่างก็มีบทบาทท่าทางแตกต่างกันไปตามลักษณะนิสัยตัวละครและกระบวนท่ารำในเพลงเต่าเห่นั้นจะมีบทบาทของพระ ยักษ์ ลิง ที่แตกต่างกันแต่ก็ใช้จังหวะดนตรีและเพลงขับร้องเป็นอันเดียวกัน ซึ่งแสดงให้เห็นแปลกแตกต่าง แต่ประสานกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันอย่างที่เรียกว่า Unity of Diversities โดยมีเนื้อเรื่องสำหรับการแสดงดังนี้ เมื่อทศกัณฐ์ทราบว่าพระรามยกกองทัพมาตั้งมั่นอยู่ยังเขาคันธกาลาแล้ว และเห็นว่าพิเภกได้อยู่ในกองทัพพระรามด้วยทำให้ทศกัณฐ์วิตกว่าพิเภกจะบอกความลับของฝ่ายตนหรือชี้ช่องทางการรบให้ฝ่ายพระรามได้เปรียบ จึงคิดอุบายจะตัดศึกและให้พระรามยกทัพกลับไป โดยสั่งให้นางเบญกายบุตรีของพิเภกแปลงกายเป็นนางสีดาตายลอยน้ำไป นางเบญกายกลัวพระราชอาญาจึงจำยอมรับปากแต่ขอไปดูตัวนางสีดาในอุทยานก่อน เมื่อนางเบญกายเข้าไปในสวนจึงแสร้งทำทีมารยาร้องไห้สะอึกสะอื้นเข้าไปหานางสีดาเล่าให้ฟังว่านางเป็นลูกสาวของพิเภกบัดนี้บิดาของนางถูกทศกัณฐ์เนรเทศไปแต่โชคดีที่พระรามมีเมตตาให้อาศัยอยู่ด้วย นางสำนึกคุณจึงแอบมาหาเพื่อฝากตัวกับนางสีดา ในขณะที่พูดไปนางเบญกายลอบสังเกตดูรูปโฉมของนางสีดาไปจนจำได้ติดตาจึงลากลับครั้นออกมาพ้นสายตาของนางสีดาเบญกายแปลงกายทันทีแล้วกลับไปหาทศกัณฐ์ที่ปราสาทอีกครั้ง เพื่อให้ดูว่าเหมือนนางสีดาหรือไม่ทศกัณฐ์เห็นนางเบญกายแปลงจึงเคลิบเคลิ้มหลงใหลคิดว่านางสีดาตัวจริงขึ้นมาหาเข้าไปเกี้ยวพาราสี จนนางเบญกายอับอายหมู่นางกำนัลที่หมอบเฝ้าในที่นั้นจึงร่ายเวทย์มนต์กลับเป็นร่างเดิม ทศกัณฐ์รู้ว่าไม่ใช่นางสีดาตกใจและเกิดความอับอายขายหน้าเหล่าสนมกำนัลรวมทั้งนางเบญกายด้วย พลางชื่นชมที่นางสามารถแปลงร่างได้เหมือนนางสีดาราวกับคนๆ เดียวกัน ทศกัณฐ์เร่งให้นางเบญกายเร่งปฏิบัติตามแผนที่วางไว้โดยเร็ว นางเบญกายจึงลาออกมาจากปราสาท ครั้นมาถึงยังเขาเหมติรันจึงเหาะลงยังชายฝั่งแม่น้ำแปลงร่างอีกครั้งหนึ่งเป็นนางสีดาทำตายลอยทวนน้ำไปยังท่าหน้าพลับพลาของพระราม รอเวลาที่พระรามจะเสด็จลงสรงน้ำ

Mahasarakham University

เวลาเช้าตรู่ พระราม พระลักษมณ์และพลวานรยกขบวนมายังชายฝั่งเพื่อสรงน้ำ พอพระรามแลเห็นนางสีดาแปลงนอนอยู่ชายหาด คิดว่านางสิ้นชีพแล้วจึงโศกเศร้าเสียใจร้องไห้คร่ำครวญถึงนางจนสิ้นสติ เหล่าบรรดาเสนาทั้งน้อยใหญ่ก็พากันเสียใจ ครั้นพระรามฟื้นขึ้นมาพอแลเห็นหนุมานจึงกริ้วและกล่าวโทษว่าหนุมานเป็นต้นเหตุ เนื่องจากไปเผากรุงลงกาวอดวายทำให้ทศกัณฐ์โกรธเคืองและฆ่านางสีดาตายนำมาโยนทิ้งน้ำ หนุมานพิจารณาดูแล้วคิดว่าน่าจะเป็นอุบายของยักษ์มาล่อลวงให้หลงกลเพื่อยับยั้งไม่ให้พระรามยกพลไปกรุงลงกา จึงทูลขอพิสูจน์ให้เห็นจริงโดยนำพระศพนางสีดาไปเผาถ้าหากเป็นยักษ์แปลงมาคงทนความร้อนของเปลวไฟไม่ได้ แต่ถ้าเป็นนางสีดาจริง ๆ ตนยอมให้ประหารชีวิต พระรามจึงอนุญาตสั่งให้พลวานรไปตัดไม้ก่อกองไฟแล้วนำร่างของนางสีดาขึ้นเผาปรากฏว่านางเบญกายทนความร้อนไม่ได้กลายกลับร่างเป็นยักษ์ตามเดิมเหาะหนีตามควันไฟขึ้นไปบนท้องฟ้าทันที หนุมานเห็นดังนั้นจึงโกรธและรีบเหาะติดตามไปและจับตัวนางเบญกายมาถวายพระราม

สำหรับโขนตอนไมยราพสะกดทัพนี้ มีการดำเนินเรื่องแสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมอย่างหลากหลาย เช่นการใช้สรรพยาปรุงยาตามตำหรับโบราณที่ใช้สมุนไพรกับตัวยาอื่น ๆ ในบทบาทของไมยราพทำพิธีปรุงสรรพยาก่อนจะนำไปสะกดทัพและลักพาตัวพระรามไปขังไว้ในเมืองบาดาล การแสดงให้เห็นความกตัญญูในบทบาทของมัจฉานุที่มีต่อไมยราพและหนุมาน แสดงให้เห็นความจงรักภักดีของทหารที่มีต่อเจ้านายในบทบาทของหนุมานที่ติดตามไปช่วยพระรามให้รอดพ้นจากความตาย โดยมีเนื้อเรื่องสำหรับการแสดงดังนี้ ทศกัณฐ์เจ้ากรุงลงกาได้คิดไตร่ตรองเรื่องการสงครามกับพระรามที่เข้ามาประชิดติดกรุงลงกา จึงได้ใช้ให้หลานคือนนยวิก วายุเวก ไปเชิญไมยราพมาช่วยทำสงครามกับพระราม พระลักษมณ์และเหล่าวานรน้อยใหญ่ เมื่อไมยราพทราบข่าวศึกจึงรับจะช่วยทศกัณฐ์ นางจันทรประภาพระมารดาได้ทัดทานไว้แต่ไมราพไม่เชื่อฟัง ได้เข้าเฝ้าทศกัณฐ์อาสาออกรบ โดยทำพิธีปรุงสรรพยาแล้วจะเข้าไปสะกดทัพจับพระรามมาสังหารยังกรุงบาดาล ส่วนพระรามนั้นเกิดนิมิตฝันว่าเกิดราหูบดบังดวงอาทิตย์แล้วพระองค์ยื่นมือไปหักฉัตรในชั้นพรหมโลกในขณะที่พระบาทเหยียบไปยังใต้บาดาลจึงให้พิเภกทำนายฝันให้ฟัง พิเภกทูลว่าพระรามจะมีเคราะห์ไมยราพจะขึ้นมาสะกดทัพจับตัวพระรามไปยังเมืองบาดาลแต่จะมีทหารเอกติดตามไปช่วยได้ และพระรามจะมีชัยชนะแก่ทศกัณฐ์ทำให้พระเดชปกแผ่ไปตั้งแต่บาดาลจนถึงชั้นฟ้า พระเคราะห์ในครั้งนี้จะเกิดขึ้นตั้งแต่ปฐมยามไปจวบจนใกล้รุ่งเมื่อดาวประกายพรึกขึ้นถึงจะหมดพระเคราะห์ พระรามจึงให้เหล่าวานรช่วยกันระมัดระวังตั้งเวรยามตรวจตรา หนุมานจึงอาสานิมิตกายให้ใหญ่โตและอมพลับพลาไว้อีกทางหนึ่ง เมื่อไมยราพมาถึงพลับพลาเห็นเหล่าวานรไม่หลับนอนจึงแปลกใจว่าทำไมพวกลิงรู้ความลับของตนได้จำแลงกายเป็นวานรปลอมเข้าไปในกองทัพพลับพลาเพื่อฟังข่าวพอรู้ว่าเหล่าวานรจะอยู่ยามจนถึงยามสามรอดาวประกายพรึกขึ้นเพื่อให้หมดพระเคราะห์ จึงเหาะกลับไปเขาโสลาสแล้ววางอุบายใช้กล้องวิเศษกวัดแกว่งเป็นดาวประกายพรึกเหล่าวานรเห็นดังนั้นก็พากันออกเวรยามพากันพักผ่อน ไมยราพสบโอกาสจึงกำบังกายลอบเข้าไปใช้สรรพยาสะกดทัพจับพระรามแบกกลับไปขังไว้ยังบาดาล

เมื่อหนุมานฟื้นขึ้นมาจึงอาสาพระลักษมณ์ติดตามไปเมืองบาดาลทันที เมื่อเข้าเมืองบาดาลได้ฝ่าด่านหลายด่าน ได้แก่ด่านเหล่าอสูร ด่านช้างตกมัน ด่านภูเขากระทบกันเป็นเพลิงกรด ด่านยุงตัวเท่าแม่ไก่ หนุมานหักด่านผ่านเข้ามาถึงสระหนึ่งและได้พบกับมัจฉานุจนเข้าต่อสู้กันด้วยกำลังฤทธิ์แต่หนุมานมาสามารถทำอันตรายมัจฉานุได้ให้เกิดความสงสัยได้ไต่ถามจนรู้ความว่าเป็นพ่อลูกกัน หนุมานได้ถามทางไปเมืองบาดาลมัจฉานุไม่สามารถบอกแต่โดยตรงได้ เพียงแต่บอกว่าหนทางใดที่ลงมาก็ให้มุ่งหน้าไปทางนั้น หนุมานคิดได้ด้วยปัญญาเพราะตอนมาหนุมานแทรกพื้นมาโดยมาทางก้านบัว

Mahasarakham University

จึงลามัจฉานุเร่งเข้าไปเมืองบาดาล เมื่อฝ่าด่านเข้ามาใกล้ชานเมืองบาดาลได้พบกับนางพิรากวนจน ทราบข่าวว่าไมยราพให้นางมาตักน้ำเพื่อจะนำไปต้มพระรามพร้อมกับไวยวิกลูกชายของนางพิรากวน หนุมานอาสาช่วยนางโดยแปลงเป็นไยบัวเกาะติดร่างนางพิรากวนไปจนสามารถผ่านเข้าประตูเมืองได้ และได้ไปเชิญพระรามมาฝากไว้กับเทวดา ส่วนตนเองกลับเข้าไปในเมืองลอบเข้าไปในปราสาทไมยราพ แล้วเข้ารบกัน ไมยราพเข้าต่อกรกับหนุมานแล้ววางอุบายให้ไปรบกันที่ท้ายดงตาล หนุมานไม่เกรงฤทธิ์ ติดตามไปทันที ไมยราพวางอุบายให้ใช้ต้นตาลมาตะบิดต่างกระบองแล้วตีคนละสามครั้ง ไมยราพขอเป็นผู้ตีก่อนหนุมานขอสัญญาว่าถ้าตีตนเองจบสามครั้ง ก็ขอตนตีบ้าง ไมยราพรับคำ หนุมานได้เสกคาถาฝุ่นผงให้อยู่ยงคงกระพันแล้วนอนลงให้ไมยราพตี ครบสามครั้งหนุมานไม่เป็นอะไร หนุมานจึงขอกระบองจากไมยราพมาให้ตนเองตีบ้าง ไมยราพทำตามสัญญานอนลงให้หนุมานตีบ้าง หนุมานแผลงฤทธิ์ตีถ้วน 3 ครั้งไมยราพเสียชีวิตและเชิญพระรามกลับพลับพลา

2.1 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์จะจัดแสดงโดยฝ่ายศิลปวัฒนธรรมจะมอบหมายให้คณะศิลปนาฏดุริยางค์ หรือคณะศิลปศึกษาไปดำเนินการจัดแสดง บางโอกาสอาจมีการจัดแสดงร่วมกันทั้งสองคณะและการเลือกใช้บทสำหรับแสดงนั้นขึ้นอยู่กับระยะเวลาที่จะไปจัดแสดง ดังนั้นการแสดงโขนตอนนางลอยนี้ส่วนใหญ่จะจัดแสดงตอนเล็กมากกว่าเนื่องจากมีเวลาจำกัดและจัดแสดงโขนหน้าไฟบ่อยที่สุด ส่วนตอนไมยราพสะกดทัพสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ยังไม่เคยจัดแสดงเป็นตอนใหญ่ ๆ แต่อาจจะตัดทอนเฉพาะบทมาจัดแสดงในบางโอกาสโดยใช้ระยะเวลาไม่เกิน 20 นาที เช่น ตอนหนุมานรับมัจฉานุ หนุมานรบไมราพ เป็นต้น (ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ. 2555 : สัมภาษณ์)

2.2 วิทยาลัยนาฏศิลป

วิทยาลัยนาฏศิลปมีผู้เชี่ยวชาญในการจัดทำบทการแสดง สำหรับวิทยาลัยนาฏศิลปนั้นมีครูผู้เชี่ยวชาญในการจัดทำบทการแสดงจำนวนมาก การเลือกใช้บทที่นำมาจัดแสดงขึ้นอยู่กับระยะเวลาและสถานที่ แต่การดำเนินเรื่องยังคงรูปแบบเดิมตามจารีตโดยจัดทำบทการแสดง 2 ลักษณะ คือตอนที่ใช้ระยะเวลาประมาณ 1 ชั่วโมง และตอนที่ใช้เวลาแสดงมากกว่า 1 ชั่วโมง อาจใช้เวลาประมาณ 2 ชั่วโมง ส่วนตอนไมยราพสะกดทัพจัดบทแสดงเป็นตอนใหญ่โดยใช้เวลาประมาณ 3 ชั่วโมง ใช้สำหรับการแสดงโขนกลางแปลงหรือโขนหน้าจอ โดยใช้วงปี่พาทย์ ความเหมาะสมของสถานที่ในบางโอกาสอาจจะตัดทอนเฉพาะชุดสั้นๆ มาจัดแสดงในโขนหน้าไฟ โดยใช้ระยะเวลาไม่เกิน 20 – 30 นาที เช่น ตอนหนุมานรับมัจฉานุ หนุมานรบไมราพ เป็นต้น (ธีรภัทร ทองนิ่ม. 2555 : สัมภาษณ์)

2.3 วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ใช้แนวทางของกรมศิลปากรหรือนำบทเก่าที่มีอยู่นำมาจัดเรียบเรียงใหม่โดยครูผู้มีความสามารถในการจัดทำบทเป็นผู้เรียบเรียงหรือจัดทำขึ้น ให้เหมาะสมกับเวลา ลักษณะของบทที่นำมาใช้ส่วนใหญ่จะเป็น ตอนเล็กที่ใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง ดำเนินเรื่องตั้งแต่การรำฉุยฉายนางเบญกายแปลงจนจบตอนหนุมานจับนางเบญกาย ในบางโอกาสนำไปเข้าไปรวมอยู่กับตอนอื่น ๆ เพื่อใช้สำหรับการแสดงเป็นการแสดงโขนกลางแปลงหรือโขนหน้าจอ ส่วนการแสดงโขนตอนไมยราพสะกดทัพ จะจัดแสดงเป็นตอนใหญ่โดยใช้เวลาประมาณ 4 ชั่วโมง สำหรับการแสดงโขนกลางแปลง หรือโขนหน้าจอ โดยใช้วงปี่พาทย์ตามความเหมาะสมของสถานที่ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2526 วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี เคยจัดแสดงเป็น ชุดใหญ่หรือตอนใหญ่ใช้เวลาประมาณ 3 ชั่วโมงเศษ ประมาณ 3 – 4 ครั้งในบางโอกาสอาจจะตัดทอนเฉพาะชุดสั้นๆ มาจัดแสดงในโขนหน้าไฟ โดยใช้ระยะเวลาไม่เกิน

Mahasarakham University

20 – 30 นาที เช่น ตอนหนุมานรับมัจฉานุ หนุมานรบไมราพ เป็นต้น (วัลลภ ทองสุวรรณ์. 2555 : สัมภาษณ์)

2.4 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี

วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ใช้แนวทางของกรมศิลปากรหรือนำบทเก่าที่มีอยู่นำมาจัดเรียบเรียงใหม่โดยครูผู้มีความสามารถในการจัดทำบทเป็นผู้เรียบเรียงหรือจัดทำขึ้นให้เหมาะสมกับเวลา ลักษณะของบทที่นำมาใช้ส่วนใหญ่จะเป็น ตอนเล็กที่ใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง ดำเนินเรื่องตั้งแต่การรำฉุยฉายนางเบญกายแปลงจนจบตอนหนุมานจับนางเบญกาย ในบางโอกาสนำไปเข้าไปรวมอยู่กับตอนอื่น ๆ เพื่อใช้สำหรับการแสดงเป็นการแสดงโขนกลางแปลงหรือโขนหน้าจอ สำหรับการแสดงโขนชุดไมยราพสะกดทัพไม่ได้จัดแสดงมากนักเนื่องจากในการจัดแสดงจะจัดตอนอื่น ๆ เป็นส่วนใหญ่ (สมชาย สวัสดี. 2555 : สัมภาษณ์)

2.5 วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทองใช้แนวทางของกรมศิลปากร และมีครูผู้ความสามารถในการจัดทำบทเป็นผู้เรียบเรียงหรือจัดทำขึ้น ให้เหมาะสมกับเวลาลักษณะของบทที่นำมาใช้ดำเนินเรื่องตั้งแต่การรำฉุยฉายนางเบญกายแปลงจนจบตอนหนุมานจับนางเบญกาย ในบางโอกาสนำไปเข้าไปรวมอยู่กับตอนอื่นๆ เพื่อใช้สำหรับการแสดงเป็นการแสดงโขนกลางแปลงหรือโขนหน้าจอ และนิยมนำไปใช้ในการแสดงโขนหน้าไฟ หากต้องการให้การแสดงยาวขึ้นจะมีการบรรจุคำเจรจาที่เรียกว่าบทกระทู้ระหว่างพระรามกับหนุมานเข้าไปและดำเนินเรื่องไปจนจบตอนหนุมานติดตามจับนางเบญกาย มีโอกาสในการจัดแสดงเผยแพร่เนื่องจากในการจัดแสดงจะจัดตอนอื่นๆเป็นส่วนใหญ่ ในช่วงเปิดทำการสอนในยุคแรกเคยมีการจัดแสดงเพียง 1 – 2 ครั้ง เท่านั้น และในช่วงตั้งแต่ปี 2535 เป็นต้นมายังไม่เคยโดยใช้บทตามแนวทางของกรมศิลปากร (ไชยอนันต์ สันติพงษ์. 2555 : สัมภาษณ์)

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่ารูปแบบด้านบทหรือตอนที่ใช้ในการแสดงโขนตอนนางลอยและตอนไมยราพสะกดทัพนี้ สามารถจัดแสดงโขนได้หลายประเภททั้งโขนกลางแปลง โขนหน้าจอ โขนฉาก โขนหน้าไฟ หรือโขนชักรอก สำหรับโขนผู้หญิงนั้นนิยมนำตอนนางลอยมาจัดแสดง ซึ่งแต่ละพื้นที่วิจัยจะมีครูผู้เชี่ยวชาญมีความสามารถในการทำบทหรือเรียบเรียงการแสดงโขนตอนนางลอยและไมยราพสะกดทัพ โดยยังคงอาศัยแนวทางของกรมศิลปากร

3 องค์ประกอบในการแสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรีและอุปกรณ์การแสดง

3.1 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ใช้เครื่องแต่งกายยืนเครื่องโดยมีการแยกเครื่องแต่งกายให้เห็นชัดเจนตามลักษณะตัวละครพระ นาง ยักษ์ ลิง ที่จัดแสดง โดยใช้เครื่องแต่งกายยืนเครื่องปักดิ้นหนุนลายมีเครื่องประดับครบ แต่บางโอกาสจำเป็นต้องใช้เครื่องของตัวเอก ตัวรองมาผสมกันเนื่องจากเครื่องมีจำนวนไม่เพียงพอ ทำให้ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องนั้นไม่ถูกต้องตามรูปแบบของการแต่งกายยืนเครื่อง พระ นาง ยักษ์ และลิง ที่ต้องแยกเป็นตัวเอกและตัวรอง ในบางโอกาสอาจต้องใช้วิธีการยืมจากหน่วยงานในสังกัดหรือเช่ายืมจากเอกชน เพราะงบประมาณที่สถาบันได้รับในการจัดทำหรือสร้างเครื่องแต่งกายนั้นยังมีไม่มากพอ ดนตรีใช้วงปี่พาทย์อุปกรณ์ การแสดงหลักใหญ่ที่ใช้ได้แก่ เตียงทองใหญ่ เตียงทองเล็ก หมอนขวาน (ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ. 2555 : สัมภาษณ์)

Mahasarakham University

3.2 วิทยาลัยนาฏศิลป

วิทยาลัยนาฏศิลปใช้เครื่องแต่งกายยืนเครื่องโดยมีการแยกเครื่องแต่งกายให้เห็นชัดเจนตามลักษณะตัวละครที่จัดแสดง โดยตัวเอก เช่น ทศกัณฐ์ ไมยราพ พระราม พระลักษมณ์ นางพิรากวน พญาวานรฯ จะใช้เครื่องแต่งกายยืนเครื่องปักดิ้นหนุนลาย เครื่องประดับ สำหรับตัวรอง เช่น สิบแปดมงกุฎ เสนายักษ์จะใช้เครื่องปักดิ้น เลื่อม แต่บางครั้งจำเป็นต้องใช้เครื่องของตัวเอกตัวรองมาผสมกันเนื่องจากเครื่องมีจำนวนไม่เพียงพอ ทำให้ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องนั้นไม่ถูกต้องตามรูปแบบของการแต่งกายยืนเครื่อง พระ นาง ยักษ์ และลิง ที่ต้องแยกเป็นตัวเอกและตัวรองในบางโอกาสอาจต้องยืมจากหน่วยงานในสังกัดกระทรวงเดียวกันหรือเช่ายืมจากเอกชนเพราะงบประมาณที่วิทยาลัยได้รับในการจัดทำหรือสร้างเครื่องแต่งกายนั้นยังมีไม่มากพอ ดนตรีใช้วงปี่พาทย์และจัดเป็นวงไปตามโอกาสหรือสถานที่ในการจัดแสดง อุปกรณ์การแสดงที่ใช้ประกอบการแสดงได้แก่ เตียงทองใหญ่ เตียงทองเล็ก หมอนขวาน เป็นประจำ สำหรับอุปกรณ์บางอย่างบางโอกาสอาจใช้วิธีการยืมจากหน่วยงานในสังกัดกระทรวงเดียวกันหรือเช่ายืมจากเอกชน (ประดิษฐ์ ศิลปะสมบัติ. 2555 : สัมภาษณ์)

3.3 วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

วิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรีใช้เครื่องแต่งกายยืนเครื่องโดยมีการแยกเครื่องแต่งกายให้เห็นชัดเจนตามลักษณะตัวละครที่จัดแสดง โดยตัวเอก เช่น ฝ่ายโขนพระ คือพระราม พระลักษมณ์ ฝ่ายนาง คือ นางสีดา นางเบญกาย นางพิรากวนฯ ฝ่ายยักษ์ คือ ทศกัณฐ์ ไมยราพ พิเภกฯ ฝ่ายลิง คือ สุครีพ หนุมาน ชมพูพาน องคต นิลนนท์ฯ จะใช้เครื่องแต่งกายยืนเครื่องปักดิ้น หนุนลายมีเครื่องประดับ สำหรับตัวรอง เสนายักษ์ สิบแปดมงกุฎ นางกำนัลก็จะให้เครื่องปักดิ้นเลื่อม บ่อยครั้งที่มีจำเป็นต้องนำเครื่องของตัวเอก ตัวรองมาผสมกัน เพราะงบประมาณที่วิทยาลัยได้รับในการจัดทำหรือสร้างเครื่องแต่งกายนั้นยังมีไม่มากส่งผลให้เครื่องแต่งกายมีจำนวนไม่เพียงพอ ทำให้ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องนั้นไม่ถูกต้องตามรูปแบบของการแต่งกายยืนเครื่อง พระ นาง ยักษ์และลิง ที่ต้องแยกเป็นตัวเอกและตัวรอง ในบางโอกาสอาจใช้วิธีการยืมจากหน่วยงานในสังกัดกระทรวงเดียวกันหรือเช่ายืมจากเอกชน ดนตรีใช้วงปี่พาทย์จัดเป็นวงตามแต่โอกาสหรือสถานที่ในการจัดแสดง อุปกรณ์การแสดงโดยส่วนใหญ่จะใช้ เตียงทองใหญ่ เตียงทองเล็ก หมอนขวาน เป็นประจำซึ่งจะมีไม่ครบตามที่จัดแสดงแบบโขนฉากในโรงละคร อุปกรณ์บางอย่างอาจใช้วิธีการยืมจากหน่วยงานในสังกัดกระทรวงเดียวกันหรือเช่ายืมจากเอกชน (พิทักษ์ ร่มโพธิ์ทอง. 2555 : สัมภาษณ์)

3.4 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี

วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรีใช้เครื่องแต่งกายยืนเครื่องโดยมีการแยกเครื่องแต่งกายให้เห็นชัดเจนตามลักษณะตัวละครที่จัดแสดงโดยตัวเอกเช่น ฝ่ายโขนพระ คือพระราม พระลักษมณ์ ฝ่ายนาง คือนางสีดา นางเบญกาย นางพิรากวนฯ ฝ่ายยักษ์คือ ทศกัณฐ์ ไมยราพ พิเภก ฝ่ายลิงคือ สุครีพ หนุมาน ชมพูพาน องคตฯ จะใช้เครื่องแต่งกายยืนเครื่องปักดิ้นหนุนลายมีเครื่องประดับ สำหรับตัวรอง เช่น เสนายักษ์ สิบแปดมงกุฎ นางกำนัล ก็จะให้เครื่องปักดิ้น เลื่อม ในบางครั้งจำเป็นต้องใช้เครื่องของตัวเอก ตัวรองมาผสมกันเนื่องจากเครื่องมีจำนวนไม่เพียงพอ ทำให้ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องนั้นไม่ถูกต้องตามรูปแบบของการแต่งกายยืนเครื่องพระ นาง ยักษ์ และลิง ที่ต้องแยกเป็นตัวเอกและตัวรอง สำหรับเครื่องแต่งกายบางเครื่องในบางโอกาสอาจใช้วิธีการยืมจากหน่วยงานในสังกัดกระทรวงเดียวกันหรือเช่ายืมจากเอกชน สาเหตุหนึ่งคือการได้รับการจัดสรรงบประมาณในการจัดทำ

Mahasarakham University

หรือสร้างเครื่องแต่งกายของวิทยาลัยนั้นยังมีไม่มากพอ ดนตรีใช้วงปี่พาทย์ จัดเป็นวงตามแต่โอกาสหรือสถานที่ในการจัดแสดง อุปกรณ์การแสดงหลักใหญ่ที่นำมาใช้ คือ เตียงทองใหญ่ เตียงทองเล็ก หมอนขวาน สำหรับอุปกรณ์บางอย่างบางโอกาสอาจใช้วิธีการยืมจากหน่วยงานในสังกัดกระทรวงเดียวกัน หรือเช่ายืมจากเอกชน (ทวีศักดิ์ วีระพงษ์. 2555 : สัมภาษณ์)

3.5 วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทองใช้เครื่องแต่งกายยืนเครื่องโดยมีการแยกเครื่องแต่งกายให้เห็นชัดเจนตามลักษณะตัวละครที่จัดแสดงโดยตัวเอก เช่น ตัวพระ คือพระราม พระลักษณ์ฯ ฝ่ายนาง คือนางสีดา นางเบญกาย นางพิรากวนฯ ฝ่ายยักษ์คือ ทศกัณฐ์ ไมยราพ พิเภกฯ ฝ่ายลิงคือ สุครีพ หนุมาน ชมพูพาน องคต นิลนนท์ฯ จะใช้เครื่องแต่งกายยืนเครื่องปักดิ้น หนุนลาย เครื่องประดับสำหรับตัวรอง เช่น เสนายักษ์ สิบแปดมงกุฎ นางกำนัล ก็จะให้เครื่องปักดิ้น เลื่อม สำหรับเครื่องแต่งกายบางเครื่องในบางโอกาสอาจใช้วิธีการยืมจากหน่วยงานในสังกัดกระทรวงเดียวกัน หรือเช่ายืมจากเอกชน เพราะงบประมาณที่วิทยาลัยได้รับจัดสรรเพื่อให้จัดทำหรือสร้างเครื่องแต่งกายนั้นยังมีไม่มากพอ ดนตรีใช้วงปี่พาทย์ จัดเป็นวงตามแต่โอกาสหรือสถานที่ในการจัดแสดง อุปกรณ์การแสดงส่วนใหญ่ที่นำมาใช้เป็นหลักคือ เตียงทองใหญ่ เตียงทองเล็ก หมอนขวาน สำหรับอุปกรณ์บางอย่างที่ต้องมีในการแสดงก็ตัดออกไป ทำให้มีผลต่อการจัดทำบทด้วยเพราะไม่สามารถระบุตอนที่จะต้องใช้อุปกรณ์นั้น ๆ ลงไปในการแสดง เช่น วอสีวิกากาญจน์เป็นต้น บางโอกาสอาจใช้วิธีการยืมจากหน่วยงานในสังกัดกระทรวงเดียวกันหรือเช่ายืมจากเอกชน (กิตติพงษ์ จันทร์สมุทร. 2555 : สัมภาษณ์)

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าด้านองค์ประกอบในการแสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรีและอุปกรณ์การแสดงของกลุ่มตัวอย่างทั้ง 5 กลุ่ม ประกอบไปด้วยสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง มีองค์ประกอบการแสดงไม่แตกต่างกัน เนื่องจากจัดการแสดงโขนตามจารีตขนบประเพณีที่มีมาแต่เดิมในราชสำนัก โดยใช้เครื่องแต่งกายยืนเครื่องพระ นาง ยักษ์ ลิง แยกเป็นตัวเอกใช้เครื่องปักดิ้นหนุนลาย นุ่งผ้ายก ตัวรองให้ปักดิ้น เลื่อมนุ่งผ้าลาย ผ้าโขมพัสตร์ วงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่ เครื่องใหญ่ ตามความเหมาะสมของโอกาสและสถานที่ อุปกรณ์การแสดงคือ เตียงทองใหญ่ เตียงทองเล็ก หมอนขวาน ซึ่งต้องมีการขอยืมจากหน่วยงานในสังกัดกระทรวงเดียวกันแล้ว บางครั้งยังต้องเช่ายืมจากเอกชนและการจัดเครื่องให้ตัวละครยัง ในบางครั้งจำเป็นต้องใช้เครื่องของตัวเอก ตัวรองมาผสมกันเนื่องจากเครื่องมีจำนวนไม่เพียงพอ ทำให้ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องนั้นไม่ถูกต้องตามรูปแบบของการแต่งกายยืนเครื่องพระ นาง ยักษ์ และลิง ที่ต้องแยกเป็นตัวเอกและตัวรอง สำหรับอุปกรณ์บางอย่างที่ต้องมีในการแสดงก็ตัดออกไป ทำให้มีผลต่อการจัดทำบทด้วยเพราะไม่สามารถระบุตอนที่จะต้องใช้อุปกรณ์นั้นๆลงไปในการแสดง

ผลวิเคราะห์ข้อมูลตอนที่ 2 รูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล ตอนที่ 2 รูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง จากการศึกษา เก็บข้อมูลภาคสนามโดยวิธีการสำรวจ สังเกต สัมภาษณ์และสนทนากลุ่ม พบว่ารูปแบบศิลปะการแสดงการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ดำเนินการจัดการแสดงตามภาระหน้าที่เพื่อบริการสังคมของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยมีสถานศึกษาในสังกัดเขตภาคกลาง คือ คณะนาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรีและวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สืบทอดให้การศึกษาและฝึกหัดโขนหลวง บางโอกาสได้รับมอบหมายให้แสดงและจัดการแสดงร่วมกันระหว่างหน่วยงานในกระทรวงเดียวกันคือ

Mahasarakham University

สำนักการสังคีต กรมศิลปากรและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีการจัดศิลปะการแสดงโขนประเภทต่างๆ คือ 1) โขนกลางแปลง 2) โขนหน้าจอ 3) โขนฉากและ 4) โขนหน้าไฟ ส่วนบทหรือตอนที่แสดงส่วนใหญ่จะเป็นบทที่จัดเป็นชุดเป็นตอน ซึ่งโขนหน้าจอจะใช้เวลาการแสดงไม่ต่ำกว่า 4 ชั่วโมงเป็นโขนชุดใหญ่ มีตอนต่างๆรวมกันอยู่ในการแสดงตลอดระยะเวลา 4 ชั่วโมงกว่าอย่างน้อย 3 ตอน หรือที่เรียกว่าชุด ใช้สำหรับจัดแสดงในเวลากลางคืนบนโรงโขนหน้าจอ โดยมีจำนวนผู้แสดงมาก เช่น 1) การแสดงชุดตามกวาง ลักสีดา ถวายพล ยกรบ ชูกล่องดวงใจ 2) การแสดงชุดศึกกุมภกรรณ 3) การแสดงชุดไมยราพสะกดทัพ 4) การแสดงชุดศึกสามเขียว 5) การแสดงชุดศึกพรหมาสตร์ 6) การแสดงชุดศึกสามทัพ 7) การแสดงชุดขับพิเภก นางลอย ยกรบ 8) การแสดงชุดปราบนนทุก ลักสีดา ยกรบ ถวายลิง ชูกล่องดวงใจ 9) การแสดงชุดท้าวมาลีวราชว่าความ 10) ยกรบ ถวายลิง ชูกล่องดวงใจ พระรามคืนนคร เป็นต้น นอกจากนั้นสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และวิทยาลัยนาฏศิลปทุกแห่งทั่วไประเทศจะได้รับมอบหมายจากกระทรวงวัฒนธรรมให้ร่วมแสดงกับสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ในโอกาสสำคัญๆ เช่น ปี พ.ศ. 2539 ในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี ปี พ.ศ. 2551 ในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา นราธิวาสราชนครินทร์ปี พ.ศ. 2555 ในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี

สำหรับการจัดแสดงโขนฉากนั้นสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางจะได้รับมอบหมายให้ร่วมแสดงกับศิลปินสำนักการสังคีต กรมศิลปากร จัดการแสดงร่วมกัน ณ โรงละครแห่งชาติกรุงเทพ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตกจังหวัดสุพรรณบุรี ส่วนโขนหน้าไฟจะจัดการแสดงเพียงตอนหรือชุดสั้น ๆ ใช้เวลาไม่เกิน 1 ชั่วโมง เช่น 1) ตอนลักสีดา 2) ตอนนางลอย 3) ตอนสำมนักขาก่อศึก 4) ตอนถวายลิง 5) ตอนลงอุโมงค์ 6) ตอนนารายณ์ปราบนนทุก (นิ้วเพชร) 7) ตอนเข้าห้องนางวานรินทร์ 8) ตอนศึกพรหมาศาสตร์ 9) ตอนขับพิเภก 10) ตอนสุครีพถอนต้นรัง เป็นต้น มีการจัดองค์ประกอบการแสดงทั้งดนตรี อุปกรณ์การแสดง จำนวนผู้แสดงให้เป็นไปตามบทที่ใช้ในการแสดงสำหรับบริการสังคมในแต่ละครั้งแตกต่างกัน

สำหรับรูปแบบด้านผู้แสดงหรือศิลปินของ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง 4 แห่ง ประกอบด้วยวิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี และวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง อันจะนำไปสู่การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลาง โดยรูปแบบของศิลปินหรือผู้แสดงทั้งพระ นาง ยักษ์ ลิง ควรเป็นดังนี้

1. เป็นผู้เรียนที่เลือกเรียนเป็น พระ นาง ยักษ์ ลิง อยู่ในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และวิทยาลัยนาฏศิลป์
2. เป็นผู้ที่เลือกเรียนเป็น พระ นาง ยักษ์ ลิง โดยได้รับการเรียนรู้และถ่ายทอดศิลปะการแสดงโขนตามหลักสูตรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และวิทยาลัยนาฏศิลป์
3. เป็นผู้ที่ผ่านพิธีไหว้และครอบครูโขน – ละครตามจารีตแบบแผนของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และวิทยาลัยนาฏศิลป์
4. ผู้ที่ถูกคัดเลือกให้แสดงเป็น พระ นาง ยักษ์ ลิงต้องมีทักษะ กระบวนท่ารำและลีลาท่าทางในการแสดงนาฏศิลป์ไทย เหมาะสมตามลักษณะและบทบาทตัวละครที่แสดง

Mahasarakham University

ดังนั้นรูปแบบด้านผู้แสดงหรือศิลปินทั้งตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์และตัวลิง ต้องเป็นนักศึกษาระดับปริญญาตรีและนักเรียนในระดับมัธยม ของพื้นที่วิจัย โดยคัดเลือกให้แสดงเป็นทั้งตัวเอกและตัวรอง โดยได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้วิชานาฏศิลป์โขนจากครูผู้ถ่ายทอดของวิทยาลัยนาฏศิลป์ทุกแห่ง ตามหลักสูตรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จนมีความรู้ความสามารถด้านการแสดงโขนแต่จำนวนผู้แสดงนั้นแตกต่างกัน สำหรับสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และวิทยาลัยนาฏศิลป สามารถจัดตัวผู้แสดงได้ครบถ้วนสมบูรณ์เนื่องจากมีนักเรียน นักศึกษาจำนวนมากเพียงพอต่อการจัดผู้แสดง สำหรับวิทยาลัยนาฏศิลป์อีก 3 แห่ง ไม่สามารถจัดตัวผู้แสดงได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ตามบทการแสดง เนื่องจากจำนวนนักเรียนนั้นมีน้อย แต่พยายามคงจารีตการจัดแสดงให้เหมาะสม โดยมีตัวละครครบตามที่ระบุไว้ในบทการแสดงเพื่อให้ได้ศิลปินและผู้แสดง

ส่วนรูปแบบด้านตอนหรือชุดที่ใช้สำหรับแสดง คือตอนนางลอย ไมยราพสะกดทัพ พบว่าการแสดงในตอนไมราพสะกดทัพนั้นสถานศึกษาทุกแห่งมีการจัดเล่นน้อยครั้ง ส่วนตอนนางลอยจัดแสดงบ่อยโดยแบ่งการแสดงออกเป็น 2 ลักษณะ คือ ตอนเล็กและตอนใหญ่ เริ่มการแสดงต่างกันกล่าวคือ ถ้าเป็นตอนเล็กจะใช้เวลาประมาณ 1 ชั้วโมงเศษเริ่มต้นการแสดงตั้งแต่การรำฉุยฉายเบญกายแปลงไปจนจบตอนหนุมานจับนางเบญกาย ส่วนตอนใหญ่จะเริ่มการแสดงตั้งแต่ทศกัณฐ์ออกนั่งเมืองใช้ให้นางเบญกายแปลงกายเป็นนางสีดาทำตายลอยน้ำไปติดหน้าพลับพลาพระราม และจบการแสดงตอนหนุมานจับนางเบญกาย ดังนั้นเพื่อให้ได้รูปแบบด้านตอนหรือชุดที่ใช้สำหรับแสดงในตอนนางลอยและไมยราพสะกดทัพ เพื่อนำไปสู่การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลาง ในรูปแบบด้านตอนหรือชุดที่ใช้สำหรับแสดง ควรเป็นดังนี้

1. ตอนนางลอย ให้แสดงแบบตอนใหญ่ใช้เวลา มากกว่า 2 ชั่วโมง ควรจัดทำบทใหม่ให้มีการนำบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 1 2 6 และที่กรมศิลปากรใช้อยู่มาจัดทำเรียบเรียงใหม่ โดยต้องบทร้อง บทพากย์ บทเจรจาให้ครบถ้วน

2. ตอนไมยราพสะกดทัพ ให้แสดงแบบตอนใหญ่ มากกว่า 3 ชั่วโมง ควรจัดทำบทใหม่ โดยยึดบทเดิมที่มีอยู่เป็นแนวในการสร้างบทโดยต้องบทร้อง บทพากย์ บทเจรจาให้ครบถ้วน

นอกจากนั้นรูปแบบด้านองค์ประกอบในการแสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรีและอุปกรณ์การแสดง ประกอบไปด้วยอุปกรณ์สำคัญที่ใช้ในการแสดงที่ขาดไม่ได้ คือ เตียงทองใหญ่ เตียงทองเล็ก สำหรับตอนนางลอยจะมีอุปกรณ์ต่าง ๆ ได้แก่ หมอนขวาน เชิงตะกอน ตอนไมยารพสะกดทัพ แท่นตั้งบัวใหญ่ ตาชั่งใหญ่ โรงพิธี เครื่องแต่งกายสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ใช้เครื่องแต่งกายยืนเครื่องโดยมีการแยกเครื่องแต่งกายให้เห็นชัดเจนตามลักษณะตัวละคร พระ นาง ยักษ์และลิงโดยตัวเอกจะใช้เครื่องแต่งกายยืนเครื่องปักดิ้น หนุนลายมีเครื่องประดับเพชร สำหรับตัวรองก็จะให้เครื่องปักดิ้น เลื่อม ผสมกันเนื่องจากเครื่องมีจำนวนไม่เพียงพอ ทำให้ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องนั้นไม่ถูกต้องตามรูปแบบของการแต่งกายยืนเครื่อง พระ นาง ยักษ์ และลิง ที่ต้องแยกเป็นตัวเอกและตัวรอง สำหรับเครื่องแต่งกายบางเครื่องในบางโอกาสอาจใช้วิธีการยืมจากหน่วยงานในสังกัดกระทรวงเดียวกันหรือเช่ายืมจากเอกชน เครื่องดนตรีพบว่าใช้เครื่องดนตรีตามที่ได้รับจากงบประมาณในการจัดซื้อจัดจ้าง คือวงปี่พาทย์เครื่องห้า หรือเครื่องคู่ ตามแต่โอกาสหรือสถานที่ในการจัดแสดง อุปกรณ์การแสดง ประกอบด้วย เตียงทองใหญ่ เตียงทองเล็ก หมอนขวาน เป็นหลัก ส่วนอุปกรณ์อื่นๆไม่จัดไป สำหรับอุปกรณ์บางอย่างที่ต้องมีในการแสดงก็ตัดออกไป ทำให้มีผลต่อการจัดทำบทด้วยเพราะไม่สามารถระบุตอนที่จะต้องใช้อุปกรณ์นั้นๆลงไปในการแสดง เช่น เครื่องราชูปโภค

Mahasarakham University

วอสีวิกากาญจน์ เป็นต้น เชิงตะกอน (ในตอนนางลอย) วอสีวิกากาญจน์ ตามที่ได้รับจากงบประมาณในการจัดซื้อจัดจ้าง สำหรับอุปกรณ์บางอย่างบางโอกาสอาจใช้วิธีการยืมจากหน่วยงานในสังกัดกระทรวงวัฒนธรรมหรือเช่ายืมจากเอกชน เพื่อนำไปสู่การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลาง ในรูปแบบด้านอุปกรณ์การแสดงควรมีดังนี้

1. เครื่องแต่งกายยืนเครื่องพระ นาง ยักษ์ ลิง แยกตัวเอกปักดิ้น หนุนลายและสีกายเป็นไปตามลักษณะสีที่ระบุไว้ในพงศ์รามเกียรติ์ ตัวรองปักดิ้น เลื่อม

2. วงดนตรีใช้วงปี่พาทย์ โดยให้จัดไปตามลักษณะของสถานที่หรือโอกาสที่นำไปจัดแสดง

3. อุปกรณ์การแสดงในการแสดงโขนตอนนางลอย ประกอบด้วย เตียงทองใหญ่ เตียงทองเล็ก หมอนขวาน เครื่องราชูปโภค เชิงตะกอน วอสีวิกากาญจน์ ในการแสดงโขนตอนไมยราพสะกดทัพ ประกอบด้วย เตียงทองใหญ่ เตียงทองเล็ก หมอนขวาน เครื่องราชูปโภค โรงพิธีดำ กระทะใหญ่มีเส้าหัวกะโหลก กระโจมม้อง แท่นบัวใหญ่ ตราชั่ง

สภาพปัญหาของศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางที่จัดแสดงเผยแพร่ในโอกาสต่าง ๆ ซึ่งพบได้จากการสังเกต สัมภาษณ์และโดยการตอบแบบสอบถามของผู้ชมการแสดง จากความจริงที่ว่าศิลปะการแสดงโขนเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น มีระเบียบแบบแผนเป็นศิลปะและมหรสพประจำชาติ ถ่ายทอดวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นทั้งในด้านการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ สังคม การแสดงล้วนเกี่ยวเนื่องด้วยขนบประเพณีพิธีกรรมอันละเอียดอ่อน เป็นมหรสพหลวงที่แสดงในพระราชพิธีสำคัญ ๆ มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาและมีพัฒนาการจนมาถึงวิทยาลัยนาฏศิลป สังกัดกรมศิลปากร และขยายสถาบันการศึกษาไปสู่ภูมิภาคทั่วประเทศรวมทั้งสิ้น 12 แห่ง จนเปลี่ยนมาสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม มีการส่งเสริม จัดการแสดงเผยแพร่ต่อเนื่องสม่ำเสมอ เพื่อให้ประชาชนชาวไทยได้ซึมซับศิลปวัฒนธรรมของชาติให้คงอยู่เป็นที่นิยมเป็นที่รู้จักของสังคม ในแต่ละครั้งที่มีการจัดการแสดงมีเป้าหมายต้องการให้มีผู้ชมการแสดง แต่จะสังเกตได้อย่างชัดเจน เมื่อมีการจัดการศิลปะการแสดงโขนรูปแบบของแต่วิทยาลัยจะแตกต่างกัน ทำให้ผู้ชมการแสดงโขนเกิดความสับสนไม่เข้าใจว่าทำไมการจัดแต่ละครั้งตัวแสดงมีมากบ้าง น้อยบ้าง อุปกรณ์การแสดงทำไมมีไม่เหมือนกันทั้งๆที่จัดแสดงในตอนเดียวกัน ในขณะเดียวกันผู้ที่เข้ามาเรียนโขนในวิทยาลัยนาฏศิลป์ส่วนกลางและส่วนภูมิภาคจะมีนักเรียนเข้ามาศึกษาน้อย บ่งบอกถึงการไม่เห็นคุณค่าและการเปลี่ยนแปลงทางสังคมโดยเฉพาะเชิงนโยบาย การจัดหลักสูตรการศึกษาในสาขาวิชานาฏศิลป์โขน การขาดงบประมาณการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ในเชิงรุกหากสภาพการณ์เป็นเช่นนี้ศิลปะการแสดงโขนกำลังอยู่ในภาวะน่าเป็นห่วงอย่างยิ่ง อาจสามารถคาดคะเนได้ว่าศิลปะการแสดงโขน จะมีรูปแบบที่ไม่แน่นอนในอนาคตศิลปะการแสดงโขนคงอาจขาดความเป็นเอกลักษณ์ที่โดเด่นและจะเสื่อมจนไม่มีผู้สืบทอดอย่างที่เป็นอยู่ สาเหตุของปัญหาพบว่า 1) ศิลปะการแสดงโขนยังไม่มีการจัดรูปแบบที่เหมาะสมจึงทำให้ประชาชนชาวไทยเกิดความสับสน 2) เยาวชนไม่เห็นคุณค่าให้ความสนใจน้อยการจัดการแสดงในปัจจุบันได้ประสบปัญหาอย่างมากแม้ว่าการดำรงชีวิตของคนไทยเราตั้งแต่เกิดจนตายนั้นมีความเกี่ยวพันกับนาฏศิลป์และดนตรีมาตลอดแต่เพราะสังคมไทยมองว่าศิลปะการแสดงโขนเป็นการแสดงเชิงอนุรักษ์ที่ต้องยึดจารีตแบบแผนดั้งเดิมไว้ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ จึงทำให้ผู้ชมที่ไม่มีพื้นฐานความรู้เรื่องโขนไม่สามารถรับสารและเข้าถึงเนื้อหาในการชมโขนอันศิลปวัฒนธรรมประจำชาติได้ การแสดงจึงถูกจำกัดอยู่ในวงของผู้ที่มีความรักในศิลปะการแสดงโขน ซึ่งมีจำนวนน้อยเพราะการไหลบ่าของวัฒนธรรม

Mahasarakham University

ต่างชาติเข้ามามีบทบาทและแผ่อิทธิพลทางสื่อต่าง ๆ หลายช่องทางในขณะเดียวกันมีเยาวชนที่หันมาสนใจเรียนหรือฝึกหัดโขนน้อย โดยเฉพาะในวิทยาลัยนาฏศิลปะส่วนภูมิภาคในเขตภาคกลางภาคอีสานและภาคเหนือ มีนักเรียนเข้ามาเรียนน้อยลง ศิลปะการแสดงโขนกำลังได้รับความนิยมน้อยลง จนอาจจะเลือนหายไปจากวิถีชีวิตของชาวไทยอย่างไม่รู้ตัว ปัจจุบันนี้สามารถรู้ได้แต่เพียงว่าศิลปะการแสดงโขนผู้ชมเข้าไม่ถึง กอปรกับสภาวะเศรษฐกิจที่มีความผันผวน การส่งเสริมการจัดศิลปะการแสดงโขนในแต่ละครั้งต้องใช้งบประมาณไม่ต่ำกว่า 300,000 บาทในเวลาที่จะจัดการแสดงโขนชุดใหญ่หรือต้องใช้งบประมาณตั้งแต่ 30,000–50,000บาทในการจัดการแสดงโขนหน้าไฟแต่ละครั้งพวกเราในฐานะคนไทยและเป็นผู้ได้รับการถ่ายทอดเพื่อจะสืบสานศิลปะการแสดงโขนจะทำอย่างไรที่จะรักษาศิลปะการแสดงโขนอันเป็นมรดกภูมิปัญญาไว้ด้วยความเข้าใจอย่างซาบซึ้ง มีความรักและความชื่นชม เพื่อเป็นพลังในการขับเคลื่อนต่อไปได้ถาวร (เชาวนาท เพ็งสุข. 2555 : สัมภาษณ์)

ตอนที่ 3 การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ตอนนางลอยและไมยราพสะกดทัพ

จากการศึกษา เก็บข้อมูลภาคสนามโดยวิธีการสำรวจ สังเกต สัมภาษณ์และสนทนากลุ่มจนได้มีการยกร่างรูปแบบศิลปะการแสดงการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ด้านศิลปินหรือผู้แสดง ด้านตอนหรือชุดที่ใช้สำหรับแสดง ด้านองค์ประกอบในการแสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรีและอุปกรณ์การแสดง เพื่อนำไปสู่การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลาง โดยการจัดประชุมเชิงปฏิบัติการ เพื่อนำเสนอรูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ตอนนางลอยและไมยราพสะกดทัพจากการระดมความคิดเห็นกลุ่มบุคคลที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดองค์ความรู้ ผู้แสดงและจัดการแสดงศิลปะการแสดงโขนเพื่อให้ได้รูปแบบที่เหมาะต่อการส่งเสริมเผยแพร่วัฒนธรรมไทย ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการจัดการประชุมเชิงปฏิบัติการ วันที่ 29 สิงหาคม 2555 ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จังหวัดลพบุรี มีผู้เข้าร่วมประชุมประกอบด้วย ครู –อาจารย์ศิลปินและบุคลากรที่มีส่วนเกี่ยวข้อง จากสถาบันที่มีการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมทั้ง 5 กลุ่ม มีวาระประชุมเพื่อหาข้อสรุป ให้การยอมรับรูปแบบที่ชัดเจนสามารถนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ในการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมและให้สอดคล้องกับบทบาทภาระหน้าของสถาบันที่สืบสานถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงโขนจากราชสำนักให้ได้รับการสนใจสร้างความตระหนักเสริมแรงกระตุ้นสร้างแรงจูงใจให้ชาวไทยได้เข้าถึงในการชมได้มากขึ้น ในการอนุรักษ์ ให้บริการ วิชาการ ส่งเสริม สืบสานสร้างสรรค์ ทำนุบำรุงและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติและศิลปวัฒนธรรมของชุมชนในท้องถิ่นให้คงอยู่ตลอดไป

ปัจจุบันศิลปะการแสดงโขน สามารถนำเสนอให้เห็นถึงจารีต ขนบประเพณี และวัฒนธรรมตลอดจนศิลปะแขนงต่างๆที่ผสมกลมกลืนและถ่ายทอดออกมาในรูปแบบศิลปะการแสดง จนสามารถกล่าวได้ว่าเป็นแหล่งรวมศิลปะ แสดงให้เห็นว่าเป็นศิลปะชั้นสูงของไทยที่ควรแก่การอนุรักษ์ สืบทอดให้เป็นมรดกแผ่นดินที่ล้ำค่า จากปัญหาที่พบว่า การเปลี่ยนแปลงทางสังคม เป็นปัญหาใหญ่ที่เห็นได้ชัดเนื่องจากการจัดการศึกษาวิชาโขน ในเชิงนโยบายยังไม่ชัดเจนโดยเฉพาะการจัดหลักสูตรที่ไม่สอดคล้องกันในการเรียนของผู้เรียนโขน ทั้งตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง ในแต่ละระดับชั้น จึงทำให้ผู้เรียนได้รับองค์ความรู้ในด้านการแสดงเป็นชุดเป็นตอนที่แตกต่างกัน ดังนั้นการพัฒนารูปแบบ

Mahasarakham University

ศิลปะการแสดงโขนด้านตัวศิลปินจึงเป็นเสมือนสิ่งที่สร้างจินตภาพตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ ให้ผู้ชมได้เห็นความสมจริงของศิลปะการแสดงโขน และการถ่ายทอดศิลปะผ่านกระบวนท่ารำอันงดงาม อ่อนช้อย หรือเข้มขลังของตัวละครในแต่บทของตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์และตัวลิงที่ต้องผ่านกระบวนการฝึกหัดการเรียน ตามหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในแต่ละระดับชั้นในเรื่องการฝึกหัดเบื้องต้น การฝึกหัดเพลงหน้าพาทย์ การรำเดี่ยว การฝึกหัดเป็นชุดเป็นตอนของนาฏศิลป์ไทย จากปัญหาที่พบว่า ศิลปะการแสดงโขนยังไม่มีการจัดรูปแบบที่เหมาะสมจึงทำให้ประชาชนชาวไทยเกิดความสับสน ผู้ชมเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดของการแสดงหากไม่สนใจมองไม่เห็นคุณค่า ทำให้การศิลปะการแสดงโขนที่ได้จัดขึ้นมาไม่มีความหมายเพราะไม่มีผู้ที่ชื่นชมการแสดง การอนุรักษ์อย่างเดียวเป็นการยากที่จะให้เข้าถึงเยาวชนรุ่นปัจจุบันได้

ศิลปะการแสดงโขนไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นใหม่ หากแต่เป็นสิ่งที่มีขนบจารีตและแบบแผนดั้งเดิมของไทยหลอมรวมสภาพเศรษฐกิจ สังคม การเมือง การปกครอง ประเพณีวัฒนธรรม ภูมิปัญญาความเชื่อมานำเสนอในรูปแบบศิลปะการแสดงที่มีเอกลักษณ์ และมีคุณค่าต่อสังคม ดังนั้นผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในการจัดการแสดงทุกฝ่ายต้องระดมสรรพกำลังทุกด้านเพื่อพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนให้แสดงเรื่องราวความภาคภูมิใจในมรดกภูมิปัญญาด้วยกระบวนการแสดงและท่ารำที่งดงาม อ่อนช้อย เข้มขลัง สื่อสารภาพแห่งจินตนาการออกมาด้วยความมีสุนทรียศาสตร์ ให้ผู้ชมพอใจและชื่นชม

ภาพประกอบ 26 นายลิขิต สุนทรสุข ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีเป็นประธานการประชุมเชิงปฏิบัติการ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

Mahasarakham University

ภาพประกอบ 27 ผู้วิจัยแจ้งวัตถุประสงค์ และเสนอประเด็นการประชุมตามระเบียบวาระการประชุมเชิงปฏิบัติการ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

ภาพประกอบ 28 คุณครูสมศักดิ์ ทัดติ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์โขนยักษ์ เสนอแนวทางในการประชุมเชิงปฏิบัติการ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

Mahasarakham University

ภาพประกอบ 29 คุณครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์โขนพระ เสนอแนวทางในการประชุมเชิงปฏิบัติการ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

ภาพประกอบ 30 คุณครูวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์โขนลิง เสนอแนวทางในการประชุมเชิงปฏิบัติการ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

Mahasarakham University

ภาพประกอบ 31 ผู้วิจัยเสนอและสรุปประเด็นแนวทางให้ที่ประชุมฟังเพื่อระดมความคิดเห็น ในการประชุมเชิงปฏิบัติการ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

ภาพประกอบ 32 ผู้รู้เข้าร่วมการประชุมเชิงปฏิบัติการ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรี

Mahasarakham University

ภาพประกอบ 33 ผู้รู้เข้าร่วมการประชุมเชิงปฏิบัติการ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

ภาพประกอบ 34 ผู้วิจัยรับฟังแนวทางในการประชุมเชิงปฏิบัติการ

Mahasarakham University

จากข้อสรุปการประชุมเชิงปฏิบัติการ เรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลาง เพื่อให้เกิดความเห็นและความต้องการที่เหมือนกันและได้มาซึ่งรูปแบบศิลปะการแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลาง เพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าถึง จับต้องได้ ให้แพร่หลายอย่างเพียงพอที่จะเป็นฐานของการรองรับความต้องการของสังคมปัจจุบันได้ดี รวมถึงการนำไปใช้ในการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยทั้งในระดับระดับท้องถิ่นและระดับประเทศ โดยการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลาง 3 ด้าน ดังนี้ 1) รูปแบบด้านผู้แสดงหรือศิลปิน 2) รูปแบบด้านตอนหรือชุดที่ใช้สำหรับแสดง คือตอนนางลอย ไมยราพสะกดทัพ 3) รูปแบบด้านองค์ประกอบในการแสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรีและอุปกรณ์การแสดงดังภาพ

1. รูปแบบด้านผู้แสดงหรือศิลปิน

เป็นความสำคัญที่ต้องคำนึงถึงในการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขน เมื่อมีการคัดเลือกผู้แสดง ต้องมีกระบวนการโดยคัดเลือกผู้แสดงจากความสามารถ ผ่านการเรียนรู้ทั้งทฤษฎีและทักษะด้านศิลปะการแสดงโขนเป็นอย่างดี และได้รับการถ่ายทอดจากครูผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์โขน

1.1 ศิลปินหรือผู้แสดงได้รับการถ่ายทอดตัวพระ

ตัวเอก เป็นนักเรียนในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 – 6 หรือ ระดับปริญญาโดยครูผู้ถ่ายทอดหรือผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์จะคัดเลือดโดยพิจารณาจากความรู้ ความสามารถ ความชำนาญและทักษะในสาขาวิชานาฏศิลป์โขนพระ รูปร่าง หน้าตากระบวนท่ารำและลีลาท่าทางในการแสดงโขนพระ ตลอดจนการมีองค์ความรู้และประสบการณ์ในด้านการแสดง ได้เข้าพิธีการไหว้ครูและครอบครูนาฏศิลป์โขน – ละคร ได้ฝึกหัดโขนตามแบบโขนหลวงในการฝึกหัดโขนเบื้องต้น การแสดงเป็นชุดเป็นตอน การรำเดี่ยว รำคู่ การรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงได้รับบทแสดงเป็นพระราม หรือพระลักษมณ์ ในบางโอกาสอาจเป็นครูหรือผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์

ตัวรอง เป็นนักเรียนในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 - 3 โดยครูผู้ถ่ายทอดหรือผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์จะคัดเลือดโดยพิจารณาจากความรู้ ความสามารถ การมีทักษะในสาขาวิชานาฏศิลป์โขนพระ กระบวนท่ารำและลีลาท่าทางในการแสดงโขนพระ ตลอดจนการมีองค์ความรู้และประสบการณ์ในด้านการแสดง ได้เข้าพิธีการไหว้ครูนาฏศิลป์โขน – ละคร มีความรู้พื้นฐานในการฝึกหัดโขนเบื้องต้น การแสดงเป็นชุดเป็นตอน การรำเพลงหน้าพาทย์ ได้รับบทพระราม พระลักษมณ์ ตอนไมยราพสะกดทัพ

1.2 ศิลปินหรือผู้แสดงได้รับการถ่ายทอดตัวนาง

ตัวเอก เป็นนักเรียนในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4–6 หรือ ระดับปริญญาโดยครูผู้ถ่ายทอดหรือผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์จะคัดเลือดโดยพิจารณาจากความรู้ ความสามารถ ความชำนาญและทักษะในสาขาวิชานาฏศิลป์ละครนาง รูปร่าง หน้าตากระบวนท่ารำและลีลาท่าทางในการแสดงเป็นตัวนาง ตลอดจนการมีองค์ความรู้และประสบการณ์ในด้านการแสดง ได้เข้าพิธีการไหว้ครูและครอบครูนาฏศิลป์โขน–ละครได้ฝึกหัดโขนตามแบบโขนหลวงในการฝึกหัดโขนเบื้องต้น การแสดงเป็นชุดเป็นตอน การรำเดี่ยว รำคู่ การรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงได้รับบทแสดงเป็นนางสีดา นางเบญกาย หรือนางพิรากวน ในบางโอกาสอาจเป็นครูหรือผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์

ตัวรอง เป็นนักเรียนในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 – 6 โดยครูผู้ถ่ายทอดหรือผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์จะคัดเลือดโดยพิจารณาจากความรู้ ความสามารถ การมีทักษะในสาขาวิชา

Mahasarakham University

นาฏศิลป์ละครนาง กระบวนท่ารำและลีลาท่าทางในการแสดงเป็นตัวนาง ตลอดจนการมีองค์ความรู้และประสบการณ์ในด้านการแสดง ได้เข้าพิธีการไหว้ครูนาฏศิลป์โขน – ละคร มีความรู้พื้นฐานในการฝึกหัดโขนเบื้องต้น การแสดงเป็นชุดเป็นตอน การรำเพลงหน้าพาทย์ ได้รับบทเป็นนางกำนัล

1.3 ศิลปินหรือผู้แสดงได้รับการถ่ายทอดตัวยักษ์

ตัวเอก เป็นนักเรียนในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 – 6 หรือ ระดับปริญญาโดยครูผู้ถ่ายทอดหรือผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์จะคัดเลือดโดยพิจารณาจากความรู้ ความสามารถ ความชำนาญและทักษะในสาขาวิชานาฏศิลป์โขนยักษ์ รูปร่าง หน้าตากระบวนท่ารำและลีลาท่าทางในการแสดงโขนยักษ์ตลอดจนการมีองค์ความรู้และประสบการณ์ในด้านการแสดง ได้เข้าพิธีการไหว้ครูและครอบครูนาฏศิลป์โขน – ละคร ได้ฝึกหัดโขนตามแบบโขนหลวงในการฝึกหัดโขนเบื้องต้น การแสดงเป็นชุดเป็นตอน การรำเดี่ยว รำคู่ การรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ได้รับบทแสดงเป็นทศกัณฐ์ ไมยราพ ในบางโอกาสอาจเป็นครูหรือผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์

ตัวรอง เป็นนักเรียนในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 – 6 โดยครูผู้ถ่ายทอดหรือผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์จะคัดเลือดโดยพิจารณาจากความรู้ ความสามารถ การมีทักษะในสาขาวิชานาฏศิลป์โขนยักษ์ กระบวนท่ารำและลีลาท่าทางในการแสดงโขนยักษ์ ตลอดจนการมีองค์ความรู้และประสบการณ์ในด้านการแสดง ได้เข้าพิธีการไหว้ครูนาฏศิลป์โขน – ละคร มีความรู้พื้นฐานในการฝึกหัดโขนเบื้องต้น การแสดงเป็นชุดเป็นตอน การรำเพลงหน้าพาทย์ ได้รับบทเป็นพิเภก ยักษ์เสนา เสนายักษ์

1.4 ศิลปินหรือผู้แสดงได้รับการถ่ายทอดตัวลิง

ตัวเอก เป็นนักเรียนในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 – 6 หรือระดับปริญญาโดยครูผู้ถ่ายทอดหรือผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์จะคัดเลือดโดยพิจารณาจากความรู้ ความสามารถ ความชำนาญและทักษะในสาขาวิชานาฏศิลป์โขนลิง รูปร่าง หน้าตากระบวนท่ารำและลีลาท่าทางในการแสดงโขนลิง ตลอดจนการมีองค์ความรู้และประสบการณ์ในด้านการแสดง ได้เข้าพิธีการไหว้ครูและครอบครูนาฏศิลป์โขน – ละคร ได้ฝึกหัดโขนตามแบบโขนหลวงในการฝึกหัดโขนเบื้องต้น การแสดงเป็นชุดเป็นตอน การรำเดี่ยว รำคู่ การรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ได้รับบทแสดงเป็นหนุมาน หรือพญาวานร ในบางโอกาสอาจเป็นครูหรือผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์

ตัวรอง เป็นนักเรียนในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 – 6 โดยครูผู้ถ่ายทอดหรือผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์จะคัดเลือดโดยพิจารณาจากความรู้ ความสามารถ การมีทักษะในสาขาวิชานาฏศิลป์โขนลิง กระบวนท่ารำและลีลาท่าทางในการแสดงโขนลิง ตลอดจนการมีองค์ความรู้และประสบการณ์ในด้านการแสดง ได้เข้าพิธีการไหว้ครูนาฏศิลป์โขน – ละคร มีความรู้พื้นฐานในการฝึกหัดโขนเบื้องต้น การแสดงเป็นชุดเป็นตอน การรำเพลงหน้าพาทย์ ได้รับบทเป็นสิบแปดมงกุฎ เขนลิง

รูปแบบด้านผู้แสดงหรือศิลปินเป็นการสืบทอด เทคนิคกระบวนท่ารำ โดยอาศัยความสามารถในการแสดงออกตามศักยภาพที่มีอยู่ได้อย่างเต็มที่ของผู้แสดงหรือศิลปิน ต้องมีการฝึกซ้อมปฏิบัติการจริงจากครูผู้ถ่ายทอดหรือผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย รวมถึงประสบการณ์ที่มีและสั่งสมไว้อยู่ในตัวของผู้แสดงหรือศิลปิน มีเข้าใจบทบาทรายละเอียดของเนื้อหาที่แสดง มีเข้าใจและความสามารถในถ่ายทอดรายละเอียดของบทบาทการแสดงที่เป็นรากเหง้าที่มีอยู่เดิมโดยอาศัยพรสวรรค์กับการฝึกปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอ ทำให้ผู้ชมสะท้อนอารมณ์และความรู้สึกของการแสดงได้อย่างมีสุนทรียภาพ

Mahasarakham University

2. รูปแบบด้านตอนหรือชุดที่ใช้สำหรับแสดง คือตอนนางลอย ไมยราพสะกดทัพ

รูปแบบด้านตอนหรือชุดที่ใช้สำหรับแสดง มีความจำเป็นและสำคัญมากในการจัดศิลปะการแสดงโขน โดยต้องคำนึงถึงประเภทของการแสดงโขน แต่ละประเภท กล่าวคือ การแสดงโขนกลางแปลง โขนหน้าจอ โขนฉากหรือโขนหน้าไฟ ซึ่งต้องศึกษาองค์ความรู้จากบทเดิมที่มีอยู่นำมาพัฒนาให้เข้ากับสภาพปัจจุบันที่สังคมชื่นชอบ แต่ต้องไม่เปลี่ยนแปลงเนื้อหาของตอนหรือชุดเพราะผู้ชมเข้าใจแก่นของเรื่องเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว เพียงแต่เพิ่มเติมความกระชับหรือรายละเอียดที่จะนำเสนอโดยคำนึงถึงจารีตประเพณีของศิลปะการแสดงโขนให้คงอยู่ไว้ จะทำให้ผู้ชมได้รับสุนทรียภาพเพิ่มขึ้น

2.1 ตอนนางลอย

การเลือกใช้บท จะใช้แนวทางของกรมศิลปากรหรือปรับปรุงขึ้นใหม่ โดยบทต้องมีคำร้อง คำพากย์ เจรจา มีเพลงหน้าพาทย์ มีบทพากย์กระทู้ มีการแสดงติดตลกจัดทำบทให้เป็น 2 ลักษณะคือ 1) ตอนเล็ก ดำเนินเรื่องตั้งแต่การรำฉุยฉายนางเบญกายแปลงจนจบตอนหนุมานจับนางเบญกาย นำไปใช้ในการแสดงโขนหน้าไฟ 2) ตอนใหญ่ ดำเนินเรื่องตั้งแต่ตั้งทศกัณฐ์ใช้นางเบญกายแปลงเป็นนางสีดาทำตายลอยน้ำไป บางครั้งอาจมีการแทรกบทตอนนางเบญกายเข้าไปหานางตรีชฎาสำหรับรายละเอียดในการแสดงจะเป็นไปตามเนื้อหาในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ มีการใส่คำพากย์บทกระทู้ระหว่างพระรามกับหนุมาน (เนื่องจากบทกระทู้เป็นบทเรียนที่บรรจุอยู่ในหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป) ดำเนินเรื่องไปจนจบตอนหนุมานติดตามจับนางเบญกาย ใช้สำหรับการแสดงโขนหน้าจอ ใช้ในการจัดแสดงเวลากลางคืน

2.2 ตอนไมยราพสะกดทัพ

การเลือกใช้บท โขนตอนไมยราพสะกดทัพนี้ จะใช้แนวทางของกรมศิลปากรหรือปรับปรุงขึ้นใหม่ โดยบทต้องมีคำร้อง คำพากย์ เจรจา มีเพลงหน้าพาทย์ มีการแสดงติดตลก ดำเนินเรื่องแสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมอย่างหลากหลาย เช่นการใช้สรรพยาปรุงยาตามตำหรับโบราณที่ใช้สมุนไพรกับตัวยาอื่น ๆ ในบทบาทของไมยราพทำพิธีปรุงสรรพยาก่อนจะนำไปสะกดทัพและลักพาตัวพระรามไปขังไว้ในเมืองบาดาล การแสดงให้เห็นความกตัญญูในบทบาทของมัจฉานุที่มีต่อไมยราพและหนุมาน แสดงให้เห็นความจงรักภักดีของทหารที่มีต่อเจ้านายในบทบาทของหนุมานที่ติดตามไปช่วยพระรามให้รอดพ้นจากความตาย ควรจัดแสดงเป็นโขนชุดใหญ่ในรูปแบบการแสดงเป็นโขนกลางแปลงโขนหน้าจอ

3. รูปแบบด้านองค์ประกอบในการแสดง (เครื่องแต่งกาย ดนตรีและอุปกรณ์การแสดง)

รูปแบบด้านองค์ประกอบในการแสดง ประกอบด้วยเครื่องแต่งกาย ดนตรีและอุปกรณ์การแสดง เป็นอีกปัจจัยที่จะสำคัญในการจัดศิลปะการแสดงโขนให้มีความสวยงาม และดึงดูดความสนใจของผู้ชมมีดังนี้

3.1 เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขน ตอนนางลอยและตอไมยราพสะกดทัพ องค์ประกอบโดยรวมที่ใช้ในการแสดงจะสื่อภาพความสวยงามให้ผู้ชมเกิดความสนใจ และต้องให้ถูกต้องตรงตามมาตรฐาน เพื่อให้ข้อมูลของการแต่งกายไม่ผิดตามสี ลักษณะหัวโขนและพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งรูปแบบและคุณลักษณะเครื่องแต่งกายเป็นไปตามมาตรฐานของกรมศิลปากร โดยตัวเอกและตัวรองจะใช้แตกต่างกันในเรื่องของศิลปะการปักสะดึง ปักดิ้นหนุนลาย การเดินดิ้นข้อ และตัวลายแบ่งตามประเภทของตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง คือ

Mahasarakham University

เครื่องแต่งกายยืนเครื่องพระ

ภาพประกอบ 35 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องพระ (พระราม) ตามาตรฐานของกรมศิลปากร

สำหรับตัวพระควรใช้เครื่องปักดิ้นหนุนลาย ใช้สีตามพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์

ตัวเอกตอนนางลอยและไมยราพสะกดทัพ ประกอบด้วย พระราม พระลักษมณ์

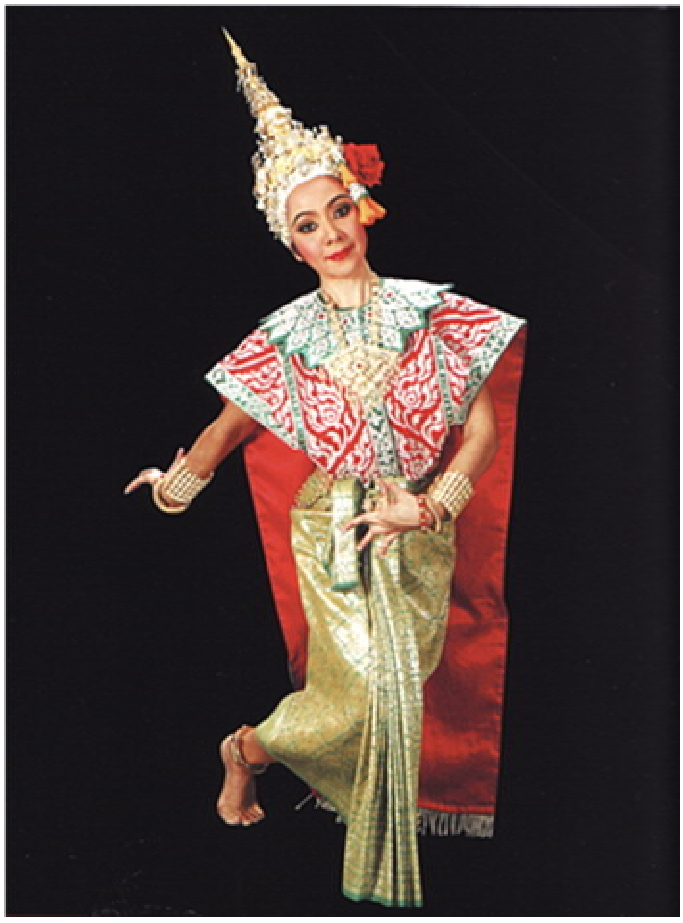
เครื่องแต่งกายปักดิ้นหนุนลาย ห้อยหน้า (ชายไหว) เจียรบาด (ชายแครง)

พระราม สีเขียว อาวุธใช้ศร

พระลักษณ์ สีเหลือง อาวุธใช้พระขรรค์

Mahasarakham University

เครื่องแต่งกายยืนเครื่องนาง



ภาพประกอบ 36 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องนาง (นางสีดา) ตามมาตรฐานของกรมศิลปากร

ตัวเอกตอนนางลอยและไมยราพสะกดทัพ ประกอบด้วย นางสีดา นางเบญกาย นางตรีชฎา นางพิรากวน มเหสีไมยราพ เครื่องแต่งกายปักดิ้นหนุนลาย

นางสีดา	ผ้าห่มนางสีแดงขลิบเขียว	ศิราภรณ์ มงกุฎกษัตรีย์
นางเบญกาย	ผ้าห่มนางสีเหลืองขลิบแดง	ศิราภรณ์ รัดเกล้าเปลว
นางตรีชฎา	ผ้าห่มนางสีเขียวขลิบแดง	ศิราภรณ์ รัดเกล้าเปลว
นางพิรากวน	ผ้าห่มนางสีชมพูขลิบฟ้า	ศิราภรณ์ รัดเกล้าเปลว

ตัวรองตอนนางลอยและไมยราพสะกดทัพ ประกอบด้วย นางกำนัล

Mahasarakham University

เครื่องแต่งกายยืนเครื่องยักษ์

ภาพประกอบ 37 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องยักษ์ (ทศกัณฐ์) ตามมาตรฐานของกรมศิลปากร

ตัวเอกตอนนางลอยและไมยราพสะกดทัพ ประกอบด้วย ทศกัณฐ์ พิเภก ไมยราพ เครื่องแต่งกายปักดิ้นหนุนลายสิงห์หน้าขบ ใช้สีตามพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์

ทศกัณฐ์	สีเขียว	อาวุธใช้ศร
พิเภก	สีเขียว	อาวุธใช้กระบอง
ไมยราพ	สีม่วง	อาวุธใช้พลอง

ตัวรองตอนนางลอยและไมยราพสะกดทัพ ประกอบด้วย ยักษ์เสนาคือมโหธร เปาวนาสูร นนยวิก วายุเวก และเสนายักษ์ เครื่องแต่งกายปักดิ้นเลื่อม ใช้สีตามพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์

อาวุธของตัวแสดงทุกตัว ใช้กระบอง

Mahasarakham University

เครื่องแต่งกายยืนเครื่องลิง

ภาพประกอบ 38 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องลิง (หนุมาน) ตามมาตรฐานของกรมศิลปากร

ตัวเอกตอนนางลอยและไมยราพสะกดทัพ ประกอบด้วย ชามภูวราช สุครีพ หนุมาน ชมพูพาน องคต นิลนนท์ เสื้อลิงปักเป็นลายขนลิง ใช้สีตามพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์

ตัวรองตอนนางลอยและไมยราพสะกดทัพ ประกอบด้วย สิบแปดมงกุฎ เสื้อลิงปักเป็นลายขนลิง ส่วนเครื่องแต่งกายท่อนล่างปักดิ้นเลื่อม ใช้สีตามพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์

อาวุธของหนุมานใช้ ตรี นอกนั้นตัวแสดงทุกตัวใช้พระขรรค์

3.2 ดนตรี ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า หรือเครื่องคู่ เครื่องใหญ่ ตามที่ได้รับงบประมาณ

ในการจัดซื้อจัดจ้างจากต้นสังกัด และจัดเป็นวงเครื่องห้า เครื่องคู่ เครื่องใหญ่ ตามแต่โอกาสหรือสถานที่ในการจัดแสดง

3.3 อุปกรณ์การแสดง

ในการแสดงโขนตอนนางลอย ประกอบด้วย เตียงทองใหญ่ เตียงทองเล็ก หมอนขวาน เครื่องราชูปโภค เชิงตะกอน วอสีวิกากาญจน์

ในการแสดงโขนตอนไมยราพสะกดทัพ ประกอบด้วย เตียงทองใหญ่ เตียงทองเล็ก หมอนขวาน เครื่องราชูปโภค โรงพิธีดำ กระทะใหญ่มีเส้าหัวกะโหลก กระโจมฆ้อง แท่นบัวใหญ่ ตราชั่ง

Mahasarakham University

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลตอนที่ 3 การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

ผลการสังเคราะห์ข้อมูล เพื่อให้ได้การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยวิธีการสำรวจ การสังเกต การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่มและจากการประชุมเชิงปฏิบัติการ อันนำมาซึ่งการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง สู่เผยแพร่ให้ถูกตามจารีตศิลปะการแสดงโขน ตลอดจนการสร้างองค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ไทยที่มีรูปแบบเป็นมาตรฐาน อันเป็นมรดกทางภูมิปัญญาและศิลปวัฒนธรรมของชาติให้คงอยู่อย่างถาวร ไม่มีการเสื่อมสลายไปตามกาลสมัยแม้วัฒนธรรมต่างชาติจะเข้ามามีบทบาทอย่างไม่หยุดยั้งในยุคปัจจุบัน ตามขั้นตอนดังนี้

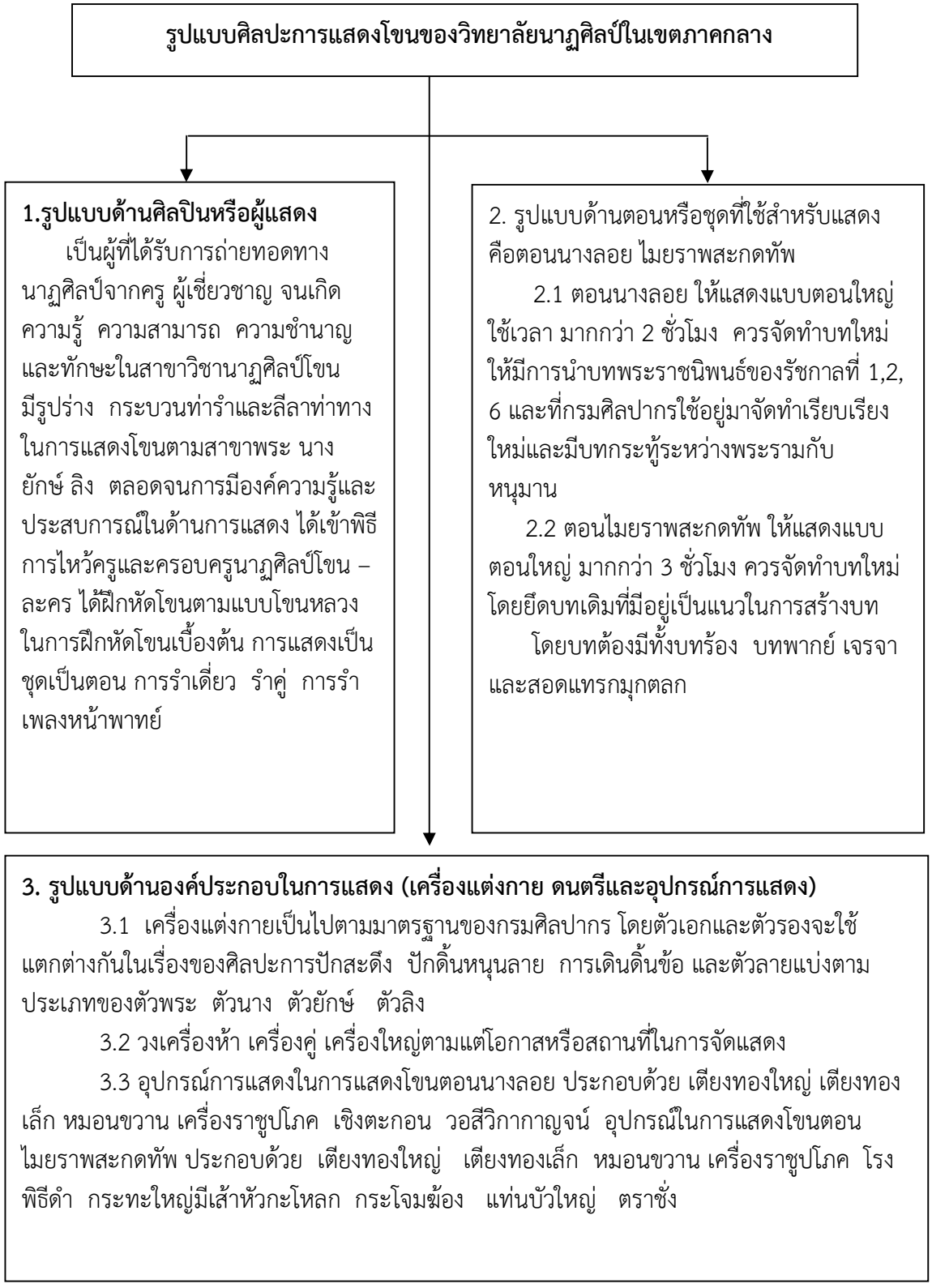
ขั้นที่ 1 วิเคราะห์ความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง และการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางจากการสังเกต การสัมภาษณ์

ขั้นที่ 2 ยกร่างรูปแบบด้านศิลปินหรือผู้แสดง ด้านองค์ประกอบการแสดง ด้านบทหรือตอนที่ใช้แสดง

ขั้นที่ 3 นำรูปแบบที่ได้เสนอในการประชุมสัมมนาเพื่อหาข้อสรุปรูปแบบศิลปะการแสดงโขน

ขั้นที่ 4 พัฒนาแก้ไขปรับปรุงรูปแบบการแสดงโขนให้เป็นไปตามข้อสรุปที่ได้จากการประชุมสัมมนาจนได้รูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลาง ดังภาพ

Mahasarakham University



ภาพประกอบ 39 รูปแบบศิลปะการแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลาง

Mahasarakham University

จะเห็นได้ว่าการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง สามารถใช้เป็นเครื่องมือในการบริหารจัดการองค์ความรู้ด้านศิลปะและวัฒนธรรมที่มีผลดีต่อการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมได้อย่างยั่งยืน ตอบสนองยุทธศาสตร์กระทรวงวัฒนธรรม สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และกรมศิลปากร ซึ่งเป็นหน่วยงานที่มีอำนาจหน้าที่ในการธำรงศิลปะการแสดงโขน สะท้อนภาพการรักษาสืบทอดวัฒนธรรมของชาติให้คงอยู่อย่างมั่นคง ส่งเสริมให้รู้จักการสร้างค่านิยม จิตสำนึกและภูมิปัญญาคนไทย ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงการพัฒนาคุณภาพมาตรฐานในการอนุรักษ์จารีตประเพณี บำรุงรักษามรดกทางศิลปวัฒนธรรมอย่างสร้างสรรค์ สนับสนุนการต่อยอดเพื่อเพิ่มคุณค่าถ่ายทอด เผยแพร่องค์ความรู้สู่ประชาชนตลอดจนการบริหารจัดการองค์ความรู้ด้านศาสนาศิลปะและวัฒนธรรม บังเกิดผลต่อการนำทุนทางวัฒนธรรมของประเทศที่สามารถสร้างคุณค่าทางสังคมและเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจได้อย่างถาวร ดังนี้

1. การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง มีความสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่งเพราะเป็นการพัฒนารูปแบบการแสดงโขนให้เป็นมาตรฐาน สามารถนำแบบแผนจารีตอันงดงาม และเข้มขลังที่มีอยู่ในศิลปะการแสดงโขนจากอดีตมาสู่ปัจจุบันและพัฒนาสำหรับอนาคต โดยยังคงอนุรักษ์สิ่งเก่าที่มีอยู่และพัฒนาให้ได้สิ่งใหม่ที่ดีขึ้นเป็นองค์รวมของสุนทรียะที่เผยแพร่สู่ประชาชนได้อย่างมีดี มีคุณประโยชน์ต่อการพัฒนาสังคมไทยให้ก้าวสู่ประชาคมอาเซียนและสู่สังคมโลก โดยใช้ศิลปวัฒนธรรมเป็นเครื่องมือในการสืบสาน สร้างเครือข่ายทางวัฒนธรรม โดยถ่ายทอดผ่านศิลปะการแสดงโขน ซึ่งเป็นความจำเป็นที่ทุกฝ่ายต้องหันมาให้ความสำคัญต่อการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขน ให้มีคุณภาพอันได้แก่ รูปแบบด้านศิลปินหรือผู้แสดงที่สังคมไทยจะต้องเร่งให้การสนับสนุน ส่งเสริมเพื่อให้เยาวชนรุ่นใหม่ได้ก้าวมาเป็นศิลปินที่มีคุณภาพในการแสดง ผ่านกระบวนการเรียนรู้ในศาสตร์แห่งโขนได้อย่างถูกต้อง รักษาวัฒนธรรมประเพณีและคุณค่าของการแสดง เป็นศิลปินด้วยความศรัทธาในจารีตที่มีอยู่ ประพฤติและปฏิบัติด้วยความเต็มใจ มีความตระหนักและมีความรักหวงแหนมรดกภูมิปัญญา รูปแบบด้านบทหรือตอนที่ใช้ในการจัดการแสดงโขน ต้องพัฒนาให้เป็นที่สนใจ คงไว้ซึ่งถ้อยภาษาอันงดงามทางวรรณศิลป์ที่มีไพเราะทั้งรสคำ รสความจัดดำเนินเรื่องให้เหมาะสมตามยุคสมัย รูปแบบด้านองค์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย เครื่องแต่งกาย ดนตรี อุปกรณ์การแสดงที่ต้องพัฒนาให้มีความเหมาะสมตามเนื้อหาของบทหรือตอนที่จัดแสดง เพื่อจะสามารถดึงดูดความสนใจจากผู้ชมทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง มีความโดดเด่น มีสุนทรียะที่คงจารีตเดิม หลอมรวมให้เห็นความสง่าของศิลปะการแสดงโขน ส่งเสริมให้ประชาชน เยาวชนชาวไทยหันมาสนใจ รู้สึกตระหนักในการหวงแหนสิ่งที่บรรพบุรุษสืบสานสั่งสมและถ่ายทอดกันมา เพื่อจัดการกับภาวะวิกฤต มีข้อสรุปดังนี้

1.1 อนุรักษ์ขนบจารีตเดิมไว้และพัฒนาประยุกต์สร้างสรรค์ให้เหมาะสมกับสังคมปัจจุบัน

1.2 การพัฒนาจุดแข็งของศิลปะการแสดงโขนที่มีมาแต่โบราณ สร้างเครือข่ายทางวัฒนธรรมให้แพร่หลายไปสู่ทุกภาคส่วนของสังคมไทย

1.3 ปลูกฝังให้ผู้สืบทอดองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงโขน มีความรักความศรัทธาในวิชาชีพ

Mahasarakham University

1.4 สร้างเยาวชนรุ่นใหม่ ให้มีองค์ความรู้ในศิลปะการแสดงโขน โดยการจัดการแสดงเผยแพร่อย่างกว้างขวางทั่วทุกภาคของประเทศไทย

1.5 ส่งเสริมสืบสานให้ความรู้แก่ชุมชนอย่างต่อเนื่องทั้งในรูปแบบการประชาสัมพันธ์ การสร้างเครือข่าย

1.6 พัฒนาบุคลากรที่ใช้เทคโนโลยีในการจัดทำระบบฐานข้อมูล จัดทำรวบข้อมูลศิลปะการแสดงโขนให้มีคุณภาพ สามารถเข้าใจในรากฐานทางวัฒนธรรมของตนและนำมาบูรณาการใช้ในชีวิตประจำวันได้อย่างมีประสิทธิภาพ

1.7 จัดการแสดงศิลปะการแสดงโขนโดยให้ชุมชนมีส่วนร่วม สามารถสนองตอบความต้องการของสังคมในปัจจุบัน จะทำให้ประชาชนเข้าถึงโขนได้อย่างใกล้ชิด

1.8 ผู้แสดงและศิลปินมีองค์ความรู้ในศาสตร์แห่งโขนอย่างลึกซึ้งและมีความชำนาญ

1.9 บทหรือตอนที่นำมาใช้ต้องมีความกะทัดรัด ถ้อยคำหรือภาษาควรให้มีความงดงามดังที่เรียกว่า ไพเราะทั้งรสคำและรสความ

1.10 องค์ประกอบในการแสดง การแต่งกาย จัดทำให้มีความสวยงามสามารถแบ่งแยกได้ตามลักษณะตัวละครทั้งตัวพระ ตัวนางตัวยักษ์และตัวลิง เครื่องดนตรี และอุปกรณ์ต่าง ๆ ที่ใช้ในการแสดงต้องเคลื่อนย้ายได้สะดวกเหมาะสมกับสถานที่แสดง

1.11 การจัดการแสดงต้องใช้กระบวนการเชิงรุก มีการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยให้เข้าถึงประชาชน ทั้งใน ระดับประเทศ และระดับสากล

2. การนำทุนทางวัฒนธรรมของประเทศมาสร้างคุณค่าทางสังคมและเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจ

ยุทธศาสตร์การนำทุนทางวัฒนธรรมของประเทศมาสร้างคุณค่าทางสังคมและเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจ สอดคล้องยุทธศาสตร์การส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ และการเสริมสร้างความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของสังคมไทยกำหนดทิศทางในการพัฒนาประเทศไทย ภายใต้นโยบายด้านเศรษฐกิจสร้างสรรค์ในขอบเขตอุตสาหกรรม ใน 4 สาขา ได้แก่ ภาพยนตร์ ศิลปะการแสดง ศิลปหัตถกรรม และการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม เพื่อส่งเสริมมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจด้วยทุนทางวัฒนธรรม และการขับเคลื่อนยุทธศาสตร์การเสริมสร้างความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมในสังคมไทยสอดคล้องกับนโยบายด้านเศรษฐกิจสร้างสรรค์และการพัฒนาในอนาคตของกระทรวงวัฒนธรรม ศิลปะการแสดงโขนนับเศรษฐกิจสร้างสรรค์สาขาหนึ่ง ที่ส่งผลให้ประชาชนส่วนใหญ่ซึ่งเป็นผู้รักษาทุนทางวัฒนธรรมจะได้รับประโยชน์อย่างมาก เป็นปัจจัยที่สำคัญในพัฒนาประเทศชาติได้อย่างยั่งยืน โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัฒนธรรมเป็นต้นน้ำทำให้เกิดสินค้า และบริการที่สร้างรายได้สู่ประชาชน ศิลปะการแสดงโขนเป็นมรดกภูมิปัญญาที่สร้างความภาคภูมิใจในความเป็นไทยอย่างลึกซึ้ง นำพาประเทศชาติเจริญก้าวหน้า นับเป็นการสร้างองค์ความรู้และเผยแพร่ทางวัฒนธรรมสร้างสรรค์อย่างกว้างขวาง ศิลปะการแสดงโขนสะท้อนภาพอิทธิพลของสังคมและวัฒนธรรมแต่ครั้งอดีต เป็นรากเหง้าที่มีส่วนในการสร้างคุณค่าและสามารถพัฒนาเศรษฐกิจบนพื้นฐานวัฒนธรรม บ่งบอกอัตลักษณ์แห่งความเป็นไทย แสดงให้เห็นถึงอุปนิสัยใจคอของคนไทยในหลายมิติ โดยเฉพาะการดำรงไว้ซึ่งคุณธรรม การใช้วิถีชีวิต การศึกษาและการสร้างศิลปะที่แสดงออกด้วยสุนทรียะ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์วิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางได้ใช้ศิลปะการแสดงโขนเป็นทุนทางวัฒนธรรม ในการดำเนินตามนโยบายของรัฐได้อย่างสง่างามและตอบสนองยุทธศาสตร์ของกระทรวงวัฒนธรรมได้อย่างครบถ้วน

Mahasarakham University

ทุกประการ นับตั้งแต่การรักษาสืบทอดวัฒนธรรมของชาติและความหลากหลายทางวัฒนธรรมท้องถิ่นให้คงอยู่อย่างมั่นคง การสร้างค่านิยม จิตสำนึก และภูมิปัญญาคนไทย การนำทุนทางวัฒนธรรมของประเทศมาสร้างคุณค่าทางสังคมและเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจรวมไปถึงการบริหารจัดการองค์ความรู้ด้านศาสนา ศิลปะ และวัฒนธรรม ศิลปะการแสดงโขนทำหน้าที่ในการขับเคลื่อนภูมิปัญญาของคนรุ่นเก่าสู่คนรุ่นใหม่ในยุคปัจจุบัน โดยส่งเสริมให้เยาวชนประชาชนชาวไทยหันมาสนใจเอาใจใส่และบำรุงรักษาก่อให้เกิดประโยชน์และสืบทอดส่งต่อไปยังคนรุ่นต่อไปอย่างมีคุณค่า การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางให้มีความสวยงาม คงไว้ด้วยจารีตขนบประเพณี พร้อมที่จะนำเสนอต่อหน่วยงานที่มีหน้าที่รับผิดชอบในการบริหารจัดการแสดงศิลปะการแสดงโขนทุกภาคส่วนทั้งภาครัฐและเอกชน ตลอดจนเป็นการนำทุนทางวัฒนธรรมของประเทศมาสร้างคุณค่าทางสังคมและเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจให้กับประเทศชาติได้อย่างยั่งยืน

Mahasarakham University

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : รูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร (Documentary) และทำการเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Study) มีรายละเอียดในการศึกษาวิจัย ดังนี้

1. ขอบเขตของการวิจัย
2. วิธีดำเนินการวิจัย

ขอบเขตของการวิจัย

1. เนื้อหา

ผู้วิจัยกำหนดกรอบเนื้อหาในการศึกษาดังนี้

1.1 เนื้อหาตามความมุ่งหมายของการวิจัย ได้แก่

1.1.1 ศึกษาความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบ ของศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

1.1.2 ศึกษารูปแบบการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

1.1.3 ศึกษาการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

1.2 เนื้อหาที่จะนำไปสู่การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ผู้ศึกษาวิจัยได้กำหนดรูปแบบ 3 ด้าน คือ

1.2.1 ด้านผู้แสดงหรือศิลปิน

1.2.2 ด้านตอนหรือชุดที่ใช้สำหรับแสดง คือตอนนางลอย ไมยราพสะกดทัพ

1.2.3 ด้านองค์ประกอบในการแสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรีและอุปกรณ์การแสดง

2. ระยะเวลา

การศึกษาวิจัย เรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ในครั้งนี้ผู้ศึกษาวิจัยได้กำหนดระยะเวลาในการดำเนินการวิจัยโดยเริ่มจากวันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ. 2554 ถึง 30 กันยายน 2555

3. วิธีวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพทางวัฒนธรรม (Cultural Qualitative Research)โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร(Document)เก็บรวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม (Field Study) โดยการสำรวจ การสังเกต การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม การประชุมเชิงปฏิบัติการ และนำข้อมูลมาวิเคราะห์

4. พื้นที่วิจัย

4.1 พื้นที่ในการศึกษาวิจัยเรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ผู้ศึกษาวิจัยเจาะจงคัดเลือกพื้นที่ศึกษาจากจังหวัดในภาคกลาง

Mahasarakham University

เนื่องจากมีสถาบันการศึกษาที่ถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงโขนภาครัฐมากที่สุด กล่าวคือ มีตั้งอยู่ 5 จังหวัด ดังนี้ กรุงเทพมหานคร จังหวัดนครปฐม จังหวัดลพบุรี จังหวัดสุพรรณบุรีและจังหวัดอ่างทอง ดังแสดงในตาราง 1

ตาราง 1 แผนภูมิการแสดงภาค จังหวัดและที่ตั้งของพื้นที่ศึกษาวิจัย

ภาค	จำนวน	จังหวัด	ที่ตั้ง
1. กลาง	5	1. กรุงเทพฯ	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ถนนราชินี เขตพระนคร กรุงเทพเทพมหานคร 10200
		2. นครปฐม	วิทยาลัยนาฏศิลป ตำบลศาลายา อำเภอเมือง จังหวัดนครปฐม 73170
		3. ลพบุรี	วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ถนนรามเดโช อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี 15000
		4. สุพรรณบุรี	วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ถนนสุพรรณบุรี-ชัยนาท อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี 72000
		5.อ่างทอง	วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ตำบลบางแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง 14000

แหล่งที่มา : สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (2554)

5. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

5.1 ประชากร

ประชากรที่ศึกษา มีดังต่อไปนี้

5.1.1 ผู้รู้ ได้แก่ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์โขน) ครู- อาจารย์ศิลปิน ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดงโขน

5.1.2 ผู้ปฏิบัติ ได้แก่ ครูผู้ฝึกซ้อมการแสดง ผู้แสดง บุคลากรที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงโขน

5.1.3 ผู้เกี่ยวข้อง ได้แก่ ผู้บริหารจัดการแสดงโขนจากหน่วยงานต่าง ๆ ประชาชนผู้ชมการแสดง

5.2 กลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มตัวอย่างการศึกษาวิจัยรวมทั้งสิ้น 150 คน แบ่งออกได้ดังนี้

5.2.1 กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) ใช้วิธีการเก็บข้อมูลโดยการสังเกตการสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่มและการประชุมเชิงปฏิบัติการ จำนวน 30 คน ได้แก่ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์โขน) ครู อาจารย์ นาฏศิลปินและนักวิชาการด้านศิลปะการแสดงโขน เป็นกลุ่มบุคคลที่ให้ข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบ

Mahasarakham University

ขั้นตอนการบริหารจัดการศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ผู้ศึกษาวิจัยทำการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างวิธีการสุ่มแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เพราะกลุ่มผู้รู้เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในศาสตร์เรื่องนาฏศิลป์โขนเป็นอย่างดี แบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม ดังนี้

1) ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์โขน) 4 คน
2) ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดงโขน จำนวน 6 คน
3) ครู- อาจารย์ ผู้สอนในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 15 คน
4) นาฏศิลปินโขน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร จำนวน 5 คน

5.2.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) ใช้วิธีการเก็บข้อมูลโดยการสังเกต การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่มและการประชุมเชิงปฏิบัติการ จำนวน 95 คน จาก 5 จังหวัดคือ กรุงเทพมหานคร จังหวัดนครปฐม จังหวัดลพบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี และจังหวัดอ่างทองเป็นกลุ่มบุคคลที่ให้ข้อมูลเกี่ยวกับสภาพปัญหา ความเป็นมา การเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ผู้ศึกษาวิจัยทำการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างวิธีการสุ่มแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เนื่องจากกลุ่มผู้ปฏิบัตินี้เป็นกลุ่มที่ใช้วิถีชีวิตและมีอาชีพในการแสดงโขนมาอย่างต่อเนื่องยาวนานไม่ต่ำหว่า 10 ปี แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

1) ครู-อาจารย์ผู้ฝึกซ้อมการแสดง คัดเลือกจังหวัดละ 6 คน รวมจำนวน 30 คน
2) ผู้แสดงคัดเลือกจังหวัดละ 8 คน รวมจำนวน 40 คน
3) บุคลากรที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงโขนด้านต่างๆ จำนวน 25 คน ดังต่อไปนี้

(1) เจ้าหน้าที่หรือครูผู้ปฏิบัติงานเครื่องแต่งกายโขน – ละคร 10 คน
(2) ครูหรือศิลปินทางด้านดุริยางค์ไทย 10 คน
(3) ผู้บริหารจัดการแสดงโขนจากหน่วยงานภาครัฐหรือเอกชนจำนวน 5 คน

5.2.3 กลุ่มผู้เกี่ยวข้อง (General Informants) ใช้วิธีการเก็บข้อมูลโดยการสังเกตและการสัมภาษณ์ จำนวน 25 คนจากทั้ง 5 จังหวัด ประกอบด้วย กรุงเทพมหานคร จังหวัดนครปฐม จังหวัดลพบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี และจังหวัดอ่างทอง ด้วยวิธีการสุ่มแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เนื่องจากเป็นกลุ่มที่มีส่วนในการสนับสนุนการแสดงโขน คือ ผู้ชมการแสดงโขนทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ

วิธีดำเนินการวิจัย

1. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ประกอบด้วย

1.1 แบบสำรวจ (Basic Survey) เป็นการสำรวจ เพื่อหาข้อมูลเบื้องต้นของพื้นที่ที่ทำการศึกษาวิจัย

1.2 แบบสังเกต (Observation) ใช้สำหรับสังเกตสภาพแวดล้อมทั่วไปที่เป็นข้อมูลพื้นฐานของกลุ่มตัวอย่าง

Mahasarakham University

1.2.1 แบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non–participant Observation) เพื่อใช้สังเกตสภาพแวดล้อมทั่วไป ผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ การถ่ายทอดองค์ความรู้ องค์ประกอบในการจัดการแสดงและปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ ผู้แสดงและผู้ชมการแสดงโขน

1.2.2 แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) เพื่อใช้สังเกตสภาพแวดล้อมทั่วไป ผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ การถ่ายทอดองค์ความรู้ การจัดการแสดง องค์ประกอบในการจัดการแสดงและปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ ผู้แสดงและผู้ชมการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง นอกจากนี้ผู้ศึกษาวิจัยเข้าไปมีส่วนร่วมฝึกซ้อมการแสดงและร่วมแสดงโขน

1.3 แบบสัมภาษณ์ (Interviews) แบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interviews) และแบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interviews) เป็นแบบสัมภาษณ์เพื่อใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติและกลุ่มผู้เกี่ยวข้องในพื้นที่ศึกษาวิจัยที่กำหนด 5 จังหวัด คือ 1) กรุงเทพเทพมหานคร 2) จังหวัดนครปฐม 3) จังหวัดลพบุรี 4) จังหวัดสุพรรณบุรี 5) จังหวัดอ่างทอง

1.3.1 แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interviews) เป็นสัมภาษณ์แบบปลายเปิดไม่จำกัดคำตอบ

1.3.2 แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interviews) ประกอบด้วย 3 ตอน มีรายละเอียดดังนี้

ตอนที่ 1 ด้านข้อมูลส่วนตัว เกี่ยวกับเพศ สถานภาพ วุฒิการศึกษา อาชีพหลัก รายได้ต่อเดือน เป็นต้น

ตอนที่ 2 เป็นคำถามหลักเกี่ยวกับ ความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบ ขั้นตอนการบริหารจัดการศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

ตอนที่ 3 เป็นคำถามหลักเกี่ยวกับการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนตอนนางลอยและศึกไมยราพ

1.4 แบบสัมภาษณ์เจาะลึก (In-depth Interview) เป็นแบบสัมภาษณ์ที่ไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) เพื่อใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) ในประเด็นความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบ ขั้นตอนการบริหารจัดการศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง รูปแบบศิลปะการแสดงโขน สภาพปัญหาผลกระทบ การเพิ่มคุณค่าทางวัฒนธรรม

1.5 แบบสนทนากลุ่ม (Focused Group Guideline) ใช้สำหรับจัดการสนทนากลุ่มกับผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้และจัดการแสดงโขนเพื่อสนทนาหาข้อสรุปความชัดเจนให้ครอบคลุมความมุ่งหมายของการวิจัย คือ 1) ความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบ ขั้นตอนการบริหารจัดการศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง 2) รูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง 3) การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนตอนนางลอยและศึกไมยราพ โดยกำหนดผู้เข้าร่วมสนทนากลุ่มประมาณ 7-8 คน ในแต่ละพื้นที่

1.6 การประชุมเชิงปฏิบัติการ (Workshop) เป็นการจัดประชุมเชิงปฏิบัติการกลุ่มผู้ให้ข้อมูลเป็นตัวแทนกลุ่มผู้รู้ (Key Informants) กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) กลุ่มผู้เกี่ยวข้อง (General Informants) จำนวน 30 คน ร่วมประชุมปฏิบัติการระยะเวลา 1 วัน ระดมความคิดเห็น

Mahasarakham University

หาข้อสรุปเพื่อให้ได้ข้อมูลและให้การยอมรับ สามารถนำไปสู่ การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง เพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการส่งเสริมเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมต่อไป

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้ศึกษาวิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลโดยยึดหลักข้อมูลที่มีลักษณะสอดคล้องกับความมุ่งหมายของการวิจัย สามารถตอบคำถามของการวิจัยได้ตามที่กำหนดไว้ มีวิธีการเก็บข้อมูล ดังต่อไปนี้

2.1 ข้อมูลทุติยภูมิ (Secondary Data) ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บรวบรวมจากเอกสารงานวิจัยหรือที่มีการศึกษาไว้จากสถาบันการศึกษา หน่วยราชการและเอกชน ประเภท หนังสือ ตำรา รายงานการประชุม ภาคนิพนธ์ งานวิจัยปริญญานิพนธ์ การศึกษาค้นคว้าอิสระ อินเตอร์เน็ตและวีดีทัศน์ในประเด็นความรู้เกี่ยวกับสภาพสังคมและวัฒนธรรม แนวคิดและทฤษฎีทางด้านสังคมวิทยามานุษยวิทยา ข้อมูลพื้นฐานเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่ที่ทำการศึกษาวิจัย ความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหาองค์ประกอบ ศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง รูปแบบการแสดงโขน โดยรวบรวมแยกประเด็นไว้ตามเนื้อหา

2.2 ข้อมูลปฐมภูมิ (Primary Data) ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บรวบรวมภาคสนามจากพื้นที่ที่ทำการศึกษาวิจัย โดยวิธีการสำรวจเบื้องต้น (Basic Survey) การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) การสัมภาษณ์ที่ไม่เป็นทางการ (Informal Interview) การสัมภาษณ์ที่เป็นทางการ (Formal Interview) การสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) การสนทนากลุ่ม (Focused Group) และการประชุมเชิงปฏิบัติการ (Workshop) โดยผู้วิจัยดำเนินการตามขั้นตอน ดังนี้

2.2.1 การสำรวจเบื้องต้น (Basic Survey) เก็บรวบรวมข้อมูลจากการสังเกตและจดบันทึกเหตุการณ์ที่พบเห็น ตามประเด็นวิจัยที่ตั้งไว้ด้านสภาพแวดล้อม ทำการสำรวจพื้นที่ศึกษาวิจัย ได้แก่ ความเป็นมาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปะ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ซึ่งเป็นสถาบันการศึกษาที่ถ่ายทอดความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมและเป็นหน่วยงานของรัฐที่รับผิดชอบจัดการแสดงโขน

2.2.2 การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) เป็นการสังเกตสภาพแวดล้อมทั่วไปในการจัดการแสดงโขนประเภทต่างๆ ได้แก่ โขนกลางแปลง โขนนั่งราว โขนโรงใน โขนหน้าจอ โขนฉากและการแสดงโขนอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง

2.2.3 การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) ผู้ศึกษาวิจัยเข้าร่วมสังเกต การถ่ายทอดองค์ความรู้ การฝึกซ้อมการแสดง ชมการแสดงและร่วมแสดงในการจัดการแสดงโขน ของพื้นที่วิจัยได้แก่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง รวมทั้งการพูดคุยซักถามกับผู้ชมทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ เพื่อให้ได้ข้อมูลตามความมุ่งหมายของการศึกษาวิจัย

2.2.4 การสัมภาษณ์ที่ไม่เป็นทางการ (Informal Interview) ผู้ศึกษาวิจัยได้ดำเนินการการสัมภาษณ์แบบปลายเปิดไม่จำกัดคำตอบ ของพื้นที่วิจัยได้แก่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง รวมทั้งผู้ชมเพื่อจับประเด็นข้อมูลองค์ความรู้แล้วนำมาตีความหมายโดยใช้แนวคิดทฤษฎีทางวัฒนธรรม

2.2.5 การสัมภาษณ์ที่เป็นทางการ (Formal Interview) ผู้ศึกษาวิจัยได้ดำเนินการสัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติและกลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป เกี่ยวกับความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา

Mahasarakham University

องค์ประกอบ ของศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง และการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

2.2.6 การสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) ผู้ศึกษาวิจัยได้ดำเนินการสัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติ เกี่ยวกับข้อมูลพื้นฐานของกลุ่มตัวอย่าง การถ่ายทอดองค์ความรู้ ความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบ ของศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง และการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

2.2.7 การสนทนากลุ่ม ผู้ศึกษาวิจัยได้ดำเนินการสนทนากลุ่มผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้และจัดการแสดงนาฏศิลป์ โดยเชิญผู้ที่เกี่ยวข้องร่วมการสนทนากลุ่ม กลุ่มละ 7-8 คน ในแต่ละพื้นที่เพื่อหาข้อสรุปความชัดเจนให้ได้แนวคิดครอบคลุมความมุ่งหมายของการวิจัย คือ 1) ความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบของศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง 2) การสร้างและพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ร่วมวิเคราะห์จุดเด่น จุดด้อย ความเหมือนและความแตกต่าง

2.2.8 การประชุมเชิงปฏิบัติการ (Workshop) การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ผู้ศึกษาวิจัยปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้ดำเนินการประชุมในการจัดประชุมเชิงปฏิบัติการวันที่ 29 สิงหาคม พ.ศ. 2555 ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี โดยกำหนดเนื้อหาการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขน 3 ด้าน คือ 1) รูปแบบด้านผู้แสดงหรือศิลปิน 2) รูปแบบด้านตอนหรือชุดที่ใช้สำหรับแสดงคือตอนนางลอย ตอนไมยราพสะกดทัพ 3) รูปแบบด้านองค์ประกอบในการแสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรีและอุปกรณ์การแสดง

ได้ข้อสรุปและให้การยอมรับจากศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญ ครูผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ผู้แสดงและนำเสนอการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

3. การจัดกระทำและการวิเคราะห์ข้อมูล

3.1 การจัดกระทำข้อมูล

ผู้ศึกษาวิจัยดำเนินการจัดกระทำข้อมูล โดยนำข้อมูลที่ได้มาจากการศึกษาเอกสารและข้อมูลจากการลงพื้นที่ภาคสนามมาจัดกระทำข้อมูลแยกตามความมุ่งหมายของการวิจัย ดังนี้

3.1.1 นำข้อมูลที่เก็บรวบรวมได้จากเอกสารต่างๆ มาศึกษาอย่างละเอียดและดำเนินการจัดระบบหมวดหมู่ ตามความมุ่งหมายของการศึกษาวิจัยที่กำหนดไว้

3.1.2 นำข้อมูลจากการลงพื้นที่ภาคสนาม ที่เก็บรวบรวมได้จากการสำรวจเบื้องต้น การสังเกต การสัมภาษณ์และการสนทนากลุ่มตลอดจนการประชุมเชิงปฏิบัติการและได้จดบันทึกไว้ในเครื่องเล่นแบบพกพามาถอดความ แยกประเภท จัดหมวดหมู่และสรุปสาระสำคัญตามประเด็นที่ทำการศึกษาวิจัย

3.1.3 นำข้อมูลที่เก็บรวบรวมได้จากเอกสาร ข้อมูลภาคสนามที่รวบรวมได้จากการสำรวจเบื้องต้น การสังเกต การสัมภาษณ์และการสนทนากลุ่ม มาตรวจสอบความถูกต้องเพื่อความสมบูรณ์และในการตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล ผู้ศึกษาวิจัยตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูลโดยใช้วิธี Investigator Triangulation โดยการนำข้อมูลไปให้ผู้ให้ข้อมูลอ่านหรือกลับไปสอบถามผู้ให้ข้อมูลซ้ำอีก เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ตรงกับความเป็นจริงและใช้วิธีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Methodological Triangulation) ของ Denizen (1970) คือ การแสวงหาความเชื่อถือได้ของข้อมูลจากแหล่งที่แตกต่างกันมีวิธีการ ดังนี้ (สุภางค์ จันทวานิช. 2547 : 129-130)

Mahasarakham University

1) การตรวจสอบสามเส้าด้านข้อมูล (Data Triangulation) คือ การพิสูจน์ว่าข้อมูลที่ผู้ศึกษาที่วิจัยได้มานั้นถูกต้องหรือไม่ วิธีตรวจสอบแหล่งของข้อมูลแหล่งที่มาที่จะพิจารณาในการตรวจสอบ ได้แก่ แหล่งเวลา หมายถึง ถ้าข้อมูลต่างเวลากันจะเหมือนกันหรือไม่ แหล่งสถานที่ หมายถึง ถ้าข้อมูลต่างสถานที่กันจะเหมือนกันหรือไม่ และแหล่งบุคคลหมายถึง หากบุคคลผู้ให้ข้อมูลเปลี่ยนไปข้อมูลจะเหมือนเดิมหรือไม่

2) การตรวจสอบสามเส้าด้านผู้ศึกษาวิจัย (Investigator Triangulation) คือ การตรวจสอบโดยผู้ศึกษาวิจัยและเพื่อนนักวิจัยแต่ละคนจะได้ข้อมูลต่างกันอย่างไร โดยให้รายละเอียด แสดงความคิดเห็น วิพากษ์วิจารณ์ หรือตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับข้อมูลหลักฐานและแบบแผนอันเป็นแก่นสาระที่วิเคราะห์ได้จากข้อมูลหลักฐานที่เก็บรวบรวมได้จากสนามวิจัย

3) การตรวจสอบสามเส้าด้านวิธีรวบรวมข้อมูล (Methodological Triangulation) คือ การใช้วิธีเก็บรวบรวมข้อมูลที่แตกต่างกันเพื่อรวบรวมข้อมูลเรื่องเดียวกัน

3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้ศึกษาวิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย โดยนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมจากเอกสารและข้อมูลภาคสนามที่ได้จากการสำรวจ การสังเกต การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่มและการประชุมเชิงปฏิบัติการมาทำการวิเคราะห์ข้อมูลแบบสร้างข้อสรุปตามแนวทางของสุภางค์ จันทวนิช (2547 : 131-137) ดังนี้

3.2.1 การวิเคราะห์แบบอุปนัย (Analytic Induction) คือวิธีตีความ สร้างข้อสรุปจากข้อมูลรูปธรรมหรือปรากฏการณ์ที่เห็น เช่น รูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางเป็นอย่างไร มีสภาพปัญหาอย่างไร เมื่อผู้ศึกษาวิจัยได้เห็นรูปธรรมหรือเหตุการณ์หลาย ๆ เหตุการณ์แล้วจึงลงมือสร้างข้อสรุปถ้าข้อสรุปนั้นยังไม่ได้รับการตรวจสอบยืนยันถือเป็นสมมติฐานชั่วคราว(Working Hypothesis) ถ้าหากได้รับการยืนยันแล้วให้ถือเป็นข้อสรุปของศิลปะการแสดงโขนรูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

3.2.2 วิเคราะห์โดยการจำแนกชนิดข้อมูล (Typological Analysis) คือ การจำแนกข้อมูลความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบ ศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางเป็นชนิด ๆ (Typologies) โดยการใช้ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรม แนวคิดและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูลการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

3.2.3 ขั้นตอนการวิเคราะห์

ขั้นที่ 1 วิเคราะห์ความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง และการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางจากการสังเกต การสัมภาษณ์

ขั้นที่ 2 ยกร่างรูปแบบด้านศิลปินหรือผู้แสดง ด้านองค์ประกอบการแสดง ด้านบทหรือตอนที่ใช้แสดง

ขั้นที่ 3 นำรูปแบบที่ได้เสนอในการประชุมสัมมนาเพื่อหาข้อสรุปรูปแบบศิลปะการแสดงโขน

ขั้นที่ 4 พัฒนาแก้ไขปรับปรุงรูปแบบการแสดงโขนให้เป็นไปตามข้อสรุปที่ได้จากการประชุมสัมมนา

Mahasarakham University

4. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การนำเสนอผลวิเคราะห์ข้อมูล ผู้ศึกษาวิจัยนำเสนอผลวิเคราะห์จากการเก็บรวบรวมข้อมูลควบคู่กับองค์ความรู้ แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพในการศึกษา พร้อมนำเสนอภาพและตารางที่เกี่ยวข้องในการศึกษาวิจัยประกอบ เพื่อนำไปสู่การตอบคำถามการวิจัยและตอบสนองความมุ่งหมายของการวิจัย เรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

Mahasarakham University

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัย เรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาองค์ความรู้ และศึกษา ค้นคว้าเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นพื้นฐานความคิด และข้อมูลประกอบการศึกษาวิเคราะห์ อภิปรายผลการวิจัย ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวม แนวคิดทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ดังต่อไปนี้

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขน
2. องค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปะการแสดงโขน
3. นโยบายและแผนการวัฒนธรรม
4. บริบทของพื้นที่ศึกษา
5. แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
   6.1 งานวิจัยในประเทศ
   6.2 งานวิจัยต่างประเทศ

องค์ความรู้เกี่ยวกับการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขน

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับการพัฒนา

การพัฒนา คือ การเปลี่ยนแปลงตามแผนหรือการเปลี่ยนแปลงที่มีการกำหนดทิศทาง (Planed as Directed Change) นั่นคือ การพัฒนามิได้เป็นเรื่องธรรมชาติ หากเป็นความพยายามของมนุษย์ พยายามที่จะก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้น โดยกำหนดทิศทางหรือรายละเอียดเอาไว้ล่วงหน้าว่าจะพัฒนาอะไร พัฒนาอย่างไร ช้าเร็วอย่างไร ใครจะเป็นผู้พัฒนาหรือถูกพัฒนา (สัญญา สัญญาวิวัฒน์. 2549 : 3)

การพัฒนาเป็นกระบวนการที่ต่อเนื่อง (Continuing Process) การพัฒนาจึงจำเป็นต้องให้ความสำคัญกับลำดับ/ขั้นตอน (Stages) และความเชื่อมโยง (Relation or Linkage) เพราะฉะนั้น แนวคิดและทฤษฎีในการพัฒนาจึงปรากฏชัดเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่

กลุ่มที่ 1 มองการพัฒนาว่าดำเนินการไปตามลำดับหรือขั้นตอนจากระดับหนึ่งไปสู่อีกระดับหนึ่ง โดยต้องสร้างความพร้อมด้านต่าง ๆ อย่างเหมาะสม

กลุ่มที่ 2 มองการพัฒนาว่าจะเกิดขึ้นได้โดยการกระตุ้นหรือชักนำโดยปัจจัยในการพัฒนา เช่น การสะสมทุน การค้าต่างประเทศ เป็นต้น โดยมีความเชื่อว่าความพร้อมนั้นสร้างได้เพื่อให้สอดคล้องกับการสะสมทุนหรือการค้าระหว่างประเทศ บนความเชื่อดังกล่าวมักจะเกิดการพัฒนาแบบ “ก้าวกระโดด” เพราะประชาชนไม่สามารถสร้างความพร้อมตามแบบอย่างของนักพัฒนาและนักพัฒนาก็ไม่สามารถปรับตนเองให้มีความพร้อมที่จะสอดคล้องกับความพร้อมของประชาชนทำให้เกิดช่องว่างและปัญหาได้

Mahasarakham University

การพัฒนา หมายถึง การมีคุณภาพชีวิต (Quality of Life) ที่ดีขึ้นอาจวัดคุณภาพชีวิตได้หลายแบบ เช่น วัดทางการศึกษา เศรษฐกิจ การเมือง อนามัย หรือทางจิตใจ มีสิ่งเหล่านี้สูงขึ้นหรือมากขึ้นที่ถือว่ามีการพัฒนาสูงขึ้น

การพัฒนา หมายถึง การเปลี่ยนแปลงสังคม ซึ่งเป็นกระบวนการที่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงต่อโครงสร้างและหน้าที่ในสังคม โดยทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในสังคม 2 ระดับ คือ การเปลี่ยนแปลงระดับบุคคล เรียกว่า “การทำให้ทันสมัย” ซึ่งเป็นกระบวนการที่แต่ละบุคคลที่อยู่ในสังคมเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตความเป็นอยู่แบบเก่าเป็นแบบที่มีความสลับซับซ้อนมากขึ้น และมีความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว

การเปลี่ยนแปลงระดับสังคม เรียกว่า “การพัฒนา” หมายถึง การที่นำเอาความคิดใหม่ ๆ เข้ามาใช้ในสังคม เพื่อทำให้รายได้ต่อหัวของประชากรเพิ่มขึ้นและมีชีวิตความเป็นอยู่ในระดับที่ดีขึ้น โดยใช้กระบวนการผลิตที่ทันสมัย ตลอดจนการมีสถาบันทางสังคมที่ดีขึ้นด้วย

แบบการพัฒนาของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ (สัญญา สัญญาวิวัฒน์. 2549 : 80-88 อ้างอิงมาจาก บุบผาชาติ อุปถัมภ์นรากร. 2552 : 60 - 64)

1. เป้าหมายของการพัฒนา คือ สมเด็จพระเทพฯ ทรงยึด “คน” เป็นเป้าหมาย ทำให้คนเป็น “คนพัฒนา” หรือ “คนเจริญ” ซึ่งหมายความว่ามีความรู้ความชำนาญในวิชาชีพอย่างหนึ่งอย่างใด เพื่อเลี้ยงตัวเองมีความรู้ความชำนาญอื่นที่จำเป็นในการดำรงชีวิตในสังคม

2. หลักการพัฒนา คือ แนวปฏิบัติที่จะยึดถือในการดำเนินการพัฒนาไปสู่เป้าหมายที่วางไว้ พิจารณาจากเอกสารและผลงานพัฒนาด้านต่าง ๆ แล้วพอจะสรุปหลักการที่สมเด็จพระเทพฯ ทรงยึดถือเป็นแนวทางในการทำงานของพระองค์ดังนี้

2.1 การช่วยตนเอง พึ่งตนเอง ทรงปลูกฝังหลักการนี้ให้อยู่ในความรู้สึกของคนที่พระองค์พัฒนา ไม่ว่าจะในหมู่คนปรกติ หรือคนไม่ปรกติ ตัวอย่างได้แก่ โครงการเกษตรเพื่ออาหารกลางวันก็มี หรือโครงการศูนย์พัฒนาเด็กเล็กและการพัฒนาการศึกษาระดับอื่นก็ตาม

2.2 การเริ่มจากสภาพที่เขาเป็นอยู่ นั่นคือ ชาวบ้าน หรือเด็กเขาเคยมีชีวิตอยู่อย่างไร มีความรู้ หรือฐานะอย่างไร ให้เริ่มจากตรงนั้น แล้วจึงค่อย ๆ ปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้ดีขึ้นให้สูงขึ้น พระองค์ทรงไม่นิยมให้เปลี่ยนแปลงอย่างฮวบฮาบ นำเอาเครื่องมือเครื่องใช้ในเมืองเข้ามาใช้ในชนบทอย่างทันทีทันใด ดังตัวอย่างครูชนบทขออุปกรณ์การสอนจากพระองค์ ๆ ไม่พระราชทาน

2.3 การใช้ทรัพยากรท้องถิ่นเพราะเป็นสิ่งใกล้ตัว ชาวบ้านย่อมรู้จักดี จึงนำมาใช้ได้ทันทีที่ไม่ต้องมีการศึกษาทำความเข้าใจใหม่ ไม่ต้องรอจากภายนอกซึ่งไม่รู้จะใช้เวลานานเท่าใด ตัวอย่างพี่เลี้ยงในศูนย์พัฒนาเด็กเล็กที่ใช้สาวชาวบ้านที่นำไปอบรมเรื่องเด็กมาทำงานเสริมด้วย แม่บ้านมาเข้าเวรช่วยกันดูแลลูกแทน ช่างสร้างศูนย์ฯ ก็ใช้คนท้องที่ ผัก พันธุ์สัตว์ก็ใช้ของท้องที่

2.4 การมีส่วนร่วมของคนในท้องที่ มีตัวอย่างดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น โครงการพัฒนาทุกโครงการต้องพยายามนำชาวบ้านเข้ามามีส่วนร่วม เพื่อเขาจะได้เรียนรู้และมีความรู้ความชำนาญเพิ่มขึ้น นั่นคือ การพัฒนา

2.5 วัฒนธรรมและผู้นำท้องถิ่น หรือกล่าวง่าย ๆ ว่า ทรงยึดความเป็นไทยไว้อย่างมั่นคง นำความเจริญจากภายนอกเข้ามาผสมผสานหรือเพิ่มเติม ทำให้ความเป็นไทยเดิมดีขึ้น งานอนุรักษ์มรดกอันมากมาย เช่น ดนตรีไทย ศิลปะไทย สถาปัตยกรรมไทย เป็นต้น

Mahasarakham University

2.6 ความมีประสิทธิภาพ การดำเนินการพัฒนาต้องมีโครงการทำงาน ต้องมีการประเมินผลเป็นระยะ ๆ เพื่อให้งานดำเนินไปสู่เป้าหมายได้อย่างมาก แต่ใช้เวลาน้อย คนน้อยและเงินน้อย ตัวอย่างอ้างได้จากทุกงานของพระองค์ โดยเฉพาะโครงการเพิ่มคุณภาพการศึกษา โครงการปฏิสังขรณ์วังและวัด

2.7 การประสานงาน งานพัฒนาแต่ละโครงการของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ จะมีลักษณะของการร่วมมือประสานงานกันระหว่างหลายหน่วยงานทั้งที่เป็นราชการ และเอกชน เช่น การช่วยเหลือโรงเรียนคนตาบอดที่จังหวัดเชียงใหม่ หน่วยงานที่ให้ความร่วมมือ คือ วิทยาลัยอาชีวศึกษา วิทยาลัยเทคนิค กองทัพบก ตำรวจตระเวนชายแดน โรงเรียนมัธยมสามัญ ฯลฯ โครงการอนามัยเด็กที่จังหวัดนราธิวาส เป็นการร่วมมือกันระหว่างสภาพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ กระทรวงมหาดไทย กระทรวงสาธารณสุข กระทรวงเกษตรและกระทรวงศึกษาธิการ ที่เรียกว่า 4 กระทรวงหลัก

2.8 การทำงานเชิงรุก ตัวอย่างคือ การเสด็จเยี่ยมราษฎรของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ แนะนำการทำมาหากิน การฝึกอาชีพ หรือการรักษาสุขภาพอนามัย และการป้องกันการทำลายธรรมชาติแวดล้อม ด้านงานของสภากาชาดให้มีการศึกษาหาข้อมูลไว้ล่วงหน้าก่อนเกิดภัยสาธารณะ การฝึกอบรมคนทั่วไปและเจ้าหน้าที่ให้รู้จักรักษาและป้องกันตัวจากภัยต่าง ๆ การเสริมสร้างเครื่องมืออุปกรณ์ รวมทั้งการขยายหน่วย เพิ่มศูนย์การปฏิบัติงานให้มากขึ้น เช่น สภากาชาดภาคใต้ที่กำลังก่อสร้างที่จังหวัดนครศรีธรรมราช ซึ่งจะมีขนาดของบริการไล่เลี่ยกับสภากาชาด กรุงเทพฯ เป็นต้น

2.9 ความมีคุณธรรมและศิลปะ เป็นลักษณะเด่นอีกด้านหนึ่งของงานพัฒนาสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ จะเห็นว่าคนที่พระองค์มุ่งพัฒนาไม่ได้มุ่งให้มีความรู้ ความสามารถแต่อย่างเดียว แต่จะต้องควบคู่มากับคุณธรรมและความดีดังที่ได้ประพฤติพระองค์เป็นตัวอย่าง สนับสนุนส่งเสริมด้านศาสนา กตัญญูรู้คุณบิดามารดา ครูบาอาจารย์ ซื่อสัตย์และขยันหมั่นเพียร ดังที่ได้ทรงพระนิพนธ์ไว้ในหนังสือศาสนาสุภาษิต เป็นต้น ในขณะเดียวกัน งานพัฒนาของพระองค์ไม่มุ่งเฉพาะด้านเศรษฐกิจวัตถุนิยม แต่ให้มีความสวยงาม ความไพเราะไปด้วย เช่น แม้ลายมือก็ให้คัด การอ่านถูกต้องก็ให้หัดเรื่อยไปจนถึงวรรณคดี ศิลปะด้านต่างๆ รวมถึงเพลง การร้อง รำ และดนตรีไทย

2.10 การเชื่อมประสานด้านเวลา เป็นหลักการทำงานพัฒนาอีกประการหนึ่งที่ทรงยึด กล่าวคือ ทรงเอาพระทัยใส่ทั้งงานโบราณคดี ประวัติศาสตร์ ศึกษาและอนุรักษ์โบราณสถานและขนบธรรมเนียมประเพณีไทยเป็นอาทิ ซึ่งเป็นเรื่องของอดีต พัฒนาคุณภาพชีวิต คุณภาพการศึกษาให้โอกาสชีวิตแก่ผู้ด้อยโอกาสในเวลาปัจจุบันที่ทรงทำกับเด็กและชาวชนบท เด็กนักเรียนในโรงเรียนตำรวจตระเวนชายแดนหรือให้เด็กกำพร้า เด็กพิการได้มีโอกาสศึกษาและฝึกอาชีพ เป็นต้น ในขณะเดียวกัน ทรงสนใจเรื่องของอนาคต นำความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์เข้ามาใช้ เริ่มจากพระองค์เองใช้คอมพิวเตอร์ในงานส่วนพระองค์ เช่น งานนิพนธ์วิชาการและสารคดีให้สภากาชาดหน่วยงานที่พระองค์รับผิดชอบโดยตรง ให้ใช้เครื่องมือทันสมัยต่าง ๆ ในการป้องกันเตรียมตัวรับและปฏิบัติการเมื่อเกิดสาธารณภัย ตลอดจนการนำเอาภาพถ่ายจากดาวเทียมมาใช้ตรวจดินเพื่อการเกษตรหรือการศึกษาโบราณคดี เป็นต้น งานพัฒนาของพระองค์จึงครอบคลุมสามกาลเวลา

โดยสรุป สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ทรงยึดหลัก 10 ประการ คือ หลักช่วยตัวเองพึ่งตนเอง หลักการเริ่มจากสภาพที่เป็นอยู่ หลักการใช้ทรัพยากรธรรมชาติท้องถิ่น หลักการมีส่วนร่วมของประชาชน หลักวัฒนธรรมและผู้นำท้องถิ่น หลักประสิทธิภาพ หลักประสานงานหลักทำงานเชิงรุก หลักคุณธรรมและศิลปะ และหลักเชื่อมประสานด้านเวลา โดยที่หลักการเหล่านี้จะเป็นกรอบให้กับ

Mahasarakham University

การดำเนินงานหรือปฏิบัติงานพัฒนาที่เรียกว่า วิธีการพัฒนาอันจะก่อผลสุดยอด คือ คนพัฒนา ผลการศึกษางานพัฒนาของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ พบว่า พระองค์ท่านทรงใช้วิธีการ 4 วิธีการต่อไปนี้ในการทรงงานพัฒนา

1. วิธีการให้การศึกษาอบรม กล่าวคือ โครงการพัฒนาแต่ละโครงการจะต้องมีการให้ความรู้ ความเข้าใจในเรื่องนั้นและเรื่องที่เกี่ยวข้องเป็นข้อมูลเบื้องต้นเสียก่อน แล้วฝึกความชำนาญในการทำสิ่งนั้นให้ถูกต้องและมีประสิทธิภาพ การให้ความรู้ความเข้าใจนั้นรวมไปถึงการรู้ข้อดีข้อเสีย ประโยชน์ที่จะได้รับ หรือทุนที่จะต้องลงไปในเรื่องนั้น ๆ ด้วย หากผู้ถูกพัฒนาเป็นเด็กเล็กยังไม่เดียงสามากนัก ความรู้ความเข้าใจหรือข้อมูลนั้นก็จะตกแก่ผู้เกี่ยวข้องโดยตรงกับงานนั้น

2. วิธีทำงานกับกลุ่มคน หมายถึง วิธีการพัฒนาที่อาศัยกลุ่มคน หรือชุมชนเป็นหลักหรือเป็นสะพานไปสู่การพัฒนาคนแต่ละคนซึ่งมีมากและทำได้ยาก การพัฒนาโดยกลุ่มหรือผ่านกลุ่มเช่นนี้จะช่วยให้เกิดประสิทธิภาพ เพราะประชาชนได้รับการพัฒนาครั้งละหลายคน ชาวบ้านได้ช่วยกันทำความเข้าใจสอนกันเอง ช่วยกันจำ และนำไปใช้ได้อย่างมั่นใจ

3. วิธีพัฒนาแบบสามร่วม (PAR) เป็นวิธีการชนิดที่นักพัฒนาไม่ว่าจะเรียกชื่ออย่างไร เช่น พัฒนากร ครู นักส่งเสริมการเกษตร หรือเจ้าหน้าที่สาธารณสุขซึ่งเป็นข้าราชการ แล้วยังมีนักพัฒนาซึ่งเป็นเจ้าหน้าที่ขององค์การพัฒนาเอกชน (NGO = Non-governmental organization) ดำเนินการพัฒนาในชุมชน เช่น ส่งเสริมการเลี้ยงไก่ การขุดสระขังน้ำไว้ใช้ในฤดูแล้ง รณรงค์การอ่านออกเขียนได้ เป็นต้น พร้อมกับการศึกษาวิจัยงานพัฒนาชุมชนประเภทนั้น ๆ ไปด้วย โดยมีประชาชนในโครงการหรือชาวบ้านนั้นเองเข้าร่วมกระบวนการพัฒนาทั้งในฐานะผู้ถูกพัฒนา (Target System) ฐานะนักพัฒนา (Change Agent) และฐานะนักวิจัย (Researcher) ดังนั้นนักพัฒนาในกระบวนวิธีนี้ จึงเป็นทั้งนักปฏิบัติ (Practitioner) คือ เป็นผู้กระทำการพัฒนา และในขณะเดียวกันก็เป็นนักวิจัย (Researcher) คือการเป็นผู้รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับโครงการนั้นไว้ตลอดเวลา จัดระเบียบข้อมูลเป็นประเภทเป็นหมวดหมู่ให้ง่ายแก่การเข้าใจและใช้วิเคราะห์วิจารณ์ว่าโครงการกำลังดำเนินไปสู่เป้าหมายหรือไม่ มีข้อบกพร่องอะไรที่จะต้องแก้ไขปรับปรุงให้ดีหรือไม่ มีส่วนดีอะไรที่ควรส่งเสริมต่อไปหรือไม่ รวมทั้งการหาแนวทางแก้ไขข้อบกพร่องของโครงการมาเสนอด้วยเป็นต้น สรุปว่านักวิจัยเป็นนักศึกษา นักวิเคราะห์วิจารณ์ที่คอยจับตาดูความเป็นไปของโครงการอยู่ตลอดเวลา

สรุปได้ว่าวิธีการพัฒนาแบบสามร่วม หรือเรียกอีกอย่างว่า PAR (Participatory Action Research) เป็นวิธีการที่ทั้งนักวิจัย นักพัฒนาและชาวบ้านผู้ถูกพัฒนาเองจะต้องร่วมรับบทหนักปฏิบัติหน้าที่กันอย่างจริงจัง ต้องคลุกคลีร่วมมือกันอย่างใกล้ชิด สนิทสนม วิธีนี้จึงมักเป็นวิธีการทำงานที่มีความสูง สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ทรงเห็นความสำคัญของวิธีการเช่นนี้ จึงทรงส่งเสริมให้นำมาใช้ในโครงการที่สามารถจะนำมาใช้ได้

4. วิธีทำงานกับหน่วยงาน ในการปฏิบัติภารกิจด้านพัฒนาของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ นั้น มีหน่วยงานที่เกี่ยวข้องรอบพระองค์ท่านอยู่เป็นจำนวนมากที่พระองค์อาจทรงใช้หรือชักชวนให้มาร่วมช่วยงาน ซึ่งจะขอแบ่งเป็นสองกลุ่มหน่วยงานเพื่อความสะดวก คือ กลุ่มแรกเป็นกลุ่มใกล้ชิดพระองค์ ได้แก่ กองราชเลขาธิการในสมเด็จพระบรมราชินี มูลนิธิสายใจไทย มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ มูลนิธิชัยพัฒนา มูลนิธิสิรินธร สภากาชาดไทย กองประวัติศาสตร์ โรงเรียนนายร้อย จปร. ศูนย์ศึกษาการพัฒนาชนบทตามพระราชดำริ คณะกรรมการเฉพาะกิจที่ทรงจัดตั้งขึ้น เป็นต้น

Mahasarakham University

และกลุ่มที่สองเป็นหน่วยงานที่ห่างออกไป ได้แก่ หน่วยงานราชการอันมีกระทรวง ทบวง กรมทั้งหลาย และองค์การเอกชน ซึ่งอาจเป็นมูลนิธิสมาคมสโมสร ธนาคาร หรือบริษัทห้างร้านต่าง ๆ

บุปผาชาติ อุปถัมภ์นรากร (2552 : 63 – 64) ได้สรุป แบบการพัฒนาของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ แม้จะมีลักษณะเฉพาะหลายอย่างก็ตาม แต่ก็ให้แนวทางการดำเนินงานพัฒนาสังคมหลายอย่างบางอย่างก็เหมือนหรือใกล้เคียงกับสิ่งที่นักพัฒนาทั้งหลายยึดถืออยู่ เช่น หลักการและวิธีการพัฒนาสังคมแบบอย่าง บางอย่างก็แตกต่างออกไป เช่น การเป็นตัวแทนที่ผสมศาสตร์ 3 สาขาเข้าด้วยกัน คือ พระองค์ท่านใช้ทั้งความรู้วิทยาศาสตร์ธรรมชาติ สังคมศาสตร์ และมนุษยศาสตร์ด้วย การเชื่อมต่อสามกาลเข้าด้วยกัน คือ ให้ความสำคัญกับความเป็นไทยเดิม การพัฒนาของปัจจุบันและความก้าวหน้าของโลกในอนาคต ตลอดจนการทำงานร่วมกันทั้งนักพัฒนาและชาวบ้านซึ่งเป็นเป้าหมายของการพัฒนา

งานพัฒนาวัฒนธรรม หมายถึง การริเริ่มสร้างสรรค์และการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมให้เหมาะสมกับยุคสมัย บังเกิดคุณประโยชน์แก่ชีวิต สังคมและธรรมชาติ โดยที่ยังคงรักษาไว้ซึ่งเอกลักษณ์แห่งความเป็นท้องถิ่นและความเป็นไทย (คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2550 : 69) กิจกรรมหลักที่ควรดำเนินการ มีดังต่อไปนี้

1. การศึกษาสภาพความเหมาะสมของวัฒนธรรมและงานวัฒนธรรมในปัจจุบัน
2. การเลือกสรรวัฒนธรรมที่ควรได้รับการพัฒนา
3. การสร้างเครือข่ายเพื่อสนับสนุนงานพัฒนาวัฒนธรรม
4. จัดหางบประมาณสนับสนุนงานพัฒนาวัฒนธรรม
5. การปรับปรุงหรือออกกฎระเบียบข้อบังคับให้เอื้อต่องานพัฒนาวัฒนธรรม
6. การประชาสัมพันธ์งานพัฒนาวัฒนธรรม
7. การถ่ายทอดวัฒนธรรมที่พัฒนาแล้วเข้าไปในกระบวนการให้การศึกษาทั้งอย่างเป็นทางการ และไม่เป็นทางการตลอดจนเผยแพร่ทางสื่อมวลชน
8. การยกย่องและเชิดชูเกียรติบุคคลและหน่วยงานที่ประสบความสำเร็จในงานพัฒนาวัฒนธรรม
9. การจัดประชุมสัมมนาทั้งระดับท้องถิ่น ระดับชาติ และนานาชาติเพื่อแสวงหาแนวทางในการพัฒนาวัฒนธรรม
10. การติดตามและประเมินผล

สรุป การพัฒนา คือ การยกระดับคุณภาพชีวิตของประชาชนทั้งในทางวัตถุและทางจิตใจ และยกระดับคุณภาพของสังคมโดยรวม และนำสิ่งที่เป็นอยู่ของศิลปะการแสดงโขนให้ดีขึ้น เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพให้เกิดผลผลิตที่ดีขึ้น

2. องค์ความรู้เกี่ยวกับรูปแบบ

อภิสิทธิ์ กฤษเจริญ (2551 : 89 – 90) กล่าวว่า คำว่า “รูปแบบ” หรือ Model เป็นคำที่ใช้เพื่อสื่อความหมายหลายอย่าง ซึ่งโดยทั่วไปแล้วรูปแบบ จะหมายถึงสิ่งหรือวิธีการดำเนินงานที่เป็นต้นแบบอย่างใดอย่างหนึ่ง เช่น แบบจำลองสิ่งก่อสร้าง รูปแบบในการพัฒนาชนบท เป็นต้น

พจนานุกรม Contemporary English ของ Longman (1981 : 668) ให้ความหมายไว้ 5 ความหมาย แต่โดยสรุปแล้วจะมี 3 ลักษณะ คือ

Mahasarakham University

1. Model หมายถึง สิ่งซึ่งเป็นแบบย่อส่วนของของจริง ซึ่งเท่ากับ แบบจำลอง

2. Model ที่หมายถึง สิ่งของหรือคนที่นำมาใช้เป็นแบบอย่างในการดำเนินการบางอย่าง เช่น ครูต้นแบบ

3. Model หมายถึง รุ่นของผลิตภัณฑ์ต่าง ๆ

สวัสดิ์ สุคนธรังสี (2520 : 206) และ ทิศนา แขมมณี (2551 : 1) ให้ความหมายรูปแบบหมายถึง ตัวแทนที่สร้างขึ้นเพื่ออธิบายพฤติกรรมของลักษณะบางประการของสิ่งที่เป็นจริงอย่างหนึ่ง หรือเป็นเครื่องมือทางความคิดที่บุคคลใช้ในการหาความรู้ ความเข้าใจปรากฏการณ์ เช่นเดียวกับ สุบรรณ์ พันธ์วิศวาส และชัยวัฒน์ ปัญจพงษ์ (2522 : 22-23) ใช้คำว่า แบบจำลอง (Model) เท่ากับการย่อหรือเลียนแบบความสัมพันธ์ที่ปรากฏอยู่ในโลกแห่งความเป็นจริงของปรากฏการณ์ใดปรากฏการณ์หนึ่ง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อช่วยในการจัดระบบความคิดในเรื่องนั้นให้เข้าใจได้ง่ายขึ้นและเป็นระเบียบ ส่วน บุญชม ศรีสะอาด (2533 : 19) ให้ความหมาย รูปแบบว่าเป็นโครงสร้างที่แสดงความสัมพันธ์ขององค์ประกอบที่มีในปรากฏการณ์ธรรมชาติหรือในระบบต่าง ๆ

เยาวดี วิบูลย์ศรี (2536 : 25) รูปแบบ คือ วิธีที่บุคคลใดบุคคลหนึ่งได้ถ่ายทอดความคิดความเข้าใจ ตลอดจนจิตนาการของคนที่มีต่อปรากฏการณ์ หรือ เรื่องราวใด ๆ ให้ปรากฏในลักษณะของการสื่อสารในลักษณะใดลักษณะหนึ่ง รูปแบบจึงเป็นแบบจำลองในลักษณะเลียนแบบ หรือเป็นตัวแบบที่ใช้เป็นแบบอย่างเป็นแผนผังหรือแบบแผนของการดำเนินการอย่างใดอย่างหนึ่งต่อเนื่องด้วยความสัมพันธ์เชิงระบบ

อาจกล่าวได้ว่า รูปแบบหมายถึงแบบจำลองอย่างง่ายหรือย่อส่วนของปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่ผู้เสนอรูปแบบดังกล่าวได้ศึกษาและพัฒนาขึ้นมาเพื่อแสดงหรืออธิบายปรากฏการณ์ให้เข้าใจได้ง่ายขึ้น หรือในบางกรณีอาจจะใช้ประโยชน์ในการทำนายปรากฏการณ์ที่จะเกิดขึ้นตลอดจนอาจใช้เป็นแนวทางในการดำเนินการอย่างใดอย่างหนึ่งต่อไป

โดยสรุป รูปแบบ หมายถึง สิ่งที่เป็นตัวแทนของโครงสร้างทางความคิด หรือองค์ประกอบและความสัมพันธ์ขององค์ประกอบต่าง ๆ ที่สำคัญของเรื่องที่ศึกษา

Willer (1976 : 15) รูปแบบ เป็นการสร้างมโนทัศน์เกี่ยวกับชุดของปรากฏการณ์โดยอาศัยหลักการของระบบรูปนัย ทั้งนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อทำให้เกิดความกระจ่างชัดของนิยาม ความสัมพันธ์และประพจน์ที่เกี่ยวข้อง ซึ่งรูปแบบที่มีความเที่ยงตรง จะพัฒนาเป็นทฤษฎีต่อไป

Stoner และ Wankle (1986 : 12), Nadler (1980 : 72-90), Mescon และ Khedouri (1985 : 199) ให้คำนิยาม รูปแบบ ว่าเป็นการจำลองความจริงของปรากฏการณ์เพื่ออธิบายปรากฏการณ์ที่มีความสัมพันธ์องค์ประกอบ ที่เป็นกระบวนการของปรากฏการณ์นั้น ๆ ให้ง่ายขึ้นสำหรับ Hausser (1980 : 132-161) ได้ให้ความหมายที่แตกต่างออกไป โดยที่รูปแบบเป็นสิ่งที่ออกแบบมาเพื่อแสดงถึงองค์ประกอบและกระบวนการตรวจสอบความแตกต่างระหว่างความสัมพันธ์ในเชิงทฤษฎีกับปรากฏการณ์จริง

จากความหมายทั้งหมดสามารถสรุปได้ว่า รูปแบบ หมายถึง สิ่งที่สร้างหรือพัฒนาขึ้นจากแนวคิด ทฤษฎีที่ได้ศึกษามาของผู้สร้างเองเพื่อถ่ายทอดความสัมพันธ์ขององค์ประกอบ โดยใช้สื่อที่ทำให้เข้าใจได้ง่ายและกระชับถูกต้อง และสามารถตรวจสอบเปรียบเทียบกับปรากฏการณ์จริงได้ เพื่อช่วยให้ตนเองและคนอื่นสามารถเข้าใจได้ชัดเจนขึ้น

Mahasarakham University

องค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปะการแสดงโขน

ประวัติความเป็นมาของโขน

การแสดงโขน เชื่อว่ามีมาแต่โบราณ ก่อนพุทธศตวรรษที่ 16 ได้จากการสันนิษฐานและสลักเรื่องรามายณะไว้หลายที่ เช่นประตูปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา เป็นต้น แต่เดิมจะมีการเล่นโขนหลวงประจำสำนัก ผู้ที่ฝึกหัดโขนเริ่มมาแต่ผู้มีบรรดาศักดิ์ คนสามัญจะฝึกหัดโขนไม่ได้เพราะพระมหากษัตริย์ทรงถือว่าโขนเป็นเครื่องราชูปโภคส่วนพระองค์ ฝึกหัดไว้แสดงเฉพาะงานพระราชพิธีต่างๆ การแสดงโขนได้รับความนิยมเรื่อยมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงปัจจุบัน

โขนเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น มีระเบียบแบบแผนเป็นศิลปะและมหรสพประจำชาติ ซึ่งบรรพชนไทยได้สร้างสรรค์หล่อหลอมและสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน องค์ประกอบต่าง ๆ นับตั้งแต่ฝึกหัดจนถึงการแสดงล้วนเกี่ยวเนื่องด้วยขนบประเพณีพิธีกรรมอันละเอียดอ่อน ลึกซึ้งและศักดิ์สิทธิ์ โขนเป็นมหรสพหลวงที่แสดงในพระราชพิธีสำคัญ ๆ มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ถือเป็นเครื่องประกอบราชอิสริยยศอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ และเป็นปัจจัยสำคัญยิ่งที่ทำให้นาฏศิลป์ชั้นสูงแขนงนี้รุ่งเรือง ยั่งยืนเป็นมรดกชิ้นเอกของชาติสืบมาจนถึงปัจจุบัน คือพระบารมีและพระมหากรุณาธิคุณขององค์พระมหากษัตริย์ (กรมศิลปากร. 2552 : 8)

สุจิตต์ วงศ์เทศ (2532 : 184-185) ได้กล่าวว่าประเพณีฟ้อนระบำรำเต้นในพิธีกรรมต่างๆ อย่างสามัญลักษณะอันเป็นสมบัติของประชาชนในภูมิภาคอุษาคเนย์นี้มาแต่ดั้งเดิม ก็ได้ถูกส่งต่อแล้วถ่ายทอดให้แก่ชนชั้นสูงในราชสำนัก ในยุคแรก ๆ ไปหมดทั้ง 2 กระบวนการคือฟ้อนระบำกระบวนหนึ่งและรำเต้นอีกกระบวนหนึ่ง ดังจะเห็นได้จากเอกสารรุ่นเก่าที่มักจำแนกไว้เช่น จารึกสมัยสุโขทัย (หลักที่ 8 จารึกภูเขาสุมนกูฎ) ระบุว่ามี “ระบำ” และเต้น ส่วนกฎมณเฑียรบาลสมัยต้นกรุงศรีอยุธยาระบุชื่อ “ระบำ” และรำเต้นในหนังสือไตรภูมิพระร่วงกล่าวว่า “บ้างเต้นบ้างรำ” และ “บ้างฟ้อนระบำ” เป็นต้น กระบวนฟ้อนรำเกี่ยวข้องกับพัฒนาการของละคร ส่วนกระบวนการรำเต้นเกี่ยวข้องกับการพัฒนา “โขน”

ธนิต อยู่โพธิ์ (2511 : 1-2) กล่าวว่า คนไทยมีศิลปะแห่งการเล่นหลายอย่างสืบมาแต่โบราณ และการเล่นที่มาปรากฏเป็นมหรสพสำคัญในภายหลังนี้ ก็น่าจะได้แก่การเล่นที่เรียกกันรวม ๆ ว่า “ระบำรำเต้น” ซึ่งอาจแยกเป็น 3 ประเภท คือ ระบำ รำ เต้น ซึ่งมีความหมายแตกต่างกันดังนี้

ระบำ หมายถึง ศิลปะแห่งการรำที่ผู้แสดงรำพร้อมกันเป็นหมู่ เช่นระบำชุดเทพบุตรนางฟ้า ระบำเบิกโรงชุดเมขลารามสูร หรือถ้าจะเทียบกับระบำที่รู้จักภายหลังต่อมา เช่น ระบำดาวดึงส์ หรือถ้าเป็นชุดระบำมีศิลปะแบบไทยเหนือก็เรียกฟ้อน เช่น ฟ้อนเมือง ฟ้องเงี้ยว ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนลาวแพน จึงเลยเรียกเป็นคตำรวมว่า ฟ้อนรำ หรือ ระบำรำฟ้อน

รำ หมายถึง ศิลปะแห่งการรำเดี่ยว รำคู่ รำประกอบเพลง รำอาวุธ รำทำบท หรือรำใช้บท ในครั้งโบราณก็ดูจะใช้ปะปนกับระบำบ้างในบางสมัย และดูเหมือนจะใช้เป็นกิริยาของการแสดงศิลปะนั้นๆ เช่นพูดถึงโรงรำ แต่ที่เรียกลักษณะและชนิดของการรำโดยเฉพาะก็มี เช่นรำเขนง รำพัดชา รำแพน และเรียกพวกที่หนักไปทางเต้นก็มี เช่น รำโคม แต่ที่หมายต่อมาคือ รำละคร

เต้น หมายถึง ศิลปะแห่งการยกขาขึ้นลงให้เป็นจังหวะ เช่น เต้นเขน เต้นโขน

Mahasarakham University

การเล่นทั้งสามประเภทนี้แสดงว่ามีมาแต่โบราณเนื่องจากมีกล่าวถึงไว้ในแหล่งต่าง ๆ ได้แก่ ศิลาจารึกสมัยสุโขทัยว่า“ย่อมเรียงขันหมากขันพลูบูชาพิลม ระบำรำเต้นเล่นทุกฉัน”หนังสือไตรภูมิพระร่วงว่า “บ้างเต้น บ้างรำ บ้างฟ้อนระบำ บันลือเพลงดุริยดนตรี” และกล่าวไว้ในกฎมณเฑียรบาลว่า “ให้มีระบำรำเต้น พิณพาทย์ ฆ้องกลองประโคมทั้ง 4 ประตู” ซึ่งแสดงให้เห็นว่าไทยมีศิลปะการเล่น 3 ประเภทนี้เป็นแบบแผนมาแต่โบราณ ต่อมาได้มีการวิวัฒนาการขึ้นและเมื่อได้กำหนดแบบแผนของศิลปะการเล่นทั้ง 3 อย่างเป็นที่แน่นอนแล้ว จึงเลือกหาคำมาบัญญัติเรียกศิลปะแห่งกากรเล่น 3 อย่างนั้น ว่า “โขน ละคร ฟ้อนรำ” ซึ่งดูเหมือนจะปรับปรุงกันเข้าได้ว่า เต้นจัดเป็นโขน ศิลปะแห่งการำและจัดเล่นเป็นเรื่อง จัดเป็นละคร ส่วนศิลปะแห่งการรำสวย ๆ งาม ๆ ไม่เล่นเป็นเรื่อง จัดเป็นระบำหรือฟ้อนรำ โดยเฉพาะโขน ละครนั้นแม้ภายหลังจะขอยืมศิลปะของกันและกันไปใช้แสดงปะปนกัน แต่ก็ยังมีคำพูดกันว่า“เต้นโขน รำละคร”เพราะเต้นเป็นหลักสำคัญของโขน รำเป็นหลักสำคัญของละคร ซึ่งต่อมาได้เกิดละครประเภทต่างๆขึ้น จึงเรียกละครที่ใช้กระบวนรำว่า ละครรำ ส่วนโขนอาจได้หลักศิลปะแห่งการเต้นมาจากการเล่นอย่างอื่นอีกก็ได้ และในบรรดาการเล่นอย่างอื่นของไทยที่มีมาแต่โบราณก็มีอีก 2 ประเภทที่ใช้การเต้นเป็นหลักสำคัญซึ่งโขนอาจยืมศิลปะของการเล่นทั้ง 2 อย่างนี้มา คือ 1) รำกระบี่กระบอง 2) เล่นหนัง ซึ่งการเล่นทั้งสองประเภทนี้อาจเป็นต้นกำเนิดของโขนก็ได้

1. กระบี่ กระบอง

สุจิตต์ วงศ์เทศ (2532 : 184 – 185) ได้กล่าวถึงกระบวนรำเต้นที่เกี่ยวกับพัฒนาการของโขนไว้ดังนี้ว่า ในกฎมณเฑียรบาล มีรายการการละเล่นในพิธีกรรมกลุ่มหนึ่งแสดงร่องรอยประเพณีรำเต้น ของผู้คนในยุคชนเผ่าดั้งเดิมก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยาช้านาน มีชื่อเรียกการละเล่นเหล่านี้อย่างรวมๆ ว่า“สรรพยุทธ”และ“สรรพศิลา”ซึ่งสรรพยุทธอาจหมายถึงการต่อสู้ด้วยอาวุธหรือที่เรียกกันว่ากระบี่กระบอง สรรพศิลา อาจหมายถึงการกีฬาที่เกี่ยวข้องกับการต่อสู้ ถึงแม้ชื่อจะเรียกต่างกันไปบ้าง แต่กิริยาของการเล่นสรรพยุทธและสรรพศิลาที่แสดงออกมาจะมีลักษณะร่วมกันคือรำหรือเต้น ถ้าไม่ใช่เต้นก็ต้องเป็นรำ หรือประสมกันทั้งรำทั้งเต้น

การละเล่นที่เกี่ยวกับการต่อสู้หรือกีฬาเหล่านี้ ล้วนเป็นพฤติกรรมธรรมดาของผู้คนทุกเผ่าพันธุ์ที่ต่างมีชีวิตและมีพัฒนาการอยู่ในท้องถิ่นและในสภาพแวดล้อมเป็นของตัวเองมาแต่ครั้งดั้งเดิมดึกดำบรรพ์เหมือนกันทุกชาติทุกภาษา จึงมักเรียกชื่อการละเล่นเหล่านี้อย่างรวม ๆ ว่า รำอาวุธ แต่ในแอกสารเก่าเรียก รำเต้น ที่สมัยหลังๆ เรียกกระบี่ กระบองและการเล่นเหล่านี้จะมีขึ้นได้เมื่อมีพิธีกรรมสำคัญอันเกี่ยวเนื่องกับความมั่งคั่งและความมั่นคงของเผ่าพันธุ์หรืออาณาจักร

ธนิต อยู่โพธิ์ (2511 : 3-4) กล่าวถึงเรื่องกระบี่ กระบองว่า คนไทยแต่โบราณมีความเหมือนกับชาติอื่นๆทั้งหลาย คือ จำเป็นต้องฝึกหัดวิชาการใช้อาวุธคู่มือไว้เพื่อต่อสู่ข้าศึกสัตรูและป้องกันตัว อาวุธที่ใช้เป็นคู่มือในการต่อสู้มีหลายชนิด มีทั้งอาวุธยาวและอาวุธสั้น เช่น กระบองไม้พลองดาบ กระบี่ ทวนหอกและง้าวเป็นต้น เครื่องรับเครื่องป้องกันกำบังตัวมีหลายชนิด เช่น โล่ เขน ดั้ง เป็นต้น ศิลปะแห่งการใช้อาวุธคู่มือและเครื่องป้องกันกำบังตัวเหล่านี้ เรียกเป็นคำรวมเป็นที่หมายรู้กันว่า “วิชากระบี่ กระบอง” ซึ่งเป็นวิชาที่ต้องฝึกหัดเพื่อให้ใช้ได้แคล่วคล่องชำนิชำนาญจนเกิดเป็นศิลปะโดยเฉพาะพวกนักรบต้องฝึกหัดใช้ให้ชำนาญในการใช้ทั้งบนพื้นดินและอยู่บนพาหนะ นับจากอดีตแสดงให้เห็นว่าชาวไทยได้ฝึกหัดการใช้อาวุธและเครื่องป้องกันกำบัง เพื่อต่อสู้ข้าศึกศัตรูและป้องกันตัว โดยมีระเบียบอันดีสืบต่อมาแต่โบราณ จนมีแบบแผนในการใช้อาวุธเหล่านั้นในแต่ละประเภทเรียกกันว่าเพลง เช่น เพลงกระบี่ เพลงทวน และเรียกกระบวนรบเป็นจำนวนเท่านั้นเพลงเท่านี้เพลง ในการ

Mahasarakham University

ฝึกหัดศิลปะแห่งการใช้อาวุธเหล่านั้นก็น่าจะมีศิลปะที่กำหนดเป็นแบบฉบับไว้เป็นตอน ๆ เช่นตอนแสดงขู่ขวัญศัตรู ตอนต่อสู้ทำร้ายศัตรู ตอนสังหารศัตรู ตอนเย้ยศัตรูและอาจจะมีตอนอื่น ๆ อีก ด้วยเหตุนี้เพลงอาวุธที่กำหนดไว้แต่ก่อนจึงระบุไว้เป็นเพลงรำ เพลงรบ เพลงกรายและเพลงสกัด เป็นต้น และกำหนดให้มีปี่กลองเป่าและตีเข้าประกอบจังหวะในการฝึกหัดด้วย ในสมัยโบราณการเล่นกระบี่ กระบองได้รับความนิยมซึ่งจะเป็นการประกวดอวดฝีมือกันอยู่เนือง ๆ จนนำไปสู่การแสดงมหรสพเพื่อความบันเทิงใจของประชาชน ในงานเทศกาลต่าง ๆ ทั้งในงานหลวงและงานราษฎร์ เช่น กล่าวไว้ในกฎมณเฑียรบาลว่ามี“รำดาบซ้ายขวา” ในพระราชพิธีต่างๆ ในงานพิธีใหญ่และโดยเหตุที่คนไทยเป็นนักรบสืบกันมาแต่โบราณกาล ศิลปแห่งการรำเพลงอาวุธนี้ จึงเป็นสมบัติประจำตัวของคนไทยแต่ดั้งเดิมมาและนับว่าเป็นต้นแบบของระบำชนิดที่เรียกว่า “วีรชัย” โดยมีความหมายตรงกับภาษาอังกฤษว่า War Dance จะเห็นได้จากการนำไปใช้ประกอบการแสดงโขนหลานตอน เช่น ตอนตรวจพลยกทัพ และตอนแสดงการรบ

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า ศิลปะการเต้นที่เรียกว่ากระบี่ กระบองนั้น เป็นศิลปะที่มีรูปแบบของการเต้นอันเป็นต้นแบบของการรำ การเต้น ที่ผสมผสานกันอยู่ในศิลปะการแสดงประเภทนี้เอง และเป็นร่องรอยที่สามารถกล่าวได้อย่างแน่ชัดว่า ศิลปะการแสดงโขน น่าจะได้รับแบบท่ารำเต้นมาจากการรำกระบี่ กระบองแต่โบราณ

2. หนังใหญ่

ธนิต อยู่โพธิ์ (2511 : 6-7) กล่าวว่ามหรสพที่ขึ้นหน้าขึ้นตาของชาวไทยในสมัยโบราณอีกอย่างหนึ่งคือ หนัง ซึ่งเราเรียกกันในภายหลังนี้ว่า หนังใหญ่ เ พราะมีหนังตลุงซึ่งเป็นหนังตัวเล็กเกิดขึ้นอีกอย่างหนึ่ง จึงเติมคำเรียกให้แตกต่างกันออกไป ตัวหนังนั้นเขาใช้แผ่นหนังวัวฉลุสลักเป็นรูปตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ ด้วยลวดลายงามวิจิตร มีไม้ผูกทาบตัวหนังไว้ทั้งสองข้างเพื่อให้ตัวหนังตั้งตรงไม่คดหรืองอ และไม้ที่ผูกทาบนั้นก็ทำเป็นคันยาวพ้นลงมาใต้ตัวหนังสองข้าง เพื่อใช้มือทั้งสองจับถือและยกได้ถนัด สถานที่เล่นหนังใหญ่ จะปลูกเป็นโรงขึงจอโดยใช้ไม้ไผ่ ถ้าไม่มีไม้ไผ่ จะใช้ไม้อื่นที่ถากเหลาขนาดลำไม้ไผ่แทนก็ได้ปักเป็นเสา 4 ต้นและใช้ผ้าขาวดาดเป็นจอยาวราว 9 วา สูงราว 3 วา เช่นที่กล่าวไว้ในคำพากย์ว่า

“ตัดไม้มาสี่ลำ ปักทำขึ้นเป็นจอ
สี่มุมแดงยอ กลางก็ดาดด้วยผ้าขาว”

ส่วนด้านหลังของจอ จะจุดไต้และก่อไฟขึ้นไว้ เพื่อให้เห็นเงาตัวหนัง ซึ่งมีลวดลายวิจิตรนั้นมาติดอยู่ที่จอผ้าขาว เช่นมีบทพากย์ว่า

“เร่งเร็วเถิดนายใต้ เอาเพลิงใส่เข้าหนหลัง
ส่องแสงอย่าให้บัง จะเล่นให้ท่านทั้งหลายดู”

แล้วคนเล่นหนังก็จับไม้ทาบตัวหนังนั้นๆ คนหนึ่งต่อหนังหนึ่งตัว ชูตัวหนังขึ้นพ้นศีรษะของตนแล้วเต้นออกไปตามเพลงดนตรีและบทพากย์ บทเจรจาตามที่กำหนดไว้ในท้องเรื่อง คนเล่นหนังนี้เรียกว่า “คนเชิด”คนเชิดหนังจะต้องเชิดให้เงาของตัวหนังไปติดอยู่ที่จอผ้าขาว เพื่อคนดูจะได้เห็นรูปและลวดลายอันงดงามของตัวหนังได้ชัด แต่คนเชิดไม่ต้องพูดและร้องเพราะมีคนพูดแทน เรียกว่า“คนพากย์” คนพากย์จะต้องเป็นคนรอบรู้เรื่องราวที่จะเล่นหนังตอนนั้นๆดี และเป็นกวีอยู่ในตัวด้วย เพราะต้องพากย์เป็น “ฉันท์” และ “กาพย์” บางตอนก็เจรจาแทนตัวหนังให้สัมผัสคล้องจองกันเป็นคำประพันธ์เรียกว่า “ร่ายยาว” ทั้งเป็นผู้บอกหน้าพาทย์ให้พวกดนตรีทำเพลงประกอบการเล่นด้

Mahasarakham University

สำหรับเรื่องที่ใช้เล่นหนังใหญ่ปรากฏว่าเล่าเรื่องรามเกียรติ์เป็นพื้น ๆ เพราะมีคำพากย์รามเกียรติ์ของเก่าปรากฏอยู่ และตัวหนังก็เป็นตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์

กรมศิลปากร (2525 : 45) ในรวมงานนิพนธ์ของอาคม สายคมกล่าวถึงการแสดงหนังใหญ่ว่า หนังใหญ่เป็นมหรสพที่เก่าแก่ชนิดหนึ่งของไทย มีมาแต่ครั้งกรุงสุโขทัยแต่มีหลักฐานชัดเจนในกฎมณเฑียรบาล สมัยรัชกาลสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ พ.ศ. 2001 ต่อมาในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช มีหลักฐานปรากฏว่า ได้มีพระบรมราชโองการโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้พระมหาราชครูแต่งเรื่อง “สมุทรโฆษคำฉันท์”ขึ้น เพื่อใช้เล่นหนังเพิ่มเติมจากเรื่องที่เคยมีมาก่อน นัยว่าเพื่อเล่นในงานฉลองพระชนมายุครบเบญจเพส ดังคำฉันท์ที่ว่า

พระให้กล่าวกาพยนิพนธ์ จำนองโดยกล
ตระการเพลงยศพระ
ให้ฉลักแสบกภาพอันชระ เป็นบรรพบุรณะ
นเรนทราชบรรหาร
ให้ทวยนักคนผู้ชาญ กลเล่นโดยการ-
ย เป็นบำเทิงธรณี

หนังใหญ่เป็นมหรสพที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นมหรสพชั้นสูงอย่างหนึ่ง มีลีลาการแสดงที่งดงาม ถือเป็นการละเล่นของหลวงจึงมีการกล่าวถึงในกฎมณเฑียรบาลและที่อื่น ๆ ว่าในสมัยโบราณถือว่าการละเล่นหนังใหญ่นี้เป็นที่นิยมขึ้นหน้าขึ้นตามากที่สุดกว่ามหรสพอย่างอื่น งานใดที่มีหนังใหญ่แสดงก็หมายความว่างานนั้นเป็นงานใหญ่มาก แม้จะเป็นงานหลวงก็ต้องเป็นงานสำคัญจริง ๆ จึงจะมีการแสดงหนังใหญ่ ดังนั้นหนังใหญ่จึงได้รับความนิยมจากประชาชนเป็นอันมาก

ดังนั้นหนังใหญ่จึงเป็นมหรสพที่ที่เก่าแก่และได้รับการยกย่องว่าเป็นมหรสพชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทย นับตั้งแต่ครั้งกรุงสุโขทัย และมีหลักฐานชัดเจนในกฎมณเฑียรบาล สมัยรัชกาลสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ มีหลักฐานปรากฏใน สมุทรโฆษคำฉันท์ พระมหาราชครูเป็นผู้แต่งในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ทั้งยังเป็นศิลปะการแสดงที่ได้รับความนิยมมาแต่ครั้งโบราณ

นอกจากการเล่น 2 ประเภทคือกระบี่ กระบองและหนังใหญ่ที่กล่าวมาแล้วยังมีการแสดงอีกประเภทหนึ่งเป็นชนิดที่ 3 ที่สันนิษฐานว่า ศิลปะการแสดงโขนจะได้รับอิทธิพลเรื่องเครื่องแต่งกายที่นำมาใช้แต่งตัวผู้แสดงและการแบ่งฝ่ายของตัวละคร คือ การแสดง “ชักนาคดึกดำบรรพ์” ซึ่งมีกล่าวไว้ในกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยากล่าวถึงพระราชพิธีอินทราภิเษกว่า “ในการพระราชพิธีอินทรา-ภิเษกปลูกเขาพระสุเมรุ (สร้างจากโครงไม้ไผ่แล้วปิดทับด้วยกระดาษ แล้วจึงทาสีให้แลดูเหมือนภูเขา) สูงเส้นหนึ่งกับ 5 วาที่กลางสนามตั้งภูเขาอิสินธรยุคนธรสูงเส้นหนึ่งและภูเขากรวิกสูง 15 วา เขาไกรลาสสูง 20 วา นาคเจ็ดเศียรเกี้ยวรัดพระสุเมรุนอกสนามตำรวจเล็กแต่งเป็นรูปอสูร 100 มหาดเล็กแต่งเป็นเทพยดา 100 และแต่งเป็นพาลี สุครีพ มหาชมพูและบริวารวานรรวม 103 ชักนาคดึกดำบรรพ์โดยมีอสูรชักหัว เทพยดาชักหาง พานรอยู่ปลายหางครั้นถึงวันที่ 5 ของพระราชพิธีเป็นวันกำหนดให้ชักนาคดึกดำบรรพ์และวันที่ 6 ตั้งน้ำสุรามฤต 3 ตุ่มตั้งช้าง 3 ศีรษะ ม้าเผือก อศุภราช ครุฑธราช นางดาราหน้าฉานตั้งเครื่องสรรพยุทธ เครื่องช้างและเชือกบาศ หอกไชย ตั้งโตมร ของ้าวชุบน้ำสุรามฤต เทพยดาผู้เล่นดึกดำบรรพ์ 100 และรูปพระอิศวร พระนารายณ์ พระอินทร์ พระวิศวกรรม ถือเครื่องสำรับตามธรรมเนียมเข้ามาถวายพระพร” พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์เล่าเรื่องกวนน้ำอมฤตไว้ในหนังสือบ่อเกิดรามเกียรติ์ไว้ว่า

Mahasarakham University

“เทวดาและอสูรอยากจะใคร่อยู่ยงพ้นจากความตายจึงชวนกันกวนเกษียรสมุทรทำน้ำอมฤตเอาเขามนทรคีรีเป็นไม้กวนเอาพญาวาสุกรีเป็นเชือก พญาวาสุกรีพ่นพิษเป็นไฟพากันได้ความเดือดร้อนพระนารายณ์จึงเชิญให้พระอิศวรเสวยพิษเพื่อดับความเดือดร้อนพระอิศวรก็เสวยพิษเข้าไป (พระศอของพระอิศวรจึงเป็นสีนิลเพราะผลแห่งพิษนั้น) เทวดาและอสูรชักเขามนทคีรีหมุนกวนไปอีกจนเขาทะลุลงไปใต้โลก พระนารายณ์จึงอวตารเป็นเต่าไปรองรับเขามนทคีรีไว้มิให้ทะลุลงไปได้อีก การกวนจึงกระทำต่อไปได้สะดวก เทวดากับอสูรทำสงครามกันชิงน้ำอมฤต พระนารายณ์ฉวยน้ำอมฤตไปเสียพ้นจากฝั่งเกษียรสมุทรแล้วพวกอสูรมิได้กินน้ำอมฤตก็ตายในที่รบเป็นอันมาก เทวดาจึงได้เป็นใหญ่ในสวรรค์จากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ได้พรรณนาถึงผู้เล่นแต่งตัวเป็นเทวดา อสูร (ยักษ์) ลิง เหมือนกับโขนเรื่องรามเกียรติ์ ด้วยเหตุนี้ ศิลปะบางส่วนของการเล่นโขนอาจสืบเนื่องมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ (ธนิต อยู่โพธิ์. 2511 : 14 - 21)

จากที่กล่าวมาจึงสรุปได้ว่าศิลปะการแสดงโขนนั้นได้รับท่ารำ ท่าเต้นมาจากการแสดงกระบี่กระบองและการแสดงหนังใหญ่ ส่วนเครื่องแต่งกายนั้นได้รูปแบบมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ตามที่กล่าวมาและมีวิวัฒนาการการแสดงเปลี่ยนแปลงไปตามลำดับ

วิวัฒนาการการแสดงโขน

การแสดงโขน เป็นการแสดงที่มีมาแต่โบราณโดยนำเอาศิลปะหลายอย่างมาผสมกันจึงนับว่าโขนเป็นแหล่งรวมศิลปะ การแสดงโขนแต่เดิมพระมหากษัตริย์ของไทยถือเป็นเครื่องราชูปโภคส่วนพระองค์อย่างหนึ่งต่อมาจึงมีการผ่อนคลายโปรดให้เจ้านายผู้ใหญ่ตลอดจนผู้ว่าราชการเมืองต่าง ๆ หัดโขนได้ (จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. 2527 : 56) โขนจึงเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงของไทย ได้แก้ไขปรับปรุงให้ประณีตขึ้นตามลำดับ แต่เดิมนั้นผู้แสดงโขนจะต้องสวมหัวปิดหน้าทั้งหมด จึงต้องมีผู้พูดแทนเรียกว่า ผู้พากย์เจรจา ครั้นต่อมาได้ปรับปรุงให้ผู้แสดงซึ่งสมมติเป็นเทพบุตร เทพธิดาและมนุษย์ชายหญิง สวมแต่เครื่องประดับศีรษะไม่ต้องปิดหน้าทั้งหมดเครื่องประดับศีรษะเหล่านั้นได้แก่ ชฎา มงกุฎ รัดเกล้าเป็นต้น (ประเมษฐ์ บุณยะชัย. 2539 : 60) ถึงแม้ผู้แสดงโขนที่สวมเครื่องประดับศีรษะเปิดหน้าสามารถพูดเองได้แต่ก็ยังคงรักษาประเพณีเดิมไว้คือต้องมีผู้พากย์เจรจาแทนทั้งนี้เว้นแต่ฤษีบางองค์และตัวตลกที่เจรจาเองโดยถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของผู้แสดงโขนที่เป็นตัวตลก (ปัญญา นิตยสุวรรณ. 2525 : 67) โขนจึงนับเป็นศิลปะแห่ง “การเต้น” ดังมีคำกล่าวว่า “เต้นโขน รำละคร” โขนจึงเป็นการแสดงที่น่าจะนำส่วนต่าง ๆ มาจากการแสดงหลายประเภทเช่นท่าต่อสู้นำมาจากการรำกระบี่กระบอง บทพากย์และคำเจรจานำมาจากการเล่นหนังใหญ่ บทร้องและบทรำนำมาจากการแสดงละครและอาจได้รับท่าเต้นจาก “กถักกฬิ” ของอินเดียใต้มีหลักฐานในวรรณคดีแสดงว่ามีการเล่นโขนตั้งแต่สมัยอยุธยาและมีความนิยมการแสดงโขนมาตลอดจนปัจจุบัน เดิมการแสดงโขนคงเป็นการแสดงที่ไม่มีองค์ประกอบมากอาจมีเพียงการแต่งกายและท่าเต้นของตัวละครที่แตกต่างกัน ต่อมาเมื่อความต้องการของผู้ชมในด้านต่าง ๆ มีมากขึ้นโขนจึงมีวิวัฒนาการมาเป็นประเภทต่าง ๆ จนถึงยุคปัจจุบัน (มณีปิ่น พรหมสุทธิรักษ์. 2534 : 78)

วิวัฒนาการของโขนในชั้นแรกคงจะเล่นกลางสนามและเรียกในชั้นหลังว่า “โขนกลางแปลง” เมื่อเจริญก้าวหน้าต่อมาจึงมีผู้คิดแก้ไขปลูกโรงให้เล่นเรียกกันว่า “โขนโรงนอก” และเมื่อมีวิธีดัดแปลงการเล่นโขนด้วยวิธีการต่าง ๆ จึงเกิดคำเรียกแยกประเภทโขนออกไปตามลักษณะของการแสดงดังนี้

Mahasarakham University

โขนกลางแปลง

คือการเล่นโขนบนพื้นดิน ณ กลางสนามไม่สร้างโรงให้เล่น โขนกลางแปลงนี้ปรากฏว่าเมื่อ พ.ศ.2339 ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ก็ได้จัดให้เล่นครั้งหนึ่งในงานฉลองพระอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมชนกาธิราช ดังกล่าวไว้ในพระราชพงศาวดาร ว่า

“ในการมหรสพสมโภชพระบรมอัฐิครั้งนั้นมีโขนชักรอกโรงใหญ่ทั้งโขนวังหลวงและวังหน้าแล้วประสมโรงเล่นกันกลางแปลงเล่นเมื่อสึกทศกัณฐ์ยกทัพ กับสิบขุน สิบรถ โขนวังหลวงเป็นทัพพระรามยกไปแต่ทางพระบรมมหาราชวังโขนวังหน้าเป็นทัพทศกัณฐ์ยกออกจากพระราชวังบวรมาเล่นรบกันในท้องสนามหน้าพลับพลา ถึงมีปืนบาเหรี่ยมรางเกวียนลากออกมายิงกันสนั่นไป”

จากหลักฐานดังกล่าวสันนิษฐานได้ว่า โขนกลางแปลงคงจะมีแต่การยกทัพและการรบกันเป็นพื้น เพลงดนตรีก็คงมีแต่เพลงหน้าพาทย์และมีแต่บทพากย์ เจรจาเท่านั้นยังไม่มีการขับร้อง

โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว

คือโขนที่จัดแสดงบนโรงไม่มีเตียงสำหรับนั่งตัวนายโรงจะนั่งบนราวซึ่งพาดตามส่วนยาวของโรง ตรงหน้าฉากออกมามีช่องทางให้ผู้แสดงเดินได้รอบราว ตัวโรงมักมีหลังคา เมื่อตัวโขนแสดงบทของตนแล้วจะไปนั่งประจำที่บนราวสมมติเป็นเตียงหรือที่นั่งประจำตำแหน่งสำหรับฉากของโขนนั่งราวนี้แต่เดิมทำเป็นภาพนูน รูปป่าเขารวมทั้งพลับพลา และกรุงลงกา ซึ่งต่อมาภายหลังได้เปลี่ยนแปลงจากภาพนูนมาเป็นภาพเขียนธรรมดา การแสดงโขนประเภทนี้ไม่มีการขับร้องมีแต่บทพากย์ เจรจาเช่นเดียวกับโขนกลางแปลง เพลงดนตรีส่วนใหญ่เป็นเพลงหน้าพาทย์และต้องบรรเลงมากจึงใช้ปี่พาทย์ 2 วง วงหนึ่งตั้งหัวโรงอีกวงหนึ่งตั้งท้ายโรง คือตั้งทางซ้ายและทางขวาของโรงโขน วงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขนนั่งราวจึงเรียกว่า วงหัว วงท้ายหรือวงซ้าย วงขวา การแสดงโขนโรงนอกหรือโขนนั่งราวนี้อาจเรียกเพิ่มเติมออกไปคือ“โขนนอนโรง” ได้อีกคือในเวลาบ่ายก่อนถึงวันแสดงวันหนึ่งก็ให้ปี่พาทย์ทั้งสองวงโหมโรง เมื่อโหมโรงถึงเพลงกราวในพวกโขนที่แสดงเป็นตัวรากษสจะออกมากระทุ้งเส้าตามจังหวะกลองที่กลางโรง จบโหมโรงแล้วก็เริ่มแสดงตอนพิราพออกเที่ยวป่าจับสัตว์กินเป็นอาหาร พระราม นางสีดาและพระลักษณ์ หลงเข้าสวนพวาทองของพิราพเสร็จแสดงตอนนี้แล้วก็หยุดพักนอนค้างคืนหนึ่งรุ่งขึ้นจัดแสดงตามเรื่องที่จัดไว้ต่อไปจากเหตุที่พวกโขนนอนพักค้างเฝ้าโรงโขนนี่เองจึงเรียกการแสดงโขนนี้ว่า“โขนนอนโรง”

โขนโรงใน

คือการแสดงโขนที่นำศิลปะของละครในเข้ามาผสมผสาน การแสดงมีทั้งท่ารำ ท่าเต้น มีบทพากย์เจรจาตามแบบโขน ในขณะเดียวกันได้นำเพลงร้องที่ใช้ในการแสดงละครใน ตลอดจนการบรรเลงดนตรีอย่างละครใน จัดการแสดงระบำ รำ ฟ้อนสอดแทรกเข้าไปเป็นการปรับปรุงให้วิวัฒนาการขึ้นอีก ทั้งบทสำหรับการแสดง เพลงร้อง คำพากย์ เจรจา และลีลาท่ารำ เพื่อให้มีความไพเราะ งดงามมากยิ่งขึ้น ซึ่งการแสดงโขนประเภทนี้เอง คงจะมีการปรับปรุงให้ผู้แสดงเป็นเทพบุตร นางฟ้า และมนุษย์ชาย หญิง ไม่ต้องสวมศีรษะปิดหน้า เปลี่ยนมาเป็นสวมเครื่องประดับศีรษะหรือศิราภรณ์ เช่น ชฎา มงกุฎกษัตรีย์ รัดเกล้าเป็นต้น ตามแบบละครในจึงทำให้การแสดงโขนในราชสำนักมีความประณีตงดงาม ภายหลังนำไปแสดงในโรงจึงเรียกว่า “โขนโรงใน” ซึ่งได้มีการสืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่ ครั้นถึงสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีการเปลี่ยนแปลงเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง

Mahasarakham University

ซึ่งแต่เดิมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า มาเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ทั้งยังได้ลดระดับเสียงของดนตรีบางชนิดลง เพื่อให้เหมาะสมกับละครในด้วย

โขนหน้าจอ

คือโขนที่เล่นตรงหน้าจอ ซึ่งแต่เดิมจอนี้ขึงไว้สำหรับเล่นหนังใหญ่ ทำด้วยผ้าขาวบางโปร่ง เย็บริมขอบผ้าสีแดง ติดตั้งไว้บนเวที สองข้างจอจะเจาะผ้าทำประตูสำหรับผู้แสดงเข้าออก เรียกว่า“จอแขวะ”แล้ววาดเป็นรูปซุ้มประตูเมือง ด้านซ้ายเวทีวาดเป็นภาพปราสาทราชวัง สมมติให้เป็นกรุงลงกา ส่วนด้านขวาของเวทีวาดเป็นภาพค่ายพลับพลาพระราม วิวัฒนาการของโขนหน้าจอนั้นมาจาก การแสดงหนังใหญ่เริ่มมีความนิยมน้อยลง จึงมีผู้คิดนำตัวโขนออกแสดงสลับกับการเชิดหนังใหญ่ ซึ่งเรียกว่า “หนังติดตัวโขน” ภายหลังปล่อยให้ตัวโขนแสดงเพียงอย่างเดียวไม่มีตัวหนังใหญ่ออกเชิดสลับตั้งแต่เริ่มต้นไปจนจบการแสดง จอหนังใหญ่จึงถูกขึงตั้งไว้พอเป็นพิธีเท่านั้น

โขนฉาก

คือ โขนที่เกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยมี ผู้คิดทำฉากประกอบการแสดงโขนบนเวทีขึ้น คล้ายกับละครดึกดำบรรพ์ ซึ่งเข้าใจว่าน่าจะเป็นสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ วิธีเล่นวิธีแสดงก็บ่งฉากเล่นแบบเดียวกับละครดึกดำบรรพ์ แต่วิธีแสดงแบบโขนโรงใน มีขับร้อง มีกระบวนรำ มีท่าเต้น มีหน้าพาทย์ตามแบบละครในและโขนโรงใน การประดิษฐ์สร้างฉากขึ้นให้เหมาะสมกับเหตุการณ์และสถานที่ตามเนื้อเรื่อง ด้วยเหตุนี้จึงเรียกศิลปะแห่งการแสดงโขนนี้ว่า “โขนฉาก” (ธนิต อยู่โพธิ์. 2511 : 34-42)

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าโขนที่เล่นกันตั้งแต่สมัยอยุธยา น่าจะมีความแตกต่างกับโขนที่เล่นในสมัยกรุงธนบุรีและสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ แม้แต่ในยุครัตนโกสินทร์เองนั้น โขนในแต่ละช่วงรัชกาลก็มีความแตกต่างกันออกไปตามยุคสมัยและความนิยม โดยเฉพาะในช่วงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โขนได้รับการฟื้นฟูมากยิ่งขึ้น ได้มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงมาเป็นลำดับวิวัฒนาการของโขนจึงคงรูปแบบตามหลักใหญ่ๆ ทั้ง 5 ประเภท คือ โขนกลางแปลง โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว โขนหน้าจอ โขนโรงใน และโขนฉากตามลำดับดังที่กล่าวมา แสดงให้เห็นถึงความเจริญก้าวหน้าของศิลปะแห่งการแสดงโขน ซึ่งเรื่องที่แสดงนั้นจับเนื้อเรื่องตามแบบฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก และจัดแสดงตามโอกาสต่าง ๆ

นอกจากโขนทั้ง 5 ประเภท ที่กล่าวมานั้นยังมีโขนในรูปแบบต่างๆ ที่น่าสนใจดังนี้

โขนชักรอก

โขนผู้หญิง

โขนหน้าไฟ

Mahasarakham University

โขนชักรอก

ภาพประกอบ 2 การแสดงโขนชักรอกตอน ศึกพรหมมาสตร์

การแสดงโขนในสมัยที่ปรับปรุงใหม่ ๆ ยังไม่มีเวทีให้แสดง การแสดงจะอยู่ที่สนามหญ้า มีจอผ้าขาวขึงด้านหลัง และทำประตูสองข้างทั้งข้างซ้ายและข้างขวา สำหรับตัวโขนเข้าออก การแสดงแบบนี้เรียกว่าโขนหน้าจอ เป็นวิวัฒนาการมาจากการแสดงหนังใหญ่ที่เชิดตัวหนังใหญ่ทางด้านหน้าและด้านหลังจอผ้าขาว การแสดงโขนบนพื้นสนามอีกแบบหนึ่ง ไม่มีจอผ้าขาว ใช้ธรรมชาติเป็นฉาก เรียกว่าโขนกลางแปลง ครั้นต่อมามีการปลูกโรงให้โขนแสดง โรงโขนมีขนาดยาวราว ๆ 9 วา กว้างประมาณ 6 วา โขนที่มีโรงสำหรับแสดงเป็นชนิดแรกคือโขนนั่งราว เหตุที่เรียกว่าโขนนั่งราว เพราะใช้ราวไม้กระบอกแทนเตียงให้ตัวโขนนั่ง ราวไม้กระบอกจะวางพาดอยู่บนขาหยั่ง ตัวโขนที่เป็นตัวเอกในเรื่องจะนั่งบนราวไม้กระบอก ส่วนพวกไพร่พล เสนา นางกำนัลนั่งบนพื้นเวที โขนนั่งราวนี้มีชื่อเรียกกันอีกชื่อหนึ่งว่าโขนโรงนอก โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว ทำแผงกั้นด้านหลังเป็นรูปภูเขานูน ๆ แทนจอผ้าขาว ต่อมามีการแสดงโขนโรงในที่เปลี่ยนมาใช้จอผ้าขาว ขึงแทนรูปภูเขานูน ๆ การดำเนินเรื่องมีจับระบำรำฟ้อน มีการขับร้อง และการพากย์ เจรจา ผิดกับโขนโรงนอกหรือโขนนั่งราวที่มีแต่เพียงพากย์เจรจา ไม่มีขับร้องและไม่มีการจับระบำรำฟ้อน โขนโรงในต่างจากโขนโรงนอกหรือโขนนั่งราวอีกอย่างหนึ่งก็คือ ใช้เตียงตั้งสำหรับตัวโขนนั่งแทนการนั่งราว

ปัจจุบันนี้โขนโรงในมีวิธีแสดง รูปแบบเวที จอผ้าขาวขึงด้านหลัง และจะเป็นการแสดงโขนตามงานวัด งานทั่วไปที่แสดงกลางแจ้ง ผู้ชมจะรู้จักในชื่อว่าโขนหน้าจอถ้าเป็นโขนที่แสดงในโรงละครและทางโทรทัศน์มีฉากประกอบเรียกว่าโขนฉาก นอกจากโขนชนิดต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้วยังมีโขนอีกชนิดหนึ่งคือโขนชักรอก

Mahasarakham University

โขนชักรอก นับเป็นวิวัฒนาการของการแสดงโขนอีกชนิดหนึ่ง ซึ่งไม่ค่อยมีผู้เขียนไว้เป็นหลักฐาน โขนชักรอกคือการแสดงโขนที่ชักรอกตัวโขนให้ลอยขึ้นไปจากพื้นเวที มีทั้งแบบโขนฉากและโขนหน้าจอ โขนชักรอกที่แสดงแบบโขนฉาก นิยมมากในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เนื่องจากในสมัยนี้มีการแสดงรับพระราชอาคันตุกะอยู่เนือง ๆ ทรงจัดให้มีการแสดงโขนรับรองพระราชอาคันตุกะ ทรงมีพระราชดำริว่าโขนชักรอกเหมาะที่จะนำมารับแขกเมือง เนื่องจากตัวแสดงในเรื่องรามเกียรติ์ มีบทบาทต้องเหาะเหินเดินอากาศ การแสดงโขนชักรอกจะทำให้ตัวโขนลอยขึ้นไปจากพื้นเวทีเหมือนเหาะได้จริง ๆ ในรัชกาลที่ 5 จึงโปรดให้แสดงโขนชักรอกชุดศึกพรหมาสตร์หรือหักคอช้างเอราวัณ ดำเนินเรื่องตั้งแต่อินทรชิตเข้าพิธีชุบศรพรหมาสตร์ กาลสูรเสนายักษ์ไปทูลเรื่องมังกรกัณฐ์กับแสดงอาทิตย์ตาย อินทรชิตเสียพิธีจึงออกโรงพิธี สั่งให้การุณราชแปลงกายเป็นช้างเอราวัณ พวกพลโยธาแปลงเป็นเทวดา นางฟ้า ส่วนตนเองแปลงเป็นพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณไปสนามรบ ตอนอินทรชิตแปลงเป็นพระอินทร์นี่แหละที่แสดงเป็นแบบโขนชักรอก เขาจะชักรอกช้างเอราวัณซึ่งมีอินทรชิตแปลงเป็นพระอินทร์นั่งอยู่บนคอช้างขึ้นไปลอยอยู่เหนือเวที ส่วนเทวดานางฟ้ารำอยู่บนพื้นที่สูงกว่าเวที ทำฉากเป็นก้อนเมฆบังไว้สมมติว่าเทวดานางฟ้าเหล่านั้นอยู่บนท้องฟ้า เมื่ออินทรชิตแปลงเป็นพระอินทร์ยกทัพเทวดานางฟ้ามาถึงสนามรบ พบกับพระลักษณ์ยกพลวานรอออกมาบนพื้นเวที ผู้ชมก็จะแลเห็นความแตกต่างระหว่างช้างทรงอินทรชิตแปลงเป็นพระอินทร์ลอยอยู่เหนือเวที และทัพพระลักษณ์อยู่บนพื้นเวที ทำให้ดูคล้ายความเป็นจริงว่าช้างนั้นเหาะได้ ตรงนี้เองเป็นความตื่นเต้นและสนุกสนานของผู้ชมโขนชักรอก

จากนั้นพระอินทร์แปลงก็สั่งให้เทวดานางฟ้ารูปนิมิตจับระบำรำฟ้อน พระลักษณ์และพลวานรพากันเคลิบเคลิ้มหลงใหล พระอินทร์แปลงจึงแผลงศรพรหมาสตร์ไปถูกพระลักษณ์และพลวานรล้มตาย ในตอนนี้เขาจะทำลูกศรหล่นจากบนเพดานเวที สมมติว่าศรพรหมาสตร์ของอินทรชิตแปลงลงมาจากท้องฟ้า แต่ลูกศรก็ไม่ถูกหนุมาน หนุมานคิดว่าพระอินทร์ลำเอียงไปเข้าข้างพวกยักษ์แล้วมาทำร้ายพระลักษณ์กับพลวานรก็เกิดความโกรธเหาะขึ้นไปหาพระอินทร์ มีบทร้องของตัวหนุมานว่า

“ว่าพลางเผ่นโผนโจนทะยาน”

หนุมานก็จะหกคะเมนเข้าข้างหลืบฉาก ผู้แสดงเป็นหนุมานอีกตัวหนึ่งซึ่งอยู่ในหลืบฉากเตรียมใส่รอกไว้พร้อมแล้วก็จะออกแสดงโดยผู้ชักรอกจะชักรอกให้หนุมานลอยขึ้นไปหาช้างเอราวัณตรงกับบทร้องที่ว่า

“.....เข้าตีควาญท้ายคชาอาสัญ
ง้างหักคอคชาเอราวัณ ชิงคันศรศักดิ์มั่นวาน”

ตอนนี้พระอินทร์แปลงก็จะทำท่าเอาคันศรตีหนุมาน หนุมานยื้อแย่งคันศรจากพระอินทร์อยู่บนรอก ผู้ชมก็จะรู้สึกเหมือนกับได้ชมหนุมานเหาะขึ้นไปรบกับพระอินทร์บนท้องฟ้า พอถึงบทร้องของพระอินทร์แปลงที่ว่า

“หันเหียนเปลี่ยนท่าง่าศรจ้อง ตีต้องหนุมานชาญชัยศรี
ตกกระเด็นไปกับเศียรกรี สลบพับอยู่กับที่ยุทธนา”

การแสดงในตอนนี้ จะโรยเชือกที่ชักรอกตัวหนุมาน ซึ่งกำลังกอดหัวช้างเอราวัณลงมาที่พื้นเวทีสมมติว่าหนุมานตกลงมาบนพื้นดิน โขนชักรอกในสมัยรัชกาลที่ 5 แสดงที่โรงละครสวนมิสกวัน (ปัจจุบันเป็นที่ตั้งกองบัญชาการกองทัพภาคที่ 1 ถนนราชดำเนินนอก ตรงข้ามวังปารุสกวัน

Mahasarakham University

ตัวโรงละครถูกรื้อไปนานแล้ว) โรงละครสวนมิสกวัน เป็นโรงละครทันสมัยในครั้งนั้น เพราะก่อสร้างขึ้นมาตามแบบอย่างโรงละครในทวีปยุโรป ต่อมาได้มีคณะโขนเอกชน นำการชักรอกตัวโขนไปแสดงในการแสดงโขนหน้าจอ การชักรอกต้องมีสะพานรอกอยู่บนเพดาน วางรางให้รอกเดินตามเพดาน มีผ้าระบายเป็นภาพก่อนเมฆสำหรับบังสายรอก ตัวโขนต้องสวมถลกรอก ถลกรอกทำด้วยผ้าดิบหนา ๆ เย็บเป็นแถบเหมือนกางเกงใน สวมทับสนับเพลาก่อนจะนุ่งผ้า มีหัวเข็มขัดรอกโผล่ออกมาที่สะเอวทั้งสองข้าง สำหรับไว้เกี่ยวตะขอดึงรอกให้ตัวโขนลอยขึ้นไปได้ การชักรอกมีข้อผิดพลาดได้เหมือนกัน เช่นกำลังชักรอกอยู่ตามปกติ ตัวโขนก็ทำท่าเหาะ แต่รอกเกิดติดขัดไม่เดินต่อไปทำให้ตัวโขนต้องห้อยโตงเตงอยู่กลางอากาศ จนกว่าจะแก้ไขให้รอกทำงานต่อตัวโขนจึงจะเคลื่อนที่ต่อไปได้ อีกประการหนึ่ง โขนชักรอกแบบการแสดงโขนหน้าจอไม่ค่อยเรียบร้อยและสวยงามเท่าโขนฉาก เพราะโรงโขนหน้าจอไม่มีโครงหลังคาด้านบนที่แข็งแรงคอยรับสายรอก เวลาชักรอกจึงแลเห็นลวดสะลิงที่ผูกสายรอกห้อยยานลงมาคล้ายเชือกว่าวตกท้องช้าง เมื่อปลายปี พ.ศ. 2503 กรมศิลปากรปรับปรุงการแสดงโขนชุดศึกพรหมาสตร์โดยให้การแสดงเป็นแบบโขนชักรอก ในตอนหนุมานเหาะขึ้นไปหักคอช้างเอราวัณ หลังจากที่จัดทำบทและเตรียมการฝึกซ้อมพร้อมที่จะนำออกแสดง ณ โรงละครศิลปากร แต่ในคืนวันที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2503 เกิดไฟไหม้โรงละครศิลปากร กรมศิลปากรจึงต้องสร้างฉากขึ้นใหม่ แล้วย้ายไปแสดงที่หอประชุมกระทรวงวัฒนธรรม สนามเสือป่า โดยเริ่มการแสดงตั้งแต่วันที่ 30 ธันวาคม พ.ศ. 2503 ถึงวันที่ 29 มกราคม พ.ศ. 2504 ในสมัยโบราณโขนชักรอกน่าจะกำเนิดสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์หรือไม่ก็ในสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่มาชะงักลงชั่วคราวในสมัยกรุงธนบุรี จากหลักฐานที่ยืนยันว่าสมัยกรุงรัตนโกสินทร์มีการแสดงโขนชักรอกในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็คือภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม ห้องที่ 9 ภาพตอนล่างเป็นภาพมหรสพมีโขนชักรอก ตอนศึกพรหมาสตร์หรือหักคอช้างเอราวัณอยู่ภาพหนึ่ง เกี่ยวกับเรื่องโขนชักรอกนี้นอกจากจะมีที่เมืองไทยแล้วที่เมืองเวียงจันทน์ราชอาณาจักรลาวก็มีเหมือนกัน ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 กรุงรัตนโกสินทร์ พระองค์ทรงแต่งกองทัพไทยไปตีเมืองเวียงจันทน์เมื่อ พ.ศ. 2369 ในการเดินทางไปราชการทัพครั้งนั้น หม่อมเจ้าทับ ในกรมหลวงเสนีบริรักษ์ ได้แต่งนิราศทัพเวียงจันทน์ พรรณนาโขนชักรอกที่เมืองเวียงจันทน์ว่า

“มีโรงโขนใหญ่เยี่ยมเอี่ยมสะอาด งามประหลาดน่าชมดูคมสัน
มีรอกร้อยห้อยเหาะเห็นเหมาะครัน เป็นจักรผันเลี้ยวไล่กันไปมา”

ที่หม่อมเจ้าทับบรรยายการแสดงโขนชักรอกของลาวว่าเป็นจักผันเลี้ยวไล่กันไปมา แสดงว่าโขนชักรอกที่ลาว แสดงเป็นตอนหนุมานเหาะขึ้นไปไล่จับนางเบญกายตอนนางลอย จากการที่หม่อมเจ้าทับและคนไทยที่ไปถึงเวียงจันทน์ได้ดูการแสดงโขนชักรอกของลาวแล้วไม่ได้แสดงความตื่นเต้น แสดงว่าโขนชักรอกในเมืองไทยต้องมีมาก่อน อาจจะสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์หรือไม่ก็ในสมัยอยุธยาตอนปลายดังที่ได้กล่าวมาแล้วปัจจุบันนี้นานๆ จึงจะมีการแสดงโขนชักรอกสักครั้ง เนื่องจากเป็นการยุ่งยากในเวลาแสดงและยังต้องเสียค่าใช้จ่ายเพิ่มขึ้น (ปัญญา นิตยสุวรรณ. ม.ป.ป.)

การแสดงโขนชักรอกนอกจากศึกพรหมาสตร์และสามารถจัดแสดงในตอนต่าง ๆ ได้อีก เช่น พาลีสอน้อง ถวายลิง- ชูกล่องดวงใจ ไมยราพสะกดทัพ โดยเนื่องเรื่องที่แสดงต้องบ่งบอกถึงการเดินทางของตัวละครที่ต้องเหาะเหิรเดินอากาศ(สัมภาษณ์,วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์. มิถุนายน 2555)

Mahasarakham University

โขนผู้หญิง

ภาพประกอบ 3 คุณครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์โขนลิง) สอนโขนผู้หญิง ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

คมกฤษ คุ้มบ่อ และคณะ (2548 : 5 – 9) ได้ศึกษาเรื่องโขนผู้หญิงได้อธิบายว่า การแสดงโขนผู้หญิงนั้นน่าจะมาจากโขนของ วังบ้านหม้อ วังสวนกุหลาบและบ้านเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ และมูลเหตุที่ทำให้เกิดโขนผู้หญิงก็เนื่องมาจากเหตุผลในเชิงการแบ่งประเภทของการมหรสพแต่ดั้งเดิม ซึ่งมีการกำหนดรูปแบบการแสดงตลอดจนประเพณีในการจัดงาน โดยเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ ท่านได้ทรงศึกษาและพยายามรักษาจารีตขนบประเพณีในการแสดง กล่าวคือ ถ้าเป็นการจัดงานบุญหรืองานฉลองที่วังหรือบ้านจะเลือกการแสดงละครเป็นมหรสพจัดแสดงในงาน แต่ถ้าเป็นการจัดงานบุญหรืองานฉลองที่วัดรวมทั้งงานศพก็ตามจะเลือกการแสดงโขนเป็นมหรสพจัดแสดงในงาน ด้วยเหตุที่เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธได้กำหนดรูปแบบของการมหรสพไว้เช่นนี้ จึงทำให้เกิดการแสดงโขนผู้หญิงซึ่งนับเป็นวิวัฒนาการทางด้านศิลปะการแสดงโขนอีกรูปแบบหนึ่ง ซึ่งตรงกันข้ามกับศิลปะการแสดงของหลวงซึ่งอยู่ในความควบคุมดูแลของกรมมหรสพ อย่างไรก็ตามแม้ว่าการแสดงโขนผู้หญิงจะถือกำเนิดขึ้นมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่ก็เชื่อว่าการแสดงโขนผู้หญิงคงจะไม่สู้ได้รับความนิยมเหมือนกับการแสดงโขนผู้ชาย ทั้งนี้คงเป็นด้วยสาเหตุดังต่อไปนี้

1. การนำเสนอรูปแบบการแสดงโขนผู้หญิง แม้ว่าผู้หญิงจะมีความสามารถให้การแสดงโขนแต่เรื่องของความทะมัดมะแมง ความเข้มแข็ง คงจะสู้นักแสดงโขนที่ใช้ผู้ชายแสดงไม่ได้
2. การที่โขนใช้ผู้หญิงแสดงเมื่อพิจารณาแล้วดูค่อนข้างจะผิดประเพณีและค่านิยมของคนสมัยก่อน ที่มักจะอบรมสั่งสอนให้ผู้หญิงมีจริตกิริยามารยาทที่เรียบร้อย
3. โดยสรีระร่างกายของผู้ชายและผู้หญิงที่มีความแตกต่างกันจึงเป็นผลให้การแสดงโขนผู้หญิงไม่ได้รับความนิยม

สำหรับโขนผู้หญิง มีสำนักที่บทบาทและการแสดงโขนผู้หญิงอยู่ในสำนักนั้น 3 แห่ง ประกอบด้วย โขนวังบ้าหม้อ โขนวังสวนกุหลาบ และโขนของบ้านเจ้าคุณพระประยูรวงศ์

Mahasarakham University

โขนวังบ้านหม้อ ในยุคของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ได้ทรงจัดหาครูที่มีความรู้ความสามารถทางด้านการแสดงโขนและละครเข้ามาฝึกหัดในกรมมหรสพ นอกจากนี้เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ได้จัดตั้งคณะโขนและละครขึ้นที่วังบ้านหม้อ โดยท่านได้เชิญครูโขนและครูละครไปทำการฝึกหัดให้กับคณะโขนและละครที่วังของท่าน ด้วยเหตุนี้จึงทำให้วังบ้านหม้อมีการฝึกหัดโขนและละครโดยรูปแบบของการฝึกหัดโขนของวังบ้านหม้อและกรมมหรสพ มีวิธีการฝึกหัดเช่นเดียวกัน เนื่องจากเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์เป็นผู้ครอบครองวังบ้านหม้อและดำรงตำแหน่งเป็นเจ้ากรมมหรสพ ดังนั้นการที่ท่านจะเชิญครูโขนเข้ามาถ่ายทอดของวังบ้านหม้อและกรมมหรสพจึงมีรูปแบบการฝึกหัดโขนที่เป็นรูปแบบเดียวกัน

โขนของวังสวนกุหลาบ

วังสวนกุหลาบนั้นตั้งอยู่บริเวณวังสวนดุสิต โดยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งขณะนั้นดำรงตำแหน่งเป็นพระยุพราชในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและทรงสร้างวังสวนกุหลาบเพื่อที่จะประทานให้แก่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมาซึ่งเป็นพระอนุชา มูลเหตุของการจัดตั้งคณะละครวังสวนกุหลาบ เกิดจากสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย เสด็จกลับจากประเทศอังกฤษชั่วคราว เพื่อทรงร่วมพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและก่อนที่จะเสด็จกลับไปศึกษาต่อยังต่างประเทศ ได้ทูลขอต่อเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธให้ทรงหัดตัวละคร (พระ, นาง, ยักษ์, ลิง) ให้แก่วังของพระองค์ท่าน คือ วังเพ็ชรบูรณ์ ซึ่งเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธเจ้าของวังสวนกุหลาบทรงสนพระทัยในการฝึกหัดละคร จึงทรงเปิดรับเด็กหญิงเข้ามาหัดเป็นละครโปรดให้จัดหาครูที่มีความสามารถเข้ามาสอน ครูแต่ละท่านล้วนมีความสามารถยอดเยี่ยม ด้วยสืบเชื้อสายมาแต่ละครหลวงรัชกาลที่ 2 นอกจากนี้ยังได้ครูละครเจ้าคุณจอมมารดาเอมในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ด้วยเหตุนี้วังสวนกุหลาบจึงมีชื่อเสียงในด้านการฝึกหัดละครดีที่สุด องค์ประกอบสำคัญที่ทำให้วังสวนกุหลาบมีชื่อเสียงคือ

1. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมาทรงอุปถัมภ์และพิถีพิถันในการสรรหาครูที่มีฝีมือดีเข้ามาถ่ายทอด
2. คุณท้าวนารีวรคณารักษ์ ซึ่งเป็นพระอภิบาลของเจ้าห้าอัษฎางค์เดชาวุธเมื่อครั้งยังทรงพระเยาว์ เป็นผู้ควบคุมดูแลเรื่องการฝึกหัดให้เป็นไปอย่างเคร่งครัดตรงตามกำหนดเวลาโดยท่านจะทำหน้าที่ควบคุมการฝึกซ้อมด้วยตนเอง
3. มีครูดี เพราะครูทุกท่านล้วนแล้วแต่เป็นศิลปินที่มีชื่อสืบมาแต่ครั้งละครหลวงในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

นอกจากนี้เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ ได้ปรารถนาที่จะให้มีการฝึกหัดโขนเกิดขึ้นในวังสวนกุหลาบ โดยใช้ผู้หญิงแสดง แต่รูปแบบการแสดงคงให้แสดงตามรูปแบบการแสดงโขนของหลวงที่ใช้ผู้ชายแสดง ด้วยทรงคาดว่าตามแบบแผนเดิมแต่โบราณได้มีการจัดมหรสพการแสดงแยกออกประเภทไว้ 2 ประเภท คือ ประเภทที่ 1 ได้แก่ มหรสพที่เล่นตามบ้านงานมงคลต่างๆ คือ ละคร ประเภทที่ 2 ได้แก่ มหารสพที่เล่นหรือจัดแสดงตามวัดในงานต่างๆ เช่น งานเฉลิมฉลองวัด พระพุทธรูปปรางค์นาคปรกหรืองานศพ มักนิยมแสดงโขน ด้วนเหตุนี้จึงเป็นสาเหตุให้ละครวังสวนกุหลาบของเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ จึงต้องมีการฝึกหัดโขนผู้หญิงเกิดขึ้น ทั้งนี้เนื่องมาจากพระองค์ต้องการนำการแสดงในงานฉลองวัดสุคันธารามในปีพุทธศักราช 2463 (ประเมษฐ์ บุญยะชัย. 2543 : 68-69) ในการฝึกหัด

Mahasarakham University

โขนผู้หญิงของวังสวนกุหลาบสมเด็จเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธได้ทรงขอให้เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์จัดส่งครูจากกรมมหรสพมาช่วยสอนให้แก่คณะละครของพระองค์ รูปแบบการฝึกสอนเชื่อว่าจะมีรูปแบบที่เป็นอย่างเดียวกันกับถ่ายทอดให้แก่ข้าราชการในกรมมหรสพ ต่อภายหลังระยะเวลาประมาณ 8 ปี ตัวละครในวังสวนกุหลาบหลายคนมีความจำเป็นที่จะทูลลาออกจากวัง เมื่อสิ้นสุดการอยู่สนองพระกรุณา จึงเหลือตัวละครประมาณ 40 คนเท่านั้น ได้ย้ายมาอยู่ในพระอุปถัมภ์ของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย ณ วังเพ็ชรบูรณ์

โขนของบ้านเจ้าคุณพระประยูรวงศ์

เจ้าคุณพระประยูรวงศ์ มีพระนามเดิมว่า “แพ” เป็นธิดาของเจ้าพระยาสุรวงศ์ไวยวัฒน์ (วร บุญนาค) กับท่านผู้หญิงอิ่ม เมื่ออายุได้ 13 ปี ได้เข้าไปอยู่ในวังเพื่อรับการฝึกอบรมกิริยามารยาทของชาววัง เป็นการเตรียมถวายตัวรับราชการสนองเบื้องพระยุคลบาทไนองค์พระมหากษัตริย์ครั้งหนึ่ง คุณแพได้ถือหีบหมากเสวยตามพระองค์โสม (พระองค์เจ้าหญิงโสมมาวดีศรีรัตนราชธิดา) ซึ่งเป็นพระพี่นางต่างพระชนนีกับพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งขณะนั้นยังดำรงพระยศเป็นสมเด็จเจ้าฟ้าชายจุฬาลงกรณ์ ได้ทรงทอดพระเนตรเห็นคุณแพเป็นครั้งแรกก็ทรงเกิดความประทับใจและในที่สุดได้ทูลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเป็นพระราชบิดาให้ทรงสู่ขอคุณแพจากสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ซึ่งเป็นปู่ คุณแพได้เป็นเจ้าจอมหม่อมห้ามท่านแรกตั้งแต่สมเด็จเจ้าฟ้าชายจุฬาลงกรณ์ยังมิดเสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติ ครั้นสมเด็จเจ้าฟ้าชายจุฬาลงกรณ์ได้ขึ้นครองราชย์เป็นพระมหากษัตริย์ลำดับที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ก็ได้ทรงสถาปนาคุณแพเป็นเจ้าจอมมารดาแพ ต่อมาครั้นรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงสถาปนาเจ้าคุณจอมมารดาแพขึ้นเป็นเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ (ฉัตรเฉลิม เฉลิมชัยวัฒน์. 2545 : 19-25)

เจ้าคุณพระประยูรวงศ์มีคณะละครเป็นของตนเอง จากการศึกษาเอกสารพบว่าพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชานุญาตให้เจ้าจอมมารดา (แพ) ออกจากพระบรมมหาราชวัง ไปอยู่บ้านสวนนอก ติดบริเวณสวนดุสิต เจ้าจอมมารดา (แพ) ชอบเล่นละครแต่ไม่เคยปรากฏว่าเคยแสดงแต่ท่านก็มีคณะละครเล็กๆแอบแสดงเป็นการภายในด้วยเกรงความผิด สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเล่าว่า “เมื่อรัชกาลที่ 5 ท่านเกรงพระเจ้าอยู่หัวจะไม่โปรด จึงเป็นแต่ครูมาหัดข้าหลวงให้รำละครดูเล่น ประสมกันเป็นละครสักสองสามตัว แต่ไม่ให้ไปเล่นที่ไหน ได้ยินว่าเคยลอบไปเล่นถวายสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธ์วงศ์วรเดช ทอดพระเนตรที่วังบูรพาแห่งเดียว” ครั้นถึงรัชกาลที่ 6 ท่านจึงขยายคณะละครเป็นโรงใหญ่ แสดงออกงานโดยเปิดเผยไม่ได้จัดแสดงหาผลประโยชน์แต่ชอบที่จะนำไปจัดแสดงช่วยงานเจ้านายและท่านผู้ที่นับถืออยู่เสมอ (สุรพล วิรุฬรักษ์. 2543 : 288) บ้านของท่านมีครูละครที่มีชื่อ เช่น เป้า หลานเจ้ากรับ ตัวละครนอกที่มีชื่อเสียงในรัชกาลที่ 3 ซึ่งเป็นภรรยาของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงได้มาเป็นครูสอนละครพันทางให้แก่คณะละครเจ้าคุณจอมมารดาแพ นอกจากนี้เปลี่ยน ซึ่งเป็นภรรยาของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงอีกคนหนึ่งได้มาเป็นครูสอนละครพันทางเช่นกัน นอกจากนี้ยังมีเครือ ซึ่งแสดงเป็นมังรายกะยอชวามาเป็นครูละครคณะเจ้าคุณจอมมารดาแพ (สุรพล วิรุฬรักษ์. 2543 : 234)

จากข้อความดังกล่าวแสดงว่าละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์นิยมแสดงละครพันทางตามแบบของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง นอกจากนี้จากหลักฐานที่ได้ศึกษาถึงมูลเหตุที่ทำให้เกิดโขนผู้หญิง ซึ่งเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธได้ทรงนิพนธ์ประทานไว้ในบทโขนที่ท่านทรงนิพนธ์ไว้ในการแบ่งประเภทของการมหรสพ กล่าวคือ ถ้าเป็นการแสดงที่แสดงตามวังหรือบ้าน จะนิยมใช้การแสดงละคร

Mahasarakham University

เป็นพื้น แต่ถ้าเป็นการแสดงที่แสดงตามวัดไม่ว่าจะเป็นงานเฉลิมฉลอง ก็จะนิยมแสดงโขนซึ่งเป็นประเพณีของการจัดแบ่งประเภทของการแสดง ดังนั้นจึงพอจะสันนิษฐานได้ว่าบ้านเจ้าคุณพระประยูรวงศ์น่าจะมีการแสดงโขนผู้หญิงด้วยเช่นกัน ส่วนในด้านครูผู้ถ่ายทอดนั้นเป็นครูที่มาจากกรมมหรสพด้วยเช่นเดียวกัน ทั้งนี้เนื่องจากครูผู้ถ่ายทอดสามารถจะนำความรู้มาถ่ายทอดให้แก่วังไหนก็ได้เพราะเป็นสิทธิของท่าน ดังนั้นจึงเชื่อว่า บ้านเจ้าคุณพระประยูรวงศ์น่าจะได้ครูฝึกโขนจากคณะละครวังสวนกุหลาบ เพราะเมื่อคราวที่กรมขุนเพ็ชรบูรณ์จัดงานวันขึ้นเรือนกินนร ซึ่งเป็นเรือนไม้ 2 ชั้น หลังคามุงจาก โปรดให้เป็นที่พักของบรรดาคณะละครวังสวนกุหลาบได้ทูลเชิญเจ้าฟ้าอัษฎางค์เสด็จมาเป็นเกียรติยศในงานขึ้นเรือนกรมขุนเพ็ชรบูรณ์ โปรดให้มีการแสดงละครถวาย คณะละครที่แสดงถวายเป็นคณะละครบ้านเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ (ประเมษฐ์ บุญยะชัย. 2543 : 62)

จากที่กล่าวมานี้ก็แสดงให้เห็นว่าวังของกรมขุนเพ็ชรบูรณ์ ซึ่งเป็นเจ้าของคณะละครวังสวนกุหลาบ ต่อจากสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา กับบ้านเจ้าคุณพระประยูรวงศ์น่าที่จะมีการช่วยเหลือในด้านของการละคร ซึ่งเชื่อมโยงไปถึงการยืมครูผู้สอนไปช่วยสอนที่บ้านเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ด้วยเช่นกัน รูปแบบการฝึกหัดเชื่อได้ว่าน่าจะมีรูปแบบการฝึกหัดโขนเช่นเดียวกับวังสวนกุหลาบเช่นกัน

โขนหน้าไฟ

ภาพประกอบ 4 การแสดงโขนหน้าไฟ ตอน นางลอย (ทศกัณฐ์เกี้ยวนางสีดา)

ในอดีตโขนจะแสดงเฉพาะในราชสำนักเท่านั้น ต่อมาได้มีการจัดการแสดงโดยทั่วไป โอกาสในการจัดการแสดงโขนนั้นมีมากมาย นอกจากการเฉลิมฉลองสมโภชในพิธีหลวงตามโบราณราชประเพณี อาทิ พระราชพิธีสมโภชขึ้นระวางช้างเผือก ฯลฯ ยังปรากฏมีการแสดงโขนในโอกาสอื่นๆ เช่น งานพระศพ งานโสกันต์ งานฉลองวัง วัด เจดีย์ สะพาน คลอง ฯลฯ นอกจากนี้ยังมีการแสดงในโอกาสพิเศษ เช่น งานเฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระบรมราชินีนาถ

Mahasarakham University

และพระบรมวงศานุวงศ์ งานเลี้ยงต้องรับพระราชอาคันตุกะในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระบรมราชินีนาถ เป็นต้น

การแสดงโขนมีความผูกพันกับพิธีกรรมงานศพมาตั้งแต่อดีตในแต่ละยุคสมัย ในแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (สมเด็จพระรามาธิบดีที่ 3) ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ สมเด็จพระเจ้าปราสาททอง พระราชบิดา กล่าวไว้ในพงศาวดารว่า โปรดเกล้าฯให้สร้างพระเมรุมาศสูงสองเส้นสิบเจ็ดวาศอกเศษ (102.75 เมตร) และจัดให้มีมหรสพสมโภช “ให้บำเรอด้วย ดุริยดนตรีแตร สังข์ ฆ้อง กลอง โขน หนัง ระบำบรรพ์ฟ้อนมโหฬารมหรสพทั้งปวง” แผ่นดินสมเด็จพระเพทราชา (สมเด็จพระมหาบุรุษ) ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ สมเด็จพระนารายณ์มหาราช กล่าวไว้ในพงศาวดารว่า โปรดเกล้าฯให้สร้างพระเมรุมาศห้ายอด ใช้เวลาสร้างถึง 8 เดือน จึงสำเร็จ แล้วจัดให้มีมหรสพสมโภชก่อนวันถวายพระเพลิงการแสดงโขนในแผ่นดินสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี พงศาวดารได้กล่าวถึงงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระศพเจ้านายหลายพระองค์ อาทิ พระบรมศพสมเด็จกรมพระเทพามาตย์ พระบรมราชชนนี พระศพกรมชุนอินทรพิทักษ์ เป็นต้น

ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์การจัดการแสดงโขนยังคงจัดในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ ณ พระเมรุมาศท้องสนามหลวง การแสดงโขนครั้งสำคัญเห็นจะเป็นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พ.ศ. 2339 งานฉลองพระอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมชนกาธิราช

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าการจัดการแสดงโขนมีความสัมพันธ์กับพิธีศพมาโดยตลอด การแสดงโขนในปัจจุบัน ประชาชนทั่วไปสามารถนำคณะโขนไปจัดแสดงในงานของตนได้ สำหรับโอกาสที่ประชาชนจะนำการแสดงโขนไปจัดแสดงนั้น เช่น งานศพ งานวันเกิด งานบวช เป็นต้น นอกจากนี้ยังจัดแสดงในโอกาสพิเศษ เช่น งานฉลองบริษัท ห้างร้าน งานเลี้ยงต้อนรับชาวต่างชาติ ฯลฯ แต่อย่างไรก็ตามความนิยมในการจัดการแสดงโขนของประชาชนโดยทั่วไปมักนิยมจัดแสดงในงานศพเป็นส่วนใหญ่ อาจเป็นเพราะว่าการแสดงโขนมีการดำเนินเนื้อเรื่องเกี่ยวกับการต่อสู้ ฆ่าฟันกันเป็นส่วนใหญ่ ทำให้ประชาชนโดยทั่วไปจัดการแสดงโขนไว้ในงานอวมงคล การจัดแสดงโขนในงานศพนั้น ปรากฏเป็นหลักฐานจากบันทึกการเดินทองของบาทหลวงตาชาร์ด ชาวฝรั่งเศสที่เดินทางเข้ามายังประเทศสยามในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงในพิธีศพ ไว้ดังนี้

“สิ่งน่าดูที่ไม่คาดว่าจะได้เห็นนี้ทำให้ท่านราชทูตกับเราต้องหยุดดูตั้งเป็นนาน เพื่อชมพิธีการปลงศพอันงดงามนี้ หากเราได้เห็นแต่การฟ้อนรำทำนองตลกขบขันกับละครตลกที่คนมอญกับคนสยามแสดงอยู่บนโรงไม้ไผ่ที่เปิดโล่งรอบด้านเท่านั้น มีอาการเหมือนคนผีเข้า ใช้หน้ากากสวมปิดหน้าเข้าไว้ โดยที่การปลงศพนี้จะเสร็จลงก็ต่อตอนเย็น และเราจะต้องเดินทางต่อไปอีกสี่หรือห้าสิเออจึงจะถึงที่พักแรม เราจึงชมได้แต่ตอนต้นๆ และการจุดดอกไม้เพลิงบ้างเล็กน้อยเท่านั้น วิธีให้เกียรติแก่ผู้ตายของคนสยามในทำนองนี้ทำให้เขามีความผูกพันกับศาสนาของเขายิ่งขึ้น พวกพระภิกษุซึ่งเป็นผู้คงแก่เรียนสั่งสอนพวกเขาไว้ว่า ยิ่งใช้จ่ายในการปลงศพมากเท่าไร ก็ยิ่งเป็นการช่วยให้วิญญาณนั้นไปจุติใหม่ในเรือนร่างของท้าวพระยามหากษัตริย์หรือสัตว์ประเสริฐใดๆ มากขึ้นเท่านั้น ความเชื่อเช่นนี้ของชาวสมยมบางคนทำให้ถึงกับฉิบหายขายตัวทีเดียว เพื่อที่จะประกอบการปลงศพให้มโหฬาร”

จากหลักฐานดังกล่าวจึงเป็นข้อยืนยันได้ว่านอกจากการแสดงโขนจะจัดแสดงเนื่องในงานพระราชพิธีแล้วประชาชนโดยทั่วไปก็สามารถจัดแสดงโขนของตนได้

Mahasarakham University

การแสดงโขนหน้าไฟในปัจจุบันจะจัดแสดงก่อนที่จะมีการปลงศพหรือฌาปนกิจศพ เพื่อระลึกถึงผู้วายชนม์ เป็นการให้เกียรติ และแสดงความเคารพศพ การแสดงโขนหน้าไฟนิยมจัดแสดงตอนสั้นๆ เนื่องจากมีเวลาจำกัดเพียง 45 นาที เท่านั้น ด้วยเหตุนี้จึงจัดการแสดงให้รวดเร็ว และกระชับ สำหรับรูปแบบในการแสดงโขนหน้าไฟมีลักษณะการแสดงแบบโขนฉาก คือ ตั้งเตียงตรงกลาง ตัวโขนเมื่อเข้าเฝ้าจะทำแถวปากพนัง คือ หัวแถวนั่งใกล้เตียงแล้วขยายปลายแถวบานออกเป็นรูปตัววี ผู้แสดงออกด้านขวา เข้าด้านซ้าย เป็นต้น

ปัจจัยในการแสดงโขนหน้าไฟประกอบด้วย

1. ระยะเวลา การแสดงโขนหน้าไฟมีเวลาเพียง 30-45 นาทีเท่านั้น เพราะฉะนั้นต้องดำเนินเรื่องให้รวดเร็ว

2. สถานที่แสดง บริเวณด้านหน้าเมรุจะเป็นที่สำหรับจัดการแสดงโขนหน้าไฟ บางวัดมีลานด้านหน้าเมรุกว้างเพียงพอต่อการแสดงโขน แต่บางวัดสถานที่ด้านหน้าเมรุแคบมาก ก็เป็นอุปสรรคต่อการแสดง ความกว้างของเมรุก็เป็นอุปสรรคต่อการแสดง เพราะตัวโขนบางตัวเมื่อเข้าด้านซ้ายต้องวิ่งไปออกด้านขวา หากเมรุกว้างผู้แสดงก็จะเข้า-ออกด้านเดียว นอกจากนี้บางวัดมีการสัญจรของรถมอเตอร์ไซด์ขับผ่านไปมา ผู้แสดงต้องระวังไม่เช่นนั้นอาจถูกรถชนได้ อุปสรรคของผู้แสดงโขนหน้าไฟอีกประการหนึ่งก็คือ บริเวณวัดมักจะมีสุนัขเห่าหอนรับกัน หรือเมื่อตัวโขนออกก็จะเห่า ผู้เป็นเจ้าของงานต้องออกมาช่วยขับไล่

3. สถานที่แต่งตัว การแต่งตัวของตัวโขนต้องใช้เวลามากพอสมควร ด้วยเหตุนี้สถานที่แต่งตัวจึงมีความสำคัญมาก ผู้แสดงจะใช้เป็นที่พักรอการแสดงด้วย

4. ความร้อน ในที่นี้ขอกล่าวถึงความร้อนของพื้นปูนที่ต้องใช้แสดงโขน ผู้ที่เคยแสดงคงจดจำถึงความร้อนได้ดี เพราะสามารถทำให้เท้าพองเอาเลย ในบางครั้งเจ้าภาพนำเสื่อมาปูให้ผู้แสดงโขนก็ยิ่งเป็นอุปสรรคต่อการแสดง เพราะตัวโขนส่วนใหญ่สวมศีรษะมองได้ไม่ถนัดนัก ก็จะเตะเอาเสื่อร่นไปมา แล้วมากองรวมกันอยู่ด้านใดด้านหนึ่งหรือตัวโขนลิงต้องตีลังกา หกคะเมน ก็อาจเกิดอุบัติเหตุได้ง่าย ก็เป็นอันว่าไม่ควรปูเสื่อ จึงมีการปูพรม ซึ่งบางวัดก็มี บางวัดก็ไม่มี แต่ถึงกระนั้นควรปูพรมก่อนการแสดงเพียงครูเดียว มิฉะนั้นพรมจะเก็บความร้อนไว้จนตัวโขนไม่สามารถออกแสดงได้

5. อุปกรณ์ประกอบการแสดงโดยเฉพาะเตียง ซึ่งมักจะใช้ของวัด ซึ่งบางวัดก็มีบางวัดก็ไม่มี บางครั้งมีการนำเตียงสำหรับแบน้ำศพมาให้ตัวโขนนั่งก็มีทำให้ผู้แสดงรู้สึกขนลุกเหมือนกัน เพราะฉะนั้นหากสามารถนำเตียงไปด้วยได้ก็จะดี

6. งบประมาณในการัดกาแดงโขนหน้าไฟขึ้นอยู่กับตอนเป็นสำคัญ ในปัจจุบันจะอยู่ในราคาประมาณ 15,000-50,000 บาท หากเจ้าภาพยอมจ่ายในราคาสูงก็จะได้ผู้แสดงจำนวนมากพอให้สมเกียรติ

7. วงดนตรีประกอบการแสดงโขน มีทั้งวงปี่พาทย์ธรรมดา และวงปี่พาทย์นางหงส์ ซึ่งประจำอยู่ที่วัด เมื่อมีการแสดงโขน ในบางครั้งเจ้าภาพมีงบประมาณน้อยจำเป็นต้องใช้นักดนตรีที่ประจำวัด ซึ่งบางคณะก็มีความสามารถบรรเลงและร้องได้เป็นอย่างดี แต่บางคณะก็ได้บ้างไม่ได้บ้าง เมื่อมาบรรเลงประกอบการแสดงโขนก็ทำให้เกิดอุปสรรค นอกจากนี้วงดนตรีก็มีผลต่อกานแสดง หากนักดนตรีมองตัวโขนไม่เห็นก็ไม่สามารถหยุดบรรเลงได้พอดีกับตัวโขนหยุด

Mahasarakham University

การแสดงโขนหน้าไฟมีตอนที่นิยมจัดแสดงอยู่หลายตอน อาทิ ตอนลักสีดา ตอนนางลอย ตอนสำมนักขาก่อศึก ตอนถวายลิง ตอนลงอุโมงค์ ตอนนารายณ์ปราบนนทุก (นิ้วเพชร) ตอนเข้าห้องนางวานรินทร์ ตอนศึกพรหมาศาสตร์ ตอนขับพิเภก ฯลฯ เป็นต้น (ไพโรจน์ ทองคำสุก. 2549 : 55 - 61)

เรื่องที่ใช้สำหรับสำหรับจัดการแสดงโขน

นาฏกรรมที่นำมาใช้สำหรับเล่นโขนแต่เดิมจะเคยนำเรื่องอื่นมาเล่นบ้างหรือไม่ไม่มีหลักฐานจะทราบได้ แต่เรื่องที่ใช้สำหรับการแสดงโขนที่รู้จักแพร่หลายตลอดมาจนบัดนี้ คือ เรื่องรามเกียรติ์ วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ที่กวีได้แต่งขึ้นใช้เป็นบทนาฏกรรม มีสำนวนต่างๆ มีแต่งขึ้นเป็นบางตอนหรือทั้งเรื่องนั้น เพื่อใช้ประกอบการแสดงหนังใหญ่ แสดงละครและโขน มีหลักฐานปรากฏว่าได้แต่งขึ้นต่างยุคต่างสมัยกัน

ธนิต อยู่โพธิ์ (2511 : 86 – 97) ได้กล่าวว่า บทนาฏกรรมที่ใช้ในการแสดงโขนมีดังนี้

1. นาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงศรีอยุธยามี 3 สำนวน คือ

สำนวนที่ 1 รามเกียรติ์คำฉันท์ ในสมัยแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์ มีกล่าวไว้ในหนังสือจินดามณีของพระโหราธิบดีคือ บทตอนที่พระอินทร์ใช้ให้พระมาตุลีนำรถมาถวายพระรามในสนามรบ บทตอนพระรามพระลักษณ์คร่ำครวญหานางสีดาเมื่อแรกหาย บทตอนพรรณนาถึงมหาบาศลูกทศกัณฐ์ บทตอนพิเภกครวญถึงทศกัณฐ์เมื่อทศกัณฐ์ล้ม เข้าใจว่าพระโหราธิบดีคงนำมาจากคำพากย์ของเก่าซึ่งกวีแต่ก่อนได้แต่งไว้สำหรับเล่นหนังใหญ่หรือแสดงโขน หรือแต่งกันไว้เป็นเรื่อง แต่ได้สูญไปเสียแล้วคงเหลือแต่ที่นำมาเป็นตัวอย่างไว้ในหนังสือจินดามณี 3 – 4 บทเท่านั้น

สำนวนที่ 2 รามเกียรติ์คำพากย์ กรมศิลปากรได้แบ่งตีพิมพ์ไว้เป็นภาค มีข้อความติดต่อกันตั้งแต่ภาค 2 ตอนสีดาหายจนถึงภาค 9 ตอนกุมภกรรณล้มและมีคำพากย์ตอนอื่นๆ ซึ่งยังมิได้พิมพ์อยู่ แต่คำพากย์เหล่านี้เดิมคงใช้สำหรับเล่นหนังใหญ่และต่อมาก็มีผู้นำมาใช้ในการแสดงโขนด้วย

สำนวนที่ 3 รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงเก่ากล่าวความตั้งแต่ตอน พระรามประชุมพลถึงองคตสื่อสาร ต้นฉบับเป็นสมุดไทยขาวมีประวัติว่า พระครูศรีถวายที่อ่างศิลาพ.ศ. 2456 และมีบอกไว้ในตอนท้ายเล่มว่า นายฉายโศรฐ เขียนจบในเดือนเจ็ดไม่หมดเสดเรื่องราวรามเกียรติ์ บทละครรามเกียรติ์สำนวนนี้ยังไม่เคยตีพิมพ์ออกให้แพร่หลาย

2. นาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงธนบุรี

สมเด็จพระเจ่ากรุงธนบุรี ทรงพระราชนิพนธ์ไว้เพียง 4 ตอน คือ ตอนพระมงกุฎ ตอนหนุมานเกี้ยวนางวานรินจนท้าวมาลีวราชมา ตอนท้าวมาลีวราชพิพากษาความจนทศกัณฐ์เข้าเมือง ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรด พระลักษณ์ต้องหอกกบิลพัทจนผูกผมนางมณโฑกับทศกัณฐ์

3. นาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ประกอบด้วย

รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 1 เป็นฉบับที่เนื้อเรื่องสมบูรณ์ที่สุด คงมีพระราชประสงค์จะทรงรวบรวมเรื่องเก่าที่กระจัดกระจายกันอยู่ ส่วนมากจะเป็นเรื่องสืบมาจากปากให้ตลอดติดต่อกันบริบูรณ์ทั้งเรื่อง” เพื่อรักษาให้เป็นแบบฉบับสำหรับบ้านเมือง จึงมีพระราชโองการให้ประชุม

กระวิธีหลายหลาก	รู้มลากหลายฉันท์
นิพันธ์โคลงกาพย์กลอน	ภูธรดำริดำรัส
จัดจองทำนองทำนุก	ไตรดายุคนิทาน
ตำนานเนื่องเรืองรามเกียรติ์	เบียฬปรปักษ์ยักษ์พินาศ

Mahasarakham University

ด้วยพระราชโวหาร ปานสุมาลัยเรียบร้อยสร้อยโสภิต
พิกษิตสาโรช โอษฐ์สุคนธ์วิมลหื่นหอม
ถนอมถนิมประดับโสต ประโยชน์ฉลองเฉลอม
เจอมจุฑาทิพยปราสาท ประกาศยศเอกอ้าง
องค์บพิตรพระเจ้าช้าง เผือกผู้ครองเมือง ฯ
เมื่อ “เดือนอ้ายสองค่ำขึ้น จันทวาน
บพิตรผู้ทรงญาณ ยิ่งหล้า
แรกรินิพนธ์สาร รามราพณ์ นี้แฮ
ศักราชพันร้อยห้า สิบเก้าปีมะเส็ง”

บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 มีเรื่องราวติดต่อกันตลอดไปและยืดยาวพิสดารยิ่งกว่าบรรดาเรื่องรามเกียรติ์ที่มีอยู่ในภาษาไทย เข้าใจว่าเป็นวรรณคดีเรื่องเดียวที่ยืดยาวและพิสดารที่สุดในบรรดาวรรณกรรมไทย เพราะเขียนไหว้ในสมุดไทยถึง 117 เล่มสมุดไทย โรงพิมพ์คุรุสภาได้ตีพิมพ์เป็นเล่มสมุดอย่างสมัยปัจจุบันขนาด 8 หน้ายก เป็นหนังสือทั้งหมด 2,976 หน้า หรือ 629 ยกเศษ คำนวณข้อความเป็นคำกลอนถึงราว 50,286 คำกลอน

รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 2 ด้วยทรงมีพระราชดำริเห็นว่า บทละครในรัชกาลที่ 1 นั้น นำมาใช้แสดงโขนและละครไม่สนิทไม่เหมาะแก่การแสดงโขน จึงทรงคัดเลือกบางตอนจากบทในรัชกาลที่ 1 มาทรงพระราชนิพนธ์ใหม่ให้เล่นละครหลวงได้สนิท เริ่มตั้งแต่พระรามให้หนุมานไปถวายแหวนแก่นางสีดาไปจนถึงราชาภิเษกพระราม อีกตอนหนึ่งเริ่มตั้งแต่พระรามประพาสป่านางอดูรปีศาจลวงนางสีดาไปจนถึงการอภิเษกพระรามกับนางสีดาที่เขาไกรลาสแล้วทั้งสองเสด็จกลับเมือง และศรีสุรางค์ พูลทรัพย์ (2534 : 14) กล่าวว่านอกจากนี้ยังมีบทพากย์โขนพระราชนิพนธ์ในพระองค์ คือ ตอนนางลอย นาคบาศ พรหมาสตร์ ศึกมังกรกัณฐ์และเอราวัณ

รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 4 ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นเป็นสำนวนใหม่อีกตอน 1 คือ ตอนพระรามเดินดงเป็นหนังสือ 4 เล่มสมุดไทย มีความยาว 1,664 คำหลอน และทรงแปลงบทเบิกโรงเรื่องนารายณ์ปราบนนทุก ยาว 106 คำกลอนกับเรื่องพระรามเข้าสวนพิราพอันนับเนื่องในเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นอีก 2 ตอนแต่ 2 เรื่องหลังนี้เป็นส่วนเบ็ดเตล็ดเพียงตอนละเล็กละน้อย

รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ในรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระอุตสาหะสอบสวนค้นคว้าที่มาของเรื่องรามเกียรติ์จากคัมภีรรามายณะของวาลมิกิ แล้วทรงพระราชนิพนธ์หนังสือเล่มหนึ่ง คือบ่อเกิดรามเกียรติ์ โปรดให้ตีพิมพ์ขึ้นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2456 และได้ทรงพระราชนิพนธ์บทร้องและคำพากย์รามเกียรติ์ขึ้นสำหรับแสดงโขนอีก 6 ชุด คือ สีดาหาย เผาลงกา พิเภษณ์ถูกขับ จองถนน ประเดิมศึกลงกา และนาคบาศ นอกจากนั้นยังทรงพระนิพนธ์บทเบิกโรงสั้น ๆ หลายบท และต่อมาได้ทรงพระราชนิพนธ์ ชุดอภิเษกสมรสขึ้นอีกชุดหนึ่งแต่แบ่งเป็น 2 ตอน คือ ตอนปราบตาฑะกาและตอนอภิเษกสมรส (ระหว่างนางสีดากับพระราม) สำหรับใช้ในการแสดงโขน แต่ยังไม่เคยตีพิมพ์

นอกจากที่กล่าวมาแล้วนั้นในปัจจุบันมีหน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงโขน จึงได้มีการสร้างบทไว้สำหรับประกอบการแสดงโขน เช่น กรมศิลปากร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ทุกแห่ง อาศัยแนวทางในการจัดทำบทของกรมศิลปากรเป็น โดยมีลักษณะจัดทำใหม่

Mahasarakham University

ตัดต่อ หรือเรียบเรียงบทให้มีเนื้อหาสำคัญเหมือนกันแตกต่างกันที่รายละเอียดปลีกย่อย ซึ่งมีแนวทางการจัดทำบท 3 ลักษณะดังนี้คือ

1. ทำบทตามโอกาสที่จะนำไปแสดง
2. ทำบทให้สอดคล้องกับสถานที่ที่จะนำไปจัดแสดง
3. ทำบทตามกำหนดเวลาที่จะใช้ในการแสดง

ตัวละครในการแสดงโขน

ธนิต อยู่โพธิ์ (2511 : 98-99) เรื่องรามเกียรติ์ส่วนใหญ่เป็นสงคราม ระหว่างพระรามกษัตริย์ธรรมิกราชแห่งกรุงอโยธยาและพระลักษณ์กับบรรดาพญาวารซึ่งเป็นสัมพันธมิตรของพระรามฝ่ายหนึ่งกับทศกัณฐ์ราชาแห่งยักษ์เจ้ากรุงลงกา บรรดาอสูร รากษสและยักษ์ซึ่งเป็นประยูรญาติและสัมพันธมิตรของทศกัณฐ์อีกฝ่ายหนึ่ง ต้นเหตุของสงครามเกิดจากทศกัณฐ์ไปลักพานางสีดามเหสีของพระรามมาไว้ในสวนขวัญ ณ กรุงลงกาเพื่อนำมาเป็นชายาของตน พระรามพระลักษณ์จึงติดตามมาและมาได้สองพญาวานรคือพญาสุครีพราชาแห่งกรุงขีดขินกับท้าวมหาชมพูราชาแห่งกรุงชมพูเป็นสัมพันธมิตร พระราม พระลักษณ์จึงจัดพลเคลื่อนทัพวานรทั้งสองพระนคร“จองถนน”ข้ามทะเลมาตั้งพลับพลาและสร้างค่ายประชิดกรุงลงกาไว้แล้วได้ทำสงครามกับทศกัณฐ์หลายครั้งหลายหน ในวงการนาฏศิลป์เรียกกองทัพซึ่งเป็นคู่สงครามนั้นให้เห็นแตกต่าง คือ เรียกกองทัพพระรามว่า “ฝ่ายพลับพล” และเรียกกองทัพฝ่ายทศกัณฐ์และสัมพันธมิตรว่า “ฝ่ายลงกา” ส่วนเทวดานักพรตและอื่น ๆ ที่มีกล่าวถึงไว้ในเรื่องรามเกียรติ์นั้นมิได้กำหนดแน่นอนว่าเป็นฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งสุดแต่การปฏิบัติ ถ้าการแสดงเข้าเป็นฝ่ายใดจึงนับเป็นฝ่ายนั้น

สำหรับฝ่ายพลับพลาและฝ่ายลงกา มีการจัดลำดับชั้นของตัวละคร ไว้ดังนี้

พระใหญ่ เช่น พระราม
พระน้อย เช่น พระลักษณ์
พญาวานร เช่น สุครีพ หนุมาน องคต
สิบแปดมงกุฎ เช่น ไชยยามพวาน เกสรทมาลา พิมลพานร
เตียวเพชร เช่น โชติมุข ปิงคลา มากัญจวิก
จังเกียง
เขนลิง เช่น พวกพลลิง

ส่วนฝ่ายลงกา มีการจัดลำดับชั้นไว้ดังนี้

ยักษ์ใหญ่ เช่น ทศกัณฐ์
ยักษ์น้อย เช่น กุมภกรรณ อินทรชิต
ยักษ์ต่างเมือง เช่น ไมราพ แสงอาทิตย์
ยักษ์เสนา เช่น มโหทร เปาวนาสูร
เสนายักษ์ เช่น กาลสูร การุณราช
เขนยักษ์ เช่น พวกพลยักษ์

เครื่องแต่งกายตัวละครที่ใช้ในการแสดงโขน

การแต่งกายของโขนมีแบบแผนสง่างามและเหมาะสมสอดคล้องกับบุคลิกของบรรดา พระ นาง ยักษ์ วานร รวมทั้งหัวโขนที่สวมใส่และสีประจำของแต่ละตัวเอก เช่น พระรามสีเขียว พระลักษณ์สีเหลือง หนุมานสีขาวเป็นต้น หัวโขนและเครื่องแต่งกายถือว่าเป็นประดิษฐ์ศิลป์ที่มีความ

Mahasarakham University

งดงาม ประณีตบรรจงเป็นงานศิลปะที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น (วิรุญ ตั้งเจริญ. 2552 : 101-103) ตัวละครในการแสดงโขนส่วนใหญ่จะแต่งกายในลักษณะยืนเครื่องทุกตัว ดังนั้นการศึกษารายละเอียดเครื่องแต่งกาย ยืนเครื่องพระ นาง ยักษ์ และลิงจะทำให้เกิดความเข้าใจสามารถจัดการแสดงได้ถูกต้องตามหลักวิธีการจัดการแสดงโขน

ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องพระ

ภาพประกอบ 5 การแต่งกายยืนเครื่องตัวพระ (พระราม – พระลักษมณ์)

การแต่งกายยืนเครื่องตั้งแต่สมัยโบราณมาผู้ที่จะแต่งกายยืนเครื่องคือตัวนายโรงหรือตัวพระ สำหรับโขนได้มีวิวัฒนาการเรื่อยมาตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ที่ใช้แสดงโขนแต่งกายยืนเครื่องเกือบทั้งหมด ความแตกต่างอยู่ที่ฐานะหรือยศศักดิ์ ซึ่งผู้ดูสามารถสังเกตลักษณะการแต่งกายตลอดจนสีของเครื่องแต่งกาย และเครื่องประดับศีรษะได้ ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องตัวพระส่วนใหญ่จะแต่งแบบจีบโจงไว้หางหงส์ ถ้าเป็นตัวพระที่มีศักดิ์สูงก็จะนุ่งผ้ายกลายทองสนับเพลาเชิงงอน

ประเภทของการแต่งกายยืนเครื่องตัวพระ

การแสดงโขนตัวพระสามารถแต่งกายได้ 2 รูปแบบคือ แบบนุ่งจีบโจงไว้หางหงส์และนุ่งจีบก้นแป้น ส่วนเสื้อที่ใส่ก็จะมีทั้งแขนสั้นและแขนยาว ซึ่งสามารถแยกประเภทได้ดังนี้

1. ตัวพระที่แสดงเป็นเทพ นุ่งผ้ายกสอดดิ้นเงินหรือทองจีบโจงไว้หางหงส์ สวมเสื้อแขนยาว สีที่กำหนดตามสีและลักษณะของตัวละคร เช่น พระอิศวรสีขาว พระนารายณ์สีม่วง เป็นต้น

Mahasarakham University

2. ตัวพระที่แสดงเป็นเทวดา นุ่งผ้ายกสอดดิ้นเงินหรือทองจีบโจงไว้หางหงส์สวมเสื้อแขนสั้นติดกนกปลายแขน

3. พระที่แสดงเป็นมนุษย์ เช่น พระราม พระลักษณ์ นุ่งผ้ายกสอดดิ้นเงินหรือทองจีบโจงไว้หางหงส์ สวมเสื้อแขนยาว

4. ตัวพระที่แสดงเป็นตัวเสนา นุ่งแบบจีบก้นแป้น ประดับศีรษะด้วยหูกระต่ายขี้รัก สำหรับประเภทที่ 1 และประเภทที่ 3 จะใส่เครื่องประดับศีรษะตามลักษณะตัวละครในเรื่องนั้นๆ

ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง

การแต่งกายยืนเครื่องตัวนางในสมัยโบราณจะไม่เรียกว่าการแต่งกายยืนเครื่อง เพราะการแต่งกายยืนเครื่องนั้นจะมีตัวนายโรงหรือตัวพระเท่านั้น แต่พอมาในชั้นหลังการแต่งกายของตัวนางได้รับการวิวัฒนาการและปรับปรุงให้สวยงามขึ้น จึงเรียกว่าการแต่งกายยืนเครื่องเช่นเดียวกับการแต่งกายยืนเครื่องพระ ลักษณะการแต่งกายจะนุ่งผ้ายกจีบหน้านาง สำหรับลักษณะการแต่งกายก็จะแยกยศศักดิ์แตกต่างกันออกไป ซึ่งสามารถสังเกตได้จากสีและเครื่องประดับศีรษะที่ใช้กับตัวละครนั้น ๆ

ภาพประกอบ 6 การแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง (นางสีดา)

ประเภทของการแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง

ลักษณะการแต่งกายตัวนางในการแสดงโขนมีลักษณะการแต่งกายแตกต่างกันออกไป สามารถแบ่งเป็นประเภทต่างๆ ได้ดังนี้คือ

Mahasarakham University

1. ตัวนางที่แสดงเป็นนางฟ้า นุ่งผ้ายกสอดดิ้นทองหรือเงินจีบหน้านาง ห่มผ้าห่มนางเต็มผืนใหญ่หรือห่มสะพักสองชาย สวมมงกุฎกษัตรีย์มีเครื่องประดับ ลักษณะสีของผ้าห่มนางจะมีสีกำหนด เช่น พระอุมา – สีขาว, นางเมขลา - สีน้ำเงิน

2. ตัวนางที่แสดงเป็นนางกษัตริย์ นุ่งผ้ายกสอดดิ้นเงินหรือทอง จีบหน้านาง ห่มผ้าห่มนางเต็มผืนหรือสะพักสองชายสวมรัดเกล้ายอดมีเครื่องประดับสีที่กำหนดหรือนิยมใช้กับตัวนางได้แก่ สีแดง สีเขียวหรือสีเหลือง ถ้าเป็นบทของตัวแม่จะใช้สีน้ำเงิน สีม่วง เป็นต้น

3. ตัวนางที่แสดงเป็นนางยักษ์ จะนุ่งผ้ายกสอดดิ้นเงินหรือทองจีบหน้านาง ห่มผ้าห่มนางเต็มผืนสั้นเหนือขาพับ สวมกระบังหน้าลงรักปิดทอง โดยทั่วไปสีผ้าไม่กำหนดจะมีสีชุดเฉพาะก็คือนางสำมะนักขาใช้สีเขียว นางอากาศตะไลใช้สีแดงเสน เนื่องจากต้องแต่งกายให้ตรงกับสีและลักษณะของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์

4. ตัวนางที่แสดงเป็นนางกำนัล นุ่งผ้ายกสอดดิ้นเงินหรือทองจีบหน้านาง ห่มผ้าห่มนางเต็มผืนหรือสไบเฉียง สวมกระบังหน้า สีนั้นไม่กำหนดจะใช้สีอะไรก็ได้

ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องยักษ์

การแต่งกายยืนเครื่องยักษ์จะนุ่งผ้าแบบจีบก้นแป้น ลักษณะการแต่งกายจะระบุสีและลักษณะของตัวแสดงไปตามพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ ความแตกต่างของตัวละครสามารถเปรียบเทียบได้โดยสังเกตจากลักษณะหัวโขน สีของเครื่องแต่งกายตลอดจนอาวุธที่ใช้ประจำกายของตัวละครแต่ละตัว ส่วนรายละเอียดของเครื่องแต่งกายนั้นจะมีความแตกต่างกันออกไปตามฐานะและยศศักดิ์ของตัวละคร

ภาพประกอบ 7 การแต่งกายยืนเครื่องตัวยักษ์ (ทศกัณฐ์)

Mahasarakham University

ประเภทของการแต่งกายยืนเครื่องยักษ์

การแต่งกายยืนเครื่องยักษ์ที่ใช้ในการแสดงโขน มีการแบ่งลำดับขั้นของตัวยักษ์ตามยศศักดิ์ สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ ยักษ์ตัวดีและเสนายักษ์

1. ยักษ์ตัวดี ได้แก่ยักษ์ที่เป็นตัวเอกของเรื่องรามเกียรติ์ เช่น ทศกัณฐ์ กุมภกรรณ ไมยราพ เป็นต้น การแต่งกายนั้นจะสวมสนับเพลาเชิงงอน นุ่งผ้ายกสอดดิ้นเงินหรือทอง จีบก้นแป้น สวมเครื่องประดับต่างๆ สีของเครื่องแต่งกายจะใช้สีที่ระบุไว้ในพงศ์เรื่องรามเกียรติ์ สวมเสื้อสีเดียวกับศีรษะโขนปักลายสิงห์หน้าขบ ส่วนศีรษะนั้นจะไม่มีศิราภรณ์ประเภทชฎา แต่จะสวมหัวโขนที่มียอดลักษณะต่าง ๆ ตามชื่อของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์

2. เสนายักษ์ สังเกตได้จากลักษณะของหัวโขน ดังที่ระบุไว้ตามพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งมีสีต่าง ๆ กัน โดยทั่วไปเป็นศีรษะโล้น ยกเว้นเสนาผู้ใหญ่ เช่น มโหทร (สีเขียว) เปาวนาสูร (สีขาว) เป็นยอดมงกุฎน้ำเต้ากลม เครื่องแต่งกายนุ่งผ้าลายมีเชิง (เรียกว่า ผ้าเกี้ยว) นุ่งแบบจีบก้นแป้น เครื่องประดับทำด้วยแถบลูกไม้ดิ้นและดิ้นเลื่อม

ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องลิง

การแต่งกายยืนเครื่องลิงจะนุ่งผ้าแบบจีบก้นแป้น สีและลักษณะหัวโขนจะระบุตามพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ ลักษณะการแต่งกายของลิงจะสังเกตความแตกต่างได้จากสีและยอดที่ประดับบนหัวโขน ตลอดจนผ้านุ่งก็จะแตกต่างกันไปตามยศศักดิ์ของตัวละคร

ภาพประกอบ 8 การแต่งกายยืนเครื่องตัวลิง (หนุมาน)

ประเภทของการแต่งกายยืนเครื่องตัวลิง

การแต่งกายยืนเครื่องลิงที่ใช้ในการแสดงโขนมีการแบ่งลำดับชั้นของตัวลิงในเรื่องรามเกียรติ์ไว้ตามยศศักดิ์ สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ พญาวานรและสิบแปดมงกุฎ

Mahasarakham University

1. พญาวานร ได้แก่ลิงที่เป็นตัวเอกของเรื่องรามเกียรติ์ เช่น สุครีพ หนุมาน เป็นต้น การแต่งกายนั้นจะสวมสนับเพลาเชิงงอน (บางครั้งอาจสวมสนับเพลาลายเลื่อมธรรมดา) นุ่งผ้ายกสอดดิ้นเงินหรือทองจีบก้นแป้น สีของเครื่องแต่งกายและลักษณะหัวโขนจะเป็นไปตามที่ระบุไว้ในพงศ์เรื่องรามเกียรติ์ ตัวเสื้อนั้นจะปักลายเลื่อมเป็นลายทักษิณาวรรต สวมเครื่องประดับต่าง ๆ

2. สิบแปดมงกุฎ ได้แก่ลิงที่เป็นตัวเสนา การแต่งกายจะสวมสนับเพลาธรรมดา นุ่งผ้าลายจีบก้นแป้น สีเครื่องแต่งกายและลักษณะหัวโขนจะเป็นไปตามที่ระบุไว้ในพงศ์เรื่องรามเกียรติ์

2.5 วงดนตรีที่ใช้ในการแสดงโขน

การแสดงมหรสพทุกประเภทต้องมีเครื่องดนตรีประกอบเป็นอุปกรณ์ด้วยทุกประเภท แม้การแสดงบางอย่างจะไม่ต้องใช้เครื่องดนตรีที่เป็นวัตถุ ก็ยังต้องมีดนตรีที่เกิดขึ้นจากเสียงร้องหรือการตบมือเป็นเครื่องประกอบ เหตุทั้งนี้ก็เพราะเสียงเป็นส่วนหนึ่งที่เร้าอารมณ์ของผู้ที่ได้ยินได้ฟังให้บังเกิดความสนุกสนานรื่นเริงไปตามอารมณ์ของผู้แสดงได้ นอกจากนี้เสียงของดนตรียังสามารถกระตุ้นความรู้สึก ของผู้ที่อยู่ห่างไกลบริเวณการแสดง เมื่อได้ยินจะทำให้เกิดความต้องการที่จะได้ฟังต้องการเห็นการแสดง ดังนั้นดนตรีจึงต้องมีประกอบการแสดงทุกประเภท ซึ่งโบราณจารย์ได้มีการบัญญัติให้ยึดถือกันเป็นแบบแผนประเพณีสืบทอดกันมา โดยแบ่งแยกประเภทเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงให้มีความเหมาะสมกับลักษณะของการแสดงแต่ละประเภท เช่น หนังใหญ่ หนังตะลุง ละคร โขน ฟ้อน รำ ฯลฯ เป็นต้น

สำหรับการแสดงโขนเป็นมหรสพที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นการแสดงที่ยิ่งใหญ่ เป็นศิลปะชั้นครูและเป็นการแสดงที่เก่าแก่ วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเรียกว่า“ปี่พาทย์”คือ วงดนตรีที่ประกอบด้วย ปี่ ระนาด ฆ้อง กลอง ตะโพน ส่วนขนาดของวงที่จัดนั้นจะมี 3 ประเภท คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ซึ่งทั้ง 3 วงนี้ จัดประกอบการแสดงโขนในแต่ละครั้งขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของสถานที่และโอกาสของงานที่จะจัดแสดง (ธนิต อยู่โพธิ์. 2511 : 119)

สำหรับการแสดงโขนนั้นมีวิวัฒนาการมาตามลำดับแบ่งออกได้เป็น 5 ประเภท ประกอบด้วย โขนกลางแปลง โขนนั่งราวหรือโขนโรงนอก โขนหน้าจอ โขนโรงใน และโขนฉาก การจัดวงดนตรีใช้ประกอบการแสดงแม้จะเป็นวงปี่พาทย์ แต่เครื่องดนตรีที่นำมาใช้นั้นต้องมีความแตกต่างไปตามลักษณะของการแสดงโขนแต่ละประเภท ดังนี้

โขนกลางแปลง เป็นการแสดงบนพื้นดิน ใช้อาณาบริเวณที่กว้างใหญ่ ใช้ธรรมชาติและตบแต่งส่วนประกอบขึ้นเป็นฉาก มีการพากย์และเจรจาสำหรับบรรยายเรื่อง วงปี่พาทย์ที่ใช้ คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า สืบเนื่องมาจากในสมัยอยุธยามีวงปีพาทย์ที่เรียกว่าเครื่องห้าประเภทเดียวเท่านั้น เครื่องดนตรีประกอบด้วย ปี่กลาง ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด (สำหรับกลองทัดนี้เพิ่มขึ้นมาใช้เป็น 2 ใบเมื่อสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก) และฉิ่ง ในขณะที่แสดงจะใช้วงดนตรี 2 วงเป็นอย่างน้อย โดยตั้งอยู่ใกล้ข้างฝ่ายยักษ์ 1 วง และฝ่ายมนุษย์ 1 วง ปลูกที่ตั้งเครื่องดนตรีเป็นร้านยกขึ้นเพื่อให้เห็นผู้แสดงโขนในระยะไกล การแสดงโขนประเภทนี้หากใช้วงปี่พาทย์เพียงวงเดียวจะทำให้ผู้แสดงไม่สามารถได้ยินเสียงดนตรีบรรเลงได้อย่างทั่วถึง หากใช้อาณาบริเวณสำหรับแสดงกว้างใหญ่มากอาจต้องใช้วงปี่พาทย์มากกว่า 2 วงเมื่อผู้แสดงเต้น หรือไปแสดงใกล้วงใดก็จะใช้วงนั้นบรรเลงการบรรเลงจะใช้เสียงกลาง มีโกร่งสำหรับตีให้จังหวะตั้งอยู่ใกล้จุดต่าง ๆ ที่ตัวโขนแสดง

โขนนั่งราว การแสดงจะแตกต่างจากโขนกลางแปลง กล่าวผู้แสดงจะแสดงบนโรง โดยมีผู้คิดประดิษฐ์โดยนำโขนกลางแปลงมาย่อลงให้มีผู้แสดงน้อยลง มีพื้นที่จำกัดในการแสดง

Mahasarakham University

แต่ใช้การพากย์และเจรจาอย่างโขนกลางแปลง วงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงจึงคล้ายกับโขนกลางแปลง โดยปลูกร้านไว้ด้านขวาและด้านซ้ายของโรงโขน มีวงปี่พาทย์ด้านละวง เรียกว่าวงซ้าย วงขงวา และเครื่องดนตรีใช้เพียงเครื่องห้าเท่านั้น ภายหลังมีการเพิ่มระนาดทุ้มเข้าไปเนื่องจากวงปี่พาทย์ทั้ง 2 วงอยู่ห่างกันเพียงหัวโรง ท้ายโรง การแสดงก็จัดอยู่บนโรงตรงหน้าวงปี่พาทย์ การบรรเลงจึงต้องมีระเบียบมากขึ้นกว่าการบรรเลงประกอบการแสดงโขนกลางแปลง นับตั้งแต่การโหมโรงวงปี่พาทย์ทั้งสองวงจะสลับกันบรรเลงเพลงหน้าพาทย์วงละเพลง โดยวงขวาจะเป็นผู้ขึ้นเพลงก่อนวงซ้ายเสมอ ในเวลาแสดงเข้าเรื่องจับตอน ทั้งสองวงก็จะบรรเลงสลับกัน ในขณะที่มีการพากย์แล้วต้องใช้รับด้วยกลองทัดและตะโพน ทั้ง 2 วงก็จะเปลี่ยนกันตีรับคำพากย์นั้นข้างละคำสลับกันไป การบรรเลงแต่โบราณจะใช้ “ทางกลาง” ต่อมาระยะหลังได้เปลี่ยนมาใช้ “ทางใน” จนถึงปัจจุบัน ส่วนโกร่งก็ยังคงมีอยู่แต่ซ่อนไว้หลังฉาก

โขนโรงใน เป็นการแสดงโขนที่มีศิลปะละครในเข้ามาผสม มีการพากย์เจรจา และการขับร้องโดยมีทั้งต้นเสียงและลูกคู่อย่างละครใน วงปี่พาทย์ที่ใช้จึงต้องลดเสียงลงมาบรรเลง “ทางใน” อย่างละครใน เพราะว่าทางกลาง(เสียงกลาง)นั้นสูงไปไม่สะดวกแก่เสียงร้อง ปี่กลางที่มีประกอบอยู่ในวงปี่พาทย์ก็ต้องเปลี่ยนมาเป็นปี่ในตามเสียงที่ลดลงมา สำหรับการแสดงโขนโรงในคงมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา เพราะในสมัยกรุงธนบุรีนั้นก็มีการแสดงโขนโรงในอยู่ วงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงก็ยังคงเป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้ามาจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่ง ระหว่างรัชกาลนั้นมีการเพิ่มวงเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวิวัฒนาการมาเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว คือ มีปี่ใน ปี่นอก ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ตะโพน กลองทัด (บางครั้งใช้กลองทัดถึง 3 ใบ) ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง และโกร่ง การแสดงอย่างละครใน มีเตียงนั่งสำหรับตัวเอก มีการขับร้องเช่นเดียวกับละครใน โดยให้นักร้องเป็นผู้ตีโกร่งเฉพาะการบรรเลงหน้าพาทย์ที่มีกลอง หากเวลาร้องหรือรับจะใช้กรับตีเป็นจังหวะอย่างละครใน ประเพณีการใช้วงปี่พาทย์ 2 วงก็ยังคงอยู่และการตั้งวงจะตั้งพื้นเสมอกับที่แสดง การบรรเลงสลับกันวงละเพลงก็ยังยึดเป็นประเพณี

โขนหน้าจอ ลักษณะของโรงเปลี่ยนไปอย่างโรงหนังใหญ่ แต่การบรรเลงวงปี่พาทย์ยังคงลักษณะเหมือนเดิม แต่ลดวงมาเหลือเพียงวงเดียว วงปี่พาทย์จะตั้งอยู่หน้าโรงหันหน้าเข้าหาผู้แสดงเช่นเดียวกับการบรรเลงประกอบการแสดงหนังใหญ่ ภายหลังกรมศิลปากรได้ออกแบบเปลี่ยนแปลงให้วงปี่พาทย์มาตั้งอยู่ใกล้กับต้นสียงและลูกคู่ทางด้านหลังจอ หันหน้าออกมาทางหน้าโรง ทำให้ไม่บังสายตาของผู้ชม สำหรับโกร่งก็ยังคงมีอยู่โดยนักร้องจะเป็นผู้ตี

สิ่งที่น่าสังเกตในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนหน้าจอนี้ คือ การที่คนพากย์ เจรจาจะเรียกเพลงหน้าพาทย์แผลงแบบการแสดงหนังใหญ่ เช่น จะให้วงปี่พาทย์บรรเลงเพลง “กลม” ก็อาจจะเรียกว่า “ลูกกระสุน” หรือ “บาทสกุณี” อาจเรียกว่า “เสมอตีนนก” เป็นต้นดังนั้นผู้บรรเลงจึงต้องมีความเข้าใจในเรื่องการเรียก “หน้าพาทย์แผลง” ของผู้พากย์ เจรจา ต้องใช้ ไหวพริบและปฏิภาณในเรื่องนี้อย่างมาก

โขนฉาก เป็นการแสดงที่ต้องเปลี่ยนฉากและสถานที่ไปตามเนื้อเรื่อง สำหรับวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงก็คือ วงปี่พาทย์เช่นเดียวกันกับโขนโรงในทั้งสิ้น (ธนิต อยู่โพธิ์. 2511 : 119 – 125)

Mahasarakham University

จะเห็นได้ว่า วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขนนั้น คือ วงปี่พาทย์ แต่จะใช้วงประเภทเครื่องห้า เครื่องคู่ เครื่องใหญ่ ขึ้นอยู่กับสถานที่ โอกาสของการแสดง อนึ่งวงปี่พาทย์ที่ประกอบการแสดงโขนแต่ละประเภทนั้นมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงเครื่องดนตรี บางประเภทให้เหมาะสมตามกาลสมัยและสอดคล้องกับโขนประเภทนั้นๆ เช่น โขนโรงใน ใช้ปี่ในแทน ปี่กลาง เป็นต้น

โอกาสที่มีแสดงโขน

ธนิต อยู่โพธิ์ (2511 : 181-187) กล่าวว่า สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพตรัสเล่าไว้ว่าแต่ก่อนมาพระเจ้าแผ่นดินโปรดเกล้าฯ ให้ฝึกหัดพวกมหาดเล็กหลวงไว้เพื่อให้แสดงโขนในงานพระราชพิธีบรมราชาภิเษกและงานหลวงอื่นๆ แต่ในชั้นหลังปรากฏว่า“การฝึกหัดโขนทำให้ชายหนุ่มผู้รับฝึกหัดคล่องแคล่วว่องไวในกระบวนรบพุ่ง เป็นประโยชน์ไปจนถึงการต่อสู้ข้าศึก จึงพระราชทานให้เจ้านายขุนนางผู้ใหญ่ตลอดจนผู้ว่าราชการเมืองหัดโขนไว้ได้ไม่ห้ามปรามเหมือนแต่แรกด้วยเป็นประโยชน์แก่ราชการแผ่นดิน เพราะฉะนั้นเจ้านายและข้าราชการผู้ใหญ่แต่ก่อนใครมีสมพลบ่าวไพร่มากจึงมักหัดโขนขึ้นสำหรับประดับเกียรติ เมื่อโขนมีขึ้นแพร่หลายการเล่นโขนก็เล่นไปจนในการมหรสพซึ่งเป็นการใหญ่ เช่นการฉลองพระอาราม เป็นต้น ตลอดจนในการศพผู้มีบรรดาศักดิ์สูงตั้งแต่ครั้งกรุงเก่ามา แต่เดิมพระมหากษัตริย์ของไทยทรงถือว่าโขนเป็นราชูปโภคส่วนพระองค์อย่างหนึ่ง จนปรากฏว่าในสมัยโบราณจัดเป็นการเล่นต้องห้ามมิให้เอกชนมีไว้ นอกจากโขนหลวงซึ่งมีประจำอยู่ในราชสำนัก การแสดงโขนจึงสามารถใช้สำหรับโอกาสต่างๆ ดังนี้

1. แสดงโขนเป็นมหกรรมบูชา กล่าวคือ การที่นำโขนไปแสดงในงานศพน่าจะเป็นการแสดงเพื่อบูชาศพหรือฉลองอัฐิ ซึ่งโดยปกติย่อมเป็นศพหรืออัฐิของผู้หลักผู้ใหญ่ในวงศ์สกุล หรือเจ้าบ้านสมภารวัด หรือเจ้านายขุนนางผู้สูงศักดิ์ ด้วยเป็นการที่เคารพนับถือของหมู่ชนส่วนมากในบ้านเมืองนั้นๆ ตลอดจนเล่นโขนในงานพระเมรุ ดังกล่าวไว้ในลิลิตพระลอ “บูชาศพสามกษัตริย์” ในงานศพของพระลอและพระเพื่อนพระแพง ที่กล่าวว่า “ขยายโรงโขนโรงรำ ทำระทาราวเทียน” ก็เล่นเป็นการสมโภชบูชานอกจากนั้นยังเล่นเป็นมหกรรมบูชา ในงานสมโภช งานฉลองปูชนียวัตถุสถาน ซึ่งเป็นงานมงคลอีกด้วย เช่นในสมัยอยุธยามีงานสมโภชพระพุทธบาทที่จังหวัดสระบุรี งานสมโภชเชือกบาศคล้องช้าง งานสมโภชรับพระแก้วมรกตในสมัยกรุงธนบุรี พิธีผนวชสมเด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงมหาเสนานุรักษ์สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอในรัชกาลที่ 1 งานฉลองวัดพระเชตุพน ในยุคปัจจุบันก็มีการจัดงานการแสดงโขนเพื่อเป็นมหกรรมบูชา เช่น พระราชพิธีถวายพระเพลิงสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนีและสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์

3. แสดงโขนในงานอภิเษกสมรสและราชาภิเษก ดังปรากฏในบทพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องอิเหนา ตอนจัดเตรียมการอภิเษกสมรสนางบุษบากับจรกา ซึ่งถือว่าเป็นงานมงคลและยังปรากฏในตอนที่กษัตริย์คู่อื่นๆอภิเษกสมรสก็มีกล่าวถึงการแสดงโขนสมโภชเช่นเดียวกัน และในสมัยรัชกาลที่ 6 เคยทรงโปรดเกล้าฯให้โขนสมัครเล่นของพระองค์ไปแสดงในงานเปิดโรงเรียนนายร้อยหรือเมื่องานพระบรมราชาภิเษกของพระองค์ก็ทรงโปรดเกล้าฯ ให้มีโขน และงานมงคลอื่น ๆ ในรัชกาลพระองค์ เช่น งานสมโภชรับช้างเผือก งานเฉลิมพระชนมพรรษาทั้งโปรดเกล้าฯ ให้เล่นโขนในงานฉลองวันประสูติเจ้านายที่สูงศักดิ์หลายครั้ง แสดงให้เห็นว่าการแสดงโขนนั้นนำมาแสดงในโอกาสอันเป็นมงคล ซึ่งในยุคปัจจุบันที่ผ่านก็ปรากฏในงานพิธีใหญ่ เช่น ปี พ.ศ. 2525 งานฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี, ปี พ.ศ. 2531 งานพระราชพิธีรัชมังคลาภิเษก, ปี พ.ศ. 2539 พระราชพิธีกาญจนาภิเษกครองราชย์ครบ 60 ปี

Mahasarakham University

3. แสดงโขนเพื่อบันเทิงและบำรุงศิลป์ เป็นการแสดงโขนของหลวงเพื่อเป็นการทำนุบำรุงศิลป์และเพื่อทรงสำราญราชหฤทัยของพระมหากษัตริย์ ก็น่าจะโปรดให้มีเป็นประจำ เช่น เมื่อครั้งรัชกาลที่ 1 ก็ปรากฏว่าโปรดให้สร้างโรงโขนหลวงขึ้นไว้ในพระบรมมหาราชวัง ซึ่งในสมัยรัชกาลที่ 6 ก็ยังมีโขนหลวงสวนมิกสกวันและโรงละครสวนศิวาลัยซึ่งสามารถใช้แสดงได้ทั้งโขนและละคร เพื่อเป็นสถานที่บำรุงศิลป์ทางด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์และเพื่อทอดพระเนตรเป็นที่สำราญพระราชหฤทัย กับใช้เป็นสถานที่จัดให้เล่นต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองผู้มีเกียรติในบางครั้งบางคราวด้วย

จากที่กล่าวมานี้แสดงให้เห็นถึงโอกาสที่มีการแสดงโขนซึ่งสามารถใช้จัดแสดงได้ในทุกโอกาสจนถือกันว่าการเล่นโขนเป็นสิ่งสำคัญเป็นสิริมงคลโดยแท้ เนื่องจากศิลปะการแสดงโขนโบราณจารย์ได้คิดประดิษฐ์ขึ้นเพื่อให้ศิลปะด้านนี้เป็นศิลปะชั้นสูง และเกือบจะกล่าวได้ว่า ทุกโอกาสที่มีงานมหกรรมใหญ่ๆและถือเป็นงานสำคัญ เป็นต้องมีการจัดศิลปะการแสดงโขนเล่นสมโภชด้วย

นโยบายและแผนการวัฒนธรรม

การดำเนินงานด้านวัฒนธรรมของชาติเริ่มต้นเมื่อพุทธศักราช 2481 มีการตั้งกองวัฒนธรรมในสังกัดกรมศิลปากร ต่อมาในพุทธศักราช 2483 มีพระราชบัญญัติบำรุงวัฒนธรรมแห่งชาติ กำหนดความหมายของวัฒนธรรมว่า หมายถึงลักษณะที่แสดงความเจริญงอกงาม ความเป็นระเบียบอันดีงาม ความกลมเกลียวก้าวหน้าของชาติ และศีลธรรมอันดีของประชาชน จากนั้นมีการออกพระราชบัญญัติบำรุงวัฒนธรรมแห่งชาติอีกหลายฉบับ รวมทั้งมีการจัดตั้งสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ จนกระทั่งวันที่ 12 มีนาคม 2495 จึงมีการสถาปนากระทรวงวัฒนธรรมขึ้น โดยมีจอมพล ป.พิบูลสงครามนายกรัฐมนตรีในขณะนั้นดำรงตำแหน่งรัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรม และเมื่อมีการปรับเปลี่ยนรัฐบาลในเดือนกันยายน 2500 หม่อมหลวงปิ่น มาลากุลได้รับโปรดเกล้าฯ ให้เป็นรัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรม ถึงพุทธศักราช 2501 เกิดภาวะผันแปรทางการเมือง กระทรวงวัฒนธรรมถูกยุบ โดยลดฐานะเป็นกองวัฒนธรรม สังกัดสำนักงานปลัดกระทรวงศึกษาธิการและกรมการศาสนาตามลำดับ จนถึงพุทธศักราช 2522 จึงจัดตั้งสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติขึ้นมีฐานะเทียบเท่ากรมต่อมารัฐบาลจึงได้สถาปนากระทรวงวัฒนธรรมขึ้นอีกครั้ง เมื่อวันที่ ๓ ตุลาคม ๒๕๔๕ โดยมีภารกิจสำคัญครอบคลุมงานด้านศาสนา ศิลปะ และวัฒนธรรม หน่วยงานในสังกัดประกอบด้วย

1. สำนักงานรัฐมนตรี
2. สำนักงานปลัดกระทรวง
3. กรมศาสนา
4. กรมศิลปากร
5. กรมส่งเสริมวัฒนธรรม
6. สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย
7. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

มีองค์การมหาชนขึ้นตรงกับรัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรม 2 หน่วยงาน คือ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร และหอภาพยนตร์ ปัจจุบัน กระทรวงวัฒนธรรมได้ปรับปรุงรูปแบบและวิธีการทำงาน พร้อมทั้งพัฒนาบุคลากรให้มีความรอบรู้ ทันสมัย เพื่อตอบสนองความต้องการของประชาชน พร้อมกับการขยายเครือข่ายทางวัฒนธรรม เพื่อให้ประชาชนได้ตระหนักถึงคุณค่าและความสำคัญของ

Mahasarakham University

วัฒนธรรม พร้อมทั้งมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์และพัฒนามรดกวัฒนธรรมไทย อันเปรียบเสมือนรากฐานของชาติให้คงอยู่ตลอดไป (กระทรวงวัฒนธรรม. 2011 : เว็บไซต์)

ตามบทบัญญัติรัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พุทธศักราช 2550 และพระราชกฤษฎีกาว่าด้วยหลักเกณฑ์และวิธีการบริหารกิจการบ้านเมืองที่ดี พ.ศ. 2546 รวมทั้งมติคณะรัฐมนตรี เมื่อวันที่ 13 มกราคม 2552 ที่เห็นชอบแผนการบริหารราชการแผ่นดิน และได้มอบหมายให้ทุกส่วนราชการจัดทำแผนปฏิบัติราชการ 4 ปี ของกระทรวง (พ.ศ. 2552- 2554) และแผนปฏิบัติราชการประจำปี ตามกรอบระยะเวลาที่กำหนดดังนี้

1. สำนักงานรัฐมนตรี เป็นสำนักงานของรัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรม
2. สำนักงานปลัดกระทรวงวัฒนธรรม

วิสัยทัศน์

เป็นองค์กรหลักในการบูรณาการและบริหารจัดการ งานด้านศิลปะ ศาสนา วัฒนธรรมของกระทรวง ให้เกิดผลสัมฤทธิ์

พันธกิจ

1. กำหนด นโยบาย แผน และมาตรการด้านศิลปะ ศาสนา และวัฒนธรรม
2. ส่งเสริมและพัฒนาระบบการมีส่วนร่วมของทุกภาคส่วนในด้านศิลปะ ศาสนา และวัฒนธรรม
3. พัฒนาบุคลากร ระบบงบประมาณ ระบบสารสนเทศ กฎหมาย ให้มีคุณภาพมาตรฐาน
4. ประชาสัมพันธ์และเผยแพร่งานด้านศิลปะ ศาสนา และวัฒนธรรม
5. พัฒนาความร่วมมือและความสัมพันธ์กับต่างประเทศด้วยมิติทางวัฒนธรรม

ค่านิยมองค์การ คือ ธรรม

ธ (ธรรม) = เป็นธรรมไม่ลำเอียง
ร (เรียนรู้) = เรียนรู้เพื่อการพัฒนา
ร (รุก) = ทำงานเชิงรุก
ม (มุ่ง) = มุ่งทำงานให้มีประสิทธิภาพ

ประเด็นยุทธศาสตร์ ข้อ 1 เสริมสร้างค่านิยมจิตสำนึกในความเป็นไทย

เป้าหมายการให้บริการหน่วยงาน

ประชาชนตระหนักถึงความสำคัญและร่วมเป็นเครือข่ายเฝ้าระวังและสร้างสรรค์ด้านศิลปะ ศาสนาและวัฒนธรรม

ตัวชี้วัด : ร้อยละของประชาชนที่มีความรู้ ความเข้าใจและตระหนักถึงความสำคัญของงานด้านศิลปะ ศาสนาและวัฒนธรรม

ประเด็นยุทธศาสตร์ ข้อ 2 บริหารจัดการงานด้านศาสนาศิลปวัฒนธรรมให้มีประสิทธิภาพ

เป้าหมายการให้บริการหน่วยงาน

การบูรณาการความร่วมมือทั้งในและต่างประเทศด้านศิลปะ ศาสนาและวัฒนธรรม

ตัวชี้วัด : ร้อยละของความสำเร็จของการบูรณาการความร่วมมือด้านศิลปะ ศาสนาและวัฒนธรรม

Mahasarakham University

กรมการศาสนา

วิสัยทัศน์

นำหลักธรรม เสริมภูมิคุ้มกัน สานสัมพันธ์ศาสนา สร้างคนดีสู่สังคม

พันธกิจ

ปลูกฝังและเสริมสร้างคุณธรรมจริยธรรมเพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิต

ส่งเสริมและสานสัมพันธ์กิจกรรมทางศาสนา

อุปถัมภ์ ทำนุบำรุง คุ้มครองกิจการด้านศาสนา

สนองงานพระราชพิธี พระราชกุศล รัฐพิธี และศาสนพิธี

ค่านิยมองค์การ : ทำงานเชิงรุกแบบมืออาชีพ รักและภูมิใจในองค์กร

ประเด็นยุทธศาสตร์ 1 นำมิติทางศาสนาสนับสนุนการแก้ไขปัญหา 5 จังหวัดชายแดนภาคใต้

เป้าหมายการให้บริการ

ประชาชนใน 5 จังหวัดชายแดนภาคใต้มีส่วนร่วมในกิจกรรมทางศาสนา

ตัวชี้วัดและเป้าหมาย

ประชาชนไม่ต่ำกว่าร้อยละ 70 มีความพึงพอใจต่อกิจกรรมทางศาสนา

ประเด็นยุทธศาสตร์ 2 ปฏิบัติพระราชพิธี พระราชกุศล รัฐพิธี และศาสนพิธี ให้เกิดการเรียนรู้ที่ถูกต้องตามโบราณราชประเพณี

เป้าหมายการให้บริการ

งานพระราชพิธี พระราชกุศล รัฐพิธี และศาสนพิธี ได้รับการอนุรักษ์ สืบสานและเผยแพร่อย่างถูกต้องตามโบราณราชประเพณี

ตัวชี้วัดและเป้าหมาย

การปฏิบัติงานพระราชพิธี พระราชกุศล รัฐพิธี และศาสนพิธีมีความถูกต้องสมพระเกียรติ ร้อยละ 100

ประเด็นยุทธศาสตร์ 3 ส่งเสริมให้มีการนำหลักธรรมทางศาสนามาพัฒนาคุณภาพชีวิตเพื่อป้องกันแก้ไขปัญหาสังคม

เป้าหมายการให้บริการ

ศาสนิกชนนำหลักธรรมไปใช้ในการดำรงชีวิตและอยู่ร่วมกันอย่างเอื้ออาทร

ตัวชี้วัดและเป้าหมาย

ศาสนิกชนที่นำหลักธรรมไปใช้ในการดำรงชีวิตและอยู่ร่วมกันอย่างเอื้ออาทร ร้อยละ 70

ประเด็นยุทธศาสตร์ 4 พัฒนาระบบและกลไกการบริหารงาน

เป้าหมายการให้บริการ

สร้างมาตรฐานคุณธรรมจริยธรรมให้แก่บุคลากรและพัฒนาความโปร่งใสในการปฏิบัติงานขององค์กร

ตัวชี้วัดและเป้าหมาย

1. ระดับความสำเร็จของการดำเนินการตามมาตรการป้องกันและปราบปรามการทุจริต

Mahasarakham University

2. ร้อยละของจำนวนบุคลากรมีความรู้คู่คุณธรรมและมีความสุขในการทำงาน

กรมศิลปากร

วิสัยทัศน์

สถาบันหลักในการสร้างทุนทางปัญญาแก่คนไทยในด้านการอนุรักษ์และสร้างสรรค์มรดกศิลปวัฒนธรรม

พันธกิจ

1. ธำรงรักษาคุณค่าและเอกลักษณ์มรดกทางศิลปวัฒนธรรม
2. สืบทอดมรดกทางศิลปวัฒนธรรมให้คงอยู่สืบไป
3. สร้างคุณค่าเพิ่มจากมรดกทางศิลปวัฒนธรรม
4. สร้างคุณภาพมาตรฐานการบริหารจัดการศิลปวัฒนธรรม
5. กระตุ้นจิตสำนึกและสร้างค่านิยมในคุณค่ามรดกทางศิลปวัฒนธรรม

ยุทธศาสตร์ที่ 1 พัฒนาคุณภาพมาตรฐานในการธำรงรักษาจารีตประเพณี การอนุรักษ์บำรุงรักษามรดกทางศิลปวัฒนธรรม

เป้าประสงค์ : ประชาชนสามารถรักษามรดกศิลปวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ความภูมิใจของชาติและท้องถิ่น

ยุทธศาสตร์ที่ 2 สร้างสรรค์ ต่อยอด เพิ่มคุณค่า

เป้าประสงค์ : คนไทยมีความรู้ ความเข้าใจ และเห็นคุณค่า ในมรดกศิลปวัฒนธรรม

ยุทธศาสตร์ที่ 3 ถ่ายทอด เผยแพร่องค์ความรู้สู่ประชาชน

เป้าประสงค์ : ประชาชนกลุ่มเป้าหมายมีโอกาสเข้าถึงองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรม เห็นคุณค่าและนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม

วิสัยทัศน์

เป็นองค์กรแห่งความรู้และการขับเคลื่อนงานวัฒนธรรมวิถีชีวิตและภูมิปัญญา ”

พันธกิจ

1. ฟื้นฟูและสืบสานคุณค่าวัฒนธรรมวิถีชีวิตและภูมิปัญญาเพื่อการเรียนรู้และสร้างสรรค์
2. เสริมสร้างกลไกและเครือข่ายเฝ้าระวังทางวัฒนธรรม และกำกับดูแล ส่งเสริมกิจการภาพยนตร์และวีดีทัศน์
3. เสริมสร้างและพัฒนาสมรรถนะบุคลากร องค์กรภาคีและแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมในการบริหารจัดการงานวัฒนธรรมวิถีชีวิตและภูมิปัญญา
4. วิจัยและพัฒนาระบบการจัดการองค์ความรู้ด้านวัฒนธรรมวิถีชีวิตและภูมิปัญญาพัฒนาสมรรถนะและประสิทธิภาพขององค์กร

ประเด็นยุทธศาสตร์

กรมส่งเสริมวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้กำหนดประเด็นยุทธศาสตร์ไว้ 5 ประเด็น ดังนี้

1. ประชาชนใน 5 จังหวัดชายแดนภาคใต้ตระหนักเห็นคุณค่าและมีส่วนร่วมในกิจกรรมทาง วัฒนธรรม

Mahasarakham University

2. ประชาชนกลุ่มเป้าหมายมีความเข้าใจในคุณค่าของวัฒนธรรมและภูมิปัญญาและมีส่วนร่วมในการสืบสาน และปกป้องคุ้มครองมรดกวัฒนธรรมพื้นบ้าน

3. ประชาชนกลุ่มเป้าหมายมีความรู้ความเข้าใจ ในการเลือกรับสื่อและเข้าร่วมเป็นเครือข่ายเฝ้าระวังทางวัฒนธรรม

4. ประชาชนทุกภาคส่วนเห็นคุณค่าและเข้ามามีส่วนร่วมดำเนินกิจกรรมด้านศิลปวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่อง

5. ประชาชนและเครือข่ายนักวิจัยทางวัฒนธรรมมีส่วนร่วมในการศึกษาวิจัยและจัดการองค์ความรู้ด้านวัฒนธรรม

เป้าประสงค์หลักเชิงยุทธศาสตร์

กรมส่งเสริมวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้กำหนดเป้าประสงค์หลักเชิงยุทธศาสตร์ไว้ 5 ประเด็น ดังนี้

1. วัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่นใน5 จังหวัดชายแดนภาคใต้ได้รับการอนุรักษ์ส่งเสริมและเผยแพร่

2. วัฒนธรรมพื้นบ้านได้รับการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่และปกป้องคุ้มครอง

3. สื่อภาพยนตร์และวีดีทัศน์ได้รับการรับรองถูกต้องตามมาตรฐาน

4. แหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมได้รับการบริหารจัดการอย่างสร้างสรรค์และเป็นระบบ

5. องค์ความรู้ทางวัฒนธรรมได้รับการบริหารจัดการ

สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

วิสัยทัศน์

เป็นองค์กรหลักในการส่งเสริม สนับสนุน และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยเพื่อสร้างคุณค่าทางสังคมและเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจ

พันธกิจ

1. ส่งเสริม สนับสนุน และเผยแพร่กิจกรรมสร้างสรรค์งานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย เพื่อเพิ่มพูนปัญญาและประยุกต์ใช้ในสังคม

2. ส่งเสริม สนับสนุน และจัดให้มีหอศิลป์เพื่อเป็นแหล่งเรียนรู้งานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

ประเด็นยุทธศาสตร์ที่ 1 สร้างค่านิยม จิตสำนึกและภูมิปัญญาคนไทย

เป้าประสงค์ : ประชาชนกลุ่มเป้าหมาย มีความรู้และเข้าใจงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

ตัวชี้วัดและเป้าหมาย

ตัวชี้วัดเชิงปริมาณ : จำนวนประชาชนได้รับการถ่ายทอดและพัฒนาศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

ตัวชี้วัดเชิงคุณภาพ : ร้อยละ70ของประชาชนกลุ่มเป้าหมายได้รับความรู้งานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

ประเด็นยุทธศาสตร์ที่ 2 นำทุนทางวัฒนธรรมของประเทศมาสร้างคุณค่าทางสังคมและเพิ่มมูลค่าเป้าประสงค์ ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยได้รับการเสริมสร้างคุณค่าและมูลค่าเพิ่ม

Mahasarakham University

ตัวชี้วัดและเป้าหมาย

ตัวชี้วัดเชิงปริมาณ : จำนวนผลงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยได้รับการเสริมสร้างคุณค่าและมูลค่าเพิ่ม

ตัวชี้วัดเชิงคุณภาพ : ร้อยละ 70 ของศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยได้รับการเสริมสร้างคุณค่าและมูลค่าเพิ่ม

กลยุทธ์ : สร้างภาคีความร่วมมือสร้างมาตรฐานสินค้าและบริการทางวัฒนธรรมและต่อยอดองค์ความรู้

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วิสัยทัศน์

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นศูนย์กลางองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมที่มีมาตรฐานเป็นที่ยอมรับระดับชาติและสากล

พันธกิจ

1. จัดการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรม ระดับพื้นฐานวิชาชีพ ถึงวิชาชีพชั้นสูง ที่มีคุณภาพ เป็นที่ยอมรับระดับชาติ
2. สร้างงานวิจัย งานสร้างสรรค์ นวัตกรรม ที่เป็นองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมอย่างมีคุณค่าแก่สังคม
3. เป็นศูนย์กลางบริการวิชาการด้านศิลปวัฒนธรรม
4. อนุรักษ์ พัฒนา สืบสาน และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม

ประเด็นยุทธศาสตร์

การบริหารจัดการองค์ความรู้ด้านศาสนาศิลปะและวัฒนธรรม

เป้าหมายการให้บริการหน่วยงาน

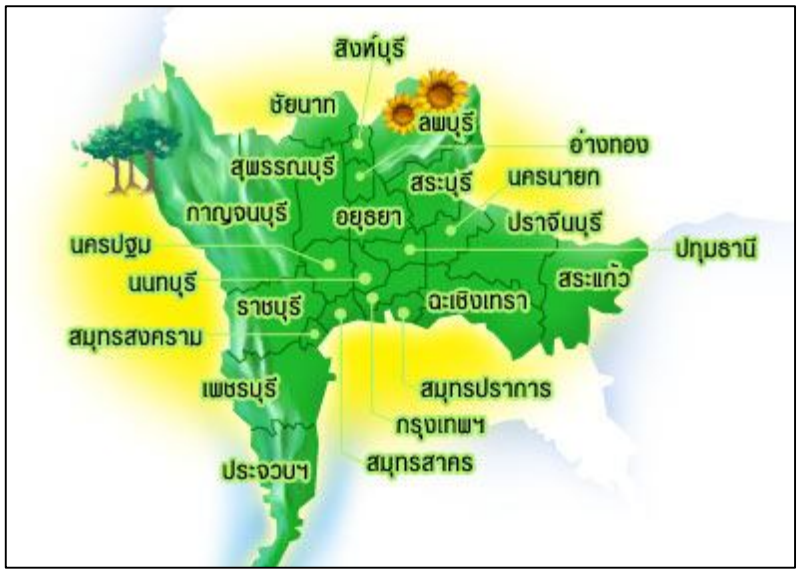
ประชาชนกลุ่มเป้าหมายมีความรอบรู้มีทักษะและมีความรักในงานบริการด้านศิลปวัฒนธรรมตัวชี้วัดเชิงปริมาณ : จำนวนกิจกรรมและโครงการทางด้านศิลปวัฒนธรรมที่นักเรียนนักศึกษา และผู้สำเร็จการศึกษาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เข้าร่วม

ตัวชี้วัดเชิงคุณภาพ : ร้อยละความพึงพอใจของผู้รับบริการ ทางด้านศิลปวัฒนธรรม

บริบทของพื้นที่การวิจัย

พื้นที่ที่ศึกษาวิจัย คือ ภาคกลางโดยได้เลือกพื้นที่ที่ทำการศึกษาวิจัยแบบเจาะจง 5 จังหวัด คือ กรุงเทพมหานคร จังหวัดนครปฐม จังหวัดอ่างทอง จังหวัดลพบุรีและจังหวัดสุพรรณบุรี ซึ่งมีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถานศึกษาทั้ง 5 แห่งเป็นสถานศึกษาที่ถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงโขนจากราชสำนักตั้งแต่ในอดีตจนมาถึงปัจจุบัน กอปรกับพื้นที่ในภาคกลางเป็นที่ตั้งของราชธานีแห่งสยามประเทศตั้งแต่กรุงศรีอยุธยา จนมาถึงกรุงรัตนโกสินทร์ในปัจจุบันและเป็นดินแดนที่สะท้อนภาพความเจริญรุ่งเรืองของประเทศไทยในอดีต ที่มีการติดต่อและมีสัมพันธไมตรีกับชนหลายเชื้อชาติ จึงก่อให้เกิดศิลปวัฒนธรรมอันงดงามผสมผสานสืบทอดกันมาได้รับการอนุรักษ์ เผยแพร่ ประยุกต์สร้างสรรค์พัฒนารูปแบบการแสดงจัดการแสดงสู่ชุมชนเป็นระบบอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน

Mahasarakham University



ภาพประกอบ 9 แผนที่แสดงจังหวัดในเขตภาคกลางของประเทศไทย
(แผนที่เขตภาคกลาง. 2555 : เว็บไซต์)

ประเทศไทยแต่เดิมมีชื่อว่า “ประเทศสยาม” หรือ “สยามประเทศ” ดินแดนที่เป็นประเทศไทยส่วนใหญ่นับแต่บริเวณภาคใต้ไปจนภาคเหนือ อันเป็นเขตป่าเขานั้น อยู่ในบริเวณที่เรียกว่า กึ่งชุ่มชื้น และกึ่งแห้งแล้ง จึงเป็นบริเวณที่เหมาะสมแก่การตั้งหลักแหล่งของชุมชนมนุษย์ให้เป็นบ้านเมืองได้เกือบทั้งสิ้น รัฐหรือแคว้นในดินแดนประเทศไทยในระยะแรกเริ่มส่วนใหญ่เกิดขึ้นในบริเวณภาคกลาง ภาคตะวันออกเฉียงเหนือและภาคใต้ เกิดขึ้นในช่วงเวลาประมาณพุทธศตวรรษที่ 7-8 เรื่อยมา จนถึงพุทธศตวรรษที่ 15 จึงได้เข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณภูมิภาคแห่งนี้ ด้วยเหตุผลที่มีความเหมาะสมทั้งในด้านเกษตรกรรมและการเป็นศูนย์กลางของประเทศในปัจจุบัน ดังนี้

1. สภาพทั่วไปของภาคกลาง

จากเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ กล่าวว่า ภาคกลางเป็นดินแดนแห่งอารยธรรมที่สืบเนื่องมาตั้งแต่สมัยทวารวดี เมื่อพุทธศตวรรษที่ 11-16 ยุคที่ชนชาติมอญครอบครองดินแดนแถบนี้ จากนั้น ราวพุทธศตวรรษที่ 16-18 ชนชาติขอมหรือเขมรก็เข้ามาเรืองอำนาจ โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่ลพบุรีและขยายอาณาเขตออกไปยังจังหวัดสุพรรณบุรี เพชรบุรีและสิงห์บุรีเมื่อ พ.ศ.1893 พระเจ้าอู่ทองทรงสร้างเมืองแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาต่อมาได้ย้ายราชธานีมาอยู่ที่บริเวณตำบลหนองโสนหรือบึงพระราม นับตั้งแต่นั้นมากรุงศรีพระนครศรีอยุธยาก็เจริญรุ่งเรืองเป็นบึกแผ่น มีการขยายอาณาเขตและติดต่อค้าขายกับชาวตะวันตก ได้แก่ โปรตุเกส ฝรั่งเศส ฮอลันดาและอังกฤษ รวมถึงการรับอารยะธรรมตะวันตกด้านต่าง ๆ โดยเฉพาะศาสนาคริสต์ก็ได้เข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทยเป็นครั้งแรกในดินแดนแถบนี้ ด้วยความที่เป็นแหล่งอารยะธรรมเก่าแก่มีประชากรหลายเชื้อชาติเผ่าพันธุ์ จึงก่อให้เกิดงานศิลป์ผสมผสานที่งดงามตามวัดวาอารามต่าง ๆ เป็นมรดกของประเทศสืบทอดมาถึงลูกหลานในปัจจุบันและบางแห่งทรงคุณค่าจนได้รับการยกย่องให้เป็นมรดกของโลก ที่ต้องรักษาไว้ชื่นชมร่วมกันตราบนานเท่านาน อีกทั้งวัฒนธรรมประเพณีและการละเล่นต่าง ๆ ซึ่งยังคงมีให้ชมได้ในหลายพื้นที่ของจังหวัดในภาคกลาง เช่น เพลงพวงมาลัย เพลงฉ่อย เพลงอธิษฐาน เพลงเหย่อย เพลงแม่ศรี เพลงเต้น

Mahasarakham University

กำรำเคียว เพลงลำตัด เพลงปรบไก่ เพลงอีแซว กลองยาวและลิเก เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการแสดงในราชสำนักที่ภายหลังได้นำออกเผยแพร่ทั่วไป เช่นโขน ละคร หนังใหญ่ หุ่นกระบอก และดนตรีไทย เนื่องจากบรรพบุรุษของไทยในดินแดนนี้ เป็นนักรบที่กล้าหาญ มีความรู้ความสามารถ ฉลาดหลักแหลม มีปฏิภาณ ไหวพริบดี จึงรู้คิดค้นปรับเปลี่ยนท่วงท่าการต่อสู้ จนกลายเป็นศิลปะป้องกันตัวที่สร้างชื่อเสียงให้ประเทศ ได้แก่ การฟันดาบ กระบี่กระบองและการชกมวย จากสภาพภูมิประเทศของภาคกลางเอื้ออำนวยต่อกิจกรรมทางการท่องเที่ยวมากมาย ได้แก่ ภูเขาใหญ่น้อยหลายแห่ง เป็นที่ตั้งของถ้ำอันสวยงาม มีพื้นที่ป่าชุมชื้นเป็นต้นน้ำลำธารที่ไหลรวมเป็นน้ำตก มีเกาะแก่งกลางลำน้ำ มีความอุดมสมบูรณ์ทั้งทำเลที่ตั้งจึงเป็นศูนย์กลางในด้านต่างๆ ที่สำคัญของประเทศและเป็นที่ตั้งเมืองหลวงคือกรุงเทพมหานครในปัจจุบันของประเทศไทย

2. ทำเลที่ตั้ง

ภาคกลาง หมายถึง ภูมิภาคตอนล่างของประเทศไทย ครอบคลุมพื้นที่ราบของลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา อยู่กึ่งกลางระหว่างภาคเหนือ ภาคอีสานและภาคใต้ ราชบัณฑิตสถานได้แบ่งภาคกลางออกเป็น 22 จังหวัด ประกอบด้วย จังหวัดกรุงเทพมหานคร จังหวัดสมุทรปราการ จังหวัดปทุมธานี จังหวัดนครนายก จังหวัดอ่างทอง จังหวัดสระบุรี จังหวัดสิงห์บุรี จังหวัดลพบุรี จังหวัดนครสวรรค์ จังหวัดพิจิตร จังหวัดเพชรบูรณ์ จังหวัดพิษณุโลก จังหวัดสุโขทัย จังหวัดกำแพงเพชร จังหวัดอุทัยธานีจังหวัดชัยนาท จังหวัดสุพรรณบุรี จังหวัดพระนครศรีอยุธยา จังหวัดนครปฐม จังหวัดนนทบุรี จังหวัดสมุทรสงคราม จังหวัดสมุทรสาคร ภาคกลางเป็นที่ราบลุ่มกว้างใหญ่ เป็นศูนย์รวมของแม่น้ำสายสำคัญหลายสาย ได้แก่ แม่น้ำเจ้าพระยา แม่น้ำป่าสัก แม่น้ำแม่กลอง แม่น้ำท่าจีน แม่น้ำแควน้อย แม่น้ำแควใหญ่ ฯลฯ พื้นที่แถบนี้จึงอุดมสมบูรณ์เป็นอู่ข้าวอู่น้ำของประเทศ ประชากรส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเกษตรกรรม ทำนาปลูกข้าวมีสวนผลไม้และทำไร่ นอกจากนี้ยังมีกิจการปศุสัตว์ เลี้ยงโคพันธุ์เนื้อพันธุ์นม มีฟาร์มไก่และเลี้ยงปลา ส่วนจังหวัดที่ติดชายทะเลก็ทำการประมงและนาเกลือ รวมไปถึงอาชีพรับจ้างในโรงงานอุตสาหกรรม กิจการพาณิชย์ รับราชการ งานหัตถศิลป์และอีกมากมาย

3. ลักษณะภูมิอากาศ

ลักษณะภูมิอากาศของภาคกลางเป็นแบบทุ่งหญ้าเมืองร้อน ทั้งนี้ เพราะภาคกลางมีเทือกเขาล้อมรอบ 3 ด้าน ยกเว้นทางด้านใต้ที่ติดกับอ่าวไทยจึงมีผลทำให้ภาคกลางเป็นเขตอับฝน โดยเฉพาะลมมรสุมตะวันตกเฉลียงใต้ซึ่งเป็นลมที่พัดพาความชุ่มชื้นมาจากทะเลอันดามัน ส่วนทางตอนบนของภาคกลางมีลักษณะภูมิอากาศเหมือนภาคเหนือที่หนาวในฤดูหนาว ฤดูร้อนแห้งแล้งในฤดูร้อนแบ่งเป็น 3 ฤดู ดังนี้

1. ฤดูฝน เริ่มในช่วงปลายเดือนพฤษภาคมหรือต้นเดือนมิถุนายน โดยมรสุมตะวันตกเฉลียงใต้ จึงนำฝนมาตกเป็นแห่งๆ ในบริเวณไม่กว้างนักประมาณเดือนสิงหาคมและกันยายนเป็นระยะที่ฝนตกมากและกระจายทั่วไปเห็นเวลานาน ฝนจากพายุดีเปรสชั่นตกมากในระยะปลายเดือนกันยายน และต้นเดือนตุลาคม ซึ่งพายุดีเปรสชันที่ขึ้นฝั่งประเทศเวียดนามมีศูนย์กลางค่อนลงมาทางใต้ปกคลุมภาคกลางจะทำให้ฝนตกมากบริเวณภาคกลางในเดือนตุลาคม ซึ่งช่วงนี้จะทำให้เกิดอุทกภัยแทบทุกภาคของประเทศ รวมระยะเวลาฤดูฝนในภาคกลางประมาณ 5 เดือน

2. ฤดูหนาว ภาคกลางไม่ค่อยหนาวมากนัก โดยฤดูหนาวจะเริ่มเดือนพฤศจิกายนถึงเดือนมกราคม แต่ช่วงเดือนตุลาคมถึงต้นเดือนพฤศจิกายนเป็นช่วงของการเปลี่ยนแปลงฤดูจะเริ่มมีลมเย็นพัดจากตอนบนลงไปตามลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา เรียกว่า ลมข้าวเบาหรือลมว่าวมีระยะเวลา 3 เดือน

Mahasarakham University

3. ฤดูร้อน เริ่มราวเดือนกุมภาพันธ์ถึงเดือนพฤษภาคม ในเดือนกุมภาพันธ์ถึงเดือนเมษายนอุณหภูมิจะสูงขึ้น โดยเฉพาะบริเวณภาคพื้นทวีปอากาศจะร้อนกว่าพื้นน้ำ จึงทำให้เกิดลมพัดจากอ่าวไทยขึ้นไปตามแม่น้ำเจ้าพระยาเรียกว่าลมตะเภา ทุกปีในช่วงเดือนเมษายนจะเป็นระยะเวลาที่มีอากาศร้อนที่สุด

4. ทรัพยากรธรรมชาติ

ภาคกลางได้ชื่อว่าเป็นภาคอู่ข้าวอู่น้ำของประเทศ เพราะเป็นเขตที่มีที่ราบกว้างใหญ่ อาชีพหลักของประชากร คือ การเพาะปลูก เพราะเป็นเขตที่มีดินอุดมสมบูรณ์ทรัพยากรที่สำคัญได้แก่

1. ทรัพยากรดิน ดินในภาคกลางแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

1.1 ดินบริเวณที่ราบภาคกลางตอนบน โดยทั่วไปดินตะกอนเก่าที่ผ่านการสึกกร่อนมานานไม่เหมาะในการเพาะปลูกเหมือนภาคกลางตอนล่าง เพราะมีปัญหาเรื่องดินดาน และดินทราย เมื่อถึงฤดูแล้งน้ำในดินจะแห้งทำให้ดินจับตัวกันแข็งทันที แต่ในบริเวณที่ราบลุ่มชายฝั่งแม่น้ำปิง วัง ยม น่าน สามารถปลูกพืชได้เหมือนที่ราบภาคกลางตอนล่าง

1.2 ดินบริเวณที่ราบภาคกลางตอนล่าง ส่วนใหญ่เป็นดินตะกอนโดยน้ำพามาตามลุ่มแม่น้ำต่างๆและจะพัดพาไปทับถมกลายเป็นดินดอนสามเหลี่ยมปากแม่น้ำ

2. ทรัพยากรน้ำ น้ำในภาคกลางอุดมสมบูรณ์มากกว่าภาคอื่นๆ แหล่งน้ำที่สำคัญ คือ

2.1 น้ำผิวดิน ได้แก่ แม่น้ำ เช่น แม่น้ำเจ้าพระยา แม่น้ำแม่กลอง แม่น้ำป่าสัก แม่น้ำบางปะกง แม่น้ำท่าจีน เป็นต้น บึงน้ำ เช่น บึงบอระเพ็ดจังหวัดนครสวรรค์ บึงสีไฟจังหวัดพิจิตร ลานเทจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นต้น

2.2 น้ำใต้ดิน ภาคกลางเป็นภาคที่มีน้ำมากการใช้น้ำบาดาล จึงมีมากเพราะขุดน้ำใต้ดินมาใช้ได้ในระดับที่ไม่ลึกมากนัก เช่น ที่ราบภาคกลางตอนล่างขุดลึกลงไปเพียง 30 ฟุต ก็จะพบน้ำใต้ดิน

3. ทรัพยากรแร่ธาตุ ภาคกลางเป็นภาคที่มีทรัพยากรแร่ธาตุน้อย ทั้งนี้เพราะโครงสร้างทางธรณีวิทยาเป็นหินเปลือกโลกยุคใหม่

4. ทรัพยากรป่าไม้ ลักษณะของป่าไม้ในภาคกลางเป็นป่าเบญจพรรณ ถือว่าเป็นป่าไม้ที่มีคุณค่าทางเศรษฐกิจสูง ได้แก่ ไม้สัก ไม้มะค่า ส่วนป่าดิบชื้นพบในเขตจังหวัดอุทัยธานีอยู่ในเขตเทือกเขาทางภาคตะวันตกของประเทศ

5. การประกอบอาชีพ

ลักษณะของพื้นที่ภาคกลางจะเป็นที่ราบลุ่มแม่น้ำ เป็นภูมิภาคที่อุดมสมบูรณ์ที่สุดของประเทศ พื้นที่เป็นที่ราบได้รับการพัฒนาด้านการชลประทานที่ครอบคลุมพื้นที่กว้าง มีลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา อยู่กึ่งกลางระหว่างภาคเหนือ ภาคอีสานและภาคใต้ เป็นศูนย์กลางการปกครองของสยามประเทศ อาณาบริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำมีการเพาะปลูกที่มีคุณภาพ พื้นที่ราบลุ่มที่อุดมสมบูรณ์ มีการปลูกข้าวมากที่สุดและนับได้ว่าเป็นอู่ข้าวอู่น้ำของประเทศ ดังนั้น คนส่วนใหญ่ในพื้นที่ภาคกลางจึงประกอบอาชีพเกษตรมีการเพาะปลูก คือ การทำนา ทำไร่ เช่น การทำไร่ข้าวโพด ข้าวฟ่าง การทำสวนผัก สวนผลไม้ เช่น สวนส้ม ส้มโอ มะขามหวาน มะม่วง นอกจากนั้นยังมีการเลี้ยงสัตว์การทำประมงทั้งน้ำจืดและประมงน้ำเค็ม การเลี้ยงปลา เลี้ยงกุ้ง เลี้ยงสุกร วัวเนื้อ วัวนม ไก่เนื้อ ไก่ไข่ ฯลฯ อีกทั้งอาชีพค้าขายก็เป็นอีกอาชีพหนึ่งที่คนภาคกลางนิยมกันมาก ด้วยภาคกลางมีการคมนาคมที่

Mahasarakham University

สะดวกสบายทั้งทางบกและทางน้ำ ทำให้เหมาะแก่การทำการค้าเป็นอย่างยิ่ง อยู่ใกล้แหล่งตลาดที่บริโภค คือ กรุงเทพมหานครหรือแม้แต่ส่งไปจำหน่ายยังต่างประเทศก็ทำได้สะดวก นอกจากนั้นยังมีการอุตสาหกรรมต่าง ๆ การค้า งานบริการล้วนแต่เป็นอาชีพสำคัญ จึงทำให้ภาคนี้มีความได้เปรียบในทุก ๆ ด้าน นับได้ว่าภาคกลางมีความก้าวหน้าทางด้านเศรษฐกิจกว่าภูมิภาคอื่น ๆ ดังนั้นประชากรในเขตนี้โดยเฉลี่ยจึงมีความเป็นอยู่ดีกว่าประชากรในเขตอื่น

6. ประชากร

กรุงเทพมหานครเป็นนครที่นับได้ว่ามีความเจริญใหญ่โต เนื่องจากภาคกลางเป็นเนื่องจากภาคกลางเป็นศูนย์กลางปกครอง เศรษฐกิจและสังคมของประเทศ จึงเป็นแหล่งอาชีพที่สำคัญประชากรในภูมิภาคอื่นได้อพยพมาหางานในภูมิภาคนี้ โดยเฉพาะในกรุงเทพมหานครและบริเวณจังหวัดใกล้เคียงความหนาแน่นของประชากรภาคกลาง ได้ชื่อว่าเป็นภาคที่มีความเจริญมากที่สุดของประเทศจึงเป็นภาคที่มีประชากรหลั่งไหลเข้ามาแสวงโชคในเขตเมืองใหญ่ๆ ทำให้ภาคกลางมีประชากรมากเป็นอันดับ 2รองจากภาคตะวันออกเฉียงเหนือ คือ ประมาณกว่า 20 ล้านคน นอกจากประชากรในประเทศแล้วยังมีคนต่างประเทศ เช่น กัมพูชา พม่า ลาว บังคลาเทศได้เข้ามาอาศัยทั้งที่ถูกกฎหมายและลักลอบเข้ามา ประชากรส่วนใหญ่ในภาคกลางมีเชื้อชาติผสมผสานจากภาคต่างๆ ทำให้มีความหลากหลายในการนับถือศาสนา ประชาชนส่วนใหญ่นับถือพระพุทธศาสนาและแต่มีศาสนาอื่นๆ เช่น ศาสนาอิสลาม ศาสนาคริสต์ เป็นต้น ใช้ภาษาไทยภาคกลางเป็นภาษาราชการ

7. วิถีชีวิต

วิถีชีวิตของคนภาคกลางส่วนใหญ่ปฏิบัติกันแบบเรียบง่ายไม่ฟุ้งเฟ้อ ยึดอาชีพทำนาที่เป็นมรดกตกทอดมาตั้งแต่บรรพบุรุษ อาศัยธรรมชาติที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ผสมผสานการเรียนรู้ไม่สิ้นสุด ชีวิตคนไทยในสังคมภาคกลางมีการอนุรักษ์สืบสานประเพณีวัฒนธรรมไทยเข้าไปในวิถีชีวิตอย่างกลมกลืนสังคมในยุคโลกาภิวัตน์ พร้อมที่จะแสดงความเป็นไทยในสิ่งที่ดีออกมาทุกอิริยาบถตลอดเวลาด้วยความตั้งในจิตใจ การกระทำด้วยการแสดงออกและการร่วมกันจัดกิจกรรมสืบสานในเทศกาลวันสำคัญต่างๆ มีทั้งพิธีหลวงและพิธีราษฎร์ เป็นที่ทราบกันดีว่าประเทศไทยเป็นหนึ่งในชาติที่ตกอยู่ในกระแสโลกาภิวัตน์ ความเจริญทางวัตถุไหลบ่าเข้ามาตามกระบวนการสื่อสารแบบไร้พรมแดนวิถีชีวิตและวิธีสังคมเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วจนเป็นที่น่าหวาดวิตกว่าถ้าไม่รู้เท่าทันกระแส ปล่อยให้ขนบธรรมเนียมประเพณีวัฒนธรรมไทย มรดกของชาติที่น่าภาคภูมิใจเกิดการผสมผสานกับแนวนิยมใหม่ๆ ที่ฉาบฉวยจนเจือจางเลือนรางไปแล้ว อนุชนรุ่นหลังจะไม่สามารถย้อนหลังดูร่องรอยความเป็นมาหรือรากเหง้าแห่งวัฒนธรรมของเราได้ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ทรงมีบทบาทสำคัญทั้งในแง่อนุรักษ์ สร้างสรรค์และกอบกู้ส่งเสริมทำนุบำรุงประเพณีวัฒนธรรมไทยอย่างต่อเนื่อง ทรงเล็งเห็นคุณานุประโยชน์ที่จะเกิดขึ้นกับคนในชาติทั้งในระยะสั้นและระยะยาว โดยมีพระราชกรณียกิจส่วนหนึ่งในการสืบสานพระราชพิธีต่าง ๆ ให้คงอยู่ดังสภาพที่เห็นทุกวันนี้ ทรงพระกรุณาให้จัดทำตามจารีตเพื่อความเป็นสิริมงคลของประเทศและประชาชน น้อมนำให้ระลึกถึงความสำคัญในทางพระพุทธศาสนา ความกตัญญูธรรมและระลึกในพระมหากรุณาธิคุณของสมเด็จพระบูรพมหากษัตริยาธิราชที่ได้ทรงกระทำคุณประโยชน์แก่ประเทศชาติมาแล้วในอดีต

Mahasarakham University

8. แหล่งท่องเที่ยว

ภาคกลางเป็นดินแดนแห่งอารยธรรม ที่สืบเนื่องมาแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ เป็นความเจริญที่สืบทอดกันมาจนถึงสมัยกรุงศรีอยุธยาและรัตนโกสินทร์ นอกจากจะอุดมสมบูรณ์เป็นอู่ข้าว อู่น้ำแล้วยังมีทรัพยากรทางการท่องเที่ยวมากมาย นับตั้งแต่แหล่งท่องเที่ยวทางธรรมชาติ เช่น ป่าเขา ลำเนาไพร น้ำตก ทะเลชายหาด แหล่งท่องเที่ยวที่เป็นโบราณสถาน เช่น วัดวาอารามต่างๆ และปราสาทราชวังที่วิจิตรงดงาม มีแหล่งท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม นอกจากนั้นภาคกลางยังเป็นศูนย์กลางทางคมนาคมของประเทศ จึงมีความสำคัญในการเป็นศูนย์รวมทางการท่องเที่ยวที่จะกระจายไปยังภูมิภาคอื่น ๆ ด้วย

9. ศิลปวัฒนธรรม

ภาคกลางเป็นสถานที่ตั้งของราชธานีแห่งสยามประเทศทั้งกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์ ดินแดนที่สะท้อนภาพความรุ่งเรืองของอารยธรรมสยาม ภาคกลางจึงเป็นดินแดนแห่งอารยธรรมที่สืบเนื่องมาตั้งแต่สมัยทวารวดีเมื่อ พุทธศตวรรษที่ 11-16 ในยุคที่ชนชาติมอญครอบครองดินแดนแถบนี้ จากนั้นราวพุทธศตวรรษที่ 16-18 ชนชาติขอมหรือเขมรก็เข้ามาเรืองอำนาจ โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่ลพบุรีและขยายอาณาเขตออกไปยังจังหวัดสุพรรณบุรี เพชรบุรีและสิงห์บุรีใน พ.ศ. 1893 พระเจ้าอู่ทองทรงสร้างเมืองขึ้นแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา ต่อมาได้ย้ายราชธานีมาอยู่ที่บริเวณตำบลหนองโสนหรือบึงพระราม นับตั้งแต่นั้นมากรุงศรีอยุธยาจึงเจริญรุ่งเรืองเป็นบึกแผ่น มีการขยายอาณาเขตและติดต่อค้าขายกับชาวตะวันตกได้แก่ โปรตุเกส ฝรั่งเศส ฮอลันดาและอังกฤษ รวมถึงการรับอารยธรรมตะวันตกด้านต่างๆ โดยเฉพาะศาสนาคริสต์ได้เข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทยเป็นครั้งแรกในดินแดนนี้ด้วย ความเป็นแหล่งอารยธรรมเก่าแก่มีประชากรหลายเชื้อชาติเผ่าพันธุ์ จึงก่อให้เกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่าสืบทอดมาถึงลูกหลานในปัจจุบัน ศิลปวัฒนธรรมประเพณีและการละเล่นต่างๆ ยังคงมีให้ชมได้ในหลายพื้นที่ของจังหวัดในภาคกลาง เช่น เพลงพวงมาลัย เพลงฉ่อย เพลงอธิษฐาน เพลงเหย่อย เพลงแม่ศรี เพลงเต้นกำรำเคียว ลำตัด เพลงอีแซว กลองยาวและลิเก เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการแสดงในราชสำนักที่ภายหลังได้นำออกเผยแพร่ทั่วไป เช่น โขน ละครหนังใหญ่ หุ่นกระบอกและดนตรีไทย เครื่องดนตรีของภาคกลางเช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก ฆ้องวงใหญ่ ปี่ กลองสองหน้า กลองแขก ซอสามสาย ซอด้วง ซออู้ จะเข้ โทนรำมะนาเป็นต้น ภาคกลางเป็นดินแดนแห่งอารยะธรรมที่สืบเนื่องมาตั้งแต่สมัยทวารวดี สะท้อนภาพความเจริญรุ่งเรืองของอารยะธรรมแห่งสยามมีวัฒนธรรมประเพณีผสมผสานงดงามทั้งการแสดงในราชสำนัก การละเล่นรวมถึงการแสดงพื้นบ้านต่าง ๆ ความเป็นประวัติศาสตร์อันเก่าแก่ เป็นถิ่นกำเนิดของศิลปวัฒนธรรมที่โดดเด่นและหลากหลาย จึงเป็นเป้าหมายหลักของการจัดตั้งสถาบันการศึกษาที่ถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมที่ได้รับการอุปถัมภ์อยู่ภายใต้พระบารมีพระมหากษัตริย์ พระบรมวงศานุวงศ์ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 สืบทอดในระบบราชการและเป็นหน่วยงานของรัฐเพียงแห่งเดียวที่ได้รับสืบทอดมรดกถ่ายทอดและสืบสานภูมิปัญญานาฏศิลป์โดยตรงจากราชสำนักมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงปัจจุบัน หน่วยงานหลักในการจัดการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมตามพระราชบัญญัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. 2550 คือ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง วิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรีและวิทยาลัยนาฏศิลปะสุพรรณบุรีจากที่บริบทของพื้นที่ที่เป็นพื้นที่ศึกษาวิจัย เรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ได้แสดงให้เห็นถึงความรุ่งเรืองของอารยธรรมสยาม

Mahasarakham University

จากประวัติศาสตร์อันเก่าแก่เป็นถิ่นกำเนิดของศิลปวัฒนธรรมที่โดดเด่นหลากหลายมีความเจริญที่สืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน จึงเป็นเป้าหมายหลักของการจัดตั้งสถาบันการศึกษาที่ถ่ายทอดองค์ด้านศิลปวัฒนธรรม เพื่อการอนุรักษ์ ฟื้นฟู สืบสานจัดการศึกษาและส่งเสริมภูมิปัญญาให้เชิดชูความเป็นเลิศทางศิลปวัฒนธรรม เป็นศูนย์กลางทางวิชาการศิลปะ โดยเฉพาะศิลปะการแสดงโขนที่มีจารีตและการถ่ายทอดมาจากราชสำนัก ซึ่งพื้นภาคกลางนี้เป็นแหล่งในการบริหารจัดการการแสดงโขนมากกว่าภาคอื่นของไทย สามารถเผยแพร่ศาสตร์ด้านนาฏศิลป์โขนได้อย่างมีศักยภาพถูกต้อง มีหลักธรรมาภิบาลบริหารจัดการองค์กรอย่างเหมาะให้เป็นที่ประจักษ์แก่สังคมและชาติไทย (แผนยุทธศาสตร์การพัฒนาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. 2552 : 3)

จากที่กล่าวมาในด้านบริบทพื้นที่การศึกษาในเขตภาคกลางนี้ มีสถาบันการศึกษาที่ทำการสอน ทำการแสดง ทำการวิจัยและให้บริการทางวิชาการ ตลอดจนส่งเสริม สืบสาน สร้างสรรค์ ทะนุบำรุงและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติคือ 1) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อยู่ในพื้นที่กรุงเทพมหานคร 2) วิทยาลัยนาฏศิลป อยู่ในพื้นที่จังหวัดนครปฐม 3) วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีอยู่ในพื้นที่จังหวัดลพบุรี 4) วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรีอยู่ในพื้นที่จังหวัดสุพรรณบุรี และ 5) วิทยาลัยนาฏศิลปะอ่างทองอยู่ในพื้นที่จังหวัดอ่างทอง

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สถานที่ตั้ง เลขที่ 2 ถนนราชินี เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร 10200 เป็นสถานศึกษาในสังกัดกระทรวงวัฒนธรรมมีอำนาจหน้าที่ระบุในวัตถุประสงค์ของสถาบันมาตรา 8 แห่งพระราชบัญญัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. 2550 ว่า “ให้การศึกษาและส่งเสริมวิชาการตั้งแต่ระดับพื้นฐานวิชาชีพชั้นสูงด้านนาฏศิลป์ ดุริยางค์ศิลป์ คีตศิลป์และช่างศิลป์ทั้งไทยและสากลรวมทั้งศิลปวัฒนธรรมระดับท้องถิ่นและระดับชาติ ทำการสอน ทำการแสดง ทำการวิจัยและให้บริการทางวิชาการ ตลอดจนส่งเสริม สืบสาน สร้างสรรค์ ทะนุบำรุงและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติและศิลปวัฒนธรรมที่หลากหลายของชุมชนในท้องถิ่นนาม “บัณฑิตพัฒนศิลป์” เป็นนามที่สมเด็จพระเทพรัตน์ราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีโปรดเกล้าฯพระราชทาน เมื่อวันที่ 27 มีนาคม 2540 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เดิมเป็นสถาบันอุดมศึกษาในสังกัดกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ได้รับการสถาปนาขึ้นตามพระราชบัญญัติการจัดการศึกษาระดับปริญญาตรีในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. 2541 โดยมีบทบาท หน้าที่ในการจัดการศึกษาระดับปริญญาตรี ด้านนาฏศิลป์ ดุริยางค์ศิลป์ ช่างศิลป์ ทั้งไทยและสากลการดำเนินการในการจัดตั้งสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เริ่มตั้งแต่พุทธศักราช 2541 โดยกรมศิลปากรซึ่งได้พยายามผลักดันในเรื่องการยกระดับการศึกษาวิชาชีพพิเศษเหล่านี้ แต่ยังไม่ประสบความสำเร็จจนกระทั่งเมื่อวันที่ 2 พฤศจิกายน พ.ศ. 2541 มีการประกาศใช้พระราชบัญญัติการจัดการศึกษาระดับปริญญาตรีในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. 2541 ในราชกิจจานุเบกษาเล่มที่ 115 ตอนที่ 79 หน้า 13 – 23 และมีผลบังคับใช้ตั้งแต่วันที่ 3 พฤศจิกายน พ.ศ. 2541

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เปิดดำเนินการสอนครั้งแรก ใน 3 คณะวิชา คือ คณะศิลปวิจิตร คณะศิลปนาฏดุริยางค์ และคณะศิลปศึกษา ตั้งแต่วันที่ 4 มิถุนายน พ.ศ. 2542 เปิดหลักสูตรปริญญาตรี (ต่อเนื่อง) 2 ปี สำหรับผู้ที่สำเร็จการศึกษาระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปนส.) จากวิทยาลัยนาฏศิลป์ทุกแห่งและผู้สำเร็จการศึกษาระดับประกาศนียบัตรศิลปกรรมวิชาชีพชั้นสูง (ศ.ปวส.) จากวิทยาลัยช่างศิลป์ทุกแห่ง

Mahasarakham University

ในปีการศึกษา 2548 ได้ขยายผลผลิตคณะศิลปวิจิตรในห้องเรียนเครือข่ายวิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี

ปีการศึกษา 2550 ได้ขยายการผลิตบัณฑิตคณะศิลปนาฏดุริยางค์ ในห้องเรียนเครือข่ายวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

ปัจจุบันสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นสถานศึกษาในสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม ดำเนินการตามพระราชบัญญัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. 2550 ซึ่งประกาศในราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 124 ตอนที่ 32 วันที่ 8 กรกฎาคม 2550 มีผลบังคับใช้ตั้งแต่วันที่ 10 กรกฎาคม 2550 ส่งผลให้สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เปลี่ยนสถานะเป็นนิติบุคคล สามารถจัดการเรียนการสอนได้ตั้งแต่ระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานวิชาชีพเฉพาะถึงระดับปริญญาเอก ดังนั้นสถาบันนอกจากจะดำเนินการเรียนการสอนหลักสูตรปริญญาตรี(ต่อเนื่อง) ปริญญาตรี 5 ปี และปริญญาตรี 4 ปี ในคณะวิชาและเครือข่ายห้องเรียนคณะศิลปศึกษา คณะศิลปะนาฏดุริยางค์ ในวิทยาลัยนาฏศิลป์ส่วนภูมิภาค ทั้ง 12 แห่ง เครือข่ายห้องเรียนของคณะศิลปวิจิตรในวิทยาลัยช่างศิลป์สุพรรณแล้ว ยังมีหน้าที่จัดการศึกษาวิชาชีพเฉพาะ และระดับต่ำกว่าปริญญาตรีในวิทยาลัยนาฏศิลป์และวิทยาลัยช่างศิลป์ รวม 15 แห่งด้วย โดยมีหน่วยงานในสังกัดจำนวน 19 แห่ง ตามกฎกระทรวงจัดตั้งส่วนราชการในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม พ.ศ. 2551 วันที่ 11 เมษายน 2551 ดังนี้

1. สำนักงานอธิการบดี
2. คณะศิลปนาฏดุริยางค์
3. คณะศิลปวิจิตร
4. คณะศิลปศึกษา
5. วิทยาลัยช่างศิลป
6. วิทยาลัยช่างศิลปนครศรีธรรมราช
7. วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี
8. วิทยาลัยนาฏศิลป
9. วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
10. วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี
11. วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่
12. วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา
13. วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
14. วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง
15. วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
16. วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
17. วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
18. วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี
19. วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

นอกจากนี้ในปีการศึกษา 2553 สถาบันได้เริ่มเปิดการเรียนการสอนในระดับปับปริญญาโท 2 สาขา คือ สาขานาฏศิลป์ และสาขาดุริยางคศิลป์ไทย

Mahasarakham University

วิทยาลัยนาฏศิลป สถานที่ตั้ง เลขที่ 1196 หมู่ 3 ถนนศาลยา-นครชัยศรี ตำบลศาลยา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม 73170 โทรศัพท์ 0-2482 – 1313 เดิมมีชื่อว่า “โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์” เปิดสอนครั้งแรกเมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม 2477 นับเป็นสถาบันของชาติแห่งแรกที่ให้การศึกษาทั้งวิชาสามัญและวิชาศิลปะขึ้นอยู่กับกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการผู้ก่อตั้งโรงเรียนคือพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีคนแรกของกรมศิลปากร ต่อมาเมื่อ พ.ศ. 2478 ทางการมีความประสงค์ให้วิชาศิลป์ทางโขน – ละคร และดนตรีมารวมอยู่ในสังกัดเดียวกัน จึงได้โอนครูอาจารย์ทางนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์กับศิลปินประจำราชสำนักของพระมหากษัตริย์รวมทั้งเครื่องดนตรี เครื่องโขน เครื่องละครของหลวงบางส่วนจากกระทรวงวังให้มาสังกัดกรมศิลปากรโดยกรมศิลปากรได้แก้ไขปรับปรุงการศึกษาของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ให้กว้างขวางยิ่งขึ้น ในวันที่ 2 พฤษภาคม 2478 ได้มีคำสั่งตั้งโรงเรียนศิลปากรสอนวิชาช่างปั้น ช่างเขียนและช่างรักขึ้นอยู่กับกรมศิลปากร และให้โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ไปรวมเป็นแผนกหนึ่งของโรงเรียนศิลปากรเรียกชื่อเฉพาะแผนกนี้ว่า “โรงเรียนศิลปากรแผนกนาฏดุริยางค์”ให้การศึกษาวิชาศิลป์ทางดนตรี ปี่พาทย์และละครแต่ยังไม่มีโขน ต่อมาวันที่ 28 เมษายน 2485 ได้ยุบกองโรงเรียนและให้“แผนกช่าง”ของโรงเรียนศิลปากรไปขึ้นอยู่กับมหาวิทยาลัยศิลปากร และโอนกรมศิลปากรไปสังกัดสำนักนายกรัฐมนตรี ตั้งแต่วันที่ 28 เมษายน พ.ศ. 2485 กรมศิลปากรปรับปรุงกองดุริงยางคศิลป์เปลี่ยนชื่อใหม่เป็นกองการสังคีตและโอนแผนกนาฏดุริยางค์จากโรงเรียนศิลปากรขึ้นกับกองการสังคีต เปลี่ยนเป็น“โรงเรียนสังคีตศิลป์” ขึ้นอยู่กับแผนกนาฏศิลป์แต่เนื่องจากอุปสรรคและสงครามโลกครั้งที่ 2 รวมทั้งราชการได้คืนสถานที่ไปใช้ราชการอย่างอื่นระหว่าง พ.ศ. 2485 – 2487 การศึกษาโรงเรียนสังคีตศิลป์จึงหยุดชะงักไปชั่วขณะหนึ่ง พ.ศ.2488 หลังสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 นายกรัฐมนตรีบัญชาให้แก้ไขปรับปรุงการศึกษาของโรงเรียนสังคีตศิลป์ใหม่และเปลี่ยนชื่อเป็น “โรงเรียนนาฏศิลป” มีวัตถุประสงค์ 3 ประการคือ

1. เพื่อเป็นสถานศึกษานาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ของทางราชการ
2. เพื่อบำรุงรักษาและเผยแพร่นาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ประจำชาติ
3. เพื่อให้ศิลปะทางดนตรีและโขน – ละคร อภายในประเทศมีฐานะเป็นที่ยกย่อง

เมื่อเปิดโรงเรียนนาฏศิลปปี 2488 มีนักเรียนเก่าเหลืออยู่ในโรงเรียนสังคีตศิลป์ 33 คน เป็นนักเรียนหญิงทั้งสิ้น จึงเปิดรับสมัครนักเรียนชายเข้าฝึกหัดโขนจำนวน 60 คน นับแต่นั้นมาโรงเรียนนาฏศิลปก็ขยายการศึกษาทั้งนาฏดุริยางคศิลป์ไทยและสากลและย้ายสังกัดจากกองการสังคีตมาขึ้นกับกองศิลปศึกษาและได้รับการยกฐานะเป็น“วิทยาลัยนาฏศิลป”เมื่อวันที่ 1 มกราคม 2515

วิทยาลัยนาฏศิลปเป็นสถาบันการศึกษาที่มุ่งผลิตครูและบุคลากรสายอาชีพในด้านนาฏศิลป์ดนตรีในอดีตมีการจัดการเรียนการสอนอันประกอบด้วย การศึกษาวิชาสามัญและศิลปะตามหลักสูตรกระทรวงศึกษาธิการ โดยจัดการศึกษาเป็น 3 ระดับ คือ

1. ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น รับผู้สำเร็จการศึกษาในชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 เข้าศึกษาตามหลักสูตร 3 ปี ได้รับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นต้น
2. ระดับนาฏศิลป์ชั้นกลาง รับนักเรียนต่อเนื่องจากระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ 3 และนักเรียนที่สำเร็จการศึกษาหลักสูตรมัธยมศึกษาตอนต้น(ม.3) เข้าศึกษาตามหลักสูตร 3 ปี ได้รับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง
3. ระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง รับนักเรียนต่อเนื่องจากระดับนาฏศิลป์ชั้นกลางเข้าศึกษาต่อ 2 ปี ได้ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง

Mahasarakham University

ในปีการศึกษา 2519 ได้ขยายการศึกษาจนถึงระดับปริญญาตรี โดยสมทบกับสถาบันเทคโนโลยีราชมงคลในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์รับนักศึกษาที่สำเร็จการศึกษาที่สำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ในระดับนาฏศิลป์ชั้นสูงเข้าศึกษาต่อ 2 ปี ได้รับปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) จนกระทั่งต่อมาในปีการศึกษา 2541 กรมศิลปากรได้จัดตั้ง “สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์” ขึ้น โดยจัดการศึกษาในระดับปริญญาตรีด้านช่างศิลป์ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ทั้งไทยและสากล รับนักศึกษาในระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง เข้าศึกษาต่ออีก 2 ปี ในคณะศิลปนาฏดุริยางค์และคณะศิลปศึกษา

การศึกษาปัจจุบันตามพระราชบัญญัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. 2550 มาตรา 8 กำหนดให้สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นสถานศึกษา มีวัตถุประสงค์ให้การศึกษาส่งเสริมวิชาการตั้งแต่ระดับพื้นฐานวิชาชีพถึงวิชาชีพชั้นสูง ด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ คีตศิลป์ ช่างศิลป์ทั้งไทยและสากล รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมระดับท้องถิ่นและระดับชาติ ทำการสอน ทำการแสดง ทำการวิจัยและให้บริการทางวิชาการ ตลอดจนส่งเสริม สืบสาน สร้างสรรค์ ทะนุบำรุง และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ และศิลปวัฒนธรรมที่หลากหลายของชุมชนในท้องถิ่น และได้ย้ายไปจัดตั้งสถานศึกษาอยู่ในจังหวัดนครปฐม

วิทยาลัยนาฏศิลปเป็นส่วนราชการในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม จึงมีหน้าที่จัดการศึกษาระดับพื้นฐานวิชาชีพ ในภาควิชาสามัญ ภาควิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางค์ไทย และภาควิชาศิลปะสากล มีหลักสูตรที่เปิดทำการเรียนการสอน ดังนี้

1. ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 1 – 3 เนื้อกาสาระของหลักสูตรประกอบด้วยกลุ่มสาระการเรียนรู้ 8 กลุ่มสาระ (คณิตศาสตร์ ภาษไทย วิทยาศาสตร์ สังคมศึกษา ศาสนา และวัฒนธรรม สุขศึกษาและพละศึกษา ภาษาต่างประเทศ ศิลปะ การงานอาชีพและเทคโนโลยี)
2. ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 1 – 3 แบ่งเป็นสาขาวิชาและวิชาเอกดังนี้
   - 2.1 สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย
     - 2.1.1 วิชาเอกละคร
     - 2.1.2 วิชาเอกโขน
   - 2.2 สาขาวิชาดุริยางค์ไทย
     - 2.2.1 วิชาเอกปี่พาทย์
     - 2.2.2 วิชาเอกเครื่องสายไทย
     - 2.2.3 วิชาเอกคีตศิลป์ไทย
   - 2.3 วิชาเอกดุริยางค์สากล
     - 2.3.1 วิชาเอกดนตรีสากล
     - 2.3.2 วิชาเอกคีตศิลป์สากล

   ทั้งนี้ในปีการศึกษา 2553 ปรับเป็นหลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพ พุทธศักราช 2553
   - ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 4 (ม.4)
   - ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 5 (ม.5)
   - ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 6 (ม.6)
3. ระดับปริญญาตรี ห้องเรียนเครือข่าย คณะศิลปศึกษา

Mahasarakham University

วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สถานที่ตั้ง เลขที่ 121/9 ถนนรามเดโช ตำบลทะเลชุบศร อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี 15000 โทรศัพท์ 0-3641-2150 โดยกระทรวงศึกษาธิการ ได้ประกาศตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีขึ้นเมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม 2524 ตามโครงการพัฒนาและจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปส่วนภูมิภาค มีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริม เผยแพร่ และอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม ด้านนาฏศิลป์และดุริยางค์ไทย การก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีได้เริ่มปฏิบัติงานจริงตั้งแต่เดือนตุลาคม 2525 ทั้งนี้ได้รับความอนุเคราะห์สถานที่ทำงานชั่วคราวจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสมเด็จพระนารายณ์ และที่ทำการหน่วยศิลปากรที่ 1 ลพบุรีปัจจุบันมีพื้นที่ทั้งสิ้น 28 ไร่ 1 งาน 27 ด้านหน้าติดกับถนนสีหราชเดโช (ถนนเทศบาล 1) ใกล้กับวัดคลองสายบัว ด้านหลังเป็นถนนรามเดโช (ถนนเทศบาล 2) ตารางวา มีอาคารเรียน 2 หลัง 36 ห้องเรียน อาคารเรียนดนตรี 1 หลัง โรงอาหาร 1 หลัง อาคารสำนักงานนนทวัฒน์ 1 หลัง (บริจาค) สนามเอนกประสงค์ 1 สนาม สนามบาสเก็ตบอล 1 สนาม ห้องปฏิบัติการทางภาษา 1 ห้อง ห้องปฏิบัติการคอมพิวเตอร์ 1ห้อง(บริจาค) อาคารเอนกประสงค์จำนวน 1 หลัง อาคารหลวงพ่อจรัญ (พระธรรมสิงหบุราจารย์) จำนวน 1 หลัง พ.ศ. 2539 ได้โอนจากกองศิลปศึกษามาสังกัดสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร ตามคำสั่งการปรับส่วนราชการภายในกรมศิลปากร

พ.ศ. 2545 ได้โอนสังกัดจากสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการมาสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรมตามพระราชบัญญัติ ปรับปรุงกระทรวง ทบวง กรม พ.ศ. 2545 โดยได้บัญญัติให้จัดตั้ง กระทรวงวัฒนธรรมขึ้นและพระราชกฤษฎีกาโอนกิจการบริหารและอำนาจหน้าที่ของส่วนราชการ ลงวันที่ 9 ตุลาคม 2545

เมื่อสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ได้แยกออกจากการเป็นหน่วยงานในสังกัด กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ขึ้นเป็นหน่วยงานระดับกรม สังกัดกระทรวงวัฒนธรรมโดยตรง เมื่อ พ.ศ. 2550 วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี จึงได้ถูกโอนไปสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ด้วย

วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีเป็นส่วนราชการในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมจึงมีหน้าที่จัดการศึกษาระดับพื้นฐานวิชาชีพ ในภาควิชาสามัญ ภาควิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางค์ไทย และภาควิชาศิลปะสากล ปัจจุบันมีหลักสูตรที่เปิดทำการเรียนการสอน ดังนี้

1. ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 1 – 3 เนื้อกาสาระของหลักสูตรประกอบด้วยกลุ่มสาระการเรียนรู้8 กลุ่มสาระ (คณิตศาสตร์ ภาษไทย วิทยาศาสตร์ สังคมศึกษา ศาสนา และวัฒนธรรม สุขศึกษาและพละศึกษา ภาษาต่างประเทศ ศิลปะ การงานอาชีพและเทคโนโลยี)
2. ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 1 – 3 แบ่งเป็นสาขาวิชาและวิชาเอกดังนี้
   - 2.1 สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย
     - 2.1.1 วิชาเอกละคร
     - 2.1.2 วิชาเอกโขน
   - 2.2 สาขาวิชาดุริยางค์ไทย
     - 2.2.1 วิชาเอกปี่พาทย์
     - 2.2.2 วิชาเอกเครื่องสายไทย
     - 2.2.3 วิชาเอกคีตศิลป์ไทย
   - 2.3 วิชาเอกดุริยางค์สากล
     - 2.3.1 วิชาเอกดนตรีสากล

Mahasarakham University

ทั้งนี้ในปีการศึกษา 2553 ปรับเป็นหลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพ พุทธศักราช 2553
ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 4 (ม.4)
ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 5 (ม.5)
ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 6 (ม.6)

3. ระดับปริญญาตรี หลักสูตรศิลปศึกษาศาสตรบัณฑิต ในลักษณะห้องเรียนเครือข่ายของคณะศิลปศึกษา 2 สาขาวิชาดังนี้

3.1 สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา
3.2 สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา

วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถานที่ตั้ง เลขที่ 119 หมู่ที่ 1 ถนนสุพรรณบุรี – ชัยนาท ตำบลสนามชัย อำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี 72000 อยู่ภายในศูนย์ราชการกรมศิลปากร จังหวัดสุพรรณบุรี โทรศัพท์ 0 – 3553 – 5274 กระทรวงศึกษาธิการ โดยกรมศิลปากร เห็นสมควรที่จะขยายการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมของชาติทางนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์และคีตศิลป์ ให้แพร่หลายยิ่งขึ้น จึงได้ประกาศจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี เป็นสถานศึกษาสังกัดกองศิลปศึกษา กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ เมื่อวันที่ 2 กรกฎาคม 2534 มีหน้าที่ให้การศึกษาวิชาการด้านศิลปวัฒนธรรมของชาติ ทางนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และคีตศิลป์

พ.ศ. 2539 ได้โอนจากกองศิลปศึกษามาสังกัดสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร ตามคำสั่งการปรับส่วนราชการภายในกรมศิลปากร

พ.ศ. 2545 ได้โอนสังกัดจากสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการมาสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรมตามพระราชบัญญัติ ปรับปรุงกระทรวง ทบวง กรม พ.ศ. 2545 โดยได้บัญญัติให้จัดตั้ง กระทรวงวัฒนธรรมขึ้น และพระราชกฤษฎีกาโอนกิจการบริหารและอำนาจหน้าที่ของส่วนราชการ ลงวันที่ 9 ตุลาคม 2545

พ.ศ. 2550 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ได้แยกออกจากการเป็นหน่วยงานในสังกัดกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ขึ้นเป็นหน่วยงานระดับกรม สังกัดกระทรวงวัฒนธรรมโดยตรง วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรีจึงถูกโอนมาด้วย

วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรีเป็นส่วนราชการในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมจึงมีหน้าที่จัดการศึกษาระดับพื้นฐานวิชาชีพ ในภาควิชาสามัญ ภาควิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางค์ไทย และภาควิชาศิลปะสากล ปัจจุบันมีหลักสูตรที่เปิดทำการเรียนการสอน ดังนี้

1. ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 1 – 3 เนื้อกาสาระของหลักสูตรประกอบด้วยกลุ่มสาระการเรียนรู้ 8 กลุ่มสาระ (คณิตศาสตร์ ภาษไทย วิทยาศาสตร์ สังคมศึกษา ศาสนา และวัฒนธรรม สุขศึกษาและพละศึกษา ภาษาต่างประเทศ ศิลปะ การงานอาชีพและเทคโนโลยี)
2. ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 1 – 3 แบ่งเป็นสาขาวิชาและวิชาเอกดังนี้

2.1 สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย
2.1.1 วิชาเอกละคร
2.1.2 วิชาเอกโขน
2.2 สาขาวิชาดุริยางค์ไทย
2.2.1 วิชาเอกปี่พาทย์
2.2.2 วิชาเอกเครื่องสายไทย

Mahasarakham University

2.2.3 วิชาเอกคีตศิลป์ไทย

ทั้งนี้ในปีการศึกษา 2553 ปรับเป็นหลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพ พุทธศักราช 2553

ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 4 (ม.4)

ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 5 (ม.5)

ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 6 (ม.6)

3. ระดับปริญญาตรี หลักสูตรศิลปศึกษาศาสตรบัณฑิต ในลักษณะห้องเรียนเครือข่ายของ คณะศิลปศึกษา 2 สาขาวิชาดังนี้

3.1 สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา

3.2 สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา

วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถานที่ตั้ง 28 ถนนอยุธยา - อ่างทอง ตำบลบางแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง 14000 โทรศัพท์ 0 -3561-1548

พ.ศ. 2521 กรมศิลปากรได้มีนโยบายขยายสถานศึกษาในสังกัดไปยังส่วนภูมิภาคเพิ่มขึ้น เพื่อพัฒนาองค์กรให้รับรองกับการขยายตัวทางด้านเศรษฐกิจและสังคมโดยเฉพาะสนองความต้องการในการจัดการศึกษาในส่วนภูมิภาคให้ทั่วถึงหลังจากได้เปิดที่จังหวัดเชียงใหม่เป็นแห่งแรกกรมศิลปากรเล็งเห็นแหล่งศิลปวัฒนธรรมที่สมบูรณ์ของท้องถิ่นภาคกลางที่จังหวัดอ่างทอง จึงได้ประสานไปยังหน่วยงาน ทางการศึกษาทั้งฝ่ายราชการ ชุมชน ผู้นำศาสนาและคณะบุคคลในชุมชนทุกฝ่ายได้เห็นความสำคัญสอดคล้องกัน ทางฝ่ายบรรพชิตผู้นำชุมชนคนสำคัญ คือ ท่านเจ้าคุณพระวิเศษชยสิทธิ์ (ผวน แสงเงิน) เจ้าคณะจังหวัดอ่างทอง เจ้าอาวาสวัดอ่างทอง ฝ่ายราชการมีนายเสถียร จันทร์จำนง ผู้ว่าราชการจังหวัดอ่างทองนายสำราญ ปกป้อง ศึกษาธิการเขต 6 และนายบุญชู นิ่มวรรณัง ศึกษาธิการจังหวัดอ่างทองในขณะนั้น ได้ร่วมเป็นผู้ผลักดันจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปขึ้นในจังหวัดอ่างทอง การก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทองจัดตั้งขึ้นตามประกาศกระทรวงศึกษาธิการ เรื่อง ตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปในส่วนภูมิภาค ลงวันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2521 อาศัยอำนาจตามความในข้อ 23 แห่งประกาศคณะปฏิวัติฉบับที่ 216 ลงวันที่ 29 กันยายน 2515 ให้จัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สังกัดกองศิลปศึกษา กรมศิลปากร เปิดการสอนตั้งแต่ชั้นมัธยมศึกษาตอนต้นถึงชั้นประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูงตั้งแต่วันที่ 1 พฤษภาคม 2521 หลังจากประกาศให้จัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทองแล้ว ได้ดำเนินการขอใช้อาคารเรียนของโรงเรียนอ่างทองปัทมโรจน์ (เดิม) ซึ่งอยู่ในบริเวณวัดอ่างทองวรวิหาร เป็นสถานที่เรียนชั่วคราว เปิดสอนครั้งแรกในวันที่ 20 พฤษภาคม 2521 ในระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ 1 และนาฏศิลป์ชั้นกลางปีที่ 1 สาขาวิชานาฏศิลป์โขน ละคร ปี่พาทย์ เครื่องสายไทย และคีตศิลป์ไทยโดยมีนายจตุพร รัตนวราหะ ผู้ช่วยผู้อำนวยการปฏิบัติหน้าที่ผู้อำนวยการวิทยาลัย มีครูอาจารย์จำนวน 10 คน มีครูอาจารย์ ช่วยราชการจากโรงเรียนอ่างทองปัทมโรจน์ราษฎร์บำรุงและโรงเรียนสตรีอ่างทองอีก 10 คน จำนวนนักเรียนทั้งสิ้น 188 คน ต่อมาโรงเรียนสตรีอ่างทองได้ย้ายสถานที่แห่งใหม่ กรมสามัญศึกษาจึงมอบอาคารและที่ดินจำนวน 10 ไร่ของโรงเรียนสตรีอ่างทอง ให้เป็นสถานศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง เมื่อวันที่ 30 เมษายน 2524 ต่อมาพระเดชพระคุณท่านเจ้าคุณ พระวิเศษชยสิทธิ์ ร่วมกับครูอาจารย์ นักเรียนและผู้ปกครองนักเรียน ได้ซื้อที่ดินเป็นจำนวน 1 ไร่ ราคา 250,000 บาท มอบให้วิทยาลัยเมื่อวันที่ 19 พฤศจิกายน 2524

พ.ศ. 2539 ได้โอนจากกองศิลปศึกษามาสังกัดสถาบันนาฏดุริยางค-ศิลป์ กรมศิลปากร ตามคำสั่งการปรับส่วนราชการภายในกรมศิลปากร

Mahasarakham University

พ.ศ. 2545 ได้โอนสังกัดจากสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการมาสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรมตามพระราชบัญญัติ ปรับปรุงกระทรวง ทบวง กรม พ.ศ. 2545 โดยได้บัญญัติให้จัดตั้ง กระทรวงวัฒนธรรมขึ้น และพระราชกฤษฎีกาโอนกิจการบริหารและอำนาจหน้าที่ของส่วนราชการ ลงวันที่ 9 ตุลาคม 2545

พ.ศ.2550 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ได้แยกออกจากการเป็นหน่วยงานในสังกัดกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ขึ้นเป็นหน่วยงานระดับกรม สังกัดกระทรวงวัฒนธรรมโดยตรง วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง จึงต้องถูกโอนตามมาด้วย

วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทองเป็นส่วนราชการในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมจึงมีหน้าที่จัดการศึกษาระดับพื้นฐานวิชาชีพ ในภาควิชาสามัญ ภาควิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางค์ไทย และภาควิชาศิลปะสากล ปัจจุบันมีหลักสูตรที่เปิดทำการเรียนการสอน ดังนี้

1. ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 1 – 3 เนื้อหาสาระของหลักสูตรประกอบด้วยกลุ่มสาระการเรียนรู้ 8 กลุ่มสาระ (คณิตศาสตร์ ภาษไทย วิทยาศาสตร์ สังคมศึกษา ศาสนา และวัฒนธรรม สุขศึกษาและพละศึกษา ภาษาต่างประเทศ ศิลปะ การงานอาชีพและเทคโนโลยี)
2. ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 1 – 3 แบ่งเป็นสาขาวิชาและวิชาเอกดังนี้
   - 2.1 สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย
     - 2.1.1 วิชาเอกละคร
     - 2.1.2 วิชาเอกโขน
   - 2.2 สาขาวิชาดุริยางค์ไทย
     - 2.2.1 วิชาเอกปี่พาทย์
     - 2.2.2 วิชาเอกเครื่องสายไทย
     - 2.2.3 วิชาเอกคีตศิลป์ไทย
   - 2.3 วิชาเอกดุริยางค์สากล
     - 2.3.1 วิชาเอกดนตรีสากล

   ทั้งนี้ในปีการศึกษา 2553 ปรับเป็นหลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพ พุทธศักราช 2553
   - ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 4 (ม.4)
   - ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 5 (ม.5)
   - ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 6 (ม.6)
3. ระดับปริญญาตรี หลักสูตรศิลปศึกษาศาสตรบัณฑิต ในลักษณะห้องเรียนเครือข่ายของคณะศิลปศึกษา 2 สาขาวิชาดังนี้
   - 3.1 สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา
   - 3.2 สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา

Mahasarakham University

สัญลักษณ์ประจำสถานศึกษาในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ภาพประกอบ 10 ตราสัญลักษณ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ปัจจุบันสถานศึกษาในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ทุกแห่ง ใช้แบบเดียวกับสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นภาพ"พระพิฆเนศ"หรือ“พระคเณศ”เป็นชื่อเทพเจ้าองค์หนึ่ง มีเศียรเป็นช้าง มีงาข้างเดียว สีกายแดงทรงเป็นโอรสของพระศิวะกับพระอุมา ถือว่าเป็นเทพเจ้าแห่ง ศิลปะ และวิทยาการทั้งปวง ถ้าบูชาแล้วป้องกันความขัดข้องที่จะเกิดขึ้นได้ พระนามของพระคเณศมีหลายพระนาม เช่น พระพิฆเนศ พระพิฆเนศวร เป็นต้น

เครื่องหมายของสถาบันฯ เป็นรูปพระพิฆเณศวร์ประทับนั่งในลักษณะเฉียงเล็กน้อย ในกรอบวงกลมด้านบนมีลวดลายไทยยกสูงด้านล่างกรอบเป็นแถบริบบิ้นภายในมีชื่อ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ความหมายของตราประจำสถาบัน พระคเณศเป็นเทพเจ้าของอินเดีย นับถือกันว่าเป็นเทพเจ้าแห่งศิลปะวิทยาการทั้งปวง ซึ่งหมายรวมถึงความเป็นเจ้าแห่งสติปัญญา ความรู้ ความสามารถ ความกล้าหาญตลอด จนเป็นผู้พิทักษ์ไว้ซึ่งความยุติธรรม นอกจากนี้ชาวฮินดูยังคงให้ความ สำคัญกับพระคเณศในฐานะเป็นเทพประจำความขัดข้องและเป็นผู้อำนวยความสำเร็จให้แก่กิจการต่าง ๆ อีกด้วย ดังนั้นพระคเณศจึงได้นามเฉพาะว่า “วิฆเนศวร” หมายถึงผู้เป็นใหญ่ในความขัดข้องหรืออุปสรรคและ “สิทธิดา” หมายถึงผู้อำนวยความสำเร็จผล ด้วยเหตุที่พระคเณศมีคุณสมบัติและความสำคัญดังกล่าว ชาวฮินดูจึงคติเชื่อกันว่าเมื่อจะประกอบพิธีกรรมในลัทธิศาสนาหรือศึกษาเล่าเรียนศิลปวิทยาการต้องกล่าวคำไหว้บูชาต่อพระคเณศก่อน เพื่อให้ปลอดภัยรอดพ้นจากความขัดข้องหรืออุปสรรคทั้งปวง ตลอดจนอำนวยพรให้เกิดความสำเร็จลุล่วงด้วยดีในกิจการต่างๆ ลักษณะ ของพระคเณศ มีรูปกายเป็นมนุษย์ มีเศียรเป็นช้าง มีงาเดียว (บางรูปงาหักข้างขวาหรือซ้ายก็มี) เตี้ย พุงพลุ้ย หูยาน สีกายแดง (บางตำราว่าผิวเหลือง นุ่งห่มแดง ตามปกติมี 4 กร) (บางตำราว่ามี 6 หรือ 8) ถืองาช้าง บ่วงบาศ งาหัก และขนมโมทก (ขนมต้ม) บางตำราว่าถืออาวุธ และวัตถุแตกต่างกัน เช่น ถือชาม ขนมโมทก หม้อน้ำ ดอกบัว ผลส้ม สังข์ จักร หลาว ธนู คฑา ขวาน ลูกประคำ งู ผลทับทิม หัวผักกาด เหล็กจาร และสมุดหนังสือ เป็นต้น

Mahasarakham University

ปรัชญาประจำวิทยาลัยนาฏศิลปทุกแห่ง

ปรัชญา สาธุโข สิปปกำ นาม อปิ ยาทิสกีทิสำ

ขึ้นชื่อว่าศิลปะแม้เช่นใด เช่นหนึ่ง ก็ยังประโยชน์ให้สำเร็จได้

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมพระราชทาน ในโอกาสครบรอบ 60 ปี วิทยาลัยนาฏศิลป 17 พฤษภาคม 2537

สีประจำวิทยาลัย คือ สี เขียว ขาว

แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1. ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion) ทฤษฎีการแพร่กระจายมีลักษณะร่วมสมัยกับวิธีการศึกษาประวัติศาสตร์ตามแนวคิดของนักมานุษยวิทยาอเมริกัน กล่าวคือ นักมานุษยวิทยายุโรปยังได้พัฒนาทฤษฎีนี้ โดยนำผลการแพร่กระจายวัฒนธรรมมากำหนดเขตพื้นที่วัฒนธรรมในภูมิภาคต่าง ๆ ของโลกขึ้น แนวความคิดหลักก็คือ การประดิษฐ์คิดค้นอย่างอิสระ (Independent Invention) และวิวัฒนาการแบบคู่ขนาน (Parallel Evolution) มีโอกาสเกิดขึ้นยากมาก กล่าวคือวัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกันเกิดจากกระบวนการแพร่กระจาย (The Process Of Diffusion) ได้มีกลุ่มนักคิด 2 กลุ่ม กล่าวคือ

1. กลุ่มอังกฤษ เสนอว่าสังคมโลกและวัฒนธรรมชนเผ่าดั้งเดิมมีส่วนสัมพันธ์กับวัฒนธรรมอียิปต์โบราณ เนื่องจากมนุษย์มีการติดต่อระหว่างกันทางภาคพื้นดินและมหาสมุทร ชาวพื้นเมืองบางกลุ่มก็พัฒนาวัฒนธรรมนั้น ผลก็คือ เกิดความเสื่อมแบบถอยหลังเข้าคลอง หลังจากที่ได้รับอารยธรรมอียิปต์ทำให้เจริญสูงสุด วัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกันและแตกต่างกัน อธิบายได้จากสายสัมพันธ์เชื่อมโยงระหว่างความเสี่ยงของอารยธรรมอียิปต์และวัฒนธรรมดั้งเดิม

2. กลุ่มวงแหวนวัฒนธรรม (Culture - Circle School หรือ Kulturkereislebre) ได้รับอิทธิพลจากมานุษยวิทยาภูมิศาสตร์ (Anthrop Geographic) ของเยอรมันสมัย ค.ศ. ที่ 19 โดยได้เสนอวิธีการเก็บข้อมูลเพื่อนำไปสร้างทฤษฎี โดยศึกษาประวัติศาสตร์ของภูมิภาคต่าง ๆ ในโลกดังนี้

2.1 การแพร่กระจายเกิดจากจุดกำเนิดหลายศูนย์กลาง แต่ละศูนย์กลางจะมีองค์ประกอบวัฒนธรรมที่แตกต่างกันไปแต่ละกลุ่ม เรียกว่า วงแหวนหนึ่ง (Kulturkreise) เช่น ประกอบด้วยการเพาะปลูกมัน เสื่อ ไม้กระดาน ไม้พลองและการสืบทอดเครือญาติทั้ง ๆ ที่มีการเปลี่ยนแปลงปรับตัว มีการผสมผสานวัฒนธรรม หรือองค์ประกอบวัฒนธรรมบางอย่างสูญเสียไป แต่ละวงแหวนวัฒนธรรมยังคงรักษาดุลยภาพอารยธรรมที่ได้รับมาจากศูนย์กลาง และแพร่กระจายไปยังส่วนต่างๆ ของโลกทำให้นักมานุษยวิทยาสามารถกำหนดเขตวงแหวนวัฒนธรรมได้หลายเขต และนำไปสร้างประวัติศาสตร์วัฒนธรรมได้

2.2 ในหลายภูมิภาคมนุษย์ได้สร้างศูนย์กลางแหวนวัฒนธรรมขึ้น และได้ถ่ายทอดวัฒนธรรมให้กับชุมชนอื่น ๆ ดังนั้นวัฒนธรรมหนึ่งอาจประกอบด้วยวัฒนธรรมหลายจุดศูนย์กลาง

2.3 นักมานุษยวิทยาสามารถวิเคราะห์องค์ประกอบวัฒนธรรม คือ ศึกษาอายุจุดกำเนิดวัฒนธรรมในแต่ละพื้นที่เป็นการศึกษาวงแหวนวัฒนธรรม ระดับชั้นวัฒนธรรม (Cultural Strata) วัฒนธรรมขั้นสูง หรือวัฒนธรรมปัจจุบัน (Upper Strata) อาจศึกษาจากหลักฐานโบราณคดี

Mahasarakham University

ต่างๆ สามารถจัดลำดับวงแหวนวัฒนธรรม ศึกษาระดับความสัมพันธ์ระหว่างวงแหวนวัฒนธรรมที่แพร่กระจายออกไป อย่างไรก็ตามแนวความคิดนี้รีบเร่งสรุปทฤษฎีเกินไป ทำให้มีการค้นด้านแนวคิดนี้ หมายถึง การแพร่กระจาย (Spread) ของลักษณะการทางวัฒนธรรม (Cultural Traits) จากกลุ่มหนึ่ง กล่าวคือ เป็นการแพร่กระจาย การค้นพบและการประดิษฐ์จากชนกลุ่มหนึ่งไปสู่ชนอีกกลุ่มหนึ่ง การแพร่กระจายมีลักษณะดังนี้ คือ

2.3.1 เกิดขึ้นในทุกสังคมที่มีการติดต่อสัมพันธ์กัน

2.3.2 เป็นกระบวนการสองทางไป-กลับเสมอ (Two- way Process)

2.3.3 เป็นกระบวนการคัดเลือก (Selective Process) คือ มีการรับบางอย่างและไม่รับบางอย่าง

2.3.4 โดยทั่วไปมีการดัดแปลงการแพร่กระจายมาให้เข้ากับสภาพท้องถิ่นเงื่อนไขทั้ง 3 ประการ ดังกล่าวก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นทางสังคม ความคิดในเรื่องการแพร่กระจายของวัฒนธรรม (Diffusion) นี้อาจเปรียบเทียบกับความคิดในเรื่องการคิดสิ่งประดิษฐ์ใหม่ (Independent Invention) การคิดประดิษฐ์สิ่งของขึ้นมาใหม่อาจเกิดขึ้นได้หลาย ๆ แห่ง พร้อม ๆ กัน การที่มีสิ่งประดิษฐ์เหมือนกันในส่วนต่าง ๆ หรือที่เรียกว่าการหยิบยืมวัฒนธรรม ฟริตซ์ แกรบ (Fritz Graeb) และวิลเฮล์ม ชมิทธ์ (Wilhelm Schmidt) มองว่าวัฒนธรรมจะแพร่กระจาย จากศูนย์กลาง หรือจุดกำเนิดไปยังเขตภูมิศาสตร์เดียวกันและยุคสมัยที่ใกล้เคียงกันเท่าที่เกิดการยอมรับในสังคมนั้น การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมสามารถไปได้ทุกทีเพื่อสนองตอบความจำเป็นพื้นฐานของคน การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมไปได้ทุกที่ไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ และในที่มนุษย์สามารถเดินทางไปถึง โดยที่คนสามารถสร้างวัฒนธรรมได้ทุกที่ไม่จำเป็นต้องกระจายในรูปแบบวงกลม การศึกษาการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมสามารถใช้หลักวิธีการได้ดังนี้ (นิยพรรณ วรรณศิริ. 2540 : 99-101 ; อ้างอิงมาจาก Clack Wissler. 1981 ; Alfred Kroeber. 1963)

1) หลักภูมิศาสตร์ แกะรอยพื้นที่ ดูสถานที่อาณาเขตติดต่อทางวัฒนธรรม ซึ่งเกิดวัฒนธรรมแบบผสมผสาน

2) ใช้ประวัติศาสตร์สืบค้น ช่วยให้รู้ความเป็นมาและสนับสนุนการตีความ

3) การขุดค้นทางโบราณคดี เพื่อให้สิ่งที่เป็นรูปธรรมที่ชัดเจน สามารถบ่งบอกถึงพฤติกรรมของคนหรือผู้สร้างและเรื่องราวในยุคสมัยนั้น

4) ดูวิวัฒนาการของวัฒนธรรม ว่ามีขั้นตอนและการเติบโตเป็นมาอย่างไร จากวิธีการทั้ง 4 ประการสามารถนำมาศึกษาการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของศิลปะการแสดงโขนจะทำให้ทราบถึงความเป็นมาของโขนว่ามาจากวัฒนธรรมเดียวกันหรือไม่หรือวัฒนธรรมใดจะเป็นแม่บทของอีกวัฒนธรรมหนึ่ง ดังนั้นพอจะสรุปได้ว่า การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นได้จากปัจจัยต่าง ๆ เป็นแรงผลักดันและกระตุ้นให้เกิดการอพยพย้ายถิ่นที่อยู่ของมนุษย์ และนำความเชื่อทางวัฒนธรรมติดตัวไปเผยแพร่ในชุมชนท้องถิ่นนั้น ๆ หรือการแลกเปลี่ยนค้าขายทำให้วัฒนธรรมเกิดการหลั่งไหลและผสมผสานเชื่อมโยงเข้าด้วยกัน จนเป็นวัฒนธรรมที่ยอมรับและเข็มแข็งทางสังคม ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เป็นการหาคำตอบในการแพร่กระจายของศิลปะการแสดงโขนจากสังคมหนึ่งไปสู่สังคมหนึ่งในช่วงเวลาหนึ่ง การแพร่กระจายมักจะเกิดขึ้นผ่านช่องทางการสื่อสารรูปแบบของการเปลี่ยนแปลงจะเกิดขึ้นอยู่ภายใต้ในระบบของสังคมวัฒนธรรม

Mahasarakham University

2. ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ (Aestheties)

ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์สุนทรียภาพ หรือสุนทรียะ นั้น มีนักวิชาการได้ให้คำนิยามไว้อย่างหลากหลายดังต่อไปนี้ ประสิทธิ์ กาพย์กลอน (2518 : 192) ได้กล่าวไว้ว่าสุนทรียศาสตร์ หมายถึง คำ Estherics ในภาษาอังกฤษซึ่งเป็นปรัชญาแขนงหนึ่งที่ว่าด้วยความงามหรือศิลปะหรือเป็นวิทยาการเรียกว่า“ลาวัลย์วิทยา”แทนคำว่า Aesthetics ในภาษาอังกฤษเป็นคนแรก แต่คำนี้ไม่ติดในภาษาไทย ทั้ง ๆ ที่บัญญัติคำนี้มีความไพเราะ และมีความหมายตรงกับคำภาษาอังกฤษมาก ศรีวิไล ดอกจันทร์ (2529 : 128-129) มีความคิดเห็นเกี่ยวกับสุนทรียะ ซึ่งสรุปได้ว่า สุนทรียภาพ หมายถึง ความงาม ความไพเราะ หรือลักษณะอันสุนทร ซึ่งมีอยู่ในธรรมชาติ หรือแม้ในศิลปะวรรณกรรมต่าง ๆ ความงามเป็นความสัมพันธ์ ระหว่างวัตถุกับจิตใจ อยู่ตามลำพังในวัตถุ จึงไม่มีความหมายอะไร ความงามเป็นความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับจิตใจ ความงามอยู่ตามลำพังในวัตถุ จึงไม่มีความหมายอะไร ความงามจึงมีความหมายสมกับความงาม เพราะ มีจิตใจรับรู้มัน และชื่นชมมันด้วย แต่การที่เราจะแลเห็นความงามของสิ่งหนึ่งสิ่งใดอย่างเข้าใจนั้น จำเป็นต้องฝึกฝนอบรมกับการชื่นชมคุณค่าของความงาม จึงแลเห็นความงามนั้นได้อย่างซาบซึ้งตรึงใจ จากทัศนะของนักวิชาการที่ได้กล่าวถึง ความหมายของคำว่าสุนทรียศาสตร์ ผู้วิจัยสามารถนำมาสรุปได้ว่า สุนทรียศาสตร์หมายถึง วิชาหรือศาสตร์ที่ว่าด้วยความงามมีคุณค่ามีความสำคัญ ต่อการดำรงอยู่ของมนุษย์ที่มนุษย์แต่ละคนจะรับรู้ เข้าใจ และรู้สึกได้ด้วยประสบการณ์และการรับรู้ของแต่ละคน สามารถสื่อให้ควบคุม พฤติกรรมของมนุษย์ได้เปลี่ยนแปลงได้ตามกาลเวลาและสภาพของสังคม วัฒนธรรม สุนทรียศาสตร์กับความงาม ความงาม หมายถึง ความมหัศจรรย์ ความเหมาะสมของสัดส่วน การเลียนแบบธรรมชาติหรือความงาม เป็นความสุข ความเพลิดเพลินเมื่อเรารับรู้ถึงสิ่งที่งาม อาจจะกล่าวได้ว่า ความงามหมายถึง สิ่งมหัศจรรย์ การเลียนแบบมีสัดส่วนที่เหมาะสม มีความบริสุทธิ์ชัดเจน และยังให้ความรู้สึกที่เพลิดเพลินพอใจและมีความสุข สำหรับความงามตามทัศนะของนักสุนทรียศาสตร์ในยุคปัจจุบันมักมีความเชื่อว่าความงามขึ้นอยู่กับคุณค่าในตัวของผลงานศิลปะนั้น ๆ ซึ่งเป็นผลมาจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์แหล่งกำเนิดความงามทางสุนทรียะแบ่งออกเป็น 2 ประเภท

1. ความงามในธรรมชาติ ความงามของธรรมชาติมีอยู่อย่างอุดมสมบูรณ์ในสิ่งแวดล้อมรอบตัวเรา ไม่ว่าจะเป็นความงามของแสงระยับระยิบระยับของดวงดาวบนท้องฟ้าในยามราตรีท้องฟ้าสดใสในยามเช้า น้ำตกซัดซ่า กระทบโขดหิน คลื่นซัดชายฝั่งทะเล และความเขียวสดใสของใบไม้แรกผลิดอกไม้ผลิบานในทุ่งกว้าง ผีเสื้อพริ้วกายโบยบินอยู่ข้างริมทาง ฝูงปลาสีสดใสแหวกว่ายไปมาอยู่ข้างก้อนหินอันกลมเกลี้ยง เป็นต้น จะเห็นได้ว่า ความงามในธรรมชาติมีอยู่มากมายและ สามารถเลือกชื่นชมได้ตามความพอใจของแต่ละบุคคล อย่างไรก็ตาม แม้ความงามในธรรมชาติจะให้ความรู้สึกถึงสุนทรียะแต่ก็มิใช่ความงามในศิลปะ ซึ่งมนุษย์นำมาเป็นต้นแบบสำหรับสำหรับสร้างสรรค์งามศิลปะเท่านั้น

2. ความงามของศิลปะหรือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น จากการที่ มนุษย์มีความสามารถมากกว่าสัตว์ชนิดอื่น ๆ ในโลกมนุษย์จึงสามารถสังเกตเข้าใจสิ่งแวดล้อมรอบตัวเราจะสามารถสะสมความรู้สร้างสิ่งต่าง ๆ ขึ้นมาเพื่อสนองตอบต่อความต้องการของตนมนุษย์ในยุคแรกเริ่มสร้างสิ่งต่าง ๆ เพื่อประโยชน์ใช้สอยเป็นหลัก ต่อมาเมื่อมีความสามารถมากขึ้นมนุษย์จึงหันมาสนใจในเรื่องของความงามควบคู่กันไปกับประโยชน์ใช้สอย เช่น การทำเครื่องปั้นดินเผา เครื่องจักสาน เครื่องลายครามและผ้าทอ ฯลฯ และพัฒนาไปสู่ยุคการสร้างสรรค์ศิลปะ ที่มุ่งเน้นเพียงความงามอันบริสุทธิ์ หรือศิลปะเพื่อศิลปะ (Art for art) ซึ่งความงามอันอ่อนช้อยของพระพุทธรูปปางลีลา สมัยสุโขทัยความงามของภาพ

Mahasarakham University

ดอกไม้หรือความงามของภาพเขียนทิวทัศน์ เป็นต้น และยังรวมถึงศิลปะเพื่อชีวิต (Art for life) ซึ่งความงามอยู่ที่สะท้อนความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในสังคมนั้นเพื่อกระตุ้นให้จิตใจแสวงหาจริยธรรมความดีงามในสังคม ซึ่งเป็นหนทางหนึ่งที่จะช่วยพัฒนาคุณภาพชีวิตให้ดีขึ้นอีกทั้ง ศิลปะ

ในปัจจุบัน ได้พัฒนาไปสู่ศิลปะจินตทัศน์ (Imagin Art) ที่มุ่งเน้นการใช้ปัญญาหรือความคิดมากกว่ารูปแบบ และศิลปะอาจเกิดขึ้นได้หลากหลายรูปแบบในทุกหนทุกแห่งไม่ว่าจะข้างถนนหรือในเครื่องมือสมัยใหม่ เป็นต้น ซึ่งความงามจะปรากฏออกมาในรูปแบบของความคิดมากกว่ารูปแบบของศิลปะนั้น ๆ มนุษย์สร้างสรรค์งานขึ้นมาเพื่อ ความจำเป็นทางกาย ความจำเป็นทางกายเกิดขึ้นด้วยความรู้สึกจากแรกผลักดันทางร่างกายที่มีอยู่ตามธรรมชาติของมนุษย์ซึ่งมีความต้องการพื้นฐานด้านอาหารนำอากาศสิ่งห่อหุ้มกันความร้องหนาวการพักผ่อนการออกกำลังกายและความต้องการทางเพศนับเป็นความจำเป็นพื้นฐานทางชีววิทยาสำหรับการมีชีวิตอยู่รอดทั้งของตนเองและเผ่าพันธุ์เครื่องมือหินเหล่านั้นได้มีการพัฒนาจากสภาพธรรมชาติมาสู่การประดิษฐ์ขัดเกลาให้ได้รูปทรงต่าง ๆ กลายเป็นศิลปะประเภทแรกที่เกิดขึ้นสู่โลกมนุษย์ในเบื้องต้นนั้นจัดเป็นศิลปะจำพวกเครื่องใช้ภาชนะเครื่องประดับและเครื่องเล่นรวมเรียกว่าประยุกต์ศิลป์กระทั่งได้เป็นก่อเกิดของวิจิตรศิลป์ในด้านประติมากรรมสืบมา ศิลปะในทุกสาขาล้วนมีบ่อเกิดมาจากความจำเป็นพื้นฐานในทางกายทั้งสิ้นเพียงเหตุแห่งการยังชีพเหตุแห่งความสะดวกสบายล้วนเป็นแรงผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์เครื่องใช้ทางกายในเบื้องต้นต่อเมื่อความเป็นอยู่ดีขึ้นสะดวกสบายจึงได้พัฒนาการสร้างสรรค์ขึ้นเป็นศิลปะทางใจอีกทีหนึ่ง และ ความจำเป็นทางใจ แม้ว่าศิลปะจะมิใช่ความจำเป็นสำหรับการยังชีพก็ตาม แต่การสร้างสรรค์ผลงาน ศิลปะอีกส่วนหนึ่งก็มาจากสัญชาติญาณความพอใจ ในการเสพรสแห่ง ความงามและความสะเทือนอารมณ์กับความประทับใจ ความรู้สึกนึกคิดและความเห็นที่ดีนอกจากความพอใจของตนเองแล้ว ยังเพื่อดึงดูดจิตใจผู้พบเห็นเพื่อน้อมนำไปสู่วัตถุประสงค์อย่างใดอย่างหนึ่ง บนความเพลิดเพลิน ปิติยินดี และความภาคภูมิใจของตนเองและหมู่คณะ ความจำเป็นทางกายต้องการสิ่งสวย สิ่งดีงาม เป็นเครื่องบำรุงรักษาจิตใจ และอารมณ์ จึงเป็นบ่อของศิลปะที่สำคัญยิ่ง ทางด้านวิจิตศิลป์ ซึ่งการสร้างสรรค์มีจุดประสงค์สนองความต้องการทางใจ ธรรมชาติของมนุษย์ล้วนมีการรับรู้อารมณ์พื้นฐานร่วมในเรื่องของความงามหรือไม่งาม มนุษย์ทุกรูปนามมีสัญชาติญาณต้องการความพึงพอใจในการเสพรสแห่งความงามความสะเทือนอารมณ์ องค์ประกอบที่ทำให้ชอบหรือไม่ชอบเป็นเรื่องของความสวยงามเสียส่วนใหญ่ยิ่งมีความเจริญมากขึ้นเพียงใดยิ่งต้องการความงามที่วิจิตรมากขึ้นเพียงนั้น แม้ความงามทางศิลปะจะไม่สามารถหาข้อยุติได้ เพราะความงามนั้นแปรเปลี่ยนไปตามสภาพของสังคม ทัศนคติ และวัฒนธรรมแห่งยุค แต่การสร้างงานศิลปะจะขาดเสียซึ่งความงามมิได้ งานศิลปะที่สร้างความ พึงพอใจให้แก่ผู้ชื่นชมได้ในเบื้องต้น และให้ความสั่นสะเทือนใจด้วยอารมณ์อันสุนทรียะต่องานศิลปะเป็นอันดับต่อไป ศิลปะเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อมนุษย์ด้วยกัน เพื่อแสดงออกซึ่งอารมณ์ ความรู้สึก ความคิด ความงามผ่านผลงานศิลปะ อันประกอบด้วย ความงามทางรูปทรง และความงามทางเนื้อหารูปทรง คือสิ่งที่ศิลปินสร้างขึ้นให้ทองเห็น มีการประสานสัมพันธ์อย่างมีเอกภาพของส่วนประกอบทางศิลปะ โดยรูปทรงที่เห็นจะให้ความรู้สึกพึงพอใจ ชื่นชม เป็นความสุขทางตาขณะเดียวกัน รูปทรงก็จะชี้นำแก่อารมณ์ ความรู้สึกและปัญญา ความคิดที่เกิดขึ้นในใจ รูปทรงเปรียบได้กับกายที่เป็นรูปธรรมของความงามในเบื้องต้น เนื้อหา จะเป็นสิ่งแสดงความหายของงานศิลปะนั้นๆ ผ่านทางรูปทรงศิลปะ โดนเกิดจากการประสานกันของเรื่อง แนวเรื่องและรูปทรงที่รวมตัวกันอย่างมีเอกภาพ ทำให้เกิดอารมณ์ สั้นสะเทือนใจ และพร้อมจะรับอารมณ์อื่น ๆ เช่น รัก เศร้า โกรธ เนื้อหาจึงเปรียบเหมือนจิตวิญญาณของรูปทรงที่ให้แก่ผู้ชื่นชม

Mahasarakham University

งานศิลปะความงามของรูปทรงกับความงามของเนื้อหาที่สัมพันธ์กันมีแบบแผนและมีขอบเขตที่เป็นคุณค่าทางความงามของศิลปะ เพราะมนุษย์ต้องอยู่ร่วมกันเป็นหมู่เหล่า เผ่าพันธุ์ หรือเป็นชาติเดียวกัน ภายใต้เงื่อนไขระยะเวลาอันยาวนาน จึงมีกิจนิสัย ความคิด ความเชื่อ ความพอใจ โดยส่วนร่วมเป็นไปในแนวคล้ายกัน ด้วยเหตุนี้ เมื่อแสดงออกสิ่งใดให้ปรากฏออกมาเป็นวัตถุธรรม เช่น งานศิลปะ

การสร้างสรรค์สิ่งนั้น ๆ ย่อมมาจากพื้นฐานความคิด กิจนิสัย คติความเชื่อของหมู่ชนในสังคมนั้น ๆ ศิลปะที่แสดงออกถึงคุณค่าทางเชื้อชาติ จึงมีความสำคัญในรูปแบบที่ทำให้เกิดความภาคภูมิใจร่วมกัน และความเข้าใจร่วมกันถึงความเป็นชาติเดียวกัน ซึ่งคุณค่าทางเชื้อชาติที่มีในศิลปะเป็นสิ่งทำให้เกิดการรวมความรู้สึกนึกคิดร่วมกันมนุษย์ในแต่ละสังคมจะมีวิถีการดำเนินชีวิตหรือวัฒนธรรมทางความคิด คติความเชื่อ ตลอดจนการทำมาหาเลี้ยงชีพที่แตกต่างกันออกไปตามสภาพแวดล้อมสถานภาพทางทัศนคติที่ต่างไป ตามลักษณะแห่งสังคมนี้เองเป็นสิ่งสำคัญที่มีผลต่อการสร้างสรรค์วัฒนธรรม โดยเฉพาะด้านศิลปะ ศิลปะทั้งอดีตและปัจจุบันได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นมาเป็นรูปแบบอันเสมือนสิ่งแทนความความนึกคิดเห็นและความเข้าใจที่ได้รับการยอมรับในสมัยนั้น ๆ ซึ่งแสดงออกให้เห็นถึงลักษณะ ขนบธรรมเนียม ประเพณี และวัฒนธรรมที่เป็นต้น ความคิดชี้นำให้เกิดผลงานศิลปะและวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง ที่มนุษย์แห่งสังคมสร้างขึ้นมาให้ปรากฏเพื่อแสวงหาผลที่จะได้ได้รับทางอารมณ์ที่เกิดขึ้นกับจิตใจให้เกิดการยอมรับเพื่อความเข้าใจ การตัดสินใจ และการกระทำที่ถูกต้องดีงามจากผู้ชื่นชม คุณค่าทางวัฒนธรรมที่มีอยู่ในศิลปะมิใช่วัตถุที่มีเพียงความงามทางศิลปะเท่านั้น แต่เป็นสัญลักษณ์องค์แห่งการรับรู้ ช่วยแผ่ขยายพฤติกรรมทางจิตให้เกิดมโนภาพ ความคิดรวบยอด จินตนาการ และเป้าหมายที่ชัดเจนมั่นคง ซึ่งเป็นคุณค่าทางวัฒนธรรมที่ให้มากกว่าเรื่องของความงามและความพึงพอใจ การประยุกต์งานศิลปะสู่เศรษฐกิจยอมรับเป็นสากลว่า ผลงานศิลปะที่ทรงคุณค่าซึ่งผลิตขึ้นมาเพียงชิ้นเดียวย่อมมีคุณค่ามหาศาล เช่น ภาพโมนาลิซ่า ที่คนทั่วโลกให้ความพึงพอใจชื่นชมใคร่สัมผัส เป็นเจ้าของผู้ชื่นชมจำนวนมากนั่นเองที่เป็นแรงจูงใจให้มีการผลิตซ้ำเชิงหัตกรรมด้วยการคัดลอกตามต้องการ เมื่อมีผู้ชื่นชมมากขึ้นอีกเป็นทวีก็จะผลิตซ้ำแบบงานอุตสาหกรรมด้วยระบบพิมพ์เพื่อให้ได้จำนวนมากแก่ความต้องการของผู้บริโภค บทบาทของศิลปะกับเศรษฐกิจ มนุษย์ที่อยู่ร่วมกันเป็นสังคมย่อมมีความต้องการที่จะให้สิ่งใกล้ตัวมีความสวยงาม เช่นสถานทีและทรัพยากรอำนวยประโยชน์ให้แก่ชีวิต เพราะศิลปะถูกใช้ในการพัฒนาเศรษฐกิจมาแล้วแต่เบื้องต้น นับแต่การใช้สถาปัตยกรรมสร้างเมือง สร้างชุมชน เช่นในปี 2541 เราจัดเป็นปีแห่งการท่องเที่ยว หรือปี อะเมสซิ่งไทยแลนด์ (Amazing Thailand) ด้วยการใช้จุดขายจากผลงานด้านศิลปวัฒนธรรมที่บรรพบุรุษสั่งสมสร้างไว้ให้และผลงานสร้างใหม่ในปัจจุบัน ศิลปะแฝงเร้นอยู่กับอาคาร สถานที่ ผลผลิตต่างๆ เพื่อผลทางการค้าจนดูเป็นธรรมดาหรือธรรมชาติที่คนทั่วไปลืมนึกศิลปะเจริญเติบโตได้นั้นเพราะเศรษฐกิจแข็งแรงและเศรษฐกิจที่ดีเพราะมีศิลปะช่วยพัฒนาคุณค่าของศิลปะกับร่วมกับเศรษฐกิจการสร้างสรรค์งานศิลปะในแง่หนึ่งคือ การประกอบอาชีพที่ผู้สร้างย่อมประสงค์และได้รับผลตอบแทน หลายประเทศอยู่ได้เพราะความสามรถทางศิลปะเช่นญี่ปุ่นพัฒนาสินค้าด้วยการออกแบบซึ่งแฝงเคลือบไว้ด้วยงานศิลปวัฒนธรรมอันประณีตเรียบง่าย และแฝงเร้นธรรมชาติเฉพาะของญี่ปุ่น จนกล่าวได้ว่า ญี่ปุ่นขายสินค้าและโฆษณาสินค้าพร้อมกับขายการออกแบบ ที่ส่งผลให้ญี่ปุ่นเป็นผู้นำเศรษฐกิจตะวันออกและการออกแบบที่ทั่วโลกยอมรับ คุณค่าทางศิลปะกับเศรษฐกิจจึงเป็นสิ่งจำเป็นและขาดไม่ได้กับระบบทุนนิยมหรือระบบการแข่งขันทางธุรกิจ ที่ทวีความรุนแรงละเอียดและประณีตยิ่งขึ้น เพียงเพื่อชัยชนะที่เป็นกำไรทางเศรษฐกิจ จะขอกล่าวถึงทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ที่สืบเนื่องจากความงามซึ่งเป็นเรื่องของความรู้สึก แนวคิดทฤษฎี

Mahasarakham University

ทางความงาม จึงเป็นการกล่าวไว้กว้าง ๆ ไม่เฉพาะเจาะจงเหมือนทฤษฎีทางวิทยาศาสตร์หรือคณิตศาสตร์ ในทางศิลปะ แนวคิดทางความงามได้มาจากนักคิดหรือนักปรัชญาชาวตะวันตกที่ต้องการอยากจะหาคำตอบว่าความงามมีจริงไหม ถ้ามีอยู่จริง อยู่ที่ไหน แนวคิดทางความงามมีอยู่หลายแนวคิด สรุปได้ดังนี้

2.1 ความงามที่เป็นวัตถุพิสัย (Objective) กล่าวว่า ความงามมีจริง อยู่ในวัตถุ เป็นคุณสมบัติของวัตถุ ปรากฏออกมาในลักษณะของความงามของรูปร่างรูปทรง สีผิว ฯลฯ ถึงแม้ว่าจะไม่มีไม่มีใครเคยเห็นวัตถุ แต่ความงามก็ยังคงอยู่กับวัตถุ ธรรมชาติหลายแห่งมีความสวยงามและศิลปกรรมหลายชิ้นที่สวยงาม ถึงแม้ว่าเราไม่มีโอกาสได้พบเห็นแต่ความงามก็ยังอยู่กับสิ่งเหล่านั้นและการรับรู้ค่าความงามของสิ่งใด ต้องไปดูที่สิ่งนั้นเพราะความงามอยู่ที่วัตถุ วัตถุเป็นแหล่งหรือบ่อเกิดความงาม การจะชื่นชมความงามของสิ่งใด ก็ควรไปสัมผัส หรือมีประสบการณ์ตรงกับ สิ่งนั้น

2.2 ความงามเป็นจิตวิสัย (Subjective) กลุ่มนี้เชื่อว่า ความงามอยู่ในจิตของมนุษย์เป็นสิ่งที่มนุษย์กำหนดขึ้นเอง โดยให้เหตุผลว่าถ้าในวัตถุมีความงามอยู่จริง ทุกคนก็ต้องเห็นวัตถุงามเท่ากัน แต่ในความจริงแล้ว เราเห็นความงามต่างกัน ทั้งนี้เพราะแต่ละคนมีความรู้สึกนึกคิกต่างกัน ความงามในทัศนะของแต่ละคนจึงแตกต่างกันด้วย ตรงกันกับแนวคิดของกลุ่มเซลฟิสที่ว่ามนุษย์เป็นตัววัดสรรพสิ่ง (Man is a Measurement of all Things) สอดคล้องกับแนวคิดของขงจื้อที่ว่า ความเจริญและความเสื่อม สุขหรือทุกข์สำคัญอยู่ที่ตัวบุคคล มิได้อยู่ที่บัญชาของพระเจ้าหรือเทวดาฟ้าดินอันใดมีได้ตัวมนุษย์เองเป็นผู้กำหนดขึ้นทุกอย่างรวมทั้งค่าความงามด้วย

2.3 ความงามเป็นสัมพันธวิสัย (Relative) เป็นสภาวะที่สมดุลระหว่างจิตกับวัตถุกลุ่มนี้เชื่อว่าสิ่งต่าง ๆ จะอยู่อย่างโดดเดี่ยวไม่ได้ต้องมีความสัมพันธ์กัน ความงามเป็นความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ (จิต) กับสิ่งที่มีความงาม (วัตถุ) การรับรู้ค่าความงามเป็นสภาวะที่เหมาะสม นั่นคือวัตถุต้องมีความงามด้วย และจิตใจของเราอยู่ในสภาพพร้อมที่จะรับรู้ค่าความงามด้วยสอดคล้องกับแนวคิดของจอร์ส สันตยนา (Gough Santayana) ที่ว่า ความพึงพอใจอันเกิดจากความประทับใจในความกลมกลืนอย่างเหมาะสมของรูปทรงพิเศษกับอาเวค อารมณ์ความรู้สึกเพลิดเพลินลึกซึ้ง จึงเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลที่มีความสนใจกับวัตถุที่ถูกสนใจความงามเป็นเรื่องส่วนบุคคล เป็นความรู้สึกนึกคิดของแต่ละบุคคล เป็นลักษณะของจิตสมบรูณ์ (Absolute mind) ซึ่งเป็นการประสานอย่างเป็นเอกภาพระหว่างคนเองกับสรรพสิ่งก่อให้เกิดสมรรถภาพของจิต และสามารถเข้าถึงอาณาจักรแห่งความงามบริสุทธิ์ได้

สรุปแล้วสุนทรียศาสตร์เป็นศาสตร์ที่เกี่ยวกับความงามและสิ่งที่เป็นความงามในธรรมชาติและสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นโดยเฉพาะสิ่งที่สร้างขึ้น รวมไปถึงประสบการณ์ คุณค่าความงามและมาตรฐานในการวินิจฉัยว่าอะไรงาม อะไรไม่งาม รวมไปถึงการค้นหาความหมายของความพึงพอใจทางสุนทรียะลักษณะวัตถุวิสัยของความงามธรรมชาติของความงาม กำเนิดและธรรมชาติของแรงกระตุ้นให้เกิดการสร้างสรรค์งาน จากทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ที่กล่าวมา ผู้วิจัยได้นำมาวิเคราะห์ศิลปะการแสดงโขนอันมีสุนทรียรสและงามสง่าเมื่อมีการพัฒนาจนได้มาตรฐานเป็นที่ยอมรับจะสร้างผลประโยชน์อันทรงคุณค่าทางวัฒนธรรมได้อย่างดียิ่ง

3. ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่นิยม

ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่นิยม (Structure and Functionlism) ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่นิยมเป็นทฤษฎีแม่บทสำคัญทฤษฎีหนึ่งในจำนวนทฤษฎีทั้งหลายซึ่งในความเป็นจริงทฤษฎีนี้มี 2 ทฤษฎี

Mahasarakham University

รวมกันอยู่คือ ทฤษฎีโครงสร้างนิยม (Structurelism) ของแรดคลิฟฟ์ บราวน์ (Radcliffe-Brown) และทฤษฎีหน้าที่นิยม (Functionlism) ของบรอนิสลอ มาลินอสกี้ (Bronislow Malinoski) โดยนำมาใช้ร่วมกันในการศึกษาวิจัย ทฤษฎีเน้นการทำความเข้าใจกับการคงอยู่และการสืบเนื่องของโครงสร้างและเสถียรภาพทางสังคม ฐานคติ (Assumption) ใหญ่ของการศึกษาสังคมกลุ่มโครงสร้างหน้าที่นิยมคือ ภายในสังคมนั้นมีการทำหน้าที่ (Functions) ต่าง ๆ อย่างเป็นระบบ (System) เพื่อความดำรงอยู่ของแต่ละสังคม ส่วนย่อยต่าง ๆ (Parts) หรือระบบย่อย (Subsystems) ต่าง ๆ ภายในสังคมจะปฏิบัติงานต่อเนื่องประสานสัมพันธ์กันเพื่อมุ่งไปสู่ความมุ่งหมายสุดท้าย (Goal) ของแต่ละสังคม คือ ความอยู่รอด อิทธิพลของเดอร์กไคม์มีผลต่อแนวคิดของบราวน์ในเรื่องโครงสร้างสังคมที่เป็นตัวกำหนดพฤติกรรมและกิจกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ โดยให้ความสำคัญกับหน้าที่ของสถาบันต่าง ๆ ที่มีอิทธิพลต่อระบบสังคม “โครงสร้างของสังคม” (Structure of a Society) คือ ส่วนประกอบของสังคมนั่นเอง โดยแต่ละโครงสร้างทำหน้าที่ประสานสัมพันธ์กัน ขาดโครงสร้างใดโครงสร้างหนึ่งย่อมไม่ได้ ถือเป็นการมองเหน้าที่ของระบบย่อยเหมือนกับการทำงานของอวัยวะต่าง ๆ ของร่างกาย หากระบบใด หยุดหน้าที่ก็จะทำให้เกิดความผิดปกติ นอกจากนี้โครงสร้างทางสังคมยังหมายถึง สัมพันธภาพของกิจกรรมต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในสังคมทุกสังคม ได้แก่ กิจกรรมทางด้านครอบครัว ญาติพี่น้อง ด้านการศึกษา เศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง ความเชื่อ ศาสนาและอื่น ๆ ดังนั้นระบบต้องทำหน้าที่อย่างมีประสิทธิภาพเพื่อรักษาสมดุลของสังคมเอาไว้ มาลินอสกี้ นักหน้าที่นิยมกล่าวว่า โครงสร้างก็คือ สถาบันของสังคมที่เกิดมาจากความจำเป็นพื้นฐานของมนุษย์ มาลินอสกี้เชื่อว่ามนุษย์ในทุกสังคมวัฒนธรรมมีความต้องการพื้นฐานทางจิตใจและหน้าที่หลักของวัฒนธรรมคือ การตอบสนองต่อความต้องการพื้นฐานของมนุษย์หรือเปรียบเทียบเสมือนเครื่องมือในการตอบสนองความต้องการพื้นฐานของมนุษย์คือ

1. ความต้องการด้านความจำเป็นพื้นฐาน (Basic Biological and Psychological Needs) เป็นความต้องการเบื้องต้นของมนุษย์ เช่น ต้องการอาหาร ที่อยู่อาศัย เครื่องนุ่งห่ม ยารักษาโรค การเจริญเติบโต เป็นต้น

2. ความต้องการด้านสังคม (Instrumental Needs) เป็นความต้องการความร่วมมือทางสังคมเพื่อแก้ปัญหาพื้นฐาน เช่น การแบ่งงานกันทำ การแจกจ่ายอาหาร การผลิตสินค้า การบริการและการควบคุมทางสังคม

3. ความต้องการทางด้านจิตใจ (Symbolic Needs) เป็นความต้องการของมนุษย์เพื่อความมั่นคงทางด้านจิตใจ โดยทั่วไปเวทมนต์คาถาทำหน้าที่ที่ทำให้คนรู้สึกอบอุ่นใจ เพราะงานบางอย่างที่มนุษย์ทำค่อนข้างยากลำบากและมนุษย์ไม่สามารถคาดการณ์ได้ว่าจะเกิดผลอย่างไรบ้าง ทำให้เกิดความไม่มั่นใจ จึงต้องพึ่งเวทมนตร์และคาถาให้ช่วยเพื่อทำให้เกิดความมั่นใจมาก และย้ำว่าวัฒนธรรมทุกด้านมีหน้าที่ต้องทำคือ การตอบสนองความต้องการของมนุษย์อย่างใดอย่างหนึ่ง หรือทั้ง 3 อย่าง ดังกล่าว ส่วนต่าง ๆ ของวัฒนธรรมมีหน้าที่เพื่อสนองความต้องการของปัจเจกชนในสังคมนั้น

แนวความคิดดังกล่าวจึงเป็นหลักสำคัญในการนำมาใช้วิเคราะห์พฤติกรรมของคนในสังคมทั้งหมดของแต่ละวัฒนธรรม (งามพิศ สัตย์สงวน. 2539 : 32-34) การศึกษาทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่นิยม โดยเฉพาะสัมพันธภาพระหว่างโครงสร้างของสังคม ทำให้เกิดภาพรวมของความมั่นคงทางสังคม รู้ว่าสังคมอยู่ได้อย่างไร โดยเฉพาะศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลาง ที่ต้องมีการสืบทอดและเผยแพร่ให้คงอยู่แสดงให้เห็นถึงการสืบเนื่องของโครงสร้างและเสถียรภาพทางสังคม

Mahasarakham University

ว่ามีการปฏิบัติหน้าที่ต่าง ๆ อย่างเป็นระบบเพื่อความดำรงอยู่ของศิลปะการแสดงโขนและประสานสัมพันธ์กันเพื่อมุ่งไปสู่ความมุ่งหมายของการคงอยู่แห่งศิลปวัฒนธรรมอันเป็นมรดกสำคัญของชาติสืบไป

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จากการทบทวนวรรณกรรม ผู้ศึกษาวิจัยได้พบว่าการศึกษาวิจัยเรื่องที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงโขนทั้งในประเทศและต่างประเทศมีอยู่ไม่มากนัก ผู้ศึกษาวิจัยจึงได้นำเสนอผลงานวิจัยที่มีส่วนเกี่ยวข้องงานด้านศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ซึ่งศิลปะการแสดงโขนเป็นสาขาวิชาหนึ่งของนาฏศิลป์ไทยทั้งในและต่างประเทศ ตลอดจนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวิทยาลัยนาฏศิลป์ดังนี้

1. งานวิจัยในประเทศ

ดวงแข จันทร์ปลั่ง (2526 : 32) ได้ศึกษาความเห็นของผู้บริหารและอาจารย์ในวิทยาลัยนาฏศิลปเกี่ยวกับการใช้หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขานาฏดุริยางค์ศิลปศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์ไทยฉบับ พ.ศ. 2518 โดยมีความมุ่งหมาย เพื่อศึกษาความเห็นของผู้บริหารและอาจารย์ในวิทยาลัยนาฏศิลป เกี่ยวกับการใช้หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขานาฏดุริยางค์ คีตศิลปศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์ไทย ฉบับ พ.ศ. 2518 ผลการศึกษาเปรียบเทียบปรากฏว่า ในด้านวัตถุประสงค์ของหลักสูตรเนื้อหาของหลักสูตร การเรียนการสอน การวัดและประเมินผล ตลอดจนการบริหารและบริการหลักสูตร เปรียบเทียบความเห็นของผู้บริหารและอาจารย์ผู้สอนวิชาสามัญและวิชาศิลปะในหลักสูตรเดียวกันมีความเห็นแตกต่างกันอย่างไม่มีนัยสำคัญทางสถิติ

โพธิพันธ์ พานิช (2526 : 35) จากการศึกษาบุคลิกภาพของนักเรียนนาฏศิลป โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาและเปรียบเทียบบุคลิกภาพ ในแต่ละด้านของนักเรียนนาฏศิลป ผลของการศึกษาที่สำคัญ พบว่า ความงามเป็นแบบแผนสำคัญของการแสดงละครใน ที่ผู้ทรงพระราชนิพนธ์จำเป็นต้องแทรกไว้เพื่อให้ตัวละครได้มีโอกาสแสดงฝีมือรำอย่างเต็มที่ อันเป็นวัตถุประสงค์สำคัญของการแสดงละครในด้วย การตีท่ารำตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทยในบทละครปรากฏว่าสามารถตี ท่ารำได้สอดคล้องกลมกลืนกับบท มีบางแห่งเท่านั้นที่ไม่สามารถฟ้อนรำได้งดงามหรือขัดกับขนบของนาฏศิลป์ไทย สรุปผลการวิเคราะห์บทละคร เรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช สามารถนำไปใช้แสดงละครในได้ทั้งฉบับ อาจมีบางตอนที่มีข้อบกพร่องบ้างแต่ก็เป็นส่วนน้อย

สมชาย พูลพิพัฒน์ (2529 : 57) ได้ศึกษาทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษามหาวิทยาลัยในภาคใต้ โดยมีความมุ่งหมายที่จะศึกษาและเปรียบเทียบทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษา มหาวิทยาลัยในภาคใต้ ผลจากการวิจัยปรากฏว่าโดยส่วนรวมนิสิตนักศึกษามหาวิทยาลัยในภาคใต้ มีทัศนคติที่ดีต่อนาฏศิลป์ไทยและยังพบว่าเพศ ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ประสบการณ์ทางนาฏศิลป์ไทย สิ่งแวดล้อมทางนาฏศิลป์ไทยและสายวิชาการเรียน ส่งผลต่อทัศนคติของนิสิตนักศึกษาให้แตกต่างกัน และความแตกต่างทางทัศนคติของนิสิตนักศึกษาต่างสถาบันสืบเนื่องมาจากสายวิชาการเรียน ส่วนศาสนานั้นไม่ส่งผลต่อทัศนคติในเรื่องนี้แต่อย่างใด

ชมนาค โสภณ (2531 : 45-49) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องพัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย โดยศึกษารูปแบบของการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทยพัฒนาการของการจัดการศึกษาและอิทธิพล ที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงการจัดการศึกษาวิชาชีพ

Mahasarakham University

นาฏศิลป์ไทยผลการวิจัยสรุปได้ว่า รูปแบบของการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ ประเภทแรกเป็นการจัดการศึกษาโดยอิสระหรืออย่างไม่เป็นทางการได้แก่ การจัดการศึกษาในราชสำนัก สำนักของเจ้านายและขุนนางและสำนักของสามัญชนเป็นการจัดการศึกษาอย่างอิสระโดยยึดถือการศึกษาในราชสำนักเป็นแบบอย่าง ประเภทที่ 2 เป็นการจัดการศึกษาในระบบโรงเรียนแบบสากลหรืออย่างเป็นทางการ มีการกำหนดจุดมุ่งหมายของการจัดการศึกษา วิธีเข้าศึกษาและคุณสมบัติของผู้เข้ารับการศึกษา หลักสูตรและการสอน ปริมาณเวลาและคุณวุฒิทางการศึกษาตลอดจนเงินเดือนที่จะได้รับเมื่อสำเร็จการศึกษาแล้ว พัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยแบ่งออกได้เป็น 3 ยุคได้แก่ ยุคที่ 1 ยุคการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยแบบแผนเดิม (ประมาณ พ.ศ. 1800–2452) มีจุดมุ่งหมายในการจัดการศึกษาเพื่อความบันเทิงและประดับบารมีแล้วพัฒนาขึ้นเป็นการอาชีพ โดยรับผู้เข้าศึกษาทั้งชายและหญิงตั้งแต่วัยเยาว์แต่สตรีจะสงวนไว้เฉพาะในราชสำนักสำหรับพระมหากษัตริย์เท่านั้นการถ่ายทอดความรู้ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของครูเป็นหลักด้วยวิธีการให้ปฏิบัติเลียนแบบอย่างครูและจดจำแบบมุขปาฐะสืบต่อกันมา ยุคที่ 2 ยุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย (พ.ศ. 2453–2478) มีการฟื้นฟูการศึกษาขึ้นใหม่ในราชสำนักและสำนักของเจ้านายด้วยการจัดการศึกษาแบบระบบโรงเรียนแต่ยังคงใช้วิชาการศึกษาแบบเก่าในขณะเดียวกันพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ได้นำรูปแบบของการละครตะวันตกเข้ามาเผยแพร่ ทำให้ความสนใจในการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยลดความสำคัญลงไปโดยหันไปนิยมตามแบบอย่างตะวันตกสืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน ยุค 3 ยุคการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในสถาบันการศึกษา (พ.ศ. 2479 - 2529) การจัดการศึกษาได้พัฒนามาสู่ระบบสากลอย่างสมบูรณ์อยู่ในความควบคุมของรัฐบาลโดยรับบุคคลทั่วไปเข้าศึกษาตั้งแต่ระดับประถมศึกษาจนถึงอุดมศึกษาเป็นการจัดการศึกษาที่มุ่งให้ผู้เรียนได้รู้กว้างหลักสูตรแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ ผลิตนาฏศิลปินและผลิตครูนาฏศิลป์ผู้สำเร็จการศึกษาจะเข้ารับราชการมากกว่า ประกอบอาชีพอิสระอิทธิพลที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย พบว่า ในยุคที่ 1 ความสนพระทัยของพระมหากษัตริย์มีอิทธิพลมากที่สุด รองลงมาคือสภาพทางเศรษฐกิจสังคมและการแพร่กระจายของวัฒนธรรมตะวันตกส่วนในยุคที่ 3 ลัทธิชาตินิยมของผู้นำประเทศภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 เป็นปัจจัยแรกที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรองลงมาได้แก่ การเผยแพร่ความรู้ของผู้สำเร็จการศึกษาจากต่างประเทศ อัตราการเพิ่มและลดอย่างรวดเร็วของประชากรและค่านิยมในการเข้าศึกษาของประชาชน

จิราพร ธวัชวิเชียร (2531 : 59) ได้วิจัยเรื่อง การประเมินหลักสูตรประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูงพุทธศักราช 2527 โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อประเมินหลักสูตรนาฏศิลป์ชั้นสูงพุทธศักราช 2527 ผลการวิจัยพบว่าสิ่งนำเข้าหรือปัจจัยพื้นฐานของหลังสูตร ได้แก่ จุดหมาย หลักการของหลักสูตร จุดประสงค์กลุ่มวิชา หมวดวิชามีความชัดเจนสอดคล้องกับความต้องการของสังคม มีความเป็นเอกลักษณ์ของวิชาชีพและสามารถนำไปปฏิบัติจริงได้มาก จุดประสงค์กลุ่มวิชาหมวดวิชา มีความสอดคล้องกับจุดมุ่งหมายและหลักการของหลักสูตร พบว่า โครงสร้างหลักสูตรมีความสอดคล้องกับจุดมุ่งหมายและหลักการของหลักสูตรและมีความเหมาะสมกับเกณฑ์เกี่ยวกับการกำหนดเวลาเรียนที่กำหนดไว้ในเกณฑ์การใช้หลักสูตร การจัดเนื้อหาวิชาเอื้อประโยชน์ต่อการนำไปใช้การประกอบอาชีพและการศึกษาต่อในระดับสูงขึ้นมาก ตามที่จุดหมายของหลักสูตรกำหนดเมื่อปัจจัยพื้นฐานมีความเหมาะสมสอดคล้องกันส่งผลให้การดำเนินงานตามหลักสูตรส่วนใหญ่ สามารถปฏิบัติได้ค่อนข้างครบถ้วนตามทฤษฎีและหลักการพัฒนาหลักสูตรพร้อมทั้งส่งผลให้ผู้สำเร็จการศึกษามีความรู้

Mahasarakham University

ความสามารถทักษะและประสบการณ์ รวมทั้งคุณลักษณะและบุคลิกภาพที่ดี ตามที่จุดมุ่งหมายและหลักการของหลักสูตรกำหนดในระดับค่อนข้างมาก

ชไมพร พุทธรัตน์ (2534 : 175) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องความต้องการใช้ภาษาอังกฤษของนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป ทัศนะของครูภาษาอังกฤษ ผู้เรียน ศิษย์เก่าและเจ้าของกิจการโดยมีวัตถุประสงค์หลักเพื่อศึกษาทัศนะของครูภาษาอังกฤษ ผู้เรียนศิษย์เก่าและเจ้าของกิจการเกี่ยวกับความจำเป็นและความต้องการใช้ภาษาอังกฤษ ทักษะภาษาและหน้าที่ มีความสำคัญต่อการประกอบอาชีพและการศึกษาต่อ ผลการวิจัย พบว่า บุคคลทั้ง 4 กลุ่ม มีความต้องการให้พัฒนาหลักสูตรไปในทางที่ผู้เรียนสามารถปฏิบัติและนำไปใช้ได้จริงโดยเรียนเน้นทักษะฟัง–พูด ในสถานการณ์ที่มีการจัดการแสดงนาฏศิลป์ ดนตรีไทยจริงๆ เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับวิชาชีพที่สามารถสื่อสารแลกเปลี่ยนความคิดประสบการณ์ด้านการแสดงและวัฒนธรรมที่สื่อออกมาในลักษณะของการแสดงจริงๆ

อุษา สบฤกษ์ (2536 : 110) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่องการศึกษาพฤติกรรมการสอนนาฏศิลป์ไทยในวิทยาลัยนาฏศิลป พบว่ การสอนในภาคทฤษฎีใช้วิธีสังเกตความสนใจในบทเรียนของนักศึกษาการถามคำถามในด้านความรู้ ความจำและความเข้าใจ ส่วนการสอนภาคปฏิบัติอาจารย์ใช้วิธีสาธิตท่ารำให้นักศึกษารำตาม การอธิบายท่ารำประกอบการสาธิต และการบอกนาฏยศัพท์ในขณะที่ต่อท่ารำมากกว่าวิธีอย่างอื่น ๆ การฝึกปฏิบัติและเทคนิคการสอนที่สำคัญ คือ การแก้ไขข้อบกพร่องด้วยการจับท่ารำให้นักศึกษา การช่วยเหลือนักศึกษาที่มีข้อบกพร่องในการรำระดับใช้วิธีการสังเกตท่ารำจากการที่นักศึกษาฝึกปฏิบัติและการให้สอบปฏิบัติเป็นกลุ่มหรือรายบุคคลตามประเภทของบทเรียนที่สอน เสนอแนะจากการวิจัยเรื่องที่ควรดำเนินการ คือ การจัดโครงการฝึกอบรมอาจารย์ด้านวิธีสอนภาคทฤษฎีและการสัมมนาอาจารย์เกี่ยวกับวิธีสอนภาคปฏิบัติในสมัยโบราณและปัจจุบัน

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง (2537 : 344 -347) ได้ศึกษาเรื่อง จารีตการฝึกหัดการแสดงโขนของตัวพระราม มีวัตถุประสงค์เพื่อที่จะศึกษาจารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระรามนับแต่อดีตถึงปัจจุบันว่ามีองค์ประกอบสำคัญที่แสดงให้รู้จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวระราม ผลการศึกษาพบว่า ผู้ที่จะรับการฝึกหัดและแสดงเป็นตัวพระรามได้อย่างมีคุณภาพจะต้องผ่านจารีตในการฝึกหัดอย่างมีขั้นตอนและมีความรู้ความเชี่ยวชาญดังต่อไปนี้คือบุคลิกลักษณะเหมาะสมกับตัวพระราม ผ่านการฝึกหัดเบื้องต้นอย่างมีประสิทธิภาพสามารถรำเพลงช้าปี่ รำหน้าพาทย์ รำตรวจพล รู้กระบวนการวิธีรบและขึ้นลอย ตลอดจนการตีบท ใช้บทได้อย่างถูกต้องตามแบบแผนและจะต้องรู้จารีตในการใช้เวที ฉากและอุปกรณ์อื่น ๆ

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (2538 : 122) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในการส่งเสริมทางด้านนาฏศิลป์และดนตรีการศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในการส่งเสริมทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี โดยวิเคราะห์จากกรณีโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ ผลการวิจัยพบว่าพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเล็งเห็นความสำคัญของการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์และดนตรีมีพระราชดำริที่จะยกฐานะของศิลปินให้เป็นผู้มีเกียรติ มีศักดิ์ศรี จึงทรงสถาปนาโรงเรียนพรานหลวง ซึ่งพัฒนาจากโรงเรียนทหารกระบี่หลวงให้เป็นหนึ่งในสี่ของโรงเรียนในพระบรมราชูปถัมภ์เพื่อดำเนินการจัดการศึกษาให้เป็นแบบอย่างของโรงเรียนทั้งหลายในประเทศโดยนำความคิดมาจากโรงเรียนพับลิกสคูล ในประเทศอังกฤษการจัดการศึกษาของโรงเรียนพรานหลวงที่เน้นการสอนดนตรีไทย

Mahasarakham University

ดนตรีสากลและนาฏศิลป์ด้านโขนซึ่งเป็นศิลปะที่แสดงความเป็นอารยประเทศ โดยนักเรียนพรานหลวงต้องเรียนวิชาสามัญควบคู่กันไปรวมทั้งยังได้นำเอาบทละครพระราชนิพนธ์มาเป็นเครื่องมือในการสอนให้จงรักภักดีต่อชาติ ศาสนาและพระมหากษัตริย์อีกด้วย จากแนวพระราชดำริดังกล่าว ส่งผลให้โรงเรียนพรานหลวงเป็นสถาบันผลิตศิลปินให้เข้ารับราชการในกรมมหรสพมีหน้าที่เป็นผู้อนุรักษ์และสืบทอดมรดกศิลปวัฒนธรรมไทย นับว่าเป็นสถาบันสอนนาฏศิลป์ดนตรีในระบบการศึกษาตามพระราชบัญญัติแห่งแรกในประเทศไทยเป็นสถาบันสร้างศิลปะโขนและดนตรีสากลแห่งแรกให้แก่ชาติ นักเรียนโรงเรียนพรานหลวงมีสถานภาพและบทบาทเป็นนักเรียนในพระบรมราชูปถัมภ์เป็นมหาดเล็กผู้ใกล้ชิดเบื้องพระยุคลบาทเป็นเสือป่าพรานหลวงและเป็นศิลปินในกรมมหรสพ ผู้ได้รับการพัฒนาทั้งทางด้านสติปัญญาจริยธรรม บุคลิกภาพและมีสมรรถภาพทางกายอย่างสมบูรณ์อีกด้วยนักเรียนเก่าโรงเรียนพรานหลวงได้รับการยกย่องว่า เป็นศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์และดนตรีมากมายจากแนวพระราชดำริทำให้ครูโขนหรือศิลปินโขนผู้มีฝีมือได้ร่วมกันสร้างสรรค์วิธีการแสดงสืบทอดแบบแผนคงเอกลักษณ์ของนาฏศิลป์ไทยจนถึงปัจจุบัน เมื่อสิ้นสมัยรัชกาลที่ 6 ท่านเหล่านี้คือครูสอนวิชานาฏศิลป์โขนและวิชาดนตรีในโรงเรียนนาฏศิลป์กรมศิลปากรซึ่งปัจจุบันคือ วิทยาลัยนาฏศิลปและโดยเฉพาะอย่างยิ่งผลการวิจัย พบว่า นาฏศิลป์โขนของกรมศิลปากรปัจจุบันคือ ศิลปะที่ได้รับการสืบทอดมาจากโรงเรียนพรานหลวงในพระราชูปถัมภ์โดยตรง

สมรัตน์ ทองแท้ (2538 : 335 - 339) ได้ศึกษาเรื่องระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร ผลการวิจัยสรุปได้ว่า ระบำในโขนเกิดขึ้นในยุคนาฏยศิลป์อยู่ในความดูแลของกรมศิลปากร โดยระบำเหล่านี้มีบทบาทในการสร้างความตระการตาและเสริมให้เนื้อหาการแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น การประดิษฐ์ระบำทั้ง 4 ประเภทจากตัวโขน 4 ลักษณะคือ พระ นาง ยักษ์ ลิง มี 2 แนวทางคือ ปรับปรุงจากรูปแบบเดิมและสร้างสรรค์ขึ้นไม่คงรูปแบบ ขั้นตอน กระบวนท่ารำมีความใกล้เคียงกัน 4 ประเภทคือ มีส่วนนำ ส่วนดำเนินเรื่องและส่วนจบ ส่วนดำเนินเรื่องที่เป็นพระนางมีบทร้อง ยักษ์และลิงก็มีบทร้อง นอกนั้นมีแต่การรำประกอบการบรรเลง การแปรแถวพบว่า รูปแบบการแปรแถวมี 5 แบบ จำแนกตามความถี่คือ ปากพนัง แถวตอน หน้ากระดาน หน้ากระดานทแยงมุม วงกลม ท่ารำระบำ พระ นาง ยักษ์ ลิง ใช้ท่ามาตรฐานนาฏยศิลป์โขนเฉพาะทาง ส่วนระบำสัตว์ใช้ท่าจากธรรมชาติมาดัดแปลงเป็นท่านาฏยศิลป์ เครื่องแต่งกายพระ นาง ยักษ์ ลิง ใช้เครื่องแต่งกายตามแบบนาฏยศิลป์โขน ส่วนระบำสัตว์มีเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับศีรษะเลียนแบบสัตว์แต่มีความวิจิตรน้อยและค่อนข้างดูใกล้เคียงธรรมชาติมากกว่าชุดอื่นๆ เพลงประกอบระบำพระ – นาง เป็นเพลงในหมวดเพลงระบำของเดิม ส่วนในหมวดของยักษ์และลิงใช้เพลงในหมวดเพลงหน้าพาทย์ ระบำสัตว์มฤคระเริงและบันเทิงกาสร เป็นเพลงแต่ใหม่โดยเฉพาะ

อรวรรณ ขมวัฒนา (2538 : 3–38) ได้เสนอผลการประชุมของกลุ่มนาฏศิลป์สรุปได้ว่า ส่วนใหญ่อภิปราย ในเรื่องของปัญหาการเรียนการสอนและหลักสูตรนาฏศิลป์ในระดับการศึกษาทุกระดับ กลุ่มนี้ได้เสนอว่าควรจะวิจัยด้านนาฏศิลป์ โดยคำนึงถึงวัตถุประสงค์หลัก ๆ คือ 1) เพื่อให้ทราบความต้องการของครูผู้สอน 2) เพื่อประเมินผลผู้เรียน 3) เพื่อให้ทราบคุณลักษณะของบัณฑิตให้เป็นไปตามความต้องการของทางราชการในอนาคต 4) เพื่อประเมินผลหลักสูตรวิชานาฏศิลป์ทุกหลักสูตร 5) เพื่อประเมินคุณภาพของหลักสูตรวิชานาฏศิลป์ 6) วิจัยผลงานวิจัย คือ การวิจัยผลงานด้านนาฏศิลป์ที่มีผู้ทำวิจัยแล้ว 7) วิจัยด้านเอกสารและวรรณกรรมเกี่ยวกับนาฏศิลป์ 8) วิจัยเพื่อดู

Mahasarakham University

ทิศทางและโครงสร้างของการวิจัยในอนาคต 9) วิจัยเพื่อศึกษาหาข้อมูลเรื่องท่ารำที่มาจากต่างสังกัดว่าจำเป็นจะต้องเหมือนกันหรือไม่

จินตนา สายทองคำ (2539 : 72) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาต่อและไม่ศึกษาต่อของนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาปัจจัยด้านตัวนักศึกษาด้านเศรษฐกิจและสังคมและด้านสภาพแวดล้อมของสถาบัน ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาต่อและไม่ศึกษาต่อในระดับนาฏศิลป์ชั้นสูงของวิทยาลัยนาฏศิลป รวมทั้งเปรียบเทียบปัจจัยทั้ง 3 ด้านของนักศึกษาทั้ง 2 กลุ่ม โดยใช้แบบสอบถามและแบบสัมภาษณ์ ผลจากการวิจัย พบว่า 1) ปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาต่อและไม่ศึกษาต่อของนักศึกษา ประกอบด้วยปัจจัยทั้ง 3 ด้าน คือด้านตัวนักศึกษาด้านเศรษฐกิจและสังคม ด้านสภาพแวดล้อมของสถาบัน จำนวน 6 องค์ประกอบ คือ ความผูกพันกับกลุ่มเพื่อน ความถนัดในการเรียนวิชาชีพด้านนาฏศิลป์ดนตรี การศึกษาสถาบันอื่นตามกลุ่มเพื่อนการสนับสนุนจากผู้ปกครอง และค่าใช้จ่ายในการศึกษา ความไม่พึงพอใจในการเรียนด้านนาฏศิลป์ดนตรี และความมั่นใจในการประกอบอาชีพด้านนาฏศิลป์ดนตรี 2) การเปรียบเทียบปัจจัยของนักศึกษาที่ศึกษาต่อกับนักศึกษาที่ไม่ศึกษาต่อในระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง ของวิทยาลัยนาฏศิลปพบว่านักศึกษาที่ศึกษาต่อมีปัจจัยประกอบด้วยองค์ประกอบสำคัญ คือ ความถนัดในการเรียนวิชาชีพด้านนาฏศิลป์ดนตรี การสนับสนุนจากผู้ปกครองและค่าใช้จ่ายในการศึกษา ความมั่นใจในการประกอบอาชีพด้านนาฏศิลป์ดนตรีและความผูกพันกับกลุ่มเพื่อน ส่วนนักศึกษาที่ไม่ศึกษาต่อมีปัจจัยประกอบด้วยองค์ประกอบสำคัญ คือ ความไม่พึงพอใจในการเรียนด้านนาฏศิลป์ดนตรีและการศึกษาต่อสถาบันอื่นตามกลุ่มเพื่อน

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2539 : 105) ได้ทำการศึกษาวิจัยวิวัฒนาการและอนาคตภาพของวิทยาลัยนาฏศิลปในการพัฒนาศิลปวัฒนธรรม การวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) วิเคราะห์วิวัฒนาการของวิทยาลัยนาฏศิลป ในช่วง พ.ศ. 2477–535 2) วิเคราะห์สภาพปัจจุบันและปัญหาของวิทยาลัยนาฏศิลป 3) เพื่อนำเสนอทางเลือกและอนาคตภาพของวิทยาลัยนาฏศิลปในการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมไทย ผลการวิจัย พบว่าช่วง พ.ศ. 2477–2535 วิทยาลัยนาฏศิลปได้เปลี่ยนแปลงมา 3 ยุค คือ ยุคแรก (พ.ศ. 2477–2485) เป็นการปลุกใจให้คนมีความรักชาติ มีการจัดการศึกษาตั้งแต่ระดับประถมจนถึงมัธยมปีที่ 8 เพื่อผลิตศิลปินที่มีความรู้ ยุคที่สอง (พ.ศ. 2486–2514) เป็นยุคฟื้นฟูศิลปะราชสำนัก มีการจัดการศึกษาตั้งแต่ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น ชั้นกลางและชั้นสูง เพื่อผลิตศิลปินและครูยุคที่สาม (พ.ศ. 2515– 2535) เป็นยุคขยายการศึกษาไปสู่ส่วนภูมิภาค ปัจจุบัน พบว่ามีปัญหาเรื่องการบริหารจัดการทางเลือกในอนาคตขยายหลักสูตร เพื่อยกมาตรฐานวิชาชีพในตลาดงานพัฒนาวิชาการและวิชาชีพด้วยกระบวนการวิจัย การปฏิรูปทั้งระบบสู่ความเป็นเลิศทั้งศาสตร์และศิลป์เป็นที่ยอมรับในระดับนานาชาติ อนาคตภาพของวิทยาลัยนาฏศิลปควรเป็นสถาบันศิลปวัฒนธรรมแห่งชาติเพื่อคงความเป็นไทยที่ยั่งยืน

เสาวลักษณ์ พงศ์ทองคำ (2539 : 96) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องนาฏยศิลป์ไทยในร้านอาหาร โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาถึงลักษณะการจัดการแสดง รูปแบบการแสดง ตลอดจนความนิยมของลูกค้าที่มีต่อชุดการแสดงนาฏยศิลป์ไทยในร้านอาหาร และเหตุผลของความนิยม พบว่าร้านอาหารที่จัดให้มีการแสดงนาฏยศิลป์ไทยมี 3 ประเภท คือ ประเภทของการจัดการในรูปแบบของบริษัท การจัดการในรูปแบบของการประมูลหรือการทำสัญญาเป็นระยะ การจัดการประเภทที่ 1 และ 3 จะมีการปรับปรุงและพัฒนาด้านการแสดงให้มากกว่าการจัดการประเภทที่ 2 ในส่วนรูปแบบ

Mahasarakham University

การแสดงนั้นทุกสถานที่มีรูปแบบการแสดงที่คล้ายคลึงกัน คือ เริ่มจากการบรรเลงดนตรีไทย ต่อจากนั้นจึงเป็นการแสดงนาฏยศิลป์ไทยตั้งแต่ต้นจนจบ โดยมีผู้บรรยายการแสดงภาษาอังกฤษเป็นสื่อการในการบรรยายให้ลูกค้าชาวต่างชาติเข้าใจ การศึกษาชุดการแสดงที่ลูกค้านิยมกระทำโดยออกแบบสอบถามภาษาอังกฤษและญี่ปุ่น ตลอดจนสัมภาษณ์มัคคุเทศก์และลูกค้าของร้านอาหารโดยตรงซึ่งเป็นผลจากการเก็บข้อมูลทำให้ทราบว่าลูกค้านิยมการแสดงโขนชุดยกรบมากที่สุด รองลงมาคือ การแสดงศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวชุดพลอง–ไม้สั้นและฟันดาบ การแสดงนาฏยศิลป์ไทยในร้านอาหารเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรมของชาติด้านนาฏศิลป์ไทยสู่สายตาชาวต่างชาติทางหนึ่ง ซึ่งถือเป็นสิ่งดีงามเป็นที่ประทับใจของลูกค้าส่งผลดีต่อวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ไทยต่อไป

ประเมษฐ์ บุญยะชัย (2540 : 487-501) ได้ศึกษา เรื่อง การรำของผู้ประกอบพิธีในพิธีไหว้ครูโขน – ละคร ผลการวิจัยพบว่า การประกอบพิธีไหว้ครูประกอบด้วยส่วนสำคัญ 3 ภาค คือ ภาคพิธีสงฆ์ ภาคพิธีไหว้ครูและภาคพิธีครอบ การรำของผู้ประกอบพิธีครอบเป็นส่วนใหญ่ ปัจจุบันได้พบว่าการรำหน้าพาทย์บางหน้าพาทย์ไปอยู่ในภาคพิธีไหว้ครู โดยเฉพาะหน้าพาทย์พรามหณ์เข้าพบว่าการเปลี่ยนแปลงเกิดจากปัจจัยในเรื่องการเพิ่มสถานภาพของผู้ประกอบพิธีจากหัวหน้าศิษย์เป็นผู้ทรงศีลซึ่งเป็นแนวคิดของหลวงวาศวงงามเป็นท่านแรก นอกจากนั้นการเปลี่ยนแปลงลำดับการรำอีกหลายหน้าพาทย์เกิดจากแนวคิดและกำหนดระยะเวลาในการประกอบพิธีด้วย จุดประสงค์ในการรำของผู้ประกอบพิธี พบว่ามีอยู่ 2 ประการ คือ 1) รำในฐานะหัวหน้าศิษย์เพื่อถวายพลีกรรม สักการะและสมโภชแด่ครู 2) รำในฐานะพระภรตฤาษีและพราหมณ์ผู้ทรงศีล เพื่อประกอบพิธีครอบในภาวะต่างๆ การรำของผู้ประกอบพิธีในหน้าพาทย์ต่างๆพบว่ากระบวนการรำตรงกับท่ารำของตัวพระและใกล้เคียงกับตัวยักษ์ในนาฏยศิลป์โขน โดยท่ารำปรากฏอยู่ในการรำเพลงช้าเพลงเร็ว ท่ารำแม่บทใหญ่และแม่ท่ายักษ์ ซึ่งสามารถเป็นข้อพิสูจน์ได้ว่าหน้าพาทย์ที่ผู้ประกอบพิธีร่ายรำเป็นลักษณะรูปแบบหน้าพาทย์ของนาฏยศิลป์โขน ซึ่งเป็นข้อสนับสนุนให่เรื่องกฎเกณฑ์การคัดเลือกผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน – ละคร (พิธีหลวง) ในข้อที่ว่าผู้ประกอบพิธีจะต้องเป็นครูผู้ใหญ่ฝ่ายพระเท่านั้นและที่สุดอาจใช้ครูผู้ใหญ่ฝ่ายยักษ์แต่ไม่เคยปรากฏว่าครูผู้ใหญ่ฝ่ายยักษ์เป็นผู้ประกอบพิธี ลักษณะพิธีไหว้ครูโขน – ละครและการรำของผู้ประกอบพิธีเป็นสิ่งที่ยืนยันในนาฏยศิลป์ไทยที่สำคัญที่สุดแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการสืบทอดองค์ความรู้จากนาฏราช (พระอิศวร) มาสู่มวลมนุษย์ ซึ่งเป็นความเชื่อจากศาสนาพราหมณ์ที่ก่อให้เกิดรูปแบบพิธีไหว้ครู

วรพรรณ กีรานนท์ (2540 : 111) ได้ศึกษาการวิเคราะห์หลักสูตรนาฏศิลป์ระดับปริญญาตรีของสถาบันอุดมศึกษา ผลการวิจัย พบว่าด้านความมุ่งหมายของหลักสูตร ระบุพฤติกรรมด้านพุทธิพิสัย จิตพิสัยและทักษะพิสัยไว้ครบถ้วน แนวทางในการพัฒนาหลักสูตรนาฏศิลป์ระดับปริญญาตรีของสถาบันอุดมศึกษาในอนาคตแต่ละสถาบันควรกำหนดแนวทางการผลิตบัณฑิตให้เด่นชัดว่าจะให้ไปประกอบอาชีพใดและควรจัดหลักสูตรให้สอดคล้อง โดยเฉพาะควรมุ่งผลิตบัณฑิตที่มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ ผลิตผลงานทางด้านนาฏศิลป์ สนองความต้องการของสังคมเน้นความสามารถทางวิชาการและความรู้ทางภาษาอังกฤษในวิชาชีพให้มากขึ้นเพื่อพัฒนาหลักสูตรสู่ความเป็นมาตรฐานสากลและเนื้อหาในหลักสูตรควรให้ความสำคัญกับศิลปวัฒนธรรมในท้องถิ่นและเพิ่มความรู้ทางด้านการบริหาร การจัดการธุรกิจ มุ่งให้บัณฑิตสามารถประกอบอาชีพได้อย่างหลากหลาย

Mahasarakham University

นิลวรรณ วรรณะลี (2541 : 28) ศึกษาการประเมินหลักสูตรประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูงสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ของวิทยาลัยนาฏศิลป พุทธศักราช 2527 ความมุ่งหมายของการวิจัยเพื่อประเมินหลักสูตรประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ของวิทยาลัยนาฏศิลปพุทธศักราช 2527 โดยประเมินในด้านบริบทปัจจัยเบื้องต้น กระบวนการและผลผลิต กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย มีจำนวน 4 กลุ่ม ได้แก่ อาจารย์ผู้สอนสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย นักศึกษาสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ผู้สำเร็จการศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์ไทยของวิทยาลัยนาฏศิลป์และผู้บังคับบัญชาของผู้สำเร็จการศึกษา ผลการวิเคราะห์ข้อมูล สรุปรวมการวิเคราะห์หลักสูตร 4 ด้าน คือ บริบทปัจจัยเบื้องต้นกระบวนการและผลผลิตกับเกณฑ์ที่กำหนด พบว่า อาจารย์ประเมินปัจจัยเบื้องต้นและกระบวนการในหลักสูตรไม่แตกต่างจากเกณฑ์ที่กำหนด ส่วนนักศึกษากลุ่มผู้ศึกษาประเมินว่าแตกต่างจากเกณฑ์ที่กำหนด ในลักษณะที่สูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้งไว้และด้านผลผลิตการวิเคราะห์ดังกล่าวแสดงว่าหลักสูตรโดยรวมมีความเหมาะสม

ฐิติรัตน์ รัตนจรัสโรจน์ (2542 : 18) ได้ศึกษาวิจัยสุนทรียศาสตร์ ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ เพื่อศึกษามโนทัศน์เกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ในคัมภีร์นาฏศาสตร์ ซึ่งเป็นคัมภีร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการสร้างและการชมละคร กระบวนการซาบซึ้งกับละครขึ้นอยู่กับภาวะและรส ภาวะ คืออารมณ์ซึ่งศิลปินมีอยู่ในใจและต้องการจะสื่อสารอารมณ์นี้กับผู้อื่น ดังนั้น ศิลปินจะแสดงอารมณ์ออกมาโดยการสร้างศิลปะ อารมณ์ดังกล่าว อาจจะเป็นอารมณ์ที่เกิดขึ้นกับศิลปินในขณะสร้างงานหรืออาจจะเป็นอารมณ์ที่ศิลปินจินตนาการขึ้นเองก็ได้ เพราะในทัศนของคัมภีร์นาฏศาสตร์ภาวะแยกจากรส รสเกิดจากภาวะไม่สามารถเกิดได้เอง แต่ภาวะสามารถจินตนาการขึ้นเองได้ เมื่อผู้ชมได้ชมงานศิลปะที่มีภาวะอยู่ ภาวะนี้จะกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดรสและจากการที่ได้ลิ้มรสซึ่งเป็นความรู้สึกต่าง ๆ ก็จะทำให้ผู้ชมเกิดรสซึ่งเป็นความรู้สึกพิเศษ กระบวนการที่ทำให้เกิดรสนี้ก็คือกระบวนการศิลปะและนิยามของศิลปะในทัศนะของคัมภีร์

นฤมล ขันสัมฤทธิ์ (2542 : 9) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการศึกษาเรื่องแนวทางการพัฒนาอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป ผลการวิจัยพบว่า อาจารย์วิชาชีพศิลปะเป็นผู้ที่มีความรู้ทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติศิลป์ครูศิลปะส่วนใหญ่ดำเนินการสอนในชั้นเรียนหลายคน วิธีการสอนเป็นแบบอย่างและสาธิตโดย ฝึกให้ผู้เรียนเลียนแบบครูผู้สอน

นรีรัตน์ แก้ววิจิตร (2542 : 116) ศึกษาการพัฒนานักศึกษาตามความคิดเห็นของอาจารย์และการประเมินตนเองของนักเรียน นักศึกษา นาฏศิลป์ชั้นกลางและชั้นสูงวิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพฯ โดยมีความมุ่งหมายเพื่อศึกษาการพัฒนานักเรียน นักศึกษา ผลการศึกษาพบว่า มีการพัฒนาความสามารถ การพัฒนาอารมณ์ การพัฒนาความเป็นตัวของตัวเอง การพัฒนาความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล การพัฒนาความมีเอกลักษณ์ การพัฒนาเป้าหมายในชีวิต การพัฒนาบูรณาการและความต้องการจัดการกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการพัฒนานักเรียนนักศึกษา

ระวิวรรณ วรรณวิไชย (2545 : 52) ได้ศึกษาการวิเคราะห์ปริญญานิพนธ์มหาบัณฑิตทางด้านนาฏศิลป์ไทยระหว่างปีการศึกษา 2515 ถึง 2543 ความมุ่งหมายที่จะศึกษาวิเคราะห์ปริญญานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตทางด้านนาฏศิลป์ไทยระหว่างปีการศึกษา 2515 ถึง 2543 โดยมุ่งศึกษาในประเด็นประเภทของการวิจัย ประเภทของเนื้อหาที่วิจัย ประชากรหรือกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์ การเก็บรวบรวมข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูลโดยประชากรที่ใช้ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้คือ ปริญญานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตทางด้านนาฏศิลป์ไทยของสถาบันอุดมศึกษา

Mahasarakham University

สองแห่งได้แก่ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒและจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยรวมทั้งสิ้น 114 เล่ม ผลการวิจัย พบว่า 1) ปริญญานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตทางด้านนาฏศิลป์ไทยของทั้งสองสถาบันส่วนใหญ่เป็นการวิจัยเชิงบรรยายมากที่สุดคิดเป็นร้อยละ 77.99 รองลงมาเป็นการวิจัยเชิงทดลองและการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์คิดเป็นร้อยละ 7.89 เท่ากันทั้งสองประเภทและน้อยที่สุดเป็นการวิจัยและพัฒนาคิดเป็นร้อยละ 7.02 ส่วนการวิจัยกึ่งทดลองหรือการวิจัยอื่นไม่พบในการทำปริญญานิพนธ์ 2) ปริญญานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตทางด้านนาฏศิลป์ไทยของทั้งสองสถาบันส่วนใหญ่ประเภทของเนื้อหาที่วิจัยเป็นเรื่องนาฏศิลป์แบบแผนมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 50.00 รองลงมาเป็นประเภทของเนื้อหาที่วิจัยเรื่องอื่น ๆ คือ เกี่ยวกับการเรียนการสอนและพัฒนาการของคณะนาฏศิลป์ไทย คิดเป็นร้อยละ 38 รองลงมาเป็นเรื่องนาฏศิลป์พื้นบ้าน คิดเป็นร้อยละ 11.00 และน้อยที่สุดเป็นเนื้อหาที่วิจัยเรื่องนาฏศิลป์ประยุกต์คิดเป็นร้อยละ 1 3) ปริญญานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตทางด้านนาฏศิลป์ไทยของทั้งสองสถาบันส่วนใหญ่เป็นการศึกษาวิเคราะห์ในประเด็นการเรียนการสอนมากที่สุดคิดเป็นร้อยละ19.78 รองลงมาเป็นการศึกษาวิเคราะห์ในประเด็นบทละครและตัวละคร คิดเป็นร้อยละ 18.13 การศึกษาวิเคราะห์ในประเด็นประวัติความเป็นมา คิดเป็นร้อยละ 17.58 การศึกษาวิเคราะห์ในประเด็นวิธีการแสดงคิดเป็นร้อยละ 16.48 การศึกษาวิเคราะห์ในประเด็นการศึกษาท่ารำคิดเป็นร้อยละ 14.29 การศึกษาวิเคราะห์ในประเด็นอื่น ๆ คือ สถานภาพของผู้ประกอบอาชีพละครชาตรีบทบาทและค่านิยมในสื่อพื้นบ้าน คิดเป็นร้อยละ 10.99 ตามลำดับและน้อยที่สุดเป็นการศึกษาวิเคราะห์ ในประเด็นจารีตทางนาฏศิลป์ คิดเป็นร้อยละ 2.75 4) ปริญญานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตทางด้านนาฏศิลป์ไทยของทั้งสองสถาบัน ส่วนใหญ่ใช้ประชากรหรือกลุ่มตัวอย่างเป็นบทละครหรือเอกสารที่เกี่ยวข้องมากที่สุดคิดเป็นร้อยละ 31.50 รองลงมาเป็นกลุ่มผู้เรียนคิดเป็นร้อยละ 25.98 ผลงานการแสดงนาฏศิลป์คิดเป็นร้อยละ 22.05 ผู้สอนหรือนักการศึกษาคิดเป็นร้อยละ 11.02 ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญคิดเป็นร้อยละ 7.87 และน้อยที่สุดคืออื่น ๆ ได้แก่ ภาพจิตรกรรมฝาผนังและสื่อโทรทัศน์ คิดเป็นร้อยละ 1.57 ตามลำดับ 5) ปริญญานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตทางด้านนาฏศิลป์ไทยของทั้งสองสถาบันส่วนใหญ่ใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการสอบถาม สัมภาษณ์และการสังเกตมากที่สุดคิดเป็นร้อยละ 46.93 รองลงมาเป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาเอกสารคิดเป็นร้อยละ43.02และน้อยที่สุดคือ การทดสอบคิดเป็นร้อยละ 10.06 ไม่ปรากฏวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยวิธีอื่น ๆ 6) ปริญญานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตทางด้านนาฏศิลป์ของทั้งสองสถาบันส่วนใหญ่เป็นการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงบรรยายมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 65.79 และน้อยที่สุดเป็นการวิเคราะห์ข้อมูลโดยอิงการใช้สถิติคิดเป็นร้อยละ 34.2 ไม่ปรากฏการวิเคราะห์ข้อมูลโดยวิธีอื่นๆ

อุษา สบฤกษ์ (2545 : 110) ศึกษาการพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนนาฏยสรรค์ที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ ของผู้เรียนวิชานาฏศิลป์ในสถาบันอุดมศึกษา เพื่อศึกษาวิธีการสอนนาฏสรรค์ที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ ของผู้เรียนวิชานาฏศิลป์ไทยในสถาบันอุดมศึกษาและแบบวัดทางนาฏสรรค์ เปรียบเทียบพัฒนาการของนักศึกษาในด้านความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์และทักษะในการปฏิบัติ ผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ไทยระหว่างนักศึกษากลุ่มที่ใช้รูปแบบการเรียนการสอนนาฏสรรค์ที่พัฒนาขึ้นกับกลุ่มที่ใช้รูปแบบการเรียนการสอนปกติ ผลการวิจัยพบว่า วิธีการสอนนาฏสรรค์ที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ได้แก่ การสอนท่ารำต้นแบบ การคิดสร้างสรรค์ท่ารำอย่างอิสระ การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ บรรยากาศที่ส่งเสริมการเรียนรู้และการประเมินผลย้อนกลับประกอบด้วยขั้นตอนการสอน 6 ขั้นตอนคือ การนำเข้าสู่เนื้อหา

Mahasarakham University

การฝึกปฏิบัติ ฝึกการสังเกตและการวิเคราะห์ การฝึกคิดประดิษฐ์ท่ารำอย่างอิสระ การนำเสนอผลงานเชิงสร้างสรรค์การสรุปและประเมินผลแบบวัดนาฏสรรค์ที่พัฒนาขึ้นเป็นแบบทดสอบความคิดสร้างสรรค์เป็นการประดิษฐ์ท่ารำจากกระบวนการเชื่อมโยงสัมพันธ์ลีลาท่ารำ การปรับปรุงท่ารำเดิม การจินตภาพและจินตนาการด้วยการบันทึกท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นในแบบทดสอบตามเวลาที่กำหนด ลักษณะเด่นของแบบวัดนาฏยสรรค์ คือ การวัดระดับความสามารถของผู้เรียนระดับอุดมศึกษาในการสร้างสรรค์ท่ารำ หาค่าบรรทัดฐานจากการทดสอบ กลุ่มตัวอย่างนักศึกษาสาขานาฏศิลป์ไทย ชั้นปีที่ 1 - 4 ทั่วประเทศ จำนวน 800 คน

สำหรับรูปแบบการเรียนการสอนนาฏยสรรค์ เป็นวิธีการสอนที่เน้นการบูรณาการกระบวนการเรียนรู้ภาคทฤษฎีควบคู่กับการฝึกปฏิบัติจริงเพิ่มกิจกรรมที่ส่งเสริมให้นักศึกษาแสดง ความคิดเห็น วิเคราะห์ สังเกตและฝึกการคิดสร้างสรรค์ท่ารำ ด้านบรรยากาศการเรียนการสอน กระตุ้นให้นักศึกษามีความกระตือรือร้น สร้างความเชื่อมั่นในตนเองด้วยการให้นักศึกษาคิดสร้างสรรค์ท่ารำและแสดงออกอย่างอิสระ การนำรูปแบบการเรียนการสอนนาฏสรรค์ไปใช้สรุปผลการทดลองเป็นตามสมมุติฐานที่ตั้งไว้ดังนี้ 1) หลังการทดลองนักศึกษากลุ่มทดลอง มีคะแนนเฉลี่ยความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์สูงกว่านักศึกษา กลุ่มควบคุมอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.05 2) หลังการทดลองนักศึกษากลุ่มทดลองมีคะแนนเฉลี่ยทักษะการปฏิบัติผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ไทยสูงกว่านักศึกษากลุ่มควบคุม อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.05 3) นักศึกษากลุ่มทดลอง มีคะแนนเฉลี่ยความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ และทักษะการปฏิบัติผลงานสร้างสรรค์ ทางนาฏศิลป์ไทยหลังการทดลองสูงกว่า ก่อนการทดลองอย่างมีนัยสำคัญอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.05

พัชลินจ์ จีนหนุ่น (2547 : 442-443) ได้ศึกษาวิเคราะห์หนุมานในรามเกียรติ์ การวิจัยครั้งนี้มุ่งศึกษาเรื่องหนุมานโดยศึกษาเปรียบเทียบรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพรพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกกับสำนวนท้องถิ่นต่างๆ ในถิ่นด้านนา อีสาน ผลการศึกษาพบว่ารามเกียรติ์พระบาทสมเด็จพรพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมีวัตถุประสงค์จะสอนข้าราชการที่ดีพร้อมทั้งสร้างความบันเทิงด้วยกวีใช้กลวิธีการนำเสนอหนุมานทุกรูปแบบเพื่อให้เป็นตัวละครที่สมจริงตามอุดมคติ รามเกียรติ์ฉบับท้องถิ่นต่าง ๆ ส่วนใหญ่มีวัตถุประสงค์ต่างกัน กลวิธีในการนำเสนอหนุมานส่วนใหญ่นำเสนอโดยอ้อมเพราะโครงเรื่องไม่ซับซ้อนและหนุมานในทุกสำนวนคือเป้นทหารที่มีความจงรักภักดีและมีความสามารถในการรบ ซึ่งเป็นลักษณะที่สำคัญของผู้ที่มีสถานะเป็นทหาร

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (2547 : 315) ได้ศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำของโขนตัวพระ: กรณีศึกษาตัวพระราม การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิธีการร่ายรำตามแบบแผนการแสดงโขนในบทตัวพระ ซึ่งแต่เดิมนั้นเป็นการแสดงในราชสำนักและใช้ผู้ชายที่เป็นมหาดเล็กมาฝึกหัด เพื่อให้รู้วิธีใช้อาวุธต่อสู้ รวมทั้งจัดแสดงเพื่อพิธีกรรมหรืองานเฉลิมฉลองอันยิ่งใหญ่ในเมืองหลวง ศิลปินโขนจึงใช้ผู้ชายที่มีการศึกษา เป็นบุตรหลานผู้มีบรรดาศักดิ์ เนื่องจากได้รับการอุปถัมภ์จากองค์พระมหากษัตริย์ ผลการวิจัยพบว่าวิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำของพระโขนและพระละครมีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด ตั้งแต่ต้นกำเนิดที่เป็นการผสมผสานของปรัชญาและแนวคิดทางพุทธศาสนา ปรัชญาเทวนิยมของศาสนาฮินดู ปรัชญาสังคมทางวัฒนธรรมไทย รวมทั้งแนวคิดของปรัชญาและลีลาท่าทางของนักปราชญ์ตะวันตกที่ใช้หลักทฤษฎีสากลของนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งพบว่าสอดคล้องต้องกันอย่างน่าอัศจรรย์ นอกจากนั้นยังพบว่า การจะก้าวเข้าไปสู่ศิลปินโขนตัวพระได้ จำต้องมีพื้นฐานที่สั่งสมมาจนแตกฉาน และใช้ความสามารถเฉพาะตัวที่ได้รับการฝึกฝนมาพัฒนาบทบาทเพื่อทำหน้าที่แสดง

Mahasarakham University

เป็นเทพอวตารผู้ลงมาปราบอธรรมในโลกมนุษย์ ศิลปินผู้แสดงจึงต้องสร้างบุคลิกให้สง่างาม ภาคภูมิ ดูขลังและศักดิ์สิทธิ์ตามแบบอย่างของกษัตริย์นักรบ ต้องออกลีลาท่ารำให้ดูเป็นลักษณะของผู้ชาย แต่ปัจจุบันการสอนโขนตัวพระในสถาบันสอนนาฏยศิลป์มีการใช้ครูผู้หญิง ซึ่งชำนาญในการรำแบบละครเข้ามาสอน ทำให้เกิดการกลายวิธีการรำจากแบบแผนโขนตัวพระเป็นรำแบบละครตัวพระจนแยกจากกันไม่ออก

สมชาย ฟ้อนรำดี (2548 : 128 -129) ได้ศึกษาคุณลักษณะที่พึงประสงค์ของผู้บริหารวิทยาลัยนาฏศิลปเขตภาคกลาง การศึกษาครั้งนี้มีความมุ่งหมายเพื่อ 1) ศึกษาคุณลักษณะที่พึงประสงค์ของผู้บริหารวิทยาลัยนาฏศิลปเขตภาคกลางตามความคิดเห็นของผู้บริหารและครู 2) เปรียบเทียบคุณลักษณะที่พึงประสงค์ของผู้บริหารวิทยาลัยนาฏศิลปเขตภาคกลาง ผลการวิจัยพบว่า 1) คุณลักษณะที่พึงประสงค์ของผู้บริหารวิทยาลัยนาฏศิลปะเขตภาคกลางตามความคิดเห็นของผู้บริหารและครูประกอบด้วย ความสามารถทางสติปัญญา ความเป็นผู้ที่มีประสิทธิภาพ ความรับผิดชอบ ความสามารถในการทำงานร่วมกับสังคม การยอมรับและยกย่องจากสังคมและความเป็นผู้มีบุคลิกภาพ ความเป็นผู้นำ คุณลักษณะทั้ง 6 ด้านอยู่ในระดับมาก 2) การเปรียบเทียบคุณลักษณะที่พึงประสงค์ของผู้บริหารวิทยาลัยนาฏศิลปเขตภาคกลางพบว่า ผู้บริหารและครูวิทยาลัยนาฏศิลปที่มีตำแหน่งต่างกันมีความคิดเห็นต่อคุณลักษณะที่พึงประสงค์ของผู้บริหารวิทยาลัยนาฏศิลปแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.05 เมื่อจำแนกประสบการณ์การทำงานพบว่า ผู้ที่มีประสบการณ์ในการทำงานต่ำกว่า 10 ปีลงมา 11-15 ปี และ 15 ปีขึ้นไป มีความคิดเห็นต่อคุณลักษณะที่พึงประสงค์ของผู้บริหารวิทยาลัยนาฏศิลปไม่แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญที่ระดับ 0.05 และเมื่อจำแนกตามวุฒิทางการศึกษา พบว่า วุฒิการศึกษาต่ำกว่าปริญญาตรีหรือปริญญาตรีกับกลุ่มสูงกว่าปริญญาตรี มีความคิดเห็นต่อคุณลักษณะที่พึงประสงค์ของผู้บริหารวิทยาลัยนาฏศิลปไม่แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.05

สาวิตร์ พงศ์วัชร์ (2548 : 422 -440) ได้ศึกษาเรื่อง การสร้างศิลปินเอกโขนยักษ์ ผลการวิจัยพบว่า ยักษ์เข้าสู่สังคมไทยโดยกาสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมระหว่างอินเดียกับไทย ซึ่งรับเข้ามาทางด้านศาสนาพราหมณ์และพุทธในความเชื่อที่เกิดขึ้นจากพิธีกรรม ประเพณีและปรากฏการณ์ทางด้านจิตรกรรม ประติมากรรมและวรรณกรรม ที่มียักษ์เป็นสัญลักษณ์ส่งผลให้เกิดสาระสำคัญของพฤติกรรมของยักษ์ในสังคมไทย เป็นองค์ความรู้ด้านนาฏยศิลป์โขน จนเกิดรูปแบบการพัฒนาถ่ายทอดเป็นขั้นตอนด้วยการใช้ความถี่ในการปฏิบัติโขนยักษ์อย่างน้อย 18 ปี สามารถวิเคราะห์อธิบายได้อย่างลึกซึ้ง นอกจากนี้ยังพบว่าศิลปินเอกโขนยักษ์จำเป็นต้องมีพื้นฐานท่ารำที่สั่งสมมา จนเกิดทักษะความชำนาญด้วยการเชื่อมโยงจากครูกับผู้เรียนโขนยักษ์ สามารถสร้างบุคลิกภาพให้แข็งแรงภาคภูมิสง่างาม ตลอดจนรับรู้ศักยภาพของตนอย่างแท้จริง

ไพโรจน์ ทองคำสุก (2549 : 393 - 405) ได้ทำการศึกษาแนวคิดและวิธีแสดงโขนลิง ผลการวิจัยพบว่า แนวคิดและวิธีการแสดงโขนลิง มีที่มาจากแนวคิดเชิงธรรมชาติวิทยาของลิง อันได้แก่ลิงแสม ซึ่งโบราณจารย์ได้นำมาเป็นต้นแบบ ถือเป็นต้นกำเนิดที่มีการผสมผสานกับแนวคิดต่างๆ ได้แก่แนวคิดเชิงศาสนาฮินดูกล่าวถึงลักษณะที่สง่างามของความเป็นเทพ แนวคิดเชิงทฤษฎีเลียนแบบเรขศิลป์กระบวนท่าหลักของโขนลิงแสดงลักษณะเรขศิลป์ชัดเจนมาก แนวคิดเชิงทฤษฎีเคลื่อนไหวกระบวนรำของลิงวิเคราะห์ในเชิงนาฏยประดิษฐ์ได้อย่างชัดเจน แนวคิดทฤษฎีเชิงสร้างสรรค์องค์ประกอบทางศิลปะการแสดงโขนสามารถสัมผัสได้แนวคิดเชิงวิจิตรศิลป์กระบวนท่าจับของโขนลิงกับโขนตัวอื่น ๆ ปรากฏในภาพศิลปกรรม จิตรกรรมฝาผนังและหนังใหญ่ แนวคิดเชิงวรรณกรรม

Mahasarakham University

พระราชนิพนธ์บทรามเกียรติ์ของไทยเป็นเนื้อหาหลักของการแสดงโขน แนวคิดเชิงรับราชการเป็นอุดมการณ์ของทหาร โขนลิงยึดหลักการรับใช้พระรามพระลักษณ์ และแนวคิดเชิงศิลปะดั้งเดิมพบกระบวนรำของการละเล่นของหลวงในท่าพื้นฐานโขนลิงซึ่งโบราณจารย์ได้พัฒนาระบบการฝึกหัดเข้มงวด วิธีแสดงโขนลิงเป็นการสร้างรูปแบบโดยนำมนุษย์ผู้ชายเป็นหลักแล้วตกแต่งโครงสร้างการเคลื่อนไหวเพื่อเป็นการเสริมให้ได้บุคลิกเด่นของลิงในจารีตการแสดงโขน การแสดงออกเชิงนาฏยศิลป์ในการรำบท ส่วนเวลาพักไม่ทำบทจะใช้ท่าเลียนแบบธรรมชาติของลิง แสดงให้เห็นภูมิปัญญาของโบราณจารย์

วาสนา พุ่มทอง (2550 : 50) ความคิดเห็นของผู้บริโภคที่มีต่อธุรกิจละครชาตรีจังหวัดเพชรบุรี การศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้มีความมุ่งหมายเพื่อศึกษาความคิดเห็นของผู้บริโภคที่มีต่อธุรกิจละครชาตรีจังหวัดเพชรบุรี ด้านคุณลักษณะของละคร ด้านราคา ด้านประชาสัมพันธ์และเปรียบเทียบความคิดเห็นของผู้บริโภคที่มีต่อธุรกิจละครชาตรี ละครชาตรีจังหวัดเพชรบุรี ผลการวิจัยพบว่าผู้บริโภคมีความคิดเห็นต่อธุรกิจละครชาตรี จังหวัดเพชรบุรีแตกต่างกันทั้งด้านเพศ ระดับการศึกษารายได้แตกต่างกันอย่างไม่มีนัยสำคัญทางสถิติ

พันทิพา มาลา (2551 : 150) ได้ศึกษาเรื่องการแสดงโขนสดในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเกี่ยวกับประวัติพัฒนาการ ขั้นตอน องค์ประกอบการแสดง รูปแบบการแสดงประเภทต่าง ๆ ที่มีอิทธิพลต่อการแสดงโขนสดในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ผลการวิจัยพบว่า โขนสดในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาได้รับรูปแบบการแสดงมาจากโขนสดคณะบุญเฟื่องฟู อำเภอพระโขนง กรุงเทพฯ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2495 ปัจจุบันคณะโขนสดในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาเหลือเพียง 5 คณะ คือ คณะจำลอง ทวีศิลป์คณะศิษย์ชั้น สำรวยศิลป์ คณะโขนสด โรงเรียนวัดตาลานเหนือ คณะแอโรบิคโขนของโรงเรียนวัดลาดชิด คณะโขนสดโรงเรียนอุดมศีลวิทยา แต่ละคณะจะมีขั้นตอนและองค์ประกอบในการแสดงที่เหมือนกันจากการวิเคราะห์รูปแบบการแสดง ที่มีอิทธิพลต่อการแสดงโขนสด พบว่า โขนสดได้รับอิทธิพลในด้านรูปแบบการแสดงมาจากการแสดงโขน การแสดงลิเก การแสดงหนังตะลุง และการแสดงละครชาตรี ซึ่งการแสดงแต่ละประเภทได้ถูกนำมาผสมผสานกันจนเกิดเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงโขนสดในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา

พรทิพย์ วงศ์ไพบูลย์ (2553 : 352-353) ได้ศึกษาการประยุกต์รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยในภาคกลาง งานวิจัยนี้มุ่งหมาย เพื่อศึกษาความเป็นมาการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการของนาฏศิลป์ในประเทศไทย ศึกษารูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยในภาคกลางและการประยุกต์รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยในภาคกลาง ผลการศึกษาวิจัยพบว่า รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยในภาคกลาง มีการจัดการแสดง 2 รูปแบบ คือ 1) รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยเชิงอนุรักษ์ จัดการแสดงตามจารีตแบบแผนดั้งเดิม 2) รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยเชิงการประยุกต์สร้างสรรค์ โดยการประดิษฐ์ผลงานการแสดงขึ้นใหม่ จากการต่อยอดองค์ความรู้ภูมิปัญญานาฏศิลป์ตามแบบแผนดั้งเดิมสำหรับการประยุกต์รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยในภาคกลาง พบว่า องค์ประกอบการแสดงการถ่ายทอดมาจากวิถีชีวิตประจำวัน ความเป็นอยู่ของท้องถิ่นทั้งภาพในอดีตและปัจจุบัน นำเสนอเผยแพร่ต่อสังคม สนองความต้องการของสังคม มีความปีติอิ่มใจที่ได้ชมการแสดง สามารถนำไปใช้ในการเผยแพร่ เพื่อจัดการกับภาวะวิกฤตของศิลปวัฒนธรรมให้เข้าถึงกลุ่มผู้ชม ส่งเสริมให้ประชาชนเยาวชนหันมาสนใจมีความตระหนักและหวงแหนสิ่งที่บรรพบุรุษสั่งสมมาด้วยความงามอันชาญฉลาด

Mahasarakham University

ศรุดา ศรีนิล (2553 : 153 - 159) ได้ศึกษาเรื่องการเปรียบเทียบการแสดงกถกฬิของอินเดียและโขนของไทย ผลการวิจัยพบว่า การแสดงกถกฬิของอินเดียและการแสดงโขนของไทยคล้ายกันในบ้างเรื่อง เช่น ความเชื่อในการประกอบพิธีไหว้ครูก่อนที่จะอนุญาตให้ศิษย์แสดงบนเวทีได้เหมือนกับไทย ผู้แสดงกถกฬิเป็นผู้ชายล้วนเช่นเดียวกับโขนในยุคแรก เรื่องที่ใช้ในการแสดงคือรามายณะหรือรามเกียรติ์ของไทย ที่มีเค้าเรื่องมาจากรัฐทมิฬนาฑู ตอนใต้ของอินเดีย ทั้งการแสดงมีการสวมหน้ากากในการแสดงยุคแรกและพัฒนามาเป็นการแต่งหน้าเหมือนจริงโดยใช้สีเป็นสื่อแทนสัญลักษณ์ของตัวละคร การฝึกหัดท่าพื้นฐานของการแสดง โดยมีการเต้นเสาเพื่อฝึกกำลังขาของผู้แสดงให้แข็งแรง จะต่างกันที่การวางเท้าเท่านั้น และการรำตีบทของอินเดียจะแต่งกายด้วยชุดประจำท้องถิ่นของรัฐทมิฬนาฑู ส่วนโขนแต่งกายยืนเครื่องพระ นาง ยักษ์ ลิง ซึ่งคล้ายกับเครื่องต้นพระมหากษัตริย์ เวทีประกำอบการแสดงกถกฬิจะเปิดโล่งไม่มีหลังคา ใช้ตะเกียงจุดให้แสงสว่างแก่นักแสดง และมีม้านั่งเพียงตัวเดียว ส่วนดนตรีประกอบการแสดงกถกฬินั้นจะใช้กลองเป็นเครื่องดนตรีหลัก และโขนจะใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดง ซึ่งทั้งสองการแสดงนี้ยึดแบบขนบธรรมเนียมประเพฯของการแสดงมาจากคัมภีร์นาฏยศาสตร์ โดยลักษณะของการแสดงบางส่วนมีการหยิบยืมและนำมาปรับเปลี่ยนให้เข้ากับวัฒนธรรมของตน

สรุปได้ว่างานวิจัยที่กล่าวมาแล้วแสดงให้เห็นว่านาฏศิลป์ของไทยโดยเฉพาะศิลปะการแสดงโขน สามารถสร้างองค์ความรู้ที่เป็นส่วนหนึ่งของมวลความรู้หรือสภาพความเป็นจริงโดยรวม มีพลังที่พัฒนาสร้างสรรค์อย่างมีรากความคิดในบริบทสังคมวัฒนธรรมเกี่ยวข้องกับการศึกษาการดำรงชีวิตและรสนิยมที่มีสุนทรียะเรื่องความงาม ความไพเราะ ความสงบสันติ แพร่กระจายเป็นกระบวนการทางธรรมชาติของมนุษย์หรือความพิเศษทางความคิดอย่างหนึ่งที่เรียกว่าความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งมนุษย์พยายามคิดค้นสิ่งใหม่ๆ ขึ้นมาในการนำไปสู่ความสำเร็จ ศิลปะการแสดงโขนได้รวบรวมศิลปะหลายแขนงทั้งจิตกรรม ประติมากรรม ภาษา วรรณคดี การสร้างเครื่องแต่งกายที่วิจิตรบรรจง เป็นสิ่งที่หลอมรวมกันได้และมีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกันเพราะศิลปะการแสดงโขนต้องเกิดจากสุนทรียะและความคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะแบบองค์รวมจะนำไปสู่ความผาสุกรื่นรมย์ เป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้มนุษย์ในทุกสังคมเมื่อได้ชมการแสดงเกิดสุนทรียศาสตร์ บ่งบอกถึงภูมิปัญญาที่บรรพบุรุษได้รังสรรค์ไว้จากการอนุรักษ์อดีตสืบสานเพื่อปัจจุบันและพัฒนาให้มีมาตรฐานสำหรับอนาคต มอบเป็นเอกลักษณ์ของชาติและเป็นสมบัติไทยอันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมให้คงอยู่คู่แผ่นดินไม่มีวันล่มสลายไป

2 งานวิจัยต่างประเทศ

Wise (1956 : 7) ได้ให้แนวคิดเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรม (Cultural Change) สรุปได้ ดังนี้ การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม หมายถึงการเปลี่ยนแปลงทุกอย่างที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมทุกสาขา ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับวัตถุหรือวัฒนธรรมที่ไม่เกี่ยวข้องกับวัตถุ ทั้งความเปลี่ยนแปลงในด้านความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งของหรือเรื่องราวเนื่องจากวัฒนธรรมเป็นวัฒนธรรมเป็นผลผลิตของกิจกรรมระหว่างมนุษย์ การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมทั่วไปมาจากสาเหตุ 2 วิธี คือ 1) เป็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นภายในวัฒนธรรมโดยมีตัวการสำคัญคือ การประดิษฐ์คิดค้น (Invention) อันได้แก่การประดิษฐ์คิดค้นทางวัตถุและการประดิษฐ์คิดค้นทางสังคม ได้แก่ การคิดสร้างกฎหมายหรือขนบธรรมเนียมประเพณีใหม่ ๆ หรือศิลปวัฒนธรรมแนวใหม่ 2) เป็นการเปลี่ยนแปลงที่มาจากภายนอกโดยจำแนกออกเป็น 2 ประเภท คือ การแพร่กระจาย หมายถึง

Mahasarakham University

การที่วัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งกระจายไปสู่สังคมอื่น อีกประเภทหนึ่งคือการยืมวัฒนธรรม หมายถึง การขอยืมวัฒนธรรมแล้วนำมาปรับปรุงแก้ไขให้เหมาะสมกับสังคมของตนเอง

Bruno (1964 : 269) กล่าวว่าดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมเพราะดนตรีเป็นส่วนหนึ่งในการดำเนินชีวิตของมนุษย์ ซึ่งถูกสร้างสรรค์ขึ้นมา ให้มีความสอดคล้องกับลักษณะของแต่ละสังคม จะมีการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลสมัยเพื่อรับใช้สังคมนั้น ๆและยังได้กล่าวถึงบทบาทของดนตรีในสังคมแบบดั้งเดิมว่า ดนตรีจะปรากฏอยู่ในวัฒนธรรมของชนทุกกลุ่มเป็นสิ่งที่จะสะท้อนให้เห็นถึงข้อเท็จจริงบางประประการของสังคมในอดีต

Duffy (1978 : 121) ซึ่งทำการวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์ความไวในการรับรู้เชิงสุนทรีย์และความคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะ มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาว่าตัวแปรใดเป็นตัวแปรที่ดีที่สุดในการพยากรณ์ความไวในการรับรู้เชิงสุนทรีย์และปัจจัย ที่มีส่วนช่วยพัฒนาความถนัดทางศิลปะ ผลการวิจัยพบว่า ปัจจัยที่มีผลชี้ถึงความไวในการรับรู้เชิงสุนทรีย์ คือ ความสัมพันธ์ของศักยภาพทางศิลปะแบบการรับรู้และความสนใจทางศิลปะ ความถนัดและความสามารถทางศิลปะมีความสัมพันธ์ทางบวกกับความไวในการรับรู้เชิงสุนทรีย์และความคิดสร้างสรรค์

White (1981 : 213) ได้ศึกษาปัจจัยที่เกี่ยวกับธุรกิจการแสดง พบว่า เป็นเรื่องยากที่จะได้รับคำตอบที่น่าพอใจต่อคำถามด้านปัจจัยที่ศึกษาด้านระดับของธุรกิจการแสดง ในแหล่งวิจัยอิสระมากมายที่พยายามจะอธิบายด้านธุรกิจการแสดง พยายามที่จะอธิบายธุรกิจการแสดง มีปัจจัยที่มักจะมีความแตกต่างกัน การใช้การอธิบาย ด้วยกรอบแนวคิดที่แตกต่างกันและหลากหลายภาษาและการศึกษาในองค์กรต่าง ๆ ที่มีแตกต่างกัน แบบอย่างการจัดการแสดงได้รับการปรับปรุงที่เหลื่อมล้ำผสมผสานและอธิบายในตัวแปรร่วมจากองค์กรธุรกิจแบบอุตสาหกรรม ทฤษฎีขององค์กรและนโยบายด้านธุรกิจ เป็นต้นว่า ตำแหน่งด้านธุรกิจ อุตสาหกรรมด้านสิ่งแวดล้อม แผนกลยุทธ์และโครงสร้างต้นแบบได้ทำงานในรูปของการทดสอบความอย่างละเอียด โดยการใช้หลักการธุรกิจเป็นหน่วยวิเคราะห์และโดยการใช้กรอบของความคิดค้น ด้านกลยุทธ์และบริบทของโครงสร้างซึ่งตอบสนองต่อระบบธุรกิจเป็นสิ่งที่ได้นำไปสู่เงื่อนไขการประเมินค่าอุตสาหกรรมที่แตกต่างกันและสภาวะการแข่งขันในขณะที่การศึกษาผลกระทบของแผนกลยุทธ์และบริบทของโครงสร้าง

Junior Ritter (1986 : 232) ได้ทำการวิจัยเรื่องธรรมชาติของความคิดสร้างสรรค์ของพอล ทิสลิชและรอลฮล เมย์ พบว่าผลงานของทั้งสองเป็นผลพวงของความสนใจในความคิดสร้างสรรค์และเชื่อว่าเป็นการคิดค้นหาความรู้ทางอภิปรัชญา มิใช่เป็นเพียงประสบการณ์ของมนุษย์ที่ถ่ายทอดลงในผลงานทางศิลปะเท่านั้นแต่ยังนำมาเป็นสิ่งสำคัญในการดำเนินชีวิตอย่างมีความหมาย

Prescott (1986 : 213) ศึกษาสภาพแวดล้อมเป็นสื่อกลางของความเกี่ยวพันยุทธวิธีและการแสดง พบว่า เนื่องจากสภาพแวดล้อมแสดงถึงเหตุปัจจัยสำคัญในความเปลี่ยนแปลงความเกี่ยวกันระหว่างยุทธวิธีและการแสดงหรือเปลี่ยนแปลงความเข้มข้น หรือรูปแบบของความเกี่ยวพันระหว่างยุทธวิธีและการแสดงที่ศึกษาการลดถอยการวิเคราะห์และการวิเคราะห์กลุ่มย่อย เป็นการแสดงโดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากธุรกิจ 1,683 หน่วยใน PIMS ด้วยข้อมูลระหว่าง ปี พ.ศ. 1978-1981 ผลของการศึกษาชี้ให้เห็นถึงกลยุทธ์ที่ใช้ปรับเปลี่ยนยอดร้อยละ 40 ที่เปลี่ยนแปลงในความสัมพันธ์ สภาพแวดล้อมมีผลเพียงร้อยละ 2 และจากเวลาไม่มีนัยสำคัญทั้งนี้พบว่าสภาพแวดล้อมได้สนับสนุนและเป็นหนึ่งในกลยุทธ์ให้เกิดการเปลี่ยนแปลง แต่ไม่ใช่รูปแบบของความสัมพันธ์ระหว่างกลวิธีและการแสดง

Mahasarakham University

Bourgeois (1988 : 40) ศึกษารูปแบบกลยุทธ์ของการควบคุมองค์กรและการแสดงโดยการกำหนดแผนกลยุทธ์ การโยงเข้ากันสู่การก่อตั้งองค์กรและการขัดขวางต่อประสิทธิผลของเป้าหมาย การศึกษากรอบแนวคิดนี้ มีจุดศูนย์กลางอยู่ทั้งด้านนโยบายธุรกิจหรือทฤษฎีองค์กรรูปแบบอย่างละเอียดที่ได้ปรับปรุงขึ้น เพื่อทำการวิเคราะห์ในแผนกลยุทธ์และการแสดง ซึ่งมีส่วนสัมพันธ์ภายใน ระหว่างปัจจัยแต่ละชนิดและความสำคัญของความสัมพันธ์ภายใน เช่น สภาวะแวดล้อมที่ส่งผลกระทบอย่างชัดเจนในโครงสร้างองค์กรด้วย เนื่องจากองค์กรปรับตัวให้เข้ากับแรงกดดันภายนอกแผนกลยุทธ์ก็สะท้อนชัดเจนในรูปโครงสร้างเนื่องจากทั้งโครงสร้างได้ทำงานตามหน้าที่จนบรรลุสู่เป้าหมาย ปัจจัยกลางของแบบคือ ยุทธวิธีและจากการแสดงโครงสร้างและสภาพแวดล้อมมีอิทธิพลตอบ

Richard (2011 : เว็บไซต์) ได้ศึกษาเรื่อง ความสัมพันธ์ระหว่างความคิดรวบยอดของความคิดสร้างสรรค์กับลักษณะทางบุคลิกภาพของนักศึกษาด้านศิลปะ จุดประสงค์ของการวิจัย คือ การศึกษาความคิดเห็นเรื่องความคิดสร้างสรรค์จากผลของเครื่องมือตรวจสอบบุคลิกภาพและความคิดเห็นของอาจารย์ เกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ของนักศึกษา กลุ่มตัวอย่างเป็นนักศึกษาที่ลงทะเบียนเรียนระดับปริญญาตรี โทและปริญญาเอก จำนวน 122 คนเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยมี 3 อย่าง คือ 1) แบบตรวจวัดของทอแรนซ์ (The Torranceinventory) ศึกษาว่านักศึกษามีความคิดเห็นอย่างไรเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ของตนเอง 2) ตัวบ่งชี้ของเมเยอร์–บริกส์ (The Myers–Briggs Type Indicator MBT) เป็นเครื่องมือวัดบุคลิกภาพแบบต่าง ๆ ของนักศึกษา 3) เครื่องมือวัดของเดวิดริมม์ (The Davis–Rimm Checklist) เป็นเครื่องมือวัดของอาจารย์ศิลปะ เพื่อประเมินลักษณะความคิดสร้างสรรค์ของนักศึกษาผลการวิจัย พบว่า เครื่องมือทั้งสามชนิดมีความสัมพันธ์กันในเชิงบวกสอดคล้องกันอย่างมีนัยสำคัญ แสดงว่าเครื่องมือแต่ละชนิดสามารถวัดได้เพียงส่วนหนึ่งของกระบวนการความคิดสร้างสรรค์ อย่างไรก็ตามความสัมพันธ์ของเครื่องมือทั้งสามจะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนและการวิจัยเกี่ยวกับกับความคิดสร้างสรรค์ ของนักศึกษาศิลปะในอนาคต นอกจากนี้

Karefiraki (2554 : เว็บไซต์) เพื่อส่งเสริมสุนทรีภาพและความคิดสร้างสรรค์ ได้แก่ งานวิจัยของซึ่งศึกษาเรื่องการพัฒนาความเข้าใจเกี่ยวกับการใช้จินตภาพและการนำไปใช้ในวัยรุ่นและวัยผู้ใหญ่ตอนต้นเน้นความรู้ความเข้าใจทางสุนทรียะจากการใช้จินตภาพในงานศิลปะโดยศึกษาความแตกต่างในการพัฒนาสุนทรียะในกลุ่มตัวอย่างในด้านอายุระดับการศึกษาและความชำนาญทางทัศนศิลป์ วัดปัจจัยด้านสุนทรียภาพ 12 ด้าน เพื่อศึกษาความรู้ในการใช้จินตภาพของกลุ่มตัวอย่างด้วยการตัดสินภาพของศิลปิน 2 ภาพ โครงสร้างในการเลือกรูปแบบ การวิเคราะห์รูปแบบในการพัฒนาสุนทรียะใช้หลักการวิเคราะห์เชิงเหตุผล (ตรรก) ของนักศึกษาที่เรียนวิชาเอกด้านศิลปะและนักศึกษาที่ไม่ได้เรียนวิชาเอกศิลปะโดยใช้แบบทดสอบของอาร์ลิน (Arlin test ATFR) พบว่า นักศึกษาที่มีอายุมากกว่ามีความสามารถมากกว่านักศึกษาที่มีอายุน้อย ข้อค้นพบนี้บ่งชี้ว่าวุฒิภาวะมีส่วนเกี่ยวข้องกับสุนทรียภาพด้านความรู้ความเข้าใจแต่อาจจะไม่สูงกว่าในการใช้จินตภาพในการทำงานหรือการปฏิบัติเพราะพบว่า นักศึกษาทุกกลุ่มอายุที่มีความชำนาญทางศิลปะจะมีจินตภาพในการทำงานดีกว่ากลุ่มที่ไม่มีความชำนาญทางศิลปะอย่างมีนัยสำคัญ การค้นพบนี้สนับสนุนงานวิจัยเดิมที่กล่าวว่าความรู้พิเศษและแรงจูงใจมีผลต่อการพัฒนาสุนทรียะ ดังนั้นการนำทักษะทางสุนทรียภาพไปใช้ในการเรียนการสอนและการพัฒนาการคิดวิเคราะห์เป็นสิ่งที่ควรได้รับการพัฒนา

Anderson (2554 : เว็บไซต์) ได้ศึกษาการเต้นรำโดยใช้จินตภาพจากบทกลอนร้อยกรองและการละครของโซโลกูช (Fedor Sologub) โดยการวิเคราะห์จากบทความและหลักการ

Mahasarakham University

ทางสุนทรียะของเขาซึ่งทำให้เกิดจินตภาพในการเต้นรำที่มีความแตกต่างไปจากธรรมชาติ ซึ่งมีลักษณะที่สัมพันธ์กันระหว่างการร้องเพลงและการเต้นรำอย่างอิสระ นอกจากนี้ยังศึกษาเกี่ยวกับการใช้สัญลักษณ์ที่ทำให้เกิดความหมายในการเต้นซึ่งทำให้เกิดความคิดสร้างสรรค์และถือเป็นหัวใจของแนวคิดของโซโลกูช บทสรุปของงานวิจัยนี้ คือ การพิจารณาเกี่ยวกับการใช้จินตภาพในการคิดประดิษฐ์ท่าเต้นรำในลักษณะของศิลปะร่วมสมัยและยังเสนอแนะว่าแนวคิดในการจัดการแสดงของโซโลกูชนี้ยังสามารถนำไปใช้กับบัลเล่ต์ร่วมสมัยซึ่งเป็นการจัดการแสดงในแนวใหม่ได้ดี

Fowler (2554 : เว็บไซต์) ศึกษาวิจัยเกี่ยวกับการใช้จินตนาการในงานทัศนศิลป์ ความสัมพันธ์ด้านโครงสร้างและวิธีดำเนินการในการสร้างสรรค์งานศิลปะของผู้ที่ทำงานและเขียนหนังสือด้านศิลปะ โดยศึกษาวิธีการทำงานจากการสัมภาษณ์ การใช้ไปรษณีย์เล็คทรอนิกส์ (E-mail) พบว่า ผู้ให้ข้อมูลใช้จินตนาการทั้งในด้านการส่งเสริมและจินตนาการที่ขัดแย้งเพื่อนำไปสู่การพัฒนาแบบแผนและเทคนิคการพัฒนาศิลปะ รวมทั้งการส่งเสริมด้านสภาพแวดล้อมในการพัฒนา ผู้วิจัยสรุปว่าการใช้จินตนาการอย่างมีคุณภาพเป็นสิ่งที่สามารถยืดหยุ่นและเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา การใช้หลักจินตภาพศิลปินรับรู้ได้จากการฝึกหัดและมีจิตใจที่มุ่งมั่นงานวิจัยนี้เสนอแนะว่าควรบูรณาการการสอนสุนทรียภาพในการพัฒนาหลักสูตรในอนาคตเป็นโอกาสอันดีที่ปัจจุบันสังคมโลกนั้นแคบเข้าเมื่อความเจริญของวิทยาการแขนงใหม่ๆ เข้ามาช่วยทำให้การติดต่อสื่อสาร ส่งข้อมูลข่าวสารถึงกันได้อย่างรวดเร็วและกว้างขวางขึ้นแม้กระทั่งผลงานทางวิชาการก็สามารถแลกเปลี่ยนเผยแพร่ ให้เพื่อนมนุษย์ชาติอื่นได้มีโอกาสได้ใช้ศึกษาค้นคว้า ซึ่งมีทั้งงานวิจัยเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพในสาขาวิชาต่าง ๆ มากมาย แม้แต่การเรียนการสอนศิลปะให้ได้ผลสัมฤทธิ์อย่างจริงจังนั้น

สรุปได้ว่า แนวคิดทฤษฎี งานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งในประเทศและต่างประเทศในประเด็นที่หลากหลายแสดงให้เห็นถึงศาสตร์ด้านศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ภาคกลางที่กว้างขวางครอบคลุมสาขาวิชาการต่าง ๆ อย่างมากมาย ดังที่งานวิจัยในประเทศที่กล่าวมาแสดงให้เห็นความสามารถในการสร้างองค์ความรู้ที่เป็นพลังพัฒนาสร้างสรรค์ความคิดในบริบทสังคมวัฒนธรรมเกี่ยวข้องกับการศึกษาการดำรงชีวิตและรสนิยมที่มีสุนทรียะ ซึ่งมนุษย์พยายามคิดค้นสิ่งใหม่ ๆ นำไปสู่เป็นการศึกษาเพื่อแสวงหาองค์ความรู้จารีตแบบแผนเดิมโดยตรงของศิลปะการแสดงโขนตลอดจนการบริหารจัดการ งานวิจัยต่างประเทศ ศึกษาการสร้างสรรค์ผลงาน การส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์และการพัฒนาความคิดในสาขาศิลปะเกี่ยวข้องกับสุนทรียศาสตร์ ทำให้ผู้ศึกษาวิจัยมีความรู้พื้นฐานสามารถนำความรู้จากองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องมาใช้ในการศึกษา วิเคราะห์และดำเนินการศึกษาวิจัย การเขียนเค้าโครงการวิจัย การวิเคราะห์ข้อมูล การสรุปและอภิปรายผลโดยจะได้นำผลการวิจัย เรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง มาใช้ประโยชน์ต่อการสร้างงานวัฒนธรรมและพัฒนามาตรฐานศิลปะการแสดงโขนอันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมไทยให้มีคุณค่า ดังนั้นองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์โขนที่บรรพบุรุษไทยได้สร้างสมมาเป็นเวลาหลายร้อยปี จำเป็นที่จะต้องขยายผลของการวิจัยออกไปให้กว้างขวางและรวดเร็วเพื่อให้สังคมไทยได้ตระหนักและหันกลับมามองรากฐานมรดกทางวัฒนธรรมช่วยกันสืบสาน เผยแพร่และถ่ายทอดให้เกิดประโยชน์ต่อเยาวชนในวงการศึกษาและหน่วยงานที่รับผิดชอบในด้านการจัดแสดงโขน ตลอดจนสามารถสร้างให้ประชาชนชาวไทยได้ในหน่วยงานของรัฐและเอกชนทั้งส่วนท้องถิ่นและระดับประเทศ ได้รับความรู้ มีความเข้าใจในรูปแบบของศิลปะการแสดงโขน ประชาคมโลกได้ประจักษ์ในมรดกทางวัฒนธรรมของชาติไทยให้คงอยู่อย่างมีคุณค่าสง่างามในสังคมโลกต่อไป

Mahasarakham University

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ชาติไทยเป็นชาติที่มีมรดกวัฒนธรรมอันแสดงถึงเอกลักษณ์ ศักดิ์ศรี ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และความเจริญรุ่งเรืองของชาวไทย เป็นเครื่องมือที่ช่วยพัฒนาจิตใจ เศรษฐกิจและสังคมของไทยมาอย่างยาวนาน จนสามารถรักษาความเป็นไทยไว้สืบมา พระมหากษัตริย์ไทยทุกพระองค์ล้วนใส่พระทัยในการทำนุบำรุงศิลปะและวัฒนธรรมของชาติจนพัฒนาต่อเนื่องมาถึงปัจจุบันโดยเฉพาะอย่างยิ่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ได้พระราชทานพระบรมราโชวาทอันมีสาระใจความสำคัญที่เกี่ยวกับงานด้านการศึกษา ศิลปะ และวัฒนธรรม ไว้ว่า “งานด้านการศึกษา ศิลปะและวัฒนธรรม นั้นคืองานสร้างสรรค์ความเจริญทางปัญญา และจิตใจซึ่งเป็นทั้งต้นเหตุและองค์ประกอบที่ขาดไม่ได้ของความเจริญด้านอื่น ๆ ทั้งหมดเป็นปัจจัยที่จะช่วยให้เรารักษาและธำรงความเป็นไทยไว้ได้สืบไป” (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2545 : 11)

จากพระบรมราโชวาทของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจะเห็นว่าการศึกษา ศิลปะและวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ควบคู่กับมนุษย์ช่วยให้คนทุกชาติทุกภาษาสร้างความสัมพันธ์ระหว่างสมาชิกของกลุ่มอย่างมีระเบียบแบบแผน สามารถควบคุมพฤติกรรมของสมาชิกในกลุ่มให้อยู่ในขอบเขตประเพณีอันเป็นแบบอย่างแห่งพฤติกรรมของกลุ่มชนที่เห็นว่าเป็นสิ่งที่ดี และประพฤติปฏิบัติตามกันมาเป็นเวลานาน วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่มนุษย์รังสรรค์ขึ้นโดยพัฒนาจากการเรียนรู้ของคนรุ่นก่อนและถ่ายทอดสืบต่อกันมาเป็นประเพณี การสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของคนในสังคมที่ครอบคลุมถึงความคิด ความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณี ศิลปะ วรรณคดี ดนตรี ศีลธรรม ภาษา กฎหมาย อันเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นแล้วมีการถ่ายทอดให้กับคนรุ่นต่อ ๆ มา ด้วยกระบวนการเรียนรู้ต่อเนื่องยาวนานมาจากคนรุ่นหนึ่งสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง จึงเห็นได้ว่าวัฒนธรรมเป็นองค์รวมที่บูรณาการทุกสิ่งทุกอย่างที่ได้มาจากการเรียนรู้ของสมาชิกในสังคมที่จะรับเอาวัฒนธรรมของสิ่งเหล่านั้นมาเป็นมรดกทางสังคมและอาจมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงเพื่อให้เป็นมรดกแก่คนรุ่นต่อๆไป สิ่งที่สำคัญยิ่งอยู่ที่การรักษาคุณค่าของวัฒนธรรมที่ดีเหล่านั้นไว้จำเป็นต้องใช้กระบวนการเรียนรู้เนื้อหามีกิจกรรมการเรียนรู้ที่เหมาะสมซึ่งจะเป็นเครื่องมือสำคัญในการที่จะทำให้ผู้เรียนได้เข้าใจในคุณค่าที่แท้จริงของวัฒนธรรมมีทักษะทัศนคติและพฤติกรรมที่ดีงาม สามารถสร้างสรรค์และเลือกสรรนำเอาวัฒนธรรมที่ดีงามไปประยุกต์ใช้ในการดำเนินชีวิตได้อย่างเหมาะสม การจัดการศึกษาที่ดีย่อมมีส่วนสำคัญทำให้ผู้เรียนได้เข้าใจถึงความหลากหลายทางวัฒนธรรม ผู้เรียนจะเข้าใจธรรมชาติของการเปลี่ยนแปลงทางสังคม สภาพสิ่งแวดล้อมสามารถคิดจินตนาการ วิเคราะห์สถานการณ์รอบด้านและหาทางแก้ไขได้อย่างถูกต้อง รู้จักเลือกรับและพร้อมเผชิญกับสภาพการเปลี่ยนแปลงการไหลบ่าทางวัฒนธรรมต่างชาติได้ ดังนั้นการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ความเป็นมาของท้องถิ่นที่เน้นความตระหนักการแสดงออกของกลุ่มคนในการที่จะสะท้อนทัศนคติของกลุ่มคนโดยรวมวิเคราะห์ผลกระทบของปัญหาที่เกิดขึ้นในท้องถิ่นทั้งการเมือง เศรษฐกิจสังคมรวมทั้งพัฒนาการทางวัฒนธรรม (ศักดิ์สิน ช่องดารากุล. 2553 : 11)

Mahasarakham University

ศิลปะการแสดงหลากหลายของชาติไทยมีทั้งในระดับราชสำนักและระดับสังคมชาวบ้าน ศิลปะการแสดงเหล่านี้แสดงถึงวัฒนธรรมที่มีคุณค่าสูงส่ง และความเป็นอารยะชาติ ศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทย จึงเป็นศิลปะที่แฝงไว้ซึ่งภูมิปัญญาที่มิใช่มีแต่เพียงความงามอย่างเดียวแต่เป็นศิลปะที่ชนทั่วโลกควรจะได้สัมผัสและรับรู้

ศิลปะการแสดงของไทยเชื่อกันว่ามีพื้นฐานมาจากสาเหตุสำคัญ 2 ประการ คือ

1. เกิดจากพื้นฐานอารมณ์สะเทือนใจของมนุษย์ เช่นดีใจก็โลดเต้นส่งเสียงร้อง เสียใจก็ร้องไห้คร่ำครวญ ต่อมาจึงได้พัฒนาอากัปกิริยาท่าทางของอารมณ์ต่าง ๆ เหล่านี้ให้งดงามเป็นศิลปะการแสดงในที่สุด

2. เกิดจากความเชื่อทางศาสนาและศรัทธา เช่น เชื่อว่าสรรพสิ่งรอบตัวในธรรมชาติมีอำนาจเร้นลับแฝงอยู่สามารถดลบันดาลให้เกิดเหตุการณ์ต่างๆซึ่งต่อมาได้พัฒนาเป็นระบบเทพเจ้า การอ้อนวอนธรรมชาติหรือเทพเจ้าให้เกิดความพึงพอใจเพื่อประทานผลสำเร็จ ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นต้นแบบให้เกิดการสวดอ้อนวอน การขับร้องดนตรีและการฟ้อนรำ

นาฏศิลป์ไทยเป็นศิลปะการแสดงที่มีมาแต่โบราณ และได้รับการฟื้นฟูมาทุกยุคทุกสมัย โดยมีองค์พระมหากษัตริย์ทรงให้การทำนุบำรุงและจัดการแสดงในงานพระราชพิธี รัฐพิธี ราษฎร์พิธีต่าง ๆ ที่เป็นงานทั่วไปสำหรับประชาชนอันมีรูปแบบและลักษณะเฉพาะซึ่งมีความแตกต่างกันอยู่มาก การแสดงแต่ละประเภทจะมีเอกลักษณ์ ซึ่งบ่องบอกถึงวัฒนธรรมที่บรรพบุรุษได้รังสรรค์ไว้ด้วยภูมิปัญญาอันชาญฉลาดเพื่อมอบเป็นมรดกให้ลูกหลานได้อนุรักษ์ สืบทอดให้คงอยู่คู่แผ่นดินไทยไปตลอดกาล (กรมศิลปากร. 2551 : 2)

โขนเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทยมีกำเนิดมาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 20 ได้มีการพัฒนาปรับปรุงให้ประณีตตามลำดับแต่เดิมนั้นผู้แสดงโขนจะต้องสวมหัวโขนเปิดหน้าทั้งหมด จึงต้องมีผู้พูดแทนเรียกว่าผู้พากย์-เจรจาต่อมาได้ปรับปรุงให้ผู้แสดงซึ่งเป็นตัวเทพบุตรเทพธิดาและมนุษย์ชาย หญิง สวมแต่เครื่องประดับศีรษะไม่ต้องปิดหน้าทั้งหมด ได้แก่ ชฎา มงกุฎ รัดเกล้า กระบังหน้า ซึ่งมีศัพท์เรียกว่า “ศิราภรณ์” แต่ผู้แสดงโขนที่สวมศิราภรณ์เหล่านี้ก็ยังคงรักษาประเพณีเดิมไว้คือ ไม่พูดเองต้องมีผู้พากย์-เจรจาแทนเว้นแต่ผู้แสดงเป็นตัวตลกและฤาษีบางองค์จึงจะเจรจาเอง ถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของผู้แสดงโขนที่เป็นตัวตลก

เรื่องที่ใช้แสดงโขนในปัจจุบันนี้นิยมเพียงเรื่องเดียวคือเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งไทยได้เค้าเรื่องมาจากรามายณะของอินเดีย มีอยู่หลายตอนที่ดำเนินความแตกต่างจากเรื่องรามายณะมาก โดยเหตุที่เรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องยาวไม่สามารถแสดงให้จบในวันเดียวได้ บูรพาจารย์ทางด้านการแสดงโขนจึงแบ่งเรื่องราวที่จะแสดงออกเป็นตอนๆมีศัพท์เรียกโดยเฉพาะว่า “ชุด” การที่เรียกการแสดงโขนแต่ละตอนว่าชุดนั้นเรียกตามแบบหนังใหญ่คือเขาจัดตัวหนังไว้เป็นชุด ๆ จะแสดงชุดไหนก็หยิบตัวหนังชุดนั้นมาแสดง

ดังนั้นโขนจึงเป็นมหรสพขึ้นชื่อลือชา มีมาตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ดังที่กล่าวไว้ในหนังสือบุณโณวาทคำฉันท์ของพระมหานาค วัดท่าทรายซึ่งแต่งขึ้นในราว พ.ศ. 2294-2301 เป็นระยะเวลา 7 ปี ปลายรัชสมัย สมเด็จพระเจ้าบรมโกศ ในหนังสือเล่มนี้กล่าวถึงมหรสพที่แสดงฉลองพระพุทธบาทในตอนกลางคืนว่ามีการละเล่นหนังใหญ่อยู่ด้วย การละเล่นหนังใหญ่นั้นเขานำแผ่นหนังวัว (บางท่านก็ว่ามีหนังควายด้วย) มาฉลุสลักเป็นรูปตัวยักษ์ ลิง พระ นาง ตามเรื่องรามเกียรติ์ การเล่นหนังใหญ่ นอกจากจะมีตังหนังแล้วยังต้องมีคนเชิดหนัง คือคนที่นำตัวหนังออกมาเชิดและยกขาเต้น

Mahasarakham University

เป็นจังหวะนอกจากนี้ยังต้องมีผู้พากย์-เจรจาทำหน้าที่พูดแทนตัวหนังและมีวงปี่พาทย์ประกอบการแสดงด้วย สำหรับสถานที่แสดงหนังใหญ่นิยมแสดงบนสนามหญ้าหรือบนพื้นดินมีจอผ้าขาวราว ๆ 16 เมตร ขึงโดยมีไม้ไผ่หรือไม้กลม ๆ ปักเป็นเสา 2 เสารอบๆจอผ้าขาวขลิบริมด้วยผ้าแดงด้านหลังจอจุดไต้ให้มีแสงสว่าง เพื่อเวลาที่ผู้เชิดหนังเอาตัวหนังทาบจอทางด้านในผู้ชมจะได้แลเห็นลวดลายของตัวหนังได้ชัดเจนสวยงาม เมื่อแสดงหนังใหญ่นานๆเข้าทั้งผู้ชมและผู้เชิดหนังก็คงจะเกิดความเบื่อหน่ายผู้ชมคงจะเบื่อที่ตัวหนังใหญ่ เคลื่อนไหวอิริยาบถไม่ได้ฉลุสลักเป็นรูปร่างอย่างไรก็เป็นอยู่อย่างนั้น ส่วนผู้เชิดหนังก็อาจจะเบื่อหน่ายที่จะนำตัวหนังออกไปเชิด เนื่องจากตัวหนังบางตัวมีน้ำหนักมากการที่ต้องจับยกขึ้นเชิดชูอยู่เป็นเวลานานๆ ก็ทำให้เมื่อยแขนตัวหนังที่มีน้ำหนักมากๆ บางตัวมีขนาดใหญ่และสูงขึ้นถึง 2 เมตร เช่น หนังเมืองหรือหนังปราสาท จึงคิดจะออกไปแสดงแทนตัวหนังใหญ่แต่ก็ยังหาเครื่องแต่งกายให้เหมาะสมกับตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ที่แบ่งเป็นพระ นาง ยักษ์และลิงไม่ได้บังเอิญในเวลานั้นมีการเล่นในพระราชพิธีอินทราภิเษกอยู่อย่างหนึ่งคือการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ การเล่นแบบนี้ผู้เล่นแต่งกายเป็นยักษ์ ลิง เทวดา มีพาลี และสุครีพเป็นตัวเอก การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษกนี้สันนิษฐานว่า บางทีพระมหากษัตริย์ไทยในสมัยโบราณ อาจจะได้แบบอย่างมาจากขอมแม้จะไม่มีตำนานกล่าวไว้โดยชัดเจนแต่ก็ปรากฏว่ามีพนักสะพานทั้งสองข้างที่ทอดข้ามคูเข้าสู่นครธมทำเป็นรูปพญานาคตัวใหญ่มี 7 เศียรข้างละตัวมีเทวดาอยู่ฟากหนึ่งอสูรอยู่ฟากหนึ่งกำลังทำท่าฉุดพญานาคและที่ในนครวัดก็จำหลักรูปชักนาคทำน้ำอมฤตไว้ที่ผนังระเบียงด้านตะวันออกเฉียงใต้ด้วยเหตุนี้จึงทำให้สันนิษฐานว่าการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษกของไทยน่าจะได้แบบอย่างมาจากขอม การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษกจะสร้างภูเขาจำลองขึ้นแล้วทำเป็นตัวพญานาค พันรอบภูเขาจำลองให้พวกทหารตำรวจมหาดเล็ก เด็กชายแต่งกายเป็นยักษ์ เทวดา และลิงทำท่าฉุดพญานาคโดยพวกยักษ์ฉุดด้านเศียรพญานาค เทวดาอยู่ทางด้านหางและพวกลิงอยู่ทางปลายหาง ผู้ที่คิดจะออกไปแสดงแทนตัวหนังใหญ่จึงเอาเครื่องแต่งกายของ ผู้ที่เล่นชักนาคดึกดำบรรพ์มาแต่งและเครื่องแต่งกายก็วิวัฒนาการตามลำดับจนกระทั่งถึงปัจจุบันเชื่อกันว่า เครื่องประดับศีรษะหรือที่เรียกกัน ต่อมาว่าหัวโขนที่ทำเป็นหน้ายักษ์ ลิง เทวดา และมนุษย์ผู้ชายนั้นในสมัยที่ได้แบบอย่างเครื่องแต่งตัวมาจากการเล่นชักนาคดึกบรรพ์คงจะไม่ใช่เป็นแบบหัวโขนที่สวมปิดหน้าทั้งหมดเช่นในปัจจุบันนี้ ในสมัยนั้นคงจะเป็นแบบหน้ากากสวมปิดเพียงใบหน้าให้เห็นเป็นรูปยักษ์ ลิง หรือเทวดามากกว่า ส่วนศีรษะก็คงจะสวมเครื่องสวมหัวแบบเดียวกันทุกคน บางท่านสันนิษฐานว่าอาจจะสวมลอมพอกแบบผู้ที่แต่งกายเป็นเทวดาเข้ากระบวนแห่ก็เป็นได้ ครั้นต่อมาจึงปรับปรุงเปลี่ยนแปลงทำเป็นหัวโขนครอบทั้งศีรษะเช่นในปัจจุบันนี้ และเข้าใจว่าหัวโขนที่สวมครอบทั้งศีรษะคงจะมีมาตั้งแต่ในสมัยกรุงธนบุรีหรือไม่ก็ต้นกรุงรัตนโกสินทร์

เมื่อมีเครื่องแต่งกายแล้วก็นำเอาลีลาท่าทางการเต้นยกขาขึ้นลงตามแบบท่าเชิดหนังใหญ่มาเป็นท่าเต้นของการแสดงที่คิดขึ้นใหม่ และนำเรื่องรามเกียรติ์ที่เคยแสดงหนังใหญ่มาเป็นเรื่องสำหรับแสดง โดยมีการพากย์ เจรจาตามแบบที่เคยแสดงหนังใหญ่ นอกจากท่าเต้นแล้วยังจะต้องมีท่ารำอีกด้วย ในสมัยโบราณคนไทยเราเคยเห็นการเล่นกระบี่กระบองมาจนชินตา การเล่นกระบี่กระบองนั้นก่อนที่คู่ต่อสู้จะทำการต่อสู้กันอย่างจริงจังจะต้องรำไหว้ครูด้วยลีลาท่ารำตามแบบแม่ท่าเสียก่อน ผู้ที่คิดจะใช้คนออกไปแสดงแทนตัวหนังใหญ่จึงนำเอาท่ารำของกระบี่ กระบองมาเป็นท่ารำของตน โดยประดิษฐ์และดัดแปลงขึ้นใหม่บ้าง เช่น ท่าเทพนม ท่าปฐม เป็นต้น นอกจากลีลาท่ารำแล้วยังเอาท่าทางและการต่อสู้กันของกระบี่ กระบองมาเป็นท่าทางในการรบกันของการแสดงชนิดใหม่นี้ด้วยการแสดงที่ปรับปรุง

Mahasarakham University

มาจากการเล่นทั้ง 3 ประเภทดังกล่าวมานี้ ต่อมาได้ชื่อว่า "โขน"เป็นชื่อที่ปรากฏในหนังสือของชาวต่างชาติกล่าวถึงศิลปะการแสดงของไทย ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช แต่เหตุใดจึงเรียกนาฏกรรมที่ปรับปรุงจากการเล่นหนังใหญ่ ชักนาคดึกดำบรรพ์ และกระบี่กระบองว่าโขน ยังไม่มีผู้ใดพบหลักฐานความเป็นมาอย่างแน่นอน

ธนิต อยู่โพธิ์ (2511 : 26-27) ได้เขียน อธิบายถึงคำว่า “โขน” ไว้ว่า เป็นอันว่าเราได้พบคำว่า “โขล” ของเบงคาลี, โกลหรือโกลัมของทมิฬและ “โขน” ของอิหร่าน อันมีความหมายคล้ายคำว่า “โขน” ซึ่งเป็นนาฏกรรมของเราในบัดนี้อย่างน้อยก็มีความหมายเป็น 3 ทาง คือ ทางที่หนึ่งจากคำว่า “โขล” ของเบงคาลีว่าเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง ขึงด้วยหนังและใช้ตีรูปร่างเหมือนตะโพน ทางที่สองจากคำว่า “โกล” หรือโกลัมของทมิฬ หมายถึง การตกแต่งประดับประดาร่างกายแสดงตัวให้หมายรู้ถึงเพศ และทางที่สามจากคำว่า"ควาน"หรือ"โขน"ของอิหร่านว่าหมายถึงผู้อ่านหรือขับร้องแทนตัวตุ๊กตาหรือหุ่น ถ้าที่มาของโขนอันเป็นมหานาฏกรรมของเราจะสืบเนื่องมาจากคำในภาษาเบงคาลี ภาษาทมิฬและภาษาอิหร่านทั้งสามนั้นก็ดูจะมีความหมายใกล้เคียงกับรูปศัพท์อยู่บ้างแม้จะคงยังขาดความหมายถึงผู้เต้น ผู้รำแต่โขนจะมาจากคำในภาษาเบงคาลีหรือทมิฬหรืออิหร่านก็ตาม ตามหลักฐานที่นำมาเสนอนี้แสดงว่าแต่เดิมก็มาจากอินเดียด้วยกัน เพราะแม้ที่ว่าเป็นคำอิหร่านท่านอนันทกุมารสวามีก็ว่ามีกำเนิดหรืออิทธิพลของอินเดีย"

จากที่กล่าวจะเห็นได้ว่าโขนคือนาฏศิลป์ชั้นสูงของไทย เป็นศิลปะการแสดงที่มีมาแต่โบราณตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 20 และได้รับการฟื้นฟูมาทุกยุคทุกสมัยโดยมีองค์พระมหากษัตริย์ทรงให้การทำนุบำรุงขั้นเดิมปรับปรุงจากการเล่น 3 ประเภทคือ หนังใหญ่ ชักนาคดึกดำบรรพ์ และกระบี่ กระบอง เรื่องที่ใช้แสดงโขนนิยมเพียงเรื่องเดียวคือ เรื่องรามเกียรติ์ ทั้งยังไม่สามารถแสดงให้จบในวันเดียวได้ บูรพาจารย์ทางด้านการแสดงโขนจึงแบ่งเรื่องราวที่จะแสดงออกเป็นตอน ๆ มีศัพท์เรียกโดยเฉพาะว่า “ชุด”

การพัฒนา คือ การเปลี่ยนแปลงตามแผนหรือการเปลี่ยนแปลงที่มีการกำหนดทิศทาง (Planed as Directed Change) นั่นคือการพัฒนามิได้เป็นเรื่องธรรมชาติ หากเป็นความพยายามของมนุษย์พยายามที่จะก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้น โดยกำหนดทิศทางหรือรายละเอียดเอาไว้ล่วงหน้าว่าจะพัฒนาอะไร พัฒนาอย่างไร ช้าเร็วอย่างไร ใครจะเป็นผู้พัฒนาหรือถูกพัฒนา (สัญญา สัญญาวิวัฒน์. 2550 : 3)

ในปัจจุบันสภาพสังคมไทยได้เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว วิถีชีวิตของสังคมไทยจะรับเอาอิทธิพลต่างชาติเข้ามาเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิตจึงทำให้คนไทยส่วนใหญ่ไม่นิยมศิลปะการแสดงที่เป็นมรดกไทยหลายประเภท เช่น ลิเก หนังตะลุง โขน ลำตัด เพราะคนไทยนิยมดูภาพยนตร์ การแสดงละครสมัยใหม่ ละครโทรทัศน์ ซึ่งสาเหตุที่กล่าวมีผลกระทบทำให้ศิลปะการแสดงโขนของไทยไม่ได้รับความนิยมเท่าที่ควรโดยเฉพาะในหมู่ของเยาวชนส่วนใหญ่ ซึ่งกำลังได้รับอิทธิพลต่างชาติที่ไหลบ่ามาอย่างไม่ขาดสายจนลืมมรดกวัฒนธรรมของไทย (ไฉน เลาะเงิน. 2552 : 4)

สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถมีพระราชเสาวนีย์ว่าทุกวันนี้ประชาชนชาวไทยไม่ใคร่มีโอกาสได้ชมโขน เนื่องจากการจัดการแสดงแต่ละครั้งไม่ใช่เรื่องง่าย (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ. 2553 : 1)

สาเหตุที่ต้องวิจัยเรื่องศิลปะการแสดงโขน: การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง สืบเนื่องมาจากโขนเป็นการแสดงอันมีจารีตและวัฒนธรรมที่เป็นแบบแผนมี

Mahasarakham University

กระบวนการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นและการจัดแสดงแต่ละครั้งไม่ใช่เรื่องง่าย ในขณะเดียวกัน ศิลปะการแสดงโขนก็ยังไม่มีการจัดรูปแบบให้เป็นระบบ ฉะนั้นการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง เป็นสิ่งจำเป็นที่จะต้องมีการปรับตัวเพื่อให้เข้ากับสภาพของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในปัจจุบัน เพื่อให้ศิลปะการแสดงโขนมีคุณค่าและเป็นมรดกชิ้นสำคัญทางวัฒนธรรมของสังคมไทยอย่างยั่งยืนและเพื่อเป็นการอนุรักษ์ เผยแพร่สืบทอดไว้ให้อนุชนรุ่นหลังได้ศึกษาเรียนรู้ศิลปะการแสดงโขนที่มีมาตรฐานในโอกาสต่อไป

ดังนั้นผู้วิจัยในฐานะเป็นครูสอนและศิลปินในด้านศิลปะการแสดงโขนจึงมีความสนใจที่จะศึกษาเกี่ยวกับสภาพปัญหา ตลอดจนความพึงพอใจเกี่ยวกับศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง เพื่อกำหนดทิศทางหรือรายละเอียดในการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขน ให้เข้ากับสังคมและกลุ่มเป้าหมายของวัฒนธรรมโดยการเห็นพ้องต้องกันและได้รับความเห็นชอบจากองค์กรอันเป็นที่ยอมรับกันทั่วไป เพื่อให้เป็นหลักเกณฑ์ใช้กันทั่วไปจนเป็นปกติวิสัยโดยมุ่งให้บรรลุถึงความสำเร็จสูงสุดตามข้อกำหนดที่วางไว้ ส่งผลต่อการอนุรักษ์จารีต สืบสาน เผยแพร่สอดคล้องกับคนในยุคปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงได้เห็นความสำคัญตามเหตุผลดังที่ได้กล่าวมา

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบ ศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง
2. เพื่อศึกษารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง
3. เพื่อพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

คำถามของการวิจัย

1. ความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบ ศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางเป็นอย่างไรบ้าง
2. รูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางเป็นอย่างไร
3. การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางที่เหมาะสมกับการเผยแพร่ของหน่วยงานของภาครัฐที่มีหน้าที่รับผิดชอบเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านการจัดศิลปะการแสดงโขนควรเป็นอย่างไร

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบ ขั้นตอนการบริหารจัดการศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง
2. ทำให้ประชาชนที่สนใจได้ทราบรูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

Mahasarakham University

3. รูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางที่ค้นพบจะเกิดประโยชน์ต่อผู้เรียน ศิลปิน ผู้สอน ผู้เกี่ยวข้อง วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร และกระทรวงวัฒนธรรม รวมทั้งหน่วยงานที่รับผิดชอบด้านการจัดการแสดงโขน

นิยามศัพท์เฉพาะ

การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขน หมายถึง การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางบนรากฐานจารีตแบบแผนดั้งเดิมให้เหมาะสมกับความต้องการของผู้ชมและสังคมปัจจุบัน

รูปแบบศิลปะการแสดงโขน หมายถึง แบบหรือโครงสร้างที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน ซึ่งประกอบด้วยเกณฑ์ 3 ด้าน คือ 1) ด้านผู้แสดงหรือศิลปิน 2) ด้านองค์ประกอบของการแสดง คือเครื่องแต่งกาย ดนตรี และอุปกรณ์การแสดง 3) ด้านบทที่ใช้สำหรับแสดงคือ ตอนนางลอยและตอนไมยราพสะกดทัพ ซึ่งมีการบรรเลง บทขับร้องและการพากย์ เจรจา ที่ใช้สำหรับวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลาง

ผู้แสดงหรือศิลปิน หมายถึง นักเรียน นักศึกษาที่ได้รับการคัดเลือกให้แสดงเป็นตัวเอกในการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลาง

องค์ประกอบการแสดง หมายถึง องค์ประกอบในการแสดงโขน ได้แก่เครื่องแต่งกายยืน เครื่องของตัวแสดง วงปี่พาทย์ และอุปกรณ์การแสดงนอกจากที่ใช้ในการแสดงทั่วไปต้องมีเฉพาะสำหรับใช้การแสดงตอนนางลอย คือ วอสีวิกากาญจน์ เชิงตะกอน และไมยราพสะกดทัพ คือกอบัว กระโจมฆ้อง กลักใส่สรรพยา กระทะหุงสรรพยา

บทที่ใช้สำหรับแสดง หมายถึง บทโขนตอนนางลอยและตอนไมยราพสะกดทัพซึ่งมีการบรรเลง บทขับร้องและการพากย์ เจรจา ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลางใช้สำหรับการแสดง

วิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง หมายถึง สถานศึกษาที่ถ่ายทอดองค์ความรู้โขนตามแบบแผนโขนหลวงจากราชสำนัก ที่อยู่ในเขตภาคกลางของประเทศไทยประกอบด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ตั้งอยู่ในกรุงเทพฯ วิทยาลัยนาฏศิลปะตั้งอยู่ในจังหวัดนครปฐม วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตั้งอยู่ในจังหวัดลพบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปะสุพรรณบุรีตั้งอยู่ในจังหวัดสุพรรณบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปะอ่างทอง ตั้งอยู่ในจังหวัดอ่างทอง

หน่วยงายภาครัฐที่เกี่ยวข้อง หมายถึง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม สถานศึกษาสังกัดกระทรวงศึกษาธิการที่มีการจัดการแสดงโขน

Mahasarakham University

กรอบแนวคิดของการวิจัย

ภาพประกอบ 1 แผนภูมิกรอบแนวคิดการศึกษาวิจัย

Mahasarakham University

ประวัติย่อของผู้วิจัย

Mahasarakham University

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ นายสมชาย ฟ้อนรำดี

วันเกิด วันที่ 19 กรกฎาคม พ.ศ. 2508

สถานที่เกิด เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร

สถานที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ 234/424 หมู่บ้านธาราทิพย์ ตำบลถนนใหญ่ อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี 15000

ตำแหน่งหน้าที่การงาน ครูเชี่ยวชาญ

สถานที่ทำงานปัจจุบัน วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ถนนรามเดโช อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี 15000

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2518	ระดับประถมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนศรีอุลัย
พ.ศ. 2524	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นต้น นาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) วิทยาลัยนาฏศิลป
พ.ศ. 2527	ประกาศนียบัตรนาฏศิลปะชั้นกลางนาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) วิทยาลัยนาฏศิลป
พ.ศ. 2529	ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.) นาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) วิทยาลัยนาฏศิลป
พ.ศ. 2531	ปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
พ.ศ. 2548	ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต (ค.ม.) สาขาการบริหารการศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี
พ.ศ. 2556	ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.) สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Mahasarakham University

บรรณานุกรม

Mahasarakham University

บรรณานุกรม

กมล สุวุฒโฑ. “พัฒนศิลป์,” วารสารพัฒนศิลป์. 1(1) : 8 ; มีนาคม – พฤษภาคม, 2553.

กระทรวงวัฒนธรรม. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงประจำปี พุทธศักราช 2528-2531. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2546.

กระทรวงวัฒนธรรม. เกี่ยวกับกระทรวงวัฒนธรรม. 2554. <http://www.m-culture.go.th.> 18 เมษายน, 2554.

กรมศิลปากร. โขน อัจฉริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2553.

_____. เครื่องแต่งกายละครและการพัฒนา:การแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร. กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2547.

_____. ตำราฟ้อนรำ. กรุงเทพฯ : พระจันทร์, 2510.

_____. ทะเบียนข้อมูล:วิพิธทัศนา ชุดระบำ รำฟ้อน. กรุงเทพฯ : ไทภูมิ พับลิซชิ่ง, 2549.

_____. ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนา ชุดระบำ รำ ฟ้อน เล่ม 3. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2551.

_____. นาฏศิลป์โขน – ละคร. 2553. <http://www.m-culture.go.th> 19 กรกฎาคม, 2553.

_____. รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป กรมศิลปากร. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2525.

_____. สังคมไทยสมัยรัชกาลที่ 5. กรุงเทพฯ : พี.เอฟ.ไอ, 2522.

_____. ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ 7 นาฏดุริยางค์ศิลป์ไทย กรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : ยูไนเต็ทโปรดักชั่น, 2525.

_____. อธิบายนาฏศิลปไทย. กรุงเทพฯ : พระจันทร์, 2494.

_____. 94 ปีแห่งการสถาปนากรมศิลปากร. กรุงเทพฯ : กระทรวงวัฒนธรรม, 2552.

กองจดหมายเหตุ. เอกสารกระทรวงศึกษาธิการ. ศธ.0701.3/33/17 เรื่องโรงเรียนศิลปากร-แผนกนาฏดุริยางค์. ลงวันที่ 19 กันยายน 2485.

_____. เอกสารกระทรวงศึกษาธิการ. ศธ.0701.31/3 เรื่อง โรงเรียนศิลปากร-แผนกนาฏศิลป. สายตระกูลสู่โรงเรียนนาฏดุริยางค์ศาสตร์และโรงเรียนนาฏศิลป. ลงวันที่ 19 กันยายน 2485.

กองศิลปศึกษา. หลักสูตรนาฏศิลป์ชั้นกลางพุทธศักราช 2507. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2527.

โกวิท วรพิพัฒน์. การประชุมวิชาการเสนอผลงานการวิจัยระดับปริญญาเอก เรื่อง อนาคตภาพของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในการพัฒนาศิลปวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ., 2540.

คณะกรรมการดำเนินงาน. สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลางเล่ม 1. กรุงเทพฯ : สยามเพรสแมเนเมนท์, 2542.

Mahasarakham University

คณะกรรมการดำเนินงาน. สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลางเล่ม 9. กรุงเทพฯ : สยามเพรสแมเนจเมนท์, 2542 ก.

_____. สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลางเล่ม 10. กรุงเทพฯ : สยามเพรสแมนเนจเมนท์, 2542 ข.

_____. สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลางเล่ม 12. กรุงเทพฯ : สยามเพรสแมเนจเมนท์, 2542 ค.

คมกฤษ คุ้มบ่อ และคณะ. โขนผู้หญิง. ศิลปนิพนธ์ ศษ.บ. กรุงเทพฯ : สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2548.

ไฉน เลาะเงิน. ลำตัดภาคกลาง:การประยุกต์ใช้ภูมิปัญญาพื้นบ้านศิลปะการแสดงเชิงพาณิชย์. วิทยานิพนธ์ ปร.ด. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2552.

งามพิศ สัตย์สงวน. มานุษยวิทยากายภาพ : วิวัฒนาการทางกายภาพและวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

_____. การวิจัยทางมานุษยวิทยา. กรุงเทพฯ : เจ้าพระยาการพิมพ์, 2542.

งามพิศ สัตย์สงวน. หลักมนุษยวิทยาวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : รามาการพิมพ์, 2543.

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. นาฏศิลป์ศึกษา. กรุงเทพฯ : อักษรสยามการพิมพ์, 2527.

จินตนา สายทองคำ. การศึกษาปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาต่อและไม่ศึกษาต่อของนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2539.

จิราพร ธวัชวิเชียร. การประเมินหลักสูตรประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง พุทธศักราช 2527. ปริญญานิพนธ์ ศษ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2531.

ฉัตรเฉลิม เฉลิมชัยวัฒน์. นางอันเป็นที่รักในพระพุทธเจ้าหลวง. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : บางกอกบุ๊ค, 2545.

ฉัตรทิพย์ นาถสุภา. แนวทางและวิธีวิจัยสังคมไทย. กรุงเทพฯ : สร้างสรรค์, 2548.

ชมนาด โสภณ. พัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2531.

ชไมพร พุทธรัตน์. ความต้องการการใช้ภาษาอังกฤษของนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป : ทัศนะของครูภาษาอังกฤษ ผู้เรียนศิษย์เก่าและเจ้าของกิจการ. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2534.

ฐิติรัตน์ รัตนจรัสโรจน์. ศึกษาวิจัยสุนทรียศาสตร์ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

ณัฐยา ธราธัชกุญชร. นาฏศิลป์ในสถานบันเทิง. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

ดวงแข จันทร์ปลั่ง. การศึกษาความเห็นของผู้บริหารและอาจารย์ ในวิทยาลัยนาฏศิลป เกี่ยวกับการใช้หลักสูตรศึกษาศาสตร์บัณฑิต สาขานาฏดุริยางค์คีตศิลปศึกษา วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย ฉบับพุทธศักราช 2518. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา, 2526.

Mahasarakham University

ดิลก ดิลกานนท์. การฝึกทักษะการคิดเพื่อส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์เกี่ยวกับการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2533.

ทรงคุณ จันทจร. การวิจัยเชิงคุณภาพทางวัฒนธรรมขั้นสูง. มหาสารคาม : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2552.

ทิศนา แขมมณี. รูปแบบการเรียนการสอน ทางเลือกที่หลากหลาย. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ที่ระลึก 100 ปี พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ. วิพิธทัศนาทางนาฏศิลป์ชุดรำ ฟ้อน ละคร โขน. กรุงเทพฯ : ธีระการพิมพ์, 2541.

ธนิต อยู่โพธิ์. โขน. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2511.

_____. โขนภาคต้นว่าด้วยตำนานและทฤษฎี. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2496.

_____. ศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2531.

_____. ศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลปไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2516.

_____. อธิบายนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2494.

ธรรมรัตน์ โถวสกุล. ศึกษานาฏยประดิษฐ์ในงานโครงการนาฏยศิลป์ของภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2534 – 2541. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

นวลจิตต์ เชาวกีรติพงศ์. การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนการสอนที่เน้นทักษะปฏิบัติครูวิชาชีพ. ปริญญานิพนธ์ ค.ด. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535.

นิตยา แสไพศาล. วัฒนธรรมการค้าปลีกรายย่อยในภาคอีสาน : รูปแบบการบริหารจัดการจากผลกระทบการค้าปลีกข้ามชาติ. วิทยานิพนธ์ ปร.ด. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2552.

นิยพรรณ วรรณศิริ. มนุษย์วิทยาสังคมวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2540.

นิลวรรณ วรรณะลี. ศึกษาการประเมินหลักสูตรประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ของวิทยาลัยนาฏศิลป พุทธศักราช 2527. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2541.

นรีรัตน์ แก้ววิจิตร. ศึกษาการพัฒนานักศึกษาตามความคิดเห็นของอาจารย์และการประเมินตนเองของนักเรียน นักศึกษานาฏศิลป์ชั้นกลางและชั้นสูง วิทยาลัยนาฏศิลป กรุงเทพ. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2542.

นฤมล ขันสัมฤทธิ์. การนำเสนอแนวทางการพัฒนาอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป. ปริญญานิพนธ์ ค.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

บุญชม ศรีสะอาด. “การพัฒนาการวิจัยโดยใช้รูปแบบ,” วารสารการวิจัยทางการศึกษา. 20(2) : 1-6 ; กรกฎาคม, 2533.

บุญส่ง หาญพานิช. การพัฒนารูปแบบการบริหารจัดการความรู้ในสถาบันอุดมศึกษาไทย. ปริญญานิพนธ์ ค.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

Mahasarakham University

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ และสมภพ จันทรประภา. นาฏยศิลปพระนครบทเจราจาละครอิเหนาและตำนานเรื่องละครอิเหนา. กรุงเทพฯ : ศูนย์การพิมพ์, 2516.

บุปผาชาติ อุปถัมภ์นรากร. โนรา : การอนุรักษ์ การพัฒนาและการสืบสานศิลปะการแสดงภาคใต้. ปริญญานิพนธ์ ปร.ด. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2552.

ปรวรรณ ดวงรัตน์. การศึกษาสภาพและปัญหาการเรียนการสอนศิลปะภาคปฏิบัติสาขาทัศนศิลป์ในสถาบันอุดมศึกษาเอกชน. ปริญญานิพนธ์ ค.ด. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

ประจักษ์ ไม้เจริญ. การอนุรักษ์และพัฒนารูปแบบการแสดงหุ่นกระบอกพื้นบ้านภาคกลาง. ปริญญานิพนธ์ ปร.ด. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2552.

ประทิน พวงสำลี. หลักการนาฏศิลป์. ม.ป.ท. : ม.ป.พ., 2514.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. การรำของผู้ประกอบพิธีในพิธีไหว้ครูโขน – ละคร. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

ประเมษฐ์ บุญยะชัย. “นาฏยาภรณ์,” นิตยสารศิลปากร. 39(4) : 77-79 ; กรกฎาคม – สิงหาคม, 2539.

_____. “โครงการอนุรักษ์รูปแบบการแสดงละครในที่สืบทอดมาจากละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 ที่สืบทอดมายังคณะละครวังสวนกุหลาบ,” วารสารวังหน้า. 3(5) : 6-7 ; ธันวาคม, 2543.

ประสิทธิ์ กาพย์กลอน. แนวทางการศึกษาวรรณคดี ภาษากวี การวิจักษ์และวิจารณ์. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2518.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. นาฏดุริยางคศิลปะไทยกรุงรัตนโกสินทร์ : จัดพิมพ์เนื่องในการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี. กรุงเทพฯ : ยูเต็ดโปรดักชั่น, 2525.

_____. โขนชักรอก. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ม.ป.ป.

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. โครงการวิจัยการวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ., 2550.

แผนที่เขตภาคกลาง. แผนที่เขตภาคกลาง. 2554. <http://pirun.ku.ac.th> 21 สิงหาคม, 2554.

พรทิพย์ วงศ์ไพบูลย์. การประยุกต์นาฏศิลป์ร่วมสมัยภาคกลาง. วิทยานิพนธ์ ปร.ด. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2553.

พรรณี ชเจนจิต. จิตวิทยาการเรียนการสอน. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2528.

พหลพยุหเสนา. “ของคุณหญิงพหลพลพยุหเสนา,” ใน ที่ระลึกการเปิดโรงเรียนศิลปากรแผนกนาฏดริยางค์ วันพุธที่ 1 มิถุนายน พ.ศ. 2548. หน้า 31. กรุงเทพฯ : พระจันทร์, 2481.

พระครูปริยัติ สารการ. รูปแบบการผสมผสานกลมกลืนทางวัฒนธรรมความเชื่อพื้นฐานระหว่างพุทธพราหมณ์และผีต่อความมั่นคงของสังคมอีสาน. วิทยานิพนธ์ ปร.ด. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2551.

พระครูวินัยธร มานพ ปาลพันธ์. รูปแบบการสืบสานและพัฒนาทำนองแหล่เทศมหาชาติภาคกลาง. วิทยานิพนธ์ ปร.ด. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2552.

Mahasarakham University

พระราชบัญญัติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. 2550. ราชกิจจานุเบกษา. เล่มที่ 124. ตอนที่ 32 ก. หน้า 4. 9 กรกฎาคม 2550.

พระยาศัลวิธานนิเทศ. “การละเล่นของไทย,” ใน สารานุกรมสำหรับประชาชน เล่มที่ 13. หน้า 17-25. กรุงเทพฯ : อมรินทร์ พริ้นติ้ง, 2532.

พระยาอนุมานราชธน. อธิบายนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ : พระจันทร์, 2494.

พัชลินจ์ จีนหนุ่น. การวิเคราะห์หนุมานในรามเกียรติ์ฉบับต่าง ๆ. ปริญญานิพนธ์ อ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547.

พัชรวิช สวัสดิวิชัย. การสร้างสรรค์ศิลปะสื่อผสม กรณีศึกษาผลงานศิลปะของ คีธ เฮริ่ง. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2548.

พัทยา สายหู. แนวทางการส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้านไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2531.

พัทยา สายหู. “ความคิดเห็นเกี่ยวกับสังคมและวัฒนธรรมไทย,” ใน ไทยศึกษา. หน้า 51 - 58. นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2523.

_____. ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2514.

พันทิพา มาลา. “การแสดงโขนสดในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา,” สถาบันอยุธยา มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา. 2554. <http://www.ayutthayastudies.aru.ac.th/content/view/471> 21 สิงหาคม, 2554.

พาณี สีสวย. สุนทรียของนาฏศิลป์ไทย. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : จูจีนไทย, 2524.

พิชญ์ สมพอง. Theories of Modernity and Postmodernity. กรุงเทพฯ : มาลากุล, 2549.

เพ็ญศรี ดุ๊ก และคณะ. วัฒนธรรมพื้นบ้านคติความเชื่อ. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2528.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

ไพฑูรย์ สินลารัตน์. การบริหารจัดการอุดมศึกษาหลักและแนวทางตามแนวปฏิรูป. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการศึกษาแห่งชาติ, 2542.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. แนวคิดและวิธีแสดงโขนลิง. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ด. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

_____. “โขนหน้าไฟ,” นิตยสารราย 2 เดือน. 49(1) : 55 – 61 ; มกราคม – กุมภาพันธ์, 2549.

โพธิพันธ์ พานิช. การศึกษาบุคลิกภาพของนักเรียนนาฏศิลป์. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2533.

ภิญโญ สาธร. การบริหารการศึกษา. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2523.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย. นนทบุรี : มติชนปากเกร็ด, 2549.

มณีปิ่น พรหมสุทธิรักษ์. นิทรรศการพิเศษ รามเกียรติ์ในศิลปะและวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ : อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ฟ, 2534.

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. นาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา, 2536.

Mahasarakham University

มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. คู่มือการเขียนวิทยานิพนธ์. มหาสารคาม : งานบริการบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2545.

มาริสา โกเศยะโยธิน. การพัฒนามาตรฐานเกษตรธรรมชาติเพื่อเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจของชุมชน กาฬสินธุ์ : โรงพิมพ์ประสานการพิมพ์, 2551.

มูลนิธิศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. สูจิบัตรการแสดงโขน ชุดนางลอย. กรุงเทพ : ม.ป.พ., 2553.

ยศ สันติสมบัติ. มนุษย์กับวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2540.

เยาวดี วิบูลย์ศรี. การประเมินโครงการ แนวคิด และแนวปฏิบัติ. กรุงเทพฯ : ภาควิชาวิจัยการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536.

รจนา สุนทรานนท์. นามานุกรมนาฏยศิลปิน : การศึกษาสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากร. ปริญญานิพนธ์ ค.ด. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

ระวิวรรณ วรรณวิไชย. การวิเคราะห์ปริญญานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตทางนาฏศิลป์ไทยระหว่าง ปีการศึกษา 2515 - 2543. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ, 2545.

เรณู โกศินานนท์. นาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ : วัฒนาพานิช, 2545.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมศัพท์. กรุงเทพฯ : เพื่อนพิมพ์, 2530.

เรืองอุไร กุศลาสัย. วัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : แผนกการพิมพ์วิทยาลัยครูสวนสุนันทา, 2514.

รัตนา มณีสิน. ประวัติการละครและประวัติบุคคลสำคัญในวงการนาฏศิลป์ไทย (นาฏ461). กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2526.

รัตนา มณีสิน. ประวัติการละครและประวัติบุคคลสำคัญในวงการนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ : สารเศรษฐ์, 2528.

วรพรรณ กีรานนท์. การวิเคราะห์หลักสูตรนาฏศิลป์ระดับปริญญาตรีของสถาบันอุดมศึกษา ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

วรนุช จรุงรัตนาพงศ์. สู่โลกหลังสมัยใหม่. กรุงเทพฯ : มูลนิธิเด็ก, 2548.

วาสนา พุ่มทอง. ความคิดเห็นของผู้บริโภคที่มีต่อธุรกิจละครชาตรีจังหวัดเพชรบุรี ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2550.

วิกิพีเดีย. สารานุกรมเสรี. 2554. <http://th.wikipedia.org/wiki> 10 กุมภาพันธ์, 2554.

วิจารณ์. ศิลปะ อังกฤษ – ไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย, 2543.

วิทยาลัยนาฏศิลป. “พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวกับนาฏศิลป์ไทย,” วารสารวังหน้า. 2(4) : 56-59 ; มีนาคม, 2542.

วิมลศรี อุปรมัย. นาฏกรรมและการละคร. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : หนอน, 2526.

วิษณุ บุญมารัตน์. ชุดความคิดการข้ามพ้นสมัยใหม่. กรุงเทพฯ : รัฐสภาสาร, 2548.

_____. ศิลปวัฒนธรรม:มุมมองทางวิชาการ. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2550.

วิรุณ ตั้งเจริญ. สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต. กรุงเทพฯ : สันติศิริการพิมพ์, 2552.

Mahasarakham University

วิจิตรา ปัญญาชัย. การนำเสนอรูปแบบการพัฒนาอาชีพ สำหรับพยาบาล วิทยาลัยพยาบาล สังกัดกระทรวงสาธารณสุข. ปริญญานิพนธ์ ค.ด. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

วิจิตรวาทการ. นาฏยศิลปะ พระนคร : บทเจราจาละครอิเหนาและตำนานเรื่องละครอิเหนา. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2479.

วีระ โรจน์พจนรัตน์ และคณะบรรณาธิการ. กระทรวงวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : กชกร พับลิชชิ่ง, 2549.

วัชรา คลายนาทร. สังคมวิทยา. กรุงเทพฯ : วัฒนาพานิช, 2530.

วันทนีย์ ม่วงบุญ และรัตติยะ วิกสิตพงศ์. “ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย,” นิตยสารราย 2 เดือน. 48(3) : 86-98 ; พฤษภาคม – มิถุนายน, 2548.

วันเพ็ญ ยืนนาน. การศึกษาภูมิปัญญาท้องถิ่นในเขตภูมิภาคตะวันตกเฉพาะกรณี : มหรสพพื้นบ้านกับวิถีชีวิตประชาชน. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. นครปฐม : มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม, 2542.

ศรุดา ศรีนิล. การศึกษาเปรียบเทียบการแสดงกถกฬิของอินเดียและโขนของไทย. ภูเก็ต : มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตภูเก็ต, 2553.

ศรีวิไล ดอกจันทร์. ภาษาและการสอน. กรุงเทพฯ : สุกัญญา, 2529.

ศรีสุรางค์ พูลทรัพย์. รามเกียรติ์ : รามยณะของไทย. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์ปริ้นติ้งกรุพ, 2534.

ศักดิ์สิน ช่องดารากุล. การละเล่นพื้นบ้านไทยของชุมชนท้องถิ่นในพื้นที่ลุ่มน้ำแม่กลอง : การจัดการความรู้เพื่อการสืบสานวัฒนธรรมท้องถิ่นของสถานศึกษาขั้นพื้นฐาน. วิทยานิพนธ์ ปร.ด. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2553.

ศิริอร ขันธหัตถ์. องค์การและการจัดการ. กรุงเทพฯ : ทิพยวิสุทธิ์, 2536.

ศิลปวัฒนธรรมภาคพิเศษ. ละครฟ้อนรำกับระบำรำเต้นตำราฟ้อนรำตำนานเรื่องละครอิเหนาและละครดึกดำบรรพ์. กรุงเทพฯ : มติชน, 2542.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในการส่งเสริมการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี : การศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

_____. การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำของโขนตัวพระกรณีศึกษาตัวพระราม. ปริญญานิพนธ์ ค.ด. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ศุลีพร สังขมรรทร. คณะนาฏยศิลป์ไทยเอกชนในกรุงเทพมหานคร พ.ศ. 2498 - 2538. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2540.

สงบศึก ธรรมวิหาร. แนวคิดและวิธีการของมนตรี ตราโมท ในการอนุรักษ์และถ่ายทอดดนตรีไทยและเพลงไทย. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534.

สงวน สุทธิเลิศอรุณ. การบริหารการศึกษา. กรุงเทพฯ : อักษรบัณฑิต, 2527.

สมคิด บางโม. หลักการจัดการ 6. กรุงเทพฯ : อักษรบัณฑิต, 2538.

สมคิด โชติกวนิชย์. ระบบการบริหาร-การจัดการวัฒนธรรม ฉบับปรับปรุงแก้ไข 2540. กรุงเทพฯ : ประชาชน, 2540.

Mahasarakham University

สมชาย พูลพิพัฒน์. การศึกษาทัศนคติต่อนาฏศิลป์ไทยของนิสิตนักศึกษามหาวิทยาลัยในภาคใต้. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. สงขลา : มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2529.

สมชาย ฟ้อนรำดี. คุณลักษณะที่พึงประสงค์ของผู้บริหารวิทยาลัยนาฏศิลปเขตภาคกลาง. ปริญญานิพนธ์ ค.ม. ลพบุรี : มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี, 2548.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. ตำนานอิเหนา. ธนบุรี : ป.พิศนาคะ, 2507.

_____. ตำนานอิเหนา. ธนบุรี : ป.พิศนาคะ, 2516 ก.

_____. บทเจรจาละครอิเหนาและตำนานเรื่องอิเหนา. กรุงเทพฯ : ศูนย์การพิมพ์, 2516 ข.

_____. สาสน์สมเด็จฯ เล่ม 2 พ.ศ. 2466-2474. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2534.

สถาบันไทยคดีศึกษา. เบิกโรง : ข้อพิจารณานาฏกรรมโขนสังคมไทย. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป, 2534.

สถาบันบัณฑิพัฒนศิลป์. แผนยุทธศาสตร์การพัฒนาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. 2553-2556. กรุงเทพฯ : กองนโยบายและแผน, 2552.

_____. ตราสัญลักลักษณ์สถาบันบันฑิตพัฒนศิลป์. 2554. <www.bpi.ac.th> 21 สิงหาคม, 2554.

สมถวิล วิเศษสมบัติ. วรรณคดีการละคร. กรุงเทพฯ : อักษรบัณฑิต, 2527.

สมบัติ กุสุมาวลี. ประเทศไทยในทศวรรษหน้า : วิสัยทัศน์นิด้า การสร้างองค์กรแห่งการเรียนรู้ แนวทางการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ในองค์กรเพื่อการพัฒนาประเทศไทยในทศวรรษหน้า. กรุงเทพฯ : สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2540.

สมประสงค์ ปิ่นจินดา และคณะ. เอกลักษณ์ไทยภาคกลาง. กรุงเทพฯ : ศึกษาสัมพันธ์, 2520.

สมพงษ์ เกษมสิน. การบริหาร. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2526.

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข. การศึกษาสังคมและวัฒนธรรม:แนวความคิด วิธีวิทยาและทฤษฎี. ขอนแก่น : ร้านอัมรินทร์ก๊อปปี้, 2544.

สมศักดิ์ กิจธนวัฒน์. การพัฒนารูปแบบการเสริมสร้างภาวะผู้นำเชิงสร้างสรรค์สำหรับผู้ประกอบการธุรกิจขนาดย่อมโดยใช้หลักการจัดกิจกรรมตามแนวมนุษย์นิยมและการเพิ่มพลังศักยภาพตนเองของ แอนโทนี่ ร็อบบินส์. ปริญญานิพนธ์ ค.ด. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

สมศรี เอี่ยมธรรม และคณะบรรณาธิการ. กระทรวงวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977), 2546.

สมรัตน์ ทองแท้. ระบำในการแสดงโขน ของกรมศิลปากร. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

สมาน รังสิโยกฤษฎ์ และสุธี สุทธิสมบูรณ์. หลักการบริหารเบื้องต้น. พิมพ์ครั้งที่ 15. กรุงเทพฯ : สวัสดิการสำนักงาน ก.พ., 2537.

สวภา เวชสุรักษ์. หลักนาฏยประดิษฐของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี. ปริญญานิพนธ์ ค.ด. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

Mahasarakham University

สวัสดิ์ สุคนธรังสี. “โมเดลการวิจัย, กรณีตัวอย่างทางการบริหาร,” วารสารพัฒนาบริหารศาสตร์. 45(1) : 206 ; กุมภาพันธ์, 2520.

สัญญา สัญญาวิวัฒน์. ทฤษฎีสังคมวิทยา. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

สัมพันธ์ ภู่ไพบูลย์. องค์การและการจัดการ. กรุงเทพฯ : พิทักษ์อักษร, 2542.

สาวิตร พงศ์วัชร์. การสร้างศิลปินเอกโขนยักษ์. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ด. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

สายสุนีย์ สิงหทัศน์. “โขนชักรอก สมบัติศิลป์ที่เกือบจะสูญสิ้น,” อนุสาร อ.ส.ท. 41(6) : 49-55 ; มกราคม, 2544.

สิปปนนท์ เกตุทัต. ข้อเสนอเชิงนโยบายวัฒนธรรมการของการวัฒนธรรมแห่งชาติ. กรุงเทพฯ : เอกสารประชุมคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 2/2542, วันที่ 12 กุมภาพันธ์, 2542.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. วิวัฒนาการและอนาคตภาพของวิทยาลัยนาฏศิลปในการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมไทย. ปริญญานิพนธ์ ค.ด. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

สิริธร ศรีชลาคม. นาฏยศิลป์ร่วมสมัย : การสร้างสรรค์โดยผสมผสานนาฏยศิลปะที่มีต่อนาฏยศิลป์สกุลอื่นๆ ระหว่างปี 2510 – 2542. ปริญญานิพนธ์ ค.ด. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

สิริพร หนูทอง. ทัศนคติของผู้ประกอบอาชีพด้านนาฏศิลปไทย. ปริญญานิพนธ์ ศศ.บ. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

สุชาติ สวัสดิ์ศรี. ศิลปะร่วมสมัยของไทย. 2550. <http://www.artgazine.com.> 27 ตุลาคม, 2554.

สุบรรณ์ พันธ์วิศวาส และชัยวัฒน์ ปัญจพงษ์. ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงปฏิบัติ. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์. 2522.

สุภางค์ จันทวนิช. การวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัยเชิงคุณภาพ. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. การละครไทย. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2532.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

_____. นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

สุวรรณา วังโสภณ. การศึกษาวัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรีประจำชาติไทยและญี่ปุ่น. ปริญญานิพนธ์ ค.ด. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

สุวรรณี ชลานุเคราะห์. ศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ : ศิวพร, 2516.

สุวรรณี อุดมผล. วรรณกรรมการแสดงของไทย. กรุงเทพฯ : ประกายพรึก, ม.ป.ป.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. กรุงเทพฯ : พิฆเณศ พริ้นติ้ง เซ็นเตอร์, 2532.

สุมิตร เทพวงษ์. นาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2541.

Mahasarakham University

สุมาลี สุวรรณแสง. วรรณกรรมการละครไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหามกุฎราชวิทยาลัย, 2540.

สุริชัย หวันแก้ว. ความหลากหลายทางศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย. กรุงเทพฯ : สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, 2548.

สุกัญญา ทรัพย์ประเสริฐ. นาฏยประดิษฐ์ของประทินพวงสำลี. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

สุพัตรา สุภาพ. สังคมและวัฒนธรรมไทย. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2529.

เสาวลักษณ์ พงศ์ทองคำ. การศึกษาเรื่องนาฏยศิลป์ไทยในร้านอาหาร. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

เสาวนิต วิงวอน. การศึกษาวิเคราะห์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์. ปริญญานิพนธ์ อศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2519.

สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ. แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่สิบ พ.ศ. 2550-2554. กรุงเทพฯ : สำนักนายกรัฐมนตรี, 2550.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. กระทรวงวัฒนธรรม (พุทธศักราช 2545). กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2550.

_____. ความหมายและขอบข่ายงานวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2534 ก.

_____. นโยบายวัฒนธรรมแห่งชาติ. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2534 ข.

_____. ศิลปินแห่งชาติสาขาวรรณศิลป์ ประจำปีพุทธศักราช 2528 – 2540. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2545.

สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ. ระบบการบริหาร-การจัดการวัฒนธรรม ฉบับปรับปรุงแก้ไข 2540. กรุงเทพฯ : ประชาชน, 2540.

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี. 80 พรรษา 80 ภูมิปัญญาท้องถิ่น จังหวัดลพบุรี. กรุงเทพฯ : พี เอลีฟวิ่ง, 2552.

อมรา กล่ำเจริญ. การละเล่นพื้นเมือง. พระนครศรีอยุธยา : ฝ่ายเอกสารตำรา วิทยาลัยครูพระนครศรีอยุธยา, 2531.

อมรา กล่ำเจริญ. สุนทรียนาฏศิลป์ไทย. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2542.

อมรา พงศาพิชญ์. “มนุษย์กับวัฒนธรรม,” ใน สังคมและวัฒนธรรม. พิมพ์ครั้งที่ 4. หน้า 23-34. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

อรวรรณ ขมวัฒนา. รำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : โครงการภาษาวิทยาศาสตร์อุตสาหกรรม, 2538.

อภิสิทธิ์ กฤษเจริญ. การพัฒนารูปแบบการบริหารโรงเรียนเอกชนคาทอลิก สังกัดสังฆมณฑลในทศวรรษหน้า. ปริญญานิพนธ์ กศ.ด. ชลบุรี : มหาวิทยาลัยบูรพา, 2551.

อาคม สายาคม. คำอธิบายนาฏศิลป์ไทยตอนต้น. กรุงเทพฯ : เอกศิลป์การพิมพ์, 2509.

_____. ประวัติผู้มีผลงานทางศิลปะ. กรุงเทพฯ : หัตถศิลป์, 2528.

Mahasarakham University

อานันท์ กาญจนพันธุ์. วัฒนธรรมกับการพัฒนา : มิติของพลังที่สร้างสรรค์. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์กรมการศาสนา, 2538.

อาภรณ์ ในตรีศาสตร์ และจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. วิชานาฏศิลป์. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา, 2517.

อุษา สบกฤษ์. การศึกษาพฤติกรรมการสอนนาฏศิลป์ไทยในวิทยาลัยนาฏศิลป. ปริญญานิพนธ์ ค.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536.

_____. การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนนาฏยสร้างสรรค์ที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ของผู้เรียนวิชานาฏศิลป์ไทยในสถาบันอุดมศึกษา. ปริญญานิพนธ์ ค.ด. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

อเนก นาวิกมูล. นาฏกรรมชาวสยาม. กรุงเทพฯ : เดือนตุลาคม, 2545.

เอกวิทย์ ณ ถลาง. ภูมิปัญญาชาวบ้านสี่ภูมิภาค : วิถีชีวิตและกระบวนการเรียนรู้ของชาวบ้านไทย. กรุงเทพฯ : โครงการกิตติเมธีสาขาวิชาศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2540.

Alfred L. Kroeber. Anthropology : Culture Patterns & Processes. Harcourt : Brace & World, Inc., 1963

Blindeman, Barry and others. Keith Haring Future Primeval. New York : Abbeville Press Gnuaimitedu Meem, 2002.

Duffy, R.A. “An Analysis of Aesthetic Sentivity. Creativity, Artistic Potential, Visual-Haptic Aptitude, Cognitive Style, Personality, and Demographic Variables in Grades Four, Six Eight and Ten,” Dissertation Abstracts International. 38 : 6476-A ; May, 1978.

Franklin, Eric. Dance Imagery for Technique and Performance. n.t. : Human Kinetics, 1996.

Good, C.V. Dictionary of Education. New York : McGraw-Hill Book, 1973.

Gray, E.R. and L.R. Smeltzer. Management : The Competitive Edga. New York : Mac – Millan, 1989.

Hausser, D.L. “Comparison of Different Models for Organizational Analysis,” In Organizational Assessment Perspective on the Measurement of Organizational Behavior and the Quality of Work Life. p. 67-82. New York : John Wiley & Son, 1980.

Koontz, Harold and O’Donnell. Cyril. Principles of Management : An Analysis of Management Functions. New York : McGraw-Hill, 1968.

Keeves, John P. Educational Research. Methodology. and Measurement. New York : perga, 1997.

Lightfoot, Thomas. “Form to Concept : The Evolution of Ideas through The Artwork of Tom Lightfoot,” Dissertation Abstracts International. 47(1) : 163-A ; July, 1986.

Mahasarakham University

Longman, C. Longman Dictionary of Contemporary English. England : Clay, 1981.

Mark, Schlueb and David Damron. Knight Ridder Tribune News. Washington : n.p., 2006.

Mescon, M.A. and F. Khedouri. Management, Individual and Organizational Effectiveness. 2nd ed. New York : Harper & Row, 1985.

Nadler, D.A. WRole of Models in Organizational Assessment," in E.E. Lawler and S.E. Seashore (Eds.), Organizational Assessment Perspective on the Measurement of Organizational Behavior and the Quality of Work Life. p. 72-90. New York : John Wiley & Son, 1980.

Nettl, Brno. Theory and Method in Ethnomusicology. New York : The Free Press, 1964.

Prescott, John E. Academy of Management Journal. Briarcliff Manor : Jun, 1986.

Robbins, Stephen P. The Administrative Process : Integrating Theory and Practice. Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice-Hall, 1976.

Ritter, Rcbart Harrold Junior. "Anxiety and Creativity of Paul Tillich and Rollo May," Dissertation Abstracts International. 46(12) : 2342-A ; February, 1986.

Simon, H.A., G.W. Smithburg and V.A. Tompson. Public Administration. New York : Alfred A. Kuopf, 1960.

Stoner, J.A.F. and C. Wankle. Management. Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice-Hall, 1986.

Tead, Ordway. Art of Administration. New York : McGraw-Hill, 1951.

Wiese Depoid Von. The Sociological Study of Change. Transaction of then third World Congress of Sociology. Amsterdam : International Sociological Association, 1956.

Willer, D. Scientific Sociology theory and Method. New Jersey : Prentice-Hall, 1976.

White Roderick E. and Richard G. Hamermesh. Academy of Management. The Acedemy of Management Review. Briarcliff Manor : n.p., 1981.

Mahasarakham University

ภาคผนวก

Mahasarakham University

ภาคผนวก ก
หนังสือขอความร่วมมือ

Mahasarakham University

ที่ ศธ ๐๕๓๐.๔๑/ว๒๕๖

คณะวัฒนธรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลตลาด อำเภอเมือง
จังหวัดมหาสารคาม ๔๔๐๐๐

๙ มีนาคม ๒๕๕๔

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ให้นิสิตเก็บข้อมูลภาคสนาม
เรียน

ด้วยนายสมชาย ฟ้อนรำดี นิสิตระดับปริญญาเอก คณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคามกำลังทำวิทยานิพนธ์ **เรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลาง** ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.) โดยมี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทรงคุณ จันทจร เป็นประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์และ ดร.มาริสา โกเศยะโยธิน เป็นกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

ในการนี้ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ พิจารณาแล้วเห็นว่าเขตพื้นที่ของท่านมีข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อนิสิต ดังนั้น จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์จากท่านอนุญาตให้นิสิตดังกล่าวเข้าพื้นที่เก็บข้อมูลเพื่อนำไปประกอบการทำวิทยานิพนธ์ให้สมบูรณ์และถูกต้องต่อไป โดยจะขอเข้าพบเพื่อขอข้อมูลและสัมภาษณ์ท่านในวันที่..... เวลา .....น.
ณ .....
ทั้งนี้ ท่านสามารถติดต่อประสานงานกับ นายสมชาย ฟ้อนรำดี ได้ที่เบอร์โทรศัพท์ ๐๘ ๑๗๕๗ ๗๗๖๘

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ และขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทรงคุณ จันทจร)
คณบดีคณะวัฒนธรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะวัฒนธรรมศาสตร์
โทรศัพท์/โทรสาร ๐-๔๓๗๔-๒๘๒๗

Mahasarakham University

ที่ ศธ ๐๕๓๐.๔๑/ว๒๕๖

คณะวัฒนธรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลตลาด อำเภอเมือง
จังหวัดมหาสารคาม ๔๔๐๐๐

๙ มีนาคม ๒๕๕๔

เรื่อง ขอเชิญร่วมสนทนากลุ่ม
เรียน
สิ่งที่สิ่งมาด้วย กำหนดการสนทนากลุ่ม จำนวน ๑ ชุด

ด้วยนายสมชาย ฟ้อนรำดี นิสิตระดับปริญญาเอก คณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคามกำลังทำวิทยานิพนธ์ **เรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลาง** ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.) โดยมี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทรงคุณ จันทจรเป็นประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์และ ดร.มาริสา โกเศยะโยธิน เป็นกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

ในการนี้ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ พิจารณาแล้วเห็นว่าท่าน เป็นผู้มีความรู้และความสามารถในเรื่องดังกล่าว จึงใคร่ ขอเชิญท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิร่วมสนทนากลุ่มในครั้งนี้ เพื่อนำไปประกอบการทำวิทยานิพนธ์ให้สมบูรณ์และถูกต้องต่อไป โดยจะขอจัดสัมมนากลุ่มในวันที่.....
เวลา ..... น. ณ .....

ทางคณะวัฒนธรรมศาสตร์ หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่านเป็นอย่างดี จึงใคร่ ขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทรงคุณ จันทจร)
คณบดีคณะวัฒนธรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะวัฒนธรรมศาสตร์
โทรศัพท์/โทรสาร ๐-๔๓๗๔-๒๘๒๗

Mahasarakham University

ที่ ศธ ๐๕๓๐.๔๑/ ๒๕๕๕

คณะวัฒนธรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลตลาด อำเภอเมือง
จังหวัดมหาสารคาม ๔๔๐๐๐

๑๙ กรกฎาคม ๒๕๕๕

เรื่อง ขอเชิญประชุมปฏิบัติการ
เรียน
สิ่งที่สิ่งมาด้วย กำหนดการประชุมเชิงปฏิบัติการ จำนวน ๑ ชุด

ด้วยนายสมชาย ฟ้อนรำดี นิสิตระดับปริญญาเอก คณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคามกำลังทำวิทยานิพนธ์ **เรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลาง** ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.) โดยมี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทรงคุณ จันทจรเป็นประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์และ ดร.มาริสา โกเศยะ โยธิน เป็นกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

ในการนี้ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ พิจารณาแล้วเห็นว่าท่าน เป็นผู้มีความรู้และความสามารถ ในเรื่องดังกล่าว จึงใคร่ ขอเชิญท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิร่วมประชุมเชิงปฏิบัติการในครั้งนี้ เพื่อนำไปประกอบการทำวิทยานิพนธ์ให้สมบูรณ์และถูกต้องต่อไป โดยจะขอจัดสัมมนากลุ่มในวันที่ ๒๙ สิงหาคม ๒๕๕๕ เวลา ๐๙.๐๐น. – ๑๖.๐๐ น. ณ ห้องศูนย์สื่อ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

ทางคณะวัฒนธรรมศาสตร์ หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่านเป็นอย่างดี จึงใคร่ ขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทรงคุณ จันทจร)
คณบดีคณะวัฒนธรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะวัฒนธรรมศาสตร์
โทรศัพท์/โทรสาร ๐-๔๓๗๔-๒๘๒๗

Mahasarakham University

ที่ ศธ ๐๕๓๐.๔๑/ ๒๕๕๕

คณะวัฒนธรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลตลาด อำเภอเมือง
จังหวัดมหาสารคาม ๔๔๐๐๐

๑๙ กรกฎาคม ๒๕๕๕

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ใช้สถานที่ประชุมเชิงปฏิบัติการ

เรียน ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

สิ่งที่สิ่งมาด้วย กำหนดการประชุมเชิงปฏิบัติการ จำนวน ๑ ชุด

ด้วยนายสมชาย ฟ้อนรำดี นิสิตระดับปริญญาเอก คณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคามกำลังทำวิทยานิพนธ์ **เรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลาง** ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.) โดยมี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทรงคุณ จันทจร เป็นประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์และ ดร.มาริสา โกเศยะโยธิน เป็นกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

ในการนี้ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ พิจารณาแล้วเห็นว่า วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี มีความเหมาะสมในการดำเนินการดังกล่าว ดังนั้น จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์ใช้ห้องศูนย์สื่อ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ในวันที่ ๒๙ สิงหาคม ๒๕๕๕ เวลา ๐๙.๐๐ น. – ๑๖.๓๐ น. ทั้งนี้ นิสิตจักติดต่อประสานงานกับท่านด้วยตนเอง

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ และขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทรงคุณ จันทจร)
คณบดีคณะวัฒนธรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะวัฒนธรรมศาสตร์
โทรศัพท์/โทรสาร ๐-๔๓๗๔-๒๘๒๗

Mahasarakham University

ภาคผนวก ข
รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

Mahasarakham University

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

กมลชนก สุวรรณประเวก เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ถนนรามเดโช อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี 15000 เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2555.

กันตพงษ์ เรืองวัฒนวิศิษฐ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 39/20 ซอยวัฒนานิเวศน์ ถนนสุทธิสาร แขวงสามเสนนอก เขตห้วยขวาง กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555.

กาญจนา ขาวรุ่งเรือง ตำแหน่งนาฏศิลปิน (อาวุโส) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555.

กิตติ จาตุประยูร ตำแหน่งนาฏศิลปิน (ปฏิบัติการ) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 23 สิงหาคม 2555.

กิตติพงษ์ จันทร์สมุทร ตำแหน่ง ครู อันดับ ค.ศ. 1 เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง เมื่อวันที่ 23 มีนาคม 2555.

กิตติพงศ์ ไตรพงษ์ ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลป ตำบลศาลายา จังหวัดนครปฐม เมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม 2555.

กิตติพงษ์ ยุติธรรม เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรี ถนนรามเดโช อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 4 มิถุนายน 2555.

กุลศิริ แจ้งสว่าง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 26/79 หมู่ 9 แขวงบางแวก เขตภาษีเจริญ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555.

เกษราภรณ์ สังข์ทิพย์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่เลขที่ 29 อพาร์ทเม้นท์สงวนศักดิ์ ถนนดินสอ เขตพระนคร แขวงบวรนิเวศ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555.

คำรณ จำนงค์วัย ตำแหน่งครูชำนาญการ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรี ตำทะเลชุบศร อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 18 สิงหาคม 2555.

จตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ถนนราชินี เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 6 พฤษภาคม 2555.

จตุรพร ภักดี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ถนนรามเดโช อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2555.

จักริน วงศ์สง่า เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ถนนรามเดโช อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2555.

Mahasarakham University

จารุชา จันทสิโร ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง เมื่อวันที่ 23 มีนาคม 2555.

จุลชาติ อรัญยะนาค ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี ง เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลป ตำบลศาลายา จังหวัดนครปฐม เมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม 2555.

จุฑารัตน์ สุเมรุรัตน์ ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 139/7 หมู่ 8 หมู่บ้านปิยรมณ์ ตำบลกกโก อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2551.

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 1359/22 แขวงบางซื่อ เขตดุสิต กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 25 มีนาคม 2555.

ชัยกิจ ช่างต่อ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, วิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรี ถนนรามเดโช อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2555.

ชานนท์ อนันต์สลุง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรี ถนนรามเดโช อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2555.

ชินกฤต ขัดจำปา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ถนนรามเดโช อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2555.

ชิตา ทัศมาลัย ตำแหน่งครูชำนาญการ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ถนนรามเดโช อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 18 สิงหาคม 2555.

ชุติพันธุ์ ภู่เจริญวณิชย์ ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 28/34 ตำบลบางแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง เมื่อวันที่ 23 มีนาคม 2555.

ไชยอนันต์ สันติพงษ์ ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 28/29 ตำบลบางแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง เมื่อวันที่ 23 มีนาคม 2555.

ไชยวัฒน์ ธรรมวิชัย เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ถนนราชินี เขตพระนคร กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555

เชาวนาท เพ็งสุข ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ถนนรามเดโช อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 18 สิงหาคม 2555.

ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น ตำแหน่งรองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี (ฝ่ายศิลปวัฒนธรรม) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ถนนรามเดโช อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2555.

Mahasarakham University

นายณัฐพล ไพรทอง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 7/8 หมู่ 8 ตำบลอ้อมใหญ่ อำเภอสามพราน จังหวัดนครปฐม เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2555.

ธภร ยิ้มโสภา ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 35 หมู่ 6 ตำบลโพธิ์เก้าต้น อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 18 สิงหาคม 2555.

ทวีศักดิ์ วีระพงษ์ ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี เมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2555.

ทิชชากร แสงเจก เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปะอ่างทอง ตำบลบางแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง เมื่อวันที่ 23 มีนาคม 2555.

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ตำแหน่ง นาฏศิลปิน (ชำนาญการ) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 28 พฤษภาคม 2555.

ธีรภัทร ทองนิ่ม ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, วิทยาลัยนาฏศิลป ตำบลศาลายา จังหวัดนครปฐม เมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม 2555.

ธัณยพัฒน์ เยี่ยมสถาน ตำแหน่งรองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง เมื่อวันที่ 23 มีนาคม 2555.

นพพร โหมดเทศ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปะอ่างทอง ตำบลบางแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง เมื่อวันที่ 23 มีนาคม 2555.

นันทวัน ณ กาฬสินธุ์ ตำแหน่ง ครูชำนาญการ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตำทะเลชุบศร อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 18 สิงหาคม 2555.

นิวัฒน์ สุขประเสริฐ ตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปะสุพรรณบุรี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี เมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2555.

บัญชา สุริเจย์ ตำแหน่งนาฏศิลปิน (ปฏิบัติการ) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555.

บุญสม ทรัพย์สิน ตำแหน่งครูชำนาญการ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรี ตำทะเลชุบศร อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 18 สิงหาคม 2555.

เบญจมาภรณ์ คงสิทธิ์ ตำแหน่งครูชำนาญการ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 28/22 ตำบลบางแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง เมื่อวันที่ 23 มีนาคม 2555.

Mahasarakham University

ปกรณ์ วิชิต ตำแหน่ง ครู อันดับ ค.ศ.1 เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลป ตำบลศาลายา จังหวัดนครปฐม เมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม 2555.

ปภาวรินท์ แสงเจริญ ตำแหน่ง ครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลป ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมลฑล จังหวัดนครปฐม เมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม 2555.

ประดิษฐ์ ศิลปสมบัติ ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปะ ตำบลศาลายา จังหวัดนครปฐม เมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม 2555.

ประเมษฐ์ บุญยะชัย ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) สถาบันบัณฑิตพัฒรศิลป์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ถนนราชินี เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 6 พฤษภาคม 2555.

ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์โขนลิง) และผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒรศิลป์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ถนนราชินี เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 6 พฤษภาคม 2555.

ประยูร อินทรมาตร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ถนนรามเดโช อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2555.

ปัญญา ธรรมมล ตำแหน่งครูชำนาญการ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, วิทยาลัยนาฏศิลป ตำบลศาลายา จังหวัดนครปฐม เมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม 2555.

ปรีชา โรจนสุพจน์ ตำแหน่งรองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดีเป็น เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี อำเภอเมือง จังหวัด สุพรรณบุรี เมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2555.

ปิยมาศ ศรแก้ว ตำแหน่งครูชำนาญการ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตำบลทะเลชุบศร อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2555.

พงษ์สักกะ ภักดีผล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, วิทยาลัยนาฏศิลปะอ่างทอง ตำบลบางแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง เมื่อวันที่ 23 มีนาคม 2555.

พงษ์พิศ จารุจินดา ตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 28 พฤษภาคม 2555.

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ตำแหน่งนาฏศิลปิน (ปฏิบัติการ) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 28 พฤษภาคม 2555.

พรเลิศ พิพัฒน์รุ่งเรือง ตำแหน่งนาฏศิลปิน (ปฏิบัติการ) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555.

Mahasarakham University

พรรวินท์ ชุนเกศา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 85 หมู่ 5 ตำบลจอมขลาด อำเภอบางคนที จังหวัดสมุทรสงคราม เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555

พลณศักดิ์ ทรัพย์บางยาง ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตำบลทะเลชุบศร อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2555.

พิทักษ์ ร่มโพธิ์ทอง ตำแหน่ง ครู อันดับ ค.ศ.1 เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรี ตำบลทะเลชุบศร อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2555.

พิมพ์ฉัตราพร ดวงสร้อย ตำแหน่งครูชำนาญการ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตำบลทะเลชุบศร อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2555.

พิมพ์วิภา มังคละสวัสดิ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ตำบลบางแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง เมื่อวันที่ 23 มีนาคม 2555.

พิษณุ เรืองสม เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ตำบลบางแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง เมื่อวันที่ 23 มีนาคม 2555.

ไพฑูรย์ เข็มแข็ง ตำแหน่ง ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลป ตำบลศาลายา จังหวัดนครปฐม เมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม 2555.

ไพเราะ แสงเปล่ง ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 234/219 หมู่ 1 ตำบลถนนใหญ่ อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2555.

ไพโรจน์ ทองคำสุก ตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555.

ภาพร ตระกูลปาน ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตำบลทะเลชุบศร อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2555.

ภูษณ ฟ้อนรำดี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ถนนรามเดโช อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 4 มิถุนายน 2555.

ภูษิต รุ่งแก้ว ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลป ตำบลศาลายา จังหวัดนครปฐม เมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม 2555.

มยุรี ฟ้อนรำดี ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 234/424 หมู่บ้านธาราทิพย์ ตำบลถนนใหญ่ อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 19 กรกฎาคม 2555.

Mahasarakham University

รักชาติ ตุงคะบูรณะ ตำแหน่ง ครูชำนาญการ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 50/524 หมู่ 5 หมู่บ้านพฤกษา 3 ตำบลบางคูรัด อำเภอบางบัวทอง จังหวัดนนทบุรี เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555.

รักษิต มีเหล็ก ตำแหน่ง ครู อันดับ ค.ศ.1 เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ถนนรามเดโช ตำบลทะเลชุบศร อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี 15000 เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2555.

รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทยละครนาง) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ถนนราชินี เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 6 พฤษภาคม 2555.

ฤทธิชัย เกิดแก่น เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ถนนราชินี เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 6 พฤษภาคม 2555.

ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ ตำแหน่งรองคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางคศิลป์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่คณะศิลปะนาฏดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555.

ลิขิต สุนทรสุข ตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตำบลทะเลชุบศร อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 16 สิงหาคม 2552.

วราวุธ ศิลาพันธ์ ตำแหน่งครูชำนาญการ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี เมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2555.

วงษ์สมัตถ์ เล้าประเสริฐ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 54/61 อำเภอหนองแขม ตำบลหนองข้ามพลู กรุงเทพมหานคร 10160 เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555.

วจี อนุภักดิ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ถนนรามเดโช อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 15 สิงหาคม 2555.

วราพรรณ แสงทิพย์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 41 ถนนโชคชัย 4 (24) เขตลาดพร้าว กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555.

วันทนีย์ ม่วงบุญ ตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญพิเศษ (นาฏศิลป์ไทย) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555.

วัลยรุจน์ เถาว์หิรัญ ตำแหน่งครูชำนาญการ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี เมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2555.

วัลลภ ทองสุวรรณ์ ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 234/223 หมู่บ้านธาราทิพย์ ตำบลถนนใหญ่ อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2555.

Mahasarakham University

วัลลภ พุ่มระชัฏ ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี เมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2555.

วารี ทิมอินทร์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ตำบลบางแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง เมื่อวันที่ 23 มีนาคม 2555.

วาสิฏฐินี สวดประโคน เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ถนนรามเดโช อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 15 สิงหาคม 2555.

วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) สถาบันบัณฑิตพัฒรศิลป์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ถนนราชินี เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 6 พฤษภาคม 2555.

วิทวัส สาสกุล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ถนนรามเดโช อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 15 สิงหาคม 2555.

วิศรุต อาสาศรี ตำแหน่งอาจารย์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่คณะศิลปะนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ถนนราชินี เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 6 พฤษภาคม 2555.

วีรกร ศุขศาสตร์ ตำแหน่งอาจารย์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ถนนราชินี เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555.

วีรศิลป์ ช้างขนุน ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลป ตำบลศาลายา จังหวัดนครปฐม เมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม 2555.

วุฒิชัย นราแก้ว เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 67/12 หมู่ 1 อำเภอพุทธมณฑล ตำบลมหาสวัสดิ์ จังหวัดนครปฐม 73170 เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ตำแหน่งศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์โขนพระ) และคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางคศิลป์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่คณะศิลปนาฏดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555.

สนอง คงหิรัญ ตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลป ตำบลศาลายา จังหวัดนครปฐม เมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม 2555.

สมกิจ ชนินทยุทธวงศ์ ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 119/4 หมู่ 1 บ้านพักสวัสดิการ ตำบลสนามชัย อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี เมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2555.

สมเจตน์ ภู่นา ตำแหน่งนาฏศิลปิน (ชำนาญการ) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 28 พฤษภาคม 2555.

Mahasarakham University

สมชาย สวัสดี ตำแหน่งครูชำนาญการ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี เมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2555.

สัจจะ ภู่แพ่งสุทธิ์ ตำแหน่งครูชำนาญการ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, วิทยาลัยนาฏศิลป ตำบลศาลายา จังหวัดนครปฐม เมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม 2555.

สันติ เสงี่ยมงาม ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตำบลทะเลชุบศร อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2555.

สายัณต์ เฉลยฤกษ์ ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตำบลทะเลชุบศร อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2555.

สุธีร์ ชุ่มชื่น ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลป ตำบลศาลายา จังหวัดนครปฐม เมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม 2555.

สุธีร์ อะมะตะ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปะอ่างทอง ตำบลบางแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง เมื่อวันที่ 23 มีนาคม 2555.

สุขสันติ แวงวรรณ ตำแหน่งครูชำนาญการ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 8/1 หมู่ 11 ตำบลบ้านอิฐ อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง เมื่อวันที่ 23 มีนาคม 2555.

สุวิชชา กองเส่ง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ถนนรามเดโช อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 4 มิถุนายน 2555.

สุเทพ แก้วดวงใหญ่ ตำแหน่งหัวหน้าฝ่ายโรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก จังหวัดสุพรรณบุรี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 99/23 ถนนบ้านกล้วย-ไทรน้อย ตำบลพิมลราช อำเภอบางบัวทอง จังหวัดนนทบุรี เมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2555.

สุปวีณ์ แหยมรักษา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 80/1 หมู่ 6 ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555.

สุเมธ มาบาง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ถนนราชินี เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555.

สุวรรณา ศรีจำนงค์ ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 127 ตำบลทะเลชุบศร อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 18 สิงหาคม 2555.

หฤษฎ์ แก้วเทศ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, คณะศิลปศึกษา ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ถนนราชินี เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555.

Mahasarakham University

อรรถพล อ่อนสุวรรณ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ตำบลบางแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง เมื่อวันที่ 23 มีนาคม 2555.

อัษฎาวุฒิ จูไหล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมชาย ฟ้อนรำดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 496 ซอยสวนอาหารทิวสน ถนนประชาอุทิศ เขตห้วยขวาง กรุงเทพมหาสรคาม เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2555.

Mahasarakham University

ภาคผนวก ค
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

Mahasarakham University

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ชุดที่ 1 กลุ่มผู้รู้
แบบสัมภาษณ์ชนิดมีโครงสร้าง (Structures Interview)
การศึกษาวิจัยเรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

☐ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์โขน) ☐ ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดงโขน
☐ ครู- อาจารย์ ☐ นาฏศิลปินโขน

ข้อตกลงเบื้องต้นแบบสัมภาษณ์ชุดนี้ใช้สำหรับผู้รู้ คำถามในแบบสัมภาษณ์เป็นเพียงแนวทางเท่านั้น แต่ในการลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อสอบถามจริงอาจเปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์และประสบการณ์ของผู้สัมภาษณ์

ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐาน

สัมภาษณ์วันที่..... เดือน ..... พ.ศ. ..... เวลา.....
สถานที่.....
ผู้ให้สัมภาษณ์.....ผู้สัมภาษณ์.....

1.1 ข้อมูลผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์..... เพศ ○ ชาย ○ หญิง
วัน-เดือน-ปีเกิด..... ปัจจุบันอายุ.....ปี
ภูมิลำเนาเดิม .....
การศึกษาระดับ.....จากสถาบัน.....
อาชีพ.....ตำแหน่ง.....ระยะเวลาปฏิบัติงาน.....ปี
สถานที่ทำงาน.....
แขวง/ตำบล..... เขต/อำเภอ.....
จังหวัด.....รหัสไปรษณีย์.....โทรศัพท์.....
อาชีพรอง.....
สถานที่ทำงาน.....
แขวง/ตำบล.....เขต/อำเภอ.....จังหวัด.....
รหัสไปรษณีย์.....โทรศัพท์ .....
ที่อยู่ปัจจุบัน..... หมู่ที่..... หมู่บ้าน.....
แขวง/ตำบล.....เขต/อำเภอ.....จังหวัด.....
รหัสไปรษณีย์.....โทรศัพท์.....

Mahasarakham University

1.2 ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะการแสดงโขน

1.2.1 ประสบการณ์ในการแสดงโขน ภูมิหลังความเป็นมาและแรงบันดาลใจในการก้าวมาสู่การเป็นศิลปินด้านนาฏศิลป์โขน.....
.....

1.2.2 ท่านเรียนรู้เกี่ยวกับการแสดงโขนจากใคร เมื่อไร และได้เรียนเป็นตัวโขนใด (พระ / นาง / ยักษ์ / ลิง) ในการแสดงโขน .....
.....

1.2.3 ท่านได้ถ่ายทอดความรู้ศิลปะการแสดงโขนให้กับใครบ้าง .....
.....

1.2.4 ความรู้ความสามารถ ประสบการณ์เกี่ยวกับการแสดงโขนประเภทต่าง ๆ .....
.....

ตอนที่ 2. ความเป็นมา สภาพปัญหา องค์ประกอบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

2.1 ศิลปะการแสดงโขนมีความเป็นมาอย่างไร

2.2 ศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางตอนนางลอยและไมยราพสะกดทัพ มีสภาพปัญหาอย่างไร

2.3 องค์ประกอบของศิลปะการแสดงโขนมีอะไรบ้าง

2.4 ความนิยมของประชาชนที่มีต่อศิลปะการแสดงโขนเป็นอย่างไร

2.5 นโยบายของรัฐในการส่งเสริมและพัฒนาศิลปะการแสดงโขนเป็นอย่างไร

2.6 การถ่ายทอดองค์ความรู้ศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางเป็นอย่างไร

ตอนที่ 3 การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง (ตอนนางลอย และไมราพสะกดทัพ)

3.1 การเผยแพร่ศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางมีความน่าสนใจมากน้อยเพียงใด

3.2 การเผยแพร่ศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางนิยมจัดแสดงตอนอะไรบ้าง

3.3 ศิลปินหรือผู้แสดงได้รับการถ่ายทอด(พระ / นาง / ยักษ์ / ลิง)

ในบทตัวเอกควรมีคุณลักษณะอย่างไร และควรผ่านการเรียนรู้อะไรบ้าง .....

ในบทตัวรองควรมีคุณลักษณะอย่างไร และควรผ่านการเรียนรู้อะไรบ้าง.....

Mahasarakham University

3.4 ความเชื่อและการปฏิบัติตัวของศิลปินหรือผู้แสดง มีความเชื่อในศิลปะการแสดงโขนอย่างไร.....
มีการปฏิบัติอย่างไร.....
มีข้อห้ามอย่างไรบ้างเกี่ยวกับศิลปะการแสดงโขน .....
3.5 องค์ประกอบในการแสดงโขนตอนนางลอย
เครื่องแต่งกายยืนเครื่อง (พระ / นาง / ยักษ์ / ลิง) ตัวเอกควรเป็นอย่างไร.....
เครื่องแต่งกายยืนเครื่อง (พระ / นาง / ยักษ์ / ลิง) ตัวรองควรเป็นอย่างไร..... .
เครื่องดนตรีควรใช้วงปี่พาทย์ประเภทใดจึงจะเหมาะสม.....
จำนวนผู้แสดง(พระ / นาง / ยักษ์ / ลิง) ตัวเอกและตัวรอง.....
อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงควรมีอะไรบ้าง .....
3.6 องค์ประกอบในการแสดงโขนตอนไมยราพสะกดทัพ
เครื่องแต่งกายยืนเครื่อง (พระ / นาง / ยักษ์ / ลิง) ตัวเอกควรเป็นอย่างไร.....
เครื่องแต่งกายยืนเครื่อง (พระ / นาง / ยักษ์ / ลิง) ตัวรองควรเป็นอย่างไร..... .
เครื่องดนตรีควรใช้วงปี่พาทย์ประเภทใดจึงจะเหมาะสม.....
จำนวนผู้แสดง(พระ / นาง / ยักษ์ / ลิง) ตัวเอกและตัวรอง.....
อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงควรมีอะไรบ้าง .....
3.7 บทที่ใช้ในการแสดงตอนนางลอย และไมยราพสะกดทัพ ควรดำเนินเรื่องอย่างไรจึงจะเหมาะสม
.....
3.8 จารีตที่ควรมีในการแสดงโขนตอนนางลอย และไมยราพสะกดทัพควรมีอะไรบ้าง.....
.....
3.9 งบประมาณที่เหมาะสมในการบริหารจัดการการแสดงโขน ตอนนางลอยและศึกไมยราพ
3.10 ปัญหาและอุปสรรคในการจัดการแสดงศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางเป็นอย่างไร
3.11 ศิลปะการแสดงโขนตอนนางลอยและไมยราพสะกดทัพมีผลต่อเศรษฐกิจและคุณค่าทางสังคมอย่างไร
3.12 รูปแบบการแสดงโขนตอนนางลอยและไมยราพสะกดทัพของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางมีผลต่อหน่วยงานของภาครัฐที่มีหน้าที่รับผิดชอบอย่างไร

Mahasarakham University

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ชุดที่ 2 กลุ่มผู้ปฏิบัติ
แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structures Interview)
การศึกษาวิจัยเรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

☐ ครู-อาจารย์ผู้ฝึกซ้อมการแสดง ☐ ครูหรือศิลปินทางด้านดุริยางค์ไทย
☐ เจ้าหน้าที่หรือครูผู้ปฏิบัติงานเครื่องแต่งกายโขน–ละคร ☐ ผู้แสดง
☐ ผู้บริหารจัดการแสดงโขนจากหน่วยงานภาครัฐหรือเอกชน

ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์ (นาย /นาง/นางสาว) ..... นามสกุล.....
บ้านเลขที่.....หมู่ที่.....หมู่บ้าน .....
แขวง/ตำบล ..... เขต/อำเภอ ..... จังหวัด .....
ให้สัมภาษณ์ วันที่ ..... เดือน ..... พ.ศ. .....

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป

1. เพศ ( ) ชาย ( ) หญิง
2. อายุ ..... ปี
3. ภูมิลำเนา .....
4. การศึกษาระดับ
   ( ) ต่ำกว่าปริญญา ( ) ปริญญาตรี
   ( ) ปริญญาโท ( ) สูงกว่าปริญญาโท
   ( ) อื่น ๆ ระบุ .....

Mahasarakham University

ตอนที่ 2 ความเป็นมา สภาพปัญหา องค์ประกอบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ตอนที่ 3 การสร้างรูปแบบด้านศิลปินหรือผู้แสดง ด้านตอนหรือบทที่ใช้แสดง(ตอนนางลอยไมราพสะกดทัพ) ด้านอุปกรณ์การแสดง เพื่อนำไปสู่ศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ตอนที่ 4 การพัฒนาด้านศิลปินหรือผู้แสดง ด้านตอนหรือบทที่ใช้แสดง(ตอนนางลอย ไมราพสะกดทัพ)ด้านอุปกรณ์การแสดงที่จะนำไปสู่รูปแบบศิลปะการแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Mahasarakham University

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ชุดที่ 3 กลุ่มผู้เกี่ยวข้อง
แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structures Interview)
การศึกษาวิจัยเรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป

1. เพศ ( ) ชาย ( ) หญิง
2. อายุ ..... ปี
3. ภูมิลำเนา.....
4. การศึกษาระดับ
   - ( ) ต่ำกว่าปริญญา ( ) ปริญญาตรี
   - ( ) ปริญญาโท ( ) สูงกว่าปริญญาโท
   - ( ) อื่น ๆ ระบุ .....

ตอนที่ 2 รูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ด้านศิลปินหรือผู้แสดง ด้านตอนหรือบทที่ใช้แสดง(ตอนนางลอย ไมราพสะกดทัพ) ด้านอุปกรณ์การแสดง ได้แก่ เครื่องแต่งกาย วงดนตรี อุปกรณ์การแสดง มีความน่าสนใจมากน้อยเพียงใด

.....
.....
.....
.....
.....

ตอนที่ 3 การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนตอนนางลอยและไมยราพสะกดทัพของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางส่งผลต่อเศรษฐกิจและเกิดคุณค่าทางสังคมและวัฒนธรรมอย่างไร

.....
.....
.....
.....
.....

Mahasarakham University

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ชุดที่ 4
แบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Unstructured Interview)
การศึกษาวิจัยเรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

1. กิจกรรมที่สังเกต
2. วัน เวลา สถานที่
3. บุคลากร (ผู้ร่วม)
4. เนื้อหาสาระจากการสังเกต (ตาดู หูฟัง)
    4.1 ลักษณะภูมิประเทศ การคมนาคม สภาพภูมิอากาศ การศึกษา
    4.2 วิถีชีวิตของประชาชนในชุมชน อาชีพ กิจกรรม
    4.3 อื่น ๆ
5. กิจกรรมประกอบการสังเกต
    5.1 บันทึกภาพถ่าย
    5.2 บันทึกวีดีโอ
    5.3 สัมภาษณ์
    5.4 จดบันทึก
6. อื่น ๆ
7. ผู้สังเกต..... (ผู้วิจัย)
   ผู้ร่วมฟัง..... (ผู้ช่วย)

Mahasarakham University

แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม(Participant Observation)
การศึกษาวิจัยเรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

---

1. กิจกรรมที่สังเกต
2. วัน เวลา สถานที่
3. บุคลากร (ผู้ร่วม)
4. การมีส่วนร่วมในกิจกรรม (จมูกได้กลิ่น ลิ้นลิ้มรส กายสัมผัส)
5. กิจกรรมประกอบการสังเกต
    - 5.1 บันทึกภาพถ่าย
    - 5.2 บันทึกวีดีโอ
    - 5.3 สัมภาษณ์
    - 5.4 จดบันทึก
6. อื่น ๆ
7. ผู้สังเกต..... (ผู้วิจัย)
   ผู้ร่วมฟัง..... (ผู้ช่วย)

Mahasarakham University

แนวทางการสนทนากลุ่ม
การศึกษาวิจัยเรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

แบบบันทึกการสนทนากลุ่ม

1. ผู้ร่วมสนทนากลุ่ม ผู้ร่วมสนทนากลุ่มจำนวน 7-8 คน

2. วัน เวลา สถานที่การสนทนากลุ่ม

3.ประเด็นในการสนทนากลุ่ม

เปิดการสนทนาเหตุผลในการจัดสนทนาครั้งนี้ เพื่อการศึกษาวิจัยเรื่อง **ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง** ดังนี้

3.1 ความเป็นมา สภาพปัญหาและพัฒนาการของศิลปะการแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

3.1.1 ท่านคิดว่าความเป็นมา สภาพปัญหาและพัฒนาการของศิลปะการแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลางมีการเปลี่ยนแปลงอย่างไร

3.1.2 ท่านคิดว่าการเผยแพร่ศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางควรมีตอนนางลอย และไมยราพสะกดทัพมีอะไรบ้างที่น่าสนใจ

3.2 ศิลปะการแสดงโขนวิทยาลัยนาฏศิลป์เขตภาคกลางตอนนางลอยและไมยราพสะกดทัพ ควรพัฒนารูปแบบอย่างไร

3.2.1 ท่านคิดว่าผู้แสดงหรือศิลปินควรมีลักษณะอย่างไร

3.2.2 ท่านคิดว่าองค์ประกอบในการแสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรี และอุปกรณ์การแสดงควรเป็นอย่างไร

3.2.3 ท่านคิดว่าบทที่ใช้สำหรับแสดง ตอนนางลอยและไมยราพสะกดทัพ ควรจัดทำอย่างไรจึงจะเหมาะสม

4. ผู้ดำเนินการสนทนากลุ่ม

5. ผู้บันทึกการสนทนากลุ่ม

6. วัสดุในการสนทนากลุ่ม สัมภาษณ์ , จดบันทึก , บันทึกเสียง , ถ่ายภาพ

7. ข้อสรุปของประเด็นในการสนทนากลุ่ม

8. ปิดการสนทนาเวลา

Mahasarakham University

แนวทางการประชุมเชิงปฏิบัติการ
การศึกษาวิจัยเรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

การประชุมเชิงปฏิบัติการเพื่อนำเสนอการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง

วันที่ 29 เดือน สิงหาคม พ.ศ. 2555 เวลา 09.00 น.

ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี

ระเบียบวาระที่ 1 ประธานกล่าวเปิดประชุมและแจ้งวัตถุประสงค์

ระเบียบวาระที่ 2 เรื่องเพื่อทราบ (ถ้ามี)

ระเบียบวาระที่ 3 เรื่องเพื่อพิจารณา

3.1 การนำเสนอรูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางด้านศิลปินหรือผู้แสดง ด้านองค์ประกอบในการแสดง และด้านตอนที่ใช้แสดง คือ นางลอย และไมยราพสะกดทัพ

3.2 การอภิปรายกลุ่ม เพื่อระดมความคิดเห็นต่อการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ให้เหมาะสมในการส่งเสริมเผยแพร่วัฒนธรรมไทย มีองค์ประกอบตามประเด็น ดังนี้

3.2.1 ศิลปินหรือผู้แสดงได้รับการถ่ายทอด(พระ / นาง / ยักษ์ / ลิง)
ในบทตัวเอกควรมีคุณลักษณะอย่างไร และควรผ่านการเรียนรู้อะไรบ้าง
ในบทตัวรองควรมีคุณลักษณะอย่างไร และควรผ่านการเรียนรู้อะไรบ้าง

3.2.2 องค์ประกอบในการแสดงโขนตอนนางลอยและไมยราพสะกดทัพ
เครื่องแต่งกายยืนเครื่อง (พระ / นาง / ยักษ์ / ลิง) ตัวเอกควรเป็นอย่างไร
เครื่องแต่งกายยืนเครื่อง (พระ / นาง / ยักษ์ / ลิง) ตัวรองควรเป็นอย่างไร
เครื่องดนตรีควรใช้วงปี่พาทย์ประเภทใดจึงจะเหมาะสม
จำนวนผู้แสดง(พระ / นาง / ยักษ์ / ลิง) ตัวเอกและตัวรอง
อุปกรณ์การแสดงควรประกอบด้วยอะไรบ้าง

3.2.3 ตอนที่ใช้แสดง คือ นางลอย และไมยราพสะกดทัพ ควรดำเนินเรื่องตามบทอย่างไรจึงจะเหมาะสม

3.3 การหลอมรวมรูปแบบเพื่อนำไปสู่การพัฒนารูปแบบที่เหมาะสมกับการจัดศิลปะการแสดงโขนที่ทุกคนเห็นพ้องต้องกัน

ระเบียบวาระที่ 4 สรุปและประเมินผล

ระเบียบวาระที่ 5 เรื่องอื่น ๆ

Mahasarakham University

ภาคผนวก ง
การลงภาคสนาม

Mahasarakham University

ผู้วิจัยมีส่วนร่วมในการแสดงโขน ชุด ยกรบ ของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี โดยทำหน้าที่ครูผู้ฝึกซ้อม

Mahasarakham University

ผู้วิจัย ได้มีส่วนร่วมในการถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต ให้นักเรียนวิชานาฏศิลป์โขนลิง วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี วันที่ 14 มิถุนายน 2555

Mahasarakham University

ผู้วิจัยมีส่วนร่วมในการแสดงโขน ชุด ยกรบ ของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี โดยทำหน้าที่ครูผู้ฝึกซ้อม จัดแสดงในงานแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ประจำปี 2555 ณ พระนารายณ์ราชนิเวศน์ ระหว่างวันที่ 16 – 22 กุมภาพันธ์ 2555

Mahasarakham University

ผู้วิจัยมีส่วนร่วมในการแสดงโขน ชุด ถวายลิง ณ อิมแพ็คเมืองทองธานี

Mahasarakham University

ผู้วิจัยมีส่วนร่วมในการแสดงโขน ชุด ยกรบ
ของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีร่วมกับสำนักการสังคีต กรมศิลปากร โดยทำหน้าที่ครูผู้ฝึกซ้อม
ในงานแสดงโขนนานาชาติเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ณ โรงละครแห่งชาติ
วันที่ 4 ธันวาคม 2554

ผู้วิจัยมีส่วนร่วมในการแสดงโขนหน้าไฟ ชุด ศึกพรหมาสตร์ของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

Mahasarakham University

ผู้วิจัยมีส่วนร่วมในการแสดงโขน ชุด ยกรบ ของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
ณ สวนราชานุสรณ์ จังหวัดลพบุรี

ผู้วิจัยมีส่วนร่วมในการแสดงโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์ โดยทำหน้าที่ครูผู้ฝึกซ้อมผู้แสดงมัจฉานุ
ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งชาติ ระหว่างวันที่ 12 กรกฎาคม ถึง 7 สิงหาคม 2554

Mahasarakham University

การฝึกหัดนาฏศิลป์โขนยักษ์ ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี
คณะศิลปศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Mahasarakham University

การฝึกหัดนาฏศิลป์โขนลิง ในบทรำสรงโทน ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี
คณะศิลปศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Mahasarakham University

การฝึกหัดนาฏศิลป์ละคร(พระ-นาง) ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี
คณะศิลปศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Mahasarakham University

การฝึกหัดนาฏศิลป์โขนยักษ์ ของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลปะอ่างทอง

Mahasarakham University

การฝึกหัดนาฏศิลป์โขนพระ ของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

การฝึกหัดนาฏศิลป์โขนลิง ของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลปะอ่างทอง

Mahasarakham University

ผู้วิจัยมีส่วนร่วมในการแสดงโขน ชุด ยกรบ
ของวิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรี ร่วมกับสำนักการสังคีต กรมศิลปากร
โดยทำหน้าที่ครูผู้ฝึกซ้อม ในงานแสดงโขนเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จ
พระเจ้าอยู่หัว ณ เวทีท้องสนามหลวง วันที่ 6 ธันวาคม 2554

Mahasarakham University

สัมภาษณ์ คุณครูสนอง คงหิรัญ ณ วิทยาลัยนาฏศิลป

สัมภาษณ์ คุณครูสุธีร์ ชุมชื่น ณ วิทยาลัยนาฏศิลปะ

Mahasarakham University

สัมภาษณ์ คุณครูธีรภัทร ทองนิ่ม ณ วิทยาลัยนาฏศิลป

สัมภาษณ์ คุณครูสมชาย สวัสดี ณ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี

Mahasarakham University

สัมภาษณ์ คุณครูวัลลภ พุ่มระชัฏ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี

สัมภาษณ์ ผู้เข้าชมการแสดงโขน ณ โรงละครแห่งชาติ

Mahasarakham University

ประกาศคุณูปการ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ประสบความสำเร็จลงได้ด้วยดีเพราะความอนุเคราะห์และความกรุณาจาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทรงคุณ จันทจร ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ อาจารย์ ดร.มาริสา โกเศยะโยธิน กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ อาจารย์ ดร.กล้า สมตระกูล ประธานกรรมการบัณฑิตศึกษาประจำคณะ อาจารย์ ดร.ยิ่ง กีรติบูรณะ อาจารย์บัณฑิตศึกษาประจำคณะ อาจารย์ ดร.ประจักษ์ ไม้เจริญ กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ คณาจารย์ พร้อมเจ้าหน้าที่ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ที่กรุณาให้ความรู้ ดูแลเป็นกำลังใจช่วยเหลือให้คำปรึกษาและเสนอแนะแนวทาง ตลอดจนตรวจสอบความถูกต้องด้วยความเอาใจใส่อย่างดียิ่ง ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งเป็นอย่างมาก และขอกราบขอบพระคุณอย่างสูงด้วยความเคารพยิ่งไว้ ณ โอกาสนี้

ขอขอบพระคุณอาจารย์ ครูและบุคลากรทางการศึกษา ในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประกอบด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปะ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปะอ่างทอง และนาฏศิลปินสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลองค์ความรู้อันเป็นประโยชน์ในการดำเนินการวิจัยจนสำเร็จลุล่วงด้วยดี รวมทั้ง คุณมยุรี ฟ้อนรำดี พร้อมกับบุตรซึ่งเป็นกำลังใจที่สำคัญ ตลอดจนเพื่อนร่วมงานและเพื่อนนิสิตปริญญาเอกรุ่นที่ 9และรุ่น 10 สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ศูนย์บริการวิชาการกรุงเทพมหานคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งต้องขอขอบพระคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ส่งเสริม สนับสนุนทุนการศึกษาต่อในระดับปริญญาเอกให้กับผู้วิจัยซึ่งเป็นบุคลากรในสังกัดให้สามารถพัฒนาตนเองจนมีความก้าวหน้าในวิชาชีพ

ความดีของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้หากสามารถนำไปสร้างประโยชน์ต่อสถาบันที่ร่วมอนุรักษ์ สืบทอด เผยแพร่ พัฒนาศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์โขนทุกแห่งตลอดจนสังคมและประเทศชาติ ผู้วิจัยขอมอบเป็นเครื่องสักการบูชา คุณบิดามารดาและครู อาจารย์ทุก ๆ ท่าน ที่ประสิทธิ์ปราสาทสรรพวิชาให้กับผู้วิจัยตั้งแต่วัยเยาว์จนถึงปัจจุบัน ทำให้นำองค์ความรู้จากศาสตร์แห่งศิลปะการแสดงโขนและศาสตร์แขนงต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องมาใช้ให้เกิดประโยชน์จนก้าวสู่ความสำเร็จนำมาซึ่งความภาคภูมิใจ สร้างเกียรติและศักดิ์ศรีที่ทรงคุณค่าสำหรับผู้วิจัยและครอบครัว

สมชาย ฟ้อนรำดี

Mahasarakham University

ชื่อเรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง
ผู้วิจัย นายสมชาย ฟ้อนรำดี
กรรมการควบคุม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทรงคุณ จันทจร และอาจารย์ ดร.มาริสา โกเศยะโยธิน
ปริญญา ปร.ด **สาขาวิชา** วัฒนธรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีที่พิมพ์** 2556

บทคัดย่อ

การวิจัย เรื่อง ศิลปะการแสดงโขน : การพัฒนารูปแบบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางมีความมุ่งหมายเพื่อ ศึกษาความเป็นมา สภาพปัจจุบันปัญหา องค์ประกอบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ศึกษารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลางและพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยวิธีการสังเกต การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่มและการประชุมเชิงปฏิบัติการ กลุ่มตัวอย่างผู้รู้ ผู้ปฏิบัติและกลุ่มผู้เกี่ยวข้องรวมจำนวน 150 คน วิเคราะห์ข้อมูลประเด็นสำคัญตามความมุ่งหมายของการวิจัยตรวจสอบ ความน่าเชื่อถือของข้อมูลแบบสามเส้าและนำเสนอผลการวิจัยด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

ผลการศึกษาวิจัย พบว่า ศิลปะการแสดงโขน นิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์และแพร่กระจายเข้าสู่ประเทศไทยตั้งแต่กรุงสุโขทัยโดยมีราชสำนักเป็นผู้รับโดยตรงและถ่ายทอดสืบมาผ่านยุคสมัยต่าง ๆ จนเข้าสู่ระบบราชการเมื่อสมัยรัชกาลที่ 6 มีการพัฒนาและอนุรักษ์โขนหลวงจากนาฏศิลปินรุ่นต่อรุ่นและเปลี่ยนถ่ายเข้าสู่ระบบการศึกษาอย่างเป็นรูปธรรมโดยมีการจัดหลักสูตรการเรียนโขนในวิทยาลัยนาฏศิลป์ ซึ่งปัจจุบันอยู่ในการกำกับดูแลของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ศิลปะการแสดงโขนจึงเป็นวัฒนธรรมที่มีเอกลักเฉพาะตนที่โดดเด่นของไทย มีการแสดงลีลาอันประณีตงดงามของตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง โดยมีเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับรวมทั้งหัวโขนที่สวยงามวิจิตรบรรจงสวมใส่ตลอดตัวของผู้แสดง ถือว่าเป็นประดิษฐ์ศิลป์ที่มีความงดงาม มีเอกลักษณ์โดดเด่นรวมทั้งเป็นงานศิลปกรรมที่มีองค์ประกอบชัดเจนและยอดเยี่ยม

รูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง พบว่า การแสดงโขนยังจัดแสดงตามรูปแบบ จารีตและขนบดั้งเดิมเพื่อบริการสังคม แยกประเภทได้ดังนี้ 1) โขนกลางแปลง 2) โขนหน้าจอ 3) โขนฉากและ 4) โขนหน้าไฟ ส่วนโขนนั่งราว โขนชักรอก หรือโขนผู้หญิงจะจัดแสดงในโอกาสพิเศษแต่พบไม่บ่อยมากนักโดยสืบทอดการแสดงตามแบบแผนเพื่อเป็นการอนุรักษ์และบ่งบอกการมีค่านิยมที่ดี มีการปรับประยุกต์บ้างเพื่อให้การดำเนินเรื่องกระชับ รวดเร็วขึ้นตามยุคปัจจุบัน

การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ตอนนางลอยและตอนไมยราพสะกดทัพพบว่ามีขนบจารีตและแบบแผนดั้งเดิมของไทย มีเอกลักษณ์ มีคุณค่าต่อสังคมและมีการพัฒนาที่แสดงให้เห็นว่าเป็นศิลปะที่ทันสมัยเนื่องจากมีการนำเอาความรู้ ความคิดใหม่ ๆ เข้ามาใช้ในการแสดงนำไปสู่การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย จนเป็นที่รู้จักของประชาคมโลกและคงอยู่อย่างถาวร ดังนั้นการพัฒนาการพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง ตอนนางลอยและตอนไมยราพสะกดทัพ 3 ด้าน เพื่อตอบสนองความต้องการของมนุษย์

Mahasarakham University

อย่างสร้างสรรค์และเผยแพร่ข้อมูลองค์ความรู้ในทางการศึกษาที่มีเอกลักษณ์ ได้แก่ 1) รูปแบบด้านศิลปินหรือผู้แสดงพบว่าผู้แสดงต้องมีความรู้ทั้งทฤษฎีและมีประสบการณ์ มีทักษะในศาสตร์ของศิลปะการแสดงโขนเป็นอย่างดี ได้รับการถ่ายทอดความรู้วิชานาฏศิลป์โขนให้เป็นผู้มีความสมบูรณ์ในวิชาชีพนาฏศิลป์โขน 2) รูปแบบด้านตอนหรือชุดที่ใช้สำหรับแสดง คือตอนนางลอยและตอนไมยราพสะกดทัพ พบว่ามีการพัฒนาการแสดงให้เหมาะกับสมัยโดยมีการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว มีการแทรกมุขตลกขบขันให้สอดคล้องกับสภาพของเศรษฐกิจ สังคม การเมือง การปกครองและวัฒนธรรม สามารถจัดแสดงได้ทั้งในรูปแบบโขนกลางแปลง โขนหน้าจอและโขนฉาก มุ่งเน้นให้กระชับเหมาะสมกับยุคสมัยโดยคงรูปแบบการแสดงให้มีความงดงามอย่างที่โบราณได้คิดและรังสรรค์ขึ้นไว้ 3) รูปแบบด้านองค์ประกอบในการแสดงประกอบด้วยเครื่องแต่งกาย ดนตรีและอุปกรณ์การแสดงพบว่า องค์ประกอบในการแสดงยังคงเอกลักษณ์ของศิลปะการแสดงโขน เครื่องแต่งกายมีความสวยงาม มีวิวัฒนาการไปตามภาวะเศรษฐกิจและสังคมซึ่งยังคงรูปลักษณ์เดิมอาจแตกต่างที่ลวดลายในการประดิษฐ์ตามฝีมือช่าง ทั้งพระ นาง ยักษ์ ลิง มีการแบ่งลักษณะให้เห็นได้ชัดทั้งตัวเอกและตัวรอง วงดนตรียังใช้วงปี่พาทย์ บางโอกาสมีการใช้วงโยทวาทิตมาประกอบการแสดงแต่ไม่เป็นที่นิยมเนื่องจากไม่เหาะสมกับการจัดการแสดง อุปกรณ์การแสดงยังคงมีประกอบให้เหมาะสมกับการแสดงแต่ละรูปแบบของโขนกลางแปลง โขนหน้าจอ โขนฉาก หรือโขนหน้าไฟ

การพัฒนารูปแบบศิลปะการแสดงโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเขตภาคกลาง สามารถนำไปกำหนดเป็นยุทธศาสตร์ในเชิงรุกด้านการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของกระทรวงวัฒนธรรม โดยเฉพาะสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และกรมศิลปากร สามารถนำไปสร้างคุณค่าทางวัฒนธรรมให้โดดเด่น รวมทั้งสนับสนุน การอนุรักษ์ เผยแพร่ ส่งเสริมศิลปะชั้นสูงของไทยให้ยั่งยืนถาวร ตลอดจนเป็นเครื่องกระตุ้นให้ประชาชนและเยาวชนหันมาสนใจให้ความร่วมมือในการอนุรักษ์ สืบทอดศิลปะการแสดงโขนของไทยให้เป็นสมบัติแห่งแผ่นดิน

Mahasarakham University

TITLE The Performance Arts Of Khon : The Development the Model Performing of The College of Dramatic Arts in Central Region
AUTHOR Mr. Somchai Fonramdee
ADVISORS Asst. Prof. Songkoon Chantachon and Dr. Marisa Koseyayothin
DEGREE Ph.D. **MAJOR** Cultural Science
UNIVERSITY Mahasarakham University **DATE** 2013

ABSTRACT

The purposes of this research were to study the background, the problem and current condition, the factors and forms of The Khon performing arts at the colleges of dramatic arts in the central region and developed the forms of The Khon performing art at the colleges of dramatic arts in the central region. It was a quality research, collected data by observation, interview and group conversation and by the practical seminar. The samples used in the study were 150 persons from the experts, teachers of the Khon performing art, and artistic authorities. The analytical data accorded to reliability of the samples and presented the result of this research by descriptive analysis.

The results of the study were as follow:

1. The Khon performing arts is widely popular performed in the Episode of Ramakien in Thailand since Sukhothai period which the royal court maintained and inherited to official system in the reign of King Rama VI. The Khon Luang has been developed and conserved by generative artistes, and then transfered to educated system representatively. Nowadays, Bunditpatanasilpa Institute under Ministry of Culture has supervised the Khon curriculum in the colleges of dramatic arts. The Khon performing arts is also Thai culture which is outstanding identity, the elegant movements with aesthetic grace of the part of hero (Phra), heroine (Nang), demon or monkey. The most distinctive item of dress for the khon is the mask, the performers wear the full embroidery costumes with elaborate accessories, which symbolized the identity and dignity.

2. The Khon performing arts' Forms at The Colleges of Dramatic Arts in the central region is traditionally performed for social services which can be classified into various categories : 1) The Khon Klang Plaeng 2) The Khon Na Jor 3) The Khon Chak and 4) The Khon Na Fire, besides The Khon Nang Rao, The Khon Chak Rok, and The Women Khon which are hardly performed, but it is only on the special occasion. This customary performance has been preserved and indicated the good value, and also applied to a modern – day performance moderately.

Mahasarakham University

3. The development of the khon performing forms at the colleges of dramatic arts in the central region; Ton Nang Loy and Ton Maiyarap Controlled An Army are Thai customs and traditions, which is the identity, the social value, and have been developed to moderated arts by applying knowledge and new thought through the performances and Thai cultural propagation, then have affected to be aware of a community respectively and enduringly. The results of the development of the khon performing forms at the colleges of dramatic arts in the central region are 1) the form of artists or performers were found that the performers should have extremely both the knowledge and the experiences about the khon performing art' skills which the performers received their professional subjects completely. 2) the form of Ton or Chud which is performing : Ton Nang Loy and Ton Maiyarap Controlled An Army were found that the performances have been developed properly aged, speedy proceeding, inserted comedy which matched to the situation of economy, society, politics, administration and culture, but still Moreover, it can be performed in various forms : The Khon Klang Plaeng, The Khon Na Jor, and The Khon Chak with customary aesthetic grace. 3) the forms of performing factors; the costumes, music, and performing accessories were found that the performing factors are still symbolized of the khon performing arts, the embroidery costumes, developing according to economic situation, and society and upon each characters. The Pi-Phat musical band is used to play with the performance, sometimes the orchestra band is used to play, but it is not popular or suitable. The performing accessories are still used in each erformances : The Khon Klang Plaeng, The Khon Na Jor, The Khon Chak, or The Khon Na Fire.

The findings can be led to plan advanced strategy in cultural arts propagation of Ministry of Culture; Bunditpatanasilpa Institute and The Department of Fine Arts, which can be made the value of outstanding culture, besides support, preservation, propagation and promoting advanced arts of Thai nation, lasting endurance; moreover it can be encouraged Thai people and Thai youths to be interested and participated in preservation, inheritance of the khon performing arts, as the treasure of Thailand.

Mahasarakham University